จิตรกรรมฝาผนัง : พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เรื่องจริยวัตรสงฆ์

โดย

นางสาวพัสวีสิริ เปรมกุลนันท์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ

ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2552

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

จิตรกรรมฝาผนัง : พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เรื่องจริยวัตรสงฆ์

โดย
นางสาวพัสวีสิริ เปรมกุลนันท์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2552
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

KING RAMA IV'S MURAL PAINTINGS AND HIS ROYAL INTENTION ON MONKS' MANNER

By

Patsaweesiri Preamkulanan

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

Department of Art History

Graduate School

SILPAKORN UNIVERSITY

2009

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร อนุมัติให้วิทยานิพนธ์เรื่อง “จิตรกรรมฝาผนัง : พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เรื่องจริยวัตรสงฆ์” เสนอโดย นางสาว พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ

……..

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริชัย ชินะตังกูร)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วันที่.....เดือน..... พ.ศ.....

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ศาสตราจารย์ ดร.สันติ เล็กสุขุม

คณะกรรมการตรวจสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์)

...../...../.....

..... กรรมการ

(นายประทีป เพ็งตะโก)

...../...../.....

..... กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.สันติ เล็กสุขุม)

...../...../.....

50107216 : สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คำสำคัญ : รัชกาลที่ 4,จิตรกรรม,จริยวัตรสงฆ์

พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์ : จิตรกรรมฝาผนัง : พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เรื่องจริยวัตรสงฆ์. อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ศ.ดร.สันติ เล็กสุขุม. 151 หน้า.

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษางานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องจริยวัตรสงฆ์ โดยตรวจสอบเนื้อหาที่นำมาเขียนภาพว่าเป็นเรื่องราวอย่างสมจริงที่นำมาจากพระไตรปิฎกหรือไม่ ตามที่นักวิชาการหลายท่านกล่าวว่ารัชกาลที่ 4 ทรงใช้พระไตรปิฎกเป็นเครื่องมือในการปฏิรูปพุทธศาสนา และวิเคราะห์แนวพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 4 เกี่ยวกับสถาบันสงฆ์ที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมในรัชสมัย รวมถึงปัจจัยทางสังคมที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในงานจิตรกรรมไทย โดยศึกษางานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 จากกลุ่มพระอารามหลวงที่มีประวัติว่ารัชกาลที่ 4 โปรดเกล้าฯ ให้สร้างหรือบูรณะปฏิสังขรณ์

ผลการศึกษาสรุปได้ว่าเนื้อหาที่นำมาเขียนงานจิตรกรรมเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์เป็นเรื่องที่นำมาจากพระไตรปิฎก โดยเฉพาะในส่วนที่มนุษย์สามารถปฏิบัติให้เกิดผลได้จริงซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดแบบสัจจนิยมและมนุษยนิยมแบบตะวันตก เทคนิคการเขียนภาพมีการผสมผสานกันระหว่างเทคนิคแบบไทยและแบบตะวันตก การนำเสนอเนื้อหาเรื่องจริยวัตรสงฆ์นี้เป็นไปโดยพระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 4 เพื่อเป็นแนวทางในการอบรมสั่งสอนภิกษุและฆราวาสให้ประพฤติตนอยู่ในศีลธรรมอันดี อันเป็นพระบรมราโชบายเพื่อให้ประชาชนรู้จักใช้สติปัญญาของตนเป็นเครื่องมือในการดำเนินชีวิต ซึ่งส่งผลต่อความมั่นคงของราชอาณาจักร จิตรกรรมเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์ยังได้สะท้อนให้เห็นสภาพสังคมและวัฒนธรรมของชาวพุทธในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้เป็นอย่างดี

ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2552
ลายมือชื่อนักศึกษา.....
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ .....

50107216 : MAJOR : (ART HISTORY)
KEY WORD : KING RAMA IV,MURAL PAINTING, MONKS' MANNER
PATSAWEESIRI PREAMKULANAN : KING RAMA IV'S MURAL PAINTINGS AND HIS ROYAL INTENTION ON MONKS' MANNER. THESIS ADVISOR : PROF. SANTI LEKSUKHUM, Ph.D.. 151 pp.

This thesis is aimed to study a group of mural paintings in the era of King Mongkut; the most important characteristics of this group are portraying the theme of monks' etiquette. The researcher would like to find out if the theme is directly derived from Tripitaka: this question was raised because many scholars said that King Rama IV reformed the Buddhism in Thailand according to this scripture. Furthermore, this thesis would like to analyze the intention of King Rama IV on the reformation of the monastery that was probably displayed on the paintings. Another aim is searching for the factors causing a great change of Thai mural painting to happen in this period. The royal temples that were recorded to be built or reconstructed in this era were considered in this research.

The results of this research are; the theme of monks' etiquette came from the rules recorded in Tripitaka. It is also found that the rules that people can practice in the real life were intentionally chosen to be painted; it is presumed that this selection is relevant to Realism and Humanism from the Western world. King Mongkut would like this group of paintings to be a moral model for monks and laymen and hoped that his subjects are able to use their wisdom sufficiently and morally for their lives, which finally stabilized the kingdom. This group of paintings portrays the lifestyles and culture in the reign of King Rama IV as well.

Department of Art History Graduate School, Silpakorn University Academic Year 2009
Student's signature .....
Thesis Advisor's signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความกรุณาจากหลายท่าน ซึ่งผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้ คือ

ศาสตราจารย์ ดร. สันติ เล็กสุขุม อาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ควบคุมวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ และสละเวลาตรวจแก้ไขวิทยานิพนธ์ให้มีความสมบูรณ์มากขึ้น ตลอดจนประสิทธิ์ประสาทความรู้ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอดตั้งแต่ระดับปริญญาตรี

รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ อาจารย์ผู้ให้ทั้งความรู้ ความเมตตา และชี้แนะแนวทางในการศึกษา และการทำงานแก่ผู้วิจัยเสมอมา ตั้งแต่ระดับปริญญาตรีตราบจนปัจจุบัน

อาจารย์ ประทีป เพ็งตะโก ผู้อำนวยการสำนักศิลปากรที่ 2 สุพรรณบุรี กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิที่กรุณาสละเวลาตรวจสอบและแก้ไขข้อผิดพลาดในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ท่านเจ้าอาวาสวัดและผู้ดูแลสถานที่ ณ วัดบวรนิเวศวิหาร วัดโสมนัสวิหาร วัดมกุฏกษัตริยาราม วัดบรมนิวาส และวัดมหาพฤฒาราม ที่กรุณาอำนวยความสะดวกให้ผู้วิจัยเก็บข้อมูลและบันทึกภาพ

ขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. สำเนียง เลื่อมใส และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สมบัติ มั่งมีสุขศิริ สำหรับคำอธิบายเกี่ยวกับข้อวินัยสงฆ์

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง อาจารย์ เอกสุดา สิงห์ลำพอง สำหรับข้อแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์และร่วมสำรวจข้อมูลภาคสนาม

ขอขอบคุณ อาจารย์ อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช สำหรับชื่อหัวข้อวิทยานิพนธ์และบทคัดย่อภาษาอังกฤษ และ อาจารย์ พอพล สุกใส ที่ช่วยตรวจสอบและแก้ไขรูปแบบวิทยานิพนธ์ให้ถูกต้อง

ขอขอบคุณ คุณภาวิดา จินประพัฒน์ ที่กรุณาเขียนภาพลายเส้นแผนผังภาพจิตรกรรมฝาผนัง และร่วมเดินทางไปสำรวจข้อมูลภาคสนามทุกแห่งอย่างไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย

ขอขอบคุณ คุณสุปรียา วัฒนเจียมวงศ์ และ คุณธิดารัตน์ ติยะวงศ์มานะ ที่ช่วยตรวจสอบและแก้ไขหมายเลขภาพประกอบ

ขอขอบคุณเพื่อนนักศึกษาปริญญาโททั้งโครงการพิเศษและโครงการปกติทุกท่าน ที่ให้ความเอื้อเฟื้อและช่วยเหลือทางด้านการศึกษา รวมทั้งกำลังใจที่มีให้กันเสมอ

ขอกราบขอบพระคุณอย่างสูงสุดต่อมารดา บิดา และทุกคนในครอบครัว ที่ให้โอกาสทางการศึกษา อบรมเลี้ยงดู ห่วงใย ติดตามความก้าวหน้า และยินดีกับความสำเร็จของผู้วิจัยเสมอมา

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย……. ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญภาพ..... ฌ

บทที่

1 บทนำ..... 1

ความสำคัญและความเป็นมาของปัญหา..... 1

ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา..... 4

สมมติฐานของการศึกษา..... 5

ขอบเขตของการศึกษา..... 5

ขั้นตอนการศึกษา..... 5

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 6

2 รัชกาลที่ 4 : พระพุทธศาสนา : งานช่างจิตรกรรม……..... 7

พระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 4 เกี่ยวกับพุทธศาสนาและวิทยาการ

แบบตะวันตกที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงในงานจิตรกรรม…….…… 7

พระวชิรญาณเถระ กับธรรมยุติกนิกาย..... 8

แนวคิดเรื่องเวลากับความเชื่อเรื่องไตรภูมิ…….. 11

แนวคิดเรื่องการสั่งสมบารมีของพระโพธิสัตว์..... 14

แนวคิดเรื่องพระพุทธเจ้าในฐานะที่เป็นมนุษย์..... 16

การให้ความสำคัญแก่การศึกษาของสงฆ์ในด้านปริยัติและปฏิบัติ..... 17

จิตรกรรมภายใต้พระราชประสงค์กับการเปลี่ยนแปลง..... 19

เนื้อหาและพื้นที่ในการแสดงออกของงานจิตรกรรมกับแนวคิดอย่างใหม่ 20

เทคนิคและการแสดงออก..... 30

3 จริยวัตรสงฆ์ในงานจิตรกรรม..... 34

ประวัติวัดกับรัชกาลที่ 4 35

จริยวัตรสงฆ์ในงานจิตรกรรม..... 37

บทที่		หน้า
	อสุภกรรมฐาน	37
	เทคนิคและการแสดงออก.....	52
	แนวคิดกับพื้นที่ในการแสดงออก.....	54
	ธุดงควัตร.....	59
	เทคนิคและการแสดงออก.....	86
	แนวคิดกับพื้นที่ในการแสดงออก.....	89
	ฉฬาภิชาติ.....	91
	เทคนิคและการแสดงออก.....	98
	แนวคิดกับพื้นที่ในการแสดงออก.....	98
	ประเพณีและวันสำคัญทางพุทธศาสนา.....	99
	เทคนิคและการแสดงออก.....	118
	แนวคิดกับพื้นที่ในการแสดงออก.....	119
	เรื่องเกี่ยวกับวินัยสงฆ์	121
	เนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน.....	121
	ผลไม้สำหรับทำน้ำอัฏฐบาน และมหาผลที่ห้ามทำน้ำอัฏฐบาน	125
	เทคนิคและการแสดงออก.....	129
	แนวคิดกับพื้นที่ในการแสดงออก.....	129
	ข้อสรุป.....	130
4	รัชกาลที่ 4 กับจริยวัตรสงฆ์ที่สะท้อนในงานจิตรกรรม.....	131
	ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาจากปรัมปราคติมาสู่เรื่องจริยวัตรสงฆ์.....	131
	การให้ความสำคัญกับเนื้อหาที่สมจริงจากพระไตรปิฎกในงานจิตรกรรม.....	134
	เรื่องจริงของสถาบันสงฆ์กับการใช้งานจิตรกรรมเป็นสื่อการสอนพระสงฆ์และฆราวาส.....	136
5	บทสรุป.....	139
	บรรณานุกรม.....	141
	ภาคผนวก.....	147
	ประวัติผู้วิจัย.....	151

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องไตรภูมิที่ด้านหลังพระประธาน แถวเทพชุมนุมเหนือช่องหน้าต่าง และเรื่องชาดกระหว่างช่องหน้าต่าง พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม..	21
2	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติตอนมารผจญผนังสกัดด้านตรงข้ามพระประธาน พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม.....	21
3	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องปริศนาธรรมผนังเหนือช่องหน้าต่างพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร	23
4	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องประเพณีสำคัญทางพุทธศาสนา ผนังระหว่างช่องหน้าต่างพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	23
5	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตร พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	24
6	พรหมอรูปภูมิที่แสดงด้วยภาพวิมาน บานแผละหน้าต่างพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร…….....	26
7	รูปภูมิที่แสดงด้วยภาพเทวดาประทับภายในวิมาน บานแผละหน้าต่างพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	26
8	เหล่าเทวดานางฟ้าที่แทรกอยู่ตามก้อนเมฆ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	27
9	ภาพบุคคลที่ประกอบกุศลกรรม เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร...	29
10	พระสงฆ์ปลีกวิเวกเพื่อปลงอสุภกรรมฐานหรือพิจารณาซากศพ พระอุโบสถ วัดบรมนิวาส.....	30
11	จิตรกรรมฝาผนังที่ใช้หลักทัศนียวิทยา พระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม.....	31
12	จิตรกรรมแบบไทยประเพณี พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม.....	32
13	ภาพปลงอสุภกรรมฐาน พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	33
14	อุทธุมาตกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	39
15	วินีลกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสหาร……..	40
16	วิปุพพกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร…….	41
17	วิจฉิททกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร……..	42

ภาพที่		หน้า
18	วิกขายิตกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	43
19	วิกขิตตกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	44
20	สมเด็จพระวันรัตน์ (ทับ พุทธสิริ).....	44
21	หตวิกขิตตกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	46
22	โลหิตกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	47
23	ปุฬุวกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	48
24	อัฏฐิกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	49
25	ภาพภิกษุปลงอสุภ บานแผละหน้าต่างพระอุโบสถ วัดบรมนิวาส.....	50
26	ภาพภิกษุปลงอสุภ บานแผละหน้าต่างพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	50
27	ภาพภิกษุปลงอสุภ บานแผละหน้าต่างพระวิหาร วัดมกุฎกษัตริยาราม.....	52
28	ภาพภิกษุปลงอสุภกรรมฐานประกอบในสมุดข่อยสมัยกรุงธนบุรี.....	53
29	ภาพพุทธประวัติ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	57
30	ภาพพุทธประวัติ ตอนปรินิพพาน พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	58
31	ปังสุกูลิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	60
32	รูกขเทวดาถวายผ้าบังสุกุลแด่พระสงฆ์ (จากภาพที่31).....	60
33	เตจีวริกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	62
34	สถาปัตยกรรมอิทธิพลตะวันตก (จากภาพที่ 33)พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม..	63
35	แนวกำแพงและช่องประตูเชื่อมต่อพระที่นั่งพิมานมงกุฎกับพระที่นั่งจันทรพิศาล พระนารายณ์ราชนิเวศน์ จ.ลพบุรี.....	63
36	ประตูอุดรสิงหรักษ์ พระอภิเนาว์นิเวศน์	64
37	ปิณฑปาติกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	65
38	สปาทานจาริกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	67
39	เอกาสนิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	68
40	ปัตตปิณฑิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	69
41	ขลุปัจฉาภัตติกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	70

ภาพที่		หน้า
42	อารัญญิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	71
43	ภาพปราสาทราชวัง จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม.....	72
44	พระวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวราราม.....	73
45	รุกขมูลิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	74
46	อัพโภกาสิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	76
47	โกดังสินค้าริมคลองบางหลวงมีเรือเอี้ยมจุ๊นจอดรอรับส่งสินค้า.....	76
48	อัพโภกาสิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	77
49	ยถาสันถติกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	78
50	ศาลาท่าน้ำวัด สมัยรัชกาลที่ 4.....	79
51	เนสัชชิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม.....	80
52	พระตำหนักจันทร์ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	81
53	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตร พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	82
54	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องปังสุกุลิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	83
55	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องโสสานิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	83
56	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตร พระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม.....	85
57	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตร (ขลุปัจฉาภัตติกังคธุดงค์) พระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม.....	85
58	จิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญ พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม.....	87
59	ภาพเทวดา-นางฟ้าทรงเครื่องอาภรณ์และแสดงลีลานาฏลักษณ์ พระวิหาร วัดมกุฏกษัตริยาราม.....	88
60	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องฉฬาภิชาติในกรอบบริวณโคนเสาร่วมในประธาน พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	92
61	พระพุทธเจ้าทรงรับบาตร เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	94
62	ภิกษุและนักบวช เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	94
63	อุบาสกอุบาสิกา เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	95

ภาพที่		หน้า
64	กษัตริย์ พราหมณ์ คหบดี เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……....	95
65	ตุลาการและนักโทษ เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……	96
66	นายพรานและคนล่าสัตว์ เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……..	96
67	นายพรานล่าสัตว์ เรื่องฉฬาภิชาติ พระวิหาร วัดมกุฏกษัตริยาราม……..	97
68	ตุลาการตัดสินนักโทษ เรื่องฉฬาภิชาติ พระวิหาร วัดมกุฏกษัตริยาราม……..…	97
69	ภาพพิธีปลงผม ทำขวัญนาค พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……	99
70	ภาพพิธีอุปสมบท พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	100
71	ภาพพระสงฆ์ทำวัตร พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	101
72	ภาพชาวบ้านทำบุญเลี้ยงพระ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……..	102
73	ภาพเด็กวัดช่วยภิกษุเก็บกวาดภาชนะ (จากภาพที่ 72) พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……...	103
74	ภาพเทศกาลเข้าพรรษา พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……	104
75	ภาพประชาชนรักษาอุโบสถศีลและฟังธรรมเทศนา พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	105
76	รัชกาลที่ 4 ทรงเศวตพัสต์และทรงศีล …….	106
77	ภาพประเพณีวันลอยกระทง พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……..……..	107
78	ภาพกิจวัตรของผู้อยู่วัด พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	108
79	ภาพงานกฐิน พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……	109
80	เจ้าพนักงานถวายภัตตาหารเลี้ยงพระ(ฉันเวร) ในพระบรมมหาราชวัง.....	110
81	ภาพงานทอดผ้าป่า พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……	110
82	พระบรมมหาราชวังสมัยรัชกาลที่ 4……..……	111
83	ภาพวันวิสาขบูชาและมาฆบูชา……..…...	112
84	ภาพภิกษุกราบลาเจ้าอาวาสออกฝึกหัดกรรมฐาน พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……..…	113
85	ภาพสงฆ์สวดประกาศอาบัติสังฆาทิเสส พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร.....	114

ภาพที่		หน้า
86	ภาพภิกษุอยู่ปริวาสกรรม พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……..	114
87	ภาพพิธีอัพภาน พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……..……	115
88	ภาพชาวบ้านใส่บาตร พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร……..……..	116
89	ภาพประเพณีเนื่องในพุทธศาสนา พระอุโบสถ วัดบรมนิวาส……	118
90	ภาพนางอัปสรลงเล่นน้ำ พระอุโบสถ วัดทองนพคุณ (หลังการบูรณะ).....	121
91	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน บานประตูพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร……..…….....	122
92	ภาพเนื้อช้าง เรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน บานประตูพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร…	123
93	ภาพเนื้อม้า เรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน บานประตูพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร……	123
94	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน บานแผละประตูพระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม……..	124
95	ภาพเนื้อสุนัข เรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน บานแผละประตูพระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม…….....	125
96	ภาพเนื้อช้าง เรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน บานแผละประตูพระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม……..….....	125
97	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องผลไม้ทำน้ำอัฏฐบาน บานหน้าต่างพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร…….....	126
98	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องมหาผลที่ห้ามทำน้ำอัฏฐบาน บานประตูพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร……....	127
99	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องผลไม้ทำน้ำอัฏฐบาน บานหน้าต่างพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร.....	128

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์โดยส่วนใหญ่มักให้ความสำคัญกับเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน พุทธประวัติ และชาดกต่างๆ ซึ่งเป็นเรื่องราวปรัมปราคติอันเป็นระเบียบประเพณีที่สืบเนื่องมาอย่างยาวนาน จนกระทั่งกระแสวัฒนธรรมสัจนิยมได้เข้ามามีบทบาทต่อการแสดงออกในงานศิลปกรรม จึงทำให้เรื่องราวที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรมมีความเปลี่ยนแปลงจากปรัมปราคติเดิมไปสู่เรื่องราวที่หลากหลายมากขึ้น และเพิ่มความสมจริงตามไปด้วย ดังจะเห็นได้จากฉากทิวทัศน์ ภาพบ้านเรือน และผู้คนที่แสดงออกถึงความมีชีวิตชีวาตามสภาพความเป็นอยู่ในสังคม ภาพเหล่านี้ที่เรียกกันว่า ภาพกาก มักเป็นภาพที่แทรกอยู่ร่วมกับเรื่องปรัมปราคติอันเป็นเนื้อหาหลัก แม้ว่าภาพกากจะมิได้มีความสำคัญมากนักในการดำเนินเรื่องราวของเนื้อหาหลักในงานจิตรกรรม แต่ก็สามารถสะท้อนให้เห็นสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในสังคมสมัยนั้นๆได้เป็นอย่างดี ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นความนิยมในงานจิตรกรรมตั้งแต่สมัยอยุธยาที่สืบเนื่องมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ และเด่นชัดยิ่งขึ้นในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งการแสดงออกเหล่านี้เป็นผลจากการแปรเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคม[1] จนถึงสมัยรัชกาลที่ 4 กระแสสัจนิยมและแรงบันดาลใจที่ได้รับจากวัฒนธรรมภายนอก ยิ่งมีบทบาทต่องานจิตรกรรมไทยมากขึ้น ทำให้เทคนิคการเขียนภาพรวมทั้งแนวคิดที่แสดงออกเป็นไปตามแบบอย่างของตะวันตกมากขึ้นด้วย

จากการศึกษาเกี่ยวกับจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ที่ผ่านมา โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 4 จะพบว่าเทคนิคในการเขียนมีลักษณะที่สมจริงตามแบบตะวันตกมากขึ้น นอกจากนี้สิ่งสำคัญประการหนึ่งก็คือ แนวคิดในการนำเสนอเนื้อหาของงานจิตรกรรมมีความแตกต่างไปจากสมัยก่อนหน้าอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ เรื่องราวปรัมปราคติที่ทรงอิทธิพลต่อความเชื่อถือของพุทธศาสนิกชนไทยมาอย่างยาวนานได้เริ่มลดบทบาทลง ในขณะที่เรื่องราวประเภทอื่นได้เริ่ม

---

[1] สันติ เล็กสุขุม, จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548), 22.

ปรากฏความสำคัญมากขึ้น เช่น การเขียนภาพปริศนาธรรมโดยเน้นฉากเหตุการณ์และภูมิทัศน์อย่างตะวันตก การเปลี่ยนแปลงนี้จึงนับเป็นจุดเปลี่ยนครั้งสำคัญของงานจิตรกรรมไทย

จิตรกรที่มีชื่อเสียงและมีผลงานโดดเด่นในสมัยนี้ คือ ขรัวอินโข่ง ซึ่งได้รับใช้ใกล้ชิดพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมาตั้งแต่ครั้งที่ทรงผนวช และเป็นจิตรกรเอกที่ทรงไว้วางพระราชหฤทัยให้รับงานสำคัญในหลายแห่ง เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร และจิตรกรรมเรื่องพระราชพงศาวดารในหอราชกรมานุสรและหอพระราชพงศานุสร ณ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นต้น[2] สำหรับงานของขรัวอินโข่งและลูกศิษย์ในสุกลช่างนี้มีผู้ศึกษาผลงานและเทคนิควิธีในการเขียนภาพไว้อย่างกว้างขวาง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการใช้สีที่มีลักษณะเด่นคือโครงสีทั้งหมดเป็นสีเอกรงค์ที่ทำให้ภาพดูกลมกลืนคล้ายภาพฝัน พื้นหลังให้ความรู้สึกสลัวด้วยสีดำและเทาเข้ม ในขณะที่วรรณะตัวละครจะเป็นสีอ่อนซึ่งทำให้โดดเด่นจากพื้นหลัง รวมถึงการเขียนภาพปริศนาธรรมที่ถือเป็นเรื่องเด่นในรัชสมัยที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในงานจิตรกรรมไทย

แม้ว่าเรื่องปริศนาธรรมจะเป็นเรื่องราวที่ถือได้ว่าเป็นประเด็นอย่างใหม่ที่เกิดขึ้นในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ที่แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงแนวคิดในงานจิตรกรรม แต่ก็ยังมีเรื่องราวอีกหลากหลายที่ถูกนำมาถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมสมัยนี้ เรื่องหนึ่งที่พบว่ามีความสำคัญในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 คือ ฉากที่เกี่ยวข้องกับพระสงฆ์ ไม่ว่าจะเป็นภาพการปฏิบัติศาสนกิจท่ามกลางหมู่สงฆ์ด้วยกันภายในพระอาราม หรือการแยกปฏิบัติศาสนกิจเพียงลำพังแต่ละรูปตามหลักวิปัสสนากรรมฐาน เช่น การปลงอสุภกรรมฐาน และการถือปฏิบัติธุดงควัตร รวมทั้งภาพประเพณีวิถีชีวิตชาวบ้านที่เกี่ยวข้องกับพระสงฆ์ จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นเรื่องราวหนึ่งที่มีความสำคัญและนิยมเขียนในสมัยรัชกาลที่ 4 นอกเหนือไปจากภาพปริศนาธรรมและฉากธรรมชาติที่มักปรากฏภาพอาคารบ้านเรือนและผู้คนแบบตะวันตกอย่างเหมือนจริง

ภาพเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่าแนวคิดที่ถูกนำเสนอผ่านงานจิตรกรรมมีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม กล่าวคือ ภาพพุทธประวัติ ชาดก ที่เน้นความสำคัญขององค์พระพุทธเจ้าและพระโพธิสัตว์ กับเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน อันเป็นเรื่องปรัมปราคติดูเหมือนว่าจะถูกลดบทบาทลงไปบ้าง ในขณะที่เรื่องราวหรือเหตุการณ์อย่างสมจริงและภาพบุคคลที่พบเห็นได้จริงในสังคม เช่น พระสงฆ์ ได้ปรากฏบทบาทเพิ่มขึ้นอย่างมากมายในงานจิตรกรรมสมัยนี้ ทั้งนี้อาจเป็นผลจากแนวคิดแบบตะวันตก รวมไปถึงแนวคิดเชิงวิทยาศาสตร์ซึ่งเป็นสิ่งที่ชนชั้นนำใน

---

[2] วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากล สกุลช่างขรัวอินโข่ง (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อักษรสัมพันธ์, 2522), 25.

สังคมไทยยอมรับมากขึ้น[3] จนทำให้เรื่องราวที่ไม่อาจพิสูจน์ได้หรือบุคคลในอุดมคติเหล่านั้นค่อยคลี่คลายไป แต่กระนั้นก็ยังพบว่าเนื้อหาเชิงอุดมคติในพุทธศาสนาก็ยังไม่ได้หมดไปจากงานจิตรกรรมไทยสมัยนี้เสียทีเดียว การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นโดยหยิบยกบุคคลที่มีอยู่จริงโดยเฉพาะพระสงฆ์มาเขียนภาพจิตรกรรม จึงน่าจะมีความเกี่ยวข้องกับแนวคิดและสภาพสังคมในสมัยรัชกาลที่ 4 อยู่ไม่น้อย รวมทั้งอาจเป็นพระราชประสงค์บางประการของรัชกาลที่ 4 ที่ทรงต้องการให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแก่วงการสงฆ์ไทย จึงเป็นประเด็นที่น่าศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับงานจิตรกรรมสมัยนี้ที่มีการแสดงออกอันต่างไปจากเดิม

สิ่งที่น่าสนใจศึกษาอีกประการหนึ่งคือ ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ปรากฏภาพที่เกี่ยวข้องกับพระสงฆ์ ทั้งการปฏิบัติศาสนกิจเป็นหมู่คณะ หรือภาพการปฏิบัติกรรมฐานโดยสันโดษ รวมทั้งภาพประเพณีวิถีชีวิตชาวบ้านที่เกี่ยวข้องกับพระสงฆ์นั้น มักเป็นภาพที่แสดงออกถึงความสงบสำรวม อิริยาบถทั้งของพระสงฆ์และชาวบ้านต่างเป็นไปด้วยความเรียบร้อยเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งต่างไปจากจิตกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ที่มักสอดแทรกภาพตลกขบขันหรือทะลึ่งตึงตังอันแสดงความมีชีวิตชีวาของตัวละครที่ไม่สู้จะเรียบร้อยนักให้เห็นอยู่เสมอ จึงทำให้น่าสงสัยว่าแนวคิดเกี่ยวกับความสมจริงที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้นและเป็นตัวแปรสำคัญในการเปลี่ยนแปลงงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ได้ทำให้ช่างเขียนนำภาพความสงบสำรวมที่เกิดขึ้นจริงในสถาบันสงฆ์ขณะนั้นมานำเสนอด้วยหรือไม่ หรือแท้ที่จริงแล้วภาพแห่งความสงบสำรวมเหล่านั้นก็คงเป็นเพียงแบบอย่างที่ต้องการให้วงการสงฆ์ประพฤติตนให้เหมาะสมตามแบบอย่างที่ดีงามดังที่ปรากฏในงานจิตรกรรม

นอกจากนี้ จากการศึกษาพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการพระศาสนามักจะพบว่า เมื่อครั้งทรงผนวช พระองค์ได้ทรงศึกษาเล่าเรียนทั้งด้านปริยัติและปฏิบัติ จนกระทั่งทรงพระปรีชาแตกฉานในพระไตรปิฎกและวิปัสสนา การที่พระองค์ทรงตั้งคณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกายขึ้นเกิดจากพระสงฆ์ไทยขณะนั้นมีความประพฤติย่อหย่อนในพระธรรมวินัย พระองค์จึงทรงแก้ไขปรับปรุงวัตรปฏิบัตรของพระสงฆ์ให้ถูกต้องตามพระไตรปิฎกด้วย[4] การที่พระองค์ทรงยึดถือสาระในพระไตรปิฎกเป็นเครื่องมือในการ

---

[3]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ, พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2548), 17.

[4]ณัฏฐภัทร จันทวิช, ศิลปกรรมแบบพระราชนิยมพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2549), 35.

แก้ไขปัญหานี้จึงน่าจะมีผลสะท้อนออกมาในรูปของงานจิตรกรรมภายในพระอารามที่สำคัญของรัชสมัยอยู่ด้วย

แต่จากการศึกษาจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ของนักวิชาการบางท่านได้ตั้งข้อสังเกตว่าเนื้อหาบางประการในพระไตรปิฎกที่มีความสำคัญและเชื่อถือกันมาอย่างยาวนาน รวมทั้งปรากฏในงานจิตรกรรมไทยอยู่เสมอ เช่นเรื่องบารมี 10 ประการในทศชาดกกลับไม่ปรากฏในศิลปกรรมและวรรณกรรมของธรรมยุติกนิกาย[5] จึงดูคล้ายกับว่าพระองค์ทรงเลือกเฉพาะบางเรื่องจากพระไตรปิฎกที่สอดรับกับแนวคิดอย่างใหม่ให้เข้ามามีบทบาทแทนที่แนวคิดแบบเดิม ด้วยเหตุนี้การที่ทรงตั้งคณะธรรมยุติและยกพระไตรปิฎกเป็นเครื่องตัดสินจึงได้ถูกมองว่าเป็นประเด็นในทางการเมืองด้วย[6]

อย่างไรก็ตาม จากพระราชประวัติด้านการศาสนาที่ทรงให้ความสำคัญกับพระไตรปิฎกดังกล่าว จึงทำให้น่าสนใจศึกษาว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 ที่แสดงภาพวัตรปฏิบัติของสงฆ์นั้นได้เขียนขึ้นตามหลักพระธรรมวินัยในพระไตรปิฎกด้วยหรือไม่ และการเขียนภาพเกี่ยวกับพระสงฆ์เช่นนี้มีวัตถุประสงค์อย่างไร จากประเด็นดังกล่าวจึงจำเป็นต้องศึกษาวิเคราะห์จิตรกรรมในรัชสมัยนี้ที่เกี่ยวข้องกับจริยวัตรสงฆ์ ร่วมกับข้อมูลที่เป็นบริบททางสังคมในสมัยนั้น ซึ่งอาจจะช่วยสะท้อนแนวพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 4 ที่ทรงมุ่งหวังต่อสถาบันสงฆ์และมราวาส รวมทั้งสะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรมในสมัยนั้นให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษางานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ที่สะท้อนสภาพสังคมของพระสงฆ์และสังคมไทย

2. เพื่อให้ทราบแนวคิดและเนื้อหาที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เกี่ยวข้องกับจริยวัตรสงฆ์

---

[5]สุรชัย จงจิตรงาม , " ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา" วารสารเมืองโบราณ, 34, 3 (กรกฎาคม – กันยายน 2551) : 57.

[6] กระจ่าง นันโพธิ, มหานิกาย-ธรรมยุตินิกาย ความขัดแย้งภายในของคณะสงฆ์ไทยกับการส้องเสพอำนาจการปกครองระหว่างฝ่ายอาณาจักรและศาสนจักร (กรุงเทพฯ : อมรการพิมพ์, 2528), 38-39.

3. เพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ส่งผลต่องานจิตรกรรมไทย

4. เพื่อวิเคราะห์แนวพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเกี่ยวกับเรื่องจริยวัตรสงฆ์ที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรม

สมมติฐานของการศึกษา

1. การเปลี่ยนแปลงทางสังคมโดยรับแนวคิดแบบตะวันตกส่งผลต่อการแสดงออกในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 4

2. เนื้อหาที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เกี่ยวข้องกับจริยวัตรสงฆ์นั้นน่าจะเป็นเรื่องราวจากพระไตรปิฎกทั้งสิ้น

3. จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เขียนภาพเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์และประชาชน อาจเป็นกลวิธีหนึ่งในการอบรมสั่งสอนให้พระสงฆ์และฆราวาสประพฤติตนในทางที่ชอบ อันเป็นพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ขอบเขตของการศึกษา

ศึกษาวิเคราะห์เฉพาะงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งแสดงภาพความเป็นจริงเกี่ยวกับวัตรปฏิบัติพระสงฆ์ และภาพประเพณีในพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับพระสงฆ์และวิถีชีวิตของผู้คน ซึ่งอยู่นอกเหนือจากเรื่องราวในพุทธประวัติและชาดกอันเป็นปรัมปราคติ โดยศึกษาจากจิตรกรรมที่ปรากฏเรื่องเกี่ยวกับพระสงฆ์ภายในพระอุโบสถและพระวิหารของพระอารามหลวงสำคัญในเขตกรุงเทพมหานครซึ่งสถาปนาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หรือพระอารามที่มีความสำคัญเกี่ยวข้องกับพระราชประวัติเป็นหลัก ได้แก่

1. วัดบวรนิเวศวิหาร
2. วัดบรมนิวาส
3. วัดมหาพฤฒาราม
4. วัดโสมนัสวิหาร
5. วัดมกุฏกษัตริยาราม

ขั้นตอนของการศึกษา

1. ค้นคว้าและรวบรวมผลการศึกษาที่ผ่านมาเกี่ยวกับเกี่ยวกับเทคนิคและแนวคิดที่แสดงออกจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4

2. ศึกษาและตรวจสอบเรื่องราวที่นำมาเป็นเนื้อหาในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เกี่ยวข้องกับจริยวัตรสงฆ์ พร้อมทั้งบันทึกภาพ

3. ศึกษาข้อมูลเอกสารทางประวัติศาสตร์สมัยรัชกาลที่ 4 ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันสงฆ์

4. วิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังร่วมกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์

5. นำเสนอข้อมูลและสรุปผลการศึกษา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงที่มา แนวคิดของเนื้อหา และแนวพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่แสดงออกผ่านงานจิตรกรรม

2. เข้าใจสภาพสังคมและสถาบันสงฆ์สมัยรัชกาลที่ 4 ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

3. ตระหนักในคุณค่าของงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4

บทที่ 2
รัชกาลที่ 4 : พระพุทธศาสนา : งานช่างจิตรกรรม

งานจิตรกรรมไทยในพระอารามสำคัญภายใต้พระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนับว่ามีลักษณะอันโดดเด่นที่มีความเปลี่ยนแปลงไปจากงานจิตรกรรมไทยในรัชสมัยก่อนหน้านี้อย่างเห็นได้ชัด ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดในการนำเสนอเนื้อหาหรือเรื่องราวที่ดูเหมือนจะมีการปฏิเสธความเชื่อในปรัมปราคติดั้งเดิมบางประการ รวมทั้งเทคนิควิธีการที่เป็นแนวทางของศิลปะตะวันตกมากยิ่งขึ้น ความเปลี่ยนแปลงของงานจิตรกรรมเหล่านี้เกิดจากแนวคิดขององค์ผู้อุปถัมภ์งานศิลปกรรมที่ย่อมต้องการให้งานเป็นไปตามพระราชประสงค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นบุคคลสำคัญผู้หนึ่งที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงแก่วงการพุทธศาสนาในประเทศไทยซึ่งส่งผลต่องานศิลปกรรมเป็นอย่างยิ่ง

พระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 4 เกี่ยวกับพุทธศาสนาและวิทยาการแบบตะวันตกที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงในงานจิตรกรรม

จากการศึกษาพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจะพบว่าทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่มีบทบาทยิ่งต่อวงการพุทธศาสนา ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากพระราชกรณียกิจตั้งแต่เมื่อครั้งที่พระองค์ทรงผนวชเป็นพระภิกษุในปลายแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มาจนถึงแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว และตราบจนกระทั่งเสด็จขึ้นครองราชสมบัติแล้ว ก็ยังปรากฏว่าทรงให้ความสนพระทัยเกี่ยวกับเรื่องของพระพุทธศาสนาและสถาบันสงฆ์มาโดยตลอด

เมื่อแรกนั้นพระองค์ทรงรับอุปสมบทตามโบราณราชประเพณีที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในพระบรมมหาราชวัง แล้วเสด็จไปประทับ ณ ตำหนักในวัดมหาธาตุเป็นเวลา 3 วัน ก่อนที่จะเสด็จไปทรงจำพรรษา ณ วัดสมอรายในภายหลัง [1] ตามโบราณราชประเพณีนั้นเจ้านายจะทรงผนวชแต่เพียงพรรษาเดียวพอเป็นกิริยาบุญ จึงมักทรงศึกษาวิปัสสนาธุระมากกว่าที่จะศึกษาในด้านปริยัติ สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ามงกุฎก็ทรงตั้งพระทัยที่จะศึกษาทางวัตรปฏิบัติและ

[1] วัดสมอรายเปลี่ยนชื่อเป็นวัดราชาธิวาสในสมัยรัชกาลที่ 4

กรรมฐานภาวนาตามแบบอย่างพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แต่ต่อมาเมื่อสมเด็จพระบรมชนกนาถเสด็จสวรรคต และพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงได้สืบราชสมบัติตามมติของขุนนางผู้ใหญ่ พระภิกษุเจ้าฟ้ามงกุฎจึงทรงสมณเพศต่อไปอย่างไม่มีกำหนดด้วยทรงพระราชดำริว่าฐานะของพระองค์ไม่ควรข้องเกี่ยวกับบ้านเมือง พระองค์จึงได้ทรงตั้งพระทัยที่จะศึกษาทั้งในด้านปฏิบัติและปริยัติอย่างลึกซึ้ง[2]

ตามพระราชประวัติในขณะที่ทรงผนวชนั้น พระภิกษุเจ้าฟ้ามงกุฎได้ทรงเริ่มศึกษาวิปัสสนาธุระมาแต่เริ่มทรงผนวช จากนั้นจึงได้ทรงศึกษาด้านปริยัติจนแตกฉานเพื่อต้องการที่จะทรงทราบพระธรรมวินัยโดยละเอียด ซึ่งทำให้พระองค์สลดพระราชหฤทัยว่าวัตรปฏิบัติของสงฆ์ขณะนั้นคลาดเคลื่อนจากพระธรรมวินัยไปมาก ภายหลังได้ทรงเลื่อมใสวัตรปฏิบัติของพระภิกษุมอญโดยทรงเชื่อว่าเป็นวัตรที่ถูกต้องตรงตามพระไตรปิฎก เมื่อมีกลุ่มภิกษุที่เลื่อมใสในแนวทางนี้เพิ่มขึ้นจึงได้ก่อให้เกิดคณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกายในเวลาต่อมา โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่วัดบวรนิเวศซึ่งเป็นวัดที่สมเด็จพระบวรราชเจ้า กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ วังหน้าในรัชกาลที่ 3 ทรงสร้างขึ้นใหม่ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดเกล้าฯ ให้พระภิกษุเจ้าฟ้ามงกุฎเสด็จมาทรงครองวัดบวรนิเวศเมื่อ พ.ศ.2379 เนื่องจากอยู่ใกล้พระบรมมหาราชวังมากกว่าวัดสมอรายเพื่อป้องกันข้อครหาในทางการเมืองซึ่งเป็นข่าวลือแพร่หลายในขณะนั้น[3] ความเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับพุทธศาสนาและสถาบันสงฆ์หลายประการได้เริ่มเกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว ซึ่งถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่จะแสดงให้เห็นถึงพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวอันเกี่ยวเนื่องในการพุทธศาสนาที่จะส่งผลต่องานศิลปกรรมในเวลาต่อมา

1. พระวชิรญาณเถระกับธรรมยุติกนิกาย

การก่อตั้งคณะธรรมยุติกนิกายนั้นเกิดขึ้นโดยพระราชประสงค์ของพระภิกษุเจ้าฟ้ามงกุฎหรือพระวชิรญาณเถระที่จำเป็นต้องครองสมณเพศต่อมาภายหลังการขึ้นครองราชสมบัติของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงตั้งพระทัยจะศึกษาด้านปริยัติธรรมจนเกิดความเชี่ยวชาญในการแปลพระบาลีและการศึกษาพระไตรปิฎก ผลจากการศึกษาของพระองค์ทำให้ทรงอ้างว่าพระสงฆ์ในขณะนั้นประพฤติตนย่อหย่อนในพระธรรมวินัย ซึ่งเป็นการประพฤติผิดที่

---

[2] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, “พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อก่อนเสวยราชย์ พ.ศ.2347 – 2394” ใน เรื่องพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ : มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2547), 18.

[3] เรื่องเดียวกัน, 26,35.

กระทำสืบต่อมาตามครูบาอาจารย์ พระองค์จึงได้ทรงยกเอาพระธรรมวินัยตามคำสอนของพระพุทธเจ้าเป็นแนวทางปฏิบัติ ดังบทพระราชนิพนธ์ว่า

> ...เมื่อจุลศักราช 1190 ปี เป็นประมาณ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงผนวชอยู่พระนามวชิรญาณเถระ ทรงพระปรีชารอบรู้พระธรรมวินัยคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าเป็นของจริง บริสุทธิ์ถ่องแท้ แต่ผู้ที่นำสืบๆมา มีใจยินดีด้วยลาภสักการะและความสรรเสริญแล้วประพฤติธรรม วินัยย่อหย่อน ทำไปตามฉันทาคติพอใจตัวบ้าง ทำไปตามโทสาคติประทุษร้ายบ้าง ทำไปตามภยาคติกลัวผู้อื่นบ้าง ทำไปตามโมหาคติหลงโง่ไม่รู้บ้าง ตั้งตัวเป็นใหญ่ใจประกอบด้วยอคติสี่ดังนี้แล้วก็ทำให้ผิดเสื่อมไปมีคนนับถือเป็นศิษย์หามากๆขึ้นก็ประพฤติผิดไปตาม ใครที่รู้ว่าตักเตือนเข้าก็เอาความโง่ความดื้อถือผิดเข้าเถียงแทนว่าครูอาจารย์ท่านเป็นพ่อแม่ของเรา ได้ประพฤติถูกผิดมาก็ถูกผิดด้วยกันตามแต่จะเป็นไปอย่างนี้ ครั้นทรงเห็นดังนี้แล้วสังเวชในพระทัย จึงได้ยกเอาพระธรรมวินัยคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าเป็นที่เคารพนับถือเป็นของจริงของแท้ ปฏิบัติไปตามจึงมีนามว่าธรรมยุติกา สั่งสอนให้สัทธวิหาริกให้ปฏิบัติเอาแต่สิ่งที่ถูกตามพระธรรมวินัย...[4]

ทั้งยังทรงเห็นว่าพระพุทธศาสนาได้เสื่อมไปตั้งแต่ครั้งกรุงเก่า โดยไม่อาจสืบทอดให้บริสุทธิ์ดังเดิมได้ ดังที่ทรงกล่าวว่า “ศาสนวงศ์นั้นอันตรธานมาแต่ครั้งกรุงเก่าแตกแก่พม่านั้นแล้ว”[5] ซึ่งเท่ากับว่าไม่ทรงเชื่อถือในสิ่งที่พระสงฆ์หรือแม้แต่พระเถระชั้นผู้ใหญ่ในขณะนั้นได้ถือปฏิบัติกันอยู่ นอกจากนี้ พระองค์ยังทรงปฏิเสธสิ่งที่พระสงฆ์สั่งสอนกันอยู่ในเวลานั้นโดยทรงวิจารณ์ว่า “...ท่านซึ่งเป็นพระอาจารย์จะพูดจะสั่งสอนในพระธรรมอันใด ก็งุบงิบไม่อธิบายให้กระจ่างสว่าง... ครั้นศิษย์พวกใดไถ่ถามบ้างก็โกรธ พูดอ้างคติโบราณจารย์...เป็นการเอื้อนอำงำงิบซ่อนเงื่อน ดันดื้อไปมิได้รู้ว่าผิดแลชอบ...”[6]

ด้วยเหตุนี้จึงมีพระราชประสงค์ที่จะให้ชาวพุทธได้เรียนรู้พุทธศาสนาตามแนวทางของวิทยาการสมัยใหม่ เนื่องจากทรงเชื่อว่าความรู้ดั้งเดิมของพุทธศาสนาเกิดความไขว้เขวและห่างไกลจากคำสอนของพระพุทธเจ้า ซึ่งทรงเรียกว่า อาจิณณกัปปิกา หรือ พุทธศาสนาแบบยึดถือประเพณีและคำสอนของครูบาอาจารย์ตนอย่างปราศจากเหตุผลและไม่ใส่ใจถึงหลักการเดิมหรือ

---

[4]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “พระรัตนตรัย” ใน มหามกุฏราชานุสสรณีย์ (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2511), 36-37.

[5] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาปวเรศวริยาลงกรณ์, “เรื่องพระราชประวัติในรัชกาลที่ 4” ใน ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาบาลีในรัชกาลที่ 4 ภาคที่ 1 (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2511), 2.

[6]เรื่องเดียวกัน.

คำสอนตามพระไตรปิฎก[7] มีผู้กล่าวว่าแนวทางของพระองค์มีความสอดคล้องกับกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ กล่าวคือ การเชื่อถือย่อมเกิดจากการพิสูจน์ที่ประกอบด้วยเหตุและผลอันเป็นข้อมูลในเชิงประจักษ์ แนวทางสำคัญคือสามารถพิสูจน์คำสอนให้เห็นความเป็นจริงได้ตามประสบการณ์หรือประสาทสัมผัสของมนุษย์ พระองค์จึงเปรียบเสมือนเป็นผู้กระเทาะเปลือกความงมงายในพุทธศาสนา และปฏิเสธทุกสิ่งในพุทธศาสนาที่มีกำเนิดมาจากสิ่งเหนือธรรมชาติ[8] ในขณะเดียวกันก็มีผู้ให้ความเห็นว่าพุทธศาสนาแนวใหม่แบบธรรมยุติกนิกายนั้น เป็นพุทธศาสนาในเชิงมนุษยนิยมหรือเหตุผลนิยม คือเน้นการรับรู้และเข้าใจด้วยเหตุผล ให้ความสำคัญกับการพิสูจน์ในสิ่งที่ประจักษ์ได้[9] แนวคิดนี้จึงเน้นประสบการณ์ที่เป็นจริง รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส รวมทั้งเชื่อมั่นในศักยภาพหรือสติปัญญาของมนุษย์ที่จะพัฒนาตนเองให้ดีขึ้นได้ อันเป็นสิ่งที่เห็นผลได้ในปัจจุบัน ซึ่งเป็นเวลาในเชิงประจักษ์ ต่างจากเรื่องปรัมปราคติที่เคยเชื่อกันมาแต่โบราณซึ่งตั้งอยู่บนกาลเวลาอันไกลโพ้นเหลือวิสัยการรับรู้ของมนุษย์

แต่เป็นที่น่าสังเกตว่า ในพระราชกรณียกิจของพระองค์บางประการก็ยังแสดงให้เห็นว่าทรงอ้างสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติที่ไม่อาจพิสูจน์ได้ด้วยประสาทสัมผัสของมนุษย์อยู่บ้าง ดังเช่นเหตุการณ์เมื่อครั้งที่ยังประทับ ณ วัดมหาธาตุที่ได้ทรงตั้งสัตยาธิษฐานต่อเทพยดาเพื่อให้ได้พบกับวงศ์บรรพชาอุปสมบทที่สืบเนื่องมาจากสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า[10] ซึ่งภายหลังการอธิษฐานก็ทำให้พระองค์ได้พบกับภิกษุรามัญที่ทรงเชื่อถือว่ามีวัตรปฏิบัติอันบริสุทธิ์ จนนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงบางประการของวัตรปฏิบัติของพระสงฆ์ไทยในฝ่ายธรรมยุติ เช่น การครองจีวร และสำเนียงการออกเสียงบาลี เป็นต้น ทั้งนี้อาจเป็นการแสดงให้เห็นว่า แม้ว่าพระองค์จะทรงต้องการปฏิรูปพุทธศาสนาด้วยแนวคิดสมัยใหม่อย่างมีเหตุผล แต่ก็ยังจำเป็นต้องอ้างสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งคงฝัง

---

[7] พระ ดร. อนิล ธัมมสากิโย (ศากยะ), การศึกษาพระพุทธศาสนาในประเทศไทย : พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับคณะธรรมยุต (กรุงเทพฯ : คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหามงกุฎราชวิทยาลัย, 2548), 2.

[8] Bradly, W.L., “Prince Mongkut and Jesse Caswell ,” Journal of the Siam Society ,1966, 54. อ้างถึงใน พระ ดร. อนิล ธัมมสากิโย (ศากยะ), การศึกษาพระพุทธศาสนาในประเทศไทย : พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับคณะธรรมยุต , 3.

[9] สายชล วรรณรัตน์, “ พุทธศาสนากับแนวความคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. 2325-2352)” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525), 51.

[10] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, เทศนาพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ : มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2547), 10-11.

