สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับ จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่าง จากอุโบสถของวัดในเขตอำเภอเมืองนครปฐม อำเภอนครชัยศรี และอำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม นั้น ผลการศึกษาเป็นดังนี้

1. ความหมายของจิตรกรรมฝาผนัง
2. จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย
3. จิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดนครปฐม
4. ช่างและการสืบทอดวิชาช่าง

ความหมายของจิตรกรรมฝาผนัง

จิตรกรรม (Painting) เป็นศิลปะแขนงหนึ่งในสาขาวิจิตรศิลป์ (Fine Arts) หมายถึง การเขียน วาด ระบายสีให้เกิดเป็นภาพ โดยแต่ละบุคคลผู้สร้างสรรค์ภาพนั้นจัดทำขึ้นจากประสบการณ์ทางสุนทรียภาพและทักษะความชำนาญ โดยใช้สีชนิดต่างๆ เช่นสีน้ำ สีน้ำมัน สีฝุ่น เป็นสื่อกลางในการแสดงออกถึงเจตนาในการสร้างสรรค์ การสร้างงานจิตรกรรม จะสร้างงานบนพื้นราบเป็นส่วนใหญ่ หรือเป็นภาพที่จิตรกรสร้างขึ้นด้วยประสบการณ์ทางสุนทรียภาพและความชำนาญโดยใช้สีต่างๆ ความวิเศษมหัศจรรย์ของการสร้างสรรค์รูปเขียนซึ่งก่อให้เกิดความปีติยินดี (ราชบัณฑิตยสถาน, 2530 : 134 ; วรรณิภา ณ สงขลา, 2533 : 2) ขณะเดียวกันก็ถือเป็นศิลปะด้านทัศนศิลป์ (Visual Arts) ด้วย เพราะเป็นศิลปะที่รับรู้ความรู้สึกนึกคิดและเห็นความสวยงามผ่านทางจักษุประสาท ก่อให้เกิดปัจจัยสมมุติต่อจิตใจ และอารมณ์ของมนุษย์ ที่อาจมีความคิดเห็นไปในทางเดียวกันหรือแตกต่างกันก็ได้

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ
ห้องสมุดงานวิจัย
วันที่ 22 พ.ย. 2555
เลขทะเบียน 190756
เลขเรียกหนังสือ.....

จิตรกรรมฝาผนัง (Mural Painting) หรือ จิตรกรรมที่เขียนลงบนฝาผนัง ในความหมายของ น. ณ ปากน้ำ[1] (น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง) และคนอื่นๆ, 2525 : 23) หมายถึง รูปภาพที่สามารถสื่อความหมายให้แก่คนทั่วไปได้ ด้วยการเขียนบนวัสดุที่เห็นง่าย ซึ่งก็คือ บนฝาผนังนั่นเอง ภาพเขียนหรืองานจิตรกรรมโดยเนื้อแท้ก็คือ สื่ออย่างหนึ่งที่ช่วยให้ผู้ชมได้เข้าใจ ได้จดจำในความคิดหรือเรื่องราวที่สังคมประสงค์จะสืบทอด นอกเหนือไป จากคำบอกเล่า เป็นบันทึกความชัดเจนของชนชาติอีกอย่างหนึ่งควบคู่ไปกับการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เพราะการสื่อเป็นภาพ ย่อมไม่มีสิ่งกีดกั้นในเรื่องของการรับรู้ ต่างจากการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรที่ต้องผ่านความรู้ทางตัวหนังสือเป็นด่านอีกทอดหนึ่ง (บุญมี พิบูลย์สมบัติ, บรรณาธิการ, 2543 : 7)

สมชาติ มณีโชติ (2529 : 1) ให้ความเห็นเพิ่มเติมว่า จิตรกรรมของไทย เป็นศิลปะที่แสดงความงามจากเรื่องราว รูปทรง สี ปริมาตร และการจัดองค์ประกอบ เป็นภาพที่สะท้อนชีวิตจิตใจ ความรู้สึกนึกคิด ขนบธรรมเนียมประเพณีสังคมและสิ่งแวดล้อม แสดงให้เห็นวัฒนธรรมอันดีงามของชาติ มีคุณค่าทางศิลปะและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าเรื่องเกี่ยวกับศาสนา ประวัติศาสตร์ โบราณคดี ชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมการแต่งกาย ตลอดจนการละเล่นพื้นเมืองต่างๆ ของแต่ละยุคสมัย กอปรกับมีจิตใจผูกพันอยู่กับพุทธศาสนา จึงมักนิยมจ้างช่างเขียนให้เขียนไว้ตามผนังอาคารทางพุทธศาสนา เช่น พระอุโบสถ พระวิหาร ศาลาการเปรียญ ในคูหาขององค์ปรางค์ รวมทั้งอาคารต่างๆ ที่สร้างขึ้นเนื่องในพุทธศาสนา และเรียกจิตรกรรมเหล่านั้นว่า **"จิตรกรรมฝาผนัง" (Mural Painting)** ภาพดังกล่าวจึงมีขนาดใหญ่และต้องใช้เทคนิคให้ภาพคงอยู่ได้ยาวนาน ทนทานกับอาคารทางสถาปัตยกรรม ซึ่งถือเป็นข้อมูลหรือหลักฐานชั้นต้นอีกประเภทหนึ่งที่ใช้เป็นประโยชน์ในการศึกษาเรื่องราวของวิถีชีวิตในอดีตได้

จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย

เหตุผลการจัดทำจิตรกรรมฝาผนัง

การเขียนภาพจิตรกรรมในทุกยุคสมัย ทั้งผู้ประสงค์ให้เขียนภาพและผู้เขียนภาพต่างมีเหตุผลการจัดทำจิตรกรรมฝาผนังที่คล้ายคลึงกัน สรุปได้ดังนี้

---

[1] น. ณ ปากน้ำ เป็นนามแฝงของ ประยูร อุลุชาฎะ ทำงานศิลปะหลายแบบ ในด้านเทคนิคเขียนได้ทั้งสีชอล์ก สีฝุ่น สีน้ำมัน และสีน้ำ นอกจากผลงานวาดภาพประเทต่างๆ แล้ว ยังสร้างผลงานวรรณกรรมอีกมากโดยใช้นามแฝง "พลูหลวง" และอื่นๆ ท่านถึงแก่กรรมด้วยโรคหัวใจวาย เมื่อวันที่ 29 ธันวาคม 2543 สิริรวมอายุได้ 72 ปี

1. เกิดจากความเชื่อว่า จิตรกรรมฝาผนัง สามารถทำหน้าที่เป็นสื่อหรือเครื่องกระตุ้นให้เกิดพละกำลังกล้าแข็งแก่ผู้ปฏิบัติธรรม สามารถส่งผลดลบันดาลให้ผู้ปฏิบัติธรรมมีโอกาสบรรลุมรรคผลประสบความสำเร็จสมมโนรถ ช่วยโน้มน้าวจิตใจผู้ที่ย่อหย่อนในธรรม ให้เกิดจิตศรัทธา ทำให้มีไตรทวารที่อ่อนโยนและระลึกถึงการประกอบกุศลได้ จิตรกรทั้งหลายที่มีศรัทธามั่นคงอยู่ในพระพุทธศาสนา จึงอุทิศทั้งกำลังกายกำลังใจ ฝากฝีมือของตนไว้อย่างทุ่มเท บรรจงสร้างศิลปะอย่างวิจิตรงดงามถวายไว้เพื่อให้ยืนยงเคียงคู่กับอายุของพระพุทธศาสนา (ฉวีงาม มาเจริญ, 2521 : 46-47) เฉพาะอย่างยิ่งช่างเขียนในอดีตที่แสดงศรัทธาอย่างแรงกล้าเพื่อสร้างศิลปะรับใช้พุทธศาสนา ภาพจึงมีความละมุนละไมและเป็นทิพย์ เป็นความรู้สึก ความเชื่อ ความศรัทธาในความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ อันเป็นรหัสวิสัย (Mysticism) ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษของคนไทย (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2546 ข : 177)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายเกี่ยวกับความประสงค์ของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ด้วยประสงค์ให้คนเกิดมีความเลื่อมใสในพระศาสนานั้น (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา, 2506 : 20) ความว่า

> *"...การเขียนฝาผนังวัดและวังดูมีหลักฐานโบราณต่างกัน การเขียนภายในวัดเพื่อจะจูงใจให้คนมีความเลื่อมใสพระพุทธศาสนาเป็นอันดับแรก ..."*

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง จึงเป็นเครื่องกระตุ้นที่ส่งผลต่อความรู้สึกที่จะก่อให้ผู้ศรัทธาเกิดความสำรวมและเป็นที่ตั้งแห่งจิตอันเป็นสมาธิ ประสงค์ปลีกตนไปจากโลกแห่งความเป็นจริงที่สับสนวุ่นวายภายนอก ภาพจิตรกรรมถือเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดความสงบทางจิตใจ ภาพที่สร้างขึ้นตามอุดมคตินั้น จึงแสดงเรื่องราวทางพุทธศาสนา พุทธประวัติ นิทานชาดก ทั้งนี้เพื่อจะน้อมนำชักจูงให้เลื่อมใสในศาสนาอยู่แล้ว ให้ซาบซึ้งในรสพระธรรมคำสอนขององค์พระศาสดายิ่งขึ้น เพราะเมื่อฟังพระธรรมเทศนาแล้วได้ชมภาพจิตรกรรมเหล่านี้ ก็ยิ่งทำให้คำสั่งสอนเกี่ยวกับเรื่องราวทางพุทธศาสนาติดตามและประทับใจ มีความเลื่อมใสมากยิ่งขึ้น

2. เกิดจากเจตนาของผู้สร้างที่ปรารถนาจะให้ศาสนสถานซึ่งได้สถาปนาขึ้นแล้วนั้น บริบูรณ์ไปด้วยศิลปกรรม เพราะศิลปกรรมเป็นเครื่องมือสำคัญที่สามารถชักจูงจิตใจของผู้คนให้เกิดความศรัทธา เกิดความหวัง เมื่อสร้างศาสนสถานขึ้นโดยเน้นตั้งแต่ตัวอาคารสถาปัตยกรรมที่ประดับตกแต่งส่วนภายในและภายนอกให้เกิดความสวยและสง่า

งามยิ่ง การมีจิตรกรรมประดับให้ล้อมตัวอาคารทั้งภายนอกและภายในล้วนเป็นองค์ประกอบที่ทำให้อาคารสถาปัตยกรรมกรรมนั้นมีความสมบูรณ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงสนับสนุนว่า การเขียนฝาผนังในโบสถ์ในวิหาร เป็นเจตนาหนึ่งของผู้สร้างวัด วัดโบราณ ทั้งวัดหลวงหรือวัดราษฎร์ จึงมักมีภาพเขียนประดับไว้ตามผนัง พื้นที่บริเวณใดที่เห็นว่าสามารถเขียนภาพได้เป็นต้องเขียน ฉะนั้นภาพเขียนที่เกิดขึ้นในวัด จึงเป็นเจตนาจากจิตบริสุทธิ์ของผู้สร้างที่ประสงค์ให้วัดบริบูรณ์ด้วยศิลปกรรมที่สวยงามและสง่า ภูมิฐาน

3. ผู้สร้างภาพและผู้เขียนภาพประสงค์จะเอาฝาผนังเป็นธรรมถึก คำว่า ธรรมถึก หมายถึง สถานที่แสดงธรรม และจากความเชื่อที่ว่า จิตรกรรม ก็คือ "จิตรภาษา" ภาพจิตรกรรม เป็นสื่อชนิดหนึ่งคล้ายภาษาที่คนทั้งหลายสามารถเข้าใจได้ โดยไม่ต้องศึกษาหรือมีประสบการณ์มาก่อนก็รู้เรื่อง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทรงปรารภไว้ว่า

> *"เขียนให้ประกอบด้วยธรรมที่เป็นแก่นสาร หรือเป็นคำอุปมาในทางธรรมหรือเขียนไว้ให้พร้อมบริบูรณ์ด้วยเป็นตำรา หรือเขียนไว้เป็นที่เกิดสังเวชสลดใจ เช่น จะเขียนรูปต้นไม้ใหญ่มีโคมไฟลุกอยู่ภายใน และเขียนรูปอสุราให้เกิดธรรมสังเวชเช่นนี้ ได้ประโยชน์ในทางธรรม แต่รูปเขียนนั้นไม่ใคร่งาม"*

คำปรารภข้างต้น ถือเป็นเหตุผลสำคัญให้เห็นว่า การที่คนในอดีตเขียนภาพนั้นมีมูลมาจากประสงค์ให้รูปเขียนนั้นเป็นธรรมถึก บอกเล่าเรื่องธรรมะต่างๆ เช่น ขรัวอินโข่ง[2] เขียนภาพปริศนาธรรม ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เขียนไว้ที่พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร เป็นรูปคนฝรั่งขับรถม้า ภาพนั้นมาจากธรรมบทหรือคำสวดที่เรามักคุ้นหูกัน และสวดกันเป็นข้อความว่า "สัตถา เทวมนุสสานัง พุทโธภควาติ" หรือ "สัปปุรสธรรม สาวัตถี สัตถา เทวมนุสสานัง" ซึ่งแปลว่า พระพุทธเจ้านั้นทรงเป็นนายม้าที่สามารถฝึกอาชาไนย ซึ่งเปรียบเสมือนม้าป่านี้ให้เป็นระเบียบเรียบงามได้ด้วยวินัยของพระองค์ ก็เขียนรูปคนขี่ม้าซึ่งสามารถขับม้าจำนวนหลายๆ ตัว ให้เทียมรถและรถวิ่งไปเรียบๆ ได้

---

[2] จิตรกรเอกในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นศิลปินในสมณเพศ อยู่ที่วัดราชบูรณะ (วัดเลียบ) กรุงเทพฯ เดิมชื่อ "อิน" ชาวบ้านบางจาน จังหวัดเพชรบุรี

4. ผู้สร้างภาพและผู้เขียนภาพ ประสงค์ให้ภายในของสถานที่แห่งนั้น เกิดความงดงาม เป็นที่เจริญตาเจริญใจแก่ผู้พบเห็น หากปล่อยให้เป็นฝาผนังเปล่าๆ เมื่อฝุ่นละอองมาจับ น้ำที่รั่วจากหลังคาหยดตามผนัง ทำให้ฝาผนังเกิดความไม่งาม ฝาผนังเป็นสีกระดำกระด่าง ไม่เป็นที่เจริญศรัทธาแก่ผู้คน จึงต้องมีการเขียนภาพ เพื่อให้ผงสีนั้นกลบฝุ่นละอองและคราบต่างๆ ที่อาจเกิดบนฝาผนัง ทั้งเกิดประโยชน์เป็นความงามที่สร้างความเจริญขึ้นได้ในทัศนะของคน

5. เหตุผลทางบุญกิริยา คนทั้งหลายแต่ก่อนเมื่อจะสร้างวัด มิได้แค่คิดสร้างให้เสร็จๆ ไป แต่ประสงค์ให้มีของดีของงามประดับไว้ด้วย เกิดเป็นรูปภาพที่เขียนตามฝาผนัง

6. ผู้สร้างภาพและผู้เขียนภาพ ประสงค์ให้จิตรกรรมฝาผนังเป็นเสมือนแหล่งข้อมูลแบบสหวิทยาการ ใช้จิตรกรรมไทยเป็นเสมือนตำราหรือขุมความรู้ขนาดใหญ่ จารึกด้วยรูปแบบและเรื่องราวอันเป็นความรู้ ส่องให้เห็นถึงความเป็นมาทางประวัติศาสตร์โบราณคดี ลัทธิศาสนาและจารีตประเพณีอันมีมาแต่โบราณได้อย่างดี

คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2542 : 22) เห็นว่า จิตรกรรมฝาผนังในสมัยสุโขทัยและสมัยอยุธยาตอนต้น เกิดขึ้นเพื่อสร้างเป็นพุทธบูชาและเชิดชูเกียรติคุณของพระบรมศาสดาพระศากยมุณี โดยเขียนไว้ในสถานที่ลี้ลับเฉพาะ ด้วยไม่มีความประสงค์จะให้คนทั่วไปได้ชม เช่น การเขียนภาพไว้ในกรุปรางค์ สถานที่ที่ประชาชนทั่วไปเข้าไปไม่ได้ เมื่อเกิดการพังทลายหรือมีเหตุที่ทำให้ต้องเข้าไปตรวจสอบบริเวณดังกล่าว จึงพบว่าภายในกรุนั้นๆ มีจิตรกรรมฝาผนังปรากฏอยู่ ส่วนรูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนับแต่สมัยอยุธยาตอนกลางสืบมาถึงปัจจุบัน ได้เปลี่ยนความคิด เห็นควรให้ฝากผลงานจิตรกรรมฝาผนังไว้บริเวณฝาผนังและอาคารที่ประชาชนทั่วไปเห็นได้สะดวก เช่น พระอุโบสถ พระวิหาร สถานที่ที่ประชาชนสามารถเข้ามากราบไหว้บูชาพระพุทธรูป ฟังธรรมได้

นอกจากนี้ กาลเวลาที่ล่วงเลยผันผ่านยาวนาน ส่งผลให้จิตรกรรมฝาผนังเกิดคุณค่าอีกหลากหลาย ดังนี้

1. ใช้เป็นเครื่องมือในการเผยแพร่พุทธศาสนาไปสู่ประชาชน ซึ่งโดยทั่วไปแล้วประชาชนหรือชาวบ้านส่วนใหญ่อ่านหนังสือไม่ออก

2. ก่อให้เกิดแง่คิดและความรู้สึกสร้างสรรค์ที่งดงามแก่จิตใจประชาชน ก่อให้เกิดความละเอียดอ่อนทางมโนธรรม ปัญญา และความลึกซึ้งของปรัชญา จะเป็นทางนำไปสู่ความเจริญของจิตใจ คุณธรรม และจริยศึกษาที่ดีที่สุด

3. มีส่วนสนับสนุน สร้างความงดงามแก่สถาปัตยกรรม เพิ่มบรรยากาศความศักดิ์สิทธิ์น่าเลื่อมใสแก่ภายในโบสถ์ วิหาร และองค์พระประธาน

4. เพิ่มมูลค่าเพิ่มให้กับโบสถ์ วิหาร องค์พระประธาน และอื่นๆ ให้เกิดความภูมิฐาน สง่างาม เป็นคุณค่าสำหรับนักการศึกษาและนักวิจัยใช้เป็นเครื่องมือเรียนรู้เรื่องราวในอดีตของหลากหลายสาขาวิชา เช่น ศิลปกรรม วรรณกรรม ประวัติศาสตร์ มนุษยศาสตร์ แพทย์ศาสตร์ รัฐศาสตร์ วัฒนธรรม สังคมและสิ่งแวดล้อม ความรู้ในด้านต่างๆ เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ แสดงภาพชีวิตคนไทยทั้งราชสำนักและในหมู่คนธรรมดา

5. จิตรกรรมฝาผนัง ถือเป็นมรดกที่ทรงคุณค่าสูงยิ่ง เป็นประโยชน์สูงยิ่งต่อมวลมนุษย์ชาติ เพราะหากพินิจพิจารณาให้ถ่องแท้แล้ว ภาพเขียนเหล่านั้นมิได้นำเสนอเฉพาะองค์ความรู้ด้านขนบประเพณี ประวัติศาสตร์ เท่านั้น แต่มีความเป็นศิลปะอยู่ครบทุกองค์ประกอบ ดังนั้น ผลงานที่ฝากไว้ ณ จิตรกรรมฝาผนัง จึงสามารถศึกษาต่อยอดสู่การพัฒนา ทั้งด้านสังคม เศรษฐกิจ การศึกษา อุตสาหกรรม การเมืองและการปกครอง

ปรัชญาและแนวคิดในการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง

ผลงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่ปรากฏให้เห็นตั้งแต่สมัยทวารวดี จนถึงสมัยสุโขทัย ทำให้สันติ เล็กสุขุม (2549 : 99-100) เชื่อว่า เหตุจากผู้คนมีความเชื่อเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด จึงมีจิตอยากสร้างบุญกุศลโดยการสร้างถาวรวัตถุเพื่อให้เป็นศาสนสถาน เป็นที่พึ่งพาของบุตรหลาน ศิลปวัตถุที่สร้างจึงมีหลายแบบตามแนวคิดหรือความเชื่อ เช่น เจดีย์ พระพุทธรูป ศาสนคารแบบอื่นๆ ศิลปกรรมวัตถุธรรมดังกล่าวยังไปสอดคล้องกับคำอธิษฐานประกอบการสร้างบุญกุศล ที่มีปรากฏในศิลาจารึกสมัยสุโขทัยหลายหลักที่จารึกไว้ ความว่า เพื่อให้มีโอกาสได้เกิดใหม่ในสมัยของพระพุทธเจ้าในอนาคต คือ ในยุคของพระศรีอาริย์ ยุคที่ผู้คนมีความสุขอย่างถ้วนหน้า

ความศรัทธาความเชื่อดังกล่าวมา ถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรม ภาพวาด เกี่ยวกับอดีตของพระพุทธเจ้า พุทธประวัติ ชาดก และไตรภูมิ ในส่วนที่ว่าด้วยเรื่องอดีตของพระพุทธเจ้า ระบุไว้ในคัมภีร์พุทธวงศ์ กล่าวถึง พระอดีตของพระพุทธเจ้าพระองค์แรกพระนามว่า ตัณหังกโร เรียงลำดับเวลาลงมาจนถึงพระอดีตพระพุทธเจ้าองค์ที่ 27 จวบจนถึงสมัยพระพุทธเจ้าศากยโคดม ในลำดับองค์ที่ 28 พระพุทธเจ้าทั้ง 28 พระองค์นั้นมี

กล่าวไว้ในคัมภีร์ด้วยว่า พระพุทธเจ้าศากยโคดมครั้งที่ยังทรงฐานะเป็นพระโพธิสัตว์ ในอดีตชาตินั้น ได้ทรงตั้งความมุ่งมั่นที่จะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต จึงทรงมุมานะศึกษาบำเพ็ญเพียรอย่างประเสริฐยิ่ง บัดนี้พระองค์ได้บรรลุธรรมกลับคืนไปแล้วกว่า สองพันห้าร้อยปี พระองค์ยังอยู่ในความคิดความศรัทธาของผู้คนอย่างไม่เสื่อมคลาย ขณะเดียวกัน ก็มีความหวังตามที่ระบุไว้ในคัมภีร์วงศ์ รอคอยพบพระศรีอาริย์ พระพุทธเจ้าที่จะมาประสูติใหม่ในอนาคต

ช่างเขียนในสมัยสุโขทัย มีแนวคิดเขียนภาพวาดภาพตามแบบอย่างของตนเอง โดยได้แรงบันดาลใจจากจิตรกรรมชาวพม่าสมัยพุกาม จะเห็นว่า การวางภาพพระอดีตพระพุทธเจ้า ทรงประทับนั่งเรียงต่อกันในแถวนอนต่อเนื่องกันลงมาเป็นหลายแถว จัดเรียงจากส่วนล่างขึ้นไปหาส่วนบนของผนัง ระหว่างองค์พระพุทธเจ้าแต่ละช่วง คั่นด้วยภาพบรรดาบุคคลชั้นสูง หนึ่งในนั้นอาจเป็นพระโพธิสัตว์ในพระชาติอดีตของพระพุทธเจ้าศากยโคดม จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระอดีตพุทธเจ้าแบบโบราณที่ยังเหลือให้ศึกษาได้เล็กน้อย มีอยู่ที่ผนังคูหาเจดีย์ประจำทิศตะวันตกของเจดีย์ประธานวัดเจดีย์เจ็ดแถว เมืองศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย สถานที่อื่นๆ คงเหลือเพียงเค้าโครงของภาพพระอดีตพระพุทธเจ้า เห็นเพียงภาพรางๆ เรียงอยู่ในแถวนอน มีอยู่ที่ผนังคูหาเจดีย์ เจดีย์วัดใหญ่นอกเมืองศรีสัชนาลัยไปทางตะวันตกเฉียงใต้ รวมทั้งที่ผนังภายในช่องทางเดินด้านในผนังมณฑปวัดศรีชุมสุโขทัย แต่ปัจจุบันลบเลือนจนไม่เห็นภาพของเดิมแล้ว

