รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในงานจิตรกรรมสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

โดย
นางสาวรพีพรรณ อารีเลิศรัตน์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในงานจิตรกรรมสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

โดย
นางสาวรพีพรรณ อารีเลิศรัตน์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

ARTISTIC STYLES AND MOTIFS IN ILLUMINATING MANUSCRIPTS FROM LATE AYUDHAYA TO EARLY RATANAKOSIN PERIOD

By

MISS Rapeepun AREELERTRAT

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Arts (ART HISTORY)

Department of Art History

Silpakorn University

Academic Year 2022

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในงานจิตรกรรมสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น
โดย	นางสาวรพีพรรณ อารีเลิศรัตน์
สาขาวิชา	ประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์

คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะโบราณคดี
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดำรงพล อินทร์จันทร์)

พิจารณาเห็นชอบโดย

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

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

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

61107207 : ประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพ, รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในการกำหนดอายุสมุดภาพ, กำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิ, กำหนดอายุสมุดภาพพระอภิธรรม, จิตรกรรมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

นางสาว รพีพรรณ อารีเลิศรัตน์: รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในงานจิตรกรรมสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์

การศึกษารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีจุดประสงค์เพื่อหารูปแบบเฉพาะที่สามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดอายุสมุดภาพ โดยใช้หลักฐานที่รวบรวมจากพิพิธภัณฑ์และห้องสมุดทั้งภายในประเทศและต่างประเทศจำนวนมากกว่า 70 เล่มนำมาวิเคราะห์รูปแบบและลวดลายเปรียบเทียบกับงานศิลปกรรมร่วมสมัยเดียวกันเพื่อศึกษาพัฒนาการความเปลี่ยนแปลง และอิทธิพลทางด้านรูปแบบที่รับมาจากศิลปะอื่นพร้อมกับหาเหตุที่มาของความเปลี่ยนแปลงแล้วนำมาตรวจสอบกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์อีกทางหนึ่งเพื่อให้ได้มาซึ่งลักษณะเฉพาะที่จะสามารถนำมาใช้ในการกำหนดอายุสมุดภาพได้และเมื่อได้เครื่องมือดังกล่าวแล้วจึงนำไปใช้ในการวิเคราะห์ประเด็นการกำหนดอายุเพื่อตรวจสอบความเป็นไปได้และความถูกต้องอีกครั้งหนึ่ง

ผลการศึกษาพบว่าความเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบโดยภาพรวมที่พบในสมุดภาพมีความสอดคล้องกับงานศิลปกรรมและบริบททางประวัติศาสตร์ร่วมสมัยเดียวกันผนวกกับรูปแบบและลวดลายบางประการที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวซึ่งพบจำเพาะแต่ในงานสมุดภาพไม่ปรากฏในงานศิลปกรรมอื่นเป็นเครื่องมือสำคัญที่สามารถนำมาใช้ในการกำหนดอายุสมุดภาพได้

จากรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายสามารถจำแนกกลุ่มอายุสมุดภาพออกเป็น 3 กลุ่มคือ สมุดภาพที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย สมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลาย ธนบุรีต่อเนื่องถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ และสมุดภาพที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น นอกจากนี้รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพยังสะท้อนให้เห็นถึงสภาพบ้านเมือง สังคม และความสัมพันธ์กับอาณาจักรภายนอกไปในเวลาเดียวกัน

61107207 : Major (ART HISTORY)
Keyword : Dating Thai illuminated manuscripts between 17th to 19th century, Dating Thai illuminated manuscripts in late Ayudhaya Thonburi and early Rattanakosin

MISS Rapeepun AREELERTRAT : Artistic Styles and Motifs in Illuminating Manuscripts from Late Ayudhaya to Early Ratanakosin Period Thesis advisor : Professor SAKCHAI SAISINGHA, Ph.D.

The purpose of this thesis is to find the unique characteristics of artistic styles and motifs that can be used to define the age of Thai Illuminated manuscripts from late Ayudhaya to early Rattanakosin. The study comprises murals from more than 70 illuminated manuscripts of this period kept in domestic and international libraries and museums.

The research process starts with collecting the murals, examining the artistic styles and motifs, including composition, color, technique, and elements: animals, foliage, landscape, architecture, figures, textiles, patterns, and borders except initials, then comparing the styles with the coeval arts to observe changes and style development as well as the source of art influences from overseas, which are then verified with the historical context, and subsequently, concluding the specific characteristics that can be used as a tool to date the manuscripts. The additional cases of dating the manuscripts by using the derived tool are included afterwards in order to check on the probability and accuracy.

The results of this research show that an overview of art development and styles in Thai illuminated manuscripts in conjunction with the unique characteristics found in each period of time can be used as a tool to date the manuscripts. By using such criteria, the manuscripts can be classified into 3 groups based upon their dating; the late Ayudhaya period, the In-between period that ranges from the late Ayudhaya to Thonburi until the beginning of early Rattanakosin and the early Rattanakosin period. The artistic styles and motifs are, furthermore, a reflection of the state of affairs, social environments, and foreign relationships of a certain period of time.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

ขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ที่เมตตาให้ความรู้ สั่งสอนแนวคิดในการทำงานมาตลอดและยอมรับเป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอบพระคุณคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว และรองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง

ขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์ อาจารย์ที่ปรึกษาประจำรุ่นที่คอยดูแลห่วงใยไต่ถามตั้งแต่ก่อนวันปฐมนิเทศน์ตราบจนวันที่เรียนจบ

ขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี, รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, รองศาสตราจารย์ ดร.ประภัสสร์ ชูวิเชียร ที่ให้ความรู้และโอกาสในการเรียนรู้ทั้งในและนอกห้องเรียน

ขอบคุณเจ้าหน้าที่ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากรทุกท่านที่ช่วยประสานงานและดำเนินการด้านเอกสารต่าง ๆ ตลอดหลักสูตร

ขอบคุณผู้อำนวยการหอสมุดแห่งชาติและเจ้าหน้าที่ปฏิบัติการในห้องบริการเอกสารโบราณ หอสมุดแห่งชาติพระนครทุกท่านที่ให้การสนับสนุนการเก็บข้อมูลสมุดภาพที่นำมาศึกษาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

Tremendous appreciation to all supporters from international libraries and museums, especially Martina Stoye, Patrick Held and Anna Seidel of die Kunst Süd und Südostasiens at Museum für Asiatische Kunst Staatliche Museen zu Berlin, Laura Muldowney of Chester Beatty Library, Britt Bowen of Harvard Art Museum, Dr Adrian Plau and Victoria Webb of Wellcome Library and the digital source of British Library for providing digital files of Thai illuminated manuscripts to use in this research.

ขอบคุณเพื่อน ๆ น้อง ๆ ร่วมรุ่นทั้งสิบคนผู้ร่วมสร้างเสียงหัวเราะและประสบการณ์ดีดีตลอดการเรียนปริญญาโท โดยเฉพาะน้องอ๋องผู้กว้างขวางที่คอยอัพเดทข่าวและเป็นห่วงเป็นใยเพื่อนในรุ่นทุกคน น้องฟิล์มผู้ร่วมสุขกันทุกทริปไปไหนไปกัน น้องเม น้องอัน ผู้เป็นที่มาของเสียงหัวเราะทั้งในและนอกสถานที่ น้องเฮ้า น้องเบิร์น ที่เป็นเสาหลักในการถกประเด็นทั้งในและนอกห้องเรียน ดีใจที่ได้เจอกัน

ขอบคุณพี่นกที่คอยถามไถ่ห่วงใยให้คำแนะนำสร้างเสียงหัวเราะ

ขอบคุณเพื่อนเปิ้ลที่เต็มใจนั่งรถไปเป็นเพื่อนคุยเพื่อนเก็บข้อมูลทำรายงานและวิจัย

ขอบคุณความรักจากครอบครัว คุณพ่อบนฟ้า คุณแม่ และน้องทุกคนที่เป็นรากฐานสำคัญในชีวิตตลอดมา

ขอบคุณคุณสามีที่เข้าใจ ยอมปล่อยให้ทำตามใจและให้การสนับสนุนในทุกทาง

ขอบคุณคุณลูกชายที่เข้าใจและยอมเป็นเพื่อนเดินทางไปเก็บข้อมูลที่วัดกับแม่หลายต่อหลายครั้ง

สุดท้ายขอขอบคุณทุกสิ่งอันที่ผ่านเข้ามาเป็นประสบการณ์ให้ได้เรียนรู้ในทุกวัน

นางสาว รพีพรรณ อารีเลิศรัตน์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ช

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญตาราง ..... ด

สารบัญภาพ ..... ถ

บทที่ 1 1

บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

วัตถุประสงค์ของการศึกษา 3

สมมติฐานของการศึกษา 3

ขอบเขตของการศึกษา 4

ข้อจำกัดของการศึกษา 4

นิยามศัพท์เฉพาะ 5

แนวทางในการศึกษาเพื่อกำหนดอายุสมุดภาพ 6

บทที่ 2 9

สมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นกับการกำหนดอายุ 9

ที่มาของหลักฐานสมุดภาพที่นำมาศึกษา 11

การกำหนดอายุสมุดภาพและงานศึกษาเกี่ยวกับการกำหนดอายุสมุดภาพที่ผ่านมา 13

หลักฐานสมุดภาพที่นำมาศึกษา 19

บทที่ 3 39

วิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายเพื่อกำหนดอายุงานจิตรกรรมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น 39
วิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมเพื่อกำหนดอายุงานจิตรกรรมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 40
1. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะอยุธยาตอนปลาย 40
1.1 มุมมองและการจัดวางองค์ประกอบภาพ 41
1.1.1 องค์ประกอบและการจัดองค์ประกอบภาพ (Elements and Composition): 41
1.1.2 มุมมองของภาพ (Point of View) : 44
1.1.3 การให้ระยะและการแบ่งพื้นที่ในภาพ 46
1.2 เทคนิคการวาดและระบายสี 47
1.3 ลักษณะของสีและโทนสีที่ใช้ 47
โทนสีและการให้สีในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 48
1.3.1 โทนสีแท้ โดยมีสีแดงเป็นสีหลักของภาพ 48
1.3.2 โทนสีสดใส 49
สันนิษฐานที่มาของโทนสีสดใส : ลักษณะเฉพาะที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 53
1.4 ภาพสัตว์และธรรมชาติ 60
1.4.1 ภาพสัตว์ 60
1.4.1.1 ภาพสัตว์ธรรมชาติ 61
1.4.1.2 ภาพสัตว์หิมพานต์ 63
สิงห์ : ตัวอย่างรูปแบบของสัตว์หิมพานต์ในงานสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย 67
1.4.1.3 ภาพสัตว์คู่ลากราชรถ: รูปแบบเฉพาะที่พบในสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย 75

1.4.2 ภาพต้นไม้ 79
รูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของภาพต้นไม้ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 79
1.4.2.1 ไม้ยืนต้นประดับด้วยดอกไม้หรือช่อดอกไม้จำนวนมาก 80
1.4.2.2 ไม้พุ่มหรือไม้ขนาดเล็กในสัดส่วนที่ใหญ่เกินความเป็นจริง 80
1.4.3 ภาพภูเขา 85
1.4.4 ภาพท้องฟ้า 87
1.4.5 ภาพผืนแผ่นน้ำ 88
1.5 ภาพสถาปัตยกรรม 91
1.5.1 สัดส่วนของอาคารสิ่งก่อสร้างเมื่อเทียบกับภาพบุคคลในภาพ 91
1.5.2 มุมมองด้านทัศนียภาพในการถ่ายทอดรูปแบบภาพอาคารสิ่งก่อสร้าง 92
1.5.3 รูปแบบของวัสดุที่ใช้ในการกั้นพื้นที่และตกแต่งภายในอาคาร 92
1.5.4 รูปแบบบางประการที่สอดคล้องกับรูปแบบที่ปรากฏหรือเป็นที่นิยมใช้ในอาคารสิ่งปลูกสร้างจริงในสมัยอยุธยาตอนปลาย 94
1.5.5 ชุดฐานและผ้าทิพย์ 95
1.5.5.1 ชุดฐาน 95
1.5.5.2 ผ้าทิพย์ 97
ข้อสังเกตเพิ่มเติมเรื่องการประดับผ้าทิพย์ที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 99
สันนิษฐานที่มาและพัฒนาการการประดับผ้าตำแหน่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์ 101
สรุปข้อสังเกตเรื่องการประดับผ้าที่ตำแหน่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์ 105

1.6 ภาพบุคคล 106
1.6.1 ภาพพระพุทธองค์และสาวก 108
1.6.2 ภาพกษัตริย์ ชนชั้นสูง และทิพยบุคคล 111
1.6.3 ภาพนักบวช วิทยาธร คนธรรพ์ 112
1.6.4 ภาพกินนร กินรี 113
2. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์ 115
2.1 ภาพสัตว์ 121
2.2 ภาพต้นไม้ 122
2.3 ภาพบุคคล 125
2.4 มุมมองและสัดส่วนของภาพ 125
3. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น 126
รูปแบบศิลปกรรม (รูปแบบเฉพาะ) ในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 131
3.1 สีและเทคนิคการสร้างงาน 131
3.2 ภาพบุคคล 134
3.3 ภาพสัตว์และธรรมชาติ 136
3.3.1 ภาพสัตว์ 136
3.3.2 ภาพต้นไม้ 136
3.3.3 ภาพผืนน้ำ 138
3.3.4 ภาพท้องฟ้า 138
3.4 ภาพอาคารสถาปัตยกรรมและการตกแต่ง 141
3.4.1 มุมมองการวาดภาพสถาปัตยกรรม 141
3.4.2 สัดส่วนภาพอาคารเปรียบเทียบกับภาพบุคคล 141
สัดส่วนภาพอาคารเปรียบเทียบภาพบุคคล 141
3.4.3 ลวดลายกระหนกตกแต่งพื้นหลัง 144

สมุดภาพพระมาลัย : ความนิยมใหม่ในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 146
สมุดภาพพระมาลัยกับการกำหนดอายุ 148
1. พัฒนาการเรื่องราวของภาพพระมาลัยในสมุดภาพ 148
2. รูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในภาพเรื่องพระมาลัยกับการกำหนดอายุ (สมุดภาพ) 150
2.1 ภาพเจดีย์จุฬามณี 150
2.2 ชุดฐานรองรับเจดีย์จุฬามณี 152
3. เปรียบเทียบมุมมองภาพที่สะท้อนแนวความคิดแบบเสมือนจริงของช่าง 154
3.1 ภาพพระมาลัยสักการะเจดีย์จุฬามณี 154
3.2 ภาพชายเข็ญใจเก็บดอกบัวถวายพระมาลัย 158
วิเคราะห์ลวดลายเพื่อกำหนดอายุงานจิตรกรรมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 161
1. ลวดลายในสมุดภาพที่สร้างในสมัยอยุธยาตอนปลาย 161
1.1 ลวดลายบนผืนผ้า (Textiles) 161
1.1.1 ลายผ้านุ่ง 164
1.1.2 ลายผ้าม่าน 167
1.1.3 ลายผ้าทิพย์ 170
1.2 ลวดลายประดับพื้นหลัง (Background Motifs) 175
1.3 ลวดลายประดับกรอบภาพ (Border) 180
1.3.1 กลุ่มลายประจำยามก้ามปูสลับดอกกลม(หรือลูกฟัก) 181
1.3.2 กลุ่มลายก้านโค้งสลับดอกกลมออกกระหนก (หรือก้ามปู) 183
1.3.3 ลายก้านขด 191

1.3.4 ลายเครือเถาหรือลายพรรณพฤกษา....192
1.3.4.1 ลายเครือเถาที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6...192
1.3.4.2 ลายเครือเถาที่ปรากฏในสมุดภาพวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1....196
1.3.4.3 ลายเครือเถาที่ปรากฏในสมุดภาพเลขที่ OR 14068 198
1.3.5 ลายก้านต่อดอก....199
1.3.6 ลายหน้ากระดาน....200
1.3.6.1 ลายหน้ากระดานที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 201
1.3.6.2 ลายหน้ากระดานที่ปรากฏในสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3....203
แม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ : พัฒนาการลวดลายในสมัยอยุธยาตอนปลาย 205
สรุปประเด็นที่ได้จากการศึกษาลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย....209
2. ลวดลายในสมุดภาพสมัยธนบุรีถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (ช่วงรอยต่อระหว่างศิลปะอยุธยาตอนปลายและศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น : ครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24)211
3. ลวดลายในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 1-รัชกาลที่ 3 : กลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24)....217
3.1 ลายผ้านุ่งและผ้าผืน 217
3.2 ลวดลายประดับพื้นหลัง 220
3.3 ลวดลายประดับกรอบภาพ....223
สรุปประเด็นที่ได้จากการศึกษาลวดลายในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น....234
เปรียบเทียบลักษณะและรูปแบบลวดลายในสมุดภาพแต่ละสมัยระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น....237
1. ลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 237

2. ลวดลายในสมุดภาพช่วงรอยต่อ: ปลายสมัยอยุธยาและสมัยธนบุรีต่อเนื่องถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 1) 238
3. ลวดลายในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1-3) 238
พัฒนาการด้านลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น 240
ผลที่ได้จากการวิเคราะห์ลวดลายเพื่อการกำหนดอายุและพัฒนาการทางด้านลวดลาย 244
วิเคราะห์ประเด็นกำหนดอายุสมุดภาพโดยใช้รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ได้จากการศึกษา 260
ประเด็นที่ 1 : ภาพเทพนมหรือภาพเทพชุมนุม : พัฒนาการกับการกำหนดอายุสมุดภาพ 261
1. ภาพเทพนมในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 261
2. ภาพเทพนมในสมุดภาพช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์ 266
3. ภาพเทพนมในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 272
พัฒนาการภาพเทพนมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น 285
สรุปผลการวิเคราะห์ : 289
ประเด็นที่ 2 : การกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีด้วยรูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย 290
วิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเพื่อกำหนดอายุ 293
1. สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน 293
2. สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 303
3. สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก 310
สรุปการวิเคราะห์ประเด็น : การกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี 317
ข้อสังเกตเพิ่มเติมในการกำหนดอายุ : ความสัมพันธ์ระหว่างสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามฉบับ 318
สรุปผลการวิเคราะห์ : 324
บทที่ 4 331
สรุปผลการศึกษา 331
สรุปผลการวิเคราะห์ : รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ใช้ในการกำหนดอายุสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น 331

ลักษณะโดยรวมและรูปแบบจำเพาะด้านศิลปกรรมและลวดลายของสมุดภาพแต่ละสมัย 341
1. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะอยุธยาตอนปลาย 341
1.1 ลักษณะโดยรวมที่เป็นความโดดเด่นของสมุดภาพที่สร้างในศิลปะอยุธยาตอนปลาย 341
1.2 ลักษณะจำเพาะด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่สร้างในศิลปะอยุธยาตอนปลาย 342
2. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์ 345
3. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น 347
ข้อสังเกตเกี่ยวกับเรื่องราวที่เขียนกับการกำหนดอายุสมุดภาพ 351
รูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย : เครื่องมือสำคัญที่ช่วยในการกำหนดอายุสมุดภาพ 352
สันนิษฐานกำหนดอายุสมุดภาพจากผลที่ได้จากการศึกษา : 353
สรุปผลการศึกษา 356
ข้อสังเกตเพิ่มเติม 357
ข้อควรระวังในการศึกษาและกำหนดอายุสมุดภาพ 358
ข้อเสนอแนะ 358
ภาคผนวก ก : ที่มาและแหล่งข้อมูลของสมุดภาพที่นำมาศึกษา 1
รายการอ้างอิง 2
ประวัติผู้เขียน 8

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 : รายการสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีการกำหนดอายุไว้.. 33

ตารางที่ 2 : รายการสมุดภาพที่ไม่ปรากฏจารึกปีสร้าง 35

ตารางที่ 3 : ตารางแสดงพัฒนาการของลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น 240

ตารางที่ 4 : ตารางแสดงการตรวจสอบลักษณะสีที่ใช้และโทนสีที่ใช้ในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้ 246

ตารางที่ 5 : ตารางแสดงการตรวจสอบมุมมอง สัดส่วน และองค์ประกอบภาพในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้..... 246

ตารางที่ 6 : ตารางแสดงการตรวจสอบการกั้นพื้นที่และชุดฐานรองรับอาคารในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้..... 247

ตารางที่ 7 : ตารางแสดงการตรวจสอบภาพสัตว์ ต้นไม้ และพุ่มพฤกษ์ในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้..... 247

ตารางที่ 8 : ตารางแสดงการตรวจสอบภาพภูเขา ผืนน้ำ และท้องฟ้าในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้ 248

ตารางที่ 9 : ตารางแสดงการตรวจสอบภาพบุคคลที่ปรากฏในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้ 248

ตารางที่ 10 : ตารางแสดงการตรวจสอบลวดลายบนผืนผ้าในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้ 249

ตารางที่ 11 : ตารางแสดงการตรวจสอบลวดลายประดับพื้นหลังในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้249

ตารางที่ 12 : ตารางแสดงการตรวจสอบลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้ 250

ตารางที่ 13 : ตารางเปรียบเทียบโทนสีและลักษณะสีที่ใช้ในสมุดภาพที่นำมาศึกษา 251

ตารางที่ 14 : ตารางเปรียบเทียบมุมมอง สัดส่วน และองค์ประกอบภาพในสมุดภาพที่นำมาศึกษา 252

ตารางที่ 15 : ตารางเปรียบเทียบภาพบุคคลในสมุดภาพที่นำมาศึกษา..... 253

ตารางที่ 16 : ตารางเปรียบเทียบภาพสัตว์ ต้นไม้ และพุ่มพฤกษ์ในสมุดภาพที่นำมาศึกษา 254

ตารางที่ 17 : ตารางเปรียบเทียบภาพผืนน้ำ ภูเขา และท้องฟ้าในสมุดภาพที่นำมาศึกษา 255
ตารางที่ 18 : ตารางเปรียบเทียบลวดลายบนผ้าผืนในสมุดภาพที่นำมาศึกษา 256
ตารางที่ 19 : ตารางเปรียบเทียบลวดลายประดับพื้นหลังในสมุดภาพที่นำมาศึกษา 257
ตารางที่ 20 : ตารางเปรียบเทียบลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพที่นำมาศึกษา 258
ตารางที่ 21 : ตารางแสดงข้อสังเกตเรื่องลวดลายเพิ่มเติมจากสมุดภาพที่นำมาศึกษา 259
ตารางที่ 22 : ตารางแสดงพัฒนาการด้านรูปแบบที่พบในภาพเทพนมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น 285
ตารางที่ 23 : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมที่ใช้กำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี 325
ตารางที่ 24 : ตารางเปรียบเทียบลักษณะทั่วไปของสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี 330
ตารางที่ 25 : รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่เป็นรูปแบบเฉพาะแต่ละสมัย (กลุ่มที่ 1 : กำหนดอายุได้ชัด) 333
ตารางที่ 26 : รูปแบบศิลปกรรมโดยรวมแต่ละสมัย (กลุ่มที่ 2 : จำเป็นต้องพิจารณาควบคู่กับกลุ่มที่ 1) 339
ตารางที่ 27 : ตารางแบ่งกลุ่มสมุดภาพตามสันนิษฐานกำหนดอายุด้วยรูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย 353

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 : รูปแบบการจัดวางภาพเต็มพื้นที่ แทรกข้อความในภาพ เป็นรูปแบบหลักที่พบในสมุดภาพที่สร้างเพื่อเป็นคัมภีร์บันทึกความรู้ 10

ภาพที่ 2 : ภาพแสดงตำแหน่งภาพที่พบในสมุดภาพเพื่อใช้ในพิธีกรรม ตรงกลางของหน้ากระดาษใช้สำหรับเขียนบทสวดหรือข้อความจากพระไตรปิฎก เว้นช่องสี่เหลี่ยมทั้งสองข้างไว้เพื่อวาดภาพ 11

ภาพที่ 3 : ภาพเปรียบเทียบภาพพุทธประวัติในสมุดภาพ MS Pali A 27 กับจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี 22

ภาพที่ 4 : ภาพพระเวสสันดรชาดกในสมุดภาพ MS Pali A 27 จาก Bodleian Library 43

ภาพที่ 5 : ภาพนารทชาดกในสมุดภาพ OR 14068 จากBritish Library 43

ภาพที่ 6 : ภาพยมโลกจากสมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเลขที่ 6 จากหอสมุดแห่งชาติ พระนคร 44

ภาพที่ 7 : ภาพสุวรรณสามชาดกจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 จาก Bodleian Library 46

ภาพที่ 8 : ภาพเวสสันดรชาดกจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 จาก Bodleian Library 46

ภาพที่ 9 : ภาพภูริทัตชาดกจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068 จาก British Library 48

ภาพที่ 10 : ภาพพุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์จากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 49

ภาพที่ 11 : ภาพป่าหิมพานต์จากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 49

ภาพที่ 12 : โทนสีแดงเป็นสีหลักในภาพอดีตพุทธภายในกรุปรางค์ประธาน วัดราชบูรณะ พระนครศรีอยุธยา 50

ภาพที่ 13 : โทนสีแดงเป็นสีหลักบนพื้นหลังของภาพเทพชุมนุมในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ. เพชรบุรี 50

ภาพที่ 14 : โทนสีสดใสในภาพป่าหิมพานต์จากสมุดภาพวัดปากคลอง จ.เพชรบุรี เล่มที่ 3 51

ภาพที่ 15 : โทนสีสดใสจากภาพชาดกและป่าหิมพานต์จากสมุดภาพเลขที่ OR 14068 สมุดภาพที่สร้างในศิลปะอยุธยาตอนปลาย 52

ภาพที่ 16 : โทนสีสดใสในภาพสุวรรณสามขาดกจากสมุดภาพเลขที่ 1984.501 52

ภาพที่ 17 : โทนสีสดใสในภาพปาหิมพานต์จากสมุดภาพเลขที่ 1993.11.1-7 52

ภาพที่ 18 : โทนสีสดใสจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068 โทนสีสดใสเป็นที่นิยมในสมุดภาพที่สร้างด้วยศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย 52

ภาพที่ 19 : ภาพเปรียบเทียบชุดสีที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายที่สันนิษฐานว่าน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากชุดสีที่ใช้ตกแต่งเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาสมัยราชวงศ์ชิงของจีนที่เป็นที่นิยมในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน 56

ภาพที่ 20 : ชุดสีที่ใช้ในงานเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาสมัยราชวงศ์ชิงของจีนซึ่งน่าจะเป็นแรงบันดาลใจให้กับสีที่ใช้ในสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย 56

ภาพที่ 21 : ภาพสัตว์ธรรมชาติในป่าหิมพานต์จากสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3 62

ภาพที่ 22 : ภาพเปรียบเทียบสัตว์ธรรมชาติจากลวดลายเขียนสีลงยาบนแจกันสมัยจักรพรรดิเฉียนหลง (ซ้าย) เทียบกับภาพในสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 (ขวา) ท่วงท่าเอี้ยวตัวอย่างร่าเริงและความนิยมวาดสัตว์เป็นฝูงสื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ตามคติจีน 62

ภาพที่ 23 : การระบายสีภาพสัตว์ธรรมชาติจากสมุดภาพ OR 14068 63

ภาพที่ 24 : ตุ๊กตาดินเผาระบายสีในสมัยจักรพรรดิหย่งเจิ้งถึงเฉียนหลง 63

ภาพที่ 25 : ภาพสิงห์จีนจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 เปรียบเทียบกับสิงห์ในศิลปะจีน (จากภาพที่ 26 และ 27) 64

ภาพที่ 26 : โถดินเผารูปวัววาดลวดลายบนผิว งานสมัยจักรพรรดิเฉียนหลง 64

ภาพที่ 27 : สิงห์จีนประดับบนฝาโถดินเผาเคลือบสีลงยาในสมัยจักรพรรดิหย่งเจิ้ง 64

ภาพที่ 28 : ภาพนกเพิ่งหวงจากสมุดภาพไตรภูมิอยุธยา เลขที่ 6 65

ภาพที่ 29 : ภาพหงส์จีนหรือเพิ่งหวงบนจานเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยา (Enamelware) ราชวงศ์ชิงสมัยจักรพรรดิคังซี 65

ภาพที่ 30 : ภาพหงส์จีนหรือนกเพิ่งหวง บนแจกันเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาราชวงศ์ชิง สมัยจักรพรรดิคังซี 66

ภาพที่ 31 : ภาพนกเพิ่งหวงในจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี 66

ภาพที่ 32 : ภาพนกเพิ่งหวงในจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี 66

ภาพที่ 33 : ภาพจตุบาทชาดกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ปรากฏสิงห์แบบจีนแท้และสิงห์แบบไทยในภาพเดียวกัน 68

ภาพที่ 34 : ตุ๊กตาเครื่องเคลือบรูปราชสีห์(สิงห์)จีนและลูก ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 (ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 23)..... 69
ภาพที่ 35 : ภาพสิงห์แบบจีนจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 69
ภาพที่ 36 : ภาพสิงห์แบบไทยที่ได้รับอิทธิพลแบบจีนจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 70
ภาพที่ 37 : ภาพสิงห์แบบไทยที่ได้รับอิทธิพลจีนจากสมุดภาพ MS Pali A27..... 70
ภาพที่ 38 : ภาพสิงห์แบบไทยจากสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3..... 70
ภาพที่ 39 : ภาพสิงห์แบบไทยจากสมุดภาพ OR 14068 71
ภาพที่ 40 : ภาพสิงห์แบบไทยแท้จากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 71
ภาพที่ 41 : ภาพสิงห์แบบไทยบนจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ เน้นความสง่างามน่าเกรงขาม..... 72
ภาพที่ 42 : ภาพมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรีปรากฏภาพสัตว์และภาพอมนุษย์ที่ได้รับอิทธิพลจากจีนอย่างมาก..... 74
ภาพที่ 44 : รูปแบบการซ้อนเส้นรอบนอกแสดงภาพสัตว์ลากราชรถตัวที่สองในภาพเนมิยชาดกจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068..... 76
ภาพที่ 43 : การซ้อนเส้นรอบนอก (ภาพเงา) สื่อถึงภาพสัตว์ลากราชรถตัวที่สองที่อยู่ด้านหลังในภาพพระเวสสันดรเสด็จออกจากพระนครจากสมุดภาพเลขที่ THI 1341 76
ภาพที่ 45 : ภาพเนมิยชาดกจากสมุดภาพเลขที่ OR 14255 แสดงรูปแบบการซ้อนเส้นรอบนอกแสดงภาพสัตว์ลากราชรถตัวที่สอง 76
ภาพที่ 46 : การซ้อนเส้นรอบนอกแสดงภาพสัตว์ลากราชรถตัวที่สองในภาพเนมิยชาดกจากสมุดภาพเลขที่ IO Pali 207 76
ภาพที่ 47 : ภาพเวสสันดรชาดกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5 ปรากฏรูปแบบสัตว์คู่ลากราชรถแบบซ้อนเส้น 77
ภาพที่ 48 : ภาพเนมิราชชาดกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5 ปรากฏสัตว์คู่ลากราชรถแบบซ้อนเส้นที่เป็นรูปแบบเฉพาะในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 77
ภาพที่ 49 : ภาพพระอาทิตย์ พระจันทร์ และราหูจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 77

ภาพที่ 50 : สัตว์คู่ลากราชรถแบบซ้อนเส้นที่เป็นรูปแบบเฉพาะในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายใน ภาพพระเวสสันดรจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 78

ภาพที่ 51 : ภาพพระอาทิตย์ พระจันทร์ และราหูจากสมุดภาพไตรภูมิขอมเลขที่ 1 ในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น ปรากฏภาพสิงห์ซึ่งเป็นสัตว์หิมพานต์ลากราชรถ สัตว์ทั้งสองตัวมีท่าทางเป็นอิสระจากกันแตกต่างจากรูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะอยุธยาตอนปลายแล้ว..... 78

ภาพที่ 52 : ภาพพระอาทิตย์ พระจันทร์ และราหูจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 ในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น 78

ภาพที่ 53 : ภาพสัตว์คู่ลากพาหนะ(วัวคู่)ในจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถ วัดช่องนนทรี ยานนาวา กรุงเทพฯ..... 79

ภาพที่ 54 : ภาพต้นไม้แบบที่ 1 มีลักษณะเป็นไม้ยืนต้นตกแต่งด้วยดอกไม้ขนาดใหญ่ ระบายสีสดใสกระจายอยู่บนต้นอย่างอิสระในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งไม่พบในงานสมุดภาพสมัยอื่น 80

ภาพที่ 55 : ภาพต้นไม้แบบที่ 2 มีลักษณะเป็นไม้ดอกทรงพุ่มที่ขยายสัดส่วนเกินความเป็นจริง ดอกไม้มีขนาดใหญ่สีสดใส เป็นลักษณะที่ได้รับอิทธิพลมาจากลวดลายประดับเครื่องถ้วยจีนที่มีอายุร่วมสมัยใกล้เคียงกัน..... 81

ภาพที่ 56 : ภาพเปรียบเทียบต้นไม้แบบที่ 2 ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายกับลวดลายประดับจานเครื่องถ้วยราชวงศ์ชิงที่ผลิตในสมัยจักรพรรดิคังซีที่มีอายุร่วมสมัยกัน ที่มาภาพ (ซ้าย): Porcelain in Polychrome and Contrast Color..... 81

ภาพที่ 57: รูปแบบไม้ดอกขนาดใหญ่และเขามอที่ปรากฏในงานจิตรกรรมที่หน้าบานประตูวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี..... 82

ภาพที่ 58 : รูปแบบไม้ดอกขนาดใหญ่และเขามอในงานตกแต่งเครื่องถ้วยจีนสมัยจักรพรรดิคังซี ซึ่งมีอายุร่วมสมัยกับช่วงปลายของอยุธยา 82

ภาพที่ 59 : ภาพสุวรรณสามชาดกจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068..... 83

ภาพที่ 60 : ภาพดอกไม้ขนาดใหญ่จากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1..... 84

ภาพที่ 61 : รูปแบบของดอกไม้และใบไม้แบบปลายแหลมบนผนังด้านหลังพระประธานในอุโบสถหลังเก่าวัดใหม่ประชุมพล อ.นครหลวง จ.พระนครศรีอยุธยา 84

ภาพที่ 62 : รูปแบบของดอกและใบแบบปลายแหลมบนพื้นหลังภาพเทพชุมนุมภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี 84

ภาพที่ 63 : ภาพต้นไม้ยืนต้นที่พบในสมุดภาพและจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย ประกอบด้วยภาพไม้ใบยืนต้นทั้งแบบเดี่ยว ๆและที่อยู่คู่กับไม้ยืนต้นที่ประดับด้วยดอกไม้ขนาดใหญ่ 85

ภาพที่ 64 : ภาพเขาอากาศคงคาจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 86

ภาพที่ 65 : ภาพป่าหิมพานต์จากสมุดภาพหัวกระบือเล่มที่ 1 แสดงภาพภูเขาแบบหินมอที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีน 86

ภาพที่ 66 : ภาพพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ในสมุดภาพ MS Pali A27 ใช้ภาพภูเขาทำหน้าที่แบ่งพื้นที่ภายในภาพแบบเส้นสินเทา 86

ภาพที่ 67 : ภาพภูริทัตตชาดกจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068 86

ภาพที่ 69 : ภาพพระมหาชนกชาดกจากสมุดภาพ MS Pali A 27 87

ภาพที่ 68 : ภาพพระนารทชาดกจากสมุดภาพ MS Pali A 27 87

ภาพที่ 70 : พื้นหลังของภาพแทนท้องฟ้าจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 88

ภาพที่ 71 : ภาพพุทธประวัติตอนเสี่ยงทายลอยถาดจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 89

ภาพที่ 72 : ภาพพุทธประวัติตอนตัดพระเมาฬีจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 ปรากฏคลื่นที่มีฟองคลื่นอยู่ด้านบน 89

ภาพที่ 73 : รูปแบบคลื่นที่มีฟองคลื่นอยู่ด้านบนในภาพตอนมหาชนกชาดกจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A27 เป็นรูปแบบที่พบเฉพาะในสมัยอยุธยาตอนปลาย 89

ภาพที่ 74 : ภาพลายเส้นแสดงรูปแบบของคลื่นน้ำที่มีลายเกลียวคลื่นอยู่ด้านบนจากภาพมหาชนกชาดกจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 (ภาพที่ 73) 89

ภาพที่ 75 : ภาพลายเส้นแสดงรูปแบบของคลื่นน้ำที่มีลายเกลียวคลื่นอยู่ด้านบนจากภาพพุทธประวัติตอนเสี่ยงทายลอยถาดจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 (ภาพที่ 72) 89

ภาพที่ 76 : ลายคลื่นน้ำมีวงหยักโค้งด้านบนแบบศิลปะอยุธยาตอนปลายในภาพมหานครนิพพานจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 90

ภาพที่ 77 : ภาพเปรียบเทียบสัดส่วนของอาคารในภาพสวรรค์ชั้นนิมมานรดีระหว่า)สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ซึ่งเป็นงานสมัยอยุธยาตอนปลาย (ซ้าย) เทียบกับสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 ซึ่งเป็นงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ขวา)..... 92

ภาพที่ 78 : นารทชาดกจากสมุดภาพ OR 14068 แสดงลายดอกลอยบนผ้าม่าน แถบสีด้านบนของผ้าเป็นโทนสีเดียวกับที่ใช้ในลวดลายประดับกรอบภาพ..... 93

ภาพที่ 79 : ลายดอกลอยบนผ้าม่าน แม่ลายเป็นดอกกลมขนาดใหญ่บนผ้ากั้นเป็นฉากขึงด้วยห่วงกลมในภาพพุทธประวัติจากสมุดภาพ MS Pali A27..... 93

ภาพที่ 80 : ภาพแม่ลายดอกลอยขนาดใหญ่บนผ้าม่านขึงด้วยห่วงกลมบนจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ 93

ภาพที่ 81 : ภาพตอนวิทูรชาดกในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 แสดงการใช้ฉากลับแลกั้นพื้นที่ภายในอาคารซึ่งเป็นลักษณะที่พบและนิยมมากในงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งไม่ปรากฏหลักฐานในสมุดภาพอยุธยาตอนปลายมาก่อน..... 94

ภาพที่ 82 : ซุ้มหยักเข้าออกที่มุขปราสาทแบบอยุธยาตอนปลายจากภาพเวสสันดรชาดกจากสมุดภาพ MS Pali A27 94

ภาพที่ 83 : ภาพและลายเส้นหน้าบรรพเหนือทางเข้าพระเมรุ วัดไชยวัฒนาราม 94

ภาพที่ 84 : ภาพนารทชาดกจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068 95

ภาพที่ 85 : เสมาช่องโคมหินอ่อนบนกำแพงแก้วฐานทักษิณ วัดไชยวัฒนาราม จ.พระนครศรีอยุธยา 95

ภาพที่ 86 : ภาพฐานสิงห์จากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 และ OR 14068 (ขวาบน)..... 96

ภาพที่ 87 : ภาพฐานสิงห์จากสมุดภาพวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1..... 97

ภาพที่ 88 : ภาพสุวรรณสามชาดกจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27..... 97

ภาพที่ 89 : ภาพฐานสิงห์จากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 ประดับผ้าทิพย์และผ้าทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าพาดประดับมุขอาคาร(ขวาสุด) 98

ภาพที่ 90 : สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ปรากฏภาพฐานสิงห์ที่ประดับด้วยผ้ารองอาสนะในตำแหน่งเดียวกับการประดับผ้าทิพย์ 99

ภาพที่ 91 : สมุดภาพเลขที่ MS Pali A27 ปรากฏภาพฐานสิงห์ที่ประดับด้วยผ้ารองอาสนะในตำแหน่งเดียวกับการประดับผ้าทิพย์..... 99

ภาพที่ 92 : ภาพแสดงการร่วมกันของผ้าอาสนะและผ้าทิพย์ประดับฐานสิงห์ รองรับทวารบาลบนหน้าต่างในศาลาการเปรียญ วัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี 100

ภาพที่ 93 : ภาพผ้าอาสนะและผ้าทิพย์บนฐานสิงห์ในงาน จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ. เพชรบุรี 100

ภาพที่ 94 : พระพุทธองค์ในสมุดภาพ MS Pali A 27 สมัยอยุธยาตอนปลาย จะมีดอกบัวรองรับในทุกอิริยาบถ ดอกบัวมีรูปแบบธรรมชาติขนาดใหญ่มาก วางอยู่บนชุดฐานสิงห์ 101

ภาพที่ 95 : ปูนปั้นประดับหน้าบรรพด้านทิศตะวันตกของปราสาทด้านทิศเหนือ วัดพระพายหลวง จ. สุโขทัย กำหนดอายุครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 19 101

ภาพที่ 96 : จิตรกรรมบนฝาผนังทิศใต้ภายในเรือนธาตุปรางค์ประธานวัดพระศรี รัตนมหาธาตุ ราชบุรี ปลายพุทธศตวรรษ 19 101

ภาพที่ 97 : จิตรกรรมบนบานหน้าต่าง 103

ภาพที่ 98 : ผ้าตกแต่งด้านบนผ้าทิพย์ 3 รูปแบบบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี ปลายพุทธศตวรรษที่ 23 103

ภาพที่ 99 : รูปแบบผ้ารองนั่งรูปดอกไม้สี่กลีบแบบดอกบัวประดิษฐ์ ในจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ .. 104

ภาพที่ 100 : รูปแบบผ้ารองนั่งในกรอบสามเหลี่ยมบนชิ้นส่วนฐานปูนปั้นในอุโบสถร้าง วัดไผ่ล้อม เพชรบุรี 104

ภาพที่ 101 : รูปแบบผ้ารองนั่งรูปบัวที่ยังคงเห็นโครงสร้างแบบธรรมชาติ บนฐานชุกชีพระพุทธรูปทรงเครื่องในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล จ.พระนครศรีอยุธยา 104

ภาพที่ 102 : ภาพพุทธประวัติตอนถวายมะม่วงจากสมุดภาพ MS Pali A 27 108

ภาพที่ 103 : ภาพพุทธประวัติตอนปฐมเทศนาจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 รูปแบบของพระพุทธรูปในสมัยสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย 110

ภาพที่ 104 : ภาพพระพุทธในภาพมารผจญจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27..... 110

ภาพที่ 105 : ภาพจากพระพุทธองค์บนจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรี 110

ภาพที่ 106 : ภาพพระพุทธจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068..... 110

ภาพที่ 107 : ภาพสวรรค์นิมมานรดีจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 สมัยอยุธยาตอนปลาย 111

ภาพที่ 108 : ภาพยมโลกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 สมัยอยุธยาตอนปลาย 111

ภาพที่ 109 : ภาพเสด็จลงจากดาวดึงส์ในสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 112

ภาพที่ 110 : ภาพปฐมเทศนาจากจิตรกรรมในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี 112

ภาพที่ 111 : ภาพป่าหิมพานต์จากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 แสดงภาพกินนร กินรียังมีขาเป็นสัตว์ ตกแต่งหางด้วยลายกระหนกสามตัว 114

ภาพที่ 112 : ภาพกินนร กินรีจากภาพสุธนชาดกในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 มีครึ่งบนเป็นคน ครึ่งล่างเป็นนก 114

ภาพที่ 113 : ภาพกินนร กินรีจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5 114

ภาพที่ 114 : กินรีในภาพสุธนชาดกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก มีท่อนล่างแบบมนุษย์แล้วเพิ่มปีกและหางนก 114

ภาพที่ 115 : ภาพวิธุรชาดกจากสมุดภาพ Thai MS 1340 ระบุปีสร้างพ.ศ.2323 115

ภาพที่ 116 : ภาพนารทชาดกจากสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิเล่มที่ 2 ระบุปีสร้าง พ.ศ. 2326 116

ภาพที่ 117 : ภาพไม้ยืนต้นประดับดอกไม้จากสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ จ.สุพรรณบุรี เล่มที่ 1 สันนิษฐานว่าเป็นสมุดภาพที่สร้างในสมัยรอยต่อ 118

ภาพที่ 118 : ภาพภูริทัตชาดกจากสมุดภาพ OR 14255 (ซ้าย) และภาพเทพนมจากสมุดภาพ IO Pali 207 (ขวา) 118

ภาพที่ 119 : ภาพป่าหิมพานต์จากสมุดภาพ1984.501 แสดงโทนสีสดใสที่อ่อนลง ไม้ยืนต้นประดับดอกและไม้พุ่มมีดอกและภาพสัตว์ธรรมชาตินิยมวาดเป็นคู่ ท่าทางเอี้ยวตัว และซุกซนแสดงการเคลื่อนไหวแบบศิลปะอยุธยาตอนปลาย 118

ภาพที่ 120 : ภาพจากตำรารำสมัยรัชกาลที่ 1แสดงโทนสีสดใสแบบโทนอ่อนที่นิยมมาก่อนในสมัยอยุธยาตอนปลาย 118

ภาพที่ 121 : ภาพเปรียบเทียบลายกระหนกจากสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายและสมุดภาพสมัยรอยต่อแสดงการคลี่คลายด้านรูปแบบ 119

ภาพที่ 122 : ภาพมโหสถชาดกจากสมุดภาพ THI 1340 (พ.ศ. 2323) สมัยธนบุรีแสดงโทนสีหม่นคล้ำที่ปรากฏในระยะนี้แล้ว 121

ภาพที่ 123 : ภาพสัตว์ธรรมชาติและภาพต้นไม้จากสมุดภาพ THI 1341 ซึ่งสันนิษฐานว่าสร้างในช่วงรอยต่อ 122

ภาพที่ 124 : ภาพอสุภกรรมฐานจากสมุดภาพพระอภิธรรมเลขที่ 131 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2322 123

ภาพที่ 125 : ภาพสัตว์และต้นไม้จากสมุดภาพพระอภิธรรมเลขที่ 131 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2322 123

ภาพที่ 126 : แสดงการเปรียบเทียบไม้ยืนต้นประดับดอกไม้สีสดใสที่เป็นลักษณะที่จะสืบต่อมาเป็นแบบแผนแต่รูปแบบในแต่ละช่วงเวลาจะต่างกัน 124

ภาพที่ 127 :ภาพแสดงการเปรียบเทียบรูปแบบไม้ดอกแบบไม้พุ่มขนาดใหญ่ระหว่างสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายและสมุดภาพช่วงรอยต่อ 124

ภาพที่ 128 : ภาพแสดงการเปรียบเทียบรูปแบบไม้ยืนต้นประดับดอกไม้สีสดใสในสมุดภาพอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรอยต่อ 124

ภาพที่ 129 : ภาพทิพยบุคคลเหาะมาสักการะพระเจดีย์จุฬามณีจากสมุดภาพ 2006.27.85 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2334 ระบายพื้นหลังด้วยสีดำสนิท 128

ภาพที่ 130 : ภาพพระมาลัยจากสมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2354 ใช้เนื้อสีทึบระบายพื้นหลังโดยการไล่สีจากน้ำเงินอ่อนจนดำสนิท 128

ภาพที่ 131 : ภาพบุคคลในสมุดภาพช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์(เปรียบเทียบเฉพาะสมุดภาพที่มีระบุปีสร้างภายในเล่ม) 129

ภาพที่ 132 : ภาพพระพุทธประวัติตอนตรัสรู้จากสมุดภาพ THAI MS 1314 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2338 130

ภาพที่ 133 : การระบายสีโดยทิ้งฝีแปรงหรือรอยพู่กันจากภาพจากสมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2354 132

ภาพที่ 134 : สี Ultramarine ในภาพเตมียชาดกจาก สมุดภาพวัดดอนกอก พ.ศ. 2369 133

ภาพที่ 135 : สี Cobalt Blue ในภาพเทพนมจากสมุดภาพ THAI MS 12 133

ภาพที่ 136 : เนื้อสีแบบผสมขาว (Tint) จากสมุดภาพ THAI MS 12 ระบุปี พ.ศ. 2382 133

ภาพที่ 137 : ภาพนางฟ้าพระพักตร์แบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นจากสมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1 พ.ศ. 2354 134

ภาพที่ 138 : ภาพพระมาลัยสวมจีวรลายดอกจากสมุดภาพ OR 14838 สร้างปีพ.ศ. 2392 134

ภาพที่ 139 : ภาพเปรียบเทียบภาพบุคคล-รัศมี(ฉัพพรรณรังสี-ท้องฟ้า-ฉากหลัง-ลายกระหนกจากสมุดภาพรัตนโกสินทร์ตอนต้น 135

ภาพที่ 140 : พุ่มพฤกษ์รูปแบบต่าง ๆ ในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 137

ภาพที่ 141 : ภาพผืนน้ำที่ใช้ลายเส้นขนานวงโค้งแบบอุดมคติจากสมุดภาพ OR 15925 ระบุปีสร้าง พ.ศ. 2384 138

ภาพที่ 142 : เปรียบเทียบรูปแบบภาพธรรมชาติ(ท้องฟ้า-ผืนน้ำ-ต้นไม้) จากสมุดภาพพระมาลัยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 140

ภาพที่ 143 : ภาพพุทธประวัติบนจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดราชสิทธารามแสดงสัดส่วนอาคารที่เพิ่มสูงขึ้นมากในงานศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น 142

ภาพที่ 144 : ภาพชาดกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 แสดงภาพสัดส่วนอาคารที่เพิ่มสูงขึ้นและการใช้ฉากลับแลตกแต่งด้านหลังแทนการใช้ผ้าม่าน 143

ภาพที่ 145 : ภาพพรหมจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 1 แสดงสัดส่วนอาคารที่สูงขึ้นและการใช้ฉากลับแลตกแต่งด้านหลัง 143

ภาพที่ 146 : ภาพวิธุรชาดกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก 143

ภาพที่ 147 : ภาพจากสมุดภาพวัดปากคลอง จ.เพชรบุรี เล่มที่ 1 144

ภาพที่ 148 : ภาพพระมาลัยจากสมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1 ระบุปีพ.ศ. 2354 144

ภาพที่ 149 : ภาพเทวดานางฟ้าจากสมุดภาพ OR 14710 ระบุปีสร้าง พ.ศ. 2380 กระหนกแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่เน้นความสมมาตร(ซ้าย-ขวาเหมือนกัน) สัดส่วะเพรียวบางกว่าที่ปรากฏในสมัยอยุธยาตอนปลาย จัดวางขนาดแบบหลวม ๆ ไม่เต็มพื้นที่ด้านหลังภาพดังแต่ก่อน 145

ภาพที่ 150 : ภาพพระพรหมบูชาพระเจดีย์เหนือช่องประตูกลางด้านหลังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ 145

ภาพที่ 151 : ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์จากสมุดภาพ 2006.27.85 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2334 152

ภาพที่ 153 : ภาพเจดีย์ทรงเครื่องบนตู้พระธรรม สมัยอยุธยาตอนปลายจากหอสมุดแห่งชาติวาสุกรี 153

ภาพที่ 152 : ภาพแสดงลวดลายปูนปั้นประดับชุดฐานสิงห์รองรับเจดีย์ทรงเครื่องสมัยอยุธยาตอนปลาย 153

ภาพที่ 154 : เปรียบเทียบชุดฐานรองรับเจดีย์จุฬามณีและมุมมองการวาดภาพของช่างในภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์ 155

ภาพที่ 155 : ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์จากสมุดภาพสมุดภาพ OR 14117 มีอายุหลังพุทธศตวรรษที่ 24 (ร.4) 157

ภาพที่ 156 : ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์จากสมุดภาพ OR 14115 มีอายุหลังพุทธศตวรรษที่ 24 (ร.4) 157

ภาพที่ 157 : ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์จากสมุดภาพ MS 15347 ที่มีอายุหลังพุทธศตวรรษที่ 24 (ร.4) 157

ภาพที่ 158 : ลายกุดั่นดอกลอย ที่มีลายดอกขนาดใหญ่เป็นแม่ลายสำคัญปรากฏบนผ้านุ่งและผ้าม่านจากสมุดภาพ MS Pali A 27 163

ภาพที่ 159 : ลายกุดั่นดอกลอย ที่มีแม่ลายรูปแบบหลากหลาย จากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 163

ภาพที่ 160 : ลายผ้านุ่งสมัยอยุธยาตอนปลายในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 แสดงให้เห็นความหลากหลายของแม่ลาย มีลายกุดั่นดอกลอยที่มีแม่ลายดอกขนาดใหญ่ที่นิยมมากเป็นแม่ลายสำคัญ 165

ภาพที่ 161 : ลวดลายผ้านุ่งบนงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล อ.นครหลวง จ.พระนครศรีอยุธยา 166

ภาพที่ 162: ลายกุดั่นดอกลอยที่มีลายดอกขนาดใหญ่เป็นแม่ลายสำคัญบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี 166

ภาพที่ 163 : ลายกุดั่นดอกลอยที่มีลายดอกขนาดใหญ่เป็นแม่ลายสำคัญปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี 166

ภาพที่ 164 : ลายกุดั่นดอกลอยที่มีลายดอกขนาดใหญ่เป็นแม่ลายสำคัญในงานจิตรกรรมฝาผนังด้านหลังพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี 167

ภาพที่ 165 : ภาพแสดงการใช้ผ้าม่านกั้นพื้นที่ในอาคาร จากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 ภาพพุทธประวัติ ตอนเจ้าชายสิทธัตถะลาลูกเมียเพื่อออกบวช 168

ภาพที่ 167 : ลายดอกลอยบนผ้าม่าน แม่ลายดอกกลมขนาดใหญ่ในสมุดภาพ MS Pali A27 168

ภาพที่ 166 : ลายดอกลอยบนผ้าม่าน แถบสีด้านบนของผ้าเป็นโทนสีเดียวกับที่ใช้ในลวดลายประดับกรอบภาพจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068 168

ภาพที่ 168 : แม่ลายดอกลอยขนาดใหญ่บนผ้าม่านและผ้าขึงฉัตรซ้อนขั้นในภาพพุทธประวัติตอนประสูติภายใต้ฉัตรซ้อนชั้นจากจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรี 169

ภาพที่ 169 : ตำแหน่งลวดลายประดับผ้าทิพย์ 170

ภาพที่ 170 : ลวดลายประดับผ้าทิพย์จากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 สมัยอยุธยาตอนปลาย ... 171

ภาพที่ 171 : ภาพผ้าทิพย์จากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 สมัยอยุธยาตอนปลาย ปรากฏลายกุดั่นดอกลอยขนาดใหญ่เป็นลายพื้น 171

ภาพที่ 172 : ลวดลายประดับผ้าทิพย์จากสมุดภาพเลขที่ OR 14068 สมัยอยุธยาตอนปลาย 172

ภาพที่ 173 : ลวดลายประดับผ้าทิพย์จากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5 ในสมัยอยุธยาตอนปลาย..... 172

ภาพที่ 174 : ลวดลายประดับผ้าทิพย์จากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 สมัยอยุธยาตอนปลาย ปรากฏลายราชวัติและลายกุดั่นดอกลอยเป็นลายพื้น ลายดอกมีขนาดใหญ่เป็นลายพื้น ลวดลายบนผ้าทิพย์มีลักษณะเดียวกันกับที่ปรากฏบนผ้านุ่งเครื่องแต่งกาย 173

ภาพที่ 175 : ลวดลายประดับผ้าทิพย์จากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 สมัยอยุธยาตอนปลาย ปรากฏลายราชวัติและลายกุดั่นดอกลอยเป็นลายพื้น 173

ภาพที่ 176 : ภาพลายเส้นลวดลายกุดั่นดอกลอยจากประติมากรรมปูนปั้นผ้าทิพย์ประดับฐานชุกชีพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ในเมรุรายหมายเลข 7 วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา 174

ภาพที่ 177 : ภาพลายเส้นลวดลายราชวัติดอกลอยจากประติมากรรมปูนปั้นผ้าทิพย์ประดับฐานชุกชีพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ในเมรุรายหมายเลข 4 วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา 174

ภาพที่ 178 : ภาพลายเส้นลวดลายราชวัติจากประติมากรรมปูนปั้นผ้าทิพย์ประดับฐานชุกชีพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ในเมรุรายหมายเลข 10 วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา 174

ภาพที่ 179 : ลวดลายกรุยเชิงประดับที่ประติมากรรมปูนปั้นผ้าทิพย์ประดับฐานชุกชีพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ในเมรุรายหมายเลข 6 วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา 175

ภาพที่ 180 : ลวดลายผ้าทิพย์ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรี ปรากฏทั้งลายกุดั่นดอกลอยขนาดใหญ่ ลายราชวัติ และลายช่องแสง 175

ภาพที่ 181 : พื้นหลังเป็นท้องฟ้าประดับลวดลาย (แบบที่ 1) ด้วยช่อดอกไม้แบบธรรมชาติปะปนกับช่อกระหนกจากสมุดภาพหัวกระบือเล่มที่ 1 176

ภาพที่ 182 : พื้นหลังเป็นท้องฟ้าประดับลวดลาย (แบบที่ 1) ภาพแสดงการใช้กระหนกประดับพื้นหลังจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 176

ภาพที่ 183 : งานจิตรกรรมบนไม้ฝาผนังศาลาการเปรียญ วัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี ประดับพื้นหลังด้วยกระหนกบนท้องฟ้า (พื้นหลัง) 176

ภาพที่ 184 : พื้นหลังเป็นท้องฟ้าประดับลวดลาย (แบบที่ 2) ในสมุดภาพ MS Pali A 27 พื้นหลังประดับลายดอกไม้ร่วงมีลักษณะกึ่งธรรมชาติกึ่งประดิษฐ์,..... 177

ภาพที่ 185 : พื้นหลังเป็นท้องฟ้าประดับลวดลาย (แบบที่ 3) ในสมุดภาพเลขที่ OR 14068..... 178

ภาพที่ 186 : ภาพแสดงการประดับช่อกระหนกและลายดอกไม้ร่วง (ลวดลายเป็นลายแบบประดิษฐ์ทั้งหมด) ที่พื้นหลังของภาพเทพชุมนุมในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ. เพชรบุรี 178

ภาพที่ 187 : ภาพเปรียบเทียบลายช่อกระหนกและลายดอกไม้ร่วงประดับพื้นหลังของภาพเนมิยชาดกจากสมุดภาพ เลขที่ OR 14068 (ซ้าย) กับ ลายดอกไม้ร่วงบนพื้นหลังที่พบบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล อ.นครหลวง จ.พระนครศรีอยุธยา (สองภาพด้านบน) 179

ภาพที่ 188 : ลายประดับกรอบภาพในกลุ่มลายประจำยามก้ามปูสลับดอกกลม (ลูกฟัก)จากสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 182

ภาพที่ 189 : ภาพเปรียบเทียบลายประจำยามก้ามปูสลับดอกกลมจากสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายกับสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 183

ภาพที่ 190 : ภาพแสดงตำแหน่งขององค์ประกอบทั้งสามส่วนและลักษณะการแตกลายกลุ่มลายก้านโค้งสลับดอกกลมออกกระหนก ได้แก่ (1) ลายดอกกลม 184

ภาพที่ 191 : ลายประดับกรอบภาพในกลุ่มลายก้านโค้งสลับดอกกลมออกกระหนก (หรือก้ามปู) จากสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 185

ภาพที่ 192 : ลายก้านโค้งกระหนกใบไม้ แบบที่ 1 และภาพลายเส้นก้านโค้งแบบด้านหน้า..... 186

ภาพที่ 193 :ลายก้านโค้งกระหนกใบไม้ แบบที่ 1 และภาพลายเส้นก้านโค้งแบบด้านข้าง 186

ภาพที่ 194: ภาพเปรียบเทียบลายก้านโค้งกระหนกใบไม้ แบบที่ 2 (สามแถบด้านขวา) กับลายก้านโค้งแบบที่ 1 (แถบด้านซ้ายสองแถบ)..... 187

ภาพที่ 195 : ลายก้านโค้งสลับดอกจอก วัดส้ม พระนครศรีอยุธยา..... 188

ภาพที่ 196 : ลายก้านโค้งสลับดอกจอกบนฐานชุกชีภายในวิหารหลวงวัดพระศรีสรรเพชญ์ พระนครศรีอยุธยา..... 188

ภาพที่ 197 : ลายก้านโค้งสลับดอกจอกปูนปั้นประดับเจดีย์ทรงปรางค์องค์เล็กวัดโลกยสุธา พระนครศรีอยุธยา กำหนดอายุครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 22 188

ภาพที่ 198 : ลายก้านโค้งสลับดอกจอก ปูนปั้นประดับหน้ากระดานฐานชุกชีในเมรุราย วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา พ.ศ. 2173 189

ภาพที่ 199 : ลายก้านโค้งสลับดอกจอก ปูนปั้นประดับหน้ากระดานฐานชุกชีในเมรุราย วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา พ.ศ. 2173 189

ภาพที่ 200 : ลายก้านโค้งสลับดอกจอกที่ใช้เป็นลวดลายประดับกรอบภาพเทพนมจากสมุดภาพ IO Pali 207 190

ภาพที่ 201 : ลายก้านขดที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 191

ภาพที่ 202 : ลายเครือเถาหรือลายพรรณพฤกษาที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 193

ภาพที่ 203 : ลายเครือเถาที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาตอนปลายและสมัยต่อ ๆ มา ... 195

ภาพที่ 204 : ลายเครือเถาจากลวดลายปูนปั้นประดับหน้ากระดานเจดีย์ทรงปราสาทห้ายอดที่วัดป่าสัก เชียงแสน 196

ภาพที่ 205 : ลายเครือเถาสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 196

ภาพที่ 206 : ลายเครือเถาจากสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 198

ภาพที่ 207 : ภาพเปรียบเทียบ (ซ้าย) ลายก้านต่อดอกที่ปรากฏในสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 พ.ศ. 2286 สมัยอยุธยาตอนปลายกับ (ขวา) ลายก้านต่อดอกในกรวยเชิงปูนปั้นประดับวัดวรเชตุเทพบำรุงที่มีอายุครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 22 199

ภาพที่ 208 : ลายกระจังหน้ากระดานที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 200

ภาพที่ 209 : ลายกระจังหน้ากระดานจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 201

ภาพที่ 211 : ลายกระจังหน้ากระดานจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 201

ภาพที่ 210 : ลายกระจังหน้ากระดานจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 201

ภาพที่ 212 : ลายกรุยเชิงปูนปั้นปรางค์ประธาน 201

ภาพที่ 213 : จานลายครามที่ผลิตจากเตาหลวงจิงเต๋อเจิ้นในสมัยจักรพรรดิคังซี (ตรงกับปลายรัชสมัยของพระนารายณ์มหาราชต่อกับพระเพทราชา) 202

ภาพที่ 214 : ภาพเปรียบเทียบรูปแบบลายกระจังที่น่าจะพัฒนามาจาก “กลีบบัว” จากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 (บนขวา) กับลวดลายประดับจานลายครามในสมัยจักรพรรดิคังซี อายุราวกลางพุทธศตวรรษที่ (ขยายจากภาพที่ 209) 203

ภาพที่ 215 : ลายกระจังหน้ากระดานจากสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3 204

ภาพที่ 216 : แม่ลายที่มีที่มาจากกลีบบัวจาก ลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ... 205

ภาพที่ 217 : ลายดอกโบตั๋นบนบานประตูไม้แกะสลักจากคูหาเจดีย์วัดพระศรีสรรเพชญ์ พระนครศรีอยุธยา 205

ภาพที่ 218 : แม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์และลายกลีบบัวจากลายหน้ากระดานประดับกรอบภาพในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 205

ภาพที่ 219 : แม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์(ช่อหางโต) สมัยอยุธยาตอนปลายจากบานประตูไม้แกะสลักรูปเซี่ยวกางเหยียบกิเลน วัดหันตรา พระนครศรีอยุธยา 206

ภาพที่ 220 : ลวดลายจากคัมภีร์ 206

ภาพที่ 221 : ลวดลายช่อดอกที่นิยมใช้ตกแต่งพรมเปอร์เซีย (Palmette Motif) 207

ภาพที่ 222 : เปรียบเทียบองค์ประกอบและโครงสร้างภายในลวดลาย Shah Abbas I Palmette (ซ้ายสุด) กับลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย 207

ภาพที่ 223 : ลวดลายกลมเดี่ยวขนาดใหญ่วางเป็นแนวด้านหลังภาพจากภาพจันทกุมารชาดกในสมุดภาพเลขที่ Thai MS 4 211

ภาพที่ 224 : ลวดลายกลมเดี่ยวขนาดใหญ่วางเป็นแนวเส้นบนพื้นหลังของภาพจากภาพเนมิราชชาดกในสมุดภาพ Thai MS ปี พ.ศ. 2326 211

ภาพที่ 225 : ลวดลายดอกกลมเดี่ยวประดับพื้นหลังจากภาพเทพนมในสมุดภาพพระอภิธรรมเลขที่ 131 212

ภาพที่ 226 : ลวดลายดอกลอยขนาดใหญ่บนผ้าม่านจากภาพจันทกุมารชาดกในสมุดภาพ Thai MS 1340 ปรากฏปีสร้างพ.ศ. 2323 212

ภาพที่ 227 : ภาพนารทชาดกจากสมุดภาพเลขที่ THAI MS 1340 ปรากฏลวดลายดอกลอยขนาดใหญ่บนผืนผ้านุ่ง 212

ภาพที่ 228 : ภาพวิทูรชาดกจากสมุดภาพเลขที่ THAI MS 1340 ระบุปีพ.ศ.2323 213

ภาพที่ 229 : ลวดลายประดับกรอบภาพจากสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิเล่มที่ 2 ปรากฏปีสร้างพ.ศ. 2326 214

ภาพที่ 230 : ภาพเปรียบเทียบลวดลายประดับกรอบภาพในกลุ่มที่มีการให้สีคล้ายกับเทคนิคการลงรักปิดทองที่พบในสมุดภาพสมัยธนบุรีถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ 215

ภาพที่ 231 : ลวดลายบนผ้านุ่งแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นในสมุดภาพเลขที่ OR 14710 ระบุปีสร้าง พ.ศ. 2380 217

ภาพที่ 232 : ลวดลายบนผ้านุ่งแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นในสมุดภาพเลขที่ OR 14838 ระบุปีสร้าง พ.ศ. 2392 ปลายสมัยรัชกาลที่ 3 218

ภาพที่ 233 : ภาพเปรียบเทียบขนาดลวดลายระหว่างลวดลายบนผ้านุ่งแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ขวา) เทียบกับลวดลายผ้านุ่งดอกลอยขนาดใหญ่สมัยอยุธยาตอนปลาย (ซ้าย) 219

ภาพที่ 234 : ลวดลายบนผ้านุ่งแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีแม่ลายขนาดเล็กและถี่มากปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย กรุงเทพฯ 219

ภาพที่ 235 : ลวดลายบนผ้านุ่งสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 220

ภาพที่ 236 : ลายดอกไม้ร่วงประดับพื้นหลังในสมุดภาพวัดศาลาเขื่อน จ.เพชรบุรี เล่มที่ 1 ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 221

ภาพที่ 237 : ลายดอกไม้ร่วงประดับพื้นหลังในสมุดภาพ THAI MS 12 ระบุปีพ.ศ. 2382 ปลายสมัยรัชกาลที่ 3 221

ภาพที่ 238 : ลายดอกไม้ร่วงประดับพื้นหลังในสมุดภาพ OR 14838 ระบุปีพ.ศ. 2392 ปีสุดท้ายในสมัยรัชกาลที่ 3 222

ภาพที่ 239 : ช่อกระหนกขนาดใหญ่ประดับพื้นหลังในสมุดภาพ OR 14732 ระบุปีพ.ศ. 2400 สมัยรัชกาลที่ 4 222

ภาพที่ 240 : ลายดอกไม้ร่วงกึ่งธรรมชาติกึ่งประดิษฐ์ประดับพื้นหลังในสมุดภาพ OR 14732 ระบุปีพ.ศ. 2400 สมัยรัชกาลที่ 4 222

ภาพที่ 241 : ช่อกระหนกขนาดใหญ่ประดับพื้นหลังในสมุดภาพ OR 6630 ระบุปีพ.ศ. 2418 สมัยรัชกาลที่ 5 223

ภาพที่ 242 : ลวดลายประดับกรอบภาพที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 224

ภาพที่ 243 : ภาพเปรียบเทียบลวดลายพรรณพฤกษาจากสมุดภาพ OR 14710 ปีพ.ศ. 2380 สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นกับลายสมัยอยุธยาตอนปลาย 224

ภาพที่ 244 : ลวดลายพรรณพฤกษาจากสมุดภาพ OR 14710 ระบุปีพ.ศ. 2380 225

ภาพที่ 245 : ลวดลายประดับกรอบภาพจากสมุดภาพวัดปากคลอง จ.เพชรบุรี เล่มที่ 2 เทียบกับลวดลายประดับตกแต่งในศิลปะตะวันตกแบบนีโอคลาสสิคที่มีอายุร่วมสมัยเดียวกัน 226

ภาพที่ 246 : ลวดลายประดับกรอบภาพจากสมุดภาพวัดศาลาเขื่อน จ.เพชรบุรี เล่มที่ 2 227

ภาพที่ 247 : ลวดลายก้านโค้งสลับดอกกลมประดับหน้ากระดานพระราชยานในภาพเวสสันดรชาดกบนจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย สร้างในสมัยรัชกาลที่ 3 เทียบกับลวดลายจากสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 2 228

ภาพที่ 248 : ลวดลายหน้ากระดานบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย กรุงเทพฯ งานในสมัยรัชกาลที่ 3 229

ภาพที่ 249 : ลวดลายหน้ากระดานบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดไชยทิศ บางกอกน้อย กรุงเทพฯ 229

ภาพที่ 250 : ลายดอกกลมจากลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพวัดศาลาเขื่อนเล่มที่ 2 และสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 2 เทียบกับลวดลายประดับหน้าบรรพเหนือกรอบประตูทางเข้าวิหารน้อย วัดหน้าพระเมรุ พระนครศรีอยุธยา 229

ภาพที่ 251 : ลายดอกกลมจากลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพวัดศาลาเขื่อนเล่มที่ 2 มีรูปแบบผสมระหว่างดอกพุดตานหรือดอกโบตั๋นแบบจีนกับลายดอกกลมในศิลปะตะวันตกผูกลายกับใบอะแคนตัส (ลายพุดตานอย่างเทศ) ซึ่งใกล้เคียงกับลวดลายประดับหน้าบรรพเหนือกรอบหน้าต่างวิหารน้อย วัดหน้าพระเมรุ อยุธยาฯ 229

ภาพที่ 252 : ภาพพุทธประวัติเสด็จออกผนวชจากสมุดภาพเลขที่ THI 1314 ตามจารึกระบุว่าเป็นหนังสือมาไลย (เขียนตามจารึก) 230

ภาพที่ 253 : ลวดลายรูปแบบใหม่ที่ปรากฏในสมุดภาพ THI 1314 พ.ศ. 2338 231

ภาพที่ 255 : ลวดลายรูปแบบใหม่ที่ปรากฏในสมุดภาพ OR 15925 พ.ศ. 2384 สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 231

ภาพที่ 254 : ลวดลายรูปแบบใหม่ที่ปรากฏในสมุดภาพ OR 14838 231

ภาพที่ 256 : ลวดลายประดับกรอบภาพรูปแบบใหม่ที่พบในสมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธารามไม่ระบุปีสร้าง....232

ภาพที่ 257 : ภาพพระอินทร์และพระพรหมจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2286 ในสมัยอยุธยาตอนปลาย....263

ภาพที่ 258 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 สมัยอยุธยาตอนปลาย....263

ภาพที่ 259 : ภาพเทพพนมจากสมุดภาพวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1....264

ภาพที่ 260 : ภาพเทพนมในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี....266

ภาพที่ 261 : ภาพเทพนมประทับบนยกพื้น ทำจากไม้ ประดับลวดลาย จากสมุดภาพเลขที่ OR 14255....267

ภาพที่ 262 : ภาพเทพนมประทับบนยกพื้น ทำจากไม้ ประดับลวดลาย จากสมุดภาพเลขที่ THI 1340 จารึกปีสร้างพ.ศ.2323....267

ภาพที่ 263 : ยกพื้นไม้ในภาพพระเวสสันดรชาดกจากสมุดภาพ MS Pali A27....268

ภาพที่ 264 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ THI 1341 แสดงภาพพระอินทร์และพระพรหมประทับบนแท่นฐานสิงห์ ด้านหลังตกแต่งด้วยลายกระหนกทีลดทอนรายละเอียดลงมากทำให้มีพื้นที่ว่างด้านหลังเพิ่มขึ้นมาก สันนิษฐานจากรูปแบบว่าเป็นงานในช่วงรอยต่อ....269

ภาพที่ 265 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพวัดลาด เพชรบุรี เล่มที่ 1....269

ภาพที่ 266 : ภาพเทพนมประทับบนแท่นเตี้ยจากสมุดภาพพระอภิธรรมย่อเลขที่ 130....269

ภาพที่ 267 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131....271

ภาพที่ 268 : เทพนมจากสมุดภาพเลขที่ 2006.27.85 พ.ศ. 2334 ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ Asian Art Museum, SF, USA....272

ภาพที่ 269 : ภาพเทพนมปรากฏเป็นภาพนางฟ้าประทับบนโขดหิน จากสมุดภาพวัดพระรูปเล่ม ที่ 1 จารึกปีสร้างพ.ศ. 2354....273

ภาพที่ 270 : สี Ultramarine ที่ระบายบนพื้นหลังภาพเทพนมประทับบนยกพื้นจากสมุดภาพ Thai MS 12 (New York Public Library) จารึกปีสร้างพ.ศ. 2382....275

ภาพที่ 271 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ OR 14732 งานสร้างปีพ.ศ. 2400 (รัชกาลที่ 4)....276

ภาพที่ 272 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ OR 14027....276

ภาพที่ 273 : ภาพเทพนมประทับบนฐานบัวหินอ่อน จากสมุดภาพเลขที่ OR 14838 (British Library) จารึกปีสร้างพ.ศ. 2392 276

ภาพที่ 274 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ OR 14732 จารึกปีสร้าง พ.ศ. 2400 สมัยรัชกาลที่ 4 277

ภาพที่ 275 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพวัดปากคลอง เพชรบุรี เล่มที่ 1 ปรากฏภาพนางฟ้าเทวดามากกว่าหนึ่งองค์ในภาพ 279

ภาพที่ 276 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ OR 13703 279

ภาพที่ 277 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ OR 14664 ที่มีเทวบุคคลมากกว่าหนึ่งในแต่ละกรอบภาพ 279

ภาพที่ 278 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ 1984.508 ที่มีเทวบุคคลมากกว่าหนึ่งในแต่ละกรอบภาพ 280

ภาพที่ 279 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 สมัยอยุธยาตอนปลาย 282

ภาพที่ 280 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายและต้นกรุงรัตนโกสินทร์ 283

ภาพที่ 281 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพที่มีจารึกในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น 284

ภาพที่ 282 : ภาพผ้ารองนั่งรูปครึ่งวงกลมประดับบนบัลลังก์ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน 295

ภาพที่ 283 : ภาพผ้ารองนั่งรูปครึ่งวงกลมบนบัลลังก์ฐานสิงห์ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเป็นรูปแบบที่รับมาจากอยุธยาตอนปลาย 296

ภาพที่ 284 : ภาพสัตว์หิมพานต์แบบอิทธิพลศิลปะจีน ภาพสิงห์ ภาพหงส์จีน (เฟิ่งหวง) ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน 297

ภาพที่ 285 : ภาพสัตว์หิมพานต์แบบอิทธิพลศิลปะจีน ภาพสิงห์จีนจากสมุดภาพหัวกระบือเล่มที่ 1 ที่สร้างในปีพ.ศ. 2286 298

ภาพที่ 286 : ภาพสัตว์คู่ลากพาหนะที่ใช้การซ้อนเส้นรอบนอกของสัตว์ตัวหน้าแทนสัตว์ตัวที่สองจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน 298

ภาพที่ 287: ภาพต้นไม้ประดับดอกขนาดใหญ่สีสดใสในสัดส่วนที่ไม่คำนึงถึงความเป็นจริงจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน 299

ภาพที่ 288 : ภาพลายคลื่นน้ำแบบวงโค้งเส้นขนานมีฟองคลื่นอยู่ด้านบนและภาพต้นไม้ระบายสีตัดเส้นแบบ Low Contrast..... 299

ภาพที่ 289 : ภาพเปรียบเทียบ(ซ้าย) ลายประจำยามก้ามปูและลายก้านโค้งสลับดอกกลมในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน กับ (ขวา) ลวดลายเดียวกันในสมุดภาพหัวกระบือเล่มที่ 1 ที่สร้างในปีพ.ศ. 2286 ในสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ..... 300

ภาพที่ 290 : ภาพลวดลายประดับกรอบภาพที่ใช้เทคนิคลงรักปิดทองและระบายสีเลียนแบบลงรักปิดทองที่พบในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน (ซ้ายสุด) เปรียบเทียบกับที่พบในสมุดภาพสมัยรอยต่อ. 301

ภาพที่ 291 : คำว่า “พระ” ที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีมีลักษณะคล้าย พ สองตัวซ้อนกันซึ่งเป็นอักขรวิธีแบบเก่า..... 302

ภาพที่ 292 : ภาพต้นไม้ในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 ใช้สีดำรองเป็นเงาอยู่ด้านหลังพุ่มใบเพื่อแสดงปริมาตรแบบ High Contrast..... 304

ภาพที่ 293 : กำแพงแก้วสองชั้นล้อมรอบทุศศเจดีย์ในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 ลวดลายพรรณพฤกษในโครงสร้างลายแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น..... 305

ภาพที่ 294 : กำแพงแก้วสองชั้นล้อมรอบปราสาทในสวรรค์ชั้นดุสิตในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 ประดับลวดลายพรรณพฤกษาในโครงสร้างลายแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น..... 305

ภาพที่ 295 : ภาพกำแพงแก้วสองชั้นประดับแผ่นกระเบื้องเขียนลายในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10. 306

ภาพที่ 296 : ภาพกำแพงแก้วสองชั้นตกแต่งกระเบื้องเขียนลายบนกำแพงแก้วล้อมรอบพระอุโบสถที่ประดับกระเบื้องเขียนลายบนพนักเตี้ยระหว่างเสาดังเช่นที่พบรอบพระอุโบสถภายในวัดพระศรีศาสดาราม พระบรมมหาราชวัง กรุงเทพฯ..... 306

ภาพที่ 297 : แม่ลายและการจัดวางโครงสร้างลายภายในแผ่นกระเบื้อง (ลายพรรณพฤกษา) ลายแทรกตรงกลาง และลายกลีบบัวที่ล้อมกรอบในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10..... 307

ภาพที่ 298 : ภาพแสดงแผงประดับแผ่นศิลาสลักที่พนักด้านในระหว่างเสาพาไลรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม..... 307

ภาพที่ 299 : ลวดลายพรรณพฤกษาบนกระเบื้องเขียนลายจากประเทศจีนประดับที่ฐานรอบเสาบนเฉลียงมุขหน้าของพระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระบรมมหาราชวัง..... 308

ภาพที่ 300 : ภาพกำแพงแก้วประดับกระเบื้องและลวดลายในงานจิตรกรรมวัดคงคาราม จ.ราชบุรี..... 308

ภาพที่ 301 : ภาพสวรรค์ชั้นอกนิษฐพรหมวาดด้วยมุมมองทัศนียภาพแบบศิลปะตะวันตก (One-Point-Perspective)..... 311

ภาพที่ 302 : ฉากลับแลจากภาพในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก 312

ภาพที่ 303 : ภาพฉากลับแลลวดลายพรรณพฤกษาจากภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย..... 312

ภาพที่ 304 : เปรียบเทียบภาพต้นไม้ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี (จากซ้ายไปขวา) ฉบับเบอร์ลิน-เลขที่ 10-เลขที่ 10/ก และวัดคงคาราม ราชบุรี..... 313

ภาพที่ 305 : สีเขียวเวอร์ริเดียนจากภาพชีเปลือยในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก (ขวา) เทียบกับภาพเดียวกันจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน (ขวา)..... 314

ภาพที่ 306 : ภาพพุทธประวัติตอนประสูติจากสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก 315

ภาพที่ 307: ภาพชาวบ้านสวมเสื้อแขนยาวจากภาพเตรัศนิบาตชาดกในสมุดภาพเลขที่ 10/ก (ขวา) เปรียบเทียบกับภาพเดียวกันจากสมุดภาพฉบับเบอร์ลิน (ซ้าย) ที่ชาวบ้านไม่สวมเสื้อ 316

ภาพที่ 308 : เปรียบเทียบเครื่องแต่งกายชาวบ้านในภาพเทวทูตสี่จากสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่ม..... 316

ภาพที่ 309 : เปรียบเทียบภาพดาวดึงส์ในสมุดภาพไตรภูมิในศิลปะอยุธยาตอนปลายกับสมุดภาพในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น..... 319

ภาพที่ 310 : เปรียบเทียบภาพดาวดึงส์ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามแล่ม..... 320

ภาพที่ 311 : ภาพเปรียบเทียบการจัดองค์ประกอบภายในภาพทุสสเจดีย์และภาพเสด็จประพาสอุทยานในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่ม..... 322

ภาพที่ 312 : เปรียบเทียบองค์ประกอบภาพในภาพพุทธประวัติตอนพระอินทร์ดีดพิณและนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาสในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่ม 323

ภาพที่ 313 : ภาพเปรียบเทียบการจัดองค์ประกอบในภาพเรื่องกากีจากสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน (บน) กับสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก (ล่าง)..... 323

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

สมุดภาพเป็นงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นเพื่อบันทึกความรู้ในศาสตร์ต่าง ๆ ทั้งในทางโลกและทางธรรม ในส่วนของสมุดภาพที่สร้างขึ้นเพื่อรับใช้พุทธศาสนาประกอบไปด้วยคัมภีร์บันทึกเรื่องราวอันได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิ เป็นสำคัญและคัมภีร์ที่ใช้เพื่อประกอบในพิธีกรรม เช่น สมุดภาพพระอภิธรรม สมุดภาพพระมาลัย เป็นต้น งานจิตรกรรมในสมุดภาพนั้นนอกจากจะมีความสวยงามเป็นอย่างมากแล้วยังถือเป็นหลักฐานสำคัญที่มีคุณค่ายิ่งในการศึกษารูปแบบทางศิลปกรรม ด้วยเหตุว่างานจิตรกรรมในสมุดภาพเป็นงานที่ไม่ผ่านการบูรณะตามเวลาที่ผ่านไปอันเป็นคุณลักษณะสำคัญที่แตกต่างจากงานศิลปกรรมอื่น

ที่ผ่านมามีผู้สนใจศึกษาสมุดภาพของไทยจากทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยงานศึกษาเกือบทั้งหมดมักแยกการศึกษาสมุดภาพไตรภูมิและสมุดภาพพระอภิธรรมออกจากกันอาจเนื่องเพราะโดยมากเป็นการศึกษาที่ให้ความสำคัญกับคติและการตีความเป็นหลัก จากการตรวจสอบพบว่ามีนักวิชาการให้ความสนใจทำการศึกษาสมุดภาพไตรภูมิไว้จำนวนไม่น้อยซึ่งโดยมากจะเป็นการศึกษาทางด้านคติและที่มา แต่ในส่วนของสมุดภาพพระอภิธรรมนั้นมีงานศึกษาอยู่น้อยมากน่าจะเป็นเพราะจำนวนหลักฐานที่เหลืออยู่นั้นมีไม่มากนักและเข้าถึงได้ยาก สภาพของหลักฐานจำนวนไม่น้อยไม่อยู่ในสภาพสมบูรณ์พอให้ศึกษา อีกทั้งสมุดภาพพระอภิธรรมโดยมากแล้วมักจะไม่มีการจารึกระบุถึงช่วงเวลาที่สร้างงาน

งานศึกษาเกี่ยวกับสมุดภาพพระอภิธรรมหรือสมุดข่อยในไทยนำโดยอาจารย์ น ณ ปากน้ำและอาจารย์ท่านอื่นจะเน้นการรวบรวมเอกสารภาพถ่ายนำมาประกอบคำพรรณนาถึงเรื่องราวที่ปรากฏบนภาพพร้อมกับสันนิษฐานอายุของสมุดภาพแต่ละเล่มจากการเปรียบเทียบลักษณะและเทคนิคการสร้างงานที่พบในสมุดภาพกับงานจิตรกรรมฝาผนังที่ร่วมสมัยกัน โดยอ้างอิงจากลักษณะโดยรวมของรูปแบบศิลปกรรมที่พบ ได้แก่ เทคนิคการลงสีและลักษณะของลายเส้นที่ใช้[1]ประกอบกับการอ้างอิงถึงรูปแบบตัวอักษรที่จารึกลงในสมุด

---

[1] เทคนิคการลงสีและลักษณะลายเส้นที่พบ ได้แก่ ความพลิ้วของเส้นพู่กัน การระบายสีแบบโปร่งคล้ายสีน้ำ ความนิยมใช้พื้นหลังสีอ่อน อันเป็นลักษณะที่พบมากในงานสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งจะแตกต่างจากงานในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ที่นิยมสีทึบ เป็นต้น อ่านเพิ่มเติมใน น. ณ ปากน้ำ และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, จิตรกรรมสมัยอยุธยาจากสมุดข่อย (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2528)., 11-13

ภาพและประวัติการได้มาหรือสถานที่ที่พบหรือเก็บรักษาเป็นหลัก ในขณะที่งานศึกษาสมุดภาพของนักวิชาการต่างประเทศจะเน้นให้ความสำคัญกับเรื่องราวทางพุทธศาสนาที่ปรากฏในภาพและกำหนดอายุสมัยของสมุดภาพแต่ละเล่มโดยอ้างอิงถึงประวัติการได้มา รูปแบบของตัวอักษรที่พบและความนิยมในเรื่องราวที่เขียนในสมุดภาพเป็นสำคัญ มีการอ้างอิงถึงรูปแบบศิลปกรรมบ้างแต่ไม่มากนัก นอกจากนี้ในช่วงหลังมานี้ยังพบงานศึกษาทางวิทยาศาสตร์ที่ใช้เทคนิคทางรังสีวิทยาในการตรวจสอบสีและเนื้อกระดาษของสมุดภาพเพื่อช่วยในการกำหนดอายุอีกด้วย

จากการตรวจสอบเบื้องต้นยังไม่พบว่ามีงานศึกษาที่ทำการรวบรวมข้อมูลรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในงานจิตรกรรมสมุดภาพแล้วนำมาวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ ทั้งที่รูปแบบและลวดลายดังกล่าวมีความหลากหลายและเป็นแหล่งข้อมูลสำคัญที่สะท้อนให้เห็นความนิยมด้านรูปแบบที่เป็นงานสืบเนื่องต่อมาและรูปแบบที่เปลี่ยนไปในแต่ละช่วงเวลา อีกทั้งลวดลายบางอย่างยังสามารถพบได้ในงานศิลปกรรมแขนงอื่นจึงน่าจะสามารถทำการศึกษาเพื่อช่วยกำหนดอายุของงานได้ด้วยเช่นกัน เช่น ลายประจำยามก้ามปูและลายดอกกลมสลับลูกฟักที่ประดับกรอบภาพ (Border) ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายที่แม้ว่าจะมีความแตกต่างในรายละเอียดไปบ้างด้วยข้อจำกัดของเทคนิคสร้างงาน แต่ก็สามารถอนุมานได้ว่ามีที่มาจากแม่ลายเดียวกันกับลายที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังและงานประดับสถาปัตยกรรมร่วมสมัยเดียวกัน นอกจากนี้จากการสังเกตเบื้องต้นยังพบอีกว่าลวดลายก้ามปูและดอกกลมสลับลูกฟักเป็นลวดลายที่นิยมใช้ต่อเนื่องกันมาตั้งแต่อยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์ หากแต่ลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจะค่อนข้างเรียบง่าย มีช่องว่างระหว่างแม่ลายแต่ละตัวค่อนข้างมาก และมีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติมากกว่างานในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ที่แม่ลายมีความซับซ้อนมากขึ้น ระยะห่างระหว่างลายจะหายไป นิยมให้แม่ลายอยู่ต่อเนื่องติดกัน และนิยมใช้กระหนกประกอบในลายมากขึ้นอย่างมีนัยยะ

นอกจากนี้ ด้วยเหตุที่งานศึกษาที่ผ่านมามักแยกส่วนระหว่างงานสมุดภาพอภิธรรมกับสมุดภาพไตรภูมิและงานจิตรกรรมฝาผนังที่ร่วมสมัยออกจากกันทำให้ขาดโอกาสที่จะเข้าใจถึงรายละเอียดในภาพรวมทั้งหมดของงานเขียนที่มีอายุร่วมสมัยกัน อีกทั้งเมื่อพิจารณาจากจำนวนหลักฐานงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยาตอนปลายที่เหลือให้ศึกษาเพียงไม่กี่แห่งโดยเป็นงานที่อยู่นอกราชธานีเกือบทั้งหมด การศึกษารูปแบบและลวดลายในงานจิตรกรรมสมุดภาพร่วมสมัยเดียวกันจึงน่าจะเป็นหลักฐานเพิ่มเติมสำคัญที่อาจช่วยให้พบประเด็นใหม่เพื่อต่อยอดให้กับการศึกษาด้านรูปแบบและลวดลายในงานจิตรกรรมช่วงพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24 ได้ โดยเฉพาะในประเด็นเรื่องรูปแบบที่อยู่ในความนิยม

ที่มา และพัฒนาการด้านลวดลายอันจะแสดงให้เห็นถึงความนิยมที่สืบเนื่องและการสร้างสรรค์อย่างใหม่ตลอดจนรูปแบบเฉพาะที่ใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดอายุของงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย สมัยธนบุรี และต้นรัตนโกสินทร์

จากเหตุผลที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น จึงเป็นที่มาของความสนใจที่จะศึกษารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพโดยจะทำการศึกษาในภาพรวมทั้งจากสมุดภาพพระอภิธรรมและสมุดภาพไตรภูมิที่มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 24 เพื่อศึกษาพัฒนาการทางด้านรูปแบบและลวดลาย และวิเคราะห์ถึงที่มาของรูปแบบและการส่งอิทธิพลทางศิลปะตลอดจนค้นหาลักษณะเฉพาะทางด้านรูปแบบและลวดลายที่จะนำมาใช้เป็นเครื่องมือเพื่อช่วยในการกำหนดอายุสมัยของงานจิตรกรรมระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลาย สมัยธนบุรี และต้นรัตนโกสินทร์ให้ได้แม่นยำขึ้นต่อไป

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. รวบรวมข้อมูลด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพของไทยที่มีอายุตั้งแต่อยุธยาถึงต้นรัตนโกสินทร์นำมาวิเคราะห์หาลักษณะเฉพาะแต่ละสมัยเพื่อช่วยในการกำหนดอายุ
2. วิเคราะห์ที่มาและพัฒนาการของรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในงานจิตรกรรมสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์ (พุทธศตวรรษที่ 23-พุทธศตวรรษที่ 24)
3. ตรวจสอบข้อสันนิษฐานและทฤษฎีในงานศึกษาเกี่ยวกับสมุดภาพที่มีมาก่อนหน้าทั้งจากในประเทศและต่างประเทศ

สมมติฐานของการศึกษา

1. รูปแบบทางศิลปกรรมและลวดลายในงานสมุดภาพมีพัฒนาการที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงเวลา โดยมีทั้งรูปแบบที่ทำสืบเนื่องต่อกันและรูปแบบที่นิยมเฉพาะช่วงเวลาซึ่งนำมาใช้เป็นเครื่องมือช่วยในการกำหนดอายุสมัยได้
2. พัฒนาการทางด้านรูปแบบและลวดลายที่พบในสมุดภาพสามารถบอกได้ถึงที่มาของอิทธิพลทางศิลปะซึ่งสอดคล้องกับบริบททางประวัติศาสตร์ อิทธิพลหลักที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมาจากจีนโดยความเข้มข้นของอิทธิพลที่มีสะท้อนให้เห็นจากชิ้นงานซึ่งจะแตกต่างไปตามระดับความสัมพันธ์ในแต่ละช่วงเวลา
3. ความนิยมในเรื่องราวที่เขียนรวมถึงรูปแบบด้านศิลปกรรมและลวดลายสามารถบอกได้ถึงคติและความเชื่อและรูปแบบที่เป็นที่นิยมอยู่ในกระแสสังคมหลัก ณ ช่วงเวลานั้น

ขอบเขตของการศึกษา

ในการศึกษานี้กำหนดขอบเขตการศึกษารูปแบบด้านศิลปกรรมและลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพที่มีการสันนิษฐานอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ซึ่งตรงกันกับช่วงเวลาในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น(รัชกาลที่ 3) งานจิตรกรรมในช่วงเวลานี้ยังคงมีลักษณะเด่นคือ เป็นงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่เน้นลายเส้นซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของไทย โดยศึกษาเฉพาะสมุดภาพที่เขียนเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาประกอบด้วย สมุดภาพพระอภิธรรม สมุดภาพพระมาลัย และสมุดภาพไตรภูมิ โดยใช้แหล่งข้อมูลจาก

- สำเนาหรือภาพถ่ายสมุดภาพไทยที่รวบรวมจากห้องบริการเอกสารโบราณ หอสมุดแห่งชาติ และภาพจากหนังสือที่รวบรวมภาพถ่ายสมุดภาพที่อยู่ในช่วงที่ทำการศึกษา
- ภาพถ่ายจากหนังสือที่ตีพิมพ์ทั้งในและต่างประเทศ รวมถึงภาพ Digital ที่เผยแพร่ทาง internet โดยพิพิธภัณฑ์และสถาบันทางศิลปะที่ได้รับความเชื่อถือในต่างประเทศ

โดยจะทำการศึกษาเกี่ยวกับพัฒนาการด้านรูปแบบงานศิลปกรรมและลวดลายในภาพประดับตกแต่ง ภาพชาดกและพุทธประวัติเป็นหลักเนื่องจากเป็นภาพหลักที่นิยมเขียนทั้งในสมุดภาพและจิตรกรรมฝาผนัง ขอบเขตการศึกษานี้ไม่รวมถึงภาพนรกภูมิและแผนที่โบราณ

ข้อจำกัดของการศึกษา

สมุดภาพไทยนั้นเป็นงานศิลปะที่งดงามยิ่ง เคลื่อนย้ายได้ง่าย และเป็นที่ต้องการของนักสะสมทั้งจากในและนอกประเทศมาทุกยุคทุกสมัย ทำให้หลักฐานงานสมุดภาพไทยเหลือให้ศึกษามีจำนวนไม่มากนัก พบกระจัดกระจายอยู่ทั้งในประเทศและต่างประเทศและโดยมากไม่มีหลักฐานบันทึกปีที่สร้างไว้ อีกทั้งหลักฐานบางส่วนยังเป็นงานเลียนแบบของเก่าที่ทำขึ้นในภายหลัง

หลักฐานปฐมภูมิสมุดภาพในประเทศไทยพบกระจัดกระจาย และด้วยเหตุที่เป็นที่ต้องการของนักสะสมทำให้ไม่สามารถเข้าถึงได้โดยง่าย อีกทั้งหลักฐานหลายชิ้นยังไม่อยู่ในสภาพสมบูรณ์พอที่จะทำการศึกษา

หลักฐานสมุดภาพไทยที่เก็บรักษาในห้องสมุดและพิพิธภัณฑ์ต่างประเทศมีจำนวนมากกว่าหรือเท่ากับหลักฐานในประเทศ พบกระจัดกระจายอยู่ในหลายเมือง หลายประเทศ ทำให้ยากต่อการเก็บรวบรวม เข้าถึงได้ไม่ง่ายนักและโดยมากมีค่าใช้จ่ายในการคัดลอกสูงมาก

จากเหตุที่กล่าวมาจึงจำเป็นต้องศึกษาจากหลักฐานภาพถ่ายที่มีการตีพิมพ์ไว้ในหนังสือและข้อมูล Digital ที่เผยแพร่ รวมถึงสมุดภาพที่อยู่ในความดูแลของพิพิธภัณฑ์ต่างประเทศนั้นจะทำการศึกษาจากรูปในหนังสือและสื่อ Digital ที่ทางพิพิธภัณฑ์เผยแพร่ไว้เท่านั้น ด้วยข้อจำกัดดังกล่าวอาจทำให้ความสมบูรณ์ของการศึกษาขาดหายไปบ้าง

นิยามศัพท์เฉพาะ

ในความเข้าใจของคนทั่วไปนั้นมีคำเรียกสมุดไทยโบราณที่มีลักษณะรูปเล่มแบบพับทบไปมาใช้สำหรับจดบันทึกว่า “สมุดไทย” หรือ “สมุดข่อย” ชื่อเรียกดังกล่าวนี้มีความหมายค่อนข้างคลุมเครือในความรับรู้ทั่วไป สำนักงานราชบัณฑิตยสภาได้อธิบายความหมายของคำว่า “สมุดไทย” ไว้ว่า

> *สมุดไทย เป็นคำเรียกกระดาษเขียนหนังสือที่เป็นเอกสารในสมัยโบราณ. สมุดไทยเป็นกระดาษแผ่นยาวแผ่นเดียว กว้างประมาณ ๑๕-๒๕ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๖๐-๗๐ เซนติเมตร ทำจากเปลือกไม้ จึงมักเรียกชื่อตามชื่อต้นไม้นั้น ๆ เป็น สมุดข่อย สมุดกระดาษสา. สมุดไทยมี ๒ สี คือ สีดำกับสีขาว จึงเรียกว่า สมุดไทยดำ สมุดไทยขาว ด้วย. สมุดไทยเล่มหนึ่งเป็นแผ่นกระดาษยาวแผ่นเดียว กระดาษแผ่นนี้จะพับเป็นกลีบกลับไปกลับมาลักษณะคล้ายผ้าสไบของผู้หญิงสมัยก่อน กลีบหนึ่ง คือรอยพับ ๒ หน้า สมุดไทยเล่มหนึ่งจะมีประมาณ ๓๐-๕๐ กลีบ วรรณคดีของไทยมักจารึกลงในสมุดไทย เช่น เรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ แต่งเป็นกลอนสุภาพยาว ๙๕ เล่มสมุดไทย.*[2]

จากคำอธิบายข้างต้นจะเห็นได้ว่า เป็นเพียงการอธิบายถึงลักษณะกายภาพทั่วไปแต่ไม่ได้มีการจำแนกหรือกล่าวถึงข้อความหรือสิ่งที่จดบันทึกในเล่ม เพื่อหลีกเลี่ยงความสับสันในเรื่องของชื่อเรียกซึ่งจะเป็นคำที่ใช้บ่อยในการศึกษานี้จึงขอนิยามคำศัพท์เพื่อความเข้าใจตรงกันดังต่อไปนี้ (คำศัพท์ดังกล่าวนี้จะใช้ในการศึกษานี้เท่านั้น)

“สมุดภาพ” หมายถึง สมุดข่อยหรือสมุดไทยโบราณที่มีการวาดภาพประกอบในเล่ม ทำด้วยมือจากเยื่อไม้โดยมากมักทำจากเยื่อข่อย มีลักษณะรูปเล่มแบบพับทบไปมา (Accordion Style) เปิดเป็นหน้าคู่เรียกว่า “บานแพนก” โดยขอบเขตของการศึกษาครั้งนี้จะศึกษาเฉพาะสมุดภาพที่สร้าง

---

[2] บทวิทยุรายการ “รู้ รัก ภาษาไทย” ออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย เมื่อวันที่ ๗ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๕ เวลา ๗.๐๐-๗.๓๐ น. พิมพ์เผยแพร่ทางอินเตอร์เนท http://legacy.orst.go.th/?knowledges=สมุดไทย-๗-กรกฎาคม-๒๕๕๕

ขึ้นเพื่อประโยชน์ในทางพุทธศาสนาอันประกอบไปด้วยสมุดภาพไตรภูมิและสมุดภาพพระอภิธรรมอันหมายรวมถึงสมุดภาพพระมาลัยด้วยเท่านั้น

“สมุดภาพไทย” หมายถึง สมุดภาพที่เป็นงานสร้างในศิลปะไทย ทั้งนี้เนื่องจากงานสมุดภาพเป็นวัฒนธรรมที่พบได้ในหลายแห่ง เช่น เนปาล พม่า (Parabaik) จีน เป็นต้น

อนึ่ง ในงานศึกษานี้จะใช้คำว่า สมุดภาพ แทนสมุดภาพไทยเป็นหลัก นอกจากในบริบทที่จำเป็นต้องเปรียบเทียบกับงานในศิลปะอื่นจึงจะใช้คำว่า สมุดภาพไทย

“เรื่องราวที่เขียน” หมายถึง เรื่องราวของภาพวาดที่พบในงานสมุดภาพ เนื่องจากโดยมากแล้วเรื่องราวที่วาดกับเรื่องราวที่บันทึกเป็นตัวอักษรในงานสมุดภาพพระอภิธรรมจะไม่สัมพันธ์เป็นเรื่องเดียวกัน

แนวทางในการศึกษาเพื่อกำหนดอายุสมุดภาพ

ในการศึกษาครั้งนี้จะทำการศึกษาเพื่อกำหนดอายุสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยใช้รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายจากหลักฐานที่รวบรวมโดยอ้างอิงจากปีสร้างที่ปรากฏในเล่มเป็นสำคัญและเริ่มทำการศึกษาด้วยการนำข้อมูลรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพแต่ละเล่มมาจัดกลุ่มเพื่อหาลักษณะเฉพาะและความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นตลอดจนข้อสังเกตเพิ่มเติมที่พบในแต่ละช่วงเวลาแล้วนำมาตรวจสอบด้วยการเปรียบเทียบกับงานศิลปกรรมที่มีประวัติการสร้างร่วมสมัยเดียวกันเพื่อนำมาซึ่งข้อสรุปที่นำมาใช้เป็นเครื่องมือช่วยในการกำหนดอายุสมุดภาพต่อไป โดยมีขั้นตอนในการทำการศึกษาดังนี้

1. ศึกษารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในหลักฐานสมุดภาพกลุ่มที่สามารถระบุอายุได้เป็นลำดับแรกแล้วนำลักษณะที่ได้มาตรวจสอบว่ามีองค์ประกอบใดบ้างที่สามารถแบ่งกลุ่มตามช่วงเวลาได้
2. นำเอาลักษณะเฉพาะที่ได้จากข้อ 1 มาเปรียบเทียบกับรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพกลุ่มที่ไม่สามารถระบุอายุได้ (ตารางที่ 1) เพื่อจัดกลุ่มและตรวจสอบดูความเป็นไปได้ในการกำหนดอายุพร้อมกับตรวจสอบด้วยการเปรียบเทียบกับงานศิลปกรรมที่ร่วมสมัยกันอีกชั้นหนึ่ง
3. ตรวจสอบเพิ่มเติมในส่วนของข้อสังเกตอื่น ๆ ที่พบ
4. วิเคราะห์และหาข้อสรุป
    4.1 วิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายของสมุดภาพแต่ละช่วงเวลา
    4.2 แบ่งกลุ่มสมุดภาพตามแต่ละช่วงเวลาที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างกัน
    4.3 ที่มาของอิทธิพลทางศิลปะ
    4.4 แนวความคิด คติความเชื่อในแต่ละช่วงเวลา (ถ้าสามารถสรุปได้)

4.5 พัฒนาการด้านรูปแบบ

4.6 ผลที่คาดหวังคือรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่สามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดอายุสมุดภาพ

5. ตรวจสอบความถูกต้องและความเป็นไปได้ของเครื่องมือด้านรูปแบบและลวดลายที่ได้จากการศึกษาด้วยการนำมาวิเคราะห์ประเด็นเพิ่มเติม

5.1 ตรวจสอบเปรียบเทียบเครื่องมือด้านรูปแบบและลวดลายที่ได้จากการศึกษาด้วยการเปรียบเทียบองค์ประกอบภายในภาพเทพนม (เนื่องจากเป็นภาพที่เขียนในสมุดภาพพระอภิธรรมทุกสมัยและปรากฏในสมุดภาพพระอภิธรรมเกือบทุกเล่ม)

5.2 นำเครื่องมือทางด้านรูปแบบและลวดลายที่ได้มาใช้วิเคราะห์กำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี

6. สรุปผลที่ได้จากการวิเคราะห์และตรวจสอบทั้งหมด

7. กำหนดอายุสมุดภาพที่นำมาศึกษาโดยใช้รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ได้จากการศึกษาเป็นหลักในการพิจารณา

อนึ่ง จากการรวบรวมและตรวจสอบหลักฐานและงานศึกษาในเบื้องต้นพบว่าในการศึกษาเพื่อกำหนดอายุสมุดภาพจำเป็นต้องระวังประเด็นเรื่องการคัดสำเนาสมุดภาพที่มีการคัดลอกเอาปีสร้างจากต้นฉบับรวมถึงการสร้างสมุดภาพโดยมีเจตนาปลอมแปลงอายุเพื่อจุดประสงค์ทางการค้าซึ่งจะเป็นเหตุให้ได้ผลการศึกษาที่คลาดเคลื่อนไปด้วย ดังนั้นแม้ว่าในการทำการศึกษานี้จะเริ่มศึกษาจากกลุ่มสมุดภาพที่ระบุปีสร้างภายในเล่มเป็นหลักแต่ในขณะเดียวกันก็จะทำการตรวจสอบอ้างอิงกับรูปแบบที่พบในงานจิตรกรรมและงานศิลปกรรมแขนงอื่นที่ร่วมสมัยเดียวกันไปด้วยกันและเมื่อได้ข้อสรุปแล้วก็จะนำผลที่ได้กลับมาตรวจสอบหลักฐานทั้งหมดอีกครั้งหนึ่ง

หมายเหตุแนบท้าย : ขั้นตอนในการศึกษา

1. รวบรวมภาพจากสมุดภาพที่น่าจะมีอายุระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

2. แบ่งกลุ่มสมุดภาพโดยการกำหนดอายุโดยใช้หลักฐานจารึกที่ปรากฏในเล่มพิจารณาร่วมกับประวัติการได้มาและการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมในเบื้องต้นออกเป็นสองกลุ่มคือ
   - สมุดภาพที่มีการกำหนดอายุ
   - สมุดภาพที่ไม่มีการกำหนดอายุ

บทที่ 2 :
หลักฐานสมุดภาพที่นำมาศึกษา

3. ตรวจสอบและเก็บสถิติทางด้านรูปแบบและลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพทั้งสองกลุ่มโดยองค์ประกอบที่นำมาศึกษาประกอบด้วย
   - มุมมอง สัดส่วน การจัดองค์ประกอบภาพ
   - โทนสี และเทคนิคการระบายสี
   - ภาพบุคคล
   - ภาพสัตว์และธรรมชาติ
   - ภาพทิวทัศน์และอาคารสถาปัตยกรรม
   - ลวดลาย

แล้วนำมาวิเคราะห์โดยการเปรียบเทียบรูปแบบและลวดลายที่ได้จากสมุดภาพกับรูปแบบที่ปรากฏในงานศิลปกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นเพื่อศึกษาตรวจสอบรูปแบบเฉพาะที่จะใช้ในการกำหนดอายุสมุดภาพ อีกทั้งยังจะศึกษาที่มาทางด้านรูปแบบจากศิลปะอื่นเพื่อนำมาตรวจสอบกับข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์ที่มีจารึกไว้อีกทางหนึ่ง

บทที่ 3 :
(สถิติการตรวจสอบด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายจากตารางแนบท้ายในบทที่ 3)

วิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมเพื่อการกำหนดอายุสมุดภาพ

วิเคราะห์ลวดลายเพื่อการกำหนดอายุสมุดภาพ

4. นำเครื่องมือที่ได้ (ข้อที่ 5) มาวิเคราะห์เพิ่มเติมในประเด็นที่เกี่ยวกับการกำหนดอายุสมุดภาพที่ยังมีข้อน่าสงสัยเพิ่มเติม เพื่อตรวจสอบความถูกต้องแม่นยำของเครื่องมือที่ได้

วิเคราะห์ประเด็นการกำหนดอายุสมุดภาพ (โดยใช้เครื่องมือที่สรุปไว้ในบทที่ 4)

5. สรุปผลเรื่องรูปแบบและลวดลายที่เป็นลักษณะเฉพาะซึ่งสามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือกำหนดอายุสมุดภาพในแต่ละสมัย

บทที่ 4 : ลักษณะเฉพาะที่ใช้เป็นเครื่องมือกำหนดอายุสมุดภาพ (สรุปผลที่ได้จากบทที่ 3)

6. สรุปผลการศึกษา

สรุปผลการศึกษา(ครอบคลุมประเด็นทั้งหมดที่พบ)

บทที่ 2

สมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นกับการกำหนดอายุ

ความนิยมใช้สมุดไทยในการบันทึกเป็นผลมาจากความก้าวหน้าทางวัสดุใหม่ที่ไทยรับเอามาจากวัฒนธรรมอื่นผ่านการแลกเปลี่ยนทางการค้าและศาสนาซึ่งก็คือ การคิดค้นและใช้งานกระดาษที่แพร่หลายจากจีนไปยังอาณาจักรมุสลิมในเปอร์เซียเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 13[3] เป็นผลให้การจดบันทึกบนกระดาษเป็นที่รู้จักและเป็นที่นิยมมากขึ้นอย่างกว้างขวาง และด้วยเหตุที่ขั้นตอนในการผลิตสามารถกำหนดขนาดได้ตามต้องการในระดับหนึ่งทำให้กระดาษเข้ามามีบทบาทสำคัญในการช่วยคลายข้อจำกัดด้านพื้นที่เขียนของการใช้วัสดุธรรมชาติได้เป็นอย่างดี อีกทั้งขั้นตอนในการจดบันทึกที่ทำได้ง่ายกว่าทำให้ได้รับความนิยมใช้เป็นวัสดุหลักแทนที่วัสดุธรรมชาติในท้องถิ่นอันได้แก่ ใบลานที่นิยมใช้มาก่อนหน้า และน่าจะเนื่องด้วยขนาดของพื้นที่ในการเขียนที่เพิ่มขึ้นนี้เองที่เปิดทางให้ช่างฝีมือได้มีโอกาสสร้างสรรค์ภาพประกอบกับคัมภีร์เพื่อสื่อถึงเรื่องราวและลวดลายประดับที่หลากหลายกว่าที่เคยมีมา

“สมุดภาพ” ในที่นี้หมายถึงสมุดจดบันทึกที่มีการเขียนภาพประกอบภายในเล่มเป็นงานศิลปกรรมที่พบในหลายวัฒนธรรมซึ่งมีวิวัฒนาการมาจากการการประดิษฐ์วัสดุอย่างใหม่คือ กระดาษเข้ามาทดแทนวัสดุธรรมชาติเดิมที่ใช้ในการจดบันทึกอันได้แก่ ใบลาน ไม้ไผ่ แผ่นหนัง เป็นต้น โดยสมุดภาพของไทยมีลักษณะการขึ้นรูปเล่มจากการพับกระดาษแผ่นใหญ่ที่มีขนาดความกว้างของกระดาษเท่ากันตลอดแผ่นและมีความยาวของแผ่นยาวมากเพื่อใช้ทบกลับไปกลับมาตามให้ได้ขนาดความสูงของหน้ากระดาษตามที่ต้องการแล้วประกบปกหน้าและหลังด้วยแผ่นไม้หรือแผ่นกระดาษที่โดยมากนิยมประดับผิวด้วยการลงรักปิดทอง นิยมใช้บันทึกตำราสำคัญต่าง ๆ อนึ่ง เนื่องด้วยในการศึกษาครั้งนี้จะทำการศึกษาเฉพาะสมุดภาพในศิลปะไทยโดยไม่ได้มีการเปรียบเทียบกับงานในวัฒนธรรมอื่นและเพื่อให้งานเขียนมีความกระชับจึงจะใช้คำว่า “สมุดภาพ” ในความหมายแทนคำว่าสมุดภาพไทย

ในการศึกษาครั้งนี้จะทำการศึกษาเฉพาะสมุดภาพที่สร้างขึ้นในพุทธศาสนาซึ่งประกอบไปด้วยสมุดภาพไตรภูมิ สมุดภาพพระอภิธรรมและสมุดภาพพระมาลัยเป็นสำคัญ โดยมีจุดประสงค์การสร้างที่อาจจะแตกต่างกันไปเช่น สร้างเป็นสัญลักษณ์แทนพระธรรมเพื่อใช้ในพิธีกรรม สร้างเพื่อ

---

[3] เผยแพร่ทางอินเทอร์เนท https://www.baanjomyut.com/library/paper.html

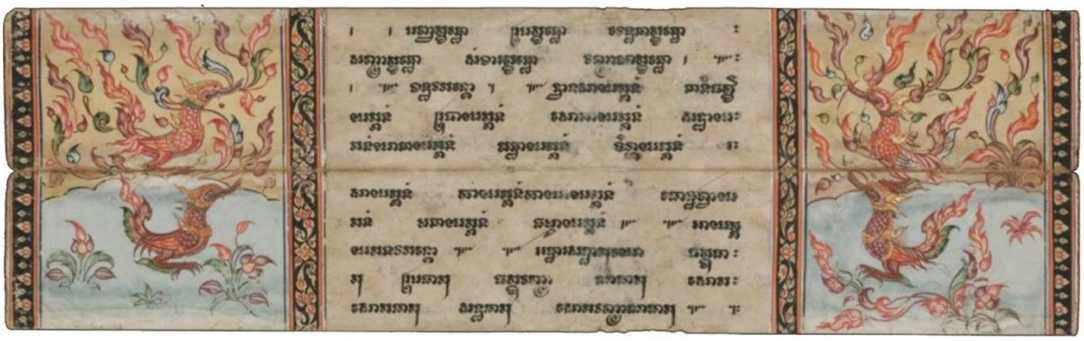
เป็นตำราบันทึกและใช้ถ่ายทอดความรู้ และสร้างเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา ด้วยเหตุที่การศึกษาครั้งนี้เน้นการศึกษาด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพเพื่อใช้กำหนดอายุเป็นหลักจึงแบ่งกลุ่มของสมุดภาพออกตามลักษณะพื้นที่ของการจัดวางภาพภายในเล่ม (Layout) เนื่องด้วยเป็นปัจจัยที่มีผลต่อรูปแบบโดยเฉพาะการจัดองค์ประกอบภาพและมุมมองของภาพซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะคือ

1. **สมุดภาพที่วาดเต็มหน้ากระดาษ** ได้แก่ สมุดภาพที่เป็นตำราบันทึกความรู้ เช่น สมุดภาพไตรภูมิ สมุดภาพปริศนาธรรมที่ใช้พื้นที่ส่วนใหญ่ของหน้ากระดาษในการวาดภาพแล้วเขียนข้อความแทรกอยู่ที่ด้านบนหรือด้านล่างของหน้ากระดาษหรือเขียนเป็นข้อความประกอบแทรกลงไปในภาพ (ภาพที่ 1)

ภาพที่ 1 : รูปแบบการจัดวางภาพเต็มพื้นที่ แทรกข้อความในภาพ เป็นรูปแบบหลักที่พบในสมุดภาพที่สร้างเพื่อเป็นคัมภีร์บันทึกความรู้
ที่มาภาพ : สมุดภาพไตรภูมิอยุธยา เลขที่ 6 ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่หอสมุดแห่งชาติพระนคร

2. **สมุดภาพที่มีพื้นที่วาดภาพอยู่ด้านข้างทั้งสองด้านของหน้ากระดาษ** ได้แก่ สมุดภาพพระอภิธรรม สมุดภาพพระมาลัย รวมถึงสมุดเทศน์ สมุดสวด โดยมากมีรูปเล่มเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีความกว้างของเล่มค่อนข้างยาว ใช้พื้นที่ตรงกลางหน้ากระดาษเพื่อเขียนจารึกบทสวดหรือวินัยคำ

สอนจากพระไตรปิฎก เช่น พระอภิธรรมเจ็ดคัมภีร์ พระพุทธคุณ บทสวดมนต์ เป็นต้น และจะเว้นพื้นที่ส่วนปลายด้านข้างทั้งสองข้างไว้เพื่อวาดภาพสอดแทรกอยู่ภายในเล่ม (ภาพที่ 2)



ภาพที่ 2 : ภาพแสดงตำแหน่งภาพที่พบในสมุดภาพเพื่อใช้ในพิธีกรรม ตรงกลางของหน้ากระดาษใช้สำหรับเขียนบทสวดหรือข้อความจากพระไตรปิฎก เว้นช่องสี่เหลี่ยมทั้งสองข้างไว้เพื่อวาดภาพ
ที่มาภาพ : San Francisco Art Museum / item No. 1993.11.1,-7 p 05

เป็นที่น่าสังเกตว่าเรื่องราวของภาพที่เขียนในงานสมุดภาพพระอภิธรรมมักจะไม่สัมพันธ์หรือเป็นเรื่องเดียวกันกับอักษรที่จารึกในสมุดภาพเล่มเดียวกัน[4] โดยเรื่องราวที่นำมาเขียนเป็นภาพในสมุดภาพพระอภิธรรมแบ่งออกเป็นสองลักษณะคือ การเขียนเพื่อเป็นภาพประดับและการเขียนภาพเพื่อเล่าเรื่องตามวรรณกรรมในพุทธศาสนา เรื่องราวที่นำมาเขียนเป็นภาพนี้เป็นหนึ่งข้อสังเกตที่สะท้อนให้เห็นถึงความนิยมที่แตกต่างกันในแต่ละยุคสมัยได้อีกทางหนึ่งซึ่งจะได้ทำการตรวจสอบต่อไป อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าสังเกตว่าความไม่สัมพันธ์กันระหว่างเรื่องราวที่เขียนบันทึกเป็นตัวอักษรกับภาพที่วาดในสมุดภาพนี้จะค่อย ๆ ลดลงเนื่องมาจากความนิยมสร้างสมุดภาพพระมาลัยที่เพิ่มขึ้นจนถึงจุดสูงสุดในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ของกรุงรัตนโกสินทร์

ที่มาของหลักฐานสมุดภาพที่นำมาศึกษา

สมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ยังคงเหลือหลักฐานมาจนถึงปัจจุบันมีจำนวนไม่มากนักและถูกเก็บรักษาอยู่อย่างกระจัดกระจายทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ นอกไปจากปัญหาเรื่องการเข้าถึงหลักฐานที่ทำได้ยากแล้วยังพบว่าความเสื่อมสภาพและการสูญหายจากการเก็บรักษายังเป็นปัญหาแก่ผู้ที่ต้องการทำการศึกษาอยู่มาก อย่างไรก็ดีเนื่องจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการสื่อสารประกอบกับที่ในปัจจุบันมีสถาบันและห้องสมุดในต่างประเทศหลายแห่งได้ทำการเผยแพร่ไฟล์ดิจิตอลของสำเนาภาพถ่ายสมุดภาพต้นฉบับเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ที่

[4] Henry Ginsburg, "Ayutthaya Painting," in *The Kingdom of Siam: The Art of Central Thailand 1350-1800*, ed. M.L. Pattaratorn Chirapravati Forrest McGill (San Francisco: Asian Art Museum, 2005)., 97

สนใจสามารถเข้าถึงข้อมูลได้ง่ายขึ้นเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ที่สนใจทำการศึกษาสามารถเข้าถึงข้อมูลได้ในวงกว้างกว่าที่ผ่านมา

ในการศึกษานี้ได้พยายามรวบรวมหลักฐานจากทั้งเอกสารต้นฉบับที่เก็บไว้ภายในประเทศและจากการเผยแพร่สำเนาภาพดิจิตอลของสมุดภาพที่เก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑ์และห้องสมุดในต่างประเทศที่มีการเผยแพร่ทางสิ่งพิมพ์และทางอินเทอร์เนทภายใต้เงื่อนไขว่าเป็นสมุดภาพที่มีรูปแบบศิลปกรรมอยู่ในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นหรือราวพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นสำคัญโดยเลือกเอาสมุดภาพเล่มที่มีข้อมูลสมบูรณ์หรือมีข้อมูลมากพอที่จะนำมาศึกษาเพื่อกำหนดอายุได้

ที่มาของหลักฐานสมุดภาพที่นำมาศึกษาในครั้งนี้มาจากแหล่งข้อมูลทั้งในและต่างประเทศได้แก่

1. **หลักฐานสมุดภาพภายในประเทศ** เป็นการนำภาพจากการคัดสำเนาหลักฐานตัวจริงและหลักฐานภาพถ่ายจากสิ่งพิมพ์ที่รวบรวมสมุดภาพหลายเล่มจากหลายแหล่งเข้าไว้ด้วยกัน ประกอบด้วย

1.1 ห้องบริการเอกสารโบราณ หอสมุดแห่งชาติพระนคร เป็นแหล่งข้อมูลสำคัญที่เก็บหลักฐานสมุดภาพภายในประเทศ หลักฐานจากห้องบริการเอกสารโบราณที่นำมาใช้ในการศึกษาครั้งนี้คัดเลือกมาจากสมุดภาพที่มีจารึกปีสร้างภายในเล่มประกอบกับการตรวจสอบรูปแบบทางศิลปะเบื้องต้นจากเอกสารจริงว่าน่าจะมีอายุการสร้างในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

1.2 หนังสือ “สมุดข่อย[5]” ซึ่งเก็บรวบรวมภาพจากสมุดภาพภายในประเทศไว้จำนวนหนึ่ง

ด้วยเหตุที่สมุดภาพภายในประเทศที่ปรากฏในหนังสือ “สมุดข่อย” ยังคงเก็บรักษาอยู่ที่วัดซึ่งเป็นต้นทางการสร้างงาน สมุดภาพในส่วนนี้จึงเข้าถึงหลักฐานจริงได้ยากเนื่องจากปัญหาในการจัดการและการเก็บรักษา ข้อมูลในส่วนนี้จึงใช้ภาพถ่ายของสมุดภาพที่รวบรวมไว้ในหนังสือเล่มนี้เป็นหลัก

2. **หลักฐานสมุดภาพในต่างประเทศ** มีแหล่งที่มาของข้อมูลมาจากฐานข้อมูลทางอินเทอร์เนท ของห้องสมุดและสถาบันต่าง ๆ[6] ดังนี้

---

[5] บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, สมุดข่อย (กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542).

[6] ดูข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับประวัติและรูปที่ปรากฏในสมุดภาพจากฐานข้อมูลห้องสมุดและพิพิธภัณฑ์ในต่างประเทศจาก ภาคผนวก ก

2.1 British Library in London, UK

2.2 Chester Beatty Library in Dublin, Ireland

2.3 Bodleian Library in Oxford, England

2.4 Wellcome Library in London, England

2.5 Museum fuer Asiatische Kunst, Staatliche Museum zu Berlin, Germany

2.6 Harvard Art Museums in Cambridge, MA, U.S.A.

2.7 The Asian Art Museum, San Francisco, CA, U.S.A.

2.8 New York Public Library, U.S.A.

2.9 Honolulu Museum of Art, Hawaii, U.S.A.

จากการรวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาแล้วสามารถรวบรวมภาพจากสมุดภาพเพื่อทำการศึกษามากกว่า 70 เล่มประกอบด้วยสมุดภาพไตรภูมิจำนวน 9 เล่มและสมุดภาพอภิธรรมและสมุดภาพพระมาลัยจำนวนมากกว่า 60 เล่มซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

การกำหนดอายุสมุดภาพและงานศึกษาเกี่ยวกับการกำหนดอายุสมุดภาพที่ผ่านมา

การกำหนดอายุสมุดภาพโดยมากมักจะสัมพันธ์กับแหล่งที่มาของข้อมูลหรือสถาบันที่เก็บรักษาเอกสารซึ่งได้ทำการเก็บและศึกษาข้อมูล

1. กรมศิลปากร เป็นสถาบันหลักที่ทำการกำหนดอายุของสมุดภาพที่ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่หอสมุดแห่งชาติพระนครซึ่งโดยมากจะอ้างอิงจากจารึกหรือปีสร้างที่ปรากฏบนเอกสารร่วมกับข้อสังเกตเกี่ยวกับลักษณะของอักษรที่เขียนแทบจะไม่พบการศึกษาโดยอ้างอิงเปรียบเทียบจากรูปแบบศิลปกรรมเพื่อกำหนดอายุ

2. นักวิชาการภายในประเทศ

2.1 น. ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ) ได้ทำการรวบรวมข้อมูลสมุดภาพด้วยภาพถ่ายและกำหนดอายุของสมุดภาพโดยอ้างอิงจากความเข้าใจด้านรูปแบบศิลปกรรมโดยรวมโดยไม่ได้แจกแจงในรายละเอียดมากนัก อย่างไรก็ดี น. ณ ปากน้ำได้สรุปลักษณะการเขียนสมุดภาพสมัยอยุธยา (ในหนังสือใช้คำว่า “คติการเขียนสมุดข่อยสมัยอยุธยาทั่วไป”) โดยอ้างอิงจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 ไว้ในหนังสือจิตรกรรมสมัยอยุธยาจากสมุดข่อย[7] ไว้ดังนี้

[7] กนกพงศ์ชัย, จิตรกรรมสมัยอยุธยาจากสมุดข่อย., 13

- มีการใช้สีสดใส เช่น เหลือง แสด น้ำเงิน ฟ้า ชมพู
- การบรรจุต้นไม้ ดอกไม้ และภาพให้เต็มพื้นที่ มิได้เว้นช่องไฟไว้มาก ๆ ดังเช่นภาพสมุดข่อยสมัยรัตนโกสินทร์
- สีที่ระบายมักจะใส ด้วยระบายลงบนพื้นกระดาษข่อยสีขาวแล้วตัดเส้นด้วยสีที่แตกต่างกัน
- ตรงส่วนที่เป็นลายไทยประกอบ ตัวลายกนกจะปิดทองและตัดเส้นด้วยสีแดง ถ้าเป็นรูปเทวดาจะปิดทองที่ชฎากับเครื่องทรง
- รูปอรหันต์สวยงามมาก ใช้ฉากเป็นสีใหญ่ ๆ 3 สีคือ พื้นท้องฟ้าเป็นสีเหลือง โขดเขาเป็นสีชมพู พื้นดินเป็นสีฟ้า ตัวอรหันต์ใช้สีน้ำตาลอ่อนใส ที่รัศมีคลุมลงมาถึงบ่าเป็นรูปโค้งปลายแหลม มีเส้นหยักตรงกลาง โค้งด้านล่างเป็นเส้นเกือบตรง
- ภาพต้นไม้ที่เป็นใบมักตัดเส้น ที่เป็นดอกก็ตัดเส้นเช่นกัน แต่ใช้สีแตกต่างกัน
- รูปเขียนสมัยอยุธยาจะไม่ระบายพื้นเบื้องหลังด้วยสีดำจัด (เหมือนสมัยรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 4) แต่จะใช้สีเทาอมฟ้า พอจะเห็นได้ว่าไม่เป็นสีดำเสียทีเดียว

2.2 รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูลทำการกำหนดอายุของสมุดภาพไตรภูมิที่ปัจจุบันเก็บรวบรวมไว้ที่หอสมุดแห่งชาติพระนครในวิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิตเรื่องการศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ[8] โดยทำการเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในแต่ละเล่มเทียบกับงานศิลปกรรมตามสมัยที่อ้างอิงซึ่งยังคงเหลือหลักฐานและมีการกำหนดอายุที่แน่นอนเอาไว้แล้วพิจารณาประกอบกับประวัติการได้มาและเนื้อหาที่เขียนภายในเล่ม

นอกจากนี้ในหนังสือหลายเล่มยังมีการอ้างอิงถึงอายุสมุดภาพไว้แต่มิได้มีงานวิจัยที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการวิเคราะห์กำหนดอายุไว้อย่างชัดเจน จึงขอยกการอ้างอิงดังกล่าวไปแจกแจงรายละเอียดในหัวข้อหลักฐานที่นำมาศึกษาดังจะได้กล่าวต่อไป

[8] รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ" (ปริญญาดุษฎีบัณฑิตสาขาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ วิทยานิพนธ์, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), http://www.sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/12758.

3. นักวิชาการต่างประเทศ

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าสมุดภาพไทยจำนวนมากได้ถูกนำไปเก็บรักษาไว้ในหลายประเทศ ทั้งในเอเชีย ยุโรปและอเมริกา ที่ผ่านมามีนักวิชาการต่างประเทศทำการศึกษาเกี่ยวกับสมุดภาพเอาไว้จำนวนไม่น้อยซึ่งส่วนใหญ่ของงานในส่วนนี้มักจะเป็นงานที่ศึกษาโดยภัณฑารักษ์จากสถาบันที่เก็บรักษาเอกสารชิ้นนั้น ๆ สถาบันในต่างประเทศที่เก็บรักษาสมุดภาพของไทยจำนวนมากที่สุดคือ British Library เมืองลอนดอน ประเทศอังกฤษ

จากการตรวจสอบงานศึกษาเกี่ยวกับสมุดภาพในต่างประเทศพบว่าโดยส่วนใหญ่จะเน้นศึกษาด้านคติและเรื่องราวในพุทธศาสนาที่นำมาถ่ายทอดในภาพพร้อมกับการกำหนดอายุโดยคร่าว (ไม่ได้แสดงรายละเอียด) ในขณะที่งานศึกษาที่ทำการวิเคราะห์สมุดภาพเพื่อกำหนดอายุจะมีจำนวนไม่มากนักโดยมีงานศึกษาที่สำคัญดังต่อไปนี้

3.1 Henry Ginsburg ภัณฑารักษ์ผู้ดูแลเอกสารโบราณของไทยและเขมรที่เก็บรักษาไว้ที่ British Library ได้ทำการศึกษาและเผยแพร่งานเขียนเกี่ยวกับสมุดภาพออกมาเป็นจำนวนมาก งานเขียนสำคัญที่เกี่ยวกับการกำหนดอายุสมุดภาพไทยได้แก่

3.1.1 Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections[9] เป็นงานเขียนที่รวบรวมเอาหลักฐานด้านเอกสารโบราณรวมถึงสมุดภาพของไทยที่พบในต่างประเทศโดยเลือกเอาสมุดภาพเล่มสำคัญมาแบ่งตามวัตถุประสงค์และเรื่องราวที่บันทึกพร้อมแสดงประวัติ ที่มาของเอกสารและรายละเอียดทั่วไป

3.1.2 Thai Manuscript Painting เป็นงานที่บรรยายถึงเรื่องราวต่างที่นำมาบันทึกไว้ในสมุดภาพของไทยทั้งเรื่องราวที่อิงกับคติพุทธศาสนาและตำราความรู้ด้านอื่น ๆ เช่น ตำราพรหมชาติ ตำราแพทย์ สมุดช้าง ตำราพิชัยสงคราม เป็นต้น และได้ข้อสังเกตที่ใช้กำหนดอายุสมุดภาพ[10]โดยมีสาระสำคัญคือ

- จำนวนของสมุดภาพพระอภิธรรมที่วาดภาพประกอบเป็นเรื่องราวชาดกและภาพสัตว์และธรรมชาติ (ป่าหิมพานต์) จะพบมากในช่วงเวลาก่อนหน้าที่ความนิยม

---

[9] Henry Ginsburg, *Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections* (London: The British Library, 2000).

[10] Henry Ginsberg, *Thai Manuscript Painting*, 1st ed. (The British Library Publishing Division, 1 Jan 1989, 1989)., 96-100

สมุดภาพพระมาลัยจะเข้ามาแทนที่ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 หรือกลางพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา

- ขนาดของเล่มจะมีขนาดใหญ่ขึ้นจากสมัยอยุธยาที่มีขนาดความกว้างของเล่มอยู่ระหว่าง 9-10 ซม.เปลี่ยนมามีความกว้าง 14-15 ซม.ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 หรือกลางพุทธศตวรรษที่ 25 (ตรงกันกับช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น)
- จากการสังเกตของ Ginsburg เชื่อว่างานศิลปกรรมในสมุดภาพรุ่งเรืองถึงที่สุดในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 (ตรงกับสมัยอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์) โดยพิจารณาความอิสระและพลิ้วไหวของลายเส้นที่ปรากฏในงาน
- รูปแบบทางศิลปกรรมที่ช่วยกำหนดอายุของสมุดภาพประกอบด้วยลักษณะของลายเส้น แม่ลายดอกไม้ร่วงที่ตกแต่งด้านหลังของภาพ การจัดวางองค์ประกอบอย่างอิสระเต็มพื้นที่ ลายผ้านุ่ง (ไม่ได้ลงในรายละเอียด) และลวดลายประดับกรอบภาพ (ไม่ได้ลงในรายละเอียด) โดยมีพัฒนาการจากลายเส้นที่พลิ้วไหวอิสระ ขนาดของดอกไม้หรือแม่ลายที่ประดับตกแต่งในลวดลายมีขนาดใหญ่จัดวางอยู่ค่อนข้างชิด มีระยะห่าง (ช่องไฟ) น้อยซึ่งเป็นลักษณะสำคัญในงานช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17-18 (กลางพุทธศตวรรษที่ 23-24) ที่จะพัฒนาต่อมาเป็นงานลายเส้นที่ค่อนข้างแข็ง อยู่ในระเบียบ ขนาดของดอกหรือแม่ลายในงานประดับตกแต่งจะมีขนาดเล็กจัดวางอย่างเป็นระเบียบในระยะห่างเท่า ๆ กันในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ถึงต้น 19 (กลางพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 25)

3.1.3 บทความเรื่อง Ayutthaya Painting ในหนังสือประกอบนิทรรศการ The Kingdom of Siam: The Art of Central Thailand, 1350-1800[11] ได้แสดงข้อสันนิษฐานว่า สมุดภาพของไทยเป็นพัฒนาการต่อมาจากสมุดจารึกใบลานที่น่าจะมีการวาดภาพประกอบเช่นกัน (แต่ไม่เหลือหลักฐานที่สามารถบอกได้ว่าเป็นงานสมัยอยุธยาหรือไม่) โดยให้เหตุผลว่าสมุดภาพที่มีอายุเก่ากว่าจะมีขนาดเล่มที่เล็กหรือกล่าวได้ว่าใกล้เคียงกับสมุดจารึกใบลานมากกว่าโดยจะมีความกว้าง 60-66 ซม.และสูง 8-11 ซม.จนกระทั่งในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 หรือราวต้นถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ที่ขนาดของเล่มขยายขึ้นทั้งความกว้างและสูงโดยมีขนาดโดยประมาณเท่ากับความกว้าง 65-68 ซม.และสูง 12-15 ซม.[12] และได้มีการวิเคราะห์เปรียบเทียบสมุดภาพจำนวนหนึ่งซึ่สันนิษฐานว่าเป็น

---

[11] Ginsburg, "Ayutthaya Painting."

[12] Ginsburg, "Ayutthaya Painting.", 96

งานในสมัยอยุธยา นอกจากนี้ยังได้ตั้งข้อสังเกตเพิ่มเติมด้านพัฒนาการสำคัญเปรียบเทียบระหว่างสมุดภาพสมัยอยุธยากับสมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 หรือราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ซึ่งตรงกับสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นไว้ดังต่อไปนี้

1. ขนาดของสมุดภาพที่ค่อย ๆ ขยายใหญ่ขึ้น (ขนาดเล่มมีความสูงมากขึ้นทำให้สัดส่วนความกว้างต่อความสูงลดลง) ซึ่งส่งผลต่อขนาดพื้นที่ของภาพที่วาด

2. อักษรที่ใช้เขียน โดยแต่เดิมจะใช้อักษรขอมตัวหนาจนกระทั่งถึงประมาณปี พ.ศ. 2323 จะเริ่มปรากฏตัวอักษรขอมแบบบาง

3. เรื่องราวที่เขียนจะเริ่มปรากฏเรื่องพระมาลัย โดยสมุดภาพพระอภิธรรมที่มีภาพวาดเรื่องพระมาลัยที่เก่าที่สุดอาจเป็นสมุดภาพเลขที่ Thai MS 1328[13] จากห้องสมุด Chester Beatty ที่กำหนดอายุระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 1760-1780 (ประมาณปีพ.ศ. 2303-2323)

3.2 งานตรวจสอบอายุสมุดภาพโดยการวิเคราะห์องค์ประกอบและธาตุของสีที่ใช้ด้วยวิธีทางวิทยาศาสตร์โดย Jo-Fan Huang และทีมงานจากมหาวิทยาลัยฮาร์เวิร์ด[14] ได้ทำการศึกษาสมุดภาพของไทยจำนวน 7 เล่ม[15]ที่เก็บรักษาไว้ที่ Asian Department of the Harvard University Art Museums (The Philip Hofer Collection) นำมาตรวจด้วยวิธีทางวิทยาศาสตร์โดยตรวจสอบเส้นใยกระดาษและส่วนประกอบของสีที่ใช้ระบายในภาพ[16] เพื่อตรวจสอบอายุสมัยที่มีการกำหนดไว้ก่อนหน้าโดยเจ้าหน้าที่พิพิธภัณฑ์

---

[13] Ginsburg, *Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections*., 93-97

[14] Jo-Fan Huang, A Technical Examination of 7 Thai Manuscripts in the 18th, 19th, and 20th Centuries, 2006, Harvard University, the Asian Art Museum in San Francisco. ซึ่งเป็นงานศึกษาที่ต่อยอดมาจากผลที่ได้จากวิธีทางวิทยาศาสตร์ในงานศึกษาของ Katherine Eremin, Jens Stenger, Jo-Fan Huang, Alan Aspuru-Guzik, Theodore Betley, Leslie Vogt, Ivan Kassel, Scott Speakman, Narayan Khandekar, “Examination of pigments on Thai manuscripts: the first identification of copper citrate”, Journal of Raman Spectroscopy Vol. 39 Issue 8, 2008 p 1057-1065

[15] สมุดภาพ 7 เล่มในงานศึกษานี้ประกอบด้วยสมุดภาพเลขที่ HUAM 1984.511, HUAM 1984.512, HUAM 1984.508, HUAM 1984.501, HUAM 1984.517, HUAM 1984.524, และ HUAM 1984.510 ในการศึกษาครั้งนี้สามารถรวบรวมข้อมูลเพื่อนำมาศึกษาเพียง 4 จาก 7 เล่มประกอบด้วย HUAM 1984.511, HUAM 1984.512, HUAM 1984.501, HUAM 1984.508

[16] วิธีที่ใช้ในการตรวจสอบประกอบไปด้วย 1. การตรวจสอบด้วยสายตา (Visual Examination) 2. การวิเคราะห์เส้นใยกระดาษ (Fiber Analysis) 3. การตรวจด้วยรังสีอัลตราไวโอเลตและแสงอินฟาเรด (Ultraviolet and Infrared Light Examination) 4. เทคนิคการเรืองรังสีเอกซ์ (Non-Destructive Micro-X-Ray Fluorescence : XRF) เป็นเทคนิคนิคที่ใช้สำหรับศึกษาองค์ประกอบของธาตุโดยอาศัยความต่างชั้นของพลังงานแต่ละธาตุด้วยการใช้แสงซินโครตรอนในย่านรังสีเอกซ์เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการคายพลังงานของอะตอมในตัวอย่าง 5. การตรวจด้วยวิธีรามันสเปกโตรสโคปี (Raman Spectroscopy) โดยใช้ปรากฏการณ์การกระเจิงของแสงในการวิเคราะห์ธาตุและองค์ประกอบ 6. การตรวจด้วยเทคนิคฟูเรียร์ทรานส์ฟอร์มอินฟาเรดสเปกโตรสโคปี

จากการศึกษาดังกล่าวสรุปได้ว่างานสมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19-20 (ตรงกับกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 26) สามารถใช้ “สี” ในการกำหนดอายุได้คือ สีน้ำเงิน และ สีเขียว ที่มีลักษณะเปลี่ยนไปอย่างเห็นได้ชัด จากการที่สีน้ำเงินจากครามซึ่งเป็นความนิยมพื้นถิ่นที่มีมาก่อนถูกแทนที่ด้วยสีน้ำเงิน Prussian Blue และสีน้ำเงิน Ultramarine ซึ่งเป็นสีนำเข้าจากต่างประเทศ นอกจากนี้สีเขียวในช่วงเวลานี้ก็นิยมใช้สีเขียวหยก Emerald Green และสีเขียวที่เกิดจากการผสมระหว่างสีน้ำเงิน Prussian Blue กับสีเหลืองรงค์ Gamboge ซึ่งต่างไปจากสีเขียวที่เป็นที่นิยมในเวลาก่อนหน้าอีกด้วย โดยผู้ทำการศึกษาได้ให้ความเห็นว่าการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวน่าจะเป็นผลมาจากความเฟื่องฟูทางการค้าระหว่างไทยกับประเทศในยุโรปและจีนในช่วงเวลาดังกล่าวทำให้ช่างมีทางเลือกที่จะเข้าถึงวัสดุใหม่ ๆ ได้มาก

3.3 บทความเรื่อง The Life Story of a Manuscript โดย Sarah Shaw ในหนังสือเรื่อง Illuminating the Life of the Buddha: An Illustrated Chanting Book from Eighteenth-Century Siam[17] ที่ทำการวิเคราะห์ประวัติการได้มาและเอกสารหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับสมุดภาพเลขที่ MS. Pali a. 27 ที่เก็บรักษาไว้ที่ห้องสมุด Bodleian เมือง Oxford ประเทศอังกฤษ โดยสันนิษฐานอายุของสมุดภาพว่าเป็นงานสมุดภาพในสมัยอยุธยา (คริสต์ศตวรรษที่ 17)

นอกจากงานศึกษาเพื่อกำหนดอายุสมุดภาพดังที่กล่าวมาแล้วยังมีงานศึกษาเกี่ยวกับสมุดภาพของไทยที่เก็บรักษาในต่างประเทศโดยนักวิชาการชาวต่างประเทศในแง่มุมอื่นที่มีประเด็นที่เป็นประโยชน์ซึ่งนำมาพิจารณาควบคู่ไปกับการศึกษาด้วยดังนี้

3.4 Klaus Wenk ทำการศึกษาสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินและพิมพ์เผยแพร่ภาพพร้อมคำบรรยายภาพในหนังสือ Thailandische Miniaturmalereien: nach einer Handschrift der Indischen Kunstabteilung der staatlichen Museen Berlin[18] โดยกำหนด

(Fourier Transform Infrared Spectrometry : FTIR) เป็นเทคนิคที่ใช้วิเคราะห์จำแนกประเภทของสารอินทรีย์ สารอนินทรีย์และพันธะเคมีหรือหมู่ฟังก์ชันในโมเลกุลโดยวัดค่าการดูดกลืนแสงที่ทำให้เกิดช่วงกลาง (Middle infrared region) ช่วงความยาวคลื่น(l) 2.5-50 mm, ช่วงเลขคลื่น 4000-400 cm-1 และ 7. การตรวจด้วยกล้องจุลทรรศน์อิเลกตรอนแบบส่องกราดและวิเคราะห์องค์ประกอบของธาตุ (Scanning Electron Microscopy with Energy Dispersive X-Ray Spectroscopy : SEM-EDX)

[17] Sarah Shaw, "The Life Story of a Manuscript," in *Illuminating the Life of the Buddha: an illustrated chanting book from eighteenth-century Siam* (Oxford: Bodleian Library, 2013).

[18] Klaus Wenk, *Thailandische Miniaturmalereien : nach einer Handschrift der Indischen Kunstabteilung der Staatlichen Museen Berlin* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1965).