รากลึกในความเชื่อถือดั้งเดิมอยู่ด้วย รวมทั้งในบางครั้งพระองค์ก็ได้สร้างความนับถือในสิ่งศักดิ์สิทธิ์อย่างใหม่ที่ทรงสถาปนาขึ้น เช่น พระสยามเทวาธิราช เป็นต้น จึงอาจแสดงให้เห็นว่าน่าจะทรงมีความเชื่อถือในเรื่องเทพเทวดาอยู่ แม้ว่าจะเป็นเรื่องที่ไม่สามารถพิสูจน์ได้ในเชิงประจักษ์

อย่างไรก็ตาม จากการปฏิรูปพุทธศาสนาของพระวชิรญาณเถระในครั้งนั้นก็ได้ก่อให้เกิดพุทธศาสนาที่ประกอบด้วยแนวคิดอย่างใหม่ขึ้นในสังคมไทยที่เรียกว่า ธรรมยุติกนิกาย ซึ่งมีแนวคิดหลายประการที่ต่างไปจากเดิม ดังนี้

2. แนวคิดเรื่องเวลากับความเชื่อเรื่องไตรภูมิ

สภาพสังคมในช่วงเวลาที่คณะธรรมยุติเกิดขึ้นนั้น นับเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของการเปลี่ยนแปลงแนวคิดและความเชื่อในหลายประการ ทั้งนี้เป็นผลจากแนวคิดของชนชั้นนำในสังคมเองรวมทั้งแนวคิดที่ได้รับจากสังคมภายนอกในขณะนั้นด้วย ตัวอย่างหนึ่งของแนวคิดที่เริ่มเปลี่ยนแปลงในสังคมและจะส่งผลต่องานจิตรกรรมในเวลาต่อมา คือ แนวคิดเรื่องกาลเวลา กล่าวคือ ความคิดเรื่องเวลาของผู้คนในสังคมดั้งเดิมนั้นผูกพันอยู่กับเรื่องคติจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิ โดยเชื่อว่ามนุษย์และสรรพสัตว์ต่างๆ ล้วนเวียนว่ายตายเกิดในภพภูมิต่างๆ นานแสนนานจนนับชาติไม่ถ้วนจนกว่าจะบรรลุถึงพระนิพพานอันเป็นเป้าหมายสูงสุด เวลาของสังคมมนุษย์ขณะนั้นคือยุคของพระพุทธเจ้าองค์ที่ 4 แห่งภัทรกัลป์ซึ่งมีระยะเวลา 5,000 ปี และเป็นเวลาที่สังคมจะเปลี่ยนแปลงไปในทางที่เสื่อมลงจนถึงกลียุคในที่สุด การที่มนุษย์มีชีวิตดำเนินอยู่ได้นั้นเป็นเพราะถูกกำหนดโดยกรรมในอดีตชาติ อีกทั้งยังมีความเชื่อถือในคติปัญจอันตรธานในบริเฉทท้ายของคัมภีร์ปฐมสมโพธิที่กล่าวถึงพุทธพยากรณ์ที่ว่าพุทธศาสนาจะเสื่อมลงเรื่อยไป[11] ซึ่งทำให้บุคคลหรือแม้แต่พระสงฆ์ประพฤติตนเสื่อมทรามลงไปด้วย เพราะถือว่าขณะนั้นเป็นช่วงเวลาที่โลกกำลังไปสู่ความเสื่อมตามพุทธทำนายอยู่แล้ว

ความเชื่อเกี่ยวกับเวลาเหล่านี้เป็นคำสอนอันเนื่องมาจากพุทธศาสนา เป็นความคิดเรื่องเวลาทางศาสนจักรที่แตกต่างไปจากสภาพความเป็นจริงที่มนุษย์จะสัมผัสได้จริงในช่วงอายุขัย และคงเป็นแนวคิดที่ต่างกันกับชนชั้นสูงในทางโลกที่มีโอกาสได้รับรู้แนวคิดอื่นจากสังคมภายนอกซึ่งรับรู้หน่วยนับของเวลาตามความเป็นจริงมิใช่เวลาในเชิงอุดมคติตามความเชื่อในศาสนา ความคิดเห็นเกี่ยวกับเวลาของชนชั้นสูงในทางโลกนี้ได้มีปรากฏเป็นตัวอย่างในพระราช

---

[11] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ความทรงจำ (กรุงเทพฯ : สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2505), 50-51.

ปุจฉาของสมเด็จฯ กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพที่ทรงมีไปยังพระเถระความว่า “...ผู้ใดกระทำสังฆเภทในท่ามกลางกัลป์ ผู้นั้นจะไปทนทุกขเวทนาอยู่จนกว่าสิ้นกัลป์ ถ้าวันพรุ่งนี้จะสิ้นกัลป์ บุคคลได้ทำสังฆเภทในวันนั้น ก็จะไปทนทุกขเวทนาอยู่ในนรกแต่วันเดียวเท่านั้น...”[12]

แต่พระเถระได้ตอบพระราชปุจฉาในเรื่องนี้ว่า “...บุคคลกระทำสังฆเภทในที่ท่ามกลางกัลป์ ก็คงพ้นจากนรกในที่ฉิบหายแห่งอายุกัลป์ คือกำหนดแต่มนุษย์ทั้งหลายอายุได้แสนปี แล้วลดลงจนถึงอายุสิบปีเป็นอายุไขย เรียกชื่อว่า อายุกัลป์ เป็นการอันกำหนดโทษแห่งสังฆเภทกรรม...”[13]

จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าแนวคิดเรื่องเวลาระหว่างฝ่ายอาณาจักรกับฝ่ายพุทธจักรมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง อย่างไรก็ตาม ดูเหมือนว่าความเชื่อเรื่องเวลาแบบเหนือความจริงของฝ่ายศาสนานั้นเป็นเรื่องที่ยึดถือกันมาอย่างยาวนานจนไม่อาจจะเปลี่ยนแปลงได้อย่างรวดเร็วนักในช่วงเวลานั้น จึงจำต้องมีลักษณะประนีประนอมให้แก่แนวคิดแบบเก่าอยู่ดังที่สมเด็จฯ กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพได้อธิบายต่อไปว่า “...หายความสงสัยจะได้เป็นที่เจริญบุญกิริยา เสวนานิสงส์สืบไปในพุทธศาสนากว่าจะถ้วนห้าพันปี...”

แต่การเปลี่ยนแปลงแนวคิดเรื่องเวลาครั้งสำคัญได้เกิดขึ้นเมื่อชนชั้นนำอย่างเจ้าฟ้ามงกุฎได้ทรงผนวชและกลายมาเป็นผู้นำในทางศาสนาประกอบกับการก่อตั้งธรรมยุติกนิกายดังที่ได้กล่าวแล้วว่าพระองค์ไม่ทรงเชื่อถือการมีอยู่หรือคำสั่งสอนของคณะสงฆ์ไทยในเวลานั้นเท่าใดนัก เนื่องจากไม่ทรงเชื่อว่าเป็นคำสอนของพระพุทธเจ้าอย่างแท้จริง เป็นแต่เพียงการยกพระนามพระพุทธเจ้าเป็นข้ออ้าง จึงทรงสามารถปฏิเสธคำสอนเรื่องเวลาโดยเฉพาะเรื่องปัญจอันตรธานที่ว่าโลกกำลังเสื่อมลงและมนุษย์รับรู้ธรรมะน้อยลงตามลำดับ ซึ่งเป็นความคิดเรื่องเวลาที่ผูกพันกับจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิ หลักการแห่งธรรมยุติกนิกายภายใต้การนำของพระวชิรญาณเถระหรือพระภิกษุเจ้าฟ้ามงกุฎจึงมีพื้นฐานอยู่บนกาลเวลาแบบใหม่ กล่าวคือ พระสงฆ์ผู้มีหน้าที่ในทางธรรมต้องประพฤติตามพระธรรมวินัยอย่างเคร่งครัดเพื่อดำรงพระศาสนาไว้ไม่ให้สิ้นสูญ[14] ส่วนฆราวาสคือผู้อยู่ในทางโลกต้องรักษาศีลอันมีศีล 5 เป็นอย่างน้อย[15] เป็นแนวคำสอนที่

---

[12] พระราชปุจฉาในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 – รัชกาลที่ 5. เล่ม 2 (กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2513), 56.

[13]เรื่องเดียวกัน, 63.

[14]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “อุโบสถสีลกถา” ใน มหามกุฏราชานุสสรณีย์ (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย,2511),100.

[15]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “พระบรมราโชวาทแสดงเบญจศีลอย่างต่ำ” ใน มหามกุฏราชานุสสรณีย์ , 388.

แสดงให้เห็นว่ามนุษย์จะมีชีวิตที่ดีขึ้นได้ด้วยการกระทำของตนในชาตินี้ มิได้ถูกกำหนดด้วยกรรมในอดีตชาติที่สั่งสมมานับไม่ถ้วนดังที่เคยเชื่อกันมา[16] หากประกอบกุศลกรรมจะทำให้เป็นที่รักใคร่พึงใจเป็นที่ปรารถนา แต่ถ้าประกอบอกุศลกรรมจะทำให้ผู้ปฏิบัติได้รับความเดือดร้อน ดังพระนิพนธ์ของสมเด็จพระสังฆราช (สา) ซึ่งเป็นพระสงฆ์ในฝ่ายธรรมยุติว่า "...ความประพฤติของมนุษย์ทั้งหลาย ย่อมมุ่งหมายผลประโยชน์ชาตินี้นั้นมากกว่ามากที่มุ่งผลประโยชน์ชาติหน้าจริงๆ นั้นน้อยนัก..."[17]แนวคิดในฝ่ายธรรมยุติจึงเน้นประโยชน์ในปัจจุบันขณะ คือ ผลที่เกิดขึ้นในชาตินี้เป็นสำคัญ

ยังมีแนวคิดเกี่ยวกับชาติหน้าหรือชีวิตหลังความตายที่ต้องไปสู่สวรรค์หรือนรกตามความเชื่อเดิมที่อิงกับเรื่องไตรภูมิ พระวชิรญาณเถระไม่ได้ทรงปฏิเสธเรื่องนี้อย่างจริงจัง แต่ทรงปรับแนวคิดนั้นเพื่อเป็นเครื่องสอนใจไม่ให้ทำความชั่วซึ่งจะส่งผลให้ได้รับความเดือดร้อนในทำนองที่ว่า สวรรค์อยู่ในอก นรกอยู่ในใจ มากกว่าที่จะให้ความสำคัญกับเรื่องราวที่พรรณนาเกี่ยวกับความน่าสะพรึงกลัวของนรกหรือความสวยงามแห่งดินแดนสวรรค์ เพราะพระองค์ถือว่าสิ่งเหล่านั้นเป็นการสอนแบบ "เอานรกมาขู่ เอาสวรรค์มาล่อ ไม่ต่างจากการหลอกเด็กให้หยุดร้องไห้โดยขู่เด็กว่าตุ๊กแกจะมากินตับ"[18]

นอกจากนี้ พระวชิรญาณเถระยังแสดงให้เห็นว่าพระองค์มีความใฝ่รู้ทางด้านวิทยาศาสตร์ซึ่งเป็นสิ่งที่ต่างไปจากความเชื่อดั้งเดิมในศาสนาพุทธ โดยทรงปฏิเสธความเชื่อเกี่ยวกับโลกสัณฐานแบบโบราณ ดังจะเห็นได้จากพระราชหัตถเลขาขณะทรงผนวชที่มีไปยังสหายชาวต่างชาติความว่า

> ...ที่นี่มีผู้ดีหลายคนซึ่งแต่ก่อนได้เชื่อในเรื่องสร้างโลก แลโลกสัณฐานตามตำราพราหมณ์ซึ่งคนแต่งหนังสือเรื่องพุทธศาสนาแต่ครั้งโบราณได้นำเข้ามาไว้เป็นลัทธิในพุทธศาสนาโดยไม่รั้งรอ ...ครั้นภายหลังได้พิจารณาอย่างถ่องแท้แลคิดค้นหาตัวอย่างด้วยเหตุผลด้วยคำชี้แจง แลด้วยรูปการอย่างอื่นๆ บัดนี้ผู้มีความเฉลียวฉลาดและผู้มีปัญญาในประเทศเรามีความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ แลมีความยินดีในวิชานั้นเป็นอันมาก จนกระทั่งบางคน

---

[16]อรรถจักร สัตยานุรักษ์, การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2538),22.

[17] สมเด็จพระสังฆราช (สา), สาราทานปริยาย (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์โสภณทิพรรธนากร,2467. พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระครูปลัดสัมพิพัฒน์ ศิลาจารย์ พ.ศ.2467), 11. อ้างถึงใน อรรถจักร สัตยานุรักษ์, การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ.2475, 23.

[18] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ประชุมพระราชนิพนธ์ภาคภาษาไทยในรัชกาลที่ 4 ภาคที่ 1 (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2511), 37.

รวมทั้งตัวข้าพเจ้าด้วยได้พากันพยายามศึกษาภาษาอังกฤษเพื่อจะได้มีความรู้ อ่านตำรา ภาษาอังกฤษในเรื่องวิทยาศาสตร์แลศิลปศาสตร์ต่างๆ...[19]

พระองค์และเหล่าศิษย์ธรรมยุติซึ่งจัดเป็นกลุ่มคนที่มีแนวคิดก้าวหน้าในสมัยนั้นยังได้แสดงความคิดเห็นอย่างเปิดเผยด้วยว่าทรงมีความเชื่อว่าโลกมีรูปร่างกลม และทรงเชื่อเช่นนั้นมากว่า 15 ปีก่อนที่เหล่ามิชชันนารีตะวันตกจะเข้ามาเผยแพร่ความรู้[20]

เรื่องไตรภูมินั้นเป็นองค์ประกอบสำคัญของจักรวาลวิทยาของคนไทยมาอย่างยาวนาน ซึ่งพุทธศาสนาไทยก็อิงกับเรื่องไตรภูมิมาโดยตลอด ดังปรากฏให้เห็นในงานศิลปกรรมอยู่มากมาย ไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรม ประติมากรรม หรือจิตรกรรมในพระอารามต่างๆ แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าในสมัยนี้ชนชั้นนำแห่งยุคซึ่งเป็นผู้นำในทางพุทธศาสนานิกายใหม่ได้เป็นผู้ปฏิเสธเรื่องไตรภูมิเสียเอง ซึ่งได้ส่งผลให้งานจิตรกรรมภายใต้พระราชประสงค์ของพระองค์เกิดการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย

3. แนวคิดเรื่องการสั่งสมบารมีของพระโพธิสัตว์

แนวคิดของคนไทยเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์มีความผูกพันกับพุทธศาสนามาอย่างยาวนาน โดยเปรียบพระเจ้าแผ่นดินดังองค์พระโพธิสัตว์ที่เสด็จมาช่วยเหลือมวลมนุษย์บนโลก ดังจะเห็นได้จากพระนามหรือคำเรียกขานองค์พระมหากษัตริย์ เช่น พระหน่อพุทธเจ้า พระพุทธเจ้าหลวง เป็นต้น และท้ายที่สุดของพระราชปณิธานย่อมหมายถึงพระนิพพานในอนาคตกาลเบื้องหน้า แนวคิดเหล่านี้จะเห็นได้จากพระราชปณิธานของพระมหากษัตริย์หลายพระองค์ เช่น เมื่อพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงตั้งอธิษฐานจิตในการทรงบำเพ็ญพระราชกุศลว่า “เดชะ ผลทานนี้จงเป็นปัจจัยแก่พระโพธิญาณในอนาคตกาลโน้นเถิด” หรือเมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงอธิษฐานว่า “สมเด็จพระพุทธเจ้ามกุฏ ณ กรุงเทพมหานครศรีอยุทยาทุกวันนี้ปรารถนาพระบรมโพธิญาณสัพพัญญู”[21] เป็นต้น

---

[19] พระราชหัตถเลขาถึงมิสเตอร์และมิสซิสเอ็ดดี แห่งนิวยอร์ค ดูใน พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, รวมพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพระราชหัตถเลขาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, 2548), 21.

[20] วิลเลียม แอล บรัดเลย์, สยามแต่ปางก่อน 35 ปี ในบางกอกของหมอบรัดเลย์.พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ : มติชน,2547), 131.

[21] สายชล วรรณรัตน์,”พุทธศาสนากับแนวความคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ.2325-2352)”,129.

แต่แนวคิดเหล่านี้ได้ถึงจุดหักเหเมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวขึ้นครองราชย์และทรงระบุอย่างชัดเจนว่า “มิได้ทรงเอื้อมอาจปรารถนาพุทธภูมิดังท่านผู้อื่นๆเป็นอันมาก”[22] ทั้งยังทรงเห็นว่าเรื่องพระโพธิสัตว์ที่มุ่งหมายพระโพธิญาณนั้น เป็นเรื่องเล่าที่พระสงฆ์ทุศีลลวงล่อให้พระมหากษัตริย์หลงใหลเลื่อมใส ในขณะเดียวกันพระองค์ก็ทรงเข้าใจว่าพระเจ้าแผ่นดินก็ต้องการให้พระสงฆ์ซึ่งใกล้ชิดชาวบ้านเป็นผู้ป่าวประกาศความดีดังพระโพธิสัตว์ของพระเจ้าแผ่นดิน ซึ่งคงจะมีนัยหมายถึงในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่ทรงกล่าวเมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์แล้วว่า “ความอันนี้เป็นจริงในแผ่นดินก่อน พระสงฆ์ก็พยายามตั้งกองจะหลอกจะหลอนจะล่อจะลวงพระเจ้าแผ่นดินให้ทรงพระราชศรัทธาเลื่อมใสโปรดปรานพระราชกระแสอย่างไรก็หันไปอย่างนั้น ว่าไปอย่างนั้น ขยิบตากันแล้วก็เพ็ดตามพระกระแสผิดๆถูกๆ”[23] และ “ฝ่ายพระเจ้าอยู่หัวเล่าท่านก็คิดหลอกลวงพระราชาคณะไปต่างๆว่าท่านใจบุญสุนธรรมศรัทธาเลื่อมใส นั่งไหนก็มีแต่ทำบุญ ด้วยท่านคิดว่า พระสงฆ์นั้นย่อมเที่ยวไปมาหาสู่ทุกเหย้าทุกเรือน ทั้งในกรุงนอกกรุง จะได้เอาความดีของท่านไปเที่ยวเล่าขานว่าเป็นพระโพธิสัตว์จะได้ตรัสรู้แก่พระโพธิญาณอยู่รอมร่อแล้ว”[24]

การที่ทรงปฏิเสธเรื่องการสั่งสมบุญบารมีเพื่อพระโพธิญาณในภายหน้าดังพระมหากษัตริย์พระองค์ก่อนๆนั้น อาจเป็นกระแสความคิดที่ดูจะสวนทางกับแนวคิดของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงสละพระราชทรัพย์เพื่อสร้างและปฏิสังขรณ์พระอารามอย่างมากมายเพื่อเป็นการสั่งสมพระบารมี พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกลับทรงเห็นว่าหน้าที่ของกษัตริย์ตามคติโพธิสัตว์ที่เชื่อกันแต่เดิมจะเน้นการสร้างประโยชน์ในภายภาคหน้าหรือพระชาติต่อไป แต่แท้ที่จริงแล้วหน้าที่ของพระมหากษัตริย์ควรต้องทำภารกิจในทางโลกหรือเพื่อให้เกิดประโยชน์ในปัจจุบันแก่ประชาชนมากกว่า ดังนั้นจึงโปรดเกล้าฯให้เจ้านายองค์อื่นทรงบาตรพระเพื่อเป็นการสั่งสมบารมีแทนพระองค์ตามราชประเพณีปฏิบัติ ในขณะที่พระองค์เสด็จออกรับฎีกาของราษฎรหรือเสด็จประพาสเพื่อให้ราษฎรเข้าเฝ้าแทน[25] ซึ่งน่าจะเป็นแนวทางที่ช่วยให้ราษฎรพ้นทุกข์ได้ดีกว่าและน่าจะเป็นการสั่งสมบารมีที่ดีกว่าการสร้างวัดวาอารามอย่างสิ้นเปลือง

---

[22]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ประชุมพระราชนิพนธ์ภาคภาษาไทยในรัชกาลที่ 4 ภาคที่ 2 (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2511), 85.

[23]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “พระรัตนตรัย”. ใน มหามกุฏราชานุสสรณีย์, 26.

[24] เรื่องเดียวกัน, 27.

[25]สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ความทรงจำ , 147.

โลกทัศน์แบบวิทยาศาสตร์ที่พระองค์ทรงเชื่อถือเป็นการเน้นความจริงเชิงประจักษ์ จึงทำให้ทรงปฏิเสธเรื่องที่พระมหากษัตริย์สั่งสมบารมีเพื่อเป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต การบำเพ็ญบารมีสั่งสมต่อกันมาหลายชาติดังเช่นเรื่องราวในชาดกเป็นสิ่งที่ไม่อาจพิสูจน์ได้ แต่การสืบสายโลหิตจากกษัตริย์เป็นการสืบทอดอำนาจที่สำคัญและพิสูจน์ได้ยิ่งกว่าการสั่งสมบารมี[26] แนวคิดที่เริ่มไม่เชื่อถือในเรื่องการสั่งสมบารมีที่ปรากฏในเรื่องชาดกทั้งหลายนั้นยังสืบทอดไปยังพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโดยพระองค์ทรงเห็นว่าเรื่องเหล่านี้เป็นเพียงนิทานที่แต่งขึ้นและเป็นเรื่องที่ไม่สู้จะสมจริงด้วย ดังที่ทรงวิจารณ์ชาดกว่า “ไม่มีความจริงเป็นหลักฐาน เช่น สัตว์พูดภาษาคนได้”[27] อย่างไรก็ตาม แนวคิดใหม่ที่เริ่มเกิดขึ้นเกี่ยวกับความเชื่อถือเรื่องการสั่งสมบารมีและพระโพธิสัตว์นี้จะส่งผลให้เห็นอย่างเด่นชัดในงานจิตรกรรมภายใต้พระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 4 ด้วย

4. แนวคิดเรื่องพระพุทธเจ้าในฐานะที่เป็นมนุษย์

โลกทัศน์แบบวิทยาศาสตร์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำให้ความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติที่เคยเชื่อถือกันมาถูกลดความสำคัญลง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของชาตินี้ ชาติหน้า หรือ นรกสวรรค์ แม้กระทั่งบทบาทความเป็นพระมหากษัตริย์ของพระองค์เองก็ดูเหมือนจะผ่อนคลายจากความลึกลับศักดิ์สิทธิ์ลงไปบ้าง ดังจะเห็นได้จากการที่พระองค์ทรงอนุญาตให้พสกนิกรเฝ้าฯดูพระพักตร์ของพระองค์ได้ในทางเสด็จพระราชดำเนิน

ในทำนองเดียวกันสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือเรื่องราวที่เกี่ยวกับอิทธิปาฏิหาริย์บางประการก็ได้ถูกลดทอนลงไปจากพุทธศาสนาที่ได้รับการปฏิรูปใหม่นี้ด้วย โดยเฉพาะเรื่องที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้า ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือเรื่องปฐมสมโพธิของฝ่ายธรรมยุติ ผลงานของสมเด็จพระสังฆราช (สา) ซึ่งเป็นศิษย์รุ่นแรกของพระวชิรญาณเถระ ซึ่งได้ตัดทอนเรื่องราวอันเป็นปาฏิหาริย์ออกไปในบางแห่ง เช่น ไม่มีเรื่องเทวดาดีดพิณ 3 สายเพื่อเตือนให้ทรงละทุกรกิริยา ไม่มีพญามารมาทูลให้ปลงอายุสังขาร ทั้งยังตัดเรื่องท้าวสหัมบดีพรหมมาทูลให้ทรงแสดงธรรมแก่

---

[26] อรรถจักร สัตยานุรักษ์, การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2475, 36-38.

[27] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “พระราชวิจารณ์ว่าด้วยนิทานชาดก” ใน นิทานกถา พระพุทธประวัติตอนต้น ฉบับพระพุทธโฆสเถระ (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2530), 9, 13.

สัตว์โลก ทั้งที่เรื่องตอนนี้มีอยู่ในพระไตรปิฎก[28] เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัดเมื่อเทียบกับเรื่องปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชประสงค์ที่จะให้เห็นว่าพระพุทธเจ้าก็คือบุคคลที่ออกบวชเป็นภิกษุและสามารถบรรลุพระโพธิญาณได้ด้วยพระปัญญาของพระองค์เองดังพระราชนิพนธ์ว่า

> ...อันพระพุทธเจ้านั้น แต่ก่อนท่านเป็นสัตว์เหมือนอย่างเรานี่แล แต่ทว่าท่านหากมีปัญญาพิจารณาว่าสัตว์ทั้งหลายเกิดมาแล้วตาย ถึงซึ่งความเป็นลำบากเป็นอันมาก..เมื่อท่านผู้นั้นมาคิดเห็นแล้ว ท่านก็อุตส่าห์แสวงหาอุบายที่จะออกจากทุกข์ ท่านนั้นออกทรงบรรพชาอาเพศเหมือนอย่างภิกษุ ทำความเพียรละเสียซึ่งความชั่วทั้งปวง รู้หนทางคือข้อปฏิบัติที่จะให้ถึงที่ดับทุกข์ ไม่มีใครเป็นครูอาจารย์ แล้วก็รู้ดีรู้ผิดรู้ชอบ ท่านนี้แลชื่อว่าพระพุทธเจ้า...[29]

แนวคิดเกี่ยวกับพระพุทธเจ้าในฐานะมนุษย์คนหนึ่งเช่นนี้เป็นทัศนคติอย่างใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน เนื่องจากจารีตของไทยโบราณมีความเชื่อว่าพระพุทธเจ้ามีลักษณะที่เป็นนามธรรมหรือเป็นสภาวธรรมมากกว่า แม้การสร้างรูปเคารพแทนพระองค์ก็มีลักษณะที่พิเศษผิดจากรูปลักษณะทั่วไปของมนุษย์อยู่มาก ทัศนคติเหล่านี้เป็นผลจากความคิดเชิงประจักษ์ซึ่งมีพื้นฐานด้านวิทยาศาสตร์เป็นสำคัญ และเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้มีผู้กล่าวว่าพุทธศาสนาแบบธรรมยุติเป็นพุทธศาสนาแบบเหตุผลนิยมและมนุษยนิยม สอดคล้องกับแนวความคิดนี้ พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในรัชกาลที่ 4 เช่น พระพุทธนิรันตราย พระสัมพุทธพรรณี จึงมีแบบอย่างที่มีลักษณะเป็นมนุษย์มากขึ้นกว่าลักษณะอันเป็นอุดมคติดั้งเดิมซึ่งสะท้อนอุดมคติแห่งสภาวะธรรม

5. การให้ความสำคัญแก่การศึกษาของสงฆ์ในด้านปริยัติและปฏิบัติ

ดังที่ได้ทราบกันว่าพระวชิรญาณภิกษุได้ทรงศึกษาพระพุทธศาสนาอย่างแตกฉานขณะครองสมณเพศ ทั้งนี้พระองค์มีความสามารถในด้านปริยัติธรรมหรือการแปลภาษาบาลีอย่างเชี่ยวชาญ ดังที่ทรงเคยแปลพระบาลีถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวใน

---

[28] พระไพศาล วิสาโล, “พุทธศาสนาไทยในอนาคต : แนวโน้มและทางออกจากวิกฤต” ใน พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์ จอห์น เบาว์ริง. เอกสารสรุปการสัมมนาวิชาการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในโอกาสวันพระบรมราชสมภพครบรอบ 200 ปี, 2548, 196.

[29]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ประชุมพระราชนิพนธ์ภาคภาษาไทยในรัชกาลที่ 4 ภาคที่ 1 , 2-4.

หลายโอกาส จากความสามารถของพระองค์จึงทรงได้รับการสถาปนาให้ดำรงตำแหน่งเทียบเท่าพระราชาคณะ ทรงสมณศักดิ์เปรียญเอก 9 ประโยค[30] เมื่อทรงครองวัดบวรนิเวศก็เน้นให้พระสงฆ์เล่าเรียนด้านปริยัติธรรมจนเป็นที่ปรากฏว่าทั้งพระวชิรญาณภิกษุและศิษย์ในสำนักนั้นพูดภาษามคธกันได้อย่างไม่ติดขัด ทั้งพระองค์เองยังได้ทรงพระราชนิพนธ์บทสวดมนต์ภาษาบาลีขึ้นอีกหลายบท เช่น บทสวดมนต์ทำวัตรเช้าเย็น บทสวดสรรเสริญคุณพระรัตนตรัย เป็นต้น ความเชี่ยวชาญในภาษามคธหรือบาลีของพระองค์นั้น ยังแสดงให้เห็นเรื่อยมาแม้ขณะทรงครองราชย์สมบัติแล้ว ดังที่โปรดให้พระสงฆ์คิดผูกคำสวดถวายพระพรและถวายอดิเรกจนกลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบัน แม้กระทั่งเมื่อครั้งที่กำลังประชวรหนักใกล้สวรรคต พระองค์ยังแสดงให้เห็นว่าทรงสติสัมปชัญญะอย่างดีเยี่ยมถึงขนาดทรงพระราชนิพนธ์ภาษาบาลีเพื่อขอขมาพระรัตนตรัยแล้วพระราชทานให้พระสงฆ์แห่งวัดธรรมยุติที่ทรงอุปถัมภ์นำไปสวดในคืนมหาปวารณา ซึ่งเป็นคืนที่สวรรคต[31]

ในด้านการปฏิบัติหรือการศึกษากรรมฐานนั้นก็ทรงให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง พระวชิรญาณภิกษุทรงเห็นว่าแนวทางการฝึกวิปัสสนากรรมฐานนั้นเป็นแนวทางที่พระสงฆ์พึงปฏิบัติเพื่อให้ห่างไกลจากกิเลสและเป็นหนทางแห่งการหลุดพ้น ซึ่งพระองค์เองก็ได้ถือปฏิบัติโดยการออกธุดงค์ด้วย ในบทพระราชนิพนธ์สำหรับพระสงฆ์ฝ่ายธรรมยุติหลายๆ ตอนจะพบว่าพระองค์ให้ความสำคัญกับเรื่องการรักษาศีล การทำสมาธิเพื่อให้เกิดปัญญา ซึ่งเป็นสิ่งที่แต่ละบุคคลสามารถฝึกเพื่อพัฒนาจิตของตนเองได้ มากกว่าที่จะให้ความสำคัญในเรื่องการบำเพ็ญทานบารมีตามความเชื่อจากเรื่องเวสสันดรชาดกอันเป็นพระชาติสุดท้ายซึ่งเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในขณะนั้น ดังบทพระราชนิพนธ์ตอนหนึ่งว่า

---

[30] ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม, “พระพุทธไพรีพินาศ” ใน พระเกียรติประวัติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2547), 25.

[31] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าจ้าอยู่หัว, เทศนาพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว , 92-93.

> ...ก็ในคัมภีร์นิยานนิทานมีประมาณไม่สุด เล่าถึงคนนั้นคนนี้ทำอย่างนั้นอย่างนี้ได้เสวยผลเป็นสุขเป็นทุกข์ต่างๆ คนนั้นได้ถวายสิ่งนั้นได้ให้สิ่งนี้ จึงได้ผลอย่างนี้ๆ โดยอย่างเอกคัมภีร์สรรพทานานสงส์ร่ำพรรณนาถึงผลทานเป็นคัมภีร์โตถึง ๒๐ ผูก ก็มีแต่พรรณนาด้วยเรื่องทานทั้งนั้น จะมีว่าด้วยศีลขันธ์ สมาธิขันธ์ ปัญญาขันธ์แต่สักนิดหนึ่งก็ไม่มี...[32]

การกล่าวถึงเหตุการณ์ในพุทธประวัติตอนสำคัญ เช่น ตอนตรัสรู้ ก็ทรงให้ความสำคัญกับจิตของพระพุทธองค์ที่ได้บรรลุฌานในระดับต่างๆอันเกิดมาจากการเจริญกรรมฐาน[33] มากกว่าที่จะเน้นเรื่องอิทธิปาฏิหาริย์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นตอนที่หมู่มารมาผจญหรือเทพมาชุมนุมพร้อมกับเหตุการณ์มหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นกับทุกภพภูมิดังเช่นที่กล่าวไว้ในปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จฯ กรมพระปรมานุชิตชิโนรสที่ทรงนิพนธ์ตามคำอาราธนาของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

นอกจากนี้ แนวทางที่พระองค์ให้พระสงฆ์โดยเฉพาะฝ่ายธรรมยุติถือปฏิบัตินั้นพบเห็นได้จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องการฝึกจิตที่มักจะเน้นในเรื่องการถือธุดงควัตร และฝึกจิตโดยเจริญอสุภกรรมฐานหรือการพิจารณาซากศพ ซึ่งแม้ว่าจะมิได้เป็นแนวทางที่ทำให้บรรลุนิพพานแต่ก็เป็นหนทางหนึ่งที่ทำให้จิตเกิดสมาธิในขั้นสูง แนวทางเหล่านี้ได้ก่อให้เกิดพระสงฆ์ในสายวิปัสสนากรรมฐานโดยเฉพาะในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยเป็นอย่างมาก และในขณะเดียวกันยังเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังที่ต่างไปจากเดิมอีกด้วย

จิตรกรรมภายใต้พระราชประสงค์กับการเปลี่ยนแปลง

จากการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอารามสำคัญที่สร้างขึ้นตามพระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 4 จะพบว่ามีสิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปจากงานจิตรกรรมไทยประเพณีอยู่หลายประการ ทั้งนี้แนวคิดที่นำเสนอไปแล้วข้างต้นคงน่าจะเป็นแนวทางให้เกิดการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่เปลี่ยนแปลงไป จริงอยู่ที่การเปลี่ยนแปลงเหล่านั้นเป็นสิ่งที่ช่างเขียนในสมัยนั้นได้คิดพัฒนาสร้างสรรค์ขึ้น โดยเฉพาะช่างเขียนคนสำคัญแห่งรัชสมัยคือ ขรัวอินโข่ง ซึ่งมักได้รับความไว้วางพระราชหฤทัยให้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังสำคัญในหลายแห่ง ทั้งในพระบรมมหาราชวังและพระอารามสำคัญที่ทรงสถาปนา แต่แท้ที่จริงแล้วการเปลี่ยนแปลงการนำเสนอเรื่องราวต่างๆ

---

[32]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "ว่าด้วยการในพระพุทธศาสนา" ใน มหามกุฏราชานุสสรณีย์ , 23.

[33] ดูใน พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ปฏิจจสมุปบาทธรรม (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2535), 1-15.

ผ่านงานจิตรกรรมเหล่านั้นคงเกิดขึ้นไม่ได้ หากไม่ได้เป็นไปตามพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวผู้ทรงอุปถัมภ์งานช่าง ซึ่งมิติใหม่แห่งงานจิตรกรรมไทยสมัยนี้มีข้อควรสังเกตได้หลายประการ ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหา เทคนิควิธีการและการแสดงออกที่ต่างไปจากเดิม ดังนี้

1. **เนื้อหาและพื้นที่ในการแสดงออกของงานจิตรกรรมกับแนวคิดอย่างใหม่**

งานจิตรกรรมฝาผนังของไทยส่วนใหญ่อยู่ภายในพระอุโบสถและวิหาร เรื่องราวที่นิยมเขียนมักเกี่ยวข้องกับพุทธประวัติและชาดก ซึ่งคงมุ่งเน้นให้เกิดประโยชน์แก่พุทธศาสนิกชน รวมทั้งพระสงฆ์ที่ปฏิบัติศาสนากิจในพระอารามให้เข้าใจเรื่องราวปรัมปราคติอันเกี่ยวเนื่องในพุทธศาสนา ตามปกติแล้วพื้นที่ภายในพระอุโบสถด้านหลังพระประธานนิยมเขียนเรื่องไตรภูมิ ส่วนผนังสกัดฝั่งตรงข้ามกับพระประธานนิยมเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ในขณะที่บริเวณผนังเหนือช่องหน้าต่างด้านข้างซ้าย-ขวาของพระประธานนิยมเขียนภาพเทพชุมนุมโดยหันพักตร์ไปทางพระพุทธรูปประธาน บริเวณผนังระหว่างช่องหน้าต่างนิยมเขียนเรื่องพุทธประวัติหรือไม่ก็ชาดก โดยเฉพาะทศชาติซึ่งมักเขียนเรื่องราวเฉพาะฉากที่สำคัญของท้องเรื่อง บางแห่งอาจมีความนิยมเขียนเฉพาะเรื่องเวสสันดรชาดกอันเป็นพระชาติสุดท้าย ลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏมาแต่งานจิตรกรรมสมัยอยุธยา เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถที่วัดใหญ่สุวรรณาราม จ. เพชรบุรี และยังคงนิยมเรื่องมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์จนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 3 ในหลายแห่ง ตัวอย่างเช่น วัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ (ภาพที่ 1 และ 2) จนอาจเรียกลักษณะเหล่านี้ได้ว่าเป็นขนบในการเขียนงานจิตรกรรมไทยประเพณี

ภาพที่ 1 จิตรกรรมฝาผนังแสดงเรื่องไตรภูมิที่ด้านหลังพระประธาน แถวเทพชุมนุมเหนือช่องหน้าต่าง และเรื่องชาดกระหว่างช่องหน้าต่าง พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 2 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ผนังสกัดด้านตรงข้ามพระประธาน พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม

เรื่องราวในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยในลักษณะดังกล่าวดูจะให้ภาพที่สอดคล้องกลมกลืน ภายใต้การเล่าเรื่องพระชาติต่างๆโดยย่อ ก่อนที่จะเน้นความสำคัญขององค์พระพุทธเจ้าที่แสดงโดยพระพุทธรูปประธานซึ่งเป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัยเป็นส่วนมาก ทั้งนี้อาจเพื่อให้สอดคล้องกับเหตุการณ์สำคัญคือขณะที่พระพุทธองค์ตรัสรู้ โดยมีหมู่พญามารเข้าขัดขวางในเบื้องหน้าขององค์ซึ่งก็คือภาพเขียนตอนมารผจญ และหลังจากพระแม่ธรณีได้บีบมวยผมทำลายล้างเหล่ามารแล้วพระพุทธองค์จึงได้ตรัสรู้ ขณะนั้นเหล่าเทพและอมนุษย์ทั้งหลายต่างเฝ้านมัสการด้วยความชื่นชม พร้อมกันนั้นก็ได้เกิดเหตุปาฏิหาริย์ขึ้นในภพภูมิทั้งหลาย สิ่งเหล่านี้เป็นองค์รวมที่ทำให้ผู้คนที่เข้าไปภายในอาคารได้รับทราบเรื่องราวผ่านงานศิลปกรรม ไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังที่แวดล้อม รวมทั้งงานประติมากรรมซึ่งก็คือพระประธานในเบื้องหน้าที่เป็นองค์ประธานของเรื่องราวที่เกิดขึ้นทั้งหมดด้วย

แต่เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้ช่างเขียนเขียนภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถของพระอารามตามพระราชประสงค์ของพระองค์นั้น พื้นที่กับเรื่องราวที่เคยนิยมดังที่กล่าวมากลับถูกเปลี่ยนแปลงไปอย่างสิ้นเชิง กล่าวคือ พื้นที่ผนังด้านหน้าและด้านหลังพระประธาน รวมทั้งบริเวณผนังด้านข้างเหนือช่องหน้าต่างกลับเปลี่ยนไปเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับปริศนาธรรมโดยอุปมาเปรียบเทียบภาพกับข้อความจากพระไตรปิฎกแต่แสดงด้วยภาพทิวทัศน์ สถาปัตยกรรม และผู้คนที่แต่งกายอย่างตะวันตก (ภาพที่ 3) โดยเขียนร่วมกับเรื่องราวอื่นๆที่ผนังระหว่างช่องหน้าต่าง เช่น เรื่องพระวินัยสงฆ์และประเพณีที่สำคัญทางพุทธศาสนา (ภาพที่ 4) ตัวอย่างสำคัญได้แก่ จิตรกรรมภายในพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร และวัดบรมนิวาสกรุงเทพฯ เป็นต้น จิตรกรรมฝาผนังทั้งสองวัดนี้มีโครงเรื่องและตำแหน่งภาพที่ใกล้เคียงกัน เขียนขึ้นตามพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 4 ที่ทรงต้องการให้ทั้งสองวัดมีความสำคัญควบคู่กันในด้านปริยัติและปฏิบัติของฝ่ายธรรมยุติ

ภาพที่ 3 เรื่องปริศนาธรรม ผนังเหนือช่องหน้าต่าง พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพที่ 4 เรื่องประเพณีสำคัญทางพุทธศาสนาบริเวณผนังระหว่างช่องหน้าต่าง พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

พื้นที่ภายในพระอารามบางแห่งได้เปลี่ยนไปเขียนภาพวัตรปฏิบัติของพระสงฆ์ซึ่งแสดงเรื่องราวของสภาพสังคมสงฆ์และฆราวาสอย่างสมจริงหรือสามารถพบเห็นได้จริงในสังคม ทั้งยังอิงกับเนื้อหาตามพระธรรมวินัยอย่างละเอียด เช่น ภาพธุดงควัตรที่พระอุโบสถวัดมหาพฤฒารามกรุงเทพฯ เป็นต้น (ภาพที่ 5)

ภาพที่ 5 เรื่องธุดงควัตร พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

ลักษณะของงานจิตรกรรมดังกล่าวเน้นรูปแบบที่เหมือนจริงไม่ว่าจะเป็นผู้คนที่แต่งกายด้วยเสื้อผ้าทั้งอย่างไทยและตะวันตก ฉากบ้านเรือนหรือสถาปัตยกรรมที่เป็นองค์ประกอบก็เขียนขึ้นอย่างพยายามให้มีความสมจริงแม้ว่ายังไม่ชำนาญนัก ฉากเหล่านี้ทำให้ตัวละครดูสมจริงทั้งเรื่องของสถานที่และเรื่องของเวลา กล่าวคือ ตัวละครแสดงเรื่องราวต่างๆโดยอิงกับภาพสถาปัตยกรรมที่พบเห็นได้จริงอยู่เบื้องหลัง ในขณะเดียวกันภาพทิวทัศน์ที่เป็นองค์ประกอบ ทั้งต้นไม้ ขุนเขา และท้องฟ้าก็ให้อารมณ์ความรู้สึกทางด้านเวลาตามความเป็นจริงมากขึ้น เช่น ภาพท้องฟ้าสีครึ้มเข้มแสดงแสงสลัวยามค่ำหรือเช้ามืด เป็นต้น

การแสดงออกของงานจิตรกรรมภายใต้พระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 4 เหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่าแนวทางการเขียนภาพแบบเดิมนั้นคงไม่ต้องพระราชประสงค์ จะเห็นได้ว่าเรื่องราวและฉากเหตุการณ์แบบเดิมซึ่งเป็นพุทธประวัติและชาดกมักจะเป็นเรื่องราวที่แสดงเหตุการณ์ที่เป็นอิทธิปาฏิหาริย์เป็นส่วนใหญ่ ทั้งฉากเหตุการณ์ก็มิได้แสดงให้เห็นสถานที่หรือเวลาดังจะเห็นได้ว่านิยมเขียนภาพตัวละครบนฉากของอาคารที่เป็นปราสาทราชวังตามท้องเรื่องซึ่งมี

ลักษณะแบนขาดมิติตามความเหมือนจริง ทั้งยังใช้สีพื้นเป็นสีของบรรยากาศในเบื้องหลัง เช่น สีแดงเป็นพื้นหลังของฉากปราสาทราชวังซึ่งคงมีจุดประสงค์ให้ตัวละครเอกมีความโดดเด่น แต่ลักษณะดังกล่าวทำให้เรื่องราวเหล่านั้นดูเป็นเรื่องเหนือจริงและเหนือกาลเวลา ยิ่งเมื่อผนวกเข้ากับตัวละครที่มีทั้งเทพและอมนุษย์ยิ่งทำให้ห่างไกลจากความเป็นจริงมากขึ้น ในประเด็นนี้ยิ่งสอดคล้องกับพระอุปนิสัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าอยู่หัวที่ทรงเน้นย้ำความถูกต้องของเวลาและกฎแห่งความเป็นจริงตามธรรมชาติการรับรู้ของมนุษย์ ดังเช่นเมื่อทรงต้องการทราบที่มาของโบราณวัตถุต่างๆ ก็ทรงสนพระทัยเกี่ยวกับเวลาและสถานที่ที่สร้างหรือค้นพบสิ่งนั้นๆ โดยไม่โปรดให้อ้างเรื่องเหนือธรรมชาติอย่างโบราณ เช่น พระอินทร์เป็นผู้สร้าง เป็นต้น[34]

ดังที่ได้กล่าวแล้วเกี่ยวกับแนวคิดของพระองค์อันมีพื้นฐานของวิทยาศาสตร์และวิทยาการสมัยใหม่ จึงทำให้ไม่ทรงให้ความกับสำคัญกับเรื่องไตรภูมิและเรื่องราวอันเป็นปาฏิหาริย์อีก ด้วยเห็นว่าเป็นสิ่งที่ไม่อาจพิสูจน์ได้ ฉากไตรภูมิและมารผจญที่ผนังสกัดหน้าและหลังจึงไม่มีความสำคัญอีกต่อไป อีกทั้งความเชื่อเรื่องการสั่งสมบุญบารมีของพระโพธิสัตว์ก็มิได้เป็นเรื่องสำคัญสำหรับพระมหากษัตริย์อย่างพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงเห็นความสำคัญและประโยชน์ในปัจจุบันเป็นหลัก เรื่องดังกล่าวจึงแทบไม่หลงเหลือในงานจิตรกรรมภายใต้พระราชประสงค์ของพระองค์ด้วย แม้ว่าเรื่องราวเหล่านั้นจะมีกล่าวถึงในพระไตรปิฎกก็ตาม

แต่อย่างไรก็ตามจะพบว่าในงานจิตรกรรมภายใต้พระราชประสงค์ของพระองค์ยังมิได้ปฏิเสธความเชื่อเหนือธรรมชาติที่มีพื้นฐานจากความเชื่อเรื่องไตรภูมิเสียทั้งหมด เพราะยังคงพบว่ามีภาพพรหมอรูปภูมิที่แสดงเพียงวิมานอันว่างเปล่า (ภาพที่ 6) และรูปภูมิที่แสดงด้วยภาพเทวดาประทับภายในวิมาน (ภาพที่ 7) แต่ก็อยู่ในตำแหน่งที่ไม่ค่อยสำคัญนัก เช่น บานแผละ ทั้งยังมีภาพของเหล่าเทวดานางฟ้าที่แทรกอยู่ตามก้อนเมฆของฉากท้องฟ้าในหลายแห่งโดยเฉพาะเบื้องหลังพระประธาน เทวดาเหล่านั้นแต่งกายด้วยเครื่องทรงอย่างตัวละคร เช่น สวมมงกุฎสังวาล เป็นต้น (ภาพที่ 8)

---

[34] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “พระพุทธบุษยรัตน์” ใน ชุมนุมพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2505.พิมพ์พระราชทานแจกในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.จ.ไตรทิพเทพสุต เทวกุล ณ วัดเทพศิรินทราวาส), 133-134.

นอกจากนี้ในบางแห่งยังก็พบว่าได้โปรดเกล้าฯให้เขียนภาพเทพชุมนุมในตำแหน่งเดิมด้วย เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา[35]

ภาพที่ 6 พรหมอรูปภูมิที่แสดงด้วยภาพวิมาน บานแผละหน้าต่างพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพที่ 7 รูปภูมิที่แสดงด้วยภาพเทวดาประทับภายในวิมาน บานแผละหน้าต่างพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

[35] รัชกาลที่4โปรดเกล้าฯ ให้เขียนภาพแถวบนเป็นรูปเทพชุมนุม ส่วนแถวล่างเป็นภาพเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์เรื่องการศึกสงครามของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช แต่จิตรกรรมแห่งนี้ได้รับการซ่อมแซมในสมัยรัชกาลที่ 7 ดูใน กรมศิลปากร, โบราณสถานใน จ.พระนครศรีอยุธยา เล่ม1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากรพิมพ์เผยแพร่, 2551), 412.

ภาพที่ 8 เหล่าเทวดานางฟ้าที่แทรกอยู่ตามก้อนเมฆ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพเหล่านี้น่าจะเป็นเครื่องสะท้อนได้ว่าพระองค์ไม่ได้ปฏิเสธขนบการเขียนภาพแบบไทยประเพณีอย่างเด็ดขาดนัก และก็มิได้ทรงปฏิเสธสิ่งที่เหนือธรรมชาติอย่างเด็ดขาดด้วย เช่นเดียวกับที่ทรงพระราชศรัทธาสถาปนาพระสยามเทวาธิราชที่ทรงเชื่อว่าเป็นเทวดารักษาแผ่นดินไทย หรือการที่ทรงพระราชนิพนธ์บทแผ่เมตตาจิตแก่เทพารักษ์[36]ซึ่งแสดงให้เห็นว่าทรงมีความเชื่อถือในเรื่องเหนือธรรมชาติอยู่บ้าง

มีข้อสังเกตประการหนึ่งคือความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมฝาผนังและพระประธานภายในพระอุโบสถก็อาจเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงอยู่บ้าง กล่าวคือ พระอารามหลวงบางแห่งที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนาได้ประดิษฐานพระพุทธรูปซึ่งมีพุทธลักษณะอย่างใหม่ตามที่ทรงพระราชดำริให้ใกล้เคียงกับมนุษย์คือ ไม่มีอุษณีษะ เป็นประธานในพระวิหารหรือพระอุโบสถ ตัวอย่างเช่น พระพุทธชินราชมกุฎ ประดิษฐาน ณ พระวิหาร วัดมกุฏกษัตริยาราม หรือพระสัมพุทธสิริ ประดิษฐาน ณ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร ซึ่งล้วนแต่เป็นพระพุทธรูปปางสมาธิ เมื่อพิจารณาเรื่องราวของภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ต่างไปจากขนบประเพณีเดิม จะทำให้รู้สึกว่าพระพุทธรูปปางสมาธิที่เป็นประธานภายในพระอุโบสถเหล่านั้นขาดความสัมพันธ์กับเรื่องราวในจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏอยู่แวดล้อม หากแต่เป็นเพียงรูปเคารพภายในศาสนสถานซึ่งคงจะมุ่งเน้นให้บุคคลพึงฝึกฝนจิตใจตนเองให้เกิดความสงบและปัญญาตามอย่างพระพุทธองค์

---

[36]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “พระกระแสทรงแนะนำในการแผ่ไมตรีจิตต่อเทพารักษ์” มหามกุฏราชานุสสรณีย์ (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย,2511),99.

ซึ่งแสดงด้วยพระพุทธรูปปางสมาธิ อันเป็นสิ่งที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเน้นย้ำอยู่บ่อยครั้ง ประเด็นนี้จึงเป็นความแตกต่างจากความสัมพันธ์ของพระพุทธรูปปางมารวิชัยที่เป็นองค์ประธานที่มีความสัมพันธ์กับภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญ ต่อเนื่องไปถึงขณะตรัสรู้ รวมทั้งภาพไตรภูมิที่ช่างเขียนนิยมมาแต่เดิม และแม้ว่าพระพุทธรูปประธานของพระอารามที่ทรงปฏิสังขรณ์ในบางแห่งจะยังคงเป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัย แต่ก็มิได้สื่อความสัมพันธ์เกี่ยวกับเหตุการณ์ในตอนตรัสรู้ร่วมกับภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอาคารดังเช่นที่เคยเป็นมา

เนื้อหาที่เปลี่ยนแปลงในงานจิตรกรรมภายใต้พระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนอกจากจะมีเรื่องราวที่เปลี่ยนแปลงไป เช่น ภาพเกี่ยวกับปริศนาธรรม และวัตรปฏิบัติของพระสงฆ์แล้ว ยังมีเรื่องราวที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งอันมีแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องของความสมจริงอยู่มาก ทั้งบุคคล เวลา สถานที่ นั่นก็คือจิตรกรรมฝาผนังเกี่ยวกับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้เขียนขึ้น ณ สถานที่สำคัญต่างๆ ในเขตพระราชฐาน เช่น ภาพพงศาวดารกรุงเก่าที่หอพระราชกรมานุสร และภาพพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ที่หอพระราชพงศานุสร ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม[37] ภาพการอัญเชิญพระพุทธบุษยรัตน์จากเมืองจำปาศักดิ์ ณ พระพุทธรัตนสถาน ในพระบรมมหาราชวัง[38] และภาพการศึกสงครามของสมเด็จพระนเรศวรมหาราชที่วัดสุวรรณดาราราม ดังได้กล่าวแล้ว เรื่องราวในจิตรกรรมฝาผนังตามเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นจริงเหล่านี้เป็นอีกจุดเปลี่ยนหนึ่งของงานจิตรกรรมที่เกิดขึ้นภายใต้พระราชประสงค์ และยังได้ส่งผลต่องานจิตรกรรมฝาผนังในรัชสมัยต่อมาด้วย

พื้นที่อีกส่วนหนึ่งที่น่าสนใจคือบริเวณเสาภายในพระอุโบสถและพระวิหารของพระอารามหลวงในรัชสมัยบางแห่งมีการเขียนภาพฉฬาภิชาติหรือบุคคล 6 ประเภทที่มีกำเนิดและมีศีลธรรมต่างกัน โดยเขียนภาพภายในกรอบที่อยู่ส่วนล่างของเสาอันเป็นระดับพอดีกับสายตาของบุคคลที่มาประกอบศาสนกิจในพระอาราม และเขียนลวดลายเครื่องแขวนเพื่อตกแต่งที่พื้นเสา ภาพบุคคลที่ประกอบกุศลกรรมมากจะอยู่ที่เสาต้นที่ใกล้กับพระประธานซึ่งมีพื้นสีอ่อน ในขณะที่ภาพบุคคลประกอบอกุศลกรรม เช่น การฆ่าสัตว์ จะอยู่ที่เสาอันมีสีพื้นเข้มขึ้นและอยู่ห่างจากพระประธานมากยิ่งขึ้นด้วย ตัวอย่างสำคัญได้แก่ ภาพฉฬาภิชาติพร้อมจารึกที่เสาพระอุโบสถวัดบวรนิเวศ (ภาพที่ 9)

---

[37] สันติ เล็กสุขุม, ข้อมูลกับมุมมอง : ศิลปะรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548), 39.

[38] สายไหม จบกลศึก, จิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานตามแนวพระราชดำริ (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2548),3.