แนวคิดดังกล่าวสืบทอดมาจนถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น พบได้ในกรุต่างๆ เช่น จิตรกรรมฝาผนังในคูหาปรางค์ประธานวัดมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี (อายุราวพุทธศตวรรษที่ 19) จิตรกรรมฝาผนังในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (อายุราวปลายพุทธศตวรรษที่ 20) จิตรกรรมฝาผนังในคูหาเจดีย์ด้านทิศเหนือของพระวิหารหลวงวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (อายุราวพุทธศตวรรษที่ 21) จิตรกรรมฝาผนังบนผนังมุขปรางค์ประธานวัดพระราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (อายุราวพุทธศตวรรษที่ 22) ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลางจนถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย มีภาพจิตรกรรมฝาผนังปรากฏในพระอุโบสถและวิหารแล้วภาพจิตรกรรมฝาผนัง ได้มีเรื่องราวมากขึ้น โดยเฉพาะวรรณคดีไตรภูมิที่สะท้อนโลกทัศน์ของชาวพุทธเรื่องสันติภาพของโลก และแตกต่างๆ ซึ่งเป็นเรื่องคุณธรรม โดยเฉพาะทศบารมีเป็นเรื่องของเราทุกคนเพราะเป็นคุณธรรมพื้นฐานของความเป็นมนุษย์ที่ดี อันจะเป็นประโยชน์สุขให้กับตนเองผู้อื่น (อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย, 2545 ก : 20)

เรื่องราวที่นิยมเขียนในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา มีความสัมพันธ์กับการจัดลักษณะขององค์ประกอบภาพ ช่างเขียนภาพจากเรื่องราวที่ปรากฏในหนังสือคัมภีร์หรือวรรณกรรมทางศาสนา การออกแบบองค์ประกอบภาพย่อมขึ้นอยู่กับเนื้อหาตามเรื่องราวที่ปรากฏในหนังสือ ไม่ว่าเป็นพุทธวงศ์ พุทธประวัติชาดก หรือไตรภูมิ อาจได้รับการเปลี่ยนแปลงบ้างตามรายละเอียด เพราะการสืบทอดกันเป็นระยะเวลายาวนาน แต่หลักใหญ่ คือเรื่องราวที่เป็นพุทธบารมี โดยแฝงคติธรรมคำสั่งสอนในพุทธศาสนา แต่ละเรื่องที่ใช้เป็นหัวข้อในการเขียนภาพแตกต่างตามความนิยมของยุคสมัย ซึ่งแบ่งได้ 3 กลุ่ม (สนสีมาตรัง, 2522 : บทนำ)

แนวความคิดในจิตรกรรมฝาผนังช่างสมัยรัตนโกสินทร์ ศาสนาและปรัชญาเป็นวิชาการที่มีหลักแยกกัน คือ ศาสนาอาศัยศรัทธาและแรงบันดาลใจ ไม่อาศัยเหตุผล ไม่อาศัยการพิสูจน์ ศาสนาเป็นที่ยึดเหนี่ยวและศาสนากล่าวถึงอำนาจบางประการที่อยู่เหนืออำนาจของสามัญมนุษย์ ส่วนปรัชญาเป็นเรื่องของเหตุผล อาศัยเหตุการณ์และประสบการณ์ทุกระดับมาวินิจฉัย ปรัชญาทำให้คนตื่นตัวด้านความคิด (ประทีป ชุมพล, 2535 : 86-90)

พุทธศาสนาเป็นศาสนาแห่งความรู้ เป็นศาสนาที่เกิดจากการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า และธรรมะที่ตรัสรู้นั้นเป็นสัจธรรม อันได้แก่อริยสัจ ซึ่งเป็นความจริงและได้ทรงสั่งสอนให้ประชาชนได้รู้ความจริง รู้จักกฎแห่งสภาวธรรมทั้งปวง เช่นทรงสั่งสอนให้รู้ว่า ทำดีต้องได้ดี ทำชั่วต้องได้ชั่ว ทำบุญต้องได้บุญ ทำบาปต้องได้บาป สอนให้รู้ว่า เมื่อคนยังมีกิเลสและวิบากกรรมอยู่ก็ต้องได้รับทุกข์ ต้องเวียนว่ายตายเกิดอยู่ในสังสารวัฏตลอดไป ทั้งยังทรงสอนให้รู้ว่าคนเราจะปลดเปลื้องตนให้รอดพ้นจากกองทุกข์ได้แม้ในชีวิตนี้ด้วยความพยายามของตนเอง โดยไม่ทำเป็นต้องบนบานศาลกล่าว อ้อนวอนบูชายัญต้องทรมานตนเองหรือต้องล้างบาป และไม่มีเทพเจ้า คอยช่วยเหลือด้วยบุญญาอภินิหาร

ปรัชญาคำสอนที่แท้จริงของพุทธศาสนามีจุดเพ่งเล็งรวมลงที่ ปลดเปลื้องมนุษย์จากเครื่องพันธนาการทั้งปวง ทั้งทางกายและใจ ไม่มีการเผยแพร่ชักชวนด้วยเล่ห์เหลี่ยมด้วยการนำนรกเข้ามาขู่ นำสวรรค์เข้ามาล่อ ใครจะเชื่อหรือไม่อยู่ที่ใจของตนเอง ซึ่งต้องตริตรองให้เห็นจริงตามเหตุผลในตนเอง

บางครั้งปรัชญาคำสอนของพุทธศาสนาจึงเปลี่ยนและเบี่ยงเบนไปจากเดิม ซึ่งอาจอยู่ที่การตีความของผู้สอน ผู้บอกกล่าว เมื่อวิเคราะห์จากเนื้อหาในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์ พิจารณาจากเรื่องที่เด่นและมีอิทธิพลต่อสังคมไทย เช่น พุทธประวัติ

ไตรภูมิกถา ชาดก เป็นต้น โดยเฉพาะทศชาติ และมหาชาติ พระมาลัย ล้วนแต่แสดงให้เห็นปรัชญาและแนวคิดพุทธศาสนาแบบชาวบ้านอย่างชัดเจน

พระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้ามีคุณลักษณะพิเศษ โดยเฉพาะคำสอนมีลักษณะเป็นวิทยาศาสตร์แสดงความจริงที่มีอยู่ตามธรรมชาติ เป็นคำสอนที่ชี้นำปฏิบัติตามคำสอนด้วยความรู้ ความเข้าใจอย่างมีเหตุผล ด้วยสติปัญญาและความสามารถของตน มิใช่ประพฤติปฏิบัติเพราะกลัวการลงโทษหรือหวังเอาใจ หวังผลตอบแทน

ปรัชญาที่เกี่ยวกับคำสอนมีอยู่สามขั้นตอน คือ เพื่อปฏิบัติตนให้มีมารยาทดี มีศีลธรรมให้สมกับความเป็นคนในโลกอย่ากลางเพื่อประพฤติให้ดีงาม สำหรับเป็นทางสุคติในภพหน้าและอย่างสูงเพื่อฟอกจิตของตนให้บริสุทธิ์ ถึงซึ่งความดับหรือความหลุดพ้นจากกิเลสและกองทุกข์อย่างสิ้นเชิง คือ ได้บรรลุซึ่งพระนิพพาน ส่วนองค์ธรรมในพุทธศาสนามี 2 ลักษณะคือ โลกุตตรธรรม คือ การสอนให้เห็นถึงต้นเหตุแห่งทุกข์ และบอกให้เห็นถึงทางดับทุกข์ ซึ่งเหตุแห่งทุกข์คือ อริยสัจ ได้แก่ ทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค วัตถุประสงค์แห่งการปฏิบัติธรรมชั้นนี้ คือ เป็นเรื่องของการดับทุกข์ ไปสู่นิพพานในที่สุด เพราะคำสอนในพุทธศาสนา ถือว่าไม่มีอะไรเป็นของเรา การเกิดเป็นทุกข์ ถ้าเราไม่มี ทุกข์ก็เกิดไม่ได้ ฉะนั้นต้องกระทำที่ถูกที่ชอบคือการดับทุกข์ อีกลักษณะหนึ่งคือ โลกียธรรม คือ การสอนให้ทำใจบริสุทธิ์ ยึดมั่นในศีลธรรมคือศีล 5 อันได้แก่ ไม่ฆ่าสัตว์ ไม่ลักทรัพย์ ไม่ผิดลูกเมียของผู้อื่น ไม่กล่าวคำเท็จและไม่ดื่มสิ่งมึนเมา พร้อมทั้งยึดมั่นในธรรม 5 ได้แก่ มีเมตตา มีอาชีพสุจริต พึงพอใจในสามีภรรยาของตัวเอง อยู่ในสัจจะ และตั้งอยู่ในสติ จะเป็นได้ว่า โลกียธรรมเป็นศีลธรรมของฆราวาส คือ การกระทำความดี ละเว้นจากความชั่ว ทำใจให้บริสุทธิ์ และการกระทำต่างๆ ย่อมเกิดผล คือ ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว

พุทธศาสนาในสังคมไทยมุ่งสอนในโลกียธรรมมากว่า และเห็นได้ชัดจากภาพเขียนในจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ที่ได้แสดงเรื่องโลกียธรรมอย่างชัดเจน อันเป็นศีลธรรมของฆราวาส คือ มุ่งสอนให้อยู่ในสังคมอยู่อย่างมีสันติสุข ซึ่งช่างได้สะท้อนความคิดในภาพจิตรกรรมฝาผนังในด้านปรัชญาและแนวความคิดอย่างชัดเจน

ประเภทของงานจิตรกรรมฝาผนัง

ผลงานจิตรกรรมฝาผนัง แบ่งได้ดังนี้

1. แบ่งตามรูปแบบการเขียน

จัดแบ่งได้ 3 ชนิด ได้แก่ ชนิดลายเส้น (Line) สีเอกรงค์ (Monochrome) และสีพหุรงค์ (Polychrome)

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

1.1 ลายเส้น (Line)

เป็นจิตรกรรมฝาผนังที่ใช้สีเพียงสีเดียว เขียน วาดระบายสี เป็นรูปภาพ โดยใช้พู่กันจุ่มหมึกหรือสี วาดเป็นเส้น เป็นรูปร่าง รูปภาพ จิตรกรรมประเภทลายเส้นที่เขียนลงบนผนัง ในสมัยปัจจุบันไม่เป็นที่นิยม (ประทีป ชุมพล, 2535 : 56) สำหรับผลงานจิตรกรรมประเภทลายเส้นสมัยโบราณ พบที่ผนังคอสองศาลาราย วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นภาพตำราหมอนวด ภาพแสดงไตรภูมิพระร่วง ที่ฝาผนังหุ้มกลองพระอุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี อีกลักษณะหนึ่งที่พบในสมัยสุโขทัย คือ การปิดทองคำเปลวและตัดเส้นเป็นรูปภาพ และการแกะสลักบนแผ่นหินเป็นรูปต่างๆ แล้วลงหมึกตามร่องลายเส้นทำให้เห็นเด่นชัด

1.2 สีเอกรงค์ (Monochrome)

เป็นจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนภาพ ระบายสี โดยใช้สีเพียงสีเดียว หรือหลายสีในภาพเดียวกัน แต่ไม่มีการผสมสีระหว่างกัน เช่น จิตรกรรมฝาผนังในถ้ำศิลป์ จังหวัดยะลา วาดขึ้นในสมัยศรีวิชัย มีวรรณะสีส่วนใหญ่เป็นสีดินแดง ดินเหลือง ขาว และดำ (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528 : 4) จิตรกรรฝาผนังในกรุปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา วาดขึ้นในสมัยอยุธยา มีวรรณะสีส่วนใหญ่เป็นสีดินแดงเป็นพื้น ตัดเส้นด้วยสีขาวและดำ ใช้ทองคำเปลวติดแทนสีเหลือง (พิริยะ ไกรฤกษ์, 2545 : 223) ส่วนใหญ่สมัยอยุธยาตอนต้นถึงตอนกลางนิยมใช้สีเอกรงค์ เพราะสีธรรมชาติที่มี คือ ฝุ่น (สีขาว) เขม่า (เขม่าจากก้นหม้อ) ดินแดง (ดินสีแดงเอามาบดและกรอง) ดินเหลือง (ดินชนิดที่มีสีเหลืองเอามาบดและกรอง) ต่อมามีสีชาดเพิ่มอีกสี (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528 : 5)

1.3 สีพหุรงค์ (Polyhrome)

เป็นจิตรกรรมฝาผนังที่เกิดจากการเขียนภาพที่ใช้สีหลากหลายมากขึ้น มีสีจากต่างประเทศทั้งแถบตะวันตกและแถบตะวันออกเข้ามาผสมผสาน มีการทดลองผสมสีระหว่างกันให้ได้สีใหม่ๆ มากขึ้น และเป็นแบบที่นิยมใช้กันในปัจจุบัน อันเกิดจากความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ และเป็นงานท้าทายในการคิดค้นความรู้ใหม่ๆ เกี่ยวกับสีและการผสมสี ผนวกรวมกับการใช้ศิลปะฝีมือสกุลช่าง

2. แบ่งตามยุคสมัย

2.1 สมัยสุโขทัย

มีผลงานหลงเหลือน้อยมาก ภาพอยู่ในสภาพชำรุดและสีรางเลือน เป็นผลงานที่ต้องฝากไว้ให้นักวิชาการผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะสนใจเข้ามาศึกษาค้นคว้าอย่าง

รีบด่วน เนื้อหาสาระที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง ได้แก่ พระอดีตพุทธ พุทธประวัติ ชาดก ผู้วิจัยคิดว่าไม่ต่างไปจากสมัยอยุธยา มีความสืบเนื่องต่อกันพบได้เฉพาะภาพที่วาดเก็บไว้ในคูหาพระปรางค์ต่างๆ จึงคาดคะเนได้เพียงว่า เป็นผลงานระบายสีเรียบ ตัดเส้นเป็นขอบเขต ซึ่งเป็นรายละเอียดของภาพในขั้นสุดท้าย ใช้สีจำนวนน้อย ลักษณะสีเดียวเอกรงค์ (Monochrome) สีแดงหรือสีดินแดงเป็นหลัก สีขาวเป็นพื้น สีเหลืองอาจมีใช้อยู่บ้าง การตัดเส้นใช้สีดินแดงหรือดำ (สันติ เล็กสุขุม, 2540 : 18, 90-91)

2.2 สมัยกรุงศรีอยุธยา

แบ่งได้ดังนี้

2.2.1 จิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 1 ราวพุทธศักราช 1893 ถึงรัชกาลสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) ราวพุทธศักราช 1967

นิยมเขียนจิตรกรรมในองค์พระปรางค์ ใช้สีแท้ คือ สีดำ สีขาว สีแดง สีดินแดงและดินสีเหลือง เป็นการใช้สีแบบเอกรงค์ ใช้สีในโทนเดียวกัน ลักษณะสีอ่อน สีสว่าง และกลมกลืนกันอย่างงดงาม จิตรกรรมในพระปรางค์วัดราชบูรณะมีโครงสีเสน (color scheme) เป็นสีเสน (vermilion) ใช้น้ำหนักอ่อนแก่ของสีดำและสีทองช่วยเน้นให้ภาพเด่นชัดและใช้สีที่หามาได้ตามธรรมชาติ คือ สีขาวจากฝุ่นสีขาวหรือปูนขาว สีดำจากเขม่าหรือถ่านดินหม้อ สีแดงจากดินแดง สีเหลืองหม่นจากดินเหลือง หรือสีน้ำตาลอ่อน (น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง), 2543 : 14)

2.2.2 จิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 2 ตั้งแต่รัชกาลพระเจ้าปราสาททองพุทธศักราช 2172 - 2199

เริ่มมีการเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่โบสถ์และวิหาร มีการใช้สีดำ สีขาว เจือในสีแท้ซึ่งเดิมก็มีบ้างในจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 1 แต่มีมากขึ้นในกลุ่มนี้ สีแท้ที่เพิ่มได้แก่ สีเขียว สีชมพู สมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลายมีการนำสีเขียว สีคราม ใช้ จึงเป็นการใช้สีแบบพหุรงค์ หลากหลายสีสัน ลักษณะการระบายใช้สีบางอยู่บ้าง การตัดเส้นบนส่วนที่ปิดทองได้แสดงถึงการพัฒนาความสำคัญของส่วนนี้มากขึ้น (เรื่องเดิม, หน้า 14)

2.2.3 จิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 3 ตั้งแต่ปลายรัชกาลพระเจ้าปราสาททองพุทธศักราช 2199 ถึง พระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ พุทธศักราช 2277

เทคนิคด้านจิตรกรรมเพิ่มขึ้น โดยเฉพาะทางด้านการลงพื้น ซึ่งสามารถเขียนสีบางได้อย่างสดใส โดยที่ผิวรองพื้นไม่ดูดสีที่เขียนให้จางลง ดังนั้นจึงพบว่า

จิตรกรรมฝาผนังกลุ่มนี้ใช้สีบางได้อย่างสดใส บางแห่งเหลือรอยฝีแปรงโดยไม่เกลี่ยให้เรียบ จึงเป็นรสชาติอย่างหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนัง

2.3 สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

นิยมระบายสีพื้นหลังเป็นสีทึบ เช่น สีดำ แดง น้ำตาลเข้ม แล้วระบายตัดภาพลงไปบนพื้นหลังด้วยสีอ่อน ส่วนที่เป็นจุดเด่นของภาพมักปิดทอง เช่น เครื่องประดับของชนชั้นสูง ช่อฟ้า หน้าบัน ยอดปราสาท การใช้สีโดยรวมมักเป็นสีวรรณะเย็น (Cool Tone) ที่ประสานกลมกลืนเป็นอย่างดี (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2542 : 24)

3. แบ่งตามภูมิภาค

3.1 จิตรกรรมฝาผนังล้านนา ซึ่งอยู่ในภาคเหนือ มีลักษณะการแสดงออกของเส้นง่ายๆ แต่มีความงาม ซึ่งเป็นลักษณะนิสัยใจคอของชาวล้านนา เรื่องราวที่เขียนอาจแตกต่างจากภาคกลาง แต่จุดประสงค์หลักเพื่อประดับตกแต่งอาคาร สอนศาสนาคุณธรรม ความดี โดยเฉพาะนิทานพื้นบ้านสะท้อนคตินิยมเรื่องคุณธรรม ความดีงาม แสดงให้เห็นถึงการสร้างงานศิลปะด้วยแรงศรัทธาที่จะให้จิตรกรรมเป็นสื่อน้อมนำจิตใจคนไปสู่พระธรรมของพุทธศาสนาและสัจธรรม (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2529 : 199-207, 209-218)

3.2 จิตรกรรมฝาผนังของชาวไทยภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรืออีสาน มีคติการเขียนที่ไม่มีหลักเกณฑ์ตายตัว แต่เป็นไปตามความเหมาะสมของผนังและขนาดของโบสถ์ (สิม) และความพอใจของช่างเขียนเป็นสำคัญ จุดประสงค์ของการเขียนเพื่อการสอนศีลธรรม ธรรมะ และเล่าเรื่องนิทานพื้นบ้านประจำถิ่นไว้ให้คนรุ่นหลังดูเป็นหลักสำคัญ

4. แบ่งตามยุคสมัยของการเขียนภาพ

4.1 สมัยอยุธยา

นิยมเขียนเรื่อง อดีตพุทธ พุทธประวัติ (พระปฐมสมโพธิกถา) ทศชาติชาดก ไตรภูมิพระร่วง ปัจเจกพุทธ (สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ, 2524 : 10 - 31)

4.2 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

นิยมเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ เช่น พุทธประวัติ ทศชาติชาดก อนุพุทธประวัติ เถรีประวัติ อุบาสกและอุบาสิกาประวัติ ปัจเจกพุทธประวัติ นิบาตชาดก เนื้อหาเกี่ยวกับความเชื่อและคำสอนไตรภูมิ พระมาลัยปริศนาธรรม สุภาษิตและคติสอนใจ เนื้อหาเกี่ยวกับพงศาวดารประวัติศาสตร์ พระราชพิธีและประเพณี พงศาวดารประวัติศาสตร์กรุงศรีอยุธยา พงศาวดารประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์ ตำนานพระแก้ว

มรกต พระราชพิธีและขนบประเพณี วรรณกรรมอื่นๆ และนิทานพื้นบ้าน เช่น อิเหนา รามเกียรติ์ สังข์ทอง ไกรทอง จันทรโครพ ศรีธนญชัย สุภาษิตเพลงกล่อมเด็ก มหรสพ กีฬา การละเล่น การละเล่นเฉลิมฉลองคนตรี บันเทิงต่างๆ (สน สีมาตรัง, 2522 : 10 - 18)

จะเห็นได้ว่ามีเรื่องราวต่างๆ มากมายที่ช่างเขียนสามารถรังสรรค์นำมาใช้เขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังได้ เกินกว่าที่พื้นที่ในโบสถ์และวิหารจะรับได้หมด จึงต้องมีการคิดวางแผนและกำหนดว่าแต่ละแห่งจะบรรจุเนื้อหาเรื่องราวอะไรบ้าง และการที่จะเขียนเรื่องใดตอนใดต้องปฏิบัติตามหรือพึงยึดขนบธรรมเนียมประเพณีเป็นที่ตั้งที่สำคัญประการหนึ่ง สิ่งหนึ่งที่นายช่างมักจะสอดแทรกไว้ในจิตรกรรมฝาผนังคือ การสอดแทรกภาพชีวิตความเป็นอยู่ ลักษณะสถาปัตยกรรมสิ่งก่อสร้าง การแต่งกาย งานประเพณี ภาพเหล่านี้เรียกว่า ภาพกาก ซึ่งมีเสน่ห์ น่าสนใจ สำหรับคนช่างสังเกตทั้งยังเป็นการบันทึกประวัติศาสตร์ให้ได้ใช้ศึกษาค้นคว้าอีกด้วย (นายรอบรู้, 2546 : 108)

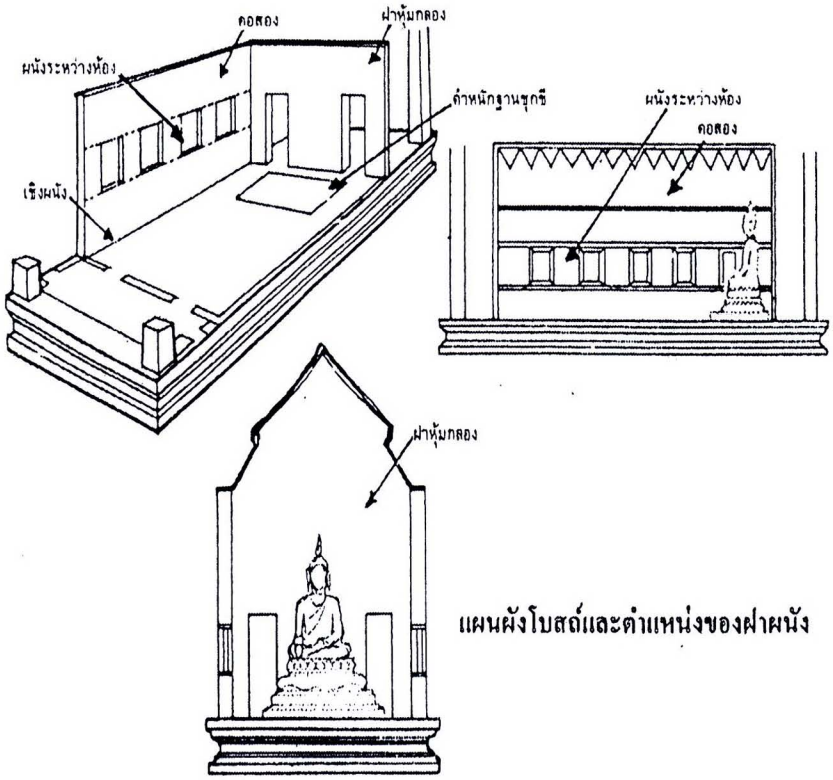
กล่าวได้ว่า ผลงานจิตรกรรมฝาผนังยังเป็นบันทึกประวัติศาสตร์สังคมที่สำคัญยิ่ง เนื่องจากจิตรกรมักจำลองวิถีชีวิตที่ได้พบเห็นในยุคสมัยของตนไว้ในภาพเขียน ทำให้เราสามารถศึกษาสภาพความเป็นอยู่ของคนสมัยนั้นได้ ไม่ว่าจะเป็นสภาพบ้านเรือน ทรวดทรงสถาปัตยกรรม วัสดุที่ใช้ในการก่อสร้าง ข้าวของเครื่องใช้และการประดับตกแต่งสถานที่ การแต่งตัววิธีนุ่งห่ม รวมทั้งลวดลายและชนิดของผ้า การดำรงชีวิตประจำวัน อาบน้ำ ตำข้าว ฯลฯ การประกอบอาชีพ มหรสพและการละเล่นทั้งของเด็กและผู้ใหญ่ การเดินทางชนิดต่างๆ ของเรือ เกวียน รถ การจัดขบวนและการเดินทางบนหลังม้าและหลังช้าง หรือการทำสงคราม อาวุธและพาหนะที่ใช้ นอกจากนั้นยังเห็นภาพผู้คนหลากหลายชาติพันธุ์ พืชและสัตว์ชนิดต่างๆ ทั้งที่มีอยู่จริงและในจินตนาการของช่างเขียนสมัยนั้นด้วย (อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย, 2545 ข : 12)