อายุตามจารึกปีสร้างภายในเล่มคือ ปีพ.ศ. 2319 และยังเชื่อว่าสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเป็นฉบับหลวง[19]

3.5 Manuscript Studies: A Journal of the Schoenberg Institute for Manuscript Studies, Volume 2, Number 1, Spring 2017 ตีพิมพ์โดย PENN Press (University of Pennsylvania Press)[20] บทความในวารสารฉบับนี้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับสมุดภาพของไทยที่เก็บรักษาในต่างประเทศประกอบด้วย อังกฤษ ไอร์แลนด์ อเมริกา อิตาลี เยอรมันและญี่ปุ่น ในด้านประวัติการได้มาว่ามาจากใคร อย่างไร ในช่วงเวลาใดพร้อมกับกล่าวถึงสมุดภาพเล่มสำคัญ ๆ ในแต่ละแห่ง จากสัดส่วนของสมุดภาพที่เก็บรักษาไว้ตามแหล่งต่าง ๆ โดยมากแล้วจะเป็นงานในสมัยรัตนโกสินทร์[21] นอกจากนี้ก็ยังมีประเด็นข้อสังเกตอื่น ๆ เช่น ช่วงเวลาที่ชาวต่างประเทศสืบหาเพื่อให้ได้มาและนำสมุดภาพออกจากประเทศไทยโดยส่วนมากตรงกับช่วงรัชกาลที่ 4-5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์โดยผู้ที่เข้าถึงเอกสารเหล่านี้ส่วนใหญ่จะเป็นชาวต่างชาติที่รับราชการกับราชสำนักไทย (ไม่ใช่ชาวต่างชาติที่เป็นมิชชันนารีและพ่อค้า) ข้อสังเกตเรื่องการคัดสำเนาสมุดภาพซึ่งทำให้เกิดความคลาดเคลื่อนในการกำหนดอายุ เป็นต้น

หลักฐานสมุดภาพที่นำมาศึกษา

สมุดภาพที่นำมาศึกษาครั้งนี้ประกอบไปด้วยสมุดภาพพระอภิธรรม สมุดภาพไตรภูมิ และสมุดภาพพระมาลัยที่มีรูปแบบศิลปกรรมอยู่ในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น หรือราวพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นสำคัญ จากหลักฐานสมุดภาพจำนวน 69 เล่มที่รวบรวมนำมาศึกษาเพื่อหาลักษณะและรูปแบบเฉพาะที่จะใช้ในการกำหนดอายุ สามารถนำมาจำแนกออกเป็น 2 กลุ่มคือ (1) กลุ่มที่สามารถกำหนดอายุได้อันจะเป็นหลักฐานสำคัญที่นำมาศึกษาจำแนก

---

[19] เจตนา นาควัชระ, จิตรกรรมไทยเดิม [Thailandische Miniaturmalereien : nach einer Handschrift der Indischen Kunstabteilung der Staatlichen Museen Berlin] (กรุงเทพฯ: สถานเอกอัครราชทูตเยอรมัน, 2511), งานแปล., 4

[20] เผยแพร่ทางอินเทอร์เนทผ่านช่องทาง https://muse.jhu.edu/issue/36157

[21] สมุดภาพที่มีอายุราวคริสต์ศตวรรษที่ 17 (หรือสมัยอยุธยาตอนปลาย) มีจำนวนน้อยมากและถูกเก็บรักษาไว้ที่ประเทศอังกฤษมากที่สุด นอกจากนี้ผู้เขียนบทความยังเชื่อว่าสมุดภาพของไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ได้ส่งอิทธิพลต่อช่างและผู้ที่ศึกษาพุทธศาสนาในประเทศศรีลังกา กัมพูชา ลาว จีน พม่าและญี่ปุ่นโดยให้เหตุผลว่าช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงที่กรุงเทพฯเป็นศูนย์กลางทางพุทธศาสนา อ้างอิงจาก Justin McDaniel, "Illuminating Archives: Collectors and Collections in the History of Thai Manuscripts," *Manuscript Studies: A Journal of the Schoenberg Institute for Manuscript Studies* 2, Number 1, no. Spring 2017 (2017), University of Pennsylvania Press., 13

รูปแบบและ (2) สมุดภาพที่ไม่มีหลักฐานการกำหนดอายุซึ่งจะนำมาศึกษาเพื่อกำหนดอายุโดยใช้เครื่องมือที่ได้จากการศึกษา ดังนี้

1. สมุดภาพที่สามารถกำหนดอายุได้ ประกอบด้วยสมุดภาพที่ปรากฏปีสร้างระบุอยู่ภายในเล่ม และสมุดภาพที่ไม่ปรากฏปีสร้าง แต่จากประวัติการได้มาประกอบกับการตรวจสอบด้านรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏนำมาซึ่งสันนิษฐานการกำหนดอายุเบื้องต้นได้ จำนวนทั้งหมด 23 เล่ม (ดูรายละเอียดในตารางที่ 1) แบ่งตามยุคสมัยดังต่อไปนี้

1.1 สมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย จำนวน 5 เล่ม แบ่งออกเป็น

- **สมุดภาพที่พบจารึกปีสร้าง**ในสมัยอยุธยาตอนปลายปรากฏพบในปัจจุบันเพียงเล่มเดียวเท่านั้น คือ สมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1
- **สมุดภาพที่ไม่ระบุปีสร้างแต่มีประวัติและรูปแบบศิลปกรรมที่สามารถกำหนดอายุได้**ว่าเป็นงานที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาจำนวน 4 เล่ม ประกอบด้วยสมุดภาพอภิธรรมและสมุดภาพไตรภูมิอย่างละ 2 เล่ม ได้แก่ สมุดภาพ MS Pali A 27, สมุดภาพ IO Pali 207, สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5 และสมุดภาพไตรภูมิเล่มที่ 6

1.1.1 สมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 สมุดภาพพระอภิธรรมจากวัดหัวกระบือ อ.บางขุนเทียน จ.กรุงเทพ ภายในเล่มระบุปีสร้าง พ.ศ. 2286 ตรงกับสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศในสมัยอยุธยาตอนปลาย[22] จากรูปแบบศิลปกรรมอันประกอบด้วยลักษณะการลงสี พระพักตร์ภาพบุคคล การจัดวางองค์ประกอบและสัดส่วนองค์ประกอบภายในภาพ ตลอดจนมุมมองและเรื่องราวที่เขียนเชื่อว่าเป็นงานที่เขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายตรงตามปีสร้างที่ระบุภายในเล่ม (รายละเอียดจะได้กล่าวต่อไปในบทที่ 3)

1.1.2 สมุดภาพ MS Pali A 27 สมุดภาพพระอภิธรรมเล่มนี้ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ห้องสมุด Bodleian ในเมือง Oxford สหราชอาณาจักร จากบันทึกประวัติการได้มาระบุว่าเป็นสมุดภาพที่ได้มาจากวัดแห่งหนึ่งในเมืองแคนดี้ ประเทศศรีลังกาในปี พ.ศ. 2362[23] ซึ่งเป็นปีที่ 4 หลังจากอังกฤษยึดเอาศรีลังกาเป็นอาณานิคม จากประวัติการได้มาและงานศึกษาที่ผ่านมา[24]สันนิษฐานว่า

---

[22] กนกพงศ์ชัย, จิตรกรรมสมัยอยุธยาจากสมุดข่อย., 11

[23] Ginsburg, *Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections*., 65 และ Shaw, "The Life Story of a Manuscript.", 120-121

[24] อ่านเพิ่มเติมใน Shaw, "The Life Story of a Manuscript.", 102-104

น่าจะเป็นสมุดภาพที่สร้างขึ้นและนำไปพร้อมกับคณะสมณทูตภายใต้การนำของพระอุบาลีเถระในสมัยพระเจ้าบรมโกศเมื่อปี พ.ศ.2296[25]

Henry Ginsburg ได้ทำการศึกษาและกำหนดอายุสมุดภาพเล่มนี้ว่าน่าจะเป็นงานที่มีอายุในระหว่างกลางถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ตรงกับช่วงเวลาระหว่างปลายของสมัยอยุธยาตอนปลายก่อนจะเสียกรุงฯครั้งที่ 2 ถึงต้นรัตนโกสินทร์ โดยให้เหตุผลว่ามีรูปแบบทางด้านศิลปกรรมใกล้เคียงกับสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน พ.ศ. 2319 พิจารณาประกอบกับประวัติการได้มาของสมุดภาพ[26]

จากองค์ประกอบหลายอย่างที่พบในเล่ม ได้แก่ เทคนิคการระบายสีที่ยังคงเป็นลักษณะโปร่งแบบสีน้ำ (Tempera Painting) การใช้โทนสีสดใส อีกทั้งพระพักตร์และศิราภรณ์ที่ปรากฏเป็นรูปแบบที่พบในงานสมัยอยุธยาตอนปลายคือ พระโอษฐ์อวบอิ่ม พระพักตร์และท่าทางมีความเป็นธรรมชาติ แสดงความรู้สึก ยังไม่มีลักษณะนิ่งแบบหุ่นตามรูปแบบของรัตนโกสินทร์ รูปแบบของฐานสิงห์ซึ่งเป็นความนิยมในสมัยอยุธยาตอนปลายพบปรากฏเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ยังพบว่าสัดส่วนตลอดจนการจัดองค์ประกอบภาพและรูปแบบของพระพุทธองค์ที่ประทับบนดอกบัว รัศมีเปลว และประภามณฑลแบบกระหนกไฟที่ปรากฏในภาพพุทธประวัติภายในเล่มยังมีลักษณะใกล้เคียงกับที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดเกาะ ต.ท่าราบ อ.เมือง จ.เพชรบุรี ซึ่งเป็นงานในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศตามที่ปรากฏจารึกปี พ.ศ. 2277 อยู่หลายส่วนด้วยกัน ดังตัวอย่างจากภาพพุทธประวัติตอนยมกปาฏิหาริย์และตอนปราบช้างนาฬาคิรี (ภาพที่ 3) เมื่อพิจารณาประกอบกันกับประวัติการได้มาจึงมีความเป็นไปได้อย่างมากที่สมุดภาพ MS Pali A27 เล่มนี้จะเป็นงานสร้างในช่วงเวลาใกล้เคียงกันราวครึ่งหลังหรือปลายพุทธศตวรรษที่ 23

---

[25] สมบูรณ์ บุญฤทธิ์, "ลังกาวงศ์ในสยามและสยามวงศ์ในศรีลังกา," วารสารมหาจุฬาวิชาการ ปีที่ 1 ฉบับที่ 2, https://so04.tci-thaijo.org/index.php/JMA/article/download/141202/104663/ หน้า 46 เผยแพร่ทางอินเทอร์เนท เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2560

[26] Ginsburg, "Ayutthaya Painting.", 101

ภาพที่ 3 : ภาพเปรียบเทียบภาพพุทธประวัติในสมุดภาพ MS Pali A 27 กับจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี
ภาพตอนปราบช้างนาฬาคิริในสมุดภาพ MS Pali A 27 (ก) กับจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ (ข) และ
ภาพพุทธประวัติตอนยมกปาฏิหาริย์จากสมุดภาพ MS Pali A 27 (ค) กับจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรี (ง)

1.1.3 สมุดภาพ IO Pali 207 เก็บรักษาอยู่ที่ Oriental and India Office ห้องสมุด British Library เมืองลอนดอน สหราชอาณาจักร มีประวัติการได้มาที่น่าสนใจคือเป็นสมุดภาพที่ได้มาจากประเทศพม่าในปี ค.ศ. 1825 ตรงกับ พ.ศ. 2368[27] รูปแบบที่ปรากฏเป็นศิลปะแบบไทยแท้ จาก

[27] จากบันทึกท้ายเล่มได้ให้รายละเอียดว่า Lt. Col. Miller Clifford ได้สมุดภาพนี้มาระหว่างที่ทำงานรับใช้กองทัพอังกฤษในสงครามกับพม่าเมื่อปีค.ศ.1824 ซึ่งต่อมานาย W Wigram Esqe ซึ่งทำงานเป็นผู้อำนวยการบริษัทอีสต์อินเดีย ณ เวลานั้นเป็นผู้นำสมุดภาพเล่มนี้มามอบให้เมื่อวันที่ 19 ธันวาคม ค.ศ. 1825 (พ.ศ. 2368) อ่านเพิ่มเติมได้ที่ Ginsburg, *Thai Art and Culture:*

รูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นสมุดภาพที่ถูกนำไปจากอยุธยาเมื่อครั้งเสียกรุงในปี พ.ศ. 2310 หรืออาจเป็นงานที่สร้างขึ้นหลังจากโดยกลุ่มช่างฝีมืออยุธยาที่ถูกเกณฑ์ไปเป็นเชลยหลังจากสงครามครั้งดังกล่าว

1.1.4 สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเลขที่ 5 เก็บรักษาที่ห้องจารึกโบราณ หอสมุดแห่งชาติ พระนคร สภาพเก่าแก่และชำรุดมาก[28] ตามประวัติที่มาของเอกสารตามทะเบียนของหอสมุดแห่งชาติบันทึกว่า พระยานครศรีธรรมราชได้ทูลเกล้า ฯ ถวายหอพระสมุดวชิรญาณในปีพ.ศ.2449[29] ที่ผ่านมาได้มีนักวิชาการหลายท่านทำการกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเลขที่ 5 มาแล้วดังต่อไปนี้

1. ศาสตราจารย์ ฌอง บวชเซอลิเยร์ ชาวฝรั่งเศส ได้กำหนดอายุไว้ราวคริสตศตวรรษที่ 17[30] หรือราวกลางพุทธศตวรรษที่ 22 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 23 โดยพิจารณาว่าเป็นงานจิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนกลางถึงปลาย
2. ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้า สุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5 ไว้ในราวพุทธศตวรรษที่ 22-23[31] แต่มิได้ทรงให้เหตุผลในการกำหนดอายุเอาไว้
3. ศาสตราจารย์ สันติ เล็กสุขุม กำหนดอายุไว้ในราวพุทธศตวรรษที่ 22[32]
4. นางสาวพิมพ์พรรณ ไพบูลย์หวังเจริญจากกรมศิลปากรได้เสนอว่าสมุดภาพเล่มนี้เป็นสมุดภาพในสมัยอยุธยาโดยสันนิษฐานจากลักษณะภาพและตัวอักษรที่เขียน[33]
5. นายรุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล กำหนดอายุว่าเป็นงานในสมัยอยุธยา อ้างอิงจากรูปแบบยอดปราสาทที่คล้ายกับรูปแบบที่ปรากฏในพระพิมพ์จากกรุวัดพระศรีสรรเพชญ์

Historic Manuscripts from Western Collections., 63 หรือ
http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?index=8&ref=IO_Pali_207

[28] สภาพของสมุดไตรภูมิเลขที่ 5 มีความเก่าแก่และชำรุดมาก ปรากฏร่องรอยการซ่อมแซมมาแล้วแต่ในอดีต ต่อมาในปีพ.ศ. 2510 ทางหอสมุดแห่งชาติได้นำสมุดภาพไตรภูมิเล่มนี้ไปหุ้มพลาสติกทำให้เกิดปัญหาเรื่องความชื้นตามมา อ้างอิงจาก กรมศิลปากร, สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับธนบุรี เล่มที่ 1 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542)., 8 จากการขอเข้าตรวจสอบเอกสารพบว่าปัจจุบันยังคงอยู่ภายใต้การซ่อมแซมและไม่สามารถตรวจสอบเอกสารจริงได้ สามารถเข้าถึงด้วยการตรวจสอบไมโครฟิล์มเท่านั้น

[29] กรมศิลปากร สำนักหอสมุดแห่งชาติ, สมุดภาพไตรภูมิฉบับขอมภาษาไทย (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2552)., 8

[30] Jean Boisselier, *Thai Painting*, trans. Janet Seligman (Tokyo: Kodansha International, 1976)., 85

[31] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ศิลปะในประเทศไทย (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2538)., 34

[32] สันติ เล็กสุขุม, ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงของแผ่นดิน (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2542)., 181

[33] สำนักหอสมุดแห่งชาติ, สมุดภาพไตรภูมิฉบับขอมภาษาไทย., 8 โดยอ้างอิงชื่อผู้ทำการกำหนดอายุคือ คุณ พิมพ์พรรณ ไพบูลย์หวังเจริญ จาก ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 96

และภาพวิมานที่มีความคล้ายกับเครื่องสังเค็ดในสมัยอยุธยา[34] และยังเสนอเพิ่มเติมว่าน่าจะเป็นอายุราวครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 22 โดยเป็นงานร่วมสมัยกับงานปูนปั้นที่วัดไชยวัฒนาราม[35]

เมื่อพิจารณาจากองค์ประกอบเพิ่มเติม ได้แก่ มุมมองของภาพที่แสดงออกอย่างเรียบง่ายโดยวาดในมุมมองที่แสดงเฉพาะด้านหน้าและด้านข้าง(Multi-View) เครื่องเรือนและอาคารทั้งหมดใช้ไม้เป็นวัสดุหลัก สัดส่วนของภาพบุคคลที่มีขนาดใหญ่เมื่อเทียบกับอาคารโดยไม่คำนึงถึงสัดส่วนในความเป็นจริง การจัดองค์ประกอบภาพเต็มพื้นที่ตลอดจนการจัดวางดอกไม้ร่วงกระจายอยู่เต็มพื้นที่ด้านหลังซึ่งแสดงถึงความนิยมไม่ทิ้งพื้นที่ว่างเปล่าที่พื้นหลังของภาพ (รังเกียจพื้นที่ว่างเปล่า) อีกทั้งลวดลายดอกไม้ร่วงบนพื้นหลังที่มีความอิสระมากทั้งรูปแบบและการจัดวางระยะห่างระหว่างกัน (ช่องไฟ) นอกจากนี้สีที่ปรากฏในภาพยังไม่หลากหลายมากนัก ภาพเกือบทั้งหมดภายในเล่มยังใช้สีแดงระบายพื้นหลังเต็มพื้นที่โดยเฉพาะภาพที่มีเนื้อหาแสดงถึงสวรรค์ทั้งหมด โทนสีที่ใช้มากได้แก่ แดง เหลือง เขียว ดำและทองซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏมาก่อนแล้วในงานจิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นและน่าจะยังคงเป็นรูปแบบที่ทำสืบทอดต่อมา อย่างไรก็ดีการปรากฏสีโทนเย็นโดยเฉพาะสีน้ำเงินซึ่งเป็นโทนสีที่ไม่ปรากฏมาก่อนในสมัยอยุธยาตอนต้นอีกทั้งในภาพยังแสดงการใช้ฐานสิงห์รองรับแท่นประทับและอาคารแล้วโดยฐานสิงห์ที่พบในสมุดภาพเล่มนี้มีรูปร่างไม่สูงชะลูดเท่างานในสมัยอยุธยาตอนปลายจึงน่าจะมีความเป็นไปได้ว่าสมุดภาพไตรภูมิเล่มที่ 5 นี้อาจจะเป็นงานที่มีอายุเก่าไปถึงช่วงปลายของอยุธยาตอนกลางหรือราวพุทธศตวรรษที่ 22 หรือหลังจากนั้นไม่มากนักดังที่ได้มีผู้ศึกษามาก่อนหน้านี้แล้ว

1.1.5 สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเลขที่ 6 เก็บรักษาที่ห้องจารึกโบราณ หอสมุดแห่งชาติพระนคร ไม่พบบานแพนกที่ระบุที่มาของหนังสือแต่ประการใด สภาพเอกสารชำรุดมากกล่าวคือกระดาษเปื่อยยุ่ยมากและขาดจากกันเป็นแผ่น ๆ ตามประวัติที่มาระบุว่าเป็นสมบัติเดิมของหอพระสมุดวชิรญาณจึงมีผู้สันนิษฐานว่าน่าจะเคยเก็บรักษาไว้ในหอหลวงมาก่อน[36] และได้มีผู้ทำการศึกษาเพื่อกำหนดอายุเอาไว้ดังนี้

---

[34] ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 97

[35] อ่านเพิ่มเติมจาก ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 98-99

[36] กรมศิลปากร, สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับธนบุรี เล่มที่ 1., 4

1. นาย ธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้กำหนดอายุไว้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 22-23 โดยเทียบลักษณะการใช้ไม้โทที่ปรากฏในเอกสาร แต่ในข้อความอธิบายรูปในหนังสือเล่มเดียวกันได้ระบุว่าเป็นงานที่มีอายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ 22[37]

2. นางสาว พิมพ์พรรณ ไพบูลย์หวังเจริญ เสนอว่าเป็นงานสมุดภาพไตรภูมิในสมัยอยุธยา จากรูปแบบของตัวอักษรแบบไทยย่อซึ่งเป็นที่นิยมมากในสมัยอยุธยา อีกทั้งรูปแบบตัวอักษรที่สวยงามจากการตวัดปลายเส้น และมักเขียนสระให้ติดกับตัวพยัญชนะ[38]

3. นายรุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล ให้ความเห็นว่าสมุดภาพไตรภูมิเล่มที่ 6 นี้ควรมีอายุไม่ต่ำกว่ากลางพุทธศตวรรษที่ 23 โดยให้เหตุผลจากการระบุตำแหน่งของพระพุทธบาทในเมืองสเคิง ประเทศพม่าและการปรากฏภาพคนจีนที่ยังไว้ผมมวยและผมเปียปะปนกันซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง[39] ประกอบกับลักษณะมงกุฎของเหล่าเทวดาที่ไม่สูงมากและผมมวยทรงโซงโขดงซึ่งพบในงานช่วงก่อนราชวงศ์บ้านพลูหลวงแล้วเท่านั้น

นอกไปจากการกำหนดอายุโดยนักวิชาการดังที่กล่าวมาแล้ว จากการตรวจสอบเบื้องต้นพบว่า ภาพที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเล่มที่ 6 นี้ช่างได้เขียนภาพโดยใช้มุมมองที่แสดงเฉพาะด้านหน้าและด้านข้าง (Multi-View) อันเป็นลักษณะที่ปรากฏมาก่อนหน้าแล้วในภาพอดีตพุทธตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น ยังไม่ปรากฏภาพในมุมมองแบบเส้นขนาน (Parallel View) และมุมมองภาพแบบที่มองจากด้านบน (Bird's-Eye View) ซึ่งเป็นรูปแบบที่พบในงานสมัยหลังต่อมา ลักษณะการใช้มุมมองภาพดังกล่าวซึ่งเป็นรูปแบบที่มีมาก่อนและมีความเรียบง่ายกว่าน่าจะเป็นข้อบ่งชี้ว่าเป็นงานที่มีมาก่อนหน้าประกอบกับโทนสีที่ปรากฏในเล่มเป็นแบบสีแท้ (Hue) ใช้เทคนิคการระบายสีที่ทำละลายแบบสีน้ำ (Tempera Painting) จากการสังเกตหลักฐานจริงด้วยตาเปล่าพบว่าเนื้อสีที่ระบายมีความบางมาก นอกจากนี้รูปแบบศิราภรณ์ที่ปรากฏยังคงมีลักษณะไม่สูงชะลูดมากแบบยุคหลังตลอดจนภาพอาคารสถาปัตยกรรมอันประกอบไปด้วยปราสาทราชวัง อาคารบ้านเรือน ไม่เว้นแม้แต่ภาพกำแพงเมืองยังคงใช้ "ไม้" เป็นวัสดุหลักทั้งหมด อย่างไรก็ดี ฐานสิงห์ที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเล่มที่ 6 นี้มีลักษณะสูงชะลูดกว่าที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเล่มที่ 5 สัดส่วนของภาพอาคารเมื่อเทียบกับ

---

[37] อ้างอิงจาก ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 101 อ่านเพิ่มเติมใน ธนิต อยู่โพธิ์, วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2502)., 45 และ 58-59

[38] กรมศิลปากร, สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับธนบุรี เล่มที่ *1*., 5

[39] อ่านเพิ่มเติมจาก ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 103-104

หน้ากระดาษมีขนาดเล็กลงอีกทั้งสัดส่วนการจัดวางองค์ประกอบของภาพที่ดูมีความซับซ้อนมากขึ้น สันนิษฐานว่า สมุดภาพเล่มนี้น่าจะเป็นงานที่สร้างหลังลงมาไม่มากนักโดยน่าจะมีอายุในช่วงต้นของอยุธยาตอนปลายหรือราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 23

1.2 สมุดภาพสมัยธนบุรี (พ.ศ. 2310-2325) ประกอบด้วยสมุดภาพที่ระบุปีสร้างทั้งหมด 5 เล่ม เป็นสมุดภาพพระอภิธรรมจำนวน 2 เล่มและสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีจำนวน 3 เล่ม ได้แก่

1.2.1 สมุดภาพพระอภิธรรม 7 คัมภีร์เลขที่ 131 เก็บรักษาไว้ที่ห้องบริการเอกสารโบราณ หอสมุดแห่งชาติพระนคร ที่หน้าปกระบุปีสร้าง พ.ศ. 2322

1.2.2 สมุดภาพเลขที่ THAI MS 1340 เก็บรักษาที่ห้องสมุด Chester Beatty เมือง Dublin ประเทศไอร์แลนด์ เนื้อหาภายในเล่มระบุปีสร้างตรงกับ พ.ศ. 2323[40]

1.2.3 สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 เก็บรักษาไว้ที่ห้องบริการเอกสารโบราณ หอสมุดแห่งชาติพระนคร ภายในเล่มระบุปีสร้าง พ.ศ. 2319 สภาพเล่มชำรุดมาก บันทึกข้อมูลเพียงด้านเดียวโดยมีเนื้อหาเล่าเรื่องไตรภูมิเพียงเรื่องเดียว มีร่องรอยการลงสีไม่เสร็จ

ในส่วนของการศึกษาเพื่อกำหนดอายุสมุดภาพเล่มนี้โดยกรมศิลปากรและรุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูลได้กำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 ตามปีจารึกที่พบในเล่มโดยอ้างตามข้อความบนบานแพนกที่ระบุว่า “ในวันพุธขึ้น 12 ค่ำ เดือน 11 ปีจุลศักราช 1138 ตรงกับวันที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2319 พระเจ้ากรุงธนบุรีได้เสด็จออก ณ พระที่นั่งตำหนักแพ พระองค์ได้ตรัสสั่งเจ้าพระยาศรีธรรมราชจัดหาสมุดเนื้อดีและให้ช่างเขียนไปเขียนในสำนักของพระสังฆราช พร้อมกับระบุชื่อช่างเขียน 4 คนและอาลักษณ์ 4 คนกำกับไว้”[41]

นอกจากนี้รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูลได้เสนอเพิ่มเติมว่าสมุดภาพเล่มนี้น่าจะคัดลอกมาจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินอีกทั้งยังเชื่อว่าเป็นสมุดภาพไตรภูมิฉบับที่ท้าววรจันทร์ (เจ้าจอมมารดาวาด) ในรัชกาลที่ 4 ทูลเกล้าฯถวายเมื่อตั้งหอพุทธสาสนสังคหะ[42] (ซึ่งตรงกับปีพ.ศ. 2443[43]) โดยอ้าง

---

[40] Ginsburg, *Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections*., 72 Ginsburg ได้อ้างถึงปีจารึกที่ระบุไว้ว่าเขียนขึ้นเมื่อวันปีหนูในรอบ 12 ปีที่ตรงกับปีจุลศักราชที่ลงท้ายด้วยเลข 2 (จ.ศ.1122) ซึ่งเทียบได้ตรงกันกับปี พ.ศ. 2323 / ในส่วนของปีจารึกสมุดภาพเล่มนี้ไม่พบข้อมูลใน Website ของห้องสมุด

[41] กรมศิลปากร, สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับธนบุรี เล่มที่ *2* (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542)., 12

[42] ดำรงราชานุภาพ สมเด็จฯกรมพระยาและพระยาอนุมานราชธน, ให้พระยาอนุมาน (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2535)., 98

ตามหลักฐานจากลายพระหัตถ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพประทานให้พระยาอนุมานราชธนที่กล่าวถึงสมุดภาพไตรภูมิที่พบในหอสมุดกรุงเบอร์ลินเมื่อครั้งพระองค์เสด็จยุโรปและได้ทรงสันนิษฐานไว้ว่าสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 นี้เป็นฉบับหลวงและฉบับที่กรุงเบอร์ลินเป็นฉบับรองทรง[44]

1.2.4 สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก เก็บรักษาที่ห้องจารึกโบราณ หอสมุดแห่งชาติพระนคร ปรากฏจารึกปีสร้าง พ.ศ. 2319 มีประวัติการได้มาจากเจ้าพระยาสุธรรมมนตรี (หนูพร้อม) มอบให้หอพระสมุดฯเมื่อปีชวด พุทธศักราช 2443 มีบันทึกข้อความครบถ้วนทั้งสองด้านและได้มีผู้ทำการกำหนดอายุไว้ดังนี้

1. กรมศิลปากร สันนิษฐานว่าสมุดภาพเล่มนี้น่าจะเป็นงานที่คัดลอกมาจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 แต่ไม่ปรากฏหลักฐานว่าใครเป็นผู้จำลอง กำหนดอายุไว้ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 โดยพิจารณาจากประวัติความเป็นมาสภาพเอกสารและอักขรวิธีที่ปรากฏในเล่ม[45]

2. รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูลกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก ไว้ราวครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 โดยให้เหตุผลถึงรูปแบบการลงสีใบไม้และลวดลายของภาพลับแลที่ปรากฏในเล่มมีรูปแบบใกล้เคียงกับงานจิตรกรรมรัตนโกสินทร์ในสมัยรัชกาลที่ 3 อีกทั้งยังสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นงานคัดลอกขึ้นระหว่างช่วงต้นรัชกาลที่ 2 ถึงพ.ศ. 2382 อันเป็นช่วงเวลาที่เจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย) ครองเมือง[46]

1.2.5 สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน ปัจจุบันเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะเอเชียในเมืองเบอร์ลิน (Museum fuer Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin) ปรากฏจารึกปีสร้าง พ.ศ. 2319 มีสภาพสมบูรณ์ เขียนภาพจิตรกรรมครบทั้งสองด้าน

---

[43] หอพุทธศาสนสังคหะสร้างขึ้นเมื่อวันที่ 11 กรกฎาคม พ.ศ. 2443 เพื่อเก็บหนังสือต่าง ๆ เกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ต่อมาได้ถูกรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนครในปีพ.ศ. 2448 อ้างอิงจากสมเด็จฯ กรมพระยา ดำรงราชานุภาพ, ตำนานหอพระสมุด หอพระมณเฑียรธรรม หอวชิรญาณ หอพุทธสาสนสังคหะ และหอสมุดสำหรับพระนคร (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2459). http://eresource.car.chula.ac.th/chula-ebooks/redirect.php?name=av_00010., 46, 54

[44] ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 121 อ้างจากดำรงราชานุภาพ สมเด็จฯกรมพระยาและกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ สมเด็จเจ้าฟ้าฯ, สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 12 (กรุงเทพฯ: ศึกษาภัณฑ์, 2516)., 29

[45] กรมศิลปากร, สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับธนบุรี เล่มที่ *2*., 6-7

[46] อ่านเพิ่มเติมใน ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 125-126

ตามประวัติระบุว่าทางพิพิธภัณฑ์ได้รับสมุดภาพเล่มนี้มาในปีพ.ศ. 2437 (ค.ศ. 1894[47]) โดยนาย Kempermann[48] (ทูตชาวเยอรมันประจำกรุงเทพฯระหว่างปีพ.ศ.2431-2440) ได้จ่ายเงินจำนวน 126 ปอนด์ให้กับนายเยโรลาโม เอมิลิโอ เยรินี (Gerolamo Emilio Gerini หรือพระสารสาสน์พลขันธ์เป็นชาวอิตาลีที่เข้ามารับราชการทหารในสมัยรัชกาลที่ 5 ระหว่างปีพ.ศ. 2424-2448[49]) เพื่อนำไปซื้อสมุดภาพจากสตรีนางหนึ่งที่เชื่อว่าเป็นเชื้อสายของพระเจ้ากรุงธนบุรีในราคา 2,000 บาท[50] (ในเอกสารไทยระบุว่าตกลงซื้อขายกันในราคา 1,000 บาท[51])

ในส่วนของการกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินประกอบด้วยข้อมูลและงานศึกษาดังนี้

1. สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทอดพระเนตรสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเมื่อครั้งเสด็จเยือนประเทศเยอรมนีและได้ทรงสันนิษฐานไว้ในจดหมายโต้ตอบกับสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ลงวันที่ 18 มีนาคม พ.ศ. 2480[52]ว่าสมุดภาพเล่มนี้น่าจะเป็นงานสมุดภาพไตรภูมิฉบับรองทรงที่สร้างในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีซึ่งถูกผู้ยักยอกไปในช่วงระหว่างการก่อสร้างพระที่นั่งจักรีมหาปราสาทซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ขนย้ายหนังสือในหอหลวงไปเก็บรักษาไว้ที่วังของพระเจ้าบรมวงศ์กรมหลวงบดินทรไพศาลโสภณซึ่งในขณะนั้นทรงกำกับกรมพระอาลักษณ์อยู่[53]

---

[47] Berend Jan Terwiel, "On the Trial of King Taksin's Samutphap Traiphum," *Journal of Siam Society* 102 (2014), https://thesiamsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/JSS_102_0c_Terwiel_OnTheTrailOfKingTaksinsSamutphapTraiphum.pdf., 65

[48] Peter F. Kempermann ดำรงตำแหน่งทูตเยอรมันประจำกรุงเทพ ฯ ระหว่างปีพ.ศ. 2431-2440 อ้างอิงจาก "The Late Herr Kempermann," *The Sydney Mail*, 17 November 1900. เผยแพร่ทางอินเทอร์เนท https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/163694373

[49] Gerolamo Emilio Gerini เป็นชาวอิตาลีที่เข้ามารับราชการทหารในกรุงเทพฯตั้งแต่ปีพ.ศ. 2424-2448 (ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 5) ในท้ายที่สุดได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นนายพันเอกพระสารสาสน์พลขันธ์ ตำแหน่งเจ้ากรมยุทธศึกษา กระทรวงยุทธนาธิการ เป็นหนึ่งในผู้ร่วมก่อตั้ง The Siam Society หรือสยามสมาคม นอกจากรับราชการทหารแล้วยังเป็นนักภูมิศาสตร์ นักโบราณคดี นักชาติพันธุ์วิทยา นักภาษาศาสตร์และนักประวัติศาสตร์อีกด้วย

[50] Terwiel, "On the Trial of King Taksin's Samutphap Traiphum.", 60-61

[51] สมเด็จฯ กรมพระยา และนริศรานุวัตติวงศ์ ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา, สาส์นสมเด็จ เล่มที่ *10* (กรุงเทพฯ: มูลนิธิกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์-มูลนิธิสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2550)., 312

[52] Terwiel, "On the Trial of King Taksin's Samutphap Traiphum.", 63

[53] ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 122 อ้างจากสมเด็จฯกรมพระยาและพระยาอนุมานราชธน, ให้พระยาอนุมาน., 86-87

2. นายรุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูลเสนอความคิดเห็นว่าสมุดภาพเล่มนี้อาจจะเป็นฉบับหลวงเนื่องจากมีความสมบูรณ์และวิจิตรกว่าสมุดภาพเลขที่ 10 ซึ่งน่าจะเป็นฉบับรองทรง[54]

3. Klaus Wenk ทำการศึกษาสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินและพิมพ์เผยแพร่ภาพพร้อมคำบรรยายภาพในหนังสือ Thailandische Miniaturmalereien: nach einer Handschrift der Indischen Kunstabteilung der staatlichen Museen Berlin[55] โดยกำหนดอายุตามจารึกปีสร้างภายในเล่มคือ ปีพ.ศ.2319

4. จากการศึกษาโดย Barend Jan Terwiel เพื่อหาข้อสรุปว่าสมุดภาพไตรภูมิเล่มไหนเป็นสมุดภาพเล่มหลวงที่สร้างในสมัยธนบุรีโดยทำการวิเคราะห์ความแตกต่างด้านอักษรที่เขียนและข้อสังเกตเกี่ยวกับเนื้อความที่เขียนในสมุดภาพไตรภูมิทั้งสามเล่ม อีกทั้งยังได้ยกเอาข้อสันนิษฐานของ Klaus Wenk ที่ได้ทำการตรวจสอบลำดับภาพที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเปรียบเทียบกับบันทึกของ Adolf Bastian[56] นักชาติพันธุ์วิทยาชาวเยอรมันที่ได้รับพระบรมราชานุญาตจากรัชกาลที่ 4 ให้เข้าไปทำการศึกษาเอกสารไทยและบาลีกับพระอาลักษณ์ในหอหลวงเมื่อปีพ.ศ. 2406 และได้เขียนหนังสือเรื่อง Reisen in Siam im Jahre 1863 (Travels in Siam in 1863) ซึ่งมีเนื้อหาบรรยายถึงสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีที่ได้ทำการศึกษาภายในหอหลวงในช่วงเวลาดังกล่าวไว้[57] ได้ข้อสรุปว่าสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินเป็นคนละเล่มกันกับสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีที่ Bastian ได้ทำการศึกษาไว้ในปีพ.ศ. 2506 (ซึ่งน่าเชื่อได้ว่าเป็นสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเล่มจริงที่เก็บรักษาไว้ในหอหลวง ณ เวลาดังกล่าว) โดยสมุดภาพ

---

[54] ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 123

[55] Wenk, *Thailandische Miniaturmalereien : nach einer Handschrift der Indischen Kunstabteilung der Staatlichen Museen Berlin*. แปลเป็นไทยในชื่อ **จิตรกรรมไทยเดิม**, แปลโดย เจตนา นาควัชระ, กรุงเทพฯ: สถานเอกอัครราชทูตเยอรมัน 2511

[56] Adolf Bastian นักชาติพันธุ์วิทยาชาวเยอรมันที่ได้รับพระบรมราชานุญาตจากรัชกาลที่ 4 ให้เข้าไปทำการศึกษาเอกสารไทยและบาลีกับพระอาลักษณ์ในหอหลวงเมื่อปีพ.ศ. 2406 เป็นผู้ก่อตั้งและยังดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์ชาติพันธุ์วิทยาแห่งกรุงเบอร์ลิน (Adolf Bastian: The Founder and Director of the Ethnological Museum of Berlin หรือ the Royal Museum of Ethnology, Berlin ในปัจจุบัน) เดินทางมากรุงเทพฯในเดือนธันวาคม ปีพ.ศ. 2405 บันทึกไว้ในหนังสือเรื่อง Adolf Bastian, *Reisen in Siam im Jahre 1863*, trans. Walter E.J. Tips (Bangkok: White Lotus, 2005). และเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการให้ข้อมูลที่ทำให้พิพิธภัณฑ์สามารถเข้าถึงและหาซื้อสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน อ่านประวัติส่วนตัวของ Adolf Bastian เพิ่มเติมได้จาก https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Adolf_Bastian

[57] Terwiel, "On the Trial of King Taksin's Samutphap Traiphum.", 53

ไตรภูมิฉบับเบอร์ลินนี้น่าจะเป็นสมุดภาพไตรภูมิฉบับรองทรงหรือฉบับร่างที่สร้างขึ้นในสมัยธนบุรีด้วยเช่นกันตามจารึกที่ปรากฏในเล่มและยังได้ตั้งข้อสันนิษฐานต่อว่าสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับจริงนั้นน่าจะเป็นสมุดภาพเล่มอื่นที่ไม่ทราบว่าปัจจุบันอยู่ที่ใด

เป็นที่น่าสังเกตว่าสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่มนี้แม้ว่าจะปรากฏข้อความระบุปีสร้างในบานแพนกไว้ตรงกันคือ พ.ศ. 2319 หากแต่เมื่อพิจารณาจากความสมบูรณ์ของภาพเขียนภายในเล่ม ข้อความที่เขียนตลอดจนรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในเล่มกลับพบว่ามีความแตกต่างกันอย่างมีนัยยะสำคัญ เมื่อพิจารณาประกอบกับข้อสันนิษฐานจากงานศึกษาที่ผ่านมารวมถึงประเด็นเรื่องการคัดสำเนาสมุดภาพในบางกรณีที่นอกจะทำการคัดลอกเนื้อหาแล้วยังพบว่ามีการคัดลอกปีสร้างที่ระบุไว้ในต้นฉบับมาไว้ในสำเนาคัดลอกด้วยเช่นกัน ด้วยเหตุดังกล่าวจึงจะ***ไม่***นำเอาสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่มนี้มาใช้ในการวิเคราะห์หาลักษณะเฉพาะของสมัยธนบุรีเพื่อหลีกเลี่ยงปัจจัยที่จะส่งผลให้เกิดความคลาดเคลื่อนในการศึกษาโดยจะขอยกเอาประเด็นเรื่องการกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่มนี้ไปวิเคราะห์และตรวจสอบอย่างละเอียดอีกครั้ง[58]ภายหลังจากที่ได้ข้อสรุปด้านลักษณะเฉพาะที่ใช้ในการกำหนดอายุจากการศึกษารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในแต่ละสมัยอย่างละเอียดแล้ว

1.3 สมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่นำมาศึกษาจำนวน 13 เล่ม[59] ประกอบด้วยสมุดภาพพระอภิธรรมทั้งหมด 12 เล่มและสมุดภาพไตรภูมิจำนวน 1 เล่ม แบ่งออกตามรัชสมัยได้ดังต่อไปนี้

- **สมุดภาพที่มีจารึกปีสร้างในรัชสมัยของรัชกาลที่ 1** จำนวน 6 เล่ม ได้แก่

1.3.1 สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ จ.สุพรรณบุรี เล่มที่ 2 ปรากฏจารึกปีสร้าง พ.ศ. 2326 ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑ์วัดสุวรรณภูมิ อ.เมือง จ.สุพรรณบุรี มีข้อความเขียนด้วยอักษรขอม บอกวันเดือนปีและชื่อผู้เขียนไว้ดังนี้ “เขียนแล้ว ณ วันเสาร์ขึ้น 10 ค่ำเดือน 6 ปีเถาะ เบญจศก นายจุ้ยเขียน”[60]

---

[58] อ่านเพิ่มเติมในบทที่ 3 ประเด็นวิเคราะห์ที่ 2 เรื่องการกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีด้วยรูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย

[59] จำนวนนี้เป็นสมุดภาพที่นำมาศึกษาในครั้งนี้โดยพยายามรวมรวมหลักฐานที่มีจารึกให้ได้มากที่สุด อย่างไรก็ตามสมุดภาพพระมาลัยที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ทั้งที่มีระบุจารึกปีสร้างและไม่มีจารึกน่าจะมีอีกจำนวนหนึ่ง แต่ทางสถาบันต่าง ๆ ที่เก็บรักษาไว้ยังไม่ได้นำมาเผยแพร่ทางสื่อสาธารณะไม่ว่าจะทางสิ่งพิมพ์หรือทางออนไลน์

[60] ตรงกับวันเสาร์ที่ 11 พฤษภาคม พุทธศักราช 2326 ซึ่งเป็นปีที่ 2 ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ อ้างจาก แสงทับ, สมุดข่อย., 379

1.3.2 สมุดภาพ 2006.27.85 เก็บรักษาไว้ที่ Asian Art Museum of San Francisco สหรัฐอเมริกา ระบุปีสร้างพ.ศ. 2334 วาดภาพเรื่องพระมาลัยในเล่ม

1.3.3 สมุดภาพ THAI MS 1314 เก็บรักษาไว้ที่ Chester Beatty Library เมือง Dublin ประเทศ Ireland จารึกที่พบนี้เขียนแทรกไว้ในเนื้อความตรงกลางหน้ากระดาษระบุว่า เขียนเมื่อวันอังคาร แรม 10 ค่ำ เดือน 10 ปีสัปตศก[61] ตรงกับปีพ.ศ. 2338[62]

1.3.4 สมุดภาพ THAI MS 1310 เก็บรักษาไว้ที่ Chester Beatty Library เขียนด้วยอักษรขอมบาง ในบานแพนกมีข้อความระบุว่า เขียนขึ้นในปีมะเมียซึ่งตรงกับพ.ศ. 2340[63] สมุดภาพเล่มนี้บันทึกข้อความบทสวดพระอภิธรรมและเรื่องราวของพระมาลัยแต่วาดภาพเรื่องทศชาติชาดกโดยไม่ปรากฏภาพพระมาลัยภายในเล่ม (จากรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏสันนิษฐานว่าเป็นงานที่สร้างขึ้นหลังจากปีที่ระบุไว้ในเล่ม)

1.3.5 สมุดภาพเลขที่ OR 14526 เก็บรักษาไว้ที่ British Library ปรากฏข้อความในบานแพนกท้ายหน้าต้นว่า “พระมหาพุทธคุณ ... สมีรัตณโชด[64]เขียนจบวันจันเดือน 5 แรม 6 ค่ำ ...” แต่ไม่ได้ระบุจุลศักราชเอาไว้ เมื่อได้ทำการตรวจสอบกับปฏิทินร้อยปีพบว่า ตรงกับวันที่ 11 สิงหาคม พ.ศ. 2343[65]

1.3.6 สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ Thai MS 1355 ปรากฏจารึกปีสร้าง พ.ศ. 2348 ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่ห้องสมุด Chester Beatty เมืองดับลิน ประเทศไอร์แลนด์ สมุดภาพเล่มนี้ Ginsburg ตั้งข้อสันนิษฐานไว้ว่าน่าจะเป็นงานที่คัดลอกในช่วงหลังจากปีจารึกที่ปรากฏ[66] เนื่องด้วยสมุดภาพเล่มนี้ยังวาดไม่เสร็จจึงไม่สามารถนำมาศึกษารูปแบบได้

---

[61] อ่านโดยอาจารย์เทิม มีเต็ม ผู้เชี่ยวชาญด้านอักษรโบราณ จากกรมศิลปากร ที่ห้องจารึกโบราณ หอสมุดแห่งชาติ พระนคร อนึ่ง “สัปตศก” หมายถึง ปีจุลศักราชที่ลงท้ายด้วยเลข 7 (ปีพุทธศักราช = ปีจุลศักราช + 1181 ดังนั้นปีสัปตศกจึงเท่ากับปีพุทธศักราชที่ลงท้ายด้วยเลข 8) อ่านเพิ่มเติมได้จาก จรินทร์ ฟักประไพ, "ความรู้เรื่องการเทียบพุทธศักราชกับศักราชอื่นๆ ที่มัคคุเทศก์ควรทราบ," บทความวิชาการ, วารสารกระแสวัฒนธรรม ปีที่ 19 ฉบับที่ 36, no. กรกฎาคม-ธันวาคม 2561 (2561), Mahasarakham University. หน้า 61-73

[62] ดูรายละเอียดสมุดภาพเพิ่มเติมที่ https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Thi_1314/7/LOG_0000/

[63] Ginsburg, *Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections*., 79 อ่านรายละเอียดเพิ่มเติมจาก website ของ Chester Beatty Library ได้ที่ https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Thi_1310/4/LOG_0000/

[64] สะกดตามที่เขียนในบานแพนก อ้างจาก http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=OR_14526_f001r

[65] อ้างจาก Ginsburg, *Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections*., 74 ดูรายละเอียดสมุดภาพเพิ่มเติมจาก http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_14526

[66] Ginsburg, *Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections*., 113

- **สมุดภาพที่มีจารึกปีสร้างในรัชสมัยของรัชกาลที่ 2** จำนวน 2 เล่ม ได้แก่

1.3.7 สมุดภาพวัดพระรูป จ.เพชรบุรี เล่มที่ 1 ปรากฏจารึกปีสร้าง พ.ศ. 2354 ปัจจุบันเก็บไว้ที่วัดพระรูป อ.เมือง จ.เพชรบุรี มีข้อความในบานแพนกว่า “พระธรรมนี้เขียนแล้ว ณ วันจันทร์ เดือน 10 ขึ้น 7 ค่ำ ศักราช 1173 ปีมะแม ตรีนิศก” ซึ่งตรงกับพ.ศ. 2354 ซึ่งเป็นปีที่ 2 ในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย[67]

1.3.8 สมุดภาพเลขที่ 2961-1 ปรากฏจารึกปีสร้างพ.ศ. 2356 ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่ Honolulu Academy of Art[68] เขียนพระอภิธรรมด้วยอักษรขอมเป็นภาษาบาลีและเรื่องราวพระมาลัยด้วยอักษรขอมเช่นกันแต่เขียนเป็นภาษาไทย สมุดภาพพระมาลัยเล่มนี้วาดทั้งภาพทศชาติชาดกและภาพพระมาลัยซึ่งเป็นลักษณะที่เริ่มเปลี่ยนไปจากเดิมที่ไม่ค่อยปรากฏภาพพระมาลัยในสมุดภาพที่เขียนเรื่องพระมาลัย (แนวทางการเขียนสมุดภาพพระมาลัยนี้จะพบมากขึ้นจนกระทั่งถึงได้รับความนิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 3 และสมัยต่อมา)

- **สมุดภาพที่มีจารึกปีสร้างในรัชสมัยของรัชกาลที่ 3** จำนวน 5 เล่ม ได้แก่

1.3.9 สมุดภาพวัดดอนกอก อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี ปรากฏจารึกปีสร้าง พ.ศ. 2369 จากวัดดอนกอก อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี มีข้อความเขียนด้วยตัวอักษรขอมบอกไว้ในบานแพนก “พระพุทธศักราชล่วงได้ 2369 ปีจอ นักษัตร อัฐศก เขียนสำเร็จวันจันทร์ เดือน 7 แรม 14 ค่ำ” ซึ่งเป็นปีที่สองในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว[69] สมุดภาพเล่มนี้เป็นสมุดภาพพระมาลัยซึ่งยังวาดไม่เสร็จ บางภาพยังคงเป็นเพียงงานร่างแต่มีรูปแบบบางประการที่สามารถใช้เป็นตัวอย่างเพื่อศึกษาการสร้างงานได้

1.3.10 สมุดภาพ OR 14710 สมุดภาพพระมาลัยปรากฏจารึกปีสร้างพ.ศ. 2380[70] เก็บรักษาไว้ที่ British Library โดยเป็นส่วนหนึ่งของ Oriental and India Office Collection

1.3.11 สมุดภาพ THAI MS 12 สมุดภาพพระมาลัยปรากฏจารึกปีสร้างพ.ศ. 2382 จาก Spencer Collection ใน New York Public Library[71]

1.3.12 สมุดภาพ OR 15925 ปรากฏจารึกปีสร้างพ.ศ. 2384[72] จาก British Library

---

[67] แสงทับ, สมุดข่อย., 247

[68] Ginsburg, *Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections*., 79

[69] แสงทับ, สมุดข่อย., 313

[70] อ้างจาก Official Website ของ British Library ที่ http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_14710 อ่านเพิ่มเติมได้จาก Ginsburg, *Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections*., 102

[71] อ้างจาก Ginsburg, *Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections*., 102

1.3.13 สมุดภาพ OR 14838 ปรากฏจารึกปีสร้างพ.ศ. 2392 จาก British Library ที่บานแพนกท้ายเล่มระบุวันที่เขียนในปีวอกพร้อมระบุชื่อผู้แม่และลูกสองคนผู้อุปถัมภ์เงินสร้างจำนวนแปดตำลึงสองบาทหนึ่งเฟื้อง[73]

ตารางที่ 1 : รายการสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีการกำหนดอายุไว้

ลำดับ	ยุคสมัย	จารึกปี	ชื่อ-เลขที่เอกสาร	สถานที่เก็บรักษา
1	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1	วัดหัวกระบือ บางขุนเทียน
2	อยุธยา	2362*	สมุดภาพ MS Pali A 27	Bodleian Library Oxford
3	อยุธยา	2368*	สมุดภาพ IO Pali 207	British Library
4	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิ เล่มที่ 5	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร
5	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิ เล่มที่ 6	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร
6	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรี เล่มที่ 10	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร
7	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรี เล่มที่ 10/ก	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร
8	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรี ฉบับเบอร์ลิน	Museum Fur Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin
9	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม เลขที่ 131	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร
10	ธนบุรี	2323	สมุดภาพ Thai MS 1340	Chester Beatty Library
11	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2	พิพิธภัณฑ์วัดสุวรรณภูมิ อ.เมือง จ.สุพรรณบุรี
12	รัชกาลที่ 1	2334	สมุดภาพ 2006.27.85***	Asian Art Museum of SF
13	รัชกาลที่ 1	2338	สมุดภาพ Thai MS 1314	Chester Beatty Library
14	รัชกาลที่ 1	2340	สมุดภาพ Thai MS 1310	Chester Beatty Library
15	รัชกาลที่ 1	2343	สมุดภาพ OR 14526	British Library

[72] อ้างจาก Official Website ของ British Library ที่ http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_15925

[73] อ้างจาก Official Website ของ British Library ที่ http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_14838 อ่านเพิ่มเติมจาก Ginsburg, *Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections*., 104-107

ลำดับ	ยุคสมัย	จารึกปี	ชื่อ-เลขที่เอกสาร	สถานที่เก็บรักษา
16	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355***	Chester Beatty Library
17	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1	วัดพระรูป จ.เพชรบุรี
18	รัชกาลที่ 2	2356	สมุดภาพเลขที่ 2961- I**	Honolulu Academy of Art
19	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก***	วัดดอนกอก อ.บ้านลาด เพชรบุรี
20	รัชกาลที่ 3	2380	สมุดภาพ OR 14710***	British Library, Oriental and India Office Collection
21	รัชกาลที่ 3	2382	สมุดภาพ Thai MS 12***	New York Library
22	รัชกาลที่ 3	2384	สมุดภาพ OR 15925	British Library
23	รัชกาลที่ 3	2392	สมุดภาพ OR 14838	British Library
Ref	รัชกาลที่ 4	2400	สมุดภาพ OR 14732	British Library
Ref	รัชกาลที่ 4	2400	สมุดภาพ 1993.27	SF Asian Art Museum
Ref	รัชกาลที่ 5	2418	สมุดภาพ OR 6630	British Library

***** **ปีที่ได้มาซึ่งหลักฐาน เป็นสมุดภาพที่มีที่มาจากต่างประเทศ**

****** **สมุดภาพนี้ไม่มีการเผยแพร่รูปภาพในคลังข้อมูลทางอินเทอร์เน็ต**

******* **ข้อมูลไม่สมบูรณ์ มีการเผยแพร่ภาพเพียงบางส่วน / คุณภาพของภาพที่เผยแพร่ไม่ชัดเจนพอที่จะศึกษา**

Ref **ใช้เพื่ออ้างอิงเปรียบเทียบงานในสมัยหลัง**

2. สมุดภาพที่ไม่ปรากฏหลักฐานการกำหนดอายุ

จากหลักฐานที่รวบรวมมาศึกษาพบว่า สมุดภาพที่ไม่ปรากฏหลักฐานการสร้างมีมากกว่าสมุดภาพที่มีหลักฐานการกำหนดอายุอยู่เป็นจำนวนมาก โดยที่สมุดภาพที่น่าจะมีอายุเก่าแก่ไปจนถึงสมัยอยุธยาจนถึงช่วงรอยต่อต้นกรุงรัตนโกสินทร์นั้นเหลืออยู่น้อยมากในขณะที่สมุดภาพที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยเฉพาะสมุดภาพพระมาลัยนั้นมีจำนวนมากกว่าอย่างเห็นได้ชัด

ในการศึกษาครั้งนี้ได้พยายามรวบรวมเอาสมุดภาพที่มีความเป็นไปได้ว่าเป็นงานที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงช่วงรอยต่อต้นกรุงรัตนโกสินทร์ให้ได้มากที่สุดและคัดเอาบางส่วนของงานสมัยรัชกาลที่ 3 ในจำนวนที่มากพอที่จะใช้ศึกษาเพื่อสนับสนุนข้อสันนิษฐานเพื่อการกำหนดอายุ โดยสมุดภาพที่นำมาศึกษามีจำนวนทั้งสิ้น 46 เล่ม แบ่งออกเป็นสมุดภาพไตรภูมิ 3 เล่มและสมุดภาพพระอภิธรรมจำนวน 43 เล่ม ดังต่อไปนี

ตารางที่ 2 : รายการสมุดภาพที่ไม่ปรากฏจารึกปีสร้าง

ลำดับ	ชื่อ-เลขที่เอกสาร	สถานที่เก็บรักษา
1	สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 8	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร
2	สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 1	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร
3	สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 7	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร
4	สมุดภาพธรรมปริยาย เลขที่ 26	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร
5	สมุดภาพพระมหาคุณคำร้องเลขที่ 115	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร
6	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 128	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร
7	สมุดภาพพระอภิธรรมย่อ เลขที่ 130	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร
8	สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1	วัดปากคลอง อ.บ้านแหลม จ.เพชรบุรี
9	สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2	วัดปากคลอง อ.บ้านแหลม จ.เพชรบุรี
10	สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 3	วัดปากคลอง อ.บ้านแหลม จ.เพชรบุรี
11	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 1	พิพิธภัณฑ์วัดสุวรรณภูมิ อ.เมือง จ.สุพรรณบุรี
12	สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 1	วัดลาด อ.เมือง จ.เพชรบุรี
13	สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 2	วัดลาด อ.เมือง จ.เพชรบุรี
14	สมุดภาพวัดเกาะ	วัดเกาะ อ.เมือง จ.เพชรบุรี
15	สมุดภาพวัดศาลาเขื่อน เล่มที่ 1	วัดศาลาเขื่อน อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี
16	สมุดภาพวัดศาลาเขื่อน เล่มที่ 2	วัดศาลาเขื่อน อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี
17	สมุดภาพ ADD 15347**	British Library
18	สมุดภาพ OR 13703	British Library
19	สมุดภาพ OR 13912	British Library
20	สมุดภาพ OR 14027	British Library
21	สมุดภาพ OR 14068*	British Library
22	สมุดภาพ OR 14115	British Library
23	สมุดภาพ OR 14117	British Library
24	สมุดภาพ OR 14255*	British Library
25	สมุดภาพ OR 14389	British Library
26	สมุดภาพ OR 14559	British Library
27	สมุดภาพ OR 14664**	British Library
28	สมุดภาพ OR 14704	British Library

ลำดับ	ชื่อ-เลขที่เอกสาร	สถานที่เก็บรักษา
29	สมุดภาพ OR 14731	British Library
30	สมุดภาพ Thai MS 1341*	Chester Beatty Library
31	สมุดภาพ Thai MS 1344*	Chester Beatty Library
32	สมุดภาพ Thai MS 1321	Chester Beatty Library
33	สมุดภาพ Thai MS 1322	Chester Beatty Library
34	สมุดภาพ Thai MS 1325	Chester Beatty Library
35	สมุดภาพ Thai MS 1356	Chester Beatty Library
36	สมุดภาพ Thai MS 1361	Chester Beatty Library
37	สมุดภาพ 1984.501***	Harvard Art Museums
38	สมุดภาพ 1984.508***	Harvard Art Museums
39	สมุดภาพ 1984.511***	Harvard Art Museums
40	สมุดภาพ 1984.512***	Harvard Art Museums
41	สมุดภาพ Thai MS 6***	New York Publ. Library
42	สมุดภาพ Thai MS 7***	New York Publ. Library
43	สมุดภาพ Thai MS 4***	Wellcome Library
44	สมุดภาพ Thai MS 11***	Wellcome Library
45	สมุดภาพ 1993.11.1,-7***	San Francisco Art Museum
46	สมุดภาพ 2013.50***	San Francisco Art Museum

**** สมุดภาพนี้ไม่มีการเผยแพร่รูปภาพในคลังข้อมูลทางอินเทอร์เนต**

***** ข้อมูลไม่สมบูรณ์ มีการเผยแพร่ภาพเพียงบางส่วน / คุณภาพของภาพที่เผยแพร่ไม่ชัดเจน**

จากการรวบรวมข้อมูลพบว่า สมุดภาพที่ไม่ระบุปีสร้างโดยมากแล้วทางสถาบันที่เก็บรักษาในต่างประเทศจะทำการกำหนดอายุไว้โดยคร่าว (แต่ไม่ได้เผยแพร่ในรายละเอียดว่ามีการศึกษาไว้อย่างไร – ในที่นี้จึงจะขอยกเอาสมุดภาพที่ไม่ระบุปีสร้างในเล่มไปวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายเพื่อกำหนดอายุต่อไปในบทที่ 3) ในขณะที่สมุดภาพบางเล่มโดยเฉพาะสมุดภาพไตรภูมิที่เก็บรักษาไว้ในหอสมุดแห่งชาติพระนครได้มีผู้ทำการศึกษาและกำหนดอายุเอาไว้ดังต่อไปนี้

1. **สมุดภาพไตรภูมิ เลขที่ 1** ได้มีนักวิชาการกำหนดอายุไว้ดังนี้

1.1 ศานติ ภักดีคำ กำหนดอายุไว้ราวพุทธศตวรรษที่ 24 โดยพิจารณาจากรูปแบบอักษรขอมที่เขียนในภาพภายในเล่ม[74]

1.2 มิเชล ตาเนต์ นักวิชาการชาวกัมพูชาเสนอว่าเป็นจิตรกรรมในศิลปะเขมรและกำหนดอายุไว้ว่าอยู่ในสมัยพนมเปญ โดยนับตั้งแต่รัชสมัยของสมเด็จพระนโรดมได้ทรงย้ายราชธานีจากเมืองอุดงค์มีชัยมาที่พนมเปญเมื่อปีพ.ศ. 2407 เป็นต้นมา แต่มิได้ให้เหตุผลไว้[75]

1.3 กรมศิลปากรเสนอว่าสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 1 น่าจะเขียนขึ้นในราวปลายพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 โดยพิจารณาจากภาพจิตรกรรมและตัวอักษรที่เขียนแทรกภายในเล่ม[76] ต่อมาในปีพ.ศ. 2552 ได้มีข้อเสนอใหม่เพิ่มเติมว่า น่าจะเป็นงานที่เขียนขึ้นในราวปลายรัชกาลที่ 2 ถึงต้นรัชกาลที่ 3 โดยวิเคราะห์จากภาพอาคารบางหลังในเล่มที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนซึ่งเป็นรูปแบบอาคารตลอดจนวัดวาอารามที่นิยมสร้างในช่วงเวลาดังกล่าว

1.4 รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูลเสนอว่าสมุดภาพไตรภูมิเล่มที่ 1 น่าจะเขียนขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 และไม่ควรมีอายุเก่าเกินไปกว่าครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 โดยใช้เหตุผลจากภาพต้นไม้ที่ปรากฏซึ่งมีลักษณะคล้ายกับที่ปรากฏในวัดสุวรรณารามซึ่งเป็นงานในสมัยรัชกาลที่ 3 ประกอบกับลักษณะตัวอักษรที่ปรากฏในเล่ม พร้อมกับตั้งข้อสันนิษฐานว่า สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 1 เล่มนี้น่าจะคัดลอกจากหอหลวงในปีพ.ศ. 2396 ซึ่งเป็นช่วงที่ราชสำนักกัมพูชามีความสัมพันธ์ที่ดีกับราชสำนักไทย[77] ก่อนที่กัมพูชาจะตกเป็นอาณานิคมของฝรั่งเศสในปีพ.ศ. 2406

2. **สมุดภาพไตรภูมิเล่มที่ 7** มีนักวิชาการได้ทำการกำหนดอายุมาแล้วดังต่อไปนี้

2.1 นาง ดิ ครอกโค นักวิชาการชาวอิตาลี เสนอว่า เขียนขึ้นในรัชกาลพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศโดยอ้างจากการเปรียบเทียบลักษณะภาพตอนพระภิกษุสงฆ์ไปนมัสการรอยพระพุทธบาทที่เขาสุมนกูฏในลังกาทวีกับภาพจิตรกรรมตอนเดียวกันบนผนังด้านแปทิศเหนือของตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จ.พระนครศรีอยุธยา[78]

---

[74] ศานติ ภักดีคำ, "ไตรภูมิไทย-เขมร ความสัมพันธ์พระพุทธศาสนาไทย-กัมพูชา," เมืองโบราณ (เม.ย.-มิ.ย.), 2549., 90

[75] อ่านเพิ่มเติมจาก ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 89

[76] กรมศิลปากร, สมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรธรรมล้านนาและอักษรขอม (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2547)., 5

[77] อ่านเพิ่มเติมจาก ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 93

[78] ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 108 อ้างจาก V.M.Di Crocco, *Footprints of the Buddhas of this Era in Thailand* (Bangkok: The Siam Society, 2004)., 148

2.2 นางสาว สุรนี แก้วกลม ศึกษารูปแบบอักษรที่ปรากฏว่ามีอายุในสมัยอยุธยา[79] (ในการศึกษานี้ไม่ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบศิลปกรรม)

2.3 กรมศิลปากรเสนอว่าเป็นสมุดภาพไตรภูมิในสมัยอยุธยาโดยพิจารณาจากภาพและตัวอักษร[80]

2.4 รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูลกำหนดอายุโดยใช้รูปแบบศิลปกรรมที่พบอันประกอบไปด้วย ลักษณะการเขียนมงกุฎ ลักษณะของฉัตรที่มีผ้าพลิ้วออกมา และการใช้อักษรขอมทั้งแบบขอมบรรจง ขอมหวัด และขอมย่อ แล้วให้ความเห็นว่าสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 7 น่าจะมีอายุอยู่ในราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 23 จนถึงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 โดยเชื่อว่า น่าจะเป็นงานของช่างอยุธยาตอนปลายที่มีชีวิตต่อมาถึงสมัยธนบุรี-ต้นรัชกาลที่ 1[81]

3. สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8

ตามประวัติระบุว่า เป็นมรดกของพระจักรพรรดิพงษ์(เจ้ากรมจาด) ซึ่งนางจีบผู้เป็นภรรยาและนายจิตรผู้เป็นบุตรได้ทูลเกล้าฯถวายหอพระสมุดวชิรญาณเมื่อวันที่ 28 เมษายน รัตนโกสินทร์ศก 127 (พ.ศ.2451)[82] มีผู้ทำการศึกษาและกำหนดอายุไว้ดังนี้

3.1 วรรณิภา ณ สงขลา เสนอว่าเป็นศิลปะอยุธยา[83]

3.2 กรมศิลปากรกำหนดว่าเป็นฝีมือช่างในสมัยอยุธยาโดยพิจารณาจากภาพจิตรกรรมและเนื้อหาที่พบในเล่ม[84]

3.3 รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูลกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 ว่าควรมีอายุไม่เก่าไปกว่ากลางพุทธศตวรรษที่ 23 โดยน่าจะสร้างก่อนปีพ.ศ. 2451 ซึ่งเป็นปีที่หอพระสมุดวชิรญาณได้รับสมุดเล่มนี้มา[85]

---

[79] ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 108 อ้างจากสุรนี แก้วกลม, "อักษรขอมที่ใช้บันทึกภาษาไทย" (ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาจารึกภาษาไทย วิทยานิพนธ์, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2523)., 267-268

[80] กรมศิลปากร, สมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรธรรมล้านนาและอักษรขอม., 8

[81] ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 109-110

[82] กรมศิลปากร, สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับธนบุรี เล่มที่ 1., 6

[83] วรรณิภา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี, vol. 3 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2535)., 181

[84] กรมศิลปากร, สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับธนบุรี เล่มที่ 1., 6

[85] ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 112-113

บทที่ 3

วิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายเพื่อกำหนดอายุงานจิตรกรรมในสมุดภาพ สมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

จากการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่นำมาศึกษาทั้งหมดเพื่อวิเคราะห์หาลักษณะเฉพาะที่จะนำมาใช้ในการกำหนดอายุ (ดูรายละเอียดเกี่ยวกับการตรวจสอบรูปแบบเพิ่มเติมได้ในตารางแนบท้ายบท : ตารางที่ 4-12 สำหรับสมุดภาพกลุ่มที่กำหนดอายุได้ และตารางที่ 13-21 สำหรับสมุดภาพกลุ่มที่ไม่มีหลักฐานการกำหนดอายุ) โดยองค์ประกอบที่นำมาตรวจสอบเพื่อทำการวิเคราะห์ประกอบไปด้วย

1. มุมมองและการจัดองค์ประกอบภาพ การให้ระยะและการแบ่งพื้นที่
2. เทคนิคการวาดและระบายสี
3. ลักษณะของสีที่ใช้และโทนสีที่ใช้
4. ภาพสัตว์และธรรมชาติ ได้แก่ ภาพสัตว์ ต้นไม้ ภูเขา ท้องฟ้า ผืนน้ำ
5. ภาพสถาปัตยกรรมโดยพิจารณาจากทั้งรูปแบบ สัดส่วน มุมมอง และการตกแต่ง
6. ภาพบุคคล ได้แก่ กษัตริย์และชนชั้นสูง พระพุทธองค์ นักบวช วิทยาธรและคนธรรพ์ กินนร กินรี
7. ลวดลายที่ปรากฏประกอบด้วยลวดลายบนผืนผ้า ลวดลายประดับพื้นหลัง ลวดลายประดับกรอบภาพ เป็นสำคัญ
8. ข้อสังเกตอื่น ๆ

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในข้างต้น สามารถจำแนกกลุ่มสมุดภาพตามสันนิษฐานอายุการสร้างงานออกเป็น 3 ช่วงเวลาคือ

1. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะอยุธยาตอนปลาย

รูปแบบที่ปรากฏในสมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะอยุธยาตอนปลาย (หรือสมุดภาพที่ถ่ายทอดรูปแบบศิลปะอยุธยาแท้) จะมีลักษณะเฉพาะร่วมกันหลายประการที่บ่งบอกว่าเป็นสมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะอยุธยาตอนปลายและแม้ว่ารูปแบบบางประการจะได้มีการสืบต่อมาแต่ไม่ปรากฏการอยู่ร่วมกันขององค์ประกอบอย่างครบถ้วนดังเช่นที่พบในงานสมัยนี้อีกต่อไป

กำหนดอายุระหว่างปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ถึง พ.ศ. 2310

2. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์

สมุดภาพในกลุ่มนี้ยังคงมีรูปแบบโดยรวมสืบต่อมาจากศิลปะแบบอยุธยาตอนปลายแต่จะปรากฏการอยู่ร่วมกับลักษณะบางประการที่แตกต่างไป สมุดภาพกลุ่มนี้ประกอบไปด้วยงานที่สร้างขึ้น

ในช่วงปลายของอยุธยาตอนปลายต่อเนื่องถึงสมัยธนบุรีและต้นรัชสมัยของรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ กำหนดอายุตรงกับช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงปีพ.ศ.2330 โดยประมาณ

3. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น

สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นปรากฏรูปแบบที่พัฒนาต่อมาจากงานในสมัยก่อนหน้าจนเริ่มมีลักษณะที่แตกต่างจนเป็นเอกลักษณ์ของตนเองเป็นศิลปะแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว กำหนดอายุตั้งแต่ พ.ศ. 2330 โดยประมาณถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24

โดยพบว่ารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่สร้างในศิลปะอยุธยาตอนปลาย (กลุ่มที่ 1) มีลักษณะเฉพาะตัวหลายประการที่กล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบที่นิยมแพร่หลายในช่วงเวลาดังกล่าวซึ่งรูปแบบบางประการจะยังคงนิยมทำสืบเนื่องในสมัยต่อมาหากแต่องค์ประกอบจะไม่ครบถ้วนและบ้างก็ขาดลักษณะที่ถือว่าเป็นลักษณะเด่นของยุคสมัยไป ลักษณะการขาดตกองค์ประกอบดังกล่าวจึงเป็นข้อสังเกตหนึ่งที่นำมาใช้แบ่งกลุ่มงานในสมัยต่อมา(กลุ่มที่ 2) ซึ่งเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านก่อนที่รูปแบบอันเป็นแบบแผนอย่างใหม่จะเริ่มปรากฏควบคู่กับรูปแบบที่ทำต่อเนื่องมาเป็นเวลานานจนกลายเป็นระเบียบแบบแผนอย่างชัดเจนในช่วงเวลาต่อมา (กลุ่มที่ 3)

อนึ่ง ด้วยเหตุว่างานศิลปกรรมในแต่ละช่วงเวลาจะปรากฏการอยู่ร่วมกันระหว่างรูปแบบเดิมที่มีมาก่อนและยังคงทำต่อเนื่องมาอีกทั้งยังมีการนำเอารูปแบบเดิมกลับมาใช้ใหม่ผสมผสานกับรูปแบบที่เกิดขึ้นใหม่ตามความนิยมเฉพาะในช่วงเวลานั้น ๆ ในการวิเคราะห์เพื่อกำหนดอายุสมุดภาพจึงจำเป็นต้องพิจารณาองค์ประกอบโดยรวมร่วมกันไม่สามารถพิจารณาเพียงแค่ส่วนใดส่วนหนึ่งเท่านั้น

วิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมเพื่อกำหนดอายุงานจิตรกรรมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ในการศึกษารูปแบบศิลปกรรมในสมุดภาพเพื่อกำหนดอายุสามารถแจกแจงในรายละเอียดตามองค์ประกอบที่นำมาวิเคราะห์โดยแบ่งออกตามช่วงเวลาดังต่อไปนี้

1. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะอยุธยาตอนปลาย

ภาพจิตรกรรมในสมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะอยุธยาตอนปลายแสดงมุมมองแบบสองมิติแนวอุดมคติซึ่งเป็นลักษณะที่สืบทอดในงานจิตรกรรมไทยประเพณีมาแต่โบราณ เน้นการจัดวางองค์ประกอบเท่าที่จำเป็นโดยเน้นการสื่อสารเรื่องราวอย่างครบถ้วนในขณะเดียวกันก็ให้ความสำคัญกับรายละเอียดเป็นอย่างมากโดยเฉพาะการตกแต่งประดับประดาด้วยลวดลายอย่างวิจิตร ลายเส้นพลิ้วไหว อิสระเป็นธรรมชาติแสดงความเคลื่อนไหวแสดงถึงทักษะและความชำนาญของช่างอันสะท้อนถึงความรุ่งเรืองทางงานช่างในสมัยนี้ ลักษณะดังกล่าวนี้พบในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันด้วยเช่นกัน

1.1 มุมมองและการจัดวางองค์ประกอบภาพ

สมุดภาพในศิลปะอยุธยาตอนปลายจะแสดงมุมมองภาพแบบหน้าตรงในระดับสายตา จัดวางองค์ประกอบภาพแบบสมดุลแต่ไม่สมมาตร กระจายเต็มพื้นที่ รังเกียจพื้นที่ว่างเปล่า และเลือกใช้องค์ประกอบเพื่อการสื่อสารเท่าที่จำเป็นเท่านั้น นิยมประดับลวดลายอย่างวิจิตรและให้ความสำคัญกับรายละเอียดและองค์ประกอบภายในภาพเป็นอย่างมาก

1.1.1 องค์ประกอบและการจัดองค์ประกอบภาพ (Elements and Composition):

ภาพในสมุดภาพในศิลปะอยุธยาตอนปลายมีจุดประสงค์เพื่อสื่อความเล่าเรื่องให้ผู้ชมเข้าใจ เป็นการสื่อสารในเชิงสัญลักษณ์ ใช้การจัดวางองค์ประกอบที่เรียบง่ายแต่สมบูรณ์ในตัวเอง โดยมีลักษณะเด่นของการจัดองค์ประกอบภาพดังต่อไปนี้

1) องค์ประกอบในภาพจะปรากฏเท่าที่จำเป็นเท่านั้น เน้นการวาดภาพเพื่อสื่อสารให้ได้เนื้อความที่สมบูรณ์ตามท้องเรื่องที่ต้องการ ในแต่ละภาพมักปรากฏเพียงบุคคลหรือสัตว์ที่เป็นตัวดำเนินเรื่องหรือเป็นตัวหลักของภาพอยู่บนพื้นหลังที่เป็นสถานที่หรือฉากของเรื่อง และหากจะมีภาพบุคคลหรือภาพสัตว์ประกอบก็จะมีจำนวนไม่มากนัก แค่เพียงพอที่จะใช้สื่อถึงสถานะของตัวละครหลักหรือสื่อถึงความเป็นป่าซึ่งเป็นฉากหลังให้สมบูรณ์ขึ้น

ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นรูปแบบที่พบมาแต่โบราณเช่นในศิลาสลักภาพชาดกที่พบในอุโมงค์วัดศรีชุม จ.สุโขทัยที่วาดภาพลายเส้นแสดงเฉพาะพระโพธิสัตว์และองค์ประกอบอื่นที่จำเป็น การจำกัดองค์ประกอบดังกล่าวยังคงสืบต่อมายังสมัยอยุธยาและยังคงปรากฏต่อมาในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายหากแต่มีการเพิ่มเติมรายละเอียดในส่วนประดับตกแต่งมากขึ้นแต่จะยังไม่ปรากฏความฟุ่มเฟือยเรื่ององค์ประกอบภายในภาพเช่น วาดภาพบุคคลจำนวนมากอย่างเช่นที่พบในงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

2) ช่างให้ความสำคัญกับภาพบุคคลหรือภาพสัตว์ที่เป็นตัวหลักของภาพซึ่งมักมีขนาดใหญ่เต็มกรอบภาพเพื่อสื่อความให้ผู้ดูสามารถเข้าใจและเดาเรื่องที่เขียนได้ง่าย

3) การจัดองค์ประกอบภาพเน้นการให้น้ำหนักภาพอย่างสมดุล ไม่หนักไปข้างใดข้างหนึ่ง งานในสมัยอยุธยาตอนปลายเน้นความอิสระ ไม่เน้นความสมมาตรและการจัดวางอย่างเป็นระเบียบ (Grid) อันเป็นลักษณะเด่นของงานรัตนโกสินทร์ตอนต้น

4) ไม่นิยมเว้นพื้นที่ว่างด้านหลังภาพแต่จะประดับด้วยลวดลายหรือฉากหลังเต็มพื้นที่เสมอ

5) ไม่คำนึงถึงสัดส่วนจริง สัดส่วนระหว่างภาพบุคคลหรือภาพสัตว์ที่เป็นองค์ประกอบหลักกับงานสถาปัตยกรรมหรือต้นไม้ที่เป็นพื้นหลังของภาพจะยังไม่คำนึงถึงความเป็นจริง ดังจะเห็นภาพบุคคลขนาดใหญ่อยู่ภายในมีลักษณะแบบคับอาคารหรือภาพต้นไม้พุ่มที่มีขนาดใหญ่ไม่สมจริง

6) ขนาดของบุคคลและวัตถุในภาพจะมีขนาดเท่ากันในทุกระยะความลึก ไม่เล็กลงตามระยะที่ห่างออกไป ช่างจะใช้การวาดวัตถุซ้อน ๆ กันจากหน้าไปหลังร่วมกับการระบายเงาบนพื้นเป็นหย่อม ๆ ด้วยสีเข้มและมักจะวาดวัตถุขนาดเล็ก เช่น กอหญ้าหรือกอไม้ดอกบนพื้นดินเพื่อสร้างความลึกทางสายตาช่วยผลักระยะของวัตถุในภาพ

การใช้องค์ประกอบภาพเท่าที่จำเป็นในการเล่าเรื่องนี้เป็นลักษณะหนึ่งของศิลปะอยุธยาที่พบมาก่อนแล้วในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จ.พระนครศรีอยุธยา ซึ่งมีประวัติสร้างในรัชกาลของสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) พ.ศ. 1967[86] และแม้ว่างานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยาตอนปลายจะแสดงรายละเอียดและองค์ประกอบเพิ่มขึ้นมาก โดยเฉพาะภาพขบวนเสด็จที่ประกอบด้วยเครื่องทรง เครื่องสูงและตัวละครจำนวนมากเช่นที่ปรากฏบนผนังวัดปราสาท จ.นนทบุรี[87] และภายในอุโบสถวัดช่องนนทรี จ.กรุงเทพฯ ที่มีอายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ 23[88] เป็นอาทิ แต่ด้วยข้อจำกัดด้านพื้นที่ในสมุดภาพก็น่าจะเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่ช่างยังคงเลือกใช้การจัดวางองค์ประกอบแบบจำกัดรายละเอียดและด้วยเหตุที่สมุดภาพส่วนหนึ่งเป็นงานคัดลอกคัมภีร์ต่อกันมาจึงไม่น่าจะมีความเปลี่ยนแปลงด้านองค์ประกอบภายในภาพมากนัก

การวาดองค์ประกอบเพื่อเล่าเรื่องในเชิงสัญลักษณ์โดยไม่คำนึงถึงสัดส่วนตามความเป็นจริงนี้ยังเป็นลักษณะเดียวกันกับที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายด้วยเช่นกัน ตัวอย่างภาพพุทธประวัติที่ผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรีที่มีจารึกปรากฏในภาพระบุปีพ.ศ. 2277[89] ในรัชกาลของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศแสดงให้เห็นถึงสัดส่วนภาพบุคคลที่วาดเต็มพื้นที่อาคารสิ่งปลูกสร้างโดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริง

อย่างไรก็ดี แม้ว่าช่างจะเลือกบรรจุเฉพาะองค์ประกอบ (elements) ที่จำเป็นใส่ลงในภาพ แต่จากการให้ความสำคัญกับภาพบุคคลหลักที่มีขนาดใหญ่และการใส่ใจกับรายละเอียดต่าง ๆ ที่เป็นพื้นหลังและส่วนประกอบอื่น ๆ ทำให้องค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพมีสัดส่วนที่ใหญ่บรรจุอยู่เต็มพื้นที่และมักจะเหลือพื้นที่ว่างด้านหลังไม่มากนัก หรืออาจกล่าวได้ว่าความฟุ่มเฟือย ไม่ใช่ลักษณะที่พบในการจัดองค์ประกอบภายในภาพของงานสมัยนี้หากแต่ความนิยมประดับพื้นที่ว่างเปล่าในภาพท้องฟ้าหรือภาพที่สื่อถึงสวรรค์ด้วยช่อดอกไม้หรือลวดลายกระหนกขนาดใหญ่ การโปรยลายดอกไม้-

---

[86] สันติ เล็กสุขุม, ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ) : การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา, พิมพ์ครั้งที่ 7 ed. (นนทบุรี: เมืองโบราณ, 2560)., 179

[87] เล็กสุขุม, ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงของแผ่นดิน., 188

[88] เล็กสุขุม, ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ) : การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา., 182

[89] เล็กสุขุม, ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ) : การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา., 185

ภาพที่ 4 : ภาพพระเวสสันดรชาดกในสมุดภาพ MS Pali A 27 จาก Bodleian Library
ช่างเริ่มวาดความลึกของอาคารโดยใช้เส้นขนานกับพื้น สัดส่วนภาพบุคคลและงานสถาปัตยกรรมยังไม่อิงกับความเป็นจริง

ภาพที่ 5 : ภาพนารทชาดกในสมุดภาพ OR 14068 จากBritish Library แสดงมุมมองการวาดรูปด้านที่มองจากด้านหน้าตรงในระดับสายตา แสดงภาพด้านหน้าและด้านข้างตามความจริง ยังไม่ปรากฏการวาดภาพแสดงความลึกของอาคาร

ร่วง ตลอดจนการวาดลวดลายประดับกรอบภาพอย่างวิจิตรถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่โดดเด่นงดงามมากที่พบในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายอันเป็นลักษณะที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกัน ดังตัวอย่างจากการตกแต่งลวดลายดอกไม้เต็มพื้นหลังบนผนังด้านหลังพระประธานในอุโบสถหลังเก่าของวัดใหม่ประชุมพล อ.นครหลวง จ.พระนครศรีอยุธยาที่วาดขึ้นราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 22[90] และภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี ที่มีอายุราวกลางพุทธศตวรรษที่ 23[91] การประดับลักษณะนี้มีมาแล้วตั้งแต่จิตรกรรมกลุ่มแรกที่ปรางค์วัดมหาธาตุ จ.ราชบุรีและนิยมต่อมาถึงสมัยอยุธยาตอนปลาย[92] ก่อนที่จะมีระเบียบยิ่งขึ้นในงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นต่อไป

อนึ่ง จากภาพที่ปรากฏในสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 (ภาพที่ 4) และสมุดภาพเลขที่ OR 14068[93] (ภาพที่ 5) ซึ่งเป็นงานในสมัยอยุธยาตอนปลายปรากฏภาพ

---

[90] เล็กสุขุม, ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงของแผ่นดิน., 183

[91] เล็กสุขุม, ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ) : การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา., 184

[92] สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ, จิตรกรรมฝาผนังอยุธยา (กรุงเทพฯ: มูลนิธิเจมส์ ทอมป์สัน, 2524)., 50

[93] สมุดภาพเลขที่ OR 14068 ไม่ปรากฏการระบุปีสร้างแต่จากลักษณะโดยรวมที่ปรากฏซึ่งสอดคล้องกับผลที่ได้จากการศึกษาจึงสันนิษฐานว่าเป็นงานที่สร้างในสมัยอยุธยาตอนปลายด้วยเช่นกัน

บุคคลที่มีขนาดเล็กลงแสดงสัดส่วนสัมพันธ์กับอาคารสิ่งก่อสร้างและองค์ประกอบแวดล้อมอื่นในภาพตามความเป็นจริงมากขึ้น จึงมีความเป็นไปได้ว่า แนวคิดเรื่องสัดส่วนแบบสมจริงน่าจะเริ่มเข้ามาตั้งแต่ในช่วงปลายของอยุธยาตอนปลายแล้วโดยน่าจะเป็นการรับเอาอิทธิพลต่อมาจากศิลปะจีนอีกทอดหนึ่ง ด้วยว่ารูปแบบที่ปรากฏมีความใกล้เคียงกับรูปแบบที่พบในลวดลายตกแต่งเครื่องถ้วยจีนมากกว่ารูปแบบในศิลปะตะวันตก ทั้งนี้ในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงเวลาที่จีนเปิดรับเอาความรู้และวิทยาการใหม่ ๆ จากทางตะวันตกเข้ามาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 23 ในรัชสมัยของจักรพรรดิคังซี จึงน่าจะมีความเป็นไปได้ที่ไทยจะรับเอาอิทธิพลด้านมุมมองแบบเสมือนจริงซึ่งมีต้นทางจากศิลปะตะวันตกผ่านการตกผลึกในศิลปะจีนเข้ามาในช่วงปลายของอยุธยาตอนปลายซึ่งเป็นช่วงเวลาที่อยุธยารับเอาอิทธิพลด้านศิลปะจากจีนเข้ามามาก (ดังจะได้กล่าวอย่างละเอียดมากขึ้นในหัวข้อต่อ ๆ ไป)

1.1.2 มุมมองของภาพ (Point of View) :

มุมมองของภาพในงานจิตรกรรมสมุดภาพสมัยอยุธยาแท้ (ภาพที่ 6 และภาพที่ 7) เท่าที่มีหลักฐานการกำหนดอายุจะปรากฏเฉพาะมุมมองสองมิติแบบรูปด้าน (Multi-View) ในลักษณะมองตรงจากด้านหน้าในระดับสายตา[94] (Front-view) ซึ่งช่างจะวาดภาพด้านหน้าและอาจแสดงภาพด้านข้างตามที่เห็นจริง ยังไม่บิดมุมมองตามจินตนาการ ในมุมมองภาพแบบนี้จะไม่ปรากฏภาพ “พื้น” ทั้งพื้นดิน พื้นของอาคาร เนื่องจากมุมมองแบบรูปด้านเป็นการมองจากด้านหน้าตรงในระดับสายตาคนจริง มุมมองแบบหน้าตรงนี้ถือเป็นมุมมองแบบเรียบง่ายที่สุดอันเป็นลักษณะที่พบในงาน

ภาพที่ 6 : ภาพยมโลกจากสมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเลขที่ 6 จากหอสมุดแห่งชาติ พระนคร แสดงมุมมองแบบมองตรงจากด้านหน้า ระดับสายตา ซึ่งจะแสดงภาพด้านหน้าและด้านข้างโดยจะยังไม่แสดง “พื้น” ใช้การซ้อนวัตถุเพื่อแสดงระยะหน้า-หลัง ใกล้-ไกลในภาพ องค์ประกอบภาพมีขนาดเท่า ๆ กัน ยังไม่อิงสัดส่วนตามความเป็นจริง

[94] มุมมองแบบรูปด้าน (Front-View) เป็นมุมมองที่ใช้ในงานจิตรกรรมไทยมาแต่โบราณ พบในภาพอดีตพุทธและภาพชาดกที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นแล้ว ช่างจะเขียนภาพแสดงมุมมองที่มองตรงจากด้านหน้า ปรากฏออกมาเป็นภาพด้านหน้าตรงและด้านข้างโดยไม่แสดงความลึกหรือความหนาของวัตถุ และใช้การซ้อนกันของวัตถุเพื่อแสดงระยะใกล้ไกลของวัตถุในภาพ มุมมองภาพในลักษณะนี้จะไม่ปรากฏภาพ “พื้น” ในภาพ : จำกัดความโดยผู้เขียนเพื่อความเข้าใจตรงกัน

จิตรกรรมมาแต่โบราณที่ยังคงใช้สืบเนื่องต่อมาโดยเฉพาะในภาพแนวอุดมคติ ปรากฏพบตั้งแต่ในสมัยก่อนหน้าแล้วจากภาพพระอดีตพุทธและภาพชาดกในกรุพระปรางค์ประธาน วัดราชบูรณะตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นซึ่งน่าจะเป็นการรับรูปแบบต่อเนื่องมาจากศิลปะสุโขทัย[95]อันมีงานสลักแผ่นหินภาพชาดกที่พบในอุโมงค์วัดศรีชุมเป็นสำคัญ

เป็นที่น่าสังเกตว่ามุมมองแบบมองตรงในระดับสายตาที่ไม่แสดงภาพ “พื้น” นี้จะเป็นลักษณะที่พบเฉพาะในงานสมุดภาพ หากแต่ในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ร่วมสมัยเดียวกันนั้นเริ่มปรากฏมุมมองจากด้านบนที่แสดงให้เห็น “พื้น” แล้ว เช่นในภาพวิธูรชาดกบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดช่องนนทรี ยานนาวา กรุงเทพฯ ในขณะที่จิตรกรรมนอกราชธานีเช่นในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรีก็ยังคงใช้มุมมองภาพแบบหน้าตรงระดับสายตาและไม่แสดงภาพพื้นเช่นเดียวกันกับในสมุดภาพ ในช่วงเวลานี้จึงน่าจะเป็นช่วงเวลาที่ช่างเขียนได้พัฒนามุมมองการวาดภาพไปไกลจากสมัยอยุธยาตอนต้นแล้วหากแต่การเลือกใช้มุมมองในการถ่ายทอดภาพน่าจะขึ้นอยู่กับการรับรู้ของช่างในแต่ละพื้นที่รสนิยมเฉพาะตนของช่างเขียนและการปรับเปลี่ยนให้เหมาะกับพื้นที่สร้างงานเป็นปัจจัยสำคัญ

แม้ว่าภาพโดยมากในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมักจะไม่แสดงปริมาตรหรือความลึกของวัตถุ หากแต่ในช่วงเวลานี้ช่างเริ่มจะแสดงความลึกของอาคารลงในภาพแล้วโดยวาดด้านลึกของอาคารด้วยเส้นในแนวขนานไปกับเส้นพื้นดังตัวอย่างที่พบจากภาพหลังคาวิมานของพระยมในภาพยมโลกจากสมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเลขที่ 6 (ภาพที่ 6) และภาพหลังคาอาคารทรงโรงที่ปรากฏในภาพตอนพระเวสสันดรชาดกจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 (ภาพที่ 4) การวาดแสดงความลึกของวัตถุด้วยเส้นขนานกับเส้นพื้นนี้เป็นลักษณะที่ต่างไปจากมุมมองแบบเส้นขนาน[96] (Parallel View) ในศิลปะตะวันตกที่จะใช้เส้นมุมเฉียงในการแสดงความลึกของวัตถุ แสดงให้เห็นถึงมุมมองของช่างไทยในการสร้างงานอันเป็นเอกลักษณ์ของงานจิตรกรรมประเพณีของไทยที่เน้นการสื่อสารด้วยภาพโดยยังไม่คำนึงถึงหลักความเป็นจริงมากนักซึ่งต่างไปจากมุมมองแบบตะวันตกที่มีแนวคิดหลักแบบสมจริง (Realistic) อนึ่ง มุมมองในลักษณะนี้พบในศิลปะจีนโดยเฉพาะในภาพที่วาดตกแต่งเครื่องถ้วยจีนร่วมสมัยเดียวกันจึงอาจเป็นไปได้ว่าไทยรับเอาอิทธิพลด้านมุมมองแบบเส้นขนานมาจากจีน

---

[95] ฉายาวัฒนะ, จิตรกรรมฝาผนังอยุธยา., 46

[96] มุมมองแบบเส้นขนาน (Parallel View) เป็นมุมมองที่แสดงความลึกของวัตถุด้วยการใช้เส้นขนานเฉียงไปด้านหลัง มุมมองแบบเส้นขนานที่พบในงานจิตรกรรมไทยนี้น่าจะรับเอามาจากศิลปะจีนที่เน้นการเขียนเพื่อสื่อสารซึ่งจะแตกต่างไปจากมุมมองแบบตะวันตกที่มีระบบในการเขียนเส้นเพื่อแสดงรูปด้านอย่างเป็นระบบซึ่งถูกคิดค้นและเผยแพรในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18

นอกจากนี้ภาพสุวรรณสามชาดกในสมุดภาพ MS Pali A 27 (ภาพที่ 7) แม้จะปรากฏภาพที่แสดงระยะความลึกด้วยมุมมองด้านบน (Bird's Eye View) แล้วหากแต่สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นช่วงแรกเริ่มของการใช้มุมมองดังกล่าวโดยมีข้อสังเกตที่พบในภาพว่าช่างดูจะไม่คุ้นเคยกับการวาดแสดงพื้นที่ที่เป็น"พื้น"(ภายในพื้นที่ปิด; ในกำแพง) และคงยังไม่ชำนาญกับการจัดวางระนาบต่าง ๆ ที่แสดงออกอย่างไม่ถูกที่ถูกทางสะท้อนให้เห็นว่าช่างน่าจะยังไม่คุ้นเคยหรือยังไม่เข้าใจวิธีถ่ายทอดมุมมองจากด้านบนได้ดีนักในช่วงเวลานี้

ภาพที่ 7 : ภาพสุวรรณสามชาดกจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 จาก Bodleian Library
แสดงถึงการริเริ่มใช้มุมมองจากด้านบน (Bird's Eyes View) แต่ช่างยังไม่เข้าใจหลักการ สังเกตว่าช่างยังติดกับรูปแบบเดิมที่ไม่แสดงพื้นที่ของ "พื้น" ภายในพื้นที่ปิดที่พบในภาพ

1.1.3 การให้ระยะและการแบ่งพื้นที่ในภาพ

ด้วยว่ามุมมองของภาพในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมีลักษณะเป็นงานสองมิติ ช่างเขียนจะใช้วิธีวาดวัตถุซ้อนกันจากหน้าไปหลังเพื่อสร้างระยะตื้นลึกใกล้ไกลภายในภาพร่วมกับการใช้องค์ประกอบหลักต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น กำแพงเมือง (ภาพที่ 5) ภูเขาแบบเขามอ (ภาพที่ 4 และ 7) ทิวไม้ หรือแม้แต่เส้นสินเทาเพื่อแสดงระยะและแบ่งพื้นที่ภายในภาพซึ่งแตกต่างไปจากมุมมองที่รับเอาแนวคิดแบบสมจริงเข้ามาแล้วที่จะใช้การจัดเรียงตำแหน่งวัตถุและการจัดวางเส้นสายภายในภาพเพื่อนำสายตาในการสร้างการรับรู้ระยะตื้นลึกของวัตถุ

ภาพที่ 8 : ภาพเวสสันดรชาดกจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 จาก Bodleian Library
แสดงการใช้องค์ประกอบทางธรรมชาติ เช่น เขามอ ทิวไม้ เป็นตัวแบ่งพื้นที่ ลักษณะดังกล่าวน่าจะเป็นต้นทางส่งต่อให้กับศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

เป็นที่น่าสังเกตว่าในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายนี้มีการนำเอาองค์ประกอบทางธรรมชาติและภูมิทัศน์ เช่น ภาพภูเขา ทิวไม้ กำแพง มาใช้ในการ

แบ่งพื้นที่ในภาพซึ่งทำหน้าที่เดียวกันกับเส้นสินเทาในงานจิตรกรรมฝาผนัง ลักษณะดังกล่าวจะแตกต่างจากการใช้แนวต้นไม้เป็นตัวแบ่งภาพในสมัยรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะทางด้านรูปแบบ กล่าวคือในสมัยอยุธยาตอนปลายจะมีความหลากหลายมากกว่าและเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญกับภาพ (หากขาดไปจะทำให้ความหมายของภาพไม่สมบูรณ์) ในขณะที่การแบ่งภาพด้วยแนวพุ่มไม้สีคล้ำในสมัยรัตนโกสินทร์ดูจะเน้นความเป็นพุ่มทึบและไม่ได้ใส่รายละเอียดในพุ่มไม้มากนัก การเลือกใช้ภาพธรรมชาติเป็นตัวแบ่งพื้นที่และทำหน้าที่สร้างระยะใกล้ไกลในภาพแทนเส้นสินเทาที่นิยมใช้มากในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย[97]นี้น่าจะเป็นต้นทางที่แสดงถึงความช่างคิดช่างดัดแปลงของช่างไทยในการสร้างสรรค์องค์ประกอบภายในภาพให้ดูกลมกลืนและน่าสนใจไปในเวลาเดียวกัน แนวคิดด้านรูปแบบดังกล่าวยังคงทำสืบเนื่องต่อมายังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น อาจกล่าวได้ว่าการใช้ภาพธรรมชาติเป็นตัวแบ่งพื้นที่แทนความนิยมใช้สินเทาที่มีมาแต่เดิมถือเป็นพัฒนาการด้านรูปแบบขององค์ประกอบที่ใช้ในการแบ่งภาพหรือแบ่งตอนที่วาดบนพื้นที่ขนาดใหญ่อย่างผนังอาคารที่เริ่มมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายเป็นอย่างช้าจากตัวอย่างที่ปรากฏในงานสมุดภาพและได้ถูกพัฒนาต่อมา (แทนที่เส้นสินเทา) จนเป็นที่นิยมมากในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

1.2 เทคนิคการวาดและระบายสี

งานจิตรกรรมในสมุดภาพอยุธยาตอนปลายนี้จะมีลักษณะเดียวกันกับที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยกันคือ เป็นภาพที่เน้นการใช้ลายเส้น โดยจะระบายพื้นกระดาษด้วยสีเป็นระนาบ ยังไม่นิยมการไล่สีแบบ Gradient พบทั้งแบบที่เป็นสีระนาบเดียว (solid color) และแบบที่มีการไล่น้ำหนักอ่อนแก่เพื่อสร้างแสงเงาในระนาบแล้วจึงใช้พู่กันตัดเส้นด้วยสีโทนเดียวกันหรือใกล้เคียงเพื่อแสดงรายละเอียดต่าง ๆ ในภาพ การให้น้ำหนักอ่อนแก่ของสีเพื่อแสดงแสงเงาในสมัยนี้จะมีสัดส่วนของสีดำน้อยมากโดยจะใช้สีโทนคล้ำเกือบดำแทน อีกทั้งในช่วงนี้จะไม่เน้นความแตกต่างทางด้านน้ำหนักอ่อนแก่ (contrast) กล่าวคือยังไม่แสดงแสงเงาแบบตัดกันมากเท่ากับงานในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

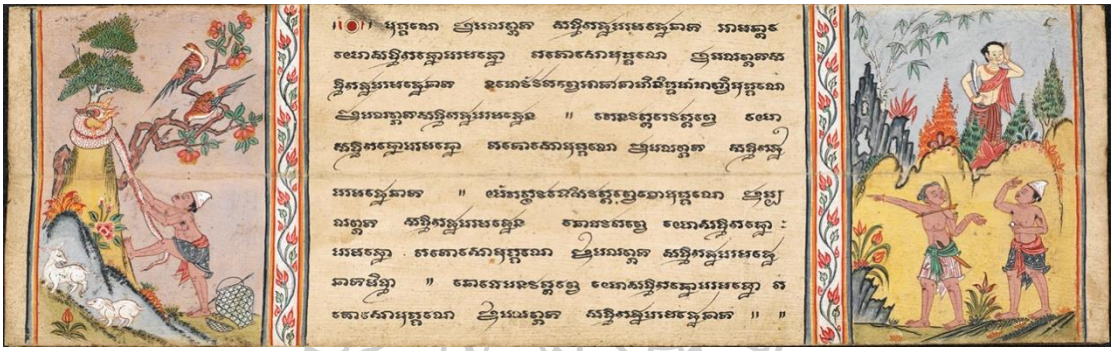
1.3 ลักษณะของสีและโทนสีที่ใช้

ภาพในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายใช้สีธรรมชาติ ให้สีนวลตา ไม่ฉูดฉาดแบบสีสังเคราะห์ ระบายด้วยพู่กัน ทำละลายแบบสีน้ำ เนื้อสีโปร่ง โทนสีที่ใช้เป็นโทนแบบสีแท้ (Hue) นิยมโทนสีสดใส (ภาพที่ 9) เป็นลักษณะเฉพาะของงานในสมัยนี้ซึ่งไม่พบในงานสมัยต่อ ๆ มา เว้นแต่เพียงงานที่รื้อฟื้นเอาเทคนิคแบบเก่ามาใช้ อย่างไรก็ดี ในงานสมุดภาพพระอภิธรรมเลขที่ MS Pali A 27

---

[97] ฉายาวัฒนะ, จิตรกรรมฝาผนังอยุธยา., 63

ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นงานสร้างในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ เริ่มปรากฏลักษณะการระบายสีให้เป็นระนาบทึบ ไม่เน้นเทคนิคที่แสดงถึงความเป็นสีน้ำแล้ว หากแต่สีทึบในงานสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ยังคงใช้เนื้อสีแบบเดิมเพียงแต่เพิ่มความข้นของสีด้วยการผสมน้ำแต่น้อยและยังคงความโปร่งของเนื้อสีที่ระบายซึ่งจะแตกต่างไปจากสีทึบที่พบในงานสร้างในช่วงเวลาต่อมาที่เนื้อสีจะมีความทึบแสงกว่ามาก จากการศึกษาและสังเกตด้วยตาเปล่าพบว่า งานสมุดภาพที่มีอายุเก่ากว่าจะมีเนื้อสีที่โปร่งและบางมากกว่างานในยุคหลังมาอย่างเห็นได้ชัด[98]



ภาพที่ 9 : ภาพภูริทัตชาดกจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068 จาก British Library
ใช้เทคนิคระบายสีตัดเส้น ระบายสีเป็นระนาบ ยังไม่นิยมการไล่สี ไม่แสดงแสงเงาแบบตัดกันมาก โทนสีของภาพโดยรวมดูกลมกลืน

โทนสีและการให้สีในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

โทนสีที่นิยมใช้เป็นสีหลักของภาพโดยเฉพาะการระบายพื้นหลังในงานสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย แบ่งเป็นสองกลุ่มหลัก ๆ คือ

1.3.1 โทนสีแท้ โดยมีสีแดงเป็นสีหลักของภาพ

โทนสีแท้ที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมีลักษณะเดียวกันกับที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันที่เริ่มพบการใช้สีเขียวและสีชมพูเพิ่มเข้ามา[99]คือใช้โทนสีแบบพหุรงค์อันประกอบด้วยสีโทนร้อนและโทนเย็นแตกต่างไปจากงานในสมัยก่อนหน้าที่จะระบายด้วยโทนสีแบบเอกรงค์ซึ่งมีสีแดง เหลือง ขาว และดำเป็นหลัก[100]

---

[98] จากการตรวจสอบด้วยตาเปล่าจากหลักฐานสมุดภาพไตรภูมิและสมุดภาพพระอภิธรรมที่ทำการศึกษาซึ่งเก็บรักษาไว้ที่ห้องจารึกโบราณ หอสมุดแห่งชาติพระนคร โดยผู้ทำการศึกษา

[99] สีเขียวและสีชมพูเริ่มปรากฏอย่างช้าในภาพจิตรกรรมภายในอุโบสถเก่าวัดใหม่ประชุมพล อ.นครหลวง จ. พระนครศรีอยุธยาที่สันนิษฐานอายุราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ในสมัยของพระเจ้าปราสาททอง อ้างจาก ฉายาวัฒนะ, จิตรกรรมฝาผนังอยุธยา., 60-62

[100] ฉายาวัฒนะ, จิตรกรรมฝาผนังอยุธยา., 59

สีในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายนี้จะเป็นสีสดแบบสีแท้ หากจะมีการผสมสีขาวบ้างก็เป็นในโทนสดใส ไม่นิยมโทนหม่นคล้ำหรือผสมสีดำในเนื้อสี (ภาพที่ 10)

1.3.2 โทนสีสดใส

โทนสีสดใสนี้มีความโดดเด่นเป็นอย่างมากประกอบด้วยสีหลัก ได้แก่ สีเหลืองสด สีเขียว สีส้ม สีชมพู สีฟ้า สีม่วง(มะเขือม่วง) และสีดำ โดยพบทั้งโทนสีอ่อน(ที่ทำให้สีจางด้วยการผสมน้ำมาก) และสีโทนเข้มแบบสีแท้ (ที่ใช้เนื้อสีมากเจือจางน้ำน้อย) โทนสีสดใสนี้เป็นโทนสีหลักที่ได้รับความนิยมมากในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย ชุดสีหลักนี้พบเฉพาะในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายต่อเนื่องไปจนถึงช่วงแรกของกรุงรัตนโกสินทร์เท่านั้น (ภาพที่ 11 และ 14-18)

โทนสีสดใสในสมุดภาพอยุธยาตอนปลายนี้มีลักษณะสำคัญคือ เป็นการใช้สีแบบสีแท้ ไม่ผสมสีขาวในเนื้อสี โทนสีสดใส ไม่หม่นคล้ำ ซึ่งเป็นลักษณะที่ไม่พบในงานสมุดภาพสมัยอื่น อีกทั้งยังไม่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 10 : ภาพพุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์จากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 ใช้โทนสีแท้ระบายพื้นหลังด้วยสีแดงเป็นสีหลัก

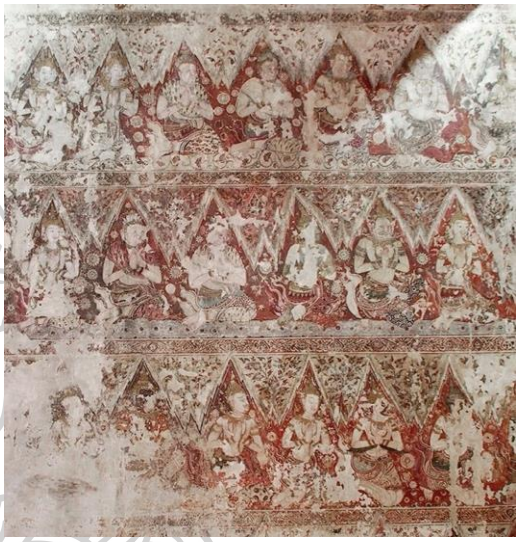
ภาพที่ 11 : ภาพป่าหิมพานต์จากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 โทนสีแท้ระบายแบบสีน้ำในโทนสีสดใส ลักษณะเฉพาะในศิลปะอยุธยาตอนปลาย

โทนสีแท้ที่ใช้สีแดงระบายเป็นสีหลักของภาพเป็นรูปแบบหลักที่พบมากในงานจิตรกรรมประเพณีไทยโดยพบมาก่อนหน้าแล้วในภาพอดีตพุทธและภาพชาดกในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะในสมัยอยุธยาตอนต้น (ภาพที่ 12) และเป็นโทนสีที่ยังคงใช้ต่อเนื่องมาตลอดจนปัจจุบันไม่เว้นแม้ในงานจิตรกรรมอยุธยาตอนปลายดังที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ อุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ 13) และอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี เป็นอาทิ ความนิยมใช้สีแดงในงานจิตรกรรมน่าจะเริ่มจากเหตุที่สีแดงเป็นวัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น และด้วยความนิยมใช้สีโทนแดงในงานจิตรกรรมประดับพุทธสถานต่อเนื่องมาเป็นเวลานานจนกระทั่งเกิดเป็นความคุ้นชินและ

อาจเป็นต้นทางของความรับรู้กันโดยทั่วไปว่า เป็นสีที่สื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ สูงศักดิ์ เนื่องจากสีแดงมักใช้ในภาพที่ต้องการสื่อถึงความเป็น “ทิพย” พบมากในภาพท้องฟ้าที่ต้องการสื่อถึงสวรรค์ โดยตำแหน่งหรือลักษณะที่พบมากคือ การระบายพื้นหลังของภาพที่สื่อถึงสวรรค์และภาพท้องฟ้าที่มีทิพยบุคคลปรากฏอยู่ และยังนิยมระบายสีแดงภายในเรือนแก้ว วิมาน และปราสาทราชวัง การระบายสีแดงเป็นพื้นหลังของภาพเพื่อสื่อถึงสวรรค์ยังเป็นรูปแบบที่ปรากฏเป็นจำนวนมากในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะในภาพที่วาดเรื่องราวในแนวอุดมคติอีกด้วย

ภาพที่ 12 : โทนสีแดงเป็นสีหลักในภาพอดีตพุทธภายในกรุปรางค์ประธาน วัดราชบูรณะ พระนครศรีอยุธยา

ที่มา: http://www.era.su.ac.th/mural/ayuthaya/praprang_pic.html



ภาพที่ 13 : โทนสีแดงเป็นสีหลักบนพื้นหลังของภาพเทพชุมนุม ในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี

อย่างไรก็ดี ในขณะที่สีโทนแดงเป็นที่นิยมใช้มากในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา หากแต่ในงานสมุดภาพอยุธยาตอนปลายกลับพบว่ามีสัดส่วนการใช้สีโทนแดงระบายเป็นพื้นหลังน้อยกว่าสีโทนสดใสเป็นอย่างมาก โดยมากแล้วในสมุดภาพแต่ละเล่มมักจะปรากฏภาพที่ระบายพื้นหลังด้วยโทนสีแดงและโทนสีสดใสอยู่ปะปนกันภายในเล่ม จากหลักฐานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายที่นำมาศึกษาพบว่ามีการใช้สีโทนสดใสนี้ปรากฏอยู่ในสมุดภาพทุกเล่มในสัดส่วนที่มากกว่าโทนสีแดงอย่างเห็นได้ชัดโดยสัดส่วนการปรากฏของภาพสีสดใสภายในเล่มนับเป็นร้อยละ 80 ขึ้นไปของจำนวนภาพที่พบในเล่มแสดงให้เห็นว่าโทนสีสดใสนี้ได้รับความนิยมใช้ในงานสมุดภาพเป็นอย่างมากในช่วงเวลานี้ แต่ก็เป็นที่น่าสังเกตว่าโทนสีดังกล่าวนี้ได้รับความนิยมอยู่เพียงช่วงเวลาหนึ่งเท่านั้นก่อนที่จะหายไปอย่างรวดเร็วคือไม่ปรากฏโทนสีนี้อีกเลยในงานที่สร้างหลังจากกลางพุทธศตวรรษที่ 24 จึงอาจกล่าวได้ว่าโทนสีสดใสนี้เป็นลักษณะแบบสมัยนิยม (Trend) ซึ่งน่าจะเกิดจากการรับเอาอิทธิพลจากภายนอกเข้ามาสร้างความแปลกใหม่ในงานศิลปกรรมอันสะท้อนถึงความเปิดกว้างและความทันสมัยของอยุธยาในการรับเอารูปแบบใหม่ ๆ มาปรับเข้ากับงานของตน นอกจากนี้ การที่ช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายนิยมใช้สีที่หลากหลายโดยมิได้จำกัดจำเพาะสีแดงเท่านั้นในการระบายพื้นหลังของ

ภาพที่สื่อแทนถึงท้องฟ้ายังสะท้อนให้เห็น แนวความคิดแบบอุดมคติที่ให้อิสระและมีพื้นที่ที่เปิดกว้างทางความคิดสำหรับช่างในการสร้างสรรค์งานซึ่งยังไม่ถูกจำกัดด้วยมุมมองและความคิดแบบเสมือนจริง อีกทั้งยังเป็นหลักฐานที่แสดงถึงการเข้ามาหรือการเกิดขึ้นของสีใหม่ ๆ ที่เข้ามาเป็นกระแสนิยมอย่างใหม่นอกเหนือไปจากสีเดิมที่เคยมีมาอีกด้วย

ภาพที่ 14 : โทนสีสดใสในภาพป่าหิมพานต์ จากสมุดภาพวัดปากคลอง จ.เพชรบุรี เล่มที่ 3

อนึ่ง โทนสีสดใสนี้แม้จะนิยมมากในงานสมุดภาพแต่กลับไม่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันและไม่พบในงานจิตรกรรมสมัยต่อ ๆ มาด้วยเช่นกัน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะพื้นที่สร้างงานของจิตรกรรมฝาผนังนั้นมีขนาดใหญ่ การจะใช้สีนำเข้า[101]ที่มีราคาแพงดูจะเป็นข้อจำกัดสำคัญ อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาถึงการสั่งสมความรุ่งเรืองของอยุธยาในช่วงปลายสมัยแล้วก็มีความเป็นไปได้ว่าอาจจะเคยมีการใช้สีโทนนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังอยุธยาเพียงแต่ยังไม่พบหรือไม่เหลือหลักฐานมาจนถึงปัจจุบันให้ศึกษา

[101] จากการศึกษาสันนิษฐานว่าสีโทนสีสดใสนี้น่าจะเป็นสีที่นำเข้ามาจากประเทศจีนซึ่งพัฒนาขึ้นสำเร็จในสมัยของพระเจ้าคังซี ซึ่งจะวิเคราะห์เพิ่มเติมในหัวข้อต่อไป (โทนสีสดใส : ลักษณะเฉพาะที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย)

ก ข ค

ภาพที่ 15 : โทนสีสดใสจากภาพชาดกและป่าหิมพานต์จากสมุดภาพเลขที่ OR 14068 สมุดภาพที่สร้างในศิลปะอยุธยาตอนปลาย

(ซ้าย)

ภาพที่ 16 : โทนสีสดใสในภาพสุวรรณสามชาดกจากสมุดภาพเลขที่ 1984.501

ภาพที่ 17 : โทนสีสดใสในภาพป่าหิมพานต์จากสมุดภาพเลขที่ 1993.11.1-7

(ขวา)

ก ข ค

ภาพที่ 18 : โทนสีสดใสจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068 โทนสีสดใสเป็นที่นิยมในสมุดภาพที่สร้างด้วยศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย

สันนิษฐานที่มาของโทนสีสดใส : ลักษณะเฉพาะที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

สมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายชิ้นสำคัญที่มีหลักฐานสามารถกำหนดอายุได้อันได้แก่ สมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 และสมุดภาพ MS Pali A 27 ซึ่งเป็นงานที่สร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (พ.ศ. 2275-2301) เป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงความนิยมใช้โทนสีสดใสในสมุดภาพได้อย่างชัดเจน ในช่วงเวลานี้ยังเป็นช่วงที่ความหลากหลายทางด้านความเข้มและอ่อนของสีปรากฏขึ้นพร้อมกันกับรูปแบบการระบายสีอย่างใหม่ที่เปลี่ยนจากการระบายแบบสีน้ำ (Tempura) มาใช้เนื้อสีมากขึ้นทำให้เกิดเป็นพื้นที่ที่ระบายสีทึบ ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวน่าจะมีความเกี่ยวพันกับพัฒนาการด้านวัสดุและเทคนิคอย่างใหม่ที่พบในเครื่องถ้วยจีนที่มีอายุสมัยเดียวกันคือ การตกแต่งเครื่องถ้วยจีนแบบเคลือบสีลงยา[102] Enameled Porcelain (ต่อจากนี้ไปจะขอเรียกว่า เครื่องถ้วยเคลือบสีลงยา) ในสมัยราชวงศ์ชิง

เครื่องถ้วยเคลือบสีลงยา (Enameled Porcelain) เป็นงานเครื่องถ้วยจีนที่เกิดขึ้นในสมัยราชวงศ์ชิงซึ่งพัฒนาต่อมาจากงานเครื่องถ้วยห้าสี (Wucai) ที่มีมาก่อนหน้าโดยใช้เทคนิคตกแต่งอย่างใหม่ที่เกิดจากการนำเอาสีเคลือบโลหะของชาวตะวันตกมาประยุกต์ใช้กับเครื่องถ้วยจีนจนสำเร็จในปี พ.ศ. 2239[103] ช่วงปลายสมัยจักรพรรดิคังซี (Kang Xi : พ.ศ. 2228-2263)[104] เทคนิคการตกแต่งดังกล่าวนี้ได้รับความนิยมอย่างมากและพัฒนามาอย่างต่อเนื่องในอีกสองรัชกาลต่อมาคือ ในรัชกาลของจักรพรรดิหย่งเจิ้ง (Yong Zheng : พ.ศ.2265-2275) และจักรพรรดิเฉียนหลง (Qian Lhong :

---

[102] เทคนิคการลงยา (cloisonne, enamel) คือการใช้สารเคมีใส่ลงในพื้นที่ที่เป็นร่องระหว่างลวดลายในเครื่องโลหะแล้วใช้ความร้อนอบให้น้ำยาติดและให้พื้นเป็นสีต่าง ๆ เรียกเต็มว่าลงถมยาสี จากพจนานุกรมแปล ไทย-ไทย ราชบัณฑิตยสถาน และพจนานุกรมแปล ไทย-อังกฤษ อ.สอ เสถบุตร : เครื่องถ้วยจีนแบบเคลือบสีลงยา (ในที่นี้) หมายถึง เครื่องถ้วยจีนที่นำเอาเทคนิคดังกล่าว (ในงานโลหะ) มาประยุกต์ใช้ในงานตกแต่งผิวชิ้นงาน

[103] เทคนิคการทำ Enamel Porcelain หรือเครื่องถ้วยจีนแบบเคลือบสีลงยาโดยใช้สีจากงานโลหะเคลือบสีลงยา (Cloisonn'e Enamel)จากยุโรปพัฒนาสำเร็จขึ้นในสมัยพระจักรพรรดิคังซีในปีพ.ศ.2339 อ้างอิงจาก He Li, *Chinese Ceramics : The New Standard Guide* (London: Thames and Hudson, 1996)., 270

[104] ในปลายสมัยของจักรพรรดิคังซีได้โปรดให้ทดลองวาดภาพแบบฝรั่งประดับเครื่องกระเบื้อง จีนเรียกเครื่องกระเบื้องเคลือบตกแต่งด้วยสีที่นำเข้าจากตะวันตกว่า ฝ้าหลางฉ่าย (Falangcai) แปลว่าเครื่องเคลือบสีเทศ พัฒนามาจากเทคนิคอวู่ช่าย (Wucai) ในสมัยหมิงที่มีสีหลัก 5 สีได้แก่ แดง เหลือง เขียว เขียวแก่และสีม่วงอมดำ โดยในสมัยของจักรพรรดิคังซีได้พัฒนาสีเคลือบเพิ่มอีกสองสีคือ ดำและน้ำเงิน สีที่ใช้เป็นสีแท้(แม่สีจัดจ้าน)และมีเนื้อสีใสสามารถมองเห็นเนื้อกระเบื้อง อ่านเพิ่มเติมได้ใน พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร, "การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง พ.ศ. 2187-2310," in ในยุคอวสาน กรุงศรีฯ ไม่เคยเสื่อม, ed. สุเนตร ชุตินธรานนท์ (กรุงเทพฯ: มติชน, 2561).,155-156

พ.ศ.2276-2339)[105] โดยมีชุดสีหลักที่นิยมใช้ในงานเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาในช่วงเวลาดังกล่าวที่รู้จักกันทั่วไปคือ โทนสีในตระกูล Famille Verte และ Famille Rose[106]

โทนสีตระกูล Famille Verte[107] นิยมมากในสมัยของจักรพรรดิคังซีและจักรพรรดิเฉียนหลง มีสีเขียวเป็นองค์ประกอบหลัก ในชุดสีนี้ประกอบไปด้วยสีเขียวสด (Vivid Green) สีเหลืองสด สีแดง สีน้ำเงิน (ออกโทนม่วงหรือ Royal Blue) สีม่วงโทนหม่น (Aubergine) เป็นชุดสีหลักสอดแทรกด้วยสีดำและสีทองบ้าง เนื้อสีเคลือบในสมัยคังซีนี้จะยังคงมีเนื้อเคลือบใส ระบายแบบสีน้ำ นอกจากนี้ยังสามารถแบ่งย่อยออกเป็น Famille Noir (สีดำเป็นหลัก) และ Famille Jaune (สีเหลืองเป็นหลัก)

โทนสี Famille Rose ที่มีสีชมพูและสีแดงเลือดนก (Carmine) เป็นโทนหลัก คิดขึ้นได้สำเร็จในช่วงปีท้าย ๆ ของแผ่นดินคังซี[108]และพัฒนาต่อมาจนได้รับความนิยมมากในรัชกาลจักรพรรดิหย่งเจิ้ง (พ.ศ. 2265-2275) ในรัชสมัยนี้น้ำเคลือบและสีที่ใช้ได้ถูกพัฒนาไปมากโดยพัฒนาการที่สำคัญคือ การผสมสีขาวขุ่น (Glass White)[109] ลงในสีที่ใช้ทำให้เนื้อสีมีความทึบ (Opaque) ส่งผลให้สามารถใช้เทคนิคการไล่น้ำหนักสี (Shading) ได้ อีกทั้งเมื่อนำมาใช้ประกอบกับการผสมสีต่าง ๆ เข้าด้วยกันทำให้เกิดเป็นชุดสีและโทนสีที่หลากหลายกว่าที่เคยมีมาซึ่งถือเป็นลักษณะเฉพาะของสีเคลือบในตระกูลนี้ โทนสีและการปรับเปลี่ยนจากสีใสเป็นสีขุ่นดังที่กล่าวมานี้ดูจะสอดคล้องกันกับโทนสีสดใสที่เป็นที่นิยมและความเปลี่ยนแปลงด้านเทคนิคการระบายสีจากการระบายแบบสีน้ำเน้นความโปร่งไปเป็นการใช้เนื้อสีมาก (สีข้น) ระบายเป็นระนาบที่ปรากฏในงานสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย

---

[105] ความนิยมในงานเครื่องถ้วยประเภทดังกล่าวของจักรพรรดิจีนทั้งสามพระองค์นี้ตรงกันกับช่วงเวลาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายในรัชสมัยของพระเพทราชาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1

[106] “Famille Rose” (มีความหมายว่า Pink Family) และ “Famille Verte” (Green Family) จำกัดความโดยชาวฝรั่งเศสAlbert Jacquemart ในปีพ.ศ. 2405 เพื่อใช้ในกลุ่มนักสะสมชาวตะวันตกโดยจำแนกกลุ่มของเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์ชิงตามโทนสีหลักที่พบ คำจำกัดความดังกล่าวนี้จะต่างไปจากคำเรียกเครื่องถ้วยของชาวจีนซึ่งจะเรียกชื่อของเครื่องถ้วยตามคุณสมบัติโดยไม่แบ่งประเภทอย่างชัดเจน(บ้างเรียกได้หลายชื่อ) เช่น ที่มาของสีหรือวัสดุ (Falangcai = สีแบบ(ที่ได้มาจาก)ต่างชาติ) โทนสี (Fencai = สีนุ่ม (ในความหมายของสีอ่อน สีผสมขาวหรือสีโทนพาสเทล)) หรือ RuanCai อ่านเพิ่มเติมจาก Li, *Chinese Ceramics : The New Standard Guide*., 269

[107] โทนสีตระกูล Famille Verte ยังถูกแบ่งย่อยออกเป็น Famille Noire (สีดำเป็นหลัก) Famille Jaune (สีเหลืองเป็นหลัก) โดยชื่อทั้งหมดนี้ใช้ชุดสีเดียวกันเพียงแต่ตั้งชื่อแยกย่อยตามสีหลักที่ใช้ในชิ้นงานเพื่อความเข้าใจได้ง่าย

[108] สีชมพูกุหลาบ (Rose Pink) จากสารแขวนลอยของทองคำ สามารถพัฒนามาใช้ในงานเครื่องถ้วยจีนสำเร็จเป็นครั้งแรกในช่วงปีท้าย ๆ ของแผ่นดินคังซี เป็นต้นทางของสีในตระกูล Famille Rose ที่นิยมมากในแผ่นดินต่อมา

[109] ในเอกสารบางแห่งระบุว่าเป็นการผสมสารคอยลอยด์จากแร่ทองคำ บางแห่งระบุว่าใช้ White Enamel from Lead

รัชสมัยของจักรพรรดิหย่งเจิ้ง (พ.ศ. 2265-2275) เป็นช่วงเวลาตรงกันกับรัชกาลของพระเจ้าท้ายสระ (พ.ศ. 2252-2275) ต่อเนื่องไปถึงสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (พ.ศ.2275-2301) อันเป็นช่วงเวลาที่อยุธยามีความสัมพันธ์อันดีกับราชสำนักจีนเป็นอย่างมากจากการที่สยามส่งออกข้าว ราคาถูกไปขายยังมณฑลฝูเจี้ยนและมณฑลกว่างตงที่กำลังประสบปัญหาข้าวราคาแพงเนื่องจากขาดแคลนข้าวอย่างหนัก[110] ดังที่ปรากฏในบันทึกว่า เมื่อสยามส่งเครื่องบรรณาการไปถวายในปีพ.ศ. 2267 จึงได้รับพระราชทานของตอบแทนเพิ่มเติมจากเดิมที่เคยคือ นอกจากผ้าต่วนลายมังกรและผ้าต่าง ๆ ตามจารีตเดิมแล้วยังพระราชทานหยกและเครื่องกระเบื้องหลวงเพิ่มเติมกลับมาอีกด้วย[111] ตลอดช่วงเวลานี้อยุธยาได้ส่งเรือไปถวายเครื่องบรรณาการอย่างสม่ำเสมอและเนื่องด้วยว่าจักรพรรดิองค์ต่อมาคือจักรพรรดิเฉียนหลงทรงโปรดงานเครื่องกระเบื้องเป็นอย่างมากจึงได้พระราชทานเครื่องถ้วยหลวงกลับมาให้แก่สยามเป็นจำนวนมาก โดยเอกสารจีนได้ระบุถึงจำนวนของเครื่องปั้นดินเผาชนิดเนื้อกระเบื้องหลวงที่ได้พระราชทานแก่พระเจ้ากรุงสยามหลายครั้งในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศและพระเจ้าเอกทัศรวมเป็นจำนวนกว่าเจ็ดร้อยชิ้น[112] เมื่อพิจารณาถึงความยิ่งใหญ่และความเจริญรุ่งเรืองทางการค้าของอาณาจักรจีนตลอดจนความก้าวหน้าที่เกิดจากการเปิดรับเอาวิทยาการความรู้ใหม่ ๆ จากทางตะวันตกเข้าไปในช่วงเวลานี้[113]ประกอบกับความสัมพันธ์อันดีระหว่างอยุธยาและจีนจึงไม่น่าแปลกใจที่ไทยจะได้รับเอาอิทธิพลในด้านต่าง ๆ รวมถึงอิทธิพลด้านศิลปะจากจีนเข้ามาไว้เป็นอย่างมากตลอดระยะเวลาดังกล่าวด้วยเช่นกัน

โทนสีที่ปรากฏเป็นพื้นหลังของภาพในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายหลายเล่ม รวมถึงเล่มสำคัญคือ สมุดภาพวัดหัวกระบือเล่ม 1 และสมุดภาพพระอภิธรรมเลขที่ MS Pali A27 (ภาพที่ 19) แสดงให้เห็นถึงความนิยมการใช้ชุดสีที่เป็นองค์ประกอบในโทนสีตระกูล Famille Verte และ Famille Rose เป็นอย่างมาก จากการเปรียบเทียบโทนสีในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

---

[110] ปริวรรต ธรรมาปรีชากร, "เครื่องปั้นดินเผาในพระราชวังหลวงแห่งกรุงศรีอยุธยา," in ประวัติศาสตร์อยุธยาจากวัด วัง ชั้นดิน และสิ่งของ, ed. พิพัฒน์ กระแจะจันทร์ (กรุงเทพฯ: มติชน, 2562)., 96

[111] พิศาลบุตร, "การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง พ.ศ. 2187-2310.",157, 178

[112] ธรรมาปรีชากร, "เครื่องปั้นดินเผาในพระราชวังหลวงแห่งกรุงศรีอยุธยา.", 95 อ้างจาก พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร, การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง : พ.ศ. 2187-2310, งานวิจัยฉบับสมบูรณ์, สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและคณะอนุกรรมการพิจารณาและเรียบเรียงประวัติศาสตร์ไทยสมัยอยุธยา, กรุงเทพฯ., 106-197

[113] จักรพรรดิคังซีมีนิสัยใฝ่รู้และสนใจวิทยาการทางตะวันตกเป็นอย่างมาก ในรัชสมัยของพระองค์ทรงจ้างชาวต่างชาติเข้ามารับราชการในราชสำนัก ซึ่งส่งผลให้เกิดความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และศิลปะเป็นอย่างมาก อ้างอิงจาก Li, *Chinese Ceramics : The New Standard Guide*., 264

(ภาพที่ 19) กับเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาในภาพที่ 20 จะเห็นได้ว่าโทนสีสดใสที่ใช้เป็นโทนหลักในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นชุดสีเดียวกันกับชุดสีที่ปรากฏในงานตกแต่งเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาของจีนซึ่งเป็นงานร่วมสมัยเดียวกัน

ภาพที่ 19 : ภาพเปรียบเทียบชุดสีที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายที่สันนิษฐานว่าน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากชุดสีที่ใช้ตกแต่งเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาสมัยราชวงศ์ชิงของจีนที่เป็นที่นิยมในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน

ภาพที่ 20 : ชุดสีที่ใช้ในงานเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาสมัยราชวงศ์ชิงของจีนซึ่งน่าจะเป็นแรงบันดาลใจให้กับสีที่ใช้ในสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย

นอกจากนี้ พัฒนาการของสีเคลือบที่พัฒนาจากเนื้อสีแบบใสมาเป็นเนื้อสีแบบทึบในงานเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาของจีนก็น่าจะส่งอิทธิพลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคนิคการระบายสีในงานสมุดภาพอยุธยาตอนปลายด้วยเช่นกัน โดยส่งผลให้เกิดความเปลี่ยนแปลงจากที่นิยมการระบายสีที่มีเนื้อใสโปร่งแบบเทคนิคสีน้ำ (Tempera) มาเป็นการใช้เนื้อสีหนาหรือเนื้อข้น (Gouache) ระบายเป็นระนาบคล้ายกับสีโปสเตอร์ซึ่งสามารถใช้ฝีแปรงได้หลากหลายกว่าแทน การส่งผ่านอิทธิพลทางศิลปะที่ไทยรับเอามาจากเครื่องถ้วยของจีนนี้สอดคล้องกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ระบุว่า

ช่วงเวลาดังกล่าวสยามมีการติดต่อทางการค้าและส่งเครื่องบรรณาการกับจีนเป็นอย่างมาก[114] ดังที่มีบันทึกในเอกสารจีนว่า ในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ อยุธยาได้รับพระราชทานเครื่องปั้นดินเผาชนิดเนื้อกระเบื้องหลวงเป็นจำนวนหลายร้อยชิ้น[115] ซึ่งก็สอดรับกันกับจารึกปีสร้างและสันนิษฐานอายุของสมุดภาพทั้งสองเล่มว่าเป็นงานที่สร้างในสมัยเดียวกัน อีกทั้งในช่วงเวลาดังกล่าวยังเป็นช่วงที่เริ่มมีการผลิตเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาในเชิงอุตสาหกรรมแล้ว[116] กล่าวได้ว่างานเครื่องถ้วยจีนนั้นส่งอิทธิพลต่องานสมุดภาพของไทยทั้งในแง่วัสดุ (สี) และเทคนิคในการสร้างงาน (การผสมสี) ตลอดจนโทนสีและรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏ (ซึ่งจะกล่าวในหัวข้อถัดไป) โดยในช่วงแรกเริ่มนั้นน่าจะเป็นการรับผ่านมาทางการค้าและเครื่องบรรณาการเป็นสำคัญ

ชุดสีดั้งเดิมที่ใช้ในงานจิตรกรรมไทยเป็นสีธรรมชาติที่มีเนื้อสีค่อนข้างใส โปร่งแสง สีที่มีเนื้อสีทึบจะมีเพียงสีขาวเท่านั้น เนื้อสีแบบทึบที่พบโดยมากจึงเป็นสีที่เกิดจากการผสมสีขาวกับสีแท้อื่น ๆ (Tint) การใช้เนื้อสีที่มีลักษณะทึบระบายในภาพจิตรกรรมนี้ปรากฏมาก่อนหน้าแล้วอย่างช้าราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 โดยพบการใช้สีขาวเจือในสีแท้เป็นบางส่วนในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถหลังเก่าวัดใหม่ประชุมพล[117] เนื้อสีทึบที่เกิดจากการผสมสีขาวกับสีแท้นี้ปรากฏในภาพจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นงานสมุดภาพอยุธยาที่มีอายุเก่าที่สุดเล่มหนึ่งซึ่งน่าจะย้อนไปได้ถึงกลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 22[118] ด้วยเช่นกันโดยปรากฏการใช้สีแท้ (Hue) ระบายแบบสีน้ำควบคู่กับการระบายสีที่มีการผสมสีขาว (Tint) เป็นสีทึบร่วมกันอยู่ภายในเล่ม แต่ยังคงใช้การเนื้อสีแท้ระบายแบบสีน้ำเป็นหลักโดยมีสัดส่วนการใช้สีผสมขาวน้อยมากคือปรากฏเพียงในส่วนของยอดปราสาทและหลังคาซ้อนชั้นเท่านั้นและจากการสังเกตดูเนื้อสีจากหลักฐานจริงพบว่า เนื้อสีที่เป็นโทนสีแท้จะมีความใส แสงสามารถส่องผ่านได้ และเนื้อสีมีความบางมากซึ่งจะต่างไปจากสมุดภาพ

---

[114] พิศาลบุตร, "การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง พ.ศ. 2187-2310.",164-182

[115] ธรรมาปรีชากร, "เครื่องปั้นดินเผาในพระราชวังหลวงแห่งกรุงศรีอยุธยา.", 95 อ้างจาก พิศาลบุตร, การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง : พ.ศ. 2187-2310., 106-197

[116] คาดว่าเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาประเภท Fencai (Powdery Colors) หรือ Yangcai (Western Colors) ของจีนหรือที่รู้จักกันในชื่อ Famille Rose น่าจะผลิตในเชิงอุตสาหกรรมในราวรัชสมัยของจักรพรรดิเฉียนหลง ดังปรากฏพบตัวอย่างชิ้นงานในช่วงเวลาดังกล่าวที่ใช้สีเคลือบคุณภาพไม่ดีและฝีมือช่างที่ไม่ชำนาญซึ่งน่าจะเป็นงานที่ผลิตจากโรงงานเครื่องเคลือบเอกชน อ้างอิงจาก Li, *Chinese Ceramics : The New Standard Guide*., 271

[117] จิตรกรรมในอุโบสถหลังเก่าวัดใหม่ประชุมพลสันนิษฐานว่าสร้างในพระเจ้าปราสาททอง ในราวปีพ.ศ. 2174 เมื่อคราวสร้างปราสาทพระนครหลวง อ้างจาก ...

[118] Boisselier, *Thai Painting*., 89

ไตรภูมิเล่มอื่น ๆ ที่เก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณฑ์แห่งชาติพระนคร[119] ที่ใช้การระบายแบบสีทึบในทุกโทนสี (มิใช่เพียงแค่สีที่มีการผสมเนื้อสีขาวเท่านั้น)

ลักษณะของสีเนื้อทึบที่ใช้ในงานจิตรกรรมไทยดั้งเดิมอันได้แก่สีทึบที่เกิดจากการผสมสีขาวในสีแท้ที่พบในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ดังที่กล่าวมานี้จะมีโทนสีที่แตกต่างจากการระบายสีทึบของโทนสีสดใสที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายดังที่กล่าวมาข้างต้นที่จะปรากฏโทนสีแบบสีแท้โทนสดใสเป็นหลัก ความนิยมระบายสีทึบแบบหลังนี้เป็นรูปแบบที่ปรากฏควบคู่ไปกับการระบายแบบสีน้ำแบบเดิมที่มีมาในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายก่อนที่จะได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีการดัดแปลงและพัฒนาไปพร้อม ๆ กับการคิดค้นวัสดุ (สี) และเทคนิคอย่างใหม่ที่เกิดขึ้นในเวลาต่อมา

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า เครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาของจีนมีพัฒนาการและได้รับความนิยมสูงสุดในรัชสมัยของจักรพรรดิจีนสามพระองค์ซึ่งครองราชย์ตรงกันกับช่วงเวลาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายในรัชสมัยของพระเพทราชาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และเป็นช่วงเวลาเดียวกันกับที่ความนิยมใช้ชุดสีเดียวกันนี้ปรากฏพบในงานสมุดภาพที่สันนิษฐานว่าเป็นงานร่วมสมัยกันอีกหลายเล่มจนอาจนับได้ว่า ความนิยมใช้ชุดสีที่ได้รับอิทธิพลจากเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยานี้เป็นลักษณะเฉพาะที่เกิดขึ้นในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายและยังคงอยู่ในความนิยมต่อมาจนถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (เนื่องด้วยเป็นช่างกลุ่มเดียวกัน) ความนิยมดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์และการให้คุณค่าในงานเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาของจีนที่ร่วมสมัยกัน ทั้งนี้เครื่องถ้วยแบบเคลือบสีลงยาของราชวงศ์ชิงถือเป็นศิลปวัตถุชั้นสูงเนื่องจากเป็นงานหายาก วัตถุดิบมีราคาแพงและทำโดยช่างฝีมือชั้นสูงเท่านั้น ชุดสีดังกล่าวนี้ก็น่าจะเป็นตัวแทนของความนิยมและการให้คุณค่าของงานสมุดภาพไปในทิศทางเดียวกัน

ข้อสังเกตเรื่องสีและเทคนิคสีเคลือบในงานเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาตามที่กล่าวมานอกจากจะสัมพันธ์กับโทนสีที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแล้ว ยังมีส่วนในการช่วยกำหนดอายุเครื่องถ้วยเบญจรงค์ลายไทยอยุธยาได้ด้วยเช่นกัน เนื่องด้วยเครื่องถ้วยเบญจรงค์ลายไทยที่พบในสมัยอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้นเป็นงานที่ผลิตขึ้นด้วยโทนสีและเทคนิคเคลือบสีลงยาอย่างใหม่ที่พัฒนาขึ้นในราชวงศ์ชิง[120]จึงถือได้ว่าเครื่องถ้วยเบญจรงค์ลายไทยนั้นเป็นงานศิลปกรรมที่

---

[119] จากการตรวจสอบเอกสารจริงที่เก็บรักษาไว้ที่หอจารึกโบราณ ห้องสมุดแห่งชาติพระนคร ยกเว้นเพียงสมุดไตรภูมิอยุธยาเลขที่ 5 เนื่องจากกำลังอยู่ระหว่างการซ่อมแซม ภาพจากไมโครฟิล์มไม่สามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับการใช้สีได้

[120] พิศาลบุตร, "การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง พ.ศ. 2187-2310."

เริ่มเกิดขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างแท้จริงซึ่งน่าจะนำมาใช้เป็นหลักฐานในการศึกษาเทียบเคียงด้านรูปแบบศิลปกรรมเพื่ออ้างอิงงานในช่วงเวลานี้ได้อีกทางหนึ่ง

ด้วยเหตุที่เครื่องถ้วยเขียนสีลงยานี้มีต้นทุนสูงและในการผลิตจำเป็นต้องใช้ช่างฝีมือที่มีทักษะสูงถือเป็นงานที่มีคุณค่ามากจึงสงวนไว้ใช้ในวังและใช้พระราชทานเป็นรางวัลหรือบรรณาการเท่านั้น ดังปรากฏหลักฐานในเอกสารจีนที่ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑ์ในพระราชวังปักกิ่งแสดงถึงการจดบันทึกรายการชิ้นงานเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยา[121]ที่นำเข้าวังและที่ถูกแจกจ่ายเป็นเครื่องกำนัลไว้อย่างละเอียด[122] นอกจากนี้เครื่องถ้วยประเภทนี้ยังเป็นที่โปรดปรานของจักรพรรดิจึงได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องตลอดสามยุคทองของราชวงศ์ชิง[123] โดยในสมัยของจักรพรรดิหย่งเจิ้งมีการนำเข้าสีจากตะวันตกเพิ่มเติมในปี พ.ศ. 2271 และถูกนำมาพัฒนาต่อจนสามารถผลิตสีขึ้นใช้เองได้[124] ซึ่งน่าจะเป็นเหตุให้เริ่มมีการผลิตเครื่องถ้วยประเภทนี้ในเชิงอุตสาหกรรมทั้งจากเตาหลวงและเตาเอกชนในเมืองจิงเต๋อเจิ้นในสมัยของจักรพรรดิเฉียนหลง (Qian Lhong : พ.ศ.2276-2339 : ตรงกับสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศถึงรัชกาลที่ 1)[125] และน่าจะเป็นในช่วงเวลานี้เองที่ไทยสั่งทำเครื่องเบญจรงค์เขียนลายไทยเป็นจำนวนมาก

เมื่อพิจารณาบริบทต่าง ๆ ข้างต้นประกอบกับหลักฐานการส่งเครื่องบรรณาการที่สยามส่งไปยังราชสำนักจีนมากขึ้นในช่วงเวลานี้ [126] จึงน่าจะมีความเป็นไปได้มากที่งานเครื่องเบญจรงค์ลายไทยซึ่งสั่งทำจากจีนน่าจะมีอายุไม่เก่าไปกว่าสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศซึ่งขึ้นครองราชย์ก่อนจักรพรรดิเฉียนหลง 3 ปี สอดคล้องกับหลักฐานการปรากฏและความนิยมใช้โทนสีสดใสที่เป็นอิทธิพลจากชุดสีที่ใช้ในงานเครื่องเคลือบสีลงยาในงานสมุดภาพที่ระบุปีสร้างและมีประวัติการได้มาซึ่งน่าเชื่อได้ว่าเป็นงานที่สร้างขึ้นในรัชสมัยเดียวกัน

---

[121] จีนมีการเรียกชื่อเครื่องเคลือบชนิดนี้ไว้หลายชื่อตามที่มา ชนิดของสี โทนสี ได้แก่ Ruancai (เครื่องถ้วยสีนุ่ม), Falangcai, Fencai, Yangcai เป็นต้น ในที่นี้จะขอเรียกรวมกันว่า Enamel Porcelain หรือ เครื่องถ้วยเคลือบสีลงยา

[122] พิศาลบุตร, "การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง พ.ศ. 2187-2310.",178

[123] สามยุคทองดังกล่าวได้แก่ รัชสมัยของจักรพรรดิคังซี จักรพรรดิหย่งเจิ้ง และจักรพรรดิเฉียนหลง

[124] เรียบเรียงจาก Li, *Chinese Ceramics : The New Standard Guide*., 270

[125] พิศาลบุตร, "การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง พ.ศ. 2187-2310.",178

[126] ในสมัยของสามจักรพรรดิในราชวงศ์ชิงนี้ตรงกันกับสมัยของพระเพทราชาถึงรัชกาลที่ 1 สยามส่งเครื่องบรรณาการในสมัยของพระเจ้าเสือในปีพ.ศ. 2251 หลังจากเว้นว่างไป 24 ปีจากครั้งสุดท้ายในปลายสมัยพระนารายณ์มหาราช ต่อมาเมื่อจักรพรรดิคังซีประกาศห้ามสำเภาจีนเดินทางออกไปค้าขายต่างประเทศเมื่อพ.ศ. 2260 ในสมัยของพระเจ้าท้ายสระ สยามจึงส่งเรือไปถวายบรรณาการถี่ขึ้น เรียบเรียงจาก พิศาลบุตร, "การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง พ.ศ. 2187-2310.",168-177

คุณพิมพ์ประไพ พิศาลบุตรได้ตั้งข้อสันนิษฐานว่าเครื่องถ้วยเบญจรงค์ลายไทยสมัยอยุธยาน่าจะเริ่มเข้ามาในสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวงแต่มิได้ระบุช่วงเวลาที่แน่นอน[127] อย่างไรก็ตาม หากว่าข้อเท็จจริงเรื่องช่วงเวลาที่จีนเริ่มผลิตเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาเพื่อจำหน่ายหลังจากที่แต่เดิมจะสงวนไว้เป็นเครื่องใช้เฉพาะราชสำนักเท่านั้นเป็นไปตามที่สันนิษฐานจริงก็เท่ากับว่าเครื่องเบญจรงค์อยุธยาน่าจะต้องมีอายุไม่เก่าไปกว่าสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ

อนึ่ง เนื่องจากหลักฐานเครื่องถ้วยเบญจรงค์นั้นเหลืออยู่จำนวนไม่มาก อีกทั้งยังยากที่จะกำหนดอายุได้อย่างแน่นอนจำเป็นต้องอาศัยผู้รู้ที่จะศึกษาในเชิงลึกต่อไป จึงขอตั้งเป็นเพียงข้อสังเกตไว้เพียงเท่านี้

1.4 ภาพสัตว์และธรรมชาติ

ภาพสัตว์และธรรมชาติในที่นี้ประกอบไปด้วย ภาพสัตว์ ภาพต้นไม้ ภูเขา ท้องฟ้า และคลื่นน้ำ ภาพสัตว์และธรรมชาติที่ปรากฏในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลทางด้านศิลปะแบบจีนที่ช่างรับเอามาใช้จนเป็นรูปแบบสามัญที่พบในงานสมัยนี้ สัดส่วนการปรากฏของภาพสัตว์และธรรมชาติแบบศิลปะจีนตลอดจนรูปแบบและลักษณะของภาพสัตว์ที่ได้รับอิทธิพลจากจีนนี้ถือเป็นหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญที่ใช้ในการกำหนดอายุได้ด้วยเช่นกัน โดยงานในสมัยอยุธยาตอนปลายจะเห็นถึงอิทธิพลศิลปะจีนอย่างเข้มข้นและปรากฏในสัดส่วนที่มากอย่างเห็นได้ชัด ลักษณะดังกล่าวนี้จะค่อย ๆ พัฒนาคลี่คลายและปรากฏน้อยลงมากในงานจิตรกรรมสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์

1.4.1 ภาพสัตว์

ภาพสัตว์มีสัดส่วนการปรากฏเป็นจำนวนมากในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายทั้งในงานสมุดภาพและงานจิตรกรรมฝาผนังซึ่งน่าจะเป็นผลมาความนิยมเขียนภาพป่าหิมพานต์ที่เป็นความนิยมอย่างใหม่ซึ่งไม่พบในสมัยก่อนหน้าที่จะปรากฏภาพสัตว์ไม่มากนักโดยมักจะพบเฉพาะในภาพชาดกที่มีพระโพธิสัตว์เสวยชาติเป็นสัตว์เท่านั้น กล่าวได้ว่าสัดส่วนของภาพสัตว์ที่เพิ่มขึ้นเป็นผลมาจากความเปลี่ยนแปลงด้านเรื่องราวที่นิยมเขียนในงานจิตรกรรมสมัยนี้

ภาพสัตว์ในงานสมุดภาพปรากฏในสองลักษณะคือ (1) ภาพสัตว์ที่เป็นภาพประกอบเรื่องตามวรรณกรรมที่นำมาเขียน และ (2) ภาพสัตว์ในฉากธรรมชาติที่วาดเพื่อประดับตกแต่งพื้นที่ว่างภายในเล่ม ภาพสัตว์และธรรมชาติที่วาดประดับตกแต่งนี้น่าจะเป็นภาพเชิงสัญลักษณ์ที่สื่อถึงป่าหิม

---

[127] พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร, "เครื่องกระเบื้อง," in ศิลปะในชุมชนจีนประเทศไทย (กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2561)., 38

พานต์ ด้วยว่าเป็นพื้นที่ที่อยู่ระหว่างโลกมนุษย์กับโลกสวรรค์จึงเป็นที่อาศัยของทั้งสัตว์ธรรมชาติและสัตว์หิมพานต์ที่มักจะแสดงออกในรูปแบบของสัตว์ผสมหรือสัตว์ตามจินตนาการที่ไม่มีอยู่จริง

จากหลักฐานที่นำมาศึกษาพบว่า สัดส่วนการปรากฏของภาพสัตว์ที่วาดประดับตกแต่งในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมีจำนวนมากกว่างานสมุดภาพในสมัยต่อมาอย่างเห็นได้ชัด เหตุผลส่วนหนึ่งน่าจะเป็นเพราะเรื่องราวที่นิยมเขียนที่แตกต่างกันในแต่ละสมัยเนื่องจากภาพป่าหิมพานต์เป็นภาพที่นิยมนำมาเขียนประดับตกแต่งในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายในขณะที่สมุดภาพสมัยหลังลงไปจะนิยมวาดภาพเล่าเรื่องมากกว่า

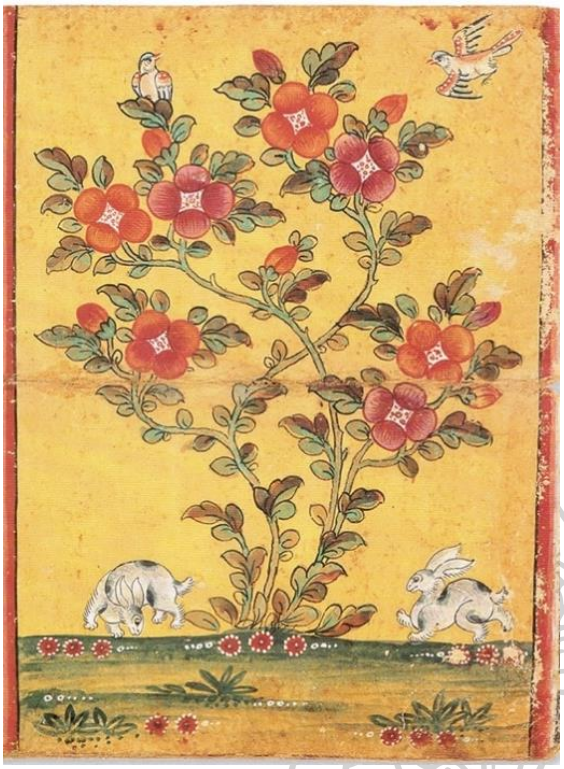
รูปแบบของภาพสัตว์ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ แสดงให้เห็นการรับอิทธิพลจากศิลปะจีนเป็นอย่างมากทั้งรูปแบบของสัตว์ธรรมชาติและสัตว์หิมพานต์ โดยมีข้อสังเกตด้านรูปแบบและลักษณะเฉพาะดังต่อไปนี้

1.4.1.1 ภาพสัตว์ธรรมชาติ

- นิยมวาดภาพสัตว์ธรรมชาติอยู่กันเป็นคู่หรือเป็นกลุ่ม(ฝูง) สะท้อนคติเรื่องความสมบูรณ์ตามคติจีน โดยภาพสัตว์ที่นิยมได้แก่ นก กวาง กระต่าย
- หน้าตาและการแสดงออกทางอารมณ์ทางสีหน้าและท่าทางของภาพสัตว์ที่ปรากฏจะค่อนข้างซุกซน ขี้เล่น (ไม่เคร่งขรึม ดุร้าย) อันเป็นลักษณะที่พบมากในภาพสิงห์จีน (ภาพที่ 21)
- ท่วงท่าของสัตว์ในภาพแสดงการเคลื่อนไหวอย่างมาก โดยเฉพาะท่าทางแบบเอี้ยวตัวซึ่งเป็นที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายอันเป็นลักษณะเดียวกันกับที่พบในงานจิตรกรรมศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี ซึ่งผู้สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นงานสร้างในสมัยของพระเจ้าเสือในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 23 ด้วยเช่นกัน[128] (สังเกตรูปแบบของภาพสัตว์จากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 เปรียบเทียบกับลวดลายบนเครื่องถ้วยสมัยราชวงศ์ชิงในภาพที่ 22)
- รูปแบบและโทนสีสดใสที่ปรากฏน่าจะมีที่มาจากสีในเครื่องปั้นดินเผาของจีน เช่นตัวอย่างจากภาพสัตว์ที่ปรากฏในสมุดภาพเลขที่ OR 14068 (ภาพที่ 23) เทียบกับที่พบในงานเครื่องปั้นดินเผาราชวงศ์ชิงที่ร่วมสมัยเดียวกัน (ภาพที่ 24)

---

[128] ปองขวัญ จันทร์มณี, "จิตรกรรมรูปสัตว์และธรรมชาติที่ประดับผนังศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี" (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ การค้นคว้าอิสระ, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557).



อนึ่ง แม้ว่าภาพสัตว์ธรรมชาติในช่วงเวลานี้จะได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนเป็นอย่างมาก หากแต่เมื่อพิจารณาจากภาพสัตว์ธรรมชาติหลายชนิดที่เป็นสัตว์พื้นบ้านของไทยจะพบว่าช่างสามารถวาดภาพสัตว์ดังกล่าวได้เหมือนหรือใกล้เคียงความจริงมากกว่าที่พบในงานเครื่องถ้วยจีน ตัวอย่างที่แสดงให้เห็นชัดเจนคือ ภาพช้าง ลิง หรือเสือ ซึ่งมีรูปแบบแตกต่างกันกับรูปแบบในงานเครื่องถ้วยจีน แสดงให้เห็นว่า ช่างของไทยมีการเลือกหยิบยืมเอารูปแบบที่น่าสนใจหรืออาจจะอ้างอิงคติที่ดีเข้ามาผสมผสานกับความชำนาญเดิมที่มีอยู่สร้างเป็นงานในแบบของตนเอง

ภาพที่ 21 : ภาพสัตว์ธรรมชาติในป่าหิมพานต์จากสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3 แสดงท่วงท่าเอี้ยวตัวอย่างร่าเริง นิยมวาดสัตว์อยู่เป็นคู่หรือเป็นฝูงสื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ อันเป็นรูปแบบและคตินิยมที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีน

ภาพที่ 22 : ภาพเปรียบเทียบสัตว์ธรรมชาติจากลวดลายเขียนสีลงยาบนแจกันสมัยจักรพรรดิเฉียนหลง (ซ้าย) เทียบกับภาพในสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 (ขวา) ท่วงท่าเอี้ยวตัวอย่างร่าเริงและความนิยมวาดสัตว์เป็นฝูงสื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ตามคติจีน

(ซ้าย)
ภาพที่ 23 : การระบายสีภาพสัตว์ธรรมชาติจากสมุดภาพ OR 14068 เปรียบเทียบกับตุ๊กตาดินเผาระบายสีในสมัยราชวงศ์ชิงในภาพที่ 24

(ขวา)
ภาพที่ 24 : ตุ๊กตาดินเผาระบายสีในสมัยจักรพรรดิหย่งเจิ้งถึงเฉียนหลง
ที่มาภาพ: Qing Porcelain of Kangxi Yongzheng and Qianlong Period from the Palace Museum Collections

1.4.1.2 ภาพสัตว์หิมพานต์

ภาพสัตว์หิมพานต์ที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแสดงให้เห็นถึงการรับอิทธิพลทางด้านรูปแบบจากศิลปะจีนเป็นอย่างมากดังจะเห็นได้จากที่ช่างเขียนได้นำเอาภาพสัตว์ในศิลปะแบบจีนแท้โดยเฉพาะภาพสัตว์มงคลของจีน เช่น สิงห์จีน กิเลน หงส์จีน (เฟิ่งหวง) มาวาดแทนสัตว์หิมพานต์โดยไม่ได้ดัดแปลงใดใด รูปแบบดังกล่าวนี้น่าจะได้รับอิทธิพลจากภาพที่วาดประดับตกแต่งบนเครื่องปั้นดินเผาของจีนที่มีมาก่อนหน้าหรือร่วมสมัยเดียวกัน

ภาพสัตว์หิมพานต์ที่ปรากฏในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายนี้พบทั้งรูปแบบอย่างศิลปะจีนและแบบศิลปะไทยโดยที่ช่างมักจะวาดภาพสัตว์หิมพานต์แบบสัตว์มงคลจีนแท้แยกออกจากภาพสัตว์หิมพานต์แบบไทย ไม่นำมาดัดแปลงปะปนอยู่ในภาพเดียวกัน และพบภาพสัตว์หิมพานต์ทั้งสองรูปแบบในสัดส่วนจำนวนที่ใกล้เคียงกัน เมื่อพิจารณาดูจะพบว่ารายละเอียดบางอย่างที่ปรากฏในภาพสัตว์หิมพานต์ของไทยก็น่าจะได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนมาไม่มากก็น้อย (เปรียบเทียบภาพที่ 25 กับภาพที่ 27) เช่น ลายเส้นขดที่ปรากฏบนสิงห์ไทยหรือราชสีห์ก็เป็นลักษณะที่ปรากฏมาก่อนในสัตว์ตามจินตนาการของจีนมาแต่สมัยโบราณและยังคงเป็นรูปแบบที่ทำสืบเนื่องมาจนถึงสมัยราชวงศ์ชิง

ดังตัวอย่างจากงานประติมากรรมเครื่องปั้นดินเผารูปวัวที่มีลายขดตกแต่งอยู่บนผิวกาย (ภาพที่ 26) โดยลวดลายดังกล่าวน่าจะเป็นหนึ่งในสัญลักษณ์ที่ใช้สื่อถึงความเป็นสัตว์พิเศษหรือสัตว์ที่ไม่มีอยู่จริง (หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ สัตว์หิมพานต์ในความเข้าใจของไทยด้วยเช่นกัน)

ภาพที่ 26 : โถดินเผารูปวัววาดลวดลายบนผิว งานสมัยจักรพรรดิเฉียนหลง
ที่มาภาพ : Chinese Art and Design : the T.T Tsui Gallery of Chinese Art

ภาพที่ 27 : สิงห์จีนประดับบนฝาโถดินเผาเคลือบสีลงยาในสมัยจักรพรรดิหย่งเจิ้ง
ที่มาภาพ : Qing Porcelain : Famille Verte, Famille Rose 1644-1912

ภาพที่ 25 : ภาพสิงห์จีนจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 เปรียบเทียบกับสิงห์ในศิลปะจีน (จากภาพที่ 26 และ 27) สังเกตการประดับกระหนกที่ตำแหน่งกลางหลังแสดงถึงการดัดแปลงให้เป็นงานในศิลปะไทย หน้าตาและสัญลักษณ์ของการเป็นราชาของสิงห์(ราชสีห์)ที่กลางหน้าผากเป็นลักษณะที่พบในสิงห์จีน ตำแหน่งของแนวขนที่รอบปาก หน้าแข้ง และปลายหางหากแต่ที่ตำแหน่งปุ่มที่แนวกระดูกสันหลังของสิงห์จีนถูกปรับเปลี่ยนไปเป็นลายกระหนกกระจังอันเป็นองค์ประกอบที่นิยมใช้ในงานประดับตกแต่งในศิลปะอยุธยาตอนปลาย

รูปแบบของสัตว์หิมพานต์ที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย สามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ ๆ ดังนี้

(1) ภาพสัตว์หิมพานต์แบบจีนแท้ หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ สัตว์มงคลในจินตนาการตามคติจีนที่นำมาใช้เป็นสัตว์หิมพานต์โดยมิได้มีการดัดแปลงใดใด ภาพสัตว์ที่พบเป็นหลัก ได้แก่ หงส์จีน หรือเฟิ่งหวง (หรือนกฟีนิกซ์ในความเข้าใจของชาวตะวันตก) ตัวอย่างภาพนกเฟิ่งหวงจากสมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเลขที่ 6 (ภาพที่ 28) มีลักษณะเดียวกันกับที่พบในงานเครื่องปั้นดินเผาจีนที่ร่วมสมัย

เดียวกัน (ภาพที่ 29-30) คือมีรูปแบบอย่างในศิลปะจีนโดยช่างนำมาใช้โดยมิได้มีการดัดแปลงใดใดซึ่งน่าจะเป็นการนำมาใช้ในบริบทของคติความเป็นมงคลแบบจีน และยังเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความเป็นสวรรค์และป่าหิมพานต์ในเวลาเดียวกัน รูปแบบของสัตว์ดังกล่าวนี้น่าจะเข้ามาในไทยแล้วตั้งแต่สมัยก่อนหน้าและยังคงนิยมสืบต่อมาถึงในสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ และน่าจะเป็นที่นิยมในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายด้วยเช่นกัน ดังที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ 31) และวัดเกาะ จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 32)

ภาพที่ 28 : ภาพนกเฟิ่งหวงจากสมุดภาพไตรภูมิอยุธยา เลขที่ 6
แสดงถึงการนำสัตว์มงคลรูปแบบจีนแท้มาใช้เป็นสัตว์หิมพานต์ พบทั้งในสมุดภาพและจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา

ภาพที่ 29 : ภาพหงส์จีนหรือเฟิ่งหวงบนจานเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยา (Enamelware) ราชวงศ์ชิง สมัยจักรพรรดิคังซี
มีรูปแบบและการใช้สีใกล้เคียงกับในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย(ภาพที่ 28) ที่มา : Porcelain in Polychrome and Contrasting Colour

ภาพที่ 30 : ภาพหงส์จีนหรือนกเพิ่งหวง บนแจกันเครื่องถ้วยเคลือบสีลงยาราชวงศ์ชิง สมัยจักรพรรดิคังซี
ที่มาภาพ : Porcelain in Polychrome and Contrasting Colours

(ซ้าย)

ภาพที่ 31 : ภาพนกเพิ่งหวงในจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถ อุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี

(ขวา)

ภาพที่ 32 : ภาพนกเพิ่งหวงในจิตรกรรมฝาผนัง อุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี

เป็นที่น่าสังเกตว่าแทบไม่ปรากฏภาพสิงห์แบบจีนแท้ (แบบที่ 4.1.2.1) ในงานสมุดภาพหากแต่โดยมากจะเป็นภาพสิงห์ที่มีการดัดแปลงผสมผสานใส่รูปแบบความเป็นไทยเข้าไปแล้ว (แบบที่ 4.1.2.3) เท่านั้น นอกจากนี้ยังไม่พบภาพมังกร (ที่นิยมมากในศิลปะจีน) ปรากฏในสมุดภาพของไทยด้วยเช่นกันซึ่งน่าจะเป็นด้วยคติที่ว่า มังกรเป็นตัวแทนของจักรพรรดิจีน (ไม่ใช่สัตว์ที่สมควรจะนำมาใช้ในภาพทั่วไป) การเลือกชนิดของสัตว์มงคลจีนที่นำมาวาดในสมุดภาพแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจด้านคติการรับรู้ในวัฒนธรรมดังกล่าวและความเคารพในแบบแผนประเพณีอย่างเคร่งครัดของช่างเขียน ซึ่งถือเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของงานสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ด้วยเช่นกัน

(2) ภาพสัตว์หิมพานต์แบบไทย ซึ่งจะแสดงถึงรูปแบบที่มีพื้นฐานมาจากศิลปะเขมร คือ มีลักษณะน่าเกรงขาม แสดงท่าทางค่อนข้างแข็ง นิ่ง ไม่เคลื่อนไหว เน้นความสง่างาม มักประดับที่กลางศีรษะและปลายหางด้วยกระหนกแบบไทย สัตว์หิมพานต์ที่พบในงานสมุดภาพ ได้แก่ สิงห์แบบไทย พญาหงส์ คชสีห์ เป็นต้น มักปรากฏใช้เป็นภาพสัตว์ที่มีบทบาทสำคัญในภาพโดยเฉพาะภาพชาดกที่มีพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นสัตว์ชนิดต่าง ๆ

(3) ภาพสัตว์หิมพานต์แบบจีนปนไทย ได้แก่ ภาพสัตว์หิมพานต์ที่เกิดจากการนำเอาสัตว์มงคลในจินตนาการตามคติจีนมาดัดแปลงเข้ากับรูปแบบเดิมของสัตว์หิมพานต์ไทยที่มีอยู่ โดยที่ช่างจะสอดแทรกความเป็นไทยเข้าไปในภาพสัตว์นั้น ๆ ด้วยการใช้ลายกระหนกหรือลายกระจังนำมาต่อเป็นลายรักร้อยเข้าไปแทนในส่วนที่เป็นขนประดับตกแต่ง แต่ยังคงลักษณะบางอย่างจากศิลปะจีน ได้แก่ การแสดงออกทางหน้าตาที่จะมีความขี้เล่นซุกซน ท่าทางของสัตว์ที่จะแสดงออกถึงความไม่อยู่นิ่งเหมือนจะเคลื่อนไหวตลอดเวลา ตลอดจนการวาดลวดลายบนผิวของสัตว์ (ภาพที่ 25) ภาพสัตว์ในกลุ่มนี้ที่พบจะมีภาพสิงห์แบบจีนเป็นส่วนใหญ่ และภาพกิเลนบ้างประปราย รูปแบบสัตว์มงคลที่เกิดจากการดัดแปลงระหว่างสองวัฒนธรรมนี้ แสดงให้เห็นว่าช่างไทยนั้นมิได้เพียงรับเอารูปแบบมาจากศิลปะอื่นทั้งหมดหากแต่ยังได้ดัดแปลงเพิ่มเติมผสมผสานจนกลายเป็นรูปแบบของตัวเองต่อมาด้วยในเวลาเดียวกัน

สิงห์ : ตัวอย่างรูปแบบของสัตว์หิมพานต์ในงานสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย

ตัวอย่างของภาพสัตว์ที่สามารถแสดงให้เห็นถึงรูปแบบและองค์ประกอบหลักที่แตกต่างกันของภาพสัตว์หิมพานต์ทั้งสามกลุ่มดังที่กล่าวมานี้ได้ค่อนข้างชัดเจน คือ ภาพสิงห์ เนื่องจากสิงห์เป็นสัตว์หิมพานต์ที่ปรากฏเป็นจำนวนมากที่สุดในงานสมุดภาพ อีกทั้งยังพบว่ามีการวาดภาพสิงห์หลายรูปแบบปะปนกันอยู่ในสมุดภาพเล่มเดียวกัน รูปแบบและองค์ประกอบของภาพสิงห์ที่แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของศิลปะที่ปรากฏในแต่ละกลุ่ม มีรายละเอียดดังนี้

1. สิงห์แบบจีนแท้ : เป็นรูปแบบที่พบน้อยมากและมักปรากฏในตำแหน่งที่ไม่มีความสำคัญหรือใช้เพื่อเป็นองค์ประกอบย่อยเท่านั้น ตัวอย่างสิงห์แบบจีนแท้จากภาพจตุบาทชาดกในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ปรากฏในตำแหน่งตัวประกอบของฝูงสัตว์ที่กำลังฟังราชสีห์ (ภาพที่ 33 : ตำแหน่งตัวซ้ายบนสุดของฝูง)

ลักษณะของสิงห์แบบจีนแท้ที่พบในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายคงจะมีรูปแบบโดยรวมทั้งหมดมาจากสิงห์คู่ที่เป็นทวารบาลของจีน ทั้งหน้าตาของสิงห์ ศีรษะอ้วนกลมใหญ่ ปากสั้น ไม่ยื่นยาวแบบสิงห์ไทย มีเขาคู่แบบกวาง ที่กลางหน้าผากนูนขึ้นเป็นแผงเกล็ดอันเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงความเป็นราชาแห่งสิงห์ (ราชสีห์) ในศิลปะจีน มีขนรอบศีรษะ รอบปาก แข้งขา แนวกลางหลังและที่ปลายหาง หางสั้น ปลายหางเป็นพุ่มขนาดค่อนข้างใหญ่ มีลวดลายขดอยู่บนผิว (ภาพที่ 34)

ภาพที่ 33 : ภาพจตุบาทชาดกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ปรากฏสิงห์แบบจีนแท้และสิงห์แบบไทยในภาพเดียวกัน
สังเกตภาพสิงห์แบบจีนแท้ที่ตำแหน่งซ้ายบนสุดของฝูงสัตว์มีหน้าตาแบบสิงห์จีน เขาแบบกวาง หางสั้น ปลายหางเป็นพุ่มใบโพธิ์ขนาดใหญ่ และท่าทางขี้เล่นเป็นมิตร ในขณะที่พญาราชสีห์ด้านขวาเป็นสิงห์แบบไทยที่เน้นความสง่างามน่าเกรงขาม
อนึ่ง ตำแหน่งที่ปรากฏของสิงห์จีนน่าจะแสดงให้เห็นว่าช่างไม่ให้ความสำคัญในเชิงสถานะกับสิงห์จีนมากนักต่างจากสิงห์ไทยที่ปรากฏในตำแหน่งที่สำคัญกว่า กล่าวคือรูปแบบและตำแหน่งที่ปรากฏเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงการให้สถานะที่แตกต่างกัน

2. สิงห์แบบจีนปนไทย : เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมักปรากฏควบคู่กันกับภาพสิงห์แบบไทย สิงห์แบบจีนปนไทยนี้นิยมมากในงานสมัยอยุธยาตอนปลายและแม้จะยังคงมีการใช้สืบเนื่องในสมัยต่อมาแต่สัดส่วนของจำนวนภาพที่พบจะน้อยลงไม่นิยมมากเท่ากับที่พบในงานสมัยนี้

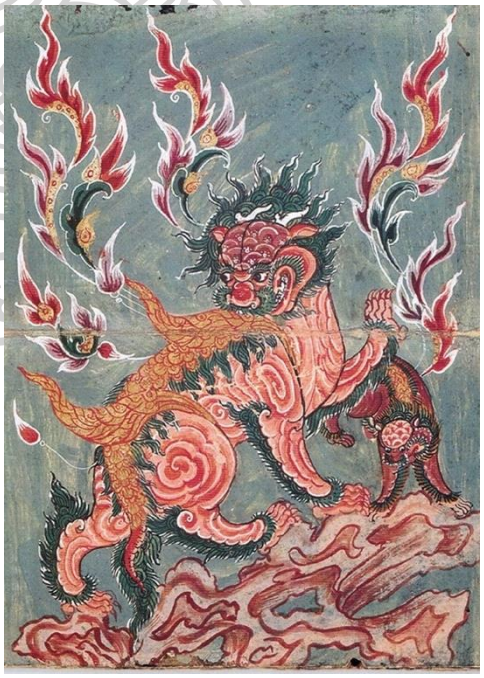
จากหลักฐานที่ทำการศึกษาปรากฏภาพสิงห์แบบจีนปนไทยจำนวนมากในภาพป่าหิมพานต์ซึ่งเป็นภาพประกอบที่นิยมวาดในสมุดภาพที่มีอายุในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 23 โดยเฉพาะ

สมุดภาพที่มีสร้างในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศอันได้แก่ สมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 และสมุดภาพวัดหัวกระบือ แบ่งออกเป็นสองลักษณะตามรูปแบบโดยรวมที่ปรากฏ คือ

2.1 สิงห์แบบจีนที่รับอิทธิพลไทย (มีความเป็นจีนมากกว่า) (ภาพที่ 35)

สิงห์แบบจีนที่รับอิทธิพลไทย มีรูปแบบโดยรวมทั้งหมดมาจากสิงห์คู่ที่เป็นทวารบาลของจีน (ภาพที่ 34) ทั้งหน้าตาของสิงห์ที่มีศีรษะอ้วนกลมใหญ่ ปากสั้นไม่ยื่นยาวแบบสิงห์ไทย มีเขาคู่แบบกวาง ที่กลางหน้าผากนูนขึ้นเป็นแผงเกล็ดอันเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงความเป็นราชาแห่งสิงห์ (ราชสีห์) ในศิลปะจีน มีขนรอบศีรษะ รอบปาก แข้งขา แนวกลางหลังและที่ปลายหาง หางสั้น ปลายหางเป็นพุ่มขนาดค่อนข้างใหญ่ พบทั้งที่มีลวดลายบนผิวและที่ไม่มี แสดงท่าทางค่อนข้างอิสระ เป็นธรรมชาติ นำมาดัดแปลงตกแต่งด้วยลวดลายของไทยโดยเฉพาะในส่วนของเส้นแนวกระดูกสันหลังจากที่มีลักษณะเป็นปุ่มหรือเป็นขนแบบสิงห์จีนปรับเปลี่ยนมาใช้เป็นลายกระหนกกระจังแบบไทย (เปรียบเทียบภาพที่ 34 และภาพที่ 35)

ภาพที่ 34 : ตุ๊กตาเครื่องเคลือบรูปราชสีห์(สิงห์)จีนและลูก ปลาย คริสต์ศตวรรษที่ 17 (ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 23)
ที่มาภาพ: Qing Porcelain 1644-1912



ภาพที่ 35 : ภาพสิงห์แบบจีนจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1
มีหน้าตาท่าทางแบบสิงห์จีน สังเกตการดัดแปลงตกแต่งลายกระหนกไทยแทนแนวขนด้านหลังในศิลปะอยุธยาตอนปลาย

2.2 สิงห์แบบไทยที่ได้รับอิทธิพลแบบจีน (มีความเป็นไทยมากกว่า)

สิงห์แบบไทยที่ได้รับอิทธิพลแบบจีนเข้ามาผสมนี้ปรากฏเป็นจำนวนมากจนน่าจะเรียกได้ว่าเป็นลักษณะที่นิยมอย่างกว้างขวางที่สุดในงานสมัยอยุธยาตอนปลายเมื่อมองโดยภาพรวมแล้วสิงห์ในกลุ่มนี้จะมีรูปลักษณ์ภายนอกเป็นสิงห์แบบไทยซึ่งพัฒนามาจากศิลปะเขมรคือ จะมีหน้าตาที่ดูดุดันปากยื่นกว่าสิงห์แบบจีน(คล้ายปากมกรหรือพญานาค) มีแนวขนตกแต่งตามลำตัวเป็นลายกระหนกกระจังร้อยต่อกันตั้งแต่กลางหน้าผากยาวไปตามแนวกลางหลังไปจรดที่โคนหาง หางเป็นเส้นยาวตั้งขึ้น แสดงท่าทางเน้นความสง่างามโดยจะยืนบนขาทั้งสีซึ่งเหยียดตรง ปลายหางชี้ขึ้นด้านบน ซึ่งช่างเขียนได้สอดแทรกผสมผสานรูปแบบสำคัญบางประการของสิงห์แบบจีน (ภาพที่ 36-38) อันได้แก่

- การประดับด้วยเส้นขนแบบลายเส้นตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น รอบตา รอบปาก แนวกลางหลัง แนวขา ปลายหาง เป็นต้น โดยมากนิยมระบายด้วยสีเขียว ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับที่นิยมในงานประติมากรรมเครื่องปั้นดินเผารูปสิงห์ของจีน
- การแสดงอารมณ์ร่าเริงทางสีหน้าและอากัปกิริยาที่ซุกซนแสดงการเคลื่อนไหวอย่างอิสระ เป็นธรรมชาติ ตลอดจนท่าทางเอี้ยวตัวหรือการกระโจนขาคู่นี้เป็นรูปแบบที่รับเอามาจากศิลปะจีนอย่างชัดเจน

ภาพที่ 36 : ภาพสิงห์แบบไทยที่ได้รับอิทธิพลแบบจีนจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 มีหน้าตาแบบสิงห์ไทยแสดงท่าทางแบบสิงห์จีน

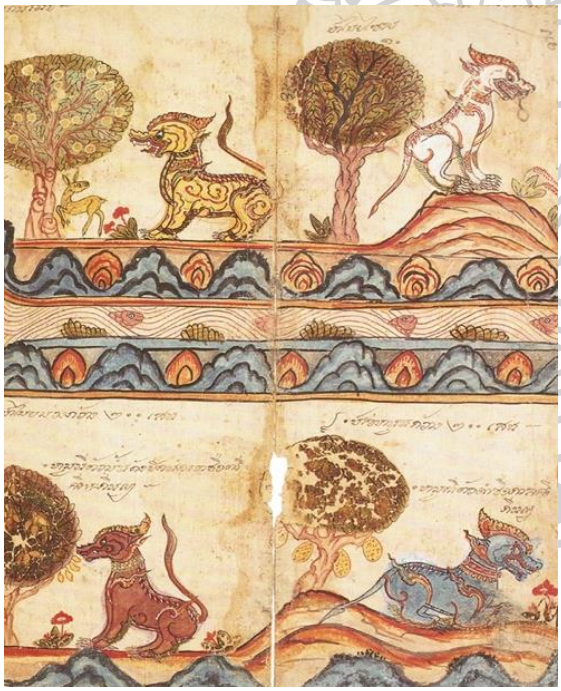
ภาพที่ 37 : ภาพสิงห์แบบไทยที่ได้รับอิทธิพลจีนจากสมุดภาพ MS Pali A27 หน้าตาซุกซนขี้เล่น ท่าทางเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่งเป็นลักษณะเด่นจากศิลปะจีน

ภาพที่ 38 : ภาพสิงห์แบบไทยจากสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3 มีหน้าตาซุกซนขี้เล่น ท่าทางเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่งแบบศิลปะจีน

2.3 สิงห์แบบไทย : สิงห์แบบไทยพบปรากฏไม่มากนักในงานสมัยนี้ สิงห์แบบไทยแท้ที่พัฒนามาจากศิลปะเขมรจะมีหน้าตาที่ดูดุดันกว่าสิงห์แบบจีน ปากยื่นกว่าสิงห์แบบจีน(คล้ายปาก

มกรหรือพญานาค) มีแนวขนวาดเป็นลายกระหนกยาวตั้งแต่กลางหน้าผากยาวไปตามแนวกลางหลังไปจรดที่โคนหาง หางเป็นเส้นยาวตั้งขึ้น ขนปลายหางมีขนาดเล็กกว่าไม่เป็นพุ่มใหญ่แบบสิงห์จีน แสดงท่าทางเน้นความสง่างามโดยจะยืนบนขาทั้งสีซึ่งเหยียดตรง ปลายหางชี้ขึ้นด้านบน อย่างไรก็ดี ด้วยอิทธิพลจีนที่รับเข้ามามากในช่วงเวลานี้น่าจะเป็นเหตุให้หน้าตาของสิงห์สมัยนี้ดูซุกซนขี้เล่นและมีท่าทางที่ดูพร้อมจะเคลื่อนไหวตลอดเวลากว่าที่พบในงานสมัยอื่น (ภาพที่ 39-40)

ภาพที่ 39 : ภาพสิงห์แบบไทยจากสมุดภาพ OR 14068 สิงห์ไทยที่มีอิทธิพลจีนน้อยลงแต่ท่าทางยังมีความซุกซนไม่นิ่ง



ภาพที่ 40 : ภาพสิงห์แบบไทยแท้จากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 แสดงท่าทางนิ่งน่าเกรงขามหากแต่สิงห์ในสมุดภาพอยุธยาตอนปลายมักจะมีหน้าตายังมีความขี้เล่นซุกซนซึ่งเป็นรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลจากจีนอยู่เสมอ

ตำแหน่งของภาพสิงห์แต่ละรูปแบบที่ปรากฏในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายยังแสดงถึงสถานะที่แตกต่างกัน โดยสิงห์แบบจีนแท้จะปรากฏในตำแหน่งที่ไม่สำคัญและไม่พบปรากฏในงานสมุดภาพพระอภิธรรม สิงห์แบบจีนปนไทยจะปรากฏเฉพาะในภาพที่วาดเพื่อประดับตกแต่งหรือเป็นตัวประกอบย่อย ๆ ในภาพเท่านั้น ในขณะที่ภาพสิงห์ที่เป็นตัวหลักในการดำเนินเรื่องโดยมีราชสีห์เป็นตัวละครสำคัญซึ่งปรากฏทั้งในสมุดภาพไตรภูมิและสมุดภาพพระอภิธรรมจะใช้รูปแบบเฉพาะสิงห์แบบไทยเท่านั้น แสดงให้เห็นว่า สถานะของสิงห์แบบไทย มีความสำคัญมากที่สุด

การเลือกใช้สิงห์แต่ละแบบในตำแหน่งที่แตกต่างกันนี้แสดงถึงวิธีคิดของช่างในการจำแนกสถานะผ่านการใช้สัญลักษณ์ในอีกรูปแบบหนึ่ง การใช้สัญลักษณ์เพื่อแสดงสถานะนี้ยังพบในงานศิลปกรรมอื่น ๆ ซึ่งส่วนหนึ่งน่าจะเป็นแบบแผนที่สืบต่อกันมา (เช่น ลายผ้านุ่ง) จนกระทั่งซึมซับเป็นแนวความคิดที่อยู่ในความรับรู้อย่างกว้างขวางของช่างสมัยอยุธยาตอนปลายนี้

ในการศึกษาเปรียบเทียบเพิ่มเติมเพื่อทำการกำหนดอายุด้วยการเปรียบเทียบภาพสิงห์ที่ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี[129] กรุงเทพฯ ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นงานในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ (ต้นพุทธศตวรรษที่ 23 : ภาพที่ 41) กับภาพสิงห์ไทยในสมุดภาพอยุธยาตอนปลายที่โดยมากแล้วเป็นงานในสมัยหลังลงมาคือ สมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (ปลายพุทธศตวรรษที่ 23) พบว่าสิงห์ในสมัยหลังมีการรับเอาอิทธิพลของจีนเข้ามาปะปนมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัดในขณะที่สิงห์ในงานจิตรกรรมวัดช่องนนทรียังคงมีลักษณะแบบสิงห์ไทยค่อนข้างชัดเจนคือ มีจมูกและปากยาว ประดับด้วยกระหนกที่กลางศีรษะถึงปลายหาง สีหน้าและท่าทางดูเคร่งขรึมน่าเกรงขาม อย่างไรก็ดี ลายขดบนผิวสัตว์ที่ปรากฏบนตัวสิงห์ในผนังอุโบสถวัดช่องนนทรีนี้เป็นรูปแบบเดียวกันกับที่พบในสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 ลายขดดังกล่าวจึงน่าจะเป็นรูปแบบที่อยุธยารับมาก่อนหน้าแล้ว

ก ข

ภาพที่ 41 : ภาพสิงห์แบบไทยบนจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ เน้นความสง่างามน่าเกรงขาม ปากยาว ประดับด้วยกระหนกและกระจัง การวาดลายขดบนตัวสิงห์แล้วมีลักษณะเหมือนลายขดในสมุดภาพหัวกระบือเล่มที่ 1

---

[129] จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ อุโบสถมีช่องหน้าต่างเล็ก ๆ ที่ผนังด้านข้างด้านละสองช่อง บานหน้าต่างสอบแหลมที่ด้านบนเป็นรูปคล้ายกลีบบัวเป็นลักษณะที่นิยมในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. 2199-2231) อ้างจาก เล็กสุขุม, ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงของแผ่นดิน., 185-186

นอกจากนี้เมื่อตรวจสอบภาพสิงห์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรี (พ.ศ.2277 : ภาพที่ 42) ซึ่งเป็นงานร่วมสมัยเดียวกันกับสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 (พ.ศ. 2286) พบว่า ภาพสัตว์ที่ปรากฏในภาพมารผจญหลายตำแหน่งแสดงถึงคติและอิทธิพลจากศิลปะจีนในระลอกหลังด้วยเช่นกัน เห็นได้จากภาพสิงห์ที่มีหน้าตาร่าเริง ภาพอมนุษย์ที่มีกายเป็นมนุษย์แต่มีศีรษะแบบสิงห์จีน สังเกตจากแผงเกล็ดที่อยู่กลางหน้าผาก มีเขากวางสองข้างแบบสิงห์จีน จากข้อสังเกตดังกล่าวจึงน่าจะมีความเป็นไปได้ว่า รูปแบบที่รับเอาอิทธิพลศิลปะจีนอย่างมากนี้น่าจะเริ่มได้รับความนิยมขึ้นมากในราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 23 โดยเฉพาะในรัชสมัยของพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศอันเป็นช่วงเวลาที่ความสัมพันธ์ระหว่างอยุธยากับราชสำนักจีนรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ก ข ค ง

ภาพที่ 42 : ภาพมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรีปรากฏภาพสัตว์และภาพอมนุษย์ที่ได้รับอิทธิพลจากจีนอย่างมาก

รูปแบบของภาพสัตว์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะจีนนี้เป็นลักษณะที่นิยมมากในงานสมัยอยุธยาตอนปลายดังจะเห็นได้จากสัดส่วนที่ปรากฏเป็นจำนวนมากเมื่อเทียบกับงานในช่วงเวลาต่อมาที่จะปรากฏน้อยลงเป็นลำดับ รูปแบบดังกล่าวนี้ยังเป็นพื้นฐานที่แสดงให้แนวทางที่จะพัฒนาไปเป็นรูปแบบต่าง ๆ ของสัตว์หิมพานต์ของไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นต่อไป

รูปแบบที่แสดงถึงอิทธิพลทางด้านศิลปะที่มาจากจีนนี้เป็นหนึ่งในลักษณะสำคัญของงานสมัยอยุธยาตอนปลาย ดังจะเห็นได้ว่า ศิลปะจีนดูจะได้รับความนิยมมากในช่วงเวลาดังกล่าวซึ่งน่าจะเป็นเพราะความสัมพันธ์ระหว่างไทยและจีนที่รุ่งเรืองมาก อีกทั้งยังอาจกล่าวได้ว่าในการรับรู้ของผู้คนทั่วไปคงจะเชื่อกันว่า อาณาจักรจีน ณ เวลานั้นเป็นศูนย์กลางความเจริญทั้งในด้านวัฒนธรรมและการรับเอาวิทยาการใหม่ ๆ จากทางตะวันตก อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาดูในรายละเอียดก็จะพบว่าแม้ไทยเราจะรับเอาอิทธิพลด้านศิลปะจากจีนเข้ามามากแต่ก็เป็นการรับเอามาปรับดัดแปลงเข้ากับสิ่งที่มีอยู่เกิดเป็นรูปแบบเฉพาะของตัวเองมากกว่าที่จะใช้รูปแบบที่รับเข้ามาโดยมิได้ดัดแปลงใดใด ในขณะเดียวกันตำแหน่งของการปรากฏรูปแบบที่เป็นการดัดแปลงและรูปแบบเดิมที่รับเข้ามายังแสดงให้เห็นความคิดของช่างในการให้ความสำคัญกับสิ่งที่เป็นรากฐานของตนมากกว่าและยังสะท้อนถึงความรับรู้ทางด้านคติต่าง ๆ ของรูปแบบที่เข้ามาเป็นอย่างดีด้วยเช่นกัน

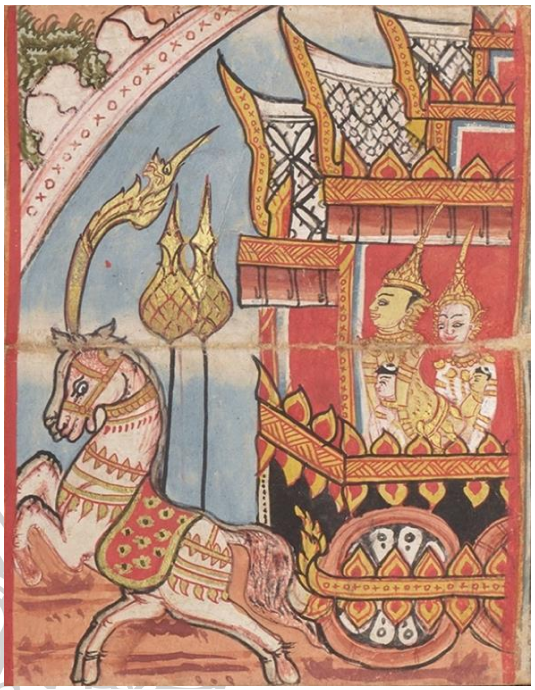
1.4.1.3 ภาพสัตว์คู่ลากราชรถ: รูปแบบเฉพาะที่พบในสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย

ลักษณะเฉพาะของภาพสัตว์อีกรูปแบบหนึ่งที่พบจำเพาะแต่ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเท่านั้นคือ รูปแบบการวาดภาพสัตว์คู่ที่ทำหน้าที่ลากราชรถด้วยการซ้อนเส้นรอบนอกของสัตว์ตัวหน้าเพื่อสื่อถึงสัตว์ตัวที่สองที่ซ้อนอยู่ด้านหลัง สัตว์คู่ลากราชรถที่พบเกือบทั้งหมดเป็นภาพม้าคู่ บ้างเป็นภาพกวางและช้าง

รูปแบบของสัตว์คู่ลากราชรถในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจะเน้นสัตว์ตัวที่อยู่ด้านหน้าโดยนิยมวาดภาพสัตว์คู่ในท่าวิ่งเหยียดขาคู่หน้าออกไปด้านหน้าอย่างมากเพื่อแสดงความเคลื่อนไหว ขณะที่สัตว์ตัวที่สองที่อยู่ด้านหลังจะเขียนเป็นลายเส้นซ้อนกับเส้นรอบนอกเสมือนว่าเป็นภาพเงา (Silhouette) ของสัตว์ตัวที่อยู่ด้านหน้า ลักษณะการวาดเส้นซ้อนนี้ปรากฏอยู่เป็นจำนวนมากในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายทั้งในสมุดภาพพระอภิธรรม (ภาพที่ 43-46) และสมุดภาพไตรภูมิ (ภาพที่ 47-50) รูปแบบการวาดสัตว์คู่ด้วยเส้นซ้อนนี้อาจจะเป็นรูปแบบที่มาก่อนและยังคงใช้สืบเนื่องมาจนถึงสมัยอยุธยาตอนปลายและจะยังคงบ้างในช่วงรอยต่อซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นงานที่สร้างโดยช่างกลุ่มเดียวกันหากแต่จะไม่ปรากฏพบอีกเลยในงานสมัยต่อไป

ข้อสังเกตที่สำคัญประการหนึ่งที่พบคือ ภาพสัตว์คู่ลากราชรถในสมัยอยุธยาตอนปลายจะปรากฏเฉพาะสัตว์ธรรมชาติได้แก่ ม้า กวาง วัว แต่ไม่พบหลักฐานภาพการใช้สัตว์หิมพานต์เป็นสัตว์พาหนะลากราชรถดังที่จะพบต่อมาในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ภาพที่ 51-52)

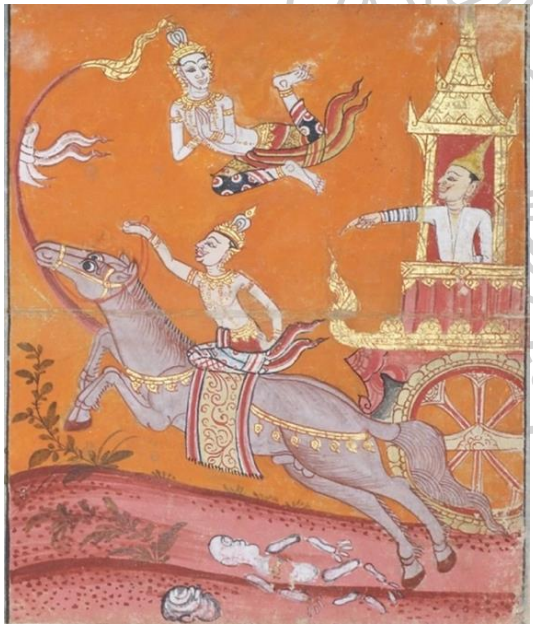
ภาพที่ 44 : รูปแบบการซ้อนเส้นรอบนอกแสดงภาพสัตว์ลากราชรถตัวที่สองในภาพเนมิยชาดกจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068