ภาพที่ 9 ภาพบุคคลที่ประกอบกุศลกรรม เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพเหล่านี้สะท้อนให้เห็นพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงต้องการให้บุคคลประพฤติตนในทางที่ชอบ อันเป็นหนทางสู่ความเจริญที่ประสบได้ในชาติปัจจุบัน ซึ่งต่างจากแนวคิดการเขียนภาพเล่าเรื่องการสั่งสมบารมีดังที่เคยมีมา ในส่วนนี้จะพบว่าจิตรกรรมฝาผนังที่เสาและประติมากรรมคือพระพุทธรูปประธาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระพุทธรูป ที่แสดงปางสมาธิได้ทำหน้าที่สื่อความหมายในองค์รวมได้เป็นอย่างดีเกี่ยวกับการประพฤติปฏิบัติตนให้ตั้งมั่นในศีลธรรมดังตัวอย่างจากภาพจิตรกรรมเรื่องฉฬาภิชาติ ซึ่งจะนำไปสู่สมาธิอันสงบและเกิดปัญญาโดยมีองค์พระประธานเป็นตัวแทนสื่อความหมายในที่สุด ซึ่งเรื่องนี้สอดคล้องกับแนวคำเทศนาของพระวชิรญาณเถระหรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงมีมาโดยตลอด

อีกบริเวณหนึ่งที่พบว่ามีเอกลักษณ์ที่พบร่วมกันภายในพระอารามหลวงภายใต้พระราชประสงค์หลายแห่ง เช่น วัดบวรนิเวศวิหาร วัดบรมนิวาส วัดโสมนัสวิหาร และเป็นส่วนที่มีความน่าสนใจ คือ บริเวณบานแผละหรือผนังสองข้างของประตูและหน้าต่าง ซึ่งพบว่ามีความนิยมเขียนภาพพระสงฆ์ปลีกวิเวกเพื่อปลงอสุภกรรมฐานหรือพิจารณาซากศพ (ภาพที่ 10) ภาพการซักผ้าบังสุกุล ภาพที่เกี่ยวข้องกับพระวินัยบัญญัติบางเรื่อง เช่น ภาพเนื้อที่ภิกษุห้ามฉัน เป็นต้น ภาพเหล่านี้ส่วนใหญ่จะมองไม่เห็นเมื่อบานประตูหน้าต่างเปิดอยู่ แต่เมื่อพับบานประตูหน้าต่างปิดเข้าไปจึงจะสามารถเห็นภาพได้อย่างชัดเจน จึงทำให้เข้าใจได้ว่าเหตุที่เขียนภาพเหล่านี้ในตำแหน่งดังกล่าวคงเป็นพระราชประสงค์ที่มุ่งหมายจะให้พระสงฆ์ได้เห็นเป็นตัวอย่างและเป็น

แนวทางในการปฏิบัติเพื่อให้เกิดสมาธิ ทั้งนี้เพราะพระสงฆ์ย่อมเป็นผู้ดูแลพระอารามและทำหน้าที่ในการเปิดปิดพระอุโบสถและวิหารนั่นเอง

ภาพที่ 10 ภาพพระสงฆ์ปลีกวิเวกเพื่อปลงอสุภกรรมฐานหรือพิจารณาซากศพ พระอุโบสถ วัดบรมนิวาส

2. เทคนิคและการแสดงออก

จากแนวคิดหลายประการดังได้กล่าวแล้วเกี่ยวกับมุมมองอันมีพื้นฐานจากกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ที่เน้นการพิสูจน์ข้อมูลในเชิงประจักษ์ จึงส่งผลให้งานศิลปกรรมมีการแสดงออกที่ต่างไปจากจารีตแบบเดิม ซึ่งดูเหมือนจะทำให้ความเป็นอุดมคติที่เหนือธรรมชาติได้ถูกลดทอนลงไปในขณะที่เพิ่มเติมความสมจริงเข้าไปมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากพัฒนาการในการสร้างพระพุทธรูปในพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่โปรดเกล้าฯ ให้หล่อพระพุทธรูปที่เรียกว่าพระนิรันตราย หรือการที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯให้สร้างพระพุทธรูปท่ามกลางพระอสีติมหาสาวก 80 องค์ ที่ประดิษฐานภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ซึ่งเป็นการประติมากรรมปูนปั้นขนาดใหญ่ที่มีขนาดใกล้เคียงกับคนจริง ทั้งยังระบายสีให้เสมือนมีสีผิวของบุคคลอย่างสมจริงด้วย [39]

---

[39] สำนักผังเมือง กรุงเทพมหานคร, สองศตวรรษวัดสุทัศนเทพวราราม ศูนย์กลางจักรวาล ศูนย์กลางพระนคร (มปท., 2549. จัดพิมพ์เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสงานฉลองสิริราชสมบัติ ครบ 60 ปี, 2549),115.

แนวคิดอย่างใหม่ที่เกิดขึ้นนี้ได้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยอยู่ไม่น้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานจิตรกรรมที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯให้เขียนขึ้นตามพระราชประสงค์

การเขียนภาพภายใต้พระราชประสงค์นั้นแม้จะยังคงใช้สีฝุ่นตามแบบโบราณ แต่เทคนิค การนำเสนอมีความเปลี่ยนแปลงไปบ้าง สิ่งที่เห็นได้อย่างเด่นชัดคือเทคนิคการเขียนอย่างเหมือนจริง (Realistic Arts) ซึ่งเริ่มแตกต่างจากการเขียนภาพตามอุดมคติที่เขียนขึ้นตามมโนภาพ (Idealistic Arts) ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนคือ ภาพอาคารหรือสถาปัตยกรรมที่เป็นองค์ประกอบในเนื้อเรื่อง ซึ่งบางแห่งจะพบว่าเป็นสถานที่ที่มีอยู่จริงในขณะนั้น อีกทั้งยังมีการใส่รายละเอียดตามหลักทัศนียวิทยาเพื่อให้เกิดความสมจริง ไม่ว่าจะเป็นแสงเงา ที่ก่อให้เกิดเส้นนำสายตาอันแสดงให้เห็นความตื้นลึก ระยะใกล้ไกล ความกลมกลึงของตัวอาคาร โดยแสดงให้เห็นว่าตัวละครซึ่งมีลักษณะเล็กกว่ามากอยู่อาศัยภายในอาคารที่ดูลึกเข้าไป (ภาพที่ 11) เทคนิคเหล่านี้แตกต่างจากภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมไทยประเพณีที่เขียนขึ้นเพื่อสื่อความหมายของอาคารเท่านั้น โดยมิได้แสดงสัดส่วนให้สัมพันธ์กันระหว่างภาพบุคคลกับตัวอาคาร และยังขาดมิติความตื้นลึกเพียงแต่ต้องการเน้นความงดงามเป็นสำคัญ (ภาพที่ 12)

ภาพที่ 11 จิตรกรรมฝาผนังที่ใช้หลักทัศนียวิทยา พระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม

ภาพที่ 12 จิตรกรรมแบบไทยประเพณี พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม

อนึ่ง การเขียนภาพทิวทัศน์เป็นฉากประกอบเพิ่มเติมนอกไปจากภาพสถาปัตยกรรม ยิ่งเป็นการเน้นย้ำการตั้งอยู่ของสถานที่เหล่านั้นให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น และในบางครั้งภาพทิวทัศน์เหล่านั้นยังแสดงให้เห็นเวลาหรือบรรยากาศขณะที่เกิดเหตุการณ์ในภาพ เช่น การให้แสงสลัวมืดครึ้มแสดงความวังเวงของยามค่ำคืน หรือให้สีสว่างของแสงอาทิตย์ในเวลากลางวัน เทคนิคเหล่านี้ก่อให้เกิดการรับรู้แก่ผู้ชมทั้งเรื่องของเวลาและสถานที่ ต่างจากจิตรกรรมไทยประเพณีที่สถานที่ก็แลดูเป็นสิ่งสมมติ และภาพเหตุการณ์ก็ถูกเขียนบนสีพื้นเช่นสีแดงเพื่อให้เกิดความโดดเด่น แต่มิอาจบอกได้ว่าตัวละครเหล่านั้นดำเนินเรื่องอยู่ในช่วงเวลาใด อาจกล่าวได้ว่าเรื่องที่นำเสนอแบบเดิมนั้นเป็นเรื่องที่เหนือกาลเวลา และเหนือการรับรู้โดยประสาทสัมผัสของมนุษย์

ด้วยแนวพระราชประสงค์ที่เน้นความเป็นเหตุผลและความสมจริง ทำให้เทคนิคการเขียนภาพบุคคลที่เป็นตัวละครของเรื่องได้เพิ่มความสมจริงเข้าไปด้วย ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกายทั้งอย่างไทยและแบบต่างประเทศ รวมทั้งการให้แสงเงาที่แสดงกล้ามเนื้อและสัดส่วนของร่างกาย บางแห่งยังพบว่าอาจเป็นการเขียนภาพบุคคลอย่างเหมือนจริง (Portrait) อยู่ด้วย ดังเช่น ภาพปลงอสุภกรรมฐานภายในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร (ภาพที่ 13) ที่กล่าวกันว่าภาพพระสงฆ์ในงานจิตรกรรมก็คือภาพของสมเด็จพระวันรัต (ทับ) และสมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต พรหมรังสี) ซึ่งเป็น

พระสงฆ์ฝ่ายวิปัสสนาที่สำคัญในช่วงเวลานั้น เทคนิคการเขียนภาพบุคคลแบบเหมือนจริงนี้ยังเป็นแรงบันดาลใจแก่ช่างเขียนในรัชสมัยต่อมาอีกด้วย

ภาพที่ 13 ภาพปลงอสุภกรรมฐาน พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

สิ่งเหล่านี้เป็นเทคนิคการเขียนภาพแบบตะวันตกประกอบกับแรงบันดาลใจจากแนวคิดอย่างใหม่ที่คงเป็นพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเอง ผนวกกับฝีมือและจิตนาการของช่างหลวงซึ่งอาจหาญพอที่จะเปลี่ยนแปลงแนวคิดและการนำเสนออย่างใหม่เข้ามาแทนที่ ซึ่งแม้ว่าช่างเขียนไทยจะยังไม่ชำนาญนักแต่ก็แสดงให้เห็นจุดเปลี่ยนทางด้านเทคนิคการเขียนภาพที่สำคัญในงานจิตรกรรมไทย

บทที่ 3
จริยวัตรสงฆ์ในงานจิตรกรรม

ในการศึกษาภาพจริยวัตรสงฆ์ในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ผู้วิจัยได้เลือกตัวอย่างงานจิตรกรรมกรรมที่เขียนภาพเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์ที่ปรากฏตามสภาพความเป็นจริง ซึ่งอยู่นอกเหนือจากเรื่องราวของพระสงฆ์ในแง่ปรัมปราคติ เช่น พุทธประวัติ หรือชาดก

จากการสำรวจในเบื้องต้นพบว่า งานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถของวัดที่มีความเกี่ยวข้องกับพระราชประวัติในรัชกาลที่ 4 ที่ปรากฏเรื่องเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์ มีจำนวน 5 แห่ง ได้แก่ วัดโสมนัสวิหาร วัดบวรนิเวศวิหาร วัดมหาพฤฒาราม วัดบรมนิวาส และวัดมกุฏกษัตริยาราม ซึ่งแต่ละแห่งได้เขียนเรื่องราวที่แตกต่างกันไป โดยได้แบ่งประเด็นการศึกษาดังต่อไปนี้

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาของวัดเหล่านี้จากเอกสารชั้นต้นเป็นหลัก เพื่ออาจช่วยให้ทราบถึงระยะเวลาในการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนัง รวมทั้งพระราชประวัติและพระราชกรณียกิจที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีต่อวัดแห่งนั้นๆ เพื่ออาจเป็นสิ่งสะท้อนพระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 4 ที่จะส่งผลต่องานจิตรกรรม

2. ศึกษาเรื่องราวที่นำมาเขียนภาพจริยวัตรสงฆ์ภายในวัดแต่ละแห่งว่ามีความสอดคล้องกับหลักธรรมในพระไตรปิฎกหรือไม่ ตามที่นักวิชาการหลายท่านกล่าวว่ารัชกาลที่ 4 ทรงใช้หลักแห่งพระไตรปิฎกเป็นแนวทางในการปฏิรูปพุทธศาสนาจนเกิดสำนักธรรมยุติกนิกาย รวมทั้งวิเคราะห์ภาพรวมของแนวคิดอย่างใหม่ร่วมกับการใช้พื้นที่และเทคนิคในการแสดงออก กับสิ่งที่น่าสนใจอื่นๆในบางประเด็น

การศึกษาในครั้งนี้มีข้อจำกัดในเรื่องของหลักฐานที่ไม่อาจระบุระยะเวลาการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถบางแห่งได้อย่างแน่ชัด รวมทั้งฝีมือช่างเขียนว่าเป็นผู้ใด แต่อาจอนุโลมได้จากระยะเวลาที่ใกล้เคียงกับปีที่ก่อสร้างพระอุโบสถ

ประวัติวัดกับรัชกาลที่ 4

วัดโสมนัสวิหารฯ - พระราชพงศาวดารรัชกาลที่ 4 ระบุว่าเป็นวัดที่โปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นใหม่[1] เพื่ออุทิศพระราชทานสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี พระมเหสีที่สิ้นพระชนม์เมื่อ พ.ศ.2395 โดยพระอุโบสถสร้างสำเร็จประมาณ พ.ศ. 2400[2] แม้ไม่มีหลักฐานระบุระยะเวลาในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถอย่างแน่ชัด แต่เชื่อว่าน่าจะใกล้เคียงกับปีที่พระอุโบสถสร้างเสร็จซึ่งอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 4

วัดบวรนิเวศวิหารฯ - สมเด็จฯ กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ วังหน้าในรัชกาลที่ 3 โปรดให้สร้างวัดนี้ขึ้นในระหว่าง พ.ศ.2367-2375 เดิมเรียกว่า "วัดใน" ต่อมาเมื่อ พ.ศ.2379 รัชกาลที่ 3 ได้ทรงอาราธนาให้พระวชิรญาณเถระเสด็จมาทรงครองวัด วัดบวรนิเวศวิหารจึงถือว่าเป็นศูนย์กลางด้านปริยัติธรรมของพระสงฆ์ธรรมยุติกนิกาย[3] ส่วนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถทั้งหมดนั้นไม่อาจระบุได้แน่ชัดว่าเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เมื่อครั้งที่พระวชิรญาณเถระทรงครองวัด หรือเขียนขึ้นภายหลังเมื่อเสด็จขึ้นครองราชสมบัติแล้ว ยกเว้นเรื่องปริศนาธรรมฝีมือขรัวอินโข่งที่น่าจะเขียนขึ้นตั้งแต่เมื่อทรงผนวชอยู่ที่วัดบวรนิเวศวิหาร[4]

วัดบรมนิวาสฯ – พระราชพงศาวดารรัชกาลที่ 4 ระบุว่าเป็นวัดที่โปรดเกล้าฯให้สร้างขึ้นจากวัดเดิมที่พระอินทรเดชะถวายเป็นวัดหลวงและสร้างค้างอยู่ แล้วพระราชทานนามวัดว่าวัดบรมนิวาส โดยมิได้ระบุปีในการก่อสร้างอย่างแน่ชัด แต่การสร้างพระอุโบสถคงเสร็จแล้วในรัชกาลนั้น เพราะพระราชพงศาวดารได้ระบุว่าโปรดเกล้าฯให้ก่อพระเจดีย์หลังพระอุโบสถองค์หนึ่ง[5]

ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร รวบรวมโดยกรมศาสนา กล่าวว่าเป็นวัดที่รัชกาลที่ 4 เมื่อครั้งทรงผนวชทรงสร้างขึ้นแต่ยังไม่สำเร็จ เมื่อทรงลาผนวชเสด็จขึ้นครองราชย์แล้วจึงสร้างต่อจน

---

[1] เจ้าพระยาทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี (ขำ บุนนาค), พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4, พิมพ์ครั้งที่ 6(กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2548), 290.

[2] กรมการศาสนา, ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร (กรุงเทพฯ : กองพุทธศาสนสถาน, 2525), 124.

[3] เรื่องเดียวกัน, 60.

[4] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส, ตำนานวัดบวรนิเวศวิหาร (พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2465), 30.

[5] เจ้าพระยาทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี (ขำ บุนนาค), พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4, 290.

สำเร็จ[6] เดิมเรียกวัดนี้ว่า “วัดนอก” เพราะอยู่นอกกำแพงเมืองและเป็นวัดคณะอรัญวาสี คงเพื่อให้คู่กันกับ “วัดใน” หรือวัดบวรนิเวศวิหารซึ่งเป็นศูนย์กลางศึกษาปริยัติธรรมของฝ่ายธรรมยุติ[7]

จากข้อมูลดังกล่าว แม้ไม่อาจทราบระยะเวลาในการก่อสร้างพระอุโบสถและเขียนภาพจิตรกรรมอย่างแน่ชัด แต่ก็สามารถสรุปได้ว่าน่าจะเป็นงานในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 - รัชกาลที่4

วัดมหาพฤฒารามฯ – พระราชพงศาวดารรัชกาลที่ 4 ระบุว่าโปรดเกล้าฯ ให้ปฏิสังขรณ์วัดโดยสร้างพระอุโบสถขึ้นใหม่ทั้งหมดแล้วพระราชทานเปลี่ยนชื่อวัดจากวัดตะเคียนเป็นวัดมหาพฤฒาราม[8] ส่วนหนังสือประวัติวัดมหาพฤฒารามระบุว่ารัชกาลที่ 4 ได้เสด็จฯ มาทอดพระเนตรและโปรดเกล้าฯให้ปฏิสังขรณ์วัดเมื่อประมาณต้นปี พ.ศ. 2395 มูลเหตุที่ทรงปฏิสังขรณ์วัดนี้เนื่องจากเคยเสด็จมาเมื่อครั้งที่ทรงเป็นภิกษุ พระอธิการแก้วเจ้าอาวาสในขณะนั้นได้ทูลถวายพยากรณ์ว่าพระองค์จะได้ทรงครองราชสมบัติ จึงทรงตอบว่าหากเป็นเช่นนั้นจะสร้างวัดให้อยู่ใหม่ โดยภาพจิตรกรรมที่โปรดเกล้าฯ ให้เขียนขึ้นภายในพระอุโบสถเรื่องธุดงควัตรนั้น เป็นข้อวัตรที่พระอธิการแก้วเป็นผู้เคร่งครัดปฏิบัติ[9] ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดมหาพฤฒารามเขียนขึ้นตามพระราชประสงค์ใน รัชกาลที่ 4

วัดมกุฏกษัตริยารามฯ – รัชกาลที่ 4 โปรดเกล้าฯให้สถาปนาวัดส่วนพระองค์ขึ้นคู่เคียงกับวัดโสมนัสวิหารที่พระราชทานแก่สมเด็จพระนางเจ้าฯที่สิ้นพระชนม์แต่ต้นรัชกาล เมื่อพ.ศ. 2410 รัชกาลที่ 4 ได้เสด็จฯมาทรงวางศิลาฤกษ์ จากนั้นเสด็จฯ มาทรงเปิดวัดพร้อมทั้งพระราชทานชื่อวัดว่า “วัดมกุฏกษัตริยาราม” ตามพระปรมาภิไธย งานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถและพระวิหารเป็นงานในสมัยรัชกาลที่ 5 แล้ว เนื่องจากในปีพ.ศ.2411 ซึ่งเป็นปีที่รัชกาลที่ 4 สวรรคตนั้นปรากฏว่าการก่อสร้างพระอุโบสถและพระวิหารแล้วเสร็จเพียงส่วนฐานเท่านั้น[10] แต่

---

[6] กรมการศาสนา, ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร, 124.

[7] คุณหญิงสุริยา รัตนกุล, พระอารามหลวงในกรุงเทพมหานคร เล่ม1 (นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2550), 277.

[8] เจ้าพระยาทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี (ขำ บุนนาค), พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4, 290.

[9] ประวัติวัดมหาพฤฒาราม (กรุงเทพฯ : ประชุมช่าง, 2511.พิมพ์โดยเสด็จพระราชกุศลพระกฐินเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานที่วัดมหาพฤฒาราม 12 ต.ค.2511), 4-5.

[10] ประวัติวัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2540. จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานฉลองครบรอบ 100 ปี สมเด็จพระอริยวงศาคตญาณ (จวน อุฏฐายีมหาเถร) สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก 16 มกราคม 2540), 8.

การศึกษางานจิตรกรมฝาผนังแห่งนี้สามารถสะท้อนแนวคิดและเทคนิควิธีที่สืบต่อจากงานจิตรกรมสมัยรัชกาลที่ 4

จริยวัตรสงฆ์ในงานจิตรกรรม

1. **อสุภกรรมฐาน**

อสุภกรรมฐานเป็นเรื่องที่นิยมเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งมีอยู่อีกหลายแห่ง เช่น พระวิหารพระศรีศาสดา วัดบวรนิเวศวิหาร พระอุโบสถวัดเทวราชกุญชรวรวิหาร เป็นต้น[11]

เกี่ยวกับเรื่องนี้มีหลักฐานว่าในสมัยรัชกาลที่ 1 มีการเขียนภาพดังกล่าวขึ้นแล้วที่พระวิหารด้านทิศตะวันออก บริเวณมุขด้านหลัง วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามมาก่อนที่จะได้รับความนิยมในสมัยต่อมา[12] รวมทั้งที่จิตรกรรมหลังบานประตูหอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม[13] และยังพบว่ามีการเขียนภาพอสุภกรรมฐานลงในสมุดข่อยสมัยอยุธยาด้วย[14]

จากการศึกษาภาพจิตรกรรมในกลุ่มวัดตัวอย่างพบว่ามี 4 วัด ที่ปรากฏเรื่องอสุภกรรมฐาน โดยงานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหารฯ ปรากฏเรื่องนี้อย่างเด่นชัดที่สุด บริเวณผนังระหว่างช่องหน้าต่างทั้งหมด สำหรับวัดอื่นๆปรากฏภาพเรื่องนี้ที่บานแผละหน้าต่าง ส่วนวัดมหาพฤฒารามไม่ปรากฏภาพเรื่องอสุภกรรมฐาน

<u>วัดโสมนัสวิหารฯ</u> จากการศึกษาและตรวจสอบพบว่างานจิตรกรรมเรื่องอสุภกรรมฐานภายในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหารฯ เป็นภาพภิกษุพิจารณาซากศพประเภทต่างๆจำนวน

---

[11] วรรณิภา ณ สงขลา, <u>จิตรกรรมไทยประเพณี ; ชุดที่ 1, เล่มที่ 2 : วรรณกรรม</u>, (กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2533),100-101.

[12] เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ, <u>รายงานการวิจัยปีงบประมาณ 2524 : จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3</u>, (กรุงเทพฯ : คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า วิทยาเขตเจ้าคุณทหารลาดกระบัง, 2524), 42.

[13] วรรณิภา ณ สงขลา, <u>จิตรกรรมไทยประเพณี ; ชุดที่ 1, เล่มที่ 5 : จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1</u>, (กรุงเทพ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2537), 111.

[14] ดูตัวอย่างสมุดข่อยที่เขียนภาพอสุภกรรมฐานใน ประยูร อุลุชาฎะ, <u>จิตรกรรมสมัยอยุธยาจากสมุดข่อย</u>, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2528),16, 19. และวรรณิภา ณ สงขลา, <u>จิตรกรรมสมัยอยุธยา ; ชุดที่ 1, เล่มที่ 3 : จิตรกรรมไทยประเพณี</u>, (กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2535),187.

10 ประเภท (ดูแผนผังที่ 1 ในภาคผนวก) โดยแต่ละประเภทเหมาะสมกับผู้มีจริตนิสัยแตกต่างกันไป งานจิตรกรรมในเรื่องนี้มีเนื้อหาตรงกับเรื่องอสุภกรรมฐานนิเทศในคัมภีร์วิสุทธิมรรคโดยละเอียด[15] ภาพอสุภกรรมฐานทั้ง 10 ประเภท ได้แก่

1.อุทธุมาตกอสุภ (ศพขึ้นอืด) อุทธมาตกอสุภหมายถึงซากศพที่พองอืดขึ้นนับแต่สิ้นชีวิตดุจลูกหนังอันพองด้วยลม[16] การเจริญอสุภข้อนี้เหมาะสมกับผู้ที่มีจิตกำหนัดในทรวดทรง จึงแสดงให้เห็นด้วยร่างที่เสียทรวดทรงแห่งร่างกาย[17]

งานช่างจิตรกรรมได้สื่อเรื่องราวในตอนนี้โดยภาพพระภิกษุยืนพิจารณาซากศพที่ถูกมัดตราสัง โดยศพมีอวัยวะบริบูรณ์เหมือนมนุษย์ทั่วไป แต่มีลักษณะที่เริ่มบวมทำให้ร่างกายผิดจากรูปร่างปกติ (ภาพที่ 14)

---

[15] เป็นคัมภีร์ที่พระพุทธโฆษาจารย์ได้รจนาขึ้น ถือเป็นคัมภีร์สำคัญทางพุทธศาสนาในการศึกษาพระปริยัติธรรมขั้นสูง ปัจจุบันเป็นหลักสูตรของการศึกษาระดับเปรียญ 8-9 ประโยค โดยรวบรวมและอธิบายหลักคำสอน 3 หมวดตามแนวทางของพระไตรปิฎก ได้แก่ ศีล สมาธิ และ ปัญญา

[16] มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 2, พิมพ์ครั้งที่ 11 (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2550), 207.

[17] บุณย์ นิลเกษม, คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม 2 กัมมัฏฐานนิเทศ (เชียงใหม่ : บุณยนิธิ, 2543), 223.

ภาพที่ 14 อุทธุมาตกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

ทัศนียภาพในเบื้องหลังแสดงภาพความสมจริงด้วยภาพต้นไม้ ภูเขา และท้องฟ้า โดยมีการผลักระยะแสดงความใกล้-ไกลด้วยขนาดของต้นไม้ที่แตกต่างกัน การเขียนภาพต้นไม้โดยใช้ฝีแปรงให้เกิดทรงพุ่มโดยไม่ตัดเส้นใบ ให้สีอ่อนในส่วนรับแสง และสีแก่ในส่วนหลบแสงเป็นเทคนิคอย่างใหม่ตามแบบตะวันตกที่มีให้เห็นแล้วในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3[18] ขณะเดียวกันการตัดเส้นใบอันเป็นเทคนิคเก่าก็ยังคงอยู่ในภาพต้นไม้ใหญ่ที่อยู่ใกล้สุด น่าจะเป็นเพราะต้องการสื่อให้เห็นว่าต้นไม้นั้นอยู่ใกล้มากจนมองเห็นรายละเอียดของใบแต่ละใบได้นั่นเอง ความสมจริงอีกประการหนึ่งคือช่างเขียนพยายามให้เห็นความแตกต่างของต้นไม้แต่ละประเภทอันมีลักษณะดอกใบที่แตกต่างกัน รวมทั้งฝูงนกที่บินอยู่ในระยะไกล

[18] สันติ เล็กสุขุม, จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม , 104.

2. วินีลกอสุภ (ศพสีคล้ำ) วินีลกะ เป็นคำเรียกซากศพที่มีสีแดงในที่ที่เนื้อหนา มีสีขาวในที่ที่บ่มหนอง แต่โดยมากร่างมีสีเขียวคล้ำประดุจคลุมไว้ด้วยผ้าเขียว[19] การเจริญอสุภข้อนี้เหมาะสมกับผู้ที่มีจิตกำหนัดในสีกาย จึงแสดงให้เห็นด้วยร่างที่เสียความนวลแห่งผิว[20]

งานช่างจิตรกรรมได้สื่อเรื่องราวในตอนนี้โดยภาพพระภิกษุนั่งอยู่ที่โขดหินใกล้โคนต้นไม้ใหญ่กำลังพิจารณาซากศพที่มีอวัยวะบริบูรณ์เหมือนมนุษย์โดยทั่วไป แต่มีลักษณะบวมอืดราวกับเป่าลมจนทำให้ร่างกายผิดจากรูปร่างปกติ ทั้งยังให้สีสันของผิวหนังที่ดูเขียวคล้ำและบวมพอง[21] (ภาพที่15)

ภาพที่ 15 วินีลกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

ฉากท้องฟ้าในเบื้องหลังให้สีอ่อนในส่วนล่างแล้วไล่สีแก่ในส่วนบน มีให้เห็นแล้วในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 หากแต่ภาพกลุ่มก้อนเมฆเป็นพัฒนาการอย่างใหม่ที่แสดงความสมจริงอันเป็นเทคนิคที่นิยมในภาพจิตรกรรมตะวันตก และพบได้มากในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4

---

[19] มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 2, 207.

[20] เรื่องเดียวกัน, 239.

[21] จากการสำรวจและบันทึกภาพเมื่อวันที่ 25 ธันวาคม 2551 พบว่าผนังห้องนี้แตกร้าวทำให้ภาพจิตรกรรมชำรุดบางส่วนและได้รับการซ่อมแซมโดยใช้ปูนขาวอุดรอยร้าวไว้ชั่วคราว

3.วิปุพพกอสุภ (ศพที่มีน้ำเหลือง) อสุภนี้หมายถึง ซากศพที่มีน้ำเหลืองไหลเยิ้มในที่ที่แตกปริทั้งหลาย[22] การเจริญอสุภกรรมฐานข้อนี้เหมาะสำหรับผู้ยึดติดในกลิ่นกายที่ตกแต่งขึ้นด้วยอำนาจเครื่องอบกลิ่น มีดอกไม้และเครื่องหอมเป็นต้น จึงแสดงด้วยร่างที่มีกายและผิวพรรณมีกลิ่นเหม็น[23]

เรื่องนี้แสดงโดยภาพจิตรกรรมภิกษุชราถือไม้เท้ายืนพิจารณาซากศพที่บวมอืดและมีสีกายที่เขียวคล้ำ ที่สำคัญคือช่างได้เขียนภาพน้ำเหลืองที่ไหลซึมออกจากส่วนต่างๆของร่างกายที่บวมปริ ทั้งส่วนศีรษะ เช่น ปาก ตา จมูก บริเวณท้องกลางลำตัว และทวารหนัก (ภาพที่ 16)

ภาพที่16 วิปุพพกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

ในความเป็นจริงภาพศพที่บวมอืดน่าจะอยู่ในสภาพที่นอนกางขา แต่ช่างเขียนคงยังไม่ชำนาญในการเขียนภาพให้เกิดมิติตามความสมจริง จึงทำให้ภาพยังดูแบนคล้ายกับยกขาตั้งขึ้นซึ่งไม่สัมพันธ์กับร่างกายส่วนอื่น ความสมจริงเกี่ยวกับรายละเอียดของต้นไม้และท้องฟ้ายังคงมีเช่นที่กล่าวมาแล้ว ทั้งยังแสดงความสมจริงของภูเขาด้านหลังด้วยเหลี่ยมมุมของโขดหินอีกด้วย ในขณะที่ภาพภิกษุชราแสดงให้เห็นริ้วรอยของวัยบนใบหน้าด้วยการเกลี่ยสีและแสงเงาโดยมิได้ตัดเส้นอย่างภาพบุคคลในงานจิตรกรรมไทยประเพณีอีกอันเป็นสิ่งที่ต่างไปจากเดิม

---

[22] มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 2, 208.

[23] เรื่องเดียวกัน , 239.

4.วิจฉิททกอสุภ (ศพที่ถูกตัดเป็นท่อน) อสุภลักษณะนี้เป็นซากศพที่ถูกตัดเป็นท่อนกลางลำตัวหรืออาจขาดเป็น 2 ท่อน ศพประเภทนี้ย่อมมีอยู่ในสนามรบบ้าง ในดงโจรบ้าง ในป่าช้าซึ่งเป็นที่ที่พระราชาทั้งหลายรับสั่งให้ประหารชีวิตโดยการตัดร่างพวกโจรเป็นท่อนๆบ้าง หากศพกระจัดกระจายพึงเขี่ยมารวมกันแต่ให้เห็นว่าร่างนั้นขาดกลางอยู่[24] วิจฉิททกอสุภกรรมฐานเหมาะสำหรับบุคคลที่มีความกำหนัดในความเป็นชิ้นทึบแห่งสรีระ จึงแสดงให้เห็นด้วยร่างที่เป็นโพรงข้างใน[25]

งานจิตรกรรมได้แสดงเรื่องนี้โดยภาพภิกษุนั่งพิจารณาซากศพนอนเหยียดยาว ที่ลำตัวถูกตัดขาดเป็นท่อน โดยช่างพยายามเขียนภาพสรีระของศพอย่างเหมือนจริง (ภาพที่ 17)

ภาพที่ 17 วิจฉิททกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

สิ่งที่น่าสนใจในภาพคือการเขียนภาพพันธุ์ไม้ต่างๆจากความช่างสังเกตของช่างเขียนจึงสามารถให้รายละเอียดที่งดงามและสมจริง ทั้งต้นไม้ใหญ่น้อยที่มีลักษณะดอก ใบที่แตกต่างกันและมีเถาไม้เลื้อยพันรอบลำต้นไม้ใหญ่ ตลอดจนกอไม้ดอกที่แอบซุกซ่ออยู่โคนลำต้นไม้ใหญ่เหล่านั้น รวมทั้งภาพกระรอกที่วิ่งอยู่ใกล้ๆก็ได้ช่วยเพิ่มความสมจริงให้แก่งานจิตรกรรมอยู่ไม่น้อย

---

[24] เรื่องเดียวกัน, 233.

[25] บุณย์ นิลเกษม, คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม 2 กัมมัฏฐานนิเทศ , 223.

ภาพนี้ยังได้ถ่ายทอดความจริงเกี่ยวกับเครื่องบริขารในการออกธุดงค์ เช่น กลด และบาตร ที่อยู่ข้างกายภิกษุด้วย

5.วิกขายิตกอสุภ หมายถึง ซากศพที่มีสัตว์ทั้งหลาย เช่น สุนัขบ้าน สุนัขป่า เป็นต้น กัดกินโดยอาการต่างๆ[26] แต่ยังคงร่างอยู่โดยอวัยวะไม่กระจัดกระจาย การเจริญกรรมฐานในข้อนี้เหมาะสำหรับผู้มีจิตกำหนัดในเนื้อนูนในตำแหน่งแห่งสรีระต่างๆ มีถันหรือหน้าอก เป็นต้น จึงแสดงให้เห็นด้วยสภาพศพที่สูญเสียสมบัติแห่งนูนเนื้อนั้น[27]

งานจิตรกรรมแสดงโดยภาพพระภิกษุยืนพิจารณาซากศพที่ถูกสัตว์มีสุนัขและนกกัดกิน มองเห็นอวัยวะภายในที่กองรวมกันภายนอกร่าง แต่สภาพศพยังคงรูปอยู่ (ภาพที่ 18)

ภาพที่ 18 วิกขายิตกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

การเขียนภาพสัตว์ใช้เทคนิคการเกลี่ยสีและให้แสงเงาจนก่อให้เกิดภาพที่ใกล้เคียงธรรมชาติอันแตกต่างจากภาพสัตว์ในจินตนาการหรือสัตว์หิมพานต์อย่างปรัมปราคติ ทัศนียภาพ

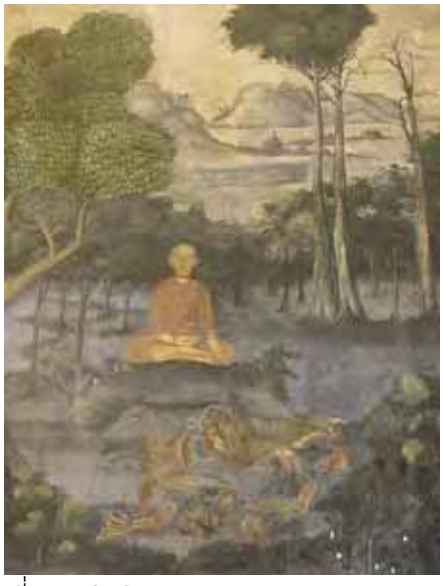
[26] เรื่องเดียวกัน, 233.

[27] เรื่องเดียวกัน, 240.

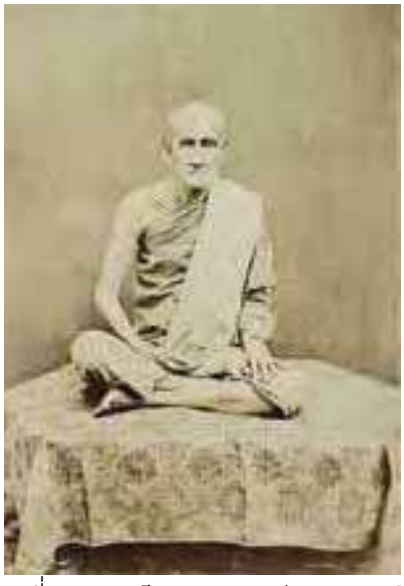
อย่างสมจริงแสดงให้เห็นโดยภาพต้นไม้ที่มีทั้งผลัดใบและแผ่กิ่งก้านเต็มต้น ภาพท้องฟ้าที่เต็มไปด้วยก้อนเมฆ ฝูงนกบิน และทิวเขาไกลๆ ฉากหลังที่เต็มไปด้วยภูเขาเช่นนี้และอีกหลายภาพที่ผ่านมาย่อมมิได้เป็นทิวทัศน์ที่พบเห็นได้ในกรุงเทพฯ แต่ช่างคงได้แรงบันดาลใจจากภาพจิตรกรรมแบบตะวันตกหรือทิวทัศน์จากหัวเมืองต่างจังหวัดก็เป็นได้

6.วิกขิตตกอสุภ (ศพกระจุยกระจาย) หมายถึง อสุภที่กระจุยกระจายไปต่างๆ คือ มือไปทางหนึ่ง เท้าไปทางหนึ่ง ศีรษะไปทางหนึ่ง เป็นต้น เป็นสภาพศพที่กระจุยกระจายเนื่องจากสัตว์กัด[28] คุณประโยชน์ของการเจริญกรรมฐานข้อนี้เหมาะกับบุคคลผู้หลงใหลในลีลาท่าทางของเรือนร่างและองคาพยพน้อยใหญ่ [29]

จิตรกรรมเรื่องนี้แสดงออกโดยภาพพระสงฆ์นั่งขัดสมาธิบนโขดหินกำลังเพ่งมองซากศพที่มีอวัยวะต่างๆกระจัดกระจาย ไม่ว่าจะเป็น กระดูก เส้นเอ็น ผิวหนัง และโลหิต ซึ่งมีสภาพแปรเปลี่ยนไปเมื่อเสียชีวิต อีกทั้งภาพชิ้นส่วนต่างๆของศพนั้นก็กระจัดกระจายและเต็มไปด้วยสัตว์ต่างๆ เช่น นก หนู รุมกัดแทะสมดังคำอธิบายที่ได้บรรยายไว้ในคัมภีร์วิสุทธิมรรค (ภาพที่ 19)



ภาพที่ 19 วิกขิตตกอสุภ
พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร



ภาพที่ 20 สมเด็จพระวันรัตน์ (ทับ พุทธสิริ)

[28] เรื่องเดียวกัน, 209.

[29] เรื่องเดียวกัน, 240.

แนวคิดเรื่องความสมจริงได้ถูกนำเสนอผ่านภาพพระสงฆ์ชราที่ช่างพยายามเขียนให้เห็นริ้วรอยเหี่ยวย่น รวมทั้งรอยริ้วของจีวร ทั้งยังแสดงภาพการห่มจีวรอย่างเหมือนจริงที่เรียกว่า “ห่มอย่างแหวก” อันเป็นสิ่งที่พระสงฆ์ฝ่ายธรรมยุตินิยมถือปฏิบัติกัน[30] กล่าวกันว่าภาพพระสงฆ์รูปนี้คือภาพเขียนอย่างเหมือนจริงของสมเด็จพระวันรัตน์ (ทับ พุทธสิริ) ซึ่งเคยเป็นเจ้าอาวาสรูปแรกที่ครองวัดโสมนัสวิหาร ทั้งยังเป็นพระสงฆ์ที่เคร่งครัดและเชี่ยวชาญในทางวิปัสสนากรรมฐานด้วย (ภาพที่ 20) โดยจะเห็นว่าท่าทางการนั่ง การวางมือของภาพภิกษุในงานจิตรกรรมมีความใกล้เคียงกับภาพถ่ายของสมเด็จพระวันรัตน์ ส่วนการครองจีวรมีความแตกต่างอยู่บ้างเพราะในงานจิตรกรรมเขียนภาพภิกษุครองจีวรห่มคลุมอย่างแหวกเหมือนภาพภิกษุในช่องภาพอื่น แต่ไม่มีสังฆาฏิ

7.หตวิกขิตตกอสุภ (ศพถูกฟัน) หมายถึง อสุภที่ถูกประหารโดยถูกคนสับอวัยวะใหญ่น้อย แล้วเหวี่ยงกระจัดกระจายไป[31] การเจริญกรรมฐานจากหตวิกขิตตกอสุภนี้เหมาะกับบุคคลผู้มีจริตหลงติดในสมบัติแห่งเรือนร่าง จึงแสดงด้วยรูปที่เรือนร่างมีความผิดรูปและแตกต่างกัน[32]

จิตรกรรมฝาผนังเรื่องนี้แสดงออกโดยภาพพระสงฆ์ชรายืนในอาการสำรวมพร้อมกับถือไม้เท้าเพ่งพิจารณาเหนือซากศพที่ถูกตัดศีรษะ ถูกสับแขนและขาเป็นท่อน ซึ่งสอดคล้องกับคัมภีร์วิสุทธิมรรคที่ได้กล่าวว่าเมื่อภิกษุจะเจริญกรรมฐานในป่าช้าให้ถือไม้เท้าหรือไม้ถือไปด้วยเพื่อป้องกันอันตรายมีสุนัขเป็นต้นในป่าช้านั้น และใช้ไม้เท้าเพื่อเขี่ยซากศพที่กระจัดกระจายให้กองอยู่ในระยะที่ไม่ห่างจากกันมากนักเพื่อพิจารณาองค์รวมของซากศพ[33] (ภาพที่ 21)

---

[30] พระวชิรญาณเถระโปรดให้ภิกษุฝ่ายธรรมยุติถือการห่มจีวรอย่างแหวกตามอย่างวัตรปฏิบัติของพระภิกษุรามัญ อันเป็นการครองจีวรที่แตกต่างจากคณะสงฆ์มหานิกาย ภายหลังเมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์แล้วมิได้ให้ถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัดแต่โดยส่วนใหญ่พระสงฆ์ฝ่ายธรรมยุติจะครองจีวรในลักษณะนี้สืบมา

[31] มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 2, 209.

[32] บุณย์ นิลเกษม, คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม 2 กัมมัฏฐานนิเทศ , 223.

[33] มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล , 215.

ภาพที่ 21 หตวิกขิตตกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

ประเด็นที่น่าสนใจในภาพนี้คือความสมจริงของทัศนียภาพเบื้องหลังที่มีป้อมปราการริมแม่น้ำและภาพอาคารที่อยู่ใกล้กัน ชวนให้นึกถึงทัศนียภาพเมื่อมองจากฝั่งพระนครไปยังฝั่งธนบุรีบริเวณป้อมวิชัยประสิทธิ์และเขตพระราชวังเดิมของพระเจ้ากรุงธนบุรี ส่วนภาพอาคารหรือวัดที่อยู่ฝั่งตรงกันข้ามอาจหมายถึงวัดโสมนัสวิหารฯเองที่อยู่ในฝั่งพระนคร ฉากนี้จึงเป็นการแสดงมุมมองจากฝั่งพระนครซึ่งก็คือวัดโสมนัสวิหารฯไปยังฝั่งธนบุรี เป็นการผสานจินตนาการกับข้อเท็จจริงที่ปรากฏในงานจิตรกรรม นอกจากนี้ตลอดแนวแม่น้ำได้เขียนภาพเรือใบซึ่งคงได้แรงบันดาลใจจากภาพเรือใบในศิลปะตะวันตก ภาพเรือใบมีตัวอย่างให้เห็นได้ในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 หลายแห่งซึ่งเป็นความนิยมแทนที่ภาพเรือสำเภาที่คุ้นเคยกันในสมัยรัชกาลที่ 3

8.โลหิตกอสุภ (ศพที่มีเลือดไหล) หมายถึง อสุภอันเปื้อนโลหิตที่ไหลออก เกิดขึ้นได้ในกาลที่เมื่ออวัยวะทั้งหลายมีมือและเท้าเป็นต้นของบุคคลถูกประหารในที่ต่างๆ มีสนามรบเป็นอาทิ ขาดแล้วโลหิตไหลอยู่ หรือในกาลที่โลหิตไหลออกจากปากแผลของศพที่มีฝีและต่อมแตกเป็นต้น[34]

[34] เรื่องเดียวกัน, 234.

การเจริญกรรมฐานในข้อโลหิตกอสุภนี้เหมาะกับบุคคลผู้มักหลงติดในความงามที่เครื่องประดับทำให้เกิด จึงแสดงด้วยร่างอันปฏิกูลด้วยโลหิต[35]

งานจิตรกรรมได้เขียนภาพศพในลักษณะนอนหงายและมีโลหิตสีแดงสดไหลซึมออกจากบาดแผลต่างๆตามร่างกาย โดยมีภิกษุซึ่งครองผ้าจีวรแบบธรรมยุตินั่งพิจารณาศพอยู่ไม่ไกลนัก ท่ามกลางบรรยากาศอันเงียบสงัดของป่า (ภาพที่ 22)

ภาพที่ 22 โลหิตกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

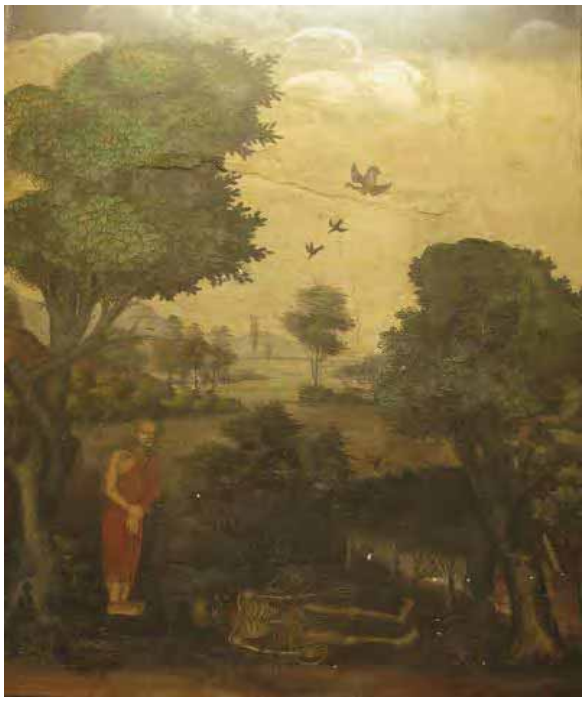
ความน่ากลัวของภาพศพคงถูกลดทอนลงบ้างหากมองไปยังความรื่นรมย์จากธรรมชาติที่แฝงอยู่ เช่น ภาพต้นไม้ใหญ่ผลิดอกสีแดงสดสะพรั่งโดยมีฝูงแมลงปอบินวนใกล้ๆ และภาพสระบัวที่ชูช่อดอกสีชมพูท่ามกลางใบและฝัก รวมทั้งมีฝูงปลาตัวเล็กๆอยู่ในสระด้วย นับเป็นการให้รายละเอียดที่ปรากฏตามธรรมชาติอย่างสมจริงได้เป็นอย่างดี

9.ปุฬุวกอสุภ (ศพมีหนอน) ในวิสุทธิมรรคได้กล่าวไว้ว่า คำว่า ปุฬวะ แปลว่า หนอนทั้งหลาย ปุฬุวกอสุภจึงหมายถึงซากศพที่เต็มไปด้วยหนอน ย่อมเกิดขึ้นในเวลาที่กลุ่มหนอนชอน

[35] บุณย์ นิลเกษม, คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม 2 กัมมัฏฐานนิเทศ , 223.

ไชออกทางปากแผลหรือทวารทั้ง 9 ของซากศพเมื่อตายแล้ว 2-3วัน ปุฬุวกอสุภนั้นย่อมมีขนาดเท่าซากศพต่างๆ เช่น สุนัขบ้าน สุนัขป่า มนุษย์ โค ฯลฯ ตั้งอยู่ราวกับกองข้าวสุกแห่งข้าวสาลี[36] การเจริญอสุภกรรมฐานข้อนี้เหมาะสำหรับบุคคลที่ยึดติดในกายด้วยสำคัญว่าเป็นของเรา จึงแสดงด้วยร่างที่เป็นของสาธารณะแก่หมู่หนอนหลายชนิด

สำหรับภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องนี้ หากมองเผินๆจะเห็นภาพภิกษุยืนพิจารณาซากศพที่เป็นโครงกระดูก แต่หากพิจารณาให้ดีจะเห็นว่าซากโครงกระดูกนั้นเต็มไปด้วยหนอนสีขาวตัวเล็กๆมากมาย ดูราวกับกองเมล็ดข้าวดังเช่นที่กล่าวไว้ในคัมภีร์ (ภาพที่ 23)



ภาพที่ 23 ปุฬุวกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

ทัศนียภาพในเบื้องหลังยังคงมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับหลายภาพที่ผ่านมาคือแสดงความสมจริงของสถานที่ด้วยฉากป่าไม้ และภูเขา โดยใช้เทคนิคการระบายสีให้เกิดทรงฟุ่มของกลุ่มใบ และมีการลวงตาให้เกิดมิติด้วยขนาดเล็กใหญ่ที่ต่างกัน รวมทั้งแสดงกาลเวลาด้วยสีสันของท้องฟ้าในยามเย็น ภาพนกบินกลับรัง แม้ดูผิดสัดส่วนแต่ก็แสดงถึงความพยายามในการถ่ายทอดความสมจริงอย่างที่เห็นตามธรรมชาติ

[36] มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 2, 235.

10.อัฏฐิกอสุภ (ศพที่เป็นร่างกระดูก) ในที่นี้หมายรวมทั้งร่างที่เป็นกระดูกหรือแม้แต่กระดูกท่อนเดียวก็ได้ การพิจารณาร่างกระดูกนี้เหมาะสำหรับผู้มีกำหนัดหรือติดในสมบัติแห่งฟัน จึงแสดงให้เห็นว่าความเป็นสรีระของกระดูกทั้งหลายในร่างกายเป็นสิ่งปฏิกูล[37]

ภาพจิตรกรรมได้แสดงให้เห็นการยืนพิจารณาซากกองกระดูกของพระภิกษุ ซึ่งมี 2 ภาพอยู่ในบริเวณมุมพระอุโบสถด้านทิศเหนือทั้งสองมุม (ภาพที่ 24)

ภาพที่ 24 อัฏฐิกอสุภ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

เนื่องจากภาพนี้อยู่ในบริเวณที่คับแคบ ความพิถีพิถันในรายละเอียดจึงไม่โดดเด่นเท่ากับภาพอื่นๆ แต่กระนั้นก็ยังคงมีความพยายามสร้างความสมจริงในภาพพระสงฆ์ที่แรเงาให้เห็นรูปลักษณ์ของส่วนต่างๆบนใบหน้าได้เป็นอย่างดี

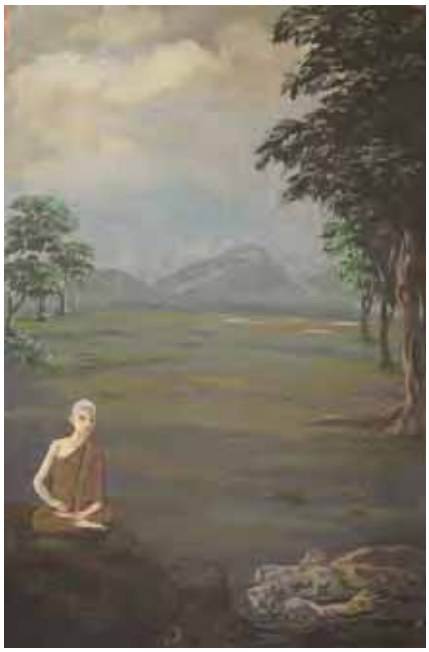
จะสังเกตได้ว่างานจิตรกรรมเรื่องอสุภกรรมฐานที่พระอุโบสถวัดโสมนัสวิหารฯแสดงรายละเอียดในภาพได้สอดคล้องกับข้อความในคัมภีร์วิสุทธิมรรคเป็นอย่างยิ่ง โดยก่อนหน้านี้ไม่พบตัวอย่างการเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องอสุภกรรมฐานอย่างเต็มพื้นที่ระหว่างช่องหน้าต่างในลักษณะนี้แต่อย่างใด

---

[37] เรื่องเดียวกัน, 240.