ภาพเขียนชาวบ้าน เป็นหลักฐานสำคัญ ที่สะท้อนให้เห็นความรู้สึกนึกคิดของช่างแต่ละยุคแต่ละสมัยและแต่ละท้องถิ่น ภาพเขียนเหล่านี้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่บันทึกภาพชีวิต สภาพความเป็นอยู่ สิ่งแวดล้อมของคนในอดีตไว้เป็นรูปธรรมชัดเจนต่างจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่บันทึกไว้เป็นตัวอักษรที่ผู้อ่านต้องใช้จินตนาการประกอบ จึงจะเห็นภาพในอดีต ภาพเขียนชาวบ้านจึงเป็นภาพบันทึกประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมท้องถิ่นผ่านความรู้สึกนึกคิดของช่าง นอกจากนี้ภาพเขียนยังสะท้อนให้เห็นสุนทรียภาพทางทัศนศิลป์ของแต่ละกลุ่มชนแต่ละท้องถิ่นด้วย ภาพเขียนชาวบ้านจึงเป็นงานศิลปกรรมที่เป็นสมบัติล้ำค่าของชุมชนของท้องถิ่นและเป็นสมบัติที่มีคุณค่ายิ่ง (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2546 : 77)

หลักการจัดวางภาพ

การจัดวางภาพจิตรกรรมฝาผนังมีความสัมพันธ์กับตัวอาคาร และพระพุทธรูปประธานในอุโบสถ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่มีผลต่อจิตใจของพุทธศาสนิกชน ในการศึกษาครั้งนี้กล่าวถึงการจัดวางภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วิหาร และศาลาการเปรียญโดยทั่วไป เพราะอาคารดังกล่าวมีความพร้อมมูลในด้านโครงสร้างที่ประกอบขึ้น ประกอบกับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนิยมเขียนในโบสถ์ วิหาร และศาลาการเปรียญ ส่วนสิ่งก่อสร้างอื่นๆ ลดความนิยม จนผู้ว่าจ้างไม่นิยมจ้างช่างให้วาดจึงไม่ค่อยปรากฏว่ามีจิตรกรรมฝาผนังปรากฏอยู่

โบสถ์ และวิหาร ส่วนใหญ่มีผนังทั้ง 4 ด้าน ส่วนศาลาการเปรียญมีทั้งประเภทมีฝาผนังและศาลาการเปรียญโล่ง ไม่มีฝาผนังหุ้ม ผนังภายในของโบสถ์และวิหาร มีชื่อเรียกดังนี้



แผนผังโบสถ์และตำแหน่งของฝาผนัง

ภาพที่ 1 แสดงแผนผังโบสถ์และตำแหน่งของฝาผนัง

ที่มา : สมชาติ มณีโชติ (2529 : 31)

หลักการจัดวางภาพ เกี่ยวข้องกับการจัดตำแหน่งภาพที่แตกต่างกันไปตามประเภทของผนัง การลำดับภาพ

1. การจัดตำแหน่งภาพ

ปกติการสร้างโบสถ์ วิหาร จะหันหน้าประธานไปสู่ทิศตะวันออก ผนังหุ้มกลองด้านหน้าจึงเป็นด้านตะวันออก ผนังด้านหลังพระประธานเป็นด้านตะวันตก ผนังซ้ายมือพระประธานเป็นด้านเหนือ และผนังขวามือพระประธานเป็นด้านใต้ (สมชาติ มณีโชติ, 2529 : 32) ผนังแต่ละด้านมีการจัดตำแหน่งภาพจิตรกรรมฝาผนัง ดังนี้

1.1.1 ผนังหุ้มกลองด้านหน้าพระประธาน เหนือขอบประตูขึ้นไปจดเพดานเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญเป็นรูปพระพุทธเจ้าประทับนั่งเหนือโพธิบัลลังก์ ด้านล่างมีพระแม่ธรณีบีบมวยผม ปล่อยน้ำท่วมพระยามาร ด้านซ้ายของพระพุทธเจ้าเป็นตอนที่พระยามารนำทัพมา ส่วนด้านขวาพวกมารโดนน้ำท่วมจนพ่ายแพ้ไป ทัพมารนี้ช่างเขียนมักจะวาดให้มีชนหลายชาติ หลายภาษา ทั้ง จีน แขก ฝรั่ง สื่อให้เห็นว่าชาวต่างชาติที่นับถือคนละศาสนานั่นเปรียบดั่งพวกมาร มารผจญ มักจะเขียนให้ดูดุดันน่ากลัว รวมทั้งสีสันที่เข้ม แรง (นายรอบรู้ (นามแฝง), 2546 : 166) แม่พระธรณีเป็นพยานได้ว่า พระองค์ทรงบำเพ็ญบารมีมามากพอแล้วทั้งในอดีตชาติและชาติปัจจุบัน เพื่อยืนยันถึงพระบารมีดังกล่าว แม่พระธรณีจึงบีบมวยผม น้ำที่พวยพุ่งออกมาเปรียบได้ดั่งพระบารมีที่พระองค์ทรงเคยบำเพ็ญมา กองทัพพญามารจึงถูกน้ำท่วมตายหมด แม้ในปัจจุบันหลังการทำบุญแล้ว เรามักกรวดน้ำแล้วเทลงพื้นดิน (แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, ม.ร.ว., 2543 : 59) ทั้งนี้เพื่อเรียกให้แม่พระธรณีเป็นพยานในการอุทิศส่วนกุศลให้กับผู้ล่วงลับไปแล้วนั่นเอง

1.1.2 ผนังหุ้มกลองด้านหลังพระประธาน เหนือขอบประตูขึ้นไปจดเพดาน เขียนภาพไตรภูมิ บางแห่งเขียนภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เปิดโลกทั้งสามให้เห็นเป็น โลกสวรรค์ โลกมนุษย์ และบาดาลหรือนรกภูมิ (ปรีชา กาญจนคม และคณะ, 2529 : 49) โดยตอนล่างลงมานิยมเขียนเป็นเรื่องพระมาลัยลงไปโปรดสัตว์ในนรกภูมิ เป็นการอธิบายจักรวาลและภูมิ คือ อรูปภูมิ ซึ่งเป็นที่อยู่ของพรหม มักเขียนเป็นวิมานอยู่ด้านบนสุด รูปภูมิจะอยู่ต่ำลงมา เขียนเป็นยอดเขาพระสุเมรุมีปราสาทที่ประทับของพระอินทร์อยู่บนยอดเขา มีภูเขา 7 ลูก คือ เขาสัตบริภัณฑ์ บนยอดเขามีวิมานลดหลั่นกันลงมา บนอากาศด้านข้างเขียนรูปพระอาทิตย์ พระจันทร์ บริเวณเชิงเขาสองด้านเป็นที่ตั้งของกามภูมิ หรือแดนมนุษย์โลก

1.1.3 ผนังด้านข้างทั้งสองด้านเหนือขอบหน้าต่างขึ้นไปจดเพดาน หรือเรียกว่า บริเวณ "คอสอง" นิยมเขียนภาพเทพชุมนุม มักเขียนเป็นรูปเทวดาหรือเทพนั่งประนมมือหันหน้าเข้าหาพระประธานเรียงเป็นแถว แสดงถึงหมู่เทพที่มาชุมนุมกันฟังธรรมจากพระพุทธเจ้า บางแห่งเขียนเป็นภาพพระพุทธรูปประทับนั่งเรียงเป็นแถวซึ่งหมายถึงอดีตพุทธ (ปรีชา กาญจนาคม และคณะ, 2529 : 49) บางแห่งเขียนเป็นลายดอกไม้ร่วง เป็นแบบม่านก็มี หรือไม่ทำเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับสวรรค์มีท้องฟ้า เมฆและเทวดานางฟ้าต่างๆ ส่วนใหญ่นิยมซ้อนกันขึ้นไป 3 ชั้น

1.1.4 เชิงผนัง คือบริเวณที่นับตั้งแต่ขอบหน้าต่างตอนล่างจดพื้น นิยมเขียนลวดลายไทยต่างๆ บางแห่งเขียนเป็นตอนๆ ต่อเนื่องลงมาจากห้องต่างๆ บริเวณส่วนนี้ยังได้รับการรบกวนจากประชาชน เช่น เดินชน เอนหลังฝาผนัง การเสื่อมเสียจึงเกิดง่าย

การวางตำแหน่งภาพของวัดบางแห่งอาจไม่ตรงตามคติเดิม แต่มีส่วนน้อย เช่น วัดบางขนุน ริมคลองบางขนุน อ.บางกรวย จ.นนทบุรี นำภาพพุทธประวัติตอนเสด็จลงมาจากดาวดึงส์ไว้ด้านหน้าพระประธานสลับกับมารผจญไว้ด้านหลังพระประธาน และวัดประดู่ธรรมธิปัตย์ ย่านบางโพ เขตบางซื่อ (ปราณี กล่ำส้ม, 2546 : 58-59) ผนังโบสถ์ด้านหน้าองค์พระประธานเป็นภาพพระพุทธองค์เสด็จไปเทศนาโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ต่อด้วยภาพเสด็จลงจากดาวดึงส์ ส่วนผนังด้านหลังองค์พระประธาน คือ หลวงพ่อดำ เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในสภาพแวดล้อมด้วยฉัพพรรณรังสีที่เปล่งประกายเป็นวงธรรมจักรสีเหลืองอร่าม เป็นการนำเอาองค์พระประธานเป็นส่วนหนึ่งของภาพจิตรกรรม

1.1.4.1 ผนังระหว่างช่องหน้าต่าง

วาดภาพพุทธประวัติเรียงกันไปจนรอบผนังทั้ง 4 ด้าน เหนือช่องหน้าต่างขึ้นไปแบ่งเป็นแถวๆ วาดภาพเทพชุมนุม เหนือขึ้นไปเป็นภาพฤาษี และนักสิทธิเหาะลอยอยู่ในอากาศ เสมือนมานมัสการพระพุทธเจ้าที่เป็นประธานของพระอุโบสถ หรือพระที่นั่ง การจัดวางภาพลักษณะนี้ปรากฏที่ผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร (เดิมเป็นวังหน้า) วาดเมื่อพุทธศักราช 2338 - 2340

1.1.4.2 ผนังช่องหน้าต่าง

วาดภาพทศชาติชาดก ช่างอาจวาดเรื่องราวที่สำคัญของทศชาติชาดกแต่ละเรื่องเรียงกันไปตามผนังระหว่างช่องหน้าต่างบนผนังทั้ง 4 ด้านของพระอุโบสถ ผนังเหนือช่องหน้าต่างวาดภาพเทพชุมนุมเรียงกันเป็นแถวๆ ผนังหุ้มกลองเหนือ

ช่องประตูด้านหน้าพระประธานวาดภาพมารผจญ ซึ่งมักวาดคนและมารต่างๆ ให้มีขนาดใหญ่และสอดแทรกมุขตลกต่างๆ ไว้ด้วย ส่วนด้านหลังพระประธานวาดภาพไตรภูมิ

1.1.4.3 ผนังระหว่างช่องประตู หน้าต่าง

ส่วนนี้นับตั้งแต่ขอบประตู หน้าต่างตอนบนจดขอบหน้าต่างตอนล่าง ซึ่งมีพื้นที่กว้างและสูงพอประมาณ เรียกเป็น "ห้อง" นิยมเขียนภาพเป็นเรื่องที่จบในห้องเดียวกัน แล้วแต่ว่าจะกำหนดเขียนจากเรื่องใด ถ้าเขียนภาพเรื่องพุทธประวัติก็จะจัดแบ่งเป็นตอนๆ ในแต่ละห้อง เริ่มจากพระพุทธเจ้าเสวยชาติ เป็นพระสันตุสิตเทวบุตร เหล่าเทวดาทูลเชิญให้จุติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะ แล้วจึงดำเนินเรื่องไปจนถึงปรินิพพาน หรือเขียนเรื่องชาดกที่พบเสมอ คือ ทศชาติชาดก หรือมหานิบาตชาดก แบ่งเขียนเป็นห้องๆ ละหนึ่งพระชาติ

ทศชาติชาดกเป็นเรื่องเกี่ยวกับสิบชาติสุดท้ายของพระบรมศาสดา ซึ่งบำเพ็ญมหาบารมีสิบประการ ประกอบด้วย เตมียราชชาดก บำเพ็ญเนกขัมบารมี พระมหาชนกชาดก วิริยะบารมีสำแดงความเพียรอันแรงกล้า สุวรรณสามชาดก แสดงเมตตาบารมี เนมียราชชาดก แสดงอธิษฐานบารมี มโหสถชาดก แสดงปัญญาบารมี ภูริทัตชาดก แสดงศีลบารมี จันทกุมาชาดก แสดงขันติบารมี มีความอดทนเป็นที่ตั้ง พรหมนารทชาดก แสดงอุเบกขาบารมี เสวยพระชาติเป็นพรหมเทวะ วิฑูรชาดก แสดงสัจบารมี บางแห่งเขียนผนังด้านหนึ่งเป็นเรื่องพุทธประวัติ หรืออาจเขียนเป็นตอนๆ จากเรื่องขนาดยาว เช่น พระเวสสันดรชาดก แบ่งเขียนเป็นห้องๆ ละกัณฑ์จนครบ 13 กัณฑ์ (อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย, 2545 ก : 10 - 12)

กล่าวโดยรวม จะเห็นว่า การวางภาพในตำแหน่งบริเวณเชิงผนัง จุดที่อยู่ในระยะสายตาที่จะมองเห็นได้ชัดเจนที่สุด ได้แก่ ส่วนที่เขียนเรื่องชาดกหรือพุทธประวัติ โดยจุดเด่นของภาพหรือตอนสำคัญที่เป็นเสมือนหัวใจของเรื่องมักจะเด่นชัดและอยู่ในระดับสายตาพอดี ส่วนที่สูงขึ้นไปหรือต่ำลงมาจากระดับสายตา ความสำคัญของเรื่องราวและความละเอียดต่างๆ ก็จะลดน้อยลง (ปรีชา กาญจนาคม และคณะ, 2529 : 49-50) และบริเวณห้องภาพนี้เองอาจกล่าวได้ว่า เป็นส่วนสำคัญที่จะต้องแสดงออกถึงฝีมืออย่างเต็มที่หรือไม่ก็เขียนโดยฝีมือช่างชั้นครู

ส่วนบนเหนือกรอบหน้าต่างขึ้นไปทางด้านข้างเป็นระยะที่สูงจะมองเห็นได้ชัดจึงต้องเขียนภาพขนาดใหญ่และเรื่องราวที่ง่ายๆ ช่างไทยจึงแก้ปัญหาโดยเขียนภาพขนาดใหญ่ เช่น เทพชุมนุม อดีตพุทธเจ้า เช่นเดียวกับภาพที่เขียนไว้ที่

ส่วนบนของด้านสกัดทั้งด้านหน้าและด้านหลังซึ่งเป็นภาพมารผจญและเสด็จลงจากดาวดึงส์หรือไตรภูมิ ล้วนแต่เป็นภาพขนาดใหญ่ เห็นได้ชัดเจนทั้งสิ้น ส่วนล่างของกรอบหน้าต่างลงมาถึงพื้นไม่นิยมเขียน เนื่องจากจะถูกคนนั่งบังและถูกเสียดสีจากการพิงทำให้ภาพเสียหายได้ บางแห่งที่ไม่มีการเขียนภาพก็จะทำเป็นประเภทลวดลายหยาบๆ ง่ายๆ ซึ่งจะซ่อมแซมได้สะดวกและไม่ต้องเลือกหาช่างฝีมือดีมาซ่อมเมื่อเกิดการชำรุด

1.1.5 ผนังด้านนอกพระอุโบสถ

นับเป็นความกล้าของช่าง แสดงถึงความมั่นใจในกรรมวิธีและสูตรของการผสมสี การเขียนภาพไว้ภายนอกพระอุโบสถและวิหาร นิยมเขียนเฉพาะด้านหน้าและด้านหลังของอาคาร ไม่นิยมเขียนด้านข้าง พื้นผนังที่นิยมเขียนภาพ ได้แก่

1.1.5.1 บานแบะหรือบานแผนกของช่องประตู หน้าต่างพระอุโบสถและวิหาร

ตำแหน่งดังกล่าวคือ ส่วนที่เป็นความหนาของผนังที่ถูกเจาะทำประตู - หน้าต่าง และมีเนื้อที่ว่างมาก เพราะผนังโบสถ์บางแห่งมีความหนามาก บางแห่งมีความหนาถึงหนึ่งเมตร จึงทำให้ส่วนผนังตรงนี้มีเนื้อที่พอจะเขียนเรื่องราว อาจมีเนื้อหาต่อเนื่องเรื่องเดียวกันกับห้องต่างๆ หรือเขียนเรื่องวรรณคดีอื่นๆ หรือเขียนภาพวาดลวดลายประดับ เช่น แจกันดอกไม้ กอบัวต่างๆ อย่างสวยงาม

1.1.5.2 บานประตู - หน้าต่าง

มีการเขียนภาพทั้ง 2 ด้าน คือ ด้านนอกตัวอาคารกับด้านในอาคาร ด้านนอกตัวอาคารมักทำเป็นภาพลายรดน้ำ ลายประดับมุก ประติมากรรมแกะสลัก ส่วนด้านในตัวอาคารมักจะเขียนเป็นภาพเทวดาหรือเทพยืนถืออาวุธหรือพนมมือถือดอกไม้หันหน้าเข้าหากันเป็นคู่ๆ เรียกว่า ภาพทวารบาล คือเทวดารักษาบานประตูและหน้าต่าง บางทีเขียนเป็นภาพเทวดาอย่างจีน เรียกว่า เซียวกาง บางแห่งเขียนเป็นภาพมนุษย์ 12 ภาษา หรือภาพเครื่องโต๊ะหมู่บูชาอย่างจีน

1.1.5.3 เพดาน

มักจะเขียนเป็นภาพวาดลวดลายต่างๆ เช่น ภาพลายดาวล้อมเดือน ดอกไม้มีลายค้างคาวที่มุม เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4-5 เป็นรูป คน งิ้ว เทวดา ฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธร ส่วนที่อื่นๆ อย่างมากมักวาดไว้บริเวณไม้คอสอง เป็นภาพที่หาดูได้ยาก เนื่องจากความลำบากในการวาดเพราะต้องต่อร้านขึ้นไปนอนวาดมีการบอกเล่าสืบต่อกัน

มาว่า ช่างที่วาดเมื่อวาดเสร็จมักจะประสบปัญหาตาบอดโดยไม่ทราบสาเหตุแต่สันนิษฐานได้ว่าสีอาจหยดใส่ตา (อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย, 2545 ก : 12)

นอกจากนี้ ยังนิยมเขียนจิตรกรรมฝาผนังไว้ตามเสาพระอุโบสถและวิหาร บางแห่งเสาภายในใหญ่มาก ขนาดโตพอที่จะมีการเขียนภาพเรื่องราวต่างๆ ได้หรือเขียนลวดลายต่างๆ ลงรักปิดทอง เช่น วิหารสมัยล้านนามีการเขียนภาพน้ำรักปิดทองลวดลาย และการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไว้ตามศาลาการเปรียญ ซึ่งศาลาการเปรียญมี 2 ลักษณะ คือ ศาลาการเปรียญที่มีฝาผนังโดยรอบและศาลาการเปรียญที่เป็นห้องโถงไม่มีฝาผนัง ศาลาการเปรียญที่มีฝาผนังโดยรอบ ลักษณะเขียนภาพคล้ายคลึงกับโบสถ์ วิหาร อาจเขียนภาพเป็นเรื่องราวๆ บางแห่งเขียนเป็นภาพเรื่องน้อยๆ บรรจุตามช่องประธานของฝากระดาน ส่วนศาลาการเปรียญทำเป็นศาลาโถง ไม่มีฝาผนังโดยรอบ มักจะทำคอสองให้มีความหนาโดยบุไม้กระดานลงมา 2-3 แผ่น เป็นอันพอใช้ในการเขียนภาพ

2. การลำดับภาพ

ในส่วนของการลำดับภาพเพื่อนำเสนอความต่อเนื่องของเนื้อหา ผู้วิจัยได้สังเกตจากหลายวัดที่มีโอกาสเข้าไปสำรวจ การศึกษาจากเอกสาร และจากแผนผังการลำดับภาพจิตรกรรมฝาผนัง กล่าวได้ว่า ยังไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจนในข้อกำหนดว่าต้องลำดับภาพตามการหมุนเวียนของเข็มนาฬิกา หรือไม่ เพราะพบว่าบางวัดเริ่มลำดับภาพแรกจากด้านหน้าขวามือพระประธาน แต่เวียนไปทางซ้าย (แทนที่เวียนไปทางขวาตามเข็มนาฬิกา) บางวัดเริ่มลำดับภาพแรกด้านหลังขวามือพระประธาน และเวียนขวาไปตามลำดับ บางวัดเริ่มลำดับภาพแรกซ้ายมือพระประธาน และเวียนไปทางซ้าย และบางวัดไม่มีการเรียงลำดับความต่อเนื่องของเนื้อหา ยึดความสวยงามเพียงอย่างเดียว

3. การจัดระยะภาพ

การจัดระยะภาพชองช่างเขียนไทย ช่างจะเขียนภาพจากส่วนล่างของผนังไปส่วนบนของผนัง การสร้างระยะใกล้ระยะไกลของภาพ จะใช้ตำแหน่งภาพแทนการใช้ขนาดที่ต่างกันตามหลักทัศนมิติ (perspective) อย่างศิลปะตะวันตก ช่างไทยจะให้เรียงขนานกันหรือใช้หลักทัศนมิติเชิงขนาน (paralle perspective) สัดส่วนของภาพจะเท่ากันแต่วางเรียงขนานกันไปแม้จะเป็นภาพ 2 มิติ แต่ให้ความรู้สึกใกล้และไกลได้เช่นกัน (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2546 ก : 62)

การจัดระยะภาพตามแบบนิยมทำกัน มี 2 แบบ คือ

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

3.1 แบบดั้งเดิม คือ แบบที่มีภาพต่างๆ ซ้อนกันอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัสบ้าง สี่เหลี่ยมผืนผ้าบ้าง เช่น ภาพเทพชุมนุม อดีตพุทธ

3.2 แบบตานกมอง (Bird's Eye View) เป็นที่นิยมกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น การจัดภาพแบบนี้ให้ความรู้สึกคล้ายกับเราขึ้นไปอยู่ที่สูงและมองลงมาเห็นสิ่งต่างๆ เบื้องล่างได้กว้างและไกล องค์ประกอบภาพแบบนี้ทำให้ได้ฉากหลังมาก เช่น ปราสาทราชวัง สิ่งก่อสร้างต่างๆ แม่น้ำ ลำธาร ป่าเขาลำเนาไพร ภูเขา ท้องฟ้า ซึ่งมองเห็นส่วนต่างๆ ชัดเจน

นักวิชาการบางท่านเพิ่มเติมว่ามีแบบตาคนมองปกติ (Man's Eye View) และแบบมดมอง (Ant's Eye View) คือมองจากด้านล่างสู่ด้านบนหรือแหงนหน้ามอง ต่อมามีการนำหลักทัศนียวิทยา (Perspective) เข้ามาใช้ในการเขียนภาพโดยเฉพาะสิ่งก่อสร้างสถาปัตยกรรม (วรรณิกา ณ สงขลา, 2533 : 225-226) ช่างเขียนที่เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 5 ใช้หลักในการเขียนภาพ 2 แบบ คือ แบบทัศนียวิทยา และแบบทัศนียวิทยาแบบเส้นขนาน

การเขียนภาพแบบทัศนียวิทยา (Perspective) เป็นระบบการเขียนภาพแบบ 3 มิติ ระบบนี้ให้ผลทางสายตาทำให้ภาพคล้ายจริง สามารถลำดับความลึกของภาพได้ ด้วยขนาดใหญ่จะอยู่ใกล้ ขนาดเล็กจะไกลออกไป จนกระทั่งกลายเป็นจุดสายตาอยู่ที่เส้นขอบฟ้า หรือ ที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เส้นระดับสายตา เพื่อให้ได้ภาพ 3 มิติ และได้ความลึก จึงมีหลักการเขียนว่า ในภาพหนึ่งๆ จะต้องกำหนดเส้นขอบฟ้าขึ้นเส้นหนึ่ง จะปรากฏในภาพหรืออยู่นอกภาพก็ได้ โดยทั่วไปนิยมให้มีเส้นขอบฟ้าอยู่ในภาพ ทั้งนี้เพื่อให้ได้ภาพที่เป็นท้องฟ้าไว้ในภาพด้วย กฎข้อต่อมาคือ แนวเส้นของวัตถุหรือสิ่งสมมุติใดๆ ที่ปกติเป็นเส้นขนานกัน ก็ให้บีบเส้นคู่ขนานนั้นให้เรียวพุ่งไปยังจุดศูนย์กลางจุดหนึ่ง ซึ่งตั้งอยู่บนเส้นขอบฟ้า เส้นขนานมีมากคู่ก็ปรากฏจุดศูนย์กลางของเส้นหลายจุดตามจำนวน เพราะฉะนั้นจุดศูนย์กลางจึงมีจำนวนไม่จำกัด แต่ข้อสำคัญคือ ทุกจุดต้องอยู่บนเส้นขอบฟ้าเดียวกันเสมอ ด้วยวิธีนี้วัตถุและสิ่งสมมุติจะตั้งบนพื้นราบ และลำดับความลึกเข้าไปในภาพได้มาก