ภาพที่ 43 : การซ้อนเส้นรอบนอก (ภาพเงา) สื่อถึงภาพสัตว์ลากราชรถตัวที่สองที่อยู่ด้านหลังในภาพพระเวสสันดรเสด็จออกจากพระนครจากสมุดภาพเลขที่ THI 1341

(ซ้าย)

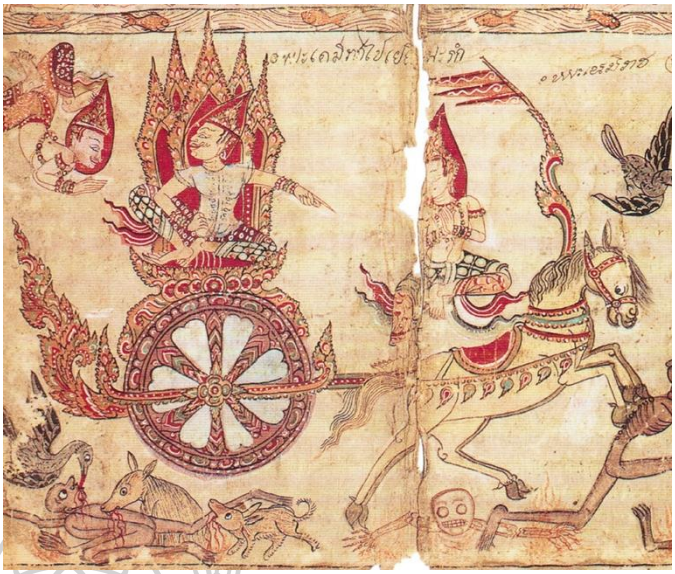
ภาพที่ 45 : ภาพเนมิยชาดกจากสมุดภาพเลขที่ OR 14255 แสดงรูปแบบการซ้อนเส้นรอบนอกแสดงภาพสัตว์ลากราชรถตัวที่สอง



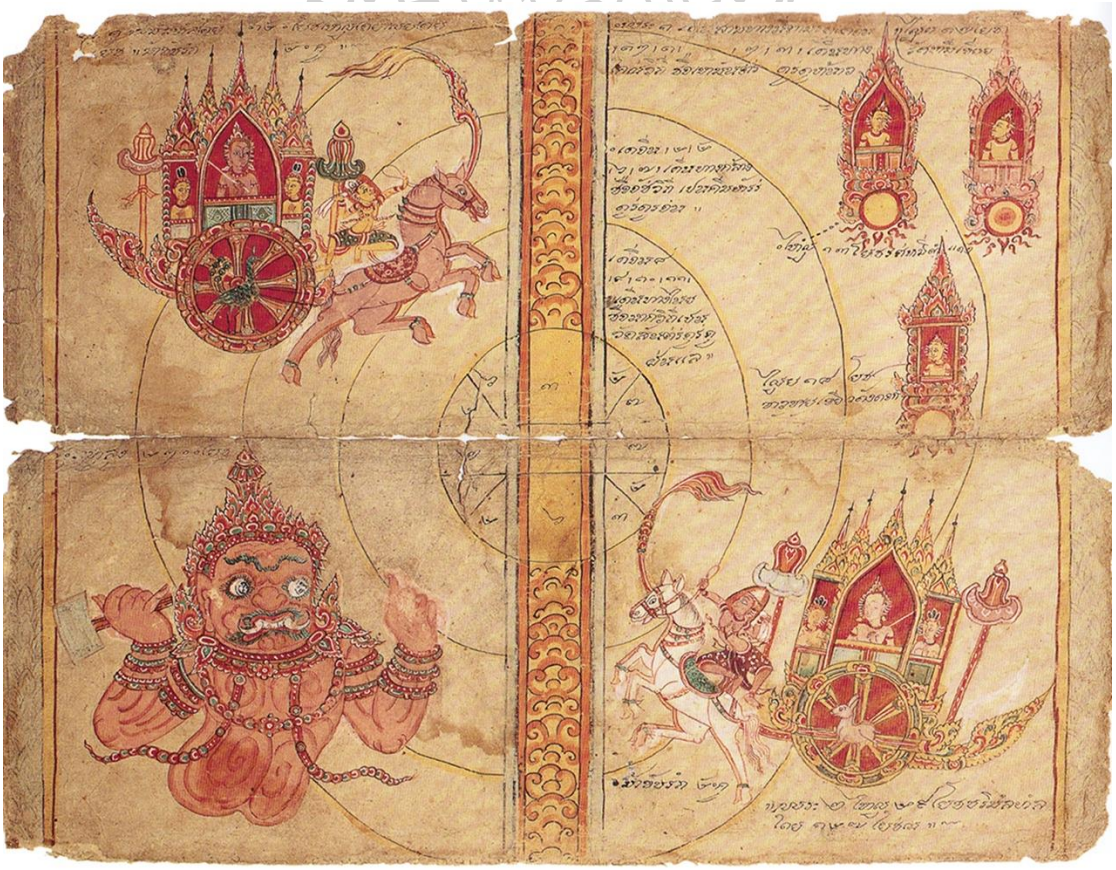
(ขวา)

ภาพที่ 46 : การซ้อนเส้นรอบนอกแสดงภาพสัตว์ลากราชรถตัวที่สองในภาพเนมิยชาดกจากสมุดภาพเลขที่ IO Pali 207 สันนิษฐานว่าเป็นงานในช่วงรอยต่อที่สร้างโดยช่างอยุธยาตอนปลาย

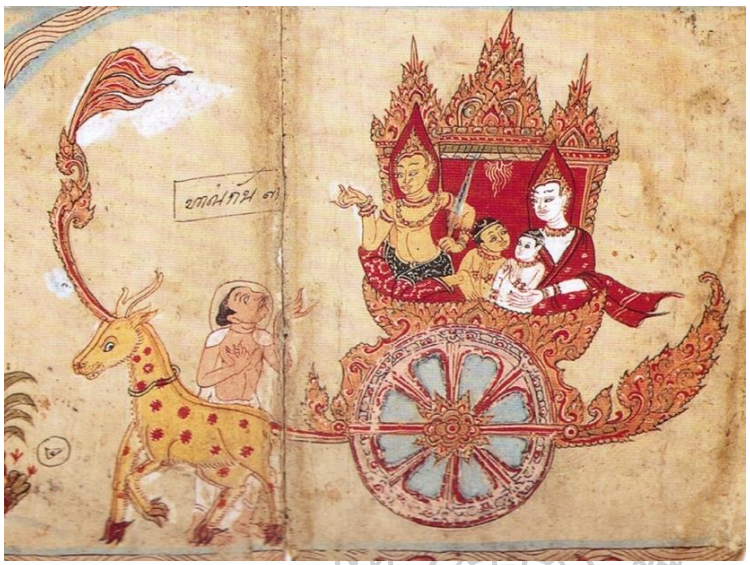
ภาพที่ 47 : ภาพเวสสันดรชาดกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5 ปรากฏรูปแบบสัตว์คู่ลากราชรถแบบซ้อนเส้น



ภาพที่ 48 : ภาพเนมิราชชาดกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5 ปรากฏสัตว์คู่ลากราชรถแบบซ้อนเส้นที่เป็นรูปแบบเฉพาะในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย



ภาพที่ 49 : ภาพพระอาทิตย์ พระจันทร์ และราหูจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6
ปรากฏสัตว์คู่ลากราชรถที่มีรูปแบบการซ้อนเส้นรอบนอกของสัตว์ตัวหน้าเพื่อสื่อถึงสัตว์ตัวที่สองอันเป็นรูปแบบเฉพาะในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย



ภาพที่ 50 : สัตว์คู่ลากราชรถแบบซ้อนเส้นที่เป็นรูปแบบเฉพาะในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายในภาพพระเวสสันดรจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ปรากฏภาพกวางคู่ตามเรื่องที่เขียน

ภาพที่ 51 : ภาพพระอาทิตย์ พระจันทร์ และราหูจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเลขที่ 1 ในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น ปรากฏภาพสิงห์ซึ่งเป็นสัตว์หิมพานต์ลากราชรถ สัตว์ทั้งสองตัวมีท่าทางเป็นอิสระจากกันแตกต่างจากรูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะอยุธยาตอนปลายแล้ว

ภาพที่ 52 : ภาพพระอาทิตย์ พระจันทร์ และราหูจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 ในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น ปรากฏภาพสิงห์ซึ่งเป็นสัตว์หิมพานต์ลากราชรถต่างจากในสมัยอยุธยาตอนปลายที่ชนิดของสัตว์พาหนะลากราชรถจะพบเฉพาะสัตว์ธรรมชาติเท่านั้น

นอกจากนี้ ยังพบการวาดสัตว์คู่ด้วยการซ้อนเส้นรอบนอกนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดช่องนนทรี ยานนาวา กรุงเทพ (ภาพที่ 53) ซึ่งกำหนดอายุสมัยอยุธยาตอนปลายสมัยสมเด็จพระนารายณ์ในปลายพุทธศตวรรษที่ 23 ด้วยเช่นกัน เพียงแต่พบในตำแหน่งภาพประกอบเล็ก ๆ มิได้ปรากฏในภาพหลักคงเป็นเพราะว่างานจิตรกรรมฝาผนังมีพื้นที่สร้างงานที่ใหญ่กว่ามาก อย่างไรก็ตาม การปรากฏรูปแบบดังกล่าวก็เป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นว่ารูปแบบการวาดสัตว์คู่ด้วยเส้นซ้อนนี้น่าจะเป็นรูปแบบที่ใช้งานร่วมสมัยกันและเป็นรูปแบบที่ไม่พบในงานสมัยอื่น

ภาพที่ 53 : ภาพสัตว์คู่ลากพาหนะ(วัวคู่)ในจิตรกรรมฝาผนังใน อุโบสถ วัดช่องนนทรี ยานนาวา กรุงเทพฯ

1.4.2 ภาพต้นไม้

ภาพต้นไม้และพุ่มพฤกษ์ในงานสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนอย่างมาก อาจกล่าวได้ว่า ภาพต้นไม้ในศิลปะจีนนี้เป็นรูปแบบหลักที่พบในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายก่อนที่จะค่อย ๆ คลายความนิยมลงเมื่อเทคนิคการวาดภาพแบบใหม่ ๆ (เน้นฝีแปรง) เข้ามาแทนที่ในเวลาต่อมา

รูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของภาพต้นไม้ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

ในส่วนของรูปแบบการวาดภาพต้นไม้ที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย นอกไปจากรูปแบบต้นไม้ที่ลำต้นมีลักษณะบิดงอ เน้นตาไม้ คล้ายกับต้นบอนไซหรือที่เรียกกันว่าเขาไม้[130] ที่ปรากฏมาก่อนและยังคงใช้สืบเนื่องต่อมาแล้ว ยังพบลักษณะเฉพาะทางด้านรูปแบบของภาพต้นไม้ที่นิยมมากในงานสมัยอยุธยาตอนปลายคือ ภาพต้นไม้ประดับด้วยดอกไม้ที่มีขนาดใหญ่สีสันสดใสทั้งแบบดอกเดี่ยวและช่อดอกจัดวางอย่างอิสระกระจายอยู่เต็มต้น สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นรูปแบบที่เพิ่งปรากฏและเป็นที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลายเนื่องมาจากความเปลี่ยนแปลงด้านเรื่องราวที่นำมาเขียนในงานจิตรกรรมช่วงนี้ที่จะนิยมวาดภาพป่าหิมพานต์เป็นอย่างมาก ปรากฏใน 2 ลักษณะคือ

---

[130] เขาไม้ ใช้เรียกภาพโขดหินเป็นแท่งคดโค้งมีแง่มุมปุ่มปมยักเยื้องคล้ายลำต้นไม้ บ้างมีโพรงเล็กโพรงน้อย ทำนองตอไม้ใหญ่ ช่างปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาปรับปรุงเขาไม้จากภาพเขียนจีนในฉากทิวทัศน์และนิยมสืบเนื่องต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ระยะแรกด้วย อ้างจาก สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ**, กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร 2553, 37

1.4.2.1 ไม้ยืนต้นประดับด้วยดอกไม้หรือช่อดอกไม้จำนวนมาก

ไม้ยืนต้นประดับด้วยดอกไม้หรือช่อดอกไม้จำนวนมาก (ภาพที่ 54) ลำต้นเป็นแบบไม้ยืนต้น รูปทรงคดโค้ง ดอกไม้ที่ประดับมีขนาดใหญ่ ระบายด้วยสีสดเป็นจุดเด่นของภาพ จัดวางระยะห่างกระจายอยู่บนกิ่งอย่างอิสระ โดยมากจะเป็นการวาดเลียนแบบดอกไม้จริงตามธรรมชาติและช่างจะใส่ใจในรายละเอียดต่าง ๆ ที่วาดเป็นอย่างมาก

ภาพที่ 54 : ภาพต้นไม้แบบที่ 1 มีลักษณะเป็นไม้ยืนต้นตกแต่งด้วยดอกไม้ขนาดใหญ่ ระบายสีสดใส กระจายอยู่บนต้นอย่างอิสระในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งไม่พบในงานสมุดภาพสมัยอื่น

1.4.2.2 ไม้พุ่มหรือไม้ขนาดเล็กในสัดส่วนที่ใหญ่เกินความเป็นจริง

ไม้พุ่มหรือไม้ขนาดเล็กในสัดส่วนที่ใหญ่เกินความเป็นจริงเสมือนว่าเป็นไม้ยืนต้น (ภาพที่ 55) ลักษณะลำต้นจะเรียวเล็กเหมือนกิ่งก้านของไม้พุ่ม ออกช่อดอกไม้ขนาดใหญ่ สีสดใส

ในส่วนของตำแหน่งที่พบ ช่างจะนิยมวาดภาพต้นไม้ประดับดอกไม้ขนาดใหญ่เป็นพื้นหลังของภาพที่ต้องการสื่อถึงความเป็นป่าทั้งป่าตามธรรมชาติและป่าหิมพานต์ และยังนิยมใช้ภาพ

ต้นไม้ประดับดอกไม้ขนาดใหญ่นี้เป็นฉากหลังเพื่อสร้างระยะหรือสร้างความลึกในภาพอีกด้วย โดยจะปรากฏควบคู่กับภาพต้นไม้ที่มีลักษณะเป็นไม้ยืนต้นแบบไม้ใบที่มีลักษณะใกล้ความเป็นจริงมากกว่า

ภาพไม้ดอกขนาดใหญ่แบบธรรมชาตินี้เป็นรูปแบบที่นิยมและปรากฏในงานประดับตกแต่งเครื่องถ้วยจีนเสมอมา รูปแบบของต้นไม้ที่ปรากฏในอยุธยาตอนปลายนี้เป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดถึงความนิยมในศิลปะจีนที่น่าจะเฟื่องฟูมากในช่วงเวลานี้ (ดูภาพเปรียบเทียบในภาพที่ 56 - ภาพที่ 58)

ภาพที่ 55 : ภาพต้นไม้แบบที่ 2 มีลักษณะเป็นไม้ดอกทรงพุ่มที่ขยายสัดส่วนเกินความเป็นจริง ดอกไม้มีขนาดใหญ่สีสดใส เป็นลักษณะที่ได้รับอิทธิพลมาจากลวดลายประดับเครื่องถ้วยจีนที่มีอายุร่วมสมัยใกล้เคียงกัน

ลายไม้ดอกขนาดใหญ่
จานเคลือบสีลงยา สมัยคังซี

สมุดภาพวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1

สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 3

ภาพที่ 56 : ภาพเปรียบเทียบต้นไม้แบบที่ 2 ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายกับลวดลายประดับจานเครื่องถ้วยราชวงศ์ชิงที่ผลิตในสมัยจักรพรรดิคังซีที่มีอายุร่วมสมัยกัน ที่มาภาพ (ซ้าย): Porcelain in Polychrome and Contrast Color

ภาพที่ 57: รูปแบบไม้ดอกขนาดใหญ่และเขามอที่ปรากฏในงานจิตรกรรมที่หน้าบานประตูวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี

ถ้วยน้ำชาจากเตาหลวงสมัยราชวงศ์ชิง จักรพรรดิคังซี

ภาพที่ 58 : รูปแบบไม้ดอกขนาดใหญ่และเขามอในงานตกแต่งเครื่องถ้วยจีนสมัยจักรพรรดิคังซี ซึ่งมีอายุร่วมสมัยกับช่วงปลายของอยุธยา

ที่มาภาพ: Porcelain in Polychrome and Contrast Color

นอกจากรูปแบบต้นไม้ประดับด้วยดอกสีสดใสขนาดใหญ่ตามที่กล่าวมาแล้ว ในการพิจารณาภาพต้นไม้ในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายยังจำเป็นต้องประกอบไปด้วยลักษณะอื่นที่จำต้องมีควบคู่กัน ดังนี้

(1) เทคนิคหลักที่ใช้คือ การวาดภาพแบบลายเส้น โดยช่างจะระบายสีเป็นพุ่มตามรูปร่างที่ต้องการแล้วใช้สีเข้มหรือสีดำตัดเส้นใบด้วยพู่กันแสดงรูปร่างของใบ

(2) การให้แสงเงาพุ่มในงานสมัยอยุธยาตอนปลาย ช่างในสมัยนี้สร้างความตื้นลึกในพุ่มใบด้วยการระบายพุ่มด้วยสีเดียวกันแต่มีการใช้สีที่มีน้ำหนักเข้มกว่าระบายทับลงบนสีที่อ่อนกว่า (Tone on Tone) ยังไม่ปรากฏการใช้สีดำระบายเป็นเงาแต่จะเลือกใช้สีโทนเข้มหรือสีคล้ำระบายในส่วนที่เป็นเงาหรือตัดเส้นใบมากกว่า บ้างใช้สีเข้มเกือบดำแต่ก็พบเป็นจำนวนน้อยมาก

(3) ในช่วงหลังของอยุธยาตอนปลายพบการใช้สีสดใสหลายสีระบายรูปทรงเป็นพุ่มใบหรือพุ่มไม้แล้วตัดเส้นด้วยสีใกล้เคียงกัน และยังปรากฏการใช้แปรงแต้มเป็นใบเล็ก ๆ ประกอบกันเป็นรูปร่างพุ่มไม้ (ภาพที่ 59) ซึ่งเป็นเทคนิคใหม่ที่น่าจะมาพร้อมกับการเริ่มใช้เนื้อสีมาก (ข้น) ในช่วงเวลานี้

ก ข

ภาพที่ 59 : ภาพสุวรรณสามชาดก จากสมุดภาพเลขที่ OR 14068

แสดงการใช้พู่กันปลายแหลมแต้มเป็นใบเล็ก ๆ ในพุ่ม (ภาพซ้าย) และการระบายพุ่มใบด้วยสีสดใส ตัดเส้นด้วยสีโทนกลาง (ในที่นี้คือสีแดง) ยังไม่นิยมใช้สีดำตัดเส้นมากนักและยังไม่นิยมใช้สีดำแสดงแสงเงาบนพุ่มใบ

ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นว่างานสมุดภาพในสมัยอยุธยาตอนปลายนั้นจะไม่นิยมทิ้งพื้นที่ว่างด้านหลังภาพ นอกจากการตกแต่งพื้นหลังด้วยช่อดอกไม้หรือช่อกระหนกขนาดใหญ่และลายดอกไม้ร่วงแล้ว ภาพต้นไม้ประดับดอกไม้ขนาดใหญ่ก็เป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่ช่างสมัยนี้นิยมใช้เพื่อเติมเต็มพื้นที่ว่างในภาพด้วยเช่นกัน ภาพต้นไม้ที่ปรากฏในฉากหลังซึ่งประกอบไปด้วยไม้ใบและไม้ดอกขนาดใหญ่ดังที่กล่าวมานี้ยังพบในจิตรกรรมฝาผนังที่มีอายุร่วมสมัยเดียวกัน เช่นที่ผนังด้านหลังพระประธานภายในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล อ.นครหลวง จ.พระนครศรีอยุธยาซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นงานที่สร้างในสมัยพระเจ้าปราสาททอง[131] ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 (ภาพที่ 60) และภาพดอกไม้ประดับพื้นหลังภาพเทพชุมนุมภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 61) เป็นงานที่มีอายุราวปลายพุทธศตวรรษที่ 23

การวาดไม้ดอกแทนไม้ยืนต้นในสัดส่วนใหญ่เกินความเป็นจริงนี้ยังปรากฏแทรกอยู่กับภาพคนธรรพ์และวิทยาธรในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี ด้วยเช่นกัน (ภาพที่ 63) จากหลักฐานตามที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่า การวาดดอกไม้และไม้ดอกขนาดใหญ่นี้น่าจะเป็นรูปแบบที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายและยังแสดงถึงความนิยมของรูปแบบที่มีร่วมกันระหว่างงานจิตรกรรมสมุดภาพและงานจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นงานร่วมสมัยเดียวกันอีกทางหนึ่ง

---

[131] หลักฐานจากพงศาวดารได้กล่าวถึงการสร้างปราสาทพระนครหลวงซึ่งอยู่ถัดจากวัดใหม่ประชุมพลไปทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ประมาณ 700 เมตร ในสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองเมื่อปีพ.ศ. 2174 ได้ทรงสร้างปราสาทนครหลวงโดยให้ช่างถ่ายแบบมาจากปราสาทที่เมืองพระนครหลวงในประเทศเขมร สันนิษฐานว่าอุโบสถหลังเก่าและภาพจิตรกรรมภายใน ภาพจิตรกรรมซึ่งมีรูปแบบศิลปะแบบอยุธยาตอนปลายนี้น่าจะสร้างขึ้นในครั้งนั้นด้วย อ้างจาก ฉายาวัฒนะ, จิตรกรรมฝาผนังอยุธยา., 49

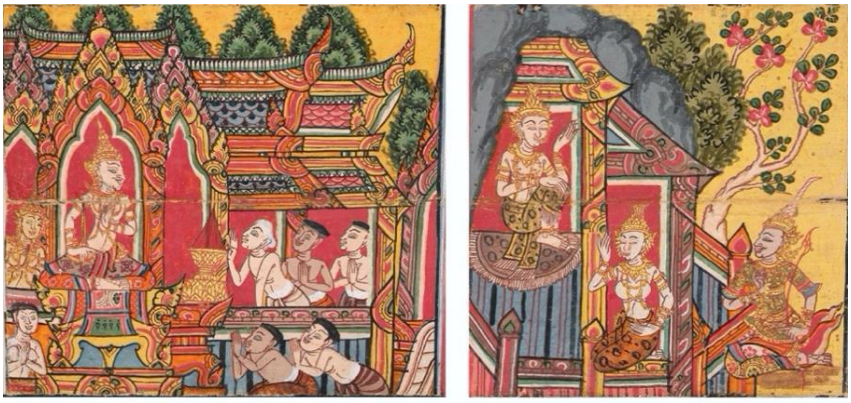
(ซ้าย)

ภาพที่ 60 : ภาพดอกไม้ขนาดใหญ่จากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 เปรียบเทียบรูปแบบกับภาพดอกไม้ในจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันในภาพที่ 61 และ 62

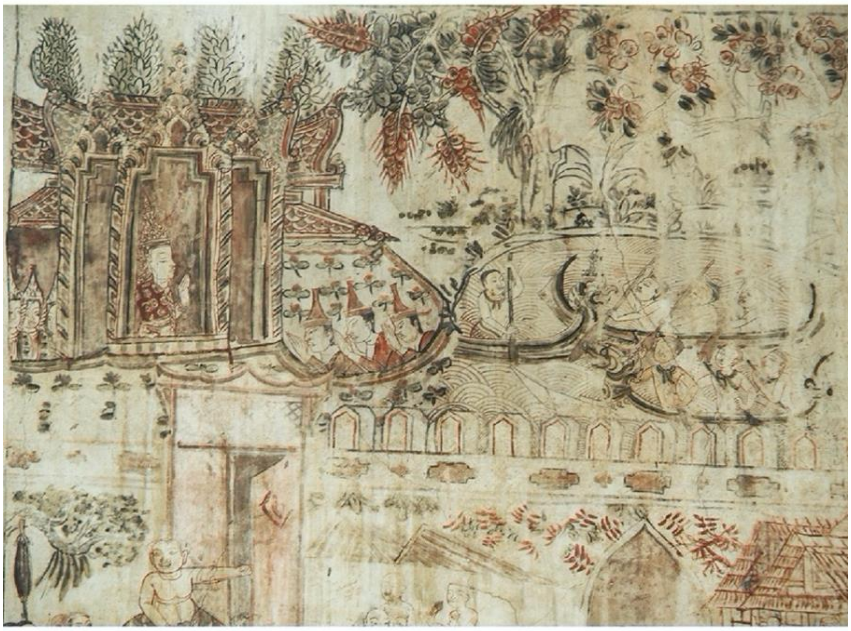
(ขวา)

ภาพที่ 61 : รูปแบบของดอกไม้และใบไม้แบบปลายแหลมบนผนังด้านหลังพระประธานในอุโบสถหลังเก่าวัดใหม่ประชุมพล อ.นครหลวง จ.พระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 62 : รูปแบบของดอกและใบแบบปลายแหลมบนพื้นหลังภาพเทพชุมนุมภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี



สมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27



จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี

ภาพที่ 63 : ภาพต้นไม้ยืนต้นที่พบในสมุดภาพและจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายประกอบด้วยภาพไม้ใบยืนต้นทั้งแบบเดี่ยว ๆและที่อยู่คู่กับไม้ยืนต้นที่ประดับด้วยดอกไม้ขนาดใหญ่
แสดงถึงความเป็นป่าและใช้เป็นตัวผลักระยะใกล้ไกลของภาพไปในเวลาเดียวกัน เป็นรูปแบบที่พบทั้งในสมุดภาพและในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งไม่นิยมในงานสมัยรัตนโกสินทร์

1.4.3 ภาพภูเขา

ภาพภูเขาในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมักปรากฏควบคู่กับภาพต้นไม้สื่อถึงความเป็นภูเขาและป่า ลักษณะของภูเขามักจะวาดคล้ายโขดหินแบบเขามอ[132] ระบายด้วยสีพื้นเต็ม

[132] เขามอ ใช้เรียกโขดหินที่ก่อจำลองในสวนหรือที่วาดเป็นภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมไทยโบราณ ลักษณะคล้ายโขดหินตามธรรมชาติ อ้างจาก สันติ เล็กสุขุม, งานช่าง คำช่างโบราณ (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2553)., 36

พื้นที่แล้วตัดเส้นด้วยสีเดียวกัน สีในโทนเดียวกันที่มีน้ำหนักสีเข้มหรือคล้ำกว่า และสีดำแสดงรูปร่างตลอดจนวาดรายละเอียดความโค้งของรูปร่างและความขรุขระของพื้นผิว เส้นที่วาดจะค่อนข้างหนา แต่ความหนาจะไม่เท่ากันทั้งเส้นเพื่อเน้นความเป็นธรรมชาติ ยังไม่เน้นสัดส่วนตามความเป็นจริง รูปแบบของเขามอนี้จะยังคงนิยมใช้ในงานจิตรกรรมในสมัยต่อ ๆ มาแต่ภาพเขามอในงานสมุดภาพอยุธยาตอนปลายนั้นจะมีลักษณะสำคัญคือ มักปรากฏอยู่คู่กันกับต้นไม้โดยเฉพาะต้นไม้ดอกหรือต้นไม้ที่มีการประดับด้วยดอกไม้ขนาดใหญ่แบบอยุธยาตอนปลายด้วยเสมอ (ภาพที่ 64-65)

ภาพที่ 64 : ภาพเขาอากาศคงคาจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 แสดงภาพภูเขาแบบเขามอตกแต่งด้วยต้นไม้ แสดงถึงความเป็นเขา ความเป็นป่า

ภาพที่ 65 : ภาพป่าหิมพานต์จากสมุดภาพหัวกระบือเล่มที่ 1 แสดงภาพภูเขาแบบหินมอที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีน

ภาพที่ 66 : ภาพพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ในสมุดภาพ MS Pali A27 ใช้ภาพภูเขาทำหน้าที่แบ่งพื้นที่ภายในภาพแบบเส้นสินเทา

ภาพที่ 67 : ภาพภูริทัตตชาดกจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068

อนึ่ง ภาพภูเขาในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายนี้นอกจากจะใช้สื่อถึงป่าแล้วยังนิยมใช้เป็นองค์ประกอบในการแบ่งพื้นที่ในภาพ (ภาพที่ 66-67) กล่าวคือ ทำหน้าที่เดียวกันกับเส้นสินเทาที่พบมากในงานจิตรกรรมฝาผนังแต่ในงานสมุดภาพจะนิยมใช้องค์ประกอบทางธรรมชาติและภูมิทัศน์มาเป็นตัวแบ่งพื้นที่มากกว่า

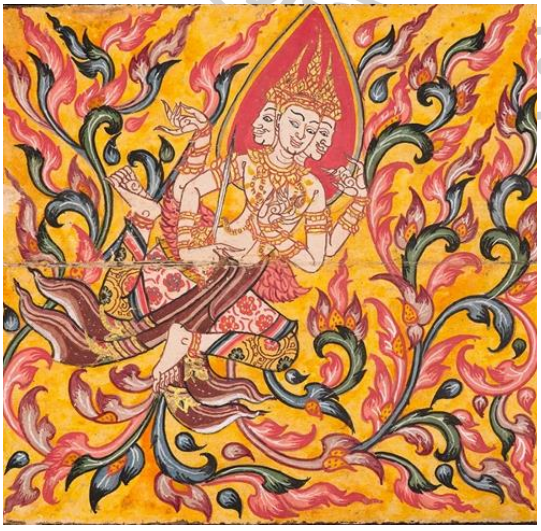
1.4.4 ภาพท้องฟ้า

ภาพท้องฟ้าในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมีการใช้สีสดใสอย่างหลากหลายแสดงถึงความอิสระของช่างเขียนที่จะใช้จินตนาการโดยไม่จำเป็นต้องยึดติดกับความเป็นจริงซึ่งสอดคล้องกับมุมมองของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในช่วงเวลานี้ที่มักจะวาดเรื่องราวแนวอุดมคติส่งผลให้ภาพที่วาดมักจะไม่แสดงเวลากลางวันกลางคืน ไม่แสดงแสงและเงา สีที่นิยมใช้ประกอบไปด้วยสีแดง ฟ้า เหลือง ส้ม ชมพู ม่วง เขียว ระบายเป็นระนาบสี หากพิจารณาจากสีพื้นหลังเฉพาะที่ปรากฏในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายอาจเป็นการยากที่จะอนุมานว่าพื้นหลังของภาพทั้งหมดที่ปรากฏเทียบได้กับภาพท้องฟ้าเนื่องด้วยโทนสีที่ช่างเลือกใช้ในงานสมัยนี้เกือบทั้งหมดเป็นสีสดใส หลากหลาย อย่างไรก็ดี เมื่อพิจารณาจากพื้นหลังของภาพในสมุดภาพสมัยหลังต่อมาซึ่งนิยมระบายพื้นหลังด้วยสีที่มีโทนใกล้เคียงกับท้องฟ้าในความเป็นจริงก็น่าจะพออนุมานได้ว่าโดยมากแล้วพื้นหลังของภาพในงานจิตรกรรมสมุดภาพน่าจะแสดงถึงภาพท้องฟ้า

ด้วยความที่ช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ไม่นิยมทิ้งพื้นที่ว่างในภาพจึงจะพบการประดับตกแต่งพื้นหลังด้วยลวดลายแบบธรรมชาติและลายประดิษฐ์ปะปนกันใน 2 รูปแบบหลัก คือ

(1) ตกแต่งด้วยช่อกระหนกหรือลายดอกไม้ขนาดใหญ่ (ภาพที่ 68-69)

(2) ตกแต่งด้วยลายดอกไม้ร่วง (แม่ลายซ้ำ ๆ) (ภาพที่ 70)



ภาพที่ 69 : ภาพพระมหาชนกชาดกจากสมุดภาพ MS Pali A 27
ภาพท้องฟ้าตกแต่งดอกไม้ขนาดใหญ่จัดวางอย่างอิสระ

ภาพที่ 68 : ภาพพระนารทชาดกจากสมุดภาพ MS Pali A 27
ภาพท้องฟ้าตกแต่งด้วยช่อกระหนกประดิษฐ์ขนาดใหญ่

เมื่อทำการศึกษาลวดลายที่ปรากฏในงานตกแต่งพื้นหลัง (หรือท้องฟ้า) กับเรื่องราวที่นำมาวาดภาพพบว่าลวดลายต่าง ๆ ดังกล่าวน่าจะเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงดอกไม้สวรรค์ตามเรื่องราวที่ปรากฏในภาพและพื้นหลังของภาพน่าจะแทนถึงภาพท้องฟ้าตามที่สันนิษฐานไว้ด้วยเช่นกัน

ในส่วนของลวดลายประดับนี้จะขอยกไปพูดในหัวข้อลวดลายต่อไป

ภาพที่ 70 : พื้นหลังของภาพแทนท้องฟ้าจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 ตกแต่งด้วยลายดอกไม้ร่วงรูปแบบซ้ำ ๆ กัน ขนาดเท่า ๆ กัน ทิ้งระยะห่างเท่า ๆ กัน จัดเรียงในส่วนบนของภาพ (สื่อถึงท้องฟ้า)

1.4.5 ภาพผืนแผ่นน้ำ

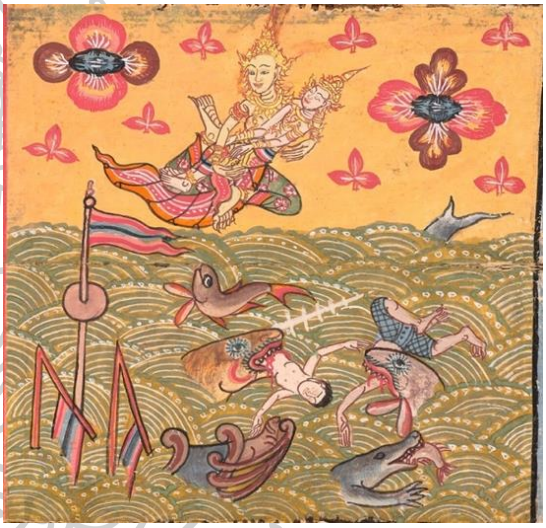
ภาพผืนแผ่นน้ำในสมัยอยุธยาตอนปลายยังคงมีลักษณะเป็นภาพลายเส้นสื่อในเชิงอุดมคติ โดยวาดเส้นขนานทรงโค้งหลายเส้นเรียงซ้อนกันแทนวงคลื่น นำมาวางเรียงกันแทนคลื่นบนผิวน้ำ สังเกตว่าสีของลายเส้นที่ใช้จะไม่คำนึงถึงความสมจริงตามธรรมชาติดังจะเห็นได้ว่า มีการใช้เส้นสีแดง สีเขียว เขียนลายวงคลื่นในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 และสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 ตามลำดับ รูปแบบของภาพคลื่นน้ำแบบลายเส้นขนานวงโค้งดังกล่าวนี้เป็นแบบแผนที่นิยมใช้สืบต่อมาในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีจนปัจจุบัน

ในการศึกษาเพื่อทำการกำหนดอายุพบว่า นอกไปจากเทคนิคที่ใช้ในการวาดภาพแผ่นน้ำด้วยการใช้ลายเส้นเขียนเป็นลายคลื่นแบบอุดมคติที่จะค่อย ๆ เปลี่ยนไปในสมัยต่อมาเมื่อแนวความคิดแบบเสมือนจริงเข้ามาในการรับรู้ของช่างแล้ว ยังมีรูปแบบของวงคลื่นแบบลายเส้นอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งพบเฉพาะในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเท่านั้น คือ “ภาพคลื่นน้ำที่มีเกลียวคลื่นอยู่ด้านบน” ซึ่งมีลักษณะเดียวกับภาพคลื่นน้ำแบบลายเส้นขนานวงโค้งแต่จะมีข้อแตกต่างคือ การวาดเกลียวคลื่นที่ด้านบนสุดของวงโค้ง (แต่ละวง) ด้วยเส้นหยักโค้งเข้าออกสั้น ๆ ถี่ ๆ เป็นวงแทนเส้นโค้งบนสุดของวงโค้ง (ภาพที่ 71-73 และภาพลายเส้นจากภาพที่ 74-75) ภาพคลื่นน้ำที่มีลายเกลียวคลื่นอยู่ด้านบนนี้จะปรากฏควบคู่กับภาพคลื่นน้ำแบบเส้นขนานที่จะยังคงปรากฏต่อเนื่องไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณีทุกยุคทุกสมัยหากแต่ลักษณะการวาดฟองคลื่นไว้ด้านบนนี้ยังไม่พบในงานสมัยอื่นที่ยังคงเหลือหลักฐานมาจนปัจจุบันอีกเลย

ภาพที่ 71 : ภาพพุทธประวัติตอนเสี่ยงทายลอยถาดจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6

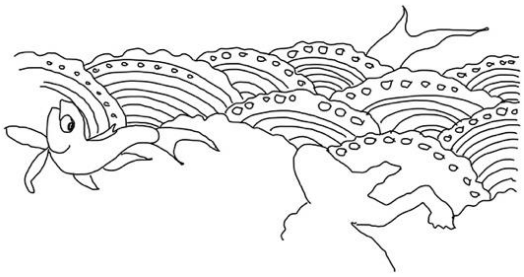
ปรากฏรูปแบบคลื่นที่มีฟองคลื่นอยู่ด้านบน อันเป็นรูปแบบที่นิยมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพที่ 72 : ภาพพุทธประวัติตอนตัดพระเมาฬีจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 ปรากฏคลื่นที่มีฟองคลื่นอยู่ด้านบน



ภาพที่ 73 : รูปแบบคลื่นที่มีฟองคลื่นอยู่ด้านบนในภาพตอนมหาชนกชาดกจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A27 เป็นรูปแบบที่พบเฉพาะในสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพที่ 75 : ภาพลายเส้นแสดงรูปแบบของคลื่นน้ำที่มีลายเกลียวคลื่นอยู่ด้านบนจากภาพพุทธประวัติตอนเสี่ยงทายลอยถาดจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 (ภาพที่ 72)



ภาพที่ 74 : ภาพลายเส้นแสดงรูปแบบของคลื่นน้ำที่มีลายเกลียวคลื่นอยู่ด้านบนจากภาพมหาชนกชาดกจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 (ภาพที่ 73)

ภาพที่ 76 : ลายคลื่นน้ำมีวงหยักโค้งด้านบนแบบศิลปะอยุธยาตอนปลายในภาพมหานครนิพพานจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6
สังเกตลายคลื่นน้ำที่แถบยาวด้านล่าง(ใต้กำแพงเมือง) แสดงฟองคลื่นอยู่ด้านบนสุดของวงคลื่นแต่ละวง เป็นลักษณะที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลาย

รูปแบบวงโค้งที่มีลายเกลียวคลื่นอยู่ด้านบนนี้น่าจะเป็นลักษณะที่ใช้สืบเนื่องมาจากรูปแบบที่มีมาก่อนหน้าและน่าจะคลายความนิยมในช่วงอยุธยาตอนปลายนี้เองด้วยเช่นกันเนื่องจากไม่พบรูปแบบวงคลื่นแบบนี้ในงานสมัยอื่นเลย อีกทั้งจากหลักฐานทั้งหมดที่นำมาศึกษาพบว่า มีการปรากฏของภาพคลื่นน้ำที่มีรูปแบบนี้พบในสัดส่วนน้อยมากโดยพบในงานสมุดภาพเพียง 4 เล่มจากหลักฐานที่นำมาศึกษาทั้งหมด 70 เล่ม ได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 (ภาพที่ 71 และ 76) สมุดภาพพระอภิธรรมเลขที่ MS Pali A 27 (ภาพที่ 72-73) สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน และสมุดภาพเลขที่ 1984.511 เมื่อพิจารณาจากรูปแบบทางศิลปกรรมที่ปรากฏภายในเล่มควบคู่กับประวัติการได้มานำมาซึ่งข้อสันนิษฐานว่าสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 น่าจะเป็นงานที่สร้างขึ้นโดยช่างหลวงเมื่อครั้งที่สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศส่งสมเด็จพระอุบาลีพร้อมกับคณะสมณทูตไปลังกาใน พ.ศ. 2294[133] ในช่วงปลายของอยุธยาตอนปลายประกอบกับความเป็นไปได้ที่ว่า สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ก็น่าจะเป็นงานที่ได้รับการอุปถัมภ์โดยกษัตริย์หรือชนชั้นสูงและยังได้มีผู้ทำการศึกษาและกำหนดอายุมาก่อนว่าเป็นงานสร้างที่มีอายุไม่ใหม่ไปกว่าพุทธศตวรรษที่ 23[134] นำมาซึ่งข้อสันนิษฐานว่า ภาพคลื่นน้ำที่มีฟองคลื่นอยู่ด้านบนนี้น่าจะเป็นรูปแบบที่นิยมใช้มาถึงช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 23 และอาจจะเป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดกันต่อ ๆ มาในงานช่างหลวงหรือเป็นรูปแบบที่อาจจำกัดวงอยู่เฉพาะพื้นที่ (ในที่นี้หมายถึงกรุงศรีอยุธยา) ขณะเดียวกันก็มีความเป็นไปได้ว่า รูปแบบนี้อาจเป็นเพียงหนึ่งในรูปแบบที่ใช้สืบมาและคลายความนิยมลงในช่วงเวลานี้ หากแต่เนื่องด้วยจำนวนของหลักฐานในสมัยก่อนหน้าที่ไม่เหลือพอให้ศึกษาจึงไม่สามารถที่จะหาข้อสรุปได้ ณ เวลานี้

---

[133] เรือของคณะสมณทูตออกจากกรุงศรีอยุธยาไปยังลังกาในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2294 แต่เกิดเหตุเรือเสียต้องกลับมาเปลี่ยนเรือและออกเดินทางไปใหม่อีกครั้งในเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2295 ตรงกับช่วงปลายสมัยของพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศอ้างอิงจาก บุญฤทธิ์, "ลังกาวงศ์ในสยามและสยามวงศ์ในศรีลังกา.", หน้า 46-48

[134] อ่านเพิ่มเติมใน ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 104-105

1.5 ภาพสถาปัตยกรรม

ภาพสถาปัตยกรรมที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยประกอบไปด้วยภาพพระราชวัง อาคาร บ้านเรือน และภาพทิวทัศน์เป็นองค์ประกอบที่ไม่ปรากฏมาก่อนในจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนต้น[135] พบหลักฐานเก่าสุดในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายมีรูปแบบของอาคารแบบอุดมคติที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างรูปแบบที่มีอยู่จริงกับรูปแบบตามจินตนาการของช่างซึ่งจะให้ความสำคัญกับการสื่อถึงฐานันดรและความสง่างามเป็นหลัก รูปแบบสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมประเพณีไทยมีรูปแบบที่เป็นแบบแผนซึ่งเปลี่ยนแปลงน้อยมากในแต่ละช่วงเวลา[136] ทำให้ยากต่อการนำมากำหนดอายุ อย่างไรก็ดี ความเปลี่ยนแปลงด้านสัดส่วน มุมมองและองค์ประกอบภายในบางประการในภาพสถาปัตยกรรมสามารถนำมาเป็นแนวทางในการกำหนดอายุได้ ดังนี้

1.5.1 สัดส่วนของอาคารสิ่งก่อสร้างเมื่อเทียบกับภาพบุคคลในภาพ

สัดส่วนของอาคารสิ่งก่อสร้างเมื่อเทียบกับภาพบุคคลในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจะไม่เป็นไปตามความจริง เนื่องด้วยภาพบุคคลในสมัยนี้ถือเป็นองค์ประกอบหลักของภาพซึ่งจะมีขนาดใหญ่ค่อนข้างเต็มพื้นที่กรอบภาพในขณะที่ภาพอาคารจะทำหน้าที่เป็นส่วนประกอบรองเพียงเพื่อสื่อถึงฉากหลังหรือสถานที่ในภาพ ภาพบุคคลในอาคารที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจึงมักแสดงภาพคนคับอาคารซึ่งเป็นรูปแบบต่างไปจากงานในสมัยต่อมาที่จะวาดภาพอาคารสิ่งก่อสร้างให้มีขนาดใหญ่ขึ้นมากในขณะที่ขนาดของภาพบุคคลเล็กลงแสดงสัดส่วนใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากกว่า (ภาพที่ 77)

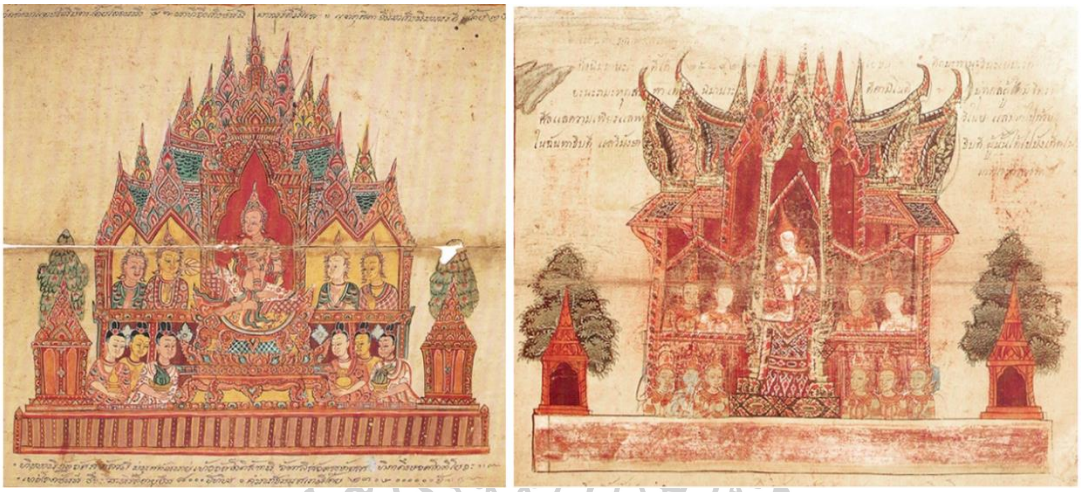
จากการเปรียบเทียบภาพอาคารที่พบในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ซึ่งเป็นงานที่สร้างในสมัยอยุธยาตอนปลายกับสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 ในภาพที่ 77 จะเห็นว่าองค์ประกอบโดยรวมของภาพมีลักษณะเหมือนกันจนน่าจะเป็นการคัดลอกต่อกันมา หากแต่ภาพอาคารที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 (ด้านขวา) จะมีความสูงมากขึ้นกว่างานในสมัยอยุธยาตอนปลาย(ด้านซ้าย) เป็นอย่างมาก นอกจากนี้เส้นกรอบของหน้ามุขปราสาท(ที่มีลักษณะเป็นเส้นหยักคล้ายเส้นสินเทา) ที่พบในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 และยังคงปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 นี้มีการใช้งานที่เปลี่ยนจากเส้นกรอบหน้ามุขปราสาทไปเป็นฉากไม้หรือฉากลับแลเพื่อลดพื้นที่ว่างภายในอาคารที่เพิ่มขึ้นจากการขยายขนาดอาคารสถาปัตยกรรมทำหน้าที่กั้นพื้นที่ภายในซึ่งช่วยนำสายตาในการแบ่งระยะใกล้ไกลและใช้เป็นเครื่องประดับอาคาร (แทนผ้าม่าน) ไปในเวลาเดียวกันอีกด้วย การประดับพื้นที่ภายในอาคารด้วย

---

[135] Santi Leksukhum, *Temples of Gold: Seven Centuries of Thai Buddhist Paintings* (Bangkok: River, 2000)., 216

[136] Leksukhum, *Temples of Gold: Seven Centuries of Thai Buddhist Paintings*., 216

ฉากลับแลนี้เป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นเนื่องจากความเปลี่ยนแปลงด้านสัดส่วนสัมพันธ์ระหว่างภาพบุคคลและสถาปัตยกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3[137](จึงน่าเชื่อได้ว่าสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 น่าจะเป็นงานสร้างในสมัยดังกล่าว) ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป



ภาพที่ 77 : ภาพเปรียบเทียบสัดส่วนของอาคารในภาพสวรรค์ชั้นนิมมานรดีระหว่างสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ซึ่งเป็นงานสมัยอยุธยาตอนปลาย (ซ้าย) เทียบกับสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 ซึ่งเป็นงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ขวา)

1.5.2 มุมมองด้านทัศนียภาพในการถ่ายทอดรูปแบบภาพอาคารสิ่งก่อสร้าง

ภาพอาคารสิ่งก่อสร้างในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจะแสดงมุมมองในระดับสายตาโดยรูปแบบอาคารที่พบจะไม่คำนึงถึงมุมมองตามความเป็นจริงมากนัก

จากมุมมองดังกล่าวจะสังเกตได้ว่า ภาพอาคารและสิ่งปลูกสร้างในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแทบจะไม่ปรากฏภาพ“พื้น”ของอาคารและสิ่งปลูกสร้างเลย แตกต่างจากงานในสมัยต่อมาที่จะเห็นภาพพื้นของอาคารชัดเจน พื้นดังกล่าวมักประดับด้วยกระเบื้องซึ่งจะเป็นตำแหน่งที่แสดงให้เห็นถึงการรับรู้ด้านมุมมองของช่างที่เปลี่ยนจากมุมมองแบบรูปด้านในระดับสายตาไปเป็นการวาดด้วยมุมมองจากด้านบน (Bird’s Eyes View) และมุมมองแบบทัศนียภาพ (Perspective) ตามลำดับ

1.5.3 รูปแบบของวัสดุที่ใช้ในการกั้นพื้นที่และตกแต่งภายในอาคาร

การกั้นพื้นที่ภายในอาคารในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจะใช้ “ผ้า” เป็นวัสดุหลัก[138] และด้วยเหตุที่ช่างในสมัยนี้ให้ความสำคัญกับรายละเอียดต่าง ๆ ในภาพเป็นอย่างมากจึงปรากฏรายละเอียดที่เป็นลักษณะเฉพาะประการหนึ่งคือ การวาดรายละเอียดแสดง***ลักษณะการขึงผ้าด้วย***

---

[137] สน สีมาตรัง, จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2522)., 9

[138] แม้ว่าผ้าจะเป็นวัสดุหลักที่ใช้ในกระประดับอาคารทุกสมัยแต่ภาพการประดับอาคารด้วยผ้ากลับปรากฏไม่มากนักในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งมักจะนิยมวาดฉากลับแลประดับในอาคารมากกว่า

ห่วงกลมด้านบน (ภาพที่ 78- 79) ลักษณะดังกล่าวปรากฏอยู่เสมอและพบเป็นจำนวนมากในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย การกั้นพื้นที่ภายในอาคารด้วยผ้าผืนจะยังคงใช้สืบมาแต่ลดความนิยมลงสังเกตได้จากสัดส่วนที่ปรากฏน้อยลงมากในงานสมัยต่อมาจนกระทั่งถูกแทนที่ด้วยฉากไม้หรือฉากลับแลที่ตกแต่งด้วยลวดลายพรรณพฤกษาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ภาพที่ 81)

รูปแบบการขึงผ้าด้วยห่วงกลมและการประดับผ้าม่านที่ตกแต่งด้วยลายดอกลอยขนาดใหญ่นี้ปรากฏในงานจิตรกรรมร่วมสมัยด้วยเช่นกันดังตัวอย่างจากภาพพุทธประวัติที่พบบนงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 80)

ภาพที่ 78 : นารทชาดกจากสมุดภาพ OR 14068 แสดงลายดอกลอยบนผ้าม่าน แถบสีด้านบนของผ้าเป็นโทนสีเดียวกับที่ใช้ในลวดลายประดับกรอบภาพ

ภาพที่ 79 : ลายดอกลอยบนผ้าม่าน แม่ลายเป็นดอกกลมขนาดใหญ่บนผ้ากั้นเป็นฉากขึงด้วยห่วงกลมในภาพพุทธประวัติจากสมุดภาพ MS Pali A27 รูปแบบโดยรวมทั้งหมดเหมือนกับที่พบในสมุดภาพเลขที่ OR 14068

ภาพที่ 80 : ภาพแม่ลายดอกลอยขนาดใหญ่บนผ้าม่านขึงด้วยห่วงกลมบนจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรี

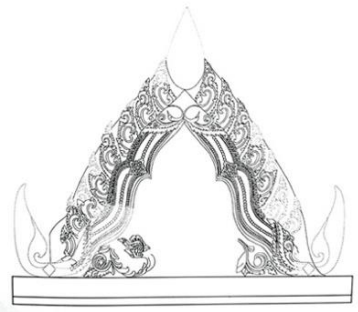
ภาพที่ 81 : ภาพตอนวิทูรชาดก ในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 แสดงการใช้ฉากลับแลกั้นพื้นที่ภายในอาคารซึ่งเป็นลักษณะที่พบและนิยมมากในงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งไม่ปรากฏหลักฐานในสมุดภาพอยุธยาตอนปลายมาก่อน

1.5.4 รูปแบบบางประการที่สอดคล้องกับรูปแบบที่ปรากฏหรือเป็นที่นิยมใช้ในอาคารสิ่งปลูกสร้างจริงในสมัยอยุธยาตอนปลาย

รูปแบบบางประการของภาพอาคารสถาปัตยกรรมที่ปรากฏในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายดังตัวอย่างเช่น เรือนแก้วหน้าบรรพของมุขอาคารที่ปรากฏในสมุดภาพเลขที่ MS Pali A27 (ภาพที่ 82) มีโครงสร้างและส่วนประกอบตลอดจนการตกแต่งลวดลายใบระกาคล้ายกับหน้าบรรพเหนือประตูพระเมรุ วัดไชยวัฒนาราม จ.พระนครศรีอยุธยา (ภาพและลายเส้นในภาพที่-83) ซึ่งเป็นงานสร้างราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ในสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองและการประดับตกแต่งบนแนวกำแพงจากภาพนารทชาดกในสมุดภาพเลขที่ OR 14068 (ภาพที่ 84) มีรูปแบบคล้ายกับการประดับเสมาโคมและช่องแสงบนกำแพงแก้วรอบฐานทักษิณวัดไชยวัฒนาราม (ภาพที่ 85) ด้วยเช่นกัน

(ซ้าย)

ภาพที่ 82 : ซุ้มหยักเข้าออกที่มุขปราสาทแบบอยุธยาตอนปลายจากภาพเวสสันดรชาดกจากสมุดภาพ MS Pali A27 ลักษณะเดียวกับซุ้มหน้าบรรพเหนือประตูพระเมรุวัดไชยวัฒนาราม (ภาพที่ 83)

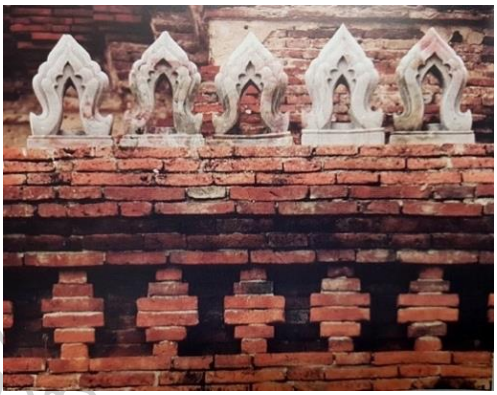


(ขวา)

ภาพที่ 83 : ภาพและลายเส้นหน้าบรรพเหนือทางเข้าพระเมรุ วัดไชยวัฒนาราม

ที่มาภาพ : กรมศิลปากร, วัดไชยวัฒนาราม

ภาพที่ 84 : ภาพนารทชาดกจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068
สังเกตเสมาและช่องแสงบนกำแพงเมืองด้านหลังมีรูปแบบที่คล้ายกับที่พบ
บนกำแพงแก้วฐานทักษิณ วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 85)



ภาพที่ 85 : เสมาช่องโคมหินอ่อนบนกำแพงแก้วฐานทักษิณ
วัดไชยวัฒนาราม จ.พระนครศรีอยุธยา
ที่มาภาพ : กรมศิลปากร, วัดไชยวัฒนาราม

1.5.5 ชุดฐานและผ้าทิพย์

1.5.5.1 ชุดฐาน

ชุดฐานที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแบ่งออกเป็นชุดฐานแบบลอยตัวได้แก่ ชุดฐานหรือบัลลังก์ที่รองรับบุคคล และชุดฐานแบบประจำที่ (เคลื่อนที่ไม่ได้) ได้แก่ ชุดฐานประดับอาคารโดยเฉพาะส่วนที่เป็นหน้ามุขอันเป็นที่ประทับของภาพบุคคลหลักในภาพ

รูปแบบของชุดฐานในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมี 2 ลักษณะคือ ชุดฐานบัว และชุดฐานสิงห์ จากสัดส่วนการใช้งานที่ปรากฏพอจะสรุปได้ว่าชุดฐานสิงห์เป็นรูปแบบหลักที่นิยมมากกว่าในงานสมัยนี้ ทั้งนี้แม้ว่าการใช้ฐานสิงห์รองรับหน้าต่างพระอุโบสถหรืออาคารอื่น ๆ เริ่มปรากฏครั้งแรกในสมัยอยุธยาตอนกลางแต่พบว่าเป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลาย[139] โดยชุดฐานในสมัยอยุธยาตอนปลายมีสัดส่วนสูงกว่างานในยุคก่อนหน้าอย่างเห็นได้ชัด[140]

- **ชุดฐานสิงห์** เป็นรูปแบบชุดฐานที่มีสัดส่วนการปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นจำนวนมาก ตำแหน่งที่ปรากฏได้แก่ ฐานชุกชีรองรับพระพุทธรูป ฐานประดับส่วนล่างของ

---

[139] วีรยา บัวประดิษฐ, ฐานสิงห์ศิลปะอยุธยา, สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร 2549, 29

[140] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน**, พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ 2544, 143

อาคารและราชรถ องค์ประกอบของฐานสิงห์ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจะเป็นฐานชุดเดียว ประกอบด้วยฐานเขียง 1-2 ชั้นประดับด้วยลายกระจัง ฐานสิงห์สูงมาก โดยมากมีสัดส่วนเกือบเป็นครึ่งหนึ่งของชุดฐาน ท้องสิงห์เป็นเส้นโค้งต่อเนื่องจากท้องลงมาที่น่องสิงห์ นมสิงห์โดยมากมีรูปร่างเป็นสามเหลี่ยมยาวจรดพื้น ประดับกระหนกที่กาบเท้าสิงห์ ดังตัวอย่างที่พบในสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 (ภาพที่ 86) นอกจากนี้ ฐานสิงห์ในภาพเทพชุมนุมจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 (ภาพที่ 87) ยังแสดงให้เห็นบัวหลังสิงห์ซึ่งเป็นลักษณะที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลายตั้งแต่สมัยพระเพทราชาลงมา[141]อีกด้วย

ความแตกต่างระหว่างฐานสิงห์สมัยอยุธยาตอนปลายและฐานสิงห์ในงานสมัยต่อมาคือ สัดส่วนความสูงของขาสิงห์และชั้นหน้ากระดานที่จะลดลงมาเห็นได้ชัด และลวดลายที่ประดับฐานที่มีสัดส่วนพอเหมาะ ใช้ลายเส้นอย่างอิสระพลิ้วไหวจะเปลี่ยนไปเป็นลวดลายที่มีขนาดเล็กลงวางซ้ำ ๆ ถี่ ๆ เว้นระยะช่องไฟน้อยลงมากอย่างเห็นได้ชัดในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ภาพที่ 86 : ภาพฐานสิงห์จากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 และ OR 14068 (ขวาบน) ฐานสิงห์มีความสูงค่อนข้างมาก นมสิงห์จรดพื้นเป็นลักษณะที่พบในงานสมัยสมเด็จพระเพทราชาลงมาแล้วสอดคล้องกับข้อสันนิษฐานว่าเป็นงานสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ

[141] บัวหลังสิงห์ที่เก่าที่สุดพบในฐานสิงห์รองรับหน้าต่างตึกพระเจ้าเหา พระราชวังนารายณ์ราชนิเวศน์ จ.ลพบุรี ก่อนที่จะนำมาใช้ในชุดฐานสิงห์รองรับเจดีย์ทรงปรางค์วัดบรมพุทธารามซึ่งมีประวัติว่าเป็นวัดที่พระเพทราชาทรงโปรดให้สถาปนาขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2233 ขาสิงห์ที่ปรางค์ต่อเนื่องมาจากบัวหลังสิงห์ มีลักษณะยืดสูงขึ้นกว่างานในช่วงก่อนหน้า อ่านเพิ่มเติมใน วีรยา บัวประดิษฐ, "ฐานสิงห์ศิลปะอยุธยา" (ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สารนิพนธ์, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549)., 31-32

ภาพที่ 87 : ภาพฐานสิงห์จากสมุดภาพวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1 เส้นนอกแสดงเค้าโครงของบัวหลังสิงห์ซึ่งเป็นลักษณะที่พบในงานสมัยสมเด็จพระเพทราชาลงมาแล้วสอดคล้องกับข้อสันนิษฐานว่าเป็นงานสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ

- **ชุดฐานบัว**ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายประกอบด้วยฐานเขียงหรือหน้ากระดานซ้อนชั้นประมาณสามฐานต่อด้วยท้องไม้ขนาดเล็กไม่สูงนัก อาจมีหรือไม่มีลวดลายประดับ โดยจะให้น้ำหนักกับกลีบบัวด้านบนและฐานเขียงด้านล่างที่จะมีรูปทรงค่อนข้างสูงมากกว่า

1.5.5.2 ผ้าทิพย์

องค์ประกอบหนึ่งในชุดฐานในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายที่มีข้อสังเกตน่าสนใจคือรูปแบบและลักษณะการใช้งานของผ้าประดับชุดฐานซึ่งปรากฏในสองลักษณะคือ ผ้าทิพย์และผ้าอาสนะ(ผ้ารองนั่ง) ผ้าทั้งสองชนิดจะปรากฏในตำแหน่งเดียวกันคือ ห้อยลงมาจากบริเวณกึ่งกลางด้านบนของบัลลังก์หรือชุดฐานแท่นประทับโดยจะปรากฏเฉพาะในภาพพระพุทธองค์ พระโพธิสัตว์ พรหมหรือเทพชั้นสูง และภาพกษัตริย์ เท่านั้น การประดับชุดฐานด้วยผ้าทิพย์และผ้ารองนั่งในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายนี้เป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่สะท้อนถึงความเคร่งครัดเรื่องการแบ่งสถานะทางสังคมที่ค่อนข้างชัดเจน มีลักษณะดังนี้

- ผ้าอาสนะหรือผ้ารองนั่ง มีลักษณะเป็นผ้ารูปร่างกลม ใช้เพื่อรองอาสนะสำหรับชนชั้นสูง ช่างมักจะวาดแสดงลักษณะของผ้าที่พาดอยู่บนแท่นหรือบัลลังก์รองรับภาพบุคคลปรากฏเป็นภาพผ้าครึ่งวงกลมอยู่บนบัลลังก์หรือชุดฐาน ผ้ารองนั่งดังกล่าวยังแสดงสถานะของบุคคลในภาพเพิ่มเติมด้วยลวดลายหรือวัสดุ เช่น ภาพพระเวสสันดรตอนที่ออกบวชในป่าก็จะใช้เป็นผ้าลายหนังสัตว์เพื่อแสดงถึงความเป็นนักบวช (ภาพที่ 88) ผ้ารองนั่งของบุคคลชั้นสูงก็จะมีลวดลายต่าง ๆ ไป โดยมากเป็นลายประดิษฐ์ ลวดลายที่พบได้แก่ ลายดอกบัว ลาย

ภาพที่ 88 : ภาพสุวรรณสามชาดกจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 ปรากฏการใช้ผ้าอาสนะทรงครึ่งวงกลมลายหนังสัตว์เพื่อสื่อถึงสถานะการเป็นนักบวช

ดอกกุดั่นดอกลอยซึ่งเป็นลวดลายที่นิยมใช้ตกแต่งเป็นลายพื้นของผ้าทิพย์ร่วมสมัยนี้ด้วยเช่นกัน

ผ้ารองนั่งทรงครึ่งวงกลมนี้ปรากฏในสมุดภาพเพียงสองเล่มซึ่งทั้งสองเล่มเป็นสมุดภาพที่สร้างในสมัยอยุธยาตอนปลายคือ สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 และสมุดภาพเลขที่ MS Pali 27 โดยสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 จะมีสัดส่วนการปรากฏของผ้ารองนั่งมากกว่าผ้าทิพย์ ในขณะที่สมุดภาพเลขที่ MS Pali A27 ดูจะนิยมตกแต่งด้วยผ้าทิพย์มากกว่า นอกจากนี้ ในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ยังปรากฏการใช้ผ้ารูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าลายกุดั่นดอกลอยขนาดใหญ่วางพาดบนมุขที่ยื่นออกมาจากอาคารในลักษณะคล้ายผ้าทิพย์ (ภาพที่ 89 ง) ซึ่งแสดงให้เห็นลักษณะการใช้ผ้าประดับตกแต่งอาคารในอีกรูปแบบหนึ่ง จากข้อสังเกตดังที่กล่าวมาอาจมีความเป็นไปได้ว่า ผ้ารองนั่งทรงครึ่งวงกลมนี้อาจจะเป็นรูปแบบที่คัดลอกต่อกันมาซึ่งแสดงให้เห็นว่า ในช่วงเวลาก่อนหน้าน่าจะคุ้นเคยกับผ้ารองนั่งทรงกลมตลอดจนการประดับผ้าในอาคารในรูปแบบที่เรียบง่ายมากกว่า ก่อนที่ความนิยมประดับผ้าทิพย์จะเริ่มเข้ามาแทนในช่วงต้นของอยุธยาตอนปลายดังที่ปรากฏงานประดับผ้าทิพย์จำนวนมากในงานประติมากรรมปูนปั้นฐานรองพระพุทธรูปทรงเครื่องประจำเมรุทิศและเมรุรายวัดไชยวัฒนาราม จ. พระนครศรีอยุธยา อย่างไรก็ดี เนื่องจากตัวอย่างที่นำมาศึกษาเหลือจำนวนน้อยมากจึงเป็นการยากที่จะหาข้อสรุปทำได้เพียงตั้งเป็นข้อสังเกตซึ่งยังคงต้องรอการพิสูจน์ต่อไปในอนาคต

ก ข ค ง

ภาพที่ 89 : ภาพฐานสิงห์จากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 ประดับผ้าทิพย์และผ้าทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าพาดประดับมุขอาคาร(ขวาสุด)

- ผ้าทิพย์ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจะมีลักษณะเป็นผ้าแถบยาวทรงสี่เหลี่ยม บานออกที่ปลายด้านล่าง พาดกลางชุดฐานหรือบัลลังก์ วาดแสดงลวดลายที่พื้นผ้าและลายเชิงแต่ไม่ให้รายละเอียดของลายขอบและลายมุมเนื่องด้วยความจำกัดของพื้นที่

จากการสังเกตลักษณะของผ้าทิพย์ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายทุกเล่มที่ทำการศึกษา[142]พบว่า ในงานสมุดภาพช่วงเวลานี้ยังไม่ปรากฏการตกแต่งด้วยผ้าสามเหลี่ยมที่บริเวณกึ่งกลางด้านบนสุดของผ้าทิพย์ นอกจากนี้ยังพบข้อสังเกตสำคัญอีกประการหนึ่งคือ ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายนี้จะปรากฏผ้ารองนั่ง หรือ ผ้าทิพย์ เพียงประเภทเดียวในแต่ละตำแหน่ง กล่าวคือ

---

[142] สมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายที่ปรากฏภาพผ้าทิพย์และผ้ารองนั่งได้แก่ สมุดภาพวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1, สมุดภาพเลขที่ MS Pali A27, สมุดภาพเลขที่ OR 14068, สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5 และสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6

ช่างจะเลือกวาดผ้ารองนั่งหรือผ้าทิพย์อย่างใดอย่างหนึ่งโดยไม่มีการปะปนกัน ลักษณะดังกล่าวนี้จะแตกต่างจากงานในสมัยต่อมาที่จะปรากฏรูปแบบของการวางผ้ารองนั่งทับอยู่ด้านบนของผ้าทิพย์ในตำแหน่งเดียวกันแล้วทั้งในงานสมุดภาพและจิตรกรรมฝาผนัง เช่นที่จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี

ลักษณะการใช้งานผ้าทิพย์และผ้ารองนั่งที่ไม่ปะปนกันพบเฉพาะในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่ง (จากหลักฐานที่นำมาศึกษา) และโดยมากแล้วจะเป็นงานที่สร้างโดยช่างหลวงจึงอาจเป็นไปได้ว่า รูปแบบดังกล่าวเป็นแบบแผนหนึ่งในการแสดงสถานะทางสังคมที่มีมาแต่สมัยก่อนหน้าและยังคงทำต่อมาจนสมัยอยุธยาตอนปลาย

ข้อสังเกตเพิ่มเติมเรื่องการประดับผ้าทิพย์ที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

ข้อสังเกตสำคัญอีกประการหนึ่งที่พบจากการศึกษาลายผ้าทิพย์ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายคือ การประดับ “ผ้าอาสนะ” หรือ ผ้ารองนั่งในตำแหน่งเดียวกันกับการประดับผ้าทิพย์ ผ้าอาสนะที่ปรากฏในสมุดภาพมีลักษณะเป็นผ้าทรงครึ่งวงกลมพาดจากขอบบนของชุดฐานลงมา ซึ่งน่าจะเป็นรูปแบบที่จำลองมาจากผ้ารองนั่งที่มีการใช้งานจริงในช่วงเวลาดังกล่าวและด้วยเหตุที่ภาพในสมัยนี้เป็นภาพสองมิติ ช่างจึงต้องดัดแปลงวาดผ้ารองนั่งให้มีรูปทรงครึ่งวงกลมวางพาดอยู่บนชุดฐานหรือแท่นบัลลังก์แทน นอกจากนี้ยังพบผ้าในรูปทรงสี่เหลี่ยมที่ประดับอยู่บนแท่นหรือที่ประทับในอาคารสถาปัตยกรรมซึ่งก็น่าจะเป็นผ้าที่มีการใช้งานในลักษณะเดียวกันด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 90 : สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ปรากฏภาพฐานสิงห์ที่ประดับด้วยผ้ารองอาสนะในตำแหน่งเดียวกับการประดับผ้าทิพย์

ภาพที่ 91 : สมุดภาพเลขที่ MS Pali A27 ปรากฏภาพฐานสิงห์ที่ประดับด้วยผ้ารองอาสนะในตำแหน่งเดียวกับการประดับผ้าทิพย์

ผ้าอาสนะดังที่กล่าวมาพบปรากฏการใช้งานคู่กันกับภาพพระพุทธองค์ พระโพธิสัตว์ พรหมหรือเทพชั้นสูง และภาพชนชั้นสูงเท่านั้น โดยมีลวดลายของผ้าสื่อถึงสถานะของผู้ที่ประทับอยู่ด้านบน(ผ้า)แบ่งออกเป็นสองกลุ่มใหญ่ ๆ คือ (1) คฤหัสถ์ รองด้วยผ้าลายหรือผ้าพิมพ์แบบที่ใช้กับชนชั้นสูง มักจะเป็นลวดลายเดียวกันกับลายผ้านุ่ง ผ้าผืน (ภาพที่ 90-91) และ (2) นักบวช รองด้วยผ้าลายหนังสัตว์ (ภาพที่ 88) โดยผ้าอาสนะนี้จะปรากฏแทนผ้าทิพย์ กล่าวคือ ช่างจะวาดผ้ารองนั่งหรือผ้าทิพย์อย่างใดอย่างหนึ่งโดยไม่มีการใช้งานร่วมกัน (ไม่ปรากฏในตำแหน่งเดียวกันในภาพ)

จากการตรวจสอบกับหลักฐานที่ทำการศึกษากล่าวได้ว่าการตกแต่งด้วยผ้าอาสนะทรงครึ่งวงกลมนี้ไม่ปรากฏหรือไม่เป็นที่นิยมในงานสมัยต่อมา หากแต่จะปรากฏความนิยมการใช้ผ้ารูปทรงสามเหลี่ยมมุมแหลมหันลงด้านล่างประดับอยู่ร่วมกันกับผ้าทิพย์เข้ามาแทน

อย่างไรก็ดี เมื่อตรวจสอบภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีอายุร่วมสมัยเดียวกันพบว่ามีรูปแบบของการวางผ้ารองนั่งทับอยู่ด้านบนของผ้าทิพย์ในตำแหน่งเดียวกันในภาพทวารบาลบนบานหน้าต่างภายในศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี ซึ่งเชื่อกันว่าเคยเป็นพระตำหนักในเขตพระราชฐานชั้นในของพระราชวังกรุงศรีอยุธยาในสมัยสมเด็จพระเจ้าเสือที่รื้อมาถวายสมเด็จเจ้าแตงโม กำหนดอายุราวต้นถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 23[143] (ภาพที่ 92) และในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 93) โดยรูปทรงของผ้าอาสนะที่ซ้อนอยู่บนผ้าทิพย์ที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังทั้งสองแห่งมีการพัฒนาจากรูปทรงครึ่งวงกลมมาเป็นรูปทรงที่มีขอบหยักเข้าไปคล้ายกับกลีบดอกไม้

ภาพที่ 92 : ภาพแสดงการร่วมกันของผ้าอาสนะและผ้าทิพย์ประดับฐานสิงห์ รองรับทวารบาลบนหน้าต่างในศาลาการเปรียญ วัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี

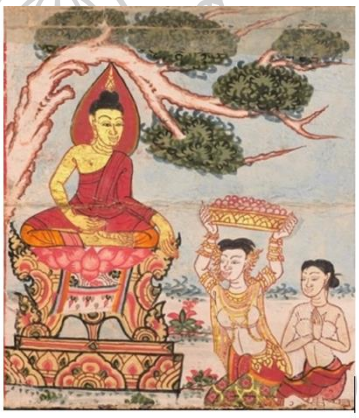
ภาพที่ 93 : ภาพผ้าอาสนะและผ้าทิพย์บนฐานสิงห์ในงาน จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี

[143] จันทร์มณี, "จิตรกรรมรูปสัตว์และธรรมชาติที่ประดับผนังศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี.", 13-14

สันนิษฐานที่มาและพัฒนาการการประดับผ้าตำแหน่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์

จากประเด็นดังกล่าวจึงได้ทำการตรวจสอบเพิ่มเติมพบว่า รูปแบบของการวางผ้ารองนั่งทับอยู่ที่ตำแหน่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์นี้น่าจะมีความเป็นไปได้ว่าน่าจะเป็นรูปแบบที่พัฒนาขึ้นในช่วงหลังโดยอ้างอิงหลักฐานจากรูปแบบของฐานสิงห์ประดับผ้าทิพย์ที่รองรับภาพพระพุทธองค์ในงานสมุดภาพตอนปลาย โดยฐานสิงห์ที่รองรับพระพุทธองค์ที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจะมีดอกบัวแบบธรรมชาติขนาดใหญ่รองรับพระวรกายอยู่เสมอ (ภาพที่ 94 : ดอกบัวปรากฏในตำแหน่งด้านบนของผ้าทิพย์รองรับพระพุทธองค์ที่อยู่ด้านบนอีกทีหนึ่ง) สอดคล้องกับรูปแบบของภาพพระพุทธองค์ในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายที่จะต้องมี “ดอกบัวรองรับพระพุทธ[144]”เป็นหนึ่งในองค์ประกอบหลักซึ่งปรากฏควบคู่กันเสมอในทุกอิริยาบถไม่ว่าจะประทับนั่ง ยืน หรือไสยาสน์

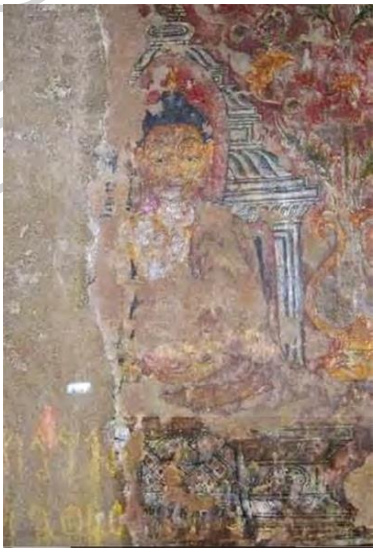
ก



ข

ภาพที่ 94 : พระพุทธองค์ในสมุดภาพ MS Pali A 27 สมัยอยุธยาตอนปลาย จะมีดอกบัวรองรับในทุกอิริยาบถ ดอกบัวมีรูปแบบธรรมชาติขนาดใหญ่มาก วางอยู่บนชุดฐานสิงห์

(ซ้าย)
ภาพที่ 95 : ปูนปั้นประดับหน้าบรรพด้านทิศตะวันตกของปราสาทด้านทิศเหนือ วัดพระพายหลวง จ.สุโขทัย กำหนดอายุครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 19



(ขวา)
ภาพที่ 96 : จิตรกรรมบนฝาผนังทิศใต้ภายในเรือนธาตุปรางค์ประธานวัดพระศรี รัตนมหาธาตุราชบุรี ปลายพุทธศตวรรษ 19

[144] ดอกบัวรองรับพระพุทธองค์นี้เป็นคติในพุทธศาสนานิกายมหายานที่มีมาแต่อินเดียโบราณที่จะมีดอกบัวรองรับไม่ให้พระพุทธองค์และพระโพธิสัตว์สัมผัสกับธรณี ตามความเชื่อว่าจะทำให้เกิดไฟไหม้ใหญ่ (ไฟล้างโลก)

การประดับดอกบัวที่ตำแหน่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์นี้ปรากฏมาก่อนแล้วตั้งแต่ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 19 ในงานปูนปั้นภาพพุทธประวัติประดับหน้าบรรพด้านทิศตะวันตกของปราสาทด้านทิศเหนือ วัดพระพายหลวง จ.สุโขทัย (ภาพที่ 95 : ซ้าย) กำหนดอายุราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 19[145] ซึ่งตกแต่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์ด้วยปูนปั้นรูปดอกบัวครึ่งดอกอยู่ในเส้นกรอบรูปทรงสามเหลี่ยม มีรูปแบบกึ่งธรรมชาติกึ่งประดิษฐ์ แสดงเกสรและกลีบดอกอย่างชัดเจน ด้านบนของชุดฐานบัวคว่ำบัวหงายที่มีการประดับผ้าทิพย์เป็นที่ประทับของพระพุทธองค์โดยมีดอกบัวขนาดใหญ่ (กลีบบัววางเรียงหน้ากระดาน) รองรับอีกชั้นหนึ่ง และยังพบการประดับผ้าที่ตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์ในงานจิตรกรรมบนฝาผนังด้านทิศใต้ภายในเรือนธาตุปรางค์ประธานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ ราชบุรี ซึ่งกำหนดอายุราวปลายพุทธศตวรรษที่ 19[146] (ภาพที่ 96) มีการตกแต่งที่ตำแหน่งดังกล่าวเป็นลายดอกบัวทรงครึ่งวงกลม รูปแบบคล้ายดอกบัวธรรมชาติ โดยตำแหน่งของดอกบัวที่ประดับตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์ที่พบในช่วงเวลานี้จะยังไม่อยู่สูงไปจนถึงสุดด้านบนของชุดฐานที่ประทับ ดังจะเห็นได้ว่า ผ้าทิพย์ประดับฐานชุกชีที่พบในงานปูนปั้นหน้าบรรพปราสาทวัดพระพายหลวงจะยังอยู่ใต้ดอกบัวรองรับพระพุทธ ในขณะที่ในจิตรกรรมในคูหาปรางค์ประธานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ ราชบุรี กลับไม่พบดอกบัวรองรับพระพุทธแต่จะปรากฏชั้นหน้ากระดานเรียบอยู่ด้านบนของผ้าทิพย์อีกชั้นหนึ่ง อย่างไรก็ตาม จากรูปแบบทั้งหมดที่กล่าวมาน่าจะพออนุมานได้ว่า ลวดลายที่นิยมใช้ในการตกแต่ง ณ ตำแหน่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์น่าจะมีที่มาจากการประดับ “ดอกบัว” ซึ่งจะมีการดัดแปลงและคลี่คลายกลายเป็นรูปแบบอื่นในเวลาต่อมา การประดับดอกบัวที่ตำแหน่งดังกล่าวน่าจะมีที่มาด้านคติและรูปแบบที่ตกค้างมาจากศาสนาพุทธนิกายมหายานที่มีมาก่อนแล้วในดินแดนไทย ซึ่งจะนิยมวาดดอกบัวรองรับพระพุทธองค์และพระโพธิสัตว์ไม่ให้สัมผัสกับธรณีอันเป็นรูปแบบที่พบทั้งในศิลปะอินเดียโบราณซึ่งนิยมมากในศิลปะปาละ จีน เขมร และพุกาม หากแต่ไม่ปรากฏในศิลปะลังกาซึ่งเป็นต้นทางของพุทธเถรวาทในไทย

ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า ภาพพระพุทธองค์ที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายนี้จะปรากฏควบคู่กับดอกบัวรองรับอยู่เสมอ ดอกบัวรองรับพระพุทธที่ปรากฏในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมีรูปแบบที่เป็นดอกบัวธรรมชาติ(เหมือนจริง) ขนาดใหญ่เต็มความกว้างของฐาน

---

[145] ศิริวัฒน์ คงสวัสดิ์, "ลวดลายประดับผ้าทิพย์สมัยอยุธยาตอนปลาย" (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต การค้นคว้าอิสระ, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552)., 21

[146] เชื่อว่าเป็นการรับมาจากศิลปะพุกามซึ่งรับต่อมาจากศิลปะปาละ อินเดียอีกทอดหนึ่ง อ่านเพิ่มเติมใน คงสวัสดิ์, "ลวดลายประดับผ้าทิพย์สมัยอยุธยาตอนปลาย.", 20 / จากการตรวจสอบเพิ่มเติมจากภาพเก่าของงานจิตรกรรมภายในปรางค์วัดพระศรีมหาธาตุ ราชบุรีที่เหลืออยู่ ไม่ปรากฏการประดับตกแต่งดอกบัวในตำแหน่งนี้ในภาพอดีตพุทธภาพอื่นอีกเลย

ในขณะที่การประดับตกแต่งที่ตำแหน่งนี้ในงานจิตรกรรมร่วมสมัยมีรูปแบบที่แตกต่างและมีความหลากหลายกว่า ภาพจิตรกรรมทวารบาลบนบานหน้าต่างภายในศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี (ต้นพุทธศตวรรษที่ 23) ปรากฏผ้ารูปทรงคล้ายผ้าอาสนะครึ่งวงกลมหากแต่มีเส้นรอบนอกที่เกือบจะเป็นครึ่งวงกลม แทรกด้วยเส้นหยักคั่น แบ่งเส้นรอบนอกออกเป็นกลีบดอกสี่กลีบ มีกลีบดอกโค้งกลมมนอย่างมาก (ภาพที่ 97) มีความเป็นไปได้ว่า รูปแบบดังกล่าวนี้น่าจะเกิดจากการผสมผสานระหว่าง “รูปแบบของผ้าอาสนะ” กับ “ดอกบัว” ซึ่งอาจมีที่มาจากดอกบัวรองรับพระพุทธองค์หรือเป็นเพียงลวดลายดอกบัวที่ประดับ ณ จุดกึ่งกลางของผ้าทิพย์

ภาพที่ 97 : จิตรกรรมบนบานหน้าต่างภายในศาลาการเปรียญ วัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี ต้นพุทธศตวรรษที่ 23 แสดงภาพผ้ารองนั่งคล้ายดอกสี่กลีบโค้งมนตกแต่งบนผ้าทิพย์

ภาพที่ 98 : ผ้าตกแต่งด้านบนผ้าทิพย์ 3 รูปแบบบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี ปลายพุทธศตวรรษที่ 23 (ก) ผ้ารองนั่งคล้ายดอกสี่กลีบโค้งมนตกแต่งบนผ้าทิพย์ (ข) ผ้ารองนั่งรูปดอกไม้สี่กลีบแบบดอกบัวประดิษฐ์ และ (ค) ผ้ารองนั่งทรงครึ่งวงกลม

รูปแบบเดียวกันนี้ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรี ที่มีจารึกปี พ.ศ. 2277 (ภาพที่ 98 ก) ด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ฐานสิงห์รองรับพระพุทธที่พบในภาพจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดเกาะแห่งนี้ยังปรากฏรูปแบบการตกแต่งผ้าทิพย์ที่ตำแหน่งดังกล่าวอีกสองรูปแบบคือ การวางผ้าอาสนะลวดลายหนังสัตว์อยู่บนผ้าทิพย์ (ภาพที่ 98 ค) และ รูปแบบของดอกบัวแบบประดิษฐ์ มีรูปทรงของเส้นรอบนอกที่มีลักษณะหยักโค้งปลายแหลมคล้ายกลีบดอกบัวสี่กลีบ ไม่เป็นครึ่งวงกลมชัดเจนแบบในงานสมุดภาพ ลวดลายที่บรรจุอยู่ภายในมีลักษณะเป็นลายประดิษฐ์ที่มีเส้นสายโดยรวมสื่อถึงความเป็นดอกบัว จัดวางในลักษณะเหมือนผ้าพาดมากกว่าจะเป็นการตกแต่งด้วยดอกบัว (ภาพที่ 98 ข)

รูปแบบของดอกบัวแบบประดิษฐ์ มีรูปทรงของเส้นรอบนอกที่มีลักษณะหยักโค้งปลายแหลมคล้ายกลีบดอกบัวสี่กลีบในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะนี้ (ภาพที่ 99) มีรูปแบบคล้ายกันกับที่ปรากฏบนเศษชิ้นส่วนประติมากรรมปูนปั้นฐานพระพุทธรูปที่วางทิ้งร้างอยู่ภายในอุโบสถวัดไผ่ล้อม จ. เพชรบุรี (ภาพที่ 100) โดยรูปแบบที่ปรากฏมีความคล้ายคลึงกับรูปแบบที่พบในวัดเกาะ จ.เพชรบุรีมากที่สุด แต่มีเพิ่มเติมในส่วนที่เป็นกรอบผ้ารูปทรงสามเหลี่ยมประดับชายโดยรอบด้วยกระหนก กรอบผ้าสามเหลี่ยมนี้ดูจะมีเค้าโครงที่น่าจะสัมพันธ์กับผ้าสามเหลี่ยมประดับด้านบนของผ้าทิพย์ที่เป็นรูปแบบที่นิยมมากต่อไปในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

(ซ้าย)
ภาพที่ 99 : รูปแบบผ้ารองนั่งรูปดอกไม้สี่กลีบแบบดอกบัวประดิษฐ์ในจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ. เพชรบุรี

(ขวา)
ภาพที่ 100 : รูปแบบผ้ารองนั่งในกรอบสามเหลี่ยมบนชิ้นส่วนฐานปูนปั้นในอุโบสถร้าง วัดไผ่ล้อม เพชรบุรี

นอกจากนี้ ยังพบการประดับดอกบัวที่ตำแหน่งตรงกลางด้านบนผ้าทิพย์ในงานประติมากรรมปูนปั้นประดับฐานชุกชีรองรับพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ที่เป็นพระประธานในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล จ.พระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 101) ซึ่งเป็นงานสร้างในสมัยของพระเจ้าปราสาททอง ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 อีกด้วย รูปแบบของดอกบัวดังกล่าวยังคงมีความเป็นดอกบัวธรรมชาติมากกว่างานในช่วงพุทธศตวรรษที่ 23 เช่นที่พบในวัดใหญ่สุวรรณาราม และวัดเกาะ สังเกตว่าผ้าทิพย์ในช่วงเวลานี้วางพาดจากขอบบนสุดของฐานชุกชีแล้ว (แตกต่างจากงานในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 ที่ลายดอกบัวจะอยู่ใต้ดอกบัวรองรับพระพุทธหรือมีชั้นหน้ากระดานซ้อนอยู่ด้านบน)

ภาพที่ 101 : รูปแบบผ้ารองนั่งรูปบัวที่ยังคงเห็นโครงสร้างแบบธรรมชาติบนฐานชุกชีพระพุทธรูปทรงเครื่องในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล จ.พระนครศรีอยุธยา
สังเกตตำแหน่งการประดับผ้าบนผ้าทิพย์อยู่ระดับบนสุดของฐานแล้ว

เมื่อพิจารณาจากหลักฐานที่ว่า ภาพดอกบัวธรรมชาติรองรับพระพุทธและการใช้ผ้าอาสนะทรงครึ่งวงกลมแทนผ้าทิพย์นั้นเป็นรูปแบบที่พบในงานสมุดภาพที่เป็นงานช่างหลวง

ในสมัยอยุธยาตอนปลายเท่านั้นและแทบจะไม่พบในงานสมัยต่อมาอีกเลยแต่กลับปรากฏรูปแบบที่แตกต่างในงานศิลปกรรมอื่นที่มีอายุร่วมสมัยเดียวกัน การปะปนกันของรูปแบบที่เกิดขึ้นอาจเกิดจากการที่ช่างขาดความเข้าใจในเรื่องคติการใช้ดอกบัวรองรับพระพุทธ(มหายาน) หรืออาจมีงานในอีกรูปแบบที่ไม่นิยมการใช้ดอกบัวรองรับ(เถรวาท) ในขณะเดียวกันก็อาจจะเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นนอกราชธานีและมีการทำสืบต่อมาในท้องถิ่น(เพชรบุรี) และด้วยว่าเป็นงานนอกราชธานีทำให้ช่างสามารถสร้างสรรค์รูปแบบโดยไม่จำเป็นต้องให้ความสำคัญกับแบบแผนการใช้งานที่ค่อนข้างเคร่งครัดอย่างในราชธานีก็เป็นได้

อนึ่ง ความเปลี่ยนแปลงสำคัญที่เกิดจากการปะปนกันทางด้านรูปแบบที่ใช้ประดับตำแหน่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์นี้คือ *“การใช้ผ้าอาสนะที่มีรูปทรงดอกบัวแบบประดิษฐ์”* เข้ามาทดแทนการใช้ดอกบัวธรรมชาติขนาดใหญ่รองรับพระพุทธ การแทนที่ด้วย “ผ้า”เพื่อประดับในตำแหน่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์นี้น่าจะเป็นรูปแบบที่ช่างได้ปรับเปลี่ยนและสืบทอดต่อไปจนนำไปสู่การประดับผ้าสามเหลี่ยมบนผ้าทิพย์ที่นิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งอาจเกิดจากความไม่ต่อเนื่องในการส่งผ่านคติและรูปแบบการตกแต่งที่เคยมีมา ด้วยเหตุที่งานสมุดภาพในสมัยอยุธยาตอนปลายที่มีการแสดงออกถึงแบบแผนที่เคร่งครัดกว่าได้สูญหายไปเมื่อครั้งเสียกรุงครั้งที่ 2 และแม้จะเหลือหลักฐานบางส่วนมาให้ศึกษาได้ในปัจจุบันแต่ก็เป็นหลักฐานที่ถูกนำออกไปต่างประเทศเกือบทั้งหมด ในการศึกษาเพื่อรื้อฟื้นรูปแบบศิลปกรรมอยุธยาที่เคยมีมาในช่วงต้นสมัยรัตนโกสินทร์จึงต้องทำการศึกษาจากงานศิลปกรรมติดที่ซึ่งก็คือ งานจิตรกรรมฝาผนังที่มีการปะปนกันของรูปแบบไปแล้ว ช่างจึงมิอาจเข้าถึงคติที่มีมาก่อน และแม้ว่าว่าจะเป็นการนำมารูปแบบเก่ามารื้อฟื้น แต่ในการสร้างงานแต่ละครั้งช่างฝีมือก็น่าจะมีการผสมผสานรูปแบบใหม่ที่กำลังอยู่ในความนิยมในช่วงเวลาดังกล่าวเข้าไปบ้างไม่มากก็น้อย

ด้วยเหตุดังกล่าวมานี้ จึงสันนิษฐานว่า แม้ว่าการประดับผ้าสามเหลี่ยมที่ตำแหน่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์น่าจะมีพัฒนาการทางด้านรูปแบบมาจากงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายที่ยังคงเหลือหลักฐานอยู่ แต่รูปแบบที่พบในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นหลักฐานที่ช่วยทำให้เห็นพัฒนาการที่นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงรูปแบบในสมัยก่อนหน้าได้ชัดเจนขึ้น

สรุปข้อสังเกตเรื่องการประดับผ้าที่ตำแหน่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์

จากรูปแบบของการประดับตกแต่งที่ตำแหน่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์ตามที่ได้กล่าวมาแล้ว แต่แรกเริ่มนั้นรูปแบบหลักที่ใช้ในการประดับคือ ดอกบัว ที่ทำหน้าที่รองรับพระพุทธองค์ ซึ่ง

น่าจะมาที่มาจากการรับเอาคติและรูปแบบในพุทธศาสนามหายานที่นิยมการใช้ดอกบัวรองรับพระพุทธองค์และพระโพธิสัตว์[147] จนกระทั่งอย่างช้าในสมัยอยุธยาตอนปลายที่ปรากฏรูปแบบใหม่เป็นการประดับผ้ารองอาสนะที่ตำแหน่งเดียวกันในภาพ ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ก็ยังเห็นร่องรอยของการประดับดอกบัวที่สืบทอดต่อมาด้วยเช่นกัน จากรูปแบบและลักษณะการใช้งานที่เปลี่ยนไปดังกล่าวน่าจะเกิดจากแนวคิดในการถ่ายทอดงานที่เปลี่ยนไปของช่าง จากเดิมที่เน้นการถ่ายทอดเนื้อหาจากคัมภีร์มาใส่ในภาพเป็นหลักกลายมาเป็นการถ่ายทอดสิ่งที่พบเห็นจริงในชีวิตประจำวันเข้ามาเพิ่ม การรับรู้ด้านคติและแนวความคิดในการถ่ายทอดที่เปลี่ยนไปของช่างประกอบกับความเป็นไปได้อื่นที่ทำให้ความเข้าใจทางด้านคติและแนวคิดต่าง ๆ ค่อย ๆ เลือนหายหรือผิดเพี้ยนไปนี้สะท้อนออกมาในรูปแบบที่ปรากฏในงานสมัยต่อ ๆ มาที่มีการผสมผสานลักษณะต่าง ๆ เข้าด้วยกันทั้งจากการคัดลอกต่อ ๆ มาโดยไม่ใส่ใจรายละเอียดและในหลาย ๆ ครั้งก็น่าจะมีการสร้างสรรค์รูปแบบเอาตามใจโดยใส่ความคิดใหม่เข้าไปในงานจนไม่เหลือเค้าโครงของคติเดิมที่เคยมา

นอกจากนี้รูปแบบที่ปรากฏในหลายพื้นที่ยังแสดงให้เห็นถึงการรับเอาคติและรูปแบบจากภายนอกเข้ามาปรับเปลี่ยนดัดแปลงร่วมกับความเชื่อ ความนิยมด้านรูปแบบเดิมที่มีจนเป็นลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกันเป็นเอกลักษณ์ของตัวเองในแต่ละพื้นที่ แต่ละช่วงเวลา

ในการศึกษาเพื่อหาพัฒนาการด้านรูปแบบและที่มาของการตกแต่งที่ตำแหน่งตรงกลางด้านบนของผ้าทิพย์ยังจำเป็นต้องทำการสืบค้นอีกมาก ประกอบกับหลักฐานที่นำมาศึกษายังมีจำนวนไม่มากนัก ขอตั้งเพียงข้อสังเกตไว้เพียงเท่านี้

1.6 ภาพบุคคล

อันเนื่องมาจากเรื่องราวที่นิยมนำมาเขียนภาพในช่วงนี้ยังคงเป็นเรื่องราวตามคัมภีร์และวรรณกรรมในอุดมคติ ภาพบุคคลในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจึงประกอบไปด้วยภาพทิพยบุคคล ชนชั้นสูง พระพุทธองค์และสาวก ภาพสิ่งมีชีวิตในป่าหิมพานต์ และภาพบุคคลตามเนื้อเรื่องตอนที่นำมาเขียน เป็นหลัก ในขณะที่จะไม่พบภาพสามัญชนหรือภาพวิถีชาวบ้านในงานสมุดภาพในช่วงเวลานี้อันเป็นลักษณะเดียวกันกับในภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายที่มีหลักฐานเหลืออยู่ที่โดยมากจะไม่ปรากฏการวาดภาพชาวบ้านในรูป[148]เนื่องจากในช่วงเวลานี้ยังไม่นิยมวาดภาพแสดงวิถีชาวบ้านแตกต่างไปจากงานในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีความนิยมวาดภาพสภาพทั่วไปของบ้านเมืองเนื่องด้วยแนวคิดและมุมมองแบบเสมือนจริงที่เข้ามาแล้ว

---

[147] รูปแบบการใช้ดอกบัวรองรับพระโพธิสัตว์นี้พบมากในศิลปะปาละ ประเทศอินเดีย

[148] Leksukhum, *Temples of Gold: Seven Centuries of Thai Buddhist Paintings*., 204

รูปแบบภาพบุคคลในงานจิตรกรรมไทยประเพณีมีลักษณะแบบอุดมคติ ไม่แสดงออกถึงกล้ามเนื้อ แสดงท่วงท่าแบบนาฏลักษณ์ แสดงสถานะทางสังคมผ่านเครื่องแต่งกายและศิราภรณ์ที่มีรูปแบบเป็นแบบแผนสืบต่อมา โดยภาพรวมแล้วภาพบุคคลในงานจิตรกรรมไทยในแต่ละสมัยมีความเปลี่ยนแปลงไม่มากนัก องค์ประกอบที่แสดงถึงความแตกต่างระหว่างภาพบุคคลในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายกับในสมัยต่อมา ได้แก่

- ภาพบุคคลในสมุดภาพอยุธยาตอนปลายจะวาดเต็มกรอบภาพและมีสัดส่วนไม่สัมพันธ์กับสิ่งปลูกสร้างหรือภาพพื้นหลังตามความเป็นจริง ต่างจากงานในสมัยต่อมาที่จะมีสัดส่วนภาพบุคคลเล็กลงสัมพันธ์กับขนาดของสิ่งปลูกสร้างตามความเป็นจริงมากขึ้น
- พระพักตร์ของภาพบุคคลโดยรวมมีลักษณะแบบอยุธยาตอนปลายแล้วคือ พระพักตร์ค่อนข้างเสี้ยม พระขนงโก่ง เปลือกพระเนตรใหญ่ พระนาสิกโด่ง พระโอษฐ์อิ่ม[149]
- ท่วงท่าและหน้าตาหรือพระพักตร์ของภาพบุคคลในสมัยอยุธยาตอนปลายจะแสดงอารมณ์ทางสีหน้าและท่าทางอย่างเป็นธรรมชาติมากกว่างานในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ภาพบุคคลจะปรากฏในท่าทางซ้ำ ๆ อีกทั้งสีหน้ายังเป็นแบบหุ่นนาฏลักษณ์อย่างมาก
- ความหลากหลายของภาพบุคคลในสมัยอยุธยาตอนปลายจะมีมากกว่าในสมัยหลังลงมาโดยความหลากหลายดังกล่าวจะเป็นความหลากหลายในเชิงอุดมคติอันเป็นผลมาจากเรื่องราวที่เขียนโดยเฉพาะความนิยมวาดภาพป่าหิมพานต์ ทำให้ภาพวิทยาธร คนธรรพ์ และภาพสิ่งมีชีวิตในป่าหิมพานต์ปรากฏเป็นจำนวนมาก ในขณะที่ในสมัยต่อมาจะให้ความสำคัญกับภาพที่แสดงความเป็นไปตามจริงมากกว่าจึงปรากฏภาพชาวบ้านในงานจิตรกรรมซึ่งเป็นลักษณะที่ไม่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลาย
- จำนวนของภาพบุคคลที่เป็นตัวประกอบฉากในภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแม้จะมีมากขึ้นกว่าในสมัยอยุธยาตอนต้น(ที่ไม่มีเลย) แต่จะมีไม่มากเท่ากับในสมัยหลังโดยเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่สัดส่วนสัมพันธ์ระหว่างภาพสถาปัตยกรรมและภาพบุคคลที่เปลี่ยนไปทำให้มีพื้นที่ว่างภายในภาพเพิ่มขึ้นมาก
- ช่างในสมัยนี้มีความเข้าใจและให้ความสำคัญกับการสร้างงานตามคติดั้งเดิมที่เขียนไว้ในคัมภีร์ โดยสื่อสารผ่านองค์ประกอบและรูปแบบที่ใช้ เช่น การใช้รัศมีหรือฉัพพรรณรังสีแสดงสถานะของภาพของพระพุทธองค์ก่อนและหลังตรัสรู้ เป็นต้น

---

[149] เล็กสุขุม, ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงของแผ่นดิน., 142

นอกจากนี้ ภาพบุคคลในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบเฉพาะที่เป็นแบบแผน ตลอดจนความแม่นยำและความเคร่งครัดในการใช้ระเบียบดังกล่าวในแสดงออกถึงสถานะทางสังคมอย่างหลากหลายผ่านทางศิราภรณ์หรือเครื่องประดับศีรษะ ผ้านุ่งเครื่องแต่งกาย และชุดฐานที่ใช้รองรับภาพบุคคลดังกล่าวซึ่งจะคลี่คลายจนแทบไม่พบในงานสมัยต่อมาจนกระทั่งในปลายสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีการฟื้นฟูรูปแบบเก่ากลับมาจึงจะปรากฏความแตกต่างของศิราภรณ์เพื่อแสดงสถานะทางสังคมอีกครั้งหนึ่ง

1.6.1 ภาพพระพุทธองค์และสาวก

องค์ประกอบทางด้านรูปแบบที่สำคัญและแสดงถึงความเป็นอยุธยาตอนปลายคือ

1. พระพุทธองค์และพุทธบริษัทในสมัยนี้มีพระพักตร์แบบอยุธยาตอนปลาย พระพักตร์ยาว อิ่มเอิบ ปลายพระหนุ (คาง) มนกลม คิ้วโก่ง ปากอิ่มเป็นกระจับปลายกระดกขึ้นมาก การแสดงออกทางสีหน้ามีความเป็นธรรมชาติมากกว่าในสมัยหลังที่หน้าจะนิ่งแบบหุ่น ความแตกต่างบนพระพักตร์ของพระพุทธองค์ที่ต่างไปจากพระสาวกคือพระเนตร ที่จะหลุบลงต่ำ สังเกตจากเส้นขอบตาบนของพระพุทธองค์จะมีโค้งหลุบลงตรงกลางต่างไปจากการมองตรงของพระสาวกและภาพบุคคลทั่วไป (ภาพที่ 102)

ภาพที่ 102 : ภาพพุทธประวัติตอนถวายมะม่วงจากสมุดภาพ MS Pali A 27 แสดงรูปแบบของพระพุทธองค์ในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย รัศมีทรงเปลวระบายสีแดงเป็นพื้นตัดเส้นรอบนอกด้วยสีดำ ด้านหลังเป็นประภามณฑลกระหนกไฟแผ่ออกด้านข้างและด้านบน ปลายทั้งสองข้างของประภามณฑลประดับด้วยลายกระจังที่มีลายดอกไม้สามกลีบอยู่ด้านใน รองรับพระวรกายด้วยดอกบัว ปิดทองที่อุษณีษะและพระวรกาย

2. อุษณีษะสูงประดับด้วยรัศมีทรงเปลวแหลมสูง

3. รัศมียังมีลักษณะเรียบง่ายเป็นเปลวทรงแหลมแบบเปลวไฟ ระบายด้วยสีแดง บ้างปรากฏเส้นขนานกับเส้นรอบนอกด้วยสีขาวหรือสีเหลือง เขียนเส้นรอบนอกเป็นเส้นขอบเรียบสีดำ ด้านหลังเป็นประภามณฑลที่มีลักษณะเป็นช่อกระหนกทรงพุ่มคล้ายเปลวไฟแผ่ออกทางด้านข้างและด้านบน ที่ปลายด้านล่างของรัศมีและประภามณฑลประดับด้วยกระจังแบบใบฝ้ายเทศขนาดใหญ่ ในกรณีที่ประทับบัลลังก์

เรือนแก้วก็จะปรากฏประภามณฑลในรูปแบบดังกล่าวอยู่ด้านหลังพุ่มพฤกษ์แทน โดยพุ่มพฤกษ์ในสมัยนี้จะมีรูปทรงคล้ายใบโพธิ์ ระบายสีเขียวเป็นพื้น ตัดเส้นใบภายในพุ่มด้วยสีดำ (ภาพพระพุทธรูปประทับนั่งในเรือนแก้วที่ปรากฏในงานสมัยนี้แสดงให้เห็นว่าการประดับลายใบเทศในตำแหน่งดังกล่าวเป็นองค์ประกอบในส่วนของภาพพระพุทธองค์ ไม่ใช่ตำแหน่งเดียวกันกับใบระกาที่ปลายเรือนแก้วของพระพุทธรูป)

4. จีวรเป็นแผ่น ปลายจีวรตัดตรงยาวถึงพระนาภี

5. นิยมปิดทองที่พระวรกายและพระอุษณีษะ

6. พระพุทธองค์ในสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ไม่ว่าจะประทับนั่ง ยืน หรือนอน พระวรกายจะไม่สัมผัสพื้นโดยนิยมวาดดอกบัวรองรับพระบาทหรือพระวรกายอยู่เสมอ

7. รูปแบบของดอกบัวที่รองรับจะเป็นดอกบัวแบบธรรมชาติขนาดใหญ่ แบบธรรมชาติ ใส่รายละเอียดในส่วนของกลีบและเกสรอย่างละเอียด ในบางภาพอาจใช้การประดับผ้ารองรับพระวรกายแทน

รูปแบบภาพพระพุทธองค์ดังที่กล่าวมานอกจากจะปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายหลายเล่มได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเลขที่ 6 (ภาพที่ 103) สมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 (ภาพที่ 102 และ 104) และสมุดภาพเลขที่ OR 14068 (ภาพที่ 106) แล้วยังพบบนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 105) อีกด้วย นอกจากนี้เมื่อเปรียบเทียบลักษณะของพระพักตร์ที่พบในงานสมุดภาพสมัยนี้กับพระพักตร์ของพระพุทธรูปร่วมสมัยกันเช่น พระประธานภายในอุโบสถหลังเก่าวัดใหม่ประชุมพล (ภาพที่ 107) หรือพระประธานภายในอุโบสถวัดหน้าพระเมรุ จ.พระนครศรีอยุธยา (พระพุทธนิมิตวิชิตมารโมลีศรีสรรเพชญ์บรมไตรโลกนาถ : ภาพที่ 108) ซึ่งเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องอย่างใหญ่ซึ่งมีรูปแบบคล้ายคลึงกับพระพุทธรูปทรงเครื่องอย่างใหญ่ที่ประดิษฐานที่เมรุราย เมรุทิศ วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยาซึ่งเป็นงานสร้างในสมัยพระเจ้าปราสาททอง[150] จะพบลักษณะร่วมกันคือ พระพักตร์รูปไข่ยาว พระขนงโก่งโค้งและตั้งขึ้นอย่างมาก พระเนตรเรียวปลายตวัดขึ้น พระเนตรแบบหลุบต่ำ พระโอษฐ์หนาทรงกระจับ[151]

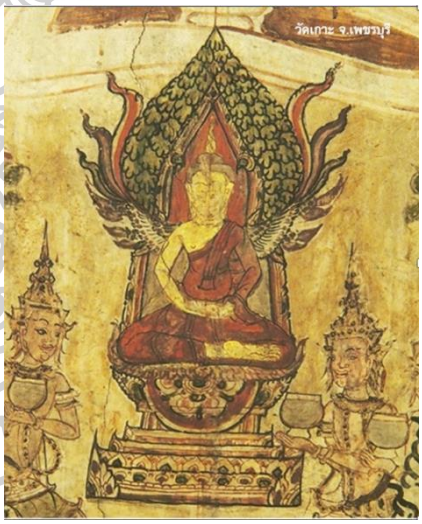
---

[150] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, พระพุทธรูปในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย (กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556)., 426

[151] สายสิงห์, พระพุทธรูปในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย., 427

ภาพที่ 103 : ภาพพุทธประวัติตอนปฐมเทศนาจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 รูปแบบของพระพุทธรูปในสมัยสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย แสดงองค์ประกอบอย่างครบถ้วนตามลักษณะจำเพาะของภาพพระพุทธในสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย

(ซ้าย)
ภาพที่ 104 : ภาพพระพุทธในภาพมารผจญจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27



(ขวา)
ภาพที่ 105 : ภาพจากพระพุทธองค์บนจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรี

ภาพที่ 106 : ภาพพระพุทธจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068 แสดงองค์ประกอบของภาพพุทธะที่เป็นลักษณะจำเพาะที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายไว้อย่างครบถ้วน

ภาพพระพุทธองค์ในงานสมุดภาพอยุธยาตอนปลายน่าจะเป็นต้นทางของรูปแบบที่สืบทอดและพัฒนาต่อมาในงานสมัยรัตนโกสินทร์ โดยมีพัฒนาการด้านรูปแบบที่ไม่ต่างไปจากเดิมมากนัก แต่ความครบถ้วนในด้านองค์ประกอบและการปรับเปลี่ยนรายละเอียดต่าง ๆ เช่น เส้นขอบของรัศมีจากเรียบง่ายเปลี่ยนเป็นเส้นตะขอแบบสินเทา หรือการปะปนกันระหว่างลายใบฝ้ายเทศและการประดับใบระกาที่กาบล่างของเรือนแก้วที่พบในงานสมัยหลังจะไม่พบในงานสมัยอยุธยาตอนปลายที่ดูจะมีความเคร่งครัดเรื่องความครบถ้วนและความหมายขององค์ประกอบต่าง ๆ ซึ่งน่าจะเป็นรูปแบบที่เป็นแบบแผนรับรู้กันทั่วไปในหมู่ช่างฝีมือในช่วงเวลานั้น

1.6.2 ภาพกษัตริย์ ชนชั้นสูง และทิพยบุคคล

ภาพชนชั้นสูงและทิพยบุคคลในงานจิตรกรรมประเพณีไทยมีลักษณะแบบอุดมคติ ไม่แสดงกล้ามเนื้อ ท่วงท่าเรียบร้อยแสดงท่าทางแบบนาฏลักษณ์ แสดงระดับขั้นหรือสถานะทางสังคมผ่านเครื่องแต่งกายและศิราภรณ์ เป็นรูปแบบโดยรวมที่เป็นแบบแผนประเพณีสืบต่อมาทำให้ยากแก่การกำหนดอายุ ในการกำหนดอายุจำเป็นต้องพิจารณาในส่วนของรายละเอียดเช่น ลายผ้านุ่ง ทรงผม ประกอบกันไป ข้อสังเกตของภาพกษัตริย์ บุคคลชั้นสูง และทิพยบุคคลในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายที่แตกต่างจากสมัยอื่น คือ

ภาพที่ 107 : ภาพสวรรค์นิมมานรดีจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 สมัยอยุธยาตอนปลาย ศิราภรณ์จะเตี้ย ไม่สูงชะลูดแบบสมัยหลัง ผ้านุ่งลายดอกขนาดใหญ่ สังเกตภาพทรงผมแบบโจงชะโดงซึ่งเป็นทรงผมแบบเก่าแก่ที่ไม่พบในสมุดภาพเล่มอื่น

ภาพที่ 108 : ภาพยมโลกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 สมัยอยุธยาตอนปลาย แสดงสถานะที่แตกต่างผ่านศิราภรณ์ ทรงผม และผ้านุ่ง ผ้านุ่งลายดอกขนาดใหญ่ ภาพทรงผมแบบโจงชะโดงซึ่งเป็นทรงผมแบบเก่าแก่ที่ไม่พบในสมุดภาพเล่มอื่น

1. รูปแบบของศิราภรณ์ในสมัยอยุธยาตอนปลายจะยังคงเตี้ยไม่สูงชะลูดแบบในสมัยหลัง

2. ศิราภรณ์ในสมัยอยุธยาตอนปลายแสดงให้เห็นแบบแผนการแบ่งชั้นสถานะทางสังคมและโอกาสในการสวมใส่ที่หลากหลายและน่าจะเป็นแบบแผนที่ช่างดูจะมีความเข้าใจเป็นอย่างดี ภาพบุคคลบนสวรรค์ชั้นนิมมารดี (ภาพที่ 107) และภาพยมโลกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 (ภาพที่ 108) แสดงการสวม

ศิราภรณ์ที่แตกต่างกันไปตามสถานะ ในภาพยังปรากฏทรงผมแบบโซงโขดงซึ่งไม่ปรากฏในสมุดภาพเล่มอื่น นอกจากนี้สัดส่วนการปรากฏของลอมพอกที่ยังคงปรากฏในงานสมุดอยุธยาตอนปลายและมีสัดส่วนการปรากฏพบมากที่สุดเมื่อเทียบกับงานสมุดภาพในสมัยต่อ ๆ มา

ภาพที่ 109 : ภาพเสด็จลงจากดาวดึงส์ในสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 แสดงภาพพระพรหมมี 4 พักตร์ พระอินทร์กายสีเขียว

ภาพที่ 110 : ภาพปฐมเทศนาจากจิตรกรรมในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี พระพรหมมี 4 พักตร์ พระอินทร์กายสีเขียว เป็นรูปแบบที่เป็นแบบแผนที่พบมากในงานสมัยอยุธยาตอนปลาย

3. เครื่องแต่งกายของชนชั้นสูงลวดลายผ้านุ่งของชนชั้นสูงโดยมากเป็นผ้าทอหรือผ้าพิมพ์ลายดอกลอย ลายกุดั่นดอกลอย และลายราชวัติ โดยลวดลายในงานสมัยนี้จะมีขนาดของลายใหญ่กว่าที่พบในงานสมัยต่อ ๆ มาอย่างเห็นได้ชัด

4. ทิพยบุคคล ที่ปรากฏมากในงานสมุดภาพได้แก่ ภาพพระอินทร์และพระพรหม ปรากฏมากในภาพเทพชุมนุม ซึ่งเป็นภาพหลักที่พบในงานสมุดภาพพระอภิธรรมแทบทุกเล่ม

5. พระพรหมที่ปรากฏในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายมีสี่หน้าเสมอ ในขณะที่พระอินทร์ มีผิววรกายสีเขียวเสมอซึ่งเป็นลักษณะที่พบทั้งในงานสมุดภาพ (ภาพที่ 109) และงานจิตรกรรมฝาผนัง (ภาพที่ 110) ที่ร่วมสมัยเดียวกัน พระพรหมสี่หน้าเป็นรูปแบบที่ปรากฏมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยซึ่งน่าจะเป็นการรับเอาอิทธิพลพุทธมหายานจากเขมรซึ่งส่งต่อมาให้อยุธยาแต่แรกเริ่ม

1.6.3 ภาพนักบวช วิทยาธร คนธรรพ์

ภาพนักบวชจะปรากฏในภาพพุทธประวัติและชาดกเป็นหลักในขณะที่ภาพวิทยาธรและคนธรรพ์จะปรากฏมากในภาพป่าหิมพานต์และภาพเทพนม จากแบบแผนที่พบภาพชาดกและป่าหิมพานต์จะเป็นเรื่องที่เป็นแบบแผนนิยมวาดในหน้าปลายของสมุดภาพไตรภูมิหากแต่ในงานสมุดภาพพระอภิธรรมจะพบการวาดภาพป่าหิมพานต์ในงานสมัยอยุธยาตอนปลายเท่านั้น ไม่พบในงานสมุดภาพสมัยอื่นต่อมาอีกเลยจนกระทั่งในช่วงปลายสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่จะปรากฏให้เห็นอีกครั้งใน

จำนวนไม่มากนักในทางกลับกันภาพเทพนมจะเป็นภาพที่ปรากฏในสมุดภาพพระอภิธรรมแทบทุกเล่ม หากแต่ภาพบุคคลที่นิยมวาดในภาพเทพนมสมัยอยุธยาตอนปลายจะมีความหลากหลายกว่ามากกว่าที่พบในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่นิยมวาดเพียงภาพนางฟ้าเทพบุตรเท่านั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าการปรากฏของภาพนักบวช วิทยาธร และคนธรรพ์ในภาพเทพนมก็เป็นลักษณะหนึ่งที่พบมากในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งแทบจะไม่พบในสมุดภาพสมัยอื่น[152]

เมื่อพิจารณาถึงการให้ความสำคัญกับภาพวิทยาธร คนธรรพ์ โดยดูจากความถี่ในการพบภาพดังกล่าวในสมุดภาพพบว่างานสมัยอยุธยาตอนปลายดูจะให้ความสำคัญกับภาพบุคคลในกลุ่มนี้มากกว่างานในสมัยหลังต่อมาซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันที่จะพบว่าในภาพจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายยังคงวาดภาพคนธรรพ์ วิทยาธรขนาดใหญ่และอยู่ในตำแหน่งที่สามารถเห็นได้ชัดเจน เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดเกาะและวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี แม้แต่การวาดภาพวิทยาธร คนธรรพ์ในตำแหน่งที่ไม่เป็นจุดสนใจเช่น ด้านบนสุดของภาพเทพชุมนุมก็จะเห็นได้ว่า สัดส่วนของพื้นที่ดังกล่าวในงานสมัยอยุธยาตอนปลายก็จะมีมากกว่าในงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

อนึ่ง ในส่วนของการกำหนดอายุจากภาพเทพนมสามารถอ่านเพิ่มเติมในประเด็นตรวจสอบเพิ่มเติมเรื่องภาพเทพนมหรือเทพชุมนุมกับการกำหนดอายุ[153]

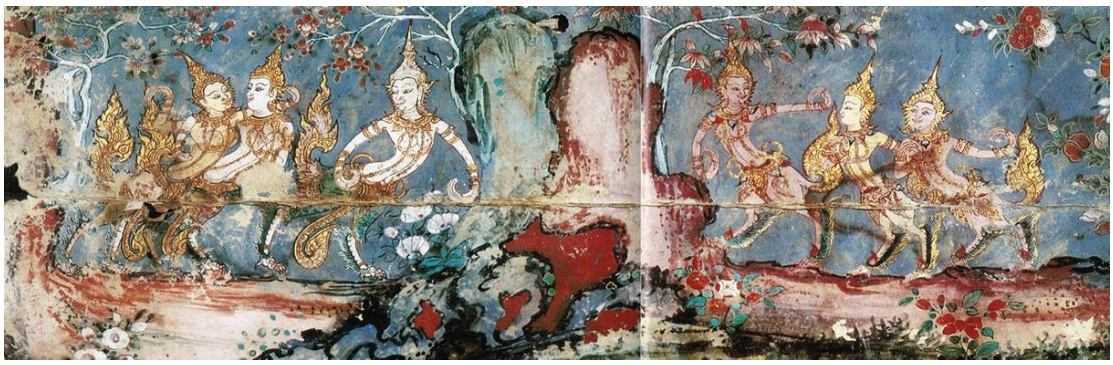
1.6.4 ภาพกินนร กินรี

กินนร กินรี เป็นสัตว์หิมพานต์ประเภทหนึ่งที่มีลักษณะเป็นครึ่งคนครึ่งนก ปรากฏในภาพป่าหิมพานต์เป็นหลัก พบทั้งในสมุดภาพพระอภิธรรมและสมุดภาพไตรภูมิ ภาพกินนร กินรีในสมัยอยุธยาตอนปลายแสดงให้เห็นชัดเจนถึงความเข้าใจของช่างในการถ่ายทอดความหมายจากคัมภีร์ ภาพกินนร กินรีในสมัยนี้ จะมีท่อนบนเป็นมนุษย์ในขณะที่ท่อนล่างเป็นนก (ภาพที่ 111-113) ในขณะที่สมุดภาพบางเล่มในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นปรากฏภาพกินนรกินรีที่มีร่างกายทั้งท่อนบนและท่อนล่างเป็นมนุษย์แต่จะมีปีกติดอยู่ที่ตัวเป็นสัญลักษณ์แทนความเป็นป่าหิมพานต์ (ภาพที่ 114) รูปแบบดังกล่าวนี้ไม่เคยปรากฏมาก่อนในงานสมัยก่อนหน้า

---

[152] ข้อสังเกตจากการตรวจสอบและเก็บสถิติจากหลักฐานที่นำมาศึกษา ดูข้อมูลเพิ่มเติมได้จากตารางที่ 15

[153]อ่านเพิ่มเติมในบทที่ 3 หัวข้อวิเคราะห์ประเด็นกำหนดอายุสมุดภาพโดยใช้รูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย ในประเด็นที่ 1 : ภาพเทพนมหรือภาพเทพชุมนุม : พัฒนาการกับการกำหนดอายุสมุดภาพ



ภาพที่ 111 : ภาพป่าหิมพานต์จากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 แสดงภาพกินนร กินรียังมีขาเป็นสัตว์ ตกแต่งหางด้วยลายกระหนกสามตัว

ภาพที่ 112 : ภาพกินนร กินรีจากภาพสุธนชาดกในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 มีครึ่งบนเป็นคน ครึ่งล่างเป็นนก

ภาพที่ 113 : ภาพกินนร กินรีจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5 สมัยอยุธยาตอนปลาย ครึ่งตัวบนเป็นคน ครึ่งตัวล่างเป็นนก พระพักตร์และรัศมีเรียบง่ายแบบอยุธยาตอนปลาย

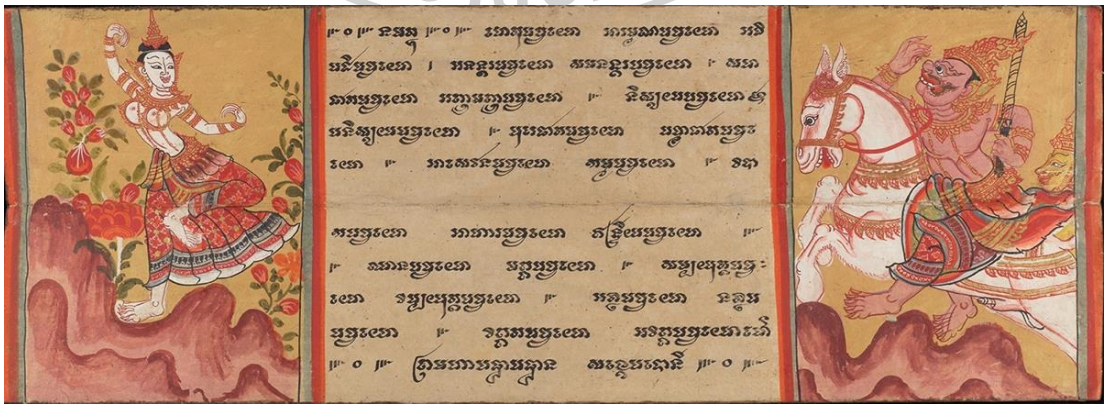
ภาพที่ 114 : กินรีในภาพสุธนชาดกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก มีท่อนล่างแบบมนุษย์แล้วเพิ่มปีกและหางนก ซึ่งเป็นลักษณะที่ไม่พบในงานสมัยอยุธยาตอนปลาย (ขาเป็นนก : ภาพที่ 111-113)

จากการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายดังที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่ารูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นพัฒนาการทางรูปแบบที่เกิดจากผสมผสานดัดแปลงระหว่างรูปแบบที่ทำสืบมาจากสมัยก่อนหน้ากับรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลด้านศิลปะจากภายนอกโดยเฉพาะจากเครื่องถ้วยจีนที่ผ่านเข้ามาทางการทูตและการค้าสอดคล้องกับความเป็นไปภายในราชสำนักอยุธยาตอนปลายที่มีความสัมพันธ์อันดีกับจีนเป็นอย่างมากในช่วงเวลานี้ รูปแบบศิลปกรรมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายยังแสดงเป็นหลักฐานสะท้อนให้เห็นว่าช่างผู้สร้างงานในช่วงเวลานี้มีความรู้ความเข้าใจเรื่องคติความเชื่อจากคัมภีร์เป็นอย่างดีและมีการสร้างสรรค์รูปแบบสื่อสัญลักษณ์ที่ผ่านการพัฒนาจนเป็นแบบแผนที่ได้รับการถ่ายทอดเรียนรู้กันอย่างแพร่หลาย รูปแบบศิลปกรรมดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับจารีต ความเคร่งครัดเรื่องการแบ่งสถานะแบ่งขั้นทางสังคมได้อย่างเด่นชัด

นอกจากนี้ รูปแบบทางด้านศิลปกรรมในสมุดภาพสมัยอยุธยายังแสดงให้เห็นทักษะขั้นสูงของช่างฝีมือในเวลาดังกล่าวผ่านทางลายเส้นอิสระพลิ้วไหว การจัดวางองค์ประกอบที่เหมาะเจาะลงตัว ให้ความสำคัญกับรายละเอียดและลวดลายตกแต่งเป็นอย่างมาก อีกทั้งความสามารถในการดัดแปลงพลิกแพลงรูปแบบอย่างหลากหลายโดยยังคงรักษารูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองไว้ได้อย่างดีแสดงถึงความรุ่งเรืองทางศิลปะของสมัยอยุธยาตอนปลายที่เป็นผลมาจากความมั่นคงของอาณาจักรและความรุ่งเรืองทางการค้าที่ยาวนานต่อเนื่องมาเป็นเวลากว่าศตวรรษ

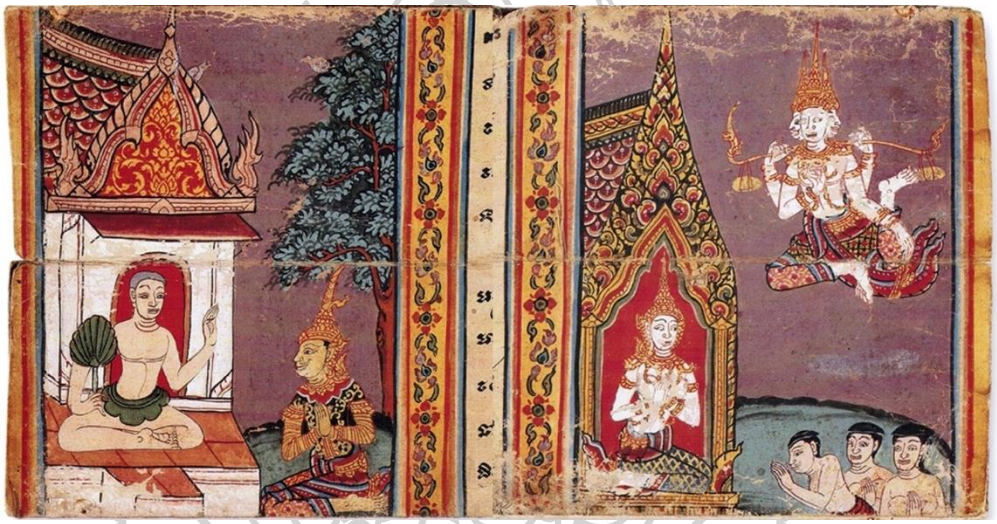
2. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์

สมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลาย ธนบุรี ถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้ประกอบไปด้วยสมุดภาพในสองลักษณะใหญ่ ๆ คือ สมุดภาพที่ยังคงมีรูปแบบโดยรวมแบบอยุธยา (กลุ่มที่ 1) และสมุดภาพที่มีลักษณะเฉพาะที่จะมีลักษณะโดยรวมแตกต่างไปจากสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างสังเกตได้ (กลุ่มที่ 2) โดยมีความเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ค่อนข้างชัด คือ



ภาพที่ 115 : ภาพวิธุรชาดกจากสมุดภาพ Thai MS 1340 ระบุปีสร้างพ.ศ.2323
โทนสีหม่นคล้ำและการทิ้งพื้นที่ว่างด้านหลังของภาพโดยไม่ตกแต่งลวดลายเป็นรูปแบบในสมุดภาพสมัยรอยต่อที่ต่างจากสมัยอยุธยาตอนปลาย

- ลายเส้นที่แข็ง นิ่ง ไม่อ่อนช้อย ไม่พลิ้วอิสระและแสดงความเคลื่อนไหวดังเช่นที่พบในสมัยอยุธยาตอนปลาย
- การตัดทอนองค์ประกอบและรายละเอียดต่าง ๆ ภายในภาพตลอดจนการขาดหายไปหรือการไม่ให้ความสำคัญกับลวดลายและการประดับตกแต่ง ดังที่ปรากฏพบการทิ้งพื้นที่ว่างด้านหลังของภาพเป็นพื้นที่ใหญ่โดยไม่ประดับลวดลายใดใดในสมุดภาพกลุ่มนี้เป็นจำนวนมาก ตัวอย่างการจัดวางองค์ประกอบจากสมุดภาพที่ระบุปีสร้างได้แก่ สมุดภาพ Thai MS 1340 (ปีพ.ศ. 2323 : ภาพที่ 115) และสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ จ.สุพรรณบุรี เล่มที่ 2 (ปีพ.ศ. 2326 : ภาพที่ 116) และจากสมุดภาพที่ไม่ปรากฏปีสร้างเช่น สมุดภาพเลขที่ IO Pali 207 แสดงให้เห็นว่าการให้รายละเอียดอย่างพิสดารและความวิจิตรฟุ่มเฟือยที่เคยมีมาในสมัยก่อนหน้าได้หายไปอย่างสิ้นเชิง



ภาพที่ 116 : ภาพนารทชาดกจากสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิเล่มที่ 2 ระบุปีสร้าง พ.ศ. 2326

จากการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายจากหลักฐานที่นำมาศึกษา (รายละเอียดเพิ่มเติมในตารางแนบท้ายบทนี้) แสดงให้เห็นลักษณะร่วมที่พบเฉพาะในกลุ่มสมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์ซึ่งได้แก่การปรากฏอยู่ร่วมกันระหว่างรูปแบบที่สืบต่อมาจากสมัยก่อนหน้าคือศิลปะอยุธยาตอนปลายและรูปแบบอย่างใหม่ที่ไม่ปรากฏมาก่อน โดยที่รูปแบบอย่างใหม่นี้จะยังคงใช้ต่อเนื่องและพัฒนาต่อไปจนเป็นแบบแผนที่นิยมในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

สัดส่วนระหว่างรูปแบบอยุธยาตอนปลายและรูปแบบใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิมที่ปรากฏภายในสมุดภาพแต่ละเล่มสามารถนำมาเป็นตัวช่วยกำหนดอายุของสมุดภาพได้ละเอียดมากขึ้น โดยแบ่งกลุ่มของสมุดภาพในช่วงรอยต่อนี้ออกเป็น 2 กลุ่มตามสัดส่วนของรูปแบบที่พบคือ

กลุ่มที่ 1 : กลุ่มที่มีรูปแบบโดยรวมแบบศิลปะอยุธยาตอนปลายแต่เริ่มปรากฏรูปแบบใหม่หรือลักษณะบางประการที่แตกต่างไป สันนิษฐานว่าเป็นสมุดภาพที่สร้างในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกับสมัยศิลปะอยุธยาตอนปลายต่อเนื่องถึงสมัยธนบุรีหรือราวต้นพุทธศตวรรษที่ 24

สมุดภาพในกลุ่มนี้มีรูปแบบใกล้เคียงกับศิลปะอยุธยาตอนปลายมากโดยเฉพาะการใช้โทนสีสดใสซึ่งเป็นที่นิยมมากในศิลปะอยุธยาตอนปลายแต่โทนสีที่ปรากฏในช่วงรอยต่อนี้จะมีลักษณะต่างไปเล็กน้อยโดยพบสมุดภาพในกลุ่มนี้เป็นจำนวนมากที่ใช้**โทนสีสดใสแบบโทนอ่อน (Pastel)** กล่าวคือเป็นสีโทนสดใสแบบอยุธยาที่ยังคงมีเนื้อสีแบบโปร่งแต่ทำให้โทนสีโดยรวมอ่อนด้วยการผสมน้ำทำละลายมากขึ้น ไม่ใช่โทนสีอ่อนที่เกิดจากการผสมสีขาว (Tint) แบบที่นิยมในสมัยหลัง

จากหลักฐานที่นำมาศึกษาทั้งหมด 70 เล่มปรากฏสมุดภาพที่ใช้โทนสีสดใสในโทนอ่อนนี้จำนวน 11 เล่ม ในจำนวนนี้ทั้งหมดยังคงสืบต่อรูปแบบศิลปะแบบอยุธยาตอนปลายลงมาหากแต่กว่าครึ่งของสมุดภาพจำนวนนี้จะพบการปรากฏอยู่ร่วมกันของรูปแบบใหม่และรูปแบบเก่า เช่น ภาพต้นไม้ที่เน้นดอกขนาดใหญ่เต็มต้นแบบอยุธยาตอนปลายแต่มีขนาดของดอกเล็กลงมากและไม่เน้นลายเส้นปรากฏคู่กับต้นไม้ที่ใช้พู่กันแต้มเป็นใบโดยไม่ตัดเส้น (ภาพที่ 117-118) ซึ่งน่าจะเป็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในช่วงหลังจากสมัยอยุธยาแล้ว ในขณะที่สมุดภาพบางเล่มยังคงรูปแบบศิลปะแบบอยุธยาตอนปลายไว้อย่างครบถ้วนโดยเฉพาะลักษณะของลายเส้น การจัดองค์ประกอบภาพตลอดจนรูปแบบที่แสดงถึงทักษะและความมั่นใจของช่างที่มีทักษะสูงของอยุธยาตอนปลายดังเช่นสมุดภาพที่ไม่มีระบุปีสร้างภายในเล่มเลขที่ 1984.501 (ภาพที่ 119) จากลักษณะที่พบจึงมีความเป็นไปได้สูงว่าโทนสีสดใสแบบโทนอ่อนนี้น่าจะมีการใช้งานมาก่อนแล้วตั้งแต่ในสมัยอยุธยาตอนปลายหากแต่ไม่เหลือหลักฐานที่สามารถกำหนดอายุได้มาเทียบเคียงได้

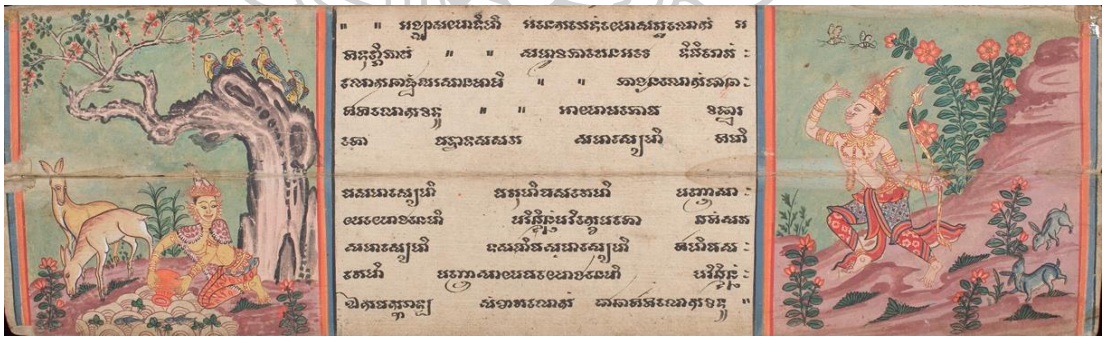
โทนสีสดใสนี้จะยังคงปรากฏใช้ต่อมาจนถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ดังที่จะพบการกลับมาปรากฏของสีโทนนี้อีกในสมุดภาพ “ตำรารำ” ในสมัยรัชกาลที่ 1[154] (ภาพที่ 120) และจะไม่พบปรากฏอีกเลยตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24

---

[154] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้จัดทำ “ตำราภาพรำ” ขึ้นใหม่ไว้เป็นแบบแผนสำหรับพระนครจำนวน 36 ท่ารำ โดยฝีมือช่างวาดในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีลักษณะเป็นภาพท่ารำในสมุดไทยขาว อ้างอิงจาก อัมไพพรรณ เดชะชาติ, "ศิลปวิทยาการจากสาส์นสมเด็จด้านนาฏศิลป์," in ศิลปะวิทยาการจากสาส์นสมเด็จ (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2563)., 57

ภาพที่ 117 : ภาพไม้ยืนต้นประดับดอกไม้จากสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ จ.สุพรรณบุรี เล่มที่ 1 สันนิษฐานว่าเป็นสมุดภาพที่สร้างในสมัยรอยต่อ สังเกตลายเส้นนิ่งแข็ง ต้นไม้และดอกไม้จะมีขนาดเล็กลงกว่าสมัยอยุธยาตอนปลาย ภาพบุคคลมีความเป็นพื้นบ้านมาก

ภาพที่ 118 : ภาพฤาษีทัตตชาดกจากสมุดภาพ OR 14255 (ซ้าย) และภาพเทพนมจากสมุดภาพ IO Pali 207 (ขวา) วาดด้วยโทนสีสดใสแบบโทนอ่อน ภาพไม้ยืนต้นประดับดอกที่มีลักษณะและสัดส่วนแบบเหมือนจริงมากขึ้น ขนาดของดอกเล็กลงกว่าสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างมาก

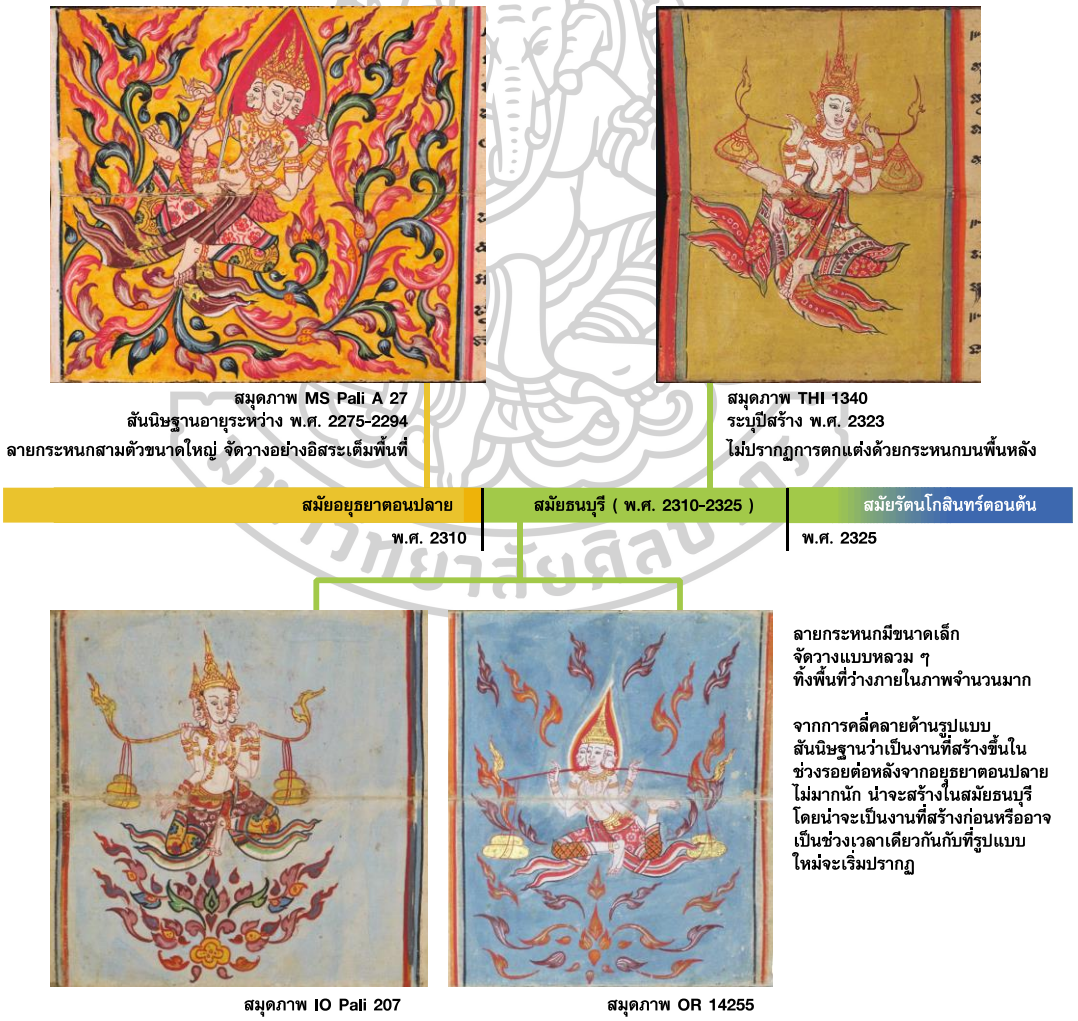


ภาพที่ 119 : ภาพป่าหิมพานต์จากสมุดภาพ1984.501 แสดงโทนสีสดใสที่อ่อนลง ไม้ยืนต้นประดับดอกและไม้พุ่มมีดอกและภาพสัตว์ธรรมชาตินิยมวาดเป็นคู่ ท่าทางเอี้ยวตัว และซุกซนแสดงการเคลื่อนไหวแบบศิลปะอยุธยาตอนปลาย

ภาพที่ 120 : ภาพจากตำรารำสมัยรัชกาลที่ 1แสดงโทนสีสดใสแบบโทนอ่อนที่นิยมมากก่อนในสมัยอยุธยาตอนปลาย สังเกตภาพไม้ยืนต้นประดับดอกที่มีลักษณะแบบเหมือนจริงขึ้นมาก ดอกไม้รูปแบบซ้ำ ๆ และขนาดดอกเล็กลงกว่าสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างมากหากแต่องค์ประกอบและรูปแบบของภาพทิวทัศน์ยังคงมีลักษณะแบบอยุธยาตอนปลาย

นอกจากนี้ยังพบข้อสังเกตเกี่ยวกับองค์ประกอบบางอย่างที่ทำหน้าที่สื่อความหมายในภาพที่นิยมเขียนถ่ายทอดต่อ ๆ กันมาจนกลายเป็นแบบแผนไปแล้วเช่น ลายกระหนกในภาพนารทชาดกที่แสดงถึงความเป็นทิพยบุคคลลอยอยู่ในอากาศ

จากการเปรียบเทียบภาพนารทชาดกจากสมุดภาพสมัยรอยต่อเปรียบเทียบกับสมัยอยุธยาตอนปลายในภาพที่ 121 แสดงให้เห็นว่า ลายกระหนกที่รองรับหรือตกแต่งรอบภาพบุคคลที่ปรากฏในสมุดภาพที่ไม่ระบุปีสร้างจำนวนหนึ่งอันได้แก่ สมุดภาพ IO Pali 207 และสมุดภาพ OR 14255 จะมีลักษณะนิ่ง แข็ง เริ่มเห็นความสมมาตรทางด้านรูปแบบ (รูปแบบซ้าย-ขวาเหมือนกัน) มีขนาดเล็กลงจนทำให้เหลือพื้นที่ว่างมาก ให้ความรู้สึกหลวม ๆ ไม่เต็มภาพซึ่งจะต่างไปจากลายกระหนกในภาพเดียวกันจากสมุดภาพ MS Pali A 27 ซึ่งเป็นงานในสมัยอยุธยาตอนปลายที่กระหนกจะมีขนาดไม่เท่ากัน มีขนาดค่อนข้างใหญ่ จัดวางอย่างอิสระเต็มภาพ ในขณะที่สมุดภาพสมัยธนบุรีคือสมุดภาพ THI 1340 ที่ระบุปีสร้างพ.ศ. 2323 กลับไม่ปรากฏภาพกระหนกดังกล่าวอีกเลย



ภาพที่ 121 : ภาพเปรียบเทียบลายกระหนกจากสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายและสมุดภาพสมัยรอยต่อแสดงการคลี่คลายด้านรูปแบบ (สมุดภาพ MS Pali A27 : ซ้ายบน) กับสมุดภาพสมัยธนบุรี (สมุดภาพ THI 1340 : ขวาบน) และสมุดภาพที่ไม่ระบุปีสร้างสองเล่มคือ สมุดภาพ IO Pali 207 (ซ้ายล่าง) และ OR 14255 (ขวาล่าง)

เมื่อพิจารณาถึงการคลี่คลายทางรูปแบบของการประดับกระหนกดังที่ได้กล่าวมาประกอบกับรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายโดยรวมที่เป็นรูปแบบที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลายจึงมีความเป็นไปได้ว่า สมุดภาพในกลุ่มนี้น่าจะเป็นงานที่สร้างขึ้นหลังจากสมัยอยุธยาตอนปลายไม่นานนัก หากแต่ไม่เหลือหลักฐานที่สามารถกำหนดอายุได้มาเทียบเคียงได้ ตัวอย่างสมุดภาพในกลุ่มนี้ได้แก่ สมุดภาพ IO Pali 207, สมุดภาพ Thai MS 1341, สมุดภาพ OR 14255

กลุ่มที่ 2 : กลุ่มที่มีลักษณะโดยรวมและปรากฏรูปแบบศิลปกรรมที่แตกต่างจากศิลปะอยุธยาตอนปลายแล้วอย่างชัดเจนโดยรูปแบบใหม่ที่ปรากฏนี้จะพัฒนาต่อไปเป็นที่นิยมในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น สมุดภาพในกลุ่มนี้น่าจะเป็นงานที่มีอายุสร้างในสมัยธนบุรีต่อเนื่องถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์หรือราวต้นถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 24

จากหลักฐานสมุดภาพที่นำมาศึกษาทั้งหมด 70 เล่มพบว่ามีสมุดภาพที่ปรากฏปีสร้างในสมัยธนบุรีถึงต้นรัตนโกสินทร์จำนวน 8 เล่ม ประกอบด้วยสมุดภาพพระอภิธรรมจำนวน 5 เล่ม และสมุดภาพไตรภูมิ 3 เล่ม ได้แก่

- สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่ม[155] ได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 และ 10/ ก และสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน ปรากฏปีสร้าง พ.ศ. 2319 ภายในเล่ม
- สมุดภาพพระอภิธรรมเจ็ด เลขที่ 131 ปรากฏปีสร้าง พ.ศ. 2322 ตรงกับสมัยธนบุรี
- สมุดภาพ THAI MS 1340 ปรากฏปีสร้าง พ.ศ. 2323 ตรงกับสมัยธนบุรี
- สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิเล่มที่ 2 ปรากฏปีสร้าง พ.ศ. 2326 ตรงกับช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (ปีที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์)
- สมุดภาพ 2006.27.85 ปรากฏปีสร้าง พ.ศ. 2334 ช่วงต้นของสมัยรัชกาลที่ 1
- สมุดภาพ THAI MS 1314 ปรากฏปีสร้าง พ.ศ. 2338 ช่วงต้นของสมัยรัชกาลที่ 1

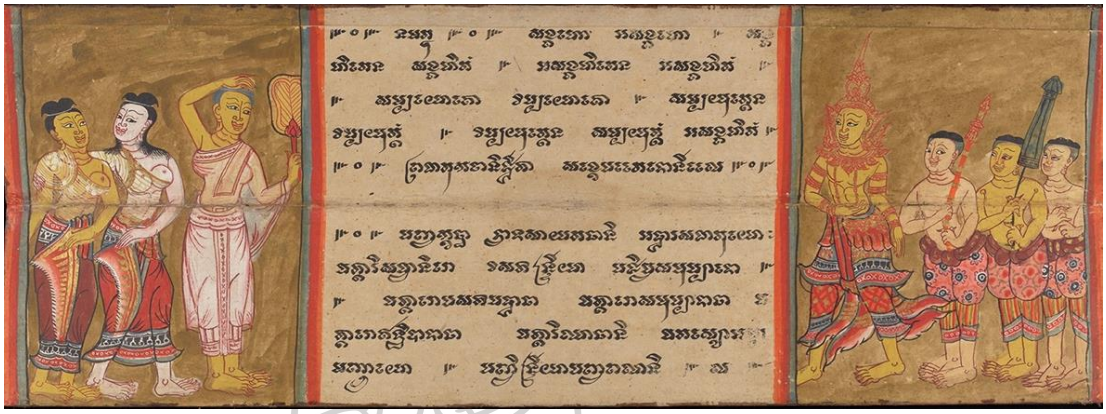
รูปแบบโดยรวมที่ปรากฏในสมุดภาพกลุ่มนี้จะมีความเป็นพื้นถิ่นสูง มีการใช้โทนสีแตกต่าง ขาดความต่อเนื่องด้านรูปแบบและความเข้าใจแบบแผน อีกทั้งคุณภาพของงานลดลง ลายเส้นจะนิ่งแข็ง สัดส่วนไม่งดงามและไม่ปรากฏการตกแต่งอย่างวิจิตรเช่นที่พบในงานอยุธยาตอนปลาย เห็นได้ชัดว่าทักษะของช่างที่แสดงออกในงานเทียบไม่ได้กับงานในสมัยก่อนหน้า

ข้อแตกต่างที่สังเกตเห็นได้ค่อนข้างชัดระหว่างสมุดภาพที่สร้างในช่วงรอยต่อในกลุ่มนี้กับ

---

[155] รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่มมีความแตกต่างกันมากและไม่สอดคล้องกับรูปแบบที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้ (ในความเห็นของผู้ทำการศึกษา) จึงมิได้นำมาพิจารณาในหัวข้อนี้แต่จะนำไปวิเคราะห์เพิ่มเติมในท้ายบทที่ 3 หัวข้อ วิเคราะห์ประเด็นกำหนดอายุสมุดภาพโดยใช้รูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย ประเด็นที่ 2 : การกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีด้วยรูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย

สมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายคือ ความเปลี่ยนแปลงทางด้านโทนสี โดยจะปรากฏการใช้**โทนสีหม่นคล้ำ(ผสมดำ : Shade)** ได้แก่โทนสีแท้ (Hue) ที่ผสมสีดำเข้าไปไม่มากก็น้อยเป็นโทนสีใหม่ที่เริ่มปรากฏในสมุดภาพช่วงเวลานี้ซึ่งไม่พบในงานอยุธยาตอนปลายมาก่อนและเป็นโทนสีที่จะยังคงใช้และพัฒนาต่อไปในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น สมุดภาพที่ใช้โทนสีคล้ำนี้จะไม่ปรากฏโทนสีสดใสภายในเล่ม ดังเช่นที่พบในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายอีกต่อไป ดังตัวอย่างที่พบในสมุดภาพที่ระบุปีสร้างในเล่ม ได้แก่ สมุดภาพ Thai MS 1340 (พ.ศ. 2323 : ภาพที่ 115 และ 122) สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2 ปรากฏปีสร้าง พ.ศ. 2326 (ภาพที่ 116) เป็นอาทิ



ภาพที่ 122 : ภาพมโหสถชาดกจากสมุดภาพ THI 1340 (พ.ศ. 2323) สมัยธนบุรีแสดงโทนสีหม่นคล้ำที่ปรากฏในระยะนี้แล้ว

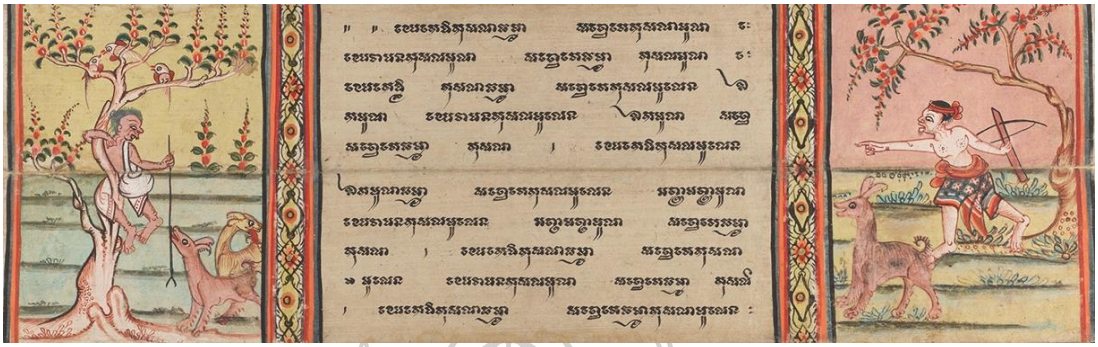
ในช่วงเวลานี้ยังเป็นช่วงที่เริ่มปรากฏรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่แตกต่างไปจากเดิม ซึ่งจะเป็นต้นทางที่จะพัฒนาต่อไปเป็นรูปแบบเฉพาะที่นิยมมากในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้แก่

2.1 ภาพสัตว์

ภาพสัตว์ปรากฏในสัดส่วนน้อยมากในสมุดภาพสมัยรอยต่อนี้ เหตุผลส่วนหนึ่งน่าจะเป็นเพราะความนิยมในการวาดภาพป่าหิมพานต์ที่ลดลงในขณะเดียวกันภาพสัตว์อาจถูกจัดเป็นองค์ประกอบที่ใช้ประดับตกแต่งซึ่งถูกมองว่าไม่จำเป็นจึงถูกตัดทอนออกจากภาพในช่วงเวลานี้ อย่างไรก็ดี ภาพสัตว์ธรรมชาติที่พบในระยะนี้ (ภาพที่ 123) จะมีท่าทางเป็นธรรมชาติ (สมจริง) ไม่มีลักษณะของสัตว์ที่แสดงถึงอิทธิพลศิลปะจีนซึ่งเป็นที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายที่มีลักษณะเด่น คือ เป็นสัตว์ธรรมชาติที่มีหน้าตาขี้เล่น ซุกซน แสดงท่าทางเอี้ยวตัวและท่าทางที่เน้นการเคลื่อนไหวอย่างมาก[156]ซึ่งแทบจะไม่ปรากฏพบในช่วงเวลานี้ อีกทั้งยังไม่ปรากฏภาพสัตว์หิมพานต์แบบจีนแท้

[156] จันทร์มณี, "จิตรกรรมรูปสัตว์และธรรมชาติที่ประดับผนังศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี.",

(สัตว์ผสมแบบจีน) ในเวลานี้อีกด้วยเช่นกัน (เว้นแต่เพียงภาพสัตว์ในป่าหิมพานต์ในสมุดภาพไตรภูมิบางเล่มที่ยังคงปรากฏภาพสัตว์หิมพานต์แบบไทยผสมจีนอยู่บ้างซึ่งน่าจะเป็นการตกค้างของรูปแบบเนื่องด้วยโดยมากแล้วสมุดภาพไตรภูมิมักจะเป็นการคัดลอกต่อ ๆ กันมา)



ภาพที่ 123 : ภาพสัตว์ธรรมชาติและภาพต้นไม้จากสมุดภาพ THI 1341 ซึ่งสันนิษฐานว่าสร้างในช่วงรอยต่อ สัตว์ธรรมชาติมีลักษณะเหมือนจริง ไม่แสดงท่าทางซุกซน ไม่อยู่นิ่งแบบศิลปะจีนที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลาย

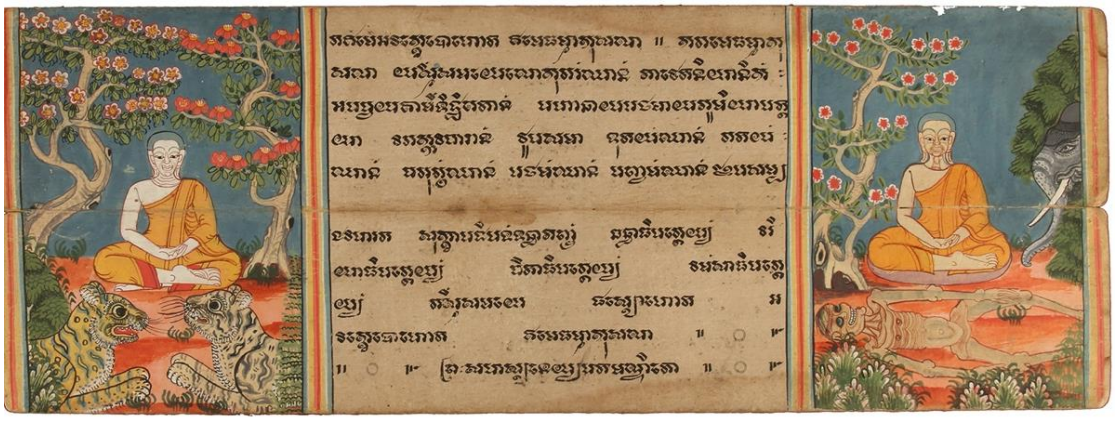
ลักษณะของสัตว์ธรรมชาติที่แตกต่างไปในช่วงรอยต่อนี้แสดงให้เห็นถึงการขาดความต่อเนื่องทางด้านรูปแบบที่น่าจะเกิดจากการขาดตอนหรือความขาดแคลนช่างฝีมืออันเป็นผลมาจากสภาพบ้านเมืองหลังสงครามใหญ่ซึ่งสะท้อนออกมาทางรูปแบบที่แสดงถึงทักษะของช่างเขียนที่ไม่เชี่ยวชาญและไม่คุ้นเคยกับรูปแบบเท่ากับในสมัยก่อนหน้า

อนึ่ง รูปแบบของภาพสัตว์ธรรมชาติที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยประเพณีแทบทุกสมัยมักมีลักษณะที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากภาพสัตว์ในศิลปะจีน และน่าจะด้วยเหตุที่มีการใช้ต่อเนื่องกันมาเป็นเวลานานจนเกิดความคุ้นชินจนรับเข้ามาเป็นรูปแบบมาตรฐานที่เป็นแบบแผนจนปัจจุบัน อย่างไรก็ตามรูปแบบที่ขี้เล่น ซุกซน และท่าทางอิสระเคลื่อนไหวแบบธรรมชาติอย่างที่เป็นอิทธิพลจากศิลปะจีนนี้นับเป็นองค์ประกอบที่ช่วยบ่งชี้ถึงช่วงเวลาการสร้างงานได้อีกทางหนึ่งดังจะเห็นได้ว่าภาพสัตว์ธรรมชาติในสมุดภาพสมัยรอยต่อนี้จะแสดงท่าทางนิ่ง แข็ง ไม่อิสระและไม่แสดงความเคลื่อนไหวได้เท่ากับภาพสัตว์ธรรมชาติในสมัยอยุธยาตอนปลายที่เป็นช่วงเวลาที่อิทธิพลศิลปะแบบจีนรุนแรงและได้รับความนิยมมาก ภาพสัตว์ธรรมชาติที่แสดงอิทธิพลจีนอย่างมากนี้จะกลับมาปรากฏอีกครั้งในงานฟื้นฟูงานเก่าในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

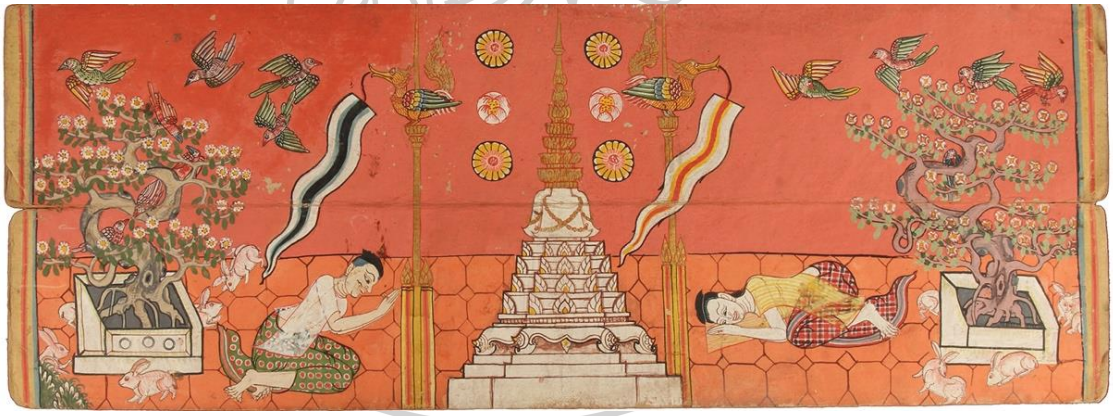
2.2 ภาพต้นไม้

ภาพต้นไม้ยืนต้นตกแต่งด้วยดอกไม้สีสดใสขนาดใหญ่แบบอยุธยาตอนปลายจะยังคงปรากฏในงานสมัยรอยต่อนี้หากแต่ขนาดของดอกจะเล็กลง แต่ละดอกมีรูปแบบคล้ายหรือเหมือนกันทุกดอก ขนาดของดอกใกล้จนแทบจะเท่ากัน วางในระยะห่างเท่า ๆ กันไม่อิสระเช่นแต่เดิมมา (ภาพที่ 123-125) ภาพต้นไม้ยืนต้นตกแต่งด้วยดอกไม้สีสดนี้จะค่อย ๆ คลี่คลายจากรูปแบบที่เป็นอุดมคติแบบอยุธยาตอนปลายไปเป็นรูปแบบที่ใกล้เคียงความเป็นจริงมากขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ดู

ภาพเปรียบเทียบต้นไม้สมัยรอยต่อกับอยุธยาตอนปลายในภาพที่ 126-128) ลักษณะการจัดวางองค์ประกอบแบบซ้ำ ๆ เหมือนกันในระยะห่างถี่ ๆ เท่า ๆ กันที่เริ่มพบในงานระยะนี้จะยังปรากฏต่อไปและเป็นรูปแบบที่พบมากในโครงสร้างลวดลายและการจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ในศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วยเช่นกัน

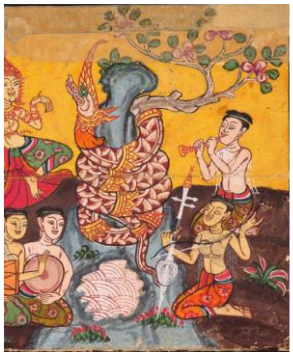


ภาพที่ 124 : ภาพอสุภกรรมฐานจากสมุดภาพพระอภิธรรมเลขที่ 131 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2322
สังเกตว่าภาพสัตว์ธรรมชาติยังคงลักษณะแบบศิลปะจีนที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายแต่ลายเส้นและท่าทางจะนิ่งแข็ง ไม่เคลื่อนไหว ภาพต้นไม้ตกแต่งด้วยดอกไม้ที่ขนาดเล็กลงกว่าก่อน รูปแบบซ้ำ ๆ ขนาดใกล้กันจัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กัน



ภาพที่ 125 : ภาพสัตว์และต้นไม้จากสมุดภาพพระอภิธรรมเลขที่ 131 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2322
ภาพสัตว์ธรรมชาติยังคงรูปแบบที่มาจากศิลปะจีนแบบที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายแต่ลายเส้นและท่าทางจะนิ่งแข็ง ไม่พลิ้วอิสระอย่างแต่ก่อน ภาพต้นไม้ตกแต่งด้วยดอกไม้ที่ขนาดเล็กลงกว่าก่อน รูปแบบซ้ำ ๆ ขนาดใกล้กันจัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กัน

สมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1


สมุดภาพ MS Pali A 27

สมุดภาพ OR 14255

สมุดภาพ THI 1341

สมัยอยุธยาตอนปลาย | สมัยรอยต่อ

ภาพที่ 126 : แสดงการเปรียบเทียบไม้ยืนต้นประดับดอกไม้สีสดใสที่เป็นลักษณะที่จะสืบต่อมาเป็นแบบแผนแต่รูปแบบในแต่ละช่วงเวลาจะต่างกัน สมัยอยุธยาตอนปลายจะมีความเป็นธรรมชาติแบบจีนและการจัดวางแบบอิสระกว่าในสมุดภาพที่สร้างในช่วงรอยต่อซึ่งจะมีจังหวะการจัดวางที่ค่อนข้างเป็นระเบียบ ขนาดของดอกใกล้เคียงวางในระยะห่างเท่า ๆ กัน

สมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1

สมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3

สมุดภาพ THI 1341

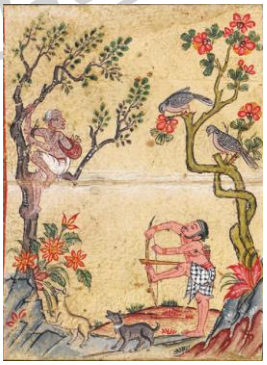
สมุดภาพ IO Pali 207

สมัยอยุธยาตอนปลาย | สมัยรอยต่อ

ภาพที่ 127 :ภาพแสดงการเปรียบเทียบรูปแบบไม้ดอกแบบไม้พุ่มขนาดใหญ่ระหว่างสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายและสมุดภาพช่วงรอยต่อรูปแบบในสมัยรอยต่อจะมีรูปแบบดอกที่คัดทอนและมีความประดิษฐ์มากขึ้นต่างจากอยุธยาตอนปลายที่มีความเป็นธรรมชาติอย่างศิลปะจีน ทั้งสองสมัยจะยังไม่ให้ความสำคัญกับสัดส่วนตามความเป็นจริง สัตว์ธรรมชาติในช่วงรอยต่อมีลักษณะเหมือนจริง ไม่แสดงท่าทางซุกซนอย่างในสมัยก่อนหน้า ภาพต้นไม้ตกแต่งด้วยดอกรูปแบบซ้ำ ๆ ขนาดใกล้เคียงกันจัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กัน

สมุดภาพ MS Pali A 27

สมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3


สมุดภาพ OR 14068

สมุดภาพวัดลาดเล่มที่ 1

สมัยอยุธยาตอนปลาย | สมัยรอยต่อ

ภาพที่ 128 : ภาพแสดงการเปรียบเทียบรูปแบบไม้ยืนต้นประดับดอกไม้สีสดใสในสมุดภาพอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรอยต่อ ภาพไม้ยืนต้นประดับดอกไม้สีสดใสเป็นรูปแบบที่ทำต่อเนื่องจนเป็นแบบแผน หากแต่รูปแบบในแต่ละช่วงเวลาจะแตกต่างกัน สมัยอยุธยาตอนปลายมีความเป็นธรรมชาติแบบศิลปะจีนสูงและจะเริ่มปรากฏมุมมองแบบใกล้ความจริงมากขึ้นในสมุดภาพที่สร้างในช่วงรอยต่อก่อนที่มุมมองแบบเสมือนจริงและเสมือนจริงแบบศิลปะตะวันตกจะเข้ามาแทนที่ในสมัยต่อมา

2.3 ภาพบุคคล

ภาพบุคคลในระยะนี้มีขนาดเท่า ๆ กันไม่ได้ใช้ขนาดแสดงความสำคัญเช่นที่พบในงานสมัยอยุธยาตอนปลายน่าจะเป็นด้วยความเข้าใจด้านมุมมองแบบสมจริงที่มากขึ้น

พระพักตร์ของภาพชนชั้นสูงและทิพยบุคคลในช่วงนี้จะเริ่มนิ่ง และไม่แสดงออกทางอารมณ์มากเท่าสมัยอยุธยาตอนปลาย หากแต่ยังคงมีความแตกต่างกันในแต่ละบุคคลและยังคงแสดงท่าทางตามธรรมชาติ ยังไม่ยึดติดกับท่าทางแบบนาฏลักษณ์และมีหน้าตาในลักษณะนิ่งแบบหุ่นแบบในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในสมุดภาพสมัยรอยต่อนี้จะปรากฏหน้าตาแบบพื้นถิ่นในสัดส่วนที่เพิ่มขึ้นมากกว่าในสมัยอื่นและจะยังคงปรากฏต่อไปในงานสมุดภาพในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนกระทั่งกลางพุทธศตวรรษที่ 24[157] จึงจะเริ่มเห็นความเปลี่ยนแปลง

ภาพบุคคลในช่วงเวลานี้โดยมากแล้วจะสวมเครื่องแต่งกายที่มีรูปแบบเหมือน ๆ กันมีสังวาลย์ กรองศอ และทับทรวง เป็นพื้นซึ่งต่างไปจากในสมัยอยุธยาตอนปลายที่ช่างเขียนจะให้ความสำคัญกับสถานะทางสังคมผ่านเครื่องแต่งกายและศิราภรณ์เป็นอย่างมาก