วัดบรมนิวาสฯ – ภาพอสุภกรรมฐานปรากฏที่บานแผละหน้าต่างเพียงบางแห่ง โดยเขียนภาพอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยม มีองค์ประกอบภาพ คือ ภาพภิกษุ 1 รูปพิจารณาซากศพ 1 ประเภท ท่ามกลางฉากป่าไม้และท้องฟ้าที่เงียบครึ้มวังเวง การเขียนภาพใช้เทคนิคการแรเงาและให้สีอ่อนแก่แบบศิลปะตะวันตก แต่ที่วัดบรมนิวาสมีเนื้อหาเกี่ยวกับอสุภเพียง 4-5 ประเภท เช่น วิกขายิตกอสุภ วิกขิตตกอสุภ อัฏฐิกอสุภ เป็นต้น (ภาพที่ 25) ทั้งยังมีภาพภิกษุพิจารณาซากสัตว์ ซึ่งอยู่นอกเหนือจากที่กล่าวไว้ในวิสุทธิมรรคด้วย ทำให้เห็นลักษณะการแสดงออกที่คลี่คลายจากเนื้อหาที่ถูกต้องตามคัมภีร์ดังเช่นที่วัดโสมนัสวิหาร

ภาพที่ 25 ภาพภิกษุปลงอสุภ บานแผละหน้าต่างพระอุโบสถ วัดบรมนิวาส



ภาพที่ 26 ภาพภิกษุปลงอสุภ บานแผละหน้าต่างพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

วัดบวรนิเวศวิหาร – ภาพเรื่องอสุภกรรมฐานปรากฏเฉพาะบานแผละหน้าต่างทุกบานภายในพระอุโบสถ โดยเขียนภาพอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมเช่นเดียวกับที่วัดบรมนิวาส รวมทั้งองค์ประกอบภาพมีความใกล้เคียงกัน กล่าวคือ แต่ละช่องภาพมีภาพภิกษุ 1 รูป นั่งหรือยืนพิจารณาซากศพ 1 ประเภท ท่ามกลางฉากหลังที่เป็นป่าไม้อันวังเวงและท้องฟ้าที่ครึ้มสลัว (ภาพที่ 26) เรื่องอสุภกรรรมฐานที่วัดบวรนิเวศวิหารไม่ได้แสดงรายละเอียดของศพทั้ง 10 ประเภท

เช่นเดียวกันกับที่วัดบรมนิวาส แต่เลือกบางประเภทมานำเสนอโดยมีภาพซ้ำกันหลายภาพ เช่น อัฏฐิกอสุภ เป็นต้น ในบางแห่งภาพอสุภโผล่พ้นกรอบมาเพียงครึ่งร่างเท่านั้น โดยเน้นฉากทิวทัศน์ที่กว้างใหญ่มากกว่า ต่างจากภาพอสุภที่วัดโสมนัสที่แสดงเต็มร่างอย่างชัดเจน

การเขียนภาพเรื่องอสุภกรรมฐานที่บานแผละหน้าต่างพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารนี้ ไม่มีหลักฐานปรากฏว่าได้เขียนขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 หรือไม่ แต่จากเทคนิคและสีสันที่สดใหม่ ทำให้เชื่อว่าภาพเหล่านี้น่าจะเป็นฝีมือช่างในชั้นหลังจากสมัยรัชกาลที่ 4 และอาจเป็นไปได้ว่าเป็นฝีมือการซ่อมแซมของช่างในยุคปัจจุบันด้วย อย่างไรก็ตาม เชื่อว่าแนวคิดเรื่องการเขียนภาพเรื่องอสุภกรรมฐานที่บานแผละหน้าต่างพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารคงมีมาแต่เดิมอยู่แล้ว เพราะที่วัดบรมนิวาสซึ่งถือว่าเป็นวัดที่สร้างขึ้นควบคู่กับวัดบวรนิเวศวิหาร และมีโครงเรื่องในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถที่คล้ายคลึงกัน ก็ปรากฏงานจิตรกรรมเรื่องอสุภกรรมฐานที่บานแผละหน้าต่างพระอุโบสถด้วยเช่นเดียวกัน รวมทั้งยังปรากฏเรื่องอสุภกรรมฐานที่ตำแหน่งเดียวกันนี้ในพระอารามสมัยรัชกาลที่ 4 อยู่อีกหลายแห่ง

<u>วัดมกุฏกษัตริยารามฯ</u> - ภาพอสุภกรรมฐานปรากฏที่บานแผละหน้าต่างบางส่วนภายในพระวิหาร องค์ประกอบภาพมีลักษณะเช่นเดียวกับภาพที่บานแผละหน้าต่างพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร และวัดบรมนิวาสฯ แต่เทคนิคการเขียนภาพมีความแตกต่างออกไปจากวัดทั้ง 2 แห่งคือการเขียนภาพภิกษุยังมีเค้าของการเขียนภาพแบบไทยประเพณี ทั้งลักษณะการวาดเส้นใบหน้าและการตัดเส้นจีวร (ภาพที่ 27) ซึ่งต่างจากภาพภิกษุที่วัดบวรนิเวศฯและวัดบรมนิวาสฯที่เขียนโดยใช้เทคนิคการเกลี่ยสีและให้แสงเงาอย่างสมจริงตามแบบตะวันตก ในขณะที่ภาพต้นไม้โขดหินใช้เทคนิคการเกลี่ยสี่และแรเงาแล้ว

ภาพที่ 27 ภาพภิกษุปลงอสุภ บานแผละหน้าต่างพระวิหาร วัดมกุฏกษัตริยาราม

สรุปได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังเรื่องอสุภกรรมฐานเป็นเนื้อหาเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์อย่างใหม่ที่ช่างได้นำมาถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมซึ่งน่าจะเป็นไปโดยพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 4 ที่โปรดเกล้าฯให้สร้างและปฏิสังขรณ์วัดเหล่านี้ โดยพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหารฯน่าจะเป็นต้นแบบให้กับแห่งอื่นๆ เนื่องจากสร้างขึ้นโดยพระราชประสงค์ในช่วงต้นรัชกาลที่ 4 และเขียนภาพอสุภครบทั้ง 10 ประเภทอย่างละเอียด รวมทั้งแสดงเรื่องราวอย่างเต็มพื้นที่ผนังพระอุโบสถ เรื่องนี้คงเป็นแรงบันดาลใจให้แก่การเขียนภาพที่บานแผละภายในพระอุโบสถของวัดอื่นต่อมา ซึ่งมิได้เขียนภาพครบถ้วนและชัดเจนเท่ากับที่วัดโสมนัสวิหารอีก

1.1 เทคนิคและการแสดงออก

ดังกล่าวแล้วว่าการแสดงออกในงานจิตรกรรมเรื่องการปลงอสุภนั้นพบว่าได้เคยเขียนเป็นภาพประกอบสมุดข่อยสมัยอยุธยาและธนบุรีบางฉบับมาแล้ว[38] และพบประปรายในจิตรกรรมฝาผนังสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ แต่มิได้มีความนิยมนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังอย่างเต็มพื้นที่ตราบจนกระทั่งรัชกาลที่ 4 ทรงให้ความสำคัญกับหัวข้อธรรมนี้จนนำไปสู่การ

[38] ดูใน วรรณิภา ณ สงขลา เรียบเรียง, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 1 เล่มที่ 3 : จิตรกรรมสมัยอยุธยา, 181-182.

นำเสนอเป็นฉากใหญ่ในงานจิตรกรรมฝาผนังดังเช่นที่พระอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร ซึ่งน่าจะเป็นแรงบันดาลใจในการเขียนภาพเรื่องนี้ในตำแหน่งบานแผละภายในพระอุโบสถของวัดอื่นๆ

หากศึกษาเปรียบเทียบกับตัวอย่างภาพภิกษุปลงอสุภกรรมฐานที่ประกอบในสมุดข่อยสมัยกรุงธนบุรีซึ่งคงเป็นฝีมือช่างเขียนสมัยอยุธยาตอนปลาย (ภาพที่ 28) จะพบว่าเทคนิคการเขียนภาพมีความแตกต่างกันอยู่หลายประการ ดังนี้

ภาพที่ 28 ภิกษุปลงอสุภกรรมฐานประกอบในสมุดข่อยสมัยกรุงธนบุรี
ที่มาภาพ : วรรณิภา ณ สงขลา เรียบเรียง, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่1 เล่มที่3 จิตรกรรมสมัยอยุธยา (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, 2535),190.

ประการแรก จะเห็นว่าภาพภิกษุปลงอสุภกรรมฐานสมัยกรุงธนบุรีมีพื้นหลังเป็นสีแดงทั้งหมด ซึ่งไม่อาจแสดงห้วงเวลาและสถานที่ตามสภาพความเป็นจริงได้ เทคนิคนี้ช่วยส่งผลให้ภาพเหตุการณ์สำคัญในส่วนหน้าเกิดความโดดเด่น แต่มีความแตกต่างจากภาพภิกษุปลงอสุภกรรมฐานในกลุ่มวัดที่ศึกษาที่ให้แสงและเงาสลัว แสดงสภาพความเป็นจริงของเวลา รวมทั้งแสดงภาพสถาปัตยกรรมหรือต้นไม้ที่อยู่ในระยะไกลเพื่อแสดงความเป็นจริงของสถานที่ขณะเกิดเหตุการณ์ปลงอสุภกรรมฐานนั้น การเขียนภาพโดยใช้เทคนิคเช่นนี้ก็ยังคงให้ภาพในส่วนหน้ามีความโดดเด่นด้วยขนาดที่ใหญ่กว่าทิวทัศน์ในเบื้องหลัง

ประการที่สอง การเขียนภาพใบไม้และต้นไม้ของภาพปลงอสุภสมัยกรุงธนบุรี ช่างได้พยายามตัดเส้นใบไม้ในแต่ละใบ ไม่ว่าพุ่มไม้นั้นจะอยู่ใกล้หรือไกลก็ดูจะมีขนาดเท่ากันทั้งหมด ซึ่งเป็นเทคนิคการเขียนที่มีมาแต่โบราณ ส่วนภาพต้นไม้และใบไม้จากเรื่องปลงอสุภกรรมฐานในกลุ่มวัดที่ศึกษาแสดงให้เห็นระยะความใกล้โดยภาพต้นไม้ขนาดใหญ่ ระยะที่ไกลออกไปแสดงโดยภาพต้นไม้ขนาดเล็ก รวมทั้งมีเทคนิคการใช้แปรงแตะแต้มสีให้เกิดใบไม้ที่เป็นทรงพุ่มโดยไม่ต้องตัดเส้นใบและไล่สีอ่อนแก่ที่แตกต่างกัน แต่จะยังสังเกตพบว่าเทคนิคการเขียนภาพใบไม้โดยตัดเส้นอย่างเก่าก็ยังคงมีอยู่บ้างสำหรับต้นไม้ใหญ่ที่อยู่ในระยะใกล้ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะช่างต้องการให้รายละเอียดเสมือนว่าต้นไม้ต้นนั้นอยู่ใกล้มากจริงๆจนเห็นใบไม้แต่ละใบ

ประการที่สาม การเขียนภาพบุคคลเช่นภาพภิกษุในสมุดข่อยสมัยกรุงธนบุรียังคงเขียนเส้นเค้าโครงใบหน้าคล้ายตัวละครอย่างที่เรียกว่าหน้าเสี้ยว หรือหน้าด้านข้าง โดยยังคงเส้นโค้งเว้าอย่างที่เขียนภาพตัวละครแบบไทยประเพณี ซึ่งยังแลดูแบนและห่างไกลจากความเป็นจริง ในขณะที่ภาพภิกษุปลงอสุภกรรมฐานจากกลุ่มวัดที่ศึกษาเขียนโดยให้ความรู้สึกเรื่องความสมจริงมากกว่า ทั้งแสงและการแรเงาริ้วรอยความเหี่ยวย่นของใบหน้าภิกษุ รวมทั้งหลักความจริงทางสรีรวิทยา ส่วนภาพอสุภก็ให้รายละเอียดที่สมจริงตามแต่ละประเภทดังที่กล่าวไว้ในคัมภีร์วิสุทธิมรรค นอกจากนี้ การให้แสงเงาที่ผ้าจีวรและการเขียนริ้วจีวรก็มีความเป็นธรรมชาติมากกว่าการลงสีจีวรด้วยสีพื้นแล้วตัดเส้นเป็นริ้วดังเช่นภาพภิกษุปลงอสุภจากสมุดข่อยสมัยกรุงธนบุรี อย่างไรก็ตาม เทคนิคการเขียนภาพบุคคลอย่างโบราณที่ตัดเส้นวงโค้งของใบหน้าแบบตัวพระ-นาง และการตัดเส้นจีวรโดยไม่แรเงาก็ยังคงพบอยู่ในภาพปลงอสุภที่พระวิหารวัดมกุฏกษัตริยาราม อันแสดงให้เห็นความสืบเนื่องของเทคนิคอย่างโบราณที่พัฒนามาสู่เทคนิคแบบใหม่ด้วย

ประการที่สี่ การเขียนภาพท้องฟ้าในเรื่องปลงอสุภกรรมฐานสมัยรัชกาลที่ 4 พบว่ามีพัฒนาการเรื่องความสมจริงต่อเนื่องจากงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 กล่าวคือ ภาพท้องฟ้าในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 เริ่มมีความพยายามเขียนลวงตาให้เห็นมิติใกล้ไกลของท้องฟ้าด้วยวิธีการเกลี่ยสีให้สีอ่อนอยู่ส่วนล่างในขณะที่สีเข้มอยู่ส่วนบน[39] ในขณะที่ความพยายามเขียนท้องฟ้าให้สมจริงในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ได้พัฒนาโดยการเขียนภาพก้อนเมฆใหญ่น้อยที่เพิ่มมิติความใกล้ไกลให้ชัดเจนมากขึ้นซึ่งเป็นกรรมวิธีที่ชาวตะวันตกได้ทำมาก่อน

1.2 แนวคิดกับพื้นที่ในการแสดงออก

- แนวคิดเรื่องศักยภาพของมนุษย์

[39] สันติ เล็กสุขุม, จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม , 52.

ตำแหน่งการเขียนภาพอสุภกรรมฐานที่พระอุโบสถวัดโสมนัสวิหารฯนั้น เขียนขึ้นบริเวณผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ซึ่งเป็นพื้นที่สำคัญที่มักปรากฏภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับพุทธประวัติและหรือทศชาติชาดกในงานจิตรกรรมไทยประเพณีมาก่อน อาจกล่าวได้ว่าเรื่องราวในพุทธประวัติและชาดกที่เคยโดดเด่นและกินพื้นที่ส่วนใหญ่ของงานจิตรกรรมเป็นองค์ความรู้หนึ่งที่ควบคู่กับพุทธศาสนายุคก่อนหน้าที่จะเกิดการปฏิรูปครั้งใหญ่ภายใต้พระราชประสงค์ของพระวชิรญาณเถระหรือรัชกาลที่ 4

องค์ความรู้เหล่านี้ได้ถูกปลูกฝังเป็นค่านิยมและคติธรรมที่อยู่ในจิตสำนึกของพุทธศาสนิกชนมาอย่างยาวนานและเข้มข้น ไม่ว่าจะเป็นชนชั้นสูงในระดับผู้ปกครองหรือสามัญชน ดังจะเห็นได้จากสัตยาธิษฐานในการบำเพ็ญพระราชกุศลของพระมหากษัตริย์ที่เสมือนพระโพธิสัตว์ทรงบำเพ็ญบารมีต่างๆในแต่ละพระชาติเพื่อนิพพานอันเป็นจุดสูงสุด หรือแม้แต่การอธิษฐานบุญกุศลของสามัญชนดังได้กล่าวแล้วในบทก่อนหน้านี้ แนวคิดในองค์ความรู้เดิมเช่นนี้จึงสอดคล้องกับงานช่างจิตรกรรมไทยโบราณที่ให้ความสำคัญกับพุทธประวัติ การบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ในชาดกเรื่องต่างๆ ตลอดจนกาลเวลาแบบไตรภูมิซึ่งไม่อาจประมาณได้ตามความรู้สึกของมนุษย์ที่โยงใยอยู่กับความเชื่อในพุทธศาสนามาโดยตลอด

ไม่ว่าเหตุผลในการปฏิรูปพุทธศาสนาของรัชกาลที่ 4 จะเป็นไปโดยเหตุผลด้านการเมืองหรือความจำเป็นต้องปฏิรูปเนื่องจากเกิดความไม่เรียบร้อยในสถาบันสงฆ์ก็ตาม แต่แนวพระราชประสงค์ของพระองค์ได้แสดงให้เห็นว่าทรงเชื่อถือเรื่องเวลาในเชิงประจักษ์ที่มนุษย์สามารถรับรู้ได้ รวมทั้งยังทรงเชื่อในความสามารถของมนุษย์ที่จะปฏิบัติตนในทางที่ควร อันจะส่งผลดีทั้งในปัจจุบันและอนาคตหากเรียนรู้และฝึกฝนที่จะปฏิบัติตั้งแต่ปัจจุบัน โดยไม่จำเป็นต้องรอชาติหน้า

การที่ทรงเปลี่ยนแปลงแนวความคิดและแนวทางคำสอนอย่างใหม่ในพระพุทธศาสนาที่ดูเหมือนจะสวนทางกับองค์ความรู้แบบเดิมอยู่บ้างนั้น ทำให้จำเป็นต้องเปลี่ยนโฉมหน้างานจิตรกรรมโบราณที่เขียนขึ้นตามองค์ความรู้แบบเดิมไปด้วย ดังนั้นจึงสังเกตได้ว่างานจิตรกรรมที่อาจเรียกได้ว่าเป็นแบบพระราชนิยมหรือพระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 4 นั้นมีความพยายามที่จะทำให้ดูแตกต่างและฉีกแนวจากองค์รวมเดิมของงานจิตรกรรมไทยโบราณ โดยเฉพาะตำแหน่งการเขียนภาพที่เคยให้ความสำคัญกับองค์ความรู้เดิมอย่างเรื่องพุทธประวัติและชาดก

กรณีของงานช่างจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหารที่เขียนภาพภิกษุปลงอสุภกรรมฐานอย่างเต็มพื้นที่บริเวณผนังระหว่างช่องหน้าต่างแทนที่เรื่องปรัมปราคติอย่างพุทธประวัติหรือชาดกนั้น ได้แสดงให้เห็นถึง**พระราชประสงค์ที่ต้องการนำเสนอแนวคิดแบบ**

มนุษยนิยม คือให้ความสำคัญกับความสามารถในการปฏิบัติตนของมนุษย์ธรรมดาสามัญ โดยผ่านภาพ "พระสงฆ์" ซึ่งได้เข้ามามีบทบาทสำคัญแทนที่แนวคิดเรื่องการสั่งสมบำเพ็ญบารมีที่แสดงออกผ่านภาพพุทธประวัติหรือชาดกแบบโบราณ พื้นที่ส่วนใหญ่ในพระอุโบสถจึงได้ถูกปรับเปลี่ยนให้เขียนเรื่องราวที่เน้นการปฏิบัติตนของแต่ละบุคคลโดยใช้ภาพภิกษุปลงอสุภกรรมฐานเป็นตัวแทน ซึ่งเป็นการให้ความสำคัญกับเรื่องศีล สมาธิและปัญญา ที่บุคคลทั่วไปสามารถปฏิบัติได้และให้ผลจริงต่อผู้ปฏิบัติ รวมทั้งเป็นอุบายหรือหนทางสู่นิพพานที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าการบำเพ็ญบารมีประการต่างๆของพระโพธิสัตว์ สำหรับการนำเสนอเนื้อหาเรื่องอสุภกรรมฐานนั้นถือเป็นหัวข้อสำคัญ อันเป็นแนวทางการปฏิบัติที่นำไปสู่ความสงบสันโดษ ซึ่งรัชกาลที่ 4 ทรงพิจารณาเห็นสมควรให้อสุภานุสติและมรณานุสติเป็นหนึ่งในอนุสติที่ภิกษุและคฤหัสถ์ทั้งหญิงชายสมควรปฏิบัติด้วย[40]

แม้ว่ารัชกาลที่ 4 จะทรงให้ความสำคัญต่อการประพฤติปฏิบัติตนของแต่ละบุคคลหรือศักยภาพในตัวมนุษย์ ดังแสดงด้วยภาพการปฏิบัติอสุภกรรมฐานของภิกษุที่อยู่บนพื้นที่ส่วนใหญ่ของจิตรกรรมฝาผนัง แต่เรื่องราวในพุทธประวัติก็ไม่ได้หายไปจากงานจิตรกรรมอย่างสิ้นเชิง เพียงแต่ได้ถูกลดความสำคัญลงเหลือพื้นที่ให้แสดงออกเพียงในตำแหน่งผนังทิศตะวันตกด้านหลังพระประธาน แต่ดูเหมือนว่าคุณค่าความศักดิ์สิทธิ์บางประการได้ถูกลดลงตามไปด้วย เนื่องจากภาพพุทธประวัติเหล่านั้นเลือกเฉพาะตอนสำคัญบางประการ เช่น ประสูติ ตรัสรู้ ปรินิพพาน มาแสดงด้วยภาพเหตุการณ์ที่มีขนาดเล็กมากเพราะเน้นภาพทิวทัศน์มากกว่าภาพบุคคล(ภาพที่ 29) ยิ่งเมื่อเทียบกับความโดดเด่นของภาพพระภิกษุปลงอสุภกรรมฐานขนาดใหญ่เต็มพื้นที่ผนังรอบพระอุโบสถแล้วยิ่งทำให้ดูเหมือนว่าภาพพุทธประวัติเหล่านั้นถูกเขียนขึ้นเพื่อรักษาขนบในการเขียนภาพภายในพระอารามเท่านั้น โดยยังคงไว้พอเป็นสัญลักษณ์เบื้องหลังพระประธาน อาจเป็นไปได้ว่าเรื่องพุทธประวัตินั้นเป็นสิ่งที่ชาวพุทธทั่วไปรับรู้และเข้าใจกันมาเป็นระยะเวลายาวนานแล้ว จึงไม่จำเป็นต้องแสดงรายละเอียดอย่างเต็มพื้นที่ซึ่งจะทำให้ซ้ำซ้อนกับงานจิตรกรรมโบราณในแห่งอื่นๆอีก

[40]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "พระรัตนตรัย" . มหามกุฏราชานุสสรณีย์ , 29.

ภาพที่ 29 ภาพพุทธประวัติ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

- แนวคิดเรื่องพระพุทธเจ้าในฐานะที่เป็นมนุษย์

ดังได้กล่าวแล้วเกี่ยวกับภาพพุทธประวัติเบื้องหลังพระประธานในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหารที่ดูเหมือนความสำคัญของเรื่องจะด้อยลงเมื่อเทียบกับภาพภิกษุปลงอสุภกรรมฐานที่มีขนาดใหญ่เต็มพื้นที่ระหว่างช่องหน้าต่างโดยรอบพระอุโบสถ ในส่วนของภาพพระพุทธเจ้านั้นมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับมนุษย์อยู่มาก ทั้งการครองจีวรที่เป็นแบบเดียวกับการครองจีวรแบบธรรมยุติ รวมทั้งขนาดพระวรกายที่ใกล้เคียงกับภาพพระสาวกยิ่งทำให้ภาพพระพุทธเจ้ามีความใกล้เคียงมนุษย์มากขึ้นด้วย (ภาพที่ 30) แม้ว่าจะมีบางภาพที่ยังมีความโดดเด่นด้วยเทคนิคการปิดทองเพื่อแสดงพระฉวีอันผุดผ่องของพระพุทธองค์ให้ผิดแผกจากภาพบุคคลอื่นก็ตาม

ภาพที่ 30 ภาพพุทธประวัติตอนปรินิพพาน พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

ลักษณะที่แสดงออกในงานจิตรกรรมเช่นนี้ สมดังที่รัชกาลที่ 4 ทรงพระราชนิพนธ์เกี่ยวกับพุทธประวัติตอนหนึ่งว่า "...พระโพธิสัตว์นั้น...ชื่อว่าสิทธัตถะ..ท่านมีพระกายงดงามไม่มีใครสู้ได้ เพราะว่าท่านได้สร้างกุศลมามาก **มีพระกายสูงต่ำโดยธรรมดา** มีพระรัศมีแสงสว่างงาม..." [41] ซึ่งแสดงให้เห็นว่ารัชกาลที่ 4 ทรงมีความเห็นว่าพระพุทธเจ้าทรงมีลักษณะที่อาจเรียกได้ว่าเป็นมนุษย์ผู้หนึ่งที่มีบุญบารมีมากและออกผนวชเช่นเดียวกับภิกษุทั่วไป โดยอาจมีพระราชประสงค์ที่จะสื่อว่ามนุษย์ทั่วไปก็ย่อมไปสู่นิพพานได้ขึ้นอยู่กับศีล สมาธิ และปัญญาของแต่ละบุคคล ซึ่งงานจิตรกรรมก็ได้เขียนสัดส่วนพระวรกายให้มีขนาดพอๆ กับบุคคลอื่นๆ ในท้องเรื่อง จะมีข้อแตกต่างอยู่บ้างคือพระวรกายที่เขียนด้วยสีทองและมีพระรัศมีอยู่เหนือพระเศียรเท่านั้นแต่ก็มีขนาดเล็กมาก และไม่ปรากฏว่ามีอุษณีษะแต่อย่างใด ลักษณะต่างๆ เหล่านี้จึงดูเหมือนว่าความสำคัญของภาพพุทธประวัติและพุทธลักษณะที่สื่อแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธเจ้าได้ถูกลดทอนลง เมื่อเทียบกับงานจิตรกรรมไทยโบราณ แนวคิดนี้ยังสอดคล้องกับพุทธลักษณะของพระพุทธรูปประธานที่เป็นแบบพระราชนิยมรัชกาลที่ 4 ที่มีขนาดเท่าบุคคลจริงอีกด้วย

[41]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "คำสอนให้ผู้ปฏิบัติรู้ในทางที่ชอบ" ใน มหามกุฏราชานุสสรณีย์, 4.

2. ธุดงควัตร

เรื่องธุดงควัตรมีหลักฐานปรากฏเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังแล้วในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ปัจจุบันได้ลบเลือนหมดแล้ว[42] เรื่องนี้ได้ถูกนำมาถ่ายทอดอย่างละเอียดอีกครั้งในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 โดยกลุ่มวัดที่เลือกศึกษาในที่นี้พบว่ามี 3 แห่งที่ปรากฏภาพจิตรกรรมเรื่องธุดงควัตร ได้แก่ พระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม วัดโสมนัสวิหาร และวัดมกุฏกษัตริยาราม

ในพระวินัยปิฎกได้กล่าวถึงเรื่องธุดงควัตรไว้ว่า หมายถึงการสมาทานวัตรข้อธุดงค์ของพระภิกษุถือเป็นวิธีแห่งการขัดเกลากิเลสประการหนึ่ง ซึ่งพระพุทธองค์ทรงอนุญาตให้ปฏิบัติได้ตามที่พึงพอใจ ภิกษุพึงประพฤติเพื่อเห็นแก่ความสันโดษ มักน้อย ซึ่งช่วยให้มีการขัดเกลากิเลสได้จริงตามเจตนารมณ์แห่งธุดงควัตร[43] ภายหลังจึงได้ถูกนำมาแต่งขยายเพิ่มเป็นธุดงคนิเทศสิบสามประการในคัมภีร์วิสุทธิมรรค โดยแยกเป็นข้อวัตรสำหรับผู้ถืออย่างหนัก กลาง และเบา

เรื่องธุดงควัตรนั้น มีเนื้อหาทั้งส่วนที่เกี่ยวข้องกับพระสงฆ์ผู้ปฏิบัติวัตร และฆราวาสผู้มีส่วนในการอุปัฏฐากให้พระสงฆ์สามารถถือปฏิบัติวัตรได้อย่างบริบูรณ์ ดังนั้นจึงเป็นการเปิดโอกาสให้ช่างเขียนได้แสดงออกทางจินตนาการและฝากฝีมือในการสร้างสรรค์ฉากของเรื่องที่เต็มไปด้วยภาพวัด บ้านเมือง รวมทั้งผู้คนในสังคม สิ่งเหล่านี้จึงเป็นเครื่องสะท้อนสภาพสังคมและบ้านเมืองในขณะนั้นได้เป็นอย่างดี ประเด็นนี้จึงแตกต่างจากการแสดงออกของงานจิตรกรรมเรื่องอสุภกรรมฐานที่มีฉากหลังเป็นภาพป่าช้าทั้งหมด เนื่องจากความเหมาะสมและสมจริงตามสาระสำคัญหลักของเรื่อง

ภาพจิตรกรรมเรื่องธุดงควัตรภายในกลุ่มวัดที่ศึกษามีการนำเสนอในตำแหน่งและพื้นที่ที่แตกต่างกัน จึงทำให้มีข้อจำกัดในการแสดงออกที่แตกต่างกันด้วย โดยงานจิตรกรรมเรื่องธุดงควัตรที่แสดงออกอย่างละเอียดและครบถ้วนที่สุดคือจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดมหาพฤฒารามรายละเอียดดังนี้

<u>วัดมหาพฤฒาราม</u>ฯ

เรื่องธุดงควัตรที่พระอุโบสถวัดมหาพฤฒารามเขียนอยู่ที่ผนังระหว่างช่องหน้าต่างรอบพระอุโบสถ โดยเขียนข้อวัตรหนึ่งเรื่องในหนึ่งห้องภาพ แต่ละห้องมีจารึกใต้ภาพ บางห้องลางเลือนมากข้อวัตรในแต่ละห้องภาพยังประกอบด้วยเรื่องราวอื่นๆ ที่เป็นประโยชน์ทั้งแก่พระสงฆ์และ

---

[42] สันติ เล็กสุขุม, <u>จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม</u>, 21.

[43] พระราชธรรมนิเทศ (ระแบบ ฐิตญาโณ), <u>พระวินัยปิฎกย่อ</u> เล่ม 2, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2540), 218-219.

พุทธศาสนิกชน เช่นภาพการทำบุญตักบาตร ฟังเทศน์ การบำเพ็ญกรรมฐานของพระสงฆ์ และกิจวัตรของผู้อยู่วัด เป็นต้น มีรายละเอียดดังนี้ (ดูแผนผังที่ 2 ในภาคผนวก)

1.ปังสุกูลิกังคธุดงค์ แปลว่า การทรงผ้าบังสุกุล หมายถึง การสมาทานของภิกษุเพื่อทรงผ้าเปื้อนฝุ่นจากที่ต่างๆ เพื่อนำมาทำจีวรซึ่งมีทั้งสิ้น 23 ประเภท[44]

เรื่องนี้ได้ถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมในห้องภาพที่ 1 โดยแสดงให้เห็นถึงความพยายามของช่างที่เขียนภาพรายละเอียดของการซักผ้าบังสุกุลลักษณะต่างๆที่ปรากฏตามคัมภีร์ ซึ่งได้อธิบายวัตรข้อนี้อย่างละเอียดมากกว่าข้ออื่น จึงทำให้ช่างเขียนสามารถนำมาถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมได้โดยง่าย ไม่ว่าจะเป็นผ้ามีผู้นำมาถวายแทบเท้าภิกษุผู้ถืออย่างเบา ผ้าที่ผู้มีจิตศรัทธาแอบถวายทิ้งไว้โคนต้นไม้สำหรับภิกษุผู้ถืออย่างกลาง หรือผ้าบังสุกุลสำหรับภิกษุผู้ถืออย่างหนัก ซึ่งมีหลายประเภท ได้แก่ ผ้าที่ชักจากศพ ผ้าที่ชักจากจอมปลวก และผ้าที่โคเคี้ยวแล้วทิ้ง เป็นต้น (ภาพที่ 31)

ภาพที่ 31 ปังสุกูลิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

ภาพที่ 32 รุกขเทวดาถวายผ้าบังสุกุลแด่พระสงฆ์ (จากภาพที่ 31)

[44] ดูรายละเอียดผ้าบังสุกุลทั้ง 23 ประเภทใน มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 1, 129.

ความสมจริงของเรื่องเห็นได้จากภาพบุคคลที่ประกอบกิจกรรมต่างๆภายในบริเวณวัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งได้สะท้อนภาพวัดในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่มีความนิยมเจดีย์ทรงระฆังเป็นเจดีย์ประธานของวัด ขณะเดียวกันได้สะท้อนภาพอาคารในช่วงเวลานั้นที่มีทั้งแบบไทยประเพณีที่ดับช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ รวมทั้งอาคารที่ได้รับอิทธิพลศิลปะจีนที่มีการซ้อนชั้นหลังคาแต่หน้าบันตัดเรียบไม่ประดับเครื่องลำยองเช่นสถาปัตยกรรมไทย ภาพเรือสำเภาที่อยู่ตอนบนสุดถูกนำมาเป็นรายละเอียดเพื่ออธิบายภาพเรื่องผ้าบังสุกุลที่ถูกคลื่นทะเลซัด เรือลักษณะเช่นนี้คงเป็นสิ่งที่ช่างเขียนเคยพบเห็นอยู่บ้างในการติดต่อค้าขายกับจีนในรัชกาลก่อน สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นปรากฏการณ์ในสังคมขณะนั้นที่ได้มีการปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมกับต่างชาติ ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหลายประการที่สอดแทรกอยู่ในวิถีความเป็นอยู่ของผู้คนอย่างกลมกลืน รวมทั้งสิ่งแปลกใหม่เช่นรูปแบบอาคารบ้านเรือนและยานพาหนะดังที่ปรากฏในภาพด้วย

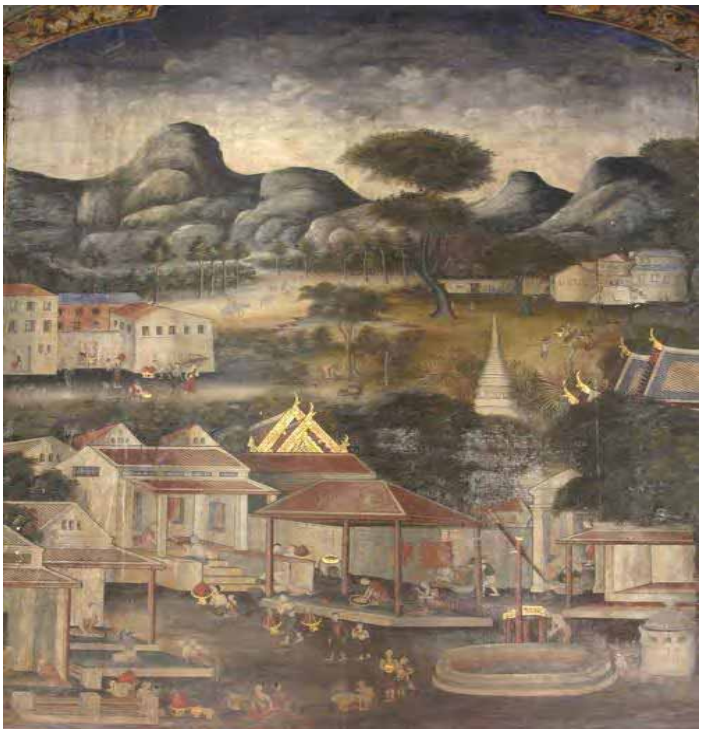
แม้ว่าความสมจริงจะถูกถ่ายทอดอยู่อย่างมากมาย แต่ความเป็นปรัมปราคติบางประการก็ยังคงมีอยู่ เช่น ภาพรุกขเทวดาที่ถวายผ้าบังสุกุลแด่พระสงฆ์ (ภาพที่ 32) ที่ยังคงทรงเครื่องอาภรณ์อย่างไทยประเพณี ภาพนี้อยู่ในระยะไกลและมีขนาดค่อนข้างเล็กมาก อาจอธิบายได้ว่าแม้เรื่องในตอนนี้มีกล่าวไว้ในคัมภีร์วิสุทธิมรรคจริง แต่ก็ขัดกับความจริงในเชิงประจักษ์และภาพความสมจริงอย่างเป็นเหตุเป็นผลที่อยู่แวดล้อมทั้งหมด จึงได้เลือกแสดงออกเป็นภาพขนาดเล็กที่อยู่ในระยะไกลแทน

2. เตจีวริกังคธุดงค์ หมายถึง การทรงไตรจีวร หรือ ผ้า 3 ผืนเพียงชุดเดียว เพื่อให้เกิดสันโดษ ละเลิกการสะสมสิ่งของ ในคัมภีร์วิสุทธิมรรคได้กล่าวถึงการครองไตรจีวรโดยยกตัวอย่างขณะที่ภิกษุกำลังซักย้อมผ้าจีวร หากถืออย่างหนักให้ย้อมสบงจนแห้งแล้วจึงนุ่ง จากนั้นจึงย้อมจีวรแล้วห่ม จากนั้นจึงค่อยย้อมสังฆาฏิ สำหรับผู้ถืออย่างกลางให้ยืมผ้านุ่งในโรงย้อมแล้วจึงย้อมจีวรของตนจนเสร็จ ผู้ถืออย่างเบาจะยืมผ้าภิกษุอื่นก่อนก็ได้[45]

จิตรกรรมฝาผนังได้แสดงเรื่องราวตอนนี้โดยภาพภิกษุกำลังย้อมผ้าในโรงย้อม ในขณะที่ชาวบ้านต่างถือข้าวของเดินทางมาทำบุญอย่างเป็นระเบียบ ไกลออกไปจากบริเวณวัดในตอนบนของภาพแสดงให้เห็นภาพอาคารที่อยู่อาศัยที่มีลักษณะเป็นตึกซึ่งน่าจะเป็นของขุนนางข้าราชการ หรือผู้ดีมีฐานะ แตกต่างจากภาพเรือนเครื่องผูกและเรือนเครื่องสับที่เป็นที่อยู่อาศัยของราษฎรสามัญในห้องภาพอื่นๆ (ภาพที่ 33)

---

[45]มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 1, 135.



ภาพที่ 33 เตจีวริกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

ฉากหลังในระยะไกลเป็นภาพภูเขาหินขนาดใหญ่ที่แสดงสีอ่อนแก่ของซะง่อนหินตามการรับแสงและหลบแสง อย่างไรก็ตาม ทิวทัศน์เช่นนี้คงมิได้มีให้พบเห็นในกรุงเทพฯอย่างแน่นอน การเขียนภาพต้นไม้ใช้เทคนิคการแต้มสีให้เกิดทรงพุ่มโดยไม่ตัดเส้นใบ ช่างดูจะให้ความสำคัญกับกิจกรรมของภาพบุคคลและสถาปัตยกรรมมากกว่าที่จะเขียนภาพต้นไม้โดยแยกให้เห็นความแตกต่างของต้นไม้แต่ละชนิด การเขียนภาพท้องฟ้าให้สีอ่อนในช่วงล่างแล้วไล่สีเข้มขึ้นในส่วนบน ลักษณะเช่นนี้เป็นเทคนิคที่พยายามถ่ายทอดความสมจริงที่มีมาแล้วอย่างน้อยในงานจิตรกรรมรัชกาลที่ 3 แต่สมัยรัชกาลที่ 4 ได้เพิ่มความสมจริงโดยกลุ่มก้อนเมฆที่ช่วยให้ท้องฟ้าทั้งสีอ่อนและแก่ดูกลมกลืนขึ้น ภาพการย้อมจีวรในโรงย้อมแสดงวิธีการแบบดั้งเดิมที่ต้มน้ำสำหรับย้อมบนเตาเชิงกราน เมื่อย้อมแล้วจึงตากจีวรบนราว สำหรับน้ำสะอาดที่ใช้คงหาได้จากบ่อเก็บกักน้ำซึ่งต้องใช้คันโยกในการตักซึ่งอยู่ไม่ไกลจากโรงย้อม ก่อนที่การประปาจะเป็นสาธารณูปโภคขั้นพื้นฐานเช่นในปัจจุบัน

ในตอนบนซ้ายของภาพ แสดงภาพสถาปัตยกรรมอิทธิพลตะวันตก ซึ่งมีแนวกำแพงทึบเชื่อมต่อระหว่างอาคารทรงตึก2-3 ชั้น หลังคาตัด ที่ช่องประตูมีชาวบ้านทยอยเดินทางออกไป

ทำบุญ (ภาพที่ 34) ลักษณะอาคารเช่นนี้ใกล้เคียงกับสถาปัตยกรรมในเขตพระราชฐานของพระนารายณ์ราชนิเวศน์ จ.ลพบุรี (ภาพที่ 35) หรือที่ บริเวณพระอภิเนาว์นิเวศน์ซึ่งมีหลักฐานว่าสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ด้วยเช่นกัน (ภาพที่36)

ภาพที่ 34 สถาปัตยกรรมอิทธิพลตะวันตก พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม (จากภาพที่ 33)

ภาพที่ 35 แนวกำแพงและช่องประตูเชื่อมต่อพระที่นั่งพิมานมงกุฎกับพระที่นั่งจันทรพิศาล พระนารายณ์ราชนิเวศน์ จ.ลพบุรี

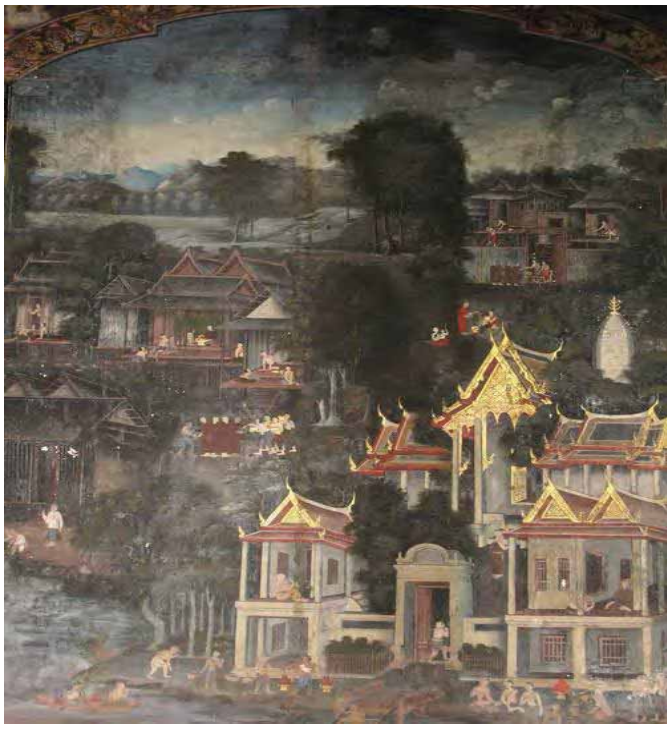
ภาพที่ 36 ประตูอุดรสิงหรักษ์ พระอภิเนาว์นิเวศน์

ที่มาภาพ : กรมศิลปากร, ประชุมภาพประวัติศาสตร์แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.(กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2548), 242.

3. ปิณฑปาติกังคธุดงค์ หมายถึง การเที่ยวบิณฑบาต ภิกษุผู้ถืออย่างหนักจะรับอาหารจากผู้ถวายจากเรือนใดก็ได้ขณะที่ยืน ณ ประตูบ้านหนึ่ง แต่เมื่อเลิกบิณฑบาตและนั่งลงแล้วจะไม่รับอาหารอีก ผู้ถืออย่างกลาง เมื่อนั่งลงแล้วยังรับได้อีก แต่ไม่รับนิมนต์เพื่อวันรุ่งขึ้น ผู้ถืออย่างเบาสามารถรับนิมนต์เพื่อฉันในวันรุ่งขึ้นได้[46]

งานช่างจิตรกรรมเขียนอยู่ในห้องภาพที่ 3 เป็นภาพภิกษุออกเดินบิณฑบาตรับอาหารจากชาวบ้าน ในขณะที่ภิกษุบางรูปรับนิมนต์ฉันอาหารที่ชาวบ้านนำมาถวาย และบางรูปกำลังรับนิมนต์เพื่อฉันในวันอื่น (ภาพที่ 37)

[46] บุณย์ นิลเกษม, คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม 1 สีลนิเทศและธุดงคนิเทศ , 67.



ภาพที่ 37 ปิณฑปาติกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

ภาพสถาปัตยกรรมสะท้อนให้เห็นสภาพบ้านเรือนของผู้คนในสมัยนั้นที่มีทั้งเรือนเครื่องผูกและเรือนเครื่องสับโดยใช้วัสดุที่หาได้จากธรรมชาติ ประกอบขึ้นเป็นเรือนโดยเครื่องผูกรัด เช่น ตอก ไม้ไผ่ และการเข้าลิ่มไม้[47] ในขณะที่ภาพวัดก็ได้สะท้อนส่วนประกอบต่างๆของอาคารโดยละเอียด ภาพกุฏิที่มีภิกษุนั่งอยู่ภายในเป็นอาคาร 2 ชั้นที่ไม่มีผนังกั้นดูน่าจะเป็นอันตรายหาก เป็นภาพเหตุการณ์จริง แต่ในที่นี้ช่างคงเจตนาให้เห็นอากัปกิริยาของบุคคลภายในอาคารมากกว่า ลักษณะของประตูซุ้มของวัดที่ก่ออิฐถือปูนมีซุ้มเป็นวงโค้งชวนให้นึกถึงประตูซุ้มบางแห่งในพระบรมมหาราชวัง เช่น ประตูสุนทรทิศาที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2[48] และประตูรูปถ้วยที่วัด

[47] เสนอ นิลเดช, เรือนเครื่องผูก (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2547), 14.

[48] หม่อมราชวงศ์แน่งน้อย ศักดิ์ศรี และคณะ, สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม 1 (สำนักราชเลขาธิการจัดพิมพ์น้อมเกล้าฯ ถวายสนองพระมหากรุณาธิคุณเนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา 60 พรรษา, 2531), 211. อ้างจาก สันติ เล็กสุขุม, จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม, 139.

พระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นต้น โดยพบว่ามีการเขียนภาพประตูในลักษณะนี้ประกอบอยู่ในงานจิตรกรรมมาแล้วอย่างน้อยในสมัยรัชกาลที่3 [49]

สิ่งที่โดดเด่นอีกประการคือเทคนิคการปิดทองคำเปลวในภาพที่ช่วยเสริมความสมจริงในรายละเอียด ทั้งส่วนประกอบทางสถาปัตยกรรม ไม่ว่าจะเป็นหน้าบัน นภศูล หรือแม้แต่สิ่งเล็กน้อยในภาพ เช่น โตก ทัพพี และสำรับอาหารที่ทำจากโลหะ แตกต่างจากการปิดทองในงานจิตรกรรมไทยประเพณีที่นิยมปิดทองเครื่องอาภรณ์และปราสาทราชวังของภาพบุคคลชั้นสูงที่แสดงฐานันดรศักดิ์ในเรื่องราวอย่างปรัมปราคติ

4. สปาทานจาริกังคธุดงค์ หมายถึง การบิณฑบาตตามลำดับบ้าน มีสาระสำคัญที่การรับบิณฑบาตของภิกษุ กล่าวคือ ภิกษุผู้ถืออย่างมากจะไม่รับอาหารที่มีผู้นำมาถวายทุกอย่าง ยกเว้นขณะยืนคอยรับบาตรมีผู้นำอาหารมาพอดี ภิกษุผู้ถืออย่างกลางจะรับอาหารที่ชาวบ้านถวายได้เรื่อยแม้แต่เวลาเดินกลับ แต่จะไม่นั่งคอยรับนิมนต์เพื่อฉันในวันนั้นอีก ผู้ถืออย่างเบาจะคอยเพื่อรับอาหารในวันนั้นได้[50]

ใจความในตอนนี้จากคัมภีร์วิสุทธิมรรคเขียนอยู่ในห้องภาพที่ 4 เป็นภาพภิกษุออกเดินบิณฑบาตรับอาหารจากชาวบ้านซึ่งอยู่มุมบนด้านซ้ายของภาพเท่านั้น ส่วนบริเวณอื่นของห้องภาพแสดงความเป็นอยู่ของภิกษุภายในวัด[51] (ภาพที่38)

---

[49] สันติ เล็กสุขุม, เรื่องเดียวกัน139.

[50] มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 1, 144.

[51] ห้องภาพนี้ไม่อาจถ่ายภาพในมุมมองที่ครบถ้วนทั้งหมดได้เนื่องจากทางวัดตั้งวางสิ่งของบดบังภาพจิตรกรรมบางส่วน

ภาพที่ 38 สปาทานจาริกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

ภาพบ้านเรือนของผู้คนยังเป็นเรือนเครื่องผูกเช่นเดียวกับภาพตอนปิณฑปาติกังคะ ส่วนภาพวัดยังแสดงลักษณะสถาปัตยกรรมไทยแบบประเพณีอย่างครบถ้วน รวมไปถึงเจดีย์ทรงระฆังที่เป็นประธานของวัดตามแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ 4

5. เอกาสนิกังคธุดงค์ หมายถึง การฉันในอาสนะเดียวเป็นปกติ กล่าวคือ ภิกษุผู้ถืออย่างอุกฤษฎ์ไม่ว่าจะมีอาหารมากหรือน้อย เมื่อหย่อนมือรับอาหารนั้นแล้วจะไม่รับอาหารอื่นอีก ผู้ถืออย่างกลางจะยังรับอาหารอื่นได้ตราบใดที่อาหารในบาตรยังไม่หมด ส่วนผู้ถืออย่างเบายังฉันอาหารอื่นได้ตราบใดที่ยังไม่ลุกจากอาสนะ[52]

เรื่องราวตอนนี้แสดงในห้องภาพที่ 5 เป็นภาพภิกษุฉันอาหาร ทั้งที่ฉันเพียงลำพังภายในกุฏิ และฉันท่ามกลางญาติโยมที่นำภัตตาหารมาถวายที่ศาลา (ภาพที่39)

---

[52] บุณย์ นิลเกษม, คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม 1 สีลนิเทศและธุดงคนิเทศ , 70.

ภาพที่ 39 เอกาสนิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

ความไม่ชำนาญของช่างจึงทำให้ศาลาที่ภิกษุนั่งฉันอาหารในส่วนหน้าของภาพนั้นดูเหมือนว่าจะไม่มั่นคงนัก ส่วนกุฏิ 2 ชั้นที่อยู่ด้านซ้ายตอนล่างของภาพกลับมีภาพสัญลักษณ์ของศาสนาอื่นอยู่กลางหน้าจั่ว คงเป็นการผสมผสานสิ่งที่พบเห็นจากวัฒนธรรมศาสนาต่างชาติที่มีผู้พยายามเผยแผ่แก่พุทธศาสนิกชนสยามสมัยนั้นลงในภาพวัฒนธรรมทางพุทธพุทธศาสนา ภาพซุ้มประตูวัดมีลักษณะคล้ายซุ้มประตูที่มีอยู่จริงในสมัยนั้นดังได้กล่าวถึงแล้ว

6. ปัตตปิณฑิกังคธุดงค์ หมายถึง การฉันอาหารจากบาตร ภิกษุที่ถือวัตรข้อนี้ทั้ง 3 จำพวกพึงระวังกิริยาอื่นๆขณะฉัน เช่น การบิอาหารด้วยมือ เป็นต้น แต่โดยรวมแล้วทั้ง 3 จำพวกต้องฉันอาหารจากบาตร ห้ามใช้ภาชนะอื่นใดแม้แต่ใบไม้[53]

[53] มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 1, 150.

มีผู้ศึกษาภาพจิตรกรรมที่วัดนี้และระบุว่าเนื้อหาตอนนี้คือห้องภาพที่ 6 ซึ่งอยู่เบื้องหลังพระประธานตามจารึกที่ปรากฏเบื้องล่าง[54] แต่จากการตรวจสอบของผู้วิจัยพบว่าตำแหน่งภาพเบื้องหลังพระประธานไม่มีภาพภิกษุฉันอาหารจากบาตรแต่อย่างใด แต่กลับพบว่าเนื้อหาส่วนใหญ่ในภาพเป็นการออกรับบิณฑบาตของพระสงฆ์ตามหมู่บ้านในยามเช้าแล้วจึงกลับสู่วัด (ภาพที่ 40)

ภาพที่ 40 ปัตตปิณฑิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

ภาพจิตรกรรมได้สะท้อนวิถีชีวิตชาวบ้านในช่วงเช้าที่เตรียมตัวทำบุญใส่บาตร บ้างก็ล้างหน้าแปรงฟัน บ้างก็จูงวัวออกจากคอก อาจเป็นไปได้ว่าวัตรในข้อนี้เป็นรายละเอียดในขณะที่พระฉันภัตตาหาร ซึ่งอาจถ่ายทอดออกมาในรูปของงานจิตรกรรมได้ยาก จึงแสดงเพียงภาพภิกษุออกรับบิณฑบาตแทน และได้แสดงสภาพความเป็นอยู่ของชาวบ้านอย่างสมจริงไว้ด้วย

---

[54] ดูใน นวลจันทร์ มงคลเจริญโชค, “จิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตรสิบสามภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒารามวรวิหาร” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549, 9. และ น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง) และคณะ, วัดมหาพฤฒาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 57.