การเขียนภาพแบบทัศนียวิทยาแบบเส้นขนาน (Parallel Perspective) เป็นระบบภาพที่เขียนให้เป็นภาพ 3 มิติอีกระบบหนึ่ง หลักการสร้างภาพตามระบบนี้กำหนดให้ด้านหน้าของสิ่งสมมุติตั้งราบขนานกับพื้น ส่วนที่เป็นด้านข้างของสิ่งสมมุติ จะเป็นเส้นเฉียงยกขึ้นประมาณ 30-40 องศา เส้นของด้านข้างทั้งหมดจะลากขนานกัน เส้น

ขอบด้านหน้าก็เช่นเดียวกันเป็นเส้นคู่ขนาน ระบบนี้จะทำให้ภาพเป็นทำนองมองจากที่สูงลงมา เป็นระบบที่พบทั่วไปในจิตรกรรมชาตอตะวันออก เช่น จีน ญี่ปุ่น

ส่วนสีเป็นตัวกำหนดมิติความคมชัดของภาพ โดยทางตะวันตกใช้สีแบบ 3 มิติ (Three dimension) คือ ประกอบด้วย 3 องค์ประกอบ ได้แก่ เส้น สี แสงและเงา (มิติเวลาของภาพและเป็นตัวกำหนดระยะน้ำหนักสีของวัตถุด้วย ส่วนที่ไกลออกไปจะค่อยๆ ลดความคมชัด : ผู้วิจัย) ส่วนของไทยเป็นแบบ 2 มิติ (Two Dimension) ประกอบด้วยเส้นและสี ไม่มีแสงและเงา จึงเป็นภาพแบนๆ เหมือนประเทศอื่นๆ ในภาคพื้นตะวันออก เช่น อินเดีย จีน ญี่ปุ่น

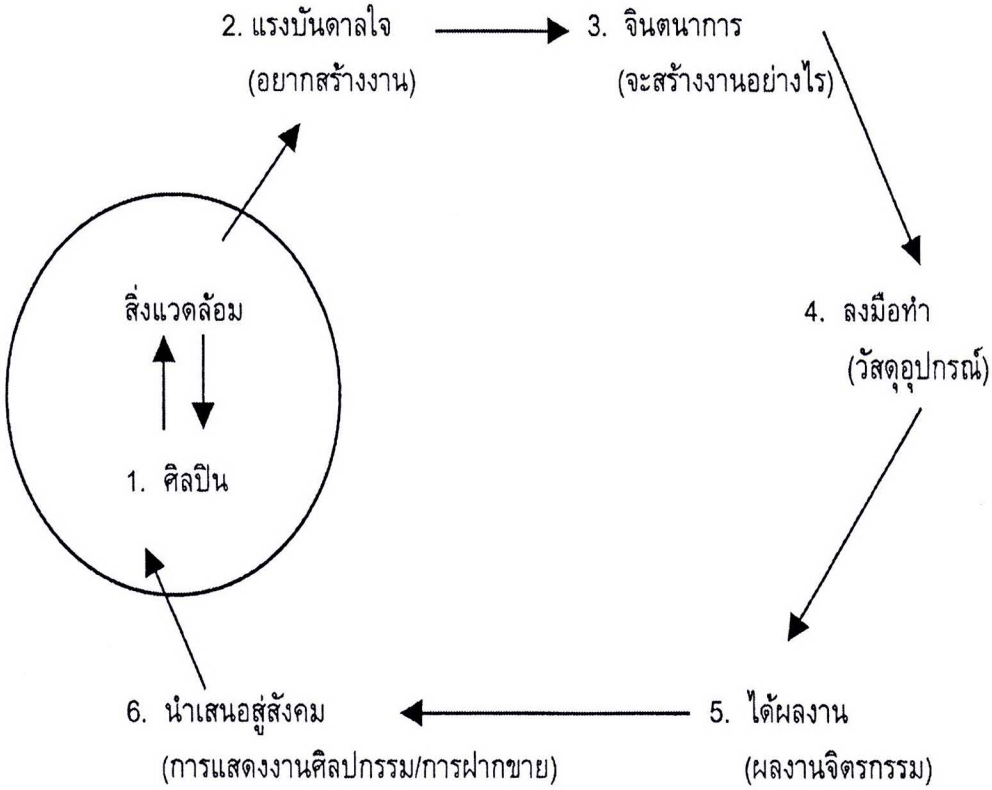
การเตรียมการ

เป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ ความพร้อมของผู้เขียนภาพ การร่างภาพ การวางแผนหรือกะแผน การเตรียมพื้นผนัง การเตรียมวัสดุอุปกรณ์สำหรับเขียนภาพ

1. การเตรียมการ : ความพร้อมของผู้เขียนภาพ

1.1 ศิลปินผู้ทำหน้าที่ร่างภาพ วาดภาพ เขียนภาพ มีความรู้ความชำนาญในการวาดภาพ ศิลปินส่วนใหญ่เรียนรู้การสร้างศิลปะจากสถาบันศิลปะที่มีชื่อเสียง แต่ยังมีศิลปินบางรายที่ยังคงสั่งสมประสบการณ์ ยึดรูปแบบแนวทางการดำเนินงานตามแบบของบรรพบุรุษของตระกูลหรือของหมู่บ้าน

1.2 ศิลปินเกิดแรงบันดาลใจที่ทำให้อยากสร้างผลงาน เกิดเป็นจินตภาพว่าควรจะสร้างอย่างไรให้เหมาะสมและสอดคล้องกับลักษณะฝาผนังและสภาพพื้นผนังของอาคาร จากนั้นจึงลงมือเขียนภาพให้ปรากฏต่อสังคมต่อไป ดังแสดงในภาพ



ภาพที่ 2 แสดงขั้นตอนกระบวนการสร้างงานจิตรกรรม
ที่มา : โกสุม สายใจ (2544 : 6)

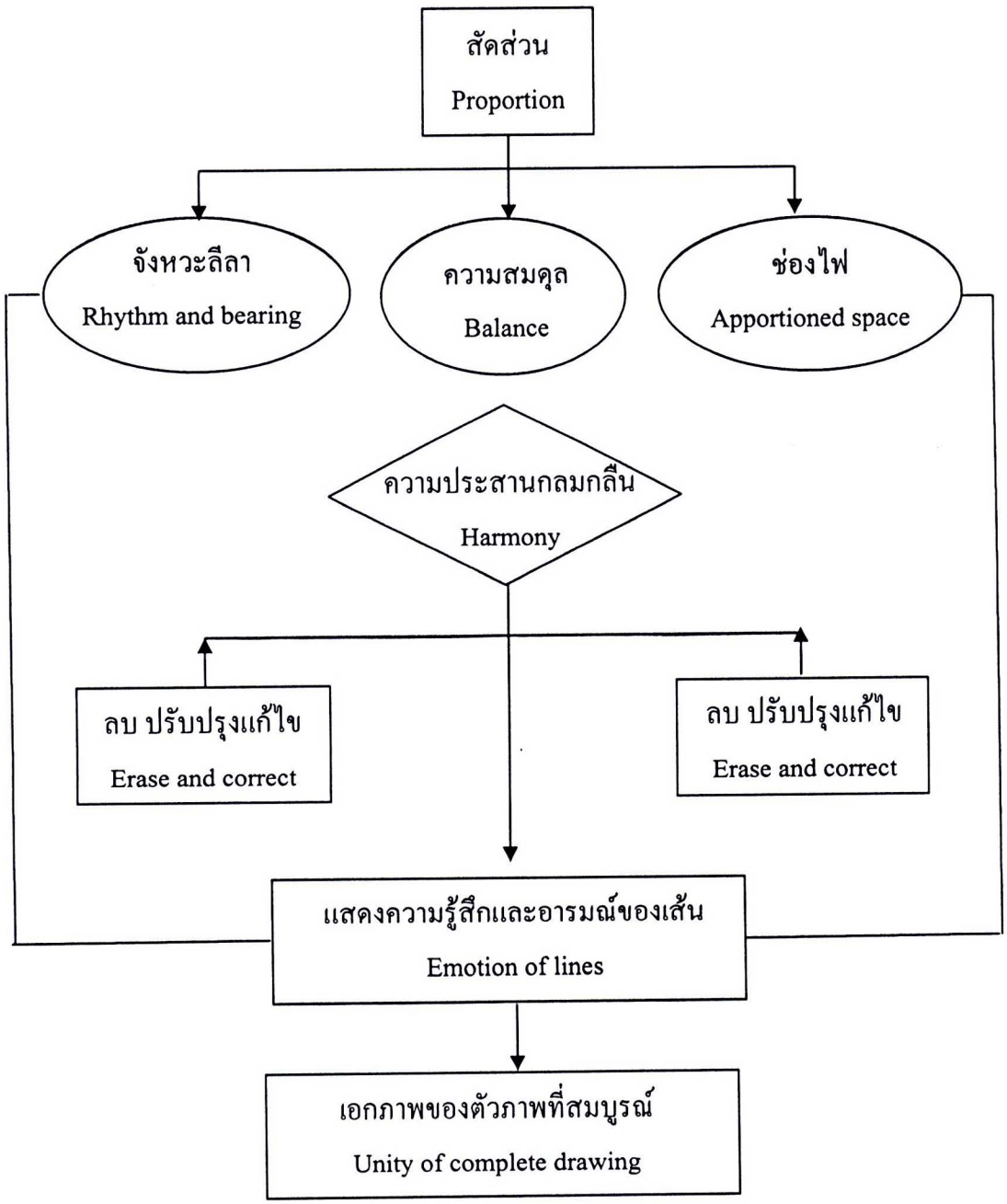
2. การเตรียมการ : การร่างภาพ

ช่างเขียนจะต้องพิจารณาเรื่องและกำหนดภาพ แสดงเนื้อหาของเรื่องให้ลงพอดีกับพื้นที่ที่จะเขียน คิดเรื่ององค์ประกอบของภาพแต่ละกลุ่มให้มีจังหวะและความเคลื่อนไหวที่ดูแล้วภาพงดงามและเข้าใจความหมายของภาพได้ง่าย (วรรณิภา ณ สงขลา, 2533 : 15-16) เมื่อกำหนดเค้าโครงภาพได้เหมาะสมแล้ว ช่างเขียนจะร่างลงบนกระดาษย่อยพอเป็นสังเขปแล้วอาจจะขยายภาพให้ใหญ่ขึ้น ทดลองให้สีภาพนั้นในแผ่นกระดาษก่อน เพื่อจัดสีให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่ จุดเด่น จุดรอง พื้นหลัง และส่วนประกอบต่างๆ ทั้งในกลุ่มเล็กและวรรณะโดยส่วนรวมทั้งหมด เพื่อจัดสีให้ได้ที่และมีความสัมพันธ์กลมกลืน จากนั้นจึงขยายภาพให้พอดีผนังที่จะวาด (ประทีป ชุมพล, 2535 : 208)

ปกติการร่างภาพนั้น ช่างเขียนจะวาดลงบนกระดาษก่อน แล้วขยายขึ้นบนฝาผนังโดยใช้ดินสอตะกั่วหรือเขม่าผสมรงค์ร่างภาพ ช่างชั้นครูที่มีความชำนาญและมั่นใจในรูปแบบเส้นและสัดส่วนดี จะร่างภาพขึ้นเองทั้งหมด แต่ช่างชั้นรองลงไปจะร่างภาพขึ้นโครงและวางองค์ประกอบโดยส่วนรวม ส่วนตัวภาพที่สำคัญซึ่งมีลักษณะพิเศษหรือมีรูปแบบโดยเฉพาะจะต้องร่างแบบลงบนกระดาษให้ขนาดพอดีกับภาพบนผนัง แล้วปรุลายรอบนอกเพื่อตบฝุ่นเป็นภาพบนผนัง

ในสมัยอยุธยาช่างเขียนจะร่างภาพต่างๆ บนแผ่นกระดาษข่อยขนาดใหญ่ ให้เรียบร้อย แล้วใช้เข็มหรือเหล็กแหลมปรุตามแบบร่าง เอาแบบที่ปรุแล้วมาทาบบนผนังใช้ลูกประคบใส่ฝุ่นสีขาวในลูกประคบ เพราะวิธีเขียนแบบโบราณท่านจะร่างส่วนต่างๆ เช่น พื้นหลัง (background) ด้วยสีหนักๆ หรือสีเข้มเสียก่อน อาทิ เขียนต้นไม้ ภูเขา พื้นดิน และพื้นเบื้องหลังในปราสาทด้วยสีหนักๆ หรือสีเข้มเสียก่อน แห้งแล้วเอากระดาษร่างทับ จากนั้นตบฝุ่นสีขาวลงไป จะเห็นเส้นสีขาวเป็นรูปรอยชัดเจน ท่านจึงเขียนเส้นขาวหรือดำ (แล้วแต่สีพื้นหนักหรือเบา) ทับบนฝุ่นตามรอยปรุแล้วจึงระบายสี จากนั้นก็ปิดทองและตัดเส้นตามกรรมวิธีของจิตรกรรมไทย (น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง), 2543 : 20)

ขั้นตอนการร่างภาพจิตรกรรมฝาผนัง



ภาพที่ 3 แสดงขั้นตอนการร่างภาพ

ที่มา : สุวัฒน์ แสนขัติ (2547 : 29)

3. การเตรียมการ : การวางแผนหรือกะแผน

ในบรรดาช่างสิบหมู่นั้น ช่างเขียนจัดเป็นแม่บทกระบวนช่างทั้งหมด เพราะทุกงานช่างต้องอาศัยการเขียน การวาด เพื่อวางแผนกะเกณฑ์กันก่อนเสมอและก่อนที่จะมีการวาดจิตรกรรมฝาผนังนั้น ผู้ที่รับผิดชอบจะต้องมีการคิดกำหนดหรือเรียกว่าวางแผนก็ได้ว่าจะทำอย่างไรกับพื้นที่บนฝาผนัง (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2539 : 13) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงลายพระหัตถ์ประทานหม่อมเจ้าหญิงพิลัยเภา ดิศกุล ความว่า

> *"สมัยโบราณไม่เรียกว่า การออกแบบ เขียนแบบ จะเรียกว่า กะแผน วาดแบบ ให้แบบ ฯลฯ ผิดกันก็ตรงที่ว่าขนาดของแบบนั้นมักกะกันโดยประมาณ ดังนั้นไม่ว่าจะสร้างสิ่งใดจะถือเอาเกณฑ์พอเหมาะเป็นสำคัญกว่าส่วน ถ้าต้องการวาดภาพอย่างนี้ ก็วางขนาดให้เหมาะ การเรียกชื่อขนาดต่างๆ เรียกอย่างไทยๆ ว่า วา ศอก คืบ ยาวสามวาสองศอกคืบ สิ่งเหล่านี้ส่วนมากจะมาจากการเขียนการวาดเป็นแบบก่อน อีกประการหนึ่ง ช่างที่มีฝีมือแล้ว ท่านมีความรู้เกินกว่าจะถือเอาเกณฑ์หมายความว่า การถือเอาเกณฑ์พอเหมาะพอดีนั้น ย่อมจะต้องมีประสบการณ์ทั้งความรู้และความสามารถสู"*

การกำหนดภาพเขียนบนฝาผนังนั้น เป็นความสามารถอย่างสูงของช่าง เพราะนอกจากจะมีความรู้เจนจัดในกระบวนการช่างอย่างดีเป็นประการสำคัญแล้ว ช่างยังเป็นผู้รู้ลึกซึ้งในเรื่องศาสนาอย่างกว้างขวาง ตลอดจนเป็นผู้ที่มีมโนคติบริสุทธิ์ จึงสามารถถอดถ่ายภาพออกมากระทบอารมณ์ผู้ดู แล้วเกิดสุนทรียภาพติดตรึงใจได้ อาจจะมีความคล้ายคลึงหรือมีบางส่วนที่แสดงอิทธิพลทางความคิดว่าได้ลอกเลียนกันมา แต่ก็จะแตกต่างกันเฉพาะความอ่อนหวานของเส้น สีฝีมือช่าง (ฉวีงาม มาเจริญ, 2521 : 47)

การจัดทำร่างเทียบ

เนื่องจากพื้นที่การวาดจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วิหาร เป็นพื้นที่ขนาดใหญ่ ไม่สามารถใช้ช่างเขียนคนเดียวทำได้สำเร็จ จึงต้องมีสมุดสำหรับร่างเพื่อเป็นแนวทางที่ได้จากการคิด กำหนดหรือวางแผนออกมาจากสมอง และเป็นการทำความเข้าใจในหมู่คณะช่างผู้ร่วมงานทุกคนให้เข้าใจในข้อตกลงเดียวกันในร่างเทียบจะกำหนดข้อมูลที่ทำความเข้าใจกับช่างผู้ร่วมงานในระดับหนึ่ง ซึ่งจะปรากฏเป็นภาพคร่าวๆ ฉะนั้นเมื่อช่าง

ผู้รับข้อมูลดังกล่าวไปเขียนจิตรกรรมฝาผนังอาจไม่เหมือนในร่างเทียบได้ (สาส์นสมเด็จ เล่ม 2 ,2504) ความว่า

> *รูปเขียนพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามคราวต้นรัชกาลที่ 5 เต็มไปด้วยปราสาทอย่างของจริงและตึกฝรั่งมากแล้ว ในสมุดร่างนี้ไม่มีเลย จะเป็นร่างให้อย่างเป็นรูปชัดเจนไม่ ถ้าถูกเวลาอารมณ์ดีก็ร่างปรากฏเป็นรูปพอดูได้ ถ้าถูกเวลาอารมณ์ไม่ดีก็ไม่เป็นรูป เช่น แม่น้ำก็ขีดลงสองเส้นหมายว่าเป็นฝั่ง แล้วจดหนังสือไว้ว่า "แม่น้ำ" เขียนวงกลมๆ เป็นกลุ่มเรียงไปเป็นแถวหมายความว่าเป็นศีรษะ แล้วจดหนังสือไว้ว่า "พลยักษ์" เท่านั้น อาการร่างเช่นนี้อาจทอดพระเนตรได้ในสมุดร่างเล่มนี้ก็มีทำอยู่เหมือนกัน ช่างผู้รับเขียนห้องจำเป็นจะต้องเขียนตามแต่เฉพาะแผนที่เท่านั้น ไม่จำเป็นต้องเขียนรูปตามที่ผู้ร่างๆ ให้ ใครจะเขียนพลิกแพลงไปอย่างไรก็ได้ไม่ห้าม ตามแต่ผู้เขียนจะชอบทำ แบบร่างเทียบกับที่เขียนจริงจะเหมือนกันไม่ได้นอกจากระเบียบที่วางแผนที่*
>
> *แต่ความเห็นหมดทั้งสิ้นนี้ มีคาดคะเนเป็นที่ตั้ง ถ้าผิดพลั้งความจริงไปในข้อใดขอประทานอภัยโทษ*

สรุปได้ว่า แบบร่างจะเป็นตัวกำหนดผนังแต่ละด้านว่ามีเนื้อหาสาระอะไร องค์ประกอบภาพเป็นอย่างไร ช่างผู้ใดเป็นผู้รับผิดชอบ จากนั้นช่างแต่ละท่านก็จะนำแนวคิดในสมุดร่างมาถ่ายทอดเป็นร่างแบบของตนเอง คราวนี้จะมีความชัดเจนมากขึ้น มีการขยายแบบให้เท่ากับของจริงเพื่อพร้อมที่จะนำไปเขียนบนฝาผนังจริงต่อไป

4. การเตรียมการ : การเตรียมพื้นผนัง

4.1 โครงสร้างของผนังด้วย ประกอบด้วย

4.1.1 ชั้นพื้น (Support) เป็นชั้นฉาบปูนติดกับโครงสร้างที่เป็นอิฐ ต้องการความคงทนสูง

4.1.2 ชั้นรองพื้น (Ground Layer) เป็นชั้นฉาบปูนหรือดินสอพอง เป็นการเตรียมพื้นสำหรับเขียนภาพ

4.1.3 ชั้นเขียนภาพ (Paint Layer) เป็นชั้นของสีที่เขียนลงบนฝาผนัง

4.2 โดยปกติแล้วจะต้องมีฝุ่นละอองจับอยู่ตามพื้นผนัง จำเป็นจะต้องทำการขจัดฝุ่นออกให้หมดเสียก่อน

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

4.3 การเตรียมปูนสำหรับฉาบผนัง

คุณภาพปูนที่ใช้กันในสมัยสุโขทัยและอยุธยา สำหรับสร้างตัวอาคาร และปั้นประดิษฐ์เป็นรูปต่างๆ ประดับตกแต่งอาคารนั้นยังมีสภาพดีมาก สังเกตได้จากลวดลายปูนปั้น ซึ่งมีลักษณะเล็กละเอียดลออมาก ทั้งที่อยู่ภายในอาคาร และที่อยู่นอกอาคาร ถูกปล่อยให้ตากแดดกรำฝนหลายศตวรรษก็ยังพบอยู่ในสภาพดี เนื้อปูนเหนียวแน่น แข็งแรงและมีความแกร่ง คนโบราณเรียกปูนชนิดนี้ว่า **"ปูนเพชร"** (วรรณิภา ณ สงขลา, 2533 : 56-58) เกิดจากการเตรียมปูนขาว โดยการนำหินปูนที่มีคุณภาพดี เนื้อหินบริสุทธิ์ ไม่มีธาตุหรือสารอื่นๆ แทรกปนอยู่ หรือเปลือกหอยนำมาเผา โดยใช้ความร้อน 900 องศาเซลเซียส ได้ปูนสุกเป็นก้อนขาว (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528 : 6-7) นำไปหมักไว้ในบ่อซึ่งกรุด้วยวัสดุต่างๆ อย่างดี เช่น หิน ทราย อิฐ และไม้ หมักไว้ประมาณ 3 เดือน หรือมากกว่านั้น ปูนจะสลายตัวเป็นก้อนเล็กๆ ทำการกวนปูนให้แตกละเอียดเป็นเม็ดเล็กๆ ทำการกรองปูนจากบ่อที่ 1 ไปสู่บ่อที่ 2 เอาแต่เนื้อปูนละเอียด ไม่มีสิ่งสกปรกหรือดินปนอยู่ การหมักปูนจะกรองปูนลงเพียงครึ่งบ่อ แล้วเติมน้ำให้เต็มท่วมปูนเสมอ ปูนครึ่งบ่อหมั่นกวนและถ่ายน้ำทิ้งหลายๆ ครั้งจนปูนจืด

ปูนเพชรจึงมีคุณสมบัติแข็งแกร่งเหมือนหินปูนธรรมชาติ จากการวิเคราะห์ทางเคมี พบว่า การนำหินปูนหรือเปลือกหอย (คือแคลเซียมคาร์บอเนต) นำมาเผา เมื่อเผาสุกดีจะได้ปูนก้อน (แคลเซียมออกไซด์) เมื่อนำปูนก้อนลงหมักละลายน้ำดีแล้ว จะได้ปูนหมัก (แคลเซียมไฮดรอกไซด์) ปูนหมักนี้เมื่อผสมกาวและน้ำอ้อยเข้ากันดีแล้วใช้ฉาบผนังในระหว่างที่ปูนแห้งลง ได้ทำปฏิกิริยากับคาร์บอนไดออกไซด์ในอากาศและน้ำระเหยไป ปูนหมักนั้นจะกลายเป็นหินปูนตามสภาพเดิม (แคลเซียมคาร์บอเนต) อีกครั้งหนึ่ง แต่หินปูนที่มีลักษณะเป็นแผ่นฝาผนัง ดังนั้นฝาผนังที่ถือปูนด้วยวิธีนี้จึงแกร่งแข็งอย่างหินปูน ได้เนื้อปูนที่มีคุณภาพสูง แม้กาลเวลาผ่านไปนาน ยังมีสภาพแข็งแกร่ง แน่นเหนียวผิวเป็นมัน เวลาสกัดจะแข็งแกร่ง จนตอกเหล็กสกัดลงไปแรงๆ จะเกิดไฟแลบ ช่างชาวจีนอาจจะใช้น้ำมันตังอิ้ว (ทั่งอิ้ว) ผสมในปูนโขลกจนเนื้อปูนเหนียวแล้วจึงผสมกับทราบ โขลกต่อไปจนเข้าเนื้อกันดี

การเตรียมปูนที่เรียกว่า ปูนสอและปูนฉาบนั้น ใช้ปูนซีเมนต์ผสมทรายและปูนขาวชนิดผงซึ่งไม่ได้หมัก เป็นปูนขาวที่เผาสุกแล้วพ่นน้ำให้สลายตัว มีคุณสมบัติเป็นหินปูนที่แตกละเอียดเป็นผง ช่างโบราณเรียกว่า **"ปูนตาย"** ส่วนการเตรียมปูนปั้นมีวิธีการทำปูนตำกันหลายอย่าง ล้วนแต่ใช้ปูนตายตำกับกาวบ้าง น้ำมันบ้าง โขลกจนเหนียวแล้วผสมทรายและเยื่อกระดาษ ใช้ปั้นลายได้แต่เป็นวิธีที่ปูนไม่คงทนอย่างปูนสอ ปูนฉาบ