2.4 มุมมองและสัดส่วนของภาพ

มุมมองและสัดส่วนของภาพในสมุดภาพสมัยรอยต่อนี้เริ่มแสดงการรับรู้ด้านมุมมองแบบสมจริงและปรากฏภาพในมุมมองจากด้านบน (Bird's Eyes View) มากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด สัดส่วนภาพบุคคลเทียบกับอาคารหรือสภาพแวดล้อมเช่น ภาพต้นไม้ ภาพทิวทัศน์จะมีสัดส่วนที่สอดคล้องกับความเป็นจริงมากขึ้นกว่าสมัยอยุธยาตอนปลายมากแต่จะยังไม่เท่ากับงานในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะในช่วงปลายรัชกาลที่ 2-รัชกาลที่ 3 ที่มีสัดส่วนอาคารสูงขึ้นมากและมีมุมมองแบบเสมือนจริงเข้ามาเต็มตัวทำให้ขนาดของบุคคลเล็กลงมาก

การดำรงอยู่ร่วมกันของรูปแบบเก่าและใหม่ที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยรอยต่อนี้สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อทางด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายซึ่งเกิดจากความเปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลันของสภาพบ้านเมืองหลังสงครามครั้งใหญ่และแม้ว่าสมัยธนบุรีจะมีช่วงเวลาสั้นมากเพียง 15 ปีและแทบไม่เหลือหลักฐานด้านศิลปกรรมที่กำหนดอายุได้แน่ชัดให้ศึกษาแต่จากสมุดภาพที่ปรากฏจารึกแสดงให้เห็นว่าในช่วงเวลาดังกล่าวมีความเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบที่

---

[157] จากหลักฐานสมุดภาพที่นำมาศึกษา พบพระพักตร์ในลักษณะแบบช่วงรอยต่อนี้ในสมุดภาพที่มีอายุในช่วงเวลานี้ไปจนถึงสมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1 ที่ระบุปีสร้างพ.ศ. 2354 จึงจะเห็นการเปลี่ยนแปลงทางพระพักตร์ที่จะเริ่มมีลักษณะอย่างหุ่นและท่าทางแบบนาฏศิลป์ค่อนข้างชัดเจน

แตกต่างไปจากงานในสมัยก่อนหน้า(อยุธยาตอนปลาย)แล้วและรูปแบบดังกล่าวยังเป็นต้นทางของพัฒนาการรูปแบบที่นิยมต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งจะได้กล่าวไปอีกด้วย

จากความเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่พบในงานสมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นนี้น่าจะอนุมานได้ว่า ในช่วงเวลานี้น่าจะเป็นช่วงเวลาที่มีความขาดตอนทางด้านงานช่างซึ่งน่าจะเป็นผลมาจากสงครามครั้งใหญ่ในปีพ.ศ. 2310 ที่เป็นเหตุทำให้เกิดรูปแบบที่เปลี่ยนไปอย่างฉับพลันทั้งการขาดหายไปอย่างแทบจะสิ้นเชิงของการประดับตกแต่งลวดลายและการให้ความสำคัญกับรายละเอียดภายในภาพรวมถึงการขาดหายไปของงานและเทคนิคที่แสดงออกถึงทักษะชั้นสูงของช่างและความนิยมในรูปแบบศิลปะจีนที่พบมากในสมัยอยุธยาตอนปลายตลอดจนความขาดตอนทางด้านรูปแบบศิลปกรรมที่แสดงออกถึงสถานะทางสังคมซึ่งเป็นแบบแผนที่ช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายมีความเข้าใจอย่างแพร่หลายมาก่อน การสร้างงานในช่วงเวลานี้น่าจะจำเป็นต้องใช้ช่างรุ่นใหม่หรือช่างกลุ่มอื่นที่มีอายุร่วมสมัยกันกับช่างกลุ่มเดิมโดยอาจวาดจากความทรงจำหรือจากต้นแบบที่พอจะเหลืออยู่จำนวนไม่มากนัก นอกจากนี้ความเปลี่ยนแปลงที่พบในสมุดภาพสมัยนี้ทั้งโทนสีหม่นคล้ำและการตัดทอนรายละเอียดตลอดจนลวดลายประดับตกแต่งออกอย่างมากมายคงจะเป็นผลจากความพยายามปรับตัวอันเนื่องด้วยความขาดแคลนภายหลังสงครามทั้งช่างฝีมือและวัสดุที่จะนำมาสร้างงาน(วัสดุนำเข้าที่มีราคาสูงและเวลา) ทำให้ต้องหันกลับมาใช้วัสดุที่หาได้ง่ายภายในท้องถิ่นสะท้อนให้เห็นถึงความซบเซาของสภาพบ้านเมืองและเศรษฐกิจสังคมในช่วงหลังสงครามและตลอดสมัยธนบุรีที่ยังคงต้องทำศึกอยู่เนือง ๆ ก่อนที่จะค่อย ๆ ได้รับการฟื้นฟูขึ้นอีกครั้งในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ดังจะเห็นได้จากการกลับมาปรากฏของโทนสีและรูปแบบที่เคยมีมาในสมัยอยุธยาตอนปลายแสดงถึงความพยายามที่จะฟื้นฟูนำเอารูปแบบเดิม ๆ เมื่อครั้งบ้านเมืองยังดีกลับมา กล่าวได้ว่ารูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏสะท้อนถึงสภาพบ้านเมือง ณ เวลานั้นได้เป็นอย่างดี

3. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น

องค์ประกอบสำคัญที่ช่วยในการกำหนดอายุสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นออกจากสมุดภาพในสมัยอื่นคือ

- โทนสีและเทคนิคการลงสีที่พัฒนาขึ้นและเป็นความนิยมอย่างใหม่ในช่วงเวลานี้ โดยเฉพาะโทนสีน้ำเงินใหม่ อันได้แก่ สีน้ำเงิน Ultramarine และสี Cobalt Blue ที่เข้ามาแทนที่สีน้ำเงินจากครามและสี Prussian Blue ที่นิยมใช้ในเวลาก่อนหน้า
- เทคนิคการใช้ฝีแปรงที่เป็นเทคนิคใหม่ที่ใช้ควบคู่กันกับการเข้ามาของโทนสีแบบทึบเพื่อสร้างความแตกต่างทางพื้นผิวและรูปแบบซึ่งจะพบมากในการระบายพื้นหลังและการวาดพุ่มพฤกษ์

- ความนิยมระบายพื้นหลังด้วยสีโทนเข้มจนถึงดำสนิท และการไล่สีตลอดจนความนิยมวาดภาพเมฆบนพื้นหลังที่เป็นท้องฟ้า
- สัดส่วนของภาพบุคคลกับสถาปัตยกรรมและสภาพแวดล้อมที่ใกล้เคียงความจริงมากขึ้นกว่าเดิม และสัดส่วนภาพสถาปัตยกรรมที่ยืดสูงขึ้นมากในสมัยรัชกาลที่ 3
- มุมมองภาพจากด้านบน (Bird's Eye View) เป็นมุมมองที่พบมากที่สุดในช่วงเวลานี้แต่ยังไม่เข้าใจในเรื่องเส้นนำสายตา (Vanishing Point) สังเกตได้จากเส้นลายกระเบื้องบนพื้นและเส้นแนวเฉียงของกำแพงจะพบว่าช่างเขียนดูจะยังไม่เข้าใจมุมมองแบบเส้นนำสายตามากนักในช่วงเวลานี้ (จนกระทั่งถึงในช่วงปลายสุดของพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ที่รับเอามุมมองแบบเส้นนำสายตาในศิลปะตะวันตกเข้ามาแล้วช่างจึงดูจะมีความเข้าใจในมุมมองแบบเสมือนจริงนี้)

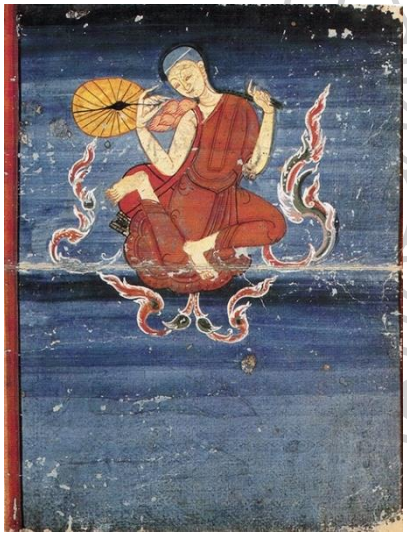
นอกจากนี้ยังพบข้อสังเกตทางด้านรูปแบบศิลปกรรมที่เป็นลักษณะเฉพาะของงานรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้แก่

- พระพักตร์นิ่งอย่างหุ่นและท่าทางของภาพบุคคลที่แสดงออกแบบนาฏลักษณ์ไม่เป็นธรรมชาติ
- การจัดวางองค์ประกอบแบบซ้ำ ๆ เหมือน ๆ กันในระยะห่างเท่าๆ กันทั้งที่พบในการจัดองค์ประกอบภาพและในการจัดโครงสร้างของลวดลาย
- การผสมผสานของลวดลายระหว่างรูปแบบเก่าและรูปแบบใหม่ ตลอดจนพัฒนาการด้านรูปแบบที่เกิดจากความเปิดกว้างทางความคิดไม่ยึดติดกับรูปแบบไทยประเพณีเท่านั้น (อ่านเพิ่มเติมในหัวข้อลวดลายกับการกำหนดอายุสมุดภาพ)
- เรื่องราวที่นิยมนำมาเขียนเป็นภาพในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้คือภาพเรื่องพระมาลัย โดยพบทั้งที่มีเนื้อความและภาพสอดคล้องกัน (เรียกว่า สมุดภาพพระมาลัย) และที่มีเนื้อความไม่สอดคล้องกันกับภาพที่วาด

จากหลักฐานที่ศึกษาพบว่ารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพที่สร้างในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (หรือระหว่างปี พ.ศ. 2325-2330 โดยประมาณจะมีลักษณะร่วมใกล้เคียงกับรูปแบบที่พบในงานที่สร้างสมัยหลังกรุงศรีอยุธยาต่อเนื่องสมัยธนบุรี ก่อนจะเริ่มเห็นความเปลี่ยนแปลงที่น่าจะเป็นต้นทางของพัฒนาการด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยจะเริ่มปรากฏให้เห็นแนวทางตั้งแต่ในสมุดภาพเลขที่ 2006.27.35 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2334 และจะเห็นความแตกต่างอย่างเป็นรูปเป็นร่างมากขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 จากรูปแบบที่ปรากฏในสมุดภาพวัดพระรูป จ.เพชรบุรี เล่มที่ 1 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2354 ซึ่งตรงกับปีที่ 2 ในรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จากข้อสังเกตดังกล่าวจึงแบ่งพัฒนาการด้านรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นออกเป็น 2 ช่วงเวลาคือ

ช่วงที่ 1 : สมุดภาพในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2325-2350 โดยประมาณ) เป็นช่วงเวลาต่อเนื่องทับซ้อนกับช่วงรอยต่อ เป็นช่วงที่เริ่มพบรูปแบบที่น่าจะเป็นต้นทางของศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นปรากฏอยู่ร่วมกับรูปแบบที่สืบต่อมาจากช่วงรอยต่อ ช่วงเวลานี้น่าจะเป็นช่วงที่มีความพยายามศึกษาและรื้อฟื้นงานเก่าอันเป็นพื้นฐานในการเริ่มพัฒนารูปแบบของตัวเองก่อนที่จะเริ่มเห็นเป็นรูปร่างจนปรากฏรูปแบบที่เป็นแบบแผนชัดเจนในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 24

ภาพที่ 129 : ภาพทิพยบุคคลเหาะมาสักการะพระเจดีย์จุฬามณีจากสมุดภาพ 2006.27.85 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2334 ระบายพื้นหลังด้วยสีดำสนิท



ภาพที่ 130 : ภาพพระมาลัยจากสมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2354 ใช้เนื้อสีทึบระบายพื้นหลังโดยการไล่สีจากน้ำเงินอ่อนจนดำสนิท

ตัวอย่างสมุดภาพที่สำคัญในช่วงเวลานี้คือ สมุดภาพเลขที่ 2006.27.35 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2334 และสมุดภาพเลขที่ THAI MS 1314 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2338 โดยมีลักษณะที่แตกต่างไปจากงานในช่วงเวลาก่อนหน้าคือ ระบายสีพื้นด้านหลังภาพด้วยโทนสีคล้ำมืดถึงดำสนิท : พื้นหลังสีเทาจนถึงดำสนิท การระบายพื้นหลังด้วยสีดำสนิทเริ่มปรากฏครั้งแรกในสมุดภาพ 2006.27.85 (ระบุปีสร้างพ.ศ. 2334 : ภาพที่ 129) ซึ่งเป็นงานในสมัยรัชกาลที่ 1 โดยใช้สีดำที่เป็นสีจากธรรมชาติระบายทั้งระนาบเป็นสีพื้นด้วยน้ำหนักเท่ากัน ในระยะนี้ยังไม่ปรากฏการไล่สี (พบการไล่สีจากอ่อนไปเข้มโดยใช้สีดำที่มีเนื้อสีแบบทึบในช่วงรัชกาลที่ 2

จากสมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2354 : ภาพที่ 130) เป็นช่วงที่เริ่มปรากฏภาพพระมาลัยในงานสมุดภาพเป็นครั้งแรก[158] รูปแบบพระพักตร์ในช่วงเวลานี้มีลักษณะคล้ายกับที่พบในสมัยรอยต่อแต่จะเริ่มเป็นแบบแผนซ้ำ ๆ ที่น่าจะเป็นต้นทางของพระพักตร์แบบ

[158] จากหลักฐานสมุดภาพที่มีการระบุปีสร้างจำนวน 20 เล่มพบภาพพระมาลัยปรากฏเป็นครั้งแรกในสมุดภาพเลขที่ 2006.27.35 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2334 อีกทั้งหลังจากวิเคราะห์และกำหนดอายุสมุดภาพที่สันนิษฐานว่ามีอายุสร้างในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงช่วงต้นรัตนโกสินทร์จำนวน 30 เล่มพบว่ามีภาพพระมาลัยปรากฏเพียง 2 เล่มคือ สมุดภาพ 2006.27.35 (พ.ศ.2334) ดังที่กล่าวมาและสมุดภาพ Thai MS 4 ที่ไม่ระบุปีสร้าง

หุ่นอย่างรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยรูปแบบพระพักตร์ในช่วงเวลานี้ยังมีลักษณะโดยรวมแบบอยุธยาตอนปลายคือ พระเนตรและพระขนงโก่ง กระดกปลาย ปากอิ่มเป็นกระจับ ยังพอเห็นความแตกต่างทางสีหน้าของแต่ละบุคคล แต่ในช่วงเวลานี้สัดส่วนใบหน้าไม่งามลงตัวเท่าสมัยอยุธยาตอนปลายและจะมีลักษณะที่ดูเป็นพื้นถิ่นมากขึ้น ปลายพระเนตรและพระขนงไม่พลิ้ว พระโอษฐ์อิ่มหนาจนบ้างดูเหมือนยื่น พระพักตร์นิ่งแข็งกว่าและเริ่มมีลักษณะซ้ำ ๆ เหมือนกันทุกภาพยังไม่ปรากฏพระพักตร์นิ่งแบบหุ่นและแม้จะปรากฏท่าทางบ้างแต่โดยมากจะยังคงมีท่าทางเป็นธรรมชาติใกล้เคียงกับสมัยอยุธยาตอนปลายมากกว่า (ดูตัวอย่างจากภาพที่ 131 : สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิเล่มที่ 2 พ.ศ. 2326 สมุดภาพเลขที่ 2006.27.85 พ.ศ. 2334 และสมุดภาพ Thai MS 1314 พ.ศ. 2338) ปรากฏความนิยมวาดเส้นรอบนอกรัศมีเปลวแบบหยักเส้นสินเทามากขึ้นและเริ่มปรากฏการดัดแปลงต่อเติมรูปทรงที่แตกต่างไปจากรูปแบบเรียบง่าย(ทรงเปลว)ที่นิยมในงานสมัยก่อนหน้า ลักษณะของเส้นหยักแบบสินเทา (ที่วาดเป็นเส้นรัศมี) มีลักษณะนิ่งแข็งอันเป็นลักษณะเดียวกันกับเส้นหยักสินเทาที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเช่นที่พบในพระอุโบสถวัดราชสิทธารามซึ่งมีประวัติว่าเป็นงานสร้างในสมัยรัชกาลที่ 1[159]

พ.ศ.2326 :
สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2

พ.ศ.2334 :
สมุดภาพ 2006.27.85

พ.ศ.2338 :
สมุดภาพ THI 1314

ภาพที่ 131 : ภาพบุคคลในสมุดภาพช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์(เปรียบเทียบเฉพาะสมุดภาพที่มีระบุปีสร้างภายในเล่ม)
พระพักตร์มีรูปแบบใกล้เคียงกับศิลปะอยุธยาตอนปลายแต่จะให้ความรู้สึกนิ่ง ไม่เป็นธรรมชาติเท่า แม้พระพักตร์จะยังไม่นิ่งแบบหุ่นอย่างในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นแต่ก็เริ่มเห็นเค้าโครงพระพักตร์และท่าทางแบบรัตนโกสินทร์แล้ว

[159] วรรณิภา ณ สงขลา, จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ *1* (กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2537)., 51

ความนิยมเทคนิคสร้างงานอย่างใหม่คือเทคนิคการใช้ลายเส้นสีพื้นวาดลวดลายบนแถบสีพื้น (สีพื้นบนสีพื้น) โดยตำแหน่งที่ปรากฏได้แก่ ลวดลายประดับกรอบภาพและลวดลายประดับองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในภาพ (ดูตัวอย่างเทคนิคจากลวดลายประดับกรอบภาพในภาพที่ 132) นิยมตกแต่งพื้นหลังของภาพด้วยลายดอกไม้ร่วงโดยพบว่านิยมวาดลายดอกสามถึงห้ากลีบลักษณะซ้ำ ๆ ขนาดเท่า ๆ กันวางในระยะห่างเท่า ๆ กัน การตกแต่งด้วยลายดอกไม้ร่วงนี้ปรากฏในสมุดภาพตั้งแต่ช่วงรอยต่อหรือตั้งแต่ก่อนช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์แล้ว โดยมีลายดอกสามถึงห้ากลีบนี้เป็นแม่ลายพื้นฐานที่นิยมใช้ตกแต่งพื้นหลังของภาพซึ่งจะปรากฏมาตลอดในศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ หากแต่ในบางช่วงเวลาจะมีความแตกต่างกันในด้านขนาดและการจัดวางกล่าวคือ แม้ว่าการจัดวางแม่ลายแบบซ้ำ ๆ ในระยะห่างเท่า ๆ กันจะปรากฏตั้งแต่ในช่วงต้นกรุง ฯ นี้แล้วหากแต่จะเห็นได้ว่าแม่ลายในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่เป็นพัฒนาการในเวลาต่อมาจะมีลักษณะเหมือนและขนาดเท่ากันมากและวางในระยะห่างเท่ากันอย่างเป็นระเบียบมากจนดูผ่าน ๆ แทบจะเหมือนงานพิมพ์

ภาพที่ 132 : ภาพพระพุทธประวัติตอนตรัสรู้จากสมุดภาพ THAI MS 1314 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2338 ปรากฏลายดอกไม้ร่วงตกแต่งพื้นหลังมีแม่ลายดอกไม้ห้ากลีบ(หันขึ้นฟ้า)ลักษณะซ้ำ ๆ กันขนาดเท่า ๆ กันจัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กัน ต่อไปในสมุดภาพที่มีอายุตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษจะมีขนาดของแม่ลายดอกเล็กลงกว่าและวางเป็นระเบียบกว่านี้มาก

สมุดภาพที่สร้างในช่วงเวลานี้เริ่มปรากฏรูปแบบศิลปกรรมที่เป็นต้นทางในการพัฒนาต่อเนื่องไปจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่แตกต่างจากงานในสมัยอื่นอย่างเห็นได้ชัด ส่วนหนึ่งน่าจะเป็นเพราะช่วงเวลานี้เป็นช่วงที่บ้านเมืองเริ่มเข้าที่เข้าทางหลังจากที่ตั้งเมืองหลวงใหม่ (กรุงเทพฯ) มาได้ระยะหนึ่งและน่าจะเป็นช่วงที่บ้านเมืองเริ่มเข้มแข็งขึ้นแล้วหลังจากที่ผ่านศึกสงครามต่อเนื่องมานานหลายปีจึงสามารถให้การสนับสนุนฟื้นฟูอุปถัมภ์งานด้านศิลปกรรมได้มากขึ้น ผู้ทำการศึกษาสันนิษฐานว่าการฟื้นฟูและพัฒนาการด้านรูปแบบที่เกิดขึ้นนี้น่าจะเริ่มตั้งแต่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 2340 หรือกลางรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (รัชกาลที่ 1) โดยมีรัชกาลที่ 2 (พระยศ ณ ขณะนั้นคือสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร) เป็นหนึ่งในกำลังสำคัญ ดังที่ทราบกันว่าพระองค์ท่าน (รัชกาลที่ 2) ทรงโปรดงานด้านศิลปะและ

วรรณกรรมทั้งยังได้รับโปรดเกล้า ฯ จากรัชกาลที่ 1 ให้เป็นแม่งานในการปฏิสังขรณ์หอไตร ฯ วัดระฆังในปีพ.ศ. 2331 เมื่อครั้งทรงผนวชเมื่อพระชนมายุ 22 พรรษา[160] และได้พัฒนาต่อเนื่องตลอดมาในสมัยของพระองค์จนเริ่มปรากฏเค้าโครงแบบแผนก่อนที่จะเข้าสู่ยุคทองของงานศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นในสมัยของรัชกาลที่ 3 ต่อไป

อนึ่ง เป็นการยากที่จะทำการเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมที่พบในสมุดภาพช่วงเวลานี้กับงานศิลปกรรมอื่นเนื่องจากหลักฐานด้านศิลปกรรมที่มีประวัติการสร้างในช่วงเวลานี้โดยมากแล้วได้ผ่านการบูรณะมาแล้วหลายยุคหลายสมัยโดยเฉพาะการบูรณะครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 3 และสมัยหลังต่อมาจนเป็นการยากที่จะบอกได้ว่าส่วนใดเป็นงานสร้างและส่วนใดเป็นงานซ่อมดังเช่นตัวอย่างจากงานจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธารามที่มีประวัติว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชโปรดให้สร้างและปฏิสังขรณ์ตลอดพระอารามแล้วสถาปนาขึ้นเป็นพระอารามหลวงและต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้โปรดให้บูรณะสังขรณ์ครั้งใหญ่โดยตลอดพระอาราม[161] อย่างไรก็ตาม อาจกล่าวได้ว่าการดำรงอยู่ร่วมกันระหว่างรูปแบบเก่าและรูปแบบใหม่ที่เป็นศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างแท้จริงนี้เป็นหนึ่งในลักษณะสำคัญที่พบได้ในงานจิตรกรรมช่วงเวลานี้

ช่วงที่ 2 : สมุดภาพที่เป็นศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างแท้จริง (กลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 หรือตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 ถึงรัชกาลที่ 3) รูปแบบที่ปรากฏในสมุดภาพที่มีอายุสร้างช่วงเวลานี้แสดงถึงการพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากช่วงเวลาก่อนหน้า(ช่วงที่ 1 : ช่วงต้นกรุงฯ) จนมีรูปแบบเฉพาะตัวซึ่งเรียกได้ว่าเป็นรูปแบบของศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างแท้จริงที่มีความแตกต่างจากรูปแบบที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลายไปมากแล้ว

รูปแบบศิลปกรรม (รูปแบบเฉพาะ) ในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

3.1 สีและเทคนิคการสร้างงาน

- **สีที่ใช้**ในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นประกอบด้วยทั้งสีจากธรรมชาติและสีสังเคราะห์ เนื้อสีมีความทึบ (Gouache) ซึ่งเอื้อต่อเทคนิคการระบายสีแบบทิ้งฝีแปรงหรือทิ้งรอยพู่กันเพื่อสร้างพื้นผิวและรูปทรงรวมถึงการไล่น้ำหนักสีอ่อนแก่ได้ง่ายและชัดเจน โดยปรากฏครั้งแรกในสมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1ที่ระบุปีจารึกพ.ศ. 2354[162] (ต้นสมัยรัชกาลที่ 2) (ภาพที่ 133)

---

[160] เฟื้อ หริพิทักษ์, ภาพเขียนในหอพระไตรปิฎกวัดระฆัง : *Mural Painting in Wat Rakang* (พระนคร: คณะกรรมาธิการอนุรักษ์ศิลปกรรม, 2513)., 11

[161] สงขลา, จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ *1*., 51

[162] อ้างอิงจากหลักฐานที่มีระบุปีสร้างภายในเล่มที่นำมาศึกษาในครั้งนี้เท่านั้น

ภาพที่ 133 : การระบายสีโดยทิ้งฝีแปรงหรือรอยพู่กันจากภาพจากสมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2354 ปรากฏคู่กับการไล่สีเพื่อสร้างพื้นผิวและรูปทรง สีโดยรวมใช้โทนสีหม่นคล้ำ

- **โทนสี** ในช่วงเวลานี้จะนิยมระบายด้วยสีโทนสีเข้ม หม่นคล้ำถึงดำสนิท และโทนสีผสมขาว (Tint) ซึ่งเข้ามาแทนที่โทนสีสดใสและสีติดหม่น (สีเบรก) ที่นิยมมากมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย

จากหลักฐานที่ศึกษาไม่พบโทนสีสดใสปรากฏในงานสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอีกเลย

ความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญของสีที่ใช้ซึ่งสามารถช่วยกำหนดอายุงานในช่วงเวลานี้คือ สีน้ำเงินโทนใหม่อันได้แก่ สี Cobalt Blue[163] และ Ultramarine Blue[164] ที่ถูกคิดค้นสำเร็จจากทางตะวันตกซึ่งเข้ามาได้รับความนิยมแทนที่สีน้ำเงินจากคราม (Indigo Blue) และสี Prussian Blue[165] ที่มีใช้มาก่อนหน้าแล้วตั้งแต่ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 24 (ตรงกับปลายสมัยอยุธยาต่อเนื่องมา) โดยสี Ultramarine Blue เริ่มปรากฏครั้งแรกในงานสมุดภาพวัดดอนกอกที่ระบุปีสร้างพ.ศ. 2369[166] ในสมัยของรัชกาลที่ 3 (ภาพที่ 134) ในขณะที่ Cobalt Blue เริ่มปรากฏในสมุดภาพ THAI MS 12 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2382[167] (ภาพที่ 135) ในสมัยของรัชกาลที่ 3 ด้วยเช่นกัน

---

[163] Cobalt Blue ถูกค้นพบครั้งแรกในคริสต์ศตวรรษที่ 18 และพัฒนาเพื่อใช้ในทางการค้าในราวค.ศ.1803-1804 โดยประมาณ (ตรงกับปีพ.ศ.2345-2347) Cobalt Blue เป็นที่นิยมใช้ในงานศิลปะในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 เนื่องด้วยความเสถียรของสี อ้างอิงจาก http://www.webexhibits.org/pigments/indiv/history/coblue.html

[164] Ultramarine Blue เป็นสีน้ำเงินสังเคราะห์ที่นำมาทดแทนโทนสีน้ำเงินจากแร่ Lapis ที่มีราคาสูงมากคิดค้นสำเร็จที่ยุโรปในปีค.ศ. 1826 (พ.ศ. 2369) และผลิตออกขายในเชิงพาณิชย์ในปีพ.ศ. 1828 (พ.ศ. 2371) อ้างอิงจาก Katherine Eremin Jens Stenger Jo-Fan Huang Alan Aspuru-Guzik Theodore Betley Leslie Vogt Ivan Kassal Scott Speakman Narayan Khandekar, "Examination of pigments on Thai manuscripts: The first identification of copper citrate," *Journal of Raman Spectroscopy* 39(8):1057 - 1065 Journal of Raman Spectroscopy 39(8) (27 May 2008 August 2008). https://doi.org/10.1002/jrs.1985.: p.1063

[165] Prussian Blue คิดค้นสำเร็จที่เมือง Berlin ประเทศเยอรมนี ในปีค.ศ. 1704 หรือพ.ศ. 2247 มีประวัติว่าถูกนำเข้าไปที่จีนในปีค.ศ. 1759 หรือพ.ศ. 2302 สันนิษฐานว่าไทยนำเข้าสีชนิดนี้จากทางจีน ญี่ปุ่น หรืออินเดียตั้งแต่ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 - ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 (หรือราวต้นพุทธศตวรรษที่ 24) อ้างอิงจากKhandekar, "Examination of pigments on Thai manuscripts: The first identification of copper citrate.", p.1063

[166] อ้างอิงผลที่ได้จากหลักฐานสมุดภาพที่ปรากฏปีสร้างภายในเล่มที่นำมาศึกษาในครั้งนี้เท่านั้น

[167] อ้างอิงผลที่ได้จากหลักฐานสมุดภาพที่ปรากฏปีสร้างภายในเล่มที่นำมาศึกษาในครั้งนี้เท่านั้น

ภาพที่ 134 : สี Ultramarine ในภาพเตมียชาดก จาก สมุดภาพวัดดอนกอก พ.ศ. 2369 สีน้ำเงินอย่างใหม่ที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ภาพที่ 135 : สี Cobalt Blue ในภาพเทพนมจาก สมุดภาพ THAI MS 12

การปรากฏของโทนสีน้ำเงินสังเคราะห์ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่ากรุงเทพ ฯ ณ เวลานั้นมีศักยภาพในทางเศรษฐกิจ (สามารถหาซื้อสินค้านำเข้าที่มีการคิดค้นใหม่ ๆ ได้ในเวลาอันรวดเร็ว) และยังเปิดกว้างในการรับเอาความก้าวหน้าใหม่ ๆ (ในที่นี้คือวัสดุและเทคนิคอย่างใหม่) เข้ามาจากการปฏิสัมพันธ์กับชาติตะวันตกแล้ว นอกจากนี้ยังพบข้อสังเกตเพิ่มเติมจากสมุดภาพที่ระบุปีสร้างระหว่างพ.ศ. 2350-2400 ว่างานในช่วงแรกจะยังคงปรากฏการระบายสีแบบทึบควบคู่กับการระบายสีแบบโปร่งจนกระทั่งในราว พ.ศ. 2380 ขึ้นไปจึงจะพบเพียงเทคนิคการระบายสีแบบทึบเป็นโทนหลักและในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันนี้ยังพบความนิยมอย่างใหม่ที่จะใช้โทนสีผสมขาว (Tint : ภาพที่ 136) ที่เพิ่มมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด

ภาพที่ 136 : เนื้อสีแบบผสมขาว (Tint) จาก สมุดภาพ THAI MS 12 ระบุปี พ.ศ. 2382

ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอาจเป็นผลมาจากข้อจำกัดของสีน้ำเงินสังเคราะห์อย่างใหม่นี้ที่จำเป็นต้องใช้ตัวทำละลายที่มีเนื้อทึบหรือในบางกรณีจำเป็นต้องผสมสีขาว[168]เพื่อให้เนื้อสีมีความเสถียร (สีไม่เปลี่ยนหลังจากใช้งานไปแล้ว) จึงเป็นสาเหตุที่ทำให้สีในงานสมุดภาพที่มีอายุตั้งแต่ปลาย

---

[168] อ้างจากคำแนะนำเพื่อหลีกเลี่ยงการเพี้ยนสีของสี Cobalt Blue (ไม่ให้เปลี่ยนเป็นสีเขียวเนื่องจากปฏิกิริยากับน้ำมันสน) โดยใช้เพื่อเป็นสีเคลือบหรือผสมกับสีขาว อ้างอิงจาก http://www.webexhibits.org/pigments/indiv/history/coblue.html

พุทธศตวรรษที่ 24 มีความทึบและหนามากต่างจากงานในสมัยก่อนหน้าที่แม้จะระบายระนาบสีทึบแต่ก็ดูจะไม่หนาหนักเท่า

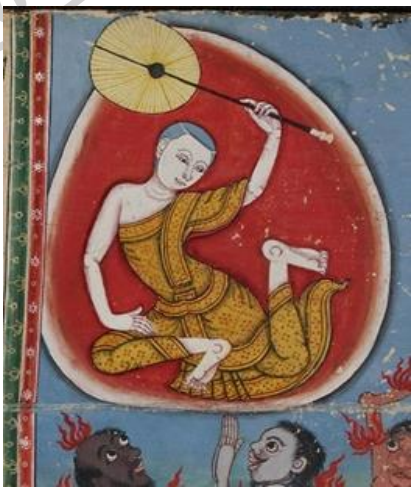
โทนสีผสมขาวนี้เป็นที่นิยมมากตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ต่อเนื่องถึงพุทธศตวรรษที่ 25 (ปลายรัชกาลที่ 3-รัชกาลที่ 5) ซึ่งเป็นช่วงที่นิยมใช้สีสังเคราะห์อย่างแพร่หลายแล้วเช่นกัน

3.2 ภาพบุคคล

- สัดส่วนของภาพบุคคลเทียบกับสภาพแวดล้อมและสถาปัตยกรรมในภาพจะมีสัดส่วนใกล้เคียงความเป็นจริง ภาพบุคคลในภาพจะมีขนาดเท่า ๆ กัน ไม่ได้ใช้ขนาดในการเน้นความสำคัญเช่นที่พบในงานอยุธยาตอนปลาย
- พระพักตร์แบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นเริ่มปรากฏให้เห็นในสมุดภาพตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24 ในสมุดภาพพระรูปเล่มที่ 1 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2354 (ภาพที่ 137-142) พระพักตร์มีลักษณะค่อนข้างแป้นกลม นิ่งแบบหุ่น พระโอษฐ์เต็มอิ่มเป็นกระจับแต่จะไม่หนา ทั้งพระเนตร พระโอษฐ์จะค่อนข้างนิ่งไม่แสดงออกถึงอารมณ์ไม่อมยิ้มในหน้าเท่ากับที่พบในสมัยอยุธยาตอนปลาย แสดงท่าทางอ่อนช้อยและมีระเบียบร่างกายแบบนาฏลักษณ์

ภาพที่ 137 : ภาพนางฟ้าพระพักตร์แบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นจากสมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1 พ.ศ. 2354

- ศิราภรณ์และเครื่องแต่งกายในช่วงเวลานี้มีลักษณะตามแบบแผนไม่เปลี่ยนแปลงไปจากสมัยก่อนหน้ามากนักหากจะแตกต่างกันก็แต่เฉพาะลวดลายผ้านุ่งที่แม่ลายจะถูกจัดวางอย่างซ้ำ ๆ ถี่ ๆ และมีขนาดเล็กลงอย่างมากเมื่อเทียบกับงานสมัยอยุธยาตอนปลาย นอกจากนี้ยังพบการปรากฏของ “จีวรลายดอก” ซึ่งเป็นรูปแบบที่เริ่มปรากฏและเป็นที่นิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 3 ในงานสมุดภาพด้วยเช่นกัน (ภาพที่ 138)
- รัศมีหรือฉัพพรรณรังสีในช่วงเวลานี้นิยมใช้เส้นขอบหยักหรือลายกระหนกล้อมรอบมากกว่าการตัดเส้นขอบดำเป็นรูปทรงเปลวอย่างสมัยก่อนหน้า อีกทั้งยังมีการดัดแปลงรูปทรงของเปลวให้ดูซับซ้อนมากขึ้นอีกด้วย (ภาพที่ 139)

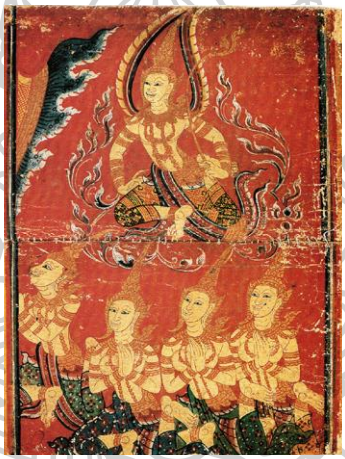


ภาพที่ 138 : ภาพพระมาลัยสวมจีวรลายดอกจากสมุดภาพ OR 14838 สร้างปีพ.ศ. 2392

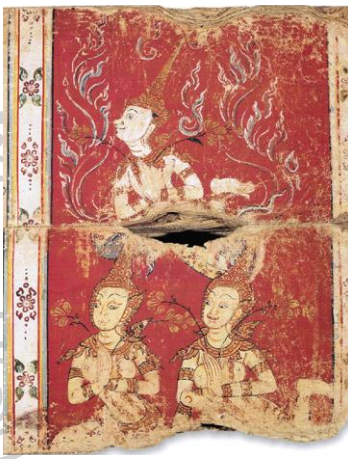
พ.ศ.2354 :
สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1

พ.ศ.2369 :
สมุดภาพวัดดอนกอก

พ.ศ.2380 :
สมุดภาพ OR 14710



ไม่ระบุปีสร้าง :
สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม



ไม่ระบุปีสร้าง :
สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1

ไม่ระบุปีสร้าง :
สมุดภาพวัดปากคลองเพชรบุรี เล่มที่ 2

พ.ศ.2392 :
สมุดภาพ OR 14838

พ.ศ.2400 :
สมุดภาพ OR 14732

ภาพที่ 139 : ภาพเปรียบเทียบภาพบุคคล-รัศมี(ฉัพพรรณรังสี-ท้องฟ้า-ฉากหลัง-ลายกระหนกจากสมุดภาพรัตนโกสินทร์ตอนต้น ภาพบุคคลมีพระพักตร์แป้นกลม พระพักตร์นิ่งไม่แสดงอารมณ์ทางสีหน้า แสดงท่าทางแบบนาฏลักษณ์ ภาพบุคคลประกอบจำนวนมาก แสดงท่าทางใกล้เคียงหรือเหมือนกัน (ซ้ำ ๆ) รัศมีมีรูปแบบดัดแปลงไปไกลกว่ารัศมีแบบเรียบง่ายในศิลปะสมัยก่อนหน้า

3.3 ภาพสัตว์และธรรมชาติ

งานจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3 จะให้ความสำคัญกับฉากธรรมชาติเป็นพื้นหลัง โดยฉากธรรมชาติในงานช่วงเวลานี้จะแลดูสมจริงมากขึ้น แสดงความลึกของภาพตามแนวคิดแบบเสมือนจริงแต่ยังไม่มีลักษณะแบบเหมือนจริงอย่างศิลปะตะวันตก[169]

3.3.1 ภาพสัตว์

จากความเปลี่ยนแปลงด้านเรื่องราวที่นิยมนำมาเขียนภาพทำให้แทบไม่ปรากฏภาพสัตว์ในงานสมุดภาพสมัยนี้ อย่างไรก็ตาม ภาพสัตว์ธรรมชาติที่ปรากฏอยู่บ้างยังคงเป็นรูปแบบที่รับอิทธิพลจากศิลปะจีนหากแต่จะไม่แสดงออกถึงความซุกซน ขี้เล่น เป็นอิสระอย่างในสมัยอยุธยาตอนปลาย กล่าวได้ว่ารูปแบบของภาพสัตว์ธรรมชาติแบบจีนได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบในศิลปะแบบไทยประเพณีไปแล้ว หากแต่อารมณ์ของภาพสัตว์และการให้ความสำคัญ(สัดส่วนและตำแหน่งของภาพสัตว์ในภาพ)ตลอดจนสัดส่วนการปรากฏพบ(ความถี่ที่พบ) เป็นปัจจัยที่ช่วยบอกความนิยมในแต่ละช่วงเวลาอีกทางหนึ่ง

ภาพสัตว์ธรรมชาติปรากฏเป็นจำนวนไม่มากนักในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยมากใช้เป็นส่วนประกอบเพื่อสื่อถึงความเป็นป่ามักจะมีขนาดไม่ใหญ่และปรากฏเป็นองค์ประกอบในตำแหน่งที่ไม่มีความสำคัญมากนัก (ต่างจากในสมัยอยุธยาตอนปลายที่ปรากฏความนิยมวาดภาพป่าหิมพานต์ซึ่งมีสัตว์ธรรมชาติเป็นองค์ประกอบสำคัญจำนวนมาก) ในขณะที่สัตว์หิมพานต์ในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะแสดงความเป็นสัตว์หิมพานต์แบบไทยชัดเจนด้วยการตกแต่งกระหนก ท่าทางแบบน่าเกรงขาม ในช่วงเวลานี้จะไม่ปรากฏอิทธิพลศิลปะแบบจีนอันได้แก่ หน้าตาซุกซน มีความขี้เล่น และแสดงท่าทางเคลื่อนไหวแบบสนุกสนานในสัตว์หิมพานต์ดังที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลายอีกเลย สะท้อนถึงกระแสนิยมและความแข็งแรงทางด้านรูปแบบของสัตว์หิมพานต์ไทยในช่วงเวลานี้ได้เป็นอย่างดี

3.3.2 ภาพต้นไม้

เทคนิคการระบายสีแบบใหม่คือการทิ้งฝีแปรงหรือรอยพู่กันซึ่งเข้ามาพร้อมกับความนิยมใช้เนื้อสีทึบดังที่ได้กล่าวมาก่อนหน้านี้ทำให้เกิดรูปแบบการวาดพุ่มใบและพุ่มพฤกษ์แบบใหม่คือพุ่ม

---

[169] สีมาตรัง, จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์., 21

พฤกษ์ที่เกิดจากการใช้แปรงขยี้เป็นรูปทรงที่ต้องการอันเป็นรูปแบบที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 3[170] โดยรูปแบบของต้นไม้ที่พบมากในสมัยนี้มีลักษณะเป็นไม้ยืนต้นหรือไม้ใบ (ไม่ใช่ไม้ดอกหรือไม้ยืนต้นประดับดอกอย่างที่เคยนิยมมาก่อน) มีลักษณะลำต้นเหมือนจริงและมีสัดส่วนตามความเป็นจริง นิยมวาดพุ่มพฤกษ์ที่มีลักษณะเหมือน ๆ กันและดูจะไม่ให้ความสำคัญกับชนิดของต้นไม้ที่วาดดังที่เช่นที่เคยมา (ภาพที่ 140) รูปแบบดังกล่าวนี้จะปรากฏเป็นองค์ประกอบภาพแสดงถึงฉากป่าอีกทั้งยังนิยมใช้เพื่อแบ่งภาพตอนต่าง ๆ ออกจากกัน(แทนเส้นสินเทา) ปรากฏทั้งในสมุดภาพและในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันดังตัวอย่างจากงานจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดสุวรรณารามที่มีประวัติว่าได้รับการบูรณะครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 3และโปรดให้ฉลองวัดเมื่อพ.ศ. 2374[171] นอกจากนี้พุ่มพฤกษ์ในสมุดภาพช่วงเวลานี้ยังนิยมใช้สีดำสร้างเงาในพุ่มไม้ (ต่างไปจากงานก่อนหน้าที่นิยมใช้น้ำหนักสีอ่อนแก่ของสีโทนเดียวกันหรือสีคล้ำเกือบดำสร้างแสงเงาในพุ่ม) ความนิยมนี้น่าจะมาพร้อมกับกับความนิยมใช้สีดำระบายสีพื้นหลังในช่วงเวลานี้ด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 140 : พุ่มพฤกษ์รูปแบบต่าง ๆ ในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น วาดด้วยลายเส้นและฝีแปรงหรือพู่กันสร้างรูปทรง นิยมวาดไม้ใบยืนต้นโดยไม่ให้ความสำคัญกับชนิดของต้นไม้มากนักซึ่งพบในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันเช่นที่วัดสุวรรณารามที่มีประวัติสร้างในสมัยรัชกาลที่ 3

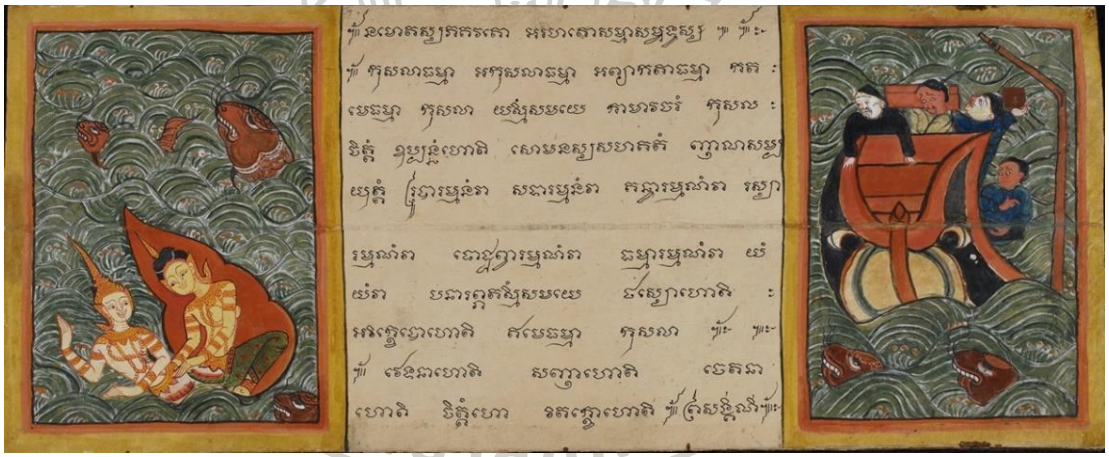
---

[170] รูปแบบต้นไม้ที่นิยมการใช้ก้านกระดังงาที่ทุบปลายแตกเป็นเหมือนพู่กันแบนแล้วจุ่มสีแตะเป็นรูปต้นไม้ ต้นไม้รูปแบบนี้ ปรากฏในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์แล้วแต่พบเป็นจำนวนน้อย อ่านเพิ่มเติมใน สีมาตรัง, จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์., 21

[171] วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1**, กรุงเทพ ฯ : กรมศิลปากร ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี 2537, 58

3.3.3 ภาพผืนน้ำ

ภาพผืนน้ำในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นปรากฏทั้งรูปแบบอย่างเก่าคือการใช้เส้นโค้งขนานเป็นสัญลักษณ์แทนวงคลื่น (ภาพที่ 141) และภาพผืนน้ำแบบเสมือนจริงซึ่งจะใช้การระบายผืนน้ำด้วยสีพื้นแล้วเขียนลายเส้นคลื่นน้ำเลียนแบบธรรมชาติด้วยสีเดียวกันหรือสีใกล้เคียงในโทนเข้มกว่า (ภาพที่ 142) จากการสังเกตพบว่าในภาพที่เป็นอุดมคติ เช่น ภาพทศชาดก มักจะปรากฏภาพผืนน้ำแบบที่ใช้เส้นวงโค้งขนานเท่านั้น ในขณะที่ภาพผืนน้ำที่พบในเรื่องพระมาลัย (ปรากฏในสมุดภาพที่มีเรื่องมาลัยทุกเล่มเนื่องจากเป็นองค์ประกอบสำคัญในภาพชายเข็ญใจเก็บดอกบัว) โดยมากจะเป็นภาพผืนน้ำแบบเสมือนจริง นอกจากนี้ยังพบว่าองค์ประกอบอื่น ๆ ในภาพเรื่องพระมาลัยก็มักจะใช้รูปแบบที่สะท้อนถึงความเป็นจริงด้วยเช่นกัน ส่วนหนึ่งน่าจะเป็นเพราะความนิยมวาดภาพเรื่องพระมาลัยนี้เริ่มขึ้นในช่วงเวลาที่ช่างมีมุมมองวาดภาพแบบเสมือนจริงแล้ว (เป็นการสร้างองค์ประกอบขึ้นมาใหม่เนื่องจากไม่มีแบบแผนเดิมให้คัดลอก) และในขณะเดียวกันการใช้องค์ประกอบภาพที่เสมือนจริงนี้อาจจะเป็นไปเพื่อสร้างความเข้าใจและการรับรู้ให้ใกล้ตัวด้วยหวังที่จะปลูกฝังความคิด (คำสั่งสอน) นี้เพื่อให้เกิดผลในทางปฏิบัติจริงก็อาจเป็นไปได้ด้วยเช่นกัน



ภาพที่ 141 : ภาพผืนน้ำที่ใช้ลายเส้นขนานวงโค้งแบบอุดมคติจากสมุดภาพ OR 15925 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2384

3.3.4 ภาพท้องฟ้า

ภาพท้องฟ้าในช่วงเวลานี้มีรูปแบบที่แตกต่างไปจากท้องฟ้าอุดมคติแบบเดิมที่ใช้โทนสีหลากหลายมาเป็นการใช้โทนสีตามจริงและโทนสีที่ระบายยังแสดงให้เห็นเวลากลางวันกลางคืนในภาพ (เว้นแต่ภาพแนวอุดมคติ เช่น ภาพที่สื่อถึงสวรรค์ ที่จะยังคงใช้โทนสีแดงเป็นหลัก) อีกทั้งยังมีพัฒนาการด้านรูปแบบที่ค่อนข้างหลากหลายโดยในช่วงแรกยังคงใช้การระบายท้องฟ้าด้วยสีพื้น

แบบเดิมที่มีมาหากแต่จะนิยมระบายภาพท้องฟ้าด้วยสีคล้ำ สีคล้ำผสมขาว และสีดำ[172] และเริ่มปรากฏการไล่สีภาพท้องฟ้าตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24 ดังที่พบในสมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2354 (ภาพที่ 142)

ในเวลาต่อมาปรากฏความนิยมวาดก้อนเมฆตกแต่งผืนฟ้าจำนวนมากแม้ว่าการตกแต่งท้องฟ้าด้วยก้อนเมฆนี้จะพบมาก่อนแล้วแต่การตกแต่งด้วยก้อนเมฆแบบจีนจำนวนมากดังที่พบในสมุดภาพ OR 14838 ที่สร้างในพ.ศ. 2392 (ภาพที่ 142) นี้น่าจะเป็นรูปแบบที่เริ่มนิยมในช่วงหลังคือในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ โดยมีข้อสังเกตจากลักษณะการจัดวางลวดลายซ้ำ ๆ และระยะห่างระหว่างก้อนเมฆที่มีความใกล้เคียงกับโครงสร้างการจัดวางลวดลายดอกไม้ร่วงตกแต่งพื้นหลังที่นิยมมากในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น รูปแบบการจัดวางวัตถุในภาพ (แม่ลาย) ที่มีลักษณะใกล้เคียงหรือซ้ำ ๆ กันด้วยระยะช่องไฟหรือระยะห่างระหว่างวัตถุเท่า ๆ กัน จัดวางเรียงต่อเนื่องกันไปไม่มีที่จบเป็นลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งที่พบมากในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3[173]

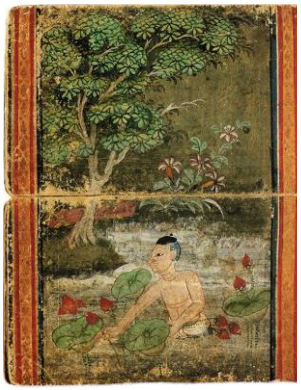
นอกจากนี้ในสมุดภาพเล่มเดียวกันนี้ยังปรากฏภาพท้องฟ้าที่ให้แสงเงาอย่างศิลปะตะวันตกซึ่งแสดงให้เห็นการอยู่ร่วมกันของรูปแบบอุดมคติและรูปแบบใหม่ในช่วงเวลานี้ก่อนที่ความนิยมวาดภาพท้องฟ้าเสมือนจริงแบบตะวันตกจะเข้ามาแทนที่ในเวลาต่อมา (หลังจากพุทธศตวรรษที่ 24: สมัยรัชกาลที่ 4 ลงมา)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[172] ความนิยมระบายสีพื้นด้วยสีคล้ำหนักทึบและใช้ทองคำเปลวปิดมากขึ้นเป็นลักษณะร่วมที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันอันเป็นรูปแบบที่แตกต่างไปจากงานในอยุธยาตอนปลายแล้ว อ่านเพิ่มเติมใน สีมาตรัง, จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์., 19-20

[173] สีมาตรัง, จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์., 22

พ.ศ. 2354 :
สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1



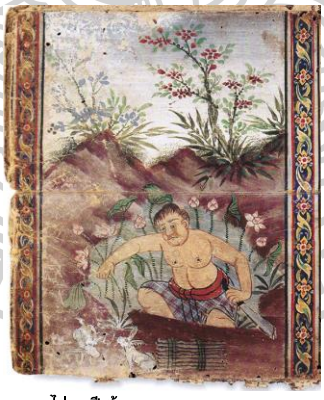
ไม่ระบุปีสร้าง :
สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม

ไม่ระบุปีสร้าง :
สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 1

ไม่ระบุปีสร้าง :
สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 2

พ.ศ. 2380 :
สมุดภาพ OR 14710

ไม่ระบุปีสร้าง :
สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1



ไม่ระบุปีสร้าง :
สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2

ภาพที่ 142 : เปรียบเทียบรูปแบบภาพธรรมชาติ(ท้องฟ้า-ผืนน้ำ-ต้นไม้) จากสมุดภาพพระมาลัยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ภายในภาพยังแสดงให้เห็นถึงเทคนิคการสร้างระยะใกล้ไกล(ความลึก)ที่เปลี่ยนจากการวางตำแหน่งและการซ้อนวัตถุ(แบบเก่า)มาเป็นการใช้เส้นนำสายตาแบบเสมือนจริงที่มาพร้อม กันกับพัฒนาการการให้แสงเงาด้วยจุดกำเนิดแสงแบบเสมือนจริงอีกด้วย

พ.ศ. 2384 :
สมุดภาพ OR 15925

พ.ศ. 2392 :
สมุดภาพ OR 14838

3.4 ภาพอาคารสถาปัตยกรรมและการตกแต่ง

3.4.1 มุมมองการวาดภาพสถาปัตยกรรม

มุมมองการวาดภาพสถาปัตยกรรมในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีการผสมผสานระหว่างมุมมองแบบเก่าคือ มุมมองแบบด้านหน้า (Multiview) ซึ่งมักจะปรากฏในภาพที่แสดงเรื่องราวอุดมคติแบบเก่า มุมมองจากด้านบน (Bird's Eye View) และมุมมองแบบที่นิยมมากในช่วงเวลานี้คือมุมมองแบบเส้นขนานโดยลักษณะของมุมมองภาพที่พบในช่วงแรกแสดงให้เห็นว่าช่างยังไม่มีความเข้าใจในเรื่องของเส้นนำสายตามากนักจนกระทั่งช่วงหลังจากพุทธศตวรรษที่ 24 ไปแล้วที่ช่างเขียนดูจะมีความเข้าใจมากขึ้นสังเกตได้จากเทคนิคการสร้างระยะใกล้ไกลภายในภาพด้วยมุมมองแบบเส้นนำสายตา[174] กล่าวคือมุมมองแบบเสมือนจริงในช่วงเริ่มแรกแสดงให้เห็นถึงความพยายามของช่างเขียนในการทำความเข้าใจมุมมองแบบใหม่ทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างมุมมองภาพแบบอุดมคติสองมิติกับมุมมองแบบเสมือนจริง ภาพในช่วงเวลานี้จะมีมุมมองแบบด้านหน้า Multiview ผสมกับมุมมองจากด้านบนโดยที่ช่างยังไม่มีความเข้าใจเรื่องจุดนำสายตา ทำให้การวาดเส้นที่แสดงถึงความหนาหรือความลึกของวัตถุ (ได้แก่ เส้นตารางแผ่นกระเบื้องปูพื้น วัตถุรูปทรงกล่องเช่น โต๊ะบูชา ตั่ง ตลอดจนแนวกำแพงและความลึกของอาคาร) จะมีการทำมุมที่แตกต่างกันไปในภาพเดียวกัน มุมมองแบบเริ่มต้นนี้กินเวลาตั้งแต่ช่วงต้นถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 24 จนกระทั่งเมื่อช่างได้รับอิทธิพลจากตะวันตกเข้ามาในระดับหนึ่งแล้วจึงจะเห็นการแสดงออกถึงความเข้าใจด้านมุมมองของช่างในเรื่องของจุดนำสายตาซึ่งจะมีมากขึ้นจนถึงขีดสุดในช่วงกลางครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 ก่อนที่มุมมองแบบเส้นนำสายตา (Perspective) จะเข้ามาแทนที่ในช่วงปลายถึงต้นศตวรรษหน้า

พัฒนาการเรื่องความเข้าใจของช่างเกี่ยวกับมุมมองภาพแบบเสมือนจริงที่ปรากฏในสมุดภาพเป็นหนึ่งในเครื่องมือที่ช่วยกำหนดอายุได้ โดยจะขอยกไปกล่าวเพิ่มเติมในหัวข้อรูปแบบศิลปกรรมเพิ่มเติมที่พบจากภาพเรื่องพระมาลัยกับการกำหนดอายุ

3.4.2 สัดส่วนภาพอาคารเปรียบเทียบกับภาพบุคคล

สัดส่วนภาพอาคารเปรียบเทียบภาพบุคคลในสมุดภาพในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีความสมจริงกว่าก่อนมากและจะยิ่งเพิ่มความสูงของพื้นที่ภายในอาคารมากขึ้นอีกในงานที่มีอายุช่วงหลังจากพ.ศ. 2380 ไปแล้ว ช่องว่างภายในอาคารที่มากขึ้นนี้น่าจะเป็นเหตุที่ทำให้ปรากฏความนิยม

---

[174] ข้อสังเกตจากหลักฐานสมุดภาพที่นำมาศึกษาที่แม้จะไม่ปรากฏปีสร้างภายในเล่มแต่จากโทนสีและมุมมองภาพรวมถึงรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏเทียบกับสมุดภาพที่มีกำหนดอายุปีพ.ศ.2400 และพ.ศ.2418 กำหนดอายุว่าเป็นงานที่สร้างหลังจากรัชกาลที่ 3 แล้ว ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในตารางแนบท้าย

ใช้เส้นสินเทาหรือฉากลับแลมาประดับด้านหลังภาพบุคคลที่อยู่ภายในอาคารเพื่อประดับตกแต่ง สร้างระยะตื้นลึกในภาพและเพื่อช่วยลดพื้นที่ว่างนี้ลงหรือกล่าวได้ว่า การเพิ่มฉากลับแลเข้ามาประดับพื้นหลังภายในอาคารเป็นลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมช่างสกุลรัตนโกสินทร์[175]

ภาพที่ 143 : ภาพพุทธประวัติบนจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดราชสิทธารามแสดงสัดส่วนอาคารที่เพิ่มสูงขึ้นมากในงานศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมใช้ฉากลับแลตกแต่งด้านหลังแทนหรืออยู่ร่วมกับผ้ามานเพื่อลดพื้นที่ว่างและสร้างระยะความลึกของภาพ

ที่มาภาพ : จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1

แม้ว่าสัดส่วนของอาคารที่สูงขึ้นมากและการประดับด้วยฉากลับแลนี้เป็นที่นิยมมากดังที่พบปรากฏบนงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีประวัติสร้างและบูรณะในสมัยรัชกาลที่ 3 หลายแห่ง[176] เช่น จิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดราชสิทธาราม[177] บางกอกใหญ่ กรุงเทพฯ (ภาพที่ 143) จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม[178] แต่การประดับอาคารด้วยฉากลับแลกลับไม่ปรากฏในสมุดภาพ

---

[175] อ้างจาก สีมาตรัง, จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์., 9-10

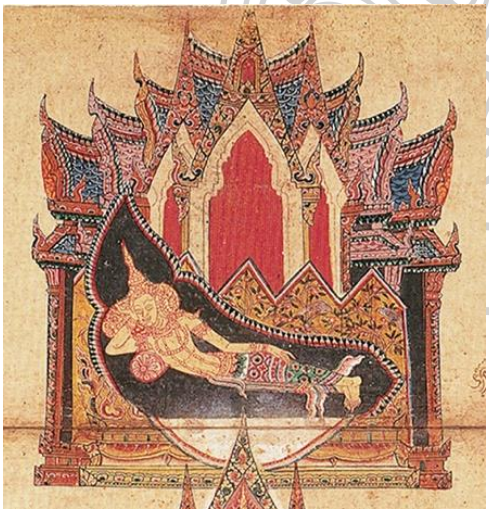
[176] ณัฐวุฒิ เลาห์เจริญบัณฑิต, "ภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถ วัดไชยทิศ กรุงเทพมหานคร การกำหนดอายุและภาพสะท้อนทางสังคม" (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ การค้นคว้าอิสระ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559)., 100

[177] สงขลา, จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ *1*., 58

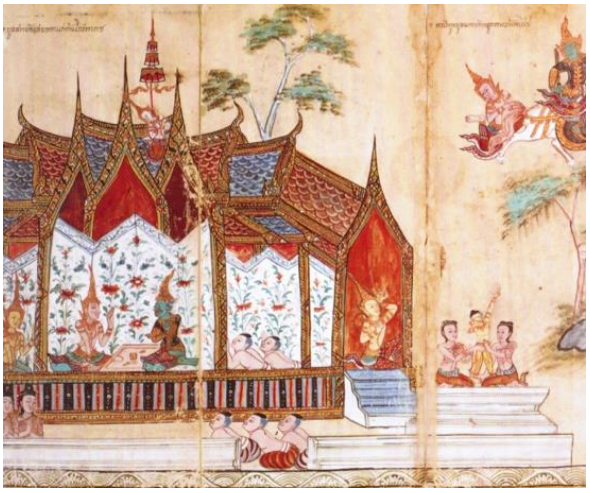
[178] จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามมีประวัติการบูรณะใหม่ทั้งหมดในสมัยรัชกาลที่ 3 อ้างจากเจ้าพระยาวิชิตวงศ์วุฒิไกร, ตำนานพระอาราม แล ทำเนียบสมณศักดิ์ (กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2542)., 41

พระอภิธรรมร่วมสมัยเดียวกันเลยแม้แต่เล่มเดียว อย่างไรก็ตามการประดับด้วยฉากลับแลนี้พบปรากฏในงานสมุดภาพไตรภูมิหลายเล่ม ได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 (ภาพที่ 144), สมุดภาพไตรภูมิภาษาเขมรเล่มที่ 1 (ภาพที่ 145) และสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก (ภาพที่ 146) เมื่อพิจารณาถึงข้อเท็จจริงที่ว่าฉากลับแลนี้ไม่เคยปรากฏทั้งในสมุดภาพพระอภิธรรมและสมุดภาพไตรภูมิที่มีอายุเก่ากว่าสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแต่เป็นรูปแบบที่นิยมมากในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 การปรากฏของฉากลับแลดังกล่าวน่าจะเป็นหนึ่งในเครื่องมือที่ใช้บอกอายุสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้เช่นกัน

ภาพที่ 144 : ภาพชาดกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 แสดงภาพสัดส่วนอาคารที่เพิ่มสูงขึ้นและการใช้ฉากลับแลตกแต่งด้านหลังแทนการใช้ผ้าม่านเพื่อลดพื้นที่ว่างและสร้างระยะความลึกของภาพอันเป็นรูปแบบที่นิยมในงานศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3



ภาพที่ 145 : ภาพพรหมจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 1 แสดงสัดส่วนอาคารที่สูงขึ้นและการใช้ฉากลับแลตกแต่งด้านหลัง



ภาพที่ 146 : ภาพวิธุรชาดกจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก แสดงสัดส่วนอาคารที่เพิ่มสูงขึ้นและการใช้ฉากลับแลตกแต่งด้านหลัง

3.4.3 ลวดลายกระหนกตกแต่งพื้นหลัง

การใช้ลวดลายกระหนกในตำแหน่งสำคัญที่สื่อถึงความเป็นทิพยปรากฏเป็นแบบแผนในภาพบางภาพเช่น ภาพพระมาลัยเหาะไปสวรรค์ ภาพนารทชาดก เป็นสำคัญ ลวดลายกระหนกที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้โดยมากจะให้ความสำคัญกับความสมมาตร (ลายด้านซ้ายและขวามีลักษณะเหมือนกัน : ภาพที่ 147) และมีรูปแบบของกระหนกที่ผ่านการคลี่คลาย

ภาพที่ 147 : ภาพจากสมุดภาพวัดปากคลอง จ.เพชรบุรี เล่มที่ 1 แสดงกระหนกแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มักจะปรากฏในรูปแบบสมมาตร(ซ้าย-ขวาเหมือนกัน) สัดส่วนจะเพรียวบางกว่าที่ปรากฏในสมัยอยุธยาตอนปลาย จัดวางองค์ประกอบอย่างหลวม ๆ ไม่เต็มพื้นที่ด้านหลังภาพดังแต่ก่อน

ดัดแปลงด้วยการตัดทอนรายละเอียดและความวิจิตรของลายกระหนกสามตัวซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายลงแล้ว (ภาพที่ 148 จากสมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1 ระบุปีสร้าง พ.ศ. 2354) และจะมีรูปแบบที่พัฒนาต่อไปอีกตั้งแต่กลางครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 ดังตัวอย่างกระหนกที่ปรากฏในภาพนารทชาดกจากสมุดภาพ OR 14710 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2380 (ภาพที่ 149) ที่มีลายเส้นกระหนกบาง น้ำหนักเบา จัดวางอย่างหลวม ๆ (เมื่อเทียบกับพื้นที่ว่างในภาพ) ลักษณะดังกล่าวนี้ยังคงปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยที่เหลือหลักฐานมาจนปัจจุบันด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างจากภาพพระพรหมบูชาพระเจดีย์ในจิตรกรรมบนผนังด้านหลังเหนือช่องประตูกลางภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพฯ (ภาพที่ 150)

ภาพที่ 148 : ภาพพระมาลัยจากสมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1 ระบุปีพ.ศ. 2354 กระหนกแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นเน้นความสมมาตร(ซ้าย-ขวาเหมือนกัน) สัดส่วนจะเพรียวบาง จัดวางขนาดแบบหลวม ๆ ไม่เต็มพื้นที่ด้านหลังภาพ

ภาพที่ 149 : ภาพเทวดานางฟ้าจากสมุดภาพ OR 14710 ระบุปีสร้าง พ.ศ. 2380 กระหนกแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่เน้นความสมมาตร(ซ้าย-ขวาเหมือนกัน) สัดส่วนเพรียวบางกว่าที่ปรากฏในสมัยอยุธยาตอนปลาย จัดวางขนาดแบบหลวม ๆ ไม่เต็มพื้นที่ด้านหลังภาพดังแต่ก่อน

ภาพที่ 150 : ภาพพระพรหมบูชาพระเจดีย์เหนือช่องประตูกลางด้านหลังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ แสดงกระหนกแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นเน้นความสมมาตร(ซ้าย-ขวาเหมือนกัน) สัดส่วนเพรียวบางกว่า ปรากฏแบบหลวม ๆ ไม่เต็มพื้นที่

ที่มาภาพ : จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1

สมุดภาพพระมาลัย : ความนิยมใหม่ในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

สมุดภาพพระมาลัยเป็นหลักฐานแสดงถึงคติความเชื่อที่เปลี่ยนไปซึ่งสะท้อนผ่านเรื่องราวที่เลือกนำมาวาดในสมุดภาพในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างเห็นได้ชัดโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3 ลงมา ดังจะเห็นได้ว่ามากกว่าครึ่งหนึ่งของสมุดภาพที่มีอายุตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24 ลงมาเป็นสมุดภาพพระมาลัยที่มาพร้อมกับค่านิยมใหม่ที่พบเฉพาะในงานช่วงนี้คือการจารึกคำอุทิศเพื่อหวังกุศลบุญภายในเล่ม และแม้ว่าสมุดภาพพระมาลัยจะเป็นที่นิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่สมุดภาพที่ปรากฏภาพพระมาลัยในเล่มปรากฏมาก่อนหน้านั้นแล้ว นอกจากนี้ยังพบสมุดภาพบางเล่มที่เขียนเรื่องพระมาลัยแต่วาดภาพเรื่องอื่นและสมุดภาพบางเล่มที่วาดภาพพระมาลัยแต่เนื้อความในเล่มเขียนเป็นเรื่องอื่นอีกด้วย

จากหลักฐานด้านจารึกแสดงให้เห็นว่าความเชื่อเรื่องพระศรีอารย์มีมาแต่โบราณ[179]ในอยุธยาก็ปรากฏความเชื่อเรื่องพระศรีอริยเมตไตรยมาตั้งแต่สมัยแรกเริ่มโดยได้รับแนวความคิดมาจากสุโขทัยดังที่ปรากฏในจารึกลานเงินภาษาไทย (หลักที่ 24) และจารึกแผ่นดีบุกภาษาไทย (หลักที่ 42) วัดมหาธาตุ จ.นครศรีอยุธยา มีศักราชระบุปี พ.ศ. 1917[180] ในสมัยอยุธยาตอนปลายมีการประพันธ์วรรณกรรมพระมาลัยเพิ่มเติมอีกหลายสำนวนเพื่อเผยแผ่คำสั่งสอนให้ประชาชนเข้าถึงได้ง่ายขึ้น ดังเช่น ในสมัยพระเจ้าทรงธรรมทรงโปรดเกล้าฯให้ราชบัณฑิตนำวรรณกรรมมหาชาติคำหลวงที่ประพันธ์ขึ้นตั้งแต่พ.ศ. 2025 ในสมัยของพระบรมไตรโลกนาถมาแต่งกาพย์มหาชาติเพื่อเทศนาให้ประชาชนได้เข้าถึงได้ง่ายและยังแต่งร้อยกรองคำฉันท์และกาพย์มาอ่านเป็นทำนองสวดหรือที่เรียกกันว่า *“พระมาลัยกลอนสวด”* หรือ *“พระมาลัยคำสวด”* ซึ่งมีเนื้อหาแบ่งออกเป็น 3 ภาคคือ ภาคนรก ภาคสวรรค์ และภาคพระศรีอารย์ ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. 2199-2231) มีการแต่งเรื่อง ไตรภูมิพระมาไลยและต่อมาในปีพ.ศ. 2281 สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมขุนเสนาพิทักษ์ หรือ เจ้าฟ้าธรรมธิเบศร (กุ้ง) พระราชโอรสของพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศทรงพระนิพนธ์ พระมาลัยคำหลวง[181] ที่มีรายละเอียดสอดคล้องกันกับภาพที่ปรากฏในสมุดภาพพระมาลัยเป็นอย่างมาก ดังข้อความด้านล่าง

---

[179] อ่านเพิ่มเติมได้จาก กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5 ปราจีนบุรี, พระศรีอาริยเมตไตรย : แนวคิด คติความเชื่อและรูปแบบประติมากรรม (ปราจีนบุรี: กรมศิลปากร, 2555)., 96-110

[180] พบจากการขุดแต่งฐานพระปรางค์วัดมหาธาตุ เป็นคำอุทิศขอให้ได้ไปเฝ้าพระศรีอริยเมตไตรยในสวรรค์ชั้นดุสิตและขอให้ได้เกิดในสมัยของพระองค์ อ่านเพิ่มเติมใน ปราจีนบุรี, พระศรีอาริยเมตไตรย : แนวคิด คติความเชื่อ และรูปแบบประติมากรรม., 105

[181] จันทร์ศิริ แท่นมณี, พระมาลัยกลอนสวดฉบับเพชรบุรี, 2534, เอกสารการวิจัย, ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูเพชรบุรี, เพชรบุรี., 12 อ่านเนื้อความเพิ่มเติมได้จาก ปราจีนบุรี, พระศรีอาริยเมตไตรย : แนวคิด คติความเชื่อ และรูปแบบประติมากรรม. 109

ที่คัดลอกมาจากหนังสือพระศรีอริยเมตไตรยของกรมศิลปากรที่กล่าวถึงรายละเอียดจากพระมาลัยคำหลวงไว้ดังนี้

> *“ พระมาลัยพระอรหันต์เถระผู้เกิดที่โรหณชนบทในเกาะลังกาเป็นผู้มีอิทธิฤทธิ์มากไปโปรดสัตว์ถึงในนรกและเหาะเหินเดินอากาศขึ้นไปบนสวรรค์นำความยากลำบากทุกข์ทรมานของสัตว์นรกและความสุขสบายของเหล่าเทวดาบนสวรรค์มาบอกใหญาติพี่น้องทั้งหลายในโลกมนุษย์ทราบ ... วันหนึ่งพระมาลัยออกบิณฑบาตได้รับถวายดอกบัว ๘ ดอกจากชายเข็ญใจผู้หนึ่งจึงนำดอกบัวเหาะขึ้นไปบูชาพระจุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ทั้ง ๘ ทิศ ขณะนั้นพระอินทร์และบริวารมานมัสการเจดีย์จุฬามณี พระมาลัยจึงได้สอบถามข้อสงสัยต่อพระอินทร์ถึงเรื่อง ... ต่อมาพระศรีอริยเมตไตรยเสด็จมานมัสการพระเจดีย์จุฬามณีและได้มาตรัสสนทนากับพระมาลัย ... พระมาลัยจึงนำเรื่องพระศรีอริยเมตไตรยมาเล่าให้มนุษย์ในโลกฟังด้วยความชื่นชมยิ่ง ”*

จะเห็นได้ว่าคำบรรยายในพระมาลัยคำหลวงดังที่กล่าวมาข้างต้นมีเนื้อความและลำดับภาพสอดคล้องกับภาพพระมาลัยที่นิยมวาดในสมุดภาพพระมาลัยเป็นอย่างมาก การทำบุญเพื่อไปเกิดในสมัยของพระศรีอริยเมตไตรยนี้ได้รับความเชื่อถือศรัทธาเป็นอย่างมากในสมัยอยุธยาตอนปลายส่งต่อมายังกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น[182] และได้รับความศรัทธาเป็นอย่างมากในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2367-2394) ดังจะพบว่ามีการสร้างสมุดภาพพระมาลัยเป็นจำนวนมากควบคู่ไปกับงานศิลปกรรมแขนงอื่นที่สร้างภายใต้คติเดียวกัน สมุดภาพพระมาลัยยังคงได้รับความนิยมสร้างในสมัยรัชกาลต่อมาแม้ว่าจะเป็นช่วงที่แนวความคิดด้านวิทยาศาสตร์และเหตุผลนิยมจากตะวันตกเข้ามามีบทบาทมากแล้วแต่คงจะยังเป็นที่ยอมรับและเข้าใจอย่างกว้างขวางเพียงในหมู่ชนชั้นสูงและเริ่มจากในราชธานีเป็นหลักหากแต่ความเชื่อถือศรัทธาเรื่องพระมาลัย (และพระศรีอริยเมตไตรย) ในหมู่ชาวบ้านทั่วไปยังมีอยู่มาก อย่างไรก็ดีความเปลี่ยนแปลงแนวคิดทางศาสนาที่เริ่มมีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาได้ทำให้แนวคิดแบบเหตุผลนิยมและวิทยาศาสตร์เข้ามาแทนที่จนทำให้ความเชื่อที่มีลักษณะแบบอุดมคติเดิมหมดความสำคัญไปรวมถึงเรื่องความเชื่อเรื่องพระมาลัยด้วยเช่นกัน

---

[182] ปราจีนบุรี, พระศรีอาริยเมตไตรย : แนวคิด คติความเชื่อ และรูปแบบประติมากรรม., 119

สมุดภาพพระมาลัยกับการกำหนดอายุ

1. พัฒนาการเรื่องราวของภาพพระมาลัยในสมุดภาพ

วรรณกรรมเรื่องพระมาลัยเข้ามาในดินแดนไทยอย่างช้าตั้งแต่สมัยสุโขทัย[183]มาแล้ว หากแต่สมุดภาพที่วาดภาพพระมาลัยที่เก่าแก่ที่สุดสันนิษฐานว่าน่าจะมีอายุเก่าไปถึงเพียงแค่ช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์หรือราวต้นพุทธศตวรรษที่ 24[184] โดยสมุดภาพที่วาดภาพพระมาลัยและมีระบุปีสร้างภายในเล่มที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดคือ สมุดภาพเลขที่ 2006.27.85 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2334 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์[185]

ความนิยมวาดภาพพระมาลัยที่ปรากฏเป็นจำนวนมากตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24[186] เป็นความเปลี่ยนแปลงที่เข้ามาแทนที่ความนิยมวาดเรื่องราวในพุทธศาสนาแนวอุดมคติในช่วงเวลาก่อนหน้า ซึ่งจะนิยมวาดภาพทศชาติชาดก พุทธประวัติ นิบาตชาดก ภาพป่าหิมพานต์ และภาพไตรภูมิ เป็นหลัก ด้วยเรื่องราวที่เปลี่ยนไปทำให้ภาพที่วาดในสมุดภาพในช่วงเวลาดังกล่าวนี้มีรูปแบบและองค์ประกอบภาพที่แตกต่างไปจากเดิมเป็นอย่างมากเนื่องจากภาพหลายภาพไม่เคยปรากฏมาก่อน แต่ก็เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพที่ปรากฏในสมุดภาพพระมาลัยที่สร้างในช่วงเวลานี้โดยรวมแล้วมีการจัดองค์ประกอบ รูปแบบ และลำดับภาพที่ไม่แตกต่างกันมากนักหรืออาจกล่าวได้ว่าไม่แต่เพียงภาพพระมาลัยที่พบในสมุดภาพกลุ่มนี้จะเป็นภาพที่พัฒนารูปแบบขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นหากแต่ยังมีการกำหนดลำดับภาพและการจัดองค์ประกอบภายในภาพที่เป็นระเบียบซึ่งอาจจะเกิดจากการคัดลอกต่อกันมาหรืออาจเกิดจากการถ่ายทอดความรู้ต่อกันโดยตรงก็เป็นได้เนื่องจากเป็นรูปแบบที่เป็นงานร่วมสมัยที่เพิ่งเกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว และด้วยเหตุดังที่กล่าวมาจึงเป็นการยากที่ทำการกำหนดอายุสมุดภาพพระมาลัยจากรูปแบบศิลปกรรมหลักในภาพเนื่องจากโดยมากแล้วสมุดภาพพระมาลัยเป็นงานสร้างในช่วงเวลาใกล้เคียงกันและมีการคัดลอกและ/หรือมีการจัดวางองค์ประกอบที่เป็นแบบแผนอย่างชัดเจนไว้

---

[183] อ่านเพิ่มเติมจาก ปราจีนบุรี, พระศรีอาริยเมตไตรย : แนวคิด คติความเชื่อ และรูปแบบประติมากรรม., 100

[184] จากหลักฐานที่นำมาศึกษาในครั้งนี้ : นอกจากนี้ยังพบภาพพระมาลัยในสมุดภาพ THAI MS 4 ที่ไม่ระบุปีสร้างภายในเล่มแต่จากรูปแบบศิลปกรรมสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นงานที่มีอายุในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์

[185] จากหลักฐานที่นำมาศึกษาในครั้งนี้ : นอกจากนี้ยังพบภาพพระมาลัยในสมุดภาพ THAI MS 4 ที่ไม่ระบุปีสร้างภายในเล่มแต่จากรูปแบบศิลปกรรมสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นงานที่มีอายุในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์

[186] อ้างอิงจากผลการวิเคราะห์และกำหนดอายุสมุดภาพที่ทำการศึกษาพบว่าจากสมุดภาพพระอภิธรรมที่มีอายุระหว่างกลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 หรือหลังจากพ.ศ. 2350-2400 ปรากฏภาพวาดเรื่องพระมาลัยเป็นจำนวนถึง 10 จาก 17 เล่ม

จากหลักฐานสมุดภาพที่ปรากฏภาพพระมาลัยในเล่ม สามารถแบ่งเรื่องราวของภาพที่เขียนออกเป็นสองกลุ่มหลักคือ ภาพเรื่องพระมาลัย และภาพประกอบอื่น ๆ ในเล่มเดียวกัน โดยจากการรวบรวมภาพพระมาลัยที่พบในสมุดภาพทั้งหมดจะประกอบไปด้วยเรื่องราว (ตอน) ต่าง ๆ ดังนี้

1. ภาพนรกภูมิและภาพพระมาลัยโปรดนรก
2. ภาพชายเข็ญใจเก็บดอกบัว
3. ภาพชายเข็ญใจถวายดอกบัวแก่พระมาลัย
4. ภาพพระมาลัยนำดอกบัวเหาะไปบูชาเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
5. ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์หน้าเจดีย์จุฬามณี
6. ภาพพระศรีอารย์เสด็จมาบูชาพระเกศแก้วจุฬามณี
7. ภาพขบวนนางฟ้าเทวดาตามเสด็จพระศรีอารย์
8. ภาพพระศรีอารย์สนทนาธรรมกับพระมาลัยและพระอินทร์
9. ภาพยุคก่อนพระศรีอารยเมตไตรย (ยุคสัตถันตรกัปป์) และภาพยุคพระศรีอารย์ (รวมถึงคำสั่งสอนที่พระมาลัยนำมาเผยแพร่)
10. ภาพอื่น ๆ เช่น ภาพปัจเจกพุทธเจ้า

สมุดภาพแต่ละเล่มจะมีจำนวนภาพพระมาลัยภายในเล่มแตกต่างกันไปและนอกจากเรื่องราวพระมาลัยแล้วก็จะมีภาพประกอบอื่นภายในเล่มด้วย โดยมีภาพเทพนมเป็นภาพหลักที่จะปรากฏในสมุดภาพพระอภิธรรมเกือบทุกเล่ม นอกจากนี้ก็อาจจะมีภาพทศชาติชาดก ภาพอสุภกรรมฐาน ภาพพระสาวกอภิธรรม ประกอบอยู่ในสมุดภาพพระมาลัยแต่ละเล่มแตกต่างกันไปด้วย โดยมีภาพเหตุการณ์ที่ปรากฏในสมุดภาพพระมาลัยแทบทุกเล่มคือ ภาพชายเข็ญใจถวายดอกบัวถวายแก่พระมาลัยและภาพพระมาลัยภาคสวรรค์ (ข้อที่ 2-8 : หมายเหตุไว้ในกรอบสีฟ้า)

จากการตรวจสอบภาพพระมาลัยในสมุดภาพที่นำมาศึกษาพบข้อสังเกตบางประการที่อาจเป็นพัฒนาการที่ช่วยแบ่งกลุ่มสมุดภาพพระมาลัยที่มีอายุสร้างก่อนและหลังกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ออกจากกันได้ คือ

1. สมุดภาพพระมาลัยที่มีอายุการสร้างก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 หรือสมุดภาพที่มีอายุสร้างไม่เก่าไปกว่ากลางพุทธศตวรรษที่ 24 จะปรากฏเฉพาะภาพพระมาลัยภาคสวรรค์เท่านั้น ไม่ปรากฏภาพพระมาลัยโปรดนรกในเล่ม

สมุดภาพพระมาลัยที่ระบุปีสร้างในเล่มซึ่งปรากฏภาพพระมาลัยโปรดนรกที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดได้แก่ สมุดภาพเลขที่ MS THAI 12 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2382 อย่างไรก็ตามเนื่องจากสมุดภาพจำนวนหนึ่งที่ไม่ปรากฏปีสร้างในเล่มแต่จากรูปแบบศิลปกรรมแล้วน่าจะมีอายุก่อนหน้านั้นแต่ก็ไม่น่าจะเก่าไปกว่ากลางพุทธศตวรรษที่ 24 จึงอาจกล่าวได้ว่าสมุดภาพที่ปรากฏภาพพระมาลัยโปรดนรกในเล่มน่าจะมีอายุไม่ต่ำไปกว่ากลางพุทธศตวรรษที่ 24 ไปแล้ว

2. สมุดภาพที่มีอายุเก่ากว่าจะมีจำนวนภาพพระมาลัยที่วาดในเล่มน้อยกว่าและมักจะปรากฏอยู่ร่วมกับภาพทศชาติชาดกในเล่มเดียวกันโดยที่เนื้อความที่เขียนในเล่มมักจะไม่สัมพันธ์กับภาพที่วาด[187] การปรากฏภาพพระมาลัยและภาพทศชาติชาดกในสมุดภาพเล่มเดียวกันนี้น่าจะมีความสัมพันธ์ในทางใดทางหนึ่งกับประเพณีเทศน์มหาชาติที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานว่าน่าจะมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นราชธานี[188] และได้รับความเชื่อถือศรัทธาเป็นอย่างมากในสมัยอยุธยาตอนปลายต่อมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น[189]

3. สมุดภาพที่มีอายุตั้งแต่ช่วงกลางของครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 ลงมานิยมเขียนเนื้อความและวาดภาพเรื่องพระมาลัย (เนื้อความและภาพที่วาดเป็นเรื่องเดียวกัน) และมักจะปรากฏภาพพระสวดอภิธรรมและภาพพระภิกษุปลงอสุภะและชักผ้าบังสกุลเพิ่มเติมอยู่ภายในเล่มด้วย

4. นอกจากนี้ยังพบข้อสังเกตว่าสมุดภาพที่มีอายุหลังจากพุทธศตวรรษที่ 24 จะนิยมวาดภาพคำสั่งสอนของพระมาลัยที่นำมาบอกกับสาธุชนเกี่ยวกับวิธีปฏิบัติตนเพื่อที่จะได้ไปเกิดในยุคพระศรีอารย์เป็นจำนวนมากอีกด้วย

2. รูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในภาพเรื่องพระมาลัยกับการกำหนดอายุ (สมุดภาพ)

จากการเปรียบเทียบสมุดภาพที่วาดเรื่องพระมาลัยจำนวน 20 เล่มที่มีอายุตั้งแต่กลางครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 พบความเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบที่น่าจะช่วยกำหนดอายุได้คือ

- ภาพเจดีย์จุฬามณี : รูปแบบของเจดีย์ ชุดฐาน และการประดับตกแต่ง
- มุมมองการวาดภาพ : ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์ด้านหน้าเจดีย์จุฬามณี และภาพชายเข็ญใจเก็บดอกบัวถวายพระมาลัย

2.1 ภาพเจดีย์จุฬามณี

ภาพเจดีย์จุฬามณีเป็นภาพหลักสำคัญที่พบในสมุดภาพที่วาดเรื่องพระมาลัยเกือบทุกเล่ม จากหลักฐานที่นำมาศึกษาปรากฏภาพเจดีย์จุฬามณีเป็นครั้งแรกในสมุดภาพ 2006.27.85 ที่ระบุปีจารึกพ.ศ. 2334 (ช่วงต้นกรุงฯ) โดยมากแล้วช่างจะวาดภาพเจดีย์จุฬามณีในภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์หรือพระสักกเทวราชเพียงภาพเดียวในเล่ม แต่ต่อมาในระยะหลังจะพบภาพเจดีย์จุฬามณีปรากฏเพิ่มในภาพพระศรีอาริยเมตไตรยสนทนาธรรมกับพระมาลัยและพระอินทร์อีกภาพ

---

[187] Ginsburg, "Ayutthaya Painting.", 97

[188] ปราจีนบุรี, พระศรีอาริยเมตไตรย : แนวคิด คติความเชื่อ และรูปแบบประติมากรรม., 119

[189] ปราจีนบุรี, พระศรีอาริยเมตไตรย : แนวคิด คติความเชื่อ และรูปแบบประติมากรรม., 119

หนึ่ง จำนวนภาพของเจดีย์จุฬามณีที่ปรากฏในสมุดภาพแต่ละเล่มนี้ (พบตั้งแต่ 1-2-3 ภาพในหนึ่งเล่ม) น่าจะเกิดจากการปรับเปลี่ยนตามพื้นที่ที่ใช้วาดภาพภายในเล่มจึงไม่อาจนำมาใช้กำหนดอายุได้

2.1.1 รูปแบบของเจดีย์จุฬามณี

รูปแบบของเจดีย์จุฬามณีที่ปรากฏในภาพเรื่องพระมาลัยในสมุดภาพทั้งหมดมีลักษณะเป็นเจดีย์ทรงเครื่องซึ่งเป็นรูปแบบที่สันนิษฐานว่าเริ่มปรากฏในสมัยอยุธยาตอนกลางและมีการสร้างเป็นจำนวนมากในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยนิยมสร้างเป็นเจดีย์ขนาดเล็กในตำแหน่งเจดีย์รายเท่านั้น (ไม่ใช้เป็นเจดีย์ประธานของวัด)[190] ความนิยมรูปแบบเจดีย์ทรงเครื่องนี้ได้สืบทอดต่อมายังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นและจากหลักฐานที่พบสามารถกำหนดแน่ชัดได้ว่าเป็นรูปแบบที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 1-3 เท่านั้น[191] โดยในช่วงเวลานี้ปรากฏทั้งการสร้างเจดีย์ขนาดใหญ่และขนาดเล็กโดยปรากฏในตำแหน่งเจดีย์ประธานของวัด เจดีย์บริวาร และเจดีย์ราย[192] การเลือกใช้รูปแบบเจดีย์ทรงเครื่องวาดเป็นเจดีย์จุฬามณีซึ่งถือเป็นเจดีย์ประธานขนาดใหญ่น่าจะเป็นตัวชี้ว่าสมุดภาพพระมาลัยน่าจะมีอายุสร้างในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

อย่างไรก็ดี เป็นการยากที่จะใช้รูปแบบเจดีย์จุฬามณีที่พบในสมุดภาพในการพิจารณากำหนดอายุเนื่องจากเจดีย์รูปแบบนี้มีรูปแบบและลักษณะใกล้เคียงกันมากทำให้ไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนว่าเป็นงานสร้างในสมัยใด[193] อีกทั้งรูปแบบของเจดีย์จุฬามณีที่ปรากฏในสมุดภาพมีระเบียบที่แตกต่างไปจากรูปแบบที่พบในงานสถาปัตยกรรมจริงซึ่งก็เป็นลักษณะที่พบได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมเนื่องจากเป็นงานสองมิติที่ช่างสามารถเติมแต่งจินตนาการของตนเข้าไปเพิ่มเติมอีกทั้งยังมีข้อจำกัดที่จำเป็นต้องปรับแต่งขนาดและรายละเอียดให้เหมาะสมกับพื้นที่สร้างงาน นอกจากนี้ยังเป็นการยากที่จะทราบได้ว่ารูปแบบของเจดีย์ที่ปรากฏในสมุดภาพแต่ละเล่มนั้นเป็นรูปแบบที่ช่างวาดขึ้นเองจากความคุ้นเคยหรือเป็นการคัดลอกจากสำเนาต้นฉบับมาโดยตรง ด้วยเหตุดังกล่าวมาจึงสรุปได้เพียงว่า การเลือกใช้รูปแบบเจดีย์ทรงเครื่องแทนเจดีย์จุฬามณีในสมุดภาพเรื่องพระมาลัยนี้น่าจะเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่การจะกำหนดอายุให้ลงลึกลงไปกว่านี้จำเป็นต้องใช้องค์ประกอบอื่นเข้ามาช่วยในการพิจารณา

---

[190] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2556)., 66

[191] สายสิงห์, พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน., 62

[192] อ่านเพิ่มเติม สายสิงห์, พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน., 64-80

[193] ในที่นี้หมายถึงรูปแบบที่พบในหลักฐานงานสถาปัตยกรรม อ้างอิงจาก สายสิงห์, พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน., 62

2.2 ชุดฐานรองรับเจดีย์จุฬามณี

ภาพเจดีย์จุฬามณีในสมุดภาพที่มีอายุตั้งแต่กลางครึ่งแรกถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 จะปรากฏการใช้ชุดฐานสิงห์เป็นฐานรองรับองค์เจดีย์แทบไม่พบการปรากฏชุดฐานแบบอื่น (ในขณะที่ชุดฐานรองรับเจดีย์จุฬามณีในงานสมัยหลังลงมา (พุทธศตวรรษที่ 25) จะปรากฏการใช้ชุดฐานบัวและยังพบระบบฐานที่ไม่เป็นไปตามแบบแผนจำนวนมาก ทั้งนี้ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา พบว่าสัดส่วนความสูงของขาสิงห์เมื่อเทียบกับหน้ากระดานชั้นอื่นในชั้นฐานสิงห์จะเริ่มเตี้ยลง (เมื่อเทียบกับงานในสมัยอยุธยาตอนปลายต่อเนื่องมาจนถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่ขาสิงห์จะมีสัดส่วนเท่ากับหรือเกือบเท่ากับครึ่งหนึ่งของความสูงชุดฐาน) มีการตกแต่งลวดลายประดับชุดฐานในสองลักษณะคือ 1. ประดับด้วยลวดลายหน้ากระดานซ้ำ ๆ ที่มีขนาดเล็กและถี่มาก

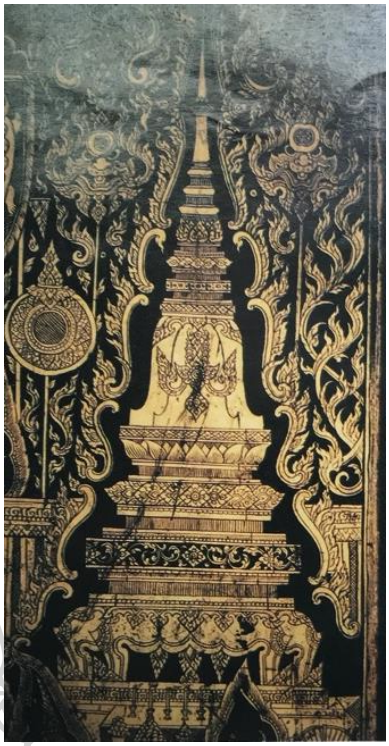
2. ไม่มีการประดับลวดลาย

โดยที่รูปแบบการประดับชุดฐานด้วยลวดลายหน้ากระดานแบบซ้ำ ๆ ที่มีขนาดเล็กและถี่มากน่าจะเป็นรูปแบบที่ปรากฏมาก่อนโดยพบปรากฏมาแล้วอย่างช้าตั้งแต่กลางครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 ดังที่พบในสมุดภาพ 2006.27.85 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2334 (ภาพที่ 151) และยังคงปรากฏต่อมาจนถึงช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ในสมุดภาพ OR 14838 ที่ระบุปีสร้างพ.ศ. 2392 และแทบจะไม่ปรากฏอีกเลยในงานที่สร้างขึ้นหลังจากนั้น ในขณะที่ชุดฐานสิงห์รองรับเจดีย์ที่ไม่มีการประดับลวดลายปรากฏขึ้นครั้งแรกในสมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2354 และยังคงพบปรากฏต่อมาในสมุดภาพจำนวนมากต่อเนื่องจนถึงพุทธศตวรรษที่ 25[194] จากหลักฐานที่ทำการศึกษายังชี้ให้เห็นว่าชุดฐานสิงห์ที่ไม่ประดับลวดลายนี้เป็นรูปแบบหลักที่นิยมใช้ในสมุดภาพที่มีอายุหลังจากพุทธศตวรรษที่ 24 ลงมา

ภาพที่ 151 : ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์จากสมุดภาพ 2006.27.85 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2334 ตกแต่งฐานเจดีย์ด้วยลวดลายหน้ากระดานซ้ำ ๆ แบบถี่ ๆ (ลักษณะเดียวกับลายประดับกรอบภาพในช่วงเวลานี้) มุมมองยังมีความเป็นอุดมคติอยู่มาก

[194] พบทั้งหมด 13 เล่มจากสมุดภาพที่ปรากฏชุดฐานรองรับเจดีย์จุฬามณีจำนวน 17 เล่ม : ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในตารางแนบท้าย

ภาพที่ 152 : ภาพแสดงลวดลายปูนปั้นประดับชุดฐานสิงห์รองรับเจดีย์ทรงเครื่องสมัยอยุธยาตอนปลาย
(ซ้าย) จิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี
(ขวา) เจดีย์ทรงเครื่องวัดไผ่ล้อม จ.เพชรบุรี



ภาพที่ 153 : ภาพเจดีย์ทรงเครื่องบนตู้พระธรรมสมัยอยุธยาตอนปลายจากหอสมุดแห่งชาติวาสุกรี
ที่มา : กรมศิลปากร, ลวดลายสมัยอยุธยา, 10

การประดับลวดลายแบบไทยประเพณีบนชั้นหน้ากระดานชุดฐานสิงห์รองรับเจดีย์ทรงเครื่องเป็นรูปแบบที่พบมากในสมัยอยุธยาตอนปลาย ดังตัวอย่างจากเจดีย์ทรงเครื่องด้านหน้าวัดไผ่ล้อม จ.เพชรบุรี และภาพเจดีย์จากงานจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรี[195] (ภาพที่ 152) การประดับลวดลายบนฐานรองรับเจดีย์ทรงเครื่องนี้ยังคงพบสืบเนื่องมาในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ดังตัวอย่างจากเจดีย์ทองศรีรัตนมหาธาตุ ที่ประดิษฐานในมณฑปวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ ที่สถาปนาโดยสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท ในสมัยรัชกาลที่ 1[196] และในภาพบนตู้พระธรรมสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นอาทิ (ภาพที่ 153) ในขณะที่ชุดฐานเจดีย์รองรับเจดีย์ทรงเครื่องที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 จะปรากฏการตกแต่งน้อยมากจนถึงไม่ตกแต่งเลยหรือหากจะตกแต่งก็มักจะใช้การ

---

[195] วัดเกาะ ตั้งอยู่ริมแม่น้ำเพชรบุรี ตำบลท่าราบ อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี เป็นวัดโบราณสร้างขึ้นในสมัยอยุธยา แต่ยังไม่พบหลักฐานเกี่ยวกับการสร้าง มีหลักฐานด้านอักษรจารึกที่จิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถว่าเขียนขึ้นในปีพ.ศ. 2277 อ้างอิงจาก ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ *001* เล่มที่ *3* จิตรกรรมสมัยอยุธยา (กรุงเทพฯ: กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2535)., 71

[196] กรมการศาสนา, ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร เล่ม *2* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, 2526)., 249-253

ประดับกระเบื้องมากกว่าการประดับด้วยลวดลายหน้ากระดานแบบไทยประเพณีซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับที่ปรากฏในภาพเจดีย์จุฬามณีในสมุดภาพพระมาลัย ลักษณะการตกแต่งดังกล่าวสอดคล้องกับลักษณะการประดับฐานเจดีย์จุฬามณีในสมุดภาพดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า รูปแบบการประดับตกแต่งฐานด้วยลวดลายหน้ากระดานซ้ำ ๆ มักจะพบในสมุดภาพที่สันนิษฐานว่ามีอายุเก่ากว่า (ช่วงต้นกรุง ฯ) ในขณะที่ฐานรองเจดีย์ที่ไม่ประดับลวดลายจะปรากฏเป็นจำนวนมากในสมุดภาพพระมาลัยที่มีอายุตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 หรือกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ลงมา จากหลักฐานยังพบว่ารูปแบบของฐานรองรับเจดีย์ที่ไม่ประดับลวดลายนี้เป็นรูปแบบหลักที่นิยมใช้สืบต่อมาในสมุดภาพที่สร้างในรัชกาลต่อมา (พุทธศตวรรษที่ 25: ตัวอย่างจากภาพที่ 155-157) อีกด้วย

อนึ่ง เป็นที่น่าสังเกตว่าการประดับลวดลายบนฐานรองรับเจดีย์ทั้งสองลักษณะนี้ปรากฏในสมุดภาพ OR 14838 ที่ระบุปีสร้างในพ.ศ. 2392 ซึ่งตรงกับปีสุดท้ายในรัชสมัยของรัชกาลที่ 3 แสดงให้เห็นว่าทั้งสองลักษณะนี้น่าจะมีความนิยมใช้ควบคู่กันแล้วตั้งแต่ช่วงปลายรัชกาลที่ 3 เป็นอย่างช้าก่อนที่รูปแบบของชุดฐานที่ไม่ประดับลวดลายจะเข้ามาเป็นความนิยมหลักในงานของรัชกาลที่ 4 ต่อมาตามที่กล่าวไว้แล้วข้างต้น การปรากฏอยู่ร่วมกันนี้อาจพิจารณาได้ว่าเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นแนวทางการอุปถัมภ์ฟื้นฟูงานรูปแบบเก่า ๆ ที่เคยมีมาควบคู่ไปกับงานใหม่ ๆ ที่สร้างขึ้นตามสมัยนิยมได้อีกทางหนึ่ง

3. เปรียบเทียบมุมมองภาพที่สะท้อนแนวความคิดแบบเสมือนจริงของช่าง

3.1 ภาพพระมาลัยสักการะเจดีย์จุฬามณี

จากการเปรียบเทียบภาพพระมาลัยสักการะเจดีย์จุฬามณีในภาพที่ 154 พบข้อสังเกตเกี่ยวกับมุมมองของภาพที่เกิดจากความเปลี่ยนแปลงด้านการรับรู้ของช่างเขียนที่รับเอาแนวคิดแบบเสมือนจริงเข้ามาผสมผสานกับมุมมองแบบอุดมคติที่มีมาแต่เดิม นอกไปจากสัดส่วนระหว่างองค์ประกอบในภาพโดยเฉพาะภาพบุคคลกับองค์ประกอบแวดล้อมที่ใกล้เคียงความจริงมากขึ้นแล้ว ยังพบมุมมองภาพแบบใหม่อันได้แก่ มุมมองภาพจากด้านบนที่แสดงให้เห็น “พื้น” ของพื้นที่ด้านใน (Bird’s Eye View) และการแสดงความลึกของวัตถุในแนวเส้นขนานแบบเสมือนจริง (Pararell View) ที่แตกต่างไปจากมุมมองแบบด้านหน้าระดับสายตาที่แสดงความลึกของวัตถุด้วยเส้นขนานแบบอุดมคติที่ใช้ในงานจิตรกรรมไทยประเพณีดังที่พบในสมุดภาพอยุธยาตอนปลายมาก่อน

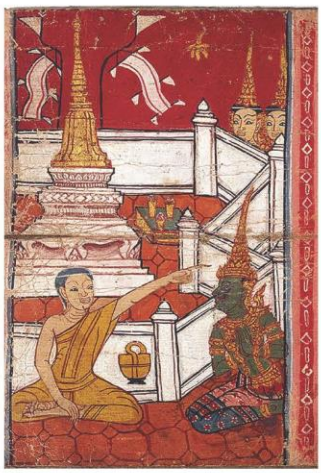
องค์ประกอบที่ช่วยให้เห็นถึงพัฒนาการเรื่องความเข้าใจของช่างเกี่ยวกับมุมมองภาพแบบเสมือนจริงได้แก่ การจัดวางแนวกำแพงและการจัดวางองค์ประกอบภาพเพื่อแสดงความลึกของภาพและเส้นแนวกระเบื้องที่พื้นซึ่งจากเปรียบเทียบองค์ประกอบดังกล่าวจากภาพที่ 154

พ.ศ. 2354 : สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1

พ.ศ. 2380 : สมุดภาพ OR 14710

สมุดภาพวัดศาลาเชื่อนเล่มที่ 2

สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม



สมุดภาพ THAI MS 4

สมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 1

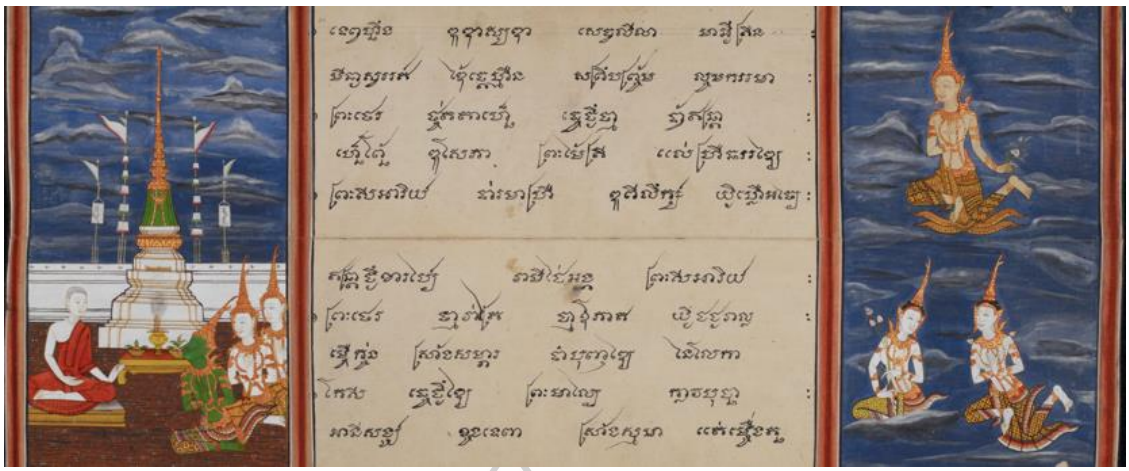
พ.ศ. 2392 : สมุดภาพ OR 14838

พ.ศ. 2400 : สมุดภาพ OR 14732

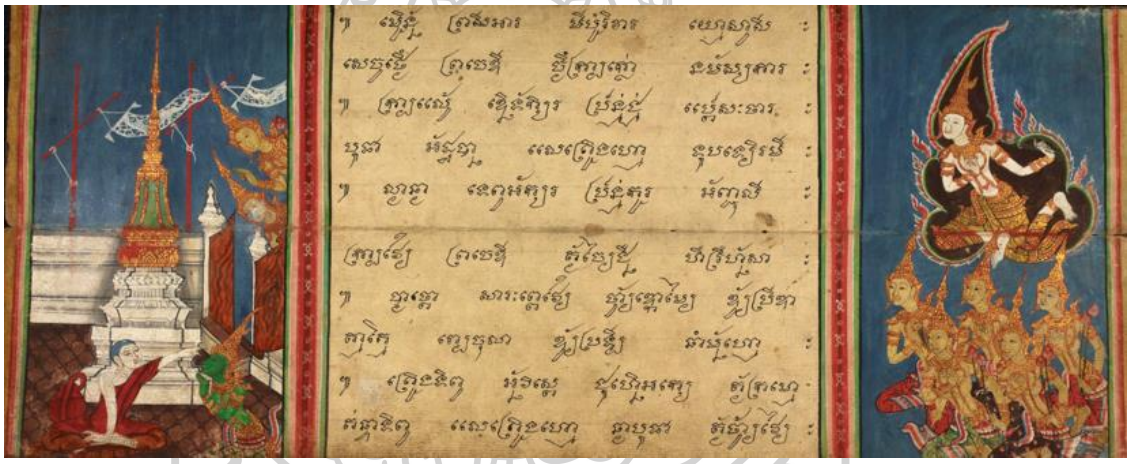
ภาพที่ 154 : เปรียบเทียบชุดฐานรองรับเจดีย์จุฬามณีและมุมมองการวาดภาพของช่างในภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์ สังเกตว่าในช่วงต้นถึงกลางครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 2 (แถวบนและแถวกลาง) จากแนวเส้นกำแพงและลายเส้นพื้นกระเบื้องแสดงให้เห็นว่าช่างยังไม่มีความชำนาญเรื่องมุมมองที่ใช้เส้นนำสายตา ในขณะที่ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 (แถวล่าง) ช่างน่าจะมีความเข้าใจเรื่องมุมมองภาพเสมือนจริงแบบตะวันตกมากแล้ว ในช่วงเวลาเดียวกันยังพบว่ารูปแบบชุดฐานรองรับเจดีย์ที่ไม่ประดับลวดลายจะเข้ามาเป็นความนิยมหลักอีกด้วย

จากการเปรียบเทียบภาพพระมาลัยสักการะเจดีย์จุฬามณีจะเห็นได้ว่าแนวกำแพงและการจัดองค์ประกอบภาพจากสมุดภาพ 2006.27.85 ที่ระบุปีสร้างพ.ศ. 2334 (ครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 : รัชกาลที่ 1 : ภาพที่ 151) ยังคงแสดงมุมมองแบบไทยอุดมคติอยู่มาก กล่าวคือการจัดวางแนวกำแพง เส้นสินเทาและองค์ประกอบอื่นที่พบยังใช้แนวทางการซ้อนวัตถุเพื่อแสดงความลึกของภาพ ในขณะที่แนวกำแพงที่ปรากฏในภาพเดียวกันจากสมุดภาพเล่มอื่น (ภาพที่ 154) อันได้แก่ สมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1 ที่ระบุปีสร้างพ.ศ. 2354 และสมุดภาพ THAI MS 4 จะมีความก้ำกึ่งระหว่างความเป็นอุดมคติและรูปแบบเสมือนจริงปรากฏให้เห็นนั่นก็คือแม้ว่าแนวกำแพงที่พบจะมีลักษณะเป็นแนวหักมุมตามจินตนาการโดยไม่คำนึงความเป็นจริงแต่เริ่มเห็นการใช้เส้นแนวกำแพงเป็นเส้นช่วยนำสายตาเพื่อแสดงความลึกของภาพแล้วอีกทั้งยังให้ความสำคัญกับการแสดงรายละเอียดของ “พื้น” มากขึ้นด้วย จากรูปแบบที่ปรากฏในสมุดภาพ OR 14838 ที่สร้างในปีพ.ศ. 2392 และสมุดภาพ OR 14732 ที่สร้างในปีพ.ศ. 2400 แสดงให้เห็นว่าช่างมีความเข้าใจด้านมุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตกเป็นอย่างดีจนสามารถถ่ายทอดมุมมองและแสดงความลึกของภาพด้วยการจัดวางแนวเส้นรวมถึงการจัดวางตำแหน่งและขนาดขององค์ประกอบทั้งหมดภายในภาพให้มีความสัมพันธ์กันโดยไม่มีส่วนใดที่ดูขัดกับความเป็นจริง (แม้ว่าองค์ประกอบทั้งหมดยังมีรูปแบบอุดมคติสองมิติซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมประเพณีของไทย) กล่าวโดยสรุปคือ แนวกำแพงที่ปรากฏในภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์ในสมุดภาพที่มีอายุในช่วงต้นถึงกลางครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 จะยังคงมีความก้ำกึ่งระหว่างความเป็นอุดมคติและรูปแบบเสมือนจริงอยู่สะท้อนให้เห็นว่า ช่างยังไม่มีความเข้าใจเรื่องมุมมองและการใช้เส้นนำสายตาแบบตะวันตกมากนัก จนกระทั่งในช่วงกลางครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นอย่างช้าจึงปรากฏหลักฐานว่าช่างสามารถพัฒนาความรับรู้และทักษะในการถ่ายทอดมุมมองดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

เนื่องด้วยว่าการวาดภาพพระมาลัยในช่วงแรกนั้นยังเป็นช่วงเวลาที่ช่างยังไม่เข้าใจมุมมองแบบเสมือนจริงได้ดีนัก การวาดเส้นตารางแสดงแผ่นพื้นกระเบื้องที่ปรากฏในงานช่วงแรกจึงมีรูปแบบอย่างอุดมคติสองมิติที่ไม่เป็นไปตามมุมมองเสมือนจริงด้วยการวาดเส้นในแนวตั้งฉาก (คล้ายกับว่าพื้นตั้งขึ้นเป็นผนัง) รูปแบบดังกล่าวนี้น่าจะถูกคัดลอกต่อ ๆ กันมาเช่นเดียวกับรูปแบบขององค์เจดีย์จุฬามณีที่นิยมวาดเป็นเจดีย์ทรงเครื่องจนกลายเป็นแบบแผนที่เกิดจากความเคยชิน อย่างไรก็ตามจากการเปรียบเทียบภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์จากสมุดภาพที่นำมาศึกษาพบว่าลักษณะของเส้นตารางกระเบื้องแบบตั้งฉากนี้ดูจะเป็นที่นิยมในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 ในขณะที่งานในช่วงหลังจากนี้ (ร.4) จะนิยมวาดแนวเส้นกระเบื้องพื้นแบบทแยงมุมในสัดส่วนที่มากกว่ามาก (ดูภาพที่ 155-157)



ภาพที่ 155 : ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์จากสมุดภาพสมุดภาพ OR 14117 มีอายุหลังพุทธศตวรรษที่ 24 (ร.4) แสดงความนิยมใช้รูปแบบชุดฐานรองรับเจดีย์ที่ไม่ประดับลวดลายและชุดฐานบัวและชุดฐานที่มีแบบแผนแตกต่างออกไปเข้ามาแทนที่



ภาพที่ 156 : ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์จากสมุดภาพ OR 14115 มีอายุหลังพุทธศตวรรษที่ 24 (ร.4)

ภาพที่ 157 : ภาพพระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์จากสมุดภาพ MS 15347 ที่มีอายุหลังพุทธศตวรรษที่ 24 (ร.4)

3.2 ภาพชายเข็ญใจเก็บดอกบัวถวายพระมาลัย

ภาพชายเข็ญใจเก็บดอกบัวถวายพระมาลัยเป็นภาพที่ปรากฏในสมุดภาพที่วาดภาพเรื่องมาลัยเกือบทุกเล่ม อีกทั้งยังเป็นภาพที่มีการให้มุมมองแบบเสมือนจริงมากที่สุดภาพหนึ่งอาจเนื่องด้วยเป็นภาพที่จำลองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในโลกมนุษย์ (เช่นเดียวกับภาพกากที่แสดงความเป็นอยู่ของชาวบ้านตามจริง) จากการศึกษาพบว่าสามารถช่วยกำหนดอายุได้จาก มุมมองการจัดองค์ประกอบภาพและลักษณะการให้แสงเงาภายในภาพ

ภาพชายเข็ญใจเก็บดอกบัวถวายพระมาลัยในสมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1 ที่ระบุปีสร้าง พ.ศ. 2354 (ภาพที่ 142 : หน้า 140) ระบายภาพท้องฟ้าด้วยสีทึบโดยยังไม่แสดงแสงเงาบนพื้นหลัง และใช้การจัดวางวัตถุจากหน้าไปหลังเพื่อแสดงความลึกในภาพ การให้แสงเงาบนพื้นหลังจะเริ่มปรากฏเด่นชัดขึ้นในช่วงเวลาต่อมาดังตัวอย่างจากภาพท้องฟ้าในสมุดภาพวัดศาลาเขื่อนเล่มที่ 2, สมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 1 และเล่มที่ 2 โดยแสดงตำแหน่งของจุดกำเนิดแสงอยู่ที่เส้นขอบฟ้าด้านล่างด้วยการไล่สีจากขอบบนลงมาจรดเส้นพื้น งานในช่วงนี้นิยมใช้สีโทนอ่อนทำให้ภาพโดยรวมดูสว่างและใช้การไล่ตำแหน่งของวัตถุจากหน้าไปหลังผสมกับการเริ่มเข้ามาของเส้นนำสายตาในขณะที่การไล่สีท้องฟ้าในสมุดภาพ OR 14838 ที่ระบุปีสร้างพ.ศ. 2392 ซึ่งเป็นงานที่มีอายุสร้างหลังลงมาแล้วจะใช้โทนสีที่เข้มกว่าและประกอบด้วยสีหลากสีมากกว่าอีกทั้งงานในช่วงเวลานี้มีการใช้เส้นนำสายตาและมีรูปแบบตลอดจนการจัดวางตำแหน่งวัตถุแบบเสมือนจริงเพื่อแสดงความลึกของภาพได้ดีแล้ว ความเปลี่ยนแปลงด้านมุมมองและการให้แสงเงาดังกล่าวมานี้ยังมีความสอดคล้องกับพัฒนาการด้านรูปแบบที่พบในลวดลายประดับกรอบภาพที่ได้ทำการศึกษาในครั้งนี้ด้วย (อ่านเพิ่มเติมในการวิเคราะห์ลวดลายกับการกำหนดอายุสมุดภาพ)

นอกจากนี้ยังขอตั้งสังเกตเพิ่มเติมเกี่ยวกับเครื่องสูงที่ใช้บูชาเจดีย์จุฬามณีที่ปรากฏในสมุดภาพพระมาลัยที่แตกต่างไปจากเดิมโดยในสมุดภาพพระมาลัยโดยมากจะนิยมประดับธงกฐิน โดยมีธงจระเข้และธงตะขาบในรูปแบบต่าง ๆ อยู่หน้าพระเจดีย์จุฬามณี ซึ่งเป็นรูปแบบที่ไม่พบมาก่อนในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายที่จะนิยมประดับด้วยฉัตรและธงไชยเป็นหลัก

จากการเปรียบเทียบภาพพระมาลัยสักการะเจดีย์จุฬามณีที่พบในสมุดภาพพระมาลัยในสมัยรัชกาลที่ 3 (ภาพที่ 154) และรัชกาลต่อมา (ภาพที่ 155-157) จะเห็นได้ว่า สมุดภาพพระมาลัยที่มีอายุสร้างในสมัยของรัชกาลที่ 3 หรือในช่วงกลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 นั้นจะปรากฏความหลากหลายของเครื่องสูงบูชาองค์เจดีย์มากกว่าโดยปรากฏทั้งการประดับฉัตร ธงไชย และธงกฐินในรูปแบบของธงหรือตุงได้แก่ ธงตะขาบธงจระเข้ ซึ่งพบทั้งลักษณะที่ทำด้วยผ้าผืนและลักษณะคล้ายกับ

ตุงไส้หมู[197] ในขณะที่งานในสมัยต่อมาแม้จะยังคงปรากฏรูปแบบเดิมต่อมาแต่โดยมากแล้วมักจะปรากฏในภาพธงหรือตุงผืนผ้าสี่เหลี่ยมมากกว่า การบูชาองค์เจดีย์ด้วยธงกฐินนี้แสดงความเกี่ยวพันระหว่างเรื่องพระมาลัย (รวมถึงสมุดภาพพระมาลัย) กับประเพณีเทศน์มหาชาติและในขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของงานช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่มักจะสอดแทรกเอารูปแบบและการตีความใหม่ ๆ เข้าไปงานที่สร้างขึ้นในช่วงเวลานี้ดังตัวอย่างจากเครื่องสูงบูชาเจดีย์นี้เป็นอาทิ

จากการตรวจสอบภาพทุสสเจดีย์และภาพเจดีย์จุฬามณีในสมุดภาพไตรภูมิทั้งหมดพบว่าสมุดภาพไตรภูมิที่สร้างในสมัยอยุธยาตอนปลายจะปรากฏการประดับเครื่องสูงบูชาเจดีย์ในสองลักษณะคือ การประดับด้วยเครื่องสูงหรือไม่มีการประดับใดใดเลย การใช้เครื่องสูงคือฉัตรสามชั้นและเครื่องสูง (บังสูรย์) ประดับในภาพดังกล่าวเป็นการแสดงความเคารพและคงจะเพื่อสื่อสถานะของเจดีย์ว่าเป็นที่ควรสักการะบูชาไปในเวลาเดียวกัน เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพเจดีย์ที่ประดับด้วยธงกฐินแบบตุงตะขาบตุงจระเข้ที่มีลักษณะคล้ายตุงไส้หมูนี้พบปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเพียงสองเล่มเท่านั้นคือ สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 และสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 1 ซึ่งเป็นงานในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้วและด้วยการปรากฏของรูปแบบดังกล่าวจึงสันนิษฐานว่าสมุดภาพไตรภูมิสองเล่มนี้ก็น่าจะมีอายุการสร้างอยู่ในช่วงใกล้เคียงกันคือในสมัยรัชกาลที่ 3 ระหว่างกลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24

จะเห็นได้ว่ารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีลักษณะเฉพาะตัวที่สามารถนำมาใช้ในการกำหนดอายุได้ค่อนข้างชัดเจน ในขณะเดียวกันรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็แสดงให้เห็นความสืบเนื่องรวมถึงความพยายามที่จะรื้อฟื้นรูปแบบเก่า ๆ ควบคู่ไปกับการสร้างงานในรูปแบบใหม่ ๆ ที่น่าจะเริ่มขึ้นตั้งแต่ก่อนกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ก่อนที่จะเริ่มเห็นความแตกต่างชัดเจนในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา โดยความเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบดังกล่าวนี้เกิดขึ้นพร้อม ๆ กันกับความเปลี่ยนแปลงหลาย ๆ ด้านที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน ทั้งการรับเอามุมมองแบบใหม่ ๆ ของผู้อุปถัมภ์และช่างฝีมืออันได้แก่มุมมองแบบเสมือนจริงที่สะท้อนผ่านทางการปรับเปลี่ยนสัดส่วนของภาพบุคคลต่ออาคารสถาปัตยกรรมและมุมมองในการวาดภาพที่คำนึงถึงความเป็นจริงมากขึ้น การเข้ามาของวัสดุใหม่อันได้แก่ สีโทนสังเคราะห์ใหม่ที่มาพร้อมกับเทคนิคการลงสีแบบใหม่อันนำมาซึ่งรูปแบบใหม่ที่แตกต่างไปจากที่เคยมีมา อีกทั้งความนิยมด้านรูปแบบและคติความเชื่อที่เปลี่ยนแปลงไปตามเวลาเห็นได้จากเรื่องที่นำมาวาด ลวดลายประดับตกแต่งแบบใหม่ ๆ ที่มาจากการับเอาอิทธิพลด้านศิลปะจาก

---

[197] ตุงไส้หมู ทำด้วยกระดาษตัดเป็นรูปลวดลาย มีลักษณะเป็นพวงประดิษฐ์ ใช้ประดับตกแต่งงานพิธีบุญต่าง ๆ เพื่อความสวยงาม อ้างจาก จารุวัตร กลิ่นอยู่, “ตุง ... ศิลปวัฒนธรรมภาคเหนือ” เผยแพร่ทาง https://www.stou.ac.th/study/projects/training/text/4/page1-8-50(500).html

ภายนอกทั้งจากจีนและตะวันตก ตลอดจนการเกิดขึ้นของช่างรุ่นใหม่ ๆ และการจัดระเบียบด้านรูปแบบจนเกิดเป็นแบบแผนที่เห็นได้ชัดของงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะรูปแบบของลวดลายซ้ำ ๆ ขนาดเล็ก ถี่ วางในระยะห่างเท่า ๆ กันอย่างเป็นระเบียบ

การให้ความสำคัญกับรายละเอียดอย่างมากมายดูจะเป็นลักษณะสำคัญที่ปรากฏในงานศิลปกรรมไทยในช่วงเวลาที่บ้านเมืองเจริญรุ่งเรืองดังที่ปรากฏมาก่อนในงานสมัยอยุธยาตอนปลาย ลักษณะดังกล่าวปรากฏในงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นตั้งแต่ช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ด้วยเช่นกัน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือความนิยมวาดลวดลายประดับตกแต่งอย่างละเอียด การใส่ใจในรายละเอียดต่าง ๆ ภายในภาพ จากความเปลี่ยนแปลงและรูปแบบใหม่ ๆ ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้น่าจะเป็นอีกหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าช่วงเวลานี้เป็นช่วงเวลาที่บ้านเมืองฟื้นกลับมาเจริญรุ่งเรืองอีกครั้ง อีกทั้งยังน่าจะเป็นศูนย์กลางทางการค้าอันเป็นช่องทางที่เปิดรับความก้าวหน้าทางวัสดุและเทคโนโลยีใหม่ ๆ เข้ามาอีกด้วย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

วิเคราะห์ลวดลายเพื่อกำหนดอายุงานจิตรกรรมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ลวดลายในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ที่นำมาศึกษาเพื่อใช้ช่วยในการกำหนดอายุสมุดภาพในครั้งนี้ ประกอบด้วย

- ลวดลายบนผืนผ้า (Textiles) ได้แก่ ลวดลายผ้านุ่ง ผ้าม่าน และผ้าทิพย์ประดับฐาน
- ลวดลายตกแต่งพื้นหลังของภาพ (Background)
- ลวดลายประดับกรอบภาพ (Border) ซึ่งมีพื้นฐานการใช้งานคล้ายกันกับลวดลายประดับหน้ากระดานในงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรม

ในการศึกษาลวดลายเพื่อช่วยกำหนดอายุจำเป็นต้องศึกษารายละเอียดขององค์ประกอบภายในลวดลาย (ต่อไปนี้ขอแทนว่า “แม่ลาย”) เนื่องด้วยลวดลายหลักมักเป็นโครงสร้างลายที่ทำสืบต่อกันมาที่จะมีการดัดแปลงรายละเอียดของแม่ลายแตกต่างกันไปตามการใช้งาน ตำแหน่งที่ปรากฏ และความนิยมในแต่ละช่วงเวลา ความแตกต่างดังกล่าวนี้ยังมีบทบาทสำคัญในการสะท้อนให้เห็นถึงที่มาของอิทธิพลด้านศิลปะและคติความเชื่อที่ผ่านเข้ามาทางความสัมพันธ์ด้านการค้าและการทูตในช่วงเวลาดังกล่าวอีกด้วย

จากการศึกษาพบว่าลวดลายในสมุดภาพแต่ละสมัยมีรูปแบบสอดคล้องกับการประดับตกแต่งงานศิลปกรรมที่มีอยู่จริงซึ่งสะท้อนให้เห็นอิทธิพลทางด้านศิลปกรรมที่ได้รับความนิยม ณ ช่วงเวลาดังกล่าว อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการและแนวทางการสร้างงานของช่างไปในเวลาเดียวกัน การแบ่งกลุ่มลวดลายในสมุดภาพตามสันนิษฐานอายุการสร้างงานเป็นไปในทางเดียวกับผลการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมที่ได้กล่าวมาก่อนหน้านี้ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ลวดลายในสมุดภาพที่สร้างในสมัยอยุธยาตอนปลาย

ลวดลายถือเป็นองค์ประกอบที่โดดเด่นมากในงานสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย ลวดลายทั้งหมดในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจะมีรายละเอียดที่ชัดเจน ช่างเขียนให้ความสำคัญกับลวดลายประดับตกแต่งในส่วนต่าง ๆ เป็นอย่างมาก แม้ในพื้นที่ขนาดเล็กที่ไม่สามารถจะเก็บรายละเอียดของลายได้มากนักก็ยังคงปรากฏโครงสร้างหลักของลวดลายให้เห็นเด่นชัด แม่ลายที่ปรากฏในลวดลายสมัยนี้มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างและแสดงถึงอิทธิพลทางด้านศิลปะที่รับมาจากภายนอกซึ่งเป็นที่นิยมในช่วงเวลานี้อีกด้วย

1.1 ลวดลายบนผืนผ้า (Textiles)

ลวดลายบนผืนผ้าที่ปรากฏในสมุดภาพโดยมากแล้วเป็นผ้าที่ใช้ในราชสำนัก ได้แก่ ผ้าที่ใช้เป็นเครื่องแต่งกายของชนชั้นสูงและทิพยบุคคลตลอดจนผ้าที่ใช้ประดับอาคารและพื้นที่ต่าง ๆ ผ้าที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแสดงออกถึงความหลากหลายโดยมีผ้าพิมพ์ลายอย่างเป็น

ผ้าหลัก ลวดลายที่ปรากฏประกอบไปด้วย ลายดอกลอย ลายกุดั่นดอกลอย ลายดอกลอยก้านแย่ง ลายราชวัติ ลายแก้วชิงดวง ลายเข้มขาบโดยมีรูปแบบขององค์ประกอบภายใน (แม่ลาย) หลากหลาย ทั้งดอกกลม ดอกสี่กลีบ ดอกทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ดอกลายที่มีรูปทรงแบบช่องแสง แม่ลายดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงที่มาของแรงบันดาลใจที่เป็นรูปแบบของไทยผสมผสานกับรูปแบบที่รับอิทธิพลทางด้านศิลปะจากภายนอกทั้งอินเดียและเปอร์เซีย[198] อันเป็นที่มาเดียวกันกับที่พบในงานประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมด้วยเช่นกัน[199]

ลักษณะสำคัญของลวดลายบนผ้าผืนที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายที่โดดเด่นแตกต่างจากสมัยอื่น (ภาพที่ 158-159) คือ

- ขนาดของดอกหรือแม่ลายที่เป็นองค์ประกอบภายในลวดลายจะมีขนาดใหญ่ชัดเจน แตกต่างจากขนาดของดอกในงานสมัยหลังต่อมาที่จะมีขนาดลดลงอย่างเห็นได้ชัด
- ลวดลายบนผืนผ้าที่นิยมมากที่สุดในงานสมัยอยุธยาตอนปลายคือ ลายดอกลอย ลายกุดั่น[200] และลายแก้วชิงดวง[201]
- ช่างจะใส่รายละเอียดภายในแม่ลายอย่างพิถีพิถันชัดเจน ใช้สีสดใส และยังเป็นช่วงเวลาที่ปรากฏแม่ลายหลากหลายรูปแบบทั้งลวดลายดอกกลม ลายแบบช่องแสง โดยจะนิยมลายดอกกลมมากที่สุด

---

[198] อิทธิพลทางด้านศิลปะที่ปรากฏในลวดลายผ้าผืนนี้น่าจะมีความเกี่ยวพันกับแหล่งผลิตผ้าหลักของสยามคือ อินเดีย และพ่อค้าชาวมุสลิมเปอร์เซียที่มีบทบาทในการสั่งผ้าจากอินเดียของราชสำนักสยามในช่วงพุทธศตวรรษที่ 22 เป็นต้นมา อ่านเพิ่มเติมจาก สิทธิชัย สมานชาติ, ผ้าอยุธยา-ผ้าลายอย่าง : มรดกศิลป์กรุงศรีอยุธยา (พระนครศรีอยุธยา: คณะกรรมการส่งเสริมกิจการมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา สถาบันอยุธยาศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยาและสภาวัฒนธรรมจังหวัดพระนครศรีอยุธยา, 2564)., 45-51

[199] รูปแบบของช่องแสงแบบเปอร์เซียปรากฏที่ช่องแสงที่ผนังด้านข้างของวิหารวัดราชบูรณะ จ.พระนครศรีอยุธยาซึ่งจากรูปแบบของอาคารที่ปรากฏอันได้แก่ การใช้เสาอิงที่ผนังและการก่ออิฐที่ผนังหุ้มกลองสูงถึงหลังคาสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นงานที่ผ่านการบูรณะใหญ่ในช่วงอยุธยาตอนปลาย อาจเป็นไปได้ว่าลวดลายแบบช่องแสงนี้เป็นรูปแบบที่รับเข้ามาก่อนหน้านี้แล้วหรืออาจจะเป็นรูปแบบที่เข้ามาในช่วงเวลาดังกล่าวแต่ก็น่าจะเป็นที่นิยมในช่วงเวลาดังกล่าว

[200] ลายกุดั่น มักมีระเบียบการใช้ลวดลายที่มีขนาดใหญ่ซ้ำกับลวดลายที่มีขนาดเล็ก กล่าวคือ ใช้ลายดอกที่มีขนาดใหญ่สลับกับลายดอกลอยที่มีขนาดเล็กกระจายเป็นจังหวะซ้ำ ๆ ต่อเนื่องกันเสมอ ดังเช่น ผ้าพิมพ์ลายสมัยอยุธยาเป็นลายกุดั่นที่ไม่ได้เป็นวงกลมเรียงชิดกันแต่ยังเห็นระเบียบการใช้ลายดอกลอยที่มีขนาดใหญ่สลับกับลายดอกลอยขนาดเล็กกระจายเป็นจังหวะซ้ำ ๆ ต่อเนื่องกัน อ้างจาก อมรรัตน์ จริงวาจา, "จิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3-รัชกาลที่ 4 : วิเคราะห์ที่มารูปแบบและพัฒนาการ" (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ วิทยานิพนธ์, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560).,18

[201] ลายแก้วชิงดวง = ลายท้องไม้ชนิดหนึ่งผูกลายจากรูปวงกลมเรียงกันหรือซ้อนขอบวงกลมต่อเนื่องโดยรอบ อาจมีลายประจำยามหรือลายดอกจอกเป็นตัวคั่นหรือเชื่อมโยง อ้างจาก เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, พื้นฐานลายไทย (กรุงเทพฯ: เศรษฐศิลป์, 2535)., 179

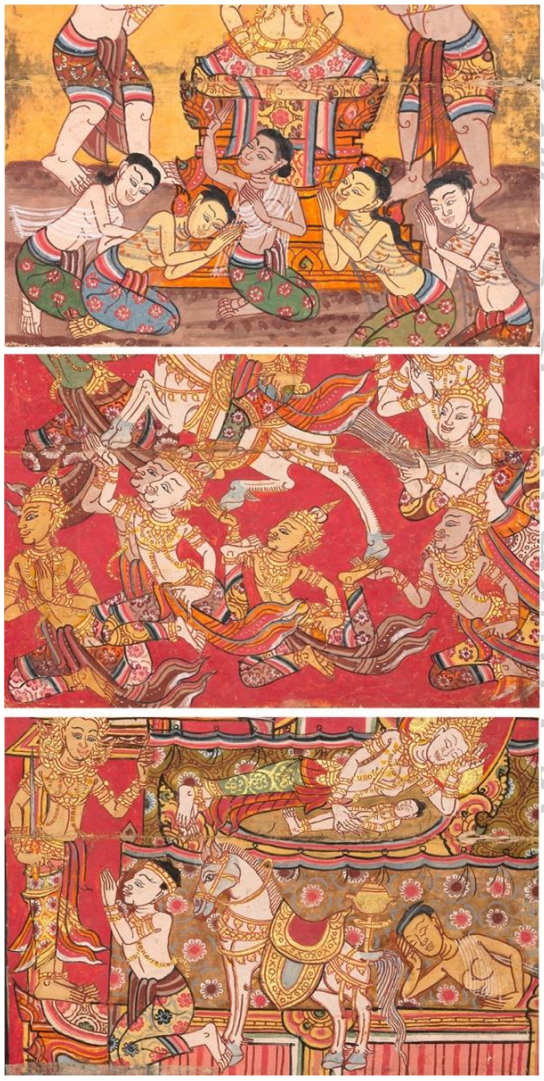
ลวดลายดอกลอยขนาดใหญ่นี้ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นจำนวนมาก จากหลักฐานแสดงให้เห็นการใช้งานผ้าในหลายรูปแบบในช่วงเวลานี้ แบ่งออกตามตำแหน่งที่ปรากฏ ได้แก่

(1) ลายผ้านุ่งโดยเฉพาะผ้านุ่งของชนชั้นสูงและทิพยบุคคล

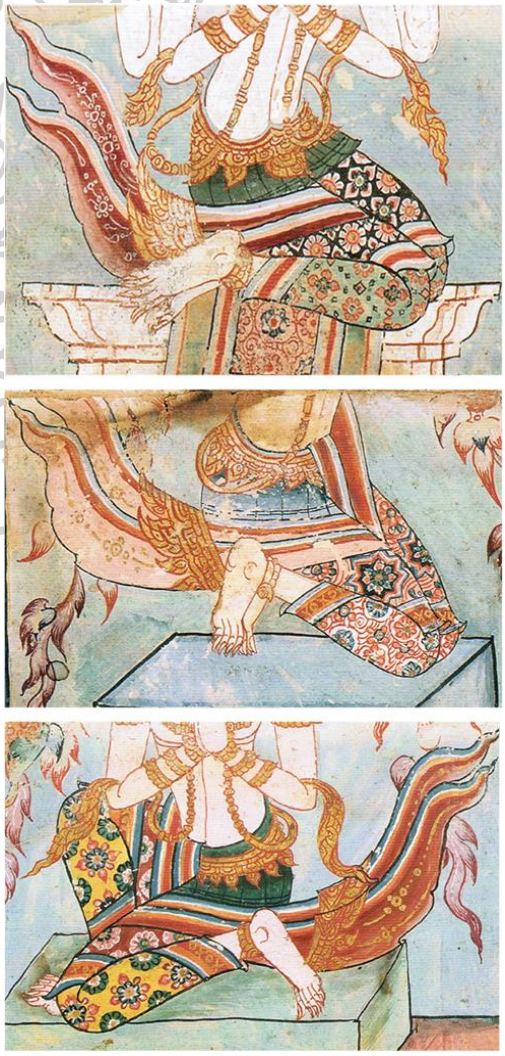
(2) ผ้าม่านที่ใช้แบ่งพื้นที่และประดับตกแต่งในอาคาร

(3) ผ้าที่นำมาขึงเป็นฉัตรซ้อนชั้น

(4) ผ้าทิพย์ประดับฐานชุกชีและฐานอาคาร



ภาพที่ 158 : ลายกุดั่นดอกลอย ที่มีลายดอกขนาดใหญ่เป็นแม่ลายสำคัญ ปรากฏบนผ้านุ่งและผ้าม่าน จากสมุดภาพ MS Pali A 27



ภาพที่ 159 : ลายกุดั่นดอกลอย ที่มีแม่ลายรูปแบบหลากหลาย จากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1

1.1.1 ลายผ้านุ่ง

ลายผ้านุ่งที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแสดงให้เห็นถึงความเคร่งครัดในการใช้ผ้าเป็นหนึ่งในเครื่องมือเชิงสัญลักษณ์เพื่อแสดงสถานะและลำดับชั้นของบุคคล ความเคร่งครัดดังกล่าวนี้น่าจะถือเป็นลักษณะสำคัญที่สัมพันธ์กับกฎเกณฑ์ที่ตราไว้ในหลักฐานทางเอกสาร ได้แก่ กฎหมายตราสามดวง ในหมวดของกฎมณเฑียรบาล[202]ที่มีมาตั้งแต่รัชสมัยของพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) ซึ่งมีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับกฎเกณฑ์และข้อห้ามข้อปฏิบัติรวมทั้งระเบียบการแต่งกายทั้งหลายทั้งปวงในพระราชสำนัก และใน *“พระตำราทรงเครื่องต้น”* ที่น่าจะเริ่มมีขึ้นในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช[203] ซึ่งเป็นข้อกำหนดเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายในพระราชพิธีให้เหมาะตามฐานานุศักดิ์และยังต้องคำถึงถึงลักษณะและสถานที่ที่จัดพิธีอีกด้วย หรือกล่าวได้ว่าผ้าเป็นสัญลักษณ์หนึ่งที่สื่อถึงสถานภาพของบุคคลตามคติที่ว่า *“ราชพัสตราภรณ์ของราชสำนักเป็นสัญลักษณ์ของสถานภาพที่กำหนดพื้นที่ “ความศักดิ์สิทธิ์” ดั่งศูนย์กลางของพระราชอำนาจ ...”*[204]

จากการสังเกตลายผ้านุ่งที่ปรากฏในภาพบุคคลในงานสมัยนี้พบว่า ลาย (กุดั่น) ดอกลอยที่มีดอกลอยขนาดใหญ่เป็นรูปแบบที่นิยมมากโดยจำกัดการใช้งานไว้สำหรับคนชั้นสูงและทิพยบุคคล ในขณะที่ภาพชาวบ้านจะใช้ผ้าลายตารางหรือผ้าลายขัดคล้ายผ้าขาวม้ามากกว่า

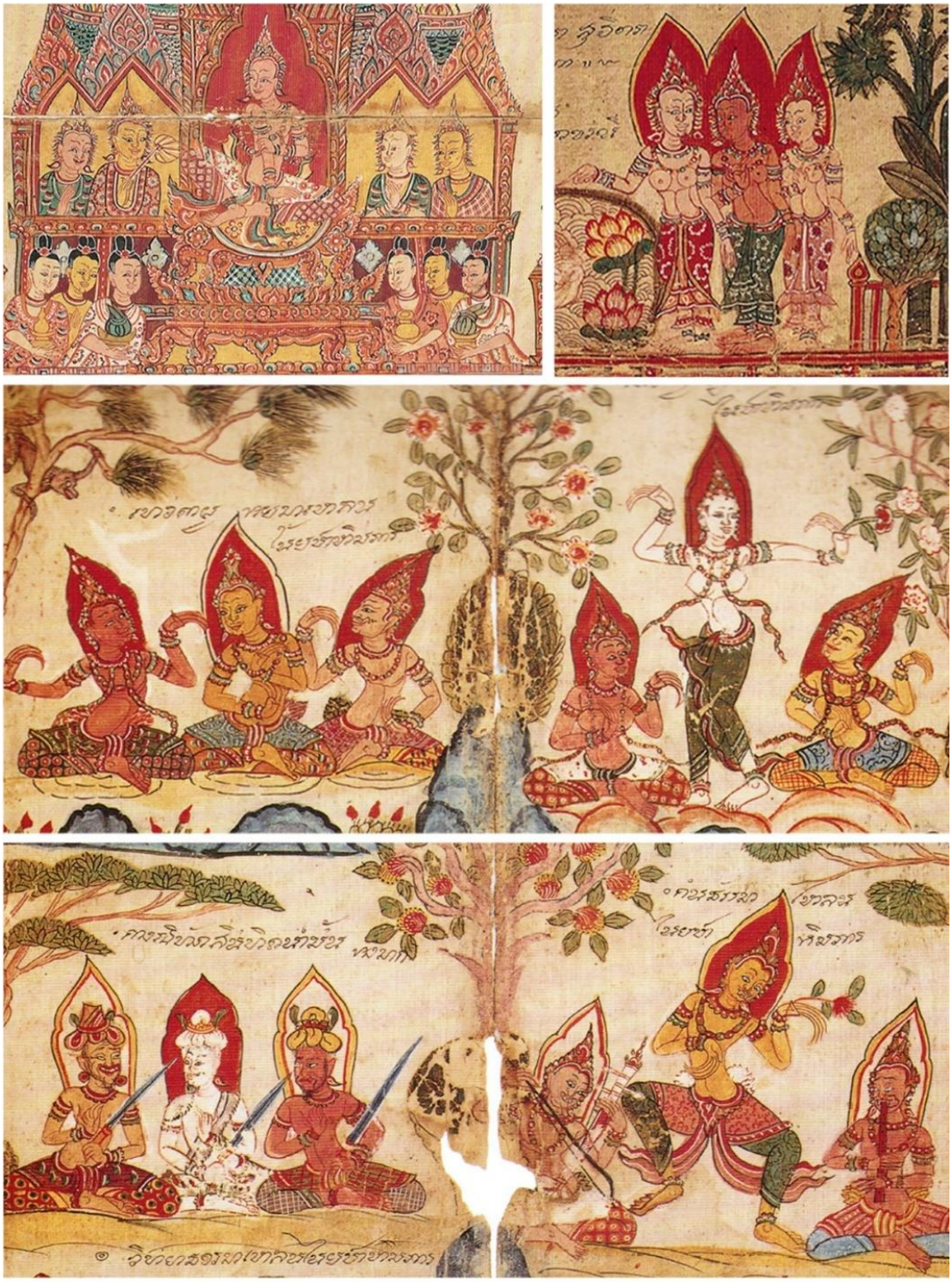
เมื่อทำการเปรียบเทียบลวดลายบนผ้านุ่งในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย (ภาพที่ 158-160) กับงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถหลังเก่าที่วัดใหม่ประชุมพล อ.นครหลวง จ. พระนครศรีอยุธยา ซึ่งเป็นงานสร้างในสมัยพระเจ้าปราสาททองในช่วงต้นของสมัยอยุธยาตอนปลาย พบว่าภาพผ้านุ่งในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดใหม่ประชุมพล (ภาพที่ 161) มีความหลากหลายของลวดลายผ้านุ่งเช่นเดียวกันกับที่พบในสมุดภาพ หากแต่ด้วยพื้นที่ในการสร้างงานของจิตรกรรมฝาผนังเอื้อให้ช่างสามารถที่จะใส่รายละเอียดของลวดลายไว้ได้อย่างละเอียดวิจิตรบรรจงมากกว่า ในขณะเดียวกันเมื่อเทียบกับลวดลายผ้านุ่งในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม

---

[202] กฎมณเฑียรบาล เป็นกฎหมายของราชสำนักสยามที่ถือปฏิบัติมาตั้งแต่รัชสมัยของพระรามาธิบดีที่ 1 (รัชกาลแรก) เป็นกฎหมายที่ควบคุมสมาชิกราชสำนักสยามให้ต้องนุ่งห่มชุดเครื่องแต่งกายในพระราชพิธีตามฐานานุศักดิ์ อ้างจาก สมานชาติ, ผ้าอยุธยา-ผ้าลายอย่าง : มรดกศิลป์กรุงศรีอยุธยา., 65

[203] ตำรับเครื่องต้น เป็นกฎของราชสำนักสยามเกี่ยวกับหลักวิธีการจัดสำรับชุดฉลองพระองค์ของพระมหากษัตริย์สยาม น่าจะเริ่มมีขึ้นในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช อ่านเพิ่มเติมจาก สมานชาติ, ผ้าอยุธยา-ผ้าลายอย่าง : มรดกศิลป์กรุงศรีอยุธยา., 65 และ ธีรพันธุ์ จันทร์เจริญ, ผ้าเขียนทอง : พระภูษาทรงบรมราชภิเษกพระมหากษัตริย์สยาม (กรุงเทพฯ: มติชน, 2562).,17 และ 41

[204] สมานชาติ, ผ้าอยุธยา-ผ้าลายอย่าง : มรดกศิลป์กรุงศรีอยุธยา., 64 อ้างจาก Mattiebelle Gittinger and H.Leedom Lefferts, *Textiles and Tai Experience in Southeast Asia* (Bangkok: Royal Thai Army and Textile Museum, 1992).