ทัศนียภาพเบื้องหลังช่วยทำให้เห็นว่าเนื้อหาที่นำมาเขียนภาพเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในสถานที่ที่มีอยู่จริง มิใช่เรื่องราวในจินตภาพดังแต่ก่อน แม้ว่าภาพภูเขาหินสูงใหญ่จะไม่มีอยู่จริงในเมืองหลวงก็ตาม

7. ขลุปัจฉาภัตติกังคธุดงค์ หมายถึง การไม่ฉันอะไรอีกครั้งที่สอง วัตรข้อนี้มีลักษณะใกล้เคียงและสืบเนื่องกับข้อเอกาสนิกังคะและปัตตปิณฑกังคะ มีข้อแตกต่างกันที่การกลืนอาหารซึ่งถือเป็นการห้ามภัตรหรือห้ามมิให้ฉันอย่างอื่นอีก ซึ่งผู้ถือแต่ละจำพวกมีข้อปฏิบัติต่างกัน[55]

การแสดงออกในงานจิตรกรรมเกี่ยวกับเรื่องนี้แสดงด้วยภาพภิกษุฉันอาหารที่มีผู้นำมาถวายซึ่งอยู่ด้านซ้ายตอนล่างและตอนกลางภาพ (ภาพที่ 41)

ภาพที่ 41 ขลุปัจฉาภัตติกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

[55] มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 1, 152.

สิ่งที่น่าสนใจคือภาพกิจกรรมของชาวบ้านและข้าวของเครื่องใช้ที่อยู่ตอนบนซึ่งคงเป็นสิ่งที่สามารถพบเห็นได้อยู่ทั่วไป ทั้งการหาบคอนสิ่งของและการฝัดข้าวด้วยกระด้ง เครื่องแต่งกายของชาวบ้านคงเป็นไปอย่างสมจริงในช่วงเวลานั้น คือการนุ่งโจงกระเบนทั้งชายหญิง ฝ่ายชายเปลือยท่อนบน ส่วนฝ่ายหญิงห่มผ้าสไบ

8. อารัญญิกังคธุดงค์ หมายถึง การอยู่ป่าเป็นประจำของพระภิกษุ ผู้ถืออย่างหนักต้องอยู่ในป่าตลอดกาลทั้งปวง ผู้ถืออย่างกลางย่อมอยู่ในชายคาได้ตลอด 4 เดือนในฤดูฝน ผู้ถืออย่างเบาย่อมอยู่ในชายคาได้ตลอด 4 เดือนในฤดูหนาว[56]

เรื่องในตอนนี้แสดงในห้องภาพที่ 11 โดยภาพภิกษุกราบลาเจ้าอาวาสแล้วออกธุดงค์ในป่าที่อยู่ห่างไกลพร้อมด้วยเครื่องอัฐบริขารและของใช้ที่จำเป็นสำหรับภิกษุ เช่น กลด และบาตร เป็นต้น (ภาพที่ 42)

ภาพที่ 42 อารัญญิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

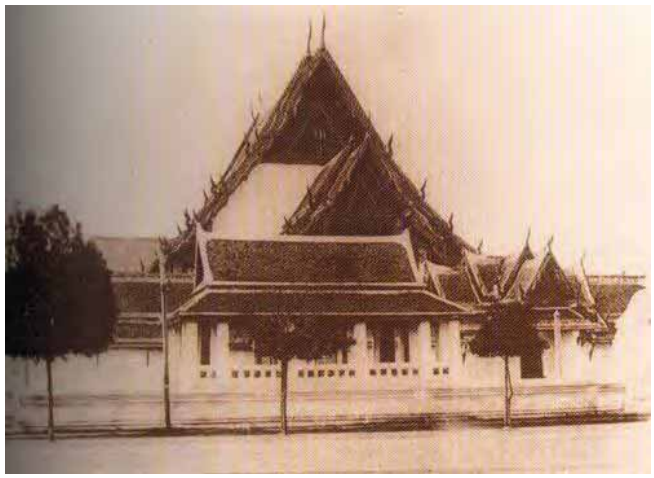
[56] บุณย์ นิลเกษม, คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม 1 สีลนิเทศและธุดงคนิเทศ , 70

ในส่วนหน้ามีภาพชาวบ้านใส่บาตรพระสงฆ์ที่ยืนเป็นแถว เข้าใจว่าน่าจะเป็นผู้มีฐานะเนื่องจากมีสมาชิกในครอบครัวจำนวนมากทั้งผู้หญิงและเด็ก ที่หน้าต่างของบ้านยังแลเห็นโคมไฟอย่างฝรั่งซึ่งน่าจะเป็นของดีมีราคา ทิวทัศน์ที่อยู่ในระยะไกลออกไปเป็นท้องทะเลที่เต็มไปด้วยเรือใบแบบตะวันตก แม้คงจะไม่ใช่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในเมืองไทย แต่การเขียนภาพทิวทัศน์เช่นนี้มีให้เห็นในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 อยู่หลายแห่ง

ภาพพระอุโบสถและวิหารที่ปรากฏยังคงความงดงามตามแบบไทยประเพณีมีการลวงตาให้ภาพอาคารแลดูมีมิติมากขึ้น ภาพศาลาที่อยู่ด้านหน้าวัด ภาพพระอุโบสถที่มีมุขยื่นออกมาทางด้านหน้ามีมิติสอดคล้องกับตัวอาคารทั้งหมด เป็นพัฒนาการด้านความสมจริงอีกระดับซึ่งต่างจากการเขียนภาพมุขที่ยื่นออกจากด้านหน้าปราสาทตามความสมจริงอย่างปรัมปราคติในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 (ภาพที่ 43) ลักษณะเช่นนี้คงเกิดจากประสบการณ์และความสามารถของช่างที่ถ่ายทอดความสมจริงของอาคารที่ได้มีการก่อสร้างในช่วงเวลานั้น เช่น ศาลาด้านหน้าวัดกับพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวรารามที่มีมุขด้านหน้าในลักษณะเดียวกันและมีหลักฐานว่าได้สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 [57] (ภาพที่ 44)

ภาพที่ 43 ภาพปราสาทราชวัง จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

[57] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “สถาปัตยกรรม” สองศตวรรษวัดสุทัศนเทพวาราม ศูนย์กลางจักรวาลศูนย์กลางพระนคร (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550), 45.



ภาพที่ 44 พระวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวราราม
ที่มาภาพ : สำนักผังเมือง กรุงเทพมหานคร, สองศตวรรษวัดสุทัศนเทพวราราม ศูนย์กลางจักรวาล ศูนย์กลางพระนคร (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2549), 17.

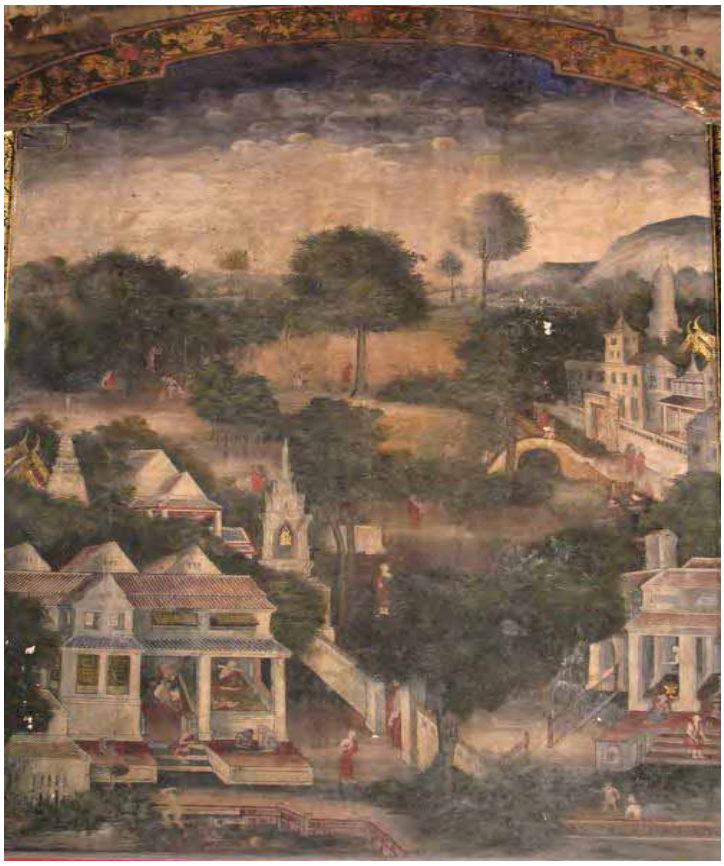
9. รุกขมูลิกังคธุดงค์ หมายถึง การอยู่โคนไม้ ในคัมภีร์วิสุทธิมรรคได้กล่าวถึงต้นไม้ประเภทต่างๆที่ภิกษุไม่ควรอยู่ และกล่าวถึงการปัดกวาดบริเวณต้นไม้ที่จองเป็นที่อยู่นั้น โดยภิกษุที่ถืออย่างอุกฤษต้องปฏิบัติทำความสะอาดด้วยตนเอง ส่วนผู้ถืออย่างกลางจะวานให้ผู้อื่นที่บังเอิญผ่านมาช่วยปัดกวาดให้ได้ ส่วนผู้ถืออย่างเบาจะเรียกคนงานวัดมาช่วยทำความสะอาด เกลี่ยทราย ทำรั้วล้อมด้วยก็ได้[58]

เคยมีผู้ตีความว่าภาพในห้องภาพที่ 9 (ภาพที่ 46) เป็นเรื่องรุกขมูลิกังคะ[59]ทั้งนี้อาจยึดตามเนื้อหาของจารึกที่อยู่ด้านล่าง แต่เมื่อผู้วิจัยได้ตรวจสอบเนื้อหาจากคัมภีร์วิสุทธิมรรคพบว่าธุดงควัตรในข้อนี้สอดคล้องกับห้องภาพที่ 10 มากกว่า เนื่องจากในส่วนบนของภาพปรากฏภาพบุคคลกำลังช่วยกันปัดกวาดบริเวณโคนต้นไม้ เกลี่ยทรายและล้อมรั้วบริเวณโคนต้นไม้เพื่อให้เป็นที่อยู่ของพระภิกษุ(ภาพที่ 45) ในขณะที่ห้องภาพที่ 9 มิได้แสดงภาพในเรื่องนี้แต่อย่างใด ทั้งๆ ที่เป็นสิ่งที่กล่าวไว้อย่างชัดเจนในคัมภีร์วิสุทธมรรค

---

[58] มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 1, 159-160.

[59] ดูใน นวลจันทร์ มงคลเจริญโชค, “จิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตรสิบสามภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒารามวรวิหาร” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549, 10. ซึ่งสอดคล้องกับแผนผังจิตรกรรมใน น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง) และคณะ, วัดมหาพฤฒาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 57.



ภาพที่ 45 รุกขมูลิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

สาระสำคัญของเรื่องนี้แสดงด้วยภาพเด็กวัดล้อมรั้วและปัดกวาดบริเวณโคนต้นไม้เพื่อเป็นที่อยู่อาศัยของพระภิกษุซึ่งอยู่ด้านบนของภาพ ส่วนด้านหน้าเป็นภาพภายในบริเวณวัดมีบุคคลแสดงกิจกรรมต่างๆ เช่น พระสงฆ์สอนหนังสือศิษย์วัดภายในกุฏิ สะท้อนค่านิยมในการส่งบุตรหลานให้เล่าเรียนเขียนอ่านกับพระสงฆ์ซึ่งมีบทบาทอย่างยิ่งต่อวงการศึกษาของไทยในสมัยก่อน ภาพพระสงฆ์สอนหนังสือเด็กนั้นเป็นสิ่งที่พบมากในงานจิตรกรรมเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์ในสมัยรัชกาลที่ 4 ทั้งในกรุงเทพและต่างจังหวัด

ภาพสถาปัตยกรรมแบบตะวันตกมีปรากฏให้เห็นในหลายจุดทั้งบ้านเรือนผู้คนและเขตวัด โดยอิงอาศัยร่วมกันกับสถาปัตยกรรมแบบไทย ทั้งหอระฆังที่มียอดทรงปรางค์ หรือเจดีย์ทรงระฆังที่เป็นเจดีย์ประธาน การแบ่งฉากเพื่อนำเสนอเรื่องราวใช้ภาพแนวต้นไม้ทรงพุ่มซึ่งเป็นเทคนิคที่มีมาแล้วอย่างน้อยในรัชกาลที่ 3 โดยปราศจากการใช้เส้นสินเทาเช่นงานจิตรกรรมไทยประเพณี

10. อัพโภกาสิกังคธุดงค์ หมายถึง การอยู่ในที่แจ้งหรือองดการมุงบังเพื่อการอยู่อาศัย ภิกษุผู้ถืออย่างมากจะอาศัยเงาต้นไม้ ภูเขาหรือเรือนไม่ได้ ต้องทำกระโจมจีวรอยู่กลางแจ้ง ผู้ถืออย่างกลางอาศัยเงาไม้ ภูเขา หรือชายคาเรือนได้แต่ไม่ควรเข้าไปภายใน ส่วนผู้ถืออย่างเบาสามารถอาศัยซุ้มกิ่งไม้ หรือกระท่อมร้างได้ [60]

แต่เดิมมีผู้ศึกษาว่าเรื่องนี้อยู่ในห้องภาพที่ 10[61] (ภาพที่ 45) แต่จากการตรวจสอบพบว่า ธุดงควัตรข้อที่ 10 นี้ควรจะเป็นห้องภาพที่ 9 (ภาพที่ 46) โดยอธิบายได้ว่าเนื้อหาที่กล่าวถึงการอยู่ในที่แจ้งหรืองดการมุงบังของภิกษุนั้นอยู่ในส่วนบนของภาพที่แสดงโดยภิกษุบางรูปนั่งปฏิบัติกรรมฐานและฉันอาหารกลางแจ้ง บางรูปอาศัยร่มเงาของต้นไม้ ซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาในคัมภีร์วิสุทธิมรรค ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าห้องภาพที่ 9 และ10 อาจเขียนภาพรายละเอียดของข้อวัตรสลับกันกับข้อความที่จารึก

ในส่วนล่างของภาพเรื่องอัพโภกาสิกังคะในห้องภาพที่ 9 ยังคงแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับกิจวัตรของพระสงฆ์และฆราวาสที่ใกล้เคียงกับห้องภาพอื่นที่กล่าวมาแล้ว เช่น ภาพชาวบ้านเข้าวัด ทำบุญตักบาตร ฟังพระธรรมเทศนา สิ่งที่น่าสนใจและแสดงวิถีชีวิตของผู้คนสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี คือ ภาพการขนถ่ายสินค้าจากโกดังริมน้ำไปยังเรือเอี้ยมจุ๊นลำอ้วนที่มีหลังคาคลุม ซึ่งใช้เป็นทั้งพาหนะและที่อยู่อาศัยของผู้คนที่ติดต่อสัญจรค้าขายทางน้ำ อันเป็นเส้นทางคมนาคมหลักในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ที่มีให้พบเห็นน้อยลงมากในปัจจุบัน แต่ยังคงมีหลักฐานภาพถ่ายในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นประจักษ์พยานอยู่ (ภาพที่47)

---

[60] มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 1, 162.

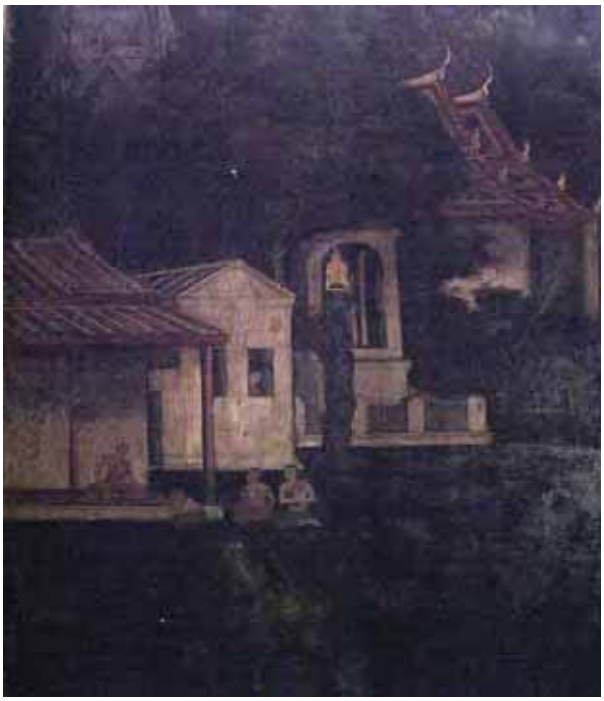
[61] ดูใน นวลจันทร์ มงคลเจริญโชค, “จิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตรสิบสามภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒารามวรวิหาร” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549, 10.

ภาพที่ 46 อัพโภกาสิกังคฐุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

ภาพที่ 47 โกดังสินค้าริมคลองบางหลวงมีเรือเอี้ยมจุ๊นจอดรอรับส่งสินค้า
ที่มาภาพ : กรมศิลปากร, ประชุมภาพประวัติศาสตร์แผ่นดินพระบาทสมเด็จ
พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2548), หน้า 188.

11. โสสานิกังคธุดงค์ หมายถึง การอยู่ในป่าช้า วิสุทธิมรรคกล่าวว่า ป่าช้าในที่นี้ต้องเป็นสถานที่ที่มีการเผาศพเกิดขึ้น ถือเป็นธุดงค์ข้อหนักยากที่จะรักษาไว้ได้และมีความเกี่ยวเนื่องกับเรื่องอสุภกรรมฐาน ภิกษุผู้ถืออย่างอุกฤษพึงอยู่แต่ป่าช้าที่มีการเผาศพเป็นประจำ มีซากศพทอดวางอยู่มิได้ขาด มีเสียงร้องไห้อยู่เนืองนิตย์ ผู้ถืออย่างเบาอยู่ในที่ที่มีลักษณะใกล้เคียงกับป่าช้าก็ได้ ส่วนผู้ถืออย่างกลางพึงอยู่ในป่าช้าที่มีลักษณะดังกล่าวเพียง 1 ใน 3 ข้อ[62]

งานจิตรกรรมในห้องภาพนี้ไม่อาจถ่ายภาพได้เนื่องจากทางวัดตั้งตู้และนาฬิกาตั้งพื้นขนาดใหญ่บังไว้ แต่จากการสังเกตพบว่าในภาพแสดงเรื่องราวของพระสงฆ์นั่งอยู่ในศาลามีชาวบ้านกำลังกราบไหว้ เข้าใจว่าน่าจะเป็นบริเวณป่าช้าเพราะมีโครงกระดูกและซากศพอยู่ไม่ไกลนัก (ภาพที่ 48)



ภาพที่ 48 อัพโภกาสิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

ความมืดที่แสดงออกผ่านสีสันของท้องฟ้าในห้องภาพนี้ แสดงถึงความพิถีพิถันของช่างเขียนที่คำนึงถึงความสมจริงของบรรยากาศยามค่ำคืนที่เงียบสงัดบริเวณป่าช้าซึ่งเป็นฉากของ

[62] มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 1, 165.

เรื่องได้อย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งการเขียนบรรยากาศที่สมจริงเช่นนี้เริ่มเด่นชัดเป็นลำดับมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 3 แล้ว

12. ยถาสันถติกังคธุดงค์ หมายถึง การอยู่ในเสนาสนะตามที่จัดให้ ผู้ถืออย่างหนักจะรับอาสนะนั้นจากผู้ถวายไม่ว่าจะเป็นอย่างไร โดยไม่ถามและตรวจสอบก่อน ผู้ถืออย่างกลางสามารถสอบถามก่อนได้แต่ไปตรวจดูไม่ได้ ส่วนผู้ถืออย่างเบาสามารถถามและตรวจสอบอาสนะก่อนรับ[63]

งานจิตรกรรมแสดงภาพภิกษุครองจีวรสีคล้ำซึ่งน่าจะมาจากแห่งอื่นกำลังสอบถามถึงเสนาสนะจากพระในวัด ก่อนที่จะมีสามเณรพาไปยังที่พำนัก (ภาพที่ 49)

ภาพที่ 49 ยถาสันถติกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

ในภาพยังคงแสดงเรื่องราวอื่นๆเกี่ยวกับวิถีชีวิตประจำวันของสงฆ์ เช่น การศึกษาพระธรรมจากคัมภีร์ใบลาน และการแสวงหาความสงบด้วยการออกจาริกในที่ห่างไกล การสรงน้ำ

[63] เรื่องเดียวกัน, 169.

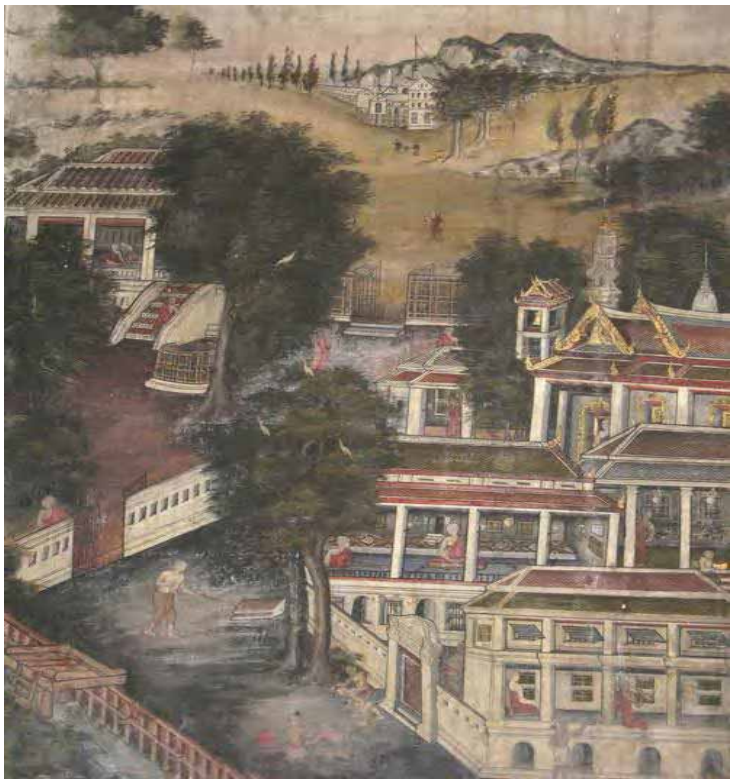
ผลัดเปลี่ยนจีวรที่ศาลาท่าน้ำของวัด ในสมัยโบราณเส้นทางสัญจรหลักคือทางน้ำ ดังนั้นจะพบว่าวัดซึ่งเป็นศูนย์รวมของชุมชนมักมีแผนผังที่หันหน้าออกสู่แม่น้ำลำคลองเป็นหลักต่างจากวัดที่สร้างขึ้นในสมัยหลังที่หันหน้าสู่ถนนซึ่งเป็นเส้นทางคมนาคมสำคัญแทน วัดในสมัยก่อนจึงมีความจำเป็นต้องสร้างศาลาท่าน้ำเพื่อใช้ประโยชน์ในสัญจร และเพื่อนำน้ำจากแม่น้ำเหล่านั้นมาใช้อุปโภคภายในวัดด้วย ศาลาท่าน้ำของวัดแม้จะเป็นอาคารที่ไม่ได้มีความสำคัญในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนามากนัก แต่ก็ยังคงรักษาระเบียบการก่อสร้างในส่วนเครื่องหลังคาที่ยังคงประดับด้วยช่อฟ้า ใบระกา และหางหงส์ ซึ่งทำให้แตกต่างจากศาลาท่าน้ำของบ้านเรือนราษฎรทั่วไป ดังเช่นภาพถ่ายศาลาท่าน้ำของวัดแห่งหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 4 (ภาพที่ 50) ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกันกับที่ปรากฏในงานจิตรกรรม

ภาพที่ 50 ศาลาท่าน้ำวัด สมัยรัชกาลที่ 4

ที่มาภาพ : กรมศิลปากร, ประชุมภาพประวัติศาสตร์แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2548), 224.

13. เนสัชชิกังคธุดงค์ หมายถึง การมีอิริยาบถนั่งประจำ งดการนอน การถือวัตรข้อนี้พึงออกลุกเดินจงกรมยาม1 ใน 3 ยามแห่งราตรีเพื่อเป็นการเปลี่ยนอิริยาบถบ้าง ผู้ถืออย่างอุกฤษฎ์จะใช้พนักพิงหรือผ้ารัดเข่า รัดตัวช่วยในการนั่งไม่ได้ ผู้ถืออย่างกลางใช้ได้อย่างใดอย่างหนึ่ง ผู้ถืออย่างเบาอาจใช้เก้าอี้ก็ได้

เรื่องนี้แสดงออกโดยภาพหมู่กุฏิสงฆ์ที่มีทั้งอาคารทรงไทยและตึกอย่างฝรั่ง ภายในอาคารเหล่านั้นมีภิกษุนั่งปฏิบัติสามาธิ บ้างก็ลุกเดินจงกรม (ภาพที่ 51)



ภาพที่ 51 เนสัชชิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

พื้นที่ส่วนบนแสดงภาพทิวทัศน์ โดยมีอาคารแบบฝรั่งอยู่ที่หัวมุมถนน แนวอาคารค่อยลับสายตาในระยะที่ไกลออกไปพร้อมๆกับแนวต้นไม้ที่ดูละม้ายคล้ายกับต้นสน ด้านหลังมีภูเขาหินตระหง่าน ภูมิทัศน์เช่นนี้คงได้รับแรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ในแถบตะวันตกที่ช่างเขียนนำมาผสมผสานกับเรื่องราวทางพุทธศาสนาแบบไทย

อนึ่ง ภาพกุฏิสงฆ์ที่อยู่มุมขวาล่าง มีลักษณะเป็นอาคาร 2 ชั้น มีใต้ถุน และระเบียงชั้นบนมีบานหน้าต่างอย่างที่เรียกว่า หับเผย น่าจะเป็นสถาปัตยกรรมที่มีอยู่จริงในขณะนั้น จากการตรวจสอบแม้ว่าจะไม่พบภาพถ่ายเก่าของอาคารรูปแบบนี้ในสมัยรัชกาลที่ 4 แต่ก็พบว่ามีการสร้างอาคารในรูปแบบใกล้เคียงกันนี้เพื่อเป็นกุฏิสงฆ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 ตัวอย่างเช่น พระตำหนักจันทร์ วัดบวรนิเวศวิหาร[64] (ภาพที่ 52)

---

[64] สำนักราชเลขาธิการ, ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2528.ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์พระราชทานในงานฉลองพระชนมายุครบ 6 รอบ สมเด็จพระญาณสังวร เจ้าอาวาสวัดบวรนิเวศวิหาร 3 ตุลาคม 2528), 127.

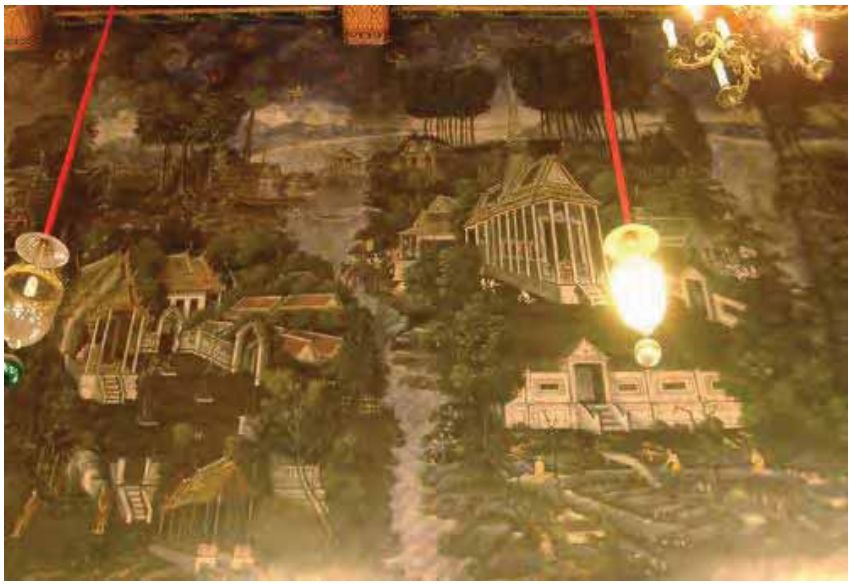
ภาพที่ 52 พระตำหนักจันทร์ วัดบวรนิเวศวิหาร

กล่าวโดยสรุปแล้วงานจิตรกรรมเรื่องธุดงควัตรที่วัดมหาพฤฒารามฯ ได้เขียนขึ้นเกือบครบถ้วนตามเนื้อหาจากคัมภีร์วิสุทธิมรรค ในแต่ละห้องภาพแม้ว่าจะมีภาพที่สอดคล้องกับข้อวัตรเพียงบางส่วน แต่พื้นที่ที่เหลือจะเขียนภาพที่เกี่ยวข้องกับจริยวัตรสงฆ์และพุทธศาสนิกชนซึ่งเป็นตัวอย่างที่ดีทั้งสิ้น เทคนิคการเขียนภาพมีความเป็นตะวันตกมากขึ้น ทั้งเทคนิคการเกลี่ยสี การใช้ฝีแปรง การให้แสงเงาแม้ว่าช่างยังไม่ชำนาญนักแต่ก็แสดงมิติของภาพได้มากขึ้นกว่างานจิตรกรรมไทยประเพณี รวมทั้งการนำเสนอภาพทิวทัศน์แบบตะวันตกเข้ามาประกอบในงานจิตรกรรม ในขณะเดียวกันก็ยังปรากฏเทคนิคการเขียนภาพแบบเดิมอยู่ด้วย ซึ่งแสดงให้เห็นแนวคิดและพัฒนาการในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อที่สืบเนื่องจากสมัยก่อน

<u>วัดโสมนัสวิหารฯ</u>

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตรอยู่บริเวณผนังเหนือช่องหน้าต่างภายในพระอุโบสถ ภาพเขียนต่อเนื่องกันไปโดยไม่แบ่งช่องภาพเหมือนวัดมหาพฤฒาราม แต่กระนั้นก็มีการแบ่งกลุ่มห้องภาพอย่างคร่าวๆ โดยใช้ภาพวัดเป็นฉากแสดงเรื่องราว ภาพวัดเหล่านี้จะมีสายน้ำเป็นลำคลองคั่นจังหวะซึ่งทำหน้าที่เสมือนเส้นสินเทาในการแบ่งฉาก สิ่งสำคัญคือมีเจดีย์ทรงระฆัง

เป็นประธานของวัดซึ่งสอดคล้องกับพระราชนิยมในรัชกาลที่ 4 (ภาพที่ 53) อาจเป็นไปได้ว่าภาพวัดในแต่ละฉากก็คือภาพจำลองของวัดโสมนัสวิหารซึ่งมีเจดีย์ทรงระฆังเป็นประธาน และมีคลองรอบกรุงหรือคลองผดุงกรุงเกษมผ่านหน้าวัดเช่นกัน ภาพเขียนนี้จึงน่าจะเป็นการจำลองบรรยากาศของกรุงเทพฯ ตั้งแต่พ.ศ.2395 อันเป็นปีที่โปรดเกล้าฯ ให้ขุดคลองผดุงกรุงเกษมจนแล้วเสร็จ[65]



ภาพที่ 53 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตร พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

การนำเสนอข้อวัตรแต่ละข้อผ่านงานจิตรกรรมนั้นพบว่าไม่ได้เขียนตามข้อวัตรครบทุกข้อ แต่ช่างเขียนได้เลือกที่จะยกตัวอย่างวัตรปฏิบัติบางข้อมานำเสนออย่างพอสังเขป ตัวอย่างเช่น เรื่องปังสุกุลิกังคธุดงค์ แสดงโดยภาพภิกษุ 3 รูปรับผ้าบังสุกุลที่ต่างกันคือ ผ้าบังสุกุลจากศพ ผ้าบังสุกุลจากจอมปลวก และผ้าบังสุกุลจากผู้มีจิตศรัทธานำมาถวาย ซึ่งเป็นตัวอย่างของภิกษุผู้ถืออย่างหนัก อย่างกลาง และอย่างเบา(ภาพที่ 54) ลักษณะเช่นนี้ต่างจากช่องภาพเรื่องเดียวกันจากวัดมหาพฤฒารามที่แสดงรายละเอียดของผ้าบังสุกุลได้เกือบครบทั้ง 23 ประเภทตามที่กล่าวไว้ในคัมภีร์วิสุทธิมรรค

---

[65] เจ้าพระยาทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี (ขำ บุนนาค), พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 4, 67.

ภาพที่ 54 เรื่องปังสุกุลิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

แต่บางห้องภาพก็มีการเขียนรายละเอียดที่สอดคล้องกับคัมภีร์วิสุทธิมรรคมากกว่าที่วัดมหาพฤฒาราม ตัวอย่างเช่น ตอนโสสานิกังคธุดงค์หรือการอยู่ป่าช้า ซึ่งแสดงภาพพระสงฆ์เดินจงกรมใกล้กันนั้นมีการเผาศพด้วยการก่อกองฟอนกลางแจ้ง ท่ามกลางหมู่ญาติผู้ตายที่กำลังเศร้าโศกคร่ำครวญ (ภาพที่ 55) บรรยากาศเหล่านี้มีกล่าวไว้ในวิสุทธิมรรคเพื่อให้ภิกษุปลงสังเวชในสังขารและพิจารณาเสียงร้องไห้ซึ่งเป็นอารมณ์อันไม่เที่ยง แต่งานจิตรกรรมที่วัดมหาพฤฒารามกลับไม่แสดงรายละเอียดในเหตุการณ์เหล่านี้ เพียงแต่มีภาพกองกระดูกกับซากศพอยู่ใกล้กับที่ภิกษุนั่งปฏิบัติธรรมเท่านั้น

ภาพที่ 55 เรื่องโสสานิกังคธุดงค์ พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

อนึ่ง ภาพในตอนนี้นอกจากจะสะท้อนให้เห็นความสมจริงเรื่องการเผาศพในสมัยก่อนแล้ว เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ยังแสดงให้เห็นความแตกต่างของพรรณไม้แต่ละชนิด ทั้งไม้ยืนต้น เถาไม้เลื้อย และกอไม้ดอก ซึ่งแสดงความรื่นรมย์และลดความน่ากลัวของภาพป่าช้าลงได้บ้าง สิ่งเหล่านี้ต่างจากงานจิตรกรรมวัดมหาพฤฒารามที่ใช้ฝีแปรงก่อให้เกิดต้นไม้ทรงพุ่มโดยไม่แสดงความแตกต่างของต้นไม้แต่ละชนิดแต่อย่างใด

ในส่วนภาพท้องฟ้ายังมีลักษณะร่วมกันโดยให้สีอ่อนในส่วนล่างและสีเข้มในส่วนบน พร้อมกับมีภาพก้อนเมฆอยู่อย่างมากมาย แต่ที่วัดโสมนัสวิหารมีภาพเทวดานางฟ้าอย่างไทยประเพณีสอดแทรกท่ามกลางก้อนเมฆด้วย จึงเป็นสิ่งสะท้อนแนวความเชื่อและเทคนิควิธีการเขียนภาพอย่างโบราณที่ยังคงมีอยู่ร่วมกับภาพที่สะท้อนความสมจริง

จิตรกรรมเรื่องธุดงควัตรที่วัดโสมนัสวิหารฯ ยังสามารถสะท้อนภาพวิถีความเป็นอยู่ของผู้คนในสมัยก่อนด้วยภาพการใช้เรือประเภทต่างๆเป็นพาหนะในการสัญจร ภาพบ้านเรือนและหมู่กุฏิสงฆ์ที่มีทั้งเรือนเครื่องผูกและเรือนเครื่องสับ แรงบันดาลใจจากภาพทิวทัศน์แบบตะวันตกยังคงส่งผลต่องานจิตรกรรมแห่งนี้ เช่นภาพสถาปัตยกรรม รวมทั้งภาพเรือใบฝรั่งที่โลดแล่นในลำคลองร่วมกับเรือพายเรือแจวแบบไทย ลักษณะเช่นนี้เป็นสิ่งที่พบได้ในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งอื่นอีกมาก

<u>วัดมกุฏกษัตริยารามฯ</u>

จิตรกรรมเรื่องธุดงควัตรภายในพระอุโบสถแห่งนี้มีการนำเสนอภาพที่ต่างไปจากวัดมหาพฤฒารามและวัดโสมนัสวิหาร กล่าวคือ งานจิตรกรรมอยู่บริเวณบานแผละหน้าต่างซึ่งแต่ละด้านคือ 1 ข้อวัตร แบ่งเป็น 3 ช่องภาพ คือ ผู้ถืออย่างหนัก อย่างกลาง และอย่างเบา (ภาพที่ 56)

สำหรับเรื่องธุดงควัตรแต่ละภาพนั้นมีองค์ประกอบที่เหมือนกันคือแสดงภาพภิกษุปฏิบัติกิจวัตร มีฉากหลังเป็นภาพสถาปัตยกรรมที่แสดงมิติและป่าไม้ที่ใช้ฝีแปรงให้เกิดทรงพุ่มโดยไม่ตัดเส้นใบ วรรณะโดยรวมของภาพเป็นสีเข้มซึ่งส่งผลให้ภาพภิกษุห่มจีวรสีสดที่อยู่ด้านหน้ามีความโดดเด่น

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีเทคนิคการเขียนภาพโดยใช้หลักทัศนียวิทยาอย่างตะวันตกแล้ว แต่กลับพบว่าภาพบุคคลยังคงใช้เทคนิคการวาดโดยตัดเส้นเช่นเดียวกับการเขียนภาพใบหน้าตัวพระ-ตัวนางในจิตรกรรมไทยโบราณอยู่ (ภาพที่ 57) แสดงให้เห็นว่าแม้ระยะเวลาจะล่วงเข้าสมัยรัชกาลที่ 5 ที่มีวิทยาการอย่างตะวันตกแพร่หลายกว่าในสมัยรัชกาลที่ 4 แล้ว แต่การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยก็ยังคงมีเทคนิคบางประการที่สืบเนื่องจากงานจิตรกรรมแบบเก่า

ภาพที่ 56 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตร พระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม

ภาพที่ 57 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตร (ขลุปัจฉาภัตติกังคธุดงค์)
พระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม

สรุปได้ว่าจิตรกรรมเรื่องธุดงควัตรเป็นจริยวัตรสงฆ์อีกเรื่องหนึ่งซึ่งนิยมเขียนในพระอารามหลวงสำคัญในรัชกาลที่ 4 โดยแห่งสำคัญที่สุดคือวัดมหาพฤฒารามซึ่งโปรดเกล้าฯให้เขียนภาพเรื่องนี้อย่างละเอียด โดยอาจเกี่ยวข้องหรือเป็นต้นแบบให้กับการเขียนภาพในเรื่องเดียวกันที่วัดโสมนัสวิหาร และวัดมกุฏกษัตริยาราม

2.1 เทคนิคและการแสดงออก

จากกลุ่มวัดที่ศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตรนี้มีการนำเสนอภาพที่เน้นเรื่องความสมจริงเป็นหลัก ทั้งแง่ความสมจริงตามเนื้อหาที่กล่าวในคัมภีร์วิสุทธิมรรคและองค์ประกอบอื่นๆในภาพที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความเป็นจริง ไม่ว่าจะเป็นภาพบุคคล เวลา สถานที่ หรือทิวทัศน์ สิ่งเหล่านี้น่าจะเป็นพัฒนาการด้านเทคนิคและการแสดงออกที่ต่อเนื่องจากงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งนักวิชาการระบุว่างานช่างจิตรกรรมเริ่มปรากฏความสมจริงบ้างแล้ว แม้ว่าจะเป็นความสมจริงในเรื่องปรัมปราคติก็ตาม [66]

การถ่ายทอดเรื่องความสมจริงในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 นั้น แม้ว่าจะมีพื้นฐานการแสดงออกสืบเนื่องมาจากสมัยรัชกาลที่ 3 แต่สิ่งหนึ่งที่เด่นชัดยิ่งขึ้นอีก คือ ความสมจริงอย่างสมเหตุสมผลตามท้องเรื่องที่นำเสนอ โดยเฉพาะการสื่อแสดงออกทางอารมณ์ของตัวละครกล่าวคือ ในกลุ่มวัดที่ศึกษานี้มีเนื้อหาหลักคือเรื่องที่เกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์ ดังนั้นภาพความสมจริงด้านอารมณ์ของตัวละครทั้งพระสงฆ์และฆราวาสจึงแสดงออกด้วยท่าทีที่ล้วนสงบสำรวมอันสอดคล้องและเหมาะสมกับเนื้อหา เช่น เรื่องธุดงควัตร อสุภกรรมฐาน เป็นต้น ซึ่งอารมณ์สงบสำรวมที่เกิดขึ้นในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 เหล่านี้ทำให้เกิดความรู้สึกที่แตกต่างจากความสมจริงในเรื่องปรัมปราคติ เช่น ฉากมารผจญที่สื่อแสดงอารมณ์อันสับสนวุ่นวายของเหล่ามารผ่านสีหน้าและท่าทางที่โลดโผนในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 (ภาพที่ 58)

[66] สันติ เล็กสุขุม, จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม , 78.

ภาพที่ 58 จิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญ พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม

เทคนิคการเขียนภาพอีกประการหนึ่งที่มีพัฒนาการจากงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 คือ การปิดทอง ซึ่งพบว่าเคยมีความนิยมประดับในเครื่องทรงของตัวละครปรัมปราคติเพื่อให้สอดคล้องกับความเป็นจริงในการทรงเครื่องอาภรณ์อันมีค่าของเหล่ากษัตริย์และบุคคลชั้นสูง แต่เมื่องานจิตรกรรมถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับพระสงฆ์และฆราวาสที่เป็นชาวบ้านสามัญ เทคนิคการปิดทองจึงถูกนำไปใช้กับการเขียนภาพอาคารสถาปัตยกรรม โดยเฉพาะสถาปัตยกรรมไทยเพื่อให้สมกับความเป็นจริงในองค์ประกอบต่างๆ ทั้งยังถูกนำไปใช้ในการให้รายละเอียดต่อสิ่งเล็กน้อยที่เป็นเครื่องโลหะยิ่งทำให้เพิ่มความสมจริงมากขึ้นไปด้วย กรณีนี้มีตัวอย่างที่สำคัญคืองานจิตรกรรมที่วัดมหาพฤฒาราม

การเขียนภาพท้องฟ้าและต้นไม้ในกลุ่มวัดที่ศึกษายังคงมีลักษณะที่พัฒนามาจากงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 กล่าวคือ จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 เริ่มใช้เทคนิคการเกลี่ยสีเพื่อแสดงระยะใกล้ไกลของท้องฟ้า โดยใช้สีอ่อนในชั้นล่างแล้วจึงไล่สีเข้มขึ้นในชั้นบน ส่วนเทคนิคที่พัฒนาขึ้นคือการเขียนภาพกลุ่มก้อนเมฆซึ่งพบมากขึ้นในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ในส่วนของภาพต้นไม้และใบไม้มีการใช้แปรงแตะแต้มสีเขียวแก่ในส่วนที่หลบแสง และแต้มสีอ่อนในส่วนที่รับแสงโดยไม่ได้ตัดเส้นใบแต่ละใบซึ่งเทคนิคเช่นนี้ได้พบมาแล้วในรัชกาลที่ 3

อนึ่ง ในกลุ่มวัดที่ศึกษานี้ก็ยังพบเทคนิคการเขียนภาพใบหน้าบุคคลอย่างโบราณด้วยการตัดเส้นอยู่ด้วย มีตัวอย่างคือ วัดมกุฎกษตริยารามฯ ทั้งยังพบว่ามีภาพเทวดานางฟ้า

ท่ามกลางหมู่เมฆประกอบอยู่หลายแห่ง ทั้งหมดแต่งกายยืนเครื่องอย่างตัวพระ-นาง และแสดงลีลาอย่างนาฏลักษณ์ โดยมักจับกลุ่มกันอยู่ท่ามกลางก้อนเมฆ (ภาพที่ 59) ลักษณะเหล่านี้ยังเป็นแรงบันดาลใจที่สืบทอดไปสู่งานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 5 ด้วย เช่น พระอุโบสถวัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม แสดงให้เห็นว่า**แม้เรื่องราวอย่างสมจริงได้มาแทนที่เรื่องราวอย่างปรัมปราคติแล้ว แต่ความเชื่อและจินตภาพเกี่ยวกับเรื่องเหนือธรรมชาติ รวมทั้งขนบในการแสดงออกก็ยังคงอยู่ในงานจิตรกรรมไทยอย่างต่อเนื่อง** เช่นเดียวกับแนวคิดเรื่องความจริงเชิงประจักษ์แบบตะวันตกก็มิอาจแทนที่ความเชื่อถือดั้งเดิมอย่างไทยๆได้ทั้งหมด แม้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเองก็ทรงแสดงความเชื่อถือต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เหนือธรรมชาติอย่างเทวดา เช่น การโปรดเกล้าฯให้สถาปนาพระสยามเทวาธิราช หรือการพระราชทานแผ่พระราชกุศลแก่เทพยดาทั้งปวงเมื่อทรงประกอบพระราชพิธีสำคัญ[67] จึงไม่แปลกที่จะโปรดเกล้าฯ ให้มีการเขียนภาพเทวดานางฟ้าอย่างปรัมปราคติแทรกอยู่ในเนื้อหาที่แสดงความสมจริงในพระอารามหลวงหลายแห่ง อีกทั้งความเชื่อถือในเรื่องเทวดานี้ก็มิได้ขัดต่อหลักคำสอนในพระไตรปิฎกแต่อย่างใด

ภาพที่ 59 ภาพเทวดา-นางฟ้าทรงเครื่องอาภรณ์และแสดงลีลานาฏลักษณ์พระวิหารวัดมกุฏกษัตริยาราม

[67] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน , พิมพ์ครั้งที่ 18 (กรุงเทพฯ : บรรณาคาร, 2542), 8.

จากการศึกษาเทคนิคและการแสดงออกในงานจิตรกรรมเรื่องธุดงควัตรที่พระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม วัดโสมนัสวิหาร ซึ่งน่าจะเขียนขึ้นตามพระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 4 รวมทั้งวัดมกุฏกษัตริยารามที่น่าจะได้รับแรงบันดาลใจมานั้น แสดงให้เห็นว่าเทคนิควิธีการเขียนภาพหลายประการเป็นสิ่งที่สืบเนื่องจากงานช่างจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ในขณะเดียวกันรายละเอียดภาพที่เน้นความสมจริงต่างๆนั้นกลับมีความชัดเจนและโดดเด่นมากขึ้น จนอาจกล่าวได้ว่าทั้งเนื้อหาที่นำเสนอและเทคนิควิธีการมีความห่างไกลจากแนวปรัมปราคติดั้งเดิมไปอีกขั้นหนึ่ง

2.2 แนวคิดกับพื้นที่ในการแสดงออก

- จริยวัตรสงฆ์ตามแนวพระราชประสงค์รัชกาลที่ 4

งานช่างจิตรกรรมของไทยในอดีตดูจะมุ่งประเด็นหลักที่จะนำเสนอพุทธภาวะหรือพุทธบารมีเฉพาะองค์พระพุทธเจ้าเป็นส่วนใหญ่มาอย่างยาวนาน ทั้งเรื่องเกี่ยวกับพุทธประวัติ หรือชาดกต่างๆ แต่การนำเสนอภาพจริยวัตรของพระสงฆ์ซึ่งเป็นบุคคลสามัญทั่วไปเพิ่งเริ่มปรากฏอย่างแพร่หลายและเด่นชัดมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 จากการศึกษาพระบรมราโชวาทในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้สะท้อนให้เห็นว่าพระองค์ทรงอ้างถึงพระรัตนตรัยเป็นหลักในคำสอนอยู่บ่อยครั้ง การที่ภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 ปรากฏภาพเกี่ยวกับพระสงฆ์มากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะเรื่องวัตรปฏิบัติอย่างเช่นธุดงควัตรอาจจะเป็นการแสดงถึงพระราชดำริในรัชกาลที่ 4 ที่ทรงต้องการให้เห็นความสำคัญของ “รัตนะ” ในข้ออื่นเพื่อให้ครบองค์สาม ดังเช่นที่ทรงแสดงให้พุทธศาสนิกชนได้สัมผัสถึงพระธรรมผ่านงานจิตรกรรมฝาผนังเรื่องภาพปริศนาธรรมมาบ้างแล้ว

พระสงฆ์ ในทัศนะของพระองค์นั้นจะต้อง “ได้แก่ภิกษุที่ทรงจตุปาริสุทธศีล บำเพ็ญข้อปรนนิบัติ แต่ทว่ายังไม่ได้ถึงซึ่งพระนิพพาน” [68] ซึ่งหมายถึงย่อมต้องมีความบริบูรณ์ในเรื่องศีลและการปฏิบัติตน พระองค์ยังได้ทรงกล่าวว่า “การได้ถวายซึ่งข้าวของมีบิณฑบาตเป็นต้น ก็คงมีผลมากยิ่งกว่าได้ถวายพระพุทธเจ้าเสียอีก”[69] ในขณะเดียวกันก็ทรงได้ทรงตำหนิพระสงฆ์ทุศีลในเรื่องต่างๆอยู่เสมอ ดังนี้ได้แสดงให้เห็นว่าพระองค์ทรงสนพระทัยความเป็นไปในสถาบันสงฆ์มาโดยตลอดและไม่เพียงแต่เรื่องการศึกษาในด้านปริยัติเท่านั้น ซึ่งหากพิเคราะห์จากภาพจิตรกรรม

---

[68] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “คำสอนให้ผู้ปฏิบัติรู้ในทางที่ชอบ” ใน มหามกุฏราชนุสสรณีย์ ,11.

[69] เรื่องเดียวกัน, 12.

ฝาผนังเรื่องธุดงควัตรที่มีสาระใจความหลักเกี่ยวกับวัตรปฏิบัติของสงฆ์อันเป็นสิ่งดีงามที่ควรประพฤติที่มีปรากฏในพระอารามหลวงสมัยรัชกาลที่ 4 อยู่หลายแห่งจึงน่าจะเป็นเครื่องสะท้อนได้ว่าแนวทางการประพฤติวัตรเหล่านี้เป็นสิ่งที่ทรงเห็นสมควรให้พระสงฆ์ถือเป็นแนวทางปฏิบัติ

รัชกาลที่ 4 เองก็ทรงพอพระราชหฤทัยที่จะทรงปฏิบัติวัตรเหล่านี้ ดังจะเห็นได้จากการที่เสด็จออกจาริกไปยังหัวเมืองต่างๆ ด้วยทรงพระราชดำริว่าพระองค์ทรงเป็นเพศสมณะจึงใคร่จะศึกษาธุดงควัตรให้บริบูรณ์[70] จึงน่าจะเป็นเหตุที่ทรงต้องการให้ภิกษุอื่นถือปฏิบัติตามพระองค์ด้วยเช่นกัน ทั้งยังทรงมีพระราชศรัทธาต่อพระสงฆ์ผู้ใหญ่ เช่น พระอธิการแก้ว เจ้าอาวาสวัดมหาพฤฒาราม ผู้เคยทำนายว่าพระองค์จะได้เสด็จขึ้นครองราชสมบัติ[71] ก็เป็นภิกษุอาวุโสรูปหนึ่งที่ประพฤติธุดงควัตรอย่างเคร่งครัดด้วย และเป็นมูลเหตุสำคัญที่ทำให้มีพระราชประสงค์ที่จะปฏิสังขรณ์วัดมหาพฤฒาราม รวมทั้งโปรดเกล้าฯให้เขียนภาพเรื่องธุดงควัตรภายในพระอุโบสถแห่งนั้น แม้ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเรื่องธุดงควัตรก็ยังคงเป็นเรื่องที่ได้รับความสนใจนำมาเขียนภายในพระอารามสำคัญบางแห่ง เช่น วัดปรมัยยิกาวาส และวิหารพระศาสดา วัดบวรนิเวศวิหาร เป็นต้น แม้ว่าจะมิได้ให้รายระเอียดในแต่ละข้อวัตรอย่างครบถ้วนเช่นที่วัดหาพฤฒาราม

<u>- แนวคิดเรื่องบทบาทและหน้าที่ของบุคคล</u>

จากงานจิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตรภายในพระอุโบสถของกลุ่มวัดที่ศึกษา นอกจากจะแสดงให้เห็นข้อวัตรที่พระสงฆ์ผู้ถือธุดงควัตรพึงปฏิบัติและการอยู่ร่วมกันในหมู่สงฆ์แล้ว รายละเอียดอื่นๆที่ปรากฏในภาพยังสะท้อนให้เห็นบทบาทและหน้าที่ของบุคคล ทั้งที่อยู่ในเพศบรรพชิตและฆราวาสซึ่งย่อมมีปฏิสัมพันธ์อยู่ร่วมกันในสังคม

พระบรมราโชวาทในรัชกาลที่ 4หลายตอนได้กล่าวถึงบุคคลผู้นับถือพุทธศาสนา โดยแบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ฝ่ายบรรพชิตที่ควรปฏิบัติศีล สมาธิ ปัญญาให้บริบูรณ์ และฝ่ายคฤหัสถ์ที่พึงปฏิบัติทาน ศีล และภาวนา[72] หากพิจารณาจากงานจิตรกรรมฝาผนังแล้วก็จะพบว่าสอดคล้องเป็นอย่างดีกับแนวพระราชประสงค์ดังกล่าว เนื่องจากงานจิตรกรรมได้ถ่ายทอดวิถีชีวิตของบุคคลผู้นับถือพุทธศาสนาทั้ง 2 ฝ่าย ไม่ว่าจะเป็นฝ่ายบรรพชิตที่บริบูรณ์ด้วยศีลโดยเฉพาะใน

---

[70]สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, <u>ความทรงจำ</u> , 82.