หรือปูนปั้นโบราณ (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528 : 7 - 8) โดยจะฉาบเป็นชั้นๆ ชั้นล่างส่วนที่ติดกับอิฐ ฉาบปูนผสมทรายหยาบ จับระดับให้เรียบแล้วฉาบชั้นที่สองด้วยปูนผสมทรายละเอียด จับระดับแล้วปัดหน้าให้เรียบ

4.4 การล้างความเค็มของผนังหรือการประสะ

ให้ใช้น้ำใบขี้เหล็กทาพื้นฝาผนังเพื่อฆ่าความเค็มของปูน น้ำใบขี้เหล็กที่จะใช้ทาพื้นผนังนั้นให้เอาใบขี้เหล็กสดใส่ครกตำให้ละเอียด ผสมกับน้ำเปล่า ใช้มือคนให้ทั่วเพื่อให้น้ำขี้เหล็กผสมเข้ากันกับน้ำ ใช้ผ้ากรองแยกกากใบขี้เหล็กออก เอามือบีบคั้นจนน้ำขี้เหล็กออกจนหมด เมื่อได้น้ำใบขี้เหล็กแล้ว ก็เอาไปทาพื้นผนังที่จะเขียนภาพให้ทั่ว ถ้าจะให้ดีจริงๆ ควรทาหลายๆ ครั้ง

จากนั้นต้องมีการพิสูจน์ความเค็มของปูน ฝาผนังที่ผ่านการทาน้ำขี้เหล็กเมื่อแห้งสนิทดีแล้ว จะตรวจสอบว่าผนังปูนหมดความเค็มหรือยัง โดยผนังที่ผ่านการทาน้ำขี้เหล็ก ทิ้งไว้ให้แห้ง 48 ชั่วโมง เมื่อล้างออก แล้วใช้ขมิ้นชันสดทดลองขีดบนผนัง ถ้าปรากฏเป็นสีแดง แสดงว่าผนังปูนยังมีความเค็มอยู่ เพื่อให้ความเค็มของปูนหมดไป ต้องใช้น้ำขี้เหล็กทาทับลงไปอีก เมื่อรอให้แห้งสนิทดีแล้ว ใช้ขมิ้นทดลองขีดดูอีก ถ้ารอยขีดของขมิ้นไม่เป็นสีแดง คือเป็นสีเหลืองของขมิ้น แสดงว่า พื้นผนังนั้นปูนหมดความเค็มแล้ว สามารถใช้เขียนภาพได้ อีกวิธีหนึ่งที่ใช้ในการล้างความเค็มของพื้นผนัง คือ ใช้กรดดินประสิว 1 ส่วน ผสมน้ำ 80 ส่วน ทาให้ทั่วผนังแล้วล้างออก (กองโบราณคดี, 2529 : 7) ปัจจุบันช่างเขียนใช้ดินประสิวประสะแทน เพราะหาง่ายและสะดวกกว่า

เหตุผลที่ต้องมีการชะล้างความเค็มออกไป เพราะการฉาบผนังด้วยปูนขาวที่ผ่านการหมักนั้นให้ค่าความเป็นด่างสูง การเขียนภาพลงบนผนังที่ยังมีความเค็ม ทำให้ภาพที่เขียนหลุดลอกชำรุดได้ง่าย

4.5 การลงดินสอพอง

การลงดินสอพอง หรือที่เรียกว่า การถือปูนรองพื้น หรือ การเกรอะนั้น การรองพื้นสมัยโบราณ นิยมใช้ปูนขาวถือผิวบางๆ และขัดเรียบ สมัยหลังนิยมใช้ปูนขาวตามแบบเดิมบ้างและใช้ดินสอพองรองพื้นบ้าง การเตรียมดินสอพองจะต้องเกรอะ หรือการทำสิ่งที่ยังสกปรกอยู่ให้สะอาดโดยนำดินสอพองแช่น้ำ เปลี่ยนน้ำหลายๆ ครั้ง ทับน้ำ

ออกให้หมาด แล้วผสมกับน้ำกาวที่เคี่ยวจากเนื้อในเมล็ดมะขาม เรียกว่า “สมุก”[3] ทาบนผนังที่เตรียมไว้ดีแล้ว เป็นรองพื้นเขียนภาพได้

ช่างเขียนบางรายนิยมรองพื้นด้วยการเอาเลือดหมูมาทาจนทั่ว อุดผนังให้เรียบเสมอกัน แล้วเอาไม้ถูจนทั่วและเรียบ ช่างบางรายใช้ฝุ่นขาวหรือสีขาวใส่ลงในน้ำสมุกแล้วเอาทาผนังเท่ากับเป็นการรองพื้นไปในตัว เมื่อรองพื้นเสร็จเขียนได้เลย (ประทีป ชุมพล, 2535 : 51) การทำรองพื้นต้องทำหลายๆ ครั้งเพื่อให้สีพื้นหนาเพียงพอที่ผนังจะไม่ดูดสีฝุ่นที่จะเขียนภาพมากเกินไปและพื้นผิวเรียบ เพื่อที่จะเอื้ออำนวยต่อการระบายสีและตัดเส้นได้อย่างละเอียด ประณีต

4.6 การขัดพื้น

ช่างในสมัยโบราณบางรายจะขัดพื้นผนังให้เป็นมัน โดยใช้กะลาผ่าครึ่งหรือหอยเบี้ยโตขนาดเท่าฝ่ามือ ขัดผิวปูนฉาบผนังให้เรียบเป็นมัน แล้วขัดขั้นสุดท้ายด้วยใบตองแห้ง ถึงขั้นนี้แล้วบางแห่งเขียนภาพได้เลย แต่ในสมัยปัจจุบันจะตัดตอนดินสอพองแต่จะใช้สีพลาสติกยี่ห้ออะไรก็ได้ที่มีคุณภาพดีลงพื้น เมื่อรองพื้นแห้งดีแล้วใช้กระดาษทรายละเอียดขัดเป็นอันเสร็จ

5. การเตรียมการ : วัสดุอุปกรณ์สำหรับเขียนภาพ

ช่างสมัยโบราณจะจัดเตรียมเครื่องมือเครื่องใช้เอง ตั้งแต่พู่กัน แปรงไม้บรรทัด กระดานชนวน สมุดสี โกร่ง กะลา กาว น้ำยา สิ่งต่างๆ เหล่านี้ล้วนมีลักษณะพิเศษซึ่งช่างจะทำขึ้นเองและเป็นความรู้เก่าแก่ที่สูญไปแล้วยากที่จะฟื้นขึ้นได้ เพราะคนปัจจุบันสามารถซื้อหาเครื่องมือเครื่องใช้ตามแบบและลักษณะต่างๆ ได้สะดวก จึงไม่ทำขึ้นเอง

วัสดุอุปกรณ์ หรือเครื่องมือเครื่องใช้ของช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังประกอบด้วย พู่กัน แปรง ดินสอและถ่าน ลูกประคบ มีด กาว และ ทองคำเปลว

5.1 พู่กัน

ใช้สำหรับวาด ระบายสี ตัดเส้นเล็ก ใหญ่ พู่กันมีขนาดต่างๆ กัน พู่กันกลมมีขนาดเบอร์ 0-12 ยิ่งเบอร์ใหญ่ขนยิ่งมาก พู่กันแบนมีขนาดเบอร์ 0 - 24 (ศุภสิน สารพันธ์, 2545 : 66) ในปัจจุบันมีโรงงานอุตสาหกรรมทั้งในประเทศและต่างประเทศผลิตพู่กันออกจำหน่ายมากมาย พู่กันที่ใช้มีลักษณะต่างๆ ดังนี้

---

[3] สมุก หมายถึงการเอาเม็ดมะขามมาคั่วให้สุกแล้วกะเทาะเปลือกหุ้มเมล็ดออก เอาเนื้อเม็ดมะขามต้มจนเม็ดเปื่อยกลายเป็นน้ำเม็ดมะขามออกเป็นน้ำแป้งข้นๆ เอาไปผสมกับดินสอพองทาลงบนพื้นผนังปูน

5.1.1 พู่กันขนหูวัว

ทำจากขนวัวที่บังรูหูวัว เพราะขนหูวัวมีลักษณะโคนใหญ่ปลายเรียวเล็ก เมื่อถูกน้ำทำให้นิ่มไม่กระด้าง เอากระดาษสีดำกว้าง 24 เซนติเมตร ยาว 30 เซนติเมตร เอาขนหูวัวเทลงบนกระดาษแล้วเอาสีผึ้งสีปากทาเป็นทางยาวราว 10 เซนติเมตร เอาปากคีบจับขนหูวัว เลือกดูปลายขนเรียวเหมือนกันเอาวางที่สีผึ้ง คะเนดูพอเป็นพู่กันตัดเส้นขนาดเล็กหรือขนาดใหญ่ตามต้องการ แล้วรวมเป็นอันๆ ไว้ เอาไหมผูกรัดด้ามโคนให้แน่นแล้วเอาไปล้างน้ำมันเบนซิน เพื่อกัดเอาสีผึ้งออก เอารักหรือน้ำมันทาที่เชือกผูกกันขนหลุด แล้วนำไปบรรจุหลอดใส่ไว้ ขนหูวัวบางเส้นเรียวมากใช้ทำพู่กันตัดเส้นไม่ดี ต้องเอาไว้ใช้ทำพู่กันใหญ่ การตัดปลายพู่กันให้เสมอควรตัดแต่เล็กน้อย อย่าตัดให้มากนักจะทำให้เส้นกระด้าง (เลิศ พ่วงพระเดช, 2545 : 7)

5.1.2 พู่กันขนหนวดวัว

เป็นพู่กันสำหรับตัดเส้นจิตรกรรมที่มีความละเอียดอ่อน ประณีตเป็นพิเศษ จะต้องเป็นพู่กันที่เขียนได้เส้นเล็กมากและต้องมีความอ่อนไหวที่ปลายเส้น จึงจะเขียนตวัดให้อ่อนพลิ้วได้ตามลักษณะลายไทย ซึ่งจะมีปลายอ่อนไหวแผ่วพลิ้ว จึงใช้เขียนส่วนที่ละเอียดลงมา เช่น ขอบตาชั้นนอก สันจมูก ปาก คาง รอยย่นที่คอ การเขียนเส้นเล็กใหญ่ไม่เท่ากันในแต่ละส่วน เพื่อทำให้รูปทรงคนและสัตว์ดูมีความงาม มีน้ำหนัก และมีชีวิตชีวาจากความรู้สึกจากเส้น ช่างจึงประดิษฐ์พู่กันที่ทำจากปลายหนวดหนู และการคัดเส้นหนวดหนูนั้น ช่างจะต้องพิถีพิถันมาก โดยต้องสังเกตว่าหนูนั้นมีความเป็นอยู่อย่างไร ถ้าเป็นหนูบ้านอยู่ที่รก ปลายหนวดมักจะแตก ช้ำหรือกุด จะต้องเลือกหนูอยู่ที่โล่ง อายุอ่อน ปลายหนวดยังเรียวอ่อนไหว วิธีประกอบทำเช่นเดียวกันกับพู่กันขนหูวัว แต่ใช้เพียง 3-10 เส้น (วรรณิภา ณ สงขลา, 2533 : 59)

5.2 แปรง

ใช้สำหรับระบายสีพื้นดิน ธารน้ำ โขดหิน ภูเขา ท้องฟ้า หรือต้นไม้ใบไม้ที่มีพื้นที่ขนาดใหญ่เกินกว่าที่พู่กันจะทำงานได้สะดวก โดยใช้เปลือกไม้และรากไม้ทำดังนี้

5.2.1 แปรงเปลือกกระดังงา

ทำจากเปลือกกระดังงาไทย (การเวก) ทุบปลายเปลือกให้แตกเป็นเส้นใย ตัดตามรูปทรงและขนาดที่ต้องการ แล้วนำไปตากแดดให้แห้ง ทั้งแปรงเปลือกกระดังงาและรากลำเจียก ก่อนนำมาใช้ต้องแช่น้ำไว้สัก 3 ชั่วโมง ให้ใยแปรงอ่อนนุ่มจึงจะ

ใช้ดีกว่าเส้นใยแปรงที่แข็งกระด้าง ถ้าจะทำเป็นแปรงสำหรับทิ่ม (กระทุ้ง) เป็นพุ่มไม้ใบไม้ ให้ตัดคัดเอาที่เปลือกค่อนข้างบาง มาทำวิธีเดียวกันโดยมีขนาดตั้งแต่ 1-2 นิ้ว ส่วนที่ทุบให้เป็นขนประมาณ 0.5 นิ้ว เมื่อนำไปผึ่งแดดต้องหงายด้านในของเปลือกออก แปรงจะโค้งเป็นลักษณะคล้ายสิ่วเล็บมือหรือเกือบครึ่งวงกลม เวลาทิ่ม (กระทุ้ง) ทำเป็นพุ่มไม้ใบไม้ จะดูงดงามมาก อาจประดิษฐ์ได้หลายแบบ ถ้าต้องการทำแปรงกลม ใช้ลวดมัดให้กลม พยายามให้ขนแปรงเสมอกัน ใช้สำหรับปัดก้อนเมฆได้นุ่มนวลดีนัก

5.2.2 แปรงรากลำเจียก

ตัดรากลำเจียกที่ไม่แก่ไม่อ่อนจนเกินไปออกจากลำต้น ยาวประมาณศอกเศษๆ ใช้มีดผ่าออกเป็น 2 ซีก แล้วผ่าซอยอีกให้มีขนาดเล็กใหญ่ต่างๆ กันหลายๆ ขนาด เหลาให้กลม ใช้ค้อนทุบปลายข้างหนึ่งให้เป็นซี่ๆ ทั่วกันดี ยาวประมาณครึ่งนิ้ว ผึ่งแดดให้แห้งสนิทตบแต่งให้กลมอีกครั้งหนึ่ง เก็บไว้ใช้งานได้เป็นเครื่องมือทิ่ม (กระทุ้งต้นไม้) อีกชนิดหนึ่งที่ทำให้ได้ต้นไม้ที่งดงาม (สมชาติ มณีโชติ, 2529 : 40) เป็นภาพพุ่มไม้กลุ่มวัชพืช เช่นไม้เลื้อย หรือพุ่มไม้ประดับต่างๆ

5.2.3 พืชอื่นๆ

ช่างบางรายอาจนำพืชอื่นๆ มาใช้ทำเป็นแปรงสำหรับระบายสี เช่น หวาย ไม้ไผ่ โดยทุบให้แตกละเอียด มีเส้นเป็นฝอย ทำให้มีรูปเป็นกระจุกกลมหรือเสี้ยวโค้ง ตามรูปเปลือกไม้ตามต้องการ (กองโบราณคดี, 2529 : 8)

5.3 ดินสอและถ่าน

ใช้สำหรับการร่างภาพ ในอดีต ดินสอมีสีเหลืองและขาว ทำจากดินเหลืองและดินขาวประเภทดินดาน เนื้อละเอียดนุ่ม แต่แข็งกว่าดินสอพอง ดินสอขาวทำจากดินขาวผสมน้ำยาใบพู่ระหง ดินสอเหลืองเป็นดินเหลืองชนิดหนึ่งได้มาจากเมืองจีน (สมชาติ มณีโชติ, 2529 : 49) เอามาแต่งให้เป็นแท่ง ใช้ร่างภาพบนพื้นผนังสีหนักๆ แต่ปัจจุบันค่อนข้างหายาก สมัยก่อนใช้เขียนหนังสือบนสมุดไทยสีดำ และร่างภาพบนพื้นที่เขียนทิวทัศน์ที่มีสีพื้นหนักๆร่างเพียงเบาๆได้ หากไม่ต้องการใช้ผ้าปัดออก ส่วนถ่านทำจากต้นพริก โดยนำต้นพริกมาตัดเป็นท่อนๆ ขนาดตามความต้องการใส่หม้อดินปิดฝา แล้วเอาดินเหนียวยาฝาหม้อดิน นำไปเผาด้วยแกลบจะได้ดินสอดำใช้ร่างภาพ ปัจจุบันมีโรงงานอุตสาหกรรมผลิตดินสอสำเร็จรูปมากมายหลายหลาย มีทั้งสีดำและสีหลากหลาย ทั้งชนิดไส้แข็งสีอ่อน H-6H, HB และไส้อ่อนสีเข้ม B-6B ส่วนถ่านร่างภาพชนิดแท่งก็มี

5.4 ลูกประคบ

ใช้สำหรับตบบนกระดาษลอกลายซึ่งปรุแล้ว เพื่อให้เกิดรอยภาพบนผนัง โดยเฉพาะการทำให้เกิดรอยบนทองคำเปลว ต้องร่างบนกระดาษลอกลายก่อนนำกระดาษลอกลายมาซ้อนอีกชั้นตรึงหมุด ปรุด้วยเข็มเล็กๆ ใช้ลูกประคบมาตบให้เป็นรอย แล้วตัดเส้นด้วยพู่กัน

ลูกประคบขาว ทำจากดินสอพอง โดยใช้ดินสอพองเป็นก้อนๆ เผาไฟจนสุกแดง เช่นเดียวกับถ่าน เมื่อลุกโชนเอาออกมาทิ้งไว้ให้เย็น แล้ว บดหรือตำให้ละเอียด ห่อผ้าขาวบาง รวบชายทำเป็นลูกประคบ ใช้ตบหรือโรยบนพื้นผนัง ซึ่งระบายสีหนัก สีเข้ม เหตุที่ต้องเผาให้สุกเพื่อให้มีน้ำหนักเวลาโรยจะเกาะติดแน่น ถ้าไม่เผาไฟเวลาโรยจะฟุ้งและโรยไม่ค่อยติด (เรื่องเดียวกัน หน้า 40)

ลูกประคบดำ ทำจากถ่านตำละเอียด ห่อผ้าขาวบาง รวบชายผ้าผูกเป็นลูกกลมๆ เป็นลูกประคบ ใช้ตบหรือโรยบนพื้นผนังซึ่งระบายสีขาวหรือสีอ่อน

5.5 มีด

มีดที่ใช้ อาจเป็นมีดพับหรือมีดโกนก็ได้ ขอให้มีปลายแหลมคมสำหรับขูดเศษทองคำเปลวที่เกินออกจากแบบ โดยใช้ปลายแหลมขูดเพียงเบาๆ ถ้ามีรอยเห็นอยู่ด้วย ใช้สีเดิมระบายทับบนรอยด่างนั้นซ้ำอีกครั้งหนึ่ง

5.6 กาวสำหรับปิดทองคำเปลว

ทำจากวัสดุมี 2 ส่วน

5.6.1 รง

รงเป็นไม้ยืนต้น ถ้ากรีดลำต้นจะมียางไหลออกมา ยางรงมี 2 ชนิด คือ ชนิดเขียว เรียกว่า รงเขียว ส่วนชนิดเหลือง เรียกว่า รงทอง ชนิดสีเหลืองใช้ประโยชน์ได้มากกว่า ด้านจิตรกรรมนอกจากจะใช้ระบายเป็นสีเหลือง ที่สำคัญรงทองใช้ระบายบางส่วนที่จะปิดทองก่อน ก่อนทายางมะเดื่อและปิดทองคำเปลวทับ ประสิทธิภาพของรงทองที่มีผลส่งต่อภาพเขียน คือ

5.6.1.1 ทำให้เห็นส่วนปิดทองชัดเจนขึ้น ไม่หลงเนื้อที่

5.6.1.2 ส่วนที่ทารง เมื่อทายางมะเดื่อทับแม้จะเป็นบริเวณกว้าง แต่ทำให้ยางมะเดื่อแห้งช้าลง ปิดทองได้ง่ายแม้จะทายางมะเดื่อทิ้งค้างคืนไว้

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

5.6.1.3 เมื่อปิดทองในเนื้อที่ขนาดใหญ่ ทำให้ทองเรียบ ทองที่ปิดอยู่เดิมและทองใหม่จะเรียบเป็นผืนเดียวเสมอ ไม่เป็นรอยซับซ้อนกัน

5.6.1.4 การเขียนสีลงบนทองที่ทารงเป็นพื้นล่างสุดจะง่ายขึ้น ไม่เป็นเม็ดน้ำ มีความดูดซึม สีที่เขียนระบายหรือตัดเส้นบนทองเหมือนสีฝุ่นธรรมดา

5.6.2 ยางมะเดื่อ

ยางมะเดื่อ มี 2 ชนิด คือ ยางมะเดื่อไทยและยางมะเดื่อนอก ทั้ง 2 ชนิด มีสีเหมือนกัน คือ ขาวเหลือง ยางมะเดื่อนอกจะเก็บไว้ใช้งานได้นานกว่า เวลาใช้ ทายางมะเดื่อตามแบบที่ต้องการ ทิ้งไว้สัก 5-10 นาที พอยางมะเดื่อหนืบไม่ติดมือ ใช้ทองคำเปลวปิดทับ หากจะให้ส่วนที่ไม่ต้องการหลุด ให้ใช้สำลีม้วนก้อนกลมๆ ถูเบาๆ (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, 2540 : อารัมภบท)

5.7 ทองคำเปลว

ทอง เป็นสิ่งที่มนุษย์ตีค่าให้สูง การนำทองคำเปลวมาประดับเสริมจุดเด่นให้ภาพ ยิ่งเพิ่มความมีคุณค่าให้กับภาพมากยิ่งขึ้น กอปรกับภาพที่เขียนนั้น มีเนื้อหาเกี่ยวเนื่องกับพุทธประวัติ เช่นการเขียนรูปพระพุทธเจ้าเป็นเหตุให้ชวนเชื่อว่า ตามคตินิยมพระพุทธเจ้ามีผิวพรรณผุดผ่องเหมือนดั่งทอง คนที่ผิวเหลืองดั่งทองถ้าใช้สีทองระบายแทน คนเราจะไม่เข้าใจว่าพระพุทธเจ้าทรงมีผิวพรรณผุดผ่องดั่งทอง อาจเข้าใจตรงกันข้ามได้ว่า พระพุทธเจ้าคงจะประชวรเป็นฝีในท้อง ผิวจึงได้เหลือง การปิดทองอาจจะเป็นเหตุผลส่งไปให้ช่างเขียนได้เห็นว่า ผิวสีทองมีลักษณะพิเศษ เกิดความแวววาวขึ้น สามารถต้องตาเห็นได้ชัดเจนบนพื้นผนัง จึงเกิดคติการปิดทองในรูปภาพเทวดาและกษัตริย์ ที่จะต้องมีเครื่องทรงเป็นทอง ในสมัยอยุธยาใช้พื้นสีแดง ภาพทั้งหมดถูกคลุมด้วยสีแดงและปิดทองบางแห่ง ทำให้สีทองและสีแดงตัดกันสวยงามมาก และมักจะตัดเส้นหยาบๆ ทั้งนี้เพื่อมิให้เส้นสีนั้นไปกลบความแวววาวของทอง ถ้าตัดเส้นให้ละเอียดทับบนทองมาก ทองก็จืดไม่แวววาว เป็นเหตุเป็นผลน่าเชื่อถือว่า การปิดทองนั้นเพราะต้องการให้เด่นชัดขึ้น

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ อาคารทางศาสนากว้างใหญ่มีประตูหน้าต่างมาก เวลาเขียนรูปจำเป็นต้องลดไม่ให้สีสว่างเหมือนสมัยอยุธยา ซึ่งตัวอาคารไม่ค่อยมีหน้าต่าง ประตูไม่กว้าง ภายในแสงสว่างไม่มาก ก็ต้องให้พื้นผนังภาพที่เขียนเป็นสีขาวหรือสีอ่อน เพื่อให้เกิดการรับแสงและ

สะท้อนออกภายในอาคารไม่ให้ขมุมัวหรือมืด ถ้าปล่อยให้พื้นภาพเขียนสว่างมาก ภายในก็เกิดบรรยากาศไม่สงบ จึงต้องลดสีภายในให้ขมุมัวลง เป็นเหตุให้เห็นกลุ่มภาพไม่ชัด จึงต้องปิดทองในกลุ่มภาพเพิ่มขึ้น นี่คือเหตุผลการปิดทอง

ทองคำเปลวที่ใช้ปิดทองมีจำหน่ายทั่วไปแถวบางลำพู หรือสะพานหัน ชนิด 100 เปอร์เซ็นต์คัดพิเศษ เรียกว่าทองพระพักตร์ ใช้สำหรับปิดพระเศียรพระพุทธรูป ซึ่งเป็นพระประธาน ชนิดธรรมดาราคาต่ำกว่า ถ้าซื้อจำนวนมากราคาอาจลดลง และราคาจำหน่ายขึ้นลงอยู่กับราคาทองคำแท่ง (สมชาติ มณีโชติ, 2529 : 42)