ภาพที่ 160 : ลายผ้านุ่งสมัยอยุธยาตอนปลายในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 แสดงให้เห็นความหลากหลายของแม่ลาย มีลายกุดั่นดอกลอยที่มีแม่ลายดอกขนาดใหญ่ที่นิยมมากเป็นแม่ลายสำคัญ

ภาพที่ 161 : ลวดลายผ้านุ่งบนงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล อ.นครหลวง จ.พระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 162: ลายกุดั่นดอกลอยที่มีลายดอกขนาดใหญ่เป็นแม่ลายสำคัญบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี

ภาพที่ 163 : ลายกุดั่นดอกลอยที่มีลายดอกขนาดใหญ่เป็นแม่ลายสำคัญปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี

ภาพที่ 164 : ลายกุดั่นดอกลอยที่มีลายดอกขนาดใหญ่เป็นแม่ลายสำคัญในงานจิตรกรรมฝาผนังด้านหลังพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี

จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 162) และวัดเกาะ จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 163) ซึ่งเป็นงานที่มีอายุสร้างในช่วงพระเจ้าเสือและพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศตามลำดับซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกันกับสมุดภาพที่นำมาศึกษาพบว่ามีลักษณะที่ใกล้เคียงกันมากกว่าทั้งรูปแบบของลวดลายและขนาดของลวดลายที่ปรากฏ

เมื่อพิจารณารายละเอียดในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยาตอนปลายจะเห็นได้ชัดว่าช่างเขียนวาดรายละเอียดของลวดลายไว้อย่างละเอียดวิจิตรมาก ซึ่งน่าจะเป็นลักษณะที่ถ่ายทอดลงมาในงานสมุดภาพด้วยเช่นกัน หากแต่ด้วยข้อจำกัดในด้านพื้นที่และวัสดุของงานสมุดภาพจึงทำให้ต้องตัดทอนรายละเอียดของลวดลายออกไปบ้างทำให้ลายที่ปรากฏดูแตกต่างไปแต่ยังคงสะท้อนให้เห็นความใส่ใจรายละเอียดของช่างเขียนเป็นอย่างดี

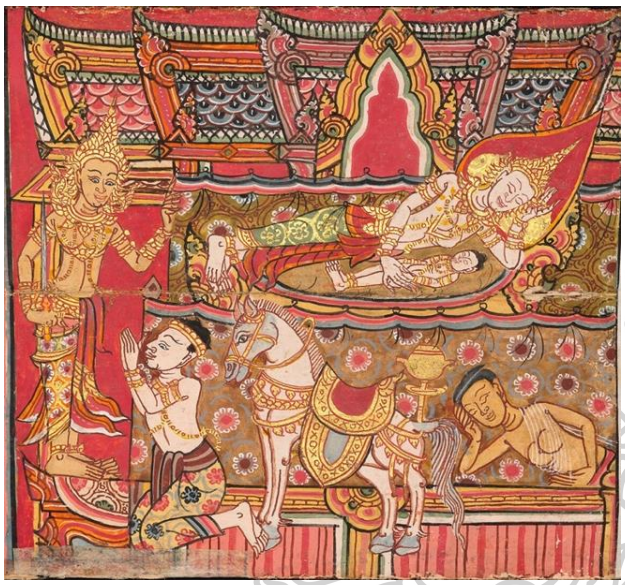
อนึ่ง นอกไปจากการปรากฏลายกุดั่นดอกลอยที่มีแม่ลายเป็นดอกกลมขนาดใหญ่บนผืนผ้านุ่งทั้งในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายและจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันดังที่กล่าวมาแล้ว ยังพบการประดับลวดลายดังกล่าวอยู่เต็มพื้นที่บนเสาอิงที่ผนังด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 164) ซึ่งแสดงถึงการเลือกใช้ลวดลายของช่างที่คงจะคำนึงถึงความเหมาะสมกับพื้นที่ที่ประดับตกแต่งเป็นสำคัญโดยสามารถประยุกต์ใช้กับพื้นที่ที่แตกต่างและวัสดุที่หลากหลายดังปรากฏเป็นหลักฐานตามที่กล่าวมา

1.1.2 ลายผ้าม่าน

สมัยอยุธยาตอนปลายนิยมใช้ผ้าในการประดับอาคารเป็นอย่างมากดังที่ปรากฏหลักฐานบนภาพวาดมากมายในสมุดภาพ การวาดผ้าม่านในจิตรกรรมสมุดภาพนี้นอกจากจะแสดงถึงวัฒนธรรมการใช้ผ้าประดับอาคารและกั้นพื้นที่ทั้งภายในและภายนอกอาคารในช่วงเวลานี้แล้วยังเป็นองค์ประกอบสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ช่างใช้ในการสร้างระยะตื้นลึกภายในภาพอีกด้วย ตัวอย่างจากภาพพุทธประวัติตอนที่เจ้าชายสิทธัตถะกำลังจะเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ในสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 (ภาพที่ 165) ปรากฏภาพการใช้ผ้าม่านขึงเพื่อกั้นพื้นที่ภายในอาคารซึ่งน่าจะเป็นหลักฐานสะท้อนถึงการใช้งานจริงในช่วงเวลาดังกล่าว

ลวดลายบนผ้าม่านในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายก็มีลักษณะเช่นเดียวกันกับลวดลายบนผ้าผืนประเภทอื่นคือนิยมใช้ ***ลวดลายดอกลอยขนาดใหญ่*** เป็นแม่ลายหลักประกอบอยู่ในลายกุดั่นซึ่งจะปรากฏในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเกือบทุกเล่มก่อนที่จะพัฒนาไปเป็นลายแผงหรือลายก้านแย่งซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในงานสมัยต่อมา

ด้วยเหตุที่ช่างในสมัยนี้ให้ความสำคัญกับรายละเอียดต่าง ๆ ในภาพเป็นอย่างมาก การวาดภาพผ้าม่านที่ใช้ในการตกแต่งและกั้นพื้นที่จึงปรากฏรายละเอียดที่เป็นลักษณะเฉพาะประการหนึ่งคือ การวาดรายละเอียดแสดง***ลักษณะการขึงผ้าด้วยห่วงกลมด้านบน*** (ภาพที่ 165-167) ลักษณะดังกล่าวปรากฏอยู่เสมอและเป็นจำนวนมากในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายและจะคลายความนิยมลงจนหายไปพร้อมกับความนิยมใช้ผ้าประดับอาคารที่ถูกแทนที่ด้วยฉากลับแลหรือฉากไม้ที่เป็นที่นิยมมากกว่าในเวลาต่อมา



ภาพที่ 165 : ภาพแสดงการใช้ผ้าม่านกั้นพื้นที่ในอาคาร จากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 ภาพพุทธประวัติ ตอนเจ้าชายสิทธัตถะลาลูกเมียเพื่อออกบวช

ภาพที่ 166 : ลายดอกลอยบนผ้าม่าน แถบสีด้านบนของผ้าเป็นโทนสีเดียวกับที่ใช้ในลวดลายประดับกรอบภาพจากสมุดภาพเลขที่ OR 14068

ภาพที่ 167 : ลายดอกลอยบนผ้าม่าน แม่ลายดอกกลมขนาดใหญ่ในสมุดภาพ MS Pali A27

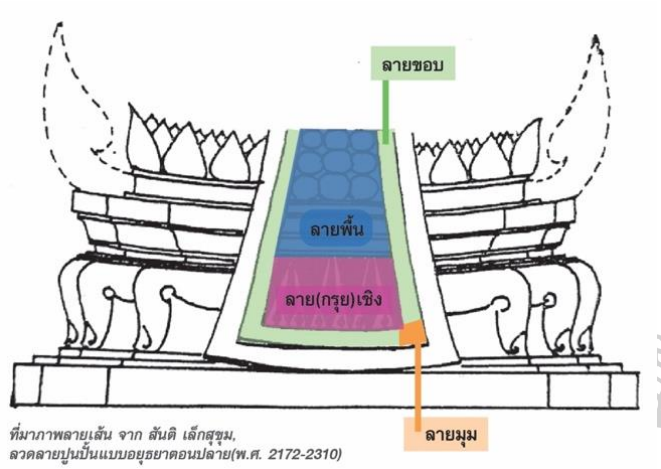
รูปแบบการขึงผ้าด้วยห่วงกลมและการประดับผ้าม่านที่ตกแต่งด้วยลายดอกลอยขนาดใหญ่นี้ปรากฏในงานจิตรกรรมร่วมสมัยด้วยเช่นกันดังตัวอย่างจากภาพพุทธประวัติตอนประสูติและตอนแบ่งพระสารีริกธาตุที่พบบนงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 168) นอกจากนี้ความนิยมใช้ลายดอกลอยขนาดใหญ่ประดับบนฉัตรผ้าซ้อนชั้นยังปรากฏพบทั้งในหลักฐานสมุดภาพและจิตรกรรมฝาผนังสมัยนี้ด้วยเช่นกัน

จากตัวอย่างที่ยกมาจึงกล่าวได้ว่า ลักษณะสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ของลวดลายบนผ้าม่านที่จะปรากฏเฉพาะในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายคือ **ลายดอกลอยขนาดใหญ่ สีสดใส** โดยกลุ่มลวดลายที่พบมากหรือกล่าวได้ว่าน่าจะเป็นที่นิยมที่สุดในสมัยนี้คือ **ลายกุดั่นดอกลอย และลายราชวัติ** นอกจากนี้ยังมี **“รูปแบบการวาดห่วงกลมด้านบนเพื่อขึงประดับผ้าม่าน”** ที่ถือได้ว่าเป็นรูปแบบที่พบได้ทั่วไปในการแบ่งพื้นที่และการใช้ผ้าประดับอาคารในงานจิตรกรรมสมัยนี้

ภาพที่ 168 : แม่ลายดอกลอยขนาดใหญ่บนผ้าม่านและผ้าขึงฉัตรซ้อนชั้นในภาพพุทธประวัติตอนประสูติภายใต้ฉัตรซ้อนชั้นจากจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรี
เป็นลักษณะเดียวกันกับที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

1.1.3 ลายผ้าทิพย์

สมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายปรากฏภาพผ้าทิพย์ในสัดส่วนมากกว่าที่พบในงานสมัยอื่นอย่างมากซึ่งก็น่าจะเนื่องด้วยฐานสิงห์เป็นรูปแบบฐานที่นิยมมากในช่วงเวลานี้และด้วยรูปทรงของฐานสิงห์ที่สูงขึ้นมาก[205]ทำให้ความนิยมใช้ผ้าทิพย์ประดับชุดฐานมากตามไปด้วย ผ้าทิพย์ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมักจะจำเพาะการปรากฏควบคู่กับฐานสิงห์ที่รองรับพระพุทธองค์และเทพชั้นสูงหรือบุคคลที่นับเป็นสมมติเทพหรือกษัตริย์เท่านั้น ความเคร่งครัดในแบบแผนการใช้งานนี้แสดงออกให้เห็นถึงระเบียบกฎเกณฑ์ในการแบ่งสถานะและยังแสดงถึงความรับรู้เข้าใจถึงคติดังกล่าวเป็นอย่างดีของช่างในสมัยนี้



ภาพที่ 169 : ตำแหน่งลวดลายประดับผ้าทิพย์
ลายเส้นจากฐานชุกชีพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ในเมรุรายเมรุทิศ
วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา ปลายพุทธศตวรรษที่ 22

ลวดลายประดับผ้าทิพย์ แบ่งตามตำแหน่งที่ประดับออกเป็น ลายพื้น ลาย(กรุย)เชิง ลายขอบ และลายมุม (ภาพที่ 169) หากแต่ด้วยข้อจำกัดทางด้านพื้นที่ทำให้ลวดลายผ้าทิพย์ในงานสมุดภาพจะแสดงลวดลายเพียงบางส่วน โดยมีลายพื้นและลายกรุยจะปรากฏเป็นหลักในเกือบทุกภาพ ในขณะที่ลายขอบและลายมุมนั้นมักจะเขียนเป็นเพียงแถบเส้นสีโดยไม่ปรากฏรายละเอียดของลวดลายพอให้ศึกษา

ลายพื้นประดับส่วนกลางผ้าทิพย์ที่ปรากฏมากในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายได้แก่ ***ลายกุดั่นดอกลอยและลายราชวัติ*** [206] ที่มีรูปแบบเดียวกับลวดลายบนผ้านุ่งและผ้าผืนประดับอาคารในงานสมุดภาพที่ร่วมสมัยเดียวกันคือใช้ ***ดอกลอยมีขนาดใหญ่ สีสดใส*** เป็นแม่ลาย และแม้การจัดวางลายจะดูเสมือนว่าเคร่งครัดเป็นระเบียบหากแต่เส้นสายและระยะห่างภายในลวดลาย (ช่องไฟ) กลับแสดงออกอย่างค่อนข้างอิสระ (ภาพที่ 170-175)

---

[205] ฐานสิงห์สมัยอยุธยาตอนปลายจะปรากฏแข้งสิงห์ที่มีขนาดเล็กลง ผอมและสูงกว่าสมัยอยุธยาตอนกลาง อ่านเพิ่มเติมใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, เจดีย์ในประเทศไทย รูปแบบ พัฒนาการ และพลังศรัทธา (นนทบุรี: เมืองโบราณ, 2560)., 573

[206] อ่านเพิ่มเติมใน คงสวัสดิ์, "ลวดลายประดับผ้าทิพย์สมัยอยุธยาตอนปลาย.", 34 และ 73-80

ภาพที่ 170 : ลวดลายประดับผ้าทิพย์จากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 สมัยอยุธยาตอนปลาย
ปรากฏลายกุดั่นดอกลอยขนาดใหญ่เป็นลายพื้น ลวดลายบนผ้าทิพย์มีลักษณะเดียวกันกับที่ปรากฏบนผ้าม่านและผ้านุ่ง

ภาพที่ 171 : ภาพผ้าทิพย์จากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 สมัยอยุธยาตอนปลาย ปรากฏลายกุดั่นดอกลอยขนาดใหญ่เป็นลายพื้น

ภาพที่ 172 : ลวดลายประดับผ้าทิพย์จากสมุดภาพเลขที่ OR 14068 สมัยอยุธยาตอนปลาย
ปรากฏลายกุดั่นดอกลอยขนาดใหญ่เป็นลายพื้น ลวดลายบนผ้าทิพย์มีลักษณะเดียวกันกับที่ปรากฏบนผ้าม่านและฉัตร

ภาพที่ 173 : ลวดลายประดับผ้าทิพย์จากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5 ในสมัยอยุธยาตอนปลาย
ปรากฏลายกุดั่นดอกลอยขนาดใหญ่เป็นลายพื้น ลวดลายบนผ้าทิพย์มีลักษณะเดียวกันกับที่ปรากฏบนผ้านุ่งเครื่องแต่งกาย

ภาพที่ 174 : ลวดลายประดับผ้าทิพย์จากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 สมัยอยุธยาตอนปลาย ปรากฏลายราชวัติและลายกุดั่นดอกลอยเป็นลายพื้น ลายดอกมีขนาดใหญ่เป็นลายพื้น ลวดลายบนผ้าทิพย์มีลักษณะเดียวกันกับที่ปรากฏบนผ้านุ่งเครื่องแต่งกาย

ภาพที่ 175 : ลวดลายประดับผ้าทิพย์จากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 สมัยอยุธยาตอนปลาย ปรากฏลายราชวัติและลายกุดั่นดอกลอยเป็นลายพื้น

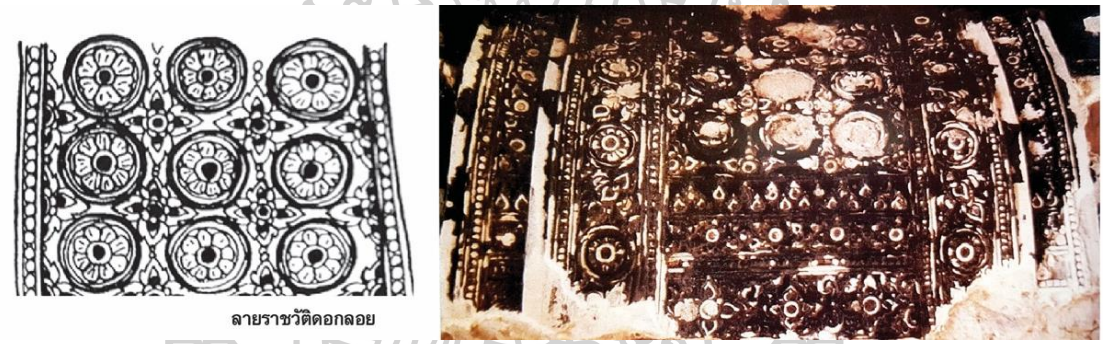
ในส่วนของลายกรุยเชิงประดับผ้าทิพย์ในสมุดภาพช่วงเวลานี้มีการตกแต่งอย่างคร่าว ๆ เห็นเพียงโครงสร้างลายที่ส่วนมากจะเขียนด้วยเส้นคร่าว ๆ แสดงให้เห็นตำแหน่งของแม่ลายและลายแทรกโดยมีแม่ลายหลักเป็นลายกระจัง สันนิษฐานว่ารูปแบบในงานสมุดภาพนี้น่าจะมีโครงสร้างลายเดียวเหมือนกันกับลายกรุยเชิงที่ประดับอาคารสถาปัตยกรรมร่วมสมัยกันแต่ด้วยข้อจำกัดด้านพื้นที่ทำให้ไม่สามารถแสดงรายละเอียดลวดลายได้มากนัก

ลวดลายผ้าทิพย์ที่นิยมในงานสมุดภาพนี้เป็นรูปแบบเดียวกันกับลวดลายตกแต่งในงานประติมากรรมผ้าทิพย์ประดับฐานพระพุทธรูปที่พบในเมรุทิศและเมรุรายวัดไชยวัฒนาราม จังหวัด

พระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 176-179) และยังพบในงานจิตรกรรมนอกราชธานีเช่นที่วัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ 180) แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของลวดลายที่ใช้ในการประดับผ้าทิพย์ในงานศิลปกรรมอื่นที่ร่วมสมัยกันอีกด้วย

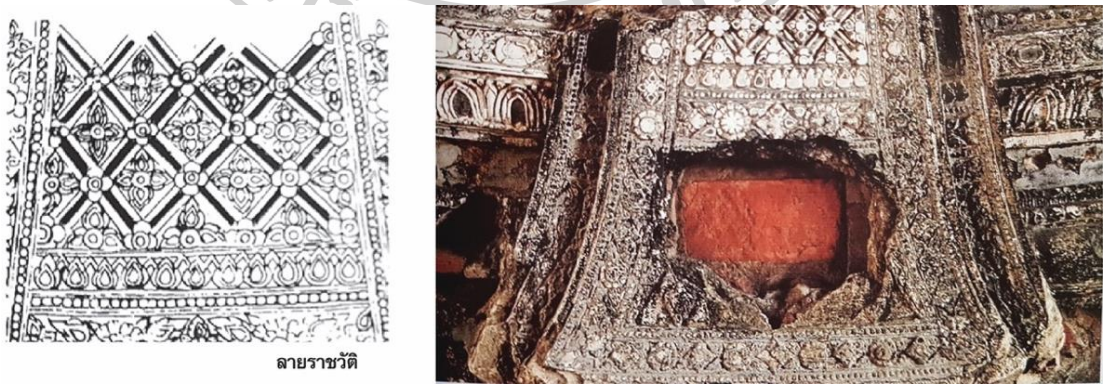
ภาพที่ 176 : ภาพลายเส้นลวดลายกุดั่นดอกลอยจากประติมากรรมปูนปั้นผ้าทิพย์ประดับฐานชุกชีพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ในเมรุรายหมายเลข 7 วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา

ที่มาภาพ: ประทีป เพ็งตะโก, วัดไชยวัฒนาราม



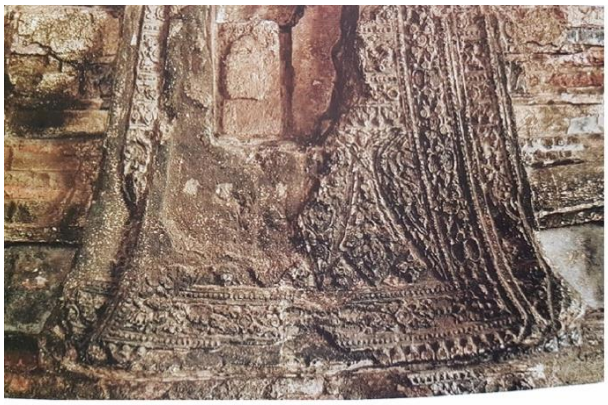
ภาพที่ 177 : ภาพลายเส้นลวดลายราชวัติดอกลอยจากประติมากรรมปูนปั้นผ้าทิพย์ประดับฐานชุกชีพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ในเมรุรายหมายเลข 4 วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา

ที่มาภาพ: ประทีป เพ็งตะโก, วัดไชยวัฒนาราม



ภาพที่ 178 : ภาพลายเส้นลวดลายราชวัติจากประติมากรรมปูนปั้นผ้าทิพย์ประดับฐานชุกชีพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ในเมรุรายหมายเลข 10 วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา

ที่มาภาพ: ประทีป เพ็งตะโก, วัดไชยวัฒนาราม



ภาพที่ 179 : ลวดลายกรุยเชิงประดับที่ประติมากรรมปูนปั้นผ้าทิพย์ประดับฐานชุกชีพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ในเมรุรายหมายเลข 6 วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา มีลักษณะใกล้เคียงกับลายกรุยเชิงที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 (ภาพที่ 174)

ภาพที่ 180 : ลวดลายผ้าทิพย์ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะ จ.เพชรบุรี ปรากฏทั้งลายกุดั่นดอกลอยขนาดใหญ่ ลายราชวัติ และลายช่องแสง มีการใช้ลวดลายกระจังหรือกลีบบัวที่ตำแหน่งลายกรุยเชิง(แต่ไม่พบในงานสมุดภาพร่วมสมัยกัน)

1.2 ลวดลายประดับพื้นหลัง (Background Motifs)

ลวดลายประดับพื้นหลังเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่โดดเด่นมากในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเนื่องมาจากความนิยมของช่างในสมัยนี้ที่ไม่นิยมทิ้งพื้นที่ว่างในภาพ พื้นหลังของภาพหรือก็คือฉากหลักของภาพที่วาดโดยมากแล้วจะเป็นภาพป่าและท้องฟ้าเป็นหลักมีลักษณะสำคัญ คือ

1.2.1 พื้นหลังของภาพแทนฉากป่า ช่างจะเขียนภาพต้นไม้เป็นฉากหลังสื่อในเชิงสัญลักษณ์โดยมีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในงานช่วงสมัยนี้คือ ต้นไม้ที่ประดับด้วยช่อดอกขนาดใหญ่และการใช้พุ่มไม้ดอกที่มีสัดส่วนเกินจริง ดอกไม้มีลักษณะแบบธรรมชาติ ระบายด้วยสีสดใส (อ่านเพิ่มเติมในหัวข้อต้นไม้ในการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมเพื่อการกำหนดอายุ)

1.2.2 พื้นหลังของภาพแทนท้องฟ้า จะมีการประดับด้วยลวดลายหลายลักษณะ ได้แก่

ภาพที่ 181 : พื้นหลังเป็นท้องฟ้าประดับลวดลาย (แบบที่ 1) ด้วยช่อดอกไม้แบบธรรมชาติปะปนกับช่อกระหนกจากสมุดภาพหัวกระบือเล่มที่ 1

ภาพที่ 182 : พื้นหลังเป็นท้องฟ้าประดับลวดลาย (แบบที่ 1) ภาพแสดงการใช้กระหนกประดับพื้นหลังจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27

ภาพที่ 183 : งานจิตรกรรมบนไม้ฝาผนังศาลาการเปรียญ วัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี ประดับพื้นหลังด้วยกระหนกบนท้องฟ้า (พื้นหลัง)

แบบที่ 1 : ประดับพื้นหลังด้วยช่อดอกไม้หรือช่อกระหนกขนาดใหญ่ ช่อดอกไม้ที่ปรากฏจะประกอบด้วยทั้งแบบธรรมชาติและลายกระหนกแบบประดิษฐ์ขนาดใหญ่ โดยช่างมักจะวาดช่อดอกด้วยสัดส่วนที่เกินจริงและรูปแบบประดิษฐ์เป็นตัวแทนถึงสิ่งที่ไม่มีอยู่จริงในโลกมนุษย์เพื่อสื่อถึงความเป็นทิพยแทนดอกไม้สวรรค์ (ภาพที่ 181-183)

แบบที่ 2 : ประดับลายดอกไม้ร่วง ลายดอกไม้ร่วงที่ปรากฏในงานสมัยอยุธยาตอนปลายมีลักษณะแบบลายประดิษฐ์ เรียบง่ายและยังคงแสดงเอกลักษณ์ด้านความอิสระของช่างด้วยการเว้นระยะช่องไฟแบบอิสระ และการเลือกใช้ดอกไม้ที่มีขนาดแตกต่างไม่เท่ากันเพื่อให้น้ำหนักและสร้างสมดุลภายในภาพ จำนวนดอกในแต่ละภาพไม่มากนักและโดยมากจะประดับที่ครึ่งบนของภาพเป็นหลัก ระยะห่างหรือช่องไฟระหว่างดอกเน้นให้น้ำหนักที่ความสมดุลของภาพ ต่างจากงานในสมัยหลังที่จะเน้นความสมมาตรและจัดวางอย่างเป็นระเบียบด้วยระยะห่างเท่า ๆ กัน (ภาพที่ 184)

ภาพที่ 184 : พื้นหลังเป็นท้องฟ้าประดับลวดลาย (แบบที่ 2) ในสมุดภาพ MS Pali A 27 พื้นหลังประดับลายดอกไม้ร่วงมีลักษณะกึ่งธรรมชาติกึ่งประดิษฐ์,
(ซ้ายบน) ภาพมหาชนกชาดก - (ขวาบน) ภาพสุวรรณสามชาดก - (คู่ล่าง) ภาพวิฑูรชาดก

แบบที่ 3 : ประดับด้วยลวดลายประดิษฐ์ในรูปแบบช่อดอกไม้และช่อลายกระหนกกับลายดอกไม้ร่วง (ภาพที่ 185) กล่าวคือ เป็นการผสมกันระหว่างแบบที่ 1 และแบบที่ 2 รูปแบบที่ 3 นี้พบได้โดยทั่วไปในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพที่ 185 : พื้นหลังเป็นท้องฟ้าประดับลวดลาย (แบบที่ 3) ในสมุดภาพเลขที่ OR 14068 ประดับด้วยช่อกระหนกและลายดอกไม้ร่วง (ซ้าย) ภาพจันทกุมารชาดก (ขวา) ภาพนารทชาดก

ภาพที่ 186 : ภาพแสดงการประดับช่อกระหนกและลายดอกไม้ร่วง (ลวดลายเป็นลายแบบประดิษฐ์ทั้งหมด) ที่พื้นหลังของภาพเทพชุมนุมในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี

รูปแบบการประดับพื้นหลังที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ปรากฏทั้งในสมุดภาพและจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันในหลาย ๆ พื้นที่ เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถหลังเก่าวัดใหม่ประชุมพล อ.นครหลวง จ.พระนครศรีอยุธยา วัดช่องนนทรี ยานนาวา กรุงเทพฯ วัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 186) และวัดเกาะ จ.เพชรบุรี โดยงานทั้งหมดมีองค์ประกอบหลักได้แก่ ลายกระหนก และลายดอกไม้ร่วง ที่ใช้ประดับพื้นหลังเป็นรูปแบบเดียวกัน คือ

ลายกระหนกในสมัยอยุธยาตอนปลายที่มีเค้าโครงของกระหนกสามตัวชัดเจน ที่ตำแหน่งกาบลายออกช่อกระหนกประดับด้วยแม่ลายใบฝ้ายเทศหรือทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ปรากฏทั้งรูปแบบด้านหน้าและด้านข้างซึ่งมีลักษณะคล้ายกระหนกด้วยเช่นกัน

ลายดอกไม้ร่วงในสมัยอยุธยาตอนปลายโดยมากมีลักษณะเป็นดอกเดี่ยวรูปแบบประดิษฐ์ ปรากฏใน 2 รูปทรงหลัก ๆ คือ (1) ดอกทรงกลม และ (2) ดอกที่ประกอบด้วยกลีบดอกปลายแหลม 3-5 กลีบ ทั้งแบบที่มีและแบบที่ไม่มีก้านดอก อย่างไรก็ตาม แม้ว่ารูปแบบของดอกไม้ร่วงที่ปรากฏทั้งในงานสมุดภาพและจิตรกรรมฝาผนังสมัยนี้โดยมากจะเป็นรูปแบบประดิษฐ์ที่น่าจะเป็นรูปแบบที่ถือเป็นแบบแผนและเข้าใจกันในวงกว้างแล้วหากแต่ในสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 ซึ่งเป็นสมุดภาพที่สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นงานช่างหลวงก็ยังปรากฏภาพดอกไม้ร่วงที่มีรูปแบบเลียนแบบธรรมชาติคู่กับใบเลี้ยง ระบายด้วยสีสดใสด้วยเช่นกัน

ดอกไม้ร่วงทั้งสองรูปแบบที่กล่าวมานี้ปรากฏมาแล้วในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถหลังเก่าวัดใหม่ประชุมพล อ.นครหลวง จ.พระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 187) ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นงานที่สร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองในราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 โดยมีลักษณะเป็นลายประดิษฐ์โดยสมบูรณ์แล้ว ลวดลายดังกล่าวจึงน่าจะเป็นรูปแบบที่มีมาก่อนหรือมีอายุไม่เก่าไปกว่าต้นสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพที่ 187 : ภาพเปรียบเทียบลายช่อกระหนกและลายดอกไม้ร่วงประดับพื้นหลังของภาพเนมิยชาดกจากสมุดภาพ เลขที่ OR 14068 (ซ้าย) กับลายดอกไม้ร่วงบนพื้นหลังที่พบบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถหลังเก่าวัดใหม่ประชุมพล อ.นครหลวง จ.พระนครศรีอยุธยา (สองภาพด้านบน)

ด้วยเหตุที่ความนิยมใช้ลายดอกไม้ร่วงกระจายอยู่บนพื้นหลังของภาพในสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ปรากฏทั้งในสมุดภาพ ได้แก่ สมุดภาพ MS Pali A 27 และสมุดภาพเลขที่ OR 14068 และงานจิตรกรรมฝาผนัง เช่นที่ฝาผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม รูปแบบดังกล่าวนี้จึงน่าจะเป็นที่นิยมมาตั้งแต่ต้นสมัยอยุธยาตอนปลายหรือก่อนหน้าจนกระทั่งสิ้นสมัยอยุธยา อีกทั้งการปรากฏของรูปแบบที่เหมือนกันในหลายพื้นที่ยังแสดงให้เห็นถึงการส่งผ่านและการรับรู้อย่างกว้างขวางของช่างถึงรูปแบบที่เป็นที่นิยมในช่วงเวลาดังกล่าวอีกด้วย

1.3 ลวดลายประดับกรอบภาพ (Border)

ลวดลายประดับกรอบภาพในงานสมุดภาพปรากฏในตำแหน่งด้านข้างทั้งซ้ายและขวาของภาพตามแนวขนานกับความยาวของเล่ม นอกจากจะใช้ประดับเพื่อความสวยงามแล้วยังทำหน้าที่แบ่งพื้นที่ส่วนที่เป็นภาพและส่วนที่เป็นตัวอักษรออกจากกัน การประดับกรอบภาพที่เรียบง่ายที่สุดในงานสมุดภาพได้แก่ การเขียนแถบสีเรียงกันเป็นเส้นขนาน ซึ่งพบทั้งการปรากฏแบบเดี่ยว ๆ เฉพาะแถบสีและการปรากฏคู่กันกับแถบลวดลาย โทนสีที่พบในแถบสีดังกล่าวช่วยบอกอายุของงานโดยคร่าวได้กล่าวคือ สมุดภาพในสมัยอยุธยาตอนปลายจะใช้โทนสีธรรมชาติและนิยมใช้ สีขาว แดง น้ำเงิน เหลือง และดำเป็นสีหลักซึ่งจะต่างจากงานในสมัยหลังที่เปลี่ยนจากโทนสีธรรมชาติมาใช้โทนสีสังเคราะห์พร้อมกับการปรากฏโทนสีใหม่ในงานสมัยรัชกาลที่ 3 ลงมา

ลวดลายประดับกรอบภาพที่ปรากฏในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายนี้เป็นหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงความประดิดประดอยและทักษะขั้นสูงของฝีมือช่าง มีลักษณะโดยรวมที่โดดเด่นดังต่อไปนี้

- เส้นลายที่เป็นอิสระ มั่นใจ พลิ้วไหวอย่างมาก แสดงถึงความชำนาญและทักษะสูงของช่าง
- แม่ลายมีขนาดใหญ่เต็มกรอบ ถ่ายทอดรายละเอียดของลายอย่างวิจิตรชัดเจน แม้ในบางเล่มจะมีการตัดทอนลายลงให้เรียบง่ายแต่ก็ยังคงโครงสร้างของลายไว้ได้อย่างครบถ้วนจนสามารถระบุได้ว่าเป็นลายอะไร แสดงให้เห็นว่าช่างในสมัยนี้ให้ความสำคัญกับรายละเอียดการตกแต่งลวดลายรอบกรอบภาพเป็นอย่างมาก
- ระยะช่องไฟระหว่างตัวลายสม่ำเสมอต่อเนื่อง ระยะไม่ห่างมากและไม่ถี่ชิดติดกันจนเกินไป การเว้นระยะอย่างสม่ำเสมอในงานสมัยนี้เกิดจากความชำนาญของช่าง ลายเส้นมีความเป็นอิสระแต่สม่ำเสมอต่อเนื่อง ต่างจากงานในสมัยอื่นที่ระยะห่างจะสม่ำเสมอแบบยึดติดกับการแบ่งพื้นที่อย่างเป็นแบบแผน (Grid)
- เทคนิคการวาดลวดลายประดับกรอบภาพในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นงานระบายสีตัดเส้นทั้งหมด เน้นการระบายสีแบบสีโปร่ง มีการไล่น้ำหนักภายในองค์ประกอบของลาย ใช้เส้นสีขาวหรือสีแดงตัดเส้น ไม่นิยมใช้สีเข้มตัดเส้นหรือไม่ตัดเส้นเลย

เป็นที่น่าสังเกตว่า แม้จะปรากฏการระบายสีดำเป็นพื้นกรอบภาพอยู่บ้างแต่แทบไม่พบการใช้สีดำในการตัดเส้นลายประดับกรอบภาพในงานสมุดภาพสมัยนี้เลย

- ลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยนี้แม้จะพบทั้งลวดลายแบบประดิษฐ์และลวดลายแบบธรรมชาติแต่นิยมลายประดิษฐ์มากกว่า และยังแสดงถึงการรับเอาอิทธิพลทางด้านศิลปะจากหลายแหล่งที่มาโดยเฉพาะจีน และเปอร์เซีย โดยช่างจะรับเอาเข้ามาผสมผสานจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะของอยุธยา
- องค์ประกอบสำคัญที่นิยมมากในลวดลายสมัยนี้คือ ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ (หรือช่อหางโต) และลายใบฝ้ายเทศ ซึ่งน่าจะเป็นรูปแบบที่พัฒนาต่อมาจากสมัยก่อนหน้า โดยลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์และลายใบฝ้ายเทศที่นิยมในสมัยนี้จะเป็นลายประดิษฐ์ที่มีความวิจิตรบรรจงเป็นอย่างมาก
- สีหลักที่ใช้เป็นสีแท้ ชุดสีหลักที่นิยมประกอบด้วย ขาว แดง เหลือง ดำ เขียว
- รูปแบบของลวดลายประดับกรอบภาพที่ปรากฏในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมีความหลากหลายมากทั้งในด้านแม่ลายและการดัดแปลงองค์ประกอบภายในซึ่งแตกต่างไปจากงานสมัยอื่นที่ไม่หลากหลายเท่า
- สมุดภาพสมัยนี้เป็นเพียงสมัยเดียวที่ยังปรากฏการใช้ลายเครือดอกไม้แบบธรรมชาติ (ลายพรรณพฤกษา)ในงานประดับกรอบภาพ พบจำนวนไม่มากนัก ลวดลายธรรมชาตินี้เป็นรูปแบบที่รับอิทธิพลจากศิลปะจีน ซึ่งเป็นที่นิยมมากในช่วงเวลานี้

ลวดลายประดับกรอบภาพในงานจิตรกรรมสมุดภาพโดยมากจะใช้แม่ลายเดียวกันกับลวดลายประดับหน้ากระดานตกแต่งในงานศิลปกรรมอื่น ๆ โดยลวดลายประดับกรอบภาพที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายสามารถแบ่งตามลักษณะแม่ลายออกเป็น 6 กลุ่ม ดังนี้

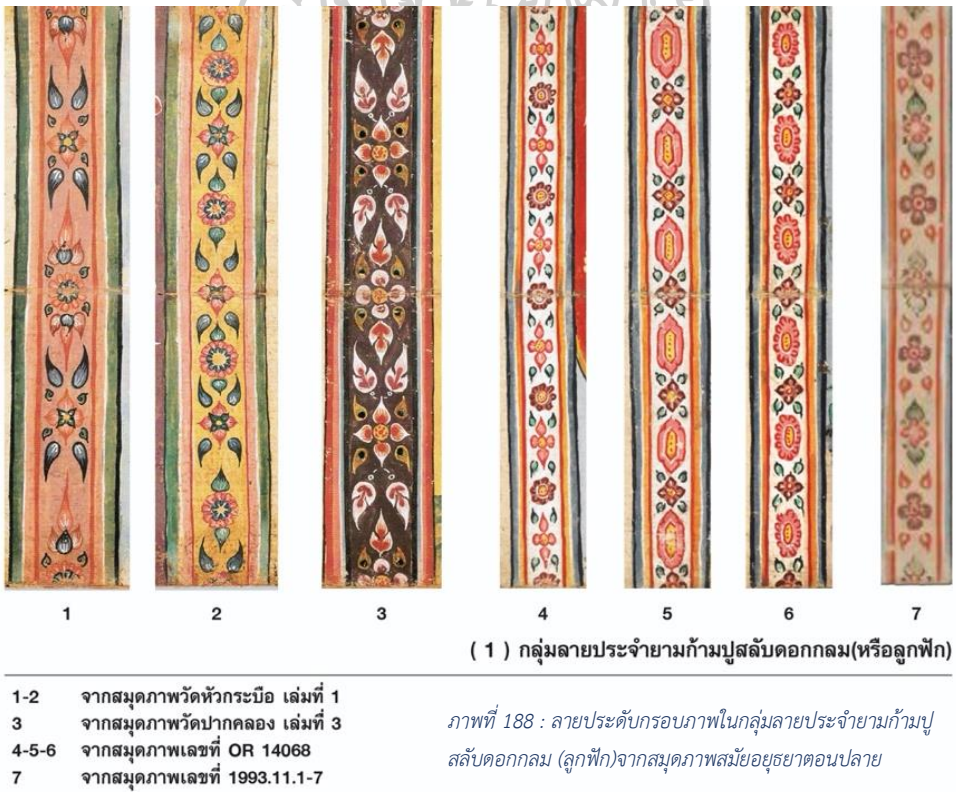
- ลายประจำยามก้ามปูสลับดอกกลม(หรือลูกฟัก)
- ลายก้านโค้งสลับดอกกลมออกกระหนก(หรือก้ามปู)
- ลายก้านขด
- ลายเครือเถาหรือลายพรรณพฤกษา
- ลายก้านต่อดอก
- ลายหน้ากระดาน ; ลายกลีบบัว ลายพุ่มข้าวบิณฑ์

1.3.1 กลุ่มลายประจำยามก้ามปูสลับดอกกลม(หรือลูกฟัก)

ลวดลายในกลุ่มนี้พัฒนามาจากลายประจำยามสลับดอกกลมซึ่งมีที่มาจากศิลปะอินเดียผ่านพัฒนาการมาหลายสมัยตั้งแต่ทวารวดี และได้คลายความนิยมลงราวพุทธศตวรรษที่ 16 จนจางหายไปเนื่องจากการเข้ามาแทนที่ของศิลปะเขมรกระทั่งต้นพุทธศตวรรษที่ 20 ลายนี้จึงกลับมาได้รับ

ความนิยมอีกครั้งในงานประดับสมัยอยุธยาตอนต้น[207]และน่าจะมีการใช้ต่อมาจนเป็นที่นิยมมากขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย โครงสร้างหลักประกอบด้วย ลายดอกกลมสลับสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนและแทรกลายกระหนกหรือก้ามปูอยู่ในพื้นที่ว่างระหว่างดอก โดยมีช่องไฟหรือระยะห่างระหว่างลายและระเบียบหลวม ๆ ควบคุมอยู่ เป็นแม่ลายที่เปิดโอกาสให้ช่างปรับเปลี่ยนองค์ประกอบลวดลายได้หลายลักษณะ[208]

ลายประจำยามก้ามปูสลับดอกกลมเป็นลายที่นิยมใช้ประดับหน้ากระดานในงานศิลปกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นอย่างมาก โดยช่างทำการปรับเปลี่ยนดัดแปลงองค์ประกอบหลักของลายได้แก่ ลายดอกกลม ลายดอกสี่กลีบ ลายลูกฟัก ลายใบฝ้ายเทศ ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ เกิดเป็นลวดลายหน้ากระดานที่หลากหลาย เช่น ลายประจำยามก้ามปูสลับดอกกลม ลายประจำยามก้ามปูสลับลูกฟัก ลายดอกกลมออกกระหนก (หรือกระจัง) สลับดอกกลม ลายดอกกลมออกกระหนก (หรือกระจัง)สลับลูกฟัก เป็นต้น (ดูตัวอย่างในภาพที่ 188)



ภาพที่ 188 : ลายประดับกรอบภาพในกลุ่มลายประจำยามก้ามปูสลับดอกกลม (ลูกฟัก)จากสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

---

[207] ศ.ดร. สันติ เล็กสุขุม, ลวดลายปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ.*2172-2310)* (กรุงเทพฯ: มูลนิธิเจมส์ ทอมป์สัน, 2532).,33

[208] ศ.ดร. สันติ เล็กสุขุม, กระหนกในดินแดนไทย (กรุงเทพฯ: มติชน, 2539)., 84

แม้ว่าลายในกลุ่มประจำยามก้ามปูจะถือเป็นลายพื้นฐานที่นิยมใช้สืบต่อกันมาจนปัจจุบัน แต่จากหลักฐานสมุดภาพที่นำมาศึกษาจะพบการใช้ลายประจำยามก้ามปูประดับกรอบภาพเฉพาะในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์หรือต้นสมัยของรัชกาลที่ 1 เท่านั้น โดยมีความแตกต่างกันคือ ลวดลายที่ปรากฏในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจะมีขนาดของแม่ลายค่อนข้างใหญ่ เต็มความกว้างของกรอบ เว้นระยะห่างหรือช่องไฟระหว่างองค์ประกอบภายในได้อย่างเหมาะเจาะพอดีไม่ถี่และไม่ห่างจนเกินไป ช่างจะเขียนรายละเอียดภายในลายไว้อย่างวิจิตร ชัดเจน นอกจากนี้ เส้นสายที่ปรากฏในลายของงานสมัยอยุธยาจะมีความอิสระดูงามสบายตา ไม่แข็งอยู่ในกรอบและจัดวางระยะค่อนข้างถี่และชิดติดกันมากแบบที่พบในงานสมัยต้นรัตนโกสินทร์ (ดูลายเปรียบเทียบในภาพที่ 189)

ภาพที่ 189 : ภาพเปรียบเทียบลายประจำยามก้ามปูสลับดอกกลมจากสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายกับสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

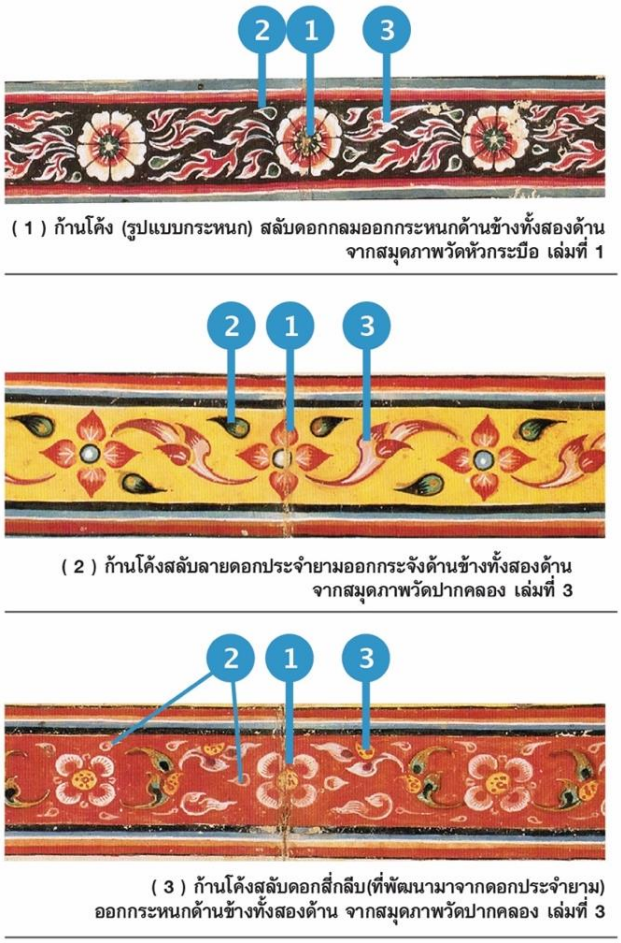
1.3.2 กลุ่มลายก้านโค้งสลับดอกกลมออกกระหนก (หรือก้ามปู)

ลายดอกสี่กลีบออกกระหนกสลับก้านโค้งนี้เป็นลวดลายที่นิยมมากในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย อีกทั้งยังเป็นลายที่นิยมใช้ประดับขอบบนขอบล่างของเครื่องถ้วยเบญจรงค์ในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์ด้วยเช่นกัน

ลักษณะของการแตกลายกลุ่มลายก้านโค้งสลับดอกกลมออกกระหนก(หรือก้ามปู)ที่พบในลวดลายประดับกรอบสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายที่พบประกอบด้วย

1. ก้านโค้งสลับดอกกลมออกกระหนกหรือกระจังสองข้าง
2. ก้านโค้งสลับลายดอกประจำยามออกกระจังหรือกระหนกสองข้าง
3. ก้านโค้งสลับดอกสี่กลีบ(พัฒนามาจากลายประจำยาม)ออกกระจังสองข้าง

องค์ประกอบหลักของลายจะประกอบไปด้วย 3 ส่วนคือ 1 ลายดอกกลม 2 ลายกระหนกที่ออกช่อจากดอกกลม(ตำแหน่งเดียวกับลายก้ามปู) และ 3 ลายก้านโค้ง (ส่วนที่เป็นก้านโค้งที่มีรูปแบบใกล้เคียงธรรมชาติคล้ายใบไม้โดยยังคงรูปทรงคล้ายกระหนก ต่อไปจะขอเรียกว่า *“ก้านโค้งกระหนกรูปทรงใบไม้”*) ช่างฝีมือสร้างความหลากหลายของลวดลายในกลุ่มนี้จากการสลับใช้องค์ประกอบต่าง ๆ เช่น การเลือกใช้ระหว่างดอกกลม ดอกสี่กลีบ และลายประจำยาม ออกกระหนกหรือกระจังที่มีรูปแบบแตกต่างกัน และก้านโค้งที่มีรายละเอียดลายต่างกันพบทั้งแบบที่ออกลายอย่างวิจิตร และแบบที่ตัดทอนรายละเอียดเป็นแค่เส้นขอบ อย่างไรก็ดี ช่างในสมัยนี้น่าจะมีความเข้าใจและชำนาญในการออกลวดลายเป็นอย่างมาก สามารถถ่ายทอดความเป็นแม่ลายได้อย่างชัดเจนแม้ว่าจะตัดทอดรายละเอียดของลายออกไปมากแล้วก็ตาม (ดูเปรียบเทียบในภาพที่ 190)



ภาพที่ 190 : ภาพแสดงตำแหน่งขององค์ประกอบทั้งสามส่วนและลักษณะการแตกลายกลุ่มลายก้านโค้งสลับดอกกลมออกกระหนก ได้แก่ (1) ลายดอกกลม (2) ลายกระหนกออกช่อ (3) ลายก้านโค้ง

เมื่อพิจารณาจากสัดส่วนของลายกระหนกที่ออกช่อจากดอกกลมในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย (ภาพที่ 191) จะเห็นถึงความนิยมใช้ “ ลายกระจัง ” เป็นแม่ลายในการออกช่อจากดอกกลมหรือดอกลายประจำยาม (ตำแหน่งที่ 2) มากกว่าช่อกระหนกอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งสอดคล้องกับความนิยมใช้ลายกระจังในงานประดับตกแต่งหน้ากระดานโดยเฉพาะในงานจำหลักไม้ เช่น ธรรมาสน์ ศาลาการเปรียญ ที่ร่วมสมัยเดียวกัน อย่างไรก็ดี รูปแบบของลายกระจังในสมุดภาพจะให้รายละเอียดที่น้อยกว่าในงานศิลปกรรมประเภทอื่น ซึ่งเหตุผลหลักก็น่าจะเป็นเพราะข้อจำกัดด้านพื้นที่อันเป็นเหตุให้เกิดเป็นรูปแบบใหม่ที่ไม่ได้พบแค่ในงานสมุดภาพแต่ยังปรากฏในงานประติมากรรมด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างที่ปรากฏในงานปูนปั้นประดับหน้ากระดานฐานพระพุทธรูปวัดไชยวัฒนารามซึ่งเป็นงานที่สร้างขึ้นในช่วงต้นของศิลปะอยุธยาตอนปลาย จึงน่าจะพอสันนิษฐานได้ว่า

การลดทอนรายละเอียดจนเกิดเป็นรูปแบบการใช้กระจังแทนกระหนกดังกล่าวอาจเป็นงานที่เกิดมาก่อนหน้าหรืออาจเป็นรูปแบบที่พัฒนาขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวซึ่งเป็นช่วงเวลาที่การใช้กระจังตาอ้อยประดับส่วนต่าง ๆ นั้นเป็นที่นิยมอย่างมาก[209]ด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 191 : ลายประดับกรอบภาพในกลุ่มลายก้านโค้งสลับดอกกลมออกกระหนก (หรือก้ามปู) จากสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

[209] อ้างจากข้อสังเกตที่ว่าพบการประดับกระจังตาอ้อยอย่างกว้างขวางทั่วไปในงานประติมากรรมวัดไชยวัฒนาราม จ. พระนครศรีอยุธยา ประทีป เพ็งตะโก, วัดไชยวัฒนาราม, พิมพ์ครั้งที่ 3 ed. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2562)., 121

ก้านโค้งกระหนกรูปทรงใบไม้ ที่พบในลวดลายประดับกรอบภาพที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ

แบบที่ 1 : ก้านโค้งกระหนกใบไม้ที่มีลักษณะกึ่งประดิษฐ์กึ่งธรรมชาติ มีลักษณะคล้ายก้านต่อกับใบเทศหรือดอกฝ้ายเทศ รูปทรงคล้ายลายกระจังหรือทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ที่ยืดสูงและพลิ้วคล้ายใบไม้ พบการใช้งานทั้งในรูปแบบด้านหน้า (ภาพที่ 192) และด้านข้าง (ภาพที่ 193)

*ภาพที่ 192 : ลายก้านโค้งกระหนกใบไม้ **แบบที่ 1** และภาพลายเส้นก้านโค้งแบบด้านหน้า*

ลักษณะกึ่งประดิษฐ์กึ่งธรรมชาติ
ก้านโค้งรูปทรงดอกฝ้ายเทศหรือใบเทศต่อก้าน
เส้นรอบนอกมีรูปทรงคล้ายพุ่มข้าวบิณฑ์และลายกระจัง
ปรากฏทั้งรูปทรงด้านหน้าและด้านข้าง

ในภาพนี้เป็นแบบด้านหน้า

*ภาพที่ 193 :ลายก้านโค้งกระหนกใบไม้ **แบบที่ 1** และภาพลายเส้นก้านโค้งแบบด้านข้าง*

ลักษณะกึ่งประดิษฐ์กึ่งธรรมชาติ

ในภาพนี้เป็นแบบด้านข้าง
ซึ่งน่าจะเป็นต้นทางที่พัฒนาต่อไปเป็นแบบที่ 2

แบบที่ 2 : ก้านโค้งกระหนกใบไม้ที่มีรูปแบบประดิษฐ์อย่างเรียบง่าย เป็นรูปแบบที่พบมาก ก้านโค้งจะมีเส้นรอบนอกเป็นรูปทรงคล้ายกระหนกและใบไม้ผสมกัน มีลักษณะเป็นลายเส้นเรียบง่าย รูปทรงคล้ายก้านโค้งกระหนกใบไม้ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ที่แสดงก้านใบด้านข้างแต่ตัดทอนรายละเอียดทั้งหมดออก (ดูภาพเปรียบเทียบก้านโค้งแบบที่ 2 กับแบบที่ 1 ในภาพที่ 194) ก้านโค้ง

กระหนกใบไม้รูปแบบนี้พบมากในงานสมุดภาพและยังนิยมใช้เป็นลายตกแต่งขอบในงานเครื่องถ้วยเบญจรงค์ด้วยเช่นกันซึ่งน่าจะเป็นการดัดแปลงเนื่องเพราะข้อจำกัดด้านพื้นที่จึงจำเป็นต้องตัดทอนรายละเอียดลง

ภาพที่ 194: ภาพเปรียบเทียบลายก้านโค้งกระหนกใบไม้ แบบที่ 2 (สามแถบด้านขวา) กับลายก้านโค้งแบบที่ 1 (แถบด้านซ้ายสองแถบ)

ก้านโค้งแบบที่ 2 จะเป็นรูปแบบประดิษฐ์เรียบง่าย ตัดทอนรายละเอียด มีเส้นรอบนอกเป็นรูปทรงคล้ายกระหนกและใบไม้ผสมกันซึ่งน่าจะเป็นการพัฒนามาจากรูปทรงด้านข้างพุ่มข้าวบิณฑ์ในแบบที่ 1

ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นว่า ช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายไม่นิยมตัดเส้นขอบนอกของลวดลายในงานประดับกรอบภาพ และหากจะมีการตัดเส้นเพื่อเน้นรูปทรงก็จะใช้เลือกสีในโทนใกล้เคียงหรือกลมกลืนกับสีของลวดลาย อย่างไรก็ดี การตัดเส้นขอบนอกด้วยสีดำนี้พบที่ตำแหน่งดอกกลมภายในลายก้านโค้งสลับดอกกลมออกกระหนกที่ปรากฏในสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 (ภาพที่ 192 : แถบที่สองจากซ้าย แสดงการตัดเส้นลายดอกกลมด้วยเส้นสีดำในงานสมุดภาพหัวกระบือเล่มที่ 1) แต่พบเพียงหนึ่งตำแหน่งเท่านั้น จึงนำมาซึ่งข้อสันนิษฐานว่า ช่างในสมัยนี้น่าจะไม่นิยมใช้สีดำตัดเส้น หากแต่ก็มิได้จำกัดตัวเองในการใช้สีดำตัดเส้นเพื่อแก้ปัญหาดังเช่นในกรณีนี้ที่ช่างคงต้องการเน้นส่วนประกอบสำคัญให้ลอยเด่นขึ้นมาจากพื้นด้านหลัง ความนิยมใช้สีดำตัดเส้นจะเริ่มปรากฏให้เห็นมากขึ้นในงานสมัยต่อ ๆ มาดังที่จะได้กล่าวต่อไป

ลายก้านโค้งสลับดอกกลมนี้ปรากฏมาก่อนในศิลปะสุโขทัยโดยพบการใช้งานเป็นลวดลายประดับเจดีย์ทรงปราสาท วัดมหาธาตุ สุโขทัย (ปลายพุทธศตวรรษที่ 19 หรือต้นพุทธศตวรรษที่ 20)[210] และยังคงใช้สืบต่อมาในสมัยอยุธยาโดยตลอดดังที่ปรากฏเป็นลายประดับหน้ากระดานส่วนล่างของซุ้มด้านทิศเหนือปรางค์วัดส้มในสมัยอยุธยาตอนต้น[211](ภาพที่ 195) และฐานชุกชีภายในวิหารหลวง วัดพระศรีสรรเพชญ์ จ.พระนครศรีอยุธยา ซึ่งมีอายุสร้างพ.ศ.2042[212] (ภาพที่ 196) โดยรูปแบบของก้านโค้งที่ปรากฏที่วัดส้มจะปรากฏความเป็นธรรมชาติมากกว่า ในขณะที่ก้าน

---

[210] เพ็งตะโก, วัดไชยวัฒนาราม.,120

[211] เพ็งตะโก, วัดไชยวัฒนาราม.,120

[212] เพ็งตะโก, วัดไชยวัฒนาราม.,120

โค้งที่วัดพระศรีสรรเพชญ์จะมีลักษณะกึ่งประดิษฐ์กึ่งธรรมชาติ กล่าวคือมีก้านใบแบบธรรมชาติที่มีการใช้กระหนกเป็นส่วนประกอบของใบในเวลาเดียวกัน ซึ่งต่อมาจะพัฒนาและคลี่คลายเป็นลายก้านโค้งที่มีลักษณะแบบลายประดิษฐ์ (ลายกระหนก) อย่างเต็มที่ในช่วงต้นสมัยอยุธยาตอนปลายหรือก่อนหน้านั้นไม่มากนักดังเช่นที่พบในประติมากรรมปูนปั้นประดับเจดีย์ปรางค์องค์เล็ก ที่วัดโลกยสุธา พระนครศรีอยุธยาซึ่งมีอายุในราวครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 22[213](ภาพที่ 197) ลวดลายก้านโค้งสลับดอกกลมน่าจะเป็นลวดลายที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในช่วงเวลาดังกล่าว ยังผลให้เกิดการดัดแปลงองค์ประกอบและรายละเอียดต่าง ๆ ภายในลวดลายอย่างวิจิตรหลากหลายดังที่ปรากฏในงานปูนปั้นประดับฐานพระพุทธรูปทรงเครื่องภายในเมรุรายที่วัดไชยวัฒนาราม[214] ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ซึ่งเป็นช่วงเริ่มต้นของสมัยอยุธยาตอนปลาย (ภาพที่ 198-199)

จากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าพัฒนาการของลวดลายก้านโค้งสลับดอกกลมนี้จะสังเกตได้จากรูปแบบที่เป็นลวดลายธรรมชาติในสมัยอยุธยาตอนต้นและเริ่มปรากฏลวดลายประดิษฐ์เข้ามาผสมผสานในช่วงอยุธยาตอนกลาง ก่อนที่รูปแบบประดิษฐ์จะกลายมาเป็นกระแสหลักที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพที่ 195 : ลายก้านโค้งสลับดอกจอก วัดส้ม พระนครศรีอยุธยา
ที่มาภาพ : วัดไชยวัฒนาราม กรมศิลปากร 2562

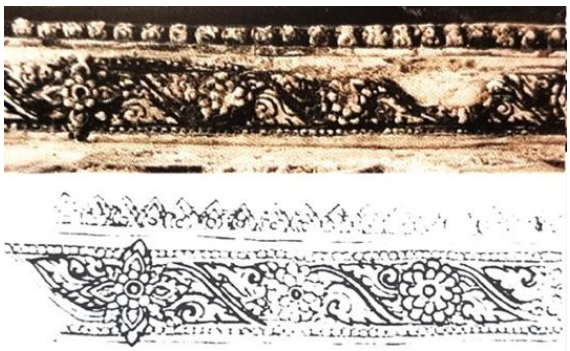
ภาพที่ 196 : ลายก้านโค้งสลับดอกจอกบนฐานชุกชีภายในวิหารหลวงวัดพระศรีสรรเพชญ์ พระนครศรีอยุธยา
ที่มาภาพ : วัดไชยวัฒนาราม กรมศิลปากร 2562

ภาพที่ 197 : ลายก้านโค้งสลับดอกจอกปูนปั้นประดับเจดีย์ทรงปรางค์องค์เล็กวัดโลกยสุธา พระนครศรีอยุธยา กำหนดอายุครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 22
ที่มาภาพ : กระหนกในดินแดนไทย

---

[213] เล็กสุขุม, กระหนกในดินแดนไทย., 102

[214] เพ็งตะโก, วัดไชยวัฒนาราม.,120



ภาพที่ 198 : ลายก้านโค้งสลับดอกจอก ปูนปั้นประดับหน้ากระดานฐานชุกชีในเมรุราย วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา พ.ศ. 2173

ที่มาภาพถ่ายและลายเส้น : วัดไชยวัฒนาราม กรมศิลปากร 2562

ภาพที่ 199 : ลายก้านโค้งสลับดอกจอก ปูนปั้นประดับหน้ากระดานฐานชุกชีในเมรุราย วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา พ.ศ. 2173

ที่มาภาพถ่ายและลายเส้น : วัดไชยวัฒนาราม กรมศิลปากร 2562

นอกไปจากที่พบในงานสมุดภาพแล้วลวดลายก้านโค้งสลับดอกกลมนี้ยังนิยมใช้เขียนเป็นลายขอบเส้นรอบวงของภาชนะประดับตกแต่งเครื่องถ้วยดินเผาด้วยเช่นกันโดยพบปรากฏในงานเครื่องถ้วยเบญจรงค์[215]มากกว่าเครื่องถ้วยลายครามและเครื่องถ้วยเคลือบประเภทอื่น โดยมากแล้วลวดลายก้านโค้งที่ใช้ตกแต่งบนเครื่องถ้วยจะมีลักษณะแบบที่ 2 คือ ก้านโค้งกระหนกใบไม้จะมีรูปแบบประดิษฐ์อย่างเรียบง่าย ซึ่งน่าจะเป็นด้วยข้อจำกัดด้านพื้นที่ทำให้ต้องลดทอนรายละเอียดลง ในขณะเดียวกันเมื่อพิจารณาถึงความใส่ใจในรายละเอียดของช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายที่มักจะให้ความสำคัญกับการออกแบบและการวาดลวดลายต่าง ๆ ในงานสมุดภาพก็อาจมีความเป็นไปได้มากว่ารูปแบบของกระหนกวงโค้งที่มีการตัดทอนรายละเอียดนี้อาจจะเริ่มใช้ในตกแต่งในงานเครื่องถ้วยมาก่อนด้วยข้อจำกัดด้านพื้นที่ทำให้ต้องลดทอนรายละเอียดลงและในเวลาเดียวกันก็อาจเกิดจากการที่ช่างเขียนลายบนเครื่องถ้วย (มีความเป็นไปได้มากว่าเป็นช่างชาวจีน) ไม่คุ้นเคยกับลวดลายแบบไทยจึงเขียนได้แต่เพียงโครงร่างของลายเท่านั้น

---

[215] เครื่องเบญจรงค์ลายไทยในสมัยอยุธยานั้นหากเป็นเครื่องถ้วยห้าสีแบบอู๋ฉ่าย (Wucai) ก็จะมีอายุไม่เก่าไปกว่าสมัยของจักรพรรดิว่านลี่ ในพุทธศตวรรษที่ 22 หากแต่เชื่อกันว่าจากหลักฐานเครื่องถ้วยเบญจรงค์ลายไทยสมัยอยุธยาที่ยังคงเหลืออยู่นี้น่าจะเป็นงานเครื่องถ้วยแบบเคลือบสีลงยาที่ใช้สีนำเข้าจากตะวันตกมาประยุกต์ใช้กับงานเครื่องกระเบื้องจีนได้สำเร็จในปลายรัชสมัยของจักรพรรดิคังซีแห่งราชวงศ์ชิงแล้ว (Enamelware หรือที่จีนเรียกกันว่า Falangcai, Fencai) ซึ่งมีอายุการสร้างตั้งแต่สมัยพระเจ้าท้ายสระลงมา

จากการเปรียบเทียบลายก้านโค้งสลับดอกกลมในงานสมุดภาพกับที่ปรากฏบนเครื่องถ้วยเบญจรงค์พบว่า ลายก้านโค้งสลับดอกกลมออกกระจังในสมุดภาพเลขที่ IO Pali 207 (ภาพที่ 200) มีลักษณะใกล้เคียงกับลวดลายบนเครื่องถ้วยเบญจรงค์มากที่สุด ลวดลายดังกล่าวนี้พบปรากฏในสมุดภาพเล่มนี้เล่มเดียวเท่านั้น โดยรูปแบบของลายก้านโค้งในสมุดภาพดังกล่าวจะแตกต่างไปจากสมุดภาพเล่มอื่นในแง่ของช่องไฟหรือระยะห่างระหว่างองค์ประกอบภายในลาย สัดส่วนของลาย และความเรียบง่ายของลวดลาย ซึ่งดูจะเรียบง่ายมากเมื่อเทียบกับงานในสมัยเดียวกันหรือแม้แต่เมื่อเทียบกับงานในช่วงเวลาถัดมา (สมัยรอยต่อ) ก็ตาม

ภาพที่ 200 : ลายก้านโค้งสลับดอกจอกที่ใช้เป็นลวดลายประดับกรอบภาพเทพนมจากสมุดภาพ IO Pali 207

เมื่อทำการศึกษารูปแบบศิลปกรรมโดยรวมในสมุดภาพเลขที่ IO Pali 207 พบว่ามีลักษณะที่เป็นศิลปะแบบอยุธยาตอนปลายอยู่มากหากแต่มีลักษณะสำคัญที่ไม่สอดคล้องกับที่ควรจะเป็นคือ การทิ้งพื้นที่ว่างด้านหลังของภาพทุกภาพ ซึ่งเป็นรูปแบบที่แทบไม่ปรากฏในงานสมุดภาพอยุธยาตอนปลายที่จะนิยมตกแต่งด้วยลวดลายอย่างวิจิตรเสมอ เมื่อพิจารณาถึงประวัติการได้มาของหลักฐานชิ้นนี้จากบันทึกของ British Library ว่า ได้รับมอบสมุดภาพนี้มาจากทหารอังกฤษที่เดินทางไปปฏิบัติหน้าที่ในพม่าเมื่อปีพ.ศ.2367[216] (ตรงกับสมัยของรัชกาลที่ 3) จึงสันนิษฐานว่า สมุดภาพเล่มนี้น่าจะสร้างขึ้นโดยช่างเขียนรุ่นหลังที่ได้รับการถ่ายทอดศิลปะอยุธยาตอนปลายมาจากช่างอยุธยาที่ถูกกวาดต้อนไปยังพม่าเมื่อครั้งเสียกรุงครั้งที่ 2 จึงอาจจะไม่มีทักษะมากพอหรือไม่ได้รับรู้และมีความเข้าใจในศิลปะอยุธยาตอนปลายอย่างแท้จริง สมุดภาพเล่มนี้จึงน่าจะสร้างขึ้นในช่วงรอยต่อหลังอยุธยาแล้วแต่ยังคงถ่ายทอดตามศิลปะแบบอยุธยาตอนปลายที่ตกค้างอยู่ อย่างไรก็ดี เนื่องจากในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการรื้อฟื้นศึกษารูปแบบของงานเก่าขึ้นมาพร้อม ๆ กับการสร้างรูปแบบใหม่ ๆ จึงไม่อาจตัดความเป็นไปได้ว่า สมุดภาพเล่มนี้อาจจะเป็นงานที่ทำขึ้นเพื่อศึกษาเทคนิคเก่า ๆ ที่เคยมีมาด้วยเช่นกัน

---

[216] สมุดภาพเลขที่ IO Pali 207 มีประวัติการได้มาจากประเทศพม่า ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่ British Library โดยได้รับมอบมาเมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2368 จาก W. Wigram ผู้เป็นตัวแทนของ Lt. Coll Clifford นายทหารอังกฤษที่เดินทางไปปฏิบัติราชการที่พม่าในปี พ.ศ. 2367 อ่านเพิ่มเติมจาก http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=IO_Pali_207

1.3.3 ลายก้านขด

ลายก้านขดพบในสัดส่วนค่อนข้างน้อยเมื่อเทียบกับลวดลายประดับกรอบภาพอื่น ๆ ที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายทั้งที่ลายก้านขดดูจะเป็นลายที่นิยมมากในงานจิตรกรรมและประติมากรรมในช่วงนี้ อย่างไรก็ดี จากหลักฐานที่นำมาศึกษาพบว่า ลายก้านขดเป็นลวดลายที่ปรากฏเฉพาะในสมุดภาพที่สร้างในสมัยอยุธยาตอนปลายเท่านั้น โดยพบในสมุดภาพเพียงสองเล่มคือ สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 และสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3[217]

ลวดลายที่ปรากฏมีลักษณะเป็นลายประดิษฐ์ทั้งหมดโดยมีช่อดอกลายพุ่มข้าวบิณฑ์ (หรือช่อหางโต) เป็นองค์ประกอบหลักของลายซึ่งเป็นที่นิยมมากในการประดับตกแต่งงานจิตรกรรมและประติมากรรมสมัยนี้ อย่างไรก็ตาม ลายก้านขดที่พบในงานสมุดภาพจะมีลักษณะของการตัดทอนรายละเอียดให้เรียบง่ายมากกว่าที่พบในงานศิลปกรรมอื่น ๆ นับได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์งานในอีกรูปแบบหนึ่งของช่างอันเนื่องมาจากข้อจำกัดด้านพื้นที่

ภาพที่ 201 : ลายก้านขดที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

[217] สมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3 สันนิษฐานว่าเป็นงานสร้างในสมัยอยุธยาตอนปลายที่น่าจะมีความสัมพันธ์ในทางใดทางหนึ่งกับสมุดภาพวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1 เนื่องจากความแตกต่างที่พบระหว่างสมุดภาพสองเล่มนี้มีเพียงขนาดและสัดส่วนระหว่างภาพสัตว์และภาพต้นไม้ที่ปรากฏอย่างชัดเจนเท่านั้น ในขณะที่เทคนิคการวาด โทนสีที่ใช้ เรื่องราวที่เขียน ตลอดจนองค์ประกอบของภาพนั้นมีความคล้ายคลึงกันอย่างมาก

นอกจากนี้ ลายก้านขดในงานสมุดภาพยังมีรูปแบบและองค์ประกอบเดียวกันกับที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันเพียงแต่จะถูกตัดทอนความฟุ่มเฟือยของลวดลายออกหากแต่ด้วยความที่ช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายจะให้ความสำคัญกับรายละเอียดเป็นอย่างมาก ลวดลายที่ปรากฏจึงยังคงมีความวิจิตรสวยงามเหมาะเจาะกับพื้นที่ที่จัดวางอยู่เช่นเดิมดังเช่นตัวอย่างจากสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3 ในภาพที่ 201

1.3.4 ลายเครือเถาหรือลายพรรณพฤกษา

จากหลักฐานที่นำมาศึกษาพบว่ามีการใช้ลายเครือเถาหรือลายพรรณพฤกษาตกแต่งกรอบภาพในงานสมุดภาพจำนวนน้อยมาก โดยสมุดภาพสำคัญสามเล่มที่ใช้ลายพรรณพฤกษาประดับกรอบภาพ ได้แก่ สมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเลขที่ 6 และสมุดภาพเลขที่ OR 14068 สมุดภาพทั้งสามเล่มนี้เป็นงานในสมัยอยุธยาตอนปลายทั้งหมดและ (ยัง) ไม่พบลายเครือเถาในสมุดภาพพระอภิธรรมสมัยอื่นอีกเลย

ลายเครือเถาหรือลายพรรณพฤกษาเป็นลวดลายที่ไทยน่าจะรับอิทธิพลจากศิลปะจีน มีลักษณะเป็นเส้นคดโค้งแสดงถึงกิ่งก้านของต้น ออกช่อดอกและใบไปตามแนวเส้นโค้ง จากการสังเกตลักษณะโดยรวมของแม่ลายที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างความรู้เดิมของช่างกับอิทธิพลทางศิลปะที่รับมาจากแหล่งอื่นโดยมีที่มาของความนิยมและแรงบันดาลใจต่างกันไปในแต่ละช่วงเวลา ลายเครือเถาที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแบ่งออกเป็นสองลักษณะสำคัญคือ

- ลายเครือเถาแบบธรรมชาติ
- ลายเครือเถาที่มีช่อดอกแบบประดิษฐ์

โดยมีองค์ประกอบของลายเครือเถาที่นำมาพิจารณาประกอบไปด้วย (1) เส้นโค้งเครือเถา และ (2) รูปแบบของช่อดอกและใบ เมื่อเปรียบเทียบรูปแบบดังกล่าวและจำนวนที่ปรากฏในสมุดภาพแต่ละเล่มนำมาซึ่งข้อสันนิษฐานอายุสมุดภาพเรียงตามลำดับจากเก่าที่สุดคือ สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 สมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 และสมุดภาพเลขที่ OR 14068 มีลักษณะและพัฒนาการรูปแบบดังนี้

1.3.4.1 ลายเครือเถาที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6

จากการศึกษาพบข้อสังเกตเกี่ยวกับลายเครือเถารูปแบบหนึ่งที่พบเฉพาะในสมุดภาพไตรภูมิเท่านั้น เริ่มปรากฏในงานสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 (ภาพที่ 202 : กรอบลายหมายเลข 7) ซึ่งเป็น

สมุดภาพไตรภูมิที่สันนิษฐานว่ามีอายุเก่าแก่ที่สุดเล่มหนึ่งที่เหลือหลักฐานมาในปัจจุบัน[218] ลวดลายดังกล่าวนี้มีลักษณะเฉพาะซึ่งแตกต่างไปจากลายเครือเถาที่พบในงานสมุดภาพพระอภิธรรมมีลักษณะเป็นเครือเถาที่มีเส้นโค้งเครือเถาที่ยืดยาวกว่าที่พบในสมุดภาพพระอภิธรรม รูปแบบของดอกที่ประดับมีลักษณะเป็นดอกสามกลีบ หันออกด้านข้างซ้ายและขวาสลับกันในแนวตั้งฉากกับพื้น มีตำแหน่งของใบไม้ที่ค่อนข้างแน่นอน ช่อดอกมีลักษณะกึ่งธรรมชาติกึ่งประดิษฐ์คือยังคงมีกลีบดอกและใบแบบธรรมชาติแต่ตัดทอนรายละเอียดลงมาก ขนาดเท่า ๆ กันและมีรูปแบบเหมือนกันทุกดอก วางในตำแหน่งที่ซ้ำ ๆ กันอยู่ในระเบียบแม่ลายแบบประดิษฐ์

ภาพที่ 202 : ลายเครือเถาหรือลายพรรณพฤกษาที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

จากรูปแบบของลวดลายประดับกรอบภาพที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ทั้งหมด 8 รูปแบบ มีเพียงรูปแบบเดียวที่เป็นลายเครือเถา (1 ใน 8) ในขณะที่ลวดลายอื่นเป็นแม่ลายหรือการวางโครงสร้างลายแบบประดิษฐ์ที่วิวัฒนาการมาจากลวดลายที่มีพื้นฐานมาจากอิทธิพลศิลปะเขมรเป็น

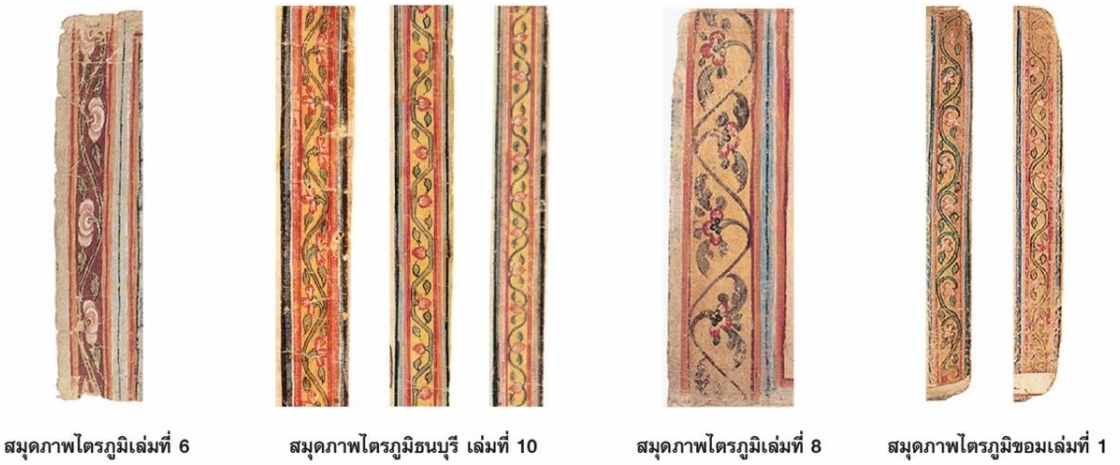
[218] สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ไม่ปรากฏที่มา สันนิษฐานว่าเป็นงานที่เคยเก็บรักษาที่หอหลวงมาก่อนที่จะย้ายมาเก็บที่หอพระสมุดวชิรญาณ อ่านเพิ่มเติมการกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิจากบทที่ 2

ส่วนใหญ่ที่นิยมวางลวดลายแบบซ้ำ ๆ เป็นระเบียบตามแบบแผนต่างไปจากลายเครือเถาที่มีลักษณะการเขียนลวดลายเลียนแบบธรรมชาติอันเป็นลักษณะที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนที่นิยมความอ่อนช้อยเป็นพื้น อย่างไรก็ดี เป็นที่น่าสังเกตว่าลายเครือเถาที่ปรากฏในงานสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 นี้กลับมีลายเส้นที่ค่อนข้างแข็ง ไม่อ่อนช้อยเป็นอิสระ การเริ่มปรากฏของลายเครือเถาในลักษณะกึ่งธรรมชาติกึ่งประดิษฐ์นี้อาจสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบที่เกิดจากความพยายามสร้างงานอย่างใหม่ (ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีน) ในขณะที่ช่างยังคงยึดติดกับแบบแผนที่คุ้นเคยมาก่อน (อิทธิพลศิลปะเขมรที่มีรากฐานมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น) จึงน่าจะเป็นหลักฐานที่แสดงถึงการรับเอาแรงบันดาลใจทางด้านศิลปะจากจีนเข้ามาอยู่ในความนิยมอีกครั้งหนึ่ง อีกทั้งเมื่อพิจารณาถึงลักษณะดังกล่าวประกอบกับสัดส่วนการปรากฏของลายเครือเถาเพียงตำแหน่งเดียวจากทั้งเล่ม ลายเครือเถาจึงน่าจะยังไม่เป็นที่นิยมในช่วงเวลานี้และน่าจะมีความเป็นไปได้ว่าช่วงเวลาดังกล่าวอาจเป็นช่วงเริ่มต้นของการนำเอาลายเครือเถามาประดับในสมุดภาพ

การรับเอาอิทธิพลทางศิลปะหรือความนิยมในศิลปะจีนครั้งใหม่นี้สันนิษฐานว่าน่าจะตรงกับช่วงต้นของอยุธยาตอนปลายในราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 23 ภายหลังจากที่พระเจ้าปราสาททองได้รื้อฟื้นความสัมพันธ์กับอาณาจักรจีนขึ้นอีกครั้งหนึ่งหลังจากที่ราชวงศ์ชิงเริ่มมีเสถียรภาพในการปกครองอาณาจักรจีนแล้วด้วยการส่งเครื่องราชบรรณาการไปในแผ่นดินของจักรพรรดิซุ่นจื้อ[219] (Shunzhi ครองราชย์พ.ศ.2186-2204) ในปี พ.ศ. 2195[220] อีกทั้งในช่วงเวลาดังกล่าวยังตรงกับช่วงที่ราชสำนักจีนไม่ได้ให้ความสำคัญกับจิงเต๋อเจิ้นมากนัก (นักวิชาการตะวันตกเรียกช่วงเวลานี้ว่า Transitional Period กินเวลาตั้งแต่ พ.ศ. 2163-2218 โดยประมาณ) จึงเป็นช่วงที่มีการส่งออกเครื่องกระเบื้องที่รับทำตามแบบจากจิงเต๋อเจิ้นเป็นจำนวนมากรวมถึงเครื่องกระเบื้องเขียนลายอย่างไทยด้วยเช่นกัน ด้วยเหตุดังที่กล่าวมาจึงสันนิษฐานอายุของสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ว่าน่าจะมีอายุอยู่ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 23 หรือตรงกับช่วงต้นของสมัยอยุธยาตอนปลาย

---

[219] จักรพรรดิซุ่นจื้อเป็นจักรพรรดิลำดับที่ 3 แต่เป็นจักรพรรดิองค์แรกของราชวงศ์ชิงที่สามารถรวบรวมอำนาจในการปกครองอาณาจักรจีน หลังจากที่ได้บุกยึดกรุงปักกิ่งได้ในปี พ.ศ. 2187

[220] พิศาลบุตร, "การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง พ.ศ. 2187-2310.",164

ภาพที่ 203 : ลายเครือเถาที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาตอนปลายและสมัยต่อ ๆ มา มีโครงสร้างลายเดียวกันโดยเฉพาะการวาดช่อดอกหันออกด้านข้างซึ่งเป็นรูปแบบที่ไม่เคยปรากฏในงานสมุดภาพพระอภิธรรม

รูปแบบของลายเครือเถาที่พบในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 นี้ปรากฏต่อมาในงานสมุดภาพไตรภูมิเล่มอื่นด้วยเช่นกัน ได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 1 สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8 และสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 โดยมีองค์ประกอบของลวดลายที่แตกต่างกัน แต่มีลักษณะโดยรวมหรือแม่ลายแบบเดียวกัน (ภาพที่ 203 : เปรียบเทียบลายเครือเถาที่พบในสมุดภาพไตรภูมิแต่ละเล่มเพื่อดูพัฒนาการ)

ด้วยเหตุที่รูปแบบของลายเครือเถาที่พบในสมุดภาพไตรภูมินี้เป็นรูปแบบเฉพาะที่ไม่พบในงานสมุดภาพพระอภิธรรมและจากหลักฐานที่นำมาศึกษาทั้งหมดพบว่ามีลายเครือเถาปรากฏในสมุดภาพพระอภิธรรมเพียงสองเล่มซึ่งเป็นงานสมัยอยุธยาตอนปลายทั้งหมดและไม่พบในงานสมัยอื่นอีกในขณะที่ยังคงพบลายเครือเถารูปแบบเฉพาะนี้ในงานสมุดภาพไตรภูมิในสมัยต่อมา สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเพราะงานสมุดภาพไตรภูมิมีการคัดลอกต่อ ๆ กันมาจึงอาจจะมีการคัดลอกรูปแบบดังกล่าวต่อ ๆ กันมาด้วยโดยช่างทำการดัดแปลงรายละเอียดภายในลวดลายตามความนิยมในแต่ละช่วงเวลา ทั้งนี้เป็นที่น่าสังเกตว่า ลายเครือเถาแบบนี้ไม่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลินแต่กลับปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเล่มที่ 10 อีกทั้งรูปแบบที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเล่มที่ 10 ยังมีรูปแบบที่ใกล้เคียงกับที่พบในสมุดภาพไตรภูมิขอมเล่มที่ 1 เป็นอย่างมากจึงน่าจะมีความเป็นไปได้ว่าน่าจะเป็นงานที่สร้างขึ้นในเวลาใกล้เคียงกัน

อนึ่ง เป็นที่น่าสังเกตว่ารูปแบบของลายเครือเถาที่พบเฉพาะในสมุดภาพไตรภูมินี้มีโครงสร้างลวดลายคล้ายกับลายปูนปั้นประดับหน้ากระดานที่พบบนเจดีย์ทรงปราสาทห้ายอดที่วัดป่าสัก เชียงแสน ในศิลปะล้านนา (ภาพที่ 204) ที่มีลายเส้นโค้งเข้าออกมีช่อดอกหันออกด้านข้างซ้ายขวาในแนวตั้งฉากกับเส้นขนานบนล่าง ช่อดอกมีการออกใบไม้ด้านข้างสองด้านเป็นลายซ้ำ ๆ วางต่อกันอยู่ในระเบียบลายซึ่งน่าจะมีที่มาจากศิลปะจีนที่อาจรับผ่านมาทางพุกามหรือรับจากจีนโดยตรง เมื่อพิจารณาจากการที่พบลายเครือเถาในรูปแบบนี้ปรากฏเฉพาะในสมุดภาพไตรภูมิร่วมกับที่มาของเรื่อง

ไตรภูมิซึ่งเป็นวรรณกรรมสุโขทัย ก็อาจมีความเป็นไปได้ว่า ลวดลายเครือเถาที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิที่ 6 อาจเป็นรูปแบบที่คัดลอกมาจากสมุดภาพไตรภูมิที่มีอายุเก่ากว่าซึ่งอาจสืบมาหรือได้รับอิทธิพลจากศิลปะล้านนามาก่อนหากแต่ไม่เหลือหลักฐานมาจนปัจจุบัน

ภาพที่ 204 : ลายเครือเถาจากลวดลายปูนปั้นประดับหน้ากระดานเจดีย์ทรงปราสาทห้ายอดที่วัดป่าสัก เชียงแสน ในศิลปะล้านนา

1.3.4.2 ลายเครือเถาที่ปรากฏในสมุดภาพวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1

ลายเครือเถาที่ปรากฏเป็นจำนวนมากในงานสมุดภาพวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1 (ภาพที่ 205) ภายในเล่มระบุปีสร้าง พ.ศ 2286 ในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศแสดงถึงความนิยมในการสร้างงานที่มีแรงบันดาลใจจากศิลปะจีนเป็นอย่างมาก ลายเส้นก้านใบที่คดโค้งมีความอ่อนช้อย เป็นธรรมชาติและเป็นอิสระมาก รูปแบบของดอกมีความหลากหลายปะปนกันทั้งแบบธรรมชาติและแบบประดิษฐ์ มีทั้งดอกตูมและดอกบาน ขนาดของดอกมีขนาดใหญ่ เด่นชัด จัดวางตำแหน่งอย่างอิสระแบบที่พบในธรรมชาติเต็มพื้นที่กรอบภาพ เขียนด้วยเทคนิคพู่กันจีนเส้นเล็ก ไม่มีการตัดเส้น ระบายด้วยสีน้ำแบบโปร่ง แสดงน้ำหนักอ่อนเข้มที่กลีบดอกด้วยสีโทนเดียวกัน ลวดลายดังกล่าวนี้แสดงออกถึงฝีมือช่างที่มีทักษะสูง และจากลายเส้นที่พลิ้วและมั่นใจแสดงว่าช่างน่าจะคุ้นเคยกับรูปแบบดังกล่าวเป็นอย่างมากแล้วในช่วงเวลานี้

ภาพที่ 205 : ลายเครือเถาสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1

ความนิยมในการสร้างงานโดยได้แรงบันดาลใจจากศิลปะจีนนี้น่าจะเป็นหนึ่งในข้อสังเกตสำคัญประการหนึ่งในงานศิลปะช่วงปลายของอยุธยาตอนปลาย อันน่าจะเป็นผลสืบเนื่องมาจากความสัมพันธ์ทางการทูตและการค้าที่ดำเนินไปด้วยดีระหว่างสยามและจีนโดยเฉพาะความสัมพันธ์กับราชสำนักจีนที่มีความสัมพันธ์อันดีเป็นอย่างมากตั้งแต่ที่สยามได้ส่งข้าวราคาถูกไปขายให้แก่จีนเพื่อ

ช่วยแก้ปัญหาการขาดแคลนข้าวอย่างหนักในปีพ.ศ. 2265 อันเป็นปีสุดท้ายของแผ่นดินคังซี[221] จนกระทั่งสิ้นสุดกรุงศรีอยุธยา[222]

อย่างไรก็ดี แม้ว่าโดยรวมแล้วลายเครือเถาที่ปรากฏนี้จะแสดงถึงอิทธิพลศิลปะจีนเป็นหลักหากแต่เมื่อพิจารณาถึงรูปแบบของการออกช่อดอกจะพบว่า การจัดวางระยะห่างระหว่างช่อดอกมีความสม่ำเสมออย่างมาก (แต่ด้วยลายเส้นที่พลิ้วและรูปแบบที่เป็นธรรมชาติอย่างมากทำให้รู้สึกว่าช่อดอกถูกจัดวางอย่างอิสระ) การจัดระเบียบลายแบบซ้ำ ๆ อย่างเป็นแบบแผนนี้แม้ว่าจะพบปรากฏอยู่ในศิลปะจีนมาแล้วหากแต่การยึดติดกับระเบียบการจัดวางระยะอย่างแม่นยำสม่ำเสมอนี้ไม่ใช่ระเบียบที่พบในลายเครือเถาแบบจีน ระเบียบการจัดวางอย่างสม่ำเสมอเป็นระเบียบนี้น่าจะเป็นลักษณะที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะอื่นโดยอาจเป็นส่วนหนึ่งจากศิลปะเขมรที่ไทยรับเอามาใช้เป็นพื้นฐานตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น ในประเด็นนี้หากพิจารณาประกอบกับรูปทรงดอกแบบประดิษฐ์ที่มีลักษณะคล้ายใบไม้ปลายแหลมสามหรือสี่แฉกซึ่งดูจะใกล้เคียงกับรูปทรงของใบฝ้ายเทศและลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ (หรือช่อหางโต) อันเป็นแม่ลายในศิลปะไทยที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลาย[223] ก็มีความเป็นไปได้ว่าอาจเป็นมีที่มาจากศิลปะเปอร์เซียซึ่งมีอิทธิพลอย่างมากในช่วงเวลาอยุธยาตอนปลายนี้เช่นกัน[224] ตามข้อสังเกตดังที่กล่าวมานี้จะเห็นได้ถึงลักษณะและวิธีที่ช่างไทยรับเอารูปแบบใหม่ ๆ ที่น่าสนใจจากศิลปะอื่นเข้ามาใช้ร่วมกันกับรูปแบบเดิมที่มีและยังพัฒนาต่อยอดจนสร้างเป็นรูปแบบเฉพาะของตนเองที่แม้ว่าจะยังเห็นถึงที่มาของรูปแบบแต่ก็ได้มีการดัดแปลงให้ต่างจากต้นฉบับไปมาก อีกทั้งลายเส้นที่พลิ้วอิสระและแสดงความเคลื่อนไหวอย่างมากยังแสดงให้เห็นถึงทักษะที่สูงของช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายด้วยในเวลาเดียวกัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[221] พิศาลบุตร, "การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง พ.ศ. 2187-2310.",177

[222] อ่านเพิ่มเติมใน พิศาลบุตร, "การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง พ.ศ. 2187-2310.",177-182

[223] ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์หรือช่อหางโตเป็นแม่ลายที่นิยมมากในลวดลายประดับตกแต่งสมัยอยุธยาตอนปลาย ปรากฏในงานประติมากรรมจำนวนมาก อ่านเพิ่มเติมใน เล็กสุขุม, ลวดลายปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ.2172-2310). ,67-68

[224] อ่านเพิ่มเติมในหัวข้อ แม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ : พัฒนาการลวดลายในสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพที่ 206 : ลายเครือเถาจากสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

1.3.4.3 ลายเครือเถาที่ปรากฏในสมุดภาพเลขที่ OR 14068

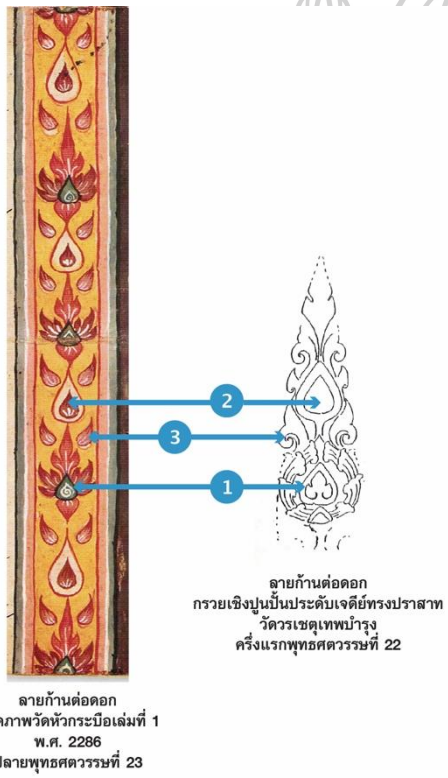
ลายเครือเถาปรากฏเพียงตำแหน่งเดียวในลวดลายประดับกรอบภาพของสมุดภาพเลขที่ OR 14068 (ภาพที่ 206 : หมายเลข 6) องค์ประกอบโดยรวมของลายถูกตัดทอนเหลือเพียงลายเส้นเรียบง่าย แต่ยังคงเค้าโครงของแม่ลายดังที่ปรากฏมาก่อนในสมุดภาพวัดหัวกระบืออย่างครบถ้วน โดยเฉพาะรูปทรงของดอกและใบแบบประดิษฐ์ที่มีเค้าของดอกสามกลีบอย่างชัดเจน ตัดเส้นรอบนอกของกลีบและใบด้วยสีโทนเดียวกับสีที่ใช้ระบาย

เมื่อพิจารณาจากความวิจิตรและใส่ใจในรายละเอียดของลวดลายเครือเถาในงานสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 ซึ่งเป็นงานสร้างในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศจากภาพที่ 206 จะเห็นได้ว่า แม่ลายดอกไม้ที่ปรากฏในลายเครือเถาในสมุดภาพเลขที่ OR 14068 มีเส้นรอบนอกที่มีลักษณะคล้ายใบไม้สามแฉกปลายแหลมใกล้เคียงกับรูปทรงของใบฝ้ายเทศในสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 แต่รูปแบบที่ปรากฏในสมุดภาพเล่มนี้จะมีการตัดทอนรายละเอียดไปแล้วเป็นอย่างมาก รูปทรงของใบไม่เหลือลักษณะแบบธรรมชาติแล้วแต่มีลักษณะเป็นลายประดิษฐ์ รูปทรงคล้ายกับช่อดอกโดยลดขนาดให้เล็กลง เส้นก้านคดโค้งมีความอ่อนช้อยเป็นธรรมชาติอยู่มาก แม้ว่าการตัดทอนรายละเอียดลงอย่างมากน่าจะเป็นลักษณะที่พบในงานช่วงหลังมาแล้วรวมถึงสัดส่วนของภาพบุคคลกับภาพทิวทัศน์จะลดลงมากจนมีสัดส่วนใกล้ความจริงมากขึ้น แต่จากรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในเล่มโดยเฉพาะลายเส้นที่อิสระและลายกระหนกที่ตกแต่งเชื่อว่าเป็นรูปแบบที่สร้างสรรค์โดยช่าง

อยุธยาตอนปลาย จึงสันนิษฐานอายุว่าน่าจะเป็นงานในสมัยอยุธยาตอนปลายที่อาจจะร่วมสมัยกันกับสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 หรือมีอายุใกล้เคียงกันโดยน่าจะเป็นงานในช่วงเวลาหลังลงมาเล็กน้อย

1.3.5 ลายก้านต่อดอก

ลายก้านต่อดอกในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายพบเพียงตำแหน่งเดียวในสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 (จารึกปีพ.ศ. 2286) โครงสร้างของแม่ลายประกอบด้วย (1) แม่ลายหลักเป็นลายดอกแบบประดิษฐ์รูปทรงโดยรวมคล้ายดอกสามกลีบ (ในเส้นรอบนอกคล้ายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์) เช่นเดียวกับที่ปรากฏในลวดลายอื่น สลับกับ (2) กระจังตาอ้อย (มีลักษณะคล้ายดอกบัว) วางต่อกันในแนวตั้ง ช่องว่างระหว่างแม่ลายดอกสามกลีบกับลายกระจังแทรกด้วย (3) แม่ลายขนาดเล็กลักษณะคล้ายกลีบบัว (ในตำแหน่งก้ามปู) โดยใช้เทคนิคตัดเส้นด้วยสีโทนกลมกลืนกัน



ภาพที่ 207 : ภาพเปรียบเทียบ (ซ้าย) ลายก้านต่อดอกที่ปรากฏในสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 พ.ศ. 2286 สมัยอยุธยาตอนปลายกับ (ขวา) ลายก้านต่อดอกในกรวยเชิงปูนปั้นประดับวัดวรเชตุเทพบำรุงที่มีอายุครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 22

ลายก้านต่อดอกเป็นลวดลายที่ใช้ตกแต่งพื้นที่ที่มีลักษณะเป็นแถบยาว มีพื้นฐานมาจากงานประดับเสากรอบประตูปราสาทเขมรที่จะมีลักษณะเป็นลายประดิษฐ์ในแถบยาวตามแนวตั้ง แต่ไม่พบในงานประดับตกแต่งปรางค์ในสมัยอยุธยา[225] จนกระทั่งในสมัยอยุธยาตอนกลางจึงปรากฏการผูกลายคล้ายก้านต่อดอกในลายกรวยเชิงปูนปั้นประดับเจดีย์ทรงปราสาทวัดวรเชตุเทพบำรุง จังหวัดพระนครศรีอยุธยากำหนดอายุราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 22 [226] (ภาพที่ 207 : ภาพลายเส้นด้านขวา)

เมื่อเปรียบเทียบลายก้านต่อดอกที่ประดับเจดีย์ทรงปราสาทวัดวรเชตุเทพบำรุงกับลายก้านต่อดอกที่ปรากฏในสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 พบว่า โครงสร้างหลักของลายยังคงมีลักษณะเดียวกัน คือ ยังคงมีการใช้องค์ประกอบทั้งสามส่วน เช่นเดิมเพียงแต่รูปแบบขององค์ประกอบโดยเฉพาะ

---

[225] เล็กสุขุม, กระหนกในดินแดนไทย., 112

[226] เล็กสุขุม, กระหนกในดินแดนไทย., 168

แม่ลายหลัก (1) ในส่วนช่อดอกมีการพัฒนาจากลวดลายแบบประดิษฐ์เต็มที่กลายมาเป็นรูปทรงกึ่งประดิษฐ์ที่ดูจะสอดแทรกความพลิ้วไหวเป็นธรรมชาติมากขึ้นในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 23 (โดยเฉพาะลายดอกสามกลีบหรือลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ที่เป็นแม่ลายหลัก) ซึ่งน่าจะเป็นเพราะอิทธิพลจากศิลปะจีนที่รับเข้ามามากในช่วงเวลาดังกล่าว

นอกจากนี้ ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายยังพบความนิยมใช้ลวดลายที่มีองค์ประกอบลายเรียงต่อกันในแนวตั้งเช่น ลายก้านต่อดอก และลายรักร้อยประดับตกแต่งพื้นที่ที่มีลักษณะเป็นแถบยาว เช่น การใช้ลายรักร้อยในงานประติมากรรมตกแต่งของเรือนแก้วด้านหลังพระพุทธรูป หรือการใช้ลายรักร้อยเป็นแถบแนวตั้งแบ่งพื้นที่ภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาท จ.นนทบุรี เป็นต้น

กล่าวได้ว่า ลายก้านต่อดอกเป็นโครงสร้างลายที่นิยมใช้ในงานกรุยเชิงประดับปรางค์ปรากฏหลักฐานย้อนกลับไปได้ถึงสมัยอยุธยาตอนกลางและยังคงมีการใช้สืบต่อกันมา หากแต่เมื่อเทียบกับสัดส่วนที่ปรากฏกับลวดลายอื่นในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย ลายก้านต่อดอกอาจจะไม่ได้รับความนิยมมากเท่ากับลวดลายอื่น อย่างไรก็ตาม เนื่องจากข้อจำกัดด้านจำนวนของตัวอย่างที่ทำการศึกษาทำให้ไม่อาจสรุปผลที่ชัดเจนได้ จึงขอตั้งเป็นข้อสังเกตไว้เพียงเท่านี้

1.3.6 ลายหน้ากระดาน

ลายหน้ากระดานที่ใช้ประดับกรอบภาพในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมีแม่ลายหลักที่นิยมใช้ในสองลักษณะคือ (1) ลายกลีบบัว (2) ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ (หรือลายช่อหางโต) มีลักษณะเป็นดอกแบบประดิษฐ์ โดยนิยมจัดวางโครงสร้างของแม่ลายแบบเดียวกันกับที่พบในลายกรุยเชิงประดับปรางค์ อันประกอบไปด้วยแม่ลายหลักและลายแทรกวางสลับกันไป และมีบ้างที่นำแม่ลายมาจัดเรียงต่อ ๆ กันแบบลายกลีบบัวหน้ากระดาน แต่พบจำนวนไม่มากนัก

ภาพที่ 208 : ลายกระจังหน้ากระดานที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

ลายหน้ากระดานที่ใช้เป็นลวดลายประดับกรอบภาพปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจำนวน 2 เล่ม โดยรูปแบบที่พบในสมุดภาพสองเล่มนี้มีความแตกต่างกันบ้างในด้านรูปแบบของแม่ลาย ขนาดของแม่ลาย โครงสร้างและรายละเอียดภายในแม่ลาย (ภาพที่ 208) แต่

ยังคงมีความใกล้เคียงกันในด้านเทคนิคในการสร้างงานและความพิถีพิถันในการถ่ายทอดรูปแบบลวดลายโดยยึดตามแบบแผนที่มีมาก่อนผ่านทางโครงสร้างลายลงในพื้นที่ที่จำกัด องค์ประกอบดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นพัฒนาการและความหลากหลายของแม่ลายและยังสะท้อนให้เห็นถึงความชำนาญขั้นสูงของช่างตลอดจนแบบแผนและความเคร่งครัดในการถ่ายทอดระเบียบแม่ลายที่น่าจะเป็นค่านิยมหรือธรรมเนียมปฏิบัติในแต่ละช่วงเวลา

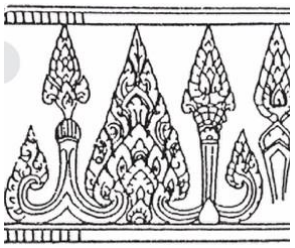
1.3.6.1 ลายหน้ากระดานที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6

ลายหน้ากระดานที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 (ภาพที่ 209-211) เขียนด้วยเทคนิคการระบายสีและตัดเส้นด้วยโทนสีกลมกลืนกัน ช่างวาดลวดลายอย่างละเอียด มีลักษณะเป็นกลีบดอกและเกสรบรรจุอยู่ภายในเส้นกรอบนอกรูปสามเหลี่ยมหรือรูปทรงกลีบบัว รูปร่างป้อมและมีความสูงไม่มากเท่ากับในช่วงเวลาต่อมา โดยรวมแล้วมีรูปทรงคล้ายกลีบดอกบัวมากกว่าจะเป็นทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ รูปแบบของกลีบดอกและเกสรในแต่ละแม่ลายมีรายละเอียดแตกต่างกันแต่มีองค์ประกอบใกล้เคียงกันคือ เกสรวางอยู่ตรงกลางล้อมรอบด้วยกลีบดอก 3 กลีบ โครงสร้างลวดลายประกอบด้วยแม่ลายหลักและลายแทรกวางเรียงต่อเนื่องกันไปเป็นลายหน้ากระดานอันเป็นลักษณะที่บ่งชี้อย่างเห็นได้ชัดว่ามีเค้าโครงแม่ลายมาจาก (1) ลายกลีบบัวหน้ากระดาน และ (2) ลายกรุยเชิงที่ใช้ประดับเชิงผนังปรางค์ที่ไทยรับเอามาจากศิลปะเขมรซึ่งปรากฏตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นสืบเนื่องมาจนในสมัยอยุธยาตอนปลาย[227]

ภาพที่ 209 : ลายกระจังหน้ากระดานจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6

ภาพที่ 210 : ลายกระจังหน้ากระดานจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6

ภาพที่ 211 : ลายกระจังหน้ากระดานจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 มีโครงสร้างลายแบบกลีบบัวหน้ากระดานประดับชุดฐาน



ภาพที่ 212 : ลายกรุยเชิงปูนปั้นปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ พระนครศรีอยุธยา งานบูรณะสมัยอยุธยาตอนปลาย ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22

[227] เล็กสุขุม, กระหนกในดินแดนไทย.,161

โครงสร้างและการจัดวางแม่ลายหน้ากระดานที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 นี้น่าจะมีความเกี่ยวพันหรือพัฒนาการที่สัมพันธ์กันกับงานปูนปั้นประดับปรางค์ประธาน วัดราชบูรณะพระนครศรีอยุธยาเมื่อครั้งบูรณะในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 22 โดยสังเกตจากรูปแบบของแม่ลายหลักและลายแทรกที่ใช้รูปแบบของช่อลายที่ใช้ลายพุ่มทรงข้าวบิณฑ์ (หรือลายดอกสามกลีบ) จัดวางในโครงสร้างลายเดียวกัน (เปรียบเทียบลายในภาพที่ 210-211 กับภาพที่ 212

ภาพที่ 213 : จานลายครามที่ผลิตจากเตาหลวงจิงเต๋อเจิ้นในสมัยจักรพรรดิคังซี (ตรงกับปลายรัชสมัยของพระนารายณ์มหาราชต่อกับพระเพทราชา)
ที่มาภาพ :ส่องลายคราม สืบหาจีนกรุงศรีฯ

นอกจากนี้เมื่อพิจารณารูปทรงของเส้นรอบนอกแม่ลายหลักที่มีลักษณะเป็นวงโค้งทรงแหลมนำมาวางเรียงต่อกันเป็นลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 (ภาพที่ 209-211) ก็น่าจะเป็นที่น่าเชื่อได้ว่าแม่ลายหลักที่ใช้นี้น่าจะมีที่มาหรือมีการพัฒนามาจาก “กลีบดอกบัว”

ลวดลายลักษณะเดียวกันนี้ยังปรากฏในลวดลายตกแต่งขอบจานลายครามจีนที่เขียนตกแต่งด้วยลายไทย (ภาพที่ 213) โดยใช้โครงสร้างลายแบบดอกไม้บาน (Aster Family[228] : เป็นอีกหนึ่งตระกูลลายที่นิยมมากในเครื่องถ้วยสมัยจักรพรรดิคังซี) ผลิตจากเตาจิงเต๋อเจิ้นในสมัยจักรพรรดิคังซี[229] สันนิษฐานอายุราวกลางพุทธศตวรรษที่ 23 ตรงกับช่วงปลายสมัยของพระนารายณ์มหาราชคาบเกี่ยวกับสมัยของพระเพทราชา[230] จากรูปทรงของแม่ลายและลวดลายโดยรวมที่ปรากฏอยู่ร่วมกันบนจาน ลายกระจังดังกล่าวก็น่าจะเป็นรูปแบบที่พัฒนามาจากกลีบบัวด้วยเช่นกัน (ดูภาพเปรียบเทียบในภาพที่ 214)

---

[228] อ่านเพิ่มเติมใน Yolande Crowe, *PERSIA AND CHINA : Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria & Albert Museum* 1501-1738 (London UK: Victoria & Albert Museum, 2002)., 240

[229] จานลายครามใบนี้เป็นสมบัติสะสมส่วนตัวของประไพสิทธิ์ ตัณฑ์เกยูร อ้างอิงจาก พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร, ส่องลายคราม : สืบหาจีนกรุงศรีฯ (เชียงใหม่: ซิลค์เวอร์ม, 2564)., 104

[230] เตาจิงเต๋อเจิ้นได้รับความเสียหายเนื่องจากสงครามสมัยต้นราชวงศ์ชิงและได้รับการฟื้นฟูขึ้นอีกครั้งในสมัยของจักรพรรดิคังซีในปีค.ศ. 1683 ตรงกับปีพ.ศ. 2228 ซึ่งเป็นช่วงปลายรัชสมัยพระนารายณ์มหาราช

ภาพที่ 214 : ภาพเปรียบเทียบรูปแบบลายกระจังที่น่าจะพัฒนามาจาก "กลีบบัว" จากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 (บนขวา) กับลวดลายประดับจานลายครามในสมัยจักรพรรดิคังซี อายุราวกลางพุทธศตวรรษที่ (ขยายจากภาพที่ 209)

อนึ่ง เครื่องถ้วยจีนที่มีลวดลายแบบไทยซึ่งผลิตจากเมืองจิงเต๋อเจิ้นนี้น่าจะมีอายุไม่เก่าไปกว่าช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 22 หรือหลังจากรัชสมัยของพระเจ้าว่านลี่ (Wanli) ซึ่งเป็นช่วงที่ราชสำนักจีนไม่เคร่งครัดในการควบคุมเครื่องถ้วยจากเมืองจิงเต๋อเจิ้นมากนัก[231] ทำให้เตาเอกชนหันมาผลิตสินค้าเพื่อป้อนตลาดอื่นแทนซึ่งก็น่าจะรวมถึงเครื่องถ้วยจีนที่สั่งทำลวดลายไทยจากอยุธยาด้วยเช่นกัน อย่างไรก็ดี เนื่องจากจานใบนี้เป็นสมบัติสะสมส่วนตัว ไม่มีการระบุที่มาที่ชัดแจ้ง จึงขอสงวนไว้เป็นเพียงข้อสังเกตหนึ่งเท่านั้น (ในการนำไปอ้างอิงต่อจำเป็นต้องหาข้อมูลเพิ่มเติม)

เมื่อพิจารณาจากความใส่ใจในรายละเอียดของลายที่ช่างได้วาดไว้อย่างวิจิตร โครงสร้างลายที่ยังคงระเบียบแบบแผนอย่างเคร่งครัด ตลอดจนการจัดองค์ประกอบและช่องว่างภายในกรอบลายโดยไม่เหลือพื้นที่ว่างเปล่าที่ปรากฏในลายกระจังหน้ากระดานจากสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ **6** ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะตัวของงานในสมัยอยุธยาตอนปลายดังที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น ประกอบกับข้อสังเกตด้านรูปแบบของแม่ลายดังที่กล่าวมาจึงสันนิษฐานว่าสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 น่าจะเป็นงานที่มีอายุสร้างในราวพุทธศตวรรษที่ 22 โดยไม่ใหม่ไปกว่ากลางพุทธศตวรรษที่ 23

1.3.6.2 ลายหน้ากระดานที่ปรากฏในสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3

ลายหน้ากระดานที่ใช้ประดับกรอบภาพปรากฏเพียงตำแหน่งเดียวในสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3 (ภาพที่ 215) มีลักษณะแบบประดิษฐ์ เป็นลายดอกไม้สามกลีบและเกสรในเส้นรอบ

---

[231] ช่วงเวลาดังกล่าวนี้นักวิชาการตะวันตกเรียกว่า Transitional Period ตรงกับพ.ศ. 2163-2218 อันเป็นปีที่เตาหลวงที่จิงเต๋อเจิ้นถูกเผา เชื่อกันว่าในช่วงนี้เป็นยุคทองของการสร้างสรรค์งานเครื่องถ้วยจีน เนื่องจากเป็นช่วงที่เทคนิคและทักษะของช่างขึ้นถึงจุดสูงสุดในสมัยปลายราชวงศ์หมิง

นอกที่มีรูปทรงเหมือนพุ่มข้าวบิณฑ์ซึ่งเป็นแม่ลายที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลาย โครงสร้างของลายประกอบไปด้วยแม่ลายเรียงต่อกันในแนวตั้งฉากกับเส้นพื้น(หันออกด้านข้างของสมุดภาพ) มีเส้นโค้งสีขาวบาง ๆ ลากต่อกันระหว่างดอกแต่ละดอก (คล้ายกิ่งก้านที่ออกดอกเป็นกระจัง)ในตำแหน่งเดียวกับลายแทรกของลายกรุยเชิง แต่ไม่มีลายแทรกปรากฏอยู่แล้ว พื้นที่ว่างด้านบนระหว่างดอกประดับด้วยกระจังตาอ้อยขนาดเล็ก

ภาพที่ 215 : ลายกระจังหน้ากระดานจากสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3

จากรูปแบบและตำแหน่งขององค์ประกอบดังกล่าว แม่ลายที่ปรากฏในสมุดเล่มนี้น่าจะเป็นงานที่พัฒนาต่อมาจากลายกรุยเชิงประดับปรางค์ด้วยเช่นกันโดยมีโครงสร้างลายเดียวกันกับลายกรุยเชิงประดับปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จ.พระนครศรีอยุธยาเช่นเดียวกันกับลายหน้ากระดานที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ตามที่ได้กล่าวมาแล้วแต่ได้ตัดทอนลดรายละเอียดลงจนแทบไม่เห็นโครงสร้างลายเดิม มีการทิ้งพื้นที่ว่างด้านหลังระหว่างแม่ลายที่มากขึ้น แม่ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ที่ปรากฏในสมุดภาพเล่มนี้มีรูปทรงผอมชะลูดกว่าที่พบในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 แต่ยังคงใส่รายละเอียดภายในไว้อย่างครบถ้วนแม้ว่าองค์ประกอบอื่น ๆ จะถูกตัดทอนลงจนแทบไม่เห็นรายละเอียดเดิม ๆ แล้วก็ตาม

เมื่อเปรียบเทียบระยะห่างระหว่างแม่ลาย(ช่องไฟ) กับลวดลายประดับกรอบภาพ (ลายอื่น) ในสมุดภาพวัดหัวกระบือที่น่าจะเป็นงานที่กำหนดอายุใกล้เคียงกันพบว่าระยะห่างในสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3 นี้มีระยะห่างมากกว่าจึงสันนิษฐานว่าอาจมีอายุหลังไปกว่าไม่มากไม่น้อย อย่างไรก็ตาม ด้วยเหตุที่ลายหน้ากระดานที่ปรากฏในสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 3 มีจำนวนน้อยมากจึงไม่เพียงพอที่นำมาเป็นเกณฑ์ในการกำหนดอายุหากแต่เมื่อพิจารณาในองค์ประกอบด้านรูปแบบโดยรวมที่พบในสมุดภาพเล่มนี้สันนิษฐานว่าน่าจะมีอายุใหม่กว่าสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 และน่าจะร่วมสมัยหรือมีอายุหลังจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 ที่มีอายุสร้างในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 23 ไม่มากนัก รูปแบบของลายหน้ากระดานตามที่กล่าวมาอาจจะเป็นหนึ่งในหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบของลวดลายร่วมสมัยที่มีการตัดทอนรายละเอียดและการเว้นระยะห่างหรือช่องไฟภายในแม่ลายที่พบได้ในงานช่วงเวลานี้

แม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ : พัฒนาการลวดลายในสมัยอยุธยาตอนปลาย

จากการศึกษาลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายพบว่า รูปแบบของแม่ลายหลักที่พบจะประกอบไปด้วย ลายแบบกลีบบัวและลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์โดยมีรูปแบบที่ทั้งสืบต่อและพัฒนาต่อมาจากลายดอกบัวหรือดอกโบตั๋นที่มีมาก่อนหน้า

ภาพที่ 216 : แม่ลายที่มีที่มาจากกลีบบัวจาก ลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6

ภาพที่ 217 : ลายดอกโบตั๋นบนบานประตูไม้แกะสลักจากคูหาเจดีย์วัดพระศรีสรรเพชญ์ พระนครศรีอยุธยา กำหนดอายุพุทธศตวรรษที่ 21 สมัยอยุธยาตอนกลาง

- เมื่อเปรียบเทียบรูปแบบของดอกไม้สามกลีบที่บรรจุอยู่ในกรอบแม่ลายกลีบบัว (ภาพที่ 216) กับลายโบตั๋นบนบานประตู (ภาพที่ 217) พบว่ามีความใกล้เคียงกันมากหรืออาจกล่าวได้ว่าแทบจะเป็นรูปแบบเดียวกัน ต่างกันเพียงสัดส่วนที่แปรผันตามพื้นที่การสร้างงาน ด้วยเหตุนี้แม่ลายดังกล่าวจึงน่าจะเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยกำหนดอายุได้โดยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นงานที่มีอายุใหม่กว่าบานประตูไม้แกะสลักจากวัดพระศรีสรรเพชญ์แต่ยังอยู่ในระยะเวลาก่อนที่ลวดลายนี้จะพัฒนาจากช่อดอกที่มีลักษณะแบบกึ่งธรรมชาติกึ่งประดิษฐ์เปลี่ยนมาเป็นลายประดิษฐ์เต็มที่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย จึงกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6 ว่าน่าจะมีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 22 แต่ไม่ใหม่ไปกว่ากลางพุทธศตวรรษที่ 23
- แม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมีโครงสร้างลายคล้ายกับแม่ลายกลีบบัวคือ ตรงกลางของดอกเป็นส่วนของเกสรรูปทรงหยดน้ำล้อมรอบด้วยกลีบดอกสี่กลีบ (มีกลีบที่เพิ่มเติมในส่วนที่เป็นใบเลี้ยงด้านล่างของช่อดอก) มักปรากฏในลักษณะลอยตัว รูปทรงโดยรวมจะเพรียวยาว(สูง)กว่าลายกลีบบัว มีลักษณะเป็นลายประดิษฐ์เต็มที่ (ภาพที่ 218)

ภาพที่ 218 : แม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์และลายกลีบบัวจากลายหน้ากระดานประดับกรอบภาพในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

แม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์(หรือช่อหางโต)นี้เป็นแม่ลายที่นิยมมากในงานศิลปกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายทั้งในงานจิตรกรรม ประติมากรรมปูนปั้น งานแกะสลักไม้ เป็นอาทิ ซึ่งลวดลายที่ปรากฏจะมีความวิจิตรซับซ้อนในชิ้นงานเป็นอย่างมาก (ภาพที่ 219) ในขณะที่แม่ลายที่ปรากฏในสมุดภาพจะมีรูปแบบที่ตัดทอนรายละเอียดมากกว่าแต่มีโครงสร้างลายแบบเดียวกัน

ภาพที่ 219 : แม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์(ช่อหางโต) สมัยอยุธยาตอนปลายจากบานประตูไม้แกะสลักรูปเชี่ยวกางเหยียบกิเลน วัดหันตรา พระนครศรีอยุธยา (ปัจจุบันอยู่ที่ พช.เจ้าสามพระยา)

จากภาพด้านขวา สังเกตว่าดอกที่อยู่ด้านบนมีลักษณะแบบประดิษฐ์มากแล้ว น่าจะเป็นรูปแบบที่รับจากศิลปะอิสลามในขณะที่ดอกที่อยู่ด้านล่างลงมาแสดงถึงอิทธิพลแบบจีนโดยยังคงรูปแบบที่มีความเป็นธรรมชาติมากกว่า

รูปแบบของแม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์นี้แม้จะปรากฏเค้าโครงเดียวกันกับลวดลายดอกโบตั๋นซึ่งเชื่อกันว่าเป็นการรับอิทธิพลมาจากศิลปะจีนในศิลปะอยุธยามาก่อน หากแต่เมื่อพิจารณาถึงมุมมองการจัดวางองค์ประกอบของลายดอกที่แสดงให้เห็นส่วนที่เป็นเกสรตรงกลางอย่างชัดเจนล้อมรอบด้วยกลีบดอก (ซึ่งเป็นมุมมองที่ขัดกับมุมมองตามความเป็นจริงและเป็นลักษณะที่ไม่ปรากฏในงานที่มีรูปแบบเลียนแบบธรรมชาติ) กลับดูว่ามีโครงร่างที่คล้ายคลึงกับโครงสร้างและรูปแบบของลวดลายดอกไม้ในศิลปะอิสลามดังตัวอย่างภาพลวดลายตกแต่งในคัมภีร์กุรอ่านในศิลปะอิสลามที่มีอายุราว ค.ศ. 1000 (ราวพุทธศตวรรษที่ 15 : ภาพที่ 220)

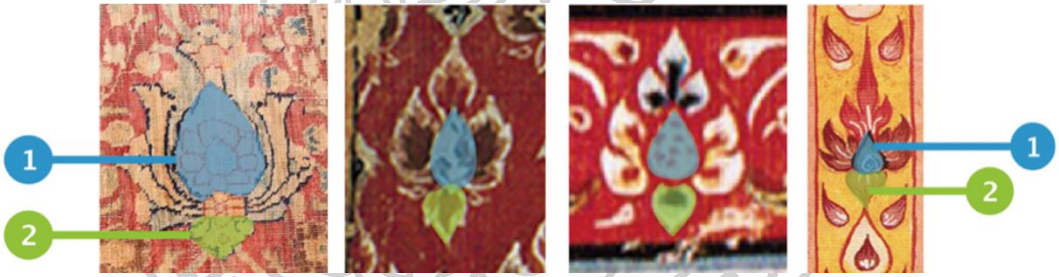
ภาพที่ 220 : ลวดลายจากคัมภีร์กุลอ่านในศิลปะอิสลามค.ศ. 1000

ที่มา : Islamic Designs, Eva Wilson

นอกจากนี้ยังตั้งข้อสังเกตอีกว่า รูปแบบของแม่ลายดอกทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ในงานสมัยอยุธยาตอนปลายมีโครงสร้างและรูปแบบของลายคล้ายกับลวดลายตกแต่งพรมเปอร์เซีย (ภาพที่ 221) ที่มีชื่อว่า “Shah Abbas I Palmette” ซึ่งเป็นรูปแบบที่พัฒนาขึ้นในรัชสมัยของพระเจ้าชาห์ อับบัสที่ 1 (Shah Abbas I. : พ.ศ. 2130-2172) แห่งราชวงศ์

ซาฟอวี (Safavid) และเป็นที่นิยมใช้อย่างแพร่หลายในช่วงคริสตศตวรรษที่ 16[232] (ตรงกับพุทธศตวรรษที่ 22) โดยเป็นลวดลายที่สงวนไว้สำหรับพรมที่สั่งผลิตโดยราชสำนักซาฟาวิดเท่านั้น ด้วยเหตุนี้นอกจากที่ลวดลายดังกล่าวจะสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการแยกระหว่างพรมที่ผลิตจากโรงทอหลวงหรือโรงทอที่ผลิตงานให้ราชสำนักออกจากพรมที่ผลิตโดยชาวพื้นเมืองแล้ว[233] ยังสามารถกล่าวได้ว่า พรมเปอร์เซียซึ่งเป็นสินค้าผูกขาดของราชวงศ์ที่นำเข้ามาในอยุธยา ณ ช่วงเวลาดังกล่าวก็น่าจะปรากฏลวดลายดอกไม้นี้เป็นลวดลายตกแต่งด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 221 : ลวดลายช่อดอกที่นิยมใช้ตกแต่งพรมเปอร์เซีย (Palmette Motif)
มีมุมมองการจัดวางองค์ประกอบที่แสดงส่วนเกสรตรงกลางดอกอย่างชัดเจน แบบเดียวกับแม่ลายในศิลปะอยุธยา
ที่มาภาพ : (ซ้ายสุดและถัดมา) https://carpetencyclopedia.com/manufacturing/design/pattern
(สองภาพทางขวา) https://nazmiyalantiquerugs.com/area-rug-guide/motifs-symbols/golgul/



ภาพที่ 222 : เปรียบเทียบองค์ประกอบและโครงสร้างภายในลวดลาย Shah Abbas I Palmette (ซ้ายสุด) กับลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย
(1) = เกสรรูปทรงหยดน้ำ, (2) = กลีบดอกที่มีลักษณะคล้ายใบเลี้ยงด้านใต้ของดอก

ในการเปรียบเทียบระหว่างลวดลาย Shah Abbas I Palmette กับลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย (ภาพที่ 222) พบข้อสังเกตด้านรูปแบบที่คล้ายกันคือ

1. เส้นรอบนอกของแม่ลาย(ดอกไม้)เป็นรูปทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ (หรือทรงหยดน้ำ)

---

232 Palmette Motif หรือลายดอกไม้ในศิลปะอิสลามที่เป็นสัญลักษณ์แทนต้นไม้ศักดิ์สิทธิ์ ปรากฏมาก่อนแล้วในศิลปะอียิปต์โบราณแต่รูปแบบที่มีพัฒนาขึ้นเพื่อใช้ตกแต่งพรมเปอร์เซียสมัยราชวงศ์ซาฟาวิด (Shah Abbas Palmette) ในช่วงราวคริสต์ศตวรรษที่ 15-16 มีลักษณะคล้ายกับที่พบในศิลปะอยุธยามากที่สุด อ่านเพิ่มเติมใน Omri Schwartz, "The Palmette Motif in Rugs," (9 April 2019 2019)., เผยแพร่ทาง https://nazmiyalantiquerugs.com/blog/palmette-motif-rugs/ เมื่อวันที่ 9 เมษายน พ.ศ. 2563

233 Schwartz, "The Palmette Motif in Rugs."

2. มีลักษณะเป็นลวดลายแบบประดิษฐ์แท้ ๆ

3. องค์ประกอบหลักของลวดลายประกอบด้วย (1) เกสรดอกไม้รูปทรงหยดน้ำที่ตรงกลางของระบายด้วยสีที่แตกต่างจากกลีบดอกอย่างชัดเจน (ดูภาพที่ 218, 221 และ 222 ประกอบ) ล้อมรอบด้วยกลีบดอกที่มีรูปแบบเป็นแฉกคล้ายการออกช่อกระหนกหรือลายกระจังจำนวน 3-4 กลีบ โดยมีตำแหน่งของ (2) กลีบดอกที่มีลักษณะคล้ายใบเลี้ยงอยู่ด้านล่างของดอก

จากการตรวจสอบด้านรูปแบบของลวดลายตามที่กล่าวมาประกอบกับข้อมูลจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่กล่าวถึงการมีอิทธิพลของพ่อค้าเปอร์เซียที่เข้ารับราชการในตำแหน่งเสนาบดีชั้นผู้ใหญ่รับผิดชอบดูแลการค้ากับดินแดนทางด้านตะวันตก(กรมท่าขวา)ในราชสำนักอยุธยาตั้งแต่สมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมและยังคงทรงอิทธิพลต่อมาในสมัยอยุธยาตอนปลาย[234]โดยเฉพาะในช่วง 23 ปีแรกในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์ (จนถึงปี พ.ศ. 2222) ซึ่งเป็นช่วงที่วัฒนธรรมเปอร์เซียเข้ามามีอิทธิพลในราชสำนักอยุธยาอย่างเต็มรูปแบบ ทั้งการแต่งกาย มหรสพ และสถาปัตยกรรม[235] และยังมีการส่งคณะทูตไปเจริญสัมพันธไมตรีกับอาณาจักรเปอร์เซียถึง 3 ครั้ง[236] นอกจากนี้ยังมีหลักฐานที่กล่าวถึงอยุธยาในฐานะแหล่งสินค้าและเมืองท่าที่สำคัญต่อการค้าของมุสลิมอิหร่านและอินเดีย (อินโด-เปอร์เซีย) ทำหน้าที่เป็นเมืองท่ากลางระหว่างอินเดียและอิหร่านกับจีนและญี่ปุ่น[237] จึงน่าจะมีความเป็นไปได้มากที่อยุธยาจะได้รับอิทธิพลทางด้านลวดลายตกแต่งของศิลปะอิสลามเข้ามาในตั้งแต่ช่วงเวลากลางพุทธศตวรรษที่ 22 เป็นอย่างช้า โดยมีแม่ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ (หรือช่อหางโต) รูปแบบประดิษฐ์ซึ่งพัฒนาขึ้นและเป็นที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายนี้เป็นหนึ่งในรูปแบบทางศิลปกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะอิสลามในเปอร์เซียเข้ามาผสมผสานกับรูปแบบเดิมของอยุธยาที่มีอยู่จนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตัวที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย

อย่างไรก็ดี เนื่องด้วยเปอร์เซียและจีนนั้นมีความสัมพันธ์ทางการเมืองการปกครองและการค้าระหว่างกันมาเป็นเวลายาวนานมีการแลกเปลี่ยนผสมผสานเทคนิคและรูปแบบศิลปกรรมกันจนยากที่จะแยกรูปแบบศิลปะออกจากกันจึงจำเป็นต้องพิจารณาถึงข้อจำกัดในด้านนี้ไปด้วยเช่นกัน

---

[234] พ่อค้านามว่า เฉกอะหมัด ได้รับการแต่งตั้งเป็นพระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐี จนกระทั่งในสมัยของพระเจ้าปราสาททองจึงได้รับตำแหน่งเจ้าพระยาบวรราชนายก จางวางกรมมหาดไทย อ้างอิงจาก พิศาลบุตร, ส่องลายคราม : สืบหาจีนกรุงศรีฯ., 88

[235] พิศาลบุตร, ส่องลายคราม : สืบหาจีนกรุงศรีฯ., 88-90

[236] พิศาลบุตร, ส่องลายคราม : สืบหาจีนกรุงศรีฯ., 88

[237] จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, "ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะและสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยากับศิลปกรรมอินโด-เปอร์เซีย," in ในยุคอวสาน กรุงศรีฯไม่เคยเสื่อม, ed. สุเนตร ชุตินธรานนท์ (กรุงเทพฯ: มติชน, 2561)., 370

สรุปประเด็นที่ได้จากการศึกษาลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

ลักษณะที่พบ :

ลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมีความหลากหลาย วิจิตร ให้ความสำคัญกับรายละเอียด ประดิดประดอยและเน้นการตกแต่งมากสะท้อนถึงสภาวะที่บ้านเมืองสงบสืบต่อมาเป็นเวลานานและมีความรุ่งเรืองในทางการค้าส่งผลให้งานศิลปกรรมได้รับการส่งเสริมอย่างดี มีการสืบทอดรูปแบบที่มีมาก่อนควบคู่ไปกับการพัฒนารูปแบบใหม่ ๆ อย่างหลากหลายในขณะที่ยังมีกรอบแบบแผนของลายที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง

กำหนดอายุ :

จากการศึกษาลวดลายต่าง ๆ ประกอบด้วยลวดลายผ้านุ่ง ลวดลายตกแต่งพื้นหลัง และลวดลายประดับกรอบภาพที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมีลักษณะเฉพาะที่นำมาใช้ในการกำหนดอายุได้ คือ

1. ลวดลายผ้านุ่งที่สำคัญคือ ลายดอกลอยขนาดใหญ่ ที่ปรากฏในลวดลายที่นิยมมากในสมัยนี้คือ ลายกุดั่นดอกลอยและลายราชวัติ
2. ลวดลายตกแต่งพื้นหลัง ประกอบด้วยลวดลายธรรมชาติและลายกระหนก(ประดิษฐ์) จัดเรียงตามอิสระเต็มพื้นที่ด้านหลังของภาพ ไม่นิยมทิ้งพื้นที่ว่างเปล่า
3. ลวดลายประดับกรอบภาพ มีความหลากหลายของลวดลายที่พบมากที่สุดเมื่อเทียบกับสมุดภาพในสมัยอื่นที่ทำการศึกษา ลวดลายประดับกรอบภาพในช่วงเวลานี้จะมีความพิถีพิถันในการใส่รายละเอียด แม่ลายมีขนาดใหญ่ เต็มพื้นที่กรอบภาพ จัดวางองค์ประกอบอย่างอิสระโดยมีแม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์(หรือช่อหางโต)แบบประดิษฐ์และแม่ลายทรงดอกไม้ 3-4 กลีบในเป็นแม่ลายหลักที่สำคัญ

พัฒนาการ / ที่มา

ลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายพบทั้งลวดลายที่นิยมใช้สืบต่อมาผสมผสานกับลวดลายที่พัฒนาต่อมาจากลวดลายที่มีก่อนหน้าโดยมีพัฒนาการสำคัญคือ ความนิยมลวดลายแบบประดิษฐ์ที่ยังคงเส้นลายพลิ้วไหวอย่างอิสระอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของสมัยนี้

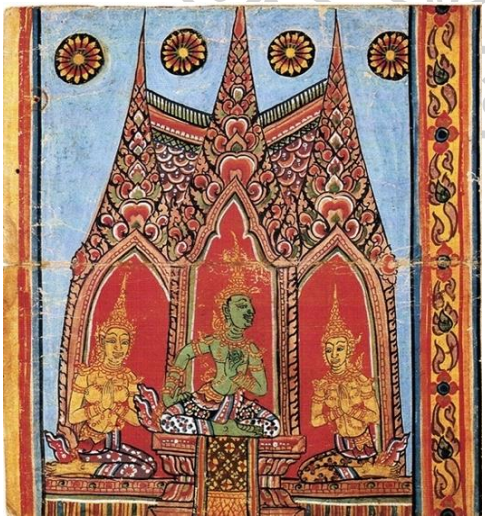
ลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแสดงให้เห็นการเข้ามาของแรงบันดาลใจและอิทธิพลทางด้านศิลปะจากจีน (อีกระลอก) และศิลปะอิสลามจากอินโดเปอร์เซียที่เข้ามาในช่วงเวลาเดียวกันผ่านทางการค้าและเครื่องบรรณาการ เป็นหลักฐานสำคัญที่ช่วยขยายภาพสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นอย่างดี

ลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายแสดงถึงการนำเอาแรงบันดาลใจด้านรูปแบบจากภายนอกเข้ามาใช้ร่วมกันหรือผสมผสานกันกับรูปแบบของตนเองอย่างไม่ขัดเขินและสามารถสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นอย่างกลมกลืน สะท้อนให้เห็นถึงการตกผลึกทางด้านรูปแบบของตนเองของงานศิลปะอยุธยาในสมัยนี้แล้ว (แม้จะรับรูปแบบหรือแรงบันดาลใจจากที่อื่นเข้ามาแต่ก็จะปรับเป็นแบบของตัวเองโดยไม่ถูกกลืนไปกับรูปแบบนั้น ๆ

2. ลวดลายในสมุดภาพสมัยธนบุรีถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (ช่วงรอยต่อระหว่างศิลปะอยุธยาตอนปลายและศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น : ครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24)

จากการพิจารณาโดยภาพรวมพบว่าลวดลายในสมุดภาพสมัยรอยต่อนี้ยังคงใช้รูปแบบที่สืบเนื่องต่อมาจากงานในสมัยอยุธยาตอนปลายหากแต่ความนิยมประดับลวดลายอย่างฟุ่มเฟือยในตำแหน่งต่าง ๆ ซึ่งเป็นลักษณะเด่นในงานสมัยอยุธยาตอนปลายแทบไม่ปรากฏพบในงานสมัยธนบุรีทั้งในส่วนของลวดลายประดับกรอบภาพและลวดลายตกแต่งพื้นที่ว่างด้านหลังของภาพซึ่งจะพบเพียงการระบายสีพื้นเรียบโดยไม่ตกแต่งลวดลายใดใดอันเป็นลักษณะที่ต่างไปจากงานในสมัยอื่น

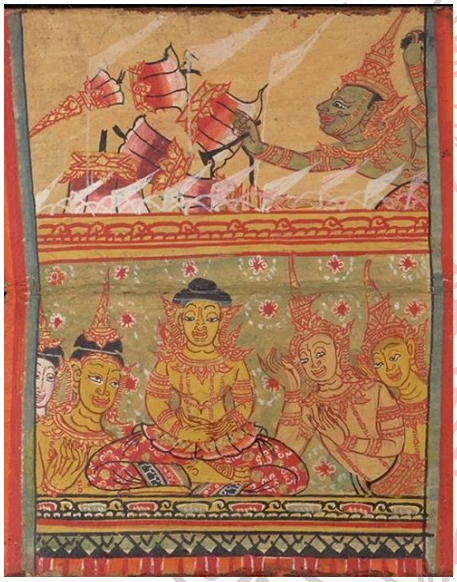
ภาพที่ 223 : ลวดลายกลมเดี่ยวขนาดใหญ่วางเป็นแนวด้านหลังภาพจากภาพจันทกุมารชาดกในสมุดภาพเลขที่ Thai MS 4



ภาพที่ 224 : ลวดลายกลมเดี่ยวขนาดใหญ่วางเป็นแนวเส้นบนพื้นหลังของภาพจากภาพเนมิราชชาดกในสมุดภาพ Thai MS ปี พ.ศ. 2326

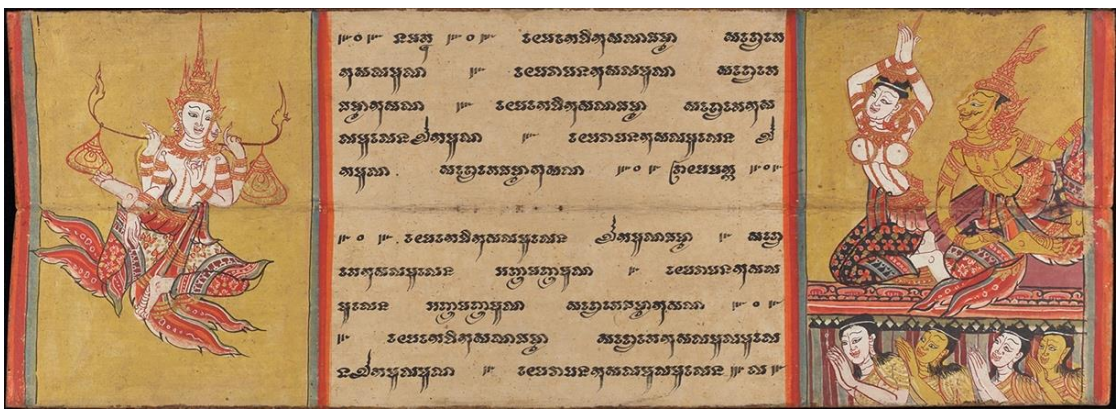
อย่างไรก็ดี ในช่วงเวลานี้กลับปรากฏรูปแบบตกแต่งพื้นหลังที่ดูจะเป็นที่นิยมในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ ระหว่างปลายอยุธยาตอนปลายถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์คือ การตกแต่งพื้นหลังด้วยลายดอกกลมแบบประดิษฐ์ขนาดใหญ่ จัดวางเป็นดอกเดี่ยวกระจายอยู่ห่าง ๆ กัน (ภาพที่ 223 และภาพที่ 225) หรือวางเรียงเป็นแถวหรือแนวเส้นขนานกับพื้นเพียงแนวเดียวในตำแหน่งด้านบนของภาพ (ภาพที่ 224) สมุดภาพพระอภิธรรมที่ปรากฏจารึกปีสร้างในสมัยธนบุรีจำนวน 2 เล่มคือ สมุดภาพเลขที่ 131 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2322 และสมุดภาพเลขที่ Thai MS 1340 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2323 แทบไม่ปรากฏการประดับตกแต่งลวดลายในส่วนพื้นหลังของภาพและลวดลายประดับกรอบภาพ อย่างไรก็ดีลวดลายบนผ้านุ่งและผ้าม่านที่ปรากฏยังคงแสดงให้เห็นการสืบต่อของงานในสมัยก่อนหน้าสังเกตได้จากลวดลายบนผืนผ้าที่ยังคงนิยมแม่ลายดอกลอยที่ยังมีขนาดค่อนข้างใหญ่ใกล้เคียงกับงานในสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งแม้จะมีขนาดเล็กลงไม่โดดเด่นเท่าแต่ก็ยังมีขนาดที่ใหญ่กว่าเมื่อเทียบกับขนาดดอกลอยที่ปรากฏในสมุดภาพที่มีอายุสร้างหลังลงมา (ภาพที่ 226 - 228 แสดงลวดลายดอกลอยขนาดใหญ่ที่ยังคงสืบต่อมาจากอยุธยาตอนปลาย) ในขณะเดียวกันสัดส่วนการปรากฏของลวดลายราชวัติดูจะเพิ่มขึ้นอย่างมีนัยยะในช่วงเวลานี้

ภาพที่ 225 : ลวดลายดอกกลมเดี่ยวประดับพื้นหลังจากภาพเทพนมในสมุดภาพพระอภิธรรมเลขที่ 131

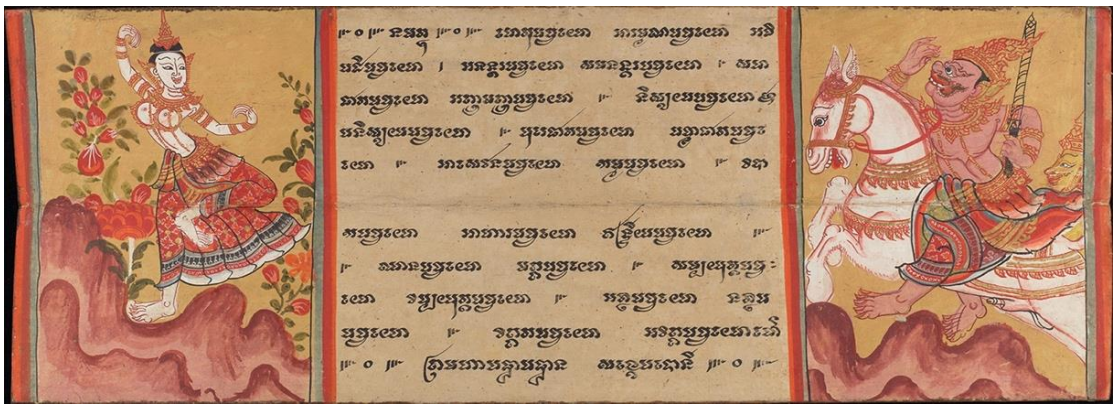


ภาพที่ 226 : ลวดลายดอกลอยขนาดใหญ่บนผ้าม่าน จากภาพจันทกุมารชาดกในสมุดภาพ Thai MS 1340 ปรากฏปีสร้างพ.ศ. 2323

นอกจากนี้ยังพบข้อสังเกตอีกประการหนึ่ง คือ ลักษณะของการวางลายบนผืนผ้าที่ปรากฏโดยมากจะขาดความสมจริงกล่าวคือ ลวดลายบนผ้านุ่งในงานสมัยอยุธยาตอนปลายจะมีลักษณะเหมือนลายบนผ้าเมื่อสวมใส่จริง (สังเกตว่าช่างจะวาดลวดลายผ้าบนผ้านุ่งที่ปกคลุมขาแต่ละข้างแยกจากกันและวางลายผ้าตามแนวหรือลักษณะที่เกิดขึ้นจริงขณะสวมใส่) หากแต่ในสมัยกรุงธนบุรีนี้เริ่มปรากฏลวดลายบนผ้านุ่งที่มีลักษณะเหมือนการวาดลายบนกระดาษเรียบ ๆ บนพื้นที่ที่เป็นผ้านุ่งโดยไม่คำนึงถึงลักษณะของผ้าตามจริงที่เกิดขึ้นขณะสวมใส่ (ภาพที่ 228 : ลายผ้านุ่งภาพซ้ายในภาพวิทูรชาดก) ซึ่งลักษณะดังกล่าวจะยังคงปรากฏพบต่อมาเป็นจำนวนมากในงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะในสมุดภาพพระมาลัย



ภาพที่ 227 : ภาพนารทชาดกจากสมุดภาพเลขที่ THAI MS 1340 ปรากฏลวดลายดอกลอยขนาดใหญ่บนผืนผ้านุ่ง



ภาพที่ 228 : ภาพวิทูรชาดกจากสมุดภาพเลขที่ THAI MS 1340 ระบุปีพ.ศ.2323
แสดงลวดลายดอกลอยบนผืนผ้าที่มีขนาดเล็กลงกว่าสมัยก่อนหน้าและลักษณะการวางผ้าเหมือนกระดาษไม่คำนึงลักษณะธรรมชาติของผ้าที่สวม

ลวดลายประดับกรอบภาพในงานสมุดภาพสมัยรอยต่อนี้จะยังคงปรากฏในสมุดภาพที่น่าจะสร้างขึ้นด้วยช่างกลุ่มเดียวกันกับอยุธยาตอนปลายที่ยังคงสืบทอดรูปแบบส่วนใหญ่ต่อมาเช่น ในสมุดภาพ Thai MS 1341 และสมุดภาพเลขที่ 1993.11.1-7 หากแต่ในสมุดภาพสมัยธนบุรีแทบไม่ปรากฏการวาดลวดลายประดับกรอบภาพและจะเริ่มปรากฏให้เห็นมากขึ้นในสมุดภาพที่สร้างในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (ไม่พบในสมุดภาพพระอภิธรรมสมัยธนบุรี) โดยสมุดภาพที่ปรากฏลวดลายประดับกรอบภาพที่มีอายุเก่าที่สุดในช่วงเวลานี้คือ สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ จ.สุพรรณบุรีเล่มที่ 1 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2326 หรือปีที่ 2 ของกรุงรัตนโกสินทร์ อย่างไรก็ดีแม้ว่าสมุดภาพในสมัยนี้จะปรากฏการประดับตกแต่งลวดลายอยู่น้อยมากแต่จากการศึกษาพบข้อสังเกตบางประการในลวดลายประดับกรอบภาพ (ภาพที่ 229) ที่น่าจะใช้ในการกำหนดอายุได้กล่าวคือ

1. กลุ่มลวดลายประดับกรอบภาพ (หรือลวดลายหน้ากระดาน) ที่ปรากฏในงานสมุดภาพสมัยรอยต่อจะมีความหลากหลายลดลง แม่ลายภายในทั้งหมดมีลักษณะแบบประดิษฐ์ ลวดลายกลุ่มที่พบทั้งหมดเป็นลายแบบไทยประเพณีในกลุ่มลายประจำยามก้ามปูและลายก้านโค้งสลับดอกกลมเป็นหลักในขณะที่ลวดลายซึ่งแสดงถึงอิทธิพลจีนอันเป็นที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายโดยเฉพาะลวดลายเครือเถาและลวดลายที่มีลักษณะแบบเลียนแบบธรรมชาติกลับไม่พบปรากฏอีกเลยในหลักฐานสมัยนี้ (เท่าที่เหลือหลักฐาน)

2. แม่ลายมีขนาดเล็กรูปแบบซ้ำ ๆ กันจัดวางโดยมีระยะช่องไฟถี่ ๆ ติด ๆ กันอย่างมีระเบียบบนแถบสีพื้น ให้ความรู้สึกนิ่งแข็งซึ่งเป็นลักษณะที่ห่างไกลจากลวดลายอิสระและพลิ้วไหวในงานสมัยอยุธยาตอนปลายที่ไม่ปรากฏอีกเลยในงานสมัยนี้

3. เทคนิคที่ใช้จะมีความวิจิตรน้อยลง มีความเรียบง่ายมากขึ้น ให้ความสำคัญกับรายละเอียดต่าง ๆ ในลายลดลงมาก เทคนิคการใช้เส้นตัดขอบลายสีเดียวกันกับสีของแถบพื้นด้านหลัง(ที่รองรับลวดลาย)ทำให้ดูเป็นองค์ประกอบต่อเนื่องเดียวกันและเนื่องจากความนิยมใช้สีดำหรือสีแดงในพื้นที่ดังกล่าวทำให้ภาพรวมของลวดลายที่ใช้เทคนิคนี้ดูคล้ายกับงานลงรักปิดทองซึ่งเป็น

หนึ่งในรูปแบบที่นิยมใช้กับลวดลายประดับกรอบภาพในงานสมุดภาพสมัยนี้เป็นอย่างมากและจะค่อย ๆ หายไปในเวลาต่อมา (ภาพที่ 229 : แถบด้านขวาสามแถบ)

สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิเล่ม 2 : พ.ศ. 2326

ภาพที่ 229 : ลวดลายประดับกรอบภาพจากสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิเล่มที่ 2 ปรากฏปีสร้างพ.ศ. 2326

(กรอบด้านขวา 3 กรอบ) แสดงลักษณะของลวดลายที่มีลักษณะคล้ายกับลวดลลายที่ใช้เทคนิคลงรักปิดทองหากแต่ในสมุดภาพใช้เทคนิคลายเส้นระบายสี

ลักษณะเด่นประการหนึ่งที่พบในลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพสมัยรอยต่อซึ่งแตกต่างจากงานสมัยอยุธยาตอนปลายที่มีมาก่อนหน้าได้แก่ การให้สีด้วยเทคนิคแบบลงรักปิดทอง พบในสองลักษณะคือ (1) การระบายลวดลายสีทองบนพื้นสีแดง(หรือสีอื่น) หรือใช้เทคนิคการลงรักปิดทองและ (2) การระบายสีลวดลายด้วยสีทองอยู่บนแถบพื้นสีดำ เขียนเส้นดำแสดงรายละเอียดภายในแม่ลายปรากฏเป็นพื้นที่สีดำที่เกิดจากแถบพื้นหลังและเส้นตัดภายในลวดลายที่ต่อกัน อาจมีการตกแต่งพื้นที่เล็ก ๆ น้อย ๆ ภายในแม่ลายด้วยสีอื่น ๆ อีก 1-2 สี ความนิยมการให้สีลักษณะนี้น่าจะเป็นเหตุให้ช่างเขียนปรับเปลี่ยนขนาดและรูปแบบตลอดจนระยะการจัดวางช่องไฟเพื่อให้เกิดความงามสอดคล้องกันกับเทคนิคดังกล่าวส่งผลให้ลวดลายในกลุ่มนี้มีลักษณะเฉพาะตัว

จากการเปรียบเทียบรูปแบบที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยธนบุรีถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์จำนวน 4 เล่ม (ภาพที่ 230) พบว่าลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน พ.ศ. 2319 และสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิเล่มที่ 2 ปีพ.ศ. 2326 (ปีที่ 2 ของกรุงรัตนโกสินทร์) มีความใกล้เคียงกันอาจจะแตกต่างกันบ้างด้านเทคนิคการระบายสีดังที่กล่าวมาข้างต้น แต่มีกลุ่มลวดลายที่ใช้และการจัดวางลวดลายที่มีขนาดเล็กวาดด้วยลายเส้นนิ่งแข็งตลอดจนระยะห่างภายในลายที่จัดวางในระยะถี่ ๆ ติดกันเป็นระเบียบเดียวกันถือเป็นลักษณะเด่นที่พบในงานช่วงเวลานี้ ในขณะที่ลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพเลขที่ THI 1341 จะมีความใกล้เคียงกับลายในสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิเล่มที่ 2 มากกว่าหากแต่จากรายละเอียดของแม่ลายที่ไม่เคร่งครัดกับรูปแบบและมีการตัดทอนรายละเอียดและท้ายสุดลวดลายในสมุดภาพเลขที่ THI 1344 ที่มีการคลี่คลายด้านสัดส่วนและเทคนิคที่ไม่

เคร่งครัดตามแบบแผนดังที่เคยจึงน่าจะเป็นงานที่ได้รับอิทธิพลหรือสร้างตามรูปแบบเดิมซึ่งสร้างในสมัยหลังลงมามากแล้ว อย่างไรก็ดีเนื่องด้วยหลักฐานที่เหลืออยู่มีจำนวนไม่มากอีกทั้งรูปแบบของลวดลายที่ปรากฏมีความใกล้เคียงกันจึงเป็นการยากที่จะกำหนดอายุก่อนหลังหากแต่จากรูปแบบที่ใกล้เคียงกันมากนี้พอจะสันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นงานที่มีอายุร่วมสมัยเดียวกันหรือสร้างขึ้นในเวลาใกล้เคียงกันมาก เป็นที่น่าสังเกตว่าลวดลายลักษณะนี้แม้ว่าจะไม่ปรากฏใช้ในลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพสมัยหลังต่อมาแต่กลับได้รับความนิยมใช้ในลวดลายหน้ากระดานประดับงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์เป็นอย่างมาก

อนึ่ง จากสัดส่วนและการจัดวางองค์ประกอบภายในลายอย่างลงตัวในลวดลายที่พบในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินสันนิษฐานว่าลวดลายในกลุ่มนี้น่าจะเป็นรูปแบบได้รับความนิยมมาตั้งแต่ช่วงเวลาก่อนหน้าแล้วหากแต่ไม่เหลือหลักฐานหรืออาจเป็นการปรับเปลี่ยนเทคนิคการเขียนและการเลือกใช้สีแบบใหม่มาประยุกต์ใช้กับลวดลายเดิมที่มีอยู่ก็เป็นไปได้เช่นกัน

ภาพที่ 230 : ภาพเปรียบเทียบลวดลายประดับกรอบภาพในกลุ่มที่มีการให้สีคล้ายกับเทคนิคการลงรักปิดทองที่พบในสมุดภาพสมัยธนบุรีถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์

นอกจากความแตกต่างทางด้านลวดลายดังที่กล่าวมาแล้ว สมุดภาพสมัยธนบุรีต่อเนื่องถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ยังแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงของโทนสีที่นิยมใช้จากโทนสีสดใสที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายมาเป็นโทนสีหม่นมากขึ้นในช่วงเวลานี้ (และจะพัฒนาต่อไปเป็นโทนสีหม่นคล้ำที่นิยมมากในเวลาต่อมา) เมื่อพิจารณาจากข้อสันนิษฐานที่ว่าสีโทนสดใสนี้น่าจะเป็นสีที่ไทยนำเข้ามาจากจีนก็น่าจะพอสรุปได้ว่าความเปลี่ยนแปลงด้านโทนสีที่พบในงานสมุดภาพสมัยธนบุรีต่อเนื่องถึงต้น

กรุงรัตนโกสินทร์เกิดจากความขาดแคลนด้านสินค้านำเข้าอันเนื่องมาจากความสัมพันธ์ทางการค้าและการทูตระหว่างไทยและจีนที่ขาดช่วงไปในช่วงเวลาหลังสงครามคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2310[238] สอดคล้องกับพัฒนาการด้านลวดลายที่มีการลดทอนรายละเอียดและความรุ่มรวยที่หายไปอย่างฉับพลันในช่วงสมัยธนบุรีก็น่าจะเป็นผลมาจากเหตุเดียวกันนี้ที่ทำให้ช่างฝีมือหดหายขาดช่วงไปก่อนที่จะรูปแบบเก่าจะได้รับการฟื้นฟูกลับมาปรากฏให้เห็นอีกครั้งในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ จึงกล่าวได้ว่าลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพเป็นหลักฐานที่สะท้อนให้เห็นสภาพสังคมในช่วงเวลาดังกล่าวได้อีกทางหนึ่ง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[238] สำราญ ผลดี, "จีน-สยาม : ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์สมัยธนบุรีในเอกสารจดหมายเหตุจีน," วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยธนบุรี ปีที่ 8 ฉบับที่ 16, no. เดือนพฤษภาคม-สิงหาคม 2557 (2557), http://www.thonburi-u.ac.th/journal/Document/8-16/16-12-Samran.pdf., 146

3. ลวดลายในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 1-รัชกาลที่ 3 : กลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24)

ลวดลายในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีพัฒนาการด้านรูปแบบที่แตกต่างจากงานสมัยอยุธยาตอนปลายไปมากแล้ว มีลักษณะเฉพาะตัวที่สังเกตได้ค่อนข้างชัดเจนคือ ความนิยมใช้ลวดลายที่เกิดจากการใช้แม่ลายรูปแบบเดียวกันจัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กัน ลักษณะโดยรวมของลวดลายให้ความรู้สึกแข็ง นิ่ง และมีขนาดของลวดลายที่เล็กและถี่ลงอย่างมากเมื่อเทียบกับงานในสมัยอยุธยาตอนปลาย

รูปแบบและพัฒนาการที่ปรากฏในช่วงนี้น่าจะเป็นผลมาจากความนิยมด้านรูปแบบอย่างใหม่ที่มาพร้อมกันกับความก้าวหน้าด้านวัสดุอย่างใหม่ที่เกิดขึ้นโดยเฉพาะความนิยมใช้โทนสีเข้มหม่นคล้ำระบายแบบเนื้อสีทึบ (Gouache) นำมาซึ่งความนิยมใช้เทคนิคการสร้างงานอย่างใหม่ซึ่งก็คือการใช้ลายเส้นสีอ่อนโดยเฉพาะสีขาวเขียนเป็นลวดลายหรือส่วนประดับตกแต่งบนพื้นสีทึบเป็นลักษณะเด่นที่นิยมอย่างมากในงานจิตรกรรมสมัยนี้เช่นเดียวกับความนิยมปิดทองบนภาพเป็นพื้นที่เล็ก ๆ (เช่น แม่ลายดอกลอยในลายก้านแย่ง) กระจายอยู่เต็มพื้นที่ที่นิยมมากเช่นกันเนื่องด้วยความทึบของสีและโทนสีเข้มคล้ำช่วยขับเส้นสีขาวและสีทองให้โดดเด่นจากพื้นหลังได้ง่าย (อนึ่ง การเขียนเส้นขาวบนสีพื้นนี้ปรากฏมาก่อนแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายแต่ไม่นิยมมากเท่าในสมัยนี้) เทคนิคดังกล่าวนำมาซึ่งลวดลายอย่างใหม่ในงานประดับตกแต่งที่เริ่มปรากฏในสมุดภาพที่สร้างในช่วงเวลานี้ซึ่งจะปรากฏบนลวดลายประดับในตำแหน่งต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในลวดลายประดับกรอบภาพซึ่งมีความโดดเด่นแตกต่างไปจากสมัยก่อนหน้าดังจะได้กล่าวต่อไป

ภาพที่ 231 : ลวดลายบนผ้านุ่งแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในสมุดภาพเลขที่ OR 14710 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2380 ลวดลายมีขนาดเล็กลงอย่างเห็นได้ชัด จัดวางถี่ ๆ ซ้ำ ๆ ใส่รายละเอียดอย่างมาก

รูปแบบและพัฒนาการทางด้านลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่สามารถนำมาใช้ช่วยกำหนดอายุได้มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 ลายผ้านุ่งและผ้าผืน

ในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะมีขนาดของลายเล็กลงมากอย่างเห็นได้ชัดเมื่อเทียบกับในสมัยอยุธยาตอนปลายและช่วงรอยต่อ นิยมจัดวางลายแบบซ้ำ ๆ ถี่ ๆ และมีการปิดทองหรือใช้สีทองระบายบนลวดลายจำนวนมาก เช่นที่ปรากฏในสมุดภาพเลขที่ OR 14710 ระบุจารึกปีสร้างพ.ศ. 2380 (ภาพที่ 231) และสมุดภาพเลขที่ OR 14838 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2392 (ภาพที่ 232) ความเปลี่ยนแปลงในลักษณะนี้เป็นลักษณะที่พบในลวดลายผ้านุ่งร่วมสมัยเดียวกันดังตัวอย่างจากหลักฐานผ้า

พระภูษาทรงของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ที่เก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์แห่งชาติพระนคร[239] เปรียบเทียบกับผ้าพิมพ์สมัยอยุธยาตอนปลาย (ภาพที่ 233) เห็นได้ว่าลายผ้านุ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะมีแม่ลายขนาดเล็กกว่ามาก แม่ลายมีลักษณะเดียวกันแบบซ้ำ ๆ จัดวางเรียงถี่ ๆ ติด ๆกันอย่างเป็นระเบียบ ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นแบบแผนที่นิยมอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 3 ปรากฏทั้งในสมุดภาพและในงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีประวัติการสร้างหรือบูรณะในรัชกาลนี้อันได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม[240] (ภาพที่ 234) จิตรกรรมฝาผนังวัดทองธรรมชาติ[241] เป็นต้น

ภาพที่ 232 : ลวดลายบนผ้านุ่งแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นในสมุดภาพเลขที่ OR 14838 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2392 ปลายสมัยรัชกาลที่ 3 ลวดลายมีขนาดเล็กถี่ จัดวางซ้ำ ๆ ใส่รายละเอียดอย่างมาก นิยมปิดทอง ลักษณะดังกล่าวปรากฏทั้งในลายผ้านุ่งและลายประดับตกแต่งอื่น ๆ

ในหลักฐานบางส่วนของสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังปรากฏการวาดลายผ้านุ่งที่ช่างเขียนดูจะตั้งใจละทิ้งการให้รายละเอียดในเชิงความเป็นผ้าตามธรรมชาติกล่าวคือการวาดลวดลายบนผ้านุ่งในงานสมัยนี้จะจัดวางลวดลายบนพื้นที่แบบแบนราบให้ความรู้สึกเหมือนเป็นกระดาษ ไม่แบ่งลายผ้าตามลักษณะการสวมใส่จริงเช่นขาข้างซ้ายขวา หรือรอยพับผ้าแตกต่างจากการวาดลาย

---

[239] ผ้าพิมพ์ลายอย่างหมายเลข 13/2508 ผ้าพิมพ์ลายอย่าง : ผ้าพื้นสีขาวพิมพ์ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่งสีแดง ลายกรวยเชิงบนพื้นสีน้ำเงินเข้ม พระภูษาทรงของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นมรดกของพระราชวรวงศ์เธอกรมหมื่นภูมินทรบดี (พระองค์เจ้าลัดดาวัลย์) พระราชโอรสในรัชกาลที่ 3 นางกานดา บูรณศิริทายาทของหม่อมเจ้าหญิงพิศวง ลดาวัลย์มอบให้แก่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนครเมื่อพุทธศักราช 2508 อ้างอิงจาก ณัฏฐภัทร จันทวิช, ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ (กรุงเทพฯ: สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2545).

[240] สันติ เล็กสุขุม, จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ *3 :* ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548)., 79

[241] อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์, จิตรกรรมฝาผนังวัดทองธรรมชาติ (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2557)., 96-100

ผ้านุ่งในสมัยก่อนหน้าที่จะจัดวางลวดลายผ้าโดยแยกเป็นส่วนตามจริงเช่น ขาซ้าย ขาขวา หรือแยกลวดลายผ้าแต่ละชิ้นตามการนุ่งผ้าจริง (ภาพที่ 231-232 และ 234)

ภาพที่ 233 : ภาพเปรียบเทียบขนาดลวดลายระหว่างลวดลายบนผ้านุ่งแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ขวา) เทียบกับลวดลายผ้านุ่งดอกลอยขนาดใหญ่สมัยอยุธยาตอนปลาย (ซ้าย)

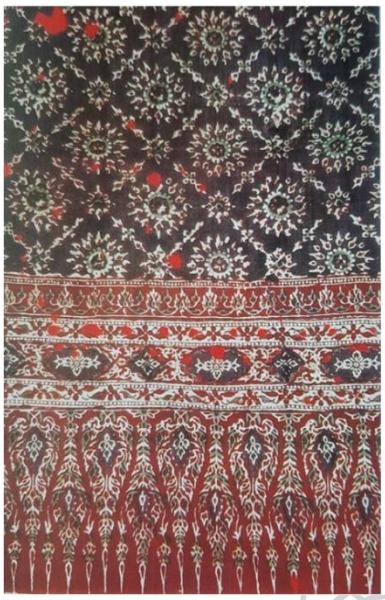
ที่มาภาพ : ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ

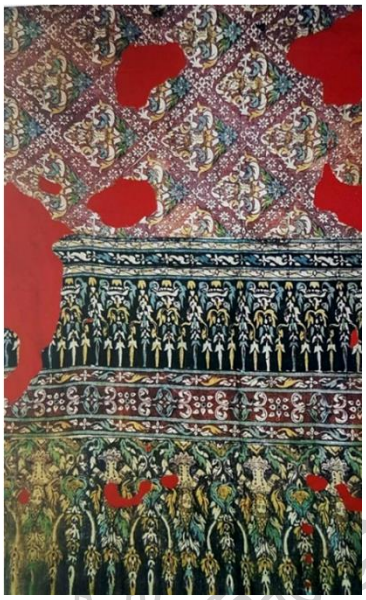
ภาพที่ 234 : ลวดลายบนผ้านุ่งแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีแม่ลายขนาดเล็กและถี่มากปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย กรุงเทพฯ

ที่มาภาพ : มรดกภูมิปัญญา จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณารามและวัดทองธรรมชาติ

นอกจากนี้ยังเป็นที่น่าสังเกตว่าในงานสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ไม่ปรากฏลวดลายดอกลอยขนาดใหญ่ที่เคยเป็นที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลายอีกต่อไป ลวดลายที่นิยมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ได้แก่ ลายราชวัติและลายก้านแย่งแบบต่าง ๆ โดยเฉพาะลายก้านแย่งพุ่มข้าวบิณฑ์ (ภาพที่ 235) ที่นอกจากจะปรากฏบนลวดลายผ้านุ่งแล้วยังเป็นลวดลายที่นิยมใช้ประดับตกแต่งพื้นหลังทั้งบนผ้าม่าน กำแพง หรือฉากไม้ที่วาดเป็นพื้นหลังของภาพซึ่งนอกจากจะพบในงานสมุดภาพ

แล้วยังเป็นลักษณะเฉพาะที่พบมากในงานจิตรกรรมตลอดจนลายกระเบื้องดินเผาที่ใช้ประดับฝาผนังภายในและภายนอกอาคารที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 (หรือที่เรียกว่า ลายแผง) อีกด้วย





ภาพที่ 235 : ลวดลายบนผ้านุ่งสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

นิยมวางโครงสร้างแบบก้านแย่งโดยมีแม่ลายภายในที่หลากหลายซึ่งเป็นโครงสร้างลายที่นิยมมากในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดที่สร้างในรัชกาลที่ 3

ที่มา : ผ้าพิมพ์ลายโบราณใน

3.2 ลวดลายประดับพื้นหลัง

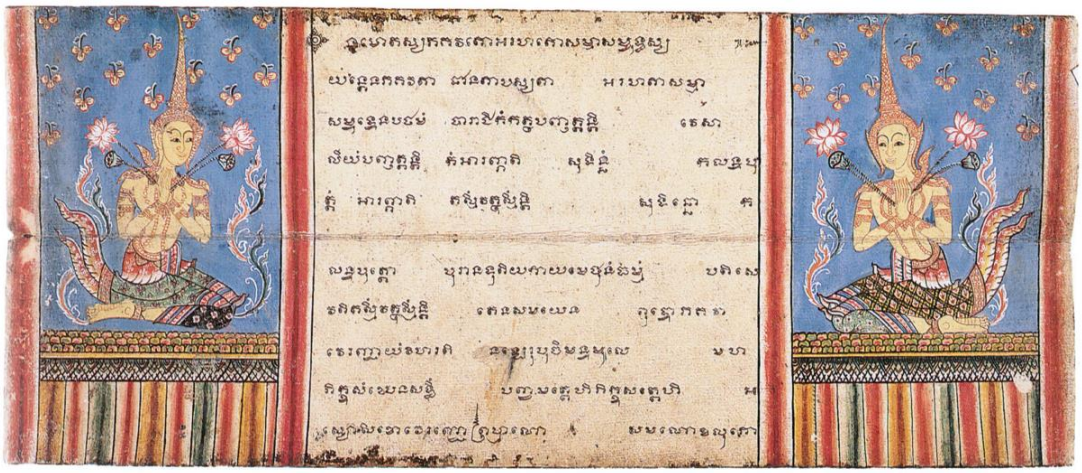
เนื่องจากความนิยมด้านเรื่องราวที่นำเขียนซึ่งเปลี่ยนไปมากในช่วงเวลานี้จากที่นิยมเรื่องพุทธปรัมปราคติได้แก่ ภาพพุทธประวัติ ภาพชาดกและไตรภูมิ เป็นหลักเปลี่ยนมาเป็นการวาดภาพเล่าเรื่องโดยเฉพาะความนิยมในการสร้างสมุดภาพพระมาลัยที่เข้ามาแทนที่ส่งผลทำให้ภาพที่วาดตลอดจนองค์ประกอบภาพต่าง ๆ ที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแตกต่างไปจากสมุดภาพในสมัยก่อนหน้า อีกทั้งช่างฝีมือในช่วงนี้ยังรับอิทธิพลด้านมุมมองการวาดภาพเสมือนจริงแบบตะวันตกเข้ามาแล้วทำให้พื้นหลังของภาพมีพื้นที่ว่างน้อยลงและหากจะมีก็มักจะวาดภาพฉากหลังตามความเป็นจริงซึ่งโดยมากจะเป็นภาพท้องฟ้าหรือป่าตามท้องเรื่องแทนการประดับพื้นหลังด้วยลวดลายอย่างแต่ก่อน ด้วยเหตุดังกล่าวทำให้ลวดลายประดับพื้นหลังเกือบทั้งหมดในงานสมัยนี้จะปรากฏในภาพเทพนมหรือเทพชุมนุม

การประดับพื้นหลังด้วยลายดอกไม้ร่วงในงานสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยมีลักษณะสำคัญที่แตกต่างจากงานในสมัยก่อนหน้าคือ

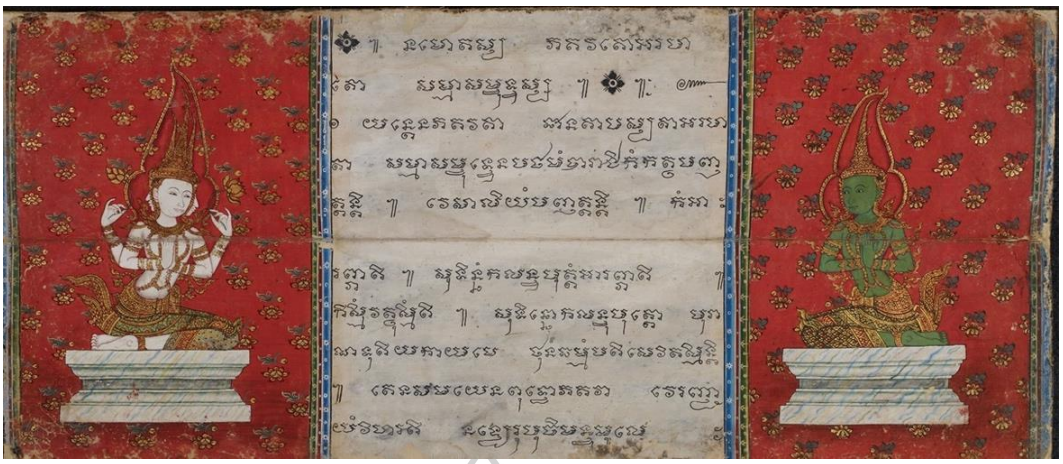
- แม่ลายแบบดอกสามกลีบหน้าคว่ำ (หันดอกลงพื้น : บ้างพบห้าหรือหกกลีบแต่ไม่มากนัก) เป็นแม่ลายที่พบมากในลายดอกไม้ร่วงตกแต่งพื้นหลังภาพ ปรากฏในสมุดภาพ Thai MS 1314 ที่มีจารึกปีพ.ศ. 2334 และในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอีกหลายเล่ม มีลักษณะเป็นก้านใบออกช่อดอกสามกลีบแบบประดิษฐ์

- นิยมใช้แม่ลาย (โดยมากเป็นดอกสามกลีบ) ที่มีลักษณะเหมือนกันทุกดอก (Block) ขนาดเท่า ๆ กัน จัดวางซ้ำ ๆ กระจายเต็มพื้นที่ในระยะห่างหรือช่องไฟเท่า ๆ กันบนพื้นหลังสีพื้น (Pattern Repeat) โดยลวดลายดอกไม้ร่วงหรือลวดลายประดับพื้นหลังในสมัยนี้จะให้ความรู้สึกนิ่ง แข็ง เป็นระเบียบกว่างานในสมัยก่อนหน้าอย่างเห็นได้ชัด ลักษณะดังกล่าวจะยังคงนิยมและให้ความสำคัญมากขึ้นในงานสมัยหลังต่อมา จากภาพที่ 236-241 จะเห็นได้ว่างานที่สร้างขึ้นในเวลาต่อมาจะยังคงให้ความสำคัญกับการจัดวางซ้ำ ๆ แต่จะจัดว่างอย่างมีระเบียบมาก ขนาดของดอกเล็กลงและมีระยะช่องไฟเล็กลงหรือชิดกันมากจนกล่าวได้ว่าระยะช่องไฟและตัวลวดลายที่วาดนั้นมีลักษณะเหมือนงานพิมพ์

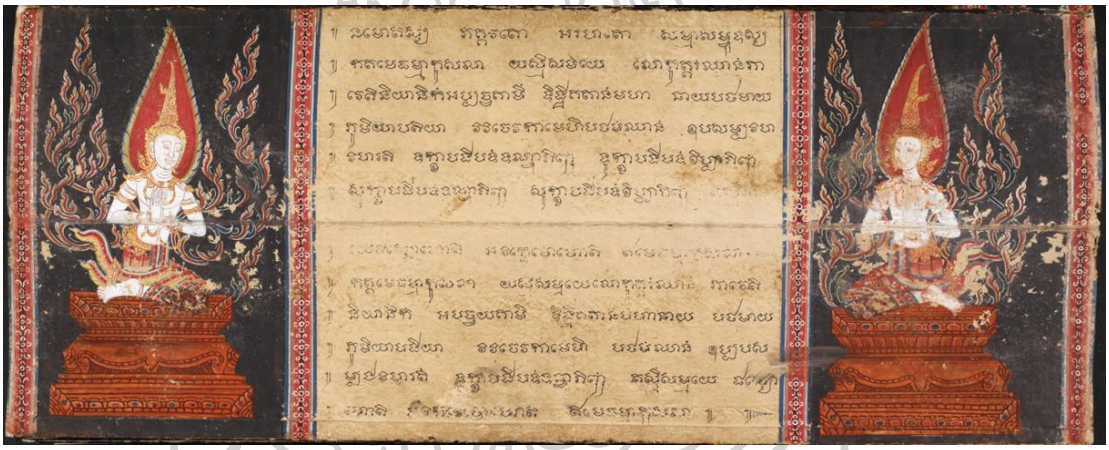
ภาพที่ 236 : ลายดอกไม้ร่วงประดับพื้นหลังในสมุดภาพวัดศาลาเขื่อน จ.เพชรบุรี เล่มที่ 1 ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีลักษณะเป็นดอกแบบประดิษฐ์วางเต็มพื้นที่โดยใช้แม่ลายดอกรูปแบบเหมือนกันขนาดเล็กจัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กัน สังเกตว่าระยะห่างระหว่างแม่ลายแต่ละดอกจะไม่ถี่เท่ากับงานในสมัยหลังลงมา (งานในสมัยรัชกาลที่ 4)



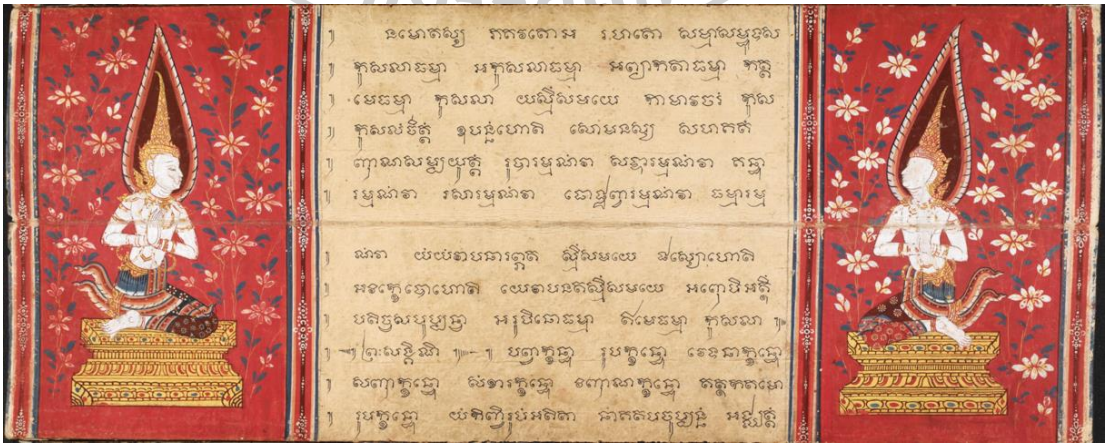
ภาพที่ 237 : ลายดอกไม้ร่วงประดับพื้นหลังในสมุดภาพ THAI MS 12 ระบุปีพ.ศ. 2382 ปลายสมัยรัชกาลที่ 3 มีลักษณะเป็นดอกแบบประดิษฐ์วางเต็มพื้นที่โดยใช้แม่ลายดอกรูปแบบเหมือนกันขนาดเล็กจัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กัน



ภาพที่ 238 : ลายดอกไม้ร่วงประดับพื้นหลังในสมุดภาพ OR 14838 ระบุปีพ.ศ. 2392 ปีสุดท้ายในสมัยรัชกาลที่ 3 มีลักษณะเป็นดอกแบบประดิษฐ์วางเต็มพื้นที่โดยใช้แม่ลายดอกรูปแบบเหมือนกันขนาดเล็กจัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กัน สังเกตว่าระยะห่างระหว่างแม่ลายดอกจะเล็กลง การจัดวางลายที่ถี่ขึ้นนี้เป็นที่นิยมในงานสมัยรัชกาลที่ 4 ต่อไป



ภาพที่ 239 : ชอกระหนกขนาดใหญ่ประดับพื้นหลังในสมุดภาพ OR 14732 ระบุปีพ.ศ. 2400 สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นการรื้อฟื้นนำเอารูปแบบเดิมกลับมาใช้ ลายกระหนกนิ่งแข็งเป็นระเบียบไม่อิสระแบบงานในสมัยอยุธยาตอนปลาย



ภาพที่ 240 : ลายดอกไม้ร่วงกึ่งธรรมชาติกึ่งประดิษฐ์ประดับพื้นหลังในสมุดภาพ OR 14732 ระบุปีพ.ศ. 2400 สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นการรื้อฟื้นนำเอารูปแบบเดิมกลับมาใช้ ลวดลายจัดวางอย่างเป็นระเบียบไม่อิสระแบบงานในสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพที่ 241 : ช่อกระหนกขนาดใหญ่ประดับพื้นหลังในสมุดภาพ OR 6630 ระบุปีพ.ศ. 2418 สมัยรัชกาลที่ 5 ตกแต่งลายกระหนกเต็มพื้นที่อย่างเป็นระเบียบอันเป็นรูปแบบรัตนโกสินทร์ชัดเจนต่างจากงานก่อนหน้า

3.3 ลวดลายประดับกรอบภาพ

ลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีรูปแบบที่เปลี่ยนไปจากรูปแบบเดิมที่พบในงานสมุดภาพสมัยก่อนหน้าอย่างเห็นได้ชัด โดยสามารถแบ่งรูปแบบของลวดลายออกเป็น 2 ลักษณะคือ

3.3.1. ลวดลายแบบไทยประเพณีเดิมที่มีการใช้แม่ลายหรือองค์ประกอบภายในลวดลายที่แตกต่างไปจากแบบแผนเดิมที่เคยมีมา

ลวดลายแบบไทยประเพณีในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีโครงสร้างลายโดยรวมสืบต่อมาจากลวดลายแบบเดิมและยังคงใช้เทคนิคระบายสีตัดเส้นตามที่เคยมาแต่ลายเส้นและสีที่ใช้จะแตกต่างไปไม่วิจิตรและมีความอิสระเท่ากับสมัยอยุธยาตอนปลาย นอกจากนี้ยังสังเกตได้ว่ากลุ่มลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยนี้จะไม่มีความหลากหลายเท่ากับที่ปรากฏในงานสมัยอยุธยาตอนปลายโดยลวดลายที่นิยมมากในงานสมัยนี้คือ ลายก้านโค้งสลับดอกกลมออกกระหนก (หรือก้ามปู) ที่โดยมากจะมีรูปแบบที่แตกต่างไปไม่ยึดติดเคร่งครัดกับโครงสร้างลายแบบเดิม (ดูตัวอย่างในภาพที่ 242-243 ประกอบ)

ความเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดในลวดลายประดับกรอบภาพแบบไทยประเพณีในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเมื่อเทียบกับงานในสมัยก่อนหน้าคือ มีการริเริ่มดัดแปลงรูปแบบของแม่ลายอย่างใหม่เข้ามาใช้เพิ่มเติม เช่น ลายประจำยามและลายดอกกลมแบบประดิษฐ์ที่แต่เดิมจะมีลักษณะเป็นดอกสี่กลีบทั้งแบบกลีบแหลมและกลีบมนเปลี่ยนมาเป็นดอกไม้ที่มีรูปแบบของกลีบดอกที่หลากหลายตามจินตนาการของช่างเขียนซึ่งไม่ยึดติดกับรูปแบบที่เป็นแบบแผนเดิมที่ยึดถือสืบต่อมา โดยรูปแบบที่เปลี่ยนไปพบทั้งแม่ลายแบบที่เลียนแบบธรรมชาติ แบบประดิษฐ์ และลวดลายที่ดูกึ่ง

ธรรมชาติกึ่งประดิษฐ์ ซึ่งส่งผลให้ภาพรวมมีลักษณะต่างไปจากรูปแบบไทยประเพณีที่มีมา ลวดลายอย่างใหม่นี้แสดงถึงอิทธิพลด้านศิลปะจากจีนและตะวันตกที่รับเข้ามาในช่วงเวลานี้

ภาพที่ 242 : ลวดลายประดับกรอบภาพที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แสดงให้เห็นการอยู่ร่วมกันของลวดลายแบบไทยประเพณีเดิมและลวดลายที่มีการสอดแทรกแม่ลายและโครงสร้างลายแบบใหม่ซึ่งมีการผสมผสานรูปแบบจากศิลปะจีนและศิลปะตะวันตกที่เข้ามามีอิทธิพลในช่วงเวลาดังกล่าว

ภาพที่ 243 : ภาพเปรียบเทียบลวดลายพรรณพฤกษาจากสมุดภาพ OR 14710 ปีพ.ศ. 2380 สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นกับลายสมัยอยุธยาตอนปลาย มีแม่ลายและรายละเอียดต่างกันมาก

จากการเทียบรูปแบบลายพรรณพฤกษาจากสมุดภาพ OR 14710 ซึ่งมีจารึกปีสร้างพ.ศ. 2380 (ปลายรัชกาลที่ 3) กับลวดลายพรรณพฤกษาประดับกรอบหน้าต่างอุโบสถวัดราชโอรสาราม ราชวรวิหาร จอมทอง จ.กรุงเทพฯ (ภาพที่ 244) ซึ่งมีประวัติว่าเป็นวัดที่ได้รับการปฏิสังขรณ์โดย สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ (พระยศของรัชกาลที่ 3 ณ เวลานั้น) ระหว่างปีพ.ศ. 2364-2373[242] พบว่ามีรูปแบบใกล้เคียงกันโดยลวดลายพรรณพฤกษาที่ปรากฏในสมุดภาพเลขที่ OR 14710 มีลักษณะกึ่งธรรมชาติกึ่งประดิษฐ์ที่เกิดจากการตัดทอนรายละเอียดลงพร้อมกันกับดัดแปลงแม่ลายหรือองค์ประกอบภายในให้เหมาะสมกับพื้นที่การสร้างงาน แต่ยังคงมีลักษณะโดยรวมที่สอดคล้องกันอยู่คือ เป็นรูปแบบที่เกิดจากการประยุกต์นำเอาลายดอกพุดตานหรือดอกโบตั๋นในศิลปะจีนที่เข้ามามีอิทธิพลทางด้านรูปแบบอีกระลอกหนึ่งในช่วงต้นรัตนโกสินทร์[243]มาใช้ร่วมกับลายใบไม้แบบตะวันตก (ลายอย่างเทศ) เกิดเป็น “ลายเทศพุดตาน” ซึ่งเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นและเป็นที่นิยมในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 อันเป็นช่วงเวลาไทยเริ่มได้รับอิทธิพลจากชาติตะวันตกเข้ามาแล้ว[244]

ภาพที่ 244 : ลวดลายพรรณพฤกษาจากสมุดภาพ OR 14710 ระบุปีพ.ศ. 2380 มีรูปแบบผสมผสานระหว่างศิลปะจีนและศิลปะตะวันตกซึ่งมีลักษณะใกล้กับลวดลายประดับกรอบหน้าต่างวัดราชโอรสารามฯ เขตจอมทอง กรุงเทพมหานคร

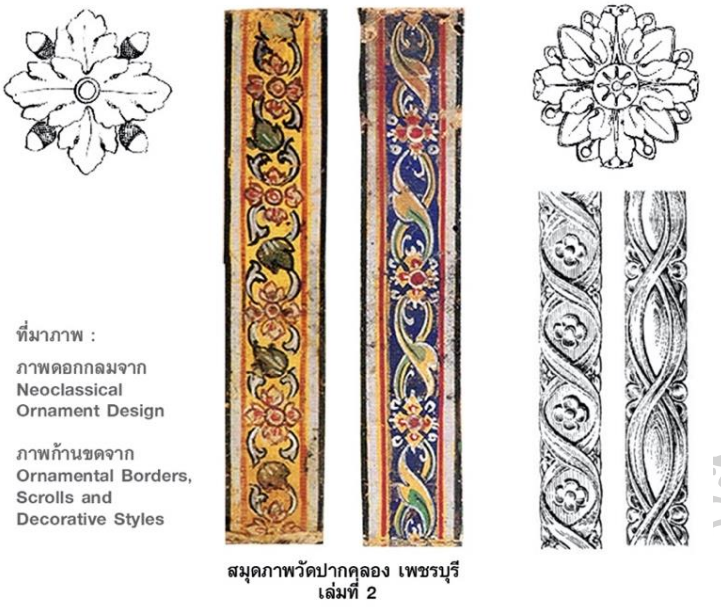
---

[242] อภิเษก เทพคุณ, "การศึกษาศิลปกรรมแบบพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ วัดราชโอรสารามราชวรวิหาร" (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาโบราณคดี วิทยานิพนธ์, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535)., 41-42

[243] ดอกพุดตาน หรือ ฝูหยง เป็นคำเรียกดอกโบตั๋นตามสำเนียงของชาวจีนทางภาคใต้ซึ่งมีบทบาทสำคัญทางการค้าสำเภากับไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น อ่านเพิ่มเติมจาก อาษา ทองธรรมชาติ, "ที่มาและพัฒนาการของลายดอกโบตั๋นในงานศิลปกรรมไทย" (ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ การค้นคว้าอิสระ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557)., 151

[244] ทองธรรมชาติ, "ที่มาและพัฒนาการของลายดอกโบตั๋นในงานศิลปกรรมไทย.", 151

เมื่อพิจารณาจากลายก้านโค้งสลับดอกกลม (ประจำยาม) ที่พบในสมุดภาพวัดปากคลอง จ.เพชรบุรี เล่มที่ 2 (ภาพที่ 245) จะเห็นว่าลักษณะของก้านโค้งและการจัดวางลวดลายต่อกันมีลักษณะคล้ายเถาวัลย์บิดโค้งวางต่อกันดูคล้ายกับลวดลายตกแต่งที่พบในศิลปะตะวันตกเช่นเดียวกับลายดอกกลมที่ปรากฏบนลายเครือเถาจากสมุดภาพเลขที่ OR 14710 (พ.ศ. 2380 : ภาพที่ 244) ที่มีรูปแบบอย่างใหม่ด้วยการนำเอาแม่ลายดอกไม้และใบไม้จากทั้งศิลปะจีนและตะวันตกมาผูกลายตามจินตนาการของช่างแต่ยังพอเห็นเค้าโครงของแม่ลายที่มีมาแต่เดิม



ภาพที่ 245 : ลวดลายประดับกรอบภาพจากสมุดภาพวัดปากคลอง จ.เพชรบุรี เล่มที่ 2 เทียบกับลวดลายประดับตกแต่งในศิลปะตะวันตกแบบนีโอคลาสสิคที่มีอายุร่วมสมัยเดียวกัน

แม่ลายอย่างใหม่ในลวดลายประดับกรอบภาพที่ปรากฏในสมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2 (ภาพที่ 245) และสมุดภาพวัดศาลาเขื่อนเล่มที่ 2 (ภาพที่ 246) แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ทางรูปแบบซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกโดยลวดลายดังกล่าวมีแม่ลายและโครงสร้างลายที่คล้ายกันกับลวดลายประดับตกแต่งในศิลปะนีโอคลาสสิค (Neoclassical Art : ค.ศ. 1770-1840 ตรงกับพ.ศ. 2313-2383) ซึ่งเป็นที่นิยมในช่วงเวลาใกล้เคียงกันในประเทศตะวันตก แม่ลายที่นิยมในศิลปะแบบนีโอคลาสสิคนี้มีที่มาจากศิลปะกรีก-โรมันโบราณ (Greco-Roman Art) และศิลปะอียิปต์โบราณ (Egyptian Art)[245]

จากภาพที่ 245 และ 246 เห็นได้ว่าช่างเขียนนำแม่ลายและโครงสร้างจากลวดลายในศิลปะนีโอคลาสสิคมาประยุกต์ใช้เป็นแม่ลายในลวดลายแบบไทยประเพณี เช่น การใช้ลายดอกกลมแบบตะวันตกที่มีรูปแบบประดิษฐ์อย่างซับซ้อนมาวางแทนตำแหน่งดอกประจำยาม การผูกลายเครือเถาด้วยแม่ลายตะวันตกได้แก่ เถาองุ่น (Grape wine: ภาพที่ 246-3) เถาลูกโอ๊ก (Acorn: ภาพที่ 246-4) และใบอะแคนตัส (Acantus: ภาพที่ 246-2) เป็นสำคัญ นอกจากนี้การลดทอนลายละเอียด

[245] Silpa Bhirasi, *A Bare Outline of History and Styles of Art* (Bangkok: Silpakorn University, 1968)., 51

ของลวดลายและนำมาจัดเรียงแบบซ้ำ ๆ เป็นเส้นตรงยังคล้ายกับการใช้งานของลวดลายตกแต่งสถาปัตยกรรมที่เป็นที่นิยมในศิลปะแบบดังกล่าวด้วยเช่นกัน

ในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 24 (ตรงกับสมัยของรัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3) ได้มีนักการทูตจากประเทศตะวันตกอันได้แก่ ประเทศอังกฤษและอเมริกาเดินทางมาขอเจริญพระราชไมตรีและทำสัญญาทางการค้ากับไทยแล้ว[246] ในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงเวลาเดียวกันกับที่สถาปัตยกรรมแบบนีโอคลาสสิคเป็นที่นิยมอย่างมากในประเทศดังกล่าว[247] จึงมีความเป็นไปได้มากที่ไทยจะรับเอาอิทธิพลด้านรูปแบบดังกล่าวจากตะวันตกเข้ามาในช่วงเวลานี้

ภาพที่ 246 : ลวดลายประดับกรอบภาพจากสมุดภาพวัดศาลาเชื่อน จ.เพชรบุรี เล่มที่ 2 เทียบรูปแบบกับลวดลายประดับตกแต่งในศิลปะตะวันตกแบบนีโอคลาสสิคที่มีอายุร่วมสมัยเดียวกัน

246-1 ลายดอกกลม,
246-2 ลายใบอะแคนตัสและลายบัว (Palmette),
246-3 ลายเถาใบองุ่น,
246-4 ลายลูกโอ๊ก,
246-5 ลายก้านต่อดอกที่นิยมในศิลปะตะวันตก

[246] สีมาตรัง, จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์.สน สีมาตรัง, 23

[247] อ้างอิงจาก “NeoClassical Architecture-Buildings Made in the Neoclassical Style” โดย artincontext เผยแพร่ทาง https://artincontext.org/neoclassical-architecture/ เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม 2534

ภาพที่ 247 : ลวดลายก้านโค้งสลับดอกกลมประดับหน้ากระดานพระราชยานในภาพเวสสันดรชาดกบนจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย สร้างในสมัยรัชกาลที่ 3 เทียบกับลวดลายจากสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 2