[71] <u>ประวัติวัดมหาพฤฒาราม</u> , 4-5.

[72]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “พระรัตนตรัย” ใน <u>มหามกุฏราชานุสสรณีย์</u>, 89.

เรื่องธุดงควัตรที่ถือว่าเป็นข้อปฏิบัติที่เคร่งครัดกว่าปกติ หรือฝ่ายคฤหัสถ์ที่แสดงด้วยภาพการประกอบสัมมาอาชีพของชาวบ้าน การรักษาศีล ฟังธรรมในวันอุโบสถ และการบริจาคทาน ทั้งการทำบุญตักบาตรและถวายเครื่องไทยธรรมแด่พระสงฆ์ เป็นต้น ในขณะเดียวกัน พระสงฆ์ก็มีหน้าที่ในการให้ปัญญาหรืออบรมสั่งสอนคฤหัสถ์ให้ตั้งมั่นอยู่ในศีลธรรมอันดีด้วย ดังจะเห็นได้จากภาพพระสงฆ์สั่งสอนเด็กๆ ซึ่งมีภาพในลักษณะนี้สอดแทรกอยู่หลายแห่ง งานจิตรกรรมเรื่องธุดงควัตรจึงสามารถสะท้อนให้เห็นบทบาทและหน้าที่ของบุคคลผู้นับถือพุทธศาสนาได้เป็นอย่างดี

3. **ฉฬาภิชาติ**

เรื่องฉฬาภิชาติ หรือ บุคคล 6 ประเภทที่พระพุทธเจ้าได้ทรงบัญญัติ ได้ถูกนำมาถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 หลายแห่ง แต่ละแห่งมีการจัดองค์ประกอบภาพที่ใกล้เคียงกัน กล่าวคือ เรื่องนี้จะเขียนอยู่ภายในกรอบภาพที่อยู่ด้านล่างของเสาร่วมในประธาน ภายในพระอุโบสถหรือวิหาร ซึ่งมักจะมี 6 คู่ เสาแต่ละคู่มีสีพื้นที่แตกต่างกัน โดยเสาคู่ที่อยู่ใกล้พระประธานจะมีสีขาวนวล ส่วนเสาอื่นถัดออกไปจะมีสีเข้มขึ้น ได้แก่ สีเหลือง สีแดง สีเขียว และสีคราม ตามลำดับ มีความหมายว่าผู้ที่อยู่ใกล้ธรรมะย่อมเป็นผู้มีจิตใจบริสุทธิ์ สัมพันธ์กับภาพในกรอบด้านล่างที่เขียนภาพพระสงฆ์และนักบวช ส่วนเสาสีเข้มที่อยู่ไกลออกไปหมายถึงผู้ที่อยู่ห่างไกลธรรมะ จิตใจก็มืดมัวลงตามลำดับซึ่งสัมพันธ์กับภาพของเสาคู่สุดท้ายที่เป็นภาพคนทำบาปด้วยการฆ่าสัตว์ (ภาพที่ 60) สำหรับกลุ่มวัดที่เป็นตัวอย่างในการศึกษาครั้งนี้พบว่าเขียนเรื่องฉฬาภิชาติอยู่ 2 แห่ง คือพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร และพระวิหาร วัดมกุฏกษัตริยารามฯ

ภาพที่ 60 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องฉฬาภิชาติในกรอบบริเวณโคนเสาร่วมในประธาน พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

<u>วัดบวรนิเวศวิหารฯ</u>

เรื่องฉฬาภิชาติที่พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร มีจารึกปรากฏที่โคนเสาคู่หน้าทั้ง 2 ต้น ความว่า “อนึ่งได้มีพระพุทธสุภาษิตแสดงฉฬาภิชาติไว้ดังนี้

๑. กัณหาภิชาติยะ บุคคลผู้เกิดมาดำ คือต่ำต้อยและขัดสน ทั้งเกิดนิยมธรรมดำ คืออกุศลจริตต่างๆ

๒. กัณหาภิชาติยะ บุคคลผู้เกิดมาดำ แต่เกิดนิยมธรรมขาว คือกุศลจริตต่างๆ

๓. กัณหาภิชาติยะ บุคคลผู้เกิดมาดำ แต่เกิดนิยมนิพพาน อันไม่ดำไม่ขาว

๔. สุกกาภิชาติยะ บุคคลผู้เกิดมาขาว คือสูงและมั่งมี แต่เกิดนิยมธรรมดำ

๕. สุกกาภิชาติยะ บุคคลผู้เกิดมาขาว ทั้งเกิดนิยมธรรมขาว

๖. สุกกาภิชาติยะ บุคคลผู้เกิดมาขาว เกิดนิยมนิพพาน ที่ไม่ดำไม่ขาว”

ภาพฉฬาภิชาติที่พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหารฯ เรียงลำดับจากเสาคู่แรกใกล้พระประธาน ได้แก่

เสาคู่ที่ 1 ภาพพระพุทธเจ้าทรงรับบิณฑบาต พื้นเสาสีขาวอ่อน

เสาคู่ที่ 2 ภาพพระภิกษุและนักบวช พื้นเสาสีขาว

เสาคู่ที่ 3 ภาพอุบาสกอุบาสิกา นุ่งห่มด้วยชุดขาว พื้นเสาสีเหลือง

เสาคู่ที่ 4 ภาพกษัตริย์ พราหมณ์ และคหบดี พื้นเสาสีแดง

เสาคู่ที่ 5 ภาพตุลาการ เจ้าหน้าที่เรือนจำ และนักโทษ พื้นเสาสีเขียว

เสาคู่ที่ 6 ภาพคนล่าสัตว์หรือนายพราน พื้นเสาสีคราม

เรื่องฉฬาภิชาตินี้มีปรากฏในพระสุตตันตปิฎก อังคุตตรนิกาย ปัญจกนิบาต ฉักกนิบาต ฉฬาภิชาติยสูตร[73] กล่าวถึงสมัยพุทธกาล เมื่อพระอานนท์ได้ทูลถามพระพุทธเจ้าเกี่ยวกับเรื่องบัญญัติชาติ 6 ประการ ที่ปูรณกัสสปะเดียรถีย์ได้บัญญัติไว้ว่ามีความถูกต้องหรือไม่ ได้แก่

1. คนชาติดำ คือคนฆ่าสัตว์ ชาวประมง เพชฌฆาต เจ้าหน้าที่เรือนจำ

2. คนชาติเขียว คือ พวกเชื่อถือในฝ่ายดำ หรือพวกกรรมวาท กิริยาวาท

3. คนชาติแดง คือ พวกนิครนถ์ใช้ผ้าผืนเดียว

4. คนชาติเหลือง คือ คฤหัสถ์นุ่งห่มผ้าขาว สาวกของนักบวชเปลือยกาย

5. คนชาติขาว คือ อาชีวก อาชีวิกา

6. คนชาติขาวจัด คือ เจ้าลัทธิชื่อนันทวัจฉโคตร กัจจสังกิจจโคตร มักขลิโคสาล

พระพุทธองค์ได้ตรัสตอบว่าการบัญญัติเช่นนี้ไม่ถูกต้อง โดยทรงบัญญัติบุคคล 6 ประเภทที่มีชาติกำเนิดต่างกัน และประพฤติธรรมที่ต่างกัน ดังนี้

1. บุคคลผู้มีชาติดำ คือเกิดในสกุลต่ำ คือ สกุลพรานป่า สกุลจัณฑาล มีความเป็นอยู่ฝืดเคือง ผิวพรรณทราม และประพฤติทุจริตด้วยกาย วาจา ใจ หรือประพฤติธรรมดำเมื่อตายไปย่อมเข้าถึงอบายภูมิ

2. บุคคลผู้มีชาติดำ แต่ประพฤติด้วยสุจริตกาย วาจา ใจ หรือประพฤติธรรมขาว เมื่อตายไปย่อมเข้าถึงสุคติ

3. บุคคลผู้มีชาติดำ แต่ประพฤติด้วยการปลงผมและหนวด นุ่งห่มผ้ากาสายะออกบวชเป็นบรรพชิต ละนิวรณ์ 5 อันเป็นเครื่องเศร้าหมองใจ มีจิตตั้งมั่นในสติปัฏฐาน 4 เจริญโพชฌงค์ 7 ตามความเป็นจริง จะได้บรรลุนิพพานอันไม่ขาวไม่ดำ

---

[73] พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับสังคายนาในพระบรมราชูปถัมภ์ พุทธศักราช 2530, เล่ม 22 (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา, 2530), 443-446.

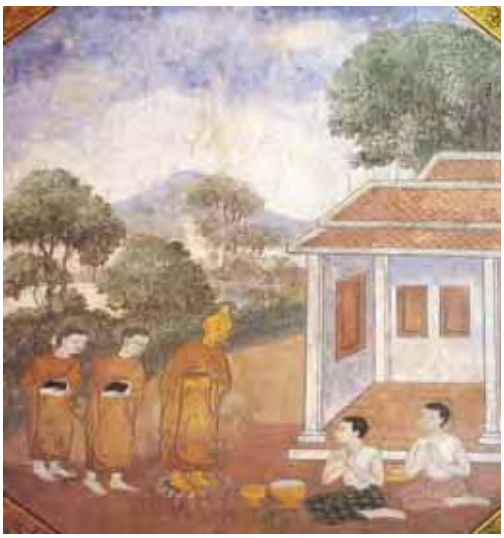
4. บุคคลผู้มีชาติขาว ย่อมเกิดในตระกูลสูง คือ สกุลกษัตริย์มหาศาล สกุลพราหมณ์มหาศาล สกุลคหบดีมหาศาล มีทรัพย์มั่งคั่งมาก ผิวพรรณงาม เมื่อประพฤติทุจริตด้วยกาย วาจา ใจ เมื่อตายไปย่อมถึงอบายทุคติ

5. บุคคลผู้มีชาติขาว เมื่อประพฤติสุจริตด้วยกาย วาจา ใจ เมื่อตายไปย่อมเข้าถึงสุคติสวรรค์

6. บุคคลผู้มีชาติขาว เมื่อเขาปลงผมและหนวด นุ่งห่มผ้ากาสายะ ออกบวชเป็นบรรพชิต ละนิวรณ์ 5 มีจิตตั้งมั่นในสติปัฏฐาน 4 เจริญโพชฌงค์ 7 ตามความเป็นจริง จะได้บรรลุนิพพานอันไม่ขาวไม่ดำ

เมื่อศึกษาข้อความจากพระไตรปิฎกร่วมกับการจัดวางตำแหน่งของภาพบุคคลแต่ละกลุ่ม ทำให้สันนิษฐานได้ว่าภาพเหล่านี้น่าจะจัดได้เป็น3 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มที่นิยมนิพพาน ไม่ดำไม่ขาว ได้แก่ภาพพระพุทธเจ้า ภิกษุ และนักบวชที่เสาคู่แรกและคู่ที่ 2 ใกล้กับพระประธาน ซึ่งน่าจะหมายรวมทั้งผู้ที่มีกำเนิดสูงและต่ำ แต่มีความตั้งใจที่จะออกบวชเพื่อบรรลุนิพพาน (ภาพที่ 61,62)



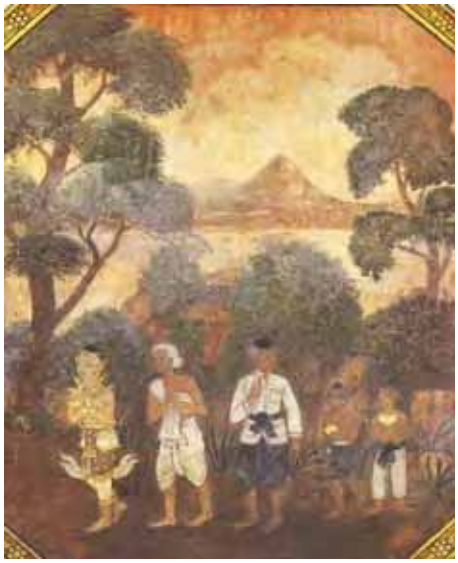
ภาพที่ 61 พระพุทธเจ้าทรงรับบาตร เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพที่ 62 ภิกษุและนักบวช เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

2. กลุ่มที่นิยมธรรมขาว ได้แก่ ภาพอุบาสกอุบาสิกาที่นุ่งห่มด้วยชุดขาวที่เสาคู่ที่ 2 (ภาพที่ 63) กับภาพกษัตริย์ พราหมณ์ และคหบดีที่เสาคู่ที่ 3 (ภาพที่ 64) ซึ่งมีความสุจริตกาย วาจา ใจ ตามฐานันดรภาพของตน โดยภาพอุบาสกนุ่งห่มขาวก็อาจหมายถึงบุคคลที่มีกำเนิดไม่ว่า

จะสูงหรือต่ำต้อยแต่เลือกที่จะประพฤติดี ส่วนภาพกษัตริย์ พราหมณ์และคหบดี หมายถึง บุคคลที่มีชาติกำเนิดสูงซึ่งสอดคล้องกับข้อความในพระไตรปิฎกด้วย

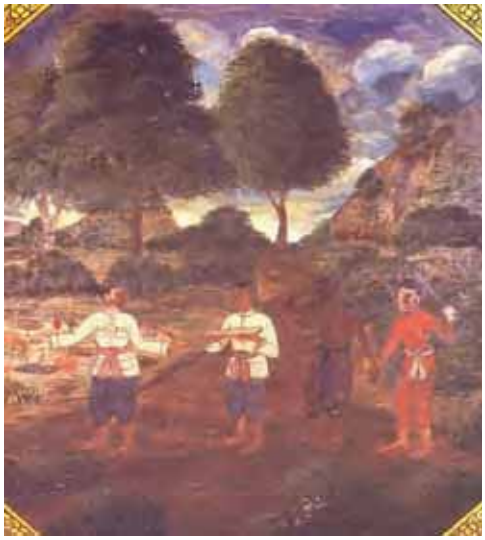
ภาพที่ 63 อุบาสกอุบาสิกา เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร



ภาพที่ 64 กษัตริย์ พราหมณ์ คหบดี เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

3. กลุ่มที่นิยมธรรมดำ ได้แก่ ภาพตุลาการ เจ้าหน้าที่เรือนจำและนักโทษที่เสาคู่ที่ 4 (ภาพที่ 65) กับภาพคนล่าสัตว์ที่เสาคู่ที่ 5 (ภาพที่ 66) ซึ่งหมายถึงบุคคลที่ทำบาป ทั้งบุคคลที่เกิดในสกุลต่ำ มีความอดอยากจึงจำเป็นต้องหาเลี้ยงชีพด้วยการฆ่าสัตว์ หรือบุคคลที่แม้เกิดในตระกูลสูงแต่เมื่อประพฤติผิดก็ย่อมถูกลงโทษ รวมทั้งบุคคลบางกลุ่มที่จำเป็นต้องทำบาปด้วยหน้าที่เช่นการเป็นผู้ตัดสินความผิดของนักโทษ หรือมีอาชีพเป็นเพชฌฆาต เป็นต้น อนึ่ง ในกลุ่มนี้พบว่าที่วัดบางแห่งได้เขียนเป็นภาพชาวต่างชาติแทนภาพนายพรานล่าสัตว์อยู่ด้วย เช่น วัดโสมนัสวิหาร ทั้งนี้อาจมีนัยยะดูหมิ่นชาวต่างชาติว่าเป็นคนนอกศาสนา ห่างไกลจากพระธรรม จึงถูกจัดให้เป็นกลุ่มคนที่นิยมธรรมดำหรืออยู่ไกลจากพระประธานในเสาคู่

สุดท้าย ซึ่งน่าจะเป็นความจงใจของช่างที่แสดงให้เห็นว่ามิได้ยกย่องเชิดชูชาวต่างชาติเช่นเดียวกับที่เคยปรากฏภาพชาวต่างชาติปะปนอยู่ในกองทัพพญามารในจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติมาก่อน



ภาพที่ 65 ตุลาการและนักโทษ
เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ
วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพที่ 66 นายพรานและคนล่าสัตว์
เรื่องฉฬาภิชาติ พระอุโบสถ
วัดบวรนิเวศวิหาร

อย่างไรก็ตาม จะพบว่าภาพเขียนเรื่องฉฬาภิชาตินี้ยังมีความเกี่ยวข้องบางประการกับเรื่องบัญญัติชาติ 6 ประการของปูรณกัสสะตามที่พระพุทธองค์ตรัสเล่าแก่พระอานนท์ ได้แก่ การให้สีอ่อนแก่ของพื้นเสา ได้แก่ สีคราม (แทนสีดำ) สีเขียว สีแดง สีเหลือง สีขาว และสีขาวจัด ซึ่งช่างเขียนคงต้องการให้สีอ่อนแก่เหล่านี้แทนความหมายของการประพฤติปฏิบัติตนตามหลักธรรมมากกว่าการแบ่งประเภทบุคคลตามเรื่องบัญญัติชาติ 6 ประการของปูรณกัสสปะ อีกประการหนึ่งที่น่าสังเกตคือ ภาพบุคคลบางอาชีพ เช่น ตุลาการหรือเจ้าหน้าที่เรือนจำ รวมทั้งภาพบุคคลหาปลาหรือล่าสัตว์นั้นเป็นบุคคลผู้มีชาติดำตามที่ปูรณกัสสปะจัดไว้ในประเภทแรกด้วย ซึ่งเรื่องนี้ช่างได้นำมาเขียนไว้ในเสาคู่ที่อยู่ไกลจากพระประธาน เพราะอาจมีนัยสอดคล้องกับเรื่องบุคคลที่ประพฤติธรรมดำหรือประพฤติชั่วตามหลักคำสอนในพระไตรปิฎกด้วย

สำหรับเทคนิคการเขียนภาพยังคงเป็นเช่นเดียวกับงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะตะวันตกดังได้กล่าวถึงแล้ว เช่น การเขียนภาพพุ่มไม้โดยใช้สีอ่อนแก่และไม่ตัดเส้นใบ รวมทั้งภาพท้องฟ้าซึ่งมีการไล่สีและเขียนภาพกลุ่มเมฆ ส่วนภาพบุคคลแม้ว่าจะใช้เทคนิคแบบตะวันตกเพื่อช่วยให้เกิดความสมจริง แต่ยังคงมีการตัดเส้นส่วนต่างๆบนใบหน้าเช่นเดียวกับงานช่างจิตรกรรมไทยโบราณอยู่

วัดมกุฏกษัตริยารามฯ

เรื่องฉฬาภิชาติที่วัดมกุฏกษัตริยารามฯ แม้ว่าจะเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5แล้ว แต่ก็สามารถสะท้อนแนวคิดและเทคนิควิธีการเขียนภาพที่สืบเนื่องจากสมัยรัชกาลที่ 4 ภาพเล่าเรื่องนี้อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมบริเวณเสาในประธานภายในพระวิหารที่มีทั้งหมด 6 คู่ และมีสีพื้นที่เสาไล่สีอ่อนไปสีเข้ม เช่นเดียวกับวัดบวรนิเวศวิหารฯ

องค์ประกอบโดยรวมของภาพยังใกล้เคียงกับจิตรกรรมเรื่องเดียวกันที่วัดบวรนิเวศวิหารฯ แต่มีความสมจริงและรายละเอียดต่างๆมากขึ้น ตัวอย่างเช่น ภาพนายพรานล่าสัตว์ที่เขียนภาพกวางและสัตว์อื่นอย่างเป็นธรรมชาติซึ่งต่างจากภาพสัตว์หิมพานต์ในปรัมปราคติ (ภาพที่67) หรือภาพตุลาการตัดสินนักโทษที่เพิ่มเติมภาพสถาปัตยกรรมตะวันตกตามสมัยนิยม ภาพการแต่งกายและทรงผม โดยผู้หญิงเริ่มมีการไว้ผมยาวประบ่าแล้ว รวมทั้งยังแสดงให้เห็นเครื่องจองจำนักโทษอย่างโบราณด้วย (ภาพที่68)

ภาพที่ 67 นายพรานล่าสัตว์ เรื่องฉฬาภิชาติ พระวิหาร วัดมกุฏกษัตริยาราม

ภาพที่ 68 ตุลาการตัดสินนักโทษ เรื่องฉฬาภิชาติ พระวิหาร วัดมกุฏกษัตริยาราม

3.1 เทคนิคและการแสดงออก

เทคนิคของงานจิตรกรรมตะวันตกที่ผสมผสานกับเทคนิคจิตรกรรมไทยได้ปรากฏในภาพจิตรกรรมเรื่องฉฬาภิชาติทั้งที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดมกุฏกษัตริยาราม โดยสังเกตได้จากภาพทิวทัศน์ที่ประกอบด้วยต้นไม้ที่เป็นพุ่มโดยไม่ตัดเส้นใบ ภูเขาหิน รวมทั้งท้องฟ้าที่มีกลุ่มเมฆ

ทั้งหมดนี้ได้ช่วยแสดงระยะและมิติเพื่อให้เกิดความสมจริงในตัวภาพตามแบบอย่างตะวันตก การเขียนภาพบุคคลโดยส่วนใหญ่มีการแต่งกายที่สมจริง แต่สิ่งที่น่าสังเกตคือการเขียนเค้าโครงรูปหน้ายังใช้การตัดเส้นแบบโบราณ รวมทั้งบางภาพยังมีความเป็นตัวละครแบบอุดมคติดังที่พบในจิตรกรรมไทยประเพณีปรากฏอยู่รวมกับภาพบุคคลที่เขียนในแนวสมจริง เช่น ภาพกษัตริย์ที่ยังทรงเครื่องอาภรณ์เหมือนตัวพระ-นางในวรรณคดี และ ภาพฤาษีหรือนักบวชที่สวมศิราภรณ์ยอดดอกลำโพง เป็นต้น

3.2 แนวคิดกับพื้นที่ในการแสดงออก

แม้ว่าเรื่องฉฬาภิชาติจะเป็นเพียงงานจิตรกรรมที่อยู่ภายในกรอบภาพเล็กๆที่อยู่บริเวณโคนเสาในประธานภายในพระวิหารหรือพระอุโบสถ แต่อาจกล่าวได้ว่างานจิตรกรรมเรื่องนี้ได้แสดงให้เห็นความชาญฉลาดในการใช้พื้นที่ที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างงานช่างด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นประติมากรรม สถาปัตยกรรม และจิตรกรรม กล่าวคือ งานจิตรกรรมเรื่องฉฬาภิชาติแต่ละช่องภาพมิอาจสื่อความหมายโดยสมบูรณ์ได้ หากแต่ต้องมีองค์ประกอบที่อิงอาศัยร่วมกัน นั่นคือประเด็นสำคัญของเรื่องนี้ต้องการสื่อให้บุคคลปฏิบัติตนอยู่ในศีลธรรมตามสถานภาพ ซึ่งเป้าหมายสูงสุดอยู่ที่พระนิพพาน คือพระพุทธรูปประธานที่อยู่ภายในพระอุโบสถซึ่งเป็นจุดสำคัญอันเป็นสัญลักษณ์เพียงหนึ่งเดียว

ภาพบุคคลแต่ละประเภทยังจำเป็นต้องอาศัยระยะห่างระหว่างเสาในประธานแต่ละต้นซึ่งนอกจากจะให้ประโยชน์ในด้านสถาปัตยกรรมแล้ว ยังเอื้อประโยชน์ต่อการแสดงออกในงานจิตรกรรมเพื่อสื่อถึงบุคคลที่ศีลธรรมค่อยๆลดน้อยลงจนยิ่งนำไปสู่ความห่างไกลจากความบริสุทธิ์คือพระพุทธประธานในที่สุด อีกทั้งช่องภาพและประเภทก็อยู่ที่บริเวณโคนเสาแต่ละต้น ซึ่งง่ายแก่การมองเพื่อทำความเข้าใจ ไม่ว่าบุคคลนั้นจะเป็นภิกษุหรือฆราวาส ซึ่งก็เป็นบุคคลประเภทหนึ่งในเรื่องฉฬาภิชาติด้วย การนำเสนอเช่นนี้ยิ่งเน้นย้ำเจตนาด้วยการลงสีพื้นของเสาให้มีความอ่อนแก่ตามระดับของความบริสุทธิ์ในศีลธรรมของบุคคลแต่ละประเภท จะเห็นได้ว่าการถ่ายทอดเรื่องฉฬาภิชาตินี้ได้ใช้องค์ประกอบรวมของงานศิลปกรรมเป็นเครื่องมือ การตีความ หรือซึมซับเพื่อให้เกิดความเข้าใจจึงต้องอาศัยงานศิลปกรรมทุกส่วน ซึ่งแตกต่างจากการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่บริเวณช่องผนังโดยทั่วไปซึ่งสามารถให้รายละเอียดของเรื่องราวได้ตามที่ช่างเขียนต้องการ

4. ประเพณีและวันสำคัญทางพุทธศาสนา

จิตรกรรมเรื่องขนบธรรมเนียมและประเพณีปฏิบัติเมื่อถึงเทศกาลสำคัญเนื่องในพุทธศาสนาที่วัดบวรนิเวศวิหารฯ อยู่ระหว่างช่องหน้าต่างและช่องประตูด้านหน้าพระประธานภายในพระอุโบสถ (ดูแผนผังที่ 3 ในภาคผนวก) ด้านล่างของภาพแต่ละช่องมีแผ่นจารึก ซึ่งมีข้อความอธิบายภาพว่าเป็นเรื่องการปฏิบัติศาสนกิจหรือประเพณีใดในช่วงเวลาสำคัญของพุทธศาสนา อย่างไรก็ตามจากรูปแบบอักษรของจารึกเชื่อว่าน่าจะเป็นจารึกที่ทำขึ้นภายหลังในสมัยปัจจุบันแล้ว งานจิตรกรรมเรียงตามลำดับจากผนังด้านทิศเหนือซ้ายมือพระประธานได้ดังนี้

<u>วัดบวรนิเวศวิหารฯ</u>

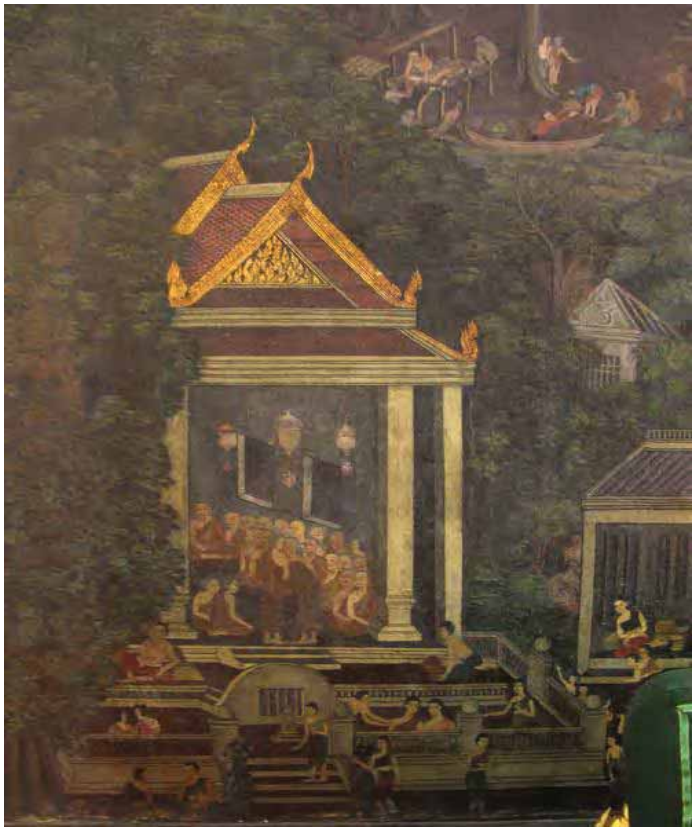
ห้องภาพที่1 อยู่ที่ผนังด้านทิศเหนือ ด้านซ้ายมือของพระประธาน ตอนล่างของภาพแสดงการประกอบพิธีการปลงผมและทำขวัญนาค ตอนกลางแสดงภาพกระบวนแห่เครื่องอัฐบริขารสำหรับพิธีอุปสมบทในพระอุโบสถที่อยู่ทางด้านขวา (ภาพที่ 69) ใต้ภาพมีจารึกความว่า "*ฤดูบวช นำนาคถวายตัว พิธีภัณฑุกรรมโกนหัว ทำขวัญนาค แห่นาคไปวัด*"

ภาพที่ 69 ภาพพิธีปลงผม ทำขวัญนาค พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพการออกบวชคงเป็นที่คุ้นเคยกันดีในตอนออกมหาภิเนษกรมณ์จากเรื่องพุทธประวัติ แต่แนวคิดแบบสัจจนิยมและมนุษยนิยมอาจเป็นเหตุที่ทำให้เปลี่ยนมานำเสนอภาพการ

อุปสมบทของบุคคลสามัญแทน โดยยังคงมีม้าเป็นพาหนะในการออกอุปสมบท ภาพประเพณีแบบไทย เช่น การทำขวัญนาคและแห่นาคได้นำเสนอผ่านภาพฉากสถาปัตยกรรมแบบตะวันตกที่ประดับธงชาติของประเทศต่างๆ ที่ได้เข้ามาติดต่อกับประเทศไทยแล้วในช่วงเวลานั้น ขณะเดียวกันยังปรากฏวิถีชีวิตคนไทยที่ผูกพันกับสายน้ำ ทั้งการสร้างบ้านและเรือนแพริมน้ำ รวมทั้งการใช้เรือเป็นพาหนะหลักในการคมนาคม เทคนิคการปิดทองถูกนำมาใช้เพื่อเพิ่มความสมจริงแก่ข้าวของเครื่องใช้ต่างๆที่อยู่ในขบวนพิธีและชุดครุยของนาคที่อยู่ท่ามกลางพิธีทำขวัญก่อนเดินทางไปอุปสมบท

ห้องภาพที่ 2แสดงให้เห็นบรรยากาศการทำสังฆกรรมของสงฆ์ภายในพระอุโบสถและผู้คนที่มาร่วมงานบุญด้านนอก (ภาพที่ 70) ใต้ภาพมีจารึกว่า *"พิธีอุปสมบทตอนสอบถามอันตรายิกธรรม มี (กุฏฐัง) โรคเรื้อน เป็นต้น เมื่ออุปสมบทแล้ว ฟังคำสอน"*



ภาพที่ 70 ภาพพิธีอุปสมบท พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

การเขียนภาพสถาปัตยกรรมโผล่พ้นจากพุ่มไม้ซึ่งใช้ฝีแปรงไล่สีอ่อนแก่ให้เกิดทรงพุ่มแทนการตัดเส้นเป็นสิ่งที่พบอยู่เสมอในงานจิตรกรรมสมัยนี้ วรรณะสีของฉากหลังที่เข้มขรึมช่วยส่งผลให้สถาปัตยกรรมและผู้คนซึ่งมีวรรณะอ่อนกว่าเกิดความโดดเด่น แนวคิดอย่างสมจริงยังทำให้ช่างเขียนให้สีผิวพรรณของพระสงฆ์แต่ละรูปแตกต่างกันด้วย

ห้องภาพที่ 3แสดงภาพกิจวัตรของพระสงฆ์หลังจากอุปสมบทแล้วที่ควรเข้าฟังคำสอนจากพระสงฆ์ผู้ใหญ่และไหว้พระสวดมนต์ในพระอุโบสถ ทั้งยังมีภาพชาวบ้านนำลูกหลานมาที่วัดด้วย (ภาพที่ 71) ใต้ภาพมีจารึกว่า *"กิจวัตรประจำวัน ฟังอุปัชฌาย์อาจารย์อบรม และทำวัตรไหว้พระในพระอุโบสถ"*

ภาพที่ 71 ภาพพระสงฆ์ทำวัตร พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพนี้จะเห็นได้ว่ามีพระอุโบสถอยู่ถึง 3 หลัง (สังเกตได้จากสีมาที่อยู่ด้านหน้าอาคาร) ที่มีลักษณะแตกต่างกัน ในความเป็นจริงแล้ววัดแต่ละแห่งย่อมมีพระอุโบสถเพียงแห่งเดียว แต่ในที่นี้ช่างเขียนคงต้องการแสดงภาพการปฏิบัติกิจต่างๆของสงฆ์โดยเน้นความสำคัญของพระอุโบสถเป็นหลัก จึงได้แยกเขียนภาพกิจแต่ละอย่างภายในอุโบสถแต่ละหลัง หรืออาจมองอีกแง่มุมหนึ่งได้

ว่าช่างเขียนต้องการแสดงให้เห็นภาพวัดที่มีอยู่หลายแห่งร่วมกันในชุมชนก็เป็นได้ ภาพนี้แสดงให้เห็นค่านิยมในการส่งบุตรหลานที่เป็นชายไปฝากเรียนกับพระสงฆ์ที่วัด ขณะเดียวกันยังสะท้อนความนิยมในสิ่งของบางอย่างที่คงเริ่มแพร่หลายในขณะนั้น เช่น การสวมเสื้อ และการใช้ร่มที่เป็นผ้าลูกไม้แบบตะวันตก

ห้องภาพที่ 4 ตอนล่างด้านซ้ายเป็นภาพพระสงฆ์สวดมนต์ภายในพระอุโบสถ ซึ่งคงเป็นการสวดปาฏิโมกข์ที่พระสงฆ์พึงถือปฏิบัติในทุกวันพระ ด้านขวาเป็นภาพพระสงฆ์สอนหนังสือแก่เด็กภายในกุฏิ ด้านบนของภาพมีกลุ่มชาวบ้านนำอาหารมาถวายพระ ภาพพระสงฆ์กับเด็กวัดกำลังเก็บสำรับอาหารและทำความสะอาดบาตรอยู่ภายในกุฏิ (ภาพที่ 72) จารึกใต้ภาพอธิบายว่า *“ฟังพระปาฏิโมกข์ ชาวบ้านมาทำบุญเลี้ยงพระ ทำอุปัชฌายาจริยวัตร รับอบรม อาจารย์สอนหนังสือแก่ศิษย์วัด”*

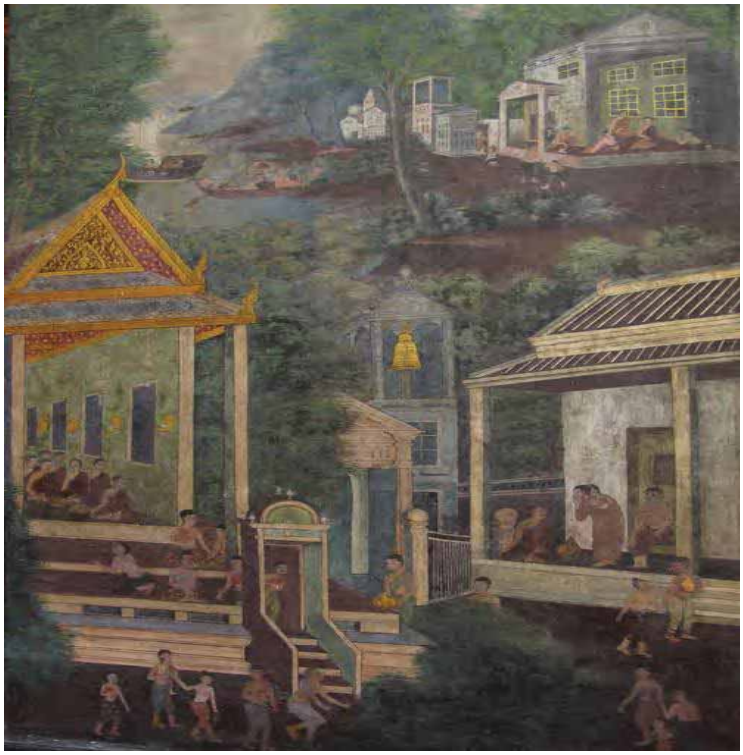
ภาพที่ 72 ภาพชาวบ้านทำบุญเลี้ยงพระ พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพเขียนได้สะท้อนการคมนาคมทางไกลในสมัยก่อนที่ยังคงใช้โคเทียมเกวียนและระแทะเป็นพาหนะดังปรากฏในงานจิตรกรรมตอนบน แนวคิดเรื่องสัจนิยมได้แสดงความสมจริงแม้ในรายละเอียดเล็กน้อย เช่น ภาชนะที่เด็กวัดกำลังเก็บกวาดเศษอาหารอยู่นั้นดูเหมือนจะเป็นเครื่องลายคราม (ภาพที่ 73) ซึ่งเป็นเครื่องกระเบื้องอันเป็นที่นิยมในหมู่ชนชั้นสูงสมัยรัชกาลที่ 4 เพราะมีประเพณีนิยมในการตั้งโต๊ะบูชาตามอย่างจีน[74] รวมทั้งถวายเป็นของใช้สำหรับพระสงฆ์ก่อนที่ความนิยมจะสร่างซาไปเมื่อเครื่องแก้วเจียระนัยแบบตะวันตกเข้ามาแพร่หลายในสมัยรัชกาลที่ 5 อนึ่ง จากภาพบุคคลที่ปรากฏแสดงถึงเทคนิคการเขียนภาพที่ยังคงมีการตัดเส้นส่วนประกอบต่างๆบนใบหน้าเช่นเดียวกับภาพตัวพระ-ตัวนางอย่างโบราณ ซึ่งเป็นลักษณะที่พบเกือบทุกห้องภาพ แสดงให้เห็นร่องรอยของเทคนิคการเขียนภาพแบบไทยท่ามกลางองค์ประกอบอื่นที่เริ่มเปลี่ยนไปตามกระแสตะวันตก

ภาพที่ 73 ภาพเด็กวัดช่วยภิกษุเก็บกวาดภาชนะ (จากภาพที่ 71) พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

[74] ปริวรรต ธรรมปรีชากร และ กฤษฎา พิณศรี, ศิลปะเครื่องถ้วยในประเทศไทย (กรุงเทพฯ : แอคมี พรินติ้ง จำกัด , 2533),117.

ห้องภาพที่ 5 แสดงภาพชาวบ้านมาทำบุญที่วัดซึ่งมีทั้งการถวายพุ่มเทียนพรรษาแด่พระสงฆ์ภายในพระอุโบสถ และการนำผ้าจำนำพรรษามาถายพระสงฆ์ที่กุฏิซึ่งอยู่ทางตอนบนของภาพ และยังมีภาพพระภิกษุที่ดูเหมือนเพิ่งเดินทางมาไกลกำลังกราบไหว้พระสงฆ์อีกรูปหนึ่งภายในกุฏิ (ภาพที่ 74) จารึกใต้ภาพบรรยาย*ว่า "ถวายผ้าจำนำพรรษา ศิษย์เก่ามาทำวัตรอุปัชฌาย์อาจารย์ ถวายพุ่มเข้าพรรษา"*



ภาพที่ 74 ภาพเทศกาลเข้าพรรษา พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

เทคนิคการปิดทองถูกนำมาใช้แสดงรายละเอียดในสิ่งของต่างๆ เช่น ภาพเครื่องหลังคาและดาวเพดานพระอุโบสถ โคมไฟติดผนัง ระฆัง หรือแม้แต่พุ่มเทียน ซึ่งคงเป็นความพยายามที่จะถ่ายทอดสีสันอย่างสมจริงตามที่ตามองเห็นลงในงานจิตรกรรม อนึ่งวัฒนธรรมจากต่างชาติยังคงปรากฏควบคู่กับอยู่กับผู้คนในสังคมสมัยนั้นดังจะเห็นได้จากภาพอาคารแบบตะวันตก หรือภาพเรือสำเภาจีนที่อยู่ตอนบนซึ่งเขียนอยู่ใกล้กับภาพเรือแจวแบบไทย

ห้องภาพที่ 6 เป็นภาพชาวบ้านนั่งฟังพระธรรมเทศนา บางกลุ่มที่อยู่ในอาคารแต่งกายด้วยชุดขาวซึ่งคงเป็นผู้ที่ถือศีลอุโบสถ ต่างจากอีกกลุ่มที่อยู่ภายนอกซึ่งคงมาทำบุญเช่นกัน (ภาพที่ 75) จารึกมีความว่า*"ประชาชนมาวัดถือศีล รักษาอุโบสถ ฟังธรรมในพรรษา"*

ภาพที่ 75 ภาพประชาชนรักษาอุโบสถศีลและฟังธรรมเทศนา พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพที่ 76 รัชกาลที่ 4 ทรงเศวตพัสต์และทรงศีล

ที่มาภาพ : กรมศิลปากร, ประชุมภาพประวัติศาสตร์แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2548), 27.

พระบรมราโชวาทในรัชกาลที่ 4 ที่เกี่ยวข้องกับการศาสนาได้กล่าวสอนให้ประชาชนรักษาศีลอยู่เสมอ พระองค์เองก็ทรงถือปฏิบัติด้วยโดยเฉพาะในวันธรรมสวนะที่จะทรงเศวตพัสต์และทรงศีลแปด พร้อมกับพระราชทานพระธรรมเทศนาแก่กรมฝ่ายใน (ภาพที่ 76) ทั้งนี้น่าจะเป็นพระราชประสงค์ที่ต้องการให้ประชาชนได้ถือปฏิบัติตาม จึงได้แสดงออกผ่านงานช่างจิตรกรรมในรัชสมัยหลายอยู่แห่ง

ห้องภาพที่ 7 มีภาพพระสงฆ์หลายรูปที่กลับจากออกธุดงค์สังเกตได้จากการถือกลดมุ่งหน้าไปยังพระอุโบสถซึ่งมีการสวดมนต์ประชุมสงฆ์ในวันพระ ระหว่างทางมีภาพชาวบ้านออกมาเที่ยวลอยกระทงทั้งที่ลำคลองด้านหน้าและด้านข้างวัด (ภาพที่ 77) ภาพนี้มีจารึกข้อความว่า *"วันอุโบสถ กลางเดือน ๑๒ พระที่จาริกหรือถือธุดงควัตร ต่างพากันมาร่วมอุโบสถสังฆกรรม ชาวบ้านลอยกระทง"*

ภาพที่ 77 ภาพประเพณีวันลอยกระทง พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

พื้นผิวภาพที่ค่อนข้างชำรุดทำให้ยากแก่การถ่ายภาพ แต่จากการสังเกตพบว่างานจิตรกรรมได้ถ่ายทอดสภาพบ้านเรือนหรือชุมชนที่อยู่ใกล้วัด โดยอาศัยแม่น้ำลำคลองเป็นเส้นทางคมนาคมหลัก กิจกรรมในวันสำคัญทางศาสนาจึงมีวัดเป็นศูนย์กลาง ซึ่งแสดงให้เห็นทั้งศาสนกิจในวันเพ็ญ 15 ค่ำเดือน 12 ของหมู่สงฆ์ที่อยู่ประจำวัดและเดินทางมาจากต่างถิ่น สิ่งที่น่าสังเกตคือสีของผ้าจีวรและผิวพรรณของพระสงฆ์ที่มีความแตกต่างกันแสดงให้เห็นถึงความเอาใจใส่และพิถีพิถันเรื่องความสมจริงตามแนวคิดสัจนิยม

ห้องภาพที่ 8ผนังภาพห้องนี้ค่อนข้างชำรุดเนื่องจากความชื้น ทำให้แลเห็นเรื่องราวในภาพไม่ชัดเจนนัก แต่พบว่ามีภาพพระภิกษุสวดมนต์ในพระอุโบสถ และภาพพระสงฆ์ที่จาริกไปสักการะพระพุทธรูปในวัดที่รกร้าง (ภาพที่ 78) โดยมีข้อความใต้ภาพว่า *“กิจวัตรประจำวันของผู้อยู่ในวัด”*

ภาพที่ 78 ภาพกิจวัตรของผู้อยู่วัด พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ตอนกลางของภาพแสดงภูมิประเทศที่เป็นเกาะ ซึ่งเต็มไปด้วยโบราณสถานทั้งซากป้อมกำแพงเมือง วัด และพระพุทธรูป เกาะมีแม่น้ำโอบล้อม ชวนให้นึกถึงมุมมองของภาพเกาะเมืองพระนครศรีอยุธยาราชธานีเก่าเมื่อเดินทางด้วยเรือขึ้นไปตามลำน้ำเจ้าพระยา ทั้งนี้อาจเป็นการสะท้อนให้เห็นวัตรในการจาริกไปยังโบราณสถานตามหัวเมืองห่างไกลดังเช่นที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเคยปฏิบัติเมื่อครั้งทรงผนวช

ห้องภาพที่ 9 แสดงภาพผู้คนนำภัตตาหารและเครื่องไทยธรรมต่างๆมาทำบุญที่วัด ภาพการถวายและรับผ้ากฐินในพระอุโบสถ ภาพพระสงฆ์กำลังร่วมกันตัดผ้า เย็บผ้าและย้อมผ้ากฐิน (ภาพที่ 79) มีจารึกใต้ภาพว่า*“ออกพรรษาแล้ว ทอดกฐิน ถวายกฐิน รับกฐิน ตัด เย็บ ย้อมผ้าและกรานกฐิน”*

ภาพที่ 79 ภาพงานกฐิน พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

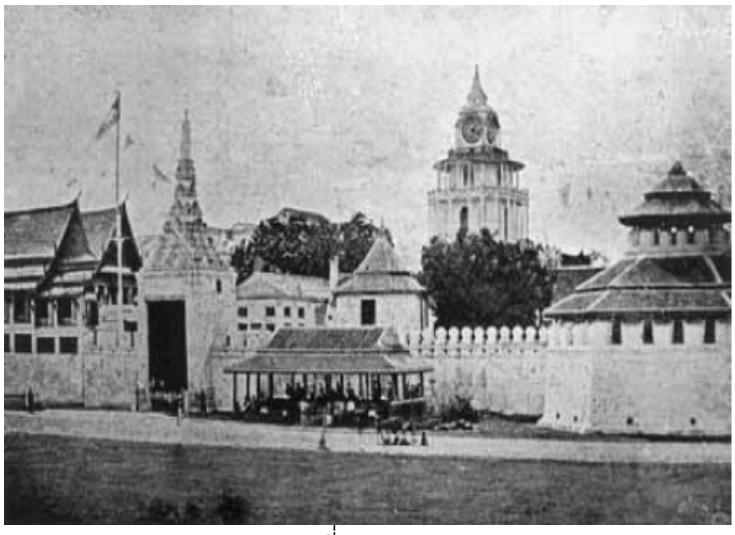
ด้วยวรรณะของฉากหลังที่เข้มทำให้ภาพส่วนที่มีการปิดทองเกิดความโดดเด่นเฉพาะส่วนแม้ว่าสิ่งเหล่านั้นจะมีขนาดเล็ก เช่น ภาชนะจำพวกพาน โตก สำหรับใส่ภัตตาหาร และเครื่องประกอบสถาปัตยกรรม เช่น ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ ภาพชาวบ้านนำสำรับภัตตาหารที่มีฝาปิดคลุมอย่างเรียบร้อยมาถวายพระสงฆ์เป็นสิ่งสะท้อนธรรมเนียมปฏิบัติในสมัยนั้นซึ่งคงถือปฏิบัติมาก่อนในราชสำนัก ดังปรากฏหลักฐานภาพถ่ายการถวายภัตตาหารเลี้ยงพระ (ฉันเวร) ในพระบรมมหาราชวังที่มีการปิดคลุมสำรับภัตตาหารด้วยฝาทรงสูงด้วยเช่นกัน (ภาพที่ 80) ลักษณะเช่นนี้จึงได้ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 อยู่หลายแห่ง

ภาพที่ 80 เจ้าพนักงานถวายภัตตาหารเลี้ยงพระ(ฉันเวร) ในพระบรมมหาราชวัง
ที่มาภาพ : กรมศิลปากร, ประชุมภาพประวัติศาสตร์แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว(กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2548), หน้า 103.

ห้องภาพที่ 10 ตอนบนของภาพแสดงภาพชาวบ้านนำผ้าป่าไปทอดถวายแด่พระสงฆ์ที่เจริญวิปัสสนาอยู่ห่างไกล ตอนกลางเป็นภาพพระอุโบสถที่มีการประชุมสงฆ์ ส่วนด้านล่างเป็นบรรยากาศหน้าวัดที่มีผู้คนสัญจรไปมา (ภาพที่ 81) จารึกใต้ภาพนี้มีความว่า *"สิ้นกฐินเข้าหน้าผ้าป่า แห่ผ้าป่า ทอดผ้าป่าตามป่าช้า"*

ภาพที่ 81 ภาพงานทอดผ้าป่า
พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ตอนล่างของภาพแสดงการสัญจรทางเรือผ่านบริเวณหน้าวัด แนวกำแพงก่ออิฐถือปูนและประตูซุ้มยอดแหลมที่มีบานประตูไม้สีแดง รวมทั้งศาลาหลังคามุงกระเบื้องที่อยู่ด้านหน้าอันเป็นที่ชุมนุมของชาวบ้าน ช่างเขียนอาจได้รับแรงบันดาลใจจากทิวทัศน์รอบพระบรมมหาราชวังที่มีศาลาโรงทานอยู่ด้านหน้ากำแพงวังอันเป็นที่ชุมนุมชน ซึ่งเคยมีการบันทึกภาพในสมัยนั้น(ภาพที่ 82)



ภาพที่ 82 พระบรมมหาราชวังสมัยรัชกาลที่ 4

ที่มาภาพ : กรมศิลปากร, ประชุมภาพประวัติศาสตร์แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2548), 142.

ห้องภาพที่ 11 มีประชาชนทั้งหญิง ชาย และเด็กเตรียมภัตตาหารและข้าวของมาทำบุญที่วัดเนื่องในวันวิสาขบูชาและมาฆบูชา สิ่งของที่นำมาถวายนั้นห่อหุ้มอยู่ในภาชนะที่มิดชิด แลดูเป็นระเบียบเช่นเดียวกับภาพการทำบุญในห้องภาพอื่น ภาพนี้ยังแสดงการประดับประดาธงและห่มผ้ารอบองค์พระเจดีย์ภายในวัด ภาพหมู่พระสงฆ์ประชุมกันภายในอุโบสถซึ่งมีการจุดประทีปโคมไฟที่พนักระเบียงโดยรอบ (ภาพที่ 83) มีจารึกใต้ภาพว่า*"วันมาฆะ วิสาขะ ทำบุญตักบาตร ทำทาน กลางคืนตามประทีปโคมไฟตามกำแพงแก้ว เที่ยวไหว้พระบาท พระเจดีย์พระธาตุ ชักพระ ถวายผ้าห่มพระเป็นต้น"*

ภาพที่ 83 ภาพวันวิสาขบูชาและมาฆบูชา พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

การพระราชกุศลมาฆบูชาได้มีขึ้นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 4 เมื่อ พ.ศ.2394จัดขึ้นครั้งแรกที่วัดพระศรีรัตนศาสดารามเป็นงานหลวง ก่อนที่จะขยายไปวัดอื่นๆจนถือเป็นประเพณีสืบมาจนปัจจุบัน[75] นอกจากจะมีการพระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลตามปกติแล้ว ยังโปรดเกล้าฯให้มีการจุดประทีปรายทางรอบพนักระเบียงพระอุโบสถจำนวน 1,250 เล่ม ส่วนการพระราชกุศลวิสาขบูชาเริ่มมีในรัชกาลที่ 2 โดยสมัยรัชกาลที่ 3 และ 4 ได้ถือปฏิบัติสืบมาโดยเปลี่ยนแปลงรายละเอียดบางประการ แต่สิ่งที่ถือปฏิบัติบูชาเช่นเดียวกันคือการจุดโคมตามประทีปและแขวนธงถวายเป็นพุทธบูชา[76] กิจกรรมทางพุทธศาสนาที่ได้ถือปฏิบัติเหล่านี้ได้สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมในรัชสมัยอย่างชัดเจน

---

[75] สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, นามานุกรมขนบประเพณีไทย หมวดพระราชพิธีและรัฐพิธี (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2546), 176.

[76] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชพิธีสิบสองเดือน, พิมพ์ครั้งที่ 18 (กรุงเทพฯ : บรรณาคาร, 2542), 339-340.