5.8 กาวสำหรับทำสี

ช่างเขียนโบราณเรียกวัสดุสำหรับทำสีว่า “กาว” หรือ “น้ำยา” เพราะเป็นวัสดุทำจากยางไม้ หรือจากหนังสัตว์ ผสมรวมทั้งน้ำ และ การเลือกภาชนะสำหรับผสมสี

5.8.1 กาวยางไม้

5.8.1.1 ยางมะขวิด

เตรียมโดยสับเปลือกของลำต้นทิ้งไว้ให้ยางซึมสัก 2-3 วัน ยางจะแห้งจับตัวเป็นก้อน (ต้องทำช่วงฝนไม่ตก ถ้าฝนตก น้ำฝนจะละลายยางออกหมด) แล้วเอาก้อนยางมาทุบให้ละเอียด นำไปแช่น้ำจนกระทั่งละลายเข้ากับน้ำดี กรองให้สะอาด แล้วเอาไปต้มหรือตุ๋นจนเป็นน้ำกาวเหนียวขนาดน้ำผึ้ง เก็บไว้ในขวดสะอาด ยางของตนมะขวิดเป็นยางที่มีคุณภาพดี ผสมน้ำยาทำให้ภาพเขียนติดทนทานดี (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528 : 81) หากหายางมะขวิดไม่ได้ใช้ยางกระถิน ซึ่งมีขายตามร้านขายสีฝุ่นหรือเครื่องก่อสร้าง ซึ่งมีสีและลักษณะคล้ายกัน

5.8.1.2 ยางมะเดื่อ

ยางมะเดื่อ หรือเรียกว่า มะเดื่อชุมพร ได้จากการสับเปลือกลำต้นมะเดื่อ โดยเฉพาะตอนเช้าตรู่ เวลา 6 โมงเช้า หรือตอนอากาศเย็นๆ ถ้าไปสายน้ำยางจะไม่ค่อยออกเพราะได้รับความร้อนจากดวงอาทิตย์ จะเป็นน้ำยางสีขาว เมื่อถูกอากาศจะเปลี่ยนสีไปบ้าง ถ้าเวลาสับเป็นน้ำยางใสยังใช้ไม่ได้ เอาเฉพาะยางที่เป็นสีน้ำนมข้นจึงจะมีเชื้อเหนียว เมื่อได้มานำมากรองให้สะอาดด้วยผ้ากรองชุบน้ำบิดให้หมาด กรองใส่ขวดแล้วปิดฝาให้สนิท โดยไม่ต้องประสมอะไรเพราะจะทำให้ยางเสื่อมความเหนียว สามารถเก็บไว้ใช้ได้ถึง 15 วัน วิธีเก็บที่ดีคือ นำขวดไปแช่น้ำ อย่าให้น้ำท่วมถึงปากขวด หรือเก็บไว้ในตู้เย็น ถ้ายางข้นให้น้ำผสมได้เล็กน้อย เวลาใช้ก็แบ่งออกมาแล้วรีบปิดขวด อย่าให้ถูก

อากาศนานๆ ยางจะจับตัวเป็นก้อนใช้ไม่ได้เวลาใช้กาวมะเดื่อจะจับพู่กัน ใช้เสร็จแล้วต้องล้างด้วยน้ำมันก๊าดแล้วเช็ดให้แห้ง (เลิศ พ่วงพระเดช, 2545 : 7)

5.8.1.3 ยางกระถิน

เมื่อแข็งตัวเป็นก้อนจะเป็นสีเหลืองขุ่น นำมาทุบเป็นก้อนเล็กๆ แช่น้ำไว้ 1 คืน พอละลายดีแล้วใช้ผ้าสะอาดกรองใส่ขวดเก็บไว้ เวลาใช้ก็นำมาเทใส่สีฝุ่น เนื้อสี 3 ส่วนต่อกาว 1 ส่วน ถ้าต้องการผสมสีให้เกิดสีใหม่ ต้องผสมสีก่อนแล้วใส่น้ำกาวทีหลัง หากเหนียวหรือแห้งให้หยดน้ำสะอาดลงนิดหน่อยแล้วคนให้เข้ากับเนื้อสี

5.8.2 กาวหนังสัตว์

เกิดจากการนำหนังสัตว์ผสมน้ำ เคี่ยวในเตาไฟ ส่งกลิ่นเหม็น แต่ใช้ผสมสีเขียนรูปสะดวกดี ข้อเสียคือมีความเค็ม เมื่อเขียนบนผนังถ้าโดนความชื้น กาวหนังที่เค็มก็จะชื้นตัวเป็นเหตุให้ภาพเขียนอายุไม่ยืน ในสมัยรัชกาลที่ 3 รัตนโกสินทร์ นิยมใช้ แต่ต้องเอาแช่น้ำหลายวันกว่าจะอ่อนตัวและละลายน้ำจนหมด ถ้ากรองเสียหนหนึ่งแล้วแช่น้ำอีก ความเค็มก็อาจจะหมดไป (ประทีป ชุมพล, 2535 : 52)

จิตรกรรมฝาผนังในสมัยพระบาสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 นิยมใช้กาวหนัง ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 มิได้ใช้กาวยางไม้ผสมน้ำยาสีฝุ่น ได้ทราบจากช่างรุ่นซึ่งเล่าตรงกันว่า เมื่อครั้งที่เขียนภาพปฏิสังขรณ์ใหม่ทั้งหมดที่พระระเบียงวัดพระแก้ว จะมีเจ้าหน้าที่ฝ่ายต้มกาว เอากาวแผ่นหนังสัตว์ที่ผ่านการเคี่ยวเอาไปใช้ ซึ่งกาวหนังจะนิยมใช้แต่สมัยใดไม่มีบันทึกบอกไว้ หากจะถือตามความเป็นจริงจากจิตรกรรมฝาผนัง นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ลงไปภาพมักไม่ค่อยกะเทาะ เชื่อว่าคงใช้กาวยางไม้กัน ล่วงมาสมัยรัชกาลที่ 4 ขึ้นไป ภาพจิตรกรรมฝาผนังอายุไม่ยืน ผนังหากโดนความชื้นของฤดูฝนบ่อยๆ ก็จะร่อน (น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง), 2538 : 104 - 105)

5.8.3 น้ำ

น้ำเป็นองค์ประกอบสำคัญสำหรับทำสี (วรรณิภา ณ สงขลา, 2533 : 62) การเตรียมน้ำสำหรับเติมผสมในการปรุงน้ำยา ต้องเตรียมอย่างดี ครูช่างเขียนได้เล่าว่า เรื่องการเตรียมน้ำสำหรับปรุงน้ำยาของท่านขรัวอินโข่งว่า ท่านใช้น้ำท่า (น้ำในแม่น้ำลำคลอง) ไม่ใช้น้ำฝนเพราะน้ำฝนเป็นน้ำกระด้าง และสำหรับน้ำท่านั้น ต้องตักเวลาน้ำขึ้นเต็มที่และน้ำนิ่งแล้ว เมื่อตักใส่โอ่งแล้วจะปล่อยให้ตะกอนนอนก้น ช้อนเอาแต่น้ำใสใส่โอ่งเล็ก ปล่อยให้ตะกอนนอนก้นอีก แล้วช้อนใส่โอ่งเล็กถัดไปโดยลำดับอีกหลายโอ่ง จน

ได้น้ำใสสะอาดอย่างแท้จริง ซึ่งบางครั้งน้ำ 1 โอ่งจะได้น้ำใสเพียงขวดเดียว และท่านจะใช้น้ำนั้นสำหรับปรุงน้ำยา

5.8.4 ภาชนะสำหรับใส่สีและผสมสี

ช่างจะมีถ้วยหรือโกร่งดิน หรือ กะลา เป็นภาชนะใส่สี โดยมีลูกบดหรือรากไม้สำหรับบดและคนสี เพราะสีฝุ่นมักจะลอยตัวหรือนอนก้น ต้องคนบ่อยๆ ยิ่งคนยิ่งบดก็จะยิ่งได้เนื้อสีที่ละเอียดดี และกาวเข้าเนื้อเหนียวแน่นดียิ่งขึ้น ช่างโบราณนิยมใช้กะลาผสมน้ำยาเป็นภาชนะ ทุกๆ สีๆ ละใบ กะลาที่ดีมีลักษณะกลมมน ผิวสาก เนื้อเหนียว น้ำหนักเบา จับถือได้ถนัดมือ เหมาะแก่การนำไปใช้บนนั่งร้าน แตกยากและหาง่าย ช่างบางรายใช้โกร่งบดยาแต่อาจไม่สะดวก เช่น เวลาขนย้ายมีน้ำหนักมากกว่ากะลาหลายเท่า ถ้าต้องการเขียนผนังสูงๆ เวลาขนขึ้นลงบนร้านลำบาก เผื่อพลั้งเผลอตกลงมา ถ้าเป็นโกร่งก็แตกหัก หากเป็นกะลาอาจไม่แตก ถึงแตกก็หาใหม่ได้ง่าย ส่วนโกร่งราคาแพง อาจมีไว้บ้างสำหรับบดสีแห้งก่อนทำการผสมสีที่ยังเห็นว่าหยาบอยู่ กะลาสำหรับใส่สีต่างๆ ต้องเลือกเอาที่ก้นแป้นๆ กลมๆ ค่อนข้างหนา เพื่อความคงทน และเวลาวางสีไม่หกคะเมน ใช้กระดาษทราบและปุ้งถูตบแต่งให้เรียบร้อย ทั้งภายในและภายนอก ส่วนภายนอกอาจจะลงรักให้ทั่วดูเรียบร้อยดีสำหรับไม้บด (สาก) ต้องกะดูให้พอเหมาะกับกะลาแต่ละใบ โดยทำให้เรียบร้อยเช่นกัน ไม่ต้องลงรัก ส่วนมากนิยมทำด้วยไม้สักหรือชิงชันโดยการถากเหลาหรือจะใช้กลึงด้วยเครื่องมือขัดตบแต่งบ้างยิ่งดี (สมชาติ มณีโชติ, 2529 : 43)

การเขียนภาพและระบายสี

1. การแบ่งแยกเนื้อหาของภาพ

เป็นการแบ่งเนื้อหาออกเป็นตอนๆ ภายในเรื่องเดียวกัน แต่ละห้องอาจไม่แยกให้เห็นเด่นชัด เพราะจะทำให้ขาดความกลมกลืนและทำให้คุณค่าทางความงามเสียไป วิธีแบ่งตอนในการดูภาพของเรื่องราวในแต่ละห้องมีอยู่หลายวิธี เช่น ใช้ลักษณะของธรรมชาติ อันประกอบด้วย ป่าเขา ทิวไม้ โขดหิน แม่น้ำลำธาร ล้อมแยกเอาไว้ส่วนหนึ่ง ลวดลายเรขาคณิตทำเป็นเส้นหักทแยงมุมแบบสามเหลี่ยมลักษณะคล้ายซุ้ม ที่เรียกว่า เส้นสินเทากรอบสินเทา[4] หรือเส้นแผลง บางที่ทำเป็นปราสาทราชวังล้อมเอาไว้ หรือไม่ก็ทำ

---

[4] กรอบสินเทา หมายถึง กรอบรูปสามเหลี่ยมตั้งขึ้นรูปเดียวหรือหลายรูปติดต่อกัน จนดูเป็นแนวเส้นหยักแบบฟันปลา เส้นด้านขอบกรอบรูปสามเหลี่ยมแต่ละด้านยังเขียนเป็นเส้นหยักฟันปลาอีกด้วย บางท่านเรียก **เส้นคดกริช** ทำหน้าที่เป็นตัวแบ่งคั่นเรื่องราวในผนังที่มีเรื่องยาวๆ ติดต่อกันทั้งผนังให้ออกเป็นกลุ่มเป็นตอนชัดเจน แต่ยังรวมอยู่ด้วยกันในภาพผนังเดียวกัน โดยไม่ให้ผลขัดตาในขณะเดียวกันยังใช้เป็นตัวเน้นชักจูง

เป็นแบบชายผ้าม่านซึ่งมีลักษณะโค้ง บิดพลิ้ว ตลอดจนการแยกตอนด้วยลวดลาย หรือแบ่งหมู่ภาพด้วยเรื่องราวที่เกี่ยวข้องหรือมีความสัมพันธ์กัน โดยกลมกลืนกับการใช้สี

2. การสร้างอารมณ์ให้ภาพ

เนื่องจากการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นการเขียนภาพให้เนื้อหาต่อเนื่องกันไป และมีจุดมุ่งหมายเพื่อนำเสนอเรื่องราวและการปฏิบัติตนตามแนวทางของพุทธศาสนา การสร้างภาพจึงต้องใส่อารมณ์ลงไปด้วย เป็นการสร้างความรู้สึกให้ผู้ชมมีความเห็นคล้อยตามไปกับภาพที่ดู เช่น เศร้า สนุกสนาน ดีใจ จิตรกรผู้เขียนภาพ คนหรือสัตว์ โดยวางท่าทางตามคติไทยๆ คือ ใช้เส้นแสดงท่าทางของผู้คนหรือ ช้าง ม้า ให้มีเส้นที่อ่อนหวาน กลมกลืนกันอันเป็นหัวใจของจิตรกรแบบไอเดียลิสติก สมัยโบราณจะแสดงความรู้สึก ความละเมียดละไมและการแสดงออกของภาพที่มีลักษณะ เรียกว่า นาฏลักษณ์ (Dramatic) เช่น ภาพตอนเศร้าโศกจะก้มหน้าทำท่าโศกของละคร ภาพกษัตริย์ นางพญา เทวดาและชนชั้นสูง มีรูปร่างท่าทางคล้ายตัวละคร แสดงอาการกิริยา ด้วยท่าทาง ใบหน้าจะไม่แสดงความรู้สึก แตกต่างจากภาพกากจะแสดงความรู้สึกทั้งบนใบหน้าและท่าทาง ช่างจะเขียนภาพเหล่านี้อย่างมีชีวิตชีวา ตามสภาพชีวิตคนไทยในช่วงเวลาที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน (น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง) และคนอื่นๆ, 2525 : 8)

จิตรกรรมไทยแสดงอารมณ์ผ่านทางภาษาท่าทาง ด้วยลำตัว วงแขน ท่านั่ง ท่าเดิน ท่ายืน และการแสดงกิริยาต่างๆ เช่นเดียวกับนาฏศิลป์ คนที่คุ้นเคยกับละครรำจะสามารถรับรู้อารมณ์ของยักษ์และลิงได้ แม้จะใส่หน้ากาก โดยอาศัยท่าทางเป็นเครื่องแสดงออก เช่นเดียวกับคนที่คุ้นเคยการดูบัลเล่ต์ถึงไม่เห็นหน้าของนักเต้นก็สามารถรับรู้ถึงอารมณ์ในแต่ละตอนผ่านท่าเต้นและท่วงทำนองของดนตรี อารมณ์มนุษย์ จึงไม่จำเป็นต้องผ่านสีหน้าเสมอไป (อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย, 2545 ก : 15)

การเขียนภาพจิตรกรรมอาจตั้งอยู่บนฐานความคิดไทยโบราณว่า “ผู้ดีต้องรู้จักสำรวมกิริยา” ไม่ควรแสดงออกทางสีหน้าทำให้คนอื่นเห็นได้อย่างชัดเจนเพราะ “อันหูตาบอกเหตุสังเกตง่าย ความในใจก็จะพลั้งออกกลางสนาม” ดังนั้น “ผู้ดี ” เช่น ตัวพระ ตัวนาง พระราชา จึงวาดให้เป็นหน้าหุ่นเหมือนกันหมดทั้งผู้ชาย ผู้หญิง เด็กและผู้ใหญ่ จึงดู

ความสนใจทางสายตากับคนดูภาพได้ เช่น ใช้กรอบสินเทาไปล้อมเป็นฉากพื้นหลังของปราสาทราชวังเพื่อเน้นให้เห็นสถาปัตยกรรมนั้นแลดูเด่นออกมาจากภาพอื่นๆซึ่งเป็นแบบศิลปะพิเศษของไทยที่ไม่พบในชนชาติอื่นแถบตะวันออก (สน สีมาตรัง, 2522 : 48)

ไม่มีอารมณ์เพราะเหมือนใส่หน้ากากที่มียิ้มน้อยๆ อยู่ตลอดเวลา ยิ่งเป็นพระโพธิสัตว์หรือพระพุทธเจ้า ยิ่งไม่ควรมีสีหน้าแสดงอารมณ์ เพราะเราสมมุติให้ท่านเป็นผู้มีอุเบกขา ไม่ยินดียินร้ายในการทั้งปวง

ในทางตรงกันข้ามพวกบรรดาไพร่พลทั้งหลายและผู้คนที่อยู่นอกกำแพง (ภาพกาก) นั่นสามารถทำกิจกรรมอย่างที่สนุกสนานน่าสนใจ และแสดงอารมณ์ทางสีหน้าอย่างเต็มที่ ทั้งฮาเฮ เหยเก เบื่อหน่าย เยาะหยัน กลุ้มใจ เบิกบาน และแสดงอารมณ์ขันในเรื่องเพศอย่างเต็มที่ เรียกว่า ภาพเชิงสังวาส เช่น อารมณ์ภาพเขียนที่วัดสุวรรณาราม ริมคลองบางกอกน้อย ฝั่งธนบุรีซึ่งประชันฝีมือระหว่างอาจารย์ทองอยู่กับครูคงแป๊ะในสมัยรัชกาลที่ 3 ว่า รูปที่สนุกสนานเร้าใจเป็นที่สุด คือ ภาพเขียนมารผจญ เป็นเรื่องราวของกองทัพมารที่กำลังเข้าทำร้ายพระพุทธองค์ แต่โดนพระแม่ธรณีบีบน้ำจากมวยผม ทำเอามารจ่อมจมตายไปสิ้น ภาพเหล่ามารร้ายที่ถูกน้ำไหลบ่าเข้าใส่นั้น ต้องพัลวันพัลเกนัวเนียหนุบหนับกันอย่างชุลมุนที่สุด ใครคว้าอะไรได้ก็คว้ากันเอาไว้มิให้น้ำพัดพาหนีหาย ใครจะดึงจะทิ้งใครจะไขว่คว้าจะจับเอาอะไรในเวลาอย่างนั้นคงเพื่อความอยู่รอด (นิวัติ กองเพียร, 2541 : 155 - 159)

ทั้งภาพคนภาพสัตว์ ช้างม้าวัวควาย หอกแหลนมีดดาบอาวุธนานา ทั้งยักษ์ทั้งมาร ทั้งสัตว์หิมพานต์ร้อยแปด คว้าคอเหนี่ยวรั้ง คว้าหลังเหนี่ยวนม หัวทิ่มหัวตำคลับไปทั่วไม่รู้ว่าใครเป็นยักษ์ ไม่รู้ว่าใครเป็นคน บางคนจับอะไรไว้ก็คว้าหนับกำแน่นไม่ยอมปล่อย เปิดเปิงไปหมดทั้งเสื้อผ้าอาภรณ์ หลุดลุ่ยเปียกปอน บ้างก็ถูกสัตว์ร้ายกัดทิ้งคาบไว้ในปาก ร้องแรกแหกกระเชอหน้าตาบิดเบี้ยว แต่พวกที่คว้าเอาของรักของหวงนั่นก็เพลิดเพลินเจริญใจ คนที่โดนก็ปวดแสบปวดร้อน ภาพนี้เขียนได้สมจริงเป็นที่สุด น่าดูมาก มีความสนุกสนาน เส้นสายเฉียบขาดมาก ทั้งสีสันก็ดูน่ากลัว โดยเฉพาะลีลาท่าทางของพวกมารทั้งหลายเขียนได้อย่างมันในอารมณ์จริงๆ

3. สีที่ใช้เขียนภาพ

3.1 สีฝุ่น (Tempera Color)

เป็นเทคนิคการใช้สีของคนโบราณ เป็นสีที่มีลักษณะเป็นผงฝุ่นคล้ายแป้งเป็นผงมีสีสันสดใส แต่เมื่อนำมาใช้เขียนเป็นภาพแล้ว ความสดใสของสีสันจะลดลงเล็กน้อย มีความเรียบ ด้าน เวลาเขียนต้องผสมน้ำกาว เขียนได้ทั้งลักษณะของสีปูนเปียกและปูนแห้ง ปัจจุบันมีการนำมาเขียนบนผ้าใบ หากศิลปินต้องการให้มีความรู้สึกคล้ายสีน้ำมัน ก็จะใช้น้ำมันลินซีด (Linseed Oil) เป็นตัวผสม ปัจจุบันการผลิตสีจากโรงงาน

อุตสาหกรรมพัฒนาขึ้นได้มีการผสมกาวและสารเคมีอื่นๆ ทำให้ได้คุณภาพดี สะดวกในการนำมาใช้ ศิลปินบางท่านนำทองคำเปลวมาใช้ร่วมกันในการเขียนด้วยสีฝุ่น โดยเฉพาะการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง

3.2 สีขี้ผึ้ง (Encaustic Painting)

พัฒนาต่อยอดมาจากเทคนิคสีฝุ่น โดยการใช้ทาบนสีฝุ่นเพื่อรักษาผิวหน้าของสีฝุ่น ใช้ขี้ผึ้งอย่างดีผสมสีโดยนำมาผสมกับสีโดยตรง ทำให้ร้อนเสียก่อน สีจึงจะมีความข้น จึงลงมือเขียน เวลาเขียนจะต้องนำกระดานรองเขียนอังไฟให้อุ่นอยู่เสมอ เพื่อขี้ผึ้งจะได้ละลายทำให้ต้องรีบเขียนขณะที่กำลังร้อนอยู่ เทคนิคนี้สีติดพื้นแน่นมาก

3.3 สีน้ำมัน (Oil Color)

เป็นสีที่นิยมใช้เขียนของช่างยุคใหม่ เวลาเขียนจะต้องใช้น้ำมันลินซีดผสม มีลักษณะเหนียว ติดพื้นง่าย แห้งเร็วพอสมควร เขียนทับซ้อนกันได้หลายครั้ง ถ้าต้องการให้แห้งเร็วต้องผสมด้วยน้ำมันสน ถ้าต้องการให้มีผิวมันเป็นบางส่วน เมื่อเขียนภาพเสร็จแล้ว มักจะเคลือบด้วยน้ำยาผสม (Glazing) ใช้น้ำมันวานิช 2 ส่วนและน้ำมันสินซีด 3 ส่วน คนให้เข้ากันแล้วใช้แปรงสะอาดป้ายตรงบริเวณที่ต้องการเคลือบ จะทำให้ภาพบริเวณที่เคลือบมีสีสดใส และมีผิวมันขึ้นคล้ายกับแจกันเคลือบผิว

3.4 สีอะคริลิก (Acrylic Painting)

เป็นสีสมัยใหม่ มีคุณสมบัติพิเศษทั้งทึบแสงและโปร่งแสง มีสีสันสดใสเด่นชัด เวลาใช้ต้องผสมตัวกลางโดยสามารถใช้เขียนแบบสีน้ำ (สีจะแห้งเร็ว) หรือเขียนทับซ้อนแบบสีน้ำมันก็ได้ เมื่อแห้งแล้วจะมีความทนทานและไม่ละลายน้ำเหมือนสีพลาสติก ปัจจุบันโรงงานอุตสาหกรรมมีการผลิตตัวผสมเพื่อช่วยให้การใช้สีสะดวก เช่น กรอส (Gloss Medium) สารช่วยละลายเนื้อสี ส่วน เกล (Gel Medium) จะทำให้เกิดภาพโปร่งแสง มีราคาสูงแต่ได้รับความนิยมมาก ระบายได้บนพื้นวัสดุทุกชนิด มีคุณสมบัติคล้ายพลาสติกแห้ง ซักน้ำไม่ออก เวลาเขียนต้องใช้พู่กันที่มีขนแข็งและอ่อนนุ่มได้ ถ้าสียังไม่แห้ง สามารถเช็ดหรือถูออกได้

3.5 สีอื่นๆ

เป็นเทคนิคใหม่ล่าสุดที่ช่างเขียนประยุกต์ใช้สีน้ำมัน สีอะครีลิค หรือแม้แต่สีจากอายแชโดว์แทน เพราะเป็นสีที่ทนทานและกันน้ำ อยู่ได้นานนับร้อยปีและยังสามารถเขียนภาพให้สีอ่อนแก่ได้สวยงาม ช่างบางคนใช้น้ำมันสนผสมสีฝุ่นแทนการใช้น้ำธรรมดา

4. เทคนิคการเขียนภาพ

การเขียนภาพในรูปจิตรกรรมฝาผนัง ทำได้ใน 3 ลักษณะคือ เขียนแบบปูนเปียก แบขี้ผึ้งผสมน้ำมัน และแบบใช้ปูนแห้ง

4.1 การเขียนแบบปูนเปียก (Fresco)

เป็นวิธีการเขียนภาพบนผนังปูนฉาบขณะที่ผิวปูนยังเปียกอยู่ เพื่อให้สีแทรกซึมเข้าไปในผิวปูนได้มากที่สุด อันจะมีผลทำให้สีคงทนและแนบสนิทเป็นเนื้อเดียวกันกับผนัง การเขียนภาพประเภทนี้ต้องเขียนให้เสร็จทันการฉาบปูนวันต่อวัน เมื่อเริ่มงานจิตรกรจะฉาบปูนขั้นสุดท้ายบนผนัง กะประมาณให้มีพื้นที่เท่าที่ตนจะเขียนเสร็จได้ทันในวันนั้น จิตรกรบางคนมีสูตรเฉพาะตนสำหรับส่วนผสมของปูนฉาบ คือ อาจผสมไข่หรือนมสดลงไปเพื่อให้สีเป็นมันเงา การเขียนภาพปูนเปียกให้คงทนต้องมีความชำนาญเป็นพิเศษ เพราะจะลงสีซ้ำบนผิวปูนที่แห้งแล้วไม่ได้ ลักษณะการเขียนภาพแบบนี้เหมาะสำหรับใช้เขียนภาพใหญ่ๆ เพราะเหตุนี้จึงทำให้ช่างไทยไม่สามารถใช้วิธีนี้ในการเขียนภาพขนาดเล็ก ซึ่งมีเส้นและลวดลายละเอียดมาก และต้องใช้เวลานาน

4.2 การเขียนแบบขี้ผึ้งผสมน้ำมัน (Encaustic)

เป็นเทคนิคใช้ขี้ผึ้งและน้ำมันผสมเข้ากับสีสำหรับฝาผนังที่จะใช้เป็นพื้น สำหรับเขียนภาพแบบนี้ จะต้องตกแต่งด้วยการฉาบลงพื้นหลายๆ ครั้ง ด้วยสีผสมน้ำมันลินซีดกับน้ำมันสนและฝุ่นสีขาว ถ้าขัดฝาผนังให้เรียบดีแล้ว จะใช้เป็นพื้นสำหรับเขียนรูปขนาดเล็กหรือใหญ่ได้เป็นอย่างดี

4.3 การเขียนแบบปูนแห้ง (Secco)

เป็นวิธีที่ละเอียดและประณีตที่สุด ปัจจุบันนี้ช่างเขียนยังใช้วิธีนี้เป็นหลัก ก่อนที่จะเขียนภาพและระบายสีด้วยฝุ่น จะต้องเตรียมพื้นผนังและการทดสอบพื้นผนังว่าปูนเค็ม (ด่าง) หรือไม่ โดยวิธีการประสะฝาผนังที่ฉาบปูนเรียบร้อยแล้วด้วยการนำน้ำต้มผสมใบขี้เหล็ก (Cassia Siamea Leguminosea) หรือน้ำกรดดินประสิวราดล้างฝาผนัง วิธีนี้จะต้องทำทั้งเช้าทั้งเย็นตลอดเวลา 7 วัน ต่อจากนั้นทดสอบผนังโดยการใช้ขมิ้นขีดบนผนัง (Gureuma Domestica) ถ้าขมิ้นที่ขีดลงไปกลายเป็นสีแดงก็แสดงว่ายังมีเค็มอยู่ ต้องใช้น้ำผสมใบขี้เหล็กราดล้างต่อไปอีก และใช้ขมิ้นขีดบนผนังจนขมิ้นไม่เปลี่ยนสี (ขมิ้นสีเหลือง) จากนั้นล้างผนังด้วยน้ำเปล่าแล้วทาผนังนำด้วยปูนขาวผสมกับเม็ดในมะขาม (ตั่วเม็ดแล้วนำมาต้ม) หลังจากนั้นขัดพื้นผนังให้เรียบแล้วจึงเริ่มต้นเขียนภาพได้

พื้นผนังที่มีการเตรียมและทดสอบคุณภาพดีที่สุด จะทำให้พื้นผนังที่เขียนภาพแข็งแรงมากและคงทนอยู่ได้เป็นร้อยๆ ปี แต่ถ้าฝาผนังเปียกชื้น ภาพเขียนจะค่อยๆ เสื่อมสูญ จึงเป็นเหตุสำคัญที่จิตรกรรมฝาผนังเก่าๆ ในประเทศไทยเหลืออยู่เพียงส่วนน้อย ความชื้นในดินแดนที่อยู่แถบร้อน ประกอบกับฝนตกหนักบ่อยๆ หลังคารั่วน้ำซึมเข้าได้ หรือน้ำท่วมทำให้ผนังโบสถ์วิหารเกิดความชื้นและขึ้นรา นอกจากทำให้ภาพที่เขียนไว้ สีเปลี่ยนไป ทำให้หลุดร่อน

5. การระบายสี

เป็นกรรมวิธีการเขียนภาพเพื่อให้เกิดความหนา บาง ความคมชัดของภาพในมิติต่างๆ กัน ดังนี้

5.1 การระบาย ใช้สำหรับวาดพื้นหลัง (background) เช่น พื้นดิน น้ำ ท้องฟ้า ภูเขา โขดหิน วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ ได้แก่ พู่กัน แปรง ระบาย

5.2 การตัดเส้น และการทำเครื่องหมายขีด โดยใช้พู่กันเล็กๆ จุ่มสีแล้วขีดบนผนัง หรือใช้พู่กันเล็กๆ หลายๆ อัน มัดรวมเป็นแผงก็ได้ เช่น จำพวกต้นไม้เรียว แหลม เช่นหญ้า หรือใช้พู่กันเบอร์ 1 มัดรวมเป็นแผงประมาณ 4 -5 ด้าม ด้วยสังกะสีตะกั่ว หรือแผ่นไม้เจาะรูเรียงเป็นแถว พอสอดด้ามพู่กันแน่นพอดี เรียงให้ปลายขนเสมอกัน ใช้จุ่มสีขีดทำเป็นหญ้าครั้งเดียว ได้เท่าจำนวนพู่กันแผง เร็วกว่าใช้ด้ามเดียวขีดได้ทีละเส้นเท่านั้น (สมชาติ มณีโชติ, 2529 : 39)

5.3 การจิ้มและแตะเพื่อให้ภาพมีรายละเอียดเพิ่มขึ้น โดยใช้พู่กันโตหน่อย เบอร์ 2, 3 เขียนใบไม้เป็นใบๆ ทิ่ม กระทุ้ง โดยใช้แปรงทำจากเปลือกกระดังงาอย่างโค้ง เหมือนสิ่วเล็บมือ หรือแปรงทำจากรากลำเจียก ทิ่ม กระทุ้ง ให้เต็มพื้นที่แล้วใช้พู่กันตัดเส้นเล็กๆ ท่าน น. ณ ปากน้ำ (2530 : 13) กล่าวว่า ครูคงแป๊ะจิตรกรในสมัยรัชกาลที่ 3 รัตนโกสินทร์ กระทุ้งเปลือกไม้ด้วยเทคนิคอันเชี่ยวชาญ นับว่าเขาเป็นคนแรกที่นำแบบแผนการกระทุ้งเปลือกไม้ โดยนำเทคนิคมาจากภาพเขียนจีนแล้วเอามาใช้กับภาพต้นไม้ ได้ผลอย่างน่าชมเชย อย่างไรก็ตาม ช่างเขียนยุคปัจจุบันได้พยายามหาเทคนิคต่างๆ นำมาใช้เพื่อความสวยงาม สะดวก ประณีตนอกจากการใช้พู่กันตามปกติ อาจใช้วิธีพ่นสี (airbrush) ทำให้ภาพเกิดน้ำหนัก ไล่โทนอ่อนแก่ได้นุ่มนวลมากขึ้น เมื่อจะพ่นบริเวณไหนก็ใช้กระดาษหนังสือพิมพ์ปิดส่วนอื่นๆ ไม่ให้สีปะปนกัน เทคนิคสมัยใหม่ช่วยย่นระยะเวลาการเขียนภาพได้มาก

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

6. การผสมสี

การผสมสีไม่มีสูตรหรือสัดส่วนการผสมตายตัว ช่างจะอาศัยความชำนาญและความรู้สึกของความพอดี สีแต่ละสีอาจจะต้องผสมน้ำกาวมากน้อย ข้นหรือใส หนาหรือบางต่างกันหากต้องการทดสอบคุณภาพความคงทนถาวรของสีฝุ่น ถ้าจะให้รู้ว่าสีตกหรือไม่ ให้นำสีฝุ่นนั้นมาเกลี่ยตากบนสังกะสี เกลี่ยตากแดดประมาณครึ่งเดือน เมื่อเห็นว่าสีไม่ตก ไม่เปลี่ยนแล้วจึงใช้ได้ นำสีนั้นมาใส่โอ่งดิน ใส่น้ำคนนานๆ กรองเอากากออกทิ้งไว้ให้นอนก้น แล้วตักเอาเนื้อสีที่สะอาด บริสุทธิ์ ละเอียดเพื่อผสมกาวต่อไป (กองโบราณคดี, 2529 : 8)

ถ้าสีเบาหรือลอยคนไม่เข้ากันให้ใช้แอลกอฮอล์หรือสุราขาว 28 ดีกรีผสม เมื่อสีจมก็คนต่อไปจนเข้ากันดี การผสมสีจะต้องเคี่ยวให้ข้นประมาณน้ำเชื่อมข้นๆ ผสมสีและบดจนเข้ากันดีแล้วลองทาที่เล็บ พอแห้งสังเกตว่าสีที่ผสมพอดีหรือไม่ ถ้าแก่กาวสีจะมีความมันและมีรอยแตก ถ้าอ่อนกาวเวลาเอานิ้วแห้งๆ ลูบสีจะหลุดออกมา จะต้องแก้ไขให้พอดีจึงจะใช้ได้

การใช้น้ำยาถ้านานไปน้ำยาจะแห้งงวด ก็ต้องเติมน้ำตามควร และถ้านานเกินไปจะขึ้นรา จึงต้องเตรียมน้ำยาแต่พอควรใช้หมดพอดี ขรัวอินโข่งจะให้ลูกศิษย์หรือลูกมือของท่านบดสีอยู่ตลอดเวลา ขณะที่ท่านวาดพร้อมกับสั่งสอนไปในเวลาเดียวกัน ฉะนั้นนอกเวลาลงมือเขียนแล้ว มือจะต้องบดสีอยู่เสมอ เพราะสีจะละเอียดยิ่งมีคุณภาพดี เขียนได้สีบางและจับกันกับพื้นหรือรองพื้นได้แน่นสนิท (เลิศ พ่วงพระเดช, 2545 : 6)

เพื่อความสะดวกแก่การใช้สีเขียน การผสมสีจะให้เป็นสีต่างๆ อีกหลายชนิดตามความคิดตามความต้องการ สีทุกชนิดที่ใช้ในการเขียนต้องใช้ยางมะขวิด หรือยางไม้เป็นก้อนมีขายตามร้านขายสีหรือกาวตุ้ม เอาน้ำผสมทั้ง 3 อย่างจะใช้อย่างไหนก็ได้ ผสมเพื่อให้สีจับแน่นเมื่อถูกต้องไม่ลบเลือน การผสมยางหรือกาวต้องระวังอย่าให้แก่ยาง ผสมแต่พอยึดสีให้ติดแน่นมือ ถูกต้องสีไม่หลุดเป็นใช้ได้ การผสมสีแก่ยางแก่กาวจะให้โทษในการเขียน เมื่อสีแห้งแล้วจะรัดสีแตกระแหงกะเทาะออก ควรระวังให้มาก

จิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดนครปฐม

ผู้วิจัยพบว่า มีผลงานวิจัยเพียงเรื่องเดียว เป็นผลงานของ วัฒนา เรืองเจริญกิจ (2548 : 54-88) ศึกษาลักษณะความเป็นงานจิตรกรรมแบบท้องถิ่น คติความเชื่อ แนวความคิด และเหตุผลในการสร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนังของพระอุโบสถหลังเก่า วัดบางพระ อำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม ผลการศึกษาพบว่า เป็นจิตรกรรมแบบท้องถิ่น

ที่ได้รับอิทธิพลมาจากงานช่างหลวงในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่อายุของภาพจิตรกรรมน่าจะเขียนขึ้นในสมัยช่วงรัชกาลที่ 4

ช่างและการสืบทอดวิชาช่าง

ช่าง

ผู้วิจัยขออัญเชิญพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พระราชทานแก่ผู้ที่มาเฝ้าในพิธีเปิดงานแสดงแนะนำอาชีพของสโมสรโรตารีกรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 2 มีนาคม พุทธศักราช 2513 (การท่าอากาศยานแห่งประเทศไทย, 2540) ว่า

"ช่าง คือ ผู้ทำงานใช้ฝีมือ หมายถึง ผู้ใช้ฝีมือเป็นบริการแก่ผู้อื่น ช่างทุกประเภทเป็นกลไกสำคัญยิ่งในชีวิตของบ้านเมืองและของทุกคน เพราะตลอดชีวิตต้องอาศัยและใช้บริการหรือสิ่งต่างๆ ที่มาจากฝีมือช่างทุกวัน"

ช่าง หรือ บุคคลผู้ใช้ฝีมือเพื่อบริการบุคคลอื่น จึงเป็นบุคคลผู้ชำนาญการในศิลปะอย่างใดอย่างหนึ่ง เนรมิตผลงานด้วยปัญญาอันล้ำเลิศและความชำนาญ สร้างสิ่งของทั้งที่เป็นเครื่องอุปโภคบริการหรือสนองความต้องการแก่ผู้คนในสังคมนั้นๆ ช่างจึงแบ่งแยกได้เป็น 2 กลุ่มหลักคือ ช่างประเภททำของใช้ และช่างประเภททำของชม

ช่างทำของใช้ มักได้รับการขนานนามว่า "ช่างฝีมือ" หมายถึง ผู้มีฝีมือ มีความชำนาญในการสร้างสิ่งของเครื่องใช้สอยต่างๆ ให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์เพื่อบริการแก่ผู้ที่ต้องการใช้สิ่งของ นั้นๆ ช่างในกลุ่มนี้ยังแบ่งได้อีกเป็น 2 พวกคือ ช่างหัตถกรรม และช่างหัตถศิลป

ส่วนช่างทำของชม หมายถึง ผู้ใช้ฝีมือสร้างสรรค์สิ่งต่างๆ เป็นไปตามวัตถุประสงค์ โดย **ช่างประณีตศิลป** มีวัตถุประสงค์การสร้างงานเพื่อการตกแต่ง เพิ่มพูนความสวยงามให้มีขึ้นแก่เครื่องอุปโภคเครื่องบริโภค ที่จะได้ใช้ในโอกาสพิเศษ ใช้ในเทศกาล ใช้สำหรับพิธีกรรม อาทิ ช่างทำเครื่องสด ช่างทำดอกไม้ ช่างเย็บบายศรี ช่างปักสะดึง ช่างรัก ช่างโลหะรูปพรรณ และ **ช่างวิจิตรศิลป** มีวัตถุประสงค์การสร้างงานเพื่อแสดงออก ซึ่งศิลปลักษณะให้ปรากฏพร้อมสมบูรณ์ โดยไม่คำนึงหรือเอื้อต่อประโยชน์ทางกายภาพ แต่มุ่งผลทางสุนทรียภาพเป็นสำคัญ อาทิ ช่างเขียนภาพจิตรกรรม ช่างปั้น ช่างสลักไม้ ช่างสลักหนังใหญ่ บุคคลที่ทำงานด้านวิจิตรศิลป์ หรือ ทัศนศิลป์ มักใช้คำว่า "ศิลปิน" ทำให้คนทั่วไปอาจเข้าใจว่าหมายถึงบุคคลที่ทำงานด้านการแสดงบันเทิงต่างๆ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2529 : 11-12)

กลุ่มช่างทั้งหมดที่กล่าวมานั้น ในอดีตแบ่งประเภทช่างเป็น 3 ประเภท ได้แก่ ช่างเชลยศักดิ์[5] ช่างพื้นบ้านพื้นเมือง[6] และช่างหลวง[7] ทั้งนี้ช่างประเภทใดประเภทหนึ่ง ที่มีระเบียบวิธีหรือแบบแผนที่กำหนดขึ้นไว้เป็นแนวปฏิบัติในการสร้างสรรค์งานอย่างเป็นระบบ และเป็นระเบียบวิธีเฉพาะในหมู่ช่างประเภทนั้นๆ จะเรียกกลุ่มช่างนั้นว่า "**สกุลช่าง** (Schools)" เป็นกลุ่มช่างที่นำหลักวิชาช่าง รูปแบบ ที่เป็นขนบนิยมในหมู่ช่างแต่ละประเภท นอกจากนี้ **สกุลช่าง** ยังหมายถึง ศิลปินที่รวมกลุ่มกันทำงานในลักษณะของศิษย์กับอาจารย์ ศิษย์ที่ยึดแบบของอาจารย์เป็นต้นเค้าหรือแม่แบบ

หรืออาจมาจากศิลปินที่สร้างงานในกลุ่มสกุลเดียวกันหรือเป็นหมู่ญาติกัน ซึ่งมีลักษณะพิเศษของแต่ละหมู่ จะได้เห็นอย่างชัดเจนในงานศิลปะไทย ที่ใช้วิธีการสืบทอดกันมาในลักษณะของสกุล หรือสกุลช่างโดยในบางครั้งบุคคลภายนอกสกุลหรือสกุลช่างจะไม่ได้รับการยอมรับ หรือถ่ายทอดการเรียนรู้ จนเป็นได้ว่างานศิลปะบางอย่างสูญหายอย่างน่าเสียดาย โดยไม่ได้รับการถ่ายทอด

---

[5] เป็นช่างที่รับจ้างทำงานช่างทั่วไปเป็นช่างที่ชอบอิสระ ไม่ต้องการเป็นข้าราชการ แต่ต้องการใช้ฝีมือช่างและความสามารถของตนเลี้ยงชีพอย่างอิสระ จึงมักปกบังฝีมือของตนเพราะเกรงจะถูกเกณฑ์ไปเป็นช่างหลวง ช่างเชลยศักดิ์นั้นนอกจากจะปกปิดชื่อเสียงของตนแล้ว ยังมักหวงวิชาช่างของตนด้วยเพราะเกรงผู้อื่นจะนำวิชาความรู้นั้นไปหาเลี้ยงชีพแข่งกับตน ความคิดเช่นนี้เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้วิชาการช่างของไทยไม่แพร่หลายเท่าที่ควร ทำให้วิชาความรู้ทางการช่างบางประเภทจึงสูญหายไปพร้อมกับตัวช่าง

[6] เป็นการช่างของชาวบ้านตามท้องถิ่นต่างๆ เป็นการช่างที่ผลิตเครื่องมือเครื่องใช้ในการประกอบอาชีพและดำรงชีวิตตามสภาพแวดล้อม ขนบธรรมเนียมประเพณี และวัฒนธรรมของท้องถิ่น มีกรรมวิธีการผลิต การใช้วัสดุ และการสร้างรูปทรงตามแบบอย่างที่สืบทอดกันมาแต่บรรพบุรุษ เช่น การทำเครื่องปั้นดินเผา การทำเครื่องจักสาน การทอผ้าและการเย็บปักถักร้อยการแกะสลัก การช่างโลหะ การก่อสร้าง การวาดภาพ การปั้นรูปและลวดลาย

[7] เป็นช่างที่เข้ารับราชการในกรมกองต่างๆในอดีตจะอยู่ในขอบเขตของตำหนัก วัง ทำงานรับใช้พระมหากษัตริย์และข้าราชบริพาร ช่างหลวงมีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในสมัยรัชกาลที่ 1 กรุงรัตนโกสินทร์ โปรดให้ชำระกฎหมายที่เกี่ยวข้องกับช่างโดยจัดระเบียบหมวดหมู่ช่างใหม่ แบ่งออกเป็นกรมต่างๆ อย่างกรมทหาร เรียกว่า **กรมช่างสิบหมู่** การทำงานของช่างหลวงถือเป็นการทำงานราชการตามหน้าที่ มักมีระเบียบแบบแผนที่ปฏิบัติกันมานาน ผู้ที่ทำดีที่สุดมีความสามารถย่อมมีความก้าวหน้าทางราชการ ได้เลื่อนยศ ตำแหน่ง ผลงานที่ทำเป็นของแผ่นดิน ช่างหลวงจึงไม่ค่อยจะได้จารึกชื่อไว้ ในส่วนของช่างหลวง คงมีพระภิกษุรวมอยู่ด้วยเช่นเดียวกัน เพราะพระภิกษุบางท่านมีฝีมือระดับสูงมาก และอาศัยอยู่ในวัดของเขตเมืองหลวงยุคสมัยนั้น

กระบวนการสร้างสรรค์งานช่างและกลวิธีต่างๆ ที่คิดค้นมาแต่โบราณมานั้น ได้รับการสืบทอดหรือส่งต่อแก่กันผ่านการเรียนรู้ การฝึกหัด การลอกเลียนวิธีการแบบอย่างจากช่างอาวุโส ครูช่าง นายช่างผู้ใดผู้หนึ่งเป็นเอกลักษณ์และเป็นคุณประโยชน์แก่การสร้างงานช่างประเภทนั้นๆ ขึ้น ภายหลังพบว่า งานศิลปะบางอย่างสูญหายไปอย่างน่าเสียหาย เนื่องจากช่างยุคหลังไม่เห็นความสำคัญของการสืบทอด และเนื่องจากบางสกุลช่างไม่ได้รับการยอมรับจากบุคคลภายนอก จึงไม่เห็นความสำคัญของการสืบทอดต่อ นอกจากนี้ ลักษณะการถ่ายทอดวิชาช่างอยู่ในวงแคบด้วยการฝึกฝนสอนด้วยการปฏิบัติเป็นลูกมือช่างแบบค่อยเป็นค่อยไป ไม่นิยมสอนด้วยตำรับตำราที่บันทึกไว้อย่างมีระเบียบแบบแผน และผลงานของการสร้างสรรค์ในอดีตไม่นิยมจารึกชื่อของผู้ทำ จึงยากแก่การค้นคว้า เหตุที่ไม่นิยมจารึกชื่อในผลงานของตน เพราะช่างส่วนใหญ่มักจะทำขึ้นตามความประสงค์ของผู้อื่น ซึ่งอาจเป็นผู้ว่าจ้างหรือผู้มีอำนาจเหนือช่างเป็นผู้สั่งกระทำ เช่น พระมหากษัตริย์ เจ้าขุนมูลนาย ความสำคัญของงานจึงตกกับผู้ว่าจ้างหรือผู้มีคำสั่งให้ทำมากว่าช่าง แต่ถ้าเป็นงานเกี่ยวกับศาสนา ช่างจะสร้างงานด้วยความศรัทธาเป็นพุทธบูชามากกว่าชื่อเสียงตน ช่างจึงไม่เป็นประโยชน์ที่จะจารึกชื่อของตนไว้ ส่วนช่างฝีมือระดับรองลงมาที่ไม่มีโอกาสรับราชการเป็นช่างหลวง มักจะกระจัดกระจายอยู่ตามสถานที่ต่างๆ และรับอิทธิพลแบบประเพณีจากศูนย์กลางเมืองหลวง เมื่อมาอยู่ในท้องถิ่นที่ห่างไกลเมืองหลวง ย่อมจะสร้างงานที่มีลักษณะท้องถิ่นมากขึ้น (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2529 : 10)

การสืบทอดวิชาช่าง

บรรดาวิชาช่างต่างๆ นั้น วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2531 : 1-14) เห็นว่า วิชาช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ยังมีการสืบทอดต่อเนื่องมาถึงปัจจุบัน วิชาช่างเขียนไม่เคยขาดหายไปจากสังคมไทย แต่อาจมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาวะของสังคมแต่ละยุคสมัยที่มีเหตุการณ์ต่างๆ เกิดขึ้น

ในส่วนการสืบทอดวิชาช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ มีพัฒนาการการศึกษาศิลปะไทยได้เป็น 4 ระยะ ดังนี้

1. ระยะแรก ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 4

อยู่ในลักษณะการเรียนการสอนแบบช่างโบราณ ซึ่งมักสอนกันแบบพ่อสอนลูก ครูสอนศิษย์ แบบสอนด้วยปากประกอบการฝึกฝนเป็นลูกมือ อาจจะสอนกันในวัดโดยพระภิกษุที่เป็นช่าง หรือสอนกันในสกุลช่างซึ่งจะเป็นช่างหลวง หรือช่างข้าราชการเสียเป็นส่วนใหญ่

2. ระยะที่สอง

เมื่อมีการตั้งโรงเรียนช่างในสมัยรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 เป็นระยะเริ่มต้นของการเรียนการสอนวิชาช่างหรือวิชาศิลปะในโรงเรียน การสอนมุ่งไปในลักษณะการบำรุงฝีมือช่าง เพื่อให้วิชาช่างโบราณคงอยู่ เช่น การสอนในโรงเรียนเพาะช่างสมัยแรกๆ จะสอนเพื่อผลิตช่างฝีมือออกไปรับจ้างทำงานช่างต่างๆ และเพื่อผลิตครูช่างออกไปสอนวิชาช่างตามโรงเรียน