ลวดลายแบบไทยประเพณีที่มีการดัดแปลงแม่ลายภายในนี้ยังปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นงานสร้างและบูรณะในสมัยรัชกาลที่ 3 หลายแห่ง เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย กรุงเทพฯ (ภาพที่ 247-248) ซึ่งตามประวัติระบุว่ามีการบูรณะด้วยการเขียนภาพใหม่แทนที่ของเดิมทั้งหมดในสมัยรัชกาลที่ 3[248] ลวดลายดังกล่าวปรากฏในตำแหน่งลวดลายหน้ากระดานประดับพระราชยานของพระนางมัทรีในภาพพระเวสสันดรชาดกโดยลวดลายที่ปรากฏนี้มีรูปแบบเดียวกันกับลวดลายที่พบในสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 2 (ภาพที่ 247) จึงน่าจะเป็นงานที่อายุสร้างใกล้เคียงหรือร่วมสมัยกัน นอกจากนี้ยังพบการวาดลวดลายที่มีแม่ลายแบบใหม่นี้เป็นลวดลายหน้ากระดานแบ่งพื้นที่ในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถหลังเก่าวัดไชยทิศ บางกอกน้อย จ. กรุงเทพฯ ซึ่งเป็นงานที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ 3[249]อีกแห่งหนึ่งด้วยเช่นกัน (ภาพที่ 249)

นอกจากนี้โครงสร้างและแม่ลายแบบใหม่นี้ยังมีลักษณะคล้ายกับลวดลายประดับหน้าบรรพเหนือประตูหน้าต่างวิหารน้อย (วิหารเขียนหรือพระวิหารพระคันธารราษฎร์) วัดหน้าพระเมรุ จ.พระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 250 และ 251) ซึ่งมีประวัติว่าเป็นอาคารที่อำนวยการสร้างโดยพระยาชัยวิชิต (เผือก) ในสมัยรัชกาลที่ 3 เมื่อพ.ศ. 2381[250] อีกด้วยจึงกล่าวได้ว่าลวดลายที่ประกอบด้วย

---

[248] เล็กสุขุม, จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ *3* : ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม., 79

[249] เลาห์เจริญบัณฑิต, "ภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถ วัดไชยทิศ กรุงเทพมหานคร การกำหนดอายุและภาพสะท้อนทางสังคม.", 54

[250] เฉลิม สุขเกษม, ประวัติวัดหน้าพระเมรุ พระอารามหลวง (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ประยูรวงศ์, 2510)., 8

แม่ลายรูปแบบใหม่นี้น่าจะสามารถเป็นเครื่องมือที่ใช้ช่วยในการกำหนดอายุของสมุดภาพในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้อีกทางหนึ่ง

ภาพที่ 248 : ลวดลายหน้ากระดานบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย กรุงเทพฯ งานในสมัยรัชกาลที่ 3 แม่ลายรูปแบบใหม่ซึ่งได้รับอิทธิพลจากอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก ไม่ยึดติดกับรูปแบบไทยประเพณีเดิม

ภาพที่ 249 : ลวดลายหน้ากระดานบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดไชยทิศ บางกอกน้อย กรุงเทพฯ งานในสมัยรัชกาลที่ 3 แม่ลายรูปแบบใหม่ไม่ยึดติดกับรูปแบบไทยประเพณีเดิม

ภาพที่ 250 : ลายดอกกลมจากลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพวัดศาลาเชือนเล่มที่ 2 และสมุดภาพวัดปากคลองเล่มที่ 2 เทียบกับลวดลายประดับหน้าบรรพเหนือกรอบประตูทางเข้าวิหารน้อย วัดหน้าพระเมรุ พระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 251 : ลายดอกกลมจากลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพวัดศาลาเชือนเล่มที่ 2 มีรูปแบบผสมระหว่างดอกพุดตานหรือดอกโบตั๋นแบบจีนกับลายดอกกลมในศิลปะตะวันตกผูกลายกับใบอะแคนตัส (ลายพุดตานอย่างเทศ) ซึ่งใกล้เคียงกับลวดลายประดับหน้าบรรพเหนือกรอบหน้าต่างวิหารน้อย วัดหน้าพระเมรุ อยุธยาฯ

3.3.2. ลวดลายอย่างใหม่ที่ใช้ลายเส้นและตัดทอนรายละเอียดลงมากจนไม่เหลือความเป็นไทยประเพณีอีกต่อไป (ภาพที่ 252-256)

ลวดลายอย่างใหม่นี้เป็นลวดลายที่เกิดจากการใช้เส้นสีขาวหรือเส้นสีพื้นเพียงสีเดียวเขียนเป็นลวดลายแบบประดิษฐ์ซึ่งมีพื้นฐานแม่ลายมาจากลวดลายไทยประเพณีที่ถูกตัดทอนรายละเอียดลงมากจนแทบไม่เห็นเค้าโครงของลายดั้งเดิมอีกทั้งโครงสร้างของลายก็ดูจะไม่ยึดติดกับการจัดวางองค์ประกอบภายในลวดลายอย่างที่เคยมีมา ลวดลายในกลุ่มนี้ปรากฏในสมุดภาพที่จารึกปีสร้างภายในเล่มจำนวน 3 เล่มและยังพบปรากฏในสมุดภาพที่ไม่ระบุปีสร้างอีกจำนวนหนึ่งโดยสมุดภาพที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดที่ปรากฏลวดลายแบบใหม่นี้คือสมุดภาพเลขที่ THI 1314 ที่ระบุปีสร้างพ.ศ. 2338 ตรงกับในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (ภาพที่ 252) เขียนแม่ลายภายในด้วยเส้นสีขาวบนแถบสีพื้น แม่ลายมีขนาดทั้งใหญ่และเล็ก จัดวางโดยมีระยะห่างระหว่างกันค่อนข้างมาก (ทำให้เหลือพื้นที่แถบสีพื้นด้านหลังเป็นพื้นที่ใหญ่มาก) โครงสร้างการจัดองค์ประกอบภายในลายมีการลดทอนรายละเอียดไปมากจนแทบจะไม่เห็นเค้าโครงสร้างของลายหากแต่ก็ยังพอเห็นโครงร่างของลายไทยประเพณีแบบเดิมที่เคยมีมาอยู่บ้างเมื่อเทียบลวดลายรูปแบบนี้ที่ปรากฏในช่วงเวลาหลังลงมา

ภาพที่ 252 : ภาพพุทธประวัติเสด็จออกผนวชจากสมุดภาพเลขที่ THI 1314 ตามจารึกระบุว่าเป็นหนังสือมาไลย (เขียนตามจารึก) เขียนภาพพุทธประวัติและทศชาดกโดยภาพรวมแสดงให้เห็นว่าฝีมือช่างยังห่างไกลจากงานในสมัยอยุธยาตอนปลาย

เมื่อเปรียบเทียบลวดลายอย่างใหม่ที่ปรากฏในสมุดภาพที่มีจารึก 3 เล่มได้แก่ สมุดภาพเลขที่ THI 1314 ซึ่งมีจารึกปีสร้างพ.ศ. 2338 (ภาพที่ 253) , สมุดภาพเลขที่ OR 15925 ที่มีจารึกปีพ.ศ. 2384 (ภาพที่ 255) และสมุดภาพเลขที่ 14838 ที่มีจารึกปีสร้างพ.ศ. 2392 ในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 3 (ภาพที่ 254) พบความแตกต่างที่แสดงถึงพัฒนาการของลวดลายอย่างใหม่นี้คือ

1. ระยะห่างระหว่างแม่ลาย (ช่องไฟ) และรูปแบบของลวดลายที่ได้พัฒนาไปจากลวดลายไทยประเพณีที่เป็นพื้นฐาน โดยงานในช่วงแรกจะมีระยะห่างระหว่างแม่ลาย

(ช่องไฟ) ค่อนข้างมากเมื่อเทียบกับงานในช่วงเวลาต่อมาโดยเฉพาะงานในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 ที่แม่ลายมีขนาดเล็กมาก มีรูปแบบซ้ำ ๆ จัดวางเรียงติดกันโดยมีระยะห่างระหว่างแม่ลายน้อยมาก

2. รูปแบบของแม่ลายในช่วงแรกจะยังคงเห็นเค้าโครงของแม่ลายแบบไทยประเพณีก่อนที่จะถูกลดทอนปรับเปลี่ยนจนต่างไปจากรูปแบบเดิมมาก (ดูภาพที่ 254 จากสมุดภาพเลขที่ OR 14838 พ.ศ. 2392) นอกจากนี้ในสมุดภาพเลขที่ OR 15925 ที่มีจารึกปีพ.ศ. 2384 (ภาพที่ 255) ยังปรากฏแม่ลายที่เขียนด้วยลายเส้นที่มีรูปแบบแตกต่างไปจากลวดลายแบบไทยประเพณีอย่างสิ้นเชิงอีกด้วย

สมุดภาพ THI 1314 : พ.ศ. 2338

ภาพที่ 253 : ลวดลายรูปแบบใหม่ที่ปรากฏในสมุดภาพ THI 1314 พ.ศ. 2338 ในช่วงแรกเริ่มแม้จะตัดทอนลงมากแต่ยังคงเห็นเค้าโครงของแม่ลายแบบไทยประเพณี

สมุดภาพ OR 15925 : พ.ศ.2384

ภาพที่ 255 : ลวดลายรูปแบบใหม่ที่ปรากฏในสมุดภาพ OR 15925 พ.ศ. 2384 สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

สมุดภาพ OR 14838 : พ.ศ. 2392

(ซ้าย) ภาพที่ 254 : ลวดลายรูปแบบใหม่ที่ปรากฏในสมุดภาพ OR 14838 พ.ศ. 2392 ช่วงปลายสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น รูปแบบนี้ยังนิยมใช้ต่อในสมัยต่อมาอีกด้วย

เทคนิคการสร้างงานโดยใช้ลายเส้นสีขาววาดเป็นลวดลายบนสีพื้นนี้ปรากฏมาก่อนแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายหากแต่พบในสัดส่วนไม่มากนักและไม่ปรากฏในตำแหน่งที่มีความสำคัญมากนักต่างไปจากตำแหน่งที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นว่าลวดลายแบบใหม่ที่มีอายุเก่าที่สุดปรากฏหลักฐานในสมุดภาพ[251] ที่มีอายุช่วงกลางรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 โดยรูปแบบที่พบในสมุดภาพเล่มดังกล่าวมีการตัดทอนรายละเอียดรุ่มรวยออกไปเป็นอย่างมากแต่ยังมีความพยายามในการประดับตกแต่งโดยเฉพาะการตกแต่งด้วยลวดลายก้านแย่งปิดทองจึงอาจกล่าวได้ว่าแม้ฝีมือของช่างเขียนจะไม่สามารถเทียบเท่ากับครั้งกรุงเก่าแต่ก็มีความพยายามที่จะสร้างงานที่ดีออกมาเท่าที่จะเป็นไปได้ในช่วงเวลาที่บ้านเมืองเพิ่งฟื้นตัว อย่างไรก็ตามการปรากฏของลวดลายอย่างใหม่ในสมุดภาพเล่มนี้น่าจะสะท้อนให้เห็นความมั่นใจของช่างเขียนในการสร้างสรรค์งานแบบใหม่โดยไม่ยึดติดกับงานแบบเดิมจึงนำมาซึ่งข้อสันนิษฐานที่ว่าช่างเขียนน่าจะเริ่มดัดแปลงสร้างสรรค์ลวดลายรูปแบบใหม่ ๆ ที่แตกต่างหรือกล่าวได้ว่าไม่ยึดติดกับงานไทยประเพณีแบบเดิมที่เคยมาซึ่งอาจจะเป็นด้วยเหตุผลทางด้านฝีมือช่างที่ยังคงต้องพัฒนาขึ้นมาใหม่ประกอบกับความจำเป็นที่ต้องดัดแปลงรูปแบบเพื่อให้เหมาะสมกับความนิยมด้านเทคนิคการวาดที่เปลี่ยนไป อีกทั้งในช่วงเวลาดังกล่าวก็น่าจะมีการรับเอารูปแบบใหม่ ๆ เข้ามาแล้ว อย่างไรก็ตามรูปแบบดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่าอย่างน้อยตั้งแต่ช่วงเวลานี้เป็นต้นมาน่าจะเป็นช่วงเวลาที่ช่างเขียนเริ่มมีพื้นที่เปิดกว้างที่จะริเริ่มสร้างรูปแบบใหม่ ๆ ของตนขึ้นแล้วและได้พยายามปรับปรุงจนได้รับความนิยมใช้อย่างแพร่หลายในเวลาต่อมาเนื่องจากเทคนิคการใช้ลายเส้นวาดลวดลายบนสีพื้นในงานประดับกรอบภาพเป็นเทคนิคที่ปรากฏเฉพาะในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเท่านั้นโดยพบมากในงานสมัยรัชกาลที่ 3

สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม

ภาพที่ 256 : ลวดลายประดับกรอบภาพรูปแบบใหม่ที่พบในสมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธารามไม่ระบุปีสร้าง

จากหลักฐานสมุดภาพที่สร้างในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ทำการศึกษาสังเกตได้ว่าลวดลายประดับกรอบภาพในกลุ่มไทยประเพณีมักจะปรากฏคู่กับภาพที่แสดงมุมมองแบบอุดมคติหรือกล่าวได้ว่าเป็นมุมมองแบบไทยแท้ที่มีมาแต่เดิมโดยมักปรากฏในภาพที่มีฉากบนสวรรค์และโดยมาก

---

[251] สมุดภาพเลขที่ THI 1314 ที่ปรากฏจารึกปีสร้างพ.ศ. 2338 ตามจารึกภายในเล่มระบุว่าเป็นหนังสือมาไลย(เขียนตามจารึก) โดยข้อความภายในน่าจะเขียนเรื่องพระมาลัยในขณะที่ภาพที่วาดเป็นภาพพุทธประวัติและทศชาดกไม่ปรากฏภาพพระมาลัย

จะใช้สีแดงเป็นหลักของภาพ ในขณะที่ลวดลายแบบใหม่จะปรากฏคู่กับภาพที่ใช้มุมมองแบบใหม่อันได้แก่ มุมมองสัจนิยมนิยมที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกที่ให้ความรู้สึกแตกต่างจากมุมมองแบบอุดมคติเดิมเป็นอย่างมากจึงน่าจะมีความเป็นไปได้สูงว่าลวดลายแบบใหม่นี้เป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบอันเป็นผลมาจากความเปลี่ยนแปลงด้านมุมมองของภาพจากการวาดภาพในแนวอุดมคติแบบเดิมมาเป็นมุมมองแบบสัจนิยมตะวันตกซึ่งมีการให้แสงเงาและการใช้เส้นนำสายตาในการสร้างระยะของภาพแบบเสมือนจริงส่งผลให้ภาพเขียนมีอารมณ์ที่แตกต่างไปอย่างสิ้นเชิงกับภาพเขียนในแนวอุดมคติเดิมที่มีมาทำให้การประดับด้วยลวดลายประดับกรอบภาพแบบไทยประเพณีเดิมน่าจะให้อารมณ์ที่ขัดแย้งเมื่อวางอยู่ข้างกันทั้งยังน่าจะทำให้น้ำหนักในการดึงดูดทางสายตาของภาพหลักเสียไป (แย่งความสนใจ) ประกอบกับเทคนิคการระบายภาพด้วยสีทึบ (Gouache) ในโทนสีหม่นคล้ำจนถึงดำเป็นที่นิยมมากในสมัยนี้ทำให้การเขียนลวดลายด้วยลายเส้นสีอ่อนโดยเฉพาะสีขาวและลายเส้นสีทองบนสีพื้นโทนเข้มเป็นที่นิยมมากด้วยว่าลวดลายดังกล่าวจะดูโดดเด่นได้ง่ายบนพื้นสีคล้ำทึบ จึงกล่าวได้ว่าความเปลี่ยนแปลงด้านมุมมองและเทคนิคการวาดภาพแบบตะวันตกที่เข้ามาในงานจิตรกรรมไทยน่าจะเป็นเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดลวดลายรูปแบบใหม่ที่ปรากฏมากในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้

กล่าวได้ว่าลวดลายอย่างใหม่ที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์นี้เป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่ามีการรับเอาอิทธิพลด้านรูปแบบจากศิลปะตะวันตกเข้ามาแล้วในช่วงเวลานี้ผ่านทางความสัมพันธ์ทางการค้า การทูตและการศาสนาสอดคล้องกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ว่า ในรัชสมัยของรัชกาลที่ 3 เป็นช่วงเวลาที่มีมิชชันนารีต่างชาตินิกายโรมันคาทอลิกและโปรเตสแตนต์เข้ามาเผยแผ่ศาสนาจำนวนมาก[252] และเป็นช่วงเวลาที่ไทยมีการทำสนธิสัญญาทางการค้ากับอังกฤษเป็นครั้งแรกทำให้เกิดการค้าการติดต่อระหว่างสยามและชาติตะวันตกมากขึ้น[253]อีกทั้งยังเป็นช่วงเวลาที่ไทยเริ่มต้นความสัมพันธ์กับอเมริกา[254] ซึ่งได้นำเอาความรู้และเทคโนโลยีใหม่ ๆ เข้ามา ลวดลายอย่างใหม่นี้ยังแสดงให้เห็นถึงการเปิดกว้างทางพื้นที่ให้ช่างสามารถสร้างสรรค์งานโดยไม่จำเป็นต้องยึดติดกับแบบแผนประเพณีดังจะเห็นได้ว่าในช่วงเวลานี้มีการสร้างงานหลากหลายโดยไม่เคร่งครัดกับกฎเกณฑ์เดิม ๆ อีกต่อไปอันน่าจะเป็นผลมาความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคมเป็นสำคัญ

---

[252] อ้างจาก ดอว์น เอฟ รูนีย์, เครื่องถ้วยเบญจรงค์และลายน้ำทอง (กรุงเทพฯ: ริเวอร์บุ๊คส์, 2560)., 28

[253] อังกฤษทำสนธิสัญญาเบอร์นีกับสยามในปีพ.ศ. 2369 อ้างจาก รูนีย์, เครื่องถ้วยเบญจรงค์และลายน้ำทอง., 29

[254] ในปีพ.ศ. 2376 เอ็ดมันด์ โรเบิร์ตส์ นักการทูตชาวอเมริกันได้ลงนามทำสนธิสัญญาอันนำไปสู่การตั้งกงศุลอเมริกาในสยาม และนายแพทย์แดน บีช แบรดลีย์ (หมอบรัดเลย์) มิชชันนารีและแพทย์ชาวอเมริกันเดินทางมาถึงสยามในปีพ.ศ. 2378 อ้างจาก รูนีย์, เครื่องถ้วยเบญจรงค์และลายน้ำทอง., 29

สรุปประเด็นที่ได้จากการศึกษาลวดลายในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ลักษณะที่พบ :

ลวดลายในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นประกอบด้วยลวดลายแบบไทยประเพณีเดิมที่ใช้สืบต่อมาแต่ครั้งอยุธยาที่นำมาดัดแปลงใส่แม่ลายหรือองค์ประกอบภายในรูปแบบใหม่ควบคู่ไปกับลวดลายอย่างใหม่ที่เป็นผลมาจากความก้าวหน้าทางวัสดุและเทคนิคการวาดแบบใหม่ในช่วงเวลานี้เกิดเป็นรูปแบบเฉพาะที่มีลักษณะแตกต่างไปจากลวดลายสมัยก่อนหน้าเห็นได้ชัดจากลวดลายประดับกรอบภาพและลวดลายตกแต่งบนพื้นหลังของภาพ

ในขณะเดียวกันลวดลายบนผ้าผืนที่แม้จะยังคงเป็นลวดลายที่ใช้สืบเนื่องต่อมาแต่ก็สังเกตเห็นความเปลี่ยนแปลงได้ว่าลวดลายที่นิยมจะเปลี่ยนจากกลุ่มลายดอกลอยมาเป็นกลุ่มลายราชวัติหรือลายก้านแย่ง ความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ ขนาดของแม่ลายบนผ้าผืนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะมีขนาดเล็กลงกว่างานในสมัยก่อนหน้าอย่างเห็นได้ชัด อีกทั้งยังปรากฏลักษณะการจัดวางแม่ลายที่ไม่คำนึงถึงความเป็นจริงตามธรรมชาติของผ้าเวลาที่สวมใส่มากเท่าที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยก่อนหน้า นอกจากนี้ยังนิยมปิดทองในตำแหน่งดอกลอยหรือเส้นตารางบนผืนผ้าที่จัดวางซ้ำ ๆ ถี่ ๆ ซึ่งเป็นโครงสร้างการวางลายที่นิยมมากในช่วงเวลานี้

เทคนิคการสร้างงานที่มีบทบาทสำคัญต่องานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นคือการระบายด้วยสีทึบในโทนหม่นคล้ำทำให้การสร้างลวดลายด้วยลายเส้นสีอ่อนและการใช้สีทองหรือเทคนิคการปิดทองได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นอย่างมากเนื่องจากเป็นเทคนิคที่สร้างความโดดเด่นให้กับลวดลายได้ง่ายในขณะเดียวกันก็สามารถสร้างงานได้รวดเร็ว นอกจากนี้การวาดภาพด้วยมุมมองแบบสัจนิยมในศิลปะตะวันตกก็เป็นเงื่อนไขสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบการประดับตกแต่งเพื่อให้สอดรับกลมกลืนกันในภาพรวม

กำหนดอายุ :

จากการศึกษาเปรียบเทียบลวดลายต่าง ๆ ประกอบด้วยลวดลายผ้านุ่ง ลวดลายตกแต่งพื้นหลัง และลวดลายประดับกรอบภาพที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นกับสมุดภาพที่มีอายุก่อนหน้ามีลักษณะเฉพาะที่นำมาใช้ในการกำหนดอายุได้ คือ

1. ลวดลายผ้านุ่งมีขนาดเล็กลงอย่างเห็นได้ชัด นิยมปิดทองเป็นพื้นที่เล็ก ๆ ประกอบด้วยแม่ลายรูปแบบซ้ำ ๆ จัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กันอย่างเป็นระเบียบ ลวดลายที่เป็นที่นิยมในระยะนี้ได้แก่ ลวดลายก้านแย่ง ลวดลายราชวัติ ไม่ปรากฏลายดอกลอยขนาดใหญ่ซึ่งเป็นที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายอีกต่อไป นอกจากนี้ลวดลายที่ปรากฏจะไม่หลากหลายและใส่รายละเอียดมากเท่ากับงานในสมัยก่อนหน้า

2. ลวดลายตกแต่งพื้นหลังในงานสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ปรากฏจำนวนไม่มากนัก (ต่างจากงานจิตรกรรมฝาผนัง) โดยมากจะปรากฏลายดอกไม้ร่วงประดับพื้นหลังโดยมีนิยมใช้แม่ลายดอกไม้ที่มีรูปแบบเหมือนกัน ขนาดเท่ากัน จัดวางซ้ำ ๆ ในระยะห่างเท่า ๆ กันเต็มพื้นที่ด้านหลังของภาพ

3. ลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์มีความโดดเด่นและมีลักษณะสำคัญที่ใช้ช่วยในการกำหนดอายุได้อย่างชัดเจนกว่าลวดลายในกลุ่มอื่น ลักษณะสำคัญดังกล่าวประกอบไปด้วยแม่ลายและองค์ประกอบภายในรูปแบบใหม่ ๆ และลวดลายรูปแบบใหม่สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มสำคัญได้แก่

3.1 ลวดลายที่ยังคงใช้โครงสร้างและเทคนิคการสร้างงานแบบไทยประเพณีเดิมที่เคยมีมาแต่จะใช้แม่ลายหรือองค์ประกอบภายในลวดลายรูปแบบใหม่ในตำแหน่งของลายประจำยาม ดอกกลม และก้ามปู ลวดลายที่ปรากฏจะมีความหลากหลายน้อยลงมากโดยลวดลายที่นิยมมากเรียงตามลำดับได้แก่ ลายก้านโค้งสลับดอกกลม ลายก้านต่อดอกและลายพรรณพฤกษา ในส่วนของรายละเอียดงานจะพบว่าลายเส้นที่วาดจะน้ำหนักของเส้นขอบที่วาดจะหนาหนักขึ้น ปรากฏทั้งเส้นแบบนิ่ง แข็ง และแบบพลิ้วแต่ไม่พลิ้วเท่ากับงานในสมัยอยุธยาตอนปลาย

3.2 ลวดลายรูปแบบใหม่ที่เกิดจากการใช้วาดลวดลายเส้นด้วยลายเส้นเพียงสีเดียวบนแถบสีพื้น(สีทึบ) ไม่ได้ใช้เทคนิคการระบายสีตัดเส้นอีกต่อไปทำให้เกิดการสร้างรูปแบบของลวดลายกลุ่มใหม่ที่ไม่ยึดติดกับโครงสร้างลายที่เป็นแบบแผนประเพณีที่มีมาแต่เดิม กล่าวได้ว่าแม่ลายและลวดลายในกลุ่มนี้แทบจะไม่ยึดโยงกับโครงสร้างลายแบบไทยประเพณีเดิมอีกต่อไป นอกจากนี้ยังพบว่าความกว้างของแถบสีพื้นที่ประดับกรอบภาพในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้จะลดขนาดลงกว่างานในสมัยก่อนหน้า ลวดลายในกลุ่มนี้น่าจะสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงด้านมุมมองของช่างเขียนที่เปลี่ยนจากการวาดแบบอุดมคติมาใช้มุมมองเสมือนจริงแบบสัจนิยมในศิลปะตะวันตกซึ่งไม่เข้ากันกับลวดลายแบบไทยประเพณีเดิมที่เคยมีมาทำให้ช่างต้องสร้างสรรค์ลวดลายอย่างใหม่เพื่อที่จะไม่รบกวนการดึงดูดสายตาจากภาพหลักที่วาดหรือกล่าวได้ว่าเป็นการสร้างสมดุลทางด้านสายตาให้กับภาพรวมของงาน

พัฒนาการ / ที่มา

ลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้มีพัฒนาการด้านรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สะท้อนให้เห็นถึงความต่อเนื่องทางด้านรูปแบบที่มีมาตั้งแต่ครั้งสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งดำเนินควบคู่ไปกับการปรับเปลี่ยนดัดแปลงเพื่อให้เหมาะกับความนิยมตามยุคสมัย ลวดลาย

ในสมัยนี้ยังแสดงให้เห็นการเปิดกว้างทางความคิดอย่างกว้างขวางจากการเปิดพื้นที่ให้ช่างฝีมือได้มีโอกาสสร้างสรรค์งานรูปแบบใหม่ ๆ ที่สอดรับกับความก้าวหน้าทางวัสดุและเทคนิคการสร้างงานอย่างใหม่ที่เกิดขึ้นตลอดจนคติและความนิยมร่วมสมัยที่เปลี่ยนไปโดยไม่จำเป็นต้องยึดติดกับแบบแผนรูปแบบไทยประเพณีเดิมที่ยึดถือต่อเนื่องมาช้านาน

การจัดระเบียบลวดลายที่มีลักษณะเดียวกัน ซ้ำ ๆ อย่างเป็นระเบียบแบบแผนซึ่งเป็นอีกลักษณะสำคัญของงานในช่วงเวลานี้ยังแสดงให้เห็นว่าช่วงเวลานี้น่าจะเป็นรอยต่อสำคัญในการสืบสานงานช่างระหว่างช่างรุ่นเก่าที่เกิดในแผ่นดินก่อนซึ่งเริ่มจะหมดไปกับช่างรุ่นใหม่ที่แม้ว่าจะมีการอุปถัมภ์อย่างต่อเนื่องมาตลอดหากแต่ก็เป็นการยากที่จะสร้างช่างที่มีความชำนาญให้ทันและมีจำนวนมากพอกับความต้องการในการซ่อมสร้างงานศิลปะที่เพิ่มมากขึ้นอย่างทบเท่าทวีคูณในช่วงเวลานี้[255] ด้วยปัจจัยดังกล่าวน่าจะเป็นเหตุที่ทำให้งานในช่วงเวลานี้มีลักษณะที่ค่อนข้างเป็นแบบแผนไม่อิสระเท่ากับงานในสมัยก่อนหน้า อีกทั้งยังน่าจะเป็นเหตุที่ทำให้ในช่วงเวลานี้เริ่มปรากฏงานในรูปแบบใหม่ที่มีการตัดทอนรายละเอียดและความรุ่มรวยลงอย่างมากเพื่อที่จะประหยัดเวลาในการสร้างงานแต่ยังคงได้งานที่มีคุณภาพที่น่าพอใจในระดับหนึ่งได้ไม่ยากนัก

แม่ลายหรือองค์ประกอบภายในลายรูปแบบใหม่ที่ปรากฏในงานสมัยนี้น่าจะมีความสัมพันธ์กับการรับเอามุมมองการสร้างงานที่มีลักษณะเหมือนจริงแบบสัจนิยมในศิลปะตะวันตกซึ่งน่าจะเข้ามาพร้อมกันกับอิทธิพลด้านรูปแบบด้วยเช่นกัน จากลวดลายที่พบอาจกล่าวได้ว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้นอกจากจะมีความนิยมในรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลด้านศิลปะจากจีนอย่างมากมายแล้วในช่วงเวลานี้ยังมีการรับเอาอิทธิพลด้านรูปแบบมาจากศิลปะตะวันตกเข้ามาแล้วด้วยเช่นกัน

ความเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบและองค์ประกอบภายในลวดลายอันเป็นผลจากความเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการด้านต่าง ๆ ทั้งด้านความนิยมและค่านิยม วัสดุต่อเนื่องไปยังเทคนิคในการสร้างงานตลอดจนอิทธิพลด้านต่าง ๆ ที่รับมาจากทั้งในและต่างประเทศดังที่ได้กล่าวมาจึงน่าจะเป็นอีกหนึ่งเครื่องมือที่สามารถนำมาช่วยในการกำหนดอายุของสมุดภาพในแต่ละสมัยได้อีกทางหนึ่ง

---

[255] ปัจจัยดังกล่าวนี้สอดคล้องกับการศึกษาทางด้านศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 อ่านเพิ่มเติมใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, งานช่างสมัยพระนั่งเกล้าฯ (กรุงเทพฯ: มติชน, 2551).

เปรียบเทียบลักษณะและรูปแบบลวดลายในสมุดภาพแต่ละสมัยระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

จากการศึกษาลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นอันประกอบด้วยลวดลาย 3 กลุ่มหลักคือ ลวดลายบนผืนผ้า (Textiles) ลวดลายตกแต่งพื้นหลังภาพ (Background) และลวดลายประดับกรอบภาพหรือลายหน้ากระดาน (Border) เพื่อวิเคราะห์หาลักษณะเฉพาะที่ใช้ในการกำหนดอายุได้ข้อสรุปว่าองค์ประกอบสำคัญของลวดลายที่ต้องนำมาพิจารณา ได้แก่

1. รูปแบบของลวดลายที่ปรากฏ
    1.1 ลวดลายแบบไทยประเพณีและการคลี่คลายของลวดลายในเวลาต่อมา
    1.2 ความหลากหลายของกลุ่มลวดลายที่ปรากฏ
    1.3 แม่ลาย (ภายในลวดลาย) ที่เป็นที่นิยม
2. โครงสร้างและการจัดวางองค์ประกอบภายในลวดลาย
    2.1 ขนาดของแม่ลายและระยะห่างภายในลวดลาย (ช่องไฟ)
    2.2 การเว้นระยะห่างภายในลวดลาย
3. เทคนิคการสร้างงานที่เกิดจากความก้าวหน้าทางวัสดุที่เปลี่ยนไปในแต่ละช่วงเวลา

ความแตกต่างและพัฒนาการขององค์ประกอบข้างต้นสามารถนำมากำหนดอายุสมุดภาพได้โดยแบ่งกลุ่มสมุดภาพออกเป็น 3 ช่วงเวลาซึ่งสอดคล้องกันกับการจัดกลุ่มโดยใช้รูปแบบทางศิลปกรรมในสมุดภาพเพื่อการกำหนดอายุด้วยเช่นกัน พัฒนาการของลวดลายในแต่ละช่วงเวลามีรายละเอียดที่สำคัญในแต่ละช่วงเวลาดังต่อไปนี้

1. ลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

รูปแบบ : งานที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายให้ความสำคัญกับลวดลายประดับตกแต่งเป็นอย่างมาก สมุดภาพที่สร้างในสมัยนี้ปรากฏความหลากหลายของลวดลายในกลุ่มไทยประเพณีมากที่สุด มีการเทคนิคการสร้างงานและรูปแบบที่วิจิตรบรรจง ลายเส้นพลิ้วไหวมีความเป็นธรรมชาติ อีกทั้งขนาดและช่องไฟภายในลวดลายมีความเหมาะเจาะลงตัวงดงามเป็นอย่างมาก อันน่าจะเป็นผลมาจากการสั่งสมรูปแบบและฝีมือช่างที่ต่อเนื่องด้วยว่าบ้านเมืองสงบและรุ่งเรืองสืบต่อกันมาเวลานาน อีกทั้งรูปแบบของแม่ลายที่พบยังแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานแรงบันดาลใจจากภายนอกเข้ากับรูปแบบเดิมที่มีมาก่อน

อิทธิพลทางศิลปะ : ที่มาของแรงบันดาลใจด้านรูปแบบที่เข้ามาจะสอดคล้องกับความสัมพันธ์ทั้งทางด้านการค้าและการเมืองการปกครองที่มีต่อราชสำนักอยุธยาเป็นสำคัญ ที่มาของ

แรงบันดาลใจทางด้านลวดลายที่สำคัญได้แก่ แม่ลายแบบประดิษฐ์จากศิลปะอิสลามจากเปอร์เซียที่น่าจะเป็นต้นทางของแม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์หรือช่อหางโตซึ่งเป็นที่นิยมมากในสมัยนี้

2. ลวดลายในสมุดภาพช่วงรอยต่อ: ปลายสมัยอยุธยาและสมัยธนบุรีต่อเนื่องถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 1)

แม้งานสมุดภาพที่สร้างในช่วงเวลานี้จะเหลือหลักฐานให้ศึกษาน้อยมากแต่จากภาพรวมทำให้พอจะสันนิษฐานได้ว่าในสมัยนี้ยังคงใช้ลวดลายแบบไทยประเพณีที่สืบต่อมาจากงานในสมัยอยุธยาตอนปลายโดยมีลักษณะบางประการที่เปลี่ยนแปลงไป เช่น เทคนิคการสร้างงานและโทนสีที่เปลี่ยนไปเนื่องด้วยข้อจำกัดด้านวัตถุดิบด้วยเหตุจากสภาวะบ้านเมืองและสังคมที่ได้รับผลกระทบจากสงครามการเสียกรุง ฯ ครั้งที่ 2

รูปแบบ : ลวดลายในสมุดภาพสมัยธนบุรีโดยเฉพาะในส่วนที่เป็นการประดับตกแต่งเพื่อความสวยงามหรืออาจกล่าวได้ว่า “ความฟุ่มเฟือย” ในงานปรากฏเป็นจำนวนน้อยมากหรือแทบจะไม่พบเลยในงานช่วงนี้ ดังจะเห็นได้ชัดจากตำแหน่งของลวดลายประดับกรอบภาพที่ปรากฏเพียงแถบสีเส้นขนานล้อมรอบกรอบภาพเท่านั้น (ไม่ปรากฏแถบลวดลายใดใด) หากจะอนุมานว่าการตกแต่งกรอบภาพด้วยแถบลวดลายนี้แสดงให้เห็นถึงค่านิยมที่ให้ความสำคัญกับการประดับตกแต่งซึ่งถือเป็นความฟุ่มเฟือย(หรืออีกนัยหนึ่งคือเป็นตัวแทนของความเหลือเฟือทั้งเวลาและทุนทรัพย์) การไม่ปรากฏการตกแต่งที่ตำแหน่งดังกล่าวนี้แต่กลับใช้รูปแบบที่เรียบง่ายที่สุดดังที่พบในงานสมัยธนบุรีนี้ก็น่าจะเป็นผลมาจากความขาดแคลนทั้งด้านวัตถุดิบและการขาดตอนหรือขาดหายของช่างฝีมืออันเป็นผลมาจากสงครามเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2

สมุดภาพที่มีจารึกปีสร้างช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เช่น สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิเล่มที่ 2 ที่มีจารึกปีสร้างพ.ศ.2326 ปรากฏการตกแต่งภาพที่แสดงให้เห็นถึงความต่อเนื่องเกี่ยวพันกับศิลปะอยุธยาตอนปลายสะท้อนให้เห็นความพยายามในการฟื้นฟูเอาศิลปะที่เคยรุ่งเรืองในสมัยอยุธยาตอนปลายกลับมา หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่เปิดโอกาสให้ช่างได้แสดงทักษะอีกครั้งหลังจากที่บ้านเมืองอยู่ในสภาวะสงครามมานาน รูปแบบของลวดลายที่ปรากฏในช่วงเวลานี้มีความใกล้เคียงกับงานในศิลปะอยุธยาตอนปลายหากแต่ความวิจิตรของลวดลายลดลงมาก สังเกตได้จากการใช้สีที่มีการใช้เทคนิคลายเส้นสีเดียวเขียนเป็นลวดลายบนสีพื้นในงานประดับกรอบภาพ(คล้ายกับเทคนิคการลงรักปิดทอง และการจัดวางแม่ลายที่มีลักษณะค่อนข้างเรียบง่าย ซ้ำ ๆ วางถี่ ๆ ซึ่งเป็นรูปแบบที่ต้องการทักษะไม่มากเท่ากับการสร้างงานในสมัยอยุธยาตอนปลาย

3. ลวดลายในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1-3)

รูปแบบ : ลวดลายประดับตกแต่งในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีรูปแบบเฉพาะเป็นของตัวเองที่พัฒนาคลี่คลายต่างไปจากลวดลายสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างเห็นได้ชัดจากแม่ลายอย่างใหม่ที่ได้รับอิทธิพลทั้งจากศิลปะจีนและศิลปะตะวันตก อีกทั้งยังปรากฏเทคนิคลายเส้นอย่างใหม่

ที่ตัดทอดรายละเอียดของแม่ลายลงอย่างมากจนเหลือเพียงลายเส้นคร่าวที่แทบไม่เหลือเค้าเดิมของแม่ลายแบบไทยประเพณีที่เคยมีมา รูปแบบของลวดลายอย่างใหม่นี้เป็นพัฒนาการที่เกิดจากความก้าวหน้าของสีซึ่งเป็นวัสดุหลักทำให้เกิดความนิยมในโทนสีและเทคนิคอย่างใหม่โดยเฉพาะการใช้เส้นขาวเขียนลายเส้นเป็นแม่ลายอยู่บนพื้นสีทึบ

ความเปลี่ยนแปลงอีกข้อหนึ่งที่เห็นได้ชัดในลวดลายสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นคือ การจัดวางแม่ลายแบบซ้ำ ๆ ขนาดเล็กถี่ละลานตาเห็นได้ชัดจากลายหน้ากระดานประดับชุดฐานอาคารต่าง ๆ ลักษณะดังกล่าวนี้ยังปรากฏในลวดลายในส่วนอื่น ๆ ทั้งลายผ้านุ่งและลายประดับพื้นหลังที่จะมีขนาดแม่ลายเล็กลงอย่างเห็นได้ชัด วางเรียงซ้ำ ๆ ในระยะห่างเท่า ๆ กันอย่างเป็นระเบียบอีกทั้งยังเน้นการเขียนลายปูเต็มพื้นที่โดยไม่แสดงรอยพับรอยยับตามธรรมชาติอย่างที่เคยปรากฏในงานสมัยอยุธยาตอนปลาย กล่าวได้ว่าลวดลายขนาดเล็กที่มีรูปแบบเดียวกันวางซ้ำ ๆ ในระยะห่างเท่า ๆ กันเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ยังคงรูปแบบสืบต่อมาในปัจจุบัน

อิทธิพลทางศิลปะ : แม่ลายอย่างใหม่ที่ปรากฏในงานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้แสดงให้เห็นอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกโดยเฉพาะลวดลายตกแต่งในศิลปะนีโอคลาสสิคที่เข้ามาโดยช่างได้เลือกเอาองค์ประกอบ (motif) มาใช้เป็นแม่ลายบรรจุอยู่ในโครงสร้างลวดลายแบบไทยประเพณี เช่น ใบอะแคนตัส ลายเถาองุ่น เส้นโค้งคล้ายริบบิ้นที่มาแทนลายก้านโค้งเดิมที่เคยมีมา เป็นต้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

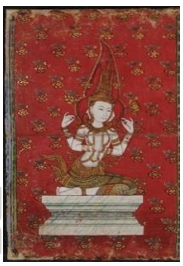
พัฒนาการด้านลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

จากการวิเคราะห์ลวดลายดังที่กล่าวมาสามารถสรุปพัฒนาการของลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นออกตาม 3 ช่วงเวลาตามรายละเอียดในตารางที่ ..ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3 : ตารางแสดงพัฒนาการของลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

รูปแบบ / ลักษณะที่พบในสมุดภาพ	**สมัยอยุธยาตอนปลาย**	**สมัยธนบุรีถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์**	**สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**
ลวดลายบนผืนผ้า : ผ้านุ่ง ผ้าทิพย์			
ลวดลายที่นิยม	ลายกุดั่นดอกลอย ลายราชวัติ	ลวดลายยังคงสืบต่อมาจากอยุธยาตอนปลาย	ลายราชวัติ ลายก้านแย่ง ลวดลายแบบลายเส้นและลายตารางเป็นที่นิยมมากกว่าสมัยก่อนหน้า
แม่ลายที่นิยม (ลักษณะเฉพาะ)	ลายดอกลอยขนาดใหญ่	ลายดอกมีขนาดเล็กลงกว่าสมัยก่อนหน้าแต่ยังมีขนาดใหญ่กว่าสมัยหลังลงมาอย่างเห็นได้ชัด	ลวดลายมีขนาดเล็กลงเป็นอย่างมากอย่างเห็นได้ชัด มักเป็นลายซ้ำ ๆ ถี่ ๆ ลายเส้นลายตารางได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นมาก
ตัวอย่างภาพประกอบ			

ตารางที่ 3 : ตารางแสดงพัฒนาการของลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

รูปแบบ / ลักษณะที่พบในสมุดภาพ	**สมัยอยุธยาตอนปลาย**	**สมัยธนบุรีถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์**	**สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**
ลวดลายประดับพื้นหลัง			
รูปแบบของลวดลาย	■ นิยมตกแต่งพื้นหลังภาพด้วยลวดลายธรรมชาติและลายกระหนก(ลายประดิษฐ์) จัดเรียงแบบอิสระเต็มพื้นที่ ไม่นิยมทิ้งพื้นที่ว่างด้านหลังภาพ	โดยมากจะทิ้งพื้นที่ว่างเป็นพื้นหลังของภาพ แทบไม่ปรากฏลวดลายประดับพื้นหลัง	■ นิยมใช้ลายดอกไม้ร่วงที่มีแม่ลายเดียววางซ้ำ ๆ ในระยะห่างเท่า ๆ กันเต็มพื้นที่ว่างของภาพ มักปรากฏในภาพเทพชุมนุม (เนื่องจากงานในสมัยนี้นิยมภาพเล่าเรื่องซึ่งมีฉากหลังแบบเหมือนจริงจึงเหลือพื้นที่ว่างสำหรับตกแต่งน้อย)
ตัวอย่างภาพประกอบ			

ตารางที่ 3 : ตารางแสดงพัฒนาการของลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

รูปแบบ / ลักษณะที่พบในสมุดภาพ	**สมัยอยุธยาตอนปลาย**	**สมัยธนบุรีถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์**	**สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**
ลวดลายประดับกรอบภาพ			
รูปแบบของลวดลาย	■ ลวดลายแบบไทยประเพณีที่มีมาก่อนหน้าแล้วโดยมีพื้นฐานมาจากศิลปะเขมร ศิลปะจีน และน่าจะมีศิลปะแบบอิสลามเข้ามาเพิ่มในช่วงนี้ด้วย ■ ความหลากหลายของกลุ่มลวดลายมีมากกว่าสมัยต่อ ๆ มา ■ รายละเอียดภายในลวดลายมีความวิจิตรละเอียดมาก	■ ลวดลายแบบไทยประเพณี (สืบต่อมาจากงานสมัยอยุธยาตอนปลาย) แต่มีหลากหลายน้อยกว่า ■ กลุ่มลวดลายที่นิยมมากคือ ลายประจำยามก้ามปูสลับลูกฟัก	■ ลวดลายแบบไทยประเพณีที่มีการดัดแปลงแม่ลายและโครงสร้างลายด้วยรูปแบบแม่ลายจากศิลปะตะวันตก ■ ปรากฏลวดลายแบบใหม่ที่มีการตัดทอนรายละเอียดลงมาก (เป็นลวดลายที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน)
โครงสร้างและการจัดวางองค์ประกอบลาย	แสดงโครงสร้างลายอย่างชัดเจน มีรายละเอียดมาก ลายมีขนาดใหญ่เมื่อเทียบกับงานในสมัยต่อมา ระยะห่างระหว่างลวดลายไม่ถี่และไม่ห่างเกินไป	ลวดลายรูปแบบซ้ำขนาดเล็ก วางในระยะห่างถี่ ๆ ติด ๆ กัน	ปรากฏโครงสร้างและการจัดวางองค์ประกอบทั้งแบบไทยประเพณีเดิมและรูปแบบใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน
เทคนิคการสร้างงาน	■ ภาพลายเส้นระบายสี ■ ปิดทองบ้างแต่พบน้อย	■ ภาพลายเส้นระบายสี ■ ปิดทองบนภาพที่ใช้พื้นสีเดียว (คล้ายกับเทคนิคการลงรักปิดทอง) ■ นิยมใช้สีดำหรือสีแดงตัดเส้นขอบลายและระบายแถบสีพื้นด้านหลัง	■ ภาพลายเส้นระบายสี ■ ปิดทองเป็นพื้นที่ใหญ่ ■ ใช้เส้นสีขาวบางเขียนลายเส้นเป็นลวดลายบนสีพื้น

ตารางที่ 3 : ตารางแสดงพัฒนาการของลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

รูปแบบ / ลักษณะที่พบในสมุดภาพ	**สมัยอยุธยาตอนปลาย**	**สมัยธนบุรีถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์**	**สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**
แม่ลายที่ปรากฏเป็นที่นิยม	■ แม่ลายกลีบบัวและลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ (ช่อหางโต ■ แม่ลายได้รับอิทธิพลจากศิลปะอิสลาม ■ นิยมลวดลายประดิษฐ์แต่ยังปรากฏลวดลายแบบธรรมชาติอยู่ด้วย	■ ลายแบบไทยประเพณี มีลายประจำยาม ลูกฟัก กลีบบัว เป็นหลัก ■ เป็นลวดลายประดิษฐ์ทั้งหมด	■ ลายไทยประเพณี นิยมลายก้านแย่ง (แบบลายแผง) เป็นอย่างมาก ■ ใบอะแคนตัสและช่อดอกไม้แบบตะวันตก ■ แม่ลายที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก ■ ลวดลายประดิษฐ์และลวดลายแบบธรรมชาติ
ตัวอย่างภาพประกอบ			 สมุดภาพวัดปากคลอง เพชรบุรี เล่มที่ 2 สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 2
ตัวอย่างภาพประกอบ	 2 3 4 5		

ผลที่ได้จากการวิเคราะห์ลวดลายเพื่อการกำหนดอายุและพัฒนาการทางด้านลวดลาย

ลวดลายในสมุดภาพเป็นหลักฐานทางศิลปกรรมที่เปรียบได้กับบันทึกทางด้านรูปแบบที่เป็นที่นิยมและรูปแบบที่มีการใช้งานจริงในช่วงเวลาต่าง ๆ รวมถึงพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นตามเวลาทั้งจากสภาพสังคมและค่านิยม อิทธิพลทางศิลปะตลอดจนความก้าวหน้าทางวัสดุและเทคนิคการสร้างงานแบบใหม่ ๆ ที่ไทยรับเข้ามาผ่านทางความสัมพันธ์ด้านต่าง ๆ ที่มีกับต่างประเทศ

ลวดลายในสมุดภาพแสดงให้เห็นว่าลวดลายที่เป็นนิยมในช่วงเวลานั้น ๆ มักจะสัมพันธ์กับลวดลายในงานศิลปกรรมอื่น ๆ ที่มีอายุร่วมสมัยกัน เช่น ลวดลายประดับกรอบภาพที่เป็นการประยุกต์เอาลวดลายหน้ากระดานที่นิยมในสมัยต่าง ๆ มาประดับในงานสมุดภาพ และยังแสดงให้เห็นความต่อเนื่องทางด้านรูปแบบที่มีมา ลวดลายแบบใหม่ที่ปรากฏขึ้นและหายไป รวมถึงความพยายามที่จะรื้อฟื้นลวดลายแบบเดิมที่เคยมีหลังจากขาดหายไปเนื่องด้วยสภาวะหลังสงครามหรือความไม่ต่อเนื่องด้วยเหตุใดใดก็ตาม ลวดลายยังแสดงให้เห็นความสามารถของช่างในการรับเอารูปแบบ วัสดุและเทคนิคอย่างใหม่เข้ามาประยุกต์ในการสร้างงานจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตัวโดยสามารถสะท้อนถึงที่มาและยังคงรูปแบบที่แสดงถึงความเป็นไทยได้อย่างกลมกลืน

แม่ลายสำคัญที่ได้รับความนิยมในแต่ละช่วงเวลาแสดงให้เห็นที่มาของแรงบันดาลใจทางรูปแบบศิลปะซึ่งได้รับผ่านมาทางการค้า การทูตและการศาสนาได้อีกทางหนึ่งดังเช่น ลวดลายพุ่มข้าวบิณฑ์หรือช่อหางโตที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายน่าจะมีที่มาจากศิลปะอิสลามในเปอร์เซียซึ่งเข้ามาในช่วงเวลาก่อนหน้าแล้วแต่ได้รับความนิยมมากในช่วงต้นสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ลวดลายดังกล่าวยังคงปรากฏต่อมาจนกระทั่งสิ้นสมัยอยุธยาและได้รับความนิยมน้อยลงมากจนแทบไม่ปรากฏอีกเลยในสมุดภาพที่มีอายุสร้างในช่วงเวลาต่อมา (ในขณะที่แม่ลายพื้นฐานที่มีอายุเก่ากว่า เช่น ลายดอกประจำยามจากกลุ่มลายประจำยามดอกกลมสลับลูกฟักและลายกลีบบัวที่นิยมใช้ประดับลายหน้ากระดานจะยังคงเป็นแม่ลายที่ยังคงใช้สืบทอดต่อเนื่องมา) ในช่วงรอยต่อจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เริ่มปรากฏความนิยมลวดลายที่มีโครงสร้างแบบทแยงมุมคือ ลายราชวัติและลายก้านแย่งเข้ามาแทนที่ลายดอกกลอย ลวดลายดังกล่าวนี้ปรากฏในงานศิลปกรรมจำนวนมากที่ร่วมสมัยกันโดยเฉพาะงานตกแต่งผนังอาคารและงานสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ที่ยังคงมีหลักฐานให้เห็นถึงปัจจุบัน

พัฒนาการด้านลวดลายในสมุดภาพยังสะท้อนถึงสภาพบ้านเมืองและสังคมในแต่ละช่วงเวลาด้วยเช่นกันดังจะเห็นได้ว่า สมุดภาพที่สร้างในสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งเป็นช่วงเวลาที่บ้านเมืองมีความเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมากส่งผลให้ช่างฝีมือได้รับการอุปถัมภ์อย่างเต็มที่จึงมีเวลาและทรัพยากรมากพอที่จะให้ความสำคัญกับการประดับตกแต่งด้วยลวดลายและรายละเอียดต่าง ๆ ที่ปรากฏในงานเป็นอย่างมากและด้วยเหตุที่บ้านเมืองมีความสงบสุขไม่มีศึกสงครามมาเป็นเวลายาวนานทำให้เกิดความต่อเนื่องของฝีมือช่างที่แสดงออกมาทางรูปแบบที่ผ่านการสั่งสมตลอดจนการ

ผสมผสานแรงบันดาลใจจากหลายแหล่งที่มาอย่างยาวนานจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตน ลักษณะดังที่กล่าวมานี้ยังแสดงให้เห็นถึงธรรมชาติของช่างที่คุ้นเคยกับการดัดแปลงรูปแบบจากภายนอกที่นำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจเข้ากับรูปแบบที่มีอยู่จนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตนที่แตกต่างไปจากแหล่งที่มา ทั้งนี้ในการดัดแปลงดังกล่าวจำเป็นต้องอาศัยทั้งทักษะชั้นสูงและความรู้ความเข้าใจทางด้านรูปแบบศิลปะเป็นอย่างดีที่ถ่ายทอดต่อมาจนเป็นแบบแผนของช่างในสมัยอยุธยาตอนปลาย

ในขณะที่สมัยธนบุรีซึ่งเป็นช่วงเวลาที่บ้านเมืองมีสงครามต่อเนื่องมาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์นั้นแทบจะไม่ปรากฏลวดลายที่มีพัฒนาการอย่างใหม่ รูปแบบที่ปรากฏโดยมากแล้วจะเป็นรูปแบบเดิมที่เคยมีมาตั้งแต่ครั้งอยุธยาแต่จะถูกตัดทอนรายละเอียดและความวิจิตรประดิดประดอยลงแม้ว่าจะยังมีความพยายามที่จะคงความสำคัญของรายละเอียดภายในลวดลายเอาไว้ รูปแบบที่ปรากฏยังแสดงให้เห็นถึงการขาดความต่อเนื่องของงานช่างและการเปลี่ยนแปลงด้านปัจจัยการผลิตดังจะเห็นได้ว่างานที่ใช้โทนสีสดใสซึ่งเป็นที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งน่าจะเป็นการใช้สีที่นำเข้ามาจากจีนหรือแหล่งอื่นจะขาดหายไปในช่วงเวลานี้พบแต่เพียงงานที่ใช้โทนสีแบบที่หาในท้องถิ่นได้ง่ายและประหยัดกว่า ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้น่าจะเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงสภาวะหลังสงครามที่ส่งผลต่อทรัพยากรทั้งทางช่างและทางเศรษฐกิจตลอดจนความสัมพันธ์ทางการค้าการต่างประเทศที่สะดุดหยุดลงจนกระทั่งเริ่มที่จะฟื้นตัวกลับมาในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่จะสังเกตได้ว่ารูปแบบและลวดลายประดับตกแต่งแบบเดิมจะเริ่มกลับมาปรากฏในงานอีกครั้ง

ช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เป็นช่วงที่มีความพยายามที่จะฟื้นฟูงานช่างให้กลับมาดีดังเดิมเห็นได้จากการนำเอาลวดลายไทยประเพณีเดิมที่เคยมีมาก่อนตั้งแต่ครั้งบ้านเมืองยังดี (อยุธยา) กลับมาฟื้นฟูปรับปรุงควบคู่ไปกับความเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบที่จะแตกต่างไปจากเดิมอย่างค่อยเป็นค่อยไปตั้งแต่ในปลายรัชกาลที่ 1 ต่อเนื่องมาในสมัยรัชกาลที่ 2 (ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24) ที่เริ่มเห็นเป็นรูปเป็นร่างจนกระทั่งมีลักษณะเฉพาะเป็นแบบแผนของตัวเองได้ชัดเจนที่สุดในสมัยรัชกาลที่ 3 ลวดลายในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการด้านรูปแบบที่เป็นผลมาจากการเปิดกว้างทางความคิดและการรับเอาอิทธิพลด้านรูปแบบจากจีนและตะวันตกเข้ามาอย่างกว้างขวางอีกครั้งหนึ่งอีกทั้งยังเป็นหลักฐานที่ทำให้ทราบว่าไทยมีการเปิดรับความเจริญทางวัสดุและเทคโนโลยีที่คิดค้นขึ้นใหม่เข้ามาอย่างต่อเนื่องตลอดมาสะท้อนถึงการเป็นศูนย์กลางทางการค้าและการปกครองในภูมิภาคทั้งจากทางตะวันออกและตะวันตก

นอกจากนี้ พัฒนาการทางด้านลวดลายยังสะท้อนถึงลักษณะเฉพาะของช่างไทยในทุกยุคสมัยซึ่งก็คือความสามารถในการเลือกใช้รูปแบบจากศิลปะอื่นนำมาดัดแปลงเข้าเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะของตนได้อย่างกลมกลืนและมีความยืดหยุ่นในปรับเปลี่ยนให้เข้ากับพื้นที่สร้างงานตลอดจนการนำไปใช้งานในลักษณะต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสมอีกด้วย

ตารางแนบท้าย : ตารางแจกแจงการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพ

ตารางที่ 4 : ตารางแสดงการตรวจสอบลักษณะสีที่ใช้และโทนสีที่ใช้ในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้

	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ผู้เก็บรักษาเอกสาร	ขนาดเล่ม (ซม.)		ลักษณะสีที่ใช้		โทนสีที่ใช้				
					กว้าง	ยาว	Tempera	Gouache	Hue	สีสดใส	Shade	Tint	
1	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1	วัดหัวกระบือ บางขุนเทียน			Tempera		Hue	สีสดใส			
2	อยุธยา	2362	MS Pali a 27	Bodleian Library Oxford	9.5	66.0	Tempera		Hue	สีสดใส			
3	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	Museum fuer Asiatische Kunst Berlin	23.0	51.4	Tempera		Hue	ปิดทองเยอะมาก			น้ำเงินคราม
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	หอสมุดแห่งชาติ	30.0	52.0	Tempera	Gouache	Hue		Shade		Cobalt Blue
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	หอสมุดแห่งชาติ	23.0	52.0	Tempera	Gouache	Hue		Shade		
4	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	หอสมุดแห่งชาติ	11.2	60.0	Tempera		Hue	Pastel	Shade	เทา	โทนตุ่นสีอ่อน
5	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	Chester Beatty Library	11.1	62.0	Tempera		Hue		Shade		
6	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2	พิพิธภัณฑ์วัดสุวรรณภูมิ สุพรรณบุรี	11.0	64.0	Tempera		Hue		Shade		
7	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	Asian Art Museum, San Francisco	12.7	61.0	Tempera	สีดำพื้น	Hue		Shade		พื้นภาพดำสนิท
8	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*	Chester Beatty Library	12.0	62.0	Tempera		Hue		Shade		
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*	Chester Beatty Library	13.0	64.0		Gouache	Hue		Shade		Blue : New Color
9	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526	British Library	12.8	59.8	Tempera		Hue				
	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	Chester Beatty Library		37.0	Tempera		Hue		Shade	เทา	
10	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1		13.4	68.8		Gouache	Hue		Shade		เข้มจนดำสนิท ไล่สี
11	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I	Honolulu Academy of Art				Gouache			Shade		
12	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)	วัดดอนกอก อ.บ้านลาด เพชรบุรี	13.0	69.0		Gouache			Shade		Ultramarine Blue
13	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710	BL / Oriental n India Office Coll.	13.8	64.0	Tempera	Gouache				เทา	พื้นหลังสีเทา
14	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12	New York Library	14.3	67.0	Tempera	Gouache	Hue		Shade	Tint	Cobalt Blue
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*	Chester Beatty Library	13.0	64.0		Gouache	Hue		Shade		Blue : New Color
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	หอสมุดแห่งชาติ	30.0	52.0	Tempera	Gouache	Hue		Shade		Cobalt Blue
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	หอสมุดแห่งชาติ	23.0	52.0	Tempera	Gouache	Hue		Shade		
18	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)	British Library	13.8	67.8		Gouache			Shade		
19	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	British Library	14.5	65.6		Gouache	Hue		Shade	Tint	
20	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	British Library				Gouache	Hue		Shade	Tint	
	รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	British Library	14.0	68.0		Gouache	สีเคมี		Shade	Tint	Ultm+สีเคมี+ปิดทอง

N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้

ตารางที่ 5 : ตารางแสดงการตรวจสอบมุมมอง สัดส่วน และองค์ประกอบภาพในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้

	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	มุมมองภาพ		องค์ประกอบภาพ		สัดส่วนภาพบุคคลกับอาคาร			สัดส่วนบุคคลเทียบกับอาคาร / ฉากป่า				มุมมองภาพอาคาร			
				Front	Iso	1	2	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4
				1. Front View		1. สัญลักษณ์เพื่อสื่อสาร		1. เน้นภาพบุคคลขนาดใหญ่			1. เน้นภาพบุคคลขนาดใหญ่		4. เพดานสูงมาก		1. ภาพด้านหน้าไม่ปรากฏ "พื้น" ในพื้นที่ปิด			
				2. แบบ ISOMETRIC		2. องค์ประกอบตกแต่ง		2. สัดส่วนใกล้ความจริง			2. บุคคลเล็กลงใกล้ความจริง				2. Birds' Eyes View (เห็นพื้น)			
				มุมหักแบบต้นฉบับ		จำนวนมาก		?? พื้นที่ว่างด้านบนภายในอาคารสูง			3. มีพื้นที่ภายใน(เพดาน)สูง / เสมือนจริง				3. One-Point Pers		4. Perspective	
1	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1	CROP		1		1			1							
2	อยุธยา	2362	MS Pali a 27	Front		1		1			1				1			
3	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	Front	Iso	1	2	1			1				1	2	3	
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	Front	Iso		2		2	3		2	3	4	1	2	3	
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	Front	Iso		2		2	3		2	3	4	1	2	3	
4	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	Front		1			2			2			1	2	3	
5	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	CROP		1		1			1				1			
6	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2	Front	Iso	1		1	2		1	2	3		1	2	3	
7	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	CROP	Iso	1		1	2		1	2			1	2	3	
8	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*	Front	Iso	1			2	3		2	3	4	1	2		
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*	CROP		1			2			2			1	2		
9	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526	ข้อมูลไม่เพียงพอ							ข้อมูลไม่เพียงพอ							
	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	Front	Iso	ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ					ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ							
10	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1	CROP	Iso	1		1				2						
11	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I	CROP		1			2			2						
12	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)	CROP		1			2			2			1	ข้อมูลไม่เพียงพอ		
13	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710	CROP		1			2			2			1	2	ข้อมูลไม่เพียงพอ	
14	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12	CROP	Iso	1			2			2			1	2		
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*	CROP		1			2			2			1	2		
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	Front	Iso		2		2	3		2	3	4	1	2	3	
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	Front	Iso		2		2	3		2	3	4	1	2	3	
18	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)	CROP	Iso	1			2			2			1	2		
19	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	CROP		1	2		2			2			1	2		
20	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	Front	Iso	1			2			2	3	4	1	2	3	
	รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	Front-R	Per		2 ยั้วเยี้ย	เสมือนจริงแบบตะวันตก					เสมือนจริง				เสมือนจริง	

N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้

ตารางแนบท้าย : ตารางแจกแจงการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพ

ตารางที่ 6 : ตารางแสดงการตรวจสอบการกั้นพื้นที่และชุดฐานรองรับอาคารในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้

	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	การกั้นพื้นที่ภายใน				ชุดฐานรองรับบัลลังก์และอาคาร					
				ผ้าม่าน	ห่วงกลม	ฉากไม้	ผนัง	ฐานสิงห์ 1. สัดส่วนชาสิงห์สูงมาก 2. ชาสิงห์สูงเท่า ๆ กับหน้ากระดานอื่น	ฐานบัว	แท่นกล่อง	ยกพื้นไม้	วัสดุใหม่	
1	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1					ฐานสิงห์		แท่นกล่อง			
2	อยุธยา	2362	MS Pali a 27	ผ้าม่าน	ห่วงกลม			ฐานสิงห์			ยกพื้นไม้		
3	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	ผ้าม่าน	ห่วงกลม		ลายแผง	ฐานสิงห์			ยกพื้นไม้		
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	น้อยมาก	ห่วงกลม		ลายแผง	เตี้ย ถี่			ยกพื้นไม้		หน้ากระดานชั้นเตี้ย ๆ ลายเล็ก ๆ ถี่ ๆ
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	น้อยมาก	ห่วงกลม	ฉากไม้			เตี้ย ถี่		ยกพื้นไม้		หน้ากระดานชั้นเตี้ย ๆ ลายเล็ก ๆ ถี่ ๆ
4	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	ผ้าม่าน				ฐานสิงห์					ฐานสิงห์ไม่มีลวดลาย มีกระจังมุม-ระเบียบชุดฐานต่างจากอยุธยา
5	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340					ฐานสิงห์			ยกพื้นไม้		
6	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2					ฐานสิงห์	ฐานบัว		ยกพื้นไม้		
7	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85					ฐานสิงห์					ฐานสิงห์สูงแต่ไม่เท่าอยุธยา ท้องสิงห์โค้งคิดพื้นไม่มีบัวหงาย ลายถี่เ
8	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*	ผ้าม่าน	ห่วงกลม		ลายแผง	ฐานสิงห์			ยกพื้นไม้		ฐานสิงห์ใกล้กับ 2006.27.85 (พ.ศ 2334)
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*					เตี้ย ถี่					หน้ากระดานชั้นเตี้ย ๆ ลายเล็ก ๆ ถี่ ๆ
9	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526										
	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355										
10	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1									ตอไม้	ภาพตอไม้แบบธรรมชาติ คล้ายในภาพทัศน์ที่มีมา
11	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I					เริ่มเตี้ย					ฐานสิงห์เริ่มเตี้ยลง เส้นเริ่มนิ่งแข็ง แต่ยังใกล้สมัยร.1 ลวดลา
12	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)					ฐานสิงห์			ยกพื้นไม้		
13	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710					ฐานสิงห์					ชุดฐานสิงห์รองรับเจดีย์ทุกามณี
14	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12					ฐานสิงห์			ยกพื้นไม้		
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*					เตี้ย ถี่					หน้ากระดานชั้นเตี้ย ๆ ลายเล็ก ๆ ถี่ ๆ
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	น้อยมาก	ห่วงกลม		ลายแผง	เตี้ย ถี่			ยกพื้นไม้		หน้ากระดานชั้นเตี้ย ๆ ลายเล็ก ๆ ถี่ ๆ
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	น้อยมาก	ห่วงกลม	ฉากไม้			เตี้ย ถี่		ยกพื้นไม้		หน้ากระดานชั้นเตี้ย ๆ ลายเล็ก ๆ ถี่ ๆ
18	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)	ผ้าม่าน	ห่วงกลม	สินเทา		เตี้ย ถี่			ยกพื้นไม้		หน้ากระดานชั้นเตี้ย ๆ ลายเล็ก ๆ ถี่ ๆ
19	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	ผ้าม่าน				เตี้ย ถี่				ดินอ่อนอิคาลี	
20	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	ผ้าม่าน				เตี้ย ถี่	ฐานบัว		ยกพื้นไม้	กระจกลี	หน้ากระดานชั้นเตี้ย ๆ ลายเล็ก ๆ ถี่ ๆ
	รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418					ฐานสิงห์		แท่นกล่อง			ไม่เน้นฐานสิงห์ ประดับลายเล็กถี่เป็นระเบียบ

N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้

ตารางที่ 7 : ตารางแสดงการตรวจสอบภาพสัตว์ ต้นไม้ และพุ่มพฤกษ์ในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้

	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ภาพสัตว์					ภาพต้นไม้และพุ่มพฤกษ์							
				ชุกชน สัตว์ธรรมชาติ ท่าทาง แบบจีน	1 1 สัตว์หิมพานต์แบบจีนแท้ 2. สัตว์หิมพานต์แบบจีนปนไทย 3. สัตว์หิมพานต์แบบไทย	2	3	สัตว์คู่	ลายเส้น 2. แสงเงาในพุ่มมีน้ำหนักมากขึ้น tone on tone 3. รองพุ่มพฤกษ์ด้วยสีดำเป็นเงา 4. ใช้แปรงขยี้เป็นพุ่ม ไม่ตัดเส้น	เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงขยี้	1 1. ไม้ดอกขนาดใหญ่แบบจีน 4. ต้นไม้เสมือนจริง 2. = แบบที่ 1 ลายเส้นเริ่มแข็งตอกเป็นrepeatซ้ำ ๆ 3. ไม้ยืนต้นเน้นพุ่มใบลักษณะเหมือนจริงมากขึ้น	2	3	4
1	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1	ชุกชน	1	2		สัตว์คู่	ลายเส้น				1			
2	อยุธยา	2362	MS Pali a 27	ชุกชน		2		สัตว์คู่	ลายเส้น	เข้มบนอ่อน			1		3	
3	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	ชุกชน	1	2	3	สัตว์คู่	ลายเส้น	เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม	1		แบบจีน	
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10			2	3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	นิ่งแข็ง		2	3		น้อยมาก		เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
4	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	เริ่มแข็ง		2	3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม		2	3	
5	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340				3	สัตว์คู่	ลายเส้น	เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม		2	3	
6	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2				3	สัตว์คู่		เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงวาดพุ่ม			3	
7	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	มหน้ากระดาน					ลายเส้น	เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงวาดพุ่ม			3	
8	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*	นิ่งแข็ง			3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม		2	3	
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*	ตกแต่ง			3			เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
9	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526	ข้อมูลไม่เพียงพอ												
	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ							เงาดำ	แปรงขยี้				
10	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1	นิ่งแข็ง					ลายเส้น			แปรงขยี้			3	
11	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I	N/A			3		ลายเส้น		เงาดำ				3	
12	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)	นิ่งแข็ง			3					แปรงขยี้			3	4
13	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710	ข้อมูลไม่เพียงพอ							เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
14	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12	ข้อมูลไม่เพียงพอ					ลายเส้น		เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*	ตกแต่ง			3			เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10			2	3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	นิ่งแข็ง		2	3		น้อยมาก		เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
18	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)	Western			3		ลายเส้น			แปรงขยี้			3	4
19	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)						ลายเส้น		เงาดำ					4
20	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732						ลายเส้น		เงาดำ					4
	รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418						ภาพทิวทัศน์ทั้งหมดใช้เทคนิคเสมือนจริงแบบตะวันตก							4 W

N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้

ตารางแนบท้าย : ตารางแจกแจงการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพ

ตารางที่ 8 : ตารางแสดงการตรวจสอบภาพภูเขา ผืนน้ำ และท้องฟ้าในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้

	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ภาพผืนแผ่นน้ำ				ภาพภูเขา		ภาพท้องฟ้า					ลายพื้นหลัง
				1 1. วงโค้งเส้นขนานซ้อนกัน 2. ลายคลื่นที่วงด้านบนสุด 3. กลางคลื่น 4. พื้นน้ำตามจริง	2	3	4	เขาไม้	เขามอ	1 1. สีพื้นหลากหลายสีไม่ตามความจริง 0 = สีพื้นโทนแดง-ฟ้าทอง 2. ฟ้าใส่สี (ร.3) 3. ก้อนเมฆ (ขาว-สี)	2 4. Gradient Sky / Dark โทนคล้ำ	3 5. แสงเงาแบบตะวันตก	4	5	Filled ในภาพส่วนใหญ่
1	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1					เขาไม้	เขามอ	1					Filled
2	อยุธยา	2362	MS Pali a 27		2				เขามอ	1					Filled
3	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	1	2	3			เขามอ ++						
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	1		3			เขามอ						
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	1		3			เขามอ						
4	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	1					เขามอ	0					
5	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	1		เป็นชีด			เขามอ	0					
6	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2						เขามอ	1		เมฆฟ้า			
7	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	1					เขามอ	0 + ดำ		3			
8	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*	1	2	รูปแบบไม่เหมือนอยุธยา			เขามอ	0					
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*	1		3			เหมือนจริง	0					
9	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526	(ข้อมูลไม่สมบูรณ์ : ไม่นำมาพิจารณา)											
	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	(ข้อมูลไม่สมบูรณ์ : ไม่นำมาพิจารณา)											
10	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1				4		เขามอ	1	2		G+Dดำสนิท		
11	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I	(ข้อมูลไม่สมบูรณ์ : ไม่นำมาพิจารณา)					เหมือนจริง	1			D		
12	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)			3			เหมือนจริง	1			D ดำสนิท		
13	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710				4	ข้อมูลไม่เพียงพอ		1			D Tint		
14	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12					ข้อมูลไม่เพียงพอ							Filled
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*	1		3			เหมือนจริง	0					
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	1		3			เขามอ						
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	1		3			เขามอ						
18	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)	1		3			เขามอ			3	D ดำสนิท		Filled
19	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)				4		เขามอ		2	3	4	5	
20	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732				4	เสมือนจริงที่ด้ายเขามอ			2	3	D ดำสนิท	5	Filled
	รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418				4 W			ทิวทัศน์ใช้เทคนิคเสมือนจริงแบบตะวันตก				5	

N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้

ตารางที่ 9 : ตารางแสดงการตรวจสอบภาพบุคคลที่ปรากฏในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้

	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ภาพกษัตริย์ ชนชั้นสูง ทิพยบุคคล						วิทยาธร	ภาพกินนร กินรี			พระพุทธ	
				ศิราภรณ์ 1 ศิราภรณ์เตี้ย-สูง 2. อาภรณ์หลากหลาย 3. ขนาดเน้นความสำคัญ	อาภรณ์	ขนาด 4. SFC = Sufficient = เท่าที่จำเป็น PLT = Plenty = ฟุ่มเฟือย ซ้ำ ๆ 5. พักตร์แบบอยุธยา/รตกส(นิ่งแบบพุ่น)	จำนวน	พักตร์	รัศมี 1. ขอบเรียบ 2. ขอบหยัก ซ้อนสี		1 1.ท่อนบนเป็นคนท่อนล่างเป็นนก 2.มนุษย์ติดปีก 3.หน้าแบบตะวันตก	2	3	แบบแผน แบบแผน= องค์ประกอบ ครบ	พักตร์
1	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1	สูง	VARIED	ใหญ่	SFC	อยุธยา	1	ปรากฏ	1				
2	อยุธยา	2362	MS Pali a 27	เริ่มสูง	VARIED	ใหญ่	SFC	อยุธยา	1					แบบแผน	อยุธยา
3	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	สูง	VARIED	ใหญ่	PLT	อยุธยา	1กระหนก		1			N/A	N/A
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	สูง	FOLLOW		PLT	รตกส	วาดไม่เสร็จ					(ดอกบัวแทนพระพุทธ)	
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	สูง	SAME		PLT	รตกส	1-2		1	2		(ดอกบัวแทนพระพุทธ)	
4	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	เริ่มนิ่ง							
5	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	สูงมาก	FOLLOW	ใหญ่	SFC	อยุธยา	1					ราดบัวรองบาท	อยุธยา
6	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2	สูงมาก	FOLLOW		SFC	เริ่มนิ่ง							
7	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	รตกส	2						
8	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*	สูงมาก	SAME		เริ่มมาก	เริ่มนิ่ง	2					ราดบัวรองนั่ง	Local
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*	สูง	FOLLOW		SFC	รตกส	2						
9	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526	สูง	N/A	N/A	N/A	Local	ข้อมูลไม่เพียงพอ						
	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ											
10	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1	สูง	SAME	ใหญ่	SFC	รตกส							
11	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I	สูงมาก	SAME		SFC	รตกส							
12	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)	สูง	N/A		SFC	รตกส							
13	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710	สูงมาก	SAME		SFC	รตกส							
14	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12	สูง	SAME		SFC	รตกส							
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*	สูง	FOLLOW		SFC	รตกส	2						
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	สูง	FOLLOW		PLT	รตกส	วาดไม่เสร็จ					(ดอกบัวแทนพระพุทธ)	
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	สูง	SAME		PLT	รตกส	1-2		1	2		(ดอกบัวแทนพระพุทธ)	
18	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)	สูงมาก	SAME		SFC	รตกส	2						
19	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	สูง	SAME		PLT	รตกส	1-2						
20	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	สูง	SAME		SFC	รตกส	2						
	รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	VARIED-N	SAME	ตามจริง	มากเกิน	รตกส+R	วิจิตร						

N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้

ตารางแนบท้าย : ตารางแจกแจงการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพ

ตารางที่ 10 : ตารางแสดงการตรวจสอบลวดลายบนผืนผ้าในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้

	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ลายผ้าผืน							
				1 1. ลายดอกขนาดใหญ่ 2. ลายดอกใหญ่ที่เล็กลง 3. ลายขนาดเล็กถี่มาก	2	3 4. ลายกูดันดอกลาย 5. ลายราชวัติ/ก้านแย่ง 6. ลายริ้ว	4	5 (เฉพาะเทวดา กษัตริย์ ชนชั้นสูง) ชาวบ้านนุ่งผ้าตาราง 7. ลายแบบใหม่(นอกกรอบ)	6	7	Paper-Like วาดลายผ้าแบบไม่ธรรมชาติ
1	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1	1			4		6		
2	อยุธยา	2362	MS Pali a 27	1			4				
3	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	1	2		4	5			
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10			3	4	5			
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n			3	4	ไม่มาก			
4	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131		2	เริ่มเล็กถี่		5			เริ่มปรากฏ
5	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	1	2		4	5 ร			
6	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2		2		น้อย	5		ผ้าพิพย์	Paper-Like
7	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85		2		4	น้อย			
8	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*		2		น้อยกว่า	5			
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*							7	N/A
9	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526		2		4	5			
	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ							
10	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1		2		4	5			Paper-Like
11	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I			เริ่มถี่		5			Paper-Like
12	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)	ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ							
13	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710			3		5			
14	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12			3		5			Paper-Like
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*							7	N/A
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10			3	4	5			
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n			3	4	ไม่มาก			
18	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)			3	น้อย	5		จีวรดอก	
19	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)			3		5		จีวรดอก	
20	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732			3	4	น้อย			
	รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418			เล็กถี่มาก		5			

N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้

ตารางที่ 11 : ตารางแสดงการตรวจสอบลวดลายประดับพื้นหลังในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้

	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ลวดลายประดับพื้นหลัง								
				เต็มพื้นที่	ไม่ปรากฏ	ดอกใหญ่ ข่อดอกไม้ขนาดใหญ่แบบธรรมชาติและประดิษฐ์ ข่อกระหนกเต็มพื้นที่ ดอกไม้แบบเดียวกัน ขนาดเท่า ๆ กันห่างเท่า ๆ กัน	ธรรมชาติ	กระหนก	ประดิษฐ์	ดมร 1 ดอกไม้ร่วง	ดมร 2 ดอกไม้ร่วง 1. ดอกไม้วางอย่างอิสระ ขนาดไม่เท่ากัน ดอกไม้ร่วง 2. ลายดอกแบบเดียวกัน ขนาดเท่ากัน ระยะห่าง ๆ เท่ากัน	
1	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1	เต็มพื้นที่		ดอกใหญ่	ธรรมชาติ	กระหนก				
2	อยุธยา	2362	MS Pali a 27	เต็มพื้นที่		ดอกใหญ่		กระหนก	ประดิษฐ์	1		
3	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน		ไม่ปรากฏ							
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10		ไม่ปรากฏ		ลายแผงก้านแย่งถี่ ๆ บนพนัง					
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n		ไม่ปรากฏ							
4	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	เทพนม	ไม่ปรากฏ	ดอกกลม			ประดิษฐ์		2	ดอกกลมใหญ่ประดิษฐ์แนวด้านบนเทพนม
5	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340		น้อยมาก				ประดิษฐ์		2	ตำแหน่งเดียว เป็นแถว รูปสามกลีบคว่ำ
6	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2		น้อยมาก	ดอกกลม			ประดิษฐ์		2	ตำแหน่งเดียว เป็นแถวดอกกลมประดิษฐ์
7	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	3 กลีบลายเส้นประดิษฐ์เป็นแนวด้านบน
8	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*		น้อย				ประดิษฐ์		2	ดอก 3 กลีบวางเป็น Grid เต็มพื้นหลัง
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*		ไม่ปรากฏ			กระหนก				ตำแหน่งเดียวออกข่อกระหนก
9	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526		ไม่ปรากฏ							
	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355									
10	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1		ไม่ปรากฏ							
11	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I		ไม่ปรากฏ						2	เต็มพื้นหลัง รูปสามกลีบคว่ำ GRID
12	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)									
13	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710		ไม่ปรากฏ						2	ดอก 5 กลีบธรรมชาติตั้งขึ้น
14	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12	เทพนม					ประดิษฐ์		2	ดอก 3 กลีบวางเป็น Grid เต็มพื้นหลัง
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*		ไม่ปรากฏ			กระหนก				ตำแหน่งเดียวออกข่อกระหนก
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10		ไม่ปรากฏ		ลายแผงก้านแย่งถี่ ๆ บนพนัง					
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n		ไม่ปรากฏ							
18	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)		ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ดอก 3 กลีบเต็มพื้นหลัง-เล็กลง ชิดมาก
19	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	เทพนม	ไม่ปรากฏ						2	ดอกกึ่งธรรมชาติกึ่งประดิษฐ์วางชิดขึ้น
20	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	เต็มพื้นที่	ไม่ปรากฏ			กระหนก	ประดิษฐ์	2	2	ดอก 3 กลีบเต็มพื้นหลัง-เล็กลง
	รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	เต็มพื้นที่	ปิดทองเป็นจำนวนมากทั้งเล่ม			กระหนก	ประดิษฐ์	2	2	ลายกระหนกเต็มพื้นหลัง+ลายพิมพ์เล็ก

N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้ ลายเล็กมาก กระจายห่างเต็มพื้นที่ ลายกระหนกเต็มพื้นหลัง

ตารางแนบท้าย : ตารางแจกแจงการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพ

ตารางที่ 12 : ตารางแสดงการตรวจสอบลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพที่มีการกำหนดอายุไว้

	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ลายประดับกรอบภาพ										
				แถบสี	1 1. ลวดลายไทยประเพณี 2. ขนาดลายเต็มกรอบ เส้นอิสระ วางในระยะห่างพอเหมาะ 3. ขนาดลายเล็กลง จัดวางถี่ ๆ ซ้ำ ๆ	2 ลดทอน ช่องไฟห่าง 5. ลวดลายแบบใหม่Notไทยประเพณี	ลดทอน	3 4. แม่ลายตะวันตก	4	5	แถบ	ระบายสี	ลงรัก สีเดียว บนสีพื้น	เส้นสี บนสีพื้น (รดกส)
1	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1	แถบสี	1	2					ใหญ่	ระบายสี		
2	อยุธยา	2362	MS Pali a 27	แถบสี										
3	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอดิน	แถบสี	1	2	ใหญ่ ซ้ำ ดิดๆกัน				ใหญ่	ระบายสี	ลงรัก	
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	แถบสี	1	(ลายเดียว=ลายเครือเถาที่พบเฉพาะในไตรภูมิ)					ใหญ่	ระบายสี		
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	แถบสี										
4	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	แถบสี										
5	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	แถบสี										
6	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2	แถบสี	1			3			ใหญ่	ระบายสี	ละม้าย	
7	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	แถบสี	บางแถบลงสีไว้ มีเส้นสี		ลดทอน				แคบลง	ระบายสี		เส้นขาว
8	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*		1		ลดทอน				แคบ			เส้นสี
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*		1		ลดทอน	3		5	ใหญ่		ลงรัก	เส้นสี
9	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526											
	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ										
10	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1	แถบสี										
11	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I	แถบสี										
12	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)											
13	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710						4		ใหญ่	ระบายสี		
14	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12	แถบสี										
15	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*		1		ลดทอน	3		5	ใหญ่		ลงรัก	เส้นสี
16	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	แถบสี	1	(ลายเดียว=ลายเครือเถาที่พบเฉพาะในไตรภูมิ)					ใหญ่	ระบายสี		
17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	แถบสี										
18	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)	แถบสี			ลดทอน			5	แคบ			เส้นสี
19	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)				ลดทอน			5	แคบ			เส้นสี
20	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	แถบสี	ลายกรุย		ลดทอน			5	แคบ			เส้นสี
	รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	แถบสี										

N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้ แถบสีธรรมชาติ แถบสี (remark) แถบสีสังเคราะห์ ไม่ปรากฏ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ตารางแนบท้าย : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่นำมาศึกษาทั้งหมด

ตารางที่ 13 : ตารางเปรียบเทียบโทนสีและลักษณะสีที่ใช้ในสมุดภาพที่นำมาศึกษา

กลุ่มอายุ No.		ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ภาพที่วาด (หมายเหตุ)	โทนสีที่ใช้				ลักษณะสีที่ใช้			สรุปข้อสังเกต :
1 = อยุธยาตอนปลาย 2 = รอยต่อ 3 = รัตนโกสินทร์ตอนต้น						Hue	สีสดใส	Shade	Tint	Tempera	Gouache		
1	1	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 6	ไตรภูมิ	Hue				Tempera			อยุธยาตอนปลาย :
1	2	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 5	ไตรภูมิ	Hue				Tempera			1. Tempera Technique Only
1	3	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1		Hue	สีสดใส			Tempera			2. ใช้เนื้อสีแท้ (Hue) เท่านั้น
1	4	อยุธยา	2362	MS Pali a 27		Hue	สีสดใส			Tempera			3. โทนสีที่เป็นเอกลักษณ์ได้แก่
1	5	อยุธยา		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 3*		Hue				Tempera			โทนสีสดใส ที่ไม่พบในสมัยอื่น
1	6	อยุธยา		สมุดภาพ OR 14068*		Hue	สีสดใส			Tempera			4. โทนสี Pastel
1-2	7	อยุธยา		สมุดภาพ 1984.512***		Hue	Pastel			Tempera			(สีสดใสแต่เป็นโทนสีอ่อน)
1-2	8	อยุธยา		สมุดภาพ Thai MS 7***		Hue	Pastel			Tempera			ยังคงทำต่อในช่วงรอยต่อ
1-2	9	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 7	ไตรภูมิ	Hue				Tempera			
1-2	10	Trans		สมุดภาพ 1984.501***		Hue	Pastel			Tempera			ปลายอยุธยา ธนบุรี
1-2	11	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1341*		Hue	Pastel			Tempera			ถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ :
1-2	12	Trans		สมุดภาพ Thai MS 6***		Hue				Tempera			1. ยังใช้เทคนิค Tempera
2	13	Trans		สมุดภาพ OR 14255*		Hue	Pastel			Tempera			เหมือนเดิมแต่โทนสีเปลี่ยนไป
2	14	Trans		สมุดภาพ IO Pali 207*	พระสงฆ์อภิธรรม	Hue	Pastel			Tempera			เป็นโทนหม่นมากขึ้น
2	15	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เล่มที่ 128		Hue	Pastel			Tempera			
2	16	Trans		สมุดภาพ 1993.11.1.-7***		Hue	Pastel			Tempera			
2	17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	ไตรภูมิ	Hue	ปิดทองเยอะมาก			Tempera		น้ำเงินคราม	
2	18	Trans		สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 1*	อสุภกรรมฐาน	Hue	Pastel			Tempera			
2	19	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เล่มที่ 131	อสุภกรรมฐาน	Hue	Pastel	Shade	เทา	Tempera		โทนตุ่นสีอ่อน	
2	20	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	พระสงฆ์อภิธรรม	Hue		Shade		Tempera			
2	21	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1344*		Hue		Shade		Tempera			
2	22	Trans		สมุดภาพธรรมปริยาย เล่มที่ 26		Hue				Tempera			
2	23	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรมย่อ เล่มที่ 130		Hue				Tempera			
2	24	Trans		สมุดภาพพระมหาคุณคำร้อง เล่มที่ 115		Hue	Pastel			Tempera			
2-3	25	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 1*		Hue				Tempera			
2-3	26	Trans		สมุดภาพ 1984.511***		Hue			เทา	Tempera		พื้นหลังสีเทา (natural)	
2-3	27	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 2	มีแค่ภาพโปรดนรก	Hue		Shade		Tempera			
2	28	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2		Hue		Shade		Tempera			
2-3	29	Trans		สมุดภาพ Thai MS 4***	ภาพพระมาลัย	Hue		Shade		Tempera			
3	30	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	ภาพพระมาลัย	Hue		Shade		Tempera	สีดำพื้น	พื้นภาพดำสนิท	รัตนโกสินทร์ตอนต้น :
3	31	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*		Hue		Shade		Tempera			1. เทคนิคระบายแบบ Gouache
3	32	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526		Hue				Tempera			เริ่มพบในช่วงกลางพศ 24
3	33	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	ไตรภูมิ	Hue		Shade	เทา	Tempera			2. โทนสีที่นิยมคือโทนหม่นคล้ำ
3	34	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย	Hue		Shade			Gouache	สีเข้มจนดำสนิท เริ่มไล่สี	และเริ่มทึบ (ดูจากรอยแปรง)
3	35	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I				Shade			Gouache		3. สีโทนผสมขาว (Tint) ปรากฏ
3	36	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 1	ไตรภูมิ	Hue				Tempera			ในช่วงปลายสมัย ร.3
3	37	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพ OR 14704				Shade	เทา	Tempera	Gouache	พื้นหลังสีเทา	4. โทนสีจากวัสดุอย่างใหม่ช่วย
3	38	รตกส-ร 3		สมุดภาพ 2013.50***		Hue		Shade		Tempera		พื้นสีดำ	บอกอายุได้โดยเฉพาะสีน้ำเงิน
3	39	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)				Shade			Gouache	Ultramarine Blue	จาก Indigo(เดิม)เป็น
3	40	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710	ภาพพระมาลัย				เทา	Tempera	Gouache	พื้นหลังสีเทา	Prussian Blue และต่อมาเป็น
3	41	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12		Hue		Shade	Tint	Tempera	Gouache	Cobalt Blue	Ultramarine
3	42	รตกส-ร 2		สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม	ภาพพระมาลัย	Hue		Shade		Tempera	Gouache		5. สีเคมีระบายแบบสี Poster
3	43	รตกส-ร 2		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย	Hue		Shade	เทา	Tempera		ผ้าม่านสีเทาน้ำเงินตุ่น ๆ	ทึบตลอดระนาบนิยมมาก
3	44	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2	ภาพพระมาลัย	Hue		Shade		Tempera	Gouache		สมัย ร.4 ขึ้นไป
3	45	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย	Hue		Shade		Tempera	Gouache		
3	46	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 2	ภาพพระมาลัย	Hue				Tempera		เขียวสด Cobalt Blue	
3	47	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*		Hue		Shade			Gouache	Blue : New Color	
3	48	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	ไตรภูมิ	Hue		Shade		Tempera	Gouache	Cobalt Blue	
3	49	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก	ไตรภูมิ	Hue		Shade		Tempera	Gouache		
3	50	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)				Shade			Gouache		
3	51	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 8	ไตรภูมิ	Hue		Shade		Tempera			
3	52	รตกส-ร 3		สมุดภาพ OR 13703	คำสอนพระมาลัย	Hue		Shade	Tint		Gouache	ใช้Tint+Gouacheเป็นหลัก	
3	53	รตกส-ร 3		สมุดภาพ OR 14027		Hue		Shade	Tint	Tempera	Gouache		
3	54	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	ภาพพระมาลัย	Hue		Shade	Tint		Gouache		
10	55	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	ภาพพระมาลัย	Hue		Shade	Tint		Gouache		
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1325	ภาพพระมาลัย	สีเคมี		Shade	Tint		Gouache	สีเคมี ทึบ	
10		ร.4 +		สมุดภาพ ADD 15347**	ภาพพระมาลัย			Shade	Tint		Poster	สีดำเป็นพื้นหลัก	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 13912	ภาพพระมาลัย			Shade	Tint		Poster		
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14115	ภาพพระมาลัย			Shade	Tint		Poster	Ultramarine Blue	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14117	ภาพพระมาลัย			Shade			Poster		
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14389	ภาพพระมาลัย	Hue		Shade			Poster	Ultramarine Blue	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14559	ภาพพระมาลัย	Hue		Shade			Poster	Mixed Blue	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14664	ภาพพระมาลัย			Shade			Poster		
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14731	ภาพพระมาลัย	Pale		Shade	Tint	Tempera	Gouache		
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1321	ภาพพระมาลัย	สีเคมี		Shade			Poster		
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1322	ภาพพระมาลัย	สีเคมี		Shade	Tint		Poster		
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1356	ภาพพระมาลัย	สีเคมี		Shade		Tempera	Poster	ใช้สีขาวมาก	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1361	ภาพพระมาลัย			Shade	Tint Pale		Poster		
10		ร.4 +		สมุดภาพ 1984.508***				Shade	Tint		Poster		
10		รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	ภาพพระมาลัย	สีเคมี		Shade	Tint		Gouache	Ultmarn+สีเคมี+ปิดทองมาก	

10 = เกินขอบเขตการศึกษา N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถถอดได้ ข้อมูลไม่มากพอ

ตารางแนบท้าย : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่นำมาศึกษาทั้งหมด

ตารางที่ 14 : ตารางเปรียบเทียบมุมมอง สัดส่วน และองค์ประกอบภาพในสมุดภาพที่นำมาศึกษา

กลุ่มอายุ	No.	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ภาพที่วาด (หมายเหตุ)	มุมมองภาพ		องค์ประกอบภาพ		สัดส่วนภาพบุคคลกับอาคาร			สัดส่วนบุคคลเทียบกับอาคาร / ฉากบ้า			
						Front	Iso	1	2	1	2	3	1	2	3	4
1 = อยุธยาตอนปลาย 2 = รอยต่อ 3 = รัตนโกสินทร์ตอนต้น						1. Front View 2. แบบ ISOMETRIC มุมหักแบบต้นหตกล		1. สัญลักษณ์เพื่อสื่อสาร 2. องค์ประกอบตกแต่ง จำนวนมาก		1. เน้นภาพบุคคลขนาดใหญ่ 2. สัดส่วนใกล้ความจริง 3.พื้นที่ว่างด้านบนภายในอาคารสูงมาก			1. เน้นภาพบุคคลขนาดใหญ่/ 4. เพดานสูงมาก 2. บุคคลเล็กลงใกล้ความจริง 3. มีพื้นที่ภายใน(เพดาน)สูง / เสมือนจริง			
1	1	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 6	ไตรภูมิ	Front		1		1	2		1			
1	2	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 5	ไตรภูมิ	Front		1		1			1			
1	3	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1		CROP		1		1			1			
1	4	อยุธยา	2362	MS Pali a 27		Front		1		1			1			
1	5	อยุธยา		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 3*		CROP										
1	6	อยุธยา		สมุดภาพ OR 14068*		Front		1			2			2		
1-2	7	อยุธยา		สมุดภาพ 1984.512***		CROP		1					ข้อมูลไม่เพียงพอ			
1-2	8	อยุธยา		สมุดภาพ Thai MS 7***		Front		1		1			1			
1-2	9	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 7	ไตรภูมิ	Front		1		1			1			
1-2	10	Trans		สมุดภาพ 1984.501***		CROP		1		1				2		
1-2	11	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1341*		Front	Iso	1			2			2		
1-2	12	Trans		สมุดภาพ Thai MS 6***		Front		1			2			2	เริ่มสูง	
2	13	Trans		สมุดภาพ OR 14255*		Front		1		1	2			2		
2	14	Trans		สมุดภาพ IO Pali 207*	พระสุวดอภิธรรม	CROP		1		1			1			
2	15	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 128		Front		1		1			1	ภาพคนธรรพ์ขนาดเล็กแต่เด่น		
2	16	Trans		สมุดภาพ 1993.11.1.-7***		Front		1		1				2		
2	17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	ไตรภูมิ	Front	Iso	1	2	1			1			
2	18	Trans		สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 1*	อสุภกรรมฐาน	Front	Iso	1		1			1			
2	19	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	อสุภกรรมฐาน	Front		1			2			2		
2	20	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	พระสุวดอภิธรรม	CROP		1		1			1			
2	21	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1344*		CROP		1		1	2			2		
2	22	Trans		สมุดภาพธรรมปริยาย เลขที่ 26		Front		1		1			1	2		
2	23	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรมย่อ เลขที่ 130		Front		1			2			2		
2	24	Trans		สมุดภาพพระมหาคุณคำร้อง เลขที่ 115		Front	Iso	1			2			2		
2-3	25	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 1*		CROP		1								
2-3	26	Trans		สมุดภาพ 1984.511***		CROP		1		1	2		1			
2-3	27	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 2	มีแค่ภาพโปรดนรก	CROP		1					1			
2	28	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2		Front	Iso	1		1	2		1	2	3	
2-3	29	Trans		สมุดภาพ Thai MS 4***	ภาพพระมาลัย	Front	มุมหัก		2		2			2		
3	30	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	ภาพพระมาลัย	CROP	Iso	1		1	2		1	2		
3	31	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*		Front	Iso	1			2	3		2	3	4
3	32	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526		ข้อมูลไม่เพียงพอ							ข้อมูลไม่เพียงพอ			
3	33	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	ไตรภูมิ	Front	Iso	ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ					ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ			
3	34	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย	CROP	Iso	1		1				2		
3	35	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I		CROP		1			2			2		
3	36	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 1	ไตรภูมิ	Front	Iso	1		1	2	3	1	2	3	
3	37	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพ OR 14704		Front	Iso	1			2			2		
3	38	รตกส-ร 3		สมุดภาพ 2013.50***		CROP		1		1	2		ข้อมูลไม่เพียงพอ			
3	39	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดอนกอก(พระมาลัย)		CROP		1			2			2		
3	40	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710	ภาพพระมาลัย	CROP		1			2			2		
3	41	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12		CROP	Iso	1			2			2		
3	42	รตกส-ร 2		สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม	ภาพพระมาลัย	Front	Iso	1		1	2			2		
3	43	รตกส-ร 2		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย	CROP		1		1	2		1	2		
3	44	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2	ภาพพระมาลัย	CROP		1	2	1	2		สวรรค์	2		
3	45	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเขื่อน เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย	Front		1		1	2			2		
3	46	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเขื่อน เล่มที่ 2	ภาพพระมาลัย	CROP	Iso		2		2		สวรรค์	2		
3	47	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*		CROP		1			2			2		
3	48	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	ไตรภูมิ	Front	Iso		2		2	3		2	3	4
3	49	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	ไตรภูมิ	Front	Iso		2		2	3		2	3	4
3	50	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)		CROP	Iso	1			2			2		
3	51	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 8	ไตรภูมิ	Front	Iso	1	some		2	some		2	3	
3	52	รตกส-ร 3		สมุดภาพ OR 13703	คำสอนพระมาลัย	Front		1			2			2	3	
3	53	รตกส-ร 3		สมุดภาพ OR 14027		Front		1			2			2	3	
3	54	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	ภาพพระมาลัย	CROP		1	2		2			2		
10	55	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	ภาพพระมาลัย	Front	Iso	1			2			2	3	4
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1325	ภาพพระมาลัย	Front	Iso	1			2				เสมือนจริง	
10		ร.4 +		สมุดภาพ ADD 15347**	ภาพพระมาลัย	Front-R		Crop ภาพคนไม่เต็มตัว			2	ตามจริง			เสมือนจริง	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 13912	ภาพพระมาลัย	Front-R	Per	1				ตามจริง			เสมือนจริง	คนเล็กมาก
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14115	ภาพพระมาลัย	CROP	Iso		2			ตามจริง			เสมือนจริง	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14117	ภาพพระมาลัย	Front-R	Per	1				ตามจริง			เสมือนจริง	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14389	ภาพพระมาลัย	Front-R	Per	1				ตามจริง			เสมือนจริง	คนเล็กมาก
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14559	ภาพพระมาลัย	เทพชุมนุม	Iso		2 ชั้นเยี่ย			ตามจริง			เสมือนจริง	คนเล็กมาก
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14664	ภาพพระมาลัย	Front-R	Iso		2			ตามจริง			เสมือนจริง	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14731	ภาพพระมาลัย	Front	Iso	1				ตามจริง			เสมือนจริง	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1321	ภาพพระมาลัย	Front-R	Per	1				ตามจริง			เสมือนจริง	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1322	ภาพพระมาลัย	Front-R	Per	1	2			ตามจริง		เทพชุมนุม	เสมือนจริง	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1356	ภาพพระมาลัย	Front-R	Per	1			2	ตามจริง		เทพชุมนุม	เสมือนจริง	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1361	ภาพพระมาลัย	Front-R	Per	1				ตามจริง			เสมือนจริง	
10		ร.4 +		สมุดภาพ 1984.506***		ข้อมูลไม่เพียงพอ			2		2	ตามจริง			เสมือนจริง	
10		รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	ภาพพระมาลัย	Front-R	Per		2 ชั้นเยี่ย	เสมือนจริงแบบตะวันตก					เสมือนจริง	

10 = เกินขอบเขตการศึกษา N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้ ข้อมูลไม่มากพอ

ตารางแนบท้าย : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่นำมาศึกษาทั้งหมด

ตารางที่ 15 : ตารางเปรียบเทียบภาพบุคคลในสมุดภาพที่นำมาศึกษา

กลุ่มอายุ	No.	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ภาพที่วาด (หมายเหตุ)	ภาพกษัตริย์ ชนชั้นสูง พิพยบุคคล						วิทยาธร	ภาพกินนร กินรี			พระพุทธ	
						ศิราภรณ์	อาภรณ์	ขนาด	จำนวน	พักตร์	รัศมี		1	2	3	แบบแผน	พักตร์
1 = อยุธยาตอนปลาย 2 = รอยต่อ 3 = รัตนโกสินทร์ตอนต้น						1 ศิราภรณ์เตี้ย-สูง 2. อาภรณ์หลากหลาย 3. ขนาดเน้นความสำคัญ	1 ศิราภรณ์เตี้ย-สูง 2. อาภรณ์หลากหลาย 3. ขนาดเน้นความสำคัญ	4. SFC = Sufficient = เท่าที่จำเป็น PLT = Plenty = ฟุ่มเฟือย ซ้ำ ๆ 5. พักตร์แบบอยุธยาวรกต(นิ่งแบบหุ่น)			1. ของเรียบ 2. ของหรูซับซ้อนสี		1.ท่อนบนเป็นคนท่อนล่างเป็นนก 2.มนุษย์ดิคอิก 3.หน้าแบบตะวันตก			แบบแผน-องค์ประกอบครบ	
1	1	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 6	ไตรภูมิ	เตี้ย	VARIED	ใหญ่	SFC	อยุธยา	1		1			แบบแผน	อยุธยา
1	2	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 5	ไตรภูมิ	เตี้ย	VARIED	ใหญ่	SFC	อยุธยา	1		1			รัศมี	อยุธยา
1	3	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1		สูง	VARIED	ใหญ่	SFC	อยุธยา	1	ปรากฏ	1				
1	4	อยุธยา	2362	MS Pali a 27		เริ่มสูง	VARIED	ใหญ่	SFC	อยุธยา	1					แบบแผน	อยุธยา
1	5	อยุธยา		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 3*													
1	6	อยุธยา		สมุดภาพ OR 14068*		เตี้ย	VARIED	เท่ากัน	SFC	อยุธยา	1					แบบแผน	อยุธยา
1-2	7	อยุธยา		สมุดภาพ 1984.512***													
1-2	8	อยุธยา		สมุดภาพ Thai MS 7***		เริ่มสูง	VARIED	เท่ากัน	SFC	อยุธยา	1						
1-2	9	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 7	ไตรภูมิ	เตี้ย	VARIED	ใหญ่	SFC		1	ปรากฏ	1				
1-2	10	Trans		สมุดภาพ 1984.501***		สูง	N/A	เท่ากัน	SFC	อยุธยา							
1-2	11	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1341*		สูงมาก	VARIED	เท่ากัน	SFC	Local							
1-2	12	Trans		สมุดภาพ Thai MS 6***		สูงมาก	VARIED	เท่ากัน	SFC	อยุธยา			1				
2	13	Trans		สมุดภาพ OR 14255*		สูง	VARIED	เท่ากัน	SFC	อยุธยา	1	ปรากฏ					
2	14	Trans		สมุดภาพ IO Pali 207*	พระสาวกอภิธรรม	สูง	VARIED	ใหญ่	SFC	อยุธยา	1						
2	15	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 128		เตี้ย	SAME	N/A	SFC	อยุธยา		ปรากฏ	1				
2	16	Trans		สมุดภาพ 1993.11.1.-7***		สูง	VARIED	เท่ากัน	SFC++	อยุธยา	1		1				
2	17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	ไตรภูมิ	สูง	VARIED	ใหญ่	PLT	อยุธยา	1กระหนก		1			N/A	N/A
2	18	Trans		สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 1*	อสุภกรรมฐาน	สูง	SAME	ใหญ่	SFC	Local							
2	19	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	อสุภกรรมฐาน	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	เริ่มนิ่ง							
2	20	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	พระสาวกอภิธรรม	สูงมาก	FOLLOW	ใหญ่	SFC	อยุธยา	1					ราดบัวรองเท้า	อยุธยา
2	21	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1344*		สูงมาก	VARIED	เท่ากัน	SFC	Local							
2	22	Trans		สมุดภาพธรรมปริยาย เลขที่ 26				ใหญ่	SFC	Local	1	ภาพสัตตปริภัณฑ์+ภิกษุนุ่งแบบพระจีน			จีวรเฉี่ยวตะขาบ	ล้านนา?	
2	23	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรมย่อ เลขที่ 130		เตี้ย	SAME	เท่ากัน	SFC	Local							
2	24	Trans		สมุดภาพพระมหาคุณดำร้อง เลขที่ 115		เตี้ย	VARIED	เท่ากัน	SFC	อยุธยา	1						
2-3	25	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 1*		สูง	SAME	ใหญ่	SFC	Local	1		กวาง				
2-3	26	Trans		สมุดภาพ 1984.511***		สูง	FOLLOW	ใหญ่	SFC	อยุธยา	1						
2-3	27	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 2	มีแต่ภาพโปรดนรก	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	เริ่มนิ่ง	1		สิงห์หน้าเป็นมนุษย์ (สัตว์ผสม)				
2	28	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2		สูงมาก	FOLLOW		SFC	เริ่มนิ่ง							
2-3	29	Trans		สมุดภาพ Thai MS 4***	ภาพพระมาลัย	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	PLT	รดกส		กระหนก					
3	30	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	ภาพพระมาลัย	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส	2						
3	31	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*		สูงมาก	SAME		เริ่มมาก	เริ่มนิ่ง	2					ราดบัวรองนั่ง	Local
3	32	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526		สูง	N/A	N/A	N/A	Local	ข้อมูลไม่เพียงพอ						
3	33	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	ไตรภูมิ	ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ											
3	34	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย	สูง	SAME	ใหญ่	SFC	รดกส							
3	35	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I		สูงมาก	SAME		SFC	รดกส							
3	36	รดกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 1	ไตรภูมิ	สูง	SAME		SFC	รดกส	2	ปรากฏ	1				
3	37	รดกส-ร 2-3		สมุดภาพ OR 14704		สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	Local	1	รัศมีระบายสีเทา = ไม่พบในเล่มอื่น					
3	38	รดกส-ร 3		สมุดภาพ 2013.50***		เริ่มสูง	SAME	เท่ากัน	SFC	N/A							
3	39	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดอนกอก(พระมาลัย)		สูง	N/A		SFC	รดกส							
3	40	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710	ภาพพระมาลัย	สูงมาก	SAME		SFC	รดกส							
3	41	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12		สูง	SAME		SFC	รดกส							
3	42	รดกส-ร 2		สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม	ภาพพระมาลัย	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส	2					ภิกษุนุ่งแบบพระจีน	
3	43	รดกส-ร 2		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส							
3	44	รดกส-ร 3		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2	ภาพพระมาลัย	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC++	รดกส	1						
3	45	รดกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเชิงเล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส	2						
3	46	รดกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเชิงเล่มที่ 2	ภาพพระมาลัย	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	PLT	รดกส	New						
3	47	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*		สูง	FOLLOW		SFC	รดกส	2						
3	48	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	ไตรภูมิ	สูง	FOLLOW		PLT	รดกส	วาดไม่เสร็จ					(ดอกบัวแทนพระพุทธ)	
3	49	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก	ไตรภูมิ	สูง	SAME		PLT	รดกส	1-2		1	2		(ดอกบัวแทนพระพุทธ)	
3	50	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)		สูงมาก	SAME		SFC	รดกส	2						
3	51	รดกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 8	ไตรภูมิ	สูง	SAME		SFC	รดกส	2	ปรากฏ				ไม่ครบ	รดกส
3	52	รดกส-ร 3		สมุดภาพ OR 13703	คำขอพระมาลัย	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส	เทพนมในเล่มนี้ เริ่มปรากฏบุคคลมากกว่า 1 ในภาพเดียวกัน						
3	53	รดกส-ร 3		สมุดภาพ OR 14027		สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส			นกหน้าเป็นคน(สัตว์ผส		3		
3	54	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	ภาพพระมาลัย	สูง	SAME		PLT	รดกส	1-2						
10	55	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	ภาพพระมาลัย	สูง	SAME		SFC	รดกส	2						
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1325	ภาพพระมาลัย	สูง	VARIED	เล็กมาก	SFC	รดกส	2						
10		ร.4 +		สมุดภาพ ADD 15347**	ภาพพระมาลัย	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC++	รดกส	2						
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 13912	ภาพพระมาลัย	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส							
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14115	ภาพพระมาลัย	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส	2						
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14117	ภาพพระมาลัย	VARIED-N	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส	2						
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14389	ภาพพระมาลัย	VARIED-N	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส	2						
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14559	ภาพพระมาลัย	VARIED-N	SAME	เท่ากัน	PLT	Local	New						
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14664	ภาพพระมาลัย	VARIED-N	SAME	เท่ากัน	PLT	รดกส							
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14731	ภาพพระมาลัย	VARIED-N	SAME	เท่ากัน	PLT	รดกส	New						
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1321	ภาพพระมาลัย	สูงมาก	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส							
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1322	ภาพพระมาลัย	สูง	SAME	เท่ากัน	PLT	รดกส							
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1356	ภาพพระมาลัย	VARIED-N	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส	2						
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1361	ภาพพระมาลัย	VARIED-N	SAME	เท่ากัน	SFC	รดกส	New					ภิกษุนุ่งจีวรลายดอก	
10		ร.4 +		สมุดภาพ 1984.508***		VARIED-N	SAME	เท่ากัน	PLT	รดกส	ข้อมูลไม่เพียงพอ						
10		รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	ภาพพระมาลัย	VARIED-N	SAME	ตามจริง	มากเกิน	รดกส+R	วิจิตร						

10 = เกินขอบเขตการศึกษา N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้ ข้อมูลไม่มากพอ

ตารางแนบท้าย : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่นำมาศึกษาทั้งหมด

ตารางที่ 16 : ตารางเปรียบเทียบภาพสัตว์ ต้นไม้ และพุ่มพฤกษ์ในสมุดภาพที่นำมาศึกษา

กลุ่มอายุ	No.	ยุคสมัย	ปีที่สร้าง	เลขที่เอกสาร	ภาพที่วาด (หมายเหตุ)	ภาพสัตว์					ภาพต้นไม้และพุ่มพฤกษ์							
						ชุกชน	1	2	3	สัตว์คู่	ลายเส้น	เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงขยี้	1	2	3	4
1 = อยุธยาตอนปลาย						สัตว์ธรรมชาติ	1 สัตว์หิมพานต์แบบจีนแท้				2. แสงเงาในพุ่มมีน้ำหนักมากขึ้น tone on tone				1. ต้นไม้ดอกขนาดใหญ่แบบจีน 4. เสมือนจริง			
2 = รอยต่อ						ท่าทาง	2. สัตว์หิมพานต์แบบจีนปนไทย				3. รองพุ่มพฤกษ์ด้วยสีดำเป็นเงา				2. = 1 แต่เส้นเริ่มแข็ง ดอกเป็นrepeatซ้ำ ๆ			
3 = รัตนโกสินทร์ตอนต้น						แบบจีน	3. สัตว์หิมพานต์แบบไทย				4. ใช้แปรงขยี้เป็นพุ่ม ไม่ตัดเส้น				3. ไม่ยืนต้นเน้นพุ่มใบลักษณะเหมือนจริงมากขึ้น			
1	1	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 6	ไตรภูมิ	ชุกชน	1	2	3	สัตว์คู่	ลายเส้น				1		อยุธยา	
1	2	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 5	ไตรภูมิ	ชุกชน		2	3		ลายเส้น				1		อยุธยา	
1	3	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1		ชุกชน	1	2			ลายเส้น				1			
1	4	อยุธยา	2362	MS Pali a 27		ชุกชน		2		สัตว์คู่	ลายเส้น	เข้มบนอ่อน			1		3	
1	5	อยุธยา		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 3*		ชุกชน	1	2			ลายเส้น				1			
1	6	อยุธยา		สมุดภาพ OR 14068*		ชุกชน	1	2	3	สัตว์คู่	ลายเส้น	เข้มบนอ่อน			1		3	
1-2	7	อยุธยา		สมุดภาพ 1984.512***							ลายเส้น				1			
1-2	8	อยุธยา		สมุดภาพ Thai MS 7***		ชุกชน		2		สัตว์คู่	ลายเส้น				1		3	
1-2	9	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 7	ไตรภูมิ	ชุกชน	1	2	3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน			1		3	
1-2	10	Trans		สมุดภาพ 1984.501***		ชุกชน	N/A	N/A	3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน			1		3	
1-2	11	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1341*		ชุกชน				สัตว์คู่	ลายเส้น	เข้มบนอ่อน			1	2	3	
1-2	12	Trans		สมุดภาพ Thai MS 6***								เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม			3	
2	13	Trans		สมุดภาพ OR 14255*								เข้มบนอ่อน		แปรงแปะ		2	3	
2	14	Trans		สมุดภาพ IO Pali 207*	พระสวดอภิธรรม	ชุกชน				สัตว์คู่	ลายเส้น	เข้มบนอ่อน					3	
2	15	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 128		ชุกชน		2			ลายเส้น				1			
2	16	Trans		สมุดภาพ 1993.11.1.-7***		ชุกชน			3		ลายเส้น				1		3	
2	17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	ไตรภูมิ	ชุกชน	1	2	3	สัตว์คู่	ลายเส้น	เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม	1		แบบจีน	
2	18	Trans		สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 1*	อสุภกรรมฐาน						ลายเส้น	เข้มบนอ่อน				2	3	
2	19	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	อสุภกรรมฐาน	เริ่มแข็ง		2	3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม		2	3	
2	20	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	พระสวดอภิธรรม				3	สัตว์คู่	ลายเส้น	เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม		2	3	
2	21	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1344*		ชุกชน		2	3			เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม			3	
2	22	Trans		สมุดภาพธรรมปริยาย เลขที่ 26				2	3		ลายเส้น			แปรงแปะ	1		3	
2	23	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรมย่อ เลขที่ 130		นิ่ง แข็ง	Style ดู Local มาก		3		ลายเส้น					2		
2	24	Trans		สมุดภาพพระมหาคุณคำร้อง เลขที่ 115		นิ่ง แข็ง					ลายเส้น	เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม			3	
2-3	25	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 1*		นิ่ง แข็ง					ลายเส้น	เข้มบนอ่อน					abstract	
2-3	26	Trans		สมุดภาพ 1984.511***		เอี้ยวตัวจีน	N/A	N/A	3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม			3	
2-3	27	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 2	มีแค่ภาพโปรดนาค	นิ่ง แข็ง			3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม		2	3	
2	28	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2					3	สัตว์คู่		เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงวาดพุ่ม			3	
2-3	29	Trans		สมุดภาพ Thai MS 4***	ภาพพระมาลัย													
3	30	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	ภาพพระมาลัย						ลายเส้น	เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงขยี้			3	
3	31	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*		นิ่งแข็ง			3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน		แปรงวาดพุ่ม		2	3	
3	32	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526		ข้อมูลไม่เพียงพอ												
3	33	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	ไตรภูมิ	ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ							เงาดำ	แปรงขยี้				
3	34	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย	นิ่งแข็ง					ลายเส้น			แปรงขยี้			3	
3	35	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I		N/A			3		ลายเส้น		เงาดำ				3	
3	36	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 1	ไตรภูมิ	ชุกชน	1	2	3	ยังทำคู่ฉากรอ	ลายเส้น	เข้มบนอ่อน	เริ่มมี			2	3	
3	37	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพ OR 14704		เอี้ยวตัวจีน			3		ลายเส้น		เงาดำ	แปรงแปะใบ				4
3	38	รตกส-ร 3		สมุดภาพ 2013.50***		ข้อมูลไม่เพียงพอ			3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน		นิ่งแข็งมาก			3	
3	39	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)		นิ่งแข็ง			3					แปรงขยี้			3	4
3	40	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710	ภาพพระมาลัย	ข้อมูลไม่เพียงพอ							เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
3	41	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12		ข้อมูลไม่เพียงพอ					ลายเส้น		เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
3	42	รตกส-ร 2		สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม	ภาพพระมาลัย						ลายเส้น		เงาดำ				3	4
3	43	รตกส-ร 2		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย	นิ่ง แข็ง					ลายเส้น						3	
3	44	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2	ภาพพระมาลัย						ลายเส้น		เงาดำ	แปรงขยี้		2		4
3	45	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย						ลายเส้น							4
3	46	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 2	ภาพพระมาลัย						ลายเส้น	เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงขยี้		2		4
3	47	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*		ตกแต่ง			3			เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
3	48	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	ไตรภูมิ			2	3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน	เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
3	49	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก	ไตรภูมิ	นิ่งแข็ง		2	3		น้อยมาก		เงาดำ	แปรงขยี้			3	4
3	50	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)		Western			3		ลายเส้น			แปรงขยี้			3	4
3	51	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 8	ไตรภูมิ			2	3	ยังทำการรอ	ลายเส้น		เงาดำ	แปรงขยี้			3	
3	52	รตกส-ร 3		สมุดภาพ OR 13703	คำสอนพระมาลัย						ลายเส้น		เงาดำ					4
3	53	รตกส-ร 3		สมุดภาพ OR 14027		นิ่ง แข็ง			3		ลายเส้น			แปรงแปะใบ				4
3	54	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	ภาพพระมาลัย						ลายเส้น		เงาดำ					4
10	55	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	ภาพพระมาลัย						ลายเส้น		เงาดำ					4
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1325	ภาพพระมาลัย	เหมือนจริง												4
10		ร.4 +		สมุดภาพ ADD 15347**	ภาพพระมาลัย						ลายเส้น			ใช้ฟูกัน				4
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 13912	ภาพพระมาลัย								เงาดำ	แปรงขยี้				4 W
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14115	ภาพพระมาลัย								เงาดำ	แปรงขยี้		2		4
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14117	ภาพพระมาลัย								เงาดำ	แปรงขยี้				4
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14389	ภาพพระมาลัย									แปรงขยี้				4
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14559	ภาพพระมาลัย	นำกลับมา			3		ลายเส้น	เข้มบนอ่อน	เงาดำ					4
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14664	ภาพพระมาลัย						ลายเส้น		เงาดำ	แปรงขยี้				4
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14731	ภาพพระมาลัย								เงาดำ	แปรงขยี้		2		4
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1321	ภาพพระมาลัย								เงาดำ	แปรงขยี้				4 W
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1322	ภาพพระมาลัย								เงาดำ	แปรงขยี้				4 W
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1356	ภาพพระมาลัย								เงาดำ	แปรงขยี้				4 W
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1361	ภาพพระมาลัย						ลายเส้น		เงาดำ	แปรงขยี้				4
10		ร.4 +		สมุดภาพ 1984.508***		ข้อมูลไม่เพียงพอ												
10		รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	ภาพพระมาลัย						ภาพทิวทัศน์ทั้งหมดใช้เทคนิคเสมือนจริงแบบตะวันตก							4 W

10 = เกินขอบเขตการศึกษา | N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้ | ข้อมูลไม่มากพอ | อยุธยา ไม่ยืนต้นระบายสีตัดเส้นใบเลียนแบบธรรมชาติ | W=Western

ตารางแนบท้าย : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่นำมาศึกษาทั้งหมด

ตารางที่ 17 : ตารางเปรียบเทียบภาพผืนน้ำ ภูเขา และท้องฟ้าในสมุดภาพที่นำมาศึกษา

กลุ่มอายุ 1 = อยุธยาตอนปลาย 2 = รอยต่อ 3 = รัตนโกสินทร์ตอนต้น	No.	ยุคสมัย	ปีที่สร้าง	เลขที่เอกสาร	ภาพที่วาด (หมายเหตุ)	ภาพผืนแผ่นน้ำ 1. วงโค้งเส้นขนานซ้อนกัน 2. ลายคลื่นทั่วด้านบนสุด 3. กลางคลื่น 4. พื้นน้ำตามจริง				ภาพภูเขา		ภาพท้องฟ้า 1. สีพื้นหลากหลายสีไม่ตามความจริง 0 = สีพื้นโทนแดง-ฟ้า 2. ฟ้าใส่สี (1,3) 4. Gradient Sky / Dark โทนคล้ำ 3. ก้อนเมฆ (ขาว-สี) 5. แสงเงาแบบตะวันตก					ลายพื้นหลัง Filled ในภาพ ส่วนใหญ่
						1	2	3	4	เขาไม้	เขามอ	1	2	3	4	5	
1	1	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 6	ไตรภูมิ	1	2				เขามอ ++						
1	2	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 5	ไตรภูมิ	1					เขามอ ++						Filled
1	3	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1						เขาไม้	เขามอ	1					Filled
1	4	อยุธยา	2362	MS Pali a 27			2				เขามอ	1					Filled
1	5	อยุธยา		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 3*							เขามอ	1					
1	6	อยุธยา		สมุดภาพ OR 14068*		1				เขาไม้	เขามอ	1					Filled
1-2	7	อยุธยา		สมุดภาพ 1984.512***							เขามอ	1					
1-2	8	อยุธยา		สมุดภาพ Thai MS 7***								1					Upper
1-2	9	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 7	ไตรภูมิ	1					เขามอ						
1-2	10	Trans		สมุดภาพ 1984.501***							เขามอ	1					
1-2	11	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1341*		1					เขามอ	1					
1-2	12	Trans		สมุดภาพ Thai MS 6***							เขามอ	0					
2	13	Trans		สมุดภาพ OR 14255*							เขามอ	1		เมฆจีน			Filled
2	14	Trans		สมุดภาพ IO Pali 207*	พระสวดอภิธรรม						เขามอ	1					
2	15	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 128						เขาไม้		1					หิมพานต์
2	16	Trans		สมุดภาพ 1993.11.1.-7***								1					Filled
2	17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอดิน	ไตรภูมิ	1	2	3			เขามอ ++						
2	18	Trans		สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 1*	อสุภกรรมฐาน	1						1		3			
2	19	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	อสุภกรรมฐาน	1					เขามอ	0					
2	20	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	พระสวดอภิธรรม	1		เป็นชิด			เขามอ	0					
2	21	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1344*							เขามอ	1					
2	22	Trans		สมุดภาพธรรมปริยาย เลขที่ 26		1					เขามอ						
2	23	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรมย่อ เลขที่ 130								ไม่ได้ลงสี					Filled
2	24	Trans		สมุดภาพพระมหาคุณคำร้อง เลขที่ 115		1					เขามอ	0		เมฆจีน			
2-3	25	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 1*								1					
2-3	26	Trans		สมุดภาพ 1984.511***		1	2				เขามอ	1		3			
2-3	27	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 2	มีแค่ภาพโปรดนก						เขามอ	0					
2	28	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2							เขามอ	1		เมฆฟ้า			
2-3	29	Trans		สมุดภาพ Thai MS 4***	ภาพพระมาลัย							0					Upper
3	30	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	ภาพพระมาลัย	1					เขามอ	0 + ดำ		3			
3	31	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*		1	2	รูปแบบไม่เหมือนอยุธยา			เขามอ	0					
3	32	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526		(ข้อมูลไม่สมบูรณ์ : ไม่นำมาพิจารณา)											
3	33	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	ไตรภูมิ	(ข้อมูลไม่สมบูรณ์ : ไม่นำมาพิจารณา)											
3	34	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย				4		เขามอ	1	2		G+Dดำสนิท		
3	35	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I		(ข้อมูลไม่สมบูรณ์ : ไม่นำมาพิจารณา)					เหมือนจริง	1			D		
3	36	รัตกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 1	ไตรภูมิ	1		3			เขามอ						
3	37	รัตกส-ร 2-3		สมุดภาพ OR 14704							เขามอ				DTint+Shade		
3	38	รัตกส-ร 3		สมุดภาพ 2013.50***		ข้อมูลไม่เพียงพอ						1					
3	39	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)				3			เหมือนจริง	1			D ดำสนิท		
3	40	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710	ภาพพระมาลัย				4	ข้อมูลไม่เพียงพอ		1			D Tint		
3	41	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12						ข้อมูลไม่เพียงพอ							Filled
3	42	รัตกส-ร 2		สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม	ภาพพระมาลัย				4		ฉากหลัง		ใส่เงา		4 Dark		
3	43	รัตกส-ร 2		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย				4		เขามอ	0				5	
3	44	รัตกส-ร 3		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2	ภาพพระมาลัย				4		เขามอ		2		4	แสงขาวในภาพ	
3	45	รัตกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเขื่อน เล่มที่ 1	ภาพพระมาลัย				4						DTint+Shade	5	Filled
3	46	รัตกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเขื่อน เล่มที่ 2	ภาพพระมาลัย				4		เขามอ		2		4	5	
3	47	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*		1		3			เหมือนจริง	0					
3	48	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	ไตรภูมิ	1		3			เขามอ						
3	49	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/n	ไตรภูมิ	1		3			เขามอ						
3	50	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)		1		3			เขามอ			3	D ดำสนิท		Filled
3	51	รัตกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 8	ไตรภูมิ	1		3			เขามอ						
3	52	รัตกส-ร 3		สมุดภาพ OR 13703	คำสอนพระมาลัย										DTint+Shade		
3	53	รัตกส-ร 3		สมุดภาพ OR 14027					4		เขามอ		2		DTint+Shade	5	
3	54	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	ภาพพระมาลัย				4		เขามอ		2	3	4	5	
10	55	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	ภาพพระมาลัย				4	เหมือนจริงที่คล้ายเขามอ			2	3	D ดำสนิท	5	Filled
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1325	ภาพพระมาลัย				สีพื้น			สีเคมี	ใส่เงา		DTint+Shade		
10		ร.4 +		สมุดภาพ ADD 15347**	ภาพพระมาลัย						เขามอ	สีเคมี			ดำสนิท		
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 13912	ภาพพระมาลัย				4		เขามอ	สีเคมี		เมฆจริง	ดำสนิท	5	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14115	ภาพพระมาลัย				4		เขามอ	สีเคมี			ดำสนิท		
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14117	ภาพพระมาลัย				4		เขามอ	สีเคมี	2	เมฆจริง	ดำสนิท	5	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14389	ภาพพระมาลัย				4 W		เมฆจริง	สีเคมี	2	เมฆจริง		5	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14559	ภาพพระมาลัย				4		เขามอ	สีเคมี	2	เมฆจริง	4 Dark		Filled
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14664	ภาพพระมาลัย				4		เขามอ	สีเคมี	2	เมฆจีน	Dark		
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14731	ภาพพระมาลัย				4		เมฆจริง	สีเคมี	2			5	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1321	ภาพพระมาลัย				4 W		เมฆจริง	สีเคมี	2	เมฆจริง	ดำสนิท	5	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1322	ภาพพระมาลัย				4 W		เมฆจริง	สีเคมี	2	เมฆจริง	DTint+Shade	5	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1356	ภาพพระมาลัย				4 W		เมฆจริง	สีเคมี	2	เมฆจริง		5	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1361	ภาพพระมาลัย				4 W		เขามอ	สีเคมี	2	เมฆจีน	โทนใหม่		
10		ร.4 +		สมุดภาพ 1984.508***													
10		รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	ภาพพระมาลัย				4 W			ทิวทัศน์ใช้เทคนิคเหมือนจริงแบบตะวันตก				5		

10 = เกินขอบเขตการศึกษา N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้ ข้อมูลไม่มากพอ

ตารางแนบท้าย : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่นำมาศึกษาทั้งหมด

ตารางที่ 18 : ตารางเปรียบเทียบลวดลายบนผ้าผืนในสมุดภาพที่นำมาศึกษา

กลุ่มอายุ 1 = อยุธยาตอนปลาย 2 = รอยต่อ 3 = รัตนโกสินทร์ตอนต้น	No.	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ผู้เก็บรักษาเอกสาร	ภาพที่วาด (หมายเหตุ)	ลายผ้าผืน 1. ลายดอกขนาดใหญ่ 2. ลายดอกใหญ่ที่เล็กลง 3. ลายขนาดเล็กลิ่มา	2	3 4. ลายกุดั่นดอกลาย 5. ลายรชวิติ/ก้านแย่ง	4	5 (เฉพาะเทวดา กษัตริย์ ขุนชั้นสูง) ชาวบ้านนุ่งผ้าทาง 7. ลายแบบใหม่(นอกกรอบ)	6	7	Paper-Like วาดลายผ้าแบบไม่ธรรมชาติ
1	1	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 6	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร	ไตรภูมิ	1	2		4	น้อยมาก			
1	2	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 5	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร	ไตรภูมิ	1			4				
1	3	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1	วัดหัวกระบือ บางขุนเทียน		1			4		6		
1	4	อยุธยา	2362	MS Pali a 27	Bodleian Library Oxford		1			4				
1	5	อยุธยา		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 3*	วัดปากคลอง อ.บ้านแหลม เพชรบุรี									
1	6	อยุธยา		สมุดภาพ OR 14068*	British Library		1			4				
1-2	7	อยุธยา		สมุดภาพ 1984.512***	Harvard Art Museums								กรุยเชิง	
1-2	8	อยุธยา		สมุดภาพ Thai MS 7***	New York Publ. Library		1	2		4				
1-2	9	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 7	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร	ไตรภูมิ		2		4				
1-2	10	Trans		สมุดภาพ 1984.501***	Harvard Art Museums			2		4	5 ร			
1-2	11	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1341*	Chester Beatty Library			2		4	5 ร	6		
1-2	12	Trans		สมุดภาพ Thai MS 6***	New York Publ. Library			2		4	5			
2	13	Trans		สมุดภาพ OR 14255*	British Library			2		4	5 ร			
2	14	Trans		สมุดภาพ IO Pali 207*	British Library	พระสตอภิธรรม	1	2		4		6		
2	15	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 128	หอสมุดแห่งชาติ		ปรากฏแต่ภาพกินนรกินรีและฤาษี ไม่มีภาพผ้านุ่ง							
2	16	Trans		สมุดภาพ 1993.11.1.-7***	San Francisco Art Museum			2		4	(ข้อมูลไม่เพียงพอ)			
2	17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	Museum fuer Asiatische Kunst Berlin	ไตรภูมิ	1	2		4	5			
2	18	Trans		สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 1*	สุพรรณบุรี	อสุภกรรมฐาน		2			5			
2	19	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	หอสมุดแห่งชาติ	อสุภกรรมฐาน		2	เริ่มเล็กลิ่		5			เริ่มปรากฏ
2	20	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	Chester Beatty Library	พระสตอภิธรรม	1	2		4	5 ร			
2	21	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1344*	Chester Beatty Library			2		4	5 ร			Paper-Like
2	22	Trans		สมุดภาพธรรมปริยาย เลขที่ 26	หอสมุดแห่งชาติ		1	2		4	มีความเป็นล้านนาสูง			
2	23	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรมย่อ เลขที่ 130	หอสมุดแห่งชาติ				3		5		7	
2	24	Trans		สมุดภาพพระมหาคุณคำร้อง เลขที่ 115	หอสมุดแห่งชาติ		1	2		4	5	ขนาดบุคคลเล็กมาก ลายผ้าจึงเล็กไปด้วย		
2-3	25	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 1*	วัดลาด อ.เมือง จ.เพชรบุรี		1			4				
2-3	26	Trans		สมุดภาพ 1984.511***	Harvard Art Museums		smaller	2		4				
2-3	27	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 2	วัดลาด อ.เมือง จ.เพชรบุรี	มีแค่ภาพโปดนรก			3		5			Paper-Like
2	28	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2	พิพิธภัณฑ์วัดสุวรรณภูมิ สุพรรณบุรี			2		น้อย	5		ผ้าทิพย์	Paper-Like
2-3	29	Trans		สมุดภาพ Thai MS 4***	Wellcome Library	ภาพพระมาลัย		2		4				
3	30	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	Asian Art Museum, San Francisco	ภาพพระมาลัย		2		4	น้อย			
3	31	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*	Chester Beatty Library			2		น้อยกว่า	5			
3	32	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526	British Library			2		4	5			
3	33	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	Chester Beatty Library	ไตรภูมิ	ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ							
3	34	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1		ภาพพระมาลัย		2		4	5			Paper-Like
3	35	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I	Honolulu Academy of Art				เริ่มลิ่		5			Paper-Like
3	36	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 1	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร	ไตรภูมิ				4	5		ผ้าทิพย์	Paper-Like
3	37	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพ OR 14704	British Library				3		5			
3	38	รตกส-ร 3		สมุดภาพ 2013.50***	San Francisco Art Museum						5		7	Paper-Like
3	39	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)	วัดดอนกอก อ.บ้านลาด เพชรบุรี		ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ							
3	40	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710	BL / Oriental n India Office Coll.	ภาพพระมาลัย			3		5			
3	41	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12	New York Library				3		5			Paper-Like
3	42	รตกส-ร 2		สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม	วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี	ภาพพระมาลัย			3		5			Paper-Like
3	43	รตกส-ร 2		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1	วัดปากคลอง อ.บ้านแหลม จ.เพชรบุรี	ภาพพระมาลัย		2		4				
3	44	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2	ไม่ทราบข้อมูล	ภาพพระมาลัย			3	4			ผ้าม่าน	Paper-Like
3	45	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 1	วัดศาลาเชื่อน อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี	ภาพพระมาลัย			3	4	5			Paper-Like
3	46	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 2	อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี	ภาพพระมาลัย			3	4	5		จีวรลายดอก	Paper-Like
3	47	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*	Chester Beatty Library								7	N/A
3	48	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	หอสมุดแห่งชาติ	ไตรภูมิ			3	4	5			
3	49	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก	หอสมุดแห่งชาติ	ไตรภูมิ			3	4	ไม่มาก			
3	50	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)	British Library				3	น้อย	5		จีวรดอก	
3	51	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 8	หอสมุดแห่งชาติ พระนคร	ไตรภูมิ			3	4	5	6	ผ้าทิพย์	Paper-Like
3	52	รตกส-ร 3		สมุดภาพ OR 13703	British Library	คำสอนพระมาลัย			3	ดอกลอยแบบไม่เน้นโครงลายแบบเดิม			ผ้าม่าน	Paper-Like
3	53	รตกส-ร 3		สมุดภาพ OR 14027	British Library				3	ดอกลอยแบบไม่เน้นโครงลายแบบเดิม				
3	54	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	British Library	ภาพพระมาลัย			3		5		จีวรดอก	
10	55	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	British Library	ภาพพระมาลัย			3	4	น้อย			
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1325	Chester Beatty Library	ภาพพระมาลัย			3		5			Paper-Like
10		ร.4 +		สมุดภาพ ADD 15347**	British Library	ภาพพระมาลัย			3	4			ยกพื้น	Paper-Like
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 13912	British Library	ภาพพระมาลัย			ลิ่มาก		5-ปิดทอง			
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14115	British Library	ภาพพระมาลัย					5-ปิดทอง		ชาวบ้าน	Paper-Like
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14117	British Library	ภาพพระมาลัย			3		5		7	Paper-Like
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14389	British Library	ภาพพระมาลัย			3		5		7	Paper-Like
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14559	British Library	ภาพพระมาลัย			3		5		7	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14664	British Library	ภาพพระมาลัย			3		5		7	Paper-Like
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14731	British Library	ภาพพระมาลัย			3	4	5		7	Paper-Like
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1321	Chester Beatty Library	ภาพพระมาลัย			3		5	จีวรลายดอก	7	Paper-Like
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1322	Chester Beatty Library	ภาพพระมาลัย			3		5		7	Paper-Like
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1356	Chester Beatty Library	ภาพพระมาลัย					5		7	Paper-Like
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1361	Chester Beatty Library	ภาพพระมาลัย			เล็กลิ่มาก		5	จีวรลายดอก	7	Paper-Like
10		ร.4 +		สมุดภาพ 1984.506***	Harvard Art Museums				เล็กลิ่มาก		5			Paper-Like
10		รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	British Library	ภาพพระมาลัย			เล็กลิ่มาก		5			

10 = เกินขอบเขตการศึกษา N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้ ข้อมูลไม่มากพอ

ตารางแนบท้าย : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่นำมาศึกษาทั้งหมด

ตารางที่ 19 : ตารางเปรียบเทียบลวดลายประดับพื้นหลังในสมุดภาพที่นำมาศึกษา

กลุ่มอายุ No.		ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ลวดลายประดับพื้นหลัง								
					เต็มพื้นที่	ไม่ปรากฏ	ดอกใหญ่	ธรรมชาติ	กระหนก	ประดิษฐ์	ดมร 1	ดมร 2	
1 = อยุธยาตอนปลาย 2 = รอยต่อ 3 = รัตนโกสินทร์ตอนต้น							ช่อดอกไม้ขนาดใหญ่แบบธรรมชาติและประดิษฐ์ ดอกไม้แบบเดียวกัน ขนาดเท่า ๆ กันห่างเท่า ๆ กัน		ช่อกระหนกเต็มพื้นที่		ดอกไม้ร่วง 1. ดอกไม้วางอย่างอิสระ ขนาดไม่เท่ากัน ดอกไม้ร่วง 2. ลายดอกแบบเดียวกัน ขนาดเท่ากัน ระยะห่าง ๆ เท่ากัน		
1	1	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 6									
1	2	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 5	เต็มพื้นที่		ดอกใหญ่			ประดิษฐ์	1		ขนาดและแบบดอกร่วงหลากหลายเต็มพื้นที่
1	3	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1	เต็มพื้นที่		ดอกใหญ่	ธรรมชาติ	กระหนก				
1	4	อยุธยา	2362	MS Pali a 27	เต็มพื้นที่		ดอกใหญ่		กระหนก	ประดิษฐ์	1		
1	5	อยุธยา		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 3*									
1	6	อยุธยา		สมุดภาพ OR 14068*	เต็มพื้นที่		ดอกใหญ่		กระหนก	ประดิษฐ์	1		
1-2	7	อยุธยา		สมุดภาพ 1984.512***	(วาดองค์ประกอบภาพเต็มพื้นที่แล้ว)								
1-2	8	อยุธยา		สมุดภาพ Thai MS 7***	GRID	ไม่ปรากฏ	ดอกกลม			ประดิษฐ์	1	2	ดอกกลมใหญ่ 8 กลีบเป็นแนวด้านบน
1-2	9	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 7		ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์			พุ่มพฤกษ์ใบโพธิ์ตลอดเล่ม
1-2	10	Trans		สมุดภาพ 1984.501***		ไม่ปรากฏ							ฉากหลัง = ต้นไม้ Filled space
1-2	11	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1341*		ไม่ปรากฏ							ฉากหลัง = ต้นไม้ Filled space
1-2	12	Trans		สมุดภาพ Thai MS 6***		ไม่ปรากฏ							ฉากหลัง = ต้นไม้ Filled space
2	13	Trans		สมุดภาพ OR 14255*		ไม่ปรากฏ	SOME : ฉากหลัง = ต้นไม้ Filled space already						ฉากหลัง = ต้นไม้ Filled space
2	14	Trans		สมุดภาพ IO Pali 207*		ไม่ปรากฏ							
2	15	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 128	หิมพานต์	ไม่ปรากฏ			กระหนก	ประดิษฐ์			
2	16	Trans		สมุดภาพ 1993.11.1.-7***	หิมพานต์	ไม่ปรากฏ			กระหนก				
2	17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน		ไม่ปรากฏ							
2	18	Trans		สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 1*	เทพนม	ไม่ปรากฏ			กระหนก				ฉากหลัง = ต้นไม้ Filled space
2	19	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	เทพนม	ไม่ปรากฏ	ดอกกลม			ประดิษฐ์		2	ดอกกลมใหญ่ประดิษฐ์แนวด้านบนเทพนม
2	20	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340		น้อยมาก				ประดิษฐ์		2	ตำแหน่งเดียว เป็นแถว รูปสามกลีบคว่ำ
2	21	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1344*		ไม่ปรากฏ							
2	22	Trans		สมุดภาพธรรมปริยาย เลขที่ 26			ดอกกลม			ประดิษฐ์	1		ดอกกลมใหญ่บ้างคล้ายกงจักรกระจัดกระจาย
2	23	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรมย่อ เลขที่ 130	เต็มพื้นที่				กระหนก	ประดิษฐ์			กระหนกแข็ง แม่ลายแปลก
2	24	Trans		สมุดภาพพระมหาคุณคำร้อง เลขที่ 115		ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ดอกไม้สวรรค์ไม่เล็กไม่ใหญ่ห่างอิสระ
2-3	25	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 1*		ไม่ปรากฏ							
2-3	26	Trans		สมุดภาพ 1984.511***		น้อยมาก	ดอกกลม			ประดิษฐ์		2	ดอกกลมใหญ่ 3+ เป็นแนวด้านบนเทพนม
2-3	27	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 2		ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	
2	28	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2		น้อยมาก	ดอกกลม			ประดิษฐ์		2	ตำแหน่งเดียว เป็นแถวดอกกลมประดิษฐ์
2-3	29	Trans		สมุดภาพ Thai MS 4***		UPPER	ดอกกลม			ประดิษฐ์		2	ดอกกลมใหญ่ประดิษฐ์ วางห่าง ไม่กี่ดอก
3	30	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	3 กลีบลายเส้นประดิษฐ์เป็นแนวด้านบน
3	31	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*		น้อย				ประดิษฐ์		2	ดอก 3 กลีบวางเป็น Grid เต็มพื้นหลัง
3	32	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526		ไม่ปรากฏ							
3	33	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355									
3	34	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1		ไม่ปรากฏ							
3	35	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I		ไม่ปรากฏ						2	เต็มพื้นหลัง รูปสามกลีบคว่ำ GRID
3	36	รัตกสร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 1		ไม่ปรากฏ					สมุดภาพ OR 14115		
3	37	รัตกสร 2-3		สมุดภาพ OR 14704		ไม่ปรากฏ							
3	38	รัตกสร 3		สมุดภาพ 2013.50***		ไม่ปรากฏ							
3	39	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)									
3	40	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710		ไม่ปรากฏ						2	ดอก 5 กลีบธรรมชาติตั้งขึ้น
3	41	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12	เทพนม					ประดิษฐ์		2	ดอก 3 กลีบวางเป็น Grid เต็มพื้นหลัง
3	42	รัตกสร 2		สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม	สวรรค์				กระหนก				
3	43	รัตกสร 2		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1	เต็มพื้นที่		ดอกใหญ่		กระหนก	ประดิษฐ์	1	2	ดอกหลายกลีบคว่ำ ใหญ่ รูปทรงอิสระ
3	44	รัตกสร 3		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2	สวรรค์				กระหนก	ประดิษฐ์		2	ดอก 3 กลีบวางเป็น Grid เต็มพื้นหลัง
3	45	รัตกสร 3		สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 1	สวรรค์				กระหนก	ประดิษฐ์		2	ดอก 3 กลีบวางเป็น Grid เต็มพื้นหลัง
3	46	รัตกสร 3		สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 2		ไม่ปรากฏ			กระหนก				
3	47	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*		ไม่ปรากฏ			กระหนก				ตำแหน่งเดียวออกช่อกระหนก
3	48	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10		ไม่ปรากฏ		ลายแผงก้านแย่งกี่ ๆ บนผนัง					
3	49	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก		ไม่ปรากฏ							
3	50	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)		ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ดอก 3 กลีบเต็มพื้นหลัง-เล็กลง ชิดมาก
3	51	รัตกสร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 8		ไม่ปรากฏ							
3	52	รัตกสร 3		สมุดภาพ OR 13703	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ดอก 3 กลีบเต็มพื้นหลัง-เริ่มเล็กลง
3	53	รัตกสร 3		สมุดภาพ OR 14027	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ดอก 3 กลีบเต็มพื้นหลัง-เล็กลง
3	54	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	เทพนม	ไม่ปรากฏ						2	ดอกกึ่งธรรมชาติกึ่งประดิษฐ์วางชิดขึ้น
10	55	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	เต็มพื้นที่	ไม่ปรากฏ			กระหนก	ประดิษฐ์	2	2	ดอก 3 กลีบเต็มพื้นหลัง-เล็กลง
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1325	เทพนม	ไม่ปรากฏ	ดอกใหญ่		อุณาโลม	ประดิษฐ์		2	ดอก 3 กลีบ+ดอกกลมแบบดัดแปลง
10		ร.4 +		สมุดภาพ ADD 15347**	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ดอกเจ็กลีบหมือนลายพิมพ์กระจายเต็มพื้นที่
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 13912	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ดอกเหมือนลายพิมพ์ วางชิดเต็มพื้นที่
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14115		ไม่ปรากฏ							แม่ลายแปลก ๆ หลายแบบ
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14117	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ดอกเหมือนลายพิมพ์ ขนาดเล็กจิ๋ว
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14389	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ดอกเหมือนลายพิมพ์ วางชิดเต็มพื้นที่
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14559	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ดอกเหมือนลายพิมพ์ วางชิดเต็มพื้นที่
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14664	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ดอกเหมือนลายพิมพ์ กระจายเต็มพื้นที่
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14731	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ลายเล็กมาก กระจายห่างเต็มพื้นที่
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1321	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ดอกเหมือนลายพิมพ์ กระจายเต็มพื้นที่
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1322	เทพนม	ไม่ปรากฏ				ประดิษฐ์		2	ลายเล็กมาก กระจายห่างเต็มพื้นที่
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1356	เทพนม	ไม่ปรากฏ			กระหนก	ประดิษฐ์		2	ลายกระหนกเต็มพื้นหลัง
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1361		ไม่ปรากฏ							
10		ร.4 +		สมุดภาพ 1984.508***	ข้อมูลไม่เพียงพอ					ประดิษฐ์		2	ลายเล็กมาก กระจายห่างเต็มพื้นที่
10		รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	เต็มพื้นที่	ปิดทองเป็นจำนวนมากทั้งเล่ม			กระหนก	ประดิษฐ์	2	2	ลายกระหนกเต็มพื้นหลัง+ลายพิมพ์เล็ก

10 = เกินขอบเขตการศึกษา N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้ ไม่ปรากฏ แต่ฉากหลังเต็มพื้นที่ ไม่ปรากฏ = ภาพพระมาลัย

ตารางแนบท้าย : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่นำมาศึกษาทั้งหมด

ตารางที่ 20 : ตารางเปรียบเทียบลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพที่นำมาศึกษา

กลุ่มอายุ 1 = อยุธยาตอนปลาย 2 = รอยต่อ 3 = รัตนโกสินทร์ตอนต้น	No.	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	ลายประดับกรอบภาพ										
					แถบสี	1 1. ลวดลายไทยประเพณี 2. ขนาดลายเต็มกรอบ เส้นอิสระ วางในระยะห่างพอเหมาะ 3. ขนาดลายเล็กลง จัดวางที่ ๆ ซ้ำ ๆ	2	ลดทอน ลดทอน ช่องไฟห่าง	3 4. แม่ลายตะวันตก 5. ลวดลายแบบใหม่Notไทยประเพณี	4	5	แถบ	ระบายสี	ลงรัก สีเดียว บนสีพื้น	เส้นสี บนสีพื้น (รดกส)
1	1	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 6	แถบสี	1	2						กว้างใหญ่	ระบายสี		
1	2	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 5	แถบสี											
1	3	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1	แถบสี	1	2						ใหญ่	ระบายสี		
1	4	อยุธยา	2362	MS Pali a 27	แถบสี											
1	5	อยุธยา		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 3*	แถบสี	1	2						ใหญ่	ระบายสี		
1	6	อยุธยา		สมุดภาพ OR 14068*	แถบสี	1	2						ใหญ่	ระบายสี		
1-2	7	อยุธยา		สมุดภาพ 1984.512***	แถบสี	1	2						ใหญ่	ระบายสี		
1-2	8	อยุธยา		สมุดภาพ Thai MS 7***	แถบสี	1	2						ใหญ่	ระบายสี		
1-2	9	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 7												
1-2	10	Trans		สมุดภาพ 1984.501***	แถบสี	แถบสี = โทนสีสัมผัสแบบสีเคมีไม่เหมือนสีธรรมชาติเดิม										
1-2	11	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1341*	แถบสี	1		ลดทอน	ซ้ำ ติดๆกัน				ใหญ่	ระบายสี		
1-2	12	Trans		สมุดภาพ Thai MS 6***	แถบสี											
2	13	Trans		สมุดภาพ OR 14255*	แถบสี			ลดทอน					ใหญ่	ระบายสี		
2	14	Trans		สมุดภาพ IO Pali 207*	แถบสี	1	2						ใหญ่	ระบายสี		
2	15	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 128	แถบสี	สีที่ใช้ล้อไปกับภาพ ไม่เป็นสีตามสมัยนิยม										
2	16	Trans		สมุดภาพ 1993.11.1.-7***	แถบสี	1	2	ลดทอน					ใหญ่	ระบายสี		
2	17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน	แถบสี	1	2	ใหญ่ ซ้ำ ติดๆกัน					ใหญ่	ระบายสี	ลงรัก	
2	18	Trans		สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 1*	แถบสี			ลดทอน					ใหญ่	ระบายสี		
2	19	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131	แถบสี											
2	20	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340	แถบสี											
2	21	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1344*	แถบสี	1		ลดทอน					ใหญ่		ลงรัก	
2	22	Trans		สมุดภาพธรรมปริยาย เลขที่ 26		เป็นสมุดภาพปริศนาธรรม(วางภาพเต็มหน้ากระดาษ)										
2	23	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรมย่อ เลขที่ 130	แถบสี	แถบสีลงสีไว้ มีเส้นขาวตรงกลางบาง ๆ ไม่ได้วาดลวดลาย (ไม่เสร็จ?)							ใหญ่	ระบายสี		แดง/ดำบนทอง
2	24	Trans		สมุดภาพพระมหาคุณคำร้อง เลขที่ 115	แถบสี	1		ลดทอน	3				ใหญ่	ระบายสี	ลงรัก	
2-3	25	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 1*	แถบสี											
2-3	26	Trans		สมุดภาพ 1984.511***	แถบสี											
2-3	27	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 2	ดำทอง	1			3				ใหญ่		ลงรัก	
2	28	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2	แถบสี	1			3				ใหญ่	ระบายสี	ละม้าย	
2-3	29	Trans		สมุดภาพ Thai MS 4***	แถบสี	1		ลดทอน	3				ใหญ่		ลงรัก	เส้นขาว
3	30	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	แถบสี	บางแถบลงสีไว้ มีเส้นสี		ลดทอน					แคบลง	ระบายสี		เส้นขาว
3	31	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*		1		ลดทอน					แคบ			เส้นสี
3	32	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526												
3	33	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355	ข้อมูลไม่เพียงพอ : วาดไม่เสร็จ											
3	34	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1	แถบสี											
3	35	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I	แถบสี											
3	36	รดกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 1		1	(ลายเดียว=ลายเครือเถาที่พบเฉพาะในไตรภูมิ)						ใหญ่	ระบายสี		
3	37	รดกส-ร 2-3		สมุดภาพ OR 14704		1		ลดทอน	3				แคบลง		ลงรัก	
3	38	รดกส-ร 3		สมุดภาพ 2013.50***	แถบสี	1		ลดทอน					แคบลง			เส้นสี
3	39	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนกอก(พระมาลัย)												
3	40	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710						4			ใหญ่	ระบายสี		
3	41	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12	แถบสี											
3	42	รดกส-ร 2		สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม	แถบสี	1		ลดทอน			5		ใหญ่			เส้นสี
3	43	รดกส-ร 2		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1	แถบสี	1	2	ลดทอน	ห่างมาก		5		ใหญ่	ระบายสี		เส้นสี
3	44	รดกส-ร 3		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2	แถบสี	1	2			4			ใหญ่	ระบายสี		
3	45	รดกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเขื่อน เล่มที่ 1	แถบสี	1		ลดทอน	3				แคบลง	ระบายสี		
3	46	รดกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเขื่อน เล่มที่ 2	แถบสี	โครงคร่าว	2			4	5		ใหญ่	ระบายสี		เส้นขาว
3	47	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*		1		ลดทอน	3		5		ใหญ่		ลงรัก	เส้นสี
3	48	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10	แถบสี	1	(ลายเดียว=ลายเครือเถาที่พบเฉพาะในไตรภูมิ)						ใหญ่	ระบายสี		
3	49	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก	แถบสี											
3	50	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)	แถบสี			ลดทอน			5		แคบ			เส้นสี
3	51	รดกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 8		1	(ลายเดียว=ลายเครือเถาที่พบเฉพาะในไตรภูมิ)						ใหญ่	ระบายสี		
3	52	รดกส-ร 3		สมุดภาพ OR 13703	แถบสี											
3	53	รดกส-ร 3		สมุดภาพ OR 14027	แถบสี			ลดทอน	3		OX เล็กดี		แคบลง			เส้นสี
3	54	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)				ลดทอน			5		แคบ			เส้นสี
10	55	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	แถบสี	ลายกรุย		ลดทอน			5		แคบ			เส้นสี
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1325		น้อยมาก		ลดทอน	3	4	5		แคบลง	ระบายสี		เส้นขาว
10		ร.4 +		สมุดภาพ ADD 15347**	แถบสี			ลดทอน	3	4	5		ใหญ่	ระบายสี		
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 13912	แถบสี			ลดทอน			5		แคบลง	ระบายสี		เส้นขาว
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14115	แถบสี			ลดทอน			5		แคบลง	ระบายสี		เส้นขาว
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14117	แถบสี											
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14389	แถบสี								แคบมาก			
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14559	แถบสี			ลดทอน			5		กรอบสีดำน	ระบายสี		เส้นขาว
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14664	แถบสี			ลดทอน			5		แคบลง	ระบายสี		เส้นขาว
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14731	เส้นขาง					4	5		แคบลง	ระบายสี		
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1321	แถบสี			ลดทอน			5		แคบลง	ระบายสี		เส้นขาว
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1322	แถบสี											
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1356	แถบสี											
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1361	เส้นขาง											
10		ร.4 +		สมุดภาพ 1984.508***	แถบสี	ข้อมูลไม่เพียงพอ										
10		รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	แถบสี											

10 = เกินขอบเขตการศึกษา N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้ แถบสีธรรมชาติ แถบสี (remark) แถบสีสังเคราะห์ ไม่ปรากฏ

ตารางแนบท้าย : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่นำมาศึกษาทั้งหมด

ตารางที่ 21 : ตารางแสดงข้อสังเกตเรื่องลวดลายเพิ่มเติมจากสมุดภาพที่นำมาศึกษา

กลุ่มอายุ 1 = อยุธยาตอนปลาย 2 = รอยต่อ 3 = รัตนโกสินทร์ตอนต้น	No.	ยุคสมัย	จารึกปีสร้าง	เลขที่เอกสาร	Remarks:	สรุปข้อสังเกตเรื่องลวดลาย
1	1	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 6		**อยุธยาตอนปลาย :**
1	2	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 5		1. นิยมลายดอกลอยขนาดใหญ่ (กุดั่นดอกลอย)
1	3	อยุธยา	2286	สมุดข่อยวัดหัวกระบือเล่มที่ 1		2. ประดับพื้นหลังของภาพเต็มพื้นที่
1	4	อยุธยา	2362	MS Pali a 27		พบทั้งลายกระหนกและลายดอกไม้ทั้งแบบธรรมชาติและลายประดิษฐ์
1	5	อยุธยา		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 3*		วางกระจายเต็มพื้นที่อย่างอิสระ ขนาดหลากหลาย
1	6	อยุธยา		สมุดภาพ OR 14068*	ชุดฐานไม่มีฐานอิงท์ มีแต่บัวบน สัดส่วน!!	สร้างสมดุลด้วยการจัดน้ำหนักองค์ประกอบ (ไม่ใช่การทำซ้ำ ๆ)
1-2	7	อยุธยา		สมุดภาพ 1984.512***		3. ลวดลายประดับกรอบภาพเป็นลวดลายไทยประเพณี
1-2	8	อยุธยา		สมุดภาพ Thai MS 7***	ลาย BG ดูแตกต่าง	ใช้เทคนิคระบายสีตัดเส้นเป็นหลัก แถบสีขนาดใหญ่
1-2	9	อยุธยา		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 7	อาจจะเก่าถึงอยุธยาตอนปลาย	
1-2	10	Trans		สมุดภาพ 1984.501***		**ปลายอยุธยา ธนบุรี ถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ :**
1-2	11	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1341*	ฉากไม่ใช่งานจริง+เส้นขาวลวดหนาม=Thi1340	1. ลายราชวัติเริ่มเข้ามาเป็นที่นิยมควบคู่กับลวดลายดอกลอยเต็ม
1-2	12	Trans		สมุดภาพ Thai MS 6***		ลวดลายดอกลอยขนาดใหญ่จะมีขนาดเล็กลงจากสมัยอยุธยาตอนปลาย
2	13	Trans		สมุดภาพ OR 14255*		2. การวาดลวดลายผ้าแบบกระดาษเริ่มปรากฏในสมัยนี้
2	14	Trans		สมุดภาพ IO Pali 207*		งานที่ใกล้อยุธยาหรือปลายอยุธยาแม้จะไม่มีลายพื้นหลังแต่จะวาด
2	15	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เล่มที่ 128		ต้นไม้เป็นฉากเต็มพื้นที่ด้านหลังภาพ
2	16	Trans		สมุดภาพ 1993.11.1.-7***	กรอบแบบลดทอน+ฉากไม้ขอบบนแบบร.3	งานกลุ่มหนึ่งหลังอยุธยา)จะปล่อยว่าง(สีพื้น)ไม่วาดลวดลายประดับ
2	17	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอลิน		พื้นหลัง โดยจะมีลายพื้นหลังบ้างเฉพาะภาพเทพนมและป่าหิมพานต์เท่านั้น
2	18	Trans		สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 1*		3. ช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ปรากฏความนิยมวาดลายดอกกลมแบบประดิษฐ์
2	19	ธนบุรี	2322	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เล่มที่ 131		ขนาดค่อนข้างใหญ่ วางเรียงเป็นแนวเส้นอยู่ด้านบนพื้นหลังของภาพ
2	20	ธนบุรี	2323	Thai MS 1340		4. ลวดลายผ้าเริ่มมีแม่ลายขนาดเล็กลง
2	21	Trans		สมุดภาพ Thai MS 1344*		5. ลวดลายประดับกรอบภาพแบบลดทอนรายละเอียดปรากฏจำนวนมาก
2	22	Trans		สมุดภาพธรรมปริยาย เล่มที่ 26	มีภาพสัตตบริภัณฑ์ + ภิกษุนุ่งผ้าแบบพระจีน ++ ล้านนา style	มักเป็นลายเส้นขาวบนแถบสีพื้น ยังสามารถระบุที่มาของแม่ลายว่าเป็นการ
2	23	Trans		สมุดภาพพระอภิธรรมย่อ เล่มที่ 130	ลายกรอบไม่ตามแบบแผน	ลดทอนรายละเอียดอย่างมาก)จากลายไทยประเพณี
2	24	Trans		สมุดภาพพระมหาคุณต้าร้อง เล่มที่ 115	ลวดลายหลายลายผสมกัน	6. แถบประดับกรอบภาพยังมีขนาดกว้างใหญ่ (เช่นเดิม)
2-3	25	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 1*	งานดูLocal+กรอบภาพ+แถบสีดูไม่เป็นอยุธยา	7. นอกจากเทคนิคการระบายสีตัดเส้นแล้วยังนิยมเทคนิคแบบลงรักปิดทอง
2-3	26	Trans		สมุดภาพ 1984.511***	?? งาน COPY รูปแบบเก่า == รตกส	(ลายสีทองบนพื้นสีดำ) และลวดลายที่เกิดจากการระบายสีพื้น(เพียงสีเดียว)
2-3	27	Trans		สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 2		ลงบนแถบสีพื้นคล้ายการลงรัก(หรือ Stencil)
2	28	รัชกาลที่ 1	2326	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2	ลายแบบลงรักปิดทองตกแต่งขอบประตูพระธรรมแต่ระบายสี	
2-3	29	Trans		สมุดภาพ Thai MS 4***	เส้นขดขาวบาง ๆ ด้านบนกำแพง = MS 1314 พ.ศ. 2338	
3	30	รัชกาลที่ 1	2334	2006.27.85	วาดลายวงกลมห่าง ๆ กันเป็นเส้น	**รัตนโกสินทร์ตอนต้น :**
3	31	รัชกาลที่ 1	2338	Thai MS 1314*	ลายเล็กวางห่างกันมาก เส้นขดขาวบาง ๆ ด้านบนกำแพง=MS 4	1. นิยมลายราชวัติและลายก้านแย่งมากกว่าลวดลายอื่นอย่างชัดเจน
3	32	รัชกาลที่ 1	2343	OR 14526		2. ขนาดแม่ลายโดยรวมจะมีขนาดเล็กลงกว่าก่อนหน้า
3	33	รัชกาลที่ 1	2348	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355		3. นิยมสร้างลายจากแม่ลายแบบเดียว วางซ้ำ ๆ ในระยะห่างเท่า ๆ กัน
3	34	รัชกาลที่ 2	2354	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1		4. ลวดลายประดับพื้นหลังจะปรากฏเฉพาะในภาพเทพนมเป็นหลักเท่านั้น
3	35	รัชกาลที่ 2	2356	2961-I		เพราะเรื่องราวที่เขียนและมุมมองในการวาดภาพเปลี่ยนไปเป็นมุมมองแบบ
3	36	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เล่มที่ 1		เน้นความเหมือนจริง (ก่อนจะพัฒนาเป็นแบบตะวันตกในช่วงปลาย ร.3)
3	37	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพ OR 14704		5. ปรากฏภาพจิ๊วลายดอกและลวดลายตัดแปลงแบบใหม่ ๆ
3	38	รตกส-ร 3		สมุดภาพ 2013.50***		6. ลวดลายดอกไม้ร่วงนิยมใช้ดอกสามกลีบ (บ้าง 5 หรือ 6 กลีบ) โดยจะ
3	39	รัชกาลที่ 3	2369	สมุดภาพวัดดอนยอก(พระมาลัย)		ใช้รูปแบบเดียว(ในแต่ละภาพ) จัดวางซ้ำ ๆ ในระยะห่างเท่า ๆ กัน
3	40	รัชกาลที่ 3	2380	OR 14710	โครงลายเครือเถา	ขนาดของดอกสามกลีบจะเล็กลงในช่วงปลาย ร.3 โดยมากเป็นแบบประดิษฐ์
3	41	รัชกาลที่ 3	2382	Thai MS 12		(และจะเล็กลงอย่างมากในสมัยต่อไป)
3	42	รตกส-ร 2		สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม		7. ลักษณะของลายกระหนกที่ประดับในภาพ (โดยมากจะพบในภาพสวรรค์)
3	43	รตกส-ร 2		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1		สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะมีลักษณะซ้ำ ๆ จัดวางแบบหลวม ๆ ไม่เต็มภาพ
3	44	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2		8. แถบสีรอบกรอบภาพเริ่มมีการใช้โทนสีจากหลายต่างจากเดิม
3	45	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 1		9. เทคนิควาดลวดลายด้วยลายเส้นขาวหรือสีอื่นเพียงสีเดียว บนแถบสีพื้น
3	46	รตกส-ร 3		สมุดภาพวัดศาลาเชื่อน เล่มที่ 2		เริ่มปรากฏและเป็นที่นิยมมากในครึ่งหลังพศว 24 มักใช้คู่กับลายที่มีการ
3	47	รัชกาลที่ 1	2340	Thai MS 1310*		ตัดทอนรายละเอียดลงมาก พบทั้งลวดลายแบบไทยประเพณีและ
3	48	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10		ลวดลายที่ดัดแปลงจนแตกต่างไปอย่างสิ้นเชิง
3	49	ธนบุรี	2319	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก		10. ความสำคัญของลวดลายประดับกรอบภาพจะลดลงมากจนแทบไม่สำคัญ
3	50	รัชกาลที่ 3	2384	OR 15925 (สมุดพระมาลัย)		ทั้งขนาดที่แคบลง ความหลากหลายและความวิจิตรของลวดลายที่พบน้อยลง
3	51	รตกส-ร 2-3		สมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเล่มที่ 8	หน้าบรรพลายดอกพุดตาน++ == รตกส	
3	52	รตกส-ร 3		สมุดภาพ OR 13703	รตกส Remark Turning Points	
3	53	รตกส-ร 3		สมุดภาพ OR 14027		
3	54	รัชกาลที่ 3	2392	OR 14838 (สมุดพระมาลัย)	เหมือนเขียนเส้นขาวบนแถบสีเดิม (โทนใหม่)	
10	55	รัชกาลที่ 4	2400	OR 14732	ลายกรุยเชิงแบบในลายผ้าและลายแผง	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1325		
10		ร.4 +		สมุดภาพ ADD 15347**	สีเคมี + มุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตก = After ร 3	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 13912	สีเคมี + มุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตก = After ร 3	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14115	สีเคมี + มุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตก = After ร 3	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14117	สีเคมี + มุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตก = After ร 3	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14389	สีเคมี + มุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตก = After ร 3	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14559	มุมมองภาพแบบเสมือนจริงตะวันตก	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14664	สีเคมี + มุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตก = After ร 3	
10		ร.4 +		สมุดภาพ OR 14731	มุมมองภาพแบบเสมือนจริงตะวันตก	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1321	สีเคมี + มุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตก = After ร 3	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1322	สีเคมี + มุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตก = After ร 3	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1356	สีเคมี + มุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตก = After ร 3	
10		ร.4 +		สมุดภาพ Thai MS 1361	สีเคมี + มุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตก = After ร 3	
10		ร.4 +		สมุดภาพ 1984.508***	มุมมองภาพแบบเสมือนจริงตะวันตก	
10		รัชกาลที่ 5		สมุดภาพ OR 6630 - พ.ศ.2418	มุมมองภาพแบบเสมือนจริงตะวันตก	

10 = เกินขอบเขตการศึกษา N/A = ข้อมูลที่มีไม่สามารถบอกได้

วิเคราะห์ประเด็นกำหนดอายุสมุดภาพโดยใช้รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ได้จากการศึกษา

ด้วยเหตุที่สมุดภาพที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยส่วนมากมักไม่ระบุปีสร้างภายในเล่มทำให้การกำหนดอายุที่ผ่านมาจะอ้างอิงโดยรวมจากประวัติการได้มา ตัวอักษรที่เขียน และรูปแบบศิลปกรรมโดยรวม อันเป็นที่มาของการศึกษาในครั้งนี้ที่ได้ทำการศึกษารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในงานจิตรกรรมสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นจนได้มาซึ่งรูปแบบเฉพาะที่สามารถใช้เป็นเครื่องมือช่วยในการกำหนดอายุสมุดภาพแต่ละสมัย (อ่านเพิ่มเติมสรุปผลการศึกษาในบทที่ 4) ในบทนี้จึงจะทำการวิเคราะห์เพิ่มเติมในประเด็นการกำหนดอายุสมุดภาพที่สำคัญโดยจะใช้ผลการศึกษาที่ได้มาเป็นเครื่องมือ ประเด็นสำคัญที่นำมาวิเคราะห์มี 2 ประเด็นคือ

ประเด็นที่ 1 : ภาพเทพนมหรือภาพเทพชุมนุม : พัฒนาการกับการกำหนดอายุสมุดภาพ

เนื่องจากภาพเทพนมหรือภาพเทพชุมนุม (ต่อไปเรียกว่า ภาพเทพนม) เป็นภาพที่ปรากฏในสมุดภาพพระอภิธรรม (รวมถึงสมุดภาพพระมาลัย) เกือบทุกเล่มและเป็นภาพที่มีองค์ประกอบภายในภาพค่อนข้างแน่นอนสามารถนำมาเปรียบเทียบเพื่อศึกษาพัฒนาการด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายให้เห็นได้ค่อนข้างชัดเจน

การวิเคราะห์องค์ประกอบในภาพเทพนมในสมุดภาพนี้ยังเป็นการตรวจสอบผลการศึกษาที่ได้ (รวบรวมไว้ในบทที่ 4) ว่ามีความสอดคล้องกันหรือไม่ด้วยอีกทางหนึ่ง

ประเด็นที่ 2 : การกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีด้วยรูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย

ดังที่ทราบกันว่าหลักฐานสมุดภาพโดยส่วนใหญ่มักจะไม่ปรากฏปีสร้างในเล่ม จากหลักฐานสมุดภาพที่นำมาศึกษาทั้งหมด 70 เล่มประกอบด้วยสมุดภาพไตรภูมิทั้งหมด 9 เล่ม ในจำนวนนี้ปรากฏปีสร้างภายในเล่มเพียง 4 เล่มโดยที่สมุดภาพไตรภูมิจำนวน 3 จาก 4 เล่มนี้มีข้อความระบุในเล่มว่าเป็นงานที่สร้างขึ้นในคราวเดียวกันในปีพ.ศ. 2319 ตามดำริของพระเจ้ากรุงธนบุรี ได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10, สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก และสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน แม้ว่าตามข้อความจะระบุว่าเป็นงานที่สร้างขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน หากแต่ข้อความ ตัวอักษร และภาพที่วาดในแต่ละเล่มกลับมีความแตกต่างกันอย่างมีนัยยะ งานศึกษาที่ผ่านมาได้มีการกำหนดอายุสมุดภาพทั้งสามเล่มไว้แตกต่างกันโดยอ้างอิงจากทั้งประวัติการได้มา ตัวอักษรและข้อความที่เขียน ตลอดจนรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏ (ซึ่งจะได้กล่าวในการวิเคราะห์ต่อไป)

ในครั้งนี้จึงจะทำการวิเคราะห์กำหนดอายุของสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่มโดยใช้รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายเป็นหลักในการพิจารณากำหนดอายุ

ประเด็นที่ 1 : ภาพเทพนมหรือภาพเทพชุมนุม : พัฒนาการกับการกำหนดอายุสมุดภาพ

ภาพเทพนมหรือเทพชุมนุมเป็นภาพสำคัญที่นิยมมากในงานจิตรกรรมไทยปรากฏในสมุดภาพพระอภิธรรมจำนวนมากและพบในสมุดภาพทุกสมัย สมุดภาพบางเล่มปรากฏภาพเทพนมเป็นภาพหลักทั้งเล่มแต่โดยมากแล้วจะปรากฏเป็นภาพแรกของสมุดภาพโดยมีจำนวนแตกต่างกันไปในแต่ละเล่ม ลักษณะทั่วไปของภาพเทพนมที่พบคือ ภาพทิพยบุคคลลอยอยู่กลางอากาศหรือนั่งอยู่บนแท่นในท่านั่งแบบขัดเข่าข้างหนึ่งหรือนั่งคุกเข่าทั้งสองข้าง มือประนมถือดอกไม้หันหน้าเข้าหาส่วนกลางของหน้ากระดาษที่จารึกบทสวดหรือเนื้อความจากพระไตรปิฎกซึ่งถือเป็นสัญลักษณ์แทนตัวของพระพุทธเจ้า ภาพเทพพนมที่ปรากฏในงานสมุดภาพนี้อนุมานได้ว่าน่าจะเป็นภาพตอนเดียวกันกับภาพเทพชุมนุมในจิตรกรรมฝาผนังที่วาดขึ้นเพื่อแสดงความเคารพต่อพระพุทธรูปประธานซึ่งก็เปรียบได้กับพระธรรมที่บันทึกไว้เป็นข้อความในสมุดภาพ

ด้วยเหตุว่าภาพเทพนมเป็นภาพที่ปรากฏในสมุดภาพเกือบทุกเล่มจึงสามารถนำมาศึกษาพัฒนาการเพื่อกำหนดอายุโดยมีองค์ประกอบหลักที่นำมาพิจารณาไปประกอบด้วย (1) ภาพบุคคลที่กระทำอัญชลี (2) ช่อดอกไม้บูชา (3) การตกแต่งพื้นหลังของภาพและ (4) แท่นประทับ ซึ่งมีรูปแบบที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงเวลาดังต่อไปนี้

1. ภาพเทพนมในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพเทพนมเป็นเรื่องราวที่นิยมในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นอย่างมาก ปรากฏพบทั้งในงานสมุดภาพและจิตรกรรมฝาผนังโดยเฉพาะในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจะพบว่ามีจำนวนภาพเทพนมที่ปรากฏในแต่ละเล่มเป็นสัดส่วนที่มากกว่างานในสมัยอื่นอย่างเห็นได้ชัด ภาพเทพนมในสมุดภาพสมัยนี้จะให้ความสำคัญกับภาพบุคคลและช่อดอกไม้ในภาพเป็นอย่างมาก จัดวางองค์ประกอบภาพอย่างอิสระเต็มพื้นที่โดยกระจายน้ำหนักสมดุลทั่วทั้งภาพ (สมดุลแต่ไม่สมมาตร) ไม่นิยมการเว้นพื้นที่ว่างในภาพซึ่งถือเป็นลักษณะสำคัญที่พบในงานสมัยนี้ (ภาพที่ 253-255) องค์ประกอบหลักของเทพนมในงานสมัยนี้มีลักษณะดังต่อไปนี้

1.1 ภาพบุคคล มีขนาดใหญ่เต็มกรอบภาพ ประนมมือถือช่อดอกไม้ขนาดใหญ่หรือหากมิได้ถือไว้ในมือก็จะปรากฏในช่อดอกไม้ขนาดใหญ่รองอยู่ด้านหลังในลักษณะคล้ายออกช่อดอกจากตรงกลางด้านหลังของบุคคลที่กระทำอัญชลีในภาพ ทำให้ดูผ่าน ๆ เหมือนว่าบุคคลนั้นถือช่อดอกไม้ไว้ในมือ

ภาพบุคคลที่ปรากฏในภาพเทพนมสมัยอยุธยาตอนปลายมีความหลากหลายที่สุดในสมุดภาพทั้งสามกลุ่ม (สามช่วงเวลา) ประกอบไปด้วย (1) ภาพทิพยบุคคล ได้แก่ เทวดา นางฟ้า เทพเจ้าในศาสนาพุทธและพราหมณ์ เช่น พระอินทร์ พระพรหม พระนารายณ์ ตลอดจน ฤาษี วิทยาธร และ (2) สิ่งมีชีวิตในป่าหิมพานต์มี กินนร กินรี เป็นหลัก ลักษณะดังกล่าวนี้พบทั้งในงานจิตรกรรม

สมุดภาพและจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันดังเช่นภาพเทพพนมที่ผนังอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี และภาพเทพชุมนุมบนผนังอุโบสถวัดสุวรรณาราม จ.เพชรบุรี ที่ปรากฏภาพการอยู่ร่วมปะปนกันระหว่างเทวดา พรหม และครุฑ ในภาพ ความหลากหลายและการอยู่ปะปนกันของเทพ เทวดา และสิ่งมีชีวิตในป่าหิมพานต์ในภาพเทพชุมนุมนี้จะลดจำนวนลงในงานช่วงสมัยต่อมา โดยเฉพาะภาพสัตว์หิมพานต์คนธรรพ์และวิทยาธรที่แทบจะไม่พบอีกเลยจนกระทั่งในช่วงหลังที่เริ่มมีการรื้อฟื้นรูปแบบเก่า ๆ กลับมาในช่วงปลายรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 3)

เป็นที่น่าสังเกตว่า แม้ภาพพระอินทร์และพระพรหมจะปรากฏในงานสมุดภาพทุกสมัย แต่เมื่อเทียบสัดส่วนจำนวนภาพที่ปรากฏพบว่าภาพพระอินทร์และพระพรหมนั้นได้รับความนิยมมากที่สุดในงานสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ โดยพระพรหมที่ปรากฏในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายนี้จะมีพระพักตร์ 4 ด้านเสมอ

ภาพเทพนมในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจะปรากฏใน 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ

1. ภาพเทพนมที่มีพื้นหลังเป็นฉากธรรมชาติ ได้แก่ ภาพเทพนมในลักษณะกำลังเหาะหรือลอยอยู่ในอากาศ (มีพื้นหลังเป็นท้องฟ้า) และภาพเทพนมที่มีฉากหลังเป็นป่าซึ่งโดยมากจะใช้ต้นไม้ประดับด้วยดอกไม้สีสดใสขนาดใหญ่แบบอยุธยาตอนปลายเป็นสัญลักษณ์

2. ภาพเทพนมประทับบนแท่น ได้แก่ภาพทิพยบุคคลประทับในท่านั่งคุกเข่าอยู่บนแท่น โดยรูปแบบของแท่นที่นิยมมากในงานสมัยนี้คือ ชุดฐานสิงห์หนึ่งชุด ประกอบด้วยฐานสิงห์เพียงชั้นเดียวอยู่บนฐานเขียง 1-2 ชั้น ฐานสิงห์มีรูปร่างสูง ประดับหน้ากระดานด้วยลายกระหนกกระจังเต็มพื้นที่ ตรงกลางของฐานสิงห์ประดับด้วยผ้าทิพย์ ช่างจะให้ความสำคัญกับรายละเอียดและการประดับลวดลายผ้าทิพย์และฐานสิงห์ด้วยลวดลายขนาดใหญ่ เห็นตัวกระหนกหรือกระจังชัดเจน ซึ่งจะแตกต่างจากฐานสิงห์ในศิลปะรัตนโกสินทร์ที่มีลักษณะค่อนข้างเตี้ย ประกอบด้วยชั้นฐานเขียงซ้อนกันหลายชั้น ประดับด้วยลวดลายหน้ากระดานขนาดเล็กวางเรียงซ้ำ ๆ กันถี่ ๆ และโดยมากไม่นิยมประดับผ้าทิพย์

ชุดฐานสิงห์ที่รองรับเทพนมในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายนี้มีรูปแบบเดียวกันหรือใกล้เคียงกับชุดฐานสิงห์รองรับพระพุทธองค์และฐานสิงห์รองรับอาคารที่ปรากฏอยู่เป็นจำนวนมากในสมุดภาพสอดคล้องกับความนิยมใช้ฐานสิงห์ในงานศิลปกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย

อย่างไรก็ตาม รูปแบบของฐานสิงห์ที่ปรากฏในสมุดภาพนั้นโดยมากมีการผสมผสานจินตนาการและรูปแบบที่คิดค้นโดยช่างเขียนเข้าไปเพิ่มเติมเนื่องจากงานจิตรกรรมสมุดภาพเป็นงานที่สร้างบนกระดาษจึงไม่มีข้อจำกัดในการสร้างงานเช่นดังงานศิลปกรรมสามมิติอื่น ๆ รูปแบบที่พบจึงไม่ได้สะท้อนรูปแบบจริงได้ครบถ้วนทั้งหมด ส่วนสำคัญที่ช่วยในการกำหนดอายุได้คือ ลวดลายประดับบนฐานสิงห์และผ้าทิพย์ (อ่านเพิ่มเติมจากการวิเคราะห์หัวข้อฐานสิงห์และผ้าทิพย์)

ภาพที่ 257 : ภาพพระอินทร์และพระพรหมจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2286 ในสมัยอยุธยาตอนปลาย ภาพเทวดาชั้นสูงประทับบนแท่นฐานสิงห์ การใช้สัญลักษณ์แสดงสถานะของบุคคลเป็นลักษณะเด่นของศิลปะอยุธยาตอนปลาย

ภาพที่ 258 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 สมัยอยุธยาตอนปลาย ปรากฏภาพบุคคลประทับบนแท่นและภาพทิพยบุคคลเหาะลอยอยู่กลางอากาศ การออกซ่อดอกไม้จะมีลักษณะเหมือนกิ่งก้านของซ่อดอกจริง มีการให้รายละเอียดอย่างวิจิตร ลายเส้นพลิ้วไหวอย่างอิสระ จัดวางองค์ประกอบเต็มพื้นที่ของภาพ

ภาพที่ 259 : ภาพเทพพนมจากสมุดภาพวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1
ปรากฏภาพช่อดอกทั้งลักษณะแบบธรรมชาติและแบบประดิษฐ์ช่อกระหนก (ซ้าย) ช่อดอกในมือประนมของเทวบุคคลประกอบด้วยช่อดอกแบบธรรมชาติที่ตั้งตรงขึ้นถวายความเคารพและแบบช่อกระหนกที่ห้อยย้อยลงเพื่อเติมเต็มพื้นที่ว่างเปล่าด้านข้าง นอกจากนี้ช่างยังได้วาดช่อดอกไม้แบบธรรมชาติที่มีลักษณะเดียวกันไว้ด้านหลังเพื่อความสมมาตรของภาพและช่อดอกไม้อีกด้วย (ขวา)ดอกบัวลักษณะแบบเลียนแบบธรรมชาติ ออกช่อดอกตามจินตนาการของช่างโดยจัดองค์ประกอบให้ครอบคลุมเต็มพื้นที่ว่างด้านหลังของภาพ

ข้อสังเกตสำคัญประการหนึ่งในงานสมัยอยุธยาตอนปลายนี้คือ ลักษณะของแท่นประทับและฉากหลัง (การลอยอยู่บนอากาศ) บ่งบอกถึงสถานะของตัวบุคคลในภาพดังจะเห็นได้ว่ามีการใช้ฐานสิงห์กับภาพบุคคลที่เป็นเทวดาชั้นสูงซึ่งโดยมากจะเป็นภาพพระอินทร์และพระพรหม (ภาพที่ 257) ในขณะที่เทวดานางฟ้าจะประทับบนแท่นธรรมดา (ภาพที่ 258) การให้ความสำคัญกับส่วนประกอบเพื่อบ่งชี้ถึงสถานะของบุคคลในภาพอย่างชัดเจนนี้ยังปรากฏเด่นชัดในรูปแบบของศิราภรณ์และเครื่องแต่งกายที่พบในงานสมุดภาพที่มีอายุร่วมสมัยกันลักษณะดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงแบบแผนที่ใช้ในการแบ่งสถานะทางชนชั้นของสังคมที่เคร่งครัดและเป็นที่รับรู้ทั่วไปเป็นนวงกว้างของคนในสมัยนี้ ซึ่งจะค่อย ๆ คลายลงเป็นลำดับดังที่พบในงานสมัยต่อ ๆ ไป

1.2 ช่อดอกไม้ ปรากฏทั้งช่อดอกไม้แบบธรรมชาติและช่อกระหนกแบบประดิษฐ์ นิยมวาดออกช่อดอกจำนวนมากและขนาดของดอกจะมีขนาดใหญ่ วาดด้วยลายเส้นพลิ้วไหวเป็นอย่างมาก จัดวางอย่างอิสระเต็มพื้นที่ด้านหลังของภาพ โดยช่างจะวางน้ำหนักภาพให้สมดุลกันทั้งสองข้าง หากแต่ไม่ได้เกิดจากการวางองค์ประกอบซ้ำ ๆ (ไม่สมมาตร)แบบงานในช่วงหลัง ภาพเทพนมในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาแทบจะไม่ปรากฏการใช้ลายดอกไม้ร่วงเป็นพื้นหลังซึ่งน่าจะเป็นเพราะช่างนิยมวาดภาพช่อดอกไม้ขนาดใหญ่เกินสัดส่วนจริงเพื่อตกแต่งพื้นหลังจนเต็มพื้นที่แล้ว ลักษณะที่เกินจริงนี้เป็นวิธีสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงความเป็นทิพย์ในเวลาเดียวกัน

ช่อดอกไม้ขนาดใหญ่ที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายนี้มีแบ่งออกเป็น 3 รูปแบบหลัก ๆ คือ (1) ช่อดอกแบบธรรมชาติ (ภาพที่ 257 และ 258 ขวา)

(2) ช่อกระหนก (ลายประดิษฐ์) (ภาพที่ 258)

(3) แบบธรรมชาติผสมกันกับช่อกระหนก (ภาพที่ 259 ซ้าย)
พบปรากฏในสัดส่วนใกล้เคียงกัน รูปแบบของดอกมีลักษณ์เดียวกันกับรูปแบบที่ปรากฏในภาพต้นไม้และดอกไม้รวมถึงที่ใช้เป็นลวดลายประดับพื้นหลัง (Background Motif) ในส่วนอื่นของเล่มด้วยเช่นกัน ช่อดอกแสดงถึงความรุ่มรวยแสดงให้เห็นถึงความพยายามของช่างที่ต้องการสื่อให้เห็นถึงความเป็นธรรมชาติผ่านความสมบูรณ์ของช่อดอกที่มีสัดส่วนสัมพันธ์กับองค์ประกอบภาพโดยรวม ช่อดอกไม้ในระยะนี้มักมีจำนวนดอกมากและมีขนาดใหญ่เมื่อเทียบสัดส่วนกับภาพบุคคลในภาพและมีสัดส่วนกินพื้นที่บนพื้นหลังค่อนข้างมาก ลักษณะของการวาดช่อดอกเต็มพื้นที่ว่างด้านหลังนี้อาจเป็นลักษณะที่นิยมมาก่อนหน้าหรืออย่างน้อยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายก่อนที่จะค่อย ๆ ลดขนาดของดอกจนเกิดพื้นที่ว่างด้านหลังมากขึ้นในช่วงเวลาต่อมา นอกจากนี้ ลักษณะของช่อดอกแบบธรรมชาติที่เป็นที่นิยมในงานสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ดูจะค่อย ๆ ลดความนิยมลงจนหายไปในช่วงเวลาต่อมา

1.3 การตกแต่งพื้นหลังของภาพเทพนมในงานสมัยอยุธยาตอนปลายทั้งหมดเป็นภาพช่อกระหนกหรือช่อดอกไม้แบบธรรมชาติขนาดใหญ่ แม้ว่าจะพบการใช้ลายดอกไม้ร่วงตกแต่งฉากหลังภาพในตอนอื่น ๆ ของงานสมุดภาพสมัยนี้แล้วแต่ไม่ปรากฏการใช้ดอกไม้ร่วงเป็นฉากหลังในภาพเทพนม ซึ่งก็น่าจะเป็นด้วยความนิยมในการจัดองค์ประกอบภาพอย่างอิสระในช่วงนี้ประกอบกับพื้นที่ด้านหลังของภาพมีเหลือไม่มากนักเนื่องด้วยขนาดของช่อดอกไม้ในมือประนมอัญชลีที่มีขนาดใหญ่ถูกจัดวางอย่างอิสระลงตัวเต็มพื้นที่ด้านหลังไปแล้ว

ตัวอย่างสำคัญของภาพเทพนมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายได้แก่ ภาพเทพนมจำนวนมากในสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 ซึ่งมีจารึกปีสร้าง พ.ศ. 2286 ในสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศปรากฏภาพบุคคลที่มีความหลากหลายที่สุดเล่มหนึ่ง ประกอบไปด้วยพระอินทร์ พระพรหมสี่หน้าประทับบนฐานสิงห์ นางฟ้าเทวดาประทับบนแท่น คนธรรพ์วิทยาธรเหาะลอยอยู่บนอากาศ พื้นหลังทั้งหมดเป็นโทนสีสดใสแบบที่เป็นเอกลักษณ์ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย ภาพบุคคลมีขนาดใหญ่เต็มกรอบภาพ ประนมมือถือช่อดอกไม้ขนาดใหญ่ชูก้านออกช่อดอกเต็มพื้นที่ด้านหลังภาพ ดอกไม้มีรายละเอียดชัดเจนโดยพบทั้งดอกแบบธรรมชาติ ช่อกระหนกแบบประดิษฐ์และช่อดอกแบบธรรมชาติแซมด้วยช่อกระหนก ช่อดอกไม้จัดวางแบบอิสระโดยให้น้ำหนักเท่ากันทั้งสองข้างและคำนึงถึงความสมดุลทั่วทั้งภาพ

การตกแต่งพื้นหลังด้วยช่อดอกไม้ขนาดใหญ่ จัดวางแบบอิสระเพื่อสร้างสมดุลในภาพนี้ปรากฏทั้งในงานสมุดภาพและในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกัน เช่น ที่ภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 260) ด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 260 : ภาพเทพนมในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดเกาะ จ.เพชรบุรี

ปรากฏภาพพระพรหมสี่หน้า เทวดา ครุฑ ถือช่อดอกไม้ขนาดใหญ่ทั้งแบบธรรมชาติและแบบประดิษฐ์

2. ภาพเทพนมในสมุดภาพช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์

ภาพเทพนมในงานสมุดภาพช่วงรอยต่อระหว่างปลายสมัยอยุธยากับต้นรัตนโกสินทร์นี้ (ภาพที่ 261-267) จะยังคงสืบต่อลักษณะและรูปแบบโดยรวมมาจากสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยมีข้อแตกต่างที่สังเกตได้ คือ

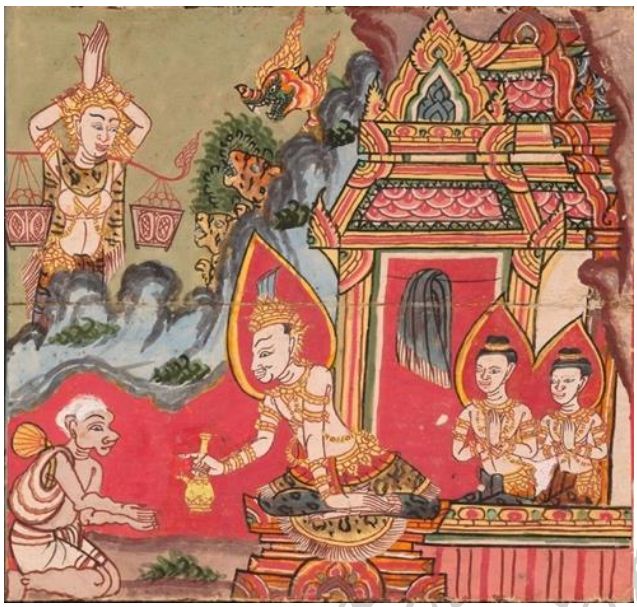
2.1 ภาพบุคคล ยังคงมีขนาดใหญ่แต่จะถูกลดความสำคัญลง ไม่ใหญ่เต็มกรอบภาพเท่ากับในศิลปะแบบอยุธยาตอนปลายแท้ สัดส่วน (Proportion) ของภาพบุคคลเมื่อเทียบกับองค์ประกอบอื่นในภาพ เช่น ฐานแท่นประทับ ช่อดอกไม้หรือ ลายพื้นหลังจะเริ่มมีน้ำหนักใกล้เคียงกัน เริ่มปรากฏพื้นที่ว่างภายในภาพมากขึ้น ท่วงท่าการนั่งประนมมือค่อนข้างแข็ง ไม่อ่อนช้อย ศิราภรณ์สูงชะลูด

2.2 ช่อดอกไม้ ในงานสมัยรอยต่อนี้จะถูกลดความสำคัญลงแม้ว่าจะดอกจะยังคงมีขนาดใหญ่แต่จำนวนดอกจะน้อยลงและกินพื้นที่ไม่มากเท่ากับงานในสมัยอยุธยาตอนปลาย ความพลิ้วไหว

อย่างอิสระของลายเส้นลดลง แต่ยังคงให้น้ำหนักภาพสองด้านเท่า ๆ กันด้วยการจัดองค์ประกอบภาพอย่างอิสระแบบอยุธยา สังเกตว่างานในช่วงเวลานี้จะเว้นพื้นที่ว่างที่พื้นหลังมากขึ้นกว่าก่อนอย่างเห็นได้ชัดและจะเริ่มมีพื้นที่ว่างมากขึ้นจนน่าจะเป็นต้นทางของความนิยมในการใช้ลายดอกไม้ร่วงประดับตกแต่งพื้นหลังเป็นอย่างมากในเวลาต่อมา (ภาพที่ 261-262)

ภาพที่ 261 : ภาพเทพนมประทับบนยกพื้น ทำจากไม้ ประดับลวดลาย จากสมุดภาพเลขที่ OR 14255
สันนิษฐานว่าเป็นงานสร้างโดยช่างอยุธยาตอนปลายในช่วงรอยต่อที่มีการลดทอนขนาดและรายละเอียดในภาพลงมาก

ภาพที่ 262 : ภาพเทพนมประทับบนยกพื้น ทำจากไม้ ประดับลวดลาย จากสมุดภาพเลขที่ THI 1340 จารึกปีสร้างพ.ศ.2323
ตรงกับปลายสมัยธนบุรี ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่ Chester Beatty Library



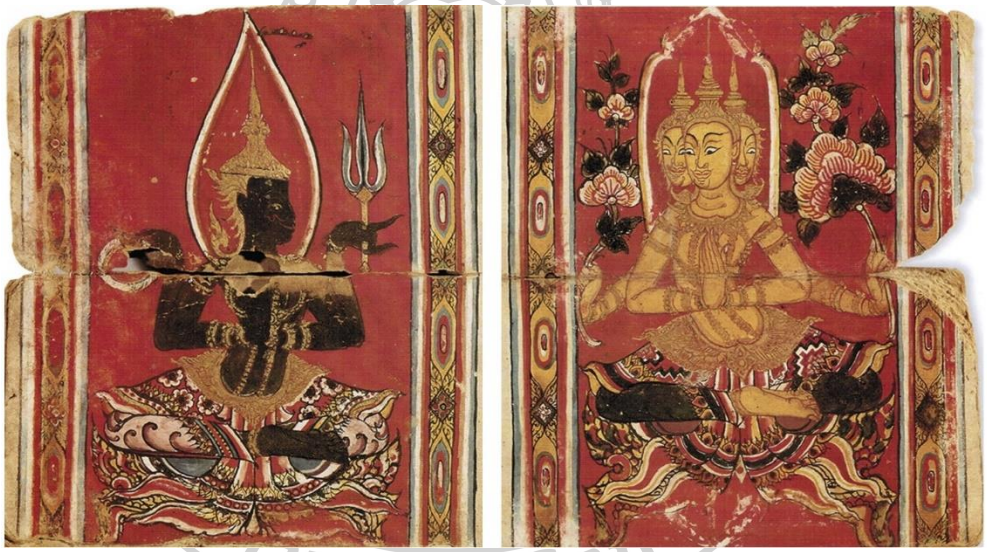
ภาพที่ 263 : ยกพื้นไม้ในภาพพระเวสสันดร
ชาดกจากสมุดภาพ MS Pali A27
สมัยอยุธยาตอนปลาย

2.3 แท่นประทับของเทพนม ปรากฏความนิยมอย่างใหม่แทนที่ความนิยมใช้ฐานสิงห์ในงานสมัยก่อนหน้ามาเป็นความนิยมประทับนั่งบนยกพื้นไม้ประดับด้วยกระจกหรือไม้แกะสลัก ความพิถีพิถันในรายละเอียดและการลวดลายประดับจะลดทอนลงอย่างมาก ดังตัวอย่างจากสมุดภาพเลขที่ MS 1340 ที่มีจารึกปีสร้างพ.ศ. 2323 ตรงกับสมัยกรุงธนบุรี (ภาพที่ 262) ปรากฏภาพเทพนมประทับบนยกพื้นไม้ซึ่งประดับด้วยลายหน้ากระดานกลีบบัวและลายตกแต่งในแนวเส้นตั้งฉากกับพื้น

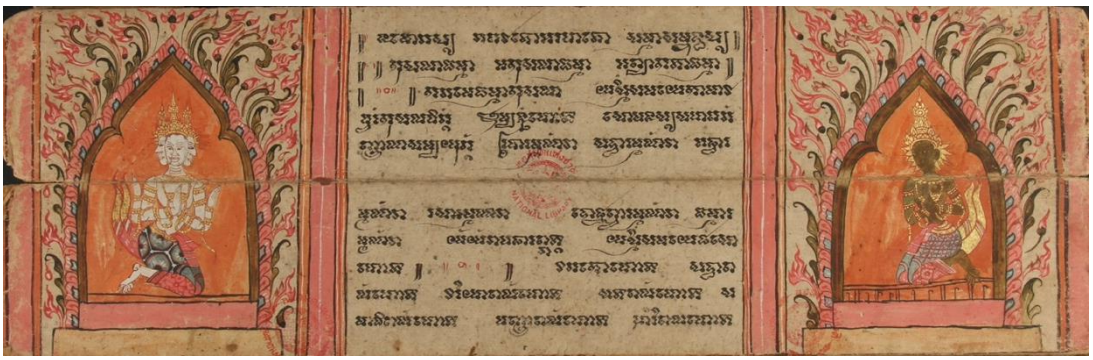
ลักษณะของแท่นยกพื้นไม้ดังกล่าวน่าจะเป็นรูปแบบที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายแล้วดังที่ปรากฏในภาพพระเวสสันดรชาดกจากสมุดภาพเลขที่ MS Pali A 27 (ภาพที่ 263) ซึ่งเป็นงานสมัยอยุธยาตอนปลาย หากแต่การไม่ปรากฏภาพแท่นดังกล่าวในภาพเทพนมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายอาจเป็นด้วยว่า ภาพเทพนมในงานสมัยก่อนหน้ามีการแสดงสถานะของบุคคลในภาพด้วยแท่นประทับหรืออาจเป็นเพราะความนิยมการใช้ชุดฐานสิงห์ที่มีมากกว่าก็เป็นได้ จากหลักฐานที่นำมาศึกษา ขนาดของลายที่ปรากฏในช่วงเวลาเปลี่ยนผ่านนี้จะยังไม่เล็กและถี่มากเท่ากับงานในสมัยต่อมาในศิลปะรัตนโกสินทร์

2.4 การตกแต่งด้วยพื้นหลัง (ภาพที่ 264-267) ยังคงใช้รูปแบบที่สืบต่อมาจากสมัยอยุธยาตอนปลายคือยังคงใช้ช่อดอกไม้และลายกระหนกตกแต่งพื้นหลังหากแต่ขนาดของช่อดอกไม้และ/หรือลายกระหนกจะมีขนาดเล็กลงทำให้เหลือพื้นที่ว่างภายในภาพมากขึ้นอย่างสังเกตเห็นความแตกต่างจากสมัยก่อนหน้าได้ชัด ยังคงพบทั้งในรูปแบบธรรมชาติและแบบประดิษฐ์ เห็นได้ชัดว่าลายเส้นที่เขียนในงานช่วงนี้ดูแข็งขึ้น ไม่พลิ้วอิสระเท่ากับงานในสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพที่ 264 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ THI 1341 แสดงภาพพระอินทร์และพระพรหมประทับบนแท่นฐานสิงห์ ด้านหลังตกแต่งด้วยลายกระหนกทีลดทอนรายละเอียดลงมากทำให้มีพื้นที่ว่างด้านหลังเพิ่มขึ้นมาก สันนิษฐานจากรูปแบบว่าเป็นงานในช่วงรอยต่อ



ภาพที่ 265 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพวัดลาด เพชรบุรี เล่มที่ 1
แสดงภาพพระอินทร์และพระพรหมประทับบนแท่นฐานสิงห์ รูปแบบโดยรวมไม่ต่างจากอยุธยาตอนปลายหากแต่ท่าทางของภาพบุคคลและการระบายกายพระอินทร์ด้วยสีดำผิดจากแบบแผนที่มีจึงน่าจะเป็นงานที่สร้างขึ้นในสมัยหลังต่อมา



ภาพที่ 266 : ภาพเทพนมประทับบนแท่นเตี้ยจากสมุดภาพพระอภิธรรมย่อเลขที่ 130
สังเกตว่าพื้นหลังลายกระหนกเมือลายเส้นและการจัดวางดูซ้ำ ๆ ไม่อิสระเท่างานในสมัยอยุธยาตอนปลาย สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นงานในช่วงรอยต่อคือหลังเสียกรุง ฯ ครั้งที่ 2 ถึงต้นรัตนโกสินทร์ ที่มาภาพ : ห้องจารึกโบราณ หอสมุดแห่งชาติพระนคร กรุงเทพฯ

สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131 ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่หอสมุดแห่งชาติพระนคร พบจารึกปีสร้างพ.ศ. 2322 ตรงกับสมัยธนบุรีปรากฏภาพเทพนมจำนวน 5 คู่ ประกอบไปด้วยภาพบุคคลหลายรูปแบบประกอบไปด้วย เทวดา นางฟ้า ครุฑ ยักษ์ วิทยาธร และภาพบุคคลแต่งชุดขุนนางแบบจีน (ภาพที่ 267) บุคคลในภาพถือช่อดอกไม้ที่มีจำนวนดอกน้อยลงและมีขนาดเล็กลงมาก รายละเอียดของดอกถูกตัดทอนลงมากจนแทบจะดูเป็นลายประดิษฐ์ สังเกตว่าสัดส่วนการทิ้งพื้นที่ว่างบนพื้นหลังของภาพเพิ่มขึ้นจากงานในสมัยอยุธยาตอนปลายมากอย่างเห็นได้ชัด ลักษณะโดยรวมของภาพแสดงให้เห็นถึงทักษะที่ด้อยกว่างานในสมัยก่อนหน้าซึ่งคงจะเป็นผลจากสงครามที่ทำให้ผู้คนรวมทั้งช่างฝีมือล้มหายหรือถูกกวาดต้อนไป ข้อจำกัดด้านฝีมือของช่างและการเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบดังกล่าวน่าจะเป็นต้นทางของการตกแต่งพื้นหลังด้วยลายดอกไม้ที่มีลักษณะแบบดอกกลม (แตกต่างจากงานในสมัยรัตนโกสินทร์ที่จะนิยมดอกสามหรือสี่กลีบ) ซึ่งไม่จำเป็นต้องใช้ทักษะในการเขียนภาพที่สูงดังเช่นงานในสมัยก่อนหน้าการลดทอน ปรับเปลี่ยน ดัดแปลงที่พบในสมุดภาพเล่มนี้ปรากฏในสมุดภาพเล่มอื่นที่มีอายุร่วมสมัยเดียวกันด้วยเช่นกันและยังแสดงถึงความสัมพันธ์ทางด้านรูปแบบที่จะปรากฏต่อไปในงานสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์อีกด้วย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 267 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 131
แสดงรูปแบบที่ตัดทอนรายละเอียดต่าง ๆ ลงมากเมื่อเทียบกับงานในสมัยก่อนหน้า ลักษณะดังกล่าวสัมพันธ์กับรูปแบบที่จะพบต่อไปในสมุดภาพรัตนโกสินทร์ตอนต้น

3. ภาพเทพนมในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ภาพเทพนมในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์จะเริ่มปรากฏแบบรูปแบบที่พัฒนาต่อจากสมัยอยุธยาตอนปลายและช่วงเวลารอยต่อก่อนหน้าไปมาก โดยเริ่มเห็นความแตกต่างอย่างมีนัยยะได้ตั้งแต่ช่วงปลายรัชกาลที่ 1 ต่อเนื่องกับรัชกาลที่ 2 และจะพัฒนาต่อมาจนเกิดเป็นแบบแผนของตัวเองอย่างเด่นชัดในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามในการอนุรักษ์ศิลปะแบบไทยประเพณีที่สืบเนื่องต่อมาและการเปิดกว้างต่อการพัฒนาด้วยการทดลองรูปแบบใหม่ ๆ ดังจะได้กล่าวต่อไป

รูปแบบที่ปรากฏในภาพเทพนมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแบ่งออกได้เป็น 2 ระยะดังนี้

ระยะที่ 1 : ภาพเทพนมในสมัยรัชกาลที่ 1-3 ที่ยังคงมีเค้าโครงสืบทอดมาจากอยุธยา

ภาพเทพนมในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ยังคงมีเค้าโครงที่รับมาจากอยุธยาผ่านช่วงรอยต่อแต่จะเริ่มเห็นการเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบตลอดจนคติหรือการรับรู้ที่เปลี่ยนไปของช่างในช่วงเวลานี้

ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ 2006.27.85 จาก Asian Art Museum, San Francisco (ภาพที่ 268) ปรากฏปีจารึกพ.ศ. 2334 ตรงกับรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ปรากฏภาพนางฟ้าประทับบนฐานสิงห์ ประนมมืออัญชลีด้วยดอกบัวดอกเดียว พื้นหลังประดับลวดลายดอกไม้ร่วง รูปแบบของดอกเป็นแบบประดิษฐ์ ลักษณะเหมือนกันทุกดอก วางเรียงซ้ำ ๆ ในระยะห่างเท่า ๆ กัน อันเป็นลักษณะแบบรัตนโกสินทร์แท้แล้ว สังเกตว่าในช่วงแรกนิยมวาดลายดอกไม้ร่วงเรียงเป็นแถวกินพื้นที่เฉพาะส่วนด้านบนของภาพ (ก่อนที่ในระยะต่อไปจะวาดเต็มพื้นที่ด้านหลัง) มีการทิ้งพื้นที่ว่างด้านหลังมากกว่างานก่อนหน้า

ภาพที่ 268 : เทพนมจากสมุดภาพเลขที่ 2006.27.85 พ.ศ. 2334 ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ Asian Art Museum, SF, USA แสดงลักษณะการตกแต่งลายดอกไม้ร่วงเฉพาะส่วนบนของภาพอันเป็นรูปแบบที่นิยมในช่วงแรกของศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ตัวอย่างจากสมุดภาพวัดพระรูปเล่มที่ 1 (ภาพที่ 269) ซึ่งมีจารึกปีสร้างพ.ศ. 2354 ตรงกับปีที่สองในรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ปรากฏภาพนางฟ้าประนมมืออัญชลี มีช่อดอกไม้ขนาดใหญ่อยู่ในมือ ประทับอยู่บนโขดหิน ดอกไม้อัญชลีแบบธรรมชาติ ดอกมีขนาดใหญ่ มีลักษณะเป็นดอกเดี่ยวแตกต่างไปงานในช่วงก่อนหน้าที่นิยมการออกช่อดอกจำนวนมาก ทำให้เริ่มเห็นพื้นที่ว่างด้านหลังมากขึ้น ลักษณะของดอกแบบธรรมชาติ ออกก้านใบและดอกตั้งขึ้น จากภาพรวมแสดงให้เห็นว่าในช่วงนี้ช่างเริ่มมีความรับรู้เทคนิคการวาดรูปแบบเสมือนจริงเข้ามาแล้ว

นอกจากนี้การวาดแท่นประทับเป็นรูปโขดหินยังถือเป็นรูปแบบใหม่ที่ไม่เคยพบในงานสมัยก่อนหน้ามาก่อน[256]ซึ่งเปลี่ยนจากเดิมที่นิยมวาดเขามอเป็นหลักมาเป็นการใช้รูปทรงที่แตกต่างจากเดิมใหม่มาก

การใช้องค์ประกอบอย่างใหม่แตกต่างไปจากแบบแผนเดิมที่เคยมีย่อมแสดงให้เห็นว่าช่างไม่ยึดติดกับรูปแบบหรือแบบแผนเดิมที่เคยมีมาแล้ว องค์ประกอบใหม่ ๆ นี้เริ่มปรากฏพบทั้งในงานสมุดภาพพระอภิธรรมและสมุดภาพไตรภูมิในศิลปะรัตนโกสินทร์ต่อไปด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 269 : ภาพเทพนมปรากฏเป็นภาพนางฟ้าประทับบนโขดหิน จากสมุดภาพวัดพระรูปเล่ม ที่ 1 จารึกปีสร้างพ.ศ. 2354 ตรงกับต้นรัชกาลที่ 2 แสดงภาพเทวสตรีถือดอกไม้เพียงสองดอก ไม่เน้นใช้ดอกไม้เป็นส่วนตกแต่งพื้นหลังให้เต็มดังที่เคยมา แสดงให้เห็นว่ารูปแบบของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นน่าจะเริ่มปรากฏมาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 2 แล้ว

ระยะที่ 2 : ภาพเทพนมที่พัฒนาขึ้นจนเป็นศิลปะรัตนโกสินทร์แท้ในสมัยรัชกาลที่ 3

งานจิตรกรรมในงานสมุดภาพสมัยรัชกาลที่ 3 นี้เริ่มมีรูปแบบที่มีแบบแผนเป็นเอกลักษณ์ของตนเองแตกต่างจากสมัยอยุธยาอย่างเห็นได้ชัดแล้วโดยเฉพาะในด้านฝีมือช่างและรูปแบบใหม่ ๆ ดังจะเห็นได้ว่า ลายเส้นพลิ้วไหวและความอิสระในการจัดองค์ประกอบภาพแทบจะหมดไปไม่ปรากฏอีกต่อไปในงานสมัยนี้ ซึ่งก็น่าจะด้วยเหตุว่าช่างรุ่นเก่าเริ่มจะหมดไปในขณะที่การพัฒนาช่างรุ่นใหม่ขึ้นมาทดแทนไม่สามารถทำได้ทัน อีกทั้งยังเป็นช่วงที่บ้านเมืองรุ่งเรืองทางการค้าส่งผลให้เกิดการรับ

[256] อ้างอิงจากการตรวจสอบเฉพาะหลักฐานที่นำมาศึกษา

เอาอิทธิพลจากต่างชาติทั้งจากจีนและตะวันตกเข้ามามากสะท้อนออกมาทางรูปแบบและเทคนิคใหม่ ๆ ทั้งโทนสี วิธีระบายสี มุมมองโดยรวมที่ส่งผลต่อสัดส่วนสัมพันธ์ระหว่างภาพบุคคลกับองค์ประกอบอื่นในภาพ

เมื่อเปรียบเทียบองค์ประกอบสำคัญของภาพกับงานสมุดภาพในสมัยก่อนหน้าจะสังเกตเห็นความแตกต่างของภาพเทพนมในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นดังนี้

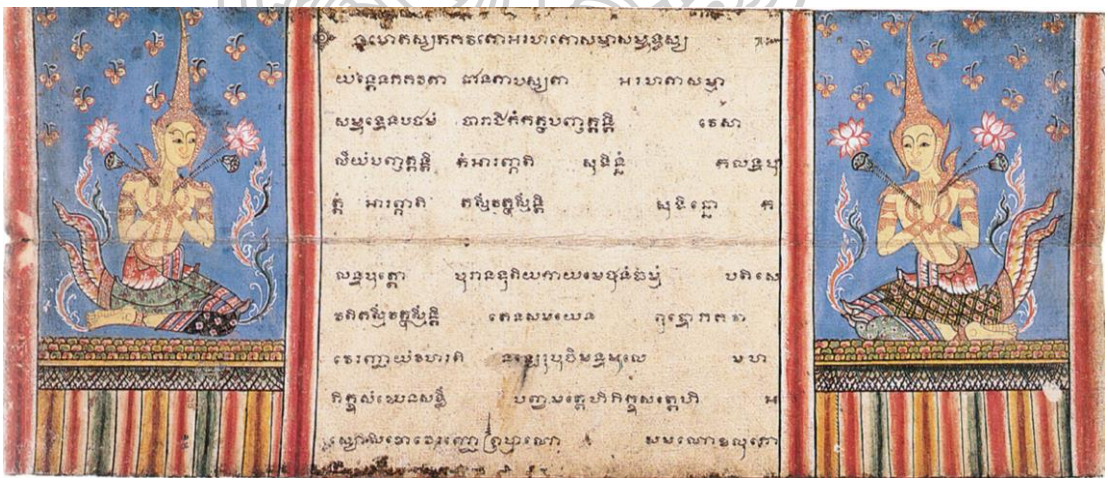
3.1 ภาพบุคคล ในภาพเทพนมจากสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะมีสัดส่วนที่คำนึงถึงความเป็นจริงมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัดเมื่อเทียบกับองค์ประกอบอื่นในภาพ มีลักษณะแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างแท้จริงคือ พระพักตร์นิ่งแบบหุ่น มีความเป็นนาฏลักษณ์สูง ท่วงท่าค่อนข้างแข็ง ไม่อ่อนช้อย สวมศิราภรณ์ทรงสูงที่มีเส้นรอบนอกโดยรวมอยู่ในรูปทรงสามเหลี่ยม นุ่งผ้าลายขนาดเล็กและถี่มาก ลายเส้นค่อนข้างแข็ง นอกจากนี้ยังพบข้อสังเกตอีกหลายประการ คือ

- ภาพบุคคลที่ปรากฏโดยมากเป็นเทวดานางฟ้า แทบไม่ปรากฏภาพเทพชั้นสูงและสิ่งมีชีวิตในป่าหิมพานต์ทั้งกินนร กินรี วิทยาธรและคนธรรพ์อีกต่อไป
- เส้นรอบนอกของประภามณฑลหรือรัศมีรูปทรงปลายแหลมแบบเปลวไฟมีการเขียนขอบเป็นเส้นหยักคล้ายกับที่พบในเส้นสินเทา ซึ่งเป็นรูปแบบที่พบเป็นจำนวนมากในสมุดภาพและงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยกัน
- โดยมากของภาพบุคคลที่ปรากฏในภาพเทพนมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้จะแสดงท่าประนมมือสักการะโดยไม่ถือดอกไม้ไว้ในมือและหากจะพบที่ถือดอกไม้อยู่บ้างก็จะมีลักษณะเป็นดอกไม้แบบดอกเดี่ยวเพียงสองดอก ชี้ออกไปด้านข้างเพื่อสร้างความสมดุลในภาพ โดยมากมักวาดเป็นภาพดอกบัว ขนาดของดอกเล็กมากเมื่อเทียบกับงานในสมัยก่อนหน้าโดยน่าจะเป็นเพราะช่างวาดภาพในสัดส่วนตามความเป็นจริงสะท้อนให้เห็นมุมมองความคิดเรื่องความเสมือนจริงของช่างเขียนในงานสมัยนี้ที่จะเขียนภาพตามความเป็นจริง ไม่เน้นความเป็นอุดมคติ นอกจากนี้ยังพบอีกว่าภาพบุคคลเหาะกลางอากาศแทบจะไม่ปรากฏในภาพเทพนมสมัยนี้ด้วยเช่นกัน

3.2 ช่อดอกไม้ แทบจะไม่พบอีกต่อไปในงานสมัยนี้ หากจะพบบ้างก็จะมีลักษณะเป็นดอกเดี่ยวเพียงสองดอก ชี้ออกไปด้านข้างทั้งสองเพื่อสร้างความสมดุลในภาพ ดอกไม้ที่ถือมีขนาดเล็กมากเมื่อเทียบกับงานในสมัยก่อนหน้าซึ่งน่าจะเป็นเพราะช่างวาดภาพในสัดส่วนตามความเป็นจริง

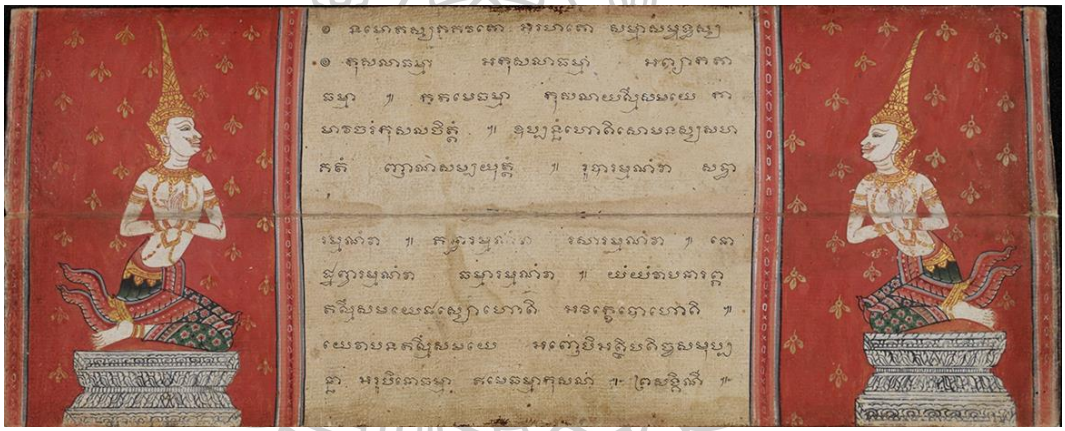
3.3 แท่นประทับของเทพนม แท่นประทับในงานสมัยนี้จะเป็นแท่นที่เป็นงานสร้างขึ้น แทบไม่พบภาพเทพนมที่อยู่ท่ามกลางฉากธรรมชาติหรือเหาะอยู่กลางอากาศอีกเลย แต่จะพบแท่นประทับในหลายลักษณะซึ่งแสดงถึงรูปแบบเฉพาะของงานในช่วงเวลานี้ ได้แก่

- แท่นยกพื้นไม้ประดับลวดลายที่ปรากฏมาก่อนแล้วในสมัยก่อนหน้าและน่าจะยังคงเป็นที่นิยมต่อมา (ตัวอย่างจากสมุดภาพ MS Thai 12 ที่มีจารึกปีพ.ศ. 2382 : ภาพที่ 270)
- ชุดฐานสิงห์ ที่มีรูปแบบแตกต่างไปจากสมัยก่อนหน้า โดยชุดฐานสิงห์ที่พบในสมุดภาพสมัยนี้จะประกอบไปด้วยฐานสิงห์ที่มีความสูงค่อนข้างเตี้ย ตั้งอยู่บนชั้นหน้ากระดานหรือฐานเขียงสามชั้นลดหลั่นกันขึ้นไป ประดับตกแต่งด้วยลวดลายที่มีขนาดเล็ก ซ้ำ ๆ ถี่ ๆ เต็มพื้นที่
- จากหลักฐานที่นำมาศึกษาไม่พบภาพชุดฐานสิงห์รองรับเทพนมในสมุดภาพสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ปรากฏภาพชุดฐานสิงห์รูปแบบดังกล่าวในงานสมุดภาพสมัยรัชกาลที่ 4 (ภาพที่ 271) เมื่อพิจารณาถึงข้อเท็จจริงที่ว่า ชุดฐานสิงห์เป็นรูปแบบที่นิยมใช้ต่อเนื่องมาตลอดจนปัจจุบัน จึงน่าเชื่อได้ว่ารูปแบบดังกล่าวนี้น่าจะมีมาก่อนแล้วในงานสมัยรัชกาลที่ 3 และยังคงใช้ต่อเนื่องมาในรัชกาลต่อมา
- ชุดฐานบัวคว่ำบัวหงายที่ประกอบด้วยชั้นหน้ากระดานและชั้นบัวคว่ำบัวหงายที่มีความสูงน้อยมาก(เตี้ย) ซ้อนติดกันหลายชั้น ตกแต่งด้วยลวดลายหน้ากระดานซ้ำ ๆ ขนาดเล็กและถี่มาก (ภาพที่ 272)

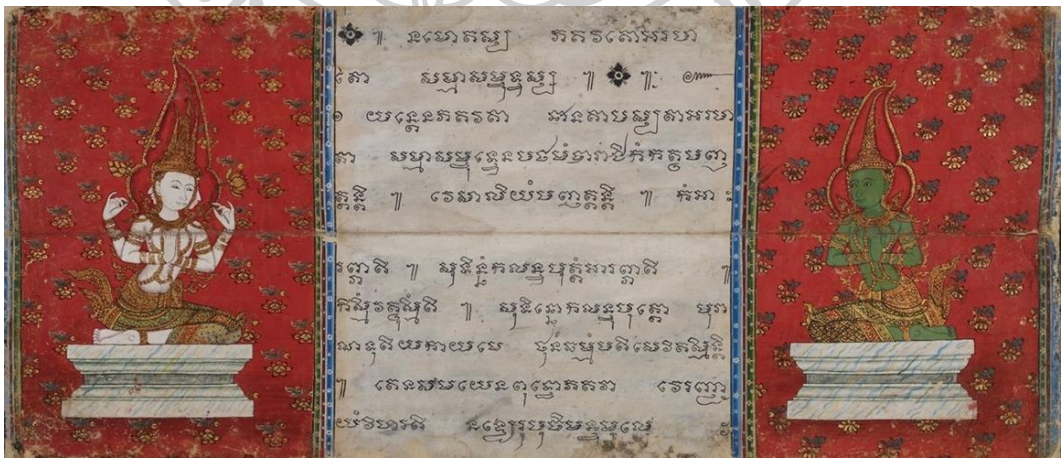


ภาพที่ 270 : สี Ultramarine ที่ระบายบนพื้นหลังภาพเทพนมประทับบนยกพื้นจากสมุดภาพ Thai MS 12 (New York Public Library) จารึกปีสร้างพ.ศ. 2382
เป็นหลักฐานที่แสดงถึงการนำเข้าสีจากต่างประเทศมาใช้แล้วในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 ในสมัยรัชกาลที่ 3 ในภาพยังคงปรากฏภาพบุคคลถือช่อดอกไม้ พื้นหลังประดับด้วยช่อกระหนกร่วมกันกับลายดอกไม้ร่วงซึ่งเป็นรูปแบบที่สืบต่อมาจากอยุธยาแต่ดัดแปลงรายละเอียดไปตามความนิยมในช่วงสมัยนี้

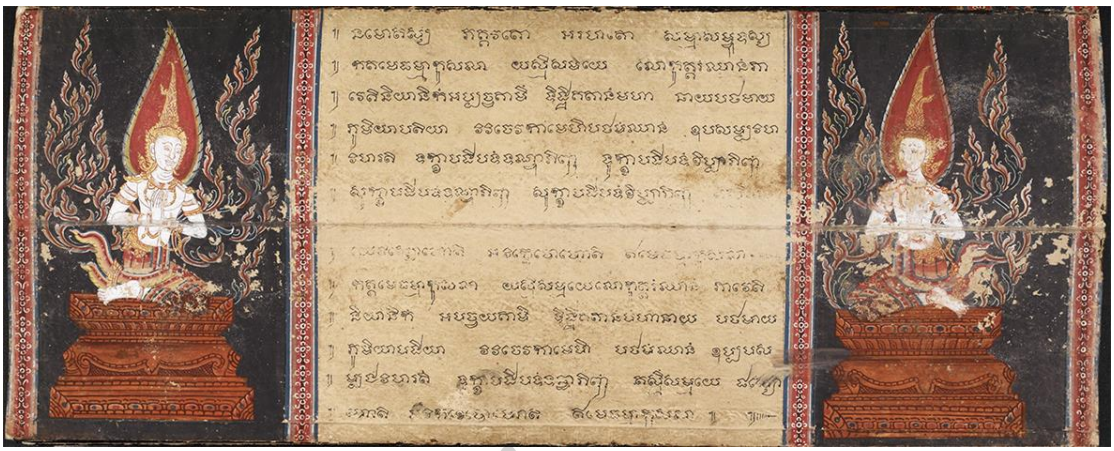
ภาพที่ 271 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ OR 14732 งานสร้างปีพ.ศ. 2400 (รัชกาลที่ 4)
แสดงแท่นประทับชุดฐานลิงห์ที่ค่อนข้างเตี้ยตั้งบนชั้นหน้ากระดานเตี้ย ๆ ซ้อนกันหลายชั้น ตกแต่งด้วยลวดลายขนาดเล็กและถี่มาก อันเป็นลักษณะสำคัญที่พบในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น



ภาพที่ 272 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ OR 14027
แสดงแท่นประทับฐานบัวคว่ำบัวหงาย ที่มีชั้นหน้ากระดานเตี้ย ๆ อันเป็นลักษณะสำคัญที่พบในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น



ภาพที่ 273 : ภาพเทพนมประทับบนฐานบัวหินอ่อน จากสมุดภาพเลขที่ OR 14838 (British Library) จารึกปีสร้างพ.ศ. 2392
ปลายสมัยรัชกาลที่ 3 เทวบุคคลไม่ถือดอกไม้ในมือ ยกเว้นพระพรหมจะถือดอกไม้ในมือคู่หลังทุกภาพตั้งแต่สมัยอยุธยา
พื้นหลังเป็นลายดอกไม้ร่วงกระจายเต็มพื้นที่ ไม่ปรากฏการใช้ช่อดอกไม้หรือช่อกระหนกเป็นพื้นหลังอีกต่อไป
ระหว่างดอกไม้แต่ละดอกมีระยะห่างค่อนข้างเท่ากัน ไม่เป็นอิสระซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่พบในงานรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา
ฐานบัวหินอ่อนในภาพแสดงให้เห็นการรับอิทธิพลการวาดแบบตะวันตกที่ใช้เทคนิคการวาดแสดงความเหมือนจริงเป็นอย่างมากแล้ว



ภาพที่ 274 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ OR 14732 จารึกปีสร้าง พ.ศ. 2400 สมัยรัชกาลที่ 4
รูปแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นขัดเจนผสมกับมุมมองแสดงภาพตามความเป็นจริงซึ่งเป็นลักษณะที่พบในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 มาแล้ว ลวดลายแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีขนาดเล็ก ละเอียด เน้นความสมมาตร ลายเส้นแข็ง อยู่ในกรอบ

ลวดลายประดับหน้ากระดานบนชุดฐานหรือแท่นประทับทุกรูปแบบในภาพเทพนมสมัยนี้โดยมากเป็นลายกลีบบัว ขนาดเล็กมาก วางเรียงซ้ำ ๆ และถี่มาก รูปแบบของลวดลายดังกล่าวนี้ปรากฏในลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพร่วมสมัยเดียวกัน ถือเป็นลักษณะเฉพาะของงานในสมัยนี้ซึ่งพบได้ในงานศิลปกรรมอื่นร่วมสมัยด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้ ชุดฐานแท่นประทับของเทพนมในสมัยนี้ยังปรากฏภาพการใช้วัสดุอย่างใหม่ซึ่งน่าจะมีการใช้งานจริงในช่วงเวลานั้น เช่น หินอ่อน (ภาพที่ 273) หินอ่อนแกะสลักลวดลายหน้ากระดาน (ภาพที่ 272) เป็นต้น อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงการเปิดกว้างในการสร้างสรรค์งานแบบใหม่โดยไม่ยึดติดกับรูปแบบตามประเพณีเดิมที่ทำสืบทอดต่อกันมา

3.4 การตกแต่งพื้นหลัง เนื่องจากการปรับเปลี่ยนไม่ให้ความสำคัญกับช่อดอกไม้อัญชลีดังที่กล่าวมาทำให้เกิดพื้นที่ว่างขนาดใหญ่ด้านหลังของภาพ ในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจึงนิยมประดับพื้นหลังของภาพด้วยลายดอกไม้ร่วงเต็มพื้นที่ ลวดลายดอกไม้ร่วงในสมัยนี้จะตัดทอนรายละเอียดลงมาก มีลักษณะเป็นลายประดิษฐ์ทั้งหมด รูปแบบของดอกเหมือนกันทุกดอก กระจายอยู่เต็มพื้นหลังโดยจัดวางตำแหน่งในระยะห่าง(ช่องไฟ)เท่า ๆ กันอย่างเป็นระเบียบ

ระเบียบการจัดวางตำแหน่งของดอกไม้ร่วงตลอดจนระยะห่างที่เท่ากันอย่างเป็นระเบียบของลายดอกไม้ร่วงบนพื้นหลังในภาพเทพนมที่ปรากฏในสมุดภาพ OR 14838 (ภาพที่ 273) ซึ่งสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2392 ตรงกับปลายสมัยรัชกาลที่ 3 มีรูปแบบที่สอดคล้องสัมพันธ์กับการเรียงตำแหน่งแม่ลายที่พบในลายแผงซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมใช้ในงานประดับตกแต่งภายในสถาปัตยกรรมสมัยนี้เป็นอย่างมาก ระเบียบดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าช่วงเวลาดังกล่าวมีการพัฒนารูปแบบจนกลายเป็นแบบแผนลงตัวแล้ว

นอกไปจากรูปแบบทางศิลปกรรมที่ช่วยในการกำหนดอายุแล้ว โทนสีใหม่ที่ปรากฏในงานสมุดภาพยังเป็นอีกตัวช่วยสำคัญที่จะช่วยกำหนดอายุได้อีกทางหนึ่งเนื่องด้วยในช่วงเวลานี้เป็นช่วงเวลาที่มีการพัฒนาสีสังเคราะห์ใหม่ ๆ ขึ้นมากมาย สีโทนฟ้าน้ำเงินที่ระบายพื้นหลังบนภาพเทพนมในสมุดภาพ THAI MS 12 (ภาพที่ 270) เป็นโทนสีสังเคราะห์ที่รู้จักกันในชื่อ ULTRAMARINE[257] สีดังกล่าวคิดค้นขึ้นสำเร็จเป็นครั้งแรกในปีค.ศ. 1826 (ตรงกับปีพ.ศ. 2369) สอดคล้องกับจารึกปีสร้าง พ.ศ. 2382 ที่พบในสมุดภาพ ทั้งนี้ การปรากฏของสี ULTRAMARINE ดังที่กล่าวมาจึงใช้เป็นหลักฐานที่บอกได้ว่า ไทยมีการนำเข้าสีสังเคราะห์นี้เข้ามาจากยุโรปแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นอย่างช้าและเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่า นอกไปจากความสัมพันธ์ทางการค้ากับจีนที่รุ่งเรืองมากแล้ว ไทยก็ยังมีความสัมพันธ์ทางการค้ากับทางตะวันตกในช่วงเวลาดังกล่าวด้วยเช่นกัน อย่างไรก็ดี ในประเด็นนี้ก็มีความเป็นไปได้ที่ไทยจะนำเข้าสีสังเคราะห์ดังกล่าวผ่านเข้ามาทางจีนด้วยเช่นกัน

เป็นที่น่าสังเกตว่า ภาพเทพนมที่พบในช่วงเวลานี้มีรูปแบบและการจัดองค์ประกอบภาพที่ค่อนข้างหลากหลาย นอกไปจากรูปแบบที่เป็นแบบแผนเดิมที่มีมาแล้ว ยังปรากฏพบรูปแบบใหม่ ๆ อันเกิดจากการดัดแปลงให้เข้าเรื่องราวใหม่ ๆ ที่เริ่มเป็นที่นิยม ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นการไม่ยึดติดกับแบบแผนเดิม ๆ ที่มีมา ตัวอย่างจากภาพเทพนมแบบใหม่ที่ปรากฏในสมุดภาพวัดปากคลองเพชรบุรี เล่มที่ 1 (ภาพที่ 275 ก-ข) แสดงถึงการจัดองค์ประกอบภาพอย่างใหม่ซึ่งน่าจะมีที่มาจากภาพขบวนนางฟ้าที่นำเสด็จพระศรีอารย์ไปสักการะเจดีย์จุฬามณีในเรื่องพระมาลัย (ภาพที่ 275 ค) อันเป็นเรื่องราวหลักภายในเล่ม ภายในภาพประกอบไปด้วยภาพบุคคลมากกว่าหนึ่ง ปรากฏเป็นภาพเทวดานางฟ้านั่งประนมมืออัญชลีโดยไม่มีช่อดอกไม้ในมือ ท่วงท่าและการจัดองค์ประกอบบ่งบอกว่าเทวดาและนางฟ้าในภาพลอยอยู่ในอากาศ พื้นหลังระบายด้วยสีแดงตกแต่งด้วยลายกระหนกเต็มพื้นที่ รูปทรงโดยรวมของช่อกระหนกเป็นแบบประดิษฐ์ไม่เหลือเค้าโครงของการออกช่อดอกหรือก้านใบแบบที่พบในสมัยก่อนหน้าอีกต่อไป และปรากฏโครงหลักแบบศิลปะรัตนโกสินทร์แล้ว ภาพดังกล่าวอาจตีความได้อีกทางว่า เป็นภาพเทพนมหรือภาพตอนเทวดานางฟ้าทำการสักการะเจดีย์จุฬามณี หากแต่น่าจะไม่เป็นการปกติที่จะมีการวาดภาพเรื่องราวตอนเดียวกันซ้ำ ๆจำนวนสองภาพในหนึ่งเล่ม ภาพดังกล่าวจึงน่าจะเป็นภาพเทพนมที่ช่างสร้างสรรค์รูปแบบขึ้นมาใหม่โดยวาดให้สอดคล้องกับเรื่องราวในเล่มมากกว่า

---

[257] สี Ultramarine คิดขึ้นโดยชาวเยอรมันชื่อ ..ในปีค.ศ. 1826 (พ.ศ. 2369) และเริ่มผลิตเพื่อการค้าในสองปีต่อมา (พ.ศ. 2371) การศึกษาเรื่องสีในงานจิตรกรรมไทยเชื่อว่า สี Ultramarine เข้ามาใช้แทนที่สี Prussian Blue ในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ตรงกับปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 (อ้างอิงจาก Khandekar, "Examination of pigments on Thai manuscripts: The first identification of copper citrate."เผยแพร่ทาง www.interscience .wiley.com เมื่อวันที่ 27 พฤษภาคม พ.ศ. 2551

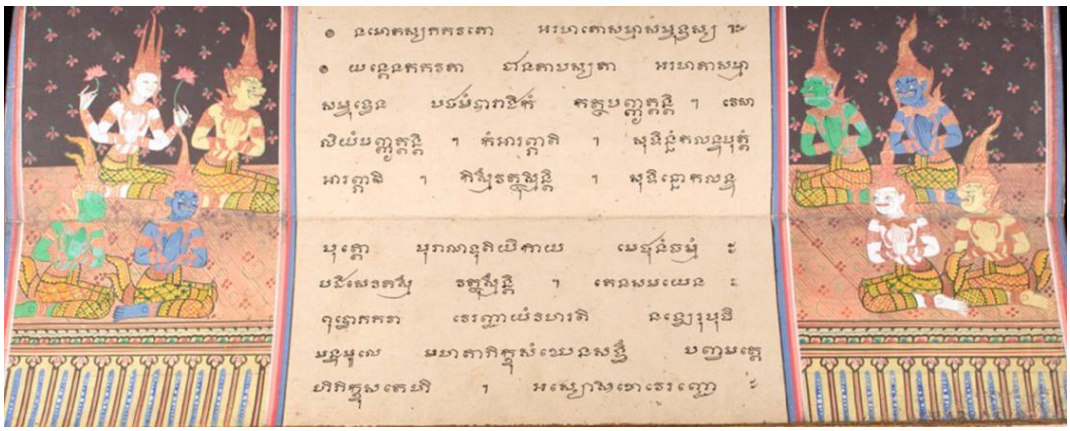
อนึ่ง หากพิจารณาถึงการปรากฏภาพบุคคลมากกว่าหนึ่งในภาพเทพนมซึ่งจะพบได้มากขึ้นในงานสมุดภาพสมัยหลังต่อมา (ภาพที่ 276-278) ก็น่าจะกล่าวได้ว่า ภาพดังกล่าวน่าจะเป็นต้นทางของรูปแบบใหม่ ๆ ในงานเทพนมได้เช่นกัน

ภาพที่ 275 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพวัดปากคลอง เพชรบุรี เล่มที่ 1 ปรากฏภาพนางฟ้าเทวดามากกว่าหนึ่งองค์ในภาพองค์ประกอบดังกล่าวน่าจะมีที่มาจากภาพขบวนเสด็จของพระศรีอารย์ไปลักการะเจดีย์จุฬามณี(ขวา)ที่พบในเล่มเดียวกัน

ภาพที่ 276 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ OR 13703 มีเทวบุคคลมากกว่าหนึ่งในแต่ละกรอบภาพอันเป็นรูปแบบที่พบในสมุดภาพที่สร้างช่วงปลายสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ที่มาภาพ : British Library

ภาพที่ 277 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ OR 14664 ที่มีเทวบุคคลมากกว่าหนึ่งในแต่ละกรอบภาพเป็นรูปแบบที่พบในสมุดภาพที่สร้างช่วงปลายสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่มาภาพ : British Library



ภาพที่ 278 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพเลขที่ 1984.508 ที่มีเทวบุคคลมากกว่าหนึ่งในแต่ละกรอบภาพ เป็นรูปแบบที่สืบต่อมาจากรูปแบบที่พบในสมุดภาพที่สร้างช่วงปลายสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่มาภาพ : Harvard University

เห็นได้ว่าภาพเทพนมในช่วงปลายสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24) เป็นอีกหนึ่งหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบที่พัฒนาต่อมาจนเป็นแบบแผนอย่างใหม่ที่ต่างไปจากงานในสมัยอื่นอย่างเห็นได้ชัด ถือเป็นช่วงเวลาที่ศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเจริญถึงขีดสุดโดยมีการสร้างสรรค์จากพื้นฐานงานช่างเดิมไปพร้อม ๆ กันกับการสร้างงานในรูปแบบใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน

รูปแบบที่พบสะท้อนถึงมุมมองและเจตทัศน์ของช่างที่รับเอาแนวคิดในการวาดภาพแบบเสมือนจริงเข้ามาแล้วในช่วงเวลาดังกล่าว ดังจะเห็นได้จากสัดส่วนของภาพบุคคลกับองค์ประกอบแวดล้อมตลอดจนการแสดงท่าทางและการดำรงอยู่ของสิ่งต่าง ๆ ภายในภาพที่แสดงออกอย่างคำนึงถึงสัดส่วนและความเป็นไปได้จริง แนวความคิดแบบสมจริงนี้น่าจะเป็นการรับเข้ามาผ่านทางงานศิลปกรรมจีนโดยเฉพาะเครื่องถ้วย[258]หรืออาจเป็นการรับเข้ามาโดยตรงจากการเข้ามาของชาวตะวันตกในสมัยนี้แล้วและจะได้พัฒนาต่อเนื่องไปอีกในรัชกาลต่อมา นอกจากนี้ การปรากฏโทนสีใหม่ ๆ ในภาพยังเป็นการตอกย้ำถึงการเข้ามาของแนวคิดและวิทยาการใหม่ ๆ ผ่านทางความสัมพันธ์ทางการค้ากับชาติตะวันตกได้อีกทางหนึ่งด้วย

จากการศึกษาภาพเทพนม ยังพบว่ารูปแบบบางประการที่หายไปหลังจากสมัยอยุธยาตอนปลาย อันได้แก่ ความนิยมวาดสัตว์หิมพานต์ เช่น ครุฑ เป็นภาพบุคคลในภาพเทพนม การวาดช่อดอกไม้แบบธรรมชาติเต็มพื้นหลังของภาพ รวมถึงจำนวนของภาพเทพนมที่ปรากฏในสมุดภาพแต่ละเล่มที่ลดจำนวนลงอย่างมากหลังสมัยอยุธยาตอนปลาย กลับมาปรากฏอีกครั้งในงานสมุดภาพที่มีอายุสร้างในสมัยของรัชกาลที่ 3 ต่อเนื่องรัชกาลที 4 หรือครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 และแม้ว่า

---

[258] จีนเปิดรับเอาวิทยาการและเทคนิคต่าง ๆ จากตะวันตกมาตั้งแต่ในสมัยของจักรพรรดิคังซี ซึ่งส่งผลต่องานศิลปะทุกด้านโดยเฉพาะอย่างยิ่งคือลวดลายที่ตกแต่งบนเครื่องถ้วยซึ่งน่าจะเป็นที่มาสำคัญของอิทธิพลทางศิลปะที่ไทยรับเอามาจากจีน

รายละเอียดต่าง ๆ จะแตกต่างไปจากงานสมัยเก่าเนื่องด้วยความนิยมที่แตกต่างกัน แต่การกลับมาปรากฏรูปแบบเก่า ๆ ที่หายไปช่วงระยะเวลาหนึ่งน่าจะแสดงให้เห็นถึงความพยายามที่จะศึกษาและฟื้นฟูงานรูปแบบเก่า ๆ กลับมาอีกครั้งหนึ่งซึ่งก็สอดคล้องสัมพันธ์กับงานศิลปกรรมอื่น ๆ ที่ได้รับการพัฒนาและส่งเสริมขึ้นในรัชสมัยนี้เช่นกัน

สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 1

สมุดภาพวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1

ภาพที่ 279 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 สมัยอยุธยาตอนปลาย
ภาพบุคคลมีท่าทางและการประทับบนแท่นที่แสดงออกตามสถานะทางสังคม
รูปแบบของซ่อดอกไม้ทั้ง 3 ลักษณะคือ
(1) แบบธรรมชาติ (ซ้ายบน)
(2) ซ่อกระหนกแบบประดิษฐ์ (ซ้ายกลาง, ขวาบน) และ
(3) รูปแบบกึ่งประดิษฐ์กึ่งธรรมชาติ
สังเกตว่าลายเส้นของการออกซ่อจะมีลักษณะเหมือนกิ่งก้านของซ่อดอกจริง มีการให้รายละเอียดอย่างวิจิตร เส้นพลิ้วไหวอย่างอิสระ
จัดวางองค์ประกอบเต็มพื้นที่ของภาพ

ภาพที่ 280 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายและต้นกรุงรัตนโกสินทร์ สังเกตว่าช่อดอกไม้มีขนาดลดลงเหลือพื้นที่ว่างด้านหลังภาพมากขึ้น ช่อดอกไม้แบบธรรมชาติแต่มีการลดทอนรายละเอียดลงมาก แต่ยังคงแสดงออกถึงความสมบูรณ์ของช่อ มีการผสมผสานกันของดอกไม้หลายพันธุ์ในหนึ่งก้านตามจินตนาการของช่างที่จะสร้างองค์ประกอบของภาพโดยรวมให้งดงามและสมบูรณ์ รูปแบบโดยรวมเป็นลักษณะที่พบได้ในสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่เมื่อพิจารณาจากพื้นที่ว่างด้านหลังที่มากขึ้นและลักษณะของลายเส้นที่ขาดความพลิ้วไหวเป็นอิสระ จึงจัดอยู่ในกลุ่มที่ไม่สามารถบอกได้แน่ชัดว่าเป็นงานในสมัยอยุธยาตอนปลายแต่ก็ไม่น่าเกินไปกว่าช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์หรือครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ยังคงมีช่างฝีมือร่วมสมัยหลงเหลืออยู่

สมุดภาพ THI 1340 : พ.ศ. 2323

สมุดภาพ THI 1341

สมุดภาพ AAM-1993-11.1-7

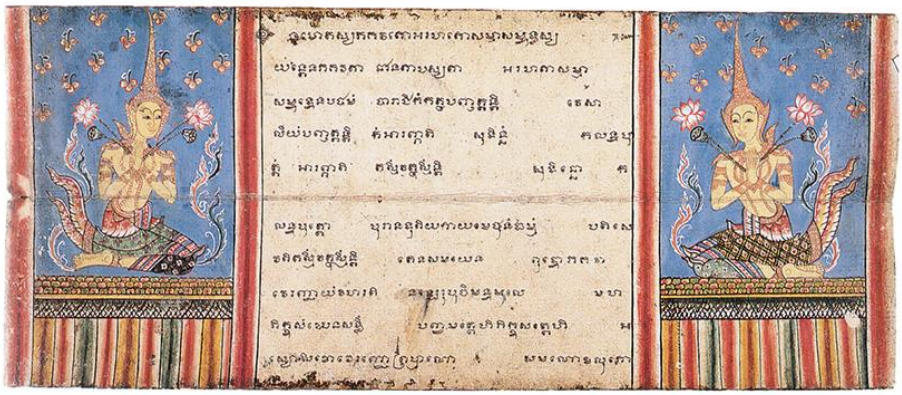
สมุดภาพวัดฉาด เพชรบุรี เล่มที่ 1

สมุดภาพ OR 14255

ภาพที่ 281 : ภาพเทพนมจากสมุดภาพที่มีจารึกในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

เปรียบเทียบภาพองค์ประกอบต่าง ๆ คือ ภาพบุคคล ช่อดอกไม้ และพื้นหลังระหว่างงานสมัยรัชกาลที่ 2 (บนสุด) เปรียบเทียบกับงานในสมัยรัชกาลที่ 3 (สามเล่มด้านล่าง)

สมุดภาพวัดพระรูป เพชรบุรี เล่มที่ 1 : พ.ศ. 2354



สมุดภาพ THAI MS 12 : พ.ศ. 2382

สมุดภาพ OR 14838 : พ.ศ. 2392

สมุดภาพ OR 14732 : พ.ศ. 2400

พัฒนาการภาพเทพนมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

จากการศึกษารูปแบบและลักษณะในภาพเทพนมที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น สามารถสรุปรูปแบบที่ใช้กำหนดอายุเป็นตารางเปรียบเทียบได้ดังนี้

ตารางที่ 22 : ตารางแสดงพัฒนาการด้านรูปแบบที่พบในภาพเทพนมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

อายุสมัยของสมุดภาพ		ลักษณะและรูปแบบที่ปรากฏ
1	**ภาพบุคคลในภาพเทพนม**	
1.1	**อยุธยาตอนปลาย**	■ ภาพบุคคลมีขนาดใหญ่เต็มพื้นที่ เป็นองค์ประกอบหลักของภาพ ■ บุคคลที่ปรากฏในภาพมีความหลากหลายมาก ประกอบด้วยเทพชั้นสูง เทวดานางฟ้า กินนรกินรี คนธรรพ์ วิทยาธร ■ ท่าทางของเทพนมในงานสมุดภาพแสดงความสัมพันธ์กับที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังอย่างมาก พบทั้งที่ประทับนั่งและแบบที่เหาะลอยอยู่กลางอากาศ ■ ปรากฏภาพเทพนมจำนวนมากในแต่ละเล่ม ■ เคร่งครัดในเรื่องแบบแผนในการแสดงถึงสถานะทางสังคม ผ่านทางท่าทางและแท่นประทับหรือองค์ประกอบอื่นที่ปรากฏคู่กัน
1.2	**ช่วงรอยต่อ**	● ภาพบุคคลมีขนาดเล็กลง แต่ไม่เล็กมากเท่าในสมัยต่อไป ● ยังคงสืบต่อรูปแบบโดยรวมมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ความหลากหลายของภาพบุคคลและจำนวนภาพลดลงมาก ● การแสดงออกถึงสถานะทางสังคมคลายความเคร่งครัดลงมาก
1.3	**รัตนโกสินทร์ตอนต้น**	‖ ขนาดเล็กลงมากโดยมีน้ำหนักเพียง 1 ใน 3 ของกรอบภาพ ‖ โดยมากเป็นภาพเทวดา นางฟ้า ยังมีภาพพระอินทร์และพระพรหมอยู่บ้าง เริ่มปรากฏภาพชนชั้นสูงและชาวบ้านประนมมือสักการะ น่าสังเกตว่าหากภาพบุคคลที่เป็นเทพจะถือดอกไม้อัญชลี ในขณะที่ภาพชนชั้นสูงและชาวบ้านจะประนมมือสักการะโดยไม่มีดอกไม้ ‖ จำนวนภาพเทพนมในเล่มมีเพียง 1-2 ภาพเป็นส่วนใหญ่ ‖ แทบไม่พบการใช้สัญลักษณ์แสดงสถานะทางสังคม

ตารางที่ 22 : ตารางแสดงพัฒนาการด้านรูปแบบที่พบในภาพเทพนมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

อายุสมัยของสมุดภาพ		ลักษณะและรูปแบบที่ปรากฏ
2	**ภาพช่อดอกไม้ที่ปรากฏในภาพเทพนม**	
2.1	**อยุธยาตอนปลาย**	■ ช่อดอกขนาดใหญ่ มีน้ำหนักความสำคัญพอกันกับภาพบุคคล ■ มีลักษณะเป็นช่อ ไม่นิยมดอกเดี่ยว จัดวางอย่างอิสระ เต็มพื้นหลังของภาพ จัดวางแบบสมดุลแต่ไม่สมมาตร ■ พบทั้งดอกแบบธรรมชาติและแบบประดิษฐ์ในสัดส่วนเท่า ๆ กัน
2.2	**ช่วงรอยต่อ**	• ยังคงสืบต่อรูปแบบโดยรวมมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย คือ ยังคงมีลักษณะเป็นช่อดอก จัดวางแบบสมดุลแต่ไม่สมมาตร แต่ขนาดของช่อจะไม่เต็มพื้นที่เท่างานสมัยก่อนหน้า อีกทั้งรายละเอียดจะลดความวิจิตรลงอย่างมาก
2.3	**รัตนโกสินทร์ตอนต้น**	‖ ไม่ให้ความสำคัญกับช่อดอกไม้อัญชลี โดยมากเป็นภาพบุคคลประนมมือเปล่า ๆ หรือหากจะพบบ้างก็จะมีลักษณะเป็นดอกเดี่ยว ขนาดเล็กจำนวนสองดอกหันออกด้านข้าง
3	**ลวดลายพื้นหลังในภาพเทพนม**	
3.1	**อยุธยาตอนปลาย**	■ ตกแต่งพื้นด้านหลังเต็มพื้นที่ด้วยช่อดอกไม้ขนาดใหญ่ ■ นิยมทั้ง(1)รูปแบบธรรมชาติ (2)แบบประดิษฐ์ และ(3)แบบลายประดิษฐ์และธรรมชาติร่วมกัน ปรากฏในสัดส่วนใกล้เคียงกัน ■ ลายเส้นพริ้วไหวอย่างมาก จัดวางองค์ประกอบภาพอย่างอิสระ
3.2	**ช่วงรอยต่อ**	• บ้างยังคงตกแต่งพื้นหลังเต็มพื้นที่แบบที่พบในสมัยก่อนหน้า โดยมากจะนิยมตกแต่งด้วยลวดลายประดิษฐ์หรือลายกระหนก • ช่อดอกแบบธรรมชาติที่ปรากฏในช่วงนี้จะถูกตัดทอนรายละเอียดลงมากจนใกล้เคียงลายประดิษฐ์ • เว้นพื้นที่ว่างที่พื้นด้านหลังมากขึ้น

ตารางที่ 22 : ตารางแสดงพัฒนาการด้านรูปแบบที่พบในภาพเทพนมในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

อายุสมัยของสมุดภาพ		ลักษณะและรูปแบบที่ปรากฏ
3.3	**รัตนโกสินทร์ตอนต้น**	‖ พื้นหลังของภาพในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นนิยมประดับด้วยลายดอกไม้ร่วง ที่มีระยะห่างระหว่างดอกเท่า ๆ กันอย่างเป็นระเบียบ ‖ รูปแบบของดอกเป็นรูปแบบเดียวซ้ำ ๆ มีลักษณะแบบลายประดิษฐ์ วางห่าง ๆ กันอย่างเป็นระเบียบ โดยในระยะแรก ดอกจะมีขนาดไม่ใหญ่ จำนวนไม่มาก กระจายอยู่ด้านบนของภาพ ในระยะต่อมา ดอกจะมีขนาดเล็กลงมาก กระจายอยู่ถี่ ๆ เต็มพื้นที่คล้าย Wallpaper ซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถสมัยรัชกาลที่ 3ด้วยเช่นกัน
4	**ฐานรองหรือแท่นประทับในภาพเทพนม**	
4.1	**อยุธยาตอนปลาย**	■ นิยมฐานสิงห์มากที่สุด ฐานสิงห์ขนาดใหญ่หนึ่งฐานตั้งอยู่บนฐานเขียงหรือชั้นหน้ากระดานเตี้ย ๆ ■ ฐานบัวคว่ำบัวหงาย ■ แท่นสี่เหลี่ยมเรียบ ๆ หรือแท่นเตี้ย ๆ
4.2	**ช่วงรอยต่อ**	● แท่นเรียบ ๆ เตี้ย ๆ ● ยกพื้นไม้ประดับลวดลายแนวตั้งและหน้ากระดานกระจังที่ยังไม่เล็กและแคบเหมือนงานช่วงหลัง
4.3	**รัตนโกสินทร์ตอนต้น**	‖ ยกพื้นไม้ประดับลวดลายหน้ากระดานขนาดเล็ก ถี่ ละเอียดมาก ‖ นิยมฐานบัวและฐานสิงห์อย่างมาก ประกอบด้วยชั้นหน้ากระดานเตี้ย ๆ ซ้อนกันหลายชั้น ประดับลวดลายหน้ากระดานขนาดเล็กละเอียดมาก วางถี่ ๆ ซ้ำ ๆ ‖ ความสูงโดยรวมของฐานจะสูงมากเมื่อเทียบกับงานช่วงก่อนโดยเท่ากับภาพบุคคล ‖ ปรากฏภาพชุดฐานที่ทำจากวัสดุใหม่ ๆ เช่น หินอ่อน ‖ ปรากฏผ้าทิพย์ทรงสามเหลี่ยมประดับตรงกลางฐานบัว

นอกไปจากรูปแบบขององค์ประกอบภายในภาพที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้ว ยังพบข้อสังเกตบางประการที่จะควรพิจารณาควบคู่กันไปในการกำหนดอายุ ได้แก่

1. การจัดองค์ประกอบในภาพเทพพนม

องค์ประกอบหลักของภาพเทพนมประกอบด้วยภาพบุคคลและช่อดอกไม้ ซึ่งจะมีรูปแบบที่พัฒนาไปตามช่วงเวลา ภาพบุคคลและช่อดอกไม้ในสมัยอยุธยาตอนปลายมีขนาดใหญ่เต็มกรอบภาพ ช่อดอกไม้มีความหลากหลายทั้งช่อดอกแบบธรรมชาติ แบบประดิษฐ์หรือช่อกระหนก และแบบผสมผสานระหว่างแบบธรรมชาติและแบบประดิษฐ์ ช่างจะให้รายละเอียดอย่างรุ่มรวยลงตัว มีความอิสระและเป็นธรรมชาติสูง แม้ว่างานในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาและต้นกรุงรัตนโกสินทร์จะยังคงสืบทอดรูปแบบจากอยุธยาตอนปลายแต่รูปแบบดังกล่าวนี้จะค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปตามเวลาดังจะพบได้ว่า อิสระและความรุ่มรวยในงานสมัยนี้ลดลงอย่างเห็นได้ชัด สังเกตจากลายเส้นของช่อดอกไม้และช่อกระหนกที่ค่อนข้างแข็ง ไม่พลิ้วอย่างที่พบในงานสมัยก่อนหน้า การจัดองค์ประกอบภาพโดยรวมดูหลวม ๆ เนื่องจากขนาดของภาพบุคคลและช่อดอกไม้มีขนาดเล็กลง ทำให้มีระยะห่างหรือช่องไฟระหว่างองค์ประกอบหลักมากขึ้น เหลือพื้นที่ว่างด้านหลังมากขึ้น

ขนาดของภาพบุคคลในสมุดภาพในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะลดลงอีก น้ำหนักของภาพบุคคล ช่อดอกไม้และฐานที่นั่งประทับจะมีสัดส่วนเท่า ๆ กันจนไม่สามารถบอกได้ว่าภาพบุคคลเป็นจุดเด่นของภาพอีกต่อไป โทนโดยรวมของภาพนิ่ง แข็ง เป็นระเบียบอย่างมาก

2. ความหลากหลายของภาพบุคคลและท่าทางที่ปรากฏ

ท่าทางและฉากหลังของภาพเทพนมปรากฏรูปแบบที่เป็นแบบแผนตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย และเป็นช่วงเวลานี้ด้วยเช่นกันที่ภาพบุคคลมีความหลากหลายด้านรูปแบบมากที่สุด โดยบุคคลในแต่ละสถานะจะมีท่าทางหรือปรากฏพร้อมกับองค์ประกอบเฉพาะดังต่อไปนี้

- เทพชั้นสูง โดยมีพระอินทร์ พระพรหมเป็นหลัก ประทับนั่งบนแท่นฐานสิงห์
- เทวดา นางฟ้า ประทับบนแท่นรูปแบบต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ฐานสิงห์
- กินนร กินรี จะปรากฏบนพื้นหลังที่เป็นป่าซึ่งสื่อถึงป่าหิมพานต์
- คนธรรพ์ วิทยาธร แสดงท่าลอยหรือเหาะอยู่กลางอากาศ

การแสดงออกถึงสถานะทางสังคมในสมัยอยุธยาตอนปลายมีความเคร่งครัดอย่างมาก ดังตัวอย่างจากการใช้ฐานสิงห์เป็นแท่นประทับสำหรับเทวดาหรือเทพชั้นสูงเท่านั้น ความหลากหลายและแบบแผนดังกล่าวนี้จะค่อย ๆ คลายความเคร่งครัดตั้งแต่ช่วงเวลาหลังเสียกรุง ฯ ครั้งที่ 2 และจะลดจำนวนและความหลากหลายลงจนกระทั่งหายไปในศิลปะรัตนโกสินทร์

ภาพเทพนมที่ปรากฏในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นเกือบทั้งหมดเป็นภาพเทวดา นางฟ้าประทับอยู่บนยกพื้นไม้ประดับลวดลาย ยกพื้นไม้ดังกล่าวนี้ปรากฏเป็นส่วนหนึ่งของงาน

สถาปัตยกรรมมาก่อนแล้วในสมัยอยุธยาตอนปลายแต่ไม่เป็นที่นิยม อีกทั้งยังไม่พบแท่นลักษณะดังกล่าวในภาพเทพนมสมัยอยุธยาตอนปลายด้วยเช่นกัน

3. สัดส่วนจำนวนภาพเทพนมที่ปรากฏในสมุดภาพแต่ละเล่ม

ภาพเทพนมเป็นที่นิยมมากที่สุดในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายดังที่ปรากฏในสัดส่วนจำนวนมากในสมุดภาพแต่ละเล่ม จำนวนของภาพเทพนมที่ปรากฏในงานสมุดภาพแต่ละเล่มจะลดลงอย่างมากในงานสมัยต่อมาและค่อย ๆ หายไปจนเหลือเพียงหนึ่งหรือสองคู่ในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น อย่างไรก็ดี ภาพเทพนมจะยังคงปรากฏในสมุดภาพโดยส่วนใหญ่ในทุกสมัยโดยจำนวนที่ปรากฏในแต่ละเล่มน่าจะขึ้นอยู่กับเรื่องราวของภาพที่นิยมเขียนในแต่ละช่วงเวลาอันเป็นลักษณะเดียวกันกับแบบแผนความนิยมที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังด้วยเช่นกัน

สรุปผลการวิเคราะห์ :

ภาพเทพนมหรือภาพเทพชุมนุม : พัฒนาการกับการกำหนดอายุสมุดภาพ

การเปรียบเทียบองค์ประกอบหลักในภาพเทพนมอันประกอบด้วย ภาพบุคคล ซ่อดอกไม้ แท่นประทับ และลวดลายตกแต่งพื้นหลัง แสดงให้เห็นพัฒนาการทางรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่แตกต่างกันระหว่างสมุดภาพที่สร้างในศิลปะอยุธยาตอนปลาย ช่วงรอยต่อ (ระหว่างปลายอยุธยาธนบุรี ถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์) และศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทั้งนี้พัฒนาการที่พบในภาพเทพนมนี้มีรูปแบบที่สอดคล้องกันกับผลที่ได้จากการศึกษาเรื่องรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ใช้ในการกำหนดสมุดภาพดังที่ได้วิเคราะห์มาแล้วก่อนหน้าในบทนี้ (และได้สรุปเพิ่มเติมไว้ในบทที่ 4)

การวิเคราะห์ตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในภาพเทพนมจึงถือเป็นการตรวจสอบผลการศึกษาควบคู่ไปกับการยืนยันสมมติฐานที่ว่าพัฒนาการทางรูปแบบในภาพเทพนมจากสมุดภาพสามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือช่วยในการกำหนดอายุสมุดภาพได้อีกทางหนึ่ง

ประเด็นที่ 2 : การกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีด้วยรูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย

สมุดภาพไตรภูมิที่เหลือหลักฐานมาถึงปัจจุบันมีจำนวนไม่มากนักและโดยมากมักไม่ระบุปีสร้างไว้ในเล่ม จากสมุดภาพไตรภูมิที่มีหลักฐานมากพอให้นำมาศึกษาทั้งหมด 9 เล่มพบว่ามีเพียงสี่เล่มที่ระบุปีสร้างเอาไว้โดยสมุดภาพจำนวน 3 ใน 4 เล่มนี้เป็นสมุดภาพไตรภูมิที่มีข้อความระบุว่าเป็นงานที่สร้างขึ้นในสมัยกรุงธนบุรีตามดำริของพระเจ้ากรุงธนบุรีสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชในปีพ.ศ. 2319 ได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 และสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก ที่อยู่ในความดูแลของหอสมุดแห่งชาติ และสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินที่อยู่ในความครอบครองของแผนกศิลปะเอเชียภายในพิพิธภัณฑ์แห่งเมืองเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี (Museum fuer Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin) อย่างไรก็ตามแม้ว่าทั้งสามฉบับจะปรากฏข้อความระบุปีสร้างในบานแพนกไว้ตรงกันคือ พ.ศ. 2319 หากแต่เมื่อทำการตรวจสอบความสมบูรณ์ของภาพเขียนภายในเล่ม ข้อความที่เขียนตลอดจนรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในสมุดภาพทั้งสามเล่มกลับพบว่ามีความแตกต่างกันอย่างมีนัยยะสำคัญ

จากการเปรียบเทียบองค์ประกอบในภาพรวม ได้แก่ มุมมอง การจัดองค์ประกอบภาพและสัดส่วนสัมพันธ์ในภาพที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามฉบับพบว่า ภาพจากสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินโดยส่วนใหญ่ยังคงวาดด้วยมุมมองภาพแบบหน้าตรงระดับสายตา (Front View) ซึ่งเป็นมุมมองแบบเรียบง่ายที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดในงานจิตรกรรมไทยประเพณี ปรากฏอย่างช้าในภาพชาดกที่สลักบนแผ่นหินภายในอุโมงค์วัดศรีชุมในศิลปะสุโขทัยที่น่าจะมีความเกี่ยวพันด้านรูปแบบกับงานจิตรกรรมฝาผนังภายในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยาที่มีประวัติการสร้างเมื่อปี พ.ศ. 1967 ในสมัยของสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา)[259] สมัยอยุธยาตอนต้นและยังคงนิยมใช้ต่อเนื่องมาถึงสมัยอยุธยาตอนปลาย ขนาดของภาพบุคคลมีขนาดใหญ่เต็มอาคารคล้ายกับนำอาคารมาครอบตัวบุคคลนั้นแสดงภาพแบบสองมิติในมุมมองแบบอุดมคติโดยไม่คำนึงสัดส่วนตามความเป็นจริงแต่จะใช้ขนาดที่ใหญ่เน้นความสำคัญของตัวละครหลักเพื่อสื่อเรื่องราวที่วาดให้เข้าใจได้ง่ายเนื่องด้วยช่างจะวาดเพียงองค์ประกอบสำคัญที่ใช้เป็นสัญลักษณ์สื่อสารตามข้อความในคัมภีร์เท่านั้นไม่มีองค์ประกอบฟุ่มเฟือยหรือมากเกินจำเป็น ใช้การวาดวัตถุซ้อนกันในเชิงสองมิติเพื่อสร้างความลึกของภาพ อันเป็นลักษณะโดยรวมของงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย ในขณะที่สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 และสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก ใช้มุมมองภาพแบบมองจากด้านบนและเริ่มปรากฏการใช้เส้นนำสายตาในภาพอันเป็นพัฒนาการด้านมุมมองที่เกิดขึ้นใน

---

[259] เล็กสุขุม, ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงของแผ่นดิน., 46

ภายหลัง ภาพบุคคลมีขนาดเท่า ๆ กัน อาคารสถาปัตยกรรมมีขนาดสูงใหญ่มากและลดขนาดของภาพบุคคลเล็กลงตามแนวคิดแบบเสมือนจริง อีกทั้งยังแสดงระยะใกล้ไกลโดยการจัดวางตำแหน่งวัตถุนำสายตาจากหน้าไปหลังโดยไม่ทับซ้อนกันอย่างที่เคยเป็นมาซึ่งเป็นรูปแบบที่เกิดจากมุมมองภาพที่เปลี่ยนไปในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว

เมื่อพิจารณาลักษณะโดยรวมในเบื้องต้นดังที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินมีรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ใกล้เคียงกับรูปแบบที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมากในขณะที่สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 และ 10/ก มีรูปแบบแตกต่างที่พัฒนาต่อมาแล้วตามลำดับนำมาซึ่งข้อสันนิษฐานที่ว่าสมุดภาพไตรภูมิทั้งสามเล่มนี้น่าจะมิได้สร้างขึ้นในเวลาเดียวกันตามปีจารึกที่ระบุในเล่ม

ด้วยเหตุดังกล่าวมานี้จึงจะทำการตรวจสอบเพิ่มเติมในส่วนของรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ปรากฏในแต่ละเล่มโดยนำเอาผลที่ได้จากการศึกษาในครั้งนี้มาใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดอายุควบคู่ไปกับลักษณะโดยรวมอื่น ๆ ดังที่กล่าวมาแล้ว

งานศึกษาเพื่อกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีที่ผ่านมา

ที่ผ่านมาได้มีผู้ทำการศึกษาและกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่มไว้หลายท่านซึ่งสามารถรวบรวมมาได้ดังต่อไปนี้

- นักวิชาการ กรมศิลปากรให้ความเห็นว่า สมุดภาพไตรภูมิฉบับที่ 10 เป็นฉบับหลวงในขณะที่สมุดภาพไตรภูมิฉบับที่ 10/ก น่าจะเป็นงานที่คัดลอกขึ้นในภายหลังโดยให้เหตุผลเป็นข้อสังเกตจากลักษณะของสภาพเอกสารที่ชำรุดน้อยกว่า เนื้อกระดาษและอักขรวิธีที่ใช้[260]
- วิไลพร วงศ์สุรักษ์ให้ความเห็นหลังจากทำการศึกษาภาพนรกภูมิในจิตรกรรมสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีว่าสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินและสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 มีความสัมพันธ์กันในลักษณะต้นฉบับหลวงมากกว่าสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก โดยพิจารณาจากฝีมือการวาด ความประณีต เทคนิคที่ใช้ และความถูกต้องตามคัมภีร์ที่มีมากกว่า นอกจากนี้ยังให้ข้อสังเกตเพิ่มเติมจากข้อความในบานแพนกของทั้งสองฉบับนี้มีใจความเดียวกัน เขียนเหมือนกัน ในขณะที่ข้อความในบานแพนกสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก มีเพียง

[260] นางสาวพิมพ์พรรณ ไพบูลย์หวังเจริญ นักภาษาโบราณ7ว. อ้างจาก ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 83

หนึ่งบรรทัด เขียนด้วยลายมือคนละแบบกับข้อความที่ปรากฏในเล่มและยังระบุวันที่โบราณไม่ถูกต้องอีกด้วย[261]

- รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูลกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 ตามปีจารึกที่พบในเล่ม (พ.ศ. 2319) ในขณะที่สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก น่าจะเป็นงานที่คัดลอกขึ้นระหว่างช่วงต้นรัชกาลที่ 2 ถึงพ.ศ. 2382 โดยพิจารณาจากรูปแบบการลงสีใบไม้และลวดลายของภาพลับแลที่มีรูปแบบใกล้เคียงกับงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3[262] และเสนอเพิ่มเติมว่าน่าจะเป็นงานคัดลอกมาจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินอีกทั้งยังตั้งข้อสันนิษฐานว่าสมุดภาพเล่มนี้น่าจะเป็นฉบับที่ท้าววรจันทร์ (เจ้าจอมมารดาวาด) ในรัชกาลที่ 4 ได้นำทูลเกล้าฯถวายพระพุทธเจ้าหลวงเมื่อครั้งตั้งหอพุทธสาสนสังคหะ[263] ในปีพ.ศ. 2443[264] โดยอ้างจากหลักฐานลายพระหัตถ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพประทานให้พระยาอนุมานราชธนที่กล่าวถึงสมุดภาพไตรภูมิที่พบในหอสมุดกรุงเบอร์ลินเมื่อครั้งพระองค์เสด็จยุโรปและได้ทรงสันนิษฐานไว้ว่าสมุดภาพฉบับที่คุณท้าววรจันทร์ทูลเกล้า ฯ ถวายสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงนี้เป็นฉบับหลวงและฉบับที่กรุงเบอร์ลินเป็นฉบับรองทรง[265]
- Barend Jan Terwiel[266] ทำการวิเคราะห์ความแตกต่างด้านอักขรวิธีและเปรียบเทียบข้อสังเกตที่พบในสมุดภาพไตรภูมิทั้งสามเล่มพร้อมกับยกเอาข้อสันนิษฐานของ Klaus Wenk ที่ทำการตรวจสอบลำดับภาพวาดในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเบอร์ลินเปรียบเทียบกับคำบรรยายลำดับภาพที่พบในสมุดภาพ

---

[261] วิไลพร วงศ์สุรักษ์, "จิตรกรรมเรื่องนรกภูมิในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี พุทธศักราช 2319" (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ สารนิพนธ์, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548)., 83-88

[262] อ่านเพิ่มเติมใน ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 125-126

[263] สมเด็จฯกรมพระยาและพระยาอนุมานราชธน, ให้พระยาอนุมาน., 98

[264] หอพุทธศาสนสังคหะสร้างขึ้นเมื่อวันที่ 11 กรกฎาคม พ.ศ. 2443 เพื่อเก็บหนังสือต่าง ๆ เกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ต่อมาได้ถูกรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนครในปีพ.ศ. 2448 อ้างอิงดำรงราชานุภาพ, ตำนานหอพระสมุดหอพระมณเฑียรธรรม หอวชิรญาณ หอพุทธสาสนสังคหะ และหอสมุดสำหรับพระนคร., 46, 54

[265] ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.", 121 อ้างจาก สมเด็จเจ้าฟ้าฯ, สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 12., 29

[266] Terwiel, "On the Trial of King Taksin's Samutphap Traiphum."

ไตรภูมิธนบุรีที่เก็บรักษาไว้ภายในหอหลวงซึ่ง Adolf Bastian[267] ทำการศึกษาไว้ระหว่างปีพ.ศ. 2506[268] เมื่อครั้งที่ได้รับพระบรมราชานุญาตจากรัชกาลที่ 4 ให้เข้าไปศึกษาคัมภีร์ภายในหอหลวงกับพระอาลักษณ์ได้โดยตรง[269] มาประกอบการวิเคราะห์แล้วได้ข้อสรุปว่าสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินน่าจะเป็นสมุดภาพไตรภูมิฉบับรองทรงที่สร้างขึ้นในสมัยธนบุรีตามที่สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงสันนิษฐานไว้และยังตั้งข้อสันนิษฐานต่อว่าสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับหลวงนั้นน่าจะเป็นสมุดภาพอีกเล่มหนึ่งที่ไม่ทราบว่าปัจจุบันอยู่ที่ใด[270]

วิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเพื่อกำหนดอายุ

จากการเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามฉบับ (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในตารางแนบท้าย) สามารถนำมาวิเคราะห์เพื่อกำหนดอายุได้ดังนี้

1. สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน

สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเป็นฉบับที่มีเนื้อความและภาพวาดสมบูรณ์ที่สุดในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามฉบับทั้งในแง่ของเนื้อหาที่เขียน ภาพที่วาด และความสมบูรณ์ของเล่มรูปแบบศิลปกรรมโดยรวมมีความใกล้เคียงกับงานในสมัยอยุธยาตอนปลายทั้งการเขียนภาพด้วยมุมมองแบบหน้าตรงระดับสายตา สร้างระยะใกล้ไกลด้วยการซ้อนทับวัตถุต่อกัน การจำกัดองค์ประกอบภายในภาพโดยจะวาดเฉพาะองค์ประกอบที่จำเป็นในการสื่อสารตามเนื้อความในคัมภีร์ ภาพบุคคลมีขนาดใหญ่คับอาคารโดยไม่คำนึงถึงสัดส่วนตามความเป็นจริง บุคคลหลักในภาพมีขนาดใหญ่แสดงความสำคัญ ระบายด้วยโทนสีแท้ เนื้อสีโปร่งแบบสีน้ำ ระบายสีระนาบเรียบไม่แสดงแสงเงา

---

[267] Adolf Bastian ศาสตราจารย์ชาวเยอรมันผู้เชี่ยวชาญด้านชาติพันธุ์วิทยา (Ethnology) เป็นชาวตะวันตกที่มีโอกาสได้เข้าไปสำรวจเอกสารในหอหลวงในปีพ.ศ. 2405 (หรือ 2406) ในสมัยรัชกาลที่ 4 และในคราวเดียวกันนี้ได้จดบันทึกเกี่ยวกับสมุดไทยหลายเล่มรวมถึงสมุดภาพไตรภูมิที่สร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าธนบุรีและนำไปเขียนเป็นส่วนหนึ่งของหนังสือ Reisen in Siam im Jahre 1863 Bastian เป็นผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์ชาติพันธุ์วิทยาในเบอร์ลินคนแรก (อยู่ในตำแหน่งระหว่างปี ค.ศ 1873-1905) เป็นผู้มีบทบาทสำคัญอย่างที่สุดในการติดต่อ G.E.Gerini เพื่อเสาะหาสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเข้าไปยังพิพิธภัณฑ์ แปลอ้างอิงจาก Terwiel, "On the Trial of King Taksin's Samutphap Traiphum.", 51-53 และ 60-62

[268] Bastian, *A Journey in Siam 1863* translated by Walter E.J. Tips ; Text edited by Christian Goodden, 3

[269] จากข้อความที่ปรากฏในหนังสือเรื่อง Reisen in Siam im Jahre 1863 (Travels in Siam in 1863) ที่เขียนโดย Adolf Bastian

[270] ซึ่งต่อมาได้ถ่ายทอดไว้ในหนังสือเรื่อง Reisen in Siam im Jahre 1863 (Travels in Siam in 1863)

ปิดทองจำนวนมาก ลักษณะดังกล่าวพบมาก่อนแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นในภาพจิตรกรรมภายในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จ.อยุธยา[271] และยังคงเป็นลักษณะที่ทำสืบต่อกันมาจนถึงสมัยอยุธยาตอนปลายโดยในช่วงหลังจะมีพัฒนาการที่เพิ่มมากขึ้นคือ โทนสีแบบพหุรงค์ องค์ประกอบภาพที่เพิ่มขึ้นกว่าเดิม[272] ได้แก่ ภาพอาคาร ปราสาทราชวัง ภาพธรรมชาติ งานในสมัยนี้จะยังคงวาดด้วยมุมมองแบบสองมิติแนวอุดมคติ ไม่คำนึงถึงสัดส่วนตามจริง ปรากฏภาพคนขนาดใหญ่คับอาคาร ภาพอาคารรองรับด้วยชุดฐานสิงห์ที่มีขาสิงห์สูงเพรียว[273] ความสูงของขาสิงห์มีสัดส่วนถึงครึ่งหนึ่งของความสูงฐาน นมสิงห์รูปสามเหลี่ยมคล้ายกระจังหรือพุ่มข้าวบิณฑ์คว่ำจรดพื้น ท้องไม้สูง ประดับลวดลายปูนปั้นและกระจกสี ซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมมากตั้งแต่ช่วงต้นในสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นอย่างช้า นอกจากนี้รูปแบบภายในเล่มแสดงให้เห็นว่าช่างเขียนมีความเข้าใจในแบบแผนประเพณีเป็นอย่างดีมีการให้ความสำคัญกับการแสดงออกถึงสถานะทางสังคมผ่านเครื่องทรงและศิราภรณ์ อีกทั้งองค์ประกอบที่วาดตลอดจนสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในภาพยังแสดงให้เห็นว่าช่างผู้สร้างงานมีความเข้าใจในเรื่องราวในพระคัมภีร์อย่างแตกฉานเป็นอย่างดีซึ่งเป็นลักษณะเด่นที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายด้วยเช่นกัน

รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินโดยมากแล้วมีความใกล้เคียงกับรูปแบบที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายและยังพบการปรากฏของรูปแบบจำเพาะของสมุดภาพในช่วงสมัยดังกล่าวเป็นจำนวนมากดังต่อไปนี้

1.1 ส่วนประกอบตกแต่งอาคารสถาปัตยกรรม

1.1.1 ชุดฐานสิงห์รองรับอาคารสถาปัตยกรรม

รูปแบบหลักของชุดฐานรองรับอาคารและบัลลังก์ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินคือ ชุดฐานสิงห์ประกอบด้วยฐานเขียง 1-3 ชั้นรองรับขาสิงห์ ท้องไม้ และชั้นกลีบบัวด้านบน ขาสิงห์สูงเพรียว[274]และมีความสูงในสัดส่วนครึ่งหนึ่งของชุดฐาน นมสิงห์รูปสามเหลี่ยมคล้ายกระจังหรือพุ่มข้าวบิณฑ์คว่ำจรดพื้น ท้องไม้สูง อันเป็นรูปแบบที่นิยมในศิลปะอยุธยาตอนปลาย ประดับลวดลายปูนปั้นและกระจกสีอันเป็นวัสดุที่นิยมในงานประดับสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายดังตัวอย่างจากการตกแต่งซุ้มปราสาทเหนือประตูทางเข้าอุโบสถวัดสระบัวเป็นอาทิ

---

[271] เล็กสุขุม, ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงของแผ่นดิน., 176-177

[272] ฉายาวัฒนะ, จิตรกรรมฝาผนังอยุธยา., 62-63

[273] สายสิงห์, เจดีย์ในประเทศไทย รูปแบบ พัฒนาการ และพลังศรัทธา., 573

[274] อ่านเพิ่มเติมในหัวข้อวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมเพื่อการกำหนดอายุ

1.1.2 การกั้นพื้นที่ภายในอาคารด้วยผ้าม่านที่ตกแต่งด้วยลวดลายกุดั่นดอกลอย ปรากฏลวดลายราชวัติบ้างประปรายเป็นลักษณะที่ปรากฏทั่วไปในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย และเป็นรูปแบบหลักที่พบในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินนี้ การกั้นพื้นที่และการใช้ผ้าม่านเป็นฉากหลังประดับภายในอาคารนี้จะค่อย ๆ คลายความนิยมลงโดยมีการใช้ ฉากลับแล มาแทนที่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

1.1.3 ผ้ารองนั่งรูปครึ่งวงกลม ที่มีการใช้งานในตำแหน่งเดียวกันกับผ้าทิพย์โดยไม่ปะปนกันเพื่อแสดงสถานะของบุคคล (ไม่ปรากฏการประดับผ้ารองนั่งรูปครึ่งวงกลมและผ้าทิพย์ในตำแหน่งเดียวกัน) ปรากฏในภาพปรนิมมิตวสวัตตีภูมิในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน ผ้ารองนั่งรูปครึ่งวงกลมนี้เป็นรูปแบบที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเท่านั้นไม่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอื่น (ภาพที่ 282-283)

ภาพที่ 282 : ภาพผ้ารองนั่งรูปครึ่งวงกลมประดับบนบัลลังก์ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน แสดงรูปแบบที่รับมาจากอยุธยาตอนปลาย ที่มาภาพ: Museum fuer Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

ภาพที่ 283 : ภาพผ้ารองนั่งรูปครึ่งวงกลมบนบัลลังก์ฐานสิงห์ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเป็นรูปแบบที่รับมาจากอยุธยาตอนปลาย
ที่มาภาพ: Museum fuer Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

1.2 ภาพสัตว์และธรรมชาติที่เป็นรูปแบบจำเพาะซึ่งพบแต่ในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย

1.2.1 ภาพสัตว์

ภาพสัตว์ธรรมชาติที่พบในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินแสดงถึงการรับอิทธิพลจากศิลปะจีนเป็นอย่างมากอันเป็นลักษณะที่นิยมมากทั้งในสมุดภาพและในภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายโดยสัตว์ธรรมชาติจะมีหน้าตาท่าทางซุกซน กริยาท่วงท่าแสดงถึงความเคลื่อนไหวอย่างอิสระ บ้างแสดงท่าทางเหลียวหลังแบบเอี้ยวตัว มักอยู่รวมกันเป็นคู่หรือเป็นฝูง และแม้ว่าลักษณะของสัตว์ธรรมชาติที่แสดงอิทธิพลศิลปะจีนนี้จะมีการใช้ต่อมาจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบในงานจิตรกรรมไทยประเพณีไปแล้วแต่หน้าตาท่าทางซุกซนและลายเส้นอ่อนพลิ้วที่แสดงการเคลื่อนไหวอย่างมากนี้เป็นลักษณะโดดเด่นที่พบเฉพาะในงานอยุธยาตอนปลายเท่านั้น

ภาพสัตว์หิมพานต์ยังมีความเป็นจีนอยู่มากทั้งหน้าตาท่าทางและรูปแบบที่ผสมผสานกับสัตว์มงคลของจีนเห็นได้ชัดจากภาพสิงห์และหงส์แบบจีน (ภาพที่ 284) มีลักษณะเดียวกันกับในสมุด

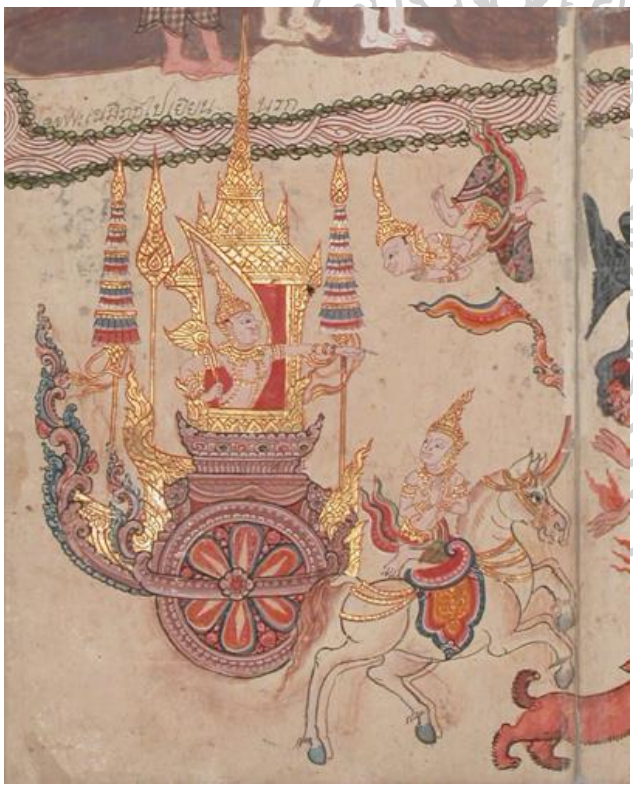
ภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 ที่ภายในเล่มระบุปีสร้างพ.ศ. 2286 ตรงกับสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ[275] (ภาพที่ 285) ภาพสัตว์หิมพานต์แบบอิทธิพลศิลปะจีนนี้เป็นที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายก่อนที่จะคลายจนหายไปในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ภาพสัตว์หิมพานต์จะเน้นความเป็นไทยและแสดงท่าทางเคร่งขรึมน่าเกรงขามมากกว่าอีกทั้งสัดส่วนของภาพสัตว์ที่ปรากฏในงานรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะลดลงมากกว่าในสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างมาก

ภาพที่ 284 : ภาพสัตว์หิมพานต์แบบอิทธิพลศิลปะจีน ภาพสิงห์ ภาพหงส์จีน (เฟิ่งหวง) ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน
ที่มา: Museum fuer Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[275] กนกพงศ์ชัย, จิตรกรรมสมัยอยุธยาจากสมุดข่อย., 11

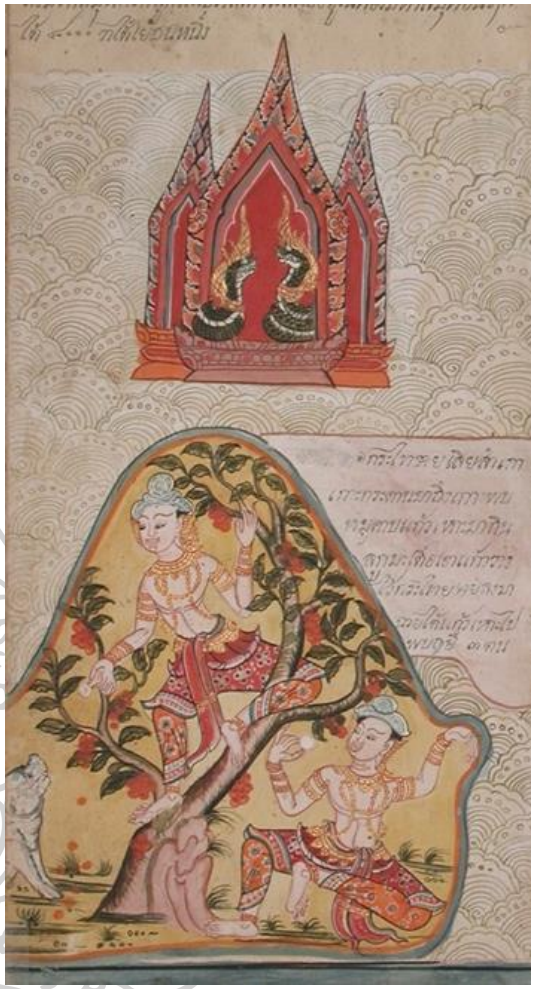
ภาพที่ 285 : ภาพสัตว์หิมพานต์แบบอิทธิพลศิลปะจีน ภาพสิงห์จีนจากสมุดภาพหัวกระบือเล่มที่ 1 ที่สร้างในปีพ.ศ. 2286
ที่มาภาพ : บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, สมุดข่อย



ภาพที่ 286 : ภาพสัตว์คู่ลากพาหนะที่ใช้การซ้อนเส้นรอบนอกของสัตว์ตัวหน้าแทนสัตว์ตัวที่สองจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน
รูปแบบจำเพาะแบบอยุธยาตอนปลาย
ที่มาภาพ: Museum fuer Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

นอกจากนี้ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินยังปรากฏ**ภาพสัตว์คู่ลากราชรถที่ใช้การวาดเส้นซ้อน**เส้นรอบตัวของสัตว์ตัวหน้า (Silhouette) แทนสัตว์ตัวที่สองที่ซ้อนอยู่ด้านหลัง (ภาพที่ 286) ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเท่านั้นอีกด้วย

ภาพที่ 288 : ภาพลายคลื่นน้ำแบบวงโค้งเส้นขนานมีฟองคลื่นอยู่ด้านบน และภาพต้นไม้ระบายสีตัดเส้นแบบ Low Contrast จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน : รูปแบบจำเพาะอยุธยาตอนปลาย
ที่มา: Museum fuer Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



(ขวา)
ภาพที่ 287: ภาพต้นไม้ประดับดอกขนาดใหญ่สีสดใสในสัดส่วนที่ไม่คำนึงถึงความเป็นจริงจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน รูปแบบจำเพาะแบบอยุธยาตอนปลาย

1.2.2 ภาพต้นไม้ที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินวาดด้วยเทคนิคระบายสีตัดเส้นใบ ให้แสงเงาและตัดเส้นใบของพุ่มไม้โดยการใช้น้ำหนักอ่อนแก่ของสีโทนเดียวกันอันเป็นลักษณะที่พบมากในสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งจะไม่นิยมใช้สีดำหรือสีเข้มคล้ำในการแสดงแสงเงาและตัดเส้นของพุ่มอันเป็นรูปแบบที่นิยมในงานช่วงหลังต่อมา ยังคงนิยมวาดภาพต้นไม้ที่มีสัดส่วนแบบอุดมคติไม่เน้นความสมจริงประดับด้วยดอกไม้สีสดใสขนาดใหญ่หรือประดับด้วยดอกไม้จำนวนมากโดยจัดวางขนาดและตำแหน่งของดอกอย่างอิสระซึ่งเป็นอิทธิพลจากศิลปะจีนซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะที่นิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลาย (ภาพที่ 288) ก่อนที่จะค่อย ๆ คลี่คลายปรากฏน้อยลงและแม้จะยังคงมีปรากฏต่อมาแต่ขนาดดอกจะลดลงมากตามสัดส่วนจริงในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

1.2.3 ภาพผืนน้ำ ที่ปรากฏภายในเล่มทั้งหมดมีลักษณะเป็นลายเส้นวงโค้งขนานเป็นสัญลักษณ์แทนผืนน้ำแบบอุดมคติ อีกทั้งยังพบ “ภาพคลื่นน้ำที่มีเกลียวคลื่นอยู่ด้านบน” ซึ่งเป็นลักษณะที่พบเฉพาะในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเท่านั้นปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเป็นจำนวนมาก (ภาพที่ 287-288) ภาพคลื่นน้ำที่มีเกลียวคลื่นอยู่ด้านบนนี้ไม่พบปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 และ 10/ก

1.3 ลวดลาย

ลวดลายเป็นองค์ประกอบที่มีบทบาทสำคัญในการกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินนี้โดยมีลวดลายประดับกรอบภาพและลวดลายผ้านุ่งเป็นสำคัญ

1.3.1 ลวดลายประดับกรอบภาพถือเป็นองค์ประกอบสำคัญในการกำหนดอายุสมุดภาพที่สร้างในสมัยอยุธยาตอนปลายเนื่องด้วยงานในสมุดภาพสมัยนี้จะให้ความสำคัญกับการประดับตกแต่งเป็นอย่างมาก มีความหลากหลายของลวดลายและการให้ความสำคัญกับรายละเอียดภายในลวดลายซึ่งจะแตกต่างไปจากงานในสมัยหลังต่อมาที่พบความหลากหลายน้อยมากและในบางช่วงเวลาเช่นในสมัยธนบุรีจนถึงช่วงต้นกรุงเทพฯ นั้นแทบไม่ปรากฏการวาดลวดลายประดับกรอบภาพภายในสมุดภาพเลย

สมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินเป็นสมุดภาพเพียงเล่มเดียวจากสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีสามเล่มที่ให้ความสำคัญกับการวาดลวดลายประดับกรอบภาพในขณะที่สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 ปรากฏลวดลายเครือเถาเพียงลวดลายเดียวและสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก ไม่ปรากฏการใช้ลวดลายประดับกรอบภาพภายในเล่มเลย แม้ว่าการให้ความสำคัญกับการประดับตกแต่งจะเป็นลักษณะเด่นของสมัยอยุธยาตอนปลายที่แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับงานที่สร้างในสมัยธนบุรีอันเป็นช่วงเวลาที่งานศิลปกรรมมีการตัดทอนรายละเอียดลงมากเพื่อลดต้นทุนด้านเวลาและแรงงาน หากแต่สมุดภาพไตรภูมิฉบับธนบุรีถือเป็นงานช่างหลวงที่สร้างจากพระราชประสงค์ของพระเจ้าแผ่นดินจึงถือเป็นงานศิลปกรรมชิ้นสำคัญที่ควรต้องสร้างด้วยช่างที่มีทักษะสูงและสามารถถ่ายทอดรูปแบบศิลปกรรมที่ดีที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ การประดับตกแต่งด้วยลวดลายที่ปรากฏจึงน่าจะสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญในข้อนี้

สมุดภาพไตรภูมิเบอร์ลิน : พ.ศ. 2319 สมุดภาพวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1 : พ.ศ. 2286

ภาพที่ 289 : ภาพเปรียบเทียบ(ซ้าย) ลายประจำยามก้ามปูและลายก้านโค้งสลับดอกกลมในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินกับ (ขวา) ลวดลายเดียวกันในสมุดภาพหัวกระบือเล่มที่ 1 ที่สร้างในปีพ.ศ. 2286 ในสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ

จากภาพที่ 289 จะเห็นว่าลวดลายประจำยามก้ามปูสลับดอกกลมและลวดลายก้านโค้งสลับดอกกลมที่ใช้ตกแต่งด้านข้างหน้ากระดาษตามความยาวของเล่ม (ลวดลายประดับกรอบภาพ) ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินมีรูปแบบและการจัดวางเหมือนกันกับลวดลายประดับกรอบภาพที่ปรากฏในสมุดภาพวัดหัวกระบือเล่มที่ 1 ที่ระบุปีสร้างพ.ศ. 2286 ซึ่งเป็นงานสร้างในสมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (ครองราชย์พ.ศ. 2275-2301) จากการเปรียบเทียบลวดลายดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงความคล้ายคลึงกันมากในส่วนของรูปแบบแม่ลายที่ใช้ ขนาด ระยะห่าง และการจัดวางสัดส่วนโครงสร้างลาย ตลอดจนโทนสีและการให้สีในตำแหน่งต่าง ๆ จึงสันนิษฐานว่าสมุดภาพทั้งสองเล่มน่าจะเป็นงานที่สร้างในเวลาไม่ห่างกันมากนัก

ลวดลายที่สำคัญในการกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินอีกลวดลายหนึ่งคือลวดลายหน้ากระดานแบบซ้ำ ๆ ที่ใช้เทคนิคแบบงานลงรักปิดทองและการระบายสีเลียนแบบงานลงรักปิดทอง (เทคนิคการระบายสีตัดเส้นด้วยการใช้ลายเส้นสีพื้นเพียงสีเดียววาดเป็นลวดลายบนแถบสีพื้น) จากภาพที่ 290 แสดงการเปรียบเทียบลวดลายที่มีรูปแบบดังกล่าวระหว่างลวดลายที่พบในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินกับลวดลายจากสมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ จ.สุพรรณบุรี เล่มที่ 2 ระบุปีสร้างพ.ศ. 2326 (ปีที่สองหลังการตั้งกรุงรัตนโกสินทร์) และสมุดภาพอีกสองเล่มที่น่าจะมีอายุร่วมสมัยกันจะเห็นได้ว่ามีลักษณะใกล้เคียงกันทั้งในด้านเทคนิคการสร้างงานและการจัดวางโครงสร้างลาย หากจะต่างกันบ้างก็น้อยมากเพียงแค่ลวดลายจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินจะมีแม่ลายขนาดใหญ่กว่าวาดเส้นกรอบภาพและให้รายละเอียดภายในลวดลายชัดเจน (ซึ่งเป็นลักษณะที่ใกล้เคียงกับการวาดลวดลายในศิลปะอยุธยาตอนปลาย) ลวดลายที่มีลักษณะซ้ำ ๆ วาดด้วยเทคนิคแบบลงรักปิดทองนี้ปรากฏการใช้งานเพียงช่วงเวลาสั้น ๆ คือในช่วงรอยต่อตามที่ได้กล่าวมาข้างต้นและไม่ปรากฏพบอีก

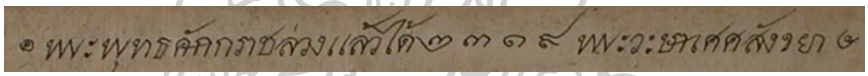
ภาพที่ 290 : ภาพลวดลายประดับกรอบภาพที่ใช้เทคนิคลงรักปิดทองและระบายสีเลียนแบบลงรักปิดทองที่พบในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน (ซ้ายสุด) เปรียบเทียบกับที่พบในสมุดภาพสมัยรอยต่อ

เลยในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในช่วงเวลาต่อมาจึงกล่าวได้ว่า ลวดลายรูปแบบดังกล่าวเป็นอีกหนึ่งหลักฐานสำคัญในการกำหนดอายุของสมุดภาพไตรภูมิเบอร์ลินว่าน่าจะมีอายุตรงตามปีสร้างที่ระบุในเล่ม

1.3.2 ลวดลายผ้านุ่ง

ลวดลายดอกลอยขนาดใหญ่และความนิยมลายกุดั่นดอกลอยซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่พบในงานสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายก็ยังปรากฏให้เห็นในสมุดภาพฉบับเบอร์ลินนี้เช่นกันโดยขนาดของดอกลอยจะมีขนาดที่เล็กลงกว่าที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย สอดคล้องกับลักษณะที่พบในงานสมุดภาพช่วงรอยต่อก่อนที่ความนิยมแม่ลายขนาดเล็กถี่จะเข้ามาแทนที่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นตั้งแต่ช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นไป

นอกไปจากข้อสังเกตเรื่องรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ได้กล่าวมาแล้วในการตรวจสอบบันทึกประวัติการสร้างที่ปรากฏบนบานแพนกหน้าต้นยังพบว่าการเขียนคำว่า พระ ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินจะเขียนด้วยอักขรวิธีแบบเก่า (ภาพที่ 291) ต่างไปจากที่พบในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีอีกสองเล่มที่เขียนคำว่า พระ แบบที่ปรากฏในปัจจุบันแล้ว



ภาพที่ 291 : คำว่า “พระ” ที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีมีลักษณะคล้าย พ สองตัวซ้อนกันซึ่งเป็นอักขรวิธีแบบเก่า รูปแบบดังกล่าวไม่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิอีกสองเล่ม ที่มาภาพ: Museum fuer Asiatische Kunst

เมื่อพิจารณาถึงช่วงเวลาที่สร้างสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีตามข้อความที่บันทึกไว้คือ ในปี พ.ศ. 2319 ซึ่งเป็นเวลาเพียงเก้าปีหลังจากสงครามเสียกรุง ฯ ครั้งใหญ่ ในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงที่บ้านเมืองยังต้องเผชิญศึกสงครามเพื่อรวมศูนย์อำนาจให้มั่นคงจึงน่าจะเป็นการยากที่จะทำนุบำรุงงานศิลปะให้รุ่งเรืองจนสามารถสร้างรูปแบบใหม่เฉพาะตนขึ้นใหม่ได้ รูปแบบศิลปกรรมและแนวคิดในการสร้างงานในช่วงเวลานี้จึงน่าจะไม่แตกต่างไปจากสมัยอยุธยาตอนปลายหรือหากจะผิดเพี้ยนไปบ้างก็น่าจะยังปรากฏรูปแบบโดยมากที่ยังสืบเนื่องต่อมา ด้วยว่าในระยะเวลาเพียงเก้าปีที่ผ่านไปช่างผู้สร้างงานยังน่าจะเป็นช่างกลุ่มเดียวกันหรือกลุ่มที่ร่วมสมัยกันมาหรืออาจกล่าวโดยอนุมานได้ว่าสมุดภาพไตรภูมิฉบับธนบุรีที่สร้างขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวก็น่าจะมีรูปแบบที่ใกล้เคียงกับรูปแบบในสมัยอยุธยาตอนปลายมากที่สุด

การปรากฏรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่เป็นลักษณะจำเพาะของสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายจำนวนมากอยู่ควบคู่กับลวดลายที่เป็นที่นิยมในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินตามที่กล่าวมาข้างต้นนี้เป็นข้อสนับสนุนว่า สมุดภาพเล่มนี้น่าจะสร้างขึ้นในเวลาใกล้เคียงกันคือช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายและต้นกรุงรัตนโกสินทร์ซึ่งก็สอดคล้องกับบันทึกปีสร้าง พ.ศ.2319 ที่ระบุอยู่ภายในเล่มและเมื่อพิจารณาประกอบกับความสมบูรณ์ของ

เนื้อความและภาพประกอบภายในเล่มจึงกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินนี้ว่าเป็นสมุดภาพที่สร้างขึ้นโดยช่างหลวงในสมัยธนบุรีตรงตามจารึกที่ปรากฏ

2. สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10

สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 วาดด้วยมุมมองแบบหน้าตรงเป็นหลักระบายด้วยโทนสีแท้ เนื้อสีทึบหนาแต่ยังไม่หนาหนักเท่ากับในสมุดภาพเลขที่ 10/ก เริ่มปรากฏมุมมองจากด้านบนและโทนสีหม่นคล้ำในภาพบ้างแล้ว ภาพอาคารแสดงรายละเอียดซับซ้อนมากขึ้น สัดส่วนสัมพันธ์ระหว่างอาคารและภาพบุคคลแสดงความสมจริงมากขึ้นคือภาพอาคารมีขนาดสูงใหญ่มากเมื่อเทียบกับภาพบุคคลที่ถูกลดขนาดลงทำให้เหลือพื้นที่ว่างภายในอาคารมากขึ้นและโดยมากจะระบายพื้นที่ว่างดังกล่าวด้วยสีแดงเป็นระนาบ (ไม่ไล่สี) ไม่ตกแต่งลวดลายใดใด สัดส่วนสัมพันธ์ระหว่างภาพบุคคลกับอาคารที่อิงตามความเป็นจริงและการทิ้งพื้นที่ว่างด้านหลังภาพไว้โดยไม่ตกแต่งนี้เป็นรูปแบบที่ไม่ปรากฏในงานสมัยอยุธยาตอนปลายที่จะยังคงวาดภาพแบบสองมิติด้วยมุมมองแบบอุดมคติโดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริงและไม่นิยมทิ้งพื้นที่ว่างเปล่าภายในภาพ ในทางกลับกันสัดส่วนที่เหมือนจริงมากขึ้นและการทิ้งพื้นที่ว่างด้านหลังโดยไม่ตกแต่งตลอดจนการใช้โทนสีหม่นคล้ำเป็นลักษณะที่พบในงานสมัยหลังจากอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ในราวครึ่งหลังของช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24

นอกไปจากลักษณะโดยรวมดังกล่าวแล้ว รูปแบบศิลปกรรมที่ช่วยกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 ยังประกอบไปด้วย

2.1 พระพักตร์ของภาพบุคคลชั้นสูง ที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 มีลักษณะแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้วกล่าวคือ พระพักตร์จะ “แป้นกลม” กว่าก่อน ให้ความรู้สึกนิ่งแข็ง ไม่แสดงอารมณ์และไม่ให้ความรู้สึกอิ่มเอมยิ้มในหน้าแบบในสมัยอยุธยาตอนปลาย ภาพบุคคลประกอบที่ปรากฏในภาพจะเพิ่มจำนวนขึ้นมากเพื่อเติมเต็มพื้นที่ว่างภายในภาพ แสดงท่วงท่าซ้ำ ๆ ด้วยท่าทางแบบนาฏลักษณ์ ดูไม่เป็นธรรมชาติโดยมากจะแสดงท่าทางประนมมืออัญชลีอยู่ที่อก ต่างไปจากภาพบุคคลในสมัยอยุธยาตอนปลายที่พระพักตร์จะยาวกว่า พระหนุเสี้ยม พระเนตรและพระขนงตวัดปลาย เปลือกพระเนตรใหญ่ พระนาสิกโด่ง พระโอษฐ์อิ่มหนาเป็นรูปกระจับ[276] วาดด้วยลายเส้นอิสระอ่อนช้อย แสดงท่าทางใกล้เคียงความจริงดูเป็นธรรมชาติมากกว่า

รัศมีหรือฉัพพรรณรังสีมีเส้นขอบเป็นเส้นหยักคล้ายกับเส้นสินเทาที่ปรากฏในเล่มเป็นรูปแบบที่นิยมมากในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งจะต่างจากรูปแบบในสมัยอยุธยาตอนปลายที่จะนิยมเขียนเส้นรอบนอกด้วยลายเส้นสีดำเรียบ ๆ

---

[276] เล็กสุขุม, ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ) : การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา., 142

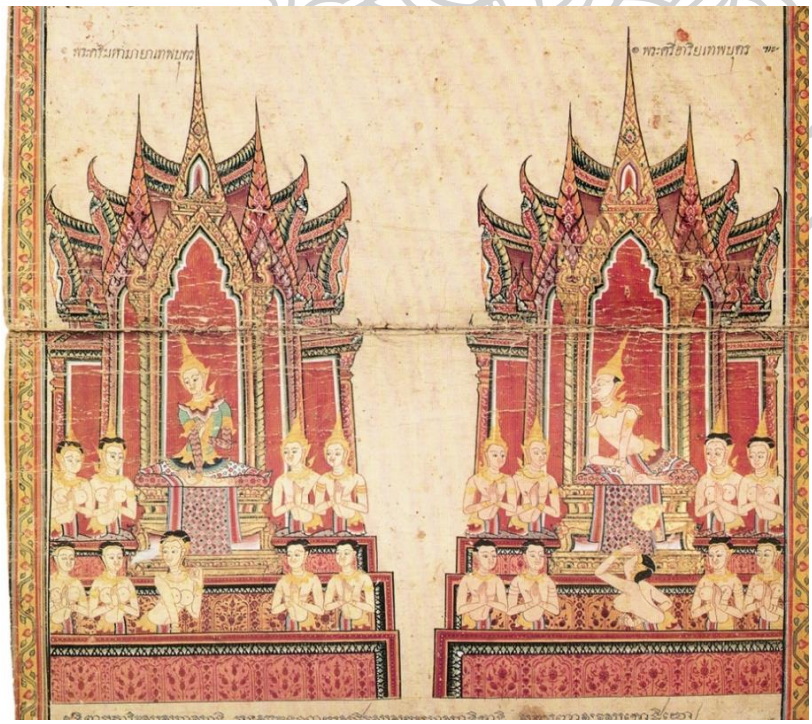
2.2 ภาพต้นไม้ในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 ใช้เทคนิคระบายสีตัดเส้นโดยเริ่มปรากฏการใช้เงาสีดำรองด้านล่างเพื่อสร้างปริมาตรของพุ่มพฤกษ์ (High Contrast) เขียนลายเส้นใบด้วยลายเส้นโค้งซ้อนต่อกันซ้ำ ๆ คล้ายลายพิมพ์ (Pattern) โดยไม่แสดงให้เห็นว่าเป็นต้นไม้ชนิดใดอันเป็นรูปแบบที่พบมากในสมุดภาพที่มีอายุสร้างในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 (ภาพที่ 292) ซึ่งเป็นลักษณะที่ต่างไปจากงานสมัยอยุธยาตอนปลายที่จะเน้นความกลมกลืนใช้สีโทนอ่อนแก่ในการสร้างเงาในพุ่ม ไม่นิยมใช้สีดำเป็นเงา (Low Contrast) และเน้นลายเส้นใบที่มีความอิสระกว่า

ภาพที่ 292 : ภาพต้นไม้ในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 ใช้สีดำรองเป็นเงาอยู่ด้านหลังพุ่มใบเพื่อแสดงปริมาตรแบบ High Contrast เป็นลักษณะที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้วเปรียบเทียบกับ (ขวา) ภาพต้นไม้จากสมุดภาพเลขที่ 2961-1 ระบุปีสร้าง พ.ศ. 2356 ในเล่มจาก Honolulu
ที่มาภาพ: (ซ้าย) หอสมุดแห่งชาติพระนคร : (ขวา) Honolulu Academy of Art, U.S.A.

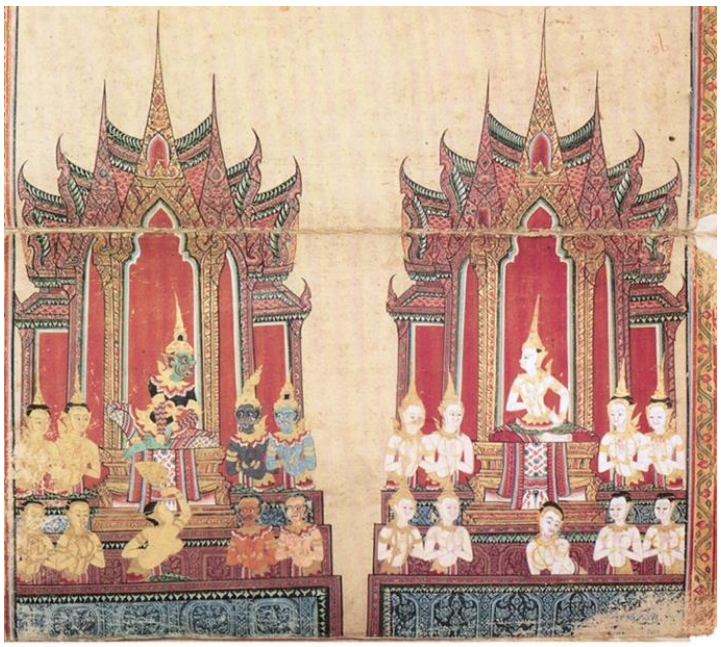
2.3 ภาพสถาปัตยกรรมในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 นี้มีรูปแบบที่ซับซ้อนมากขึ้นซึ่งน่าจะเป็นผลมาจากมุมมองอย่างใหม่คือ มุมมองเสมือนจริง ที่เข้ามาจนเป็นที่รับรู้อย่างกว้างขวางแล้วตั้งแต่ช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 24

รูปแบบของอาคารสถาปัตยกรรมที่ซับซ้อนขึ้นดังที่ปรากฏในเล่มนี้สันนิษฐานว่าน่าจะเกิดจากความพยายามของช่างที่ต้องการถ่ายทอดรูปแบบอาคารที่มีการใช้งานจริงซึ่งกำลังอยู่ในความนิยม ณ เวลาที่สร้างงานลงในสมุดภาพด้วยเช่นกัน สังเกตได้จากภาพกำแพงแก้ว(หรือระเบียง)ประดับลวดลายที่ล้อมรอบทุสสเจดีย์ (ภาพที่ 293) และปราสาทบนสวรรค์ชั้นดุสิต 2-3 ชั้นในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 (ภาพที่ 294) เป็นรูปแบบสถาปัตยกรรมที่ไม่ปรากฏมาก่อนในงานสมุดภาพสมัยก่อนหน้า รูปแบบกำแพงแก้วในภาพดังกล่าวนี้มีความใกล้เคียงกับกำแพงแก้ว (หรือระเบียงรอบ) เตี้ย ๆ สองถึงสามชั้นที่ล้อมรอบอุโบสถและวิหารขนาดใหญ่ซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมมากในงานสถาปัตยกรรม

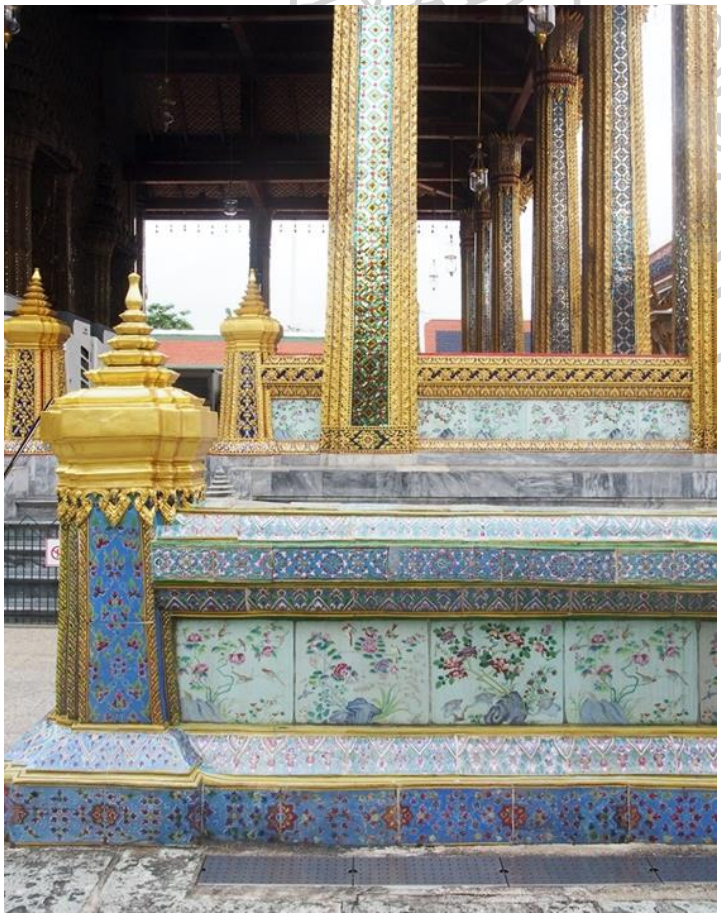
ภาพที่ 293 : กำแพงแก้วสองชั้นล้อมรอบทุศศเจดีย์ในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 ลวดลายพรรณพฤกษในโครงสร้างลายแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น
สังเกตลวดลายบัวประดับหัวเสามีลักษณะเป็นบัวแวงแบบที่พบในงานสถาปัตยกรรมรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้วเช่นกัน
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติพระนคร



ภาพที่ 294 : กำแพงแก้วสองชั้นล้อมรอบปราสาทในสวรรค์ชั้นดุสิตในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 ประดับลวดลายพรรณพฤกษาในโครงสร้างลายแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติพระนคร



ภาพที่ 295 : ภาพกำแพงแก้วสองชั้นประดับแผ่นกระเบื้องเขียนลายในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10
มีลักษณะคล้ายการตกแต่งกระเบื้องเขียนลายบนกำแพงแก้วล้อมรอบพระอุโบสถที่วัดพระศรีศาสดารามในภาพที่ 292
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติพระนคร



ภาพที่ 296 : ภาพกำแพงแก้วสองชั้นตกแต่งกระเบื้องเขียนลายบนกำแพงแก้วล้อมรอบพระอุโบสถที่ประดับกระเบื้องเขียนลายบนพนักเตี้ยระหว่างเสาดังเช่นที่พบรอบพระอุโบสถภายในวัดพระศรีศาสดาราม พระบรมมหาราชวัง กรุงเทพฯ

สมัยรัชกาลที่ 3 ดังตัวอย่างที่พบจากวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร วัดสุทัศนเทพวราราม เป็นอาทิ อีกทั้งลักษณะการประดับตกแต่งกำแพงแก้วด้วยลวดลายพรรณพฤกษาที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 นี้ยังน่าจะมีที่มาหรือแรงบันดาลใจมาจากงานประดับแผ่นศิลาสลักภาพเครื่องมงคลจีนบนพนักระหว่างเสาพาไลและการประดับกระเบื้องเขียนลายบนกำแพงแก้ว (หรือระเบียง) รอบอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามซึ่งเป็นงานที่สร้างขึ้นเมื่อครั้งปฏิสังขรณ์ใหญ่ปี พ.ศ. 2473[277] ในสมัยรัชกาลที่ 3 (ภาพที่ 295 เปรียบเทียบกับภาพที่ 296) การประดับงานสถาปัตยกรรมด้วยศิลาสลักและกระเบื้องที่นำเข้าจากประเทศจีนเช่นที่พบบนกำแพงแก้วและพนักกำแพงระหว่างเสาพาไลรอบพระอุโบสถวัดพระศรีศาสดารามและอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม[278]เป็นรูปแบบที่ปรากฏขึ้นและเป็นที่นิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 3

ภาพที่ 297 : แม่ลายและการจัดวางโครงสร้างลายภายในแผ่นกระเบื้อง (ลายพรรณพฤกษา) ลายแทรกตรงกลาง และลายกลีบบัวที่ล้อมกรอบในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10
มีลักษณะใกล้เคียงกับการประดับแผ่นศิลาสลักที่พนักระหว่างเสาพาไลรอบพระอุโบสถในภาพที่ 294
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติพระนคร

ภาพที่ 298 : ภาพแสดงแผงประดับแผ่นศิลาสลักที่พนักด้านในระหว่างเสาพาไลรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
สังเกตการจัดวางโครงสร้างลายภายในแผ่นกระเบื้อง ลายแทรกตรงกลาง และลายกลีบบัวที่ล้อมกรอบเทียบกับภาพที่ 293

จากการเปรียบเทียบระหว่างภาพกำแพงแก้วที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 (ภาพที่ 297) กับงานประดับตกแต่งศิลาสลักบนพนักระหว่างเสาพาไลรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ภาพที่ 298) พบว่าการจัดวางโครงสร้างลวดลายประดับที่ตำแหน่งต่าง ๆ อันได้แก่ ลายกลีบบัวหน้ากระดานบนล่างล้อมกรอบแผ่นกระเบื้องและลวดลายที่มีลักษณะเหมือนนำเอาแผ่น

---

[277] พระศรีภูริปรีชา, จดหมายเหตุเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ครั้งรัชกาลที่ 3 (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2465)., 1, 8-9

[278] กรมศิลปากร, ประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ (กรุงเทพฯ: ศิวพร, 2517)., 13-14

ภาพที่ 299 : ลวดลายพรรณพฤกษาบนกระเบื้องเขียนลายจากประเทศจีน ประดับที่ฐานรอบเสาบนเฉลียงมุขหน้าของพระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระบรมมหาราชวัง
แม่ลายดอกแบบประดิษฐ์นี้เป็นแม่แบบที่นิยมมากในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3

กระเบื้องมาวางเรียงต่อกันโดยมีลายแทรกอยู่ตรงกลางมีความคล้ายคลึงกันมากจนแทบจะกล่าวได้ว่าเป็นการจัดวางโครงสร้างลายในลักษณะเดียวกัน จะต่างกันก็เพียงแค่ลวดลายที่อยู่บนแผ่นกระเบื้องเท่านั้น

ลวดลายพรรณพฤกษาภายในแผ่นกระเบื้องและลวดลายกลีบบัวที่ประดับโดยรอบมีลักษณะเป็นลวดลายแบบประดิษฐ์จัดวางด้วยแม่ลายรูปแบบเดียวซ้ำ ๆ ต่อ ๆ กันไปตลอด (Pattern) อันเป็นโครงสร้างการจัดวางลายที่นิยมมากในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นแตกต่างจากลวดลายพรรณพฤกษาแบบศิลปะจีนที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลายที่จะเน้นเส้นโค้ง พลิ้วไหวและมักปรากฏแม่ลายที่มีรูปแบบที่เป็นธรรมชาติมากกว่า ทั้งนี้จากการตรวจสอบเพิ่มเติมยังพบว่าลวดลายพรรณพฤกษาประดับกำแพงแก้วในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 นี้มีแม่ลายที่น่าจะสัมพันธ์กับลวดลายบนกระเบื้องเขียนสีที่ประดับบริเวณฐานด้านล่างของเสาเฉลียงที่มุขด้านหน้าพระอุโบสถ (ภาพที่ 299) ซึ่งเป็นงานประดับในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น อีกทั้งยังมีโครงสร้างใกล้เคียงกับลวดลายบนฉากลับแลในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 303) ซึ่งเป็นงานร่วมสมัยเดียวกันคือในสมัยรัชกาลที่ 3 ด้วยเช่นกัน

อนึ่ง ภาพกำแพงแก้วประดับด้วยกระเบื้องที่เป็นรูปแบบที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้คงจะยังได้รับความนิยมต่อเนื่องไปอีกระยะหนึ่งในช่วงต้นรัชกาลต่อมาดังที่ปรากฏภาพกำแพงแก้วประดับลวดลายที่มีพัฒนาการต่อมาแล้วในงานจิตรกรรมอุโบสถวัดคงคาราม จ.ราชบุรี (ภาพที่ 300) ซึ่งเป็นงานที่เขียนขึ้นโดยกลุ่มช่างสมัยรัชกาลที่ 3 ในช่วงต้นรัชกาลที่ 4[279]

ภาพที่ 300 : ภาพกำแพงแก้วประดับกระเบื้องและลวดลายในงานจิตรกรรมวัดคงคาราม จ.ราชบุรี
*ที่มา: น. ณ ปากน้ำ, **ชุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย: วัดคงคาราม***

[279] น ณ ปากน้ำ, ชุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย : วัดคงคาราม, กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 13

ด้วยว่ารูปแบบของกำแพงแก้ว (หรือระเบียง) หลายชั้นรอบอาคารและความนิยมนำกระเบื้องเขียนลายจากประเทศจีนมาใช้ในงานตกแต่งอาคารสถาปัตยกรรมตลอดจนลวดลายพรรณพฤกษาแบบประดิษฐ์ที่มีโครงสร้างซ้ำ ๆ ต่อกันไม่สิ้นสุด (Pattern) นี้เป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นและนิยมมากในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 การปรากฏรูปแบบดังกล่าวในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 นี้จึงน่าจะเป็นตัวช่วยกำหนดอายุได้ว่าสมุดภาพเล่มนี้น่าจะเป็นงานที่สร้างขึ้นในสมัยดังกล่าวแล้วโดยไม่ควรมีอายุเก่าไปกว่ากลางพุทธศตวรรษที่ 24

2.3.1 ส่วนตกแต่งอาคารสถาปัตยกรรม อันได้แก่การประดับบนเสาอาคารก็เป็นอีกหนึ่งรูปแบบที่ช่วยในการกำหนดอายุได้ จากภาพที่ 293 จะเห็นว่ากลีบบัวที่ประดับหัวเสาในปราสาทบนสวรรค์ชั้นพรหมที่พบในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 มีลักษณะแบบบัวแวง คือเป็นกลีบบัวเรียวยาวและมีส่วนปลายสะบัดเล็กน้อยซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของกลีบบัวหัวเสาในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีพัฒนาการมาจากบัวแบบใบดาบในสมัยอยุธยาตอนปลายที่นิยมตั้งแต่สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศลงมาแล้ว[280] นอกจากนี้ด้านล่างของเสาอาคารยังประดับด้วยกาบพรหมศรซึ่งเป็นรูปแบบของงานประดับในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้วด้วยเช่นกัน

2.3.2 ชุดฐานสิงห์รองรับอาคารสถาปัตยกรรมยังคงใช้ฐานสิงห์เป็นหลักซึ่งเป็นลักษณะที่นิยมต่อเนื่องมาแต่อยุธยาตอนปลายหากแต่ฐานสิงห์ที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 จะมีความสูงของชั้นหน้ากระดานและขาสิงห์ที่เตี้ยลงกว่าสมัยอยุธยาตอนปลาย ขนาดของชั้นหน้ากระดานที่เตี้ยลงนี้เป็นลักษณะที่เริ่มปรากฏตั้งแต่ช่วงต้นกรุง ฯ และจะลดขนาดลงอีกพร้อมกับประดับด้วยลวดลายขนาดเล็กวางซ้ำ ๆ ถี่ ๆ อันเป็นรูปแบบที่ปรากฏพบทั่วไปในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

2.4 ลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 ปรากฏเพียงลวดลายเดียวคือ ลายเครือเถาซึ่งเป็นรูปแบบที่พบในสมุดภาพไตรภูมิเท่านั้น (ไม่พบในสมุดภาพพระอภิธรรม) โดยพบมาก่อนแล้วในสมุดภาพไตรภูมิอยุธยาเลขที่ 6 หากแต่ลายเครือเถาในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 จะมีก้านใบหรือเครือเถาที่มีลักษณะเป็นเส้นตรงและเส้นหักมุมต่างไปจากลวดลายเครือเถาที่ปรากฏในสมุดภาพเล่มอื่นที่ก้านใบหรือเครือเถาจะอ่อนโค้งเป็นธรรมชาติอันเป็นรูปแบบที่รับมาจาก

---

[280] สายสิงห์, พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน., 129

ศิลปะจีน ลักษณะของลวดลายอย่างใหม่ที่แตกต่างไม่เป็นไปตามแบบแผนอย่างเคร่งครัดนี้เป็นอีกหนึ่งลักษณะที่พบในงานจิตรกรรมทั้งในสมุดภาพและงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3[281]

นอกไปจากการวิเคราะห์ด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายตามที่ได้กล่าวมาแล้วยังพบข้อสังเกตเพิ่มเติมอีกว่า ภาพเครื่องสูงบูชาเจดีย์ในภาพทุสสเจดีย์และภาพเจดีย์จุฬามณีในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 จะประดับด้วยธงที่มีลักษณะคล้ายธงกฐิน (ธงจระเข้และธงตะขาบ) ซึ่งแตกต่างไปจากรูปแบบที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเล่มอื่นที่จะประดับด้วยฉัตรและธงชัยเป็นหลัก การบูชาพระเจดีย์ด้วยธงกฐินที่มีลักษณะคล้ายธงจระเข้นี้เป็นรูปแบบที่พบและนิยมมากในสมุดภาพพระมาลัยที่มีอายุตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นอย่างช้าก่อนที่ลักษณะของธงจระเข้ที่พบจะเปลี่ยนจากธงที่มีรูปร่างเป็นตัวจระเข้และตะขาบมาเป็นธงกฐินในรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าแขวนในแนวยาวแทนในเวลาต่อมา(สมัยรัชกาลที่ 4) จึงกล่าวได้ว่าการประดับธงกฐินที่มีรูปแบบคล้ายธงจระเข้ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 นี้น่าจะเป็นสิ่งที่ช่วยในการกำหนดอายุได้ว่าสมุดภาพเล่มนี้น่าจะมีอายุการสร้างในสมัยรัชกาลที่ 3 ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 แต่ไม่เกินไปกว่าปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ที่ความนิยมรูปแบบธงลักษณะนี้ได้คลี่คลายเปลี่ยนไปแล้ว

จากการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นจึงกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิเล่มนี้ว่าเป็นงานที่สร้างขึ้นในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นและไม่ควรจะมีอายุเก่าไปกว่าสมัยรัชกาลที่ 3 โดยน่าจะเป็นงานที่สร้างขึ้นในช่วงเวลาระหว่างกลางครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24

3. สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก

สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก มีรูปแบบและเทคนิคที่เป็นพัฒนาการในช่วงหลังลงมามากแล้วทั้งการระบายด้วยสีสังเคราะห์ที่มีเนื้อสีทึบและหนากว่าที่พบในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเล่มอื่นรวมถึงความนิยมใช้สีโทนสีผสมขาว (Tint) ซึ่งเป็นลักษณะที่พบในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 แล้ว อีกทั้งการจัดวางองค์ประกอบและมุมมองภายในภาพยังแสดงให้เห็นว่าช่างผู้สร้างงานมีความเข้าใจและคุ้นเคยกับมุมมองแบบเสมือนจริง[282] (Realistic) เป็นอย่างดี มีการแสดงความลึกและ

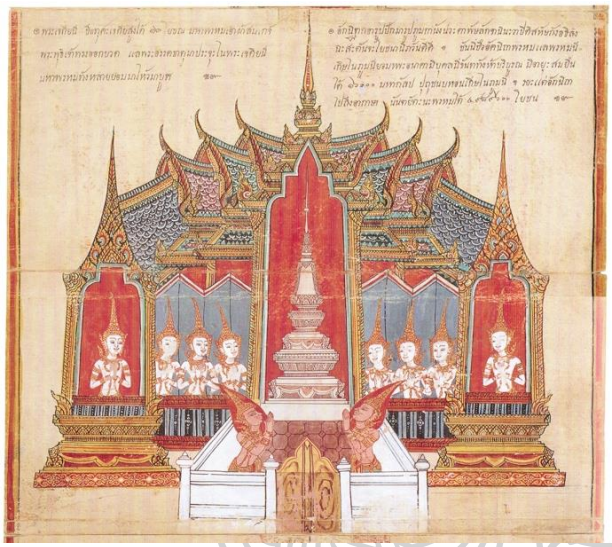
---

[281] อ่านเพิ่มเติมในหัวข้อการวิเคราะห์เรื่องลวดลายเพื่อการกำหนดอายุสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

[282] มุมมองตามความเป็นจริงนี้เป็นลักษณะแบบศิลปะตะวันตกอย่างแท้จริง ต่างไปจากงานในสมัยก่อนหน้าที่เป็นมุมมองแบบสมจริงซึ่งแม้จะมีที่มาเริ่มต้นจากศิลปะตะวันตกเช่นเดียวกันแต่ยังเป็นการนำเอามาใช้ร่วมกับความเป็นอุดมคติที่เป็นรากฐานแต่เดิมมาทำให้รูปแบบในช่วงก่อนหน้านั้นยังเห็นการปรากฏควบคู่กันระหว่างมุมมองแบบอุดมคติและความสมจริงซึ่งโดยมากจะสื่อสารออกมาแค่เพียงสัดส่วนสัมพันธ์ระหว่างภาพคนและสภาพแวดล้อมคืออาคารและฉากธรรมชาติเท่านั้น

ปริมาตรของวัตถุภายในภาพด้วยการใช้เส้นนำสายตา[283] สัดส่วนสัมพันธ์ระหว่างภาพบุคคล อาคาร สถาปัตยกรรม และวัตถุประดับตกแต่งภายในภาพมีความสอดคล้องระหว่างกันตามความเป็นจริงซึ่งดูสมจริงมากขึ้นกว่าที่พบในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 อีกด้วย ด้วยลักษณะดังกล่าวจึงสันนิษฐานว่าสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก น่าจะสร้างขึ้นไม่เร็วไปกว่าปลายพุทธศตวรรษที่ 24 หรือต้นพุทธศตวรรษที่ 25 แล้ว

ภาพมุขด้านหน้าปราสาทในภาพสวรรค์ชั้นอกนิษฐพรหม (ภาพที่ 301) แสดงภาพที่วาดด้วยมุมมองแบบทัศนียภาพแบบหนึ่งจุด (One-Point-Perspective) ได้ตามหลักการในศิลปะตะวันตกอย่างแม่นยำ ช่างดูจะให้ความสำคัญอย่างมากกับการถ่ายทอดสัดส่วนสัมพันธ์ระหว่างวัตถุในภาพตามความเป็นจริงซึ่งน่าจะเป็นเหตุที่ทำให้ลวดลายประดับที่ปรากฏในภาพมีขนาดเล็กถี่มากตามความจริงไปด้วย



ภาพที่ 301 : ภาพสวรรค์ชั้นอกนิษฐพรหมวาดด้วยมุมมองทัศนียภาพแบบศิลปะตะวันตก (One-Point-Perspective)

ฐานรองรับสถาปัตยกรรมในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก นี้ปรากฏการใช้งานทั้งฐานสิงห์และฐานบัวคว่ำบัวหงาย แต่จะนิยมใช้ฐานบัวมากกว่าซึ่งเป็นลักษณะที่แตกต่างไปจากงานในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่จะยังคงใช้ฐานสิงห์เป็นหลักตามความนิยมในศิลปะอยุธยาตอนปลายมาอย่างต่อเนื่อง ชุดฐานที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเล่มนี้แสดงให้เห็นว่าช่างคุ้นเคยกับวาดเส้นตรงด้วยการขีดไม้บรรทัด ความสูงของชั้นหน้ากระดานค่อนข้างเตี้ย จัดวางโครงสร้างลายแบบรัตนโกสินทร์ตอน ต้นคือ ลวดลายประดับจะมีรูปแบบซ้ำ ๆ ขนาดเล็กและถี่มากให้ความรู้สึกละเอียดระยิบระยับมาก

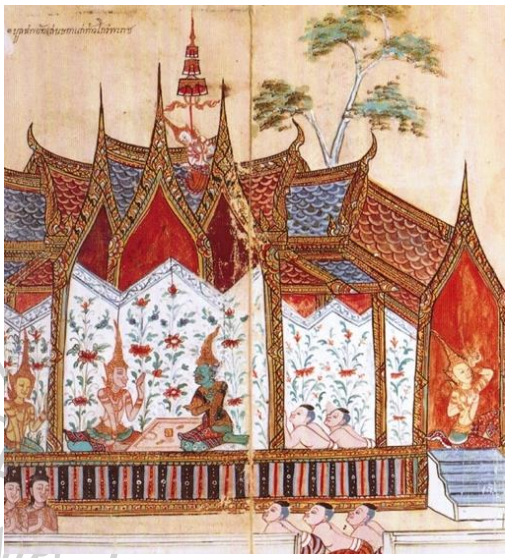
ภายในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก ยังปรากฏภาพการประดับพื้นหลังภายในอาคารด้วย “ฉากลับแล” เป็นจำนวนมาก จากหลักฐานสมุดภาพไตรภูมิทั้งหมดที่ทำการศึกษาไม่พบว่ามีการวาดฉากลับแลในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเล่มอื่น อีกทั้งยังไม่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิที่สร้างในสมัยอยุธยามาก่อนฉากลับแลดังกล่าวนี้เป็นรูปแบบการตกแต่งและแบ่งพื้นที่ภายในอาคารเพื่อลดพื้นที่ว่างที่

---

[283] ลักษณะการแสดงความลึกที่ปรากฏแสดงว่าช่างมีความเข้าใจเรื่องมุมมองภาพแบบ one point perspective เพิ่มเติมจากที่แต่เดิมที่จะแสดงความลึกด้วยมุมมองแบบเส้นขนานและมุมมองแบบ isometric

เพิ่มขึ้นมากจากสัดส่วนสัมพันธ์ระหว่างขนาดบุคคลและสถาปัตยกรรมที่เปลี่ยนไปในจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น[284]ซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมมากในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ดังตัวอย่างจากงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย เป็นอาทิ

จากการเปรียบเทียบลวดลายที่ปรากฏบนฉากลับแลในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก (ภาพที่ 302) กับลวดลายบนฉากลับแลที่ปรากฏบนงานจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 303) พบว่ามีโครงสร้างและแม่ลายใกล้เคียงกันมากโดยมีลักษณะเป็นลายพรรณพฤกษากึ่งประดิษฐ์ (ดอก) กึ่งธรรมชาติ (ใบ) ที่มีลำต้นตั้งตรงออกช่อดอกในแนวตั้งและแตกก้านใบออกจากลำต้นไปทางด้านข้างสองข้างอย่างสมมาตร (ต่อไปขอเรียกว่า “ลายพรรณพฤกษาแบบลำต้นตั้งตรงออกช่อดอก) จัดวางเรียงซ้ำ ๆ ต่อกันไปไม่สิ้นสุด (Pattern) ตามลักษณะนิยมของลวดลายในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น



ภาพที่ 302 : ฉากลับแลจากภาพในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก เป็นรูปแบบการกั้นพื้นที่ที่เป็นที่นิยมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ภาพที่ 303 : ภาพฉากลับแลลวดลายพรรณพฤกษาจากภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย

มีรูปแบบเหมือนกับที่พบในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก และแม่ลายบนฉากในภาพด้านขวายังมีลักษณะเดียวกับลวดลายบนกระเบื้องตกแต่งกำแพงแก้วในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 อีกด้วย

ที่มาภาพ : มรดกภูมิปัญญา

เป็นที่น่าสังเกตว่า ลักษณะของลายพรรณพฤกษาแบบลำต้นตั้งตรงออกช่อดอกนี้มีรูปแบบแม่ลายคล้ายกับลวดลายบนกระเบื้องประดับกำแพงแก้วในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 ด้วย

---

[284] สีมาตรัง, จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์., 9

เช่นกัน สมุดภาพสองเล่มนี้จึงน่าจะมีอายุการสร้างใกล้เคียงกันโดยสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก น่าจะเป็นงานที่สร้างหลังลงมา

รูปแบบที่สำคัญในการกำหนดอายุสมุดภาพเลขที่ 10/ก คือ การวาดพุ่มต้นไม้ด้วยเนื้อสีทึบและสร้างรูปทรงพุ่มด้วยเทคนิคแปรงขยี้ ไม่ตัดเส้นใบ อันเป็นลักษณะคล้ายการใช้พู่กันวาดสีน้ำมัน[285] โดยเฉพาะเทคนิคการแต้มโทนสีอ่อนลงบนพุ่มสีเข้มเพื่อแสดงแรงเงาอย่างเด่นชัด (High Contrast)แสดงถึงการรับเอาเทคนิคการแสดงแสงเงาแบบ Chiaroscuro[286] จากศิลปะตะวันตก (ภาพที่ 304) ซึ่งเป็นรูปแบบที่เข้ามาในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 แล้ว

ภาพที่ 304 : เปรียบเทียบภาพต้นไม้ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี (จากซ้ายไปขวา) ฉบับเบอร์ลิน-เลขที่ 10-เลขที่ 10/ก และวัดคงคาราม ราชบุรี
ที่มา: (ซ้าย) Museum fuer Asiatische Kunst (ภาพกลางสองภาพ) หอสมุดแห่งชาติ
(ขวา) น. ณ ปากน้ำ, ชุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย: วัดคงคาราม (กรุงเทพฯ: ศิริยะธุรกิจ, 2537), 118

อนึ่ง สีเขียวที่พบในสมุดภาพเล่มนี้มีโทนที่แตกต่างสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นโทนสีเขียวเวอร์ริเดียน (Viridian Green[287] : สีเขียวแกมน้ำเงิน : ภาพที่ 305) ซึ่งเป็นสีสังเคราะห์ที่คิดค้นขึ้น

---

[285] สีสังเคราะห์เป็นวัสดุใหม่ที่คิดค้นและแพร่หลายทางการค้าในช่วงคริสตศตวรรษที่ 19 (ครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24) การใช้น้ำมันเป็นตัวทำละลายเป็นเทคนิคที่ใช้กับสีสังเคราะห์เพื่อป้องกันไม่ให้สีซีดลงซึ่งน่าจะเกิดขึ้นภายหลังจากการคิดค้นชักระยะหนึ่ง

[286] Chiaroscuro คือลักษณะการให้แสงเงาด้วยการใช้สีอ่อนแก่ตัดกันอย่างเด่นชัดเพื่อสร้างปริมาตรและความลึกของวัตถุ

[287] สีเขียวแกมน้ำเงินเวอร์ริเดียน (Viridian Green) เริ่มขายสู่ตลาดในปีค.ศ. 1849 หรือ พ.ศ. 2392 อ้างจาก Jo-Fan Huang, “A Technical Examination of seven Thai Manuscripts in the 18th, 19th and 20th Centuries”, Harvard University เผยแพร่ทาง https://www.scribd.com/document/488716332/A-Technical-Examination-of-7-Thai-

ใหม่และเริ่มนำมาขายในปลายพุทธศตวรรษที่ 24 หากว่าข้อสันนิษฐานนี้ถูกต้องก็หมายความว่าสมุดภาพเล่มนี้น่าจะมีอายุสร้างไม่เร็วไปกว่าช่วงท้ายพุทธศตวรรษที่ 24 หรืออาจมีอายุใหม่ไปถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 25

ภาพที่ 305 : สีเขียวเวอร์ริเดียนจากภาพชีเปลือยในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก (ขวา) เทียบกับภาพเดียวกันจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน (ขวา)
สีเขียวเวอร์ริเดียนเป็นสีเขียวแกมน้ำเงินคิดค้นขึ้นในปลายพุทธศตวรรษที่ 24
ที่มา: (ซ้าย) Museum fuer Asiatische Kunst
(ขวา) หอสมุดแห่งชาติ

นอกจากนี้ในสมุดภาพเลขที่ 10/ก ยังปรากฏรูปแบบหลายประการที่แสดงถึงคติและการรับรู้ที่เปลี่ยนไปจากที่พบในงานจิตรกรรมไทยประเพณีดั้งเดิมที่มีมา ได้แก่

- ภาพพระอาทิตย์ พระจันทร์ ในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก ไม่ปรากฏภาพนกยูงและกระต่ายที่เป็นสื่อสัญลักษณ์แทนพระอาทิตย์และพระจันทร์ตามลำดับ อีกทั้งภาพพระอาทิตย์พระจันทร์ในภาพเขาสัตตบริภัณฑ์ที่หน้าปลายยังวาดเพียงวงกลมระบายด้วยสีแดงและสีเหลืองโดยไม่ปรากฏภาพราชรถภายในอีกด้วย การใช้องค์ประกอบภายในภาพเพื่อสื่อความหมายแทนสัญลักษณ์เป็นลักษณะที่เกิดจากการจำกัดองค์ประกอบภายในภาพจิตรกรรมตั้งแต่สมัยแรกเริ่มที่กลายมาเป็นแบบแผนส่วนหนึ่งในงานจิตรกรรมไทยประเพณีที่ยังคงใช้สืบมาจนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็ยังคงปรากฏอยู่ การขาดหายไปของสัตว์สัญลักษณ์ดังกล่าวโดยยังคงองค์ประกอบอื่นหากมิใช่เพราะความไม่เข้าใจในคติก็อาจแสดงถึงความเปลี่ยนแปลงด้านมุมมองของช่างที่ให้น้ำหนักกับมุมมองแบบเสมือนจริงมากกว่าแบบอุดมคติแบบเก่า
- พระพรหมในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก มีพระพักตร์เดียวอันเป็นรูปแบบที่สะท้อนถึงความเชื่อในศาสนาพุทธที่ต่างไปจากในสมุดภาพเล่มอื่น ๆ ที่วาดพระพรหมมีสี่พักตร์ตามความเชื่อแบบพราหมณ์อย่างเขมรโบราณที่รับเข้ามาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นและสืบเนื่องต่อมา อนึ่ง สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีอีกสองเล่มก็ยังปรากฏภาพพระพรหมสี่พักตร์ด้วยเช่นกัน
- ภาพกินรีจากเรื่องพระสุธนมโนห์ราที่ปรากฏหน้าปลายมีลักษณะเป็นมนุษย์ประดับด้วยปีกต่างไปจากเดิมที่กินรีจะท่อนล่างเป็นนก

Manuscripts-in-the-18-th-19-th-and-20th-Centuries อนึ่ง ข้อสังเกตเรื่องสีเวอร์ริเดียนเป็นข้อสังเกตด้วยตาจำเป็นต้องใช้วิธีตรวจสอบทางวิทยาศาสตร์เข้าช่วยในการยืนยันความแม่นยำของข้อสังเกตดังกล่าว

■ ภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าประสูติในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก ปรากฏภาพหญิงชาวบ้านที่มีอายุ (ผมขาว) สี่คนอยู่ภายในพื้นที่ปิด (ภาพที่ 306) โดยปกติแล้วภาพบุคคลที่ปรากฏในภาพแนวอุดมคติก็จะมีลักษณะแบบอุดมคติ ไม่แสดงกล้ามเนื้อ ไม่แสดงอายุ ไม่แสดงแสงเงา ยิ่งไปกว่านั้นภาพชาวบ้านปรากฏในสมุดภาพน้อยมากและมักจะปรากฏเป็นองค์ประกอบย่อยที่ไม่สำคัญ หากแต่ภาพหญิงชาวบ้านที่พบในสมุดภาพเล่มนี้กลับปรากฏอยู่ด้านหน้าพระนางสิริมหามายาภายในปะรำซึ่งเป็นลักษณะที่ไม่ปรากฏพบในจิตรกรรมที่ใดมาก่อน การวาดภาพคนโดยแสดงออกตามความเป็นจริงเช่นภาพคนแก่ที่ปรากฏภาพพุทธประวัติตอนประสูตินี้สะท้อนถึงค่านิยมที่เปลี่ยนไปในสมัยหลังที่รับเอาแนวคิดและมุมมองตามความเป็นจริงเข้ามามากในครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24

ภาพที่ 306 : ภาพพุทธประวัติตอนประสูติจากสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก ปรากฏภาพหญิงชาวบ้านสูงวัยในภาพเป็นลักษณะที่ไม่พบในภาพอุดมคติมาก่อน

รูปแบบและแนวความคิดใหม่ ๆ ที่พบนี้น่าจะสัมพันธ์กับความเป็นไปของปรากฏการณ์ในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่เปิดกว้างทางความคิดในการสร้างรูปแบบใหม่ ๆ ตลอดจนการตีความและแนวความคิดใหม่ ๆ ในทางพุทธศาสนาเกิดเป็นทั้งงานวรรณกรรมและศิลปกรรมรูปแบบใหม่จำนวนมาก[288]

ข้อสังเกตที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือ ภาพชาวบ้านที่ปรากฏในสมุดภาพเล่มนี้จะสวมเสื้อแขนยาวทรงกระบอกอยู่เสมอและไว้ผมทรงมหาดไทย[289] ซึ่งจะต่างจากสมุดภาพไตรภูมิทุกเล่มที่ภาพชาวบ้านจะเปลือยท่อนบนไม่สวมเสื้อเสมอคงมีแต่เฉพาะข้าราชบริพารในขบวนเสด็จเท่านั้นที่สวมเสื้อดังตัวอย่างเปรียบเทียบจากภาพเตรัศนิบาตชาดก (ภาพที่ 307) และภาพเทวทูตทั้งสี่ (ภาพที่ 308) เป็นไปได้หรือไม่ว่าลักษณะดังกล่าวนี้อาจจะมีความสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงภายในราช

---

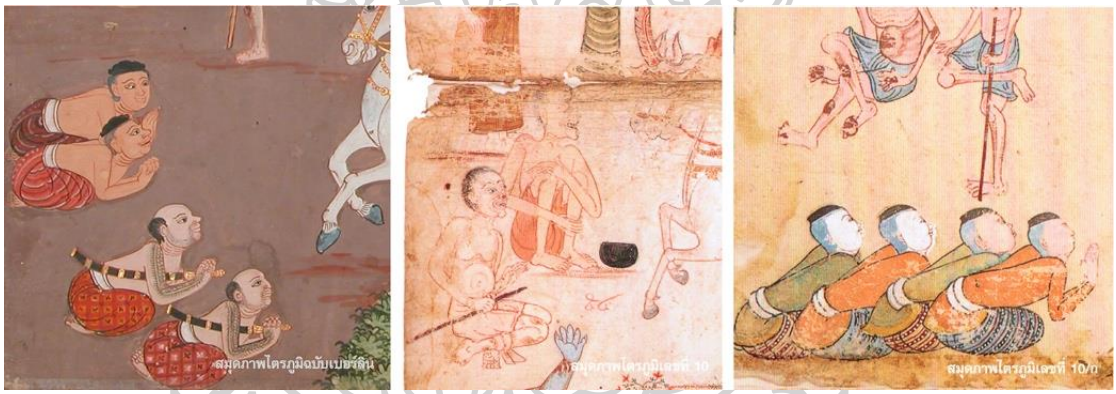
[288] สายสิงห์, งานช่างสมัยพระนั่งเกล้าฯ.

[289] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) ทรงโปรดเกล้า ฯ ให้ชายไทยเลิกไว้ผมทรงมหาดไทยเปลี่ยนมาไว้ผมแล้วตัดอย่างชาวตะวันตกอ้างจาก กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, สมุดภาพวิวัฒนาการแต่งกายสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ: กองจดหมายเหตุแห่งชาติ 2525)., 30

สำนักในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ทรงโปรดเกล้าฯให้ข้าราชการสวมเสื้อทุกครั้งที่จะเข้าเฝ้า[290] (กองจดหมายเหตุแห่งชาติ 2525: 30) อีกทั้งในเวลาเดียวกันนี้แม้ว่าจะมีการสนับสนุนให้เลิกไว้ผมทรงมหาดไทย เนื่องจากบ้านเมืองไม่ได้ทำสงครามอย่างแต่ก่อน แต่ด้วยความเคยชินทำให้ในช่วงเวลาดังกล่าวยังไม่ได้รับการตอบรับเท่ากับในสมัยรัชกาลต่อมา

ภาพที่ 307: ภาพชาวบ้านสวมเสื้อแขนยาวจากภาพเตรัศนิบาตชาดกในสมุดภาพเลขที่ 10/ก (ขวา) เปรียบเทียบกับภาพเดียวกันจากสมุดภาพฉบับเบอร์ลิน (ซ้าย) ที่ชาวบ้านไม่สวมเสื้อ

ที่มา:(ซ้าย) Museum fuer Asiatische Kunst (ขวา) หอสมุดแห่งชาติ



ภาพที่ 308 : เปรียบเทียบเครื่องแต่งกายชาวบ้านในภาพเทวทูตสี่จากสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่ม เรียงจากซ้ายไปขวา สมุดภาพฉบับเบอร์ลิน-สมุดภาพเลขที่ 10-สมุดภาพเลขที่ 10/ก (ขวา) มีเพียงเล่มเดียวที่ชาวบ้านสวมเสื้อ

ที่มา: (ซ้าย) Museum fuer Asiatische Kunst (ขวา) หอสมุดแห่งชาติ

ทั้งนี้แม้ในภาพรวมอาจดูเหมือนว่าสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก นี้เป็นงานที่ถ่ายทอดด้วยมุมมองอย่างอุดมคติหากแต่เมื่อพิจารณาองค์ประกอบในภาพอย่างละเอียดกลับพบว่าสมุดภาพเล่มนี้น่าจะเป็นการสร้างงานด้วยมุมมองแบบใหม่ที่แตกต่างไปมากแล้ว กล่าวคือแม้ว่ารูปแบบศิลปกรรมอันได้แก่ ภาพบุคคล อาคารสถาปัตยกรรม และลวดลายจะมีลักษณะโดยรวมแบบอุดมคติอันน่าจะด้วยเหตุจากการคัดลอกองค์ประกอบแต่เดิมที่มีมาจากสมุดภาพต้นฉบับที่สร้างด้วยมุมมองอุดมคติแบบไทยประเพณีหากแต่ภาพที่วาดกลับถูกนำเสนอด้วยมุมมองแบบเสมือนจริงที่ใช้จุด

[290] กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, สมุดภาพวิวัฒนาการแต่งกายสมัยกรุงรัตนโกสินทร์., 30

และเส้นนำสายตาแบบตะวันตก สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก เล่มนี้จึงน่าจะสร้างขึ้นโดยช่างรุ่นใหม่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ลงมาแล้วที่มีความคุ้นเคยกับมุมมองแนวคิดแบบเสมือนจริงแบบตะวันตกมากกว่ามุมมองอุดมคติแบบไทยประเพณีดั้งเดิมที่มักจะเขียนเรื่องราวในจินตนาการโดยไม่ยึดติดกับความเป็นจริงและให้ความสำคัญกับรายละเอียดและลวดลายตกแต่งอย่างวิจิตรและด้วยเหตุที่ช่างคงจะรับเอาแนวคิดแบบเสมือนจริงเข้ามามากจึงสร้างงานแบบเน้นความสมเหตุสมผลตามความจริง (Practical) มากกว่า ภาพที่วาดจึงดูนิ่ง แข็ง ขาดจินตนาการและไม่ให้ความสำคัญกับการตกแต่งอีกต่อไป ต่อไป (คือแค่ทำตามแบบแผนเท่าที่จำเป็น)

ด้วยรูปแบบและแนวคิดดังกล่าวสันนิษฐานว่าสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก นี้น่าจะเป็นงานที่สร้างขึ้นในช่วงท้ายของพุทธศตวรรษที่ 24 หรืออาจเป็นงานที่สร้างโดยช่างที่ร่วมสมัยกันในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ลงมาแล้ว

สรุปการวิเคราะห์ประเด็น : การกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี

ในการศึกษารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายเพื่อวิเคราะห์กำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่มที่มีข้อความระบุปีสร้างปีเดียวกันคือ พ.ศ. 2319 ภายในเล่มแสดงให้เห็นว่าสมุดภาพทั้งสามเล่มนี้เป็นงานที่สร้างขึ้นในคนละคราวกัน โดยจะเห็นได้ว่าสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเป็นสมุดภาพที่มีรูปแบบและลวดลายใกล้เคียงกับสมัยอยุธยาตอนปลายปรากฏอยู่ควบคู่กับรูปแบบที่พบในสมุดภาพช่วงรอยต่อจึงมีความเป็นไปได้มากว่าสมุดภาพเล่มนี้น่าจะเป็นงานที่สร้างขึ้นในปีพ.ศ. 2319 ตรงกับปีที่บันทึกไว้ในเล่มในขณะที่รูปแบบศิลปกรรม ลวดลายตลอดจนแนวความคิดของช่างที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีอีกสองเล่มได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 และสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก แสดงให้เห็นว่าน่าจะเป็นงานที่สร้างขึ้นในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้วโดยสันนิษฐานว่าสมุดภาพสองเล่มนี้สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ในช่วงเวลาระหว่างกลางครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 โดยแนวความคิดและรูปแบบที่ปรากฏยังบ่งชี้ด้วยว่าสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก น่าจะเป็นสมุดภาพที่สร้างขึ้นหลังสุดในช่วงท้ายของพุทธศตวรรษที่ 24 หรืออาจเป็นงานที่สร้างโดยช่างร่วมสมัยเดียวกันในเวลาต่อมาราวต้นพุทธศตวรรษที่ 25 แล้ว

ข้อสังเกตเพิ่มเติมในการกำหนดอายุ : ความสัมพันธ์ระหว่างสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามฉบับ

จากการเปรียบเทียบองค์ประกอบและข้อความภายในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่ม สันนิษฐานว่าสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 และเลขที่ 10/ก น่าจะเป็นฉบับที่คัดลอกต่อจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน เหตุที่นำมาซึ่งข้อสันนิษฐานดังกล่าวเนื่องจากเมื่อทำการตรวจสอบสมุดภาพไตรภูมิที่นำมาศึกษา[291]ทั้งหมดพบว่าสมุดภาพไตรภูมิแต่ละเล่มมีรายละเอียดในการจัดวางองค์ประกอบและตำแหน่งคำบรรยายที่ไม่เหมือนกัน กล่าวคือภายในสมุดภาพไตรภูมิแต่ละเล่มจะประกอบไปด้วยภาพที่มีองค์ประกอบใกล้เคียงกันหากแต่จะแตกต่างกันแต่เพียงรายละเอียดด้านรูปแบบ ดังตัวอย่างจากภาพเขาพระสุเมรุและบริวารคือเขาสัตตบริภัณฑ์และทวีปทั้งสี่ที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิแต่ละเล่มจะมีการจัดวางองค์ประกอบที่ใกล้เคียงกันมาก (แต่รูปแบบศิลปกรรมและมุมมองจะต่างกันไปตามอายุสมัย) ซึ่งน่าจะเป็นเพราะเรื่องราวในส่วนนี้มีอรรถาธิบายไว้อย่างละเอียดชัดเจนในคัมภีร์ทำให้ภาพที่ช่างถ่ายทอดออกมาได้ใกล้เคียงกัน ในทางกลับกันเรื่องราวส่วนที่ไม่ได้เขียนบรรยายไว้อย่างละเอียดในคัมภีร์จะเป็นส่วนที่เปิดโอกาสให้ช่างแต่ละคนได้ใช้จินตนาการในการวาดจัดองค์ประกอบแตกต่างกันไปและก็เป็นภาพในส่วนนี้นี่เองที่ฉายให้เห็นลักษณะเฉพาะของสมุดภาพไตรภูมิแต่ละเล่ม (นอกเหนือไปจากโครงสร้างโดยรวมของภาพในเล่มที่แตกต่างกันเช่น ขนาดของภาพที่วาด มุมมองภาพ ฯลฯ ที่จะแตกต่างกันไปตามช่างผู้สร้างงานแต่ละคน)

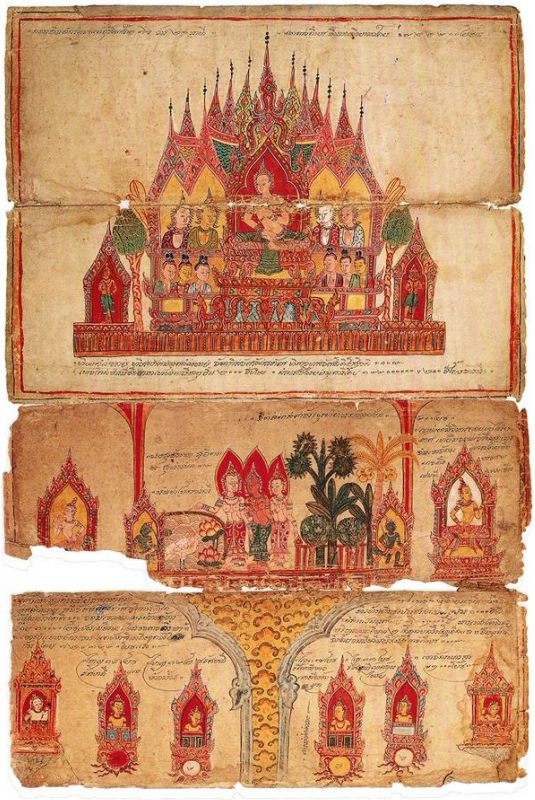
ตัวอย่างภาพที่ถูกตีความโดยช่างได้ค่อนข้างหลากหลายเช่น ภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งในสมุดภาพไตรภูมิแต่ละเล่มจะมีองค์ประกอบที่เลือกมาถ่ายทอดและการให้ความสำคัญกับองค์ประกอบที่แตกต่างกันไป โดยองค์ประกอบที่พบได้ในภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ประกอบไปด้วยภาพพระอินทร์ในไพชยนต์ปราสาท ภาพเจดีย์จุฬามณี ภาพพระมาลัยสนทนาธรรม ภาพช้างไอยราพต ภาพมเหสีของพระอินทร์ในอุทยาน (นางสุธัมมามเหสี นางสุขาดา และนางสุนันทา นางสุจิตรา) ภาพต้นปาริชาตกัลปพฤกษ์ เป็นองค์ประกอบหลัก จากภาพที่ 309 และ 310 แสดงการเปรียบเทียบภาพดาวดึงส์จากสมุดภาพไตรภูมิที่นำมาศึกษาทั้งหมดจะเห็นได้ว่านอกไปจากความแตกต่างด้านรูปแบบศิลปกรรมที่เป็นความนิยมในแต่ละช่วงเวลาแล้ว องค์ประกอบและตำแหน่งการจัดวางองค์ประกอบภาพในสมุดภาพแต่ละเล่มมีความแตกต่างกันไปตามความคิดจินตนาการของช่าง อย่างไรก็ดีการเปรียบเทียบภาพเดียวกันนี้ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่มกลับพบว่าองค์ประกอบ

---

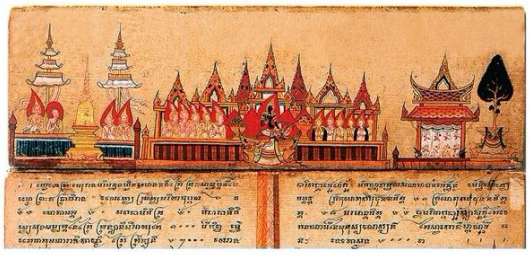
[291] สมุดภาพไตรภูมิที่นำมาศึกษาครั้งนี้ ประกอบไปด้วยสมุดภาพไตรภูมิที่มีอายุสร้างตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24 ทั้งหมด ได้แก่ สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 1, 5, 6, 7, 8, 10, 10/ก และสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน

และการจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในภาพกลับมีความใกล้เคียงกันมากจึงนำมาซึ่งข้อสันนิษฐานว่าสมุดภาพไตรภูมิสามเล่มนี้น่าจะมีความสัมพันธ์กันในเชิงการเป็นต้นแบบและการคัดสำเนาต่อกันมา

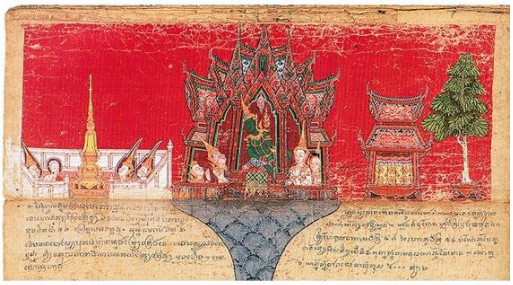
สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5



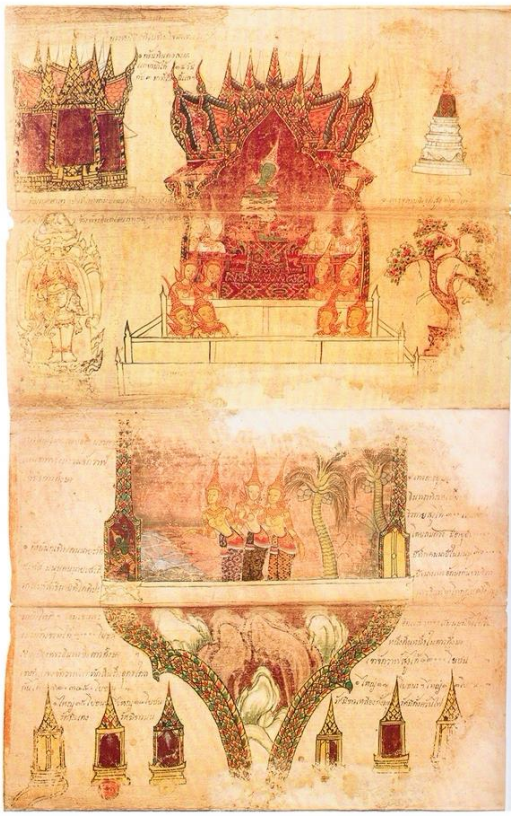
สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 6



สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 7



สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 1



สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 8

ภาพที่ 309 : เปรียบเทียบภาพดาวดึงส์ในสมุดภาพไตรภูมิในศิลปะอยุธยาตอนปลายกับสมุดภาพในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น (แถวด้านซ้าย) : สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 5, 6, 7 ในศิลปะอยุธยาตอนปลายกับ (แถวด้านขวา) : สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 1, 8 ในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ภาพที่ 310 : เปรียบเทียบภาพดาวดึงส์ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามแล่ม
(ซ้าย)สมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน (กลาง)สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 และ (ขวา)สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก
มีองค์ประกอบภายในการการจัดวางตำแหน่งภาพที่เหมือนกันมาก

สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 มีคำบรรยายภายในเล่มตลอดจนตำแหน่งการจัดเรียงย่อหน้าและเนื้อหาของข้อความที่แทรกไว้ภายในภาพตลอดจนลำดับภาพคล้ายคลึงจนแทบจะเหมือนกันกับที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน ในขณะที่การจัดองค์ประกอบโดยรวมมีความใกล้เคียงกันแม้ว่ารายละเอียดด้านรูปแบบศิลปกรรมภายในภาพจะแตกต่างกันไปบ้างซึ่งก็น่าจะเป็นด้วยความนิยมด้านรูปแบบที่แตกต่างไปในช่วงเวลาสร้างงานที่ต่างกัน กล่าวคือสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 เขียนด้วยรูปแบบที่นิยมในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นปรากฏการตกแต่งด้วยรูปแบบที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 ต่างไปจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินที่จะมีรูปแบบใกล้เคียงกับในอยุธยาตอนปลายมากกว่า

ข้อแตกต่างอีกประการที่พบระหว่างสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีสองเล่มนี้คือ ลำดับภาพพุทธประวัติสองภาพสุดท้ายของหน้าต้นที่เรียงลำดับแตกต่างกันคือ ในฉบับเบอร์ลินจะวาดภาพถวายพระเพลิงต่อจากภาพป่าเลไลยก์แล้วปิดท้ายด้วยภาพมารผจญ ในขณะที่สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 จะวาดภาพมารผจญขึ้นก่อนแล้วปิดท้ายด้วยภาพถวายพระเพลิง หากพิจารณาว่าสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 เป็นงานคัดลอกจากสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินในช่วงหลังมาแล้วก็อาจมีความเป็นไปได้ว่าระหว่างการทำสำเนาช่างเขียนอาจพบว่าลำดับภาพไม่เรียงตามลำดับเหตุการณ์จริงจึงได้แก้ไขให้ถูกต้อง (ในขณะที่ช่างที่วาดฉบับเบอร์ลินอาจมีเหตุผลอื่นในการจัดวางภาพมารผจญไว้ท้ายสุด)

เมื่อพิจารณาตามประวัติที่ว่าสมุดภาพเล่มนี้เป็นสมบัติเดิมของหอสมุดแห่งชาติ[292] ประกอบกับการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมตามที่กล่าวมาแล้วข้างต้นจึงสันนิษฐานว่าสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 นี้น่าจะเป็นงานช่างหลวงที่คัดสำเนาโดยใช้สมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินเป็นต้นฉบับหากแต่ด้วยเหตุบางประการทำให้งานไม่สมบูรณ์ทำให้มีการบันทึกข้อมูลไว้เพียงด้านเดียว

สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก เขียนเนื้อความครบทั้งสองด้านและมีลำดับภาพเดียวกันกับที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินหากแต่ภาพพุทธประวัติในเล่มนี้จะไม่จบลงที่หน้าต้นแต่จะต่อมาที่หน้าปลายอีกสองภาพในขณะที่ฉบับเบอร์ลินจะจบในหน้าต้นแล้วขึ้นต้นหน้าปลายด้วยภาพแผนที่โบราณ เนื้อความในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก มีการตัดทอนรายละเอียดลงมากแม้ในส่วนของจารึกต้นเล่มก็ตัดทอนจนเหลือเพียงบรรทัดเดียว ไม่ปรากฏชื่อผู้ช่างผู้สร้างงาน อีกทั้งวันที่สร้างที่ระบุภายในเล่มยังผิดเพี้ยนไปจากจารึกเดิมที่ควรเป็นกล่าวคือ ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินและฉบับเลขที่ 10 ระบุวัน 3 (อังคาร) ขึ้น 12 ค่ำเดือน 11 (ตรงกับวันอังคารที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2319) แต่ในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก ระบุวัน 3(อังคาร) ขึ้น 13 ค่ำเดือน 11 ซึ่งคลาดเคลื่อนไปจากความเป็นจริง รูปแบบศิลปกรรมภายในเล่มแสดงให้เห็นว่าช่างมีความเข้าใจในมุมมองการวาดภาพแบบทัศนียภาพตามศิลปะตะวันตกแล้วโดยน่าจะเป็นช่วงท้ายพุทธศตวรรษที่ 24 หรือช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 และจากการตรวจสอบองค์ประกอบภายในเล่มเชื่อว่าสมุดภาพเล่มนี้เป็นงานที่ทำสำเนาโดยใช้สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเป็นต้นฉบับเช่นเดียวกันกับสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10

จากประวัติการได้มาของหอสมุด ฯ ระบุว่าสมุดภาพเล่มนี้ได้มาจากเจ้าพระยาสุธรรมมนตรี (หนูพร้อม) มอบให้หอสมุดวชิรญาณในปีพ.ศ. 2443 โดยมิได้มีการบันทึกหรือระบุถึงที่มาในการสร้างสมุดภาพเล่มนี้มาก่อนประกอบกับรายละเอียดภายในเล่มที่มีเนื้อหาผิดเพี้ยนไปจากต้นฉบับมากจึงพออนุมานได้ว่าสมุดภาพเล่มนี้อาจมิได้เป็นงานที่ทำสำเนาขึ้นโดยช่างหลวง

เพื่อแสดงหลักฐานที่ช่วยสนับสนุนข้อสันนิษฐานเรื่องความสัมพันธ์ในเชิงต้นแบบและการทำสำเนาจึงขอยกเอาภาพจากสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่มมาเปรียบเทียบรูปแบบและการจัดวางองค์ประกอบภายในภาพตลอดจนการจัดวางข้อความตามตัวอย่างภาพต่อไปนี้

- ภาพทุสสเจดีย์บนสวรรค์ชั้นอกนิฏฐพรหม (ภาพที่ 311 ซ้าย)
- ภาพพุทธประวัติตอนเสด็จประพาสอุทยานสี่ (ภาพที่ 311 ขวา)
- ภาพพระอินทร์ดีดพิณสามสายและนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส (ภาพที่ 312)
- ภาพเรื่องกากีจากหน้าปลาย (ภาพที่ 313)

---

[292] กรมศิลปากร, สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับธนบุรี เล่มที่ 2., 6

ภาพที่ 311 : ภาพเปรียบเทียบการจัดองค์ประกอบภายในภาพทุสสเจดีย์และภาพเสด็จประพาสอุทยานในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่ม (บน) สมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน – (กลาง) สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 – (ล่าง) สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก

ภาพที่ 312 : เปรียบเทียบองค์ประกอบภาพในภาพพุทธประวัติตอนพระอินทร์ดีดพิณและนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาสในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่ม (บน) สมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน-(กลาง)สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 และ (ล่าง)สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก

ภาพที่ 313 : ภาพเปรียบเทียบการจัดองค์ประกอบในภาพเรื่องกากีจากสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน (บน) กับสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก (ล่าง)

จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบหลักและการจัดวางองค์ประกอบภายในภาพแม้กระทั่งจำนวนบุคคลที่ปรากฏหรือตำแหน่งของต้นไม้หรือสิ่งปลูกสร้างในแต่ละภาพแทบจะไม่มีข้อแตกต่างกัน ในทางกลับกันความแตกต่างทางด้านรูปแบบศิลปกรรมในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีแต่ละเล่มก็สะท้อนให้เห็นถึงคติและความนิยมที่เปลี่ยนไปในแต่ละสมัยซึ่งสะท้อนถึงอายุการสร้างงานตามที่ได้วิเคราะห์มาข้างต้นได้ชัดเจนมากขึ้น

เมื่อพิจารณาถึงความเหมือนกันขององค์ประกอบและการจัดองค์ประกอบในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่มดังที่กล่าวมาประกอบกับผลที่ได้จากการศึกษาเพื่อกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีด้วยรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ชี้ให้เห็นว่าสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินน่าจะสร้างขึ้นในปีพ.ศ. 2319 สมัยกรุงธนบุรีตรงตามจารึกในเล่มเนื่องด้วยมีรูปแบบศิลปกรรมแบบที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลายปรากฏอยู่ร่วมกับรูปแบบที่เป็นลักษณะจำเพาะของงานช่วงรอยต่อภายในเล่มในขณะรูปแบบศิลปกรรมที่พบในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 และ 10/ก มีลักษณะแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว

สมุดภาพสองเล่มนี้จึงน่าจะเป็นสมุดภาพที่สร้างขึ้นภายหลังในเวลาต่อมาในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 และปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ตามลำดับจึงน่าจะมีความเป็นไปได้สูงว่าสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10 และ 10/ก คงจะเป็นงานที่คัดสำเนาขึ้นในภายหลังโดยใช้สมุดภาพไตรภูมิเบอร์ลินเป็นต้นฉบับ

สรุปผลการวิเคราะห์ :

การกำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีด้วยรูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย

จากการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีสามฉบับที่เหลือหลักฐานอยู่ในปัจจุบันสามารถกำหนดอายุได้คือ สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเป็นงานช่างหลวงที่สร้างในปีพ.ศ. 2319 ตรงตามจารึกในเล่ม ในขณะที่สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 และสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก เป็นสมุดภาพที่สร้างในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในช่วงรัชกาลที่ 3 (กลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24) และรัชกาลที่ 4 (ต้นพุทธศตวรรษที่ 25) มาแล้วตามลำดับ

องค์ประกอบสำคัญที่ใช้ในการกำหนดอายุสมุดภาพทั้งสามเล่มคือ ลักษณะที่เป็นรูปแบบเฉพาะที่พิจารณาประกอบกันกับรูปแบบโดยรวมของงานแต่ละสมัย โดยสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินจะประกอบไปด้วยลักษณะเฉพาะในศิลปะอยุธยาตอนปลายจำนวนมากได้แก่ ภาพสัตว์คู่ลากราชรถที่ใช้การวาดเส้นซ้อน ภาพผืนน้ำเส้นขนานวงโค้งมีฟองคลื่นด้านบน ผ้ารองนั่งรูปวงกลมปรากฏอยู่ควบคู่กับลวดลายที่เป็นรูปแบบที่พัฒนาขึ้นในช่วงรอยต่อหลังอยุธยาที่มีการตัดทอนรายละเอียดลงซึ่งเป็นรูปแบบที่สอดคล้องกับอายุการสร้าง สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 จะแสดงลักษณะของศิลปะแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างเด่นชัดทั้งสัดส่วนและมุมมองที่เปลี่ยนไปโดยมีบัวหัวเสาแบบบัวแวงและการประดับตกแต่งกำแพงและด้วยกระเบื้องศิลาหรือกระเบื้องเขียนลายซึ่งเป็นรูปแบบที่ปรากฏเป็นที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นหลักฐานสำคัญในการช่วยกำหนดอายุ ในขณะที่สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก จะยังคงใช้รูปแบบอย่างรัตนโกสินทร์ตอนต้นหากแต่มุมมองภาพที่วาดจะแสดงถึงความเข้าใจแนวคิดแบบเสมือนจริงแบบตะวันตกที่เริ่มเป็นที่นิยมมาตั้งแต่ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นอย่างดีเห็นได้จากการวาดภาพด้วยมุมมองแบบทัศนียภาพที่มีจุดนำสายตาและการให้รายละเอียดต่าง ๆ โดยเน้นความสมจริงมากกว่ารูปแบบอย่างอุดมคติที่เป็นแบบแผนในงานไทยประเพณีตลอดมา

จากการเปรียบเทียบองค์ประกอบและคำบรรยายภายในเล่มพิจารณาควบคู่กับหลักฐานทางเอกสารที่แสดงประวัติและที่มาของสมุดภาพช่วยสนับสนุนข้อสันนิษฐานที่ว่า สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีทั้งสามเล่มนี้เป็นงานที่คัดลอกต่อกันมาโดยมีสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเป็นต้นแบบสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10 ทำสำเนาขึ้นโดยช่างหลวงในพระบรมมหาราชวังในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมีอายุราวกลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 หากแต่ด้วยเหตุอัน

ใดไม่ปรากฏจึงมีการคัดลอกไว้เพียงหน้าต้นหน้าเดียว ในขณะที่สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีเลขที่ 10/ก น่าจะเป็นงานที่ทำสำเนาขึ้นโดยช่างภายนอกในช่วงท้ายของพุทธศตวรรษที่ 24 หรืออาจเป็นงานที่สร้างโดยช่างที่ร่วมสมัยกันในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ลงมาแล้ว

ตารางที่ 23 : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมที่ใช้กำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี

รูปแบบศิลปกรรม	สมุดภาพไตรภูมิเบอร์ลิน	สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10	สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก
โทนสี	โทนสีแท้ (Hue)	โทนสีหม่นคล้ำ (Shade)	โทนสีแท้ผสมสีขาว (Tint) และสีเขียวสังเคราะห์[293]
เทคนิคการระบาย	เนื้อสีโปร่งแบบสีน้ำ[294] (Tempera)	สีทึบ (Gouache) เนื้อสีหนาแต่ไม่หนาเท่ากับที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก[295]	สีทึบ (Gouache) เนื้อสีหนามากเมื่อเทียบกับสมุดภาพเล่มอื่น
การให้แสงเงา	ระบายเป็นระนาบเรียบไม่แสดงเงา		ปรากฏการให้แสงเงาวัตถุที่พื้น (ใส่เงาต้นไม้ที่โคนต้น) ตามความเป็นจริง
มุมมองภาพ	มุมมองภาพแบบด้านหน้า (Front View) เป็นหลัก	มุมมองแบบด้านบน (Bird's Eyes View)	มุมมองแบบด้านบน และมุมมองแบบเสมือนจริงและปรากฏมุมมองแบบเส้นนำสายตา
	สร้างระยะใกล้ไกลด้วยการซ้อนวัตถุทับต่อกัน		สร้างระยะใกล้ไกลด้วยการจัดวางตำแหน่งขององค์ประกอบในภาพ
องค์ประกอบภาพ	วาดเฉพาะองค์ประกอบเท่าที่จำเป็นตามที่ระบุไว้ในคัมภีร์ที่นำมาเขียน	ปรากฏการวาดภาพบุคคลประกอบในภาพเพิ่มมากขึ้นกว่าเดิม	ภาพบุคคลประกอบและองค์ประกอบที่ใช้ประดับตกแต่งเพิ่มขึ้นมาก

[293] ข้อสรุปโดยผู้ทำการศึกษาจากการสังเกตและตรวจสอบเอกสารฉบับจริง

[294] คาดการณ์โดยผู้ทำการศึกษาจากภาพดิจิตอลความละเอียดสูงที่ได้มาจากพิพิธภัณฑ์ที่เก็บรักษาหลักฐาน

[295] ข้อสรุปโดยผู้ทำการศึกษาจากการสังเกตและตรวจสอบเอกสารฉบับจริง

ตารางที่ 23 : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมที่ใช้กำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี

รูปแบบศิลปกรรม	สมุดภาพไตรภูมิเบอร์ลิน	สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10	สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก
	ภาพบุคคลมีขนาดใหญ่ ใช้ขนาดแสดงถึงความสำคัญของบุคคล	ภาพบุคคลมีขนาดเท่ากันหมดทุกคน	ภาพบุคคลมีขนาดเท่ากันหมดทุกคน
	จัดวางองค์ประกอบเต็มพื้นที่ ไม่ทิ้งพื้นที่ว่างด้านหลังภาพ	จัดวางองค์ประกอบค่อนข้างหลวมทำให้มีพื้นที่ว่างเหลือภายในภาพมาก	
สัดส่วนภาพบุคคลกับอาคาร	ภาพบุคคลมีขนาดใหญ่เต็มอาคาร ไม่คำนึงถึงสัดส่วนตามความจริง	ลดสัดส่วนภาพบุคคลให้มีขนาดเล็กลงและขยายขนาดอาคารให้สูงใหญ่มากขึ้น เริ่มแสดงมุมมองแบบเสมือนจริง	ขยายขนาดอาคารสูงใหญ่ขึ้นมากและลดขนาดภาพบุคคลลงมากทำให้มีพื้นที่ว่างในอาคารเพิ่มขึ้นมาก เป็นลักษณะที่พบในรัตนโกสินทร์ตอนต้น
การกั้นพื้นที่	ใช้ผ้าม่านที่แขวนบนราวแสดงห่วงกลมอย่างชัดเจน (ลักษณะเฉพาะในอยุธยาตอนปลาย)	สัดส่วนภาพผ้าม่านน้อยมาก แต่ยังคงแสดงห่วงกลม (น่าจะเป็นการคัดลอกรูปแบบต่อ ๆ มา)	ฉากลับแลประดับฉากหลังแสดงระยะตื้นลึก สัดส่วนภาพผ้าม่านน้อย มาก แต่ยังคงแสดงห่วงกลม
ภาพบุคคล	พระพักตร์นิ่งแต่ยังคงใกล้เคียงกับลักษณะแบบอยุธยาตอนปลาย ยังยิ้มในหน้า (มุมปาก)	พระพักตร์ค่อนข้างแป้นกลมลักษณะโดยรวมคล้ายรูปแบบในฉบับเบอร์ลินมาก	พระพักตร์ลักษณะนิ่งอย่างหุ่นแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น
	ท่าทางของบุคคลในภาพยังมีความเป็นธรรมชาติ	บุคคลท่าทางค่อนข้างนิ่ง แข็ง แสดงท่าทางซ้ำ ๆ เหมือนกัน	ท่าทางของบุคคลจะค่อนข้างนิ่ง แข็ง แสดงท่าทางซ้ำ ๆ เหมือนกัน
	ให้ความสำคัญกับสถานะทางสังคมโดยแสดงความหลากหลายสถานะผ่านอาภรณ์และศิราภรณ์ในภาพบุคคล	เครื่องแต่งกายเป็นแบบแผนไม่แสดงความแตกต่างทางสถานะ	เครื่องแต่งกายเป็นแบบแผนไม่แสดงความแตกต่างทางสถานะ
	รัศมียังมีความเรียบง่าย	เส้นขอบรัศมีหยักสินเทา	
	พระพรหมสี่หน้าเสมอ	พระพรหมสี่หน้าเสมอ	พระพรหมมีหน้าเดียว

ตารางที่ 23 : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมที่ใช้กำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี

รูปแบบศิลปกรรม	สมุดภาพไตรภูมิเบอร์ลิน	สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10	สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก
	ภาพกินนรกินรีมีครึ่งบนเป็นมนุษย์ ครึ่งล่างเป็นนก (ขาแบบนก)		ปรากฏภาพกินนรีที่มีลักษณะเหมือนมนุษย์ติดปีก (กินนรีในงานที่ผ่านมาจะมีท่อนบนเป็นมนุษย์แต่ท่อนล่างเป็นนก)
ภาพสัตว์	มีอิทธิพลศิลปะจีนสูง	ไม่ปรากฏภาพสัตว์ภายในเล่ม	ให้ความสำคัญกับสัตว์หิมพานต์แบบไทย
	สัตว์หิมพานต์ในรูปแบบสัตว์มงคลจีน		ไม่ปรากฏสัตว์มงคลแบบจีนแท้อีกต่อไป
	สัตว์ธรรมชาติแสดงท่าทางเอี้ยวตัวแบบอยุธยาตอนปลาย		สัตว์หิมพานต์แบบไทยท่าทางนิ่งน่าเกรงขามประดับลายกระหนก ปรากฏภาพสิงห์ไทยที่ยังแสดงความชุกชนอยู่บ้าง
	ลายเส้นพลิ้วไหว หน้าตาท่าทางชุกชน แสดงท่าทางการเคลื่อนไหวอย่างอิสระ		ลายเส้นนิ่งแข็ง
ภาพสัตว์คู่	ปรากฏ	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ
ภาพต้นไม้	รูปแบบเก่าที่เน้นการตัดเส้นใบบนพุ่มสีพื้น	รูปแบบเก่าและใหม่ควบคู่กัน	รูปแบบในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นแท้
	ระบายสีเป็นระนาบแล้วเขียนลายเส้นตัดเส้นใบ	ระบายพุ่มด้วยสีพื้นแล้วตัดเส้นสีดำเป็นเส้นใบเขียนเป็นวงโค้งต่อกันหรือซ้อนกันซ้ำ ๆ คล้ายลายพิมพ์ (Pattern) แต่ลายเส้นไม่แสดงรายละเอียดว่าเป็นใบชนิดใด	ต้นไม้แบบลายเส้นปรากฏจำนวนน้อยมาก ระบายพุ่มด้วยสีพื้นแล้วตัดเส้นสีดำเป็นเส้นใบเขียนเป็นวงโค้งต่อกันหรือซ้อนกันซ้ำ ๆ คล้ายลายพิมพ์ (Pattern) แต่ลายเส้นไม่แสดงรายละเอียดว่าเป็นชนิดใด
	ต้นไม้ประดับดอกขนาดใหญ่แบบอยุธยา		

ตารางที่ 23 : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมที่ใช้กำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี

รูปแบบศิลปกรรม	สมุดภาพไตรภูมิเบอร์ลิน	สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10	สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก
	ใช้แปรงแตะเป็นใบเพื่อสร้างพุ่มไม้		โดยมากใช้เทคนิคแบบแปรงขยี้ในการวาดต้นไม้
	ใช้สีเข้มบนอ่อนในการสร้างแสงเงาของพุ่มไม้ ยังไม่ปรากฏการใช้สีดำในการสร้างเงาพุ่มไม้	นิยมระบายสีดำแสดงเงาของพุ่มพฤกษ์	ใช้สีดำสร้างเงาภายในพุ่ม
ภาพผืนน้ำ	เกลียวคลื่นที่ด้านบนสุดของเส้นขนานวงโค้งซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่พบในงานอยุธยาตอนปลายปรากฏเป็นจำนวนมาก	เส้นขนานวงโค้งแทนเกลียวคลื่นแบบอุดมคติ	เส้นขนานวงโค้งแทนเกลียวคลื่นแบบอุดมคติ
ชุดฐาน	นิยมฐานสิงห์เป็นหลัก	ฐานสิงห์	สัดส่วนการใช้ฐานบัวปรากฏมากกว่าฐานสิงห์
	ขาสิงห์สูงและท้องไม้สูง	ขาสิงห์เตี้ยลง ชั้นหน้ากระดานเตี้ยลง	ชั้นหน้ากระดานฐานสิงห์เตี้ยมาก
		ประดับลวดลายเล็กถี่ซ้ำ จัดวางอย่างเป็นระเบียบ	ลวดลายเล็ก ถี่ ซ้ำ และนิ่งเป็นระเบียบมาก
ข้อสังเกตเพิ่มเติม		เจดีย์จุฬามณีมีบัวปากระฆังในผังสี่เหลี่ยมเพิ่มมุม บูชาด้วยธงกฐิน	
	ชุดฐานเจดีย์ประดับปูนปั้นและกระจกสี	ชุดฐานปูนปั้นไม่เน้นลวดลายประดับแถวกระจังและกระหนก	ชุดฐานและองค์เจดีย์ประดับลวดลายปูนปั้น
		ประดับธงกฐินบูชาเจดีย์ทุสสเจดีย์และจุฬามณี	

ตารางที่ 23 : ตารางเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมที่ใช้กำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี

รูปแบบศิลปกรรม	สมุดภาพไตรภูมิเบอร์ลิน	สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10	สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก
ลวดลายผ้าผืน	สัดส่วนลายกุดั่นดอกลอยจำนวนมาก	ไม่ปรากฏแม่ลายดอกลอยขนาดใหญ่แบบสมัยอยุธยาตอนปลายในลายกุดั่นดอกลอยอีกต่อไป	ไม่ปรากฏแม่ลายดอกลอยขนาดใหญ่แบบสมัยอยุธยาตอนปลายในลายกุดั่นดอกลอยอีกต่อไป
	ปรากฏทั้งลวดลายในสมัยอยุธยาตอนปลายและลวดลายที่ต่อไปจะเป็นที่นิยมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น	ลายราชวัติและลายก้านแย่งมีสัดส่วนมากกว่า	ลายราชวัติและลายก้านแย่งมีสัดส่วนมากกว่า
	ทั้งลายดอกลอยขนาดใหญ่แบบอยุธยาตอนปลายและที่มีขนาดเล็กลงแบบที่พบในช่วงรอยต่อ	แม่ลายมีขนาดเล็ก ถี่ ซึ่งเป็นรูปแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น	แม่ลายดอกมีขนาดเล็ก ถี่ ซึ่งเป็นรูปแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น
ลวดลายประดับกรอบภาพ	ให้ความสำคัญกับลวดลายประดับ	ปรากฏลวดลายประดับกรอบภาพเพียงลายเดียว	ไม่ปรากฏลวดลายประดับกรอบภาพภายในเล่ม
	ลวดลายแบบไทยประเพณีแม่ลายมีขนาดใหญ่เต็มกรอบ	ลวดลายเครือเถาที่เป็นลักษณะเฉพาะที่พบในสมุดภาพไตรภูมิเท่านั้น[296] (ไม่พบในหลักฐานที่เป็นสมุดภาพประเภทอื่น)	
	ลวดลายแบบลงรักปิดทองจัดวางแม่ลายซ้ำ ๆ เรียงต่อกันเป็นลักษณะที่พบในช่วงรอยต่อ	ลวดลายเน้นเส้นเหลี่ยม นิ่ง แข็ง ไม่พลิ้วอิสระ	

[296] อ่านเพิ่มเติมในหัวข้อลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพที่สร้างสมัยอยุธยาตอนปลาย-หัวข้อลวดลายเครือเถา

ตารางที่ 24 : ตารางเปรียบเทียบลักษณะทั่วไปของสมุดภาพไตรภูมิธนบุรี

รูปแบบศิลปกรรม	สมุดภาพไตรภูมิเบอร์ลิน	สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10	สมุดภาพไตรภูมิเลขที่ 10/ก
ขนาดเล่ม	23 x 51.4 ซม.	30 x 52 (หนา 10) ซม.	25 x 60 (หนา 8.5) ซม.
บทนำ (+จารึก)	เขียนรายละเอียดครบ ตัวอักษรไม่เหมือน ตัวอักษรในปัจจุบัน	เหมือนสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับเบอร์ลิน แต่ตัวอักษร และการสะกดไม่ เหมือนกัน	เขียนแค่ปีที่สร้าง เขียนบรรยายเพียงบรรทัด เดียว (ไม่มีรายละเอียดจารึก แบบที่พบในเล่มอื่น)
เนื้อหาภายในเล่ม	เขียนด้วย อักษรไทย ทั้งหมด มีอักษรขอมแทรก อยู่(ไม่กี่วรรค)ในบาน แพนกก่อนภาพพระมหา นครนิพพาน(หน้าแรก)	เขียนเป็นภาษาไทย แทรก อักษรขอม (น่าจะเป็น ภาษาบาลี)เป็นระยะ ลำดับเนื้อหาและการจัด วางองค์ประกอบของ ภาพเหมือนในสมุดภาพ ไตรภูมิฉบับเบอร์ลินทุก ประการแม้แต่ตำแหน่งคำ ที่วางในภาพ	เขียนเป็นภาษาไทย ข้อความต่างจากสมุดภาพ ไตรภูมิเลขที่ 10 ลักษณะ การเขียนต่างกัน คำที่ใช้ ต่างกัน มีอักษรขอมแทรกอยู่เพียง วรรคเดียวในหน้าต้น (ภาพ ไฟบรรลัยกัลป์)
ความสมบูรณ์ของ เนื้อหาในเล่ม	หน้าต้น : เขียนภาพไตร ภูมิและพุทธประวัติ หน้าปลาย : เขียนภาพ แผนที่โบราณ ป่าหิมพานต์ และทศชาดก	มีเนื้อหาเพียงด้านเดียว หน้าต้น : เขียนภาพไตร ภูมิ	หน้าต้น : เขียนภาพไตรภูมิ และพุทธประวัติ หน้าปลาย : ภาพพุทธ ประวัติต่อจากหน้าต้น แล้ว จึงเขียนภาพแผนที่โบราณ ป่าหิมพานต์ และทศชาดก

บทที่ 4

สรุปผลการศึกษา

จากการศึกษารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นทั้งหมด 70 เล่มพบว่ารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายสามารถนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดอายุสมุดภาพได้จริง โดยสามารถจัดกลุ่มสมุดภาพที่นำมาศึกษาออกตามสันนิษฐานอายุการสร้างได้เป็น 3 กลุ่มคือ

1. **สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะอยุธยาตอนปลาย** หรือสมุดภาพที่เป็นศิลปะแบบอยุธยาตอนปลายอย่างแท้จริง (ต่อไปจะเรียกว่า สมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย) กำหนดอายุระหว่างปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ถึง พ.ศ. 2310
2. **สมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์** (ต่อไปจะเรียกว่า สมุดภาพสมัยรอยต่อ) ได้แก่ สมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 23 หรือต้นพุทธศตวรรษที่ 24 (ปลายสมัยอยุธยาตอนปลาย) ถึงปีพ.ศ.2330 โดยประมาณ
3. **สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น** (ต่อไปจะเรียกว่า สมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น) ได้แก่ สมุดภาพที่ปรากฏรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว กำหนดอายุโดยคร่าวตั้งแต่ พ.ศ. 2330 โดยประมาณถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24

สรุปผลการวิเคราะห์ : รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ใช้ในการกำหนดอายุสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ทั้งนี้ผลจากการศึกษายังจัดกลุ่มเครื่องมือทางด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่นำมาใช้ในการกำหนดอายุสมุดภาพออกเป็น 2 กลุ่มคือ

กลุ่มที่ 1 : รูปแบบศิลปกรรมที่เป็นรูปแบบเฉพาะซึ่งจะปรากฏจำเพาะในแต่ละสมัย

รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่เป็นลักษณะเฉพาะในแต่ละสมัยซึ่งสามารถนำมาใช้กำหนดอายุได้ชัดเจนประกอบด้วย

- โทนสีและเทคนิคการระบายสี
- ภาพบุคคล
- ภาพสัตว์และธรรมชาติ
- งานประดับตกแต่งสถาปัตยกรรม
- ลวดลายบนผืนผ้า
- ลวดลายประดับพื้นหลัง

- ลวดลายประดับกรอบภาพ

อนึ่ง รูปแบบเฉพาะที่พบในสมุดภาพนี้บ้างสามารถพบในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกัน บ้างก็ไม่ปรากฏคงจะเนื่องด้วยข้อจำกัดของการสร้างงานในสมุดภาพที่แตกต่างไปจากงานจิตรกรรมบนฝาผนังโดยเฉพาะขนาดของพื้นที่สร้างงานที่เล็กกว่ามากทำให้รูปแบบบางอย่างที่พบในงานสมุดภาพมีความแตกต่างไปและในบางกรณีที่เป็นการคัดลอกจากต้นฉบับเดิมที่มีอยู่ก่อนประกอบกับที่สมุดภาพเป็นงานที่ไม่ผ่านการบูรณะซ่อมแซมในสมัยหลังอย่างงานศิลปกรรมอื่นทำให้อาจมีการตกค้างทางรูปแบบปรากฏให้เห็นได้มากกว่า ซึ่งรูปแบบดังกล่าวนี้เองที่เป็นส่วนหนึ่งของเครื่องมือที่นำมาใช้ในการกำหนดอายุของสมุดภาพได้

กลุ่มที่ 2 : รูปแบบศิลปกรรมที่เป็นลักษณะโดยรวมที่นิยมในแต่ละสมัย

รูปแบบศิลปกรรมในกลุ่มนี้เพียงพอที่จะกำหนดอายุโดยเบื้องต้นได้แต่ไม่สามารถใช้กำหนดอายุได้แน่ชัดด้วยตัวเองโดยลำพังเนื่องจากลักษณะบางอย่างมีการใช้สืบทอดต่อมาหลายยุคหลายสมัยและในหลายกรณีก็เป็นการฟื้นฟูนำเอารูปแบบเก่า ๆ กลับมาทำใหม่ทำให้เกิดการปะปนกันทางด้านรูปแบบอันเป็นลักษณะปกติที่พบได้ในงานศิลปกรรม ในการกำหนดอายุจึงจำเป็นต้องพิจารณาลักษณะโดยรวมนี้ไปพร้อมกันกับรูปแบบในกลุ่มที่ 1 เพื่อความแม่นยำในการกำหนดอายุ

ลักษณะโดยรวมที่นำมาใช้พิจารณากำหนดอายุในเบื้องต้นได้คือ

- มุมมองการวาดภาพ
- ลักษณะโดยรวมของลายเส้นและโทนสี
- สัดส่วนและการจัดองค์ประกอบในภาพ และ
- รูปแบบศิลปกรรมบางส่วนเช่น เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ ภาพสถาปัตยกรรม

ลักษณะโดยรวมของภาพที่เขียนในแต่ละสมัยมีความแตกต่างกันอย่างค่อนข้างชัดเจน หากแต่ในบางกรณีจะพบการปรากฏของลักษณะโดยรวมดังกล่าวอยู่ปะปนกันหรือพบปรากฏอยู่ในหลายช่วงเวลาด้วยกันเนื่องจากรูปแบบบางอย่างมีการใช้งานต่อเนื่องยาวนานจนกลายเป็นแบบแผนประเพณีไปแล้ว เช่น มุมมองภาพและการจัดองค์ประกอบภาพแบบสองมิติที่จะยังคงใช้กับภาพที่สะท้อนเรื่องราวที่เป็นอุดมคติอยู่เสมอจนปัจจุบัน รูปแบบเครื่องแต่งกายและศิราภรณ์ของเทวดานางฟ้าที่คัดลอกต่อกันมาจนแทบไม่ปรากฏความเปลี่ยนแปลง อีกทั้งในหลายครั้งก็มีการนำเอารูปแบบเก่ากลับมาใช้ใหม่ เช่น ความหลากหลายของศิราภรณ์ที่แสดงออกถึงสถานะทางสังคมอันเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย ความหลากหลายดังกล่าวไม่ปรากฏเลยในสมุดภาพช่วงรอยต่อจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ซึ่งภาพบุคคลจะแต่งกายในลักษณะเดียวกัน สวมศิราภรณ์ที่มีลักษณะใกล้เคียงกันโดยไม่แสดงถึงสถานะทางสังคม ก่อนที่จะเริ่มกลับมาปรากฏอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ 3 ต่อเนื่องถึงรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นอกจากนี้โดยมากแล้วสมุดภาพ

มักจะเป็นงานที่คัดลอกต่อมาจากสำเนาต้นฉบับที่มีมาก่อนและแม้ว่าช่างเขียนจะมีการแทรกเอารูปแบบที่เป็นที่นิยม ณ เวลานั้นรวมถึงรูปแบบที่เป็นความชื่นชอบส่วนตัวเข้ามาในงานที่คัดลอกขึ้นใหม่แล้วแต่ก็อาจมีการคัดลอกรูปแบบเดิมติดมาบ้างไม่มากก็น้อย การกำหนดอายุด้วยลักษณะโดยรวมและรูปแบบศิลปกรรมที่เปลี่ยนแปลงน้อยมากนี้จึงอาจทำให้ผลที่ได้คลาดเคลื่อนไป

อนึ่ง แม้ว่ารูปแบบศิลปกรรมที่เป็นลักษณะโดยรวมเฉพาะในแต่ละสมัย (กลุ่มที่ 2) นี้จะไม่สามารถใช้กำหนดอายุได้ด้วยตัวเองหากแต่ในการกำหนดอายุสมุดภาพถือเป็นความจำเป็นที่ต้องตรวจสอบองค์ประกอบในกลุ่มนี้ให้สอดคล้องกันกับรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่เป็นรูปแบบเฉพาะ (กลุ่มที่ 1) ในแต่ละช่วงเวลาควบคู่กันไปเพื่อความแม่นยำในการกำหนดอายุ

ตารางแสดงการเปรียบเทียบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ใช้ในการกำหนดอายุสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ผลการเปรียบเทียบความแตกต่างของรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย สมุดภาพสมัยรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์ และสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เรียงลำดับตามกลุ่มรูปแบบที่ใช้การกำหนดอายุกลุ่มที่ 1 และ กลุ่มที่ 2 ตามที่ระบุในตารางข้างล่างดังต่อไปนี้

ตารางที่ 25 : รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่เป็นรูปแบบเฉพาะแต่ละสมัย (กลุ่มที่ 1 : กำหนดอายุได้ชัด)

รูปแบบที่พิจารณา	สมัยอยุธยาตอนปลาย	สมัยรอยต่อ	สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
โทนสี	สีธรรมชาติ โทนสีสดใสที่ได้รับอิทธิพลจากสีในเครื่องถ้วยจีน **(รูปแบบเฉพาะ)**	สีธรรมชาติ + สีสังเคราะห์ โทนสีหม่นคล้ำ (Shade) แต่ยังไม่นิยมสีทึบดำ	สีสังเคราะห์ + สีธรรมชาติ โทนสีคล้ำเข้ม ดำสนิท และโทนสีผสมขาว (Tint) **(รูปแบบเฉพาะ)**
เทคนิคการระบายสี	ระบายแบบสีน้ำ เนื้อสีโปร่ง (แม้เนื้อสีจะค่อนข้างข้นแต่ไม่ทึบ โทนสีไม่เท่ากันทั้งระนาบ ระบายสีพื้นแล้วใช้ลายเส้นแสดงรายละเอียด ลายเส้นอิสระ พลิ้วไหว ไม่แสดงแสงเงาและเวลา ไม่นิยมใช้สีดำตัดเส้นแต่จะใช้สีเข้มกว่าในโทนเดียวกัน	ระบายด้วยเนื้อสีน้ำข้น เนื้อสีค่อนข้างมากระบายเป็นพื้นที่แบบทึบหน้า โทนสีเท่ากันทั้งพื้นที่ ลายเส้นค่อนข้างแข็ง ใช้สีดำตัดเส้นมากกว่าช่วงเวลาก่อนหน้า	ระบายแบบสีโปสเตอร์ เนื้อสีทึบ หนาหนัก **(รูปแบบเฉพาะ)** นิยมสร้างรูปทรงด้วยฝีแปรง ไม่นิยมตัดเส้น ลายเส้นนิ่งแข็งไม่อิสระ แสดงแสงเงาด้วยสี นิยมใช้สีดำและสีเข้มทึบในการสร้างแสงเงา

ตารางที่ 25 : รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่เป็นรูปแบบเฉพาะแต่ละสมัย (กลุ่มที่ 1 : กำหนดอายุได้ชัด)

รูปแบบที่พิจารณา	สมัยอยุธยาตอนปลาย	สมัยรอยต่อ	สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
ภาพบุคคล	พระพักตร์ยาว พระหนุค่อนข้างสอบเสี้ยม พระขนงโก่งปลายตวัด พระโอษฐ์อิ่มเต็มรูปกระจับปลายสะบัดขึ้น มีรอยยิ้มอยู่ในหน้า	พระพักตร์เริ่มนิ่งแข็ง ลักษณะโดยรวมยังใกล้เคียงกับอยุธยาตอนปลาย	พระพักตร์ค่อนข้างแป้น พระโอษฐ์บางลงปลายค่อนข้างตรง หากจะยิ้มก็จะมีลักษณะแบบหุ่นนาฏลักษณ์ ลักษณะโดยรวมค่อนข้างนิ่ง แข็ง หน้าไม่แสดงความรู้สึก
	ท่าทางยังคงเป็นธรรมชาติ แสดงสถานะทางสังคมชัดเจนผ่านเครื่องแต่งกายศิราภรณ์และที่ประทับ **(รูปแบบเฉพาะ)**		ท่าทางแบบนาฏลักษณ์
	ภาพบุคคลหลักมีขนาดใหญ่เพื่อเน้นความสำคัญ		ภาพบุคคลขนาดเท่ากัน
	จำนวนภาพบุคคลในภาพมีเท่าที่จำเป็น		จำนวนภาพบุคคลประกอบเพิ่มมากขึ้น แสดงท่าทางเดียวกันซ้ำ ๆ
พระพุทธองค์	มีแบบแผนชัดเจน มีองค์ประกอบสำคัญครบ **(รูปแบบเฉพาะ)** รองรับพระวรกายหรือพระบาทด้วยดอกบัวเสมอ		องค์ประกอบไม่ครบตามแบบแผนในสมัยอยุธยา
นักบวช วิทยาธร	ปรากฏจำนวนมาก		แทบไม่ปรากฏพบ
กินนร กินรี	ลักษณะตามคัมภีร์ ลำตัวครึ่งบนเป็นมนุษย์ครึ่งล่างเป็นนก มีขาแบบนกแสดงความเป็นสัตว์ปีกชัดเจน		ปรากฏภาพกินรีที่มีขาแบบมนุษย์ ลักษณะเหมือนมนุษย์มีปีกมีหาง (เชิงสัญลักษณ์)

ตารางที่ 25 : รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่เป็นรูปแบบเฉพาะแต่ละสมัย (กลุ่มที่ 1 : กำหนดอายุได้ชัด)

รูปแบบที่พิจารณา	สมัยอยุธยาตอนปลาย	สมัยรอยต่อ	สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
ภาพสัตว์ธรรมชาติ	แสดงอิทธิพลจีนเข้มข้น	สัตว์แบบจีนได้เข้ามาเป็นแบบแผนในจิตรกรรมไทยแต่งานหลังอยุธยาจะมีหน้าตาท่วงท่านิ่งแข็งกว่ามาก	
	นิยมวาดภาพสัตว์และธรรมชาติ (ป่าหิมพานต์)	ปรากฏพบจำนวนไม่มาก เป็นองค์ประกอบย่อยมาก	ปรากฏภาพสัตว์ธรรมชาติน้อยมาก
	หน้าตาซุกซน ขี้เล่น ท่าทางร่าเริงเป็นธรรมชาติ แสดงการเคลื่อนไหวอย่างมาก	รูปแบบใกล้เคียงกับสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่บางเล่มจะพบลายเส้นที่นิ่งแข็งกว่า	รูปแบบสัตว์ธรรมชาติยังคงสืบต่อมาแต่ลายเส้นและท่าทางนิ่งแข็งมาก
	ภาพสัตว์คู่ลากราชรถใช้เส้นซ้อนเส้นรอบตัวสัตว์ตัวหน้า **(รูปแบบเฉพาะ)**		ปรากฏภาพสัตว์หิมพานต์ลากราชรถ **(รูปแบบเฉพาะ)**
ภาพสัตว์หิมพานต์	พบทั้งสัตว์มงคลแบบจีนแท้และสัตว์หิมพานต์แบบไทยที่โดยมากจะมีหน้าตาซุกซนขี้เล่นแบบจีน	ใกล้เคียงกับสมัยอยุธยาตอนปลายมากกว่า	แสดงความเป็นสัตว์หิมพานต์แบบไทยชัดเจน ท่วงท่าสง่าดุดันเข้มแข็ง (ไม่ปรากฏลักษณะแบบจีน)
ภาพต้นไม้	ระบายพุ่มด้วยสีพื้นเป็นระนาบแล้วตัดเส้นใบด้วยสีใกล้เคียงในโทนเข้มกว่า	ระบายพุ่มด้วยสีพื้น วาดใบด้วยเส้นหยักโค้งสีดำซ้ำ ๆ ไม่เน้นรายละเอียด ใช้แปรงแปะเป็นใบ	ใช้ฝีแปรงขยี้ (ใช้พู่กันแห้งสร้างรูปทรงพุ่มไม้) ไม่นิยมตัดเส้นใบ
	ใช้สีใกล้เคียงในโทนเข้มกว่าสร้างแสงเงาในพุ่ม	ใช้สีดำรองรับเส้นรอบนอกแสดงปริมาตรพุ่มไม้	แสดงแสงเงาแบบตะวันตก
	ต้นไม้ประดับดอกไม้ขนาดใหญ่ ขนาดดอกไม่เท่ากัน จัดวางอย่างอิสระ **(รูปแบบเฉพาะ)**	ต้นไม้ประดับดอกไม้ขนาดใหญ่ ดอกซ้ำ ๆ ขนาดเท่า ๆ กัน วางในระยะห่างเท่า ๆ กัน **(รูปแบบเฉพาะ)**	ไม้ใบยืนต้นและไม้ประดับดอกไม้ที่มีลักษณะ สัดส่วน และรูปแบบตามความเป็นจริง **(รูปแบบเฉพาะ)**
	ต้นไม้ดอกทรงพุ่มขนาดใหญ่อย่างไม้ยืนต้น **(รูปแบบเฉพาะ)**		

ตารางที่ 25 : รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่เป็นรูปแบบเฉพาะแต่ละสมัย (กลุ่มที่ 1 : กำหนดอายุได้ชัด)

รูปแบบที่พิจารณา	สมัยอยุธยาตอนปลาย	สมัยรอยต่อ	สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
ภาพผืนน้ำ	แบบอุดมคติสองมิติ เส้นโค้งขนานครึ่งวงกลมแสดงฟองคลื่นด้านบน **(รูปแบบเฉพาะ)** สีของลายเส้นพบทั้งสีแดงและสีฟ้า(ไม่ตามจริง)	แบบอุดมคติสองมิติ ปรากฏภาพระบายสีพื้นแทนการใช้ลายเส้นแบบอุดมคติในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลิน	แบบเสมือนจริง เส้นสายน้ำ เส้นหยักโค้งบนผิวน้ำแบบเสมือนจริง **(รูปแบบเฉพาะ)**
ภาพท้องฟ้า	แบบอุดมคติไม่แสดงเวลา สีพื้นเป็นระนาบไม่ไล่สี ระบายด้วยสีหลากหลายไม่คำนึงถึงความเป็นจริง **(รูปแบบเฉพาะ)** มักตกแต่งด้วยช่อดอกไม้หรือช่อกระหนกเต็มพื้นที่สื่อถึงความเป็นสวรรค์	แบบอุดมคติไม่แสดงเวลา สีพื้นเป็นระนาบไม่ไล่สี สีที่ระบายจะออกโทนคล้ำกว่าอยุธยาตอนปลาย	แสดงกลางวัน-กลางคืน ไล่สีท้องฟ้าให้แสงเงาแบบตะวันตก **(รูปแบบเฉพาะ)** โทนสีท้องฟ้าแบบเสมือนจริง (กลางวัน-กลางคืน) **(รูปแบบเฉพาะ)** ตกแต่งด้วยกระหนกแบบสมมาตร สื่อถึงความเป็นสวรรค์
วัสดุตกแต่งอาคาร	ผ้าม่าน กั้นและตกแต่งในอาคาร โดยมากเป็นผ้าลายกุดั่นดอกลอยที่มีดอกลอยขนาดใหญ่ ขึงผ้าม่านบนราว แสดงห่วงกลมที่แขวนผ้าชัดเจน	ใกล้เคียงกับอยุธยาตอนปลายมากกว่า แต่ขนาดของดอกลอยจะเล็กลง	ผ้าม่านพบน้อยลง มักใช้เป็นฉากหลังโดยมากเป็นลายดอกไม้ร่วง ปรากฏการใช้ ฉากลับแลที่ฉากหลังเพื่อกั้นพื้นที่และแสดงความลึก
ฐานรองรับอาคาร	ฐานสิงห์เป็นหลัก **(รูปแบบเฉพาะ)** ฐานสิงห์แสดงสถานะของบุคคล : ปรากฏคู่กับพระพุทธะ พระโพธิสัตว์ และเทพเจ้าเท่านั้น **(รูปแบบเฉพาะ)**	ฐานสิงห์เป็นหลัก	นิยมฐานบัวมาแทน **(รูปแบบเฉพาะ)** ไม่แสดงสถานะของบุคคลผ่านชุดฐาน

ตารางที่ 25 : รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่เป็นรูปแบบเฉพาะแต่ละสมัย (กลุ่มที่ 1 : กำหนดอายุได้ชัด)

รูปแบบที่พิจารณา	สมัยอยุธยาตอนปลาย	สมัยรอยต่อ	สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
	ขาสิงห์สูงเพรียว ชั้นหน้ากระดานสูง		ชั้นหน้ากระดานเตี้ย ๆ ประดับลวดลายเล็ก ถี่ ๆ **(รูปแบบเฉพาะ)**
	สัดส่วนขาสิงห์สูงเกือบครึ่งหนึ่งของชุดฐาน		แสดงรายละเอียดของวัสดุ : ปูน หินอ่อน **(รูปแบบเฉพาะ)**
ผ้าทิพย์	ปรากฏในสองรูปแบบคือ ผ้าทิพย์และผ้ารองนั่งรูปครึ่งวงกลม **(รูปแบบเฉพาะ)**		ไม่ปรากฏการใช้ผ้ารองนั่งรูปครึ่งวงกลมอีกต่อไป ผ้าสามเหลี่ยมที่ตำแหน่งตรงกลางด้านบนผ้าทิพย์เป็นที่นิยมมาก
	แสดงสถานะทางสังคมผ่านรูปแบบและลายผ้า **(รูปแบบเฉพาะ)**		ไม่ให้ความสำคัญกับการแสดงสถานะทางสังคม
	ลวดลายไทยประเพณี		ลวดลายหลากหลายไม่ยึดติดกับไทยประเพณี
ลวดลาย (โดยรวม)	นิยมประดับตกแต่งด้วยลวดลายเป็นอย่างมาก	ไม่ให้ความสำคัญกับการตกแต่งลวดลาย	นิยมประดับลวดลายเป็นอย่างมาก
	ลวดลายมีลายเส้นอิสระ พลิ้วไหว วิจิตร	เน้นเทคนิคการสร้างงานที่เรียบง่ายและทำงานได้เร็ว	ลวดลายขนาดเล็กถี่จัดวางซ้ำ ๆ เส้นนิ่งแข็ง ตัดทอนรายละเอียด
	สัดส่วนลงตัว รูปแบบชัดเจน และปรากฏลวดลายหลายหลาย **(รูปแบบเฉพาะ)**		ลวดลายลักษณะซ้ำ ๆ ใช้แม่ลายแบบเดียว จัดวางแบบถี่ ๆ ระยะห่างเท่า ๆ กัน **(รูปแบบเฉพาะ)**
ลวดลายผ้านุ่ง	ลายดอกลอยขนาดใหญ่	ลายดอกลอยที่ขนาดเริ่มเล็กลงกว่าสมัยก่อนหน้า	แม่ลายมีขนาดเล็ก ถี่มาก **(รูปแบบเฉพาะ)**
	ลายกุดั่นดอกลอยนิยมมากและลายราชวัติ	เริ่มปรากฏสัดส่วนลายราชวัติมากกว่า	นิยมลายก้านแย่งและลายราชวัติมากกว่า

ตารางที่ 25 : รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่เป็นรูปแบบเฉพาะแต่ละสมัย (กลุ่มที่ 1 : กำหนดอายุได้ชัด)

รูปแบบที่พิจารณา	สมัยอยุธยาตอนปลาย	สมัยรอยต่อ	สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
ลวดลายตกแต่งพื้นหลัง	ไม่นิยมทิ้งพื้นที่ว่างด้านหลังภาพ **(รูปแบบเฉพาะ)**	โดยมากมักทิ้งพื้นที่ว่างภายในภาพไว้โดยไม่ตกแต่งลวดลาย	โดยมากจะเป็นภาพที่แสดงบรรยากาศตามจริง (ไม่เหลือพื้นที่ว่าง)
	ช่อดอกไม้ ช่อกระหนกขนาดใหญ่เล็ก จัดวางอย่างอิสระเต็มพื้นที่ **(รูปแบบเฉพาะ)**	ลายดอกไม้กลมแบบประดิษฐ์จำนวนไม่มากวางเรียงเป็นแนวเส้นตรงอยู่ด้านหลัง	ลายดอกไม้ร่วงที่มีแม่ลายเหมือนกันขนาดเท่ากันจัดว่างซ้ำ ๆ ระยะห่างเท่ากัน **(รูปแบบเฉพาะ)**
	ลวดลายกระจายเต็มพื้นที่สมดุลแต่ไม่สมมาตร **(รูปแบบเฉพาะ)**	ลายกระหนกพื้นหลัง (ในภาพที่มีแบบแผน) มีขนาดเล็ก จัดวางหลวม ๆ	จัดวางลายเต็มพื้นที่อย่างเป็นระเบียบ เน้นความสมมาตร **(รูปแบบเฉพาะ)**
ลวดลายประดับกรอบภาพ	มีความหลากหลายและเป็นองค์ประกอบสำคัญ	แทบไม่ปรากฏลวดลายประดับกรอบภาพ	ไม่เน้นลวดลายไทยประเพณีเช่นที่เคยมา **(รูปแบบเฉพาะ)**
	ให้ความสำคัญกับรายละเอียดอย่างมาก		ตัดทอนโครงสร้างลายลงอย่างมาก **(รูปแบบเฉพาะ)**
	โครงสร้างลวดลายแบบไทยประเพณีเท่านั้น	โครงสร้างลวดลายแบบไทยประเพณีเท่านั้น	ปรากฏรูปแบบลวดลายใหม่ที่ไม่ใช่แบบไทยประเพณี **(รูปแบบเฉพาะ)**
	ได้รับอิทธิพลจากศิลปะเขมร จีน และเปอร์เซีย		ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนและศิลปะตะวันตก
	แม่ลายธรรมชาติและแม่ลายแบบประดิษฐ์	แม่ลายประดิษฐ์	แม่ลายประดิษฐ์
แม่ลายที่นิยม	แม่ลายพุ่มข้าวบิณฑ์และลวดลายกลีบบัวประดิษฐ์		
(เทคนิคที่ใช้สร้างลาย)	ระบายสีพื้นแล้วตัดเส้น ไม่จำกัดสีที่ใช้ระบายลวดลาย	ระบายสีพื้นแล้วตัดเส้น มักจำกัดสีที่ใช้ลวดลายเพียง 1-3 สี	ระบายสีพื้นแล้วตัดเส้น ไม่จำกัดสีที่ใช้ระบายลวดลาย **(ฟื้นฟูงานเก่า)**
		วาดลายด้วยเส้นสีพื้นบนแถบที่ระบายด้วยสีพื้น (เส้นแดงหรือดำบนพื้ทอง เป็นต้น) **(รูปแบบเฉพาะ)**	ใช้เส้นสีขาววาดลวดลายบนพื้นที่ที่ระบายด้วยสีทึบเป็นพื้นหลัง **(รูปแบบเฉพาะ)**

ตารางที่ 26 : รูปแบบศิลปกรรมโดยรวมแต่ละสมัย (กลุ่มที่ 2 : จำเป็นต้องพิจารณาควบคู่กับกลุ่มที่ 1)

รูปแบบที่พิจารณา	สมัยอยุธยาตอนปลาย	สมัยรอยต่อ	สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
มุมมองการวาดภาพ	มุมมองหน้าตรงระดับสายตา ไม่ปรากฏภาพพื้นวาดภาพด้านข้างตามจริง	มุมมองแบบเส้นขนานและมุมมองจากด้านบน	มุมมองจากด้านหน้าตรงแบบเสมือนจริง ปรากฏมุมมองแบบเส้นนำสายตา **(รูปแบบเฉพาะ)**
การให้ระยะและการแบ่งพื้นที่ในภาพ	ขนาดของวัตถุเท่ากันในทุกระยะ ใช้การซ้อนกันของวัตถุเพื่อแสดงระยะลึก ใช้ภาพไม้พุ่มมีดอกและการให้เงาที่พื้นดินแสดงระยะลึกในภาพ		ขนาดของวัตถุตามความเป็นจริง ใช้การจัดวางวัตถุตามหลักเส้นนำสายตาสร้างความลึกในภาพ **(รูปแบบเฉพาะ)**
สัดส่วนสัมพันธ์	ไม่คำนึงถึงสัดส่วนจริง ภาพคนมีขนาดใหญ่คับเต็มพื้นที่ภายในอาคาร	ใกล้กับอยุธยาตอนปลาย	ใกล้เคียงสัดส่วนตามจริง ภาพอาคารขยายขนาดสูงและใหญ่ขึ้นมา ภาพคนลดขนาดลงมากจนมีพื้นที่ว่างภายในอาคารมาก
การจัดองค์ประกอบภายในภาพ	มีองค์ประกอบเท่าที่จำเป็นในการสื่อสาร	ใกล้เคียงอยุธยาตอนปลายมากกว่า	รายละเอียดในภาพมาก ตัวประกอบเพิ่มขึ้นมาก
ลักษณะโดยรวม	ระบายสีพื้นเป็นระนาบแล้วใช้พู่กันตัดเส้นรอบนอกแสดงรายละเอียด	รูปแบบเดียวกับอยุธยาตอนปลาย	ปรากฏความนิยมใช้ฝีแปรงสร้างรูปทรงโดยไม่ตัดเส้นรอบนอก **(รูปแบบเฉพาะ)**
	ลายเส้นอิสระ พลิ้วไหว **(รูปแบบเฉพาะ)**	ลายเส้นแข็ง ไม่อิสระพลิ้วไหวเท่าก่อนหน้า	ลายเส้นนิ่งแข็ง เส้นตรงเหมือนใช้ไม้บรรทัดตีเส้น
	ไม่นิยมใช้เส้นสีดำแต่จะใช้เส้นสีเข้มกว่าในโทนเดียวกัน	ใช้สีดำตัดเส้นมากขึ้นกว่างานสมัยก่อนหน้า	แสดงแสงเงาตามความเป็นจริง

ตารางที่ 26 : รูปแบบศิลปกรรมโดยรวมแต่ละสมัย (กลุ่มที่ 2 : จำเป็นต้องพิจารณาควบคู่กับกลุ่มที่ 1)

รูปแบบที่พิจารณา	สมัยอยุธยาตอนปลาย	สมัยรอยต่อ	สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
โทนสีโดยรวม	โทนสีแท้ สดใส	โทนสีแท้ หม่นคล้ำ	โทนสีหม่นทึบ ดำสนิท โทนสีผสมขาว
	โทนสีจากเครื่องถ้วยจีน: โทนสดใส **(รูปแบบเฉพาะ)**		โทนสีใหม่: สีสังเคราะห์ **(รูปแบบเฉพาะ)**
ชนชั้นสูง ทิพยบุคคล	พระพักตร์อย่างอยุธยา นิ่ง แต่มีรอยยิ้มในหน้า ท่าทางเป็นธรรมชาติกว่างานในสมัยหลัง เครื่องแต่งกายมีความหลากหลายแสดงสถานะทางสังคม ศิราภรณ์เตี้ยหรือถ้าสูงก็ยังไม่สูงเท่าในสมัยหลัง		พระพักตร์นิ่งอย่างหุ่น แสดงท่าทางนาฏลักษณ์หรือท่าทางซ้ำ ๆ เหมือน ๆ กันหมด เครื่องทรงและศิราภรณ์มีลักษณะเหมือน ๆ กันตามแบบแผนที่ทำต่อกันมา ไม่แสดงสถานะทางสังคม
ภาพสถาปัตยกรรม	ภาพสองมิติแบบอุดมคติ วาดภาพในมุมมองด้านหน้าและด้านข้างตามที่เห็นด้วยตาจริง ยังไม่ปรากฏการยื่นของมุข ขนาดของอาคารไม่คำนึงถึงความเป็นจริงเมื่อเทียบกับภาพบุคคลภายใน		ภาพตามจินตนาการช่าง มุมมองซับซ้อนมากขึ้น มีการวาดมุขยื่นแบบมุมมองเส้นขนาน เส้นต่อหลังคา เป็นต้น ขนาดอาคารสูงใหญ่ แสดงสัดส่วนตามความเป็นจริง

ลักษณะโดยรวมและรูปแบบจำเพาะด้านศิลปกรรมและลวดลายของสมุดภาพแต่ละสมัย

จากผลการศึกษาตามตารางที่ได้กล่าวมาสามารถสรุปลักษณะโดยรวมและรูปแบบจำเพาะด้านศิลปกรรมและลวดลายของสมุดภาพที่สร้างขึ้นในแต่ละสมัยตามที่ได้แบ่งกลุ่มไว้ในข้างต้นดังนี้

1. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะอยุธยาตอนปลาย

สมุดภาพในกลุ่มนี้เป็นสมุดภาพที่สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาจริง กำหนดอายุการสร้างในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 22 โดยประมาณถึงปีพ.ศ. 2310

1.1 ลักษณะโดยรวมที่เป็นความโดดเด่นของสมุดภาพที่สร้างในศิลปะอยุธยาตอนปลาย

รูปแบบที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมีลักษณะโดยรวมใกล้เคียงกับรูปแบบที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกัน มีลักษณะเป็นภาพสองมิติแบบอุดมคติที่ใช้เทคนิคระบายสีตัดเส้นซึ่งเป็นลักษณะที่ใช้สืบต่อมาจากงานจิตรกรรมไทยตั้งแต่ในสมัยก่อนหน้าหากแต่ **ลายเส้นในงานสมัยอยุธยาตอนปลายจะมีความอิสระพลิ้วไหวมีชีวิตชีวาอย่างมาก** ระบายด้วย**สีน้ำแบบโปร่ง**ในโทนสีแท้ทั้งโทนร้อนและโทนเย็น ไม่นิยมใช้สีผสมดำและสีผสมขาวมากนัก (พบในสัดส่วนที่น้อย) การให้สีทำอย่างอิสระโดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริง

ภาพที่ปรากฏในสมุดภาพที่สร้างในศิลปะอยุธยาตอนปลายจะ**วาดองค์ประกอบเท่าที่จำเป็น**ในการถ่ายทอดเนื้อความตามคัมภีร์เพื่อเผยแพร่หลักธรรมต่อไปเท่านั้น การจำกัดรายละเอียดดังกล่าวมาควบคู่กันกับมุมมองและการจัดองค์ประกอบที่เรียบง่ายซึ่งเป็นรูปแบบที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยมาแต่แรกเริ่มคือ **มุมมองสองมิติแบบอุดมคติ สัดส่วนสัมพันธ์ระหว่างวัตถุในภาพจะไม่คำนึงถึงสัดส่วนตามจริง** ใช้การซ้อนวัตถุเพื่อแสดงระยะตื้นลึกของวัตถุนั้น ๆ ไม่แสดงแสงเงาและเวลาในภาพ และวาดด้วยมุมมองภาพด้านหน้าและด้านข้างระดับสายตาตามที่เห็นจริง ตัวอย่างรูปแบบที่สะท้อนให้เห็นลักษณะดังที่กล่าวมาได้แก่

- ภาพบุคคลในอาคารที่มีขนาดบุคคลใหญ่คับอาคาร
- ภาพอาคารสถาปัตยกรรมที่จะไม่ปรากฏการวาดภาพด้านหน้าของหน้ามุขที่ยื่นออกไปด้านข้างอย่างในงานสมัยหลังลงมา
- จากหลักฐานที่ศึกษาทั้งหมดไม่ปรากฏการวาดภาพ “พื้น” ในพื้นที่ปิด แม้ว่าลักษณะการวาดภาพพื้นดังกล่าวจะปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันแล้วก็ตาม

แนวความคิดและค่านิยมที่สำคัญในอยุธยาตอนปลายอีกประการหนึ่งซึ่งแสดงออกมาทางรูปแบบศิลปกรรมคือ **การให้ความสำคัญกับเครื่องแสดงสถานะทางสังคมเป็นอย่างมาก**

องค์ประกอบที่แสดงถึงสถานะทางสังคมที่สำคัญในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายประกอบด้วย ศิราภรณ์ ทรงผม ลายผ้านุ่งและเครื่องแต่งกายที่มีความหลากหลายแตกต่างตามสถานะ นอกจากนี้รูปแบบของฐานหรือบัลลังก์รองรับบุคคลที่พบในงานสมัยนี้ได้แก่ฐานสิงห์และฐานบัวยังเป็นเครื่องแสดงสถานะทางสังคมอีกด้วยดังจะเห็นได้ว่า ฐานสิงห์จะรองรับเฉพาะพระพุทธองค์ พระโพธิสัตว์และเทพเจ้าเท่านั้น

การตกแต่งอย่างวิจิตรในทุกส่วนของภาพ ไม่ทิ้งพื้นที่ว่างเปล่า ใส่ใจในรายละเอียดเป็นอย่างมาก สัดส่วนที่งดงาม การจัดวางองค์ประกอบอย่างอิสระแบบสมดุลไม่สมมาตร โดยเฉพาะลายเส้นที่พลิ้วไหวเป็นอิสระอย่างมากในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นผลมาจากการที่บ้านเมืองสงบสุขและเจริญรุ่งเรืองต่อเนื่องมาเป็นเวลานานยังผลให้งานศิลปกรรมได้รับการอุปถัมภ์อย่างดีและต่อเนื่อง ช่างเขียนผู้สร้างงานในสมัยนี้นอกจากจะมีทักษะสูงแล้วยังมีความแตกฉานในคัมภีร์และแบบแผนประเพณีเป็นอย่างมากด้วยเช่นกัน

ลวดลายประดับตกแต่งเป็นองค์ประกอบที่โดดเด่นและสำคัญมากในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย ดังที่ได้กล่าวมาว่าการตกแต่งอย่างวิจิตรเป็นลักษณะเด่นของงานในสมัยนี้ แม่ลายและโครงสร้างลวดลายที่พบแสดงให้เห็นการผสมผสานกันระหว่างรูปแบบที่สืบเนื่องมาจากงานในสมัยก่อนหน้าได้แก่ลวดลายที่มีพื้นฐานจากศิลปะเขมรที่ปรากฏมาแต่สมัยอยุธยาตอนต้นและลวดลายเครือเถาอย่างธรรมชาติแบบจีนกับลวดลายที่พัฒนาขึ้นตามความนิยมอย่างใหม่ในช่วงเวลานี้ โดยเฉพาะอิทธิพลจากศิลปะเปอร์เซียอันมีแม่ลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายก้านขด และการจัดวางโครงสร้างลายที่เน้นความสมมาตรเป็นรูปแบบสำคัญซึ่งปรากฏพบเป็นจำนวนมากในช่วงเวลานี้ อิทธิพลทางศิลปะดังกล่าวเป็นหลักฐานที่สะท้อนถึงความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรด้วยอีกทางหนึ่ง

1.2 ลักษณะจำเพาะด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพที่สร้างในศิลปะอยุธยาตอนปลาย

ลักษณะจำเพาะหรือรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่เป็นรูปแบบเฉพาะที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเท่านั้น ไม่พบปรากฏในงานสมัยอื่นหรือหากมีบ้างก็น่าจะเป็นการตกค้างของรูปแบบที่เกิดจากช่างที่สร้างงานเป็นคนกลุ่มเดียวกันที่ยังคงสร้างงานในสมัยหลังสืบต่อมา รูปแบบเฉพาะดังกล่าวนี้เป็นจุดสังเกตที่สำคัญซึ่งช่วยในการกำหนดอายุได้อย่างมาก อย่างไรก็ตามในการกำหนดอายุจำเป็นต้องพิจารณาถึงลักษณะโดยรวมควบคู่ไปด้วยกันเพื่อความแม่นยำอีกทั้งยังช่วยในการจำแนกหลักฐานที่มีอายุการสร้างไม่ตรงกับปีที่ระบุในเล่มไปด้วยในเวลาเดียวกัน รูปแบบเฉพาะที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายประกอบด้วย

1.2.1 โทนสีแบบสดใส ประกอบด้วยสีหลักคือ สีเหลืองสด สีเขียว สีส้ม สีชมพู สีฟ้า สีม่วง (Aubergine) และสีดำ ซึ่งน่าจะมีที่มาจากสีที่พัฒนาขึ้นในสมัยจักรพรรดิคังซีเพื่อใช้กับเครื่อง

ถ้วยเคลือบสีลงยาของจีน (Enameled Porcelain) และเป็นที่นิยมมากในสมัยต่อมาในรัชสมัยของจักรพรรดิหย่งเจิ้งและเฉียนหลง (ระยะเวลาตั้งแต่ พ.ศ. 2239-2339) ตรงกับในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์

โทนสีสดใสนี้พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลาย และไม่ปรากฏในช่วงรอยต่อจนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 1 จึงพบการใช้โทนสีสดใสนี้อีกครั้งในสมุดภาพตำรารำก่อนที่จะไม่ปรากฏพบการใช้โทนสีสดใสนี้อีกเลยในเวลาต่อมา

1.2.2 ภาพสัตว์และธรรมชาติที่แสดงการได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนอย่างเข้มข้น

- ภาพสัตว์ธรรมชาติที่มี**หน้าตาขี้เล่น ท่วงท่าแสดงการเคลื่อนไหวอย่างซุกซนเป็นธรรมชาติ นิยมอยู่เป็นคู่หรือเป็นฝูง**อันเป็นคติแสดงถึงความอุดมสมบูรณ์
- รูปแบบของสัตว์ธรรมชาติที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนนี้ได้ใช้ต่อมาจนกลายเป็นอนิ่ง รูปแบบทั่วไปในงานจิตรกรรมไทย หากแต่ลายเส้นของภาพสัตว์ในสมัยอยุธยาตอนปลายนี้จะแสดงความอิสระเคลื่อนไหวมากกว่างานในสมัยหลังที่ลายเส้นจะนิ่งแข็งกว่าอย่างเห็นได้ชัด
- ภาพสัตว์หิมพานต์ในสมัยนี้มีการนำรูปแบบสัตว์มงคลของจีนมาใช้โดยไม่ดัดแปลง แม้แต่สัตว์หิมพานต์แบบไทยก็ยังมีหน้าตาขี้เล่น แสดงท่าทางซุกซน ซึ่งเป็นลักษณะที่เด่นชัดในศิลปะจีน
- **ภาพต้นไม้ยืนต้นและต้นไม้พุ่มที่ประดับด้วยดอกไม้ขนาดใหญ่จำนวนมาก** ขนาดของดอกเป็นธรรมชาติ มีความเป็นธรรมชาติสูงแบบจีน จัดวางด้วยระยะห่างอย่างอิสระแบบสมดุลไม่สมมาตร รูปแบบของต้นไม้ประดับดอกขนาดใหญ่แบบจีนนี้ยังคงพบใช้สืบต่อมาแต่จะพบในสัดส่วนลดลงเรื่อย ๆ จนกระทั่งพบน้อยมากในงานสมัยรัตนโกสินทร์ ลักษณะที่เปลี่ยนไปคือความอิสระของการจัดวางตำแหน่งและขนาดของดอกไม้ที่จะเริ่มเป็นระเบียบและซ้ำ ๆ คือขนาดของดอกเท่า ๆ กัน จัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กันในสมุดภาพสมัยรอยต่อ ก่อนที่จะมีรูปแบบและสัดส่วนแบบเสมือนจริงประดับด้วยดอกไม้ขนาดตามสัดส่วนจริงในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

1.2.3 ภาพสัตว์คู่ลากราชรถในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมีลักษณะเฉพาะที่ไม่พบในงานสมุดภาพสมัยอื่นคือ การวาดเส้นซ้อนเส้นรอบตัวของสัตว์ตัวหน้า (คล้ายเป็นเงารองรับอยู่ด้านหลังสัตว์ตัวหน้า) แทนสัตว์ตัวที่สองที่ยืนอยู่ด้านหลัง

1.2.4 ภาพคลื่นน้ำวาดด้วยลายเส้นขนานวงโค้งครึ่งวงกลมที่มีฟองคลื่นอยู่ด้านบนสุดเป็นรูปแบบที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเท่านั้น อย่างไรก็ดี จากหลักฐานสมุดภาพที่มีอายุหลังจากสมัยอยุธยาตอนปลายที่นำมาศึกษาปรากฏพบคลื่นน้ำรูปแบบนี้ในสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลินเพียงเล่มเดียวเท่านั้นและไม่พบคลื่นน้ำรูปแบบนี้อีกเลยในสมุดภาพที่มีอายุหลังจากอยุธยาตอนปลายลงมา การปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิฉบับเบอร์ลินซึ่งสร้างในปีพ.ศ. 2319 ซึ่งเป็นเวลาเพียงเก้าปีหลังสิ้นสมัยอยุธยาช่างเขียนจึงน่าจะเป็นช่างกลุ่มเดียวกันกับในสมัยอยุธยาตอนปลาย

1.2.5 ภาพต้นไม้ในระยะนี้จะแสดงแสงเงาที่ไม่ตัดกันมาก (Low Contrast) **นิยมใช้สีโทนเดียวกันที่มีน้ำหนักเข้มกว่าแสดงปริมาตร**ของพุ่มหรือตัดเส้นใบในพุ่ม ไม่นิยมใช้สีดำในการสร้างเงาหรือตัดเส้น ต้นไม้แต่ละต้นมีความเป็นธรรมชาติ และจำแนกความแตกต่างระหว่างกันด้วยว่าช่างให้ความสำคัญกับรายละเอียดลำต้นและใบตามความเป็นจริง

1.2.6 ภาพบุคคลที่มีพระพักตร์แบบอยุธยาตอนปลายแท้ คือ พระพักตร์ยาว พระหนุ (คาง) เสี้ยม ปลายพระหนุมนกลม คิ้วโก่ง ปากอิ่มเป็นกระจับที่ปลายกระดก สีหน้าอิ่มเอิบ การแสดงออกทางสีหน้ามีความเป็นธรรมชาติมากกว่างานในสมัยหลังที่จะนิ่งแบบหุ่นและไม่แสดงความรู้สึกทางสีหน้า

1.2.7 ภาพพระพุทธองค์ในสมัยอยุธยาตอนปลายปรากฏแบบแผนสำคัญ คือ

- ภาพพระพุทธองค์รองรับพระวรกายหรือพระบาทด้วยดอกบัวเสมอ
- ภาพพระพุทธในสมัยอยุธยาตอนปลายประกอบด้วย พระพุทธองค์มีพระพักตร์อย่างอยุธยาตอนปลาย อุษณีษะสูงมีรัศมีเป็นเปลว ภาพฉัพพรรณรังสีด้านหลังเป็นรูปรัศมีเปลวรอบพระเศียรอยู่ด้านหน้าประภามณฑลประดับกระจังใบฝ้ายเทศขนาดใหญ่ที่ปลาย และหากในกรณีที่ประทับนั่งในซุ้มเรือนแก้วก็จะมีพุ่มพฤกษ์ที่มีทรงพุ่มคล้ายใบโพธิ์ปรากฏเพิ่มเติม

อนึ่ง **ภาพพระพุทธในสมัยอยุธยาตอนปลายจะปรากฏองค์ประกอบอย่างครบถ้วน**ตามที่กล่าวมาอยู่เสมอซึ่งน่าจะเป็นผลมาจากที่ช่างเขียนในสมัยนี้มีความเคร่งครัดเรื่องระเบียบแบบแผนเป็นอย่างมากและได้รับการถ่ายทอดทางด้านรูปแบบมาเป็นอย่างดี

1.2.8 ภาพป่าหิมพานต์และภาพวิทยาธร เป็นเรื่องราวที่นิยมวาดเฉพาะในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายเท่านั้น ไม่ปรากฏในสมุดภาพสมัยอื่น (หมายเหตุ : ภาพป่าหิมพานต์ปรากฏในสมุดภาพบางเล่มที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ 4 ลงมาแต่มีรูปแบบที่ได้รับศิลปะแบบตะวันตกแล้ว : แตกต่างไปจากภาพแบบอุดมคติอย่างอยุธยาตอนปลาย)

2. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์

สมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์ ได้แก่ สมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 23 หรือต้นพุทธศตวรรษที่ 24 (ปลายสมัยอยุธยาตอนปลาย) ถึงปีพ.ศ.2330 โดยประมาณ แบ่งออกเป็นสองกลุ่มคือ

กลุ่มที่น่าจะเป็นงานของช่างกลุ่มเดิมจากอยุธยาตอนปลายซึ่งจะมีรูปแบบไม่ต่างไปจากสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายมากนักหากแต่จะมีความแตกต่างบ้างในแง่ของวัสดุโดยเฉพาะสีที่ใช้ที่น่าจะได้รับผลกระทบจากสงครามและสภาพบ้านเมือง สีที่ใช้ในช่วงเวลานี้จึงเป็นสีธรรมชาติในท้องถิ่นที่หาได้ง่ายกว่าสีนำเข้าจากต่างประเทศ โดยโทนสีที่ปรากฏเป็นพื้นฐานของงานในช่วงเวลานี้คือ สีธรรมชาติในโทนหม่นคล้ำ ระบายแบบสีน้ำแต่เนื้อสีค่อนข้างทึบ ไม่โปร่งไม่สดใสเช่นในงานสมุดภาพอยุธยาตอนปลาย สมุดภาพที่มีลักษณะโดยรวมแตกต่างไปจากอยุธยาตอนปลายอย่างพอจะสังเกตได้แล้วและนำมาใช้เป็นตัวแทนของงานสมุดภาพในช่วงเวลานี้

ความเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดในสมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์คือ **ลายเส้นที่ค่อนข้างนิ่ง แข็ง ไม่พลิ้วอิสระเช่นที่พบในสมัยก่อนหน้า** โทนสีที่ใช้ในช่วงเวลานี้จะมีความหม่นคล้ำ **องค์ประกอบในภาพจะค่อนข้างหลวม ไม่เน้นการตกแต่งประดับลวดลาย**อีกต่อไป

ลักษณะโดยรวมของสมุดภาพที่สร้างในช่วงเวลานี้สะท้อนให้เห็นข้อจำกัดด้านเวลาและทรัพยากรในการสร้างงานสมุดภาพที่ต้องการทำให้ง่ายและเร็วขึ้นซึ่งแตกต่างไปจากงานในสมัยก่อนหน้าที่ให้ความสำคัญกับรายละเอียดและเน้นลวดลายประดับตกแต่งเป็นอย่างมากดังจะเห็นได้ว่าภาพที่วาดในสมุดภาพช่วงรอยต่อนี้จะ**ตัดทอนรายละเอียดภายในภาพลงให้ได้มากที่สุดและทิ้งพื้นที่ว่างภายในภาพมากขึ้นกว่าก่อนมาก** ในแต่ละภาพมักปรากฏองค์ประกอบแต่น้อยหากแต่องค์ประกอบแต่ละส่วนจะมีขนาดใหญ่เพื่อกินพื้นที่ในภาพมากแสดงถึงความพยายามที่จะทำให้เหลือพื้นที่ว่างด้านหลังน้อย ลวดลายการประดับตกแต่งปรากฏน้อยมากและเท่าที่ปรากฏก็จะเป็นไปตามเงื่อนไขข้างต้นคือมีรูปแบบที่ง่ายและทำได้เร็วเพื่อประหยัดเวลาและทรัพยากรสอดคล้องกับสภาพบ้านเมืองในช่วงเวลานี้ที่เป็นช่วงที่ต้องฟื้นฟูบ้านเมืองในทุกด้านและยังคงต้องทำสงครามอยู่เนือง ๆ

นอกจากนี้**ลักษณะของการอยู่ร่วมกันระหว่างรูปแบบเก่าคือรูปแบบในศิลปะอยุธยาตอนปลายและรูปแบบใหม่ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์**ยังถือเป็นข้อสังเกตสำคัญสำหรับกำหนดอายุงานในสมัยนี้ด้วยอีกทางหนึ่ง

รูปแบบด้านศิลปกรรมและลวดลายจำเพาะในสมุดภาพสมัยรอยต่อระหว่างอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์

2.1 ภาพบุคคลมีกล้ามเนื้อ รูปร่างค่อนข้างแข็งแรง ลำตัวหนา แสดงท่าทางค่อนข้างแข็ง ไม่อ่อนช้อยอย่างงานในสมัยก่อนหน้า

2.2 รูปแบบของไม้ยืนต้นประดับด้วยดอกไม้สีสดใสขนาดใหญ่แบบอยุธยาตอนปลายังคงใช้สืบมาในช่วงเวลานี้แต่จะมีลักษณะเด่นที่แตกต่างคือ ในงานสมัยรอยต่อนี้จะมี**ขนาดของดอกเล็กลงและมีขนาดเท่า ๆ กัน มีรูปแบบใกล้เคียงกันทุกดอก จัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กันให้ความรู้สึกนิ่งแข็งซ้ำ ๆ ไม่อิสระและอ่อนช้อยเป็นธรรมชาติ**อย่างงานในสมัยก่อนหน้า

2.3 ลวดลายประดับกรอบภาพในสมุดภาพสมัยรอยต่อปรากฏในจำนวนไม่มากนักและมีรูปแบบค่อนข้างจำกัด ลวดลายที่ปรากฏทั้งหมดยังคงเป็นลายไทยประเพณี ลวดลายที่พบมากคือ ลายประจำยามสลับดอกกลมและลายรักร้อย โดยลวดลายที่พบในสมุดภาพช่วงนี้จะมีขนาดแม่ลายเท่า ๆ กันจัดวางซ้ำ ๆ ในระยะห่างเท่า ๆ กัน

2.4 ลวดลายประดับกรอบภาพที่วาดลายเส้นลวดลายสีพื้นซึ่งโดยมากแล้วจะเป็นสีแดง ดำ หรือ ทอง บนแถบพื้นสีอีกสีหนึ่งคล้ายกับงานที่สร้างด้วยเทคนิคลงรักปิดทองเป็นรูปแบบที่พบมากในงานสมัยนี้ซึ่งไม่ปรากฏพบในงานสมัยอื่น เทคนิคดังกล่าวนี้เป็นอีกหนึ่งรูปแบบที่ทำได้ง่ายและประหยัดเวลาในการสร้างงานลงมากสอดคล้องกับลักษณะโดยรวมในการสร้างงานสมัยนี้

2.5 โดยมากแล้วภาพในสมุดภาพช่วงรอยต่อมักจะ**ทิ้งพื้นหลังของภาพเป็นพื้นที่ว่างโดยไม่ตกแต่งลวดลายประดับใดใด** หากจะพบการประดับบ้างก็จะมีรูปแบบตามในข้อ 2.6

2.6 แม่ลายดอกกลมแบบประดิษฐ์จำนวนไม่กี่ดอก (2-4 ดอก) วางกระจายห่าง ๆ กันหรือวางเรียงในแนวเส้นตรงขนานกับพื้นเป็นรูปแบบที่พบมากในลวดลายแต่งพื้นหลังของภาพในงานสมุดภาพสมัยรอยต่อจนถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ซึ่งไม่ปรากฏในสมัยอยุธยาตอนปลายและไม่เป็นที่นิยมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

2.7 ในกรณีของภาพที่มีกระหนกเป็นองค์ประกอบตามแบบแผนที่สืบมาเช่น ภาพนารทชาดก จะปรากฏ**ลวดลายกระหนกตกแต่งพื้นหลังในลักษณะสมมาตรซ้ายขวา ขนาดเล็กลงมาก จัดวางแบบหลวม ๆ** ทำให้เหลือพื้นที่ว่างในภาพเป็นพื้นที่ใหญ่

3. สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

สมุดภาพที่สร้างขึ้นในศิลปะแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้นในช่วงแรกยังคงมีรูปแบบที่สืบทอดจากสมัยก่อนหน้าอยู่มากก่อนที่จะเห็นความแตกต่างอย่างเป็นรูปเป็นร่างในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 24 จนกระทั่งมีรูปแบบเฉพาะตัวเด่นชัดในช่วงกลางครึ่งหลังของพุทธศตวรรษซึ่งเป็นช่วงที่บ้านเมืองมั่นคงและรุ่งเรืองเป็นอย่างมากส่งผลให้งานศิลปกรรมได้รับการอุปถัมภ์จนมีพัฒนาการสูงสุดไปด้วยกัน

ปัจจัยสำคัญที่มีผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือ **การรับเอาแนวคิดและมุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตกตลอดจนความก้าวหน้าทางด้านวัสดุอย่างใหม่**ที่เกิดในช่วงเวลานี้โดยรับมาจากการติดต่อสัมพันธ์ทางการค้าและการทูตกับจีนและชาติตะวันตกส่งผลให้สมุดภาพในช่วงเวลานี้มีโทนสี เทคนิคการสร้างงาน มุมมองภาพและเรื่องราวที่นิยมนำมาวาดแตกต่างไปจากสมัยก่อนหน้าอย่างชัดเจน

สมุดภาพที่สร้างในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ประกอบไปด้วยสมุดภาพที่มีรูปแบบที่เป็นศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างแท้จริงและงานที่สร้างเพื่อฟื้นฟูงานเดิมที่เคยมีมาซึ่งจะใช้เทคนิคและรูปแบบเก่าอย่างสมัยอยุธยาตอนปลายอยู่ร่วมกันกับรูปแบบที่เริ่มพัฒนาขึ้นในสมัยต้นรัตนโกสินทร์แล้วโดยเฉพาะโทนสีที่จะเริ่มความนิยมใช้**โทนสีมืดคล้ำจนถึงดำสนิท** มีการใช้โทนสีที่แตกต่างแสดงระยะหรือแบ่งพื้นที่ภายในภาพและจะยังปรากฏการใช้เนื้อสีแบบโปร่งควบคู่กันกับการระบายสีแบบทึบ สมุดภาพกลุ่มนี้พบตั้งแต่ช่วงต้นสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นถึงกลางครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 โดยประมาณ ในขณะที่สมุดภาพที่มีรูปแบบอย่างศิลปะรัตนโกสินทร์ที่แท้จริงซึ่งเริ่มปรากฏตั้งแต่ช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 24 หรือในราวรัชกาลที่ 2 จะ**ระบายด้วยเนื้อสีมีความทึบ หนา** (สีโปสเตอร์) ซึ่งเอื้อต่อเทคนิคการระบายสีแบบทิ้งฝีแปรงหรือรอยพู่กันทำให้เกิดรูปแบบใหม่ ๆ ที่ไม่เคยมีมาก่อนในช่วงเวลาตั้งแต่กลางครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 ลงมาเป็นช่วงที่มีพัฒนาการทางด้านรูปแบบเพิ่มขึ้นอย่างมากรวมถึงการรับเอา**สีสังเคราะห์ที่คิดค้นขึ้นใหม่ได้สำเร็จในช่วงเวลานี้ เช่น สีโคบอลท์บลู (Cobalt Blue) และสีอัลตรามารีนบลู (Ultramarine Blue)** เข้ามาใช้ในงานสมุดภาพเป็นจำนวนมากและยังพบว่ามี**ความนิยมใช้โทนสีผสมขาว (Tint)** ที่เพิ่มขึ้นในระยะเวลาเดียวกันและโทนสีใหม่นี้จะยังคงนิยมในรัชกาลต่อ ๆ ไปอีกด้วย

สมุดภาพที่สร้างในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะมี**สัดส่วนสัมพันธ์ระหว่างวัตถุภายในภาพแบบเสมือนจริง** ภาพอาคารสถาปัตยกรรมถูกขยายให้มีขนาดสูงใหญ่ขึ้นมากในขณะที่ภาพบุคคลภายในอาคารมีสัดส่วนเล็กลงมาทำให้เหลือพื้นที่ว่างภายในอาคารมาก ในช่วงเวลานี้ปรากฏการนำเอา**ฉากที่มีลักษณะคล้ายเส้นสินเทา (หรือฉากลับแล) ในตำแหน่งด้านหลังภาพบุคคลในอาคารเพื่อลดพื้นที่ว่าง**ที่เพิ่มขึ้นมาตามเหตุดังที่กล่าวมานี้ สมุดภาพในสมัยนี้ยังไม่ให้ความสำคัญกับสถานะทางสังคมเท่ากับที่พบในสมัยอยุธยาตอนปลายอีกทั้งความนิยมด้านรูปแบบที่เคยมีมาก็ดูจะคลี่คลาย

ลงไปมากในช่วงเวลานี้ดังตัวอย่างจากฐานสิงห์ที่มีขาสิงห์สูงมากซึ่งเป็นรูปแบบชุดฐานที่นิยมต่อเนื่องมาจากสมัยอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์แทบจะไม่ปรากฏพบอีกเลยและ**สัดส่วนการใช้ฐานสิงห์ก็น้อยลงมาก**โดยมีสัดส่วนการใช้ชุดฐานบัวเพิ่มขึ้นมาก อีกทั้งรูปแบบและสัดส่วนของฐานก็มีความแตกต่างเฉพาะ (ดังที่จะได้กล่าวต่อไปในลักษณะเฉพาะที่พบในงานสมัยนี้)

พัฒนาการด้านรูปแบบในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้จะก้าวกระโดดมากในช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 ด้วยมุมมองแบบเสมือนจริงที่แพร่หลายแล้วในช่วงเวลาดังกล่าวทำให้ภาพที่วาดมีการ**ให้แสงเงาตัดกันอย่างชัดเจน**แบบเสมือนจริง **แสดงระยะตื้นลึกด้วยการจัดวางตำแหน่งของวัตถุด้วยเส้นนำสายตา มีสัดส่วนและการให้สีในภาพตามความเป็นจริง ท้องฟ้าในสมุดภาพสมัยนี้จะแสดงเวลากลางวันกลางคืนชัดเจน ช่างนิยมไล่สีท้องฟ้าจรดพื้น ปรากฏเส้นขอบฟ้าภายในภาพแบบมุมมองเสมือนจริงตะวันตก** ในช่วงเวลานี้ยังปรากฏรูปแบบและลวดลายการตกแต่งแบบใหม่ที่ไม่เคยมีในงานจิตรกรรมไทยประเพณีมาก่อนแสดงให้เห็นถึงความเปิดกว้างทางพื้นที่ให้ช่างได้มีโอกาสทดลองสร้างงานตามจินตนาการของตนได้มากกว่าที่เป็นมา

นอกไปจากความเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบแล้วสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ยังแสดงให้เห็นถึง**ความเปลี่ยนแปลงทางด้านแนวคิดการสร้างงาน**จากเรื่องราวที่นิยมนำมาวาดในสมุดภาพอีกด้วย ดังจะเห็นได้ว่าในช่วงเวลานี้มีความนิยมสร้างสมุดภาพพระมาลัยเป็นจำนวนมาก เนื้อเรื่องที่เขียนและภาพที่วาดในสมุดภาพพระมาลัยที่สร้างในช่วงเวลานี้จะสอดคล้องกันคือเขียนและวาดภาพเรื่องพระมาลัยทั้งเล่มพร้อมกับระบุชื่อผู้สร้างเพื่อเป็นกุศลทานหรือเพื่ออุทิศบุญกุศลแก่บุคคลอื่นต่างไปจากสมุดภาพที่สร้างในสมัยก่อนหน้าที่จะวาดภาพเรื่องพระมาลัยเป็นเพียงส่วนหนึ่งในเล่มปรากฏร่วมกับภาพวาดเรื่องอื่น (ซึ่งโดยมากจะวาดเรื่องทศชาดกเป็นสำคัญ) อีกทั้งเนื้อความในเล่มโดยมากจะไม่ได้เป็นเรื่องเดียวกัน ด้วยลักษณะดังกล่าวจึงกล่าวได้ว่าสมุดภาพที่มีอายุเก่ากว่าน่าจะสร้างขึ้นเพื่อคัดลอกคัมภีร์หรือเพื่อใช้เป็นตัวแทนพระธรรมในการประกอบพิธีกรรมมากกว่าที่จะใช้เครื่องมือในการทำบุญเพื่ออธิษฐานให้ได้ไปเกิดในยุคพระศรีอาริย์ตามคติความเชื่อที่แพร่หลายมากในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

รูปแบบด้านศิลปกรรมและลวดลายจำเพาะในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

3.1 โทนสีสังเคราะห์ที่เกิดขึ้นใหม่ในช่วงเวลานี้โดยเฉพาะสีโคบอลท์บลู (Cobalt Blue) และสีอัลตรามารีนบลู (Ultramarine Blue) รวมถึงความนิยมใช้**โทนสีผสมขาว (Tint)** เป็นลักษณะที่ไม่ปรากฏในสมุดภาพสมัยก่อนหน้า

3.2 ภาพบุคคลแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

- มีพระพักตร์ค่อนข้างแป้นกลม หน้านิ่งแบบหุ่น พระโอษฐ์อิ่มเป็นกระจับแต่จะไม่หนาเท่าสมัยก่อนหน้า พระเนตรและพระโอษฐ์จะค่อนข้างนิ่งไม่

แสดงออกถึงอารมณ์(ไม่ยิ้มในหน้าเท่ากับสมัยอยุธยาตอนปลาย) แสดงท่าทางอ่อนช้อยและมีระเบียบร่างกายแบบท่านาฏลักษณ์

- ลวดลายผ้านุ่งจะมีแม่ลายขนาดเล็กมากเมื่อเทียบกับงานในสมัยก่อนหน้า จัดวางแม่ลายซ้ำ ๆ ถี่ ๆ และปรากฏภาพ “จีวรลายดอก” อันเป็นลักษณะเฉพาะที่นิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 3
- รัศมีหรือฉัพพรรณรังสีมีความซับซ้อนกว่าก่อน นิยมใช้เส้นขอบหยักหรือลายกระหนกเป็นกรอบนอก รูปร่างหลากหลายไม่ยึดติดกับรูปทรงเปลวแหลมสูงอย่างก่อน

3.3 ภาพสัตว์ธรรมชาติปรากฏในสัดส่วนที่น้อยมากและมักจะเป็นเพียงองค์ประกอบย่อยเพื่อสื่อถึงความเป็นป่า ต่างจากสมัยอยุธยาตอนปลายที่นิยมวาดภาพสัตว์ธรรมชาติมาก

3.4 ภาพสัตว์หิมพานต์มีรูปแบบอย่างไทยชัดเจน ตกแต่งด้วยลายกระหนก ท่าทางน่าเกรงขาม ในช่วงเวลานี้รูปแบบอิทธิพลจีนในภาพสัตว์หิมพานต์อีกเลย

3.5 ภาพต้นไม้ในรูปแบบที่สะท้อนมุมมองแบบเสมือนจริง

- ภาพต้นไม้มี**ลักษณะและสัดส่วนแบบต้นไม้จริง** โดยมากเป็นไม้ใบยืนต้นที่มีรูปแบบโดยรวมเหมือนกัน ๆ ไม่ให้รายละเอียดใบหรือชนิดของต้นไม้ หากแม้จะมีการประดับดอกบ้างก็จะมีขนาดดอกไม่ใหญ่ สัดส่วนใกล้เคียงกับความเป็นจริง
- **นิยมใช้สีดำระบายเป็นเงา**ภายในพุ่มไม้ (High Contrast) ต่างจากก่อนหน้าที่จะนิยมใช้น้ำหนักอ่อนแก่ของสีโทนเดียวกันหรือสีคล้ำระบายเป็นเงา
- วาดพุ่มไม้ด้วยการทิ้งฝีแปรง (แปรงขยี้) เป็นรูปทรงที่ต้องการ

3.6 ภาพผืนน้ำ ปรากฏทั้งรูปแบบอย่างอุดมคติและแบบเสมือนจริง

- ภาพคลื่นน้ำแบบอุดมคติแบบเส้นโค้งขนานแบบมีและไม่มีฟองคลื่นอยู่ตรงกลางจะพบในภาพที่แสดงเรื่องราวอย่างอุดมคติ เช่น ภาพชาดก
- ภาพผืนน้ำแบบเสมือนจริงคือการเขียนลายเส้นคลื่นน้ำขนานตามยาวเลียนแบบธรรมชาติจริง ปรากฏมากในสมุดภาพพระมาลัยที่แสดงมนุษยภูมิ

3.7 ภาพท้องฟ้าในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นแสดงเวลาและใช้โทนสีตามจริง เว้นแต่ภาพสวรรค์ซึ่งเป็นเรื่องราวอย่างอุดมคติที่ยังคงใช้สีแดงเป็นหลัก

- ปรากฏ**การไล่สีแสดงน้ำหนักอ่อนแก่บนภาพท้องฟ้า**ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24

- ปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ปรากฏความนิยม**ตกแต่งด้วยลายก้อนเมฆจีนจำนวนมาก** โดยมีการจัดวางโครงสร้างคล้ายกับลายดอกไม้ร่วงร่วมสมัยเดียวกันคือ รูปแบบซ้ำ ๆ กัน จัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กัน
- เริ่มปรากฏ**ภาพท้องฟ้าที่ให้แสงเงาแบบศิลปะตะวันตก**คือ มีจุดกำเนิดแสงในภาพ ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 แล้ว

3.8 สมุดภาพที่สร้างตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24 ลงมาเริ่ม**กลับมาให้ความสำคัญกับลวดลายประดับตกแต่ง**เช่นเดียวกันสมัยอยุธยาตอนปลายแต่จะมีรายละเอียดและการจัดโครงสร้างลวดลายแตกต่างกัน (ลักษณะเฉพาะของโครงสร้างลายตามข้อต่อไป)

3.9 การจัดวางโครงสร้างลายที่เป็นลักษณะเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

- **ลวดลายแบบสมมาตร**คือ ซ้ายและขวาเหมือนกัน เป็นลักษณะที่พบมากโดยเฉพาะในลวดลายช่อกระหนกแสดงความเป็นทิพย์ที่ปรากฏคู่กับทิพยบุคคล
- ลวดลายที่**จัดวางด้วยแม่ลายรูปแบบเดียวกัน ขนาดเท่ากันหรือใกล้เคียงกัน จัดวางในระยะห่างเท่า ๆ กัน กระจายหรือเรียงต่อกันอย่างเป็นระเบียบ** เป็นระเบียบที่พบมากในลวดลายตกแต่งพื้นที่ว่างภายในภาพ ลวดลายบนผืนผ้า และลวดลายประดับชั้นหน้ากระดาน

3.10 ลวดลายผ้านุ่งมีขนาดแม่ลายเล็กและถี่กว่างานในสมัยก่อนหน้าอย่างเห็นได้ชัด ใช้รูปแบบเดียวกันซ้ำ ๆ วางในระยะห่างเท่า ๆ กันอย่างเป็นระเบียบ นิยมปิดทองเป็นพื้นที่เล็ก ๆ

3.11 ลวดลายประดับกรอบภาพที่มีแม่ลายใหม่ ๆ และกลุ่มลวดลายใหม่

- ลวดลายประดับกรอบภาพแบบไทยประเพณีเดิมจะยังคงใช้ลวดลายที่มีมาก่อนหน้าแต่**ใช้แม่ลายแบบใหม่ ๆ ในตำแหน่งของแม่ลายหลัก** กลุ่มลวดลายที่ปรากฏน้อยลงโดยพบเพียง 3 กลุ่มคือ ลายก้านโค้งสลับดอกกลม ลายก้านต่อดอก และลายพรรณพฤกษา ลวดลายที่ปรากฏในสมุดภาพสมัยนี้จะ**พบทั้งลายเส้นที่นิ่ง แข็ง และลายเส้นพลิ้วแต่จะไม่พลิ้วได้เท่ากับสมัยอยุธยาตอนปลาย**
- ลวดลายประดับกรอบภาพรูปแบบใหม่ ไม่ยึดติดกับลวดลายประเพณีเดิม ใช้**เทคนิคการเขียนลวดลายด้วยลายเส้นสีเพียงสีเดียวบนแถบสีพื้นที่เป็นสีทึบ** ขนาดของแถบสีจะเล็กลงกว่างานในสมัยก่อนหน้า ลวดลายโดยมากจะตัดทอนรายละเอียดลงมากเพื่อหลีกเลี่ยงการดึงดูดสายตาจากภาพหลักที่โดยมากจะเป็นภาพที่วาดด้วยมุมมองแบบเสมือนจริงตะวันตก

3.12 ความนิยมใช้ “ฉากลับแล” มาแทนที่ผ้าม่านในการตกแต่งภายในอาคาร ภาพผ้าม่านในสมุดภาพสมัยนี้จะแสดงการใช้งานจริง เช่น การพาดตลบเก็บขึ้นไปต่างจากลักษณะการทิ้งลงมาตรง ๆ แบบสมัยก่อนหน้า ในขณะที่ช่างดูจะเริ่มไม่เข้าใจหรืออาจจะไม่ให้ความสำคัญกับการใส่รายละเอียดห่วงกลมที่ทำหน้าที่แขวนบนราวขึงผ้าม่านซึ่งจะต่างไปจากงานในสมัยก่อนหน้าที่ให้ความสำคัญในการถ่ายทอดรายละเอียดตามความเป็นจริงมากกว่า

3.13 ความสูงของ**ชั้นหน้ากระดานและขาสิงห์เตี้ย**กว่างานในสมัยก่อนหน้ามาก

3.14 ปรากฏ**ชุดฐานสิงห์ที่ไม่ประดับลวดลาย**ในภาพเจดีย์จุฬามณีเป็นจำนวนมากในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 และเป็นที่นิยมมากในสมุดภาพพระมาลัยที่สร้างในสมัยต่อมา

3.15 รูปแบบเจดีย์จุฬามณีในสมุดภาพพระมาลัยไม่สามารถนำมาใช้กำหนดอายุได้เนื่องจากโดยมากเป็นการคัดลอกรูปแบบต่อ ๆ กันมาจึงมีความคลาดเคลื่อนได้มาก

3.16 กว่า 80% ของสมุดภาพที่สร้างในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้เป็นสมุดภาพพระมาลัยที่มีเนื้อความและภาพประกอบเรื่องเดียวกันต่างจากสมัยก่อนหน้า นิยมสร้างเพื่อกุศลทาน

3.17 ภาพที่วาดในสมุดภาพพระมาลัยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีลำดับภาพและระเบียบการจัดองค์ประกอบในภาพเป็นแบบแผนชัดเจน

ข้อสังเกตเกี่ยวกับเรื่องราวที่เขียนกับการกำหนดอายุสมุดภาพ

ความเปลี่ยนแปลงอีกประการหนึ่งที่มีผลต่อรูปแบบศิลปกรรมในแต่ละสมัยอย่างมากคือเรื่องราวที่นิยมนำมาวาดลงในสมุดภาพ นำมาซึ่งข้อสังเกตที่ช่วยกำหนดอายุเบื้องต้นได้

เรื่องราวที่นำมาวาดในสมุดภาพมักจะสัมพันธ์กับเรื่องราวที่นิยมวาดบนจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกัน เรื่องราวที่พบในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายประกอบไปด้วยภาพทศชาดก พุทธประวัติ ป่าหิมพานต์ มหาชาติชาดก และภาพพระมาลัย ซึ่งเป็นพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงมาจากสมัยก่อนหน้าที่จะให้ความสำคัญกับภาพอดีตพุทธเป็นอย่างมาก จากการศึกษาพบว่าสมุดภาพที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์จะมีความหลากหลากด้านเรื่องราวที่นำมาเขียนมากกว่าสมุดภาพที่สร้างในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะช่วงเวลาตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24 ลงมาซึ่งจะปรากฏความนิยมสร้างสมุดภาพพระมาลัยเป็นกระแสหลักมากกว่าสมุดภาพพระอภิธรรมเป็นอย่างมาก

แม้ว่าสมุดภาพพระมาลัยจะเป็นรูปแบบหลักในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแต่การวาดภาพเรื่องพระมาลัยลงในสมุดภาพเริ่มปรากฏมาก่อนตั้งแต่ช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์แล้วโดยในช่วงแรกจะนิยมวาดภาพพระมาลัยเพียง 2-3 ภาพคู่เป็นส่วนประกอบควบคู่กับภาพอื่นภายในเล่ม ภาพที่เขียนจะปรากฏเฉพาะภาพพระมาลัยในภาคสวรรค์เท่านั้นและข้อความที่เขียนในเล่มมักจะเป็นเรื่องราวที่ไม่สัมพันธ์กัน จนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ความนิยมสร้างสมุดภาพพระมาลัยจะเพิ่มขึ้น

ถึงขีดสุดจนมาแทนที่ความนิยมสร้างสมุดภาพพระอภิธรรมอื่น ๆ ซึ่งสะท้อนออกมาทางจำนวนของสมุดภาพพระมาลัยที่มีจำนวนเป็นสัดส่วนเกือบทั้งหมดของสมุดภาพที่สร้างในช่วงเวลานี้

สมุดภาพพระมาลัยในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่สร้างขึ้นตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24 จะเขียนเรื่องราวและวาดภาพเป็นเรื่องพระมาลัยสอดคล้องกัน มีการจัดองค์ประกอบภาพที่คล้ายคลึงกันอีกทั้งยังมีลำดับการจัดเรียงภาพที่เป็นระเบียบแบบแผนใกล้เคียงกันในเกือบทุกเล่ม ด้วยพื้นที่สร้างงานที่เพิ่มขึ้นทำให้เรื่องราว (ตอน) ที่นำมาวาดเพิ่มขึ้นจากเดิมโดยภาพที่ปรากฏในสมุดภาพพระมาลัยในช่วงเวลานี้จะประกอบไปด้วย ภาพเทพนม ภาพพระมาลัยภาคนรก ภาคสวรรค์ และอาจเพิ่มเติมภาพพระสวดอภิธรรมและ/หรือภาพอสุภกรรมฐานเข้ามาไว้ด้วยกันในเล่ม นอกจากนี้ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ยังจะเริ่มปรากฏความนิยมวาดภาพแสดงยุคก่อนและหลังพระศรีอาริย์เข้ามาเป็นแบบแผนที่นิยมเพิ่มเติมอีกด้วย

ภาพเรื่องพระมาลัยที่เพิ่มขึ้นถือเป็นการเปิดพื้นที่ให้ช่างในช่วงเวลาดังกล่าวได้สร้างสรรค์รูปแบบขึ้นใหม่โดยไม่จำเป็นต้องทำตามแบบแผนเดิมเนื่องจากเป็นภาพที่ไม่มีมาก่อน จากหลักฐานที่พบสังเกตได้ว่าภาพเหล่านี้หากเป็นภาพที่แสดงมนุษยภูมิหรือกล่าวได้ว่าเป็นเรื่องราววิถีชีวิตช่างจะวาดด้วยมุมมองแบบเสมือนจริงมีการใช้เส้นสายของวัตถุและองค์ประกอบในภาพเป็นตัวนำสายตาเพื่อแสดงความลึกและมีการให้แสงเงาภายในภาพ ในขณะที่ภาพพระมาลัยภาคนรกและสวรรค์ที่เป็นเรื่องราวในแนวอุดมคติก็จะยังคงใช้มุมมองภาพแบบสองมิติแนวอุดมคติอย่างที่เคยมีมาแต่อดีต ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความดำรงอยู่ระหว่างแนวคิด การรับรู้ และการสืบสานคติเดิมเข้ากับแนวคิดใหม่ ๆ ที่เข้ามาในงานศิลปกรรมไทยได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ ความนิยมสร้างสมุดภาพพระมาลัยในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ยังมาพร้อมกับค่านิยมอย่างใหม่ที่สมุดภาพที่พบเกือบทุกเล่มจะจารึกชื่อของช่างผู้สร้างงานและเขียนคำอุทิศกุศลบุญลงในเล่มซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏไม่มากนักในช่วงเวลาก่อนหน้า ค่านิยมดังกล่าวสะท้อนให้เห็นจุดประสงค์การใช้งานของสมุดภาพที่เปลี่ยนไปจากการคัดลอกเพื่อเป็นคัมภีร์และเป็นตัวแทนพระธรรมในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ในเวลาก่อนหน้ามาเป็นทานวัตถุที่สร้างเพื่อหวังผลในทางกุศลบุญในช่วงเวลานี้ซึ่งสอดคล้องกับความนิยมสร้างวัดและศาสนวัตถุเป็นจำนวนมากในช่วงเวลานี้ด้วยเช่นกัน

รูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย : เครื่องมือสำคัญที่ช่วยในการกำหนดอายุสมุดภาพ

ในการศึกษาครั้งนี้ได้ทำการตรวจสอบผลที่ได้จากการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพเพื่อใช้ในการกำหนดอายุด้วยการนำเอาผลที่ได้ดังกล่าวมาเป็นเครื่องมือหลักในการวิเคราะห์กำหนดอายุสมุดภาพในสองประเด็นหลักคือ การวิเคราะห์กำหนดอายุสมุดภาพพระอภิธรรมโดยใช้ภาพเทพนมเป็นตัวแทนเนื่องจากเป็นภาพที่พบปรากฏอยู่เกือบทุกเล่มและตรวจสอบ

อายุของสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีซึ่งเป็นสมุดภาพไตรภูมิเพียงสำเนาเดียว (แต่มีสามฉบับ) ที่มีจารึกปีสร้างระบุไว้ภายในเล่ม

จากการตรวจสอบพบว่า รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายสามารถช่วยในการกำหนดอายุสมุดภาพได้จริง ดังกรณีตัวอย่างจากการวิเคราะห์กำหนดอายุสมุดภาพไตรภูมิธนบุรีที่สามารถกำหนดอายุโดยอาศัยรูปแบบและลวดลายจำเพาะอันเป็นเอกลักษณ์ในแต่ละสมัยเป็นองค์ประกอบสำคัญในการพิจารณา นอกจากนี้การเปรียบเทียบองค์ประกอบภายในภาพเทพนมจากสมุดภาพพระอภิธรรมยังแสดงให้เห็นพัฒนาการทางด้านรูปแบบที่สอดคล้องกับผลที่ได้จากการศึกษาเป็นอย่างดีด้วยเช่นกัน

สันนิษฐานกำหนดอายุสมุดภาพจากผลที่ได้จากการศึกษา :

จากผลการศึกษาเรื่องรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ใช้ในการกำหนดอายุสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นสามารถกำหนดอายุสมุดภาพที่นำมาศึกษาได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 27 : ตารางแบ่งกลุ่มสมุดภาพตามสันนิษฐานกำหนดอายุด้วยรูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย

อายุสมัย	ชื่อ-เลขที่เอกสาร	จารึก (พ.ศ.)	หมายเหตุ:
กลุ่มที่ 1 : **สมุดภาพที่สร้างในศิลปะอยุธยาตอนปลาย** **ปลายพศว.ที่ 22 ถึง พ.ศ. 2310**	สมุดภาพไตรภูมิ เลขที่ 6		
	สมุดภาพไตรภูมิ เลขที่ 5		
	สมุดข่อยวัดหัวกระบือ เล่มที่ 1	2286	
	สมุดภาพ MS Pali A 27	2362*	
	สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 3		
	สมุดภาพ OR 14068*		
	สมุดภาพ 1984.512***		
	สมุดภาพ Thai MS 7***		
	สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เลขที่ 7		
กลุ่มที่ 2 : **สมุดภาพที่สร้างในช่วงรอยต่อ (อยุธยาตอนปลายถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์)** **พุทธทศวรรษที่ 2300 – 2340**	สมุดภาพ 1984.501***		
	สมุดภาพ Thai MS 1341*		
	สมุดภาพ Thai MS 6***		
	สมุดภาพ OR 14255*		
	สมุดภาพ IO Pali 207*	2368*	
	สมุดภาพพระอภิธรรม 7 เลขที่ 128		
	สมุดภาพ 1993.11.1,-7***		
	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรีฉบับเบอร์ลิน	2319	
	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 1		
	สมุดภาพพระอภิธรรม เลขที่ 131	2322	

ตารางที่ 27 : ตารางแบ่งกลุ่มสมุดภาพตามสันนิษฐานกำหนดอายุด้วยรูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย

อายุสมัย	ชื่อ-เลขที่เอกสาร	จารึก (พ.ศ.)	หมายเหตุ:
กลุ่มที่ 2 : สมุดภาพที่สร้างในช่วงรอยต่อ พุทธทศวรรษที่ 2300 – 2340	สมุดภาพ Thai MS 1340	2323	
	สมุดภาพ Thai MS 1344*		
	สมุดภาพธรรมปริยาย เลขที่ 26		
	สมุดภาพพระอภิธรรมย่อ เลขที่ 130		
	สมุดภาพพระมหาคุณคำร้องเลขที่ 115		
	สมุดภาพ 1984.511***		
	สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 1		
	สมุดภาพวัดลาด เล่มที่ 2		
	สมุดภาพ Thai MS 4***		
	สมุดภาพวัดสุวรรณภูมิ เล่มที่ 2	2326	รัชกาลที่ 1
	สมุดภาพ 2006.27.85***	2334	
	สมุดภาพ Thai MS 1314	2338	
ข้อมูลไม่เพียงพอ	สมุดภาพ OR 14526	2343	ไม่สามารถกำหนดอายุได้
ข้อมูลไม่เพียงพอ	สมุดภาพไตรภูมิ Thai MS 1355***	2348	ไม่สามารถกำหนดอายุได้
กลุ่มที่ 3 : สมุดภาพที่สร้างในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น พุทธทศวรรษที่ 2330 - 2390	สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ 1	2354	
	สมุดภาพเลขที่ 2961- I**	2356	
	สมุดภาพ OR 14704		
	สมุดภาพ 2013.50***		
	สมุดภาพวัดดอนกอก***	2369	
	สมุดภาพวัดเกาะแก้วสุทธาราม		
	สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 1		
	สมุดภาพวัดปากคลอง เล่มที่ 2		
	สมุดภาพวัดศาลาเขื่อน เล่มที่ 1		
	สมุดภาพวัดศาลาเขื่อน เล่มที่ 2		
	สมุดภาพ Thai MS 1310	2340	จารึกไม่ตรงกับรูปแบบ
	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรี เล่มที่ 10	2319	จารึกไม่ตรงกับรูปแบบ
	สมุดภาพไตรภูมิภาษาขอม เลขที่ 1		
	สมุดภาพ OR 14710***	2380	
	สมุดภาพ Thai MS 12***	2382	
	สมุดภาพ OR 15925	2384	
	สมุดภาพ OR 13703		
	สมุดภาพ OR 14027		

ตารางที่ 27 : ตารางแบ่งกลุ่มสมุดภาพตามสันนิษฐานกำหนดอายุด้วยรูปแบบศิลปกรรมและลวดลาย

อายุสมัย	ชื่อ-เลขที่เอกสาร	จารึก (พ.ศ.)	หมายเหตุ:
	สมุดภาพ OR 14838	2392	
สมุดภาพที่มีอายุตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 25	สมุดภาพ OR 14732	2400	
	สมุดภาพไตรภูมิธนบุรี เล่มที่ 10/ก	2319	จารึกไม่ตรงกับรูปแบบ
	สมุดภาพไตรภูมิอยุธยา เลขที่ 8		
	สมุดภาพ Thai MS 1325		
	สมุดภาพ ADD 15347**		
	สมุดภาพ OR 13912		
	สมุดภาพ OR 14115		
	สมุดภาพ OR 14117		
	สมุดภาพ OR 14389		
	สมุดภาพ OR 14559		
สมุดภาพที่มีอายุตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 25 (ต่อเนื่อง-หลังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น)	สมุดภาพ OR 14664**		
	สมุดภาพ OR 14731		
	สมุดภาพ Thai MS 1321		
	สมุดภาพ Thai MS 1322		
	สมุดภาพ Thai MS 1356		
	สมุดภาพ Thai MS 1361		
	สมุดภาพ 1984.508***		
	สมุดภาพ OR 6630	2418	Ref: รัชกาลที่ 5

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สรุปผลการศึกษา

รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในสมุดภาพสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีลักษณะจำเพาะทั้งในภาพรวมและรูปแบบเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ซึ่งสามารถนำมาเป็นเครื่องมือช่วยในการกำหนดอายุสมุดภาพได้ รูปแบบดังกล่าวเป็นหลักฐานที่สะท้อนให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของสภาพบ้านเมืองและเศรษฐกิจ คติความเชื่อ แบบแผนทางสังคม การเมืองการปกครอง ตลอดจนการติดต่อสัมพันธ์กับโลกภายนอกในแต่ละช่วงเวลาได้เป็นอย่างดี

จากการศึกษาพบว่าสมุดภาพพระอภิธรรมและสมุดภาพไตรภูมิบางเล่มที่มีบันทึกปีสร้างในเล่มหากแต่รูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ปรากฏในเล่มกลับไม่สอดคล้องจึงน่าจะเป็นไปได้ว่าสมุดภาพเล่มดังกล่าวได้มีบันทึกเอาวันเดือนปีสร้างเมื่อครั้งคัดลอกหรือทำสำเนาจากต้นฉบับมาไม่ว่าจะด้วยจุดประสงค์ใดก็ตาม ในการกำหนดอายุจึงสมควรที่จะพิจารณารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายประกอบควบคู่กับหลักฐานอื่นไปด้วยเสมอ

ทั้งนี้ลักษณะโดยรวมของงานศิลปกรรมในแต่ละช่วงเวลาจะมีความสัมพันธ์โดยตรงกับสภาพบ้านเมือง ณ ช่วงเวลานั้น ๆ เนื่องด้วยความเป็นไปในบ้านเมืองจะมีผลโดยตรงต่อความพร้อมในการอุปถัมภ์ทั้งด้านแรงงาน เวลา และทรัพยากรที่ใช้ในการสร้างงานศิลปกรรมในขณะที่ความเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายในแต่ละช่วงเวลาจะเป็นผลโดยตรงมาจากความเป็นไปของกลุ่มช่างผู้สร้างงาน อิทธิพลด้านต่าง ๆ ที่เข้ามาผ่านทางการค้า การทูตและการศาสนา รวมถึงบริบททางความเชื่อและค่านิยมของสังคมในช่วงเวลาต่าง ๆ เป็นสำคัญ

ดังจะเห็นได้ว่า สมัยอยุธยาตอนปลายเป็นช่วงเวลาที่บ้านเมืองสงบปราศจากสงครามมาเป็นเวลานาน การค้าเจริญรุ่งเรืองและมีความสัมพันธ์ที่ดีกับอาณาจักรภายนอกอีกทั้งพระมหากษัตริย์ยังทรงให้ความสำคัญกับงานศิลปกรรมเป็นอย่างมาก กลุ่มช่างในช่วงเวลานี้จึงได้รับการอุปถัมภ์อย่างดี มีการถ่ายทอดความรู้มาอย่างต่อเนื่องทั้งทางด้านรูปแบบ ความแตกฉานในคัมภีร์ และแบบแผนจารีตที่ถือปฏิบัติ ช่างผู้สร้างงานในสมัยนี้จึงมีทักษะสูงและน่าจะมีอยู่เป็นจำนวนมาก ในขณะที่ช่วงเวลารอยต่อหลังจากสงครามเสียกรุง ฯ ครั้งใหญ่จะปรากฏความเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบที่เกิดจากความต้องการลดทอนเวลาและทรัพยากรที่ต้องใช้ในการสร้างงานลงอย่างเห็นได้ชัด กลุ่มช่างที่สร้างงานมีทั้งช่างกลุ่มใหม่และช่างกลุ่มเดิมที่ยังคงอยู่ต่อมาจากสมัยอยุธยาตอนปลายจึงเห็นได้ว่างานในช่วงนี้จะพบทั้งรูปแบบอย่างสมัยก่อนหน้าปะปนกับงานที่แสดงออกถึงทักษะที่ด้อยลงกว่ามาก แต่แม้ว่าจะเป็นการสร้างงานโดยช่างกลุ่มเดิมซึ่งควรจะยังคงใช้รูปแบบเดิมดังที่เคยมาหากแต่ก็ยังคงเห็นความเปลี่ยนแปลงที่แตกต่างโดยเฉพาะการตัดทอนรายละเอียดและส่วนประดับตกแต่งที่เกินความจำเป็นให้เหลือน้อยที่สุดเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพการณ์ที่เวลาและทรัพยากรจำกัด ลักษณะเช่นนี้จะค่อย ๆ คลี่คลายไปในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนกระทั่งกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ที่บ้านเมืองเริ่มมีความเป็นปึกแผ่นมั่นคงและมีกำไรจากการทำการค้ามากขึ้นทำให้งานศิลปกรรมเริ่มกลับมาได้รับการ

อุปถัมภ์อีกครั้งหนึ่ง งานในช่วงเวลานี้จึงปรากฏทั้งการรื้อฟื้นรูปแบบเก่าและมีการต่อยอดพัฒนาจากรูปแบบเดิมไปมากซึ่งเป็นผลมาจากการรับเอาอิทธิพลทางด้านมุมมอง แนวความคิด และความก้าวหน้าทางวัสดุจากภายนอกเข้ามา

อิทธิพลด้านรูปแบบจากภายนอกที่พบในสมุดภาพยังสะท้อนถึงความสัมพันธ์ระหว่างราชสำนักและชนชั้นปกครองของไทย (ซึ่งเป็นผู้อุปถัมภ์การสร้างงาน) กับอาณาจักรอื่นและ/หรือกลุ่มชนชาติอื่นที่อาจตั้งหลักปักฐานหรือแม้แต่รับราชการจนมีอำนาจในไทยในช่วงเวลานั้น ๆ ซึ่งโดยมากเป็นการรับผ่านการค้าขาย การทูต และการศาสนา อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าช่างไทยมักจะไม่นำเอารูปแบบดั้งเดิมจากศิลปะต้นแบบเข้ามาใช้ในงานโดยตรงแต่มักจะนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการดัดแปลงเข้ากับรูปแบบเดิมที่มีจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะแบบไทย นอกจากนี้รูปแบบดังกล่าวยังมักจะถูกนำมาใช้ในส่วนประดับตกแต่งหรือใช้ในส่วนที่เป็นองค์ประกอบปลีกย่อยเสียเป็นส่วนใหญ่ต่างไปจากองค์ประกอบหลักในภาพที่จะใช้รูปแบบศิลปกรรมอย่างไทยแท้เช่น ภาพบุคคล สถาปัตยกรรม ภาพสัตว์หิมพานต์แบบไทย ที่แทบจะไม่เปลี่ยนแปลงหรือมีการเปลี่ยนแปลงน้อยมากซึ่งก็น่าจะด้วยเหตุที่รูปแบบดังกล่าวได้ผ่านการพัฒนาตกผลึกจนกลายเป็นรูปแบบเฉพาะตัวที่ใช้ต่อเนื่องกันมานานตั้งแต่ช่วงเวลาก่อนหน้านี้แล้ว ความก้าวหน้าทางวัสดุและเทคโนโลยีก็เป็นอีกหนึ่งปัจจัยจากภายนอกที่มีผลต่องานศิลปกรรมของไทยโดยเฉพาะในช่วงกลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมาซึ่งมีผลต่อเทคนิคการสร้างงานที่หลากหลายและแตกต่างไปจากแบบไทยประเพณีเดิมไปมาก

นอกจากนี้ เรื่องราวที่นิยมเขียนและรูปแบบศิลปกรรมในสมุดภาพยังสะท้อนถึงคติความเชื่อและค่านิยมของสังคมในแต่ละช่วงเวลาอีกด้วยดังตัวอย่างจากความเปลี่ยนแปลงที่พบในภาพเรื่องพระมาลัยที่เขียนในสมุดภาพพระอภิธรรมในช่วงก่อนกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ที่จะต่างไปจากสมุดภาพพระมาลัยที่สร้างในช่วงหลังลงมาที่เน้นเรื่องราวและภาพเป็นเรื่องเดียวกัน อีกทั้งยังมีจุดประสงค์ในการสร้างต่างกันไปอีกด้วย

ข้อสังเกตเพิ่มเติม

จากการรวบรวมหลักฐานสมุดภาพเพื่อทำการศึกษาพบว่าสมุดภาพที่สร้างในช่วงอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้มีความโดดเด่นในแง่มุมของความยังคงไว้ซึ่งรูปแบบศิลปะอย่างไทยแท้ กล่าวคือยังมีแบบแผนประเพณีที่สืบทอดต่อกันมาชัดเจนแม้ว่าความเข้มข้นจะแตกต่างกันไปตามเวลาในช่วงกลางถึงปลายรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีการเปิดรับอิทธิพลด้านมุมมองทางศิลปะและวัสดุจากประเทศตะวันตกเข้ามาประกอบกับเป็นช่วงเวลาที่เปิดกว้างทางความคิดมากขึ้น มีการเกิดของช่างรุ่นใหม่ ๆ เป็นจำนวนมากจึงเป็นช่วงที่เริ่มเห็นความเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบที่แตกต่างไปจากแบบแผนไทยประเพณีเดิมอย่างเห็นได้ชัด อย่างไรก็ตามสมุดภาพที่สร้างขึ้นในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นไปจะมีลักษณะอย่างใหม่ที่ผสมปนเประหว่างรูปแบบเก่าและใหม่โดยไม่มี

ข้อจำกัดทางด้านแบบแผนของงานจิตรกรรมไทยประเพณีดั้งเดิมปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดซึ่งถือเป็นจุดเด่นของงานในช่วงหลังจากสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นลงมาที่ทำให้การกำหนดอายุงานในช่วงเวลานี้ทำได้ยากกว่างานในสมัยก่อนหน้าที่ยึดมั่นในแบบแผนที่ถ่ายทอดต่อกันมา

ข้อควรระวังในการศึกษาและกำหนดอายุสมุดภาพ

จากหลักฐานที่นำมาศึกษาพบสมุดภาพจำนวนหนึ่งที่มีรูปแบบศิลปกรรมไม่สอดคล้องกับปีสร้างที่ระบุไว้ในเล่ม การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายช่วยลดความคลาดเคลื่อนในการกำหนดอายุสมุดภาพได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ในช่วงเวลาหนึ่งการสร้างสมุดภาพมักจะเป็นการคัดลอกคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์เพื่อจุดประสงค์ในการทำนุบำรุงศาสนาจึงอาจเป็นไปได้ว่าช่างที่ทำการคัดลอกอาจจะเขียนปีจารึกของต้นฉบับที่คัดลอกติดไปด้วยเพื่อประโยชน์ในการอ้างอิง หากแต่ในอีกด้านหนึ่งสมุดภาพเป็นที่ต้องการของนักสะสมทั่วโลก การคัดลอกหรือสร้างงานใหม่โดยระบุปีอ้างอิงเพื่อผลประโยชน์ทางการค้าก็เป็นสิ่งที่น่าจะเกิดขึ้นได้ด้วยเช่นกัน ด้วยเงื่อนไขดังที่กล่าวมาในการตรวจสอบอายุสมุดภาพจึงจำเป็นต้องพิจารณารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายควบคู่กันไปเสมอเพื่อความแม่นยำในการกำหนดอายุ

ข้อเสนอแนะ

แม้ว่ารูปแบบศิลปกรรมและลวดลายจะเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยในการกำหนดอายุสมุดภาพได้หากแต่องค์ประกอบที่สำคัญที่น่าจะทำการศึกษาเพื่อประโยชน์ในการพิจารณาควบคู่กันไปคือ ตัวอักษรและอักขรวิธีที่ใช้ในสมุดภาพ หากแต่ผู้ทำการศึกษาไม่มีความเชี่ยวชาญในเรื่องนี้ หากมีผู้ที่สนใจทำการศึกษาต่อยอดไปคงจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจเรื่องสมุดภาพได้อีกทางหนึ่ง

ภาคผนวก ก : ที่มาและแหล่งข้อมูลของสมุดภาพที่นำมาศึกษา

ฐานข้อมูลประวัติและภาพจากสมุดภาพที่เก็บรักษาไว้ในห้องสมุดและพิพิธภัณฑ์ในต่างประเทศ

Bodleian Library Oxford, England	https://digital.bodleian.ox.ac.uk/
British Library London, UK	https://www.bl.uk/manuscripts/
Chester Beatty Library Dublin, Ireland	https://viewer.cbl.ie/viewer/search/-/1/SORT_TITLE/DC%3Athaicollection/
Wellcome Library London, England	https://wellcomecollection.org/collections
New York Public Library U.S.A.	https://digitalcollections.nypl.org
The Asian Art Museum San Francisco, CA, U.S.A.	http://searchcollection.asianart.org/view/objects/asimages/search@?t:state:flow=dcb263f3-df07-4b24-913d-5accc3c4c812
Harvard Art Museum Cambridge, MA, U.S.A.	https://harvardartmuseums.org/collections?q=thai+manuscript

ข้อแนะนำ :

ผู้ที่สนใจสามารถเข้าไปที่หน้าเวบไซท์แล้วพยายามค้นหาหน้า Collection หรือ Digital Collection แล้วพิมพ์คำค้นหา “Thai Manuscript” หรือ “Siam Manuscript”

รายชื่อหนังสือที่เผยแพร่ภาพจากสมุดภาพที่น่าสนใจ (และนำมาเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษานี้)

Illuminating the Life of the Buddha: An Illustrated Chanting Book from Eighteenth-Century Siam : Oxford: Bodleian Library, 2013.

Thai art and culture : historic manuscripts from Western collections : Henry Ginsburg

London: The British Library, 2000

Thai manuscript painting : Henry Ginsburg : London : British Library ; Honolulu : University of Hawaii Press, 1989

Thailandische miniaturmalereien : nach einer handschrift der indischen kunstabteilung, der staatlichen Museen Berlin : Klau Wenk : Wiesbaden : Franz Steiner Verlag, 1965

หมายเหตุ: ภาพที่ใช้ในการศึกษานี้มีบางส่วนที่ได้รับความอนุเคราะห์จากพิพิธภัณฑ์และห้องสมุดโดยตรง โดยมีข้อตกลงให้ใช้เพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่สามารถเผยแพร่ในวงกว้างได้ ในการคัดลอกเพื่อนำไปเผยแพร่จำเป็นต้องติดต่อขออนุญาตจากสถาบันผู้ครอบครองสมุดภาพโดยตรง

รายการอ้างอิง

Bastian, Adolf. *Reisen in Siam Im Jahre* 1863. Translated by Walter E.J. Tips. Bangkok: White Lotus, 2005.

Bhirasi, Silpa. *A Bare Outline of History and Styles of Art.* Bangkok: Silpakorn University, 1968.

Boisselier, Jean. *Thai Painting.* Translated by Janet Seligman. Tokyo: Kodansha International, 1976.

Crocco, V.M.Di. *Footprints of the Buddhas of This Era in Thailand.* Bangkok: The Siam Society, 2004.

Crowe, Yolande. *Persia and China : Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria & Albert Museum* 1501-1738. London UK: Victoria & Albert Museum, 2002.

Ginsberg, Henry. *Thai Manuscript Painting.* 1st ed.: The British Library Publishing Division, 1 Jan 1989, 1989.

Ginsburg, Henry. "Ayutthaya Painting." In *The Kingdom of Siam: The Art of Central Thailand* 1350-1800, edited by M.L. Pattaratorn Chirapravati Forrest McGill. San Francisco: Asian Art Museum, 2005.

———. *Thai Art and Culture: Historic Manuscripts from Western Collections.* London: The British Library, 2000.

Huang, Jo-Fan. A Technical Examination of 7 Thai Manuscripts in the 18th, 19th, and 20th Centuries. 2006. Harvard University, the Asian Art Museum in San Francisco.

Khandekar, Katherine Eremin Jens Stenger Jo-Fan Huang Alan Aspuru-Guzik Theodore Betley Leslie Vogt Ivan Kassal Scott Speakman Narayan. "Examination of Pigments on Thai Manuscripts: The First Identification of Copper Citrate." *Journal of Raman Spectroscopy* 39(8):1057 - 1065 Journal of Raman Spectroscopy 39(8). (27 May 2008 August 2008): 1057 - 65. https://doi.org/10.1002/jrs.1985.

"The Late Herr Kempermann." *The Sydney Mail*, 17 November 1900.

Lefferts, Mattiebelle Gittinger and H.Leedom. *Textiles and Tai Experience in Southeast Asia.* Bangkok: Royal Thai Army and Textile Museum, 1992.

Leksukhum, Santi. *Temples of Gold: Seven Centuries of Thai Buddhist Paintings.* Bangkok: River, 2000.

Li, He. *Chinese Ceramics : The New Standard Guide.* London: Thames and Hudson, 1996.

McDaniel, Justin. "Illuminating Archives: Collectors and Collections in the History of Thai Manuscripts." *Manuscript Studies: A Journal of the Schoenberg Institute for Manuscript Studies* 2, Number 1, no. Spring 2017 (2017). University of Pennsylvania Press.

Schwartz, Omri. "The Palmette Motif in Rugs." (9 April 2019 2019).

Shaw, Sarah. "The Life Story of a Manuscript." In *Illuminating the Life of the Buddha: An Illustrated Chanting Book from Eighteenth-Century Siam*. Oxford: Bodleian Library, 2013.

Terwiel, Berend Jan. "On the Trial of King Taksin's Samutphap Traiphum." [In English]. *Journal of Siam Society* 102 (2014). https://thesiamsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/JSS_102_0c_Terwiel_OnTheTrailOfKingTaksinsSamutphapTraiphum.pdf.

Wenk, Klaus. *Thailandische Miniaturmalereien : Nach Einer Handschrift Der Indischen Kunstabteilung Der Staatlichen Museen Berlin.* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1965.

เจ้าพระยาวิชิตวงศ์วุฒิไกร. ตำนานพระอาราม แล ทำเนียบสมณศักดิ์. กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2542.

เดชะชาติ, อัมไพพรรณ. "ศิลปวิทยาการจากสาส์นสมเด็จด้านนาฏศิลป์." In ศิลปะวิทยาการจากสาส์นสมเด็จ. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2563.

เทพคุณ, อภิเษก. "การศึกษาศิลปกรรมแบบพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ วัดราชโอรสารามราชวรวิหาร." ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาโบราณคดี วิทยานิพนธ์, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535.

เพ็งตะโก, ประทีป. วัดไชยวัฒนาราม. พิมพ์ครั้งที่ 3 ed. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2562.

เล็กสุขุม, ศ.ดร. สันติ. กระหนกในดินแดนไทย. กรุงเทพฯ: มติชน, 2539.

———. ลวดลายปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ.2172-2310). กรุงเทพฯ: มูลนิธิเจมส์ ทอมป์สัน, 2532.

เล็กสุขุม, สันติ. งานช่าง คำช่างโบราณ. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2553.

———. จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548.

———. ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ) : การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา. พิมพ์ครั้งที่ 7 ed. นนทบุรี: เมืองโบราณ, 2560.

———. ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงของแผ่นดิน. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2542.

เลาห์เจริญบัณฑิต, ณัฐวุฒิ. "ภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถ วัดไชยทิศ กรุงเทพมหานคร การกำหนดอายุและภาพสะท้อนทางสังคม." ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ การค้นคว้าอิสระ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559.

แก้วกลม, สุรนี. "อักษรขอมที่ใช้บันทึกภาษาไทย." ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาจารึกภาษาไทย วิทยานิพนธ์, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2523.

แท่นมณี, จันทร์ศิริ. พระมาลัยกลอนสวดฉบับเพชรบุรี. 2534. เอกสารการวิจัย. ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูเพชรบุรี, เพชรบุรี.

แสงทับ, บูญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์. สมุดข่อย. กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542.

กนกพงศ์ชัย, น. ณ ปากน้ำ และ แสงอรุณ. จิตรกรรมสมัยอยุธยาจากสมุดข่อย. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2528.

กรมการศาสนา. ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร เล่ม 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, 2526.

กรมศิลปากร. ประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ. กรุงเทพฯ: ศิวพร, 2517.

———. สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับธนบุรี เล่มที่ 1. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542.

———. สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับธนบุรี เล่มที่ 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542.

———. สมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรธรรมล้านนาและอักษรขอม. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2547.

กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. สมุดภาพวิวัฒนาการแต่งกายสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: กองจดหมายเหตุแห่งชาติ 2525.

กาญจนกุล, เศรษฐมันตร์. พื้นฐานลายไทย. กรุงเทพฯ: เศรษฐศิลป์, 2535.

คงสวัสดิ์, ศิริวัฒน์. "ลวดลายประดับผ้าทิพย์สมัยอยุธยาตอนปลาย." ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต การค้นคว้าอิสระ, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

จริงวาจา, อมรรัตน์. "จิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3-รัชกาลที่ 4 : วิเคราะห์ที่มารูปแบบและพัฒนาการ." ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ วิทยานิพนธ์, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560.

จันทร์เจริญ, ธีรพันธุ์. ผ้าเขียนทอง : พระภูษาทรงบรมราชภิเษกพระมหากษัตริย์สยาม. กรุงเทพฯ: มติชน, 2562.

จันทร์มณี, ปองขวัญ. "จิตรกรรมรูปสัตว์และธรรมชาติที่ประดับผนังศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี." ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ การค้นคว้าอิสระ, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557.

จันทวิช, ณัฏฐภัทร. ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ. กรุงเทพฯ: สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2545.

จุฬารัตน์, จุฬิศพงศ์. "ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะและสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยากับศิลปกรรมอินโด-เปอร์เซีย." In ในยุคอวสาน กรุงศรีฯไม่เคยเสื่อม, edited by สุเนตร ชุตินธรานนท์. กรุงเทพฯ: มติชน, 2561.

ฉายาวัฒนะ, สันติ เล็กสุขุม และ กมล. จิตรกรรมฝาผนังอยุธยา. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเจมส์ ทอมป์สัน, 2524.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. ตำนานหอพระสมุด หอพระมณเฑียรธรรม หอวชิรญาณ หอพุทธสาสนสังคหะ แลหอสมุดสำหรับพระนคร. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2459. http://eresource.car.chula.ac.th/chula-ebooks/redirect.php?name=av_00010.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา และนริศรานุวัตติวงศ์, สมเด็จฯ กรมพระยา. สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 10. กรุงเทพฯ: มูลนิธิกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์-มูลนิธิสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2550.

ดิศกุล, สุภัทรดิศ. ศิลปะในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2538.

ทองธรรมชาติ, อาษา. "ที่มาและพัฒนาการของลายดอกโบตั๋นในงานศิลปกรรมไทย." ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ การค้นคว้าอิสระ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557.

ธรรมาปรีชากร, ปริวรรต. "เครื่องปั้นดินเผาในพระราชวังหลวงแห่งกรุงศรีอยุธยา." In ประวัติศาสตร์อยุธยาจากวัด วัง ชั้นดิน และสิ่งของ, edited by พิพัฒน์ กระแจะจันทร์. กรุงเทพฯ: มติชน, 2562.

นาควัชระ, เจตนา. จิตรกรรมไทยเดิม. [Thailandische Miniaturmalereien : nach einer Handschrift der Indischen Kunstabteilung der Staatlichen Museen Berlin]. กรุงเทพฯ: สถานเอกอัครราชทูตเยอรมัน, 2511. งานแปล.

บัวประดิษฐ, วีรยา. "ฐานสิงห์ศิลปะอยุธยา." ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สารนิพนธ์, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

บุญฤทธิ์, สมบูรณ์. "ลังกาวงศ์ในสยามและสยามวงศ์ในศรีลังกา." [In ไทย]. วารสารมหาจุฬาวิชาการ ปีที่ 1 ฉบับที่ 2: 46. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/JMA/article/download/141202/104663/

ปราจีนบุรี, กรมศิลปากร สำนักศิลปากรที่ 5. พระศรีอาริยเมตไตรย : แนวคิด คติความเชื่อ และรูปแบบประติมากรรม. ปราจีนบุรี: กรมศิลปากร, 2555.

ผลดี, สำราญ. "จีน-สยาม : ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์สมัยธนบุรีในเอกสารจดหมายเหตุจีน." [In ไทย]. วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยธนบุรี ปีที่ 8 ฉบับที่ 16, no. เดือนพฤษภาคม-สิงหาคม 2557 (2557): 8. http://www.thonburi-u.ac.th/journal/Document/8-16/16-12-Samran.pdf.

ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่. จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 3 จิตรกรรมสมัยอยุธยา. กรุงเทพฯ: กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2535.

พระศรีภูริปรีชา. จดหมายเหตุเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ครั้งรัชกาลที่ 3. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2465.

พิศาลบุตร, พิมพ์ประไพ. "เครื่องกระเบื้อง." In ศิลปะในชุมชนจีนประเทศไทย. กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะไกรฤกษ์, 2561.

———. การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง : พ.ศ. 2187-2310. งานวิจัยฉบับสมบูรณ์. สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และคณะอนุกรรมการพิจารณาและเรียบเรียงประวัติศาสตร์ไทยสมัยอยุธยา, กรุงเทพฯ.

———. "การค้าเครื่องกระเบื้องระหว่างจีนสมัยต้นราชวงศ์ชิงกับกรุงศรีอยุธยาสมัยราชวงศ์บ้านพลูหลวง พ.ศ. 2187-2310." In ในยุคอวสาน กรุงศรีฯ ไม่เคยเสื่อม, edited by สุเนตร ชุตินธรานนท์. กรุงเทพฯ: มติชน, 2561.

———. ส่องลายคราม : สืบหาจีนกรุงศรีฯ. เชียงใหม่: ซิลค์เวอร์ม, 2564.

ฟักประไพ, จรินทร์. "ความรู้เรื่องการเทียบพุทธศักราชกับศักราชอื่นๆ ที่มัคคุเทศก์ควรทราบ." บทความวิชาการ. วารสารกระแสวัฒนธรรม ปีที่ 19 ฉบับที่ 36, no. กรกฎาคม-ธันวาคม 2561 (2561): 61-73. Mahasarakham University.

ภักดีคำ, ศานติ. "ไตรภูมิไทย-เขมร ความสัมพันธ์พระพุทธศาสนาไทย-กัมพูชา." เมืองโบราณ (เม.ย.-มิ.ย.), 2549.

ภิรมย์อนุกูล, รุ่งโรจน์. "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ." ปริญญาดุษฎีบัณฑิตสาขาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ วิทยานิพนธ์, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552. http://www.sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/12758.

รูนีย์, ดอว์น เอฟ. เครื่องถ้วยเบญจรงค์และลายน้ำทอง. กรุงเทพฯ: ริเวอร์บุ๊คส์, 2560.

วงศ์สุรักษ์, วิไลพร. "จิตรกรรมเรื่องนรกภูมิในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี พุทธศักราช 2319." ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ สารนิพนธ์, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548.

สงขลา, วรรณิภา ณ. จิตรกรรมไทยประเพณี. Vol. 3, กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2535.

———. จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1. กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2537.

สมเด็จเจ้าฟ้าฯ, ดำรงราชานุภาพ สมเด็จฯกรมพระยาและกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์. สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 12. กรุงเทพฯ: ศึกษาภัณฑ์, 2516.

สมเด็จฯกรมพระยาและพระยาอนุมานราชธน, ดำรงราชานุภาพ. ให้พระยาอนุมาน. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2535.

สมานชาติ, สิทธิชัย. ผ้าอยุธยา-ผ้าลายอย่าง : มรดกศิลป์กรุงศรีอยุธยา. พระนครศรีอยุธยา: คณะกรรมการส่งเสริมกิจการมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา สถาบันอยุธยาศึกษา มหาวิทยาลัยราภัฏพระนครศรีอยุธยาและสภาวัฒนธรรมจังหวัดพระนครศรีอยุธยา, 2564.

สายสิงห์, ศักดิ์ชัย. เจดีย์ในประเทศไทย รูปแบบ พัฒนาการ และพลังศรัทธา. นนทบุรี: เมืองโบราณ, 2560.

———. งานช่างสมัยพระนั่งเกล้าฯ. กรุงเทพฯ: มติชน, 2551.

———. พระพุทธรูปในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย. กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556.

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

สำนักหอสมุดแห่งชาติ, กรมศิลปากร. สมุดภาพไตรภูมิฉบับขอมภาษาไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2552.

สีมาตรัง, สน. จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2522.

สุขเกษม, เฉลิม. ประวัติวัดหน้าพระเมรุ พระอารามหลวง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ประยูรวงศ์, 2510.

หริพิทักษ์, เฟื้อ. ภาพเขียนในหอพระไตรปิฎกวัดระฆัง : *Mural Painting in Wat Rakang.* พระนคร: คณะกรรมาธิการอนุรักษ์ศิลปกรรม, 2513.

อดุลยพิเชฏฐ์, อภิวันทน์. จิตรกรรมฝาผนังวัดทองธรรมชาติ. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2557.

อยู่โพธิ์, ธนิต. วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2502.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	รพีพรรณ อารีเลิศรัตน์
วัน เดือน ปี เกิด	กุมภาพันธ์ 2519
สถานที่เกิด	กรุงเทพฯ
วุฒิการศึกษา	ปริญญาตรีสถาปัตยกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชาศิลปอุตสาหกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
ที่อยู่ปัจจุบัน	จตุจักร กรุงเทพฯ