อนึ่ง ภาพวันมาฆบูชาและวิสาขบูชานี้อาจช่วยกำหนดอายุในการเขียนภาพวันสำคัญทางพุทธศาสนาที่พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารฯแห่งนี้ได้ว่าไม่น่าเก่าไปกว่า พ.ศ.2394 ซึ่งรัชกาลที่ 4 เพิ่งโปรดเกล้าฯให้มีการพระราชกุศลมาฆบูชาจนเกิดเป็นประเพณีปฏิบัติของราษฎรสืบมาด้วย

ห้องภาพที่ 12 ตอนล่างของภาพมีภิกษุบางรูปกราบนมัสการพระสงฆ์ผู้ใหญ่ซึ่งคงเป็นเจ้าอาวาส ตอนบนเป็นภาพภิกษุเรียนฝึกหัดกรรมฐานจากพระอาจารย์ก่อนที่จะแยกย้ายเดินทางออกธุดงค์ (ภาพที่ 84) มีจารึกระบุว่า*"กราบลาเจ้าอาวาส ออกธุดงเดินทางไกลเข้าป่าเดินผ่านทุ่งข้ามแม่น้ำลำธาร ฝึกหัดปฏิบัติกัมมัฏฐาน"*

ภาพที่ 84 ภาพภิกษุกราบลาเจ้าอาวาสออกฝึกหัดกรรมฐาน พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพพระอุโบสถแสดงให้เห็นมิติความลึกจากมุมมองด้านหน้าตรง แสดงให้เห็นโครงสร้างภายในอาคารที่มีลักษณะใกล้เคียงกับโครงสร้างภายในของพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร แตกต่างจากภาพพระอุโบสถแบบไทยประเพณีในห้องภาพอื่นๆทุกห้องที่แสดงในมุมมองด้านเฉียง อย่างไรก็ตาม ภาพพุ่มไม้อันเกิดจากฝีแปรงโดยไม่ตัดเส้นยังคงเป็นสิ่งสำคัญที่ปรากฏควบคู่กับภาพสถาปัตยกรรมเพื่อบดบังพื้นที่ว่างเปล่าอยู่เสมอ

ห้องภาพที่ 13 เป็นภาพต่อเนื่องขนาดใหญ่ ตอนล่างของภาพแสดงบรรยากาศทั่วไปภายในวัด ภาพชาวบ้านที่มาทำบุญรวมทั้งพระสงฆ์ที่สอนหนังสือแก่เด็กวัด ภายในพระอุโบสถเป็นพิธีกรรมของสงฆ์ (ภาพที่ 85) ส่วนตอนบนแสดงภาพเหล่าภิกษุเดินทางมุ่งหน้าไปยังกุฏิที่อยู่ห่างกันออกไปไกล โดยแยกอยู่เพียงลำพังแต่ละรูปในกุฏิ (ภาพที่ 86) มีจารึกว่า *"พระอยู่ปริวาสกรรมเพื่อออกจากอาบัติสังฆาทิเสส และพระสอนหนังสือสามเณร เด็ก"*

ภาพที่ 85 ภาพสงฆ์สวดประกาศอาบัติสังฆาทิเสส พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพที่ 86 ภาพภิกษุอยู่ปริวาสกรรม พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

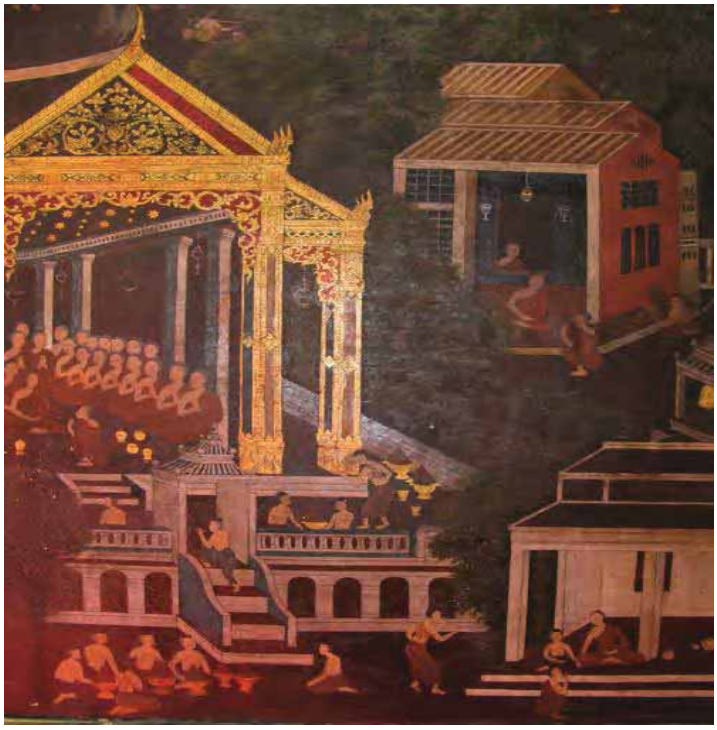
การต้องอาบัติสังฆาทิเสสในบางสิกขาบทจำเป็นต้องมีการสวดประกาศอาบัติในท่ามกลางหมู่สงฆ์ ซึ่งได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในภาพจิตรกรรมตอนล่าง ตอนบนแสดงการแยกอยู่ปริวาสกรรมของสงฆ์[77]ที่ต้องอาบัติสังฆาทิเสส ซึ่งมีข้อกำหนดว่าห้ามอยู่ร่วมที่มุงบังเดียวกันกับภิกษุอื่นที่ไม่ต้องอาบัติและภิกษุที่ต้องอาบัติด้วยกันเอง[78] งานจิตรกรรมแสดงด้วยภาพ

[77] การอยู่ปริวาสกรรม คือ การลงโทษให้ต้องอบรมตนเองเท่ากำหนดเวลาที่ต้องอาบัติสังฆาทิเสสแล้วปิดไว้ ดูใน พระไตรปิฎกฉบับสำหรับประชาชน, พิมพ์ครั้งที่16, (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2539), 255.

[78] เรื่องเดิม, 255.

ภิกษุแยกอยู่ในกุฏิที่แสดงระยะไกลออกไปด้วยขนาดที่ค่อยๆเล็กลง แต่การถ่ายทอดความสมจริงยังคงขาดความชำนาญจึงทำให้ดูคล้ายกับว่ากุฏิเหล่านั้นลอยอยู่ท่ามกลางพุ่มไม้ที่มีสีสันเหมือนกันทั้งหมด

ห้องภาพที่ 14 ด้านล่างแสดงภาพพุทธศาสนิกชนนำภัตตาหารมาทำบุญที่วัด ภาพการนำบุตรหลานที่เป็นชายมาฝากให้พระอบรมสั่งสอน รวมทั้งการแสดงคารวะของภิกษุต่อพระสงฆ์ผู้ใหญ่ ในพระอุโบสถแสดงภาพการประชุมสงฆ์ โดยมีภิกษุรูปหนึ่งอยู่ท่ามกลางคณะสงฆ์จำนวน 20 รูป (ภาพที่ 87) ตอนบนมีภาพการทำบุญตักบาตรพระสงฆ์อย่างเป็นระเบียบ จารึกใต้ภาพกล่าวว่า *"รูปพระมีจำนวนมากนั้นเป็นภาพแสดงถึงพิธีอัพภาน เพื่อออกจากอาบัติสังฆาทิเสสซึ่งเป็นสังฆกรรมที่จะต้องมีพระให้ได้จำนวนถึง ๒๐ รูป"*



ภาพที่ 87 ภาพพิธีอัพภาน พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

แนวคิดแบบสัจนิยมได้แสดงความสมจริงอย่างเคร่งครัดของพิธีอัพภานที่ต้องมีการประชุมสงฆ์ให้ได้ครบตามข้อกำหนดในพระวินัยคือ 20 รูป ภาพสำรับภัตตาหารที่ชาวบ้านเตรียมมาล้วนอยู่ในพานสีทองขนาดใหญ่และมีฝาครอบทรงกรวยสีแดงเช่นเดียวกับที่ปรากฏในห้องภาพอื่นดังได้กล่าวถึงแล้ว น่าสังเกตว่าอิริยาบถในท่านั่งแสดงความเคารพของพระสงฆ์ดูคล้ายท่านั่ง

ยองพร้อมกับพนมมือซึ่งต่างจากปัจจุบันที่อยู่ในท่านั่งพับเพียบหรือคุกเข่า ซึ่งท่านั่งไหว้แบบนี้ยังพบในกลุ่มพระสงฆ์สายรามัญนิกายซึ่งอาจมีนัยยะเกี่ยวข้องกับการก่อตั้งคณะธรรมยุติด้วย

ห้องภาพที่ 15 แสดงภาพชาวบ้านตั้งโต๊ะสำรับอาหารเพื่อใส่บาตรพะสงฆ์ที่เดินเป็นแถวรับบาตร ถัดไปทางขวามีภาพพระสงฆ์และชาวบ้านกำลังวิ่งหนี (ภาพที่ 88) โดยมีจารึกใต้ภาพนี้ว่า *"ตัวน้ำตาลอาฆาต แสดงเป็นปิศาจไล่พระกระเจิง"* สำหรับภาพนี้ผู้วิจัยยังไม่อาจทราบความหมายตามที่กล่าวไว้ใจจารึก แต่ได้เคยมีผู้อธิบายว่าเป็นเหตุการณ์ที่พระสงฆ์ไปสวดอภิธรรมศพตามบ้านและถูกผีหลอกจนวิ่งหนีออกมา[79] ดังนั้นภาพนี้จึงอาจเป็นเพียงห้องภาพเดียวที่แสดงออกถึงอารมณ์ขันของช่าง อันแตกต่างจากภาพภิกษุและชาวบ้านที่สำรวมกิริยาในห้องภาพอื่นๆ

ภาพที่ 88 ภาพชาวบ้านใส่บาตร พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร

ห้องภาพนี้ได้แสดงให้เห็นทิวทัศน์บริเวณด้านนอกของแนวกำแพงวัดอันเป็นที่ตั้งของชุมชน มีภาพการใส่บาตรพระที่บิณฑบาตทั้งทางบกและทางน้ำ ภาพบุคคลทั้งหมดดูจะมีขนาดเล็กมากเมื่อเทียบกับทิวทัศน์ซึ่งเป็นฉากหลัง อย่างไรก็ตาม ภาพพุ่มไม้ดูเหมือนกับว่าได้ถูกแตะแต้มเพื่อบดบังพื้นที่ว่างเปล่า โดยไม่ได้คำนึงถึงแสงเงาหรือมิติใกล้ไกลมากนัก เพราะจะเห็นได้ว่าการสีสันของพุ่มใบมีความเหมือนกันทั้งหมดในทุกแห่ง

---

[79] สุดา งามเหลือ, การศึกษาวัฒนธรรมจากภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ, สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2524 ,12.

โดยสรุปแล้วจะเห็นได้ว่างานจิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่างที่พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารแสดงให้เห็นภาพประเพณีและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา แสดงให้เห็นวิถีชีวิตและ ธรรมเนียมปฏิบัติของพระสงฆ์กับฆราวาส ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นสภาพสังคมและวัฒนธรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้บ้างในบางประการ เทคนิคการเขียนภาพแม้โดยส่วนใหญ่จะได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะตะวันตก แต่เทคนิคในงานจิตรกรรมไทยบางประการก็ยังคงปรากฏให้เห็นอยู่

<u>วัดบรมนิวาสฯ</u>

จิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดบรมนิวาสบริเวณระหว่างช่องหน้าต่างเขียนเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับประเพณีสำคัญทางพุทธศาสนาโดยมีลักษณะใกล้เคียงกับที่พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารแม้ว่าจะไม่มีจารึกกำกับใต้ภาพ เช่น ภาพพิธีแห่นาคและอุปสมบท การถวายพุ่มเทียนและผ้าอาบน้ำฝนในเทศกาลเข้าพรรษา การทำบุญเลี้ยงพระ เป็นต้น วรรณะโดยรวมของงานจิตรกรรมเป็นสีเข้ม บรรยากาศค่อนข้างสลัว จากเนื้อสีที่ค่อนข้างบางและลบเลือนทำให้เชื่อว่างานจิตรกรรมแห่งนี้อาจไม่เคยได้รับการซ่อมแซมหรืออาจซ่อมแซมเพียงบางจุด แตกต่างจากงานจิตรกรรมที่พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารที่น่าจะได้รับการซ่อมแซมบ่อยครั้งกว่า

แม้จะเขียนขึ้นในเนื้อหาที่ใกล้เคียงกัน แต่สิ่งที่โดดเด่นกว่าคือความอาจหาญของช่างเขียนที่แสดงฝีมือการเขียนภาพสถาปัตยกรรมแบบตะวันตกหลากหลายรูปแบบเป็นฉากแทนภาพโบสถ์วิหารแบบไทยประเพณี ภาพสถาปัตยกรรมเหล่านี้มีขนาดใหญ่ทุกห้องภาพ มีการแสดงมิติสัดส่วนและโครงสร้างได้อย่างชัดเจน และดูมีสัดส่วนที่สมจริงเมื่อเทียบกับขนาดของภาพบุคคลที่อยู่ในอาคาร จึงทำให้ไม่ปรากฏภาพต้นไม้หรือพุ่มไม้คั่นฉากอย่างมากมายเช่นที่วัดบวรนิเวศฯ (ภาพที่ 89)

ภาพที่ 89 ภาพประเพณีเนื่องในพุทธศาสนา พระอุโบสถ วัดบรมนิวาส

นอกจากนี้ ภาพบุคคลที่มีขนาดใหญ่กว่าภาพบุคคลที่วัดบวรนิเวศฯ ทำให้สามารถแสดงรายละเอียดของใบหน้า รูปร่าง ได้ชัดเจนและสมจริงกว่าด้วยการใช้เทคนิคการเกลี่ยสีและแรเงา โดยเทคนิคการตัดเส้นรูปหน้าแบบงานจิตรกรรมไทยประเพณีมีน้อยลง อาจกล่าวได้ว่าช่างเขียนสามารถนำเทคนิควิธีการเขียนภาพแบบตะวันตกมาใช้ได้อย่างชำนาญมากขึ้น และมีฝีมือไม่แพ้ภาพปริศนาธรรมที่อยู่ด้านบนกรอบหน้าต่าง

4.1 เทคนิคและการแสดงออก

เทคนิคการเขียนงานจิตรกรรมเรื่องประเพณีและวันสำคัญทางพุทธศาสนาที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสยังคงมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับกลุ่มวัดแห่งอื่นในสมัยรัชกาลที่ 4 กล่าวคือ ภาพบุคคลดำเนินเรื่องราวท่ามกลางภาพสถาปัตยกรรมที่มีทั้งแบบไทยและแบบตะวันตกซึ่งแสดงให้เห็นมิติลวงตาด้วยแสงเงา และขนาดที่ทำให้เกิดระยะใกล้-ไกลต่างกัน ทัศนียภาพในเบื้องหลังซึ่งอยู่ในวรรณะสีเข้ม มักเป็นภาพทิวเขา ท้องฟ้า และต้นไม้โดยใช้เทคนิค

การเกลี่ยสีอ่อนแก่ให้เกิดทรงโดยไม่ตัดเส้น ตัดกับภาพบุคคลและสถาปัตยกรรมในวรรณะสีอ่อนกว่าที่อยู่เบื้องหน้า จึงทำให้เกิดความโดดเด่น และยังพบว่ามีการใช้เทคนิคการปิดทองเพื่อให้รายละเอียดแก่วัตถุต่างๆ ที่แม้เป็นเพียงจุดเล็กน้อยในเนื้อเรื่องแต่ก็ทำให้เกิดความสมจริงมากที่สุด

4.2 แนวคิดกับพื้นที่ในการแสดงออก

<u>- ความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันสงฆ์กับพุทธศาสนิกชน</u>

ฉากวิถีชีวิตของพระสงฆ์และพุทธศาสนิกชนมักเป็นฉากที่ช่างเขียนสมัยรัชกาลที่ 4 นิยมเขียนซ้ำๆ กันในหลายแห่ง ตัวอย่างเช่นภาพการทำบุญใส่บาตร หรือการนำภัตตาหารไปถวายพระที่วัด โดยในวัดแห่งเดียวกันก็มักจะเขียนฉากนี้ซ้ำกันในหลายตำแหน่ง บางแห่งอาจเกี่ยวข้องกับเรื่องธุดงควัตรที่อธิบายเรื่องการรับบิณฑบาตของพระสงฆ์ด้วย อีกฉากหนึ่งที่พบได้มากคือภาพพระสงฆ์สอนหนังสือให้แก่เด็กผู้ชาย บางครั้งมีภาพเด็กชายอยู่ใกล้ชิดและคอยถวายปรนนิบัติแด่พระสงฆ์ ซึ่งเป็นภาพที่พบได้มากเกือบทุกวัดสำคัญในรัชสมัย ภาพเหล่านี้ช่วยสะท้อนค่านิยมในการส่งบุตรหลานที่เป็นชายให้เล่าเรียนและปรนนิบัติรับใช้พระสงฆ์เพื่อเป็นการแสดงกตัญญูกตเวทิตาต่อพระสงฆ์ซึ่งเปรียบเสมือนสถาบันการศึกษาหลักของชุมชน ก่อนที่จะมีการก่อสร้างโรงเรียนสำหรับประชาชนในรัชสมัยต่อมา นอกจากนี้ ยังมีภาพประชาชนรับศีลและฟังพระธรรมเทศนาในวันพระอยู่หลายแห่ง

สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นว่างานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถของวัดสำคัญในรัชสมัย เต็มไปด้วยเรื่องราวที่เป็นตัวอย่างอันดีทั้งแก่พระสงฆ์และฆราวาส ในการที่จะปฏิบัติกิจของตนให้ตั้งมั่นอยู่ในพระวินัยและข้อควรปฏิบัติของการเป็นชาวพุทธที่ดี ทั้งยังแสดงถึงความสัมพันธ์คือการช่วยเหลือเกื้อกูลกันระหว่างสถาบันสงฆ์กับชุมชนอีกด้วย การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยรอบพระอุโบสถในบริเวณระหว่างช่องหน้าต่างด้วยเรื่องราวเหล่านี้จึงเป็นการแสดงให้ประชาชนที่มาวัดได้เห็นเป็นตัวอย่างและถือปฏิบัติตาม ซึ่งข้อควรปฏิบัติตนของชาวพุทธที่ดีเหล่านี้สอดคล้องกับพระธรรมเทศนาและพระบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งมีกล่าวไว้ในที่ต่างๆเป็นอันมาก

<u>- พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เกี่ยวกับสถาบันสงฆ์และงานจิตรกรรม</u>

ช่างเขียนได้นำเสนอการประชุมสงฆ์ในพระอุโบสถอยู่หลายแห่ง ที่พบอยู่เสมอเป็นภาพการประกอบอุโบสถสังฆกรรมหรือสวดปาฏิโมกข์ กิจของสงฆ์ที่แสดงออกผ่านงานจิตรกรรม

นี้มีความสอดคล้องกับแนวพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงเน้นย้ำให้พระสงฆ์พึงสวดปาฏิโมกข์ในทุกวันพระ 15 ค่ำ โดยมีหลักฐานว่ารัชกาลที่ 4 ถึงกับทรงพระราชอุทิศ “กระจาดพระปาฏิโมกข์ให้ถวายพระสงฆ์ที่สวดพระปาฏิโมกข์ทุกๆวันอุโบสถ ให้เป็นกำลังล่อให้อุโบสถสังฆกรรมเป็นไปในพระศาสนา”[80] รวมทั้งทรงอุทิศพระราชทรัพย์แก่พระสงฆ์ที่ปฏิบัติเคร่งครัดในพระวินัยด้วย เกี่ยวกับเรื่องนี้งานจิตรกรรมยังได้แสดงให้เห็นความสำคัญของภาพพระอุโบสถ โดยช่างเขียนไม่ละเลยที่จะเขียนภาพใบสีมาแสดงขอบเขตอย่างชัดเจนในทุกภาพเสมือนกับเป็นการสะท้อนพระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 4 ที่ทรงเน้นย้ำถึงความสำคัญและเขตศักดิ์สิทธิ์แห่งพัทธสีมาดังที่ปรากฏว่าพระองค์ทรงปรับปรุงและแก้ไขเรื่องการผูกพัทธสีมาในพระอารามหลายแห่งด้วย

งานจิตรกรรมเรื่องเกี่ยวกับวันสำคัญทางพุทธศาสนาในกลุ่มวัดที่ศึกษานี้ยังมีข้อแตกต่างจากงานจิตรกรรมไทยประเพณีที่สำคัญแห่งอื่นประการหนึ่งคือ แม้ว่าเรื่องราวที่เขียนขึ้นนั้นจะเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวบ้านโดยทั่วไป แต่จะพบว่าไม่มีฉากหรือตอนใดเขียนภาพที่แสดงพฤติกรรมทางกามารมณ์ซึ่งเคยมีสอดแทรกไว้ ทั้งอย่างตั้งใจ และเพื่อให้เกิดความหมายในทางทะลึ่งขบขัน อันมีปรากฏอยู่มากมายในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ทั้งนี้น่าจะเป็นไปโดยพระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 4 ที่ไม่โปรดให้ช่างเขียนนำเสนอภาพที่ไม่เหมาะสมภายในพระอาราม ดังที่เคยมีกรณีตัวอย่างพระราชกระแสทรงตำหนิงานจิตรกรรมที่เขียนในพระอุโบสถวัดทองนพคุณบริเวณผนังด้านตรงข้ามกับพระประธาน เขียนเป็นภาพสวนสวรรค์ของพระอินทร์และมีเหล่านางอัปสรลงเล่นน้ำ ซึ่งแสดงอาการหยอกล้อและสื่อแสดงออกในทางกามารมณ์ (ภาพที่ 90) โดยทรงพระราชดำริว่า “ทรงรำคาญพระราชหฤทัย ทรงพระราชดำริเห็นไปว่าไม่ควรจะให้รูปภาพเช่นนี้มีอยู่ ในที่คนสมมติว่าเป็นที่บริสุทธิ์”[81]

---

[80] ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, บรรณาธิการ, “คำประกาศเรื่องปวารณา” ใน ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547), 107.

[81] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “เรื่องจิตรกรรมที่เขียนในพระอุโบสถวัดทองนพคุณ” ใน ชุมนุมพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สหกรณ์ขายส่งแห่งประเทศไทย, 2508.พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นางเรียบ ประชานาถธนากร ,2508), 88.

ภาพที่ 90 ภาพนางอัปสรลงเล่นน้ำ พระอุโบสถ วัดทองนพคุณ (หลังการบูรณะ)

ดังนั้นตัวละครและเรื่องราวในงานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร รวมทั้งพระอารามหลวงแห่งอื่นที่เขียนขึ้นตามพระราชประสงค์จึงมีอากัปกิริยาที่เป็นไปด้วยความเรียบร้อย ทั้งการแต่งกายและการแสดงออกด้วยกิริยาท่าทางต่างๆ ลักษณะเหล่านี้ทำให้ฉากวิถีชีวิตชาวบ้านแลดูมีระเบียบ สำรวม และเคร่งครัด หากแต่ขาดอิสระในการเสริมลูกเล่นหรืออารมณ์ขันของช่าง และความมีชีวิตชีวาอย่างที่เคยปรากฏในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3

5. เรื่องเกี่ยวกับวินัยสงฆ์

จากกลุ่มวัดตัวอย่างที่ทำการศึกษาพบว่ามีงานจิตรกรรมฝาผนังส่วนหนึ่งที่เขียนเรื่องราวเกี่ยวกับข้อวินัยสงฆ์ ซึ่งเป็นข้อห้ามบางประการที่มีกล่าวไว้ในพระไตรปิฎก โดยสามารถจำแนกเนื้อหาได้ดังนี้

เนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน

วัดโสมนัสวิหารฯ

จิตกรรมฝาผนังเรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉันอยู่ที่บานประตูทางด้านทิศตะวันออก ภายในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหารฯ รูปแบบของงานจิตรกรรมเรื่องนี้แสดงโดยภาพของมนุษย์และสัตว์แต่ละประเภทที่เขียนขึ้นเสมือนว่าสิ่งเหล่านั้นมีชีวิตจริง มิใช่เป็นเพียงก้อนเนื้อแต่ละประเภทเท่านั้น โดยแต่ละช่องประตูประกอบด้วยบานประตู 2 บาน แต่ละบานเขียนภาพเนื้อที่ห้ามภิกษุฉันบานละ

5 ภาพภายในกรอบวงกลมที่เขียนลายกระจังสีทอง พื้นบานประตูเขียนลวดลายดอกพุดตานที่แลดูเป็นธรรมชาติ (ภาพที่ 91)

ภาพที่ 91 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน บานประตูพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

ภาพเนื้อสัตว์ที่พระพุทธเจ้าทรงบัญญัติในพระวินัยห้ามพระภิกษุฉันมีทั้งหมด 10 ประเภท ได้แก่

1. เนื้อมนุษย์
2. เนื้อช้าง
3. เนื้อเสือโคร่ง
4. เนื้อเสือดาว
5. เนื้อสุนัข
6. เนื้อราชสีห์
7. เนื้อม้า
8. เนื้อเสือเหลือง
9. เนื้อหมี
10. เนื้องู

พระวินัยปิฎก มหาวรรค ทุติยภาค กล่าวถึงเรื่องเนื้อสัตว์ที่ห้ามภิกษุฉัน กล่าวว่ามูลเหตุเริ่มจากพระพุทธองค์ทรงบัญญัติห้ามพระภิกษุฉันเนื้อมนุษย์ เนื่องจากในครั้งพุทธกาลนางสุปปิยาอุบาสิกาได้ตัดเนื้อส่วนขาของตนถวายพระสงฆ์ที่อาพาธ เหตุเพราะนางประสงค์ที่จะทำบุญแต่มิอาจหาเนื้อสัตว์อื่นในตลาดได้ เมื่อพระพุทธองค์ทรงทราบจึงทรงบัญญัติว่าภิกษุทั้งหลายไม่พึงฉันเนื้อมนุษย์ หากภิกษุรูปใดฉันจะต้องอาบัติถุลลัจจัย และยังทรงบัญญัติเพิ่มเติม

ว่าหากภิกษุยังมิได้พิจารณาเนื้อก็ไม่พึงฉันเนื้อนั้น หากรูปใดฉันจะต้องอาบัติทุกกฏ ต่อมาเกิดการขาดแคลนอาหาร พระสงฆ์ฉันเนื้อที่ไม่ควรอีกหลายประเภท จึงทรงห้ามฉันเนื้อสัตว์อีก 9 ประเภท คือ เนื้อช้าง เนื้อม้า เนื้อสุนัข เนื้องู เนื้อราชสีห์ เนื้อเสือโคร่ง เนื้อเสือเหลือง เนื้อเสือดาว และเนื้อหมีตามมาในภายหลัง หากรูปใดฉันจะต้องอาบัติทุกกฏด้วยเช่นกัน[82] จากเรื่องดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าภาพจิตรกรรมที่บานประตูพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหารฯแสดงรายละเอียดของเนื้อแต่ละประเภทได้ละเอียดและครบถ้วนตามพระวินัย

สิ่งที่น่าสังเกตในงานจิตรกรรมแห่งนี้คือ ภาพสัตว์แต่ละชนิดล้วนเขียนขึ้นด้วยการใช้เทคนิคการเขียนภาพแบบตะวันตกและมีลักษณะที่สมจริงตามธรรมชาติ ซึ่งต่างจากการเขียนภาพสัตว์ในจินตนาการหรือสัตว์หิมพานต์ในปรัมปราคติ อนึ่ง ภาพช้างและม้าจะสังเกตว่ามีเครื่องทรงแบบช้างต้นและม้าต้นของหลวง (ภาพที่ 92,93) อาจเป็นไปได้ว่าช่างเขียนต้องการให้มีความหมายตามที่กล่าวไว้ในพระวินัยปิฎกที่กล่าวถึงเหตุการณ์ครั้งพุทธกาลเมื่อช้างหลวงและม้าหลวงล้มตายลงมาก ประชาชนนิยมบริโภคเพราะอาหารขาดแคลน และยังนำมาถวายพระภิกษุด้วย เมื่อพระพุทธองค์ทรงทราบจึงตรัสห้ามภิกษุฉันเนื้อเหล่านั้นเพราะเป็นราชพาหนะของพระเจ้าแผ่นดิน รายละเอียดที่ปรากฏในงานจิตรกรรมจึงเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นการหยิบยกเนื้อหาและรายละเอียดจากพระไตรปิฎกมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยใช้พื้นที่แต่ละส่วนของอาคารให้เกิดประโยชน์สูงสุด

ภาพที่ 92 ภาพเนื้อช้าง เรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน บานประตูพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

ภาพที่ 93 ภาพเนื้อม้า เรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน บานประตูพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

[82] พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับสังคายนาในพระบรมราชูปถัมภ์ พุทธศักราช 2530, เล่ม 5, 77-78.

วัดมกุฏกษัตริยารามฯ

จิตรกรรมเรื่องเนื้อประเภทต่างๆที่ห้ามภิกษุฉันยังปรากฏที่บริเวณบานแผละประตูพระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม ด้านทิศตะวันตกฝั่งซ้ายมือของพระประธาน โดยมีรูปแบบที่ใกล้เคียงกันกับที่วัดโสมนัสวิหาร กล่าวคือ บานแผละประตูถูกแบ่งเป็นช่องภาพสี่เหลี่ยม แต่ละช่องเขียนภาพสัตว์อยู่ท่ามกลางต้นไม้และทิวทัศน์ที่ครึ้มสลัวเป็นฉากหลัง ที่ใต้กรอบภาพมีจารึกกำกับอยู่ด้วยว่าเป็นเนื้อสัตว์ประเภทใด (ภาพที่ 94) สำหรับจิตรกรรมเรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉันที่บานแผละประตูพระอุโบสถวัดมกุฏกษัตริยารามนี้ไม่ครบถ้วนตามที่กล่าวไว้ในพระวินัยเหมือนเช่นที่วัดโสมนัสวิหาร เพราะไม่มีภาพเนื้องูและเนื้อเสือดาว

ความสมจริงที่ปรากฏในงานจิตรกรรมแห่งนี้นอกจากจะแสดงโดยภาพสัตว์ต่างๆที่อยู่ในป่าแล้ว บางภาพยังได้แสดงพฤติกรรมของสัตว์ที่มีให้พบเห็นได้ทั่วไป เช่น ภาพเนื้อสุนัขที่แสดงโดยภาพสุนัข 2 ตัวต่างขนาดและต่างสายพันธุ์กำลังวิวาทกัน (ภาพที่ 95) อย่างไรก็ตาม แม้ว่าเทคนิคแบบตะวันตกได้ถูกนำมาใช้เขียนภาพสัตว์ให้แลดูสมจริงตามธรรมชาติอยู่มาก แต่ภาพสัตว์บางชนิดก็ยังดูเหมือนว่าช่างเขียนยังเคยชินกับการเขียนภาพสัตว์แบบไทยอยู่บ้าง เช่น ภาพช้างที่ยังคงใช้วิธีการตัดเส้นคล้ายกับการเขียนภาพช้างประกอบเรื่องปรัมปราคติแบบเดิมอยู่ (ภาพที่ 96)

ภาพที่ 94 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน บานแผละประตูพระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม

ภาพที่ 95 ภาพเนื้อสุนัข เรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน บานแผละประตูพระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม

ภาพที่ 96 ภาพเนื้อช้าง เรื่องเนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน บานแผละประตูพระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม

ผลไม้สำหรับทำน้ำอัฏฐบาน และมหาผลที่ห้ามทำน้ำอัฏฐบาน

วัดโสมนัสวิหารฯ

ที่บานหน้าต่างทุกบานภายในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร มีภาพจิตรกรรมฝาผนังรูปผลไม้ชนิดต่างๆอยู่ในพานรวมทั้งหมด 8 ประเภท โดยแบ่งเขียนที่บานหน้าต่างข้างละ 4 ประเภท ภาพผลไม้เหล่านี้มีรูปแบบใกล้เคียงกันกับภาพเนื้อที่ห้ามภิกษุฉันบริเวณบานประตูทางเข้าพระอุโบสถ กล่าวคือ ผลไม้แต่ละประเภทอยู่ภายในกรอบภาพรูปวงกลม พื้นหลังบานหน้าต่างเขียนลวดลายดอกพุดตานที่พลิ้วไหวอย่างเป็นธรรมชาติ (ภาพที่ 97)

ภาพที่ 97 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องผลไม้ทำน้ำอัฏฐบานบานหน้าต่างพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

ผลไม้เหล่านี้คือภาพของผลไม้สำหรับทำน้ำอัฏฐบานหรือน้ำปานะซึ่งพระพุทธเจ้าได้ทรงบัญญัติไว้ในพระไตรปิฎก มหาวรรค เภสัชขันธกะ เรื่องเกณิยชฎิล พระพุทธองค์ทรงมีพุทธานุญาตให้ภิกษุดื่มน้ำปานะจากผลไม้ 8 ประเภท ได้แก่ 1.มะม่วง 2.ชมพู่หรือหว้า 3.กล้วยมีเม็ด 4.กล้วยไม่มีเมล็ด 5.น้ำมะทรางหรือมะซาง[83] 6.น้ำลูกจันทน์หรืองุ่น 7.น้ำเหง้าบัวหรือรากบัว 8.น้ำมะปรางหรือลิ้นจี่ นอกจากนี้ยังทรงมีพุทธานุญาตเพิ่มเติมคือให้ภิกษุฉันน้ำผลไม้ได้ทุกชนิดยกเว้นมหาผลหรือผลไม้ที่มีขนาดใหญ่และข้าว รวมทั้งสามารถฉันน้ำใบไม้ได้ทุกชนิดยกเว้นน้ำผักดอง น้ำดอกไม้ทุกชนิดยกเว้นดอกมะซาง และทรงอนุญาตให้ฉันน้ำอ้อยสดได้[84]

งานจิตรกรรมฝาผนังที่บานหน้าต่างพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหารได้แสดงรายละเอียดของผลไม้สำหรับทำน้ำอัฏฐบานทั้ง 8 ประเภทตามพุทธบัญญัติไว้อย่างครบถ้วน ภาพผลไม้แต่ละชนิดมีการแรเงาทำให้เกิดความกลมกลึงอย่างเทคนิคตะวันตกแม้ว่าจะยังไม่ชำนาญนัก

---

[83] มะซางเป็นผลไม้สีเขียว เปลือกแข็ง ขนาดเท่าผลหมากดิบ มียางมาก รสหวานเย็น อ้างจาก ราชบัณฑิตยสถาน,พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2525, พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์, 2539), 617.

[84] พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับสังคายนาในพระบรมราชูปถัมภ์ พุทธศักราช 2530, เล่ม 5, 129-130.

นอกจากนี้ ยังได้เขียนภาพมหาผลที่ห้ามทำน้ำอัฏฐบานไว้ที่บานประตูพระอุโบสถด้านทิศตะวันตก ได้แก่ ข้าวและผลไม้ที่มีขนาดใหญ่ เช่น ฟักทอง ฟักเขียว น้ำเต้า ขนุน เป็นต้น (ภาพที่ 98) ซึ่งพบเทคนิคการแรเงาเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 98 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องมหาผลที่ห้ามทำน้ำอัฏฐบาน บานประตูพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

<u>วัดมกุฏกษัตริยารามฯ</u>

ที่บานแผละของช่องหน้าต่างช่องหนึ่งทางขวามือพระประธาน ภายในพระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยารามเป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่พบการเขียนภาพเรื่องผลไม้สำหรับทำน้ำอัฏฐบานและมหาผลที่ทรงห้าม บานแผละทั้งสองฝั่งแบ่งเป็นข้างละ 3 ช่องภาพ รวม 6 ช่อง ทุกช่องเขียนภาพต้นไม้และผลไม้ที่กล่าวถึงในพระวินัยเรื่องการทำน้ำอัฏฐบานเช่นกัน แต่ให้รายละเอียดภาพที่ดูมีชีวิตชีวากว่าที่จะระบุเพียงแค่ชนิดของผลไม้เท่านั้น เพราะมีภาพเด็กไว้ผมจุกและแกละอย่างโบราณกำลังเก็บผลไม้จากต้นไม้ที่กำลังออกผลในสวนมารับประทานอย่างเอร็ดอร่อย พร้อมทั้งมีจารึกเขียนชื่อผลไม้เหล่านั้นไว้ เป็นที่น่าเสียดายว่าจารึกเหล่านั้นลบเลือนไปบ้าง (ภาพที่ 99)

ภาพที่ 99 เรื่องผลไม้ทำน้ำอัฏฐบาน บานหน้าต่างพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร

จากภาพจิตรกรรมที่ยังคงชัดเจนเนื่องจากอยู่ในพื้นที่ที่ไม่ถูกแสงแดดรบกวนมากนัก ทำให้สามารถสังเกตได้ว่าช่างเขียนคงมีแนวคิดในการถ่ายทอดความสมจริงไว้ในงานจิตรกรรม ทั้งการแต่งกายและการไว้ผมของเด็กในสมัยนั้น หรือแม้แต่ลักษณะเด่นของพืชพันธุ์แต่ละประเภท เพราะแม้ว่าเทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ให้เป็นทรงพุ่มโดยไม่ตัดเส้นใบได้เป็นที่แพร่หลายแล้วในขณะนั้นดังปรากฏให้เห็นในงานจิตรกรรมร่วมสมัยในที่แห่งอื่น แต่ภาพเล่าเรื่องผลไม้สำหรับทำน้ำอัฏฐบานที่นี้ยังปรากฏการตัดเส้นใบอยู่โดยที่ช่างเขียนไม่ละเลยการให้รายละเอียดที่แตกต่างกันของใบไม้แต่ละชนิด เช่น ภาพต้นมะม่วงที่มีลักษณะใบค่อนข้างเรียวแหลมกว่าใบต้นชมพู่ เป็นต้น ในขณะที่ภาพพุ่มไม้อื่นที่อยู่ใกล้เคียงอันเป็นองค์ประกอบรองก็ยังคงใช้ฝีแปรงและการแรเงาตามเทคนิคตะวันตก

5.1 เทคนิคและการแสดงออก

จะเห็นได้ว่าการนำเสนอภาพเรื่องผลไม้สำหรับทำน้ำอัฏฐบานและมหาผลของกลุ่มวัดที่ศึกษาทั้ง 2 แห่งมีความแตกต่างกันแต่ก็มุ่งหมายที่จะสื่อความในเรื่องเดียวกัน อย่างไรก็ตาม การเขียนภาพก็ปรากฏว่ามีการใช้เทคนิคแบบตะวันตกอย่างเห็นได้ชัด คือการแรเงาให้เกิดมิติ การใช้ขนาดที่ต่างกันของวัตถุเพื่อให้เกิดระยะใกล้ไกล เป็นต้น วรรณะของพื้นหลังยังคงเป็นสีเข้มในขณะที่วรรณะของวัตถุในเบื้องหน้าเป็นสีอ่อนจึงมีความโดดเด่น อนึ่ง ในภาพสัตว์บางประเภทยังคงพบการเขียนภาพแบบตัดเส้นซึ่งคงเป็นความคุ้นเคยของช่างเขียนไทยมาแต่โบราณผสมผสานอยู่ด้วย

5.2 แนวคิดกับพื้นที่ในการแสดงออก

เป็นที่น่าสังเกตว่าเนื้อหาเกี่ยวกับพระวินัยสงฆ์ที่เริ่มปรากฏในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 เหล่านี้อยู่ในตำแหน่งบริเวณบานแผละของประตูและหน้าต่างภายในอาคารสำคัญของวัด เช่น พระอุโบสถ และพระวิหาร ซึ่งในเวลากลางวันที่พุทธศาสนิกชนมาทำบุญไหว้พระภายในวัดตามปกตินั้น บานประตูและหน้าต่างที่ถูกเปิดออกจะบดบังงานจิตรกรรมเหล่านี้จนหมดสิ้น ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่างานจิตรกรรมในส่วนนี้จึงคงมิได้เขียนขึ้นเพื่อนต้องการสื่อให้ประชาชนทั่วไปได้รับทราบเรื่องราวเช่นเดียวกับงานจิตรกรรมที่อยู่บริเวณผนังรอบพระอุโบสถหรือวิหาร หากแต่น่าจะเขียนขึ้นเพื่อเป็นเป็นเครื่องเตือนใจพระภิกษุผู้มีหน้าที่ต้องรักษาพระวินัย เนื่องจากภาพเหล่านี้จะปรากฏอย่างเด่นชัดก็ต่อเมื่อปิดบานหน้าต่างและประตูของอาคารเรียบร้อยแล้วเท่านั้น ซึ่งผู้มีหน้าที่ในการเปิดและปิดอาคารสำคัญของวัดในแต่ละวันก็ย่อมต้องเป็นพระสงฆ์ในวัดเหล่านั้นนั่นเอง จึงเป็นความชาญฉลาดที่เลือกพื้นที่ตำแหน่งนี้เพื่อเขียนเรื่องราวที่ต้องการสื่อโดยเฉพาะกับพระสงฆ์ เพราะเป็นตำแหน่งที่โดยปกติแล้วฆราวาสก็ไม่อาจมองเห็นงานจิตรกรรมในส่วนนี้ได้

อีกประเด็นหนึ่งที่น่าสังเกตคือ ในรัชสมัยก่อนหน้านี้มักเขียนภาพประดับตกแต่งด้วยลวดลายพรรณพฤกษา หรือลวดลายตกแต่งจำพวกเครื่องเรือนจีนตามพระราชนิยมที่บริเวณบานประตู บานหน้าต่าง รวมทั้งบริเวณบานแผละ[85] โดยมิได้นิยมเขียนภาพเล่าเรื่องใดๆในพื้นที่เหล่านี้ การปรับเปลี่ยนให้พื้นที่ตำแหน่งนี้นำเสนอเรื่องราวที่เป็นประโยชน์ต่อพระสงฆ์จึงถือเป็นการใช้

---

[85] ดูใน อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, "อิทธิพลศิลปะจีนในงานจิตรกรรมแบบนอกอย่างสมัยรัชกาลที่3" (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547), 56-57.

พื้นที่ของฝาผนังอาคารในทุกตำแหน่งให้เกิดประโยชน์อย่างสูงสุดอย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน รวมทั้งน่าจะถือเป็นเอกลักษณ์อย่างใหม่ของงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4

ข้อสรุป

โดยสรุปแล้วงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอารามสำคัญในสมัยรัชกาลที่ 4 มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับจริยวัตรสงฆ์และข้อปฏิบัติตนของพุทธศาสนิกชนอยู่มาก เนื้อหาที่นำมาเขียนภาพที่มีผลในทางปฏิบัติอย่างแท้จริงมีที่มาจากข้อความในพระไตรปิฎก ซึ่งแตกต่างจากรัชกาลก่อนที่เล่าเรื่องปรัมปราคติบันเทิง สอนใจด้วยพุทธประวัติ ไตรภูมิ และชาดก เป็นต้น ทำให้งานช่างจิตรกรรมฝาผนังในรัชกาลที่ 4 มีความแตกต่างจากสมัยรัชกาลที่ 3 อย่างเด่นชัด จากกลุ่มวัดที่ศึกษาพบว่างานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 ได้นำเสนอเรื่องราวของศักยภาพในการปฏิบัติตนของแต่ละบุคคลให้สมควรแก่สถานภาพ ซึ่งเป็นสิ่งที่สามารถนำไปสู่ความสำเร็จและบรรลุมรรคผลได้ อันเป็นแนวความคิดอย่างใหม่ที่เกิดขึ้นตามกระแสแนวคิดเรื่องมนุษยนิยมอย่างตะวันตก โดยเลือกใช้พื้นที่ทุกส่วนของฝาผนังอาคารในการนำเสนอภาพเพื่อให้เกิดประโยชน์มากที่สุด

เทคนิคการเขียนภาพมีการใช้หลักทัศนียวิทยารวมทั้งแสดงออกเรื่องความสมจริงตามแนวคิดสัจนิยมอย่างเด่นชัด ทั้งในเรื่องของเวลา สถานที่ และบุคคล แต่อย่างไรก็ตามเทคนิคการเขียนภาพแบบไทยที่เคยมีอยู่เดิมบางประการ ก็ยังคงปรากฏอยู่ร่วมกับเทคนิคการเขียนภาพแบบตะวันตก อนึ่งความสมจริงของภาพบุคคลทั้งหมดล้วนอยู่ภายใต้เงื่อนไขของความสงบสำรวมโดยไม่แสดงออกถึงอารมณ์อื่นอันไม่เหมาะสม ทั้งนี้คงเป็นไปตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวผู้ทรงเป็นองค์ประธานในการก่อสร้างและปฏิสังขรณ์พระอารามเหล่านั้น

บทที่ 4
รัชกาลที่ 4 กับจริยวัตรสงฆ์ที่สะท้อนในงานจิตรกรรม

จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์ที่ทำการศึกษา แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาและเทคนิคการแสดงออก ที่แตกต่างไปจากงานช่างจิตรกรรมที่สืบมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย รวมทั้งมีความแตกต่างจากเนื้อหาที่ปรากฏในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 อันแสดงถึงแนวคิดที่แตกต่างตามไปด้วย การเขียนภาพในแนวทางเหล่านี้ไม่ได้ปรากฏเฉพาะพระอารามกลุ่มที่ศึกษา หากแต่ยังพบในพระอารามอีกหลายแห่งทั้งที่ร่วมสมัยและมีอายุคล้อยหลังลงมาในรัชกาลที่ 5 การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในงานจิตรกรรมระยะนี้ ไม่ได้เกิดขึ้นจากความนิยมของราษฎรสามัญ แต่เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นโดยพระราชประสงค์ขององค์พระมหากษัตริย์ซึ่งเป็นองค์อุปถัมภ์งานช่างหลวงที่ก่อสร้างและปฏิสังขรณ์พระอารามเหล่านั้น จึงทำให้มีประเด็นที่น่าสนใจควรแก่การศึกษาวิเคราะห์ถึงสภาวการณ์และปัจจัยที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้

ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาจากปรัมปราคติมาสู่เรื่องจริยวัตรสงฆ์

การรับรู้และตื่นตัวต่อวัฒนธรรมตะวันตกของชนชั้นนำของไทยได้เริ่มปรากฏมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 แม้ว่าองค์ประมุขและกลุ่มขุนนางยังมีท่าทีที่เรียกว่า อนุรักษ์นิยม แต่ชนชั้นนำอีกกลุ่มที่มีเจ้าฟ้ามงกุฎทรงเป็นผู้นำในสถานภาพของภิกษุ ได้มีความพยายามในการศึกษาศิลปวิทยาการของตะวันตกมาแล้วอย่างต่อเนื่อง ดังได้กล่าวแล้วในบทที่ 2

ในฐานะที่ทรงเป็นผู้มีบทบาทในวงการสงฆ์ไทยขณะนั้น และทรงรับทราบถึงความเคลื่อนไหวในการแผ่ขยายวัฒนธรรมตะวันตกอันจะมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง ทำให้นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์มีความเห็นว่าเจ้าฟ้ามงกุฎทรงมีความจำเป็นต้องปรับกระบวนความคิดบางประการในพุทธศาสนาเสียใหม่ เพื่อเสริมสร้างความมั่นคงภายในราชอาณาจักรในช่วงที่ประเทศไทยกำลังเผชิญหน้ากับการเปลี่ยนแปลงจากมหาอำนาจตะวันตก เนื่องจากพุทธศาสนาเป็นสถาบันหลักของสังคมไทยและเป็นสถาบันอันเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจประชาชนไว้ทั้งยังมีแนวคำสอนที่เชื่อมโยงไปสู่กลไกในเรื่องการเมืองการปกครองด้วย [1]

[1] วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2545), 51.

งานช่างจิตรกรรมฝาผนังจึงเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ชิ้นสำคัญนอกเหนือไปจากหลักฐานทางด้านเอกสาร ที่แสดงถึงการปรับกระบวนความคิดเกี่ยวกับพุทธศาสนาไปสู่แนวทางใหม่ สิ่งที่เห็นได้ชัดคือ ในกลุ่มวัดที่ศึกษาไม่ปรากฏงานจิตรกรรมเรื่องไตรภูมิ ซึ่งเป็นเรื่องที่ฝ่ายธรรมยุติปฏิเสธ แต่ในขณะเดียวกันงานจิตรกรรมกลับให้รายละเอียดเรื่องภูมิศาสตร์และจักรวาลวิทยาตามความเป็นจริงอย่างที่วิทยาศาสตร์พิสูจน์ได้ ตัวอย่างเช่นการให้สีของแสงหรือบรรยากาศตามกาลเวลาที่เป็นจริงมากขึ้น เช่น ภาพภิกษุปลงอสุภในป่าช้ายามค่ำคืนที่ให้สีของบรรยากาศที่มืดสลัว ซึ่งต่างจากงานจิตรกรรมไทยโบราณที่ไม่ปรากฏการให้สีที่แสดงถึงห้วงเวลาตามสภาพความเป็นจริงแต่อย่างใด

การปรับกระบวนความคิดเกี่ยวกับพุทธศาสนาที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมเหล่านี้ได้แสดงให้สังคมขณะนั้นเห็นว่าคนไทยที่มีการศึกษา โดยเฉพาะในระดับชนชั้นผู้นำ สามารถเรียนรู้และเชื่อถือในสิ่งที่วิทยาศาสตร์พิสูจน์และอธิบายได้ ดังนั้นจึงไม่ปรากฏเรื่องไตรภูมิในงานช่างจิตรกรรมฝาผนัง ทั้งที่เคยมีอยู่เสมอ จนอาจเรียกได้ว่าเป็นขนบนิยมในงานจิตรกรรมไทยประเพณี งานจิตรกรรมฝาผนังภายใต้พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 จึงเป็นหลักฐานสนับสนุนความเชื่อถือในฝ่ายธรรมยุติที่ว่าไตรภูมิไม่ใช่คำสอนในพุทธศาสนา หากแต่เป็นเรื่องที่ภิกษุในชั้นหลังได้เขียนไว้โดยอ้างว่าเป็นพุทธฎีกา[2]

ด้วยเหตุจำเป็นที่ต้องปรับแนวความคิดเกี่ยวกับพุทธศาสนาดังกล่าว จึงทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาที่นำเสนอในงานจิตรกรรมเนื่องในพุทธศาสนา จากเรื่องปรัมปราคติที่มิอาจพิสูจน์ได้มาสู่เนื้อหาในแนวสมจริง ความสมจริงในที่นี้ ได้แก่ ความสมจริงของสถานที่ เวลา และบุคคล ดังจะเห็นได้ว่างานจิตรกรรมในกลุ่มวัดที่ศึกษานั้น เป็นฉากเหตุการณ์ที่ช่างเขียนนำเอาประสบการณ์ที่ประจักษ์ด้วยสายตามาร้อยเรียงเป็นเรื่องราวต่างๆ ในภาพ เช่น ภาพการทำบุญตักบาตร และการประกอบกิจกรรมทางพุทธศาสนาของพระสงฆ์และฆราวาสในวันสำคัญต่างๆ ซึ่งเป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นเป็นปกติของสังคมไทย อันเป็นฉากเหตุการณ์ที่พลิกผันจากเรื่องในปรัมปราคติ เช่น พุทธประวัติ หรือ ชาดก ซึ่งเป็นความนิยมในงานช่างจิตรกรรมไทยแนวประเพณีที่สอดรับกับแนวคิดทางพุทธศาสนาแบบเก่า

ภาพอาคารหรือสถานที่ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมล้วนได้แรงบันดาลใจจากสิ่งที่มีอยู่จริงและคงคุณค่าความสำคัญต่อวิถีชีวิตผู้คนในขณะนั้น เช่น พระบรมมหาราชวัง วัด ย่านชุมชน และบ้านเรือนราษฎร รวมทั้งภาพบุคคลที่ช่างเขียนหันมาให้ความสำคัญกับภาพประชาชนทั่วไป

---

[2] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์,แสดงกิจจานุกิจ, (มปท., ฯพณฯ สุกิจ นิมมานเหมินทร์ รมว.ศึกษาธิการพิมพ์เป็นของชำร่วยในงานทอดกฐินสามัคคี ณ วัดเกตการาม อ. เมือง จ.เชียงใหม่, 2513), 56.