3. ระยะที่สาม

เป็นช่วงที่มีการตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรม ต่อมาพัฒนาเป็นโรงเรียนศิลปากรและมหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นระยะที่แนวโน้มทางการศึกษาศิลปะได้เปลี่ยนจากการมุ่งเน้นการอนุรักษ์วิชาช่างโบราณ มาเป็นการให้ความสำคัญในการสร้างศิลปะขึ้นได้ด้วยตนเองไปพร้อมๆ กับความรู้เรื่องศิลปะโบราณ ซึ่งทำให้เกิดการพัฒนาแนวทางของศิลปะไทยโบราณขึ้นมาเป็นศิลปะร่วมสมัยทัดเทียมกับอารยประเทศ

4. ระยะที่สี่

เป็นช่วงเวลาของการศึกษาศิลปะในยุคปัจจุบัน การศึกษาศิลปะมีแนวโน้มที่ก้าวหน้าขึ้นมาทัดเทียมกับวิชาการด้านอื่นๆ สถาบันศิลปะต่างๆ สามารถผลิตผู้ที่มีวิชาความรู้ทางศิลปะออกไปสร้างสรรค์งานที่เป็นประโยชน์ต่อประเทศชาติได้อย่างกว้างขวาง

จะเห็นว่า การสืบทอดช่างเขียนในช่วงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ่าอยู่หัว (รัชกาลที่ 1-4) มีการสืบทอดในทุกกระบวนการ ตั้งแต่กรรมวิธีการเขียน การสร้างเครื่องมือเครื่องใช้ ช่างจะเป็นผู้ผลิตหรือทำขึ้นใช้เองเป็นหลัก ซึ่งเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งเสริมให้ช่างไทยในอดีตมีความรู้ ความเข้าใจ ในการช่างของตนอย่างลึกซึ้ง และมีความรักความผูกพันกับวิชาชีพของตนมาก เมื่อคิดค้นสิ่งใดได้มักจะปิดบังเก็บไว้กับตัว แม้จะถ่ายทอดให้ศิษย์ก็จะเลือกถ่ายทอดให้เฉพาะผู้ที่เห็นว่ามีความตั้งใจสูง และมีความรักความชอบในวิชาชีพของตนอย่างจริงจังเท่านั้น ลูกศิษย์ที่ติดสอยห้อยตามคอยปรนนิบัติรับใช้ จะได้รับการถ่ายทอดเทคนิคพิเศษ ลักษณะเช่นนี้ทำให้ครูและศิษย์มีความใกล้ชิด เคารพนับถืออย่างแนบแน่น ผู้เป็นศิษย์จะต้องประพฤติปฏิบัติตนดี เพื่อให้ผู้เป็นครูไว้วางใจว่า เมื่อถ่ายทอดวิชาให้แล้วจะไม่นำวิชานั้นไปใช้ในทางเสื่อมเสียมาสู่ครู หรือจะไม่ทำให้ฝีมือช่างของตนตกต่ำ ทำให้ได้รับการดูถูกฝีมือของสกุลช่างหรือสำนักช่างของตนในภายหลังเป็น ตัวแทนสกุลช่างไว้ดี ดังนั้นคำว่า **"ศิษย์มีครู"** จึงมีความหมายเป็นความภูมิใจด้วยกันทั้งศิษย์และครู ซึ่งช่าง

ไทยโบราณจะมีความภูมิใจถ้าตนได้เป็นศิษย์ของครูช่างที่มีชื่อเสียง ความถือตนว่าเป็นศิษย์มีครูนี้เป็นทางหนึ่งที่ทำให้เกิดการประกวดประชันฝีมือระหว่างสกุลช่างหรือสำนักช่างในอดีต ซึ่งต่างฝ่ายต่างถือว่าฝีมือของตนเป็นเลิศ มีเคล็ดลับ มีลักษณะพิเศษอย่างไรก็มักจะปิดบังกัน จะถ่ายทอดให้เฉพาะศิษย์ในสำนักของตนเท่านั้น ถึงกระนั้นก็ตามการถ่ายทอดวิชาช่างของไทยในอดีตจะเป็นการสอนกันด้วยปาก ประกอบกับการฝึกฝนกับครูเป็นหลัก ผู้เรียนจะต้องเริ่มต้นด้วยการเป็นลูกมือช่าง ทำงานจิปาถะอย่างง่ายๆไปก่อน แล้วจึงค่อยฝึกฝนฝึกหัดทำสิ่งที่ยากขึ้นเป็นลำดับ เพราะฉะนั้นการเรียนรู้จึงต้องใช้เวลามาก เพราะผู้เรียนจะต้องเรียนรู้ทีละขั้นๆโดยอาศัยการฝึกฝนเป็นหลักสำคัญจนกว่าจะมีความชำนาญ

ส่วนการศึกษาในสกุลช่างหรือสำนักช่าง ส่วนมากอยู่ภายใต้พระบรมราชูปถัมภ์มากกว่าสำนักช่างหรือสกุลช่างอิสระ พระมหากษัตริย์ทรงอุปถัมภ์ค้ำจุนและบำรุงช่างฝีมือ เพราะต้องใช้ทั้งทุนทรัพย์ บารมี พระเดชและพระคุณเกินกว่าที่ราษฎรทั่วไปจะทำได้ ช่างที่มีฝีมือจึงได้รับการชุบเลี้ยงไว้เป็นช่างหลวงในกรมช่างสิบหมู่ ซึ่งปรากฏหลักฐานว่ามีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ก่อนพุทธศักราช 2411 การสืบทอดงานช่างจะอยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์และเจ้านายในเขตรั้ววัง ส่วนราชการต่างๆ ที่มีเจ้านายเชื้อพระวงศ์ชั้นสูงเป็นผู้ดูแล และวัดซึ่งเป็นสถานที่ที่มีศิลปกรรมปรากฏอยู่นั้น พระสงฆ์บางรูปที่มีฝีมือทางช่างเป็นผู้สร้างสรรค์งานศิลปะเสมอ

ระบบการศึกษาศิลปะครูช่างจะถ่ายทอดความรู้ความชำนาญตามที่ตนเองเห็นสมควร การเรียนและการฝึกหัดใช้วิธีการถ่ายทอดด้วยการดูและการทำในสถานที่จริงเป็นสำคัญ ศิษย์ต้องดูครูบาอาจารย์ หมั่นสังเกตจดจำทุกขั้นตอนการศึกษาจากตำรามีน้อยไม่ค่อยได้บันทึกการทำงานในรูปสกุลช่าง ทำงานเป็นกลุ่ม ถ้าเป็นภาพเขียน ครูจะกำหนดโครงร่างของภาพและเขียนภาพตอนสำคัญ กลุ่มที่เป็นภาพประธาน ศิษย์อาวุโสจะเขียนกลุ่มภาพรองๆ ลงมา ศิษย์ฝึกหัดจะเขียน ได้แก่ ต้นไม้ ภูเขา หรือทำหน้าที่กวนสี ส่งพู่กันไปก่อน นั่นคือการฝึกหัดที่เป็นระบบของการศึกษาในสมัยก่อน (สันติ เล็กสุขุม, วีระ อินพันทัง และ ศิลป์ชัย ชิ้นประเสริฐ, 2548 : 289) ขั้นตอนการเรียนรู้และฝึกฝนนี้มิใคร่มีผู้เขียนเป็นตำรา ครูเองก็หวงวิชา มักสอนกันด้วยปาก สนทนาไต่ถาม สังเกต (ครูพักลักจำ) และร่วมปฏิบัติ เมื่อครูตายหรือช่างตาย ความรู้จึงมักสูญไปด้วย แม้ว่าตัวตายลายยังอยู่ก็ตาม จึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้วิชาช่างของไทยจำนวนไม่น้อยสาบสูญไป โดยเฉพาะวิชาช่างเก่าแก่ ที่เป็นของไทยแท้ๆ ที่ไม่มีผู้จดบันทึกหรือเขียนเป็นตำราไว้เมื่อกาลเวลาผ่านไป กรรมวิธีบางอย่างที่เคยทำเคยปฏิบัติเป็นแบบแผนมาแต่โบราณก็เปลี่ยนไป ยากแก่

การศึกษาค้นคว้า แต่ก็ยังโชคดีที่มีช่างไทยบางท่านได้พยายามจดบันทึกเขียนเรื่องราวต่างๆ ที่เป็นความรู้เป็นประเพณีในงานช่างของไทยไว้บ้าง ทำให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษาและรู้ถึงขนบประเพณีการฝึกฝนกรรมวิธีในการปฏิบัติงานของบรรพชน (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2531 : 66)

กล่าวโดยสรุป วิธีการเรียนรู้ตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงรัชกาลที่ 4 เป็นวิธีการสืบทอดช่างไทยด้วยการเรียนรู้ตามอัธยาศัยหรือตามธรรมดาวิสัย โดยมีลักษณะการเรียนรู้ดังนี้

1. เป็นการเรียนรู้อย่างไม่มีแบบแผนกำหนดไว้อย่างตายตัว
2. เรียนรู้ตามธรรมชาติ จากการสังเกตการเลียนแบบ การบอก การท่องจำ การฝึกกระทำบ่อยๆ การปฏิบัติสัมพันธ์กับบุคคลและสิ่งแวดล้อมรอบตัว
3. เรียนรู้จากผลของการกระทำ การบอกเล่าถ่ายทอดจากบุคคลอื่น เช่น พระสงฆ์ผู้รู้และผู้ใหญ่ในตระกูล สถานที่เรียนรู้คือ วัด สำนักราชบัณฑิตในวัง หรือบ้านเรือนของบุคคลชั้นสูงและครอบครัว
4. การบวชเรียนเป็นวิถีทางในการศึกษาหาความรู้อย่างหนึ่งของชายไทยในสมัยโบราณ หลักสูตรมีวิชาหนังสือความรู้เกี่ยวกับพุทธศาสนาและวิชาชั้นสูง ความรู้ทางศาสนาและวิชาช่างฝีมือ

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เป็นช่วงวาระที่ประเทศไทยต้องปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตให้สอดคล้องกับสภาพสังคมในขณะนั้น ด้วยการนำวิทยาการตะวันตกเข้ามาปรับให้เข้ากับวิถีชีวิตแบบเดิม และทำสืบทอดต่อเนื่องถึงปัจจุบัน การเขียนภาพตั้งแต่ช่วงรัชกาลที่ 5 มานั้น ช่างยุคนั้นได้นำกรรมวิธีการเขียนภาพประเภทของวัสดุอุปกรณ์ และแนวความคิดแบบใหม่ให้ช่างไทยได้เรียนรู้วิทยาการที่เกิดใหม่ โดยทรงสนับสนุนให้พระราชโอรส พระอนุชา ขุนนางไปศึกษาวิทยาการด้านต่างๆ ในประเทศแถบตะวันตก รวมทั้งมีการว่าจ้างชาวต่างประเทศมาทำงานด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม ในประเทศไทย ศิลปะรูปแบบตะวันตกที่ช่างยุคนั้นได้รับการถ่ายทอดต่างๆ ให้แก่ราชสำนักไทยนั้น ต่อมาได้ถ่ายทอดต่อแก่ช่างไทยที่สนใจ มีสถานะคล้ายครูช่างที่คอยให้คำแนะนำถ่ายทอดวิชาความรู้ของช่างตะวันตกแก่ช่างไทย อย่างไรก็ตาม ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ผู้เขียนภาพเริ่มมีการค้นหาลักษณะการคลี่คลายความเป็นตะวันตกสู่การอนุรักษ์ทางความคิดความเป็นไทยมากขึ้น

การจัดตั้งสถาบันวิชาช่าง

การสืบทอดวิชาช่างที่สำคัญยิ่งคือ การสอนวิชาช่างให้กับผู้สนใจทั่วไป โดยเรียนรู้จากสถาบันวิชาช่าง

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการจัดตั้งโรงเรียนหลวง สังกัดกรมสามัญศึกษาธิการ เมื่อพุทธศักราช. 2430 มีสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพเป็นอธิบดี หลักสูตรการศึกษาในระบบโรงเรียนระยะแรกของระดับประถมศึกษา เน้นให้หัดเขียนจากของจริง สังเกตเทียบจากรูปจริง ไม่อยากให้ลอกรูปและฝึกความสะอาด แต่ไม่มีผลต่อการพัฒนาวิชาศิลปะและการสืบทอดวิชาช่างไทยมากนัก เพราะว่าส่วนใหญ่เป็นการศึกษาวิชาสามัญทั่วไป และเป็นการจัดการศึกษาในระบบโรงเรียน เพื่อเปิดโอกาสให้เด็กไทยได้รับการศึกษาเข้าสู่ระบบโรงเรียนมากขึ้น (ทองปลิว ชมชื่น, 2546 : 98) กล่าวถึงลักษณะการเรียนรู้ว่าเป็นการเรียนรู้อย่างมีแบบแผนอย่างชาวตะวันตก มีครูเป็นผู้สอน มีการกำหนดเนื้อหาหลักสูตร (ภาษา ศาสนาและวรรณคดี) มีการกำหนดเวลาเรียน สถานที่เรียนมีหนังสือเรียน และวัสดุอุปกรณ์การเรียนการสอน มีการวัดและการประเมินผลการศึกษา (สอบไล่) เป็นการเรียนรู้อย่างมีแบบแผนอย่างชาวตะวันตก มีครูเป็นผู้สอน มีการกำหนดเนื้อหาหลักสูตร (ภาษา ศาสนาและวรรณคดี) มีการกำหนดเวลาเรียน สถานที่เรียนมีหนังสือเรียน และวัสดุอุปกรณ์การเรียนการสอน มีการวัดและการประเมินผลการศึกษา (สอบไล่)

การเรียนรู้อย่างมีแบบแผนนี้ ในระยะแรกทำได้ในวงจำกัดเฉพาะเชื้อพระวงศ์และลูกหลานเจ้านายในวังเท่านั้นและจำกัดเฉพาะเด็กชาย ประชาชนทั่วไปโดยเฉพาะงานช่างไทยยังคงเรียนรู้ตามอัธยาศัย

หลักสูตรการศึกษาวิชาจิตรกรรมไทย ที่กำหนดให้ศึกษา แบ่งได้เป็น 9 หมวด

หมวดที่	ชื่อหมวดวิชา	ความหมาย
1	พืชนะโกศล	หัดเขียนดอกไม้ ใบไม้ ต้นไม้ต่างๆ
2	กนกโกศล	หัดเขียนกระหนก กินรี และลวดลายต่างๆ
3	ภูมิโกศล	หัดเขียนวิวทิวทัศน์ บ้านเรือนให้ถูกต้องตามธรรมชาติ
4	นาวีโกศล	หัดเขียนเรือแพนาวา ท้องฟ้าคลื่นลม
5	ปาณะโกศล	หัดเขียนสัตว์ที่จตุบาท ทวิบาท เงือก งู ปลา สัตว์น้ำ

หมวดที่	ชื่อหมวดวิชา	ความหมาย
6	จิตรกรรมโกศล	หัดเขียนภาพมนุษย์ ยักษ์ ลิง และภาพคน
7	ปฏิมากรรมโกศล	หัดปั้นภาพมนุษย์และภาพยักษ์ หนุมาน และภาพคน ภาพพระปฏิมากรศิลปะของไทย
8	พัฒกีโกศล	หัดทำไม้ ทำเรือนไทย ทำอุโบสถศาลาการเปรียญ
9	นวกรรมโกศล	เป็นหมวดรวมของทุกศาสตร์ ผู้ศึกษาเรียนครบทั้ง 9 วิชา นับว่าเรียนจบหลักสูตรของศิลปะโดยสมบูรณ์

ตารางที่ 1 หลักสูตรการศึกษาวิชาจิตรกรรมไทย ที่กำหนดให้ศึกษาในสมัยรัชกาลที่ 5

การเรียนจิตรกรรมของไทยก็มีหลักการศึกษาดังที่กล่าวมานี้ ทั้งยังมีวิชาพิเศษเพิ่มอีก เช่น ต้องรู้เรื่องชาดกต่างๆ และขนบประเพณีของไทย วิชานาฏศิลป์ก็ต้องรู้ในท่ารำ ท่าบทบาทด้วย เพื่อเอาไปใช้ในการเขียนภาพ การเป็นช่างที่ดีก็ต้องเป็นผู้ศึกษามาก บางท่านศึกษาภาพเขียนได้บ้างก็ไปแสดงตนว่าฉันก็เขียนได้ เมื่อเขียนไปแล้วดูภาพที่เขียนมันเป็นภาพใบ้ภาพบ้าเป็นภาพไม่มีวิญญาณ ดังนี้เป็นต้น

สมัยรัชกาลที่ 6 จนถึงปัจจุบัน ระบบการศึกษาได้พัฒนาขึ้นตามลำดับ วิธีการเรียนรู้ด้านศิลปะของประชาชนมีมากขึ้นตามช่องทางที่เปิดกว้างทั้งในระบบโรงเรียน นอกระบบโรงเรียน และการศึกษาตามอัธยาศัย นั่นคือ

1. วิทยาเขตเพาะช่าง สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

พระยาวิสุทธสุริยศักดิ์ (ม.ร.ว. เปีย มาลากุล) มีความสนใจที่จะบำรุงช่าง จึงริเริ่มจัดตั้งโรงเรียนช่าง แต่ไม่สำเร็จ จึงได้จัดตั้งเป็นสโมสรช่างขึ้นแทน และได้พัฒนาตามระยะเวลากลายเป็น โรงเรียนหัตถกรรมราชบูรณะ กระทรวงธรรมการ ในขณะนั้น เมื่อ พ.ศ. 2454 เพื่อผลิตครูการฝีมือหรือหัตถกรรมและพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชดำเนินทรงเปิดโรงเรียนเป็นสวัสดิมงคล เมื่อ พ.ศ. 2456และได้พระราชทานนามว่า **โรงเรียนเพาะช่าง** ปัจจุบันนี้ได้รับการยกฐานะเป็นสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง

โรงเรียนเพาะช่างทำการเรียนการสอนเน้นช่างศิลปกรรมและหัตถกรรม นอกจากการศึกษาเพื่อได้วุฒิการศึกษาตามระบบการศึกษา ยังให้โอกาสสนับสนุนและการส่งเสริมการศึกษาช่างพื้นบ้าน โดยกำหนดคุณสมบัติผู้สมัครสอบเทียบวุฒิการศึกษา ต้องมี

ชั่วโมงสอนวิชาศิลปะในสถานศึกษาไม่น้อยกว่า 300 ชั่วโมง โดยเฉพาะจิตรกรรมมีทั้งจิตรกรรมไทยและจิตรกรรมสากล ครูที่ถ่ายทอดความรู้จิตรกรรมประเพณีที่สำคัญ

2. การกำเนิดของมหาวิทยาลัยศิลปากร

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ชาวอิตาเลี่ยน เดินทางมารับราชการตำแหน่งช่างปั้น กรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ. 2469 สมัยรัชกาลที่ 6 ต่อมาท่านร่วมกับข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรม ใน พ.ศ. 2477 ทำการสอนวิชา ประติมากรรม จิตรกรรมตามมาตรฐานในยุโรป พ.ศ. 2486 จึงได้รับการยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นสถาบันหลักผลิตบุคลากรด้านจิตรกรรมและประติมากรรมในระยะแรก

มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นสถาบันหลักที่ผลิตบุคลากรด้านทัศนศิลป์ที่สำคัญของประเทศ แม้จะมีมหาวิทยาลัยอื่นๆ ได้ผลิตบุคลากรด้านทัศนศิลป์เพิ่มเติมในภายหลัง แต่ทางด้านจิตรกรรมไทยจะมีความโดดเด่น มีภาควิชาศิลปะไทย (เปิด พ.ศ. 2517) รับผิดชอบโดยเฉพาะแม้จะไม่ได้เน้นจิตรกรรมไทยประเพณี แต่มุ่งส่งเสริมให้ผู้เรียนได้มีความคิดสร้างสรรค์โดยมีจิตรกรรมไทยประเพณีเป็นฐาน และได้มีการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังตามโอกาสสมควร

3. สถาบันพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

ศาสตราจารย์ศิลป์ มีแนวคิดตั้งโรงเรียนเตรียมศิลปากรเพื่อเป็นการเตรียมนักเรียนที่มีความสนใจเรียนต่อมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยใช้ชื่อว่าโรงเรียนเตรียมศิลปากร เปลี่ยนเป็นโรงเรียนศิลปศึกษา ใน พ.ศ. 2486 และ พ.ศ. 2514 พัฒนาเป็นโรงเรียนช่างศิลป์ วิทยาลัยช่างศิลป์ ตามลำดับ เปิดสอนถึงระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง ต่อมา กรมศิลปากรต้องการผลักดันให้นักศึกษาด้านช่างศิลป์สามารถศึกษาต่อระดับปริญญาตรีได้ในภายหลัง จึงจัดตั้งสถาบันพัฒนศิลป์ขึ้นอีกแห่ง เมื่อ พ.ศ.2540

4. กรมศิลปากร

จัดตั้งเมื่อ พ.ศ. 2443 (พระราชกฤษฎีกาฯ มีผลบังคับใช้เมื่อวันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2454 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระมหากรุณาธิคุณ จัดตั้งกรมศิลปากร กระทรวงมุรธาธร ทำหน้าที่บำรุงรักษาศิลปะประเพณี โดยเฉพาะงานช่างสิบหมู่เป็นหลัก ต่อมาปรับย้ายเป็นราชบัณฑิตยสภา โดยโปรดเกล้าฯ โปรดกระหม่อม ให้เจ้าพระยาธรรมาธิกรุณาธิบดี (หม่อมราชวงศ์ปุ้ม มาลากุล) เป็นเจ้ากรมสืบทอดมาจนถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้บัญชาการ เป็นเวลา

35 ปี กล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของกรมศิลปากร เพราะได้สร้างสรรค์ผลงานจนกลายเป็นสถาบันสำคัญของชาติ

ปัจจุบัน กรมศิลปากรมีหน่วยงานที่รับผิดชอบเกี่ยวข้องกับจิตรกรรมฝาผนัง แม้ว่าส่วนใหญ่เน้นด้านอนุรักษ์ แต่โดยระบบราชการที่มีบุคลากรฝีมือดี ขาดการสนับสนุนงบประมาณและโอกาสการแสดงออกยังไม่เต็มที่นัก จึงไม่ค่อยจะเห็นผลงานเด่นจิตรกรรมฝาผนังที่โดดเด่น กรมศิลปากรเป็นหน่วยงานที่รักษาความเป็นช่างหลวงไว้ แม้ว่าปัจจุบันบุคลากรจะจบจากสถาบันศิลปะต่างๆ ที่ผ่านมาอย่างหลากหลาย พ.ศ. 2543 ได้จัดตั้งศูนย์ศิลปะและการช่างไทย เพื่อทำการรวบรวม ค้นคว้า วิเคราะห์วิจัยงานช่างศิลปะ ทำเอกสารตำรา เพื่อการเผยแพร่ ฝึกอบรม การศึกษา การสืบทอดสร้างสรรค์พัฒนาการช่างศิลปะและการช่างไทยให้อยู่ในมาตรฐาน

5. ศูนย์ศิลปาชีพ

สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ก่อตั้งเป็นมูลนิธิฯ ชื่อว่า มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพพิเศษในพระบรมราชินูปถัมภ์ ต่อมารัฐบาลได้รับมูลนิธิฯ เข้าเป็นหน่วยงานหนึ่งของรัฐ โดยจัดตั้งเป็นกองศิลปาชีพ สำนักราชเลขาธิการ และเปลี่ยนชื่อมูลนิธิเป็น มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ โดยมีสถานฝึกศิลปาชีพหลายแห่งทั่วประเทศไทย ที่สำคัญที่สวนจิตรลดาและศูนย์ศิลปาชีพบางไทร นักเรียนที่นี้ได้มีโอกาสถ่ายทอดผลงานจิตรกรรมฝาผนังตามโอกาสอันควร เช่นที่พระอุโบสถวัดท่าสุทธาวาส อ.ป่าโมก จ.อ่างทอง ซึ่งเกิดจากพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ต้องการให้นักศึกษามีสนามฝึกฝีมือ และวิทยาลัยในวัง ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก ถ.ศาลายา-เขตภาษี อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม ซึ่งเปิดรับนักเรียนในหลักสูตรระยะยาว 800 ชั่วโมง ในหลักสูตรต่างๆ ที่สำคัญมีหลักสูตรช่างเขียนที่เน้นจิตรกรรมไทย

นอกจากนี้มีสถาบันระดับอุดมศึกษาทั้งของรัฐและเอกชนกระจายทั่วประเทศไทย ที่เปิดการเรียนการสอนสาขาศิลปกรรมด้านทัศนศิลป์ในคณะวิจิตรศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ หรือหลักสูตรชนิดเดียวกันที่แฝงในชื่อคณะอื่นๆ แต่ใกล้เคียงกับหลักสูตรของมหาวิทยาลัยศิลปากร รวมทั้งมหาวิทยาลัยราชภัฏต่างๆ แต่ในปัจจุบันไม่ค่อยมีบทโดดเด่นด้านจิตรกรรมฝาผนังเทียบเท่ากับบุคลากรที่จบการศึกษาจากเพาะช่างและศิลปากร