และภาพพระสงฆ์ มากกว่าที่จะเป็นภาพพระพุทธเจ้าเรื่องพุทธประวัติ หรือภาพตัวพระ-นางที่เป็นตัวเอกของเรื่องปรัมปราคติอื่นๆ

ความสมจริงอีกประการหนึ่ง คือ ความสมจริงตามเนื้อหาจากในพระไตรปิฎก โดยเฉพาะเนื้อหาเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์ที่สื่อแสดงถึงการใช้ปัญญาพิจารณาถึงสภาวธรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้น อันเป็นแนวทางหนึ่งที่เจ้าฟ้ามงกุฎผู้นำกลุ่มปฏิรูปศาสนาได้นำหลักคิดเรื่อง “การใช้ปัญญา” ในพุทธศาสนามาแสดงออกผ่านงานจิตรกรรมฝาผนังเพื่อเป็นตัวอย่างให้พระสงฆ์ หรือแม้แต่ประชาชนทั่วไป ได้ตระหนักถึงศักยภาพและบทบาทหน้าที่ของตนเองในฐานะที่เป็นชาวพุทธ และขณะเดียวกันงานจิตรกรรมยังได้แฝงนัยเรื่องการเปลี่ยนแปลงหรือความไม่เที่ยง (อนัตตา) ตามหลักพุทธศาสนาไว้อย่างแยบยล ตัวอย่างเช่น เรื่องการปลงอสุภกรรมฐาน เป็นต้น

การนำเสนอเนื้อหาที่แปลกใหม่ในงานจิตรกรรมฝาผนังเช่นนี้ เชื่อว่าเป็นพระราชประสงค์ที่ทรงต้องการให้ประชาชนมีความเข้าใจต่อสภาวการณ์แวดล้อมที่กำลังก้าวสู่การเปลี่ยนแปลง และเตรียมเปิดใจต่อการรับวิทยาการจากตะวันตก เพราะการใช้ปัญญาเป็นหลักในการใคร่ครวญจะทำให้ไม่ตื่นตระหนกกับแนวคิดใหม่ที่เข้ามา ทั้งนี้น่าจะเป็นการเสริมสร้างความมั่นคงทางจิตใจแก่ประชาชน ไม่ให้หวั่นไหวไปกับการเลือกรับนับถือศาสนาตามอย่างชาวตะวันตกที่พยายามเข้ามาเผยแผ่แก่ชาวไทย เนื่องจากพุทธศาสนาเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในราชอาณาจักรซึ่งส่งผลต่อความมั่นคงในการปกครองขณะนั้นด้วย

ในขณะเดียวกันการแสดงออกในงานจิตรกรรมด้วยเรื่องอย่างสมจริงและเทคนิควิธีอย่างตะวันตก ยังเป็นการแสดงวิสัยทัศน์ของผู้นำไทยซึ่งเป็นผู้อุปถัมภ์งานศิลปะต่อสายตาชาวต่างประเทศ ว่ามิได้ทรงเชื่อถือในสิ่งเหนือจริงที่ฝรั่งเห็นว่างมงายแต่อย่างใด ขณะเดียวกันยังทรงรู้เท่าทันและเปิดรับวิทยาการอย่างตะวันตกต่างๆ แม้กระทั่งเทคนิคการเขียนภาพซึ่งแตกต่างจากงานจิตรกรรมไทยโบราณ ทั้งๆ ที่พระองค์ก็ยังทรงนับถือพุทธศาสนาอย่างมั่นคง

เมื่อเรื่องไตรภูมิ นรก สวรรค์ ที่ได้รับความเชื่อถือมาอย่างยาวนานถูกปฏิเสธ กลไกที่จะน้อมนำให้ราษฎรในสังคมเป็นคนดีซึ่งจะส่งผลต่อการปกครอง จึงอยู่ที่การเสริมสร้าง “ศีลธรรม” ของบุคคล ซึ่งสามารถสร้างปัจจุบันและอนาคตให้ดีได้ ดังนั้นเจ้าฟ้ามงกุฎจึงเร่งสร้างค่านิยมเรื่องศีลธรรมแก่ประชาชน ทั้งบรรพชิตและฆราวาส โดยสะท้อนผ่านพระธรรมเทศนา พระบรมราโชวาทมาโดยตลอด อีกหนทางหนึ่งที่เป็นหลักฐานแสดงถึงการถ่ายทอดแนวพระราชประสงค์ในเรื่องนี้ได้เป็นอย่างดีคือ งานจิตรกรรมฝาผนังในวัดสำคัญที่พระองค์ทรงอุปถัมภ์ เหตุเพราะวัดเป็นศูนย์กลางการเรียนรู้ที่สามารถถ่ายทอดสารไปยังพุทธศาสนิกชนในชุมชนได้เป็นอย่างดี ทั้งที่มีการศึกษาและที่ไม่รู้หนังสือ

ด้วยเหตุนี้จึงปรากฏงานจิตรกรรมฝาผนังเกี่ยวกับข้อวัตรของสงฆ์ รวมทั้งภาพพุทธศาสนิกชนประกอบศาสนกิจต่างๆ อยู่โดยทั่วไปในงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นตามพระราชประสงค์ ตัวอย่างเช่น ภาพเรื่องธุดงควัตร พระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม ภาพพิธีสำคัญทางพุทธศาสนาที่พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร วัดบรมนิวาส และเรื่องฉฬาภิชาติ ที่มีปรากฏอยู่ในวัดธรรมยุติหลายแห่ง การสื่อสารกับราษฎรด้วยงานจิตรกรรมในวัดจึงเป็นอีกหนทางหนึ่งที่จะทำให้ประชาชนในทุกระดับ ทั้งภิกษุ และฆราวาส มีแนวทางและตัวอย่างในการปฏิบัติตนเพื่อเป็นไปตามพระราชประสงค์แห่งรัชกาลที่ 4 ที่ทรงมุ่งส่งเสริมศีลธรรมและความประพฤติที่ดีงามของราษฎร

การให้ความสำคัญกับเนื้อหาที่สมจริงจากพระไตรปิฎกในงานจิตรกรรม

ด้วยความจำเป็นจากปัจจัยภายนอกที่ทำให้ต้องมีการปฏิรูปพุทธศาสนา ดังนั้นแนวทางในการปฏิรูปที่จะทำให้เกิดความชอบธรรมในการปฏิบัติ จึงจำเป็นต้องยึดสาระในพระไตรปิฎกเป็นสำคัญ การแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังของวัดฝ่ายธรรมยุติก็เช่นกัน

เนื้อหาในงานจิตรกรรมฝาผนังของกลุ่มวัดที่ศึกษาจึงล้วนเป็นเรื่องที่นำมาจากพระไตรปิฎก ไม่ว่าจะเป็นข้อธรรมะที่เกิดจากการฝึกปฏิบัติอันนำไปสู่ปัญญา เช่น ความมักน้อย สันโดษ ไม่โลภ หรือหลงใหลไปกับรูปสมบัติ และลาภวัตถุ อันเป็นธรรมะที่ได้จากการถือธุดงควัตร การปลงอสุภกรรมฐาน ดังที่ปรากฏในงานจิตรกรรมของกลุ่มวัดที่ศึกษา ช่างเขียนไม่ละเลยที่จะให้รายละเอียดของข้อวัตรแต่ละข้อที่กล่าวถึงในพระไตรปิฎกลงในงานจิตรกรรม ซึ่งเท่ากับว่าช่างเขียนซึ่งอาจเป็นพระสงฆ์ย่อมน่าจะเข้าใจข้อวัตรเหล่านั้นอยู่แล้วเป็นอย่างดี

นอกจากนี้ ผลการศึกษายังพบว่ามีเนื้อหาในพระไตรปิฎกเกี่ยวกับข้อวินัยสงฆ์ได้ถูกหยิบยกมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมสอดแทรกอยู่ในส่วนต่างๆ ภายในอุโบสถและวิหารอยู่ไม่น้อย ตัวอย่างเช่น เรื่องเนื้อสัตว์ที่ห้ามภิกษุฉัน เรื่องผลไม้สำหรับทำน้ำอัฏฐบาน และมหาผลที่ทรงห้ามเป็นต้น แสดงถึงความเอาใจใส่ในรายละเอียดของข้อวินัย โดยใช้พื้นที่ส่วนที่เป็นบานแผละประตูและหน้าต่างให้เกิดประโยชน์สูงสุด ซึ่งเป็นส่วนที่น่าจะมุ่งหมายเป็นการเฉพาะให้ภิกษุผู้ดูแลอุโบสถและวิหารต่างได้มองเห็นอย่างชัดเจนทุกครั้งที่เปิด-ปิดอาคาร

เรื่องราวที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรมเหล่านี้อยู่ในวิสัยที่รับรู้และเข้าใจได้โดยง่าย ซึ่งแตกต่างจากเรื่องอิทธิปาฏิหาริย์เหนือการรับรู้ด้วยสัมผัสของมนุษย์เช่นไตรภูมิโลกสัณฐาน และปรัมปราคติต่างๆ หลักฐานด้านงานจิตรกรรมในกลุ่มวัดที่เขียนขึ้นโดยพระราชประสงค์เหล่านี้จึงเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่สนับสนุนว่า การปฏิรูปพุทธศาสนาของเจ้าฟ้ามงกุฎ คือ

การกลับไปสู่พุทธวจนะโดยยึดถือสาระสำคัญจากพระไตรปิฎก โดยเฉพาะในเรื่องการใช้ปัญญาพิจารณา เพื่อที่มนุษย์จะสามารถปฏิบัติหรือพิสูจน์ได้ด้วยตนเองซึ่งให้ผลในปัจจุบันแก่ผู้ปฏิบัติ งานจิตรกรรมฝาผนังเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์ในพระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 จึงสอดคล้องกับความเห็นของนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ที่กล่าวว่า เจ้าฟ้ามงกุฎได้หันกลับไปเน้นว่าแก่นแท้ของพระพุทธศาสนาอยู่ที่การดับทุกข์ซึ่งต้องใช้ปัญญาและเหตุผลเป็นเครื่องมือ การใช้กลวิธีนี้ทำให้พุทธศาสนาสามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางกระแสความคิดใหม่ๆ ทางวิทยาศาสตร์ของตะวันตก และหากพุทธศาสนายังดำรงอยู่ได้ก็เท่ากับว่าชนชั้นนำของไทยยังสามารถรักษาเอกภาพในสังคมไว้ได้ด้วย[3]

การนำเอาหลักคำสอนในเรื่องการใช้ปัญญาจากพระไตรปิฎกมาถ่ายทอดในงานจิตรกรรม ดังเช่นเรื่องภิกษุปลงอสุภกรรมฐานที่ใช้ปัญญาพิจารณาความไม่เที่ยงแท้ของสังขาร เรื่องธุดงควัตรที่แสดงความสันโดษไม่ยึดติดต่อสิ่งใดของเหล่าภิกษุ อย่างน้อยก็น่าจะทำให้พุทธศาสนิกชนเชื่อว่าความเจริญทางวัตถุอย่างใหม่ที่เข้ามาตามกระแสสังคมตะวันตก ไม่สามารถสร้างความสุขที่แท้จริงให้เกิดขึ้นได้ในชีวิต จึงเสมือนเป็นการเตือนสติชาวไทยด้วยว่าการที่ชาวตะวันตกมีเทคโนโลยีที่ดีกว่านั้น ก็ไม่ได้หมายความว่าประเทศเหล่านั้นมีศาสนาที่ดีกว่าศาสนาพุทธ แม้รัชกาลที่ 4 เองก็มิได้ทรงเปลี่ยนศาสนา ทั้งที่ทรงรอบรู้ในศิลปวิทยาการอย่างตะวันตก

กลวิธีที่นำเอาหลักคิดจากพระไตรปิฎกมาแสดงในงานจิตรกรรมนี้ อาจเป็นกลวิธีหนึ่งที่ทำให้ประชาชนมีความหนักแน่นเพียงพอที่จะไม่ยอมรับนับถือศาสนาอื่นอันจะมีผลต่อความมั่นคงของประเทศ ดังมีหลักฐานว่าการเผยแผ่คริสต์ศาสนาในประเทศไทยได้ผลน้อย แม้ว่าจะไม่ค่อยมีการต่อต้านการเผยแผ่ศาสนาของชาวตะวันตกจากภาครัฐก็ตาม[4]

นอกจากแรงกดดันจากภายนอกที่ทำให้ต้องมีการปฏิรูปพุทธศาสนาโดยหันมายึดถือพุทธวจนะจากพระไตรปิฎกแล้ว เจ้าฟ้ามงกุฎยังทรงปฏิรูปพุทธศาสนาด้วยเหตุผลด้านการศาสนาด้วย ดังเช่นเรื่องการชำระพระวินัย ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้นำไทยได้ถือปฏิบัติมาแล้วเป็นระยะตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 แต่จนถึงขณะนั้นความผิดทางวินัยสงฆ์ก็ยังมีอยู่มาก[5] แต่ด้วยพระอุปนิสัยที่

---

[3] วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2545), 57.

[4] เฟลตัส ยอร์จ ฮอวส์, หมอเฮาส์ในรัชกาลที่ 4 แปลจาก Samul Reynolds House of Siam (พระนคร : กองคริสเตียนศึกษา สภาคริสตจักรในประเทศไทย, 2504),137-138.

[5] อัจฉรา กาญจนมโนมัย, “การฟื้นฟูพระพุทธศาสนาสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ.2325-2394)” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523), 142.

พยายามค้นหาเหตุผลในเรื่องต่างๆอยู่เสมอ ทำให้ทรงตรวจสอบและชำระข้อวินัยสงฆ์ให้ถูกต้องตรงตามพระไตรปิฎก และให้สงฆ์ถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระสงฆ์ในฝ่ายธรรมยุติซึ่งได้ชื่อว่าเป็นคณะสงฆ์ที่บริสุทธิ์กว่านิกายเดิม

งานจิตรกรรมฝาผนังเรื่องข้อวินัยสงฆ์ที่พบในกลุ่มวัดที่ศึกษาจึงเป็นผลจากการศึกษาและให้ความสำคัญกับข้อวินัยในพระไตรปิฎกของเจ้าฟ้ามงกุฎ จึงทำให้เกิดการหยิบยกเนื้อหาเหล่านั้นมาเขียนภาพจิตรกรรมในวัดฝ่ายธรรมยุติที่ทรงอุปถัมภ์อยู่หลายแห่ง จนเกิดเป็นแนวทางในการเขียนภาพจิตรกรรมอย่างใหม่ ซึ่งมีข้อแตกต่างจากงานช่างจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 งานจิตรกรรมเรื่องข้อวินัยสงฆ์เหล่านี้ จึงน่าจะเป็นเครื่องเตือนใจให้ภิกษุสำรวมระวังความประพฤติ มิให้เกิดความผิดดังเช่นที่คณะสงฆ์นิกายเดิมเคยกระทำ

เรื่องจริงของสถาบันสงฆ์กับการใช้งานจิตรกรรมเป็นสื่อการสอนพระสงฆ์และฆราวาส

แม้ว่าเจ้าฟ้ามงกุฎจะทรงแก้ไขและปรับปรุงกฎระเบียบปฏิบัติของพระสงฆ์ให้ตรงตามพระวินัยมากขึ้นมาโดยตลอด ตั้งแต่เมื่อครั้งทรงเริ่มตั้งธรรมยุติกนิกายในแผ่นดินรัชกาลที่ 3 แต่เมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์แล้วและการตั้งคณะธรรมยุตินั้นก็เป็นไปโดยเรียบร้อย กลับปรากฏว่าพระสงฆ์อีกหลายหมู่ยังมีความประพฤติที่ย่อหย่อนและไม่เหมาะสมอยู่อีกมาก ดังมีหลักฐานเอกสารปรากฏอยู่หลายเรื่อง เช่น ภิกษุสามเณรลักลอบสูบฝิ่น[6] เสพสุรา กัญชา และดูมหรสพ[7] ภิกษุลักลอบกระทำอนาจารกับหญิงภายในกุฏิถึงขั้นปราชิก[8] ภิกษุที่อยากลาสิกขาเพื่อหวังจะได้รับราชการในตำแหน่งใหญ่โตเพราะใกล้ชิดกับขุนนางผู้ใหญ่[9] และภิกษุแปลงเป็นคฤหัสถ์ไปเล่นการพนัน[10] เป็นต้น เป็นผลให้ทรงประกาศห้ามพระสงฆ์ประพฤติชั่วในเรื่องนั้นๆ ตามมาในภายหลัง รวมทั้งทรงตราพระราชบัญญัติพระสงฆ์สามเณรแลศิษย์วัดขึ้น เพื่อกำหนดข้อห้ามและบทลงโทษ ทั้งนี้เพื่อความเรียบร้อยในการปกครองคณะสงฆ์ด้วย[11]

---

[6] ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, บรรณาธิการ, “ประกาศเรื่องให้สึกพระสงฆ์สามเณรที่สูบฝิ่น พ.ศ.2396” ในประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547), 21.

[7] เรื่องเดิม, “ประกาศห้ามคฤหัสถ์ไม่ให้สมคบภิกษุสามเณรที่ประพฤติอนาจาร พ.ศ.2396”, 37.

[8] เรื่องเดิม, “ประกาศว่าด้วยเรื่องฟ้องหาปราชิก พ.ศ.2396”, หน้า 33. และ “ประกาศเรื่องสามเณรรักใคร่ผู้หญิงจนถึงเป็นปราชิกให้มาลุกะโทษ จะยกโทษให้ พ.ศ.2396”, 34.

[9] เรื่องเดิม, “ประกาศพระสงฆ์ที่จะสึกมารับราชการ พ.ศ.2397”, 43.

[10] เรื่องเดิม, “ประกาศพระราชบัญญัติพระสงฆ์สามเณรลักเพศ พ.ศ.2404”, 285.

[11] เรื่องเดิม, “พระราชบัญญัติพระสงฆ์สามเณรแลศิษย์วัด พ.ศ.2402”, 221.

เกี่ยวกับความประพฤติย่อหย่อนในทางพระวินัยของสงฆ์นั้น มีความเชื่อกันมาแต่โบราณว่าเมื่อมีการเชิญพระไตรปิฎกจากลังกาทวีปมานั้น เรือลำที่ทรงพระวินัยถูกพายุพัดไปเมืองมอญ และเรือที่ทรงพระสุตตันตปิฎกพลัดมาที่เมืองไทย ทำให้พระสงฆ์ฝ่ายไทยไม่สู้เคร่งครัดในพระวินัยนัก และพระสงฆ์ไทยเชื่อถือในคติปัจจันตรธานในบริเฉทท้ายของคัมภีร์ปฐมสมโพธิมากเกินไป ที่กล่าวถึงพุทธพยากรณ์ที่ว่าพุทธศาสนาจะเสื่อมลงเรื่อยไป สติและความอุตสาหะของคนก็เสื่อมถอยตามไปด้วย จนไม่สามารถรักษาพระธรรมวินัยได้ในที่สุด แม้พระสงฆ์ก็จะมีแต่ห่มผ้าเหลืองไว้พอให้รู้ว่าเป็นพระเท่านั้น จึงเกิดคำพูดที่ว่า “ทำพอเป็นกิริยาบุญ” ขึ้น[12]

ดังนั้นการที่เจ้าฟ้ามงกุฎทรงตั้งระเบียบวัตรปฏิบัติอย่างธรรมยุติกนิกายจึงเป็นการฟื้นฟูศาสนาส่วนที่บกพร่องของพระสงฆ์ที่มีมานาน และการที่โปรดเกล้าฯ ให้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระสงฆ์ที่มีวัตรปฏิบัติอย่างเคร่งครัด จึงเป็นแนวทางหนึ่งที่ทรงเชื่อว่าช่วยแก้ไขปัญหาเรื่องนี้ได้ ควบคู่ไปกับการแสดงพระธรรมเทศนาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่เมื่อคราวทรงผนวช โดยโปรดเกล้าฯให้เขียนถ่ายทอดเป็นภาพเต็มพื้นที่ภายในวิหารและอุโบสถของพระอารามหลวงสำคัญฝ่ายธรรมยุติ ซึ่งเป็นคณะสงฆ์ใหม่ที่ถือว่ามีความประพฤติบริสุทธิ์และถูกต้องตามพระวินัยกว่าคณะสงฆ์มหานิกายในขณะนั้น

หลักฐานเอกสารทางประวัติศาสตร์ยังได้ให้ข้อมูลว่าการประพฤตินอกลู่นอกทางของสงฆ์สมัยนั้นยังมีฆราวาสรู้เห็นเป็นใจอยู่ด้วย ทั้งที่ตั้งใจกระทำโดยรู้อยู่ว่าผิด เช่น เป็นแม่สื่อเกี้ยวผู้หญิงให้กับพระ หรือ นิมนต์พระไปฉันมื้อค่ำ เสพสุรา ชมมรสพ[13] แสดงให้เห็นว่ายังมีฆราวาสอีกมากที่ประพฤติตนไม่เหมาะสม และมีส่วนร่วมก่อปัญหาชักชวนพระสงฆ์ให้ประพฤติในทางมิชอบ

จากกลุ่มวัดสำคัญในรัชกาลที่ 4 ที่ศึกษาพบว่าเรื่องราวเกี่ยวกับพระสงฆ์ที่ปรากฏในภาพจิตกรรมฝาผนังมิได้แสดงเนื้อหาอันเสื่อมเสียตามสภาพความเป็นจริงที่เกิดขึ้นแก่วงการสงฆ์ในขณะนั้นแต่อย่างใด ในทางตรงข้าม กลับสื่อออกมาในภาพของสถาบันสงฆ์ที่มีจริยวัตรเรียบร้อยงดงาม ประกอบกับเหล่าพุทธศาสนิกชนที่ปฏิบัติถูกควร โดยประกอบศาสนกิจในวันสำคัญต่างๆ ทางพุทธศาสนา จึงทำให้เชื่อว่ารัชกาลที่ 4 ทรงต้องการให้ภาพจิตรกรรมเหล่านี้เป็นเครื่องมือสำคัญที่จะช่วยอบรมสั่งสอนภิกษุและฆราวาส เพื่อให้เป็นแนวทางในการถือปฏิบัติตนให้เป็นชาวพุทธที่ดี เพื่อที่จะไม่ก่อให้เกิดปัญหาดังเช่นที่เป็นอยู่ในสังคมขณะนั้น

---

[12]สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ความทรงจำ, 50-51.

[13] ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, บรรณาธิการ, “ประกาศห้ามไม่ให้ชักสื่อแลชวนภิกษุสามเณรประพฤติอนาจาร พ.ศ. 2406” ใน ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4, 36.

นอกจากเรื่องพระสงฆ์ประพฤติผิดศีลธรรมเหล่านี้แล้ว ในเอกสารทางประวัติศาสตร์ยังระบุว่ามีพระสงฆ์บางจำพวกในสมัยนั้นเห็นแก่อามิสและลาภสักการะ จากการรับนิมนต์ไปสวดมนต์ในพิธีกรรมยังที่ต่างๆ โดยไม่ใส่ใจในการปฏิบัติกิจสงฆ์ เช่น การสวดปาฏิโมกข์ในวันธรรมสวนะภายในวัดที่จำพรรษา ซึ่งรัชกาลที่4 ก็ทรงทราบและได้ทรงพระราชอุทิศ “กระจาดพระปาฏิโมกข์” เพื่อพระราชทานแก่พระสงฆ์ที่หมั่นสวดพระปาฏิโมกข์และกระทำอุโบสถสังฆกรรมอยู่ที่วัดทุกวันพระ และทรงอุทิศพระราชทรัพย์แก่พระสงฆ์ที่ปฏิบัติเคร่งครัดในพระวินัยด้วย[14]

การที่ทรงปฏิบัติเช่นนี้ เพราะทรงมุ่งหมายให้พระสงฆ์เป็นผู้ที่ไม่มุ่งหวังในลาภสักการะและมุ่งที่จะปฏิบัติวัตรให้ถูกต้องอย่างสำรวมตน เกี่ยวกับเรื่องการสวดปาฏิโมกข์นี้ จะเห็นได้ว่างานจิตรกรรมของกลุ่มวัดที่ศึกษามักปรากฏภาพสงฆ์สวดปาฏิโมกข์ในวันธรรมสวนะ รวมทั้งภาพการสวดมนต์ประชุมสงฆ์อยู่มาก ฉากเหตุการณ์เหล่านี้มักปรากฏซ้ำกันอยู่หลายแห่ง เช่น พระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร และวัดบรมนิวาส และในบางแห่งปรากฏภาพการประชุมสงฆ์มากกว่าหนึ่งแห่ง ซึ่งแสดงว่าช่างเขียนคำนึงถึงพระราชประสงค์ในเรื่องนี้อยู่ไม่น้อยจึงเขียนฉากเหตุการณ์เหล่านี้ซ้ำกันอยู่บ่อยครั้ง หลักฐานงานช่างจิตรกรรมจึงมีความสอดคล้องกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์ จึงยิ่งทำให้น่าเชื่อว่างานจิตรกรรมที่เขียนภาพการสวดปาฏิโมกข์หรือการประชุมสงฆ์อื่นๆ น่าจะเกิดขึ้นด้วยพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 4 อย่างแท้จริง เพื่อต้องการให้เป็นตัวอย่างปฏิบัติแก่วัดฝ่ายธรรมยุติที่ย่อมต้องเคร่งครัดกว่านิกายเดิม

สิ่งเหล่านี้จึงสอดคล้องกับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับวัตรปฏิบัติของสงฆ์ในที่อื่นๆ ซึ่งมุ่งหมายให้พระสงฆ์ปฏิบัติอย่างถูกต้องเคร่งครัด เช่นเรื่องธุดงควัตรที่มุ่งให้พระสงฆ์ถือสันโดษ และมักน้อย หรือเรื่องอสุภกรรมฐานที่สอนให้ปลงสังขาร ไม่ให้ยึดติดหรือหลงใหลในรูปวัตถุและมัวเมาในกิเลส รวมทั้งยังสอนให้รู้จักความไม่เที่ยงแท้แน่นอน จึงไม่ควรยึดติดหรือหลงใหลไปกับวัตถุซึ่งไม่อาจนำติดตัวไปได้เมื่อตายไปแล้ว แต่ควรสร้างคุณงามความดีเพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อส่วนรวม ซึ่งเป็นสิ่งที่คงคุณค่าอยู่สืบไปแม้ว่าร่างกายจะเสื่อมสูญ

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์เหล่านี้ จึงเป็นแนวทางในการอบรมสั่งสอนราษฎรในสังคมทุกระดับ ทั้งพระสงฆ์และฆราวาส เพื่อให้เป็นแนวทางปฏิบัติตนได้อย่างดีงาม ถูกต้องตามหลักศีลธรรม อันจะนำมาซึ่งความสงบสุขในสังคม และเป็นกลไกหนึ่งในการปกครองแผ่นดิน ซึ่งเป็นไปตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่โปรดเกล้าฯ ให้สถาปนาและปฏิสังขรณ์พระอารามหลวงในรัชสมัยเหล่านั้น

---

[14] เรื่องเดิม, “ประกาศเรื่องปวารณา”, 107.

บทที่ 5
บทสรุป

งานช่างจิตรกรรมในพระอารามหลวงที่เริ่มก่อสร้างหรือได้รับการปฏิสังขรณ์ตามพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 4 ได้ปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์และวิถีชาวพุทธของราษฎรทั่วไป ซึ่งมีแนวคิดและเทคนิคในการนำเสนอที่แตกต่างจากเรื่องไตรภูมิ พุทธประวัติ และชาดกตามปรัมปราคติ ดังเช่นที่เคยเป็นมาในงานช่างจิตรกรรมสมัยอยุธยาถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์

จากกลุ่มวัดที่เป็นตัวอย่างในการศึกษา แสดงให้เห็นว่าแนวคิดและความเชื่อเกี่ยวกับไตรภูมิและเรื่องเหนือจริงอื่นๆที่เคยแสดงออกในงานจิตรกรรมสมัยก่อนหน้า ถูกแทนที่ด้วยภาพอย่างสมจริง ทั้งเหตุการณ์ เวลา สถานที่ และบุคคล ซึ่งเป็นฉากวิถีชีวิตที่พบเห็นได้ทั่วไปในสังคมขณะนั้น สอดคล้องกับกระแสความคิดเรื่องสัจจนิยมอย่างตะวันตก

แนวคิดอีกประการหนึ่งที่ส่งผลต่องานจิตรกรรมเรื่องจริยวัตรสงฆ์ในกลุ่มวัดที่ศึกษา คือแนวคิดเรื่องมนุษยนิยม ที่แสดงออกด้วยภาพการปฏิบัติกิจของสงฆ์ที่สื่อแสดงให้เห็นว่ามนุษย์ทุกคนมีศักยภาพในตนที่จะบรรลุมรรคผลได้ด้วยการตั้งมั่นใน ศีล สมาธิ และเจริญปัญญา แม้แต่ฆราวาสก็จะประสบความสุขและความสำเร็จในปัจจุบันได้ตามสถานภาพของตน หากตั้งมั่นอยู่ในศีลธรรม แนวคิดเหล่านี้เป็นสิ่งที่ต่างจากแนวคิดเรื่องการสั่งสมบารมีเพื่อมุ่งหมายพระนิพพานในภพหน้าที่แสดงผ่านเรื่องไตรภูมิ พุทธประวัติ และชาดกดังที่เคยเป็นมา

เทคนิคการเขียนภาพที่ปรากฏโดยส่วนใหญ่เป็นเทคนิคแบบตะวันตก มีการใช้หลักทัศนียวิทยา การให้สีอ่อนแก่ในส่วนที่รับและหลบแสง รวมทั้งปรากฏภาพสถาปัตยกรรมแบบตะวันตกซึ่งมีทั้งที่ปรากฏจริงในสังคมไทยนั้น และบางแห่งอาจได้รับแรงบันดาลใจจากภายนอก ทั้งยังปรากฏอยู่ร่วมกับสถาปัตยกรรมแบบไทย ซึ่งเป็นไปตามสภาพความเป็นจริงของสังคมในช่วงเวลานั้นด้วย อย่างไรก็ตาม ยังคงพบร่องรอยเทคนิคการเขียนภาพแบบไทยร่วมอยู่ด้วยในหลายแห่ง เช่น การเขียนภาพบุคคลด้วยการตัดเส้น เป็นต้น

การนำเสนอเนื้อหาของงานจิตรกรรมเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์เหล่านี้เป็นไปตามพระราชประสงค์ในเจ้าฟ้ามงกุฎซึ่งต่อมาภายหลังคือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นผู้นำในการปฏิรูปพุทธศาสนาในขณะที่บ้านเมืองกำลังเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงจากมหาอำนาจตะวันตก จึงจำเป็นต้องปรับแนวคิดและความเชื่อเกี่ยวกับศาสนาพุทธบางประการ

ให้หลุดพ้นจากกรอบความเชื่อเดิมที่มีมาอย่างยาวนานที่กลายเป็นความงมงายซึ่งไม่อาจพิสูจน์ได้ด้วยวิทยาศาสตร์สมัยใหม่อย่างตะวันตก แต่หันมาให้ความสนใจกับหลักธรรมเกี่ยวกับศีล สมาธิ และการใช้ปัญญาที่บุคคลทั้งหลายสามารถปฏิบัติและให้ผลได้จริงในปัจจุบัน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ งานจิตรกรรมเรื่องวัตรปฏิบัติอย่างเคร่งครัดของพระสงฆ์ผู้บริบูรณ์ด้วยศีล ซึ่งจะนำไปสู่สมาธิและเกิดปัญญาในที่สุด อันเป็นแนวทางที่นำไปสู่การบรรลุธรรมที่มีกล่าวถึงในพระไตรปิฎก ไม่เพียงแต่พระสงฆ์เท่านั้น แม้ฆราวาสก็สามารถนำหลักปฏิบัติในเรื่องนี้ที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมไปใช้ให้เกิดผลดีต่อชีวิตประจำวันของตนได้ด้วยการประกอบสัมมาอาชีพและรักษาศีลธรรม

การหันมาสนใจสาระที่เป็นแก่นธรรมในพระไตรปิฎกเหล่านี้จึงนำไปสู่การถ่ายทอดในงานจิตรกรรมเรื่องจริวัตรสงฆ์และกิจกรรมทางพุทธศาสนาในโอกาสต่างๆของพุทธศาสนิกชน ซึ่งเป็นสื่อสำคัญแขนงหนึ่งที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดพระบรมราโชวาทของรัชกาลที่ 4 ไปสู่พุทธบริษัทให้ถือปฏิบัติตาม เพื่อช่วยขจัดปัญหาที่เกิดขึ้นในสถาบันสงฆ์ ส่งเสริมพระพุทธศาสนาให้ถาวรมั่นคง และส่งเสริมให้ประชาชนเกิดปัญญาเพื่อรู้จักพิจารณาสิ่งต่างๆ อันจะมีผลต่อความมั่นคงของประเทศ ในขณะที่ราชอาณาจักรกำลังเผชิญกับสภาวะการเปลี่ยนแปลงจากวัฒนธรรมภายนอก

บรรณานุกรม

กระจ่าง นันโพธิ. มหานิกาย-ธรรมยุตินิกาย ความขัดแย้งภายในของคณะสงฆ์ไทยกับการส้องเสพอำนาจการปกครองระหว่างฝ่ายอาณาจักรและศาสนจักร. กรุงเทพฯ : อมรการพิมพ์, 2528.

กรมการศาสนา. ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร. กรุงเทพฯ : กองพุทธศาสนสถาน, 2525.

เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ. รายงานการวิจัยปีงบประมาณ 2524 : จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3. กรุงเทพฯ : คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า วิทยาเขตเจ้าคุณทหารลาดกระบัง, 2524.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,พระบาทสมเด็จพระ. “เรื่องจิตรกรรมที่เขียนในพระอุโบสถวัดทองนพคุณ” ใน ชุมนุมพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สหกรณ์ขายส่งแห่งประเทศไทย, 2508.(พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพนางเรียบ ประชานาถธนากร 2508).

_____. “พระพุทธบุษยรัตน์”ใน ชุมนุมพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2505.(พิมพ์พระราชทานในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.จ.ไตรทิพเทพสุต เทวกุล ณ วัดเทพศิรินทราวาส).

_____.ปฏิจจสมุปบาทธรรม. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2535.

_____.ประชุมพระราชนิพนธ์ภาคภาษาไทยในรัชกาลที่ 4 ภาคที่ 1และ2. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2511.

_____.รวมพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพระราชหัตถเลขาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, 2548.

_____. “คำสอนให้ผู้ปฏิบัติรู้ในทางที่ชอบ” ใน มหามกุฏราชนุสสรณีย์ .กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย,2511.

_____. “พระกระแสทรงแนะนำในการแผ่ไมตรีจิตต่อเทพารักษ์” ใน มหามกุฏราชานุสสรณีย์. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย,2511.

_____. “พระบรมราโชวาทแสดงเบญจศีลอย่างต่ำ” ใน มหามกุฏราชานุสสรณีย์. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2511.

_____. “พระรัตนตรัย” ใน มหามกุฏราชานุสสรณีย์. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย,2511.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,พระบาทสมเด็จพระ. “ว่าด้วยการในพระพุทธศาสนา” ใน มหามกุฏราชานุสสรณีย์. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2511.

_____. “อุโบสถสีลกถา” ใน มหามกุฏราชานุสสรณีย์. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย,2511.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. พระราชพิธีสิบสองเดือน. พิมพ์ครั้งที่ 18. กรุงเทพฯ : บรรณาคาร, 2542.

_____. “พระราชวิจารณ์ว่าด้วยนิทานชาดก” ใน นิทานกถา พระพุทธประวัติตอนต้น ฉบับพระพุทธโฆสเถระ. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2530.

_____. เทศนาพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2547.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม,บรรณาธิการ. พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2548.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, บรรณาธิการ.“ประกาศพระสงฆ์ที่จะสึกมารับราชการ พ.ศ.2397” ใน ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547.

_____. “ประกาศพระราชบัญญัติพระสงฆ์สามเณรลักเพศ พ.ศ.2404” ใน ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547.

_____. “ประกาศเรื่องปวารณา” ใน ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547.

_____. “ประกาศเรื่องสามเณรรักใคร่ผู้หญิงจนถึงเป็นปราชิกให้มาลุกะโทษ จะยกโทษให้ พ.ศ.2396” ใน ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547.

_____. “ประกาศเรื่องให้สึกพระสงฆ์สามเณรที่สูบฝิ่น พศ.2396” ในประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547.

_____. “ประกาศว่าด้วยเรื่องฟ้องหาปราชิก พ.ศ.2396” ใน ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547.

_____. “ประกาศห้ามคฤหัสถ์ไม่ให้สมคบภิกษุสามเณรที่ประพฤติอนาจาร พ.ศ.2396” ใน ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547.

_____. “ประกาศห้ามไม่ให้ซักสื่อแลชวนภิกษุสามเณรประพฤติอนาจาร พศ. 2406” ใน ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547.

_____. “พระราชบัญญัติพระสงฆ์สามเณรแลศิษย์วัด พ.ศ.2402” ใน ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. ศิลปกรรมแบบพระราชนิยมพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2549.

ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม, “พระพุทธไพรีพินาศ” ใน พระเกียรติประวัติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2547.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. ความทรงจำ. กรุงเทพฯ : สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2505.

_____. “พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อก่อนเสวยราชย์ พ.ศ.2347 – 2394” ใน เรื่องพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2547.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2548.

_____.แสดงกิจจานุกิจ. มปท. ฯพณฯ สุกิจ นิมมานเหมินทร์ รมว.ศึกษาธิการ พิมพ์เป็นของชำร่วยในงานทอดกฐินสามัคคี ณ วัดเกตการาม อ. เมือง จ.เชียงใหม่, 2513.

น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง) และคณะ. วัดมหาพฤฒาราม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526.

นวลจันทร์ มงคลเจริญโชค. “จิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตรสิบสามภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒารามวรวิหาร” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร,2549.

แน่งน้อย ศักดิ์ศรี,ม.ร.ว. และคณะ. สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม 1. สำนักราชเลขาธิการ จัดพิมพ์น้อมเกล้าฯ ถวายสนองพระมหากรุณาธิคุณเนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา 60 พรรษา, 2531.

บุณย์ นิลเกษม. คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม 1 สีลนิเทศและธุดงคนิเทศ. เชียงใหม่ : บุณยนิธิ,2543.

_____. คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม 2 กัมมัฏฐานนิเทศ. เชียงใหม่ : บุณยนิธิ, 2543.

ประยูร อุลุชาฎะ. จิตรกรรมสมัยอยุธยาจากสมุดข่อย. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2528.

ประวัติวัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหาร. จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานฉลองครบรอบ 100 ปี สมเด็จพระอริยวงศาคตญาณ (จวน อุฏฐายีมหาเถร) สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆ-ปริณายก 16 มกราคม 2540. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2540.

ประวัติวัดมหาพฤฒาราม. พิมพ์โดยเสด็จพระราชกุศลพระกฐินเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานที่วัดมหาพฤฒาราม 12 ต.ค.2511. กรุงเทพฯ : ประชุมช่าง, 2511.

ปริวรรต ธรรมปรีชากร และ กฤษฎา พิณศรี. ศิลปะเครื่องถ้วยในประเทศไทย. กรุงเทพฯ : แอคมีพรินติ้ง จำกัด , 2533.

ปวเรศวริยาลงกรณ์, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยา. “เรื่องพระราชประวัติในรัชกาลที่ 4” ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาบาลีในรัชกาลที่ 4 ภาคที่ 1.กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย,2511.

พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับสังคายนาในพระบรมราชูปถัมภ์ พุทธศักราช 2530.กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา, 2530.

พระราชปุจฉาในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 – รัชกาลที่ 5. เล่ม 2. กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2513.

ไพศาล วิสาโล, พระ. “พุทธศาสนาไทยในอนาคต : แนวโน้มและทางออกจากวิกฤต” พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์ จอห์น เบาว์ริง. เอกสารสรุปการสัมมนาวิชาการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในโอกาสวันพระบรมราชสมภพครบรอบ 200 ปี, 2548,

เฟลตัส ยอร์จ ฮอวส์. หมอเฮาส์ในรัชกาลที่ 4 แปลจาก Samul Reynolds House of Siam.พระนคร : กองคริสเตียนศึกษา สภาคริสตจักรในประเทศไทย, 2504.

มหามกุฏราชวิทยาลัย. วิสุทธิมรรคแปล. ภาค 1, 2. พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2550.

ราชธรรมนิเทศ (ระแบบ ฐิตญาโณ),พระ. พระวินัยปิฎกย่อ. เล่ม 2. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2540.

ราชเลขาธิการ, สำนัก.ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร. ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์พระราชทานในงานฉลองพระชนมายุครบ 6 รอบ สมเด็จพระญาณสังวร เจ้าอาวาสวัดบวรนิเวศวิหาร 3 ตุลาคม 2528.กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2528.

วชิรญาณวโรรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยา. ตำนานวัดบวรนิเวศวิหาร. พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2465.

วรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, สำนัก. นามานุกรมขนบประเพณีไทย หมวดพระราชพิธีและรัฐพิธี. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2546.

วรรณิภา ณ สงขลา. จิตรกรรมไทยประเพณี ; ชุดที่ 1, เล่มที่ 2 : วรรณกรรม. กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2533.

_____. จิตรกรรมสมัยอยุธยา ; ชุดที่ 1, เล่มที่ 3 : จิตรกรรมไทยประเพณี. กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2535.

_____. จิตรกรรมไทยประเพณี ; ชุดที่ 1, เล่มที่ 5 : จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1. กรุงเทพ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2537.

วิยะดา ทองมิตร. จิตรกรรมแบบสากล สกุลช่างขรัวอินโข่ง. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อักษรสัมพันธ์, 2522.

วิลเลียม แอล บรัดเลย์. สยามแต่ปางก่อน 35 ปี ในบางกอกของหมอบรัดเลย์.พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : มติชน,2547.

วิไลเลขา ถาวรธนสาร. ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2545.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. “สถาปัตยกรรม” สองศตวรรษวัดสุทัศนเทพวราราม ศูนย์กลางจักรวาล ศูนย์กลางพระนคร. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550.

ศิลปากร,กรม. โบราณสถานใน จ.พระนครศรีอยุธยา เล่ม1. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากรพิมพ์เผยแพร่, 2551.

ศิลปากร, กรม.ประชุมภาพประวัติศาสตร์แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2548.

สังฆราช (สา),สมเด็จพระ. สาราทานปริยาย พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระครูปลัดสัมพิพัฒน์ ศิลาจารย์ พ.ศ.2467 (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์โสภณทิพรรธนากร,2467), 11.

สันติ เล็กสุขุม. จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม . กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548.

_____. ข้อมูลกับมุมมอง : ศิลปะรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548.

สายชล วรรณรัตน์. “พุทธศาสนากับแนวความคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ.2325-2352)” วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525.

สายไหม จบกลศึก. จิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานตามแนวพระราชดำริ. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2548.

สุดา งามเหลือ. “การศึกษาวัฒนธรรมจากภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ” สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2524.

สุรชัย จงจิตรงาม. “ ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา” วารสารเมืองโบราณ, ปีที่ 34, ฉบับที่ (3 กรกฎาคม – กันยายน 2551) : 44 -70.

สุริยา รัตนกุล, คุณหญิง. พระอารามหลวงในกรุงเทพมหานคร เล่ม1. นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2550.

เสนอ นิลเดช. เรือนเครื่องผูก. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2547.

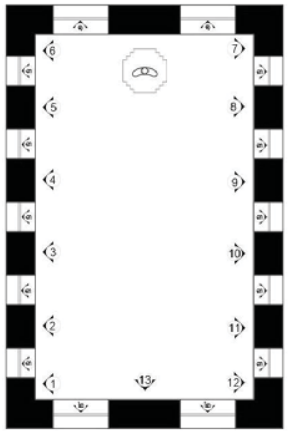
อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช. “อิทธิพลศิลปะจีนในงานจิตรกรรมแบบนอกอย่างสมัยรัชกาลที่ 3” วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547.

อนิล ธัมมสากิโย (ศากยะ), พระ ดร. การศึกษาพระพุทธศาสนาในประเทศไทย : พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับคณะธรรมยุต. กรุงเทพฯ : คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหามงกุฎราชวิทยาลัย,2548.

อรรถจักร สัตยานุรักษ์. การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2475. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2538.

อัจฉรา กาญจนมโนมัย, “การฟื้นฟูพระพุทธศาสนาสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ.2325-2394)” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523.

ภาคผนวก



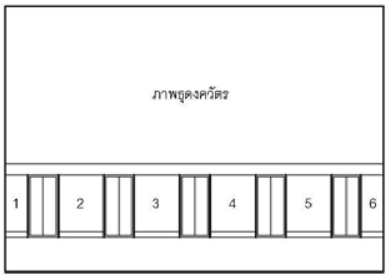
ผังจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ
วัดโสมนัสวิหาร

ภาพจิตรกรรมระหว่างช่องประตู - หน้าต่าง
: เรื่อง อสุภกรรมฐาน

1. อุทธุมาตกอสุภ (ศพขึ้นอืด)
2. วินีลกอสุภ (ศพสีคล้ำ)
3. วิปุพพกอสุภ (ศพที่มีน้ำเหลือง)
4. วิจฉิททกอสุภ (ศพที่ถูกตัดเป็นท่อน)
5. วิกขายิตกอสุภ (ศพที่มีสัตว์กัดกิน)
6. ภาพสุสานและกองกระดูก
7. , 12. อัฏฐิกอสุภ (ศพที่เป็นร่างกระดูก)
8. วิกขิตตกอสุภ (ศพกระจุยกระจาย)
9. หตวิกขิตตกอสุภ (ศพถูกฟัน)
10. โลหิตอสุภ (ศพที่มีเลือดไหล)
11. ปุฬุวกอสุภ (ศพที่มีหนอน)
13. การปลงศพ

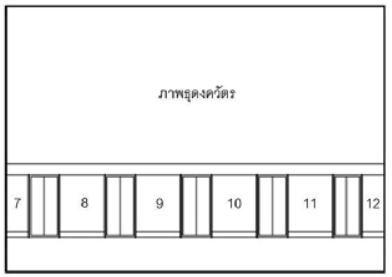
ภาพจิตรกรรมบนบานประตู - หน้าต่าง

๑. มหาผล 10 ชนิด
๒. เนื้อที่ห้ามภิกษุฉัน 10 ชนิด
๓. ผลไม้สำหรับทำน้ำอัฏฐบาน



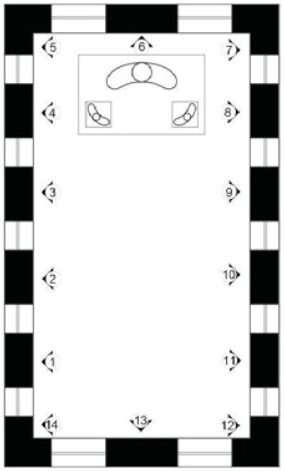
ผนังด้านขวาพระประธาน

ผนังสกัดหลัง



ผนังด้านซ้ายพระประธาน

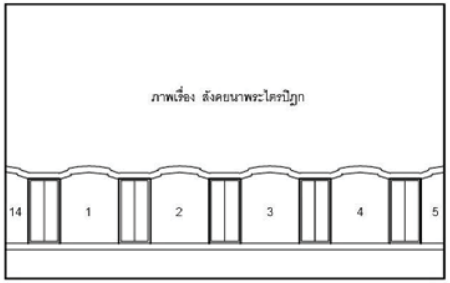
ผนังสกัดหน้า



ผังจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ
วัดมหาพฤฒาราม

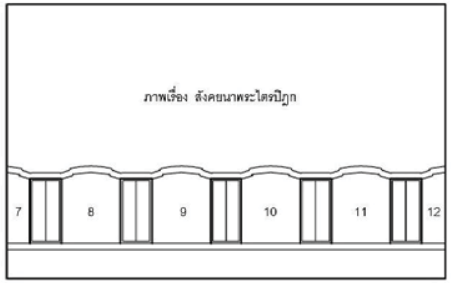
ภาพจิตรกรรมระหว่างช่องประตู - หน้าต่าง
: เรื่อง ธุดงควัตร

1. ธุดงค์ที่ 1 ปังสุกุลิกังคธุดงค์
2. ธุดงค์ที่ 2 เตจีวริกังคธุดงค์
3. ธุดงค์ที่ 3 ปิณฑปาติกังคธุดงค์
4. ธุดงค์ที่ 4 สปาทานจาริกังคธุดงค์
5. ธุดงค์ที่ 5 เอกาสนิกังคธุดงค์
6. ธุดงค์ที่ 6 ปัตตปิณฑกังคธุดงค์
7. ธุดงค์ที่ 7 ขลุปัจฉาภัตติกังคธุดงค์
8. ธุดงค์ที่ 11 โสสานิกังคธุดงค์
9. ธุดงค์ที่ 10 อัพโภกาสิกังคธุดงค์
10. ธุดงค์ที่ 9 รุกขมูลิกังคธุดงค์
11. ธุดงค์ที่ 8 อารัญญิกังคธุดงค์
12. ธุดงค์ที่ 12 ยถาสันถติกังคธุดงค์
13. ภาพผู้พระธรรมและปริศนาธรรม
14. ธุดงค์ที่ 13 เนสัชชิกังคธุดงค์



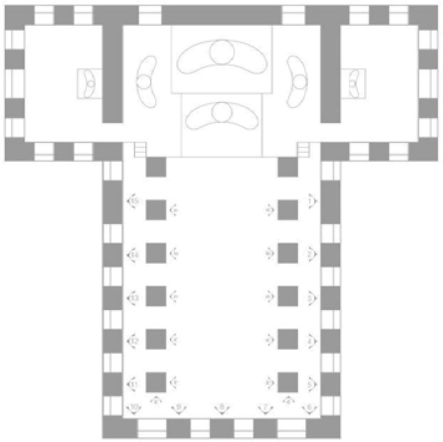
ผนังด้านขวาพระประธาน

ผนังสกัดหลัง



ผนังด้านซ้ายพระประธาน

ผนังสกัดหน้า



ผังจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ
วัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพจิตรกรรมระหว่างช่องประตู - หน้าต่าง
: เรื่องประเพณี - วันสำคัญทางพุทธศาสนา

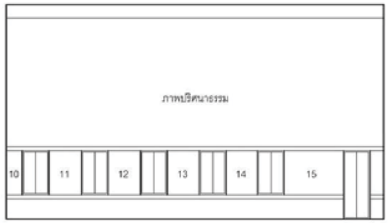
1. พิธีปลงผม ทำขวัญนาค
2. พิธีอุปสมบท
3. พระสงฆ์ทำวัตรในพระอุโบสถ
4. ชาวบ้านทำบุญเลี้ยงพระ
5. ถวายผ้าจำนำพรรษาและพุ่มเข้าพรรษา
6. ประชาชนถือศีล ฟังธรรมในพรรษา
7. วันอุโบสถ เดือน 12 พระสงฆ์ร่วมอุโบสถสังฆกรรม
   ชาวบ้านลอยกระทง
8. กิจวัตรของผู้อยู่วัด
9. ออกพรรษา ทอดกฐิน
10. ทอดผ้าป่า
11. ทำบุญวันมาฆบูชา วันวิสาขบูชา
12. พระสงฆ์ออกธุดงค์ ฝึกกรรมฐาน
13. พระอยู่ปริวาสกรรม , พระสอนหนังสือเด็ก
14. พิธีอัฐภาน
15. ชาวบ้านใส่บาตร

ภาพจิตรกรรมภายในช่องกระจกที่เสาร่วมในพระอุโบสถ
: เรื่องฉฬาภิชาติ

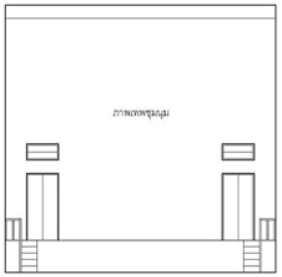
๑. พระสงฆ์และนักบวช
๒. อุบาสก อุบาสิกา
๓. กษัตริย์ พราหมณ์ คหบดี
๔. ตุลาการ และนักโทษ
๕. นายพราน

ผนังด้านซ้ายพระประธาน

ผนังสกัดหน้า



ผนังด้านขวาพระประธาน



ผนังสกัดหลัง

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล	นางสาว พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์
ที่อยู่	9 ถ.เพชรเกษม 20 แยก 9 – 6 แขวงปากคลองภาษีเจริญ เขตภาษีเจริญ กรุงเทพฯ 10160

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2546	สำเร็จการศึกษาปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ (เกียรตินิยมอันดับ 2) คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
พ.ศ.2550	ศึกษาต่อระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติการทำงาน

พ.ศ.2547 - 2548	เจ้าหน้าที่โครงการจัดหา อนุรักษ์ และซ่อมแซมโบราณวัตถุ พิพิธภัณฑ์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว สถาบันพระปกเกล้า
พ.ศ.2548 – 2550	ข้าราชการพลเรือนในพระองค์ ตำแหน่งวิทยากร 3 กองกลาง สำนักราชเลขาธิการ พระบรมมหาราชวัง
พ.ศ.2550 - ปัจจุบัน	อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร