

สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมไทยประเพณีจากสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย (รวมถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น) ไปสู่ช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3

โดย
นายธงชัย ทิพย์ตระกูล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์
ภาควิชาทฤษฎีศิลป์
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2554
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมไทยประเพณีจากสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย (รวมถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น) ไปสู่ช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3

โดย

นายธงชัย ทิพย์ตระกูล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์

ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2554

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

CAUSES OF CHANGES IN THAI BUDDHIST PAINTINGS FROM THE RECENT PERIOD OF THE SCHOOL OF AYUDTHAYA (INCLUDING THE FIRST PERIOD OF THE SCHOOLS OF RATTANAKOSIN) TO THE PERIOD AFTER THE REIGN OF RAMA III

By

Thongchai Tiptrakul

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

MASTER OF FINE ARTS

Department of Art Theory

Graduate School

SILPAKORN UNIVERSITY

2011

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร อนุมัติให้วิทยานิพนธ์เรื่อง “ สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมไทยประเพณีจากสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย (รวมถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น) ไปสู่ช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 ” เสนอโดย นายธงชัย ทิพย์ตระกูล เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์

……..

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ ธารทัศนวงศ์)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วันที่.....เดือน..... พ.ศ. .....

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรินทร์ รัตนจันทร์
2. รองศาสตราจารย์สุรศักดิ์ เจริญวงศ์

คณะกรรมการตรวจสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(อาจารย์ ดร.ปรมพร ศิริกุลชยานนท์)

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

..... กรรมการ

(อาจารย์ปัญญา วิจินธนสาร)

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

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อภิชัย ภิรมย์รักษ์)

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

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรินทร์ รัตนจันทร์)

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

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์สุรศักดิ์ เจริญวงศ์)

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

49005202 : สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์
คำสำคัญ : การเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมไทยประเพณี / จิตรกรรมไทยประเพณีสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น / จิตรกรรมไทยประเพณีสมัยหลังรัชกาลที่ 3

ธงชัย ทิพย์ตระกูล : สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมไทยประเพณีจากสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย (รวมถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น) ไปสู่ช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3. อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ผศ.ดร.นรินทร์ รัตนจันทร์ และ รศ.สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. 649 หน้า.

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อบ่งชี้ให้เห็นถึงสาเหตุแห่งความรุ่งเรืองของจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - 3) และเหตุผลแห่งการเปลี่ยนผันไปสู่ความตกต่ำเสื่อมถอยในสมัยรัชกาลที่ 4 จากแนวคิดที่ตกอยู่ภายใต้กระแสอันผันผวนท่ามกลางยุคสมัยที่โลกสันนิวาส มีทัศนคติมากมายหลากหลายแง่มุมที่กล่าววิพากษ์ความเป็นไปในช่วงเวลาดังกล่าว การวิจัยนี้จึงได้ทำการเปรียบเทียบแนวความคิดทางพระพุทธศาสนาและรูปแบบของจิตรกรรมไทยในช่วงสมัยก่อนและหลังความเปลี่ยนแปลงทางสังคม เพื่อสืบค้นหาความกระจ่างชัดจากความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว เพื่อแสดงให้เห็นว่าภูมิรู้แต่เดิมมานั้นสามารถหยั่งถึงนามธรรมของรูปทรงทางศิลปะได้ จากความเข้าใจในทัศนธาตุ ซึ่งมีพลังอยู่เหนือการรับรู้และเข้าใจเชิงตรรกะวิธี ในขณะเดียวกัน การปฏิรูปแนวคิดทางพุทธศาสตร์ให้สอดคล้องกับวิทยาการทางวัตถุในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้ส่งผลต่อแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปกรรม ความไม่ชัดเจนในแง่ของสาเหตุแห่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ ได้ยังผลให้การประเมินคุณค่าจิตรกรรมไทยประเพณีขาดความชัดเจนไปด้วย ภูมิรู้อันล้ำลึกทางพระพุทธศาสนาที่ประสานสัมพันธ์อยู่กับรูปแบบการนำเสนอภาพจิตรกรรมไทยประเพณี อันเคยรุ่งเรืองเนิ่นนานมา กลับมีผู้เห็นคุณค่าเพียงเปลือกผิว จึงควรกล่าวได้ว่าความรู้แบบใหม่ได้บดบังภูมิรู้เชิงศิลปะในจิตรกรรมไทยประเพณี ที่อิงอยู่กับมิติทางธรรมอันลึกซึ้งของพุทธศาสตร์ ให้ถึงความเสื่อมคลายในยุคสมัยแห่งความเปลี่ยนแปลงนั้นเอง

ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2554
ลายมือชื่อนักศึกษา.....
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ 1. ..... 2. .....

49005202 : MAJOR : (ART THEORY)
KEY WORD : CHANGES IN THAI BUDDHIST PAINTINGS / THAI BUDDHIST PAINTINGS FROM THE RECENT PERIOD OF THE SCHOOL OF AYUDTHAYA INCLUDING THE FIRST PERIOD OF THE SCHOOLS OF RATTANAKOSIN / THE PERIOD OF THAI BUDDHIST PAINTINGS AFTER THE REIGN OF RAMA III

THONGCHAI TIPTRAKUL : CAUSES OF CHANGES IN THAI BUDDHIST PAINTINGS FROM THE RECENT PERIOD OF THE SCHOOL OF AYUTTHAYA (INCLUDING THE FIRST PERIOD OF THE SCHOOLS OF RATTANAKOSIN) TO THE PERIOD AFTER THE REIGN OF RAMA III. THESIS ADVISORS : THESIS ADVISORS : ASST.PROF.NARIN RATTANACHAN,Ph.D., AND ASSO.PROF.SURASAK CHAROENWONG. 649 pp.

This study aims to indicate the cause of Thai traditional painting's prosperity from the late Ayudthaya period to the early Rattanakosin period (the reign of King Rama I-III) as well as the reason of transforming into its declination in the reign of King Rama IV. From the notion that fell beneath various trends in the era of cohabitation, there were several attitudes in various aspects of criticizing possibility in such era. As a result, this research compares Buddhist concept and the format of Thai painting between the pre and post period of such social changes in order to investigate distinctness of such notion. The results show that former knowledge provides understanding of intuitive artforms crated by understanding of visual elements that is more powerful than logistic perception and understanding. Simultaneously, Buddhist conceptual transformation to meet with material technology in the reign of King Rama IV also affected on the trend of artistic work creativity. Obscurity, in a sense of such changes, also affected on ambiguity of Thai panting evaluation. As a result, profound Buddhist knowledge integrated with long glorious Thai tradition painting format is turned to be evaluated superficially by some critics. Form the results, it can be concluded that modern knowledge has overshadowed artistic knowledge in Thai painting that is adhered to profound Dharma dimension of Buddhism to be gradually disappeared in the era of such changes.

Department of Art Theory Graduate School, Silpakorn University Academic Year 2011
Student's signature .....
Thesis Advisors' signature 1. ..... 2. .....

กิตติกรรมประกาศ

ข้าพเจ้าขอน้อมจิตรำลึกถึงคุณแห่งมารดาและบิดาในภพปัจจุบันชาติ ที่ได้ให้ชีวิตแก่ข้าพเจ้าให้ได้ถือกำเนิดขึ้น เพื่อตั้งจิตชดใช้หนี้กรรมในปัจจุบันและได้โอกาสแห่งการสร้างบารมีธรรมในบวรพระพุทธศาสนา ได้น้อมจิตนมัสการในพระธรรมแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ได้ถือเอาบารมีแห่งคุณพระศรีรัตนตรัยเป็นสรณะที่พึ่ง เพื่อถึงพร้อมความอาจหาญในอันที่จะรักษาตนมิให้ตกร่วงไปในทางเสื่อม เพื่อถึงความเจริญในกาลเบื้องหน้าสืบไป ขอน้อมจิตนมัสการในคุณแห่งบูรพาจารย์ทั้งหลาย ทั้งที่เป็นมนุษย์และทุกๆ ท่าน ทุกพระองค์ที่สถิตอยู่ถ้วนทั่วแดนไตรโลกธาตุ ทั้งท่านผู้มีคุณในทางตรงหรือทางอ้อมก็ดี ผู้ชี้แนะในทางเจริญทั้งในทางโลกทั้งในทางธรรมก็ดี ขอให้ทุกท่านได้ถึงพร้อมสำเร็จในความปรารถนาที่ได้ตั้งจิตไว้ดีแล้วทุกประการ

ขอน้อมรำลึกถึงคุณแห่งท่านศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้มีคุณูปการในด้านภูมิรู้ทางศิลปะ บทความทางวิชาการต่างๆ เป็นอันมากของท่านได้เอื้อประโยชน์อย่างยิ่งในการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอน้อมรำลึกถึงคุณท่านศาตราจารย์ชลูด นิ่มเสมอ ผู้เป็นจอมปราชญ์ในทางศิลปะ ที่น่าเคารพรักนับถือเป็นที่ยิ่ง จากคำสอนที่ท่านเคยชี้แนะ รวมถึงบทความ ตำราต่างๆ ที่ท่านได้รวบรวมบันทึกไว้ มีอานิสงส์และแรงบันดาลใจอย่างสูงส่งในการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอน้อมรำลึกถึงคุณท่านรองศาสตราจารย์สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ผู้เป็นแรงบันดาลใจมาแต่เบื้องต้น ท่านชี้แนะให้ข้าพเจ้าได้ซาบซึ้งในคุณค่าของจิตรกรรมไทยประเพณี ภูมิรู้ต่างๆ ในด้านคติความเชื่อ การวิเคราะห์รูปทรงองค์ประกอบภาพจิตรกรรมไทยประเพณี ล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งที่ท่านได้ปลูกฝังแก่ข้าพเจ้ามาแต่ปฐมกาล รวมถึงขอน้อมรำลึกถึงคุณคณาจารย์ในภาควิชาศิลปไทยทุกๆ ท่าน ที่ได้บ่มเพาะภูมิรู้ทางศิลปะแก่ข้าพเจ้าด้วยดีมาโดยตลอด

ขอน้อมรำลึกถึงคุณท่านผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรินทร์ รัตนจันทร์ ผู้ให้คำปรึกษาในการเขียนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ด้วยความเอาใจใส่ และเป็นกำลังใจแก่ข้าพเจ้าด้วยดีตลอดการทำวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณอาจารย์สุริยา ศรีสุภาพ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิรัญญา ดวงรัตน์ ที่ให้คำปรึกษาเปิดประเด็นความคิดและการวิเคราะห์ให้มีความลึกซึ้งแยบคายมากยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณผู้มีความเกี่ยวข้องทั้งในทางตรงและทางอ้อม ที่ได้มีส่วนสนับสนุนให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มาจนถึงจุดหมายเป็นผลสำเร็จด้วยดีทุกประการ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญภาพ ..... ฎ

สารบัญลายเส้น ..... ฝ

บทที่

1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

วัตถุประสงค์ของการศึกษา 12

ขอบเขตของการศึกษา 12

ขั้นตอนการศึกษา 13

2 ปริทัศน์ข้อมูลการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย
สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
(รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 14

แนวความคิด คติความเชื่อทางพุทธศาสนาในการสร้างสรรค์
งานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
(รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) 14

แนวความคิดและคติความเชื่อทางพุทธศาสนา
ก่อนสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
(รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) 14

การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย
สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
(รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) 38

แนวความคิดและเนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทย
สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
(รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) 39

บทที่ **หน้า**

รูปแบบจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลาย
ถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)..... 142
รูปแบบการสร้างสรรค์รูปทรงในงานจิตรกรรมไทย
สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
(รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)..... 159
รูปแบบการกำหนดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมไทย
สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
(รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)..... 168
รูปแบบฝีมือช่างในงานจิตรกรรมไทย
สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
(รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)..... 178
แนวความคิด คติความเชื่อทางพุทธศาสนาในการสร้างสรรค์
งานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)..... 187
แนวความคิดและคติความเชื่อทางพุทธศาสนา
สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3) 187
การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย
สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3) 202
แนวความคิดและเนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทย
สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3) 203
รูปแบบในงานจิตรกรรมไทย
สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3) 219
รูปแบบการสร้างสรรค์รูปทรงในงานจิตรกรรมไทย
สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3) 220
รูปแบบการกำหนดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมไทย
สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3) 224
รูปแบบฝีมือช่างในงานจิตรกรรมไทย
สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3) 225

บทที่		หน้า
3	วิเคราะห์เปรียบเทียบแนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบในงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3	231
	วิเคราะห์เปรียบเทียบแนวความคิดในงานงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3	231
	วิเคราะห์แนวความคิดในงานจิตรกรรมไทย สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)	231
	วิเคราะห์แนวความคิดในงานจิตรกรรมไทย สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)	243
	วิเคราะห์เปรียบเทียบแนวความคิดในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3	262
	วิเคราะห์เปรียบเทียบเนื้อหาเรื่องราวในงานงานจิตรกรรมไทย อันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังรัชกาลที่ 3	282
	วิเคราะห์เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทย สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)	282
	วิเคราะห์เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทย สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)	288
	วิเคราะห์เปรียบเทียบเนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3	294

บทที่ **หน้า**

วิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบในงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 308
วิเคราะห์เปรียบเทียบการสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3..... 308
วิเคราะห์การสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)..... 308
วิเคราะห์การสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3) 321
วิเคราะห์เปรียบเทียบการสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมไทยระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 325
วิเคราะห์เปรียบเทียบการกำหนดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3..... 334
วิเคราะห์การกำหนดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)..... 334
วิเคราะห์การกำหนดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3) 357
วิเคราะห์เปรียบเทียบการกำหนดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมไทยระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 362

บทที่ **หน้า**

วิเคราะห์เปรียบเทียบฝีมือช่างในงานจิตรกรรมไทย
อันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลาย
ถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)
กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 376

วิเคราะห์ฝีมือช่างในงานจิตรกรรมไทย
สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
(รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)..... 376

วิเคราะห์ฝีมือช่างในงานจิตรกรรมไทย
สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3) 389

วิเคราะห์เปรียบเทียบฝีมือช่างในงานจิตรกรรมไทย
ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
(รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 393

4 สรุป 416

สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมไทยประเพณี
จากสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย (รวมถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น)
ไปสู่ช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 416

สาเหตุแห่งความรุ่งเรืองของจิตรกรรมไทย
สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
(รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) 416

สาเหตุแห่งความเสื่อมของจิตรกรรมไทย
สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3) 421

บรรณานุกรม 628

ภาคผนวก..... 638

ประวัติผู้วิจัย 649

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	ภาพสลักลายเส้นบนแผ่นศิลาที่วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย	437
2	ภาพสลักลายเส้นบนแผ่นศิลาที่วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย	437
3	จิตรกรรมภาพอดีตพุทธเจ้าภายในกรุปรางค์ประธาน วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา	438
4	จิตรกรรมฝาผนังภายในกรุปรางค์ประธาน วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา	438
5	จิตรกรรมฝาผนังภายในกรุปรางค์ประธาน วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา	439
6	จิตรกรรมฝาผนังภายในเรือนธาตุปรางค์ประธานศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี	439
7	อริยบุคคล 8 จำพวก ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6	440
8	พระอริยบุคคลแปดจำพวก ในสมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี	440
9	ทุสสเจดีย์ ณ อกนิฏฐาสุทธาวาสพรหมภูมิ รูปภูมิชั้นที่ 16 ในสมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี	441
10	เวหัปผลาและอสัญญีพรหม ในสมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี	442
11	สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ไพชยนต์มหาปราสาท, พระเกศแก้วจุฬามณีเจดีย์, ปาริชาตกัลปพฤกษ์, ช้างไอยราพต, แท่นศิลาแก้วบันฑุกัมพลศิลาอาสน์ ธรรมภาคศาลา ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8	443
12	สวรรค์ชั้นดาวดึงส์	444
13	สวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา	445
14	เขาอิสินธร กรวิก สุทัศน์	445
15	พิภพแห่งครุฑ อยู่เชิงเขาพระสุเมรุ มีวิมานต่างๆ ตั้งอยู่บนเขาเป็นที่สถิตแห่งเหล่าเทวดาผู้เป็นบริวารของท้าวจตุมหาราชทั้ง 4 ที่เห็นในภาพคือ เขาเนมินธร เขาวินันตก เขาอัศกรรณ เบื้องล่างเป็นแม่น้ำต่างๆ	446

ภาพที่		หน้า
16	เหลี่ยมเขาพระสุเมรุด้านบนซ้ายคือ *ปีตสาคร* เป็นที่ตั้งของอุตรกุรุทวีป ด้านบนขวาคือ *ขีรสาคร* เป็นที่ตั้งของบูรพวิเทหะทวีป เหลี่ยมเขาพระสุเมรุด้านล่างซ้ายคือ *ผลิกสาคร* เป็นที่ตั้งของอมรโคยานทวีป ด้านล่างขวาคือ *นิลสาคร* เป็นที่ตั้งของชมพูทวีป	447
17	พิภพแห่งนาค อยู่ใต้เขาพระสุเมรุ มีทศรฐนาคราช กำพลนาคราช วิรุณนาคราช และวิรุลปักษ์นาคราช	448
18	พิภพอสูร มีพญาราหู พญาพรหมทัศน์อสูรเป็นใหญ่แก่อสูรฝ่ายอุดรทิศ และมีพญาสุจิตรอสูร พญาจิตราสูรเป็นใหญ่แก่อสูรฝ่ายบูรพาทิศ	449
19	พิภพอสูร มีพญาปะระกาสูรอสูร พญากุเวราสูรเป็นใหญ่แก่อสูรฝ่ายประจิมทิศ และมีพญาสุจิตรอสูร พญาอะสำโภรเป็นใหญ่แก่อสูรฝ่ายบูรพาทิศ	449
20	อสุรกาย	450
21	เปรตหมู่ต่างๆ	450
22	พญายมราช ผู้ปกครองสัญชีพนรก	451
23	กาลสุตตนรก นายนิรยบาลเจ้าเอาสัตว์ให้นอนเหนือแผ่นเหล็ก เอาไม้บรรทัดตี ถากฟันด้วยจอบ เอาเลื่อยทิ่มแทง แล้วเอาไปทอดในนรกขุมใหญ่	451
24	เวสสันดรชาดก กัณฑ์นครภัณฑ์ สมุดภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน สมัยอยุธยา เลขที่ 6	452
25	เวสสันดรชาดก กัณสักกบรรพ ในสมุดภาพไตรภูมิ	453
26	สระอโนดาต ในสมุดภาพไตรภูมิ	454
27	พุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี	455
28	มหาชนกชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี	456
29	เตมียชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี	457
30	คลื่นน้ำ ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี	458
31	มหาชนกชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี	459

ภาพที่		หน้า
32	พรหมนารทชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี	460
33	ช้างในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี	461
34	ส่วนหนึ่งของภาพพรหมนารทชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดช่องนนทรี	462
35	จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังสกัดหน้าภายในพระอุโบสถ วัดเกาะแก้วสุทธาราม.....	463
36	จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม.....	464
37	จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม.....	465
38	จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม.....	466
39	พุทธประวัติ ตอนพระพุทธองค์เสวยวิมุตติสุขที่สระมุจลินท์ ขณะฝนตกตลอดเวลา พญานาคมุจลินท์ขึ้นมาขดตัวเป็นบัลลังก์ แผ่เศียรนาคปกป้องลมพายุให้พระพุทธองค์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม.....	467
40	พุทธประวัติ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม	468
41	พุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม.....	469
42	พุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมบนผนังสกัดหลังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม	470
43	ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม.....	471
44	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม.....	472
45	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม	473
46	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม.....	474
47	วิทยาธร จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม.....	475
48	วิทยาธร จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม.....	476
49	จิตรกรรมภาพเทพชุมนุมบนผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม	477
50	เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม	478

ภาพที่		หน้า
51	เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม	479
52	เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม	480
53	ครุฑในภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม.....	481
54	เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม	482
55	เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม	483
56	เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม	484
57	เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม	485
58	ลักษณะลายเส้นของตัวภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม.....	486
59	ลักษณะลายเส้นของตัวภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม.....	486
60	ตู้พระธรรมวัดเชิงหวาย.....	487
61	พระแม่ธรณีบีบมวยผม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดชมภูเวก.....	488
62	หนุมานเหาะมาเหนือยอดเขา ภูเขาเบื้องล่างดูลู่ไปตามแรงกำลังของหนุมาน จิตรกรรมฝาผนังภายในหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม.....	489
63	รามเกียรติ์ ตอนศึกกุมภัณฑ์ ฝีมือพระอาจารย์นาค จิตรกรรมฝาผนังภายในหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม.....	490
64	ภาพสระอโนดาต จิตรกรรมฝาผนังภายในหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม	490
65	รามเกียรติ์ ตอนสุครีพถอนต้นรัง จิตรกรรมฝาผนังภายในหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม.....	491
66	พุทธประวัติตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะกับ พระนางสิริมหามายา จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์.....	492
67	พุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์.....	493
68	พุทธประวัติ ตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์.....	494

ภาพที่		หน้า
69	พุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	495
70	องค์ประกอบผนังเต็มภาพพุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	496
71	ภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	497
72	ทุสสเจดีย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	497
73	พญานาคนันโทปนันทะอยู่ในอากัปกิริยาท่วงท่าแบบนาฏลักษณ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	498
74	พุทธประวัติ ผนังเต็มตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ผนังที่ 5 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	499
75	ควายกำลังกินน้ำอยู่ท่ามกลางธรรมชาติ ส่วนหนึ่งของผนังที่ 27 ตอนพญามารทูลเตือนให้เสด็จดับขันปรินิพพาน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	500
76	เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	501
77	พุทธประวัติ ตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	502
78	ครุฑยุดนาค จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	503
79	พญานาคนันโทปนันทะแปลงกายเป็นงูใหญ่แผ่พังพานอยู่เหนือเขาพระสุเมรุ เพื่อทำร้ายพระพุทธเจ้า แต่ถูกพระโมคคัลลานะปราบลงได้ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	504
80	ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของ พระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	505
81	ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของ พระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	506
82	พุทธประวัติ ตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม	507

ภาพที่		หน้า
83	พุทธประวัติ ตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม	508
84	พุทธประวัติ ตอนพระพุทธเจ้าทรงห้ามพระญาติในกรณีพิพาทเรื่องน้ำ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสรรย์	508
85	พุทธประวัติ ตอนพระอินทร์ทรงพิณทิพย์สามสายถวายพระพุทธองค์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม	509
86	เวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม	510
87	เวสสันดรชาดก กัณฑ์มัทรีและกัณฑ์สักกบรรพ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม	510
88	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม	511
89	เวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม	512
90	จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังด้านหลังพระประธาน ภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม	513
91	อมรโคยานทวีปและอุตรกุรุทวีป ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมบนผนังด้านหลังพระประธาน ภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม	514
92	บูรพวิเทหะทวีปและชมพูทวีป ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมบนผนังด้านหลังพระประธาน ภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม	515
93	เหตุการณ์ภายหลังการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม	516
94	พุทธประวัติ ตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	516
95	พุทธประวัติ ตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	517

ภาพที่		หน้า
96	จิตรกรรมภาพเทพชุมนุมบนผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	518
97	พุทธประวัติ ตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	519
98	พุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	520
99	กินรี จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	521
100	ขุมนรก ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	522
101	ขุมนรก ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	523
102	ขุมนรก ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	524
103	ขุมนรก ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	524
104	ขุมนรก ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	525
105	พระมาลัยโปรดสัตว์นรก ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมผาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	525
106	เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	526
107	จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังสกัดหลังพระประธานภายในพระอุโบสถ วัดดุสิดาราม	527
108	จิตรกรรมภาพชมพูทวีป ป่าหิมพานต์ และสระอโนดาต ที่ขดซ้อนเป็น วงกลมจากแม่น้ำสี่สาย บนผนังสกัดหลังพระประธานภายใน พระอุโบสถวัดดุสิดาราม	528
109	ครุฑในภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	529
110	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	530
111	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	531
112	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม	532

ภาพที่		หน้า
113	ชาวบ้าน ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ตอนเสด็จดับขันปรินิพพาน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ	533
114	ต้นไม้และโขดหิน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ	534
115	จิตรกรรมภาพพุทธประวัติบนผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ	535
116	พุทธประวัติ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ	536
117	กินรี จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ	537
118	พรหมนารทชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม	538
119	มหาชนกชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม	539
120	พุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม	540
121	สุวรรณสามชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	541
122	เนมีราชชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	542
123	มโหสถชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	543
124	ท้าวกบิลยักษ์น้าวศรไปยังร่างสุวรรณสาม ด้วยกิริยาท่าทางแบบนาฏลักษณ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	544
125	สุวรรณสามล้มลงด้วยพิษศรของท้าวกบิลยักษ์ ด้วยลีลาอย่างนาฏลักษณ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	545
126	ส่วนหนึ่งของภาพเนมีราชชาดก ฝีมือครูทองอยู่ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	546
127	ส่วนหนึ่งของภาพเนมีราชชาดก ฝีมือครูทองอยู่ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	547
128	เวสสันดรชาดก กัณฑ์ฉกษัตริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	548
129	ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก ฝีมือครูคงแป๊ะ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	549
130	ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก ฝีมือครูคงแป๊ะ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	550

ภาพที่		หน้า
131	ทหารต่างชาติ ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก ฝีมือครูคงแป๊ะ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	551
132	ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก ฝีมือครูคงแป๊ะ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	552
133	เนมีราชชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	553
134	สุวรรณสามชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	554
135	เวสสันดรชาดก กัณฑ์ชูชก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	555
136	เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	556
137	พระเวสสันดรและพระนางมัทรี พร้อมพระโอรสธิดา ทูลลาพระเจ้าสญชัย และพระนางผุสดี ก่อนเสด็จไปเขาวงกต จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	557
138	ชูชก ส่วนหนึ่งของเวสสันดรชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	558
139	ม้า ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม	559
140	ม้า ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม	560
141	ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	561
142	ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม	562
143	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบางยี่ขัน	563
144	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบางยี่ขัน	564
145	เหล่ากินนรกินรีในป่าหิมพานต์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารพระพุทธศรีศากยมุนี วัดสุทัศนเทพวรารามราชวรวิหาร	565

ภาพที่		หน้า
146	เหล่ากินนรกินรีในป่าหิมพานต์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารพระพุทธศรีศากยมุนี วัดสุทัศนเทพวรารามราชวรวิหาร	566
147	จิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ช่องที่ 5 ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	567
148	ประวัติพระปัจเจกพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	568
149	เขาคันธมาทในป่าหิมพานต์ ห้องที่ 30 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	569
150	ช้างในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	570
151	เขาคันธมาทในป่าหิมพานต์ จิตรกรรมฝาผนังภาพในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	571
152	ส่วนหนึ่งของภาพประวัติปัจเจกพระพุทธเจ้า ห้องที่ 23 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	572
153	จิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ส่วนหนึ่งของภาพประวัติ พระปัจเจกพุทธเจ้า ห้องที่ 23 ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	573
154	ประวัติพระปัจเจกพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	574
155	ส่วนหนึ่งของภาพประวัติปัจเจกพระพุทธเจ้า ห้องที่ 7 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	575
156	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	576
157	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม	577
158	ปริศนาธรรมภาพดอกบัวใหญ่บานอยู่กลางสระ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	578
159	ม้าในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	579
160	ม้าในภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	580

ภาพที่		หน้า
161	จิตรกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังห้องที่ 13 ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	581
162	จิตกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังห้องที่ 12 ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	582
163	จิตรกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังห้องที่ 10 ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	583
164	ดวงจันทร์บนท้องฟ้าเหนือภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส	583
165	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	584
166	จิตรกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	585
167	ชาวต่างชาติ ส่วนหนึ่งของภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	586
168	ชาวต่างชาติ ส่วนหนึ่งของภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	586
169	จิตรกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังห้องที่ 5 ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	587
170	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	588
171	ชาวบ้านในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร	589
172	ชาวต่างชาติ จิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร	589
173	ชาวบ้านในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร	590
174	ชาวบ้านในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระศาสดาวัดบวรนิเวศวิหาร	591
175	ชาวต่างชาติ จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระศาสดาวัดบวรนิเวศวิหาร	592
176	จิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร	593
177	จิตรกรรมภาพปริศนาธรรมบนผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส	594
178	จิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร	595
179	จิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร	596
180	จิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร	597

ภาพที่ **หน้า**

181 ดวงอาทิตย์ในภาพปริศนาธรรม
จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส 598
182 ดาวพฤหัสบดีในภาพปริศนาธรรม
จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส 598
183 เทวดาเหาะอยู่ท่ามกลางก้อนเมฆ
จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส 599
184 เทวดาเหาะอยู่ท่ามกลางก้อนเมฆ ส่วนหนึ่งของภาพปริศนาธรรม
จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส 599
185 ดาวเสาร์ในภาพปริศนาธรรม
จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส 600
186 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม 601
187 ส่วนหนึ่งของภาพธุดงควัตร
จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม 602
188 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร ผนังที่ 19 603
189 จิตรกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส 604
190 ชาวต่างชาติ ส่วนหนึ่งของภาพปริศนาธรรม
จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส 605
191 ชาวต่างชาติ ส่วนหนึ่งของภาพปริศนาธรรม
จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส 605
192 จิตรกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส..... 606
193 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาสมณาราม 607
194 จิตรกรรมฝาผนังภายในมณฑปวัดพระงาม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา..... 608
195 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส..... 608
196 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส 609
197 พุทธประวัติ ตอนมารผจญ
จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส..... 610

ภาพที่		หน้า
198	จิตรกรรมภาพธุดงควัตร (บิณฑปาติกังคะ) บนผนังที่ 4 ภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส	611
199	พุทธประวัติภายหลังการตรัสรู้ บนผนังที่ 14 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส	612
200	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส	613
201	กินนรและกินรี จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเปาโรหิตย์	614
202	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเปาโรหิตย์	615
203	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทอง	616
204	พุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทอง	617
205	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารวัดปทุมวนาราม ผนังที่ 8	618
206	จิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารวัดปทุมวนาราม ผนังที่ 9	619

สารบัญลายเส้น

ลายเส้นที่		หน้า
1	ผังของภาพจักรวาล ตามแนวคิดทางพุทธศาสนาเถรวาท	620
2	ภาพร่างจักรวาล จิตรกรรมบนผนังสกัดหลังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม.....	621
3	ภาพร่างจักรวาล จิตรกรรมบนผนังสกัดหลังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม	622
4	ภาพคัดลอกจิตรกรรมฝาผนังภายในเจดีย์ประธาน วัดเจดีย์เจ็ดแถว อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย.....	623
5	การเขียนภาพสามมิติแบบออบลิค (Oblique Drawing)	623
6	ภาพแสดงลักษณะของ “ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน” เมื่อเปรียบเทียบอาคารหมายอักษร AAA กับ BBB จะสังเกตเห็นว่า อาคารเหล่านั้นตั้งขนานกัน มีขนาดเท่ากัน ไม่ว่าจะเป็นส่วนสูง ส่วนกว้าง ส่วนยาวบนพื้นหลัง.....	624
7	ภาพแสดงให้เห็นว่า ถ้าเขียนตามทัศนียวิสัยที่ถูกต้องแล้ว เส้นขนานกลุ่มต่างๆ จะบรรจบกันในจุด vanishing point บนเส้นขอบฟ้า (1 และ 2) ถ้าใช้ทัศนียวิสัยแบบนี้ ภาพอาคารบ้านเรือน ต้นไม้ คน และภาพอื่นๆ ทั้งหมดที่อยู่ห่างออกไป จะมีขนาดเล็กลงตามแนวระยะเส้นขนานที่ห่างจากภาพใกล้สายตา (ดู A และ B) กล่าวคือ จิตรกรรมฝาผนังจะปรากฏเหมือนภาพถ่าย	625
8	ภาพแสดงลักษณะของเส้นนอนของภาพตั้งอยู่สูงมาก ส่วนเส้นนอนของอาคารอยู่ใกล้ระดับพื้น โดยความจริงแล้วเป็นไปไม่ได้ เพราะในขณะเดียวกัน สายตาของเราหรือเลนซ์ของกล้องถ่ายรูป ไม่อาจอยู่ในแนว 2 แนว ที่มีระดับความสูงแตกต่างกัน	626
9	ตัวอย่างภาพที่ได้จากการวาดโดยใช้ One Point Perspective	627

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การทำวิจัยในหัวข้อนี้ ให้ความสำคัญกับช่วงเวลาที่โดดเด่นของประวัติศาสตร์การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ซึ่งบ่งชี้ให้เห็นถึงความรุ่งเรืองในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) แต่เมื่อมาถึงสมัยหลังรัชกาลที่ 3 ความตกต่ำในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีได้ปรากฏขึ้น ความสนใจในเรื่องการเปลี่ยนแปลงในช่วงเวลาของความรุ่งเรืองและความเสื่อมถอยนี้ ได้ถูกกล่าวถึงโดยนักวิชาการหลายท่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (ซึ่งจะได้กล่าวถึงในเนื้อหาต่อไป)

แต่อย่างไรก็ดี ไม่เคยมีงานเขียนใดที่บ่งชี้ในประเด็นนี้ไว้อย่างชัดเจน และยังไม่มีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับสาเหตุอันนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงในทางเสื่อมของจิตรกรรมแบบไทยประเพณีไว้ด้วยเช่นกัน ดังนั้น การศึกษาสาเหตุของความเปลี่ยนแปลงจากความรุ่งเรืองไปสู่ความเสื่อมถอยของจิตรกรรมแบบไทยประเพณี จึงเป็นจุดประสงค์หลักของงานวิจัยนี้ โดยจะทำการศึกษาวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อทางพุทธศาสนากับแนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบในงานจิตรกรรมไทย ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) ซึ่งส่งผลให้เกิดความรุ่งเรืองในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ และเพื่อหาคำตอบว่า เหตุใดการสร้างสรรค์ในแบบขนบเดิมที่เคยรุ่งเรืองจึงตกต่ำลงในช่วงเวลาภายหลังสมัยรัชกาลที่ 3

สำหรับแนวทางการศึกษาวิเคราะห์นั้น จะพิจารณาเปรียบเทียบความเชื่อทางพุทธศาสนาในจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ในยุคสมัยแห่งความรุ่งเรืองกับยุคที่มีการปรับเปลี่ยนในด้านเนื้อหาเรื่องราวและรูปแบบในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่เชื่อกันว่า เป็นรูปแบบใหม่ของจิตรกรรมไทยประเพณี โดยเจาะจงเฉพาะแนวความคิดที่ส่งผลต่อคติความเชื่อทางพุทธศาสนาตามแบบประเพณีนิยมเดิม อันเป็นผลทำให้รูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีที่เคยรุ่งเรืองตกต่ำลง

ความเป็นมาของจิตรกรรมไทยในยุคแรกๆ นั้น เริ่มต้นจากการทำตามแบบอย่างของศิลปะอินเดีย เมื่อเข้าสู่ยุคของจิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนต้น เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายใน

กรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ เริ่มมีแบบอย่างที่แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของไทยมากขึ้นเป็นลำดับ และนับตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 22 เป็นต้นมา จิตรกรรมไทยได้มีวิวัฒนาการมากขึ้น จนปรากฏลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมไทยอย่างชัดเจน ในราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 22 เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี ที่มีการเขียนเป็นภาพเทพชุมนุมได้อย่างงดงาม ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะไทย เคยกล่าวยกย่องฝีมือช่างชาวเพชรบุรี ที่เขียนภาพจิตรกรรมเหล่านี้ว่าเป็นฝีมือช่างเทวดา จิตรกรรมมีลักษณะเป็นภาพเขียนเต็มผนัง ซึ่งบางส่วนลบเลือนเกือบหมด แต่ยังพอเห็นร่องรอยของความงดงามได้ ส่วน ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็ได้กล่าวไว้ว่า *"เส้นวาดเป็นรูปเทพชุมนุมและเครื่องอาภรณ์นั้นสวยงามอย่างน่าประหลาด ช่างที่อยู่ในสมัยที่ภาพเขียนเจริญถึงขีดสุดเท่านั้น จึงจะสามารถวาดภาพจิตรกรรมที่งดงามได้เช่นนี้"*[1]

การวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณารามแห่งนี้ เป็นหลักฐานหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงเค้าโครงแบบอย่างอันเป็นขนบของการเขียนภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ ที่สืบเนื่องมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. 2325 - 2393) กล่าวคือ มีการเขียนภาพเทพชุมนุมนั่งเรียงแถวซ้อนกัน จิตรกรมักเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญไว้บนผนังสกัดด้านหน้าพระประธาน ควบคู่กับการเขียนภาพไตรภูมิ (จักรวาล) ตามแนวความคิดทางพุทธศาสนาบนผนังสกัดด้านหลัง ซึ่งเป็นบริเวณพื้นที่ที่อยู่ด้านหลังของพระประธานภายในพระอุโบสถ

การเขียนภาพในลักษณะดังกล่าว ได้กลายเป็นจารีตหลักที่ทำสืบต่อกันมา ตลอดสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) การวางองค์ประกอบเช่นนี้มีหลักฐานที่ชัดเจนและเก่าแก่ที่สุดคือ ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี การเขียนภาพที่มีลักษณะเช่นนี้ อาจมีความเกี่ยวข้องกับการพยายามกำหนดความหมายเชิงสัญลักษณ์ให้กับตัวอาคารของพระอุโบสถ ดังนั้น จิตรกรรมฝาผนังที่อยู่ในพระอุโบสถจึงไม่น่าจะได้รับการนำมาใช้เพียงเพื่อประดับตกแต่งพระอุโบสถเท่านั้น หากแต่เป็นองค์ประกอบอันสำคัญ ที่แสดงให้เห็นความหมายเชิงสัญลักษณ์ ที่สัมพันธ์กับหน้าที่ของพระอุโบสถเป็นหลักใหญ่

พระอุโบสถเป็นอาคารหลักในเขตพุทธาวาส ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางในการประกอบพิธีอันสำคัญทางพุทธศาสนา การวางโครงสร้างของจิตรกรรมฝาผนังดังกล่าว อาจมีความหมายพิเศษบางประการซ่อนอยู่ ดังจะเห็นได้ว่า ภาพจักรวาลเบื้องหลังพระประธาน ภาพมารผจญที่อยู่เบื้องหน้าและองค์พระประธาน ปรากฏอยู่ในตำแหน่งและทิศทางที่มีความสัมพันธ์กัน ซึ่งอาจหมายถึงการวางองค์ประกอบที่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ร่วมกัน

---

[1]ศิลป์ พีระศรี, ศิลปะวิชาการ (กรุงเทพฯ : มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, 2546), 201.

เรามักจะเข้าใจกันโดยทั่วไปว่า พระพุทธรูปคือตัวแทนของพระพุทธเจ้าศากยมุนี ในฐานะที่มีตัวตนอยู่จริง เคยอุบัติเป็นมนุษย์ ทรงตรัสรู้พระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ ได้ทรงสั่งสอนโปรดเวไนยสัตว์ด้วยพระธรรมที่ทรงตรัสรู้นั้น และพระองค์ได้เสด็จปรินิพพานไปนานแล้ว การพิจารณาพระพุทธรูปเช่นนั้น คือการมองพระพุทธเจ้าในมิติที่สามัญ เราจะเห็นได้ว่า การสร้างพระพุทธรูปขึ้นมานั้น มิได้เป็นความมุ่งประสงค์ เพื่อที่จะให้เป็นรูปเคารพ ที่มีลักษณะเหมือนมนุษย์ทุกประการ แต่เป็นการจงใจสร้างพระพุทธรูป เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของมหาบุรุษ ที่เรียกว่า *"มหาปุริสลักษณะ"* ที่มีอยู่ทั้งหมด 32 ประการ สิ่งนี้เองแสดงให้เห็นถึงมุมมองในมิติอื่น ที่นอกเหนือไปจากการรับรู้สามัญ สำหรับในพระพุทธศาสนาเถรวาทได้มีการตีความหมาย โดยถือว่า มหาบุริสลักษณะจะเกิดขึ้นได้กับบุคคล ก็โดยเป็นผลมาจากกุศลกรรมที่บุคคลนั้นได้บำเพ็ญสั่งสมมาในอดีต[2] มหาปุริสลักษณะทั้ง 32 ประการนี้ เป็นสัญลักษณ์ของบุคคลผู้เป็นมหาบุรุษ เพื่อจะเข้าสู่พุทธภาวะ (ตรัสรู้พระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณเป็นพระพุทธเจ้า) หรือจักรวัตติภาวะ (จักรพรรดิผู้ยิ่งใหญ่) มหาปุริสลักษณะที่ปรากฏบนพระพุทธรูปจึงเป็นสัญลักษณ์ ที่แสดงให้เห็นถึงภูมิหลังในการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์จนถึงพร้อม

ในส่วนของภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ เป็นการแสดงเหตุการณ์สำคัญ ที่เกิดขึ้นขณะก่อนการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าทุกๆ พระองค์ โดยมีนัยความหมายแสดงถึงอานุภาพอันยิ่งใหญ่ แห่งการบำเพ็ญเพียรสั่งสมบารมีในอดีตของพระโพธิสัตว์ เมื่อทรงเลือกวิถีแห่งบรรพชิตบารมีดังกล่าวจึงมีอานุภาพให้พระองค์สามารถต่อสู้กับกิเลสที่เปรียบเสมือนหมู่มาร จนได้ชัยชนะบรรลุพระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณได้โดยสวัสดี รวมถึงองค์ประกอบอีกประการหนึ่งภายในพระอุโบสถ คือภาพไตรภูมิ (จักรวาล) ที่อยู่เบื้องหลังพระประธาน แสดงเนื้อหาของจักวาลเฉพาะกามภูมิเป็นหลัก ถือเป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิสมบัติ ซึ่งพระเจ้าจักรพรรดิที่ทรงอานุภาพสามารถครอบครองได้ทั้งหมด

สัญลักษณ์ทั้งสามส่วนที่กล่าวมาแล้วข้างต้น อันได้แก่ พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถ ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญบนผนังสกัดด้านหน้าพระประธาน และภาพไตรภูมิ (จักรวาล) บนผนังสกัดด้านหลังพระประธาน แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบต่างๆ ที่มีความเชื่อมโยงกัน ด้วยแนวคิดเรื่องมหาปุริสลักษณะที่ประกอบขึ้นเป็นพระพุทธรูป ภาวะอันเป็นทางเลือกของมหาบุรุษที่กล่าวไว้ข้างต้น หมายถึง สิทธิธรรมของพระมหาบุรุษ ที่จะสามารถครอบครองมหาทวีปทั้งสี่ จนถึงดาวดึงส์พิภพบนยอดเขาพระสุเมรุ ส่วนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ

---

[2]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 111.

หมายถึง ทางเลือกที่พระมหาบุรุษจะทรงต่อสู้เอาชนะอาสวะกิเลส ซึ่งเปรียบเสมือนพวกมาร เพื่อที่จะตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ที่สุดแล้วพระองค์ย่อมตัดสินพระทัยเลือกตามแนวทางหลัง ซึ่งเป็นแนวทางที่ประเสริฐกว่า[3]

โดยการกำหนดตำแหน่งประดิษฐานพระประธานให้หันพระพักตร์ไปสู่ภาพมารผจญ เพื่อแสดงให้เห็นถึงพระดำริที่จะยุทธนาการกับพระยาวัสวดีรามาธิราชให้ปราชัย เพื่อถือเอาพุทธะสมบัติ การที่กำหนดให้พระประธานหันพระปฤษฎางค์สู่ภาพไตรภูมิ (กามภูมิ) หมายถึง การตัดสินพระทัยสละเสียซึ่งจักรวัตติสมบัติไว้เบื้องหลัง องค์ประกอบที่มีความหมายสัมพันธ์กันเช่นนี้ ย่อมมีความสอดคล้องกันระหว่างภาพจิตรกรรม พุทธะปฏิมา และหน้าที่ของอาคารที่ใช้เป็นสถานที่อุปสมบทกรรม เพื่อเปลี่ยนสถานะของบุคคลจากฆราวาสสู่บรรพชิต ด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้จิตรกรนิยมเขียนภาพตามขนบดังกล่าว ในพระอุโบสถมากกว่าอาคารประเภทอื่น

อย่างไรก็ตาม แม้ภาพจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่งในสมัยอยุธยาตอนปลาย มิได้เขียนภาพที่มีเนื้อหาในแต่ละช่องผนังเหมือนกันทุกแห่ง อาจมีความแตกต่างกันออกไปบ้าง ในด้านเรื่องราวและการวางองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมในแต่ละผนัง ที่ปรากฏให้เห็นในภาพทศชาติและชาดกต่างๆ เช่น ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดปราสาท ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม เป็นต้น แต่ความแตกต่างเหล่านี้มิได้บ่งบอกถึงความผิดเพี้ยนไปจากแนวคิดเรื่องกรรม สัจธรรมเกี่ยวกับไตรลักษณ์ และเรื่องการสั่งสมบารมีของพระโพธิสัตว์ โดยพระอุโบสถทุกแห่งในสมัยนี้ จะเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญบนผนังสกัดที่อยู่เบื้องหน้าพระประธานทั้งสิ้น สะท้อนให้เห็นการให้ความสำคัญกับเหตุการณ์ และเนื้อหาสาระสำคัญก่อนที่พระพุทธองค์จะตรัสรู้

จิตรกรรมไทยได้รับการเขียนขึ้นอย่างมีความหมายลงตัวกับแนวความคิดการวางผังอาคารพระอุโบสถ ที่สะท้อนคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิ เนื้อหาของภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับภพชาติแห่งการเวียนว่ายตายเกิด เป็นการแสดงให้เห็นถึงไตรลักษณ์อันเป็นแก่นทางพระพุทธศาสนา ทุกอย่างที่กล่าวมาจึงเป็นความสัมพันธ์ของรูปแบบ ที่ลงตัวในเชิงความหมายและสัญลักษณ์

ในส่วนของรูปแบบวิธีการแสดงออกในเชิงศิลปะ ที่มีคุณลักษณะเฉพาะในแต่ละสกุลช่าง ก็ยังคงลักษณะอุดมคติแบบไทย ที่ล้วนแล้วแต่มีคุณค่าทางศิลปะสูงเช่นเดียวกัน ซึ่งมีลักษณะร่วมทางด้านรูปแบบ อันเป็นประเพณีสืบต่อกันมาดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของจิตรกรรมไทย อันมีรูปแบบเฉพาะต่างออกไปจากรูปแบบอื่นใดในโลก สะท้อนให้

---

[3]ศิลป์ พีระศรี, ศิลปะวิชาการ, 116.

เห็นความรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมในสมัยอยุธยาตอนปลาย ที่สืบเนื่องมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้เป็นอย่างดี

จิตรกรรมในสมัยอยุธยายังมีรูปแบบการนำเสนออีกลักษณะหนึ่งคือ *ภาพเขียนลายทอง* ซึ่งนิยมเขียนบนตู้พระธรรมต่างๆ ซึ่งภาพเขียนลายทองในสมัยอยุธยาตอนปลาย บ่งชี้ให้เห็นถึงความรุ่งเรืองในการใช้เส้นได้อย่างงดงามเป็นเยี่ยม ดังเช่น ลายบนตู้พระธรรมที่วัดเชิงหวายและลายบนตู้พระธรรมที่วัดศาลาปูน เป็นต้น ซึ่งนับว่ามีคุณค่าทางศิลปะสูงยิ่ง ลายที่ปรากฏบนตู้พระธรรมในสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ ส่วนใหญ่นิยมเขียนในลักษณะลวดลายที่เป็นกนกเปลว อันเป็นลักษณะเฉพาะของลายไทยในสมัยอยุธยา ที่บ่งบอกถึงความคลี่คลายขยายตัวได้อย่างงดงามที่สุด

หลังจากการเสียกรุงศรีอยุธยาไปในปี พ.ศ. 2310 จนถึงราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ยุคใหม่แห่งความเจริญของประเทศไทย จึงได้เริ่มขึ้นอีกครั้งภายหลังสมัยธนบุรี กรุงเทพมหานครกลายเป็นเมืองหลวง ที่มีวัดวาอารามและภาพจิตรกรรมฝาผนังที่งดงามเกิดขึ้นหลายแห่ง ซึ่งภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เก่าที่สุดในสมัยรัตนโกสินทร์ คือภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร ซึ่งวาดขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2338 - 2340 สังเกตเห็นได้ว่า พื้นหลังของภาพจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีสีเข้มและคล้ำกว่าพื้นหลังของภาพจิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม ซึ่งวาดขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 และอยู่ในกลุ่มภาพเขียนชั้นคลาสสิครุ่นเดียวกับภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณารามและวัดสุทัศนเทพวรารามนั้น ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวไว้ว่า

> สำหรับภาพเรื่องไตรภูมิส่วนที่น่าสนใจที่สุดก็คือเมืองนรก ณ ที่นี้ช่างเขียนได้ใช้ความนึกคิดส่วนตัวของเขาแสดงภาพการลงโทษทุกชนิดแก่ผู้กระทำบาป และผู้กระทำบาปส่วนมากก็จะหันหน้าไปยังพระมาลัยและกระทำการเคารพ เพื่อจะขอให้หลุดพ้นจากทุกขเวทนา... ภาพเรื่องไตรภูมินี้มีเขียนอยู่เกือบทุกวัดที่มีจิตรกรรมฝาผนัง แต่ก็ไม่มีแห่งใดเลยที่ภาพเมืองนรกจะได้รับการวาดขึ้นอย่างน่ากลัวและให้ความรู้มากเท่ากับที่วัดดุสิดาราม[4]

ส่วนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม ซึ่งเขียนขึ้นในราวตอนปลายพุทธศตวรรษที่ 24 นั้น เป็นเครื่องหมายแสดงถึงความเคารพอย่างยิ่งของชาวไทย

---

[4]ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545), 120.

และของพระมหากษัตริย์ ที่มีต่อองค์พระปฏิมาซึ่งหล่อขึ้น ณ กรุงสุโขทัยในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 20 ด้วย ทั้งนี้ก็เพราะวิหารแห่งนี้ ได้สร้างขึ้นเพื่อประดิษฐานพระพุทธรูปองค์ดังกล่าวโดยเฉพาะ ภายในวิหารอันกว้างใหญ่เต็มไปด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนัง ที่เขียนให้สูงขึ้นไปจนถึงเพดาน และที่เสาสี่เหลี่ยมใหญ่ภายในพระวิหารก็เต็มไปด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนังเช่นเดียวกัน มีหลายภาพที่เขียนเป็นเรื่องชาดก ตลอดจนภาพดินแดนในภพอื่นๆ ซึ่งประกอบไปด้วยกินนรและกินรีที่สวยงาม ภาพเมืองสวรรค์ ภาพจากเรื่องรามเกียรติ์ ภาพชีวิตประจำวันของคนธรรมดาสามัญ ภาพทิวเขา ภาพสัตว์และต้นไม้นานาชนิดในป่าหิมพานต์ ภาพทั้งหมดเขียนขึ้นมาได้อย่างมีชีวิตชีวาเหล่านี้เรียงตัวสูงขึ้นไป จนกระทั่งกลืนหายไปในบรรยากาศที่ค่อนข้างมืดและดูลี้ลับ ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวไว้ว่า *"ภาพเขียนแบบไทยแท้สมัยรัตนโกสินทร์ฝีมือเยี่ยมอยู่ในสมัยรัชกาลที่ ๒ และที่ ๓ งานชิ้นสำคัญอยู่ที่วัดสุทัศเทพวนาราม วัดสุวรรณาราม และพระที่นั่งพุทไธสวรรย์"*[5] แม้ว่าภาพจิตรกรรมเหล่านี้ จะเกิดขึ้นร่วมยุคร่วมสมัยกันในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่ก็แสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของจิตรกรแต่ละสกุลช่าง ที่มีความคิดสร้างสรรค์ต่างกันอย่างเห็นได้ชัดเจน แม้จะอยู่ในขนบของการสร้างผลงานในรูปแบบที่เป็นจารีตที่รุ่งเรืองสืบต่อกันมาก็ตาม

ภาพจิตรกรรมไทยโบราณในช่วงปลายสมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แสดงให้เห็นว่า จิตรกรมิได้มีเจตนาที่จะพยายามสร้างระยะใกล้ไกล เพื่อแสดงมิติความลึกตามทัศนียวิสัยที่เป็นจริง (Perspective) แต่จิตรกรไทยโบราณมีการใช้ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน เช่น เราจะสังเกตได้ว่า การเขียนภาพอาคารบ้านเรือน เป็นการเขียนให้ภาพเรียงซ้อนกันจากส่วนล่างขึ้นไปด้านบน โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงการพยายามทำให้อาคารที่อยู่ใกล้ มีขนาดใหญ่กว่าอาคารหรือวัตถุที่อยู่ไกลตามหลักการทางทัศนียวิทยา

ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน (Parallel Perspective) คือ แบบศิลป์ที่ช่างเขียนโบราณจัดเขียนภาพให้มีลักษณะสัดส่วนเท่ากันหมด หรือที่เราเรียกว่าภาพ 2 มิติ ซึ่งขัดกับภาพที่เห็นจากความเป็นจริง คือภาพ 3 มิติ[6] ผลของการใช้ทัศนียวิสัยเช่นนี้ หากเขียนเป็นภาพอาคารบ้านเรือนไว้บนส่วนใดของฝาผนังก็ตาม ขนาดของอาคารบ้านเรือนหรือภาพบุคคลจะมีขนาดเท่ากันหมด แต่สิ่งที่น่าสนใจก็คือ เรากลับสามารถเข้าใจระยะของภาพ ที่แสดงให้เห็นว่าอะไรอยู่ข้างหน้าอะไรอยู่หลัง ด้วยการวางรูปทรงทับซ้อนกัน แม้รูปทรงจะดูแบนราบอยู่ในระนาบเดียวกันก็ตาม ซึ่งศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวไว้ว่า

---

[5]น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], ความงามในศิลปะไทย (กรุงเทพฯ : คอมแพคพริ้น, 2542), 39.

[6]ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี, 106.

> ช่างเขียนชั้นครูแต่ก่อนมักจะเขียนภาพอาคารบ้านเรือนหรือภาพคนให้บังหายไปตามเชิงเขา แน่ละคนแต่ก่อนเขามิได้ใช้เหตุผลเหมือนพวกเราทุกวันนี้ เขาทำงานโดยไม่ต้องอาศัยความรู้ทางทฤษฎี แต่เขาก็สร้างสิ่งที่อัศจรรย์ขึ้นได้ด้วยสัญชาตญาณทางศิลปะของเขา ทุกวันนี้ถึงแม้ว่าเราจะมีความรอบรู้ทุกอย่าง เราก็ไม่สามารถจะสร้างศิลปชั้นดีเยี่ยมที่ให้ความรู้สึกทางจิตใจเช่นนั้นได้อีก[7]

หลังจากต้นพุทธศตวรรษที่ 25 แล้ว จิตรกรรมฝาผนังของไทยซึ่งเขียนขึ้นตามแบบดั้งเดิมก็เสื่อมลง แม้จะเป็นการคัดลอกตัวอย่างภาพที่สวยงามที่มีอยู่แต่ก่อน แต่ดูเหมือนว่าผู้คัดลอกจะไม่มีความเข้าใจในความงามเหล่านั้น ทำให้ภาพเขียนที่คัดลอกแบบกันต่อๆ มา ไม่มีชีวิตจิตใจอีกต่อไป ความโดดเด่นและมีเอกลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น อาจมีส่วนเกี่ยวข้องกับอิทธิพลต่างชาติที่เข้ามาติดต่อกับไทยในช่วงเวลานั้น แต่ในช่วงเวลาดังกล่าว จิตรกรไทยโบราณยังคงมีความเข้าใจในแนวทางการสร้างงานศิลปะของตนเป็นอย่างดี ซึ่งอิทธิพลที่ได้รับมาไม่สามารถเปลี่ยนแปลงขนบในการเขียนภาพจิตรกรรม ที่มีลักษณะเฉพาะอันเป็นเอกลักษณ์แบบไทยได้ แต่กลับแสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองอันสูงสุดของงานจิตรกรรมไทยประเพณีอย่างเด่นชัด

ในขณะที่ภาพจิตรกรรมไทยประเพณี ที่เขียนขึ้นในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 กลับเสื่อมลง เพราะการนำเอาลักษณะบางประการของศิลปะตะวันตกมาใช้โดยขาดความเข้าใจ ซึ่งสามารถเปรียบเทียบความงดงามที่แตกต่างกันได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณารามและภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กับภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดปรมัยยิกาวาสและวัดปทุมวนาราม ที่แสดงให้เห็นการนำหลักทัศนียวิทยาแบบตะวันตกมาใช้ผสมกับแบบไทยประเพณีอย่างขาดความเข้าใจ ทำให้ความประสานกลมกลืนของจิตรกรรมสูญเสียไป สิ่งที่เห็นได้ชัดก็คือ ช่างโบราณของไทยมีความเข้าใจในจุดมุ่งหมายของศิลปะมาช้านานแล้ว แต่สิ่งที่ขาดหายไปในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 คือการละเลยที่จะพิจารณาถึงคุณค่างานศิลปะที่เกิดขึ้นจากรากเง้าของเราเอง

การแพร่เข้ามาของอารยธรรมตะวันตกในช่วงเวลานั้น ทำให้ชาวไทยตื่นเต้นและตื่นตัวกับสิ่งแปลกใหม่ที่ต่างออกไปจากสิ่งเดิมๆ ที่คุ้นเคย และส่งผลให้ช่างเขียนไทยในสมัยนั้นรับเอารูปแบบการเขียนภาพแบบตะวันตกเข้ามาใช้ อาจด้วยความปรารถนาที่จะฟื้นฟูจิตรกรรมของไทยหรือเพื่อจะดัดแปลงให้เป็นของทันสมัย ช่างเขียนไทยจึงพยายามที่จะเลียนแบบศิลปะตะวันตกด้วยการเขียนภาพวัตถุต่างๆ ให้เป็นแบบสามมิติ ที่แสดงทัศนียวิสัยแบบ perspective และมี

---

[7]เรื่องเดียวกัน.

ปริมาตร (Volume) แต่เนื่องจากว่าภาพเขียนของไทยแต่เดิมเป็นแบบสองมิติ (แบนราบ) และมีทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน ดังนั้น เมื่อช่างเขียนไทยนำเอาวิธีการแบบตะวันตกมาใช้ผสมผสานกับการเขียนภาพไทยประเพณี เป็นเหตุให้งานจิตรกรรมของไทยสูญเสียคุณลักษณะพิเศษโดยเฉพาะของตนเองไป

ความเสื่อมถอยของงานจิตรกรรมไทยประเพณี ที่เห็นได้อย่างชัดเจนอีกประการหนึ่งก็คือ ทัศนะที่มีต่อพระพุทธศาสนาของชาวไทยได้เปลี่ยนไปจากเดิม กล่าวคือ ความหมายของพระพุทธเจ้าในมุมมองของนักวิชาการในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ได้พยายามแยกพระพุทธเจ้าในฐานะที่มีตัวตนอยู่จริงในประวัติศาสตร์ ออกจากอุดมคติของพระพุทธเจ้าตามหลักปรัชญาในพุทธศาสนาเถรวาท ซึ่งแสดงให้เห็นว่านักวิชาการเหล่านี้ ได้รับอิทธิพลจากวิธีคิดเชิงเหตุผลและวัตถุนิยมแบบตะวันตก จึงเป็นเหตุให้มีการแก้ไขเรียบเรียงพุทธประวัติขึ้นใหม่ โดยตัดเรื่องที่เกี่ยวข้องกับอิทธิปาฏิหาริย์ อันแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของพุทธภาวะ รวมไปถึงเรื่องราวเกี่ยวกับอดีตพระพุทธเจ้า อันมีความหมายเชิงสัญลักษณ์แฝงอยู่อย่างลึกซึ้งออกไป

สำหรับจิตรกรรมในพุทธศาสนาก็นิยมเขียนด้วยความคิดแบบใหม่ ที่เห็นได้ชัดคือภาพปริศนาธรรมภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส พุทธประวัติในบริบทใหม่นี้ ได้ถูกใช้เป็นหลักในวงการการศึกษาทั้งคณะสงฆ์และฆราวาสสืบมาถึงปัจจุบัน สิ่งที่เกิดขึ้นก็คือคุณลักษณะที่ประมวลขึ้นมาอย่างพิสดารโดยผ่านตรรกะและวิธีคิดเชิงสัญลักษณ์อย่างซับซ้อนดังที่มีอยู่ในพระปฐมสมโพธิกถา ฉบับที่กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสทรงรับอาราธนาพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรจนาขึ้น ค่อยๆ เสื่อมจากการรับรู้ของผู้คน

ภาพปริศนาธรรมที่เป็นพุทธประวัติในบริบทใหม่นี้ ไม่ได้ดำเนินเรื่องบนพื้นฐานคติจักรวาลแบบไตรภูมิ ท้องฟ้าตอนบนของภาพเรือและห้วงมหาสมุทรที่วัดบรมนิวาส ปรากฏภาพดาวเสาร์ขนาดใหญ่พร้อมด้วยบริวารโคจรรอบ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ภาพจิตรกรรมการเดินเรือข้ามห้วงมหาสมุทร รวมทั้งภาพจิตรกรรมทุกตอนภายในพระอุโบสถ ล้วนตั้งอยู่บนกาละ (Time) เทศะ (Space) แบบวิทยาศาสตร์ มีฉากการดำเนินเรื่องที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของโลกหรือจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ ที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสสามัญของมนุษย์เป็นหลัก หรือกล่าวได้ว่า ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ (Empirical Reality) ที่รู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส สอดคล้องกับรูปแบบของงานจิตรกรรม เช่น การพยายามเขียนฉากทิวทัศน์ให้สอดคล้องกับข้อเท็จจริง การให้ความสำคัญต่อจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ แต่ลดความสำคัญของจักรวาลแบบไตรภูมิ ซึ่งส่งผลกระทบอย่างมากต่อแนวคิดรากฐานทางพุทธศาสนา กล่าวคือ

จักรวาลแบบไตรภูมิในคัมภีร์โลกศาสตร์ฉบับต่างๆ แม้จะพรรณนารายละเอียดของจักรวาลต่างกันไปบ้าง เช่น สัณฐานของทวีป เป็นต้น แต่ความหมายสำคัญที่ล้วนมีตรงกันก็คือการเน้นย้ำให้มนุษย์ตระหนักรู้ถึงไตรลักษณ์ อันได้แก่ อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา อันเป็นความหมายที่สอดคล้องกับความเป็นไตรลักษณ์ของโลกหรือจักรวาล ที่กล่าวเน้นย้ำไว้ในพระไตรปิฎกด้วย ส่วนความรู้แบบวิทยาศาสตร์ล้วนแล้วแต่เน้นเรื่องคุณสมบัติ (Quality) ในฐานะวัตถุกายภาพหรือสสาร เช่น อายุ ขนาด มวลของโลกหรือจักรวาล ซึ่งสามารถตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ และไม่มีความหมายเน้นย้ำให้เห็นถึงความไม่แน่นอน ความไม่จีรังยั่งยืน อันเป็นความหมายของจักรวาลหรือโลกในความหมายของสังขารโลกในพุทธศาสนา

ในขณะที่จักรวาลแบบไตรภูมิมุ่งเน้นถึงไตรลักษณ์ของจักรวาลมากที่สุด สำหรับในทัศนะของพุทธศาสนาแล้ว การรู้ว่าโลกหรือจักรวาลมีอายุ ขนาด และรูปร่างอย่างไร เป็นการรู้เพียงความเป็นจริงเชิงประจักษ์ คือรู้เพียงคุณสมบัติอันเป็นรูปธรรม แต่การหยั่งรู้ทุกข์และไตรลักษณ์เป็นการรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติ (Conceptual reality) อันเป็นนามธรรม เพราะไตรลักษณ์แห่งพระธรรม มิใช่สสารหรือวัตถุที่ตรวจวัดในเชิงปริมาณได้ด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ ฉะนั้น การหยั่งรู้ทุกข์ในไตรลักษณ์ของจักรวาลและสรรพสิ่งต่างๆ ของเจ้าชายสิทธัตถะจึงเป็นสาเหตุหลักให้พระองค์เสด็จออกผนวช ด้วยแนวคิดเช่นนี้ เป็นเหตุให้จิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่เขียนขึ้นภายในพระอุโบสถแทบทุกแห่ง ที่ดำเนินเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติภายใต้การยอมรับแนวคิดคติจักรวาลแบบไตรภูมิ ต้องปรากฏภาพเหตุการณ์ตอนเจ้าชายสิทธัตถะทอดพระเนตรเทวทูตทั้งสี่ อันเป็นเหตุทำให้พระองค์ทรงหยั่งรู้ไตรลักษณ์และตัดสินพระทัยเสด็จออกผนวช ซึ่งภาพเหตุการณ์ตอนนี้มีปรากฏเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถของวัดสำคัญหลายแห่ง เช่น วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ เป็นต้น

การหยั่งรู้ความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์เช่นนี้ ย่อมปรากฏอยู่อย่างสัมพันธ์กับพื้นที่ว่างตามแนวคิดของคติจักรวาลแบบไตรภูมิโดยตรง เพราะการหยั่งรู้ไตรลักษณ์จะเกิดขึ้นได้เฉพาะในชมพูทวีปตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิเท่านั้น และมักปรากฏภาพจักรวาลแบบไตรภูมิหรือการจัดวางผังอาคารและองค์ประกอบอยู่บนพื้นฐานของคติไตรภูมิอย่างชัดเจน ซึ่งแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส ที่ดำเนินเรื่องบนพื้นฐานกาลเทศะของจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ การลดความสำคัญของจักรวาลแบบไตรภูมิ และการที่รูปแบบของภาพจิตรกรรมของวัดทั้งสอง เขียนฉากทิวทัศน์และบรรยากาศให้สอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่ปรากฏในธรรมชาติ ยิ่งเป็นการตอกย้ำให้ “โลก” หรือ “จักรวาล” ในฉากการดำเนิน

เรื่องเป็น “โลก” หรือ “จักรวาล” ในความหมายที่ใกล้เคียงกับโลกเชิงภูมิศาสตร์ หรือดาวเคราะห์โลกตามความหมายทางวิทยาศาสตร์มากยิ่งขึ้น

สิ่งที่ปรากฏอย่างชัดเจนในตัวภาพของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี เช่น พระพุทธเจ้า เทวดา นางฟ้า กษัตริย์ เป็นต้น จะมีรูปแบบที่ไม่สอดคล้องโดยตรงกับข้อเท็จจริงทางกายวิภาค (Anatomy) อันเป็นความเป็นจริงเชิงวัตถุธาตุ เพราะการจำแนกประเภทและรูปแบบของตัวภาพไม่ได้อิงอยู่กับข้อเท็จจริง (Fact) ทางกายวิภาคที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส (Sensation) แต่การจำแนกประเภทประเภทและความแตกต่างของรูปแบบในตัวภาพเหล่านั้น วางอยู่บนพื้นฐานแนวคิดเรื่องกรรมและการสั่งสมบารมี ดังเช่น ตัวภาพพระพุทธเจ้า จะปรากฏมหาปุริสลักษณะและอนุพัญชนะ กล่าวคือ มีผิวกายสีดุจทองคำ นิ้วพระหัตถ์เรียวยาว อันเป็นผลจากการกระทำกรรมดีในอดีตชาติของพระองค์ ซึ่งความแตกต่างกันของตัวภาพเหล่านี้ ยังบ่งชี้ถึงระดับจิตประเภทต่างๆ จากจิตระดับประเสริฐสูงสุด คือรูปกายที่แสดงมหาปุริสลักษณะของพระพุทธเจ้า และระดับจิตหรือบารมีที่รองลงมา คือรูปการของพระสาวกและเทวดา

โดยเฉพาะอย่างยิ่งผิวกายหรือรูปกายของเทวดาในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีจะมีผิวเรียบเกลี้ยงเกลาปราศจากเส้นเอ็นและกล้ามเนื้อ แสดงให้เห็นถึงความเป็นทิพย์สภาวะของเทวดาที่ไม่แก่ชราไปตามวัย ดังนั้น ตัวภาพเทวดาในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีจึงมีความหมายแสดงถึงความเป็นทิพย์สภาวะ อันเป็นผลจากการประกอบกรรมดีได้เด่นชัดมากกว่าการแสดงด้วยรูปกายที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงทางกายวิภาค อย่างรูปแบบการเขียนภาพที่ให้ความสำคัญกับความเหมือนจริง (Realistic) ของตะวันตก เช่น ผลงานภาพจิตรกรรมการเดินเรือข้ามห้วงมหาสมุทรของขรัวอินโข่ง ปรากฏภาพบุคคลที่อุปมาว่าเป็นพระพุทธเจ้า ผู้ชี้บอกทางให้แก่ผู้คนทั่วไปนั้น มิได้มีรูปกายที่แสดงให้เห็นความแตกต่าง อันหมายถึงบุญบารมีหรือระดับจิตที่สูงกว่าบุคคลอื่นๆ ของพระพุทธเจ้าแต่อย่างใด

แม้ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหาร จะยอมรับในสิ่งที่เหนือการตรวจสอบด้วยแนวคิดเชิงประจักษ์แบบวิทยาศาสตร์ เช่น การปรากฏตัวภาพเทวดาในภาพปริศนาธรรม แต่แนวคิดหลักในเรื่องของกรรมและการสั่งสมบารมีก็ลดความสำคัญและความชัดเจนลงมาก และการไม่ปรากฏภาพจิตรกรรมฉากจักรวาลแบบไตรภูมิภายในพระอุโบสถทั้งสองแห่ง ทำให้แนวคิดเรื่องระดับภูมิจิตและการสั่งสมบารมีที่เขียนเอาไว้บนเสาภายในพระอุโบสถ ย่อมเป็นการปรากฏที่ไม่ชัดเจนเทียบเท่ากับที่เคยมีอยู่ในบริบทที่แวดล้อมด้วยคติจักรวาลแบบไตรภูมิ และทศชาติชาดกในภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีอย่างที่เคยถือปฏิบัติกันมา

วิทยาศาสตร์ยืนอยู่บนพื้นฐานแนวคิดแบบสสารนิยม (Materialism) ซึ่งยอมรับความเป็นจริงในโลกกายภาพที่รู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส และสามารถตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ จึงมีเงื่อนไขว่า “ความจริง” จะต้องเป็นภาวะที่ยืนยันถึงความมีอยู่จริง (Existence) ได้ในเชิงประจักษ์ หรือเป็นความจริงที่เป็นผลแห่งการแสดงตัวของสสาร เมื่อเป็นดังนี้ แนวคิดและวิธีการแบบวิทยาศาสตร์จึงไม่เพียงพอต่อการเข้าใจแนวคิดของพุทธศาสนาในขั้นรากฐานสำคัญที่สุด ฉะนั้นจึงไม่สามารถใช้วิธีการแบบวิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ได้ ไม่ว่าการปรับเปลี่ยนของพุทธศาสนาในช่วงเวลานั้นจะเป็นผลจากปัจจัยของกระแสโลกภายนอก หรือปัจจัยภายในสังคมสยามในช่วงต้นรัตนโกสินทร์เอง แต่สิ่งที่สำคัญก็คือ การปรับเปลี่ยนทางสังคมเช่นนั้น ก่อให้เกิดผลลัพธ์ที่เป็นปัญหาต่อการเข้าใจสาระสำคัญที่สุดของพุทธศาสนา ที่ปรากฏอยู่ในพระไตรปิฎก อันได้แก่ ไตรลักษณ์ กรรม และการสั่งสมบารมี ซึ่งต่างออกไปอย่างยิ่งจากช่วงเวลาก่อนที่จะรับอิทธิพลตะวันตกเข้ามาปรับเปลี่ยนรูปแบบประเพณี

ถึงแม้ว่าภาพผลงานจิตรกรรมฝาผนังฝีมือของขรัวอินโข่ง จะแสดงให้เห็นถึงการรับอิทธิพลตะวันตกเข้ามาผสมผสาน จนทำให้คุณค่าในด้านความคิดและรูปแบบของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีเดิมเปลี่ยนแปลงไป แต่ก็นับว่า ผลงานของขรัวอินโข่งมีส่วนสัมพันธ์กับยุคสมัยในขณะนั้น และถือว่าเป็นความเชื่อที่สอดคล้องกับแนวคิดในเชิงวิทยาศาสตร์ ที่เกิดมีขึ้นในสังคมไทยในช่วงเวลาดังกล่าว ซึ่งผู้วิจัยถือว่าสิ่งนี้คือ พัฒนาการแบบหนึ่งของงานจิตรกรรมไทย และมิได้มีเจตนาจะดูหมิ่นภูมิปัญญาการสร้างสรรค์ของท่านขรัวอินโข่งแต่อย่างใด เพียงแต่ผู้วิจัยต้องการจะกล่าวถึงแง่มุมอันเป็นสาเหตุสำคัญของความเปลี่ยนแปลง ที่ทำให้จิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่เคยรุ่งเรืองได้เสื่อมสูญคุณค่าไป

ความสำคัญต่างๆ ที่ได้กล่าวมาข้างต้นนี้ เป็นเจตจำนงที่ผู้วิจัยต้องการจะหาคำตอบถึงสาเหตุของความเปลี่ยนแปลง ที่เกิดขึ้นในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี จากที่เคยรุ่งเรืองไปสู่จุดที่ตกต่ำลง ผู้วิจัยต้องการแสดงให้เห็นภาพรวมของงานจิตรกรรมไทยในช่วงเวลาดังกล่าวให้มีความชัดเจนและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ดังนั้น การศึกษาเรื่องจิตรกรรมแบบไทยประเพณีก็จะสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้นเรื่อยๆ ทั้งในแง่ของการวิจัย และเหตุที่จะเป็นผลต่อการปฏิบัติการทางศิลปะในปัจจุบัน ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษาเกี่ยวกับงานจิตรกรรมของไทยและต่องานวิจัยอื่นๆ ในประเด็นที่เกี่ยวเนื่องกัน รวมไปถึงเป็นประโยชน์ต่อการปฏิบัติการทางด้านจิตรกรรมและต่อวงการศิลปะในปัจจุบันต่อไป

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบแนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบของงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3

2. เพื่อศึกษาและหาคำตอบว่า เหตุใดจิตรกรรมแบบไทยประเพณีตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 3 จึงได้รับการยกย่องว่ามีความสำคัญและเจริญรุ่งเรืองจนถึงขีดสุด

3. เพื่อศึกษาและหาคำตอบถึงสาเหตุที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลง (หรืออาจเรียกได้ว่าเสื่อมถอย) ในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3

ขอบเขตของการศึกษา

1. ศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบในเรื่องแนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบของงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 โดยเลือกนำภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถหรือพระวิหารของวัดสำคัญที่อยู่ในวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา (หรือวัดที่อยู่ในเขตภาคกลางของประเทศไทย) มาวิเคราะห์เปรียบเทียบเท่านั้น

2. เลือกศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบเฉพาะภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถหรือพระวิหาร ที่มีความโดดเด่นและสามารถบ่งชี้ให้เห็นถึงภาพรวมของความเจริญรุ่งเรืองอย่างสูงสุดของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 3 (โดยเลือกนำภาพจิตรกรรมฝาผนัง เฉพาะจากวัดสำคัญบางแห่งที่เขียนขึ้นในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 3 มาวิเคราะห์เปรียบเทียบเป็นสำคัญ)

3. เลือกศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบเฉพาะภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถหรือพระวิหาร ที่แสดงให้เห็นถึงแนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบที่เปลี่ยนไปจากคติเดิมและสามารถบ่งชี้ให้เห็นถึงภาพรวมของความเปลี่ยนแปลง (หรืออาจเรียกได้ว่าเสื่อมถอย) ของงานจิตรกรรมไทยในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 (โดยเลือกนำภาพจิตรกรรมฝาผนัง เฉพาะจากวัดสำคัญบางแห่งที่เขียนขึ้นในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 - รัชกาลที่ 5 มาวิเคราะห์เปรียบเทียบเป็นสำคัญ)

4. การศึกษาวิเคราะห์ในข้อ 1. - ข้อ 3. มุ่งให้ความสำคัญกับการปรับเปลี่ยนแนวความคิด คติความเชื่อทางพุทธศาสนา ที่คาดว่าเป็นสาเหตุสำคัญของความเปลี่ยนแปลงในการสร้างสรรค์จิตรกรรมไทยประเพณี

ขั้นตอนของการศึกษา

ตารางที่ 1 ตารางแสดงขั้นตอนของการศึกษา

ขั้นตอนการดำเนินงาน	เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2553 ถึงเดือนตุลาคม พ.ศ. 2554											
	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.
1.เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง	→	→	→									
2.เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม				→	→	→	→	→				
3.วิเคราะห์ข้อมูล						→	→	→	→			
4.สรุปผลการศึกษา								→	→	→		
5.เขียนรายงานการวิจัย									→	→	→	
6.จัดทำเอกสารต้นฉบับเป็นรูปเล่ม												→

บทที่ 2

ปริทัศน์ข้อมูลการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย สมัยอยุธยาตอนปลาย ถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3

แนวความคิด คติความเชื่อทางพุทธศาสนาในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

1 แนวความคิดและคติความเชื่อทางพุทธศาสนาก่อนสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

พระพุทธศาสนาได้เข้ามาเผยแผ่ตั้งมั่นในดินแดนแหลมทองเป็นครั้งแรกเมื่อประมาณพุทธศักราช 234 ครั้งนั้นพระเจ้าอโศกมหาราชแห่งอินเดียได้ส่งพระโสณเถระและพระอุตตรเถระ เป็นหัวหน้าสมณทูตนำพระพุทธศาสนาเข้ามาประดิษฐานในสุวรรณภูมิ พุทธธรรมได้เป็นหลักองค์ความรู้ตั้งมั่นและเจริญงอกงามในดินแดนไทยเป็นลำดับต่อแต่นั้นมา ได้ปรากฏหลักฐานในดินแดนภาคกลาง ซึ่งต่อมาขยายชุมชนเป็นอาณาจักรทวารวดี

> ตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๔อิทธิพลของขอมแห่งอาณาจักรกัมพูชา ได้เริ่มแผ่ขยายมาสู่ดินแดนไทย และได้แผ่ขยายอำนาจทางการเมืองจนครอบคลุมดินแดนส่วนใหญ่ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคตะวันออกและภาคกลางตลอดช่วงพุทธทศวรรษที่๑๕-๑๘ ลักษณะของพุทธศาสนาในช่วงนี้ มีหลักฐานอยู่ในจารึกเป็นจำนวนมาก ซึ่งผู้นำฝ่ายขอมเป็นผู้สร้างเป็นส่วนใหญ่ สาระในจารึกเหล่านั้นสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามของชนชั้นนำที่จะนำความคิดความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ และพุทธศาสนามหายานตามแบบที่ขอมนับถืออยู่เข้ามา เป็นหลักความคิดและหลักปฏิบัติของประชาชน[1]

พื้นที่ในช่วงเวลาดังกล่าว จึงมีลักษณะผสมผสานระหว่างพุทธศาสนาเถรวาทที่นับถือกันอยู่แต่เดิมกับพุทธศาสนามหายานและศาสนาพราหมณ์เข้าไว้ด้วยกัน ในช่วงนี้พุทธศาสนา

---

[1]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), 21.

เถรวาทจากทวารวดีได้ขยายตัวขึ้นสู่ดินแดนตอนเหนือ และได้ประดิษฐานมั่นคงในอาณาจักรหริภุญชัย และยังคงสืบต่อสารธรรมตามพระไตรปิฎกบาลี ส่วนดินแดนตอนใต้ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 18 พระยาศรีธรรมโศกราชได้ตั้งตนเป็นอิสสระจากอาณาจักรศรีวิชัย ตั้งราชวงศ์ศรีธรรมาโศกราชขึ้น มีเมืองนครศรีธรรมราชเป็นศูนย์กลางนับถือพุทธศาสนาเถรวาท ที่สำคัญได้มีการติดต่อทางด้านพระพุทธศาสนากับประเทศลังกาด้วย

แม้ว่าพระพุทธศาสนาที่นับถืออยู่ในดินแดนก่อนสมัยสุโขทัย จะมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างในแต่ละยุคสมัย กล่าวคือ มีพุทธศาสนาแบบมหายานเข้ามาในช่วงยุคศรีวิชัยทางตอนใต้ หรือพุทธศาสนาแบบมหายานและศาสนาพราหมณ์เข้ามาในช่วงยุคอาณาจักรกัมพูชา ทางภาคกลาง ภาคตะวันออกและภาคตะวันออกเฉียงเหนือ แต่ถึงกระนั้นก็ไม่สามารถทำลายรากเง้าของพุทธศาสนาเถรวาท ซึ่งเป็นศาสนาพื้นฐานของชนพื้นเมืองได้อย่างสิ้นเชิง

> หลักพุทธธรรมที่เข้ามาสร้างความรู้และแนวทางชีวิตแก่ประชาชนแต่สมัยสุวรรณภูมิ และได้รับการนับถือสืบเนื่องมาโดยตลอด รวมทั้งได้แผ่ขยายจากดินแดนตอนใต้สู่ดินแดนตอนบนในภาคกลาง ภาคตะวันออก และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ไปจนถึงภาคเหนือนั้น ได้ดำรงอยู่ในชีวิตของประชาชนส่วนล่างอย่างสืบเนื่องมั่นคงมาโดยตลอดระยะกาล[2]

แหล่งกำเนิดศาสนาที่เผยแผ่เข้ามานั้นคือประเทศอินเดีย อารยธรรมอินเดียซึ่งแพร่หลายออกสู่โลกภายนอกราว 2,000 ปีมาแล้ว เข้ามาสู่ประเทศไทยเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 10 - 11 ก่อให้เกิดวัฒนธรรมที่เรียกว่า *ทวารวดี* ซึ่งรับนับถือพุทธศาสนา

> ศิลปกรรมในวัฒนธรรมทางทวาราวดี ทำหน้าที่ถ่ายทอดคำสอนในพุทธศาสนาให้เป็นรูปธรรม เช่น สร้างพระพุทธรูป หรือสร้างงานประติมากรรมเล่าเรื่องในศาสนา เช่น พุทธประวัติ ชาดก โดยสลักลงบนหินหรือใช้ปูนปั้น รวมทั้งสร้างอาคารศาสนสถาน ที่ก่อด้วยอิฐ ปรากฏเป็นหลักฐานร่องรอยให้เห็นอยู่ แต่ไม่เหลือปรากฏหลักฐานทางด้านจิตรกรรม คงชำรุดเสียหายไปหมดแล้ว เพราะงานจิตรกรรมเขียนด้วยวัสดุที่ไม่คงทน ถูกแดดถูกฝนไม่นานก็หมดไป[3]

เนื่องจากสังคมทวารวดียอมรับพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทจากอินเดียเป็นหลัก (พบหลักฐานเนื่องในศาสนาฮินดูด้วยแต่ไม่มากนัก) ทำให้สังคมทวารวดีโดยทั่วไปเป็นสังคมพุทธ

---

[2]เรื่องเดียวกัน, 29.

[3]สันติ เล็กสุขุม,"จิตรกรรมไทยแบบประเพณี," ใน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ โดย พระราชประสงค์ ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 20 (กรุงเทพฯ : สำนักงานกลาง หอรัษฎากรพิพัฒน์ ในบรมมหาราชวัง, 2538), 83.

ดังนั้น อาคารโบราณสถานทั้งหลายจึงเป็นพุทธสถานแทบทั้งสิ้น โบราณสถานเหล่านี้แสดงอิทธิพลศิลปะอินเดียแบบคุปตะ หลังคุปตะ และปาละเสนะตามลำดับ แต่ได้ดัดแปลงผสมผสานให้เข้ากับลักษณะท้องถิ่นจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน หลักฐานทางด้านโบราณวัตถุและโบราณสถานที่พบมากมาย ล้วนมีลักษณะฝีมือทางศิลปกรรมที่คล้ายคลึงกันในทุกแห่งและทุกภาค ไม่ว่าจะเป็นงานประติมากรรมที่ส่วนใหญ่เป็นพระพุทธรูป พระพิมพ์ ธรรมจักร ใบเสมา ภาพปูนปั้น และภาพดินเผาประดับที่มีลักษณะเฉพาะ หรืองานสถาปัตยกรรม อันได้แก่ สถูปเจดีย์และวิหารที่มีแผนผัง รูปแบบ วัสดุ เทคนิคการสร้าง ตลอดจนคติทางศาสนาแบบเดียวกัน

> แม้ในยุคที่ขอมมีอำนาจอย่างมาก ศิลปวัตถุทางศาสนาที่พบในหลายจังหวัดในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ยังคงลักษณะศิลปกรรมแบบทวารวดี ตัวอย่างเช่น เสมาหินที่ในเขตกุสินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ มีภาพสลักเรื่องวิทูรชาดก เสมาหินที่พบที่เมืองฟ้าแดดสูงยาง จังหวัดกาฬสินธุ์ มีภาพสลักรูปพุทธประวัติตอนอภิเษกสมรส ตอนพระพุทธเจ้าพบอุปกชีวกภายหลังการตรัสรู้ ตอนพิมพาพิลาป ตอนเสด็จจากดาวดึงส์ เป็นต้น[4]

หลักฐานทางศิลปกรรมได้แสดงให้เห็นว่า พุทธศาสนายังคงมีการสืบทอดต่อเนื่องกันมาตลอดช่วงเวลาดังกล่าว ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ ได้เคยกล่าวให้เหตุผลถึงความเชื่อนี้ไว้ว่า

> การพบกลุ่มเสมาหินที่กระจายอยู่ทั่วไปตามลุ่มแม่น้ำของภาคอีสานนั้น ย่อมเป็นหลักฐานที่ยืนยันให้เห็นแน่ชัดว่า ชาวอีสานโบราณทั้งภาคนั้นนับถือพระพุทธศาสนา และมีวัฒนธรรมเป็นอย่างเดียวกันแต่สมัยทวารวดี แม้ในสมัยต่อมาคือสมัยลพบุรี จะมีอิทธิพลของศิลปวัฒนธรรมจากอาณาจักรกัมพูชาแพร่หลายเข้ามา ผสมผสานดินแดนบางส่วนของอีสาน โดยเฉพาะบริเวณลุ่มน้ำมูลได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของกัมพูชาก็ตาม ประชาชนส่วนใหญ่ของอีสานทั้งหมดก็ยังยึดมั่นในคติธรรมทางพุทธศาสนา และวัฒนธรรมของตนเองแต่เดิมอยู่ ดังนั้น เมื่ออำนาจทางการเมืองของกัมพูชาเสื่อมไป ชาวอิสานโบราณก็หันกลับมารับนับถือศาสนาและวัฒนธรรมเดิมของตน[5]

ความเชื่อเรื่องชีวิตเป็นไปตามกรรมในพระพุทธศาสนา มีความสอดคล้องกับความเชื่อดั้งเดิม และได้รับการยอมรับให้เป็นศาสนาหลักของชุมชน โดยเฉพาะคติความเชื่อใดที่ไม่ขัดแย้งกับคำสอนในพระพุทธศาสนา เช่น เรื่องผี ชีวิตหลังความตาย เป็นต้น คติความเชื่อดั้งเดิมมีผลต่อ

---

[4]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง, 29.

[5]ศรีศักร วิลลิโภดม, “เสมาอีสาน,” วารสารเมืองโบราณ1, 2 (มกราคม - มีนาคม 2518) : 115 - 116.

การเลือกสรรคำสอนในพระพุทธศาสนาขึ้นมาเน้นย้ำ และเกิดการตีความสาระคำสอนในพระพุทธศาสนา ให้เกิดความประสานกลมกลืนกันระหว่างคติความเชื่อทางพุทธศาสนากับคติความเชื่อดั้งเดิม คติความเชื่อทางพุทธศาสนาเถรวาทที่นับถือกันในหมู่ประชาชน จึงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการสืบต่อพุทธศาสนาเถรวาท จนกระทั่งเข้าสู่สมัยสุโขทัยและสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

คติความเชื่อทางพุทธศาสนาสมัยสุโขทัย

ในขณะที่อาณาจักรอื่นๆ ในสมัยนั้นยังคงมีเทวราชา สุโขทัยกลับก้าวไปอีกขั้นหนึ่งด้วยการมีธรรมราชาเป็นองค์แรกในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยได้รับอิทธิพลจากราโชบายของพระเจ้าอโศกมหาราช คติแห่งธรรมราชานี้จึงได้แพร่หลายไปในสังคมไทยตลอดมา หลักฐานทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมยืนยันชัดเจนว่า พระพุทธศาสนาดำรงบทบาทในฐานะที่เป็นรากฐานของชีวิตผู้คนบนผืนแผ่นดินนี้ ตั้งแต่ก่อนสมัยสุโขทัยสืบเนื่องเป็นลำดับมาจนถึงปัจจุบัน

สารัตถธรรมทางพุทธศาสนาในสังคมไทย ตั้งแต่ก่อนสุโขทัยถึงสมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นหลักธรรมของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ที่ปรากฏในพระไตรปิฎกบาลี (พุทธศาสนาเถรวาท) ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 3 สาระพุทธธรรมตั้งแต่ระยะแรกมีความกลมกลืนกันระหว่างสาระธรรมระดับสัจธรรมและระดับศีลธรรม โดยเน้นการปฏิบัติที่จะมีผลต่อการอยู่ร่วมกันในสังคมอย่างร่มเย็นเป็นสุข หลักคำสอนในพุทธศาสนาที่เรียกว่า *พุทธธรรม* ได้มีบทบาทสำคัญในฐานะเป็นองค์ความรู้ ที่ก่อให้เกิดระบบความรู้เรื่องโลกและชีวิต เพื่อสังคมและบุคคลในดินแดนนี้ได้ดำเนินชีวิตอย่างมีดุลยภาพปราศจากทุกข์

> ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๘คติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนามหายานได้เข้ามาผ่านอำนาจทางการเมืองจากภายนอก ที่มามีอิทธิพลปกครองพื้นที่หลายแห่ง แต่สาระพุทธธรรมตามแนวพุทธศาสนาเถรวาทยังคงเป็นหลักชีวิตของประชาชนพื้นเมืองผู้ซึ่งต่อมาได้รวมตัวตั้งตนเป็นอิสระจากอำนาจการเมืองจากภายนอก สร้างชุมชนไทยที่เป็นอิสระโดยสมบูรณ์[6]

สังคมไทยมีรากฐานจากพระพุทธศาสนามาโดยตลอด นับตั้งแต่ครั้งการก่อตัวของรัฐไทยในสมัยกรุงสุโขทัยเป็นต้นมา การนำเอาหลักการทางพระพุทธศาสนาดังกล่าวมาใช้

---

[6]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง, บทคัดย่อ (ก).

นอกจากจะเป็นการจัดระเบียบสังคมและเป็นเครื่องมือในการชี้นำจริยธรรมของผู้ปกครองแล้ว ยังเป็นการเสริมสร้างสถานะและความมั่นคงในอำนาจทางการเมืองของอาณาจักรไทยอีกด้วย

ในสมัยพ่อขุนรามคำแหง (ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 1820 - 1842) ได้มีการย้อนกลับไปหาพุทธธรรมต้นรากคือ *พระไตรปิฎกบาลี* ด้วยการนิมนต์ "มหาเถรสังฆราชปราชญ์เรียนจบปิฎกไตร" จากเมืองนครศรีธรรมราช ขึ้นมาเป็นศาสนบุคคลหลักของสังคม มหาเถรสังฆราชดังกล่าวเป็นพระภิกษุที่สืบสายพุทธศาสนาเถรวาทมาจากลังกา ซึ่งพุทธศาสนาลังกาวงศ์คือ พุทธศาสนาเถรวาทที่มีพระไตรปิฎกบาลีเป็นหลัก สังคมไทยในสมัยดังกล่าวจึงเป็นจุดเริ่มต้นอันสำคัญอย่างมาก ในการทำให้พุทธศาสนาเป็นศาสนาหลักของไทยอย่างมั่นคง นับตั้งแต่นั้นมาตราบถึงปัจจุบัน

การนำพระพุทธศาสนามาเป็นอุดมการณ์ทางการเมืองและสังคมของรัฐไทยปรากฏชัดเจนมากที่สุดในรัชสมัยของพระยาลิไทหรือพระมหาธรรมราชาลิไท กษัตริย์พระองค์ที่ 5 แห่งกรุงสุโขทัย (ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 1890 - 1927) และเป็นยุคอันรุ่งโรจน์ของพุทธศาสนาเมื่อพระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ "ไตรภูมิพระร่วง" หรือ "เตภูมิกถา"[7] ขึ้นในปี พ.ศ. 1896 อาจกล่าวได้ว่า ไตรภูมิพระร่วงเป็นวรรณคดีไทยที่แต่งโดยคนไทยคนแรก และเป็นวรรณคดีไทยเล่มแรกและเล่มเดียวที่มีอิทธิพลต่อสังคมไทยมากที่สุด รวมทั้งได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยยิ่งกว่าคัมภีร์ใดในทางพระพุทธศาสนา ตั้งแต่สมัยสุโขทัยมาจนกระทั่งถึงกลางกรุงรัตนโกสินทร์[8] รวมถึง "คติความเชื่อและสาระที่ปรากฏในไตรภูมิพระร่วงได้ทำให้ถูกมองว่าไตรภูมิพระร่วงเป็นวรรณคดีการเมืองที่สำคัญยิ่งของไทย"[9]

หนังสือเตภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง ที่พญาลิไททรงรวบรวมเนื้อหาและประมวลสาระจากคัมภีร์ในพระบวรพุทธศาสนามีการอ้างอิงอย่างละเอียด กล่าวคือ มีการอ้างอิงคัมภีร์ต่างๆ มากกว่า 30 คัมภีร์ ทั้งพระไตรปิฎก อรรถกถา และปกรณ์พิเศษ ไตรภูมิกถาเป็นหนังสือทางพุทธศาสนาที่มีเนื้อหาครอบคลุมโลกศาสตร์หรือจักรวาลวิทยา อันได้แก่ ศาสตร์ที่เกี่ยวกับกำเนิด

---

[7]ไตรภูมิพระร่วง เดิมเรียกว่า เตภูมิกถาหรือไตรภูมิกถา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเปลี่ยนชื่อหนังสือเล่มนี้เป็น *ไตรภูมิพระร่วง* เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระร่วงเจ้าแห่งกรุงสุโขทัยให้คู่กับหนังสือสุภาษิตพระร่วง

[8]ส. ศิวรักษ์, การสร้างสรรค์สติปัญญาอย่างไทย (กรุงเทพฯ : โครงการหนังสือพุทธศาสนาสำหรับคนหนุ่มสาวและคณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนา, 2529), 16 - 17.

[9]ชลธิรา กลัดอยู่, วรรณคดีของปวงชน(กรุงเทพฯ : สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2517), 22.

โลกหรือจักรวาล และสิ่งมีชีวิตที่อยู่ในจักรวาล โดยแบ่งจักรวาลออกเป็นสามภูมิคือ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ[10]

ภูมิที่ 1 เรียกว่า ***กามภูมิหรือกามาวจรภูมิ*** เป็นดินแดนที่มีความเกี่ยวข้องอยู่กับเรื่องของกาม แบ่งย่อยออกเป็น 11 ภูมิคือ อบายภูมิ 4 คือ นรก เปรต อสุรกาย และดิรัจฉาน สุคติภูมิ 7 เป็นมนุสสภูมิ 1 และสวรรค์อีก 6

ภูมิที่ 2 เรียกว่า ***รูปภูมิหรือรูปาวจรภูมิ*** เป็นดินแดนที่ไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องของกาม เป็นภูมิของพรหมผู้ไม่ข้องอยู่ในกามคุณ พรหมเหล่านี้ยังมีรูปร่างมีตัวตนอยู่ ซึ่งเรียกว่า พรหมโลก 16

ภูมิที่ 3 เรียกว่า ***อรูปภูมิหรืออรูปาวจรภูมิ*** เป็นดินแดนของพรหมซึ่งไม่มีรูป ดำรงอยู่ในสภาพที่มีแต่จิตเท่านั้น เสวยปีติสุขอยู่ด้วยฌานในระดับสูงกว่ารูปภูมิ มี 4 ชั้น

ไตรภูมิในแต่ละชั้นจะมีการแบ่งแยกออกเป็นชั้นๆ ตั้งแต่สูงสุดจนถึงต่ำสุด รวมเป็น 31 ชั้น ในแต่ละชั้นจะเป็นที่อยู่ของผู้ที่ได้สร้างเหตุแห่งกุศลมากน้อยลดหลั่นกันลงมา จนถึงภูมิชั้นต่ำอันเป็นที่อยู่ของผู้ที่ได้ประกอบกรรมบาปหยาบช้า นอกจากนี้ในแต่ละชั้นยังได้อธิบายสภาพความเป็นอยู่ของแต่ละชั้น ว่ามีความสุขสบายและความทุกข์ทรมานอย่างไร รวมทั้งได้อธิบายเงื่อนไขในการเข้าไปอยู่ และการเลื่อนชั้นในแต่ละชั้นด้วยผลของการประกอบกรรมดีกรรมชั่วอีกด้วย

ไตรภูมิกถายังกล่าวถึงโครงสร้างของจักรวาล ความสูงความกว้างของเขาพระสุเมรุ และเขาสัตตบริภัณฑ์ การโคจรของพระอาทิตย์ พระจันทร์ และดาวพระเคราะห์ กลุ่มดาวนักษัตรต่างๆ เวลาในแต่ละทวีป การสลายตัว และการเกิดใหม่ของจักรวาลเมื่อสิ้นกัลป์ ฯลฯ สาระสำคัญอย่างหนึ่งที่ปรากฏในไตรภูมิพระร่วงก็คือ การหลุดพ้นจากภูมิทั้ง 3 ไปสู่ภูมิที่ 4 ที่มีชื่อว่า *จตุตถภูมิหรือโลกุตรภูมิ* คือการเข้าถึงพระนิพพาน และวิธีปฏิบัติตนเพื่อบรรลุนิพพาน ด้วยการกำจัดกิเลสตามขั้นตอนในระดับต่างๆ เป็นที่เชื่อกันว่าคติต่างๆ เหล่านี้ ที่ปรากฏในไตรภูมิพระร่วงน่าจะมาจากอิทธิพลทางความคิดเกี่ยวกับไตรภูมิ ที่มีมาก่อนไตรภูมิพระร่วง ซึ่งแพร่หลายอยู่ในสังคมตั้งแต่ก่อนสมัยสุโขทัย และแพร่กระจายอยู่ในคนไทยกลุ่มต่างๆ อยู่แล้ว ไตรภูมิพระร่วงมิใช่ต้นกำเนิด

---

[10]สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1(กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), ภาคผนวก ก.

ของความคิดความเชื่อเหล่านี้ แต่เป็นตัวเสริมความเชื่อที่แพร่หลายอยู่แล้วในสังคมไทยในสมัยนั้นให้แน่นแฟ้นและชัดเจนมากยิ่งขึ้น[11]

ไตรภูมิพระร่วงเป็นรากฐานอุดมการณ์ของสังคมไทย ตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยในระยะแรกๆ เป็นต้นมา ดังที่ ธิดา สาระยา ได้กล่าวไว้ว่า

> ความคิดเกี่ยวกับไตรภูมิ (ได้) แพร่กระจายไปในสังคมในขณะที่ "ไตรภูมิกถา" คือตำรับ (treatise) ที่วางรากฐานทางจริยธรรมให้แก่สังคม สามารถนำไปใช้อธิบายความหมายอันเป็นสัญลักษณ์เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับจักรวาลและโลกสาม ซึ่งเหล่านี้มีผลต่อระบบจริยธรรมของสังคมและกระบวนการศึกษารับรู้ จะเห็นได้ว่า สังคมได้พยายามสร้างการประพฤติปฏิบัติ และการแสดงออกให้สอดคล้องกับความคิดเกี่ยวกับไตรภูมิ ทั้งในระดับเมืองและระดับท้องถิ่น ทำให้ระบบจริยธรรมดังกล่าว กลายเป็นมาตรการที่ย้อนกลับมาใช้บังคับแก่รัฐในทางปฏิบัติ รัฐซึ่งมีพระมหากษัตริย์เป็นตัวแทน ก็ต้องพยายามแสดงออกด้วยการประพฤติให้ลงรอยกับระบบนี้ ส่งเสริมและสนับสนุนระบบนี้[12]

เนื้อหาของเรื่องไตรภูมิ ซึ่งได้ประพันธ์ขึ้นโดยอิงจากภูมิรู้ทางธรรมแม้หลายสิ่งอาจดูห่างไกลจากการพิสูจน์หรือจับต้องได้จริงทางวิทยาศาสตร์ในโลกปัจจุบันแต่สิ่งที่ไตรภูมิพระร่วงได้ฝากข้อคิดอันเป็นข้อธรรมไว้ให้แก่ผู้อ่านนั่นคือ ผู้ประพันธ์ได้ใช้สัญลักษณ์แทนความดี ด้วยการพรรณนาถึงภพภูมิสวรรค์อันมีลักษณะน่ารื่นรมย์และต่างออกไปอย่างสิ้นเชิงเมื่อกล่าวถึงนรก ซึ่งถือเป็นสัญลักษณ์ของผลแห่งความชั่ว อันประกอบไปด้วยความทุกข์ทรมานนานับประการ ลักษณะทั้งสองอย่างนี้ยังคงเป็นความจริงไม่ผันแปร แม้โลกจะได้รับการสร้างวัตถุต่างๆ ให้เจริญไปมากเท่าใดแต่จิตใจของคนนั้นก็ยังคงมีทั้งด้านดีและชั่วอยู่เสมอ เมื่อปฏิบัติดีย่อมได้รับสิ่งที่ดีเป็นผลสะท้อนกลับ ในขณะเดียวกันหากปฏิบัติไม่ดีแล้วผลไม่ดีย่อมติดตามมาเป็นของคู่กันเหมือนเงาตามตัว

เตภูมิกถาได้สะท้อนให้เห็นถึงสาระพุทธธรรม ที่เน้นย้ำให้เห็นถึงกระแสการเวียนว่ายตายเกิดในไตรภพ ทั้งนี้เป็นไปตามกฎแห่งกรรมคือ ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว กรรมและผลแห่งกรรมมีผลต่อชีวิตดีชั่วสุขทุกข์ของบุคคล ชีวิตในกระแสการเวียนว่ายตายเกิดนี้ มีความไม่เที่ยงแปรปรวน เป็นทุกข์และเป็นไปตามเหตุปัจจัยที่มีสภาพไม่เที่ยง ดังเนื้อความที่ว่า

---

[11]พระราชวรมุนี (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), ไตรภูมิพระร่วง : อิทธิพลต่อสังคมไทย (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2526), 40 - 41.

[12]ธิดา สาระยา, ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น : ประวัติศาสตร์ที่สัมพันธ์กับสังคมมนุษย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 157.

> ฝูงสัตว์ทั้งหลายอันเกิดในไตรภพนี้ แม้นว่ามียศศักดิ์สมบัติก็ดี คือดังว่า พระยามหาจักรพรรดิราชก็ดี ดังอินเจ้าไตรตรึงภพก็ดี ดังพระพรหมก็ดี ทั้งนี้บ่ห่อนยืนอยู่มั่นคงในยศศักดิ์สมบัตินี้ได้เลยสักคาบ เทียรย่อมรู้ฉิบหาย รู้ตายจาก รู้พลัดพรากจากสมบัตินั้นแล อันว่าอินทร์ก็ดี พรหมก็ดี ครั้นว่าเถิงเมื่อสิ้นอายุแล้ว ก็เทียรย่อมท่องเที่ยวไปมาในไตรภพนี้บ่มิรู้แล้วเลยสักคาบ... ย่อมเวียนไปมาแลเอาปฏิสนธิจุติหายอันเกิดบ่มิเที่ยง บ่มิแท้ในโลกทั้งหลาย[13]

จากเนื้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า จุดหมายปลายทางอันเป็นสาระสูงสุดของชีวิต คือเรื่องการพัฒนาจิตใจและภูมิธรรม เพื่อให้อยู่เหนือพ้นจากกระแสการเวียนว่ายตายเกิด อันเป็นไตรลักษณ์เข้าถึงพระนิพพานอันเป็นภาวะสิ้นทุกข์ทั้งปวง พุทธธรรมในบริบทสังคมไทยที่ออกมาในรูปแบบความรู้โลกและชีวิตในสมัยพระมหาธรรมราชาลิไทยนี้ มีความสำคัญต่อสังคมไทยอย่างมากในฐานะที่เป็นรากฐานการศึกษาของชุมชนทุกระดับในสังคม คำว่าการศึกษาในที่นี้มิได้มีความหมายถึงศาสตร์ข้อความรู้วิชาแขนงใดแขนงหนึ่ง หากมีความหมายลึกซึ้งไปถึงความรู้เรื่องชีวิตและการปฏิบัติพัฒนาตนที่เป็นวิถีการดำรงอยู่ตลอดชีวิต เพื่อประโยชน์สุขทั้งสำหรับบุคคลและสังคมส่วนรวม นิยามการศึกษาไทยที่มีพุทธธรรมเป็นรากฐาน *คือความรู้ คือคุณธรรม* ความหมายนี้แตกต่างอย่างมากจากนิยาม *ความรู้คู่คุณธรรม* ที่เกิดขึ้นภายหลังเมื่อไทยเปลี่ยนแปลงไปรับรูปแบบการศึกษาอย่างตะวันตก ที่มีองค์ความรู้เป็นศาสตร์ที่ไม่เกี่ยวเนื่องกับคุณธรรมจนเสียดุลยภาพของศีลธรรมในสังคม จึงเกิดความพยายามที่จะผนวกคุณธรรมเข้ามา

คติความเชื่อทางพุทธศาสนาสมัยอยุธยาตอนต้น

ในสมัยอยุธยามีคติเกี่ยวกับความเป็นเทวราชาของพระมหากษัตริย์ เช่นเดียวกับแนวคิดในศาสนาพราหมณ์และขอม แต่มีการผสมผสานเข้ากับคติทางพระพุทธศาสนา ทำให้กษัตริย์ในสมัยอยุธยามีสถานะเป็นเทวพุทธราชา ซึ่งความเชื่อโดยทั่วไปก็ยังสอดคล้องกับความเชื่อในพุทธศาสนาของราษฎรตามที่ปรากฏในไตรภูมิพระร่วง ซึ่งเป็นการวางพื้นฐานด้านจริยธรรมและสร้างความเข้มแข็งให้กับอุดมการณ์ทางสังคม โดยอาศัยพื้นฐานทางพระพุทธศาสนา และกษัตริย์เกือบทุกพระองค์ในสมัยอยุธยาก็ยังคงสืบทอดแนวทางของพระมหาธรรมราชาลิไทสืบมา

---

[13]พญาลิไท, ไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2526. กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในการประชุมสัมมนาเรื่องไตรภูมิพระร่วงเนื่องในโอกาสฉลอง 700 ปีลายเสือไทย วันที่ 19 - 21 ธันวาคม 2526 ณ ห้องประชุมหอสมุดแห่งชาติ), 124.

เมื่อครั้งสมัยพระรามาธิบดีที่ 1 (พ.ศ. 1893) พระองค์ทรงนำความคิดความเชื่อตลอดจนแนวทางการปฏิบัติด้านพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์เข้ามาสู่สำนักอยุธยา ดังปรากฏหลักฐานในลิลิตโองการแช่งน้ำ คำอ่านในพระราชพิธีถือน้ำพิพัฒสัตยา และใน *คำให้การชาวกรุงเก่า* กล่าวว่า “พระรามาธิบดีที่ 1 ทรงโปรดฯ ให้เชิญคณะพราหมณ์จากพาราณสีมาประกอบพระราชพิธีราชาภิเษก”[14] แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่า จะเป็นการให้ความสำคัญกับศาสนาพราหมณ์มากไปกว่าพระพุทธศาสนา เพราะในพระราชพิธีและพิธีกรรมที่ผสมผสานคติทางพระพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์เข้าด้วยกัน มักจัดส่วนของพระพุทธศาสนาเป็นหลักในการกระทำพิธีพราหมณ์ กล่าวคือ มีการให้นมัสการพระรัตนตรัยก่อน แล้วจึงเริ่มประกอบพิธีพราหมณ์ในลำดับต่อไป เป็นต้น เช่น เมื่อครั้งพระยาสวรรค์โลกเป็นกบฏ สมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงทำพิธีถือน้ำสัตยาธิษฐานโดยถือเอาพระศรีรัตนตรัยเจ้าเป็นประธาน

การรับคติความเชื่อและพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์เข้ามาผสมผสานกับพระพุทธศาสนาในสมัยอยุธยา มิได้แสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งต่อระบบความเชื่อของไทยที่มีพุทธธรรมเป็นรากฐาน เพราะได้เลือกรับเฉพาะส่วนที่ไม่ขัดต่อค่านิยมในการประกอบศาสนพิธีและคติความเชื่อของไทยที่มีรากฐานจากพุทธธรรม “นอกจากนี้ยังได้ผสานและปรับเปลี่ยนคติและพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์ให้อยู่ในบริบททางพุทธศาสนาของสังคมไทยด้วย ตามนัยนี้ศาสนาพราหมณ์จึงมิได้มีอิทธิพลที่ทำให้พระพุทธศาสนาในสังคมไทยมีลักษณะเป็นพุทธ - พราหมณ์”[15]

คติความเชื่อที่เป็นระบบชัดเจนในสมัยสุโขทัยได้สืบทอดต่อเนื่องมาถึงสมัยอยุธยา ซึ่งสาระในเรื่องไตรภูมิที่สะท้อนความหมายเรื่องการเกิดดับสุขทุกข์ในภพภูมิต่างๆ ตามกรรมที่ได้กระทำมาได้รับการถ่ายทอดในงานศิลปกรรม หลักฐานทางศิลปวัตถุที่แสดงให้เห็นคติความเชื่อทางพุทธศาสนาได้ปรากฏในสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 (ขุนหลวงพะงั่ว) พระองค์ทรงโปรดฯ ให้สร้างวัดมหาธาตุ (พ.ศ. 1971)[16] ณ สถานที่ที่พระองค์ทอดพระเนตรโดยฝ่ายทิศบูรพ์เห็น

---

[14]หลวงประเสริฐอักษรนิติ์, คำให้การชาวกรุงเก่า คำให้การขุนหลวงหาวัด พระราชพงศาวดารกรุงเก่าฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์ (พระนคร : คลังวิทยา, 2515), 60.

[15]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง, 57 - 58.

[16]การสร้างวัดนี้ พระราชพงศาวดารลงรายการผิดว่าอยู่ในรัชกาลสมเด็จพระราเมศวร แต่จากหลักฐานต่างๆ ยืนยันได้ว่าสร้างในรัชกาลสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1

พระสารีริกบรมธาตุเสด็จปาฏิหาริย์[17] ส่องแสงโชติช่วงอยู่เป็นศุภนิมิต พระมหาเถระธรรมกัลป์ญาณโปรดให้สถาปนาพระมหาธาตุขึ้น สูง 1 เส้น 3 วา เมื่อ พ.ศ. 1917 ภายในองค์พระมหาธาตุบรรจุพระบรมสาริกธาตุ แก้วแหวนเงินทองและข้าวของมีค่า ตลอดจนพระพุทธรูปทองคำ พระพิมพ์ต่างๆ มากพอดู[18]

สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) (พ.ศ. 1967 - 1991) ได้สร้างวัดราชบูรณะในปีแรกที่ขึ้นเสวยราชสมบัติ ภายหลังต่อมาวัดราชบูรณะคือวัดสำคัญวัดหนึ่งของพระนครศรีอยุธยา การสร้างวัดนี้ทำขึ้นด้วยฝีมือประณีตทั้งภายนอกและภายใน กล่าวคือ ภายในกรุพระปรางค์ได้เขียนภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับชาดกในพระพุทธศาสนาอย่างงดงาม

> ภาพจิตรกรรมดังกล่าวเขียนอยู่บนผนังห้องกรุสี่เหลี่ยมขนาดเล็ก ที่ใต้ฐานรากขององค์ปรางค์. ที่ตอนบนของผนังห้องกรุ แสดงภาพพระอดีตพุทธเจ้าจำนวน ๒๔ พระองค์ (โดยมีตัวอักษรบอกพระนามของแต่ละพระองค์. เขียนกำกับอยู่บนฐานพุทธบัลลังก์) กำลังประทานพุทธพยากรณ์ให้กับพระพุทธเจ้าศากยมุนี ครั้งที่เสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์ และได้เข้าไปสู่สำนักแห่งพระพุทธเจ้าเหล่านั้น ตามเรื่องราวที่ปรากฏใน*คัมภีร์พุทธวงศ์* ซึ่งเป็นคัมภีร์ในพุทธศาสนานิกายเถรวาท. ภาพจิตรกรรมแห่งหลังนี้ จึงเป็นหลักฐานชัดเจนที่เก่าแก่ที่สุด สำหรับการเขียนภาพจิตรกรรมตามคติเถรวาท ภายในพุทธสถานองค์ปรางค์. บนผนังห้องกรุเดียวกันส่วนถัดลงมา แสดงภาพประวัติหลายตอนของพระพุทธเจ้าศากยมุนี , ภาพชาดกบางเรื่องในชุดนิบาตชาดก, และภาพอสีติมหาสาวกทั้ง 80 รูป.[19]

"ในกรุแห่งนี้ (ที่พระปรางค์องค์ใหญ่) ได้บรรจุสิ่งของมีค่าควรเมืองไว้มากมาย เป็นต้นว่า เครื่องเพชรนิลจินดาแก้วแหวนเงินทองจำนวนพันชิ้น... อันไม่เคยปรากฏมีในที่แห่งอื่นมาก่อนเลย"[20] มีพระพุทธรูปและพระพิมพ์ทุกแบบทุกสมัยทั้งในยุคก่อนหน้าและในขณะนั้น

รัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1991 - 2031) พระพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองยิ่งกว่ารัชสมัยใดๆ ของกรุงศรีอยุธยา พระองค์ทรงปฏิสังขรณ์วัดวาอารามต่างๆ

---

[17]พันจันทนุมาศ (เจิม) และ พระจักรพรรดิพงศ์ (จาด), พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา (พระนคร : คลังวิทยา, 2507), 352.

[18]เสทื้อน ศุภโสภณ, พระพุทธศาสนากับพระมหากษัตริย์ไทย (พระนคร : อักษรบริการเสาชิงช้า, 2505), 73.

[19]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), บทคัดย่อ(17).

[20]เสทื้อน ศุภโสภณ,พระพุทธศาสนากับพระมหากษัตริย์ไทย, 76 - 77.

“ทรงโปรดฯ ให้สร้างรอยพระพุทธบาทจำลองที่วัดจุฬามณี เมื่อ พ.ศ. 1991”[21] ทรงกำหนดแบบแผนราชประเพณี และมีการทะนุบำรุงพระพุทธศาสนาเป็นอันมาก นอกจากนี้พระองค์ยังได้ทรงเจริญรอยตามพระมหาธรรมราชาลิไทย กล่าวคือ ได้ทรงพระราชนิพนธ์ “มหาชาติคำหลวง” วรรณคดีเกี่ยวกับการศาสนาเช่นเดียวกับพระมหาธรรมราชาลิไทยที่ได้ทรงแต่งหนังสือ “ไตรภูมิกถา”

คติความเชื่อจากสมัยสุโขทัย เช่น พระธาตุ คติพุทธบาท คติพระโพธิสัตว์ ยังคงสืบทอดต่อมาถึงสมัยอยุธยา ต่อมาในปี พ.ศ. 2042 - 2072 สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 พ.ศ. 2042 “ได้โปรดให้สร้างวิหารหลวงขึ้นในวัดพระศรีสรรเพชญ เพื่อเตรียมไว้สำหรับเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปยืนองค์ใหญ่... นอกจากสร้างวิหารหลวงแล้ว ยังได้โปรดให้สร้างสิ่งต่างๆ เพิ่มเติมขึ้น... อีกเป็นอันมาก”[22] กล่าวโดยสรุปก็คือ แม้ว่ากรุงศรีอยุธยาจะเป็นแดนแห่งการศึกทั้งจากภายในและภายนอกก็ตาม แต่พระพุทธศาสนาก็ยังคงเป็นที่พึ่งทางกายและทางใจของคนไทย อันเป็นผลมาจากการที่พระมหากษัตริย์ไทย ไม่เพียงแต่เป็นผู้ที่มีพระอัจฉริยภาพในด้านการเมืองการปกครองเท่านั้น แต่ยังทรงมีศรัทธาอันแน่นแฟ้นในบวรพระพุทธศาสนา ทรงเป็นอัครศาสนูปถัมภกและทรงบำเพ็ญพระกรณียกิจทางศาสนามิได้ขาด ศูนย์กลางของวัฒนธรรมและความมั่นคงของราชอาณาจักรจึงปรากฏให้เห็นจากหลักฐานที่เป็นถาวรวัตถุ โดยเฉพาะวัดวาอารามทั้งหลาย และตั้งแต่ปี พ.ศ. 2034 - 2173 ความนิยมในการสร้างวัดวาอารามมีมากขึ้น ทั้งกษัตริย์และประชาชนทั่วไปนิยมสร้างวัดประจำตระกูล ซึ่งในสมัยพระเจ้าทรงธรรมได้พบพระพุทธบาท (สระบุรี) ทรงให้สร้างมณฑปครอบพระพุทธบาทเอาไว้ และโปรดให้ชุมชนราชบัณฑิตแต่งกาพย์มหาชาติ เมื่อ พ.ศ. 2170 และโปรดให้สร้างพระไตรปิฎกด้วย

นอกจากนี้ วัดยังเป็นสถานที่ให้การศึกษากับบุตรหลานในเรื่องจริยธรรม พฤติกรรม หลักธรรมทางพระพุทธศาสนา ขนบธรรมเนียม การอ่านและการเขียนภาษาไทย การคำนวณ รวมไปถึงวิชาการพื้นฐานอื่นหรือวิชาช่าง ทั้งช่างฝีมือและศิลปกรรม ผู้ที่เรียนต้องบวชเรียนเป็นภิกษุหรือสามเณรเสียก่อน ประชาราษฎรก็ได้เจริญรอยตามกุศโลบายในพระบรมกษัตราธิราช ทำให้กรุงศรีอยุธยากลายเป็นเมืองที่มีวัดมากมาย ที่ล้วนแล้วแต่ประดับตกแต่งด้วยเงินทองของมีค่าที่เหลือใช้แล้วก็ยังฝังไว้ใต้องค์พระ กำแพง และองค์พระเจดีย์ ซึ่งคนไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยามีความเชื่อในเรื่องการฝากสมบัติไว้กับพระศาสนาด้วยประการฉะนี้

---

[21] พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา (ฉบับหลวงประเสริฐและฉบับกรมพระปรมานุชิตฯ) และพงศาวดารเหนือ ฉบับพระวิเชียรปรีชา (น้อย) (พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2504), 31.

[22] เสทื้อน ศุภโสภณ, พระพุทธศาสนากับพระมหากษัตริย์ไทย, 98.

ความรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนายังได้ปรากฏเป็นหลักฐานในงานประณีตศิลป์ต่างๆ ซึ่งถือได้ว่ามีความเจริญถึงขีดสุดเหนือกว่าศิลปะแบบอื่นๆ งานประณีตศิลป์ที่เกิดขึ้นมีหลายประเภท เช่น เครื่องไม้จำหลัก ได้แก่ ตู้พระธรรม ธรรมาสน์ พระพุทธรูป บานประตู หน้าต่าง หน้าบันพระอุโบสถ ตู้เก็บหนังสือ รวมไปถึงลายรดน้ำ ซึ่งนิยมใช้ในบานประตูโบสถ์วิหาร ตู้พระธรรม ตู้ใส่หนังสือ รวมถึงการประดับมุก เป็นต้น ซึ่งงานศิลปกรรมทั้งหลายได้รับการพัฒนาจนถึงขีดสุดในสมัยอยุธยาตอนปลาย

คติความเชื่อทางพุทธศาสนาสมัยอยุธยาตอนปลาย

กรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานียาวนานถึง 417 ปี (พ.ศ. 1893 - 2310) นับตั้งแต่สมเด็จพระนเรศวรมหาราช (พ.ศ. 2133 - 2148) ทรงปราบศึกพม่าได้อย่างราบคาบ อาณาจักรแห่งกรุงศรีอยุธยาก็เริ่มมีความปรกติสุข และมีเสถียรภาพทางการเมืองการปกครองอย่างที่ไม่เคยมีมาช้านาน ฉะนั้น เมื่อสมเด็จพระเอกาทศรถทรงครองราชย์สืบต่อมา ก็ทรงดำเนินรัฐประศาสโนบายติดต่อกับต่างประเทศ ซึ่งในช่วงเวลานั้นได้มีชาวเอเชียเข้ามาติดต่อค้าขาย และเข้ามาตั้งหลักแหล่งทำมาหากินอยู่ในดินแดนสยามหลายเชื้อชาติ เช่น จีน มอญ ญวน เขมร อินเดีย และอาหรับ เป็นต้น และนับตั้งแต่รัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 สยามก็ได้มีนโยบายติดต่อกับชาวตะวันตก ซึ่งชาวยุโรปชาติแรกที่เข้ามาติดต่อค้าขายกับสยามคือ โปรตุเกส หลังจากนั้นก็มีชาติอื่นๆ ติดตามมาอีกมากมาย เช่น ฮอลันดา ฝรั่งเศส อังกฤษ เป็นต้น โดยเฉพาะในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองและสมเด็จพระนารายณ์มหาราช การติดต่อกับต่างประเทศทั้งในภาคพื้นเอเชียและยุโรปนั้น มีจุดประสงค์เพื่อประโยชน์ทางการค้า และมีความเฟื่องฟูมากในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช นอกจากชาวตะวันตกที่เข้ามาเพื่อมุ่งหมายประกอบกิจการค้าแล้ว ยังมีคณะบาทหลวงที่เข้ามาเพื่อเผยแพร่ศาสนาคริสต์อีกด้วย

ในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเป็นช่วงเวลาที่ตรงกับยุคสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ของประเทศฝรั่งเศส คณะทูตานุทูตที่เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีติดต่อกับกรุงศรีอยุธยา ไม่ว่าจะเป็นจากโปรตุเกสก็ดี หรือจากฝรั่งเศสก็ดี ย่อมประกอบด้วยคณะบาทหลวงที่เข้ามาทำหน้าที่สอนคริสต์ศาสนา ด้วยความหวังอย่างแรงกล้าที่จะให้สมเด็จพระนารายณ์ ตลอดจนประชาชนชาวสยามเข้ารีต คณะราชทูตเข้ามาเจริญทางพระราชไมตรีกับกรุงศรีอยุธยา โดยมีเชอวาเลียร์ เดอโชมองต์เป็นหัวหน้าคณะทูต ซึ่งในการครั้งนั้นสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวก็มิได้ทรงขัดขวางการเผยแพร่คริสต์ศาสนาของคณะบาทหลวง ที่พยายามประสานไมตรีและสร้างความกลมกลืนกับพุทธศาสนา เพื่อชักจูงให้คนไทยหันมาสนใจคริสต์ศาสนา เชอวาลิเอร์ เดอ ฟอร์บัง ได้

กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ในจดหมายเหตุว่า “เมื่อผู้สั่งสอนศาสนาเราแสดงคริสต์ธรรม คนไทยซึ่งเป็นคนว่านอนสอนง่าย นั่งฟังธรรมปริยายนั้นเหมือนฟังคนเล่านิทานให้เด็กฟัง ความพอใจฟังของเขานั้นไม่ว่าจะสอนศาสนาใดก็ชอบฟังเท่านั้น”[23]

แต่คณะบาทหลวงที่สังเกตการณ์อยู่ก็ทราบว่า การเผยแพร่คริสต์ศาสนาไม่ได้ผลดังเป้าหมาย ฟอร์บังได้เขียนหนังสือกราบทูลพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ว่า “ผู้สั่งสอนศาสนาชักชวนคนไทยเข้ารีตไม่ได้สักคนเดียว”[24] ในเรื่องนี้ แม้บาทหลวงตาชาร์ดยังได้กล่าวว่า “ความจริงนั้นก็มิได้รับความร่วมมือจากประชาชนพลเมืองมากมายนักดอก เพราะว่าคนสยามไม่ได้เข้ารีตเป็นคริสตัง มีแต่ชาวฝรั่งเศสกับชาวปอร์ตุเกสที่อยู่ในเมืองละโว้เพียงไม่กี่คนเท่านั้น"[25] ทั้งฟอร์บังและบาทหลวงตาชาร์ดต่างยอมรับว่า พระภิกษุสงฆ์ของไทยมีความเคร่งครัดน่าเลื่อมใสยิ่งกว่าผู้ที่ถือว่าเคร่งในคริสต์ศาสนาเสียอีก “พระภิกษุสงฆ์เป็นตัวอย่างที่ดีอยู่แล้ว สังเกตดูภายนอกก็เห็นจะประพฤติดีกว่าผู้ที่มีศรัทธาแก่กล้าของเรามาก”[26] และเมื่อคราวเรือแตกที่จันทบุรี บาทหลวงตาชาร์ดได้ไปอาศัยค้างคืนอยู่ที่วัดแห่งหนึ่งแล้วได้กล่าวข้อความไว้ว่า

> ข้าพเจ้ายอมรับสารภาพว่า ตัวอย่างของบุคคลที่น่าสงสารเหล่านี้ ก่อให้เกิดความประทับใจเสียยิ่งกว่าธรรมเทศนาและหนังสือธรรมะใดๆ ซึ่งเราต้องใช้ความอ่อนน้อมในการประพฤติปฏิบัติต่อพระพักตร์พระผู้เป็นเจ้าประเสริฐ ไม่ว่าเราจะอยู่ต่อหน้าพระพักตร์พระองค์ในโบสถ์ หรือกล่าวขวัญถึงพระองค์ในขณะสวดอ้อนวอนอยู่ก็ตาม เราได้เห็นชาวยุโรปน้อยคนนักที่แสดงอาการสงบเสงี่ยมถึงขนาดนี้ และอยู่ในอิริยาบถเดียวเป็นเวลาช้านานในการสวดมนต์[27]

สิ่งที่ทำให้ในการพยายามเผยแพร่คริสต์ศาสนาในสมัยอยุธยาไม่ประสบผลสำเร็จนั้น ชาวตะวันตกวิเคราะห์ไว้ว่า “เพราะพระสงฆ์มีความเคร่งครัดในวัตรปฏิบัติมาก ชาวบ้านมีศรัทธาในพระพุทธศาสนาและพระสงค์อย่างแน่นแฟ้น ทั้งยังเชื่อในเรื่องผลบุญที่จะยังให้เกิดชีวิตที่

---

[23]เชอวาลิเอร์ เดอ ฟอร์บัง, “จดหมายเหตุฟอร์บัง,” ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 80, แปลโดย ดำรัส ดำรงเทวกุล (พระนคร : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2513), 246.

[24]เรื่องเดียวกัน, 241.

[25]กีย์ ตาชาร์ด, จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยาม เล่ม1, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร (กรุงทพฯ : กรมศิลปากร, 2517), 141.

[26]เชอวาลิเอร์ เดอ ฟอร์บัง, “จดหมายเหตุฟอร์บัง,” ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 80, 24.

[27]กีย์ ตาชาร์ด, จดหมายเหตุการเดินทางครั้งที่ 2 เล่ม 2, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร (กรุงทพฯ : กรมศิลปากร, 2519), 93 - 94.

ดีในภพหน้า”[28] สิ่งนี้ได้แสดงให้เห็นถึงความเชื่อของคนไทยในสมัยอยุธยา ที่มีรากฐานมาจากความศรัทธาในพุทธธรรมอย่างมั่นคง บาทหลวงตาชาร์ดในคณะของท่านราชทูตเดอโชมองต์จึงยอมรับว่าไม่อาจทำได้สำเร็จ ดังได้พรรณนาถึงเหตุการณ์ตอนจะเข้าเฝ้าพร้อมกับราชทูตเดอโชมองต์ไว้ว่า

> ม. เดอโชมองต์ ก็หันไปสนทนาเกี่ยวกับเรื่องการแปลงศาสนาของพระเจ้าแผ่นดิน อันเป็นวัตถุประสงค์สำคัญของการแต่งทูตมาในครั้งนี้ ม.ก๊องสตังซ์ (เจ้าพระยาวิชาเยนทร์) แสดงความประหลาดใจอยู่ และบอกท่านราชทูตว่า เป็นสิ่งที่เขามีความปรารถนาเป็นอย่างยิ่งที่สุดในโลกทีเดียว หากแต่ว่าเขายังมองไม่เห็นลู่ทางเลย พระเจ้าแผ่นดินทรงมีความผูกพันกับศาสนาแห่งบรรพชนของพระองค์ยิ่งนัก[29]

สมเด็จพระนารายณ์ฯ ทรงมีพระทัยมั่นคงในพระพุทธศาสนา มีพระราชศรัทธาและพระสติปัญญาที่เฉลียวฉลาดเฉียบแหลม แม้ในสมัยนั้นจะเป็นยุคที่ฝรั่งเศสมีอำนาจขยายอิทธิพลโดยการเผยแพร่คริสต์ศาสนามากเพียงใด แต่พระองค์ก็ทรงรักษาไมตรีระหว่างราชวงศ์เอาไว้ได้ ในขณะที่พระพุทธศาสนาก็ยังคงดำรงอยู่ในดินแดนไทยต่อไปได้โดยสวัสดี พระองค์ทรงปฏิเสธด้วยพระปรีชาสามารถด้วยการให้เสรีภาพแก่ราษฎรทั่วไป ที่จะนับถือคริสต์ศาสนาได้ตามความเลื่อมใสของตน ทำให้เชอวาเลียร์ เดอ โชมองต์พอใจ

การมาเยือนแดนสยามของเดอ โชมองต์ ในครั้งนั้น เขาเองได้ยอมรับว่า สมเด็จพระนารายณ์ “ทรงตั้งพระทัยดีต่อศาสนาคริสเตียน… ทรงสร้างวัดพระราชทานให้… จนถึงที่สุดเมื่อสังฆราช (เดอเมเทลโลโปลิส) กราบทูลของอย่างไรก็พระราชทานให้ทุกอย่าง”[30] เมื่อเป็นดังนี้ ความมุ่งมาดของคณะราชทูตเดอโชมองต์ที่จะทูลให้สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเข้ารีตเป็นอันต้องเพลาลง เจ้าพระยาวิชาเยนทร์เองก็ได้แสดงให้คณะราชทูตเห็นว่า การเพ็ดทูลน่าจะเป็นการขัดพระกรุณา และได้ถือโอกาสตัดข้อความที่ล่อแหลมออกไปพอสมควร เมื่อครั้งที่ทำหน้าที่เป็นล่ามถวายในเวลาที่ท่านราชทูตและคณะบาทหลวงเข้าเฝ้า อีกทั้งฟอร์บังยังได้ยืนยันว่า “พระนารายณ์ไม่เคยทรงพระราชดำริจะเข้ารีตเลย และไม่มีมนุษย์ใดกล้ากราบบังคบทูลแนะนำให้ทรงเลื่อมใสคริสต์ศาสนาด้วย”[31]

---

[28]วริยา ศิวะศริยานนท์ และ ทวีวัฒน์ ปุณฑริกวิวัฒน์, บุคลิกภาพและลักษณะนิสัยของคนไทยในทรรศนะของชาวตะวันตก สมัยอยุธยา - พ.ศ.2475 (กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2523), 135.

[29]กีย์ ตาชาร์ด, จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยาม เล่ม 1, 37.

[30]เดอ โชมองต์,ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 40 - 41 (พระนคร : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2511), 48.

[31]เชอวาลิเอร์ เดอ ฟอร์บัง, “จดหมายเหตุฟอร์บัง,” ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 80, 239.

ในรัชกาลของสมเด็จพระนารายณ์ฯ มีการเกี่ยวข้องทางการทูตค่อนข้างมาก พระองค์ทรงเสด็จออกรับแขกเมืองและติดต่อกับต่างประเทศอยู่ตลอด ดังที่ เสทื้อน ศุภโสภณ ได้กล่าวไว้ว่า “การทะนุบำรุงบ้านเมืองด้วยประการต่างๆ ซึ่งมีแปลกๆ ใหม่ๆ กว่าเดิมหลาย... ประการด้วยกัน แต่สิ่งหนึ่งซึ่งพระองค์มิได้ทรงลืม ยังคงโปรดให้บำรุงรักษาไว้คู่ชาติบ้านเมืองเป็นอันดีตลอดมา เยี่ยงพระมหากษัตริย์แต่ก่อนๆ สิ่งนั้นคือ พุทธศาสนา”[32]

> นอกจากทรงปฏิสังขรณ์วัดวาอารามต่างๆ แล้ว ในรัชสมัยของพระองค์ท่านได้รับการยกย่องว่าเป็น “ยุคทองแห่งวรรณคดี”... พระองค์ท่านทรงฝักใฝ่ในธรรม เอาพระทัยใส่ศึกษาหลักธรรมของพระพุทธะศาสนาเป็นอันมาก... ทรงโปรดให้สมเด็จพระพุทธษาจารย์รจนา “ราโชวาทชาดก” ขึ้น สำหรับเทศนาถวายพระองค์ท่าน เมื่อปี พ.ศ.2218 ซึ่งชาดกพิเศษสำหรับสอนพระเจ้าแผ่นดินเรื่องนี้ พระมหากษัตริย์กรุงศรีอยุธยารัชกาลหลังๆ ต่อมาทุกพระองค์ทรงนับถือมาก จนได้รับยกย่องว่าเป็นคำภีร์สำคัญประจำราชสำนักตลอดมา[33]

ลักษณะพุทธธรรมที่ปรากฏอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทย ด้วยท่าทีที่มั่นคงในพระรัตนตรัย มีการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาเป็นอย่างดี ซึ่งแสดงออกมาด้วยความมีเมตตาจิตและให้ความเคารพแก่นักบวชในศาสนาอื่น ซึ่งพฤติกรรมอันดีงามทั้งหลายเหล่านี้ นับว่าเป็นเหตุอันสำคัญที่ทำให้การเผยแพร่คริสต์ศาสนา มิอาจประสบผลสำเร็จตามเป้าหมายที่บาทหลวงทั้งหลายวางไว้ และทำให้กรุงศรีอยุธยาในช่วงเวลาดังกล่าว สามารถผ่านพ้นวิกฤตจากการพยายามครอบงำของชาวตะวันตกไปได้ด้วยดี

ในสมัยสมเด็จพระบรมโกศ (พ.ศ. 2275 - 2301) เป็นอีกครั้งหนึ่งที่พระพุทธศาสนาได้ รับการเอาพระทัยใส่ทะนุบำรุงรักษาอันดีจากพระมหากษัตริย์ กล่าวได้ว่าในรัชกาลนี้พระพุทธศาสนามีความเจริญรุ่งเรืองยิ่งกว่ารัชกาลก่อนๆ ในตอนปลายของสมัยกรุงศรีอยุธยาด้วยกัน แต่ก็เป็นความรุ่งเรืองครั้งสุดท้าย ก่อนที่พระนครศรีอยุธยาจะถึงกาลแตกดับลงไป พระองค์ทรงปฏิสังขรณ์วัดวาอารามจนได้รับการยกย่องว่า ทำด้วยฝีมืออันประณีตงดงาม “ควรนับได้ว่าพระมหากษัตริย์กรุงศรีอยุธยาพระองค์นี้ ได้ทรงเอาพระทัยใส่บำรุงวิชาการช่างศิลปะเป็นพิเศษ เพื่อบำรุงพระพุทธศาสนาโดยแท้”[34] พระราชกรณียกิจที่เด่นและสำคัญที่สุดคือ “ทรงโปรดให้

---

[32]เสทื้อน ศุภโสภณ, พระพุทธศาสนากับพระมหากษัตริย์ไทย, 122.

[33]เรื่องเดียวกัน, 125 - 126.

[34]เรื่องเดียวกัน, 134.

พระสงฆ์ผู้สามารถออกไปประดิษฐานพระพุทธศาสนา “ลัทธิสยามวงศ์” ในประเทศลังกา อันได้รับการยกย่องจากพุทธศาสนิกชนชาวลังกามาจนตราบเท่าทุกวันนี้”[35]

ในด้านวรรณกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม คีตกรรม ประเพณีในราชสำนักและประเพณีพื้นบ้านทั่วไป ตลอดจนภาพจิตรกรรมฝาผนังตามวัดต่างๆ และภาพจิตรกรรมในสมุดไทยหรือหนังสือใบลาน รวมไปถึงการสร้างปราสาทราชวังเป็นชั้นในชั้นนอก การสร้างพระเมรุมาศเป็นลักษณะเขาพระสุเมรุ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นศิลปกรรมที่ได้รับอิทธิพลทางด้านแนวความคิดจากไตรภูมิกถาทั้งสิ้นกล่าวโดยสรุปก็คือ ในสมัยอยุธยาตอนปลาย พุทธธรรมในบริบทสังคมไทยเป็นคติความเชื่อที่สืบทอดมาจากสมัยสุโขทัย ทั้งในส่วนระบบความรู้และค่านิยมพฤติกรรมบุญ พุทธธรรมได้ถูกปรับให้เข้ากับคติเทวราชา ขณะเดียวกันก็ทำให้คติเทวราชาแบบพราหมณ์เปลี่ยนเป็นเทวพุทธธรรมราชา รวมถึงความเชื่อในเรื่องบุญฤทธิ์วิทยาคมก็ได้ถูกปรับให้อยู่ในครรลองของพุทธธรรม และเมื่อคริสต์ศาสนาเข้ามาเผยแพร่ คนไทยก็ยังมีความมั่นคงในพุทธธรรมและปฏิบัติต่อผู้เผยแพร่คริสต์ธรรมด้วยมิตรภาพอย่างพุทธศาสนิกชน

นับตั้งแต่มีการติดต่อทางการค้ากับต่างประเทศ และการค้าภายในประเทศในสมัยอยุธยาตอนกลาง การขยายตัวทางการค้าเริ่มมีผลทำให้ชนชั้นมูลนายพากันแข่งขันช่วงชิงผลประโยชน์และความมั่นคงทางเศรษฐกิจ ซึ่งเห็นได้ชัดในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลาย[36] ภาวะความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจนี้ ทำให้ผู้คนเริ่มไม่มีสำนึกในเรื่องความละอายชั่วกลัวบาป มุ่งแต่จะหาผลประโยชน์ทางด้านวัตถุและการเลื่อนชั้นทางสังคม ขุนนางและเจ้านายต่างพากันใช้อำนาจในทางที่ผิด “หลวงขุนหมื่นผู้รั้งกรรมการ... เบียดเบียนอนาประชาราษฎรข่มเหงฉ้อประบัดเอาพัสดุเงินมาใช้ค่าสินบนแลเลี้ยงบุตรภรรยา มิได้กลัวแก่บาปหรือละอายแก่บาป อนาประชาราษฎรไพร่พลเมืองจึงได้รับความยากแค้นเดือดร้อน ไพร่ท้องหมู่และไพร่บ้านพลเมืองจึงร่วงโรย”[37] ผลประโยชน์ทางวัตถุที่เกิดขึ้น ทำให้คนไทยจำนวนไม่น้อยไม่อาจรักษาพุทธธรรมในส่วนของศีลธรรมได้ ความไม่ชอบธรรมนี้ได้ขยายไปในหมู่มูลนายในหัวเมือง ก่อให้เกิดความขัดแย้งระหว่างมูลนายกับไพร่ เมื่อพม่ายาตราทัพเข้ามาในปลายรัชกาลพระเจ้าเอกทัศ ความอ่อนแอสับสนขาด

---

[35]เรื่องเดียวกัน, 134 - 135.

[36]สายชล วรรณรัตน์, “พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ.2325-2352)” (วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2524), 14 - 27.

[37]“พระราชกำหนดเก่าที่ 50,” กฎหมายตราสามดวง เล่ม 5 (พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2506), 148.

ความตั้งมั่นในพุทธธรรม และภาวะความเสื่อมทางศีลธรรมที่ทวีตัวขึ้นในปลายสมัยนี้ จึงเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้กรุงศรีอยุธยาเสียเอกราชแก่พม่าเมื่อปี พ.ศ. 2310

คติความเชื่อทางพุทธศาสนาสมัยธนบุรี

ในสมัยกรุงธนบุรีเป็นช่วงเวลาในการเก็บรวบรวมสรรพตำราจากแหล่งต่างๆ ที่รอดพ้นจากการทำลายของพม่า มุ่งเน้นการทำนุบำรุงตำราทางศาสนา ศิลปะ และวรรณคดี เนื่องจากหลังปี พ.ศ. 2310กรุงศรีอยุธยาถูกพม่ายกทัพเข้าตีจนบ้านเมืองแตกยับเยิน พม่าได้ทำลายบ้านเมืองเสียหายย่อยยับ เก็บเอาทรัพย์สินและกวาดต้อนประชาชน ไม่เว้นแม้กระทั่งพระสงฆ์ก็ต้องตกไปเป็นเชลยเป็นจำนวนมาก วัดวาอารามถูกเผาทำลายจนแทบหมดสิ้น

พระเจ้าตากสินมหาราชทรงเป็นผู้นำในการกอบกู้อิสรภาพคืนจากพม่าได้ ทรงตั้งราชธานีใหม่ คือเมืองธนบุรี แล้วเสวยสิริราชสมบัติเป็นสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ในช่วงสมัยนั้นพุทธศาสนาซบเซาเศร้าหมองมาก วัดวาอาราม พระพุทธรูป เจดีย์ วิหาร ถูกทำลายเนื่องจากการขุดค้นหาทรัพย์สินที่ฝังไว้ พระธรรมวินัยและพระไตรปิฎกกระจัดกระจายสูญหายไปมาก ผู้คนอดอยากไม่สนใจการทำบุญ บาทหลวงในสมัยนั้นได้เขียนจดหมายเหตุไว้ว่า พระพุทธศาสนาจะต้องหมดสิ้นไปจากเมืองไทยอย่างแน่นอน ดังนั้น คณะบาทหลวงจึงเตรียมปลูกฝังศาสนาคริสต์ขึ้นแทน แต่ก็ไม่เป็นผลสำเร็จ เพราะพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงตั้งพระทัยอย่างแน่วแน่จะฟื้นฟูพระพุทธศาสนาให้กลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง

ตลอดระยะเวลา 15 ปีที่ทรงครองราชย์ (พ.ศ. 2310 - 2325) พระองค์ทรงได้ปรับสภาพสังคมที่เสื่อมโทรมให้ดีขึ้น ในด้านเสถียรภาพความมั่นคงของบ้านเมือง และการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาให้เจริญขึ้น พระองค์ได้ทรงสืบหาต้นฉบับพระไตรปิฎกตามหัวเมืองต่างๆ ที่ยังหลงเหลือรอดพ้นจากการทำลายของข้าศึกในครั้งนั้นนำมาคัดลอกไว้ เพื่อสร้างพระไตรปิฎกฉบับหลวงสำหรับพระนคร ซึ่งพระราชกรณียกิจดังกล่าว ได้เป็นประโยชน์อย่างใหญ่หลวงในการสังคายนาพระไตรปิฎกในสมัยต่อมา

ในด้านการฟื้นฟูพุทธธรรม ทรงโปรดฯ ให้จารวรรณคดีเตภูมิกถา ซึ่งเป็นความตั้งใจที่จะสร้างตำรับไตรภูมิขึ้น เพื่อจัดระบบความคิดและสร้างแนวทางจริยธรรมให้แก่สังคมภายหลังการเสียกรุงครั้งที่ 2 โดยมีการสร้างสมุดภาพ “ไตรภูมิบุราณ” ฉบับกรุงธนบุรีขึ้น[38] ด้วยมีพระราช

[38]ธิดา สาระยา, ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น : ประวัติศาสตร์ที่สัมพันธ์กับสังคมมนุษย์, 148.

ประสงค์ให้สามัญชนและจัตุเภทบรรพสัตว์เข้าใจในภูมิ 3 และคติทั้ง 5[39] แสดงสาระของไตรภูมิที่เน้นสภาพชีวิตที่เป็นไปตามกรรม เพื่อสร้างสำนึกความละอายชั่วเกรงกลัวบาป และให้เกิดความตั้งมั่นประพฤติตนทางในศีลธรรม เฉกเช่นเดียวกับเตภูมิกถา[40]

ในปี พ.ศ. 2319 พระองค์ทรงโปรดฯ ให้จัดทำสมุดภาพไตรภูมิ โดยให้ช่างเขียนภาพขึ้นที่สำนักสมเด็จพระสังฆราช วัดบางหว้าใหญ่ (วัดระฆัง) และให้สมเด็จพระสังฆราชบอกกล่าวเรื่องราวตามหลักฐานที่ปรากฏอยู่ในพระบาลี แล้วคัดพระบาลีลงกำกับให้เข้าใจชัดแจ้งทุกประการ[41]

> สถานภาพของบ้านเมืองในสมัยกรุงธนบุรี ซึ่งพึ่งผ่านการสูญเสียเอกราชแห่งกรุงศรีอยุธยา ซ้ำมีสงครามต่อเนื่องตลอดรัชสมัย พระราชกรณียกิจทางด้านการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา โดยเฉพาะในการธำรงสืบต่อพระพุทธธรรมทั้งในส่วนคัมภีร์และส่วนที่อยู่ในชีวิตการปฏิบัติของพระภิกษุสงฆ์และประชาชนเท่าที่ปรากฏหลักฐานก็มีส่วนยังผลให้พระพุทธศาสนาและพุทธธรรม *เจริญจิรัฏฐิติกาล* สืบเนื่องในสังคมไทยต่อมา[42]

คติความเชื่อทางพุทธศาสนาสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

สมัยรัชกาลที่ 1 (พ.ศ. 2325 - 2352)

ในสมัยรัชกาลที่ 1 บ้านเมืองยังคงต้องผจญกับศึกสงครามหลายครั้งหลายคราว แต่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ยังทรงเอาพระทัยใส่ทะนุบำรุงพระพุทธศาสนาเป็นอย่างดียิ่ง ในยุคเริ่มต้นของกรุงรัตนโกสินทร์นี้มีความพยายามที่จะสืบสานและสถาปนาอุดมการณ์ทางพระพุทธศาสนาขึ้นมาเป็นสดมภ์ของสังคมเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากพระราชปณิธานของ

---

[39]หอสมุดวชิรญาณ หมวดธรรมคดี หมู่ตำราภาพ เลขที่ 10 ชื่อ ตำราภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรี อ้างถึงใน สายชล วรรณรัตน์, “พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ.2325-2352)” (วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2524), 67.

[40]กรมศิลปากร, สรุปผลการสัมมนาเรื่องไตรภูมิพระร่วง (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2526), 58 - 61.

[41]เสถียร โพธินันทะ, พระพุทธศาสนา กับ พระมหากษัตริย์ไทย, 155.

[42]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง, 76.

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเมื่อครั้งเสด็จขึ้นครองราชย์ว่า*"ตั้งใจจะอุปถัมภกยอยกพระพุทธศาสนา จะป้องกันขอบขัณฑสีมารักษาประชาชนและมนตรี"*[43] และทรงโปรดฯ ให้รวบรวมตรวจสอบคัมภีร์ทางพุทธศาสนาภาษาบาลีอื่นๆ เพื่อเป็นรากฐานการศึกษาธรรมที่ถูกต้องตามคำสอนขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า และตามคำอธิบายในพุทธศาสนาเถรวาทหรือลังกาวงศ์[44] พร้อมกันนี้พระองค์ยังทรงมีพระราชโองการให้มีการเรียบเรียงและแต่ง "**ไตรภูมิโลกวินิจฉัยกถา**" ขึ้นโดยอาศัยคติความเชื่อตามที่ปรากฏอยู่ในไตรภูมิเป็นประการสำคัญ ซึ่งพระองค์ทรงโปรดฯ ให้มีการแต่งไตรภูมิโลกวินิจฉยกถาขึ้นถึง 2 ครั้ง กล่าวคือ ฉบับที่ 1 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระราชาคณะและราชบัณฑิตแต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2324 มีความยาว 25 ผูก ผลงานนี้มีเนื้อความจากพระไตรปิฎกอรรถกถาฎีกา จึงรับสั่งให้พระยาธรรมปรีชา (แก้ว) ชำระและแต่งแปลงขึ้นใหม่ให้ถูกต้องเมื่อปี พ.ศ. 2325 เพื่อให้เห็นยุติตามพระบาลีเป็นราชอรรถาธิบาย[45]

พุทธธรรมที่เป็นรากฐานในสมัยรัชกาลที่ 1 ยังคงเป็นโครงสร้างเนื่องด้วยไตรภูมิ ซึ่งเป็นหลักธรรมที่สะท้อนเรื่องไตรลักษณ์ พระรัตนตรัย กรรม และผลของกรรม ดังที่ใน *ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา* กล่าวว่า

> สวรรค์นี้มีแท้ นรกนี้มีเป็นแท้ บุญมีบาปมี กระทำบุญได้บุญกระทำบาปได้บาป อันสัตว์ทั้งหลายจะดีเองชั่วเอง ปราศจากเหตุนั้นบ่มิได้ การที่เป็นเหตุเป็นปัจจัยให้เศร้าหมอง เป็นเหตุเป็นปัจจัยให้บริสุทธิ์นั้น มีอยู่เป็นแท้ อันจะไม่มีกรรม ไม่มีผลกรรม... หาบ่มิได้ กระทำไว้ดีได้ดี กระทำไว้ชั่วได้ชั่ว สัตว์ทั้งหลายมีกรรมเป็นของตน กระทำกรรมใดไว้แล้ว กรรมนั้นเทียรย่อมจะติดตามไปให้ผล จะพ้นไปนั้นหาบ่มิได้[46]

---

[43]พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), ความสำคัญของพระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2531), 33.

[44]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง, 78.

[45]พระยาธรรมปรีชา (แก้ว), ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา ฉบับที่ 2 เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2521), 3. อ้างถึงใน สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), 79.

[46]พระยาธรรมปรีชา (แก้ว), ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา ฉบับที่ 2 เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2521), 213. อ้างถึงใน สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), 79.

สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 1 ทรงอุปถัมภกยอยกพระพุทธศาสนา โดยมุ่งเน้นให้เกิดความรู้ความเข้าใจ มีคติความเชื่อที่ถูกต้องตามสาระพุทธธรรมในพระไตรปิฎกอรรถกถาฎีกา และการปฏิบัติศีลหรือวินัยทั้งสำหรับสงฆ์และประชาชน ด้วยวิธีการทั้งปัญญาและศรัทธา ทั้งการสร้างความรู้ การสร้างสำนึกและการบังคับกฎหมาย ตามครรลองแห่งศีลธรรมที่มีรากฐานมาจากพุทธธรรม[47]

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงอยู่ในราชสมบัติตั้งแต่ปี พ.ศ. 2325 - 2352 ในรัชสมัยนี้ นอกจากการศึกสงครามป้องกันราชอาณาจักรและสืบสานสถาปนาอุดมการณ์ทางพระพุทธศาสนาแล้ว ทรงตั้งพระทัยที่จะสร้างกรุงเทพมหานครให้รุ่งเรืองเหมือนเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยา การวางผังเมืองที่ได้จัดทำในครั้งนั้นมีความตั้งใจจะจำลองแบบผังเมืองของกรุงศรีอยุธยาทั้งในส่วนพระราชวังและวัดวาอาราม ตลอดถึงชื่อสถานที่ต่างๆ ที่เคยมีมาในสมัยกรุงศรีอยุธยา เช่น วัดมหาธาตุ วัดระฆัง วัดราชบูรณะ เป็นต้น ทรงโปรดให้สร้างวัดพระศรีรัตน-ศาสดารามในเขตพระราชฐาน ประดิษฐานพระพุทธรัตนปฏิมากรแก้วมรกต นอกจากนั้น ยังมีพระอารามที่สำคัญ อาทิเช่น วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม วัดสุทัศนเทพวราราม และปฏิสังขรณ์พระอารามต่างๆ ในกรุงอีกหลายแห่ง รวมทั้งการบำรุงวิชาการช่างฝีมือ เพื่อใช้ในการพระศาสนาอีกด้วย

ทรงโปรดฯ ให้รวบรวมอัญเชิญพระพุทธรูปโบราณที่ชำรุดทรุดโทรมจากหัวเมืองต่างๆ ทั้งจากอยุธยา ลพบุรี พิษณุโลก สุโขทัย สวรรคโลก เป็นต้น ให้มาปฏิสังขรณ์เก็บรักษาไว้ในพระอารามที่ทรงสร้างและบูรณะขึ้นใหม่ และพระราชทานให้กับวัดอื่นๆ ตามสมควร และเมื่อปี พ.ศ. 2331 โปรดฯ ให้ประชุมพระมหาเถรานุเถระ มีสมเด็จพระสังฆราชเป็นประธาน ชำระสังคายนาพระไตรปิฎก ณ วัดพระศรีสรรเพ็ชรญาดาราม (วัดมหาธาตุในปัจจุบัน) ในปี พ.ศ. 2331 สิ้นเวลา 5 เดือนก็สำเร็จบริบูรณ์ โปรดให้สร้างพระไตรปิฎกตามที่ได้สังคายนาไว้ในครั้งนั้นเป็นหลักฐาน ปิดทองทึบทั้งใบปกหน้าและกรอบเรียกว่า *ฉบับทอง* (ต่อมาเรียกกันว่าฉบับทองใหญ่) เป็นหนังสือใบลาน 3686 ผูก และสร้างพระไตรปิฎกชุดอื่นๆ พระราชทานให้เป็นที่เล่าเรียนตามวัดวาอารามต่างๆ อีกมาก

ส่วนแนวความคิดทางด้านรูปแบบงานศิลปะ ไม่นิยมทำให้ภาพแสดงความจริงตามตาเห็น แต่ยังคงให้ความสำคัญกับคุณค่าที่เป็นรูปแบบอุดมคติ จะเห็นได้ชัดเจนจากการสร้างงาน

---

[47]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง, 90.

ประติมากรรม (พระพุทธรูป) ที่มุ่งแสดงให้เห็นอุดมคติอันเป็นสภาวธรรมแห่งพระพุทธะมากกว่าที่จะสร้างพระพุทธรูปให้เหมือนมนุษย์ธรรมดา

สมัยรัชกาลที่ 2 (พ.ศ. 2352 - 2367)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเริ่มมีชาวยุโรปเข้ามาติดต่อทางการค้ากับไทยอีกครั้ง เช่น โปรตุเกส หลังจากเลิกราไปเมื่อประมาณปลายสมัยอยุธยา และมีชาติอื่นๆ ตามเข้ามาอีกมากมาย เช่น อังกฤษ ฝรั่งเศส ฮอลันดา เป็นต้น เนื่องจากยุโรปมีการปฏิวัติอุตสาหกรรมทำให้ระบบการผลิตเปลี่ยนจากการใช้มือมาใช้เครื่องจักร พลังงานจากไอน้ำสามารถผลิตสินค้าได้มากขึ้นจึงต้องหาแหล่งระบายสินค้า และในสมัยนี้มีการส่งเสริมการศึกษาทั้งวิชาสามัญ โหราศาสตร์ ดาราศาสตร์ จริยศาสตร์ โดยตั้งโรงทานหลวงขึ้นในพระบรมมหาราชวังเป็นที่ให้การศึกษา

การค้ากับต่างประเทศเริ่มปรากฏชัดขึ้นตั้งแต่ช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 2 โดยมีพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ทรงเป็นบุคคลสำคัญในการทำธุรกิจ ซึ่งการค้ากับต่างประเทศในสมัยนั้นถูกผูกขาดโดยกษัตริย์และขุนนาง ประเทศจีนคือตลาดใหญ่ของสยามในขณะนั้น สินค้าส่งออกคือผลผลิตทางการเกษตรและของป่า ส่วนของที่นำเข้าจากจีนจะเป็นผลิตภัณฑ์จำพวกอุปโภคบริโภค กรุงเทพมหานครในระหว่างสมัยรัชกาลที่ 1 - 3 จึงเป็นเมืองท่าที่คึกคักแห่งหนึ่งในเอเชีย[48]

ในสมัยรัชกาลที่ 2 (พ.ศ. 2352 - 2367) และรัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367 - 2394) พุทธธรรมยังคงรองรับวัฒนธรรมหลัก มีการเลือกสรรและถ่ายทอดสาระธรรมสู่สังคม ที่ยังคงแบบอย่างสมัยรัชกาลที่ 1 เป็นส่วนใหญ่ ทั้งในด้านพฤติกรรมบุญและคติความเชื่อ

> ยังคงใช้สาระไตรภูมิเป็นหลักในการสร้างโลกทัศน์สื่อชีวทัศน์ในเรื่องกระแสชีวิตสุขทุกข์ดีชั่วเป็นไปตามกรรม เพื่อสร้างสำนึกความละอายชั่วกลับบาป ความมั่นคงในการถือพระรัตนตรัยเป็นที่พึ่ง และความจริงจังในการปฏิบัติตนตามศีลธรรมพื้นฐาน พระราชกำหนดกฎหมายที่ออกในช่วงสมัยรัชกาลที่๒และรัชกาลที่๓บ่อยครั้งได้นำโลกทัศน์ชีวทัศน์

[48]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ประวัติการเมืองไทย 2575 - 2500, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2544), 13.

ตามระบบความรู้ไทยมาเป็นเครื่องเตือนสติสำนึกความละอายชั่วกลัวบาป เป็นสารธรรมที่ส่งเสริมกฎหมายของบ้านเมือง[49]

ในจารึกวัดพระเชตุพนฯ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดฯ ให้สร้างขึ้นเพื่อเป็นแหล่งศึกษาสำหรับประชาชนทั่วไปในหมวดพุทธศาสนา มีเรื่องนิรยกถาและเปรตกถา ดังเนื้อความที่ว่า “สัตว์ซึ่งประพฤติซึ่งกายสุจริต วจีสุจริต มโนสุจริตอย่างนั้น ครั้นทำลายเบญจขันธ์แล้ว ก็ไปเกิดในสุคติภพ คือมนุษย์และสวรรค์ สัตว์อันทำกรรมลามกหยาบช้า มีกายทุจริต เป็นต้น ก็ไปเกิดในทุคติ คือ นรก และเปรตเป็นอาทิ ที่บาปกึ่งคุณกึ่งนั้นก็ไปเกิดในยมโลก”[50]

ในสมัยรัชกาลที่ 2 นอกจากมีการสืบทอดความรู้และคติความเชื่อตามแนวทางที่พัฒนามาจากรัชกาลที่ 1 แล้ว ยังมีลักษณะเฉพาะคือ ปรากฏคติพุทธธรรมกล่าวไว้ในผลงานวรรณกรรมซึ่งแต่งไว้เป็นจำนวนมาก ทำให้ทราบความรู้ความเข้าใจในพุทธธรรม และการนำสาระพุทธธรรมมาปฏิบัติใช้ในชีวิตของชนชั้นนำและประชาชนสาระพุทธธรรมที่ปรากฏในวรรณคดีสมัยนี้มากที่สุด คือ เรื่องกรรม มีความรู้ความเข้าใจว่า *ชีวิตเป็นไปตามกรรมซึ่งทำไว้*[51] ดังเช่นที่ได้ปรากฏในบทละครเรื่องอิเหนา และ *ชะรอยกรรมเวรจะตามทัน*[52] ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ส่วนความเชื่อในเรื่องกรรม ความไม่เที่ยง ที่มีรากฐานมาจากพุทธธรรมดังที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 2 นั้น เป็นสาระที่เคยปรากฏในวรรณคดีไทยก่อนหน้านี้มาแล้ว เป็นการยืนยันถึงระบบความรู้ที่สืบทอดมาจากสุโขทัยที่ซึมซาบอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยทุกชนชั้น

สมัยรัชกาลที่ 3 (**พ.ศ**. 2367 - 2394)

รัชกาลในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ เป็นรัชสมัยที่พระพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองเฟื่องฟูเป็นอันมาก ทั้งวัดวาอาราม ตำหรับตำราและหนังสือต่างๆ อันเกี่ยวเนื่องใน

---

[49]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง, 90.

[50]ประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ. กรุงเทพฯ : ศิวพร, 2517. ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพสมเด็จพระอริยวงศาคตญานสมเด็จพระสังฆราช (ปุ่น ปุณณสิริ) ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 23 เมษายน พุทธศักราช 2517), 141.

[51]บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 (พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2510), 1052.

[52]บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และบ่อเกิดรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ฉบับหอสมุดแห่งชาติ (พระนคร : ศิลปาบรรณาคาร, 2509), 134.

พระพุทธศาสนา ได้เกิดขึ้นในรัชกาลนี้มากกว่ารัชกาลอื่นๆ แต่ก่อนมา[53] ซึ่งที่มาแห่งความรุ่งเรืองนั้น อาจกล่าวในส่วนของพระมหากษัตริย์ได้ดังต่อไปนี้คือ[54]

1. ทรงมีพระราชศรัทธาในพระพุทธศาสนาเป็นอันมาก

2. การศึกสงครามได้เว้นว่างห่างหายไปกว่าแต่ก่อน จึงทรงมีเวลาหันมาเอาพระทัยใส่ทางด้านศาสนามากขึ้น

3. ในรัชกาลของพระองค์ซึ่งกินเวลาอยู่กว่า 20 ปีนี้ เปิดโอกาสให้พระองค์ได้ทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาอย่างเต็มที่

ทรงโปรดฯ ให้พระเถระและราชบัณฑิตแปลพระไตรปิฎกและปกรณ์วิเศษออกเป็นภาษาไทย เพื่อเผยแพร่ความรู้ให้ขยายไปในวงกว้าง จึงเกิดหนังสือพระไตรปิฎกแปลในรัชกาลนี้หลายเรื่อง และมีเหตุการณ์สำคัญอีกอย่างหนึ่งเกิดขึ้น กล่าวคือ เจ้าฟ้ามงกุฎฯ พระอนุชาซึ่งผนวชเป็นพระภิกษุตามพระราชประเพณีเมื่อปี พ.ศ. 2367 มีฉายาว่า *วชิรญาณมหาเถระ*เจ้าฟ้ามงกุฎทรงผนวชอยู่ถึง 27 พรรษา ทรงศึกษารอบรู้แตกฉานในพระไตรปิฎกอรรถกถาฎีกาและด้านภาษาทั้งภาษาสันสกฤตและภาษาอังกฤษ ทรงตั้งนิกายธรรมยุตติกวงศ์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2372 นิกายนี้ได้เจริญมาตามลำดับจนถึงทุกวันนี้ คณะสงฆ์เดิมจึงมีชื่อเรียกว่า "มหานิกาย" สังฆมณฑลไทยจึงมี 2 นิกายนับตั้งแต่บัดนั้นมา

> ผู้คนในสังคมยังคงประพฤติปฏิบัติตามขนบนิยม ธรรมเนียมและประเพณีนิยมตามแบบแผนวัฒนธรรมที่สืบต่อมาแต่สมัยอยุธยา แต่การแสดงออกเรื่องคติความเชื่อ พิธีกรรม พิธีการต่างๆ ไม่สู้เคร่งครัด การนับถือวัฒนธรรมอย่างสมัยอยุธยาจึงลดน้อยลงเป็นลำดับ เนื่องด้วยในสมัยนี้มีการติดต่อค้าขายกับชาวต่างชาติ จึงเป็นการเปิดบ้านเมืองรับวัฒนธรรมภายนอกเข้ามา เป็นผลให้เกิดการเปลี่ยนแปรวัฒนธรรมของสังคมชาวพระนคร[55]

สมัยนี้ได้เริ่มมีการตีความพุทธธรรมแตกต่างออกไปจากเดิม เนื่องจากแนวคิดของพระสงฆ์ธรรมยุตินิกายที่เกิดขึ้นใหม่ และอิทธิพลความรู้ความคิดจากพวกมิชชันนารีตะวันตก ซึ่งเป็นแรงกระตุ้นให้พุทธศาสนิกชนเริ่มแสวงหาคำอธิบายใหม่แก่สาระพุทธธรรม แม้ว่ารัชกาลที่ 3

---

[53]เสถียร ศุภโสภณ, พระพุทธศาสนากับพระมหากษัตริย์ไทย, 192 - 193.

[54]เรื่องเดียวกัน, 193 - 194.

[55]ราชบัณฑิตยสถาน, "จิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ โดย : นายจุลทัศน์ พยาฆรานนท์," ใน 25 สิงหาคม 2549 การสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง ศิลปกรรมล้ำค่า : สมัยรัตนโกสินทร์[ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 24 ตุลาคม 2549. เข้าถึงได้จาก http://www.royin.go.th/th/whatsnew/content.

จะมีนโยบายไม่นิยมการเปลี่ยนแปลง แต่อารยธรรมตะวันตกก็เริ่มแพร่กระจายเข้ามาในประเทศสยามมากขึ้นเรื่อยๆ

> พระปัจฉิมวาจาภาษิตอันลือลั่นที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชทานเป็นแนวทางให้แก่พระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ขณะที่ใกล้จะสวรรคต ซึ่งเป็นวิสัยทัศน์ที่เฉียบคม ซึ่งต่อมาได้เป็นแนวปฏิบัติให้แก่พระมหากษัตริย์ และชนชั้นนำนำไปปฏิบัติจวบจนปัจจุบันก็คือ "*การศึกสงครามข้างญวน ข้างพม่า ก็เห็นจะไม่มีแล้ว จะมีอยู่ก็แต่พวกข้างฝรั่งให้ระวังให้ดีอย่าให้เสียทีแก่เขาได้ การงานสิ่งใดของเขาที่คิดควรร่ำเรียนเอาไว้ ก็ให้เอาอย่างเขา แต่อย่าให้นับถือเลื่อมใสไปทีเดียว*"[56]

การเสนอสารัตถธรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงแม้ว่าจะเน้นความรู้และการปฏิบัติเพื่อให้มีความสอดคล้องกับความเป็นไปในยุคสมัยมากขึ้น แต่ก็มิได้ทิ้งแนวทางศรัทธาตามบริบทสังคมไทยแต่เดิม จึงมีการแต่งวรรณกรรมทางศาสนาภาษาไทยชิ้นสำคัญ คือ *พระปฐมสมโพธิกถา* เป็นผลงานพระนิพนธ์ฉบับที่กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส พระมหาสมณเจ้าวัดพระเชตุพนฯ ทรงรับอาราธนาพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รจนาขึ้นซึ่งนับเป็นวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนาชิ้นเอกแห่งกรุงสมัยรัตนโกสินทร์ ณ เวลานั้น และในสมัยนี้มีการสร้างพระไตรปิฎกเป็นจำนวนมากฉบับยิ่งกว่ารัชกาลใดๆ ทรงสร้างพระไตรปิฎกไว้ไม่น้อยกว่า 7 ฉบับ คือ ฉบับรดน้ำเอก ฉบับรดน้ำโท ฉบับทองน้อย ฉบับซุบย่อ ฉบับอักษรรามัญ ฉบับเทพชุมนุม และฉบับลายกำมะลอ เป็นต้น

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงส่งเสริมการศึกษาด้านศาสนาเป็นพิเศษ มีการจารึกวิชาความรู้สามัญ และวิชาชีพลงในแผ่นศิลาประดับไว้ตามระเบียงวัดพระเชตุพนฯ ตามเสา ศาลาราย แสดงความรู้สารพัดวิชา เช่น โครงฉันท์ กาพย์ กลอน วิชาหมอนวด วิชาแพทย์ วิชาโหราศาสตร์ และเภสัชไทยโบราณ รวมทั้งวิชาอื่นๆ อีกมากมาย จนมีผู้กล่าวว่าเป็นมหาวิทยาลัยแห่งแรกของไทยสมัยรัชกาลที่ 3 นี้เป็นรัชสมัยแห่งการสร้างและปฏิสังขรณ์พระอารามต่างๆ อย่างมากมาย วัดที่ทรงสร้างใหม่มี 3 วัด คือวัดเฉลิมพระเกียรติ วัดเทพธิดาราม และวัดราชนัดดาราม ส่วนวัดที่ทรงบูรณะปฏิสังขรณ์อีกถึง 35 วัด เช่น วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วัดพระเชตุพนฯ วัดสุทัศนเทพวราราม โดยทรงปฏิสังขรณ์เสริมสร้างดุจดังว่าสร้างขึ้นมาใหม่

---

[56]สุมิตา จันทร์เงา,<u>สยามยามวิกฤติ</u> (กรุงเทพฯ : มติชน, 2541), 6. อ้างถึงใน สุธี คุณาวิชยานนท์, <u>จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่</u> (กรุงเทพฯ : หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545), 9.

วัดพระเชตุพนฯ เป็นพระอารามที่มีการซ่อมแซมและสร้างขึ้นใหม่อย่างมโหฬารเมื่อปี พ.ศ. 2377 มีการ “รื้อพระอุโบสถเดิมลง เพื่อสร้างให้กว้างใหญ่และสูงกว่าเดิม... สร้างเจดีย์ใหญ่เพิ่มเติมเคียงข้างพระเจดีย์สรรเพชญที่สร้างไว้แต่เดิมข้างละองค์... สร้างพระวิหารพระนอนขึ้นใหม่พร้อมด้วยพระพุทธะไสยาสน์ เครื่องประดับพระอารามต่างๆ เช่น เครื่องเขียน บานมุกพระอุโบสถ”[57] ส่วนวัดสุทัศน์ฯ ที่ได้เริ่มการสร้างสืบกันมาถึงสองรัชกาล ได้สำเร็จบริบูรณ์ในรัชกาลที่ 3 นี้ และได้พระราชทานนามว่า “วัดสุทัศนเทพวราราม”

พระปรางค์วัดอรุณฯ ซึ่งเป็นพระราชดำริแห่งองค์สมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาแต่เดิมที่ทรงเจตนาให้พระปรางค์องค์นี้เป็นพระมหาธาตุเจดีย์แห่งพระนคร แต่พระองค์เสด็จสวรรคตเสียก่อน พระปรางค์วัดอรุณฯ จึงสร้างสำเร็จเรียบร้อยบริบูรณ์ในรัชกาลที่ 3 และเป็นพระปรางค์ที่ได้รับการยกย่องกันว่างามมากองค์หนึ่งทั้งด้านรูปทรงและฝีมือการสร้าง[58] นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ยังได้ทรงสร้างเครื่องทรงพระแก้วมรกตสำหรับฤดูหนาวขึ้นอีกชุดหนึ่ง เพิ่มเติมจากที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้ทรงสร้างไว้สำหรับฤดูร้อนและฤดูฝน[59] การที่รัชกาลที่ 3 ทรงบำรุงพระศาสนานับว่าเป็นการบำรุงการศึกษาไปด้วยในเวลาเดียวกัน เพราะวัดเป็นสถานที่ให้การศึกษาแก่ประชาชน โดยมีพระสงฆ์เป็นผู้ให้ความรู้ และวัดยังเป็นศูนย์กลางสำหรับการพบปะสังสรรค์ของคนทุกชั้นอีกด้วย”[60]

2 การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

การสถาปนาอาณาจักรอยุธยาเมื่อปี พ.ศ. 1893 นับเป็นจุดเริ่มต้นศิลปวัฒนธรรมไทยในสมัยอยุธยา ไม่ว่าศิลปกรรม วรรณกรรม ประเพณี ล้วนมีรากฐานมาจากสถาบันพระมหากษัตริย์และสถาบันศาสนาที่คนไทยศรัทธาและถือเป็นเป็นสรณะมาโดยตลอด ศิลปวัฒนธรรมไทยในสมัยอยุธยาเกิดจากการผสมผสานระหว่างศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมกับศิลปวัฒนธรรมที่รับมาจากภายนอก โดยเฉพาะศิลปวัฒนธรรมแบบอินเดีย นอกจากนี้ยังรับศิลปวัฒนธรรมจากสุโขทัยเข้ามาผสมจนกลายเป็นศิลปวัฒนธรรมของอยุธยาในที่สุด ศิลปกรรม

---

[57]เสถียร ศุภโสภณ, พระพุทธศาสนากับพระมหากษัตริย์ไทย, 198.

[58]เรื่องเดียวกัน, 206.

[59]เรื่องเดียวกัน, 205.

[60]เรื่องเดียวกัน, 199.

อันประกอบด้วย สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม ประณีตศิลป์ ศิลปะการแสดง ประเพณี และวรรณกรรม ส่วนใหญ่ได้สะท้อนเรื่องราวในราชสำนัก และหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา ศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้ได้รับการสืบทอดเป็นมรดกทางวัฒนธรรม และได้กลายเป็นรากฐานทางศิลปวัฒนธรรมไทยสืบต่อมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

2.1 แนวความคิด[61]และเนื้อหา[62]เรื่องราว[63]ในงานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

แนวความคิดในงานจิตรกรรมภาพไตรภูมิ (จักรวาล)

การเขียนจิตรกรรมภาพไตรภูมิมีเจตุจำนงในการนำเสนอให้เห็นถึงภพภูมิในไตรภูมิจักรวาล อันมีที่มาจากแนวความคิดทางพุทธศาสนา ที่มีความหมายหรือนัยที่สะท้อนให้เห็นถึงวัฏสังสาร ที่ปวงสัตว์ทั้งหลายต้องท่องเที่ยวเวียนว่ายตายเกิดอย่างหาที่ยุติมิได้ ทั้งในส่วนที่

---

[61]แนวความคิด (concept) ความคิด มโนคติ มโนคติที่รวมสิ่งที่มีลักษณะเชื่อมโยงกัน โดยจำพวกหรือชนิดเข้าด้วยกัน มโนภาพ มโนคติ อ้างถึงใน ชลูด นิ่มเสมอ, องค์ประกอบของศิลปะ (กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2536), 285.

concept (คอน-เซ็พท) หมายถึง ความคิด, สิ่งที่คิดขึ้น อ้างถึงใน พจนานุกรมแปล อังกฤษ - ไทย อ. สอ เสถบุตร [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ2 พฤษภาคม 2553. เข้าถึงได้จาก http://guru.sanook.com/search/ knowledge_search.

[62]เนื้อหา (content) สิ่งที่แสดงออกในงานศิลปะ ความหมาย สาระ หรือ ความหมายของงานศิลปะที่แสดงออกผ่านรูปทรงทางศิลปะ (Artistic Form) อ้างถึงใน ชลูด นิ่มเสมอ, องค์ประกอบของศิลปะ (กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2536), 22, 285.

เนื้อหา แปลว่า ใจความ, ข้อสำคัญสาระสำคัญของเรื่อง อ้างถึงในพจนานุกรม ไทย - ไทย อ.เปลื้อง ณ นคร [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2 พฤษภาคม 2553. เข้าถึงได้จาก http://guru.sanook.com/search/ knowledge_search.

[63]เรื่อง หมายถึง สิ่งที่ศิลปินสรรหามาเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงานศิลปะแบบรูปธรรม เช่น คน สัตว์ ทิวทัศน์ สิ่งของ ศาสนา สงคราม ฯลฯ หรือหมายถึง “ภาพนี้เกี่ยวกับอะไร” “ศิลปินต้องการเขียนหรือปั้นอะไร” อ้างถึงใน ชลูด นิ่มเสมอ, องค์ประกอบของศิลปะ (กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2536), 19.

เรื่องราวในที่นี้ หมายถึง เนื้อเรื่อง (subject matter) เนื้อหาทางเรื่องราวของงานศิลปะ โดยเฉพาะในงานวรรณกรรม อ้างถึงใน ชลูด นิ่มเสมอ, องค์ประกอบของศิลปะ (กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2536), 285.

เนื้อเรื่อง หมายถึง เรื่องราว, สาระของเรื่อง อ้างถึงในพจนานุกรม ไทย - ไทย ราชบัณฑิตยสถาน [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2550. เข้าถึงได้จาก http://guru.sanook.com/search/ knowledge_search.

เป็นสุขคติและทุกข์คติภูมิที่พรรณนาอยู่ในวรรณกรรมทางพุทธศาสนา เนื้อเรื่องเกี่ยวกับไตรภูมิกล่าวถึงเหตุและผลแห่งการกระทำต่างๆ ของสัตว์โลก (สัตว์ในที่นี้หมายถึง ทุกๆ ดวงจิตที่ยังมิหลุดพ้นไปจากวัฏวนนี้ได้) ไตรภูมิจึงเปรียบเสมือนแผนที่สำหรับท่องเที่ยวในสามแดนโลกธาตุ ซึ่งสาระสำคัญของไตรภูมิในพุทธศาสนา คือการสร้างเหตุปัจจัยให้ถึงพร้อมสำหรับการหลุดพ้นออกไปจากไตรภูมิ

ภาพไตรภูมิแสดงให้เห็นสภาพความเป็นอยู่ของสัตว์ในภพภูมิ ที่ได้รับการรวบรวมขึ้นจากนักปราชญ์ทางศาสนา และถ่ายทอดออกมาเป็นวรรณกรรม สิ่งที่แสดงออกมาในงานจิตรกรรมจึงเป็นการสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ และแสดงเนื้อหาทางศาสนาเหล่านั้นออกมาเป็นภาพ ช่างหรือศิลปินต้องใช้ทั้งทักษะฝีมือ ความคิดฝัน จินตนาการ ความเข้าใจในเนื้อหาที่จะถ่ายทอดออกมาเป็นอย่างดี เพื่อที่จะประมวลออกมาเป็นรูปทรงทางศิลปะ ที่มีความสมบูรณ์ด้วยชั้นเชิงในการสร้างองค์ประกอบของภาพให้ผลงานนั้นที่มีคุณค่าทางสุนทรีภาพที่ให้อรรถรสเชิงศิลป์ในแบบฉบับของจิตรกรรมเอง จิตรกรรมไทยสัมพันธ์อยู่กับเนื้อหาทางศาสนา ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการแสดงสภาวธรรมหรือเรื่องราวที่มิสามารถเห็นได้ในความเป็นจริง เช่น การแสดงสภาวธรรมของพระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ พระอริยสาวกทั้งหลายก็ดี ล้วนแล้วแต่เป็นนามธรรมหรือเนื้อหาเกี่ยวกับภพภูมิต่างๆ ที่มิสามารถมองเห็นได้ด้วยตาเนื้อ ไม่ว่าจะเป็นสวรรค์ นรก อินทร์ พรหม ยม ยักษ์ทั้งหลาย

แต่อย่างไรก็ดี การกล่าวถึงจิตรกรรมไทยประเพณีมักแสดงให้เห็นทัศนคติที่ว่าจิตรกรรมไทยมีคุณค่าเป็นเพียงภาพเล่าเรื่อง เป็นงานประดับตกแต่ง หรือเป็นการบันทึกประวัติศาสตร์เท่านั้น สิ่งที่ถูกมองข้ามไปคือคุณค่าทางศิลปะในจิตรกรรมไทยประเพณี แม้จุดเริ่มต้นในการเขียนภาพจะเกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจจากเนื้อเรื่องทางพุทธศาสนา แต่ก็สมควรพิจารณาได้ว่า จิตรกรรมไทยมิได้ทำหน้าที่เพียงเพื่อพรรณนาเรื่องราวเท่านั้น จิตรกรรมหลายแห่งย่อมมิอาจแสดงคุณค่าได้ทัดเทียมกันเสมอไป นอกจากช่างหรือศิลปินจะมีความชำนาญในเทคนิควิธีการแล้ว ยังมีพรสวรรค์ทางด้านศิลปะด้วย เพราะหากไม่มีพรสวรรค์ดังกล่าว ย่อมมิสามารถถ่ายทอดพลังในการแสดงออกทางศิลปะที่มีลักษณะเป็นอุดมคติ ออกมาได้อย่างมีชีวิตจิตใจ ซึ่งในส่วนนี้ จะได้กล่าวอธิบายถึงคุณค่าทางศิลปะและรูปทรงของจิตรกรรมไทยประเพณีในส่วนของการวิเคราะห์รูปแบบในงานจิตรกรรมไทยในลำดับต่อไป

แนวความคิดในงานจิตรกรรมภาพไตรภูมิในสมุดภาพไตรภูมิ

ภาพจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิ นับเป็นมรดกศิลปวัฒนธรรมของชาติที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของบรรพชนไทย ในการถ่ายทอดความรู้ความเข้าใจในเรื่องไตรภูมิออกมาเป็นภาพที่มีความงดงามในเชิงศิลปะ และมีความหมายในทางปรัชญาและศาสนา[64] การลำดับภาพในสมุดภาพไตรภูมิทุกเล่มจะเริ่มต้นจากภาพมหานครนิพพานเป็นภาพแรก อันเป็นความปรารถนาสูงสุดในอุดมคติทางพุทธศาสนา ลำดับต่อไปจึงค่อยๆ ลดหลั่นลงไปตามระดับชั้นภูมิ อันเป็นผลแห่งกรรมอันประเสริฐไปสู่ชั้นภูมิอันต่ำทราม อันเกิดแต่ผลแห่งกรรมชั่วทั้งหลาย ซึ่งเนื้อหาโดยรวมของสมุดภาพไตรภูมิในสมัยต่างๆ มีการสื่อความหมายคล้ายกัน จะมีข้อแตกต่างกันอยู่บ้างในเรื่องการลำดับภาพ บางเล่มอาจสลับที่กันบ้าง ส่วนรายละเอียดของแต่ละเรื่อง จะเขียนภาพต่างกันตามเนื้อหาของคนละตอนก็ได้ กล่าวคือ เนื้อหาโดยรวมคือเรื่องเดียวกัน[65]

สมุดภาพไตรภูมิฉบับภาษาไทยที่เก่าที่สุดเป็นฝีมือสมัยอยุธยา และฉบับที่มีหลักฐานระบุชัดเจนที่สุดคือ *ฉบับหลวง สมัยธนบุรี* ดังที่ปรากฏข้อความในบานแผนกของสมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวง สมัยธนบุรี เล่มที่ 10 ดังนี้

> สมเด็จพระบรมกษัตราธิราช... กรุงธนบุรี ศรีมหาสมุทร... จึงตรัสสั่ง เจ้าพญาศรีธรรมมาธิราช ผู้เป็นอรรคมหาเสนาบดี ให้จัดพระสมุดเนื้อดี แล้วให้ส่งไปแก่ช่างเขียนให้เขียนไตรภูมิ ให้ไปเขียนในสำนักสมเด็จพระสังฆราช ให้สมเด็จพระสังฆราชบอกกล่าวบังคับให้เขียนตามเรื่องราวมีในบาฬีประกบลงไว้ให้แจ้งจงทุกประการ จะได้เป็นคติสืบไป[66]

จิตรกรรมภาพไตรภูมิแสดงเนื้อหาของจักรวาลตามหลักพุทธศาสนา อันเป็นที่อยู่ของดวงจิตที่ถือกำเนิดในภพและภูมิต่างๆ นับแต่สัตว์นรก เดรัจฉาน นาค ครุฑ มนุษย์ คนธรรพ์ ยักษ์ มาร เทวดา พรหม ซึ่งแต่ละพวกแต่ละเหล่าจะเสวยสุขทุกข์อันหยาบและประณีตแตกต่างกันไปในแต่ละภพภูมิ ตามระดับปัญญา ภูมิธรรม ผลของบุญและบาป

ภาพจักรวาลที่ได้เขียนในลักษณะของภาพจิตรกรรมนั้น แสดงให้เห็นในมุมมองด้านตัด พรรณนาถึงจักรวาลที่มีรูปสัณฐานเป็นวงกลม (ลายเส้นที่ 1) ณ แกนกลางของจักรวาลคือ *เขาพระสุเมรุ* มีภูเขารองรับคือ *เขาตรีกูฏ* (สามเส้าหรือสามยอด) และรายล้อมด้วยทิวเขา *สัตบริภัณฑ์* เป็นรูปวงแหวนซ้อนกัน มีความสูงลดหลั่นลงมาเป็นลำดับเจ็ดชั้น ทิวเขาทั้งเจ็ด

---

[64] สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1, 1.

[65] เรื่องเดียวกัน, 2.

[66] เรื่องเดียวกัน, 3.

นี้มี *สีทันดรสมุทร* ขั้นอยู่ระหว่างชั้น ทิวเขาชั้นแรกที่ล้อมเขาพระสุเมรุ ซึ่งเป็นบริภัณฑ์ชั้นในสุดชื่อว่า *ยุคนธร* เป็นที่ตั้งแห่งแดนสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา (ภาพที่ 13) สวรรค์ชั้นที่ 1 แสดงด้วยภาพท้าวมหาราช 4 องค์อยู่ในวิมาน ชั้นถัดออกไปตามลำดับมีชื่อว่า *อิสินธร กรวิก สุทัศน เนมินธร วินันตก* และ *อัสกัณฑ์* ภาพวิมานยอดทิวเขาสัตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ที่ลดหลั่นกันลงมา คือวิมานอันเป็นที่สถิตแห่งเหล่าเทวดาผู้เป็นบริวารของท้าวจตุมหาราชทั้ง 4 (ภาพที่ 14)

ที่เชิงเขาพระสุเมรุแสดงด้วยภาพวิมานแห่งครุฑ ในคัมภีร์กล่าวว่าบริเวณดังกล่าวเป็นป่าไม้งิ้วสูงขึ้นมาจากฉิมพลีสระ 100 โยชน์ (ภาพที่ 3) ใต้เขาพระสุเมรุเป็นพิภพแห่งนาค (ภาพที่ 17) และอสูรภพ (ภาพที่ 18) และ (ภาพที่ 19)

ภายนอกวงล้อมแห่งสัตบริภัณฑ์ออกไป ล้อมรอบด้วยมหาสมุทรทั้ง 4 ทิศคือ *ปีตสาคร ขีรสาคร ผลิกสาคร และนิลสาคร*[67] ไปจนจรดชายขอบจักรวาล ซึ่งมีทิวเขาล้อมรอบเป็นกำแพงจักรวาลคือ *มหาสมุทร* เป็นที่ตั้งของแดนมนุษย์ อันมีมหาทวีป 4[68]ด้วยกันคือ (ภาพที่ 16)

อุตรกุรุทวีป ตั้งอยู่ฝั่งปีตสาคร ทางทิศเหนือของเขาพระสุเมรุ มีสัณฐานเป็นรูปสี่เหลี่ยม

บูรพวิเทหะทวีป ตั้งอยู่ฝั่งขีรสาคร ทางทิศตะวันออกของเขาพระสุเมรุ มีสัณฐานเป็นรูปวงกลม

ชมพูทวีป ตั้งอยู่ฝั่งนิลสาคร ทางทิศใต้ของเขาพระสุเมรุ มีสัณฐานเป็นรูปไข่ดุจดังดุมเกวียน

อมรโคยานทวีป ตั้งอยู่ฝั่งผลิกสาคร ทางทิศตะวันตกของเขาพระสุเมรุ มีสัณฐานเป็นรูปครึ่งวงกลมหรือพระจันทร์ครึ่งดวง

แดนชมพูทวีป นอกจากจะเป็นที่อยู่อาศัยของมนุษย์และสัตว์เดรัจฉานแล้ว ยังเป็นภพภูมิของอสุรกาย (ภาพที่ 20) และเหล่าเปรตหมู่ต่างๆ (ภาพที่ 21)

ภายใต้ชมพูทวีปลงไปเป็นอบายภูมิ นรกขุมต่างๆ ในสมุดภาพไตรภูมิ นิยมแสดงด้วยภาพพญายมราช ผู้ปกครองสัญชีพนรกเป็นเบื้องต้น (ภาพที่ 22) ลำดับต่อไปจึง

---

[67]มหาสมุทรข้าง*ทิศใต้*ในเขาสิเนรุเป็นแก้วมณีอินทนิล น้ำในมหาสมุทรอันมีรัศมีแห่งแก้วมณีอินทนิลจึงปรากฏราวกับว่ามีสีเขียวไปด้วย มหาสมุทรนี้จึงชื่อว่า *นีลสาคร* (นีล = เขียว), มหาสมุทรข้าง*ทิศตะวันออก*เป็นสีเงิน น้ำในมหาสมุทร จึงปรากฏเป็นสีขาวดุจสีน้ำนม มหาสมุทรนี้จึงได้ชื่อว่า *ขีรสาคร* (ขีร = น้ำนม), มหาสมุทรข้าง*ทิศตะวันตก*เป็นแก้วผลึกสีแดง น้ำในมหาสมุทรจึงปรากฏเป็นสีแก้วผลึก มหาสมุทรนี้จึงได้ชื่อว่า *ผลิกสาคร* (ผลิก = แก้วผลึก) และมหาสมุทรข้าง*ทิศเหนือ*เป็นสีทอง น้ำในมหาสมุทร จึงปรากฏเป็นสีเหลือง มหาสมุทรนี้จึงได้ชื่อว่า *ปีตสาคร* (ปีต = เหลือง)

[68]สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1, 34 - 36.

พรรณนาสภาพความเป็นอยู่ของนรกแต่ละขุม มีสัตว์นรกกำลังได้รับผลกรรมในลักษณะต่างๆ (ภาพที่ 23)

บนยอดเขาพระสุเมรุคือ *สวรรค์ชั้นดาวดึงส์* อันเป็นที่ตั้งของนครไตรตรึงษ์ เป็นนครแห่งเทพอันมีองค์ท้าวสักกะเทวราช (พระอินทร์) เป็นผู้ปกครอง นิยมเขียนเป็นภาพองค์ท้าวสักกะประดิษฐ์ฐานอยู่ในปราสาทที่ตั้งอยู่บนยอดเขาพระสุเมรุ พร้อมด้วยภาพช้างไอยราพต (ช้างเอราวัณ) พระจุฬ์ามณีเจดีย์ ธรรมภาคศาลา เวชยันตปราสาท และต้นปาริชาติ อันเป็นสัญลักษณ์แห่งสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ (ภาพที่ 12)

เหนือขึ้นไปจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ในสมุดภาพไตรภูมิ เป็นภาพวิมานสวรรค์ลอยอยู่ในอากาศอีก 4 ชั้น อันมี *ยามาเทวภูมิ ดุสิตเทวภูมิ นิมมานรดีเทวภูมิ ปรนิมมิตวสวัตดีเทวภูมิ* เรียงลำดับขึ้นไปจนถึงพรหมโลก อันมีอยู่สองระดับคือ *รูปภูมิ* (พรหมที่มีรูป) มีอยู่ 16 ชั้น และ *อรูปภูมิ* (พรหมที่ไม่มีรูป) มี 4 ชั้น และจบลงด้วยการแสดงภาพมหานครนิพพาน

แนวความคิดในงานจิตรกรรมภาพไตรภูมิบนฝาผนังภายในพระอุโบสถ

จิตรกรรมภาพไตรภูมิที่เขียนบนฝาผนังภายในพระอุโบสถ ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นภาพจักรวาลที่แสดงในลักษณะภาพหน้าตัด เราจึงเห็นเขาพระสุเมรุอันเป็นแกนกลางของจักวาลในลักษณะแนวดิ่งขนาบด้วยสัตบริภัณฑ์สูงลดหลั่นลงมาเช่นเดียวกับที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิ ถัดออกไปเป็นมหาสมุทรทั้งสี่และมีกำแพงจักรวาลอยู่รอบนอก ซึ่งมักปรากฏใกล้มุมผนังทั้งสองฝั่ง ด้านบนเหนือเขาพระสุเมรุและเขาสัตบริภัณฑ์นิยมเขียนภาพวิมานลอยอยู่ในอากาศ ส่วนด้านล่างบริเวณโคนเขาพระสุเมรุแสดงให้เห็นภาพขยายของชมพูทวีป ป่าหิมพานต์ โดยทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนังบริเวณใต้ภาพชมพูทวีปลงมาส่วนล่างในบริเวณพื้นที่ผนังระหว่างประตูด้านหลังของพระอุโบสถมักถูกกำหนดเป็นพื้นที่ในการเขียนภาพนรกภูมิ

องค์ประกอบของภาพจักรวาลที่อยู่บนผนังสกัดด้านหลังพระประธานภายในพระอุโบสถ จะแสดงเฉพาะภาพไตรภูมิเฉพาะในส่วนของกามภูมิเท่านั้น ภาพจักรวาลเบื้องหลังพระประธานภายในพระอุโบสถเกือบทั้งหมดเท่าที่ยังหลงเหลือหลักฐานอยู่ในปัจจุบันเขียนแสดงองค์ประกอบในส่วนของกามภูมิเป็นหลักโดยให้ความสำคัญเป็นพิเศษกับสวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนยอดเขาพระสุเมรุลงมาถึงทวีปทั้งสี่โดยชมพูทวีปมีความสำคัญเป็นพิเศษจึงถูกยกลงมาแสดงรายละเอียดบริเวณตอนล่างของผนัง ซึ่ง เสมอชัย พูลสุวรรณ ได้กล่าวอธิบายถึงความหมายเชิงสัญลักษณ์ของกามภูมิไว้ว่า

> กามภูมิที่เนื่องอยู่กับแผ่นดิน ถือเป็นส่วนหนึ่งของจักรวัตติสมบัติ พระเจ้าจักรพรรดิที่ทรงอานุภาพมาก อาจสามารถครอบครองได้ทั้งหมด, มีตัวอย่างในชาดก เช่น พระเจ้าสักกมัณฑาตุราช ซึ่งทรงเสด็จอุบัติเป็นพระเจ้าจักรพรรดิบนชมพูทวีป ทรงอานุภาพมาก สามารถครอบครองมหาทวีปทั้งสี่ ขึ้นไปจนถึงดาวดึงส์พิภพบนยอดเขาพระสุเมรุ (ชาดกเรื่องนี้ มีเขียนเป็นภาพจิตรกรรมอยู่บนเสาในประธาน ภายในวิหารหลวงวัดสุทัศน-เทพวราราม)[69]

ภาพจักรวาลด้านหลังพระประธานในพระอุโบสถเกือบทั้งหมด เท่าที่ยังหลงเหลือเป็นหลักฐานอยู่ในปัจจุบันได้แสดงองค์ประกอบของภาพจักรวาลเฉพาะในส่วนกามภูมินับตั้งแต่ภาพในกลุ่มที่เก่าแก่ที่สุดในช่วงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา เช่น พระอุโบสถวัดช่องนนทรี ไม่ปรากฏภาพวิมานสวรรค์ลอยอยู่ในอากาศ อันหมายถึงสวรรค์ชั้นที่เหนือขึ้นไปจากดาวดึงส์พิภพ ส่วนวัดเกาะแก้วสุทธาราม แสดงเฉพาะภาพเทวโลก อันเป็นสวรรค์ทั้งหกชั้นในกามภูมิเท่านั้น (ภาพที่35)

ภาพจักรวาลที่มีอายุในช่วงต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เช่นพระอุโบสถวัดดุสิดาราม “ผนังด้านหลังพระประธานเขียนภาพไตรภูมิอันมีเขาพระสุเมรุเป็นแกนกลางส่วนบนสุดเขียนภาพพระเจดีย์จุฬามณีอันเป็นที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุในส่วนของผนังใต้ขอบประตูถัดลงมาจากภาพสระอโนดาตและป่าหิมพานต์เขียนเป็นภาพนรกภูมิมีภาพพระมาลัยลงมาโปรดสัตว์ในเมืองนรก”[70] นับเป็นภาพที่แสดงองค์ประกอบของภาพจักวาลได้อย่างละเอียด และมีความสมบูรณ์มากที่สุดแห่งหนึ่ง แต่ก็ยังเห็นได้ชัดว่าภาพที่แสดงภพภูมิเทวโลกด้วยอากาสัฏฐวิมานมีเพียง 6 ระดับชั้นซึ่งนับเนื่องอยู่ในกามภูมิเท่านั้น (ภาพลายเส้นที่ 2) มิได้แสดงให้เห็นถึงพรหมโลกทั้งในส่วนที่เป็นรูปภูมิและอรูปภูมิอันเหนือจากกามภูมิขึ้นไปแต่อย่างใด ส่วน“ภาพบนสกัดหลังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม จังหวัดราชบุรีซึ่งคงเป็นงานในราวสมัยรัชกาลที่ 3 แนวบนสุดของผนังเขียนเป็นอากาสัฏวิมานเรียงกัน 16 หลัง ซึ่งอาจตีความให้หมายถึงรูปภูมิทั้ง 16 ชั้นได้ แต่ก็คงแสดงสถานะชีวิตทั้งสามภพไม่ครบถ้วนอยู่นั่นเอง”[71](ภาพลายเส้นที่ 3)

จึงอาจสรุปได้ว่า ภาพจักรวาลด้านหลังพระประธานภายในพระอุโบสถ มีเจตนาแสดงองค์ประกอบของจักรวาลเฉพาะในส่วนกามภูมิเป็นหลัก โดยให้ความสำคัญกับ

---

[69]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, 116.

[70]แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดดุสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 12.

[71]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, 114.

เนื้อหาเกี่ยวกับสวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนยอดเขาพระสุเมรุลงมาถึงมหาทวีปทั้งสี่ ในบริเวณตอนล่างของผนังมุ่งแสดงสาระสำคัญในชมพูทวีปเป็นพิเศษ

นอกจากแนวคิดในการนำเสนอจิตรกรรมภาพไตรภูมิจักรวาลบนพื้นที่ผนังเบื้องหลังพระประธานแล้วคติไตรภูมิยังได้รับการนำเสนอในรูปแบบที่ต่างออกไปจากเดิมดังเช่น

> ภาพโลกสัณฐานบนต้นเสาและคอสองในประธานของพระวิหารหลวง. ภาพจิตรกรรมถูกกำหนดโครงสร้างให้สัมพันธ์กับการสมมติบริเวณที่ประดิษฐานพระศรีศากยมุนี ซึ่งเป็นพระพุทธรูปประธาน ให้หมายถึง สุทัศนะนครบนยอดเขาพระสุเมรุ ศูนย์กลางแห่งจักรวาล ในบริบทเพื่อประกาศความยิ่งใหญ่แห่งพุทธภาวะ. พระอุโบสถของพระอารามแห่งเดียวกัน ,ซึ่งตั้งอยู่ทางทิศใต้ท้ายพระวิหารหลวงภายนอกพระระเบียงออกไป, ถูกสมติให้เป็นชมพูทวีป ซึ่งเป็นมหาทีวีปทิศใต้ของเขาพระสุเมรุ ในความหมายของการเป็นสถานที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า. นอกจากตำแหน่งที่ตั้งที่เหมาะสมแล้ว การเป็นสัญลักษณ์แทนชมพูทวีปของพระอุโบสถ ยังตัดสินได้จากจิตรกรรมภายในอาคารซึ่งเขียนเป็นเรื่องพระพุทธประวัติและประวัติปัจเจกพุทธเจ้า โดยที่พระพุทธเจ้าเหล่านั้น จะเสด็จอุบัติและตรัสรู้เฉพาะบนชมพูทวีปเป็นพุทธประเพณี[72]

เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมภาพไตรภูมิ (จักรวาล)

คัมภีร์โลกศาสตร์ที่กำเนิดขึ้นในสังคมไทย และเป็นที่ยอมรับรู้จักกันดีมีอยู่ 2 ฉบับ คือ “ไตรภูมิกถา” หรือ “ไตรภูมิพระร่วง” พระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาที่ 1 หรือพญาลิไท ส่วนอีกเล่มคือ “ไตรภูมิโลกวินิจฉัย” ที่พระยาธรรมปรีชา (แก้ว) แต่งขึ้นในปี พ.ศ. 2345 หรือช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ นอกจากนี้ก็ยังมีหนังสือที่เขียนเป็นภาพให้ชาวบ้านเข้าใจง่าย หรือที่เรียกว่า “สมุดภาพไตรภูมิ” อีกหลายฉบับ

ไตรภูมิพระร่วง มีหลายชื่อเรียกได้แก่ "ไตรภูมิพระร่วง" "เตภูมิกถา" "ไตรภูมิกถา" "ไตรภูมิโลกวินิจฉัย" และ "เตภูมิโลกวินิจฉัย" เป็นวรรณคดีพุทธศาสนาที่รวบรวมจากคัมภีร์ในพระพุทธศาสนา มีเนื้อหาเกี่ยวกับโลกสันฐาน หรือ ไตรภูมิ ซึ่งแบ่งเป็น 3 ส่วน ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ

คติเกี่ยวกับไตรภูมิคือ ความคิดรวบยอดในองค์ความรู้จากวรรณคดีทางพุทธศาสนา เรื่องไตรภูมิพระร่วง “อันเป็นมรดกตกทอดมาแต่สมัยสุโขทัยเป็นราชธานี และเชื่อกันว่า

---

[72]เรื่องเดียวกัน, 18.

เป็นบทพระราชนิพนธ์ของพระยาลิไทย พระมหากษัตริย์แห่งกรุงสุโขทัย ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเมื่อประมาณ พุทธศักราช 1888"[73]

> โดยมีพระประสงค์ที่จะเทศนาโปรดพระมารดา และเพื่อจำเริญพระอภิธรรมไตรภูมิพระร่วงเป็นหลักฐานชิ้นหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นถึงพระปรีชาสามารถอย่างลึกซึ้ง ในด้านพุทธศาสนาของพระมหาธรรมราชาลิไท ที่ทรงรวบรวมข้อความต่างๆ ในคัมภีร์พระพุทธศาสนา นับแต่พระไตรปิฎก อรรถกถา ฎีกา และปกรณ์พิเศษต่างๆ มาเรียบเรียงขึ้นเป็นวรรณคดีโลกศาสตร์เล่มแรก ที่แต่งเป็นภาษาไทยเท่าที่มีหลักฐานอยู่ในปัจจุบันนี้[74]
>
> ไตรภูมิ แปลว่า แดน 3 มีอรูปภูมิ รูปภูมิ และกามภูมิ สัตว์[75] ทั้งหลายที่เกิดมาในโลกย่อมเวียนวนไปมาเกิดอยู่ใน 3 ภูมินี้ ไม่มีวันสิ้นสุด ในทางพุทธศาสนาเราเรียกว่า "วัฏสงสาร" ในทางพุทธศาสนาสามารถชี้ปฏิปทาทางออกไปจากภูมิทั้ง 3 ในวัฏสงสาร โดยการบำเพ็ญวิปัสสนากรรมฐานอันประเสริฐ เพื่อไปสู่แดนนิพพาน[76]

---

[73]สมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1, 1.

[74]นิยะดา เหล่าสุนทร,ไตรภูมิพระร่วง การศึกษาที่มา (กรุงเทพ : แม่คำผาง, 2543), 11.

[75]สัตว์ แปลว่า "ผู้ติดข้องในรูปารมณ์เป็นต้น", สิ่งที่มีความรู้สึกและเคลื่อนไหวไปได้เอง รวมตลอดทั้งเทพ มาร พรหม มนุษย์ เปรต อสุรกาย ดิรัจฉาน และสัตว์นรก ในบาลีเพ่งเอามนุษย์ก่อนอย่างอื่น, ไทยมักเพ่งเอาดิรัจฉาน อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 271.

[76]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, "คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย," เอกสารประกอบการสอน 214 271 โดยภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (ม.ป.ป.), (อัดสำเนา), 1.

คำว่า ***ภูมิ*** หมายถึง แดนอันเป็นที่อยู่อาศัยของสัตว์ทั้งหลาย อันหมายถึง แดนทั้ง 3 คือ กามภูมิ 11 รูปภูมิ 16 และอรูปภูมิ 4 รวมทั้งหมดเป็น 31 ภูมิ

ภูมิ แปลได้อีกนัยหนึ่งว่า ชั้นแห่งวาระจิต ระดับจิตใจ ระดับชีวิต ภูมิ 4[77] ชั้น คือ กามาวจรภูมิรูปาวจรภูมิอรูปาวจรภูมิ และ โลกุตตรภูมิ[78] นอกจากนี้ ถ้าแบ่งภูมิเป็น 2 ชั้น ก็จะประกอบด้วย *โลกียภูมิ* และ *โลกุตตรภูมิ*[79]

ไตรภูมิในวรรณกรรมทางพุทธศาสนากล่าวพรรณนาถึงที่อยู่อาศัยของสัตว์ทั้งหลาย ที่ตั้งและการเกิดของมนุษย์ สัตว์นรก เปรต อสุรกาย เทวดา และพรหม ใจกลางของจักรวาลมีเขาพระสุเมรุตั้งอยู่เป็นหลักท่ามกลางจักรวาล มีทิวเขารายล้อมอยู่ 7 ชั้น คือ ยุคนธร อิสินธร กรวิก สุทัศน์ เนมินธร วินันตก และอัศกรรณ ทิวเขาเหล่านี้รวมเรียกว่า ***สัตตบริภัณฑ์*** ระหว่างเขาทั้ง 7 มีมหาสมุทรรายล้อมขั้นอยู่เรียกว่า ***มหานทีสีทันดร***เขาแรกของสัตตบริภัณฑ์คือ เขายุคนธร เป็นทิวเขาวงล้อมรอบด้านในใกล้กับเขาพระสุเมรุมากที่สุด และเป็นแดนที่ตั้งส่วนที่เป็นประธานของสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา (สวรรค์ชั้นที่ 1) ทิวเขาลำดับถัดมา ไล่เรียงลงไปถึงเขาอัศกรรณ (เขาวงรอบนอกสุดของสัตตบริภัณฑ์) คือส่วนที่เป็นแดนบริวารของสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา

---

[77]พระไตรปิฎกฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 31 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 23 ขุททกนิกาย ปฏิสัมภิทามรรค หน้าที่ 83 - 84 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

[78]"โลกุตรภูมิเป็นไฉน มรรค ผล และนิพพานธาตุอันปัจจัยไม่ปรุงแต่ง อันเป็นโลกุตระนี้ชื่อว่า โลกุตรภูมิ" อ้างถึงใน พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 31พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 23 ขุททกนิกาย ปฏิสัมภิทามรรค หน้าที่ 84 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 26 สิงหาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

[79]โลกียภูมิ ก็คือระดับของจิตที่สิ่งต่าง ๆ ในโลกมีอิทธิพลเหนือจิต แบ่งโดยสรุปที่สุดออกเป็น 3 พวก กล่าวคือ "กามาวจรภูมิ" หมายถึง ระดับของจิตที่ยังพอใจอยู่ในกามทั้งปวง ถัดไปคือ รูปาวจรภูมิ ได้แก่ ฐานะของจิตที่ไม่ต่ำ จนถึงกับพอใจในกามคุณ แต่ว่ายังพอใจในความสุข ซึ่งเกิดจากสมาบัติที่เพ่งรูปเป็นอารมณ์ อันไม่เกี่ยวกับกาม, ภูมิที่ถัดไปอีกคือ อรูปาวจรภูมิ นี้คือ สถานะของจิตที่ยังพอใจในความสุขสงบที่สูงขึ้นไปกว่านี้อีกชั้นหนึ่ง เกิดความสงบโดยยึดสิ่งไม่มีรูปเป็นอารมณ์ ส่วนโลกุตรภูมิ นั้น มีจิตอยู่เหนือวิสัยชาวโลก มองเห็นสภาพของโลกเป็นของไม่มีสาระตัวตนที่เป็นแก่นสาร ใจไม่ต้องการสิ่งใด ๆ ในโลก ผู้ที่ตั้งอยู่ในโลกกุตรภูมินี้ยังแบ่งออกเป็นชั้นๆ ตามหลักพุทธศาสนา เป็นมรรคเป็นผล 4 ชั้นด้วยกันคือ ชั้นพระโสดาบัน พระสกิทาคามี พระอนาคามี และพระอรหันต์ ความเป็นพระอริยบุคคล 4 จำพวกนี้ หมายถึง โลกุตตรภูมิ อ้างถึงใน พุทธทาส-ภิกขุ, คู่มือมนุษย์ (ฉบับสมบูรณ์) (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2533), 176 - 180.

เขาพระสุเมรุซึ่งเป็นประธานอยู่ในท่ามกลางจักรวาลนั้น เป็นที่ตั้งของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ โครงสร้างจักรวาลเบื้องบนเหนือดาวดึงส์เทพนคร (สวรรค์ชั้นที่ 2) ขึ้นไปในแนวตั้งมีสวรรค์อยู่ในอากาศอีก 4 ชั้น (สวรรค์ชั้นที่ 3 - 6) เรียงลำดับขึ้นไปถึงชั้นที่ 6 คือ สวรรค์ชั้นยามา สวรรค์ชั้นดุสิตา สวรรค์ชั้นนิมมานรดี และสวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัตดี ถัดจากสวรรค์ชั้นปรนิมมิต-วสวัตดีขึ้นไปคือ แดนของรูปพรหม 16 ชั้น และอรูปพรหมอีก 4 ชั้น โครงสร้างของจักรวาลในส่วนถัดจากทิวเขาอัศกรรณ (ซึ่งเป็นเขาวงรอบนอกสุดของสัตตบริภัณฑ์) ออกมาเป็นมหาสมุทรอยู่ทั่วทุกด้าน เรียกว่า *โลนสมุทร* มีแดนมนุษย์อยู่เหนือมหาสมุทร ทั้ง 4 ทิศ ทิศละ 1 ทวีป (รูปใบหน้าของมนุษย์ในแต่ละทวีปมีลักษณะเช่นเดียวกับสัณฐานของทวีปนั้น) ทวีปทั้ง 4[80] คือ

1. ชมพูทวีป อยู่ทางทิศใต้ของเขาพระสุเมรุ มีสัณฐานเป็นรูปไข่ดุจดังดุมเกวียน

2. อมรโคยานทวีป อยู่ทางทิศตะวันตกของเขาพระสุเมรุ มีสัณฐานเป็นรูปพระจันทร์ครึ่งดวง

3. บุพพวิเทหทวีป (บุรพวิเทหทวีป) อยู่ทางทิศตะวันออกของเขาพระสุเมรุ มีสัณฐานเป็นรูปวงกลม

4. อุตตรกุรุทวีป อยู่ทางทิศเหนือของเขาพระสุเมรุ มีสัณฐานเป็นรูปสี่เหลี่ยม

ส่วนสัตว์ในอบายภูมิ เช่น สัตว์เดรัจฉาน เปรต และอสุรกายนั้น อยู่ร่วมกับภูมิมนุษย์ในชมพูทวีป ส่วนเบื้องล่างใต้ดินแดนของมนุษย์คือ *นรกภูมิ*

มหาสมุทรทั้งสี่ทิศกินเนื้อที่ไปถึงสุดขอบเขตของจักรวาล ซึ่งมีเขากำแพงจักรวาลล้อมอยู่ด้านนอกสุด พ้นออกไปนอกขอบจักรวาลคือรอยต่อระหว่างจักรวาล เปรียบเสมือนวงกลมตั้งชิดกันเกิดเป็นช่องว่างระหว่างวงกลมนั้น ซอกที่อยู่ระหว่างจักรวาลเป็นที่ตั้งของนรกประเภทหนึ่งมีชื่อว่า *โลกันตนรก* เป็นที่มืดมิดมิมีแสงสว่างใดส่องลงไปถึง ยกเว้นแต่แสงสว่างที่เกิดจากอานุภาพของพระพุทธเจ้าเท่านั้น[81]

สำหรับแดนมนุษย์ที่อาศัยอยู่ในมหาทวีปทั้ง 4 ที่กล่าวข้างต้น วรรณกรรมเรื่องไตรภูมิมิได้กล่าวถึงรายละเอียดของปุพพวิเทหทวีปและอมรโคยานทวีปมากนัก แต่จะกล่าวเน้นให้ความสำคัญกับอุตตรกุรุทวีปและชมพูทวีปไว้ดังนี้

---

[80]Dhammakid.คอม, ไตรภูมิพระร่วง ฉบับสมบูรณ์ [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2011.เข้าถึงได้จากhttp://www.dhammakid.com/board/acaaaxeiaeeaaa/aaauaoadaec-onoeaoua3i/

[81]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, 113.

อุตตรกุรุทวีป[82] มนุษย์ที่อยู่ในทวีปนี้เป็นคนรักษาศีลอยู่เป็นนิจ แผ่นดินนั้นราบเรียบเรียงเสมอกันดูงามนักหนา พืชพันธุ์ไม้ต่างไม่มีคดงอออกดอกงดงามส่งกลิ่นหอมตลอด มีบ้านเรือนที่อยู่ที่นอนงดงามราวกับปราสาท ผู้คนนั้นมีเรี่ยวแรงกำลังอยู่กับตนตั้งแต่หนุ่มถึงแก่เฒ่ามิได้ถอยกำลังลงเลย คนชาวอุตรกุรุนั้นมิได้มีความกลัวต่อสิ่งใด ไม่ต้องทำไร่ไถนา ไม่ต้องค้าขายทำมาหากินให้ต้องเหนื่อยยาก อนึ่งชาวอุตรกุรุนั้น ไม่รู้ร้อนรู้หนาวและไม่มีเหลือบยุงลิ้นไร งูเงี้ยวเขี้ยวขอหรือสัตว์อันมีพิษคอยทำร้ายแก่พวกเขา ทั้งลมแดดและฝนก็ไม่ได้ทำให้เขารู้สึกเดือดร้อนแต่ประการใด ในแผ่นดินอุตรกุรุทวีปนั้นมีต้นกัลปพฤกษ์ต้นหนึ่ง โดยสูงได้ 100 โยชน์ โดยกว้างได้ 100 โยชน์ โดยรอบบริเวณมณฑลได้ 300 โยชน์ หากผู้ใดปรารถนาหาทุนทรัพย์สรรพเหตุอันใดๆ ก็ดี ย่อมได้สำเร็จในต้นไม้นั้นทุกประการ ถ้าผู้ใดปรารถนาใคร่จะได้เงินแลทองเครื่องประดับทั้งหลาย ผ้าผ่อนท่อนแพรพรรณสิ่งใดๆ ก็ดี แม้ข้าวน้ำโภชนาหารของกินสิ่งใดก็ดี ก็ย่อมบังเกิดปรากฏขึ้นแต่คาคบต้นกัลปพฤกษ์นั้นให้สำเร็จความปรารถนาแก่พวกเขานั้นแลฯ

คนในอุตรกุรุทวีปเมื่อถึงคราวตาย เขาก็ไม่ได้ไปเกิดในจตุราบายทั้ง 4 หรืออบายภูมิ 4 คือ นรก เปรต อสุรกาย ติรัจฉาน เขาย่อมได้ไปเกิดในที่ดีคือสวรรค์ชั้นฟ้าเท่านั้นแล เพราะว่าเขานั้นย่อมตั้งอยู่ในปัญจศีลนั้นทุกเมื่อมิได้ขาด แผ่นดินในอุตรกุรุทวีปราบคาบเสมอกันงามนักหนา มีชีวิตที่สงบสุข ทุกสิ่งสำเร็จประโยชน์ได้โดยง่ายดาย และชาวอุตรกุรุไม่รู้จักกับความเดือดเนื้อร้อนใจด้วยถ้อยความสิ่งอันใดเลยสักอย่าง เมื่อผู้หญิงจะคลอดลูกก็ไม่มีอาการเจ็บท้องหรือทุกข์ทรมานแต่ประการใด เมื่อคลอดลูกแล้วก็ไม่ต้องเลี้ยงดู เพียงนำทารกไปวางไว้ริมทางที่มีผู้สัญจรผ่านไปมา ผู้ที่พบทารกก็จะเอานิ้วมือป้อนเข้าไปในปาก น้ำนมหรืออาหารต่างๆ จะออกจากนิ้วมือมาเลี้ยงเด็กได้เอง แม่กับลูกจึงไม่รู้จักกัน เมื่อทารกเติบโตขึ้นก็จะเข้าไปอยู่รวมกับกลุ่มเพศของตน และเมื่อสิ้นชีวิตลง ศพจะถูกนำไปไว้ในที่กลางแจ้ง มีนกมาคาบศพไปทิ้งนอกทวีป แล้วได้ไปจุติในโลกสวรรค์ ไม่มีความเศร้าโศกใดเกิดขึ้น

ชมพูทวีป แบ่งพื้นที่ออกเป็น 2 ส่วน ส่วนเหนือเป็นป่าหิมพานต์ ในป่าหิมพานต์ประกอบด้วยภูเขาใหญ่ 5 ลูก ได้แก่ ภูเขาสุทัสสนะกูฏ (ภูเขาทองคำ) ภูเขาจิตรกูฏ (ภูเขาแก้วมณี) ภูเขากาฬกูฏ (ภูเขาเนื้อหินสีเขียว) ภูเขาคันทมาท (ภูเขาไม้หอม) และภูเขาไกรลาส (ภูเขาเงินยวง) ภูเขาทั้ง 5 ลูก ตั้งล้อมสระอโนดาตไว้กลาง ซึ่งมีน้ำไม่เคยเหือดแห้ง และเป็นต้นน้ำของแม่น้ำลำธารทั่วชมพูทวีป ที่สระนี้มีทางน้ำไหลออกสี่ทิศ ได้แก่ ทิศตะวันออกปากทางน้ำเป็นสัญลักษณ์ปากราชสีห์ ไหลไปในดินแดนที่อุดมด้วยราชสีห์ แล้วไหลออกมหาสมุทรด้านทิศ

---

[82]Dhammakid.คอม, ไตรภูมิพระร่วง ฉบับสมบูรณ์ [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2011.เข้าถึงได้จาก http://www.dhammakid.com/board/acaaaxeiaeeaaa/aaauaoadaec-onoeaoua3i/

ตะวันออก ทิศตะวันตกปากทางน้ำเป็นรูปปากช้าง ไหลผ่านดินแดนอุดมด้วยช้าง แล้วไหลลงมหาสมุทรด้านทิศตะวันตก ทิศเหนือปากทางน้ำเป็นรูปปากม้า ไหลผ่านดินแดนที่อุดมด้วยม้า ไหลออกมหาสมุทรทิศเหนือ ทิศใต้ปากทางน้ำเป็นรูปปากวัว ไหลผ่านดินแดนที่อุดมไปด้วยวัว คือดินแดนที่ตั้งบ้านเมืองของมนุษย์[83]

ชมพูทวีปนั้นคือ โลกมนุษย์ที่เราท่านทั้งหลายอาศัยอยู่นั้นเองเป็นดินแดนที่อยู่ของมนุษย์ที่มีทั้งทุกข์และสุขปรากฏให้เห็นเป็นประจักษ์ และชมพูทวีปยังเป็นดินแดนสถานแห่งเดียวที่มีการอุบัติขึ้นขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าทั้งหลาย ดังเนื้อความตอนหนึ่งใน *ไตรภูมิพระร่วง* กล่าวไว้ว่า

> พระพุทธเจ้าก็ดี แลพระปัจเจกโพธิเจ้าก็ดี แลพระอรรคสาวกเจ้าก็ดี แลพระอรหันตาขีณาสพเจ้าก็ดี แลโพธิสัตว์อันจะได้ตรัสเป็นพระพุทธเจ้าก็ดีแล พระญาจักรพรรดิราชก็ดี อันว่าผู้มีบุญทั้งหลายดังกล่าวมานี้ ไส้ท่านบห่อนรู้ไปเกิดในแผ่นดิน ๓ อันนั้นเลย ท่านย่อมมาเกิดในแผ่นดินชมพูทวีปอันเราอยู่นี้แลฯ คนอันเกิดในแผ่นดินชมพูทวีปนี้ เขาบป่อนไปเกิดในแผ่นดิน ๓ อันนั้นเลยฯ[84]

องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ทรงตรัสถึงความประเสริฐของชมพูทวีปและอุตรกุรุทวีปไว้ใน *สัตตาวาสวรรคที่ 3 ฐานสูตร*[85] ไว้ดังนี้

> ดูกรภิกษุทั้งหลาย มนุษย์ชาวอุตรกุรุทวีป ประเสริฐกว่าเทวดาชั้นดาวดึงส์ และพวกมนุษย์ชาวชมพูทวีป ด้วยฐานะ ๓ ประการ ๓ ประการเป็นไฉน คือ ไม่มีทุกข์ ๑ ไม่มีความหวงแหน ๑ มีอายุแน่นอน ๑
> ดูกรภิกษุทั้งหลาย มนุษย์ชาวอุตรกุรุทวีปประเสริฐกว่าพวกเทวดาชั้นดาวดึงส์ และพวกมนุษย์ชาวชมพูทวีปด้วยฐานะ ๓ ประการนี้แล ฯ

---

[83]สน สีมาตรัง. “สัญลักษณ์และวิวัฒนาการภาพไตรภูมิและจักรวาลตามคติพุทธศาสนานิกายเถรวาทในจิตรกรรมฝาผนังไทย.”อาษา (เมษายน, 2541) : 34.

[84]Dhammakid.คอม, ไตรภูมิพระร่วง ฉบับสมบูรณ์ [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2011. เข้าถึงได้จาก http://www.dhammakid.com/board/acaaaxeiaeeaaa/aaauaoadaec-onoeaoua3i/

[85]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 23 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 15 อังคุตตรนิกาย สัตตก - อัฏฐก - นวกนิบาต หน้าที่ 364 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 26 สิงหาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

ดูกรภิกษุทั้งหลาย เทวดาชั้นดาวดึงส์ประเสริฐกว่าพวกมนุษย์ชาวอุตรกุรุทวีป และพวกมนุษย์ชาวชมพูทวีป ด้วยฐานะ ๓ ประการ ๓ ประการเป็นไฉน คือ อายุทิพย์ ๑ วรรณะทิพย์ ๑ สุขทิพย์ ๑
ดูกรภิกษุทั้งหลาย เทวดาชั้นดาวดึงส์ประเสริฐกว่าพวกมนุษย์ชาวอุตรกุรุทวีป และพวกมนุษย์ชาวชมพูทวีป ด้วยฐานะ ๓ ประการนี้แล ฯ
ดูกรภิกษุทั้งหลาย มนุษย์ชาวชมพูทวีปประเสริฐกว่าพวกมนุษย์ชาวอุตรกุรุทวีป และเทวดาชั้นดาวดึงส์ ด้วยฐานะ ๓ ประการ ๓ ประการเป็นไฉน คือ เป็นผู้กล้า ๑ เป็นผู้มีสติ ๑ เป็นผู้อยู่ประพฤติพรหมจรรย์อันเยี่ยม ๑
ดูกรภิกษุทั้งหลาย มนุษย์ชาวชมพูทวีปประเสริฐกว่าพวกมนุษย์ชาวอุตรกุรุทวีป และพวกเทวดาชั้นดาวดึงส์ ด้วยฐานะ ๓ ประการนี้แล ฯ

*ภพภูมิ*ต่างๆ ที่อยู่ในจักรวาลตามลักษณะดังกล่าวข้างต้นที่เรียกว่า *ไตรภูมิ* นั้น มีจำนวนนับไม่ถ้วนเรียกว่า *อนันตจักรวาล* ในบรรดาจักรวาลทั้งหลายมีเพียงแห่งเดียวที่เป็นที่อุบัติของพระพุทธเจ้า เรียกว่า *มงคลจักรวาล* พระพุทธเจ้าทุกๆ พระองค์จะเสด็จอุบัติเฉพาะบนชมพูทวีปแห่งมงคลจักรวาล อันเป็นพุทธประเพณี อนันตจักรวาลถูกกำหนดให้เป็นปริมณฑล ซึ่งซ้อนทับกันอยู่ 3 เขตห้อมล้อมมงคลจักรวาล[86]

โดยอ้างอิงอยู่กับอานุภาพของพระพุทธเจ้า ปริมณฑลชั้นในสุดเรียกว่า “ชาติเขต” ประกอบด้วยหมื่นจักรวาล เป็นบริเวณที่แผ่นดินจะหวั่นไหวพร้อมๆ กัน เมื่อพระบรมโพธิสัตว์ทรงเสด็จอุบัติลงสู่พระครรภ์ทรของพระพุทธมารดา ปริมณฑลที่ใหญ่ขึ้นมามีขนาดแสนโกฏิจักรวาล เรียกว่า “อาณาเขต” เป็นที่ซึ่งอานุภาพแห่งพระปริตรสามารถแผ่ออกไปได้โดยทั่ว ปริมณฑลที่ใหญ่ที่สุดคือตลอดทั้งอนันตจักรวาล เรียกว่า “วิสัยเขต” เป็นที่ซึ่งพระญาณของพระพุทธเจ้าสามารถหยั่งรู้ไปได้โดยตลอด[87]

ไตรภูมิทางพุทธศาสนาที่กำลังกล่าวถึงต่อไปนี้ คือภพภูมิของสัตว์ผู้เวียนว่ายตายเกิดในสังสารวัฏ เสวยสุขทุกข์ที่มีความหยาบละเอียดแตกต่างกันไป โดยแบ่งออกเป็น 3 *ภพภูมิ* มี *กามภูมิ 11*เป็นเบื้องต้น *ภพภูมิ*ที่เสวยสุขอันปราณีตขึ้นไปนั้นคือ *รูปภูมิ16* และแดนที่สามคือ *อรูปภูมิ 4* ทั้งหมด 31 ภูมินี้คือความเป็นไปใน *มงคลจักรวาล* ที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น และจะกล่าวถึงภูมิทั้ง 31 ภูมิ เรียงลำดับจากทุกข์ไปสุขดังนี้

---

[86]พระสิริมังคลาจารย์, จักกวาฬทีปนี (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523), 229.

[87]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, 113.

ภูมิที่ 1 **กามภูมิ** 11

กามภูมิ หรือ ***กามาวจรภูมิ*** คือดินแดนที่มีความเกี่ยวข้องอยู่กับเรื่องของกาม แบ่งย่อยออกเป็น 11 ภูมิ คือ *อบายภูมิ 4*ได้แก่ นิรยภูมิ เปตภูมิ อสุรกายภูมิ ติรัจฉานติภูมิ และ *สุคติภูมิ 7*ได้แก่ มนุสสภูมิ 1 เทวภูมิ 6 มีรายละเอียดดังต่อไปนี้คือ

อบายภูมิ 4

นิรยภูมิ (โลกนรก) นรกภูมิเป็นภูมิต่ำที่สุด ประกอบด้วย ***มหานรก*** 8 ขุม ***อุสสุทนรก*** *(นรกบ่าว)* 128 ขุม และ ***ยมโลกนรก***320 ขุม ***โลกันตนรก***1 ขุม รวมกันเป็น 457 ขุม

มหานรก คือนรกประเภทที่ใหญ่ที่สุด มีอยู่ 8 ขุม ดังนี้

อเวจีมหานรก เป็นนรกขุมที่ลึกที่สุด มีความทุกข์มากที่สุดในจักรวาลไตรภูมิ “ลุกรุ่งเรืองด้วยเปลวเพลิงทั้งสิ้น หาช่องหาระหว่างมิได้เลย”[88]*อเวจีนรก* แปลว่า นรกปราศจากคลื่น คือระหว่างเปลวไฟและความทุกข์ไม่มีว่างแม้สักนิดเดียว จะบันดาลให้สัตว์นรกได้รับความทุกข์ทรมานปราศจากการหยุดพัก *อเวจีนรก* จึงหมายถึง นรกที่ปราศจากความเบาบางแห่งทุกข์ ผู้ที่อาศัยอยู่ที่นี่ในชาติก่อนนั้นได้ทำใน *อนันตริยกรรม* หรือบาปหนัก 5 ประการคือ ฆ่าบิดาฆ่ามารดา ฆ่าพระอรหันต์ทำให้พระพุทธเจ้าห้อพระโลหิตยุยงให้สงฆ์แตกแยกกัน ผู้ที่อาศัยอยู่ที่นี่จะเสวยทุกข์โทษแตกต่างกันไปในอิริยาบถที่เป็นเช่นเดียวกับในขณะทำบาป (นั่ง ยืน นอน ฯลฯ) เคยทำบาปทำกรรมอะไรไว้ด้วยอาการอย่างไร ก็ต้องมาเสวยทุกข์ในลักษณะอาการเช่นนั้นจนกว่าจะครบวาระ 1 กัป[89]

มหาตาปมหานรก หรือนรกที่มีแต่ความเร่าร้อนเหลือประมาณ ผู้ที่อาศัยอยู่ที่นี่ชาติก่อนได้ฆ่าชีวิตสัตว์และคนเป็นหมู่มาก ไม่มีความรู้สึกสำนึกผิดชอบชั่วดี บางจำพวกเป็นบรรพชิต สำแดงให้ผิดพระธรรมวินัยแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า[90] ผู้อยู่อาศัยในมหาตาปนรกจะถูกนายนิรยบาล[91] ถืออาวุธไล่ทิ่มแทงให้ขึ้นไปบนภูเขาไฟแดงฉาน ต่อจากนั้น ก็มีลมกรดอัน

---

[88]คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากรอนุญาตให้สำนักนายกรัฐมนตรีจัดพิมพ์, 2525), 87.

[89]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี (กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า, 2545), 37.

[90]คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี, 85.

[91]ยมบาล หรือ นายนิรยบาล คือผู้ดูแลนรกเฝ้าประตูนรก ทำหน้าที่ลงโทษทัณฑ์แก่สัตว์นรกทั้งหลาย มีพระยายมราชเป็นผู้ทรงธรรมเที่ยงตรงเป็นใหญ่เหนือยมบาลทั้งหลายเป็นผู้ปกครอง

ร้อนแรงคมกล้าพัดให้สัตว์นรกพลัดตกจากยอดเขาลงมาบนที่พื้น ที่เต็มไปด้วยขวากหนามนรกร้อนแรงที่อยู่เบื้องล่างเสียบแทงทะลุลำตัว มีไฟนรกแผดเผาอยู่ตลอดเวลา ไม่มีวันได้หยุดหย่อนจนกว่าจะครบวาระครึ่งกัป[92]

ตาปมหานรก หรือนรกแห่งความเร่าร้อน ผู้ที่อาศัยอยู่ที่นี่จะถูกนายนิริยบาลไล่ให้ขึ้นไปนั่งบนปลายหลาวเหล็กใหญ่โตเท่าต้นตาล รุ่งเรืองเป็นเปลวเพลิง สัตว์นรกจะถูกไฟไหม้ทั่วสรีรกายสุกดังบุคคลเผาชิ้นเนื้อ จากนั้นสุนัขนรกมีขนาดใหญ่โตเท่าช้างสารจะกระเหี้ยนกระหือรือวิ่งเข้าเอาปากกัดกระชากลากสัตว์นรกทั้งหลายลงมาจากหลาวเหล็กฉีกเนื้อเคี้ยวกินจนหมดสิ้น[93] แต่กรรมยังไม่สิ้น ตราบใดพอลมกรรมพัดมาจะทำให้ร่างกายสัตว์นรกฟื้นขึ้นมา และก็ถูกไล่ขึ้นไปที่ปลายหลาวถูกไฟนรกแผดเผาเช่นเดิม วนเวียนเช่นนี้จนกว่าจะครบวาระ 16,000 ปีนรก เทียบเวลาของมนุษย์โลกดังนี้คือ หนึ่งพันแปดร้อยสี่สิบสองโกฏิกับสิบสองล้านปีเป็นวันและคืนหนึ่งของตาปนรก[94]

มหาโรรุวมหานรก หรือนรกที่เต็มไปด้วยเสียงครวญคราง ผู้ที่อาศัยอยู่ที่นี่ชาติก่อนได้ล่วงปาติบาตกรรมด้วยความโกรธ ทำโจรกรรม ลักของในบวรพุทธศาสนา ปล้นขโมยของสิ่งของจากผู้มีคุณ เช่น บุพการี ครูบาอาจารย์ ผู้ทรงศีล ผู้เกิดในนรกขุมนี้จะต้องยืนในดอกบัวที่ภายในรุ่งเรืองด้วยเปลวเพลิง ดอกบัวมากกว่าหมื่นแสนมีหนามคมเป็นกรด สัตว์เกิดในดอกบัวเพลิงลุกไหม้ทั่วสรีรกาย ครั้นทนไม่ได้โจนลงมา นายนิริยบาลก็ประหารด้วยไม้ค้อนเหล็ก[95] กระหน่ำตีร่างจนแตกยับ แต่กระนั้นก็หาได้ตายลงง่ายๆ ไม่ เพราะอำนาจกรรมจึงต้องรับทุกข์อยู่เช่นนี้ไปจนกว่าจะครบวาระ 8,000 ปี เทียบกับเวลาของมนุษย์โลกดังนี้คือ เก้าร้อยยี่สิบเอ็ดโกฏิหกล้านปีเป็นหนึ่งวันของมหาโรรุวนรกนี้[96]

โรรุวมหานรก หรือนรกที่เต็มไปด้วยเสียงร้องไห้ ผู้ที่อาศัยอยู่ที่นี่ชาติก่อนใจบาปหยาบช้าจับสัตว์มาเผาทั้งเป็นอยู่เนืองนิตย์ เคยพิพากษาความโดยไม่ยุติธรรมเห็นแก่สินบน มีโลภเจตนาชิงทรัพย์สินและลูกเมียท่านผู้อื่น ฉ้อโกง เบียดบังทรัพย์ของผู้ที่เขาอุทิศถวายพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์มาเป็นของตน ผู้ที่อาศัยอยู่ที่นี่จะนอนคว่ำอยู่กลางดอกบัวเหล็ก มีเปลวไฟนรก

---

[92]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี, 36.

[93]คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี, 83.

[94]พระพรหมโมลี , โลกทีปนี, 35.

[95]คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี, 81.

[96]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี, 33.

เผาไหม้ดอกบัวเหล็กพร้อมกับสัตว์นรกเหล่านั้น เปลวไฟแลบเข้าทะลุหูขวาออกหูซ้าย เข้าปาก ตา จมูกสัตว์นรกได้แต่ร้องคราง ครวญ จะตายก็ไม่ตาย ต้องลำบากแสนสาหัส ตลอด 4,000 ปีนรก เทียบเวลาของมนุษย์โลกดังนี้คือ ยี่สิบสามโกฏิกับสี่ล้านปีจึงเป็นวันหนึ่งกับคืนหนึ่งของโรรุวนรก[97]

สังฆาฏนรก หรือนรกบดขยี้สัตว์ ผู้ที่อาศัยอยู่ที่นี่ชาติก่อนมีใจบาปหยาบช้า ได้กระทำทารุณสัตว์ เหล่าสัตว์นรกขุมนี้ย่อมถูกภูเขาเหล็กบดขยี้ร่างกายให้ได้รับทุกข์เวทนาอยู่ ตลอดกาลไม่ว่างเว้น เหล่าสัตว์นรกมีร่างกายวิกลวิการ รูปร่างแปลกพิลึก บางตนมีหน้าเป็นควาย มีตัวเป็นมนุษย์ บางตนบางสัตว์มีหน้าตาเป็นมนุษย์แต่ร่างกายเป็นสัตว์เดรัจฉานอย่างหลาย ชนิด[98] นายนิรยบาลจะผูกล่ามสัตว์นรกหลายๆ ตนเข้าด้วยกัน ให้นอนหงายบนถ่านอันร้อนระอุ คราทีนั้นก็มีภูเขาเหล็กสองลูกกลิ้งมาบีบสัตว์นรกให้แหลกลาญไม่มีชิ้นดี พอมีลมกรรมพัดมาก็ กลับฟื้นขึ้นมาอีกเป็นอย่างนี้ซ้ำซากไม่หยุดหย่อน วนเวียนเช่นนี้จนกว่าจะครบวาระ 2,000 ปีนรก เทียบเวลาของมนุษย์โลกดังนี้คือ สิบสี่โกฏิกับห้าล้านปีของมนุษยโลกจึงเป็นวันหนึ่งกับคืนหนึ่ง ของสังฆาฏนรก[99]

กาฬสุตตมหานรก หรือนรกที่ลงโทษด้วยเส้นด้ายดำ ผู้ที่อาศัยอยู่ที่นี่ชาติ ปางก่อนเมื่อครั้งเป็นมนุษย์ได้ทำลายองค์น้อยใหญ่แห่งสัตว์ทั้งปวง[100] จับเอาสัตว์สี่เท้ามาทรมาน ด้วยการตัดเท้าหน้า เท้าหลัง หู จมูก ปาก มิฉะนั้นก็จุดไฟเผาป่าด้วยเจตนาให้สัตว์ล้มตาย หรือ มิฉะนั้นก็เคยประทุษร้านต่อบุพการี ครูบาอาจารย์ ผู้มีพระคุณ ผู้มาบังเกิดในกาฬสุตตนรกนี่ย่อม ถูกนายนิรยบาลฟาดเอาด้ายดำมาตีเป็นเส้นตามร่างกาย แล้วใช้ขวานหรือเลื่อยนรกเลื่อยให้ขาด เป็นท่อนๆ ตามเส้นด้ายดำที่ตีไว้ไม่ให้ผิดรอยได้ สัตว์นรกเหล่านี้ต้องเสวยทุกข์โทษอันร้ายกาจเห็น ปานฉะนี้อยู่เป็นเวลานานปีหนักหนาจนกว่าจะหมดกรรม จึงไปเกิดในภูมิอื่นตามยถากรรม กาฬสุตตนรก นี้มีเกณฑ์อายุ 1,000 ปีนรก เทียบเวลาของมนุษย์โลกดังนี้คือ สามโกฏิกับหกล้านปีของมนุษยโลก จึงเป็นวันหนึ่งกับคืนหนึ่งของกาฬสุตตนรก[101]

สัญชีวมหานรก หรือนรกที่ไม่มีวันตาย ผู้ที่อาศัยในนรกขุมนี้ เมื่อครั้งเป็น มนุษย์มีจิตใจหยาบช้าลามก ทำปาณาติบาต ฆ่าสัตว์ตัดชีวิต เบียดเบียนให้ผู้อื่นได้รับความทุกข์

---

[97]เรื่องเดียวกัน, 31 - 32.

[98]คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี, 77.

[99]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี, 29 - 31.

[100]คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี, 75.

[101]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี, 29 - 31.

เดือดร้อนเป็นเนืองนิตย์ ครั้นสิ้นชีวิตกรรมจึงนำพาให้มาเกิดในสัญชีวมหานรก[102] ถูกนายนิรยบาลจับนอนบนแผ่นเหล็กร้อนแดงแล้วฟันกายาให้ขาดเป็นท่อนๆ ด้วยดาบนรก เฉือนเนื้อหนังจนเหลือแต่โครงกระดูก แล้วลมกรรมก็จะพัดมาให้ฟื้นกลับมาให้ต้องรับโทษเช่นเดิมต่อไป จนกว่าจะสิ้นกรรมมีเกณฑ์อายุ 500 ปีนรก ซึ่งเทียบเวลาของมนุษย์โลกดังนี้คือ เก้าล้านปีของมนุษยโลกจึงเป็นวันหนึ่งกับคืนหนึ่งของสัญชีวมหานรก[103]

อุสสุทนรก

นรกขุมเล็กที่ล้อมรอบอยู่ทั้ง 4 ทิศของมหานรก ทิศละ 4 ขุม เรียกว่า ***อุสสุทนรก***[104] หรือนรกบ่าวมหานรก 1 ขุม จะมีนรกบ่าวล้อมรอบอยู่ 16 ขุม รวมจำนวนนรกบ่าวทั้งหมดจึงได้ 128 ขุม เป็นโลกของผู้ที่ทำบาป (หรือเหลือเศษบาป) อยู่น้อย น้อยเกินกว่าที่จะไปเกิดในมหานรก แต่มากเกินกว่าที่จะเกิดในภูมิที่สูงกว่า เป็นขุมที่มีความทุกข์ทรมานน้อยกว่ามหานรก แต่ก็ยังห่างไกลความสุขอยู่อย่างยิ่ง

นรกบ่าวที่ล้อมรอบมหานรก ทุกทิศและทุกขุมมีชื่อเรียกเหมือนกัน ต่างกันแต่โทษหนักเบาเท่านั้น อุสสุทนรกทั้ง 4 ทิศมีชื่อดังนี้

คูถนรก อยู่ติดกับมหานรก เต็มไปด้วยหมู่หนอนนรก

กุกกุฬนรก เต็มไปด้วยเถ้ารึงซึ่งรุ่มร้อน

อสิปัตตนรก เต็มไปด้วยไม้มะม่วงใหญ่ ด้วยแรงอกุศลของสัตว์นรก จะดลบันดาลให้ลมกรรมพัดใบมะม่วงหลุดล่วงลงมาเป็นหอกเป็นดาบอันคมกล้าทิ่มแทงกายาแห่งสัตว์นรกเหล่านั้น

เวตรณีนรก เต็มไปด้วยน้ำเค็ม มีเครือหวายหนามเหล็กล้อมรอบเป็นขอบขัณฑ์ ในท่ามกลางนั้นมีดอกบัวกลีบคมเป็นกรดและมีเปลวไฟลุกโชติช่วง

ยมโลกนรก

สัตว์นรกทั้งหลายครั้นเสวยกรรมในอุสุทนรกที่กล่าวมาแล้ว หากยังไม่สิ้นกรรมก็ต้องไปเสวยกรรมในนรกอีกประเภทหนึ่ง ซึ่งตั้งอยู่ในสถานที่ต่อจากอุสสุทนรก มีชื่อว่า *ยมโลกนรก*[105] แม้เหล่ามนุษย์สัตว์โลกทั้งหลายที่ทำกรรมชั่วบาปหยาบช้าไว้พอดีพอร้าย ไม่ถึงขั้นต้องไป

---

[102]เรื่องเดียวกัน, 28.

[103]เรื่องเดียวกัน, 27.

[104]เรื่องเดียวกัน, 46 - 52.

[105]เรื่องเดียวกัน, 52 - 64.

ตกในมหานรกหรืออุสสุทนรก ก็ต้องมาตกอยู่ในยมโลกนี้ เสวยเวทนาจนกว่าจะสิ้นกรรม[106] ยมโลกนรกนี้ตั้งอยู่ในสถานที่ต่อจากอุสุทนรกออกไป ล้อมรอบเป็นนรกบริวารชั้นนอกของมหานรกทั้ง 8 ขุม แต่ละขุมมีนรกบริวาร 4 ทิศ ทิศละ 10 ขุม รวมแล้วมหานรก 1 ขุม จะมียมโลกนรกล้อมรอบ 40 ขุม รวมจำนวนยมโลกนรกทั้งหมดได้ 320 ขุมยมโลกนรกเป็นโลกของผู้ที่ทำบาป (หรือเหลือเศษบาป) อยู่น้อย น้อยเกินกว่าที่จะไปเกิดในมหานรกและอุสุทนรก แต่มากเกินกว่าที่จะเกิดในภูมิที่สูงกว่า เป็นขุมที่มีความทุกข์ทรมานน้อยกว่ามหานรกและอุสุทนรก แต่ก็ยังห่างไกลความสุขอยู่อย่างยิ่ง[107]

ทุกทิศและทุกขุมของยมโลกนรก มีชื่อเรียกเรียงลำดับเหมือนกัน ต่างแต่การเสวยทุกข์หนักเบาเท่านั้น เมื่อทราบและเข้าใจได้เพียง 10 ขุมในทิศเดียว ก็เป็นอันทราบยมโลกในทิศอื่น และในชั้นอื่นทั้งหมด เพราะมีชื่อและลักษณะเหมือนกัน ดังนี้[108]

โลหกุมภีนรก สัตว์นรกถูกจับลงไปต้มเคี่ยวในหม้อนรก เต็มไปด้วยน้ำแสบร้อนเดือดพล่านอยู่ตลอดเวลา

สิมพลีนรก สัตว์นรกชายหญิงถูกบังคับให้ผลัดกันปีนขึ้นไปหากันบนต้นงิ้วนรก

อสินขะนรก สัตว์นรกต้องตะกุยเนื้อหนังตนเองกินเป็นอาหารด้วยเล็บอันคมกล้า

ตามโพหะนรก สัตว์นรกนอนหงายเหนือแผ่นเหล็กแดง นายนิรยบาลเอาน้ำทองแดงเดือดพล่านพร้อมก้อนกรวดลงไปในปาก

อโยคุฬะนรก สัตว์นรกในขุมนี้มีแต่ความหิวโหย ต้องเคี้ยวกินก้อนเหล็กแดงด้วยไฟนรกเป็นอาหาร

ปิสสกปัพพตะนรก สัตว์นรกถูกภูเขานรกใหญ่ตั้งอยู่ในทิศทั้ง 4 กลิ้งเข้ามาบดขยี่

ธุสะนรก สัตว์นรกมีความกระหายน้ำยิ่งนัก ครั้นเมื่อพบสระน้ำใสเย็นก็ดื่มกินเข้าไป ด้วยอำนาจกรรมบันดาลให้น้ำนั้นกลับกลายเป็นแกลบเป็นข้าวลีบลุกเป็นเปลวไฟ

สีตโลสิตะนรกสัตว์นรกถูกจับโยนลงไปในน้ำเย็นนรก ที่เย็นยะเยือกยิ่งกว่าความเย็นทั้งหลาย

---

[106]เรื่องเดียวกัน, 52.

[107]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี (กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า, 2545), 106.

[108]เรื่องเดียวกัน, 96 - 112.

สุนขะนรก สัตว์นรกถูกสุนัข 5 จำพวกไล่ขบกับและมีแร้งกามารุมจิก ไม่มีเวลาหยุดยั้ง

ยันตปาสานะนรก สัตว์นรกถูกภูเขายนต์นรกบีบกระทบศีรษะ ดุจหีบอ้อยยนต์บีบอ้อยสด

โลกันตนรก

ยังมีนรกอีกขุมหนึ่งเป็นนรกขุมใหญ่อันมีลักษณะสถานที่ตั้งแตกต่างจากขุมนรกที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น กล่าวคือ โลกันตนรกนั้นอยู่นอกจักรวาลในช่วงรอยต่อของจักรวาลเปรียบเสมือนวงกลมมาตั้งชิดกันและเกิดช่องว่างระหว่างรอยต่อ ช่องว่างนั้นคือ ***โลกันตนรก*** เป็นสถานที่ที่แสงดาวเดือนและดวงตะวันส่องไปไม่ถึง เป็นโลกมืดมนอนธการ สามารถห้ามเสียซึ่งความบังเกิดขึ้นแห่งจักษุวิญญาณ[109] เปรียบปานเช่นคนหลับตาในคราวเดือนดับ เพราะอยู่นอกจักรวาลพ้นจากโลกสวรรค์โลกมนุษย์โลกนรกออกไป[110] เนื้อความใน *สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี* และ *โลกทีปนี* ได้กล่าวพรรณนาถึงโลกันตนรกไว้ว่า

> คนผู้มฤจฉาทิฐิ เห็นผิดเป็นชอบ ประกอบการเดียรถีนิครนถ์ บ่มิรู้จัก คุณพระศรีรัตนตรัย ฆ่าพ่อแม่ ไปตกในนี้แล ย่อมเกาะอยู่ที่เขากำแพงเที่ยวไปๆ มาๆ อยู่ภายนอก ครั้นพบกันขึงโกรธยื้อแย่งตีด่ากัน ผู้ใดแพ้ก็เอาฉีกกินเป็นอาหาร ยื้อแย่งกัน ตกลงในน้ำรองจักรวาฬอันเย็นนั้น ก็เปื่อยไปดังเกลือทอดลงน้ำ แล้วก็เป็นขึ้นมาเกาะจักรวาฬอยู่แล้วจนกว่าสิ้นบาปแล[111]
>
> สัตว์ในโลกันตนรกนี้... มีเล็บมือเล็บเท้ายาวยิ่งนัก... เกาะอยู่ตามชายเชิงจักรวาล... มองไม่เห็นสัตว์นรกด้วยกัน หรือมองไม่เห็นอะไรเลย... ห้อยโหนโยนตัวเปะปะไปด้วยความหิวโหย ครั้นป่ายตะกายไปถูกมือกันและกันเข้าแล้ว ก็สำคัญว่าพบอาหาร มีกิริยาขวนขวายคว้าฉวยจับกุมกัน ต่างคนต่างตะครุบกันกิน เมื่อต่างก็ปล้ำฟัดกันอยู่อย่างนี้ ไม่ช้าก็เผลอปล่อยมือที่เกาะอยู่ เลยพากันพลัดตกลงไปข้างล่าง... เต็มไปด้วยน้ำกรดอันเย็นเยียบอย่างร้ายกาจยิ่งนัก... พอถึงพื้นน้ำบัดเดี๋ยวใจ ตัวตนร่างกายของเขาก็เปื่อยแหลกลงสิ้น... ถึง

---

[109]จักษุวิญญาณ ความหมายเดียวกับ จักขุวิญญาณ หมายถึง ความรู้อันอาศัยทางตาเกิดขึ้น คืออาศัยรูปกระทบตาเกิดความรู้ขึ้น อ้างถึงใน พจนานุกรม ไทย - ไทย อ.เปลื้อง ณ นคร >จักขุวิญญาณ[ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 17 มิถุนายน 2553. เข้าถึงได้จาก http://guru.sanook.com/search/knowledge_search.

[110]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 113.

[111]คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี, 91.

> ความสิ้นใจตายในบัดใจ แล้วก็กลับเป็นตัวตนขึ้นมาเหมือนเก่า ให้รู้สึกหนาวเป็นกำลัง จึงรีบตะเกียกตะกายปีนป่ายขึ้นมาเกาะเชิงเขาจักรวาล ด้วยความลำบากยากเข็ญ... หิวโหยต่อไปอีกตามเดิม เวียนวนเกิดด้วยความทุกข์ทรมานอยู่อย่างนี้ ไม่มีวันสิ้นสุดชั่วหนึ่งพุทธันดร[112]หนึ่ง จึงพ้นโทษจากนรกขุมนี้[113]

ผู้ที่อาศัยในโลกันตนรกนี้ เมื่อครั้งเป็นมนุษย์เคยทำกรรมร้ายกาจหยาบช้าลามก โดยการประทุษร้ายทรมานบิดามารดา ทุบตีด่าว่าอยู่เป็นนิตย์ ปราศจากความกตัญญู มีน้ำใจมืดบอดไม่เห็นคุณท่านแม้แต่น้อย หรือวางเพลิงวัดวาอาราม ประทุษร้ายผู้ทรงศีล ทำปาณาติบาต ฆ่าสัตว์ตัดชีวิตเป็นอาจิณ ครั้นสิ้นชีวิตกรรมจึงนำพาให้มาเกิดในโลกันตนรกอันมืดสนิทนี้[114]

กล่าวโดยสรุปได้ว่า สัตว์ที่เกิดในแดนนรก **นิรยภูมิ** ต้องเสวยทุกข์โทษอยู่สิ้นกาลช้านาน แต่จะนานเท่าใดนั้นไม่แน่นอน หมายความว่า ถ้าทำบาปกรรมไว้มากก็ต้องตกนรกอยู่นานและต้องตกนรกหลายขุม เช่น พอเสวยกรรมในมหานรกแล้ว หากบาปกรรมยังไม่หมดก็ต้องไปเสวยกรรมในอุสสทนรก ยมโลกนรกเรื่อยไปจนกว่าจะสิ้นกรรม บางทีตกนรกขุมที่เป็นบริวารก่อนแล้วจึงค่อยมาตกมหานรกก็มี สุดแต่ว่ากรรมใดจะให้ผลก่อน บางทีทำบาปไว้มากต้องตกนรกเรื่อยไป ผ่านมหานรกทั้ง 8 ขุมก็มี บางทีบางสัตว์ก็ตกนรกเพียง 1 ขุม หรือ 2 ขุม แล้วสิ้นกรรมก็มี[115]

เปตภูมิ[116](โลกเปรต)

เปตภูมิ หรือ ***เปตวิสยภูมิ*** เป็นภูมิห่างไกลจากความสุข ไม่มีสถานที่อยู่โดยเฉพาะ กล่าวคือ เปรตจะอาศัยอยู่ ณ ที่ใดที่หนึ่งบนแผ่นดินมนุษย์ เปรตมีอยู่หลายจำพวกหลายประเภท ตามแต่อำนาจอกุศลกรรมที่ทำไว้[117] ใน *ไตรภูมิ* บรรยายรูปร่างของเปรตไว้ว่า เปรต

---

[112]พุทธันดร แปลว่า เวลาระหว่างพระพุทธเจ้าองค์หนึ่งกับอีกองค์หนึ่งบังเกิดขึ้น อ้างถึงใน พจนานุกรมไทย - ไทย อ.เปลื้อง ณ นคร > พุทธันดร [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2 พฤษภาคม 2553. เข้าถึงได้จาก http://guru.sanook.com/search/knowledge_search.

[113]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี, 64 - 65.

[114]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 115.

[115]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี, 67.

[116]Dhammakid.คอม, ไตรภูมิพระร่วง ฉบับสมบูรณ์ [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ20 กันยายน 2011. เข้าถึงได้จาก http://www.dhammakid.com/board/acaaaxeiaeeaaa/aaauaoadaec-onoeaoua3i/

[117]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี, 71.

บางชนิดมีตัวใหญ่ ปากเท่ารูเข็ม เปรตบางชนิดก็ตัวผอมไม่มีเนื้อหนังมังสา ตาลึกกลวง และร้องไห้ตลอดเวลา แม้จะทนทุกข์น้อยกว่าสัตว์นรก แต่มีความอดอยากหิวโหย เสวยทุกข์เวทนา บางพวกอยู่ในน้ำ ในเขา ในป่า บางหมู่มีปราสาทแก้วกำแพงเมือง บางพวกเป็นชิ้นเนื้อ ก้อนเนื้อ บางตัวมีรูปร่างชั่วช้า อวัยวะแปลกประหลาดพิกลพิการ บางหมู่เป็นพวกบรรพชิตที่ทำผิดธรรมเนียมวินัย เกิดเป็นเปรตถูกไฟเผาร่างกาย ฯลฯ[118] เปรตบางพวกอยู่ในอาการหิวโหยอดอยากเหนือคณานับ แสบร้อนในไส้ของตน เปรียบดังว่าไฟอันไหม้อยู่ในโพรงไม้ตลอดสองสามพุทธันดรก็มี[119]

อสุรกายภูมิ (โลกอสุรกาย)

อสุรกายภูมิคือภูมิที่เป็นที่อยู่ของเหล่าสัตว์อันปราศจากความแช่มชื่นรื่นเริง สัตว์ทั้งหลายที่อุบัติเกิดในภูมินี้เรียกว่า *กาลกัญชิกาสุรกาย* มีสรีระร่างกายแลดูทุเรศพิลึก สูงชะลูดนับได้เป็นร้อยเป็นพันวา ตัวนั้นผอมนักหนาแทบไม่มีเลือดเนื้อ ดังใบไม้อันแห้งนั้นแล เหม็นสางสุดประมาณ มีตาเล็กดังตาปู ตานั้นขึ้นไปตั้งอยู่เหนือกระหม่อม ปากนั้นอยู่เหนือกระหม่อมโสด เล็กเท่ารูเข็ม กัญชกาสุรกายนี้หาความสุขมิได้เลย มีความเป็นอยู่ทุกข์ลำบากเข็ญใจนักหนา[120] ตลอดเวลาสองสามพุทธันดร บางทีเห็นชโลธรคือบึงบ่อน้ำและมหานที ก็ยินดีว่าจะได้ดื่มกินซึ่งน้ำ พยายามตะเกียกตะกายไป แต่พอถึงกระแสชลก็มิได้มี... อสุกายต้องเสวยทุกข์เพราะความกระหายอยู่อย่างนี้จนกว่าจะสิ้นอกุศลที่ตนได้กระทำไว้[121]

ผู้ที่อุบัติเกิดเป็นเปรตและอสุรกายนั้น เท่าที่ปรากฏโดยมากจะเกิดจากอกุศลกรรมที่กระทำโดยโลภเจตนา

> เมื่อครั้งเป็นมนุษย์... ประกอบทุจริตกรรมด้วยการปล้นชิงโมยหรือฉ้อโกง เห็นท่านมีสมบัติก็เกิดริษยา... อยากจะเอามาเป็นของตน แล้วลงมือประกอบอกุศล เพียงเพื่อให้ได้มาซึ่งสมบัติที่ตนปรารถนา... ฉ้อโกงเอาทรัพย์สินอันเป็นของสงฆ์ ซึ่งบุคคลผู้มีจิตศรัทธาทั้งหลายอุทิศเป็นทานวัตรเข้าในสังฆทาน... อกุศลกรรมเหล่านี้ ก็ฉุดกระชากลากให้ไปเกิดในนรก ต้องหมกไหม้อยู่ในนรกสิ้นกาลช้านาน พ้นจากนรกแล้ว เศษกรรมยังไม่สิ้น จึงต้องมาเกิดในอสุกายภูมินี้... จะเห็นได้ว่า สัตว์อสุรกายนี้มีสภาวะที่ละม้ายเหมือนกับสัตว์เปรต

---

[118]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. “คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย,” เอกสารประกอบการสอน 214 271 โดยภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป. (อัดสำเนา), 9.

[119]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี, 106 - 107.

[120]Dhammakid.คอม, ไตรภูมิพระร่วง ฉบับสมบูรณ์ [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2011. เข้าถึงได้จาก http://www.dhammakid.com/board/acaaaxeiaeeaaa/aaauaoadaec-onoeaoua3i/

[121]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี, 107.

เป็นส่วนมาก ทั้งความเป็นอยู่ และอกุศลกรรมที่ทำไว้แต่ชาติปางก่อน ทั้งนี้ก็เพราะภูมิทั้งสองนี้ใกล้ชิดติดต่อกันมาก ฉะนั้น ท่านจึงเรียกติดต่อกันไปเลยว่า เปรตอสุรกาย[122]

ติรัจฉานภูมิ (โลกเดรัจฉาน)

ติรัจฉานติภูมิ หรือ ***เดรัจฉานติภูมิ*** หมายถึงโลกของสัตว์ผู้ไปโดยขวาง เวลาไปไหนมาไหนจะต้องไปตามขวาง ลำตัวคว่ำออกไปนอกจากร่างกายของเขาเหล่านั้นจะมีสภาวะไปอย่างขวางๆแล้ว ในส่วนจิตก็ยังขวางอีกด้วย คือขวางจากมรรคผลนิพพาน เมื่อได้ชื่อว่าเป็นเดรัจฉานแล้วถึงพยายามทำความดีสักเท่าใด มีจิตใจอันประเสริฐสักแค่ไหน เลิศล้นด้วยวาสนาบารมีเพียงใด เพราะเป็นสัตว์ชาติอาภัพ การที่จะได้มรรคผลในชาติที่เป็นเดรัจฉานเป็นอันไม่มีเลย เป็นอันขาด จะได้อย่างมากก็เพียงแค่สวรรค์สมบัติเท่านั้น[123]

เดรัจฉาน คือสัตว์ที่มีชีวิตอยู่ในภูมิเดียวกับมนุษย์ เราสามารถเห็นได้ด้วยตาเนื้อ ไม่เหมือนกับสัตว์ในอบายภูมิอื่นๆ เช่น เปรต อสุรกาย ที่เป็นอทิสสมานกาย คือมีกายไม่ปรากฏ เดรัจฉานติภูมิเป็นภูมิที่มีความยากลำบากอยู่มากมาย มีภัยแห่งชีวิตรอบด้าน ทั้งภัยจากมนุษย์ ภัยจากสัตว์ใหญ่อื่นๆ มีชีวิตอยู่ หากิน เอาตัวรอดด้วยความยากลำบาก[124] แต่ย่อมพอจะมีความชื่นชมยินดีอยู่บ้าง ไม่ต้องเสวยทุกข์เวทนาแต่เพียงถ่ายเดียว เฉกเช่นเดียวกับสัตว์นรกและอสุรกาย โดยเหตุที่มีอกุศลเบาบาง แม้จะต้องมีชีวิตลำบากยากแค้นเพียงใดก็ดี ย่อมสามารถมีความชื่นชมยินดีได้โดยเหตุ 3 ประการ คือการกิน การนอน การประกอบเมถุนกิจ[125] ในวรรณกรรมไตรภูมิ กล่าวถึงสัตว์อันถือกำเนินเป็นเดรัจฉานว่า เกิดจากไข่ (อัณฑชะ) เกิดจากมีรกอันห่อหุ้ม (ชลาพุชะ) เกิดจากใบไม้และเหงื่อไคล (สังเสทชะ) เกิดเป็นตัวขึ้นเองและโตทันที (อุปปาติกะ)[126]

เหตุที่ต้องมาถือกำเนิดในชาติแห่งเดรัจฉาน เกิดจากเศษบาปของผู้มีบาปหนักต้องเสวยกรรมในนรก เปรตหรืออสุรกายสิ้นกาลช้านานก็ดี เมื่อพ้นจากภูมิดังกล่าว หากกรรมยังไม่สิ้น ย่อมต้องมาเกิดชดใช้เศษกรรมในชาติภูมิแห่งเดรัจฉานนี้ ในอีกกรณีหนึ่ง เมื่อครั้งเป็นมนุษย์มิได้ก่อกรรมทำเข็ญชั่วช้าแต่อย่างใด แต่ในยามจวนจะตาย จิตประกอบไปด้วยโมหะ ขาดสติ หลงยึดมั่นถือมั่น มีห่วงพะวงอยู่กับบุคคลหรือทรัพย์สมบัติ ไม่มีสรณะที่พึ่งให้ใจสงบ ครั้นขาดใจลงใน

---

[122]เรื่องเดียวกัน, 105 - 106.

[123]เรื่องเดียวกัน, 111.

[124]เรื่องเดียวกัน, 111 - 113.

[125]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 201.

[126]Dhammakid.คอม, ไตรภูมิพระร่วง ฉบับสมบูรณ์ [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2011. เข้าถึงได้จากhttp://www.dhammakid.com/board/acaaaxeiaeeaaa/aaauaoadaec-onoeaoua3i/

ขณะนั้นจึงต้องไปเกิดเป็นสัตว์เดรัจฉาน[127] ในกรณีที่ต่างออกไป ยังมีสัตว์เดรัจฉานอีกประเภทหนึ่งที่ถือว่าเป็นสัตว์ใน *สุคติภูมิ* อาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์ มีชีวิตความเป็นอยู่มิได้ลำบากอย่างสัตว์เดรัจฉานทั่วไป เป็นพวกเหล่าสัตว์ที่มีกายละเอียด ไม่สามารถเห็นได้ด้วยตามนุษย์ อาทิเช่น ครุฑ นาค เป็นต้น ซึ่งในไตรภูมิพระร่วงได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า

> ฝูงติรัจฉานดังครุฑราชดังเมื่อเป็นดุจดังติรัจฉานทั้งหลายแล เครื่องเขากินเขาอยู่นั้นเทพยดาในสวรรค์ไส้ และมีเดชนตระบะศักดานุภาพ รู้หลักรู้นิมิตดังเทพยดาในสวรรค์ โสดดังนั้นเรียกเขาชื่อเทพโยนิเลฯ และตีนเขาพระสุเมรุราชนั้น มีสระใหญ่อันหนึ่งได้ชื่อว่า สิมพลี สร้างโดยกว้างได้ ๕๐๐ โยชน์ รอบนั้นเทียรย่อมป่าไม้งิ้วเป็นรอบ ปลายไม้งิ้วนั้นสูงเพียงกันดังแสร้งปลูกและเห็นเขียวงาม และพึงพอใจนักหนาแล มีงิ้วใหญ่ต้นหนึ่งโดยธรรมดาใหญ่เท่าไม้ชมพูทวีปเรานี้แล ต้นงิ้วนั้นใหญ่ ฝูงงิ้วนั้นเป็นหนารอบ ฝั่งสระนั้นๆ เป็นที่อยู่แก่ฝูงครุฑทั้งหลายนั้น และสัตว์อันมีปีก และจะเสมอด้วยครุฑหาบมิได้เลย... นาคพิภพแลเป็นที่อยู่แก่ฝูงนาคทั้งหลายแล แลมีปราสาทแก้ว แลมีปราสาทเงิน แลมีปราสาททองงามนักหนา มิตตนเขาให้งามดังเทพยดาก็ได้แล ผินาคตัวเมียจะนฤมิตตนให้งามดังนางเทพยธิดาอัปสรก็ได้แลฯ[128]

องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ตรัสใน *สุตสูตรที่ 4* ว่าด้วยเหตุปัจจัยให้บุคคลเข้าถึงความเป็นสหายของนาคที่เป็น *อุปปาติกะ* ไว้ดังนี้

> พระนครสาวัตถี. ภิกษุนั้นนั่ง ณ ที่ควรส่วนข้างหนึ่งแล้ว ได้ทูลถามพระผู้มีพระภาคว่า ข้าแต่พระองค์ผู้เจริญ อะไรหนอ เป็นเหตุ เป็นปัจจัย ให้บุคคลบางคนในโลกนี้เมื่อตายไปเข้าถึงความเป็นสหายของพวกนาคที่เป็นอุปปาติกะ พระเจ้าข้า?
> พระผู้มีพระภาคตรัสตอบว่า ดูกรภิกษุ บุคคลบางคนในโลกนี้ เป็นผู้กระทำกรรมทั้งสองด้วยกาย ด้วยวาจา ด้วยใจ เขาได้สดับมาว่า พวกนาคที่เป็นอุปปาติกะ มีอายุยืน มีวรรณะงามมีความสุขมาก. เขาจึงมีความปรารถนาอย่างนี้ว่า โอหนอ เมื่อตายไป ขอเราพึงเข้าถึงความเป็นสหายของพวกนาคที่เป็นอุปปาติกะ. ครั้นตายไป เขาย่อมเข้าถึงความเป็นสหาย

---

[127]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี, 113 - 114.

[128]Dhammakid.คอม, ไตรภูมิพระร่วง ฉบับสมบูรณ์ [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2011. เข้าถึงได้จาก http://www.dhammakid.com/board/acaaaxeiaeeaaa/aaauaoadaec-onoeaoua3i/

ของพวกนาคที่เป็นอุปปาติกะ. ดูกรภิกษุ ข้อนี้แลเป็นเหตุ เป็นปัจจัย ให้บุคคลบางคนในโลกนี้ เมื่อตายไปเข้าถึงความเป็นสหายของพวกนาคที่เป็นอุปปาติกะ.[129]

อย่างไรก็ดีเมื่อได้ชื่อว่าเป็นเดรัจฉานแล้ว แม้จะมีคุณวิเศษเพียงใดก็ตาม ยังนับว่าเป็นผู้อาภัพในนิพพานสมบัติ ดังที่ได้กล่าวไว้เบื้องต้น

เมื่อกล่าวถึงเหตุแห่งการนำไปสู่อบายภูมินั้น เกิดแต่ผลแห่งกรรมชั่วทุกชนิด สามารถแยกเป็นประเภทได้ดังนี้

1. อกุศลกรรมที่กระทำด้วยโทสะ ย่อมนำไปบังเกิดในนิรยภูมิ คือโลกนรก

2. อกุศลกรรมที่กระทำด้วยโลภะ ย่อมนำไปบังเกิดในเปตติวิสยภูมิและอสุรกายภูมิ

3. อกุศลกรรมที่กระทำด้วยโมหะ ย่อมนำไปบังเกิดในเดรัจฉานภูมิ

อกุศลกรรมทั้ง 3 คือ โลภะ โทสะ โมหะ นี้ เป็นตัวนำไปบังเกิดในจตุราบาย คือ อบายภูมิ 4

สุคติภูมิ 7

มนุสสภูมิ[130] 1

มนุสสภูมิ เป็นที่อยู่อาศัยของสัตว์ผู้มีใจสูง คือมีใจสูงในเชิงกล้าหาญ องอาจกล้าหาญในการประกอบกรรมต่างๆ ยิ่งนัก[131] ขึ้นชื่อว่ากรรมแล้ว สัตว์ในภูมิอื่นใดในไตรภพ จะสามารถอาจหาญกระทำกรรมยิ่งไปกว่าสัตว์ในมนุสสภูมิเป็นไม่มี

ในส่วน *อกุศลกรรม* คือกรรมที่ชั่วช้า ตั้งแต่บาปกรรรมที่มีโทษเล็กน้อย จนกระทั่งถึงบาปกรรมที่มีโทษสูงสุดเป็นอุกฤษฏ์ เช่น การฆ่าสัตว์เล็กสัตว์น้อย สัตว์ใหญ่อย่างเสือสมิงร้ายไปจนถึงมีใจอาฆาตพยาบาทสามารถวางแผนฆ่าผู้มีคุณ ตั้งแต่ปัจจามิตร ครูบาอาจารย์ให้ปลิดชีวิตลง แม้แต่บาปขั้นสูงสุดที่เรียกว่า *อนันตริยกรรม* เช่น การกระทำปิตุฆาตมาตุฆาต ฆ่าพระอริยะเจ้าผู้มีระดับจิตชั้นพระอรหันต์ หรือหมายปลงพระชนม์องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า สัตว์ในมนุสสภูมินี้ย่อมมีน้ำใจอาจหาญที่จะกระทำบาปอกุศลกรรมเยี่ยงนี้ได้อย่างอุกอาจ[132]

---

[129]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 17 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 9 สังยุตตนิกาย ขันธวารวรรค หน้าที่ 275 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

[130]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 239 - 311.

[131]เรื่องเดียวกัน, 241.

[132]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี, 123 - 124.

ในกรณีแห่ง *กุศลกรรม* สัตว์ในมนุสสภูมินั้นสามารถให้ทาน รักษาศีล ได้อย่างประเสริฐยิ่ง มีระดับจิตสูงส่งเยี่ยงเทวดา ในด้านกุศลอันสูงส่งยิ่งกว่าศีล ได้แก่ การบำเพ็ญสมถะ[133] ภาวนาได้สำเร็จฌาณ มีภูมิจิตสูงส่งในระดับชั้นพรหม ส่วนมนุษย์ผู้ที่เราท่านเรียกว่า

> องค์สมเด็จพระมิ่งมงกุฎสัมมาสัมพุทธเจ้านั้น พระองค์เป็นผู้ใดเล่า พระองค์มิใช่ทรงเป็นใครผู้ใดในภูมิอื่นเลย โดยที่แท้ทรงเป็นผู้อุบัติเกิดในมนุษย์ภูมินี้เอง ทรงมีวิริยะยอดเยี่ยม เมื่อมีพระนมัสการหมายพระบรมโพธิญาณ ก็ทรงมีพระทัยอาจหาญบากบั่นแสวงหาสัจธรรม มิได้ทรงนำพาอาลัยถึงความลำบากแห่งพระวรกาย จนกระทั่งได้บรรลุปรมาภิเษกสัมโพธิญาณ ได้สำเร็จเป็นองค์เอกอัครบรมศาสดาจารย์[134]

ทรงมีพระมหากรุณาสั่งสอนมนุษย์ผู้อาจหาญให้ได้บำเพ็ญ *วิปัสสนาภาวนา*[135] จนได้สำเร็จมรรคผลเป็น พระ*อริยบุคคล*[136] ในพระบวรพุทธศาสนาตามกำลังวาสนาบารมีแห่งตน กล่าวโดยสรุปคือ สัตว์ในมนุสสภูมิเป็นผู้มีใจสูงสามารถอาจหาญที่จะประกอบทั้งกุศลกรรมและอกุศลกรรมต่างๆ ตั้งแต่ต่ำสุดจนถึงขั้นอุกฤษฏ์ ซึ่งไม่มีผู้ใดสามารถที่จะกล้ากระทำได้อย่าง

---

[133]สมถะ ธรรมเป็นเครื่องสงบระงับจิต, ธรรมยังจิตให้สงบระงับจากนิวรณูปกิเลส, การฝึกจิตให้สงบเป็นสมาธิ (ข้อ 1 ใน2 หรือภาวนา 2) อ้างถึงในพระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 251.

[134]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 243 - 244.

[135]วิปัสสนา ความเห็นแจ้ง คือเห็นตรงต่อความเป็นจริงของสภาวธรรม; ปัญญาที่เห็นไตรลักษณ์อันให้ถอนความหลงผิดรู้ผิดในสังขารเสียได้, การฝึกอบรมปัญญาให้เกิดความเห็นแจ้งรู้ชัดภาวะของสิ่งทั้งหลายตามที่มันเป็น (ข้อ 2 ใน 2 หรือ2) ดู ภาวนา, ไตรลักษณ์ อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์(กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 232.

[136]อริยบุคคล หมายถึง *บุคคลผู้ประเสริฐ, ผู้ไกลจากข้าศึก(กิเลส), ผู้หักกำล้อสังสารวัฏได้แล้ว*แบ่งตามประเภทบุคคลมี 4 ประเภทคือ พระโสดาบัน พระสกิทาคามี พระอนาคามี และพระอรหันต์.ในพจนานุกรม: *อริยบุคคล 4* แปลว่า 1. โสดาบัน (ท่านผู้บรรลุโสดาปัตติผลแล้ว, “ผู้ถึงกระแส” - Stream-Enterer) 2. สกทาคามี (ท่านผู้บรรลุสกทาคามิผลแล้ว, “ผู้กลับมาอีกครั้งเดียว” - Once-Returner) 3. อนาคามี (ท่านผู้บรรลุอนาคามิผลแล้ว, “ผู้ไม่เวียนกลับมาอีก” - Non-Returner) 4. อรหันต์ (ท่านผู้บรรลุอรหัตตผลแล้ว, “ผู้ควร” “ผู้หักกำแห่งสงสารแล้ว” - the Worthy One) ดู [164] มรรค 4 ; [329] สังโยชน์ 10 อ้างถึงใน พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต) พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม ข้อ 56 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 4 มกราคม พ.ศ. 2548. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/dic/

สมบูรณ์เต็มที่เช่นสัตว์ในมนุสสภูมินี้เลย เมื่อกล่าวโดยรวม สัตว์ใน ***มนุสสภูมิ*** แบ่งออกได้เป็น ***4 จำพวก***[137] คือ

คนนรก ผู้ที่ยินดีในการทำบาปหยาบช้า ฆ่าสัตว์ตัดชีวิต หาสำนึกรู้ผิดชอบชั่วดีมิได้ ผลแห่งการกระทำกรรมอันบาปนั้นย้อนกลับมาสู่ตน ทำให้เกิดทุกข์โศกเวทนานักหนาสาหัสดังได้ชื่อว่า *คนนรก* นี้แล

คนเปรต ผู้หาบุญมิได้ เกิดมาเป็นคนเข็ญใจลำบากยากจนนักหนา มีความหิวความขาดแคลนอดอยากครอบงำชีวิต เพราะวิบากแต่ปางก่อน

คนเดรัจฉาน ผู้ไร้สำนึกไม่รู้จักบาปบุญคุณโทษ มีสันดานมากด้วยโมหะ มีดำริผิดทำนองครองธรรม

มนุษย์ ผู้มีสำนึกถึงบาปและบุญคุณโทษ รู้ละอายชั่วเกรงกลัวแก่บาป ได้ชื่อว่า *มนุษย์* นั้นคือผู้มีศีล 5 เป็นเครื่องรักษาครบบริบูรณ์มิได้บกพร่อง อาจหาญในการประกอบการกุศล มีจิตเลื่อมใสในคุณแห่งพระรัตนตรัย เชื่อในผลกรรมว่าจักต้องให้ผลอย่างแน่แท้มิได้สงสัย[138]

สัตว์ทั้งหลายมีกรรมเป็นของตน เป็นทายาทแห่งกรรม กรรมย่อมจำแนกสัตว์ให้ดีชั่วเลวหยาบและประณีต ด้วยผลกรรมที่เคยกระทำไว้นั้นเอง จึงแบ่งแยกสัตว์ให้แตกต่างกันออกไปเช่นนั้น

เทวภูมิ 6

แดนสวรรค์ชั้นฟ้าอันเลิศล้ำด้วยกามคุณ(กามาพจรสวรรค์) เป็นที่สถิตแห่งทวยเทพต่างๆ ตั้งแต่ชั้นแรกถึงชั้นสูงสุด มีอยู่ทั้งหมด 6 ชั้นด้วยกันคือ

จาตุมหาราชิกาเทวภูมิ (สวรรค์ชั้นที่ 1)

ยอดเขายุคนธร บริภัณฑ์ชั้นในสุด เป็นที่ตั้งแห่งแดนสุขาวดี สวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกามีเมืองใหญ่เป็นเทพนครอยู่ถึง 4 เทพนคร แต่ละเทพนครมีป้อมปราการ กำแพงทองทิพย์เหลืองทองอร่ามงามนักหนา ประดับประดาไปด้วยสัตตรัตนะแก้ว 7 ประการ มีเทวราชผู้ยิ่งใหญ่ 4 องค์ทรงเป็นอธิบดีผู้มเหศักดิ์ปกครอง[139]ได้แก่

---

[137]Dhammakid.คอม, <u>ไตรภูมิพระร่วง ฉบับสมบูรณ์</u> [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2011. เข้าถึงได้จาก http://www.dhammakid.com/board/acaaaxeiaeeaaa/aaauaoadaec-onoeaoua3i/

[138]พระพรหมโมลี, <u>โลกทีปนี</u>, 126.

[139]ดูคำอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับเทวราชทั้ง 4 ได้จาก พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), <u>ภูมิวิลาสินี</u> (กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า, 2545), 322 - 331.

1. *ท้าวธตรฐมหาราช* ทรงเป็นจอมเทพผู้มียศศักดิ์ และอำนาจเหนือเทพบริษัทในด้านทิศบูรพา ทรงดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีปกครองหมู่ *คนธรรพ์*[140] อีกตำแหน่งหนึ่งด้วย

2. *วิรุฬหกมหาราช* ทรงเป็นจอมเทพผู้มียศศักดิ์ และอำนาจเหนือเทพบริษัทในเทพนครด้านทักษิณ ทรงดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีปกครองเหล่า *กุมภัณฑ์*[141] อีกตำแหน่งหนึ่งด้วย

3. *วิรุฬปักษมหาราช* ทรงเป็นจอมเทพผู้มียศศักดิ์ และอำนาจเหนือเทพบริษัทในเทพนครแห่งตนในเทพนครด้านทิศปัจฉิม ทรงดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีปกครองหมู่ *นาค*[142] อีกตำแหน่งหนึ่งด้วย

4. *ท้าวเวสสุวัณมหาราช* ทรงเป็นจอมเทพผู้มียศศักดิ์ และอำนาจเหนือเทพบริษัทในเทพนครแห่งตนในเทพนครด้านทิศอุดร ทรงดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีปกครองหมู่ *ยักษ์* อีกตำแหน่งหนึ่งด้วย

ท้าวมหาราชทั้ง 4 องค์นี้เป็นผู้รักษาโลกมนุษย์ จึงชื่อว่า **ท้าวจตุโลกบาล** หรือ **ท้าวโลกบาล 4** ซึ่งเป็นสวรรค์ชั้นที่ 1 ยอดทิวเขาสัตบริภัณฑ์ลดหลั่นกันลงมาเป็นลำดับ มีเทวดาชั้นจตุมหาราชิกาและบริวารสถิตอยู่ ซึ่งสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ได้ทรงตรัสไว้ใน *ทานสูตร* ว่า

> ดูกรสารีบุตร ในการให้ทานนั้น บุคคลมีความหวังให้ทานมีจิตผู้ผูกพันในผลแห่งทานแล้ว ให้ทานมุ่งการสั่งสมทาน ให้ทานด้วยคิดว่า เราตายไปแล้วจักได้เสวยผลแห่งทานนี้ เขาผู้นั้นเมื่อตายไป ย่อมเข้าถึงความเป็นสหายแห่งเทวดาชั้นจาตุมหาราช[143]

---

[140]คนธรรพ์ เป็นเทวดาพวกหนึ่งซึ่งนับเนื่องอยู่ในสวรรค์ชั้นจตุมหาราชิกา มีความถนัดในการดนตรีศิลปะรำฟ้อน มีชื่อเสียงในหมู่เทวดาทั้งหลายไม่ว่าจะมีเทวสันนิบาตการชุมนุมเพื่อความสนุกสนานของเหล่าเทวดาทั้งหลาย ณ ที่ใด ย่อมมีฝูงคนธรรภ์ไปร่วมด้วย ทำหน้าที่ขับกล่อม และจับระบำรำฟ้อนให้ปวงเทพได้รับความชื่นบานเริงสราญในเทวสันนิบาตสถานนั้นๆ อยู่เป็นเนืองนิตย์ อ้างถึงในพระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี (กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า, 2545), 324.

[141]กุมภัณฑ์นี้เป็นพวกกายทิพย์เหล่าหนึ่ง มีความสุขโดยสมควรแก่อัตภาพ อ้างถึงในพระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี (กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า, 2545), 325.

[142]หมู่นาคนี้เป็นสัตว์วิเศษเหล่ากายทิพย์พวกหนึ่ง มีพิษร้าย บางคราวเหล่านาคีฤทธิ์เดชมากย่อมเนรมิตตนเป็นเทวดา อ้างถึงใน พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี (กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า, 2545), 326.

[143]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 23 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 15 อังคุตตรนิกาย สัตตก-อัฏฐก-นวกนิบาต หน้าที่ 60 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

ดาวดึงส์เทวภูมิ (สวรรค์ชั้นที่ 2)

ดาวดึงส์เทวภูมิตั้งอยู่เหนือ *จอมเขาสิเนรุราชบรรพต*[144] เป็นเทพนครใหญ่กว้างขวางนักหนา เป็นที่สถิตอยู่แห่งปวงเทพยดาชาวฟ้าผู้อุบัติเทพ มีเทพผู้เป็นอธิบดีมเหศักดิ์รวม 33 องค์ โดยมี *สมเด็จพระอมรินทราธิราช*[145] ทรงเป็นประธานาธิปดีผู้ปกครองทำหน้าที่เป็นเทวราชผู้อภิบาลโลก และพิทักษ์คุณธรรมให้แก่มนุษย์ในท่ามกลางพระนครไตรตรึงษ์นั้น มีปราสาทพิมานนามว่า *ไพชยนต์มหาปราสาท* ประดับประดาด้วยแก้วทั้งเจ็ดประการงดงามยิ่งนัก อันเป็นสถานที่ประทับขององค์อมรินทราธิราช (ท้าวสักกะเทวราช)

พระเกศแก้วจุฬามณีเจดีย์ เบื้องสรรค์เมืองฟ้าชั้นดาวดึงส์นี้ ยังมีสถานที่สำคัญที่สุดอยู่แห่งหนึ่ง นั่นคือพระเกศแก้วจุฬามณีเจดีย์ทรงไว้ซึ่งความประเสริฐวิเศษ เป็นมโหฬาริกและศักดิ์สิทธิ์ ตั้งอยู่ในทิศอาคเนย์ คือทิศตะวันออกเฉียงใต้แห่งไตรตรึงเทพนคร[146] เป็นที่บรรจุสิ่งสำคัญ 2 อย่างด้วยกันคือ

1. *พระเกศโมลี*แห่งองค์สมเด็จพระชินสีห์สัมมาสัมพุทธเจ้า โดยมีความเป็นมาว่า กาลเมื่อสมเด็จพระบรมโพธิสัตว์เจ้า (สิทธัตถะกุมาร) เสด็จออกสู่ *มหาภิเนษกรมณ์*[147] ครั้งนั้นพระองค์ทรงตัดพระโมลี แล้วทรงอธิษฐานว่า *"ถ้าจะได้ตรัสแก่พระปรมาภิเษกสัมมาโพธิญาณแล้ว ขอให้มวยพระเกศโมลีจงลอยขึ้นไปบนอากาศเถิด อย่าได้ตกลงมาสู่พื้นปฐพีเลย"* คราทีนั้น สมเด็จพระอมรินทราธิราชผู้เป็นใหญ่จึงทรงนำผอบทองคำมารองรับพระเกศโมลี แล้วทรงนำขึ้นบนดาวดึงส์สวรรค์ สร้างเจดีย์นี้สำหรับบรรจุพระโมลีนั้น[148]

2. *พระบรมธาตุ* หลังจากพระพุทธเจ้าทรงปรินิพพาน เมื่อครั้งถวายพระเพลิงพระพุทธสรีระแห่งองค์สมเด็จพระสุคตเจ้าเรียบร้อยแล้ว โทณพราหมณ์ ซึ่งได้รับการแต่งตั้งให้เป็นผู้แบ่งพระบรมสาริกธาตุ เหล่ากษัตริย์ทั้งหลายที่จะได้รับส่วนแบ่งได้มาประทับยืนอยู่ใกล้ๆ ต่างองค์ต่างร่ำไห้รำพันอาลัยรักในสมเด็จพระสัพพัญญูเจ้า ฝ่ายโทณพราหมณ์ผู้ทำหน้าที่ใหญ่ ครั้นเห็นกษัตริย์เหล่านั้นพิลาปร่ำไห้ถึงบรมครูอยู่ดังนั้นก็พลันฉุกคิดได้ จึงแยกพระบรมธาตุพระเขี้ยวแก้วเบื้องขวาขององค์สมเด็จพระบรมศาสดาไว้ต่างหากจากพระบรมสารีริกธาตุส่วนอื่น โดยซ่อนไว้ในมวยผมเหนือศีรษะแห่งตน แล้วสาระวนในการจัดแบ่งพระบรมสารีริกธาตุออกเป็น 8 ส่วน

---

[144]ยอดเขาพระสุเมรุ

[145]พระอินทร์ หรือเรียกอีกนามหนึ่งว่า ท้าวสักกะเทวราช

[146]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 356.

[147]การเสด็จออกบรรพชา

[148]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 357.

เพื่อถวายกษัตริย์เหล่านั้นต่อไป ฝ่ายสมเด็จพระอมรินทราธิราชได้เสด็จมาสังเกตการณ์ ครั้นทรงเห็นพระเขี้ยวแก้วเบื้องขวาอันประเสริฐเข้า เจ้าสวรรค์ชั้นไตรตรึงษ์จึงอัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุที่ซ่อนอยู่บนศีรษะของพราหมณ์เฒ่านั้นด้วยกิริยาอันเลื่อมใสยิ่ง แล้วรีบเสด็จนำมาประดิษฐานบรรจุไว้ ณ พระเกศจุฬามณีนี้ เหล่าเทพเจ้าทั้งหลายที่สถิตในสรวงสวรรค์ไตรตรึงษ์และชั้นอื่นๆ เช่น ท้าวจตุมหาราชิกา และเหล่าเทพยดาในสวรรค์ชั้นสูงคือ ชั้นยามา ชั้นดุสิต ต่างพากันมานมัสการบูชาพระเจดีย์เจ้านี้เสมอมิได้ขาด[149]

ช้างเอราวัณ ช้างทรงของพระอินทร์ที่เรียกกันว่าช้าง*เอราวัณ* คือ *เทวบุตร* มีนามว่าเอราวัณ ช้างเอราวัณมีตัวสูงถึงหนึ่งล้านสองแสนวา มีหัวถึงสามสิบสามหัว หัวที่อยู่ตรงกลางมีขนาดใหญ่ชื่อว่า *สุทัสน์* เป็นที่ประทับของพระอินทร์ เหนือหัวช้างหัวนี้ขึ้นไปมีแท่นแก้วใหญ่และมีประสาทกั้นอยู่ตรงกลาง มีธงแก้วเรียงรายอยู่รอบ เมื่อแก่วงไปมาจะมีเสียงไพเราะยิ่งนัก พระอินทร์จะประทับอยู่เหนือแท่นแก้วบนหัวช้างนี้ ส่วนหัวช้างอีกสามสิบสองหัวจะมีเทวบุตร ซึ่งเป็นบริวารอีกสามสิบสององค์ประทับอยู่

ลักษณะของหัวช้างสามสิบสามหัวมีเครื่องประกอบดังนี้ แต่ละหัวมีงาเจ็ดกิ่ง งาแต่ละกิ่งมีสระเจ็ดสระ สระแต่ละสระมีกอบัวเจ็ดกอ แต่ละกอมีดอกไม้เจ็ดดอก แต่ละดอกมีกลีบเจ็ดกลีบ แต่ละกลีบมีนางฟ้าร่ายรำอยู่เจ็ดตน แต่ละนางนี้มีบริวารเจ็ดตน สรุปความแล้วช้างสามสิบสามหัว มีงาสองร้อยสามสิบเอ็ดงา สระหนึ่งพันหกร้อยสิบเจ็ดสระ กอบัวในสระนับได้หนึ่งหมื่นหนึ่งพันสามร้อยสิบเก้ากอ ดอกบัวได้เจ็ดหมื่นเก้าพันสองร้อยสามสิบสามดอก กลีบดอกบัวได้ห้าแสนห้าหมื่นสี่พันหกร้อยสามสิบเอ็ดกลีบ นางฟ้าสามล้านแปดแสนแปดหมื่นสองพันสี่ร้อยสิบเจ็ดนาง บริวารได้ยี่สิบเจ็ดล้านหนึ่งแสนเจ็ดหมื่นหกพันเก้าร้อยสิบเก้าตน

สวนสวรรค์ สวนสวรรค์อุทยานทิพย์มีอยู่มากบนสวรรค์ชั้นนี้ เป็นสถานที่อันรื่นรมย์ น่าทอดทัศนา เต็มไปด้วยบุพผาชาตินานาพรรณ มีสระโบกขรณีอันเป็นทิพย์ มีน้ำใสดั่งแก้ว มีก้อนศิลาที่เป็นทิพย์ รัศมีรุ่งเรือง มีแท่นที่นั่งอันอ่อนนุ่มสีใสสะอาดซึ่งปรากฏอยู่ทั่วไป เหล่าเทพบุตรเทพธิดาต่างเที่ยวชมในสวนสำราญเหล่านี้อย่างเนืองนิตย์ อุทยานทิพย์ที่มีชื่อเสียงมีอยู่ *4 อุทยาน*[150] ได้แก่

1. นันทวันอุทยานทิพย์ ตั้งอยู่ในแดนทิศตะวันออกแห่งดาวดึงส์
2. จิตรลดาวันอุทยาทิพย์ ตั้งอยู่ในแดนทิศตะวันตกแห่งดาวดึงส์
3. มิสกวันอุทยาทิพย์ ตั้งอยู่ในแดนทิศเหนือแห่งดาวดึงส์

---

[149]เรื่องเดียวกัน, 357 - 359.

[150]เรื่องเดียวกัน, 355 - 356.

4. ปารุสกวันอุทยานทิพย์ ตั้งอยู่ในแดนทิศใต้แห่งดาวดึงส์

ปาริชาต[151] ***(กัลปพฤกษ์)*** นอกเมืองไตรตรึงษ์เทพนครออกไปทางทิศอีสาน (ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ) มีอุทยานทิพย์อยู่แห่งหนึ่งมีนามปรากฏว่า *ปุณฑริกวัน* มีบริเวณกว้างใหญ่ยิ่งนัก มีกำแพงล้อมรอบทั้ง 4 ด้าน กลางสวนมีไม้ทองหลางใหญ่สาขาไพศาลอยู่ต้นหนึ่ง เป็นต้นไม้ทิพย์อันมีชื่อเสียงเลื่องลือมีชื่อว่า *ปาริชาตกัลปพฤกษ์* ใต้ต้นไม้ทิพย์นั้นมีแท่นศิลาแก้วปรากฏนามว่า *บันฑุกัมพลศิลาอาสน์* เป็นแท่นทิพย์สีแดงดังดอกชบา อ่อนนุ่มดังฟูกเมื่อสมเด็จพระอินทราธิราชประทับพักผ่อนอิริยาบถอยู่เหนือแท่นศิลาอาสน์แล้ว แท่นทิพย์อันประเสริฐนี้จะมีลักษณาการอ่อนยุบลงไป และเมื่อทรงลุกขึ้น แท่นศิลาก็จะฟูขึ้นเต็มตามเดิม เป็นแท่นศิลาที่ประหลาดมหัศจรรย์ยุบลงและฟูขึ้นได้เองเช่นนี้ตลอดกาล

ไม้ปาริชาตนั้นต่อกาลนับได้ 100 ปีจึงบานครั้งหนึ่ง เมื่อถึงคราวนั้น ดอกไม้ในสวรรค์นี้ก็จะบานสะพรั่งเหล่าเทพบุตรเทพธิดาก็จะพากันมารื่นเริง ผลัดเปลี่ยนเวียนกันมาเฝ้าจนกว่าดอกไม้จะบาน เมื่อดอกไม้สวรรค์นั้นบานแล้ว ดอกไม้นี้จะบานสะพรั่งไปทุกกิ่งก้านทั่วทั้งต้น เมื่อลมรำเพยพัดพาไปในทิศใดย่อมส่งกลิ่นหอมไปในทิศนั้นเป็นระยะไกลสุดไกล ถ้าเทพบุตรเทพธิดาองค์ใดปรารถนาดอกไม้นั้นก็จะพลันหล่นลงมาถึงมือเอง ถ้ายังไม่ได้รับก่อนแล้วไซร้ดอกไม้สวรรค์นั้นก็พลันหาตกลงมาถึงพื้นไม่ เพราะมีลมชนิดหนึ่งจะพัดชูดอกไว้ในอากาศ จนกว่าเทพยดาผู้ใดประสงค์นั้นจะมารับเอาไว้

พระพุทธฎีกาอันมีปรากฏใน *ปาริฉัตตกสูตร* ได้กล่าวถึง *ปาริชาตกัลปพฤกษ์* ไว้ดังนี้

> ดูกรภิกษุทั้งหลาย สมัยใด ปาริฉัตตกพฤกษ์แห่งเทวดาชั้นดาวดึงส์มีใบเหลือง สมัยนั้น เทวดาชั้นดาวดึงส์พากันดีใจว่า เวลานี้ต้นปาริฉัตตกพฤกษ์ใบเหลือง ไม่นานเท่าไรก็จักผลัดใบใหม่ สมัยใด ปาริฉัตตกพฤกษ์ของเทวดาชั้นดาวดึงส์ผลัดใบใหม่ สมัยนั้น เทวดาชั้นดาวดึงส์พากันดีใจว่า เวลานี้ต้นปาริฉัตตกพฤกษ์กำลังผลัดใบใหม่... สมัยใด ปาริฉัตตกพฤกษ์เริ่มแย้มแล้ว สมัยนั้นเทวดาชั้นดาวดึงส์พากันดีใจว่า เวลานี้ปาริฉัตตกพฤกษ์เริ่มแย้มแล้ว ไม่นานเท่าไรก็จักบานเต็มที่สมัยใด ปาริฉัตตกพฤกษ์ของเทวดาชั้นดาวดึงส์บานเต็มที่แล้ว สมัยนั้น เทวดาชั้นดาวดึงส์พากันดีใจ เอิบอิ่มพรั่งพร้อมด้วยกามคุณ ๕ บำรุงบำเรออยู่

[151]เรื่องเดียวกัน, 359 - 360.

ตลอดระยะ ๕ เดือนทิพย์ ณ ควงแห่งไม้ปาริฉัตตกพฤกษ์ ก็เมื่อปาริฉัตตกพฤกษ์บานเต็มที่แล้ว แผ่รัศมีไปได้ ๕๐ โยชน์[152]

สุธรรมาเทวสภา (ธรรมภาคศาลา) สุธรรมาเทวสภาเป็นศาลาทิพย์อันมีปริมณฑลกว้างขวางใหญ่โต ภายในสุธรรมมาเทวสภานี้มีความรื่นรมย์หาจักที่เปรียบประมาณมิได้ ภายในเทวสภาเป็นที่ประชุมฟังธรรมของเหล่าเทวดาผู้สัมาทิฐิทั้งหลาย มีเทวราชอาสนทิพย์อันเป็นที่ประทับสดับธรรมของสมเด็จพระอมรินท์จอมเทพ และมีเทวอาสน์ของเทพเจ้าผู้เป็นพระสหายของพระองค์ ต่อจากนั้น จึงเป็นอาสนะแห่งปวงเทพทั้งหลายลดหลั่นกันลงไปตามฐานุศักดิ์ เมื่อถึงวันดีคือวันธรรมสวนะ เหล่าเทพยดาทั้งปวงต่างพากันมาประชุมพร้อมเพรียงเป็นสันนิบาต ณ ศาลาสุธรรมาเทวสภานี้ เพื่อจักสดับธรรมตามกาล เบื้องว่าปวงเทพเจ้าผู้ทรงรัศมีนั่งเรียบร้อยยังที่แห่งตนแล้วเป็นอันดีแล้ว ลำดับนั้นจึงพลันปรากฏโฉมแห่งพระพรหมองค์หนึ่ง ซึ่งเป็นปราชญ์เมธีชาติสามารถรู้ธรรมและทรงธรรมเสด็จลงมาจากพรหมโลกอันสุดไกล แต่ด้วยพรหมวิสัย พระองค์เสด็จมาชั่วระยะมาตรว่า ลัดนิ้วมือเดียวเท่านั้นก็พลันมาถึงเทวโลกสวรรค์ไตรตรึงษ์ครั้นถึงแล้วขึ้นสู่ธรรมมาสน์แก้ว แล้วเริ่มแจกเจงธรรมมะด้วยเสียงแห่งพรหม ยังเหล่าเทพเจ้าให้ซาบซึ้งในรสพระธรรม พอควรแก่การจึงเสด็จกลับไปยังพรหมโลก ในบางคราวเหล่าเทพยดาทั้งหลายก็ต่างพร้อมใจกันอาราธนาเทพยดาผู้มีปัญญารู้ธรรมในสรวงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เป็นองค์ธรรมปาฐก บางคราก็ถึงกาลพิเศษ เทเวศร์องท้าวโกสีย์ผู้เป็นประธานาธิบดีแห่งสรวงสวรรค์ชั้นไตรตรึงษ์นั้นก็ขึ้นสู่ธรรมมาสน์แสดงธรรมเอง[153]

สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ได้ตรัสไว้ใน *ทานสูตร* ว่า

> พระผู้มีพระภาคเจ้า-ดูกรสารีบุตร “บุคคลบางคนในโลกนี้ ไม่มีหวังให้ทาน ไม่มีจิตผูกพันในผลให้ทาน ไม่มุ่งการสั่งสมให้ทาน ไม่คิดว่า ตายไปแล้วจักได้เสวยผลทานนี้ แล้วให้ทาน แต่ให้ทานด้วยคิดว่าทานเป็นการดี เขาให้ทาน คือ ข้าว น้ำ ผ้า ยาน ดอกไม้ ของหอมเครื่องลูบไล้ ที่นอน ที่พัก ประทีปและเครื่องอุปกรณ์แก่สมณะหรือพราหมณ์ดูกรสารีบุตร เธอจะสำคัญความข้อนั้นเป็นไฉน บุคคลบางคนในโลกนี้พึงให้ทานเห็นปานนี้หรือ ฯ”
>
> สารีบุตร-อย่างนั้น พระเจ้าข้า ฯ

---

[152]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 23 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 15 อังคุตตรนิกาย สัตตก-อัฏฐก-นวกนิบาตหน้าที่ 108 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/sutta_name.

[153]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 361 - 363.

> พระผู้มีพระภาคเจ้า-ดูกรสารีบุตร ในการให้ทานนั้น บุคคลไม่มีความหวังให้ทาน ไม่มีจิตผูกพันในผลให้ทาน ไม่มุ่งการสั่งสมให้ทาน ไม่ได้ให้ทานด้วยคิดว่า ตายไปแล้วจักได้เสวยผลทานนี้ แต่ให้ทานด้วยคิดว่า ทานเป็นการดี เขาผู้นั้นให้ทานนั้นแล้ว เมื่อตายไป ย่อมเข้าถึงความเป็นสหายแห่งเหล่าเทวดาชั้นดาวดึงส์สวรรค์[154]

ในภาพจิตรกรรมไทยนิยมเขียนภาพไพชยนต์มหาปราสาท พระเกศแก้วจุฬามณีเจดีย์ปาริชาตกัลปพฤกษ์ ช้างไอยราพต[155] แท่นศิลาแก้วบันฑุกัมพลศิลาอาสน์ ธรรมภาคศาลา เป็นรูปเชิงสัญลักษณ์เพื่อบ่งบอกให้รู้ว่า ณ จุดที่แสดงสัญลักษณ์ดังกล่าวหมายถึง *สวรรค์ชั้นดาวดึงส์* (ภาพที่ 11)

อสูรภพ ในตำราไตรภูมิได้กล่าวถึง ภพภูมิซึ่งอยู่ใต้เขาพระสุเมรุ และสมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรีได้อธิบายว่า อสุรกายมีอยู่สองหมู่ หมู่หนึ่งชื่อ *ทิพย์อสุรกาย* ได้ไพจิตราสูรอยู่ใต้พระเมรุโพ้นฯ หมู่หนึ่งชื่อว่า *กาคัญกาสูรกาย*[156]หรือ *กาลกัญชิกาสุรกาย*

อสูรในที่นี้มีความหมายต่างออกไปจาก *กาลกัญชิกาสุรกาย* อันเป็นสัตว์ในอบายภูมิที่ได้กล่าวถึงก่อนหน้านี้อย่างสิ้นเชิง กล่าวคือ อสูร ณ ที่นี้มีศักดิ์เป็นพระยาว่าเมือง มีปราสาทราชมณเฑียร เรียกว่า ***อสูรภพ*** เมืองของอสูรนี้ดุจดังสวรรค์ของเหล่าเทวดาชั้นดาวดึงส์ มีรุกชาตินามว่า ไม้ปาคลี คือไม้แคฝอยประดับประจำนคร[157] เมืองอสูรมีเมืองใหญ่อยู่ 4 เมืองโดยมีพระยาอสูรปกครองอยู่ทุกเมือง ในบรรดาอสูรมีอยู่ตนหนึ่งมีอำนาจมาก ชื่อว่า ***ราหู***ดังปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิ[158] และในไตรภูมิพระร่วง ได้กล่าวไว้ว่า

> ใต้เขาพระสุเมรุราช ยังมีที่อันหนึ่งชื่อว่าอสูรพิภพ... ที่นั้นเป็นเมืองพระญาอสูรราชอยู่หนแลฯ มีเมืองอสูรใหญ่ ๔ เมือง แลเมืองมีพระญาอสูรอยู่ละเจ้า ๆ ละแห่งละสอง ๆ พระญา แลเมืองนั้นมีปราสาทราชบัณฑิต ความเป็นมณเฑียรย่อมแล้วด้วยทองแลประดับนี้ด้วยแก้วสัตตพิธรัตนะ... แลมีน้ำสมุทรท่วมครึ่งกลางเมืองอสูรนั้น ในท่ามกลาง

---

[154]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 23 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 15 อังคุตตรนิกาย สัตตก-อัฏฐก-นวกนิบาตหน้าที่ 60 - 61 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/sutta_name.

[155]ช้างพระอินทร์ ที่นิยมเรียกกันว่า ช้างเอราวัณ

[156]คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี. สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี, 157 - 158.

[157]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี,106 - 107.

[158]สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1, 38 - 39.

แผ่นดินอันชื่ออสูรพิภพนั้น แลมีไม้ต้น ๑ เกิดแต่อาทิตั้งแผ่นดินเป็นธรรมดา แลไม้ต้นนั้นใหญ่เท่าไม้ปาริกชาตอันมีในไตรตรึงษาสวรรค์นั้น... ใต้ต้นไม้นั้นมีศิลา ๔ แผ่นอยู่รอบต้นไม้แคฝอยนั้น โดยทิศใหญ่ทั้ง ๔ ทิศแล... เมืองทิศตระวันออกนั้นมีพระญาอสูรสองตนตนหนึ่งชื่อว่าเวปจิตราสูร ๆ นั้นเป็นพระญาแก่อสูรทั้งหลายอยู่เมืองบุพวิเทหนั้นแลฯ เบื้องทักษิณทิศมีพระญาอสูร ๒ ตน ๆ หนึ่งชื่อว่าอสัพพร ตน ๑ ชื่อว่าสุลิเป็นพระญาแก่อสูรทั้งหลายอยู่เมืองชมพูทวีปนี้แล ฝ่ายตระวันตกมีพระญาอสูร ๒ ตน ๆ หนึ่งชื่อว่าเวราสูร ตน ๑ ชื่อว่าปริกาสูรเป็นพระญาแก่อสูรทั้งหลายอันอยู่เมืองอมรโคยานีทวีปแลเมืองอุตรกุรุทวีป มีพระญาอสูร ๒ ตน ๆ หนึ่งชื่อพรหมทัต ตน ๑ ชื่อราหู เป็นพระญาแก่หมู่อสูรทั้งหลายอันอยู่เมืองอุตรกุรุทวีปนั้นแลฯ พระญาอสูรผู้ชื่อว่าราหูนั้นมีอำนาจแลมีกำลังกล้าแกล้วหาญกว่าพระญาอสูรทั้งหลาย ใหญ่กว่าเทพยดาทั้งหลายในสวรรค์"[159]

ยามาเทวภูมิ (สวรรค์ชั้นที่ 3)

ยามาเทวภูมิ เป็นแดนสุขาวดีเทพนครที่ตั้งอยู่เหนือสวรรค์ชั้นไตรตรึงขึ้นไปเบื้องบนไกลแสนไกล เป็นภูมิที่งดงามและประณีตกว่าสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เป็นที่สถิตอยู่แห่งปวงเทพยดาผู้พรั่งพร้อมด้วยความสุขอันเป็นทิพย์ มีเทพผู้มเหศักดิ์ทรงพระนามว่า *สมเด็จพระสุยามาเทวาธิราช* หรือ *ท้าวสุยามะเทวราช* ทรงเป็นอธิบดีผู้ปกครองชาวสวรรค์ชั้นยามาภูมิ ล้วนเป็นผู้มีบุญมาก หน้าตารุ่งเรืองงดงามนักหนา มีชีวิตความเป็นอยู่อย่างผาสุก ปราสาทวิมานมีความงดงามวิจิตรตระการตา ปราศจากแสงพระอาทิตย์และพระจันทร์ เพราะอยู่สูงกว่าพระอาทิตย์และพระจันทร์มากมายนัก หากแต่สวรรค์ชั้นนี้กลับมีความสว่างรุ่งเรืองยิ่งนัก ด้วยความสว่างอันเกิดจากรัศมีแห่งแก้ว และรัศมีจากกายแห่งเทพเจ้าทั้งหลาย[160]

เหตุแห่งการได้อุบัติเกิดเป็นเทวดา ณ แดนสุขาวดีในชั้นยามานี้ คือต้องเป็นผู้มีกมลสันดานหนาแน่นไปด้วยกุศลสมภารในการบำเพ็ญบุญ และเป็นผู้ที่นิยมในการรักษาอุโบสถศีล ซึ่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ตรัสไว้ใน *ปุญญกิริยาวัตถุสูตร* ว่า

---

[159]Dhammakid.คอม, ไตรภูมิพระร่วง ฉบับสมบูรณ์ [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ20 กันยายน 2011.เข้าถึงได้จาก http://www.dhammakid.com/board/acaaaxeiaeeaaa/aaauaoadaec-onoeaoua3i/

[160]พระพรหมโมลี, โลกทีปนี, 183.

ดูกร เธอผู้เห็นภัยในวัฏสงสารทั้งหลาย บุคคลบางคนในโลกนี้ กระทำบุญกิริยาวัตถุที่สำเร็จด้วยทาน มีประมาณยิ่งกระทำบุญกิริยาวัตถุ ที่สำเร็จด้วยศีลประมาณยิ่ง แต่ไม่เจริญบุญกิริยาวัตถุที่สำเร็จด้วยภาวนาเลย เมื่อถึงกาลกิริยาตายไปแล้ว เขาย่อมเข้าถึงความเป็นสหายแห่งเทวดาชั้นยามา

ดูกรเธอผู้เห็นภัยในวัฏสงสารทั้งหลาย! ท้าวสุยามเทพบุตร จอมเทพในชั้นยามานั้น ทำบุญกิริยาวัตถุด้วยทานเป็นอดิเรก ทำบุญกิริยาวัตถุที่สำเร็จด้วยศีลเป็นอดิเรก ท้าวเธอจึงทางเจริญรุ่งเรืองก้าวล่วงเหล่าเทวดาชั้นยามาสวรรค์ โดยฐานะ ๑๐ ประการคือ อายุทิพย์ วรรณะทิพย์ สุขทิพย์ ยศทิพย์ อธิปไตยทิพย์ รูปทิพย์ เสียงทิพย์ กลิ่นทิพย์ รสทิพย์ โผฏฐัพพะทิพย์[161]

ดุสิตาเทวภูมิ (สวรรค์ชั้นที่ 4)

ดุสิตาเทวภูมิ เป็นแดนสุขาวดีเมืองสวรรค์ชั้นฟ้าที่ตั้งอยู่เหนือสวรรค์ชั้นยามาเทวโลกขึ้นไปเบื้องบนไกลแสนไกล เป็นเทพนครที่งดงามและประณีต มีรัศมีรุ่งเรืองเลื่อมพรรณรายสวยงามยิ่งกว่าปราสาทวิมานแห่งเทวดาทั้งหลาย ในสรวงสวรรค์ชั้นยามาภูมิเป็นที่สถิตอยู่แห่งปวงเทพยดาผู้มีความยินดีแช่มชื่นอยู่เป็นนิตย์ โดยมีเทพผู้มเหศักดิ์ทรงพระนามว่า *สมเด็จท้าวสันดุสิตเทวาธิราช* ทรงเป็นอธิบดีผู้ปกครองปวงเทพเจ้าทั้งหลายผู้สถิตอยู่ในดุสิตสวรรค์นี้ แต่ละองค์มีความสง่างามกว่าเหล่าเทพยดาชั้นอื่นๆ ทั้งมีน้ำใจรู้บุญรู้ธรรมเป็นอย่างดี มีจิตยินดีต่อการที่จะได้สดับตรับฟังพระสัทธรรมเทศนาเป็นยิ่งนัก

ทุกวันธรรมสวนะ เหล่าเทพเจ้านี้ย่อมจะมีเทวสันตนิบาตประชุมฟังธรรมกันอยู่เสมอมิได้ขาด ทั้งนี้เพราะเหตุที่สมเด็จท้าวสันดุสิตเทวาธิราชจอมเทพผู้มีอิสริยยศยิ่งใหญ่ในสวรรค์ชั้นดุสิตนี้ทรงเป็นเทพเจ้าผู้เป็นพหูสูต เป็นผู้รู้ธรรมแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นอันมาก จึงทรงมีพระอัธยาศัยน้อมไปในการแสดงธรรมและสดับตรับฟังพระธรรมเทศนา อีกประการหนึ่งคือดุสิตสวรรค์นี้ที่สถิตอยู่แห่งเทพผู้เป็นพระโพธิสัตว์ ซึ่งมีโอกาสจักได้ตรัสแก่พระปรมาภิเษกสัมโพธิญาณสำเร็จเป็นองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในกาลเบื้องหน้า ดังนั้นจอมเทพท้าวสันดุสิตเทวาธิบดีจึงมักอัญเชิญเทพบุตรพระโพธิสัตว์ผู้ทรงปัญญานั้นเป็นองค์แสดงธรรม ดังเช่น สมเด็จพระศรีอาริยเมตไตรย ผู้มีพระนามเลื่องลือเป็นที่รู้กันว่า จักได้ตรัสเป็นองค์สมเด็จพระสัมมาพุทธเจ้าใน

---

[161]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 23 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 15 อังคุตตรนิกาย สัตตก-อัฏฐก-นวกนิบาต หน้า 216 - 217 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 11 มิถุนายน 2545. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/read/

กาลเบื้องหน้า *แห่งภัทรกัป*[162] นี้[163]

เหตุแห่งการได้ไปอุบัติเกิด ณ สวรรค์ชั้นดุสิตนั้นคือ เมื่อครั้งเป็นมนุษย์เป็นผู้มีกมลสันดานน้อมสดับตรับฟังพระธรรมเทศนา เพื่ออบรมปัญญาให้เจริญผ่องใส ไม่หวั่นไหวโยกคลอน ในการประกอบกุศล ไม่เป็นผู้มัวเมาประมาทในวัยและชีวิตของตน บำเพ็ญทานและรักษาศีลเป็นนิตย์[164] ดังที่สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ได้ตรัสไว้ใน *ทานสูตร* ว่า

> ดูกรสารีบุตร ในการให้ทานนั้น บุคคลไม่มีความหวังให้ทาน ไม่มีจิตผูกพันในผลแห่งทาน แล้วให้ทาน ไม่มุ่งการสั่งสมให้ทาน ไม่ได้ให้ทานด้วยความคิดว่า "บิดา มารดา ปู่ ย่า ตา ยาย เคยทำมา เราก็ไม่ควรทำให้เสียประเพณี แต่ให้ทานโดยคิดว่า เราหุงหากิน แต่สมณะหรือพราหมณ์ไม่ได้หุงหากิน เราหุงหากิน จะไม่ให้ทานแก่สมณะหรือพราหมณ์ ผู้ไม่หุงหากิน ย่อมไม่สมควร" เขาผู้นั้นให้ทานด้วยมีเจตนาเช่นนี้แล้ว ย่อมเข้าถึงความเป็นสหายแห่งเทวดาในสวรรค์ชั้นดุสิต[165]

---

[162]"ภัทร" แปลว่า ดี, เจริญ, ประเสริฐ, งาม, น่ารัก, เป็นมงคล อ้างถึงใน พจนานุกรม ไทย - ไทย ราชบัณฑิตยสถาน>ภัทร [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2550. เข้าถึงได้จากhttp://guru.sanook.com/search/knowledge_search.

"กัป" แปลว่า ระยะเวลาตั้งแต่ตั้งโลก จนถึงโลกทำลาย อ้างถึงใน พจนานุกรม ไทย - ไทย อ.เปลื้อง ณ นคร>กัป [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 17 สิงหาคม 2553. เข้าถึงได้จาก http://guru.sanook.com/search/knowledge_search.

"ภัทรกัป" คือกัปที่เจริญที่สุด เพราะกัปนี้มีพระพุทธเจ้าอุบัติขึ้นมากกว่ากัปอื่นๆ คือ มีพระพุทธเจ้าอุบัติขึ้นถึง 5 พระองค์ ซึ่งเนื้อความในพระไตรปิฎก มีใจความว่า อดีตแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าศรีศากยมุนี ตราบเท่าที่พระองค์ได้เริ่มบำเพ็ญโพธิบารมีมาถึงกาลบัดนี้ ได้มีโอกาสอุบัติเกิดร่วมพระชาติกับพระพุทธเจ้าองค์ก้อนหน้านั้นตลอดมา มีเพียงภัทรกัปนี้เท่านั้นที่มีพระพุทธเจ้ามาอุบัติมากที่สุดคือมีถึง 5 พระองค์ ในกัปก่อนหน้านั้น บางกัป ก็ไม่มีพระพุทธเจ้าเลย บางกัปมี 1 พระองค์บ้าง 2 พระองค์บ้าง 3 พระองค์บ้าง 4 พระองค์บ้าง ภัทรกัป (คือกัปปัจจุบัน) มีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้แล้ว 4 พระองค์ คือ 1. พระพุทธกกุสันโธ 2. พระพุทธโกนาคมน์ 3. พระพุทธกัสสปะ 4. พระพุทธโคดม (สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน หรือ พระศรีศากยมุนีพุทธเจ้า) 5.พระพุทธเมตไตรย จักเสด็จอุบัติตรัสเป็นสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในอนาคตกาลเบื้องหน้าเป็นองค์สุดท้ายในภัทรกัปนี้

[163]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 393 - 394.

[164]เรื่องเดียวกัน, 400.

[165]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 23 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 15 อังคุตตรนิกาย สัตตก-อัฏฐก-นวกนิบาตหน้าที่ 61 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/sutta_name.

นิมมานรดีเทวภูมิ (สวรรค์ชั้นที่ 5)

นิมมานรดีเทวภูมิ เป็นแดนสุขาวดีเมืองสวรรค์ชั้นฟ้าที่ตั้งอยู่เหนือสวรรค์ชั้นดุสิตเทวโลกขึ้นไปเบื้องบนไกลแสนไกล มีเทพผู้มเหศักดิ์ทรงพระนามว่า *ท้าวสุนิมมิตเทวาธิราช* ทรงเป็นอธิบดีผู้ปกครองเทพยดาที่สถิตอยู่ในชั้นนิมมานรดี เหล่าล้วนมีกายทิพย์ รุ่งเรืองด้วยรัศมียิ่งนัก เมื่อมีความปรารถนาเสวยสุขด้วยกามคุณสิ่งใด ย่อมเนรมิตได้ดังจิตปรารถนาแห่งตนทุกประการ สวรรค์ชั้นนิมมานรดีเป็นเทพนครที่มีรัศมีรุ่งเรืองเลื่อมพรรณราย เช่นเดียวกับสมบัติทิพย์ในสรวงสวรรค์ชั้นดุสิต จะต่างกันเพียงทุกสิ่งอย่างในสรวงสวรรค์ชั้นนิมมานรดีนั้น มีความงดงามปราณีต ยิ่งกว่าสรวงสวรรค์ชั้นดุสิต[166]

เหตุแห่งการได้ไปอุบัติเกิด ณ สวรรค์ชั้นนิมมานรดีนั้น องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ตรัสไว้ใน *ปุญญกิริยาวัตถุสูตร* ว่า

> ดูกรเธอผู้เห็นภัยในวัฏสงสารทั้งหลาย บุคคลบางคนในโลกนี้กระทำบุญกิริยาวัตถุที่สำเร็จด้วยทานมีประมาณยิ่งกระทำบุญกิริยาวัตถุ ที่สำเร็จด้วยศีลมีประมาณยิ่ง ไม่เจริญบุญกิริยาวัตถุที่สำเร็จด้วยภาวนาเลย เมื่อถึงแก่กาลกิริยาตายไปแล้ว เขาย่อมเข้าถึงความเป็นสหายแห่งเทวดาชั้นนิมมานรดี[167]

และได้ตรัสไว้ใน *ทานสูตร* ว่า

> ดูกรสารีบุตร บุคคลบางคนในโลกนี้ ฯลฯ ไม่ได้ให้ทานด้วยคิดว่า เราหุงหากินได้ สมณะและพราหมณ์เหล่านี้หุงหากินไม่ได้ เราหุงหากินได้ จะไม่ให้ทานแก่สมณะหรือพราหมณ์ผู้หุงหากินไม่ได้ ไม่สมควร แต่ให้ทานด้วยคิดว่า เราจักเป็นผู้จำแนกแจกทาน เหมือนฤาษีแต่ครั้งก่อน คือ อัฏฐกฤาษี วามกฤาษี วามเทวฤาษี เวสสามิตรฤาษี ยมทัคคิฤาษี อังคีรสฤาษี ภารทวาชฤาษี วาเสฏฐฤาษี กัสสปฤาษี และภคุฤาษี บูชามหายัญ ฉะนั้น เขาให้ทานคือข้าว ฯลฯ ย่อมเข้าถึงความเป็นสหายแห่งเทวดาชั้นนิมมานรดี[168]

---

[166]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 418 - 420.

[167]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 23 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 15 อังคุตตรนิกาย สัตตก-อัฏฐก-นวกนิบาต หน้าที่ 217 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 26 สิงหาคม 2546.เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/sutta_line.

[168]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 23 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 15 อังคุตตรนิกาย สัตตก-อัฏฐก-นวกนิบาตหน้า 61 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

ปรนิมมิตวสวัตตีเทวภูมิ (สวรรค์ชั้นที่ 6)

*ปรนิมมิตวสวัตตีเทวภูมิ*เป็นยอดสวรรค์เมืองฟ้าแดนสุขาวดี ภูมิแห่งชาวสวรรค์ชั้นสูงสุดของกามาวจรภูมิ ที่ตั้งอยู่เหนือเทวโลกสวรรค์ชั้นนิมมานรดีไกลแสนไกล ได้รับสุขทิพย์สมบัติอันยิ่งกว่าสวรรค์ชั้นใดๆ เหล่าล้วนเทพยดาชั้นปรนิมมิตวสวัตตี เมื่อมีความปรารถนาสิ่งใดแล้ว จะมีเทวดาอื่นรู้ความปรารถนาแห่งตน แล้วเนรมิตให้ได้ดั่งใจทุกประการ แดนสวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัตตีมีเทพผู้มเหศักดิ์ทรงเป็นอธิบดีผู้ปกครองอยู่ 2 ท่าน ท่านหนึ่งเป็นเทวราชาผู้ปกครองอยู่แดนแห่งเทพยดา ทรงมีพระนามว่า *ท้าวปรนิมมิตเทวาธิราช* อีกท่านหนึ่งเป็นเทวราชาผู้ปกครองอยู่แดนแห่งเทพผู้เป็นมาร ทรงมีพระนามว่า *ท้าวปรนิมมิตวสวัตตีมาราธิราช* (พญามาราธิราชหรือวสวัตตีมาร) กล่าวคือ สวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัตตีมีทวยเทพแบ่งออกเป็นสองภาคส่วน คือ ภาคเทพยดาฝ่าย 1 ภาคมารฝ่าย 1[169] ดังที่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ตรัสไว้ใน *ทานสูตร* ว่า

> ดูกรสารีบุตร บุคคลบางคนในโลกนี้ ฯลฯ ไม่ได้ให้ทานด้วยคิดว่า เราจักเป็นผู้จำแนกแจกทาน เหมือนอย่างฤาษีแต่ครั้งก่อน คือ อัฏฐกฤาษี ฯลฯและภคุฤาษี แต่ให้ทานด้วยคิดว่า เมื่อเราให้ทานอย่างนี้ จิตจะเลื่อมใส เกิดความปลื้มใจและโสมนัส เขาให้ทาน คือ ข้าว ฯลฯ ย่อมเข้าถึงความเป็นสหายแห่งเทวดาชั้นปรนิมมิตวสวัสดี[170]

และได้ตรัสไว้ใน *สังคีติสูตร* ว่า

> ดูกรสารีบุตร บุคคลบางคนในโลกนี้ ย่อมถวายข้าว น้ำ ผ้า ยาน ดอกไม้ ของหอม เครื่องลูบไล้ ที่นอน ที่พัก ที่อาศัย และ สิ่งที่เป็นอุปกรณ์แก่ประทีป เป็นทานแก่สมณะหรือพราหมณ์ เขาย่อมมุ่งหวังสิ่งที่ตนถวายไป โดยเขาได้ศึกษามาว่า “พวกเทพเจ้าเหล่าปรนิมมิตวสวัตตีสวรรค์ เป็นเทพมีอายุยืน มีวรรณะ มากด้วยความสุข” ดังนี้แล้ว เขาจึงจินตนปรารถนาอย่างนี้ว่า “โอหนอ เบื้องหน้าแต่ตายเพราะกายแตก เราพึงเข้าถึงความเป็นสหายของพวกเทพเหล่าปรนิมมิตวสวัตดีสวรรค์เถิด” เขาตั้งจิตนั้นไว้ อธิษฐานจิตนั้นไว้ อบรมจิตนั้นไว้ จิตของเขานั้นน้อมไปในสิ่งที่ต่ำ มิได้อบรมเพื่อคุณเบื้องสูง อย่างนี้แล้ว ย่อมเป็นไปเพื่อเกิดใน

---

[169]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 429 - 430.

[170]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 23 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 15 อังคุตตรนิกาย สัตตก-อัฏฐก-นวกนิบาตหน้า 62 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

สวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัตตีนั้น ก็ข้อนี้แล เรากล่าวสำหรับผู้มีศีล ไม่ใช่สำหรับผู้ทุศีล ผู้มีอายุ ทั้งหลาย ความตั้งใจของผู้มีศีลย่อม สำเร็จลงได้ เพราะเป็นของบริสุทธิ์ ฯ[171]

เปรียบเทียบอายุของชาวสวรรค์กับอายุมนุษย์

ชั้นที่ 1 จาตุมหาราชิกา

1 วันและ 1 ราตรีของสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา เท่ากับ 50 ปีของมนุษย์ เทวดาชั้นจาตุมหาราชิกา มีอายุ (ปีทิพย์บนสวรรค์) 500 ปีทิพย์ เมื่อเทียบกับปีมนุษย์แล้วจึงเท่ากับ 9 ล้านปีมนุษย์

ชั้นที่ 2 ดาวดึงส์

1 วันและ 1 ราตรีของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เท่ากับ 100 ปีของมนุษย์ เทวดาชั้นดาวดึงส์ มีอายุ (ปีทิพย์บนสวรรค์) 1,000 ปีทิพย์ เมื่อเทียบกับปีมนุษย์แล้วจึงเท่ากับ 36 ล้านปีมนุษย์

ชั้นที่ 3 ยามา

1 วันและ 1 ราตรีของสวรรค์ชั้นยามา เท่ากับ 200 ปีของมนุษย์ เทวดาชั้นยามา มีอายุ (ปีทิพย์บนสวรรค์) 2,000 ปีทิพย์ เมื่อเทียบกับปีมนุษย์แล้วจึงเท่ากับ 114 ล้านปีมนุษย์

ชั้นที่ 4 ดุสิต

1 วันและ 1 ราตรีของสวรรค์ชั้นดุสิต เท่ากับ 400 ปีของมนุษย์ เทวดาชั้นดุสิต มีอายุ (ปีทิพย์บนสวรรค์) 4,000 ปีทิพย์ เมื่อเทียบกับปีมนุษย์แล้วจึงเท่ากับ 576 ล้านปีมนุษย์

ชั้นที่ 5 นิมมานรดี

1 วันและ 1 ราตรีของสวรรค์ชั้นนิมมานรดี เท่ากับ 800 ปีของมนุษย์ เทวดาชั้นนิมมานรดี มีอายุ (ปีทิพย์บนสวรรค์) 8,000 ปีทิพย์ เมื่อเทียบกับปีมนุษย์แล้วจึงเท่ากับ 2,304 ล้านปีมนุษย์

ชั้นที่ 6 ปรนิมมิตวสวัตตี

1 วันและ 1 ราตรีของสวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัตตี เท่ากับ 1,600 ปีของมนุษย์ เทวดาชั้นปรนิมมิตวสวัตตี มีอายุ (ปีทิพย์บนสวรรค์) 16,000 ปีทิพย์ เมื่อเทียบกับปีมนุษย์แล้วจึงเท่ากับ 9,216 ล้านปีมนุษย์

---

[171]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 11 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 3 ทีฆนิกาย ปาฏิกวรรค หน้า 271 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

พาลบัณฑิตสูตร ได้กล่าวไว้ว่า

> ดูกรภิกษุทั้งหลาย บัณฑิตนั้นนั่นแลประพฤติสุจริตทางกาย ทางวาจา ทางใจแล้ว เมื่อตายไป ย่อมเข้าถึงสุคติโลกสวรรค์ ดูกรภิกษุทั้งหลาย บุคคลเมื่อจะกล่าวถึงสุคติ ซึ่งเขาพูดหมายถึงสวรรค์นั้นแลโดยชอบ พึงกล่าวได้ว่า เป็นสถานที่น่าปรารถนา น่าใคร่ น่าพอใจส่วนเดียว ดูกรภิกษุทั้งหลาย เพียงเท่านี้ แม้จะเปรียบอุปมาจนถึงสวรรค์เป็นสุข ก็ไม่ใช่ง่ายนักฯ[172]

สุคติภูมิอันมีสวรรค์ทั้ง 6 รวมถึงมนุษย์ 1 และอบายภูมิ 4 อันมี ดิรัจฉานภูมิ เปรตภูมิ อุสุรกายภูมิ และนรกภูมิ ทั้งหมดนี้รวมเรียกว่า *กามภูมิ* หรือ ภูมิจิตในระดับกามาวจรภูมิ คือ ภูมิที่ 1 ในไตรภูมิ

ภูมิที่ 2 รูปภูมิ 16

รูปภูมิ หรือ ***รูปาวจรภูมิ*** เป็นดินแดนที่ไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องของกาม คือภูมิของพรหมผู้ไม่ข้องอยู่ในกามคุณ พรหมเหล่านี้ยังมีรูปร่างมีตัวตนอยู่ เรียกว่า *รูปภูมิ 16* หรือ *พรหมโลก 16*

เมื่อครั้งที่โลกมนุษย์ว่างเปล่าจากพุทธศาสนา มีมนุษย์ผู้มีความเพียรกล้า ทรงไว้ซึ่งปัญญาเกินสามัญ ปรารถนาจะพ้นจากกิเลสานุสัยด้วยเห็นโทษภัย ใคร่จักหักห้ามจิตมิให้ตกอยู่ใต้อำนาจกิเลส จึงสู้อุตสาหะบำเพ็ญสมถภาวนา ตามที่ท่านครูบาอาจารย์สั่งสอนกันสืบมา อาทิเช่น ชีป่าดาบส บางพวกทรงพรตเป็นโยคีฤาษี เมื่อถึงสมัยที่มีบวรพุทธศาสนาเกิดในโลก บางพวกเป็นภิกษุสามเณร ท่านเหล่านี้ใฝ่ใจบำเพ็ญสมถกรรมฐานได้สำเร็จฌาน ครั้นถึงแก่กาลกิริยาตายจากมนุษย์โลกแล้ว จึงตรงไปอุบัติเกิดในพรหมวิมาน ณ พรหมโลก[173]

รูปพรหมทั้ง 16 ชั้น แบ่งออกเป็น *ปฐมฌาน*[174]*ภูมิ 3 ทุติยฌาน*[175]*ภูมิ 3*

---

[172]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 14 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 6 มัชฌิมนิกาย อุปริปัณณาสก์ หน้า 277 - 278 [Online], accessed 26 สิงหาคม 2546. Available from http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/sutta_name.

[173]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 477 - 478.

[174]ปฐมฌาน หมายถึง ฌานที่ 1 มีองค์ 5 คือ วิตก (ความตรึก) วิจาร (ตรอง) ปีติ (ความอิ่มใจ) สุข (ความสบายใจ) เอกัคคตา (ความมีอารมณ์เป็นหนึ่ง) อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 119.

ตติยฌาน[176]*ภูมิ 3* และ *จตุตถฌาน*[177]*ภูมิ 7* อยู่เหนือสวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัตดีภูมิขึ้นไปนับประมาณไม่ได้ ผู้ที่จะมาอุบัติเกิดในพรหมรูปนี้ต้องเจริญ *สมถกรรมฐาน*[178] เพื่อกำจัด *ปัญจนิวรณ์*[179] ให้ภูมิจิตสามารถเข้าถึงฌาน อันมีอยู่ 4 ระดับ เรียกว่า *ฌาน 4* องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ตรัสถึง *ฌาน 4* อย่าง ไว้ใน*สังคีติสูตร*[180]ว่า

1. ดูกรผู้มีอายุทั้งหลาย ภิกษุในพระธรรมวินัยนี้ สงัดจากกาม สงัดจากอกุศลธรรม บรรลุปฐมฌาน มีวิตก มีวิจาร มีปีติ และสุขเกิดแต่วิเวกอยู่

2. ดูกรผู้มีอายุทั้งหลาย ภิกษุในพระธรรมวินัยนี้ บรรลุทุติยฌาน มีความผ่องใสแห่งจิตในภายใน เป็นธรรมเอกผุดขึ้น เพราะวิตกวิจารสงบไป ไม่มีวิตก ไม่มีวิจาร มีปีติ และสุขเกิดแต่สมาธิอยู่

3. ดูกรผู้มีอายุทั้งหลาย ภิกษุในพระธรรมวินัยนี้ มีอุเบกขา มีสติมีสัมปชัญญะ เสวยสุขด้วยนามกาย เพราะปีติสิ้นไป บรรลุตติยฌาน ที่พระอริยทั้งหลายสรรเสริญว่า ผู้ได้ฌานนี้เป็นผู้มีอุเบกขา มีสติอยู่เป็นสุข

4. ดูกรผู้มีอายุทั้งหลาย ภิกษุในพระธรรมวินัยนี้ บรรลุจตุตถฌาน ไม่มีทุกข์ไม่มีสุข เพราะละสุขละทุกข์ และดับโสมนัสโทมนัสก่อนๆ ได้มีอุเบกขาเป็นเหตุให้สติบริสุทธิ์อยู่ ฯ"

---

[175]ทุติยฌาน หมายถึง ฌานที่ 2 มีองค์ 3 ละวิตก วิจารได้ คงมีแต่ ปีติ สุข อันเกิดแต่สมาธิกับเอกัคคตา อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 82.

[176]ตติยฌาน หมายถึงฌานที่ 3 มีองค์ 2 ละปีติเสียได้ คงอยู่แต่สุขกับเอกัคคตา อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 54.

[177]จตุตถฌาน ฌานที่ 4 มีองค์ 2 ละสุขเสียได้ มีแต่อุเบกขากับเอกัคคตา อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 31.

[178]สมถะธรรมเป็นเครื่องสงบระงับจิต, ธรรมยังจิตให้สงบระงับจากนิวรณูปกิเลส, การฝึกจิตให้สงบเป็นสมาธิ สมถกัมมัฏฐาน กรรมฐานคือสมถะ, งานฝึกจิตให้สงบ อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 251.

[179]นิวรณ์, นิวรณธรรม ธรรมที่กั้นจิตไม่ให้บรรลุคุณความดี, สิ่งที่กั้นจิตไม่ให้ก้าวหน้าในคุณธรรม, มี 5 อย่างคือ 1. กามฉันท์ ความพอใจในกามคุณ 2. พยาบาท คิดร้ายผู้อื่น 3. ถีนมิทธะ ความหดหู่ซึมเซา 4. อุทธัจจกุกกุจจะ ความฟุ้งซ่านและรำคาญ 5. วิจิกิจฉา ความลังเลสงสัย อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 105.

[180]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 11 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 3 ทีฆนิกาย ปาฏิกวรรค หน้าที่ 186 - 288 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

ผู้เจริญสมถกรรมฐานสามารถเข้าถึงฌานในระดับเบื้องต้น เมื่อสิ้นอายุจะได้เกิดเป็นพรหมใน *ปฐมฌานภูมิ* ถ้าจำเริญภาวนาฌานให้สูงขึ้นไป เมื่อสิ้นอายุจะไปเกิดใน *ทุติย-ฌานภูมิ ตติยฌานภูมิ* และ *จตุตถฌานภูมิ* ตามลำดับ พรหมในรูปภูมินี้สรีระกาย หน้าตา เนื้อตัว มีสัณฐานกลมเกลี้ยงงดงามนัก มีรัศมีเปล่งจากกายรุ่งเรืองประภัสสร ส่องสว่างยิ่งกว่าพระอาทิตย์มากมายนัก[181] พรหมทั้ง 16 ชั้นมีอยู่หลายประเภท ดังนี้

1. พรหมปาริสัชชาภูมิดินแดนของพรหมผู้สำเร็จปฐมฌานขั้นปริตตะ (ขั้นสามัญ) อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 1 ใน 3 ส่วนแห่งมหากัป[182]

2. พรหมปุโรหิตาภูมิดินแดนของผู้สำเร็จปฐมฌานขั้นมัชฌิมะ (ขั้นปานกลาง) อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณครึ่งมหากัป

3. มหาพรหมาภูมิดินแดนของพรหมทั้งหลายผู้มเหศักดิ์ เป็นประมุขแห่งเหล่าพรหมในชั้นทุติยฌาน เพราะเป็นผู้สำเร็จปฐมฌานขั้นประณีตะ (ประณีตสูงสุด) อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 1 มหากัป

พรหมทั้ง 3 ชั้นที่กล่าวข้างต้น ตั้งอยู่ ณ พื้นที่ระดับเดียวกัน แต่แยกเขตเป็น 3 เขต เป็นที่สถิตแห่งพระพรหมผู้ที่เคยเจริญสมถกรรมฐาน ได้สำเร็จฌานขั้น *ปฐมฌาน* แต่ละประเภท[183]

4.ปริตรตาภาภูมิดินแดนของผู้สำเร็จทุติยฌานขั้นปริตตะ (ขั้นสามัญ) อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 2 มหากัป

5. อัปปมาณาภาภูมิดินแดนของผู้สำเร็จทุติยฌานขั้นมัชฌิมะ (ขั้นปานกลาง) อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 4 มหากัป

6. อาภัสสราภูมิ ดินแดนของพรหมทั้งหลายผู้มเหศักดิ์ เป็นประมุขแห่งเหล่าพรหมในชั้นทุติยฌาน เพราะเป็นผู้สำเร็จทุติยฌานขั้นประณีตะ (ประณีตสูงสุด) อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 8 มหากัป

---

[181]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 477 - 478.

[182]“กัป” หรือ “มหากัป” หมายถึง เวลาที่ยาวนานนับประมาณไม่ได้ เปรียบเหมือนมีบรรพตภูเขาใหญ่กว้าง ยาว สูง วัดได้อย่างละ 1 โยชน์ (ประมาณ 16 กิโลเมตร) มีเทวดาเอาผ้าทิพย์ที่บางเบาราวกับควันไฟมาลูบภูเขานี้ครั้งหนึ่ง ผ่านไปครบร้อยปีก็ถือผ้าทิพย์มาเช็ดถูยอดภูเขานั้นอีกหนหนึ่ง เทวดาผู้วิเศษเฝ้าเช็ดถูยอดภูเขานั้นเรื่อยไป โดยมีกำหนดวาระ 100 ปีเช็ดถูทีหนึ่ง เมื่อใดภูเขาสึกเกรียนเหี้ยนสิ้นลงมา จนเรียบเสมอปฐพีราบเป็นหน้ากลองแล้วเมื่อใด จึงกำหนดนับได้เป็น 1 มหากัป อ้างถึงใน พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), วิมุตติรัตนมาลี (กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า, 2545), 642 - 643.

[183]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 482.

พรหมทั้ง 3 ชั้นที่กล่าวข้างต้น ตั้งอยู่ ณ พื้นที่ระดับเดียวกัน แต่แยกเขตเป็น 3 เขต เป็นที่สถิตแห่งพระพรหมผู้ที่เคยเจริญสมถกรรมฐาน ได้สำเร็จฌานขั้น *ทุติยฌาน* แต่ละประเภท[184]

7. ปริตตสุภาภูมิ ดินแดนของผู้สำเร็จตติยฌานขั้นปริตตะ (ขั้นสามัญ) อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 16 มหากัป

8. อัปปมาณสุภาภูมิ ดินแดนของผู้สำเร็จตติยฌานขั้นมัชฌิมะ (ขั้นปานกลาง) อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 32 มหากัป

9. สุภกิณหาภูมิ ดินแดนของพรหมทั้งหลายผู้มเหศักดิ์ เป็นประมุขแห่งเหล่าพรหมในชั้นตติยฌาน เพราะเป็นผู้สำเร็จตติยฌานขั้นประณีตะ (ประณีตสูงสุด) อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 64 มหากัป

พรหมทั้ง 3 ชั้นที่กล่าวข้างต้น ตั้งอยู่ ณ พื้นที่ระดับเดียวกัน แต่แยกเขตเป็น 3 เขต เป็นที่สถิตแห่งพระพรหม ผู้ที่เคยเจริญสมถกรรมฐาน ได้สำเร็จฌานขั้น *ตติยฌาน* แต่ละประเภท[185]

10. เวหัปปผลาภูมิ ดินแดนของพรหมผู้มีวิมานและรูปร่างประเสริฐกว่าพรหมทั้งหลายในพรหมโลกทั้ง 9 ทั้งนี้เพราะบรรดาพรหมแต่ละองค์ในพรหมโลกชั้นนี้ ล้วนแล้วแต่ทรงคุณวิเศษ ได้เคยบำเพ็ญสมถกรรมฐาน จนได้บรรลุจตุตถฌาน อันเป็นรูปฌานขั้นสูงสุดแล้วทั้งสิ้น จึงได้เสวยปราณีตสุขอันไพบูลย์ แสนประเสริฐนักหนา ณ เวหัปปผลาพรหมโลกนี้[186] อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 500 มหากัป

11. อสัญญีสัตตาภูมิ เป็นดินแดนที่สถิตของพรหมทั้งหลายที่ไม่มี *สัญญา*[187] หรืออาจกล่าวว่าอุบัติเกิดด้วยอำนาจแห่งสัญญา *วิราคภาวนา*[188] มีแต่ *รูปขันธ์*[189] ไร้

---

[184]เรื่องเดียวกัน, 484 - 485.

[185]เรื่องเดียวกัน, 488 - 489.

[186]เรื่องเดียวกัน, 490 - 491.

[187]สัญญา หมายถึง การกำหนดหมาย, ความจำได้หมายรู้ คือหมายรู้ไว้ ซึ่ง รูป เสียง กลิ่น รส โผฏฐัพพะและอารมณ์ที่เกิดกับใจ อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 269.

[188]วิราคภาวนา คือความปรารถนาจะมีแต่รูปอย่างเดียว โดยไม่ ประสงค์จะมีจิตใจ

[189]รูปขันธ์ (กองรูป, ส่วนที่เป็นรูป, ร่างกาย พฤติกรรม และคุณสมบัติต่างๆ ของส่วนที่เป็นร่างกาย, ส่วนประกอบฝ่ายรูปธรรมทั้งหมด, สิ่งที่เป็นร่างพร้อมทั้งคุณและอาการ - corporeality) อ้างถึงใน พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต), พจนานุกรมพุทธศาสตร์ฉบับประมวลธรรม [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 4 มกราคม2548. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/dic/

นามขันธ์[190] บรรดาพรหมแต่ละองค์ในพรหมโลกชั้นนี้ล้วนแล้วแต่ทรงคุณวิเศษ ได้เคยบำเพ็ญสมถกรรมฐานจนได้บรรลุจตุตถฌาน อันเป็นรูปฌานขั้นสูงสุดแล้วทั้งสิ้นเมื่อครั้งอยู่ในเมืองมนุษย์ เมื่อเวลาจะตายนั้น ยับยั้งอยู่ในอิริยาบถใดแล้วตายลง ก็ตรงไปอุบัติเกิดเป็นองค์พระพรหม *อสัญญีสัตตา* ด้วยอิริยาบถนั้น เหล่าล้วนมีหน้าตาเนื้อตัวงดงามสง่า ดูงามซึ้งตรึงใจสุดพรรณนา บางองค์นั่ง บางองค์นอน บางองค์ยืนในวิมานแห่งตน ต่างอยู่ในอิริยาบถที่นิ่งสงบเช่นนั้นไม่ไหวติงประดุจรูปปั้น เฉยอยู่อย่างนั้นชั่วกาลนานนับหลายร้อยมหากัปเป็นกำหนด ซึ่งคำโลกสมติเรียกว่า “พรหมลูกฟัก” ไม่ว่าจะอยู่ในอิริยาบถใดก็ราวกับหลับอยู่ในนิทรา จักได้รู้สึกในสิ่งใดสิ่งหนึ่งหามิได้ เพราะมีเพียงรูป ไม่มีสัญญา[191] เมื่ออยู่ครบพรหมมายุขัยแล้ว ปวงพรหมเหล่านั้นก็พลันมีจิตใจกลับมาเป็นปกติดังเดิม และต้องจุติเกิดต่อไปตามอำนาจกุศลที่เคยทำไว้ เพราะยังไม่ถึงซึ่งพระนิพพาน[192] อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 500 มหากัป เท่ากันกับเวหัปผลาพรหมภูมิ

บรรดาพรหมโลกชั้นสูงทั้งสองชั้น ตามที่กล่าวมาคือ **เวหัปปผลาภูมิ** และ **อสัญญีสัตตาภูมิ** นั้นอยู่ ณ พื้นที่ระดับเดียวกัน แต่พรหมทั้งสองภูมินี้อยู่ในระยะห่างไกลกันมากนัก

สุทธาวาสภูมิ

รูปพรหมที่อยู่ในชั้นสุธาวาสภูมินี้มีอยู่ 5 ชั้นเรียงตามลำดับชั้นภูมิขึ้นไป เป็นที่สถิตอยู่ของ *พรหมพระอริยะบุคคล*[193] ผู้เป็นพระอริยะเจ้า ผู้ทรงภูมิธรรมมีระดับจิตอยู่ในชั้นพระ

---

[190]นามขันธ์ หมายถึง ขันธ์ที่เป็นฝ่ายนามธรรม มี 4 คือ เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณ อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 98.

[191]พระอริยะบุคคลทุกระดับชั้น จะไม่มาอุบัติเกิดในอสัญญีภพด้วยอำนาจแห่งการภาวนาเป็นอันขาด เพราะอสัญญสัตตภูมิ๑ เป็นภูมิของบุคคลที่มีแต่รูปร่างกายอย่างเดียวเท่านั้นไม่มีจิต บุคคลผู้มีจิตใจเท่านั้นจึงจะบำเพ็ญเพียรภาวนาธรรมให้แจ้งในอริยะสัจจ 4 ได้และไม่ปฏิสนธิ ในอสัญญสัตตภูมิ เพราะพระอริยะไม่เจริญสัญญาวิราคภาวนาที่ปรารถนาจะมีแต่รูปอย่างเดียว

[192]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 492 - 494.

[193]อริยบุคคล แปลว่า บุคคลผู้เป็นอริยะ,ท่านผู้บรรลุธรรมวิเศษมีโสดาปัตติมรรค เป็นต้น มี 4 คือ 1. พระโสดาบัน 2. พระสกทาคามี (หรือสกิทาคามี) 3. พระอนาคามี 4. พระอรหันต์ ; แบ่งพิสดารเป็น 8 คือ พระผู้ตั้งอยู่ในโสดาปัตติมรรค และพระผู้ตั้งอยู่ในโสดาปัตติผล คู่ 1, พระผู้ตั้งอยู่ในสกทาคามิมรรค และพระผู้ตั้งอยู่ในสกทาคามิผล คู่ 1, พระผู้ตั้งอยู่ในอนาคามิมรรค และพระผู้ตั้งอยู่ในอนาคามิผล คู่ 1, พระผู้ตั้งอยู่ในอรหัตตมรรค และพระผู้ตั้งอยู่ในอรหัตตผล คู่ 1 อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์(กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 327.

อนาคามีผลแล้วเท่านั้น ส่วน *ปุถุชน*[194] ท่านที่ทรงคุณวิเศษอื่นๆ แม้ได้สำเร็จฌานขั้นสูงเพียงใด รวมถึงพระอริยะเจ้าที่มิได้มีระดับภูมิจิตถึงชั้นพระอนาคามีผล ก็มิสามารถอุบัติเกิดในสุทธาวาสภูมิทั้ง 5 แม้แต่ภูมิใดภูมิหนึ่งเลยเป็นอันขาดด้วยประการทั้งปวง ที่ว่าด้วยประการทั้งปวงนั้น หมายความว่า ไม่ว่าการเกิดนั้นจะเป็นด้วยอำนาจ ปฏิสนธิ หรือเกิดขึ้นด้วยอำนาจแห่งภาวนาด้วยการเจริญสมถภาวนา จนได้ฌานสมาบัติขั้นสูงเพียงใดก็ตาม ย่อมเกิดไม่ได้ทั้ง 2 ประการ ทั้งนี้เพราะสุทธาวาสภูมิทั้ง 5 เป็นที่อุบัติเกิดเฉพาะ *พระอนาคามิผลบุคคล* ผู้มีความพรั่งพร้อมที่จุบรรลุเป็น *อรหัตตมัคคบุคคลอรหัตตผลบุคคล* โดยอำนาจแห่งการเจริญภาวนาที่สุทธาวาสภูมินี้

12. อวิหาสุทธาวาสภูมิ ดินแดนของผู้เป็น *เสขบุคคล*[195] พระอริยะเจ้าผู้ทรงภูมิธรรมมีระดับจิตอยู่ในชั้น *พระอนาคามี*[196] ล้วนแล้วแต่เป็นผู้มีวาสนาบารมี กิเลสธุรีเบาบาง ติด

---

[194]ปุถุชน หมายถึง บุคคลที่ยังไม่สำเร็จเป็นพระอริยะบุคคล กล่าวคือ ยังมิสามารถก้าวสู่ภูมิจิตชั้นโสดาปัตติมรรค

[195]เสขะ หมายถึง ผู้ยังต้องศึกษาอยู่ คือยังต้องศึกษาไตรสิกขาคืออธิศีล อธิสมาธิ อธิปัญญา เพื่อบรรลุมรรคผลที่สูงขึ้นไปอีก เรียกเต็มว่า พระเสขะ หรือ เสขบุคคลเสขะ คือพระอริยบุคคลที่ยังไม่ได้บรรลุ*อรหันตผล* หรือยังไม่ได้เป็นพระอรหันต์ ได้แก่ พระโสดาบัน พระสกทาคามี และพระอนาคามี เสขะ หากได้บรรลุอรหันตผลเป็นพระอรหันต์แล้วก็เป็นอันพ้นจากความเป็นเสขะ และได้ชื่อว่าใหม่ว่า อเสขะ. ในพจนานุกรม “เสขะ” แปลว่าผู้ยังต้องศึกษา ได้แก่ พระอริยบุคคลที่ยังไม่บรรลุอรหัตตผลโดยพิสดารมี 7 คือ ท่านผู้ตั้งอยู่ในโสดาปัตติมรรค ในโสดาปัตติผล ในสกทาคามิมรรค ในสกทาคามิผล ในอนาคามิมรรค ในอนาคามิผล และในอรหัตตมรรค,พูดเอาแต่ระดับเป็น 7 คือ พระโสดาปัน พระสกทาคามี พระอนาคามี ; คู่กับ อเสขะ อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 295 - 296.

อเสขะ หมายถึง ผู้ไม่ต้องศึกษาอีก คือไม่ต้องศึกษาไตรสิกขา คืออธิศีล อธิสมาธิ อธิปัญญาอีกต่อไป เพราะได้ศึกษาจบโดยได้บรรลุอรหันตผลแล้ว เรียกเต็มว่า พระอเสขะ หรือ อเสขบุคคล อเสขะ ได้แก่ พระอริยบุคคลระดับสูงสุดคือพระอรหันต์ ผู้เสร็จกิจการศึกษาไตรสิกขาแล้ว ผู้ไม่มีกิจที่จะต้องบำเพ็ญเพื่อละกิเลสอีก.ในพจนานุกรม: อเสขะ แปลว่า ผู้ไม่ต้องศึกษา เพราะศึกษาเสร็จสิ้นแล้วได้แก่ บุคคลผู้ตั้งอยู่ในอรหัตตผล คือ พระอรหันต์ ; คู่กับ เสขะอ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546),333.

[196]อนาคามี แปลว่า *ผู้ไม่มาเกิดอีก* หมายความว่าจะไม่กลับมาเกิดในกามาวจรภพอีก แต่จะเกิดใน พรหมโลกเป็นชาติสุดท้าย แล้วบรรลุพระนิพพาน ณ พรหมโลกนั้นเลย อนาคามี เป็นชื่อเรียกพระอริยบุคคลประเภทที่ 3 ใน 4 ประเภท คือ โสดาบัน สกทาคามี *อนาคามี* อรหันต์.ในพจนานุกรม: อนาคามี หมายถึง พระอริยะบุคคลผู้ได้บรรลุอนาคามีผล มี 5 ประเภท... ในข้อที่ 5 คือ *อุทธังโสโต อกนิฏฐคามี* ผู้มีกระแสในเบื้องบนไปสู่*อกนิฏภพ* อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 311.

อยู่ในสันดานน้อยนักหนา โดยได้เคยเป็นสาวกแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าบรมไตรโลกนาถมาแล้ว หรือได้พบบวรพุทธศาสนาแล้วมิปกติวิสัยเห็นภัยในสังสารวัฏ อุตสาหะเจริญวิปัสสนากรรมฐาน จนกระทั่งได้ยังตติยมรรคให้บังเกิดขึ้นในขันธสันดาน สำเร็จเป็นพระอนาคามีอริยบุคคล มีสัทธินทรีย์ หรือเรียกว่า*มีศรัทธาแก่กล้ากว่าอินทรีย์อื่นๆ* ครั้นดับขันธ์จากความเป็นมนุษย์แล้ว จึงตรงมาอุบัติ ณ พรหมโลกแห่งนี้ จนกว่าจะสิ้นอายุจุติหรืออาจได้สำเร็จอรหัตผล เข้าสู่พระนิพพาน ณ แดนพรหมชั้นอวิหาสุธาวาสภูมินี้ อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 1,000 มหากัป

13. อตัปปาสุทธาวาสภูมิ สูงขึ้นไปเหนือแดนอวิหาสุธาวาสภูมิขึ้นไปไกลแสนไกล คือ พรหมชั้นอตัปปาสุธาวาสภูมิ ดินแดนของพรหมผู้ไม่เดือดร้อนทั้งกาย วาจา ใจ มีความสงบเยือกเย็น เพราะสามารถระงับนิวรณธรรมได้ด้วยวิริยะอันแก่กล้าผู้เป็นเสขบุคคล พระอริยะเจ้าผู้ทรงภูมิธรรมมีระดับจิตอยู่ในชั้นพระอนาคามี ล้วนแล้วแต่เป็นผู้มีวาสนาบารมี กิเลสธุลีเบาบางติดอยู่ในสันดานน้อยนักหนา โดยได้เคยเป็นสาวกแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าบรมไตรโลกนาถมาแล้ว หรือได้พบบวรพุทธศาสนาแล้วมีปกติวิสัยเห็นภัยในสังสารวัฏ อุตสาหะเจริญวิปัสสนากรรมฐาน จนกระทั่งได้ยังตติยมรรคให้บังเกิดขึ้นในขันธสันดาน สำเร็จเป็นพระอนาคามีอริยบุคคล *มีวิริยินทรีย์ หรือเรียกว่ามีวิริยะแก่กล้ากว่าอินทรีย์อื่นๆ* ครั้นดับขันธ์จากความเป็นมนุษย์แล้ว จึงตรงมาอุบัติ ณ พรหมโลกแห่งนี้จนกว่าจะสิ้นอายุจุติหรืออาจได้สำเร็จอรหัตผล เข้าสู่พระนิพพาน ณ แดนพรหมอตัปปาสุทธาวาสภูมินี้[197] อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 2,000 มหากัป

14. สุทัสสาสุทธาวาสภูมิ สูงขึ้นไปเหนือแดนอตัปปาสุทธาวาสภูมิขึ้นไปไกลแสนไกล คือพรหมชั้นสุทัสสาสุทธาวาสภูมิ ดินแดนของพรหมผู้ไว้ซึ่งความแจ่มใสหมายความว่าสามารถเห็นสภาวธรรมได้อย่างแจ่มชัด เพราะเป็นพระพรหมที่บริบูรณ์ด้วย ทิพย์จักษุ ธรรมจักษุ และปัญญาจักษุ ผู้เป็นเสขบุคคลพระอริยะเจ้าผู้ทรงภูมิธรรมมีระดับจิตอยู่ในชั้นพระอนาคามี ล้วนแล้วแต่เป็นผู้มีวาสนาบารมี กิเลสธุรีเบาบาง ติดอยู่ในสันดานน้อยนักหนา โดยได้เคยเป็นสาวกแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าบรมไตรโลกนาถมาแล้ว หรือได้พบบวรพุทธศาสนาแล้วมีปกติวิสัยเห็นภัยในสังสารวัฏ อุตสาหะเจริญวิปัสสนากรรมฐาน จนกระทั่งได้ยังตติยมรรคให้บังเกิดขึ้นในขันธสันดาน สำเร็จเป็นพระอนาคามีอริยบุคคล เป็น*ผู้มีสตินทรีย์หรือสติแก่กล้ากว่าอินทรีย์อื่นๆ* ครั้นดับขันธ์จากความเป็นมนุษย์แล้ว จึงตรงมาอุบัติ ณ พรหมโลกแห่งนี้จนกว่าจะสิ้นอายุจุติหรืออาจได้สำเร็จอรหัตผล เข้าสู่พระนิพพาน ณ แดนพรหมสุทัสสาสุทธาวาสภูมินี้[198] อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 4,000 มหากัป

---

[197]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 496 - 497.

[198]เรื่องเดียวกัน, 497 - 498.

15. สุทัสสีสุทธาวาสภูมิ สูงขึ้นไปเหนือแดนสุทัสสาสุทธาวาสภูมิขึ้นไปไกลแสนไกล คือพรหมชั้นสุทัสสีสุทธาวาสภูมิ ดินแดนของพรหมผู้ไว้ซึ่งความแจ่มใสมากกว่า หมายความว่า สามารถเห็นสภาวธรรมได้อย่างแจ่มแจ้ง ยิ่งกว่าพระพรหมทั้งหลายในสุธาวาสภูมิที่กล่าวมาแล้วข้างต้น เพราะเป็นพระพรหมที่บริบูรณ์ด้วยทิพย์จักษุ ธรรมจักษุ และปัญญาจักษุ ที่มีกำลังมากยิ่งกว่าบรรดาพรหมในสุทัสสาพรหมโลกเว้นเสียแต่ธรรมจักษุนั้นที่มีกำลังเสมอกัน ล้วนแล้วแต่เป็นเสขบุคคล พระอริยะเจ้าผู้ทรงภูมิธรรมมีระดับจิตอยู่ในชั้นพระอนาคามี ผู้มีวาสนาบารมี กิเลสธุรีเบาบาง ติดอยู่ในสันดานน้อยนักหนา โดยได้เคยเป็นสาวกแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าบรมไตรโลกนาถมาแล้ว หรือได้พบบวรพุทธศาสนาแล้วมีปกติวิสัยเห็นภัยในสังสารวัฏ อุตสาหะเจริญวิปัสสนากรรมฐาน จนกระทั่งได้ยังตติยมรรคให้บังเกิดขึ้นในขันธสันดาน สำเร็จเป็นพระอนาคามีอริยบุคคล เป็น*ผู้มีสมาธินทรีย์หรือสมาธิแก่กล้ากว่าอินทรีย์อื่นๆ* ครั้นดับขันธ์จากความเป็นมนุษย์แล้ว จึงตรงมาอุบัติ ณ พรหมโลกแห่งนี้จนกว่าจะสิ้นอายุจุติหรืออาจได้สำเร็จอรหัตผล เข้าสู่พระนิพพาน ณ แดนพรหมสุทัสสีสุทธาวาสภูมินี้[199] อายุของพรหมชั้นนี้มีประมาณ 8,000 มหากัป

16. อกนิฏฐาสุทธาวาสภูมิ สูงขึ้นไปเหนือแดนสุทัสสีสุทธาวาสภูมิขึ้นไปไกลแสนไกล คือพรหมชั้นอกนิฏฐาสุทธาวาสภูมิ อันเป็นสุทธาวาสพรหมโลกชั้นสูงสุด เป็นดินแดนของพรหมภูมิผู้ทรงคุณวิเศษโดยไม่มีความเป็นรองกัน หมายความว่าไม่ได้เป็นผู้มีความสูงต่ำไปกว่ากัน ทั้งในส่วนของปราณีตสุขและระดับของภูมิธรรม ล้วนแล้วแต่เป็นเสขบุคคล พระอริยะเจ้าผู้ทรงภูมิธรรมมีระดับจิตอยู่ในชั้นพระอนาคามี ผู้มีวาสนาบารมี กิเลสธุรีเบาบางติดอยู่ในสันดานน้อยนักหนา โดยได้เคยเป็นสาวกแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าบรมไตรโลกนาถมาแล้ว หรือได้พบบวรพุทธศาสนาแล้วมีปกติวิสัยเห็นภัยในสังสารวัฏ อุตสาหะเจริญวิปัสสนากรรมฐาน จนกระทั่งได้ยังตติยมรรคให้บังเกิดขึ้นในขันธสันดาน สำเร็จเป็นพระอนาคามีอริยบุคคล เป็นผู้มีปัญญินทรีย์หรือ*ปัญญาแก่กล้ากว่าอินทรีย์อื่นๆ* ครั้นดับขันธ์จากความเป็นมนุษย์แล้ว จึงตรงมาอุบัติ ณ พรหมโลกแห่งนี้และต้องได้สำเร็จอรหัตผล เข้าสู่พระนิพพาน ณ แดนพรหมสุทัสสีสุทธาวาสภูมินี้โดยเที่ยงแท้แน่นอน[200]

---

[199]เรื่องเดียวกัน, 498 - 500.

[200]เรื่องเดียวกัน, 500 - 503.

ทุสสเจดีย์

ณ *อกนิฏฐาสุทธาวาสพรหมภูมิ* เป็นที่ประดิษฐานพระเจดีย์องค์สำคัญ ซึ่งมีประวัติความเป็นมาว่า พระอริยเจ้าระดับภูมิจิตชั้นพระอานาคามีทั้งหลาย ผู้สถิตอยู่ ณ อกนิฏฐาสุทธาวาสพรหมโลก ล้วนมากล้นไปด้วยศรัทธาเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา

> เมื่อคราที่พระบรมพงศ์โพธิสัตว์ ผู้สร้างสมวาสนาบารมีเพื่อพุทธภูมิจนเต็มเปี่ยมบริบูรณ์จะได้ตรัสเป็นองค์สมเด็จพระมิ่งมงกุฎเกล้าสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นที่แน่นอนแล้วไซร้ ในวันที่พระบรมโพธิสัตว์เจ้า เสด็จออกผนวช เพื่อจักได้ตรัสแก่พระปรมาภิเษกสัมโพธิญาณ ในกาลครั้งนั้น พระพรหมอนาคามีอริยบุคคลก็ชื่นชมโสมนัส มีพระหัตถ์ถือเครื่องบริขารไตรจีวร ด่วนจรลงมาแต่อกนิฏฐาพรหมโลก แล้วน้อมเข้าไปถวาย พระบรมโพธิสัตว์เจ้าด้วยคารวจิตอันสูงสุด... เมื่อจะทรงไตรจีวรนั้นจึงทรงเปลื้องผ้าขาวซึ่งพระองค์ทรงอยู่นั้นออกจากพระวรกาย แล้วก็มีพระกรุณายื่นให้แก่พระพรหมถือไว้แล้วทรงครองไตรจีวร ฝ่ายพระพรหมรับเอาผ้าขาวทรงนั้นแล้ว จึงค่อยประคองพามาจนถึงอกนิฏฐาสุทธาวาสพรหมโลกนี้ แล้วเนรมิตพระเจดีย์แก้วมีรัศมีงามสุกใสรุ่งเรื่องหนักหนา... แล้วจึงเอาผ้าขาวทรง... นั้นบรรจุเข้าไว้สำหรับเป็นที่สักการะบูชา[201]

ดังนั้นพรหมรูปชั้นสุทัสสีสุทธาวาสนี้ จึงมีคุณสมบัติวิเศษยิ่งกว่าพระพรหมทั้งสิ้นในพรหมโลกทั้งหลาย ไม่มีพรหมในภูมิอื่นใดจะมีคุณวิเศษเทียมเท่าได้ ถึงแม้พระอนาคามีทั้งหลายที่อุบัติเกิดในสุทธาวาสพรหมภูมิทั้ง 4 ที่กล่าวมาแล้วคือ อวิหา อตัปปา สุทัสสา สุทัสสี พระพรหมเหล่านี้หากยังไม่สำเร็จพระอรหัตผลแล้ว ครั้นสิ้นอายุขัยย่อมต้องจุติมาอุบัติเกิด ณ อกนิฏฐาสุทธาวาสภูมินี้ ไม่ไปอุบัติ ณ ที่ใดอีกเลย จนกว่าจะดับขันธ์บรรลุพระอรหัตผล ณ อกนิฏฐาพรหมโลกนี้[202]

> แล พรหมนี้เกิดในภูมินี้ ย่อมพระอนาคามีบุคคล มีขันธ์ทั้ง 5 บริบูรณ์ มีอายุยืนได้ 16,000 มหากัลป์[203] บุถุชนบห่อนเกิดในภูมินี้ ระยะแต่อกนิฏฐาขึ้นไป ถึงอากาสานัญจายตนพรหมไกลได้ 1,989,600 โยชน์และฯ[204]

---

[201]เรื่องเดียวกัน, 500 - 501.

[202]เรื่องเดียวกัน, 502.

[203]กัป หรือ กัลป์ มีความหมายอย่างเดียวกัน

[204]คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี. สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี, 19.

ภูมิที่ 3 อรูปภูมิ 4 (Formless Planes)

อรูปภูมิ หรือ ***อรูปาวจรภูมิ*** คือภูมิระดับสูงเป็นดินแดนของพรหม ซึ่งไม่มีรูปดำรง อยู่ในสภาพที่มีแต่จิตเท่านั้น เสวยปีติสุขอยู่ด้วยฌานในระดับสูงกว่ารูปภูมิ

เมื่อครั้งที่โลกมนุษย์ว่างเปล่าจากพุทธศาสนา องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้ามิได้อุบัติมาตรัสพระสัทธรรมเทศนา ในคราวนั้น ชีป่า ดาบส โยคี ฤาษีสิทธิ์ทั้งหลายที่ประพฤติพรหมจรรย์บำเพ็ญตบะเดชะภาวนาตามตำราสืบต่อกันมาช้านาน สู้อุตสาหะบำเพ็ญสมถภาวนาจนกระทั่งสำเร็จจตุตถฌานขั้นสูงสุด แต่ยังไม่พอใจ ปรารถนาจะได้ฌานชั้นสูงขึ้นไปอีก ด้วยความเห็นที่ว่า

> อัตภาพร่างกายนี้ไม่ดีเป็นนักหนา มีทุกข์โทษหาประมาณมิได้... มนุษย์บุคคลทั้งหลาย ทำการฆ่าฟันประหัตประหารกันซึ่งกันและกันก็เพราะยังมีตัวตนเป็นสำคัญ ผิว์แลเมื่อใดไม่มีตัวตนแล้วไซร้ ตูก็จะทำร้ายท่านไม่ได้ ท่านก็จะทำร้ายเรามิได้เช่นกัน... ควรที่ตูจะปรารถนากระทำตัวตนนี้ให้หายไปเสียเถิด[205]

ท่านเหล่านี้ใฝ่ใจบำเพ็ญสมถกรรมฐานขั้นสูงขึ้นไป ไม่มีความอาลัยในสรีระร่างกาย ปรารถนาอยู่แต่ในความไม่มีรูปได้สำเร็จอรูปฌาน ครั้นถึงแก่กาลกิริยาตายจากมนุษย์โลกแล้ว จึงตรงไปอุบัติเกิดเป็นพรหมผู้วิเศษ ตามอำนาจแห่งอรูปฌานที่ได้บรรลุ อยู่ในอรูปพรหมโลกอันแสนสงบ จิตใจนั้นยังมีอยู่ แต่หาตัวตนมิได้ ผู้ที่จะมาเกิดในภูมินี้ต้องจำเริญสมถะภาวนาฌานพิจารณาขันธ์ห้าจนเข้าถึงอรูปฌาน คือไม่ยินดีในร่างกายตน ปรารถนาที่จะไม่มีตัวตน *อรูปภูมิ* มีอยู่ 4 ชั้นดังนี้

1. อากาสานัญจายตนภูมิ คือภพของผู้เข้าถึงฌานกำหนด *อากาศ* อันหาที่สุดมิได้เป็นอารมณ์ ผู้ที่อยู่ในอรูปพรหมโลกชั้นนี้ล้วนแล้วแต่ได้สำเร็จอรูปฌานที่ 1 มาแล้วทั้งสิ้น[206] มีอายุยืน 20,000 มหากัลป์

---

[205]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 504.

[206]เรื่องเดียวกัน, 504.

2. วิญญาณัญจายตนภูมิ คือภพของผู้เข้าถึงฌานกำหนด *วิญญาณ*[207] อันหาที่สุดมิได้เป็นอารมณ์ ผู้ที่อยู่ในอรูปพรหมโลกชั้นนี้ล้วนแล้วแต่ได้สำเร็จอรูปฌานที่ 2 มาแล้วทั้งสิ้น[208] มีอายุยืน 40,000 มหากัลป์

3. อากิญจัญญายตนภูมิ คือภพของผู้เข้าถึงฌานที่อาศัย *นัตถิ*[209] *ภาวบัญญัติ* เป็นอารมณ์ กล่าวคือ การกำหนดภาวะที่ไม่มีอะไรเป็นอารมณ์ ไม่มีวิญญาณเหลืออยู่แม้สักนิดหนึ่งเลย ผู้ที่อยู่ในอรูปพรหมโลกชั้นนี้ล้วนแล้วแต่ได้สำเร็จอรูปฌานที่ 3 มาแล้วทั้งสิ้น[210] มีอายุยืน 60,000 มหากัลป์

4. เนวสัญญานาสัญญายตนภูมิ คือภพของผู้เข้าถึงฌานกำหนดจิต เข้าถึงฌานอันประณีตอย่างยิ่ง เป็นสภาวะที่มีสัญญาก็ไม่ใช่ ไม่มีสัญญาก็ไม่ใช่ กล่าวคือ ไม่มีสัญญาอย่างหยาบ มีแต่สัญญาอย่างละเอียดปราณีตเท่านั้น อรูปพรหมชั้นสูงสุดนี้ คือภูมิของพรหมผู้สำเร็จยอดแห่งอรูปฌานที่ 4 มาแล้วทั้งสิ้น[211] มีอายุยืนถึง 84,000 มหากัลป์ อรูปภูมิชั้นนี้คือภูมิชั้นสูงสุดในไตรภูมิ

ภูมิทั้งสามที่กล่าวถึงทั้งหมดอันมี กามภูมิ 1 รูปภูมิ 1 และอรูปภูมิ 1 ในไตรภูมิกถานี้ได้แสดงให้เห็นว่า แม้จะได้มรรคผลสูงจนถึงที่สุดแห่งภูมิ คือ *เนวสัญญานาสัญญายตนภูมิ* ในอรูปภูมิ แต่จิตนั้นยังมีสัญญาอยู่ในสภาวะที่ยังไม่แน่นอน จึงมีดับและเกิด ฝูงสัตว์ทั้งหลายอัน

---

[207]วิญญาณ ความรู้แจ้งอารมณ์, จิต, ความรู้ที่เกิดขึ้นเมื่ออายตนะภายในและอายตนะภายนอกกระทบกันเช่น รูปอารมณ์ในเวลาเมื่อรูปมากระทบตา เป็นต้นได้แก่ การเห็น การได้ยิน เป็นอาทิ; วิญญาณ ๖ คือ 1. จักขุวิญญาณ ความรู้อารมณ์ทางตา (เห็น) 2. โสตวิญญาณ ความรู้อารมณ์ทางหู (ได้ยิน) 3. ฆานวิญญาณ ความรู้อารมณ์ทางจมูก (ได้กลิ่น) 4. ชิวหาวิญญาณ ความรู้อารมณ์ทางลิ้น (รู้รส) 5. กายวิญญาณ ความรู้อารมณ์ทางกาย (รู้สิ่งต้องกาย) 6. มโนวิญญาณ ความรู้อารมณ์ทางใจ (รู้เรื่องในใจ); วิญญาณธาตุ ธาตุรู้, ความรู้แจ้ง, ความรู้อะไรได้ (ข้อ 6 ในธาตุ 6) ; ธาตุ สิ่งที่ทรงสภาวะของมันอยู่เองตามธรรมดาของเหตุปัจจัย, ธาตุ 4 คือ 1. ปฐวีธาตุ สภาวะที่แผ่ไปหรือกินเนื้อที่ เรียกสามัญว่า ธาตุแข้นแข็งหรือธาตุดิน 2. อาโปธาตุ สภาวะที่เอิบอาบดูดซึม เรียกสามัญว่า ธาตุเหลวหรือธาตุน้ำ 3. เตโชธาตุ สภาวะที่ทำให้ร้อน เรียกสามัญว่า ธาตุไฟ 4. วาโยธาตุ สภาวะที่ทำให้เคลื่อนไหว เรียกสามัญว่า ธาตุลม ; ธาตุ 6 คือ เพิ่ม 5. อากาศธาตุ สภาวะที่ว่าง 6. วิญญาณธาตุ สภาวะที่รู้แจ้งอารมณ์หรือธาตุรู้อ้างถึงในพระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต) พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 30 ตุลาคม 2547. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/dic/

[208]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 506 - 507.

[209]นัตถิ แปลว่า ไม่มี ในที่นี้หมายความว่า ปัจจัยธรรมอันได้แก่ จิตและเจตสิกนั้นไม่มีแล้ว ดับไปแล้ว

[210]พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9), ภูมิวิลาสินี, 508 - 509.

[211]เรื่องเดียวกัน, 509 - 522.

เกิดในไตรภูมินี้ ย่อมไม่มั่นคง ย่อมรู้ฉิบหาย รู้ตายจาก รู้พลัดพราก ไม่ว่าพระอินทร์หรือพระพรหม ยังคงมีเกิดและดับ ย่อมเวียนว่ายอยู่ในไตรภูมินี้ เนื่องมาแต่เหตุแห่งสภาวะจิต ยังรับแรงกระทบจากกิเลส สาระสำคัญอย่างหนึ่งที่ปรากฏในไตรภูมิพระร่วงก็คือ การหลุดพ้นจากภูมิทั้งสามไปสู่ภูมิที่ 4 คือ *จตุตถภูมิ* หรือ *โลกุตรภูมิ* คือการเข้าถึงพระนิพพาน[212]

แนวความคิดในงานจิตรกรรมภาพพุทธประวัติและทศชาติชาดก

ในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนิยมเขียนเป็นภาพเทพชุมนุม พุทธประวัติ (ปฐมสมโพธิ) ทศชาติหรือมหาเวสสันดรชาดก (อย่างใดอย่างหนึ่ง) เช่น ภาพเทพชุมนุมบนผนังสกัดด้านข้างภายในพระอุโบสถ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถและศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม มีอายุเก่าแก่ที่สุดในจังหวัดเพชรบุรี เป็นศิลปะอยุธยาราวแผ่นดินพระเจ้าปราสาททองลงมา และสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นสกุลช่างเพชรบุรี ผนังทั้ง 4 ด้านภายในพระอุโบสถ ไม่มีการเจาะหน้าต่างและเต็มไปด้วยภาพจิตรกรรมทั้งสิ้น เนื้อหาจิตรกรรมเป็นภาพพุทธประวัติ เทพชุมนุม ภาพลวดลายต่างๆ และภาพทวารบาล โครงสร้างสีส่วนใหญ่เป็นสีแดง[213]

แนวความคิดในการเขียนภาพพุทธประวัติและทศชาติชาดกในสมัยอยุธยานิยมเขียนภาพพุทธประวัติและทศชาติชาดกไว้บนผนังสกัดด้านข้างทั้งสองฝั่งขององค์พระประธาน แต่เดิมในสมัยอยุธยาจะนิยมเขียนเป็นภาพเทพชุมนุม หรือภาพพุทธประวัติและทศชาติชาดกอย่างใดอย่างหนึ่ง

> ชาดกที่เขียนกันในสมัยต้นกรุงศรีอยุธยา เขียนเป็นภาพเล่าเรื่องด้วยฉาก เหตุการณ์เดียวมีภาพบอกเรื่องราวอยู่อย่างจำกัดเพียงเพื่อให้ทราบเรื่องราวเฉพาะตอนสำคัญเพียงตอนเดียว... สมัยกรุงรัตนโกสินทร์รายละเอียดที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังมากขึ้น ... จิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติก็เช่นกัน ตอนต่างๆ ในพุทธประวัติได้รับการถ่ายทอดเป็นภาพอย่างจำกัด ที่เรียกว่า เหตุการณ์ตอนเดียวระยะหลังจึงมีรายละเอียดประกอบฉากมากขึ้นทุกทีโดยแบ่งเป็นฉากย่อยๆเพิ่มขึ้น[214]

---

[212]พระราชวรมุนี (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), ไตรภูมิพระร่วง : อิทธิพลต่อสังคมไทย, 40.

[213]จำนงค์ ศรีนวล, วัดใหญ่สุวรรณาราม(กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527), 14 - 15.

[214]สันติ เล็กสุขุม,“จิตรกรรมไทยแบบประเพณี,” ในสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ โดย พระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 20, 90 - 91.

ส่วนแนวความคิดในการเขียนภาพพุทธประวัติและทศชาติชาดกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยทั่วไปอยู่ในแบบแผนที่ไม่แตกต่างจากภาพภายในพระอุโบสถสมัยอยุธยาตอนปลายที่ได้กล่าวมา กล่าวคือ นิยมเขียนเรื่องพุทธประวัติตอนมารผจญบนผนังสกัดหน้าควบคู่กับภาพจักรวาลไตรภูมิบนผนังสกัดหลัง มีการวางตำแหน่งภาพทศชาติชาดก พุทธประวัติ หรือภาพเทพชุมนุมไว้บนฝาผนังด้านข้างทั้งสองด้านภายในพระอุโบสถ สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ร่วมกับภาพมารวิชัยบนผนังหุ้มกลองด้านตรงข้ามพระประธาน และภาพไตรภูมิบนผนังหุ้มกลองด้านหลังพระประธานเช่นเดียวกัน

โครงสร้างพื้นที่ผนังอาคารพระอุโบสถสมัยอยุธยา ไม่นิยมเจาะช่องหน้าต่าง มีเพียงการเจาะผนังเป็นช่องขนาดเล็กเพื่อรับแสงจากภายนอกเท่านั้น แต่เมื่อถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นการสร้างอาคารพระอุโบสถและพระวิหาร นิยมเจาะช่องหน้าต่างรายรอบตัวอาคาร จึงทำให้พื้นที่ผนังด้านข้างทั้งสองด้านมีโครงสร้างแตกต่างออกไปจากเดิม การจัดสรรพื้นที่สำหรับการเขียนภาพจิตรกรรมจึงมีลักษณะเปลี่ยนไป กล่าวคือ ผนังด้านข้างระหว่างช่องหน้าต่างมักแสดงเนื้อหาเรื่องราวในพุทธประวัติหรือทศชาติชาดก โดยกันพื้นที่ส่วนบนของผนังไว้สำหรับการเขียนภาพเทพชุมนุมเรียงเป็นแถวแนวหันหน้าสู่ทิศที่ตั้งพระประธาน (ภาพที่ 96)[215]

ภาพพุทธประวัติและทศชาติชาดกสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนิยมเขียนไว้บริเวณช่องผนังที่คั่นระหว่างหน้าต่างแต่ละบาน เรียกกันว่า "หนึ่งห้อง" ขนาดไม่ใหญ่นัก บางแห่งแสดงความเป็นมาเกี่ยวกับทศชาติ ภพภูมิต่างๆ ที่พระโพธิสัตว์ได้บำเพ็ญบารมี บางแห่งแสดงเรื่องราวในพุทธประวัติ (พระพุทธเจ้าในชาติสุดท้าย) เสด็จจุติลงมาจากสวรรค์ชั้นดุสิตมาสู่การประสูติในแดนมนุษย์จนถึงปรินิพพาน ไล่เรียงเล่าเนื้อหาเรื่องราวในแต่ละช่องสืบเนื่องต่อกันมาเป็นลำดับตั้งแต่ต้นจนจบ

พื้นที่บริเวณผนังห้องระหว่างช่องหน้าต่างมีพื้นที่ว่างเรียกว่า“ห้องพื้นผนัง” นิยมเขียนภาพเป็นเรื่องที่จบในห้องเดียวตามแต่ช่างจะเลือกเขียนเรื่องใด หากเขียนภาพเรื่องพุทธประวัติจะจัดแบ่งเป็นตอนๆ ในแต่ละห้อง ส่วนการเขียนเรื่องทศชาติชาดกนิยมแบ่งเป็นห้อง ห้องละหนึ่งพระชาติ หรืออาจเขียนเรื่องเป็นตอนๆ เช่น เรื่องพระเวสสันดรชาดก จะแบ่งเขียนเป็นห้องห้องละ 1 กัณฑ์ หรือ 2 กัณฑ์ (ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถของวัดในสมัยรัตนโกสินทร์

---

[215] พื้นที่ผนังระหว่างช่องหน้าต่าง เขียนภาพพุทธประวัติเรียงกันไปจนรอบผนังทั้งสี่ด้านของพระอุโบสถ เหนือช่องหน้าต่างขึ้นไปแบ่งเป็นแถวๆ วาดภาพเทพชุมนุม เหนือเส้นสินเทาขึ้นไปเป็นภาพฤาษีหรือนักสิทธิ์เหาะลอยอยู่ในอากาศ ในลักษณะที่มานมัสการพระพุทธรูปที่เป็นประธานอยู่ภายในพระอุโบสถหรือพระวิหาร

ตอนต้น ที่เขียนระหว่างช่องหน้าต่างเป็นเรื่องทศชาติชาดก ได้แก่ วัดสุวรรณาราม วัดคงคาราม เป็นต้น ส่วนที่เขียนเป็นพุทธประวัติ ได้แก่ วัดดุสิดาราม วัดทองธรรมชาติ เป็นต้น)

กล่าวโดยสรุปก็คือ คติในการเขียนภาพจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมิได้แตกต่างไปจากสมัยอยุธยาตอนปลาย ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถยังคงคุณลักษณะเช่นเดียวกัน เพียงแต่ได้มีการปรับการวางตำแหน่งของภาพจิตรกรรมให้เหมาะสมกับพื้นที่ผนังอาคารภายในพระอุโบสถหรือพระวิหาร ที่มีลักษณะบางประการเปลี่ยนไปจากสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยกำหนดให้ภาพเทพชุมนุมวางอยู่สูงขึ้นไปเหนือบานหน้าต่าง ส่วนผนังระหว่างช่องหน้าต่างนิยมเขียนเรื่องพุทธประวัติหรือทศชาติชาดก (มนุษย์ผู้เป็นพระโพธิสัตว์พร้อมจะตรัสรู้ คือ เต ชะ สุ เน มะ ภู จะ นา วิ เว)

การเขียนภาพจิตกรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จะมีคตินิยมในการเขียนดังกล่าวมา แต่ก็มีข้อแตกต่างทางด้านรูปแบบอยู่บ้างสำหรับบางแห่ง เช่น ที่วัดสุทัศนเทพวราราม ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารหลวง อันเป็นที่ประดิษฐานพระศรีศากยมุนี พื้นที่บนผนังเขียนเรื่องประวัติพระอดีตพุทธเจ้า 24 พระองค์ เสาวิหารซึ่งเป็นเสาสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่กว้างประมาณ 1 ศอกเศษ ด้านตะวันออกมีเสา 4 เสา ด้านตะวันตกมี 4 เสา ทุกเหลี่ยมเสาเขียนเรื่องโลกสัณฐานตามแนวไตรภูมิ มีภาพนรก สวรรค์ ป่า ทะเล อิงชาดกที่เกี่ยวกับภูมิประเทศนั้นๆ มีภาพคน สัตว์ กินนร และเทวดาประกอบ ปลายเสาเขียนรูปปราสาทพิมาน[216] ส่วนพื้นที่ผนังระหว่างช่องหน้าต่าง 24 ห้องภายในพระอุโบสถ เขียนเรื่องประวัติพระปัจเจกพุทธเจ้า หน้าต่างทั้งหมด 48 บาน ภาพจิตรกรรมดังกล่าวเขียนในสมัยรัชกาลที่ 3 หรืออาจมีการเขียนภาพในลักษณะอื่นๆ เช่น ภาพรามเกียรติ์ หรือภาพเรื่องอื่นๆ[217]

โดยภาพรวมแล้ว จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังคงให้ความสำคัญกับรูปแบบการวางผังภาพจิตรกรรมตามคติที่สืบทอดมาจากสมัยอยุธยาตอนปลายมากกว่าการนิยมเขียนเรื่องอื่นๆ

---

[216]วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะน่ารู้ในสองศตวรรษ, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2549), 239.

[217]เอลิซาเบท ไลออนส์, ศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2529), 80.

เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมภาพพุทธประวัติและทศชาติชาดก

เนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ

พุทธประวัติ จาก “คัมภีร์ปฐมสมโพธิ” ซึ่งเป็นคัมภีร์ที่มีเนื้อหาว่าด้วยพุทธประวัติโดยละเอียด และนับว่าเป็นคัมภีร์ที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ศิลปะแบบประเพณีที่เกี่ยวกับพุทธประวัติ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กรมหมื่นไกรสรวิชิตทรงอาราธนาสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสให้ทรงชำระแก้ไขคัมภีร์ปฐมสมโพธิเมื่อปีพุทธศักราช 2387 โดยทรงแปลความจากภาษาบาลี แล้วพระนิพนธ์ภาษาไทยเป็น ***“พระปฐมสมโพธิกถา”*** มีเนื้อหาทั้งสิ้น 29 ปริจเฉท

ปฐมสมโพธิกถา พระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมประปรมานุชิตชิโนรส ประกอบด้วยกวีโวหารและวรรณศิลป์ชั้นสูง นับเป็นวรรณคดีชั้นเยี่ยมเรื่องหนึ่ง มีเนื้อความโดยสรุปในแต่ละปริจเฉท ดังนี้[218]

ปริจเฉทที่ 1 วิวาหมงคลปริวรรต

พระเจ้าสีหนุราช พระราชาแห่งกรุงกบิลพัสดุ์ มีพระประสงค์ให้พราหมณ์แปดคน ผู้มีสติปัญญาและรอบรู้ทางเพทางคศาสตร์ไปเสาะแสวงหานางขัตติยราชผู้บริบูรณ์ด้วยเบญจกัลยาณี มีลักษณะอันเป็นสิริมงคล 64 ประการ เพื่อมาอภิเษกกับพระเจ้าสุทโธทนะพระราชโอรส พราหมณ์ทั้งแปดได้เดินทางผ่านนครต่างๆ จนกระทั่งมาถึงกรุงเทวทหะ และได้เฝ้าพระนางสิริมาหามายา พระราชธิดาของพระเจ้าชนาธิปราชแห่งกรุงเทวทหะ เมื่อเห็นพระสิริลักษณะโสภณประภาประภัสสร พราหมณ์ทั้งแปดก็ถึงแก่วิสัญญีภาพกันทุกคน ครั้นโกณฑัญญะพราหมณ์ได้สติขึ้น ก็ได้เข้าเฝ้าพระเจ้าชนาธิปราช และกราบทูลให้ทรงทราบเหตุทุกประการ ทั้งพระราชา พระอัครมเหสี และชนทั้งปวงต่างก็ยินดีปรีดาเป็นอย่างยิ่ง

เมื่อพราหมณ์ทั้งแปดกลับไปทูลพระเจ้าสีหนุราช พระองค์ก็ได้ทรงส่งเครื่องราชบรรณาการไปยังพระเจ้าชนาธิปราช พร้อมกับนัดการวิวาหมังคลาภิเษกแล้วเสด็จยาตราพลไปสู่กรุงเทวทหะ เมื่อถึงเวลาอันเป็นมหามงคลฤกษ์ พระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายาก็เสด็จขึ้นสถิตบนพระรัตนราศีที่อภิเษกในมหามณฑปพร้อมด้วยพระประยูรวงศ์และเทพเจ้า

---

[218]บุญเตือน ศรีวรพจน์, ชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำ (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2549. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี), 157 - 226.

ทั้งหลาย ในการนี้ พระอินทร์ทรงเป่าทิพย์วิไชยุตมหาสังข์ทักขิณาวัฏ ปัญจสิขรคนธรรพเทพบุตรดีดพิณสามสาย เทวดาและมนุษย์ทั้งหลายต่างประโคมดนตรี ขับร้อง ฟ้อนรำ และถวายเครื่องสักการะบูชาเป็นอันมาก[219]

ปริจเฉทที่ 2 ดุสิตปริวรรต

พระเวสสันดรโพธิสัตว์ เมื่อได้ทรงสั่งสมพระบารมีและทรงแผ่พระเมตตาทั่วไปแด่สรรพสัตว์ทั้งปวงแล้ว เมื่อสิ้นพระชนมายุก็ได้ไปบังเกิดเป็นสันดุสิตเทวราชเสวยทิพยสมบัติอยู่ในดุสิตเทวพิภพ เมื่อถึงเวลาที่จะได้ตรัสเป็นพระสัพพัญญูในโลก บรรดาท้าวมหาพรหมทั้งหลาย สมเด็จพระอมรินทราธิราช ท้าวจาตุมหาราช และเทพเจ้าเป็นอันมากก็พากันกราบทูลอาราธนาองค์พระสันดุสิตเทวราชให้จุติสู่มนุษย์โลก เพื่อจะได้ตรัสรู้ซึ่งทางปฏิบัติอันจะเข้าสู่พระอัมตมหานิพพาน นำสัตว์มนุษย์และเทพทั้งหลายให้ข้ามพ้นจากโอฆสงสารวัฏ สมเด็จพระสันดุสิตเทวราชทรงพิจารณาปัญจมหาวิโลกนะทั้ง 5 เห็นว่าบริบูรณ์และสมควรแล้ว ก็จุติมาสู่พระครรภ์แห่งองค์พระสิริมหามายา พระอัครมเหสีแห่งพระเจ้าสุทโธทนะ พระราชาแห่งกรุงกบิลพัสดุ์[220]

ปริจเฉทที่ 3 คัพภานิกขมนปริวรรต

เมื่อพระนางสิริมหามายาทรงบริจาคมหาทานพร้อมอธิษฐานสมาทานอุโบสถศีลแล้ว ในคืนนั้นก็ทรงพระสุบินนิมิตว่า ท้าวจาตุมหาราชทั้ง 4 มายกพระแท่นสิริไสยาสน์ที่พระองค์บรรทมอยู่นำไปสู่ป่าหิมพานต์ แล้ววางลงยังพื้นแผ่นมโนศิลาภายใต้ไม้รังใหญ่ นางเทพธิดาทั้งหลายมาเชิญเสด็จให้สรงน้ำในสระอโนดาต แล้วทรงเครื่องประดับอันเป็นทิพย์เสด็จขึ้นสู่พระวิมานทอง บรรทมบ่ายพระเศียรไปทางปราจีนทิศ ในเวลานั้นมีเศวตหัตถีลงมาจากกาญจนบรรพต นำดอกบุณฑริกปทุมชาติสีขาวเข้ามาสู่วิมานทอง กระทำประทักษิณพระราชเทวี 3 รอบแล้วเข้าไปในอุทรข้างทักษิณปรัศว์แห่งพระราชเทวี ก็เป็นเวลาปัจจุสมัยได้อุตราษาฒนักขัตฤกษ์ พระมหาสัตว์เสด็จจุติลงสู่พระมาตุครรโภทร บุพนิมิตทั้ง 32 ประการก็บังเกิดกัมปนาท มีพระรัศมีสว่างไปทั่วทั้งหมื่นโลกธาตุ[221]

---

[219]วรรณิภา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 5 จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 (กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2537), 114.

[220]เรื่องเดียวกัน, 117.

[221]เรื่องเดียวกัน, 116.

ครั้นพระนางสิริมหามายาทรงพระครรภ์แก่ จะต้องเสด็จไปประสูติพระราชโอรสที่กรุงเทวทหะตามราชประเพณีของศากยวงศ์[222] ครั้นเสด็จมาถึงสวนลุมพินีวันก็เสด็จลงจากพระสุวรรณสีวิกา เสด็จพระราชดำเนินถึงใต้ต้นมงคลสาลพฤกษ์ (ต้นรัง) เมื่อทรงจับกิ่งรังแล้วก็บังเกิดการประชวรพระครรภ์ เวลานั้นพระบรมโพธิสัตว์กำหนดซึ่งกาลอันสมควรแก่อุดมมหิฤกษ์ก็ประสูติจากพระมาตคัพโพทร มีพระกายอันบริสุทธิ์ดังดวงแก้วมณีโชติรส ในขณะที่ประสูตนั้นท้าวมหาพรหมก็ทรงรับพระมหาบุรุษด้วยข่ายทอง แล้วนางนมก็เสด็จอุฏฐาการลงประทับสู่พื้นภูมิภาค ท้าวมหาพรหมทรงกั้นพระเศวตรฉัตร พระสุยามเทวราชทรงทิพยวาลวิชนี เทพทั้งหลายอัญเชิญพระมหามงกุฎ พระขรรค์ พระสุวรรณบาทุกา เป็นต้น เทพและมนุษย์ทั้งปวงต่างถวายสักการะบูชาเป็นอันมาก[223]

ปริจเฉทที่ 4 ลักขณาปริคคาหากปริวรรต

กาฬเทวิลดาบสซึ่งเป็นคุลุปกาจารย์แห่งพระเจ้าสุทโธทนะ ได้ทราบว่าพระราชโอรสประสูตแล้ว ก็เหาะมายังกรุงกบิลพัสดุ์ถวายพระพรพระเจ้าสุทโธทนะ และขอพบพระราชกุมาร เมื่ออัญเชิญพระราชกุมารมาแล้วก็บังเกิดอัศจรรย์ พระราชกุมารเสด็จขึ้นยืนประดิษฐานบนชฎาแห่งพระกาฬเทวิลดาบส พระกาฬเทวิลจึงกระทำอัญชลีและสรรเสริญว่า พระราชกุมารทรงเป็นอัจฉริยบุคคลจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า

ครั้นเมื่อพระมหาบุรุษมีพระชนม์มายุได้ 5 วัน พระเจ้าสุทโธทนะโปรดให้จัดการพระราชพิธีนามคฐณมงคลถวายพระนามและทำนายลักษณะ โดยได้เลือกสรรพราหมณจารย์ผู้มีคุณวิทยาอันประเสริฐแปดคน และทิวชาจารย์ผู้รอบรู้ทางไตรเพทางศาสตร์ 108 คน มาประกอบพิธี[224] พราหมณ์เจ็ดคนพิจารณาแล้วมีความเห็นเป็น 2 ประการคือ หากพระราชกุมารอยู่เป็นฆราวาสจะได้เป็นพระเจ้าจักรพรรดิ แต่หากเสด็จออกบรรพชาจะได้เป็นศาสดาเอก มีเพียงพราหมณ์โกณฑัญญะผู้เดียวที่มีความเห็นเป็นหนึ่งว่า พระราชกุมารจะได้เป็นศาสดาเอกในโลก[225]

---

[222]บุญเตือน ศรีวรพจน์, ชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำ,161.

[223]วรรณิภา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 5 จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1, 120.

[224]เรื่องเดียวกัน, 121.

[225]บุญเตือน ศรีวรพจน์, ชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำ, 168.

ปริจเฉทที่ 5 ราชาภิเษกปริวรรต

พราหมณ์ทั้งแปดถวายพระนามพระราชกุมารว่า “พระอังคีรสราชกุมาร” และถวายพระนามอีกนามหนึ่งว่า “พระสิทธัตถราชกุมาร” หลังจากพระราชกุมารประสูติได้ 7 วัน พระราชมารดาก็เสด็จทิวงคต แล้วขึ้นไปบังเกิดเป็นเทพบุตรในสวรรค์ชั้นดุสิตตามประเพณีพุทธมารดา[226] เมื่อถึงเวลาอันควร พระเจ้าสุทโธทนะทรงกระทำพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ พระราชกุมารที่ตามเสด็จไปในงานพิธีนี้ด้วย ประทับใต้ร่มชมพูพฤกษ์ (ไม้หว้า) แวดวงภูมิสถานด้วยพระวิสูตร เมื่อได้ประทับอยู่ตามลำพัง เพราะพระพี่เลี้ยงนางนมต่างเลี่ยงออกมาดูการมหรสพ พระราชกุมารก็ทรงบัลลังก์นั่งขัดสมาธิ มีปติสุขเกิดแต่ความสงบได้ปฐมฌาน ตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์และได้บังเกิดอัศจรรย์ เงาไม้หว้ามิได้คล้อยเคลื่อนไปตามกาล แต่บันดาลร่มเงาสถิตเหนือพระราชกุมารเหมือนเวลาเที่ยง ประชุมชนทั้งปวงต่างได้เห็นเป็นมหัศจรรย์ จนแม้พระเจ้าสุทโธทนะก็ทรงเลื่อมใสถวายบังคมพระโอรสเป็นการสักการะบูชาคุณบุญฤทธิ์ปาฏิหาริย์

เมื่อสิทธัตถราชกุมารมีพระชนม์ได้ 16 พรรษา พระเจ้าสุทโธทนะทรงปรารถนาจะอภิเษกพระราชโอรส แต่พระประยูรวงศ์ทั้งหลายขอให้พระราชกุมารทรงแสดงศิลปศาสตร์ก่อน พระราชกุมารจึงโปรดให้นำสหัสการธนูอันหนักถึงกำลังบุรุษ 1000 คนจึงจะยกขึ้นได้มา แล้วทรงยกคันธนูนั้นขึ้น แสดงศิลปศาสตร์ธนูทั้ง 12 ประการ ที่สุดเมื่อพระอาทิตย์อัสดงคต ก็ทรงแผลงถูกเส้นขนหางจามรีที่อยู่ห่างไกลให้ขาดตรงกึ่งกลางได้ กษัตริย์ทั้งหลายได้ทอดพระเนตรก็ทรงชื่นชมโสมนัส และทูลเกล้าถวายพระธิดามาเป็นขัตติยกัญญาเป็นอันมาก

พระเจ้าสุทโธทนะทรงจัดพระราชพิธีบรมราชาภิเษก สิทธัตถราชกุมารขึ้นครองราชสมบัติเป็นพระราชาแห่งกรุงกบิลพัสดุ์ และอภิเษกพระนางพิมพายโสธราราชเทวีเป็นอัครมเหสี แล้วเสด็จสถิตในปราสาท 3 ฤดู คือ รมยปราสาท สุรมยปราสาท สภุปราสาท ที่พระเจ้าสุทโธทนะโปรดฯ ให้สร้างและตกแต่งอย่างงดงาม[227] (ภาพที่ 16)

ปริจเฉทที่ 6 มหาภิเนกขมนปริวรรต

อยู่มากระทั่งสิทธัตถราชกุมารมีพระชนม์ 29 พรรษา โปรดให้นายสารถีเตรียมราชรถ แล้วเสด็จประพาสพระราชอุทยาน ระหว่างทางได้ทอดพระเนตรเทวทูตองค์หนึ่งเป็นปฐมนิมิตร เทวดาเนรมิตเป็นคนชราหลังค่อมถือไม้เท้าเดินมาด้วยอาการสั่นหวั่นไหวไปทั้งร่างกาย ก็มีพระหฤทัยสังเวชยิ่งนัก ต่อมาได้เสด็จประพาสพระราชอุทยานอีกเป็นครั้งที่สอง ได้ทอดพระเนตร

---

[226]เรื่องเดียวกัน, 170.

[227]วรรณิภา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 5 จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1, 122 - 124.

คนเจ็บป่วย ในครั้งที่สาม ได้ทอดพระเนตรคนตาย ครั้งที่สี่ ได้ทอดพระเนตรบรรพชิตครองผ้ากาสาวพัสตร์ มีอาการสงบสำรวมเป็นที่เจริญศรัทธาเป็นที่ยิ่ง ก็ทรงดำริว่า บรรพชิตนี้เป็นผู้มีบุญกุศลธรรมอันประเสริฐสถาพร[228]

พระสิทธัตถะทรงเบื่อหน่ายในความเป็นฆราวาส ทรงมีพระทัยปรารถนาที่จะครองเพศบรรพชิต โดยปราศจากความอาลัยในจักรพรรดิราชสมบัติ เมื่อเสด็จถึงพระราชนิเวศแล้ว คืนนั้นเสด็จเข้าที่บรรทมแวดล้อมบำเรอด้วยเหล่าขัตติยกัญญา ทอดพระเนตรเห็นนางทั้งหลายหลับใหลในอาการต่างๆ ก็มีพระทัยสังเวช[229] จึงโปรดให้นายฉันนะราชบุรุษรักษาพระองค์เตรียมกัณฐกะอัศวราชไว้ เพื่อพระองค์จะเสด็จออกจากพระราชวัง แล้วเสด็จไปยังห้องบรรทม ทรงประทับที่พระทวารทอดพระเนตรพระนางพิมพาและพระราหุลราชโอรส ทรงกำหนดพระหทัยระงับความเสน่หาในพระราชโอรส ทรงตัดอาลัยในเบญจกามคุณ ตั้งพระทัยจะเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ให้สำเร็จแก่พระศรีสรรเพชดาญาณ แล้วจะกลับมาโปรดพระราชบุตรและพระราชเทวีในภายหลัง

ขณะที่พระสิทธัตถะเสด็จขึ้นทรงพญากัณฐกอัศวราช เพื่อเสด็จออกมหาภิเนกษกรมณ์นั้น ท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 องค์ก็เสด็จลงมาแวดล้อมเข้าประจำที่ 4 เท้าของพญากัณฐกอัศวราช ท้าวมหาพรหมทรงกางกั้นฉัตรทิพย์ เทพทั้งหลายอัญเชิญเครื่องสักการะบูชา นายฉันนะยึดหางตามไปทางเบื้องหลัง ขณะนั้น พระยาวัสวดีมาราธิราชก็เหาะมาเบื้องพระพักตร์ยกหัตถ์ขึ้นห้ามและทูลให้อยู่ในราชสมบัติเสวยกามคุณและทิพยสมบัติ แต่พระสิทธัตถะทรงแสดงพระประสงค์ที่จะนำสัตว์โลกทั้งปวงให้พ้นจากทุกข์ มุ่งไปสู่พระอมตมหานิพพาน จึงทรงขับม้าพระที่นั่งเสด็จต่อไป (ภาพที่ 82) วันนั้นเป็นวันอาสาฬหบูรณมี เพ็ญเดือน 8 พระจันทร์สว่างรุ่งเรือง ปราศจากเมฆหมอกทั่วทั้งจักรวาล พระสิทธัตถะได้หันม้าพระที่นั่งกลับมาทอดพระเนตรกรุงกบิลพัสดุ์ ทรงปฏิญาณว่า ต่อเมื่อได้ตรัสรู้พระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณแล้ว จึงจะเสด็จกลับมา ณ ที่นั้นจึงได้ชื่อว่า *กัณฐกนิวัตนเจดีย์*

เมื่อทรงขับม้าพระที่นั่งมาถึงริมฝั่งแม่น้ำอโนมานที ทรงเปลื้องเครื่องทรงและอาภรณ์ มอบให้นายฉันนะอัญเชิญกลับไปพร้อมกับม้ากัณฐกะ แล้วทรงตัดพระเกศาเหลือยาวสององคุลี พระเกศานั้นก็ม้วนกลมเป็นทักษิณาวัตรทุกเส้นทั่วทั้งพระอุตมังคศิโรตม์ ทรงจับพระจุฬามณีและพระภูษาโพกพระเศียรโยนขึ้นไปบนอากาศ สมเด็จพระอมรินทราธิราชจึงอัญเชิญผอบแก้วมณีรองรับพระจุฬาโมฬีและพระเวฐนพัสตราไปประดิษฐานในพระจุฬามณีเจดีย์ที่ดาวดึงส์เทวโลก เวลานั้นท้าวฆฏิการมหาพรหมได้อัญเชิญบริขารทั้ง 8 มาถวาย พระสิทธัตถะทรงมอบพระภูษา

---

[228]เรื่องเดียวกัน, 125.

[229]บุญเตือน ศรีวรพจน์, ชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำ, 171.

ทั้งคู่อันทรงอยู่ตั้งแต่ยังเป็นคฤหัสถเพศแก่ท้าวฆฏิการมหาพรหม ซึ่งได้อัญเชิญไปประดิษฐานในทุสเจดีย์ที่พรหมโลก[230]

ปริจเฉทที่ 7 ทุกกรกิริยาปริวรรต

เมื่อพระมหาบุรุษอธิษฐานเพศบรรพชาแล้ว ก็เสด็จไปประทับที่บัณฑวบรรพตใกล้กรุงราชคฤห์ ครั้งนั้นพระเจ้าพิมพิสารได้เสด็จมาเฝ้าและทรงแบ่งราชสมบัติถวายกึ่งหนึ่ง แต่พระมหาบุรุษไม่ทรงรับ พระเจ้าพิมพิสารทรงเลื่อมใสและมีพระราชดำริว่า หากพระมหาบุรุษบรรลุธรรมวิเศษตรัสรู้แล้ว ขออัญเชิญให้เสด็จมาตรัสเทศนาโปรดพระองค์

พระมหาบุรุษได้เสด็จไปทรงศึกษาในสำนักอาฬารกาลามดาบส เมื่อสำเร็จก็เสด็จสู่สำนึกอุทกรามบุตรดาบส ได้ศึกษาสำเร็จในเนาวสัญญานาสัญญยตนสมาบัติ อันเป็นจตุตกจรูปฌานแล้ว พระมหาบุรุษทรงดำริว่า ยังมิใช่ทางแห่งพระโพธิญาณจึงทรงลาอุทกรามบุตรดาบส แล้วเสด็จไปยังอุรุเวลประเทศ และประทับที่แห่งนั้นตั้งพระทัยบำเพ็ญเพียรเจริญสมณธรรมแสวงหาอริยคุณ ด้วยมหาปธานวิริยะ กระทำทุกรกิริยาสารพัดวิธีให้ถึงซึ่งที่สุดแห่งความเพียรเป็นอุกฤษฏ์อย่างยิ่ง โดยการอดพระกระยาหาร กลั้นลมหายใจเข้าออก เป็นอาทิ

ขณะนั้นพราหมณ์โกณฑัญญะได้ทราบข่าวการเสด็จออกบรรพชา จึงพร้อมด้วยพราหมณ์ที่เลื่อมใสรวม 5 คน ชวนกันออกบวช เรียกว่า “ปัญจวัคคีย์” อันประกอบด้วย พระโกณฑัญญะ พระวัปปะ พระภัทติยะ พระมหานามะ และพระอัสสชิ ซึ่งได้พยายามติดตามหาพระมหาบุรุษจนได้พบองค์พระมหาสัตว์ทรงกระทำมหาปธานวิริยะ จึงดำริว่าพระองค์คงได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าเป็นแน่แท้ จึงช่วยกันกระทำกิจปฏิบัติวัตตานุวัตรอุปัฏฐานต่างๆ ถวายพระมหาบุรุษด้วยความยินดี

พระมหาบุรุษทรงบำเพ็ญทุกขกิริยาถึงที่สุดแห่งความเพียรเป็นอุกฤษฏ์อย่างยิ่ง จนเวลาล่วงไปถึง 6 ปี ก็หาได้บรรลุธรรมวิเศษอย่างใดไม่ พระมังสะและพระโลหิตก็เหือดแห้งทั่วทั้งพระสกลกาย พระยามารเห็นว่าพระมหาบุรุษทรงตั้งความเพียงอันยิ่งใหญ่ คงจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า จึงมาทูลให้ละความเพียรเสีย แต่พระมหาบุรุษทรงตรัสให้พระยามารออกไป ขณะนั้นสมเด็จพระอมรินทราธิราชก็เสด็จมาทรงพิณทิพย์สามสายบรรเลงถวายพระมหาบุรุษให้สดับ (ภาพที่ 85) สายหนึ่งเคร่งตึงนัก เมื่อทรงดีดก็ขาด สายหนึ่งอ่อนหย่อนไป เมื่อทรงดีดก็ไม่บังเกิดเสียง สายกลางไม่ตึงไม่หย่อนมีความพอดี เมื่อทรงดีดก็บังเกิดเสียงพิณทิพย์อันไพเราะ พระมหาบุรุษทรงสดับเสียงพิณทิพย์อันเป็นนิมิตนั้น ก็ทรงพิจารณาเห็นทางสายกลาง คือ มัชฌิมปฏิบัตินั้น

---

[230]เรื่องเดียวกัน, 126 - 129.

จะเป็นทางไปสู่พระโพธิญาณ การบำเพ็ญเพียรซึ่งทุกขกิริยานี้ ไม่ใช่ทางไปสู่พระโพธิญาณอย่างแน่แท้ พระองค์จึงละความเพียรเสด็จออกบิณฑบาต ทรงรับโภชนาหารมากระทำภัตกิจตามสมควรดังเดิม เมื่อบรรพชิตปัญจวัคคีย์เห็นพระมหาบุรุษทรงละเสียจากอุกฤษฏวิริยะ หันมาเสวยโภชนาหาร ก็คิดว่าพระมหาบุรุษเลิกความเพียรเช่นนี้ที่ไหนจะตรัสรู้แก่โพธิญาณเล่า จึงพากันลาจากไปอยู่ที่ป่าอสิปตนมฤคทายวันใกล้กรุงพาราณสี[231]

ปริจเฉทที่ 8 พุทธบูชาปริวรรต

พระมหาบุรุษประทับอยู่ ณ อุรุเวลาเสนานิคมด้วยความสงบวิเวกเพียงลำพัง วันหนึ่ง นางสุชาดา ธิดาของเสนกฎุมพี ได้ตั้งปณิธานปรารถนาจะทำการบวงสรวงบูชาเทวดาที่ต้นนิโครธพฤกษ์ (ต้นไทร) หากได้สามีที่ดีและได้บุตรคนแรกเป็นชาย ครั้นต่อมา นางได้สมความปรารถนา จึงกระทำอุปหารกรรมบวงสรวงแก่เทวดาแห่งต้นนิโครธพฤกษ์นั้น โดยได้เอาน้ำนมอันบริบูรณ์ด้วยโอชะอันเลิศจากแม่โค 8 ตัวมาหุงข้าวมธุปายาส ขณะนั้น ท้าวจตุโลกบาลได้เสด็จมารักษาเตาเพลิงทั้ง 4 ทิศ ท้าวมหาพรหมได้ทรงกางกั้นพระเศวตฉัตร และสมเด็จพระอมรินทราธิราชทรงโปรยทิพย์โอชะลงในภาชนะที่นางหุงข้าวมธุปายาสนั้น ทำให้นางสุชาดาเห็นมหัศจรรย์และเกิดปิติยินดีอย่างยิ่ง ให้นางบุณณทาสีไปเตรียมที่ตั้งบูชาบวงสรวงที่ต้นนิโครธพฤกษ์ นางบุณณทาสีจึงได้เห็นพระมหาบุรุษมีรัศมีสีทองแผ่ไปทั่วบริเวณร่มไทรนั้น รีบกลับไปบอกนางสุชาดาให้นำข้าวมธุปายาสไปถวาย

พระมหาบุรุษทรงปั้นข้าวมธุปายาสได้ 49 ปั้นและเสวยทั้งหมด แล้วทรงถือถาดทองอันรองมธุปายาสมาไปที่ฝั่งแม่น้ำเนรัญชรา อธิษฐานว่า หากพระองค์จะได้ตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าก็ขอให้ถาดทองนี้ลอยทวนกระแสน้ำขึ้นไป เมื่อทรงลอยถาดทองลงสู่แม่น้ำถาดนั้นก็ลอยทวนกระแสน้ำไปจนถึงที่น้ำวนแห่งหนึ่ง ก็จมลงสู่วิมานแห่งพญานาคราชไปซ้อนใต้ถาดทองอันเป็นพระพุทธบริโภคแห่งพระสัพพัญญูอดีตพระพุทธเจ้าทั้ง 3 พระองค์ ที่ประดิษฐานอยู่ก่อนแล้ว ซึ่งพญากาฬนาคราชได้เฝ้ารักษาถาดทองเหล่านั้นสืบมา

เมื่อทรงลอยถาดทองทอดพระเนตรมหามงคลนิมิตแล้ว ก็เสด็จนิวัตนาการสู่ป่าไม้รัง ประทับใต้ต้นรังต้นหนึ่ง พอถึงเวลาสายัณห์ก็เสด็จไปยังโพธิพฤกษมณฑล ครั้งนั้นมีโสตถิยพราหมณ์นำหญ้าคา 8 กำมาถวาย ทรงรับหญ้าคาแล้วเสด็จไปสู่ไม้มหาโพธิ์ อันเคยเป็นที่ประทับของพระสรรเพชญ์พุทธเจ้าทั้งปวงแต่ปางก่อน เป็นมงคลสถานที่จะได้กำจัดมารและสรรพกิเลสทั้งปวงให้พินาศไป แล้วทรงทอดหญ้าคาทั้งแปดกำลงพลางอธิษฐานให้เกิดเป็นรัตนบัลลังก์

---

[231]วรรณิภา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 5 จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1, 130 - 131.

แล้วเสด็จขึ้นประทับบนรัตนบัลลังก์สมาธิ หันพระปฤษฎางค์เข้าข้างพระมหาโพธิพฤกษ์ ตั้งพระทัยจะทำลายอาสวกิเลสกามคุณให้หมดสิ้น ครั้งนั้นเทพทั้งหลายต่างก็อัญเชิญเครื่องสักการะบูชามาถวายเป็นอันมาก และต่างปิติโสมนัสเป็นที่ยิ่ง[232]

ปริจเฉทที่ 9 มารวิชัยปริวรรต

พระมหาบุรุษประทับบนบัลลังก์ ณ โพธิพฤกษ์ ปฏิบัติสมาธิกำหนดพระหทัยอย่างมั่นคง เพื่อให้บังเกิดพระสัพพัญญุตญาณ อันจะนำสัตว์โลกทั้งปวงให้พ้นจากกองทุกข์มุ่งสู่พระนิพพาน เวลานั้นพระยาวสดีมารซึ่งหาโอกาสจะทำอันตรายแก่พระมหาบุรุษอยู่เป็นนิตยกาลนั้น ก็ได้ประชุมพลมารทั้งปวงเนรมิตกายให้น่าสพึงกลัวกุมลสรรพศาสตราวุธ จัดเป็นโยธาทัพอันมหึมาเข้าแวดล้อมโพธิมณฑลสถาน เทพทั้งปวงที่แวดล้อมพระมหาบุรุษอยู่ต่างก็กลัวภัยเหาะหนีไปทั้งสิ้น พระมหาบุรุษทรงระลึกถึงพระทศบารมีที่ทรงสั่งสมไว้ ให้มาบันดาลเหล่ามารทั้งปวงจงปราชัย และทรงกำหนดพระหทัยปฏิบัติซึ่งศรัทธา วิริยะ สติ สมาธิ ปัญญา หิริ โอตัปปะ เป็นดังโล่ห์กำบังหมู่มารโดยมิได้เสด็จลุกจากพระรัตนบัลลังก์

ฝ่ายเหล่ามารโยธีทั้งหมายต่างระดมกระทำการคุกคาม แต่แม้จะบันดาลอาวุธใดๆ พุ่งมายังพระมหาบุรุษก็กลายเป็นทิพยบุปผาไปทั้งสิ้น พระยามารร้องขับพระมหาบุรุษให้ทรงสละพระรัตนบัลลังก์ให้แก่ตน พระมหาบุรุษแจ้งแก่พระยามารว่า พระรัตนบัลลังก์นี้เกิดขึ้นจากบารมีที่พระองค์สั่งสมมา และพระบารมีทั้งปวงนั้นมีพสุนธรีเทพธิดาแห่ปฐพีได้รู้เห็นเป็นพยานขณะนั้นเอง พสุนธรีเทพธิดาก็ทรงผุดขึ้นจากพื้นปฐพีประกาศว่า พระบารมีแห่งองค์พระมหาบุรุษนั้น แม้เพียงแต่น้ำทักษิโณทกตกลงชุ่มอยู่ในพระเกศาก็มากจนประมาณมิได้ แล้วทรงบิดน้ำในพระโมลีให้หลั่งไหลออกมา ดังท่อธารามหามหรรณพท่วมเหล่ามารทั้งปวงให้ปลาตนาการไปสิ้น พระมหาบุรุษทรงขจัดหมู่มารให้ปราชัยในขณะที่ประทับตั้งสมาธิมิได้หวั่นไหว เทพทั้งหลายต่างปิติโสมนัส พากันแซ่ซ้องสาธุการสรรเสริญพระมหาบุรุษเป็นอเนกประการ[233] (ภาพที่ 69)

ปริจเฉทที่ 10 อภิสัมโพธิปริวรรต

พระมหาบุรุษประทับเหนือรัตนบัลลังก์ในคืนเดือนเพ็ญขึ้น 15 ค่ำ เดือน 6 ครั้นล่วงเข้าปฐมยามก็ตรัสรู้บุพเพนิวาสานุสติญาณ (การระลึกชาติ) มัชฌิมยามตรัสรู้ทิพยจักษุญาณการเห็นแจ้งในความเป็นไปแห่งสัตว์โลกทั้งหลาย[234] ทั้งฝ่ายมิจฉาทิฐิและสัมมาทิฐิ และทรง

---

[232]เรื่องเดียวกัน, 132 - 133.

[233]เรื่องเดียวกัน, 134.

[234]บุญเตือน ศรีวรพจน์, ชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำ,197.

พิจารณาพระปฏิจจสมุปปาทธรรมคือ อวิชชา สังขาร วิญญาณ นามรูป สฬายตนะ ผัสสะ เวทนา ตัณหา อุปาทาน ภพ ชาติ ชรา มรณะ โศก อันเป็นที่เกิดแห่งทุกข์ทั้งปวง ที่เกิดขึ้นและอาศัยกันและกันตามลำดับ ครั้นถึงปัจฉิมยามได้ตรัสรู้อริยสัจสี่ เห็นแจ้งในไตรลักษณ์ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา พอเวลาใกล้รุ่งทรงตรัสรู้พระสัพพัญญุตญาณ ดับสูญสิ้นอาสวกิเลสเป็นสมุจเฉทประหาณ ก็ถึงซึ่งสิ้นสูญจากตัณหาทั้งปวง ได้ตรัสรู้พระพุทธรัตนอนาวรญาณ

เทพทั้งปวงตลอดไปจนถึงสัตว์นรก ก็บังเกิดอัศจรรย์มีความร่มเย็นคลายความทุกข์เร่าร้อนทั้งปวง สัตว์ทั้งหลายต่างมีเมตตาจิตต่อกันถ้วนหน้า เว้นจากการผูกเวรอาฆาตมาดร้าย เพลิงในนรกก็ดับสงบลงทั่วทุกนิรยสถาน บุปผาชาติทั้งหลายก็บันดาลบานสะพรั่งโปรยปรายทั่วทุกทิศ เทพและสัตว์ทั้งหลายต่างปิติปรีดาเสวยสุขสำราญ และพากันมาสรรเสริญพระบารมีแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าผู้ทรงตรัสรู้พระสัพพัญญุตญาณ อันประดับด้วยอุฬารโลกุตตรคุณสมบัติ ยังให้เกิดมหัศจรรย์ทั่วทั่งสกลโลกธาตุ[235]

ปริจเฉทที่ 11 โพธิสัพพัญญูปริวรรต

เมื่อพระมหาบุรุษตรัสรู้เป็นพระอนุตรสัมมาสัมพุทธเจ้าแล้ว ประทับเสวยวิมุตติสุขอยู่ ณ สัตตมหาสถาน ที่ซึ่งพระพุทธเจ้าประทับอยู่หลังการตรัสรู้ 7 แห่ง คือ

ปฐมโพธิบัลลังกะ ประทับเหนือรัตนบัลลังก์ ภายใต้ร่มมหาโพธิพฤกษ์ที่ตรัสรู้ ทรงพิจารณาปุพพวิหารในอดีตชาติ เสวยพระธรรมปิติด้วยวิมุตติสุข ตลอด 7 วัน

ทุติยอนิมิสสกะ พระพุทธเจ้าเสด็จลงจากพระรัตนบัลลังก์ เสด็จไปประทับยืนอยู่ทางทิศอีสานของไม้มหาโพธิพฤกษ์ ทรงทำอุปหาร คือ ลืมพระเนตรทอดทัศนาพระมหาโพธิ์สิ้น 7 วัน ที่ประทับนั้นจึงมีชื่อว่า *อนิมมิสเจดีย์*

ตติยจงกมเสฏฐะ พระพุทธเจ้าทรงกระทำพระอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ เพื่อบรรเทาซึ่งความกังขาแห่งเทพทั้งปวง จึงทรงเนรมิตบริเวณทิศอุดรแห่งพระมหาโพธิ์เป็นที่รัตนจงกรม เอาเขาสิเนรุราชในหมื่นจักรวาลมาเป็นเสา เอาทรายในท้องมหาสมุทรทั้งหมื่นโลกธาตุมาเป็นพื้น เอาดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ และดวงดาราทั้งปวงมาเป็นประทีปชวาลา แล้วทรงแสดงอเนกวิวิธปาฏิหาริย์ เสด็จจงกรมบนสถานที่นั้น 7 วัน ที่นั้นจึงได้ชื่อว่า *รัตนจงกรมเจดีย์*

---

[235]วรรณิภา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 5 จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1, 136.

จตุถรัตนาฆระ พระพุทธเจ้าเสด็จไปสถิตในรัตนฆระคือ เรือนแก้ว อันประดิษฐานอยู่ทางทิศพายัพแห่งพระมหาโพธิ พระรัตนฆระประกอบด้วยพระสัทธรรมแห่งพระองค์ แล้วทรงพิจารณาพระสัทธรรมทั้งปวงนั้น 7 วัน ทรงพิจารณาพระสมันตมหาปัฏฐานอนันตนัยด้วยความสุขุมคัมภีรภาพ สมควรแก่พระสัพพัญญุตญาณพิสัย ในลำดับนั้นพระฉัพพรรณรังสีก็โอภาสแผ่ไพศาลออกจากพระสรีรกายา ที่แห่งนั้นจึงได้ชื่อว่า *รัตนฆรเจดีย์*

ปัญจมอัชชุปาสัญจะ พระพุทธเจ้าเสด็จไปประทับภายใต้ไม้อัชปาลนิโครธ (ต้นไทร) ของหมู่ชนเลี้ยงแพะทางทิศบุริมแห่งพระมหาโพธิ์ในเวลานั้น พระยาวัสวดีมารได้พิจารณาเหตุ 16 ประการที่ตนมิได้ปฏิบัติ จึงมิได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าอย่างพระสิทธัตถราชกุมาร ขณะนั้นธิดาพระยามารสามองค์คือ นางราคะ นางอรดี นางตัณหา ทราบเหตุที่ทรงปริวิตกอยู่ ก็อาสาไปปราบให้พระพุทธเจ้าตกอยู่ในอำนาจแห่งตน แล้วเนรมิตกายให้มีรูปงดงามต่างๆ กันกระทำอิตถีมายาเล้าโลมแวดล้อมอยู่โดยรอบพระองค์ แต่พระพุทธเจ้าทรงตัดกิเลสอาสวะดับสิ้นแล้ว จึงไม่มีอำนาจกิเลสใดๆ ครอบงำพระองค์ได้อีก ธิดาพระยามารจึงต้องพ่ายแพ้พุทธบารมีและพากันกลับไป

ฉัฏฐมมุจจลินเทนะ พระพุทธเจ้าเสด็จไปประทับ ณ มุจลินทพฤกษ์ทางทิศปราจีนแห่งพระมหาโพธิ์ ขณะนั้นบังเกิดฝนตกลงมิได้ขาดตลอด 7 วัน จึงมีพระยานาคมุจลินท์ ซึ่งอยู่ในสระใกล้มุจลินทพฤกษ์ ขนดกายวนรอบพระพุทธเจ้า 7 รอบ แล้วแผ่พังพานปกป้องเบื้องบนพระเศียร มิให้มูลดินและสัตว์ร้ายทั้งปวงมาต้องพระองค์ได้ (ภาพที่ 39)

สัตตมราชายตุ พระพุทธเจ้าเสด็จไปประดับ ณ ราชายตนพฤกษ์ (ไม้เกด) ทางทิศทักษิณแห่งมุจลินทพฤกษ์ พระอินทร์ได้ถวายผลสมออันเป็นทิพยโอสถและน้ำบ้วนพระโอษฐ์ ขณะนั้นมีนายพานิชสองคนพี่น้องชื่อ ตปุสสะและภัลลิกะ นำกองเกวียนเดินทางมา และมีเทวดามาปรากฏกายและชี้ทางให้ไปเฝ้าพระพุทธเจ้า เมื่อได้เห็นพระฉัพพรรณรังสีอันจำรัสรุ่งเรืองจิโรภาสก็เกิดศรัทธาต่างก็น้อมนำข้าวสัตตุก้อนสัตตุผงเข้าไปถวาย กาลนั้นท้าวจตุโลกบาลก็นำบาตรศิลามาถวาย พระพุทธเจ้าทรงรับบิณฑบาต แล้วทรงยกพระหัตถ์ขวาขึ้นลูบพระเกศาได้ 8 เส้น ประทานแก่นายพานิชทั้งสอง ซึ่งถือเป็นปฐมอุบาสกในพระพุทธศาสนา[236]

ปริจเฉทที่ 12 พรหมัชเฌสนปริวรรต

พระพุทธเจ้าเสด็จจากร่มราชายต้นพฤกษ์ไปสู่ร่มไม้อัชปาลนิโครธ ในครั้งนั้นท้าวสหัมบดีมหาพรหมพร้อมด้วยพระอินทร์ พระสุยามสันดุสิตเทวราช และเทพทั้งหลายก็เสด็จมา

[236]เรื่องเดียวกัน, 136 - 137.

เฝ้าพระพุทธเจ้า ยอพระกรถวายสักการะและทูลอาราธนาให้พระพุทธองค์ประทานพระสัทธรรมเทศนาแก่อเนกนิกรเวไนยอันบริบูรณ์ ด้วยอุดมนิสัยสมควรได้ตรัสรู้พระโลกุตตรธรรมในพระพุทธศาสนานี้ พระพุทธเจ้าทรงพิจารณาว่า พระธรรมเทศนาจะเป็นมรรคผลสู่พระอมตมหานิพพาน ทรงพิจารณาพระพุทธเวไนย สาวกเวไนย และธาตุเวไนยโดยประมาณ ทรงทราบในพระญาณสำเร็จสิ้นแล้วจึงทรงรับอาราธนา[237]

ปริจเฉทที่ 13 ธัมมจักกปริวรรต

พระพุทธเจ้าทรงพิจารณาถึงสัตว์โลกทั้งปวง ซึ่งยิ่งและหย่อนในกิเลสและปัญญา ทรงเลือกผู้ที่จะฟังธรรมเป็นปฐม ทรงระลึกถึงพระปัญจวัคคีย์ จึงเสด็จไปสู่ป่าอิสิปตนมฤคทายวัน พระพุทธเจ้าตรัสแก่พระปัจวัคคีย์ว่า พระองค์ได้ตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแล้ว จึงจะแสดงพระสัทธรรมเทศนาแก่พระปัญจวัคคีย์ เพื่อให้บรรลุพระอมตมหานิพพาน วันนั้นเป็นวันอาสาฬหปุรณมี เพ็ญเดือนแปด พระพุทธเจ้าทรงประทานปฐมเทศนาพระธรรมจักรกัปปวัตตนสูตรแก่พระปัญจวัคคีย์ ทวยเทพทั้งหลายต่างก็เบียดเสียดกันอยู่เต็มในพื้นภูมิภาค ไปจนเต็มตลอดตราบเท่าถึงพรหมโลก เมื่อทรงประทานเทศนาจบ พระอัญญาโกณฑัญญะก็ได้บรรลุโสดาปัตติผล พระพุทธเจ้าจึงทรงประทานบรรพชาอุปสมบทแก่พระปัญจวัคคีย์ ครั้งนั้น พระรัตนตรัยก็ปรากฏในโลกโดยสมบูรณ์ทั้งสามประการ[238]

ปริจเฉทที่ 14 ยสบรรพชาปริวรรต

ยศกุลบุตร ผู้เป็นบุตรของคหบดีแห่งเมืองพาราณสี ดำรงอยู่ด้วยความสุขในเบญจกามคุณพร้อมทุกประการ ครั้นได้เห็นนางปริจาริกาทั้งหลายหลับใหลมีอาการต่างๆ คล้ายดังร่างอสุภะในสุสาน เกิดความเบื่อหน่ายในโลกียสุข กิเลสราคะทั้งปวง จึงแสวงหาทางที่จะล่วงพ้นอุปัทอันตรายจนได้มาพบพระพุทธเจ้า ได้ฟังพระสัทธรรมที่ทรงแสดงพระอริยสัจ 4 ยศกุลบุตรก็ได้บรรลุพระโสดาปัตตผล ขณะนั้นเศรษฐีผู้เป็นบิดาพระยสก็ได้ติดตามบุตรมา พระพุทธเจ้าได้ตรัสเทศนาให้เศรษฐีถึงซึ่งพระพุทธรัตนะ พระธรรมรัตนะ พระสังฆรัตนะ เศรษฐีผู้นั้นก็ได้เป็นพระพุทธอุบาสก แล้วพระยสขออุปสมบทสำเร็จเป็นพระอรหันต์ ต่อมาสหายพระยสภิกษุอีก 50 คนได้ทราบข่าวก็ติดตามมา ได้สดับธรรมจากพระโอษฐ์จึงขอบรรพชา และได้บรรลุมรรคผลเป็นพระอรหันต์ทั้งสิ้น[239]

---

[237] เรื่องเดียวกัน, 139.

[238] เรื่องเดียวกัน, 141.

[239] เรื่องเดียวกัน, 144.

ปริจเฉทที่ 15 อุรุเวลคมนปริวรรต

พระพุทธเจ้าปฏิบัติพระพรรษาปวารณาแล้ว ครั้นออกพรรษาก็ได้โปรดให้พระอรหันต์สาวกทั้ง 60 องค์ไปโปรดสัตว์ในทิศต่างๆ ส่วนพระองค์เสด็จโดยลำพังกลับไปสู่อุรุเวลาเสนานิคม ครั้งนั้นมีพระราชกุมารโอรสของพระเจ้าโกศลราชจำนวน 30 พระองค์มีนามว่า *ภัททวัคคีย์* พระพุทธเจ้าได้แสดงธรรมพระอนุบุพพิกถาและพระจตุราริยสัจ โปรดพระภัททวัคคีย์กุมารให้ได้บรรลุธรรม *ภัททวัคคีย์*ทั้ง 30 พระองค์ก็ทูลขอบรรพชา แล้วโปรดให้พระเถระเหล่านั้นจาริกไปโปรดสัตว์ ณ เมืองปาวาย จึงได้นามว่า *ปาวายภิกษุ* ส่วนพระองค์ก็เสด็จสู่อุรุเวล กรุงราชคฤห์

ครั้งนั้นมีชฎิลดาบสสามพี่น้อง ตั้งสำนักอยู่ตามลำน้ำ ผู้ที่อยู่ต้นน้ำที่อุรุเวลได้นามว่า *อุรุเวลกัสสปะ* ผู้ที่อยู่ริมฝั่งเนรัญชรนทีได้ชื่อว่า *นทีกัสสปะ* ส่วนน้องคนสุดท้องอยู่คยาสีสะได้ชื่อว่า *คยากัสสปะ* ชฎิลทั้งสามมีบริวารเป็นอันมาก พระพุทธเจ้าได้เสด็จไปขอพักอยู่กับอุรุเวลกัสสปะ และได้ทรงแสดงอภินิหารโดยอเนกประการ ทำให้อุรุเวลกัสสปะผู้มีทิฐิกล้าแข็งให้เกิดความเลื่อมใส จนได้กราบลงแทบบาทยุคลและขอบรรพชา ชฎิลทั้งหลายพากันลอยดาบสบริขารลงในแม่น้ำ พระพุทธเจ้าประทานเอหิภิกขุ บรรพชาแก่อุรุเวลกัสสปะและบริวารทั้ง 500 ส่วนนทีกัสสปะและคยากัสสปะได้เห็นดาบสบริขารของดาบสผู้เป็นพี่ลอยมา ก็พาบริวารมาขอบรรพชา พระพุทธเจ้าทรงแสดงพระธรรมเทศนาอาทิตปริยายสูตร ยังให้ภิกษุทั้งหลายเหล่านั้นบรรลุพระอรหันต์ทั้งสิ้น[240]

ปริจเฉทที่ 16 อัครสาวกบรรพชาปริวรรต

ในกรุงราชคฤห์มีมานพสองคนเป็นสหายกันคนหนึ่งชื่อ *อุปติสกุมาร* เป็นบุตรนางสารี อีกคนชื่อ *โกสิตกุมาร* บุตรนางโมคคัลลี วันหนึ่งมานพทั้งสองชวนกันแสวงหาซึ่งโมคธรรม จึงพาบริวารจำนวน 500 คนไปบรรพชาในสำนักสญชัยปริพาชก ศึกษาอยู่เพียงสองถึงสามวันก็รู้เท่าอาจารย์และเห็นว่า พรหมจริยาวาสแห่งสำนักนี้ไม่อาจให้บังเกิดโมคธรรมได้ วันหนึ่งอุปติสปริพาชกได้ฟังพระอัสสชิแสดงพระอริยสัจธรรมก็บรรลุโสดาปัตติผล จึงชวนโกสิตปริพาชกพร้อมบริวารเข้าเฝ้าฟังธรรมจากพระพุทธเจ้า ปริพาชกทั้ง 250 คน ซึ่งเป็นบริวารนั้นก็บรรลุพระอรหันต์ทั้งสิ้น พระพุทธเจ้าได้ประทานบรรพชาแก่ปริพาชกทั้งหมดนั้น แล้วประทานนามตามนามมารดาให้อุปติสะมีชื่อว่า *สารีบุตร* และโกสิตมีชื่อว่า *โมคคัลลานะ*

พระโมคคัลลานะเมื่อบรรพชาได้ 7 วัน ได้เจริญสมณธรรมอยู่ในป่าที่สงัด พระพุทธเจ้าเสด็จไปประทานพุทโธวาทให้ละถีนมิทธะ และเจริญธาตุกรรมฐานภาวนา พระโมคคัลลานะได้สดับพุทธานุศาสน์ก็สำเร็จอุปริมรรคตรัยบรรลุพระอรหันต์ ส่วนพระสารีบุตรได้ไปปฏิบัติธรรมใน

---

[240] เรื่องเดียวกัน, 142 - 143.

คูหาสุกรเลณะใกล้กรุงราชคฤห์ พระพุทธเจ้าได้เสด็จไปแสดงพระสัทธรรมเทศนาเวทนาปริคคหสูตร พระสารีบุตรก็บรรลุพระอรหันต์ เมื่อพระพุทธเจ้าทรงแสดงธรรมให้พระโมคคัลลานะและพระสารีบุตรสำเร็จกิจแห่งพระสาวกบารมีญาณแล้ว ก็โปรดประทานตั้งให้เป็นพระอัครสาวกซ้ายขวา และในวันที่พระสารีบุตรสำเร็จพระอรหันต์นั้นเป็นวันมาฆปุรณมี เพ็ญเดือน 3 สาวกทั้งหลายจึงกระทำสาวกสันนิบาตสวดอุโบสถ พระพุทธเจ้าทรงสวดพระปาติโมกข์ในท่ามกลางพระขีณาสพทั้งปวง[241]

ปริจเฉทที่ 17 กปิลวัตถุคมนปริวรรต

เมื่อพระเจ้าสุทโธทนะทรงสดับข่าวของพระพุทธเจ้า จึงส่งอำมาตย์มาทูลเชิญให้เสด็จสู่กรุงกบิลพัสดุ์ แต่เมื่ออำมาตย์นั้นได้สดับฟังพระธรรมเทศนาก็บรรลุพระอรหันต์และทูลขอบรรพชา ฝ่ายพระเจ้าสุทโธทนะที่คอยสดับข่าวสาส์นอยู่นาน เมื่อทรงเห็นอำมาตย์ที่ส่งไปก่อนหน้านี้ไม่กลับมา จึงส่งนายอำมาตย์พร้อมทั้งบริวารออกติดตามเช่นเดียวกันอีก แต่ทุกคนที่ส่งไปกลับขอพระพุทธองค์บรรพชาและได้บรรลุพระอรหันต์ทั้งสิ้น เป็นเช่นนี้อยู่ถึง 9 ครั้ง พระเจ้าสุทโธทนะจึงโปรดให้อำมาตย์กาฬุทายีผู้เป็นสหชาติของพระพุทธเจ้าให้ไปทูลเชิญ แต่เมื่ออำมาตย์กาฬุทายีได้ฟังพระธรรมเทศนาก็สำเร็จในพระอรหันตผลและขอบรรพชาเช่นเดียวกัน[242]

ปริจเฉทที่ 18 พิมพาพิลาปปริวรรต

พระพุทธเจ้าเสด็จออกบิณฑบาต ณ กรุงกบิลพัสดุ์ ท่ามกลางพระอริยสงฆ์สาวก พระนางพิมพาราชเทวีทรงสดับข่าวการบิณฑบาตก็บังเกิดความโทมนัส ด้วยพระราชสามีเคยเสวยสุขในสิริราชสมบัติแต่กลับทรงสละสิ้น แล้วมาภิขาจารทรมานพระองค์ ชะรอยนางคงเป็นหญิงกาฬกิณีจึงบันดาลให้พระราชสามีนิราศร้างไม่มีความอาลัย พระนางรำพันพิลาปพลางเผยบานพระแกลทอดพระเนตรพระพุทธเจ้า ได้ทรงเห็นพระพุทธองค์ทรงรุ่งเรืองตลอดพระองค์ด้วยรัศมีฉัพพรรณรังสี จึงทรงให้พระราหุลทอดพระเนตรพระราชบิดา และมีพระเสาวนีย์สรรเสริญพระพุทธเจ้า แล้วเสด็จไปทูลพระเจ้าสุทโธทนะ พระองค์จึงเสด็จออกไปสู่ทางที่พระพุทธเจ้าเสด็จบิณฑบาต แล้วตัดพ้อว่าการบิณฑบาตดังนี้ยังความอัปยศมาสู่พระองค์ พระพุทธเจ้าทรงแสดงธรรมเทศนาโปรดพระราชบิดา มีความว่า บุคคลใดมิได้ประมาทในความเพียรอุตสาหะประพฤติในสุจริตธรรม บุคคลนั้นจะนิปัชนาการเป็นสุขสำราญในจิรโลกและปรโลก เมื่อจบพระคาถาลง พระเจ้าสุทโธทนะก็ทรงบรรลุพระโสดาปัตติผล แล้วทรงรับบาตรจากพระพุทธองค์ อาราธนาพระพุทธเจ้าและพระอริยสงฆ์ทั้งปวงขึ้นสู่พระมหาปราสาท ถวายโภชนาหารอันอุดม

---

[241] เรื่องเดียวกัน, 145.

[242] เรื่องเดียวกัน, 146.

ในวันรุ่งขึ้น ได้ตรัสพระธรรมเทศนาโปรดพระนางปชาบดี เมื่อจบพระคาถาลง พระนางปชาบดีก็ทรงบรรลุพระโสดาปัตติผล และในวันต่อมาก็ตรัสพระธรรมเทศนามหาธรรมปาลชาดก พระเจ้าสุทโธทนะก็ทรงบรรลุพระอนาคามิผล แล้วตรัสเทศนาภัตตานุโมทนา แก่พระเจ้าสุทโธทนะ พระนางปชาบดี ตลอดถึงราชนารีทั้งหลาย ซึ่งประทับฟังพระสัทธรรมอยู่ในที่นั้นทั้งสิ้น ยกเว้นแต่พระนางพิมพาราชเทวี พระเจ้าสุทโธทนะจึงทรงทูลเชิญเสด็จพระพุทธเจ้าสู่ปราสาทพระนางพิมพา พระพุทธเจ้าตรัสรับการทูลเชิญ และตรัสถึงพระนางพิมพาว่า มีคุณแก่พระองค์กว่าแสนชาติ ได้ร่วมบำเพ็ญพระบรมโพธิญาณบารมีมาด้วยกัน คุณของพระนางล้ำเลิศประเสริฐยิ่ง จะหาสิ่งใดเปรียบเทียบมิได้ แล้วเสด็จพร้อมด้วยพระอัครสาวก และตรัสแก่พระสาวกทั้งสองว่า หากพระนางพิมพาพิลาปร่ำไห้ก็จงอย่าห้ามปราม ให้พระนางทรงกระทำตามอัธยาศัยจนกว่าจะสิ้นโศก ครั้งนั้น พระนางพิมพาและพระราหุลได้เฝ้าพระพุทธเจ้า และทรงตั้งสติกลั้นความโศก ทอดพระเกศานบลงแทบพระบาท พระพุทธองค์ทรงมีพระดำรัสสรรเสริญพระนางอย่างยิ่ง แล้วประทานพระธรรมเทศนาจันทกินนรชาดกโดยพิสดาร ระงับซึ่งความโศกาอาดูรของพระนางลง และยังให้เกิดปิติปราโมทย์ ทำลายซึ่งกองกิเลสทั้งปวง สำเร็จพระโสดาปัตติผล[243]

ปริจเฉทที่ 19 สักยบรรพชาปริวรรต

พระพุทธเจ้าได้เสด็จไปรับบิณฑบาตในนิวาสนฐานแห่งพระนนทราชผู้เป็นพระพุทธอนุชา อันกระทำการวิวาห์มงคลคฤหปเวสนาภิเษก ของพระนนทราชกุมารกับนางปทกัลยาณี ครั้นเสร็จภัตตกิจแล้วก็ทรงประทานบาตรให้พระนนท์ อัญเชิญตามเสด็จมาจนถึงนิโครธาราม แล้วตรัสให้พระนนท์บรรพชา พระนนท์ไม่อาจขัดพุทธฎีกาก็ได้บรรพชาในวันนั้น ต่อมา พระนางพิมพาได้พาพระราหุลเฝ้าพระพุทธองค์ขณะเสด็จบิณฑบาต ทำให้พระราหุลบังเกิดศรัทธา ติดตามพระพุทธเจ้าไปสู่นิโครธารามมหาวิหาร โปรดให้พระธรรมเสนาบดีสารีบุตรบรรพชาแก่พระราหุล

ครั้งนั้น อนาถบัณฑิกเศรษฐีแห่งกรุงสาวัตถีได้มาที่กรุงราชคฤห์ ได้ฟังพระธรรมเทศนาแล้วบรรลุพระโสดาปัตติผล จึงกราบทูลนิมนต์พระพุทธองค์ให้เสด็จสู่กรุงสาวัตถี และสร้างพระเชตวันมหาวิหารถวาย เมื่อพระนนท์คิดจะทูลลาจากบรรพชิตเพศ พระพุทธองค์จึงทรงโปรดพระนนท์ด้วยการพาขึ้นไปสู่ดาวดึงส์เทวโลก พระนนท์ได้เห็นเหล่าอัปสรเทพกัญญามีสิริโฉมงดงามก็ปรารถนานางเทพกัญญาเหล่านั้นยิ่งกว่านางปัทกัลยาณี เมื่อเสด็จกลับมา ภิกษุทั้งหลายก็เย้นหยันพระนนท์ว่าจะประพฤติพรหมจรรย์ด้วยประสงค์จะได้นางเทพกัญญา พระนนท์

[243] เรื่องเดียวกัน, 148 - 149.

เกิดความละอายจึงเสด็จไปสู่เจริญพระสมาธิกรรมฐานโดยลำพัง ไม่ช้าก็สามารถดับซึ่งอาสวกิเลสให้สูญสิ้น แล้วสำเร็จพระอรหัตผล

วันหนึ่ง พระพุทธเจ้าเสด็จสู่อนุปิยอัมพวัน มีพระดำริจะโปรดอนุรุทธราชอนุชากษัตริย์ที่บริบูรณ์ด้วยโคดสมบัติทุกประการ ครั้งนั้น พระอนุรุทธและกษัตริย์สักยราชอีก 5 พระองค์มิได้ทราบว่าบรรพชาเป็นประการใด พระพุทธเจ้าทรงเปรียบฐานของบรรพชิตและของฆราวาสว่าผู้เรียนรู้ในการงานก็จะดำรงอยู่ในฆราวาสก็ได้ และควรมีผู้ออกบรรพชาบ้าง กษัตรย์ทั้ง 6 พระองค์คือ พระภัททิยะ พระอนุรุทธ พระอานนท์ พระภัคคุ พระกิมิละ พระเทวทัตต์ ทรงพิจารณาการงานของฆราวาสว่ามีมากมายไม่มีที่สุด พระภัททิยราชกุมารจึงทูลขออนุญาตพระชนนีออกบรรพชาครั้งนั้นทั้ง 6 พระองค์ได้ออกบรรพชาพร้อมกัน และอุบาลีกัปปะอำมาตย์ก็ขอบวชด้วย

ต่อมา พระเทวทัตต์ทูลขอครอบครองพระภิกษุสงฆ์สาวกทั้งสิ้นแทนพระพุทธเจ้า แต่พระองค์ตรัสห้าม ยังพระเทวทัตต์ให้ปราศจากโสมนัสและผูกเวรต่อพระพุทธองค์ดำริจะทำอันตรายแก่พระพุทธองค์ให้พินาศ จึงไปทูลพระเจ้าอชาตศัตรูราชโอรสของพระเจ้าพิมพิสารให้ทรงกระทำปิตุฆาต แล้วเสด็จขึ้นครองราชย์ และทูลขอใช้นายขมังธนูให้แผลงผลาญพระพุทธสรรเพชญ แต่พอนายขมังธนูได้ฟังพระธรรมก็สำเร็จพระโสดากลับมาทั้งสิ้น ส่วนพระเทวทัตต์ก็ขึ้นไปบนยอดเขาคิชกูฏ กลิ้งก้อนศิลาลงมาหมายจะให้ประหารพระบรมนราศภ สะเก็ตศิลานั้นมากระทบพระบาทบังเกิดห้อพระโลหิต กระทำกิจประทุษฐพุทธรุหิตุบาทกรรม ก็บมิอาจพิฆาตพระศาสดา ภายหลังคิดอุบายกับพระเจ้าอชาตศัตรูปล่อยกุญชรชาติ (ช้าง) ชื่อนาฬาคีรีมาแทงพระชินสีห์ขณะเมือโคจรบิณฑบาต ครั้งนั้นพระอานนเถรเจ้าเสียสละชีวิตถวายพระศาสดาออกยืนกั้นนาฬาคีรีหุตถีไว้ พระสัพพัญญูจึงทรงทรมานพระยาคชสารให้เสียพยศอันร้าย ยอบกายลงในสถานที่นั้น เมื่อพุทธบริษัทมาประชุมกันเป็นอันมาก พระพุทธองค์ตรัสสรรเสริญคุณพระอานนท์แล้วประทานพระธรรมเทศนา ฝ่ายพระเจ้าอาชาตศัตรูวัชชีบุตรทรงได้พระสติ ก็ทรงเลิกอุปัฏฐากพระเทวทัตต์ และเมื่อประชาชนไม่ใส่บาตร พระเทวทัตต์จึงพาภิกษุ 500 แยกไปจากพระพุทธเจ้า พระสารีบุตรและพระโมคคัลลาน์ก็ได้ไปนำพระสงฆ์ทั้งหมดกลับมา เมื่อพระเทวทัตต์อาพาธ และรู้ว่าสังขารจะดับสูญ ก็ขอให้ภิกษุนำตนไปขอขมาพระพุทธเจ้า แต่ในระหว่างทางนั้น ธรณีก็สูบพระเทวทัตต์ลงสู่มหาอวิจีนรก พระพุทธเจ้าจึงประทานพระธรรมเทศนาปิงคลชาดกแก่ภิกษุทั้งปวง[244]

[244]สมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส, พระปฐมสมโพธิกถา (กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2523), 323 - 342

ปริจเฉทที่ 20 เมตไตยพยากรณปริวรรต

พระนางมหาปชาบดีโคตมีถวายผ้าสาฎกแก่พระพุทธเจ้า แต่พระพุทธองค์ไม่ทรงรับ ทรงขอให้ถวายแก่พระอชิตภิกขุ ซึ่งเป็นพระราชโอรสของพระเจ้าอชาตศัตรูแห่งกรุงราชคฤห์ แล้วประทานพุทธพยากรณ์ว่า พระอชิตภิกขุจะได้ตรัสรู้เป็นพระศรีอาริยเมตไตยในอนาคตกาล[245]

ปริจเฉทที่ 21 พุทธปิตุนิพพานปริวรรต

พระเจ้าสุทโธทนะทรงประชวรหนัก ทรงระลึกถึงพระพุทธเจ้า พระนนท์ พระอานนท์ และพระราหุล พระพุทธเจ้าก็เสด็จสู่กรุงกบิลพัสดุ์พร้อมด้วยพระสงฆ์เป็นอันมาก ครั้งนั้น พระพุทธเจ้าพร้อมด้วยพระนนท์ พระอานนท์ และพระราหุลก็ทรงทำสัตยาธิษฐานช่วยกันรักษาบรรเทาทุกขเวทนาให้สงบระงับไป พระพุทธบิดาจึงทูลอาราธนาให้ประทานพระพุทโธวาทานุศาสน์ตลอดทั้ง 7 วัน พระองค์ก็ทรงเจริญพระวิปัสสนาสละซึ่งกิเลสมาปธรรมทั้งหลาย แล้วทรงบรรลุแก่พระอรหันตผลพร้อมกับด้วยพระจตุปฏิสัมภิทาญาณในวันที่ 7 นั้น แล้วทรงอภิวาทแก่พระพุทธเจ้าขออโหสิกรรมในโทษทั้งปวง แล้วทูลลาเข้าสู่พระปรินิพพาน ส่วนพระนางพิมพาทรงปรารถนาจะออกบรรพชา จึงเสด็จไปเฝ้าพระพุทธเจ้าที่เมืองสาวัตถี พระพุทธองค์ทรงประทานภิกษุณีอุปสมบทกรรมพร้อมด้วยนารีบริวาร พระภิกษุณีพิมพาได้เรียนพระกับมัฏฐาน เจริญพระวิปัสสนา จนบรรลุพระอรหันตผลพร้อมด้วยพระจตุปฏิสัมภิทาญาณ[246]

ปริจเฉทที่ 22 ยมกปาฏิหาริย์ปริวรรต

ครั้งนั้นมีเศรษฐีผู้หนึ่งได้ปุ่มไม้จันทร์แดงอันมีสีสุกสดเป็นของวิเศษหาค่ามิได้ ก็ให้ลึงด้วยภมรเป็นรูปบาตร แล้วแขวนไว้ปลายไม้ไผ่สูง ประกาศให้แก่ผู้เป็นอรหันต์ที่สามารถเหาะปลดเอาไปได้ พระพุทธเจ้าทรงทราบก็โปรดให้ทำลายบาตรลงเป็นจุณ แจกให้พระสงฆ์ทั้งหลายนำไปบดทำเป็นโอสถ แล้วทรงบัญญัติสิกขาบทห้ามสาวกกระทำปาฏิหาริย์ เหล่าเดียรถีจึงประกาศจะทำปาฏิหาริย์แข่งกับพระพุทธเจ้า และสร้างมณฑปขึ้นเพื่อจะกระทำปาฏิหาริย์นั้น เมื่อพวกเดียรถีรู้ว่าพระพุทธเจ้าจะทรงกระทำปาฏิหาริย์ ณ ไม้มะม่วงก็พากันทำลายต้นมะม่วงลงทั้งสิ้น ครั้งนั้นมีนายอุทยานชื่อคัณฑบุรุษได้เก็บผลมะม่วงมาถวาย พระพุทธเจ้าเสวยแล้วก็ให้เมล็ดแก่คัณฑบุรุษ และมีพระพุทธฎีกาให้เพาะเมล็ดนั้น กลายเป็นต้นมะม่วงใหญ่มีกิ่งก้านและผลอันสมบูรณ์ จึงได้ชื่อว่า คัณฑามพฤกษ์ ขณะนั้นพระอินทร์ก็เสด็จลงมาให้วาตวลาหกเทพบุตร

---

[245]บุญเตือน ศรีวรพจน์, ชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำ,209.

[246]วรรณิภา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 5 จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1, 157.

บันดาลพายุทำลายมณฑปแห่งพวกเดียรถี บูรณกัสสปะจึงเอาเชือกผูกปากหม้อข้าวยาคูผูกคอตนเอง แล้วกระโดดลงในแม่น้ำสิ้นชีวิต แล้วไปเกิดในอเวจีมหานรก

พระพุทธเจ้าทรงตั้งพระทัยจะทรงกระทำพระปาฏิหาริย์ด้วยพระองค์เอง เพื่อจะทรงทรมานพวกเดียรถีให้พ่ายแพ้พระพุทธานุภาพ จึงทรงแสดงวิทุพนาอิทธิปาฏิหาริย์โดยอเนกประการ แล้วทรงกระทำยมกปาฏิหาริย์ ณ ต้นมะม่วงคัณฑามพฤกษ์นั้น โดยทรงแสดงพระองค์ในพระอริยาบทต่างๆ อย่างละคู่อีกเป็นอเนกมหัศจรรย์ (ภาพที่ 67) แล้วสถิตบนพระรัตนอาสน์บนยอดคัณฑามพฤกษ์ ทรงพิจารณาซึ่งอาสยานุศัยแห่งเทพมนุษย์และสัตว์ทั้งหลาย ด้วยพระสัพพัญญุตญาณ แล้วประทานพระธรรมเทศนายังให้ผู้สดับพระธรรมเหล่านั้นบรรลุมรรคผลถึง 84 โกฏิเป็นประมาณ เหล่าเดียรถีก็หลบหนีไปทั้งสิ้น[247]

ปริจเฉทที่ 23 เทศนาปริวรรต

เมื่อพระพุทธเจ้าทรงกระทำยมกปาฏิหาริย์แล้ว ทรงมีพระทัยปรารถนาจะกระทำปัจจุปการ สนองพระคุณพระพุทธมารดาอันยิ่งใหญ่สูงสุด จึงเสด็จจากพระรัตนอาสน์ อันตั้งอยู่เหนือยอดคัณฑมพฤกษ์ แล้วทรงย่างพระบาทขวาเหยียบยอดคัณฑมพฤกษ์สามก้าวก็ถึงดาวดึงส์เทวโลก เสด็จประทับเหนือบัณฑุกัมพลศิลาอาสน์ภายใต้ร่มไม้ปาริฉัตร เทพทั้งหลายก็พากันมาถวายสักการะบูชา พระอินทร์ก็เสด็จไปสู่ดุสิตเทวพิภพ ทูลอัญเชิญพระสิริมหามายาเทพบุตรให้เสด็จสู่ดาวดึงส์ พระพุทธเจ้าทรงให้พระพุทธมารดาเป็นประธานในหมู่เทพบริษัททั้งปวง แล้วตรัสพระธรรมเทศนาพระสัตตยปกรณาภิธรรมตั้งแต่พระคัมภีร์พระอภิธรรมสังคิณีเรื่อยไป ตรัสเทศนาอยู่ 12 วันจึงจบ เทพทั้งหลายบรรลุมรรคผลเป็นอันมาก แล้วตรัสเทศนาคัมภีร์ต่างๆ โดยลำดับต่อเนื่องกันไปเป็นเวลา 3 เดือน องค์พระสิริมหามายาเทพบุตร พระพุทธมารดาก็ทรงบรรลุโสดาปัตติผล[248]

ปริจเฉทที่ 24 เทโวโรหนปริวรรต

ครั้นถึงวันอัสสยุชปุณณมี เพ็ญเดือน 11 พระพุทธเจ้าทรงปวารณาพระวัสสาแล้ว ก็เสด็จลงจากดาวดึงส์โดยบันไดแก้ว ส่วนบันไดทองเป็นทางลงของหมู่เทพ และบันไดเงินเป็นทางลงของพรหม ซึ่งพากันตามส่งเสด็จเป็นอันมาก (ภาพที่ 68) ครั้งนั้นพระพุทธเจ้าทรงแสดงพระโลกวิวรรณปาฏิหาริย์บันดาลเปิดโลกสวรรค์ มนุษย์ และนรกก็เปิดโล่ง แลเห็นกันโดย

---

[247] เรื่องเดียวกัน, 153.

[248] เรื่องเดียวกัน, 155.

ตลอดทั้งหมื่นโลกธาตุ พระพุทธเจ้าเสด็จลงสู่ปฐพีใกล้ประตูเมืองสังกัสสนคร ที่นั้นจึงได้ชื่อว่า *อจลเจดีย์*[249]

ปริจเฉทที่ 25 อัครสาวกนิพพานปริวรรต

พระพุทธเจ้าได้ทรงโปรดสัตว์ถึง 45 พรรษา สิริรวมพระชนมายุได้ 80 พรรษา ครั้งนั้น พระธรรมเสนาบดีสารีบุตร พิจารณาว่า จะมีอายุต่อไปได้อีก 7 วัน จึงปรารถนาจะแสดงพระธรรมเทศนาปลดเปลื้องนิสัยมิจฉาทิฏฐิของมารดา เมื่อพระสารีบุตรมาถึงบ้านนาลันทคาม ก็แสดงพระธรรมเทศาพระพุทธคุณปฏิสังยุตแก่นางสารีพรหมณี ให้ดำรงอยู่ในพระโสดาปัตติผล หลังจากนั้น พระสารีบุตรก็ให้พระสงฆ์ทั้งหลายประชุมกัน และต่างขออโหสิกรรมแก่กันและกัน แล้วพระธรรมเสนาบดีสารีบุตรก็ดับขันธ์เข้าสู่ปรินิพพานในวันเพ็ญเดือน 12 นั้น เมื่อกระทำฌาปนกิจแล้ว ก็เก็บเอาอัฏฐิธาตุบาตรจีวร มาสร้างพระเจดีย์บรรจุไว้ในพระเชตุวนาราม

พระโมคคัลลานะอยู่ที่เมืองกาฬสิลา มีพวกเดียรถีหาโอกาสฆ่าพระองค์อยู่ พระโมคคัลลานะก็กระทำปาฏิหาริย์หนีไปได้ทุกครั้ง ต่อเมื่อได้พิจารณาเห็นกรรมที่ได้ก่อไว้ในปุริมภพจึงไม่หนีอีก พวกโจรที่รับจ้างพวกเดียรถีจึงฆ่าพระโมคคัลลานะ แล้วเอาร่างพระมหาเถระไปทิ้งไว้ พระโมคคัลลานะผูกอัฏฐิที่แหลกละเอียดขึ้นใหม่ด้วยญาน แล้วเหาะมาทูลลาปรินิพพาน พระพุทธเจ้าจึงให้แสดงธรรมแก่พระองค์ เมื่อพระโมคคัลลานะแสดงธรรมจบ ก็กลับไปเมืองกาฬสิลา แล้วปรินิพพานในที่นั้น พระพุทธเจ้าจัดการฌาปนกิจพระโมคคัลลานะ แล้วให้เชิญอัฏฐิธาตุมาก่อพระเจดีย์บรรจุไว้ใกล้ซุ้มประตูพระเชตุวนาราม[250]

ปริจเฉทที่ 26 มหานิพพานปริวรรต

พระพุทธเจ้าได้ทรงประกอบสัตตูปารกิจสั่งสอนเวไนยสัตว์ให้รู้พระจัตุราริยสัจด้วยปฏิเวธาภิสมัยทรงประดิษฐานบริษัททั้ง 4 คือ ภิกษุ ภิกษุณี อุบาสก อุบาสิกา ให้ดำรงอยู่ในพระสัทธรรมโลกุตตราริยมรรคเป็นอันมาก ในพรรษาที่ 45 นั้น พระองค์ก็ประชวรด้วยชราภาพ ทรงบำบัดอาพาธให้สงบระงับด้วยอิทธิบาทภาวนา แล้วเสด็จสู่เมืองเวสาลี ได้โปรดประทานพระสัทธรรมเทศนาแก่กษัตริย์ลิจฉวีทั้งปวง แล้วเสด็จต่อไปยังปาวาลเจดีย์ โคตมเจดีย์ ประทับเหนือบัญญัติอาสน์ ทรงแสดงโอฬารนิมิตโอภาส ครั้งนั้น พระยาวัสวดีมารเข้ามาทูลอาราธนาให้เข้าสู่พระปรินิพพาน พระพุทธเจ้าจึงตรัสแก่พระยามารว่าจากนี้ไปอีก 3 เดือน พระองค์จะเสด็จปรินิพพาน พระยาวัสวดีมารก็อันตรธานไป

---

[249]เรื่องเดียวกัน, 156.

[250]เรื่องเดียวกัน, 159.

พระพุทธเจ้าเสด็จต่อไปยังสาลวันอุทยานของมัลลกษัตริย์แห่งเมืองกุสินาราย ณ สวนแห่งนั้นมีกุฏิคารหลังหนึ่งและมีไม้รังคู่หนึ่งอยู่ใกล้กุฏิคาร ภายใต้ไม้รังมีปัญจาอาสน์ พระอานนท์ตกแต่งปัญจาอาสน์กั้นม่านลาดอาสนะถวาย พระพุทธเจ้าก็ประทับสีหไสยาสน์ พระเศียรหันทางทิศเหนือ พระบาทซ้ายซ้อนพระบาทขวา แล้วทรงไสยาสน์ด้วยอนุฐานสัญญมนสิการทอดพระเนตรอามิสบูชาเป็นอันมากนั้น

ครั้งนั้น พระพุทธเจ้าโปรดให้ปริพาชกเฝ้าและประทานบรรพชาพระสุภัททะเป็นปัจฉิมสาวก แล้วให้ประชุมพระสงฆ์ทั้งปวง ทรงวิสัชนาการพระวินัย สิกขาบท พระปาฏิโมกข์ทั้งฝ่ายภิกษุและภิกษุณี พระอติธรรมปิฎก ตลอดจนสมถวิปัสสนากรรมฐาน รักษาตนให้บริบูรณ์ด้วยอุปมาทธรรมเป็นนิจ แล้วทรงเข้าสู่ฌานสมาบัติทั้งปวงโดยลำดับ เมื่อออกจากจตุตถฌานในวาระที่สุดก็ทรงดับขันธ์ปรินิพพานในวันวิสาขบุณมี เวลานั้นดอกมณฑาร์ก็ร่วงลงมาจากเทวโลกเป็นอันมาก[251]

ปริจเฉทที่ 27 ธาตุวิภัชนปริวรรต

เมื่อพระพุทธเจ้าปรินิพพานแล้ว มัลลกษัตริย์ก็โปรดให้ผูกเพดานกั้นม่านรอบพระมหามงคลปรินิพพานมัญจาอาสน์ ประดับพู่พวงมาลาบุปผาชาติเป็นอันมาก แล้วโสรจสรงพระอสุภะพระพุทธองค์ด้วยสุคนโธทกธารา แต่งพระอสุภะตังพระมหากษัตริยาธิราช แล้วอัญเชิญพระศพไปถวายพระเพลิง ครั้งนั้น พระมหากัสสปะเดินทางพร้อมด้วยบริวารจากปาวานครไปเมืองกุสินาราย แล้วเข้าไปถวายอภิวาท อธิษฐานให้พระบาทปรากฏออกมาจากหีบทอง พระบาททั้งคู่ก็ปรากฏออกมา พระมหากัสสปะรอรับพระบาทแล้วทูนไว้เหนือศีรษะ แล้วพระบาทก็กลับคืนสู่พระหีบทองตามเดิมและพระเพลิงก็บันดาลลุกขึ้นเอง พระธาตุทำลายออกเป็น 3 สัณฐาน เหล่ามัลลกษัตริย์ก็ทรงนำสุคนธวารีมาสรง แล้วทรงเก็บพระบรมสารีริกธาตุประดิษฐานในพระสุวรรณโทณีคือ พระหีบทองน้อย แล้วทรงอัญเชิญมาประดิษฐานบนพระสัตตรัตนบัลลังก์ภายใต้เศวตรฉัตรในพระราชสัณฐาคารนั้น

กษัตริย์จาก 7 นครต่างแต่งราชทูตไปทูลขอแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ แล้วยกพลโยธาณิคตามมา ขณะนั้น โทณพราหมณ์ ซึ่งเป็นอาจารย์ของบรรดากษัตริย์ พราหมณ์และคณบดีทั้งหลายจะระงับสงครามนั้น เมื่อโทณพราหมณ์เปิดพระสุวรรณโทณี กษัตริย์ทั้งหลายก็เข้าไปอภิวาท และทรงโทมนัสโสกาอาดูรปริเวทนาการเป็นอันมาก โทณพราหมณ์เห็นเป็นโอกาสจึงหยิบพระทักษิณฑาฒธาตุ คือ พระเขี้ยวแก้วข้างขวาเบื้องบนซ่อนไว้ในผ้าโพกศีรษะ แล้วจัดแบ่ง

---

[251]เรื่องเดียวกัน, 160.

พระบรมสารีริกธาตุให้แก่กษัตริย์องค์ละ 2 ทะนานเท่าๆ กัน ในระหว่างนั้น พระอินทร์ทรงพิจารณาเห็นว่า พราหมณ์ผู้นี้ไม่อาจทำการสักการะบูชาได้สมควรแก่พระฑาฒธาตุได้ จึงทรงอัญเชิญพระฑาฒธาตุจากผ้าโพกผมของพราหมณ์ไปประดิษฐานในพระจุฬามณีเจดีย์ เมื่อโทณพราหมณ์รู้ว่าฑาฒธาตุอันตรธานหายไป ก็ละอายแก่ใจ จึงทูลขอทะนานตวงพระธาตุไปก่อพระสถูปประดิษฐานทะนานนี้ไว้เป็นที่สักการะบูชาใกล้เมืองกุสินาราย[252] (ภาพที่ 94)

ปริจเฉทที่ 28 มารพันธปริวรรต

พระพุทธเจ้าปรินิพพานล่วงไปแล้วได้ 218 พรรษา ก็มีพระเจ้าอโศกมหาราชแห่งกรุงปาตลีบุตร เป็นกษัตริย์ที่มีพระราชอำนาจแผ่ไพศาลไปยังมหานครน้อยใหญ่ทั้งปวง พระองค์โปรดให้สถาปนาพระสถูปและพระวิหารไว้ในนครต่างๆ ถึง 84,000 แห่ง และนำพระบรมสารีริกธาตุประดิษฐานไว้ในพระสถูปเหล่านั้น แล้วจะทรงจัดมหกรรมฉลองพระสถูปพร้อมกับพระสงฆ์ทั้งหลาย ในขณะนั้น พระยาวัสวดีมารก็มาทำลายการพระราชพิธีนั้นด้วยอิทธิฤทธิ์ต่างๆ มีมหาวาตภัยและฝนทรายกรดอันลุกเป็นเปลวเพลิง เป็นต้น พระอุปคุตตเถระเจ้าก็อธิษฐานให้ภัยนั้นอันตรธานไปทั้งสิ้น แล้วเนรมิตรอสุภะสุนัขอันเน่าเหม็นเต็มไปด้วยหนอนผูกคอพระยาวัสดีมารติดกับภูเขาไว้ เมื่อเสร็จการพระราชพิธีฉลองพระสถูปครบ 7 วันแล้ว พระอุปคุตตเถระเจ้าเห็นพระยาวัสวดีมารได้รับทุกขเวทนา ก็ระลึกถึงคุณแห่งพระพุทธเจ้าที่ทรงมีพระมหากรุณาแก่ปวงเวไนยสัตว์ พระอุปคุตตเถระเจ้าจึงแก้พันธนาการนั้นออก พระยามารถวายนมัสการลากลับไปสู่เทวพิภพ

พระเจ้าอโศกมหาราชทรงปรารถนาจะได้เป็นพระญาติในพระพุทธศาสนา จึงโปรดให้บรรพชามหินทราราชโอรสและนางสังฆมิตตาราชธิดาเป็นภิกษุและภิกษุณี ทั้งสองพระองค์ได้ทรงทำคุณในพระพุทธศาสนาเป็นอันมาก และได้เป็นพระมหาขีณาสพ พระเจ้าอโศกมหาราชจึงได้ทรงเป็นพระญาติในพระพุทธศาสนา ผู้ได้ทรงบำเพ็ญพระราชกุศลภิญโญภาพยิ่ง เมื่อสิ้นพระชนม์ก็ได้สถิตในดาวดึงส์เทวโลก[253]

ปริจเฉทที่ 29 อันตรธานปริวรรต

กาลเมื่อจะสูญสิ้นศาสนาของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน ประกอบด้วยเบญจอันตรธาน (การสูญสิ้น 5 ประการ) เรียงตามลำดับ ได้แก่ ปริยัติอันตรธาน (สูญสิ้นพระไตรปิฎก) ปฏิบัติอันตรธาน (สูญสิ้นจากการปฏิบัติกระทำความเพียรเพื่อบรรลุมรรคผล) ปฏิเวธอันตรธาน

---

[252]เรื่องเดียวกัน, 163.

[253]เรื่องเดียวกัน, 166.

(สูญสิ้นอริยบุคคลผู้บรรลุมรรคผล) ลิงคอันตรธาน (สูญสิ้นจากผู้ดำรงสมณเพศ) และธาตุอันตรธาน (สูญสิ้นพระบรมสารีริกธาตุ)[254]

เรื่อง *พุทธประวัติ* นิยมนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง ก่อนหน้าที่สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสจะทรงนิพนธ์เรื่องปฐมสมโพธิกถา ดังมีตัวอย่าง เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม ทั้งสองแห่งเป็นฝีมือช่างสมัยรัชกาลที่ 1 เข้าใจว่า เรื่องพุทธประวัติในจิตรกรรมดังกล่าว ที่สร้างขึ้นก่อนที่จะมีหนังสือปฐมสมโพธิกถาคงได้เรื่องราวมาจากคัมภีร์ปฐมสมโพธิภาษาบาลี ซึ่งเป็นที่รู้จักแพร่หลายมาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว

เนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับทศชาติชาดก

ทศชาติชาดก เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “**พระเจ้าสิบชาติ**” เป็นเรื่องราวภูมิหลังของพระพุทธเจ้า (*พระพุทธเจ้าศากยมุนี*) เมื่อครั้งยังเสวยพระชาติอยู่ในภพอดีตเป็น “**พระโพธิสัตว์**” ได้บำเพ็ญบารมีปฏิปทาอันยวดยิ่งครบ 10 ประการ (ทศบารมี) จนถึงพร้อมที่จะเข้าสู่สถานะของพระมหาบุรุษ เพื่ออุบัติเป็นพระพุทธเจ้าในพระชาติสุดท้าย ซึ่งมีรายละเอียดในแต่ละชาติดังต่อไปนี้

เตมียชาดก

ทรงบำเพ็ญ *เนกขัมมะบารมี* หมายถึง การออกบวช การพรากกายและจิตออกจากเครื่องร้อยรัด ความปลีกตัวปลีกใจจากกาม ออกจากกิเลสทั้งปวง รักษากายและจิตอยู่ในความวิเวก โดยมีความดับทุกข์เป็นเป้าหมาย

ในอดีตกาล พระเจ้ากาสิกราชแห่งนครพาราณสีทรงปกครองบ้านเมืองด้วยความสุจริตยุติธรรม มีพระราชโอรสองค์หนึ่งนามว่า “เตมียกุมาร” วันหนึ่งพระโพธิสัตว์ได้ทรงฟังคำพิพากษา ที่พระเจ้ากาสิกราชให้ลงพระราชอาญากับโจรทั้งสี่ก็รู้สึกสลดพระทัย ดำริว่า หากพระองค์ทรงเจริญวัยขึ้นและได้ราชสมบัติก็คงต้องพิพากษาอรรถคดีต่างๆ และลงอาญาผู้กระทำผิดดังเช่นพระราชบิดา อันจะนำพระองค์ไปสู่อบายภูมิ ด้วยความหวาดกลัวภัยในภพหน้า เตมียกุมารจึงตั้งปณิธานว่า จะไม่ทรงกันแสงหรือตรัสกับผู้ใดแม้ร่างกายจะเหือดแห้งสิ้นชีวิตก็ตาม พระราชบิดาได้ทรงทราบอาการของพระราชโอรสก็ทรงปริวิตก พยายามหาวิธีแก้ไขด้วยวิธีต่างๆ แต่ก็ไม่สำเร็จ

---

[254]บุญเตือน ศรีวรพจน์, ชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำ,226.

พระเจ้ากาสิกราชทรงให้พราหมณ์ทำนายลักษณะของพระราชโอรส พราหมณ์กราบทูลว่า พระราชกุมารเป็นกาลกิณี พระองค์จึงมีรับสั่งให้นายสุนันทสารถีนำพระโพธิสัตว์ขึ้นประทับบนรถและพาออกจากเมืองทางประตูทิศตะวันออก เมื่อมาถึงป่าช้าผีดิบแล้ว นายสุนันทสารถีก็ขุดหลุมเตรียมจะฝัง ฝ่ายพระโพธิสัตว์ทรงดำริในพระทัยว่า พระองค์แสร้งกระทำเป็นเสียกิริยามานานถึง 16 ปี กำลังพระวรกายจะยังปกติอยู่หรือไม่ จึงทรงจับท้ายรถยกขึ้นกวัดแกว่งไปมา

ขณะนั้นท้าวสักกเทวราชทรงทราบเหตุว่า พระโพธิสัตว์ทรงบรรลุในสิ่งที่ปรารถนาแล้ว จึงให้วิสสุกรรมเทวบุตรเนรมิตเครื่องประดับนำมาถวาย จากนั้นเตมียกุมารเสด็จดำเนินไปยังที่นายสุนันทาสารถีกำลังขุดหลุมอยู่แล้วทรงสนทนาด้วย หลังจากนั้นนายสุนันทาสารถีไปกราบทูลพระราชบิดาและพระราชมารดาให้ทรงทราบ ทั้งสองพระองค์ต่างทรงยินดี แล้วเสด็จไปยังที่ประทับของพระโพธิสัตว์ ทรงอ้อนวอนขอให้พระราชโอรสกลับไปครองราชสมบัติ แต่เตมียกุมารทรงมีพระปณิธานแน่วแน่ที่จะผนวชเป็นฤาษี จึงแสดงธรรมโปรดพระราชบิดาและพระราชมารดาจนเกิดความเลื่อมใส สละราชสมบัติออกผนวชในสำนักของพระโพธิสัตว์[255]

มหาชนกชาดก

ทรงบำเพ็ญ *วิริยะบารมี* หมายถึง ความเพียร ความแกล้วกล้าอาจหาญ เพียรพยายามบากบั่นอุตสาหะอยู่ร่ำไป ไม่ท้อถอย ก้าวหน้าเรื่อยไป จนกว่าจะประสบผลสำเร็จ

ในอดีตกาลมีพระราชานามว่า มหาชนก พระองค์ทรงครองราชสมบัติในพระนครมิถิลา แคว้นวิเทหะ เมื่อพระองค์เสด็จทิวงคต อริฏฐชนกพระราชโอรสได้เสวยราชสมบัติ และได้ตั้งพระอนุชาโปลชนกเป็นพระมหาอุปราช ต่อมาอำมาตย์ผู้หนึ่งทูลยุยงว่าพระอนุชาคิดจะลอบปลงพระชนม์ชิงเอาราชสมบัติ ท้าวอริฏฐชนกหลงเชื่อจึงสั่งให้จองจำพระอนุชาไว้ในคฤหาสน์ใกล้พระราชนิเวศ แต่เมื่อพ้นจากเครื่องพันธนาการแล้ว พระอนุชาโปลชนกที่เสด็จไปซ่องสุมผู้คนและอาวุธยุทโธปกรณ์ยังชนบทห่างไกล แล้วยกกองทัพเข้าประชิดพระนครมิถิลา ได้ทำสงครามกันจนพระเจ้าอริฏฐชนกสิ้นพระชนม์ ฝ่ายพระเทวีมเหสีของพระเจ้าอริฏฐชนกลอบหนีออกจากพระนครด้วยความช่วยเหลือของท้าวสักกเทวราช ซึ่งแปลงเป็นพ่อค้าเกวียนนำพระนางไปยังเมืองจัมปากนคร ได้อาศัยอยู่กับอาจารย์ทิศาปาโมกข์ และประสูติพระราชกุมารที่เมืองนั้น ทรงตั้งนามพระราชโอรสเหมือนพระอัยกาว่า *“มหาชนก”*

เมื่อพระมหาชนกทรงเจริญวัยได้ศึกษาศิลปศาสตร์ในสำนักของอาจารย์ทิศาปาโมกข์ และเมื่อได้ทราบความจริงจากพระมารดาว่าพระราชบิดาถูกพระเจ้าอาชิงราชสมบัติ

---

[255] เรื่องเดียวกัน, 43 - 47.

จึงดำริที่จะไปเอาราชสมบัติคืน พระมหาชนกจัดสินค้าบรรทุกสำเภาเดินทางพร้อมชาวพาณิชจะไปยังเมืองสุวรรณภูมิ แต่สำเภาแล่นออกจากท่าได้เพียงเจ็ดวันก็เกิดพายุร้ายพัดอับปางลง พระโพธิสัตว์ต้องว่ายอยู่กลางมหาสมุทรอยู่เจ็ดวัน นางมณีเมขลาเทพธิดาผู้รักษามหาสมุทรได้มาพบ และเมื่อนางทราบว่าพระโพธิสัตว์ปรารถนาจะไปยังเมืองมิถิลา จึงช้อนร่างพระมหาชนกขึ้น พาเหาะไปในอากาศสู่มิถิลานคร ให้บรรทมโดยเบื้องขวาบนแผ่นศิลามงคลในสวนมะม่วง (ภาพที่ 119)

ในเวลานั้นที่พระนครมิถิลา เมื่อสิ้นพระเจ้าโปลชนกสิ้นพระชนม์ ไม่มีผู้สืบทอดราชบัลลังก์ เพราะพระองค์มีแต่พระราชธิดาเพียงองค์เดียวนามว่า “สีวลี” เหล่าปุโรหิตจึงประชุมกันทำพิธีเสี่ยงราชรถตามโบราณราชประเพณีถ้า “ราชรถมาเกย” อันหมายถึงหยุดอยู่ที่บุคคลผู้ใดก็แสดงว่าผู้นั้นมีบุญบารมีสมควรจะได้เป็นกษัตริย์ ราชรถเทียมม้ามงคลตามด้วยขบวนแห่แหนก็ออกจากประตูพระนครตรงไปยังพระราชอุทยาน แล้วหยุดตรงปลายแผ่นศิลามงคลที่พระมหาชนกบรรทมอยู่ จึงเชิญพระโพธิสัตว์ให้เสวยราชสมบัติในพระนครมิถิลา เมื่อเสด็จเข้าในพระนครแล้ว พระมหาชนกทรงเผยฐานะว่า ทรงเป็นพระราชโอรสของพระเจ้าอริฏฐชนก และได้รับการอภิเษกกับพระนางสีวลี เป็นกษัตริย์ปกครองบ้านเมือง วันหนึ่งพระมหาชนกเสด็จประพาสอุทยานทรงพิจารณาเห็นความไม่เที่ยงของโลกธรรม เกิดความเบื่อหน่าย จึงสละราชสมบัติ เสด็จออกผนวช[256]

สุวรรณสามชาดก

ทรงบำเพ็ญ *เมตตาบารมี* หมายถึง ความรัก ความปรารถนาดี ความเห็นอกเห็นใจ มีไมตรี ความปรารถนาดีช่วยเหลือให้พ้นทุกข์ คิดทำแต่สิ่งที่จะอำนวยประโยชน์สุขให้แก่กันและกัน คิดเกื้อกูลให้ผู้อื่นมีความสุขความเจริญ มีความเมตตาอย่างสูงสุด มุ่งที่จะเห็นผู้อื่นพ้นทุกข์ มีเมตตาแม้แต่ผู้ที่ทำร้ายตนให้มีอันเป็นไปถึงแก่ชีวิต

ในอดีตกาล ทุกูลบัณฑิตและนางปาริกาต่างเป็นบุตรและธิดาของพรานล่าเนื้อสองคนที่เป็นเพื่อนกันอยู่ในแขวงเมืองพาราณสี ครั้นชายหญิงเจริญวัยขึ้นก็ได้เข้าพิธีวิวาห์ แต่ทั้งสองนั้นจุติมาแต่พรหมโลก พอใจที่จะประพฤติพรหมจรรย์และเกรงภัยในบาปที่จะเกิดจากอาชีพพราน ทั้งสองจึงลาบิดามารดาและญาติไปถือเพศเป็นนักบวชอยู่ที่ริมฝั่งแม่น้ำมิคสัมมตา ท้าวสักกะเทวราชทราบด้วยทิพย์จักษุว่า ทั้งสองจะต้องรับวิบากกรรมกลายเป็นคนตาบอด จึงแนะวิธีให้ทุกูลบัณฑิตใช้มือลูบท้องนางปาริกา หลังจากนั้นนางก็ให้กำเนิดบุตรชายรูปร่างงดงาม นามว่า “สามะ” หรือ “สุวรรณสาม” อยู่มาจนอายุได้ 16 ปี บิดามารดาก็ถูกงูพ่นพิษใส่จนตาบอด สุวรรณสาม

[256] เรื่องเดียวกัน, 49 - 59.

ได้เฝ้าปฏิบัติบำรุงบิดามารดาด้วยความกตัญญู และด้วยความเป็นผู้บริบูรณ์ด้วยความเมตตา จึงมีเหล่ากวางและเนื้อทรายจำนวนมากเป็นเพื่อนและคอยช่วยเหลือ

วันหนึ่งพระเจ้าปิลยักขราช พระราชาแห่งนครพาราณสีเสด็จออกล่าสัตว์ และได้พบสุวรรณสามถือหม้อลงมาตักน้ำ แวดล้อมด้วยฝูงเนื้อทรายก็ฉงนพระทัย ดำริว่า มาณพผู้นี้คงมิใช่มนุษย์ จึงยิงด้วยลูกศรถูกอกสุวรรณสามเบื้องขวาทะลุออกข้างซ้าย ครั้นพระโพธิสัตว์แน่นิ่งไปแล้ว และพระเจ้าปิลยักขราชได้ทราบจากนางพสุนธรีเทพธิดา ผู้เคยเป็นมารดาของพระโพธิสัตว์ในอดีตชาติที่สถิตอยู่ในอากาศว่า กุมารนี้เป็นผู้บริบูรณ์ด้วยคุณธรรมอันประเสริฐ ปฏิบัติบำรุงบิดามารดาอย่างยอดเยี่ยม พระองค์ก็ทรงถือหม้อน้ำตรงไปยังอาศรมบิดามารดาของสุวรรณสาม ตรัสเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้น ทุกูลบัณฑิต นางปาริกาและนางพสุนธรีเทพธิดาได้กระทำสัจกิริยาอธิษฐานขอให้สุวรรณสามกลับมามีชีวิตขึ้นมาอีกจนตราบรุ่งอรุณ พระโพธิสัตว์ก็ได้สติฟื้นขึ้น และด้วยอานิสงส์ของสัจกิริยา ดวงตาของทุกูลบัณฑิตและนางปาริกาก็กลับหายเป็นปกติ พระโพธิสัตว์กราบทูลพระเจ้าปิลยักขราชว่า การที่ตนรอดชีวิตขึ้นมาได้เพราะอำนาจของความกตัญญูต่อบิดามารดา จากนั้นจึงแสดงธรรมถวายและขอให้ทรงละเว้นจากการฆ่าสัตว์และยึดมั่นในเบญจศีล[257] (ภาพที่ 121)

เนมีราชชาดก

ทรงบำเพ็ญ *อธิฐานบารมี* หมายถึง ความตั้งมั่น อธิษฐานอย่างมีเป้าหมาย การตัดสินใจเด็ดเดี่ยว วางจุดหมายแห่งการกระทำของตนไว้แน่นอน และดำเนินตามนั้นแน่วแน่ รักษาความตั้งใจไว้อย่างไม่หวั่นไหว เพื่อก้าวไปสู่ความสำเร็จ

พระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นพระราชานามว่า มฆเทวราชเป็นบรมกษัตริย์ครองพระนครมิถิลา แคว้นวิเทหะ วันหนึ่งทรงปลงธรรมสังเวชในความไม่เที่ยงของสังขาร จึงมอบราชสมบัติให้พระราชโอรส แล้วออกผนวชเป็นฤาษี ครั้นดับสังขารได้ไปบังเกิดในพรหมโลก เมื่อสิ้นอายุขัยก็ลงมาอุบัติในพระครรภ์ของพระอัครมเหสีแห่งกรุงมิถิลาอีก ทรงพระนามว่า *“เนมิกุมาร”* เป็นผู้ทรงยินดีในการบำเพ็ญทานรักษาศีลตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ และเมื่อได้ขึ้นครองนครต่อจากพระบิดา ก็ทรงแสดงธรรมสั่งสอนชาวพระนครให้ตั้งอยู่ในการบำเพ็ญทานรักษาศีล ครั้นชาวพระนครเหล่านั้นเสียชีวิต ก็ได้ไปเกิดในสวรรค์ ทำให้เทพยดาในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ต่างประชุมสรรเสริญพระคุณของพระเจ้าเนมิกราชและพากันไปทูลท้าวสักกเทวราชว่าปรารถนาจะได้เห็นพระเจ้าเนมิกราช

[257] เรื่องเดียวกัน, 61 - 65.

และสดับธรรมจากพระองค์ ท้าวสักกเทวราชจึงมีเทวบัญชาให้พระมาตลีเทพบุตรนำเวชยันตราชรถไปทูลเชิญเสด็จพระเจ้าเนมิกราชมายังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

พระเจ้าเนมิกราชทรงขอให้พระมาตลีเทพบุตรนำพระองค์ผ่านไปทางแดนอันเป็นที่อยู่ของเหล่าสัตว์ผู้ทำบาปก่อน ได้แก่ นรกขุมต่างๆ พระมาตลีขับเวชยันตรถผ่านทิพยวิมานต่างๆ เทพยดาต่างชื่นชมยินดี บูชาพระโพธิสัตว์ด้วยดอกไม้ทิพย์ พระเจ้าเนมิกราชเสด็จถึงสุธรรมเทวสภาประทับบนทิพยบัลลังก์ ทรงแสดงธรรมประทานแก่เหล่าทวยเทพสิ้นเวลาเท่ากับ 7 วันในแดนมนุษย์ พระมาตลีเทพบุตรก็อัญเชิญเสด็จกลับคืนยังพระนครมิถิลา[258] (ภาพที่ 122)

มโหสถชาดก

ทรงบำเพ็ญ *ปัญญาบารมี* หมายถึง ความรอบรู้ ความหยั่งรู้เหตุผล เข้าใจสภาวะของสิ่งทั้งหลายตามความเป็นจริง และรู้จักแก้ไขปฏิบัติจัดการต่างๆ ด้วยอุบายวิธีอันแยบคาย

มโหสถเป็นบุตรของสิริวัฒกเศรษฐีกับนางสุมนา เมื่อแรกเกิดได้ถือแท่งยาออกมาจากครรภ์มารดา และเมื่อนำยานั้นไปฝนทาที่หน้าผากของบิดาซึ่งป่วยด้วยโรคปวดศีรษะมานานหายได้ จึงเป็นที่มาของนามว่า *"มโหสถ"* ความเฉลียวฉลาดของมโหสถกุมารเป็นที่เลื่องลือไปทั่วพระนคร จนความทราบถึงพระเจ้าวิเทหราช ทรงใคร่จะได้มโหสถมาเป็นนักปราชญ์ประจำราชสำนัก แต่ปุโรหิตทั้งสี่ไม่เห็นด้วย แต่ในที่สุดก็มีรับสั่งให้มโหสถเข้ามาอยู่ในพระราชวัง สร้างความอิจฉาริษยาให้แก่ปุโรหิตทั้งสี่มากจนคิดหาทางกำจัด โดยทำอุบายว่ามโหสถคิดทรยศพระเจ้าวิเทหราชหลงเชื่อจะลงพระราชอาญา แต่มโหสถรู้ตัวจึงหลบหนีไปได้ ภายหลังเมื่อทรงทราบความจริงก็โปรดให้มโหสถกลับเข้ามารับราชการดังเดิม และด้วยสติปัญญาของมโหสถที่สามารถแก้ปัญหาต่างๆ ได้สำเร็จ ทำให้ปุโรหิตทั้งสี่ยอมแพ้และไม่คิดประทุษร้ายมโหสถอีกต่อไป

ฝ่ายพระเจ้าจุลนีพรหมทัต กษัตริย์แห่งอุตรปัญจาลนคร ถูกพราหมณ์เกวัฏที่ปรึกษายุยงให้ฝักใฝ่พระทัยในสงคราม ปรารถนาเป็นใหญ่เหนือกว่ากษัตริย์ทั้งปวง จึงคิดวางแผนปลงพระชนม์กษัตริย์จาก 101 นครที่จะมาร่วมงานเลี้ยงที่กรุงมิถิลา ด้วยการใส่ยาพิษลงในสุรา แต่มโหสถรู้เสียก่อน จึงช่วยเหลือกษัตริย์ทั้งหมดเอาไว้ได้ ทำให้พระเจ้าจุลนีพรหมทัตโกรธมาก จึงทรงกรีธาทัพมาประชิดพระนครมิถิลา แต่มโหสถก็สามารถใช้ปัญญาแก้ไขสถานการณ์ได้ พราหมณ์เกวัฏจึงทูลอุบายให้มโหสถมาประลองปัญญากับตน หากผู้ใดแพ้จะต้องทำความเคารพผู้ชนะ

---

[258] เรื่องเดียวกัน, 68 - 71.

เมื่อได้เวลาประลองธรรมยุทธ ทั้งสองก็มายืนประจัญหน้ากันอยู่ที่สนามประลองปัญญา มโหสถยื่นมณีรัตนะ 8 คดให้ พราหมณ์เกวัฏยื่นมือออกไปรับ แต่แก้วมณีหล่นลงที่พื้นใกล้กับเท้าของพระโพธิสัตว์ ด้วยความละโมบ พราหมณ์เกวัฏก็ก้มลงจะหยิบ มโหสถได้โอกาศกดหลังเกวัฏเอาไว้ คนจากทั้งสองฝ่ายที่มาร่วมชมการประลอง เห็นแต่ไกลก็พากันเข้าใจว่าพราหมณ์เกวัฏทำความเคารพมโหสถ หลังจากพ่ายแพ้ธรรมยุทธ พราหมณ์เกวัฏก็ทูลให้พระเจ้าจุลนีพรหมทัตล้อมกรุงมิถิลาเอาไว้อย่างแน่นหนา แต่มโหสถก็ใช้ปัญญาลวงให้ไพร่พลในกองทัพของพระเจ้าจุลนีพรหมทัตเกิดความหวาดระแวงกันเอง และในที่สุดก็ต้องยอมแพ้ยกทัพกลับไป (ภาพที่ 123)

แม้ว่าจะไม่สามารถเอาชนะมโหสถได้ แต่พราหมณ์เกวัฏก็ยังไม่ละความพยายาม ได้ออกอุบายให้พระเจ้าจุลนีพรหมทัตแสร้งทำเป็นจะยกพระราชธิดาปัญจาลจันทีถวายพระเจ้าวิเทหราช โดยเชิญให้พระองค์มาทำพิธีอภิเษกที่กรุงอุตรปัญจาล พระเจ้าวิเทหราชหลงเชื่อโดยไม่ฟังคำคัดค้าน มโหสถจึงรับอาสาจะเดินทางไปเตรียมการล่วงหน้าก่อน เมื่อได้เข้าเฝ้าพระเจ้าจุลนีพรหมทัต มโหสถก็อ้างว่าจะมาสร้างพระราชนิเวศใหม่ให้พระเจ้าวิเทหราช โดยเลือกสถานที่แห่งหนึ่งริมแม่น้ำ และได้ขุดอุโมงค์ทะลุไปถึงเขตพระราชฐานชั้นในของพระเจ้าจุลนีพรหมทัต ซึ่งภายในอุโมงค์ประกอบด้วยประตูกลและดวงประทีปสว่างไสว

เมื่อทุกอย่างเรียบร้อย พระเจ้าวิเทหราชก็เดินทางมา ส่วนพระเจ้าจุลนีพรหมทัตกับพราหมณ์เกวัฏก็รอจะจับตัวอยู่แล้ว แต่มโหสถก็ส่งคนลอบเข้าไปทางอุโมงค์ลักพาตัวพระราชมารดา พระมเหสี พระราชโอรสและพระราชธิดามาที่พระราชนิเวศที่สร้างขึ้นมาใหม่ แล้วจัดงานอภิเษกให้พระเจ้าวิเทหราชกับพระราชธิดาปัญจาลจันที ฝ่ายพระเจ้าจุลนีพรหมทัตไม่ทรงทราบว่าพระญาติถูกจับเป็นตัวประกัน ครั้งได้เวลาจึงทรงช้างพระที่นั่งยกไพร่พลไปล้อมพระราชนิเวศใหม่ ในเวลานั้น มโหสถก็เปิดสีหบัญชรออกมาไขอุบายที่ตนได้กระทำ เมื่อรู้ตัวว่าพ่ายแพ้ให้กับปัญญาของมโหสถ พระเจ้าจุลนีพรหมทัตก็ใคร่จะได้ทอดพระเนตรอุโมงค์ลับ แต่พอพระองค์และข้าราชบริพารเสด็จเข้าไปถึงกลางอุโมงค์ มโหสถก็เหยียบสลักยนต์ ประตูกลทั้งหมดก็ปิดและประทีปทุกดวงก็ดับลงพร้อมกัน ทุกคนต่างพากันแตกตื่น ขณะนั้นเอง มโหสถก็หยิบดาบที่ฝังทรายไว้ กระโดดเงื้อดาบให้พระเจ้าจุลนีพรหมทัตตกพระราชหฤทัย แล้วจึงได้ขอพระราชทานอภัยโทษในการที่ตนประพฤติไม่สมควร

เหตุการณ์ครั้งนี้ทำให้พระเจ้าจุลนีพรหมทัตทรงศรัทธาในปัญญาและความซื่อสัตย์ของมโหสถยิ่งนัก ขอให้มโหสถมารับราชการอยู่กับตน แต่มโหสถปฏิเสธ แต่ก็ทูลว่า หากสิ้นพระเจ้าวิเทหราชแล้วจึงจะมารับราชการสนองพระราชประสงค์ในภายหลัง ซึ่งต่อมาเมื่อ

พระเจ้าวิเทหราชสิ้นพระชนม์ มโหสถก็ได้ไปรับราชการอยู่กับพระเจ้าจุลนีพรหมทัตดั่งวาจาที่เคยให้ไว้[259]

ภูริทัตตชาดก

ทรงบำเพ็ญ *ศีลบารมี* หมายถึง การรักษากาย วาจา ใจ ให้อยู่ในหลักความประพฤติอันประเสริฐ แม้ชีวิตตกอยู่ในสถานการณ์อันยากลำบาก ต้องเผชิญกับภยันตรายจากผู้ปองร้าย ยังคงรักษาจิตไม่คิดร้าย ประคับประคองกายไม่ทำร้ายผู้ใด รักษาศีลไว้ได้ด้วยความตั้งมั่น

ในอดีตกาล พระเจ้าพรหมทัตเสวยราชสมบัติอยู่ที่กรุงพาราณสี ทรงระแวงว่าพระราชโอรสจะชิงเอาราชสมบัติ ตรัสสั่งให้ไปอยู่เสียนอกพระนคร พระราชบุตรจึงไปถือเพศบรรพชิตอยู่ที่บรรณศาลาริมฝั่งแม่น้ำยมุนา ต่อมามีนางนาคมาณวิกามาคอยปรนนิบัติจนได้เป็นชายาของพระราชบุตร เมื่อพระเจ้าพรหมทัตสิ้นพระชนม์แล้ว พระราชบุตรจึงได้กลับมาครองราชสมบัติ แต่นางนาคมาณวิกาไม่ประสงค์จะเข้าไปอยู่ในพระนครจึงขอกลับไปยังนาคพิภพ ในกาลต่อมา นางสมุททชา ธิดาของพระราชบุตรได้เป็นมเหสีของท้าวธตรฐ ราชาแห่งนาคในกรุงบาดาล และมีโอรส 4 องค์ ในบรรดาโอรสทั้งหมด มีองค์หนึ่งเป็นผู้มีปัญญาเฉลียวฉลาดที่สุด จึงได้นามว่า *"ภูริทัตตะ"* หรือ *"ภูริทัต"* พระโพธิสัตว์ภูริทัตปรารถนาจะได้ไปอุบัติในเทวโลก จึงปฏิบัติอุโบสถศีลอย่างเคร่งครัดและได้ขึ้นมาสมาทานบนแดนมนุษย์ที่จอมปลวกริมฝั่งแม่น้ำยมุนา เนรมิตร่างเป็นนาคราช มีกายสีขาวขนาดเท่างอนไถ

เช้าวันหนึ่งขณะที่นางนาคทั้งหลายกำลังปรนนิบัติพระโพธิสัตว์อยู่ มีพราหมณ์เนสาทกับบุตรชื่อโสมทัตออกล่าสัตว์มาถึงฝั่งแม่น้ำ พบพระโพธิสัตว์ซึ่งเนรมิตร่างเป็นมนุษย์อยู่ก็เข้าไต่ถาม ภูริทัตรู้ดีว่า พราหมณ์เนสาทผู้นี้ต่อไปจะเป็นอันตรายแก่การสมาทานศีลของพระองค์ จึงชวนพราหมณ์กับบุตรให้ลงไปยังนาคพิภพ เลี้ยงดูอย่างสุขสำราญด้วยสมบัติทิพย์ ต่อมาพราหมณ์เนสาทได้รู้จักกับพราหมณ์อาลัมพายน์ซึ่งเป็นผู้รู้มนตร์จับนาค และประสงค์จะได้นาคใหญ่ พราหมณ์เนสาทรู้คุณวิเศษของดวงแก้วสารพัดนึกที่พราหมณ์อาลัมพายน์เก็บได้จากพวกนาคลืมทิ้งไว้ริมหาดทราย และมีความต้องการจึงบอกพราหมณ์อาลัมพายน์ถึงสถานที่จำศีลของนาคภูริทัตเป็นการแลกเปลี่ยน

พราหมณ์อาลัมพายน์เดินทางไปตามที่พราหมณ์เนสาทบอกจนได้พบพระโพธิสัตว์ ก็ร่ายมนตร์และกรอกยาล้างพิษนาค นำใส่ภาชนะบังคับให้แสดงฤทธิ์ต่างๆ ตามคำสั่ง นาคภูริทัตระงับความโกรธไม่ทำอันตรายด้วยเกรงว่าอุโบสถศีลจะด่างพร้อย เมื่อ

[259] เรื่องเดียวกัน, 75 - 86.

พระโพธิสัตว์หายไปนาน สุทัศนะผู้เป็นพี่ได้เนรมิตรูปเป็นดาบส ส่วนนางอัจจิมุขีกนิษฐาต่างมารดาของภูริทัตแปลงเป็นเขียดน้อยนอนอยู่ในมุ่นมวยชฎาของดาบส เพื่อออกตามหาบนแดนมนุษย์จนได้พบพระโพธิสัตว์ตกอยู่ใต้อำนาจของพราหมณ์อาลัมพายน์ ขณะกำลังนำนาคภูริทัตไปแสดงต่อหน้าพระที่นั่ง ถวายพระเจ้าพาราณสีทอดพระเนตร ดาบสแปลงกล่าวสบประมาทจนทำให้พราหมณ์อาลัมพายน์โกรธและท้าประลองกันขึ้น พราหมณ์อาลัมพายน์ถูกพิษที่เขียดน้อยพ่นออกมาทำให้ผิดหนังลอกกลายเป็นโรคเรื้อน นาคภูริทัตก็ปรากฏร่างเป็นมนุษย์ แล้วสุทัสนะก็กราบทูลพระเจ้าพาราณสีว่า ตนและภูริทัตเป็นโอรสของนางสมุททชาพระกนิษฐาของพระเจ้าพาราณสี จากนั้นพระโพธิสัตว์ก็ทรงบำเพ็ญอุโบสถศีลต่อไปในสำนักของพระเจ้าพาราณสี โดยไม่มีผู้ใดรบกวน[260]

จันทกุมารชาดก

ทรงบำเพ็ญ *ขันติบารมี* หมายถึง ความอดทน ความทนทานของจิตใจ สามารถใช้สติปัญญาควบคุมตน ให้อยู่ในแนวทางความประพฤติ หรือการปฏิบัติ ที่ตั้งไว้เพื่อจุดหมายอันชอบ ไม่ลุอำนาจกิเลส

เมื่อครั้งที่กรุงพาราณสียังมีชื่อว่า บุปผาวดี พระเจ้าเอกราชาได้เสวยราชสมบัติและได้ทรงแต่งตั้งพระราชโอรสจันทกุมารเป็นพระมหาอุปราช มีพราหมณ์กัณฑหาลเป็นปุโรหิตทำหน้าที่ตัดสินอรรถคดีต่างๆ แต่พราหมณ์ผู้นี้มีความโลภ รับสินบนตัดสินคดีความอย่างไม่เป็นธรรม ความทราบถึงพระเจ้าเอกราชาจึงทรงมอบหน้าที่พิจารณาตัดสินคดีความทั้งหมดให้แก่พระโอรสดูแลแต่เพียงผู้เดียว ด้วยความที่พระองค์มีพระทัยตั้งมั่นอยู่ในความสุจริตยุติธรรม เป็นที่รักใคร่ของไพร่ฟ้าประชาชน เมื่อพราหมณ์กัณฑหาลเสียประโยชน์ที่เคยได้รับก็โกรธแค้นมาก และพยายามหาทางกำจัดพระมหาอุปราชทุกวิถีทาง แล้วพราหมณ์กัณฑหาลก็สบโอกาส เมื่อพระเจ้าเอกราชารับสั่งให้ทำนายพระสุบินนิมิตที่ได้ทอดพระเนตรเห็นสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และพอบรรทมตื่นก็มีพระประสงค์จะได้เสด็จไปอยู่ในภพนั้นทั้งที่ยังดำรงพระชนม์อยู่ พราหมณ์กัณฑหาลจึงกราบทูลว่าพระองค์ต้องประกอบพิธีบูชายัญด้วยบุคคลอันเป็นที่รักยิ่ง ได้แก่ พระราชบุตร พระราชธิดา พระมเหสี เศรษฐี ราษฎร โคอุสุภราช ม้ามโนมัยและสัตว์อื่นๆ อย่างละ 4 ชีวิต พระเจ้าเอกราชาทรงหลงเชื่อจึงให้เตรียมการขุดหลุมเพลิงใหญ่สำหรับบูชายัญขึ้นภายนอกพระนคร พระมหาอุปราชทรงตระหนักดีว่ามรณะภัยที่จะเกิดขึ้นแก่พระญาติและชีวิตอื่นๆ ในครั้งนี้เป็นเพราะพราหมณ์กัณฑหาล

[260] เรื่องเดียวกัน, 90 - 93.

ต้องการกำจัดพระองค์เพียงผู้เดียว จึงกราบทูลพระราชบิดาขอให้ยกพระองค์ให้แก่พราหมณ์กัณฑหาลเพื่อแลกกับชีวิตอื่นๆ พระเจ้าเอกราชาก็ไม่เปลี่ยนพระทัยให้ประกอบพิธีบูชายัญต่อไป

เมื่อพระโพธิสัตว์ พระญาติพระวงศ์ คหบดีและสัตว์เป็นจำนวนมากถูกนำไปยังบริเวณหลุมเพลิงพิธีบูชายัญ พระนางจันทาเทวี ชายาของพระโพธิสัตว์จึงได้ขอให้เทพยดาช่วยคุ้มครองให้พระสวามีรอดพ้นจากอันตราย ท้าวสักกเทวราชผู้เป็นราชาแห่งเทวดาได้ยินก็ทรงประกาศว่า หากพระเจ้าเอกราชายังทรงดื้อดึงจะทำพิธีบูชายัญอยู่อีกจะปลงพระชนม์ เพราะการกระทำนี้เกิดจากความโลภอยากได้สมบัติในสวรรค์โดยมิได้คำนึงถึงความทุกข์ของผู้อื่นนับเป็นบาปอันใหญ่หลวง ขณะนั้นมหาชนที่มาชุมนุมกันอยู่ก็เกิดวุ่นวายโกลาหล ใช้ก้อนดินทุ่มประหารพราหมณ์กัณฑหาลเสียชีวิต แล้วขับไล่พระเจ้าเอกราชาออกจากราชสมบัติ ประกาศให้เป็นคนจัณฑาล บังคับให้ไปอยู่นอกเมือง และอภิเษกพระมหาอุปราชจันทกุมารสืบราชสมบัติต่อไป[261]

พรหมนารทชาดก

ทรงบำเพ็ญ *อุเบกขาบารมี* หมายถึง ความวางใจ เป็นกลาง ความทำใจวางเฉย สงบราบเรียบสม่ำเสมอ เที่ยงธรรม และดำรงอยู่ในธรรม ไม่เอนเอียงหรือหวั่นไหวไปด้วยความยินดียินร้าย ชอบชังหรือแรงเย้ายวนยั่วยุใดๆ

ในกาลก่อนพระเจ้าอังคติราชเสวยราชสมบัติในพระนครมิถิลา แคว้นวิเทหรัฐ ทรงตั้งอยู่ในสุจริตธรรม มีพระราชธิดาองค์เดียวพระนามว่า รุจาราชกุมารี เป็นผู้ประกอบกุศลกรรมไว้ในอดีตจึงทรงระลึกชาติได้ วันหนึ่งพระเจ้าอังคติราชตรัสถามอำมาตย์ทั้งสามว่า พระองค์ควรจะกระทำสิ่งใดที่เป็นประโยชน์ เมื่อได้ฟังอำมาตย์แล้ว พระองค์ก็ทรงเห็นด้วยกับวิธีของวิชยอำมาตย์ที่กราบทูลว่า ควรเข้าหาสนทนาด้วยนักบวชผู้รู้ธรรม อลาตอำมาตย์จึงกราบทูลแนะนำให้เสด็จไปยังสำนักของอาจารย์คุณาชีวกซึ่งประพฤติตนเปลือยกายอยู่ในป่ามิคทายวัน ครั้นเสด็จไปถึงพระเจ้าอังคติราชก็ตรัสถามข้อธรรมว่า ทำไมผู้ประพฤติธรรมพอละโลกนี้ไปแล้วจึงไปสู่สุคติได้ และผู้ไม่ตั้งอยู่ในธรรมจึงตกลงไปยังนรกเบื้องล่าง คุณาชีวกเป็นผู้ไม่มีปัญญา จึงกราบทูลว่า ผลของบาปไม่มี ผลของบุญไม่มี มนุษย์ทั้งหลายมีชีวิตอยู่เพื่อดำรงความสุขส่วนตัวไปวันๆ เมื่อถึงยามดับก็แตกสลายกลายเป็นธาตุเดิม เมื่อทรงได้ฟังอย่างนั้น ก็ทรงใฝ่ในโลกียสุข เลิกละการปฏิบัติธรรมและงดการบริจาคทาน ทำให้ชาวเมืองต่างเดือดร้อน

พระราชธิดารุจากราบทูลให้เห็นถึงผลบาปผลบุญที่พระนางระลึกชาติได้ว่าเคยกระทำมาแต่ชาติปางก่อน แต่ก็ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงความเป็นมิจฉาทิฐิของพระราชบิดาได้

---

[261] เรื่องเดียวกัน, 96 - 99.

พระราชธิดาจึงตั้งสัตยาธิษฐานขอให้เทพยดาดลพระทัยพระเจ้าอังคติราชให้กลับเป็นสัมมาทิฐิดังเดิม ครั้นเมื่อพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นนารทมหาพรหมทรงทราบ ก็มีพระกรุณาจะสงเคราะห์จึงเนรมิตเป็นพระนารทกัสสปฤาษี เมื่อพระเจ้าอังคติราชทอดพระเนตรเห็นพระนารทกัสสปฤาษีเหาะได้ดังนั้นก็สนเท่ห์ในพระทัย ตรัสถามก็ได้ความว่า พระนารทกัสสปฤาษีตั้งมั่นในคุณธรรม 4 ประการ อันได้แก่ สัจจะ ทมะ ขันติ และจาคะ และได้ทรงแสดงผลของบาปซึ่งผู้กระทำจะได้รับในอบายภูมิ ทำให้พระเจ้าอังคติราชทรงหวาดกลัว กลับมาปฏิบัติสัมมาทิฐิในที่สุด พระโพธิสัตว์จึงเสด็จกลับพรหมโลก ชาวพระนครมิถิล็อยู่เย็นเป็นสุขดังเดิม[262] (ภาพที่ 32, 118)

วิฑูรบัณฑิตชาดก

ทรงบำเพ็ญ *สัจจะบารมี* หมายถึง ความจริง คือ รักษาสัจจะ พูดจริง ทำจริง และจริงใจ

พระเจ้าธนัญชัยโกรพราชเสวยราชสมบัติในกรุงอินทปัต แคว้นกุรุ พระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็น “วิฑูรบัณฑิต” ราชเสวกผู้ถวายคำสอนอรรถธรรมแก่พระราชา พระองค์ทรงบริจาคทานรักษาศีลอยู่มิได้ขาด ทรงมีพระสหายร่วมปฏิบัติและสนทนาธรรมอีก 3 พระองค์คือ ท้าวสักกเทวราช พระยาครุฑและพระยาวรุณนาคราช วันหนึ่งระหว่างสนทนากันว่าศีลที่ทั้ง 4 พระองค์ทรงปฏิบัตินั้นใครจะประเสริฐกว่ากัน พระเจ้าธนัญชัยโกรพราชจึงเชิญวิฑูรบัณฑิตมาเป็นผู้วินิจฉัย พระโพธิสัตว์ก็กราบทูลว่า สิ่งที่ควรยึดถือเป็นศีลประเสริฐคือ ความสงบ พอพระยาวรุณนาคราชเสด็จกลับไปถึงนาคพิภพก็ตรัสเล่าแก่พระนางวิมาลามเหสีถึงความมีปัญญาและภูมิธรรมของวิฑูรบัณฑิต พระนางใคร่จะทรงสดับธรรมบ้างจึงทำอุบายทูลพระสวามีว่า ยาที่จะรักษาพระโรคให้หายขาดได้มีเพียงหัวใจของวิฑูรบัณฑิตเท่านั้น ท้าววรุณนาคราชทรงจนพระทัย นางอิรันทตีพระราชธิดาจึงทูลอาสาจะไปแสวงหาสามีผู้สามารถนำดวงหทัยของวิฑูรบัณฑิตมาถวายให้จงได้ นางขึ้นมาสู่ป่าหิมพานต์ ขับร้องและฟ้อนรำอยู่ในรมณียสถานแห่งหนึ่ง ปุณณกยักษ์นัดดาของท้าวเวสสุวัณมาพบนางเข้าก็เกิดความเสน่หา จึงรับอาสาจะไปนำดวงหทัยของวิฑูรบัณฑิตมาให้นางเอง

ปุณณกยักษ์แปลงกายเป็นมนุษย์ชื่อกัจจายนมาณพ เมื่อเดินทางไปถึงนครอินทปัตด้วยม้ามโนมัยก็กราบทูลท้าทายพระเจ้าธนัญชัยโกรพยราชให้เล่นสกาพนันกัน โดยเอาดวงแก้วมณีมโนหระของวิเศษที่นำติดตัวมากับม้ามโนมัยเป็นเดิมพัน พระเจ้าธนัญชัยโกรพมีพระประสงค์จะได้ดวงแก้วมณีจึงทรงรับเดิมพันด้วยทุกอย่างยกเว้นราชสมบัติ พระมเหสีและพระองค์เอง และที่สุดพระองค์ก็ทรงแพ้ กัจจายนมาณพจึงทูลขอวิฑูรบัณฑิต แต่พระองค์ทรง

[262] เรื่องเดียวกัน, 102 - 105.

ปฏิเสธ กัจจายนมาณพจึงให้เรียกวิฑูรบัณฑิตมาตัดสินให้ พระโพธิสัตว์ก็ยอมตัวเป็นทาสและเดินทางไปพร้อมกับกัจจายนมาณพ ระหว่างทางปุณณกยักษ์พยายามสังหารพระโพธิสัตว์ด้วยวิธีต่างๆ เช่น ให้เกาะหางม้าอาชาไนยพาเหาะไปในท่ามกลางต้นไม้และภูเขา แต่ด้วยอำนาจแห่งอธิษฐานบารมีทำให้วิฑูรบัณฑิตรอดพ้นจากอันตรายมาได้

พระโพธิสัตว์แสดงโวหารให้ปุณณกยักษ์บรรเทาความลุ่มหลงในมารยาสตรี เปรียบเทียบให้เห็นถึงผลของความดีและความชั่ว กระทั่งปุณณกยักษ์เกิดความเลื่อมใสใคร่ที่จะได้สดับกระแสธรรม จึงเนรมิตทิพอาสนะอาราธนาพระโพธิสัตว์แสดง “สาธุนรธรรม 4 ประการ ปุณณกยักษ์สำนึกตนว่าไม่ควรทำร้ายวิฑูรบัณฑิต และจะนำพระโพธิสัตว์กลับไปส่งยังพระนครอินทปัต แต่พระโพธิสัตว์ขอให้นำพระองค์ไปเฝ้าท้าววิรุฬหกราชกับพระนางวิมาลายังนาคพิภพก่อน เมื่อไปถึงแล้ว วิฑูรบัณฑิตก็ได้แสดงธรรมสั่งสอนท้าววิรุฬหกราชและพระนางวิมาลาให้ทรงตั้งอยู่ในราชธรรม สมาทานศีลและบริจาคทาน ข้อธรรมต่างๆ เป็นที่พอพระทัยของทั้งสองพระองค์ ต่อมาได้ประทานนางอิรันทตีให้แก่ปุณณกยักษ์ ฝ่ายปุณณกยักษ์ก็ได้ถวายดวงแก้วมณีมโนหระแก่พระโพธิสัตว์ แล้วพากลับไปส่งยังพระนครอินทปัต วิฑูรบัณฑิตได้นำดวงแก้วนั้นถวายแก่พระเจ้าธนญชัยโกรพราช[263]

เวสสันดรชาดก

ทรงบำเพ็ญ *ทานบารมี* หมายถึง การให้ สงเคราะห์ผู้อื่นด้วยทรัพย์สินสิ่งของ เสียสละได้แม้บุคคลอันเป็นที่รัก เช่น บุตรและภรรยา เพื่อเจริญด้วยพระโพธิญาณ

พระเจ้ากิกิราชมีพระราชธิดาองค์เล็กทรงพระนามว่า สุธรรมา พระนางมีพระทัยฝักใฝ่ในการกุศล ครั้นสิ้นอายุขัยก็ได้ไปอุบัติในเทวโลกมีนามว่า ผุสดี และได้เป็นชายาของท้าวสักกเทวราช อยู่มาถึงกาลที่นางจะต้องจุติจากสวรรค์ลงมาเกิดยังโลกมนุษย์ ท้าวสักกเทวราชจึงประทานพร 10 ประการ พรที่สำคัญคือ ขอให้พระนางมีพระราชโอรสที่กอปรด้วยความเมตตากรุณา บริจาคทานอยู่เป็นนิตย์ พระนางได้เกิดเป็นมเหสีของพระเจ้าสญชัย กษัตริย์แห่งกรุงเชตุดรแคว้นสีพี และได้ประสูติพระราชโอรสนามว่า เวสสันดร ในวันประสูตินั้น บังเกิดช้างเผือกคู่พระบารมีนามว่า ปัจจัยนาคหรือปัจจัยนาเคนทร์ พระราชกุมารทรงยินดีในการบริจาคทาน ยิ่งทรงเจริญวัยก็ทรงบริจาคมากขึ้นเป็นลำดับ พระเวสสันดรได้อภิเษกกับพระนางมัทรี ราชธิดาของกษัตริย์แคว้นมัทราช มีพระโอรสนามว่า ชาลี และพระธิดานามว่า กัณหา

[263] เรื่องเดียวกัน, 109 - 115.

ครั้งนั้นในนครกาลิงครัฐเกิดฝนแล้ง ราษฎรได้รับความเดือดร้อนอย่างหนัก จึงพากันไปร้องทุกข์ต่อพระเจ้ากาลิงคราช ขอให้แต่งพราหมณ์ไปขอพระราชทานช้างปัจจัยนาคจากพระเวสสันดร เพราะเป็นช้างมงคล อยู่ในบ้านเมืองใดก็จะนำความอุดมสมบูรณ์มาสู่บ้านเมืองนั้น พระเจ้ากาลิงคราชจึงแต่งพราหมณ์แปดคนให้เดินทางไปยังกรุงเชตุดร ครั้นพระเวสสันดรทรงช้างปัจจัยนาคเสด็จไปบริจาคทานก็ทูลของและได้รับพระราชทานตามที่ต้องการ จึงนำช้างปัจจัยนาคเดินทางกลับไปยังนครกาลิงครัฐ ชาวเมืองต่างพากันโกรธแค้นที่พระเวสสันดรพระราชทานช้างสำคัญแก่เมืองอื่น จึงพากันกราบทูลกล่าวโทษต่อพระเจ้ากรุงสญชัย ขอให้เนรเทศพระเวสสันดรไปเสียจากพระนคร แต่ก่อนที่พระเวสสันดรจะออกจากพระนคร ทรงบริจาค *“สัตตสดกมหาทาน”* คือการให้ทานสิ่งของ 7 สิ่ง สิ่งละ 700

พระนางมัทรีพร้อมพระโอรสธิดาตามเสด็จพระเวสสันดรไปยังเขาวงกต ระหว่างทางผ่านบ้านเมืองต่างๆ กษัตริย์แต่ละนครต่างทูลชักชวนขอให้ประทับอยู่ในเมืองนั้น แต่พระองค์ทรงปฏิเสธ เมื่อเสด็จถึงแคว้นเจตรัฐ ต้นทางที่จะไปยังเขาวงกต พระเจ้าเจตราชได้ตั้งให้พรานเจตบุตรเป็นผู้ถวายอารักขาตรวจตราไม่ให้มีผู้ใดล่วงล้ำเข้าไปรบกวนพระเวสสันดร ทางด้านท้าวสักกเทวราชก็มีบัญชาให้พระวิษณุกรรมไปเนรมิตบรรณศาลาสองหลังไว้ใกล้สระโบกขรณีที่เขาวงกต พระเวสสันดรและพระนางมัทรีก็ผนวชเป็นดาบส บำเพ็ญพรตภาวนาอยู่ ณ อาศรมนั้น

กล่าวถึงพราหมณ์ชรามีนามว่า ชูชก อาศัยอยู่บ้านทุนวิฏฐ์ ใกล้กับเมืองกาลิงครัฐ เที่ยวขอทานได้เงินมาก็นำไปฝากไว้กับเพื่อนพราหมณ์สามีภรรยา เมื่อทั้งสองนำเงินไปใช้จ่ายจนหมด จึงยกลูกสาวนามว่า อมิตดา ให้เป็นภรรยาของชูชก นางอมิตดาเป็นกุลสตรีที่ปรนนิบัติสามีเฒ่าโดยปราศจากความรังเกียจ จนเป็นที่ริษยาของเพื่อนบ้าน ก็พากันกลั่นแกล้งจนนางอมิตดาคับแค้นใจ จึงให้ชูชกเดินทางไปทูลขอพระโอรสธิดาจากพระเวสสันดร ให้มาเป็นทาสรับใช้

ชูชกได้พบกับพรานเจตบุตรผู้รักษาต้นทางไปยังเขาวงกต ชูชกลวงว่าตนเป็นทูตนำพระราชสาส์นของพระเจ้ากรุงสญชัยไปถวานพระเวสสันดร พรานเจตบุตรหลงเชื่อจึงยอมให้ผ่านเข้าไป จนได้พบกับพระอัจจุตฤาษีก็ลวงด้วยวิธีเดียวกัน ครั้นถึงเขาวงกตชูชกคอยจนพระนางมัทรีเสด็จออกไปหาผลไม้ในป่า จึงเข้าไปทูลขอพระราชทานสองกุมารกับพระเวสสันดร ซึ่งพระองค์ก็ทรงยินดีพระราชทานให้ แต่ได้ทรงกำหนดค่าตัวของสองกุมารไว้ ถ้าประสงค์จะพ้นจากความเป็นทาสของชูชกต้องไถ่ด้วยทรัพย์สินมีค่าต่างๆ ค่าตัวของพระโอรสคือ ทองคำ 1000 ลิ่ม ส่วนค่าตัวของพระธิดากัณหาประกอบด้วย ทาสชาย ทาสหญิง ช้าง ม้า และโคอุสุภราชอย่างละ 100 กับทองคำ 100 ลิ่ม สองกุมารได้ยินจึงพากันหนีไปซ่อนในสระโบกขรณี ครั้นชูชกไม่เห็นสองกุมารก็เจรจาจ้วงจาบตัดพ้อพระเวสสันดรว่าไม่รักษาวาจาสัตย์ พระเวสสันดรจึงออกติดตามจนพบ

พระโอรสธิดา ทรงปลอบประโลมจนสองกุมารยอมปฏิบัติตามที่พระราชบิดามีพระประสงค์ เมื่อชูชกได้รับพระราชทานสองกุมารแล้วก็รีบเดินทางกลับ ระหว่างทางก็กระทำทารุณกรรมด้วยประการต่างๆ

ฝ่ายพระนางมัทรีนั้นเกิดลางสังหรณ์ในพระทัย จึงรีบเสด็จกลับ แต่เทพยดาเนรมิตตนเป็นสัตว์ร้ายมาขวางหนทางพระดำเนินไว้จนถึงเวลาค่ำ เพราะประสงค์จะช่วยให้พระเวสสันดรทรงบริจาคทานอันยิ่งใหญ่ได้สำเร็จดังตั้งพระทัย พอพระนางมัทรีกลับถึงอาศรมไม่พบพระโอรสธิดาก็ทรงโศกเศร้าเสียพระทัยจนสลบไป ครั้งฟื้นขึ้นมา พระเวสสันดรทรงอธิบายด้วยเหตุผลต่างๆ พระนางจึงค่อยคลายความเศร้าโศก และทรงอนุโมทนาในมหาทานในครั้งนี้ ท้าวสักกเทวราชเกรงว่าจะมีคนชั่วช้าเข้าไปทูลขอพระราชทานพระนางมัทรีอีก จึงเนรมิตกายเป็นพราหมณ์เฒ่า เข้าไปทูลขอเสียก่อน พระเวสสันดรมีพระทัยยินดีในทานก็พระราชทานให้ ท้าวสักกเทวราชจึงปรากฏพระองค์ขึ้น แล้วถวายพระนางมัทรีคืน พร้อมทั้งประสาทพรแปดประการ ตามที่พระเวสสันดรทรงปรารถนา พรข้อที่สำคัญคือ ขอให้พระองค์ได้เสด็จกลับคืนพระนครเชตุดร ขอให้พระองค์ทรงเป็นผู้ปลดเปลื้องความทุกข์ของราษฎร ขอให้พระองค์มีพระราชทรัพย์มากพอที่จะบริจาคทาน และขอให้พระองค์ได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า

ชูชกพาสองกุมารหลงทางผ่านไปถึงหน้าพระที่นั่งพระนครเชตุดร ขณะที่พระเจ้าสญชัยกำลังว่าราชการอยู่ท่ามกลางหมู่อำมาตย์ เมื่อทอดพระเนตรเห็นสองกุมารมีรูปร่างคล้ายพระราชนัดดา ก็ให้สอบถามดูก็ทราบความเป็นมา จึงให้นำทรัพย์สินไปไถ่ตัวพระราชนัดดาตามที่พระเวสสันดรทรงกำหนดไว้ ชูชกระเริงอยู่ในความสุขเกินประมาณจนถึงแก่ความตาย หลังจากนั้นชาลีกุมารกราบทูลสมเด็จพระอัยกาขอให้เสด็จไปรับพระเวสสันดรและพระนางมัทรีกลับคืนบ้านเมือง

เมื่อทั้งหกพระองค์ได้พบกันที่เขาวงกต ต่างทรงตื้นตันพระทัยจนทรงสิ้นสมประดีไปพร้อมกัน บรรดาข้าราชบริพารที่ตามเสด็จทั้งหมดต่างก็พากันสิ้นสติตามไปด้วย ครั้งนั้นท้าวสักกเทวราชทรงบันดาลให้ฝนโบกขรพรรษตกลงมา ทั้งหกพระองค์และข้าราชบริพารทั้งหลายที่อยู่ ณ ที่นั้นก็ได้ฟื้นขึ้น เหล่าเสนาอำมาตย์ทูลอ้อนวอนให้พระเวสสันดรทรงลาผนวชกลับไปปกครองบ้านเมือง (ภาพที่ 86) วันที่พระเวสสันดรเสด็จกลับจากเขาวงกตถึงพระนครเชตุดรนั้นทรงปริวิตกว่าวันรุ่งขึ้นจะไม่มีพระราชทรัพย์เพียงพอสำหรับการบริจาคทาน ท้าวสักกเทวราชจึงบันดาลให้ห่าฝนแก้วเจ็ดประการตกลงมาเต็มบริเวณพระราชนิเวศ พระเวสสันดรทรงบำเพ็ญทานวัตรตลอดพระชนมายุ ครั้นสวรรคตแล้วก็ได้อุบัติในดุสิตพิภพ[264]

[264] เรื่องเดียวกัน, 117 - 136.

การบำเพ็ญบารมีทั้ง 10 ประการให้บริบูรณ์นั้น จะต้องได้ครบ 3 ขั้นที่เรียกว่า ***สมติสปารมี*** หรือ ***สมดึงสบารมี*** แปลว่า *"บารมี 30 ถ้วน"*[265] จึงขอนำ*การบำเพ็ญทานบารมี*มาเป็นตัวอย่าง ของบารมีทั้ง 3 ขั้น ตามลำดับ ดังนี้

1. บารมี ระดับสามัญ เช่น ทานบารมี ได้แก่ ให้ทรัพย์สินเงินทอง สมบัตินอกกาย

2. อุปบารมี ระดับรองหรือจวนจะสูงสุด เช่น ทานอุปบารมี ได้แก่ การเสียสละอวัยวะเป็นทาน

3. ปรมัตถบารมี ระดับสูงสุด เช่น ทานปรมัตถบารมี ได้แก่ การสละชีวิตเพื่อประโยชน์แก่ผู้อื่น

เรื่องชาดกที่ช่างไทยสมัยโบราณนิยมนำมาเขียนเป็นงานจิตรกรรมบนฝาผนังภายในพระอุโบสถและพระวิหารนั้นคือ *มหานิบาตชาดก* อันได้แก่เรื่อง "**ทศชาติ**" หรือ "**พระเจ้าสิบชาติ**" ดังมีหลักฐานปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาที่ตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ คตินิยมในการเขียนเรื่องดังกล่าวสืบทอดมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม วัดดาวดึงสาราม วัดอรุณราชวราราม เป็นต้น บางแห่งเขียนภาพมหานิบาตชาดกเรื่องใดเรื่องหนึ่งเพียงเรื่องเดียว ทั้งนี้จิตรกรจะคัดเลือกตอนที่เด่น มาเขียนตามลำดับก่อนหลัง บางครั้งเขียนภาพชาดกหลายเรื่องไว้บนผนังเดียวกันโดยใช้สินเทาหรือการจัดวางองค์ประกอบด้วยรูปทรงที่อิงกับธรรมชาติ เช่น ภูเขา ต้นไม้ ฯลฯ เป็นเส้นแบ่งภาพแต่ละเรื่อง จิตรกรรมฝาผนังที่ประกอบด้วยภาพชาดกหลายๆ เรื่องรวมกัน จิตรกรจะเขียนเฉพาะภาพตอนที่เด่นที่สุดของเรื่องเพียงตอนเดียว ที่สามารถสื่อความได้ทันทีว่านำมาจากเรื่องใด ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้ คือ

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเตมียชาดก นิยมเขียนภาพตอนเตมียกุมารประทับนั่งสมาธิบนบัลลังก์ขณะถูกทดสอบด้วยวิธีการต่างๆ เช่น เพลิง งูพิษ สตรีรูปงาม ฯลฯ และตอนที่นิยมมากที่สุดคือ ตอนพระเตมีย์ยกราชรถ[266]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมหาชนกชาดก นิยมเขียนภาพตอนพระมหาชนกกำลังว่ายน้ำอยู่กลางมหาสมุทร มีนางมณีเมขลาเหาะอยู่ในอากาศ มุมหนึ่งของภาพเป็นความโกลาหลวุ่นวายของเหล่าพาณิชขณะสำเภาอับปาง และภาพตอนพระโพธิสัตว์บรรทมเหนือแผ่นศิลามงคลในพระราชอุทยานกรุงมิถิลามีราชรถเสี่ยงทายและเหล่าอำมาตย์อยู่เบื้องปลายพระบาท

---

[265]พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต), พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 4 มกราคม 2548. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/dic/d_seek.php?

[266]บุญเตือน ศรีวรพจน์, ชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำ, 47.

นอกจากนี้ภาพจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งยังปรากฏภาพตอนสงครามยุทธหัตถีระหว่างพระเจ้าอริฏฐชนกกับพระอนุชาโปลชนก[267]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องสุวรรณสามชาดก นิยมเขียนภาพตอนพระเจ้าปิลยักขราชทรงพระแสงศรไปต้องสุวรรณสามที่กำลังถือหม้อน้ำอยู่ท่ามกลางหมู่กวางและเนื้อทราย กับภาพตอนทุกูลบัณฑิต นางปาริกาและพระเจ้าปิลยักขราชกำลังโศกเศร้าอยู่ที่ร่างของสุวรรณสามซึ่งนอนหมดสติอยู่ บางครั้งจะมีภาพนางพสุนธรีเทพธิดาปรากฏที่ต้นไม้ด้านหลังด้วย[268]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเนมีราช นิยมเขียนตอนพระเจ้าเนมีราชประทับบนเวชยันตราชรถ มีพระมาตลีเทพบุตรเป็นสารถีนำไปทอดพระเนตรภูมินรกและเทวโลก กับตอนพระโพธิสัตว์ประทับในวิมานแสดงธรรมท่ามกลางเหล่าเทพยดา[269]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมโหสถชาดก นิยมเขียนอยู่หลายตอน ได้แก่ ตอนมโหสถกดหลังเกวัฏพราหมณ์ ตอนมโหสถเจื้อดาบสำแดงอำนาจข่มขู่พระเจ้าจุลนีพรหมทัต ตอนพระญาติของพระเจ้าจุลนีพรหมทัตถูกราชบุรุษลักพาเชิญเสด็จไปในอุโมงค์ ตอนอภิเษกพระเจ้าวิเทหราชกับนางปัญจาลจันที ตอนมโหสถแสดงปริศนาโต้ตอบกับนางเภรีปริพาชิกา ตอนมโหสถโต้ตอบกับพระเจ้าจุลนีพรหมทัตขณะพระองค์ประทับบนพระคชสาร ส่วนภาพพระโพธิสัตว์มโหสถนิยมเขียนเป็นทรงเครื่องอย่างกษัตริย์[270]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องภูริทัตชาดก นิยมเขียนตอนพราหมณ์อาลัมพายน์จับพระภูริทัต และตอนพราหมณ์อาลัมพายน์นำพระภูริทัตไปแสดงถวายพระเจ้าพาราณสีทอดพระเนตร[271]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องจันทกุมารชาดก นิยมเขียนตอนท้าวสักเทวราชทรงถือค้อนเหล็กเหาะลอยอยู่เหนือมณฑลบูชายัญ ทำลายฉัตรที่ตั้งประกอบพิธี ขณะที่พระจันทกุมารและพระญาติที่จะถูกบูชายัญประทับบนอาสนะในราชวัติใกล้กองเพลิง และฝูงชนก่อความวุ่นวายฆ่าพราหมณ์กัณฑหาล[272]

---

[267] เรื่องเดียวกัน, 59.

[268] เรื่องเดียวกัน, 66.

[269] เรื่องเดียวกัน, 73.

[270] เรื่องเดียวกัน, 89.

[271] เรื่องเดียวกัน, 94.

[272] เรื่องเดียวกัน, 100.

ภาพจิตรกรรมเรื่องพรหมนารทชาดก นิยมเขียนตอนพระเจ้าอังคติราชประทับบนพระราชอาสน์พร้อมด้วยพระราชธิดาท่ามกลางข้าราชบริพาร ขณะที่พระโพธิสัตว์มหาพรหมนารทหาบสาแหรกเหาะลอยอยู่ในอากาศ[273]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องวิฑูรบัณฑิตชาดก นิยมเขียนตอนปุณณกยักษ์เกี้ยวนางอิรันทตี ตอนปุณณกยักษ์ให้พระโพธิสัตว์เกาะหางม้าพาเหาะไปในอากาศ ตอนปุณณกยักษ์ขว้างพระโพธิสัตว์ และตอนพระโพธิสัตว์ประทับนั่งเหนือทิพอาสนะแสดงธรรมโปรดปุณณกยักษ์[274]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเวสสันดรชาดก นิยมนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังทุกกัณฑ์ ซึ่งมีเนื้อหาแบ่งออกเป็น 13 กัณฑ์ แต่ที่เห็นได้มากที่สุดคือ *กัณฑ์กุมาร* ซึ่งเป็นเหตุการณ์ตอนที่พระเวสสันดรพระราชทานพระราชโอรสชาลีและพระธิดากัณหาแก่พราหมณ์ชูชก[275]

แนวความคิดในงานจิตรกรรมภาพมารผจญ

ภาพมารผจญ เป็นภาพที่แสดงเนื้อหาตอนสำคัญที่สุดตอนหนึ่งในพุทธประวัติ การแสดงออกของภาพจิตรกรรมตอนมารผจญนี้มีความสำคัญอย่างยิ่ง ในทางพุทธศาสนา เนื่องด้วยเป็นภาพเหตุการณ์ตอนสำคัญเกี่ยวกับการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า แนวคิดในการเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญนี้ มุ่งแสดงเนื้อหาอันเกี่ยวกับสภาวธรรมของพระบรมโพธิสัตว์เจ้า ณ ขณะช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนสถานะจากปุถุชนก้าวเข้าสู่การตรัสรู้พระสัพพัญญุตญาณเป็นองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า แสดงให้เห็นถึงภาวะอันหาญกล้า สมดังพระนามแห่งพระมหาบุรุษผู้ที่มิได้เอาชนะหาญหักกับศัตรูด้วยกำลังวังชาหรือด้วยความคิดอย่างปุถุชนธรรมดา หากแต่สิ่งที่พระองค์กำลังต่อสู้นั้นคือ *กิเลสมาร* ซึ่งพระองค์จะต้องต่อสู้ด้วยโพธิบารมี ที่สั่งสมด้วยภพชาติมากมายมหาศาลอย่างประมาณมิได้ การต่อสู้ดังกล่าวได้แสดงออกมาเป็นภาพจิตรกรรม ที่ถ่ายทอดด้วยชั้นเชิงทางศิลปะ สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ออกมาเป็นภาพ เพื่อแสดงภาวะจิตของพระองค์ในขณะนั้น

แนวความคิดในการเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทย นิยมเขียนบนผนังสกัดหน้าภายในพระอุโบสถ โดยแบ่งพื้นที่ผนังเป็น 3 ส่วน

---

[273]เรื่องเดียวกัน, 107.

[274]เรื่องเดียวกัน, 115.

[275]เรื่องเดียวกัน, 136.

บริเวณกึ่งกลางตอนบนเป็นภาพพระโพธิสัตว์แวดล้อมด้วยฉัพพรรณรังสี[276] ประทับนั่งบนรัตนบัลลังก์ นิยมเขียนเป็นลายกนกล้อมรอบโพธิพฤกษ์ แสดงปางมารวิชัย (หรือ สัมผัสมุทรา หมายถึง ท่าชี้นิ้วพระหัตถ์ขวาชี้พระธรณีให้เป็นพยาน)[277]

แนวเดียวกันถัดมาลงเบื้องล่างใต้โพธิบัลลังก์ เป็นภาพพระแม่ธรณีกำลังบีบมวยผม (ปลายเส้นผมชี้ไปทางซ้าย)[278] ทางด้านขวาจะแสดงเนื้อหาเหตุการณ์ด้วยภาพพระยาวัสวดีมารทรงช้างคีรีเมขล์พร้อมด้วยเหล่าเสนามารทั้งหลาย ยกพลพร้อมสรรพศาสตราวุธเข้าแวดล้อม พร้อมยุทธนาการ พยายามให้พระสิทธัตถะกุมารตกพระทัยหนีจากรัตนบัลลังก์ ส่วนทางด้านซ้ายมือ เป็นภาพพระยาวัสวดีมารยกมืออัญชลีนมัสการ ยอมรับในพระบารมีแห่งองค์โพธิสัตว์ ภายหลังจากหมู่เสนามารทั้งหลายถูกน้ำทักษิโณทกท่วมท้น มิอาจดำรงกายอยู่ได้ ลอยไปตามกระแสน้ำแตกพ่ายไปสิ้น อาวุธที่เหล่ามารระดมยิงเข้าใส่พระโพธิสัตว์พ่ายต่อพระพุทธบารมีแปรเปลี่ยนเป็นพวงบุพผา เครื่องบูชาต่อพระพุทธะบารมีทั้งสิ้น ตอนบนสุดของผนังมักเขียนเป็นรูปเทวดา ที่หลีกทางให้แก่กองทัพของพญามาร ปล่อยให้พระบรมโพธิสัตว์ให้ทรงผจญกับเหล่ามารแต่เพียงลำพัง (ภาพที่ 98)

บริเวณผนังตอนบนเหนือประตูทางเข้าด้านหน้าโบสถ์ฝั่งตรงข้ามพระประธาน (หรือตอนบนเหนือประตูทางเข้าด้านหน้า) ถือเป็นตำแหน่งสำคัญและโดดเด่นเป็นพิเศษ เพราะมีพื้นที่กว้างขวางและมองเห็นได้โดยไม่มีอะไรมาบดบังกีดขวางสายตา สามารถมองเห็นภาพทั้งหมดได้อย่างเด่นชัด พื้นที่บริเวณนี้จึงนิยมเขียนภาพ "มารผจญ" หรือ "ผจญมาร" หรือ "มารพ่าย" หรือ "มารวิชัย" มากกว่าตอนอื่นๆ

เป็นที่น่าสังเกตว่า ในสมัยอยุธยาตอนปลายและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีชาวต่างชาติเข้ามาอยู่เมืองสยามมากมายหลายเชื้อชาติ จิตรกรจึงนิยมเขียนภาพผู้คนชาติอื่นให้เป็นสมุนของพญามาร ภาพชาวต่างชาติในจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญนี้ ดูเหมือนว่าจะเริ่มมีปรากฏให้เห็นตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งสันนิษฐานกันมาว่า สถานการณ์ทางสังคมขณะนั้นเพิ่งผ่านวิกฤติการเมืองปลายรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ฯ ได้ไม่นานนัก ความรู้สึกไม่ดีต่อชาวต่างชาติ น่าจะยังตกค้างอยู่มากทีเดียว และสะท้อนออกมาในภาพจิตรกรรมฝาผนังหลายๆ แห่ง

---

[276]หมายถึง รังสีหกประการของพระพุทธเจ้า

[277]สำหรับจิตรกรรมบางแห่ง เขียนรูปพระพุทธเจ้าแสดงปางสมาธิก็มี

[278]เพื่อความสะดวก, เข้าใจง่าย ตลอดทั้งเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทั้งหมดคำว่า "ซ้าย" และ "ขวา"หมายถึงซ้ายและขวาของผู้ชม ขณะหันหน้าเข้าหาตัวภาพ

โดยวาดภาพ ฝรั่ง แขก จีน ฯลฯ ให้อยู่ฝ่ายตัวร้าย กระทั่งได้เป็นขนบแบบแผน ให้ครูช่างสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยึดถือสืบต่อกันเรื่อยมา

เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมภาพมารผจญ

พุทธประวัติตอนมารผจญ เป็นเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นก่อนการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า ไม่เฉพาะแต่เพียงองค์ปัจจุบันเท่านั้น พระพุทธเจ้าองค์ก่อนหน้านี้ทุกพระองค์ย่อมเข้าสู่ภาวะแห่งมารผจญเช่นกัน[279] โดยมีความหมายแสดงถึงอานุภาพอันยิ่งใหญ่แห่งการบำเพ็ญบารมีในอดีตชาตินับได้ถึง 20 อสงไขยแสนกัป[280] ของพระบรมโพธิสัตว์ ที่หนุนเนื่องพระองค์ให้เอาชนะกิเลสมาร เมื่อทรงเลือกหนทางแห่งการตรัสรู้ ให้ได้บรรลุพระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณโดยสวัสดี[281]

พุทธประวัติตอนมารผจญกล่าวถึงเหตุการณ์เมื่อครั้งสมเด็จพระบรมโพธิสัตว์อยู่ประทับอยู่เหนือพระรัตนบัลลังก์ ภายใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ เมื่อใกล้ล่วงเข้าสู่ภาวะแห่งตรัสรู้ ทวยเทพทั้งหลายแซ่ซร้องสาธุการ ขณะนั้นพญาวัสวดีมาราธิราช ซึ่งไม่อาจนิ่งทนเพิกเฉย จึงได้ยกพลเข้ามาขัดขวาง โดยพญามารได้สถิตอยู่เหนือคอเทพหัตถี นามว่า *คิริเมขลมหาคชสาร* พร้อมด้วยเหล่ากองทัพหมู่มารจำนวนมหาศาล แสร้งจำแลงเนรมิตกายให้มีรูปลักษณ์พิสดารอเนกประการน่าสะพรึงกลัว พร้อมกุมสรรพศาสตราวุธ ชุมนุมกันกินพื้นที่กว้างไกลถึงแสนโยชน์ โยธาทัพอันมหึมาได้เข้าแวดล้อมโพธิมณฑลสถาน อันพระมหาบุรุษประดิษฐานอยู่

เหล่าเทพเทวดาทั้งหลายที่รายล้อมพระบรมโพธิสัตว์ในขณะนั้น เห็นกองทัพมารเข้าก็พากันหลีกทางเหาะหนีไปจนหมดสิ้น เหลือพระโพธิสัตว์แต่เพียงพระองค์เดียว ขณะนั้นพระมหาบุรุษทรงระลึกถึงพระทศบารมี ต่อสู้กับกองทัพมารด้วยสมดึงสบารมีโยธา อันหมายถึง

---

[279]พระไตรปิฎกฉบับหลวง เล่มที่ 33 (กรุงเทพฯ : กรมการศาสนา, 2514. กรมศาสนาจัดพิมพ์ในปีฉลองรัชดาภิเษกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 พ.ศ. 2514), 323 - 402.

[280]กาลเวลาที่เรียกว่า “อสงไขย” แปลว่า นับไม่ได้ คือ ไม่สามารถที่จะนับเวลานั้นออกมาเป็นจำนวนกี่เดือน กี่ปี จึงจะเรียกได้ว่า อสงไขย โดยได้มีคำอุปมาเปรียบเทียบไว้ว่า “กาลครั้งหนึ่งมีฝนตกใหญ่มโหฬารทั้งกลางวันกลางคืนเป็นเวลานานถึง 3 ปีติดต่อกันไปมิได้ขาดสาย จนน้ำฝนเจิ่งนองท่วมท้นเต็มขอบเขาจักรวาลอันมีระดับความสูงได้ 84,000 โยชน์ หากจะมีเทวดาผู้พิเศษสามารถนับเม็ดฝน และหยาดแห่งเม็ดฝนที่กระจายเป็นฟองฝอยใหญ่น้อย ในขณะที่ฝนตกมโหฬารตลอดกาล 3 ปีติดต่อกันนั้น นับได้จำนวนหยาดแห่งเม็ดฝนได้เท่าใด อสงไขยหนึ่งเป็นจำนวนปีเท่ากับเม็ดฝนและหยาดแห่งเม็ดฝนที่เทวดาผู้วิเศษนับได้นั้นแล”

[281]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, 112.

บารมี 30 ทัศ เพื่อบันดาลให้เหล่ามารทั้งปวงปราชัย และทรงกำหนดพระหทัยกำหนดให้ศรัทธา วิริยะ สติ สมาธิ ปัญญา หิริ โอตัปปะ เป็นดังโล่กำบังหมู่มาร โดยมิได้เสด็จลุกจากพระรัตนบัลลังก์ เหล่ามารทั้งหลายก็ระดมกันกระทำการคุกคามพระมหาบุรุษด้วยวิธีนานับประการ แต่ก็พ่ายต่อพระบารมีไปเสียทุกครั้ง แม้จะบันดาลอาวุธทั้งปวงพุ่งมายังพระมหาบุรุษ ก็กลายเป็นทิพยบุปผาไปทั้งสิ้น

พญามารจึงเร่งไสเมขลมหาคชสารเข้าใกล้ พร้อมกวัดแกว่งอาวุธพระขรรค์ข้างละพันแขน ร้องขับไล่พระสิทธัตถะบรมโพธิสัตว์ โดยอ้างว่า บัลลังก์ที่พระองค์ทรงนั่งประทับนั้นเป็นของตน พระมหาบุรุษแจ้งแก่พญามารว่า พระรัตนบัลลังก์นี้เกิดขึ้นจากบารมีที่พระองค์สั่งสมมา ไม่สมควรแก่มาร พระองค์ทรงยืนยันว่า *บัลลังก์นี้เป็นของเรา* พญามารแย้งว่า *พยานของท่านมีหรือ?* แล้วอ้างเหล่าไพร่พลเสนาเป็นพยาน พลันบรรดาหมู่มารผู้เป็นบริวารทั้งหลาย ก็ได้โห่ร้องกล่าวสนับสนุนพร้อมเพรียงกัน

ในกาลนั้น พระมหาบุรุษทรงแตะปลายพระหัตถ์ขวาลงสู่เบื้องปฐพี พร้อมอ้างพสุนธราธรณีเป็นพยานในพระบารมีที่ทรงบำเพ็ญสั่งสมมาแต่หนหลัง ด้วยอานุภาพแห่งกุศลบุญราศีที่ได้ทรงสั่งสมบำเพ็ญมา นางพสุนธรีวนิดาก็มิอาจดำรงกายาอยู่ได้ ด้วยโพธิสมภารานุภาพก็อุบัติบันดาลผุดยกขึ้นจากพื้นปฐพี และบิดโมลีแห่งตนปลดปล่อยมวลน้ำมากมายเหลือคณา (ที่พระบรมโพธิสัตว์เจ้า ทรงหลั่ง*น้ำทักษิโณทก*ลงสู่ปฐพีไว้ทุกครั้ง เมื่อทรงบำเพ็ญบารมีในทุกภพทุกชาติ น้ำทั้งหมดทั้งมวลนั้นได้รับการรองรับไว้บนมวยพระเกศาแห่งนางวสุนธราเทวี) ไหลบ่าท่วมท้นกองทัพมารให้พ่ายแพ้จนสิ้น สมเด็จพระมหาโพธิสัตว์ทรงบำเพ็ญเพียรในคืนเพ็ญวิสาขะ จนได้บรรลุสัพพัญญุตัญญาณ ดับสูญสิ้นอาสวกิเลสสิ้นเป็นสมุจเฉทปหาณ ได้ตรัสรู้เป็นสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในกาลบัดนั้น (ภาพที่ 42)

การสื่อความหมายในภาพมารผจญ

มาร คือ สิ่งที่ฆ่าบุคคลให้ตายจากความดี หรือจากผลที่หมายอันประเสริฐ หรือตัวการที่กำจัดหรือขัดขวางไม่ให้บรรลุถึงคุณงามความดี มี 5 ประการคือ

1.กิเลสมาร มารคือกิเลส

2.ขันธมาร มารคือเบ็ญจขันธ์

3.อภิสังขารมาร มารคืออภิสังขารที่ปรุงแต่งกรรม

4.เทวปุตตมาร มารคือเทพบุตร

5.มัจจุมาร มารคือความตาย

มาร คือ พระยามารที่มีเรื่องราวปรากฏอยู่บ่อยๆ ในคัมภีร์ คอยมาแทรกแซงเหตุการณ์ต่างๆ ในพระพุทธประวัติ เช่น ยกพลเสนามาผจญพระมหาบุรุษ ในวันที่จะตรัสรู้ พระองค์ชนะพระยามารได้ด้วยทรงนึกถึงบารมี 10 คือ ทาน ศีล เนกขัมมะ ปัญญา วิริยะ ขันติ สัจจะ อธิฏฐาน เมตตาอุเบกขา ซึ่ง *มาร* ในกรณีเช่นนี้ บางทีท่านอธิบายออกชื่อว่าเป็น *"วสวัตตี"* ซึ่งครองแดนหนึ่งในสวรรค์ชั้นสูงสุดแห่งระดับกามาวจรคือ *ปรนิมมิตวสวัตดี* เป็นผู้คอยขัดขวางเหนี่ยวรั้งบุคคลไว้ มิให้ล่วงพ้นจากแดนกามซึ่งอยู่ในอำนาจครอบงำของตน อย่างไรก็ดี ผู้ศึกษาพึงพิจารณาเทียบจากมาร 5 ในความหมายที่ 1 ด้วย[282]

แนวความคิดในงานจิตรกรรมภาพเทพชุมนุม

ในสมัยอยุธยานิยมเขียนภาพเทพชุมนุมไว้บนผนังสกัดด้านข้าง เต็มพื้นที่ผนังภายในพระอุโบสถทั้งสองฝั่งขององค์พระประธาน ส่วนในสมัยรัตนโกสินทร์บริเวณพื้นที่ผนังด้านข้างเหนือบานหน้าต่างขึ้นไปตอนบนมักเขียนเป็นภาพเทพชุมนุมเรียงเป็นแถว ตอนล่างระหว่างช่องหน้าต่างมักเขียนภาพพุทธประวัติ ทศชาติ หรือมหาเวสสันดรชาดก ส่วนใหญ่พุทธศาสนิกชนไทยจะรู้เรื่องราวพุทธประวัติได้จากคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา ซึ่งเป็นคัมภีร์พุทธศาสนาฝ่ายหีนยาน โดยเฉพาะฉบับสำนวนสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส (ในสมัยรัชกาลที่3) เป็นฉบับที่มีชื่อเสียงและรู้จักกันแพร่หลาย[283]

ภาพเทพชุมนุมเป็นที่นิยมมากในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นแนวคิดในการเขียนภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถอันเป็นแบบแผนเช่นเดียวกับประเพณีนิยมแต่ครั้งสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งภาพเทพชุมนุมในจิตรกรรมฝาผนังที่นิยมนำมาเขียนกันตั้งแต่ครั้งสมัยอยุธยาตอนปลายสืบต่อมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น มีความหมายถึงเทวดาจำนวนนับไม่ถ้วนจากหมื่นจักรวาลมาชุมนุมกัน ตอนที่พระสมณโคตมตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ในพระปฐมสมโพธิกถาได้บรรยายรายละเอียดของพุทธประวัติตอนนี้ว่า เทวดาทุกระดับชั้นตั้งแต่พระพรหม พระอินทร์ ตลอดจนยักษ์ ครุฑ นาค ทั้งหมดต่างนั่งในอิริยาบถกำลังประนมกรประทับนั่งเรียงแถวตามความยาวของผนัง อยู่เต็มพื้นที่บนผนังสกัดด้านข้างทั้งสองด้าน หันพระพักตร์เข้าสู่องค์พระประธาน ซึ่ง

---

[282]พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์, 195.

[283]กมลา กองสุข, "ภาพมารวิชัยในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น" (วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2534), 1 - 2.

หมายถึง เหตุการณ์เทพชุมนุมภายหลังการตรัสรู้ของพระพุทธองค์ ดังที่ปรากฏเป็นหลักฐานเก่าแก่และงดงามที่สุด ณ พระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี[284] เป็นต้น (ภาพที่ 49)

เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมภาพเทพชุมนุม

ภาพเทพชุมนุมในจิตรกรรมฝาผนัง คือ ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ในเหตุการณ์ภายหลังจากพระบรมมหาโพธิสัตว์สมณโคดมทรงมีชัยเหนือพระยาวัสวดีรามาธิราช ได้ตรัสรู้เป็นองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแล้ว ในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา “มารวิชัยปริวรรต ปริจเฉทที่ 9” ได้บรรยายพุทธประวัติตอนนี้ไว้ว่า เหล่าล้วนพรหมเทพเทวดาทุกระดับชั้น ตลอดจนยักษ์ ครุฑ นาค จำนวนนับไม่ถ้วนจากหมื่นจักรวาลต่างมาชุมนุมกัน ร่วมแสดงความยินดี และเป็นประจักษ์พยานต่อการตรัสรู้ของพระสมณโคดม

> แซ่ซ้องร้องสาธุการ ประสานศัพท์โกลาหลนี่สนั่น ชวนกันกล่าวสรรเสริญพระคุณพระมหาบุรุษราชด้วยบาทคาถา อรรถาธิบายความว่า พระสิทธัตถราชกุมารนี้เป็นมนุษย์ เหตุไฉนจึงมีชัยชำนะแก่เทพบุตรหมู่มาร อันมีอานุภาพเห็นปานฉะนี้ ควรจะอัศจรรย์เหตุดังนั้น เราทั้งหลายถวายพระนามกรพระองค์ประกาศว่า พระอนันตชินราช บังเกิดในครานี้ แลพระองค์ทรงพระปรีชาญาณ อาจแตกฉานในไญยธรรมทั้งปวงอันหากำหนดที่สุดมิได้ บุคคลผู้ใดมีชัยชำนะแก่หมู่มาร ก็ควรจะกระทำนมัสการด้วยเบญจางคประดิษฐ์ พระองค์จำนงจิตปองประโยชน์สิ่งเดียวแต่พระญาณ แม้เศียรเกล้าแห่งเราท่านทั้งหลายก็ควรจะตัดออกกระทำสักการบูชา สมควรที่สัตว์โลกจะถวายวันทนานอบนบนมัสการเคารพพระองค์ เพียงที่จะเป็นพระนราสภศาสดาจารย์ แลเทพเจ้าทั้งหลายชวนกันสรรเสริญสาธุการพระเดชพระคุณพระมหาสัตว์ ด้วยถ้อยมีนาเนกประการ”[285]

ส่วนใน “อภิสัมโพธิวรรต ปริจเฉทที่ 10” ได้บรรยายไว้ว่า

> ฝ่ายฝูงเทพเจ้าทั้งหลาย... ชวนกันอุโฆษณาสาธุการถวายชัย ต่างองค์ต่างมาสู่ที่ใกล้โพธิมณฑลสถาน ฝูงนาคก็ขึ้นจากบาดาลมาสู่ที่นั้น ฝูงสุบรรณก็ออกจากพิภพแห่งครุฑ หมู่เทพบุตรและพรหมทั้งหลาย ก็ออกจากพิมานแห่งตน ๆ เกลื่อนกล่นกันมา มีหัตถ์ถือประทีปสุคนธบุปผาธวัชประฏากต่าง ๆ มาแวดล้อม พร้อมกันอุโฆษถวายชัยแก่พระมหา

---

[284]สันติ เล็กสุขุม,ลีลาไทย : เพื่อความเข้าใจความคิดเห็นของช่างโบราณ (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), 178.

[285]สมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส, พระปฐมสมโพธิกถา (กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2523), 173 - 174.

บุรุษว่า ชัยชำนะมีแก่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าผู้ทรงสิริสวัสดิ์ ปราชัยมีแก่มารผู้ปรารถนาบาปธรรมสนั่นสำเนียงนฤนาท ท้าวสหัมบดีพรหมก็ลีลาศมาทรงเศวตฉัตรทิพย์กางกั้น พระยากาฬนาคราช ก็กล่าวทุติยถารำพันสรรเสริญพระคุณ มีอเนกประการ ท้าวมัฆวาฬก็ทรงเป่าวิชัยยุทธมหาสังข์ ทักษิณาวรรตศัพท์บันลือลั่น ปัญจสิขร เทพคนธรรพ์ก็ดีดพิณทิพยถวายศัพท์ ฉับขาน ท้าวจตุโลกบาลก็มาสถิตในทิศทั้ง ๔ และอัฏฐวสติยักขเสนาบดี ๒๘ ก็ถือพระขรรค์ป้องกันโดยรอบ แลแวดล้อมด้วยทวัตติงสกุมารี ๓๒ ก็พรั่งพร้อม มีมือถือผอบสุวรรณสิรัญญารัตนประพาฬมณีมีประการต่าง ๆ เต็มไปด้วยเทพยกุสุมชาติเลื่อนลอยอยู่บนอากาศกระทำสักการบูชา และสุยามเทวราชก็ทรงทิพยจามรมีคันแล้วด้วยทอง ถวายรำพายพัดสันดุสิตเทวราชก็ทรงทิพยมณีตาลีปัตรรำเพยพาน เทพยดาทั้งหลายอันวิเศษก็ถือเครื่องอภิเษกประการวิธีประเภทต่าง ๆ มาห้อมล้อมพระมหาสัตว์เป็นบริวาร เทพยเจ้าทั่วจังหวัดหมื่นโลกธาตุล้วนทรงเพศดุจเล่นการมหรสพมาสโมสรสถิตตั้งแต่ปฐพีดลเต็มตลอด ตราบเท่าถึงอกนิฏฐพรหมโลกหาระหว่างมิได้[286]

ความสัมพันธ์ระหว่างแนวความคิดกับองค์พระประธาน ภาพจิตรกรรมและพื้นที่บนผนังภายในพระอุโบสถ

ระหว่างปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่เขียนอยู่ภายในพระอุโบสถ ซึ่งจิตรกรรมเหล่านี้มีเนื้อเรื่องและตำแหน่งภาพ ที่ได้รับการกำหนดไว้อย่างเป็นระเบียบแบบแผน ในแต่ละส่วนของผนังแสดงถึงความสัมพันธ์ของการกำหนดความหมายเชิงสัญลักษณ์ การวางองค์ประกอบที่สัมพันธ์กับพระประธาน และหน้าที่ของอาคารทั้งหมดภายในพระอุโบสถ แนวคิดดังกล่าว ได้รับความนิยมและใช้แบบแผนเป็นหลักสืบต่อกันมาตราบสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

พื้นที่บนผนังสกัดด้านหน้าภายในอาคารพระอุโบสถ นิยมเขียนเรื่องพุทธประวัติตอนมารผจญ ส่วนผนังสกัดด้านหลังนิยมเขียนภาพจักรวาลตามคติไตรภูมิ (ส่วนใหญ่เป็นภาพเฉพาะในส่วนของกามภูมิ) ผนังด้านข้างระหว่างช่องหน้าต่างนิยมแสดงภาพพุทธประวัติหรือทศชาติชาดก โดยกันพื้นที่ส่วนบนของผนังเหนือช่องหน้าต่างไว้สำหรับเขียนภาพอดีตพุทธเจ้า หรือภาพเทพชุมนุม พระประธานได้ปรากฏอยู่ในตำแหน่งและทิศทางที่ตั้งอันสัมพันธ์กับเนื้อหาของภาพจิตรกรรมทั้งหมด และสามารถสื่อความหมายร่วมกัน เนื้อหาในส่วนต่างๆ ขององค์ประกอบที่

[286]เรื่องเดียวกัน, 176 - 177.

สัมพันธ์กันอยู่นี้ จะขออธิบายโดยการกล่าวแยกออกจากกันทีละส่วนในเบื้องต้น เพื่อเชื่อมโยงความหมายทั้งหมดนั้นให้สามารถเห็นภาพได้อย่างชัดเจนมากขึ้นในลำดับต่อไป

จิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน มีคติการสืบทอดรูปแบบมาจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษที่ได้สร้างสรรค์แนวทางอันดีไว้ จนเป็นประเพณีสืบทอดมาจวบจนถึงทุกวันนี้ สิ่งเหล่านี้มิใช่ความคิดที่เพียงทำตามๆ กันมาอย่างหาเหตุผลไม่ได้ แต่การวางองค์ประกอบเช่นนี้มีความสัมพันธ์กันทั้งในแง่ความหมายและในแง่ของความงดงาม อันเหมาะสมกับพื้นที่ภายในพระอุโบสถ พระประธานนั้นหันพระพักตร์มาสู่ภาพมารผจญ โดยมีภาพไตรภูมิอยู่เบื้องหลัง อาจเป็นสัญลักษณ์บางประการ เพื่อสื่อความหมายเกี่ยวกับการเลือกแนวทางอันประเสริฐ เพื่อเป็นองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวไว้ว่า ภาพมารผจญนี้ เป็นภาพที่เสมือนลอยเด่นอยู่เบื้องพระพักตร์ขององค์พระประธาน เป็นเครื่องชวนให้รำลึกถึงภารกิจอันหนักหน่วงที่สุดของพระองค์ที่ได้ปลดเปลื้องไปแล้ว พระประธานภายในพระอุโบสถจึงมักเป็นปางมารวิชัย ซึ่งหมายถึง ผู้ชนะมารอันเป็นปางสำคัญที่สุด ศิลปินจึงกำหนดเรื่องมารผจญเขียนในตำแหน่งดังกล่าวแล้ว นับเป็นการประสานกันอย่างเหมาะเจาะสมบูรณ์ที่สุด ซึ่ง เสมอชัย พูลสุวรรณ ได้กล่าวว่า

> การเขียนภาพเรื่องพุทธประวัติตอนมารผจญและกามภูมิ อาจมีความหมายสัมพันธ์กับองค์พระประธาน โดยต่างก็เป็นองค์ประกอบร่วมของระบบสัญลักษณ์เดียวกัน. การกำหนดตำแหน่งของภาพจิตรกรรม...อาจหมายถึงการแสดงทางเลือกของพระมหาบุรุษ ระหว่างการต่อสู้เพื่อที่จะเป็นพระพุทธเจ้า ถ้าหากเสด็จออกบรรพชา (แสดงด้วยภาพมารผจญ) กับการเข้าสู่สถานะของจักรวาทิน ถ้าหากทรงครองเพศคฤหัสถ์ต่อไป (แสดงด้วยภาพกามภูมิ ซึ่งหมายถึงจักรวัติสมบัติ) ผลที่สุดพระบรมโพธิสัตว์ย่อมเลือกแนวทางแรก อันเป็นแนวทางที่ประเสริฐกว่า, แสดงออกด้วยการประดิษฐานพระประธานให้หันพระพักตร์สู่ภาพมารผจญ และหันพระปฤษฎางค์สู่ภาพกามภูมิ. ความหมายของจิตรกรรมซึ่งสัมพันธ์กับพระพุทธรูปประธาน ในบริบทตามที่กล่าว ย่อมสอดคล้องกับหน้าที่และความหมายของพระอุโบสถ ในการเป็นเขตอุปสมบทกรรม เพื่อเปลี่ยนสถานะของบุคคลจากคฤหัสถ์สู่บรรพชิต, และอาจเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้จิตรกรรมไทยโบราณ นิยมเขียนตามโครงสร้างเช่นนั้น ภายในพระอุโบสถภายในพระอุโบสถมากกว่าภายในอาคารพุทธสถานประเภทอื่น[287]

[287]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24,18.

จากหลักฐานที่หลงเหลือมาถึงปัจจุบัน ทำให้ทราบว่าจิตรกรรมฝาผนังในอาคารพุทธสถานประเภทพระอุโบสถและพระวิหาร กลุ่มที่เก่าแก่ที่สุด มีอายุอยู่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 23 จิตรกรรมซึ่งอาจมีอยู่ในช่วงเวลานั้น ยังปรากฏหลักฐานให้เห็นได้อยู่ในพุทธสถานหลายแห่ง เช่น ที่พระอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ พระอุโบสถวัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี พระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี และพระวิหารวัดใหม่ประชุมพล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น

จิตรกรรมรุ่นเก่าในกลุ่มดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงการริเริ่มแบบแผนเฉพาะตัวบางอย่าง สำหรับเขียนภาพภายในพระอุโบสถกล่าวคือ จิตรกรมักนิยมเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญลงบนผนังสกัดหน้า ควบคู่กับภาพจักรวาลตามแนวคิดทางพุทธศาสนาบนผนังสกัดด้านหลังของพระอุโบสถ การเขียนภาพตามโครงสร้างเช่นนั้นได้กลายเป็นจารีตหลักที่ยึดถือสืบทอดต่อลงมาจนตลอดสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้น พบตัวอย่างได้อีกหลายแห่ง เช่น วัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี วัดใหญ่อินทาราม จังหวัดชลบุรี และวัดดุสิดาราม กรุงเทพฯ เป็นต้น[288]

ความนิยมในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในอาคารพุทธสถาน ประเภทพระอุโบสถตามแบบแผนเฉพาะตัวเช่นนั้น น่าจะมีจุดเริ่มต้นมาจากการเขียนจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดช่องนนทรี โดยผนังสกัดด้านหน้าพระประธาน เขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ (ภาพที่ 34) ส่วนผนังสกัดด้านหลังพระประธาน ซึ่งชำรุดมาก พอจับเค้าได้อย่างลางเลือนว่าเป็นภาพจักรวาล ซึ่งมีขนาดของภาพเล็กและซ่อนอยู่หลังพระประธาน ภาพจิตรกรรมดังกล่าว ถือเป็นหลักฐานชัดเจนที่เก่าแก่ที่สุด สำหรับการเขียนภาพพุทธประวัติ ตอนมารผจญลงบนผนังสกัดด้านหน้า ควบคู่กับภาพจักรวาลตามแนวคิดทางพุทธศาสนา บนผนังสกัดด้านหลังพระประธานภายในพระอุโบสถ[289]

บนผนังสกัดภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี ทั้งด้านหน้าและด้านหลัง มีช่องประตูสำหรับเปิดเข้าสู่ภายในพระอุโบสถด้านละหนึ่งช่อง ส่วนผนังด้านข้างมีช่องหน้าต่าง ผนังละสองช่อง ทั้งช่องประตูและหน้าต่างมีรูปทรงเป็นซุ้มโค้งยอดแหลม ซึ่งเป็นแบบแผนอาคารที่เชื่อกันว่า ได้รับอิทธิพลจากสถาปัตยกรรมตะวันตก ที่นิยมกันมากในการสร้างสถาปัตยกรรมไทยในช่วง

---

[288]เรื่องเดียวกัน,77.

[289]เรื่องเดียวกัน,86.

ยุคสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. 2199 - 2231) จึงทำให้สันนิฐานได้ว่า อาคารพระอุโบสถหลังนี้น่าจะถูกสร้างขึ้นในช่วงรัชสมัยดังกล่าว[290]

เราสามารถใช้แนวคิดเรื่อง *มหาปุริสลักษณะ* เป็นตัวเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบสัญลักษณ์ทั้ง 3 ส่วนภายในพระอุโบสถ คือ พระพุทธรูปประธาน ภาพมารผจญด้านหน้าพระประธาน และภาพจักรวาลไตรภูมิ (กามภูมิ) ด้านหลังพระประธานได้ กล่าวคือ มหาปุริสลักษณะ 32 ประการ ประกอบขึ้นมาเป็นพระพุทธรูป มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่แสดงถึงภาวะของบุคคล ที่ได้ผ่านการบำเพ็ญบารมีโดยครบถ้วนบริบูรณ์ เป็นมหาบุรุษที่อาจเลือกจะเป็นพระเจ้าจักรพรรดิ หากอยู่ครองฆราวาส หรือเป็นพระพุทธเจ้า หากเลือกทางเดินของบรรพชิตตามที่ได้กล่าวถึงแล้วข้างต้น ภาวะซึ่งเป็นทางเลือกของพระมหาบุรุษ อาจแสดงได้ด้วยภาพกามภูมิ หมายถึง สิทธิธรรมของพระมหาบุรุษที่จะได้ซึ่งจักกวัตติสมบัติ สามารถครอบครองมหาทวีปทั้งสี่ จนถึงดาวดึงส์พิภพบนยอดเขาพระสุเมรุ และด้วยภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ หมายถึงทางเลือกที่พระมหาบุรุษจะทรงต่อสู้เอาชนะอาสวะกิเลส ซึ่งเปรียบเสมือนพวกมาร เพื่อที่จะตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า

เมื่อพระบรมโพธิสัตว์ทรงตัดสินพระทัยเลือกตามแนวทางหลัง ซึ่งเป็นแนวทางที่ประเสริฐกว่านั้น จึงมีการกำหนดตำแหน่งที่ประดิษฐานพระประธานให้หันพระพักตร์สู่ภาพมารผจญ อาจด้วยพระดำริที่จะยุทธนาการกับพระยาวัสวดีมาราธิราช ให้ปราชัยพ่ายแพ้ เพื่อถือเอาพุทธสมบัติและหันพระปฤษฎางค์สู่ภาพกามภูมิ ซึ่งอาจหมายถึง ทรงสละเสียซึ่งจักกวัตติสมบัติอันจะมาถึงในที่สุด 7 วัน[291]

> การจัดภาพเขียนประกอบผนังพระอุโบสถตามกฎเกณฑ์นี้ เข้าใจว่าเป็นความคิดที่สืบเนื่องมาแต่สมัยพระบรมโกศ อันเป็นสมัยอยุธยาตอนปลายโดยเฉพาะมานิยมอย่างจริงจังในสมัยรัชกาลที่สาม[292]

ภาพเหตุการณ์ "มารพ่าย" หรือ "มารวิชัย" เป็นฉากสำคัญ ที่สร้างความเชื่อมโยงของเหตุการณ์ "ก่อนและหลังการตรัสรู้" ซึ่งอยู่คนละฟากของพระอุโบสถดังที่กล่าวไปแล้ว ซึ่งลักษณะแบบแผนเช่นนี้ จะมียกเว้นอยู่บ้างคือที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี

---

[290]เรื่องเดียวกัน, 81.

[291]เรื่องเดียวกัน, 116.

[292]น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], ความงามในศิลปะไทย (กรุงเทพฯ : คอมแพคพริ้นท์), 32.

(จิตรกรรมในสมัยอยุธยา) ที่มีการเขียนภาพมารผจญไว้ด้านหลังองค์พระประธาน[293] และพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ (จิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น รัชกาลที่ 1) ได้มีการเขียนภาพมารผจญไว้บริเวณผนังด้านข้างระหว่างช่องหน้าต่างในขนาดสัดส่วนเท่ากับพุทธประวัติตอนอื่นๆ กล่าวคือ ไม่ได้เน้นให้ใหญ่โตอลังการเป็นพิเศษ อย่างไรก็ตาม โดยภาพรวมแล้ว การวางผังภาพจิตรกรรมฝาผนังตามขนบดังที่กล่าวมาแต่เบื้องต้น ยังคงมีความสำคัญทั้งในด้านการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ และเป็นรูปแบบที่นิยมสืบกันมาตลอดช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก่อนพ้นรัชกาลที่ 3

จิตรกรรมพุทธศิลป์ของไทยมีเนื้อหาและตำแหน่งของภาพ ที่ได้รับการกำหนดให้สัมพันธ์กันอย่างเป็นระบบ เข้ากับผังและประเภทของอาคารพุทธสถานนั้น มิได้เป็นแต่เพียงงานประดับตกแต่งเพื่อความงาม หรือเป็นภาพเล่าเรื่องอย่างสามัญเท่านั้น นอกจากนี้จิตรกรรมฝาผนังยังได้ทำหน้าที่สำคัญยิ่งอีกประการหนึ่ง เพื่อเป็นสื่อสัญลักษณ์ที่สร้างความหมายพิเศษบางประการให้กับพุทธสถาน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย มักนิยมกำหนดให้ผนังด้านหน้าและด้านหลังของพระอุโบสถเป็นจุดสำคัญในการเขียนภาพจิตรกรรมเพื่อสื่อความหมายดังที่กล่าวมา โดยการเลือกพุทธประวัติตอนสำคัญสองตอนในคัมภีร์ปฐมโพธิ์ (พุทธประวัติ) มาเป็นหลักในการสื่อความหมาย ทั้งนี้อาจสันนิฐานได้ว่า เหตุการณ์สำคัญตอนแรก เป็นตอนที่พระพุทธเจ้าแสดงปาฏิหาริย์เอาชัยชนะพญามารและเหล่าบริวาร อันเป็นเหตุการณ์สำคัญก่อนที่พระพุทธองค์จะตรัสรู้บรรลุอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ โดยมีพระแม่ธรณีเป็นสักขีพยาน ด้วยการบีบน้ำจากมวยผมขับไล่พญามาร[294] ส่วนอีกตอนหนึ่ง ที่มักนิยมเขียนไว้ที่ผนังด้านหลังพระประธาน คือฉากเหตุการณ์ตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์ ซึ่ง วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้กล่าวอธิบายไว้ว่า

---

[293]เหตุที่จิตรกรรมที่วัดเกาะฯภาพมารผจญกับไตรภูมิ อยู่สลับที่กันสันนิษฐานว่า พระอุโบสถที่วัดเกาะฯ อาจมีการกลับทิศเมื่อคราวปฏิสังขรณ์ใหญ่สมัยรัชกาลที่ 5 จากเดิมที่ตัวอาคารหันหน้าไปทางทิศตะวันตกสู่แม่น้ำเพชรบุรี (ตามคติโบราณซึ่งนิยมสร้างให้ตัวอาคารหันหน้าสู่เส้นทางสัญจร)กลายเป็นหันสู่ทิศตะวันออกตรงที่เป็นด้านหน้าพระอุโบสถในปัจจุบันเมื่อครั้งอดีตกาลเคยเป็นด้านหลังองค์พระประธานได้รับการเปลี่ยนย้ายตำแหน่งที่ตั้งมาจนถึงทุกวันนี้ (ซึ่งหันหลังให้แม่น้ำ) ถ้าเป็นจริงตามนี้ด้านหลังขององค์พระประธานก็จะกลับมาเป็นรูปไตรภูมิส่วนผนังด้านหน้าก็จะเป็นรูปมารผจญ ถูกต้องตรงตามขนบอันเป็นที่คุ้นเคยทุกประการ ทฤษฎีหรือข้อสันนิษฐานดังกล่าว มีเหตุผลรองรับสนับสนุนอยู่ว่า ฐานชุกชี (ฐานที่ประดิษฐานองค์พระประฐาน) เป็นสิ่งก่อสร้างขึ้นใหม่ ประดับด้วยงานไม้แกะสลักฝีมือสกุลช่างเพชรบุรี พิจารณาดูแล้วอายุอยู่ราวๆ สมัยรัชกาลที่ 5

[294]น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง],ความงามในศิลปะไทย(กรุงเทพฯ : คอมแพคพริ้นท์), 27 - 28.

> ตามคติในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ อาจพอสันนิฐานได้ว่า มักนิยมเขียนเรื่องมารผจญไว้บนผนังด้านหน้าของพระอุโบสถมากกว่าเรื่องอื่นใด ส่วนด้านหลังพระประธานนั้นแตกต่างกันไป บางแห่งก็เขียนตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์ แต่บางแห่งก็เขียนเป็นภาพไตรภูมิ หรือภาพอื่นๆ ส่วนผนังด้านยาวทั้งสองด้านซึ่งมักเป็นผนังทึบตลอดไม่มีช่องหน้าต่าง อาจจะเขียนเรื่องพุทธประวัติและเรื่องอื่นๆ แตกต่างกันไป ไม่ค่อยเหมือนกัน ทั้งนี้อาจเป็นไปตามความนิยมของแต่ละสกุลช่างมากกว่า ที่จะยึดถือคตินิยมที่แน่นอนตายตัว[295]

การกำหนดตำแหน่งของเรื่องราวภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถเช่นนี้ นับว่ามีความคมคายในการนำเสนอ ทั้งในส่วนแนวคิดที่ทำให้ผู้มีปัญญาทั้งหลาย ได้พิจารณาในข้อธรรมทางพระพุทธศาสนาด้วยศิลปะในการจัดวางที่มีชั้นเชิงยิ่ง องค์ประกอบซึ่งมีความหมายสัมพันธ์กันเช่นนี้ เมื่อปรากฏอยู่ภายในพระอุโบสถ ย่อมมีความหมายสอดคล้องอยู่ด้วยกับหน้าที่ของอาคาร ในการเป็นสถานที่ประกอบอุปสมบทกรรม เพื่อเปลี่ยนสถานะของบุคคล จากฆราวาสสู่บรรพชิต ละสมบัติในทางโลก มุ่งสู่การประพฤติกรรมเพื่อหลุดพ้นจากกิเลส ตามรอยบาทพระบรมศาสดา และอาจเป็นเหตุผลหลักที่ทำให้จิตรกรนิยมเขียนภาพตามโครงสร้างดังกล่าวภายในพระอุโบสถมากกว่าในอาคารประเภทอื่น[296]

แนวความคิดเกี่ยวกับพระประธานภายในพระอุโบสถ

พระพุทธรูป ตามคติเดิมสร้างขึ้นให้เป็นสัญลักษณ์แทนตัว เพื่อให้ได้น้อมระลึกถึงพุทธานุภาพแห่งบรมศาสดาองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า

> พระพุทธรูป คือ ตัวแทนของพระพุทธเจ้าศากยมุนีฐานะบุคคลซึ่งมีตัวตนจริง, ได้เสด็จอุบัติเป็นมนุษย์ ทรงตรัสรู้โพธิญาณ, ทรงสั่งสอนเวไนยสัตว์ ด้วยพระธรรมที่ทรงตรัสรู้นั้น, และเสด็จดับขันธปรินิพพานไปนานแล้ว ความเข้าใจเช่นนั้น คงเป็นความคิดที่ค่อนข้างใหม่ในวัฒนธรรมไทย และครอบคลุมความหมายของ “พระพุทธเจ้า” และ “พระพุทธรูป” ได้เพียงระดับแคบเท่านั้น. ตามแนวคิดในพุทธศาสนาเถรวาท “พระพุทธเจ้า” มีความหมายกว้างขวาง และลุ่มลึกกว่านั้นเป็นอันมาก[297]

---

[295]วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะน่ารู้ในสองศตวรรษ (กรุงเทพฯ : ปาณยา, 2525), 352.

[296]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, 116.

[297]เรื่องเดียวกัน, 109.

ในกรณีนี้ พิจารณาได้ว่า การสร้างระพุทธรูปแต่โบราณ มิได้มีเจตนาสร้างรูปลักษณะของพระพุทธรูปให้เหมือนมนุษย์สามัญทุกประการ

> ประติมากรไม่ว่าจะอยู่ในสกุลช่างใด ได้พยายามสร้างพระพุทธรูปให้คล้อยตามลักษณะพิเศษที่เป็นสัญลักษณ์ของมหาบุรุษ... เรียกว่า “มหาปุริสลักษณะ” ซึ่งมีอยู่ 32 ประการ. ในทางปฏิบัติ ถึงแม้ช่างไม่สามารถที่จะจำลองลักษณะพิเศษเหล่านั้น ให้ครบถ้วนทุกประการในประติมากรรมรูปเดียวกันได้... แต่ก็สามารถเลือกแสดงมหาปุริสลักษณะได้... ภายในกรอบกฎเกณฑ์ทางสุนทรียะ ซึ่งเป็นลักษณะของสกุลช่าง และทางประติมานวิทยาของพระพุทธรูป, โดยที่ประติมากรรมนั้น ก็ยังคงสามารถถูกรับรู้โดยผู้คนในสังคมว่า เป็นรูปแทนองค์พระพุทธเจ้า ซึ่งบริบูรณ์ไปด้วยมหาปุริสลักษณะ อย่างครบถ้วนทั้ง 32 ประการ[298]

มีหลักฐานรองรับเกี่ยวกับมหาปุริสลักษณะเป็นพุทธดำรัส ปรากฏอยู่ในพระสุตันปิฎก ทีฆนิกาย ปาฏิวรรค ตอนหนึ่งว่า

> ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย มหาปุริสลักษณะ 32 ประการนี้ มหาบุรุษมีพร้อมแล้ว ย่อมมีเหตุให้มีคติเป็นสองเท่า ไม่เป็นอย่างอื่น คือถ้าอยู่ครองเรือน จะได้เป็นพระเจ้าจักรพรรดิฯลฯ อนึ่งถ้ามหาบุรุษนั้น ออกจากเรือนผนวชเป็นบรรพชิต ก็จะได้ตรัสรู้เป็นพระอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้า มีเครื่องมุงบังคือ กิเลส อันเปิดแล้วในโลก[299]

องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ได้ตรัสไว้ใน ลักขณสูตรที่ 30[300] ว่า

> ดูกรภิกษุทั้งหลาย พระมหาบุรุษ ในโลกนี้
> 1. มีพระบาทประดิษฐานเป็นอันดี ภิกษุทั้งหลาย การที่พระมหาบุรุษมีพระบาทประดิษฐานเป็นอันดีนี้ เป็นมหาปุริสลักษณะของมหาบุรุษ ฯ
> 2. ณ พื้นภายใต้ฝ่าพระบาททั้ง 2 ของพระมหาบุรุษ มีจักรเกิดขึ้น มีซี่กำข้างละพัน มีกง มีดุม บริบูรณ์ด้วยอาการทั้งปวง ภิกษุทั้งหลาย แม้การที่พื้นภายใต้ฝ่าพระบาททั้ง 2 ของ

---

[298]เรื่องเดียวกัน, 110.

[299]“พระบาลีสุตันตปิฎก ทีฆนิกาย ปาฏิวรรค,” พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับสังคายนาในพระบรมราชูปถัมภ์ เล่มที่ 11 (กรุงเทพฯ : กรมการศาสนา, 2530), 157 - 158.

[300]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 11 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 3 ทีฆนิกาย ปาฏิกวรรค หน้าที่132 - 134 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 26 สิงหาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

พระมหาบุรุษ มีจักรเกิดขึ้น มีซี่กำข้างละพัน มีกง มีดุม บริบูรณ์ด้วยอาการทั้งปวงนี้ ก็เป็นมหาปุริสลักษณะของพระมหาบุรุษ ฯ

3. มีส้นพระบาทยาว ฯ

4. มีพระองคุลียาว ฯ

5. มีฝ่าพระหัตถ์และฝ่าพระบาทอ่อนนุ่ม ฯ

6. มีฝ่าพระหัตถ์และฝ่าพระบาทมีลายดุจตาข่าย ฯ

7. มีพระบาทเหมือนสังข์คว่ำ ฯ

8. มีพระชงฆ์รีเรียวดุจแข้งเนื้อทราย ฯ

9. เสด็จสถิตยืนอยู่มิได้น้อมลง เอาฝ่าพระหัตถ์ทั้งสองลูบคลำได้ถึงพระชาณุทั้งสอง ฯ

10. มีพระคุยหะเร้นอยู่ในฝัก ฯ

11. มีพระฉวีวรรณดุจวรรณะแห่งทองคำ คือ มีพระตจะประดุจหุ้มด้วยทอง ฯ

12. มีพระฉวีละเอียด เพราะพระฉวีละเอียด ธุลีละอองจึงมิติดอยู่ในพระกายได้ ฯ

13. มีพระโลมชาติเส้นหนึ่งๆ เกิดในขุมละเส้น ฯ

14. มีพระโลมชาติมีปลายขึ้น ช้อยขึ้นข้างบน มีสีเขียว มีสีเหมือนดอกอัญชัญ ขดเป็นกุณฑลทักษิณาวัฏ ฯ

15. มีพระกายตรงเหมือนกายพรหม ฯ

16. มีพระมังสะเต็มในที่ ๗ สถาน ฯ

17. มีกึ่งพระกายท่อนบนเหมือนกึ่งกายท่อนหน้าของสีหะ ฯ

18. มีระหว่างพระอังสะเต็ม ฯ

19. มีปริมณฑลดุจไม้นิโครธวาของพระองค์เท่ากับพระกายของพระองค์ พระกายของพระองค์ก็เท่ากับวาของพระองค์ ฯ

20. มีลำพระศอกลมเท่ากัน ฯ

21. มีปลายเส้นประสาทสำหรับนำรสอาหารอันดี ฯ

22. มีพระหนุดุจคางราชสีห์ ฯ

23. มีพระทนต์ ๔๐ ซี่ ฯ

24. มีพระทนต์เรียบเสมอกัน ฯ

25. มีพระทนต์ไม่ห่าง ฯ

26. มีพระทาฐะขาวงาม ฯ

27. มีพระชิวหาใหญ่ ฯ

28. มีพระสุรเสียงดุจเสียงแห่งพรหม ตรัสมีสำเนียงดังนกกรวิก ฯ

29. มีพระเนตรดำสนิท [ดำคม] ฯ

30. มีดวงพระเนตรดุจตาแห่งโค ฯ

31. มีพระอุณาโลมบังเกิด ณ ระหว่างพระขนง มีสีขาวอ่อน ควรเปรียบด้วยนุ่น ฯ

32. มีพระเศียรดุจประดับด้วยกรอบพระพักตร์ ฯ

ในทาง พุทธศาสนาเถรวาท ได้มีการตีความหมายของ *มหาปุริสลักษณะ* ซึ่งมีอยู่ 32 ประการไว้ดังนี้

> โดยถือว่ามหาปุริสลักษณะจะเกิดขึ้นได้กับบุคคล ก็โดยเป็นผลมาจากกุศลกรรมที่บุคคลนั้นได้บำเพ็ญสั่งสมมาในอดีต : ผู้บำเพ็ญบารมีแก่กล้า ถึงระดับที่จะได้มหาปุริสลักษณะครบถ้วนทั้ง 32 ประการ ก็จะถือว่าเป็นมหาบุรุษ สามารถเลือกที่จะเป็นพระเจ้าจักรพรรดิผู้ยิ่งใหญ่ ถ้าหากอยู่ครองเพศฆราวาส หรือจะได้ตรัสรู้พระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณเป็นพระพุทธเจ้า ถ้าหากออกบวชเป็นบรรพชิต.[301]

การกล่าวเช่นนี้ หมายถึง แม้บุคคลใดก็ตาม หากได้ประกอบการกุศล มุ่งสั่งสม *บารมี*[302] จนครบถ้วนบริบูรณ์ ย่อมเข้าถึงซึ่งลักษณะอันประเสริฐของมหาบุรุษ คติเกี่ยวกับมหาปุริสลักษณะในความหมายของพระพุทธศาสนาเถรวาท จึงถือว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้กับบุคคล อันได้สร้างเหตุปัจจัยมาจากผลแห่งกุศลกรรม ที่ได้บำเพ็ญเพียรสั่งสมบารมีมาอย่างแก่กล้าด้วยภพชาติเป็นอันมากแล้วเท่านั้น ผู้ที่ปรารถนาได้อัตภาพของมหาบุรุษอันประเสริฐ ต้องมีเหตุประกอบขึ้นด้วยกุศลกรรมบำเพ็ญเพียรสั่งสม *สมดึงสบารมี* โดยครบถ้วยบริบูรณ์ ประกอบไปด้วย *บารมี 10 อุปบารมี 10 ปรมัตถบารมี 10*[303]

---

[301]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, 111.

[302]"บารมี" แปลว่า คุณความดีที่บำเพ็ญอย่างยิ่งยวด เพื่อบรรลุจุดหมายอันสูงยิ่งมี 10 คือ ทาน, ศีล, เนกขัมมะ, ปัญญา, วิริยะ, ขันติ, สัจจะ, อธิษฐาน, เมตตา, อุเบกขา อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 111.

[303](มค. สมตึส = สามสิบบริบูรณ์ + ปารมี = คุณความดี) น. บารมี 30 ทัศ คือ ทศบารมี (บารมีชั้นต้น) 10 มี ทาน ศีล เนกขัมม์ ปัญญา ขันติ วิริยะ สัจจะ อธิษฐาน เมตตา อุเบกขา แล้วจัดเป็นอุปบารมี (อย่างกลาง) 10 ปรมัตถบารมี (อย่าง สูง) อีก 10 รวมเป็น 30 อ้างถึงใน พจนานุกรม ไทย - ไทย อ. เปลื้อง ณ นคร [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 5 เมษายน 2554. เข้าถึงได้จาก http://guru.sanook.com/search/knowledge_search.

บารมีนั้น ท่านกล่าวว่าจะบำเพ็ญให้บริบูรณ์ ต้องครบ 3 ขั้น คือ 1. บารมี (ระดับสามัญ เช่น ทานบารมี ได้แก่ ให้ทรัพย์สินเงินทอง สมบัตินอกกาย - ordinary perfections) 2. อุปบารมี (ระดับรองหรือจวนจะสูงสุด เช่น ทานอุปบารมี ได้แก่ การเสียสละอวัยวะเป็นทาน - superior perfections) 3. ปรมัตถบารมี (ระดับสูงสุด เช่น ทานปรมัตถบารมี ได้แก่ การสละชีวิตเพื่อประโยชน์แก่ผู้อื่น - supreme perfections) บำเพ็ญทั้ง 10 บารมี ครบ 3 ขั้นนี้ เรียกว่า สมตึสปารมี หรือ สมดึงสบารมี แปลว่า บารมี 30 ถ้วน อ้างถึงใน พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต), พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม ข้อ 325 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 4 มกราคม 2548. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/dic/

มหาปุริสลักษณะที่ปรากฏอยู่ในขนบของการสร้างพระพุทธรูปนั้น เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นถึงภูมิหลังในการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ จนถึงพร้อมที่จะเข้าสู่สถานะของพระมหาบุรุษ และเป็นเหตุให้มีทางเลือกเพียงสอง คือ เป็นพระเจ้าจักรพรรดิผู้ยิ่งใหญ่ หรือได้ตรัสรู้เป็นสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าอย่างใดอย่างหนึ่ง[304] มหาปุริสลักษณะเป็นลักษณะสากลที่บังเกิดขึ้นกับมหาบุรุษผู้เป็นพระเจ้าบรมจักรพรรดิราช ซึ่งบริบูรณ์ด้วยรัตนะทั้ง 7 มีอานุภาพสามารถครอบครองมหาทวีปทั้ง 4 ได้ และบังเกิดขึ้นกับพระพุทธเจ้าทุกๆ พระองค์ ที่เสด็จอุบัติมาก่อนหน้านี้แล้วอย่างมากมาย และจะเสด็จอุบัติต่อไปในกาลเบื้องหน้าอีกประมาณไม่ได้ ดังนั้น *มหาปุริสลักษณะ* จึงมิได้เป็นภาวะเฉพาะเจาะจงแต่กับพระพุทธเจ้าศากยมุนีเท่านั้น

พระพุทธรูป อันแสดงถึงพระมหาปุริสลักษณะ จึงเป็นสัญลักษณ์ที่มาแห่งพระพุทธโคดมหรือพระพุทธเจ้าศากยมุนี อันมิได้เริ่มนับตั้งแต่การถือกำเนิดขึ้นของสิทธัตถะกุมาร ตลอดจนได้เป็นพระพุทธองค์เพียงพระชาติปัจจุบัน หากแต่คือการถือกำเนิดขึ้นจากโพธิบารมีแห่งพระมหาโพธิสัตว์ ที่สั่งสมด้วยภพชาติก่อนหน้านั้นเป็นอันมาก

> การรับรู้ความหมายของ “พระพุทธเจ้า” ตามที่เข้าใจกันเป็นสามัญในปัจจุบัน น่าจะเป็นผลสืบเนื่องมาจากความพยายามของนักวิชาการพุทธศาสนา ตั้งแต่ประมาณศตวรรษเศษที่ผ่านมา ซึ่งได้พยายามแยกเอาพระพุทธเจ้า ในสถานะของบุคคลที่มีตัวตนอยู่จริงในประวัติศาสตร์ ออกจากอุดมคติของพระพุทธเจ้าตามปรัชญาในพุทธศาสนาเถรวาท นักวิชาการกลุ่มนี้ ซึ่งคงได้รับอิทธิพลอยู่บ้างจากวิธีคิดเชิงเหตุผลและวัตถุนิยมแบบตะวันตก[305]

ดังจะเห็นได้จากการเรียบเรียงคัมภีร์พุทธประวัติขึ้นใหม่ เมื่อครั้งสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา ที่ได้ตัดเนื้อหาเรื่องอิทธิปาฏิหาริย์ อันแสดงให้เห็นถึงพุทธภาวะ และลดความสำคัญเกี่ยวกับอดีตของพระพุทธเจ้า เมื่อครั้งเสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์ที่ได้พบกับพระพุทธเจ้าองค์ก่อนหน้านั้นมาแล้วอย่างมากมาย อันมีนัยเกี่ยวกับการสั่งสมบารมีซึ่งเป็นสัญลักษณ์สำคัญที่มีความหมายลึกซึ้งเกี่ยวกับการเจริญพุทธะบารมีออกไป

---

[304]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, 111.

[305]เรื่องเดียวกัน, 109.

2.2 รูปแบบจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

จิตรกรรมไทยมีวิวัฒนาการต่อเนื่องกันมาเป็นเวลาช้านานไม่น้อยกว่า 700 ปี หากย้อนกลับไปพิจารณาถึงจิตรกรรมที่ยังมีเหลืออยู่ในวัดเจดีย์เจ็ดแถว (อำเภอศรีสัชนาลัย) จังหวัดสุโขทัย (ภาพลายเส้นที่ 4) แผ่นศิลาสลักภาพ (ที่วัดศรีชุม) ในจังหวัดสุโขทัย (ภาพที่ 1 – 2) จิตรกรรมเก่าแก่ที่สุดที่มีอยู่ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาเช่นที่วัดราชบูรณะ(ภาพที่ 3, 4, 5) จิตรกรรมฝาผนังภายในเรือนธาตุปรางค์ประธานศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี(ภาพที่ 6) มาจนถึงสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เราอาจสามารถสืบสาวได้ถึงวิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังของไทยนับตั้งแต่ได้รับแบบอย่างของอินเดียมาก่อน พัฒนาการจนเกิดประติมากรรมแบบสุโขทัยมาตามลำดับ เราจะสังเกตเห็นได้อีกว่าศิลปะแบบนี้ได้เริ่มจากรูปพระพุทธเจ้าหรือรูปทวยเทพอื่นๆ ที่เขียนแยกไว้เป็นองค์ๆ เรียงเป็นแถวยาว (เช่น ภาพเทพชุมนุม) แล้วค่อยคลี่คลายขยายตัวจนเป็นภาพที่มีองค์ประกอบสลับซับซ้อน

จิตรกรรมในพระพุทธศาสนาที่เก่าที่สุดจากที่ได้พบหลักฐานเขียนบนผนัง บนผ้า บนกระดาน แต่ส่วนใหญ่มักนิยมเขียนบนผนังปูนภายในพุทธสถาน เป็นที่แน่นอนว่าพื้นที่ในดินแดนไทยนั้นมีสภาพอากาศร้อนชื้น ความชื้นได้ทำลายจิตรกรรมไปอย่างมากมายมหาศาล รวมถึงภัยสงครามต่างๆ จิตรกรรมที่เก่าที่สุดถ้าไม่นับจิตรกรรมบนผนังถ้ำแล้ว จิตรกรรมไทยจะมีไม่เก่าไปกว่าสมัยสุโขทัย

> สมัยสุโขทัยเริ่มต้นเมื่อราวปลายพุทธศตวรรษที่ 18 มีการติดต่อเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาของประเทศพม่า ลังกา จิตรกรรมของสมัยสุโขทัยจึงมีส่วนคล้ายคลึงกับจิตรกรรมของลังกาและพม่าอยู่บ้าง แต่ยังมีเอกลักษณ์ของตนเองที่เด่นชัดเป็นพิเศษตามลักษณะไทย มีการสืบทอดผ่านมาสู่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์[306]

จิตรกรรมฝาผนังของไทยที่เก่าที่สุด (ถ้าไม่นับจิตรกรรมบนผนังถ้ำแล้ว) ก็คือจิตรกรรมที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว ในอำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย มีหลักฐานปรากฏในศิลาจารึกระบุว่า สมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราชได้เสด็จลงมาทางใต้ที่เมืองนครศรีธรรมราช มีพระลังกาที่เดินทางมาจากลังกาทวีปเข้ามาสร้างเจดีย์ทรงระฆังแบบลังกาขึ้นเป็นครั้งแรกในสุวรรณภูมิ ที่เรียกว่า

---

[306]สันติ เล็กสุขุม, “จิตรกรรมไทยแบบประเพณี,” ใน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ โดย พระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 20, 83 - 84.

พระธาตุเมืองนคร พ่อขุนรามคำแหงได้อัญเชิญพระลังกาขึ้นมาสู่เมืองสุโขทัย และได้เกิดการวางรากฐานในการสร้างเจดีย์ทรงระฆังขึ้นมาที่วัดช้างล้อม วัดช้างรอบ วัดนางพญา ฯลฯ ตลอดจนถึงการสร้างมณฑป หลายสิ่งที่กล่าวมาล้วนเกิดขึ้นในสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช รวมไปถึงงานจิตรกรรมและประติมากรรมด้วยเช่นกัน

ภาพสลักลายเส้นบนแผ่นศิลาที่วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย (ภาพที่ 1) ภาพสลักเหล่านี้ มีลักษณะคล้ายคลึงกันมากกับรูปแบบของศิลปะอินเดีย (ภาพที่ 2) ซึ่งถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นหรือต้นเค้าของรูปแบบภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถและพระวิหารในประเทศไทย จะเห็นได้ว่าเมื่อเข้าสู่สมัยอยุธยาตอนต้น

> ในกรุตรงกลางองค์ปรางค์ ณ วัดราชบูรณะ... จัดได้ว่าเป็นความก้าวหน้าที่สำคัญในจิตรกรรมของไทย ทั้งนี้ก็เนื่องจากภาพองค์ประกอบชนิดที่ไม่ซ้ำแบบใคร การใช้สี และการวาดเส้นอย่างกล้าหาญ ณ ที่นี้ช่างได้ละทิ้งกฎที่ทำสืบต่อกันมาคือการวาดพระพุทธรูปเรียงกันไปเป็นแถวแนวตามเส้นขนาน และกลับไปเขียนกลุ่มบุคคลต่างๆ บนผนังทั้ง 4 ด้าน โดยไม่คำนึงถึงการวางจังหวะอย่างได้สัดส่วนเลย แต่ในขณะเดียวกัน ลักษณะการเป็นหน่วยเดียวกันหรือเอกภาพยังคงอยู่ ณ ที่นั้น เพื่อทำให้กลุ่มเล็กๆ เหล่านี้คลายความจืดชืดและมีความสัมพันธ์กันด้วย ช่างจึงเขียนรูปพระพุทธสาวกยืนเรียงแถวกันไป ณ ราวกึ่งกลางของผนัง[307] (ภาพที่ 37-39)

เมื่อเปรียบเทียบความเป็นมาของภาพจิตรกรรมฝาผนังในท้องถิ่นที่กล่าวถึงข้างต้น เราย่อมเห็นได้ว่า ในชั้นแรกศิลปะของเราได้รับอิทธิพลจากรูปแบบทางศิลปะภาพตัวอย่างของอินเดียดังเช่นจิตรกรรมภาพหมู่เทวดา 4 องค์นั่งประนมมือภายในกรุองค์ปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 5) มีลักษณะเป็นแบบอินเดียอยู่มาก อาจทำให้นึกถึงภาพจำหลักลายเส้นบนแผ่นหินชนวนที่วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย สมัยพุทธศตวรรษที่ 19 (คริสต์ศตวรรษที่ 13) (ภาพที่ 2) จากจิตรกรรมวัดราชบูรณะ ได้พัฒนาเป็นรูปแแบบที่มีลักษะไทยมากขึ้นดังจะเห็นได้จากจิตรกรรมภายในเรือนธาตุปรางค์ประธานศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี “ในภาพเขียน ณ วัดมหาธาตุ จังหวัดราชบุรีนี้ ได้รับแรงบันดาลใจมาจากงานประติมากรรมสกุลช่างสมัยอู่ทอง

---

[307]ศิลป์ พีระศรี, <u>บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี</u> (กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545), 113.

ศิลปะแบบอู่ทองยังคงมีอิทธิพลอยู่บ้าง แต่ที่สำคัญก็คือ อิทธิพลแบบสุโขทัย ลักษณะของอินเดียยังคงมีเหลืออยู่บ้างในส่วนที่เป็นลายละเอียดเล็กน้อย เป็นต้นว่ารูปของรัศมี"[308] (ภาพที่ 6)

ต่อมาภายหลังจึงได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีน ซึ่งมีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากสำหรับวิวัฒนาการทางจิตรกรรมไทยในแบบสุดท้าย ความจริงเรายังจะพอมองเห็นลักษณะจีนได้ในภาพต้นไม้ ก้อนหิน และน้ำ ซึ่งมองดูคล้ายวาดขึ้น ตามแบบอย่างภาพที่มองเห็นจากระดับสูงที่เรียกว่า bird's-eye-view ซึ่งส่งอิทธิพลโดยเฉพาะการเขียนฉากภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมของเรา เมื่อศิลปินของไทยได้รับอิทธิพลทางศิลปะจากอินเดียและศิลปะจีนทั้งสองแบบแล้ว ในช่วงพุทธทศวรรษที่ 2150 (ราวปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16) จึงได้เกิดลักษณะทางศิลปะที่มีแบบเฉพาะของตนเอง สามารถแสดงให้เห็นจิตวิญญาณอันแท้จริงของจิตรกรรมไทยในที่สุด จิตรกรรมไทยสะท้อนให้เห็นเด่นชัดในเรื่องคติความเชื่อ มีแนวคิดและวัตถุประสงค์ในการแสดงออกที่มีลักษณะเฉพาะ แม้ในบางสมัยช่างไทยจะได้รับอิทธิพลทางความคิดหรือรูปแบบจากชาติอื่นบ้าง แต่มิได้หมายความว่าช่างไทยจะลอกเลียนแบบอย่างมาเขียนโดยตรง หากแต่ได้ดัดแปลงให้ผสมผสานกลมกลืนเข้ากับรสนิยม ความเชื่อ อุปนิสัย และพื้นฐานการช่างศิลปะเดิมที่มีอยู่

ชาติไทยได้เคยสูญเสียราชธานีและหัวเมืองหลายครั้งจากภัยสงคราม จิตรกรรมได้ถูกทำลายลงพร้อมกับการสูญเสียราชธานี แต่ภายหลังเมื่อได้มีการกอบกู้เอกราช และได้ตั้งมั่นสร้างราชธานีใหม่ เมื่อบ้านเมืองเข้าสู่ภาวะปกติ การเขียนภาพจิตรกรรมได้รับการฟื้นฟูและยังคงรักษาเอกลักษณ์ของชาติไว้ได้เป็นอย่างดี

จิตรกรรมในช่วงเวลาดังกล่าว มีอายุเริ่มตั้งแต่การสถาปนากรุงศรีอยุธยาขึ้นเป็นราชธานี เมื่อ พ.ศ.1893 จนถึงเมื่อเสียกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 2310 จิตรกรรมสมัยอยุธยาที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้ เป็นผลงานที่เกิดขึ้นในภาคกลางของประเทศไทย มีกรุงศรีอยุธยาเป็นศูนย์กลาง เป็นจิตรกรรมที่มีลักษณะรูปแบบ องค์ประกอบ แบบจิตรกรรมไทยประเพณีภาคกลาง ซึ่งเป็นวัฒนธรรมการเขียนภาพจิตรกรรมไทยแบบฝีมือครูช่างกรุงศรีอยุธยา เป็นลักษณะศิลปกรรมแบบราชสำนัก และถ่ายทอดไปยังเมืองต่างๆ ได้แก่ อ่างทอง ลพบุรี สุพรรณบุรี นครปฐม ราชบุรี เพชรบุรี นนทบุรี ปทุมธานี กรุงเทพฯ ชลบุรี ฯลฯ ส่วนจิตรกรรมที่อยู่ร่วมสมัยกับช่วงเวลาดังกล่าว แต่อยู่ในภาคอื่นๆ และเป็นศิลปกรรมแบบท้องถิ่นนั้น จะไม่นำมารวมกล่าวถึงไว้ ณ ที่นี้

เนื้อหาที่จะกล่าวต่อไปนี้เป็นการศึกษาเกี่ยวกับจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย ที่มีแบบอย่างเฉพาะแบบจิตรกรรมไทยประเพณี จะไม่มุ่งกล่าวถึงจิตรกรรมทั้งหมดทุกแห่ง แต่จะเลือกกล่าวถึงเฉพาะผลงานจิตรกรรมที่มีคุณลักษณะพิเศษเพียงบางแห่ง และบางส่วนที่

[308]เรื่องเดียวกัน, 113.

สามารถบ่งชี้ให้เห็นถึงแนวความคิดและฝีมือที่มีความโดดเด่น สามารถสะท้อนให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมอันเป็นเอกลักษณ์ในช่วงเวลาดังกล่าวได้เป็นอย่างดีเท่านั้น อีกทั้งเป็นแบบอย่างที่สืบทอดไปสู่สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งรุ่งเรืองมากในสมัยรัชกาลที่3 ก่อนที่จิตรกรรมไทยประเพณีดังกล่าวจะเสื่อมลงในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา

ตั้งแต่มีการสร้างจิตรกรรมฝาผนัง ในประวัติศาสตร์จิตรกรรมดั้งเดิมของไทยเรานั้นคืองานพุทธศิลป์ เขียนขึ้นเพื่อพระพุทธศาสนา และสถาบันพระมหากษัตริย์ แต่ส่วนใหญ่เกี่ยวของกับพระพุทธศาสนาเป็นหลัก ซึ่งเป็นศาสนาเดียวที่ยังไม่เคยเปลี่ยนแปลงตลอดมาไม่ว่าในยุคสมัยใด

สันติ เล็กสุขุมได้กล่าวไว้ว่า

> การแสดงออกของช่างเขียนโบราณประกอบจากปัจจัยสำคัญหลายอย่าง ที่ทำให้จิตรกรรมไทยแบบประเพณีมีคุณค่าแตกต่างไปจากจิตรกรรมแนวตะวันตก เรื่องราวเนื่องในพุทธศาสนา เช่น พุทธประวัติหรือชาดก ได้รับการถ่ายทอดออกเป็นภาพสืบทอดความนิยมกันมาช้านาน และแม้จะเป็นเรื่องราวที่**ซ้ำซาก**แต่ก็มีความแตกต่างกันของแต่ละยุคสมัย ตามทัศนคติของสังคมที่แปรเปลี่ยน อันเป็นผลต่อการแสดงออกของช่างเขียนด้วย[309]

รูปแบบจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลาย

ลักษณะพิเศษของศิลปะสมัยสุโขทัย (โดยเฉพาะพระพุทธรูปสมัยสุโขทัย) ได้สืบทอดเป็นมรดกตกทอดกันมาหลายชั่วอายุคนมาจนถึงสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งมีลักษณะไทยอย่างแท้จริง ภาพจิตรกรรมที่ยังคงเหลือหลักฐานอยู่ของสมัยอยุธยาคือภาพจิตรกรรมภายในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา ภาพเหล่านี้แสดงให้เห็นว่ามีลักษณะที่เป็นไปตามแบบอย่างประเพณี (Conventionalism) ซึ่งต่อมาได้คลี่คลายจนเกิดรูปแบบ (Style) ของสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างเต็มที่ ซึ่งศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวถึงภาพจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาไว้ว่า

> ผู้เขียนภาพไว้ในสมุดหนังสือไตรภูมิได้สำแดงออก ซึ่งความรู้สึกเฉพาะตัวของตนออกมาอย่างเสรี เป็นภาพที่มีลักษณะอย่างสมัยแรกเริ่ม...ภาพที่เขียนไว้เหล่านั้นเป็นสิ่งน่าชมเป็น

---

[309]สันติ เล็กสุขุม,“จิตรกรรมไทยแบบประเพณี,”ใน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ โดย พระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 20, 89.

> อัศจรรย์และมีค่าทางศิลป... เขียนขึ้นเมื่อราว ค.ศ. 1500 เป็นภาพที่สังเกตเห็นได้ว่ามีเค้าของขอมเหลืออยู่บ้าง แต่จิตใจและการสำแดงออกแห่งศิลปะ ดูราวกับจะเห็นว่ามีชีวิตจิตใจ ซึ่งรู้ได้อย่างไม่มีฉงนว่าเป็นศิลปของไทย อันไม่มีอยู่ในศิลปของชาติอื่นเลย[310]

และศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวไว้อีกว่า ในระหว่างเวลาตั้งแต่ภาพเขียนฝาผนังที่วัดมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี มาถึงภาพเขียนที่วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งเป็นระยะเวลาประมาณ 100 ปีได้มีศิลปวัตถุที่แสดงภาพจิตรกรรมอีกชิ้นหนึ่งคือ สมุดภาพไตรภูมิที่เต็มไปด้วยภาพเขียนสีอันสวยงาม ภาพเขียนเหล่านี้คงจะวาดขึ้นในราวต้นพุทธศตวรรษที่ 22 จะเห็นได้ว่า แบบของจิตรกรรมยังไม่ถือกันเป็นกฎเกณฑ์เคร่งครัดอย่างในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จิตรกรที่วาดภาพในสมุดภาพไตรภูมิเล่มนี้ แสดงให้เห็นอิสระในการวาดภาพตามธรรมชาติที่แวดล้อมตนได้ตามความพอใจ ดังจะเห็นได้จากภาพขบวนแห่เสด็จกลับเข้าสู่เมืองของพระเวสสันดร ซึ่งมีผู้คนหาบหามของอยู่ในขบวนแห่ ขบวนช้างม้า ตลอดจนรูปนักดนตรีและนางรำ ก็วาดขึ้นตามความเป็นจริงที่อยู่ในยุคสมัยนั้น (ภาพที่ 24) ภาพเขียนเหล่านี้แสดงให้เห็นว่า ไม่เหลือเค้าอิทธิพลของศิลปะอินเดียอยู่แล้ว แต่ภายหลังต่อมาลักษณะ*ความมีชีวิตจิตใจของภาพเขียนเหล่านี้ก็ค่อยๆ เริ่มลดน้อยลง เมื่อแบบแผนทางศิลปะเจริญขึ้น*[311]

จิตรกรรมฝาผนังภาพเทพชุมนุมภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี คือภาพที่เป็นจุดเริ่มต้นของการวางองค์ประกอบภาพเทพชุมนุมบนฝาผนังสกัดด้านข้าง (ด้านแป) ภายในพระอุโบสถ ซึ่งได้กลายเป็นที่นิยมสืบมาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ภาพเทพชุมนุมดังกล่าวนับว่าเป็นฝีมือการเขียนภาพที่เจริญถึงขีดสูงสุด มีความงามเป็นที่เล่าลือ และยังเป็นภาพเขียนที่เก่าแก่ที่สุดในจังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ 49-59)

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้พระราชวิจารณ์ไว้ในพระหัตถเลขา (ฉบับที่ 5) คราวเสด็จประพาสมณฑลราชบุรี ในปีระกา พ.ศ. 2452 ว่า

> รูปภาพเทพชุมนุมที่นั่งเป็นชั้นๆ ในผนังอุโบสถดูได้ทุกตัว และเห็นได้ว่าไม่มีฝีมือแห่งใดในกรุงเทพฯ เหมือนเลย เช่นหน้ายักษ์ไม่ได้เขียนเป็นหัวโขน เขียนเป็นหน้าคนที่อ้วนๆ ย่นๆ ที่ซึ่งเขียนเป็นกนกก็เขียนเป็นหนวดเครา แต่อย่าเข้าใจว่าเป็นภาพกาก เขียนแบบแสดงให้เห็นว่า ผู้เขียนนั้นรู้ความคิดเดิมว่ายักษ์หมายถึงคนชนิดใดเทวดาเป็นคนชนิดใด การนุ่งห่มรู้ว่าจะสอดสวมอย่างไร ไม่ได้เขียนพุ่งๆ อย่างทุกวันนี้ รูปนั้นจะอยู่ข้างจะ

---

[310]เรื่องเดียวกัน, 55.

[311]เรื่องเดียวกัน, 114 - 115.

ลบเลือนมาก เพราะเหตุว่าคงจะได้เขียนก่อน 300 ปีขึ้นไป เว้นแต่ด้านหน้ามารผจญที่จะชำรุดมากจึงได้เขียนเพิ่มขึ้นใหม่[312]

ภาพเทพชุมนุมเหล่านี้ เป็นตัวบ่งชี้ว่าจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายมีความรุ่งเรืองมากในด้านฝีมือ จะเห็นได้ว่ามีการใช้เส้นที่เด็ดขาดมั่นใจ มีการให้สีน้อย สีส่วนรวมออกแดง ดูเคร่งขรึม ขลัง มีพลัง รูปทรงเหล่าล้วนเทพยดาแต่ละองค์มีลักษณะเฉพาะตัวอย่างเห็นได้ชัด

สมัยอยุธยาเป็นช่วงเวลาที่ชาวสยามรวมตัวกันเป็นปึกแผ่นยาวนาน ดังนั้นศิลปกรรมต่างๆในสมัยอยุธยาจึงคลี่คลายและวิวัฒนาการทั้งด้านคตินิยมและรูปแบบศิลปะได้ดีกว่ายุคสมัยอื่นๆ โดยเฉพาะทางด้านจิตรกรรมฝาผนังที่สร้างขึ้นตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงปลายสมัยอยุธยา แสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการที่คลี่คลายไปอย่างมากจากสมัยอยุธยาตอนต้น ที่จิตรกรรมฝาผนังยังไม่มีลักษณะแบบประเพณีไทยเด่นชัด จนถึงวิวัฒนาการมาเป็นจิตรกรรมแบบประเพณีที่แท้จริงในสมัยอยุธยาตอนปลาย[313]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย มีลักษณะค่อนข้างจะโดดเด่นด้วยสีพื้นจะออกโทนขาวนวล ภาพโดยรวมให้ความรู้สึกสว่างสดใส นิยมเขียนด้วยสีบาง ไม่นิยมวาดพื้นดินหรือต้นไม้ให้มีบรรยากาศทึบทึมหรือใช้สีเข้มจนเกือบดำเหมือนสมัยรัตนโกสินทร์ และไม่นิยมปิดทองแวววาว แต่จะเลือกปิดเฉพาะเครื่องประดับหรือเครื่องประดิษฐ์เท่านั้น[314] เพราะสถาปัตยกรรมอยุธยาตอนปลายไม่นิยมเจาะช่องประตูหน้าต่างมากนัก ทำให้แสงภายในอาคารนั้นมืด ภาพโดยรวมที่เป็นโทนสีขาวนวลจึงช่วยให้บรรยากาศภายในพระอุโบสถมีความสว่างมากขึ้น เช่น ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม (ภาพที่ 44) และภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี (ภาพที่ 30-34) เป็นต้น

เมื่อเข้าสู่สมัยธนบุรี จิตรกรรมที่ปรากฏในสมัยนี้คือ สมุดภาพไตรภูมิฉบับธนบุรี (ภาพที่ 10) ที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2319 ซึ่งเขียนขึ้นภายหลังสมุดภาพไตรภูมิฉบับบอยุธยาราว 200 ปี ซึ่งมีความแตกต่างกันในเรื่องรูปแบบของการเขียน ดังที่ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีได้กล่าววิจารณ์ไว้ว่า

---

[312]ธนิต อยู่โพธิ์, “สถานจิตรกรรมฝาผนัง,” วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย สถานจิตรกรรมและสารบาญภาพจิตรกรรมฝาผนังในหอศิลป์ (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2520), 48.

[313]วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะน่ารู้ในสองศตวรรษ, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2549), 229.

[314]น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], ความงามในศิลปะไทย (กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2510), 247.

> ภาพสถาปัตยกรรมและภาพบุคคลได้เขียนขึ้นไปตามกฎเกณฑ์เสียแล้ว... ในกรณีเช่นนี้เราจะสังเกตเห็นความสามารถของช่างเขียนโดยเฉพาะ ได้จากฝีมืออันละเอียดอ่อนและเส้นวาดที่แสดงความรู้สึกเท่านั้น ในสมัยนี้ช่างที่ฝีมือไม่ค่อยดีก็คงจะลอกแบบจากอาจารย์ของตนอย่างเคร่งครัดโดยวาดภาพไปตามแบบอย่าง และถ้าการกระทำเช่นนี้มีมากขึ้นก็ไม่อาจนับว่าเป็นศิลปได้ ศิลปินที่แท้จริงนอกจากจะแสดงความสามารถในทางฝีมือแล้ว ย่อมจะใส่ชีวิตจิตใจของเขาลงไปในงานนั้นด้วย นี้คือลักษณะสำคัญที่สุดที่ควรจะมีอยู่ในศิลปกรรมทุกแบบ[315]

รูปแบบจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

จิตรกรรมไทยที่ถือว่าเก่าแก่ที่สุดในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น ยังมีการเขียนพื้นภาพเป็นสีอ่อน ค่อนข้างขาวนวลและบาง เฉกเช่นเดียวกับสมัยอยุธยา เช่น ภาพจิตรกรรมในหอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆษิตารามฝีมือพระอาจารย์นาค แต่ก็ปรากฏรูปแบบที่คลี่คลายต่างไปจากจิตรกรรมไทยประเพณีโดยทั่วไป กล่าวคือ ตัวภาพที่แสดงในจิตรกรรมมีขนาดใหญ่โตกว่าที่เคยนิยมเขียนกันสืบมาแต่อดีต เช่น ภาพสุครีพถอนต้นรัง (ภาพที่ 65) เป็นต้น

ภาพนี้นับว่ามีความเป็นเลิศในด้านการแสดงความเคลื่อนไหวอย่างโลดโผน ถือว่าเป็นภาพที่แสดงคุณค่าทางศิลปะอย่างสูง ซึ่ง สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ ได้กล่าวถึงภาพนี้ไว้ว่า “ทั้งต้นไม้และพญาสุครีพที่กำลังวางท่าทางใช้กำลังสองแขนเหนี่ยวต้นรัง แสดงพลังเข้มแข็งบึกบึนและเต็มไปด้วยความมุ่งมั่น เท้าหนึ่งเหยียบพื้นเท้าหนึ่งยันภูเขา สองมือรวบโคนต้นรังเหนี่ยวดึงด้วยพละกำลังทั้งหมดของพญาลิง”[316]

จนกระทั่งล่วงมาถึงยุคปลายของรัชกาลที่ 1 ภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงนิยมระบายสีพื้นสีดำเข้ม ดังเช่น ภาพจิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 70) เป็นต้น

จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์นั้น แม้รูปแบบการวางตำแหน่งจะต่างออกไปจากขนบการวางภาพที่นิยมสืบมา กล่าวคือ ภาพมารผจญมิได้ถูกนำมาขยายใหญ่บนผนังสกัดหน้า แต่กลับนำไปเขียนไว้ในขนาดที่เทียบเท่ากับพุทธประวัติตอนอื่นๆ ในระหว่างช่อง

---

[315]ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี, 117.

[316]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, “จิตรกรรมหอไตรวัดระฆังโฆสิตาราม,” โครงการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม การสัมนาเชิงปฏิบัติการเรื่อง “การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังฝีมือพระอาจารย์นาค” โดยคณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. 2547, 72.

หน้าต่าง ซึ่งได้เริ่มเรื่องตั้งแต่การอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา บนผนังประตูกลางกับประตูด้านตะวันตกเฉียงเหนือด้านหลังองค์พระที่นั่ง เวียนเป็นทักษิณาวรรตมาบรรจบเรื่องเมื่อถวายพระเพลิงและแจกพระบรมสารีริกธาตุ ที่ผนังระหว่างประตูตะวันตกเฉียงใต้กับประตูกลางด้านหลัง รวมทั้งสิ้น 32 ภาพด้วยกัน

ภาพด้านบนเหนือช่องหน้าต่างทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นผนังสกัดหน้า ผนังสกัดหลัง ผนังด้านแปทั้งสองฝั่ง ล้วนแล้วแต่เขียนเป็นภาพเทพชุมนุม แบ่งเขียนด้านละ 4 ชั้น กรณีการวางองค์ประกอบเช่นนี้ มีความแตกต่างออกไปจากขนบนิยมทั่วไป ที่ปรากฏอยู่ในพระอุโบสถทั่วไป และดูเหมือนจะเป็นการมุ่งประเด็นแนวคิดเกี่ยวกับเทพชุมนุม อันหมายถึงพรหมเทพเทวาทุกชั้นฟ้าต่างมารวมกันสดับฟังธรรมเทศนาของพระพุทธองค์ ภายหลังจากได้ตรัสรู้มากกว่าแนวคิดอื่น ซึ่ง สันติ เล็กสุขุม ได้กล่าวในหนังสือ จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม ไว้ว่า

> พุทธสิหิงค์ในบรรยากาศของสรวงสวรรค์ ท่ามกลางภาพเหล่าเทวดา ซึ่งวาดอยู่ในแถวลดหลั่นเหนือช่องหน้าต่าง (และเหนือช่องประตู) เทพเทวาเหล่านี้พากันมานมัสการเจดีย์จุฬามณีแห่งสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ทราบได้จากภาพเจดีย์จุฬามณีซึ่งมีพระอินทร์ระบายสีเขียว เขียนไว้ที่กลางแถวล่างของผนังด้านหลังพระพุทธสิหิงค์ (ผนังตะวันตก) ส่วนผนังตรงข้าม คือผนังด้านตะวันออก กึ่งกลางแถวล่างเช่นกันอาจเป็นภาพ*ทุสสะเจดีย์แห่งสวรรค์ชั้นดุสิต* เพราะมีพระพรหมนมัสการ
>
> จิตรกรรมบนผนังเหนือช่องประตูกลางของผนังด้านหน้าพระพุทธสิหิงค์ (ด้านตะวันออก) ภาพเทวดาบนสรวงสวรรค์ แถวล่างเข้าใจว่าอาจหมายถึง *ทุสสะเจดีย์ ประดิษฐานอยู่บนสวรรค์ชั้นดุสิต*...
>
> หนังสือปฐมสมโพธิกถา (สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงเรียบเรียงถวายรัชกาลที่ 3) ระบุว่า ฆฏิกาพรหมเป็นสหายของพระสิทธัตถะโพธิสัตว์มาในอดีตชาติ อัญเชิญพระภูษาทรงของพระโพธิสัตว์เมื่อทรงเปลื้องคราวที่ทรงผนวช นำมาประดิษฐานไว้ ในเจดีย์*ทุสสะซึ่งอยู่บนสวรรค์ชั้นดุสิต* อยู่สูงขึ้นไปจากชั้นดาวดึงส์[317]

จากเนื้อความดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยเกิดความสงสัยขึ้นมาว่า เหตุใด *ทุสสเจดีย์* (ภาพที่ 50) จึงอยู่ ณ สวรรค์ชั้นดุสิตดังที่สันติได้กล่าวย้ำถึง 3 ครั้งด้วยกัน เพราะไม่เคยมีที่ใดได้กล่าวบันทึกไว้เช่นนั้น คงจะเป็นเรื่องเข้าใจผิด เพราะความจริงแล้วนั้น *ทุสสเจดีย์* ประดิษฐานอยู่

---

[317]สันติ เล็กสุขุม, จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548), 50 - 51.

ณ อกนิฏฐาสุทธาวาสพรหมภูมิ อันเป็นแดนแห่งพระพรหมอนาคามีอริยบุคคล ซึ่งเป็นพรหมรูปภูมิชั้นที่ 16 ซึ่งเป็นรูปภูมิชั้นสูงสุด

จากภาพเทพชุมนุมทั้ง 4 แถว ซึ่งเป็นจำนวนชั้นที่มิอาจเทียบเคียงได้ตรงกับความหมายของเทวภูมิทั้ง 6 ชั้น หรือจำนวนของชั้นพรหมโลกทั้ง 16 ชั้น จึงอาจกล่าวสรุปได้ว่าภาพเทพชุมนุมที่ได้รับการเขียนเรียงแถวรายรอบอาคารด้านในทั้ง 4 ทิศ อาจมิได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าในแต่ละชั้นมีความหมายถึงสวรรค์หรือพรหมโลกชั้นใดอย่างเฉพาะเจาะจง ดังนั้นจึงเป็นไปได้สูงที่จะกล่าวว่า พระเจดีย์ซึ่งมีพระพรหมนมัสการอยู่สองฝั่งบนผนังเหนือช่องประตูกลางของผนังด้านหน้าพระพุทธสิหิงค์ จะหมายถึง ทุสสเจดีย์ ซึ่งอาจมีความสอดคล้องสัมพันธ์กับชื่อเดิมของพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้ ซึ่งก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 มีนามว่า *พระที่นั่งสุทธาสวรรย์* อันอาจมีความหมายเกี่ยวกับปัญจสุทธาวาสภูมิอันเป็นที่สถิตอยู่แห่งพรหมพระอริยะบุคคล ซึ่งเป็น 5 ชั้นสุดท้ายของรูปภูมิทั้ง 16 ชั้น และเป็นที่แน่นอนว่าพรหมชั้นที่ 16 ซึ่งมีนามว่า “อกนิฏฐาสุทธาวาสพรหมภูมิ” นี้เอง เป็นที่ประดิษฐาน “ทุสสเจดีย์”

ในตำราที่ว่าด้วยเรื่องทุสสเจดีย์ได้กล่าวชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นเล่มใดแม้เนื้อความใน*พระปฐมสมโพธิกถา* ได้กล่าวอ้างถึงเหตุการณ์ตอนดังกล่าว ซึ่งมีข้อความแสดงดังนี้

> สมเด็จพระมหาสัตว์ก็ทรงไตรจีวรกาสาวพัสตร์ อันเป็นธงไชยพระอรหันต์ ด้วยบุพพาภิโยคอันพระองค์ได้ศึกษาแต่ปุเรภพ ถือเอาบรรพชิตเพศอันอุดม แล้วมอบภูษาอันทั้งคู่อันทรงแต่ยังเป็นคฤหัสถเพศแก่ท้าวฆฏิการมหาพรหม ท้าวฆฏิการมหาพรหมก็รับเอาคู่พระภูษาแล้วถวายบังคมลา อัญเชิญขึ้นไปบรรจุไว้ใน *ทุสเจดีย์*สูง 12 โยชน์ *ในพรหมโลก*[318]

เมื่อพิจารณาในภาพรวมแล้ว การวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรม ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้ มิอาจนับได้ว่าผิดแปลกจากแนวคิดที่เป็นขนบสืบมาแต่อย่างใด สาระที่ปรากฏระหว่างช่องหน้าต่างยังคงเป็นเรื่องพุทธประวัติ องค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์โดยภาพรวมทั้งหมดอาจมีจุดเน้นความหมายที่แตกต่างกันออกไปเพียงช่วงเวลาก่อนหรือหลังแห่งการตรัสรู้เท่านั้น แม้ภาพมารผจญจะมิได้รับการนำไปขยายอยู่บนผนังสกัดหน้า และไม่ปรากฏภาพไตรภูมิอยู่เบื้องหลังพระประธานก็ตาม

จิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีลักษณะเด่นชัดคือ นิยมวาดพื้นดินหรือต้นไม้ให้มีบรรยากาศทึบทึมหรือใช้สีเข้มจนเกือบดำ ลักษณะการใช้สีของจิตรกรรมฝาผนัง

---

[318]สมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส, พระปฐมสมโพธิกถา(กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2523), 118.

สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีความต่างไปจากสมัยอยุธยาตอนปลายเพียงโครงสีเท่านั้น หากแต่ลักษณะอันเป็นเอกลักษณ์โดยรวมยังคงแบบฉบับที่เคยรุ่งเรืองมาแต่เดิม

เมื่อมาถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งราชวงศ์จักรี งานด้านจิตรกรรมยังคงรักษารูปแบบและแนวปฏิบัติสืบต่อเนื่องมาแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 1 และด้วยเหตุการณ์บ้านเมืองที่มีความสงบเรียบร้อยดีแล้ว พระองค์จึงโปรดเกล้าฯ ให้มีการบูรณปฏิสังขรณ์ วัดวาอารามอันเป็นพุทธสถานเป็นจำนวนมาก จิตรกรรมจึงเจริญรุ่งเรืองสืบมา จิตรกรรมที่นับว่ามีคุณค่าสูงในสมัยรัชกาลที่ 2 นี้มีปรากฏอยู่ที่พระวิหารพระศรีศากยมุนี วัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพมหานคร[319]ซึ่งเขียนขึ้นในช่วงตอนปลายสมัยรัชกาลที่ 2 และต้นสมัยรัชกาลที่ 3

วัดสุทัศนเทพวราราม ตั้งอยู่ใจกลางกรุงเทพมหานคร ซึ่งตามคติโบราณควรเป็นที่ตั้งของพระปรางค์ศรีรัตนมหาธาตุ อันเป็นสัญลักษณ์ของเขาพระสุเมรุ ศูนย์กลางของจักรวาลตามคติไตรภูมิ เพื่อสมมุติให้เมืองทั้งเมืองเป็นแบบจำลองของจักรวาล ซึ่งชื่อและสถานที่ตั้งของวัด สื่อให้เห็นถึงความสำคัญของพุทธสถานแห่งนี้ ด้วยคำว่า “สุทัศน์” เป็นชื่อนครหลวงของพระอินทร์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนยอดเขาพระสุเมรุ ดังที่กล่าวใน ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา ว่า “เมืองดาวดึงส์นั้น มีนามบัญญัติชื่อว่า สุทัศสนะนคร มีประมาณได้ 10,000 โยชน์ แวดล้อมไปด้วยสุวรรณปราการ กำแพงทองโดยรอบ”[320]

นอกจากชื่อของวัดแล้ว งานทางด้านศิลปกรรมภายในวัด ไม่ว่าจะเป็นงานทางด้านสถาปัตยกรรม งานประดับตกแต่งภายในเขตพุทธาวาส รวมถึงงานจิตกรรมฝาผนัง ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความจงใจของช่างหลวงในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่แสดงความหมายเชิงสัญลักษณ์ของเขาพระสุเมรุให้ปรากฏอยู่ ณ พุทธสถานแห่งนี้ อันเป็นการกลับไปสู่คติโบราณของการสร้างเมืองให้เป็นรูปจำลองของจักรวาล โดยมีการวางผังและจัดองค์ประกอบของสิ่งก่อสร้างต่างๆ ภายในวัดให้มีความสัมพันธ์กันได้อย่างลงตัวและน่าชื่นชมเป็นอย่างยิ่ง กล่าวคือ เขตพุทธาวาสของวัดสุทัศนเทพวราราม แบ่งออกเป็นสองบริเวณหลัก บริเวณแรก ประกอบด้วยพระวิหารหลวงที่ตั้งอยู่บนยกพื้นสูง ล้อมรอบด้วยลานประทักษิณกว้างและพระระเบียง ส่วน

---

[319]ผู้ช่วยศาสตราจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ ได้พิจารณาจากรูปแบบของจิตรกรรมไทย แบบประเพณีและชั้นเชิงฝีมือช่างแล้วมั่นใจว่า เป็นภาพเขียนฝีมือชั้นครูในสมัยรัชกาลที่ 2 อ้างถึงใน ธงชัย รักปทุม, จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2525. คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี), 19.

[320]พระธรรมปรีชา (แก้ว), ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา ฉบับที่ 2 (ไตรภูมิฉบับหลวง) เล่ม 3(กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2520), 117. อ้างถึงใน เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ :มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 132.

บริเวณที่สอง ประกอบด้วยพระอุโบสถ ล้อมรอบด้วยกำแพงแก้ว ตั้งขวางอยู่ทางทิศใต้ท้ายพระวิหารหลวง ซึ่งวางตัวตามแนวเหนือใต้และหันหน้าไปทางทิศเหนือ ส่วนพระอุโบสถตั้งตามแนวแกนที่ตั้งฉากกับแนวแกนของพระวิหารหลวงที่จุดกึ่งกลางพอดี และหันหน้าไปทางทิศตะวันออก จากลักษณะแผนผังดังกล่าว หากมองจากทางด้านหน้าวัดจะเห็นพระวิหารหลวงสูงใหญ่ตั้งตระหง่านเป็นประธาน ล้อมรอบด้วยพระระเบียงลดหลั่นลงมา โดยมีพระอุโบสถที่มีขนาดและสัดส่วนสัมพันธ์กับพระวิหารหลวงขวางเป็นฉากหลัง ทำให้เห็นคล้ายกับเป็นอาคารตรีมุขขนาดใหญ่ ซึ่งนับได้ว่าเป็นการวางองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่เยี่ยมยอดแห่งยุคสมัย[321]

นอกจากคุณลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่เป็นเลิศดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น พุทธสถานแห่งนี้ยังแสดงความหมายเชิงสัญลักษณ์เกี่ยวกับคติไตรภูมิในพุทธศาสนาไว้อย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ ที่หน้าบันประธานของพระวิหารหลวงทั้งด้านหน้าและด้านหลัง เป็นงานจำหลักไม้รูป *พระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ* ทำให้ตั้งข้อสันนิษฐานได้ว่า เป็นความจงใจสมมุติตัวอาคารพระวิหารให้มีความหมายถึงดาวดึงสพิภพบนยอดเขาพระสุเมรุ เนื่องด้วยพระอินทร์นั้นทรงเป็นอธิบดีแห่งเทพบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

พื้นลานประทักษิณชั้นที่ 2 อันเป็นที่ตั้งตัวอาคารพระวิหาร อาจตีความได้ว่าลานประทักษิณชั้นที่ 2 ดังกล่าวนี้คงหมายถึงกามภูมิเทวโลกชั้นล่างสุด คือชั้นจาตุมหาราช ซึ่งมีท้าวมหาราชทั้งสี่เป็นอธิบดีแห่งเทพในที่นั้น โดยที่วิมานใหญ่ของท้าวมหาราชทั้ง 4 ก็อาจแทนได้ด้วยวิหารโถง 4 หลังที่มุมลานประทักษิณชั้นดังกล่าว ส่วนพื้นภายในอาคารพระวิหาร ซึ่งตั้งอยู่เหนือลานประทักษิณชั้นที่สองเหนือขึ้นไปอีกระดับหนึ่ง จึงควรหมายถึง *ดาวดึงสภูมิ* บนยอดเขาพระสุเมรุ พระระเบียงที่ล้อมรอบพระวิหารก็เปรียบเสมือนภูเขาสัตบริภัณฑ์ที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุ และองค์พระศรีศากยมุนีที่ประดิษฐานอยู่ภายในพระวิหารหลวง จึงเปรียบเป็นประธานท่ามกลาง *สุทัศนนคร* บนยอดเขาพระสุเมรุ ศูนย์กลางแห่งจักรวาล[322]

> ภายในพระวิหารหลวงมีภาพจิตรกรรมฝีมือช่างหลวงสมัยรัชกาลที่ 3 อยู่บนต้นเสาในประธานทั้ง ๘ ต้น, บนคอสองในประธาน และบนผนังทั้งสี่ด้าน, โดยมีจารึกบรรยายภาพแต่ละตอน ติดอยู่ที่เชิงต้นเสาและเชิงผนัง... ภาพบนต้นเสาและคอสองในประธาน เป็นเรื่องโลกสัณฐาน แสดงลักษณะและองค์ประกอบทางกายภาพของจักรวาลตามแนวคิดทางพุทธศาสนาเถรวาท; ส่วนภาพบนผนังอาคารทั้งสี่ด้าน เขียนเรื่องประวัติของพระอดีตพุทธเจ้า

---

[321]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, 132 - 134.

[322]เรื่องเดียวกัน, 134 - 136.

> ๒๗ พระองค์. ภาพจิตรกรรมทั้งหมด แสดงความหมายเป็นองค์ประกอบทางสัญลักษณ์ร่วมกับงานสถาปัตยกรรม และประติมากรรม ภายในพุทธสถานแห่งนี้[323]

ภาพโลกสัณฐานที่เขียนอยู่บนเสาและคอสองในประธานภายในพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม มีลักษณะที่พิเศษแตกต่างไปจากภาพจักรวาลที่นิยมเขียนบนผนังสกัดด้านหลังพระประธานภายในพระอุโบสถหรือพระวิหารทั่วๆ ไป กล่าวคือ ภาพจิตรกรรมบนคอสองในประธาน เขียนอยู่บนพื้นที่แคบและวางตัวตามแนวยาวของอาคาร ซึ่งแนวของคอสองในประธานทั้งสองส่วนจะบรรจบกับผนังสกัดด้านเหนือและใต้ภายในพระวิหาร ส่วนภาพจิตรกรรมบนคอสองทั้งสองด้านมีโครงสร้างหลักที่คล้ายกัน คือเขียนเป็นอากาสัฏฐวิมานของเทวดา เรียงกันตามแนวยาวของผนังทั้ง 28 หลัง บริเวณกึ่งกลางของผนังคอสองด้านทิศตะวันออก เขียนฉากเหตุการณ์ตอนพระพุทธเจ้าทรงเทศนาโปรดพระพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ส่วนผนังตรงข้ามในตำแหน่งเดียวกัน เขียนเป็นภาพพระเจดีย์จุฬามณี ซึ่งประดิษฐานอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เช่นกัน[324]

> จิตรกรรมบนผนังส่วนยอดเสา... ประกอบด้วยเขาพระสุเมรุศูนย์กลางของจักรวาลบนยอดเสาคู่หน้า, เขายุคนธรซึ่งเป็นบริภัณฑ์ชั้นในสุดในบรรดาสัตบริภัณฑ์ที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุบนยอดเสาคู่ที่สอง, ส่วนเขาบริภัณฑ์ที่เหลืออีกหกชั้น (จากในสุดไปหานอกสุดคือ: อิสินธร, กรวิก, สุทัศน์, เนมินธร, วินันตก และอัสกัณ) ไปปรากฏอยู่บนยอดเสาคู่ที่สามและสี่ซึ่งอยู่ถัดเข้าไปทางด้านหลังภายในพระวิหารหลวง... บนยอดเสาคู่ที่สี่ (คู่ในสุด) เฉพาะบนผนังเสาด้านที่หันออกสู่มุมพระวิหารหลวงทางด้านหลัง แสดงภาพเขากำแพงจักรวาล ซึ่งกำหนดขอบเขตชั้นนอกสุดของจักรวาล[325]

ภาพจิตรกรรมที่อยู่บนผนังส่วนล่างของต้นเสาทั้งแปดต้นนั้น บนผนังเชิงเสาต้นที่หนึ่ง ซึ่งเปรียบเสมือนแกนเขาพระสุเมรุ ตั้งแต่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนยอดเขาลงมาจนถึงพิภพอสูรที่ฐานของภูเขา (ต้นหน้าสุดทางซ้ายมือ เมื่อหันหน้าเข้าหาพระประธาน) แสดงภาพพิภพอสูรทั้งสี่ด้านของต้นเสา พิภพอสูรนี้มีตำแหน่งทางภูมิศาสตร์อยู่ใต้แกนเขาพระสุเมรุ ซึ่งสามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างภาพพิภพอสูรกับภาพบนยอดเสาต้นเดียวกัน ที่แสดงบริเวณสุทัศนนครบนยอดเขาพระสุเมรุ ด้วยภาพที่ปรากฏอยู่กลางเสา ซึ่งเป็นภาพประวัติของพระอินทร์

---

[323]เรื่องเดียวกัน, 136.

[324]เรื่องเดียวกัน, 137.

[325]เรื่องเดียวกัน, 138.

และเทวาสุรสงคราม ส่วนบนผนังเชิงเสาต้นที่สอง เขียนเป็นภาพมหาทวีปทั้งสี่ ได้แก่ ชมพูทวีปซึ่งอยู่ทางทิศใต้ อุตรกุรุทวีปทางทิศเหนือ บุรพวิเทหทวีปทางทิศตะวันออก อมรโคยานทวีปทางทิศตะวันตกของเขาพระสุเมรุ และอนุทวีปบริวาร ซึ่งมีตำแหน่งที่ตั้งทางภูมิศาสตร์อยู่ในมหาสมุทรระหว่างภูเขาอัสสกัณซึ่งเป็นบริภัณฑ์ชั้นนอกสุดที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุกับภูเขากำแพงจักรวาล ด้วยลักษณะต้นเสาที่มีรูปร่างเป็นแท่งสี่เหลี่ยม ทำให้จิตรกรสามารถจัดวางองค์ประกอบของจักรวาลให้อยู่ในรูปทรงแบบสามมิติได้ และสามารถวางตำแหน่งของภาพมหาทวีปได้ถูกต้องตามทิศนั้นๆ เช่น ผนังที่หันไปทางทิศใต้แสดงด้วยภาพชมพูทวีป และผนังที่หันไปทางทิศตะวันออกแสดงด้วยภาพบุรพวิเทหทวีป เป็นต้น ซึ่งจะไม่สามารถทำเช่นนี้ได้ หากเขียนอยู่บนผนังที่มีระนาบเดียว

นอกจากจะแสดงภาพองค์ประกอบทางกายภาพของจักรวาลแล้ว บริเวณกลางผนังเสาต้นที่สองนี้ยังมีภาพเล่าเรื่องในชาดกเกี่ยวกับประวัติของพระเจ้าสักกมัณฑาตุราช ผู้ทรงเป็นพระเจ้าจักรพรรดิที่ยิ่งใหญ่ได้เสวยราชสมบัติในชมพูทวีป และสามารถครอบครองมหาทวีปทั้งสี่ จนถึงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนยอดเขาพระสุเมรุ จุดเริ่มต้นของภาพชาดกอยู่บนผนังที่หันสู่ทิศใต้ ซึ่งแสดงด้วยภาพชมพูทวีป และเวียนต่อไปเป็นทักษิณาวรรตรอบต้นเสา ด้วยมิติการมองแบบเริ่มต้นจากศูนย์กลางสู่ปริมณฑลรอบนอกออกไปโดยลำดับ การกำหนดให้ชมพูทวีปเป็นมหาทวีปประธานและเป็นจุดเริ่มต้นของภาพจิตรกรรมเรื่องมหาทวีป เนื่องจากเป็นแผ่นดินที่มีความสำคัญที่สุดของจักรวาล โดยเป็นที่เสด็จอุบัติและตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าทุกๆ พระองค์[326]

ภาพบนผนังต้นเสาที่สาม (ต้นขวามือของเสาคู่ที่สองหากหันหน้าเข้าหาพระประธาน) บริเวณพื้นที่กึ่งกลางผนังเขียนเป็นภาพพระรัตนบัลลังก์ภายใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ มีตำแหน่งอยู่ที่มัชฌิมประเทศ ณ ศูนย์กลางแห่งชมพูทวีป มัชฌิมประเทศนี้แวดล้อมอยู่ด้วยเมืองโสฬส (เมืองสำคัญ 16 เมืองบนชมพูทวีป) ซึ่งปรากฏเป็นภาพต่อเนื่องอยู่บนผนังอีกสามด้านของเสาต้นเดียวกัน การจัดลำดับของภาพบนผนังเสาต้นนี้ จะเริ่มต้นที่ศูนย์กลางคือพระรัตนบัลลังก์ออกไปสู่ปริมณฑลรอบนอกโดยลำดับ ส่วนภาพบนผนังเสาต้นที่สี่และห้า (ต้นซ้ายมือของเสาคู่ที่สองและสาม หากหันหน้าเข้าหาพระประธาน) แสดงมหาสระทั้งเจ็ดในป่าหิมพานต์ ซึ่งตั้งอยู่บริเวณชายขอบของชมพูทวีป

ภาพบนเสาทั้งสองต้นนี้ต่อเนื่องมาจากภาพบนเสาต้นที่สาม โดยมีสระอโนดาตเป็นศูนย์กลาง แวดล้อมด้วยภูเขาหิมพานต์ที่มีอยู่ห้ายอด และปรากฏต่อเนื่องอยู่บนผนังเสาต้นที่หก ส่วนเสาต้นที่เจ็ดซึ่งเป็นเสาต้นในสุดทางซ้ายมือ แสดงภาพเปตภูมิในที่ต่างๆ บนชมพูทวีป

---

[326] เรื่องเดียวกัน, 144 - 145.

และในป่าหิมพานต์ ต่อเนื่องไปยังเสาต้นที่แปดซึ่งเป็นเสาต้นในสุดทางขวามือ ซึ่งผนังด้านทิศใต้ของเสาต้นที่แปดนี้แสดงภาพนรกขุมต่างๆ ซึ่งเป็นภูมิที่ต่ำที่สุดของจักรวาล และจะเห็นได้ว่า การจัดลำดับของภาพจิตรกรรมบนต้นเสาภายในพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวรารามดังที่กล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นการเชื่อมโยงองค์ประกอบโดยรวมของภาพที่เริ่มต้นจากศูนย์กลางของจักรวาล เคลื่อนมาสู่ศูนย์กลางของชมพูทวีป และมาสู่ศูนย์กลางของป่าหิมพานต์ ซึ่งกลุ่มของภาพที่เกี่ยวข้องกับศูนย์กลางแต่ละแห่งก็ถูกจัดลำดับ โดยเริ่มต้นที่ศูนย์กลางออกไปสู่บริเวณรอบนอก เช่นเดียวกับการจัดลำดับของภาพในโครงสร้างใหญ่[327]

> จะเห็นได้ว่าภาพจิตรกรรมเรื่องโลกสัณฐานภายในพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม แสดงองค์ประกอบทางกายภาพของจักรวาล ตั้งแต่ดาวดึงสพิภพลงมาถึงนรกภูมิ โดยมิได้ปรากฏองค์ประกอบทางกายภาพอื่นๆ ที่สำคัญของจักรวาล เหนือจากดาวดึงสพิภพขึ้นไป จึงย่อมเป็นประจักษ์พยานที่ชัดเจนอีกประการหนึ่ง สำหรับการสมมุติบริเวณพระวิหารหลวง ให้หมายถึงการเป็นศูนย์กลางของจักรวาลคือเขาพระสุเมรุ อย่างแท้จริง.[328]

ภาพจิตรกรรมบนผนังทั้งสี่ด้านภายในพระวิหารหลวง เขียนเป็นภาพประวัติของพระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์ตามแนวคิดทางพุทธศาสนาฝ่ายเถรวาท และเหตุการณ์พุทธพยากรณ์ 24 ครั้งไว้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ซึ่งเหตุการณ์พุทธพยากรณ์นี้มีความหมายแฝงแสดงถึงการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ เพื่อมุ่งสู่พุทธภูมิ และอาจกล่าวได้ว่า ภาพประวัติของพระอดีตพุทธเจ้าและเหตุการณ์พุทธพยากรณ์ทั้งหมด เป็นสัญลักษณ์สื่อความหมายถึงประวัติการบำเพ็ญบารมีในอดีตชาติของพระพุทธเจ้าศากยมุนี เพื่อเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างภาพจิตรกรรมกับพระศรีศากยมุนีที่ประดิษฐานเป็นประธานอยู่ภายในพระวิหารหลวง ซึ่งภาพจิตรกรรมทั้งหมดบนคอสองในประธาน เป็นองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์กับภาพบนยอดเสาคู่หน้า ซึ่งภาพทั้งหมดแสดงสถานที่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ อากาสัฏฐวิมาน อันหมายถึงวิมานที่อยู่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุ ดังนั้น พื้นที่ภายในพระวิหารบริเวณที่ประดิษฐานพระประธาน จึงสามารถตีความได้ว่ามีความหมายถึงการเป็นศูนย์กลางของจักรวาลอย่างแท้จริง[329]

ส่วนพระอุโบสถของวัดสุทัศนเทพวรารามนั้น เป็นอาคารทรงไทยก่ออิฐถือปูนหลังคาซ้อนลดชั้น แผนผังของพระอุโบสถเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าหันหน้าสู่ทิศตะวันออก หน้าบัน

---

[327] เรื่องเดียวกัน, 145.

[328] เรื่องเดียวกัน, 146.

[329] เรื่องเดียวกัน, 146 - 148.

เป็นงานจำหลักไม้รูปพระอาทิตย์ทรงราชรถที่เทียมด้วยราชสีห์ หันหน้าสู่ทิศใต้ล้อมรอบด้วยลายใบเทศ ภายในกรอบลายทรงสามเหลี่ยม ส่วนหน้าบันทางด้านทิศตะวันตกเป็นรูปพระจันทร์ทรงราชรถที่เทียมด้วยม้า หันหน้าสู่ทิศเหนือ แวดล้อมด้วยลวดลายที่มีองค์ประกอบคล้ายกับหน้าบันด้านตรงข้าม การวางรูปสัญลักษณ์ของพระอาทิตย์และพระจันทร์ในลักษณะเช่นนี้สัมพันธ์กับทิศทางโคจรของพระอาทิตย์และพระจันทร์เป็นทักษิณาวรรตรอบเขาพระสุเมรุ และสอดคล้องกับการสมมุติพระอุโบสถให้หมายถึงชมพูทวีปอีกด้วย[330]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนบนเหนือช่องหน้าต่างและประตูภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม เป็นเรื่องพุทธประวัติ โดยแสดงภาพตอนมารผจญขนาดใหญ่บนผนังสกัดหน้า ส่วนผนังระหว่างช่องหน้าต่างเป็นเรื่องประวัติของพระปัจเจกพุทธเจ้าหลายพระองค์ (ภาพที่ 147) ซึ่งพระปัจเจกพุทธเจ้านี้ทรงเป็นพระพุทธเจ้าที่ตรัสรู้เฉพาะองค์ มิได้สั่งสอนโปรดเวไนยสัตว์ จึงควรเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงภาวะแห่งการตรัสรู้โดยตรง เนื่องจากมีประเพณีว่าพระพุทธเจ้าและพระปัจเจกพุทธเจ้าทุกพระองค์นั้น จะเสด็จอุบัติและตรัสรู้เฉพาะบนชมพูทวีปเท่านั้น ซึ่งเมื่อพระปัจเจกพุทธเจ้าทรงตรัสรู้แล้วก็จะพากันไปชุมนุมอยู่ภายใต้เงื้อมผาที่เขาคันธมาทในป่าหิมพานต์ที่อยู่ชายขอบของชมพูทวีป (ภาพที่ 149) ดังนั้น ภาพจิตรกรรมส่วนนี้จึงอยู่ในบริบทที่สอดคล้องกับการสมมุติให้ตัวอาคารพระอุโบสถหมายถึงชมพูทวีป ส่วนบริเวณที่ประกอบสังฆกรรมภายในพระอุโบสถอาจเปรียบได้กับมัชฌิมประเทศแห่งชมพูทวีป อันเป็นที่ตั้งของพระรัตนบัลลังก์ ซึ่งเป็นสถานที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ อันอาจแทนด้วยชุกชีที่ประดิษฐานพระพุทธตรีโลกเชษฐ์พระประธานภายในพระอุโบสถแห่งนี้[331]

เมื่อเปรียบเทียบความเป็นมาของภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่กล่าวไปแล้วข้างต้น จะเห็นได้ว่า ในชั้นแรกของการสร้างงานศิลปะของไทยได้รับอิทธิพลด้านรูปแบบจากศิลปะของอินเดีย ต่อมาภายหลังจึงได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีน ซึ่งมีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากสำหรับวิวัฒนาการทางจิตรกรรมไทยใน และยังคงปรากฏลักษณะของศิลปะจีนในภาพต้นไม้ ก้อนหิน และคลื่นน้ำ และลักษณะการเขียนภาพในมุมมองที่คล้ายกับการมองจากระดับสูง ที่เรียกว่า bird's eye view ยังส่งอิทธิพลในการเขียนฉากภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมของไทยเรื่อยมา จนกระทั่งในช่วงพุทธทศวรรษที่ 2150 (ราวปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16) จึงได้เกิดลักษณะทางศิลปะที่มีแบบเฉพาะของไทยที่แสดงให้เห็นถึงจิตวิญญาณของจิตรกรรมไทยอย่างแท้จริง

---

[330]เรื่องเดียวกัน, 148.

[331]เรื่องเดียวกัน, 148 - 150.

ต้นเค้าของวิวัฒนาการของงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยนับตั้งแต่ได้รับแบบอย่างมาจากศิลปะอินเดีย แล้วพัฒนามาจนเกิดเป็นงานประติมากรรมแบบสุโขทัยตามลำดับ จะสังเกตเห็นได้ว่า ศิลปะแบบนี้ได้เริ่มจากรูปพระพุทธเจ้าหรือรูปทวยเทพอื่นๆ ที่เขียนแยกไว้เป็นองค์ๆ และภาพเทพชุมนุมที่เขียนแบบเรียงเป็นแถวยาวในแนวระดับและซ้อนกันเป็นชั้นในแนวดิ่ง ก่อนจะคลี่คลายเป็นภาพที่มีองค์ประกอบสลับซับซ้อน แสดงแนวเรื่องต่างๆที่เนื่องในพุทธศาสนา เช่นพุทธประวัติและชาดก

ชาติไทยได้เคยสูญเสียราชธานีและหัวเมืองหลายครั้งจากภัยสงคราม ทำให้งานจิตรกรรมถูกทำลายลงไป แต่ภายหลังจากการกอบกู้เอกราช และตั้งมั่นสร้างราชธานีใหม่ บ้านเมืองเข้าสู่ภาวะปกติสุข การเขียนภาพจิตรกรรมก็ได้รับการฟื้นฟูและยังคงรักษาเอกลักษณ์ของชาติไว้ได้เป็นอย่างดี

เนื้อหาที่จะกล่าวต่อไปเป็นการศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบจิตรกรรมอันรุ่งเรืองในสมัยอยุธยาตอนปลายอันเป็นจุดเริ่มต้น และเป็นแบบอย่างที่สืบทอดไปสู่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งรุ่งเรืองมากอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ 3 ก่อนที่จิตรกรรมไทยประเพณีดังกล่าว จะเสื่อมลงในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา โดยมุ่งกล่าวถึงผลงานจิตรกรรมที่มีคุณลักษณะพิเศษ และบ่งชี้ให้เห็นถึงแนวความคิดและฝีมือช่างที่มีความโดดเด่น สะท้อนให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมในช่วงเวลาดังกล่าวได้เป็นอย่างดีเท่านั้น

ลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมไทยมีรูปแบบที่เขียนขึ้นด้วยหลักทัศนียวิสัยแบบโบราณ จิตรกรไทยมิได้มีเจตนาที่จะเขียนภาพจิตรกรรมในลักษณะที่แสดงทัศนวิสัยแบบทัศนียวิทยาที่เห็นได้ในความเป็นจริง ทั้งส่วนที่เป็นภาพเขียนสีและภาพลายเส้น จิตรกรรมไทยมีความถูกต้องสมบูรณ์ตามจุดมุ่งหมายของการสร้างด้วยสัญชาติญาณในการวินิจฉัยที่ถูกต้องในแบบของจิตรกรรมไทยเอง การเขียนภาพในลักษณะดังกล่าว จะสังเกตได้ว่า ภาพจิตรกรรมบนฝาผนังผืนหนึ่งๆ จะเขียนภาพปราสาทราชวัง เคหสถานบ้านเมืองหรือผู้คน รวมถึงภาพเทวดาอินทร์พรหมทั้งหลาย โดยเขียนเป็นภาพตั้งซ้อนๆ กัน โดยใช้ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน (Parallel Perspective) ซึ่งแตกต่างอย่างมากกับทัศนียวิสัยตามหลักทัศนียวิทยา (Perspective) การใช้ทัศนียวิสัยเช่นนี้ ทำให้รูปทรงต่างๆ ที่ปรากฏอยู่บนผนังผืนเดียวกัน ไม่ว่าจะอยู่ส่วนไหนของผนังก็ตาม มีขนาดสัดส่วนและความคมชัดที่เสมอกัน แต่ผู้ชมก็สามารถเข้าใจได้ว่าสิ่งใดอยู่ใกล้อยู่ไกลด้วยชั้นเชิงการกำหนดรูปทรงและการวางองค์ประกอบ ดังที่ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวไว้ว่า

> ช่างเขียนชั้นครูแต่ก่อนมักจะเขียนภาพอาคารบ้านเรือนหรือภาพคนให้บังหายไปตามเชิงเขา แน่หละคนแต่ก่อนเขามิได้ใช้เหตุผลเหมือนพวกเราทุกวันนี้ เขาทำงานโดยไม่ต้องอาศัยความรู้ทางทฤษฎี แต่เขาก็สร้างสิ่งที่อัศจรรย์ขึ้นได้ด้วยสัญชาตญาณทางศิลปะของเขา ทุกวันนี้แม้เราจะมีทุกอย่าง เราก็ไม่สามารถจะสร้างผลงานชั้นดีเยี่ยมที่ให้ความรู้สึกทางจิตใจเช่นนั้นได้อีก[332]

จิตรกรรมไทยยังแสดงให้เห็นว่า ศิลปินมิได้คำนึงถึงสัดส่วนระหว่างรูปทรงกับรูปทรง แต่มุ่งเน้นความลงตัวในการวางจังหวะองค์ประกอบภาพมากกว่า เช่น การวางองค์ประกอบภาพที่แสดงให้เห็นรูปทรงของตัวภาพมนุษย์หรือเทวดาประทับอยู่ในอาคารประเภทศาลาหรือปราสาท ภาพนั้นจะมีความงามลงตัวอย่างสง่างามเฉพาะในอิริยาบถนั่งด้วยขนาดช่องไฟ ที่มีความพอเหมาะในภาพเท่านั้น ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว หากเทวดาหรือมนุษย์ผู้นั้นลุกขึ้นยืน ยอดชฎาหรือเศียรย่อมชนกับเครื่องบนของปราสาทอย่างแน่นอน[333] ตัวอย่างเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ ภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 97) จิตรกรรมภาพนี้ได้รับคำยกย่องว่า เขียนได้สมบูรณ์งามพร้อมทุกๆ ด้าน โดยเฉพาะชั้นเชิงการจัดองค์ประกอบภาพซึ่งเป็นตัวอย่างที่เด่นชัดของวิธีเขียนแบบไม่ใช้ perspective แต่ใช้วิธีลำดับจากด้านล่างสู่ตอนบนสร้างมิติลวงตาจนเกิดระยะใกล้ไกลแบบเส้นขนาน ที่สามารถรับรู้และเข้าใจได้ด้วยสัญชาติญาณในการมองเห็นของมนุษย์

---

[332]ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี, 106.

[333]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. “คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย,” เอกสารประกอบการสอน 214 271 โดยภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป. (อัดสำเนา), 5.

รูปแบบการสร้างสรรค์รูปทรงในงานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

รูปแบบ[334] ของภาพจิตรกรรมไทยประเพณีนั้น เกิดขึ้นจาก ***รูปทรง***[335] ที่มีคุณลักษณะต่างๆ อันเป็นส่วนประกอบที่มีรูปแบบการแสดงออกและสื่อความหมายแตกต่างกันไป รูปทรงเหล่านี้จะได้รับการนำมาใช้ประกอบเข้าด้วยกันเป็นกลุ่มรูปทรง และกลุ่มรูปทรงเหล่านี้จะถูกกำหนดโดยการจัดวางองค์ประกอบให้อยู่ในโครงสร้างอันสามารถแสดงแนวเรื่อง[336] และเนื้อหาของภาพจิตรกรรมออกมาได้อย่างสมบูรณ์ ซึ่งสามารถกล่าวถึงรายละเอียดของคุณลักษณะต่างๆ ได้ดังต่อไปนี้

---

[334]รูปแบบ (form) ส่วนที่เป็นรูปธรรมในงานศิลปะ ซึ่งใช้เป็นสื่อแสดงเนื้อหาหรือส่วนที่เป็นนามธรรมของงาน เช่น รูปแบบของงานจิตรกรรม จะหมายถึง ภาพทั้งภาพที่ปรากฏแกสายตา ซึ่งประกอบไปด้วยรูปทรงต่างๆ น้ำหนักสี ที่ว่าง ฯลฯ อ้างถึงใน ชลูด นิ่มเสมอ, องค์ประกอบของศิลปะ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2532), 287.

[335]รูปทรง (form) ส่วนที่เป็นรูปธรรมในงานศิลปะ ซึ่งตรงข้ามกับเนื้อหาซึ่งเป็นนามธรรม โดยเฉพาะในงานทัศนศิลป์ สิ่งที่ตรงกันข้ามกับที่ว่าง หรือหมายถึง รูปทรงย่อยๆ แต่ละรูปทรงที่รวมกันอยู่ในงาน อ้างถึงใน ชลูด นิ่มเสมอ, องค์ประกอบของศิลปะ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2532), 287.

[336]แนวเรื่อง (Theme) "*แนวเรื่อง* เป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบทางนามธรรมของงานศิลปะที่เน้นแนวความคิด (concept) ของศิลปินที่มีต่อเรื่องหรือรูปทรง เป็นสาระหรือแนวทางของการสร้างสรรค์มากกว่าเรื่อง... แนวเรื่องในงานแบบรูปธรรม มักเกี่ยวข้องกับความคิด ความรู้สึก หรือความหมายที่ศิลปินต้องการแสดงออกในรูปของสัญลักษณ์หรือนามธรรม เช่น แนวเรื่องเกี่ยวกับมนุษย์ธรรม ความงาม ความหนักแน่นมีอำนาจของธรรมชาติ ความเป็นอนัตตา ความประสานกันของสี ส่วน *เรื่อง* จะเป็นลักษณะภายนอก เกี่ยวกับวัตถุ เหตุการณ์ เช่น หญิงเปลือย ทิวทัศน์ สงคราม ศาสนา และมลพิษเป็นต้น" อ้างถึงใน ชลูด นิ่มเสมอ, องค์ประกอบของศิลปะ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2532), 21.

ยกตัวอย่างเช่น *ภาพพญาสุครีพรบกับกุมภกัณฑ์* ผลงานของ "พระอาจารย์นาค" จิตรกรรมฝาผนังหอไตรวัดระฆังฯ (ภาพที่ 63) ศิลปินได้ใช้รูปทรงของยักษ์และลิงกำลังต่อสู้กันมาเป็นเรื่อง (Subject) และการประกอบกันของทัศนธาตุเกิดเป็นรูปทรงที่มีท่าทางขึงขัง และการแสดงสีหน้าแห่งการต่อสู้นั้น เป็น*สัญลักษณ์*ของพละกำลังแห่งการปะทะกันอย่างดุเดือดเอาจริงเอาจัง นั้นเป็น*แนวเรื่อง(Theme)* ซึ่งยังผลให้เกิด *เนื้อหา* (Content) ที่ทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรสและรู้สึกสะเทือนใจไปกับที่เป็นสุนทรีภาพในลีลาอันงดงามแห่งการต่อสู้จากเรื่องที่นำเสนอ

รูปทรงตัวภาพบุคคล

ตัวภาพพระนาง

ตัวภาพพระนางนิยมแสดงด้วยรูปทรงของเทวดา กษัตริย์ และพระโพธิสัตว์เจ้าทั้งหลาย สะท้อนให้เห็นถึงภาวะของผู้มีบุญญาบารมี เป็น *รูปทรงแบบอุดมคติในงานจิตรกรรมไทยประเพณี* ตัวภาพพระนางจะเป็นรูปทรงประธานขององค์ประกอบในแต่ละกลุ่มรูปทรง เส้นที่ตัดเป็นรูปใบหน้าตลอดจนมือและเท้า ซึ่งเป็นส่วนของผิวกายจะเขียนด้วยเส้นแผ่วเบาบาง มีการเน้นหนักในบางส่วน ทำให้เกิดการผลักระยะด้วยเส้นที่แสดงให้เห็นฝีมือและอารมณ์ความรู้สึกของผู้เขียนได้เป็นอย่างดี สามารถสื่อถึงอารมณ์รัก โกรธ เศร้า จากเส้นและท่าทาง โดยตัวภาพเหล่านี้จะแสดงอารมณ์ความรู้สึกด้วยท่าทางที่เป็นลีลาแบบนาฏลักษณ์ เช่น ภาพพญานันโทปนันทะส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติบนผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 73) จิตรกรรมภาพสุวรรณสามชาดกบนผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 125 - 126)

การเขียนตัวภาพบุคคลชั้นสูงในงานจิตรกรรมของไทยนั้น มักจะสวมใส่เครื่องแต่งกายอย่างตัวโขน ซึ่งเข้าใจว่าอาจได้รับแรงบันดาลใจมาจากโขนละครหนังใหญ่ ที่เจริญสูงสุดในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกษฐ์ ลักษณะเช่นนี้ยังคงสืบทอดต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ ลักษณะการกำหนดท่าทางตลอดจนการแต่งกายอย่างตัวละครในภาพจิตรกรรมนั้น เป็นลักษณะเฉพาะของภาพไทยอย่างหนึ่ง ซึ่งมีอยู่ในภาพเขียนมาแต่โบราณครั้งสมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นลักษณะเฉพาะภาพไทยที่เป็นแบบอุดมคติ (Idealistic)[337]

ผลงานชั้นเยี่ยมแห่งยุคสมัยโดยฝีมือของครูทองอยู่ที่วัดสุวรรณาราม แสดงให้เห็นว่า ภาพเทวดานางฟ้าที่เป็นส่วนประกอบหนึ่งของภาพเนมีราชชาดก อยู่ในอากัปกิริยาท่วงท่าอย่างนาฏลักษณ์ได้อย่างมีชีวิตจิตใจ ให้ความรู้สึกถึงความอ่อนช้อยงดงามในตัวภาพพระนางของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีได้อย่างชัดเจน (ภาพที่ 126 - 127)

ความงามของภาพเขียนไทยนั้นอยู่ที่การใช้เส้นแสดงความประสานกลมกลืนกัน และสามารถแสดงความรู้สึกต่างๆ ด้วยเส้น ดังเช่น ภาพจิตรกรรมเรื่องพระเวสสันดรชาดกบนผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณารามนี้ แสดงตัวภาพพระนางของเรื่องในตอนที่ได้พบกัน ต่างกันแสงโศกาอาดูร พิลาปรำพันเข้าหากันด้วยอากัปกิริยาท่าทางอย่างนาฏลักษณ์ ซึ่งนับว่าเป็นภาพโศกที่มีลีลางดงามมากภาพหนึ่ง (ภาพที่ 128) รูปทรงมนุษย์ที่เป็นตัวพระตัวนางในภาพจิตรกรรมไทย จะมีทรวดทรงและรูปร่างหน้าตาเป็นคนหนุ่มสาวเท่านั้น จะไม่แสดงเรื่องอายุหรือวัยที่แตกต่างกัน จะเห็นได้ว่า ตัวภาพพระเจ้าสญชัยและพระนางผุสดี (ผู้เป็นบิดามารดา) อยู่กับ

---

[337]น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], <u>ความงามในศิลปะไทย</u> (กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2510), 45.

พระเวสสันดรและนางมัทรี (ผู้เป็นบุตรและบุตรสะใภ้) บนช่องผนังเดียวกัน ซึ่งตามเนื้อเรื่องแล้วทั้งสองย่อมมีวัยที่แตกต่างกัน แต่ภาพบุคคลทั้งสองจะได้รับการถ่ายทอดออกมาด้วยรูปทรงและหน้าตาในลักษณะเดียวกัน กล่าวคือ *ตัวภาพพระนางจะได้รับการเขียนให้เป็นรูปทรงมนุษย์ในวัยหนุ่มสาว ไม่แสดงริ้วรอย ความยับย่นบนใบหน้าเพื่อแสดงวัยที่แตกต่างกัน แต่ผู้ชมภาพก็สามารถแยกแยะได้ว่าบุคคลในภาพนั้นเป็นผู้ใดหรืออยู่ในฐานะที่สำคัญอย่างไรได้จากการกำหนดตัวภาพให้วางตำแหน่งที่เน้นให้เห็นความสำคัญในองค์ประกอบ ซึ่งการเขียนรูปทรงตัวพระตัวนางทุกกลุ่มภาพทุกองค์ประกอบบนผนัง ไม่ว่าจะอยู่ส่วนใดของผนัง จะเขียนให้มีขนาดรูปทรงรวมไปถึงเสื้อผ้าอาภรณ์ในลักษณะเช่นเดียวกัน จะแตกต่างกันเพียงรายละเอียดเท่านั้น*[338]

จิตรกรรมไทยให้ความสำคัญกับการกำหนดสัดส่วนตามจังหวะที่สัมพันธ์กันระหว่างรูปทรงกับรูปทรง เพื่อจัดองค์ประกอบภาพให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก ส่งเสริมแนวเรื่องและเนื้อหาได้อย่างเหมาะสม มากกว่าการคำนึงถึงสัดส่วนตามความเป็นจริงดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่า ตัวภาพบุคคลที่สัมพันธ์อยู่กับอาคาร ไม่ว่าจะเป็นตัวภาพพระนางหรือเทวดาที่นั่งอยู่ในศาลาหรือปราสาทก็ตาม ตัวภาพจะได้รับการกำหนดให้มีขนาดพอเหมาะกับช่องไฟของภาพอาคาร (ทั้งนี้เป็นความสำคัญด้านความงามลงตัว และความเหมาะสมมากกว่าการคำนึงถึงสัดส่วนตามความเป็นจริง) หากมองในแง่ของความถูกต้องในด้านสัดส่วนตามความเป็นจริงแล้ว เมื่อใดที่ตัวภาพพระนางหรือเทวดาในปราสาทลุกขึ้นยืน ยอดชฎาหรือเศียรย่อมชนกับเครื่องบนของปราสาทอย่างแน่นอน

ตัวภาพบุคคลชั้นรอง (ข้าราชบริพาร ขุนนาง สนม กำนัล)

รูปทรงที่มีความสำคัญรองลงมาจากตัวภาพพระนาง คือภาพข้าราชสำนักชนชั้นสูง นักดนตรี รูปทรงเหล่านี้มีลักษณะอุดมคติแบบโบราณผสมเข้ากับกิริยาท่าทาง การแต่งกายตามความเป็นจริงของคนในสังคมสมัยนั้น กล่าวคือเป็นภาพกึ่งนามธรรมกึ่งความเป็นจริง การทำงานของเส้นภายในและเส้นรูปนอก มีจังหวะการเคลื่อนไหวขึงขังรุนแรงมากกว่าภาพพระนาง แต่ยังไม่ทิ้งความอ่อนช้อยนุ่มนวลมากนัก อาจจะเห็นปากหรือใบหน้าแสดงอารมณ์มากขึ้น[339] ส่วนการแต่งกายของภาพบุคคลเหล่านี้ จะสวมเครื่องทรงไม่เต็มยศเทียบเท่าตัวพระและตัวนาง อาจประดับเพียงรัดเกล้าเหนือศีรษะ ในบางภาพแต่งกายและทำทรงผมปีกแบบคนในสมัยอยุธยา

---

[338]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, “คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย,” เอกสารประกอบการสอน 214 271 โดยภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป. (อัดสำเนา), 6.

[339]เรื่องเดียวกัน, 12.

แต่มีลีลาท่าทางแบบนาฏลักษณ์คล้ายรูปทรงพระและนาง เช่น ภาพขุนนางและข้าราชบริพาร ในภาพมหาชนกชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี (ภาพที่ 28)

> ภาพเสนาบดีขุนนาง ภาพบ่าวไพร่ มีเครื่องแต่งกายตามยศศักดิ์ฐานะ กิริยาท่าทางของภาพบุคคลเหล่านี้มักเป็นไปอย่างธรรมชาติภาพผู้ดีมีกิริยาสุภาพนุ่มนวล ไม่ตลกคะนองอย่างภาพชาวบ้าน ซึ่งได้พบเห็นเสมอในฉากที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวในชีวิตประจำวัน[340]

ส่วนภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่มีความโดดเด่นในเรื่องของการวาดภาพบุคคลที่มีความหลากหลาย เช่น ภาพมโหสถชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 129) จะสังเกตได้ว่า ตัวภาพพระมโหสถมีลักษณะเป็นอุดมคติอย่างชัดเจน ส่วนทหารผู้ติดตามนั้นมีลักษณะกึ่งอุดมคติ และมีทหารคนหนึ่งยกมือปิดปากหัวเราะเมื่อเห็นเกวัฏพราหมณ์พลาดท่าเสียที (ภาพที่ 130) ซึ่งรูปลักษณะของเกวัฏพราหมณ์ และสมุนพลพรรคกลับมีลักษณะอย่างที่เห็นได้ในความเป็นจริงหรือที่เรียกว่า *ภาพกาก* (ซึ่งจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป)

ภาพมโหสถนี้เป็นฝีมือการวาดอันเยี่ยมยอดของครูคงแป๊ะ จิตรกรเอกแห่งยุคสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แสดงให้เห็นเชิงช่างชั้นเลิศ ด้วยการเขียนตัวภาพที่มีการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกผ่านทางใบหน้าและอากัปกิริยาท่าทางได้อย่างหลากหลายราวกับมีชีวิต ไม่ว่าจะเป็นตัวภาพประเภทใด ท่านก็สามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างมีชีวิตชีวาในทุกตัวภาพ แทบไม่มีตัวภาพใดซ้ำกันเลย

ตัวภาพกาก (ภาพชาวบ้าน พลทหาร และชาวต่างชาติ)

"ภาพกาก" เป็นรูปทรงตัวภาพที่ถ่ายทอดวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในสังคมของชุมชนในยุคสมัยนั้นๆ แสดงออกด้วยภาพชาวบ้านสามัญชน พลทหารและชาวต่างชาติ รวมไปถึงสถาปัตยกรรม บ้านเรือนที่อยู่อาศัย สะท้อนชีวิตความเป็นอยู่ จารีตประเพณี และความเชื่อต่างๆ และส่งเสริมให้ภาพในแต่ละช่องผนังดูมีชีวิตชีวา ใกล้ชิดกับผู้คนในสังคม รูปทรงชาวบ้านหรือสามัญชนจะเขียนให้มีจังหวะลีลาการเคลื่อนไหวฉับพลัน แสดงสีหน้าท่าทางที่ให้อารมณ์ดุดันหรือตลกขบขัน แสดงท่าทีเป็นธรรมชาติมากกว่าภาพแบบอุดมคติ ด้วยอิริยาบถ ยืน เดิน นั่ง นอน แบบที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน เขียนด้วยเส้นอย่างง่ายๆ แสดงให้เห็นบุคลิกและวัยที่แตกต่างกัน มีรูปร่าง อ้วน ผอม แก่ หนุ่ม มีกิริยาแสดงอารมณ์ต่างๆ เช่น กระโดดโลดเต้นด้วยความสนุกสนาน

---

[340]สันติ เล็กสุขุม, "ลักษณะของจิตรกรรมไทยประเพณี-อุดมคติกึ่งสมจริงที่ปรับเปลี่ยนมาตามยุคสมัย," ใน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ โดย พระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 20, 85.

ขบขัน เศร้าโศกเสียใจ ฯลฯ “...ในส่วนที่เกี่ยวกับภาพที่เขียนขึ้นตามความเป็นจริงซึ่งมักเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของคนสามัญทั่วไปนั้น... ยังมีอิสระที่จะเขียนภาพเหล่านี้โดยไม่ต้องทำไปตามกฎเกณฑ์ การวาดภาพตามจริงนี้เป็นลักษณะโดยเฉพาะของศิลปะไทย”[341] (ภาพที่ 43, 113)

ครูคงแป๊ะเป็นจิตรกรที่ได้รับการยกย่องว่าเก่งกาจไม่มีใครเทียบในการเขียนใบหน้าบุคคล ซึ่งสามารถนำเอาวิธีวาดแบบจีนมาผสมผสานในภาพแบบไทยได้อย่างเหมาะสมลงตัว ภาพใบหน้าคนที่ครูคงแป๊ะเขียนขึ้นอาจจำแนกได้คร่าวๆ เป็นสองกลุ่มด้วยกัน คือกลุ่มตัวภาพสำคัญหรือตัวภาพพระ-นางซึ่งยังคงเขียนด้วยวิธีดั้งเดิมตามขนบไทยแท้ ใบหน้าแสดงอารมณ์ความรู้สึกแต่น้อยตัดเส้นประณีตอ่อนช้อยงดงาม ส่วนอีกกลุ่มคือกลุ่มตัวภาพชั้นรองและภาพกากที่มีการแสดงออกในด้านอารมณ์ความรู้สึกและกิริยาอาการได้อย่างเต็มที่ใกล้เคียงกับมนุษย์ปกติธรรมดา และมีทั้งที่เป็นตัวภาพอย่างคนไทยและภาพชาวต่างชาติ (ภาพที่ 131) ซึ่งตัวภาพในกลุ่มหลังนี้ ถือได้ว่าเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของจิตรกรรมไทย เพราะศิลปินสามารถใส่ความสนุกสนานลงไปในภาพวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้าน แฝงซ่อนอารมณ์ขัน หรือการวิพากษ์วิจารณ์สังคมสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นปุถุชนทั่วไปเป็นเรื่องราวใกล้ตัวที่จับต้องได้

ด้วยคุณลักษณะดังกล่าว จึงทำให้ภาพชาวบ้านและชาวต่างชาติที่ปรากฏเป็นส่วนประกอบอยู่ในฉากเหตุการณ์ต่างๆ ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งที่ดึงดูดความสนใจของผู้ชม ช่างเรียกภาพเหล่านี้ว่า "ภาพกาก" ที่สะท้อนถึงโลกปกติของสามัญชน

รูปทรงตัวภาพสัตว์

ตัวภาพสัตว์ที่พบในงานจิตรกรรมอาจจำแนกได้เป็น 3 ประเภทด้วยกัน สัตว์ประเภทแรก ได้แก่ **สัตว์ที่เห็นได้ตามปกติธรรมดา** เช่น ช้าง ม้า วัว ควาย เป็นต้น สัตว์เหล่านี้เป็นรูปทรงที่ปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมของไทยมาทุกสมัย โดยเฉพาะช้างกับม้าที่มักใช้เป็นช้างทรงหรือม้าทรงของตัวภาพบุคคลชั้นสูงหรือบุคคลสำคัญอย่างพระมหากษัตริย์หรือขุนนาง เป็นต้น โดยจิตรกรจะเขียนออกมาในลักษณะของตัวภาพสัตว์ที่มีการประดิษฐ์ท่าทาง ผสมอารมณ์ความอ่อนหวาน นุ่มนวล มีการใส่รายละเอียดอย่างงดงาม (ภาพที่ 29, 132)

ส่วนสัตว์ชนิดอื่นๆ มักปรากฏอยู่ในฉากธรรมชาติ เช่น ภาพควายท่ามกลางฉากธรรมชาติ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 75) สัตว์ในภาพนี้ เขียนขึ้นในลักษณะกึ่งอุดมคติ ภาพควายกำลังก้มลงกินน้ำดังกล่าวนี้ได้รับการเขียนขึ้นมาอย่างน่าชมยิ่ง จะ

[341]ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี, 115.

เห็นได้ว่าปรากฏภาพเงาสะท้อนบนผิวน้ำ ในอดีตที่ผ่านมาเท่าที่เห็นไม่เคยปรากฏพบว่ามีการเขียนภาพเงาสะท้อนเช่นนี้ในจิตรกรรมไทย โดยรวมแล้วภาพดังกล่าวยังมีลักษณะที่เป็นอุดมคติค่อนข้างมาก แต่ก็เห็นได้ชัดว่ามีลักษณะการผสมผสานให้ดูเป็นภาพแบบกึ่งสมจริง ศิลปินผู้เขียนภาพดังกล่าวมีความสามารถมารถยิ่งในการนำภาพชีวิตของสัตว์ที่เห็นได้ในความเป็นจริง มาถ่ายทอดในลักษณะอุดมคติเช่นนี้ได้อย่างงดงามสมบูรณ์

สัตว์ประเภทที่สองที่พบในงานจิตรกรรมไทยคือ **สัตว์ในแดนหิมพานต์** ซึ่งเป็นสัตว์ในอุดมคติ ประเภทจตุบาท ทวิบาท มีลวดลายประกอบดูสง่างามในลักษณะที่เป็นทิพย์ เช่น กินนร กินรี สิงห์ ครุฑ เป็นต้น (ภาพที่ 99, 146)

สัตว์ประเภทที่สามคือ **สัตว์ในแดนอบายภูมิ** เช่น เปรต อสุรกาย และสัตว์นรก เป็นต้น ตามความเชื่อถือว่าเป็นอดีตมนุษย์ที่ได้เคยสร้างกรรมบาปหยาบช้าไว้ ต้องเสวยภพชาติรับทุกข์โทษทัณฑ์ในอบายภูมิ รูปทรงเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ นิยมเขียนไว้บนผนังหุ้มกลองด้านสกัดเบื้องหลังพระประธานภายในพุทธสถาน และยังมีปรากฏในภาพพุทธประวัติตอนตอนต่างๆ เช่น ตอนพระพุทธองค์เสด็จลงจากดาวดึงส์ ทรงเปิดโลกให้ทุกภพภูมิแลเห็นกันได้ตั้งแต่ชั้นพรหมเบื้องบนตลอดลงมาถึงนรกภูมิ ส่วนในภาพทศชาติชาดกก็มีปรากฏในตอนพระเนมีราชเสด็จโปรดนรก เป็นต้น การเขียนภาพดังกล่าวมีจุดประสงค์เพื่อเป็นคติสอนใจในเรื่องผลแห่งกรรมดีและกรรมชั่ว รูปทรงเหล่านี้ล้วนแล้วแต่มีรูปร่างบิดเบี้ยวผิดขนาด บางรูปมีอวัยวะอยู่ผิดที่ผิดทาง อัปลักษณ์น่าเกลียดน่ากลัว สัดส่วนผิดปกติไม่สมประกอบ และมีกิริยาให้ความรู้สึกชวนสังเวช

นอกจากนั้นยังแสดงภาพนรกขุมต่างๆ ด้วยรูปทรงเรียบง่ายเป็นกรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัส โดยมีกรอบสี่เหลี่ยมใหญ่เป็นศูนย์กลางแทนความหมายของมหานรก และมีอุสุทนรกซึ่งเป็นนรกบริวารเป็นกรอบสี่เหลี่ยมขนาดย่อมเรียงติดต่อกันในแนวนอนและแนวตั้ง คล้ายเครื่องหมายบวกเป็น 4 ทิศ ทิศละ 4 กรอบ (ภาพที่ 100) ภาพขุมนรกในกรอบสี่เหลี่ยมนิยมเขียนเป็นภาพศีรษะของสัตว์นรกบรรจุอยู่ภายใน (ภาพที่ 101) เช่น ภาพนรกภูมิ ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิบนผนังสกัดหลังพระประธานภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม ซึ่งความน่ากลัวของภาพนรกภูมิที่วัดนี้อยู่ที่กรรมวิธีการลงทัณฑ์ต่างๆ ในนรก ไม่ว่าจะเป็นสัตว์ประหลาดหัวเป็นกบตัวเป็นคน, ภาพปีนต้นงิ้วในสภาพเปลือยเปล่าท่ามกลางหนามแหลมคมมีอีกาคอยจิกทึ้ง, ผู้คนลงไปแช่อยู่ในกะทะทองแดงที่เดือดพล่าน (ภาพที่ 102) สารรูปของเปรตที่อวัยวะสำคัญผิดรูปผิดร่างพิกลพิการ (ภาพที่ 104) การใช้คีมเหล็กคีบลิ้นและดึงออกมา, การใช้หอกแทงทะลวงเข้าไปในปากจนทะลุท้ายทอย (ภาพที่ 103) ภาพนรกนั้นเต็มไปด้วยความน่าเกลียดน่ากลัว เขียนด้วยลายเส้นที่เป็นอิสระ ภาพนรกภูมิที่วัดดุสิดารามนี้ได้รับการยกย่องว่าเขียนได้อย่างสยดสยองน่าสะพรึงที่สุด

ภาพนรกที่วัดดุสิดารามแห่งนี้เขียนเล่าถึงเหตุการณ์โดยรวมเมื่อครั้งที่พระเถระองค์หนึ่งชื่อ "พระมาลัย" อยู่ ณ โรหนคาม ในลังกาทวีปท่านเป็นพระอรหันต์ที่มีฤทธิ์เดชมาก จึงมักไปโปรดสัตว์ในเมืองนรกอยู่เนืองๆครั้นเมื่อกลับมายังเมืองมนุษย์แล้ว ก็นำข่าวคราวของผู้อยู่ในเมืองนรกมาเล่าให้ญาติมิตรได้รับรู้เพื่อน้อมนำให้เลื่อมใสในการทำดี ละเว้นความชั่ว เกรงกลัวต่อบาป และหันมาประกอบกุศลกรรมเพื่อให้ได้ไปจุติยังสุขคติภูมิ (ภาพที่ 105)

รูปทรงสถาปัตยกรรม

ปราสาทราชมณเฑียร

ปราสาทราชมณเฑียรในงานจิตรกรรมคือลักษณะรูปแบบ ที่เขียนขึ้นเพื่อให้เป็นสัญลักษณ์แทนความงามตามแนวคิดในทางนามธรรมของการนำเสนอรูปทรงประเภทสถาปัตยกรรม ซึ่งตามคติโบราณ ปราสาทราชมณเฑียรคือที่ประทับของผู้มีบุญญาธิการ อันเป็นรูปทรงประธานขององค์ประกอบ ภาพจิตรกรรมไทยส่วนใหญ่จึงเขียนเป็นรูปทรงปราสาทราชมณเฑียร เพื่อเน้นความสำคัญของตัวภาพพระนาง ในฉากเหตุการณ์ที่เป็นประธานของช่องผนังหรือส่วนที่เป็นประธานของภาพในแต่ละกลุ่มรูปทรง

ภาพสถาปัตยกรรมเหล่านี้มิได้เป็นรูปทรงที่สร้างขึ้นเพื่อให้เหมือนกับอาคารสถาปัตยกรรมที่มีอยู่จริง หรือเขียนโดยอิงกับความเป็นจริง แต่เป็นแบบอย่างที่สร้างขึ้นใหม่โดยเฉพาะ จึงมีลักษณะเป็นรูปทรงที่แบนราบ ภายในเขียนลวดลายทับซ้อนกัน เส้นในส่วนที่เป็นโครงสร้างจะมีขนาดใหญ่ และมีลายเส้นขนาดเล็กเป็นรายระเอียดอยู่ภายใน ทำให้เกิดระยะความตื้นลึกแบบอุดมคติ (ไม่แสดงความหนาของรูปทรง) ในลักษณะ 2 มิติอย่างสมบูรณ์ สังเกตได้จากการเขียนภาพปราสาทราชมณเฑียรให้มีหลังคาซ้อนกันหลายชั้น (ภาพที่ 77) การเขียนหลังคาซ้อนกันเช่นนี้ให้ผลทางด้านการจัดวางองค์ประกอบ เกิดเป็นจังหวะเหลื่อมล้ำกันอย่างงดงาม สัมพันธ์กับจังหวะช่องไฟระหว่างส่วนกลางของสถาปัตยกรรมกับส่วนฐานบัว เกิดเป็นรูปทรงที่มีความสง่างามลงตัว (ภาพที่ 133)

ในด้านความหมายของการเขียนภาพปราสาทราชมณเฑียรให้มีหลังคาซ้อนกันหลายชั้นนั้น ตามคติโบราณถือว่า ภายใต้หลังคาหรือร่มที่เรียกว่า “ฉัตร” เป็นสิ่งมงคลอย่างสูง และมีความเชื่อว่าสิ่งที่อยู่ใต้ฉัตรนั้นเป็นของสูง ดังนั้นการสร้างภาพสถาปัตยกรรมที่มีหลังคาซ้อนกันเป็นฉัตรชั้นและพวยพุ่งสู่พื้นที่ว่างเบื้องบน[342]

---

[342]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, “คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย,” เอกสารประกอบการสอน 214 271 โดยภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป. (อัดสำเนา), 12.

มุขศาลาหรือวิหาร

มุขศาลาหรือวิหารเป็นภาพอาคารสถาปัตยกรรมชั้นรองที่มีความสำคัญรองลงมาจากภาพปราสาทราชมณเฑียร นิยมเขียนให้เป็นที่พำนักของตัวภาพพระนางหรือตัวภาพบุคคลที่มีความสำคัญรองลงมา ภาพอาคารมุขศาลาหรือวิหารเหล่านี้คือส่วนประกอบที่ทำงานร่วมกับปราสาทราชมณเฑียรซึ่งเป็นประธานในโครงสร้างขององค์ประกอบที่เป็นภาพเมือง

นอกจากนั้น ภาพสถาปัตยกรรมประเภทมุขศาลาหรือวิหารยังปรากฏอยู่ในฉากธรรมชาติ ที่มีแนวเรื่องเกี่ยวกับความเงียบสงบร่มเย็นท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่เป็นป่าเขาเป็นที่พำนักของกษัตริย์ ฤๅษี หรือตัวภาพพระนางที่เป็นตัวเอกของเรื่อง (ภาพที่ 134) มีการตกแต่งให้มีความงดงามพอสมควร ดูเรียบง่ายมากกว่าภาพปราสาทราชมณเฑียร เป็นรูปทรงสถาปัตยกรรมที่เป็นการผสมผสานกันระหว่างการเขียนแบบนามธรรมหรืออุดมคติกับการเลียนแบบความเป็นจริงในธรรมชาติ กล่าวคือ ภาพสถาปัตยกรรมเหล่านี้แสดงความหนาของพื้นที่ด้านข้างของสถาปัตยกรรม (ภาพที่ 87) และมีการประดับประดาด้วยช่อฟ้าใบระกาและหน้าบันในรูปลักษณ์ที่ใกล้เคียงกับอาคารที่มีอยู่จริง ทั้งนี้เพื่อทำหน้าสร้างความสัมพันธ์และลดความขัดแย้งระหว่างรูปทรงปราสาทราชมณเฑียรซึ่งเป็นรูปทรงแบบอุดมคติกับรูปทรงอาคารบ้านเรือนของชาวบ้านสามัญชนธรรมดาที่มีรูปลักษณ์ใกล้เคียงกับความเป็นจริง ให้ประสานกลมกลืนกัน

บ้านเรือน กำแพง ป้อมปราการ

ภาพอาคารบ้านเรือนของชาวบ้านสามัญชนมักมีหลังคาสูง ฝาปะกน ใต้ถุนสูงดังที่มีปรากฏอยู่ในชนบท เป็นการเลียนแบบความเป็นจริง แสดงให้เห็นระเบียบประเพณีการปลูกเรือนในยุคนั้น (ภาพที่ 135)

ส่วนภาพกำแพง ป้อมปราการ และประตูเมือง มีส่วนสำคัญในการกำหนดองค์ประกอบและเชื่อมโยงระหว่างกลุ่มรูปทรง เพื่อนำสายตาของผู้ชมไปยังส่วนต่างๆ ของภาพ ส่วนที่เป็นประตูเมืองมีลักษณะเป็นอุดมคติค่อนข้างมาก คือมีลักษณะที่อ่อนช้อยคล้ายยอดปราสาทราชมณเฑียร (ภาพที่ 155) ต่างจากรูปทรงกำแพงเมืองและป้อมปราการ ที่มีวิธีการเขียนอิงความจริง แสดงความหนาของรูปทรงโครงสร้างด้วยการตัดเส้น ไม่ใส่น้ำหนักแสงเงาที่แสดงปริมาตรตามความเป็นจริง

แนวกำแพงมีหน้าที่ล้อมรอบองค์ประกอบกลุ่มหนึ่งๆ ในภาพจิตรกรรมไทยเป็นรูปทรงที่ควบคุมการเคลื่อนไหวของพลังของพื้นที่ว่าง ที่เกิดจากกำลังของเส้นเฉียงของรูปทรงวิหารศาลาและแนวกำแพง กำหนดสายตาผู้ชมตามช่องไฟที่เกิดจากช่องว่างของแนวกำแพงกับสถาปัตยกรรม โดยส่งผลให้กำลังของพื้นที่ว่างและทางเดินของสายตาพุ่งเข้าสู่จุดสำคัญ เพื่อเน้น

ปราสาทและรูปทรงพระนางขึ้นมาในองค์ประกอบ[343] แนวกำแพงที่ล้อมรอบในส่วนต่างๆ ขององค์ประกอบ มีหน้าที่เป็นตัวกำหนดพลังความเคลื่อนไหวของพื้นที่ว่าง เพื่อปิดกั้นพลังของที่ว่างนั้นให้อยู่ในขอบเขตของกลุ่มรูปทรงที่ต้องการ ส่วนการเปิดประตูเป็นการถ่ายเทพลังของพื้นที่ว่างให้เชื่อมต่อประสานสัมพันธ์กับกลุ่มรูปทรงองค์ประกอบอื่น ที่อยู่ร่วมกันเป็นองค์ประกอบในโครงสร้างขนาดใหญ่ เช่น ภาพประวัติปัจเจกพุทธเจ้าภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 152) จะสังเกตเห็นว่า ลีลาท่าทางของราชเทวีที่กำลังเสด็จดำเนินเข้าวัง โดยมีนางสนมติดตามกันมาเป็นทิวแถวจากประตูด้านนอก ส่วนที่ซุ้มประตูทางเข้าราชวังนั้นมีชายผู้หนึ่งกำลังอยู่ระหว่างย่างก้าวเข้าประตู แต่หันหน้าออกไปยังกลุ่มรูปทรงของราชเทวีและนางสนม เป็นจุดที่นำสายตาจากกลุ่มรูปทรงองค์ประกอบด้านนอกราชวัง เข้ามาสู่องค์ประกอบของกลุ่มรูปทรงด้านในของราชวัง

รูปทรงธรรมชาติ

รูปทรงธรรมชาติที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมไทย เช่น ท้องฟ้า ต้นไม้ คลื่นน้ำ (ภาพที่ 30) โขดหิน (ภาพที่ 114) เป็นต้น รวมถึงรูปทรงที่นี้มีลักษณะประกอบเข้ากับลวดลายกนกหรือลวดลายพันธุ์พฤกษาต่างๆ (ภาพที่ 60) จนเกิดเป็นรูปทรงในแบบกึ่งอุดมคติ ซึ่งภาพธรรมชาติที่ได้รับการประดิษฐ์ขึ้นนี้ถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญของงานจิตรกรรมของไทย

รูปแบบที่แสดงแนวเรื่องที่อยู่ในฉากท่ามกลางธรรมชาติ ซึ่งนิยมเขียนในช่วงรัชกาลที่ 1-3 มักแสดงภาพเหตุการณ์ขณะที่พระโพธิสัตว์ออกบรรพชาแสวงหาสัจธรรมอยู่ท่ามกลางธรรมชาติที่เป็นป่าเขาลำเนาไพร เช่น ทศชาติตอนสุวรรณสาม เป็นต้น (ภาพที่ 121)

แนวเรื่องดังกล่าวจะได้รับการกำหนดรูปทรงและกลุ่มภาพต่างๆ บนผนังด้วยรูปทรง โขดหินต้นไม้ลำธาร ซึ่งเป็นรูปทรงที่ค่อนข้างอิสระ (Organic Form) โครงสร้างของรูปทรงได้รับการกำหนดให้เป็นไปตามเนื้อหาในเชิงองค์ประกอบศิลป์ มากกว่าที่จะเขียนให้เหมือนภาพทิวทัศน์ในมุมมองที่เป็นจริง (ภาพที่ 89, 114, 149) กลุ่มภาพในแนวเรื่องดังกล่าวจะถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกด้วยความเคลื่อนไหวที่นุ่มนวล ไม่สลับซับซ้อนมากนัก แสดงให้เห็นลักษณะภูมิประเทศที่โปร่งสบาย เป็นธรรมชาติแบบไทย ให้ความรู้สึกที่กลมกลืน นิยมใช้สีวรรณะเย็นเพื่อสื่อถึงความสงบ การติดต่อสัมพันธ์ของรูปทรงในองค์ประกอบให้ความรู้สึกแบบค่อยเป็นค่อยไป

[343]เรื่องเดียวกัน, 17.

รูปแบบการกำหนดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

จิตรกรรมประเพณีของไทย มีจุดเริ่มต้นอันถือกำเนิดขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัย และได้พัฒนาสืบเนื่องต่อมาถึงสมัยอยุธยาและสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีการวางรูปแบบเพื่อแสดงเนื้อหาทางพระพุทธศาสนา อันสามารถจำแนกจากการวางองค์ประกอบหลักๆ ได้ทั้งหมด 3 แบบด้วยกัน ได้แก่ องค์ประกอบแบบเรียงซ้ำ องค์ประกอบโดยใช้เส้นสินเทา และองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งมีรายละเอียดในแต่ละองค์ประกอบดังนี้คือ

องค์ประกอบแบบเรียงซ้ำ

องค์ประกอบแบบเรียงซ้ำเป็นรูปแบบการจัดวางองค์ประกอบที่เก่าที่สุดของจิตรกรรมไทย ด้วยการเรียงตัวภาพซ้ำๆ กันตามแนวระดับและแนวดิ่ง ผนังที่มีตัวภาพเรียงกันเป็นขั้นๆ วางตัวซ้ำๆ กันในแนวนอน เรียกว่า แนวระดับ ส่วนแบบเรียงกันในแนวระดับสูงต่ำ เรียกว่า แนวดิ่ง การกำหนดองค์ประกอบภาพเช่นนี้ปรากฏอยู่ในรูปแบบจิตรกรรมยุคต้นๆ ที่ปรากฏเป็นหลักฐานอยู่ในประวัติศาสตร์การวางองค์ประกอบภาพของไทยเรา ซึ่งในยุคปัจจุบันยังคงมีการใช้การเรียงซ้ำเช่นนี้อยู่ในพื้นที่ที่จัดเอาไว้อย่างเหมาะสมในส่วนต่างๆ ของภาพจิตรกรรม การเรียงซ้ำเช่นนี้ถือเป็นแบบอย่างแรก ที่นิยมเขียนในสมัยสุโขทัยและสมัยอยุธยาตอนต้น และมีพัฒนาการสืบต่อมาเป็นลำดับ

องค์ประกอบแบบเรียงซ้ำสมัยสุโขทัย

จากการปรากฏของภาพจิตรกรรมจำหลักลายเส้นบนแผ่นศิลาภายในมณฑปพระที่วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย ซึ่งผนังช่องอุโมงค์มณฑปจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนบนเพดานปรากฏภาพแสดงเรื่องราวในนิบาตชาดก ภาพสลักนี้เป็นรูปแบบที่พระภิกษุชาวลังกาได้นำเข้ามายังกรุงสุโขทัย เพื่อประโยชน์ในการเผยแพร่พุทธศาสนานิกายลังกาวงศ์ ยังคงเป็นแบบอินเดียอย่างเห็นได้ชัดและยังไม่มีลักษณะไทยเลย[344] ภาพลายเส้นนี้ได้เป็นต้นเค้าของแรงบันดาลใจ ที่ได้ส่งอิทธิพลต่อการเขียนจิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมในประเทศไทยในยุคหลังต่อๆ มา นับว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการวางองค์ประกอบของจิตรกรรมแบบแรก ที่เรียกว่า แบบเรียงซ้ำตามแนวระดับและแนวดิ่ง ทุกอย่างที่วางอยู่บนองค์ประกอบจะวางเรียงๆ กันในแนวระดับ ซ้อนกันไม่แสดง

[344]ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี, 111.

ระยะในมิติลึก แต่ระยะจะเกิดขึ้นจากการทับซ้อนกันของรูปทรง องค์ประกอบเช่นนี้ส่งผลต่ออิทธิพลการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังมาถึงในสมัยอยุธยา

องค์ประกอบแบบเรียงซ้ำสมัยอยุธยาตอนต้น

จิตรกรรมฝาผนังในลุ่มน้ำเจ้าพระยาซึ่งมีอายุเก่าแก่ราวตอนกลางของพุทธศตวรรษที่ 20 ในกรุองค์ปรางค์ประธานวัดราชบูรณะบนเกาะเมืองพระนครศรีอยุธยา มีภาพจิตรกรรมที่มีการวางองค์ประกอบแบบเรียงซ้ำในแนวระดับ ซึ่งเป็นภาพที่หลงเหลือรอดพ้นจากภัยสงคราม จิตรกรรมเหล่านี้ปรากฏอยู่รายรอบผนังด้านในซึ่งเขียนเป็นภาพอดีตพระพุทธเจ้าเรียงรายอยู่มากมาย จิตรกรรมส่วนหนึ่งภายในห้องกรุตอนบนของผนังปรากฏภาพพระอดีตพุทธเจ้าจำนวน 24 พระองค์ เขียนเป็นภาพพระพุทธองค์นั่งอยู่ภายใต้โพธิบัลลังก์มีพระสาวกนั่งขนาบข้าง (ภาพที่ 3) (โดยมีตัวอักษรบอกพระนามของแต่ละพระองค์เขียนกำกับอยู่บนฐานพุทธบัลลังก์) กำลังประทานพุทธพยากรณ์ให้กับพระพุทธเจ้าศากยมุนีครั้งเสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์ และได้เข้าไปสู่สำนักแห่งพระพุทธเจ้าเหล่านั้นตามเรื่องราวที่ปรากฏในคัมภีร์พุทธวงศ์[345] ซึ่งเป็นคัมภีร์ในพุทธศาสนาเถรวาท ภาพจิตรกรรมในกรุปรางค์แห่งนี้จึงเป็นหลักฐานที่ชัดเจนที่สุดสำหรับการเขียนภาพจิตรกรรมตามคติเถรวาทภายในพุทธสถานทรงปรางค์[346] ถัดลงมาบนผนังเหนือซุ้มประตู เป็นภาพการเรียงซ้ำของพระสาวกจำนวน 80 รูป ในกิริยาประคองอัญชลี กำลังดำเนินประทักษิณรอบห้องกรุองค์ปรางค์ (ภาพที่ 4)

นอกจากนั้นยังมีภาพจิตรกรรมรูปเทวดาขนาบข้างพระพุทธเจ้า เทวดาเหล่านั้นต่างอยู่ในอาการประคองอัญชลี (ภาพที่ 5) ซึ่งมีองค์ประกอบและรูปลักษณะคล้ายคลึงกับภาพสลักลายเส้นบนแผ่นศิลาที่วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย (ตัวภาพมีลักษณะรูปร่างอวบ หน้าตาและเครื่องแต่งกายเป็นแบบอินเดีย) การเปรียบเทียบภาพดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ศิลปินได้รับอิทธิพลการจัดวางองค์ประกอบ แต่ได้ปรับลักษณะบางประการให้มีลักษณะแบบไทยบ้างแล้ว สังเกตได้จากใบหน้าของตัวภาพเริ่มเป็นแบบศิลปะอู่ทองยุคกลาง (ภาพที่ 6) มีลักษณะทางฝีมือช่างแบบชนพื้นเมืองของไทย สีเป็นเอกรงค์ มีสีเหลือง แดง ทอง น้ำตาลเป็นหลัก

หลังจากภาพจิตรกรรมยุคแรกที่กรุพระปรางค์วัดราชบูรณะแล้ว ในช่วงปลายของสมัยอยุธยาตอนต้นราวกลางพุทธศตวรรษที่ 21 จิตรกรรมภายในเรือนธาตุปรางค์ประธานศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี (สมัยหลังจากกรุองค์ปรางค์วัดราชบูรณะ) แสดงให้เห็นถึงอิทธิพล

---

[345]"พระบาลีสุตันตปิฎก ขุทกนิกาย พุทธ์วงศ์," พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับสังคายนาในพระบรมราชูปถัมภ์ เล่มที่ 11 (กรุงเทพฯ : กรมการศาสนา, 2530), 421 - 514.

[346]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, บทคัดย่อ 17.

การวางองค์ประกอบสืบต่อมา ด้วยภาพพระพุทธเจ้าเรียงแถวเป็นแนวซ้อนกันขึ้นไปตลอดฝาผนังทั้งสามด้าน มีลักษณะคล้ายศิลปะอู่ทอง สียังคงเป็นเอกรงค์ แสดงให้เห็นว่า ศิลปะแบบอู่ทองยังคงมีอิทธิพลอยู่บ้าง แต่ที่สำคัญก็คือ อิทธิพลสุโขทัยและลักษณะแบบศิลปะอินเดียยังคงปรากฏให้เห็นในส่วนที่เป็นรายระเอียดเล็กน้อย เป็นต้นว่า *รูปแบบรัศมี*[347] (ภาพที่ 6)

ในสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ มีการเขียนภาพที่มีองค์ประกอบเกี่ยวกับโลกุตระภูมิเป็นภาพอริยะบุคคลสี่ประเภทแปดรูปในสมุดข่อยภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา เป็นลักษณะการจัดองค์ประกอบแบบเรียงซ้ำเช่นกัน แต่มีการแสดงท่าทางเคลื่อนไหวแตกต่างกันในแต่ละภาพ ทำให้องค์ประกอบมีความน่าสนใจมากขึ้น (ภาพที่ 7)

ส่วนการเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับปราสาทและหมู่เทวดายังเป็นองค์ประกอบที่ใช้การเรียงซ้ำกันในแนวระดับ และมีเรื่องราวมากขึ้น แสดงความเคลื่อนไหวของหมู่เทวดาและหมู่นางฟ้าต่างๆ ในอิริยาบถที่ไม่นิ่งเหมือนกับในยุคแรก ดังเช่น คตินิยมการเขียนภาพเทพชุมนุมในภาพจิตรกรรมที่วัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี บริเวณผนังด้านข้างซ้ายขวาขององค์พระประธานแสดงด้วยภาพพระพรหมเทวดา ยักษ์ กุมภัณฑ์ คนธรรพ์ ครุฑ นาค ฯลฯ เรียงซ้ำกันเป็นแถวซ้อนกันเป็นชั้นๆ (ภาพที่ 49) การกำหนดองค์ประกอบรูปแบบการเขียนภาพเทพชุมนุมในพระอุโบสถเช่นนี้ ได้ส่งอิทธิพลสืบเนื่องต่อมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นดังจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม การวางองค์ประกอบภาพ มีการกำหนดให้รูปทรงภาพเจดีย์วางโดยเรียงซ้ำๆกันยาวตลอดแนวผนังแปด้านข้างของพระอุโบสถซึ่งมีพื้นสีอ่อน ลักษณะเด่นของจิตรกรรมคือจะใช้เจดีย์เหลี่ยมย่อมุมเป็นตัวแบ่งคั่นเนื้อหา ระหว่างองค์เจดีย์ตอนล่างมีภาพพุทธประวัติอยู่ภายใต้ฉัตรสูง พื้นที่ว่างระหว่างยอดเจดีย์และยอดฉัตรมีภาพวิทยาธรขนาดใหญ่แทรกขั่นอยู่เป็นจังหวะ นับเป็นการวางองค์ประกอบ ภาพที่แตกต่างจากที่อื่น (ภาพที่ 44) องค์ประกอบโดยรวมเป็นสินเทาซ้อนกันสองชั้น แถวหน้าสุดเป็นรูปพระธาตุเจดีย์แบบต่างๆ (ภาพที่ 46) ลักษณะรายละเอียดของรูปทรงและลวดลายไม่ซ้ำกัน (เจดีย์แบบต่างๆ ในสมัยกรุงศรีอยุธยา มักมีรูปทรงและรายละเอียดแตกต่างกันเสมอ) สินเทาที่ซ้อนอยู่เบื้องหลังเป็นรูปฉัตร เหนือเรื่องราวทั้งหมด ระหว่างช่องสินเทาแต่ละช่องเป็นภาพนักสิทธิ์วิทยาธร (ภาพที่ 47)

ส่วนภายในพระอุโบสถวัดประดู่ทรงธรรมมีภาพจิตรกรรมครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาที่มีการบูรณะใหม่ในราวสมัยรัชกาลที่ 4 ด้านบนเป็นภาพเทพชุมนุม แถวล่างเป็นภาพขบวนแห่เสด็จทางสถลมารคของสมเด็จพระนารายมหาราชในยุคนั้น แสดงด้วยภาพกองทัพช้าง

---

[347]ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี, 113.

เดินเรียงต่อกันในแนวนอน การวางองค์ประกอบยังรักษารูปแบบเดิมไว้ในลักษณะเรียงซ้ำ แต่เนื้อหาเรื่องราวเปลี่ยนไป และการใช้สีสีเปลี่ยนไปจากเดิม คือมีการใช้สีมากขึ้น มีสีเขียวตองอ่อน ชมพู ม่วง ซึ่งเป็นสีที่ไม่เคยมีมาก่อนในจิตรกรรมไทย

วัดประดู่ทรงธรรมนี้ ตั้งอยู่ที่ตำบลไผ่ลิง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สร้างเมื่อใดไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด เนื้อหาจิตรกรรมเป็นเรื่องพุทธประวัติ ทศชาติชาดก และไตรภูมิ จุดที่แตกต่างจากจิตรกรรมที่อื่นอยู่ที่การแสดงริ้วกระบวนทางสถลมารคอย่างเต็มที่ ยาวเหยียดตลอดผนังแปทั้งซ้ายขวา และผนังด้านหน้าพระประธานแสดงภาพการละเล่นต่างๆ ของคนไทยยุคก่อน การใช้สีเป็นสีแบบที่ใช้ในสมัยอยุธยาตอนปลาย คือสีดินแดง สีเขียวน้ำทะเล (Turquoise) สีเทาดำ เขียนพื้นผนังด้วยสีขาว ทำให้สันนิษฐานได้ว่าของเดิมคงเป็นภาพที่เขียนในสมัยอยุธยา แต่ชำรุดลบเลือน และได้มีการเขียนซ่อมใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 4

องค์ประกอบแบบเรียงซ้ำสมัยธนบุรี

องค์ประกอบแบบเรียงซ้ำในงานจิตรกรรมในสมัยธนบุรี มีปรากฏอยู่ในสมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับธนบุรี เป็นภาพพระอริยบุคคลแปดจำพวก (ภาพที่ 8)

นอกจากนี้ยังมีภาพการเรียงซ้ำในแนวระดับและแนวดิ่ง ด้วยการผ่าครึ่งจักรวาลให้เห็นในด้านตัด จะเห็นว่าสองข้างเท่ากัน เขาพระสุเมรุและเขาสัตบริภัณฑ์เรียงซ้อนตามแนวระดับ เขาเจ็ดชั้นที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุอยู่ ตั้งเป็นแท่งเรียงซ้อนกันตามแนวระดับ มีวิมานครุฑ ต้นแคฝอยของอสูรภพ และกษัตริย์สี่เมืองที่ปกครองสี่ทิศในอสูรภพทิศละสององค์เรียงซ้ำกันในแนวระดับและแนวดิ่ง รวมถึงวิมานสวรรค์ชั้นต่างๆไปจนถึงรูปภูมิและอรูปภูมิ เช่น เวหัปผลา และอสัญญีพรหม (ภาพที่ 10) ภาพพรหมชั้นที่ 16 ซึ่งเป็นภูมิชั้นสูงสุดของรูปภูมิชื่อว่า *อกนิฏฐา พรหมภูมิ*ตรงกลางมีเจดีย์สีขาวมีชื่อว่า *ทุสสเจดีย์* (ภาพที่ 9)

องค์ประกอบแบบเรียงซ้ำสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

องค์ประกอบแบบเรียงซ้ำในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น ยังคงเรียงซ้ำในแนวระดับและแนวดิ่ง เช่น ภาพเทพชุมนุมที่อยู่เหนือบานหน้าต่างและประตูภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์เป็นภาพเทพชุมนุมประทับนั่งประคองอัญชลีรายไปโดยรอบ จะเห็นได้ว่าภาพมีทุสสเจดีย์เหนือบานประตูทางเข้า (ภาพที่ 72) แถวที่อยู่เหนือภาพทุสสเจดีย์เป็นภาพเทวดานั่งหันหลังให้กัน (ภาพที่ 76) เพื่อที่จะกำหนดให้ภาพปวงเทพเทวดาทั้งหลายทั้งสองฝั่งของผนังหันหน้าเข้าหาองค์พระประธาน ส่วนภาพเทพชุมนุมเหนือบานหน้าต่างบนผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 106) มีการใช้แถบเส้นเป็นแนวนอนคั่นอยู่ระหว่างแนวของเทพเทวดาที่นั่งเรียงซ้ำตามแนวระดับ จะเห็นได้ว่า

เทวดาที่อยู่ชั้นแรกเป็นภาพเทวดาชั้นที่ 1 จตุมหาราชิกา มีคนธรรพ์ กุมภัณฑ์ ครุฑ นาค (นาคในภาคเทพบุตร) ยักษ์ การจัดวางองค์ประกอบภาพแบบเรียงซ้ำนี้ ได้รับการนำมาใช้สืบมาถึงสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น จิตรกรรมที่วัดสุวรรณาราม เป็นต้น (ภาพที่ 136)

องค์ประกอบแบบเส้นสินเทา

การกำหนดองค์ประกอบโดยใช้เส้นสินเทา ถือกำเนิดขึ้นในงานจิตรกรรมของไทย เมื่อได้มีการติดต่อค้าขายกับจีนในสมัยอยุธยาตอนปลาย มีการนำเข้าสินค้าแบบจีน เช่น เครื่องเคลือบ เครื่องกังไส เครื่องลายคราม และวัตถุโบราณต่างๆ ช่างเขียนของไทยจึงได้รับแรงบันดาลใจจากภาพเขียนและลวดลายบนเครื่องเคลือบเหล่านั้น ความสนใจดังกล่าวทำให้เริ่มมีการเขียนภาพภูเขา ต้นไม้ และสายน้ำในงานจิตรกรรมบนฝาผนัง ซึ่งนอกจากการวางองค์ประกอบแบบเรียงซ้ำๆ กันแล้ว ช่างไทยยังได้พัฒนาการจากแนวคิดดังกล่าว เพื่อให้เกิดรูปแบบการเขียนภาพในองค์ประกอบที่สามารถแสดงเนื้อหาได้มากขึ้น เกิดเป็นภาพองค์ประกอบกลุ่มเล็กๆ เช่น ภาพพุทธประวัติตอนต่างๆ มีการกำหนดขอบเขตกลุ่มองค์ประกอบเหล่านั้น โดยการแบ่งภาพด้วยเส้นสินเทา ซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวกำหนดและแบ่งภาพ เริ่มจากภาพเชิงสัญลักษณ์ที่แสดงเป็นหน่วยๆเรียงซ้ำกันตามแนวระดับและแนวดิ่ง โดยเริ่มต้นจากสินเทาที่แบ่งจังหวะตัวภาพเดี่ยวๆ อย่างเช่น ภาพเทพชุมนุมที่เรียงต่อกันในแนวระดับที่วัดใหญ่สุวรรณาราม ไปสู่แบบที่มีการเขียนเนื้อหาเรื่องราวโดยมีเส้นสินเทาเป็นตัวแบ่ง ดังที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม (ภาพที่ 45) การใช้เส้นสินเทาเข้ามาประกอบกับการเรียงซ้ำ เพื่อทำหน้าที่ในการแบ่งภาคองค์ประกอบ เป็นวิธีแบ่งกลุ่มรูปทรงอันมีเอกลักษณ์เฉพาะไม่เหมือนที่อื่นใด ภาพสถูปแต่ละองค์ ล้อมรอบอยู่ด้วยกรอบสินเทา ทำให้พื้นที่ผนังถูกแบ่งเป็นช่องสามเหลี่ยมสลับฟันปลาต่อเนื่องกันไป ผนังแต่ละด้านมีอยู่ด้วยกันทั้งหมด 7 ช่อง พื้นที่ระหว่างภาพสถูปเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนเขียนภาพฉัตรขนาดใหญ่ ภายใต้ร่มฉัตรแสดงเนื้อหาที่เรียกกันว่า "สัตตมหาสถาน" และ "อัฏฐมหาสถาน" [348] แท้จริงแล้ว จิตรกรรมฝาผนังที่วัดเกาะฯแห่งนี้มีเจตนาแสดงเรื่องพุทธประวัตินั่นเองเพียงแต่เลือกวิธีการนำเสนอที่แตกต่างจากปกติเท่านั้น

---

[348](มีบางตำราเรียกแตกต่างเป็น "อัษฎมหาปาฏิหาริย์") "สัตตมหาสถาน" หมายถึง สถานที่ประทับของพระพุทธเจ้าหลังการตรัสรู้ 7 แห่งโดยประทับอยู่แห่งละ 7 วันส่วน “อัฏฐมหาสถาน” หมายถึง สถานที่สำคัญ 8 แห่งในพุทธประวัติ เช่น ที่ประสูติ ตรัสรู้ ปรินิพพาน ฯแต่ถ้ากล่าวตามตำราที่เรียกว่า "อัษฎมหาปาฏิหาริย์" ก็อาจแปลได้ว่าเหตุการณ์แสดงปาฏิหาริย์ทั้ง 8 ครั้ง หรือเหตุการณ์สำคัญทั้ง 8 เราจะเรียกแบบง่ายๆ ว่า ภาพเหตุการณ์แสดงปาฏิหาริย์ทั้ง 8 ครั้งของพระพุทธเจ้า

การจัดวางองค์ประกอบภาพในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ที่เป็นไปเพื่อความเข้าใจของผู้ดูนั้นช่างเขียนโบราณของไทยมีวิธีการโดยเฉพาะ กล่าวคือ มีการเรียงภาพเหตุการณ์ก่อนหลังตามเนื้อเรื่องและเพื่อไม่ให้ฉากเหตุการณ์เหล่านั้นสับสนปนกันจึงใช้วิธีคั่นแต่ละฉากแต่ละตอนด้วยภาพทิวทัศน์ เช่น ต้นไม้หรือบ้านเรือน เป็นต้น ช่างเขียนสมัยอยุธยาตอนปลายและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังได้ประดิษฐ์กรอบรูปสามเหลี่ยมที่ขอบหยักคล้ายฟันปลา ที่มีชื่อเรียกตามภาษาช่างว่า "สินเทา" เพื่อแบ่งฉากเหตุการณ์หนึ่งให้แยกออกจากฉากอีกเหตุการณ์หนึ่ง วิธีการนี้ยังได้ผลดีในการเน้นฉากเหตุการณ์ให้เด่นชัด นับเป็นงานออกแบบที่งดงามและแนบเนียนสอดคล้องกับลักษณะการแสดงออกที่เป็นอุดมคติ[349]

จะเห็นได้ว่าการใช้เส้นสินเทาภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี (อยุธยาตอนปลายราวสมัยพระเพทราชา) แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับทศชาติชาดก โดยมีการแบ่งองค์ประกอบภาพด้วยสินเทา บริเวณพื้นที่ด้านบนยังคงเขียนอดีตพุทธในลักษณะเรียงซ้ำตามแนวระดับ ด้านล่างคือการใช้สินเทา แบ่งองค์ประกอบภาพออกเป็นหลายฉากตอน เช่น บนฉากภาพเต็มผนังเรื่องพระมหาชนกชาดก (ภาพที่ 31) และเรื่องพระพรหมนารทชาดก (ภาพที่ 32, 34)

การกำหนดองค์ประกอบภาพโดยใช้เส้นสินเทานี้ ทำให้เกิดรูปแบบใหม่ของการวางองค์ประกอบภาพบนผนัง จากที่เคยนิยมเขียนเรื่องเกี่ยวกับอดีตพุทธ นิบาตชาดกในกรุองค์ปรางค์ในยุคแรกๆ ของสมัยกรุงศรีอยุธยา ได้เปลี่ยนมาเป็นการแสดงเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธประวัติและทศชาติชาดก ซึ่งสาระของเรื่องราวดังกล่าวได้เข้ามามีส่วนสำคัญในการกำหนดองค์ประกอบโดยการใช้เส้นสินเทาในการแบ่งกลุ่มภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ

นอกจากสินเทาจะทำหน้าที่ในการแบ่งองค์ประกอบและกลุ่มรูปทรงแล้ว สินเทายังทำหน้าที่ในการแบ่งมิติและแบ่งเรื่องกาลเวลา ซึ่งเป็นการเน้นและแสดงถึงความวิเศษหรือศักดิ์สิทธิ์ของตัวภาพหรือกลุ่มรูปทรงนั้นๆ ให้มีความโดดเด่นขึ้นมา รูปทรงที่อยู่ในกรอบเส้นสินเทาแสดงถึงสิ่งที่ได้รับการเน้นความสำคัญ ส่วนที่อยู่นอกเส้นสินเทาถือว่าเป็นรูปทรงส่วนที่มีความสำคัญรองลงไป เช่น ภาพของพระพุทธองค์ในฉากภาพพุทธประวัติตอนต่างๆ มีการนำเส้น

---

[349]สันติ เล็กสุขุม, “ลักษณะของจิตรกรรมไทยประเพณี-อุดมคติกึ่งสมจริงที่ปรับเปลี่ยนมาตามยุคสมัย,” ใน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ โดย พระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 20, 88.

สินเทามาใช้เพื่อเน้นพุทธบารมี ได้แก่ กรอบประภามณฑล[350] รอบพระวรกายหรือกรอบรอบพระเศียร เป็นต้น (ภาพที่ 88)

ตัวอย่างภาพจิตรกรรมที่มีการใช้เส้นสินเทาเพื่อแบ่งมิติ ที่ได้รับการยกย่องมากภาพหนึ่งภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม คือภาพพุทธประวัติตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ (ภาพที่ 95) ซึ่งภาพนี้ยังอยู่ในสภาพที่ค่อนข้างสมบูรณ์ในบริเวณผนังระหว่างประตูทางเข้าด้านหน้าพระอุโบสถ ซึ่งจุดเด่นของภาพนี้อยู่ที่ท่าเหาะอันงดงามของพระอินทร์ ที่ปรากฏกายล้อมรอบด้วยพื้นสีดำมีกรอบสินเทาเป็นลวดลายประดิษฐ์ ซึ่งเขียนขึ้นอย่างประณีต เป็นเส้นสายอันสอดคล้องสัมพันธ์ไปกับท่วงท่าการเคลื่อนไหวขององค์อมรินทร์ได้อย่างกลมกลืน กรอบดังกล่าวนั้นหมายถึง องค์อินทร์ปรากฏกายในลักษณะ "ล่องหนหายตัว" แสดงให้เห็นว่า บุคคลต่างๆ ในภาพไม่มีใครมองเห็นท้าวเธอนอกจากผู้ชมภาพจิตรกรรมเท่านั้น ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ ได้แสดงทัศนะเอาไว้ว่า *"นับเป็นภาพอันยอดเยี่ยมที่มีความงามจับใจยิ่งนัก"*

องค์ประกอบโดยใช้เส้นสินเทาแบ่งเรื่องกาลเวลา คือการแบ่งเรื่องราวในพุทธประวัติ ซึ่งอยู่คนละช่วงเวลาที่อาจนับได้หลายปี แต่ถูกกำหนดให้อยู่ติดกัน โดยมีสินเทาเป็นตัวแบ่งภาพ เช่น ภาพจิตรกรรมตอนเนมีราชชาดก[351] ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 122) มีการใช้ “ลายฮ่อ” (*ลายฮ่อ* เป็นวิธีการเขียนแบบหนึ่ง ที่ได้ความบันดาลใจมาจากภาพเขียนจีน ทำหน้าที่เทียบเคียงได้กับแถบเส้น “สินเทา” หรือ “เส้นแผลง” ซึ่งมีลักษณะเป็นแถบหยักฟันปลา ใช้สำหรับแบ่งฉากตอนในเรื่องเดียว ให้แยกกันเป็นสัดส่วน แต่ไม่ตัดขาดเนื้อหาออกจากกันโดย

---

[350]*ประภามณฑล* หมายถึง รัศมีที่เปล่งออกมาจากพระพุทธองค์ภายหลังจากที่ทรงตรัสรู้ พระรัศมีรูปเปลวเหนือพระเศียร ซึ่งมักปิดทองเพื่อให้ดูแวววาว ก็เป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่นิยมใช้ในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี อ้างถึงใน สันติ เล็กสุขุม, “ลักษณะของจิตรกรรมไทยประเพณี - อุดมคติกึ่งสมจริงที่ปรับเปลี่ยนมาตามยุคสมัย,” ใน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ โดย พระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 20 (กรุงเทพฯ : สำนักงานกลาง หอรัษฎากรพิพัฒน์ ในบรมมหาราชวัง, 2538), 86.

[351]ภาพวาดฝีมือของครูทองอยู่ที่วัดสุวรรณารามภาพนี้ แบ่งพื้นที่ออกเป็นสามส่วนคือ ล่าง กลาง บน ตอนล่างสุดคือ ภาพพระมาตุลีขับเวชยันต์ราชรถพาพระเนมีเสด็จเยือนนรก ดินแดนนรกส่วนนี้ชำรุดเสียหายจนจับเค้าค่อนข้างลำบาก กระนั้นส่วนที่เหลือ ก็เห็นชัดว่าวาดราชรถได้ประณีตอลังการมาก รวมทั้งม้าคู่เทียมรถซึ่งท่านครู น. ณ ปากน้ำ เขียนยกย่องชมเชยไว้ว่ายอดเยี่ยมเหลือเกิน บริเวณกึ่งกลางซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญที่สุด ของภาพนี้จับความเหตุการณ์ตอนที่ทรงแสดงธรรมต่อเหล่าเทวดา ณ สุธรรมาเทพสภาตอนบนสุดเป็นภาพเทวดานางฟ้า เหาะถือเครื่องหอมรอต้อนรับการเสด็จมาถึงของพระเนมีราช เป็นส่วนเสริมเติมความเด่นให้แก่บริเวณเนื้อหาหลักในภาพได้อย่างลงตัว

สิ้นเชิง) ซึ่งเป็นแถบโค้งริ้วๆ ทำหน้าที่แบ่งกั้นเรื่องราวแต่ละส่วนในความหมายถึงเหตุการณ์ที่อยู่คนละช่วงเวลากัน

ส่วนกรอบสินเทาที่ภายในมีพื้นสีแดงเป็นลักษณะการใช้เส้นสินเทาเพื่อเน้นความเป็นอุดมคติขององค์ประกอบในส่วนประธานของภาพ เช่น ภาพพุทธประวัติตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธธนะและพระนางสิริมหามายาบนผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 66)

นอกจากจะมีหน้าที่ในการแบ่งองค์ประกอบภาพ เน้นความสำคัญของภาพและแบ่งมิติเวลาแล้ว สินเทายังทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นภาพเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายในตัวอาคารปราสาทราชมณเฑียร ซึ่งในความเป็นจริงจะมิสามารถมองเห็นสิ่งที่อยู่ภายในตัวอาคารได้ เพราะเป็นมุมมองด้านนอกปราสาท แต่เส้นสินเทาได้ทำหน้าที่แบ่งองค์ประกอบ เพื่อแสดงมิติของสถานที่เดียวกันนั้น ให้สามารถแสดงเนื้อหาเรื่องราวที่กำลังดำเนินอยู่ทั้งภายในและภายนอกปราสาทราชวังไปพร้อมๆ กัน เช่น ภาพพุทธประวัติตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 94), ภาพพระเวสสันดรชาดกภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 137) โปรดสังเกตเส้นสินเทาที่อยู่เหนือองค์พระเวสสันดร พระราชบิดาและพระราชมารดาที่ต่างกำลังพิลาปรำพันเข้าหากัน จะเห็นได้ว่าการใช้เส้นสินเทาในลักษณะนี้เนื้อหาของภาพเหตุการณ์ดังกล่าวกำลังดำเนินอยู่ภายในปราสาท ซึ่งในความเป็นจริงจะมิสามารถมองเห็นสิ่งที่อยู่ภายในปราสาทได้ เพราะเป็นมุมมองด้านนอกปราสาท แต่เส้นสินเทานี้เองที่ได้ทำหน้าที่แบ่งองค์ประกอบให้สามารถแสดงมิติ ที่เป็นเนื้อหาและเรื่องราวที่กำลังดำเนินอยู่ภายในปราสาทปรากฏให้เห็นในมุมมองเช่นนี้ได้

รูปทรงพระนางที่แสดงอยู่ร่วมกับภาพปราสาทราชมณเฑียร คือรูปทรงที่เขียนขึ้นในแบบอุดมคติ อยู่เหนือเหตุผลแห่งความเป็นจริง ดังนั้นจึงสังเกตเห็นได้ว่า ตัวภาพพระนางจะปรากฏอยู่หน้าปราสาทราชมณเฑียร กล่าวคือภาพอาคารสถาปัตยกรรมจะทำงานร่วมกับตัวภาพพระนางโดยไม่บังทับกัน ทั้งที่ความเป็นจริงแล้วเรื่องราวของกลุ่มตัวภาพพระนางเหล่านั้นกำลังดำเนิน อยู่ภายในปราสาท จะสังเกตเห็นได้ว่ามีเส้นสินเทาเป็นตัวแบ่งเรื่องราวที่อยู่ในปราสาท กับภายนอกปราสาท[352]

[352]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. “คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย,” เอกสารประกอบการสอน 214 271 โดยภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป. (อัดสำเนา),22.

องค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์

องค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์ องค์ประกอบเช่นนี้เกิดขึ้น เมื่อได้มีการนำเนื้อหาจากตำราทางพุทธศาสนามากำหนดในการเขียนภาพจิตรกรรม ช่างไทยจึงเริ่มเกิดจินตนาการความคิดฝันในเรื่องราวทางพุทธศาสนาที่ไกลตัวออกไปมาก เพื่อถ่ายทอดออกมาเป็นภาพสัญลักษณ์ เช่นการเขียนภาพไตรภูมิ รวมถึงดินแดนอันเป็นทิพย์ต่างๆ ที่ได้กล่าวไว้ในวรรณกรรมทางพุทธศาสนา ความคิดฝันเหล่านี้เป็นการกล่าวถึงดินแดนที่กว้างใหญ่และไกลจากประสบการณ์ที่มนุษย์ทั่วไปจะรับรู้ได้ ซึ่งจะต้องจัดสรรสรุปรวมองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมให้กระชับอยู่ในพื้นที่กำหนด จึงมีการสร้างรูปทรงขึ้นเพื่อแสดงเนื้อหาและสื่อความหมายจากจินตนาการคิดฝันเหล่านั้น ทำให้เกิดการจัดวางองค์ประกอบภาพไทยแบบที่แปลกใหม่ขึ้นมา ดังเช่น การเขียนภาพเขาวงกตในเรื่องมหาเวสสันดรชาดก (ภาพที่ 25) ภาพสระอโนดาตในป่าหิมพานต์ อันเป็นศูนย์กลางของชมพูทวีปถูกเขียนขึ้นให้มีลักษณะเป็นวงกลมขดซ้อนกัน ซึ่งเกิดจากแม่น้ำ 4 สาย (ภาพที่ 26) รวมไปถึงการเขียนภาพไตรภูมิที่แสดงให้เห็นการใช้สัญลักษณ์ต่างๆ ของภาพจักรวาลทั้งจักรวาล เช่น การเขียนภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ โดยการแทนด้วยสิ่งสำคัญต่างๆ อันเป็นสัญลักษณ์ของสวรรค์ชั้นนี้ (ภาพที่ 12, 35, 11) สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่มนุษย์ไม่สามารถจะรู้เห็นได้ หรือมีต้นแบบให้เห็นในความเป็นจริง ช่างเขียนจึงต้องถ่ายทอดออกมาโดยใช้จินตนาการในการสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นภาพ โดยการจัดวางองค์ประกอบเพื่อสื่อความหมายให้เกิดความเข้าใจด้วยรูปทรงและองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์

การแสดงภาพจักรวาลจึงมีข้อกำหนดในการจัดองค์ประกอบแบบใหม่ขึ้น เช่น การผ่าจักรวาลจากด้านแปลน เพื่อแสดงให้เห็นในด้านตัดของเขาพระสะเมรุและเขาสัตบริภัณฑ์คีรีซ้อนกันเจ็ดชั้น สีทันดรมหาสมุทร และเขาจักรวาลอยู่วงนอก ซึ่งภาพจักรวาลนี้มีเนื้อหาที่กว้างขวางมาก ศิลปินได้ผ่าจักรวาลเพื่อแสดงให้เห็นเป็นมุมมองในด้านตัด มองเห็นเป็นภาพเสาเจ็ดแท่งบนผนัง ดังที่ปรากฏเป็นภาพจิตรกรรมอยู่เบื้องหลังพระประธาน ที่เรียกกันว่า *ภาพไตรภูมิ* ซึ่งภาพดังกล่าวมิได้เป็นเพียงภาพเล่าเรื่อง แต่เป็นการใช้รูปแบบและสัญลักษณ์ในเชิงองค์ประกอบเป็นตัวกำหนดเนื้อหา จากเรื่องราวที่ไกลออกไปจากการรับรู้ได้อย่างเป็นรูปธรรม องค์ประกอบเช่นนี้เรียกว่า *องค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์* ซึ่งหมายถึง รูปแบบที่กระชับและเข้าใจง่าย ซึ่งการเขียนภาพสัญลักษณ์แทนสิ่งที่ใหญ่โต ทำให้ศิลปินสามารถจินตนาการคิดฝันไปได้กว้างไกลกว่ารูปที่ปรากฏ

จักรวาล เป็นความเชื่อเกี่ยวกับโลกทั้งโลกของชาวพุทธ อันมี *เขาพระสุเมรุ* เป็นแกนกลางของจักรวาล ล้อมรอบด้วยเขาทั้งเจ็ดคือ *สัตตบริภัณฑ์* รอบนอกสัตตบริภัณฑ์คือ *โลนสมุทร*

และ *สีทันดรสมุทร* คือน้ำที่อยู่ระหว่างเขาพระสุเมรุ กล่าวกันว่า สีทันดรสมุทรเป็นน้ำสะอาดมีความละเอียด นิ่ง และไม่กระเพื่อมเลย ระหว่างเขาอัสกัณฑ์ถึงเขาจักรวาลเรียกว่า *โลนสมุทร* มีทวีปอยู่สี่ทวีปเรียกว่า *มนุษย์ภูมิ* ทางทิศใต้คือชมพูทวีปมีสัณฐานเป็นรูปไข่ (นีลสาคร สีของทะเลคือสีของอัญมณีที่เกาะอยู่ตรงขอบจักรวาล อัญมณีนี้มีชื่อว่า มรกต) อมรโคยานทวีปทางทิศตะวันตก (ผลิกสาคร สีน้ำล้างเนื้อแดงเรื่อๆ แก้วผลึกสีแดง) เป็นรูปพระจันทร์ครึ่งเสี้ยว ทวีปทางทิศเหนือคืออุดรกาโรทวีป (ปีตสาครทอง) มีสัณฐานเป็นรูปสี่เหลี่ยม ทวีปทางทิศตะวันออก (ขีรสาครเงินแสงกระทบเป็นทะเลเป็นสีขาว) มีชื่อว่าบุพพวิเทหะทวีป ทวีปนี้มีรูปสัณฐานกลม และด้านตัดใต้น้ำเขาพระสุเมรุ สีทั้งสี่คือเขาสี่ทิศ เหลือง ขาว แดง และเขียว (ภาพที่ 16)

ภาพจักรวาลในมุมมองด้านตัดเกิดขึ้นจากการผ่าจักรวาลที่เป็นวงกลมในมุมมองด้านแปลน แสดงให้เห็นด้านตัดของจักรวาลจากทิศเหนือไปใต้ ดังจะเห็นได้จากสีของโคนเขาสัตบริภัณฑ์คีรีซ้อนกันเจ็ดชั้นนั้น ทางด้านซ้ายมือโคนเขาทั้ง 7 จะมีสีทอง หมายถึง สีของเหลี่ยมเขาทางทิศเหนืออันเป็นที่ตั้งของอุดรกาโรทวีป และโคนเขาทั้ง 7 ด้านขวาคือเหลี่ยมเขาทางทิศใต้ อันเป็นที่ตั้งของชมพูทวีปซึ่งอยู่เหนือท้องทะเลสีเขียว

เมื่อเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การเขียนภาพจักรวาลยังคงเป็นการเขียนด้วยรูปแบบเชิงสัญลักษณ์เฉกเช่นเดียวกับสมัยอยุธยา เช่น ภาพจิตรกรรมไตรภูมิบนผนังสกัดหลังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 107) แสดงรายละเอียดของจักรวาลตามคติความเชื่อทางพุทธศาสนาไว้ได้อย่างสมบูรณ์ที่สุดแห่งหนึ่ง ภาพไตรภูมิโลกสัณฐานอาจแบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ ส่วนที่ 1 แสดงภาพวิมานที่ลอยอยู่ในอากาศ ส่วนที่ 2 แสดงภาพเขาพระสุเมรุ เขาสัตตบริภัณฑ์ และเขากำแพงจักรวาล ส่วนที่ 3 แสดงภาพชมพูทวีป และส่วนที่ 4 แสดงภาพนรกภูมิ

บริเวณพื้นผนังส่วนที่อยู่เหนือขอบประตูเป็นเรื่องของชมพูทวีปและป่าหิมพานต์อันประกอบไปด้วยภาพสระอโนดาตเป็นศูนย์กลาง มีลักษณะเป็นวงกลมขดซ้อนกันซึ่งเกิดจากแม่น้ำ 4 สาย (ภาพที่ 108) ส่วนภาพนรกภูมิอยู่ในบริเวณพื้นผนังส่วนที่อยู่ใต้ภาพชมพูทวีปลงมาเป็นผนังส่วนล่างที่อยู่ระหว่างประตูด้านหลังของพระอุโบสถ ซึ่งเป็นบริเวณที่มักถูกกำหนดให้เป็นพื้นที่ที่ใช้เขียนภาพแสดงเรื่องเกี่ยวกับนรกภูมิ (ภาพที่ 100, 101)

รูปแบบฝีมือช่างในงานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

วิธีการเขียนภาพ

จิตรกรรมฝาผนังของไทยนั้นมีแหล่งกำเนิดจากวัด ซึ่งเป็นศาสนวัตถุที่เป็นศูนย์กลางของพุทธศาสนา งานจิตรกรรมได้ถือกำเนิดขึ้นจากความเลื่อมใสศรัทธาทางพุทธศาสนา จิตรกรจึงอาจเป็นพระภิกษุเสียส่วนมาก และอาจเป็นฆราวาสผู้นับถือเลื่อมใสศรัทธาพุทธศาสนาด้วยเช่นกัน ช่างไทยส่วนใหญ่ได้รับการศึกษาเล่าเรียนวิชาช่างศิลป์จากสำนักในวัด ครูบาอาจารย์ที่มีความสามารถในเชิงช่างก็มักอุทิศตัวบวชเป็นภิกษุในศาสนาเสียเป็นส่วนมากเป็นหนทางที่จะสามารถให้เวลาและอุทิศตน เพื่อทำงานศิลปกรรมให้กับพุทธศาสนาได้อย่างเต็มที่

อีกประการหนึ่งก็คือ หากเป็นฆราวาสและปรารถนาอุทิศตนเขียนภาพจิตรกรรมให้กับวัดในพุทธศาสนาแล้ว อาจมีปัญหาด้านการเลี้ยงชีพและครอบครัว เพราะวัดคงมิสามารถให้ค่าตอบแทนใดๆ ได้เพียงพอแก่การส่งเสริมอาชีพช่างศิลปกรรมได้ ในบางกรณีอาจมีช่างศิลปกรรมที่เป็นฆราวาสที่ทำงานได้ดีด้วยเช่นกัน แต่ช่างเหล่านี้จะได้รับการอุปถัมภ์จากผู้เกื้อหนุนด้านทุนทรัพย์ อาจเป็นพระมหากษัตริย์หรือเจ้านายผู้ใหญ่ที่เป็นขุนนาง เช่น ในรัชกาลสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นยุคสมัยที่กิจการด้านการช่างศิลปกรรมมีความเจริญรุ่งเรืองอย่างมาก ช่างฝีมือและศิลปินที่มีชื่อเสียงของชาติจึงมักเป็นผู้ที่ฝากเนื้อฝากตัวเข้ารับราชการ

วิธีการเขียนภาพจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย มีลักษณะค่อนข้างจะโดดเด่นด้วยสีพื้นจะออกโทนขาวนวล ภาพโดยรวมให้ความรู้สึกสว่างสดใส ไม่นิยมวาดพื้นดินหรือต้นไม้ให้มีบรรยากาศทึบทึมเหมือนสมัยรัตนโกสินทร์ เพราะว่าสถาปัตยกรรมอยุธยาตอนปลายจะไม่เจาะช่องประตูหน้าต่างมากนัก ทำให้แสงภายในอาคารนั้นมืด

ส่วนการเตรียมผนังให้พร้อมจะเป็นพื้นได้นั้น ผนังจะต้องมันและเรียบ เพื่อให้เหมาะสมกับการ *ตัดเส้น* อันเป็นลักษณะลายเส้นที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของภาพจิตรกรรมสมัยอยุธยา กล่าวคือ จิตรกรรมอยุธยาจะแสดงคุณลักษณะโดดเด่นของเส้นเป็นหลัก มากกว่าจะแสดงเรื่องค่าน้ำหนักสีพูดให้เข้าใจง่ายขึ้นก็คือ *มีลักษณะดูคล้ายงานเขียนเส้น (Drawing) มากกว่าเขียนสี (Painting)*

ลีลาการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา แสดงให้เห็นถึงความฉับไว พลิ้วไหวของลายเส้น มากกว่าจะมุ่งแสดงความประณีตในการวาดลวดลายอย่างวิจิตรบรรจง จิตรกรรมอยุธยาเป็นพื้นบาง โดยใช้เทคนิควาดด้วยสีฝุ่นผสมกาว (และมีศัพท์ช่างเรียกสีที่ผสมเสร็จแล้วว่า "น้ำยา") ซึ่งน้ำยานี้นอกจากจะทำหน้าที่ละลายสีฝุ่น ซึ่งมีลักษณะเป็นผงให้มีสภาพของเหลวแล้วเนื้อกาวยังทำช่วยยึดจับเนื้อสีที่วาดระบายลงไปให้เกาะติดผนังแนบแน่นภาพ ซึ่งเป็นคุณลักษณะหนึ่งของงานจิตรกรรมฝาผนังของไทย

จากคำบอกเล่าของ อาจารย์สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ ได้อ้างถึงสิ่งที่ อาจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ เคยได้สอนไว้ว่า เส้นในสมัยอยุธยาตอนปลายนั้น “โค้งได้วง ตรงได้เส้น” อย่างเช่น ภาพจิตรกรรมที่วัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ 57) เส้นที่ตัดวงแรก แล้วไม่ได้อารมณ์หรือตัดแล้วไม่ได้ความสด (วงโค้งหรือเส้นตรงที่ตัดเส้นด้วยความมั่นใจเพียงครั้งเดียว) ศิลปินจะเอาสีเนื้อลบออก แล้วตัดใหม่เพื่อให้ได้ความสดของเส้นในครั้งเดียว เมื่อเวลาผ่านไป เส้นสีเหล่านี้ก็ยังปรากฏให้เห็นเป็นร่องรอยเล็กๆ ใกล้กับเส้นที่ตัดใหม่ (ภาพที่ 58 - 59)

ซึ่งส่วนใหญ่แล้วเวลาที่ศิลปินร่างภาพ เส้นแรกในการเขียนจะมีอารมณ์ความรู้และมีชีวิตเพราะเขียนออกมาจากใจ แต่ถ้าพยายามเกลาเส้นโดยค่อยๆ ลากตามเส้นร่างเพื่อให้เกิดความเรียบร้อย หรือเขียนซ้ำหรือต่อเส้นด้วยความระมัดระวังจนเกินไป เส้นก็จะตาย ไม่สวยงามและให้ความรู้สึกถึงความมีชีวิตจิตใจได้เลย แต่ศิลปินในสมัยอยุธยาสามารถเขียนเส้นทุกเส้นได้อย่างมีชีวิต แม้สัดส่วนบางอย่าง เช่น ตัวภาพระนาง อาจคลาดเคลื่อนจากความถูกต้องไปบ้าง แต่การตัดเส้นเช่นนี้กลับทำให้รูปทรงเหล่านั้นมีอิสระ มีพลัง และมีชีวิตอย่างยิ่ง ดังที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังที่วัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี ซึ่งถือว่าเป็นการใช้เส้นที่แสดงพลังได้อย่างดีเยี่ยมที่สุดเท่าที่มีอยู่ในเมืองไทยก็ว่าได้ (ภาพที่ 49- 59)

วัดใหญ่สุวรรณาราม หรือที่ชาวเมืองเพชรบุรีเรียกอย่างคุ้นเคยว่า "วัดใหญ่" เป็นวัดเก่าแก่และสำคัญแห่งหนึ่งของจังหวัดเพชรบุรี ด้วยเป็นแหล่งรวมงานช่างเพชรบุรีชั้นเยี่ยมไว้หลายแขนง วัดนี้สร้างขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และผ่านการบูรณะใหญ่เพียงครั้งเดียวในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ศิลปกรรมที่ปรากฏในวัดจึงยังรักษาฝีมือช่างดั้งเดิมไว้ได้เป็นส่วนมาก ภายในพระอุโบสถมีพระพุทธรูปและจิตรกรรมฝาผนังฝีมือช่างสมัยอยุธยา ปัจจุบันยังอยู่ในสภาพสมบูรณ์ โดยเฉพาะภาพบริเวณผนังด้านข้างพระประธานและบานประตู ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะไทย กล่าวยกย่องฝีมือช่างชาวเพชรบุรีที่เขียนภาพเหล่านี้ว่าเป็นฝีมือช่างเทวดา

ภาพจิตรกรรมฝาผนังภาพเทพชุมนุมที่วัดใหญ่สุวรรณาราม เป็นฝีมือดั้งเดิมสมัยอยุธยาแท้ๆ ไม่ได้มีการต่อเติมวาดใหม่แต่อย่างใด จะมีก็เพียงการซ่อมผนึกชั้นสีและเคลือบน้ำยาเคมี โดยการควบคุมดูแลของอาจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ เมื่อปี พ.ศ. 2517 เพื่อถนอมรักษาไม่ให้เกิดการกะเทาะหลุดร่อนเท่านั้น ไม่พบร่องรอยใดๆ ของการถูกเขียนทับหรือต่อเติมในชั้นหลัง *ภาพเทพชุมนุม*บนผนังข้างของพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณารามแห่งนี้ จึงเป็นงานดั้งเดิมทั้งหมดและถือเป็นตัวอย่างแรกๆ ในยุคเริ่มต้นจารีตการเขียนภาพเทพชุมนุมบนผนังข้างภายในพระอุโบสถ ซึ่งอาจารย์เฟื้อเคยให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

> งานขั้นปรมาจารย์นั้น ความรู้และฝีมือเราไม่ถึงเขาหรอก การต่อเติมคือการทำลาย เมื่อคนที่มีความรู้เขามาเห็น ก็จะเกิดความไขว้เขว ไม่เชื่อว่าเป็นของคนเดิม ขาดความนับถือ นี่เป็นการทำลายของที่มีคุณค่า ทำเสียหมด ดังนั้น เราต้องรู้ค่าของงานศิลปะ ซึ่งเป็นเรื่องลำบากเหลือเกิน ที่จะให้คนโดยทั่วๆไป เข้าใจเรื่องเช่นว่านี้[353]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดใหญ่สุวรรณารามเป็นศิลปะสมัยอยุธยาราวแผ่นดินพระเจ้าปราสาททองลงมา ซึ่งนับว่าเป็นงานจิตรกรรมศิลปะอยุธยาที่ยิ่งใหญ่ด้วยคติการเขียนภาพและความเป็นเลิศในฝีมือช่าง ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปกรรมของประเทศไทยในอดีตได้กล่าวว่า“เส้นวาดเป็นรูปเทพชุมนุมและเครื่องอาภรณ์นั้นสวยงามอย่างน่าประหลาด ช่างที่อยู่ในสมัยที่ภาพเขียนเจริญถึงขีดสุดเท่านั้นจึงวาดจิตรกรรมฝาผนังที่งดงามยิ่งได้เช่นนี้”[354]

ภาพเขียนในพระอุโบสถแห่งนี้เป็นภาพเขียนที่เก่าแก่ที่สุดในเพชรบุรี และมีความงามเป็นที่เล่าลือ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังได้พระราชวิจารณ์ไว้ในพระหัตถเลขา (ฉบับที่ 5) คราวเสด็จประพาสมณฑลราชบุรี ในปีระกา พ.ศ. 2452 ว่า

> รูปภาพเทพชุมนุมที่นั่งเป็นชั้นๆ ในผนังอุโบสถ ดูได้ทุกตัว และเห็นได้ว่า ไม่มีฝีมือแห่งใดในกรุงเทพฯ เหมือนเลย เช่น หน้ายักษ์ ไม่ได้เขียนเป็นหัวโขน เขียนเป็นหน้าคนที่อ้วนๆ ย่นๆ ที่ซึ่งเขียนเป็นกนก ก็เขียนเป็นหนวดเครา แต่อย่าเข้าใจว่าเป็นภาพกาก เขียนแบบแสดงให้เห็นว่า ผู้เขียนนั้นรู้ความคิดเดิมว่า ยักษ์หมายถึงคนชนิดใด เทวดาเป็นคนชนิดใด การนุ่งห่มรู้ว่าจะสอดสวมอย่างไร ไม่ได้เขียนพุ่งๆ อย่างทุกวันนี้รูปนั้นจะอยู่ข้างจะลบเลือนมาก

---

[353]นรา, ทำไมรถไฟสายใต้จึงไม่วิ่งผ่าน ณ ที่นั้น? [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 13 กรกฎาคม 2552. เข้าถึงได้จาก http://www.manager.co.th/Entertainment/

[354]ศิลป์ พีระศรี, ศิลปะวิชาการ (กรุงเทพฯ : มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, 2546), 201.

> เพราะเหตุว่า คงจะได้เขียนก่อน ๓๐๐ ปีขึ้นไป เว้นแต่ด้านหน้ามารผจญที่จะชำรุดมาก จึงได้เขียนเพิ่มขึ้นใหม่[355]

วิธีการเขียนภาพจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นยุคสมัยที่อุดมไปด้วยช่างฝีมือชั้นดี และเป็นช่วงเวลาแห่งการเกิดขึ้นอีกครั้งหนึ่งของศิลปกรรมไทยเกือบทุกสาขา โดยเฉพาะสาขาทัศนศิลป์

> แบบอย่างการช่างครั้งรัชกาลที่ 1 นั้น จำนงทำตามแบบครั้งกรุงศรีอยุธยาทั้งสิ้น ส่อให้เห็นว่ามีความประสงค์จะบำรุงกรุงเทพฯ ให้รุ่งเรืองเหมือนครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเรียกกันว่าเป็นสมัย “ครั้งบ้านเมืองดี” ด้วยประการทั้งปวง ถึงรัชกาลที่ 2 วัตถุสถานซึ่งสร้างเมื่อสมัยในรัชกาลที่ 1 ยังบริบูรณ์ดี[356]

"พระอาจารย์นาค" จิตรกรเอกฝีมือระดับบรมครูสมัยรัชกาลที่ 1 ภาพจิตรกรรมฝีมือของท่านเป็นที่เลื่องลือว่าสวยงาม เด็ดขาด ทรงพลังเปี่ยมด้วยเอกลักษณ์เฉพาะตัวไม่เหมือนใคร ให้ความรู้สึกคึกคักฮึกเหิม ผลงานของพระอาจารย์นาคที่ยังหลงเหลือแน่ชัดและได้รับการอนุรักษ์ไว้เป็นอย่างดีมีอยู่เพียงแห่งเดียวคือที่หอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม (ภาพที่ 62, 63, 65)

จิตรกรรมฝาผนังหอไตรวัดระฆังฯ เป็นผนังไม้แนบสนิทแบบฝาถัง หอไตรนี้เป็นเรือนเดิมของสมเด็จปฐมวงศ์จักรี สมัยที่ยังรับราชการในแผ่นดินพระเจ้ากรุงธนบุรี มีบรรดาศักดิ์เป็นพระราชวรินทร์ ได้มีการบูรณปฏิสังขรณ์ในวาระสมัยรัชกาลที่1 สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ได้ทรงพระนิพนธ์เล่าไว้ว่า ภาพเขียนในหอไตรวัดระฆังฯนั้น เป็นภาพเขียนโดยฝีมือพระอาจารย์นาค ซึ่งพระอาจารย์นาคท่านนี้เป็นจิตรกรเอกสมัยรัชกาลที่ 1

เมื่อมาถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งราชวงศ์จักรี ซึ่งเป็นที่รู้จักกันในบรรดาอาณาประชาราษฎร์ว่าทรงใฝ่ในการกุศลตั้งแต่เมื่อครั้งทรงเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ทรงเลื่อมใสในพุทธศาสนาอย่างมาก หวังจะสร้างและปฏิสังขรณ์วัดวาอารามใหญ่น้อยในบางกอกและตามที่ต่างๆ ให้ดีดังเดิม พระองค์ทรงต่อเติมวัดพระเชตุพนฯ ในสมัยปฐมรัชกาลให้กว้างขวางใหญ่โตขึ้น และทรงต่อเติมวัดสุทัศนเทพวราราม

---

[355]ธนิต อยู่โพธิ์, “สถานจิตรกรรมฝาผนัง,”วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย สถานจิตรกรรมและสารบาญภาพจิตรกรรมฝาผนังในหอศิลป์, 48.

[356]วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะน่ารู้ในสองศตวรรษ (กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2549), 3 - 5.

ที่ยังสร้างไม่เสร็จให้สมบูรณ์ขึ้นทั้งวัด ทรงปฏิสังขรณ์ใหญ่วัดสุวรรณาราม รวมไปถึงวัดอื่นๆ อีกเป็นจำนวนมาก[357]

จิตรกรรมในรัชสมัยนี้มีความรุ่งเรืองอย่างมาก ด้วยศิลปินบรมครูได้ฝากผลงานอันโดดเด่นแห่งยุคสมัยเอาไว้ เช่น ครูทองอยู่ (หลวงวิจิตรเจษฎา) และช่างชาวจีนอย่างครูคงแป๊ะ (หลวงเสนีย์บริรักษ์) ดังที่ปรากฏอยู่บนผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 27 - 28)

> ศิลปะรัชกาลที่ 3 ที่วัดสุวรรณาราม...ภาพเขียนสีฝุ่นผสมกาวบนผนังพระอุโบสถที่นั่นเป็นที่ชุมนุมของนายช่างจิตรกรหลายคนที่มีฝีมือยอดเยี่ยมในสมัยนั้น แต่ละครูอาจารย์ก็เขียนประชันกันแต่ละผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ตามเนื้อเรื่องในทศชาติชาดก เพราะว่าฝีมือของแต่ละท่าน ล้วนเป็นฝีมือของบรมครูซึ่งท่านก็ทัดเทียมกันดังนี้ ภาพจิตรกรรมในวัดสุวรรณารามจึงวิเศษน่าพิจารณายิ่งนัก[358]

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีคตินิยมในการนำเสนอรูปแบบสืบต่อมาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ก็มีข้อยกเว้นอยู่บ้าง เช่นภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารหลวงอันเป็นที่ประดิษฐานพระศรีศากยมุนี วัดสุทัศนเทพวราราม บนผนังเขียนเรื่องประวัติพระอดีตพุทธเจ้า 24 พระองค์ ส่วนพื้นที่บนเสาวิหารซึ่งเป็นเสาสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่กว้างประมาณ 1 ศอกเศษ ด้านตะวันออกมีเสา 4 เสา ด้านตะวันตกมี 4 เสาทุกเหลี่ยมเสาเขียนเรื่องโลกสัณฐานตามแนวไตรภูมิ มีภาพนรกสวรรค์ ป่าเขา ทะเล อิงชาดกที่เกี่ยวกับภูมิประเทศนั้นๆ มีภาพคน สัตว์ กินนรกินรี (ภาพที่ 146) และเทวดาประกอบ ปลายเสาเขียนรูปปราสาทพิมานส่วนผนังพระอุโบสถระหว่างช่องหน้าต่าง 24 ห้อง เขียนเรื่องประวัติพระปัจเจกพุทธเจ้า (ภาพที่ 147) ป่าหิมพานต์ (ภาพที่ 149) ภาพจิตรกรรมดังกล่าวเขียนในสมัยรัชกาลที่ 3 หรืออาจมีการเขียนภาพในลักษณะอื่นๆเช่น ภาพรามเกียรติ์หรือภาพเรื่องอื่นๆ[359]

---

[357]น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], ครูคงแป๊ะและครูทองอยู่ สองจิตรกรเอกแห่งยุคทองของศิลปะจิตรกรรมรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2530), 7.

[358]เรื่องเดียวกัน, 8.

[359]วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ศิลปะน่ารู้ในสองศตวรรษ (กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2549), 239 - 240. ; เอลิซาเบท ไลออนส์, ศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2529), 80.

การใช้สี

การใช้สีในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย

สีที่ใช้ในสมัยอยุธยาตอนปลายนั้นค่อนข้างมีจำนวนน้อยและอยู่ในวรรณะเอกรงค์ เช่น ดำ แดง ขาว เหลือง และทำขึ้นจากวัสดุทางธรรมชาติ เช่น ดินเปลือกไม้ยางไม้ก้อนแร่สนิมเหล็ก เป็นต้น การแสดงออกในเรื่องสีจึงไม่มากมายจนละลานตาแต่ก็สามารถสร้างความประสานกลมกลืนในงานจิตรกรรมได้อย่างลงตัว

ต่อมาเมื่อมีการติดต่อกับต่างประเทศ ทำให้มีสีใหม่ๆ เข้ามาในประเทศไทยหลายชนิด เช่น สีแดงชาดและสีเขียวจากจีน ดินแดงเทศจากอินเดียและเปอร์เซีย น้ำเงินจากยุโรป เป็นต้น การมีสีสมัยใหม่ที่หลากหลายมากขึ้น ซึ่งล้วนเป็นสีในวรรณะสดใสสวยงามเข้ามาแพร่หลาย ทำให้ช่างเขียนเกิดความนิยมในการนำสีเหล่านั้นมาใช้ในงานจิตรกรรมของไทย อันเป็นผลให้จิตรกรรมในระยะต่อมามีวรรณะพหุรงค์และเป็นที่นิยมสืบต่อมา[360]

การใช้สีในงานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

สีและการใช้สีในจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ นิยมใช้สีคล้ำ (สีแท้ + สีดำ) เป็นพื้นหลังของภาพ เช่นสีเขียวคล้ำ (สีเขียว + สีดำ) สีน้ำเงินคล้ำ (สีน้ำเงิน + สีดำ) และสีน้ำตาลคล้ำ (สีแดง + สีดำ) ในขณะเดียวกันนิยมระบายสีตัวภาพ จะเป็นภาพคน สัตว์ ต้นไม้ ด้วยสีนวล มีความนิยมปิดทองคำเปลวลงบนภาพอย่างมาก ซึ่งผิดกับจิตรกรรมสกุลช่างครู (ธนบุรี - อยุธยา) ที่ใช้ทองคำเปลวปิดน้อย จะปิดเฉพาะเครื่องศิราภรณ์และเครื่องประดับเท่านั้น สีพื้นภาพในสมัยรัตนโกสินทร์ที่เป็นสีคล้ำหนักทึบ จึงมีผลช่วยขับให้ทองคำเปลวสุกสว่างลอยเด่นออกจากผนัง

ส่วนจิตรกรรมสกุลช่างครู (ธนบุรี - อยุธยา) จะนิยมใช้สีอ่อนได้แก่สีนวลและสีหม่นเป็นส่วนมาก บริเวณใดต้องการจะเน้นตัวภาพให้ปรากฏเด่น จะใช้สีแดงชาดเป็นพื้นหลังทันที จะไม่นิยมใช้สีคล้ำเป็นพื้นหลังภาพเลย วรรณะของสีโดยทั่วไป ออกค่อนข้างเป็นวรรณะเย็น เพราะมีปริมาณสีเขียว และสีน้ำเงินมากที่สุดในภาพ ต่างกับจิตรกรรมสกุลช่างครู (ธนบุรี - อยุธยา) จะนิยมวรรณะสีอุ่น เพราะมีปริมาณสีแดงและสีชมพูหม่นมาก เช่น จิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี

---

[360]วรรณิภา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 3 จิตรกรรมสมัยอยุธยา (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2535), 11.

อ.ยานนาวา กรุงเทพฯ จิตรกรรมฝาผนังในตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ อ.พระนคร จ.อยุธยา และจิตรกรรมฝาผนังวัดใหญ่สุวรรณาราม อ.เมือง จ.เพชรบุรี[361]

สีที่ครอบงำทั้งหมด (Tonality) ของจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์นิยมออกเป็นสีเขียว เช่น จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, จิตรกรรมฝาผนังวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, จิตรกรรมฝาผนังวัดสุทัศนเทพวราราม, การปิดทองคำเปลวจะมีความสุกสว่างมากบนพื้นที่สีเข้มเช่นนี้[362]

การใช้สีในงานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) มีรายละเอียดดังต่อไปนี้คือ สีที่ปรากฏบนตัวภาพบุคคลในภาพจิตรกรรมไทยจะแบ่งตามลำดับความสำคัญระดับศักดิ์สูงต่ำ ตามความสำคัญของตัวภาพ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ แบ่งลักษณะของสีในตัวภาพบุคคลตามระดับภูมิธรรมของบุคคลต่างๆและใช้สีเพื่อแบ่งแยกตามพงศ์เผ่า และเพื่อให้เกิดความแตกต่างไม่ซ้ำกัน เพราะตัวภาพมีจำนวนมาก

สีที่ใช้ในการเขียนภาพตัวภาพพระ-นาง นิยมใช้สีที่สว่าง สะอาด เป็นสีเนื้ออ่อนๆ หรือสีขาวนวลใช้แทนความหมายเชิงสัญลักษณ์ของมนุษย์ผู้มีบุญและพรหมเทพเทวดา (ภาพที่ 125) เป็นสัญลักษณ์แทนความหมายของระดับจิตและความดีงามของจิตใจ ส่วนภาพพระพุทธองค์ นิยมใช้สีทองในการเขียนสีพระวรกาย เพื่อแสดงภาวะแห่งผู้พ้นจากกิเลสตัณหา ส่วนการเขียนสีผิวพระอินทร์หรือท้าวสักกะจอมเทพแห่งสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จะได้รับการกำหนดให้มีสีพระวรกายเป็นสีเขียว (ภาพที่ 68, 85) ส่วนสีที่ใช้ในการเขียนตัวภาพชาวบ้าน จะมีสีกายออกไปในโทนสีเนื้อ แต่จะเข้มกว่าภาพตัวพระ-นางเล็กน้อยไปจนถึงสีน้ำตาลเข้ม (ภาพที่ 113) หากเป็นภาพชาวบ้านชั้นต่ำ หรือผู้มีจิตใจชั่วช้าสีกายของบุคคลเหล่านี้จะมีสีคล้ำเกือบดำ ส่วนตัวภาพสัตว์นรกนิยมเขียนให้มีสีน้ำตาลหม่น สีคราม เขียวหรือเทาหม่นๆ

สีที่ใช้ในการเขียนภาพปราสาทราชมณเฑียรนิยมเขียนไปตามความคิดของศิลปินเอง มิได้เขียนตามที่ปรากฏในความเป็นจริง เนื่องจากภาพสถาปัตยกรรมดังกล่าวมีรูปทรงเป็นอุดมคติ นิยมเขียนสีทองเป็นพื้นแล้วตัดเส้นด้วยสีแดง ในบริเวณหน้าบัน คันทวย หัวเสา ฐานบัว เป็นต้น เพื่อให้ปราสาทนั้นโดดเด่นขึ้นมาท่ามกลางองค์ประกอบที่มีพื้นหลังเป็นสีชาด เพื่อทำให้เกิดความสง่างามและศักดิ์สิทธิ์ (ภาพที่ 77) โดยมีสีอื่นๆ ที่ช่วยส่งเสริมความโดดเด่นและงดงามยิ่งขึ้น เช่น สีเขียวคราม แสดของกระเบื้องหลังคา เป็นต้น ในภาพจิตรกรรมบางแห่งจะเห็นว่า ส่วนเครื่องประดับปราสาทมิได้ใช้พื้นสีทองตัดเส้นแดง แต่ใช้สีน้ำตาลอ่อนหรือแก่แทน มีการเขียน

---

[361]สน สีมาตรัง, จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2522), 7.

[362]เรื่องเดียวกัน, 8.

ลวดลายด้วยสีเข้ม ใส่สีในลวดลายเหล่านั้นด้วยสีเขียว แดง แสด ให้ค่าน้ำหนักสีที่แตกต่างสลับกันไป เพื่อสร้างความพิเศษโดดเด่นให้กับปราสาทที่เป็นประธานในองค์ประกอบภาพ

ส่วนภาพมุขศาลาและวิหารนิยมใช้สีในโทนเทาน้ำเงิน ในส่วนที่เป็นเสาหรือบันไดตามแบบอย่างที่เห็นได้ในความเป็นจริง (ภาพที่ 134) ส่วนเครื่องบนของมุขศาลาและวิหารบางภาพจะใช้สีทองและน้ำตาลเช่นเดียวกับปราสาทราชมณเฑียร ในขณะที่ภาพอาคารบ้านเรือนชาวบ้าน กำแพง ป้อมปราการ นิยมให้สีที่เป็นไปตามแบบอย่างที่เห็นในความเป็นจริง เช่น ใช้สีเทาออกไปในโทนน้ำเงินหม่นในส่วนของกำแพง ประตู ป้อมปราการ (ภาพที่ 155) ส่วนบ้านเรือนประเภทเรือนไทยหรือกระท่อมจะออกไปในโทนน้ำตาลกลมกลืนกับฉากที่เป็นธรรมชาติของป่าเขาที่มีต้นไม้และลำธารประกอบกัน

จิตรกรเอกแห่งยุคสมัย

จิตรกรคนสำคัญที่ถือได้ว่าเป็นบรมครูทางด้านงานจิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - 3) ที่ควรค่าแก่การยกย่องเชิดชู มีดังต่อไปนี้คือ

พระอาจารย์นาค

พระอาจารย์นาค เป็นจิตรกรเอกที่มีฝีมือดีเด่นไม่มีใครเทียบ ท่านมีชีวิตอยู่ในช่วงสมัยอยุธยาจนล่วงมาถึงสมัยธนบุรี และสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ท่านได้เขียนภาพบนผนังหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกอินทรชิต ภาพกำเนิดพระอินทร์ ตอนมฆมานพสร้างศาลาเป็นทาน ซึ่งเป็นภาพอันยิ่งใหญ่ของพระอาจารย์นาค ที่กล่าวขานกันว่า เป็นภาพที่มีทั้งความสง่างามและความดุดันในเวลาเดียวกัน อย่างที่ไม่มีใครเทียมได้[363]

ครูคงแป๊ะ (หลวงเสนีย์บริรักษ์)

ครูคงแป๊ะ[364] มีราชทินนามว่า *หลวงเสนีย์บริรักษ์* ท่านเป็นจิตรกรคนสำคัญคนหนึ่งในบรรดาจิตรกรเอกสมัยรัชกาลที่ 3 ด้วยผลงานของท่านอยู่ในระดับชั้นครู ที่มีลูกศิษย์ดำเนิน

---

[363]น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], พระอาจารย์นาค จิตรกรเอกยุคสร้างบ้านแปลงเมือง (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2530), 12.

[364]น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], ครูคงแป๊ะและครูทองอยู่ สองจิตรกรเอกแห่งยุคทองของศิลปะจิตรกรรมรัตนโกสินทร์, 9 - 11.

ตามแบบแผนของท่านมากยิ่งคนหนึ่ง ผลงานของครูคงแป๊ะที่เป็นที่กล่าวขวัญถึงฝีไม้ลายมือระดับชั้นเยี่ยมคือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมโหสถชาดก ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 28)

วิธีการเขียนภาพคนของครูคงแป๊ะ จะใช้พู่กันเล็กเส้นละเอียดในการเขียนหน้าตาและมือไม้ แล้วระบายแบบแรเงาให้เห็นมีน้ำหนักอ่อนแก่อย่างประณีตมาก และยังตัดเส้นด้วยพู่กันหนวดหนู ซึ่งประดิษฐ์ขึ้นมาเป็นพิเศษ สามารถตัดเส้นได้บางเล็กอย่างเฉียบขาดมาก ส่วนเรื่องพู่กันหนวดหนูของครูคงแป๊ะจะมีกรรมวิธีผลิตที่ล้ำลึกพิเศษอย่างไรบ้างนั้นเป็นเรื่องที่ปราศจากหลักฐานบันทึกไว้

ครูทองอยู่ (หลวงวิจิตรเจษฎา)

ครูทองอยู่[365] มีราชทินนามว่า *หลวงวิจิตรเจษฎา* ส่วนประวัติความเป็นมาของท่านมิได้มีการบันทึกเอาไว้เป็นหลักฐานที่ชัดเจนเช่นกัน จะมีก็แต่ผลงานภาพจิตรกรรมของท่านที่ยังเหลือไว้ให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษาเรียนรู้ถึงฝีมือที่ไม่เป็นสองรองใคร ลักษณะการเขียนภาพบุคคลตัวพระตัวนาง รวมไปถึงลวดลายฝีมือของครูทองอยู่ ที่เขียนขึ้นด้วยเส้นอันประณีต ผลงานของครูทองอยู่ซึ่งเป็นที่กล่าวขวัญถึงฝีไม้ลายมือระดับชั้นครู คือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเนมีราชชาดก ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 122) ซึ่งท่านสามารถเขียนภาพดังกล่าวนี้ออกมาได้อย่างงดงามสง่า ในกลุ่มรูปทรงส่วนต่างๆของภาพมีความพิเศษอยู่หลายส่วน เช่น เวชยันตร์ราชรถของเนมีราชที่ทรงประทับไปชมอบายภูมิ จากลายกนกทรวดทรงของราชรถ รวมไปถึงภาพม้าขาวคู่เทียมรถ เขียนออกมาได้งามมีชีวิตชีวา แสดงให้เห็นว่า ท่านมีฝีมือเป็นเลิศ แม่นยำในด้านรูปทรงเป็นอย่างมาก ส่วนภาพที่อยู่เหนือเส้นสินเทา ซึ่งเขียนเป็นชายผ้าแบบลูกคลื่น เขียนรูปรามสูรกำลังขว้างขวานข้างหน้านางเทพธิดาเมขลาที่กำลังเหาะลอยละล่องล่อแก้วด้วยมือซ้าย ส่วนมือขวาอยู่ในท่ารำ องค์ประกอบภาพพระเนมีแสดงธรรม ค่อนข้างเป็นแนวเรื่องเคร่งขรึมสำรวมและศักดิ์สิทธิ์ บรรยากาศจึงออกมาทางโอ่อ่าสง่างามและสงบนิ่ง แต่ท่านครูก็เพิ่มมิติความมีชีวิตชีวาไม่ให้ภาพดูเคร่งขรึงจนเกินไป ด้วยการวาดเทวดานางฟ้าเป็นคู่ๆ หยอกล้อกันอยู่บริเวณต้นไม้ นอกกำแพงแก้ว (ภาพที่ 126 - 127)

> ภาพเขียนเนมีราชตอนเบื้องบนสวรรค์ ได้เขียนพระเนมีราชประทับบนปราสาทสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ขัดสมาธิราบ ลงพื้นด้วยสีแดงชาด ส่วนช่องปราสาทสองข้างระบายด้วยสีดำ

[365]เรื่องเดียวกัน, 11 - 12.

เบื้องบนช่องกลางเหนือพระเนมีราชเป็นฉัตร สองข้างมีหางจามรีห้อยลงมา ทำให้ภาพนั้นงามสง่ามาก เบื้องซ้ายมือของพระเนมีราชเป็นท้าวมหาพรหมกับนางฟ้า เบื้องซ้ายมือของประธานคือพระอินทร์กับชายา ด้านหลังเป็นฉากพื้นสีแดงเขียนลายดอกไม้ ภาพนี้ว่าโดยฝีมือก็ชั้นเชิงครูจริงๆ ควรแก่การยกย่อง การตัดเส้นใบหน้าภาพดูคมและใช้เส้นบางมาก กลุ่มเทวดากับนางฟ้าที่นั่งเบื้องล่างของบัลลังก์ก็เขียนด้วยมือแบบครูโดยแท้ สมกันแล้วที่ยกย่องว่าหลวงวิจิตรเจษฎาหรือครูทองอยู่เป็นครูช่างไทยแท้สมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งยังคงดำเนินตามแบบแผนไทยเดิมมิได้ด้อยไปกว่าโบราณแต่อย่างใด รูปผลท้อในจานบนโต๊ะตั้งเทียนบูชาข้างหน้านั้น เขียนได้อย่างผู้มีอารมณ์เป็นศิลปินเอกจริงๆ ภาพเทวดาเป็นกลุ่มที่นั่งพนมมืออยู่บนพื้น ข้างโต๊ะบูชา เขียนตัดเส้นเบาบางละเอียดอ่อนเป็นแบบคลาสสิคโดยแท้ ว่าถึงการจัดภาพ สวรรค์และนรก แบ่งด้วยเส้นสินเทาแบบลูกคลื่น ดูส่วนรวมแล้วภาพเนมีราชของครูทองอยู่ จัดภาพได้อย่างดีเยี่ยม งามสง่า โอ่โถงวิจิตรจนา วิเศษสมกันแล้ว ดังที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นจิตรกรมือชั้นครูที่หาฝีมือเทียบได้ยาก[366]

ผลงานของครูทองอยู่ที่ยังคงตกทอดมาถึงปัจจุบัน ทราบแน่ชัดเพียงว่า ภาพเนมีราชชาดกที่วัดสุวรรณาราม เป็นฝีมือครูทองอยู่โดยแท้ ขณะที่ภาพเรื่องเดียวกัน ณ วัดบางยี่ขันยังปราศจากหลักฐานยืนยันว่าใช่ผลงานของท่านหรือไม่

แนวความคิด คติความเชื่อทางพุทธศาสนาในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น(ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

1 แนวความคิดและคติความเชื่อทางพุทธศาสนาสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งราชวงศ์จักรี (ครองราชย์ระหว่างปี พ.ศ. 2394 - 2411, ค.ศ. 1851 - 1868) นั้น ถือได้ว่าเป็นยุคหัวเลี้ยวหัวต่อที่สำคัญของสยามประเทศ เนื่องจากเป็นยุคที่ยุโรปได้ผ่านการฟื้นฟูศิลปวิทยาการ และผ่านการปฏิวัติอุตสาหกรรม ทำให้ชาติตะวันตกเริ่มขยายอำนาจด้วยการออกล่าอาณานิคมไปทั่วโลก รวมทั้งในทวีปเอเชีย ซึ่งเป็นที่หมายปองของชาติต่างๆ ในยุโรป โดยเฉพาะประเทศมหาอำนาจ

[366]เรื่องเดียวกัน, 12.

อย่างอังกฤษและฝรั่งเศส ที่กำลังแย่งชิงดินแดนต่างๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้[367] โดยอาศัยเทคโนโลยีทางทหารที่เหนือกว่าชนพื้นเมืองทั้งปวงอย่างเทียบกันไม่ได้

> ในช่วงของสนธิสัญญาเบาว์ริง สังคมสยามโดยเฉพาะอย่างยิ่งชนชั้นนำ มิเพียงแต่ต้องเผชิญกับพ่อค้าและอำนาจตะวันตก ที่มาพร้อมกับเครื่องไม้เครื่องมือสมัยใหม่ และแสนยานุภาพอันยากจะประชันขันต่อด้วยเท่านั้น แต่ยังต้องเผชิญหน้ากับโลกทัศน์ทางศีลธรรมอย่างใหม่ที่ทรงพลังยิ่ง ทั้งยังท้าทายแบบแผนความเชื่อ วิถีชีวิตและสถาบันทางสังคมอย่างถึงรากถึงโคน[368]

> เมื่อเราได้อ่านคำบอกเล่าของเซอร์จอห์น เบาว์ริง เกี่ยวกับรายละเอียดในการเจรจา เราจะพบว่าชนชั้นนำของกรุงรัตนโกสินทร์ จำต้องคำนึงถึงสถานะในเชิงเปรียบเทียบกับศูนย์กลางการค้าแหล่งอื่นๆ ในคาบสมุทรอินโดจีนอยู่ไม่น้อยทีเดียว[369]

การเผชิญหน้ากันเป็นครั้งแรกระหว่างพุทธศาสนาของไทยกับโลกทัศน์แบบตะวันตก เกิดขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ในขณะที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ยังทรงดำรงตำแหน่งเป็นเจ้าฟ้ามงกุฎอยู่นั้น ทรงรับรู้ถึงแรงกดดันจากศาสนาคริสต์ที่กำลังมีบทบาทเพิ่มมากขึ้น จึงได้ทรงพยายามนำระบบเหตุผลนิยมแบบตะวันตกมาปรับใช้กับพุทธศาสนาเป็นครั้งแรก ด้วยพระองค์ทรงเชื่อว่า ถ้าหากพุทธศาสนาได้ลดทอนเรื่องราวที่ชาวตะวันตกมองว่าเป็นเทพนิยายหรือไสยศาสตร์ลง จะทำให้พุทธศาสนากลายเป็นศาสนาที่ทันสมัย เป็นระบบและมีเหตุผลมากขึ้น พระองค์ทรงต้องเผชิญกับภัยคุกคามจากตะวันตกอย่างน้อย 3 ประการด้วยกันคือ ลัทธิล่าอาณานิคม คริสต์ศาสนา และวิทยาศาสตร์จากตะวันตก เมื่อต้องเผชิญกับภัยคุกคามเช่นนี้แล้ว พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงได้ทรงสำรวจตรวจสอบสังคมไทย ว่าจะมีสิ่งใดที่พอจะเป็นฐานแห่งสติปัญญาในการต่อสู้กับภัยคุกคามดังกล่าวได้

> ตั้งแต่สิ้นรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา สยามก็เปิดประเทศรับเอาแนวคิดแบบตะวันตกเข้ามาเปลี่ยนแปลงบ้านเมืองในราว 150 ปีที่ผ่านมา สยามประเทศหรือประเทศไทยก็เป็นเฉกเช่นเดียวกับประเทศอื่นๆ ในภูมิภาคเอเชียนี้ ที่ต้องเผชิญหน้ากับความพลิกผัน บ้านเมือง

---

[367]เสถียร ศุภโสภณ, พระพุทธศาสนากับพระมหากษัตริย์ไทย, 13.

[368]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ, พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2548. สรุปการสัมมนาวิชาการเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในโอกาสที่วันบรมราชสมภพครบ 200 ปี 2347 - 2547), 55.

[369]เรื่องเดียวกัน, 45.

เปลี่ยนแปลงจากประเพณีดั้งเดิมสู่ความสมัยใหม่ในแทบทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นระบอบการปกครอง การเมือง เศรษฐกิจ สังคม และศิลปวัฒนธรรม[370]

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงพระดำริที่จะให้มีการปฏิรูปพุทธศาสนาในสังคมไทยขึ้นเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์สมัยใหม่ของไทย การปฏิรูปของพระองค์ดำเนินไปใน 2 แนวทางคือ การปฏิรูปคำสอนของพุทธศาสนา และการปฏิรูปองค์การของพุทธศาสนา กล่าวคือ ในด้านการปฏิรูปคำสอนของพุทธศาสนานั้น รัชกาลที่ 4 ทรงนำวิธีวิทยา (Methodology) จากตะวันตกมาใช้ ทรงนำ “เหตุผลนิยม” (Rationalism) มาตีความพุทธศาสนาของไทย เพื่อให้เป็นเหตุเป็นผลมากขึ้น ทรงตัดทอนเรื่องราวอันเป็นอิทธิปาฏิหาริย์ สิ่งเหนือธรรมชาติ และไสยศาสตร์ออกไป เพื่อให้พุทธศาสนาเป็นศาสนาแห่งเหตุผลที่จับต้องได้

งานศึกษาประวัติศาสตร์เศรษฐกิจการเมืองไทยและเทศเป็นอันมาก ทำให้เห็นได้ว่าสภาพการณ์เช่นนั้นก็คือ โลกาภิวัฒน์ของการค้าเสรีในสมัยแรก เพียงแต่มิได้ใช้ชื่อเรียกตามสมัยนิยมทุกวันนี้ สิ่งที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ทรงบัญญัติเรียกว่า “โลกสันนิวาส” นั้นก็คือความเข้าใจของพระองค์ต่อโลกาภิวัฒน์สมัยแรกนี้ สภาพการณ์และปัญหาของ “โลกสันนิวาส” นี้ยังคงสืบเนื่องและสะท้อนถึงสิ่งที่เราเผชิญอยู่ในปัจจุบัน จะต่างกันก็ตรงที่ว่า โลกาภิวัฒน์ในปัจจุบันรุนแรงรวดเร็วครอบคลุมและเข้มข้นกว่าเดิมมากมายหลายเท่านัก

สิ่งที่เรียกว่า “การค้าเสรี” นั้น ไม่ได้เป็นเพียงเศรษฐกิจรูปแบบหนึ่ง แต่มีสถานะเป็นเสมือนลัทธิศาสนาใหม่ที่นำเสนอศีลธรรมอย่างใหม่ คำตอบอย่างใหม่ให้กับชีวิตมนุษย์และสังคม จึงไม่แปลกแต่อย่างใดที่ เซอร์จอห์น เบาว์ริง ถึงกับประกาศอย่างมั่นอกมั่นใจว่า *“พระเยซูคือการค้าเสรี และการค้าเสรีก็คือพระเยซูคริสต์”* คำกล่าวเปรียบเปรยของเบาว์ริงที่ยกมานี้ หากเข้าใจโลกทัศน์ของการค้าเสรีแล้วก็จะไม่รู้สึกว่าเป็นคำจาบจ้วงสบประมาทต่อศาสนาแต่อย่างใด ทั้งนี้เพราะสำหรับผู้ที่เชื่อมั่นในการค้าเสรีอย่างเบาว์ริง การปลดปล่อยมนุษย์ด้วยการค้าเสรีนี้ต่างหากที่เป็นสัญญาณของการนำมนุษย์ออกจากระบอบทรราชย์และมิจฉาทิฏฐินอกรีดทั้งหลาย[371]

ความคิด “ชาตินิยม” และความคิดที่ “ศิวิไลซ์” อันวางอยู่บนความศรัทธาทางคริสต์ศาสนาของพวกคริสเตียนเชื่อว่า พวกตนมีภาระในการปลดปล่อยคนป่าเถื่อน ไร้อารยธรรม ไร้ศาสนาที่เป็นเหตุเป็นผล และอยู่ภายใต้การปกครองทรราชของกษัตริย์และจักรพรรดิในเอเชียให้เป็นอิสระมีเสรีภาพ และมีเศรษฐกิจอันมั่งคั่งบนพื้นฐานการผลิตสมัยใหม่ และนโยบายการค้าเสรีทั้งหมดนี้ และในที่สุดก็จะนำอนารยชนพื้นเมืองขึ้นสู่สวรรค์ทั้งในโลกนี้และโลกหน้าอีกด้วย

---

[370]สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ (กรุงเทพฯ : หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545), 9.

[371]เรื่องเดียวกัน, 46.

จากหนังสือเรื่อง *The Kingdom and People of Siam* หรือ *ราชอาณาจักรและราษฎรสยาม* ที่เซอร์จอห์น เบาว์ริงเขียนและเรียบเรียงจากแหล่งต่างๆ เราจะเห็นได้ชัดเจนว่า สิ่งที่เขาชิงชังที่สุดในสยามมีอยู่สามประการด้วยกัน ประการแรกคือการผูกขาดทางการค้า ประการที่สองคือธรรมเนียมการหมอบคลานเข้าหาผู้เป็นใหญ่ และประการที่สามคือพระพุทธศาสนาและพระสงฆ์ ซึ่งเขาสามารถล้มล้างประการแรกได้สำเร็จ ด้วยการเปิดประตูสยามสู่การค้าเสรีแบบตะวันตก ส่วนประการที่สองเขาอ้างสถานะผู้แทนพระองค์สมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรียเทียบกับราชทูตฝรั่งเศสสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ซึ่งเคยเข้าเฝ้าโดยไม่ต้องหมอบคลาน และยืนยันที่จะประดับกระบี่ประจำเครื่องแบบเข้าเฝ้า ส่วนประการสุดท้าย เขาวิจารณ์ทั้งโดยใช้เหตุผลและโดยเสียดสี และเชื่อว่าหากสยามแปรเปลี่ยนไป จะทำให้อิทธิพลของพระพุทธศาสนาและพระสงฆ์เสื่อมถอยลงตามลำดับ[372]

ดังนั้น การค้าเสรีจึงไม่ได้เป็นเพียงกลไกทางเศรษฐกิจอยู่ลอยๆ โดยตัวของมันเอง แต่ตั้งอยู่บนระบบความเชื่อที่มีทั้งศรัทธา ศีลธรรม คำอธิบายความทุกข์สุขของมนุษย์ ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและระดับสังคมอย่างครบครัน

ในปี ค.ศ. 1776 เจเรมี เบนแธม[373] ได้ตีพิมพ์หนังสือชื่อ “A Fragment on Goverment” ซึ่งแปลเป็นไทยได้ว่า “บทนำเสนอส่วนหนึ่งว่าด้วยการปกครอง” ในหนังสือดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า

> สิ่งที่เบนแธมหมายมั่นนั้น คือการปฏิรูปสถาบันทางสังคม รวมทั้งกฎหมายที่มีมาแต่อดีต ซึ่งสร้างความชอบธรรมให้กับฐานะทางสังคมอันไม่เท่าเทียมกัน หรือจำกัดคนอยู่ในกรอบติดถิ่นติดธรรมเนียมต่างๆ โดยมุ่งที่จะปลดปล่อยให้คนส่วนใหญ่ได้เป็นอิสระจากข้อจำกัดที่สืบทอดมาจากอดีต ยิ่งไปกว่านั้น ยังเท่ากับเป็นการประกาศหลักการอันชัดแจ้ง ว่านอกเหนือจากความสุขมากที่สุดของคนจำนวนมากที่สุด ซึ่งก็ไม่จำเป็นต้องไปสนใจว่าอะไรคือความสุขที่แท้จริงหรือความสุขที่ดีงามแล้ว เราก็ไม่พึงจะเอาอะไรมาเป็นเกณฑ์ในการกำหนดตัดสินคุณค่าทางการเมืองหรือทางสังคมอีก[374]

---

[372]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ, พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง, 46 - 47.

[373]เจอเรอมี เบนแธม (พ.ศ. 2291 - 2375) เป็นนักปรัชญาสังคมและนักการเมืองหัวก้าวหน้าของอังกฤษ มีชีวิตอยู่ในช่วงปลายอยุธยา ถึงประมาณรัชกาลที่ 3 ของไทย เป็นหนึ่งในผู้เคลื่อนไหวให้มีการปฏิรูปสังคม เพื่อสร้างให้เกิดประโยชน์สูงสุดสำหรับคนส่วนใหญ่ตามความคิดอรรถประโยชน์นิยม (Utilitarianism)

[374]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ, พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง, 51 - 52.

คำสอนและข้อเสนอของเบนแธมต่อการปฏิรูปสังคมและกฎหมายของอังกฤษ ย่อมสอดคล้องกับการขยายตัวทางการค้าและปฏิวัติอุตสาหกรรม ที่กำลังเกิดขึ้นในช่วงแรกของศตวรรษที่ 19 เพราะเท่ากับเป็นการเปิดช่องทางให้กับการเดินทางเคลื่อนย้ายสังคม การขจัดกฎหมาย และธรรมเนียมที่กีดขวางการค้าเสรี ตลอดจนล้มเลิกสถาบันที่รับรองอภิสิทธ์ของชนชั้นสูง

จอห์น เบาว์ริง เป็นหนึ่งในสานุศิษย์คนสำคัญของเบนแธม เขาได้เขียนหนังสือไว้หลายเล่ม หนึ่งในนั้นได้แต่งขึ้นเพื่อสอนศีลธรรมให้กับเยาวชน (Minor morals Young Peple) ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1835 เนื้อความในหนังสือแสดงให้เห็นถึงการนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับศีลธรรมแบบอรรถประโยชน์นิยมให้กับเยาวชน ด้วยเรื่องเล่าสอดแทรกความคิดด้วยบรรยากาศพ่อสอนลูกในครอบครัวชนชั้นกลางอังกฤษสมัยนั้น ในหนังสือดังกล่าวได้สื่อความคิดเกี่ยวกับการค้าเสรีผ่านตัวละครในเรื่อง ซึ่งเป็นบิดานามว่า โฮเวิร์ท กำลังสอนบุตร โดยนายโฮเวิร์ทได้สาธยายถึงคุณูปการมหาศาลจากการติดต่อซื้อขายกันทั่วโลก ยังให้คนทั้งหลายมีความสุขร่ำรวยขึ้นกว่าแต่ก่อน ผิดกับการอยู่แยกกันตามลำพัง แล้วนายโฮเวิร์ดก็วิจารณ์พวกที่เน้นให้ประเทศชาติรู้จักพอเพียงหรือพึ่งตนเองว่าที่จริงแล้วไม่ต่างอะไรจากคนเห็นแก่ตัว ต้องการปิดตัวเองจากคนอื่น ซ้ำร้ายยังเป็นความเห็นแก่ตัวในวงกว้าง หาได้เป็นความรักชาติแต่อย่างใดไม่[375]

ในช่วงสนธิสัญญาเบาว์ริง สังคมสยามโดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มชนชั้นนำ มิเพียงแต่ต้องเผชิญกับพ่อค้าและอำนาจตะวันตกที่มาพร้อมกับเครื่องไม้เครื่องมือสมัยใหม่ และแสนยานุภาพที่ยากจะประชันขันต่อด้วยเท่านั้น แต่ยังต้องเผชิญหน้ากับโลกทัศน์ทางศีลธรรมอย่างใหม่ที่ทรงพลังยิ่ง ทั้งยังท้าทายแบบแผนความเชื่อ วิถีชีวิต และสถาบันทางสังคมอย่างถึงรากถึงโคน และหากเราคำนึงด้วยว่าชัยชนะอย่างเต็มรูปแบบของการค้าเสรีและลัทธิอัตประโยชน์นั้นแท้จริงเกิดขึ้นในอังกฤษเมื่อราวทศวรรษที่ 1803 เท่านั้น ก็เท่ากับว่า ชนชั้นนำของสยามต้องเผชิญหน้ากับโลกทัศน์การค้าเสรีที่กำลังฮึกเหิมในความสำเร็จของตน ในเวลาถัดจากอังกฤษไม่นานนักเลย[376]

นับเป็นเวลาประมาณ 150 ปีแล้วที่สยามรับเอาแนวการค้าเสรีแบบตะวันตกเข้ามา แต่หากเป็นเพียงกลไกการค้า คงไม่ใช่เรื่องใหญ่นัก แต่สิ่งที่เรียกว่า “การค้าเสรี” ตามแนวทางตะวันตกอย่างที่ได้ประมวลมานำเสนอ สืบทอดมาถึงจอห์น เบาว์ริงนั้น ไม่ได้เป็นเพียงกลไกทาง

---

[375]เรื่องเดียวกัน, 54.

[376]เรื่องเดียวกัน, 55.

เศรษฐกิจเท่านั้น แต่เป็นศรัทธาอันแรงกล้าที่ประกาศความคิดความเชื่อ คำอธิบาย และคำสอนทางศีลธรรมในแบบของมันเอง

> ที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือ เราต้องไม่ลืมว่าจอห์นเบาว์ริงไม่ได้มาพร้อมกับเรือสินค้า ที่บรรทุกเอาสินค้ามาขายกับสยามด้วยความเอื้ออาทร ตามคำสอนเยาวชนของเขา หากแต่มาพร้อมกับเรือปืนเต็มพิกัด แสดงแสนยานุภาพด้วยการใช้ปืนใหญ่ยิงสลุตยี่สิบเอ็ดนัด เมื่อเข้าสู่กลางกรุงรัตนโกสินทร์ ศรัทธาและศีลธรรมของการค้าเสรีจึงมาพร้อมกับอำนาจของอาวุธสมัยใหม่ ซึ่งก็เชื่อกันว่าจะช่วยให้อารยธรรมของมนุษยชาติมั่นคงคืบหน้าต่อไปได้ การค้าเสรีที่เข้ามาสู่สยามมิใช่การค้าเสรีเปล่าๆ แต่มีลักษณะของ “การบังคับเสรี” นั่นเอง[377]

รัชกาลที่ 4 ทรงตระหนักว่า ลัทธิจักรวรรดินิยมกำลังแผ่ขยายเข้ามาในประเทศเพื่อนบ้าน การล่าอาณานิคมของชาติตะวันตกเป็นสัญญาณเตือนให้ทราบว่า ถึงเวลาแล้วที่ไทยต้องยอมรับอารยธรรมตะวันตกเข้ามาปรับปรุงประเทศให้ทันสมัย เพื่อให้ชาติมหาอำนาจตะวันตกยอมรับไม่ข่มขู่ดังที่เกิดกับประเทศอื่นๆ และเป็นผลให้ทรงสามารถพาประเทศชาติผ่านพ้นมหันตภัยทางการเมืองมาได้อย่างสวัสดิภาพ

> ในรัชกาลที่ ๔ ยังคงสื่อสาระพุทธธรรมส่วนองค์ความรู้และค่านิยมพฤติกรรมในสาระตามบริบทสังคมไทยที่ผ่านมา แต่กลุ่มผู้นำสังคม เน้นความเข้าถึงสาระดังกล่าวในแนวสัจนิยม เหตุผลนิยม และมนุษย์นิยม มีการปฏิเสธชีวิตตามกรรม... ได้เริ่มต้นการเสนอพุทธธรรมแนววิทยาศาสตร์ เพื่อรักษาค่าแห่งพุทธธรรมในกระแสวิทยาการตะวันตกที่เข้ามาสู่สังคมไทยมากขึ้น[378]

เมื่ออารยธรรมตะวันตกได้เริ่มเข้ามาสู่สังคมไทยในสมัยรัชกาลที่ 3 และต้นสมัยรัชกาลที่ 4 ทำให้กลุ่มผู้นำธรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 เลิกใช้ไตรภูมิเป็นโลกทัศน์เพื่อสื่อชีวทัศน์[379] กระแสความเปลี่ยนแปลงการนำเสนอสาระพุทธธรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 คือการหาความรู้ตามแนว

---

[377]เรื่องเดียวกัน, 58.

[378]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง, บทคัดย่อ (ข).

[379]เรื่องเดียวกัน, 107.

ทางการแสวงแบบตะวันตก ชนชั้นนำของไทยในขณะนั้นได้ศึกษาจากชาวตะวันตกที่เข้ามา ทำให้เกิดแนวคิดของการแสวงหาความรู้ที่เน้นความเป็นเหตุเป็นผลหรือความจริงเชิงประจักษ์[380]

ประเทศไทยก็เป็นเช่นเดียวกับอีกหลายประเทศในเอเชีย ที่ต้องปฏิรูปตัวเองให้ทันสมัยใหม่แบบตะวันตกมากขึ้น เพื่อให้เป็นที่ยอมรับของชาติมหาอำนาจ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเริ่มรับเอาอารยธรรมตะวันตกเข้ามาเป็นแม่แบบในการพัฒนาบ้านเมืองแทบทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นศิลปวัฒนธรรม วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี และการศึกษา พร้อมกับความทันสมัยหรือความสมัยใหม่ในนามของอารยธรรมตะวันตก[381] ส่วนในด้านศาสนา รัชกาลที่ 4 และผู้นำธรรมยุติท่านอื่นๆ มีพระสาสนโสภน เป็นต้น ได้เน้นวิธีการศึกษาปฏิบัติธรรมที่ถูกต้องตรงตามแก่นธรรม คือคำสอนในพระไตรปิฎก และมีความเป็นเหตุเป็นผลตามประสบการณ์ประจักษ์[382] ซึ่งแนวทางในสมัยรัชกาลที่ 4 นี้ เป็นนโยบายในด้านวิธีการวางรากฐานพุทธธรรมที่พยายามมิให้เกิดความขัดแย้ง เพื่อนำไปสู่การปฏิบัติที่เป็นจริงในสังคมในยุคสมัยดังกล่าว สยามจึงจำต้องปฏิรูปประเทศ เพื่อให้เป็นที่ยอมรับของมหาอำนาจมากขึ้น

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นพระมหากษัตริย์ผู้มีวิสัยทัศน์ยาวไกล และทรงตระหนักถึงภัยจากลัทธิล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก ซึ่งในเวลานั้นเข้ายึดครองประเทศเพื่อนบ้านของสยามจนหมดสิ้นแล้ว พระองค์ทรงมีพระราชดำริว่า ความเข้มแข็งแบบตะวันออกของสยาม ไม่สามารถช่วยให้ประเทศรอดพ้นจากการตกเป็นอาณานิคมได้ จึงทรงเน้นการพัฒนาประเทศสยามให้ทันสมัย เพื่อลดความขัดแย้งกับชาติตะวันตก กล่าวได้ว่า ประเทศสยามเริ่มหันทิศทางไปสู่ตะวันตกแทนที่จะแข็งขืนอย่างประเทศเพื่อนบ้าน ซึ่งถึงที่สุดแล้วก็ไม่อาจสู้ความได้เปรียบทางเทคโนโลยีของชาติตะวันตกได้

ในยุคสมัยนี้ ชาวยุโรปและอเมริกันเริ่มเข้ามาติดต่อค้าขายและสอนศาสนา มีการนำวิทยาการสมัยใหม่ๆ เข้ามาปรับใช้ในเมืองไทยเพิ่มขึ้น ซึ่งปัจจัยแห่งการเปลี่ยนแปลงนี้ นอกจากจะมาจากความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมเศรษฐกิจและการเมือง ซึ่งได้ดำเนินมาตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์แล้ว ยังมาจากการเข้ามามีบทบาทในสังคมไทยของมิชชันนารีนิกายโปรเตสแตนต์ ที่เข้ามาพร้อมกับวิทยาการตะวันตกด้วย ความจริงแล้วคนไทยเริ่มรับแนวคิดตะวันตกมาตั้งแต่สมัยอยุธยา และมีความชัดเจนมากขึ้นในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแต่คติความเชื่อว่าด้วยพระเจ้า

---

[380]เรื่องเดียวกัน, 104.

[381]สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่, 14.

[382]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง, 104.

ของชาวตะวันตกมีอิทธิพลต่อแนวคิดของคนไทยน้อยมาก คนไทยทิ้งประเด็นเรื่องพระเจ้าไป แต่กลับให้ความสนใจแนวคิดเกี่ยวกับวัตถุจนเกิดกระแสวัตถุนิยม (Materialism) ตามมาอย่างกว้างขวางจนถึงปัจจุบัน เป็นไปได้ว่าคนไทยได้รับแนวคิดเชิงจิตวิญญาณมาจากพระพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์อย่างเพียงพอแล้ว

แนวคิดและวิทยาการต่างๆ ของชาติตะวันตก ซึ่งคณะมิชชันนารีได้นำเข้ามาเผยแพร่ในด้านการแพทย์ การพิมพ์หนังสือ และระบบโรงเรียนของพวกสอนศาสนา ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สืบเนื่องมาจนถึงสมัยปัจจุบัน เป็นเหตุให้ประเทศไทยต้องรับและปรับปรุงแนวคิดในการจัดการศึกษาขึ้น เพื่อประโยชน์ในการพัฒนาประเทศ ซึ่งความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้เห็นได้อย่างชัดเจน

การอธิบายหลักคำสอนในพระพุทธศาสนาและโลกภูมิให้สอดคล้องกับวิทยาศาสตร์ ในด้านการเผยแผ่พุทธศาสนาสู่สังคมไทย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงมีนโยบายที่จะประสานความเชื่อที่ถูกต้องตามหลักเหตุผลนิยม (ที่สามารถพิสูจน์ทราบได้) กับสิ่งที่เคยเป็นที่ยอมรับปฏิบัติสืบกันมาแต่ครั้งอดีต ดังพระบรมราชาธิบายที่ได้กล่าวไว้ว่า

> ที่แท้ในหลวงทุกวันนี้ก็ถือพระพุทธศาสนา แต่ว่าถือเฉพาะแต่เนื้อแต่แก่น เปลือกและกระพี้รุงรังๆ สกปรกที่สะสมปะปนระคนอยู่จะถือด้วยมิได้ เมื่อเห็นว่าสิ่งใดไม่ดีก็ต้องติสิ่งนั้น ถึงกระนั้นการอันใด เป็นอย่างเป็นธรรมเนียมเป็นแบบแผน เคยมาแล้วก็ยอมให้เป็นไปตามเคย[383]

มีข้อวิพากษ์วิจารณ์ความเชื่อในเรื่องกรรมเมื่อครั้งอดีตที่ผ่านมาว่า การนำเสนอความเชื่อเรื่องกรรมและผลแห่งกรรมในลักษณะเดิมที่ “พรรณนาถึงนรกมีความร้อนอยู่ด้วยไฟเผายมบาลเอาหอกแทง สวรรค์มีสุขสมบัติทิพย์มีนางฟ้านางสวรรค์กินแต่ของทิพย์ เป็นการ *เอานรกมาขู่ เอาสวรรค์มาล่อ*” คนที่มักเชื่อก็เชื่อไป คนไม่เชื่อก็จนใจอยู่”[384]

กลุ่มผู้นำธรรมยุติมิได้ปฏิเสธเรื่องกรรมที่ส่งผลให้ต้องเวียนว่ายตายเกิดในภพภูมิต่างๆ แต่ก็มีความจำเป็นที่จะต้องพูดถึงสิ่งดังกล่าวให้ฟังดูมีเหตุผลให้มากที่สุด ดังคำพระราชวินิจฉัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ว่า

---

[383]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาไทยในรัชกาลที่ 4 ภาค 1 มหามกุฏราชานุสสรณีย์ (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย , 2511. คณะธรรมยุติและมหามกุฏราชวิทยาลัยโดยเสด็จราชกุศลเฉลิมพระเกียรติสมัยครบรอบ 100 ปี จากวาระเสด็จสวรรคตพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหามกุฏพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 1 ตุลาคม 2511), 28.

[384]เรื่องเดียวกัน, 37.

> ทางอปัณณะกะปฏิบัติถือว่า นรกมีจึงกลัวไว้ดี จะได้ประพฤติสุจริตดีเอาตัวหลีกหนีจากทุกข์ เมื่อนรกไม่มีก็เสมอตัว กับจะมีชัยชำนะ จะได้พบทิพย์สมบัติ เพราะปฏิบัติเตรียมตัวไว้ ถ้ามิเตรียมตัวไว้ นรกมีจริงก็มีแต้อัปราชัยแพ้แก่ทุกข์ ถือไว้ว่าสวรรค์มีจริง ดี จะได้ปฏิบัติสุจริตกุศลไว้เป็นทางอปัณณกะ มีแต่เสมอตัวกับได้ชัยชำนะในสุขสวรรค์พระนิพพาน[385]

การปฏิรูปพระพุทธศาสนาในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้นำพระพุทธศาสนาไปสู่จุดเปลี่ยนครั้งสำคัญ ทั้งนี้เพื่อสนองตอบต่อความทันสมัยที่มีพื้นฐานอยู่บนแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์และเหตุผลนิยม ขณะเดียวกันก็เพื่อเผชิญหน้ากับคริสต์ศาสนาที่มาพร้อมกับเทคโนโลยีจากตะวันตกด้วย การปฏิรูปที่เริ่มจากวชิรญาณภิกขุและสืบทอดโดยคณะธรรมยุติของท่าน ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการตีความและการเผยแผ่หลักธรรมเป็นอย่างมาก ซึ่งหลักธรรมหรือคติความเชื่อแบบเดิมๆ หลายประการถูกลดความสำคัญหรือเลือนหายไป ขณะที่หลักธรรมที่สอดคล้องกับวิทยาศาสตร์และเหตุผลนิยมได้รับการเน้นย้ำ โดยเฉพาะหลักธรรมที่เน้นประโยชน์อันประจักษ์รับรู้ได้ในชีวิตนี้ สิ่งหนึ่งที่แตกต่างกันอย่างมากระหว่างอดีตกับปัจจุบันก็คือ “โลกทัศน์” คนไทยในอดีตมีความเชื่อเกี่ยวกับโลกนี้และโลกหน้า ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง นรก สวรรค์ ไปจนถึงนิพพาน แต่โลกทัศน์ของคนไทยในปัจจุบันมีความเชื่อเพียงโลกนี้ ทุกอย่างมีความหมายเท่าที่สามารถจะตอบสนองทำความสำเร็จให้เกิดขึ้นในโลกนี้ชีวิตนี้เท่านั้น

ในขณะที่โลกทัศน์ของคนไทยในอดีตการให้คุณค่ากับชีวิตนั้นแยกออกจากความเข้าใจในเรื่องทางจิตวิญญาณไม่ได้ ด้วยความเชื่อว่ามีความจริงที่อยู่นอกเหนือจากการรับรู้ของอายตนะหรือสัมผัสทั้งห้า (ซึ่งหลักธรรมแท้จริงทางพุทธศาสนานั้น จะใช้คำว่า อายตนะทั้งหก นอกจากการรับรู้อย่างสามัญทางตา หู จมูก ลิ้น กาย ยังมีการรับรู้สัมผัสทางใจ หรือที่เรียกว่า มโนวิญญาณ) แต่ความเชื่อแบบใหม่มีแนวโน้มที่จะมองความจริงนั้นเพียงโลกวัตถุ สิ่งที่สามารถประจักษ์ด้วยอายตนะทั้งห้าเท่านั้นที่เป็นความจริง หรือเป็นสิ่งที่จำกัดอยู่เพียงต้องสามารถอ้างอิงได้หรือก่อให้เกิดผลเป็นรูปธรรมเท่านั้น

พอมาถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งราชวงศ์จักรี สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรสเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในคณะธรรมยุตและคณะสงฆ์ ที่ให้ความสำคัญด้านปริยัติธรรม ในขณะที่พระสงฆ์ที่สนใจในกรรมฐานมีบทบาทน้อยลง แนวคิดแบบเหตุผลนิยมที่เน้นโลกนี้ และให้ความสำคัญเฉพาะแต่ปริยัติศึกษา อันเป็นศูนย์กลางของธรรมยุตินิกายได้แผ่ขยายกลายเป็นกระแสหลักในหมู่ธรรมยุต พระสงฆ์ที่มี

---

[385]เรื่องเดียวกัน, 37 - 38.

พระนิพพานเป็นอุดมคติของชีวิตได้เลือนหายไป มีแต่เฉพาะพระสงฆ์ธรรมยุตจำนวนหนึ่งหรือที่เรียกว่าชายขอบของธรรมยุติเท่านั้น ที่ยังให้ความสำคัญกับวิปัสสนากรรมฐานและนิยมออกรุกขมูลเป็นอาจิณ[386]

> ผู้นำคณะธรรมยุตรุ่นนี้ (รวมทั้งสมเด็จพระสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส) นอกจากจะไม่ส่งเสริมสมาธิภาวนาแล้ว ยังมีทัศนคติในทางลบต่อพระปฏิบัติ โดยเฉพาะพระป่าหรือพระธุดงค์... สาเหตุว่าพระเหล่านี้ไม่อยู่เป็นที่เป็นทางตามระเบียบคณะสงฆ์ทำให้ยากต่อการควบคุม... ความรู้สึกในทางลบนี้เห็นอย่างชัดเจน กรณีสมเด็จพระมหาวีรวงศ์ (อ้วน) ครั้งเป็นเจ้าคณะมณฑลอีสาน สั่งให้เจ้าหน้าที่บ้านเมืองขับไล่พระป่าสายพระอาจารย์มั่น ภูริทตฺโต ออกจากพื้นที่ในจังหวัดอุบลราชธานี จนเกือบจะเป็นเรื่องราวใหญ่โต[387]

ในบรรดาความทันสมัยที่ไหลบ่าเข้ามาในประเทศไทย และมีอิทธิพลอย่างสูงต่อความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว อย่างที่ไม่มีอะไรจะก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของคนไทยได้อย่างมากมายเท่ากับการหักล้างความเชื่อเรื่องไตรภูมิ เพราะชาวไทยโบราณมิได้มองพระพุทธเจ้าในฐานะที่เป็นมนุษย์ธรรมดา แต่มองว่าพระพุทธเจ้าคือภาวะที่เป็นนามธรรม หรือถูกกล่าวถึงในฐานะสภาวธรรม ซึ่งแนวคิดนี้มีความสอดคล้องสัมพันธ์อย่างยิ่งกับพุทธพจน์ที่ว่า *"ผู้ใดเห็นธรรม ผู้นั้นเห็นเราตถาคต"* ดังนั้น การศึกษาพุทธประวัติจึงเป็นเรื่องของการศึกษาพัฒนาการทางจิตใจและระดับภูมิธรรม ดังที่พระพุทธองค์ได้ทรงสั่งสมบารมีธรรมมาเป็นเวลายาวนานจนกระทั่งบรรลุสัจธรรม มากกว่าเป็นเพียงการกล่าวถึงชีวประวัติของพระพุทธองค์อย่างสามัญ ดังที่มีการเรียบเรียงคัมภีร์พุทธประวัติขึ้นใหม่ โดยใช้พระพุทธเจ้าศากยมุนีเป็นศูนย์กลางของเรื่อง และตัดเรื่องปาฏิหาริย์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของพุทธภาวะ และเรื่องราวเกี่ยวกับพระอดีตพุทธเจ้าซึ่งมีความหมายแฝงอยู่อย่างลึกซึ้งออกไปเกือบทั้งหมด[388]

คัมภีร์ประเภทพุทธประวัติของลังกา ไม่ว่าจะเป็น **พุทธวงศ์ มธุรัฏฐวิลาสินี ชินาลังการ์ ชินจริต** ได้กล่าวเน้นถึงพุทธประวัติในพระชาติสุดท้ายของพระศากยมุนีไม่มากนัก เช่นเดียวกับคัมภีร์ของไทยโบราณ เช่น **มูลศาสนา** หรือ **สังคีติยวงศ์** ซึ่งแต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 พุทธประวัติจะเล่าถึงพุทธประวัติตั้งแต่พระโพธิสัตว์ได้รับพุทธพยากรณ์จากพระพุทธทีปังกร รวมถึงตอนที่จะจุติจากสวรรค์ชั้นดุสิต จนถึงพระชาติที่เป็นเจ้าชายสิทธัตถะ ส่วนพุทธประวัติจาก

---

[386]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ, พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง, 216.

[387]เรื่องเดียวกัน, 217.

[388]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, 109.

ปฐมสมโพธิ ในสมัยรัชกาลที่ 4 จะเริ่มตอนที่พระนางสิริมหามายาทรงประสูติ แทนที่จะกล่าวเริ่มตั้งแต่การจุติของพระโพธิสัตว์จากสวรรค์ชั้นดุสิต เฉกเช่นเดียวกับ **ปฐมสมโพธิกถา** ในสมัยรัชกาลที่ 3[389] นอกจากนี้ พุทธประวัติในปฐมสมโพธิยังไม่ปรากฏว่ามีเรื่องเทวดาดีดพิณสามสายเพื่อเตือนให้ทรงละทุกรกิริยา ไม่มีพญามารมาทูลให้ปลงอายุสังขาร และตัดเรื่องท้าวสหัสบดีพรหมมาทูลให้ทรงแสดงธรรมภายหลังจากพระบรมโพธิสัตว์เจ้าทรงตรัสรู้ แม้เนื้อความเหล่านี้จะมีปรากฏอยู่ในพระไตรปิฎกก็ตาม ฉะนั้น แนวคิดเกี่ยวกับพุทธประวัติก่อนการเปลี่ยนแปลงในสมัยรัชกาลที่ 4 จึงเป็นพุทธประวัติที่มุ่งเน้นให้ความสำคัญเกี่ยวกับสภาวะธรรมและการพัฒนาภูมิธรรมมากกว่าที่จะทำให้พุทธประวัติเป็นเพียงชีวประวัติเท่านั้น

> พุทธประวัติในบริบทใหม่เช่นนี้ ได้ถูกใช้เป็นหลักในวงการการศึกษา ทั้งของคณะสงฆ์และฆราวาส สืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน จึงมีบทบาทสำคัญในการหล่อหลอมความคิดของผู้คนในสังคม. ทำให้คุณลักษณะของพุทธภาวะซึ่งประมวลอย่างพิสดาร ผ่านตรรกะและวิธีคิดเชิงสัญลักษณ์อย่างซับซ้อน อยู่ในคัมภีร์พุทธประวัติอย่างโบราณ, เช่นที่มีอยู่ใน *พระปฐมสมโพธิกถา* ฉบับที่กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงรับอาราธนาพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รจนาขึ้น, ค่อยเสื่อมไปจากการรับรู้ของผู้คน.[390]

แม้ว่าโลกทัศน์แบบวิทยาศาสตร์จะทำให้พุทธศาสนามีความเป็นเหตุเป็นผลที่จับต้องได้มากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 แต่ในขณะเดียวกัน การมุ่งเน้นสภาวธรรมชั้นสูงอย่างโลกุตรธรรมกลับถูกลดความสำคัญลงไปโดยปริยาย แนวโน้มดังกล่าว จะเห็นได้อย่างชัดเจนอย่างมาก โดยเฉพาะหลักธรรมทางพุทธศาสนาที่สอนและเผยแพร่โดยสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรสแห่งธรรมยุตินิกายในสมัยหลังรัชกาลที่ 4 เมื่อความคิดทางวิทยาศาสตร์มีมากขึ้น ทำให้ความคิดเกี่ยวกับชีวิตในภพภูมิอื่นๆ อย่างนรกสวรรค์เป็นเรื่องยากที่จะยอมรับได้ แต่ก็มิอาจกล่าวปฏิเสธได้อย่างเต็มปากเต็มคำ เพราะมีพุทธพจน์รองรับไว้ ดังจะเห็นได้จากเมื่อครั้งตรัสถึงนรกที่ปรากฏในพระไตรปิฎกว่า *"ส่วนเราย่อมตีราคาพระศาสนาของเราสูงโดยธรรมดา มาพบเรื่องเช่นนี้เข้าในปกรณ์ของเรา ย่อมตะขิดตะขวง จะรองรับก็อาย จะปฏิเสธก็ไม่ถนัดปาก"*[391]

---

[389]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ, พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง, 197.

[390]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, 110.

[391]สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส, ธรรมวิจารณ์ (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2538), 83.

ส่วนเรื่องพระนิพพานหรือหลักธรรมขั้นโลกุตระนั้น เมื่อตกมาถึงสมัยสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรสกลับกลายเป็นสิ่งที่มิใช่จุดหมายสำคัญของชีวิต เป็นแต่เพียงวิชาการล้วนๆ **วิปัสสนากรรมฐาน** ซึ่งเป็นงานเขียนของพระองค์ เป็นเรื่องปริยัติที่ยากจะปรับให้สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของผู้คน นิพพานถูกลดความสำคัญลงอย่างเห็นได้ชัด จากการปรับเปลี่ยนวิธีบรรพชาของคณะธรรมยุต โดยทรงโปรดฯ ให้ตัดข้อความบาลีในคำขอผ้ากาสายะ ที่แปลว่า “เพื่อทำให้แจ้งพระนิพพาน เป็นที่ออกไปจากทุกข์ทั้งปวง” เพราะไม่ตรงต่อความจริงใจของผู้กล่าวมากกว่ามาก[392] ความคิดดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า แก่นสาระสำคัญในการบวชเรียนทางพุทธศาสนาเพื่อทำพระนิพพานให้แจ้ง กลับกลายเป็นสิ่งที่ผู้นำคณะสงฆ์เองไม่อาจเอื้อมถึง แม้ว่าการศึกษาสำหรับสงฆ์จะมีเรื่องกรรมฐาน แต่เป็นการศึกษาในระดับปริยัติล้วนๆ การศึกษาที่เป็นการปฏิบัติ ไม่ว่า *สมถะกรรมฐาน หรือ วิปัสสนากรรมฐาน* ถูกตัดออกจากหลักสูตร ทั้งนี้ทรงให้เหตุผลว่า “เพราะเป็นวิชาที่ไม่มีหลักที่จะสอบไล่ได้”[393]

พระองค์ทรงไม่มีนโยบายในการสนับสนุนให้พระสงฆ์ปฏิบัติกรรมฐาน หากทรงส่งเสริมให้พระสงฆ์มุ่งเรียนรู้ปริยัติธรรมและการปกครองเป็นสำคัญ โดยทรงใช้ระบบสมณศักดิ์เป็นเครื่องส่งเสริม ส่วนการปฏิบัติสมาธิภาวนากรรมฐานอันเป็นสิ่งหล่อเลี้ยงพรหมจรรย์ ค่อยๆ ถูกกันออกไปจากวิถีของสงฆ์อย่างเป็นระบบ โดยพระสงฆ์ในเขตเมืองที่ได้รับอิทธิพลของการศึกษาและการปกครองแผนใหม่ที่ทรงริเริ่มขึ้น การศึกษาพระพุทธศาสนาทั้งฝ่ายสงฆ์และฆราวาสกลายเป็นเพียงการฝึกฝนพัฒนาสมอง หรือเรียกว่าในระดับพุทธิปัญญาเท่านั้น ส่วนเรื่องระดับจิตหรือการปฏิบัติเพื่อพัฒนาในระดับภูมิธรรมกลับเสื่อมลง หลักธรรมเกี่ยวกับ *ไตรสิกขา*[394] ซึ่งครอบคลุมศักยภาพของมนุษย์ในทุกๆ ด้านนั้น เหลือเพียงแค่ *อธิปัญญาสิกขา* ในส่วนที่เป็นปัญญาแบบ *โลกียะ*[395] ศักยภาพของมนุษย์ถูกลดทอนเหลือเพียงระนาบเดียว คือระนาบของ

---

[392]สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส, คณะสงฆ์ (กรุงเทพฯ : มหากุฏราชวิทยาลัย, 2514), 118.

[393]100 ปีมหามกุฏราชวิทยาลัย 2436 - 2536 (กรุงเทพฯ :มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2536), 96.

[394]ไตรสิกขาหมายถึง สิกขาสาม, ข้อปฏิบัติที่ต้องศึกษา 3 อย่าง คืออธิศีลสิกขาอธิจิตตสิกขาอธิปัญญาสิกขาเรียกกันง่ายๆ ว่า ศีล สมาธิ ปัญญา อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 70.

[395]โลกิยะ, โลกีย์ เกี่ยวกับโลก, ทางโลก, เนื่องในโลก, เรื่องของชาวโลก อ้างถึงใน พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 218.

พุทธิปัญญาหรือการนึกคิดในเชิงเหตุผลเท่านั้น[396]

ความสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับรัฐของไทยตั้งแต่ครั้งอดีตนั้น อยู่ในรูปของความเชื่อที่ว่า พระเจ้าแผ่นดินได้รับสิทธิในการปกครองจากบุญบารมีที่เคยสะสมมาในอดีตชาติ และความเจริญรุ่งเรืองหรือความเสื่อมของประเทศนั้น เกี่ยวเนื่องอย่างใกล้ชิดกับความเจริญหรือความเสื่อมของพุทธศาสนา มีความเชื่อโดยทั่วไปที่ว่า พระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าจะเจริญรุ่งเรืองอยู่ได้ก็ต่อเมื่อพระภิกษุสงฆ์ส่วนใหญ่ปฏิบัติดีปฏิบัติชอบ ประพฤติตนอยู่ในพระธรรมวินัยอย่างเคร่งครัดตามที่บันทึกไว้ในพระไตรปิฎก

เนื่องจากการควบคุมอย่างใกล้ชิดของรัฐที่มีต่อสถาบันสงฆ์ นับตั้งแต่มีการจัดตั้งองค์กรการปกครองคณะสงฆ์ไทยเป็นต้นมา ทำให้พุทธศาสนาของไทยไม่อาจดำรงอยู่ได้โดยอิสระจากรัฐ และทำให้สถาบันสงฆ์กลายเป็นผู้ตามมากกว่าเป็นผู้นำของสังคมไทยดังเช่นในอดีต โครงสร้างการปกครองคณะสงฆ์มักจะให้ความสำคัญกับการได้รับการตอบแทนในรูปของวัตถุและการเลื่อนสมณศักดิ์

ตามประวัติศาสตร์ที่ผ่านมา พุทธศาสนาให้ความสำคัญในเรื่อง “กฎแห่งกรรม” โดยการเชื่อมโยงความมั่งมีศรีสุขหรือความทุกข์ยากในปัจจุบันให้เข้ากับ “กรรมเก่า” ในอดีตชาติ ดังนั้น บุคคลที่มีสถานะสูงสุดทางสังคมในปัจจุบัน คือบุคคลที่เคยสั่งสมบุญกุศลและคุณงามความดีมามากที่สุดในอดีตชาติ จึงสมควรที่จะได้เป็นผู้ปกครองประเทศตามธรรมเนียมที่มีมาแต่ครั้งโบราณ และถือกันว่า พระเจ้าแผ่นดินเป็นบุคคลมีบุญบารมีมากที่สุด จึงอยู่ในสถานะสูงสุดในสังคม ธรรมเนียมการอธิบายในลักษณะเช่นนี้ ได้รับการสนับสนุนจากหนังสือเรื่อง *ไตรภูมิพระร่วง* พระราชนิพนธ์ของพระเจ้าลิไท กษัตริย์แห่งกรุงสุโขทัย ซึ่งไตรภูมิพระร่วงเป็นวรรณกรรมที่กล่าวถึงจักรวาลวิทยาทางศาสนา ที่เปรียบให้เห็นว่า พระอินทร์ พระพรหม และเหล่าเทวดาได้ปกครองสวรรค์ชั้นสูง เนื่องมาจากบุญกุศลอันยิ่งใหญ่นั้น กษัตริย์และเหล่าขุนนางข้าราชบริพารจึงได้ปกครองสังคมมนุษย์ อันเนื่องมาจากบุญบารมีอันยิ่งเช่นเดียวกัน

การนำเสนอเรื่องกรรมสู่สังคมในสมัยรัชกาลที่ 5 ยังคงมีการกล่าวถึงเรื่อง กรรม ผลของกรรมที่เกิดขึ้นในชาตินี้และชาติหน้า แต่ก็มีแนวโน้มที่จะเน้นย้ำเรื่องชาตินี้อย่างเดียวเป็นสำคัญ แต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 ยังคงกล่าวถึงเรื่องผลบุญผลบาป นรกสวรรค์ ในฐานะที่เป็นสิ่งที่มีคุณต่อการสร้างศีลธรรมในสังคม โดยให้คำตอบที่ว่า *“ให้เกรงไว้ว่าชาติหน้าเผื่อจะมี”* แต่สำหรับใน

---

[396]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ, พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง, 202.

สมัยรัชกาลที่ 5 มีบางท่านกล่าวว่า *"โทษไม่เห็นต่อตานั้น จงยกไว้ก่อน เพราะไม่มีพยานลงเป็นแน่จะเป็นอันกะเกณฑ์ให้เชื่อไป"*[397]

ในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้ มีการเลือกสรรสารธรรมที่ถูกต้องตามหลักพุทธธรรมตามความจำเป็นของสังคม นอกจากจะใช้วิธีวิเคราะห์ความเป็นเหตุเป็นผลของสารธรรมกับประสบการณ์ประจักษ์ปัจจุบันเหมือนอย่างในสมัยรัชกาลที่ 4 แล้ว ยังได้พยายามนำเอาสารธรรมมาผสานเข้ากับความรู้ตามวิทยาการใหม่ด้วย บางครั้งทำให้สาระที่นำเสนอนั้นผิดไปจากหลักพุทธธรรม ดังเช่นที่ปรากฏอยู่ในหนังสือมนุษยวิทยา พระนิพนธ์ของกรมหมื่นวชิรญาณวโรรส ซึ่งได้อธิบายไว้ว่า *มนุษย์ประกอบด้วยกาย ซึ่งมีอวัยวะที่มีรูปร่าง และการทำงานอย่างเป็นระบบ และมีจิตซึ่งมีลักษณะเป็นก้อนเนื้อมันอยู่ในสมอง มีศีรษะเป็นผู้บังคับการ (ร่างกาย) สายเอ็นที่เนื่องกับมันสมอง และกล้ามเนื้อเป็นผู้รับใช้ คือมันสมองเป็นที่เกิดแห่งจิตตุบาท*[398] *ปัจจัยที่ทำให้จิตมีสุข คือ วิธีการฝึกสมองให้บังคับการให้ถูกต้อง เพื่อนำชีวิตให้ผาสุก*[399]

ความจริงในหลักธรรมทางพุทธศาสนา (ในพระไตรปิฎกและคัมภีร์ทางพุทธศาสนา) ได้กล่าวถึง ศักยภาพหลายระดับของมนุษย์ว่ามีความสามารถในการใช้ญาณทัศนะ รับรู้และเข้าถึงสิ่งที่เหนือสามัญวิสัยปกติธรรมดาได้ด้วยการฝึกจิต (ปฏิบัติ) เพื่อยกระดับจิตไปสู่ภูมิจิตระดับสูง เพื่อพัฒนาภูมิธรรมไปจนถึงที่สุดคือ พระนิพพาน แต่กลับถูกลดทอนลงมาเหลือเพียงศักยภาพในการนึกคิดเท่านั้น พระนิพนธ์นี้ได้เผยแพร่สู่พระภิกษุสงฆ์เป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2445 แต่ไม่ได้รับความนิยมเพราะผิดไปจากหลักธรรม เพราะจิตไม่ใช่สมอง และมีธรรมชาติที่ต่างไปจากกาย (ก้อนเนื้อสมอง) อย่างมาก และเมื่อมองโลกด้วยทัศนะแบบวิทยาศาสตร์ (โลกทัศน์แบบวัตถุนิยม) แล้ว โลกุตรธรรมและวิถีทางดำเนินสู่โลกุตรธรรม ทั้งในส่วนที่เป็นสมถะภาวนาและวิปัสสนาก็ดีย่อมถูกมองข้ามไป พุทธธรรมที่สั่งสอนกันสืบมาจึงมีแนวโน้มเป็นเพียงโลกียธรรมเท่านั้น

พุทธศาสนาแบบเหตุผลนิยมนี้ ได้แพร่หลายไปอย่างกว้างขวางในยุคของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรสได้อย่างไรนั้น สาเหตุไม่ได้อยู่ตรงที่พระองค์ทรงเป็นประมุขของคณะสงฆ์ที่รวมศูนย์กลางเป็นหนึ่งเดียวทั้งประเทศ (ซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อน) เท่านั้น หากยังเป็นเพราะว่า พระองค์เป็นผู้ริเริ่มและดำเนินการจัดการการศึกษาให้แก่สงฆ์อย่างเป็นแบบ

---

[397]"ฆราวาสธรรมกถา," ประมวลพระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณ พระธรรมเทศนา (พระนคร : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2514), 322.

[398]สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส, "มานุษยวิทยา," พระนิพนธ์ต่างเรื่อง (พระนคร : มหากุฏราชวิทยาลัย, 2504), 424.

[399]เรื่องเดียวกัน, 425.

แผนเดียวกันทั่วประเทศเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ไทย (นอกเหนือจากที่เคยทรงเป็นผู้จัดการศึกษาหัวเมืองทั่วราชอาณาจักรอยู่ระยะหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 5)[400] พระองค์ก้าวขึ้นมามีบทบาทสำคัญในวงการคณะสงฆ์ (ทั้งในฐานะผู้นำธรรมยุตินิกายและประมุขคณะสงฆ์) ในช่วงที่รัฐไทยกำลังเปลี่ยนแปลงเป็นรัฐชาติ การสร้างชาติเป็นภารกิจสำคัญของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่นำไปสู่การปฏิรูปในแทบทุกวงการ ไม่ว่าการปฏิรูปบริหารราชการแผ่นดินโดยรวมสู่ส่วนกลาง การปฏิรูปการศึกษาทั่วราชอาณาจักร ไปจนถึงการผนึกคณะสงฆ์ให้รวมศูนย์ที่ส่วนกลางเพื่อให้เกิด “คณะสงฆ์แห่งชาติ”

ท่ามกลางการก่อตัวของรัฐแบบใหม่นี้ ทำให้สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรสมีบทบาทสำคัญในการสร้างความเปลี่ยนแปลงในวงการศาสนา เพื่อให้สอดคล้องกับบริบทอย่างใหม่ นอกเหนือจากการเป็นผู้นำในทางคณะสงฆ์ให้เป็นหนึ่งเดียวกันทั้งประเทศแล้ว หลักธรรมในทางพุทธศาสนายังถูก “นิยาม” ใหม่ มีการอธิบายตีความ เปลี่ยนจุดเน้น หรือเลือกสรรข้อความ เพื่อให้ผู้คนเกิดสำนึกและพฤติกรรมที่เกื้อกูลต่อความเป็นชาติ

การทำวิจัยหลักสูตรวิชาศีลธรรมตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 5 มาถึงปัจจุบันของสุวรรณา วงศ์ไวศยวรรณ (สถาอนันท์) ระบุว่า แม้หลักสูตรประถมและมัธยมศึกษามีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ แต่จุดหมายของการศึกษาวิชาศีลธรรมไม่ได้เปลี่ยนแปลงมากนัก ทั้งในด้านหลักการและเนื้อหาที่นำเสนอ เช่น หลักสูตรประถมศึกษาส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องคุณธรรม ได้แก่ ความกตัญญูกตเวที ความซื่อสัตย์ ความมีระเบียบวินัย การตรงต่อเวลา สัมมาคารวะ ความจงรักภักดีต่อชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์[401]

เนื้อหาของพุทธธรรมที่สอนกันอย่างเป็น “ทางการ” นั้นเหลือแต่เพียงส่วนที่เป็นศีลหรือจริยธรรมที่เป็นความสัมพันธ์กับผู้อื่น ส่วนธรรมที่เป็นไปเพื่อฝึกฝนจิตใจให้เกิดความสุข และอิสรภาพภายในถูกมองข้ามไป

> พุทธศาสนาในไทยได้มีความเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะในแวดวงชนชั้นนำ และผู้ได้รับการศึกษาแบบตะวันตก ในแง่หนึ่งก็มีความพยายามที่จะปรับตัวเพื่อเผชิญหน้ากับแนวคิดใหม่ที่ไหลบ่าเข้ามา เช่น แนวคิดแบบเหตุผลนิยมและมนุษยนิยม ซึ่งมีโลกทัศน์แบบวิทยาศาสตร์เป็นตัวแทนอันสำคัญ แต่ในท่ามกลางการเผชิญหน้าและการตอบโต้เพื่อรักษา

---

[400]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ, พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง, 203.

[401]สุวรรณา วงศ์ไวศยวรรณ, พุทธธรรมในรัฐไทย : ข้อพิจารณาญาณวิทยาทางสังคม (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2529), 46 - 50.

> พุทธศาสนาให้อยู่รอดได้นั้นเอง... แนวคิดหรือหลักธรรมต่างๆ ค่อยๆ ถูกลดทอนลงไป ทีแรกคตินรกสวรรค์เลือนหายไปก่อน ตามมาด้วยความเชื่อเรื่องชาติหน้าชาติก่อน ต่อมาก็คติพุทธภูมิ พระโพธิสัตว์ และพระศรีอาริย์ แล้วก็นิพพานธรรม[402]

แม้ผู้จัดการการศึกษาในเวลานั้น จะให้ความสำคัญกับวิชาธรรมจริยาหรือจริยศึกษาอย่างมาก โดยการมองบทบาทของการศึกษาว่าเป็นเครื่องจูงใจให้ฉลาด ให้รู้จักประพฤติตัวดี สามารถในการหาเลี้ยงชีพ[403] แต่สิ่งนี้กลับทำให้ปรัชญาการศึกษาของไทยเปลี่ยนจากลักษณะ *ความรู้คือคุณธรรม* ไปเป็น *ความรู้คู่คุณธรรม* ในสมัยรัชกาลที่ 5

> สาระพุทธธรรมในช่วงนี้ได้มีส่วนสร้างความสามัคคีของคนในชาติ ช่วยพัฒนาคนในสังคมให้มีคุณสมบัติความประพฤติชอบควบคู่กับการเลี้ยงชีวิตชอบ อย่างไรก็ตาม วิธีการจัดสาระพุทธธรรมในระบบการศึกษาแนวใหม่ในสมัยนี้ ได้เริ่มทำให้ปรัชญาการศึกษาไทยในนิยาม *ความรู้คือคุณธรรม* อันมีรากฐานจากพุทธธรรม เปลี่ยนนิยามเป็น *ความรู้คู่คุณธรรม* ซึ่งมีผลซึมลึกต่อการแยกตัวระหว่างความรู้กับการศึกษา คุณธรรมได้เริ่มมีความหมายเพียงจริยธรรม ซึ่งมีความหมายแคบและลึกซึ้งน้อยกว่าความหมายของคุณธรรมตามแนวทางพุทธธรรมในบริบทสังคมไทยแต่เดิม[404]

2 การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

จิตรกรรมไทยยุคปรับตัวเป็นช่วงที่อิทธิพลศิลปวิทยาการจากตะวันตกเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ อิทธิพลนั้นเป็นไปในลักษณะบีบบังคับให้ไทยยอมจำนนที่ต้องปรับปรุงบ้านเมือง ศิลปะวิทยาการตามความคิดเห็นของฝรั่งในช่วงเวลาดังกล่าว ผิดกับอิทธิพลที่เข้ามาในเมืองไทยเมื่อครั้งสมัยอยุธยาเมื่อพุทธศตวรรษที่ 21 - 22 คราวนั้น ไทยสามารถผสานกลมกลืนอิทธิพลดังกล่าวโดยที่ยังคงเอกลักษณ์ของไทยไว้ได้ แต่จิตรกรรมไทยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้รับการสร้างขึ้นโดยมีความเชื่อมโยงกับความเชื่อทางสังคมโดยการนำ

---

[402]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ, พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง, 213 - 214.

[403]หลวงไพศาลศิลปะศาสตร์, เลซเซอร์ว่าด้วยวิธีสอนโรงเรียนอาจารย์ (พระนคร : อักษรนิติ์, ร.ศ. 122), 1 - 2.

[404]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง, บทคัดย่อ หน้า (ข) -(ค).

รูปแบบศิลปกรรมแบบตะวันตก มาสะท้อนความเป็นจริง ในสังคมยุคนั้นด้วยรูปที่พยายามเขียนให้เหมือนจริง

จิตรกรรมไทยก่อนการเปลี่ยนแปลงไม่ได้มุ่งสร้างขึ้นเพื่อถ่ายทอดความสมจริง หรือคัดลอกธรรมชาติเหมือนอย่างภาพเขียนของซีกโลกตะวันตกความไม่สมจริงแบบจงใจจึงมีปรากฏอยู่ในภาพเขียนจิตรกรรมไทย เช่นบางครั้งตัวปราสาทราชวังสามารถมองเห็นได้ถึง 3 ด้าน (คือ ด้านหน้า ซ้าย ขวา) ด้วยการเขียนลวงตาบิดด้านข้างเล็กน้อยเข้าหาสายตาผู้ชมสัดส่วนระหว่างอาคารสถานที่กับตัวบุคคลมักจะวาดให้เหมาะสมกับสุนทรียภาพของรูปทรง กล่าวคือให้ความสำคัญกับความงามลงตัวของรูปทรงเป็นสำคัญ โดยที่ไม่จำเป็นต้องเขียนสัดส่วนของตัวภาพให้อิงกับสัดส่วนที่เป็นจริง (ภาพบุคคลที่นั่งอยู่ในอาคารถ้าลุกขึ้นยืนก็อาจสูงทะลุเลยเพดาน)ไม่มีการแรเงาไล่น้ำหนักบนผิวของตัวภาพ หรือรูปทรงวัตถุต่างๆ แต่ใช้ลายเส้นหนักเบาในการเน้น และสร้างความผสานกลมกลืนด้วยสีอ่อนและเข้ม มีการโฉบน้ำหนักในบางส่วนเพื่อทำให้รูปทรงดูมีมวลปริมาตร

2.1 แนวความคิดและเนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

ในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา จิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีเริ่มเปลี่ยนไป เนื่องจากมีอิทธิพลศิลปกรรมแบบตะวันตกเข้ามาผสมผสานอย่างมาก ลักษณะจิตรกรรมซึ่งเป็นภาพอุดมคติแบบ 2 มิติที่เขียนขึ้นในขนบเดิม ได้เปลี่ยนเป็นภาพแสดงความลึกอิงแบบ 3 มิติ ลักษณะตัวภาพบุคคล สิ่งแวดล้อม และสถาปัตยกรรม มีลักษณะอิงความเหมือนจริงตามสภาพปกติ ซึ่งเขียนขึ้นตามแบบภาพอาคารสถาปัตยกรรมเหมือนกับแบบที่มีปรากฏอยู่จริงในสมัยนั้น เช่น จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดราชประดิษฐ์มีภาพพระที่นั่งต่างๆ ในพระบรมมหาราชวัง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วัดราชประดิษฐ์วัดราชบพิธฯ และภาพวัดสุทัศนเทพวราราม เป็นต้น[405]

> สำหรับงานจิตรกรรมพุทธศาสนา ก็นิยมเขียนภาพตามแนวคิดแบบใหม่ เช่น ภาพปริศนาธรรมภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร และวัดบรมนิวาส เป็นต้น ; ถึงแม้ยังคงมีความนิยมเขียนภาพพุทธประวัติอยู่บ้าง แต่มีจุดเน้นเรื่องต่างไปจากเดิม ยกตัวอย่างเช่น ภาพภายในพระอุโบสถวัดกันมาตุยาราม กรุงเทพฯ ซึ่งเป็นวัดธรรมยุตที่สร้างขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 4 เขียนเป็นเรื่องพุทธประวัติ โดยแสดงให้ถึงพุทธจริยาวัตรต่างๆ ของพระพุทธเจ้า

[405]วรรณิภา ณ สงขลา, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2528), 3 - 6.

ในการเผยแพร่พุทธศาสนาอย่างละเอียด เต็มพื้นที่ผนังทั้งสี่ด้าน แต่ก็ได้ “ข้าม” ที่จะไม่แสดงภาพมารผจญ ซึ่งเคยเป็นหัวใจของการแสดงเรื่องพุทธประวัติ ตามจารีตดั้งเดิมไปอย่างจงใจ[406]

แนวความคิดในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

แนวความคิดในการเขียนภาพจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ช่วงหลังรัชกาลที่ 3 ได้เปลี่ยนไปจากคติเดิมๆ ที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนานอันเป็นผลสืบเนื่องมาจากความเปลี่ยนแปลงทั้งในด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมของประเทศไทยที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น กล่าวคือ เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นครองราชย์ เป็นช่วงเวลาที่สยามประเทศต้องเผชิญกับปัญหาภัยคุกคามจากลัทธิจักรวรรดินิยมจากชาติตะวันตก รัชกาลที่ 4 ทรงตระหนักถึงความจำเป็นในการดำรงรักษาแผ่นดินสยามให้คงความเป็นเอกราช พระองค์ทรงต้องปรับปรุงประเทศในทุกๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นในด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ตลอดจนงานศิลปกรรมแขนงต่างๆ เพื่อแสดงให้ชาติตะวันตกเห็นว่า ประเทศสยามมีความเจริญทัดเทียมอารยประเทศ ด้วยการเลือกรับวัฒนธรรมความเจริญในด้านวิทยาการสมัยใหม่จากชาติตะวันตก ซึ่งถือเป็นการเปลี่ยนแปลงประเทศครั้งใหญ่อย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน แม้ว่าประเทศสยามจะได้เคยติดต่อสัมพันธ์กับชาติตะวันตกเมื่อครั้งสมัยอยุธยาตอนปลายมาแล้วก็ตาม

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสนพระทัยในการเผยแพร่วิทยาการความรู้ของชาวตะวันตก ที่นำเข้ามาในประเทศสยามผ่านทางกลุ่มมิชชันนารี ซึ่งในช่วงเวลานั้นมีนักเผยแพร่ศาสนาอยู่สองกลุ่ม คือกลุ่มบาทหลวงชาวฝรั่งเศสผู้นับถือคริสต์ศาสนานิกายโรมันคาทอลิก โดยมักมาในรูปของพระสอนศาสนา เพื่อชักนำให้ชาวสยามเข้ารีต ส่วนอีกกลุ่มหนึ่งคือหมอสอนศาสนาชาวอเมริกัน ซึ่งนับถือคริสต์ศาสนานิกายโปรแตสแตนท์ นิยมสอนศาสนาและวิทยาการความรู้ในด้านต่างๆ เช่น วิชาการแพทย์ ดาราศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ภาษาศาสตร์ เป็นต้น เพื่อให้ชาวสยามเกิดความศรัทธา อันเป็นปัจจัยในการเผยแผ่คริสต์ศาสนาต่อไป[407]

---

[406]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, 109.

[407]สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ความทรงจำ (พระนคร : สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2509), 94.

จากการที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงศึกษาวิทยาการในด้านภาษาศาสตร์ ทั้งภาษาอังกฤษ ฝรั่งเศส และภาษาละติน อีกทั้งทรงศึกษาทางด้านวิทยาศาสตร์ ดาราศาสตร์และวรรณคดีจากหมอศาสนา เช่น พระสังฆราชปาลเลอกัวซ์ หมอบลัดเลย์ และหมอเฮาส์ เป็นต้น ทำให้พระองค์ทรงเล็งเห็นถึงแนวทางในการสร้างความมั่นคงให้แก่ประเทศชาติ เพื่อให้สยามประเทศยังคงดำรงความเป็นเอกราชและมีความเจริญทัดเทียมกับอารยประเทศ พระองค์จึงทรงมีพระราชดำริในการปรับปรุงประเทศให้ทันต่อสภาวะการณ์ของโลกที่เปลี่ยนไปในทุกๆ ด้าน

วิทยาการสมัยใหม่จากชาติตะวันตกที่เข้ามา ไม่เพียงแต่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองของสยามประเทศเท่านั้น แต่ยังส่งผลกระทบต่อคติความเชื่อทางพุทธศาสนาอีกด้วย ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเปลี่ยนแปลงการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมภายในพุทธสถานต่างๆ ที่ปรากฏในช่วงเวลานั้นด้วยเช่นกัน กล่าวคือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชดำริว่า ควรจะมีการปฏิรูปคำสั่งสอนทางพุทธศาสนาให้มีเหตุผลมากขึ้น เพราะพระพุทธศาสนาที่แท้จริงนั้น จะต้องมีการศึกษาพระธรรมตามที่เป็นหลักปรัชญาของพระพุทธองค์ ส่วนพิธีกรรมอื่นๆ เช่น การทำนายโชคชะตา การนับถือเครื่องรางของขลัง การสังเวยภูติผีปีศาจเป็นเรื่องของลัทธิพราหมณ์ พิธีทางพุทธศาสนาจะต้องไม่มีพราหมณ์มาเกี่ยวข้อง[408] พระองค์ทรงเป็นผู้ริเริ่มให้มีการก่อตั้งพระพุทธศาสนาแบบธรรมยุติกนิกายขึ้น

พลอยไพลิน เทพพงษ์ กล่าวว่า ธรรมยุติกนิกายเน้นการมองโลกอย่างเป็นเหตุเป็นผล เพราะเชื่อว่าไม่มีหลักการใดในพุทธศาสนาที่ขัดกับหลักการทางวิทยาศาสตร์ และพระพุทธศาสนาสามารถดำเนินควบคู่ไปพร้อมกับอายธรรมตะวันตกได้ดังนั้นการสถาปนาธรรมยุติกนิกายขึ้นมา ก็ด้วยจุดประสงค์ที่จะเห็นชาวสยามทั้งภิกษุและคฤหัสถ์ นับถือพุทธศาสนาในแง่มนุษยธรรมและเหตุผลตามหลักวิทยาศาสตร์มากกว่าการเชื่ออย่างงมงาย[409]พระองค์จึงมีพระราชดำริโปรดให้คณะสงฆ์ของธรรมยุติกนิกายเพิ่มการสวดมนต์ด้วยภาษาไทยลงไปในคำสอน และทรงดัดแปลงคำสอนให้พระสงฆ์เทศนาธรรมด้วยภาษาง่ายๆ เน้นเนื้อหาจากนิทานชาดกมา

---

[408]คณะกรรมการอำนวยการการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 (กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา, 2548), 266.

[409]พลอยไพลิน เทพพงษ์, “งานวิเคราะห์ในมุมมองใหม่ : แนวคิดงานจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมในรัชกาลที่ 4” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 8.

เป็นแบบเหตุและผล เพื่อที่จะปลูกฝังความเข้าใจมากกว่าปลูกฝังความคิดเห็น ทำให้ประชาชนนิยมฟังธรรมและมีความเข้าใจในหลักพระธรรมคำสอนมากขึ้น[410]

สันติ เล็กสุขุม ได้กล่าวถึงจิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ในหนังสือ “จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม” มีเนื้อความมากมายภายในเล่มที่พยายามชี้ให้เห็นว่า เมื่อแนวความคิดทางพุทธศาสนาได้ถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับหลักทางวิทยาศาสตร์ งานจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นสื่อในการถ่ายทอดคำสอนทางพุทธศาสนาก็ต้องปรับเปลี่ยนแนวความคิด รวมไปถึงเนื้อหาเรื่องราวและรูปแบบตามไปด้วยเช่นกัน กล่าวคือ แนวความคิดในการนำเสนอเรื่องราวในพุทธประวัติและชาดกที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยประเพณี ถูกมองว่าเป็นเพียง*ปรัมปราคติ*[411]ที่เคยทรงอิทธิพลต่อความเชื่อถือของพุทธศาสนิกชนไทยมาอย่างยาวนานได้ถูกลดบทบาทลงไป เมื่อรับอิทธิพลจากความเชื่ออย่างใหม่ที่เรียกกันว่าเป็นวิทยาศาสตร์ที่มีเหตุมีผล (เหตุผลอย่างปุถุชน) อีกทั้งยังพยายามชี้ให้เห็นว่าสิ่งที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวมีความเชื่อมโยงกับการเขียนภาพแบบเหมือนจริงมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 เช่นที่กล่าวว่า

> จิตรกรรมฝาผนังสะท้อนให้เห็นทัศนคติทางสังคมที่เริ่มปรับตัวในสมัยรัชกาลที่ 3 (และสืบเนื่องมาในรัชกาลถัดมา) ได้นำไปสู่การเลือกเรื่องราวแนวสมจริงยิ่งขึ้น แม้ยังอยู่ในแนวปรับปราคติก็ตาม กล่าวได้ว่าเป็นปรัมปราคติแนวใหม่ที่เลือกเขียนเรื่องประวัตินิทานชาดกนิทาน อันมีแนวเรื่องแปลกจากเดิม เช่นเอนเอียงไปทางโลดโผน เน้นชีวิตรักโศก บีบคั้นอารมณ์ทำนองเรื่องนิยาย และในที่สุดก็มีการวาดฉากทิวทัศน์ ภาพผู้คน ภาพบ้านเรือน ตึกรามอย่างฝรั่ง อันสะท้อนการปรับเปลี่ยนทัศนคติไปอีกระดับหนึ่ง[412]

และกล่าวไว้ว่า

> การคลี่คลายของเรื่องราวมีผลต่อบรรยากาศที่ปรับเปลี่ยนของจิตรกรรมฝาผนังเกิดขึ้นเด่นชัดในสมัยรัชกาลที่ 3 สะท้อนถึงทัศนคติที่ปรับตัวของสังคมสมัยนั้น ส่วนหนึ่งที่สำคัญ

---

[410]หม่อมหลวงมานิจ ชุมสาย, พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตามหลักฐานประวัติศาสตร์ไทยในต่างประเทศ (กรุงเทพฯ : ตรีรณสาร, 2519), 17.

[411]สันติ เล็กสุขุม ได้ใช้คำว่า *ปรัมปราคติ* แทนความหมายถึง เนื้อหาพุทธประวัติและชาดกในจิตรกรรมแบบประเพณีเดิมไว้ในหนังสือที่ชื่อว่า “จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม” ตลอดเนื้อหาทั้งเล่ม

[412]สันติ เล็กสุขุม, จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3: ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม, 22.

> เกิดจากอิทธิพลทัศนคติสมจริงอย่างตะวันตก (สัจนิยมตะวันตก) ซึ่งให้ความสำคัญกับความเป็นเหตุเป็นผล การปรับเปลี่ยนทัศนคติดังกล่าวจึงมีผลต่อเรื่องที่เลือกมาเขียนภาพที่มีลักษณะสมจริงอย่างแนวตะวันตก หรือสมจริงอย่างเป็นเหตุเป็นผลมากขึ้น[413]

จิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 มีการนำเสนอเรื่องราวประเภทอื่นๆ ที่เน้นความสมจริงมากขึ้น และนำเทคนิควิธีการเขียนภาพตามแบบตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับการเขียนภาพจิตรกรรมของไทย เช่น การนำภาพอาคารสถาปัตยกรรมแบบตะวันตกมาปะปนอยู่กับภาพปราสาทราชวังและตัวภาพที่เป็นแบบอุดมคติในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี เช่น จิตรกรรมภาพจริยวัตรสงฆ์ เป็นต้น ซึ่งจิตรกรรมที่เขียนขึ้นภายหลังต่อมายังพบว่ามีการให้ความสำคัญกับการเขียนภาพตามแบบอย่างตะวันตก โดยละทิ้งภูมิรู้ในการเขียนภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีไปอย่างสิ้นเชิง

ภาพจิตรกรรมที่นำเสนออยู่บนฝาผนังภายในพระอุโบสถและพระวิหารของวัดสำคัญในสมัยรัชกาลที่ 4 เช่น วัดบรมนิเวศวิหาร วัดบรมนิวาสราชวรวิหาร เป็นต้น แสดงให้เห็นแนวคิดที่เปลี่ยนไปในงานจิตรกรรมไทยอย่างชัดเจนผ่านภาพปริศนาธรรมที่วาดขึ้นภายในพระอุโบสถของทั้งสองวัด ซึ่งต่างจากขนบเดิมที่อิงอยู่กับพุทธประวัติและชาดก ที่เน้นความสำคัญขององค์พระพุทธเจ้าและพระโพธิสัตว์ และคติเกี่ยวกับไตรภูมิโลกสัณฐาน อันเป็นเรื่องปรัมปราคติ[414]ที่ยึดถือกันมายาวนาน แต่พอมาถึงยุคสมัยที่วิทยาการตะวันตกเข้ามามีบทบาทต่อสังคมไทย คติเดิมเหล่านี้ก็ถูกลดบทบาทลง และถูกแทนที่ด้วยเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่มีอยู่จริง เช่น ภาพเกี่ยวกับจริยวัตรของสงฆ์ปรากฏบทบาทเพิ่มขึ้นอย่างมากในงานจิตรกรรมสมัยนี้ อันเป็นผลมาจากแนวคิดทางวิทยาศาสตร์แบบตะวันตก ที่ให้ความสำคัญกับหลักเหตุผลและสิ่งที่พิสูจน์ได้จริง ซึ่งเป็นสิ่งที่ชนชั้นนำในสังคมไทยให้การยอมรับมากขึ้น[415] จนทำให้เรื่องราวที่อิงอยู่กับอุดมคติทางพุทธศาสนาอันลุ่มลึกที่ยังความศรัทธาในสมัยก่อนหน้านี้ถูกตัดทอนออกไป

---

[413]เรื่องเดียวกัน, 78.

[414]นักวิชาการหลายท่านในยุคปัจจุบัน นิยมใช้คำว่า *"ปรัมปราคติ"* แทนความหมายถึง เนื้อหาพุทธประวัติและชาดกในจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม ด้วยพิจารณาว่าเป็นสิ่งที่มิสามารถพิสูจน์ได้อย่างเป็นเหตุเป็นผลสอดคล้องกับหลักการทางวิทยาศาสตร์

[415]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ, พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์ จอห์น เบาว์ริง, 17.

เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

นักวิชาการในยุคปัจจุบันบางท่าน มักมองเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทย นับตั้งแต่สมัยอยุธยาเรื่อยมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1-รัชกาลที่ 3) ส่วนใหญ่มักนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับไตรภูมิโลกสัณฐาน พุทธประวัติและชาดก ล้วนแล้วแต่เป็นเรื่องราว*ในแนวนิทานปรัมปราคติ* จนกระทั่งมาถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งราชวงศ์จักรี การนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรฝาผนังของไทยมีการเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคมที่ถูกกระแสวัฒนธรรมและวิทยาการใหม่ๆ จากโลกตะวันตกที่ถาโถมเข้ามา และทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในหลายๆ ด้านของชาติสยามในช่วงเวลานั้น

จากเนื้อหาเรื่องราวที่อิงอยู่กับพุทธประวัติและชาดกที่มีนัยทางธรรมมะอันลึกซึ้งในรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีถูกเปลี่ยนไปเป็นเนื้อหาเรื่องราวที่อิงอยู่กับความสมจริงหรือเฉพาะที่มีอยู่จริงในยุคสมัยนั้น ไม่ว่าจะเป็นภาพผู้คน อาคารบ้านเรือน ต้นไม้ สายน้ำ ล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นสภาพความเป็นอยู่หรือสภาพชีวิตของผู้คนในสังคมที่มีอยู่จริงในยุคสมัย อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการเปิดรับวิทยาการและความรู้ในด้านต่างๆ จากชาติตะวันตก ทำให้เนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยเปลี่ยนแปลงไปเป็นแบบตะวันตกมากขึ้น เช่น การเขียนภาพปริศนาธรรม โดยเน้นการนำเรื่องราวและภูมิทัศน์แบบตะวันตก การเขียนภาพเกี่ยวกับจริยวัตรของสงฆ์ เช่น เรื่องธุดงควัตร เรื่องอสุภกรรมฐาน รวมไปถึงภาพประเพณีวิถีชีวิตของชาวบ้านที่เกี่ยวข้องกับพระสงฆ์ ซึ่งมีเนื้อหาเรื่องราวที่นิยมนำมาเขียนในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 ดังต่อไปนี้คือ

เนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์

ในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้ปรากฏภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีเนื้อหาเรื่องราวต่างจากแบบประเพณีเดิมที่นิยมเขียนเรื่องราวทางพุทธประวัติและพุทธชาดก กล่าวคือมุ่งนำเสนอภาพเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์เป็นสำคัญ ดังปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง ณ พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร อันแสดงถึงขนบธรรมเนียมไทยและประเพณีสำคัญทางพระพุทธศาสนา เช่น

1. ฤดูบวช นำนาคถวายตัว พิธีภัณฑุกรรมโกนหัวนาค แห่นาคไปวัด
2. พิธีอุปสมบท ตอนสอบถามอันตรายิกธรรม เมื่ออุปสมบท แล้วฟังสอนนาค

3. กิจวัตรประจำวัน ฟังอุปัชฌาย์อาจารย์อบรม และทำวัตรไหว้พระในพระอุโบสถ

4. ฟังพระปาฏิโมกข์ ชาวบ้านมาทำบุญเลี้ยงพระ ทำอุปัชฌายาจริยวัตร รับอบรมสอนหนังสือแก่ศิษย์วัด

5. ถวายผ้าจำนำพรรษา ศิษย์เก่ามาทำวัตรอุปัชฌาย์ ถวายพุ่มพรรษา

6. ประชาชนมาวัดถือศีล รักษาอุโบสถ ฟังธรรมในพรรษา

7. วันอุโบสถกลางเดือนสิบสอง พระที่จาริกหรือถือธุดงควัตร ต่างพากันมาร่วมอุโบสถสังฆกรรม ชาวบ้านลอยกระทง

8. กิจวัตรประจำวันของผู้อยู่ในวัด เป็นต้น

ภาพเหล่านี้เป็นกิจกรรมที่พุทธศาสนิกชนต่างรับรู้และเข้าใจ เพราะเป็นกิจกรรมที่พบเห็นได้อยู่เสมอ อย่างเช่นการบวชนาค มีให้เห็นอยู่ทุกวัดเมื่อถึงเทศกาลบวช ชาวบ้านต่างก็จะบวชลูกหลานเพื่อเป็นศาสนาทายาทต่อไป

ธุดงควัตร

สมัยรัชกาลที่ 4 เรื่องธุดงควัตรได้ถูกนำมาแสดงอย่างเด่นชัดในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถและพระวิหาร เช่น วัดมหาพฤฒาราม วัดโสมนัสวิหาร เป็นต้น

ในพระวินัยปิฎกได้กล่าวถึงเรื่องธุดงควัตรไว้ว่า หมายถึง การสมาทานวัตรข้อธุดงค์ของพระภิกษุ ถือเป็นวิธีแห่งการขัดเกลากิเลสประการหนึ่ง ซึ่งพระพุทธองค์ทรงอนุญาตให้ปฏิบัติได้ตามที่พึงพอใจ ภิกษุพึงประพฤติเพื่อเห็นแก่ความสันโดษ มักน้อย ขจัดขัดเกลากิเลสได้จริงตามเจตนารมณ์แห่งธุดงควัตร[416] ภายหลังจึงได้ถูกนำมาแต่งขยายเพิ่มเติมเป็น “**ธุดงควัตร** 13” ในคัมภีร์วิสุทธิมรรคโดยแยกเป็นข้อวัตรสำหรับผู้ถืออย่างหนัก กลาง เบา

เรื่องธุดงควัตรนี้มีเนื้อหาทั้งส่วนที่เกี่ยวข้องกับพระสงฆ์ผู้ปฏิบัติวัตร และฆราวาสผู้มีส่วนในการอุปัฏฐากให้พระสงฆ์สามารถถือปฏิบัติวัตรได้อย่างบริบูรณ์ ดังนั้นภาพจิตรกรรมที่เขียนเกี่ยวกับเรื่องธุดงควัตร ส่วนภาพจิตรกรรมที่เขียนเกี่ยวกับเรื่องอสุภกรรมฐาน จะ

---

[416]พระราชธรรมนิเทศ (ระแบบ ฐิตญาโณ), พระวินัยปิฎกย่อ เล่ม 2, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ : มหามงกุฎราชวิทยาลัย, 2540), 218 - 219.

มีฉากหลังเป็นภาพปาช้าทั้งหมด[417] จึงแสดงด้วยภาพวัด บ้านเมือง รวมทั้งผู้คน ขณะที่วัฒนธรรมตะวันตกเริ่มเข้ามามีบทบาททั้งในด้านแนวคิด คติความเชื่อ วิถีชีวิต การเมืองการปกครอง ซึ่งเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับธุดงควัตร 13 มีรายละเอียดดังต่อไปนี้คือ[418]

ธุดงควัตรที่ 1 **“ปังสุกูลิกังคะ”**

หมายถึง การบริโภคนุ่งห่มแต่ผ้าบังสุกุล หมายถึง การสมาทานของภิกษุเพื่อทรงผ้าเปื้อนฝุ่นจากที่ต่างๆ เพื่อนำมาทำจีวร ซึ่งมีทั้งสิ้น 23 ประเภท

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงให้เห็นรายละเอียดของการซักผ้าบังสุกุลในลักษณะต่างๆ ที่ปรากฏในคัมภีร์ ไม่ว่าจะเป็นผ้าที่มีผู้นำมาถวายแทบเท้าภิกษุผู้ถืออย่างเบา ผ้าที่มีผู้มีจิตศรัทธาแอบถวายทิ้งไว้โคนต้นไม้สำหรับภิกษุผู้ถืออย่างกลาง หรือผ้าบังสุกุลสำหรับภิกษุผู้ถืออย่างหนัก ซึ่งมีหลายประเภท ได้แก่ ผ้าที่ซักจากศพ ผ้าที่ซักจากจอมปลวก หรือผ้าที่โคเคี้ยวแล้วทิ้ง เป็นต้น

ธุดงควัตรที่ 2 **“เตจีวริกังคะ”**

หมายถึง การนุ่งห่มผ้าไตรสามผืน คือ สังฆาฏิ จีวร และสบงเท่านั้น เพื่อให้เกิดสันโดษ ละเลิกการสะสมสิ่งของ ในคัมภีร์วิสุทธิมรรคได้กล่าวถึงการครองไตรจีวรโดยยกตัวอย่างขณะที่ภิกษุกำลังซักย้อมผ้าจีวร หากถืออย่างหนักให้ย้อมสบงจนแห้งแล้วจึงนุ่ง จากนั้นจึงย้อมจีวรแล้วห่ม จากนั้นจึงค่อยย้อมสังฆาฏิ สำหรับผู้ถืออย่างกลางให้ยืมผ้านุ่งในโรงย้อมแล้วจึงย้อมจีวรของตนจนเสร็จ ผู้ถืออย่างเบาจะยืมผ้าภิกษุอื่นก่อนก็ได้[419]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงภาพภิกษุกำลังย้อมผ้าในโรงย้อมในขณะที่ชาวบ้านต่างถือข้าวของเดินทางมาทำบุญอย่างเป็นระเบียบ เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม

---

[417]พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “จิตรกรรมฝาผนัง : พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เรื่องจริยวัตรสงฆ์” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 59.

[418]วรรณิภา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 2 วรรณกรรม (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊พ, 2534), 100.

[419]มหามกุฏราชวิทยาลัย, วิสุทธิมรรคแปล ภาค 1 ตอน 1, พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2550), 135.

ธุดงควัตรที่ 3 **“บิณฑปาติกังคะ”**

หมายถึง การถือบิณฑบาตสิ่งเดียวเป็นนิจ มิได้รับภัตตาหารอื่น 14 จำพวก ภิกษุผู้ถืออย่างหนักจะรับอาหารจากผู้ถวายจากเรือนใดก็ได้ขณะที่ยืน ณ ประตูบ้านหนึ่ง แต่เมื่อเลิกบิณฑบาตและนั่งลงแล้วจะไม่รับอาหารอีก ผู้ถืออย่างกลาง เมื่อนั่งลงแล้วยังรับได้อีก แต่ไม่รับนิมนต์เพื่อวันรุ่งขึ้น ผู้ถืออย่างเบาสามารถรับนิมนต์เพื่อฉันในวันรุ่งขึ้นได้

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงภาพภิกษุออกเดินบิณฑบาตรับอาหารจากชาวบ้าน ในขณะที่ภิกษุบางรูปรับนิมนต์ฉันอาหารที่ชาวบ้านนำมาถวาย และบางรูปกำลังรับนิมนต์เพื่อฉันในวันอื่น

ธุดงควัตรที่ 4 **“สปทานจาริกังคะ”**

หมายถึง การถือบิณฑบาตโดยลำดับตรอกและเรือน มีสาระสำคัญที่การรับบิณฑบาตของภิกษุ กล่าวคือ ภิกษุถืออย่างหนักจะไม่รับอาหารที่มีผู้นำมาถวายทุกอย่าง ยกเว้นขณะยืนคอยรับบาตรมีผู้นำอาหารมาพอดี ภิกษุถืออย่างกลางจะรับอาหารที่ชาวบ้านถวายได้เรื่อยๆ แม้แต่เวลาเดินกลับ แต่จะไม่นั่งคอยรับนิมนต์เพื่อฉันในวันนั้นอีก ผู้ถืออย่างเบาจะคอยเพื่อรับอาหารในวันนั้นได้[420]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงภาพภิกษุออกเดินบิณฑบาตรับอาหารจากชาวบ้าน

ธุดงควัตรที่ 5 **“เอกาสนิกังคะ”**

หมายถึง การฉันจังหันในภาชนะอันเดียวเป็นปกติ กล่าวคือ ภิกษุผู้ถืออย่างหนักไม่ว่าจะมีอาหารมากหรือน้อย เมื่อหย่อนมือรับอาหารนั้นแล้ว จะไม่รับอาหารอื่นอีก ผู้ถืออย่างกลางจะยังรับอาหารอื่นได้ตราบใดที่อาหารในบาตรยังไม่หมด ส่วนผู้ถืออย่างเบายังฉันอาหารอื่นได้ตราบใดที่ยังไม่ลุกจากอาสนะ

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงภาพภิกษุฉันอาหาร ทั้งที่ฉันเพียงลำพังภายในกุฏิ และฉันท่ามกลางญาติโยมที่นำภัตตาคารมาถวายที่ศาลา

---

[420] เรื่องเดียวกัน, 144.

ธุดงควัตรที่ 6 **“ปัตตบิณฑิกังคะ”**

หมายถึง การฉันภัตตาหารเฉพาะแต่ในบาตรเท่านั้น ไม่ฉันในภาชนะอื่นแม้แต่ใบไม้ ภิกษุที่ถือวัตรข้อนี้ทั้ง 3 จำพวกพึงระวังกิริยาอื่นๆ ขณะฉัน เช่น การบิอาหารด้วยมือ เป็นต้น[421]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงเพียงภาพภิกษุออกรับบิณฑบาตแทนภาพภิกษุฉันภัตตาหาร ภาพโดยรวมของงานจิตรกรรมได้สะท้อนวิถีชีวิตของชาวบ้านในช่วงเช้าที่เตรียมตัวทำบุญใส่บาตรเอาไว้ด้วย เช่น ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม

ธุดงควัตรที่ 7 **“ขลุปัจฉาภัตติกังคะ”**

หมายถึง การไม่ฉันอะไรอีกครั้งที่สอง วัตรข้อนี้มีลักษณะใกล้เคียงและสืบเนื่องกับข้อเอกาสนิกังคะและปัตตปิณฑกังคะ มีข้อแตกต่างกันที่การกลืนอาหาร ซึ่งถือเป็นการห้ามภัตรหรือห้ามมิให้ฉันอย่างอื่นอีก ซึ่งผู้ถือแต่ละจำพวกมีข้อปฏิบัติต่างกัน[422]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงภาพภิกษุฉันอาหารที่มีผู้นำมาถวาย

ธุดงควัตรที่ 8 **“อารัญญิกังคะ”**

หมายถึง การอยู่ป่าเป็นนิจ ภิกษุผู้ถืออย่างหนักต้องอยู่ในป่าตลอดกาลทั้งปวง ผู้ถืออย่างกลางย่อมอยู่ในชายคาได้ตลอด 4 เดือนในฤดูฝน ผู้ถืออย่างเบาย่อมอยู่ในชายคาได้ตลอด 4 เดือนในฤดูหนาว

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงภาพภิกษุกราบลาเจ้าอาวาสแล้วออกธุดงค์ในป่าที่อยู่ห่างไกลพร้อมด้วยเครื่องอัฐบริขารและของใช้ที่จำเป็นสำหรับภิกษุ เช่น กลดและบาตร เป็นต้น

ธุดงควัตรที่ 9 **“รุกขมูลิกังคะ”**

หมายถึง การสมาทานเจริญสมณธรรมใต้ต้นไม้ พ้นจากบริเวณวิหาร ในคัมภีร์วิสุทธิมรรคได้กล่าวถึงต้นไม้ประเภทต่างๆ ที่ภิกษุไม่ควรอยู่ และกล่าวถึงการปัดกวาดบริเวณต้นไม้ที่จองเป็นที่อยู่นั้น โดยภิกษุที่ถืออย่างหนักต้องปฏิบัติทำความสะอาดด้วยตนเอง ส่วนผู้ถืออย่าง

---

[421] เรื่องเดียวกัน, 150.

[422] เรื่องเดียวกัน, 152.

กลางจะวานให้ผู้อื่นที่บังเอิญผ่านมาช่วยปัดกวาดให้ได้ ส่วนผู้ถืออย่างเบาจะเรียกคนงานวัดมาช่วยทำความสะอาดเกลี่ยทราย ทำรั้วล้อมด้วยก็ได้[423]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงภาพบุคคลกำลังช่วยกันปัดกวาดบริเวณโคนต้นไม้ เกลี่ยทรายและล้อมรั้วบริเวณโคนต้นไม้ เพื่อให้เป็นที่อยู่ของพระภิกษุ

ธุดงควัตรที่ 10 **“อัพโภกาสิกังคะ”**

หมายถึง การอยู่ในที่แจ้งหรืองดการมุงบังเพื่อการอยู่อาศัย ภิกษุที่ถืออย่างหนักจะอาศัยเงาต้นไม้ ภูเขาหรือเรือนไม่ได้ ต้องทำกระโจมจีวรอยู่กลางแจ้ง ผู้ถืออย่างกลางอาศัยเงาไม้ ภูเขาหรือชายคาเรือนได้ แต่ไม่ควรเข้าไปภายใน ส่วนผู้ถืออย่างเบาสามารถอาศัยซุ้มกิ่งไม้หรือกระท่อมร้างได้[424]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงภาพภิกษุบางรูปนั่งปฏิบัติกรรมฐานและฉันอาหารกลางแจ้ง บางรูปอาศัยร่มเงาของต้นไม้

ธุดงควัตรที่ 11 **“โสสานิกังคะ”**

หมายถึง การไปพิจารณาซากศพในป่าช้าอยู่เป็นนิจ ในคัมภีร์วิสุทธิมรรคกล่าวว่า ป่าช้าในที่นี้ต้องเป็นสถานที่ที่มีการเผาศพเกิดขึ้น ถือเป็นธุดงค์ข้อหนักและยากที่จะรักษาไว้ได้ และมีความเกี่ยวเนื่องกับเรื่องอสุภกรรมฐาน ภิกษุถืออย่างหนักพึงอยู่แต่ป่าช้าที่มีการเผาศพเป็นประจำ มีซากศพทอดวางอยู่มิได้ขาด มีเสียงร้องไห้อยู่เนืองนิตย์ ผู้ถืออย่างกลางพึงอยู่ในป่าช้าที่มีลักษณะดังกล่าวเพียง 1 ใน 3 ข้อ ผู้ถืออย่างเบาอยู่ในที่ที่มีลักษณะใกล้เคียงกับป่าช้าก็ได้[425]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงเรื่องราวของพระสงฆ์นั่งอยู่ในศาลามีชาวบ้านกำลังกราบไหว้ ซึ่งบริเวณนั้นน่าจะเป็นป่าช้า เพราะมีโครงกระดูกและซากศพอยู่ไม่ไกลนัก

ธุดงควัตรที่ 12 **“ยถาสันถติกังคะ”**

หมายถึง การอยู่ในเสนาสนะที่ได้รับจัดสรรให้อยู่ ภิกษุผู้ถืออย่างหนักจะรับอาสนะนั้นจากผู้ถวายไม่ว่าจะเป็นอย่างไร โดยไม่ถามหรือตรวจสอบก่อน ผู้ถืออย่างกลางสามารถสอบถามก่อนได้ แต่ไปตรวจดูไม่ได้ ผู้ถืออย่างเบาสามารถถามและตรวจสอบอาสนะก่อนรับได้[426]

---

[423]เรื่องเดียวกัน, 159 - 160.

[424]เรื่องเดียวกัน, 162.

[425]เรื่องเดียวกัน, 165.

[426]เรื่องเดียวกัน, 169.

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงภาพภิกษุครองจีวรสีคล้ำ ซึ่งน่าจะมาจากแห่งอื่นกำลังสอบถามถึงเสนาสนะจากพระในวัด ก่อนที่จะมีสามเณรพาไปยังที่พำนัก

ธุดงควัตรที่ 13 **“เนสัชชิกังคะ”**

หมายถึง การมีอิริยาบถนั่งประจำ งดการนอน การถือวัตรข้อนี้พึงออกลุกเดินจงกรมยาม 1 ใน 3 ยามแห่งราตรี เพื่อเป็นการเปลี่ยนอิริยาบถบ้าง ผู้ถืออย่างหนักจะใช้พนักพิงหรือผ้ารัดเข่า รัดตัวช่วยในการนั่งไม่ได้ ผู้ถืออย่างกลางใช้ได้อย่างใดอย่างหนึ่ง ผู้ถืออย่างเบาอาจใช้เก้าอี้ก็ได้

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอข้อวัตรข้อนี้ แสดงภาพหมู่กุฏิสงฆ์ ที่มีทั้งอาคารทรงไทยและตึกอย่างฝรั่ง ภายในอาคารเหล่านั้นมีภิกษุนั่งปฏิบัติสมาธิ บ้างก็ลุกเดินจงกรม

อสุภกรรมฐาน

อสุภกรรมฐานเป็นเรื่องเกี่ยวกับสงฆ์เรื่องหนึ่ง ที่นิยมเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เกี่ยวกับเรื่องอสุภกรรมฐานนี้มีหลักฐานว่าในสมัยรัชกาลที่ 1 มีการเขียนภาพดังกล่าวขึ้นแล้วที่พระวิหารด้านทิศตะวันออก บริเวณมุขด้านหลัง วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามมาก่อนที่จะได้รับความนิยมในสมัยต่อมา รวมทั้งที่จิตรกรรมหลังบานประตูหอไตร วัดระฆังโฆษิตาราม และยังพบว่ามีการเขียนภาพอสุภกรรมฐานลงในสมุดข่อยสมัยอยุธยาด้วย ส่วนในสมัยรัชกาลที่ 4 พบว่า มีเขียนอยู่ภายในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหารอย่างเด่นชัดที่สุด ในบริเวณผนังระหว่างช่องหน้าต่างทั้งหมด[427]

เรื่องอสุภกรรมฐานเป็นเรื่องของภิกษุพิจารณาซากศพประเภทต่างๆ จำนวน 10 ประเภท โดยแต่ละประเภทเหมาะสมกับผู้มีจริตนิสัยแตกต่างกันไป ส่วนภาพจิตรกรรมที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับอสุภกรรมฐานนี้มีเนื้อหาตรงกับเรื่องอสุภกรรมฐานนิเทศในคัมภีร์วิสุทธิมรรคโดยละเอียด ภาพอสุภกรรมฐานทั้ง 10 ประเภท ได้แก่[428]

1. **อุทธุมาตกอสุภ** (ศพขึ้นอืด) แสดงด้วยภาพภิกษุยืนพิจารณาซากศพที่ถูกมัดตรงสัง โดยศพมีอวัยวะบริบูรณ์เหมือนมนุษย์ทั่วไป แต่มีลักษณะที่เริ่มบวม ทำให้ร่างกายผิดจากรูปร่างปกติ

---

[427]พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “จิตรกรรมฝาผนัง : พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เรื่องจริยวัตรสงฆ์” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 37.

[428]เรื่องเดียวกัน, 38 - 49.

2. **วินีลกอสุภ** (ศพสีคล้ำ) แสดงด้วยภาพพระภิกษุนั่งอยู่ในโขดหินใกล้โคนต้นไม้ใหญ่กำลังพิจารณาซากศพที่มีอวัยวะบริบูรณ์เหมือนมนุษย์ทั่วไป แต่มีลักษณะบวมอืดราวกับเป่าลมจนทำให้ร่างกายผิดจากรูปร่างปกติ ทั้งยังให้สีสันของผิวหนังที่ดูเขียวคล้ำและบวมพอง

3. **วิปุพพกอสุภ** (ศพที่มีน้ำเหลือง) แสดงด้วยภาพภิกษุชราถือไม้เท้ายืนพิจารณาซากศพที่บวมอืดและมีสีกายที่เขียวคล้ำ มีน้ำเหลืองไหลซึมออกจากส่วนต่างๆ ของร่างกาย

4. **วิจฉิททกอสุภ** (ศพที่ถูกตัดเป็นท่อน) แสดงด้วยภาพภิกษุนั่งพิจารณาซากศพนอนเหยียดยาว ที่ลำตัวถูกตัดขาดเป็นท่อน

5. **วิกขายิตกอสุภ** หมายถึง ซากศพที่มีสัตว์ทั้งหลาย เช่น สุนัขบ้าน สุนัขป่า เป็นต้น กัดกินโดยอาการต่างๆ แสดงด้วยภาพภิกษุยืนพิจารณาซากศพที่ถูกสัตว์มีสุนัขและนกกัดกิน

6. **วิกขิตตกอสุภ** (ศพกระจุยกระจาย) แสดงด้วยภาพพระสงฆ์นั่งขัดสมาธิบนโขดหินกำลังเพ่งมองซากศพที่มีอวัยวะต่างๆ กระจัดกระจาย และเต็มไปด้วยสัตว์ต่างๆ รุมกันแทะ

7. **หตวิกขิตตกอสุภ** (ศพถูกฟัน) แสดงด้วยภาพพระสงฆ์ชรายืนในอาการสำรวมพร้อมกับถือไม้เท้าเพ่งพิจารณาเหนือซากศพที่ถูกตัดศีรษะ ถูกสับแขนและขาเป็นท่อน

8. **โลหิตกอสุภ** (ศพที่มีเลือดไหล) แสดงด้วยภาพภิกษุครองผ้าจีวรแบบธรรมยุตินั่งพิจารณาซากศพในลักษณะนอนหงายและมีโลหิตสีแดงสดไหลซึมออกจากบาดแผลต่างๆ ตามร่างกาย

9. **ปุฬุวกอสุภ** (ศพมีหนอน) แสดงด้วยภาพภิกษุยืนพิจารณาซากศพที่เป็นโครงกระดูก เต็มไปด้วยหนอนสีขาวตัวเล็กๆ มากมาย

10. **อัฏฐิกอสุภ** (ศพที่เป็นร่างกระดูก) แสดงด้วยภาพภิกษุยืนพิจารณาซากกองกระดูก

งานจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนในรูปแบบใหม่ *เรื่องอสุภกรรมฐาน* นี้ เป็นเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์ที่น่าจะเป็นพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 4 ที่โปรดเกล้าฯ ให้สร้างและปฏิสังขรณ์วัดเหล่านี้ โดยพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหารที่เขียนภาพอสุภกรรมฐานครบทั้ง 10 ประเภทอย่างละเอียด คงเป็นต้นแบบให้กับวัดอื่นๆ เนื่องจากสร้างขึ้นโดยพระราชประสงค์ในช่วงต้นรัชกาลที่ 4[429]

[429]เรื่องเดียวกัน, 52.

นอกจากเรื่องธุดงควัตรและอสุภกรรมฐานแล้ว ยังพบว่า เนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เกี่ยวข้องกับพระสงฆ์หรือจริยวัตรสงฆ์นั้น ยังมีเรื่องอื่นๆ อีกด้วย เช่น เรื่อง “ฉฬาภิชาติ” หรือ บุคคล 6 ประเภทที่พระพุทธเจ้าได้ทรงบัญญัติ เรื่อง “เกี่ยวกับวินัยสงฆ์” ซึ่งเป็นข้อห้ามบางประการที่มีกล่าวไว้ในพระไตรปิฎก รวมไปถึงเรื่อง “ประเพณีและวันสำคัญทางพุทธศาสนา” ซึ่งภาพเหล่านี้มีปรากฏเป็นภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถหรือพระวิหารของวัดสำคัญในสมัยรัชกาลที่ 4 หลายวัดด้วยกัน เช่น วัดบวรนิเวศ วัดบรมนิวาส วัดปรมัยยิกาวาส วัดมหาพฤฒาราม เป็นต้น

เนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับปริศนาธรรม

ภาพปริศนาธรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ปรากฏบนฝาผนังพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสราชวรวิหาร (ซึ่งภาพจิตรกรรมเรื่องปริศนาธรรมทั้งสองวัดมีรูปแบบและความหมายของการอุปมาธรรมที่คล้ายคลึงกัน แตกต่างกันเพียงการลำดับภาพและตำแหน่งของการวางภาพเท่านั้น) เป็นลักษณะภาพปริศนาธรรมที่แสดงความหมายในเชิงเปรียบเทียบ[430] ได้แก่

1. เป็นรูปหมอยากำลังเยียวยาหมู่ชนผู้มีพยาธิให้หายจากพยาธิด้วยยาที่ได้ประกอบไว้แล้ว ณ ภายในตึกโรงพยาบาล เบื้องหน้าตึกมีหมู่ชนผู้มีพยาธิเดินเข้าสู่ตึกเองบ้าง มีผู้อื่นช่วยนำเข้าไปบ้าง ปริศนาธรรมข้อนี้มีความหมายว่า พระพุทธเจ้าเปรียบดังหมอยาผู้ฉลาด เพราะพระองค์เป็นผู้สามารถ ในการที่จะกำจัดพยาธิคือกิเลสกับทั้งอนุสัยเสียได้ พระธรรมเปรียบดังยาที่หมอได้ประกอบไว้โดยชอบแล้ว พระสงฆ์ผู้มีอนุสัยแห่งพยาธิคือกิเลสสงบแล้ว เปรียบดังหมู่ชนมีพยาธิสงบด้วยดีเพราะประกอบยาแล้ว (ปริศนาธรรมห้องที่ 1 จิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร)

2. เป็นภาพมหาเมฆหลั่งน้ำฝนลงมาระงับสงบละอองในชนบท ที่ประกอบด้วยหมู่ชน ผู้ได้รับน้ำฝนพากันเป็นสุข ปริศนาธรรมข้อนี้มีความหมายว่าพระพุทธเจ้าเปรียบดังมหาเมฆ พระธรรมเปรียบดังน้ำฝน พระสงฆ์ผู้มีละอองคือกิเลสอันพระธรรมนั้นให้ระงับสงบแล้วเปรียบดังชนบทที่มีละอองอันความตกลงแห่งฝนให้สงบแล้ว (ปริศนาธรรมห้องที่ 2 จิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร)

---

[430]วรรณิภา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 2 วรรณกรรม, 99 - 100.

3. เป็นรูปสนามม้า มีนายสารถีขี่ควบม้าที่ฝึกดีแล้ว มีมหาชนยืนดู ปริศนาธรรมข้อสามมีความหมายว่า พระพุทธเจ้าเปรียบดังนายสารถีอันดี พระธรรมเปรียบดังอุบายเครื่องฝึกม้าอาชาไนย พระสงฆ์ที่พระพุทธเจ้าได้ฝึกดีด้วยพระธรรมนั้นแล้ว เปรียบดังหมู่ม้าอาชาไนยที่นายสารถีขี่นั้นฝึกได้ดีแล้ว (ปริศนาธรรมห้องที่ 3 จิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร) (ภาพที่ 166)

4. เป็นรูปหมอผ่าลูกศรถอนลูกศรขึ้นจากประชุมชนผู้ถูกลูกศรแทง ปริศนาธรรมข้อนี้มีความหมายว่า พระพุทธเจ้าเปรียบดังหมอผ่าลูกศร เพราะเหตุถอนลูกศร คือ ทิฏฐิทั้งปวงเสีย พระธรรมเปรียบดังอุบายสำหรับถอนลูกศรขึ้น พระสงฆ์ผู้มีลูกศร คือ ทิฏฐิอันถอนขึ้นด้วยดีแล้วเปรียบดังประชุมชนมีลูกศรที่หมอถอนขึ้นเสียด้วยดีแล้ว (ปริศนาธรรมห้องที่ 4 จิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร)

5. เป็นรูปดอกบัวใหญ่ บานเต็มที่อยู่กลางสระ มีหมู่ผึ้งกำลังเข้าบริโภครสหวานที่เกิดขึ้นที่ดอกบัวนั้นและมีหมู่ชนยืนชมอยู่ที่ริมสระ ปริศนาธรรมข้อนี้มีความหมายว่า พระพุทธจ้าเปรียบดังดอกบัวอันบานแล้ว พระธรรมเปรียบดังรสหวานเกิดขึ้น ณ ดอกบัวนั้น พระสงฆ์ผู้เข้าไปบริโภคพระธรรมเปรียบดังหมู่ผึ้งอันเข้าไปบริโภครสหวานนั้น (ปริศนาธรรมห้องที่ 15 จิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร) (ภาพที่ 158)

6. มีเมืองแห่งหนึ่งน่าสนุกสนานปราศจากโรคภัย แต่อยู่ไกลคนไปยาก มีบุคคลผู้ฉลาดเห็นแก่คนทั้งปวง มาตั้งบ้านเรือนอยู่ต้นทาง คอยบอกทางผิดชอบแก่คนทั้งหลาย ผู้เดินทางถูกก็ได้ความสุข ผู้เดินทางผิด ก็ได้ความทุกข์ อุปมาเมืองเกษมแห่งนี้คือ พระนิพพาน ทางตรงและทางอ้อมคือข้อปฏิบัติผิดชอบ บุรุษผูฉลาดคือพระพุทธเจ้า คำแสดงหนทางคือพระธรรมเทศนา ผู้เดินทางถูกคือพระอริยสงฆ์เจ้า ผู้เดินทางผิดคือบุคคลผู้ปฏิบัติผิดได้ความทุกข์ (ปริศนาธรรมห้องที่ 1 จิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส)

7. มีคนจำนวนมากอยู่ ณ ประเทศแห่งหนึ่ง คนในประเทศนั้นยากจน ขัดสน ไม่มีหนทางหาเงินเลี้ยงชีพ บุรุษผู้หนึ่งมีทรัพย์สมบัติมาก ป่าวประกาศแก่ผู้คนให้มารับทรัพย์สินนั้น นำไปประกอบการเลี้ยงชีวิต อุปมัยว่า บุรุษผู้มีทรัพย์และเอ็นดูผู้คนคือ พระพุทธเจ้า ทรัพย์นั้นคือ พระธรรม บุคคลผู้ได้ทรัพย์แล้วพ้นความยากจน คือ พระอริยเจ้าผู้ปฏิบัติชอบแล้วได้อริยทรัพย์อันประเสริฐ (ปริศนาธรรมห้องที่ 3 จิตรกรรมภายในพระอุโบถวัดบรมนิวาส)

8. มีดอกปทุมชาติใหญ่พ้นน้ำงามสะอาดกว่าปทุมชาติอื่นๆ อุปมัยดอกบัวใหญ่เหมือนพระพุทธเจ้าเกิดขึ้นในโลก กลิ่นดอกบัวใหญ่เหมือนพระธรรม หมู่คนที่ชื่นชมดอกบัวเหมือนหมู่อริยเจ้าที่ได้พระธรรมพิเศษ ได้มรรคผลเพราะได้ฟังพระธรรมเทศนา (ปริศนาธรรมห้องที่ 4 จิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส) (ภาพที่ 177)

9. มีหมอผู้ฉลาดรู้วิธีรักษาผู้พิการตาบอดต่างๆ ให้เห็นเป็นปกติ ผู้คนพากันมาหารักษาตา อุปมาว่า พระพุทธเจ้าผู้ได้ญาณ ประจักษ์แจ้งในธรรมตรัสแสดงธรรมให้เห็นแจ้ง เห็นแสงสว่างในทางดับทุกข์ พระธรรมเปรียบเสมือนยารักษา พระสงฆ์เหมือนผู้พิการแต่กำเนิดแลปัจจุบัน ซึ่งได้รับการรักษาเป็นปกติแลหายดี (ปริศนาธรรมห้องที่ 6 จิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส)

10. มีแผ่นดินหนึ่งที่อุดมสมบูรณ์ มีทั้งสัตว์สองเท้า สัตว์สี่เท้าผู้คนชายหญิงแต่มีภูเขา มหาสมุทรล้อมรอบทั้งแปดทิศ ไม่มีทางออกไปภายนอกได้ จึงมีเทพยดาผู้มีฤทธิ์พร้อมบริวารเหาะมาทำลายภูเขาเป็นทางเนรมิตสะพานข้ามมหาสมุทร อุปมาว่า แผ่นดินนี้เหมือนโลกทั้งสามที่คุมขังสรรพสัตว์ในสงสารทุกข์ ภูเขามหาสมุทรเหมือนอวิชาทั้งแปด เทพยดาผู้มีฤทธิ์เหมือนพระพุทธเจ้า แสงสว่างและสะพานเหมือนข้อปฏิบัติและธรรมประทีป เทพบริวารเหมือนพระสงฆ์ (ปริศนาธรรม ณ ผนังหุ้มกลองด้านหน้าพระประธาน ภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส)

11. เปรียบพระพุทธเจ้าเป็นเสมือนนายสำเภา (ภาพที่ 161) ซึ่งพาหมู่ชนเดินทางข้ามมหาสมุทรไปยังดินแดนแห่งความสุขสงบ (นิพพาน) หมู่ชนที่ข้ามไปถึงฝั่งได้ก็คือพระอริยสงฆ์ทั้งหลายที่ปฏิบัติตามพระธรรมคำสอน จนสามารถบรรลุพระนิพพานได้ (ภาพที่ 189)

12. เปรียบพระพุทธเจ้าเป็นเศรษฐี ผู้มากมีทรัพย์สมบัติ (พระธรรม) ในท่ามกลางประเทศที่ยากจน คิดจะบริจาคทรัพย์ให้คนผู้ยากไร้ก็ป่าวประกาศให้คนมารับทรัพย์ไปเป็นทุนประกอบอาชีพ (ภาพที่ 114)

13. เปรียบพระพุทธเจ้าและพระธรรมเป็นเสมือนที่พัก ให้ความอุ่นใจแก่ประชาชน (ภาพที่ 169)

14. เปรียบพระพุทธเจ้าเป็นบุรุษผู้แผ้วถางป่าให้เป็นนา คือ มีพระธรรมเป็นเครื่องเผาป่า (กิเลส) พระสงฆ์เปรียบเป็นนาบุญอันมีกิเลสที่เผาสิ้นแล้ว (ภาพที่ 163)

15. เปรียบพระพุทธเจ้าเป็นดวงอาทิตย์แรกขึ้น พระธรรมเปรียบดังรัศมีพระอาทิตย์ ความมืดคือความหลง ได้ถูกกำจัดไปด้วยแสงสว่างแห่งพระธรรม (ภาพที่ 163)

นอกจากเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์และปริศนาธรรมดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ยังพบว่า ในสมัยรัชกาลที่ 4 มีการเขียนภาพจิตรกรรมที่ถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับพงศาวดาร นิทานและตำนาน รวมไปถึงภาพวิถีชีวิตของผู้คนในสมัยนั้นอีกด้วย ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นเหตุการณ์ที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ โดยปราศจากเรื่องราวในส่วนที่แสดงให้เห็นถึงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์อย่างที่เคยมีมาในอดีต เช่น ภาพนิทานพื้นบ้านเรื่องศรีธนญชัย ที่วัดปทุมวนาราม ภาพเรื่องอิเหนา ที่วัดโสมนัสวิหาร ภาพงานนมัสการพระพุทธบาท สระบุรี ที่วัดมหาสมณาราม เป็นต้น

ต่างไปจากขนบเดิมที่นิยมเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติและอดีตพุทธเจ้า ที่ได้สืบทอดมาแต่ครั้งอดีตเรื่อยมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) อย่างไรก็ตาม ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับนิทานชาดกก็ปรากฏมีให้เห็นอยู่บ้าง แต่ดูเหมือนจะถูกลดบทบาทลงไป[431]

ในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 5 ยังมีการเขียนภาพพุทธประวัติให้เห็นอยู่บ้าง เช่น ภาพพุทธประวัติที่วัดปรมัยยิกาวาส (ภาพที่ 197) และภาพพุทธประวัติที่วัดทอง (ภาพที่ 204) อันมีลักษณะรูปแบบการนำเสนอที่เปลี่ยนไปจากจิตรกรรมแบบประเพณีเป็นอย่างมาก ซึ่งจะนำไปกล่าวอธิบายให้เห็นถึงความแตกต่างในบทที่ 3 (การวิเคราะห์รูปแบบ) ในลำดับต่อไป

2.2 รูปแบบในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

ในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 รูปแบบจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ได้ถูกลดบทบาทลง โดยละเลยคุณค่าด้านชั้นเชิงทางศิลปะอันเป็นภูมิรู้ในการสร้างสรรค์แบบประเพณีเดิมหันมาให้ความสำคัญกับกระแสวัฒนธรรมแบบใหม่อย่างตะวันตกที่ไหลบ่าเข้ามา การเขียนภาพอิงกับความเหมือนจริง (แบบภาพถ่าย) ตามหลักทัศนียวิทยาเข้ามาแทนที่ จึงทำให้ผู้เขียนภาพหันมาเอาอย่าง เป็นผลให้ศิลปะไทยที่เคยรุ่งเรืองแต่เดิมมาซบเซาลงไป แม้ความเปลี่ยนแปลงนี้จะทำให้เกิดศิลปะไทยแบบใหม่ขึ้น ซึ่งนับว่าเป็นความก้าวหน้าหากมองในแง่มุมหนึ่ง

หากจะพิจารณาด้วยแง่ของเหตุผลที่ว่า เพราะโลกมิได้หยุดนิ่งอยู่กับที่ ย่อมจะเจริญวิวัฒนาการสืบไป แต่อย่างไรก็ดี แม้จะมีการปฏิรูปการเขียนภาพจิตรกรรมไทยขึ้นใหม่ แต่ผลที่ได้รับนั้นไม่ได้ดีไปกว่าจิตรกรรมโบราณที่สืบทอดกันมาหลายศตวรรษ “มีบางท่านกล่าวว่า เรายังอยู่ในระยะหัวเลี้ยวหัวต่อ เพราะเหตุนี้จึงไม่อาจหลีกเลี่ยงความผิดพลาดต่างๆ ได้ แต่ความเป็นจริงมีอยู่ว่า ศิลปแบบดั่งเดิมของเรามีลักษณะมูลฐานที่ไม่สามารถจะเข้ากันได้กับลักษณะของศิลปะคลาสสิคแบบตะวันตก”[432]

> เราอาจปรับปรุงศิลปะดั้งเดิมของเราให้ทันสมัยได้ แต่จะต้องไม่ทิ้งคุณลักษณะอันเป็นรากฐานของแบบฉบับ เช่น รูปของธรรมชาติ คนและสัตว์ที่ปรากฏตามความเป็นจริง ก็ให้

---

[431]ปรีชา เถาทอง, จิตรกรรมไทยวิจักษ์ (กรุงเทพฯ : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 36.

[432]ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี, 107.

> มีอุดมคติ หรือประเพณีนิยมไปตามจินตนาการของศิลปิน... ภาพที่เขียนนั้นไม่ต้องเป็นแบบ 3 มิติ... ถ้าเราเปลี่ยนให้เป็นแบบ 3 มิติ เราก็จะสูญเสียลักษณะมูลฐานของมัน อันที่จริง ศิลปินตะวันตกได้นำหลักการโบราณของเราไปใช้กัน.. โดยอาศัยอิทธิพลศิลปะตะวันออกประกอบ... ถึงแม้วิชาการถ่ายรูปโดยใช้เครื่องกลไก อาจให้ภาพที่เป็นจริงโดยสมบูรณ์ก็ตาม[433]

นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาถึงปัจจุบัน จิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีเริ่มเปลี่ยนไป ลักษณะจิตรกรรมที่เคยเป็นภาพแบนราบกลับมีทัศนียวิสัย มีความลึกใกล้ไกลแบบภาพ 3 มิติ ลักษณะตัวภาพบุคคล ภาพสถาปัตยกรรม และภาพธรรมชาติก็เป็นแบบตะวันตก มีลักษณะเหมือนจริงมากขึ้นกว่าแบบเดิมที่เขียนขึ้นแบบอุดมคติ[434]

> เราไม่อาจกล่าวเน้นได้มากนักว่าอิทธิพลศิลปะตะวันตกได้เข้ามาครอบงำและทำให้แบบศิลปะดั้งเดิมของเราเสื่อมทรามไป ในการกล่าวเช่นนี้ไม่ควรจะเข้าใจเราผิด เรามิได้ค้นหาความดีความชั่วในอิทธิพลของกันและกันระหว่างตะวันตกและตะวันออก มันเป็นผลแห่งการก้าวหน้าของมนุษย์... ถึงเวลานี้ยังมีคนส่วนน้อยเสียจริงๆ ที่รู้คุณค่าอันยิ่งใหญ่ของศิลปะเก่าแก่ของเรา เนื่องจากความนิยมชมชอบเกินขอบเขตต่อทุกสิ่งทุกอย่างที่มาจากตะวันตก ประกอบกับทั้งถูกเร่งเร้าด้วยความปรารถนาในอันที่จะฟื้นฟูจิตรกรรมแบบดั้งเดิม... เรารับเอาสิ่งที่อาจเรียกได้ว่าทัศนียวิสัยแบบรูปถ่ายเข้ามาใช้[435]

รูปแบบการสร้างสรรค์รูปทรงในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

จิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นช่วงหลังรัชกาลที่ 3 มีรูปแบบที่สามารถแยกพิจารณาตามหัวข้อต่างๆ ได้ดังต่อไปนี้คือ

---

[433]เรื่องเดียวกัน.

[434]วรรณิภา ณ สงขลา, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง, 3 - 6.

[435]ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี, 106 - 107.

รูปทรงตัวภาพบุคคล

การเขียนตัวภาพบุคคลของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 4 มีการเปลี่ยนแปลงไปจากการเขียนภาพบุคคลในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) ในด้านการสร้างปริมาตรให้กับตัวภาพ กล่าวคือ มีการแรเงาให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่ของแสงเงา และใช้สีที่สว่างสดใสในการเขียนตัวภาพให้ตัดกับฉากพื้นหลัง (Background) ที่มีสีเข้ม เพื่อให้ตัวภาพบุคคลโดดเด่นออกมา แทนวิธีการตัดเส้นแบบเดิม[436]

การวาดภาพบุคคลชาวตะวันตกในภาพปริศนาธรรมนี้ แม้จะวาดให้มีขนาดเล็ก เมื่อเทียบกับฉากหลัง แต่ภาพบุคคลเหล่านั้นก็ยังดูโดดเด่น เพราะใช้คู่สีของเสื้อผ้าที่เป็นสีอ่อนให้ตัดกับพื้นหลังที่เป็นสีเข้ม และมีการแต้มสีพู่กันเจือด้วยสีอ่อนแก่ เน้นการแรเงาให้ดูมีมิติทั้งใบหน้าและเครื่องแต่งกายของภาพบุคคล (ภาพที่ 190 - 191) การแต่งกายของตัวภาพเหล่านั้นบ้างก็เป็นชุดกระโปรงยาว เสื้อ กางเกง ฯลฯ แบบฝรั่ง จากลักษณะเครื่องแต่งกายของชายหญิงที่ปรากฏ. แสดงให้เห็นว่า ขรัวอินโข่ง คงได้ต้นแบบหรือเค้าโครงจากภาพพิมพ์ต่างๆ ที่มีรูปภาพของชาวตะวันตก ซึ่งบรรดามิชชันนารี บาทหลวง และชาวต่างชาตินำติดตัวเข้ามาบางกอกในช่วงเวลานั้น[437]

จะเห็นได้ว่าภาพบุคคลที่ปรากฏในภาพปริศนาธรรมดังกล่าวนี้ ผู้ชายจะสวมกางเกงขายาวแนบเนื้อสีขาว เสื้อแขนยาวสีกรมท่าหรือสีดำ บางทีก็มีการสวมหมวกสีน้ำเงินเข้มและถือไม้เท้า ถ้าเป็นทหารจะสวมกางเกงสีขาว เสื้อสีน้ำเงินเข้ม มีสายสะพายสีขาวไขว้กันอันเป็นเครื่องแบบทหารอเมริกันในสมัยประธานาธิบดีลินคอล์น (ภาพที่ 167) ส่วนการแต่งกายของผู้หญิงส่วนใหญ่จะคล้ายกับเครื่องแต่งกายของสตรีชาวยุโรปทั่วไป คือมักจะสวมกระโปรงแบบมีโครงชั้นในพองตรงสะโพกคล้ายสุ่มไก่และมีสีต่างๆ กัน แต่ส่วนมากเป็นสีอ่อนๆ เช่น สีฟ้า สีชมพู สีแดงอ่อน เป็นต้น บ้างก็มีผ้าคลุมไหล่ สวมหมวกที่มีเชือกผูกใต้คาง (ภาพที่ 168) นอกจากการแต่งกายแบบชาวอเมริกันแล้ว ก็ยังมีการแต่งกายของชาวตะวันตกชาติอื่นๆ ปะปนอยู่ด้วย[438]

---

[436]ประทีป ชุมพล, ปรัชญาและแนวความคิดในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์, 35.

[437]ทวีลาภ การะเกด, "จิตรกรรมฝาผนังภาพปริศนาธรรมภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส กรุงเทพฯ" (สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต (โบราณคดี) ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2527), 43.

[438]เรื่องเดียวกัน, 45 - 46.

รูปทรงตัวภาพสัตว์

ภาพสัตว์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่พบมากกว่าสัตว์ประเภทอื่นๆ ในภาพจิตรกรรม คือ ภาพช้างและภาพม้า (ภาพที่ 159) มีทั้งม้าที่ใช้ขี่เป็นพาหนะ ม้าที่ใช้เทียมรถม้า และม้าที่ใช้บรรทุกสิ่งของ (ภาพที่ 160) นอกจากนี้ยังมีภาพลาและอูฐที่วาดในลักษณะใช้เทียมรถบรรทุกสิ่งของแบบม้าซึ่งอาจสันนิษฐานได้ว่า จิตรกรนำต้นแบบมาจากภาพพิมพ์ของพวกมิชชันนารีที่เข้ามาประเทศสยามในยุคสมัยนั้น

ส่วนภาพสัตว์ในแดนหิมพานต์ก็ปรากฏมีให้เห็นอยู่บ้าง เช่น ภาพจิตรกรรมที่วัดเปาโรหิตย์ (ภาพที่ 201) เป็นต้น

รูปทรงสถาปัตยกรรม

การเขียนภาพสถาปัตยกรรมของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 4 นิยมเขียนในลักษณะอาคารสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก โดยแทรกอยู่ในภาพอาคารสถาปัตยกรรมแบบไทย แสดงให้เห็นอิทธิพลตะวันตกที่แพร่เข้ามาในช่วงเวลานี้ได้เป็นอย่างดี จากการเขียนภาพวัดที่มีโครงสร้างเป็นตึกหลายชั้น ศาลาการเปรียญก็เป็นอาคารโถงก่อด้วยศิลา มีบันไดกว้างทอดลงมาถึงพื้น กุฏิสงฆ์ก็เป็นตึกที่ดูผิดแผกแตกต่างไปจากความเป็นจริง เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร หรือในบางแห่งก็ทำเป็นทำนองห้องฝรั่ง คือเขียนเป็นวัดไทยแต่อาคารเป็นฝรั่ง มีตึกรามใหญ่โต ประตูเข้าวัดมีเพดิเมนท์ (Pediment) คือด้านบนประตูทำเป็นรูปสามเหลี่ยมแบบโรมัน[439]

ภาพอาคารสถาปัตยกรรมที่ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังภาพปริศนาธรรม มีลักษณะเป็นอาคารบ้านเรือนที่มีรูปแบบทางสถาปัตยกรรมเป็นแบบตะวันตกทั้งสิ้น กล่าวคือ มีทั้งที่เป็นตึกขนาดใหญ่สูงถึง 7 ชั้น มีหลังคาเป็นยอดโดม (ภาพที่ 192) และยอดแหลม (ภาพที่ 169) มีบ่อน้ำพุอยู่ตามถนนหนทางแบบตะวันตก

นอกจากนั้น การเขียนอาคารสถาปัตยกรรมในสมัยนี้ยังนิยมเขียนให้เห็นว่ามีคนนั่งอยู่ภายในอาคาร เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม (ภาพที่ 186) เป็นต้น ซึ่งลักษณะเช่นนี้ อาจสืบเนื่องมาจากความพยายามของจิตรกรที่ต้องการให้ภาพจิตรกรรมนั้นๆ เกิดความความสมจริง โดยการลดขนาดสัดส่วนของคนที่อยู่ภายในอาคารสถาปัตยกรรมให้

[439]ปรีชา เถาทอง, จิตรกรรมไทยวิจักษณ์, 35.

เล็กลง แม้จะมีตัวภาพบุคคลอยู่ภายในสถาปัตยกรรมจำนวนมาก แต่ภาพเหล่านั้นก็ยังคงให้ความรู้สึกโล่งจนเกินไปอยู่ดี (ภาพที่ 165)

รูปทรงธรรมชาติ

การเขียนภาพฉากธรรมชาติของงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 นั้น มีการพยายามเขียนให้ดูเหมือนจริง นิยมเขียนภาพต้นไม้ใหญ่ยืนต้นแบบฝรั่ง ซึ่งแต่เดิมภาพจิตรกรรมไทย นิยมเขียนภาพต้นไม้ให้มีลักษณะคดเคี้ยวไปตามจังหวะของรูปทรงส่วนอื่นๆของภาพมากว่าที่จะเขียนอิงกับความสมจริง ส่วนจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา รูปทรงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นภาพอาคารสถาปัตยกรรม โขดหินต้นไม้ ล้วนแล้วแต่มุ่งที่จะเขียนให้เห็นในสภาพที่เป็นไปตามข้อเท็จจริงเป็นสำคัญ ทั้งในแง่ของตัวรูปทรงเองและการสื่อความหมายของรูปทรงนั้น ล้วนแล้วแต่อิงอยู่กับแนวคิดที่สอดคล้องกับวิทยาศาสตร์

การใช้สีฟ้าเข้มระบายลงบนท้องฟ้าทำให้ภาพเกิดบรรยากาศสลัวๆ ทึมๆ นอกจากนั้นจิตรกรยังได้นำความรู้ทางด้านดาราศาสตร์และปรากฏการณ์ธรรมชาติเข้ามาประกอบอยู่ในภาพท้องฟ้าด้วย กล่าวคือ มีการเขียนภาพดวงดาวหลายดวงบนผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส เช่น การเขียนภาพดวงดาวที่มีลักษณะคล้ายดาวเสาร์มีวงแหวนล้อมรอบอยู่ 2 วง (ภาพที่ 185) และดาวที่มีแนวเส้นพาดผ่านเหมือนลักษณะทางกายภาพของดาวพฤหัสบดี (ภาพที่ 182) และมีภาพดวงอาทิตย์อยู่บริเวณด้านหลังพระประธาน (ภาพที่ 181) ซึ่งตามขนบเดิมณ ตำแหน่งนี้เป็นตำแหน่งของภาพไตรภูมิ ที่มีเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลางของจักรวาล แต่เมื่อแนวความคิดในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเปลี่ยนไปตามกระแสวัฒนธรรมใหม่จากโลกตะวันตก ศูนย์กลางของจักรวาลจึงถูกปรับเปลี่ยนไปตามหลักทางวิทยาศาสตร์ ที่ถือว่า ดวงอาทิตย์เป็นศูนย์กลางของจักรวาล

สันนิษฐานได้ว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีความสนใจเรื่องดาราศาสตร์ประกอบกับเจตนาแสดงภูมิรู้ทางวิทยาศาสตร์เพื่อมิให้ชาวตะวันตกดูหมิ่นชาวสยามได้ พระองค์จึงทรงแสดงพระปรีชาสามารถในด้านนี้ให้ปรากฏจนเป็นที่ประจักษ์แก่ชาวต่างชาติ จึงไม่น่าแปลกเลยที่พระองค์ทรงโปรดให้ขรัวอินโข่งเขียนภาพดาวเคราะห์ที่พระองค์ได้ทรงศึกษาลงบนภาพจิตรกรรมแห่งนี้

จะเห็นได้ว่าบนผนังที่แสดงภาพดวงดาวตามความรู้ทางวิทยาศาสตร์ ก็ยังปรากฏให้เห็นภาพท้องฟ้าในจิตรกรรมแห่งนี้ ได้มีการวาดภาพเหล่าเทวดามีเครื่องแต่งกายแบบเครื่องแต่งกายแบบประเพณี มีการสวมชฎาที่มียอดแหลม อยู่ท่ามกลางกลีบเมฆที่เขียนใน

ลักษณะเหมือนจริง ซึ่งอาจสันนิษฐานได้อีกเช่นกันว่า พระองค์มิได้ปฏิเสธความเชื่อเกี่ยวกับไตรภูมิไปเสียทีเดียว แต่ทั้งนี้สมควรจะมีเหตุผลในประเด็นที่ว่า พระองค์ทรงต้องการแสดงภูมิรู้ทางวิทยาศาสตร์ ประกอบกับเพื่อทำให้ชาวตะวันตกได้เห็นว่า ชาวสยามนั้นก็สามารถเขียนภาพแบบเหมือนจริงได้เช่นกัน มิได้เขียนเพียงจิตรกรรมไทยประเพณีเท่านั้น ดังจะเห็นได้ว่าการเขียนภาพคลื่นน้ำ มีทั้งแบบที่เป็นฟองคลื่น และแบบราบเรียบนิ่งสงบตามลักษณะที่ปรากฏอยู่จริงตามธรรมชาติ โดยมีการเกลี่ยสีไล่น้ำหนักสีเข้มอ่อนการวาดภาพท้องทะเลจะมีการนำสีอ่อนมาระบายเพื่อให้เกิดมิติของริ้วคลื่นน้ำเพื่อแสดงความสมจริง และมีการเน้นบรรยากาศและสีอย่างเป็นธรรมชาติ เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 161) ซึ่งสมควรนับว่าเป็นความสามารถในการเขียนภาพแบบเหมือนจริงแบบตะวันตกได้อย่างน่าชม

รูปแบบการกำหนดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

การกำหนดองค์ประกอบในภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 ในรูปแบบการเขียนที่ปรากฏในภาพปริศนาธรรมที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส จะมีลักษณะอิงอยู่กับความสมจริง ในมุมมองที่เห็นได้ในความเป็นจริงอย่างภาพถ่าย การเขียนภาพประเภทดังกล่าวให้มีความสมบูรณ์ จะต้องอิงอยู่กับหลักการทางทัศนียวิทยา (Perspective) องค์ประกอบของภาพจะเกิดขึ้นในมุมมองปกติตามตาเห็นทั่วๆ ไป (ภาพที่ 169, 192)

ส่วนจิตรกรรมที่ยังคงเขียนขึ้นอย่างในรูปแบบประเพณี จะเห็นได้ว่า มีวิธีการเขียนภาพตามหลักทางทัศนียวิทยาเข้ามาผสมมุมมองที่เกิดขึ้นจะมิได้อิงอยู่กับทัศนียวิสัยแบบเส้นขนานอย่างจิตรกรรมไทยประเพณี หากแต่ก็แสดงให้เห็นถึงพยายามเขียนขึ้นให้เห็นในมุมมองที่เป็นจริงตามตาเห็นปกติ ในยุคเริ่มแรกจะเห็นได้ว่า ผลงานของขรัวอินโข่งที่ได้เป็นผู้ริเริ่มเขียนภาพในลักษณะดังกล่าว ซึ่งในภายหลังต่อมา (ภาพที่ 165) การวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมแบบประเพณีเดิมก็ไม่นิยมอีกต่อไป แม้จะมีการเขียนเนื้อหาเรื่องราวที่อิงอยู่กับพุทธประวัติ (ภาพที่ 197 - 199, 204) หรือภาพที่ควรแสดงให้เห็นถึงพุทธภาวะ ล้วนแล้วแต่ถูกนำมาเขียนและจัดวางองค์ประกอบตามมุมมองที่เห็นได้ในความเป็นจริง องค์ประกอบภาพต่างๆที่เขียนขึ้นในยุคสมัยดังกล่าวจึงมีลักษณะคล้ายการเขียนภาพทิวทัศน์ในมุมมองกว้าง ตัวภาพต่างๆ จะถูกจัดวางไปตามข้อเท็จจริงในด้านมุมมอง แม้ผลงานเหล่านี้จะยังไม่สามารถแสดงให้เห็นว่ามีความถูกต้องตามหลักทางทัศนยวิทยามากนัก แต่ก็เห็นได้เด่นชัดว่า มีความจงใจอย่างยิ่งที่จะวางองค์ประกอบเพื่อที่จะแสดงให้เห็นถึงทักษะในการเขียนภาพทิวทัศน์ (ภาพที่ 205 - 206)

แต่เดิมการวางตำแหน่งภาพบนฝาผนังมีขนบหรือธรรมเนียมปฏิบัติที่ชัดเจน บริเวณผนังสกัดหลังพระประธานนิยมเขียนภาพไตรภูมิ เพื่อแสดงสัณฐานของโลกและจักรวาล โดยเขาพระสุเมรุเป็นประธาน บริเวณผนังสกัดหน้านิยมเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ส่วนผนังสกัดทั้งสองข้างนิยมเขียนภาพพุทธประวัติหรือชาดก และภาพเทพชุมนุมบริเวณพื้นที่ด้านบนของผนัง แต่เมื่อโลกทัศน์ในสังคมสยามเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสวัฒนธรรมใหม่จากชาติตะวันตกที่มุ่งมองทุกอย่างตามเหตุและผลแบบวิทยาศาสตร์ ทำให้ความเชื่อตามคติอย่างเดิมที่มีมาแต่ครั้งโบราณกาลถูกปฏิเสธ ซึ่งส่งผลต่อรูปแบบของงานจิตรกรรมไทยในรัชสมัยนี้ให้ต้องปรับเปลี่ยนไปตามกระแสโลกนับตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา

จิตรกรรมที่เขียนขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว คือการที่นิยมชมชอบกับวิทยาการการเขียนภาพให้เหมือนภาพถ่าย ที่ริเริ่มขึ้นโดยภาพปริศนาธรรมที่มีรูปแบบอิงกับความเหมือนจริง ซึ่งจะเห็นได้ว่าจากภาพผลงานที่ปรากฏในช่วงยุคสมัยดังกล่าว ต่อมาภายหลังแม้จะมีการพยายามกลับไปเขียนภาพที่อิงกับแนวคิดอย่างประเพณีเดิม เช่นการเขียนภาพพุทธประวัติ ก็มิอาจสามารถนำชั้นเชิงและคุณลักษณะในการเขียนภาพแบบประเพณีที่เคยมี มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในช่วงเวลาดังกล่าวได้เลย หากแต่ภาพเหล่านั้นมีความโดดเด่นเพียงในแง่ของความเป็นภาพทิวทัศน์เท่านั้น

รูปแบบฝีมือช่างในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

วิธีการเขียนภาพ

งานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่ยังคงทำสืบทอดต่อมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 นั้น มีการเขียนภาพโดยใช้หลักทัศนียวิทยามุ่งแสดงระยะใกล้ไกลตามมุมมองที่เป็นจริง รูปทรงของตัวภาพที่อยู่ใกล้จะกำหนดให้มีขนาดใหญ่ ส่วนรูปทรงของตัวภาพที่อยู่ไกลออกไปมีลักษณะที่เล็กลงลดหลั่นกันไป ภาพอาคารสถาปัตยกรรมจะกำหนดให้ดูสอบลึกเข้าไปตามหลักทางทัศนียวิทยา ส่วนการเขียนฉากพื้นหลัง นิยมเขียนให้บริเวณดังกล่าวเป็นฉากของภาพ ประกอบไปด้วยภูเขาและต้นไม้ ภาพทิวทัศน์ที่มีความลึกเข้าไปโดยมีเส้นขอบฟ้า (Horizontal Line) บริเวณขอบบนในสัดส่วนพื้นที่ประมาณเกือบครึ่งหนึ่งของพื้นที่ผนัง หรืออาจมากกว่านั้นในบางภาพ (ภาพที่ 205 - 206)

นักวิชาการกล่าวว่า “ลักษณะของภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีนั้นดูคล้ายภาพกระดาษ ที่ตัดเป็นรูปทรงต่างๆ ติดแบนราบไปบนพื้นฝาผนัง แสดงให้เห็นความสูงและความกว้างที่ต่างกันไปในแต่ละรูปทรง แต่ไม่มีลักษณะที่แสดงความหนา นูน หรือกลม ดังนั้น ภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีจึงมีลักษณะเป็นภาพ 2 มิติ”[440]

ส่วนวิธีการเขียนภาพจิตรกรรมแบบภาพปริศนาธรรมฝีมือขรัวอินโข่ง มีการนำเอาหลักทัศนียวิสัยแบบสามมิติ (Three Dimensions) มาใช้ โดยการวาดภาพที่ไม่เน้นการตัดเส้น แต่ให้ความสำคัญในเรื่องของแสงเงา โดยใช้พู่กันแรเงาเกลี่ยน้ำหนักสีอ่อนแก่เพื่อสร้างมิติความตื้นลึกและปริมาตรให้กับรูปทรง อย่างภาพเขียนแบบตะวันตก

การเขียนภาพวัตถุและอาคารสถาปัตยกรรมมีลักษณะลวงตาให้ดูมีระยะใกล้ไกล ด้วยการเขียนภาพที่อยู่ใกล้ให้มีขนาดใหญ่ ส่วนภาพที่อยู่ไกลก็เขียนให้มีขนาดเล็กลง โดยมีการกำหนดรูปทรงแนวทิวไม้และส่วนของพื้นดินที่แสดงระยะไกลออกไปด้วยการไล่ค่าน้ำหนักสีอ่อนแก่ ส่วนตัวอาคารสถาปัตยกรรมมีลักษณะที่เป็นสามมิติ ภาพอาคารที่อยู่ไกลออกไป ดูมีขนาดเล็ก และกลืนหายไปในบรรยากาศ ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความพยายามของจิตรกร ที่ต้องการเขียนภาพให้มีความเหมือนจริงตามแบบอย่างที่เห็นได้ในความเป็นจริงเชิงวัตถุธาตุ

ภาพฉากพื้นหลังของภาพจิตรกรรมฝาผนังภาพปริศนาธรรม มีการเขียนให้เห็นเป็นสภาพวิถีชีวิตตามแบบตะวันตก คือวาดให้มีบรรยากาศทึมมืดสลัว ด้วยประเทศทางตะวันตกอยู่ในเขตหนาว ไม่ค่อยมีแสงแดด

ส่วนภาพสถาปัตยกรรมเขียนเป็นภาพอาคารบ้านเรือนแบบฝรั่ง ภาพทิวทัศน์ต้นไม้ก็เขียนด้วยการคุมน้ำหนักของแสงเงา (Chiaroscuro) ให้บรรยากาศชวนฝันและผลักระยะใกล้ไกลด้วยน้ำหนัก ตลอดจนการสอดแทรกอารมณ์ลงไปในค่าของสี (Value of Colours) อย่างดีเยี่ยม และยังนิยมเขียนฉากธรรมชาติที่ลึกเข้าไปในภาพ บริเวณขอบบนเกือบสุดภาพมีเส้นขอบฟ้าเป็นแนวกั้น[441] เป็นไปได้ว่า ขรัวอินโข่งได้นำแบบมาจากภาพพิมพ์จากยุโรปและอเมริกาที่แพร่หลายเข้ามาในสมัยนั้น[442]

---

[440]จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์, สาระสำคัญในงานจิตรกรรมไทยประเพณี (กรุงเทพฯ : ฝ่ายศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 23.

[441]วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง, 17.

[442]เรื่องเดียวกัน, 17 - 18.

การใช้สี

การใช้สีในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 4 นั้น นิยมใช้โครงสีส่วนใหญ่เป็นสีเข้มและลงพื้นด้วยสีดำ มักใช้สีคล้ำ (สีแท้+สีดำ) เช่น สีน้ำเงินคล้ำ สีน้ำตาลคล้ำ หรือสีเขียวคล้ำเป็นพื้นหลังของภาพ วรรณะของสีโดยทั่วไปเป็นวรรณะเย็น เพราะมีปริมาณสีน้ำเงินและสีเขียวมากกว่าสีอื่นๆ สีที่มีความโดดเด่นมากเป็นพิเศษคือ สีคราม ซึ่งเป็นสีที่มีความสดคล้ายสีสะท้อนแสง ในขณะที่สีอื่นๆ ออกเป็นสีทึบคล้ำ

ความโดดเด่นในเรื่องสีดังกล่าวอาจเป็นเพราะในช่วงเวลานั้น วิทยาการด้านสีสังเคราะห์ทางวิทยาศาสตร์ที่สะดวกในการใช้งานมากกว่าสีฝุ่น ได้เข้ามาแพร่หลายในสยามประเทศแล้ว แต่ถึงกระนั้น จิตรกรไทยก็ยังคงนิยมใช้สีฝุ่นอยู่เช่นเดิม อาจเป็นเพราะมีความชำนาญมากกว่า เช่น ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาสราชวรวิหาร[443]

การที่ใช้สีดำในปริมาณมากกับภาพจิตรกรรมสมัยนี้ ทำให้บรรยากาศโดยรวมภายในพระอุโบสถหรือวิหารดูทึมเทา ชวนให้ดูหดหู่และดูค่อนข้างน่ากลัว[444]

การใช้สีในงานจิตรกรรมฝาผนังภาพปริศนาธรรมที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสราชวรวิหารพบว่า มีการใช้สีแบบเอกรงค์ (Monochrome) ดูเป็นโทนเดียวกันทั้งหมด คือ สีเทา แต่สีที่เห็นได้ชัดเจนคือ สีน้ำเงินเข้มหม่น การใช้สีเอกรงค์นี้ ทำให้ภาพมีความกลมกลืนเพราะไม่มีการใช้สีที่ขัดกัน ภาพจึงมีบรรยากาศที่ดูสลัว สีพื้นส่วนใหญ่เป็นสีเข้มตัดกับสีของเครื่องแต่งกายของภาพบุคคล ซึ่งถ้าเป็นผู้ชาย เครื่องแต่งกายมักจะเป็นสีน้ำเงินเข้มและขาว ส่วนเครื่องแต่งกายของผู้หญิงจะใช้สีชมพูและสีฟ้าอ่อนๆ แลดูเป็นส่วนที่อ่อนหวานแทรกอยู่ในความมืด[445] ลักษณะโดยรวมของการใช้สีในภาพปริศนาธรรมทั้งสองแห่งมีรูปแบบใกล้เคียงกัน แต่สิ่งที่แตกต่างกันระหว่างวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสราชวรวิหารก็คือ การใช้สีของวัดบวรนิเวศวิหารแลดูมืดครึ้ม ส่วนวัดบรมนิวาสราชวรวิหารที่มีสีสันสดใสมากกว่า

จิตรกรรมภาพปริศนาธรรมไม่พบว่ามีการปิดทองคำเปลว แต่ภาพจิตรกรรมที่เขียนใน*เชิงไทยประเพณี*ที่ร่วมสมัยเดียวกัน เช่น ภาพจริยวัตรของสงฆ์ ยังคงมีการปิดทองอยู่บ้าง

---

[443]สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ เล่ม 3 (กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2521), 207.

[444]ปรีชา เถาทอง, จิตรกรรมไทยวิจักษณ์, 35.

[445]วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง, 26.

ไม่มากนัก แตกต่างจากภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) ที่นิยมปิดทองคำเปลวบนภาพมากเป็นพิเศษ[446]

นอกจากนั้นจะเห็นได้ว่ารูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีในช่วงปลายรัชกาลที่ 4 ถึงต้นรัชกาลที่ 5 มีความพยายามถ่ายทอดลักษณะความเหมือนจริงในภาพแบบประเพณี หรือพยายามนำเนื้อหาของภาพพุทธประวัติมานำเสนอในรูปแบบใหม่ที่อิงกับทัศนียภาพที่เป็นจริง เช่น ภาพพุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส (ภาพที่ 197) เป็นต้น

จิตรกรเอกแห่งยุคสมัย

จิตรกรเอกคนสำคัญในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้ที่นำการเขียนภาพจิตรกรรมในรูปแบบใหม่ ซึ่งต่างออกไปจากขนบการเขียนภาพจิตรกรรมไทยประเพณีที่รุ่งเรื่องสืบทอดมายาวนานก็คือ

ขรัวอินโข่ง

ขรัวอินโข่ง เป็นชื่อของจิตรกรเอกในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ถือเพศบรรพชิตอยู่จนตลอดชีวิต เดิมท่านมีชื่อว่า *อิน* คำว่า *ขรัว* เป็นคำเรียกผู้คร่ำเคร่งต่อบางสิ่งบางอย่าง ส่วนคำว่า *โข่ง* เป็นเพราะท่านบวชอยู่นาน ท่านเป็นพระภิกษุช่างอยู่ที่วัดเลียบ (วัดราชบูรณะ) กล่าวกันมาว่าท่านเป็นจิตรกรที่ใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาทของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นอย่างมาก พระองค์ทรงโปรดฯให้ขรัวอินโข่งวาดภาพจิตรกรรมประดับพุทธสถาน เพื่อสร้างงานอันเนื่องในพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่

ผลงานจิตรกรรมฝาผนังที่หลงเหลืออยู่ของขรัวอินโข่งจึงเป็น ซึ่งมีปรากฏอยู่หลายแห่ง ได้แก่ *จิตรกรรมฝาผนังภายในหอราชกรมานุสรและหอราชพงศานุสร วัดพระศรีรัตนศาสดาราม* ภาพเขียนของขรัวอินโข่งในหอพระทั้งสองแห่งนี้เป็นการนำเสนอถึงเหตุการณ์ทางประวัติศาสาตร์ของชาติไทย โดยในหอราชกรมานุสรเป็นภาพเหตุการณ์ไทยรบกับพม่า แสดงภาพการจัดกระบวนทัพ การป้องกันเมือง รวมไปถึงภาพการทำยุทธหัตถีระหว่างสมเด็จพระนเรศวร

---

[446]พลอยไพลิน เทพพงษ์, “งานวิเคราะห์ในมุมมองใหม่ : แนวคิดงานจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมในรัชกาลที่ 4” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 57 - 58.

มหาราชกับพระมหาอุปราชแห่งเมืองพม่า ส่วนภาพในหอราชพงศานุสรนั้นเป็นเหตุการณ์การรบในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งภาพในหอนี้มีภาพอาคารแบบฝรั่งปรากฏอยู่ด้วย ไม่ว่าจะเป็นการนำเสนอภาพการรบพุ่งหรือสภาพชีวิตของผู้คนที่อยู่ในเหตุการณ์นั้นๆ ด้วยภาพเหล่านี้เป็นผลงานในช่วงต้นของท่าน จึงยังคงมีลักษณะศิลปแบบเก่าปรากฏให้เห็นเด่นชัด เช่น ภาพอาคารปราสาทราชวัง ภาพบุคคล ล้วนเขียนด้วยเทคนิควิธีแบบเก่า[447]

จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาสมณาราม จังหวัดเพชรบุรี ขรัวอินโข่งวาดภาพให้ตัวภาพมีลักษณะแบบไทยแต่ลักษณะอาคารสถาปัตยกรรมเป็นแบบยุโรป ส่วนบริเวณพื้นที่ผนังด้านตรงข้ามพระประธานวาดเป็นภาพฝูงชนกำลังเดินทางไปนมัสการพระพุทธบาท (ภาพที่ 193)

จิตรกรรมฝาผนังภายในมณฑปพระพุทธบาท วัดพระงาม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ภาพที่เขียนภายในมณฑปเข้าใจว่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับพระพุทธองค์หรือพุทธประวัติ โดยผนังด้านทิศเหนือมีภาพหลายเหตุการณ์ในส่วนต่างๆ ของผนัง โดยตอนกลางของผนังเป็นภาพเหล่ากษัตริย์สามองค์กำลังทรงม้า เข้าใจว่าไปเฝ้าพระพุทธเจ้า มีขบวนทหารทั้งไทยและต่างชาติตามเสด็จ มีภาพต้นไม้ขนาดใหญ่ ปราสาทของรุกขเทวดาอยู่บนยอดไม้ ทางด้านขวาสุดตอนบนของผนังเป็นภาพเมือง ปรากฏรูปทรงอาคารขนาดใหญ่ มีเปรตและพวกปีศาจเดินกันพลุกพล่าน มีพระสงฆ์ประพรมน้ำมนต์ อาจเป็นการขับไล่พวกภูติผีปีศาจ มีภาพเรือใบสามเสาและเรือกลไฟในแม่น้ำ ส่วนมุมขวาล่างเป็นภาพเหล่ากษัตริย์กำลังเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า มีการเขียนต้นไม้ใหญ่ยืนต้นตรงแบบฝรั่ง ต่างจากรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีเดิมของไทยที่จะให้ความสำคัญกับการเขียนรูปทรงต้นไม้งอคดเคี้ยวอย่างมีความประสานสัมพันธ์กับรูปทรงและองค์ประกอบส่วนอื่นเป็นสำคัญ กล่าวคือ คำนึงถึงความลงตัวขององค์ประกอบภาพซึ่งเป็นเรื่องของชั้นเชิงทางศิลปะ มากกว่าจะให้ความสำคัญกับความเหมือนจริงทางกายภาพเท่านั้น

จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร ภาพเขียนที่ปรากฏบนผนังภายในวัดนี้มีความแตกต่างจากที่อื่นๆ โดยพื้นที่ระหว่างช่องหน้าต่างช่อง มิได้เขียนเป็นภาพเล่าเรื่องในพุทธประวัติหรือชาดกตามขนบเดิมที่ถือปฏิบัติกันมา แต่เขียนเป็นเรื่องเกี่ยวกับกิจของสงฆ์ (ภาพที่ 170) หรือเทศกาลงานบุญเนื่องในพุทธศาสนา เช่น การบวชนาค การถวายผ้าจำนำพรรษา การทอดกฐิน การทำบุญเนื่องในวันมาฆบูชาและวิสาขบูชา เป็นต้น

ส่วนพื้นที่เหนือช่องหน้าต่างและประตู เขียนเป็นภาพปริศนาธรรมต่อเนื่องกันไปตลอดความยาวของผนังทั้งสี่ด้าน ที่มีตัวภาพเป็นชาวต่างชาติ และอาคารบ้านเรือนที่ปรากฏก็

---

[447]วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง, 16 - 17.

เป็นแบบตะวันตกแทบทั้งสิ้น โดยเป็นภาพเล่าเรื่องเหตุการณ์ต่างๆ ที่เป็นข้ออุปมาธรรมทั้งหมด 16 ตอน เช่น ภาพบุรุษผู้ชี้ทางดีกำลังขึ้นมรรคาไปสู่ภูมิที่เกษมแก่หมู่ชน มีหมู่ชนเดินไปตามทางที่ชี้นั้นเป็นทิวแถว, ภาพคนให้ทรัพย์แก่ประชุมชนอยู่ที่หน้ารั้ว, ภาพสำเภาใหญ่ มีนายสำเภาคุมแล่นอยู่กลางทะเล มีประชุมชนพร้อมด้วยสมบัติและผู้โดยสารได้ถึงฝั่งด้วยสำเภานั้น, ภาพดอกบัวใหญ่บานเต็มที่อยู่กลางสระ มีหมู่ผึ้งกำลังเข้าบริโภครสหวานและมีหมู่ชนอยู่ที่ริมสระ ฯลฯ[448]

จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส ภาพเขียนที่วัดนี้มีความคล้ายคลึงกับภาพเขียนที่วัดบวรนิเวศวิหารเป็นอย่างมาก จะแตกต่างกันบ้างก็เพียงในส่วนของรายละเอียดเท่านั้น กล่าวคือ ภาพเขียนบนผนังระหว่างช่องหน้าพระอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ เป็นภาพประเพณีการทำบุญของชาวไทย งานรื่นเริงในเทศกาลงานบุญต่างๆ ส่วนภาพเขียนบนผนังเหนือช่องหน้าต่างและประตูเป็นภาพปริศนาธรรมเช่นเดียวกับที่พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร โดยมีเนื้อหาและการวางตำแหน่งของภาพที่ใกล้เคียงกันมาก เช่น ภาพเขียนบุคคลผู้ชี้ทางดีให้กับหมู่ชนมีหมู่ชนมายืนฟัง บ้างก็เดินไปตามทางที่บุรุษนั้นชี้มือไป, ภาพบุรุษหนึ่งให้ทรัพย์แก่ประชาชน มีประชาชนมาเอาทรัพย์สมบัติ บ้างก็แบกขึ้นไหล่ บ้างก็เอารถมาขน, ภาพบุคคลที่ดี พาหมู่ชนลงเรือข้ามท้องทะเลไปยังอีกแห่งหนึ่งซึ่งเป็นที่สำราญ มีประชาชนนั่งอยู่ในเรือหลายชนิด และมีประชาชนมายืนดูอยู่บริเวณริมฝั่งน้ำ, ภาพประชาชนมาล้อมรอบมุงดูดอกบัวขนาดใหญ่บานอยู่กลางสระ บ้างก็นั่ง บ้างก็ยืน บ้างขี่ม้ามาดู ฯลฯ[449] (ภาพที่ 177)

ผลงานทางด้านจิตรกรรมฝาผนังของขรัวอินโข่งดังที่กล่าวยกตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าขรัวอินโข่งเป็นจิตรกรที่มีฝีมือ ผลงานของท่านมีทั้งภาพที่เขียนแบบไทยและภาพที่เขียนตามแบบฝรั่ง ด้วยการนำรูปแบบและเทคนิควิธีการเขียนภาพแบบตะวันตก เข้ามาผสมผสานกับการเขียนภาพตามขนบเดิม จนเกิดเป็นงานจิตรกรรมแบบใหม่ที่แพร่หลายในสมัยรัชกาลที่ 4 ถือได้ว่าผลงานของขรัวอินโข่งเป็นต้นแบบหรือเป็นแบบอย่างให้กับจิตรกรในสมัยเดียวกันและในสมัยหลังต่อๆ มาในช่วงยุคสมัยนั้น

---

[448]เรื่องเดียวกัน, 19 - 21.

[449]เรื่องเดียวกัน, 21 - 22.

บทที่ 3

วิเคราะห์เปรียบเทียบแนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบในงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3

วิเคราะห์เปรียบเทียบแนวความคิดในงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3

1 วิเคราะห์แนวความคิดในงานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

แนวความคิดในการปกครองแต่โบราณของไทย ระบบการปกครองของมนุษย์และระบบจักรวาลมิอาจแยกขาดออกจากกัน ระบบที่ควบคุมจักรวาลคือระบบคุณธรรม อาณาจักรของมนุษย์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของจักรวาลย่อมอยู่ในระบบคุณธรรมนี้เช่นกัน ตามความเชื่อทางพุทธศาสนาถือว่า ผู้ที่มีคุณธรรมสูงสุดในโลกมนุษย์คือพระสงฆ์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความบริสุทธิ์ผุดผ่อง กษัตริย์และผู้ปกครองคือผู้มีบุญบารมีและคุณธรรมรองลงมาจากพระสงฆ์ ผู้ปกครองต้องทำนุบำรุงพุทธศาสนาและคณะสงฆ์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของคุณธรรม เป็นผู้นำในการประกอบพิธีกรรมต่างๆ ทางศาสนา และส่งเสริมให้ประชาชนในอาณาจักรอยู่ในศีลธรรมอันดี เพื่อให้สังคมมีความสงบสุขและประสบความเจริญก้าวหน้า

สถานะของพระมหากษัตริย์ที่สูงส่งทางศาสนา ย่อมส่งเสริมให้พระมหากษัตริย์มีทรงมีบารมีในการปกครองด้านอื่นๆ ด้วย เมื่อมีการคุกคามหรือท้าทายต่อพุทธศาสนาและสถาบันสงฆ์ ย่อมมีผลเท่ากับเป็นการคุกคามต่อผู้นำในการปกครองของไทยด้วยเช่นกัน[1]

หลักการทางพุทธศาสนาสามารถสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันให้แก่อาณาจักรได้อีกประการหนึ่งคือ ช่วยให้ผู้นำสามารถผนึกชนชาติต่างๆ ที่อาศัยอยู่บนผืนแผ่นดินไทย ซึ่งมี

[1]วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2545), 52.

ขนบธรรมเนียมประเพณีที่แตกต่างกัน ให้สามารถอยู่ร่วมกันภายใต้การปกครองเดียวกันได้อย่างราบรื่น นั่นเป็นเพราะว่า พุทธศาสนามิได้ให้ความสำคัญกับพิธีกรรมหรือประเพณีอย่างเฉพาะเจาะจง หลักการดับทุกข์และกฎแห่งกรรมเป็นเรื่องที่สามารถใช้ได้กับทุกชุมชนและทุกเชื้อชาติในโลก หรือกล่าวได้ว่า พุทธศาสนามีลักษณะเป็นสากล ที่สร้างความเป็นสากลให้แก่ชุมชนต่างๆ รวมถึงสร้างผู้นำที่เป็นสากลด้วย

ความเชื่อเรื่องชีวิตเป็นไปตามกรรมในพระพุทธศาสนา มีความสอดคล้องกับความเชื่อดั้งเดิม และได้รับการยอมรับให้เป็นศาสนาหลักของชุมชน โดยเฉพาะคติความเชื่อใดที่ไม่ขัดแย้งกับคำสอนในพระพุทธศาสนา เช่น เรื่องผี ชีวิตหลังความตาย เป็นต้น คติความเชื่อดั้งเดิมมีผลต่อการเลือกสรรคำสอนในพระพุทธศาสนาขึ้นมาเน้นย้ำ และเกิดการตีความสาระคำสอนในพระพุทธศาสนา ให้เกิดความประสานกลมกลืนกันระหว่างคติความเชื่อทางพุทธศาสนากับคติความเชื่อดั้งเดิม คติทางพุทธศาสนาเถรวาทที่นับถือกันในหมู่ประชาชน จึงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการสืบต่อพุทธศาสนา จนกระทั่งเข้าสู่สมัยสุโขทัยและสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเกี่ยวกับไตรภูมิในพุทธสถาน ที่ปรากฏอยู่บนผนังสกัดหลังของพระประธาน แสดงให้เห็นเพียงส่วนของ ***กามภูมิ*** เป็นสำคัญ ซึ่งกามภูมินี้เอง เป็นแดนสถานที่มีทั้งสุคติภูมิและทุคติภูมิอันประณีตและหยาบแตกต่างกันไปเป็นลำดับ ภาพกามภูมิเป็นสัญลักษณ์อันสำคัญ ที่สื่อความหมายแสดงให้เห็นถึง การเข้าถึงธรรมอันสูงสุดของพระบรมมหาโพธิสัตว์ (พระพุทธโคดม) ด้วยทรงแจ้งเห็นจริงในสัจธรรมแห่งไตรภพ ยังให้ถึงความปราศจากอาลัยในกามภพไปจนถึงความมีความเป็นสิ่งใดในไตรโลกธาตุนี้ การกำหนดให้จิตรกรรมภาพไตรภูมิอยู่บนผนังสกัดด้านหลังองค์พระประธาน จึงเป็นเจตจำนงสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์แห่งการตรัสรู้ของพระพุทธองค์ เมื่อได้ทรงปลงวางทุกสิ่งอันในไตรภพไว้เป็นเพียงเบื้องหลังแล้วนั่นเอง

ความหมายในภาพไตรภูมิ จึงสื่อแสดงสัญลักษณ์ไปถึงไตรลักษณ์แห่งภพทั้งสามอันมีความหมายสำคัญยิ่งเมื่อกล่าวถึงภาวะแห่งความหลุดพ้นเข้าสู่นิพพานในพระพุทธศาสนา

สาระธรรมในศาสนาพุทธว่าด้วยการเจริญในทาน ศีล ภาวนา เพื่อละบาปเวรภัยออกจากกมลสันดานให้ถึงความตั่งมั่นในกุศล อานิสงส์กุศลทั้งหลายนั้น ย่อมส่งผลให้เจริญขึ้นด้วยวาสนาบารมี ถึงความพรั่งพร้อมในทรัพย์สมบัติยศสุขเจริญอยู่ในมนุษย์ภูมิ หรือเป็นเหตุให้ท่องเที่ยวไปในกามาพจรสวรรค์ แต่อย่างไรก็ดี ไม่ว่าจะเป็นสุขอย่างมนุษย์หรือสุขทิพย์อันประณีตอย่างเทวะก็มิใช่สิ่งอันเป็นสาระสำคัญในการเข้าถึงพระนิพพาน หากแต่การสร้างเหตุปัจจัยให้ถึงความเป็นอริยบุคคล นั้นย่อมควรแก่การได้ถือกำเนิดขึ้นในชาติพันธุ์แห่งมนุษย์ผู้ได้ปฏิบัติในไตรสิกขา (ศีล สมาธิ ปัญญา) ในพระพุทธศาสนา เพื่อเจริญขึ้นอยู่เหนือกฎแห่ง

วัฏสงสารในไตรภพ การหลุดพ้นไปจากสังสารวัฏนี้ ย่อมต้องวางแม้ความถือมั่นในกุศลธรรมที่หนุนเนื่องให้เจริญในโลกีย์สุข การวางนั้นหมายความถึง การยกระดับจิตขึ้นเหนือเครื่องผูกแห่งโลกียวิสัย ละความพึงใจในการท่องเที่ยวอยู่ในแดนสามโลกธาตุด้วยความประมาทอีกต่อไป ให้ถึงซึ่งความคลายยึดถือสังขารอันปรุงแต่ง ต้องปล่อยวางแม้ความถือดีในกุศล ด้วยเท่าทันว่าทุกสิ่งล้วนแล้วแต่เป็นไตรลักษณ์ที่มิสามารถติดตามยึดถือได้ตลอดไป

ในทางพุทธศาสนาถือว่า *การเจริญวิปัสสนากรรมฐาน* คือการปฏิบัติเพื่อเข้าถึงภูมิธรรมชั้นสูง ให้ถึงซึ่งความเป็นอริยบุคคล อันจักสามารถหลุดพ้นจากวัฏฏะนี้เข้าสู่มรรคผลนิพพานในกาลที่สุด พระสาวกและพุทธศาสนิกชนทั้งหลาย ผู้เจริญรอยตามพระพุทธองค์นั้น ย่อมเจริญขึ้นด้วยวิปัสสนาปฏิบัติเป็นสำคัญ เพื่อให้แจ้งในทุกข์แห่งโลกีย์สุขในสังสารวัฏอันมีความแปรปรวนมิได้ไม่เที่ยงแท้แน่นอน

พุทธธรรมถือกำเนิดขึ้นด้วยการเข้าใจในไตรภพนี้ แม้ภพภูมิที่ละเอียดขึ้นไป ดังเช่น รูปภูมิและอรูปภูมิ (รูปภูมิและอรูปภูมิเป็นภูมิที่เสวยอารมณ์อันประณีต สงบ และปราศจากกามคุณ) นั้นก็มิใช่สิ่งประเสริฐเพียงพอในอันจะทำให้หลุดพ้นจากการเวียนวนในวัฏสงสารนี้ได้อย่างแท้จริง หากแต่เป็นช่วงเวลาที่ยาวนานนัก นับเป็นเดือนเป็นปีมิได้ (ราวกับชั่วนิรันดร์) อาจกล่าวได้ว่านานนับอสงไขยกัป กับการได้ถือกำเนิดขึ้นมีอายุอยู่ในรูปภูมิและอรูปภูมิ แต่ในทางพุทธศาสนานั้นไม่ถือว่ามีความยาวนานอันควรพึงใจได้ เพราะมิได้ยังให้ถึงความพ้นภัยแห่งวัฏสงสารอย่างเป็นสมุทเฉทประหาร เนื่องด้วยเมื่อเสวยผลอันเป็นกุศลนั้นสิ้นแล้ว ย่อมต้องกลับลงมาสู่มนุษย์ภูมิเพื่อชดใช้กรรมและสั่งสมบารมีขึ้นใหม่ หรืออาจตกร่วงไปในภพภูมิอื่นตามแต่กรรมที่เคยสั่งสมมา เวียนวนเช่นนี้หาที่ยุติมิได้

ดังนั้น การเข้าถึงพระธรรมอันแท้จริง พระพุทธเจ้าทั้งหลายจึงพึงถือกำเนิดขึ้น ณ ชมพูทวีปในแดนกามภูมินี้เป็นสำคัญ เพื่อการเข้าถึงสัจธรรมแห่งความทุกข์และความสุขอันเป็นไตรลักษณ์แสดงให้เห็นเป็นประจักษ์ แดนมนุษย์ภูมินับว่าเป็นแดนกลางที่เป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างเหตุแห่งบุญและบาปทั้งหลาย อันจะเป็นเหตุนำพาให้ท่องเที่ยวไปในวัฏฏะนี้ได้อย่างประเสริฐสูงส่ง หรือเข้าสู่ทุคติอันยากลำบาก ภูมิมนุษย์จึงเป็นแดนสำหรับสร้างเหตุปัจจัยทั้งหลายทั้งส่วนที่เป็นกุศลและอกุศลกรรม เป็นแดนสถานแห่งเดียวที่เอื้อประโยชน์สูงสุดในการเข้าถึงความหลุดพ้นไปตามลำดับขั้นภูมิแห่งจิต จนสามารถเข้าถึงพระนิพพานในที่สุด

ไตรภูมิ คือภพภูมิทั้งสามแดนโลกธาตุ ที่สัตว์ทั้งหลายพึงเวียนว่ายตายเกิดไม่รู้จักจบสิ้น เป็นวัฏฏะอันเวียนวนที่ไม่มีทางจะยุติลงได้ หากไม่สามารถเจริญวิปัสสนาญาณ (อันเป็นปฏิปทานำไป สู่ทางออกและอยู่เหนือพ้นจากภูมิทั้งสามในวัฏสงสาร) เพื่อเข้าถึงสัจธรรม

ทั้งหลาย (เห็นแจ้งความเป็นไตรลักษณ์) อันจะยังให้ถึงความคลายกำหนัดยินดีในความถือมั่นสิ่งทั้งหลายทั้งปวงในสังสารวัฏนี้

ชีวิตหลังจากพ้นจากภาวะแห่งความเป็นมนุษย์ในภพชาติปัจจุบัน หากได้ก่อเหตุอันเป็นกุศลสูง ไม่ว่าจะเป็นทาน ศีล ภาวนาใดๆ ก็ดี ย่อมเข้าถึงสุคติภูมิ อันมีสุคติโลกสวรรค์เป็นเบื้องต้น หากบำเพ็ญเพียรทางจิตโดยการเจริญสมถะภาวนาถึงภูมิจิตละเอียดยิ่งขึ้นเป็นผู้ที่เจริญจิตสำเร็จในฌานสมาบัติขั้นสูงขึ้นไป ย่อมเข้าสู่รูปภูมิและอรูปภูมิเป็นลำดับ (เป็นไปตามลำดับของความละเอียดในการเข้าถึงองค์ฌานที่มีระดับความประณีตที่แตกต่างกัน) หากอาจหาญสามารถเข้าถึงความเป็นอริยบุคคลในขณะเป็นมนุษย์ ย่อมเป็นเหตุให้หลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิดในสังสารวัฏอย่างเที่ยงแท้ ส่วนบุคคลผู้ที่สร้างกรรมบาปหยาบช้าใดๆ ไว้ด้วยภูมิจิตอันเป็นเดรัจฉาน ธรรมอันต่ำต้อยนั้นย่อมเป็นเหตุให้ต้องได้ท่องเที่ยวไปยังนรกภูมิหรือในแดนทุคติอันเศร้าหมองทั้งหลาย อันมีภูมิแห่งเดรัจฉานและเปรตวิสัย เป็นเบื้องต้น

หลายสิ่งอย่างที่มีการถึงกล่าวถึงในพุทธพจน์ ทำให้เข้าใจได้ว่าพระพุทธศาสนาเป็นศาสนาแห่งเหตุผล แล้วเหตุใดจึงมีธรรมะบางประการที่พระพุทธองค์ทรงแสดงนั้น เป็นสิ่งที่ไม่ควรคิด เพราะคิดแล้วจะถึงส่วนแห่งความเป็นบ้า พระองค์ใช้คำว่า *เป็นเรื่องอจินไตย* ซึ่งดูเหมือนจะขัดแย้งกันอยู่ในตัวระหว่างความมีเหตุผลในพระพุทธศาสนากับการไม่ให้คิดหาเหตุผลในบางเรื่อง ความจริงแล้วเหตุผลดังกล่าวไม่ขัดแย้งกัน ด้วยความคิดของมนุษย์ปุถุชนนั้นจำกัด บางเรื่องเป็นสิ่งเหนือวิสัยแห่งปุถุชนจะหยั่งรู้ถึง มิสามารถพิจารณาด้วยปัญญาอย่างธรรมดาได้ ต้องอาศัยปัจจัยแห่งการเจริญกรรมฐานอบรมวาสนาบารมีให้ถึงพร้อมในภูมิรู้นั้น อันจักเป็นเหตุให้รู้แจ้งสิ่งอันเหนือสามัญวิสัยอย่างประจักษ์ด้วยตนเอง

สิ่งที่เป็น *อจินไตย* ไม่ควรคิดนั้น มีปรากฏใน *อจินติตสูตร* อยู่ 4 เรื่อง[2] ดังนี้

“ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย อจินไตย 4 อย่างนี้ไม่ควรคิด ผู้ที่คิดก็จะพึงมีส่วนแห่งความเป็นบ้า ได้รับความลำบากเปล่า *อจินไตย 4* คืออะไรบ้าง คือ

1. พุทธวิสัยแห่งพระพุทธเจ้าทั้งหลาย เป็นอจินไตยไม่ควรคิด ผู้ที่คิดก็จะพึงมีส่วนแห่งความเป็นบ้า ได้รับความลำบากเปล่า

2. ฌานวิสัยแห่งผู้ได้ฌาน เป็นอจินไตยไม่ควรคิด ผู้ที่คิดก็จะพึงมีส่วนแห่งความเป็นบ้า ได้รับความลำบากเปล่า

---

[2]อจินติตสูตร อ้างถึงใน พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 21 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 13 อังคุตตรนิกาย จตุกกนิบาต หน้าที่ 93 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

3. วิบากแห่งกรรม เป็นอจินไตยไม่ควรคิด ผู้ที่คิดก็จะพึงมีส่วนแห่งความเป็นบ้า ได้รับความลำบากเปล่า

4. โลก (ความคิดในเรื่องของโลก) เป็นอจินไตยไม่ควรคิด ผู้ที่คิดก็จะพึงส่วนแห่งความเป็นบ้า ได้รับความลำบากเปล่า

ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย นี้แล อจินไตย 4 ไม่ควรคิด ผู้ที่คิดก็จะพึงมีส่วนแห่งความเป็นบ้า ได้รับความลำบากเปล่า."

จากพระสูตรนี้จะเห็นได้ว่า การเกิดขึ้นและการแตกทำลายของโลกเป็นเรื่องอจินไตย ไม่ควรคิด เพราะคิดแล้วคงมีส่วนแห่งความเป็นบ้า เพราะโลกนี้นั้นใช้เวลาการเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และแตกทำลายนานนับอสงไขยกัป[3] ซึ่ง *อสงไขยชาติ* จะใช้เครื่องมือใดๆ ไปตรวจสอบพิสูจน์ให้เห็นความเป็นจริงนั้นมิได้ หากยิ่งใช้ความคิดในการพินิจพิเคราะห์ย่อมถึงแก่ความฟุ้งซ่านแห่งจิตเป็นบ้าไปในที่สุด

มนุษย์เกิดมาพร้อมกับความไม่รู้ ความไม่รู้ 4 ประการ[4] คือ

1. ความไม่รู้ว่า ก่อนจะเกิดมาในโลกนี้ ตนเองมาจากไหน มีประวัติความเป็นมาก่อนหน้านี้อย่างไร

2. ความไม่รู้ว่า โลกที่ตนอาศัยนี้เกิดขึ้นตั้งแต่เมื่อไร และเกิดขึ้นได้อย่างไร

3. ความไม่รู้ว่า ตนเองจะอยู่นานแค่ไหน จะตายเมื่อไร ตายที่ไหน และตายอย่างไร

4. ความไม่รู้ว่า ถ้าตนเองตายแล้ว จะไปไหน จะเป็นอย่างไร เอาอะไรไปได้บ้าง

สิ่งที่พระพุทธเจ้าทรงตรัสรู้นั้นมีมากมาย เพราะพระองค์ทรงประจักษ์แจ้งถ้วนทั่วในสรรพสิ่งด้วยญาณทัศนะอันกว้างไกลสุดประมาณ *(สัพพัญญุตญาณ)* แต่พระองค์ก็มิได้ทรงนำมาสอนทุกเรื่อง เพราะบางเรื่องไม่ก่อให้เกิดประโยชน์แก่การเข้าถึงธรรม พระองค์จึงเลือกสอน

---

[3]กาลเวลาที่เรียกว่า "**อสงไขย**" แปลว่า ***นับไม่ได้*** คือ ไม่สามารถที่จะนับเวลานั้นออกมาเป็นจำนวนกี่เดือน กี่ปี จึงจะเรียกได้ว่า **อสงไขย** โดยได้มีคำอุปมาเปรียบเทียบไว้ว่า "ฝนตกใหญ่มโหฬารทั้งกลางวันกลางคืน เป็นเวลานานถึง 3 ปีติดต่อกันมิได้หยุดมิได้ขาดสายเม็ดฝนจนน้ำฝนเจิ่งนองท่วมท้นเต็มขอบเขาจักรวาล อันมีระดับความสูงได้ 84,000 โยชน์ และถ้าสามารถนับเม็ดฝน และหยาดแห่งเม็ดฝนที่กระจายเป็นฟองฝอยใหญ่น้อย ในขณะที่ฝนตกใหญ่ 3 ปีติดต่อกันนั้น นับได้จำนวนเท่าใด อสงไขยหนึ่งเป็นจำนวนปีเท่ากับเม็ดฝนและหยาดแห่งเม็ดฝนที่นับได้นั้น"

[4]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 26 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 18 ขุททกนิกาย วิมาน-เปตวัตถุ เถร-เถรีคาถา หน้าที่ 1 - 20 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

แต่เฉพาะข้อธรรมที่เป็นไปเพื่อประโยชน์แก่การบรรลุมรรคผล อันเป็นเหตุให้เหนือพ้นสังสารวัฏ ดังพระสูตรใน สีสปาปรรณ วรรคที่ 4 สีสปาสูตร ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> [๑๗๑๒]สมัยหนึ่ง พระผู้มีพระภาคประทับอยู่ ณ สีสปาวัน ใกล้เมืองโกสัมพีครั้งนั้น พระผู้มีพระภาคทรงถือใบประดู่ลาย ๒-๓ ใบด้วยฝ่าพระหัตถ์ แล้วตรัสเรียกภิกษุทั้งหลายมา แล้วตรัสถามว่า ดูกรภิกษุทั้งหลาย เธอทั้งหลายจะสำคัญความข้อนั้นเป็นไฉน ใบประดู่ลาย ๒-๓ ใบที่เราถือด้วยฝ่ามือกับใบที่บนต้น ไหนจะมากกว่ากัน? ภิกษุทั้งหลายกราบทูลว่า ข้าแต่พระองค์ผู้เจริญ ใบประดู่ลาย ๒-๓ ใบที่พระผู้มีพระภาคทรงถือด้วยฝ่าพระหัตถ์ มีประมาณน้อย ที่บนต้นมากกว่า พระเจ้าข้า.
>
> พ. อย่างนั้นเหมือนกัน ภิกษุทั้งหลาย สิ่งที่เรารู้แล้วมิได้บอกเธอทั้งหลายมีมาก ก็เพราะเหตุไร เราจึงไม่บอก เพราะสิ่งนั้นไม่ประกอบด้วยประโยชน์ มิใช่พรหมจรรย์เบื้องต้น ย่อมไม่เป็นไปเพื่อความหน่าย ความคลายกำหนัด ความดับ ความสงบ ความรู้ยิ่ง ความตรัสรู้ นิพพาน เพราะเหตุนั้น เราจึงไม่บอก.
>
> [๑๗๑๓]ดูกรภิกษุทั้งหลาย สิ่งอะไรเราได้บอกแล้ว เราได้บอกแล้วว่า นี้ทุกข์... นี้ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา ก็เพราะเหตุไรเราจึงบอก เพราะสิ่งนั้นประกอบด้วยประโยชน์ เป็นพรหมจรรย์เบื้องต้น ย่อมเป็นไปเพื่อความหน่าย ... นิพพาน เพราะฉะนั้น เราจึงบอก ดูกรภิกษุทั้งหลาย เพราะฉะนั้นแหละ เธอทั้งหลายพึงกระทำความเพียรเพื่อรู้ตามความเป็นจริงว่า นี้ทุกข์ ฯลฯ นี้ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา.[5]

ในบรรดาเรื่องที่มนุษย์ไม่รู้นั้น เรื่องการกำเนิดโลกมีผู้สนใจศึกษากันอย่างกว้างขวาง ทั้งด้านปรัชญาและด้านวิทยาศาสตร์ เมื่อไม่สามารถพิสูจน์ทราบถึงการมีอยู่ของไตรภูมิได้ นักวิชาการสมัยปัจจุบันจึงกล่าวกันว่า สิ่งอันอัศจรรย์ทั้งหลาย ที่ปรากฏแสดงในพุทธประวัติและชาดกเป็นเพียงนิยายปรัมปรา เมื่อปรากฏการณ์ต่างๆ ที่ทรงรู้เห็นนั้นเป็นสิ่งที่ยากแก่การเข้าใจด้วยภูมิรู้อย่างสามัญ เรื่องไตรภูมิ กลับกลายเป็นเรื่องแต่งขึ้น ด้วยเพราะมิสามารถพิสูจน์ทราบถึงการมีอยู่ของไตรโลกธาตุได้อย่างเป็นรูปธรรม ไตรภูมิมิใช่สิ่งอันแสดงให้เห็นเป็นที่แจ้งประจักษ์ หากมิสามารถเข้าถึงภูมิรู้นั้นได้ด้วยตนเอง การพิสูจน์ทราบถึงการมีอยู่จริงของไตรภูมิย่อมเกิดขึ้นได้จากการเจริญ*ฌานสมาบัติ* เพื่อให้เกิดทิพย์ญาณในการหยั่งรู้ อย่างไรก็ดีภาวะ

---

[5]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 19 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 11 สังยุตตนิกาย มหาวารวรรค หน้าที่ 434 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

ดังกล่าวก็ยังนับว่าเป็นสิ่งที่ยากแก่การเข้าใจด้วยหลักการและเหตุผลที่เป็นรูปธรรม และยังคงเป็นเรื่องเกินวิสัยที่จะเข้าใจได้ด้วยเพียงการนึกคิด ดังนั้นการใคร่ครวญเกี่ยวกับฌานวิสัยด้วยความคิดหาเหตุผลอย่างปุถุชนนั้นย่อมเป็นเรื่องอจินไตยอีกเช่นกัน เพราะมิใช่สิ่งอันประจักษ์ได้โดยง่าย หากมิได้เป็นผู้ทรงภูมิธรรมที่ได้เจริญสั่งสมวาสนาบารมีทางด้านนี้มาแต่เก่าก่อน อันจะส่งเสริมให้เข้าถึงคุณวิเศษแห่งญาณทัศนะเช่นนั้นได้

แต่อย่างไรก็ดี การไม่รู้เห็นสิ่งอันเป็นทิพย์มิได้เป็นอุปสรรคสำคัญในการเจริญธรรมอันเป็นเครื่องนำพาเพื่อให้ถึงความหลุดพ้นเข้าสู่พระนิพพาน เพราะพระนิพพานนั้นย่อมเข้าถึงได้ด้วยการพิจารณาโลกธรรมนี้ให้แจ้งแทงตลอดในอริยสัจสี่ (คือ เห็นทุกข์ รู้เหตุแห่งทุกข์ เห็นทางดับทุกข์ รู้ปฏิบัติให้ถึงที่สุดแห่งทุกข์) แม้มิได้มีจักษุอันเป็นทิพย์ แต่ย่อมสามารถเห็นแจ้งไตรลักษณ์ในโลกธรรมนี้ด้วยธรรมจักษุดุจเดียวกัน และสามารถน้อมพิจารณาได้ว่าเวไนยสัตว์ในภพภูมิอื่นๆ อันมีอยู่จริงตามที่พระพุทธองค์ได้ทรงแสดงไว้นั้น ล้วนแล้วแต่อยู่ภายใต้กฎแห่งพระไตรลักษณ์เฉกเช่นเดียวกัน

หากจะมุ่งพิสูจน์ทราบไตรภูมิในแง่รูปสัณฐาน ด้วยเหตุที่ไม่สมควรแก่ผลที่จะรู้ได้ เช่น นำหลักทางวิทยาศาสตร์มาเป็นตัวตั้งในการพิสูจน์การมีอยู่ของไตรภูมิ ย่อมเป็นสิ่งที่หาสารประโยชน์แท้จริงมิได้เพราะเป็นเรื่องอจินไตย

ตามประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาพุทธศาสนาเน้นในเรื่อง “กฎแห่งกรรม” โดยการเชื่อมโยงความมั่งมีศรีสุขหรือความทุกข์ยากในปัจจุบันให้เข้ากับ “กรรมเก่า” ในอดีตชาติ ดังนั้นบุคคลที่มีสถานะทางสังคมที่สูงที่สุดในปัจจุบัน ก็คือบุคคลที่เคยสั่งสมบุญกุศลและวาสนาบารมีมามากที่สุดในอดีตชาติ จึงสมควรที่จะได้เป็นผู้ปกครองประเทศ ตามธรรมเนียมที่มีมาแต่ครั้งโบราณ ถือกันว่า พระเจ้าแผ่นดินคือผู้มีบุญบารมีมากที่สุด จึงมีสถานะสูงสุดในสังคม ธรรมเนียมการอธิบายในลักษณะเช่นนี้ ได้รับการสนับสนุนจากวรรณกรรมเรื่อง *ไตรภูมิพระร่วง* พระราชนิพนธ์โดยพญาลิไทกษัตริย์แห่งกรุงสุโขทัย

ไตรภูมิพระร่วง เป็นวรรณคดีไทยที่แต่งโดยคนไทยคนแรกและเป็นวรรณคดีไทยเล่มแรกและเล่มเดียวที่มีอิทธิพลต่อสังคมไทยมากที่สุด รวมทั้งได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยยิ่งกว่าคัมภีร์ใดในทางพระพุทธศาสนา ตั้งแต่สมัยสุโขทัยจนถึงกลางสมัยกรุงรัตนโกสินทร์[6] แนวคิดทางพระพุทธศาสนาในบริบทสังคมไทยที่แสดงให้เห็นถึงความรู้เรื่องโลกและชีวิตในสมัยพระมหาธรรมราชาลิไทยนี้ ได้มีบทบาทสำคัญต่อสังคมไทยอย่างมากในฐานะที่เป็น

---

[6]ส. ศิวรักษ์, การสร้างสรรค์สติปัญญาอย่างไทย (กรุงเทพฯ : โครงการหนังสือพุทธศาสนาสำหรับคนหนุ่มสาวและคณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนา, 2529), 16 - 17.

รากฐานการศึกษาของชุมชนทุกระดับในสังคม คำว่า *การศึกษา* ในที่นี้ มิได้มีความหมายถึงศาสตร์ความรู้วิชาแขนงใดแขนงหนึ่งเท่านั้น หากแต่มีความหมายลึกซึ้งไปถึงความรู้ในเรื่องชีวิตและการปฏิบัติพัฒนาตน

จักรวาลวิทยาเป็นส่วนหนึ่งจากภูมิรู้ที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงหยั่งรู้ถึง การค้นพบทั้งหลายนั้น พระองค์ทรงทราบว่าเกิดขึ้นจากกฎธรรมชาติที่เรียกว่า *ธรรมนิยาม* (พระสัมมาสัมพุทธเจ้าอุบัติขึ้นในโลก ภูมิรู้ของพระองค์ทรงเต็มเปี่ยมด้วยได้ฝึกฝนตนมาดีแล้ว ทรงฝึกจิตด้วยสัมมาปฏิปทาสั่งสมอบรมวาสนาบารมีด้วยจำนวนภพชาติอันหาประมาณมิได้) ทรงค้นพบสัจธรรมแห่งความเป็นไปของสรรพสัตว์และสรรพสิ่งว่ามีความเป็นมาอย่างไร โลกจักรวาล มีต้นกำเนิด และถึงกาลแตกดับอย่างไร พระองค์ได้นำสิ่งเหล่านั้นมาตรัสให้ได้รับรู้ เพื่อให้ผู้สดับได้ถึงแก่ความเจริญในธรรม ดังที่กล่าวไปถึงไปแล้วข้างต้น ความรู้ที่ว่านี้คือภูมิรู้อันสูงสุดในพระพุทธศาสนา ที่เรียกว่า *วิชชา* (*ความรู้แจ้งอันวิเศษ*)

พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงตรัสแสดงสัจธรรม ที่ว่าด้วยสภาวธรรมต่างๆ เพื่อให้ผู้สดับแจ้งในไตรลักษณ์ ให้ถึงความคลายของจิตอันยึดมั่นถือมั่นในสิ่งอันเป็นเหตุแห่งทุกข์ทั้งหลาย สิ้นกิเลสเข้าสู่พระนิพพาน ไม่ต้องเวียนวายตายเกิดอยู่ในภูมิสามอีกต่อไป พระพุทธองค์ทรงตรัสแสดงให้เห็นว่าโลกนี้โลกหน้ามีจริง ตายแล้วไม่สูญ ตายแล้วต้องเกิดตราบใดที่ยังไม่สิ้นกิเลส ส่วนจะเกิดเป็นอะไรนั้นอีกเรื่องหนึ่ง การเกิดมามีรูปร่างหน้าตา ฐานะ ความเป็นอยู่ สติปัญญา รวมไปถึงนิสัยใจคออย่างไร นับตั้งแต่ได้ถือกำเนิดเกิดมาเป็นมนุษย์จนถึงบัดนี้ ไม่ว่าจะดีหรือไม่ดี เป็นที่พอใจหรือไม่พอใจก็ตาม ล้วนแล้วแต่เป็นผลมาจากกรรมดีชั่วที่ได้เคยก่อไว้ในอดีตชาติเป็นเหตุสำคัญ นอกจากนั้นกรรมในปัจจุบันมิได้ส่งผลแต่เพียงเฉพาะชาตินี้เท่านั้น หากยังติดตามไปให้ได้เสวยผลดีชั่วถึงชาติภพเบื้องหน้าอีกด้วย

อย่างไรก็ดี สาระสำคัญทางพุทธศาสนาได้ชี้ให้เห็นถึงไตรลักษณ์แห่งการท่องเที่ยวในสังสารวัฏ ธรรมแห่งไตรลักษณ์ในที่นี้หมายถึง *กฎธรรมชาติ* ที่พระพุทธองค์ชี้ให้เห็นถึงธรรมอันเป็น *ปรมัตถสัจจะ* ที่แฝงเร้นอยู่ในมายาแห่ง *สมมติสัจจะ*[7] ทั้งหลาย ซึ่งพระพุทธองค์ได้กล่าว

---

[7]คำว่า “ปรมัตถสัจจะ” แยกเป็น 2 บทคือ ปรมัตถะ + สัจจะ “สัจจะ” แปลว่า *ความจริง* “ปรมัตถะ” แปลว่า *ประโยชน์อย่างยิ่ง, ความหมายสูงสุด, ความหมายที่แท้จริง* ดังนั้น คำว่า “ปรมัตถสัจจะ” จึงแปลว่า *ความจริงที่มีประโยชน์อย่างยิ่ง, ความจริงโดยความหมายสูงสุด, ความจริงโดยความหมายที่แท้จริง* เช่น รูป เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณ ซึ่งตรงข้ามกับ “สมมติสัจจะ” ที่แปลว่า ความจริงโดยสมมติ เช่น คน สัตว์ ฉัน เธอ ม้า รถ เป็นต้น อ้างถึงใน ธีรวัส บำเพ็ญบุญบารมี, โครงการธรรมศึกษาวิจัย ปรมัตถสัจจะ: ศึกษาจากคัมภีร์พระไตรปิฎก อรรถกถา ฎีกาตลอดจนคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2553. เข้าถึงได้จาก http://sriprawat.net/7.14.htm

ไว้ใน *จังกีสสูตร* ว่า ผู้ปฏิบัติได้ถูกตรงย่อมทำปรมัตถสัจจะให้แจ้งชัดด้วยกาย และเห็นแจ้งแทงตลอด*ปรมัตถสัจจะ*นั้นด้วยปัญญา การหยั่งรู้ถึงทุกข์แห่งไตรลักษณ์ของจักรวาลและสรรพสิ่งต่างๆ ในเบื้องต้นของเจ้าชายสิทธัตถะนี้เอง เป็นสาเหตุหลักให้พระองค์ทรงเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์

เนื้อหาในภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณี แสดงให้เห็นชัดเจนในด้านการนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องกรรม ผลแห่งกรรม และการสั่งสมบารมี ผ่านการลำดับตัวภาพประเภทต่างๆ ในงานจิตรกรรม เช่น พระพุทธเจ้า เทวดา อินทร์ พรหม มนุษย์ที่เป็นกษัตริย์และชาวบ้าน

จิตรกรรมแบบไทยประเพณีจำแนกประเภทและรูปแบบของตัวภาพตามระดับของจิต การสั่งสมบารมี และการประกอบกรรมดี แม้ว่าจิตในทัศนะของพุทธศาสนาจะมีสภาวะอันเป็นนามธรรม แต่ก็มีความสำคัญยิ่งในการกำหนดความแตกต่างของรูปแบบตัวภาพต่างๆ

การนำเสนอแนวคิดทางพุทธศาสนา เช่น ทศชาติชาดกในฐานะที่เป็นเครื่องหมายแห่งการบำเพ็ญบารมี เพื่อไปสู่พระนิพพานของพระบรมโพธิสัตว์เจ้า จึงเป็นสิ่งสำคัญอันจะขาดเสียมิได้ *ทศชาติชาดก*จึงเป็นเรื่องหลักที่พบเสมอในจิตรกรรมฝาผนัง เพื่อสื่อสารสาระทางธรรมอันเป็นความประเสริฐที่พึงปฏิบัติ เรื่องทศชาติในพระไตรปิฎกให้ความสำคัญกับความหมายเชิงนามธรรมเช่นนี้สูงยิ่ง แนวคิดหลักของทศชาติชาดกในอรรถกถาชาดก และจิตรกรรมฝาผนัง ล้วนอยู่บนพื้นฐานที่อ้างอิงอยู่กับข้อธรรมในพระไตรปิฎก ซึ่งเน้นย้ำความสำคัญถึงการเป็นมนุษย์ผู้เพียรฝึกตนให้ถึงความประเสริฐ ตามความหมายของการบำเพ็ญบารมี 10 ประการ

การจำแนกประเภทและรูปแบบตัวภาพตามระดับของจิต การสั่งสมบารมี และการประกอบกรรมดีที่ปรากฏในจิตรกรรมไทยประเพณี ยังบ่งชี้ถึงระดับจิตที่แสดงด้วยตัวภาพประเภทต่างๆ จากจิตระดับประเสริฐสูงสุด คือรูปกายที่แสดงมหาปุริสลักษณะของพระพุทธเจ้า ส่วนระดับจิตหรือบารมีที่รองลงมา ได้แก่ รูปกายที่แสดงคุณลักษณะของพระสาวกและเทวดา แม้ว่าจิตในทัศนะของพุทธศาสนาจะมีสภาวะอันเป็นนามธรรม แต่ก็มีความสำคัญยิ่งในการกำหนดความแตกต่างของรูปแบบตัวภาพในจิตรกรรมแบบประเพณี นามธรรมเช่นนี้มีความสำคัญกว่าข้อเท็จจริง (fact) ของรูปกายที่รู้และเห็นได้ด้วยประสาทสัมผัส (เช่น กล้ามเนื้อ หน้าตา ในลักษณะที่เป็นไปตามที่สายตาปกติเห็น เป็นต้น) เพราะแม้แต่พระวรกายของพระพุทธเจ้า พระองค์ก็ทรงเน้นย้ำอยู่เสมอว่า ความเป็นพระพุทธเจ้าของพระองค์ไม่ได้อยู่ที่มังสะอันเป็นรูปกายแต่อย่างใด ความเป็นจริงในเชิงนามธรรมทางพุทธศาสนาจึงเป็นหลักสำคัญในการกำหนดรูปแบบตัวภาพในจิตรกรรมที่มีมาแต่เดิม สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดเรื่องกรรม ระดับภูมิจิต และการสั่งสมบารมี ดังเนื้อความอันว่าด้วยเรื่องพุทธประวัติที่รจนาในหนังสือปฐมสมโพธิกถา ที่ได้พรรณนาพุทธประวัติ

โดยเชื่อมโยงเกี่ยวข้องกับเทพเทวดา อินทร์ พรหมอยู่อย่างมากมาย ทั้งนี้สาระสำคัญทั้งหลายนั้น ได้สรุปลงด้วยการแสดงเนื้อหาอันว่าด้วยข้อธรรมเกี่ยวกับไตรลักษณ์ไว้อย่างชัดเจน

แม้ว่าภาพพุทธประวัติและชาดกในงานจิตรกรรม จะแสดงให้เห็นถึงสิ่งเหนือสามัญวิสัยปรากฏอยู่อย่างมากมายก็ตาม แต่สิ่งเหล่านั้นได้ดำรงสัจธรรมในเรื่องของกฎแห่งกรรมและคติธรรมของบุคคลผู้ประเสริฐ หรือสาระแห่งคุณธรรมอันบุคคลพึงควรปฏิบัติ การพิจารณาเพื่อพัฒนาภูมิจิตแห่งตนให้เป็นมนุษย์ผู้มีใจสูง จึงสมควรจะนับว่าเป็นผู้เจริญตามหลักทางพุทธศาสนา เพราะสาระทางพระพุทธศาสนา ที่ได้รับการถ่ายทอดออกมาในเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติและชาดกต่างแสดงให้เห็นถึงพระไตรลักษณ์ของไตรภูมิ และการสร้างบารมีธรรมเพื่อถึงความเป็นบุคคลผู้ประเสริฐสูงส่ง

จิตรกรรมภาพพุทธประวัติและชาดกที่ปรากฏอยู่บนผนังภายในพระอุโบสถหรือพระวิหารแทบทุกแห่ง ล้วนดำเนินเรื่องภายใต้แนวคิดเกี่ยวกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิ การจำแนกประเภทและความแตกต่างของรูปกายในตัวภาพเหล่านั้น วางอยู่บนพื้นฐานแนวคิดเรื่องกรรมและการสั่งสมบารมี หัวใจหลักของทศชาติชาดก คือความหมายเชิงคุณธรรมที่เน้นย้ำถึงความเป็นมนุษย์อันประเสริฐ ได้แก่ บารมีในด้านการปลีกตนออกจากกามกิเลส เป็นต้น ดังนั้น แนวคิดเกี่ยวกับพุทธประวัติและชาดกในจิตรกรรมไทยประเพณี แม้จะเป็นการนำเสนอเนื้อหาทางพุทธศาสนาในมิติที่อิงอยู่กับคติไตรภูมิ อันมีเรื่องที่น่าอัศจรรย์เหนือความเข้าใจอยู่มากมายก็ตาม แต่เนื้อหาเหล่านั้นก็ได้รับการนำเสนอเพื่อสื่อสารสาระธรรมอันประเสริฐเป็นสำคัญ

สื่อสารสาระธรรมดังกล่าวจึงได้รับการนำมาถ่ายทอด เพื่อตอบสนองแนวคิดทางพุทธศาสนาอันสอดคล้องเหมาะสมกับสังคมไทยแบบเดิม ที่มีความศรัทธาในพระพุทธะบารมี และเชื่อถือเรื่องบาปบุญคุณโทษ กรรมและผลแห่งกรรม อย่างไม่คลอนแคลนสงสัย

ไตรภูมิกถา หรือ ไตรภูมิพระร่วง เป็นวรรณกรรมที่กล่าวถึงจักรวาลวิทยาทางศาสนา ได้แสดงถึงโครงสร้างของจักรวาล ความสูงความกว้างของเขาพระสุเมรุและสัตตบริภัณฑ์ การโคจรของพระอาทิตย์พระจันทร์และดาวพระเคราะห์ กลุ่มดาวนักษัตรต่างๆ เวลาในแต่ละทวีป การสลายตัวและการเกิดใหม่ของจักรวาลเมื่อสิ้นกัลป์ ฯลฯ

ไตรภูมิพระร่วงได้เปรียบให้เห็นว่า เหล่าเทวดา อินทร์ พรหม ทั้งหลายได้ปกครองสวรรค์ชั้นสูงอันเนื่องมาจากบุญกุศลอันยิ่งใหญ่ ส่วนกษัตริย์และเหล่าขุนนางข้าราชบริพารได้ปกครองสังคมมนุษย์ อันเนื่องมาจากบุญบารมีอันใหญ่ยิ่งเช่นเดียวกัน สอดคล้องกับเหตุและผลแห่งการกระทำต่างๆ ของสัตว์ในโลกทั้งสาม (*สัตว์* ในที่นี้ หมายถึง ทุกๆ ดวงจิตที่ยังมิสามารถหลุดพ้นไปจากวัฏวนนี้ได้)

ไตรภูมิจึงเปรียบเสมือนแผนที่สำหรับการนำท่องเที่ยวในสามแดนโลกธาตุ และสื่อนัยถึงสาระสำคัญในพุทธศาสนา คือ การสร้างเหตุปัจจัยให้ถึงพร้อม ในอันจักสามารถหลุดพ้นไปจากไตรภูมิ

ไตรภูมิคือสาระทางพุทธศาสนาที่มีปรากฏอยู่ในพระไตรปิฎกอย่างชัดเจน และมีความสำคัญอย่างยิ่งในด้านแก่นสารทางพุทธธรรม ซึ่งมิควรจะพิจารณาแต่เพียงว่า ไตรภูมิเป็นแนวคิดของพราหมณ์หรือฮินดูเท่านั้น แม้การจะกล่าวว่าภูมิหลังของพระพุทธศาสนาคือศาสนาพราหมณ์ ด้วยอ้างว่าเจ้าชายสิทธัตถะได้ถือกำเนิดขึ้นท่ามกลางอิทธิพลแวดล้อมของศาสนาพราหมณ์ก็ตาม แต่พระองค์ก็มิได้ทรงเห็นด้วยกับความเชื่อของพราหมณ์หลายประการ และภายหลังจากทรงตรัสรู้ พระองค์ได้ทรงแสดงข้อธรรมอันเป็นการหักล้างแนวคิดและความเชื่อของพราหมณ์บางประการที่ไม่ถูกตรงไว้อย่างชัดเจน

ส่วนในประเด็นที่นักวิชาการส่วนใหญ่กล่าวว่า พุทธศาสนาได้ใช้คำศัพท์เช่นเดียวกับศาสนาพราหมณ์ โดยพยายามกล่าวเชื่อมโยงว่าเป็นเพราะได้รับอิทธิพลทางความเชื่อจากศาสนาพราหมณ์ การกล่าวอ้างเช่นนั้น นับว่ายังมิใช่เหตุผลที่ถูกต้อง เพราะถ้าจะกล่าวเช่นนี้แล้ว ก็ควรจะต้องกล่าวต่อไปอีกว่า การจะหักล้างหรือโต้แย้งความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ที่ไม่ถูกตรงกับสัจธรรมนั้น จำเป็นต้องนำถ้อยคำที่ศาสนาพราหมณ์ใช้สั่งสอนขึ้นมากล่าวอ้าง เช่น ศาสนาพราหมณ์สอนหลักกรรมเพื่อให้เชื่อว่า การเกิดมาเป็นมนุษย์ในวรรณะ 4 (กษัตริย์ พราหมณ์ แพศย์ ศูทร) ก็เพราะกรรมกำหนดมาให้เป็นเช่นนั้น และไม่ว่าจะเกิดในวรรณะใด ก็จะต้องยอมรับชะตากรรมที่ได้เกิดมาในวรรณะนั้นไปตลอดชาติที่ถือกำเนิด ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงฐานะของตนในปัจจุบันชาติได้ หากได้ทำเหตุอันดีไว้ในชาตินี้ก็จะเปลี่ยนวรรณะของตนได้ในชาติหน้า แต่สำหรับพุทธศาสนาแล้ว แนวคิดของพราหมณ์ที่ได้กล่าวข้างต้นนั้นได้ถูกหักล้างว่าความดีความชั่วมิได้อยู่ที่ชาติกำเนิด ไม่ว่าจะเป็นชนชั้นใดในวรรณะทั้ง 4 ก็สามารถบรรลุธรรมชั้นสูงในปัจจุบันชาติได้ (หากสามารถถึงพร้อมด้วยเหตุอันสมควรแก่ผลให้ถึงธรรมนั้นได้)

การศึกษาประวัติศาสตร์เพื่อเข้าถึงความจริง ในสิ่งอันเป็นภูมิหลังของเหตุการณ์ที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์นั้นมีความสำคัญอย่างยิ่ง ถ้าไม่รู้หลักการอันเป็นแนวคิดพื้นฐานเดิมแล้ว ย่อมไม่สามารถเข้าใจเหตุผลของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นได้อย่างชัดเจน

ในกรณีความเชื่อเกี่ยวกับไตรภูมิก็เช่นกัน การที่พุทธศาสนาได้กล่าวถึงเขาพระสุเมรุและสิ่งต่างๆ ที่อยู่ในไตรภูมิ ทำให้มีนักวิชาการกล่าวว่า ความเชื่อเรื่องไตรภูมินั้นมีอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์ แต่หากพิจารณาศึกษาอย่างละเอียดดีแล้ว จะเห็นได้ว่า สาระสำคัญของไตรภูมิในพุทธศาสนาและไตรภูมิในศาสนาพราหมณ์นั้นมีความแตกต่างกันอยู่ เช่น ศาสนาพราหมณ์

ถือว่าเขาพระสุเมรุเป็นแกนกลางของจักรวาลเช่นเดียวกับศาสนาพุทธ แต่ทางพราหมณ์อธิบายว่าสวรรค์ที่เรียกว่าเมืองพระอินทร์นั้นมิได้อยู่บนเขาพระสุเมรุ แต่แดนของพระอินทร์ได้ถูกกำหนดให้ไปอยู่ในทางทิศเหนือหรือทางด้านเหนือของเขาพระสุเมรุ ส่วนทางทิศใต้มีสวรรค์ของเทพผู้ยิ่งใหญ่ที่มาเจริญขึ้นในภายหลังอย่างพระวิษณุ พระศิวะ เรียกว่า ไวกูณฐ์และไกรลาส ตลอดจนสวรรค์ส่วนอื่นๆ ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกันไป[8]

ในส่วนที่เป็นสาระสำคัญอันเป็นความแตกต่างหลายประการระหว่างจักรวาลวิทยาในทางพุทธศาสนากับศาสนาพราหมณ์ เช่น พราหมณ์อธิบายว่าพระอินทร์เป็นพวกนักรบ และได้เสื่อมลงกลายเป็นเทพที่ประพฤติตนเสียหาย ต่อมามีเทพเจ้า เช่น พระวิษณุและพระศิวะ เป็นเทพเจ้าผู้ยิ่งใหญ่ขึ้นมาภายหลัง ตามความเชื่อดังกล่าวนั้นหมายถึง เทพเทวดาเหล่านี้เป็นพวกอมรผู้ใดที่ได้ไปอยู่กับพระนารายณ์และพระอิศวรจะมีชีวิตเป็นนิรันดร์

ส่วนในทางพุทธศาสนานั้น พระอินทร์คือ เทวราชผู้มเหศักดิ์ ณ ดาวดึงส์เทวภูมิตั้งอยู่เหนือ จอมเขาสิเนรุราชบรรพต ผู้พิทักษ์ปกป้องรักษาความดีและบุคคลที่ประเสริฐ ตำแหน่งพระอินทร์หรือท้าวสักกะเป็นตำแหน่งหนึ่งที่ต้องมีเกิดมีดับมีอายุขัยไปตามกาลเวลา มิได้เที่ยงแท้นิรันดรดังความเชื่อของพราหมณ์ การได้ไปเกิดเป็นพระอินทร์นั้น เมื่อหมดบุญวาสนาย่อมต้องหมุนเวียนผลัดเปลี่ยน ผู้ที่สร้างเหตุอันสมควรด้วยคุณงามความดีอันถึงพร้อมที่จะได้รับผลให้ได้เสวยชาติเป็นพระอินทร์หรือองค์ท้าวสักกะก็จะขึ้นมาดำรงตำแหน่งนี้ต่อไป ไม่ว่าสวรรค์หรือพรหมชั้นใดก็ตามล้วนแล้วแต่ไม่เที่ยงแท้นิรันดร

หลักธรรมทางพุทธศาสนาจึงชี้ให้เห็นว่า การประสบความสำเร็จอันประเสริฐสูงส่งที่สุดในทางพุทธศาสนา คือการหลุดพ้นออกจากภพภูมิทั้งสามไปสู่โลกุตรภูมิ ดังนั้น สาระสำคัญเกี่ยวกับไตรภูมิในทางพุทธศาสนาจึงมิใช่ความยิ่งใหญ่ของเขาพระสุเมรุเพียงเท่านั้น แต่ยังหมายถึงภพภูมิสวรรค์ชั้นสูงขึ้นไปจนถึงแดนรูปพรหมและอรูปพรหม ที่แม้จะมีอายุขัยยาวนานจนอาจเรียกได้ว่าชั่วนิรันดร์ก็ล้วนแล้วแต่เป็นไตรลักษณ์

คติเรื่องเขาพระสุเมรุของพราหมณ์ ที่กล่าวว่าเป็นที่ประทับของเทพ พรหมต่างๆ นั้น ในทางพุทธศาสนาไม่ถือว่าเป็นที่สิ้นสุด ภพภูมิต่างๆ ในไตรภูมิจึงเป็นเพียงขั้นตอนอันเป็นเหตุเป็นผลในเรื่องกรรมและผลแห่งกรรม การชดใช้หนี้กรรม เสวยผลแห่งกรรม และสร้างบารมีธรรม ซึ่งทุกสิ่ง ในสังสารวัฏล้วนคือความเป็นไป ที่จะต้องถึงกาลสิ้นสุดลงด้วยการหาทางออกไปให้พ้นจากความพึงใจในสวรรค์ พ้นเหนือไปจากพรหมตลอดภพทั้งปวงในไตรภูมิ สิ้นเหตุแห่งการเวียนว่าย

---

[8]พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต), พัฒนาสังคมไทยด้วยความรู้เข้าใจไตรภูมิฯ, พิมพ์ครั้งที่ 8 (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พระพุทธศาสนาของธรรมสภา, 2553), 14.

ตายเกิดในสังสารวัฏนี้อีกต่อไป คติไตรภูมิทางพุทธศาสนาจึงที่ต่างออกไปจากคติไตรภูมิในศาสนาพราหมณ์อย่างชัดเจน

ดังนั้น ไตรภูมิพระร่วงจึงเป็นวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนาอย่างแท้จริง และควรจะกล่าวให้ชัดเจนว่า จุดหมายสูงสุดของศาสนาพราหมณ์คือการขึ้นให้ถึงจุดสูงสุดของไตรภูมิ ส่วนจุดหมายสูงสุดทางพุทธศาสนาคือการอยู่เหนือพ้นไปจากไตรภูมิ การพิจารณาไตรภูมิจึงมิควรจะมายุติอยู่แค่เรื่องนรกสวรรค์ และไม่พึงเข้าใจเพียงว่า สาระสำคัญของไตรภูมิอยู่ที่การให้คุณค่าสูงสุดเกี่ยวกับทรัพย์สมบัติยศสุข ไม่ว่าของจอมกษัตริย์ในชั้นมนุษย์ หรือเทพสูงสุดในสรวงสวรรค์ชั้นใดก็ตาม

2 วิเคราะห์แนวความคิดในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

เมื่อโลกทัศน์และอุดมคติทางสังคมเปลี่ยนมาสู่การคิดบนพื้นฐานการวิเคราะห์ที่เป็นเหตุเป็นผล (ทางโลกที่เป็นรูปธรรม) มากขึ้น การอธิบายสิ่งต่างๆ ย่อมต้องตั้งอยู่ในกรอบความคิดแบบเหตุผลนิยมด้วยเช่นกัน และผลกระทบสำคัญที่สุดที่มีต่องานศิลปะในช่วงเวลานั้น อันเนื่องมาจากอุดมคติดังกล่าวก็คือ ผลกระทบต่อคติความเชื่อในเรื่องจักรวาลแบบไตรภูมิซึ่งเคยเป็นแนวทางและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะมาโดยตลอด

เมื่อชนชั้นนำของไทยหันมาให้ความสนใจกับวัฒนธรรมตะวันตกมากขึ้น และในเวลาอันรวดเร็ว (ซึ่งมีผลให้ความคิดเกี่ยวกับสถานะของชาวตะวันตกในมุมของผู้นำไทยเปลี่ยนแปลงไปด้วย) อันเป็นผลมาจากชัยชนะของอังกฤษในสงครามระหว่างอังกฤษกับพม่าเมื่อปี พ.ศ. 2368 และชัยชนะของอังกฤษเหนือจีนในสงครามฝิ่นเมื่อปี พ.ศ. 2383 ซึ่งในเวลานั้นผู้นำไทยเห็นว่า ถ้าอังกฤษสามารถเอาชนะจีนได้ อังกฤษก็สามารถยึดประเทศสยามได้ด้วยเช่นกัน รวมไปถึงการแพร่เข้ามาของเทคโนโลยีด้านต่างๆ ของชาวตะวันตก[9] ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนความเชื่อทางพุทธศาสนา เพื่อให้เข้ากับวัฒนธรรมใหม่ที่แพร่เข้ามา ส่งผลให้ความเชื่อเกี่ยวกับไตรภูมิถูกลดบทบาทลง

ไตรภูมิ คือ ภูมิรู้ด้านจักรวาลวิทยาในสังคมไทยที่ฝังรากลึกมานานหลายศตวรรษ พุทธศาสนาของไทยในบริบทดั้งเดิมอิงอยู่กับไตรภูมิมาโดยตลอด ดังปรากฏให้เห็นอย่างเป็น

[9]วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก, 25 - 26.

รูปธรรมในงานศิลปกรรมแขนงต่างๆ เช่น สถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรมที่ปรากฏอยู่ในวัดวาอารามทั้งหลาย แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าในหลายประเทศ เช่น ประเทศพม่า เมื่อความรู้ทางวิทยาศาสตร์หรือเทคโนโลยีสมัยใหม่ได้ทำลายคติไตรภูมิ ศรัทธาในพุทธศาสนาก็พลอยคลอนแคลนไปด้วย แต่ในกรณีของประเทศไทยหาเป็นเช่นนั้นไม่ เพราะชนชั้นนำของไทยที่ศรัทธาปสาทะในพุทธศาสนาเป็นฝ่ายปฏิเสธไตรภูมิเสียเอง

หนังสือแสดงกิจจานุกิจ ที่แต่งโดยเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ เป็นผลงานชิ้นแรกๆ ของปัญญาชนไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่นอกจากจะรับเอาวิทยาศาสตร์และภูมิศาสตร์สมัยใหม่เข้ามาอย่างเต็มที่ เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ทางโลกแล้ว ยังได้ใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องยืนยันถึงพระปรีชาญาณของพระพุทธเจ้า ส่วนการตรัสถึงนรกสวรรค์ในพระไตรปิฎกนั้น ก็เป็นความเปรียบหรืออนุโลมตามความเชื่อของคนเวลานั้น[10]

วิทยาการต่างๆ จากตะวันตกที่ไทยรับเข้ามา ส่งผลให้แนวคิดของชนชั้นนำไทยเปลี่ยนไปให้ความเชื่อถือที่มีเหตุผลตามหลักวิทยาศาสตร์มากกว่าแต่ก่อน แนวคิดที่อิงอยู่กับกรอบความคิดเรื่องไตรภูมิ มีแต่จะเสื่อมถอยและขาดพลังในการอธิบายมากขึ้นเรื่อยๆ โดยเฉพาะในหมู่ชนชั้นนำไทย ซึ่งแม้ว่าจะเป็นเพียงคนกลุ่มเล็กๆ ในสังคม แต่ก็เป็นกลุ่มที่ทรงพลังมากที่สุดและสามารถผลักดันให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในสังคมได้มากที่สุดด้วย[11]

> อย่างไรก็ตาม ภายใต้ความเสื่อมถอยในพลังการอธิบายของไตรภูมิที่เพิ่มขึ้นในหมู่ชนชั้นนำสยามนั้น มีประเด็นสำคัญที่น่าสังเกตก็คือ พุทธศาสนาของสยามที่เคยอิงอยู่กับกรอบคำอธิบายในไตรภูมิอย่างแยกกันไม่ออก เมื่อได้มาปะทะสังสรรค์กับวิทยาศาสตร์และความรู้สมัยใหม่ที่เข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 3 แทนที่จะเกิดลักษณะของความขัดแย้งจนบั่นทอนความศรัทธาในพุทธศาสนาให้เสื่อมลงตามไปด้วยพร้อมๆ กับความเชื่อในเรื่องไตรภูมิเช่นที่เกิดขึ้นในหลายประเทศ แต่กลับปรากฏผลในทางตรงกันข้าม กล่าวคือ ชนชั้นนำสยามกลับเป็นฝ่ายปฏิเสธไตรภูมิเสียเองว่าเป็นสิ่งไม่น่าเชื่อถือ[12]

---

[10]เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, หนังสือแสดงกิจจานุกิจ (พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2514), 99 - 104. อ้างถึงใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ. พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2548. (สรุปการสัมมนาวิชาการเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในโอกาสที่วันบรมราชสมภพครบ 200 ปี 2347 - 2547), 183.

[11]ชาตรี ประกิตนนทการ, การเมืองและสังคมในศิลปสถาปัตยกรรม สยามสมัยไทยประยุกต์ชาตินิยม, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : มติชน, 2550), 53 - 54.

[12]เรื่องเดียวกัน, 54.

ความคิดเห็นดังกล่าวนั้นเป็นจริงในแง่ที่ว่า ชนชั้นนำไทยเป็นผู้ปฏิเสธไตรภูมิว่ามิใช่สิ่งที่น่าเชื่อถือ แต่ก็มิอาจสรุปได้ว่า การปฏิเสธนั้นเป็นการกล่าวโดยใจจริงด้วยเชื่อเช่นนั้นก็หาใช่ไม่ เพราะแม้ว่าชนชั้นนำไทยจะปฏิเสธไม่ยอมรับความเชื่อทางศาสนาของตะวันตก แต่การแพร่เข้ามาของวิทยาการและเทคโนโลยีสมัยใหม่ รวมไปถึงการเผยแพร่ศาสนาของบาทหลวงและมิชชันนารี มีผลให้ชนชั้นนำไทยส่วนหนึ่งเห็นความจำเป็นที่จะต้องปรับทัศนคติบางอย่างของคนไทยเสียใหม่ ซึ่งการปรับทัศนคติดังกล่าว ถือได้ว่าเป็นความพยายามในการตั้งหลักและตั้งรับของชนชั้นนำไทย เพื่อให้มีความมั่นคงและพร้อมที่จะเผชิญหน้ากับสถานการณ์ในอนาคตอย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งถือได้ว่าเป็นนโยบายของชนชั้นนำไทยหัวก้าวหน้า ที่ต้องการจะรักษาลักษณะการปกครองและสังคมดั้งเดิมของไทยไว้ โดยเลือกรับเอาแต่เฉพาะส่วนที่ดีจากเทคโนโลยีของตะวันตกเข้ามาใช้เท่านั้น

เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ถือได้ว่าเป็นตัวแทนของชนชั้นนำไทยในสมัยนั้น ที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องนรกสวรรค์ ถึงแม้ว่าท่านจะยังมีศรัทธาอย่างมากในพุทธศาสนา และตระหนักดีว่าในพระไตรปิฎกได้กล่าวถึงเรื่องนรกสวรรค์ไว้หลายตอน แต่ท่านก็กล่าวแก้ไปว่า

"ที่คำพระบาฬีมีกล่าวเรื่องโลกย์แลสวรรค์ แลนะรกเรี่ยรายไปมีอยู่หลายคำภีร์ ก็เหนจะเปนความเปรียบบ้าง เปนความอนโลมตามโลกย์ที่เขาถือบ้าง จึ่งได้มีติดอยู่ในพระบาฬี"[13]

จากคำกล่าวข้างต้น จะเห็นได้ว่า ท่านเองก็ไม่สามารถปฏิเสธนรกสวรรค์ได้อย่างเต็มปากเต็มคำ และในตอนท้ายของหนังสือแสดงกิจจานุกิจ ท่านได้กล่าวไว้ด้วยว่า

"ถ้าจะคัดค้านเสียว่าสวรรค์ไม่มีนรกไม่มีก็ไม่ได้... ถ้าสวรรค์นรกไม่มีความประพฤติดี ประพฤติชั่วจะไปสูญเสียที่ไหนเล่า... จะว่าสวรรค์อยู่บนฟ้านรกอยู่ใต้ดินฤาก็ไม่เหน ขอท่านผู้มีปัญญาตริตรองดูเถิด แต่ศุคติคงจะมีเปนแน่ ไม่เปนที่สงไสยเลย"[14]

การปฏิเสธไตรภูมิโดยที่มิได้ส่งผลกระทบต่อรากฐานทางพระศาสนาในสังคมไทยแต่อย่างใดนั่นเป็นเพราะว่า ไตรภูมิได้ถูกอธิบายใหม่ว่ามิใช่พุทธวจนะแต่ดั้งเดิมของพระพุทธเจ้า

---

[13]เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, หนังสือแสดงกิจจานุกิจ (พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2514), 99. อ้างถึงใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ. พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2548. (สรุปการสัมมนาวิชาการเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในโอกาสที่วันบรมราชสมภพครบ 200 ปี 2347 - 2547), 184 - 185.

[14]เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, หนังสือแสดงกิจจานุกิจ (พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2514), 233. อ้างถึงใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ. พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2548. (สรุปการสัมมนาวิชาการเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในโอกาสที่วันบรมราชสมภพครบ 200 ปี 2347 - 2547), 185.

หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ *ไตรภูมิไม่ใช่พุทธศาสนา* ที่แท้จริง *นักวิชาการ (ในปัจจุบัน) มักกล่าวกันไปในทางที่ว่า ไตรภูมิในวรรณกรรมทางพุทธศาสนาของนักปราชญ์ในชั้นหลังลงมา* นั้นแต่งขึ้นเพื่อ *เหตุผลทางการเมืองการปกครองเป็นสำคัญ มิใช่พุทธวจนะแท้แต่ดั้งเดิม* ซึ่งตามความเป็นจริงแล้ว เนื้อหาในไตรภูมิกถาของ *พญาลิไทย* ไปจนถึงหนังสือ *ปฐมสมโพธิกถา* ที่รจนาขึ้นโดย *สมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส* ในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น แก่นสารทางธรรมทั้งหมดเป็นสิ่งที่สามารถอ้างอิงกับพระไตรปิฎก ซึ่งเป็นอรรถกถาชั้นต้นได้ เพราะในพระไตรปิฎกเองได้มีการกล่าวถึงเหตุแห่งการจุติ ณ สวรรค์ชั้นพรหมต่างๆ รวมถึงอบายภูมิ ดังเช่น เปรต อสุรกาย และสัตว์นรก ซึ่งเป็นสิ่งที่มิสามารถกล่าวปฏิเสธได้เลยว่ามิได้มีอยู่ในพุทธฎีกาชั้นต้น

การกล่าวเช่นนั้น อาจเป็นเพราะนักวิชาการในปัจจุบันได้นำพระราชดำรัสของพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ที่ประกาศแจ้งว่า *"ไตรภูมิมิใช่พุทธศาสนา"* มาเป็นสาระสำคัญ โดยอาจลืมไปว่า สมควรจะพิจารณาคำกล่าวของพระองค์ให้ลึกซึ้ง เนื่องด้วยมีหลักฐานและเหตุผลหลายประการที่สามารถบ่งชี้ได้ว่า รัชกาลที่ 4 ทรงใช้พระราชดำรัสดังกล่าวเป็นอุบายวิธีในการนำเสนอภาพลักษณ์ทางพุทธศาสนาของสังคมไทยแก่ชาติตะวันตกเท่านั้น

ในด้านแนวคิดการนำเสนอ สุรชัย จงจิตงาม ได้กล่าวไว้ว่า องค์ความรู้ที่หันกลับไปให้ความสำคัญกับพระไตรปิฎกตามทัศนะของธรรมยุติกนิกาย ควรได้รับการตรวจสอบอย่างถี่ถ้วน ในฐานะที่พยายามกล่าวอ้างถึงแนวคิดในยุคสมัยนั้นว่า เมื่อได้ปรับแนวคิดทางพุทธศาสนาให้เข้ากับแนวคิดทางวิทยาศาสตร์ จะเป็นจริงหรือไม่ที่ว่า ทำให้เกิดพุทธศาสนาที่บริสุทธิ์กว่าเดิม และมีผลอันก่อให้เกิดปัญหาใดกับพุทธศาสนาบ้าง รวมทั้งควรเปรียบเทียบอีกด้วยว่า มโนทัศน์ของพุทธศาสนาในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อนหน้านั้น แตกต่างกับภาพปริศนาธรรมอย่างไร[15]

อาจพิจารณาได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังภาพปริศนาธรรม ที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส มิได้มีเจตนาเขียนขึ้นเพื่อการศาสนาโดยตรง แต่เขียนขึ้นเพื่อชาวตะวันตกส่วนหนึ่งด้วย หรืออาจกล่าวได้ว่า เขียนขึ้นเพื่อการสังคม เพื่อให้การอธิบายพุทธศาสนาดูเป็นเหตุเป็นผลที่จับต้องได้ อธิบายได้โดยง่าย เพื่อป้องกันมิให้ชาวตะวันตกดูหมิ่นหรือกล่าวอ้างได้ว่าพุทธศาสนามีความงมงาย เพื่อที่จะหยิบยื่นคริสต์ศาสนาเข้ามาแทนที่ ด้วยเหตุผลที่ว่า ความเชื่อทางพุทธศาสนานั้นเต็มไปด้วยเรื่องราวอันเป็นปาฏิหาริย์ จึงจำเป็นต้องแสดงให้ชาวตะวันตกเห็นว่า ภูมิรู้และความเชื่อทางพุทธศาสนาเป็นเรื่องของปัญญา (อย่างโลกวัตถุ) เป็นเรื่องที่มีเหตุมีผลจับต้องได้

---

[15]สุรชัย จงจิตรงาม, "ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา," วารสารเมืองโบราณ 34, 3 (กรกฎาคม - กันยายน, 2551) : 44.

ผลที่ติดตามมาจึงทำให้ความลุ่มลึกในหลักธรรมทางพุทธศาสนาหลายส่วนได้ขาดสูญไป แต่ก็ต้องถือว่า เป็นการกระทำด้วยความจำเป็นในการคบค้ากับชาติตะวันตก เพื่อมิให้ชาวตะวันตกดูหมิ่นภูมิปัญญา หรือหาเหตุก่อสงครามเพราะกล่าวหาได้ว่าสยามนั้นไม่มีอารยะ

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นว่า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงจำเป็นที่จะต้องทำให้สยามเป็นที่ยอมรับในด้านภูมิปัญญาที่ไม่ได้ด้อยไปกว่าความเชื่อแบบตะวันตก โดยเฉพาะการรักษาพุทธศาสนาให้ยังคงอยู่ต่อไป และสามารถปรับตัวเข้ากับภาวะเหตุการณ์บ้านเมืองที่เปลี่ยนแปลง โดยที่พุทธศาสนาจะต้องไม่ถูกมองว่าเป็นสิ่งงมงาย ซึ่งสิ่งที่น่าจะเป็นก็คือ พระองค์เองยังคงมีความเชื่อในแบบเดิม แต่จำเป็นต้องปฏิเสธหรือตัดทอนภูมิรู้บางประการในพุทธศาสนาออกไป เนื่องจากพุทธวจนะบางส่วนกล่าวถึงสิ่งอันลึกซึ้งที่มิสามารถพิจารณาใคร่ครวญด้วยความคิดอ่านเยี่ยงปุถุชนคนธรรมดาได้ หรือเป็นภูมิรู้แนวคิดแบบวัตถุนิยมตามความเชื่อแบบใหม่จากชาติตะวันตกจะยอมรับ ความเชื่อเรื่องไตรภูมิก็ดี เรื่องภพภูมิของเทพเทวดานรกสวรรค์ก็ดี จึงถูกยกไว้มินำมากล่าวอ้างให้เป็นส่วนสำคัญ ด้วยเพราะเป็นสิ่งที่มิสามารถจับต้องได้อย่างเป็นรูปธรรม

การที่เจ้าฟ้ามงกุฎสามารถตีความพระพุทธศาสนาใหม่ดังที่กล่าวแล้วข้างต้น เพราะหลักการในพุทธศาสนาเปิดโอกาสให้สามารถทำได้ เนื่องจากคัมภีร์ทางพุทธศาสนาหลีกเลี่ยงที่จะชี้ชัดเจาะจงตายตัวลงไปเกี่ยวกับกฎเกณฑ์แห่งความเชื่อ (Doctrine) ตลอดจนมิได้กำหนดพิธีกรรมหรือเรียกร้องให้พุทธศาสนิกชนปฏิบัติตามกฎระเบียบอย่างเคร่งครัด หลักการเช่นนี้เปิดโอกาสให้ผู้นำสามารถตีความพุทธศาสนาใหม่ ตลอดจนมีการชำระวินัยสงฆ์ให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมได้ในยามจำเป็น ซึ่งผู้นำเองถือว่าเป็นหน้าที่จะต้องปฏิบัติอยู่แล้วในฐานะผู้คุ้มครองศาสนาและสังคม การตีความใหม่ทำให้พุทธศาสนาเป็นได้ทั้งหลักยึดเหนี่ยวอันมั่นคงให้แก่สังคมไทยในยามที่ต้องเผชิญกับความผันแปรไม่แน่นอน และในขณะเดียวกันก็สามารถให้ความยืดหยุ่นแก่สังคมไทยในการปรับตัวให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมที่แปรเปลี่ยนไปด้วย

ส่วนการที่เจ้าฟ้ามงกุฎทรงเน้นหลักเหตุและผลอันเป็นการกลับไปสู่พุทธวจนะดั้งเดิม ซึ่งถือว่าเป็นแก่นแท้อันบริสุทธิ์ของพุทธศาสนานั้น เพราะแก่นแท้นี้คือส่วนที่เป็นเสาหลักอันมั่นคงที่พุทธศาสนาให้เป็นที่ยึดเหนี่ยว ทำให้พุทธศาสนาสามารถดำรงอยู่ได้อย่างมั่นคงท่ามกลางกระแสความคิดใหม่ๆ แบบวิทยาศาสตร์ที่แพร่เข้ามาจากชาติตะวันตก เมื่อพุทธศาสนายังดำรงอยู่ได้ก็หมายความว่า ผู้นำไทยสามารถรักษาความเป็นไทยและเอกภาพในสังคมไทยเอาไว้ได้ต่อไป และเมื่อคนไทยสามารถยึดหลักเหตุและผลในพุทธศาสนาไว้ได้มั่นคงแล้ว ก็สามารถขจัดความเชื่อ

ในเรื่องอิทธิปาฏิหาริย์ที่ไม่สามารถพิสูจน์ได้ทางวิทยาศาสตร์ ว่าเป็นของแปลกปลอมเข้ามาในพุทธศาสนาในภายหลัง[16]

เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ได้เน้นไว้ว่า การใช้สติปัญญาใคร่ครวญในพุทธศาสนาก็จะเห็นส่วนดีที่จะยึดเป็นที่พึ่งได้อย่างแท้จริง เมื่อมีปัญญาแล้วก็จะไม่ตื่นเต้นไปกับแนวความคิดใหม่ๆ ที่เข้ามา ทั้งยังสามารถแยกแยะได้ระหว่างความเจริญทางเทคโนโลยีกับความลึกซึ้งทางศาสนา และการที่ฝรั่งมีเทคโนโลยีที่ดีกว่า มิได้หมายความว่าจะมีศาสนาที่ดีกว่าศาสนาพุทธด้วย ฉะนั้น จึงควรเลือกเอาแต่ส่วนดีของฝรั่งมาใช้ โดยเฉพาะด้านเทคโนโลยี แต่ให้ยึดถือพุทธศาสนาของไทยเอาไว้[17]

ผู้นำไทยที่เสนอการตีความพุทธศาสนาแบบใหม่ โดยการยึดหลักเหตุผลและปฏิเสธส่วนที่เป็นเรื่องเหนือธรรมชาติ แต่ถึงกระนั้นก็ยังไม่อาจตัดความเชื่อถือแบบดั้งเดิมได้ทั้งหมด ดังนั้น จึงเป็นไปได้ว่าการเสนอการตีความพุทธศาสนาใหม่เป็นความพยายามหรือกลยุทธ์ที่ใช้ในการเตรียมสังคมไทยให้พร้อมที่จะรับเทคโนโลยีของตะวันตก รวมทั้งการพัฒนาประเทศไปตามสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลง และยังเป็นการสร้างความประทับใจให้ชาวตะวันตกเห็นว่าชนชาติไทยเป็นชาติที่เจริญแล้ว ไม่ได้เชื่อในเรื่องที่ฝรั่งเห็นว่างมงาย แต่โดยเนื้อแท้แล้วผู้นำไทยเหล่านี้ยังเชื่อในเรื่องอำนาจศักดิ์สิทธิ์ เรื่องบุญญาบารมีและอภินิหารต่างๆ อยู่[18] ดังเช่น การที่เจ้าฟ้ามงกุฎโปรดการอธิษฐานต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อให้สมประสงค์อยู่เสมอ และยังทรงเชื่อเรื่องเทวดา โดยโปรดให้มีการบวงสรวงเทวดาก่อนประกอบพิธีกรรมต่างๆ อยู่เป็นประจำ ทรงเชื่อในเรื่องปาฏิหาริย์ของพระปฐมเจดีย์ แต่ก็ทรงระมัดระวังและบอกกับชาวต่างชาติว่าปาฏิหาริย์นั้น ความจริงเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติที่เกิดจากปฏิกิริยาทางเคมี[19]

---

[16]วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก, 57.

[17]เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, แสดงกิจจานุกิจ (ม.ป.ท., ม.ป.ป. ฯพณฯ สุกิจ นิมมานเหมินทร์ รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ พิมพ์เป็นของชำร่วยในงานทอดกฐินสามัคคี ณ วัดเกตุการาม อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ 2513), 137. อ้างถึงใน วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2545), 58.

[18]วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก, 58 - 59.

[19]นฤมล ธีรวัฒน์, “พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525), 76, 211, 323. อ้างถึงใน วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2545), 59.

การปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์ให้กับศาสนาพุทธในสยาม เป็นผลมาจากการไตร่ตรองพุทธศาสนาอย่างจริงจังของเจ้าฟ้ามงกุฎในระยะแรกเริ่ม ผสมผสานกับอิทธิพลขององค์ความรู้ในด้านวิทยาศาสตร์แผนใหม่ ที่มิชชันนารีนำเข้ามาเผยแพร่ในช่วงเวลานั้น ส่วนแนวทางในการปฏิรูปพุทธศาสนาของเจ้าฟ้ามงกุฎนั้น สามารถพิจารณาได้เป็นสองแนวทางด้วยกัน กล่าวคือ แนวทางที่หนึ่ง พระองค์ทรงให้มีการเคร่งครัดในวินัยสงฆ์ที่ถูกต้องและการปฏิบัติตามวินัยด้วยความเข้าใจ มิใช่ปฏิบัติไปตามประเพณี และแนวทางที่สอง พระองค์ทรงให้ความสำคัญกับการกลับไปสู่พุทธวจนะดั้งเดิม คือการยึดมั่นในหลักเหตุผลอันจะเป็นประโยชน์อย่างแท้จริงในการดับทุกข์และหลุดพ้นจากวัฏสงสาร ปฏิรูปพุทธศาสนาส่วนที่จะมีผลสำคัญต่อการเตรียมความพร้อมทางด้านจิตใจของชาวสยาม และสร้างความมั่นคงแข็งแกร่งให้แก่พุทธศาสนาในยามที่ต้องเผชิญหน้ากับวิทยาศาสตร์แผนใหม่ที่แพร่เข้ามาจากตะวันตก ทรงเน้นหลักเหตุและผล โดยการปฏิเสธแนวความคิดในวรรณกรรมเรื่องไตรภูมิกถา ว่าไม่ใช่คำสอนทางพุทธศาสนาและโดยวิธีการตีความพระไตรปิฎกใหม่ แม้พวกมิชชันนารีเคยมีความหวังว่าเมื่อคนไทยปฏิเสธแนวคิดเกี่ยวกับจักรวาลในไตรภูมิกถาแล้ว ความเชื่อมั่นต่อพุทธศาสนาก็จะสั่นคลอนไปด้วยในที่สุด แต่*เมื่อผู้นำไทยแยกไตรภูมิออกจากพุทธศาสนาเสียได้ ความเจริญทางวิทยาศาสตร์จากตะวันตกที่แพร่เข้ามาในสยามประเทศ จึงอาจไม่มีผลต่อพุทธศาสนา*

รัชกาลที่ 4 พยายามตีความพระไตรปิฎกใหม่ โดยเน้นว่าแก่นแท้ของพุทธศาสนาอยู่ที่หลักการดับทุกข์ ซึ่งจะเข้าใจได้ด้วยการใช้ปัญญาหาเหตุและผล ซึ่งหลักการนี้เป็นพุทธวจนะดั้งเดิมซึ่งมีลักษณะเป็นสากลที่ทุกชุมชน ทุกเชื้อชาติสามารถนำไปใช้ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลักไตรลักษณ์ (อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา) และหลักกฎแห่งกรรม ส่วนเรื่องอิทธิปาฏิหาริย์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้านั้น พระองค์ทรงชี้ว่า เป็นสิ่งที่แปลกปลอมเพิ่มเติมเข้ามาในสมัยหลัง ซึ่งรวมเรียกว่า *เดรัจฉานวิชา* ไม่มีประโยชน์ใดๆ ในการดับทุกข์ รวมไปถึงเรื่องราวในชาดกต่างๆ ถูกตีความว่าเป็นเพียงนิทานธรรมดา พวกมิชชันนารีจะได้รับการยืนยันอย่างชัดเจนว่า พระภิกษุในธรรมยุติกนิกายปฏิเสธไม่เชื่อถือในสิ่งที่นอกเหนือธรรมชาติ ดังเช่น ไม่เชื่อว่ามีนรกสวรรค์และภพหน้า[20]

ผู้นำไทยมีความเต็มใจที่จะปรับแนวคิดทางศาสนา เพื่อให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในขณะนั้น และใช้ศาสนาเป็นเครื่องผดุงสังคมในการก้าวไปข้างหน้าตามเส้นทางที่เทคโนโลยีของชาติตะวันตกจะเข้ามามีบทบาทและผสมผสานกับวัฒนธรรมไทย ด้วยเกรงว่าการรับเทคโนโลยีเหล่านั้นเข้ามาโดยไม่มีหลักทางพุทธศาสนามากำกับไว้ จะทำให้ผู้คนในสังคมมีทัศนคติ

[20]วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก, 56.

หรือมีการเคลื่อนไหวทางสังคมไปในทิศทางที่ผู้นำไม่พึงประสงค์ เพราะอย่างน้อยที่สุดก็ยังทำให้ผู้นับถือพุทธศาสนา ได้พิจารณาว่า ความเจริญทางวัตถุไม่สามารถสร้างความสุขที่แท้จริงได้ จึงควรมีหลักธรรมทางพุทธศาสนา เช่น การรู้ละอายชั่วเกรงกลัวต่อบาปด้วยเชื่อในกฎแห่งกรรม มีอุเบกขา ไม่สุดโต่งในสมบัติยศสุข เป็นเครื่องดำเนินอันจะกล่อมเกลาจิตใจ และรักษาดุลยภาพให้ผู้คนในสังคมสยามอยู่ในหลักมัชฌิมาปฏิปทา

ด้วยเหตุนี้ เจ้าฟ้ามงกุฎจึงทรงเผยแพร่การตีความพุทธศาสนาแบบใหม่ได้ในกลุ่มผู้นำและกลุ่มปัญญาชน ในขณะที่มิได้ทรงแตะต้องหลักความเชื่อของมวลชนส่วนใหญ่ แม้ในปัจจุบันก็จะเห็นได้ว่า ผู้สนับสนุนวัดธรรมยุตมักเป็นปัญญาชนในเมืองหลวง ส่วนในหัวเมืองก็มักจะเป็นกลุ่มผู้นำสังคม เช่น ครู พ่อค้า และข้าราชการ เป็นต้น ซึ่งมีแนวโน้มที่จะสนับสนุนการพัฒนาชุมชนให้ทันสมัย หลักฐานดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า หลักการของธรรมยุตสามารถตอบสนองต่อทัศนคติและอุดมการณ์ของปัญญาชน และผู้นำทางการเมืองการปกครองในสังคมไทยได้ อันเป็นจุดประสงค์มาแต่แรกเริ่มของเจ้าฟ้ามงกุฎในการปฏิรูปพุทธศาสนา[21]

การตีความพุทธศาสนาใหม่เช่นนี้ ทำให้สถาบันศาสนาของไทยไม่จำเป็นต้องอธิบายอ้างอิงถึงคติแบบเดิม ที่สัมพันธ์อยู่กับธรรมชาติอันเหนือการรับรู้และเข้าใจด้วยวิทยาศาสตร์ และแทรกเฉพาะความคิดที่เป็นเหตุเป็นผลอันสามารถพิสูจน์ทราบได้จริงในเชิงวัตถุธาตุเข้าไปแทนที่ จึงไม่มีสิ่งใดมาขัดขวางหรือล้มล้างแก่นธรรมทางพุทธศาสนาที่อยู่ในมโนสำนึกของผู้คน เมื่อวิทยาศาสตร์มีความสอดคล้องกับหลักธรรมที่ได้รับการปรับให้มีเหตุผลเป็นรูปธรรม ทำให้พุทธศาสนิกชนยอมรับการตีความใหม่เช่นนี้ได้

ความคิดที่เป็นเหตุและผลทางวิทยาศาสตร์ทำให้คนไทยมองสังคมด้วยความคิดใหม่ และเปิดโอกาสให้มีการพัฒนาสังคมให้ทันสมัย เพื่อเตรียมพร้อมสำหรับการรับเทคโนโลยีจากตะวันตก[22] แต่ก็จะเห็นได้ว่า ผู้นำไทยที่เสนอการตีความพุทธศาสนาใหม่ มีจุดประสงค์ที่จะเผยแพร่แนวความคิดนี้ในขอบเขตที่จำกัด ดังนั้น แนวความคิดแบบธรรมยุตในระยะแรกจึงมีอิทธิพลต่อกลุ่มชนจำนวนน้อย อันได้แก่ กลุ่มผู้ปกครอง เช่น เจ้านาย ขุนนาง พระสงฆ์จำนวนหนึ่งในเมืองหลวง และกลุ่มผู้นำชุมชนในหัวเมืองบ้างเล็กน้อย ซึ่งก็คือกลุ่มผู้นำทางการเมืองที่จะมีบทบาทในการพัฒนาประเทศต่อไป เพราะผู้นำไทยในสมัยนั้นไม่ได้ต้องการที่จะเผยแพร่ความคิดแบบธรรมยุตไปสู่สามัญชนซึ่งเป็นคนกลุ่มใหญ่ของประเทศ

---

[21]เรื่องเดียวกัน, 61.

[22]เรื่องเดียวกัน, 57 - 58.

ความสำเร็จของการจำกัดขอบเขตพุทธศาสนาแบบใหม่ให้แพร่หลายเฉพาะในกลุ่มผู้นำที่อยู่ในเมืองหลวงและหัวเมืองนั้น เป็นเพราะหลักการของพุทธศาสนามีส่วนเอื้ออำนวยให้ทำได้ กล่าวคือ พุทธศาสนาไม่มีการเรียกร้องหรือกำหนดกฎเกณฑ์การปฏิบัติของพุทธศาสนิกชนลงไปอย่างเฉพาะเจาะจง การปฏิบัติทางศาสนาที่แตกต่างกัน ต่างก็ได้รับการยอมรับว่าเป็นความแตกต่างในเส้นทางเดียวกัน ซึ่งสามารถนำพาไปสู่จุดหมายปลายทางเดียวกันได้ในที่สุด การเปลี่ยนแปลงทางความคิดในระดับหนึ่งไม่ได้มีผลกระทบกระเทือนในระดับอื่นๆ ด้วยความแตกต่างกันนี้จะไม่ก่อให้เกิดความตึงเครียดขึ้นในสังคมแต่อย่างใด เพราะถือว่าเป็นผลทางสติปัญญาซึ่งย่อมแตกต่างกันได้เสมอ

เมื่อเจ้าฟ้ามงกุฎเสด็จขึ้นครองราชย์ ก็มิได้ทรงใช้ความเป็นพระมหากษัตริย์สนับสนุนให้ธรรมยุติกนิกายเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง มิได้ทรงจัดตั้งนิกายธรรมยุตอย่างเป็นทางการ แต่โปรดให้สังกัดอยู่กับคณะกลางของกรมหมื่นนุชิตชิโนรส ด้วยท่าทีเช่นนี้ ทำให้ตีความได้ว่า *พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชประสงค์ที่จะให้แนวความคิดแบบใหม่นี้อยู่เฉพาะในกลุ่มผู้นำที่จะมีบทบาทในการปกครองประเทศเท่านั้น และไม่มีพระประสงค์ที่จะให้ความคิดใหม่ที่เป็นอิทธิพลจากตะวันตกกระจายไปสู่มวลชน เพราะอาจมีผลทำให้ผู้นำของไทยไม่สามารถควบคุมทิศทางของการเปลี่ยนแปลงได้อย่างที่ต้องการ*[23]

เหตุผลที่อยู่เบื้องหลังการยอมรับวัฒนธรรมตะวันตกที่เพิ่มมากขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ไม่ว่าจะเป็นความนิยมชมชอบส่วนพระองค์ หรือการที่พระองค์ทรงตระหนักถึงภยันตรายที่จะเกิดขึ้น ถ้าไม่เรียนรู้วัฒนธรรมแบบตะวันตก และแม้จะเป็นด้วยเหตุผลทั้งสองประการควบคู่กันก็ตาม ได้ส่งผลให้วัฒนธรรมแบบใหม่ดังกล่าวกลายมาเป็นแนวทางหลักที่สำคัญต่อการพัฒนาสังคมสยามนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

จุดประสงค์ที่จะให้ผู้มีแนวความคิดแบบธรรมยุตเป็นผู้นำในการพัฒนาสังคมให้ทันสมัย โดยรับวัฒนธรรมใหม่จากตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมแบบเดิมของไทยนั้น นับว่าเป็นผลสำเร็จ เห็นได้จากการที่พระสงฆ์ฝ่ายธรรมยุตซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความเคร่งครัดในพระวินัย และยึดมั่นในหลักการดั้งเดิมของพุทธศาสนา มีบทบาทเป็นหัวหอกสำคัญในการพัฒนาสังคมไทยให้เป็นสังคมสมัยใหม่ ประเทศไทยจึงแตกต่างจากประเทศเพื่อนบ้านตรงที่ว่าการปฏิรูปพุทธศาสนาให้ทันสมัยเป็นตัวนำการปฏิรูประบบสังคมและเศรษฐกิจให้เป็นแบบตะวันตก และวัฒนธรรมตะวันตกที่ชาวไทยเลือกรับมานั้น ได้ทำหน้าที่เสมือนเป็น *ฉาก* หรือ *เวที*

---

[23]เรื่องเดียวกัน, 60 - 61.

ที่แสดงให้เห็นถึง *ความศิวิไลซ์* ของประเทศสยาม ที่ต้องการนำเสนอต่อสายตาของชาติตะวันตกได้เป็นอย่างดี[24]

จากเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้น ทำให้รัชกาลที่ 4 ทรงจำเป็นต้องปฏิรูปการนำเสนอภาพลักษณ์ของไทยให้เป็นที่ยอมรับว่าประเทศสยามมีความเป็นอารยะ (อารยะในความหมายเฉพาะที่เป็นบัญญัติของชาวตะวันตก) เฉกเช่นเดียวกับชาวตะวันตก สิ่งที่เกิดขึ้นก็คือ การจัดฉากด้วยการนำเสนอพุทธศาสนาในแง่มุมเฉพาะสิ่งที่ต้องการให้ชาวตะวันตกเข้าใจ นำไปสู่การนำเสนอภาพจิตรกรรมในรูปแบบใหม่ที่เขียนขึ้นโดยขรัวอินโข่ง ดังที่ปรากฏภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหาร ในส่วนของผนังที่อยู่สูงกว่าขอบหน้าต่างขึ้นไปจรดเพดาน ปรากฏผลงานภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เล่าเรื่องราวด้วยการยกเอาข้อธรรมเชิงเปรียบเทียบในลักษณะ “เรื่องอุปมาธรรม” หรือที่นิยมเรียกกันในปัจจุบันว่า “ภาพปริศนาธรรม” ในพุทธศาสนาขึ้นมาเขียนเป็นงานจิตรกรรม[25] ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังทั้งสองแห่งมีรูปแบบและเนื้อหาที่คล้ายคลึงกัน หลายผนังมีลักษณะที่ถอดแบบกันมาอย่างชัดเจน รวมทั้งเชื่อสืบกันมาว่าเป็นฝีมือของขรัวอินโข่งที่กำกับการเขียนภาพโดยรัชกาลที่ 4[26]

---

[24]อภินันท์ โปษยานนท์, “ศิลปะ ร.5 : จากภาพบันทึกและรูปปูชามาเป็นอุตสาหกรรมผลิตวัฒนธรรม,” เอกสารโครงการวิจัย “ยุโรปกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว : โอกาส ความขัดแย้งและการเปลี่ยนแปลง” เล่ม 3 ยุโรป : การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม, 74. อ้างถึงใน ชาตรี ประกิตนนทการ, การเมืองและสังคมในศิลปสถาปัตยกรรม สยามสมัยไทยประยุกต์ชาตินิยม, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : มติชน, 2550), 125.

[25]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชดำรัสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแถลงพระบรมราชาธิบายแก้ไขการปกครองแผ่นดินและพระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีไปมากับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง, 2540), 283.

ใน *สาส์นสมเด็จ* อันเป็นลายพระหัตถ์โต้ตอบของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อ พ.ศ. 2484 เรียกว่าภาพ “ปัญหาธรรม” อ้างถึงใน สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ และ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สาส์นสมเด็จ เล่ม 22, (พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2505), 4. อ้างถึงใน สุรชัย จงจิตงาม, “ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา,” วารสารเมืองโบราณ 34, 3 (กรกฎาคม - กันยายน, 2551) : 45.

[26]สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ และ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สาส์นสมเด็จ เล่ม 22 (พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2505), 4.

ผลงานของขรัวอินโข่งเป็นที่ประจักษ์ในคุณค่าด้านประวัติศาสตร์ รวมถึงนักวิชาการมีการกล่าวกันว่า จิตรกรรมเหล่านี้มีฐานะเป็นผู้นำจิตรกรรมไทยไปสู่รูปแบบใหม่ที่ต่างไปจากจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม เมื่อพิจารณาในแง่มุมของการปรับเปลี่ยน จะเห็นได้ว่าจิตรกรรมฝาผนัง*ภาพปริศนาธรรม*ที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสนั้น เป็นรูปแบบทางศิลปะที่มิได้มีคุณลักษณะใดสามารถบ่งชี้ได้ว่า มีความเชื่อมโยงหรือเป็นพัฒนาการในแง่มุมใดแง่มุมหนึ่งจากรูปแบบจิตรกรรมแบบไทยประเพณีเดิมเลย สิ่งที่แสดงออกมาในผลงานภาพปริศนาธรรมเหล่านี้ควรนับว่าเป็นรูปแบบที่ทำตามอย่างวิทยาการแบบตะวันตกในถ่ายเดียว

อาจกล่าวได้ว่า เป็นการเรียนรู้ศึกษาการเขียนภาพแบบตะวันตก*มากกว่า*ที่จะเป็นการปรับเปลี่ยนหรือเป็นผู้นำอันทำให้รูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีเปลี่ยนไป อีกทั้งยังเป็นสิ่งที่ควรได้รับการตรวจสอบคุณค่าด้านศาสนา ในฐานะจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาด้วยการศึกษามโนทัศน์พุทธศาสนาตามที่ปรากฏในรูปแบบศิลปกรรมซึ่งอิงอยู่กับธรรมยุตินิกายภายใต้การกำกับของรัชกาลที่ 4 ที่กล่าวอ้างว่า เป็นการหวนกลับไปสู่ความสำคัญอันบริสุทธิ์จากพระไตรปิฎก หรือกลับไปสู่พุทธศาสนาที่บริสุทธิ์กว่าพุทธศาสนาแบบจารีตที่มีอยู่ในขณะนั้น

แนวความคิดเรื่องจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ที่นำเสนอผ่านงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส ที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้แสดงให้เห็นว่า แนวคิดเรื่องไตรภูมิตามคติเดิมนั้นได้ถึงกาลเสื่อมสูญท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมและความเชื่อแบบใหม่ที่กำลังถาโถมเข้ามา อันเป็นผลมาจากการที่รัชกาลที่ 4 มีความจำเป็นต้องกล่าวอ้างถึงคติความเชื่อต่างๆ ในทางพุทธศาสนาให้มีเหตุมีผลเข้าใจได้ง่าย ซึ่งผลที่ตามมาก็คือ มิสามารถแสดงให้เห็นถึงมิติทางธรรมอันลึกซึ้งที่มีในไตรภูมิได้ด้วยความเชื่อมั่นดังกษัตริย์องค์ก่อนๆ แต่ครั้งปฐมกาลที่ได้ยอมรับนับถือตลอดมา เนื่องจากคติไตรภูมิ เรื่องทศชาติและปาฏิหาริย์ทั้งหลายของพระพุทธเจ้าเป็นสิ่งที่มีความลึกซึ้งเกินกว่าจะกล่าวยืนยันออกมาได้อย่างเป็นรูปธรรมสอดคล้องกับบทบาททางวิทยาศาสตร์ ซึ่งเข้ามาทำหน้าที่พิสูจน์ทราบถึงการมีอยู่ของสรรพสิ่งทั้งปวง

ซึ่งผู้วิจัยก็ยังคงเชื่อว่า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีความเข้าพระทัยในเรื่องไตรภูมิ เรื่องกฎแห่งกรรม เรื่องภพชาติ และเรื่องการปฏิบัติเพื่อเข้าถึงความหลุดพ้นด้วยการเจริญวิปัสสนาญาณอันเป็นแก่นสาระสำคัญของพุทธศาสนา อันเป็นแนวทางในการปฏิบัติที่จะต้องรู้ได้เฉพาะตน แต่เนื่องด้วยสภาวธรรมคือสัจธรรมที่มีความละเอียดลุ่มลึกเกินกว่าจะกล่าวแสดงให้เห็นเป็นภาพพจน์ด้วยทฤษฎีและวิธีการใดๆ อันจะทำให้เป็นที่เข้าใจหรือรู้เห็นได้โดยง่ายด้วยเหตุผลอย่างเป็นรูปธรรม นอกจากจะน้อมรับปฏิปทาที่พระพุทธองค์ทรงชี้ทางไว้ดีแล้วนั้น แล้วปฏิบัติให้เข้าถึงสัจธรรมอย่างประจักษ์ด้วยตนเอง พระองค์ย่อมเข้าพระทัยและรู้ซึ้งในสิ่ง

เหล่านี้เป็นอย่างดี แต่จำต้องกล่าวอธิบายข้อธรรมแต่เฉพาะในมิติที่มีเหตุมีผลจับต้องได้ แม้จะต้องยอมสูญเสียแก่นสาระสำคัญอันอุดมด้วยภูมิปัญญา มีนัยอันสูงส่งในแง่จิตใจ (ในแง่จิตใจนั้นหมายถึง เป็นมิติทางธรรมที่ลึกซึ้ง เกินกว่าจะนำความคิดอันเป็นตรรกะทางวิทยาศาสตร์มาจับต้องพิสูจน์ได้) เพื่อให้เกิดการยอมรับในวงกว้าง โดยเฉพาะต่อสายตาของชาวตะวันตก ซึ่งมีท่าทีหมายมุงเข้ามาครอบงำความเชื่อทางพุทธศาสนาในแดนสยาม ณ ช่วงเวลานั้นด้วยเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ อันจะส่งผลต่อไปถึงความศรัทธาของคนไทยเองในภายภาคหน้า

ไม่ว่าพระองค์จะพิจารณาสถานการณ์ในช่วงเวลาดังกล่าวด้วยทัศนคติเช่นไรก็ตาม แต่นักวิชาการมักตีความไปในลักษณะที่ว่า รัชกาลที่ 4 ทรงมีพระราชนิยมตะวันตกแต่เพียงถ่ายเดียว โดยอ้างหลักฐานจากบันทึกต่างๆ ที่มีผู้กล่าวอ้างไว้ ซึ่งเห็นได้ชัดว่า พระองค์สนพระทัยในการเรียนรู้วิทยาการต่างๆ จากชาติตะวันตกจริง แต่ก็ยังมีเหตุผลอีกหลายประการที่ควรพิจารณาได้ว่า พระองค์มิได้ทรงมองฝรั่งในมิติแห่งการชื่นชมเพียงเท่านั้น และ*มิอาจกล่าวสรุปได้เช่นกันว่าการที่พระองค์ทรงปฏิเสธไตรภูมิด้วยเหตุผลที่ว่า ไตรภูมิมิใช่แก่นสารหรือสาระสำคัญส่วนหนึ่งของพุทธศาสนานั้นเป็นความเชื่อที่แท้จริงของพระองค์*

ฉะนั้น การเจาะจงเลือกใช้เนื้อความจากพระไตรปิฎกแสดงเนื้อหาในผลงานภาพปริศนาธรรมโดยตรงในภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส จึงนับว่าต่างออกไปจากงานจิตรกรรมแบบไทยแบบจารีตเดิม ชนิดที่ไม่เคยมีปรากฏมาก่อนอย่างมีนัยสำคัญ[27]

> ในช่วงหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 นั้น เป็นเวลาที่ประเทศต่างๆ ทางตะวันตกได้ผ่านสมัยการฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance ประมาณ ค.ศ. 1500 - 1700) และการปฏิวัติอุตสาหกรรม (ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 18 เป็นต้นมา) มาแล้ว เทคโนโลยีของทางตะวันตกได้รับการพัฒนาให้ก้าวหน้าไปอย่างรวดเร็ว มิชชันนารีที่ได้รับการศึกษามาอย่างดีจึงเป็นบุคคลที่มีลักษณะเป็นทั้งนักวิชาการที่มีความรู้ มีความคิดอ่านเป็นวิทยาศาสตร์และค่อนไปทางเสรีนิยม ผิดกับบาทหลวงคาทอลิก แต่ในขณะเดียวกันก็มีศรัทธาแรงกล้าและมีความมุ่งมั่นอันแน่วแน่ที่จะเผยแผ่ศาสนาด้วย[28]

---

[27]สุรชัย จงจิตงาม, "ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา," วารสารเมืองโบราณ 34, 3 (กรกฎาคม - กันยายน, 2551) : 47.

[28]วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก, 27.

มิชชันนารีชาวตะวันตกที่เข้ามาเผยแผ่ศาสนาในประเทศไทยเป็นครั้งแรกในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีบทบาทสำคัญที่สุดในการนำเทคโนโลยีตะวันตกเข้ามาเผยแพร่ในสมัยนั้น มิชชันนารีโปรเตสแตนต์เป็นกลุ่มที่สามารถทำให้คนไทยสนใจ ซึ่งต่างจากพวกบาทหลวงคาทอลิกที่เคยเข้ามาก่อนหน้านี้ นั่นเป็นเพราะว่า มิชชันนารีโปรแตสแตนต์ส่วนใหญ่เป็นผู้มีการศึกษาดี และได้รับการฝึกฝนอบรมให้มีความรู้ในสาขาวิชาต่างๆ เช่น วิชาการแพทย์ วิชาการทางวิทยาศาสตร์ เป็นต้น

มิชชันนารีคณะต่างๆ ที่ทยอยเข้ามาทำงานในสยามประเทศ นอกจากจะนำวิทยาการความรู้ในสาขาต่างๆ เข้ามาแล้ว ยังได้นำเครื่องจักรเครื่องกล เครื่องใช้ต่างๆ ที่ผลิตด้วยเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาด้วย ซึ่งสร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับชาวไทยเป็นอย่างมาก โดยมีจุดประสงค์ที่จะสร้างความนับถือเลื่อมใสในหมู่ชาวสยาม อันจะนำไปสู่การเข้ารีตในที่สุด วิชาการอีกสาขาหนึ่งที่เรียกความสนใจจากคนไทยได้ไม่น้อยก็คือ วิชาดาราศาสตร์และภูมิศาสตร์ โดยพวกมิชชันนารีได้จัดให้มีการบรรยายเกี่ยวกับลักษณะของโลก จักรวาล การเกิดฝน น้ำขึ้นน้ำลง การเกิดฟ้าผ่า ฟ้าแลบ ฟ้าร้อง รวมไปถึงการเกิดสุริยคราสและจันทรคราส เป็นต้น[29]

แนวทางในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นนโยบายในด้านวิธีการวางรากฐานพุทธธรรมที่พยายามมิให้เกิดความขัดแย้ง เพื่อนำไปสู่การปฏิบัติที่เป็นจริงในสังคม สยามจึงจำต้องปฏิรูปประเทศ เพื่อให้เป็นที่ยอมรับของมหาอำนาจมากขึ้น และแม้ว่ากลุ่มผู้นำธรรมยุตมิได้ปฏิเสธเรื่องกรรมที่ส่งผลให้ต้องเวียนว่ายตายเกิดในภพภูมิต่างๆ แต่ก็มีความจำเป็นที่จะต้องกล่าวถึงสิ่งเหล่านี้ให้ดูมีเหตุมีผลมากที่สุด ดังคำพระราชวินิจฉัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ว่า

> ทางอปัณณะกะปฏิบัติ ถือไว้ว่านรกมีจึงกลัวไว้ดี จะได้ประพฤติสุจริตดี เอาตัวหลีกหนีจากทุกข์ เมื่อนรกไม่มีเสมอตัว กับจะมีชัยชำนะจะได้ทิพยสมบัติ เพราะปฏิบัติเตรียมตัวไว้ ถ้าไม่ได้เตรียมตัวไว้นรกมีจริง ก็มีแต่อัปราชัยแพ้แก่ทุกข์ ถือไว้ว่าสวรรค์มีจริงดีจะได้ปฏิบัติสุจริตกุศลไว้ เป็นทางอปัณณะกะมีแต่เสมอตัว กับได้ชัยชำนะในสุขสวรรค์พระนิพพาน[30]

---

[29]เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, แสดงกิจจานุกิจ (ม.ป.ท., 2513. ฯพณฯ สุกิจ นิมมานเหมินทร์ รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ พิมพ์เป็นของชำร่วยในงานทอดกฐินสามัคคี ณ วัดเกตุการาม อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ 2513), 12 - 14, 17. อ้างถึงใน วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2545), 28.

[30]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาไทยในรัชกาลที่ 4 ภาค 1 มหามกุฏราชานุสสรณีย์, 37 - 38.

ในขณะที่โลกทัศน์ของคนไทยในอดีตนั้น การให้คุณค่ากับชีวิตไม่ได้แยกออกจากความเข้าใจในเรื่องทางจิตวิญญาณ โดยเชื่อว่ามีความจริงที่อยู่นอกเหนือจากการรับรู้ของอายตนะหรือสัมผัสทั้งห้า (ซึ่งหลักธรรมแท้จริงทางพุทธศาสนานั้นจะใช้คำว่า *อายตนะทั้งหก* นอกจากการรับรู้อย่างสามัญทางตา หู จมูก ลิ้น กาย ยังมีการรับรู้สัมผัสทางใจ หรือที่เรียกว่า *มโนวิญญาณ*) แต่ความเชื่อแบบใหม่มีแนวโน้มที่จะมองความจริงนั้นเพียงโลกวัตถุ สิ่งที่สามารถประจักษ์ด้วยอายตนะทั้งห้าเท่านั้นที่เป็นความจริง หรือเป็นสิ่งที่จำกัดอยู่เพียงว่าต้องสามารถอ้างอิงได้หรือก่อให้เกิดผลเป็นรูปธรรมเท่านั้น

ดังนั้นเองพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงต้องกล่าวอ้างถึงนรกและสวรรค์ซึ่งเป็นสิ่งเหนือสามัญวิสัยที่จะรู้เห็นได้ด้วยความระมัดระวัง และมีเหตุมีผลเพื่อกระตุ้นเตือนให้ใช้ปัญญาในการพิจารณาอย่างผู้ที่มิได้มีทัศนคติอันคับแคบ แต่อย่างไรก็ดี หลักธรรมและคติความเชื่อแบบเดิมๆ หลายประการถูกลดความสำคัญหรือเลือนหายไป ขณะที่หลักธรรมที่สอดคล้องกับวิทยาศาสตร์และเหตุผลนิยมได้รับการเน้นย้ำ โดยเฉพาะหลักธรรมที่เน้นประโยชน์อันประจักษ์รับรู้ได้ในชีวิตนี้ สิ่งหนึ่งที่แตกต่างกันอย่างมากระหว่างอดีตกับปัจจุบันก็คือ *"โลกทัศน์"* กล่าวคือ คนไทยในอดีตมีความเชื่อเกี่ยวกับโลกนี้และโลกหน้า ไม่ว่าจะเป็นเรื่องนรกสวรรค์ไปจนถึงนิพพาน แต่โลกทัศน์ของคนไทยในปัจจุบันมีความเชื่อเพียงโลกนี้ ทุกอย่างมีความหมายเท่าที่สามารถจะตอบสนองหรือทำความสำเร็จให้เกิดขึ้นในโลกนี้ชีวิตนี้เท่านั้น

แน่นอนว่าการตั้งคำถามเกี่ยวกับนรกสวรรค์ตามที่เคยเชื่อกันมายาวนาน เป็นผลจากวิชาการทางด้านภูมิศาสตร์และวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ที่เริ่มแพร่หลายมาสู่แวดวงชนชั้นนำในสมัยนั้น ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงตอบรับระบบวิธีคิดแบบใหม่อย่างตะวันตก ด้วยพระปรีชาญาณ โดยอุบายวิธีที่แสดงให้เห็นถึง *ภาพลักษณ์* อันอาจทำให้เข้าใจได้ว่าพระองค์ทรงมีพระราชนิยมอย่างตะวันตก ซึ่งสิ่งที่น่าพิจารณาก็คือใช่ว่าพระองค์ทรงมีพระราชนิยมแนวคิดแบบตะวันตกเสียทีเดียว ทั้งนี้ พระองค์มิได้ปฏิเสธนรกสวรรค์และอบายภูมิ สังเกตได้จากในพระราชนิพนธ์แต่ครั้งเป็นวชิรญาณภิกขุ พระองค์ได้ทรงกล่าวถึงนรก สวรรค์ เปรต อสุรกาย เทวดา (ตลอดจนคนธรรพ์ นาค) ไว้หลายแห่งหลายตอน และได้กล่าวอย่างชัดเจนว่า *"นรกสวรรค์เป็นของมีจริง"* พระองค์ทรงเห็นว่า การอธิบายเช่นนี้ได้ผลเฉพาะกับคนที่เชื่อ แต่กับคนที่ไม่เชื่อเสียแล้ว การสอนเรื่องนี้ก็ไม่มีประโยชน์ เพราะไม่มีหลักฐานที่รู้เห็นได้เป็นรูปธรรมมาพิสูจน์ทราบทำได้เพียงแต่นำพระไตรปิฎกมากล่าวอ้างยืนยันเท่านั้น ด้วยเหตุนี้พระองค์จึงทรงหันมาเน้นความสำคัญของนรกสวรรค์ที่ทุกคนสามารถประจักษ์ได้ด้วยตนเอง นั่นคือ *"สวรรค์อยู่ในอก นรกอยู่ในใจ"* การที่ทรงอธิบายนรกสวรรค์เช่นนี้ อาจกล่าวได้ว่าเป็นความพยายามที่จะปรับคำสอน

ทางพุทธศาสนาให้เหมาะสม หรือเป็นที่ยอมรับของชนชั้นนำในสมัยนั้น เนื่องจากเริ่มปรากฏชัดแล้วว่ามีชนชั้นนำเป็นจำนวนมากหันมาให้ความสำคัญกับความจริงเชิงประจักษ์มากขึ้น[31]

ความจริงแล้วไตรภูมิคือสาระสำคัญที่มิสามารถแยกออกจากพระพุทธศาสนาได้ เพราะการกล่าวถึงภพภูมิของพรหมเทพเทวดาหรือสัตว์นรกทั้งหลาย เป็นสิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ว่า มิใช่คำสอนของพุทธศาสนา แต่เมื่อความเชื่อในพุทธศาสนาถูกท้าทายจากโลกทัศน์สมัยใหม่ ประกอบกับสำนึกภายในของชนชั้นนำสยาม อันมีมาแต่ครั้งต้นรัตนโกสินทร์ ทำให้มีความจำเป็นที่จะต้องแยกชุดความเชื่อบางอย่างออกไป เนื่องจากไม่สอดคล้องกับโลกทัศน์ใหม่ ซึ่งส่วนหนึ่งของชุดความเชื่ออันสำคัญนั้นก็คือ คติเกี่ยวกับไตรภูมิ และความเชื่อของศาสนาพราหมณ์บางประการที่สอดคล้องสัมพันธ์กับพุทธศาสนา เช่น เชื่อว่าพรหมเทพเทวดาซึ่งมีตัวตนอยู่นอกเหนือการรับรู้ได้ด้วยอายตนะทั้ง 5 ของมนุษย์ นั้นมีอยู่จริงเช่นเดียวกัน (ปวงเทพเทวาในพุทธศาสนาคือพุทธบริษัทผู้น้อมในคุณพระศรีรัตนตรัยเป็นสรณะ และเจริญในธรรมแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เหล่าล้วนเทพพรหมทั้งหลายย่อมเป็นผู้พิทักษ์รักษาคุณธรรม ซึ่งมิได้อยู่ในฐานะของเทพเจ้าผู้ที่เป็นสรณะสูงสุดดังความเชื่อในศาสนาพราหมณ์)

ด้วยวิธีการเช่นนี้ทำให้ชนชั้นนำไทยสามารถรับความคิดเรื่องโลกและจักรวาลในรูปแบบใหม่ได้โดยที่ไม่ขัดแย้งกับความเชื่อทางพุทธศาสนาที่เป็นรากแก้วของสังคมไทย ความเชื่อใหม่ๆ ที่อยู่บนพื้นฐานการวิเคราะห์ด้วยเหตุผลและการสำรวจเชิงประจักษ์ เช่น โลกสัณฐานแบบใหม่ การอธิบายปรากฏการณ์ธรรมชาติในเชิงวิทยาศาสตร์ก็จะไม่เป็นสิ่งที่ขัดแย้งกับหลักการอันแท้จริงของพุทธศาสนาแต่อย่างใด ทำให้ชนชั้นนำไทยสามารถที่จะปรับแต่ง ตีความ หรือสร้างคำอธิบายให้แก่อุดมคติใหม่ของตะวันตก ที่เป็นสัญลักษณ์ของความศิวิไลซ์ให้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของพุทธศาสนาได้ในที่สุด[32]

แต่สิ่งที่น่าพิจารณาในแง่ของการพยายามปรับเปลี่ยนให้เข้ากับความศิวิไลซ์ก็คือยอมสูญเสียแก่นสารบางอย่างทางพุทธธรรมไป แม้จะเป็นการกระทำเพื่อมิให้พุทธศาสนาถูกคุกคามหรือถูกโจมตีจากชาติตะวันตกที่ไม่มีความเข้าใจในหลักพุทธธรรมอันลุ่มลึกก็ตาม เหตุของ

---

[31]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาไทยในรัชกาลที่ 4 ภาค 1 มหามกุฏราชานุสสรณีย์, 37 - 38. อ้างถึงใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ, พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2548. (สรุปการสัมมนาวิชาการเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในโอกาสที่วันบรมราชสมภพครบ 200 ปี 2347 - 2547), 185 - 186.

[32]ชาตรี ประกิตนนทการ, การเมืองและสังคมในศิลปสถาปัตยกรรม สยามสมัยไทยประยุกต์ชาตินิยม, 54 - 55.

การกระทำดังกล่าวที่ชนชั้นนำไทยได้ริเริ่มขึ้น จึงมีส่วนทำให้อุดมคติร่วมทางสังคมในรูปแบบใหม่นั้น เลิกอิงกับความเชื่อคติไตรภูมิไปโดยปริยาย และได้ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงทางความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หรืออาจกล่าวได้ว่า เป็นการเปลี่ยนอุดมคติจาก *โลกทัศน์แบบไตรภูมิ* มาสู่ *โลกทัศน์แบบความจริงเชิงประจักษ์ทางวิทยาศาสตร์* นับตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

ชนชั้นนำสยามได้สร้างคำอธิบายบางประการขึ้น เพื่อจัดความรู้เรื่องไตรภูมิให้แยกออกจากคำสอนของพุทธศาสนา โดยกล่าวว่า ไตรภูมิมิใช่คำสอนแท้จริงทางพุทธศาสนา หรือกล่าวว่าพระพุทธเจ้าไม่เคยอธิบายว่าโลกและจักรวาลมีรูปร่างสัณฐานอย่างไร การอธิบายในคัมภีร์ ไตรภูมิเป็นเพียงพุทธฎีกาของปราชญ์ในชั้นหลัง ซึ่งไม่มีความเข้าใจในคำสอนทางพุทธศาสนาอย่างถ่องแท้ และไม่เพียงแต่ความเชื่อเรื่องนรกสวรรค์ ชาตินี้ชาติหน้าจะถูกลดความสำคัญลงเท่านั้น ความเชื่อเรื่องนิพพานก็เช่นเดียวกัน แม้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจะยังเชื่อว่านิพพานมีอยู่จริง ดังที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์ ตอนหนึ่งว่า

> พระนิพพานนั้นคงมีเป็นแท้ ด้วยว่า ท่านพรรณนามามากกว่ามาก ในหนังสือสำแดงไว้ว่า พระพุทธเจ้า ท่านรู้ท่านเห็นพระนิพพานแล้ว ท่านสั่งสอนให้คนอื่นๆ ปรนนิบัติตาม แล้วแล ได้รู้ได้เห็นมามากกว่ามากยิ่ง กว่าหมื่นแสน จึงเชื่อได้ว่าเห็นจะมีเป็นแท้[33]

สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่ารัชกาลที่ 4 ไม่สามารถที่จะกล่าวความออกมาดังที่พระองค์ทรงศรัทธาและเชื่อถืออย่างตรงไปตรงมาได้ เนื่องด้วยสภาวการณ์ทางสังคมที่เปลี่ยนไป พระองค์จึงต้องกล่าวถึงสิ่งที่ไม่สามารถพิสูจน์ให้เห็นเป็นประจักษ์อย่างเป็นรูปธรรมในเรื่องพระนิพพานว่าการปฏิบัติตามพระพุทธเจ้าจึงเห็นว่ามีเป็นแน่แท้

> ในช่วงของสนธิสัญญาเบาว์ริง สังคมสยามโดยเฉพาะอย่างยิ่งชนชั้นนำ มิเพียงแต่ต้องเผชิญกับพ่อค้าและอำนาจตะวันตก ที่มาพร้อมกับเครื่องไม้เครื่องมือสมัยใหม่ และแสนยานุภาพอันยากจะประชันขันต่อด้วยเท่านั้น แต่ยังต้องเผชิญหน้ากับโลกทัศน์ทางศีลธรรมอย่างใหม่ที่ทรงพลังยิ่ง ทั้งยังท้าทายแบบแผนความเชื่อ วิถีชีวิตและสถาบันทางสังคมอย่างถึงรากถึงโคน[34]

---

[33]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาไทยในรัชกาลที่ 4 ภาค 1 มหามกุฏราชานุสสรณีย์, 8.

[34]ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ, พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2548. สรุปการสัมมนาวิชาการเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในโอกาสที่วันบรมราชสมภพครบ 200 ปี 2347 - 2547). 55.

เมื่ออารยธรรมตะวันตกเริ่มเข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมไทยในปลายสมัยรัชกาลที่ 3 และต้นสมัยรัชกาลที่ 4 กลุ่มผู้นำธรรมยุตก็ได้เลิกใช้ไตรภูมิเป็นโลกทัศน์เพื่อสื่อชีวทัศน์[35] การยอมรับหลักเหตุผลเชิงประจักษ์และเรื่องโลกกลมมีผลกระทบสืบเนื่องไม่เพียงแต่การมองโลกและจักรวาลทางกายภาพที่เปลี่ยนไปเพียงเท่านั้น แต่ยังส่งผลกระทบต่อการอธิบายปรากฏการณ์ทางธรรมชาติในรูปแบบต่างๆ จากที่เคยอ้างอิงเทวดา (ในไตรภูมิ) ว่าเป็นผู้บันดาลให้เกิดขึ้น โดยเปลี่ยนมาเป็นการอ้างอิงตามความเป็นจริงที่สามารถพิสูจน์ได้ทางวิทยาศาสตร์ หรือกลายมาเป็นเรื่องของเหตุผลตามหลักเกณฑ์ทางวิทยาศาสตร์นั่นเอง

การอธิบายด้วยหลักการทางวิทยาศาสตร์สมัยใหม่นี้ ได้เข้ามาสั่นคลอนพลังการอธิบายจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิมากขึ้นเรื่อยๆ และได้ส่งผลกระทบกระเทือนเป็นลูกโซ่ต่อไปยังความคิดความเชื่ออื่นๆ รวมไปถึงแนวความคิดที่เคยนำจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิมาเป็นหลักอ้างอิงในการสร้างสรรค์งานศิลปะด้วยเช่นกัน เป็นผลให้ภาพรวมของงานศิลปกรรมนับตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา มิได้รับการสร้างขึ้นภายใต้ความคิดของจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิเช่นในอดีตอีกต่อไป[36]

> การปฏิเสธสัญลักษณ์และความหมายของจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ ที่แฝงอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้น สัญลักษณ์และคุณค่าต่างๆ ที่เคยปรากฏสะท้อนลงในส่วนต่างๆ ของงานจิตรกรรมก็ย่อมหมดบทบาทหน้าที่ตามไปด้วย เหลือเพียงคุณค่าทางด้านความงามของการประดับตกแต่งเพียงอย่างเดียว และความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่แฝงอยู่ในงานจิตรกรรมก็เริ่มเลือนหายไปเรื่อยๆ จากความคิดของคนในสังคมนับแต่นั้นเป็นต้นมา[37]

คำอธิบายของมิชชันนารีเกี่ยวกับปรากฏการณ์ตามธรรมชาติดังที่ได้กล่าวไปแล้วแต่ข้างต้นนั้น มีความแตกต่างไปจากคำอธิบายของนักปราชญ์ไทยในสมัยโบราณ ด้วยความที่คนไทยสนใจเรื่องดวงดาวต่างๆ เพราะเกี่ยวพันกับวิชาโหราศาสตร์ของไทยอยู่แล้ว จึงให้ความสนใจต่อวิชาดาราศาสตร์และภูมิศาสตร์แผนใหม่ของตะวันตก ซึ่งถ้าเรายังอิงความเชื่อเรื่องไตรภูมิอันเป็นสิ่งมีเหตุผลเหนือสามัญวิสัยที่จะเข้าใจด้วยวิทยาศาสตร์ ความเชื่อเกี่ยวกับไตรภูมิย่อมเป็นแนวคิดที่ไม่ทันสมัยในสังคมสยาม (ในมุมมองชาวตะวันตก) โดยอาจถูกมองว่าชาวสยามนั้น

---

[35]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), 107.

[36]ชาตรี ประกิตนนทการ, การเมืองและสังคมในศิลปสถาปัตยกรรม สยามสมัยไทยประยุกต์ชาตินิยม, 50 - 51.

[37]เรื่องเดียวกัน, 53.

งมงายและล้าหลัง รัชกาลที่ 4 ทรงเล็งเห็นปัญหาที่อาจจะเกิดขึ้นในภายภาคหน้าจึงทรงตัดบางสิ่งบางอย่างที่อยู่เหนือการอธิบายอย่างมีเหตุผลเป็นรูปธรรมออกไป และพยายามชี้นำว่า ไตรภูมิมิใช่เรื่องทางศาสนาพุทธแต่เป็นของพราหมณ์ ซึ่งในความจริงแล้ว ไตรภูมิเป็นสาระสำคัญที่พระพุทธองค์ได้ทรงกล่าวถึงและเป็นข้อธรรมที่สามารถสะท้อนนัยความหมายเกี่ยวกับไตรลักษณ์ในมิติที่ลึกซึ้ง ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ย่อมทรงตระหนักดีอยู่แล้วว่าไตรภูมิมีความสำคัญกับแก่นแกนทางพุทธศาสนา ทั้งนี้เพื่อให้พุทธศาสนาปลอดพ้นการดูหมิ่นจากแนวคิดแบบใหม่ที่เข้ามาท้าทาย ทำให้พุทธศาสนาในสังคมสยามเป็นศาสนาที่น่าเชื่อถือมีเหตุมีผลมากขึ้นในมุมมองของชาวตะวันตก รวมถึงคนไทยเองที่ยึดถือวิทยาศาสตร์เป็นบรรทัดฐาน

เตภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วงนั้น เกิดขึ้นจากรวบรวมเนื้อความข้อธรรมต่างๆในพระไตรปิฎก ที่พระพุทธองค์ได้ทรงตรัสต่อพระสาวกว่าด้วยเรื่องไตรภูมิ ซึ่งพญาลิไทได้ทรงเรียบเรียงขึ้นในภายหลังให้เป็นเรื่องราวที่ครบถ้วนสมบูรณ์ ซึ่งมิอาจกล่าวได้เลยว่า *ไตรภูมิมิใช่พุทธศาสนา* จะเห็นได้ว่าการที่รัชกาลที่ 4 ต้องทรงกล่าวเช่นนั้น ย่อมเป็นไปเพื่อรักษาพุทธศาสนาให้ยังคงอยู่ในความเคารพศรัทธาของชาวสยาม รวมไปถึงให้ดำรงอยู่อย่างมั่นคง รอดพ้นวิกฤตทางการเมืองและคติความเชื่ออย่างตะวันตก ที่กำลังคุกคามเข้ามาอย่างหมายมาดที่จะครอบงำความคิดความเชื่อในสังคมไทยในช่วงเวลานั้น

ภาพเขียนของขรัวอินโข่งแสดงให้เห็นว่าคนไทยเขียนภาพที่มีรูปแบบหรือทัศนียวิทยาแบบตะวันตกได้ ซึ่งเป็นไปได้ทีเดียวว่า การเขียนภาพตามแบบตะวันตกในงานจิตรกรรมไทยนี้ไม่ได้หมายถึงการแสดงออกด้วยความชื่นชมฝรั่ง แต่เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าคนไทยก็มีความสามารถไม่ต่างจากชาวตะวันตก หรืออาจกล่าวได้ว่า เป็นการแสดงออกถึงความเสมอภาคทัดเทียมกัน

เมื่อแนวความคิดทางสังคมเปลี่ยนแปลงจากคติความเชื่อแบบเดิมไปสู่ความเชื่อแบบใหม่ที่ให้ความสำคัญกับความเป็นเหตุเป็นผล สามารถพิสูจน์ทราบและอธิบายให้เข้าใจได้โดยง่าย ด้วยเหตุดังกล่าวจึงได้มีการปรับเปลี่ยนแนวเรื่องพุทธประวัติและชาดก ที่มีคติข้อธรรมอันลึกซึ้งเกินกว่าจะทำความเข้าใจเพียงฉาบฉวย มาเป็นการเขียนภาพเล่าเรื่องราวต่างๆ ประกอบภาพปริศนาธรรม หรือนำเสนอด้วยภาพธุดงควัตร อันเป็นข้อวัตรปฏิบัติของสงฆ์ ซึ่งเป็นเรื่องที่จับต้องได้ สามารถอธิบายให้เกิดการรับรู้และเข้าใจได้ง่าย คุณค่าของภาพจิตรกรรมในสมัยหลังจึงเป็นงานประดับตกแต่งอาคารพุทธสถานและทำหน้าที่ภาพประกอบเรื่องอย่างแท้จริง ความหมายเชิงสัญลักษณ์ใดก็หาคุณค่ามิได้อีก เนื่องด้วยศรัทธานั้นได้แปรเปลี่ยน ผู้คนมิได้สนใจถึงนัยธรรมหรือเข้าใจความเข้าใจในอรรถธรรมที่แฝงเร้นอยู่ในคติไตรภูมิ ข้อธรรมที่มีในไตรภูมิจึงมิ

สามารถปรากฏให้เห็นดังเช่นที่ผ่านมา ไตรภูมิกลายเป็นสิ่งที่ถูกนำมาประเมินคุณค่าด้วยเหตุผลในเชิงวัตถุธาตุ เพื่อหาข้อพิสูจน์สิ่งอันเป็นรูปธรรม ข้ออรรถข้อธรรมที่ผ่านตรรกะในการนำเสนอมาอย่างล้ำลึกย่อมเสื่อมสูญพลังลงไป ด้วยผู้คนมิได้ให้ความสำคัญนัยทางพุทธธรรมในมิติที่ลุ่มลึก เพียรแต่จะหาคำตอบเพื่อให้ได้มาซึ่งความจริงเชิงประจักษ์อย่างเป็นรูปธรรมเพียงเท่านั้น

กระแสความเปลี่ยนแปลงการนำเสนอสาระพุทธธรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 คือการหาความรู้ตามแนวทางแบบตะวันตก ซึ่งชนชั้นนำของไทยในขณะนั้นได้ศึกษาจากชาวตะวันตกที่เข้ามา ทำให้เกิดแนวคิดในการหาความรู้ที่เน้นความเป็นเหตุเป็นผลหรือความจริงเชิงประจักษ์[38] ส่วนพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและผู้นำธรรมยุตท่านอื่นๆ มีพระสาสนโสภณ เป็นต้น ได้เน้นวิธีการศึกษาปฏิบัติธรรมที่ถูกต้องตามแก่นธรรมอันเป็นคำสอนในพระไตรปิฎก และมีความเป็นเหตุเป็นผลตามประสบการณ์เชิงประจักษ์[39]

การที่พระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ทรงแสดงให้เห็นว่า พุทธศาสนาเป็นศาสนาแห่งเหตุผล ด้วยการนำเสนอภาพจิตรกรรมที่มีภาพลักษณ์อิงอยู่กับสิ่งที่จับต้องได้เท่านั้น เป็นเพราะจุดประสงค์สำคัญในการปรับตัวให้เข้ากับภาวการณ์ที่แปรเปลี่ยนมากกว่าเหตุผลอื่นใด ด้วยพระองค์ทรงเป็นผู้เชี่ยวชาญในข้อธรรมที่เป็นพุทธวจนะ พระองค์ย่อมทรงทราบดีว่า ในพระไตรปิฎกมีเนื้อความที่ปรากฏนัยเกี่ยวกับไตรภูมิอยู่ไม่น้อย แต่พระองค์ทรงหลีกเลี่ยงที่จะนำมาแสดง และกล่าวปฏิเสธว่าไตรภูมิมิใช่พุทธศาสนา เพื่อป้องกันมิให้เกิดความสุ่มเสี่ยงที่จะทำให้พุทธศาสนาในทัศนะของชาวตะวันตกกลายเป็นสิ่งงมงาย และเป็นอุปสรรค์ทำให้คนไทยเองมิสามารถตอบคำถามต่อชาวตะวันตกให้เข้าใจได้ว่า พุทธศาสนาเป็นเรื่องของปัญญาโดยแท้อย่างไร การปฏิเสธไตรภูมิจึงเป็นอุบายวิธีสำหรับตั้งรับกับวิทยาการสมัยใหม่ที่แพร่เข้ามาทำหน้าที่พิสูจน์ทราบสิ่งต่างๆ ด้วยหลักการและเหตุผลทางวิทยาศาสตร์

เหตุแห่งเจตจำนงในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวดังที่กล่าวมานี้ จึงยังผลให้คงรักษาแก่นสำคัญทางพุทธศาสนาในสยามประเทศ ให้ดำรงคุณค่าทางพุทธธรรมไม่เสื่อมสูญไปท่ามกลางวิกฤตการณ์ที่เกิดขึ้นได้

---

[38]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง, 104.

[39]เรื่องเดียวกัน.

3 วิเคราะห์เปรียบเทียบแนวความคิดในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังรัชกาลที่ 3

แนวคิดทางพระพุทธศาสนาในบริบทสังคมไทย ที่แสดงให้เห็นถึงความรู้เรื่องโลกและชีวิตในสมัยพระมหาธรรมราชาลิไทย ได้มีบทบาทสำคัญต่อสังคมไทยอย่างมากในฐานะที่เป็นรากฐานการศึกษาของชุมชนทุกระดับในสังคม คำว่าการศึกษาในที่นี้ มิได้มีความหมายถึงศาสตร์หรือข้อความรู้ในวิชาแขนงใดแขนงหนึ่งเท่านั้น แต่มีความหมายลึกซึ้งไปถึงองค์ความรู้ในเรื่องชีวิตและการปฏิบัติพัฒนาตน ซึ่งนิยามการศึกษาไทยที่มีพระพุทธศาสนาเป็นรากฐานได้รับการจำกัดความด้วยคำว่า *ความรู้คือคุณธรรม* หมายถึงความรู้ทั้งหลายที่ควรแก่การศึกษาคือสิ่งที่เป็นคุณธรรมในตัวเองอย่างมิสามารถแยกออกจากกันได้

แนวคิดดังกล่าวมีความหมายแตกต่างอย่างยิ่งจากนิยามที่ว่า *ความรู้คู่คุณธรรม* อันเป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นในภายหลังจากได้เกิดความเปลี่ยนแปลงในสังคมไทยในช่วงเวลาแห่งการปรับเปลี่ยนไปรับรูปแบบด้านแนวคิดและการศึกษาแบบตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 - 5 ที่มีความรู้เป็นศาสตร์ ไม่มีความเกี่ยวเนื่องกับคุณธรรมแต่ประการใด ดุลยภาพทางศีลธรรมของสังคมในช่วงเวลาแห่งการปรับตัวที่ปราศจากความชัดเจน จึงเกิดความพยายามจะผนวกคุณธรรมเข้ามาในภายหลัง และคุณธรรมเหล่านั้นก็ปรากฏออกมาในรูปแบบที่อิงอยู่กับหลักเหตุผล อันสอดคล้องกับความเชื่อในทางวิทยาศาสตร์และกระแสวัฒนธรรมแบบตะวันตกอีกด้วย

"วิทยาศาสตร์" ในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมกระแสหลักของการแสวงหาความรู้มีอิทธิพลครอบงำความคิดของปัญญาชนในโลกวิทยาการสมัยใหม่แบบตะวันตกสืบต่อเนื่องกันมาเป็นเวลาช้านานแล้ว วิธีการแสวงหาความรู้แบบวิทยาศาสตร์ถูกนิยามความหมายว่าเป็นวิธีวิทยาเพียงแบบเดียว ที่สามารถเข้าถึง *"ความจริง"* อันเที่ยงแท้และสมบูรณ์ในตัวเอง เพราะอิงอยู่กับเหตุผลตามหลักตรรกวิทยาและหลักฐานเชิงประจักษ์ ความจริงประเภทใดก็ตามที่ไม่อาจเข้าถึงได้ด้วยระบบเหตุผลเชิงประจักษ์นิยมเช่นนี้แล้ว ล้วนเป็นสิ่งที่ไม่อาจยอมรับได้[40]

ปรากฏการณ์ดังกล่าวได้ส่งผลให้ชนชั้นนำสยาม โดยเฉพาะเจ้าฟ้ามงกุฎ (พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) ทรงเล็งเห็นความจำเป็นที่จะต้องทำให้สถาบันสำคัญในสังคมไทยเป็นเครื่องมือยึดเหนี่ยวจิตใจของประชาชน และรักษาดุลยภาพไว้ในช่วงเวลาแห่งการปรับเปลี่ยนที่ประเทศสยามเผชิญอยู่ ทั้งในด้านสภาพแวดล้อมทางวัตถุ คติความเชื่อและแนวคิด

[40]เสมอชัย พูลสุวรรณ, วิทยาศาสตร์กับความจริงในวัฒนธรรมไทย (กรุงเทพฯ : คบไฟ, 2544), คำนำ (6).

ทางพุทธศาสนาซึ่งเป็นสถาบันหลักในสังคมไทยสืบมาแต่โบราณ ดังนั้น การปรับแนวความคิดจึงมีศูนย์กลางอยู่ที่การปฏิรูปพุทธศาสนา ทั้งนี้เพื่อตั้งหลักสำหรับการเผชิญหน้ากับกระแสวัฒนธรรมอย่างใหม่ที่ถาโถมเข้ามาในสังคมไทย ที่มีทีท่าว่าจะมีความรุนแรงมากขึ้นเรื่อยๆ

แนวทางหลักสำคัญของชนชั้นนำในยุคแห่งความเปลี่ยนแปลง คือการตัดขาดจากกรอบคำอธิบายที่มิได้ตั้งอยู่บนหลักเหตุและผล ที่สามารถตรวจสอบได้ด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ และอีกประการหนึ่งก็คือ การหวนกลับไปหาวัตรปฏิบัติของสงฆ์ ซึ่งเชื่อว่ามาจากพุทธบัญญัติจริงแต่ดั้งเดิม

การที่ผู้นำไทยจำเป็นต้องสร้างความมั่นคงให้แก่พุทธศาสนา ด้วยเห็นว่า ความมั่นคงทางพุทธศาสนามีผลอย่างยิ่งต่อการปกครองและการดำรงอยู่ของอาณาจักรไทยท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมอย่างใหม่ที่ถาโถมเข้ามา จึงจำเป็นต้องปฏิรูปพุทธศาสนาด้วยการตีความพุทธศาสนาเสียใหม่ นฤมล ธีรวัฒน์ ได้กล่าวไว้ว่า

> การก่อตั้งขึ้นของธรรมยุติกนิกายเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างอำนาจบารมีและความชอบธรรมทางการเมืองให้เกิดขึ้นแก่ตัว เจ้าฟ้ามงกุฎ อันเป็นส่วนประกอบสำคัญ ที่ทำให้พระองค์ได้ขึ้นครองราชย์สมบัติสืบต่อจากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งนี้เป็นเพราะว่าความสัมพันธ์กันระหว่างอำนาจทางการเมืองและทางศาสนา ไม่สามารถมองแยกออกจากกันได้ในบริบททางสังคมของสยาม อิทธิพลทางศาสนาย่อมเป็นฐานสำคัญทำให้เกิดบารมีทางการเมือง และในทางกลับกันอำนาจทางการเมืองก็หนุนเสริมให้ศาสนาขยายตัวได้อย่างรวดเร็วเช่นเดียวกัน[41]

การนำเสนอความคิดข้างต้นเป็นการมุ่งมองในประเด็นทางการเมืองการปกครองโดยการตีความว่า การก่อตั้งขึ้นของธรรมยุติกนิกายจะผลประโยชน์ในส่วนของการได้มาซึ่งพระราชอำนาจบารมีส่วนพระองค์เป็นสำคัญ *แต่ความจริงแล้วก็มีเหตุผลอีกหลายประการอันควรกล่าวถึงในแง่มุมที่แสดงถึงพระปรีชาญาณอันประเสริฐของเจ้าฟ้ามงกุฎด้วยว่า พระองค์ทรงมีเจตจำนงในการธำรงรักษาสถาบันสำคัญโดยเฉพาะพระพุทธศาสนา* เหตุผลที่กล่าวจากข้อความข้างต้นที่ว่า “การก่อตั้งขึ้นของธรรมยุติกนิกายเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างอำนาจบารมีและความชอบธรรมทางการเมืองให้เกิดขึ้นแก่ตัว เจ้าฟ้ามงกุฎ...ทำให้พระองค์ได้ขึ้นครองราชย์สมบัติ”

---

[41]นฤมล ธีรวัฒน์, “พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525), 108. อ้างถึงใน ชาตรี ประกิตนนทการ, การเมืองและสังคมในศิลปสถาปัตยกรรม สยามสมัยไทยประยุกต์ชาตินิยม, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : มติชน, 2550), 61.

นั้นคงไม่น่าใช่เหตุผลในการก่อตั้งธรรมยุติกนิกาย หากแต่ประเด็นสำคัญอันควรบ่งชี้ คือ อำนาจทางการเมืองที่เกิดขึ้นในภายหลังที่ทรงขึ้นครองราชย์นั้น ย่อมทำให้พระองค์ทรงสามารถตั้งรับกับภาวะเหตุการณ์บ้านเมืองที่อยู่ในวิกฤตนั้นได้อย่างมีประสิทธิภาพมากกว่าที่จะกล่าวเพียงว่า "อิทธิพลทางศาสนาย่อมเป็นฐานสำคัญทำให้เกิดบารมีทางการเมือง" แต่เพียงถ่ายเดียว การปฏิรูปพระพุทธศาสนาโดยการก่อตั้งธรรมยุติกนิกายขึ้น จึงสามารถพิจารณาได้เช่นกันว่า คือ*เจตจำนงอันบริสุทธิ์ของเจ้าฟ้ามงกุฎ* ที่ได้รับส่วนสนับสนุนหรือส่งเสริมให้พระองค์ทำหน้าที่กษัตริย์ผู้ประเสริฐได้อย่างสมบูรณ์ บทบาทของพระองค์ในฐานะกษัตริย์จึงหนุนเสริมให้แนวคิดทางพุทธศาสนามีปรับตัวได้อย่างรวดเร็ว เพื่อให้เกิดความพร้อมในการตั้งรับกับภาวการณ์ของเหตุบ้านการเมืองที่เปลี่ยนไป ซึ่งทำให้ภาพลักษณ์ทางพุทธศาสนาในสยามปรากฏต่อสังคมโลกอย่างสอดคล้องกับแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ ที่ให้ความสำคัญกับเหตุเป็นผลที่จับต้องได้

สิ่งที่น่าพิจารณาก็คือ ในขณะที่พระองค์ยังทรงดำรงตำแหน่งเจ้าฟ้ามงกุฎ พระองค์ย่อมทรงเห็นว่า *การปรับแนวความคิดทางพุทธศาสนาบางประการมีความสำคัญยิ่งต่อการเตรียมสภาพจิตใจของคนไทยให้พร้อมสำหรับการเปิดรับวิทยาการสมัยใหม่จากตะวันตก ในขณะเดียวกันก็ทำให้การรับวัฒนธรรมตะวันตกนั้นไม่กระทบกระเทือนต่อระบบการเมืองการปกครองและสังคมไทยในส่วนที่ต้องการรักษาไว้ด้วย*[42]

ด้วยเหตุว่าข้ออรรถข้อธรรมหลายส่วนในพระพุทธศาสนาที่มีความลุ่มลึก มิอาจสามารถกล่าวอธิบายให้เข้าใจถึงแนวคิดที่เหมือนและแตกต่างระหว่างพุทธศาสนากับวิทยาศาสตร์ได้ในเวลาอันสั้น และมีข้อธรรมจำนวนมากที่ไม่อาจทำให้เกิดความเข้าใจได้อย่างประจักษ์ด้วยเพียงการอธิบาย หรือเพียงการกล่าวอุปมา ดังนั้น การเตรียมความพร้อมจึงเป็นเหตุผลอันสมควร หากมิได้มีการปรับตัวได้อย่างทันท่วงที ด้วยการนำเสนอพุทธศาสนาต่อชาวตะวันตกอย่างเป็นเหตุเป็นผล โดยตัดสิ่งที่มิสามารถอธิบายให้เกิดความเข้าใจได้โดยง่ายออกไป หรือหากกล่าวยืนยันว่าไตรภูมิยังคงเป็นบาทฐานอันสำคัญในการเข้าใจพระพุทธศาสนา (ในระดับที่ลุ่มลึก) ศาสนาพุทธอาจถึงกาลเสื่อมสูญไปจากสังคมไทยแต่เมื่อครั้งนั้นแล้วก็เป็นได้ อุบายวิธีดังกล่าวจึงแสดงให้เห็นถึงพระปรีชาญาณของ*เจ้าฟ้ามงกุฎ* หรือ พระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ในการนำพาพุทธศาสนาให้ข้ามพ้นวิกฤต ณ ช่วงเวลาที่ความเชื่อทางพุทธศาสนาของสังคมไทยถูกท้าทายด้วยความเชื่อแบบวิทยาศาสตร์ที่มาพร้อมกับกระแสวัฒนธรรมจากชาติตะวันตก

สิ่งที่ควรวิเคราะห์ก็คือ การปฏิเสธว่าไตรภูมิมิใช่สิ่งที่มีอยู่ในพระพุทธศาสนาจากพระราชดำรัสของรัชกาลที่ 4 นั้น เป็นเพียงการจัดฉาก เพื่อตั้งรับกับกระแสความเชื่อและ

---

[42]วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก, 50.

วัฒนธรรมตะวันตกที่มาพร้อมกับเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ มากกว่าที่พระองค์จะปฏิเสธด้วยเพราะคิดเห็นเช่นนั้นจริง ซึ่งความคิดดังกล่าวพิจารณาได้จากการที่พระองค์ทรงผนวชเป็นพระภิกษุมาเป็นเวลายาวนาน จึงมิน่าจะเป็นไปได้ว่า พระองค์จะทรงไม่มีภูมิรู้จากการศึกษาอรรถธรรมในพระไตรปิฎกมาอย่างท่องแท้ พระองค์ย่อมแจ้งประจักษ์อยู่แก่พระราชหฤทัยเป็นแน่แท้ว่า พระพุทธพจน์ชั้นต้นในพระไตรปิฎกมีการกล่าวถึงภพภูมิต่างๆ ที่สื่อความหมายถึงไตรภูมิอยู่เป็นจำนวนมาก ดังเช่น เนื้อความใน *ขุททกนิกาย พุทธวงศ์ที่ 1 พระไตรปิฎก เล่มที่ 33 ข้อที่ 1* กล่าวไว้ว่า

> เราบรรลุสัพพัญญุตญาณได้ และจะช่วยหมู่ชนให้ข้ามได้เป็นอันมาก ด้วยอธิการที่เราทำแล้วในพระพุทธเจ้านี้ เราตัดกระแสสงสารกำจัดภพทั้ง ๓ ขึ้นสู่เรือคือธรรมแล้ว จักช่วยหมู่สัตว์พร้อมทั้งเทวดาให้ข้ามได้[43]

จะเห็นได้ว่า เนื้อความในพระไตรปิฎกนั้นได้กล่าวแสดงด้วยคำว่า *“ภพทั้ง 3”* ซึ่งหมายถึงไตรภูมินั่นเอง รวมถึงคำว่า *จักช่วยหมู่สัตว์พร้อมทั้งเทวดาให้ข้ามได้* เมื่อมีคำว่า *“เทวดา”* ย่อมเป็นการยืนยันอย่างชัดเจนถึงการมีอยู่ของสิ่งที่อยู่ในภพภูมิอื่น ซึ่งวิทยาศาสตร์ปราศจากศักยภาพใดๆที่จะสามารถพิสูจน์ได้ การปฏิเสธไตรภูมิจึงควรเป็นการกล่าวอ้างมากกว่าที่พระองค์จะกล่าวปฏิเสธด้วยเชื่อเช่นนั้น เนื่องจากข้อธรรมในพระสูตรจำนวนมากได้กล่าวเชื่อมโยงถึงไตรภูมิไว้อย่างชัดเจน จึงเป็นไปไม่ได้เลยว่า ข้อธรรมที่แสดงถึงไตรภูมิจากพุทธพจน์ไม่ใช่สิ่งที่รัชกาลที่ 4 ทรงรับรู้อยู่แล้ว ฉะนั้น การปรับเปลี่ยนการนำเสนอแนวคิดทางพุทธศาสนา จึงน่าจะเกิดขึ้นในแง่ของอุบายวิธีสำหรับการตั้งรับกับเหตุการณ์บ้านเมืองที่อยู่ท่ามกลางกระแสอิทธิพลความเชื่อแบบใหม่จากชาวตะวันตกที่เข้ามาในสยามเป็นสำคัญเหนือเหตุผลอื่นใด

การตัดไตรภูมิออกไป จึงเป็นการดำรงแก่นสำคัญโดยการปรับเปลี่ยนการอธิบายให้สอดคล้องเหมาะสมกับการตั้งรับแนวคิดที่เป็นวิทยาศาสตร์ อันมีผลทำให้พุทธศาสนาในสยามประเทศได้ผ่านวิกฤติการณ์ข้ามพ้นอุปสรรค และปัญหาจากการดูหมิ่นของชาวตะวันตกที่มองว่าสยามนั้นเป็นบ้านป่าเมืองเถื่อนหรือมีคติความเชื่อที่งมงายไปได้ ซึ่งสามารถทำให้พิจารณาได้เช่นกันว่าเหตุแห่งการปฏิรูปปรับเปลี่ยนแนวคิดทางพุทธศาสนาโดยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่น่าจะเป็นเพียงพระราชนิยมส่วนพระองค์ หรือพระองค์ทรงมีแนวคิดคล้อยตามฝรั่งเพียงถ่ายเดียว

---

[43]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 33 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 25 ขุททกนิกาย อปทาน ภาค 2 - พุทธวังสะ - จริยาปิฎก หน้าที่ 299 - 311 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 26 สิงหาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

หากแต่พระองค์ทรงมีเจตจำนงทำทุกวิถีทางเพื่อให้ภาพลักษณ์ของสยามมีความทัดเทียมกับชาติตะวันตกเป็นสำคัญ

จะเห็นได้ว่า ในช่วงเริ่มต้นผลงานของขรัวอินโข่งได้เขียนภาพที่มีแนวเรื่องเกี่ยวกับธุดงควัตร เป็นการตอบสนองต่อราโชบายของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการพยายามปรับเปลี่ยนแนวทางการนำเสนอพุทธศาสนาต่อชาติตะวันตก ด้วยการตัดเรื่องราวอิทธิปาฏิหาริย์ต่างๆ ในพุทธประวัติ รวมถึงแนวคิดเกี่ยวกับไตรภูมิออกไปจากคติความเชื่อทางพุทธศาสนา ดังนั้น การเขียนภาพธุดงควัตรของขรัวอินโข่งบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างที่วัดบวรนิเวศวิหาร จึงเป็นการแสดงเรื่องราวทางพุทธศาสนาในมิติที่สามารถจับต้องได้เท่านั้น รวมถึงการเขียนภาพ*ปริศนาธรรม*บนพื้นที่ผนังเหนือบานประตูและหน้าต่าง ทั้งที่วัดบวรนิเวศฯและวัดบรมนิวาส อันมีรูปแบบตามแบบอย่างตะวันตกอย่างแท้จริง มิได้มีแง่มุมอันใดที่จะสามารถบ่งชี้ได้ว่า เป็นพัฒนาการของจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ซึ่งควรพิจารณาได้ว่า คือ *ความ*จงใจ*ปรับเปลี่ยนเพื่อสื่อสารกับชาวตะวันตกเป็นประเด็นสำคัญ*

จิตรกรรมแบบไทยประเพณีเดิมนั้นสร้างขึ้นเพื่อพุทธศาสนา และสื่อนัยที่ลึกซึ้งทางด้านจิตวิญญาณ แต่การเขียนภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 สร้างขึ้นเพื่อเหตุผลทางการเมืองการสังคม เพื่อให้ฝรั่งเห็นว่าสยามมีความศิวิไลซ์ไม่ด้อยไปกว่าชาติตะวันตก แต่ประวัติศาสตร์ที่เขียนเกี่ยวกับเหตุการณ์ในช่วงเวลาดังกล่าว มักกล่าวในทำนองที่ว่ารัชกาลที่ 4 ทรงชื่นชมยินดีในวิทยาการตะวันตกมาก และขรัวอินโข่งเป็นจิตรกรท่านแรกที่กล้าเขียนภาพแนวใหม่อย่างตะวันตก กล้าที่จะเปลี่ยนแปลงขนบการเขียนภาพจิตรกรรมแบบประเพณี ซึ่งความจริงแล้วการกล่าวเช่นนั้นไม่น่าจะเป็นเหตุผลอันนำไปสู่ข้อสรุปที่แท้จริง เพราะผลงานจิตรกรรมฝีมือขรัวอินโข่งนั้นน่าจะเขียนขึ้นตามพระบรมราโชบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อการสังคมกับชาวตะวันตกดังที่ได้กล่าวไปแล้ว และผลงานของท่านเป็นเพียงจุดเริ่มต้นของการเรียนรู้การเขียนภาพแบบตะวันตก เพื่อนำเสนอต่อชาวต่างชาติให้เห็นว่าชาวสยามมีความสามารถทัดเทียมกับชาวตะวันตกเป็นประเด็นสำคัญ ต่างจากรูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมประเพณีที่มุ่งสร้างขึ้นเพื่อพระพุทธศาสนาโดยตรง

ในช่วงเวลาดังกล่าวพวกมิชชันนารีใช้ความรู้ความสามารถที่มีพื้นฐานมาจากวิทยาการทางด้านวิทยาศาสตร์ เช่น วิชาการแพทย์ วิชาดาราศาสตร์ เป็นเครื่องมือหลักในการสร้างความน่าเชื่อถือให้ชาวสยามยอมรับคริสต์ศาสนา โดยกล่าวอ้างว่าความเจริญในด้านต่างๆ ของชาวยุโรปและอเมริกาที่เหนือกว่าชาติอื่นๆ นั้น เป็นเพราะพวกเขานับถือคริสต์ศาสนา ฉะนั้น

ความพยายามในการปรับแนวคิดทางพุทธศาสนาให้เข้ากับแนวคิดทางวิทยาศาสตร์ เป็นสิ่งที่ศาสนาคริสต์ทำมาก่อนศาสนาพุทธแล้วหลายศตวรรษในโลกตะวันตก

ในขณะที่ใน *หนังสือแสดงกิจจานุกิจ* เมื่อ พ.ศ. 2410 ได้แสดงให้เห็นว่า แม้พุทธศาสนาจะมีสิ่งที่อยู่เหนือการพิสูจน์ด้วยวิทยาศาสตร์มากมาย แต่ขณะเดียวกันปัญญาชนสยามก็ได้พยายามเชื่อมโยงความรู้ในทางพุทธศาสนาบางประการว่ามีความสอดคล้องกับวิทยาศาสตร์ หรือกล่าวว่าสิ่งที่วิทยาศาสตร์รู้นั้น พระพุทธองค์ทรงรู้มาก่อนแล้ว อันเป็นการแสดงให้เห็นว่า พุทธศาสนาไม่ได้ขัดแย้งกับวิทยาศาสตร์แต่อย่างใด

ดังนั้นจึงมีการกล่าวเปรียบเทียบเชิงอุปมาถึงการข้ามห้วงมหาสมุทรว่าหมายถึงการข้ามพ้นสังสารวัฏไปสู่อีกฝั่งคือพระนิพพาน เช่น จารึกที่เขียนกำกับไว้ใต้ผลงานจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมในพระอุโบสถวัดบรมนิวาสราชวรวิหารได้กล่าวว่า “ครั้งนั้นบุรุษนั้นมีความคิดอย่างนี้ว่า ห้วงน้ำนี้ใหญ่นัก ฝั่งข้างนี้เป็นที่น่ารังเกียจ เต็มไปด้วยภัยอันตราย ฝั่งข้างโน้นเป็นที่เกษมปลอดภัย เรือแพหรือสะพานที่จะข้ามไปฝั่งโน้นก็ไม่มี ฉะนั้น เราควรจะมัดหญ้ากิ่งไม้และใบไม้ ผูกเป็นแพเกาะแพนั้น พยายามไปด้วยมือและเท้า ก็พึงถึงฝั่งโน้นได้โดยความสวัสดีแล้วเป็นพราหมณ์ขึ้นบกไป ฯ” และ “ฝั่งข้างโน้นเป็นที่เกษมปลอดภัยนั้นเป็นชื่อแห่งพระนิพพาน” ส่วนจารึกที่กำกับไว้ใต้ผลงานจิตรกรรมภาพการเดินเรือข้ามห้วงมหาสมุทรในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารนั้นมีความว่า “พระพุทธเจ้าเปรียบดังนายเรือสำเภา พระธรรมเปรียบดังสำเภา พระสงฆ์พร้อมด้วยคุณสมบัติถึงฝั่งโน้นด้วยพระธรรมนั้นแล้ว เปรียบดังประชุมชนพร้อมสมบัติได้ถึงฝั่งโน้นด้วยสำเภานั้นแล้ว” ข้อความตามจารึกที่เขียนกำกับไว้ใต้ผลงานจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมทั้งที่วัดบวรนิเวศวิหารและบรมนิวาสนั้น ตรงกับเค้าโครงเรื่องจำนวนมากในพระไตรปิฎก โดยเฉพาะพระสุตันตปิฎก

ภาพปริศนาธรรมเรื่องการเดินเรือข้ามห้วงมหาสมุทรได้สะท้อนให้เห็นถึงการปรับแนวคิดทางวิทยาศาสตร์ให้เข้ากับแนวคิดทางพุทธศาสนาอย่างชัดเจน โดยการเลือกนำเสนอแต่เฉพาะข้อธรรมในส่วนที่เป็นเหตุเป็นผลสามารถเข้าใจได้โดยง่ายด้วยวิธีการอุปมาธรรม และหลีกเลี่ยงที่จะนำเสนอข้อธรรมในส่วนที่เป็นเรื่องลึกซึ้งยากแก่การเข้าใจ (ในมุมมองแบบวิทยาศาสตร์) โดยเฉพาะข้อธรรมสำคัญต่างๆ ที่อยู่ในพุทธประวัติและทศชาติชาดกที่แสดงถึงพุทธานุภาพอันน่าอัศจรรย์ทั้งหลายที่อิงอยู่กับคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิ ซึ่งไม่สามารถพิสูจน์ทราบด้วยหลักการทางวิทยาศาสตร์ได้ ความจริงแล้วแนวคิดทางวิทยาศาสตร์และแนวคิดทางพุทธศาสนามีความแตกต่างกันตรงที่วิทยาศาสตร์ยืนอยู่บนพื้นฐานแนวคิดแบบสสารนิยม (Materialism) ยอมรับแต่เฉพาะความเป็นจริงในโลกกายภาพที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส (Sensation) ซึ่งสามารถตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ จึงมีเงื่อนไขว่า “ความจริง” จะต้องเป็นภาวะ

ที่ยืนยันถึงความมีอยู่จริง (Existence) ได้ในเชิงประจักษ์ (Empirical)[44] หรือเป็นความจริงที่เป็นผลแห่งการแสดงตัวของสสาร ซึ่งวิทยาศาสตร์จะตรวจพิสูจน์สิ่งใดได้หรือไม่ สิ่งนั้นจะต้องตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณเท่านั้น ถ้าไม่มีการวัดขนาด น้ำหนัก ระยะทาง ฯลฯ มาเปรียบเทียบกันแล้ว เราจะไม่รู้สาเหตุของปรากฏการณ์ได้เลย

เมื่อเป็นเช่นนี้ ความจริงเชิงมโนคติในพุทธศาสนา เช่น "ไตรลักษณ์" แม้จะเป็นความสัจธรรมแต่ก็ไม่ได้ตั้งอยู่บนเงื่อนไขที่วิทยาศาสตร์จะตรวจระบุได้ว่า ไตรลักษณ์ที่ตระหนักรู้ได้ในใจ มีปริมาตร น้ำหนัก หรือพื้นที่ขนาดเท่าใด เพราะความจริงแห่งไตรลักษณ์ไม่ได้เป็นคุณสมบัติขั้นปฐมภูมิ (Primary Quality) ที่เป็นรูปธรรมหรือเป็นสสารให้สามารถตรวจวัดได้ด้วยการสัมผัส (Perceive) ในเชิงกายภาพ (Physical) ตามกรอบแนวคิดของปรัชญาที่มีรากฐานอยู่บนแนวคิดแบบสสารนิยมได้เลย เพราะการรู้ซึ้งในไตรลักษณ์ด้วยการเข้าใจว่าสรรพสิ่งนั้นมิได้เที่ยงแท้ (อนิจจัง) การยึดมั่นถือมั่นในสิ่งอันไม่เที่ยงแท้นั้นคือทุกข์ (ทุกขัง) และการเข้าถึงด้วยใจอย่างแท้จริงได้ว่าสรรพสิ่งเหล่านั้นไม่มีตัวตนอันจะยึดถือไว้ได้ (อนัตตา) มิใช่สิ่งที่จะนำมาวัดปริมาตรหรือประเมินตรวจสอบได้ เพราะการเข้าถึงธรรมในพระพุทธศาสนาอย่างซาบซึ้งได้นั้นเป็น *ปัจจัตตัง* คือรู้ได้เฉพาะตนเท่านั้น

แม้ไตรลักษณ์จะเป็นสิ่งที่อธิบายให้เข้าใจได้ แต่ก็มิได้หมายความว่าจะเข้าถึงได้อย่างประจักษ์ด้วยเพียงการนึกคิดด้วยสมอง เพราะการเข้าใจสัจธรรมแห่งพระไตรลักษณ์อย่างแท้จริงเพียงการคิดด้วยเหตุผลเชิงตรรกะหรือการพยายามตรวจสอบให้เห็นผลเป็นรูปธรรม ย่อมมิสามารถเข้าถึงสภาวธรรมนี้ได้จนถึงขั้นปลงสังเวช อันเป็นเหตุให้ถึงการยกระดับจิตขึ้นเหนือพ้นไปจากเครื่องร้อยรัดผูกติด ด้วยรู้แจ้งเห็นจริงในสภาวธรรมทั้งปวง การรู้ซึ้งในพระไตรลักษณ์คือการเข้าใจภาวะแห่งไตรลักษณ์อันเป็นนามธรรมภายในจิต ด้วยการตระหนักรู้ (Conceive) ได้ในใจตน ข้อเท็จจริงจากโลกภายนอกจะมีความหมายในฐานะที่เป็นเครื่องมือให้จิตของผู้พิจารณาได้หยั่งรู้ถึงความเป็นจริงอันไม่เที่ยงแท้ รู้ซึ้งถึงความเป็นอนัตตาของสรรพสิ่งทั้งปวงทั้งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต ซึ่งภาวะแห่งการเข้าถึงสัจธรรมดังกล่าวเป็นเรื่องเฉพาะตน มิใช่การทำให้แจ้งได้ด้วยการตรวจสอบด้วยอุปกรณ์ทางวิทยาศาสตร์

เมื่อพิจารณาถึงความหมายของ "วิทยาศาสตร์" สามารถกล่าวได้เป็น 2 นัยด้วยกัน คือ ความหมายแรก วิทยาศาสตร์มีความเป็นกลาง ปราศจากอคติ และเป็นหนทางที่จะเข้าถึง

---

[44]John J. Haldane, The Blackwell Guides to Metaphysics (Blackwell : Malden, 2002), p.95. อ้างถึงใน สุรชัย จงจิตงาม, "ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา," วารสารเมืองโบราณ 34, 3 (กรกฎาคม - กันยายน, 2551) : 61.

ความจริงแบบหนึ่ง มีธรรมชาติที่อธิบายได้ตามลักษณะที่ดำรงอยู่จริง ส่วนความหมายที่สอง วิทยาศาสตร์ในฐานะที่เป็นกระแสวัฒนธรรมที่มีพลวัต ได้พิสูจน์ตัวเองว่ามิได้มีความเป็นกลางอย่างแท้จริง มิได้ปลอดไปจากค่านิยมทางสังคมและอคติต่างๆ ส่วนความจริงที่ว่า วิทยาศาสตร์มีศักยภาพจะค้นพบได้ก็มิใช่ความจริงที่เที่ยงแท้สมบูรณ์ แต่เป็นเพียงความจริงแบบสัมพัทธ์เท่านั้น[45] ส่วนพระนิพพานนั้นเป็นเป้าหมายของพระพุทธศาสนาในฐานะที่เป็นความจริงเชิงนามธรรมที่ต้องหยั่งรู้ด้วยใจ "...มรรคผลนิพพานเป็นของมีจริง คนมีปัญญาอันสุขุมละเอียดจึงจะรู้ได้ด้วยใจ จะแลไปด้วยตาไม่เห็น..."[46]

แม้ว่าแนวคิดของพุทธศาสนาแบบจารีตจะสื่อสารถึงสาระหลักทางพุทธศาสนาได้ดีเพียงไร แต่ภายใต้ยุคที่วิทยาศาสตร์ได้กลายเป็นแนวคิดกระแสหลักของโลก แก่นสารทางธรรมที่ว่าด้วยไตรภูมิในพุทธศาสนาย่อมต้องพ่ายแพ้ต่อแนวคิดทางวิทยาศาสตร์ในช่วงเวลานั้น ชนชั้นนำสยามจึงได้สร้างแนวทางแห่งการปรับตัวขึ้นมา ด้วยการตัดทอนหรือปฏิเสธสิ่งอันลึกซึ้งบางประการในพระพุทธศาสนาออกไปก่อน แล้วนำเสนอแต่เฉพาะแก่นสารทางธรรมที่มีความสอดคล้องกับวิทยาศาสตร์เท่านั้น เพื่อนำพาชาวสยามให้ผ่านพ้นวิกฤตแห่งศรัทธาไปได้ ก่อนที่จะกลับมาทำความเข้าใจแก่นสารทางธรรมที่อิงอยู่กับไตรภูมิ อันมีหลักฐานปรากฏอย่างแท้จริงในพระไตรปิฎกในภายหลังอย่างปราศจากอคติ

แต่อย่างไรก็ดี ภายหลังจากยุคแห่งการปรับเปลี่ยนเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน แนวคิดที่มีต่อพระพุทธประวัติและชาดกที่อิงอยู่กับการเวียนว่ายตายเกิดในภูมิต่างๆ นั้น กลับกลายเป็นเพียงนิยายปรัมปราในความคิดของผู้คน และสิ่งที่เห็นได้ชัดจากจิตรกรรมของขรัวอินโข่งที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงก็คือ การเขียนภาพจิตรกรรมในรูปแบบใหม่เช่นนี้ ย่อมเป็นสมมติสัจจะที่ไม่สามารถสื่อสารความหมายเรื่องกรรม ระดับจิต และการสั่งสมบารมีได้ชัดเจนเทียบเท่ากับภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีเดิม

ปรากฏการณ์ดังกล่าวทำให้ความหมายที่เคยมีในงานจิตรกรรมแบบประเพณีเปลี่ยนไป และการปรับแนวคิดเช่นนั้นส่งผลกระทบต่อความหมายของสมมติสัจจะที่เชื่อมโยงไปสู่

---

[45]เสมอชัย พูลสุวรรณ, วิทยาศาสตร์กับความจริงในวัฒนธรรมไทย, คำนำ (10) - (11).

[46]พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, เทศนาพระราชประวัติและพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพุทธศาสนา (กรุงเทพฯ : ไทยเกษม, 2523), 66. อ้างถึงใน สุรชัย จงจิตงาม, "ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา," วารสารเมืองโบราณ 34, 3 (กรกฎาคม - กันยายน, 2551) : 63.

ปรมัตถสัจจะ[47] ทำให้การรับรู้ความหมายและคุณค่าตามนัยทางพุทธศาสนาผ่านงานจิตรกรรมเปลี่ยนแปลงไปด้วย จะเห็นได้ว่า แนวคิดในการเขียนภาพจิตรกรรมไทยประเพณี ล้วนแล้วแต่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของคติจักรวาลแบบไตรภูมิ หรือเชื่อมโยงความหมายเข้ากับการสั่งสมบารมี 10 ประการ ในฐานะบุคคลที่จะเป็นพระพุทธเจ้าพึงบำเพ็ญ ซึ่งก็เป็นแนวคิดที่อยู่บนรากฐานของพระไตรปิฎก แต่ภาพจิตรกรรมการเดินเรือข้ามห้วงมหาสมุทรไปให้ถึงฝั่งพระนิพพานของขรัวอินโข่งตามที่ได้วิเคราะห์ไปนั้นไม่มีความหมายใดๆ เชื่อมโยงไปถึงการสั่งสมบารมีได้เลย[48]

ความจริงอันเป็น *"ปรมัตถ์"* ที่เป็นหลักใหญ่ในพุทธศาสนาเถรวาท ดังเช่น เรื่องการให้ผลและลำดับการให้ผลแห่งกรรมเป็นอาทิ สามารถเข้าถึงได้ก็แต่สัพพัญญุตญาณของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เพราะพระองค์ทรงเป็นบุคคลเพียงประเภทเดียวเท่านั้น ที่สามารถเข้าถึงความจริงข้อนี้ได้ด้วยพระองค์เอง และเมื่อทรงเข้าถึงแล้วก็ได้นำความจริงนั้นมาเผยแผ่แก่เวไนยสัตว์ผู้มีภูมิอันสามารถตั้งมั่นอยู่ในสัมมาทิฐิได้ ซึ่งกรณีนี้ วิทยาศาสตร์ปราศจากศักยภาพใดๆ ที่จะเข้าไปตรวจสอบความจริงอันเป็น *"ปรมัตถ์"* ในระดับดังกล่าวได้

ในทางพุทธศาสนา การศึกษาทุกสิ่งทุกประการไม่ว่าเรื่องวัตถุ เรื่องจิตใจ หรือวิชาการทุกแขนงก็ตาม การศึกษาที่ทำให้เกิดความรู้แจ้งเห็นจริงคือการศึกษาทางจิต แต่ในยุคที่วิทยาศาสตร์มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของมนุษย์ การกล่าวเช่นนี้อาจทำให้เกิดข้อสงสัยว่า จิตเป็นอุปกรณ์ที่สำคัญในการค้นหาความจริงดังที่กล่าวมาแล้วอย่างนั้นหรือ ในทางพุทธศาสนากล่าวว่าลักษณะเดิมแท้ของจิตนั้นรวมตัวกันเป็นหนึ่ง ผ่องใสมิได้ขุ่นมัว ครั้นเมื่อจิตถูกครอบงำด้วยกิเลสจึงทำให้จิตมีสภาพผิดปกติ แปรปรวน กระจัดกระจาย คุณภาพใจลดลงไม่มีอานุภาพ แต่เมื่อใดได้รวมจิตเป็นหนึ่งด้วยการกำหนดสมาธิภาวนา จนเกิดความตั้งมั่นแห่งสติ และการกำหนดรู้

---

[47]"ปรมัตถสัจจะ ความจริงโดยปรมัตถ์ คือ ความจริงตามความหมายสูงสุด ตามความหมายแท้อย่างยิ่ง หรือตามความหมายแท้ขั้นสุดท้ายที่ตรงตามสภาวะและเท่าที่พอจะกล่าวถึงได้ หรือพอจะยังพูดให้เข้าใจกันได้ เพื่อสำหรับให้เกิดความรู้ความเข้าใจเท่าทันความจริงของสิ่งทั้งหลาย คือ รู้จักสิ่งเหล่านั้นตามที่มันเป็น และเพื่อให้เกิดประโยชน์อย่างสูงสุด คือ การหยั่งรู้สัจธรรม ที่จะทำให้ความยึดติดถือมั่นหลงผิดทั้งหลายสลายหมดไป ทำให้วางใจวางท่าทีต่อสิ่งทั้งหลายอย่างถูกต้อง หลุดพ้นจากกิเลสและความทุกข์ มีจิตใจเป็นอิสระ ปลอดโปร่ง ผ่องใส เบิกบาน มีความสุขที่แท้จริง สิ่งที่เป็นจริงโดยปรมัตถ์ เช่น นามธรรม รูปธรรม เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณ หรือ จิต เจตสิก รูป นิพพาน" อ้างถึงใน พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตโต), พุทธธรรม, พิมพ์ครั้งที่ 5 (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2532), 55.

[48]สุรชัย จงจิตรงาม, "ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา," วารสารเมืองโบราณ 34, 3 (กรกฎาคม - กันยายน, 2551) : 63 - 64.

สภาวธรรมในสรรพสิ่งด้วยวิปัสสนาญาณ (ปัญญาญาณ) จึงเกิดอานุภาพอันสามารถหยั่งรู้ถึงสัจธรรมทั้งปวง ดังอุปมาราวกับการรวมแสงอาทิตย์ด้วยเลนส์ จะทำให้แสงที่กระจัดกระจายอยู่นั้นรวมกันจนเกิดเป็นความร้อน อันมีอานุภาพทำให้เกิดเป็นเปลวไฟได้

ธรรมมะในพุทธศาสนาคือสิ่งที่มีอยู่แล้วโดยธรรมชาติ ผู้ใดสามารถเข้าถึงธรรมผู้นั้นย่อมได้ค้นพบความจริง ซึ่งพระพุทธองค์คือผู้ที่ทรงค้นพบสัจธรรมของธรรมชาตินั้น แล้วนำมาตรัสให้แก่เวไนยสัตว์ ทำนองเดียวกับกฎทางธรรมชาติซึ่งเป็นสิ่งที่มีอยู่แล้ว นักวิทยาศาสตร์เป็นผู้ค้นพบในภายหลัง ดังพุทธพจน์ที่ว่า

> ดูกรภิกษุทั้งหลาย ชรา มรณะ มีเพราะชาติเป็นปัจจัย โดยพระตถาคตทั้งหลายจะอุบัติขึ้นหรือมิอุบัติขึ้นก็ตาม ธาตุนั้นได้ตั้งอยู่แล้วเทียว เป็นธรรมฐิติ เป็นธรรมนิยาม คือความที่ธรรมนี้เกิดขึ้นเพราะธรรมนี้เป็นปัจจัย พระตถาคตตรัสรู้ด้วยปัญญาอันยิ่ง ค้นพบด้วยปัญญาอันยิ่ง ซึ่งธาตุนั้น ครั้นตรัสรู้ด้วยปัญญาอันยิ่งแล้ว ครั้นค้นพบด้วยปัญญาอันยิ่งแล้ว จึงบอก แสดง ประกาศ เผย แพร่ ขยาย ทำให้ง่าย และได้ชี้แจงว่า ชราและมรณะมีเพราะชาติเป็นปัจจัย ดูกรภิกษุทั้งหลาย ชาติมีเพราะภพเป็นปัจจัย ฯลฯ
> สังขารมีเพราะอวิชชาเป็นปัจจัย โดยตถาคตทั้งหลายจะอุบัติขึ้น หรือมิอุบัติขึ้นก็ตาม ธาตุนั้นได้ตั้งอยู่แล้วเทียว ฯลฯ และได้ชี้แจงว่าสังขารมีเพราะอวิชชาเป็นปัจจัย ภิกษุทั้งหลาย ความจริงแท้ ความไม่คลาดเคลื่อน ความไม่เป็นโดยประการอื่น คือความที่ธรรมเกิดขึ้นเพราะธรรมนี้เป็นปัจจัย สภาวธรรมนั้น ดังกล่าวนี้ อันใด นี้เรากล่าวว่า ปฏิจจสมุปบาท[49]

เรื่อง ***จักรวาลวิทยา*** เป็นส่วนหนึ่งขององค์ความรู้ที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงค้นพบ ซึ่งการค้นพบสรรพสิ่งทั้งหลายนั้น พระองค์ทรงทราบว่าเกิดขึ้นจากกฎธรรมชาติที่เรียกว่า ***ธรรมนิยาม*** ซึ่งพระพุทธเจ้าได้ตรัสเอาไว้อย่างคร่าวๆ ไม่ได้ลงรายละเอียด ต่อมาในภายหลังอรรถกถาจารย์ผู้มีความแตกฉานในธรรมะได้ขยายความเพิ่มเติมให้ละเอียดยิ่งขึ้นใน *อรรถกถาแห่งทีฆนิกาย* ซึ่งอรรถกถาจารย์ได้จำแนกนิยามออกเป็น 5 ประการ[50] ดังนี้คือ

1. **อุตุนิยาม** (Physical Laws) คือกฎธรรมชาติที่ครอบคลุมความเป็นไปของปรากฏการณ์ในธรรมชาติของวัตถุที่ไม่มีชีวิตทุกชนิด ได้แก่ ฤดูกาลเกี่ยวกับอุณหภูมิ ดิน น้ำ

---

[49]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ.พระไตรปิฎก เล่มที่ 37 พระอภิธรรมปิฎก เล่มที่ 4 กถาวัตถุปกรณ์ หน้าที่ 434 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 26 สิงหาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

[50]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 37 พระอภิธรรมปิฎก เล่มที่ 4 กถาวัตถุปกรณ์ หน้าที่ 438 - 439 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 30 มกราคม 2549. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

อากาศ ความสม่ำเสมอของฤดูกาล เช่น ปรากฏการณ์ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า แม้กระทั่งการเกิดและการดับสลายของโลกก็เป็นไปตามกฎธรรมชาติข้อนี้ ซึ่งทางพระพุทธศาสนาเรียกว่า *อุตุนิยามกฎธรรมชาติ*

2. **พืชนิยาม** (Biological Laws) คือกฎธรรมชาติที่ครอบคลุมความเป็นไปของสิ่งมีชีวิตทั้งพืชและสัตว์ เช่น กฎธรรมชาติเกี่ยวกับการสืบพันธุ์ เป็นต้น เมื่อเรานำเมล็ดข้าวเปลือกไปเพาะ ต้นไม้ที่งอกออกมาจะต้องเป็นต้นข้าวเสมอ ความเป็นไปทางชีวภาพนี้พุทธศาสนาถือว่าเป็นผลมาจากการควบคุมของพืชนิยาม

3. **จิตนิยาม** (Psychic Laws) คือกฎธรรมชาติที่เกี่ยวกับกลไกการทำงานของจิต กล่าวคือ ธรรมชาติของจิตเกิดดับตลอดเวลา เป็นสภาพรู้ ที่รับอารมณ์ทีละอย่าง ความเป็นไปของจิตที่เกิดดับสืบต่อกัน วิถีจิตทางมโนทวารไม่มีใครบังคับบัญชาได้ ย่อมเป็นไปตามจิตนิยาม ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นอนัตตาของสภาพธรรม ซึ่งปกติจะหลงยึดถือว่าเป็นเราหรือของเรา แต่แท้ที่จริงแล้วเป็นเพียงสภาพรู้อันเป็นจิตปรมัตถ์

4. **กรรมนิยาม** (Kamic Laws) คือกฎการให้ผลของกรรม ซึ่งกรรมก็คือการกระทำที่ประกอบด้วยเจตนา แบ่งออกได้เป็น 2 อย่างคือ กรรมดีและกรรมชั่ว กรรมดีย่อมตอบสนองในทางดี กรรมชั่วย่อมตอบสนองในทางชั่ว นี่คือกฎแห่งกรรม (กฎธรรมชาติเกี่ยวกับพฤติกรรมของมนุษย์ คือกระบวนการให้ผลของการกระทำ)

5. **ธรรมนิยาม** (General Laws) คือกฎธรรมชาติเกี่ยวกับความเป็นเหตุเป็นผลของสรรพสิ่งทั้งหลาย เป็นกฎสากลที่ครอบคลุมความเป็นไปทั้งฝ่ายจิตและฝ่ายวัตถุ กฎแห่งธรรมะคือสังขารทั้งปวงไม่เที่ยง สังขารทั้งปวงเป็นทุกข์ ธรรมทั้งปวงเป็นอนัตตา กฎข้อนี้มีขอบเขตครอบคลุมกว้างขวางที่สุด ซึ่งกฎทั้ง 4 ข้อข้างต้นสรุปรวมลงในข้อสุดท้ายนี้ ทุกข้อล้วนแล้วแต่อยู่ภายใต้กฎแห่งไตรลักษณ์คือ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ธาตุทั้งปวงมีสถานะผันผวนไม่แน่นอนไปตามเหตุปัจจัย สิ่งที่แน่นอนที่สุดของธรรมนิยามก็คือ สิ่งใดเกิดขึ้นเป็นธรรมดา สิ่งนั้นย่อมดับไปเป็นธรรมดา หาความยั่งยืนใดมิได้

พระพุทธเจ้าทรงค้นพบนิยามหรือกฎธรรมชาติทั้ง 5 ข้อนี้ แต่ไม่ทรงสอนทั้งหมด พระองค์ทรงสอนธรรมนิยามในส่วนที่เกี่ยวกับจิตนิยามและกรรมนิยามเป็นหลักสำคัญ ทรงสอนเรื่องอุตุนิยามและพืชนิยามเพียงเล็กน้อย แต่ในทางกลับกัน นักวิทยาศาสตร์ศึกษาแต่เฉพาะส่วนที่เกี่ยวกับอุตุนิยามและพืชนิยาม ไม่สนใจกรรมนิยาม และสนใจในจิตนิยามเพียงเล็กน้อยเท่านั้น จึงกล่าวได้ว่านี่คือจุดเน้นที่ต่างกันระหว่างพุทธศาสนากับวิทยาศาสตร์

ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งคือ ธรรมนิยามเป็นกฎธรรมชาติสากลที่ครอบคลุม 4 กฎย่อยดังที่กล่าวมาแล้ว แม้พุทธศาสนาจะเน้นให้ความสำคัญกับกรรมนิยามและจิตนิยาม

แต่ถึงกระนั้นพุทธศาสนาก็ไม่ปฏิเสธเรื่องอุตุนิยามและพืชนิยามที่เป็นจุดเน้นของวิทยาศาสตร์ เพราะเหตุนี้พุทธศาสนาจึงไม่ขัดแย้งกับวิทยาศาสตร์ และจากการค้นพบธรรมะดังกล่าวนี้เอง ทำให้ทราบว่า ความรู้เรื่องจักรวาลวิทยาเป็นเพียงเสี้ยวหนึ่งของธรรมะที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงค้นพบ ความจริงแล้วยังมีสัจธรรมอีกมากมายที่พระองค์มิได้นำมาตรัสแสดง ส่วนเรื่องที่นำมาตรัสสอนนั้นก็เพื่อให้ผู้ได้สดับฟังมีดวงตาเห็นธรรมแจ้งในไตรลักษณ์ เพื่อทำเหตุให้ถึงความเหนือพ้นบ่วงแห่งทุกข์ทั้งหลายทั้งปวง อันควรถือได้ว่าเป็นสาระสำคัญของการได้ถือกำเนิดมาในอัตภาพแห่งมนุษย์ที่ได้พบบวรพุทธศาสนา

ธรรมในที่นี้จึงหมายถึง *กฎธรรมชาติ* ที่พระพุทธเจ้าทรงค้นพบอย่างมากมายหลายประการ เพราะญาณทัศนะของพระองค์ที่เรียกว่า *สัพพัญญุตญาณ* นั้นกว้างไกลสุดประมาณ แต่พระองค์มิได้นำมาตรัสแสดงทั้งหมด เพราะบางเรื่องไม่ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อการบรรลุมรรคผลนิพพาน พระองค์จะเลือกเฉพาะธรรมที่เอื้อประโยชน์ต่อการบรรลุธรรม เพื่อถึงความหลุดพ้นจากวัฏสงสารเป็นสำคัญ พ้นจากความจริงอันเป็นปรมัตถ์เหล่านั้นแล้ว ตราบใดที่เรายังคงรักการถกเถียงด้วยการอ้างอิงกับหลักฐานและใช้เหตุผลตามโครงสร้างของตรรกวิทยา จิตวิญญาณแห่ง “วิทยาศาสตร์” ในฐานะเป็นเส้นทางสายหลักแห่งการค้นหาความจริง ก็จะยังคงอยู่คู่โลกไปตราบนั้น แต่ควรพิจารณาด้วยว่า *ข้อจำกัดที่สำคัญของวิทยาศาสตร์ก็คือ วิทยาศาสตร์ไม่สามารถเข้าไปแตะต้องความจริงอันเป็น “ปรมัตถ์” ซึ่งเป็นภูมิรู้ที่จะเข้าถึงได้แต่เฉพาะด้วยพระสัพพัญญุตญาณแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเท่านั้น*[51]

ธรรมที่พระพุทธเจ้าทรงนำมาสั่งสอนนั้นเปรียบได้กับใบไม้ในกำมือ ส่วนธรรมที่พระองค์ตรัสรู้แล้วแต่ไม่ได้นำมาสั่งสอนนั้นเปรียบได้กับใบไม้ในป่า ดังใน *สีสปาปัณณวรรค*[52] กล่าวเอาไว้ว่า ครั้งหนึ่งพระพุทธเจ้าเสด็จไปที่ป่าประดู่ลาย ทรงหยิบใบประดู่ลายขึ้นมากำมือหนึ่งแล้วตรัสถามภิกษุทั้งหลายว่า “ใบประดู่ลายที่เราถือไว้ในมือกับใบที่อยู่บนต้นประดู่ลาย ส่วนใดจะมากกว่ากัน” ภิกษุทั้งหลายทูลตอบว่า “ใบประดู่ลายในพระหัตถ์ของพระองค์น้อยกว่าใบไม้ที่อยู่บนต้นประดู่ลาย” พระพุทธองค์จึงตรัสว่า “เรื่องที่เราตรัสรู้แล้วมิได้บอกท่านทั้งหลายก็มีมากกว่าที่เรากล่าวถึง ฉันนั้นเหมือนกัน ก็ด้วยเพราะว่าเรื่องนั้นหาประโยชน์มิได้ ไม่เป็นไปเพื่อความหน่ายคลายกำหนัดและความดับทุกข์”

---

[51]เสมอชัย พูลสุวรรณ, วิทยาศาสตร์กับความจริงในวัฒนธรรมไทย, คำนำ (11).

[52]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ.พระไตรปิฎก เล่มที่ 19 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 11 สังยุตตนิกาย มหาวารวรรค หน้าที่ 434 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

พระธรรมขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้านั้น มุ่งเน้นการเข้าใจในสภาวธรรมต่างๆ เพื่อให้ถึงความสิ้นไปแห่งกิเลสเข้าสู่พระนิพพาน ไม่ต้องเวียนวายตายเกิดในสามแดนโลกธาตุอีกต่อไป และด้วยเหตุว่ามนุษย์มีเวลาอยู่บนโลกนี้อย่างจำกัด หากมุ่งแต่ค้นหาความจริงเรื่องวัตถุธาตุต่างๆ ที่อยู่ไกลตัว เช่น เรื่องจักรวาลวิทยา เป็นต้น อาจทำให้เสียเวลาและหมดเปลืองช่วงชีวิตในภพชาติหนึ่งอย่างหาสาระประโยชน์ใดมิได้ในการเจริญธรรม

พระพุทธองค์มิได้ทรงตรัสแสดงเรื่องจักรวาลวิทยาอย่างละเอียด แต่พระองค์ทรงสอนแบบตัดตอนพอให้เห็นภาพการเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และเสื่อมสลายไป เพื่อให้พิจารณาไตรลักษณ์เท่านั้น ซึ่งในสมัยพุทธกาลมีคำสอนของเจ้าลัทธิมากมายที่สอนเรื่องเกี่ยวกับโลกนี้โลกหน้าว่ามีจริงหรือไม่ โลกเที่ยงหรือไม่เที่ยงอย่างไร เป็นต้น ในครั้งนั้นพระมาลุงกยบุตรซึ่งได้บวชเป็นพระภิกษุในพระพุทธศาสนา เพราะท่านต้องการจะทราบคำตอบเหล่านี้เช่นกัน ดังมีเนื้อความใน *จูฬมาลุงกโยวาทสูตร*[53] ว่า

พระมาลุงกยบุตรคิดว่า พระพุทธเจ้าไม่ทรงตอบปัญหาเรื่องความเห็น 10 ประการ เช่น โลกเที่ยงหรือไม่เที่ยง โลกมีที่สุดหรือไม่มีที่สุด เป็นต้น จึงเข้าไปถามพระพุทธเจ้าเพื่อให้พระองค์ทรงตอบปัญหานี้ให้ได้ โดยกล่าวว่า ถ้าพระองค์ทราบก็ขอให้ตอบให้หายข้องใจ ถ้าพระองค์ไม่ทราบคำตอบก็ขอให้ตรัสตรงๆ ว่าไม่ทราบ แต่ถ้าพระองค์ไม่ตอบอะไร ข้าพระองค์ก็จะสึก

พระพุทธเจ้าตรัสถามพระมาลุงกยบุตรกลับไปว่า เราเคยชวนให้เธอมาบวชเพื่อจะตอบปัญหานี้หรือ พระมาลุงกยบุตรตอบว่าไม่เคย พระพุทธเจ้าตรัสต่อไปว่า ผู้ใดกล่าวว่าเราจะสึกถ้าพระพุทธเจ้าไม่ตอบปัญหาเหล่านี้ผู้นั้นคงจะตายเปล่า เพราะเราจะไม่ตอบปัญหานั้น เปรียบเสมือนคนถูกยิงด้วยธนูอาบยาพิษ ญาติพี่น้องไปตามหมอมาช่วยรักษา แต่คนไข้ไม่ยอมให้หมอผ่าตัดเอาลูกศรออกจนกว่าจะมีใครบอกว่า ใครเป็นผู้ยิง มีชื่ออย่างไร สูงหรือต่ำ ดำหรือขาว อยู่ที่ไหน ธนูที่ใช้ยิงทำด้วยอะไร คนไข้นี้ก็คงจะตายเปล่า เพราะมัวแต่ถามถึงสิ่งที่ไม่ใช่ประโยชน์ ซึ่งประโยชน์เบื้องหน้าคือการรักษาอาการบาดเจ็บ และสุดท้ายพระองค์สรุปว่า พระองค์จะตอบปัญหาที่เป็นไปเพื่อความดับทุกข์ ความคลายกำหนัด ความสงบ ความรู้ยิ่ง และเพื่อพระนิพพาน

พระสูตรนี้แสดงให้เห็นว่า บางเรื่องไม่เป็นประโยชน์ เป็นเรื่องที่ไกลตัว เป็นอจินไตย หากปล่อยให้เกิดวิจิกิจฉามิสามารถปลงวางความสงสัยอันหาประโยชน์มิได้แล้ว นั้นย่อมเป็นดังคำ

---

[53]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 13 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 5 มัชฌิมนิกาย มัชฌิมปัณณาสก์ หน้าที่ 117 - 122 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 30 มกราคม 2549. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

อุปมาที่ว่า คนถูกยิงด้วยลูกธนู แล้วมัวถามหาคนยิง ถามหาอุปกรณ์ที่ใช้ยิง ความสงสัยเยี่ยงนี้ก็มีแต่จะตายเปล่า

ธรรมะของพระพุทธเจ้าได้แสดงให้เห็นว่า การเกิดมาของมนุษย์และสัตว์โลกทั้งหลายที่มีลักษณะชีวิตความเป็นอยู่ดีชั่วเลวหยาบแตกต่างกันไป ด้วยเหตุแห่งการเกิดมาในโลกนี้มี โลกหน้านั้นก็ย่อมมีจริง กล่าวคือ ตายแล้วไม่สูญ ความดีความชั่วที่ทำเอาไว้มิได้ให้ผลเฉพาะชาตินี้ หากแต่กรรมนั้นย่อมติดตามไปอย่างแม่นยำตลอดอนันตชาติ จนกว่าจะได้เสวยผลแห่งกรรมนั้น ตราบใดที่ยังไม่หมดกิเลส เมื่อตายแล้วต้องเกิด ส่วนจะเกิดมาเป็นอะไรนั้นย่อมเป็นผลจากเหตุแห่งกรรมปรุงแต่ง

ซึ่งเรื่องของกรรมและผลแห่งกรรมมิสามารถทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจได้อย่างประจักษ์แจ้ง ด้วยวิธีการพิสูจน์ทราบทางวิทยาศาสตร์ โดยเฉพาะเรื่องจักรวาลวิทยา ซึ่งเป็นเรื่องอจินไตยไม่ควรนำมาคิด เพราะคิดแล้วจะมีส่วนแห่งความเป็นบ้า สาระที่พระพุทธองค์ทรงนำมาตรัสจึงเป็นการให้สติเป็นสำคัญ ด้วยการชี้ให้เห็นถึงการใช้อัตภาพของความเป็นมนุษย์ที่ได้มาโดยยากนี้ด้วยความไม่ประมาท ใช้วันเวลาที่มีอยู่อย่างจำกัดนี้ในการประกอบกิจการอันประเสริฐ เร่งสร้างกุศลหนุนเนื่องให้ถึงบารมีธรรมอันยิ่งขึ้นไป ได้ถึงพร้อมแจ้งประจักษ์ในธรรมแห่งชีวิต สมกับการถือกำเนิดมาได้อัตภาพแห่งมนุษย์ ผู้จักมีโอกาสเห็นธรรมอันเป็นปฏิปทาให้พ้นไปจากภัยแห่งท่องเที่ยวในสังสารวัฏ อันมีการเกิด การแก่ การเจ็บไข้ และการตายเป็นที่สุด เวียนวนเช่นนี้หาที่ยุติมิได้

> วิทยาศาสตร์ต้องการค้นหาความจริงในธรรมชาติ และสิ่งที่วิทยาศาสตร์สามารถค้นหาได้คือความจริงแบบสัมพัทธ์ (Relative Truth) ที่ประกอบด้วยหลักฐานที่เป็นรูปธรรม ซึ่งนักวิทยาศาสตร์แสวงหามาได้ และคิดว่าจะเป็นกุญแจพาเราเข้าไปสู่ความจริง ด้วยการนำมาเชื่อมโยงเข้าหากัน โดยอาศัยการตีความ ด้วยหลักตรรกะที่ไม่ขัดกับสามัญสำนึกขั้นพื้นฐานของมนุษย์ “ความจริง” ที่วิทยาศาสตร์ค้นพบได้ จึงไม่เป็นอิสระจากหลักฐาน และแนวของการตีความที่ถูกเลือกใช้ ตลอดถึงขั้นที่สุดคือไม่เป็นอิสระจากสามัญสำนึกในการรับรู้และใคร่ครวญของมนุษย์[54]

เนื้อความในพระไตรปิฎกที่กล่าวถึง พรหม เทวดา มาร มนุษย์ สัตว์เดรัจฉาน เปรต อสุรกาย สัตว์นรก มิอาจกล่าวได้ว่าเป็นเพียงการแต่งนิทานปรัมปราขึ้น สิ่งนี้อาจตีความไปได้หลากหลาย ซึ่งผู้ถือตนว่าเป็นปราชญ์อาจตีความคำสอนของพระพุทธองค์ไปต่างๆ นานา เช่น

---

[54]เสมอชัย พูลสุวรรณ, วิทยาศาสตร์กับความจริงในวัฒนธรรมไทย, 4 - 5.

การกล่าวว่าเรื่องเหนือสามัญวิสัยต่างๆ ล้วนเป็นเพียงอุบายธรรมก็ดี และที่สำคัญคือการกล่าวว่าไตรภูมิมิใช่พุทธศาสนาแต่เป็นของศาสนาพราหมณ์ก็ดี

การฝึกจิตจนสามารถรู้เห็นสิ่งอันเหนือสามัญวิสัยนั้น มิใช่เพิ่งจะเกิดขึ้นครั้งแรกในสมัยของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า แต่มีมายาวนานก่อนหน้านั้น เช่น การฝึกจิตของพวกฤาษี นักพรต เจ้าลัทธิต่างๆ ซึ่งทำให้เกิดการรู้เห็นทางจิตได้เช่นกัน แต่การรู้เห็นเหล่านั้นเกิดเป็นห้วงๆ เช่น เห็นสวรรค์บ้าง พรหมบ้าง จึงยึดถือว่าสิ่งที่รู้เห็นเป็นสรณะหรือผู้สร้างสรรพสัตว์และสรรพสิ่งทั้งหลาย

เมื่อองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าบังเกิดขึ้นในโลก พระองค์คือผู้ฝึกตน สั่งสมวาสนาบารมีมาดีแล้วด้วยภพชาติเป็นอันมากหาประมาณมิได้ พระองค์ทรงค้นพบสัจธรรมของสรรพสัตว์และสรรพสิ่งว่ามีเหตุแห่งความเป็นมาและเหตุแห่งความเป็นไปต่างๆ นานาอย่างไร การกำเนิดและการแตกดับของโลก จักรวาล และสรรพสิ่งทั้งปวงเป็นมาอย่างไร พระองค์นำมาแสดงแก่มวลมนุษย์และเทวดาให้เห็นแจ้งในสัจธรรม ซึ่งความรู้ที่ว่านี้เป็นภูมิรู้อันสูงสุดในพระพุทธศาสนาที่เรียกว่า **วิชชา** คือ ความรู้แจ้งแทงตลอดในสรรพสิ่งที่เรียกว่า ***วิชชา 3***[55] อันเป็นคุณสมบัติที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้า พระปัจเจกพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์เจ้า และพระอริยเจ้าลุถึงได้

วิชชา 3

1. **ปุพเพนิวาสานุสติญาณ** คือภูมิรู้ที่สามารถระลึกชาติในอดีตได้ หนึ่งชาติบ้าง สองชาติบ้าง สิบชาติบ้าง ร้อยชาติบ้าง พันชาติบ้าง จนถึงนับชาติไม่ถ้วนบ้าง

2. **จุตูปปาตญาณ** คือญาณทัศนะที่ทำให้รู้เห็นการเกิดการตายของสัตว์โลกทั้งหลายด้วยทิพยจักษุ เห็นเหตุที่บันดาลผลให้สัตว์มีอัตภาพดีชั่วประการต่างๆตามเหตุปัจจัยแห่งกรรม

3. **อาสวักขยญาณ** คือปัญญาในการปราบกิเลสอาสวะให้หมดสิ้นไป

ในวิชชา 3 นี้ *วิชาปุพเพนิวาสานุสติ* เป็นวิธีที่ทำให้รู้เห็นความเป็นไปของโลก โดยการระลึกชาติกลับไปหนหลังในกาลที่โลกเริ่มกำเนิดขึ้นจนถึงกาลแตกทำลาย ภูมิรู้ด้วยญาณทัศนะดังกล่าวจึงจะสามารถเข้าถึงเรื่องการกำเนิดและเสื่อมสลายของโลก จักรวาล และสรรพสิ่งทั้งหลายได้ แต่แท้ที่จริงแล้ว วัตถุประสงค์ที่พระพุทธเจ้าทรงแสดงเรื่องจักรวาล มิได้มุ่งสอนให้ระลึกชาติแต่หนหลัง เพียงเพื่อให้มนุษย์รู้เห็นความเป็นไปของจักรวาล แต่ภูมิรู้ที่พระพุทธองค์ได้ทรงชี้แนะนั้นล้วนแล้วแต่มุ่งให้เห็นประเด็นในแง่ของพระไตรลักษณ์ของจักรวาลเป็นสาระสำคัญ

---

[55]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 11 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 3 ทีฆนิกาย ปาฏิกวรรค หน้าที่ 203 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 26 สิงหาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

ดังนั้น จึงควรนำความเข้าใจเกี่ยวกับแก่นสารทางธรรมจากไตรภูมิกลับมานำเสนอและทำความเข้าใจเสียใหม่ให้ถูกต้องว่า สาระของไตรภูมิคือแก่นสารทางธรรมส่วนที่สำคัญในพระพุทธศาสนา ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งที่มีอยู่ในพระไตรปิฎก และพระคัมภีร์ชั้นต้นที่ยังคงแก่นสารทางพุทธศาสนาไว้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ อันจะกล่าวย้อนไปถึงสาระสำคัญในไตรภูมิพระร่วงในหน้า 72 ตอนต้น ที่ว่าด้วยความสุขของเจ้าจักรพรรดิ ที่กล่าวว่า

> แม้นเถิงว่าพระญามหาจักรพรรดิราชองค์ผู้มีบุญแล้ว สิปราบได้ทั้งสี่แผ่นดินดั่งนี้ไส้ ยังว่ารู้เถิงแก่ทิวงคตแล้วแลว่ายังมิตั้งอยู่หมั้นคงได้ ยังรู้หว้ายไปมาในสงสารนี้ไส้ ใจบ่มิพ้นจากความทุกข์ในสังสารวัฏนี้ เมื่อใดได้เถิงแก่นฤพานแล้วไส้ จึงพ้นจากทุกข์ทั้งหลายในสังสารวัฏนี้แล พรรณนาเถิงพระญามหาจักรพรรดิราชแล้วเท่านี้แล[56]

และเรื่องเทวดาในชั้นกามาพจร ในหน้า 114 กล่าวว่า

> อันว่าคณะเทพยดาทั้งหลาย แลมีสุขสมบัติปานดั่งนี้ไส้ก็ดีแล แลว่ายังรู้สิ้นจากความสุขสมบัติไส้ อย่าว่าแต่มนุษย์เราท่านทั้งหลาย แลจะหมั้นคงแก่สมบัติแลอายุสม์อยู่ได้เลย เหตุดั่งนั้นแล จิงองค์พระพุทธิเจ้าก็ดี แลพระปัตเยกโพธิเจ้าก็ดี พระอรหันตาขีณาสพเจ้าทั้งหลายก็ดี ท่านจิงมิใคร่ปรารถนาแก่สุขสมบัติในสงสารนี้แล ท่านจึงเสด็จไปสู่นิพพานสุขเพราะเพื่อดั่งนี้แล[57]

และในหน้าที่ 124 กัณฑ์ที่ 9 ย่อหน้าสุดท้าย กล่าวว่า

> ฝูงสัตว์ทั้งหลายอันเกิดในไตรภพนี้ แม้นว่ามียศศักดิ์สมบัติก็ดี คือดั่งว่าพระญามหาจักรพรรดิราชนั้นก็ดี ดั่งพระอินทร์เจ้าไตรตรึงษ์พิภพก็ดี ดั่งพระพรหมก็ดี ทั้งนี้บ่ห่อนยืนอยู่หมั้นคงในยศศักดิ์สมบัติได้เลยสักคาบ เทียรย่อมรู้ฉิบหาย รู้ตายจาก รู้พลัดพรากจากสมบัตินั้นแล อันว่าพระอินทร์ก็ดี พระพรหมก็ดี ครั้นว่าเถิงเมื่อสิ้นอายุขัยแล้ว ก็เทียรย่อมท่องเที่ยวเวียนไปมาในไตรภพนี้บ่รู้แล้วเลยสักคาบ บางคาบเล่าไปเกิดในจตุราบายแลว่าได้ทนทุกขเวทนามากนักหนาก็มี[58]

จะเห็นได้ว่าในไตรภูมิพระร่วงได้พรรณนาถึงสุขอันมั่งคั่งของแดนสวรรค์ชั้นสูงอย่างเลิศหรูโอฬารอย่างยิ่งล้นพ้นประมาณ แต่แล้วก็ได้กล่าวปิดท้ายให้จบลงด้วยความไม่เที่ยงแท้

---

[56]พระพรหมคุณาภรณ์ (ป. อ. ปยุตโต), พัฒนาสังคมไทยด้วยความรู้เข้าใจไตรภูมิฯ, 20.

[57]เรื่องเดียวกัน, 20 - 21.

[58]เรื่องเดียวกัน, 21.

ความสิ้นสลายตามหลักอนิจจัง เพื่อให้เกิดสังเวคะ กระตุ้นเตือนไม่ให้เกิดความประมาทลุ่มหลงมั่วเมา เร่งความเพียรเพื่อที่จะได้ข้ามพ้นไปสู่โลกุตรภูมิ คติที่สรุปเกี่ยวกับเรื่องความยิ่งใหญ่ของทิพย์สมบัติต่างๆ จะจบสรุปลงด้วยความไม่เที่ยงแท้และเป็นไตรลักษณ์ทั้งสิ้น

ในตอนสรุปอวินิโภครูป หน้าที่ 126 กล่าวว่า

> อย่าว่าแต่สัตว์อันมีใจ แลบ่มิรู้หายเลย จะเริ่มดั่งว่าแผ่นดินแลภูเขา แลน้ำแลถ้ำเถื่อนทั้งหลายอันมีแต่อวินิ-โภครูป แลหาจิตบ่มิได้ดั่งนั้นก็ดีสิ ยังว่ารู้ฉิบหายแลบ่มิเที่ยงบ่มิแท้สักอันเลย[59]

และหน้า 139 ในย่อหน้าที่ 3 กล่าวว่า

> อันว่าแผ่นดินก็ดี แม่น้ำก็ดี ฝูงไม้ไล่อันมีพรรณใหญ่แลสูงงามดั่งกล่าวมานี้แล อันว่าหาจิตแลหาชีวิตบ่มิได้ดั่งนี้ก็ดี เท่าที่ว่ามีแต่อวินิโภครูป ๘ อัน ปฐวี อาปะ เตชะ วายะ วัณณะ คันธะ รสะ โอชา ก็ยังว่าเถิงที่อันรู้ฉิบหายบ่ห่อนตั้งอยู่หมั้นคงตรงเที่ยงได้เลย อย่าว่าแก่ฝูงสัตว์อันมีจิตแลว่าจะตั้งอยู่หมั้นคงตรงเที่ยงได้เลย แลดูกรสัปบุรุษทั้งหลาย เร่งพิจารณาเห็นซึ่งอนิจจสังขารสุขภาพนี้แล ระลึกตรึงเอาใจใส่เร่งกระทำบุญให้ทานรักษาศีลเมตตาภาวนาเอาอาตมไปสู่อมตยมหานครนิพพานนั้น อันปราศจากทุกข์ ปราศจากโศก ปราศจากโรคภัย บ่มีไข้ บ่มีเจ็บ แลบ่มิรู้เถ้า มิรู้แก่ บ่มิรู้ตาย บ่มิรู้ฉิบหาย ความสบายรอดได้ จอดที่นิพพานอันสนุกนิ์สุขศานต์ยืนยงหมั้นคงตรงเที่ยง แต่สถานนิพพานนี้ดีหลีทุกเมื่อแล[60]

จากแนวทางในการนำเสนอทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่า ไตรภูมิพระร่วงเป็นวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนาอย่างแท้จริง สาระที่แสดงออกมาในส่วนที่เป็นเนื้อหาต่างๆ นั้น ย่อมจบลงด้วยธรรมอันสำคัญ อันหมายถึงพระไตรลักษณ์ ซึ่งเป็นแก่นสารในพระพุทธศาสนาอย่างชัดเจน

แนวทางในการนำเสนอไตรภูมิพระร่วงเป็นแนวทางของ *อนุปุพพิกถา* คือหลักคำสอนของพระพุทธเจ้าที่พระองค์ได้ตรัสสอนไปตามลำดับแห่งความลุ่มลึกอันมี 5 ขั้นตอน โดยเริ่มจาก ***ทาน*** แล้วกล่าวถึง ***ศีล*** ถึง ***สัคคะ*** ที่จะได้ผลที่น่าปรารถนา ได้เกิดในสวรรค์ อันมีสุขต่างๆ เป็นผลดี ***กามาทีนวะ*** เมื่อได้ผลจากสวรรค์มีสุขจากกามแล้ว จึงได้บรรยายโทษของกามว่า กามนั้นก็ย่อมมีโทษ เช่น เป็นสิ่งไม่เที่ยงแท้ไม่คงอยู่อย่างยั่งยืน ต่อจากนั้นจึงกล่าวถึง ***เนกขัมมานิสังสะ*** อันหมายถึงอานิสงส์ของการปลีกตนออกจากอามิสที่ไม่เที่ยงแท้ถาวร เป็นอนิจจัง ทุกขัง อนัตตา

---

[59]เรื่องเดียวกัน.

[60]เรื่องเดียวกัน, 21 - 22.

จากนั้นพระพุทธองค์จึงตรัสสอนเกี่ยวกับอริยสัจ 4 ซึ่งเป็นวิธีการสอนอย่างหนึ่งในทางพุทธศาสนา จะเห็นได้ว่าผู้ประพันธ์ไตรภูมิมีเป้าหมายในการนำเสนออย่างชัดเจนตามคติทางพระพุทธศาสนา “อิทธิพลในเรื่องนี้ก็มีมาในสังคมไทย อย่างคนในสมัยโบราณเขาถวายทาน เขาไม่ได้หวังแค่สวรรค์เท่านั้น คำถวายทานเก่าๆ จะลงท้ายด้วย *นิพฺพานปจฺจโย โหตุ* ขอให้เป็นปัจจัยแก่พระนิพพาน แต่เราลืมกันไป กลายเป็นว่าคนสมัยนี้กลับแคบลงกว่าสมัยก่อน”[61] ดังนั้น ทัศนะที่ว่าวิธีคิดเชิงเหตุผลและประจักษ์นิยมแบบ “วิทยาศาสตร์” เป็นวิธีเดียวเท่านั้นที่จะเข้าถึงความจริง แม้แต่พุทธศาสนาที่ได้รับการกำกับโดยชนชั้นปกครอง ก็ยังต้องปรับตัวเข้ามาอยู่ภายใต้กระบวนทัศน์ดังกล่าว ทำให้ความเข้าใจพุทธศาสนาเถรวาทในสังคมไทย นับตั้งแต่ช่วงเวลาแห่งความเปลี่ยนแปลงลงมาคลายความลุ่มลึกลงไปเป็นอันมาก

ส่วนกรณีที่มักกล่าวกันว่า ไตรภูมิมิใช่พุทธศาสนา แต่เป็นของศาสนาพราหมณ์นั้น พิจารณาได้ว่า ศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์มีความเกี่ยวเนื่องกันด้วยมีส่วนสอดคล้องสัมพันธ์กันในด้านสัจธรรมบางประการ สิ่งที่ศาสนาพราหมณ์รู้มิอาจกล่าวได้ว่าเป็นสิ่งผิดในประการทั้งปวง หลายสิ่งเป็นสิ่งที่ศาสนาพราหมณ์นั้นได้รู้เห็นมาจริง แต่สิ่งอันสำคัญนั้นคือ พระพุทธศาสนามิได้ยึดถืออยู่เพียงสัจธรรมที่ศาสนาพราหมณ์รู้เท่านั้น เพราะพุทธศาสนามุ่งมองสภาวธรรมอันเป็นไตรลักษณ์อันไม่เที่ยงแท้แน่นอน มิควรตั้งตนอยู่ในความประมาทแห่งการเวียนตายเวียนเกิด ส่วนศาสนาพราหมณ์นั้นเชื่อในความเป็นนิรันดร์ เชื่อในพรหมลิขิต เชื่อว่าการบรรลุธรรมขั้นสูงสุดคือการเจริญสมณะภาวนาให้เข้าถึงญาณขั้นสูง (ดังที่กล่าวอธิบายไปแล้วในบทที่ 2 ในส่วนของเนื้อหาเรื่องไตรภูมิ) ศาสนาพราหมณ์มีความยินดีในการเข้าสู่สภาวะญาณอันสูงสุด คือไร้รูปไร้นามเข้าถึงสภาวธรรมแห่งความสงบในแดนอรูปพรหม ด้วยเข้าใจว่าเป็นหนทางหลุดพ้นที่แท้จริง

พุทธศาสนาถือว่าการเจริญสมถะภาวนาในศาสนาพราหมณ์ ก็นับว่าเป็นองค์ประกอบอันสำคัญส่วนหนึ่งที่เป็นเหตุปัจจัยให้ถึงความหลุดพ้น การที่พระพุทธองค์มิได้ปฏิเสธเป็นเพราะทรงเล็งเห็นสารประโยชน์แห่งภูมิรู้ที่ว่าด้วยการเจริญสมถะ ดังนั้นพราหมณ์และพุทธจึงมีความเกี่ยวพันอย่างแยกจากกันมิขาด ด้วยมีสัจธรรมบางประการที่เห็นร่วมกัน แต่ความแตกต่างที่ปรากฏอย่างเด่นชัดก็คือ สาระสำคัญแห่งการหลุดพ้น (บรรลุมรรคผลนิพพาน) นั้น ย่อมต้องเกิดขึ้นจากการเจริญวิปัสสนา สมถะภาวนาเพียงส่วนเดียวนั้นมิสามารถทำให้หลุดพ้นจากสังสารวัฏได้อย่างแท้จริง สมถะภาวนาในทางศาสนาพราหมณ์นั้นมีส่วนดีในเรื่องของกรรมฐานอันเป็นด้านกำลัง ซึ่งกำลังนี้คือ *ตบะ* ซึ่งเป็นคุณวิเศษอันส่งผลให้มีความสามารถทนทานในการผ่านพ้นอุปกิเลสทั้งหลายไปได้ด้วยความตั้งมั่น แต่แก่นสารอันแท้จริงของการเจริญสมถะภาวนานั้น มิได้นำพาไปสู่ความหลุดพ้น

[61]เรื่องเดียวกัน, 23.

หรือสามารถดับกิเลสเป็นสมุทเฉจประหารได้ หากปราศจากคมแห่งปัญญาที่เกิดขึ้นจากการเจริญวิปัสสนา ถ้าจะเปรียบอุปมาว่าการเจริญสมาธิหรือสมถะภาวนานั้นคือด้ามขวานที่สามารถใช้จับยึดได้อย่างมีกำลังมั่นคงดีแล้ว วิปัสสนาหรือการเจริญปัญญาย่อมเปรียบอุปมาได้ดังคมขวาน ที่ใช้สำหรับตัดทำลายฝ่าฟันขวากหนามแห่งกิเลสอันกางกั้นอยู่บนเส้นทาง ดังนั้น สมถะภาวนาจึงให้คุณในด้านที่สามารถส่งเสริมกำลังในการฟาดฟันกิเลสด้วยคมแห่งวิปัสสนาญาณอย่างมีประสิทธิภาพ

นอกจากนั้นในทางพุทธศาสนายังได้แสดงให้เห็นถึงสิ่งอันเป็นความเข้าใจผิดของศาสนาพราหมณ์และเหล่าลัทธินอกศาสนาที่ไม่ถูกต้อง (ดังที่กล่าวถึงไปแล้วในการวิเคราะห์แนวความคิด) ส่วนที่มีการกล่าวกันว่า จิตรกรรมภาพเทพชุมนุมที่เขียนบนฝาผนังพระอุโบสถเป็นคติของการผสมผสานระหว่างพุทธและพราหมณ์นั้นหาเป็นสิ่งที่ถูกต้องไม่ ตัวภาพเทพเทวดานอกศาสนาได้รับการกำหนดให้อยู่นอกเหนือเส้นสินเทาอย่างชัดเจน ซึ่งมีนัยที่บ่งชี้ว่า ตัวภาพเทวดาที่อยู่*ภายในกรอบเส้นสินเทา*นั้นหมายถึงเทวดาในพุทธศาสนา แนวคิดทางพุทธศาสนาที่ว่าด้วยเทพชุมนุมก็ดี ไตรภูมิก็ดี ที่เขียนขึ้นมาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จึงล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งที่ถูกต้องชัดเจนกับคติทางพุทธศาสนาอย่างแท้จริง

การรับคติความเชื่อและพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์เข้ามาผสมผสานกับพุทธศาสนาแต่ครั้งสมัยอยุธยา มิได้แสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งต่อระบบความเชื่อของไทยที่มีพุทธธรรมเป็นรากฐาน นั่นเป็นเพราะได้เลือกรับแต่เฉพาะส่วนที่ไม่ขัดต่อแนวคิดทางพุทธศาสนา “นอกจากนี้ยังได้ผสานปรับเปลี่ยนคติความเชื่อและพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์ให้อยู่ในบริบททางพุทธศาสนาของสังคมไทยด้วย ดังนั้น ศาสนาพราหมณ์จึงมิได้มีอิทธิพลที่ทำให้พุทธศาสนาในสังคมไทยมีลักษณะเป็นพุทธ - พราหมณ์”[62] สิ่งที่พุทธศาสนาแตกต่างไปจากศาสนาพราหมณ์ก็คือ พุทธศาสนามุ่งเน้นความสำคัญที่ไปไกลกว่าเพียงความสงบระงับของอุปกิเลส เพื่อมุ่งไปสู่ชีวิตอันเป็นนิรันดร์บนสวรรค์ชั้นพรหม กล่าวคือทางพระพุทธศาสนาถือว่าอายุขัยที่ยาวนานราวชั่วนิรันดร์บนชั้นพรหมนั้น ก็ยังนับว่าไม่เที่ยงแท้อยู่นั่นเอง

ส่วนการที่มองว่าพราหมณ์และพุทธเกิดร่วมสมัยกัน พระพุทธองค์จึงได้ประนีประนอมยอมรับความเชื่อของศาสนาพราหมณ์บางประการไว้ในพระพุทธศาสนา เพราะมีอาจารย์เป็นพราหมณ์ หรือรับแนวคิดสืบทอดมาจากศาสนาพราหมณ์ จึงมิใช่เหตุผลที่ถูกต้อง เพราะสิ่งใดที่เป็นสัจธรรม พระพุทธองค์ย่อมทรงยอมรับ ส่วนใดที่ไม่ถูกตรง พระพุทธองค์ย่อมกล่าวปฏิเสธไว้อย่างชัดเจน

---

[62]สุภาพรรณ ณ บางช้าง, พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง, 57 - 58.

ศาสนาพราหมณ์สอนว่า จิต (หรือวิญญาณ) ของมนุษย์และสัตว์นี้เป็น *อาตมัน* (ตัวตนที่เป็นอมตะอันจะมีอยู่ชั่วนิรันดร) ที่แยกออกมาจากปรมาตมันหรือพรหม แล้วเวียนว่ายตายเกิดในทางร่างกายเพื่อรับผลกรรมของตัวเอง จนกว่าจะบำเพ็ญตบะเพื่อชำระล้างกิเลสให้หมดสิ้นไปจากจิตได้ จิตก็จะบริสุทธิ์และกลับไปรวมกับปรมาตมันหรือพรหมดังเดิม และมีความสุขอยู่ชั่วนิรันดร แต่ในทางพุทธศาสนาถือว่าเมื่อเสวยผลแห่งกุศลนั้นหมดสิ้นแล้วย่อมต้องกลับมาเกิดอีกในภพภูมิอื่นๆ สืบต่อไปตามวาระกรรมแห่งตน ต้องท่องเที่ยวเสวยสุขทุกข์ในภพภูมิ ทุคติภูมิ และสุคติภูมิ อย่างผู้มืดบอดมิรู้ทางธรรม พระพุทธองค์จึงเปรียบประหนึ่งผู้เปิดของที่ปิด หงายของที่คว่ำ ให้ความจริงนั้นเผยเป็นที่ประจักษ์แก่เหล่าล้วนมนุษย์และพรหมเทพเทวดาให้ได้ได้อบรมวาสนาบารมีแห่งตนจนถึงพร้อมเข้าสู่พระนิพานไม่ต้องเวียนว่ายตายเกิดอีกสืบไป

การปฏิเสธไตรภูมิในยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นผลมาจากการปฏิรูปพุทธศาสนา เพื่อให้มีความสอดคล้องกับแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ที่แพร่เข้ามาในช่วงเวลานั้น ทำให้การกล่าวอ้างถึงเรื่องนรกสวรรค์ ทำได้เพียงการอุปมาว่า *"สวรรค์อยู่ในอก นรกอยู่ในใจ"* ด้วยต้องการนำเสนอพุทธศาสนาในมิติที่มีความเป็นเหตุเป็นผลและเข้าใจได้ง่าย และมีความสอดคล้องกับหลักการทางวิทยาศาสตร์ โดยการพยายามกล่าวกันว่า เนื้อหาทางพุทธศาสนาในส่วนที่เหนือสามัญวิสัยนั้นเป็นเพียงเรื่องปรัมปราคติ หรืออธิบายว่าไตรภูมิเป็นแนวคิดของพราหมณ์ที่ผสมปนเปอยู่กับพุทธศาสนา

แน่นอนว่าการกล่าวเช่นนั้นย่อมทำให้พุทธศาสนาเป็นศาสนาที่มีความน่าเชื่อถือมากขึ้น (เหตุผลทางวิทยาศาสตร์) สามารถตั้งรับกับกระแสความเชื่ออย่างใหม่จากตะวันตกได้อย่างเต็มภาคภูมิ อีกยังทำให้ชาวไทยที่มิได้มีศรัทธาเลื่อมใสในพุทธศาสนาอย่างแก่กล้า หรือผู้ที่เชื่อไปในทางที่ถือว่าวิทยาศาสตร์คือบทสรุปของการพิสูจน์ความจริงของสรรพสิ่ง ย่อมยังคงสามารถเจริญในธรรมทางพุทธศาสนาในมิติด้านเหตุผลที่จับต้องได้อย่างปราศจากอคติ

แต่อย่างไรก็ดี ผลกระทบที่เกิดขึ้นอย่างมิอาจหลีกเลี่ยงได้ก็คือ ระบบแนวความคิดที่อิงอยู่กับวิทยาศาสตร์ที่ได้งอกเงยขึ้นในกลุ่มชนชั้นนำของไทยนั้น ได้ส่งผลกระทบอย่างลึกซึ้งและฉับพลันต่อพุทธศาสนาที่เคยเป็นรากฐานสำคัญทางภูมิปัญญาของสังคมไทยแต่เดิม ให้เปลี่ยนแปลงไปอย่างเด่นชัดนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา

วิเคราะห์เปรียบเทียบเนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนาระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังรัชกาลที่ 3

1 วิเคราะห์เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

เนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทย มีความเกี่ยวเนื่องกับคติความเชื่อทางพุทธศาสนามาโดยตลอด เช่น พุทธประวัติและชาดก ซึ่งทั้งสองเรื่องนี้ล้วนแล้วแต่อิงอยู่กับคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิทั้งสิ้น สาระทางพุทธศาสนาให้ความสำคัญในเรื่อง “กฎแห่งกรรม” เนื้อหาเรื่องราวในภาพจิตรกรรมจึงแสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยงเกี่ยวกับกรรม ผลแห่งกรรม และการเห็นทุกข์ในไตรลักษณ์ การหยั่งรู้ไตรลักษณ์และความหมายของโลกในฐานะสังขารโลกตามทัศนะทางพุทธศาสนา ซึ่งแสดงให้เห็นว่า สัตว์ทุกรูปทุกนามต้องเสวยภพชาติเกิดและตายเวียนวนหาที่ยุติมิได้จนกว่าจะบรรลุมรรคผลนิพพาน

สาระสำคัญในพุทธประวัติก็คือ การหยั่งรู้ไตรลักษณ์ เช่น การเห็นเทวทูต เป็นต้น ดังเนื้อหาเรื่องราวในพุทธประวัติ ตอนที่สิทธัตถะราชกุมารมีพระชนม์ 29 พรรษา โปรดให้นายสารถีเตรียมราชรถแล้วเสด็จประพาสพระราชอุทยาน ระหว่างทางได้ทอดพระเนตรเทวทูตองค์หนึ่งที่เนรมิตเป็นคนชราหลังค่อมถือไม้เท้าเดินมาด้วยอาการสั่นเทาไปทั้งร่างกายเป็นปฐมนิมิตก็มีพระราชหฤทัยสังเวชเป็นที่ยิ่ง ต่อมาได้เสด็จประพาสพระราชอุทยานอีกเป็นครั้งที่สอง ได้ทอดพระเนตรคนเจ็บป่วย ครั้งที่สามได้ทอดพระเนตรคนตาย ส่วนครั้งที่สี่ได้ทอดพระเนตรบรรพชิตครองผ้ากาสาวพัสตร์ มีอาการสงบสำรวมเป็นที่เจริญศรัทธาอย่างยิ่ง ก็ทรงดำริว่าบรรพชิตนี้เป็นผู้มีบุญกุศลธรรมอันประเสริฐสถาพร จึงทรงมีพระราชหฤทัยปรารถนาที่จะครองเพศบรรพชิต โดยปราศจากความอาลัยในจักรพรรดิราชสมบัติ

เนื้อหาที่ว่าด้วยเรื่องพุทธประวัติดังที่กล่าวถึงข้างต้น ได้รจนาอยู่ในหนังสือปฐมสมโพธิกถา พรรณนาถึงพุทธประวัติโดยมีการเชื่อมโยงเกี่ยวข้องกับเทพเทวดาอยู่อย่างมากมาย สะท้อนให้เห็นถึงการแสดงความหมายที่ว่าด้วยข้อธรรมเกี่ยวกับไตรลักษณ์ได้อย่างชัดเจน การหยั่งรู้ถึงทุกข์จากไตรลักษณ์ของจักรวาลและสรรพสิ่งต่างๆ ของเจ้าชายสิทธัตถะนี้เอง ที่เป็นสาเหตุหลักให้พระองค์ทรงปรารถนาเสด็จออกบรรพชาเพื่อให้ถึงความสิ้นทุกข์

สาระสำคัญทางธรรมในภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีบนฝาผนังภายในพระอุโบสถของวัดแทบทุกแห่งดำเนินเรื่องภายใต้แนวคิดเกี่ยวกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิ และปรากฏภาพ

พุทธประวัติตอนทอดพระเนตรเทวทูตทั้งสี่ ไปจนถึงตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ เป็นต้น ส่วนเรื่องอดีตพระพุทธเจ้า 27 พระองค์ที่เขียนขึ้นภายในวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม แม้จะเขียนประวัติของอดีตพระพุทธเจ้าแต่ละองค์อย่างย่นย่อ แต่ก็พบว่าทั้งจิตรกรรมและจารึกที่กำกับไว้ใต้ภาพ ล้วนให้ความสำคัญกับเหตุการณ์พุทธประวัติตอนทอดพระเนตรเทวทูตทั้งสี่

เนื้อหาเรื่องราวในภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีเดิมแสดงให้เห็นอย่างชัดเจน ในด้านการนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องกรรม ผลแห่งกรรม และการสั่งสมบารมี มีการจำแนกประเภทและความแตกต่างของรูปกายในแต่ละตัวภาพตามระดับภูมิจิตที่สูงต่ำแตกต่างกันไป เช่น พระพุทธเจ้า เทวดา อินทร์ พรหม มนุษย์ที่เป็นกษัตริย์และชาวบ้าน เป็นต้น

ดังความว่า *"เป็นพราหมณ์เพราะกรรม เป็นชาวนาเพราะกรรม เป็นศิลปินเพราะกรรม เป็นพ่อค้าเพราะกรรม เป็นคนรับใช้เพราะกรรม แม้เป็นโจรก็เพราะกรรม แม้เป็นทหารก็เพราะกรรม เป็นปุโรหิตเพราะกรรม แม้เป็นพระราชาก็เพราะกรรม"* โดย *"ย่อมเห็นกรรมนั้นแจ้งชัดตามความเป็นจริงอย่างนี้ว่า โลกย่อมเป็นไปเพราะกรรม หมู่สัตว์ย่อมเป็นไปเพราะกรรม"* [63] เช่น ตัวภาพพระพุทธเจ้าจะปรากฏมหาปุริสลักษณะและอนุพยัญชนะ ได้แก่ มีผิวกายสีดุจทองคำ นิ้วพระหัตถ์เรียวยาว เป็นต้น อันเป็นผลมาจากเหตุแห่งกรรมอันประเสริฐในอดีตชาติของพระพุทธองค์

อีกทั้งมีการกำหนดให้ผิวกายหรือรูปกายเทวดาในจิตรกรรมแบบประเพณี มีผิวเรียบเกลี้ยงเกลาในลักษณะที่เป็นแบบอุดมคติ เพื่อแสดงถึงสถานะอันเป็นทิพย์สภาวะ รวมถึงการกำหนดให้ตัวภาพบุคคลผู้มีบุญญาธิการ วาสนาบารมีสูง แสดงออกในลักษณะของตัวภาพพระ-นางแบบอุดมคติด้วยเช่นเดียวกัน

ส่วนตัวภาพกาก ได้แก่ ชาวบ้าน พลทหาร รวมไปถึงชาวต่างชาติที่มักถูกกำหนดให้เป็นตัวร้ายสอดแทรกอยู่ในเนื้อเรื่องหลัก จะเขียนให้ดูสมจริง ด้วยวิธีการเขียนเส้นอันเป็นคุณลักษณะของจิตรกรรมไทย โดยกำหนดให้ตัวภาพเหล่านั้นแสดงอายุและวัย สำหรับผู้มีจิตอันเป็นมิจฉาตามท้องเรื่อง มักถูกเขียนขึ้นให้เป็นภาพบุคคลที่แลดูอัปลักษณ์หรือชราภาพ สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงการกำหนดตัวภาพต่างๆ เพื่อจำแนกสถานะของภาพบุคคลออกตามคุณลักษณะของระดับภูมิธรรมหรือระดับจิต แม้ระดับจิตคือสภาวะอันเป็นนามธรรมแต่ก็มีความสำคัญยิ่งในการกำหนดความแตกต่างของรูปแบบตัวภาพในจิตรกรรมแบบประเพณี

---

[63]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 25 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 17 ขุททกนิกาย ขุททกปาฐะ - ธรรมบท - อุทาน - อิติวุตตกะ - สุตตนิบาต หน้าที่ 322 - 323 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 26 สิงหาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

อันสัมพันธ์อยู่กับทัศนะทางพุทธศาสนา นามธรรมเช่นนี้มีความสำคัญกว่าข้อเท็จจริง (Fact) ของรูปกายที่รู้และเห็นได้ด้วยประสาทสัมผัส (เช่น กล้ามเนื้อ หน้าตา ฯลฯ ในลักษณะที่เห็นได้ในความเป็นจริง) เพราะแม้แต่พระวรกายของพระพุทธเจ้า พระองค์ก็ทรงเน้นย้ำอยู่เสมอว่าความเป็นพระพุทธเจ้าของพระองค์ไม่ได้อยู่ที่เนื้อหนังร่างกายอันเป็นรูปธรรมแต่อย่างใด

ดังนั้น เรื่องทศชาติชาดกในฐานะที่เป็นเครื่องหมายแห่งการบำเพ็ญบารมีเพื่อไปสู่พระนิพพานของพระพุทธเจ้า จึงเป็นสิ่งจำเป็นที่ขาดไม่ได้ และเป็นเรื่องหลักที่พบเสมอในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี เพื่อสื่อสารสาระทางธรรมอันคือความประเสริฐที่พึงปฏิบัติ ความหมายของบารมี 10 ประการในทศชาติชาดก นอกจากจะกล่าวไว้ในมหานิบาตชาดก ขุททกนิกายชาดกแล้ว ใน *ขุททกนิกาย พุทธวงศ์* กล่าวชัดเจนว่า อดีตพระพุทธเจ้าล้วนต้องบำเพ็ญบารมี 10 ทั้งสิ้น และเน้นย้ำเป็นพิเศษอีกใน *ขุททกนิกาย จริยาปิฎก*[64]

หัวใจหลักของทศชาติชาดกในพระไตรปิฎก คือความหมายเชิงคุณธรรมอันเป็นนามธรรมที่เน้นย้ำถึงความเป็นมนุษย์อันประเสริฐ ได้แก่ บารมีในการฝึกตนให้ปลีกตัวออกจากกามกิเลส (เตมีย์ชาดก) ความพากเพียรวิริยะ (มหาชนกชาดก) ความเมตตาและการให้อภัย (สุวรรณสามชาดก) ปัญญาในการแก้ปัญหาต่างๆ ด้วยความประเสริฐ (มโหสถชาดก) สัจจะ (วิธุรชาดก) มีความมั่นคงในศีล แม้จะมีแรงบีบคั้นให้ทุศีล (ภูริทัตชาดก) และการเสียสละอย่างยิ่งใหญ่ (เวสสันดรชาดก) เป็นต้น

แม้ว่าเนื้อหาเรื่องราวต่างๆ ในงานจิตรกรรมภาพพุทธประวัติและชาดก จะแสดงถึงสิ่งเหนือสามัญวิสัยปรากฏอยู่มากมายก็ตาม แต่สิ่งเหล่านั้นได้ดำรงสัจธรรมในเรื่องกฎแห่งกรรมและคติธรรมของบุคคลผู้ประเสริฐ อันเป็นสาระแห่งคุณธรรมที่บุคคลพึงปฏิบัติ การพิจารณาเพื่อพัฒนาภูมิจิตแห่งตนให้สูงหรือเป็นมนุษย์ผู้มีใจสูง จึงสมควรจะนับว่าเป็นผู้เจริญตามหลักทางพุทธศาสนา แม้จะมิสามารถพิสูจน์เรื่องเหนือสามัญวิสัยเกี่ยวกับภพภูมิต่างๆ ที่อยู่ภายนอกมิติแห่งการรับรู้ด้วยอายตนะทั้งห้าได้ก็ตาม แต่ก็มิได้หมายความว่าจะไม่สามารถเข้าใจถึงสัจธรรมอันเป็นแก่นสารทางพุทธศาสนาได้ เพราะสาระทางพุทธศาสนาที่ได้รับการถ่ายทอดออกมาในเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติและชาดกต่างๆ มุ่งที่ความรู้แจ้งเห็นจริงในพระไตรลักษณ์และการสั่งสมบารมีธรรม เพื่อถึงความเป็นบุคคลผู้ประเสริฐ

---

[64]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ พระไตรปิฎก เล่มที่ 33 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 25 ขุททกนิกาย อปทาน ภาค 2 - พุทธวังสะ - จริยาปิฎก [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 26 สิงหาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

จิตรกรรมภาพพุทธประวัติและชาดกที่อิงอยู่กับคติไตรภูมิมีความสมบูรณ์ลงตัวในด้านการนำเสนอภพภูมิเกี่ยวกับสิ่งที่อยู่ในแดนสาม ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่มีอยู่จริง ด้วยพุทธานุภาพแห่งพระพุทธองค์ที่สามารถรู้แจ้งชัดในสรรพสิ่ง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นอจินไตย หากจะกล่าวถึงสิ่งเหนือสามัญวิสัย เช่น เทวดา อินทร์ พรหม หรือเรื่องไตรภูมิให้เป็นที่ประจักษ์แก่มวลชน ย่อมเป็นสิ่งที่มิอาจเป็นไปได้ หากมิได้รู้เห็นด้วยญาณทิพย์แห่งตน เราท่านทั้งหลายจึงไม่อาจรู้เห็นหรือสามารถทำให้แจ้งแก่ใจได้ในบัดดล อย่างไรก็ดี เมื่อมิสามารถเข้าใจหรือรู้ได้ด้วยการคิดก็ควรวางเสีย แต่พึงควรน้อมใจพิจารณาสิ่งอันเป็นพุทธพจน์ในแง่แห่งพระธรรมโดยมิให้ความมีวิจิกิจฉาครอบงำ สิ่งเหล่านี้พระพุทธองค์ทรงกล่าวว่าเป็นเรื่องอจินไตย หากนำเหตุผลมาคิดใคร่ครวญจะถึงแก่ความวิกลจริต เพราะในทางพุทธศาสนาถือว่า ความลังเลสงสัยนั้นเป็นสิ่งที่พึงวางได้ ด้วยความเข้าใจว่าเป็นสิ่งอจินไตย การวางได้นั้นเองจึงเรียกได้ว่าเป็นผู้มีสัมมาทิฐิ

สิ่งที่น่าพิจารณาก็คือ ในขณะที่วิทยาศาสตร์ไม่สามารถพิสูจน์ทราบถึงการมีอยู่ของชีวิตในภพภูมิอื่นๆ แต่ก็มิสามารถยืนยันได้ว่า สิ่งเหนือสามัญวิสัยที่อยู่เหนือการรับรู้ได้ด้วยอายตนะทั้งห้านั้นไม่ได้มีอยู่จริง แม้ว่าเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติและชาดกในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี จะเป็นการนำเสนอเนื้อหาทางพุทธศาสนาโดยอิงอยู่กับคติไตรภูมิอันมีเรื่องที่น่าอัศจรรย์อยู่มากมายก็ตาม แต่เนื้อหาเหล่านั้นก็ได้รับการนำมาเสนอเพื่อสื่อสารทางธรรมอันประเสริฐเป็นประเด็นสำคัญ

จักรวาลในความหมายทางพุทธศาสนา ว่าด้วยความเป็นไปของโลกและสิ่งมีชีวิตตั้งแต่การเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และการเสื่อมสลายไป หลักธรรมขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในคัมภีร์สำคัญทางพุทธศาสนานั้น แสดงให้เห็นว่ามีความหมายแตกต่างออกไปจากจักวาลที่เป็นวัตถุธาตุตามหลักในทางวิทยาศาสตร์ การอธิบายถึงเรื่องโลกและจักรวาลตามหลักธรรมของพระพุทธองค์จึงมีวัตถุประสงค์แตกต่างจากการศึกษาจักรวาลในทางวิทยาศาสตร์ ที่มุ่งแสวงหาความรู้ใหม่ทางด้านวัตถุธาตุของจักรวาล

คำว่า “**โลก**” โดยส่วนใหญ่มักจะพิจารณาไปในทางที่ว่าเป็นดวงดาวกลมๆ ดวงหนึ่งที่เราท่านทั้งหลายอาศัยอยู่เท่านั้น ซึ่งในความจริงแล้ว โลกในทางพุทธศาสนานั้นมีความหมายที่กว้างขวางลึกซึ้งกว่าจักรวาลในเชิงวัตถุธาตุที่เป็นรูปธรรมยิ่งนัก

โลก[65] แปลว่า แผ่นดิน หมายถึง มนุษย์ โดยปริยายหมายถึง ส่วนหนึ่งแห่งสกลจักรวาล เช่น มนุษยโลก เทวโลก พรหมโลก เป็นต้น

---

[65]พจนานุกรม ไทย - ไทย ราชบัณฑิตยสถาน [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 29 พฤษภาคม 2552. เข้าถึงได้จาก http://guru.sanook.com/search/knowledge_search.

โลก ดาวเคราะห์ดวงหนึ่งมีขนาดใหญ่เป็นอันดับ 5 ในระบบสุริยะ เป็นที่อยู่อาศัยของมนุษย์และสิ่งมีชีวิตทั้งหลาย ลักษณะอย่างลูกทรงกลม มีเส้นผ่าศูนย์กลางที่ศูนย์สูตรยาว 12,755 กิโลเมตร ศูนย์กลางที่ขั้วโลก ยาว 12,711 กิโลเมตร มีเนื้อที่บนผิวโลก 510,903,400 ตารางกิโลเมตร

โลก[66] แผ่นดินเป็นที่อาศัย หมู่สัตว์ผู้อาศัย โลก 3 คือ

1. สังขารโลก *โลกคือสังขาร*

2. สัตวโลก *โลกคือหมู่สัตว์*

3.โอกาสโลก *โลกคือแผ่นดิน*

อีกนัยหนึ่ง

1. มนุษยโลก คือ โลกมนุษย์

2. เทวโลก คือ โลกสวรรค์ ทั้ง 6 ชั้น

3. พรหมโลก คือ โลกของพรหม

จากความหมายของคำว่า ***โลก*** ที่ได้กล่าวมาข้างต้น แสดงให้เห็นว่า โลกนี้มิได้มีความหมายเพียงเป็นที่อยู่อาศัยของมนุษย์และสิ่งมีชีวิตเท่านั้น แต่คำว่า ***โลก*** ยังมีความหมายที่ลึกซึ้งมากกว่านั้น ตามนัยทางพุทธศาสนาได้กล่าวไว้ 3 เรื่องคือ

สังขารโลก หมายถึง *โลกคือสังขาร* ได้แก่ชุมนุมแห่งสังขารทั้งปวงอันต้องเป็นไปตามธรรมดาแห่งเหตุปัจจัย[67] สังขารร่างกายของคนและสัตว์ทั้งหลายอันประกอบด้วยกายกับใจ

สัตว์โลก หมายถึง หมู่สัตว์ที่มีชีวิตทั้งปวง เช่น มวลมนุษย์และสัตว์เดรัจฉานทั้งหลาย เป็นต้น

โอกาสโลก หมายถึง โอกาสโลก โลกอันกำหนดด้วยโอกาส โลกอันมีในอวกาศ, โลกซึ่งเป็นโอกาสแก่สัตว์ทั้งหลายที่จะอยู่อาศัย, โลกคือแผ่นดินอันเป็นที่อยู่อาศัยของสัตว์ทั้งหลาย, จักรวาล (ข้อ 3 ในโลก 3)[68] โอกาสโลก นั้นคือที่อาศัยของหมู่สัตว์ทั้งหลายในไตรภพ ซึ่งสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงรู้แจ้งแทงตลอดถึงโดยถ้วนทั่ว

---

[66]พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต) พจนานุกรมพุทธศาสตร์ฉบับประมวลธรรม [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2, 30 ตุลาคม 2547. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/dic/

[67]พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์ (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546), 260.

[68]เรื่องเดียวกัน, 374.

หลักพุทธธรรมสำคัญในวรรณกรรมไตรภูมิและจักรวาล ได้กล่าวถึงสาระสำคัญไว้ 3 ประการด้วยกัน ได้แก่

ไตรวัฏ หลักพุทธธรรมแสดงกฎแห่งกรรม 3 ประการ คือ *กรรม* (การประกอบความดีและความชั่ว) *วิบาก* (ผลแห่งกรรมดีและกรรมชั่ว) และ *การเวียนว่ายตายเกิด*

ไตรลักษณ์ หลักพุทธธรรมแสดงกฎแห่งธรรมชาติ 3 ประการ คือ *อนิจจัง* (ความไม่เที่ยง) *ทุกขัง* (ความเป็นทุกข์) และ *อนัตตา* (ความไม่มีตัวตน และความไม่อยู่ในอำนาจบังคับได้)

ไตรสิกขา หลักพุทธธรรมแสดงข้อปฏิบัติเพื่อให้ชีวิตดำเนินไปในทางที่ดีงาม 3 ประการ คือ *ศีล* (การประกอบความดีทางกาย วาจา ใจ) *สมาธิ* (การทำจิตใจให้สงบ) และ *ปัญญา* (การชำระกิเลสด้วยการพิจารณาไตรลักษณ์)

วรรณกรรมไตรภูมิและจักรวาลวิทยาทุกฉบับล้วนมีเนื้อหาสำคัญอยู่ 2 ส่วนด้วยกัน ส่วนที่หนึ่งคือ *ความเชื่อเรื่องไตรภูมิ* และส่วนที่สองคือ *ความเชื่อเรื่องจักรวาล* โดยเนื้อหาในส่วนที่สองทำหน้าที่เสริมความเชื่อของเนื้อหาในส่วนที่หนึ่งให้สมบูรณ์ กล่าวคือ ความเชื่อเรื่องไตรภูมิอธิบายถึงสถานะของชีวิต 3 ระดับให้เห็นเป็นภาพสัตว์ มนุษย์ เทวดา และพรหม แต่เมื่อต้องอธิบายต่อไปว่าภาพที่เห็นนั้นมีตำแหน่งอยู่ส่วนไหนของจักรวาล ความเชื่อเรื่องจักรวาลก็จะถูกนำมาใช้อธิบายให้เห็นเป็นภาพที่ชัดเจนยิ่งขึ้น[69]

ไตรภูมิ จึงมีความหมายในลักษณะที่แสดงให้เห็นถึงสถานะชีวิตแห่งสรรพสัตว์ อันสามารถแบ่งแยกประเภทออกเป็นโครงสร้างใหญ่ 3 ระดับ ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ การที่สรรพสัตว์ทั้งหลายจะไปเกิดในสถานะชีวิตระดับใดนั้น ย่อมขึ้นอยู่กับกรรมดีและกรรมชั่ว เวียนวนอยู่เช่นนี้อย่างหาที่ยุติมิได้ จนกว่าจะชดใช้หนี้กรรมจนหมดสิ้นด้วยการทำอโหสิกรรมให้เกิดและไม่สร้างกรรมใหม่ด้วยความมั่นคงในศีล ประกอบกับการเจริญในบารมีธรรมอันเป็นเหตุปัจจัยหนุนเนื่องให้ได้พบทางสว่างเพื่อความถึงพร้อมแห่งภูมิจิตอันควรแก่การบรรลุมรรคผล สามารถตัดกระแสแห่งกรรมได้ในที่สุด ซึ่งนิพพานภูมิเป็นสถานะชีวิตที่ห่างไกลจากกิเลส ไม่ต้องเวียนว่ายตายเกิดอีกต่อไป ผู้บำเพ็ญบารมีจนถึงพร้อมบริบูรณ์ ได้ตรัสรู้พระสัมมาสัมโพธิญาณเป็นพระพุทธเจ้า พระปัจเจกพุทธเจ้า และพระอรหันต์เท่านั้นที่ไปสถิต ณ นิพพานภูมิ

คำอธิบายเกี่ยวกับโลกและจักรวาลของชาวสยามมีรากฐานมาจาก ***ไตรภูมิกา*** ในพระคัมภีร์ได้อธิบายถึงโลกและจักรวาลในด้านรูปลักษณ์ว่า จักรวาลมีศูนย์กลางคือ *เขาพระสุเมรุ* ที่เป็นแกนหลักตั้งตรงในแนวดิ่ง โดยรอบของเขาพระสุเมรุมีภูเขากั้นอยู่เป็นวงรอบทั้งหมด 7 วงรอบ

---

[69]สน สีมาตรัง, “สัญลักษณ์และวิวัฒนาการภาพไตรภูมิและจักรวาลตามคติพุทธศาสนานิกายเถรวาทในจิตรกรรมฝาผนังไทย,” อาษา (เมษายน, 2541) : 33.

ในระหว่างภูเขานั้นมีมหาสมุทรคั่นระหว่างแนวเขาเป็นช่วงๆ เรียกว่า *มหานทีสีทันดร* พ้นออกไปเป็นทวีปทั้ง 4 ทวีป คือ อุตรกุรุทวีป บุพพวิเทหทวีป อมรโคยานทวีป และชมพูทวีป

บนยอดเขาพระสุเมรุมีท้าวสักกะเทวราชเป็นใหญ่ปกครองสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ใต้เขาพระสุเมรุมีเมืองอสูร เขาตรีกูฏ และเขาจักรวาล ใต้ลงไปมี *ปลาอานนท์* รองรับเขาจักรวาลอยู่เบื้องล่าง คำอธิบายโดยย่อนี้ ชาวสยามในอดีตใช้ในการอธิบายตำแหน่งที่ตนเองอยู่อาศัยซึ่งสัมพันธ์กับโลกและจักรวาล (ในส่วนของการอธิบายเกี่ยวกับสาระสำคัญและการแบ่งแยกชั้นภูมิต่างๆ ได้กล่าวอธิบายไว้อย่างชัดเจนแล้วในบทที่ 2)

จากคติความเชื่อทางพุทธศาสนาที่มีความมั่นคงเข้มแข็งในช่วงยุคสมัยแห่งความรุ่งเรือง แนวความคิดเกี่ยวกับไตรภูมิจึงเป็นตัวกำหนดเนื้อหาเรื่องราวในงานศิลปะแทบทุกแขนง ไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม ล้วนแล้วแต่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์กลมกลืนกันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในด้านการนำเสนอแนวคิดทางพุทธศาสนา โดยมีการวางโครงสร้างสถาปัตยกรรมและจิตรกรรมอิงอยู่กับคติไตรภูมิจักรวาล ภาพจิตรกรรมได้แสดงเรื่องราวพุทธประวัติและชาดกต่างๆ อิงอยู่กับสิ่งที่มีอยู่ในภพภูมิอื่นๆ ในไตรภพ เช่น เทวดา อินทร์ มารพรหม เป็นต้น โดยมีเจตนานำเสนอให้สอดคล้องกับแนวคิดที่มุ่งแสดงให้เห็นถึงกรรม ผลแห่งกรรม และความไม่เที่ยงแท้แน่นอนในการท่องเที่ยวอยู่ในสังสารวัฏนี้ ไม่ว่าจะเป็นภพภูมิอันทุกข์ระทมของสัตว์นรก หรือภพภูมิอันต่ำต้อย เช่น ภพภูมิแห่งเปรต อสุรกาย และสัตว์เดรัจฉาน เป็นต้น ไปจนถึงภพภูมิอันประเสริฐอย่างมนุษย์ เกี่ยวเนื่องไปถึงกามาพจรสวรรค์ภูมิอันมีทิพย์สมบัติรุ่งเรือง รวมถึงภพภูมิอันประณีตสงบปราศจากกาม ทั้งในส่วนรูปพรหมและอรูปพรหม

เนื้อหาเหล่านี้ได้รับการนำมาถ่ายทอดเป็นเรื่องราวที่สัมพันธ์อยู่กับพุทธประวัติและชาดกตอนต่างๆ เพื่อตอบสนองแนวคิดทางพุทธศาสนา อันสอดคล้องเหมาะสมกับสังคมไทยแบบเดิม ที่มีความศรัทธาในเรื่องบาปบุญคุณโทษ กรรมและผลแห่งกรรม อย่างไม่คลอนแคลนสงสัย ก่อนที่กระแสวัฒนธรรมจากตะวันตกจะแพร่เข้ามาทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในเวลาต่อมา

2 วิเคราะห์เนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

คติความเชื่อเกี่ยวกับไตรภูมิในงานจิตรกรรมที่เคยรุ่งเรืองในบริบทสังคมดั่งเดิม กล่าวถึงสัตว์ในภพภูมิต่างๆ อันมีพรหม เทพ เทวดา เปรต อสุรกายและสัตว์นรก ปรากฏในฉากภาพพุทธประวัติ ชาดก ตัวภาพบุคคลประเภทต่างๆ ได้รับการกำหนดให้ ที่มีทั้งแง่มุมที่แสดงถึงคุณวิเศษเหนือสามัญวิสัยปกติ และภาพวิถีชีวิตของผู้คนปุถุชนธรรมดา ตัวภาพแต่ละประเภท

ในงานจิตรกรรมไทย มีการกำหนดคุณลักษณะให้แสดงออกทั้งในส่วนที่เป็นรูปทรงแบบอุดมคติ และรูปทรงในส่วนที่อิงกับความสมจริง ลักษณะที่หลากหลายของตัวภาพเกิดขึ้นจากแนวคิดที่ให้ความสำคัญกับการแสดงออกของตัวภาพเหล่านั้น เพื่อสื่อความหมายด้านนามธรรมในแง่ของภูมิธรรมหรือระดับจิตที่แตกต่างกัน

เมื่อเข้าสู่ช่วงเวลาแห่งยุคสมัยที่จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนปฏิรูปแนวคิดให้สอดคล้องหรือเป็นที่ยอมรับได้อย่างเป็นสากลในยุคสมัยนั้น การกำหนดตัวภาพต่างๆ จึงต้องเปลี่ยนไปอย่างไม่น่าสงสัย กล่าวคือ แนวคิดเกี่ยวกับไตรภูมิ รวมถึงพุทธประวัติและชาดก ที่มุ่งสื่อความหมายอันเป็นนามธรรมของสภาวธรรม ได้ถูกลดทอนความสำคัญลง และปรับเปลี่ยนให้เป็นเนื้อหาเรื่องราวที่จับต้องได้เท่านั้น

ตัวภาพที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา มุ่งแสดงภาพบุคคลที่มิได้อิงอยู่กับความเชื่อแบบประเพณี แม้จะมีการเขียนภาพเทวดาที่เป็นตัวภาพแบบอุดมคติอยู่บ้าง แต่ก็มิได้เป็นสิ่งที่ได้รับการเน้นให้สลักสำคัญแต่อย่างใด ทั้งในแง่ความหมายและรูปทรง นับตั้งแต่การเกิดขึ้นของภาพจิตรกรรมที่มุ่งแสดงความเหมือนจริงตามแบบอย่างวิทยาการของตะวันตก ตัวภาพต่างๆ ก็มิได้มุ่งเน้นแสดงคุณลักษณะที่ต่างกันในแง่ของระดับจิตและภูมิธรรมอีกต่อไป

ภายหลังจากชนชั้นนำสยามในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้มีความพยายามที่จะปรับตัวเพื่อเผชิญหน้ากับแนวคิดใหม่ที่ไหลบ่าเข้ามา เช่น แนวคิดแบบเหตุผลนิยมและมนุษย์นิยม ซึ่งมีโลกทัศน์แบบวิทยาศาสตร์เป็นตัวแทนอันสำคัญ โดยเฉพาะแนวคิดของแวดวงชนชั้นนำและผู้ได้รับการศึกษาแบบตะวันตก ได้มีการปรับเปลี่ยนแนวทางในการนำเสนอภาพพจน์ทางพุทธศาสนาในสยามอย่างต่อเนื่อง ทำให้หลักธรรมต่างๆ ค่อยๆ ถูกลดทอนลงไป ไม่ว่าจะเป็นคติความเชื่อเรื่องนรกสวรรค์ เรื่องชาติหน้าชาติก่อน คติพุทธภูมิ พระโพธิสัตว์ และพระศรีอาริย์ จนกระทั่งถึงความเชื่อเรื่องนิพพาน ซึ่งเป็นสิ่งที่มิสามารถพิสูจน์ได้ตามหลักการและเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ การนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 จึงต่างออกไปจากคติเดิม กลายเป็นเรื่องราวที่อิงอยู่กับความสมจริงอย่างเป็นรูปธรรมเท่านั้น

การเปิดรับวิทยาการและแนวคิดต่างๆ จากชาติตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 ส่งผลให้จิตรกรรมฝาผนังของไทยเปลี่ยนแปลงไป โดยในเบื้องแรกเป็นการนำเสนอให้เห็นว่าพุทธศาสนาในสยามประเทศมีแนวคิดเป็นเหตุเป็นผล การนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวในภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงมุ่งแสดงให้เห็นภาพลักษณ์ที่ไม่อิงอยู่กับรูปแบบประเพณีเดิม ที่มีความเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิ โดยเปลี่ยนมาเขียน *ภาพปริศนาธรรม* ดังที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส แม้จะกล่าวว่าเรื่องราวในภาพปริศนาธรรมเป็น

เนื้อหาทางพุทธศาสนา แต่รูปแบบการเขียนภาพกลับเป็นอย่างตะวันตกอย่างชัดเจน ด้วยการเขียนตัวภาพเป็นชาวต่างชาติและแต่งกายตามแบบอย่างฝรั่ง รวมไปถึงภาพอาคารสถาปัตยกรรมและภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ล้วนแล้วแต่เป็นวัตถุธาตุในวัฒนธรรมแบบตะวันตกแทบทั้งสิ้น[70] มิได้มีคุณลักษณะของจิตรกรรมแบบไทยประเพณีปรากฏอยู่เลยก็ว่าได้ จนกลายเป็นจุดเปลี่ยนครั้งสำคัญในการนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทย มาเป็นการเขียนภาพตามแบบอย่างตะวันตกและเล่าเรื่องแบบง่ายๆ ตรงไปตรงมาให้สัมพันธ์กับข้ออุปมาธรรมที่เขียนเป็นอักษรไว้ใต้ภาพเท่านั้น

ภาพปริศนาธรรม บนผนังบานที่ 10 ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 163) มีจารึกใต้ภาพอธิบายความหมายเอาไว้ว่า

“พระพุทธเจ้าเปรียบดังพระอาทิตย์อ่อนแรกขึ้น พระธรรมเปรียบดังรัศมีพระอาทิตย์ พระสงฆ์มีมืดคือความหลง อันพระธรรมนั้นกำจัดเสียแล้วเปรียบดังโลกมีมืดอันรัศมีพระอาทิตย์นั้นกำจัดเสียแล้ว อนึ่ง พระพุทธเจ้าเปรียบดังบุรุษผู้เผาป่า พระธรรมเครื่องเผาป่าคือกิเลสเสียเปรียบดังเพลิงอันไหม้ป่า พระสงฆ์เป็นนาบุญเพราะมีกิเลสอันเผาแล้ว เปรียบดังพื้นแผ่นดินเป็นที่นา เพราะมีป่าอันบุรุษนั้นเผาเสียแล้ว อนึ่งพระพุทธเจ้าเปรียบดังบุรุษผู้ให้อภัย พระธรรมเปรียบดังอภัย พระสงฆ์ผู้ได้ถึงอภัยล่วงส่วนแล้ว เปรียบดังประชุมชนอันพ้นภัยด้วยดีแล้ว”

การเปรียบว่า แสงพระอาทิตย์อ่อนแรกขึ้นได้ส่องรัศมีกำจัดความมืดเปรียบดังพระพุทธเจ้า และเปรียบว่าพระธรรมเป็นดั่งรัศมีของดวงอาทิตย์นั้น เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกับภาพที่เขียนขึ้นด้วยการกำหนดแสงอ่อนๆ ให้ทาบทาบนผนังสถาปัตยกรรม จะเห็นได้ว่าสุนทรีภาพที่เกิดขึ้นในภาพผลงานดังกล่าว หากมิได้เขียนข้อความบอกกล่าวไว้เช่นนั้น ย่อมไม่สามารถทำให้นึกไปถึงอานุภาพของพระพุทธเจ้าได้เลย

อีกทั้งยังเปรียบว่า พระพุทธเจ้าเปรียบดั่งบุรุษผู้เผาป่า พระธรรมเปรียบดั่งเพลิงเผาป่าคือกิเลส พระสงฆ์เปรียบดั่งนาบุญเพราะมีกิเลสอันเผาแล้ว ความหมายดังกล่าวน่าจะสื่อสัญลักษณ์ด้วยภาพกลุ่มคนในบริเวณส่วนล่างของภาพ ที่กำลังทำกิจกรรมที่ดูคล้ายกับการเก็บเกี่ยวพืชผล อันหมายถึงนาบุญดังที่ได้กล่าวไว้ในข้อความ รวมถึงกลุ่มภาพบุคคลที่แต่งตัวอย่างผู้ดีชาวตะวันตกยืนเรียงเป็นทิวแถวหรือทำกิจกรรมต่างๆ ในบริเวณที่ต้องการสื่อความหมายถึงข้อความที่กล่าวว่า “พระพุทธเจ้าเป็นดั่งผู้ให้อภัย พระธรรมเปรียบดังอภัย พระสงฆ์ผู้ได้ถึงอภัยล่วงส่วนแล้ว เปรียบดังประชุมชนอันพ้นภัยด้วยดีแล้ว” ซึ่งจะเห็นได้ว่าการพยายามเล่าเรื่องจากภาพในลักษณะดังกล่าว มิอาจกล่าวได้ว่าสิ่งที่ปรากฏในภาพนั้น จะสามารถเชื่อมโยงหรือสื่อ

[70]ในที่นี้หมายเฉพาะภาพปริศนาธรรมที่วัดบวรนิเวศฯและวัดบรมนิวาส

ความหมายไปถึงข้ออุปมาธรรมตามความหมายอันลึกซึ้งเหล่านั้นได้เลย ไม่ว่าจะเป็นการให้อภัยของพระพุทธองค์หรือผู้ที่ได้รับการให้อภัย รวมไปถึงการเปรียบเทียบพระพุทธธรรมด้วยภาพผู้คนกำลังเก็บเกี่ยวพืชผลก็ตาม

ภาพปริศนาธรรม บนผนังบานที่ 12 ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 162) มีจารึกใต้ภาพอธิบายความหมายเอาไว้ว่า

“พระพุทธเจ้าเปรียบดังคนให้ทรัพย์ พระธรรมเปรียบดังทรัพย์ พระสงฆ์ผู้ได้อริยทรัพย์โดยชอบแล้วเปรียบดังประชุมชนอันได้ทรัพย์แล้วตามประสงค์”

เมื่อเปรียบเทียบเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏอยู่ในภาพกับความหมายที่เขียนไว้ใต้ภาพแล้ว จะเห็นได้ว่า ภาพได้ทำหน้าที่เล่าเรื่องราวโดยกำหนดให้บุคคลในชุดสีดำเป็นตัวแทนสื่อความหมายว่าพระพุทธเจ้าเปรียบกับผู้ให้ทรัพย์ แต่คุณลักษณะของชายชุดดำดังกล่าวเป็นเพียงภาพบุคคลที่กำลังให้ทรัพย์แก่บุคคลอื่นอย่างปกติธรรมดาเท่านั้น มิได้สื่อสัญลักษณ์ใดไปถึงพระพุทธองค์ผู้ให้ธรรมะเป็นธรรมทานได้แต่อย่างใด

ภาพปริศนาธรรม บนผนังบานที่ 13 ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 161) มีจารึกใต้ภาพอธิบายความหมายเอาไว้ว่า

“พระพุทธเจ้าเปรียบดังนายสำเภา พระธรรมเปรียบดังสำเภา พระสงฆ์พร้อมด้วยคุณสมบัติถึงฝั่งนั้นด้วยพระธรรมนั้นแล้ว เปรียบดังประชุมชนพร้อมด้วยสมบัติได้ถึงฝั่งนั้น ด้วยสำเภานั้นแล้ว”

ภาพนี้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ตัวภาพบุคคลและเรือสำเภาเป็นตัวดำเนินเนื้อหาเรื่องราวของภาพ และภาพเรือสำเภานั้นเขียนได้อย่างงดงาม ด้วยเทคนิควิธีการแบบตะวันตก ซึ่งแสดงให้เห็นฝีมือของจิตรกรได้อย่างน่าชื่นชม แต่ความงามและคุณค่าทางศิลปะในผลงานชิ้นนี้ กลับมิได้มีความเกี่ยวข้องแต่อย่างใดกับสาระสำคัญ ที่จะเปรียบเทียบได้ดังข้ออุปมาธรรมที่ว่า พระพุทธเจ้าเปรียบดังนายสำเภา พระธรรมเปรียบดังสำเภา อันจะนำพาประชุมชนให้ถึงฝั่งอันเกษม ปราศจากทุกข์ อันหมายถึงพระนิพพานได้เลย

ข้อธรรมที่อยู่ใต้ภาพปริศนาธรรมเหล่านี้ สามารถทำให้ผู้ที่ได้อ่านนึกคิดตรึกตรองไปถึงข้อธรรมอันลึกซึ้งนั้นได้ โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยการเล่าเรื่องผ่านภาพเขียนแต่อย่างใด แต่หากจะนับว่าภาพเหล่านี้เป็นภาพปริศนาธรรมก็คงต้องนับว่าใช่ ถ้าหากพิจารณาในมุมมองของชาวตะวันตกที่ไม่ทราบถึงข้อธรรมในพระพุทธศาสนา ซึ่งถ้าหากจะว่ากันตรงๆ แล้ว ด้วยคุณลักษณะของภาพที่เขียนขึ้นอย่างงดงามนี้ ย่อมถือว่ามีคุณค่าในด้านคุณสมบัติของภาพจิตรกรรมเอง ซึ่งแสดงออกถึงสุนทรียภาพของการถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ธรรมชาติและอาคารสถาปัตยกรรมได้มี

บรรยากาศนุ่มนวลงดงาม แต่หากพิจารณาในแง่ของการทำหน้าที่ทางศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับนัยทางธรรม ก็คงต้องกล่าวว่า ภาพเช่นนี้มิได้มีศักยภาพอันใดที่สามารถแสดงให้เห็นข้ออรรถข้อธรรมอันจะโยงไปถึงความซาบซึ้งตามความหมายของปริศนาธรรมที่อธิบายไว้ใต้ภาพได้เลย

การนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวเช่นนี้เห็นได้ชัดว่า เป็นการจงใจเขียนขึ้น เพื่อสื่อสารกับชาติตะวันตกเป็นสำคัญ โดยการนำเสนอภาพลักษณ์พุทธศาสนาแก่ชาวตะวันตก ด้วยวิธีการเล่าเรื่องที่มีภาพบุคคลชาวต่างชาติ และสภาพแวดล้อมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นอาคารสถาปัตยกรรมและทิวทัศน์ธรรมชาติ รวมถึงบรรยากาศของภาพ ซึ่งล้วนแล้วแต่มิใช่สภาพแวดล้อมในเมืองสยาม บ่งชี้ให้เห็นเจตนาอย่างชัดเจนว่ามิได้เขียนขึ้นเพียงเพื่อสื่อสารกับคนไทยโดยตรง แต่เป็นเพราะมีจุดประสงค์ในการนำเสนอแนวคิดทางพระพุทธศาสนาในมิติที่เป็นเหตุเป็นผล สามารถจับต้องได้ เป็นรูปธรรมอย่างสอดคล้องสัมพันธ์กับเนื้อหาเรื่องราวที่แสดงให้เห็นว่ามีภาพลักษณ์อันศิวิไลซ์เพื่อสื่อสารกับชาวตะวันตกเป็นสำคัญ

นอกจากนี้ การตอบรับกระแสวิทยาการตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทต่อสังคมไทย ทำให้แนวทางการนำเสนอภาพจิตรกรรมที่ยังคงรูปแบบไทยประเพณีเดิมอยู่ จำต้องปรับเปลี่ยนเนื้อหาเรื่องราวการนำเสนอไปด้วยเช่นกัน ภายหลังจากที่คติไตรภูมิถูกลดบทบาทลงและแทนที่ด้วยเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่มีอยู่จริง ได้แก่ ภาพเกี่ยวกับจริยวัตรของสงฆ์ เรื่องธุดงควัตร เรื่องอสุภกรรมฐาน รวมไปถึงภาพประเพณีวิถีชีวิตของชาวบ้านที่เกี่ยวข้องกับกิจของพระสงฆ์ มีปรากฏในงานจิตรกรรมในสมัยนี้มากขึ้น อันเป็นผลจากการตอบรับแนวคิดทางวิทยาศาสตร์แบบตะวันตกที่ให้ความสำคัญกับหลักเหตุผลที่สามารถพิสูจน์ได้หรือมีอยู่จริง ซึ่งเป็นสิ่งที่ชนชั้นนำในสังคมไทยให้การยอมรับมากขึ้น จึงทำให้เรื่องราวที่อิงอยู่กับความเป็นอุดมคติที่เคยได้รับความนิยมในสมัยก่อนหน้านี้ ถูกตัดทอนออกไปเป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ทางพระพุทธศาสนาในแง่มุมที่เป็นเหตุเป็นผลจับต้องได้ เพื่อให้เกิดการยอมรับจากชาวตะวันตก ไม่ให้ดูหมิ่นได้ว่าพุทธศาสนานั้นเต็มไปด้วยอิทธิปาฏิหาริย์ (ซึ่งอยู่เหนือเกินกว่าที่ชาวตะวันตกจะเข้าใจได้) อันอาจนำไปสู่การถูกมองว่าพุทธศาสนาเป็นศาสนาที่งมงายไม่น่าเชื่อถือได้ ดังนั้น เนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมไทย (สมัยรัชกาลที่ 4) จึงเป็นเรื่องที่อิงอยู่กับความสมจริงหรือที่มีอยู่จริงเป็นรูปธรรม ไม่ว่าจะเป็นภาพผู้คน อาคารบ้านเรือน ต้นไม้ สายน้ำ ล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นถึงสภาพความเป็นอยู่ ของผู้คนในสังคมที่มีอยู่จริงในยุคสมัยนั้น[71]

[71]หากจะกล่าวให้ถูกต้องแล้ว การเขียนภาพสะท้อนสังคมได้สอดแทรกอยู่ในเนื้อหาเรื่องราวพุทธประวัติและชาดกในจิตรกรรมไทยประเพณีมาโดยตลอด

นอกจากภาพปริศนาธรรมที่อยู่เหนือช่องหน้าต่าง(พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร) ดังที่ได้กล่าวถึงมาแต่ข้างต้นแล้วนั้น บริเวณผนังห้องระหว่างช่องหน้าต่างยังได้มีการเขียนภาพเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับจริยวัตรของสงฆ์ เช่น ภาพประเพณีการอุปสมบทภิกษุ เป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ในด้านประเพณีทางพุทธศาสนา เมื่อพิจารณาภาพอื่นๆ ที่แวดล้อมโดยรอบ จะเห็นได้ว่า มีการเขียนภาพวัตรปฏิบัติของสงฆ์และพุทธศาสนิกชนตามประเพณีทางสังคม เช่น ฟังปาฏิโมกข์ ทำบุญเลี้ยงพระ รักษาศีล ฟังธรรม รักษาอุโบสถ เป็นต้น เพื่อแสดงให้เห็นถึงข้อวัตรปฏิบัติของสงฆ์และกิจกรรมต่างๆ ซึ่งนับว่าเป็นการปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์ทางพระพุทธศาสนาให้เป็นเรื่องที่มีเหตุผลชัดเจนมากขึ้น (ภาพที่ 165, 186, 196, 198)

จากจุดเริ่มต้นแห่งการปรับเปลี่ยนเนื้อหาเรื่องราวในภาพจิตรกรรมฝาผนัง เช่น การเขียนภาพปริศนาธรรม จะเห็นได้ว่า เมื่อเลยพ้นช่วงสมัยแห่งวิกฤติการณ์ เนื้อหาเรื่องราวที่นำเสนอเกี่ยวกับปริศนาธรรมมิได้มีการกระทำสืบต่อมา และดูเหมือนว่า จะเป็นเพียงรูปแบบการเขียนภาพแบบตะวันตกที่เขียนขึ้นด้วยเหตุผลทางสังคมอย่างเฉพาะเจาะจงกับยุคสมัยที่มีความจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนเท่านั้น แต่การเกิดขึ้นของแนวทางการเขียนภาพ (ในมุมมองที่เหมือนจริงตามตาเห็น) จิตรกรรมของขรัวอินโข่งได้ส่งอิทธิพลอย่างตะวันตกต่อช่างเขียนภาพสืบต่อมาสู่การนำเสนอเรื่องราวที่ต่างออกไปจากเดิม เช่น ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติที่วัดมหาพฤฒาราม ภาพจิตรกรรมเรื่องอิเหนาที่วัดโสมนัสวิหาร ภาพจิตรกรรมเรื่องศรีธนญชัยที่วัดปทุมวนาราม และยังปรากฏว่ามีการเขียนภาพเพื่อแสดงเรื่องราวพุทธประวัติในรูปแบบใหม่ โดยได้มีการพยายามนำหลักการด้านทัศนียวิทยา (Perspective) มาใช้ในการเขียนภาพเช่นเดียวกัน

ดังจะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมพุทธประวัติตอนมารผจญที่วัดปรมัยยิกาวาส (ภาพที่ 197) ภาพจิตรกรรมตอนยมกปาฏิหาริย์ที่วัดทอง (ภาพที่ 204) เป็นต้น ผลงานจิตรกรรมเหล่านี้เมื่อมองดูแล้วก็อาจสามารถทราบได้จากลักษณะเรื่องราวที่ปรากฏว่าเป็นเหตุการณ์ในพุทธประวัติตอนใด กล่าวคือ เรื่องราวยังคงเดิมแต่เป็นการนำเสนอพุทธประวัติในลักษณะที่จับต้องได้ ดูเป็นจริงเป็นจังในด้านวัตถุ แสดงให้เห็นว่า พระพุทธเจ้าเป็นคนธรรมดามิได้มีพุทธานุภาพเป็นอัศจรรย์ หรือหากแม้นมีเจตนาแสดงคุณวิเศษที่เหนือสามัญวิสัยของพระพุทธองค์ เช่น พุทธประวัติภายหลังการตรัสรู้ บนผนังที่ 14 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส (ภาพที่ 199) แต่รูปแบบที่นำเสนอนั้นกลับกลายเป็นสิ่งแปลกประหลาดดูแปร่งปร่า การนำเสนอภาพในลักษณะดังกล่าว ย่อมไม่สามารถเปล่งคุณสมบัติอันประเสริฐ อันแสดงให้เห็นถึงพุทธานุภาพที่วิเศษเหนือวิสัยปุถุชนคนธรรมดา จะเห็นได้ว่ามีการพยายามเขียนภาพประภามณฑลอันแสดงถึงเปลวรัศมีแห่งพระพุทธะแต่ผลที่ปรากฏนั้นกลับให้ความรู้สึกขัดแย้งไม่ประสานกลมกลืนกับรูปทรง

ส่วนอื่นที่เน้นความเป็นวัตถุที่จับต้องได้ แม้ภาพพุทธประวัติเหล่านี้เป็นภาพเหตุการณ์แสดงพุทธปาฏิหาริย์โดยตรงก็ตาม แต่สิ่งที่ปรากฏออกมานั้นมีเพียงเรื่องราวที่ปรากฏให้รู้เรื่องว่าเป็นพุทธประวัติตอนใดเท่านั้น รูปแบบที่นำเสนอมิสามารถทำให้เกิดความน่าเชื่อถือได้ในด้านบุญฤทธิ์แห่งองค์พระพุทธะอย่างที่ปรากฏในจิตรกรรมไทยประเพณีอันเคยรุ่งเรืองมาแต่เดิม ดังจะกล่าวเปรียบเทียบและอธิบายให้เห็นภาพชัดเจนในลำดับต่อไป ในส่วนของการวิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบ

3 วิเคราะห์เปรียบเทียบเนื้อหาเรื่องราวของในจิตรกรรมไทย ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังรัชกาลที่ 3

เมื่อกระแสวัฒนธรรมใหม่จากชาติตะวันตกแพร่เข้ามาในประเทศสยาม ทำให้เนื้อหาเรื่องราวต่างๆ ในงานจิตรกรรมไทย ที่นำเสนอมาแต่ครั้งสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้สะดุดหยุดลง มิสามารถจะดำรงสาระทางเนื้อหาที่เน้นคุณวิเศษต่างๆ ในด้านภูมิจิต การนำเสนอเรื่องราวที่อิงอยู่กับไตรภูมิซึ่งสมควรจะเป็นสิ่งอันประเสริฐทางพุทธศาสนาอย่างที่ผ่านมา กลับจำกัดอยู่เพียงเรื่องราวที่จับต้องได้ เช่น ธุดงควัตรและกิจของสงฆ์ เป็นต้น ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว สมควรจะกล่าวว่าความเปลี่ยนแปลงในด้านการนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวนี้เป็นอุบายวิธีอันสำคัญ ที่จะทำให้ยังดำรงแก่นสารทางพระพุทธศาสนาไว้ได้ท่ามกลางวิกฤติการณ์ทางการเมืองที่ถาโถมเข้ามา จึงต้องทำให้เรื่องราวทางพุทธศาสนาเป็นสิ่งที่มีเหตุมีผลและจับต้องได้

เนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับไตรภูมิ จากที่เคยเป็นจุดแข็งในการดำรงพุทธศาสนาได้กลับกลายเป็นจุดอ่อน ที่อาจถูกโจมตีจากความเชื่ออย่างใหม่ ที่มาพร้อมกับการเข้ามาในสยามของชาติตะวันตกเพื่อทำสนธิสัญญาทางการค้าในสมัยรัชกาลที่ 4 การดำรงพระพุทธศาสนาให้มั่นคงอยู่ต่อไปได้ จึงจำเป็นต้องนำเสนอเรื่องราวทางพุทธศาสนาให้เป็นรูปธรรม เพื่อตั้งรับกับกระแสความเชื่ออย่างใหม่ ที่เข้ามาพร้อมกับทีท่าคุกคามหมายบั่นทอนทำลายพุทธศาสนาลงเพื่อหยิบยื่นคริสต์ศาสนาเข้ามาแทนที่ ดังที่เคยพยามยามมาแล้วในสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งการเข้ามาในครั้งนี้ของชาวตะวันตกกลับมิได้มาในฐานะผู้ทำการค้าอย่างที่เข้ามาในสมัยพระนารายณ์มหาราช แต่เข้ามาในลักษณะของการล่าอาณานิคม หากการตอบคำถามเกี่ยวกับพุทธศาสนาเป็นสิ่งที่ไม่สอดคล้องสัมพันธ์กับแบบใหม่นี้ ก็อาจเป็นไปได้ทีเดียวว่า พุทธศาสนาคงต้องถึงการเสื่อมสูญ เฉกเช่นเดียวกับประเทศต่างๆ ที่อยู่ภายใต้อาณานิคมของชาติตะวันตก

การตอบสนองสิ่งที่เกิดขึ้นนี้ ทำให้มีการริเริ่มเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง *ภาพปริศนาธรรม* ขึ้น โดยตัดทอนสาระสำคัญเกี่ยวกับไตรภูมิออกไปอย่างสิ้นเชิง และนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวทางพุทธศาสนาให้สอดคล้องสัมพันธ์กับกระแสวิทยาศาสตร์ที่ไหลบ่าเข้ามา เช่น การเขียนภาพจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ที่มีพระอาทิตย์เป็นศูนย์กลางแทนที่เขาพระสุเมรุ ซึ่งเป็นศูนย์กลางในจักรวาลแบบไตรภูมิ ความแตกต่างดังกล่าวได้ปรากฏในภาพจิตรกรรมบนผนังสกัดหลังภายใน*พระอุโบสถวัดบรมนิวาส* (ภาพที่ 181)

ภาพปริศนาธรรมเหล่านี้ นอกจากจะนำหลักทัศนียวิทยามาใช้ในการเขียนภาพให้ใกล้เคียงกับมุมมองที่ตาเห็น หรือเขียนให้เหมือนจริงอย่างภาพถ่าย ไม่ว่าจะเป็นภาพอาคารสถาปัตยกรรม ทิวทัศน์ธรรมชาติ และตัวภาพบุคคลต่างๆ ที่แสดงออกในภาพปริศนาธรรม ล้วนแล้วแต่เป็นแบบตะวันตกทั้งสิ้น แม้จะมีการเขียนภาพเหล่าเทวดาแบบจิตรกรรมไทยประเพณีกำลังเหาะอยู่เหนือแนวเมฆก็ตาม แต่ภาพเทวดาเหล่านี้ มิได้คงคุณลักษณะอันพิเศษดังที่เคยเป็นสาระสำคัญในจิตรกรรรมไทยประเพณี เทวดาที่อยู่ในภาพปริศนาธรรมจึงเป็นเพียงส่วนประกอบและประดับตกแต่ง อันมิได้มีความหมายสำคัญส่วนใดเกี่ยวข้องโดยตรงกับภาพปริศนาธรรมเลย (ภาพที่ 164) ภาพปริศนาธรรมเหล่านี้มุ่งที่การเล่าเรื่องอย่างง่ายๆ ตรงไปตรงมาไม่มีความสลับซับซ้อนใดๆ ในด้านการสื่อความหมาย หากมิได้มีคำบรรยายอธิบายการเปรียบเทียบข้อธรรมกำกับเอาไว้ใต้ภาพ เนื้อหาและเรื่องราวภายในภาพนั้นย่อมมิสามารถสื่อถึงข้อธรรมอันลึกซึ้งได้แต่อย่างใด เนื่องจากเรื่องราวที่ปรากฏมีความจงใจให้สอดคล้องสัมพันธ์กับความจริงเชิงประจักษ์โดยแสดงด้วยภาพวิถีชีวิตของชาวตะวันตก เพื่อให้ฝรั่งเข้าใจถึงการอุปมาธรรมต่างๆ ได้ง่ายมากขึ้น เช่น ภาพปริศนาธรรม *เรื่องการเดินเรือข้ามห้วงมหาสมุทร* (จิตรกรรมฝาผนังวัดบรมนิวาส) ส่วนหนึ่งของภาพได้กำหนดให้มีเพียงนายฝรั่งผู้หนึ่งยืนชี้นิ้ว เพื่อบอกทางข้ามฝั่งไปสู่แดนอันพ้นทุกข์ (จงใจให้เป็นภาพนายฝรั่งคนหนึ่งกำลังทำหน้าที่ชี้ทางแทนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า) ซึ่งไม่ได้แสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะเชิงสัญลักษณ์สำคัญอันใดเลย (ภาพที่ 190)

แม้ส่วนบนของผนังจะปรากฏ*ภาพเทวดา* ที่เขียนขึ้นในรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีก็ตาม (ภาพที่ 184) แต่เทวดาเหล่านั้นมิได้เหาะอยู่ในกาละ (Time) เทศะ (Space) ของจักรวาลแบบไตรภูมิ กล่าวคือถูกเปลี่ยนให้มาอยู่ในบริบทของจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ เหาะอยู่ใกล้กับดาวเสาร์[72] ท่ามกลางหมู่เมฆที่มีลักษณะเหมือนจริงตามธรรมชาติ (ภาพที่ 185) ทำให้

[72]นอกจากนั้นบนผนังด้านซ้ายมือของพระประธานยังปรากฏภาพดาวที่มีแถบเมฆล้อมด้วยบริวารสี่ดวง ซึ่งตั้งข้อสังเกตเบื้องต้นได้ว่า อาจจะเป็นภาพดาวพฤหัสบดีและบริวารขนาดใหญ่คือ ดวงจันทร์ยูโรปา คัลลิสโต แกนนิมีดและไอโอ ค้นพบโดยกาลิเลโอ ซึ่งสามารถเห็นได้โดยผ่านกล้องโทรทรรศน์ขนาดเล็ก

ความหมายของรูปกายเทวดาที่แสดงลักษณะอันเป็นทิพย์จากการสั่งสมบารมี ซึ่งถูกเน้นย้ำเสมอในคติไตรภูมิกลับไม่ปรากฏให้เห็นในภาพดังกล่าว โดยเฉพาะเมื่อเปรียบเทียบกับบริเวณเดียวกันนี้ในจิตรกรรมแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 1 - 3 ที่เขียนเป็น *ภาพเทพชุมนุม* นั่งเรียงกันในแนวระดับซ้อนชั้นกันในแนวดิ่งตามลำดับศักดิ์และบารมีแห่งภูมิกามาวจรสวรรค์ (ภาพที่ 136)

จะเห็นได้ว่าจิตรกรรมทุกตอนที่ต่อเนื่องในอุโบสถเดียวกันนี้ ล้วนตั้งอยู่บนฐานความคิดเกี่ยวกับจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ หรือกล่าวได้ว่าตั้งอยู่บนพื้นฐานของความจริงเชิงประจักษ์ (Empirical Reality) ซึ่งรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส สอดคล้องกับรูปแบบศิลปกรรมที่พยายามเขียนฉากทิวทัศน์ให้สอดคล้องกับข้อเท็จจริง “ปรากฏการณ์ดังกล่าวในจิตรกรรมวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหาร สอดคล้องกับแนวคิดของรัชกาลที่ 4 แม้ว่าจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิจะปรากฏเด่นชัดในพระไตรปิฎก แต่พระองค์ก็ไม่ทรงยอมรับ เพราะมีทัศนะว่า คติจักรวาลแบบไตรภูมิเป็นแนวคิดของศาสนาพราหมณ์ ที่แทรกเพิ่มเติมเข้ามาในพุทธศาสนา”[73]

การที่แนวคิดเกี่ยวกับไตรภูมิไม่ปรากฏให้เห็นในวัดทั้งสองแห่ง ย่อมเป็นสิ่งที่บ่งชี้ได้ว่า รัชกาลที่ 4 ทรงมีเจตนาที่จะนำเสนอเฉพาะสิ่งที่สามารถพิสูจน์ทราบได้เท่านั้น ทั้งนี้เพื่อตั้งรับกับกระแสวัฒนธรรมจากตะวันตกที่ถาโถมเข้ามา ซึ่งมิใช่เพียงพร้อมวิทยาการด้านเทคโนโลยี หากแต่ต้องตั้งรับกับความเชื่อแบบใหม่ที่มาพร้อมกับแนวคิดทางวิทยาศาสตร์และคริสต์ศาสนา

ร่องรอยจักรวาลแบบไตรภูมิที่วัดบรมนิวาสราชวรวิหารและวัดบวรนิเวศวิหารนั้นปรากฏเพียงภาพวิมานขนาดเล็ก บริเวณผนังด้านข้างของหน้าต่างและประตู ซึ่งเมื่อเปิดประตูและหน้าต่างออก ภาพดังกล่าวก็จะถูกบดบังจนแทบมองไม่เห็น ทั้งนี้ย่อมแสดงให้เห็นว่ามิได้จงใจเน้นความสำคัญของภพภูมิเทพเทวดาให้ปรากฏเด่นชัดนัก เพียงแต่ยังคงมีเค้าที่เคยอิงอยู่กับคติแบบดั้งเดิมอยู่บ้างเท่านั้น ต่างจากจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ที่ภาพวิมานหรือสวรรค์จะปรากฏอย่างเด่นชัดแทบทุกส่วนของพระอุโบสถ ไม่ว่าจะเป็นภาพเทพชุมนุมบนผนังสกัดด้านข้างก็ดี ภาพทวารบาลก็ดี วิมานหรือสวรรค์ที่ปรากฏอยู่บนฉากภาพจักรวาลเบื้องหลังพระประธานก็ดี ทุกสิ่งล้วนอิงอยู่กับคติความเชื่อไตรภูมิโดยสมบูรณ์ (ภาพที่ 71)

การให้ความสำคัญต่อจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ และลดความสำคัญของจักรวาลแบบไตรภูมิลง เห็นได้อย่างชัดเจนว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหารแม้จะระบุอย่างชี้ชัดว่า เนื้อหาปริศนาธรรมเหล่านั้นมาจากพระไตรปิฎก ในขณะเดียวกันก็มีลักษณะของการพยายามปรับแนวคิดทางพุทธศาสนาในพระไตรปิฎกให้เข้ากับแนวคิดที่สามารถ

---

[73]สุรชัย จงจิตงาม, “ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา,” วารสารเมืองโบราณ 34, 3 (กรกฎาคม - กันยายน, 2551) : 47.

อิงกับความเป็นจริงแบบวิทยาศาสตร์ได้ จึงให้ความสำคัญกับพระไตรปิฎกแต่เฉพาะในส่วนที่สามารถจับต้องได้เป็นรูปธรรมเท่านั้น เพราะในส่วนที่เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับภพภูมิอื่นที่มิสามารถรู้เห็นได้ด้วยตาเนื้อ เนื้อหาที่เกี่ยวกับภาวะจิต และเรื่องภูมิธรรมอันเป็นสภาวธรรมขั้นปรมัตถ์เป็นสิ่งที่ลึกซึ้งเกินกว่าที่วิทยาศาสตร์จะสามารถพิสูจน์ทราบได้ รัชกาลที่ 4 จึงทรง หลีกเลี่ยงที่จะไม่กล่าวถึงสิ่งเหล่านี้ โดยเฉพาะเรื่องไตรภูมิ เพื่อดำรงพระพุทธศาสนาให้ผ่านพ้นวิกฤติการณ์ โดยยังคงสามารถรักษาส่วนสำคัญทางพุทธศาสนาไว้ได้ แม้จะต้องสูญเสียเนื้อหาสำคัญบางส่วนไป

เนื่องจากเนื้อหาและเรื่องราวในภาพเหล่านี้มิได้สร้างขึ้นจากสภาพความเป็นจริงในสังคมไทยขณะนั้น จึงอาจสันนิษฐานได้ว่า จิตรกรรมฝีมือขรัวอินโข่งที่ปรากฏอยู่ที่วัดทั้งสอง ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสิ่งที่ปรากฏในภาพพิมพ์และภาพถ่ายจากต่างประเทศ รวมไปถึงการพรรณนาถึงโลกตะวันตกในผลงานวรรณกรรมนิราศลอนดอนของหม่อมราโชทัย ผสมผสานกับวัฒนธรรมตะวันตกที่แพร่หลายเข้ามา เช่น เครื่องแต่งกาย วัตถุทางเทคโนโลยี เป็นต้น ทั้งหมดนี้จึงน่าจะเป็นเพียงการนำเสนอแนวคิดทางพุทธศาสนาต่อชาวตะวันตก โดยใช้ภาพลักษณ์ที่ชาวตะวันตกคุ้นเคยง่ายแก่การทำความเข้าใจ เพื่อส่งเสริมภาพพจน์ของพุทธศาสนาในเชิงประจักษ์นิยม

ส่วนจักรวาลแบบไตรภูมิในคัมภีร์โลกศาสตร์ฉบับต่างๆ แม้จะพรรณนารายละเอียดของจักรวาล เช่น สัณฐานของทวีปต่างกันไปบ้าง แต่ความหมายสำคัญที่ล้วนมีตรงกันคือ เน้นย้ำให้มนุษย์ตระหนักรู้ถึงไตรลักษณ์ อันได้แก่ อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา ดังที่กล่าวไว้ในไตรภูมิกถาว่า *“แผ่นดินแลภูเขา แลน้ำ แลถ้ำเถื่อน ทั้งหลายอันมีแต่อวินิโภครูป และหาจิตบ่มิได้ดั่งนั้นก็ดีสิยังว่ารู้ฉิบหาย แลบ่มิเที่ยงแท้สักอันเลย”*[74] แตกต่างจากมุมมองแนวคิดเกี่ยวกับจักรวาลในแบบวิทยาศาสตร์ ซึ่งมีนักวิชาการได้กล่าวไว้ว่า

> ภายใต้กรอบคิดจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์จึงย่อมไม่ให้ความสำคัญต่อการหยั่งรู้ไตรลักษณ์ของโลกหรือจักรวาลได้เทียบเท่ากับกรอบแนวคิดของจักรวาลแบบไตรภูมิ ในขณะที่จักรวาลแบบไตรภูมิเน้นย้ำถึงไตรลักษณ์ของจักรวาลมากที่สุด เพราะตามทัศนะของพุทธศาสนา การรู้ว่าโลกหรือจักรวาลมีอายุ ขนาด รูปร่างอย่างไร เป็นการรู้เพียงความเป็นจริงเชิงประจักษ์ (empirical reality) คือรู้เพียงคุณสมบัติ (quality) อันเป็นรูปธรรม แต่การหยั่งรู้ทุกข์และไตรลักษณ์นั้นเป็นการรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติ (conceptual reality) อันเป็นนามธรรม เพราะ

[74] Dhammakid.คอม, ไตรภูมิพระร่วง ฉบับสมบูรณ์ [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2011.เข้าถึงได้จากhttp://www.dhammakid.com/board/acaaaxeiaeeaaa/aaauaoadaec-onoeaoua3i/

ไตรลักษณ์แห่งพระธรรมมิใช่สสารหรือวัตถุที่ตรวจวัดในเชิงปริมาณได้ด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์[75]

จากเหตุผลดังกล่าวจึงเป็นได้ว่า รัชกาลที่ 4 ย่อมทรงมีพระราชประสงค์ที่จะแสดงให้เห็นปรากฏเฉพาะส่วนที่เป็นแนวคิดอันสามารถจับต้องได้ หากไม่กระทำเช่นนั้น กระแสอิทธิพลจากตะวันตกที่ถาโถมเข้ามาจะบั่นทอนพุทธศาสนาได้สำเร็จ เนื่องจากผู้ที่มิสามารถพิจารณาได้อย่างลุ่มลึกเกี่ยวกับไตรลักษณ์ในการนำเสนอภาพไตรภูมิย่อมมองว่า ไตรภูมิคือสิ่งงมงายเพราะมิสามารถพิสูจน์ทราบได้ด้วยวิทยาศาสตร์ แม้การแสดงข้ออรรถข้อธรรมอันเป็นพระพุทธพจน์ในพระไตรปิฎกจะได้กล่าวถึงไตรภูมิไว้อย่างชัดเจน แต่พระองค์ (รัชกาลที่ 4) ก็ต้องทรงปฏิเสธว่าไม่ใช่สิ่งอันเป็นแก่นสารทางพระพุทธศาสนา เพราะหากตรัสยอมรับ อาจส่งผลให้ความเคารพศรัทธาในพระพุทธศาสนาในสังคมไทยนั้นอ่อนแอลงท่ามกลางกระแสความสนใจในวิทยาการแบบใหม่ *ความตื่นเต้นกับวิทยาศาสตร์ที่ใช้กระบวนทัศน์เชิงประจักษ์ จึงทำให้วิทยาศาสตร์เป็นวิถีทางเดียวในการพิสูจน์ทราบทุกสรรพสิ่ง* เมื่อวิทยาศาสตร์มิสามารถพิสูจน์ทราบถึงการมีอยู่ของสิ่งที่พระพุทธองค์ทรงหยั่งรู้ด้วยญาณทัศนะ (Intuition) ความเชื่อเกี่ยวกับเทพเทวดา สวรรค์นรก ย่อมเป็นสิ่งงมงายท่ามกลางกระแสนิยมดังกล่าว พระองค์จึงต้องทรงหลีกเลี่ยงที่จะนำมาแสดง ทั้งนี้เพื่อทำให้พุทธศาสนาผ่านวิกฤติการครอบงำจากกระแสวัฒนธรรมใหม่ ซึ่งมาพร้อมกับความเชื่อที่พร้อมจะบั่นทอนศรัทธาในพุทธศาสนาของสังคมไทยลง หากไม่สามารถอธิบายคติความเชื่อต่างๆให้มีเหตุมีผลอันเป็นที่ยอมรับได้อย่างมีความสอดคล้องกับวิทยาศาสตร์

การลดความสำคัญของจักรวาลแบบไตรภูมิ และการนำเสนอรูปแบบจิตรกรรมที่เขียนฉากทิวทัศน์บรรยากาศให้สอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่ปรากฏในธรรมชาติ จึงยิ่งเป็นการตอกย้ำให้ “โลก” หรือ “จักรวาล” ในฉากการดำเนินเรื่อง เป็น “โลก” หรือ “จักรวาล”ในความหมายที่ใกล้เคียงกับโลกเชิงภูมิศาสตร์ หรือดาวเคราะห์โลกตามความหมายทางวิทยาศาสตร์ มากกว่าจะเป็นโลกในชมพูทวีปในความหมายทางพุทธศาสนา อันเป็นดินแดนที่มี*อนิจจลักษณะ*[76] ปรากฏอยู่[77]

---

[75]สุรชัย จงจิตงาม, “ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา,” วารสารเมืองโบราณ 34, 3 (กรกฎาคม - กันยายน, 2551) : 49.

[76]ลักษณะที่เป็นอนิจจะ, ลักษณะที่ให้เห็นว่าเป็นของไม่เที่ยงไม่คงที่ ได้แก่ 1. เป็นไปโดยการเกิดขึ้นและสลายไป คือ เกิดดับๆ มีแล้วก็ไม่มี 2. เป็นของแปรปรวน คือเปลี่ยนแปลงแปรสภาพไปเรื่อยๆ 3. เป็นของชั่วคราว อยู่ได้ชั่วขณะๆ 4. แย้งต่อความเที่ยง คือ โดยสภาวะของมันเอง ก็ปฏิเสธความเที่ยงอยู่ในตัว

ส่วนเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัตินั้น มุ่งแสดงสาระสำคัญในด้านพัฒนาการทางจิตใจหรือระดับภูมิธรรม แต่เมื่อครั้งพระบรมโพธิสัตว์ทรงบำเพ็ญสั่งสมบารมีธรรมมาเป็นเวลาช้านานจนกระทั่งบรรลุสัจธรรม คงจะมิได้เป็นเพียงการกล่าวถึงชีวประวัติของพระองค์อย่างสามัญดังที่มีการเรียบเรียงคัมภีร์พุทธประวัติขึ้นใหม่ โดยกำหนดให้พระพุทธเจ้าศากยมุนีเป็นศูนย์กลางของเรื่องเช่นเดิม หากแต่ได้ตัดเรื่องบุญฤทธิ์ปาฏิหาริย์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่แห่งพุทธภาวะ และเรื่องราวเกี่ยวกับอดีตพระพุทธเจ้าซึ่งมีความหมายแฝงอยู่อย่างลึกซึ้งออกไปเกือบทั้งหมด แม้การกล่าวอ้างว่าโลกทัศน์แบบวิทยาศาสตร์จะทำให้พุทธศาสนามีความเป็นเหตุเป็นผลที่จับต้องได้มากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 แต่ขณะเดียวกันการมุ่งเน้นสภาวธรรมชั้นสูงอย่างโลกุตรธรรมกลับถูกลดความสำคัญลงไปโดยปริยาย

การเขียนภาพจิตรกรรมไทย ไม่ว่าจะเขียนเรื่องที่เป็นอุดมคติอย่างพุทธประวัติและชาดก หรือการเขียนภาพที่แสดงวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมไทยและภาพชาวต่างชาติที่เข้ามาในแต่ละช่วงสมัยก็ตาม ด้วยชั้นเชิงทางศิลปะและทักษะฝีมือในการเขียนภาพอย่างช่างเขียนหรือจิตรกรสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แสดงให้เห็นถึงความสมบูรณ์พร้อมด้านเนื้อหาเรื่องราวและการแสดงออกด้านรูปทรง อันสะท้อนคติธรรมทางพุทธศาสนาได้อย่างโดดเด่น สมควรถือว่าเป็นการถ่ายทอดผลงานจิตรกรรมออกมาอย่างเป็นเลิศ *สมกับคุณลักษณะของจิตรกรรมแบบไทยประเพณีอย่างแท้จริง* และมิอาจกล่าวได้ว่า มีความเชื่อมโยงไปสู่การปรับเปลี่ยนรูปแบบการเขียนภาพเป็นแบบตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 หากแต่สิ่งที่เป็นสาเหตุให้รูปแบบจิตรกรรมเปลี่ยนไป ได้ริเริ่มจากแนวคิดของชนชั้นนำในยุคสมัยนั้น ที่มุ่งปรับเปลี่ยนด้วยเหตุผลทางการเมืองเป็นประเด็นหลัก และเป็นการปรับเปลี่ยนอย่างฉับพลัน ด้วยการนำเสนอจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมที่วัดบรมนิวาสราชวรวิหารและวัดบวรนิเวศวิหารดังที่ได้กล่าวไปแล้ว ซึ่งลักษณะการเขียนภาพดังกล่าว มิอาจนับได้ว่าเป็นการปรับเปลี่ยนที่มีความเชื่อมโยงในสายวิวัฒนาการการเขียนภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่เกิดขึ้นแต่ครั้งสมัยอยุธยาสืบเนื่องต่อมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์แต่อย่างใด

เมื่อความคิดทางวิทยาศาสตร์มีบทบาทมากขึ้น ทำให้ความคิดเกี่ยวกับชีวิตในภพภูมิอื่นๆ อย่างนรกสวรรค์เป็นเรื่องยากที่จะยอมรับได้ ทั้งที่พระพุทธพจน์ในพระไตรปิฎกได้กล่าวถึงนรกและสวรรค์ไว้อย่างชัดเจน แต่อย่างไรก็ดี เนื้อหาเรื่องราวแบบใหม่อย่างภาพปริศนาธรรมที่ปรากฏอยู่บนผนังเหนือช่องหน้าต่างและประตูที่*วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส* ได้แสดงให้

---

[77] การดำเนินเรื่องในจิตรกรรมแบบประเพณีให้ความสำคัญกับชมพูทวีป การหยั่งรู้ไตรลักษณ์จะเกิดขึ้นได้อย่างชัดเจนโดยเฉพาะในชมพูทวีปเท่านั้น เนื่องจากเป็นเพียงทวีปเดียวที่มีความเหมาะสมในการหยั่งรู้ถึงทุกข์แห่งพระไตรลักษณ์ ดังนั้นจึงเป็นทวีปที่มีพระพุทธเจ้าอุบัติขึ้น

เห็นอย่างเด่นชัดว่า ไม่ปรารถนานำเสนอเนื้อหาเรื่องราวอันแสดงถึงพุทธวิสัยที่น่าอัศจรรย์อีกต่อไป ซึ่งนับว่าเป็นการปรับเปลี่ยนอย่างใหญ่หลวงในด้านขนบการเขียนภาพจิตรกรรมไทยภายในพระอุโบสถและพระวิหาร

ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถทั้งสองแห่ง มีการกำหนดองค์ประกอบหลักของภาพคล้ายคลึงกัน ซึ่งภาพดังกล่าวมีความจงใจแสดงเนื้อเรื่องให้สอดคล้องกับจารึกที่บรรยายไว้ใต้ภาพ เช่น *ภาพจิตรกรรมที่วัดบรมนิวาส* แสดงด้วยภาพเรือขนาดใหญ่ล่องลอยอยู่ท่ามกลางมหาสมุทร มีเรือขนาดเล็กนำพาผู้คนข้ามไปยังผืนแผ่นดินอีกฟากหนึ่งของมหาสมุทร (ภาพที่ 189) ซึ่งใต้ภาพนี้มีข้อความบรรยายไว้ว่า

> ห้องนี้ ความอุปมาว่า มีฝั่งข้างหนึ่งโน้นเป็นที่สำราญนิราศไภย แต่ว่าจะไปให้ถึงฝั่งนั้นยากด้วยว่ามหาสมุททเลใหญ่กว้างขวางกั้นอยู่ อันตรายในมหาสมุทก็มีมากยากที่จะแหวกว่ายให้ถึงฝั่งได้ จึ่งมีบุรุษผู้หนึ่งฉลาดในการที่จะแต่งเรือ ได้มีความเอนดูแก่หมู่คณะจะให้ข้ามถึงฝั่งสำราน จึ่งแต่งเรือขนาดใหญ่ให้หมู่คนลงในเรือ แล้วข้ามขนหมู่คนให้พ้นอันตรายในมหาสมุทให้ถึงฝั่งสำรานได้ ความอุปมาว่า ฝั่งสำรานเหมือนพระนิพพาน บุรุษผู้ฉลาดแต่งเรือเหมือนพระพุทธเจ้าผู้ประกาศศาสนาแสดงข้อปฏิบัติให้สัตว์ทำตาม เรือเหมือนข้อปฏิบัติที่พระพุทธเจ้าแสดงนั้น หมู่คนผู้ได้ลงเรือข้ามไปถึงฝั่งสำราญได้ เหมือนพระอริยเจ้าได้ปฏิบัติชอบแล้วได้มรรคผลข้ามถึงฝั่งสำรานคือพระนิพพานพ้นกันดานอันตรายทั้งปวงแลฯ[78]

ข้อความตามจารึกที่เขียนกำกับใต้ภาพจิตรกรรมนั้นตรงกับเค้าเรื่องจำนวนมากในพระไตรปิฎก โดยเฉพาะพระสุตันตปิฎก ที่มีการกล่าวเปรียบเทียบเชิงอุปมาถึงการข้ามห้วงมหาสมุทรว่า คือการข้ามพ้นทุกข์ภัยแห่งสังสารวัฏไปสู่อีกฝั่งอันเกษมคือพระนิพพาน เนื้อความในพระไตรปิฎกเหล่านี้เป็นข้ออุปมาอันลึกซึ้งกินใจยิ่ง การเขียนภาพจิตรกรรมขึ้นโดยมีข้อธรรมกำกับอยู่จึงเป็นสิ่งที่บ่งชี้ได้อย่างชัดเจนว่า ภาพจิตรกรรมเหล่านี้มีหน้าที่เป็นภาพประกอบที่เขียนขึ้นเพื่อให้ผู้ดูได้พิจารณาข้ออุปมาธรรมที่เขียนบรรยายไว้ใต้ภาพ หากดูเพียงภาพโดยไม่ได้อ่านข้อธรรมที่บรรยายไว้นั้น พลังของภาพเองย่อมไม่สามารถทำให้เข้าใจได้เลยว่าเป็นเรื่องปริศนาธรรมต่างไปจากจิตรกรรมไทยประเพณีที่สามารถทำให้ผู้ดูรับรู้เนื้อหาต่างๆ ด้วยความหมายเชิงสัญลักษณ์ สามารถเข้าใจได้ทันทีว่าเป็นเรื่องราวในพุทธประวัติหรือชาดกตอนใด มีอรรถธรรมสำคัญใดในภาพเหล่านั้น

---

[78]วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง (กรุงเทพฯ : อักษรสัมพันธ์, 2522), 21 - 22.

ส่วนภาพปริศนาธรรมที่สร้างขึ้นเพื่อสื่อสารข้อธรรมที่มีเหตุมีผล อุปมาเป็นรูปธรรม เช่นนี้ อาจกล่าวสรุปได้ว่า เป็นการสร้างขึ้นเพื่อสื่อสารกับชาติตะวันตกเป็นสำคัญ ซึ่งสันนิษฐานได้จากการเขียนตัวภาพ ทิวทัศน์ และอาคารสถาปัตยกรรมต่างๆ ที่มีรูปแบบอย่างตะวันตกแทบทั้งสิ้น สิ่งที่เห็นได้ชัดก็คือ ภาพเหล่านี้จึงมิได้แสดงให้เห็นถึงจุดประสงค์โดยตรงในการเขียนขึ้นเพื่อแสดงข้อธรรมอันลึกซึ้ง เมื่อว่าด้วยหลักธรรมที่ปรากฏในภาพแล้ว คุณลักษณะของภาพเอง*มิอาจแสดงให้ถึงธรรม*ที่ว่าด้วยกรรมและไตรลักษณ์แต่อย่างใด

การหยั่งรู้ไตรลักษณ์และความหมายของโลกในฐานะสังขารโลกตามทัศนะทางพุทธศาสนา การเห็นทุกข์จากไตรลักษณ์ของจักรวาลและสรรพสิ่งต่างๆ อันเป็นสาระสำคัญทางธรรมดังกล่าว เป็นเหตุให้จิตรกรรมแบบประเพณีเรื่องพุทธประวัติแทบทุกแห่งที่ดำเนินเรื่องภายใต้แนวคิดในคติจักรวาลแบบไตรภูมิ ปรากฏภาพเหตุการณ์ตอนทอดพระเนตรเทวทูตทั้งสี่ เช่น จิตรกรรมที่วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม วัดทองธรรมชาติ เป็นต้น ส่วนเรื่องอดีตพระพุทธเจ้า 27 พระองค์ ในวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวราราม แม้จะเขียนประวัติของอดีตพระพุทธเจ้าแต่ละองค์อย่างย่นย่อ แต่ก็พบว่าทั้งจิตรกรรมและจารึกที่กำกับใต้ภาพ ล้วนให้ความสำคัญกับเหตุการณ์พุทธประวัติตอนทอดพระเนตรเทวทูตทั้งสี่

แม้ภาพปริศนาธรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 จะได้อ้างอิงถึงข้ออุปมาธรรมในพระไตรปิฎกก็ตาม แต่ก็เป็นการนำเสนอที่ต่างไปจากบริบทเดิมในคัมภีร์อย่างสิ้นเชิง กล่าวคือ การอุปมาข้อธรรมที่ว่าด้วยความหลุดพ้นจากทุกข์ในสังสารวัฏ โดยนำเรื่องราวเกี่ยวกับการเดินเรือข้ามห้วงมหาสมุทร มีเรือแพเป็นสัญลักษณ์แห่งพาหนะในการข้ามฝั่ง เนื้อความอุปมาธรรมเหล่านี้ได้ปรากฏอยู่ไม่น้อยใน*พระสุตันตปิฎก* ซึ่งได้ใช้กล่าวถึงการดำเนินเรื่อง โดยยังคงมีความเชื่อมโยงอยู่กับความหมายเกี่ยวกับไตรภูมิจักรวาล เช่น

> เราบรรลุสัพพัญญุตญาณได้ และจะช่วยหมู่ชนให้ข้ามได้เป็นอันมาก ด้วยอธิการที่เราทำแล้วในพระพุทธเจ้านี้ เราตัดกระแสสงสารกำจัดภพทั้ง 3 ขึ้นสู่เรือคือธรรมแล้ว จักช่วยหมู่สัตว์พร้อมทั้งเทวดาให้ข้ามได้[79]

แม้แต่พระสูตรอันสมควรจะเป็นข้ออุปมาธรรมที่มีความหมายเช่นเดียวกับเนื้อความที่บรรยายภาพการเดินเรือข้ามห้วงสมุทรที่วัดบรมนิวาสราชวรวิหารและวัดบวรนิเวศวิหาร ก็ปรากฏ

---

[79]คำว่า “สงสาร” ในที่นี้มาจากภาษาบาลีว่า สังสาโร อันมีความหมายว่า วัฏฏะอันเป็นสถานที่ที่สัตว์โลกเวียนเกิดท่องเที่ยวไปหรือสังสารวัฏ อ้างถึงใน พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 33 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 25 ขุททกนิกาย พุทธวงศ์ที่ 1 ข้อที่ 1 หน้าที่ 327 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 26 สิงหาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

ว่ามีการอ้างอิงอยู่กับไตรภูมิอย่างชัดเจน แต่อย่างไรก็ตาม มิอาจประมาทการนำเสนอภาพจิตรกรรมที่ได้รับการกำหนดให้เขียนขึ้นโดยพระราชประสงค์แห่งองค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้แต่อย่างใด ดังที่กล่าวถึงไปแล้วในส่วนของการวิเคราะห์แนวคิด ซึ่งควรสรุปได้ว่าพระองค์ย่อมทรงเข้าพระราชหฤทัยเป็นอย่างดี แต่ก็จำต้องสละเสีย เพื่อดำรงแก่นสารสำคัญทางพุทธศาสนาไว้ ให้สามารถผ่านพ้นวิกฤติในช่วงเวลานั้น

การปฏิเสธว่าไตรภูมิไม่ใช่พระพุทธศาสนา โดยมีความจงใจที่จะไม่นำข้ออุปมาธรรมที่ยังมีความเชื่อมโยงกับคติไตรภูมิมาแสดงนั้น ควรวิเคราะห์ได้ว่า เป็นเพียงอุบายวิธีในการนำเสนอเนื้อหาทางพุทธศาสนาแก่สายตาของชาวตะวันตกให้เป็นที่ยอมรับว่า ศาสนาพุทธเป็นศาสนาแห่งเหตุผล โดยหลีกเลี่ยงที่จะไม่กล่าวถึงสิ่งอันลึกซึ้งบางประการที่ยากแก่การเข้าใจ เช่น เรื่องราวทางพุทธศาสนาที่อิงอยู่กับเนื้อหาของไตรภูมิ เพื่อปกป้องรักษาพระพุทธศาสนาให้มั่นคงอยู่ในสังคมไทยต่อไป โดยหยิบยื่นและนำเสนอเฉพาะส่วนที่สามารถกล่าวอ้างเป็นเหตุเป็นผลอย่างสามารถเข้าใจได้โดยง่ายเท่านั้น เพื่อให้พ้นภัยจากการล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก ที่หมายมาดจะบั่นทอนความมั่นคงในพระพุทธศาสนาในช่วงเวลานั้น และเป็นการเปิดทางให้ชาวตะวันตกได้เข้ามาศึกษาพระพุทธศาสนาด้วยเหตุผลที่เป็นรูปธรรมอย่างปราศจากอคติก่อนที่จะทำความเข้าใจในข้อธรรมอันลึกซึ้งในคติไตรภูมิในภายหลัง แต่ที่สำคัญยิ่งกว่านั้นก็คือเพื่อดำรงพุทธศาสนาในท่ามกลางความผันผวนของเหตุบ้านการเมือง และคติความเชื่อที่จำเป็นต้องได้รับการปฏิรูปเพื่อตั้งรับกับกระแสความเชื่อแบบใหม่ที่เข้ามาท้าทาย รวมไปถึงความคิดอ่านของผู้คนในสังคมไทยที่อาจมีจิตอ่อนไหวหลงใหลไปกับวิทยาการจนหันมาดูหมิ่นภูมิปัญญาในวัฒนธรรมของตนว่าเป็นสิ่งงมงายเสียเอง

หากจะกล่าวว่าความนิยมตะวันตกเป็นพระราชนิยมส่วนพระองค์เสียทีเดียว เห็นจะไม่ควรนัก เพราะหากมองให้ลุ่มลึกย่อมเห็นได้ชัดว่า พระองค์มีพระราชประสงค์ที่จะทำเช่นนั้นเพื่อจรรโลงพุทธศาสนาให้ผ่านพ้นวิกฤต และเป็นการเตรียมพร้อมสำหรับการตอบคำถามต่อชาวตะวันตกเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ปิดทางมิให้สามารถหาเหตุโจมตีพุทธศาสนา อันจะนำไปสู่การเข้ายึดครองสยามประเทศเป็นอาณานิคม ด้วยเหตุผลที่ว่า ความเชื่อทางพุทธศาสนาในสยามเป็นสิ่งงมงาย ไร้เหตุผล ไม่เจริญด้วยปัญญา (ในมุมมองของตะวันตก) เทียบเท่าความเชื่อทางคริสต์ศาสนา ดังนั้นรัชกาลที่ 4 จึงมิได้มุ่งที่จะปรับเปลี่ยนเนื้อหาเรื่องราวในภาพจิตรกรรม ด้วยพระราชนิยมส่วนพระองค์แต่เพียงถ่ายเดียวเป็นแน่แท้ ด้วยไตรภูมิหรือไตรภพเป็นสิ่งที่มีกล่าวถึงในพุทธพจน์ในพระไตรปิฎกชั้นต้น พระพุทธองค์ได้ทรงกล่าวถึงนรกสวรรค์ อินทร์ พรหม ยม ยักษ์ไว้อย่างชัดเจน แต่หากกล่าวเช่นนั้น คือการยอมรับว่าพุทธศาสนามีเนื้อหาเกี่ยวกับสิ่งเหนือสามัญ

วิสัยที่มิสามารถรู้เห็นได้ ก็อาจทำให้เกิดจุดอ่อน อันส่งผลให้ชาวต่างชาติที่มีความเชื่อมั่นในการบั่นทอนพระพุทธศาสนาเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว สามารถหาช่องทางในการยัดเยียดคริสต์ศาสนาเข้ามาแทนที่ และอาจนำไปสู่การหาเหตุในการเข้ายึดครอง อย่างที่เคยกระทำมาแล้วกับประเทศที่อยู่รอบข้างแดนสยาม

การปรับเนื้อหาเรื่องราวเป็นภาพปริศนาธรรมหรืออุปมาธรรม เป็นการปรับเปลี่ยนกลวิธีการอธิบายเนื้อหาเรื่องราวทางพุทธศาสนาให้ชาวตะวันตกเข้าใจได้โดยง่าย ด้วยรูปแบบที่สามารถดึงความสนใจจากชาวตะวันตกได้ เพราะเนื้อหาเรื่องราวล้วนแล้วแต่เป็นภาพเกี่ยวกับชาวตะวันตกโดยตรง การหยิบยกตัวละครต่างๆ ที่ดำเนินเรื่องราวอยู่ในภาพปริศนาธรรม โดยใช้ตัวภาพชาวตะวันตกเป็นตัวดำเนินเรื่องเช่นนี้บ่งชี้ได้ว่า เป็นพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 4 เพื่อที่จะสื่อสารกับชาวตะวันตกโดยตรงมากกว่าจะเป็นความนิยมตะวันตกอย่างไร้เหตุผล

นักวิชาการบางท่านอาจมองว่า ภาพปริศนาธรรมที่มีการแสดงบรรยากาศและสุนทรียภาพแบบตะวันตก อาจได้รับแบบอย่างมาแต่ครั้งรัชกาลที่ 3 ตามพระราชนิยมในรัชกาลที่ 4 ตั้งแต่เมื่อครั้งยังทรงผนวชที่วัดบวรนิเวศวิหาร หรือแม้จะเขียนขึ้นเมื่อทรงครองราชย์แล้วก็ตาม ไม่ว่าภาพเหล่านี้จะได้รับการเขียนขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 หรือในสมัยรัชกาลที่ 4 ทั้งหมดทั้งปวงนั้นเป็นไปได้ว่า มีจุดประสงค์เพื่อตั้งรับกับกระแสความเปลี่ยนแปลงที่ส่อเค้าว่าจะเกิดขึ้นในภายภาคหน้าอย่างแน่แท้ มิน่าใช่เพียงพระราชนิยมส่วนพระองค์หรือด้วยความชื่นชมยินดีเสียทั้งหมด

การนำเสนอภาพปริศนาธรรมด้วยภาพชาวต่างชาติ รวมไปถึงภาพอาคารสถาปัตยกรรม ทิวทัศน์ในประเทศตะวันตก เป็นสิ่งยืนยันได้ว่า พระองค์ทรงจงใจที่จะนำเสนอเรื่องราวเหล่านี้แก่ชาวตะวันตกเป็นสำคัญ หากพระองค์ทรงปรารถนาที่จะนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวทางพุทธศาสนาในรูปแบบใหม่ แม้จะเป็นปริศนาธรรมหรืออุปมาธรรมก็ตาม ก็ไม่น่าถึงขั้นต้องนำตัวภาพชาวตะวันตกมาเป็นตัวดำเนินเรื่องเสียทั้งหมด และเมื่อพิจารณาในด้านรูปทรงของตัวภาพเหล่านั้น ก็ดูเหมือนว่าศิลปินจะมิได้ให้ความสำคัญสักเท่าใด ด้วยการเขียนตัวภาพอย่างง่ายๆ พอให้รู้ว่าเป็นภาพบุคคลชายหรือหญิงด้วยลักษณะการแต่งกาย รวมไปถึงภาพสัตว์ก็เขียนพอให้รู้ได้ว่าเป็นสัตว์ประเภทใด มิได้ประณีตบรรจงหรือใส่ใจในคุณลักษณะของตัวภาพเหล่านั้นอย่างแท้จริง

ในขณะที่องค์ประกอบโดยรวมของภาพกลับแสดงให้เห็นว่า จิตรกรสามารถถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ (Landscape) และบรรยากาศ (Atmosphere) ในภาพออกมาได้อย่างดีเยี่ยม ซึ่งเป็นความสามารถของผู้เขียนภาพในการเรียนรู้หลักการทางทัศนียวิทยาแบบตะวันตก รวมไปถึงการสร้างบรรยากาศของภาพให้เกิดความประสานกลมกลืน เพื่อแสดงให้เห็นถึงศักยภาพ

ของชาวสยามว่า *สามารถเขียนภาพที่เป็นวิทยาการแบบตะวันตกได้เช่นกัน* ด้วยเป็นเพราะทรงมีพระราชประสงค์จะนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวที่สามารถสื่อสารให้เกิดการยอมรับจากชาวตะวันตก การนำเสนอภาพลักษณ์อันเกี่ยวข้องกับชาวตะวันตกจึงเป็นจุดเริ่มต้นให้ชาวตะวันตกเกิดความสนใจ และนำไปสู่การพิจารณาภาพดังกล่าว อันเป็นเหตุให้สามารถกล่าวอ้างถึงการอุปมาธรรมเพื่ออธิบายพุทธศาสนาต่อชาวตะวันตกได้อย่างมีเหตุมีผล

ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีความจงใจที่จะปฏิเสธว่าไตรภูมิมิใช่พระพุทธศาสนา ด้วยเหตุผลดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น แม้พระองค์จะรู้แก่พระราชหฤทัยดีว่า ไตรภูมินั้นคือสาระสำคัญในพระพุทธศาสนา

เนื้อหาในภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีเดิม แสดงให้เห็นชัดเจนในด้านการนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องกรรม ผลแห่งกรรม และการสั่งสมบารมี ด้วยการลำดับตัวภาพในจิตรกรรมแบบประเพณี ได้แก่ พระพุทธเจ้า เทวดา อินทร์ พรหม มนุษย์ที่เป็นกษัตริย์ไปจนถึงชาวบ้านสามัญชน เป็นต้น การจำแนกประเภทและความแตกต่างของลักษณะรูปกายในตัวภาพเหล่านั้น วางอยู่บนรากฐานแนวคิดเรื่องกรรมและการสั่งสมบารมีในทางพุทธศาสนา เช่น การแสดงตัวภาพพระพุทธองค์ด้วยมหาปุริสลักษณะและอนุพยัญชนะ กล่าวคือ มีผิวกายสีดุจทองคำ นิ้วพระหัตถ์เรียวยาว อันเป็นผลจากทศบารมีอันบริบูรณ์มาแต่ครั้งอดีตพระชาติของพระพุทธองค์ อีกทั้งมีการกำหนดให้ผิวกายหรือรูปกายเทวดาในจิตรกรรมแบบประเพณี มีผิวเรียบเกลี้ยงเกลาในลักษณะที่เป็นแบบอุดมคติ เพื่อแสดงถึงสถานะอันเป็นทิพย์สภาวะ รวมถึงการกำหนดให้ตัวภาพบุคคลผู้มีบุญญาธิการ วาสนาบารมีสูง เป็นตัวภาพพระนางแบบอุดมคติเช่นเดียวกัน

ส่วนตัวภาพกาก สามัญชน หรือตัวภาพชาวต่างชาติซึ่งมักถูกกำหนดให้เป็นตัวร้ายในเรื่อง จะเขียนให้ดูสมจริงด้วยการแสดงรายละเอียดต่างๆ เช่น การแสดงออกของใบหน้า ลักษณะกล้ามเนื้อ เส้นเอ็น เป็นต้น โดยการใช้เส้นอันเป็นคุณลักษณะของจิตรกรรมไทย และกำหนดให้ตัวภาพเหล่านั้นแสดงอายุและวัย สำหรับผู้มีจิตอันเป็นมิจฉาตามท้องเรื่องมักถูกเขียนขึ้นให้เป็นภาพบุคคลที่แลดูอัปลักษณ์หรือมีวัยชรา สิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงการกำหนดตัวภาพต่างๆ เพื่อแบ่งสถานะของบุคคลออกตามสถานะของระดับภูมิธรรม

ความแตกต่างกันของตัวภาพเหล่านี้ยังบ่งชี้ถึงระดับจิตในตัวภาพประเภทต่างๆ จากจิตระดับประเสริฐสูงสุด คือรูปกายในลักษณะที่แสดงมหาปุริสลักษณะของพระพุทธเจ้า ระดับจิตหรือบารมีที่รองลงมา เช่น พระสาวกและตัวภาพเทวดา เป็นต้น จึงเห็นได้ว่าในจิตรกรรมแบบประเพณีจำแนกประเภทและรูปแบบตัวละครตามระดับของจิต การสั่งสมบารมี และการประกอบกรรมดี แม้ว่าจิตในทัศนะของพุทธศาสนาจะมีสภาวะอันเป็นนามธรรม แต่ก็มีความสำคัญยิ่งใน

การกำหนดความแตกต่างของรูปแบบตัวภาพในจิตรกรรมแบบประเพณี และจิตอันเป็นนามธรรม เช่นนี้มีความสำคัญกว่าข้อเท็จจริง (Fact) ของรูปกายที่รู้และเห็นได้ด้วยประสาทสัมผัส (เช่น กล้ามเนื้อ หน้าตา ในลักษณะที่เป็นไปตามที่สายตาปกติเห็น เป็นต้น) เพราะแม้แต่พระวรกายของพระพุทธเจ้า พระองค์ก็ทรงเน้นย้ำอยู่เสมอว่า ความเป็นพระพุทธเจ้าของพระองค์ไม่ได้อยู่ที่เนื้อหนังร่างกายอันเป็นรูปกายแต่อย่างใด

ดังนั้น การเขียนภาพในลักษณะที่พยายามทำให้ภาพบุคคลต่างๆ ในภาพปริศนาธรรม แสดงความสมจริงตามรูปแบบที่คุ้นเคยกันในศิลปะแบบเหมือนจริง (Realistic) ของตะวันตก จึงมิได้มีสิ่งบ่งชี้อันใดที่สามารถแสดงสถานะของตัวภาพที่แตกต่างกันได้เลย ตัวภาพหรือตัวละครในจิตรกรรมของขรัวอินโข่งจึงไม่สามารถแสดงให้เห็นแนวคิดเรื่องกรรมและการสั่งสมบารมีตามรากฐานของพุทธศาสนาได้เช่นเดียวกับตัวภาพในจิตรกรรมแบบไทยประเพณี จะเห็นได้ว่าภาพเทวดาที่เหาะอยู่ใกล้กับดาวเสาร์ในภาพปริศนาธรรมบนผนังตอนบนของฉากภาพการเดินเรือข้ามห้วงมหาสมุทรภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส (ภาพที่ 185) แม้จะยังคงลักษณะตัวภาพแบบจิตรกรรมแบบประเพณี แต่เมื่อเทวดาเหล่านั้นถูกนำเสนอให้อยู่ในกาลเทศะของจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ ท่ามกลางหมู่เมฆที่ถูกเขียนขึ้นอย่างสอดคล้องกับเมฆที่เห็นในความเป็นจริงอย่างเป็นรูปธรรม จึงทำให้คุณค่าในด้านคุณลักษณะของตัวภาพเทวดาที่สอดคล้องกับการนำเสนอในรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีภายใต้แนวคิดจักรวาลแบบไตรภูมิได้ลดความสำคัญลงไปอย่างชัดเจน รวมถึงการปรากฏภาพเทวดาเหล่านั้น ก็มิได้มีความสอดคล้องอยู่กับเนื้อหาเรื่องราวของภาพปริศนาธรรมโดยตรง

ภายใต้แนวคิดที่ให้ความสำคัญกับวิทยาศาสตร์ รัชกาลที่ 4 ย่อมทรงแสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญต่อความจริงที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส หรือความเป็นจริงเชิงประจักษ์อันเป็นรูปธรรม ไม่ว่าการนำเสนอภาพปริศนาธรรมในลักษณะดังกล่าวจะเขียนขึ้นด้วยเหตุผลใดก็ดี ย่อมส่งผลให้ความสำคัญของความเป็นจริง (สัจธรรม) ในเชิงนามธรรมทางพุทธศาสนาที่เป็นหลักสำคัญในการกำหนดรูปแบบตัวภาพในจิตรกรรมที่มีมาแต่เดิม อันแสดงถึงความเชื่อเกี่ยวกับกรรมระดับภูมิจิต และการสั่งสมบารมีได้ถูกลดความสำคัญลงไปเป็นลำดับ

การนำเสนอภาพที่เขียนขึ้นในรูปแบบจิตรกรรมไทย (สมัยรัชกาลที่4) เช่น ภาพประเพณีการอุปสมบทภิกษุในจิตรกรรมวัดบวรนิเวศวิหารเป็นการนำเสนอภาพลักษณ์ในด้านประเพณีทางพุทธศาสนา มีการเขียนภาพวัตรปฏิบัติของสงฆ์และพุทธศาสนิกชนตามประเพณีทางสังคม เช่น การฟังปาฏิโมกข์ ทำบุญเลี้ยงพระ ฟังธรรม รักษาศีลอุโบสถ เป็นต้น เพื่อแสดงให้เห็น

ถึงข้อวัตรปฏิบัติของสงฆ์ และกิจกรรมต่างๆ อันเป็นภาพลักษณ์ประเพณีไทย ให้เป็นที่รับรู้ในวงกว้าง ซึ่งนับว่าเป็นการปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์ทางพระพุทธศาสนาให้เป็นเรื่องที่มีเหตุผลชัดเจน

ส่วนการแสดงออกในภาพจิตรกรรมแบบประเพณี สะท้อนให้เห็นถึงข้อธรรมอันลึกซึ้งในด้านการสั่งสมบารมี ที่ชัดเจนที่สุดคือการนำเสนอเรื่องทศชาติชาดก ซึ่งมีเนื้อหาหลักในการแสดงความหมายของการบำเพ็ญบารมี 10 ประการของพระโพธิสัตว์เจ้า เพื่อถึงความเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า โดยผู้ที่ตั้งจิตปรารถนาเป็นพระพุทธเจ้าทุกพระองค์จะต้องบำเพ็ญ[80] ดังนั้น ทศชาติชาดกในฐานะที่เป็นเครื่องหมายแห่งการบำเพ็ญบารมีเพื่อไปสู่พระนิพพานของพระพุทธเจ้า จึงเป็นสิ่งจำเป็นอันจะขาดเสียไม่ได้ และเป็นเรื่องหลักที่พบเสมอในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณี เพื่อสื่อสารสาระทางธรรมอันเป็นความประเสริฐที่พึงปฏิบัติ ตามความหมายของบารมี 10 ประการดังที่ได้กล่าวถึงไปแล้วข้างต้น

แต่ทว่าเมื่อมาถึงสมัยรัชกาลที่ 4 แนวคิดเรื่องบารมี 10 ที่สำคัญยิ่ง กลับไม่ปรากฏในศิลปกรรมและวรรณกรรมในยุคสมัยนี้ ดังนั้น การกล่าวว่ามีการปรับเปลี่ยนปฏิรูปพระพุทธศาสนา*โดยกลับไปให้ความสำคัญแก่พระไตรปิฎก* จึงเป็นเพียงการกล่าวอ้าง เพื่อให้สอดคล้องกับภาพลักษณ์ที่ให้ความสำคัญต่อแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ ซึ่งย่อมเกิดผลกระทบขึ้นในแง่ที่ทำให้เนื้อหาเรื่องราวในชาดกลดความสำคัญลงอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะไม่ได้เป็นข้อเท็จจริง ทั้งยังมีเนื้อหาเกี่ยวกับอิทธิปาฏิหาริย์อยู่เป็นจำนวนมาก[81]

ฉะนั้น ภายใต้แนวคิดที่ให้ความสำคัญต่อวิทยาศาสตร์ แม้ว่า “ชาดก” จะมีความสำคัญอย่างยิ่งในพระไตรปิฎก แต่รัชกาลที่ 4 ก็จำเป็นต้องลดความสำคัญของเรื่องราวในชาดกลง และให้ความสำคัญกับบทอุปมาธรรมต่างๆ ซึ่งไม่มีข้อขัดแย้งเชิงเหตุผลและข้อเท็จจริงภายใต้กรอบแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ ดังเช่น อุปมาการข้ามห้วงมหาสมุทร หรือปรับเปลี่ยนเนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมจากแบบเดิมมาเป็นเรื่องข้อวัตรปฏิบัติของสงฆ์แทน แม้ว่าบทอุปมาธรรมหรือข้อวัตรปฏิบัติของสงฆ์ในพระไตรปิฎกจะเป็นสิ่งที่มีความสำคัญน้อยกว่าบารมี 10 ประการในทศชาติชาดกก็ตาม

การลดความสำคัญของภาพทศชาติชาดก ทำให้ความหมายและคุณค่าของมนุษย์ที่จะเป็นพระพุทธเจ้าตามนัยของพระไตรปิฎกคลายความลุ่มลึกลงไปด้วย เพราะหัวใจหลักของทศชาติชาดกในพระไตรปิฎกคือความหมายเชิงคุณธรรมอันเป็นนามธรรมที่เน้นย้ำถึงความเป็น

---

[80]สุรชัย จงจิตงาม, “ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา,” วารสารเมืองโบราณ 34, 3 (กรกฎาคม - กันยายน, 2551) : 55.

[81]เรื่องเดียวกัน : 57 - 58.

มนุษย์อันประเสริฐ ทศชาติชาดกในพระไตรปิฎกให้ความสำคัญกับความหมายเชิงนามธรรมเช่นนี้สูงยิ่ง จึงดำเนินเรื่องโดยไม่ให้ความสำคัญกับลำดับเนื้อหา ที่สามารถเล่าเรื่องให้ต่อเนื่องกันตามแบบของวรรณกรรมที่ชัดเจนดังในคัมภีร์อรรถกถา เช่น เตมีย์ชาดก ในพระสุตตันตปิฎก *ขุททกนิกาย ชาดก*[82] จะเริ่มด้วยคำตรัสของเทพธิดาเตือนให้พระเตมีย์แสร้งทำเป็นง่อย เปลี้ย หนวก และใบ้ จากนั้นก็ข้ามมาเล่าต่อด้วยตอนนายสารถีขุดหลุมเตรียมฝังพระเตมีย์ และสรุปลงโดยเน้นย้ำถึงความประเสริฐของมนุษย์ที่ปลีกตัวออกจากกาม

แนวคิดหลักของทศชาติชาดกในอรรถกถาชาดกและในงานจิตรกรรมฝาผนัง แม้ว่าจะมีการขยายความเพิ่มเติมบางประการในวรรณกรรมยุคหลังบ้างก็ตาม แต่สาระหลักก็ยังคงความสำคัญอยู่บนพื้นฐานที่อ้างอิงอยู่กับพระไตรปิฎก ซึ่งเน้นการเป็นมนุษย์ที่พึงฝึกตนให้เป็นผู้ประเสริฐ ตามความหมายของการบำเพ็ญบารมี 10 ประการทั้งสิ้น ฉะนั้น การให้ความสำคัญกับอรรถกถาชั้นหลังลงมาในกรณีนี้ ซึ่งพบทั่วไปในจิตรกรรมแบบประเพณี ก็มิได้ทำให้สูญเสียสาระหลักในพระไตรปิฎกแต่อย่างใด

แนวทางในการนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวของภาพจิตรกรรมที่ได้เปลี่ยนไปดังกล่าวมานี้ ในภายหลังต่อมาได้ปรากฏว่า ยังมีการนำเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธประวัติกลับมาเขียนอีกครั้งในราวปลายสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 5 แต่ก็มีความแตกต่างในด้านการนำเสนออย่างเห็นได้ชัด ส่วนต่างดังกล่าวนี้คือความแตกต่างทางด้านรูปแบบ ดังนั้นจึงเห็นสมควรว่าจะยังไม่นำมากล่าวถึงในการวิเคราะห์ ณ ตอนนี้ แต่จะขอนำไปกล่าวในส่วนของการวิเคราะห์รูปแบบของงานจิตรกรรมในลำดับต่อไป

---

[82]พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐพระไตรปิฎก เล่มที่ 28 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 20 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 2 หน้าที่ 102 - 112 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

วิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบในงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3

1 วิเคราะห์เปรียบเทียบการสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังรัชกาลที่ 3

1.1 วิเคราะห์การสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

รูปทรงตัวภาพบุคคล

รูปทรงตัวภาพ[83] มีหน้าที่ในการดำเนินเนื้อหาเรื่องราวในกลุ่มองค์ประกอบต่างๆ ของภาพจิตรกรรมไทย ที่กำหนดองค์ประกอบขึ้นด้วยรูปทรงอาคารสถาปัตยกรรมและธรรมชาติ ซึ่งจะเห็นได้อย่างชัดเจนในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่ก่อนที่จะกล่าวถึงชั้นเชิงในการเชื่อมโยงองค์ประกอบด้วยรูปทรงต่างๆ นั้น จะขอกล่าวถึงภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีอายุอยู่ในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น วัดใหญ่สุวรรณารามและวัดเกาะแก้วสุทธารามเป็นเบื้องต้น ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าว ได้แสดงให้เห็นถึงการเขียนตัวภาพที่มีพัฒนาการถึงขีดสุด ในด้านการแสดงออกถึงความมีชีวิตจิตใจและบุคลิกภาพของตัวภาพ ดังที่ปรากฏให้เห็นในภาพเทพชุมนุมวัดใหญ่สุวรรณาราม ซึ่งจะเห็นได้ว่าตัวภาพเทวดา ตัวภาพพระนาง รวมไปถึงตัวภาพยักษ์นั้น *คือการแสดงออกถึงความมีชีวิตจิตใจที่สมจริงอย่างมนุษย์* ในแบบอุดมคติ (ภาพที่ 51, 52) โดยเฉพาะตัวภาพฤาษี (ภาพที่ 56) และตัวภาพยักษ์ (ภาพที่ 52, 57)

จากคุณลักษณะของตัวภาพเทพชุมนุมที่ปรากฏภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณารามที่กล่าวมาแต่ข้างต้น นับว่าเป็นความสามารถของจิตรกรในการถ่ายทอดคุณลักษณะของตัวภาพเทพชุมนุม โดยนำอารมณ์ความรู้สึกอันหลากหลายของความเป็นมนุษย์ มาแสดงออกในตัวภาพเหล่าล้วนพรหมเทพเทวาได้อย่างสมจริงราวกับมีชีวิตจิตใจ (แม้ว่าตัวภาพภาพฤาษีและตัวภาพยักษ์ ที่วัดใหญ่สุวรรณารามจะไม่ได้จัดอยู่ในประเภทตัวกากก็ตาม)

นอกจากตัวภาพเทวดาที่อยู่บนฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณารามจะสามารถสร้างความสมจริงในเรื่องการแสดงลักษณะเฉพาะอันเป็นอัตลักษณ์ของตัวภาพเทวดา

[83]ตัวภาพในงานจิตรกรรมไทย หมายถึง รูปทรงที่มีชีวิต เช่น ภาพบุคคลและภาพสัตว์

แต่ละตนได้อย่างมีบุคลิกลักษณะแตกต่างกันออกไปแล้ว เมื่อสังเกตในส่วนรายละเอียดต่างๆ ในแต่ละตัวภาพ จะเห็นได้ว่า ผ้านุ่งและลายประดับเครื่องทรงของเหล่าล้วนเทวดามีลักษณะเฉพาะตน มิได้ซ้ำกันเลยแม้สักตนหนึ่ง (ภาพที่ 51 - 55)

ส่วนตัวภาพนักสิทธิ์และวิทยาธร[84] จิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม มิได้อยู่ในอากัปกิริยาอันสุขุมคัมภีรภาพเช่นเดียวกับตัวภาพเทพชุมนุมที่วัดใหญ่สุวรรณาราม ตัวภาพแต่ละตัวที่อยู่ระหว่างเส้นสินเทาแสดงกิริยาท่าทางอันหลากหลาย ค่อนข้างโลดโผน มิได้อยู่ในอาการสำรวม (ภาพที่ 46) ซึ่งการเขียนภาพวิทยาธรเหล่านี้ มีลักษณะสมจริงในด้านการแสดงอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ด้วยกิริยาท่าทางและสีหน้าในแบบอย่างมนุษย์ แม้จะอยู่ในบทบาทของวิทยาธรอันเป็นกายทิพย์ในด้านความหมาย แต่การแสดงออกทางด้านรูปทรงของตัวภาพ นับได้ว่ามีความสมจริงอย่างมนุษย์ปุถุชนคนธรรมดา (ภาพที่47-48)

อาจกล่าวได้ว่า ลักษณะการเขียนอย่างสมจริงในตัวภาพบุคคลนั้น เป็นสิ่งที่ได้รับการถ่ายทอดและแสดงออกมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย นอกจากนั้นการแสดงออกของรูปทรงตัวภาพพระนางแบบอุดมคติ ยังสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกทางสุนทรียภาพที่มากไปกว่าจะเป็นเพียงแบบแผนที่ตายตัวเท่านั้น ดังตัวอย่างเช่น

ภาพพระแม่ธรณีบีบมวยผมในภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ บนผนังภายในพระอุโบสถวัดชมภูเวก (ภาพที่ 61) ซึ่งได้รับการกำหนดให้อยู่ในอากัปกิริยาอันเป็นคุณลักษณะเชิงสัญลักษณ์ แต่หากเกิดคำถามขึ้นว่า พระแม่ธรณีในภาพดังกล่าวนี้ มีลักษณะเป็นแบบแผนหรือไม่ อาจต้องกล่าวว่า มีลักษณะการแสดงออกที่มากไปกว่านั้น เมื่อพิจารณาอย่างผิวเผิน อาจตีความได้ว่า พระนางมีท่าทางเป็นแบบแผน แต่หากพิจารณาให้ถี่ถ้วนมากขึ้น จะเห็นได้ว่า ภาพพระนางองค์นี้มีความพิเศษเกินกว่าแบบแผนทั่วไป กล่าวคือ ท่าทางการแสดงออกของพระนางวสุนธรามีการบิดเอี้ยวกายมากเป็นพิเศษ ตามปกติลักษณะการเขียนภาพพระนางธรณีในอิริยาบถเช่นนี้หากยึดความเป็นจริงที่เป็นรูปธรรมมากเกินไป จะไม่มีทางเขียนให้แขนของพระนางบิดโค้งในบริเวณส่วนข้อมืออย่างมากมายเช่นนั้น

ทั้งนี้หากผู้เขียนไม่มีความสามารถสูงพอ การเขียนข้อมือของพระนางในลักษณะดังกล่าว อาจทำให้รู้สึกว่าพระนางแขนคอกก็เป็นได้ ด้วยเพราะศิลปินได้ใช้ทักษะฝีมือและชั้นเชิงทางศิลปะขั้นสูง จึงสามารถทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกขัดตากับข้อมือที่ผิดปกติไปจากประสบการณ์การรับรู้ทางการเห็น (Visual Perception) หรือรู้สึกผิดปกติไปจากหลักทางกายวิภาค (Anatomy)

---

[84]นักสิทธิ์และวิทยาธรจัดอยู่ในจำพวกเดียวกัน ซึ่งตามคติของอินเดียนั้น หมายถึงผู้สำเร็จวิชาหรือเป็นผู้ทรงวิชาทางเวทมนตร์ สามารถเหาะเหินเดินอากาศได้

นอกจากนั้น การแสดงออกด้วยเส้น (Line) รูปทรง (Form) และการเว้นช่องไฟ (Space) ล้วนมีจังหวะที่ประสานกลมกลืนกันอย่างยิ่ง ทั้งเส้นภายในและเส้นภายนอก ในส่วนกิริยาท่วงท่าของพระนาง ศิลปินจงใจกำหนดให้รูปทรงพระนางบิดเอี้ยวเกินกว่าปกติ เพื่อให้รูปทรงของตัวภาพแสดงพลังด้านความรู้สึกได้มากกว่าการเขียนขึ้นเพื่อประโยชน์ในด้านความหมายเชิงสัญลักษณ์เท่านั้น กล่าวคือ ผู้เขียนมิได้ติดอยู่กับความสมจริงทางกายภาพ แต่ต้องการแสดงความสมจริงในความรู้สึกในแง่สุนทรียภาพเป็นสำคัญ (ความสมจริงในความรู้สึก หมายถึง ความสมจริงที่เกิดขึ้นในแง่ของการแสดงออกทางศิลปะ เพราะหากภาพดังกล่าวเขียนขึ้นด้วยท่าทางที่ยึดติดกับความเป็นจริงแล้ว รูปทรงพระแม่ธรณีภาพนี้จะมิสามารถถ่ายทอดพลังอานุภาพที่แสดงถึงพละกำลังอันแข็งแกร่งผสมผสานความอ่อนช้อยอย่างสตรีได้อย่างน่าอัศจรรย์เช่นนี้ได้เลย)

ตัวอย่างต่อมาคือ ภาพพญานาคนันโทปนันทะ ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติบนผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 73) เป็นงานจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 ที่ถือได้ว่าเป็นตัวภาพในแบบอุดมคติที่มีการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติมากภาพหนึ่ง อาจกล่าวได้ว่ามีคุณลักษณะที่เป็นแบบแผนมากขึ้นไปกว่าตัวภาพเทวดาที่วัดใหญ่สุวรรณาราม ซึ่งให้ความรู้สึกในด้านความสมจริงของความมีชีวิตจิตใจมากกว่า แต่อย่างไรก็ดี ตัวภาพพระนางในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีการแสดงออกด้านอารมณ์ความรู้สึกและมีความงดงามอยู่ไม่น้อย มิได้เป็นแบบแผนที่ตายตัวเสียทีเดียว

ตัวภาพนันโทปนันทะดังกล่าวนี้ แสดงด้วยท่วงท่าการนั่งชันเข่าในอิริยาบถผ่อนคลาย ซึ่งตามปกติการเขียนตัวภาพแบบอุดมคติที่เป็นแบบแผนจะไม่นั่งในท่าทางเช่นนี้ การแสดงออกของรูปทรงตัวพระดังกล่าวสัมพันธ์กับเนื้อหาเรื่องราวในตอนที่พญานาคนันโทปนันทะกำลังพักผ่อนอย่างสำราญในแดนของตน มิได้อยู่ในอาการสำรวมนัก เนื่องจากกำลังเพลิดเพลินกับการชมเหล่านางนาคผู้เป็นบริวารที่กำลังเริงรำอย่างสนุกสนาน กลุ่มภาพนี้จึงแสดงให้เห็นว่าผู้เขียนมีความเข้าใจในแง่ของการแสดงออกเชิงศิลปะ มิใช่การเขียนไปตามแบบแผนอย่างขาดชีวิตจิตใจ

ลักษณะตัวภาพในจิตรกรรมไทยเป็นรูปแบบอุดมคติ มีการแสดงออกทางความคิดและจินตนาการที่สัมพันธ์กับเนื้อหาของเรื่องเป็นสำคัญ ตัวภาพพระนาง เช่น เทวดา นางฟ้า กษัตริย์ มีลักษณะเด่น งามสง่าด้วยลีลาอันอ่อนช้อย แสดงอารมณ์ความรู้สึกปิติยินดีหรือเศร้าโศกเสียใจด้วยอากัปกิริยาท่าทาง เป็นการแสดงออกโดยมุ่งที่สาระทางความงามด้านอุดมคติหรือเหตุผลทางนามธรรมมากกว่าทางรูปธรรม ดังจะเห็นได้จากคุณลักษณะในด้านความงามที่ประดิษฐ์อย่างละครหรือนาฏย เป็นท่าทางหรือต้นแบบซึ่งถือว่าคือความงามอันสูงส่งแบบอุดมคติ

(Ideal) และเป็นแบบกำหนดนิยมแตกต่างจากความเป็นธรรมดาสามัญ การคิดประดิษฐ์รูปทรงตัวภาพต่างๆ จึงถือเอาความงามในด้านการแสดงออกของรูปทรงเป็นสาระสำคัญ เช่น ภาพสุวรรณสามชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 125) การแสดงออกของตัวภาพสุวรรณสามซึ่งกำลังล้มลงด้วยต้องศรของกบิลยักษ์ได้รับการกำหนดรูปทรงให้อยู่ในอากัปกิริยาท่วงท่าล้มที่สง่างามอย่างนาฏลักษณ์

ภาพตัวพระนางจะแสดงสถานะว่าดีใจเสียใจด้วยอากัปกิริยาท่าทางมากกว่าการแสดงออกทางใบหน้า รวมถึงการกำหนดตำแหน่งของตัวภาพอันแสดงถึงบุคคลที่มีสถานะชั้นสูง ให้อยู่ ณ กึ่งกลางปราสาทหรือบนพื้นที่อันสามารถขับเน้นให้รูปทรงตัวภาพนั้นเป็นจุดเด่นในองค์ประกอบ รูปทรงตัวภาพพระนางและเทวดาจะมีลักษณะที่สงบสุขุมคัมภีรภาพมากกว่าตัวภาพบุคคลชั้นรอง ซึ่งจะมีการแสดงออกทางอารมณ์ของใบหน้าและกิริยาท่าทางมากขึ้น เพื่อแสดงให้เห็นถึงสถานะที่ต่ำลงไปกว่าตัวพระนาง หรืออาจกล่าวเปรียบด้วยสภาวธรรมว่า มีลักษณะที่เป็นมนุษย์ปุถุชนมากกว่าภาพพระนางที่มีคุณลักษณะของความสงบ สุขุม สง่างาม ซึ่งเปรียบได้กับภูมิจิตของเทวดาหรือมนุษย์ผู้ทรงภูมิธรรมชั้นสูง

นอกจากตัวภาพข้าราชบริพารของกษัตริย์ ที่ถือว่ามีสถานะรองลงมาจากตัวภาพพระนางแล้ว สถานะที่ต่ำลงไปกว่านั้นคือ ตัวภาพกาก ได้แก่ ภาพชาวบ้าน ไพร่พลทหาร และชาวต่างชาติ เป็นต้น ตัวภาพเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในยุคสมัยนั้น เช่น ตัวภาพชาวบ้านในฉากภาพเหตุการณ์พุทธประวัติ ตอนเสด็จดับขันธปรินิพพาน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ (ภาพที่ 113) แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตธรรมดาสามัญแบบมนุษย์ปุถุชนได้อย่างเต็มที่ ตัวภาพชาวบ้านเหล่านี้จะแสดงออกถึงอารมณ์ตลกขบขัน สนุกสนานร่าเริง หรือเศร้าเสียใจออกทางใบหน้าและกิริยาท่าทางไม่ซ้ำกันเลย แต่ละตัวภาพแสดงลักษณะแตกต่างกันอย่างมีอัตลักษณ์ ทั้ง สีผิว วัย อารมณ์ความรู้สึก ฯลฯ ที่แสดงออกได้อย่างมีชีวิตชีวา

อีกตัวอย่างหนึ่งที่น่าสนใจก็คือ การเขียนตัวภาพชูชกและชาวบ้าน ส่วนหนึ่งของฉากภาพพระเวสสันดรชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 138) ตัวภาพชูชกภาพนี้แสดงให้เห็นถึงวิสัยแห่งปุถุชนที่มีอารมณ์รักโลภโกรธหลงได้อย่างชัดเจน ถือว่าเป็นการเขียนภาพความน่าเกลียดอัปลักษณ์ของชูชกออกมาได้อย่างงดงามสมจริงในลักษณะของตัวภาพกากแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถและความใส่ใจของศิลปินในการเขียนสิ่งที่ไม่งามให้งามในเชิงศิลป์

ตัวภาพกากที่เขียนในช่วงก่อนพ้นสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ แสดงให้เห็นว่าจิตรกรมีความสามารถในการถ่ายทอดภาพวิถีชีวิตของบุคคล และแสดงคุณลักษณะเฉพาะของแต่ละตัว

ภาพออกมาได้เป็นอย่างดี ตัวอย่างที่น่าสนใจอีกภาพหนึ่งคือ ภาพมโหสถชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 129) จะเห็นได้ว่า จิตรกรมีความจงใจแสดงความแตกต่างทางสถานะของตัวภาพประเภทต่างๆ สังเกตได้จากตัวภาพมโหสถมีลักษณะเป็นอุดมคติอย่างชัดเจน ด้วยกิริยาท่าทางการแสดงออกที่เป็นแบบนาฏลักษณ์ ส่วนทหารผู้ติดตามที่อยู่เบื้องหลังมีลักษณะกึ่งอุดมคติ ซึ่งมีความสำคัญรองลงมาจากรูปทรงพระนาง ตัวภาพแบบกึ่งอุดมคตินั้นแสดงให้เห็นถึง “การทำงานของเส้นภายในและเส้นรูปนอก ที่มีจังหวะการเคลื่อนไหวขึงขังรุนแรงมากกว่าภาพพระนาง แต่ยังไม่ทิ้งความอ่อนช้อยนุ่มนวลมากนัก อาจจะเห็นปากหรือใบหน้าแสดงอารมณ์มากขึ้น”[85] กล่าวคือ มีลักษณะการแสดงออกที่ยังคงมีคุณลักษณะอันเป็นแบบอุดมคติด้วยกิริยาท่าทางอย่างนาฏลักษณ์อยู่บ้าง แต่ก็มีการแสดงออกที่เป็นธรรมชาติมากขึ้น เช่น จะเห็นได้ว่ามีทหารคนหนึ่งยกมือขึ้นปิดปากหัวเราะ เมื่อเห็นเกวัฏพราหมณ์พลาดท่าเสียทีแก่มโหสถ (ภาพที่ 130)

ส่วนเกวัฏพราหมณ์และสมุนพลพรรคกลับมีลักษณะแตกต่างอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ จงใจเขียนให้เป็นตัวภาพกาก ที่ถือว่าเป็นการเขียนตัวภาพบุคคลแบบสามัญชน ซึ่งจัดอยู่ในสถานะของปุถุชนที่ยังมีกิเลส รักโลภโกรธหลง ตัวภาพกากตามเนื้อเรื่องในฉากภาพชาดกตอนมโหสถนี้ ย่อมหมายถึงการมีภูมิจิตในระดับที่ต่ำหรือเป็นผู้หลงผิด จะเห็นได้ว่า การเขียนตัวภาพทหารของฝ่ายเกวัฏพราหมณ์ คือการจงใจกำหนดให้มีความหมายเชิงสัญลักษณ์สอดคล้องกับเนื้อหาเรื่องราว ที่แสดงให้เห็นว่า ฝ่ายเกวัฏพราหมณ์ล้วนเป็นพวกนอกรีตมีมิจฉาทิฐิ ด้วยการเขียนตัวภาพเหล่านั้นให้เป็นชาวต่างชาติ เพื่อแบ่งแยกให้เห็นเด่นชัดว่ามีความแตกต่างกับฝ่ายผู้มีสัมมาทิฐิซึ่งมีลักษณะเป็นแบบกึ่งอุดมคติ ที่แสดงด้วยตัวภาพข้าราชบริพารฝ่ายมโหสถ

นอกจากในจิตรกรรมไทยจะมีตัวภาพบุคคลในการดำเนินเนื้อหาเรื่องราวต่างๆ ตามสถานะของแต่ละตัวภาพแล้ว ยังมีตัวภาพสัตว์เทพแบบอุดมคติและสัตว์เดรัจฉาน ที่มีการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ต่างกันออกไปตามลำดับสถานะของภูมิจิต ซึ่งนิยมแสดงด้วยรูปทรงตัวภาพบุคคลผสมสัตว์แบบอุดมคติ กึ่งอุดมคติ และตัวภาพสัตว์ที่มีรูปลักษณะค่อนไปในทางสมจริง

---

[85]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, “คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย,” เอกสารประกอบการสอน 214 271 โดยภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป. (อัดสำเนา), 12.

รูปทรงตัวภาพสัตว์ในอุดมคติ (บุคคลผสมสัตว์)

รูปทรงตัวภาพบุคคลผสมสัตว์ในงานจิตรกรรมไทยมีด้วยกันหลายประเภท เช่น ***ตัวภาพกินรี*** ซึ่งถือว่าเป็นตัวภาพแบบอุดมคติ ที่มีลีลาท่าทางการแสดงออกอย่างนาฏลักษณ์ เช่นเดียวกับตัวภาพพระนาง ถึงแม้ว่าตัวภาพกินรีจะมีลักษณะกึ่งนกกึ่งคนที่สร้างขึ้นจากอุดมคติก็ตาม แต่จังหวะสัดส่วนระหว่างลำตัวครึ่งล่างที่เป็นนกกับส่วนครึ่งบนที่เป็นมนุษย์ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นอย่างประสานสัมพันธ์กัน จนสามารถแสดงความสมจริงอย่างอุดมคติได้งดงามลงตัวราวกับมีชีวิตจิตใจ ตัวอย่างเช่น ภาพกินนรและกินรีกำลังหยอกเอินเกี้ยวพาราสีกัน (ภาพที่ 99) จิตรกรรมวัดดุสิดาราม (สมัยรัชกาลที่ 1) เป็นภาพที่แสดงชีวิตจิตใจมากภาพหนึ่ง ใบหน้าแสดงอารมณ์เบิกบานยิ้มแย้ม ท่วงท่ากิริยามีความอ่อนช้อย ดูมีชีวิตชีวา ปีกและหางเขียนขึ้นได้อย่างเป็นธรรมชาติ โดยเฉพาะในส่วนรูปทรงของหางที่เขียนเป็นลายกนก แม้จะเป็นลวดลายประดิษฐ์ แต่การเขียนหางนกในลักษณะเช่นนี้ กลับมิได้เป็นแบบแผนตายตัวที่ดูแข็งกระด้าง และให้ความรู้สึกถึงขนนกที่สะบัดพลิ้วไหวอย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งนับว่าเป็นคุณลักษณะของจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น อันแสดงให้เห็นต้นเค้าการเขียนลวดลายที่สืบทอดมาแต่ครั้งสมัยอยุธยาตอนปลาย

ส่วนภาพกินรีที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น ตัวภาพกินนรกินรีในฉากป่าหิมพานต์ภายในพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 146) เป็นตัวภาพกินรีแบบอุดมคติที่มีสัดส่วนและกิริยาท่วงท่างามสง่า การเขียนปีกและหางด้วยลวดลายกนกค่อนข้างเป็นแบบแผนมิได้ให้ความรู้สึกเป็นอิสระพลิ้วไหวอย่างการเขียนเส้นและลวดลายในสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ก็นับได้ว่าเป็นอุดมคติของการเขียนภาพมนุษย์ผสมสัตว์ที่งดงามที่สุดภาพหนึ่ง ตัวภาพกินรีดังกล่าวได้ปรากฏอย่างสง่างามท่ามกลางฉากธรรมชาติที่ให้ความรู้สึกถึงป่าเขาลำเนาไพร (ภาพที่ 145) แสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะอันเป็นแบบอย่างที่เป็นเอกลักษณ์ของฝีมือช่างหลวงในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้อย่างสมบูรณ์

ตัวภาพกินรีที่วัดดุสิดารามและวัดสุทัศนเทพวราราม นับว่าเป็นตัวภาพกินรีชั้นสูง เช่นเดียวกับตัวภาพพระนาง นอกจากนั้นยังมีตัวภาพกินรีที่อยู่ในระดับชั้นรองลงมา เช่น ตัวภาพกินรีที่วัดทองธรรมชาติ (ภาพที่ 117) ซึ่งการเขียนปีกและหางให้ความรู้สึกสมจริงเป็นธรรมชาติมากกว่าตัวภาพกินนรกินรีชั้นพระนาง (วัดดุสิดารามและวัดสุทัศนฯ) สังเกตได้ว่า หางกินรีชั้นพระนางจะเขียนเป็นช่อกนก แสดงให้เห็นถึงสถานะของกินรีชั้นสูงซึ่งมีลักษณะเป็นแบบอุดมคติมากกว่า ส่วนตัวภาพกินรีที่วัดทองธรรมชาติ เขียนเป็นหางนกคล้ายหางไก่ เพื่อแสดงสถานะว่าเป็นกินรีประเภทบ่าวหรือกินรีชั้นนางสนมกำนัล ซึ่งมีสถานะเช่นเดียวกับตัวภาพบุคคล

แบบกึ่งอุดมคติที่มีสถานะเป็นตัวภาพชั้นรอง เช่น ข้าราชบริพารของตัวภาพพระนางที่กล่าวถึงไปแล้วข้างต้น

ตัวภาพประเภทรูปทรงบุคคลผสมสัตว์ อีกประเภทหนึ่งก็คือ ***ตัวภาพครุฑ*** ที่มีปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่ง เช่น ตัวภาพครุฑในภาพเทพชุมนุมที่วัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ 53) ซึ่งมีความพิเศษในด้านการเขียนให้มีคุณลักษณะสมจริง แม้ตัวภาพลักษณะเช่นนี้จะเป็นตัวภาพในอุดมคติ แต่จิตรกรก็สามารถถ่ายทอดตัวตนที่มิได้มีต้นแบบที่เห็นได้จริงให้แสดงออกมาอย่างสมจริง กล่าวคือ แม้ครุฑจะเป็นสัตว์ในแดนหิมพานต์ที่มิสามารถรู้เห็นได้ แต่ช่างเขียนก็สามารถถ่ายทอดคุณลักษณะของตัวภาพพญาครุฑในอุดมคติ ให้ปรากฏตนออกมาเป็นภาพได้อย่างมีชีวิตจิตใจ ราวกับเป็นสิ่งที่มีตัวตน

เมื่อเปรียบเทียบกับตัวภาพพญาครุฑในภาพเทพชุมนุมที่เขียนขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น ตัวภาพครุฑในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 109) จะเห็นได้ว่า คุณลักษณะด้านการเขียนตัวภาพดูเป็นแบบแผนมากขึ้น แม้จะมีฝีมือการเขียนได้อย่างงดงามอยู่ไม่น้อย (ความมีชีวิตจิตใจในการเขียนตัวภาพครุฑ รวมถึงตัวภาพเทวดา ยักษ์ ฯลฯ ในฉากภาพเทพชุมนุม อย่างที่ปรากฏในสมัยอยุธยาตอนปลายนั้น ได้มีความเปลี่ยนผันไปในทางที่เป็นแบบแผนมากขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์)

แต่ก็มีตัวอย่างบ่งชี้สิ่งที่นับว่าเป็นการแสดงออกอันโดดเด่นของจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในด้านที่สามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ด้วยกิริยาท่าทาง ตัวอย่างเช่น ภาพครุฑยุดนาคในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 78) ซึ่งนับว่าเป็นภาพจับที่แสดงพลังด้วยกิริยาท่าทางโลดโผน ให้ความรู้สึกถึงแรงพุ่งทะยานด้วยลีลาการแสดงออกที่งามน่าชมยิ่งนัก มีการเขียนกลุ่มหมอกควันเป็นรัศมีล้อมรอบตัวภาพ ทำหน้าที่คล้ายเส้นสินเทาเน้นให้รูปทรงครุฑยุดนาคนี้ดูมีพลังและโดดเด่นขึ้นมาจากพื้นหลังที่มีบรรยากาศค่อนข้างมืดใกล้เคียงกัน ซึ่งในด้านคุณลักษณะของตัวภาพนับว่ามีความงดงามเป็นเลิศในด้านการแสดงออกด้วยกิริยาท่าทาง ส่วนการเขียนภาพใบหน้าและรายละเอียดต่างๆ ที่เป็นลวดลายประดับนั้นมีลักษณะค่อนข้างเป็นแบบแผน

ตัวภาพที่พบมากในงานจิตรกรรมไทยอีกประเภทหนึ่งก็คือ ***ตัวภาพนาค*** ซึ่งเป็นสัตว์ในอุดมคติที่มีรูปร่างเป็นพญางูใหญ่ และนิยมเขียนในลักษณะเช่นนี้มากกว่าจะเขียนเป็นภาพนาคในภาคเทวดา หรือเป็นภาพมนุษย์ผสมสัตว์อย่างตัวภาพครุฑ (ซึ่งในความเป็นจริงแล้วพญานาคถือว่าเป็นสัตว์เทพ มีฤทธิ์เดชสามารถแปลงตนเป็นเทวดาได้) แต่ก็มีปรากฏให้เห็นอยู่บ้าง เช่น พญานาคนันโทปนันทะ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 73) และ

ตัวภาพนาคในภาคเทพบุตร (สังเกตได้จากยอดชฎาที่มีสัญลักษณ์เป็นหัวนาค) ในภาพเทพชุมนุมบนผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ 55) ในความหมายที่แสดงให้เห็นถึงการมาร่วมนมัสการพระพุทธองค์ เฉกเช่นเดียวกับเหล่าล้วนพรหมเทพเทวดาต่างๆ (ซึ่งคงเป็นการไม่สมควรหากจะเขียนตัวภาพพญานาคในภาคที่เป็นพญางูใหญ่ในบริบทเช่นนี้)

ภาพพญานาคมุจลินท์ขดตัวเป็นบัลลังก์และแผ่พังพานปกป้องพระพุทธองค์บนผนังช่องที่ 14 ภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม (ภาพที่ 39) คือตัวภาพนาคที่น่าสนใจอีกภาพหนึ่งในจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย สังเกตได้ว่า ลวดลายกระบังหน้า รวมไปถึงส่วนต่างๆ ตลอดทั้งรูปทรงตัวภาพนาคที่ขดซ้อนสลับกันอย่างงดงาม ด้วยการเขียนตัดเส้นอย่างมั่นใจ มีอิสระพลิ้วไหว แต่ได้รับการกำหนดให้อยู่ในอิริยาบถที่สงบนิ่ง สอดคล้องกับพื้นที่ว่างระหว่างจังหวะของเส้นสินเทาที่คั่นระหว่างกลุ่มรูปทรง สิ่งที่น่าสังเกตในการเขียนภาพนาคปรกที่วัดเกาะแก้วสุทธารามแห่งนี้ก็คือ ตามเนื้อหาของเหตุการณ์ตอนนี้นั้น เป็นตอนที่พญานาคมุจลินท์ได้ขดตัวเป็นบัลลังก์และแผ่พังพานเพื่อปกป้องพระพุทธองค์มิให้ต้องลมฝน นาคในภาพนี้จึงหมายถึงนาคเพียงหนึ่งตน แต่จากภาพที่ปรากฏสังเกตได้ว่า ช่องว่างระหว่างภาพพระพุทธองค์กับพญานาคมีการเปิดพื้นที่ว่างไว้ จึงดูราวกับว่าเศียรของพญานาคนั้นได้รับการแบ่งแยกออกเป็นสองฝั่งซ้ายขวาเปิดให้เห็นพื้นที่ว่างสีขาวนวล ด้วยจุดประสงค์เพื่อเน้นรูปทรงตัวภาพของพระพุทธองค์ที่ทรงผ้ารัตกัมพล (จีวรสีแดง) ให้มีความเด่นชัดขึ้นมาท่ามกลางพื้นขาวสว่างที่ได้รับการเว้นไว้ หากมิได้เปิดพื้นที่ว่างบริเวณดังกล่าวไว้ สีของพญานาคที่มีลักษณะสีเขียวและแดงออกไปในโทนเข้ม ซึ่งมีค่าน้ำหนักใกล้เคียงกับสีจีวรของพระพุทธองค์ จะกลืนกันจนทำให้รูปทรงพระพุทธองค์มิสามารถมีความโดดเด่นออกมาจากรูปทรงนาคมุจลินท์ที่โอบล้อมอยู่ได้เลย

การเขียนรูปทรงของพญานาคภาพดังกล่าวนี้จึงเป็นชั้นเชิงในการสร้างสรรค์รูปทรงของตัวภาพขึ้นใหม่ ให้เห็นได้ทั้งในมุมมองด้านซ้ายขวาและด้านตรงให้เห็นในภาพเดียวกัน แสดงให้เห็นถึงชั้นเชิงการกำหนดรูปทรง (Form) และพื้นที่ว่าง (Space) ให้เกิดเป็นกลุ่มรูปทรงที่ความสัมพันธ์ลงตัวได้อย่างน่าสนใจ จะเห็นได้ว่ารูปทรงของเศียรพญานาคได้ช่วยส่งเสริมความสง่างามให้กับรูปทรงพระพุทธองค์ ด้วยการทำหน้าที่คล้ายซุ้มเรือนแก้ว

หากการเขียนภาพดังกล่าวยึดติดอยู่กับความเป็นจริงมากเกินไป จิตรกรคงไม่กล้าเว้นพื้นที่ว่างบริเวณดังกล่าว เพื่อขับเน้นรูปทรงพระพุทธองค์ด้วยการคลี่คลายกลุ่มรูปทรงอย่างอิสระ โดยคำนึงถึงผลของการแสดงออกทางศิลปะที่เกิดขึ้นการจัดวางรูปทรงและพื้นที่ว่างเป็นสำคัญเหนือกว่าข้อจำกัดของความถูกต้องตามความเป็นจริง ซึ่งไม่ใช่สาระสำคัญในด้านชั้น

เชิงการสร้างรูปทรงที่นำไปสู่เนื้อหาทางศิลปะ อันเป็นการแสดงออกในรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี

สิ่งที่เห็นได้ชัดประการหนึ่งก็คือ การเขียนตัวภาพสัตว์ในอุดมคติ*ในสมัยอยุธยาตอนปลาย*นั้นเขียนขึ้นได้อย่างมีชีวิตจิตใจและเป็นธรรมชาติ แต่มักอยู่ในกรอบของโครงสร้างองค์ประกอบที่ค่อนข้างจำกัด แม้คุณลักษณะของตัวภาพเองจะมีลักษณะการเขียนเส้นที่มีความอิสระพลิ้วไหวก็ตาม ส่วนตัวภาพใน*สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น* จะเห็นได้ว่า การเขียนตัวภาพสัตว์ในอุดมคติดูเป็นแบบแผนมากขึ้น เช่น ภาพพญานาคนันโทปนันทะแปลงกายเป็นงูใหญ่แผ่พังพานอยู่เหนือเขาพระสุเมรุเพื่อทำร้ายพระพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 79) ลักษณะการเขียนลวดลายกระจังบนหงอนนาคอยู่ในระเบียบที่ชัดเจนในกรอบการเขียนลายที่เป็นแบบแผน จังหวะการเขียนกระหนกค่อนข้างเป็นสูตร มิได้พิสดารพลิ้วไหวอย่างมีอิสระดังที่ปรากฏในสมัยอยุธยาปลาย แต่ในขณะเดียวกัน จังหวะลีลาท่าทางของนาคนันโทปนันทะกับนาคพระโมคคัลลานะที่กำลังต่อสู้กันนั้นกลับมีความอิสระอย่างมาก กล่าวคือ ลักษณะการเขียนภาพในส่วนลวดลายและใบหน้าของนาคทั้งสองค่อนข้างเป็นแบบแผน แต่การแสดงออกของลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวของรูปทรงตัวภาพกลับดูมีอิสระมากกว่าภาพนาคมุจลินท์ที่วัดเกาะแก้วสุทธารามในสมัยอยุธยาตอนปลาย

รูปทรงตัวภาพสัตว์

ตัวภาพสัตว์ที่พบเห็นได้ในความเป็นจริง ที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังมีอยู่หลายประเภท แต่ที่นิยมนำมาเขียนในงานจิตรกรรมไทยมากกว่าสัตว์ประเภทอื่นๆ ได้แก่ ภาพช้างและม้า โดยเฉพาะภาพช้าง ด้วยเพราะตามคติความเชื่อของไทยถือว่าช้างเป็นสัตว์มงคล ตัวภาพช้างจึงมักปรากฏร่วมกับตัวภาพพระนางอย่างกษัตริย์ในฐานะช้างทรง หรือเป็นพาหนะของบุคคลชั้นสูง

ภาพช้างในจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี (ภาพที่ 33) ในภาพนี้แสดงให้เห็นว่าช่างสามารถเขียนสัดส่วนและรูปทรงของตัวช้างได้อย่างสมจริง ซึ่งการเขียนตัวภาพช้างที่วัดช่องนนทรีนี้สามารถวิเคราะห์ได้ว่า รูปทรงโครงสร้างมีความสมจริง แต่ส่วนที่เป็นรายละเอียดต่างๆ เช่น การเขียนจุดสีขาวในบริเวณส่วนหัวและงวงนั้น น่าจะเป็นการจงใจเขียนขึ้นให้รู้ว่าเป็นช้างเผือก (อันเป็นคุณลักษณะของช้างมงคลคู่บ้านคู่เมือง) แต่จะเห็นได้ว่า สัดส่วนระหว่างตัวภาพบุคคลกับสัดส่วนของตัวภาพช้างมิได้มีความสมจริง เมื่อเปรียบเทียบโดยสัดส่วนตามความเป็นจริงแล้ว ขนาดของตัวช้างดูเล็กมากเมื่อเทียบกับ

ขนาดของคน แต่ก็ใช่ว่า ช่างหรือจิตรกรในสมัยอยุธยาตอนปลายจะเขียนรูปไม่เป็นหรือขาดความเข้าใจในด้านสัดส่วน เป็นไปได้ทีเดียวว่า จิตรกรมุ่งที่จะถ่ายทอดความสมบูรณ์ลงตัวของรูปทรงตัวภาพกับจังหวะของพื้นที่ว่าง และมุ่งให้ความสำคัญในด้านความหมายเชิงสัญลักษณ์เป็นสำคัญ (ซึ่ง “ความหมายเชิงสัญลักษณ์” นี้ จะกล่าวถึงในลำดับต่อไปในส่วนของการวิเคราะห์กลุ่มรูปทรงและองค์ประกอบ)

เมื่อกลับมากล่าวถึงความสมจริงของตัวภาพในจิตรกรรมไทย การเขียนภาพที่แสดงรูปทรงที่สมจริงเป็นสิ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้ในทุกวัฒนธรรม หากเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงในบริบทของสังคมและวัฒนธรรมนั้นๆ โดยนำเสนอออกมาในรูปแบบที่เป็นคุณลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรม สิ่งที่เห็นได้ชัดก็คือ ช้างเป็นสิ่งที่คุ้นเคยและอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยมาโดยตลอด จิตรกรไทยจึงสามารถถ่ายทอดคุณลักษณะของภาพช้างออกมาได้อย่างสมจริงและมีชีวิตจิตใจ ไม่ได้เป็นการวาดอย่างเป็นแบบแผน (Pattern)

ตัวภาพแต่ละประเภทแสดงให้เห็นถึงการศึกษาธรรมชาติด้านกายภาพ และจับบุคลิกลักษณะของสิ่งที่มีอยู่จริงมาถ่ายทอดเป็นภาพเขียนได้เป็นอย่างดี ดังตัวอย่างเช่น ภาพช้างที่ปรากฏในจิตรกรรมบนผนังระหว่างประตูทางเข้าด้านหน้าพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (จิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3) (ภาพที่ 150) ได้แสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะและอากัปกิริยาท่าทางการเคลื่อนไหวอย่างเป็นธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นการหันซ้ายขวา ก้มหน้า ยกตัว ซึ่งเป็นท่วงท่าอันเป็นปกติวิสัยของช้างที่อยู่ในธรรมชาติ

เมื่อนำภาพช้างที่วัดสุทัศนเทพวรารามไปเปรียบเทียบกับภาพช้างที่วัดช่องนนทรีแล้ว จะเห็นได้ว่า ช้างทรงในขบวนเสด็จในภาพจิตรกรรมวัดช่องนนทรี (ภาพที่ 33) มีลักษณะแบบกึ่งอุดมคติอยู่ในอากัปกิริยานิ่งสงบสัมพันธ์กับแนวเรื่องที่นำเสนอ แตกต่างจากช้างในฉากภาพเขาคันธมาทภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ที่แสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะของช้างที่อยู่ตามธรรมชาติในป่าเขา ภาพช้างดังกล่าวนี้เขียนขึ้นด้วยชั้นเชิงการใช้เส้นและการโฉบน้ำหนักในบางส่วนเท่านั้น แต่สามารถแสดงรูปลักษณะสัดส่วนของช้าง รวมถึงการสร้างปริมาตรให้กับรูปทรงได้อย่างสมจริง โดยไม่จำเป็นต้องไล่น้ำหนักแสงเงาอย่างรูปแบบการเขียนภาพเหมือนจริงอันเป็นวิธีการเขียนภาพอย่างตะวันตก (ซึ่งเป็นอิทธิพลที่เข้ามาในภายหลัง) ซึ่งควรจะกล่าวได้ว่า ลักษณะการสร้างปริมาตรให้กับตัวภาพต่างๆ ในจิตรกรรมไทย ที่ปรากฏให้เห็นมากขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะในช่วงรัชกาลที่ 3 เป็นคุณลักษณะสำคัญในจิตรกรรมไทยโดยแท้

นอกจากภาพช้างแล้ว ม้าก็ถือว่าเป็นสัตว์ที่มีความสำคัญที่ได้ปรากฏให้เห็นในงานจิตรกรรมของไทยอยู่ไม่น้อย เนื่องจากม้าเป็นสัตว์ที่มีความเกี่ยวข้องกับคนไทยมาแต่ครั้งอดีต

ไม่ว่าจะในยามศึกสงครามหรือในยามบ้านเมืองสงบร่มเย็น ภาพม้าในงานจิตรกรรมไทยประเพณีจึงแสดงให้เห็นถึงการจับบุคลิกลักษณะท่าทางอากัปกิริยาและสัดส่วนมาการถ่ายทอดในงานจิตรกรรมได้อย่างสมจริง เช่น ภาพม้าในจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดช่องนนทรี ซึ่งเขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย แม้จะเป็นตัวภาพที่เขียนขึ้นด้วยเส้นเพียงไม่กี่เส้น แต่ก็สามารถแสดงได้ถึงท่วงท่าอากัปกิริยาของม้าได้อย่างเป็นธรรมชาติ (ภาพที่ 34) สิ่งที่น่าพิจารณาในภาพก็คือ ตัวภาพม้าที่อยู่ตรงบริเวณ ณ กึ่งกลางภาพเหนือเส้นสินเทา ภาพม้าดังกล่าวนี้ได้แสดงให้เห็นถึงความสามารถของจิตรกร ในการถ่ายทอดรูปทรงของม้าในมุมมองจากด้านบนลงมา อีกทั้งยังเป็นมุมมองที่แสดงระยะจากส่วนท้ายไล่ไปจนถึงส่วนหัว ซึ่งมิใช่ลักษณะที่สามารถเขียนขึ้นได้โดยง่าย หากปราศจากทักษะอันสูง ที่สะท้อนให้เห็นถึงความเข้าใจรูปทรงจากการสังเกตและศึกษาธรรมชาติมาเป็นอย่างดี และยังแสดงให้เห็นว่าทักษะฝีมือและชั้นเชิงทางช่างศิลปะระดับชั้นครูในสมัยอยุธยาตอนปลายนั้น ได้สืบทอดพัฒนาการในการเขียนตัวภาพต่างๆมาสู่ความรุ่งเรื่องในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างชัดเจน โดยเฉพาะจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3

เมื่อเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จะเห็นได้ว่า ตัวภาพม้าในงานจิตรกรรมดูมีปริมาตรมากขึ้น ด้วยลักษณะการใช้เส้นและการโฉบน้ำหนักในบางส่วน ทำให้รูปทรงของม้าดูมีชีวิตและสมจริง เช่น ภาพม้าที่ปรากฏในฉากภาพมโหสถชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ซึ่งแสดงให้เห็นถึงภาพม้าที่มีการแสดงอากัปกิริยาในท่วงท่าต่างๆ ได้อย่างมีชีวิตชีวา ไม่ว่าจะเป็นการกำหนดให้ยืนสงบนิ่ง (ภาพที่ 132) เยื้องย่าง (ภาพที่ 139) หรือเคลื่อนไหวพุ่งทะยานอย่างรวดเร็ว (ภาพที่ 140)

อีกตัวอย่างหนึ่งที่เห็นว่าสมควรนำมากล่าวถึงในประเด็นเรื่องความสมจริงในภาพจิตรกรรมไทยก็คือ ภาพควายในกิริยาการก้มลงกินน้ำอยู่ท่ามกลางฉากธรรมชาติ ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ สมัยรัชกาลที่ 1 (ภาพที่ 75) ตัวภาพควายในภาพนี้ได้รับการเขียนขึ้นอย่างมีชีวิตชีวาด้วยคุณลักษณะแบบกึ่งอุดมคติ แสดงให้เห็นถึงการจับรูปลักษณะของควายมาถ่ายทอดในงานจิตรกรรมได้อย่างเป็นธรรมชาติ นอกจากนั้นจะเห็นว่า สุนทรียภาพที่ปรากฏในภาพดังกล่าวนี้ยังได้เกิดขึ้นจากการเขียนเงาสะท้อนภาพควายตกกระทบบนผิวน้ำได้อย่างงดงาม ด้วยวิธีการตัดเส้นเป็นสำคัญ บ่งชี้ให้เห็นถึงคุณลักษณะในการถ่ายทอดความสมจริงแบบประเพณี ซึ่งเป็นสิ่งที่เห็นได้อย่างชัดเจนในสายทางแห่งพัฒนาการทางด้านรูปแบบในจิตรกรรมไทยประเพณีตลอดมา

ความสมจริงในที่นี้มิได้หมายความว่าต้องเหมือนจริง เพราะความสมจริงในจิตรกรรมไทยไม่ได้ขึ้นอยู่กับการเขียนตามความเป็นจริงด้านกายภาพเสมอไป หากแต่เป็นภาพใน

ความคิดและจินตนาการ ซึ่งได้ผ่านการกลั่นกรองข้อมูลที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากธรรมชาติที่มีอยู่จริง ก่อนจะถ่ายทอดอุดมคตินั้นออกมาเป็นรูปทรงทางศิลปะ (Art Form) ที่สมบูรณ์ *มิใช่เพียง* สมบูรณ์ตามตาเห็น ที่อิงอยู่กับความเหมือนจริงอย่างเป็นรูปธรรม หรือถูกต้องเฉพาะแต่มุมมองที่เห็นได้ในความเป็นจริงเท่านั้น ดังปรากฏในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 - 5 (จะกล่าวถึงในลำดับต่อไป) ซึ่งมิอาจเทียบได้เลยกับคุณลักษณะของความสมจริงในจิตรกรรมไทยที่มีมาแต่ดั้งเดิม

จิตรกรรมไทยประเพณีมีคุณลักษณะที่บ่งชี้ชัดในแง่ของการแสดงออกของศิลปิน ที่สามารถถ่ายทอดตัวภาพต่างๆ ออกมาได้อย่างสมจริงและดูมีชีวิตจิตใจ แม้จะมีลักษณะที่เป็นอุดมคติผสมผสานอยู่มาก แต่ก็ต้องนับว่าเป็นความล้ำเลิศในทางฝีมือช่าง (ชั้นเชิงทางศิลปะ) ที่แสดงให้เห็นถึงการศึกษาด้านกายภาพและอากัปกิริยาต่างๆ ของสัตว์นั้นๆ มาเป็นอย่างดี จึงสามารถกำหนดตัวภาพให้อยู่ในท่วงท่าต่างๆ ตามแต่จะกำหนดให้สัมพันธ์สอดคล้องกับแนวเรื่องที่ต้องการนำเสนอ

รูปทรงสถาปัตยกรรมและรูปทรงธรรมชาติ

รูปทรงภาพปราสาทราชมณเฑียรในจิตรกรรมไทยประเพณีมีลักษณะอุดมคติอย่างเต็มที่ มีความสมบูรณ์ในตัวเอง มีการตัดเส้นบนพื้นระนาบแบนเรียบ แม้มิได้แสดงมิติลึกตามความเป็นจริง แต่ก็สามารถแสดงให้เห็นถึงความสลับซับซ้อนในส่วนต่างๆ ของรูปทรงอย่างวิจิตรพิสดารด้วยชั้นเชิงการเขียนภาพแบบ 2 มิติ ในด้านการนำเสนอรูปทรงปราสาทมักกำหนดให้เป็นรูปทรงส่วนประธานของแต่ละกลุ่มองค์ประกอบภาพ โดยกำหนดให้เป็นที่ประดิษฐานของตัวภาพกษัตริย์หรือบุคคลชั้นสูงซึ่งเป็นประธานของกลุ่มองค์ประกอบ สอดคล้องกับคติความเชื่อมาแต่โบราณ ที่ถือว่าปราสาทเป็นที่ประดิษฐานของผู้มีบุญญาธิการ เช่น กษัตริย์ซึ่งถือว่าเป็นสมติเทพ

ในส่วนของลักษณะการซ้อนกันของหลังคายอดปราสาท จะเห็นได้ว่า ในความเป็นจริงมิได้ปรากฏให้เห็นถึงการซ้อนกันของหลังคามากมายหลายชั้นดังที่แสดงในภาพจิตรกรรม (ภาพที่ 77, 133) ส่วนกลางของสถาปัตยกรรมมีการกำหนดพื้นที่ว่างและช่องไฟภายในปราสาทอย่างเหมาะสมกับการเขียนตัวภาพพระนาง มุ่งให้เกิดผลด้านความงามลงตัวของรูปทรงและพื้นที่ว่างเป็นสำคัญ มากกว่าที่จะคำนึงถึงสัดส่วนระหว่างตัวภาพบุคคลกับความสูงของสถาปัตยกรรมตามความเป็นจริง จะเห็นได้ว่า ตั้งแต่ยอดปราสาทส่วนบนสุดลงมาถึงฐานปัทม์ได้รับการกำหนดให้เห็นในมุมมองเฉพาะด้านหน้า ไม่เห็นพื้นที่ส่วนด้านข้างของอาคารสถาปัตยกรรม อย่างที่ปรากฏในภาพอาคารสถาปัตยกรรมชั้นรอง เช่น วิหารหรือมุขศาลา

ภาพวิหารหรือมุขศาลาจะได้รับการกำหนดให้เป็นที่ประทับของพระโพธิสัตว์ฤาษีชีไพร นักบวชนักพรตที่อาศัยบำเพ็ญเพียรอยู่ท่ามกลางธรรมชาติป่าเขาลำเนาไพร หรืออาจเป็นที่อยู่อาศัยของผู้มีศักดิ์รองลงมาจากกษัตริย์ (ภาพที่ 134) รูปทรงสถาปัตยกรรมดังกล่าวมีลักษณะแบบกึ่งอุดมคติ กล่าวคือ มีคุณลักษณะที่อิงอยู่กับความเป็นจริง เช่น การเขียนซ่อฟ้าใบระกา และรูปลักษณะต่างๆ ของสถาปัตยกรรมให้ใกล้เคียงกับสถาปัตยกรรมที่มีอยู่จริง รวมถึงมีการลงสีพื้นโฉบน้ำหนักเส้นแสดงมิติของวัตถุ (มิใช่การเกลี่ยน้ำหนักแสงเงา) ในส่วนของรูปทรงค่อนไปในลักษณะที่สมจริง แต่ก็มีลักษณะที่เป็นนามธรรมผสมอยู่ด้วย กล่าวคือการกำหนดสัดส่วนระหว่างขนาดตัวภาพบุคคลกับขนาดของสถาปัตยกรรมยังคงให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์และความลงตัวในด้านรูปทรงและพื้นที่ว่าง มากกว่าที่จะกำหนดขนาดสัดส่วนให้เป็นไปตามความเป็นจริง มีการกำหนดทัศนียวิสัยของรูปทรงส่วนด้านข้างของอาคารให้แสดงมิติที่ลึกเข้าไปภายใน ด้วยคุณลักษณะของการใช้เส้นขนาน เพื่อให้เห็นภาพอย่างชัดเจนจึงขอนำลักษณะการแสดงมิติลึกเช่นนี้เปรียบเทียบกับลักษณะการเขียนแบบที่เรียกว่า ภาพสามมิติแบบออบลิค (Oblique Drawing) ซึ่งภาพแบบออบลิคนี้เป็นภาพเขียนแบบที่มีการกำหนดให้ด้านหน้ามีลักษณะตั้งตรง ส่วนภาพด้านข้างและด้านบนจะกำหนดให้เอียงลึกเข้าไปเพียงด้านเดียว โดยมีขนาดที่ขนานเท่ากันตลอด มีมุมเอียง 45 องศา (ลายเส้นที่ 5) มีอยู่ 2 แบบ ดังนี้คือ

1. ภาพออบลิคแบบเต็มส่วน (Cavalier) เป็นแบบที่มีอัตราส่วนภาพระหว่างความกว้าง : ความสูง : ความลึก ของภาพเป็น 1 : 1 : 1

2. ภาพออบลิคแบบครึ่งส่วน (Cabinet) เป็นแบบที่มีอัตราส่วนภาพระหว่างความกว้าง : ความสูง : ความลึก ของภาพเป็น 1 : 1 : 0.5

กล่าวโดยสรุปก็คือ การแสดงมิติลึกของอาคารเช่นนี้ นับว่าเป็นขั้นเชิงของการเขียนภาพแบบสองมิติด้วยเส้นขนานกัน คุณลักษณะเช่นนี้ทำให้รู้สึกและเข้าใจได้ว่าอาคารส่วนใดเป็นส่วนที่ลึกเข้าไปภายใน อยู่ด้านหน้าหรือด้านหลัง โดยที่ไม่จำเป็นต้องลดขนาดและสัดส่วนให้เล็กลงตามความเป็นจริง อย่างการแสดงความลึกด้วยหลักทัศนียวิทยา (Perspective) ซึ่งเป็นคุณลักษณะการเขียนภาพตามความเป็นจริง

ในส่วนรูปทรงอาคารบ้านเรือนของสามัญชนนิยมเขียนเป็นเรือนมีหลังคาฝาประกนใต้ถุนสูงที่เห็นได้ในชนบท ซึ่งนิยมเขียนให้อยู่ส่วนภายนอกของแนวกำแพงเมือง แสดงให้เห็นสภาพความเป็นจริงของวิถีชีวิตชาวบ้าน การเขียนตัวอาคารบ้านเรือนมีคุณลักษณะที่แสดงระยะลึกเช่นเดียวกับหลักการใช้เส้นขนานในการเขียนภาพอาคารชั้นรอง (ภาพที่ 135)

รูปทรงธรรมชาติ เช่น ภาพต้นไม้และโขดหิน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ (ภาพที่ 114) มีการกำหนดรูปทรงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นต้นไม้หรือโขดหินให้มีจังหวะคดโค้ง แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับจังหวะลีลาที่งดงามของรูปทรงมากกว่าที่จะพยายามเขียนให้ดูเสมือนจริงทุกประการ แม้จะมีการโฉบน้ำหนักสร้างปริมาตรให้กับก้อนหิน เพื่อแสดงความเป็นวัตถุธาตุอย่างสมจริง แต่ขณะเดียวกัน ก็มีการกำหนดให้รูปทรงโขดหินมีทิศทางเอี้ยวไปในลีลาต่างๆ แบบอุดมคติ รูปทรงโขดหินเหล่านี้ ศิลปินได้กำหนดให้มีความคดโค้งไปตามจังหวะที่สัมพันธ์กับกลุ่มรูปทรงอื่นๆ ได้อย่างอิสระ โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงรูปลักษณะในความเป็นจริง แต่ก็สามารถให้ความรู้สึกถึงความสมจริงได้อย่างลงตัวสัมพันธ์กับการวางองค์ประกอบภาพ

รูปทรงธรรมชาติที่น่าสนใจอีกภาพหนึ่งคือ กลุ่มรูปทรงส่วนหนึ่งของฉากภาพพระเวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม (ภาพที่ 89) จะเห็นได้ว่ารูปทรงโขดหินของภาพดังกล่าวนี้ได้ทำหน้าที่กำหนดกลุ่มรูปทรงตัวภาพบุคคลให้อยู่ในพื้นที่ที่กำหนด และมีหน้าที่หลักในการกำหนดทิศทางการเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรงในขบวนเสด็จ กำหนดนำสายตาผู้ดูไปยังส่วนต่างๆ ของภาพตามที่ต้องการ ด้วยลักษณะลีลาการเอี้ยวโค้งของรูปทรงโขดหิน

1.2 วิเคราะห์การสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

รูปทรงตัวภาพบุคคล

จิตรกรรมไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นจุดเริ่มต้นที่แสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบนำเสนอต่างจากภาพจิตรกรรมไทยประเพณีตามขนบเดิม ซึ่งได้ปรากฏให้เห็นเด่นชัดในภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมเหนือบานประตูและหน้าต่างภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส ที่เขียนขึ้นโดย *ขรัวอินโข่ง* จิตรกรเอกในสมัยรัชกาลที่ 4 แสดงให้เห็นถึงแบบอย่างวิธีการเขียนภาพในมุมมองตามความเป็นจริง อันเป็นรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลจากจิตรกรรมตะวันตก รูปแบบการเขียนภาพตามคุณลักษณะเช่นนี้ ได้ส่งผลต่อรูปแบบของงานจิตรกรรมไทยประเพณีสืบต่อมา เมื่อจิตรกรได้นำลักษณะการเขียนภาพเหมือนจริงแบบตะวันตกเข้ามาผสมกับรูปแบบการเขียนไทยประเพณี โดยจะกล่าวถึงการสร้างรูปทรง การกำหนดองค์ประกอบภาพ และคุณลักษณะในด้านฝีมือช่างไปตามลำดับดังนี้

ตัวภาพบุคคลในฉากภาพจิตรกรรมการเดินเรือข้ามห้วงมหาสมุทรในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส (ภาพที่ 190, 191) แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับการเขียนรูปทรงตัวภาพตามแบบอย่างการเขียนภาพเหมือนจริงแบบตะวันตก (Realistic) ตัวภาพเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เขียนเป็นภาพชาวตะวันตก สังเกตได้จากลักษณะการแต่งกายและการแสดงออกถึงภาพสะท้อนวิถีชีวิต จะเห็นได้ว่ามีการพยายามสร้างปริมาตรให้แก่วัตถุต่างๆ ด้วยการกำหนดให้มีค่าน้ำหนักแสงเงาบนตัวภาพ เพื่อแสดงความกลมกลึงของวัตถุ แม้ว่าจะมีลักษณะที่แสดงให้เห็นถึงการเขียนตัวภาพบุคคลอย่างขาดความเข้าใจ หรือแสดงให้เห็นถึงการขาดความชำนาญด้านกายวิภาคก็ตาม

ส่วนลักษณะการเขียนตัวภาพที่ยังอิงอยู่กับรูปแบบประเพณี เช่น การเขียนตัวภาพเทวดาที่วัดบรมนิวาส (ภาพที่ 184) แม้จะมีคุณลักษณะในด้านการแสดงออกด้วยกิริยาท่าทางอย่างนาฏลักษณ์ อันยังคงดำเนินรอยตามรูปแบบการเขียนตัวภาพพระนางในสมัยก่อนหน้านั้น แต่ตัวภาพเทวดาเหล่านี้ได้ปรับเปลี่ยนบริบทมาปรากฏอยู่ร่วมกับท้องฟ้าและเมฆที่เขียนขึ้นอย่างสมจริง ซึ่งมีลักษณะต่างออกไปจากคุณสมบัติการเขียนตัวภาพพระนางในบริบทที่เป็นอุดมคติในแบบประเพณี

อีกตัวอย่างหนึ่งก็คือ การเขียนตัวภาพพระนางหรือเทวดาที่ปรากฏบนผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส (ภาพที่ 200) จะเห็นได้ว่า ใบหน้า กิริยาท่าทาง ขนาดสัดส่วนและการแสดงออกของตัวภาพมิได้แสดงให้เห็นถึงความงดงามแบบอุดมคติอย่างที่เคยปรากฏในภาพจิตรกรรมไทยประเพณีเดิม ลักษณะที่สังเกตได้อีกอย่างหนึ่งก็คือ มีการกำหนดตัวภาพให้นั่งหันหลัง เพื่อแสดงความสมจริงในด้านมุมมอง (ภาพที่ 195) ซึ่งไม่เคยมีปรากฏมาก่อนในจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม

การเขียนตัวภาพบุคคลผสมสัตว์ อย่างตัวภาพกินนรและกินรี จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเปาโรหิตย์ ที่เขียนขึ้นในราวสมัยรัชกาลที่ 4 - 5 แม้จะแสดงให้เห็นว่ามีความจงใจเขียนตัวภาพให้แสดงกิริยาท่าทางแบบนาฏลักษณ์ก็ตาม แต่จะเห็นได้ว่ามีลักษณะค่อนข้างเป็นแบบแผนที่แข็งกระด้าง (ภาพที่ 201) มิได้ให้สุนทรียภาพที่งดงามแบบอุดมคติเฉกเช่นตัวภาพที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมไทยประเพณีเดิม

นอกจากนั้นจะเห็นได้ว่า การเขียนตัวภาพบุคคลไม่ว่าจะเป็นภาพไทยหรือภาพชาวต่างชาติ (ภาพที่ 171 - 175, 196) ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 นั้น เป็นตัวภาพที่เขียนขึ้นอย่างปราศจากชีวิตจิตใจหรือบุคลิกภาพมีอันสามารถบ่งชี้ลักษณะเฉพาะของแต่ละบุคคล เป็นรูปแบบซ้ำๆ ดูเป็นหุ่นมากกว่าที่จะสมจริง และมิอาจเทียบได้เลยแม้แต่น้อยกับ

คุณลักษณะการแสดงออกอย่างมีชีวิตจิตใจของตัวภาพบุคคลแบบจิตรกรรมประเพณี ที่เขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก่อนพ้นรัชกาลที่ 3

รูปทรงตัวภาพสัตว์

การเขียนภาพสัตว์ในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยเฉพาะในสกุลช่างขรัวอินโข่ง ซึ่งเป็นที่กล่าวขานว่าเป็นยุคสมัยแห่งการเขียนภาพให้ดูสมจริง แต่จะเห็นได้ว่าการเขียนตัวภาพม้าในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 159) รูปทรงของม้าทั้งสองตัวในภาพดังกล่าวนี้มิได้แสดงให้เห็นถึงการกำหนดสัดส่วนได้อย่างสมจริง ลักษณะที่แสดงออกดูเป็นแบบแผน แม้จะอยู่ในกิริยาที่กำลังก้าวย่าง แต่กลับให้ความรู้สึกถึงความเป็นหุ่นมากกว่าจะเป็นสัตว์ที่มีชีวิตอยู่จริง ส่วนตัวภาพม้าที่เขียนขึ้นในฉากภาพปริศนาธรรมที่วัดแห่งเดียวกันนี้ (ภาพที่ 160) ได้รับการเขียนขึ้นด้วยการกำหนดแสงและเงาตามวิธีการเขียนภาพแบบตะวันตก แต่สังเกตได้ว่า ภาพม้าเหล่านี้มิได้แสดงให้เห็นถึงการกำหนดสัดส่วนอากัปกิริยาและท่วงท่าที่สง่างาม ได้สมกับคุณลักษณะของม้า หรือกล่าวได้ว่า ไม่อาจถ่ายทอดรูปลักษณ์ที่แสดงให้เห็นถึงธรรมชาติของม้าได้อย่างสมบูรณ์

รูปทรงสถาปัตยกรรมและรูปทรงธรรมชาติ

การเขียนภาพสถาปัตยกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นการนำวิธีการเขียนภาพที่มุ่งแสดงทัศนียวิทยาที่เห็นได้ในความเป็นจริงแบบตะวันตกเข้ามาปรับเปลี่ยนการเขียนภาพแบบประเพณี มีการนำคุณลักษณะต่างๆ มาปรับใช้ในการเขียนภาพสถาปัตยกรรมในจิตรกรรมไทย เช่น จิตรกรรมภาพปริศนาธรรมบนผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส (ภาพที่ 192) ภายใต้ฝีมือของขรัวอินโข่งจิตรกรเอกแห่งสมัยรัชกาลที่ 4 การเขียนภาพสถาปัตยกรรมในมุมมองเช่นนี้ได้อิงอยู่กับการเขียนในมุมมองที่เป็นจริงตามหลักการทางทัศนียวิทยา สิ่งที่ปรากฏในภาพได้แสดงให้เห็นถึงการเขียนรูปทรงอาคารสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก มีสนามแข่งม้าเป็นฉากหน้าและกำหนดทิศทางของแสงเงาที่ตกกระทบบนวัตถุอย่างที่เห็นได้ในความเป็นจริง ทุกอย่างที่ปรากฏในภาพแสดงให้เห็นถึงการแสดงออกทั้งในส่วนของรูปทรง เทคนิควิธีในการไล่ค่าน้ำหนักแสงเงาที่ได้แบบอย่างมาจากตะวันตกอย่างสมบูรณ์ ซึ่งคุณลักษณะเช่นนี้ได้ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังเหนือบานหน้าต่างวัดบวรนิเวศวิหารเช่นเดียวกัน

ส่วนรูปทรงสถาปัตยกรรมที่เขียนในรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีของขรัวอินโข่งได้มีการนำเอาคุณลักษณะด้านทัศนียวิทยาเข้ามาปรับใช้ กล่าวคือ มีลักษณะการเขียนรูปทรง

สถาปัตยกรรมที่อิงอยู่กับความเป็นจริง ซึ่งสอดคล้องกับเหตุการณ์ในยุคสมัยนั้น เนื้อหาเรื่องราวในจิตรกรรมจึงมุ่งแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของผู้คนในสังคม โดยไม่แสดงเนื้อหาที่เหนือสามัญวิสัย

ดังจะเห็นได้ว่า รูปทรงสถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎก วัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 176) สมัยรัชกาลที่ 4 นั้นมีคุณลักษณะเช่นเดียวกับอาคารสถาปัตยกรรมชั้นรองในจิตรกรรมไทยประเพณีเดิม และไม่ปรากฏว่ามีความนิยมเขียนภาพปราสาทแบบอุดมคติ แม้ว่าการเปลี่ยนแปลงด้านแนวคิดในการนำเสนอภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้เปลี่ยนรูปแบบไป แต่ก็พบว่าจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร ผนังที่ 19 (ภาพที่ 188) ยังมีการเขียนภาพปราสาทแบบอุดมคติอยู่ในท่ามกลางทัศนียวิทยาแบบเหมือนจริง แต่เมื่อพิจารณาดูแล้วก็ถือว่า คุณลักษณะของภาพปราสาทดังกล่าวมีความต่างออกไปจากจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม กล่าวคือ แม้รูปทรงปราสาทจะเป็นแบบอุดมคติเช่นเดียวกับจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม แต่ช่างเขียนคำนึงถึงการกำหนดสัดส่วนของพื้นที่ว่างและรูปทรงที่อิงอยู่กับความเป็นจริงมากเกินไป จนทำให้ตัวภาพบุคคลภายในปราสาทและกลุ่มองค์ประกอบอื่นๆ ดูมีขนาดเล็กกลืนหายไปกับความโดดเด่นของภาพอาคารสถาปัตยกรรม รูปทรงตัวภาพที่แสดงเนื้อหาของเรื่องกลับกลายเป็นส่วนย่อยที่ไม่สลักสำคัญนัก ในส่วนฉากที่อยู่เบื้องหลังเกิดเป็นโครงเส้นตรงแนวนอน ลักษณะของการแสดงมิติลึกแบบทัศนียวิทยาได้ทำให้เกิดการเน้นความแบนแบบอุดมคติของภาพปราสาทให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทำให้ภาพปราสาทบนฉากผนังที่วัดโสมนัสวิหารแห่งนี้มีลักษณะโดดเด่นและแปลกแยกจากองค์ประกอบส่วนอื่นๆ อย่างมาก

ส่วนภาพสถาปัตยกรรมในอีกลักษณะหนึ่งก็คือ การเขียนภาพโดยนำหลักทัศนียวิทยามาใช้แสดงมิติลึกให้กับสถาปัตยกรรมโดยตรง ดังเช่น ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม (ภาพที่ 186) สังเกตได้ว่า อาคารสถาปัตยกรรมดังกล่าว ซึ่งถูกกำหนดให้แสดงมิติลึกตามความเป็นจริงนั้น ได้ทำให้กลุ่มรูปทรงของตัวภาพบุคคลที่อยู่ในอาคารสถาปัตยกรรมกลืนหายเข้าไปในเงามืดภายในอาคาร มิได้เน้นให้โดดเด่น ซึ่งแต่เดิมตัวภาพในจิตรกรรมไทยประเพณีจะมีหน้าที่ดำเนินเนื้อหาเรื่องราวต่างๆ และมีความเด่นชัดเหมาะสมลงตัวในด้านรูปทรงที่สัมพันธ์กับขนาดสัดส่วนของสถาปัตยกรรมกันในด้านความงาม และส่งเสริมให้เนื้อหาของตัวภาพโดดเด่น โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงสัดส่วนที่เป็นจริง จะแตกต่างออกไปจากภาพที่ 186 ตรงที่ความสมจริงทางด้านสัดส่วนและการมุ่งให้ความสำคัญกับมุมมองที่เป็นจริงเป็นหลักนั้น ได้กลับทำให้รูปทรงตัวภาพบุคคลที่ควรจะแสดงเนื้อหาเรื่องราวได้อย่างเด่นชัด กลายเป็นเพียงส่วนประกอบที่มิได้ถูกเน้นให้สลักสำคัญ

ดูเหมือนว่าสาระสำคัญของภาพในลักษณะเช่นนี้ มุ่งที่จะแสดงหลักการด้านทัศนียวิทยาหรือการเขียนภาพให้ดูเหมือนจริงมากกว่าจุดประสงค์อื่นใด ผลที่ปรากฏจึงเป็นเพียงการพยายามเสนอความเป็นสถาปัตยกรรมและทิวทัศน์ มากกว่าที่จะให้ความสำคัญกับเนื้อหาที่ดำเนินเรื่องด้วยรูปทรงตัวภาพบุคคล และจะเห็นได้ว่า เส้นระดับสายตาของสถาปัตยกรรมกับเส้นระดับสายตาของภาพทิวทัศน์ที่เป็นฉากหลังนั้นปราศจากความสัมพันธ์กันอย่างยิ่ง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเขียนรูปทรงโดยปราศจากความเข้าใจในหลักการทางทัศนียวิทยาอีกด้วย เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนัง (ผนังที่ 8) ภายในพระวิหารวัดปทุมวนาราม (ภาพที่ 205) ที่มีการสร้างมิติลึกของธรรมชาติในฉากหลัง พยายามแสดงบรรยากาศและมีจุดนำสายตา (Vanishing Point) หลายจุดอย่างขาดความสมเหตุสมผล แสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในการใช้ทัศนียวิทยาที่ผิดพลาด

ส่วนการเขียนภาพสถาปัตยกรรมร่วมกับฉากธรรมชาติ เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารวัดปทุมวนาราม (ผนังที่ 9) (ภาพที่ 206) มีการเขียนภูเขาที่อยู่เบื้องหลังอาคารสถาปัตยกรรม เป็นการแบ่งองค์ประกอบอย่างง่ายๆ ระหว่างท้องฟ้าและเนื้อหาเรื่องราวที่อยู่ด้านล่าง ภูเขาและแม่น้ำที่เป็นฉากหลังแสดงให้เห็นถึงเจตนาในการมุ่งแสดงความเป็นปริมาตรและมิติ เพื่อต้องการผลด้านความสมจริงของวัตถุที่มีน้ำหนักแสงเงา รูปทรงโขดหินที่จงใจเขียนให้เป็นภูเขาจึงเป็นการมุ่งแสดงทักษะการแสดงปริมาตรของการเขียนวัตถุเป็นสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด ภาพทิวทัศน์ที่เป็นฉากหลังและภาพอาคารสถาปัตยกรรมมิได้มีหน้าที่สำคัญอันใดในการส่งเสริมเนื้อหาเรื่องราวของตัวภาพที่อยู่เบื้องล่างมากนัก แต่ดูเหมือนว่าการพยายามสร้างปริมาตรให้กับวัตถุต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรม ภูเขา แม่น้ำ ท้องฟ้าเป็นสิ่งที่ผู้เขียนให้ความสำคัญเป็นพิเศษ

1.3 วิเคราะห์เปรียบเทียบการสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังรัชกาลที่ 3

รูปทรงในภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีเดิมมีการลำดับตัวภาพต่างๆให้เห็นชัดเจน เช่น พระพุทธเจ้า เทวดา อินทร์ พรหม มนุษย์ที่เป็นกษัตริย์รวมถึงชาวบ้าน การจำแนกประเภทและความแตกต่างของรูปกายของตัวภาพเหล่านั้น ได้วางอยู่บนรากฐานแนวคิดทางพุทธศาสนา เรื่องกรรม ผลแห่งกรรม และการสั่งสมบารมี

ตัวภาพกาก สามัญชน หรือตัวภาพชาวต่างชาติ มักจะปรากฏว่ามีการเขียนให้ดูสมจริงด้วยวิธีการใช้เส้นอันเป็นคุณลักษณะแบบจิตรกรรมไทยประเพณี โดยการกำหนดให้ตัว

ภาพเหล่านั้นแสดงอายุและวัยแตกต่างกัน สำหรับผู้มีจิตอันเป็นมิจฉาทิฏฐิตามเนื้อเรื่อง มักถูกเขียนขึ้นให้เป็นภาพบุคคลที่แลดูอัปลักษณ์หรือมีวัยชราภาพ สิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงการกำหนดตัวภาพต่างๆ เพื่อแบ่งสถานะของบุคคลออกตามสถานะของระดับภูมิธรรมอย่างชัดเจน

การลำดับรูปทรงตัวภาพจากจิตระดับประเสริฐสูงสุด คือรูปกายในลักษณะที่แสดงมหาปุริสลักษณะของพระพุทธเจ้า ระดับจิตหรือบารมีที่รองลงมา เช่น พระสาวกและตัวภาพเทวดา จิตรกรรมแบบประเพณีจำแนกประเภทและรูปแบบตัวภาพตามระดับของจิต การสั่งสมบารมี การประกอบกรรม และผลแห่งกรรมทั้งดีและชั่วสะท้อนออกมาด้วยรูปลักษณ์ของตัวภาพต่างๆ ดังนั้น การเขียนภาพในลักษณะที่พยายามกำหนดให้ตัวภาพบุคคลต่างๆ ในภาพปริศนาธรรมแสดงความสมจริงตามแบบอย่างภาพเหมือนจริง (Realistic) ของตะวันตก ย่อมไม่สามารถแสดงให้เห็นแนวคิดเรื่องกรรมและการสั่งสมบารมีตามรากฐานของพุทธศาสนาได้เช่นเดียวกับตัวภาพในจิตรกรรมแบบประเพณี

วิเคราะห์เปรียบเทียบรูปทรงตัวภาพบุคคล

คุณลักษณะของภาพจิตรกรรมไทยประเพณีในยุครุ่งเรือง สามารถจำแนกตัวภาพต่างๆ ได้หลายลักษณะในแง่ที่สอดคล้องสัมพันธ์กับการนำเสนอตัวภาพบุคคลซึ่งอยู่ในบทบาทของผู้มีระดับภูมิธรรมแตกต่างกัน ตัวภาพที่มีภาวะจิตสูงได้รับการกำหนดให้เป็นรูปทรงอุดมคติ ได้แก่ **ตัวภาพพระนาง** ที่เป็นมนุษย์และเทวดา ส่วนตัวภาพบุคคลที่มีระดับจิตรองลงมาจะกำหนดให้มีลักษณะอิงกับความเหมือนจริงมากขึ้น กล่าวคือ มีคุณลักษณะของความเหมือนจริงผสมผสานกับความเป็นอุดมคติ ซึ่งเป็นคุณลักษณะของ **ตัวภาพชั้นรอง** ได้แก่ ตัวภาพขุนนางและข้าราชบริพาร ส่วนตัวภาพที่มีระดับจิตในระดับสามัญ จะได้รับการกำหนดให้มีรูปทรงอิงอยู่กับความเหมือนจริงมากที่สุด เรียกรวมว่า **ตัวภาพกาก** ได้แก่ พลทหาร ชาวบ้าน รวมไปถึงชาวต่างชาติด้วย

เมื่อพิจารณาจากภาพ ตัวภาพพระนางที่ได้รับการเขียนขึ้นในรูปแบบที่เป็นอุดมคติในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นก่อนพ้นสมัยรัชกาลที่ 3 จะเห็นได้ว่าคุณลักษณะของการเขียนตัวภาพมีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดในแง่ของฝีมือในการเขียน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการแสดงออกด้วยกิริยาท่าทาง ลักษณะการเขียนใบหน้าและลวดลายประดับ ส่วนรูปทรงตัวภาพพระนางที่วัดปรมัยยิกาวาสที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 (ภาพที่ 195, 200) แสดงให้เห็นถึงความเสื่อมถอยในการเขียนตัวภาพแบบอุดมคติอย่างเห็นได้ชัด ตัวภาพเหล่านี้ให้ความรู้สึกราวกับเป็นการตัดภาพมาปะติดบนฉากหลังเท่านั้น การให้ค่าน้ำหนักในการกำหนดตัวภาพมี

ความขัดแย้งและเด่นออกมาจากพื้นหลังอย่างปราศจากความประสานกลมกลืน เมื่อเปรียบกับตัวภาพที่วัดใหญ่สุวรรณารามและพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แล้ว จะเห็นได้ว่าตัวภาพเหล่านี้แม้จะเขียนขึ้นมาในลักษณะเรียบแบนแบบ 2 มิติ เช่นกัน แต่ด้วยช่างหรือศิลปินมีความเข้าใจในการนำเสนอจึงสามารถกำหนดเส้น และการวางค่าน้ำหนักให้เกิดความเหมาะสมกับตัวภาพอย่างประสานกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ซึ่งแสดงให้เห็นถึงชั้นเชิงทางศิลปะที่มีอยู่สูงยิ่ง ดังนั้นการเขียนภาพที่วัดปรมัยยิกาวาส บ่งชี้ให้เห็นว่า เป็นลักษณะที่เสื่อมถอยลงอย่างเห็นได้ชัดในทุกแง่มุม

การเขียนตัวภาพกากในสมัยรัชกาลที่ 1 - 3 มีลักษณะอิ่มตัวสมบูรณ์ในด้านการถ่ายทอดความมีชีวิตจิตใจให้แก่ตัวภาพ (ภาพที่ 113, 131, 138) การเขียนตัวภาพเหล่านี้ให้แสดงถึงการสร้างรูปทรงได้ด้วยเส้นเพียงไม่กี่เส้น มีการลงสีพื้นแบนเรียบ ตัดเส้น โฉบน้ำหนักบ้างในบางส่วน แต่สามารถสร้างมวลปริมาตรให้ตัวภาพได้เป็นอย่างดี ซึ่งนับว่าเป็นความสามารถอันโดดเด่นในการเขียนตัวภาพในรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี คุณลักษณะดังกล่าว ถือว่าเป็นพัฒนาการมาจากภูมิปัญญาอันเป็นรากฐานเดิม มากกว่าที่จะกล่าวได้ว่าคุณลักษณะความสมจริงในจิตรกรรมไทยประเพณีในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 3 คือจุดเริ่มต้นของการให้ความสนใจเขียนภาพแบบเหมือนจริงอย่างตะวันตก ที่ปรากฏให้เห็นได้อย่างชัดเจนในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4

จะเห็นได้ว่า ตัวภาพบุคคลประเภทตัวกากและตัวภาพสัตว์ต่างๆ ที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 มีคุณลักษณะในด้านการนำเสนอความสมจริงให้แก่ตัวภาพที่ไม่อาจเปรียบได้เลยกับคุณลักษณะของการเขียนภาพที่ให้ความสมจริงในจิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 รูปทรงตัวภาพที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยเฉพาะภาพปริศนาธรรมจะสร้างปริมาตรด้วยค่าน้ำหนักแสงและเงา (ภาพที่ 190, 191) มีการไล่เกลี่ยน้ำหนักเพื่อสร้างความกลมกลึง กล่าวคือปริมาตรเหล่านั้นเกิดขึ้นจากการกำหนดแสงและเงาให้แก่รูปทรงวัตถุ ส่วนตัวภาพที่มีความสมจริงในจิตรกรรมไทยประเพณี อย่างเช่น ตัวภาพกากที่วัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 138) ซึ่งเขียนขึ้นเป็นภาพชูชกและชาวบ้าน แสดงให้เห็นว่ามีคุณลักษณะด้านรูปแบบโดดเด่นในแง่ของความสมจริง ที่เกิดขึ้นจากการใช้เส้นอันเป็นเอกลักษณ์ของจิตรกรรมไทยประเพณีอย่างสมบูรณ์

จะเห็นได้ชัดว่าตัวภาพรูปแบบใหม่ที่เขียนขึ้นโดยขรัวอินโข่ง ในภาพปริศนาธรรมที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงอันเป็นสมมติสัจจะนั้น ไม่สามารถสื่อสารความหมายเรื่องกรรมระดับของจิต และการสั่งสมบารมีได้ชัดเจน ปรากฏการณ์ดังกล่าวทำให้ความหมายที่เคยมีในจิตรกรรมแบบประเพณีปรับเปลี่ยนไป และการปรับแนวคิดเช่นนั้นส่งผลกระทบต่อการปรับเปลี่ยนความหมายของสมมติสัจจะที่เชื่อมโยงไปสู่ปรมัตถสัจจะ ทำให้การรับรู้ความหมายและคุณค่าตาม

นัยของพุทธศาสนาผ่านงานจิตรกรรมปรับเปลี่ยนไปด้วย[86] แนวคิดการเดินเรือข้ามห้วงมหาสมุทรในศิลปะไทยก่อนหน้าขรัวอินโข่งล้วนตั้งอยู่บนพื้นฐานของคติจักรวาลแบบไตรภูมิ หรือเชื่อมโยงความหมายเข้ากับการสั่งสมบารมี 10 ประการ ในฐานะบุคคลที่จะเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าพึงจะต้องบำเพ็ญ ซึ่งเป็นแนวคิดที่อยู่บนรากฐานของพระไตรปิฎกดังได้กล่าวไปแล้วโดยละเอียด แต่การเดินเรือ “ข้ามห้วงมหาสมุทรไปให้ถึงฝั่งพระนิพพาน” ของขรัวอินโข่งในจิตรกรรมตามที่ได้วิเคราะห์ไปนั้น ไม่มีความหมายใดเชื่อมโยงถึงการสั่งสมบารมี รวมทั้งการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมให้มีลักษณะแบบตะวันตกอย่างชัดเจน (โดยเฉพาะภาพปริศนาธรรมทั้งที่วัดบวรนิเวศและบรมนิวาส) ล้วนแล้วแต่ทำให้นัยสำคัญในพุทธศาสนาไม่ปรากฏ ซึ่งลักษณะการเขียนตัวภาพบุคคลดังกล่าว แม้จะพยายามเขียนให้มีแสงเงา มิติ และสัดส่วนที่อาจกล่าวว่าเป็นพัฒนาการด้านความเหมือนจริง แต่หากนำตัวภาพเหล่านี้มาพิจารณาเปรียบเทียบถึงความสมจริงกับการแสดงออกของตัวภาพในจิตรกรรมไทยประเพณี จะเห็นได้ว่าการเขียนตัวภาพบุคคลในภาพปริศนาธรรมของขรัวอินโข่งเป็นเสมือนการเริ่มต้นฝึกหัดเขียนภาพในแนวทางนี้เท่านั้น (การกล่าวเช่นนี้หมายถึงคุณลักษณะในการเขียนภาพตามแบบตะวันตก) ส่วนตัวภาพแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้นต้องนับว่าเป็นตัวภาพฝีมือชั้นครูที่มีความลงตัวงดงามในสายทางพัฒนาการการเขียนตัวภาพในจิตรกรรมไทยประเพณีเองมาอย่างยาวนาน

สิ่งที่สังเกตเห็นได้ชัดก็คือ การเขียนตัวภาพที่กล่าวกันว่าเขียนขึ้นในยุคสมัยที่ให้ความสำคัญกับความสมจริงนั้น กลับแสดงให้เห็นว่าปราศจากลักษณะเฉพาะอันเป็นบุคลิกภาพของแต่ละบุคคล และไม่อาจกล่าวได้ว่าตัวภาพเหล่านี้เป็นความสมจริงดังที่กล่าวกันมา ส่วนคุณลักษณะการเขียนภาพแบบจิตรกรรมไทยประเพณีมีความสมบูรณ์พร้อมในด้านความสมจริงมาแต่ครั้งอยุธยาตอนปลายแล้ว โดยเฉพาะภาพเทพชุมนุมที่วัดใหญ่สุวรรณาราม และภาพวิทยาธรที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม

ส่วนรูปทรงตัวภาพบุคคลที่ยังคงคุณลักษณะแบบจิตรกรรมไทยประเพณีในยุคสมัย*หลัง*รัชกาลที่ 3 เช่น ภาพชาวบ้าน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 171) สิ่งที่เห็นได้ชัดก็คือ การเขียนรูปทรงตัวภาพบุคคลมีลักษณะไร้ชีวิตจิตใจ ต่างจากจิตรกรรมภาพตัวกากในสมัยรัชกาลที่ 1 - 3 ที่แสดงลักษณะเฉพาะของแต่ละบุคคลอย่างมีชีวิตชีวา สามารถแสดงให้เห็นถึงอุปนิสัยใจคอของบุคคลประเภทต่างๆ ออกมาได้อย่างหลากหลาย (ภาพที่ 113, 138) ซึ่งคุณลักษณะการเขียนภาพให้สมจริงในสมัยรัชกาลที่ 4 นั้นมี

[86]สุรชัย จงจิตรงาม. “ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา.” วารสารเมืองโบราณ 34, 3 (กรกฎาคม - กันยายน 2551) : 60.

ความแตกต่างออกไปอย่างยิ่ง ทั้งลักษณะการแสดงออกของกิริยาท่าทางและอารมณ์ที่แสดงออกทางใบหน้า จะเห็นได้ว่า การถ่ายทอดความสมจริงผ่านตัวภาพในยุคแห่งการปรับเปลี่ยนในสมัยรัชกาลที่ 4 มีความต่างชั้นกันอย่างชนิดที่เรียกว่าเทียบกันไม่ได้เลย เมื่อเปรียบกับจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3

จากการเปรียบเทียบดังกล่าวจะเห็นได้ชัดเจนว่า ความรุ่งเรืองของจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้นมีวิวัฒนาการมาจากรากเหง้าของจิตรกรรมไทยประเพณีเอง ไม่น่าใช่ดังที่นักวิชาการบางท่านบ่งชี้ว่าเป็นเพราะอิทธิพลตะวันตกที่เริ่มเข้ามาในช่วงเวลาแห่งการปรับเปลี่ยนในปลายสมัยรัชกาลที่ 3 จึงส่งผลให้รูปแบบการเขียนตัวภาพแบบประเพณี เช่น จิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณาราม และจิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุทัศนเทพวราราม มีการสอดแทรกเรื่องราวที่อิงกับความเป็นจริงมากขึ้น และมีการสืบเนื่องไปถึงรูปแบบการเขียนภาพที่เปลี่ยนไปอย่างเต็มที่ในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่รับอิทธิพลตะวันตกอย่างชัดเจน จะเห็นได้ว่าการกล่าวเช่นนั้นกลับไม่สอดคล้องกับรูปแบบการเขียนตัวภาพในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ปราศจากคุณลักษณะเฉพาะของแต่ละบุคคล ขาดชีวิตจิตใจ และมิได้แสดงให้เห็นถึงความสมจริงเทียบเท่ากับจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้เลยแม้แต่น้อย

วิเคราะห์เปรียบเทียบรูปทรงตัวภาพบุคคลผสมสัตว์

ภาพจิตรกรรมเหล่ากินรีในฉากภาพสัตว์หิมพานต์บนต้นเสาภายในพระวิหารพระพุทธศรีศากยมุนี วัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 145) คือรูปแบบของภาพกินรีในแบบประเพณีที่มีรูปทรงและอากัปกิริยาท่าทางอย่างนาฏลักษณ์ ตัวภาพกินรีเหล่านี้ได้แสดงให้เห็นถึงสถานะที่แตกต่างกัน กล่าวคือ มีการกำหนดคุณลักษณะของกินรีชั้นสูงให้มีรูปร่างเพรียวงามระหง สวมชฎายอดแหลม ส่วนหางของกินรีเขียนเป็นลวดลายกนกแบบอุดมคติที่ค่อนข้างเป็นแบบแผน (Pattern) แต่ก็นับว่าช่อกนกดังกล่าวนี้มีรูปทรงงดงาม ส่งเสริมความสง่างามให้กับรูปทรงตัวภาพบุคคลผสมสัตว์เหล่านี้ได้เป็นอย่างดี ส่วนตัวภาพกินรีชั้นรองมักสวมเพียงกระบังหน้า แสดงให้เห็นถึงสถานะที่รองลงมาจากตัวภาพกินรีที่มีสถานะสูงกว่า ส่วนกินรีที่มีสถานะต่ำกว่ากินรีชั้นรอง จิตรกรได้ถ่ายทอดออกมาในลักษณะที่กำหนดให้ตัวภาพมีหัวเป็นมนุษย์ มีลำตัวเป็นนก จะเห็นว่ารูปทรงตัวภาพกินรีที่วัดสุทัศนเทพวราราม แสดงรูปลักษณะออกมาได้อย่างมีชีวิตจิตใจ มีความสมส่วนงดงามลงตัว อากัปกิริยาท่วงท่าสง่างามอ่อนช้อยด้วยเส้นที่ประสานสัมพันธ์ นอกจากนั้นภาพกินรีที่ได้รับการถ่ายทอดออกมาอย่างงดงามลงตัวเหล่านี้ ยังมีความประสานกลมกลืนกันกับฉากพื้นหลังที่เป็นภาพทิวทัศน์ธรรมชาติป่าเขาพงไพรได้เป็นอย่างเป็นเอกภาพ (Unity)

ในขณะที่ภาพเหล่ากินนรและกินรี จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเปาโรหิตย์ (ภาพที่ 201) ที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 แม้จิตรกรจะเขียนภาพดังกล่าวนี้ด้วยรูปลักษณ์และท่าทางอย่างนาฏลักษณ์แบบอุดมคติ เช่นเดียวกับลักษณะภาพกินรีที่วัดสุทัศนเทพวราราม แต่ลักษณะท่าทางหรืออากัปกิริยาของกินนรและกินรีที่วัดเปาโรหิตย์แห่งนี้ กลับเป็นท่านาฏลักษณ์ที่เกินงามและให้ความรู้สึกถึงความกระด้างขาดความอ่อนช้อยและมีชีวิตจิตใจ ส่วนการเขียนภาพทิวทัศน์เป็นฉากหลังโดยได้นำเอาลักษณะการแสดงความลึกด้วยหลักการทัศนียวิทยา (Perspective) เข้ามากำหนดรูปทรงตัวภาพ ทำให้ความประสานกลมกลืนกันระหว่างรูปทรงตัวภาพกินรีกับภาพทิวทัศน์ที่เป็นฉากหลังไม่มีความสัมพันธ์กัน

วิเคราะห์เปรียบเทียบรูปทรงตัวภาพสัตว์

การเขียนภาพจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้มีการนำคุณลักษณะการสร้างความเหมือนจริง อันเป็นวิทยาการแบบตะวันตกเข้ามาผสมผสานปรับเปลี่ยนรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ตามที่กล่าวกันมาว่าเป็นวิวัฒนาการที่มุ่งไปสู่ความสมจริง (ภาพที่ 159) แต่สิ่งที่สังเกตได้จากการเขียนตัวภาพสัตว์ ในจิตรกรรมไทยประเพณีแบบดั้งเดิม ความสมจริงที่ว่านั้นคงจะไม่เป็นจริงดังที่กล่าวไว้ หากเปรียบกับภาพม้า เช่น ตัวภาพม้า (ส่วนหนึ่งของฉากภาพมโหสถชาดก ฝีมือครูคงแป๊ะ) จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 132) จะเห็นได้ว่าเป็นการจับเอาคุณลักษณะด้านสัดส่วนของม้ามาแสดงออกในภาพจิตรกรรมได้เป็นอย่างดียิ่ง ด้วยการลงสีพื้น ตัดเส้น และโฉบน้ำหนัก แต่กลับสามารถแสดงคุณลักษณะของม้าออกมาได้อย่างสมจริง (ภาพที่ 139, 140) การเขียนรูปทรงตัวภาพม้าแบบประเพณีนั้น แสดงให้เห็นถึงคุณค่าด้านความสมจริงและสุนทรียภาพทางศิลปะเหนือชั้นไปกว่าภาพม้าที่วัดบวรนิเวศวิหารภาพนี้มากมายนัก (ภาพที่ 159)

การเขียนภาพสัตว์ในจิตรกรรมไทยประเพณี มีคุณลักษณะที่บ่งชี้ชัดในแง่ของการแสดงออกของศิลปิน ที่สามารถถ่ายทอดภาพม้าหรือช้างออกมาได้อย่างสมจริงและดูมีชีวิตจิตใจ แม้ตัวภาพดังกล่าวจะมีลักษณะที่เป็นอุดมคติผสมผสานอยู่มาก แต่ก็ต้องนับว่าเป็นความล้ำเลิศในด้านฝีมือทางศิลปะ ที่สามารถเขียนภาพสัตว์เหล่านี้ให้ดูมีชีวิต ซึ่งสิ่งที่สังเกตได้อย่างชัดเจนก็คือ คุณลักษณะด้านสัดส่วนของม้านั้นแสดงให้เห็นถึงการศึกษาด้านกายภาพและอากัปกิริยาทั้งหลายของสัตว์มาเป็นอย่างดี จึงสามารถกำหนดตัวภาพม้าให้อยู่ในท่าทางต่างๆ ได้ตามต้องการ แสดงให้เห็นว่า ฝีมือช่างในรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีเดิมนั้นมีคุณลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นและมีคุณค่าในตัวเองอย่างยิ่ง

เมื่อนำเอาคุณลักษณะในด้านรูปแบบดังกล่าวมาเปรียบเทียบกับฝีมือในการเขียนภาพสัตว์ในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่กล่าวขานในประวัติศาสตร์ว่าเป็นยุคสมัยแห่งการเขียนภาพให้ดูสมจริง แต่สิ่งที่ปรากฏในภาพม้าวัดบวรนิเวศวิหารนั้นได้แสดงให้เห็นได้ว่า ภาพม้าเหล่านี้มิได้มีสัดส่วนที่ถูกต้องสมจริง หรือเขียนได้ดีไปกว่าภาพม้าในจิตรกรรมไทยประเพณีเดิมเลย จะเห็นได้ว่าในภาพม้าที่วัดบวรนิเวศวิหาร มีขนาดสัดส่วนของหัวม้าใหญ่โต ไม่สมส่วนกับรูปร่างส่วนลำตัวที่มีขนาดเล็ก นอกจากนั้นลักษณะที่แสดงออกของม้ากลับดูเป็นแบบแผนยิ่ง กล่าวคือ ไม่ว่าจะเป็นกิริยาท่าทางหรือการแสดงออกทางใบหน้าของม้า มิได้มีลักษณะอันแสดงความมีชีวิตจิตใจออกมาได้อย่างสมจริง การกำหนดจังหวะการซ้ำของภาพม้าทั้งสองตัวในภาพนี้มีลักษณะเป็นแบบแผนที่ไม่แตกต่างกันเลย ให้ความรู้สึกถึงความเป็นหุ่นเสียมากกว่า สังเกตได้ว่าแม้ท่าทางการเยื้องย่างก็ยังกำหนดให้เท้าของม้าด้านขวายกก้าวไปข้างหน้าในลักษณะเดียวกัน ราวกับถอดมาจากพิมพ์ และแม้จะมีการกำหนดให้กิริยาท่าทางแสดงอาการกำลังก้าวย่าง แต่กลับให้รู้สึกนิ่งไม่เคลื่อนไหว ดูเหมือนหุ่นรูปปั้นมากกว่าที่จะเป็นม้าที่มีชีวิต จะต่างออกไปอย่างยิ่งเมื่อเปรียบกับฝีมือการเขียนภาพม้าที่วัดสุวรรณารามในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งแสดงอิริยาบถต่างๆ ได้อย่างหลากหลาย แม้บางตัวภาพจะได้รับการกำหนดให้มีกิริยาท่วงท่าที่อย่างก้าวหรือยืนอย่างสงบ แต่ก็แสดงให้เห็นชัดเจนว่าม้านั้นดูมีชีวิตจิตใจอย่างยิ่ง (ภาพที่ 132) ส่วนภาพม้าที่กำลังวิ่งทะยานก็สามารถแสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะความมีชีวิตชีวาของม้าได้อย่างสมจริง ไม่ว่าจะมองในระยะใกล้หรือไกลก็ตาม

ดังนั้นการที่กล่าวขานกันว่า จิตรกรรมไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นศิลปะไทยรูปแบบใหม่แห่งกรุงสยามนั้น จึงมิได้มีความหมายอันใดดีไปกว่าจิตรกรรมไทยประเพณีเดิมในแง่ของประเด็นความสมจริง และพัฒนาการด้านฝีมือการแสดงออกทางศิลปะ

ฝีมือช่างมิใช่หมายถึงการมีมือที่เที่ยงเท่านั้น แต่ฝีมือช่างนั้นคือการมีทักษะในด้านการแสดงออกอันเป็นชั้นเชิงทางด้านศิลปะ ดังนั้น การพยายามเขียนภาพให้ดูสมจริง ก็มิอาจสามารถทำให้พิจารณาได้ว่า ภาพเหล่านั้นได้แสดงรูปทรงที่มีชีวิตจิตใจหรือโดดเด่นในแง่ของความสมจริงไปกว่าจิตรกรรมไทยประเพณีเดิมแต่อย่างใด

วิเคราะห์เปรียบเทียบรูปทรงสถาปัตยกรรมและรูปทรงธรรมชาติ

จิตรกรรมแบบไทยประเพณีนิยมเขียนรูปทรงภาพปราสาทราชมณเฑียรแบบอุดมคติให้เป็นส่วนสำคัญของภาพ เพื่อบ่งบอกคุณลักษณะความเป็นอุดมคติของรูปทรงตัวภาพกษัตริย์ ในความหมายที่ว่ากษัตริย์คือสมมติเทพ ฉะนั้นภาพปราสาทราชมณเฑียรจึงได้รับการเน้นหรือส่งเสริมความเป็นอุดมคติที่แตกต่างและโดดเด่นไปตามสถานะของตัวภาพบุคคล โดยมีการ

กำหนดพื้นที่ว่างและช่องไฟภายในตัวปราสาทราชมณเฑียรสำหรับเขียนตัวภาพพระนาง เพื่อให้เกิดความเหมาะสมลงตัว และมุ่งผลเรื่องความงามทางด้านรูปทรงและพื้นที่ว่างเป็นสำคัญ สอดคล้องกับคติความเชื่อแต่โบราณที่ถือว่า ปราสาทเป็นที่ประทับของผู้ที่มีบุญญาธิการ เช่น กษัตริย์ เป็นต้น

เมื่อแนวคิดในการเขียนภาพจิตรกรรมเปลี่ยนไปในสมัยรัชกาลที่ 4 รูปแบบการเขียนปราสาทราชมณเฑียรแบบอุดมคติกลายเป็นเพียงรูปทรงแบนๆ ท่ามกลางฉากพื้นหลังที่พยายามเขียนตามหลักทัศนียวิทยา (Perspective) แบบตะวันตก อีกทั้งจิตรกรยังคำนึงถึงการกำหนดสัดส่วนของพื้นที่ว่างและรูปทรงที่อิงอยู่กับความเป็นจริงมากจนเกินไป ทำให้ตัวภาพบุคคลภายในปราสาทและกลุ่มองค์ประกอบอื่นๆ มีขนาดเล็กและถูกลดความสำคัญลง จนรูปทรงตัวภาพแทบกลืนหายไปกับรูปทรงอาคารสถาปัตยกรรม ทั้งที่รูปทรงตัวภาพบุคคลเหล่านั้น เป็นส่วนที่แสดงเนื้อหาหรือเรื่องราวของภาพ แต่กลับกลายเป็นเพียงส่วนประกอบเล็กๆ ของภาพเท่านั้น เช่น ภาพปราสาทราชมณเฑียรของภาพจิตรกรรมฝาผนัง (ผนังที่ 19) ภายในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร (ภาพที่ 188) การเขียนภาพทิวทัศน์โดยมีการกำหนดโครงสร้างเส้นตรงในแนวนอนให้เป็นฉากหลังในพื้นที่ส่วนด้านบนของภาพ ทำให้เกิดความขัดแย้งกับรูปทรงปราสาทที่อยู่ตรงกลางภาพ ซึ่งมีลักษณะเป็นสามเหลี่ยมในแนวที่พุ่งขึ้นไปด้านบน ส่วนกลุ่มรูปทรงอื่นๆ ที่อยู่รายล้อมซึ่งแสดงมิติลึกตามหลักทัศนียวิทยา (Perspective) ขาดความประสานสัมพันธ์กับรูปทรงปราสาทที่เป็นส่วนประธานของภาพ การแสดงมิติลึกของภาพทิวทัศน์ด้านบน ได้ทำให้ความแบนราบแบบสองมิติซึ่งเป็นคุณลักษณะของภาพปราสาทแบบอุดมคติถูกเน้นให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ส่งผลให้รูปทรงปราสาทที่อยู่กลางภาพโดดเด่นขึ้นมาอย่างที่แปลกแยก ปราศจากความประสานสัมพันธ์กับองค์ประกอบส่วนอื่นๆ

ความไม่ลงตัวของกลุ่มรูปทรงในภาพนี้ เกิดขึ้นจากการนำคุณลักษณะการเขียนภาพปราสาทราชมณเฑียรแบบอุดมคติ มาทำงานร่วมกับกลุ่มรูปทรงอาคารสถาปัตยกรรม รวมถึงภาพฉากทิวทัศน์ธรรมชาติที่พยายามเขียนในแบบเหมือนจริงทางทัศนียวิทยา ลักษณะดังกล่าวจะต่างออกไปอย่างยิ่งกับคุณลักษณะการกำหนดรูปทรงปราสาทในจิตรกรรมไทยประเพณีแบบเดิม ที่สามารถสร้างความประสานสัมพันธ์ระหว่างความเป็นอุดมคติของรูปทรงปราสาทให้เข้ากับรูปทรงส่วนอื่นๆ ที่มีลักษณะอิงอยู่กับความเหมือนจริงมากกว่า ให้สามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างมีเอกภาพ โดยอาศัยชั้นเชิงทางศิลปะที่สามารถนำคุณลักษณะต่างๆ ในการเขียนภาพจิตรกรรมมาใช้ได้อย่างเหมาะสมลงตัว กล่าวคือ มีการใช้เส้นสินเทาล้อมรอบรูปทรงปราสาทราชมณเฑียรเพื่อเน้นตัวปราสาทให้มีความโดดเด่นขึ้นมา และกำหนดรูปทรงที่มีลักษณะแบบกึ่งอุดมคติในส่วนอื่นๆ ให้ทำหน้าที่เชื่อมคุณลักษณะของรูปทรงที่แตกต่างกันให้ประสานกลมกลืน

เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เช่น ภาพปราสาทราชมณเฑียรในภาพพุทธประวัติ ตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา (ภาพที่ 66) และตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 77) จะเห็นได้ว่า บริเวณพื้นที่สีแดงในกรอบสินเทาที่รายล้อมเหนือยอดปราสาทอยู่นั้นมีคุณลักษณะที่เป็นอุดมคติอย่างมาก แต่จิตรกรได้กำหนดให้สัดส่วนของสีแดง กระจายให้ไปปรากฏอยู่ใน*กลุ่มรูปทรง*อื่นๆที่เป็นส่วนประกอบ ทำให้เกิดความเชื่อมโยงระหว่างกลุ่มรูปทรงต่างๆ และส่งเสริมรูปทรงปราสาทซึ่งเป็นประธานขององค์ประกอบภาพให้มีความสง่างามศักดิ์สิทธิ์

ส่วนการเขียนภาพอาคารสถาปัตยกรรมประเภทอาคารชั้นรองที่มีลักษณะกึ่งอุดมคติด้วยการใช้ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน (ดังที่ได้กล่าวถึงไปแล้วในส่วนของการวิเคราะห์รูปทรง) คือการกำหนดรูปทรงให้แสดงระยะลึกเข้าไปเป็นเส้นเฉียงในองศาที่เท่ากัน ด้วยวิธีการเช่นนี้สามารถแสดงความลึกแบบสองมิติได้ โดยไม่ต้องนำเสนอมุมมองและสัดส่วนตามความเป็นจริง เพื่อเน้นความโดดเด่นของเนื้อหาเรื่องราวด้วยรูปทรงตัวภาพบุคคลที่อยู่ภายในอาคารเป็นสำคัญ ถ้ามองในแง่สัดส่วนตามความเป็นจริงแล้ว ย่อมเป็นไปไม่ได้เลยว่าตัวภาพจะเข้าไปอยู่ในมุขศาลาได้

จิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่เขียนขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) นิยมกำหนดรูปทรงตัวภาพบุคคลให้ปรากฏอยู่บริเวณส่วนหน้าของรูปทรงอาคารสถาปัตยกรรม ไม่ว่าจะเป็นปราสาทราชมณเฑียร อาคารชั้นรองอย่างมุขศาลาหรือวิหาร และบ้านเรือนของชาวบ้าน (ภาพที่ 94, 134, 135) เพื่อแสดงสาระสำคัญของเนื้อเรื่อง ด้วยการเน้นรูปทรงตัวภาพให้มีความโดดเด่นขึ้นมา และที่สำคัญคือการกำหนดขนาดสัดส่วนของรูปทรงและพื้นที่ว่างให้อิงอยู่กับความงามลงตัวเป็นสำคัญ ในขณะที่จิตรกรรมไทยที่ยังคงเขียนในรูปแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 4 นิยมเขียนรูปทรงตัวภาพบุคคลให้อยู่ภายในตัวอาคารตามความเป็นจริง โดยกำหนดให้สถาปัตยกรรมแสดงความลึกเข้าไปภายในแบบสามมิติ (Perspective) ตามแบบอย่างตะวันตก และกำหนดตัวภาพบุคคลให้มีขนาดสัดส่วนที่อิงอยู่กับขนาดของสถาปัตยกรรมตามความเป็นจริง ทำให้ตัวภาพบุคคลมีขนาดเล็กจนขาดความโดดเด่นหรือเป็นส่วนสำคัญในการแสดงเนื้อหาเรื่องราวของภาพ ดังเช่น ส่วนหนึ่งของภาพธุดงควัตร จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม (ภาพที่ 186)

เมื่อพิจารณาภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒารามภาพนี้จะรู้สึกสะดุดตามากที่สุด ในส่วนของฉากธรรมชาติที่อยู่ด้านหลัง เป็นมุมมองที่อิงความเป็นจริงด้วยเส้นระดับสายตา คือ เส้นขอบฟ้า ส่วนภาพอาคารสถาปัตยกรรมแสดงมิติลึกเข้าไปภายใน

ด้วยเส้นระดับสายตาอีกเส้นหนึ่ง ความไม่สมบูรณ์ของภาพนี้อาจเกิดขึ้นจากการใช้เส้นระดับสายตาที่ขัดแย้งกับภาพอาคารในส่วนด้านล่าง จะเห็นได้ว่าทัศนียวิทยาของภาพทิวทัศน์ด้านหลังรูปทรงสถาปัตยกรรมและเนื้อหาของภาพเป็นสิ่งที่มิอาจเข้ากันได้ กล่าวคือ ศาลาก็มีเส้นระดับสายตาในมุมมองหนึ่ง ทิวทัศน์ก็มีเส้นระดับสายตาอีกระดับหนึ่ง ซึ่งทั้งสองส่วนมีความขัดแย้งกันมาก ไม่สามารถสัมพันธ์กันได้เลยในมุมมองที่อิงความเป็นจริง หรือแม้แต่จะมองในแง่อุดมคติก็ตาม ความรู้สึกประดักประเดิดไม่เข้ากันก็ยังเกิดขึ้น ทิวทัศน์ที่อยู่เป็นฉากหลังไม่ได้มีส่วนร่วมอันสามารถส่งเสริมรูปทรงอาคารในส่วนด้านล่างแต่อย่างใด หากภาพนี้มีเจตนาแสดงเนื้อเรื่องเกี่ยวกับวิถีชีวิตของผู้คนกับภาพสถาปัตยกรรมเป็นส่วนสำคัญแล้ว ภาพธรรมชาติที่อยู่ด้านหลังก็นับได้ว่าเป็นส่วนเกินที่นอกจากจะไม่จำเป็นแล้ว ยังสร้างความขัดแย้งในความรู้สึกด้วยมุมมองที่ไม่ประสานสัมพันธ์กันเลย

2 วิเคราะห์เปรียบเทียบการกำหนดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3

2.1 วิเคราะห์การกำหนดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

วิวัฒนาการก่อนที่จะเกิดการกำหนดองค์ประกอบด้วยเส้นสินเทานั้นมีพัฒนาการมาจากการจัดองค์ประกอบอย่างไม่สลับซับซ้อน ดังจะอธิบายให้เห็นภาพโดยสังเขปดังนี้คือ การกำหนดองค์ประกอบภาพแบบเรียงซ้ำในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยา มีปรากฏให้เห็นภายในกรุองค์ปรางค์ วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นตัวอย่างที่ยังไม่บ่งชี้ลักษณะไทยมากนัก เพราะเป็นยุคแรกๆ ของสมัยอยุธยา ที่รับอิทธิพลจากลังกาและอินเดีย ซึ่งยังคงเห็นลักษณะท่าทางนั่งหรือยืนเรียงซ้ำๆ กันเป็นทิวแถวในลักษณะเดียวกัน (ภาพที่ 3 - 5)

ส่วนภาพจิตรกรรมภายในเรือนธาตุปรางค์ประธานศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี มีลักษณะไทยมากขึ้น (ภาพที่ 6) ภาพจิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยาเลขที่ 6 (ภาพที่ 7) แสดงภาพอริยบุคคลทั้งแปดขั้นในลักษณะการเรียงซ้ำในแนวระดับ มีรูปลักษณะที่แสดงให้เห็นถึงความมีอิสระในการเขียน แม้ตัวภาพจะได้รับการกำหนดให้อยู่ในทางที่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์อย่างเป็นแบบแผนก็ตาม

การกำหนดองค์ประกอบแบบเรียงซ้ำที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ เช่น จิตรกรรมฝาผนังภาพเทพชุมนุมที่วัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ 49) เป็นลักษณะการเรียงซ้ำที่ยังคงเป็นแนวระดับเช่นเดียวกัน มีการนำเส้นสินเทามากำหนดองค์ประกอบ เพื่อเน้นรูปทรงตัวภาพเทวดาแต่ละองค์ให้เกิดความโดดเด่นขึ้นมาภายในสินเทาที่มีจังหวะซ้ำๆ เรียงกันเป็นทิวแถว อีกทั้งสินเทายังมีหน้าที่เน้นคุณวิเศษให้กับตัวภาพในด้านความหมายเชิงสัญลักษณ์ กล่าวคือ สิ่งที่อยู่ภายในกรอบสินเทาจะมีความหมายถึงสิ่งอันเป็นทิพย์หรือผู้มีบุญญาธิการ นิยมใช้ล้อมกรอบภาพพระพุทธองค์ พระโพธิสัตว์ เทวดา หรือมนุษย์ผู้มีภูมิจิตอันสูงส่ง

นอกจากการเน้นองค์ประกอบแล้ว สินเทายังทำหน้าที่แบ่งเนื้อเรื่องในแต่ละส่วนบนฝาผนังในลักษณะเรียงซ้ำๆ ดังที่ปรากฏให้เห็นที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม (ภาพที่ 44) การจัดวางองค์ประกอบภาพแบบการเรียงซ้ำเริ่มมีความสลับซับซ้อนมากขึ้น สินเทาได้ทำหน้าที่แบ่งกลุ่มภาพเน้นรูปทรงเจดีย์ทรงต่างๆ และรูปฉัตร[87] เช่นเดียวกับการทำหน้าที่เน้นตัวภาพเทวดาที่วัดใหญ่สุวรรณาราม และดูเหมือนว่าบทบาทหน้าที่ของสินเทาในการแบ่งองค์ประกอบและกลุ่มรูปทรงเริ่มเกิดขึ้นให้เห็นแล้วในสมัยอยุธยาตอนปลาย ณ วัดเกาะแก้วสุทธารามแห่งนี้ จะเห็นได้ว่ารูปทรงที่อยู่ในระหว่างสินเทาบนพื้นที่ภายใต้คันฉัตรนั้น ได้แสดงเนื้อเรื่องเกี่ยวกับสัตตมหาสถานและอัฐมหาสถาน ซึ่งนับว่าเป็นการจัดองค์ประกอบที่มีความสลับซับซ้อนมากขึ้น สินเทาได้ทำหน้าที่แบ่งกลุ่มเนื้อเรื่องในแต่ละตอนออกเป็นส่วนๆ เป็นครั้งแรกๆ (ภาพที่ 40) ซึ่งแต่เดิมดูเหมือนจะใช้เส้นสินเทาเพียงการทำหน้าที่กำหนดตัวภาพเท่านั้น

จะเห็นได้ว่าสินเทายังทำหน้าที่กำหนดความหมายเชิงสัญลักษณ์ และเน้นความสำคัญให้กับสิ่งที่อยู่ภายในกรอบของสินเทา ซึ่งกำหนดให้สิ่งที่อยู่ภายใต้สินเทานั้นมีความหมายถึงสิ่งอันศักดิ์สิทธิ์เป็นสิริมงคลในพุทธศาสนา ดังนั้น ภาพวิทยาธรที่เหาะลอยอยู่นอกเส้นสินเทานั้น จึงถือเป็นเทวดานอกศาสนาที่อยู่ภายนอกเขตแห่งความศักดิ์สิทธิ์มากระทำการนมัสการพระพุทธองค์ รูปแบบของตัวภาพดังกล่าวเขียนในลักษณะที่ถือว่าเหมือนจริงในแบบอุดมคติ ลีลาท่าทางของตัวภาพเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความเป็นมนุษย์ทั่วไปอย่างสมจริง และแสดงออกโดยการกำหนดให้เป็นตัวภาพชาวต่างชาติ (ภาพที่ 47, 48) สังเกตได้ว่ารูปทรงวิทยาธรแต่ละตนที่กำลังเหาะในจังหวะเรียงซ้ำกันอยู่ภายนอกเส้นสินเทานั้น มีอากัปกิริยาท่าทางที่แตกต่างกันไป (ไม่ได้มีรูปแบบที่เป็นสูตร) เกิดเป็นความแตกต่างกันในจังหวะซ้ำกันอย่างน่าสนใจ (ภาพที่ 46)

---

[87] คติโบราณถือว่าฉัตรเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกถึงสิ่งที่อยู่ภายใต้ฉัตรนั้นว่าคือสิ่งอันเป็นมงคลสูงส่ง

เมื่อรูปแบบการนำเสนอจิตรกรรมไทยมีการแสดงเนื้อหาเรื่องราวสลับซับซ้อนมากขึ้น จึงมีการนำเส้นสินเทามาใช้แบ่งและกำหนดกลุ่มรูปทรง ทำหน้าที่เน้นกลุ่มรูปทรงที่เป็นจุดเด่นในแต่ละกลุ่มองค์ประกอบภาพ ดังเช่น จิตรกรรมวัดช่องนนทรี (ภาพที่ 31, 32) มีการใช้เส้นสินเทาแบ่งเนื้อเรื่องอย่างอิสระมากขึ้นกว่าการใช้เส้นสินเทาในจังหวะการเรียงซ้ำแบบที่ใช้ในภาพเทพชุมนุมจิตรกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม และ ภาพสัตตมหาสถานและอัฐมหาสถานจิตรกรรมวัดเกาะแก้วสุทธาราม

การใช้เส้นสินเทาในลักษณะที่ปรากฏ ณ วัดช่องนนทรี มีจังหวะเป็นเส้นหยักคล้ายฟันปลา ทำหน้าที่แบ่งกลุ่มองค์ประกอบในแต่ละตอน ล้อมกลุ่มภาพไปตามความเหมาะสมกับเนื้อหาเรื่องราว ซึ่งอาจเป็นเหตุการณ์ที่เกี่ยวเนื่องกันต่างสถานที่ต่างเวลากันไม่นานนัก หรืออาจเกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาที่ต่างกันเป็นปีเป็นชาติ การใช้เส้นสินเทาที่วัดช่องนนทรีแห่งนี้นับว่าเป็นตัวอย่างแรกและชัดเจน ในการนำเส้นสินเทามาใช้ทำหน้าที่กำหนดกลุ่มรูปทรงและองค์ประกอบ ทั้งในส่วนที่แบ่งเนื้อเรื่องออกจากกัน และประสานเนื้อเรื่องให้ผู้ดูเข้าใจได้ว่าเป็นเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกัน จังหวะหยักขึ้นลงของเส้นสินเทาจะผลัดกันยื่นกินเนื้อที่ระหว่างกลุ่มรูปทรงทั้งสองฝั่ง ทำให้กลุ่มรูปทรงทั้งสองส่วนที่ได้รับการแบ่งแยกออกจากกันโดยเส้นสินเทาเกิดการประสานสัมพันธ์กัน คุณลักษณะการกำหนดกลุ่มภาพด้วยเส้นสินเทาได้มีการพัฒนาการไปสู่การกำหนดกลุ่มองค์ประกอบด้วยวิธีการและชั้นเชิงที่สลับซับซ้อน ในการแบ่งภาพด้วยลูกเล่นที่มากขึ้นในช่วงเวลาต่อมา

เส้นสินเทานับว่าเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในขนบการเขียนภาพจิตรกรรมไทยมาแต่สมัยอยุธยาตอนปลายมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น นอกจากเส้นสินเทาจะมีหน้าที่ในการแบ่งกลุ่มรูปทรงและกลุ่มองค์ประกอบแล้ว สินเทายังได้รับการนำมาใช้เน้นความสำคัญของภาพปราสาทราชมณเฑียรอันเป็นสัญลักษณ์แสดงเครื่องสูงของเทพเทวดาชั้นสูงหรือมนุษย์ผู้มีบุญญาธิการ ซึ่งมีให้เห็นมากขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จะเห็นได้ว่าในการกำหนดกลุ่มรูปทรงและองค์ประกอบจากการนำคุณลักษณะการใช้เส้นสินเทามาเป็นตัวแบ่งและประสานกลุ่มภาพเพียงอย่างเดียวดังเช่นภาพจิตรกรรมวัดช่องนนทรี เมื่อเข้าสู่ต้นรัตนโกสินทร์ได้มีการนำรูปทรงธรรมชาติ เช่น โขดหิน และแนวต้นไม้มาใช้ (จะกล่าวถึงในลำดับต่อไป) ทำหน้าที่ร่วมกับเส้นสินเทา เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ผนังที่ 5 ฉากเหตุการณ์พุทธประวัติตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ (ภาพที่ 74) จิตรกรรมไทยในหนึ่งภาพ ไม่ได้มีแค่เหตุการณ์เดียวแต่มีเรื่องราวจำนวนหนึ่งรวมอยู่ในนั้น ซึ่งเป็นกลุ่มภาพหลายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่างช่วงเวลา อาจเริ่มด้วยภาพเหตุการณ์ในขณะที่เจ้าชายสิทธัตถะร่ำลาพระชายาซึ่งบรรทมอยู่ ก่อนออกจากวัง

ทรงม้าไปท่ามกลางหมู่เทวดาห้อมล้อม ไปจนถึงตอนปลงพระเกศา ในภาพเดียวกันนี้จะเห็นเจ้าชายสิทธัตถะปรากฏอยู่หลายองค์ในตำแหน่งต่างๆ ของภาพ

จิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ได้มีการกำหนดให้สินเทาเป็นกรอบล้อมรอบเฉพาะกลุ่มรูปทรงที่มีความสลักสำคัญ เช่น ส่วนเครื่องบนของภาพปราสาท โดยกำหนดให้พื้นที่ในบริเวณดังกล่าวเป็นสีแดงชาด เมื่อได้ประกอบเข้ากับส่วนยอดปราสาทที่เป็นสีทองแล้วจะทำให้ภาพปราสาทโดดเด่นเป็นสง่า เพื่อสื่อความหมายถึงภาพลักษณ์อันศักดิ์สิทธิ์ของภาพปราสาทที่เป็นประธานขององค์ประกอบ เช่น ฉากภาพ “พระพุทธประวัติ” ตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 77)

นอกจากการใช้เส้นสินเทาแบบที่มีจังหวะหยักคล้ายฟันปลาแล้ว ยังมีการใช้เส้นสินเทาอีกชนิดหนึ่งที่มีลักษณะบิดพลิ้วคล้ายริบบิ้น ซึ่งนิยมเรียกกันว่า เส้นสินเทาแบบลายฮ่อ (มีมาแต่ครั้งสมัยอยุธยาตอนปลายเช่นเดียวกับเส้นสินเทาแบบฟันปลา) เช่น ภาพทศชาติชาดก ตอนเนมีราชชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 133) เส้นสินเทาแบบลายฮ่อได้ทำหน้าที่ในการแบ่งกลุ่มรูปทรงและองค์ประกอบ อีกทั้งยังได้ทำหน้าที่ในด้านความหมายโดยการแบ่งเนื้อหาเรื่องราวที่เกิดขึ้นคนละช่วงเวลาในเรื่องเนมีราชชาดก (ภาพที่ 122) ออกจากกันเป็นหลายภาพเหตุการณ์

เมื่อวิเคราะห์ถึงการกำหนดองค์ประกอบโดยใช้เส้นสินเทาแบบลายฮ่อ ซึ่งมีลักษณะเป็นเส้นโค้งคล้ายริบบิ้นมากำหนดกลุ่มรูปทรงปราสาท ที่มีจังหวะของหลังคาเป็นยอดแหลม อาจทำให้เกิดความรู้สึกขัดกับรูปทรง ที่แลดูไม่ลงตัวนักในด้านความสัมพันธ์กัน

อาจกล่าวได้ว่า ลักษณะการใช้เส้นสินเทาแบบฟันปลาที่ใช้เน้นปราสาทในภาพจิตรกรรม ดังตัวอย่างที่ยกมาในภาพโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 77) มีความประสานสัมพันธ์ลงตัวได้เป็นอย่างดีมากกว่าในเรื่องจังหวะของเส้นสินเทาที่สัมพันธ์กับจังหวะยอดปราสาท แต่ก็วิเคราะห์เจตนาการนำเสนอการจัดองค์ประกอบภาพทศชาติชาดก ตอนเนมีราชชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณารามแห่งนี้ได้ว่า สินเทาแบบลายฮ่อนี้มิได้มุ่งทำหน้าที่เน้นยอดปราสาท บริเวณส่วนบนของยอดปราสาทจึงได้รับการกำหนดให้มีสีในโทนที่ไม่ขัดแย้งกันกับพื้นหลัง และมีค่าน้ำหนักประสานกลมกลืนกันค่อนข้างสูง สามารถลดความขัดแย้งที่รุนแรงระหว่างความโค้งอ่อนช้อยของสินเทาแบบลายฮ่อ (ริบบิ้น) กับจังหวะหลังคายอดปราสาทที่มีจังหวะเป็นเส้นทแยงเฉียงเป็นมุมแหลม ทั้งนี้จะเห็นได้ชัดว่า ศิลปินต้องการจะเน้นความสำคัญไปยังเนื้อหาในส่วนใจกลางของภาพ ซึ่งมีรูปทรงพระเนมีราชประดิษฐานอยู่ เป็นจุดเด่น ณ กึ่งกลางของภาพปราสาทเป็นสำคัญมากกว่า

นอกจากนั้น สินเทายังได้ทำหน้าที่กำหนดความหมายเชิงสัญลักษณ์ให้กับตัวภาพบุคคลสำคัญต่างๆ เช่น เรือนแก้วที่ล้อมรอบพระพุทธเจ้าหรือพระโพธิสัตว์ รวมถึงประภามณฑลของเหล่าพรหมเทพเทวดา และยังได้รับการนำมาใช้เพื่อให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์กับตัวภาพบุคคลที่เป็นมนุษย์อีกด้วย เช่น ภาพพุทธประวัติ ตอนพระพุทธเจ้าทรงห้ามพระญาติในกรณีพิพาทเรื่องน้ำ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 84) ภาพดังกล่าวมีการกำหนดกรอบสินเทาโอบล้อมพระเศียรของพระพุทธองค์ เพื่อเน้นคุณวิเศษและแทนความหมายถึงฉัพพรรณรังสีที่เปล่งออกจากพระกาย ด้วยการเขียนลายกนกแสดงเป็นเปลวรัศมีรอบประภามณฑลให้เกิดความโดดเด่นเป็นประธาน ท่ามกลางการกำหนดให้กรอบสินเทาที่ล้อมรอบพระเศียรของเหล่ากษัตริย์ทั้งหก ในลักษณะเรียงซ้ำๆ กันสอดคล้องเป็นจังหวะ กรอบสินเทาเหล่านี้ได้รับการกำหนดเน้นคุณวิเศษของเหล่าบรรดากษัตริย์ทั้งหลายให้มีความหมายเป็นประหนึ่งสมมติเทพ

เมื่อกล่าวมาถึง ณ จุดนี้ อาจทำให้เกิดข้อสงสัยขึ้นว่า ตัวภาพของเหล่ากษัตริย์ที่เน้นคุณวิเศษด้วยกรอบสินเทารอบเศียรนั้นจะมีความแตกต่างอย่างไรกับภาพเทวดา สิ่งที่สังเกตได้ก็คือ หากปรากฏภาพเทวดาร่วมกับตัวภาพกษัตริย์ที่เป็นมนุษย์ จะมีการใช้เส้นสินเทาเป็นกรอบรายล้อมรอบทั้งองค์ของรูปทรงเทวดานั้น ดังเช่น ภาพท้าวสักกะที่ปรากฏในภาพพุทธประวัติตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุที่วัดสุสิดาราม และภาพพรหมนารทชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม (ภาพที่ 95, 118) หากฉากภาพเหตุการณ์ที่ปรากฏรูปทรงตัวภาพพระนางภายในปราสาทโดยแสดงถึงเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับภพภูมิสวรรค์ชั้นใดชั้นหนึ่ง ตัวภาพเทวดาเหล่านั้นจะปรากฏเพียงกรอบเส้นสินเทารายล้อมอยู่รอบเศียรเช่นเดียวกับมนุษย์ผู้เป็นกษัตริย์หรือบุคคลชั้นสูง (สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ส่วนบนของภาพที่ 70)

การใช้เส้นสินเทาเพื่อเน้นคุณวิเศษของตัวภาพบุคคล มีตัวอย่างภาพที่น่าสนใจอันควรนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบดังนี้ คือ การกำหนดกรอบสินเทาเป็นวงล้อมรอบ (ภาพที่ 87) นั้นสามารถทำให้ผู้ดูรับรู้ได้ในทันทีว่าเป็นตัวภาพเทวดาซึ่งอยู่ในมิติเหนือสามัญธรรมดา ปกติกรอบสินเทาได้ทำหน้าที่เน้นคุณวิเศษของตัวภาพที่อยู่ภายในได้อย่างชัดเจน ดังความหมายที่กล่าวข้างต้น อีกทั้งจะสังเกตได้ว่า การกำหนดสินเทาเช่นนี้จะไม่สร้างความรู้สึกแปร่งปร่าประการใดเมื่อเปรียบกับกลุ่มรูปทรงอื่นๆภายในภาพ และเมื่อวิเคราะห์ลงไปในด้านรูปทรง สิ่งที่เห็นได้ชัดก็คือ ลักษณะรูปทรงกรอบเส้นสินเทา มีรูปลักษณะสอดคล้องกับเส้นโค้งของรูปทรงโขดหินผาที่อยู่รายรอบ และสามารถประกอบเข้ากับคุณลักษณะรูปแบบสองมิติของตัวอาคารสถาปัตยกรรมได้อย่างเป็นเอกภาพ ซึ่งหากพิจารณาโดยผิวเผินเราอาจเห็นว่าภาพอาคารสถาปัตยกรรมในภาพ

ดังกล่าวนี้ได้แสดงมิติลึกแบบสามมิติก็ตาม แต่ดังที่ได้อธิบายไปแล้วว่า การกำหนดรูปทรงอาคารสถาปัตยกรรมในจิตรกรรมแบบไทยประเพณี มีลักษณะเป็นเส้นขนานลึกเข้าไป มิได้มีลักษณะแบบทัศนียวิทยา (Perspective)

อีกตัวอย่างหนึ่งของการใช้เส้นสินเทาที่ให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ในลักษณะดังกล่าวข้างต้นก็คือ ภาพจิตรกรรมเรื่องพรหมนารทชาดกที่วัดคงคาราม (ภาพที่ 118) จะเห็นได้ว่า การใช้เส้นกรอบสินเทาทำหน้าที่ในการเน้นคุณวิเศษให้กับองค์พระพรหม ผู้ดูสามารถเข้าใจได้ในทันทีว่า รูปทรงในกรอบดังกล่าวมิได้เป็นภาพมนุษย์ หากแต่เป็นองค์พรหมซึ่งมีลักษณะเป็นโอปปาติกะ การกำหนดรูปทรงให้อยู่ในกรอบเส้นสินเทาเช่นนี้ มิได้ทำให้เกิดความขัดตาหรือขัดแย้งในความรู้สึก เนื่องด้วยคุณลักษณะของการใช้เส้นสินเทามีความประสานสัมพันธ์กับรูปทรงที่อยู่ในส่วนอื่นๆ ซึ่งเป็นแบบสองมิติเช่นเดียวกัน และมีการเชื่อมโยงองค์ประกอบของแต่ละกลุ่มรูปทรง ด้วยการกำหนดให้ตัวภาพทั้งหลายนั้นมองไปยังจุดสำคัญคือ องค์พรหมที่อยู่ในกรอบสินเทา

ความเด่นของรูปทรงพรหมนารทนั้นเกิดขึ้นจากกรอบเส้นสินเทาที่มีรูปทรงโค้งมนขัดแย้งกับความเป็นเหลี่ยมสันของรูปทรงอาคารสถาปัตยกรรมที่เป็นพื้นหลังและรอบข้าง ทำให้องค์พรหมในกรอบสินเทามีความเป็นเด่น อันเกิดจากความขัดแย้งกับรูปทรงส่วนอื่นๆ ในขณะเดียวกันก็มีการประสานสัมพันธ์ ด้วยลักษณะการซ้ำของรูปทรงตัวภาพพระนางที่อยู่ในปราสาท ที่มีรูปลักษณะเป็นตัวภาพแบบอุดมคติเช่นเดียวกัน

ส่วนการใช้เส้นสินเทาที่เน้นคุณวิเศษของตัวภาพอีกภาพหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะและชั้นเชิงในการประสานรูปทรงแบบสองมิติ ก็คือ ภาพในฉากเรื่องมหาชนกชาดกจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม (ภาพที่ 119) จะเห็นได้ว่า ลักษณะรูปทรงของกรอบสินเทาที่โอบล้อมนางเมขลาและพระมหาชนกไว้นั้น มีรูปทรงที่ประสานกลมกลืนอย่างยิ่งกับลักษณะของคลื่นน้ำที่เป็นวงโค้งเช่นเดียวกัน ศิลปินได้กำหนดให้รูปทรงในสินเทานี้มีความโดดเด่นขึ้น ด้วยการกำหนดให้พื้นหลังภายในสินเทาเป็นสีแดงชาดสดใส ตัดกับสีของพื้นน้ำที่เป็นสีน้ำเงิน ในขณะเดียวกันสีแดงที่เสริมความโดดเด่นให้กับรูปทรงในสินเทาก็มีความประสานกลมกลืนกับส่วนอื่นๆ ที่อยู่ในท้องน้ำ จะสังเกตได้ว่า มีกลุ่มปลาโผล่ผุดขึ้นเป็นจังหวะ ปลาเหล่านั้นได้รับการกำหนดให้มีลักษณะออกเป็นโทนสีน้ำตาลแดงสอดคล้องสัมพันธ์กับสีแดงภายในเส้นสินเทา

จึงอาจกล่าวได้ว่า คุณลักษณะโดยภาพรวมทั้งหมด คือคุณสมบัติของการใช้รูปทรงและที่ว่างแบบสองมิติอย่างสมบูรณ์ เราจึงไม่พบว่า การกำหนดกรอบเส้นสินเทารายล้อมรอบรูปทรงตัวภาพต่างๆ จะสร้างความผิดปกติประการใดให้กับกลุ่มองค์ประกอบภาพ

หากแต่สามารถประสานสัมพันธ์กันได้เป็นอย่างดี มีเอกภาพสมบูรณ์ในตัวเองทั้งในด้านรูปทรงและความหมาย ด้วยคุณลักษณะแบบสองมิติ

วิเคราะห์การกำหนดองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์

นอกจากความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ได้รับการกำหนดขึ้นด้วยการใช้เส้นสินเทาแล้ว ยังมีการประดิษฐ์คิดค้นรูปทรงเชิงสัญลักษณ์ในแบบอื่นๆ เช่น ภาพเวสสันดรชาดกกัณฑ์สักกบรรพ ในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา ตอนท้าวสักกะจำแลงตนเป็นมนุษย์มาขอนางมัทรีจากพระบรมโพธิสัตว์เวสสันดรเพื่อให้พระองค์ได้สำเร็จในมหาทาน (ภาพที่ 25) เป็นการจัดองค์ประกอบโดยใช้รูปทรงสัญลักษณ์แสดงภาพเหตุการณ์ตามเนื้อเรื่องในพระเวสสันดรชาดกขณะที่พระองค์ทรงบำเพ็ญพรต ณ เขาวงกต ด้วยการคิดออกแบบรูปทรงและลวดลายมาล้อมรูปทรงตัวภาพ ศิลปินใช้จินตนาการสร้างเส้นและรูปทรงที่กระชับ สร้างสรรค์รูปทรงขึ้นมาใหม่ได้อย่างน่าสนใจ ทั้งสีและรูปแบบมีลักษณะงดงามดูแปลกตา รูปทรงลงตัวสมบูรณ์เรียบง่ายแต่ให้ความหมาย อันเป็นสัญลักษณ์แทนสิ่งใหญ่โตมโหฬารของเขาวงกต

อีกตัวอย่างหนึ่งคือ ภาพสระอโนดาต[88]ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับอยุธยา (ภาพที่ 26) และภาพสระอโนดาตที่มีปรากฏในหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม (ภาพที่ 64) เป็นการกำหนดรูปทรงและองค์ประกอบที่แทนความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงสิ่งซึ่งไม่สามารถนำเอาสิ่งที่เห็นในความเป็นจริงมาอ้างอิงได้ จึงมีการนำรูปสัตว์มาเป็นสัญลักษณ์ในการกำหนดทิศทางของสายน้ำที่มีอยู่ในตำนานเกี่ยวกับป่าหิมพานต์ มีการกำหนดให้ ช้าง ม้า สิงห์ โค เป็นสัญลักษณ์ประจำทิศทั้งสี่ ซึ่งเชื่อกันว่าน้ำในสระอโนดาตไหลออกจากปากของสัตว์ทั้งสี่ชนิดนี้

ส่วนองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์ที่ใช้แทนความหมายถึงจักรวาลไตรภูมิ ที่ได้รับการเขียนขึ้นในสมุดภาพไตรภูมิฉบับอยุธยา (ภาพที่ 16) แสดงการเขียนสัตตบริภัณฑ์ให้เห็นในด้านแปลนเป็นวงล้อมรอบเขาพระสุเมรุ และการใช้สัญลักษณ์แทนความหมายถึงทวีปทั้งสี่ รวมถึงกลุ่มทวีปที่เป็นบริวารรายรอบ รูปทรงเหล่านี้ได้รับการกำหนดขึ้นอย่างเรียบง่าย ขนาดสัดส่วนรูปทรงต่างๆ นับว่าเป็นชั้นเชิงการวางองค์ประกอบภาพเชิงสัญลักษณ์ที่สร้างขึ้นจาก

---

[88]ในป่าหิมพานต์มีสระใหญ่ 7 สระ คือ สระอโนดาต สระกัณณ สระมุณฑะ สระรถการะ สระฉัททันต์ สระกุณาละ สระมัณฑากินี และสระสีหปาตะ สระใหญ่ทั้ง 7 นี้เท่ากัน ความกว้างลึกและมณฑลรอบเท่ากัน คือ กว้าง 432,000 วา ลึก 432,000 วา มณฑลรอบ 1,296,000 วา สระอโนดาต มีเขา 5 เทือกล้อมรอบ คือ เขาสุทัสสนะ เขาจิตรกูฏ เขากาฬกูฏ เขาคันธมาท และเขาไกรลาส

ความคิดและจินตนาการ ซึ่งนอกจากสามารถสื่อความหมายเกี่ยวกับเนื้อหาด้านเรื่องราวแล้ว ยังให้คุณค่าด้านการนำเสนอเนื้อหาทางศิลปะ (เนื้อหาที่เกิดขึ้นจากรูปทรง หรือรูปทรงทางศิลปะเป็นการกำหนดรูปทรงองค์ประกอบซึ่งให้ผลทางด้านการเห็นที่น่าสนใจ) เป็นสำคัญ

ภาพไตรภูมิ วัดเกาะแก้วสุทธาราม คือ ตัวอย่างในการกำหนดองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์ของภาพไตรภูมิที่ชัดเจนที่สุดแห่งหนึ่งในสมัยอยุธยาตอนปลาย ในส่วนที่เป็นยอดเขาพระสุเมรุ มีการเขียนภาพพระพุทธองค์นั่งประดิษฐาน มีภาพเจดีย์ด้านขวา อันเป็นรูปทรงเชิงสัญลักษณ์ของจุฬามณีเจดียสถาน ส่วนด้านซ้ายปรากฏต้นปาริชาต สัญลักษณ์ทั้งสองนี้ทำให้เข้าใจได้ทันทีว่า ณ บริเวณดังกล่าวย่อมเป็นเทวสภาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เบื้องล่างลงมาเป็นภาพเขาสัตตบริภัณฑ์เรียงรายลดหลั่นกันลงมาคล้ายรูปทรงสามเหลี่ยมสลับสีสันอย่างงดงาม (ภาพที่ 36) ส่วนรูปทรงวิมานที่เขียนขึ้นอย่างเรียบง่ายกำหนดให้ลอยอยู่เหนือสัตบริภัณฑ์และเขาพระสุเมรุ คือ สัญลักษณ์ของอากาศเทวดา

ส่วนภาพไตรภูมิบนผนังสกัดหลังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม แสดงรูปทรงวงรีรูปไข่ วงกลม ครึ่งวงกลม สี่เหลี่ยมแทนความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงทวีปทั้ง 4 ด้วยการกำหนดพื้นที่ว่างและรูปทรงให้มีจังหวะงดงามลงตัวเป็นสำคัญ (ภาพที่ 91, 92) หรือใช้รูปปราสาทเพียงหลังเดียวแทนความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงสวรรค์ดาวดึงส์เหนือยอดเขาพระสุเมรุอันกว้างใหญ่ไพศาล (ภาพที่ 90)

จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังสกัดหลังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดารามแสดงรายละเอียดของจักรวาลตามคติความเชื่อทางพุทธศาสนาไว้ได้สมบูรณ์ที่สุดแห่งหนึ่ง มีการจัดวางองค์ประกอบของภาพแบ่งออกเป็น 4 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 แสดงภาพวิมานที่ลอยอยู่ในอากาศ เป็นสัญลักษณ์ของอากาศเทวดา ส่วนที่ 2 แสดงภาพเขาพระสุเมรุ เขาสัตตบริภัณฑ์ และเขากำแพงจักรวาล (ภาพที่ 107) ส่วนที่ 3 แสดงภาพชมพูทวีป ในส่วนบริเวณเหนือขอบประตู แสดงด้วยรูปทรงเชิงสัญลักษณ์ของภาพสระอโนดาตซึ่งเป็นศูนย์กลางป่าหิมพานต์ สายน้ำทั้ง 4 มีลักษณะขดวนซ้อนกันเป็นวงกลม (ภาพที่ 108) ส่วนที่ 4 บริเวณใต้ภาพชมพูทวีปลงมา บนพื้นที่ผนังห้องระหว่างประตูเบื้องหลังองค์พระประธาน กำหนดให้เป็นพื้นที่แสดงภาพนรกภูมิ (ภาพที่ 100 - 105)

ส่วนองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์ในภาพพุทธประวัติตอนมารผจญที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง นิยมเขียนบนผนังสกัดหน้าภายในพระอุโบสถ (ภาพที่ 27, 42, 98) จะมีการจัดองค์ประกอบให้สมมาตรกันทั้งซ้ายและขวา (Symmetry) โดยแบ่งพื้นที่ผนังออกเป็น 3 ส่วน คือ

บริเวณกึ่งกลางตอนบนเป็นภาพพระโพธิสัตว์นั่งบนรัตนบัลลังก์ภายใต้โพธิ์พฤกษมณฑล แวดล้อมด้วยฉัพพรรณรังสีในแนวเดียวกัน ถัดลงมาเบื้องล่างใต้โพธิบัลลังก์เป็น

ภาพพระแม่ธรณีกำลังบีบมวยผม เกิดเป็นโครงสร้างเส้นตรงแนวดิ่งอยู่กึ่งกลางภาพ ให้ความรู้สึกถึงความแข็งแกร่งมั่นคง สื่อถึงความตั้งมั่นของพระบรมโพธิสัตว์

ส่วนรูปทรงด้านข้างซ้ายและขวาทั้งสองด้าน (ภาพที่ 42) เป็นองค์ประกอบอันมีทิศทางที่เคลื่อนพุ่งปะทะเข้ามายังกลางภาพในแนวขวาง ให้ความรู้สึกถึงพลังที่เคลื่อนมาปะทะรูปทรงแนวตั้ง ณ กึ่งกลางภาพ อันหมายถึงหมู่มารที่มุ่งเข้ามาท้าทายความตั้งมั่นแห่งพระบรมโพธิสัตว์นั่นเอง ทางด้านขวาจะแสดงเนื้อหาเหตุการณ์ด้วยภาพพระยาวัสวดีมารขับช้างคีรีเมขล์ พร้อมด้วยเหล่าเสนามารทั้งหลายยกพลพร้อมสรรพศาสตราวุธเข้าแวดล้อมพร้อมยุทธนาการพยายามให้พระสิทธัตถะกุมารตกพระทัยหนีจากรัตนบัลลังก์ ส่วนทางด้านซ้ายมือ เป็นภาพพระยาวัสวดีมารประคองอัญชลีน้อมรับในพระพุทธบารมี พลพรรคหมู่เสนามารทั้งหลายมิอาจดำรงกายอยู่ได้ ลอยไปตามกระแสธารธาราแตกพ่ายไป อาวุธที่เหล่ามารพุ่งเข้าใส่พระโพธิสัตว์ได้พ่ายต่อพระพุทธบารมีแปรเปลี่ยนเป็นพวงบุปผาเครื่องบูชาไปสิ้น (ภาพที่ 30,43, 141)

ส่วนด้านบนของภาพนิยมแสดงเส้นสินเทาเป็นเส้นหยักขึ้นลงสร้างเป็นจังหวะก่อให้เกิดความน่าตื่นเต้นสอดคล้องกับเนื้อหาของภาพ ภายใต้เส้นสินเทานิยมใช้สีแดงเพื่อเน้นความสง่างามและศักดิ์สิทธิ์ ด้านบนทางด้านขวาเหนือเส้นสินเทาขึ้นไปนิยมเขียนเป็นภาพเทพเทวดาที่เฝ้าดูเหตุการณ์ขณะที่พระบรมโพธิสัตว์กำลังผจญมาร ทางด้านซ้ายเป็นภาพเทวดาร่ายรำแสดงความยินดีภายหลังจากที่พระมหาโพธิสัตว์ทรงมีชัยชนะเหนือหมู่มารทั้งหลาย

จุดเด่นของภาพมารผจญอยู่ที่การจัดองค์ประกอบภาพ อันเป็นโครงสร้างที่มีสัดส่วนสมมาตรกันระหว่างด้านซ้ายและขวา โดยรูปทรงภายในโครงสร้างดังกล่าว จะแสดงมวลพลังพุ่งมายังกึ่งกลางภาพ เพื่อสื่อแสดงถึงเนื้อหาแห่งความขัดแย้ง ระหว่างความตั้งมั่นของพระบรมโพธิสัตว์กับภาพกองทัพมารที่พุ่งเข้ามาเพื่อท้าทาย คุณค่าทางศิลปะของภาพมารผจญอยู่ที่การแสดงความขัดแย้งอย่างตรงกันข้าม พลังของภาพจะอยู่ในส่วนกลุ่มรูปทรงภาพกองทัพมารที่กำลังแสดงอาการดุดัน ฝ่ายพระบรมโพธิสัตว์แสดงความสงบนิ่งมิได้หวั่นไหว ด้วยทรงตั้งพระทัยมั่นในอันจะได้ตรัสรู้ถึงพระสัพพัญญุตญาณสำเร็จเป็นพระอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าอย่างแน่วแน่

ภาพมารผจญในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีโบราณ มีรูปทรงทางศิลปะอันทรงพลังและโดดเด่นเป็นเอกเทศ ภาพมารที่กล่าวมา คือ ภาพอันสื่อความหมายเกี่ยวกับเหตุการณ์ในขณะที่พระมหาโพธิสัตว์สิทธัตถะกำลังจะตรัสรู้ตามพระพุทธประเพณีแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าทั้งหลาย ช่วงเวลาดังกล่าวคือขณะจิตอันสำคัญสำหรับผู้ที่กำลังจะก้าวย่างเข้าสู่เส้นทางอันประเสริฐสูงสุด นั่นคือ การได้บรรลุเป็นองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ด้วยมีความเกี่ยวข้องกับสภาวธรรมอันนำไปสู่ความรู้แจ้งเห็นจริงในการถอดถอนอุปกิเลสทั้งหลาย แม้แต่กิเลส

อันประณีตที่สุด พระองค์ทรงผ่านวิกกฤตแห่งจิตอันเปรียบประหนึ่งการต่อสู้กับกิเลสเป็นครั้งสุดท้ายด้วยการเข้าถึงบารมีอันประเสริฐ ณ เวลาในห้วงนั้นคือก้าวย่างอันสำคัญในการเปลี่ยนสภาวะแห่งมนุษย์ผู้เป็นปุถุชนเข้าสู่สภาวะแห่งพระพุทธะ มารผจญที่เห็นในภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้นจึงเป็นตัวแทนความหมายอันสื่อถึงสัญลักษณ์แห่งกิเลสมาร หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่ามีเทวบุตรมารมาประลองพระพุทธะบารมี

มารผจญในที่นี้ย่อมหมายถึงได้ทั้งในส่วนกิเลสมารและหมายถึงพญาวัสวดีมาร อันเป็นตัวแทนแห่งเทพบุตร ผู้เข้ามาประลองกำลังความเด็ดเดี่ยวและแน่วแน่ในพุทธบารมีแห่งพระบรมโพธิสัตว์สิทธัตถะ (ขณะก่อนที่บรรลุสัพพัญญุตญาณ) พญาวัสวดีมารนั้นถือว่าเป็นเทพบุตรผู้ทรงศักดิ์ทรงศีล ด้วยหน้าที่อันประเสริฐนี้อาจตีความกันว่า พญาวัสวดีมาราธิราชคือสิ่งแทนแห่งความชั่วร้าย มิจฉาทิฏฐิและวิษยาแรงกล้า หากมองในอีกแง่มุมหนึ่ง วัสวดีมาราธิราชนี้หากท่านทรงเป็นผู้ชั่วช้าสามานย์จริง เหตุใดจึงเข้าถึงกามภพอันประเสริฐเป็นเทพบุตร ณ แดนปรนิมมิตวสวัตตีอันเป็นภูมิสวรรค์สูงสุดได้เล่า เมื่อพิจารณาในมิตินี้แล้ว พญาวัสวดีมารนั้นจึงควรเป็นเทพบุตรผู้จำแลงตนให้น่ากลัวดุดัน เพื่อท้าทายและประลองกำลังพระทัยอันแน่วแน่แห่งพระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่จะถือกำเนิด ณ เบื้องหลังเหตุการณ์นี้

บทบาทของพญาวัสวดีมารจึงนับว่าเป็นตำแหน่งหน้าที่อันสำคัญและประเสริฐยิ่ง ภาพจิตรกรรมทั้งหลายได้เขียนเป็นภาพพญาวัสวดีมารพร้อมพลพรรคมากมายเข้ารายล้อมพระโพธิสัตว์ นั้นย่อมหมายถึงพญาวัสวดีมารได้ทำหน้าที่เข้าขัดขวาง เพื่อกระตุ้นเตือนให้องค์พระบรมมหาโพธิสัตว์แสดงพุทธบารมีจนเป็นที่ประจักษ์ อันจะทำให้ได้ทรงเล็งแลเห็นพระบารมีแห่งตนที่ได้สั่งสมมาเนิ่นนานให้แน่วแน่ในพระทัย เด็ดเดี่ยวในอันที่จะเข้าถึงความหลุดพ้นจากอุปกิเลสแม้อันละเอียดลึกซึ้งที่สุด

ทั้งนี้ พญาวัสวดีมารอาจได้รับการตีความไปในลักษณะที่เป็นตัวแทนแห่งอุปกิเลสมารที่ถาโถมท้าทายเจ้าชายสิทธัตถะ ณ เวลานั้น และได้คลี่คลายสลายลงด้วยพุทธานุภาพที่ถือกำเนิดขึ้น สัจธรรมอันสำคัญในภาพเหตุการณ์นี้ จึงมีความหมายถึงการเปลี่ยนสถานะของมนุษย์ผู้เจริญด้วยโพธิบารมีในอันจักสามารถย่างเข้าสู่ภาวะแห่งพระสัมมาสัมพุทธเจ้าผู้ประเสริฐนั่นเอง

คำว่า “มาร” ในความหมายทางพระพุทธศาสนานั้นสามารถกล่าวได้หลายนัย กิเลสมารทั้งหลายที่สั่งสมอยู่ในกมลสันดานของมนุษย์ผู้เวียนวนเกิดตายในสังสารภพนี้ ย่อมต้องได้รับการถอดถอนด้วยพุทธานุภาพ และ ***พญาวัสวดีมาร*** นั้นย่อมเป็นตัวแทนของเทพบุตรผู้ประเสริฐ ที่ได้แสดงตนเป็นพญามารมาท้าทายประลองกำลังพระทัยแห่งพระโพธิสัตว์เจ้า เพื่อให้

พระองค์ได้เข้าถึงพุทธบารมีที่หนุนเนื่องสืบมาแต่อดีตจนถึงกาลบัดนั้น และทะลุทะลวงผ่านพ้นเข้าสู่พระสัพพัญญุญาณอันประเสริฐ ภาพเหตุการณ์นี้จึงเป็นตัวแทนอันเลิศในความเข้าใจพระพุทธศาสนาในระดับภูมิจิต หากมองให้ลึกซึ้งแล้วภาพมารผจญนี้หาใช่เป็นเพียงภาพเล่าเหตุการณ์ว่ามียักษ์มีมารมาขู่ทำร้ายทำลายพระพุทธองค์ด้วยมีมิจฉาจิตอันยิ่งยวด ในแง่มุมหนึ่งที่น่าจะพิจารณาก็คือ มารผจญทั้งหลายนับว่าเป็นหน้าที่สำคัญยิ่งในอันที่จะทำให้เจ้าชายสิทธัตถะเข้าถึงบารมีธรรมทั้งปวงที่สั่งสมมา หนุนเนื่องให้พระองค์ได้ตรัสรู้ในพระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณบรรลุมรรคผลในกาลที่สุด

มารผจญนอกจากจะเป็นภาพเหตุการณ์อันแสดงภาวะแห่งการทดสอบโดยพญาวัสวดีมารแล้ว ยังอาจกล่าวได้ว่า พญาวัสวดีมารเป็นผู้ทำหน้าที่พิสูจน์ผู้ที่จะเข้าถึงบารมีธรรมอันสูงสุด ซึ่งสามารถล่วงผ่านอำนาจแห่งมาร[89] อันเป็นอุปกิเลสทั้งหลายภายในจิตใจ การเปรียบเทียบเช่นนี้ คือ การเปรียบถึงระดับภูมิจิตภูมิธรรมแห่งองค์โพธิสัตว์เจ้า และพญาวัสวดีมารนั้นคือส่วนหนึ่งที่ได้ทำให้พระพุทธบารมีเป็นที่ประจักษ์แจ้งแก่พระทัย แต่อย่างไรก็ดี ไม่ว่าเราจะตีความเรื่องนี้แตกต่างกันออกไปอย่างไร เนื้อหาใจความเดียวในความหมายของคำว่า *มาร* คือ เครื่องล่อ คือเครื่องผูกติดสัตว์ไว้ให้เวียนวนอยู่ในสังสารวัฏ

กิเลสมารนั้นเองที่พามนุษย์และสัตว์โลกทั้งหลายให้ต้องเกิดและตาย ดำเนินท่องเที่ยวไปในสังสารวัฏอย่างหาที่สุดมิได้ พญาวัสวดีมารจึงเป็นสัญลักษณ์หนึ่งในการพิสูจน์ทราบผู้ปราศจากวิสัยแห่งการเวียนวนอยู่เช่นนี้ อันจักสามารถผ่านพ้นภูมิแห่งวัสวดีมารไปได้ สัญลักษณ์เหล่านี้จึงเป็นสิ่งที่สะท้อนความหมายอันลึกซึ้งยิ่ง ไม่ว่าเราจะกล่าวถึงภาพมารผจญ อันเป็นสัญลักษณ์ของกิเลสมารหรือจะเป็นภาพเหตุการณ์ที่มีพญาวัสวดีมารเข้ามาท้าทายพระพุทธบารมีจริงๆ ก็ตาม ทั้งสองส่วนนั้นเป็นสิ่งที่มิอาจแยกออกจากกัน เพราะพญาวัสวดีมารเป็นตัวแทนของมารภายนอกที่เข้ามาท้าทายจิตโพธิสัตว์เจ้าให้เกิดความประจักษ์แจ้งแก่พระทัยว่า พระองค์นั้นยังทรงมีกิเลสมารปรากฏอยู่ภายในจิตหรือไม่ เมื่อเป็นที่พิสูจน์ทราบได้ว่ากิเลสมารทั้งหลายมีอันทำให้บริสุทธิ์แล้วนั่นเอง จึงนับว่าพระพุทธบารมีได้ถือกำเนิดขึ้นเหนือพ้นภูมิแห่งการทดสอบของพญาวัสวดีมารได้ มารจากภายนอกที่มิอาจสามารถทำให้พระบรมโพธิสัตว์หวั่นไหวได้อีกต่อไป นั่นย่อมหมายความว่า พระพุทธองค์ได้ถือกำเนิดขึ้นด้วยปราศจากกิเลสมารภายในจิต และถึงพร้อมสมบูรณ์ด้วยบารมีทุกประการแล้วนั่นเอง จึงสรุปได้ว่า ภาพมารผจญในความหมายถึง

---

[89]โลกธาตุประกอบไปด้วยธรรม 3 ฝ่าย คือ กุศลาธรรมมา อกุศลาธรรมมา อัพยากตาธรรมมา มารจัดอยู่ฝ่ายอกุศลาธรรมมา ในภาษาธรรมชั้นสูงเรียกมารว่า ผู้ปกครองภพ 3 เพราะในภพ 3 ย่อมถูกมารครอบงำทั้งสิ้น

เทวบุตรมาร หรือจะตีความหมายถึงมารกิเลสที่อยู่ในจิตก็ตาม ทั้งสองส่วนนี้ย่อมเป็นสิ่งเดียวกันที่มิสามารถแยกออกจากกันได้

ภาพมารผจญจะแสดงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่างช่วงเวลากัน โดยเริ่มตั้งแต่ภาวะแห่งการผจญมารทางฝั่งขวามือของผู้ดู ซึ่งแสดงด้วยภาพทัพมารมุ่งหน้ามาเพื่อท้าทายพระบรมโพธิสัตว์ ทางฝั่งซ้ายมือเป็นภาพกองทัพมารกำลังแตกพ่ายด้วยพุทธบารมี อันเป็นภาวะเหตุการณ์แห่งการตรัสรู้ ซึ่งตามเนื้อหาในวรรณกรรมทางพุทธศาสนาได้กล่าวถึงภาพมารผจญในตอนดังกล่าวว่า นางวสุนธราหลั่งกระแสธารธาราจำนวนมากมายมหาศาลจากมวยพระเกศท่วมทับเหล่ามารให้แตกพ่ายวินาศไปสิ้นด้วยพุทธานุภาพ ซึ่งแสดงด้วยภาพพระพุทธเจ้าปางมารวิชัยเป็นประธานในองค์ประกอบภาพ

องค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์ในภาพพุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ในรูปแบบประเพณีสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น ภาพพุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม (ภาพที่ 41) จะเห็นได้ว่า มิได้พยายามเน้นความสำคัญของต้นไม้ตามความเป็นจริง รูปทรงของต้นไม้ได้รับการสร้างขึ้นให้มีความสัมพันธ์กับรูปทรงพระพุทธองค์ โดยคำนึงถึงการจัดพื้นที่ว่างและรูปทรงเพื่อส่งเสริมพุทธบารมีและความงดงามลงตัวขององค์ประกอบภาพเป็นสำคัญ สังเกตได้ว่าจังหวะของใบมะม่วงได้ร้อยเรียงขึ้นให้ดูราวกับจงใจล้อมเป็นกรอบซุ้มเรือนแก้ว สอดคล้องสัมพันธ์กับประภามณฑล เพื่อสร้างความสมจริงในจินตนาการอันเป็นอุดมคติที่เหนือไปกว่าความเป็นจริง

การเขียนภาพในลักษณะนี้บ่งชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนว่า รูปทรงที่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ต่างๆ คือความสมจริงในอุดมคติ มิใช่ความสมจริงอย่างที่เห็นในความเป็นจริง ใบของคันฑามพฤกษ์ (ใบมะม่วง) ไม่จำเป็นต้องเป็นสีเขียว ทั้งนี้เกิดขึ้นจากเจตนาที่จะทำให้สีมีค่าน้ำหนักอ่อน อันส่งเสริมรูปทรงของพระพุทธองค์ที่ทรงจีวรสีเข้มให้ปรากฏเด่นชัดเป็นสำคัญ โดยภาพรวมแล้วจึงแสดงให้เห็นถึงการคำนึงผลทางทัศนธาตุ (Visual Elements) มากกว่าการติดอยู่กับเหตุผลของความเป็นจริง (Realistic)

ด้วยการจัดองค์ประกอบของภาพดังกล่าวนั้น ได้รับกำหนดให้อยู่ในพื้นที่จำกัดระหว่างรูปทรงเส้นสินเทา ซึ่งทำให้พื้นที่ในการเขียนภาพยมกปาฏิหาริย์ถูกกำหนดให้อยู่ในกรอบรูปทรงสามเหลี่ยมมุมแหลมที่เกิดขึ้นจากการวางจังหวะของเส้นสินเทา ซึ่งมีลักษณะคล้ายจังหวะสลับฟันปลา องค์ประกอบบนพื้นที่ผนังภายในพระอุโบสถ ณ วัดเกาะแก้วสุทธาราม เป็นรูปแบบการจัดองค์ประกอบที่มิได้ติดอยู่กับขนาด สัดส่วน สีสัน ที่ยังต้องอิงอยู่กับความเป็นจริง ทัศนธาตุต่างๆ เหล่านี้ได้รับการจัดสรรให้อยู่ในตำแหน่งอันเหมาะสมเป็นเอกภาพ จังหวะพื้นที่ที่เป็นพื้นหลังใส่ลวดลายจุดแต้มต่างๆ เพื่อกำหนดพื้นที่สีอ่อนเข้มอย่างเป็นอิสระปราศจากข้อจำกัด

ภาพพระภิกษุที่อยู่ใต้โคนต้นไม้นั่งเรียงซ้ำๆ กัน ทำให้เกิดเส้นในแนวระดับเป็นกลุ่มรูปทรงในองค์ประกอบส่วนรอง รองรับรูปทรงส่วนประธานที่อยู่ด้านบนซึ่งมีพื้นที่เป็นสีน้ำตาลแดงสลับกับสีขาวนวล มีการวางจังหวะจุดแต้มต่างๆ ให้มีขนาดใหญ่เล็กต่างกันอย่างอิสระเหมาะสมกับการใช้พื้นที่ การจัดวางองค์ประกอบภาพเหตุการณ์ยมกปาฏิหาริย์ในภาพนี้ มีความสัมพันธ์ลงตัว แม้ภาพนี้จะมีข้อจำกัดทางด้านพื้นที่ แต่ด้วยคุณลักษณะของการเขียนภาพที่ไม่ได้อิงกับขนาดสัดส่วนตามความเป็นจริง จึงมีอิสระอย่างเต็มที่ในการจัดวางรูปทรงตามความเหมาะสมสอดคล้องกับพื้นที่ แสดงคุณค่าในเชิงสัญลักษณ์ที่เข้าใจได้ง่าย โดยไม่จำเป็นต้องพรรณนาเรื่องราวอย่างมากมาย สามารถทำให้ทราบได้ทันทีว่ารูปทรงในภาพแสดงเนื้อหาเหตุการณ์ในพุทธประวัติตอนใด ด้วยการเลือกสรรสัญลักษณ์ที่เด่นชัดที่สุดของภาพพุทธประวัติตอนนี้มาแสดง โดยการตัดสิ่งที่ไม่ใช่สาระสำคัญออกไป

ส่วนภาพพุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ สมัยรัชกาลที่ 1 (ภาพที่ 67) จะเห็นได้ว่าภาพคันฑามพฤกษ์ (ต้นมะม่วง) ได้รับการเน้นเพื่อให้เกิดความเด่นชัดขึ้นเป็นพิเศษ โดยการนำเส้นสินเทามาล้อมเป็นกรอบ เพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับรูปทรงที่แสดงเนื้อหาส่วนสำคัญ สามารถสื่อความหมายได้ถึงความศักดิ์สิทธิ์ในแง่มุมเชิงสัญลักษณ์ของสิ่งที่อยู่ภายในสินเทา

การเขียนต้นไม้และพื้นหลังของภาพมีค่าน้ำหนักสีกลมกลืนกันอย่างมาก ทั้งนี้เป็นเพราะมีเจตนากำหนดให้พื้นสีเข้มนั้นทำหน้าที่ขับรูปทรงตัวภาพพระพุทธองค์ให้เด่นขึ้นมาท่ามกลางบรรยากาศที่ค่อนข้างมืด มากกว่าจะจงใจแสดงความสมจริงตามธรรมชาติ เจตนาแสดงความงามลงตัวของทัศนธาตุและทำให้เกิดความเข้าใจในความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่สื่อถึงพุทธภาวะแห่งการแสดงปาฏิหาริย์อันเป็นอัศจรรย์ เส้นสินเทาที่ล้อมกรอบคันฑามพฤกษ์ทั้งต้นให้เป็นรูปทรงคล้ายหยดน้ำ รวมถึงประภามณฑลรอบเศียรพระพุทธองค์เป็นเปลวกระหนกที่สะบัดช่อออกเป็นจังหวะ ล้วนแล้วแต่ได้ทำหน้าที่เน้นรูปทรงและกลุ่มรูปทรงของคันฑามพฤกษ์ให้ดูวิเศษมหัศจรรย์ สอดคล้องสัมพันธ์กับเหตุการณ์อันเป็นปาฏิหาริย์ของพระพุทธองค์ แม้จะมิใช่แง่มุมที่เห็นได้ในความเป็นจริง แต่กลับสามารถทำให้เข้าใจได้ในทันทีว่า การแสดงออกในภาพดังกล่าวคือเนื้อหาอันเหนือสามัญวิสัยปกติธรรมดา ซึ่งสอดคล้องเหมาะสมเป็นอันดีกับการถ่ายทอดออกมาในรูปแบบอุดมคติ โดยไม่จำเป็นต้องนำเสนอให้เหมือนจริง

กลุ่มรูปทรงด้านซ้ายมือเป็นภาพองค์ท้าวสักกะปรากฏอยู่ในวงกรอบล้อมของเส้นสินเทาที่มีลวดลายเป็นกระหนกเปลว อยู่ในอากัปกิริยาพุ่งตรงลงมาเข้าทำลายแท่นพิธีของเหล่าเดียรถีที่พยายามอวดฤทธิ์แข่งดีกับพระพุทธองค์ ให้สิ้นพยศพลาดท่าเสียทีตกหล่นลงมาโดย

การบันดาลของพระอินทร์ผู้มีจิตเลื่อมใสในพุทธศาสนาเป็นที่ยิ่ง เพื่อให้พุทธภาวะอันเป็นปาฏิหาริย์เป็นที่ประจักษ์แก่ปวงชน

เบื้องล่างลงมาเป็นภาพเหตุการณ์ก่อนที่พระพุทธองค์จะแสดงยมกปาฏิหาริย์ มีกลุ่มรูปทรงภาพเหล่าเดียรถีที่กำลังพยายามตัดต้นไม้ เพื่อมิให้พระพุทธองค์ใช้สำหรับแสดงปาฏิหาริย์ บริเวณส่วนล่างสุดของภาพ เป็นพวกเหล่าเดียรถีวิ่งหนีด้วยอาการตระหนกตกใจเมื่อได้เห็นปาฏิหาริย์แห่งพุทธบารมีเป็นที่ประจักษ์แล้ว

จะเห็นได้ว่าฉากภาพยมกปาฏิหาริย์ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้ ได้แบ่งภาพเหตุการณ์ออกเป็นหลายส่วน สามารถสอดแทรกลูกเล่นต่างๆ ได้มาก ด้วยพื้นที่ผนังที่มีปริมาณมากขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ เหมาะสมแก่การพรรณนาเนื้อเรื่องหลายเหตุการณ์ในฉากเดียวกัน

ส่วนภาพพุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม (ภาพที่ 120) จิตรกรได้กำหนดลักษณะของโครงสร้างต้นไม้ที่อยู่ในโทนสีเขียวเข้มสดใส สัมพันธ์อยู่กับพื้นหลังที่มีโทนสีค่อนข้างดำ ขับเน้นความเด่นของสีเขียวให้ค่อยๆ ปรากฏขึ้นอย่างประสานกลมกลืน มีความจงใจมิให้ค่าน้ำหนักของใบไม้นั้นโดดเด่นมากนัก เพื่อขับเน้นสีแดงภายในกรอบสินเทาที่แสดงรูปทรงพระพุทธองค์ให้เด่นเป็นสง่า โดยคำนึงถึงจังหวะสัดส่วนที่ลงตัวงดงามในเชิงองค์ประกอบของการจัดวางรูปทรงเป็นสำคัญ

วิเคราะห์การกำหนดองค์ประกอบด้วยรูปทรงสถาปัตยกรรมและรูปทรงธรรมชาติ

เมื่อเริ่มเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ นอกจากเส้นสินเทาจะทำหน้าที่แบ่งกลุ่มองค์ประกอบแล้ว ยังมีการกำหนดและแบ่งกลุ่มภาพต่างๆ ด้วยอาคารสถาปัตยกรรม แนวกำแพง ป้อมปราการ หรือการแบ่งด้วยรูปทรงภาพธรรมชาติ ทิวเขา ต้นไม้ ซึ่งนับว่าเป็นพัฒนาการของการนำเสนอจิตรกรรมไทยประเพณี สินเทาได้ทำหน้าที่อย่างสมบูรณ์ในการเน้นกลุ่มองค์ประกอบที่ปรากฏภาพปราสาทราชมณเฑียร กล่าวคือมีเจตนาในการนำเสนอภาพปราสาทในแง่ของความเป็นอุดมคติอย่างสมบูรณ์ เพื่อแสดงถึงสถานะของบุคคลที่อยู่ในปราสาท อันมีความหมายถึงผู้มีบารมีและภูมิธรรมสูงเหนือสามัญ แม้มีการใช้เส้นสินเทาน้อยลงในแง่ของการแบ่งองค์ประกอบภาพ แต่สินเทาก็ยังได้รับการนำมาใช้โดยเฉพาะส่วนที่ต้องการจะเน้นความเป็นอุดมคติ ซึ่งคุณลักษณะการใช้เส้นสินเทานั้นนับว่า ได้รับการให้ความสำคัญเสมอมาในแง่การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ เพื่อแสดงถึงความเป็นอุดมคติของรูปทรงและองค์ประกอบ

การใช้เส้นสินเทาที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ผู้เขียนได้เลือกสรรการใช้เส้นสินเทาให้เหมาะสมกับการกำหนดองค์ประกอบร่วมกับฉากภาพธรรมชาติและโครงสร้างสถาปัตยกรรม เมื่อพิจารณาภาพจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1 ในเรื่องการจัดองค์ประกอบ จากภาพพุทธประวัติจิตรกรรมฝาผนังวัดราชสิทธาราม ในภาพฉากเหตุการณ์ภายหลังจากการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า (ภาพที่ 93) จะเห็นได้ว่ามีการกำหนดกลุ่มรูปทรงและองค์ประกอบ ด้วยรูปทรงธรรมชาติที่มองดูคล้ายรูปทรงภูเขามาเรียงคั่นจังหวะ แบ่งกลุ่มรูปทรงตัวภาพเหล่าล้วนเทวดาและพรหมออกเป็นทิวแถวสามกลุ่ม ตามเนื้อหาที่ว่าเทพพรหมเหล่านี้ได้ลงมาอาราธนาให้พระพุทธองค์ทรงโปรดสัตว์ สิ่งที่น่าสังเกตก็คือจังหวะของแนวทิวเขาที่ใช้ในการแบ่งองค์ประกอบภาพเช่นนี้ทำให้นึกถึงที่มาของการจัดองค์ประกอบด้วยเส้นสินเทาในสมัยอยุธยา และอาจพิจารณาได้ว่า การใช้แนวภูเขาเป็นตัวแบ่งภาพได้เข้ามาทำหน้าที่กำหนดกลุ่มรูปทรงเฉกเช่นเดียวกับเส้นสินเทาดังที่ปรากฏ ณ วัดช่องนนทรี ซึ่งมีการแบ่งองค์ประกอบด้วยเส้นสินเทาเป็นหลักใหญ่

เมื่อเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการในด้านการแบ่งองค์ประกอบด้วยเส้นสินเทาได้คลี่คลายตัวไปสู่การแบ่งองค์ประกอบด้วยรูปทรงธรรมชาติ ซึ่งให้ผลในด้านการแบ่งองค์ประกอบได้อย่างนุ่มนวลประสานกลมกลืนมากขึ้น แต่จะเห็นว่าการใช้เส้นสินเทาก็ยังปรากฏอยู่ในภาพฉากเหตุการณ์ภายหลังการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าภาพนี้อยู่นั่นเอง ย่อมหมายความว่า เส้นสินเทายังคงได้รับการนำมาใช้ในการแบ่งองค์ประกอบบางส่วน หรือเพื่อเน้นกลุ่มองค์ประกอบในส่วนที่ต้องการแสดงความหมายเชิงสัญลักษณ์อย่างสลักสำคัญ

รูปแบบการจัดองค์ประกอบที่ปรับเปลี่ยนไปในลักษณะนี้ มีความสอดคล้องกับคุณลักษณะของการนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวพุทธประวัติและชาดกในงานจิตรกรรม ที่มีการขยายความและแสดงเนื้อหาเรื่องราวพรรณนารายละเอียดต่างๆ แบ่งออกเป็นหลายฉากหลายตอนมากกว่าสมัยอยุธยา ประกอบกับพื้นที่ผนังในการเขียนภาพจิตรกรรมของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีขนาดใหญ่โตกว้างขวางกว่าผนังอาคารสถาปัตยกรรมอยุธยาตอนปลายมาก ดังนั้น การแบ่งกลุ่มองค์ประกอบบนพื้นที่ขนาดใหญ่จึงได้รับการปรับเปลี่ยนจากเส้นสินเทา มาสู่การกำหนดองค์ประกอบภาพด้วยรูปทรงธรรมชาติ ซึ่งทำให้การแบ่งฉากตอนออกเป็นหลายส่วนบนพื้นที่ขนาดใหญ่เช่นนั้นมีความประสานกลมกลืนงดงาม

อีกตัวอย่างหนึ่งที่น่าสนใจก็คือ ภาพเวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม (ภาพที่ 86) ภาพดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นถึงชั้นเชิงในการวางรูปทรงโขดหินอยู่ในท่ามกลางฉากธรรมชาติ ที่ประกอบเข้ากับกลุ่มรูปทรงตัวภาพต่างๆ

โดยกำหนดให้กลุ่มรูปทรงในขบวนเสด็จบางส่วน มีการบังหายเข้าไปในจังหวะการวางรูปทรงโขดหินแนวทิวไม้และปรากฏออกมาสลับสับหว่างให้เห็นเป็นจังหวะ รูปทรงโขดหินได้รับการกำหนดให้เอี้ยวโค้งงอเป็นโครงสร้างกำหนดกลุ่มรูปทรงองค์ประกอบส่วนต่างๆ จะเห็นได้ว่ารูปทรงโขดหินเหล่านี้มิได้เป็นเพียงรูปทรงส่วนประกอบที่มีคุณค่าเพียงการเล่าเรื่องเท่านั้น หากแต่รูปทรงโขดหินได้ทำหน้าที่นำสายตาและกำหนดทิศทางการเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรงอย่างมีความประสานสัมพันธ์

การเขียนภาพขบวนเสด็จที่แสดงจังหวะการเคลื่อนไหว ดังที่ปรากฏ ณ วัดราชสิทธารามแห่งนี้ แสดงให้เห็นถึงความจัดเจนของศิลปินผู้เขียนในการกำหนดองค์ประกอบให้สอดคล้องกับการแสดงออกไปตามแนวเรื่องที่ต้องการถ่ายทอด บ่งชี้ได้ถึงความสามารถในการจับคุณลักษณะการเคลื่อนไหวของสิ่งที่มีอยู่จริงในธรรมชาติ เช่น อากัปกิริยาการเคลื่อนไหวของช้างและกลุ่มรูปทรงตัวภาพบุคคลที่เคลื่อนไปในขบวน

กลุ่มรูปทรงขบวนเสด็จในจิตรกรรมไทยที่มีตัวภาพกษัตริย์หรือภาพบุคคลชั้นสูงเป็นประธาน จะมีช้างเป็นสัตว์สำคัญในการกำหนดความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรง ซึ่งสามารถส่งเสริมให้คุณลักษณะของขบวนเสด็จนั้นมีจังหวะลีลาแห่งการขับเคลื่อนไปอย่างสง่างาม

จิตรกรรมภาพพุทธประวัติบนผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ (ภาพที่ 115, 116) แสดงให้เห็นว่า การกำหนดกลุ่มรูปทรงองค์ประกอบได้มีพัฒนาการจากการแบ่งองค์ประกอบด้วยเส้นสินเทา หรือการกำหนดเพื่อให้เป็นรูปเชิงสัญลักษณ์ก็ดี การจัดองค์ประกอบเริ่มมีความสลับซับซ้อนมากขึ้น สังเกตได้ว่าช่างหรือศิลปินได้นำภาพฉากธรรมชาติมากำหนดกลุ่มรูปทรงองค์ประกอบ มีต้นไม้ โขดหิน ถนนหนทางต่างๆ โดยการแบ่งเนื้อหาเรื่องราวในแต่ละส่วนออกเป็นหลายกลุ่ม มีการกำหนดขอบเขตและเปิดพื้นที่ว่างให้เชื่อมถึงกัน ในฉากภาพที่มีหลายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนและหลังกันไม่นานนัก ไปจนถึงช่วงเวลาที่แตกต่างกันอย่างยาวนานนับปี เช่น ในภาพที่ 176 มีเนื้อหาเรื่องราวที่ต่อเนื่องกันตั้งแต่ครั้งเจ้าชายสิทธัตถะทรงผนวช บำเพ็ญทุกข์กิริยา รับข้าวมธุปายาสจากนางสุชาดา จนถึงฉากเหตุการณ์ตอนลอยถาด ซึ่งในกลุ่มรูปทรงแต่ละกลุ่มได้มีการกำหนดองค์ประกอบระหว่างกลุ่มรูปทรงในแต่ละกลุ่มให้มีปฏิสัมพันธ์ต่อเนื่องกันด้วยการกำหนดให้ช่องว่างของถนนหนทางมีความเชื่อมโยงถึงกันไปตลอดทั่วทั้งภาพ จะเห็นได้ว่าภาพธรรมชาติได้เข้ามาทำหน้าที่แบ่งกลุ่มรูปทรงและองค์ประกอบเฉกเช่นเดียวกับการทำหน้าที่ของเส้นสินเทา อันนับว่าเป็นขั้นเชิงในการเขียนจิตรกรรมไทยประเพณีที่มีความเชื่อมโยงถึงภูมิปัญญาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายอย่างชัดเจน

จิตรกรรมไทยแสดงภาพได้หลายๆ ตอนบนผนังเดียวกัน สามารถเน้นจุดสนใจได้หลายตำแหน่ง โดยเฉพาะพื้นที่ผนังที่มีขนาดใหญ่ องค์ประกอบจะยิ่งมีมากกลุ่ม สามารถเห็นบุคคลคนเดียวกันปรากฏอยู่ในหลายๆ ตำแหน่งของภาพ องค์ประกอบแต่ละกลุ่มกระจายอยู่บนผนัง จากตอนหนึ่งหรือกลุ่มหนึ่งไปสู่อีกตอนหนึ่ง หรือกลุ่มหนึ่งต่อเนื่องกันโดยตลอด เช่น ภาพพุทธประวัติตอนหนึ่งจะสามารถเห็นพระพุทธเจ้าอยู่บนผนังเดียวกันหลายๆ พระองค์ในอิริยาบถต่างๆ แทรกอยู่ในองค์ประกอบแต่ละกลุ่มทั่วช่องผนัง ทั้งส่วนบน ล่าง ซ้าย ขวา โดยมีรูปทรงธรรมชาติที่เป็นแนวทิวไม้บ้าง สถาปัตยกรรมบ้าง เป็นฉากหลัง เพื่อควบคุมองค์ประกอบกลุ่มเล็กๆ เหล่านั้น แต่มักมีส่วนหนึ่งส่วนใดเปิดเป็นช่องว่างเป็นทางเดินถึงกันระหว่างกลุ่มเล็กๆ แต่ละกลุ่มทำให้เกิดจินตนาการจากการเห็นรูปทรงพระพุทธองค์เปลี่ยนท่าทางความเคลื่อนไหวทางสายตาจากพระพุทธเจ้าองค์หนึ่งไปตามช่องทางสู่พระพุทธเจ้าอีกองค์หนึ่ง เกิดระยะเวลา การเดินทาง การเคลื่อนไหว นำสายตาผู้ชมจากเหตุการณ์หนึ่งไปสู่อีกเหตุการณ์หนึ่งในช่วงเวลาถัดไป (ภาพที่ 176)[90]

องค์ประกอบที่ได้รับการกำหนดด้วยรูปทรงธรรมชาติ (Organic Form)[91] ในจิตรกรรมไทย มีการนำรูปทรงต้นไม้และโขดหินมาจัดวางภายในองค์ประกอบ โดยการกำหนดให้รูปทรง ที่ว่าง และโครงสีมีความประสานกลมกลืน เลื่อนไหล และเชื่อมโยงกันในทุกๆ ส่วนของภาพ เราจะสังเกตได้ว่า การวางองค์ประกอบด้วยฉากภาพธรรมชาติที่ให้ความรู้สึกถึงป่าเขาลำเนาไพร มักจะกำหนดให้มีรูปทรงอาคารสถาปัตยกรรม เช่น มุขศาลา ซึ่งมีโครงสร้างเป็นรูปทรงเรขาคณิต (Geometric From) เข้ามาประกอบเพื่อสร้างความขัดแย้ง (Contrast) ให้กับองค์ประกอบของรูปทรงธรรมชาติที่มีโครงสร้างลดเลี้ยวคดโค้ง มิให้มีความน่าเบื่อจนเกินไป

จะเห็นได้ว่าเมื่อเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 3 การกำหนดรูปทรงและองค์ประกอบด้วยฉากธรรมชาติ ได้แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการไปถึงจุดที่สามารถสร้างสุนทรียภาพพรรณนาถึงป่าเขาลำเนาไพรได้อย่างมีชีวิตชีวา เช่น ภาพเขาคันธมาทในป่าหิมพานต์ ที่วัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 149) การจัดองค์ประกอบในภาพดังกล่าวเกิดขึ้นจากโครงสร้างของเส้นที่ค่อนข้างอิสระ (Free From) จะสังเกตได้ว่านามธรรมของรูปทรงล้วนมีลักษณะโครงสร้างเป็นเส้นโค้ง ให้ความรู้สึกเลื่อนไหลนุ่มนวลสอดคล้องกับรูปลักษณะทิวเขา แนวโขดหิน ต้นไม้ ธารน้ำ ใน

---

[90]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, “คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย,” เอกสารประกอบการสอน 214 271 โดยภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป. (อัดสำเนา), 7.

[91]*Organic Forms* คือ รูปร่างที่มีลักษณะเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติหรือที่ใดๆ ที่ชี้ให้เห็นกระบวนการการเจริญเติบโตหรือขยายตัวตามธรรมชาติ

ป่าเขาลำเนาไพร ด้วยฝีมือการเขียนภาพอันสูงยิ่ง ภาพดังกล่าวนี้จึงนับได้ว่าเป็นภาพฉากธรรมชาติที่มีความงดงามยอดเยี่ยมมากภาพหนึ่งแห่งยุคสมัยเลยทีเดียว จะเห็นได้ว่ามีการแสดงกิริยาท่าทางของช้างและบรรดาตัวภาพสัตว์ต่างๆ ที่อยู่ในเขาคันธมาทในอริยาบถต่างๆ ให้สุนทรียภาพอันมีชีวิตชีวา สมควรแก่การจินตนาการไปถึงสภาพป่าเขาในบรรยากาศของป่าหิมพานต์

การเขียนภาพฉากธรรมชาติในจิตรกรรมไทย อีกตัวอย่างหนึ่งที่สามารถแสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะในด้านการกำหนดองค์ประกอบด้วยฉากธรรมชาติได้อย่างงดงาม คือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องสุวรรณสามชาดกภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 121) สิ่งที่น่าสนใจก็คือสุนทรียภาพที่ให้ความรู้สึกถึงป่าเขาอันกว้างใหญ่ แต่คุณสมบัติดังกล่าวกลับเกิดขึ้นจากการจัดวางองค์ประกอบโดยใช้รูปทรงของโขดหินและต้นไม้เพียงจำนวนไม่มากนัก ซึ่งต้องนับว่าเป็นชั้นเชิงอันเลิศในการกำหนดกลุ่มรูปทรงและองค์ประกอบในแบบจิตรกรรมไทยประเพณี

ส่วนการกำหนดองค์ประกอบด้วยรูปทรงอาคารสถาปัตยกรรม เช่น แนวกำแพง ป้อมปราการ ฯลฯ ซึ่งมีลักษณะเป็นรูปทรงเรขาคณิตนั้น เมื่อได้นำมาประกอบกันเพื่อกำหนดให้เป็นโครงสร้างขององค์ประกอบภาพ ย่อมให้ความรู้สึกถึงนามธรรมของความเป็นวัตถุและสังคมเมือง

> แนวกำแพงมีหน้าที่ล้อมรอบองค์ประกอบกลุ่มหนึ่งๆ ในภาพจิตรกรรมไทย เป็นรูปทรงที่ควบคุมการเคลื่อนไหวของพลังแห่งพื้นที่ว่างที่เกิดจากกำลังของเส้นเฉียง ของรูปทรงวิหารศาลาและแนวกำแพง กำหนดสายตาผู้ดูตามช่องไฟที่เกิดจากช่องว่างของแนวกำแพงกับสถาปัตยกรรมเอง โดยส่งผลให้กำลังของพื้นที่ว่าง และทางเดินของสายตาเหล่านั้นพุ่งเข้าสู่จุดสำคัญ เพื่อเน้นปราสาทและรูปทรงพระนางขึ้นมาในองค์ประกอบ[92]

แนวกำแพงที่ล้อมรอบในส่วนต่างๆ ขององค์ประกอบมีหน้าที่ในการกำหนดพลังความเคลื่อนไหวของพื้นที่ว่าง เพื่อปิดกั้นพลังของที่ว่างนั้นให้อยู่ในขอบเขตของกลุ่มรูปทรงที่ต้องการ การเปิดประตูจึงเป็นการถ่ายเทพลังของพื้นที่ว่างนั้น ให้เชื่อมต่อประสานสัมพันธ์กับกลุ่มรูปทรงองค์ประกอบอื่นที่อยู่ร่วมกันเป็นองค์ประกอบโครงสร้างขนาดใหญ่ แต่ละกลุ่มรูปทรงจะมีการเชื่อมโยงถึงกันระหว่างกลุ่มองค์ประกอบบนฉากภาพสถาปัตยกรรม เช่น ภาพจิตรกรรมส่วนหนึ่งของประวัติปัจเจกพุทธเจ้าบนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ห้องที่ 23 จิตรกรรมภายในพระอุโบสถ

---

[92]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, “คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย,” เอกสารประกอบการสอน 214 271 โดยภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป. (อัดสำเนา), 17.

วัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 153) สังเกตลีลาท่าทางของราชเทวีที่กำลังเสด็จดำเนินเข้าวัง โดยมีนางสนมติดตามกันมาเป็นทิวแถวจากประตูด้านนอก ส่วนที่ซุ้มประตูทางเข้าราชวังนั้นมีชายผู้หนึ่งกำลังอยู่ระหว่างย่างก้าวเข้าประตู แต่หันหน้าออกไปมองยังกลุ่มรูปทรงของราชเทวีและนางสนม เป็นจุดที่นำสายตาจากกลุ่มรูปทรงองค์ประกอบด้านนอกราชวัง เข้ามาสู่องค์ประกอบของกลุ่มรูปทรงด้านในของราชวังได้อย่างน่าสนใจ

อีกตัวอย่างที่เห็นได้ชัดถึงหน้าที่ของแนวกำแพงและบานประตูก็คือ การกำหนดองค์ประกอบในภาพผนังเต็มตอนยมกปาฏิหาริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 70) แนวกำแพงของภาพดังกล่าวได้ทำหน้าที่แบ่งองค์ประกอบระหว่างกลุ่มรูปทรงที่อยู่ด้านบนและด้านล่างออกจากกันอย่างชัดเจน ทำให้ความสัมพันธ์ทั้ง 2 ส่วนขาดออกจากกัน หรืออาจขาดจากกันอย่างสิ้นเชิงหากไม่มีประตูเล็กๆ ที่อยู่ระหว่างแนวกำแพงนั้นเปิดไว้ให้เกิดความความเชื่อมโยงระหว่างองค์ประกอบส่วนด้านบนและด้านล่าง การประสานกลุ่มรูปทรงเพื่อลดความตึงเครียดของการแบ่งองค์ประกอบออกจากกันเช่นนี้ ยังเกิดขึ้นจากการกำหนดรูปทรงบางส่วนให้มีการบังทับซ้อนกัน ดังจะเห็นได้จากเศียรของพญานาคตนหนึ่งได้ชูสูงพ้นขึ้นไปทาบทับแนวกำแพง ทำให้เกิดการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบด้านบนและด้านล่าง

คุณลักษณะของการประสานสัมพันธ์กลุ่มรูปทรงต่างๆ ในองค์ประกอบ ภาพอาคารสถาปัตยกรรมจะมีการกำหนดให้รูปทรงแนวกำแพงเมืองและซุ้มประตูได้เข้ามาทำหน้าที่ในการแบ่ง และเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มรูปทรงในส่วนต่างๆ ของภาพเข้าไว้ด้วยกันอย่างเป็นเอกภาพ ดังจะเห็นได้จากกำหนดทิศทางและเชื่อมโยงกลุ่มองค์ประกอบในภาพพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 66) องค์ประกอบในภาพดังกล่าวนี้มีการแบ่งกลุ่มออกเป็นสามส่วนใหญ่ๆ ด้วยกัน โดยเริ่มจากกลุ่มรูปทรงทางด้านบนทางซ้ายมือของผู้ดู ซึ่งแสดงเนื้อหาในตอนพระนางสิริมหามายาดูของหมั้น จากกลุ่มรูปทรงดังกล่าวได้มีการกำหนดให้นางสนมผู้เป็นบริวารนางหนึ่งหันตัวไปทางขวามือของภาพ เชื่อมโยงกับรูปทรงหญิงอีกนางหนึ่งที่ยืนอยู่หน้าประตู ซึ่งได้หันหน้ามองผ่านช่องประตูไปยังกลุ่มรูปทรงด้านนอกแนวกำแพงเมือง เพื่อเชื่อมโยงกับกลุ่มรูปทรงขบวนเสด็จของพระนางสิริมหามายาทางด้านขวาของภาพ ที่ดำเนินไปในทิศทางเดียวกันนำสายตาลงมายังส่วนประตูด้านล่างที่ได้เปิดรอรับอยู่ และได้ดำเนินภาพเหตุการณ์มาสู่กลุ่มรูปทรงในส่วนที่เป็นประธานขององค์ประกอบ ซึ่งแสดงด้วยภาพพระนางสิริมหามายาอภิเษกสมรสกับพระเจ้าสุทโธทนะ

จะสังเกตได้ว่าภาพบานประตูด้านบนของแนวกำแพงเมืองที่เปิดอยู่ มีภาพหญิงผู้หนึ่งยืนที่หน้าประตูหันหน้าออกนอกเมืองไปยังกลุ่มองค์ประกอบทางขวา บางส่วนของรูปทรงหญิงผู้นั้นถูกประตูบังทับไว้ ทำให้เกิดการทำงานร่วมกันระหว่างภาพคนกับสถาปัตยกรรมกำแพงซุ้มประตูที่เปิดไว้เพื่อถ่ายเทพลังของกลุ่มรูปทรงจากองค์ประกอบเมืองด้านบน เชื่อมต่อกับขบวนเสด็จนอกเมืองทางซ้ายมือที่กำลังดำเนินมาสู่กลุ่มรูปทรงเมืองด้านล่าง โดยมีบานประตูเปิดรับไว้ วิธีการกำหนดองค์ประกอบเช่นนี้ส่งผลให้เกิดความสัมพันธ์กันระหว่างกลุ่มคนที่อยู่ในเมืองและนอกเมือง ด้วยท่าทางที่ประสานกันสัมพันธ์กันโดยทิศทางการหันหน้าของตัวภาพที่มองไปยังอีกรูปทรงหนึ่ง นำสายตาของผู้ดูไปยังจุดหมายที่ต้องการ เกิดเป็นเส้นโครงสร้างภายใน (Structural Line) ซึ่งควบคุมรูปทรงภายในกลุ่มแต่ละกลุ่มไว้ หากบานประตูปิด ความคิดที่ติดตามการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของสายตาจะถูกปิดกั้นให้สะดุดหยุดลงทันที

> Structural Line คือที่มองไม่เห็นด้วยตา เป็นเส้นในจินตนาการที่ผู้ดูจะรู้สึกหรือปะติดปะต่อเชื่อมโยงจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง เส้นชนิดนี้เดินทางด้วยความรู้สึก ไม่ใช่ด้วยการเห็น เป็นเส้นที่มีความสำคัญมาในศิลปะ พลังอำนาจในงานศิลปะที่จะเคลื่อนไหวหรือหยุดนิ่ง ผ่อนคลายหรือตึงเครียด ก็อยู่ที่เส้นโครงสร้างหรือเส้นภายในที่มองไม่เห็นนี้[93]

ภาพประวัติปัจเจกพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 184) จากกลุ่มรูปทรงปราสาทอันเป็นจุดสำคัญขององค์ประกอบ ซึ่งมีแนวกำแพงเป็นกรอบกำหนดเน้นความสำคัญ จะเห็นได้ว่าตัวภาพพระที่อยู่ ณ กึ่งกลางปราสาทและภาพนางที่กำลังลงบันไดอยู่ด้านซ้ายมือนั้น จะได้รับการกำหนดให้ปรากฏอยู่ท่ามกลางพื้นที่ว่างเบื้องหน้าปราสาท คุณลักษณะการกำหนดองค์ประกอบเช่นนี้ จึงทำให้ผู้ดูสามารถเข้าใจได้ว่า ตัวภาพบุคคลดังกล่าวคือส่วนที่ได้รับการเน้นให้สลักสำคัญ

ในขณะที่ตัวภาพเหล่าบริวารและชาวบ้านที่อยู่ภายนอกกรอบพื้นที่ดังกล่าว แม้จะมีการเขียนให้เกิดความคมชัดของน้ำหนักสี แต่ก็จะเห็นได้ว่าเมื่อบริวารเหล่านั้นได้รับการกำหนดให้อยู่กันเป็นกลุ่มบนพื้นที่อันจำกัดมิได้ส่งเสริมหรือเน้นด้วยพื้นที่รอบข้าง ลักษณะที่โดดเด่นของภาพบุคคลจึงมิได้ปรากฏ เส้นแนวกำแพงและซุ้มประตูซึ่งทำหน้าที่ปิดกั้นโอบล้อมกลุ่ม

---

[93]ชลูด นิ่มเสมอ, องค์ประกอบของศิลปะ ฉบับปรับปรุงเพิ่มเติม, พิมพ์ครั้งที่ 7 (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2553), 53.

รูปทรงภาพปราสาท และล้อมกลุ่มรูปทรงอื่นในองค์ประกอบภาพแต่ละกลุ่ม โดยการแบ่งคั่นขอบเขตออกจากกันอย่างเป็นสัดส่วน ในขณะเดียวกันบานประตูที่เปิดไว้โดยมีคนกำลังก้าวย่างผ่านระหว่างซุ้มประตูนั้น เป็นการเปิดองค์ประกอบระหว่างกลุ่มรูปทรงให้มีความเชื่อมต่อกัน เป็นการถ่ายเทพลังในแต่ละกลุ่มรูปทรงเข้าหากันด้วยบานประตูที่เปิดไว้ นำสายตาผู้ชมผ่านประตูจากกลุ่มรูปทรงส่วนที่เป็นประธานของภาพไปยังกลุ่มรูปทรงในส่วนอื่นๆ

ซุ้มประตูจึงได้ทำหน้าที่ในการเปิดองค์ประกอบระหว่างกลุ่มรูปทรงให้ประสานเชื่อมโยงเนื้อหาเรื่องราวที่อยู่ในแต่ละส่วนเข้าด้วยกันอย่างน่าสนใจ ผู้ชมจะมองจากกลุ่มรูปทรงที่เป็นประธาน แล้วเคลื่อนสายตาไปยังกลุ่มรูปทรงนอกกำแพงจากชั้นแรกไปสู่ชั้นต่อไปเป็นลำดับมาสู่เนื้อหาเรื่องราวของกลุ่มรูปทรงอีกกลุ่มหนึ่งที่อยู่ด้านล่าง

จะสังเกตได้ว่าศิลปินได้ใช้ชั้นเชิงในการจบภาพของกลุ่มอาคารที่เป็นเมืองด้วยฉากภาพธรรมชาติ ในลักษณะที่เป็นภาพทิวทัศน์ซึ่งนักวิชาการมักกล่าวกันว่าเป็นแบบตานกมอง (bird's eye view) และสร้างให้ภาพดูมีความลึกกลืนหายเข้าไปในบรรยากาศระยะไกลอย่างประสานกลมกลืนในฉากภาพส่วนบนสุด หากลองตัดส่วนบนของภาพออกไป (ภาพที่ 154) จะเห็นได้ว่าจิตรกรได้กำหนดรูปทรงองค์ประกอบต่างๆ ให้เห็นได้ในขนาดสัดส่วนที่เท่าๆ กัน และยังคงให้ความสำคัญกับคุณลักษณะของการใช้ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน ซึ่งไม่มีข้อจำกัดด้วยระยะใกล้ไกลตามความเป็นจริง ศิลปินสามารถจัดวางภาพให้สูงขึ้นไปตามแนวผนังได้อย่างอิสระ โดยขนาดของรูปทรงต่างๆ ยังคงมีขนาดที่เท่ากัน ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นถึงระยะใกล้ไกลของรูปทรงต่างๆได้ด้วยสัญชาตญาณในการรับรู้และเข้าใจจากประสบการณ์ทางการเห็นของมนุษย์ ซึ่งสอดคล้องสัมพันธ์กับลักษณะการพรรณนาเรื่องราวที่มีกลุ่มองค์ประกอบมากมายหลายกลุ่มอันสามารถถ่ายทอดเนื้อหาเรื่องราวหลายตอนได้บนผนังเดียว

แม้ว่าจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น ที่วัดสุวรรณารามและวัดสุทัศนเทพวราราม จะมีการเขียนภาพฉากธรรมชาติอยู่บริเวณส่วนด้านบนของภาพ ซึ่งมีลักษณะบางประการที่ทำให้นักวิชาการสันนิษฐานกันว่า เป็นการนำรูปแบบตะวันตกหรือแบบจีนก็ดีเข้ามาผสมผสาน หากเป็นเช่นนั้นจริงก็ควรจะถือว่าเป็นการสร้างสรรค์ด้วยชั้นเชิงแบบจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ที่มีการนำคุณลักษณะของทัศนียวิสัยแบบตานกมองเข้ามาผสมผสานกับทัศนียวิสัยแบบเส้นขนานของไทยได้อย่างชาญฉลาด ด้วยความเข้าใจในรูปแบบอันเป็นคุณลักษณะสำคัญทางศิลปะที่มีรากฐานจากภูมิรู้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยประเพณีเป็นอย่างดี

ส่วนการจัดองค์ประกอบภาพด้วยโครงสร้างแนวกำแพงที่วัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 156) ได้แสดงให้เห็นถึงสภาพวิถีชีวิตในสังคมเมืองสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ดูคึกคัก มีชีวิตชีวา

มาก แสดงให้เห็นถึงบรรยากาศของเมืองในช่วงยุคสมัยนั้น แนวกำแพงและประตูเมืองดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นได้ทำหน้าที่แบ่งกลุ่มรูปทรงของผู้คนในแต่ละกลุ่ม แสดงให้เห็นถึงกิจกรรมต่างๆ ของผู้คนในสังคมเมืองหลวงและวิถีชีวิตแบบชาวบ้านอยู่ร่วมกันในฉากภาพเดียวกัน จะเห็นได้ว่าแม้มีการเขียนภาพผู้คนและรูปทรงสถาปัตยกรรมไม่มากมายนัก แต่กลับสามารถสะท้อนแนวเรื่องที่มีความคึกคักจอกแจกจอแจสับสนวุ่นวายของสังคมเมืองได้เป็นอย่างดี เช่นเดียวกับการกำหนดองค์ประกอบด้วยภาพอาคารสถาปัตยกรรม วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (ภาพที่ 157) ซึ่งมีการกำหนดกลุ่มรูปทรง แสดงวิถีชีวิตของผู้คนสะท้อนภาพสังคมเมืองภายในแนวกำแพงเมือง และภาพวิถีชีวิตชาวบ้านที่อยู่ภายนอกแนวกำแพง การกำหนดองค์ประกอบระหว่างรูปทรงสถาปัตยกรรมกับตัวภาพบุคคล มิได้ให้ความสำคัญกับสัดส่วนที่เป็นจริง แสดงให้เห็นถึงความมีอิสระในการกำหนดรูปทรงวัตถุสถานต่างๆ โดยมุ่งให้ความสำคัญกับรูปทรงและพื้นที่ว่างที่มีความลงตัวในเชิงศิลป์เป็นสาระสำคัญมากกว่า

เมื่อมองในเรื่องความสมจริงในแง่มุมที่นำหลักการทางทัศนียวิทยามาจับคุณลักษณะดังกล่าว อาจมองกันว่ารูปทรงเหล่านี้ดูผิดแปลก แต่ถ้ามองในแง่ของรูปทรงและการใช้ทัศนธาตุทางศิลปะแล้ว สมควรนับว่ามีความงดงามและลงตัวในแง่ของความเป็นอุดมคติอยู่ไม่น้อย ความสลับซับซ้อนของรูปทรงสถาปัตยกรรมต่างๆ มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับแนวเรื่อง อันแสดงถึงสภาพแวดล้อมของเมืองหลวงในยุคสมัยนั้น มีการเสนอแนวเรื่องอันแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตนอกเมืองที่ไม่มีความแออัดอยู่ภายนอกขอบเขตแนวกำแพง ซึ่งมีความสัมพันธ์กับความเป็นเมืองที่มีอาคารสถาปัตยกรรมอยู่อย่างแออัดภายในแนวกำแพงที่โอบล้อม แสดงให้เห็นว่า จิตรกรมีความเข้าใจในเรื่องการใช้ทัศนธาตุ และการใช้รูปทรงต่างๆ ในการจัดวางองค์ประกอบให้สามารถแสดงความหมายในเชิงนามธรรม ด้วยการกำหนดรูปทรงและการวางองค์ประกอบในลักษณะที่แตกต่างกันตามแต่แนวเรื่องที่ต้องการนำเสนอ

จะเห็นได้ว่านามธรรมของรูปทรงหลังคาที่เป็นเหลี่ยมสันอันสลับซับซ้อน ซึ่งเป็นกลุ่มรูปทรงย่อยภายในโครงสร้างของแนวกำแพง ได้ภาพสะท้อนชีวิตของคนในสังคมเมือง ซึ่งมีทั้งชาวจีนและชาวตะวันตกเข้ามาในสยามยุคสมัยนั้น มีการแบ่งแยกความแตกต่างของวิถีชีวิตผู้คนที่เป็นชาวบ้านที่อยู่นอกแนวกำแพง ด้วยการใช้รูปทรงและพื้นที่ว่างที่แตกต่างกัน ซึ่งทั้งสองส่วนนี้ได้แสดงให้เห็นชัดว่า จิตรกรมีความเข้าใจการใช้รูปทรงต่างๆ ในการกำหนดแนวเรื่องที่ปรารถนาจะนำเสนอได้อย่างอิสระ เช่น การจัดองค์ประกอบด้วยการกำหนดให้รูปทรงตัวภาพบุคคลให้สัมพันธ์กับรูปทรงอาคาร จะเห็นได้ว่าใบหน้าของตัวภาพบุคคลได้ปรากฏในจุดต่างๆ ของกลุ่มภาพสถาปัตยกรรม โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงสัดส่วนที่เป็นจริง

โครงสร้างของอาคารสถาปัตยกรรมที่มีรูปทรงเป็นเรขาคณิต เมื่อมีรูปทรงภาพบุคคลเข้ามาประกอบจึงให้ผลในการลดทอนความแข็งกระด้างของเส้นตรงจากรูปทรงสถาปัตยกรรมลง เส้นที่เกิดจากแนวกำแพงจะทำหน้าที่เป็นโครงสร้างควบคุมกลุ่มรูปทรงย่อยและทิศทางการเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรงต่างๆ ให้อยู่ภายในองค์ประกอบ แนวหลังคาที่พุ่งเป็นเส้นไปในทิศทางต่างๆ เป็นการกำหนดโครงสร้างของรูปทรงและพื้นที่ว่างภายในกลุ่มองค์ประกอบ เส้นที่เกิดขึ้นจากรูปทรงสถาปัตยกรรมที่อยู่ภายในแนวกำแพงจะนำสายตามุ่งไปตามทิศทางการพุ่งของแนวหลังคา เมื่อมีรูปทรงบุคคลเข้ามาประกอบด้วยอากัปกริยาต่างๆ เช่น การมองกัน ทิศทางการหัน หรือชี้นิ้ว ท่าทางเหล่านี้จะทำหน้าที่เชื่อมโยงความสัมพันธ์กัน จนเกิดเป็นเส้นที่มองไม่เห็น ซึ่งสามารถกำหนดทิศทางและนำสายตาของผู้ดูไปยังส่วนต่างๆ ของภาพได้อย่างมีพลังเหนือไปกว่าพลังจากทิศทางของรูปทรงสถาปัตยกรรมซึ่งกำหนดให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรม การเชื่อมโยงของเส้นนำสายตาซึ่งเกิดขึ้นจากทิศทางการมอง การหัน หรือชี้นิ้วของภาพบุคคล ด้วยเส้นที่มองไม่เห็นซึ่งให้ผลในด้านนามธรรมจะทับซ้อนลงบนโครงสร้างของอาคารสถาปัตยกรรมที่มีทิศทางของเส้นปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรม ทั้งสองส่วนได้ทำงานร่วมกันจนเกิดเป็นโครงสร้างขององค์ประกอบอันสลับซับซ้อน

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า เส้นโครงสร้างที่เกิดขึ้นจากภาพสถาปัตยกรรมในภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม มีลักษณะเป็นเส้นเฉียงทแยงไปมาส่งเสริมให้เกิดความเคลื่อนไหว ให้ความรู้สึกคึกคักสอดคล้องกับแนวเรื่องของสังคมเมืองหลวง ซึ่งให้ความรู้สึกที่ต่างไปจากภาพเมืองในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 110) อย่างเห็นได้ชัด สุนทรียภาพของภาพเมืองที่วัดดุสิตนั้นเกิดขึ้นจากการใช้เส้นที่ค่อนข้างเป็นระเบียบ มีโครงสร้างส่วนใหญ่เป็นเส้นตรง ทั้งในส่วนที่เป็นแนวกำแพง และการเรียงกันของกลุ่มรูปทรงตัวภาพเป็นทิวแถวในแนวนอนอย่างมีระเบียบ จึงทำให้ความรู้สึกที่แสดงออกมาจากภาพนั้นค่อนข้างสงบ ไม่วุ่นวาย และมิได้สื่อความรู้สึกถึงความเป็นเมืองหลวง แต่ให้ความรู้สึกถึงบรรยากาศของวิถีชีวิตของผู้คนที่อยู่ชานเมืองมากกว่า ประกอบกับการกำหนดโครงสีให้ออกไปในโทนสีน้ำตาลอ่อน โทนสีที่ใช้ให้ความรู้สึกไปในทางเดียวกัน คือ ความรู้สึกนุ่มนวล ไม่ได้ฉูดฉาดสะท้อนวัตถุนิยมแบบสังคมเมือง อย่างที่ปรากฏในวัดสุทัศนเทพวรารามและวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามดังที่ได้กล่าวมาแล้ว แสดงให้เห็นว่ารูปแบบการนำเสนอภาพจิตรกรรมไทยมิได้มีลักษณะที่ได้รับการเขียนขึ้นอย่างเป็นแบบแผนตายตัว หากแต่แสดงถึงความสามารถของผู้เขียนภาพที่ได้ใช้ชั้นเชิงทางศิลปะในการกำหนดโครงสร้างองค์ประกอบต่างๆ

รวมถึงการใช้ทัศนธาตุจนสามารถแสดงออกถึงแนวเรื่องที่แตกต่างกัน เกิดเป็นสุนทรียภาพที่มีลักษณะเฉพาะในแต่ละชิ้นงานอย่างเห็นได้ชัด

รูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมไทยจึงนับว่าเป็นการแสดงออกที่มีอิสระยิ่ง หาได้เป็นดังที่ได้กล่าวกันมาว่า จิตรกรรมไทยมีรูปแบบที่ตายตัวหรือเป็นเพียงการเขียนซ้ำซากคัดลอกต่อๆ กันมาเท่านั้น

2.2 วิเคราะห์การกำหนดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

วิเคราะห์การกำหนดองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์

การเขียนภาพพุทธประวัติในภาพจิตรกรรมอันมีคุณลักษณะด้านความหมายเชิงสัญลักษณ์ เช่น ภาพมารผจญ ภาพพุทธประวัติตอนยมกปาฏิหาริย์ที่ได้เคยรับความนิยมนำมาถ่ายทอดในงานจิตรกรรมไทยแต่ครั้งอดีต ยังมีปรากฏให้เห็นในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 แต่รูปแบบการนำเสนอในเรื่องของรูปทรงและการจัดวางองค์ประกอบนั้น มีความเปลี่ยนแปลกไปจากแนวทางการนำเสนอในลักษณะรูปแบบที่เป็นอุดมคติมาสู่การเขียนภาพที่มีทัศนียภาพอิงอยู่กับมุมมองปกติที่เห็นได้ในความเป็นจริงตามตาเห็น เช่น การเขียนฉากภาพมารผจญที่วัดปรมัยยิกาวาส (ภาพที่ 197) แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับความเป็นภาพทิวทัศน์มาก กลุ่มตัวภาพทัพมารที่บุกเข้ามาในลักษณะราบเรียบขนานกับพื้นดิน มีการกำหนดให้ฉากภาพแสดงมิติลึกเข้าไปด้วยการใช้หลักทางทัศนียวิทยา (Perspective)

สำหรับพื้นที่ภาพทั้งหมดซึ่งมีลักษณะการแสดงออกที่เป็นการเล่าเรื่อง คือ การแสดงรูปทรงเพื่อทำให้ดูรู้เรื่องเท่านั้น มิได้แสดงให้เห็นถึงพลังของกลุ่มรูปทรงอันสามารถสื่อความถึงภาวะเหตุการณ์ที่กดดันตามแนวเรื่องของภาพมารผจญได้เลย ตัวภาพบรรดาลูกสมุนมารด้านข้างทั้งสองฝั่งที่พยายามจะเขียนให้เกิดมุมมองที่มีความสมจริงด้วยหลักทางทัศนียวิทยา จึงทำให้เกิดข้อจำกัดในการแสดงมวลพลังของกลุ่มรูปทรง กล่าวคือเป็นการแสดงออกที่ราบเรียบมิได้แสดงให้เห็นถึงการกำหนดกลุ่มรูปทรงของภาพขบวนทัพที่ทรงพลัง ดังเนื้อหาของพระพุทธประวัติในตอนดังกล่าว นอกจากนั้นภาพทิวทัศน์ ท้องฟ้า อากาศ และพื้นที่ว่างมีมากมายได้ข่มให้รูปทรงตัวภาพต่างเหลือความสลักสำคัญเพียงน้อยนิด น้ำที่หลั่งรินจากมวยผมของพระแม่ธรณีมีความจงใจแสดงความสมจริงด้วยการเขียนน้ำให้ไหลออกจากมวยผมของพระนาง ไปสู่กองทัพหมู่มาร

อย่างเป็นรูปธรรม สายน้ำที่ไหลออกมามิได้ทำให้รู้สึกสัมพันธ์กับแนวเรื่องมารพ่ายที่พรรณนาไว้อย่างมโหฬารว่า มีปริมาณน้ำมากมายราวกับมหาสมุทรไหลบ่าท่วมทับหมู่มาร

ถ้าจะเปรียบสายน้ำตามภาพที่เห็นนี้แล้ว มิอาจเรียกได้ว่าเป็นน้ำที่ไหลบ่าท่วมทับหมู่มาร หากแต่เป็นเพียงธารน้ำตกที่เห็นได้ในธรรมชาติที่ดูมีปริมาณเพียงเล็กน้อย ไม่สามารถทำให้เชื่อได้ว่ามีพลังอันใดที่จะขับเคลื่อนหมู่มารให้ขยับออกไปได้เลยแม้แต่น้อย จึงอาจกล่าวได้ว่าสาระสำคัญที่ปรากฏในภาพผลงานชิ้นนี้ ดูจะมีความหมายในแง่ของการแสดงออกในเรื่องการเขียนฉากภาพทิวทัศน์เสียมากกว่าที่จะแสดงเนื้อหาสาระสำคัญของภาพมารผจญ

พระพุทธประวัติตอนยมกปาฏิหาริย์ คือภาพอีกตอนหนึ่งที่มีสาระในด้านพุทธปาฏิหาริย์ อันแสดงถึงพุทธะภาวะของพระพุทธองค์ที่มีการปรากฏว่าได้รับการเขียนขึ้นในภาพจิตรกรรมมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ด้วยการสร้างรูปทรงอันมีคุณลักษณะเชิงสัญลักษณ์ ภาพพุทธประวัติในตอนดังกล่าวนี้ได้ปรากฏว่ายังได้รับการเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่วัดทอง (ภาพที่ 204) ซึ่งมีลักษณะการเขียนภาพอาคารสถาปัตยกรรม รวมถึงต้นไม้ ภูเขา เป็นทิวทัศน์ในระยะไกลตามแบบอย่างด้านรูปแบบอันเป็นอิทธิพลจากตะวันตก รูปแบบในภาพดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงเจตนาที่จะทำให้ภาพมีความสมจริงตามหลักการด้านทัศนียวิทยา

ในส่วนด้านขวามือ มีการเขียนเป็นภาพต้นไม้ตั้งอยู่โดดเดี่ยว โดยมีภาพพุทธองค์ประดิษฐานในท่ายืน นั่ง และนอนอยู่บนต้นไม้นั้น เช่นเดียวกับที่นิยมเขียนในแบบประเพณี แต่สิ่งที่แตกต่างออกไปนั้นคือ มีการพยายามทำให้กลุ่มพุ่มไม้แสดงปริมาตรตามแบบอย่างต้นไม้จริง รูปทรงอาคารสถาปัตยกรรมและแนวกำแพงที่เป็นฉากประกอบ รวมถึงบรรยากาศภาพทั้งหมดเป็นภาพที่พยายามแสดงด้วยทัศนียวิทยาที่สมจริงตามธรรมชาติ แต่ก็ยังไม่ถือว่ามีความถูกต้องตามหลักการด้านทัศนียวิทยานัก ความไม่ถูกต้องดังกล่าวมิได้เป็นสาระสำคัญในการนำมากล่าววิพากษ์ หากแต่ควรกล่าวถึงในแง่ที่ว่าการพยายามนำเสนอความเหมือนจริงนั้นได้กลับกลายเป็นข้อจำกัด ขีดกำหนดจินตนาการของผู้ดู และความเหมือนจริงมิได้สามารถช่วยให้ภาพดังกล่าวดูสมจริงตามเนื้อหาที่ควรจะเป็นได้

พื้นที่ว่างมากมายภายในภาพมิได้มีความหมายในด้านที่สนับสนุนรูปทรงหรือเกี่ยวข้องกับเนื้อหาเหตุการณ์ตอนนี้แต่อย่างใด หากแต่กลับข่มให้ส่วนที่เป็นจุดเด่นอันเป็นเนื้อหาสำคัญของภาพดูไร้พลังอย่างสิ้นเชิง นอกจากนั้นยังมีการใช้พื้นที่และรูปทรงส่วนอื่นๆ แสดงเรื่องราวที่ไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อหา และดึงความสำคัญของเนื้อหาหลักไปสู่ความโดดเด่นของภาพทิวทัศน์ แม้ภาพต้นไม้ดังกล่าวจะมีความเด่นด้วยขนาด ค่าน้ำหนักสี และพื้นที่ว่างรายรอบที่ได้เน้นความโดดเด่นให้กับรูปทรงต้นไม้ก็ตาม แต่ก็คือความเด่นที่ไม่ได้ส่งเสริมให้เกิดการประสานสัมพันธ์

กันของรูปทรง และสนับสนุนสาระสำคัญอันใดให้กับเนื้อหาของภาพเหตุการณ์ในพุทธประวัติตอนนี้เลย

วิเคราะห์การกำหนดองค์ประกอบด้วยรูปทรงสถาปัตยกรรมและรูปทรงธรรมชาติ

ภาพจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ฝีมือขรัวอินโข่งที่วัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 170) เมื่อดูรูปลักษณะของการเขียนภาพอาคารสถาปัตยกรรม ซึ่งมีลักษณะแบนๆ แต่มีความจงใจเขียนให้รูปทรงสถาปัตยกรรมแสดงมุมมองทางทัศนียวิทยา ซึ่งมิได้มีความสัมพันธ์กันนัก อาจทำให้เกิดความรู้สึกขัดตาและความรู้สึกในแง่ของเส้นระดับสายตาที่เป็นตัวกำหนดกลุ่มรูปทรงในแต่ละส่วน โดยปราศจากความสัมพันธ์กัน แต่ดูเหมือนความผิดแปลกเหล่านี้กลับสามารถประสานกลมกลืนเข้ากัน ซึ่งอาจจะเกิดขึ้นจากคุณลักษณะพิเศษของการใช้บรรยากาศของภาพเป็นตัวประสาน ตัวภาพบุคคลและรูปทรงสถาปัตยกรรมบางส่วนได้รับการกำหนดให้เลือนหายไปกับบรรยากาศ บางส่วนเน้นให้เด่นชัด การกำหนดกลุ่มรูปทรงต่างๆ ของตัวภาพและอาคารสถาปัตยกรรมจึงเกิดคุณลักษณะที่ไม่ขัดตา และสามารถเน้นจุดเด่นจุดรองของภาพให้ลงตัวอย่างมีเอกภาพในด้านความประสานกลมกลืน

เมื่อพิจารณาถึงภาพที่ขรัวอินโข่งเขียนขึ้นบนฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 178) จะเห็นได้ว่า การประสานสัมพันธ์ด้วยตัวภาพที่มองกันก็ดี ความเกี่ยวเนื่องของการเปิดปิดประตูนำสายตาให้เกิดความเชื่อมโยงระหว่างกลุ่มรูปทรงก็ดี มิได้ปรากฏให้เห็นในภาพเหล่านี้ เมื่อสังเกตให้ดีจะเห็นว่ากลุ่มรูปทรงในแต่ละส่วนมีความเชื่อมโยงกันเองเฉพาะในกลุ่มองค์ประกอบ แต่มิได้มีการแสดงให้เห็นเลยว่ามีการเชื่อมโยงระหว่างกลุ่มอย่างที่เคยมีมาแต่เดิม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการเปิดปิดประตู มีภาพบุคคลบังทับและหันหน้าไปตามทิศทางต่างๆ เพื่อเชื่อมโยงกลุ่มองค์ประกอบ ซึ่งเป็นชั้นเชิงของจิตรกรรมแบบไทยประเพณีเดิม

ในแต่ละกลุ่มรูปทรงมีความเป็นเอกเทศไม่เชื่อมสัมพันธ์กันระหว่างกลุ่มรูปทรง สังเกตได้ว่าแม้มีการชี้นิ้วของพระภิกษุที่อยู่ภายในศาลาทางด้านซ้ายมือเพื่อเชื่อมโยงองค์ประกอบไปยังอีกกลุ่มองค์ประกอบหนึ่ง แต่ก็นับว่ามีเพียงส่วนน้อย และทิศทางที่ชี้มุ่งไปนั้นก็ยังถูกบังขวางด้วยซุ้มต้นไม้ขนาดใหญ่ การเชื่อมองค์ประกอบด้วยกลุ่มรูปทรงบุคคลในผลงานของขรัวอินโข่ง จึงมีลักษณะไม่ประสานกลมกลืนกันนัก สิ่งที่น่าสังเกตอีกอย่างหนึ่งก็คือ จะเห็นได้ว่ามีการกำหนดให้รูปทรงต้นไม้บังทับบริเวณส่วนด้านขวาของรูปทรงปราสาท (ด้านซ้ายมือของผู้ชม) เพื่อแสดงความ

สมจริงตามมุมมองที่เห็นได้ในความเป็นจริง แต่การกระทำดังกล่าวทำให้เกิดความสงสัยขึ้นว่าเหตุใดจึงกำหนดให้รูปทรงปราสาทซึ่งเป็นส่วนสำคัญขององค์ประกอบภาพเว้าแหว่งไปเช่นนั้น

ส่วนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหารอีกภาพหนึ่ง (ภาพที่ 179) จะเห็นได้ว่าคุณลักษณะในด้านการประสานสัมพันธ์ของกลุ่มตัวภาพที่เชื่อมโยงกันระหว่างกลุ่มรูปทรงมิได้ปรากฏให้เห็น กลุ่มอาคารศาลาสองกลุ่มที่อยู่ด้านล่างของภาพ เป็นกลุ่มรูปทรงที่มีขนาดใกล้เคียงกัน และได้กำหนดให้มาอยู่ใกล้กัน กลุ่มรูปทรงตัวภาพทั้งสองกลุ่มนั้นมิได้มีการเชื่อมโยงเข้าหากัน ความเชื่อมโยงองค์ประกอบส่วนย่อยกับกลุ่มประธานได้แบ่งขาดออกจากกัน โดยมีการกำหนดให้แนวกำแพงที่รายล้อมรอบรวมถึงแนวทิวต้นไม้โอบล้อมปิดกั้นกลุ่มรูปทรงสถาปัตยกรรม มิได้มีส่วนใดส่วนหนึ่งของกลุ่มรูปทรงภายในแนวกำแพงที่สามารถเชื่อมโยงหรือนำสายตาออกมาสู่กลุ่มรูปทรงภายนอกได้เลย ด้วยเป็นเพราะมุ่งแสดงรูปทรงให้อิงความสมจริงกับมุมมองทางทัศนียภาพมากเกินไป

ส่วนในภาพที่ 186 จะเห็นได้ว่าในด้านความเชื่อมโยงกันระหว่างกลุ่มรูปทรงด้วยตัวภาพบุคคล ดูเหมือนจะไม่ปรากฏให้เห็นเลย ดังเช่นรูปที่กล่าวมาแต่ข้างต้น ในแต่ละกลุ่มรูปทรงต่างคนต่างอยู่ และไม่ได้มีความเกี่ยวข้องกันระหว่างกลุ่ม สิ่งที่ดูเหมือนจะเป็นตัวเชื่อมระหว่างองค์ประกอบนั้นเกิดจากเส้นของแนวกำแพงและท้องถนน ตรอกซอกซอย ที่มีความเชื่อมสัมพันธ์กันเท่านั้น

ส่วนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาสมณาราม (ภาพที่ 193) พิจารณาได้ว่าการเขียนภาพในลักษณะเช่นนี้ อาจมีเจตจำนงจะนำเสนอมุมมองภาพเมืองอันเป็นทิวทัศน์ในมุมกว้าง ซึ่งสามารถเห็นภาพเมืองโดยรวมได้ และศิลปินเองก็มิได้มีเจตนาจะเน้นภาพวิถีชีวิตหรือสังคมเมืองให้โดดเด่นเป็นสำคัญ และดูเหมือนจะให้ความสำคัญกับการแสดงความเป็นภาพทิวทัศน์ที่ไล่มิติให้ลึกเข้าไปจนสุดสายตา ซึ่งนับได้ว่าภาพดังกล่าวนี้มีความงดงามไม่น้อยเลย ในแง่การเขียนภาพทิวทัศน์ที่มุ่งนำเสนอแนวเรื่องเกี่ยวกับเหตุการณ์การไปสักการะพระพุทธบาทในมุมมองที่เป็นภาพรวม อันเป็นมุมมองของสถานที่ที่เดียว หรือการแสดงให้เข้าใจได้ว่าคือสถานที่แห่งใดแห่งหนึ่งในมุมมองที่เห็นได้ในความเป็นจริง จะเห็นได้ว่าการจัดองค์ประกอบเช่นนี้ ได้เขียนตัวภาพบุคคลบนพื้นที่ว่างที่อิงกับความเป็นจริง ไม่ว่ารูปทรงภาพบุคคลจะมีจำนวนมากมายขนาดไหนก็ตาม รูปทรงตัวภาพที่เขียนไว้จะดูเป็นเพียงรายละเอียด เมื่อเทียบกับขนาดสัดส่วนของสถาปัตยกรรมและทิวทัศน์

ลักษณะรูปแบบในการเขียนภาพดังที่กล่าวมาจึงมีความเหมาะสมแต่เฉพาะภาพที่ต้องการนำเสนอแง่มุมในลักษณะเช่นนี้เท่านั้น ซึ่งสำหรับภาพนี้ย่อมถือได้ว่าเป็นภาพที่

งดงามน่าชม แต่คุณลักษณะดังกล่าวกลับดูเป็นสิ่งที่ไม่เหมาะสมเอาเสียเลย หากนำลักษณะการเขียนภาพเช่นนี้มานำเสนอภาพที่มีแนวเรื่องในพุทธประวัติหรือชาดกที่ต้องการแสดงมวลพลังของกลุ่มรูปทรง เพื่อแสดงสภาวธรรมอันเป็นทิพย์ หรือภาวะอันเหนือสามัญวิสัยที่จะเห็นได้ในความเป็นจริง

ดังนั้นภาพในมุมกว้างตามหลักทัศนียวิทยา หรือพื้นที่ว่างของภาพทิวทัศน์อันมีพื้นที่กว้างขวาง ย่อมข่มตัวภาพที่ต้องการแสดงเนื้อเรื่องอันเป็นสาระสำคัญของภาพนั้นให้หมดสิ้นลง และกลับกลายเป็นข้อจำกัดในด้านมุมมองที่ต้องการนำเสนอภาพหลายเหตุการณ์บนพื้นที่เดียวกัน ดังจะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเปาโรหิตย์ (ภาพที่ 202) ที่ได้มีการพยายามกำหนดให้รูปทรงตัวภาพบุคคลที่นั่งบนหลังช้าง และดำเนินไปพร้อมกับขบวนตัวภาพที่ติดตาม ทั้งนี้ น่าจะเป็นความจงใจเล่าเรื่องว่าภาพช้างและขบวนได้กำลังเดินอยู่ภายนอกแนวกำแพง แต่ก็ติดอยู่กับข้อจำกัดด้านมุมมอง ภาพจึงดูไม่สมจริง ให้ความรู้สึกราวกับว่าขบวนช้างกำลังเคลื่อนไปในมุมมองที่อยู่เหนือแนวกำแพง หากเขียนให้ดูสมจริงตามมุมมองของอาคารแล้ว ขบวนช้างและกองทัพอาจจะถูกบังทับหายไปหมดสิ้นด้วยภาพสถาปัตยกรรม ลักษณะการนำเสนอที่ต้องการพรรณนาเรื่องราวหลายๆ เหตุการณ์ จึงดูไม่เหมาะสมในการนำเสนอภาพในมุมมองตามหลักทัศนียวิทยา (Perspective) เช่นนี้ ซึ่งจะว่าไปแล้วคุณลักษณะด้านการใช้ทัศนียวิทยาก็ยังนับว่ามีความผิดพลาดอย่างมาก

เมื่อพิจารณาถึงภาพภาพจิตรกรรมฝาผนัง (ผนังที่ 9) ภายในพระวิหารวัดปทุมวนาราม (ภาพที่ 206) จะเห็นได้ว่าภาพทิวทัศน์ธรรมชาติที่เป็นฉากหลังขององค์ประกอบจะส่งผลต่อกลุ่มองค์ประกอบที่อยู่ส่วนครึ่งล่างขององค์ประกอบภาพเป็นอย่างมาก ด้วยลักษณะการแบ่งภาพมีการแบ่งองค์ประกอบในสัดส่วนที่เท่ากัน และลักษณะแยกส่วนจากกันอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือเมื่อพิจารณาถึงเส้นระดับสายตาของสถาปัตยกรรมกับเส้นระดับสายตาภาพทิวทัศน์ที่อยู่เป็นฉากหลัง จะเห็นได้ว่ามิได้อยู่ในระดับเดียวกัน จึงทำให้ส่วนที่ต้องการจะเน้น ไม่มีความชัดเจน กล่าวคือ ไม่มีความชัดเจนว่าจะเน้นให้ความสำคัญกับองค์ประกอบส่วนไหนมากกว่ากัน

ถ้ามองตามวิธีคิดอย่างคนปัจจุบันนี้ อาจจินตนาการได้ว่าเป็นการเปรียบเทียบกันระหว่างธรรมชาติกับวัตถุ แต่ถ้ามองตามสิ่งที่ปรากฏให้เห็น จะเห็นว่าช่างหรือศิลปินมีความสนใจที่จะเขียนภาพทิวทัศน์ค่อนข้างมาก ความไม่เข้ากันที่เกิดขึ้นจึงน่าจะเป็นเพราะการพยายามแสดงฉากภาพธรรมชาติอันมิได้เป็นสาระสำคัญของเนื้อหาที่นำเสนอ อาจเป็นเพราะกระแสนิยมในการเขียนภาพทิวทัศน์ที่มีมิติสมจริงอย่างตะวันตก ซึ่งนับว่าเป็นของใหม่ในช่วงเวลานั้น จึงทำให้ผู้เขียนภาพต้องการทดลองโดยการเขียนภาพทิวทัศน์ลงไปในปริมาณที่ค่อนข้างมาก

แม้เจตนาแรกจะมุ่งนำเสนอเนื้อเรื่องเกี่ยวกับภาพบุคคลอันมีสาระเกี่ยวกับเรื่องราวของศรีธนญชัย แต่สิ่งที่ดูน่าสนใจกลับเป็นเรื่องทิวทัศน์หรือการใช้ทัศนียวิทยาตามความเป็นจริงเพื่อแสดงภาพเมืองในมุมมองระยะไกล (แบบนกมอง) มากกว่าที่จะเห็นเรื่องราวต่างๆ ได้อย่างชัดเจนในทุกแง่มุม ดังเช่นลักษณะการเขียนภาพจิตรกรรมแบบประเพณี ซึ่งสามารถกำหนดองค์ประกอบให้เป็นภาพเมืองในอุดมคติ และสามารถจัดวางองค์ประกอบได้อย่างมีอิสระ จะเห็นได้ว่าแม้ในภาพดังกล่าวจะแสดงรูปทรงสถาปัตยกรรมและภาพทิวทัศน์เป็นจำนวนมาก แต่สิ่งที่ปรากฏกลับสามารถทำให้รู้สึกเพียงมุมมองในสถานที่ใดสถานที่หนึ่ง หรือแม้จะเขียนตัวภาพบุคคลเป็นจำนวนมากแต่ก็ให้ความรู้สึกว่ามีเพียงน้อยนิดเท่านั้น

2.3 วิเคราะห์เปรียบเทียบการกำหนดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมไทยระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังรัชกาลที่ 3

วิเคราะห์เปรียบเทียบองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์ในภาพจักรวาลแบบไตรภูมิและจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์

จากคติการเขียนภาพไตรภูมิ (จักรวาล) ที่มุ่งแสดงสาระสำคัญของฉากจักรวาลที่มีเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลาง มีวิมานเทพเทวดารายล้อมบนเขาสัตตบริภัณฑ์ ภาพอากาศเทวดากำหนดให้อยู่สูงขึ้นไปเบื้องบนของเขาพระสุเมรุ (ภาพที่ 36) รูปพรรณสัณฐานที่เขียนขึ้นแบบอุดมคติตามความคิดของคนโบราณ มุ่งแสดงสาระสำคัญในแง่มุมทางธรรมอันสื่อสัญลักษณ์ถึงความเป็นไตรลักษณ์ในสังสารภพที่มิได้อิงอยู่กับสาระสำคัญด้านข้อเท็จจริงในเชิงวัตถุที่สามารถพิสูจน์ทราบได้เท่านั้น การเขียนภาพจักรวาลไตรภูมิขึ้นเช่นนี้มุ่งแสดงนัยความหมายของจักรวาลในอุดมคติ ที่มุ่งสะท้อนสาระสำคัญเกี่ยวกับภพภูมิที่อยู่นอกเหนือไปจากจักรวาลที่มนุษย์นั้นรู้ได้ในความเป็นจริง รูปทรงที่ปรากฏในการเขียนภาพไตรภูมิจึงมีจุดมุ่งหมายแสดงให้เห็นถึงสาระอันเป็นนามธรรม ซึ่งได้รับการเขียนขึ้นด้วยรูปทรงแบบอุดมคติในความคิดของผู้เขียน (ภาพที่ 37 - 38) เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไปรูปแบบการนำเสนอภาพจักรวาลได้ถูกแทนที่ด้วยรูปแบบการเขียนที่อิงอยู่กับจักรวาลในความเป็นจริง ดังเช่นที่ปรากฏที่วัดบรมนิวาส (ภาพที่ 181, 185)

จะเห็นได้ว่าประธานของฉากภาพจักรวาลในความหมายอันเป็นคติเดิมนั้นศูนย์กลางจักรวาล คือ เขาพระสุเมรุ ที่ได้รับการเขียนขึ้นบนผนังสกัดหลังในพระอุโบสถ (ภาพที่ 90) ส่วนจิตรกรรมที่เขียนขึ้นที่วัดบรมนิวาสนั้น ในพื้นที่บริเวณดังกล่าวได้ถูกแทนที่ด้วยภาพดวง

อาทิตย์ อันมีความหมายถึงศูนย์กลางจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ (ภาพที่ 181) ซึ่งมีความแตกต่างกันอย่างมากในด้านแนวคิดของการนำเสนอ ทั้งนี้ในส่วนของการเปรียบเทียบด้านความหมาย ได้กล่าวถึงไปแล้วในส่วนของการวิเคราะห์แนวคิด ซึ่งจะเห็นได้ว่าจักรวาลแบบไตรภูมิอันเป็นสาระสำคัญตามคติความหมายที่เกี่ยวเนื่องกับพระประธาน เมื่อถูกแทนที่ด้วยรูปแบบการเขียนภาพจักรวาลที่อิงอยู่กับวิทยาศาสตร์แล้ว ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ และดวงดาวต่างๆ (ภาพที่ 164,182) รายรอบพระอุโบสถนั้น มิได้มีความหมายเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กับพระประธานอีกต่อไป ดังจะเห็นได้ว่า บนผนังสกัดข้างเหนือบานหน้าต่างทั้งสองฝั่งขององค์พระประธาน แต่เดิมในบริเวณดังกล่าวนั้นนิยมเขียนภาพเทพชุมนุม เพื่อสื่อความหมายถึงเหล่าล้วนเทพเทวาทุกชั้นฟ้าได้ลงมานมัสการชื่นชมยินดีกับพระพุทธองค์ภายหลังการตรัสรู้ อันเป็นความหมายที่สื่อสัมพันธ์อยู่กับองค์พระประธานอย่างชัดเจน

ดังนั้น คติการเขียนภาพเทพชุมนุมบนผนังสกัดด้านข้าง จึงเป็นกลุ่มรูปทรงเชิงสัญลักษณ์ที่มีความหมายและเน้นความสำคัญของพรหมเทพเทวดาในชั้นภูมิต่างๆ ซึ่งสัมพันธ์อยู่กับคติไตรภูมิ เมื่อเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมบนพื้นที่ผนังสกัดด้านข้างในตำแหน่งเดียวกันนี้ที่พระอุโบสถวัดบรมนิวาสแล้ว จะเห็นได้ว่าได้ถูกแทนที่ด้วยภาพปริศนาธรรม มีการเขียนภาพท้องฟ้าในแบบที่อิงอยู่กับความเป็นจริง โดยมีเพียงกลุ่มภาพเทวดาจำนวนไม่มากนักเหาะล่องลอยอยู่เหนือกลีบเมฆอย่างปราศจากความสัมพันธ์กันในส่วนรูปแบบที่แตกต่างกัน กล่าวคือ รูปทรงเทวดาที่เขียนแบบอุดมคติ ได้ปรากฏอยู่ท่ามกลางกลีบเมฆที่เขียนให้มีปริมาตรอย่างที่เห็นได้ในความเป็นจริง ซึ่งนอกจากนั้นคุณลักษณะด้านความหมายของเทพเทวดาที่ปรากฏ มิได้มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับองค์พระประธานดังคติเดิมอีกต่อไป (ภาพที่ 183)

วิเคราะห์เปรียบเทียบองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์ในภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ

การกำหนดองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์แบบประเพณีในภาพมารผจญ ผู้ชมจะสามารถเข้าใจสภาวะอันเป็นนามธรรมของภาพพุทธประวัติในตอนดังกล่าวได้เป็นอย่างดี จากการแสดงออกด้วยการกำหนดรูปทรง และพื้นที่ว่างแบบสองมิติเป็นส่วนสำคัญดังจะเห็นได้ว่าในภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 98) จะสามารถแสดงเนื้อหาเหตุการณ์ของภาพมารผจญในช่วงเวลาแห่งการตรัสรู้ของพระพุทธองค์ออกมาได้อย่างมีพลังจากการกำหนดโครงสร้างและการวางองค์ประกอบภาพ

โครงสร้างเส้นตรงแนวตั้ง ณ กึ่งกลางภาพ จึงเป็นตำแหน่งของการกำหนดจุดเด่น ที่ประกอบไปด้วยภาพพระพุทธองค์ประดิษฐานอยู่เหนือพุทธบัลลังก์ ส่วนเบื้องล่างใต้พุทธบัลลังก์ลงมาเป็นภาพนางธรณีบีบมวยผม โครงสร้างดังกล่าวจะให้ความรู้สึกถึงความมั่นคง อันมีความหมายสอดคล้องกับสภาวะแห่งความมั่นคงด้วยพุทธวิสัยแห่งพระมหาโพธิสัตว์สิทธัตถะ ที่หมายมั่นเอาชนะกิเลสมารด้วยความเด็ดเดี่ยว

ส่วนแรงต้านอันขัดแย้งของมวลกลุ่มรูปทรงที่พุ่งเข้ามายังโครงสร้างเส้นตรงแนวตั้ง ณ กึ่งกลางภาพ ทิศทางในแนวขวางฝั่งทั้งซ้ายและขวา ย่อมให้ความรู้สึกถึงพลังอันบีบเข้ามา ให้ความรู้สึกถึงภาวะอันกดดัน สอดคล้องกับแนวเรื่อง (Theme) ในขณะที่พระบรมโพธิสัตว์เจ้าทรงผจญกับพญามารผู้เข้ามาขัดขวางเพื่อให้พระมหาโพธิสัตว์สิทธัตถะล้มเลิกความตั้งพระทัยมั่นในอันที่จะได้ตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมานั้นคือคุณสมบัติของการใช้รูปทรงและพื้นที่ว่างได้อย่างมีประสิทธิภาพ สามารถถ่ายทอดสภาวะแห่งการผจญมารออกมาได้อย่างมีสุนทรียภาพด้านความรู้สึกที่สอดคล้องเหมาะสมกับแนวเรื่อง

ส่วนลักษณะภาพมารผจญที่วัดปรมัยยิกาวาสนั้น (ภาพที่ 197) จะมีความโดดเด่นในแง่ของภาพทิวทัศน์ มีการกำหนดให้ทัพมารดำเนินมาบนพื้นดินในแนวราบตามมุมมองที่อิงกับความเป็นจริง จะเห็นได้ว่าภาพมารผจญของวัดปรมัยยิกาวาสจะให้ความรู้สึกแตกต่างอย่างมากเมื่อนำเสนอในรูปแบบสามมิติ ซึ่งไม่สามารถสร้างพลังและภาวะเหตุการณ์ที่กดดันตามแนวเรื่องของภาพมารผจญได้เลย หากพิจารณาเปรียบกับพลังการแสดงออกของภาพจิตรกรรมตอนมารผจญที่วัดดุสิดาราม เราจะสังเกตได้ว่าคุณสมบัติแบบสองมิติในรูปแบบจิตรกรรมตามแบบอย่างประเพณีเดิม เป็นรูปแบบที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นจากการกำหนดรูปทรงและองค์ประกอบให้สามารถแสดงสภาวธรรมนั้นออกมาได้อย่างอิสระ โดยไม่ติดอยู่กับข้อจำกัดที่จะต้องอิงกับมุมมองในความเป็นจริง

แต่นักวิชาการพยายามบ่งชี้ว่า ภาพจิตรกรรมที่มีลักษณะผสมผสานกับแบบอย่างตะวันตกคือพัฒนาการไปสู่ความสมจริง ถ้าหากพิจารณาในแง่มุมทางศิลปะแล้ว มิได้แสดงให้เห็นเลยว่าเป็นความอิสระอย่างที่นักวิชาการพยายามบ่งชี้ การใช้ทัศนียวิทยามาผสมในจิตรกรรมภาพมารผจญ กลับทำให้เกิดข้อจำกัดในการแสดงออก และไม่สามารถถ่ายทอดพลังในด้านเนื้อหาที่เป็นนามธรรมให้กับภาพมารผจญได้เหมาะสมกับแนวเรื่องที่นำเสนอเลย สิ่งที่ขาดหายไปในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 จึงเป็นสาระทางสภาวธรรม ที่เคยแสดงออกมาได้เป็นอย่างดีในรูปแบบประเพณีเดิม

การเขียนภาพในลักษณะนี้สันนิษฐานได้ว่า ช่างเขียนอาจไม่มีความซาบซึ้งในแนวเรื่องเช่นนี้ จึงได้เขียนภาพมารผจญที่ควรแสดงมวลพลังของรูปทรง อันสามารถสื่อความหมายในเชิงนามธรรมให้กลับกลายดูเป็นจริงเป็นจังในแง่มุมที่เป็นรูปธรรม หรือดูเหมือนว่าผู้เขียนอาจมีความสนใจเพียงการเขียนภาพทิวทัศน์ อันมีมิติลึกตามแบบอย่างวิทยาการตะวันตกเป็นสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด

จากที่กล่าวมานี้บ่งชี้ให้เห็นว่าภาพจิตรกรรมไทยในยุคหลังความเปลี่ยนแปลงกลับติดอยู่ในข้อจำกัดของการเขียนภาพในมุมมองที่เหมือนจริง และขาดอิสระอย่างที่เคยเป็นมาในจิตรกรรมไทยประเพณี ต่างจากสิ่งที่นักวิชาการมักกล่าวกันว่า รูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีมีลักษณะที่มีข้อจำกัดกำหนดตายตัว ซึ่งถ้าจะมองอย่างปราศจากอคติแล้ว จะเห็นได้ชัดว่าการใช้รูปทรงแบบดั้งเดิมสามารถสร้างอิสระในการแสดงออกของศิลปินได้มากกว่าการเขียนภาพในลักษณะเหมือนจริงอย่างมาก

สำหรับภาพมารผจญที่วัดปรมัยยิกาวาสนั้น จะเห็นได้ว่าการกำหนดให้พื้นที่มีลักษณะลึกเข้าไปด้วยหลักการด้านทัศนียวิทยา (Perspective) พื้นที่มากมายในฉากภาพทิวทัศน์อันกว้างใหญ่ ซึ่งกินพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ ได้ข่มให้รูปทรงตัวภาพเหลือความสำคัญเพียงน้อยนิดจะต่างกันอย่างยิ่งกับการเขียนภาพมารผจญแบบโบราณ ซึ่งสามารถกำหนดรูปทรงองค์ประกอบและใช้พื้นที่ของผนังได้อย่างมีประสิทธิภาพสูง

จะเห็นได้ว่าภาพมารผจญที่วัดปรมัยยิกาวาส มีความจงใจแสดงความสมจริงด้วยการเขียนภาพน้ำให้ฉีดออกมาจากมวยผมของพระแม่ธรณีอย่างเป็นรูปธรรม ดูคล้ายธารน้ำตกในธรรมชาติ แต่ก็ดูมีปริมาณเพียงน้อยนิดเหลือเกิน คงมิสามารถมีพลังอันใดที่จะขับเคลื่อนหมู่มารให้ขยับออกไปได้เลยแม้แต่น้อย

ความจงใจดังกล่าวกลับกลายเป็นการเล่าเรื่องอย่างตรงไปตรงมา แต่ไม่สอดคล้องสัมพันธ์กับแนวเรื่องในตอนมารพ่าย ที่พรรณนาไว้อย่างมโหฬารว่า มีปริมาณมากมายราวกับน้ำในมหาสมุทรที่ไหลบ่าท่วมทับหมู่มาร ซึ่งจะเห็นได้ว่าการเขียนภาพมารผจญแบบประเพณี ไม่มีความจำเป็นเลยที่จะต้องพยายามเล่าเรื่องด้วยการแสดงภาพสายน้ำที่ไหลออกจากมวยผมของพระแม่ธรณีโดยตรงเช่นนั้น แต่ผู้ดูก็สามารถเข้าใจด้วยความหมายในเชิงสัญลักษณ์ประกอบกับการเขียนภาพมารพ่ายในจิตรกรรมไทยประเพณีสามารถแสดงภาวะแห่งความสับสนอลหม่านของเหล่ามารเมื่อถูกน้ำจำนวนมหาศาลท่วมทับได้อย่างน่าสนใจยิ่ง (ภาพที่ 141)

แต่เมื่อรูปแบบถูกปรับเปลี่ยนให้เป็นรูปธรรมจริงจัง สิ่งอันเป็นสภาวธรรมอันสะท้อนบุญฤทธิ์ของพระพุทธองค์จึงกลับดูเป็นสิ่งที่มิน่าเชื่อถือ การเขียนภาพมารผจญที่วัดปรมัย

ยิกาวาส เป็นการพยายามหยิบยื่นความสมจริงในภาพมารผจญให้กับผู้ดู แต่ก็ไม่อาจสร้างความน่าเชื่อถือในด้านสภาวธรรมของภาพมารผจญได้

ผู้เขียนพยายามแสดงมิติให้เห็นราวกับว่า เหล่ามารผจญนั้นมีตัวตนอยู่จริง จับต้องได้เป็นรูปธรรม จึงอาจกล่าวได้ว่ายิ่งพยายามทำให้ตัวภาพเหล่านี้เป็นสิ่งที่จับต้องได้มากเท่าไร สภาวธรรมเกี่ยวกับแนวเรื่องมารผจญ อันเป็นอุดมคติกลับสูญหายไปมากเท่านั้น การพยายามเขียนให้ดูจับต้องเป็นรูปธรรมมากขึ้น ด้วยการเน้นภาพทิวทัศน์ให้ดูสลักสำคัญบนพื้นที่ส่วนมากของผนัง และด้วยมุมมองที่อิงอยู่กับความสมจริงในด้านทัศนียภาพ กลับทำให้กลุ่มภาพพญามารและหมู่มารดูราวกับว่าต้องเดินทัพผ่านป่าเขาอันกว้างใหญ่ไพศาลมาอย่างคนธรรมดาด้วยความยากลำบาก มิได้เรืองฤทธิ์เดชาได้เช่นเดียวกับการเคลื่อนทัพมาอย่างอุดมคติในรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีที่จะกำหนดให้ภาพพญามารและกองทัพมีปริมาณกินเนื้อที่ส่วนมากบนผนัง เกิดเป็นรูปทรงที่แผ่ขยายพลังความกดดันมายังแกนเส้นตรงของรัตนบัลลังก์ อันเป็นที่ประดิษฐานภาพพุทธองค์ และกรอบล้อมภาพพระแม่ธรณีที่อยู่เบื้องล่างได้อย่างสมบูรณ์ การใช้พื้นที่ในลักษณะนี้จึงมีประสิทธิภาพยิ่งในการสื่อความในด้านนามธรรม เป็นการแสดงภาวะอันสมควรแก่แนวเรื่องของภาพมารผจญ

ภาพในลักษณะที่ปรากฏที่วัดปรมัยยิกาวาสแห่งนี้ จึงเป็นสิ่งสะท้อนได้ดีเกี่ยวกับความเชื่อต่างๆ ด้านบุญฤทธิ์ของพระพุทธองค์ที่ได้ลดน้อยลงไปจากการให้ความสำคัญที่เคยมีมาแต่เดิม ผู้คนหันมารับวิทยาการแบบตะวันตกอันเป็นสิ่งที่จับต้องได้ตามหลักการทางวิทยาศาสตร์ การถ่ายทอดความเหมือนจริงเป็นรูปธรรมของภาพมารผจญดังกล่าว ย่อมแสดงให้เห็นว่าผู้เขียนมิได้ให้ความสำคัญกับแนวเรื่อง (Theme) อันเป็นสาระสำคัญของพุทธประวัติตอนมารผจญ หรืออีกกรณีหนึ่งที่น่าจะเป็นไปได้มากที่สุดคือ ช่างขาดความเข้าใจในด้านการใช้รูปทรงที่เหมาะสมกับสาระสำคัญของภาพมารผจญ สิ่งที่แสดงออกมาจากภาพมารผจญตามขนบเดิมนั้นสามารถแสดงสภาวะสอดคล้องกับแนวเรื่องได้อย่างดุดัน และมีความสัมพันธ์กันอย่างลงตัวเป็นเอกภาพ ทั้งในส่วนของแนวเรื่อง ความหมาย เนื้อหา และรูปทรง แสดงให้เห็นว่าผู้เขียนภาพย่อมมีความเข้าใจในสภาวธรรมของภาพเหตุการณ์ตอนนี้ได้เป็นอย่างดี จึงสามารถถ่ายทอดภาพมารผจญออกมาได้อย่างสมบูรณ์พร้อมในทุกด้าน

ในแง่ของพัฒนาการที่สร้างสรรค์แล้ว ช่างหรือศิลปินจะกรองเฉพาะสิ่งที่จำเป็น จะตัดสิ่งอันมิใช่สาระสำคัญออกไป โดยมุ่งแสดงส่วนสำคัญให้เฉพาะเจาะจงเด่นชัด มิใช่การใส่ภาพทิวทัศน์ ต้นไม้ ท้องฟ้า ซึ่งกินเนื้อที่ส่วนใหญ่ของภาพ โดยมิได้เป็นสาระอันเกี่ยวข้องโดยตรงกับภาพมารผจญ ด้วยความเป็นช่างจึงอาจมีความพยายามทดลองสร้างงานในรูปแบบที่

ต่างออกไปจากรูปแบบประเพณีเดิม แต่สิ่งที่ปรากฏออกมานั้นกลับเป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบโดยที่มิได้ให้ความสำคัญกับแนวเรื่องที่นำเสนอ

จะเห็นได้ว่าการเขียนช้างของพญามารในฉากภาพมารผจญภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส (ภาพที่ 197) ให้ดูเหมือนจริง ทำให้คุณลักษณะของความเป็นช้างเทพบุตรของพญามารมิอาจดูน่าเชื่อได้ว่าเป็นช้างเทวดา กองทัพมารเหล่านี้เป็นเพียงเหล่ามารที่ปราศจากฤทธิ์เดช และอำนาจอย่างเทพบุตรชั้นสูง จึงต้องวิ่งมาเป็นกองทัพอย่างมนุษย์ธรรมดา เมื่อดูจากสภาพที่เห็น กองทัพเหล่ามารที่มุ่งมาท่ามกลางทิวทัศน์อันกว้างใหญ่ไพศาล อีกทั้งเมื่อมาถึงแล้วยังต้องขับเคลื่อนช้างคีรีเมขล์ปีนป่ายขึ้นไปยังพระพุทธองค์อย่างทุลักทุเล กว่าจะถึงก็คงสิ้นฤทธิ์สิ้นเดชาลงโดยที่พระพุทธโพธิสัตว์ท่านไม่ต้องทรงกังวลพระทัยมากนัก

การพยายามจะให้เกิดความสมจริงด้วยทัศนียวิทยา ทำให้ภาพมารผจญนั้นกลับกลายเป็นกลุ่มภาพที่ด้อยความสำคัญลงไป และเกิดข้อจำกัดในการแสดงมวลพลังของกลุ่มรูปทรง เมื่อดูภาพมารผจญแบบประเพณีเดิม เช่น ภาพมารผจญวัดดุสิดารามเป็นอาทิ ซึ่งได้แสดงสาระสำคัญของภาพมารผจญได้อย่างเต็มที่ กองทัพมารที่ขับเคลื่อนมาดูมีพลังยิ่งจนแทบจะนึกมิออกเลยว่าพระสิทธัตถะโพธิสัตว์จะชนะหมู่มารเหล่านี้ได้อย่างไรกัน

ในด้านการใช้รูปทรงและพื้นที่ว่างในจิตรกรรมไทยประเพณี จะเห็นได้ว่ามีความสอดคล้องสัมพันธ์กับแนวเรื่องของภาพมารผจญอย่างเต็มที่ แต่ความรู้สึกจากภาพจิตรกรรมวัดปรมัยยิกาวาสกลับเป็นความพยายามยัดเยียดความเป็นจริงให้กับผู้ดู

วิเคราะห์เปรียบเทียบองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์ในภาพพุทธประวัติตอนยมกปาฏิหาริย์

จากการวิเคราะห์ที่ผ่านมาจะเห็นได้ว่า การจัดองค์ประกอบภาพด้วยการใช้รูปทรงเชิงสัญลักษณ์นั้น คือคุณลักษณะสำคัญในการนำเสนอภาพพุทธประวัติในจิตรกรรมไทยประเพณี ดังที่ได้กล่าวถึงไปแล้วในส่วนของการวิเคราะห์เปรียบเทียบภาพมารผจญ องค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์ในภาพพุทธประวัติตอนยมกปาฏิหาริย์ เช่น ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 67) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าทุกรูปทรงที่ได้รับการนำมาใช้นั้น มิได้ให้ความสำคัญกับความสมจริงมากไปกว่าการกำหนดให้ทำหน้าที่ในเชิงสัญลักษณ์ ด้วยการใช้เส้นสินเทารายล้อมรอบรูปทรงคัณฑามพฤกษ์ซึ่งมีโครงสร้างคล้ายหยดน้ำ เกิดเป็นรูปทรงที่ส่งเสริมความสง่างามของรูปทรงพระพุทธองค์ที่ประดิษฐานอยู่ท่ามกลางคันฑามพฤกษ์ภายในกรอบเส้นสินเทาให้โดดเด่น ซึ่งจะแตกต่างอย่างยิ่งเมื่อเปรียบกับภาพพุทธประวัติในตอนเดียวกันนี้ ในจิตรกรรมสมัยหลังรัชกาลที่ 3 เช่น จิตรกรรม

ฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทอง (ภาพที่ 204) ซึ่งมีการนำหลักทางทัศนียวิทยา (Perspective) มาใช้กับภาพจิตรกรรมที่มีแนวเรื่องเกี่ยวกับพุทธประวัติและชาดก ดังจะเห็นได้ว่าภาพพุทธประวัติตอนยมกปาฏิหาริย์ ภายในพระอุโบสถวัดทองแห่งนี้มีการเขียนภาพอาคารสถาปัตยกรรม รวมถึงต้นไม้ ภูเขา ซึ่งเป็นทิวทัศน์ในระยะไกลในรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก ด้วยเจตนาที่จะทำให้ภาพดังกล่าวมีความสมจริงตามหลักการด้านทัศนียวิทยา

ผู้เขียนภาพมีการพยายามสร้างปริมาตรของต้นไม้และลำต้นให้อิงกับความเป็นจริง ประกอบกับมุมมองแบบทัศนียวิทยาซึ่งเห็นได้ตามปกติธรรดา จะเห็นได้ว่าภาพต้นไม้และสภาพแวดล้อมอื่นๆ ที่เขียนขึ้นแบบเหมือนจริง มิได้มีลักษณะรูปทรงสมควรแก่พุทธปาฏิหาริย์แห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเลยแม้แต่น้อย

ส่วนพลังการแสดงออกจากแนวเรื่องดังกล่าวที่ปรากฏผ่านรูปทรงในลักษณะสองมิติ ดังเช่นภาพจิตรกรรมที่วัดเกาะแก้วสุทธารามในสมัยอยุธยาตอนปลาย (ภาพที่ 41) จะสังเกตได้ว่าศิลปินได้จัดวางรูปทรงของใบไม้ให้รายล้อมรอบประภามณฑลของพระพุทธองค์อย่างมีความประสานสัมพันธ์ รูปทรงพระภิกษุที่อยู่ใต้โคนต้นไม้นั่งเรียงซ้ำๆ กันในแนวระดับเป็นองค์ประกอบส่วนรอง เกิดเป็นกลุ่มรูปทรงที่รองรับรูปทรงส่วนประธานที่อยู่ด้านบนได้สมกับพุทธปาฏิหาริย์แห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า

พื้นที่ที่เป็นสีน้ำตาลแดงสลับกับสีขาวนวล มีการวางจังหวะจุดแต้มต่างๆ ให้มีขนาดใหญ่เล็กต่างกันอย่างอิสระ และเหมาะสมกับการใช้พื้นที่และรูปทรง กล่าวคือคำนึงถึงจังหวะของรูปทรงและช่องไฟที่งดงาม อันเป็นผลจากการใช้ทัศนธาตุเป็นสำคัญ

ภาพพุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ที่วัดเกาะแก้วสุทธารามในสมัยอยุธยาตอนปลาย และที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในสมัยรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1 ทั้งสองภาพนี้เป็นตัวอย่างอันมีคุณลักษณะที่สัมพันธ์กันเป็นอย่างดี ด้วยการใช้รูปทรงและที่ว่างเน้นกลุ่มภาพในองค์ประกอบได้อย่างอิสระ ไม่ติดอยู่กับเงื่อนไขของความสมจริงในด้านรูปทรงและมุมมอง

ภาพพุทธประวัติหรือชาดกล้วนแล้วแต่มีภาพเหตุการณ์อันสมควรแสดงออกด้วยรูปแบบที่เป็นอุดมคติ ซึ่งสามารถทำให้แนวเรื่องถ่ายทอดออกมาได้อย่างเต็มเปี่ยมและสมบูรณ์ รูปทรงของพระพุทธองค์ในภาพยมกปาฏิหาริย์ทั้งสองแห่งดังกล่าว จึงมีความสัมพันธ์กับรูปทรงส่วนอื่นๆ ของภาพ แสดงให้เห็นถึงความงามลงตัวเหมาะสมกับเนื้อหาอันเป็นอุดมคติ และแนวเรื่องที่แสดงภาวะธรรมอันเป็นปาฏิหาริย์

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าภาพพุทธประวัติในตอนเดียวกันนี้ ได้รับการนำเสนอในรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีได้อย่างหลากหลายคุณลักษณะ แต่ในทางกลับกัน

นักวิชาการมักกล่าวกันว่าจิตรกรรมไทยประเพณี เป็นลักษณะรูปแบบที่ติดอยู่ในกฎเกณฑ์แห่งจารีต ซึ่งถ้าหากมองให้ลุ่มลึกในแง่ของการใช้รูปทรงอันเป็นสาระสำคัญในการแสดงออกทางศิลปะแล้ว สมควรพิจารณาได้ว่า จิตรกรรมไทยประเพณีมีคุณลักษณะที่เป็นอิสระอย่างยิ่งในการกำหนดรูปทรงและองค์ประกอบ

คุณลักษณะในการเขียนภาพพุทธประวัติตอนยมกปาฏิหาริย์ดังกล่าวมาข้างต้นเมื่อเปรียบเทียบกับภาพพุทธประวัติในตอนเดียวกันนี้ในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทอง จะเห็นได้ว่าด้านขวามือของภาพ เขียนเป็นภาพต้นไม้ตั้งอยู่โดดเดี่ยว มีการพยายามสร้างปริมาตรให้กับกลุ่มพุ่มไม้ โดยมีภาพพุทธองค์ประดิษฐานในท่ายืนนั่งและนอนอยู่บนต้นไม้นั้น สิ่งที่ปรากฏจึงดูเป็นการพยายามกำหนดกรอบเกณฑ์ให้ดูน่าเชื่อว่า เป็นภาพที่สามารถเกิดขึ้นได้ในมุมมองที่เป็นจริง ในขณะเดียวกันกลับมิสามารถแสดงให้เห็นถึงพุทธบารมีอันเป็นปาฏิหาริย์ของพระพุทธองค์ได้เลย

คุณวิเศษมหัศจรรย์นานาประการอันควรปรากฏในภาพเหตุการณ์ในช่วงเวลาดังกล่าว กลับกลายเป็นเพียงภาพที่ทำให้เกิดความสงสัยขึ้นว่า เหตุใดพระพุทธองค์จึงไปนั่งนอนในอาการเช่นนั้น ความเหมือนจริงที่พยายามนำเสนอกลับกลายเป็นข้อจำกัด ขีดกำหนดจินตนาการของผู้ดู หรืออาจกล่าวได้ว่า เป็นการพยายามยัดเยียดภาพลักษณ์ในด้านวัตถุวิสัยให้แก่ผู้ดู

เมื่อมองในแง่ดีอาจเป็นไปได้ว่า การเขียนภาพพุทธประวัติตอนยมกปาฏิหาริย์ภายในพระอุโบสถวัดทองแห่งนี้ เป็นการนำเสนอเรื่องพุทธะปาฏิหาริย์ให้ดูเป็นรูปธรรม แต่อย่างไรก็ดีการแสดงภาพยมกปาฏิหาริย์ในลักษณะเช่นนี้ ได้ทำให้ภาพดังกล่าวกลายเป็นเพียงภาพประกอบเล่าเรื่องอย่างไร้สุนทรียภาพเท่านั้น ความเหมือนจริงมิได้ช่วยให้ภาพดังกล่าวดูมีความสมจริงตามเนื้อหาที่ควรจะเป็นได้เฉกเช่นเดียวกับภาพจิตรกรรมแบบประเพณี

เมื่อเปรียบกับภาพยมกปาฏิหาริย์ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งมีการแสดงเนื้อหาหลายเหตุการณ์ในฉากเดียวกันนั้น องค์ประกอบต่างๆ ของภาพล้วนแล้วแต่ได้ทำหน้าที่เน้นรูปทรงและกลุ่มรูปทรงที่ให้ความรู้สึกถึงไม้วิเศษนามว่าคัณฑามพฤกษ์ อันถือกำเนิดขึ้นด้วยพุทธานุภาพเป็นอัศจรรย์ สอดคล้องสัมพันธ์กับแนวเรื่องอันเป็นปาฏิหาริย์ของพระพุทธองค์ เหตุการณ์ด้านซ้ายมือเป็นภาพท้าวสักกะปรากฏอยู่ในวงกรอบล้อมของเส้นสินเทาที่เป็นลวดลายเปลวกระหนกอยู่ในอากัปกิริยาพุ่งตรงลงมาเข้าทำลายแท่นพิธีของเหล่าเดียรถี ที่พยายามอวดฤทธิ์แข่งดีกับพระพุทธองค์ให้สิ้นพยศพลาดท่าเสียทีตกหล่นลงมาโดยการบันดาลขององค์อินทร์ ซึ่งมีจิตน้อมศรัทธาในพุทธศาสนาเป็นที่ยิ่ง เพื่อให้พุทธภาวะอันเป็นปาฏิหาริย์เป็นที่ประจักษ์แก่ปวงชน รูปทรง

ของคัณฑามพฤกษ์ในรูปแบบเชิงสัญลักษณ์จึงได้รับการสร้างขึ้น เพื่อให้มีความสัมพันธ์กับรูปทรงพระพุทธองค์อันส่งเสริมพุทธบารมีและความงดงามลงตัวของรูปทรงเป็นสำคัญ

แต่เมื่อมองในภาพรวมของภาพยมกปาฏิหาริย์ภายในพระอุโบสถวัดทอง แม้ดูเหมือนว่าจะมีภาพเหตุการณ์ของเหล่าปวงชนที่มาชมปาฏิหาริย์ดังกล่าวอยู่เบื้องล่าง ซึ่งในขณะนี้ดูลบเลือนมาก แต่ก็ดูเหมือนไม่ได้สลักสำคัญประการใด เนื่องจากกลุ่มรูปทรงดังกล่าวถูกกำหนดให้อยู่บริเวณส่วนล่างของภาพ ซึ่งแม้เราจะจินตนาการว่ามีกลุ่มรูปทรงมากมายในบริเวณนี้ แต่ก็นับว่าเป็นส่วนที่เล็กน้อยมาก เมื่อเทียบกับรูปทรงส่วนอื่นที่มิได้มีความสำคัญต่อเนื้อหา ที่แสดงออกด้วยภาพอาคารสถาปัตยกรรมและทิวทัศน์ของท้องฟ้า ภูเขา อันเป็นเนื้อที่ส่วนใหญ่ของภาพ ซึ่งพื้นที่มากมายเหล่านี้กลับมิได้ช่วยสนับสนุนส่งเสริมให้ภาพต้นไม้ที่พระพุทธองค์แสดงปาฏิหาริย์ดูมีความสลักสำคัญหรือน่าสนใจ ทั้งในแง่รูปทรงและสุนทรียภาพแต่อย่างใดเลย

ในทางกลับกันพื้นที่และรูปทรงมากมาย ซึ่งมิได้มีความหมายเกี่ยวข้องกับเนื้อหาเหตุการณ์ตอนนี้ กลับข่มให้ส่วนที่เป็นจุดเด่นอันเป็นเนื้อหาสำคัญของภาพให้ดูไร้พลังอย่างสิ้นเชิง พื้นที่และรูปทรงส่วนอื่นๆ ที่มิได้มีความหมายเกี่ยวข้อง ได้ดึงความสำคัญของเนื้อหาหลักไปสู่ความโดดเด่นของภาพทิวทัศน์ แม้ภาพต้นไม้ดังกล่าวจะมีความเป็นเด่นในด้านของน้ำหนักสีท่ามกลางพื้นที่ว่างที่รายรอบก็ตาม แต่ก็ต้องถือว่าคือความเป็นเด่นที่ไม่ได้ส่งเสริมสนับสนุนสาระสำคัญในด้านคุณลักษณะอันใดให้สมกับเนื้อหาของภาพเหตุการณ์พุทธปาฏิหาริย์นี้เลย แต่กลับทำให้รูปทรงภาพพระพุทธองค์บนต้นไม้ดูแปร่งปร่า ขาดความน่าเชื่อถือในด้านพุทธบารมีอย่างยิ่ง

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า รูปแบบการนำเสนอของจิตรกรรมแบบประเพณี เช่น วัดเกาะแก้วสุทธาราม และพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ มีการกำหนดรูปทรงและองค์ประกอบที่มิได้มีสิ่งใดถูกต้องตามหลักทัศนียวิทยาหรือความเป็นจริงทางกายภาพเลย แต่ภาพเหล่านั้นกลับสามารถแสดงให้เห็นถึงความสมจริงเกี่ยวกับพุทธปาฏิหาริย์ได้อย่างเต็มที่ ด้วยเพราะไม่มีหลักเหตุผลในด้านความสมจริงมาเป็นข้อจำกัดในการแสดงออก

วิเคราะห์เปรียบเทียบการกำหนดองค์ประกอบด้วยรูปทรงสถาปัตยกรรมและธรรมชาติ

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าการสร้างรูปทรงต่างๆ ในจิตรกรรมไทยประเพณีมีจุดหมายหลักในการเขียนภาพจิตรกรรมขึ้น โดยมิได้เพียงเพื่อต้องการจะสื่อความเล่าเรื่องเท่านั้น จะเห็นได้ว่าการวางรูปทรงโขดหินอยู่ท่ามกลางฉากธรรมชาติ ที่ประกอบเข้ากับกลุ่มรูปทรงตัวภาพ

ต่างๆ ในภาพขบวนเสด็จของพระเจ้าสญชัยและนางผุสดีพร้อมด้วยสองกุมารพากันเสด็จไปรับพระเวสสันดรและนางมัทรี จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดราชสิทธาราม (ภาพที่ 86) รูปทรงโขดหินที่เอี้ยวโค้งงอเป็นจังหวะได้รับการกำหนดให้อยู่ร่วมกับรูปทรงทิวไม้ และองค์ประกอบส่วนต่างๆ โดยที่รูปทรงโขดหินเหล่านี้ได้ทำหน้าที่นำสายตาและกำหนดทิศทางของรูปทรงที่กำลังเคลื่อนไปเบื้องหน้าของกลุ่มรูปทรงขบวนเสด็จ แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับทัศนธาตุที่เกิดขึ้นจากการใช้รูปทรงและพื้นที่ว่างอย่างสอดคล้องเหมาะสมลงตัวงดงามเป็นสำคัญ

ศิลปินมีอิสระอย่างเต็มที่ในการกำหนดรูปทรงและองค์ประกอบโดยไม่ต้องอิงอยู่กับมุมมองที่เห็นได้ในความเป็นจริง กล่าวคือรูปทรงโค้งเว้าของโขดหินที่วัดราชสิทธารามแห่งนี้จะทำให้ผู้ดูจิตนาการไปได้กว้างไกลลึกซึ้งเกินไปกว่าการรับรู้ความเป็นจริงของโขดหินตามสภาพวัตถุธาตุที่เป็นจริงเท่านั้น

การประสานสัมพันธ์ของกลุ่มรูปทรงและการวางองค์ประกอบในลักษณะเช่นนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงความรู้ความเข้าใจในชั้นเชิงทางศิลปะ ทำให้ทัศนธาตุทางศิลปะในผลงานชิ้นนี้แสดงตัวออกมาได้อย่างมีความสัมพันธ์กับแนวเรื่องต้องการที่นำเสนอ โดยไม่ติดอยู่ในข้อจำกัดด้านมุมมองหรือรูปทรงที่อิงกับความเหมือนจริงเท่านั้น

ซึ่งต่างออกไปอย่างยิ่งกับสิ่งที่ปรากฏให้เห็นในภาพขบวนเสด็จจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเปาโรหิตย์ (ภาพที่ 202) ภาพรวมของการขับเคลื่อนไปของขบวนเสด็จในภาพดังกล่าว มีลักษณะอันจำเป็นต้องแสดงให้ปรากฏโดยมีข้อจำกัดอยู่กับมุมมองที่เห็นได้ในความเป็นจริง หากเขียนให้ดูสมจริงตามมุมมองของอาคารแล้ว ช้างเสด็จและขบวนที่ติดตามอาจจะถูกบังทับหายไปหมดสิ้นด้วยภาพสถาปัตยกรรม แต่ด้วยความต้องการแสดงเรื่องราวของเหตุการณ์นี้ จึงกำหนดให้ภาพขบวนเสด็จปรากฏให้เห็น แต่ก็ติดอยู่กับข้อจำกัดด้านมุมมอง ภาพจึงดูไม่สมจริง ให้ความรู้สึกราวกับว่าขบวนช้างกำลังขับเคลื่อนอยู่เหนือแนวกำแพง เราจึงจินตนาการไม่ได้เลยว่าขบวนทัพขับเคลื่อนอยู่บนพื้นดินที่เป็นแนวราบเบื้องหลังแนวกำแพง กลุ่มรูปทรงดังกล่าวจึงดูราวกับกำลังลอยอยู่เหนือพื้นดิน ให้ความรู้สึกแปร่งปร่าแปลกประหลาด

เมื่อเปรียบกับการใช้ทัศนียวิสัยแบบโบราณ อย่างฉากภาพส่วนหนึ่งในภาพพุทธประวัติตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 111 - 112) ซึ่งจะเห็นได้ว่าช่างหรือศิลปินสามารถแสดงรูปทรงต่างๆ ในภาพให้เห็นได้ทั้งหมดอย่างไม่มีข้อจำกัดในด้านมุมมอง ภาพต้นไม้ ปราสาท ภาพตัวพระ ตัวนาง อาคารบ้านเรือน ภาพชาวบ้าน ล้วนแล้วแต่เขียนขึ้นโดยไม่ติดอยู่ในเงื่อนไขในด้านมุมมองตามหลักทางทัศนียวิทยา จึงเป็นคุณลักษณะที่ทำให้สามารถกำหนดกลุ่มรูปทรงได้อย่างอิสระ

กลุ่มรูปทรงในภาพดังกล่าวได้รับการกำหนดให้ภาพขบวนเสด็จที่ขับเคลื่อนด้วยภาพช้างและผู้คน กำลังดำเนินไปในท่ามกลางฉากภาพเมืองและทิวทัศน์เป็นทิวแถวต่อเนื่องกันไป อันประกอบไปด้วยรูปทรงของกลุ่มบุคคลในระดับต่างๆ อันมีเครื่องยศ ฉัตร แนวกำแพง ต้นไม้ ก้อนหิน ที่มีลักษณะซ้ำคล้อยตามกันไปในแนวทางเดียวกัน เกิดเป็นเส้นโครงสร้างในองค์ประกอบที่มีความสอดคล้องสัมพันธ์กัน แม้รูปทรงต่างๆ ในภาพจะมิได้แสดงความหนาและแสดงความลึกตามหลักทางทัศนียวิทยา แต่รูปทรงต่างๆ ที่ประกอบกันในภาพดังกล่าวกลับให้คุณค่าในด้านความสมจริงได้ด้วยชั้นเชิงการกำหนดทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน อันเป็นเอกลักษณ์ของจิตรกรรมไทยโดยแท้ ซึ่งคุณลักษณะด้านความสมจริงที่เกิดขึ้นจากการวางองค์ประกอบภาพเช่นนี้กลับมีอยู่สูงกว่าการพยายามเขียนภาพในลักษณะที่มุ่งแสดงความสมจริงในภาพที่วัดเปาโรหิตย์อย่างเทียบกันไม่ได้เลย

จะเห็นได้ว่าการขับเคลื่อนของกลุ่มขบวนเสด็จในภาพจิตรกรรมวัดเปาโรหิตย์กลับเต็มไปด้วยข้อจำกัดในด้านการนำเสนอมุมมองที่ต้องการพรรณนาเรื่องราวหลายๆ เหตุการณ์ไว้ในภาพเดียวกัน การกำหนดรูปทรงและองค์ประกอบในมุมมองเช่นนี้กลับติดอยู่ในข้อจำกัดในด้านมุมมองของเส้นแนวหลังคาอาคารสถาปัตยกรรม ด้วยเพราะจิตรกรต้องการนำเสนอภาพเหตุการณ์หลายเหตุการณ์ในภาพ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องการเขียนให้เห็นมิติตามมุมมองด้านทัศนียวิทยาที่เป็นวิทยาการแบบตะวันตกด้วย ซึ่งทัศนียวิสัยแบบเส้นขนานในจิตรกรรมไทยประเพณี จะไม่ทำให้เกิดความรู้สึกขัดตาหรืออาจคิดไปได้ว่าจิตรกรเขียนผิดแต่อย่างใด ในทางกลับกันผู้ดูกลับเข้าใจได้ถึงความสมจริงในจินตนาการของผู้ดูเอง โดยไม่รู้สึกว่าสิ่งที่แสดงออกในภาพนั้นมีความผิดปกติแต่อย่างใด แต่สำหรับภาพขบวนเสด็จที่วัดเปาโรหิตย์นี้ แม้จะเป็นการพยายามนำเสนอภาพด้วยหลักการทัศนียวิทยา แต่การพยายามใช้ทัศนียภาพที่ถูกต้อง กลับกลายเป็นข้อจำกัดสำหรับการแสดงออกของเหตุการณ์หลายตอนบนฉากเดียวกัน ซึ่งทำให้ความสมจริงที่จงใจจะนำเสนอนั้นกลับดูผิดพลาดอย่างยิ่ง ไม่สมจริงเสียยิ่งกว่าการแสดงทัศนียวิสัยในภาพจิตรกรรมแบบประเพณี ที่แม้จะไม่เป็นไปตามหลักการในด้านมุมมองที่เป็นจริง แต่กลับมีความลงตัวงดงามในด้านการประสานกันของทัศนธาตุ เกิดเป็นรูปทรงองค์ประกอบที่ให้ความรู้สึกสมจริงในเชิงสุนทรียภาพ ดังเช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม และจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม จะเห็นได้ว่า ภาพขบวนเสด็จที่มีช้างขับเคลื่อนให้ดำเนินไปอย่างช้าๆ ให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวอย่างนุ่มนวล เชื่องช้าและสง่างาม เฉกเช่นเดียวกับการเยื้องย่างเคลื่อนไหวอย่างสง่างามของช้าง โดยมีการกำหนดกลุ่มรูปทรงตัวภาพให้

ถูกบังหายเข้าไปในการบดบังของรูปทรงโขดหินและแนวทิวไม้ สลับสับหว่างปรากฏให้เห็นและหายไปอย่างงดงาม โดยไม่จำเป็นต้องอยู่บนหลักการทางทัศนียวิทยา

นอกจากนั้นการกำหนดองค์ประกอบด้วยฉากภาพธรรมชาติในจิตรกรรมไทยประเพณี มักจะกำหนดให้มีภาพอาคารสถาปัตยกรรมมุขศาลาเข้ามาประกอบ เพื่อลดความประสานกลมกลืนของโครงสร้างที่เกิดจากเส้นที่ลดเลี้ยวคดเคี้ยวของรูปทรง ไม่ให้เกิดความน่าเบื่อจนเกินไป และส่งเสริมให้ความเลื่อนไหลในฉากภาพธรรมชาติดูน่าสนใจมากขึ้น

ในบริเวณส่วนบนสุดของภาพมีลักษณะแสดงมิติลึก เป็นการจบภาพอย่างจงใจ ในลักษณะที่กำหนดให้รูปทรงในบริเวณดังกล่าวดูลึกหายเข้าไปในบรรยากาศ เช่น ฉากธรรมชาติในภาพสุวรรณสามชาดก จิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 121) เป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะการกำหนดองค์ประกอบด้วยฉากธรรมชาติได้อย่างชัดเจนภาพหนึ่ง ทัศนธาตุต่างๆ ที่เกิดขึ้นจากรูปทรงต้นไม้ โขดหินนั้นได้รับการนำมาประกอบกัน จนเกิดเป็นโครงสร้างขององค์ประกอบภาพ สอดคล้องประสานกลมกลืนกับแนวเรื่องในสุวรรณสามชาดกที่ดำเนินเนื้อเรื่องอยู่ในฉากป่าเขาลำเนาไพร สิ่งที่น่าสนใจในการจัดองค์ประกอบของภาพนี้ก็คือ มีการใช้รูปทรงของโขดหินและต้นไม้จำนวนไม่มากนัก แต่กลับมีสุนทรียภาพที่ให้ความรู้สึกถึงป่าทั้งป่า ตามอุดมคติในการกำหนดกลุ่มรูปทรงและองค์ประกอบด้วยชั้นเชิงการสร้างสรรค์แบบจิตรกรรมไทยประเพณี

นอกจากนั้นการใช้สถาปัตยกรรมในการกำหนดองค์ประกอบในจิตรกรรมไทยประเพณี ได้แสดงให้เห็นถึงสัดส่วนของรูปทรงที่เป็นแบบอุดมคติ จะเห็นได้ว่าลักษณะสัดส่วนระหว่างสถาปัตยกรรมกับตัวภาพบุคคล มิได้อิงอยู่กับสัดส่วนที่เห็นได้ในความเป็นจริง หากแต่คำนึงถึงผลที่เกิดจากทัศนธาตุเป็นสำคัญ กล่าวคือ มีการเน้นตัวภาพให้มีขนาดเหมาะสมกับรูปทรงอาคารสถาปัตยกรรม โดยไม่จำเป็นต้องอิงกับสัดส่วนที่เป็นจริง การกำหนดองค์ประกอบด้วยรูปทรงอาคารสถาปัตยกรรมในจิตรกรรมไทย คือ การนำเสนอภาพอาคารสถาปัตยกรรมกับตัวภาพบุคคล อันเป็นชั้นเชิงการนำเสนอภาพในรูปแบบสองมิติ ที่สามารถแสดงให้เห็นถึงอุดมคติของความเป็นป่าเขาลำเนาไพร หรือสะท้อนให้เห็นอุดมคติของความเป็นเมือง อันแสดงถึงภาพวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมเมือง โดยไม่จำเป็นต้องแสดงตัวภาพผู้คนมากมายนัก แต่สามารถทำให้ผู้ดูสัมผัสได้ถึงความมีชีวิตชีวาของสังคมเมืองราวกับว่ามีคนอยู่มากมาย ดังเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังส่วนหนึ่งภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 156)

จากลักษณะของภาพจิตรกรรมที่ได้กล่าวถึงข้างต้น เมื่อเปรียบกับภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารวัดปทุมวนาราม (ผนังที่ 9) (ภาพที่ 206) ซึ่งแสดงให้เห็นพื้นที่ใน

มุมกว้างขวางใหญ่โต มีภาพผู้คนจำนวนมากอยู่ในในภาพดังกล่าวแต่กลับให้ความรู้สึกว่ามีจำนวนเพียนน้อยนิด ส่วนต่างๆ ขององค์ประกอบภาพที่อิงอยู่กับความเป็นจริงในด้านมุมมอง แม้จะพยายามถ่ายทอดออกมาในมุมกว้างใหญ่ แต่สิ่งที่ปรากฏนั้นกลับแสดงให้เห็นถึงสถานที่ที่เดียวหรือเป็นสถานที่แห่งใดแห่งหนึ่งเท่านั้น จะเห็นได้ว่าลักษณะภาพแนวกำแพงที่รายล้อมสถาปัตยกรรม ซึ่งต้องอิงอยู่กับมุมมองอันมีมิติลึกแบบทัศนียวิทยา มิได้มีคุณลักษณะที่สามารถทำให้คลี่คลายรูปทรงและกลุ่มองค์ประกอบต่างๆ ได้อย่างอิสระได้เช่นเดียวกับรูปแบบในจิตรกรรมไทยประเพณี กล่าวคือ ลักษณะรูปทรงอาคารสถาปัตยกรรมมิได้ทำหน้าที่กำหนดและควบคุมโครงสร้างองค์ประกอบภาพอย่างที่ปรากฏในจิตรกรรมไทยประเพณี ส่วนการเขียนภาพที่อิงอยู่กับทัศนียวิทยา นั้นมีจุดประสงค์เพื่อแสดงให้เห็นถึงบรรยากาศของภาพทิวทัศน์หรือภาพมุมมองของเมืองเพียงมุมมองใดมุมมองหนึ่ง ในแง่ของการมุ่งแสดงมิติลึกและบรรยากาศของระยะใกล้ไกลหรือการแสดงออกเกี่ยวกับทัศนียภาพของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติหรือเมืองในมุมมองที่เห็นได้ในความเป็นจริงเท่านั้น ต่างออกไปจากแบบประเพณีที่สามารถกำหนดองค์ประกอบให้เป็นภาพเมืองในอุดมคติ สามารถจัดวางองค์ประกอบได้อย่างมีอิสระ ดังเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ส่วนหนึ่งของเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติของพระปัจเจกพุทธเจ้า (ห้องที่ 7) ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 154)

จะเห็นได้ว่าจากกลุ่มรูปทรงปราสาทอันเป็นจุดสำคัญขององค์ประกอบ (ภาพที่ 148) ซึ่งมีแนวกำแพงเป็นกรอบกำหนดเน้นความสำคัญ แนวกำแพงยังได้ทำหน้าที่ปิดกั้นโอบล้อมกลุ่มรูปทรงในองค์ประกอบแต่ละกลุ่ม แบ่งคั่นขอบเขตออกจากกันอย่างเป็นสัดส่วน ในขณะเดียวกัน บานประตูที่แง้มเปิดอยู่มีการกำหนดให้ภาพบุคคลกำลังย่างก้าวข้ามธรณีระหว่างซุ้มประตู ซึ่งได้ทำให้เกิดการนำสายตาผู้ชมผ่านประตูจากกลุ่มรูปทรงส่วนที่เป็นประธานของภาพไปยังกลุ่มรูปทรงในส่วนอื่นๆ ซุ้มประตูจึงได้ทำหน้าที่ในการเปิดองค์ประกอบระหว่างกลุ่มรูปทรงให้ประสานเชื่อมโยงเนื้อหาที่อยู่ในแต่ละส่วนเข้าด้วยกันอย่างน่าสนใจ ผู้ชมจะมองจากกลุ่มรูปทรงที่เป็นประธาน แล้วเคลื่อนสายตาไปยังกลุ่มรูปทรงนอกกำแพงจากชั้นแรกไปสู่ชั้นต่อไปเป็นลำดับมาสู่เนื้อหาของกลุ่มรูปทรงอีกกลุ่มหนึ่งที่อยู่ด้านล่าง

เมื่อเปรียบกับภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร สมัยรัชกาลที่ 4 (ภาพที่ 180) จะเห็นได้ว่าการกำหนดความเกี่ยวเนื่องของตัวภาพบุคคลระหว่างกลุ่มรูปทรง ที่มีการเปิดปิดประตูหรือการนำสายตาให้เกิดความเชื่อมโยงระหว่างกลุ่มรูปทรงด้วยตัวภาพบุคคล มิได้มีปรากฏให้เห็นในภาพดังกล่าวนี้ สังเกตได้ว่ากลุ่มรูปทรงในแต่ละส่วนจะมีความเกี่ยวเนื่องกันเองเฉพาะในกลุ่มรูปทรงเดียวกัน แต่มิได้แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่าง

กลุ่มรูปทรง ไม่ว่าจะเป็นการเปิดปิดประตู หรือแสดงภาพบุคคลให้หันใบหน้าไปตามทิศทางต่างๆ ด้วยการมองกัน บังทับกัน หรือความเกี่ยวเนื่องกัน เพื่อให้เกิดความเชื่อมโยงกันระหว่างกลุ่มองค์ประกอบ อย่างที่เคยมีในจิตรกรรมไทยประเพณีในช่วงรัชกาลที่ 1 - 3 ซึ่งแนวกำแพงเมืองและซุ้มประตูได้ทำหน้าที่ในการแบ่งองค์ประกอบกำหนดทิศทางและเชื่อมโยงกลุ่มองค์ประกอบต่างๆ ด้วยตัวภาพบุคคลได้อย่างมีชั้นเชิงสูงยิ่ง เช่น ภาพพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 66)

ในภาพนี้มีการแบ่งกลุ่มองค์ประกอบออกเป็นสามส่วนใหญ่ๆ ด้วยกัน โดยเริ่มจากกลุ่มรูปทรงด้านซ้ายมือของผู้ดู ที่แสดงเนื้อเรื่องในตอนพระนางสิริมหามายาดูของหมั้น มีการกำหนดให้รับส่งสิ่งของระหว่างกัน เพื่อกำหนดความเชื่อมโยงของกลุ่มรูปทรงนางสนมทางด้านซ้ายกับรูปทรงพระนางสิริมหามายาซึ่งเป็นประธานของกลุ่มองค์ประกอบดังกล่าว ส่วนทางด้านขวาเป็นภาพเหล่านางสนมนั่งเรียงแถวหันหน้าไปทางพระนางพระนางสิริมหามายา (ภาพที่ 80)

เมื่อดูในภาพที่ 81 จะเห็นได้ว่าจากกลุ่มรูปทรงดังกล่าวได้มีนางสนมผู้เป็นบริวารนางหนึ่งหันตัวไปทางขวามือของภาพ (ในมุมมองของผู้ดู) เพื่อเชื่อมโยงกลุ่มรูปทรงไปยังประตูเมือง โดยมีการกำหนดให้นางสนมอีกผู้หนึ่งที่กำลังเดินไปนำหน้าไปยังประตูนั้นได้หันหน้ากลับมาเชื่อมโยงกับกลุ่มรูปทรงในเมือง และตัวภาพนางสนมคนดังกล่าวนี้ยังได้บังทับซ้อนรูปทรงของหญิงอีกนางหนึ่งที่ยืนอยู่หน้าประตู ซึ่งได้หันหน้ามองผ่านประตูเมืองออกไปยังกลุ่มรูปทรงขบวนเสด็จของพระนางสิริมหามายาที่อยู่ภายนอกกำแพงเมือง กลุ่มรูปทรงขบวนเสด็จดังกล่าว (ภาพที่ 66) ได้เคลื่อนขบวนนำสายตาผู้ชมไล่ระดับตามจังหวะทิวแถวของขบวนที่สอดคล้องสัมพันธ์กับเส้นแนวกำแพง ลงมายังส่วนประตูด้านล่างที่ได้เปิดรอรับกลุ่มรูปทรงที่มุ่งมานั้นให้ดำเนินมาสู่เนื้อหาของกลุ่มรูปทรงในฉากพระนางสิริมหามายาอภิเษกสมรสกับพระเจ้าสุทโธทนะซึ่งเป็นกลุ่มรูปทรงส่วนที่เป็นประธานขององค์ประกอบ

จังหวะการวางรูปทรงตัวภาพซ้ำๆ กันในภาพจิตรกรรมไทยประเพณี จะไม่ทำให้เกิดความรู้สึกจืดชืดน่าเบื่อหรือขาดเสน่ห์ จะเห็นได้ว่าการเรียงซ้ำกันเช่นนี้คือเจตนาในการกำหนดรูปทรงส่วนย่อยให้รวมกันเป็นกลุ่มรูปทรง เพื่อเชื่อมโยงองค์ประกอบและนำสายตาไปยังส่วนต่างๆ ที่เป็นกลุ่มรูปทรงอื่นๆ ให้เกิดเป็นเอกภาพ ตัวภาพในงานจิตรกรรมไทยแต่ละรูปทรงจะประสานสัมพันธ์กันด้วยเส้นและลีลาท่าทาง ไม่ว่าจะเขียนเรื่องอะไรก็ตาม กลุ่มรูปทรงในภาพจิตรกรรมไทยจะเกิดขึ้นจากสองรูปทรงขึ้นไปจึงเป็นกลุ่มภาพ จากกลุ่มภาพหลายๆ กลุ่มภาพเป็นองค์ประกอบใหญ่ ด้วยวิธีการการเชื่อมโยงองค์ประกอบแต่ละกลุ่มเข้าด้วยกันอย่างสอดรับประสานสัมพันธ์กัน

เมื่อเปรียบกับภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (ภาพที่ 179) จะเห็นได้ว่ากลุ่มภาพภิกษุสงฆ์ภายในอาคารศาลากับภาพผู้คนที่แวดล้อมทั้งสองกลุ่มที่อยู่ด้านล่างของภาพนั้นเป็นกลุ่มรูปทรงที่มีขนาดใกล้เคียงกัน และได้กำหนดให้มาอยู่ใกล้กันมาก แต่สังเกตได้ว่า ตัวภาพทั้งสองกลุ่มนั้นปราศจากการเชื่อมโยงปฏิสัมพันธ์กันอย่างสิ้นเชิง

หากเปรียบกับรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีดังที่กล่าวถึงไปแล้วนั้น จะมีการเชื่อมโยงกันด้วยการส่งของให้กันระหว่างกลุ่มก็ดี มองกันก็ดี ตัวภาพมีการบังทับกันก็ดี แต่คุณลักษณะอันเป็นชั้นเชิงการกำหนดองค์ประกอบเหล่านี้ มิได้ปรากฏให้เห็นเลยในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหารแห่งนี้ อีกทั้งการกำหนดรูปทรงต้นไม้ที่รายล้อมรอบแนวกำแพง ได้กลับกลายเป็นสิ่งที่ปิดกั้นมิให้องค์ประกอบส่วนประธานมีความการเชื่อมโยงใดๆ กับรูปทรงภายนอกเลย

3 วิเคราะห์เปรียบเทียบฝีมือช่างในงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังรัชกาลที่ 3

3.1 วิเคราะห์ฝีมือช่างในงานจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

แม้ว่าเนื้อหาเรื่องราวในจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่หยิบยกมาวาดบนผนังพระอุโบสถจะเป็นเรื่องซ้ำๆ กัน และมีการจัดองค์ประกอบภาพที่เต็มไปด้วย "ท่าบังคับ" มากมาย ซึ่งมีคุณลักษณะที่สืบทอดต่อเนื่องกันมาช้านาน ทว่าครูช่างแต่ละท่านได้ตีความเนื้อหาที่ต้องการถ่ายทอด โดยแสดงคุณลักษณะอันเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวไว้ในรูปทรงและชั้นเชิงในการวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมเสมอ จนทำให้ฝีมือการแสดงออกเรื่องเดียวกันนั้น เกิดสุนทรียรสแตกต่างกัน ดังจะเห็นได้จากการเขียนตัวภาพเทพชุมนุมที่วัดใหญ่สุวรรณาราม ช่างเขียนได้จินตนาการถึงรูปลักษณะของเทวดาและยักษ์ โดยการจับคุณลักษณะของมนุษย์ที่มีหลากหลายบุคลิกภาพ มาแสดงออกในรูปทรงตัวภาพ ไม่ว่าจะเป็นตัวภาพ ครุฑ ฤาษี ยักษ์ และเทวดา (ภาพที่ 51, 52, 54, 55) ซึ่งล้วนแล้วแต่ได้รับการถ่ายทอดออกมาอย่างมีชีวิตจิตใจ

เมื่อมองตัวภาพไทยอย่างผิวเผิน อาจทำให้เข้าใจว่าจิตรกรรมไทยมีลักษณะที่เป็นแบบแผนตายตัว แต่ความเป็นจริงแล้วนั้น ความเป็นแบบแผนก็สามารถแสดงออกถึงสุนทรียภาพทางศิลปะอันมีคุณลักษณะเฉพาะได้อย่างสมบูรณ์ เช่น *ภาพนางวสุนธรา หรือ พระ*

แม่ธรณี ในฉากภาพมารผจญที่พระอุโบสถวัดชมภูเวก (ภาพที่ 61) ซึ่งเป็นภาพที่มีจังหวะของเส้นงดงามควรแก่การยกย่อง ด้วยการแสดงออกของลีลาท่าทางซึ่งนับว่าทรงพลังที่สุดภาพหนึ่ง ตามปกติการเขียนภาพพระแม่ธรณีมักจะได้รับการกำหนดให้รูปทรงพระนางอยู่ในอิริยาบถกำลังบีบมวยผมในท่ายืนหรือท่านั่ง เพื่อเป็นสัญลักษณ์สำคัญในฉากภาพมารผจญ

การแสดงออกถึงพลังของพระแม่ธรณี จะสอดคล้องกับความหมายตามเนื้อเรื่องที่ว่า พระนางเป็นผู้ที่มีอานุภาพถึงขนาดทำให้เหล่ามารจำนวนมากต้องแตกพ่ายไป ศิลปินจะถ่ายทอดแนวเรื่องออกมาเป็นรูปทรง โดยสิ่งที่ผู้ชมสัมผัสได้จากรูปทรงนั้นคือเนื้อหาทางศิลปะ อันยังผลให้เกิดความหมายและสุนทรียภาพที่สอดคล้องสัมพันธ์กับเรื่องราว (ซึ่งเรื่องราวที่ว่านี้จะเป็นส่วนที่สำคัญน้อยกว่าเนื้อหาที่ได้รับจากรูปทรง อันเป็นเนื้อหาทางนามธรรมในงานศิลปะ)

จะเห็นได้ว่าการแสดงออกของรูปทรงภาพพระนางธรณี ณ พระอุโบสถวัดชมภูเวก มีการกำหนดให้ท่าทางของพระนางบิดเอี้ยวตัวไปพร้อมกับการบีบมวยผมในลีลาที่งดงามและทรงพลัง จากการประสานสัมพันธ์ของเส้นอย่างลงตัว เกิดเป็นรูปทรงที่สามารถแสดงสุนทรียภาพได้อย่างน่าชมยิ่ง ซึ่งทำให้รูปทรงของตัวภาพแสดงออกถึงพลังด้านความรู้สึกมากไปกว่าเพียงการเขียนขึ้นเพื่อประโยชน์ด้านความหมายในเชิงสัญลักษณ์ ดังจะเห็นได้ว่า ศิลปินได้แสดงชั้นเชิงในการเขียนด้วยฝีมือขั้นสูงจนสามารถทำให้ผู้ดูไม่รู้สึกขัดตากับข้อมือที่ผิดปกติไปจากความเป็นจริง หากแต่กลับทำให้การกำหนดเส้นมีจังหวะที่ประสานกลมกลืนกันอย่างยิ่งในเชิงศิลปะ รูปทรงดังกล่าวมิได้แสดงให้เห็นถึงการติดอยู่กับความสมจริงที่เป็นรูปธรรมทางวัตถุธาตุ แต่ต้องการแสดงความสมจริงในแง่ของสุนทรียภาพมากกว่า

หากภาพดังกล่าวได้รับการเขียนขึ้นเพียงท่าทางที่มีจุดหมายอิงกับท่าทางที่เป็นไปได้จริงเท่านั้นแล้ว รูปทรงของพระนางรูปนี้จะมิสามารถถ่ายทอดพลังแห่งการแสดงออกได้อย่างน่าอัศจรรย์เช่นนี้ ดังนั้น แม้จะมีผู้กล่าวหาว่าศิลปะไทยประเพณีอาจหาคุณค่าอันสูงทางศิลปะมิได้เพราะเป็นเพียงงานประดับตกแต่ง หรือบ้างก็ว่าเป็นความงามในกรอบเกณฑ์แบบนาฏลักษณ์ที่เขียนตามแบบแผนประเพณีสืบต่อกันมาจากเรื่องราวในพุทธประวัติ ชาดกเท่านั้น แต่ก็หาใช่ว่า จิตรกรรมทุกแห่งจะมีคุณค่าทางศิลปะได้เท่าเทียมกัน สิ่งที่ทำให้รูปทรงในจิตรกรรมไทยมีคุณค่าสูงนั้นย่อมเป็นเพราะการแสดงออกที่ทำให้ภาพนั้นแสดงชีวิตจิตใจ ซึ่งคำว่า *มีชีวิตจิตใจ* นั้น เป็นคำที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี นิยมใช้เมื่อท่านกล่าวยกย่องว่า ผลงานชิ้นใดมีคุณค่าทางศิลปะ

ตามที่กล่าวกันมาว่า ใบหน้าของตัวพระตัวนางไม่แสดงอารมณ์ หรือมีลักษณะเป็นแบบแผนตายตัว สิ่งนี้ไม่ได้จำกัดเฉพาะเสมอไป เพราะย่อมปรากฏให้เห็นอยู่ว่า ตัวภาพพระ-

นาง มีการแสดงอารมณ์บนใบหน้าอยู่บ้าง สิ่งที่แสดงให้เห็นได้ชัดเจนคือ ลักษณะการยิ้มแย้มบนใบหน้า แต่ยังไม่เคยปรากฏชัดว่า รูปแบบพระนางจะแสดงอารมณ์โศกเศร้าหรือโกรธขึ้งบนใบหน้า การที่ตัวพระ-นางไม่ได้แสดงอารมณ์บนใบหน้ามากนัก สิ่งที่น่าจะเป็นก็คือ เพราะตัวภาพดังกล่าวได้รับการจัดให้อยู่ในฐานะบุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์หรือตัวภาพเทวดา ฉะนั้นการแสดงออกของกิริยาท่าทางและใบหน้าจึงมีความสำรวม สุขุมคัมภีรภาพแบบอุดมคติ ไม่แสดงอารมณ์อันใดที่เกินงาม บ่งบอกถึงบุคลิกของตัวภาพกษัตริย์ หรือเทพเทวดา ซึ่งอยู่ในสถานะของบุคคลที่เป็นผู้นำหรือผู้มีภูมิธรรมสูง จึงเป็นการมิควรหากจะแสดงตัวภาพพระนางในลักษณะแสดงอารมณ์ดีใจเสียใจอย่างปุถุชนคนธรรมดา

จิตรกรไทยแต่เดิมสามารถแสดงความอารมณ์ความรู้สึกที่สมจริงได้มาแต่ครั้งอยุธยาตอนปลายแล้ว โดยเฉพาะตัวภาพที่ปรากฏในหมู่เหล่าของเทพชุมนุมที่วัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ 51,52, 54, 55) และการเขียนภาพวิทยาธรเป็นชาวต่างชาติที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม (ภาพที่ 47, 48) ซึ่งล้วนแล้วแต่เขียนออกมาได้อย่างมีชีวิตจิตใจ แม้ตัวภาพเหล่านี้จะได้รับการนำเสนอในลักษณะที่เป็นอุดมคติก็ตาม

ส่วนช่างสมัยรัชกาลที่ 1 - 3 มีลักษณะอิ่มตัวสมบูรณ์ในด้านการแสดงออกและฝีไม้ลายมือ โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งนับว่าเป็นยุคทองที่แสดงให้เห็นว่า ช่างหรือศิลปินมีการสังเกตธรรมชาติได้เป็นอย่างดี จนสามารถถ่ายทอดออกมาเป็นตัวภาพ โดยการกำหนดรูปทรงตัวภาพบุคคลไม่ว่าจะเป็นภาพพระ-นาง หรือภาพประเภทตัวกากในฉากภาพพุทธประวัติและชาดกให้แสดงอิริยาบถและกิริยาท่าทางออกมาได้อย่างสมจริงเต็มไปด้วยชีวิตชีวา ฝีมือในการแสดงออกเหล่านี้มิได้เกิดขึ้นจากการพยายามคัดลอกความเป็นจริง แต่ควรกล่าวว่าเป็นการถ่ายทอดความสมจริงจากความคิดและจินตนาการ ที่ได้รับการกลั่นกรองมาจากประสบการณ์จริงของศิลปินจากการศึกษารูปทรงในธรรมชาติ อันเป็นต้นกำเนิดของแรงบันดาลใจที่มีอยู่จริง

เมื่อย้อนกลับไปพิจารณาฝีมือการเขียนภาพจิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น พระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จะเห็นได้ว่าความงดงามลงตัวของสีแดงสลับสับหว่างกับสีขาวนวล ได้ทำให้บรรยากาศโทนสีส่วนรวมภายในพระอุโบสถเป็นโทนสีแดง เมื่อพิจารณาอิงกับคติเชิงสัญลักษณ์ก็ย่อมสันนิษฐานได้ว่า การใช้สีอย่างจำกัดเช่นนี้คือความจงใจของช่างหรือศิลปินที่ต้องการแสดงถึงนัยความหมายของสีแดงในความคิดของคนโบราณที่ว่า สีแดงคือสีของมิติอันเป็นทิพย์แห่งสรวงสวรรค์

ส่วนลีลาการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา แสดงให้เห็นถึงความฉับไวพลิ้วไหวของลายเส้นมากกว่าจะมุ่งแสดงความประณีตในการเขียนลวดลายอย่างวิจิตรบรรจงอย่างสมัยรัตนโกสินทร์ จิตรกรรมอยุธยามีการเขียนสีพื้นบาง การเตรียมผนังให้พร้อมจะเป็นพื้นได้นั้น ผนังจะได้รับการขัดให้มันและเรียบเพื่อให้เหมาะสมกับการ *ตัดเส้น* (อันเป็น *ลักษณะลายเส้นที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของภาพจิตรกรรมสมัยอยุธยา*) กล่าวคือ จิตรกรรมอยุธยาจะแสดงคุณลักษณะโดดเด่นของเส้นเป็นหลัก พูดให้เข้าใจง่ายขึ้นก็คือ *มีลักษณะเป็นงานเขียนเส้น (Drawing)* มากกว่าจะแสดงเรื่องค่าน้ำหนักสี *(Painting)*

ฝีมือการใช้เส้นในสมัยอยุธยาตอนปลายนั้นมีลักษณะที่เรียกได้ว่า “โค้งได้วงตรงได้เส้น” เส้นที่ตัดวงแรกแล้วไม่ได้อารมณ์หรือตัดแล้วไม่ได้ความสด (วงโค้งหรือเส้นตรงที่ตัดเส้นด้วยความมั่นใจเพียงครั้งเดียว) ศิลปินจะเอาเนื้อสีลบออก แล้วตัดใหม่เพื่อให้ได้ความสดของเส้นที่ต้องการในครั้งเดียว คุณลักษณะดังกล่าวได้ปรากฏร่องรอยให้เห็นบนตัวภาพเทพชุมนุมวัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ 57 - 59)

คุณลักษณะของเส้นเหล่านี้จะให้คุณค่าด้านอารมณ์และชีวิตแก่รูปทรง ส่วนใหญ่แล้วเวลาร่างภาพ เส้นแรกในการเขียนจะมีชีวิตเพราะออกมาจากใจ แต่ถ้าเป็นการพยายามเขียนตามเส้นร่าง หรือเขียนซ้ำ หรือต่อเส้นด้วยความระมัดระวังจนเกินไป โบราณจะเรียกเส้นลักษณะนี้ว่าเป็นเส้นจะตาย ศิลปินอยุธยาเขียนเส้นทุกเส้นจึงดูมีชีวิต สัดส่วนของตัวภาพอาจคลาดเคลื่อนจากความถูกต้องไปบ้าง แต่การตัดเส้นเช่นนี้กลับทำให้รูปทรงเหล่านั้นมีอิสระ มีพลังและมีชีวิต ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี ถือว่ามีคุณลักษณะการใช้เส้นที่แสดงพลังได้ดีที่สุดแห่งหนึ่งเท่าที่มีหลักฐานเหลืออยู่ในขณะนี้

เมื่อถึงสมัยธนบุรี การเขียนตัวภาพต่างๆ จะดูเป็นแบบแผนอย่างยิ่ง แม้จะมีการเขียนด้วยความประณีตงดงาม แต่ก็นับว่าอยู่ในลักษณะที่เป็นแบบแผนอย่างสมบูรณ์ ด้วยสภาพสังคมและการเมืองในสมัยธนบุรีที่มีความจำเป็นจะต้องกู้ชาติบ้านเมืองหลังกรุงศรีอยุธยาล่มสลาย การจะกู้เอกลักษณ์ทางศิลปะให้ฟื้นขึ้นมา ลักษณะที่เป็นแบบแผนจึงถูกกำหนดขึ้นเพื่อให้คุณลักษณะอันเป็นอัตลักษณ์ในจิตรกรรมไทยยังคงสืบทอดต่อมา สิ่งที่สูญเสียไปก็คือความเป็นอิสระของการแสดงออกของรูปทรงและการใช้เส้น การที่รูปแบบได้ถูกกำหนดให้เป็นสูตรนั้น อาจเป็นเพราะด้วยจุดประสงค์เพื่อกอบกู้ภูมิรู้ในงานจิตรกรรมที่สูญเสียไปให้คืนกลับมาในช่วงเวลาอันสั้น ภาพเหล่านี้แม้มีความสวยงามแต่ด้วยเพราะเป็นลักษณะการเขียนภาพอย่างมีแบบแผน รูปแบบการนำเสนอจึงกลับกลายเป็นสูตรที่แน่นอนและไม่เป็นอิสระเฉกเช่นเดียวกับที่ปรากฏในสมัยอยุธยา (ภาพที่ 8 - 9)

เมื่อมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอันเป็นยุคสมัยแห่งการสร้างบ้านแปงเมือง ภายหลังจากที่กรุงศรีอยุธยาได้แตกลง การฟื้นคืนและรวบรวมภูมิรู้ในการเขียนภาพจิตรกรรมไทยประเพณี เพื่อนำเอาคุณลักษณะที่เคยรุ่งเรืองในสมัยอยุธยาตอนปลายกลับมา จึงมีการกำหนดแบบแผนขึ้น ซึ่งได้ทำให้ตัวภาพบุคคลในภาพจิตรกรรม ไม่ว่าจะเป็นภาพตัวพระ นาง ยักษ์หรือเทวดาทั้งหลาย กลับไปอิงอยู่กับลักษณะแบบแผนของภาพหัวโขน

การถ่ายทอดตัวภาพเหล่านั้นมีลักษณะการแสดงลีลาท่าทางคล้ายโขนละคร นับว่าเป็นคุณลักษณะที่เด่นชัดอย่างหนึ่งในการแสดงออกของจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ เนื่องด้วยมีความจำเป็นต้องเขียนภาพเหล่านี้ให้สมบูรณ์ในช่วงเวลาอันสั้น อีกทั้งพื้นที่ของอาคารสถาปัตยกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์มีขนาดกว้างขวางใหญ่โตกว่าในสมัยอยุธยา ส่งผลให้รูปแบบของจิตรกรรมมุ่งเน้นความสมบูรณ์ในภาพรวมมากกว่าที่จะพิถีพิถันในส่วนที่เป็นรูปทรงย่อย การกำหนดลีลาท่าทางของตัวภาพต่างๆ จึงใช้คุณลักษณะแบบนาฏลักษณ์ในการกำหนดแบบแผน ลวดลายที่เคยพลิ้วไหวอย่างเป็นอิสระจึงกลับกลายมาเป็นการเขียนลวดลายที่ค่อนข้างมีแบบแผนกำหนด

เมื่อพิจารณาคุณลักษณะของจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย จะเห็นได้ว่าตัวเทวดามีรูปลักษณะในอิริยาบถไม่เหมือนกัน ช่องไฟที่ไม่เป็นสูตร เห็นได้จากตัวอย่างภาพเทวดาสององค์ที่นั่งอยู่ติดกันบนผนังพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 51) ตัวภาพแต่ละตัวจะมีลักษณะเฉพาะของตนเองทั้งที่อยู่ในท่าทางคล้ายๆ กัน

ความสดของเส้นในการเขียนภาพแบบอยุธยาจะไม่เหมือนการเขียนจากแบบร่างแล้วปรุลายจากแม่แบบเดียวกันอันเป็นลักษณะของการเขียนภาพจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งมีการเขียนเป็นรูปทรงและลวดลายในลักษณะซ้ำๆ กัน จะมีความแตกต่างกันเพียงส่วนรายละเอียดเท่านั้น แต่โดยภาพรวมแล้วก็ยังคงเห็นได้ชัดว่ามีต้นเค้ามาจากแม่แบบเดียวกัน เช่นการเขียนตัวภาพเทพชุมนุมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 76) ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น กฎเกณฑ์และข้อกำหนดที่มากขึ้นได้ส่งผลต่อการเขียนภาพจิตรกรรม จนกลายเป็นแบบแผนค่อนข้างสูง มีลักษณะของการทำซ้ำๆ หรืออาจเกิดขึ้นจากฝีมือครูช่างที่เขียนภาพร่างไว้ แล้วให้ลูกมือทำการเขียนซ้ำรอยร่างของครูอีกทีหนึ่ง จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จึงมีคุณลักษณะมีรูปแบบสวยงามเป็นสูตร กล่าวคือมีลักษณะที่สามารถทำซ้ำได้

จะเห็นได้ว่า ตัวภาพยักษ์ในฉากภาพเทพชุมนุมที่วัดดุสิดาราม มีลักษณะเป็นหัวโขน (ภาพที่ 106) และเป็นแบบแผนมากขึ้นอย่างชัดเจน ในขณะที่ตัวยักษ์ของวัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ 52, 57) แม้ยักษ์จะเป็นตัวภาพในอุดมคติ แต่จิตรกรก็สามารถแสดงความมีชีวิตจิตใจของ

ตัวภาพประเภทนี้ออกมาได้อย่างสมจริงราวกับมีชีวิต มีอารมณ์ความรู้สึก ตัวภาพเทพชุมนุมที่วัดใหญ่สุวรรณารามแต่ละองค์ที่นั่งเรียงแถวในลักษณะซ้ำๆ เช่นเดียวกัน แต่ตัวภาพทุกตัวและลวดลายที่คั่นอยู่เป็นจังหวะซ้ำๆ นั้น ล้วนแล้วมีอัตลักษณ์เฉพาะตนไม่มีตัวภาพหรือลวดลายใดที่ซ้ำกันเลย (ภาพที่ 51- 55)

แม้ว่ารูปทรงตัวภาพพระนางหรือเทวดาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มิสามารถเทียบเท่าได้กับคุณลักษณะอันเป็นเลิศของตัวภาพในสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่สิ่งที่เหนือกว่าอยุธยาก็คือ พัฒนาการทางด้านการจัดวางองค์ประกอบ อันเป็นเอกลักษณ์ของจิตรกรรมในสกุลช่างสมัยรัตนโกสินทร์ กล่าวคือการกำหนดทิศทางและกลุ่มองค์ประกอบมีความหลากหลายและโดดเด่น สามารถสร้างพลังให้กับพื้นที่ว่างและรูปทรงได้อย่างสลับซับซ้อน รูปแบบเริ่มดูอลังการขึ้นและถึงจุดสูงสุดในปลายสมัยแห่งความรุ่งเรือง

แม้ตัวภาพและลวดลายในสมัยอยุธยาตอนปลายจะมีความโดดเด่นมากในการเขียนตัดเส้นที่เด็ดเดี่ยวและมีอิสระสูง แต่ตัวภาพเหล่านี้มักถูกกำหนดด้วยองค์ประกอบให้อยู่ในโครงสร้างที่แบ่งกลุ่มรูปทรงออกจากกัน เช่น อยู่ในกรอบสินเทา เรียงซ้ำๆ กัน หรืออยู่ในลักษณะของการแบ่งกลุ่มองค์ประกอบอย่างไม่สลับซับซ้อนนัก เช่น การแบ่งภาพด้วยสินเทาที่วัดช่องนนทรี

ส่วนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การกำหนดโครงสร้างองค์ประกอบของภาพจะมีความความซับซ้อน การวางองค์ประกอบจะมีชั้นเชิงสูงขึ้น แต่สิ่งที่สูญเสียไปก็คือความพลิ้วไหวเป็นอิสระของลวดลายและรูปทรง เช่น ตัวภาพพระ-นาง ดูเป็นแบบแผนมากขึ้น แต่ในขณะเดียวกันโครงสร้างองค์ประกอบหรือกลุ่มรูปทรงกลับมีลีลาเคลื่อนไหว แสดงให้เห็นว่าการสร้างภาพรวมด้านองค์ประกอบที่มีชั้นเชิงมากขึ้น ชั้นเชิงในด้านการประสานสัมพันธ์กันระหว่างรูปทรงและกลุ่มรูปทรงมีการแสดงออกให้เห็นเด่นชัด กล่าวคือ มีการกำหนดและเชื่อมความประสานสัมพันธ์กันระหว่างรูปทรงและกลุ่มรูปทรงที่ประกอบกันจากเส้นโครงสร้างที่มองไม่เห็น (Structural Line) เป็นเส้นที่เกิดขึ้นจากการกำหนดทิศทางของรูปทรงและพื้นที่ว่างให้สามารถนำสายตาไปยังส่วนต่างๆ ของภาพ และกำหนดรูปทรงให้สามารถสื่ออารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ได้ตามเจตนาในการแสดงออกของจิตรกร ตัวอย่างเช่น ภาพพุทธประวัติ ตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 68) จะเห็นได้ว่าในภาพดังกล่าวได้กำหนดให้องค์พรหมเงยหน้าขึ้นมองไปยังรูปทรงพระพุทธองค์ ทิศทางการนำสายตาของเส้นที่มองไม่เห็นได้เชื่อมโยงองค์ประกอบของกลุ่มรูปทรงด้านล่างทางด้านซ้ายมือไปยังส่วนรูปทรงประธาน ก้านฉัตรที่องค์พรหมได้ถืออยู่นั้นให้ความรู้สึกถึงการประคองและผลักรูปทรงพระพุทธองค์ให้เคลื่อนคล้อยลงมา เทวดาทั้งสี่ที่อยู่หน้าขบวนในลักษณะเรียงต่อกัน มีทิศทางของรูปทรงมุ่งไปด้านหน้าทั้งสี่พระองค์ ส่วนเทวดาองค์

หน้าขบวนที่เอี้ยวตัวหันหน้ากลับมา เป็นการชะลอการพุ่งไปของกลุ่มรูปทรงให้ช้าลง ส่วนองค์ท้าวสักกะซึ่งมีรูปกายสีเขียวและเทวดาผิวกายขาวสว่างอยู่ในลำดับถัดมาทั้งสององค์มีท่าทางแสดงให้เห็นมุ่งไปเบื้องหน้าอย่างชัดเจน ส่วนเทวดาองค์ที่อยู่รั้งท้าย ได้ทำหน้าที่ในการเชื่อมโยงองค์ประกอบของกลุ่มรูปทรงเทวดาทั้งสี่ให้ยังคงสัมพันธ์อยู่กับรูปทรงพระพุทธองค์ ด้วยการหันหน้าเอี้ยวตัวกลับมาพนมมือไหว้ จังหวะทิศทางยอดชฎาของเทวดาทั้งสี่ ยังมีความสัมพันธ์อยู่กับจังหวะการหยักของเส้นสินเทา ที่ส่งเสริมให้กลุ่มรูปทรงทั้งหมดดูเคลื่อนคล้อยลงมา ภาพพระพุทธองค์มีลักษณะโน้มเอียงมาเบื้องหน้าเล็กน้อย ส่วนดอกบัวมีลักษณะซ้อนขึ้น ถ่วงดุลกับรูปทรงพระพุทธองค์ที่โน้มเอียงมาเบื้องหน้า ซึ่งดูไม่สัมพันธ์กับการยืนในท่าตรง ทั้งนี้ช่างหรือศิลปินน่าจะมีความจงใจกำหนดท่าทางของรูปทรงพระพุทธองค์ให้ดูราวกับว่าทรงเคลื่อนเหาะลงมาอย่างสง่างามด้วยอานุภาพพิเศษ

อีกตัวอย่างที่น่าสนใจก็คือ ภาพพุทธประวัติ ตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม สมัยรัชกาลที่ 1 (ภาพที่ 83) กลุ่มองค์ประกอบภาพขบวนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์นี้ มีลักษณะกลุ่มรูปทรงที่แบ่งออกได้เป็นสองส่วน คือ กลุ่มรูปทรงขบวนเสด็จ และอีกส่วนหนึ่งเป็นส่วนของมารที่กำลังห้ามขบวนเสด็จ ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบพลังทั้งสองส่วนที่มุ่งเข้ามาเผชิญหน้ากัน จะเห็นได้ว่ากลุ่มรูปทรงขบวนเสด็จที่กำลังมุ่งไปเบื้องหน้านั้นมีขนาดใหญ่กว่ารูปทรงตัวภาพมารอย่างชัดเจน

ในกลุ่มรูปทรงขบวนเสด็จได้มีการกำหนดให้ตัวภาพองค์ท้าวสักกะอยู่ในกิริยาท่วงท่าเยื้องไปเบื้องหน้า แต่ใบหน้าและแขนทั้งสองกลับหันมาประคองที่ม้า ซึ่งส่งผลให้เกิดการชะลอความแรงของกลุ่มรูปทรงที่มุ่งหน้าไป ก่อนที่ความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรงจะหยุดสะดุดลงในทันทีเมื่อเทพบุตรที่ถือธงอยู่ด้านหน้าสุดหันกายกลับมายังขบวน แต่ความขัดแย้งทั้งสองส่วนยังคงมีการเชื่อมสัมพันธ์กัน ด้วยการกำหนดให้เทวดาองค์ดังกล่าวได้หันกลับไปมองพญามาร

ขณะเดียวกันขนาดของรูปทรงพญามารที่ขวางทางอยู่เบื้องหน้าเพียงตนเดียวนั้นนับว่าเป็นขนาดสัดส่วนในปริมาณที่ค่อนข้างน้อย ไม่น่าจะสามารถทัดเทียมได้กับพลังแรงที่เคลื่อนมาของกลุ่มขบวนเสด็จซึ่งมีจำนวนรูปทรงเทวดามากมายมุ่งหน้าไปในทิศทางเดียวกันได้ แต่เมื่อพิจารณาถึงการวางองค์ประกอบภาพจะเห็นได้ว่า พื้นที่ว่างระหว่างการเผชิญหน้ากันของรูปทรงทั้งสองส่วน ได้ทำหน้าที่เป็นพลังแรงเสริมอันมีความสอดคล้องสัมพันธ์อย่างยิ่งกับทิศทางการมุ่งมาของพญามาร กล่าวคือพื้นที่ว่างเบื้องหน้ารูปทรงของขบวนเสด็จนั้น ได้กลับกลายเป็นการเพิ่มพลังให้แก่รูปทรงพญามาร อันเป็นผลมาจากรูปทรงเทวดาที่พลิกตัวกลับด้วยความตื่นตกใจเมื่อได้พบพญามาร พลังของมารนั้นจึงได้กินพื้นที่ว่างบริเวณด้านหน้าขบวนเสด็จ

ทั้งหมด ซึ่งได้ทำให้การดำเนินขบวนเสด็จของเจ้าชายสิทธัตถะต้องถึงกาลหยุดชะงักลงในขณะหนึ่งจากพลังของมารที่พุ่งมาปะทะ การจัดองค์ประกอบดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงชั้นเชิงในการกำหนดกลุ่มรูปทรงและพื้นที่ว่างให้ส่งเสริมแรงพลังของพญามาร ซึ่งได้ทำให้พลังที่มุ่งไปเบื้องหน้าของกลุ่มรูปทรงขบวนเสด็จและพื้นที่ว่างซึ่งคั่นอยู่ แสดงออกถึงภาวะการผจญกับแรงต้านในฝ่ายมารได้อย่างทรงพลัง โดยไม่จำเป็นต้องเขียนภาพพญามารให้มีขนาดใหญ่

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าทิศทางการดำเนินของกลุ่มคน หรือการหันหน้าไปในทิศทางต่างๆ ในภาพจิตรกรรมไทย ได้ทำให้พลังของพื้นที่ว่างในแบบสองมิติจากเส้นที่มองไม่เห็น เกิดเป็นพลังความเคลื่อนไหวในภาพจิตรกรรมไทย นำความรู้สึกของผู้ดูไปยังส่วนต่างๆ ตลอดทั้งภาพ ทำให้เกิดจินตนาการอย่างกว้างขวางลุ่มลึก พลังดังกล่าวยังเกิดขึ้นจากการกำหนดและวางรูปทรงประกอบกันด้วยรูปทรงประเภทต่างๆ เช่น อาคารสถาปัตยกรรม แนวกำแพง ซุ้มประตู โขดหิน และต้นไม้ ซึ่งได้ทำหน้าที่เป็นทัศนธาตุแสดงพลังความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรง

ดังจะเห็นได้จากการแสดงความลึกด้วยทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน จิตรกรสามารถถ่ายทอดเนื้อหาและความเป็นไปของกลุ่มรูปทรงต่างๆ ได้อย่างไม่มีข้อจำกัด ทั้งในส่วนของรูปทรง และในส่วนของการแสดงเนื้อหาเรื่องราว กล่าวคือ ลักษณะการกำหนดองค์ประกอบแบบจิตรกรรมไทยพระเพณี จะกำหนดรูปทรงให้เห็นในขนาดสัดส่วนที่เท่าๆ กัน และยังคงความสำคัญในแง่มุมที่ไกลออกไป ศิลปินสามารถจัดวางภาพให้สูงขึ้นไปตามแนวผนังได้อย่างไม่มีข้อจำกัด รูปทรงในภาพจิตรกรรมไทยมีลักษณะเป็นแบบสองมิติที่มิได้ยึดติดอยู่กับรูปแบบที่เป็นความจริงตามตาเห็นในธรรมชาติ ทุกรูปทรงที่นำมาใช้ร่วมกันเป็นองค์ประกอบของจิตรกรรม จึงสามารถกำหนดทิศทางให้เป็นไปในลักษณะต่างๆ ได้อย่างอิสระ ไม่ว่าจะเป็นรูปทรงในแนวตั้ง แนวนอน หรือแนวเฉียงแบบเส้นทแยงก็ดี ล้วนแล้วแต่ได้รับการกำหนดให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ในการถ่ายทอดแนวเรื่องที่ต้องการแสดงออก (แนวเรื่องในที่นี้มิได้หมายเพียงเรื่องราว หากแต่คือการสื่อความด้วยเนื้อหาที่เกิดขึ้นจากรูปทรงและพื้นที่ว่าง อันเป็นทัศนธาตุที่สามารถถ่ายทอดความหมายในเชิงสุนทรีภาพ อารมณ์ความรู้สึก หรือภาวะอันเป็นนามธรรมของเรื่องที่นำเสนอนั้นเป็นสำคัญ) ทั้งหมดทั้งปวงนี้เป็นไปเพื่อความสมบูรณ์ขององค์ประกอบทางศิลปะโดยตรง

ดังนั้นจิตรกรรมไทยประเพณีจึงนิยมเขียนภาพบุคคลที่ปรากฏอยู่ร่วมกับภาพสถาปัตยกรรม และรูปทรงธรรมชาติต่างๆ โดยมุ่งนำเสนอสาระสำคัญในด้านการแสดงออกด้วยรูปทรง โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงสัดส่วนที่ถูกต้องตามความเป็นจริง ไม่ว่ารูปทรงนั้นจะอยู่ส่วนใดของภาพก็ตาม เช่น ภาพพุทธประวัติ ตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 97) จากภาพดังกล่าวจะเห็นได้ว่า ในสมัยรัตนโกสินทร์ “สินเทา” มิได้มีหน้าที่เพียงในการ

แบ่งฉากภาพออกเป็นตอนๆ เท่านั้น แต่มีการใช้เส้นสินเทาในการเน้นความเป็นอุดมคติเฉพาะส่วนที่ต้องการสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์บ่งบอกถึงสถานะอันสูงส่งของภาพปราสาท และบุคคลผู้มีบุญญาธิการ ที่ปรากฏอยู่ในท่ามกลางฉากธรรมชาติหรือกลุ่มรูปทรงสถาปัตยกรรม สินเทาที่ล้อมกรอบปราสาทหรือบุคคลย่อมได้รับการกำหนดให้เป็นส่วนสำคัญของภาพ ซึ่งจะว่ากันตามเนื้อหาแล้ว สิ่งที่อยู่ในกรอบสินเทาย่อมต้องถือว่าเป็นสิ่งที่มีสถานะสูง มีความประเสริฐ และได้รับการกำหนดให้เป็นส่วนสำคัญที่สุดในองค์ประกอบภาพทั้งหมด โดยเฉพาะการเน้นกลุ่มองค์ประกอบภาพอาคารปราสาท ที่ต้องการนำเสนอในแง่ของความเป็นอุดมคติอย่างสมบูรณ์ เพื่อแสดงถึงสถานะของบุคคลที่อยู่ในปราสาทว่าเป็นผู้มีบารมีธรรมเหนือสามัญ การจัดองค์ประกอบในสมัยรัตนโกสินทร์ แสดงให้เห็นถึงการกำหนดรูปทรงหรือกลุ่มรูปทรงด้วยลูกเล่นและชั้นเชิงที่มีมากขึ้น จากการแบ่งและกำหนดองค์ประกอบภาพด้วยอาคารสถาปัตยกรรม แนวกำแพง ป้อมปราการ ภาพธรรมชาติ ทิวเขา ต้นไม้

จะเห็นได้ว่าในสมัยอยุธยาตอนปลาย มิได้ปรากฏภาพสถาปัตยกรรมในจิตรกรรมมากนัก เช่นจิตรกรรมวัดช่องนนทรี จะแสดงเนื้อเรื่องให้แบ่งแยกออกจากกันตามภาพเหตุการณ์ โดยใช้เส้นสินเทาเป็นตัวกำหนดกลุ่มรูปทรงออกเป็นฉากเป็นตอน ส่วนการกำหนดองค์ประกอบด้วยป้อมปราการกำแพงเมือง หรือกำหนดด้วยโขดหินแนวทิวต้นไม้ เป็นการแบ่งภาคส่วนต่างๆ ของกลุ่มรูปทรง ซึ่งทำหน้าที่เฉกเช่นเดียวกับการทำหน้าที่ของเส้นสินเทา แสดงให้เห็นถึงชั้นเชิงการกำหนดองค์ประกอบที่ได้พัฒนาการไปสู่ความรุ่งเรืองสูงสุดในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ อันนับว่าเป็นชั้นเชิงในการเขียนของจิตรกรรมไทยประเพณีที่มีความเชื่อมโยงกับภูมิปัญญาที่มีมาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายอย่างชัดเจน

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นถึงหน้าที่ของประตู ป้อมปราการ และแนวกำแพงเมือง รูปทรงเหล่านี้มีหน้าที่กำหนดทิศทางของพื้นที่ว่าง (Space) เพื่อควบคุมการทำงานของกลุ่มรูปทรงย่อย เช่น ตัวภาพพระ นาง ข้าราชบริพาร กลุ่มชาวบ้านสามัญชน ให้เป็นไปตามเจตนา โดยการปิดกั้นรูปทรงเหล่านั้นให้อยู่ในขอบเขตของพื้นที่ว่างในกลุ่มรูปทรง ทั้งนี้เพื่อให้เกิดมวลของกลุ่มรูปทรงที่มีพลัง ดังนั้นการกำหนดภาพประตูบางประตูให้เปิดไว้ จึงเป็นเจตนาของจิตรกรในการปลดปล่อยพลังของพื้นที่ในแต่ละกลุ่มองค์ประกอบ (Open Composition) ให้เกิดการเชื่อมโยงระหว่างพลังของพื้นที่ว่างและรูปทรงในกลุ่มต่างๆ ให้มีปฏิสัมพันธ์ส่งเสริมซึ่งกันและกันรวมเป็นองค์ประกอบขนาดใหญ่ที่มีเอกภาพ ดังที่ได้กล่าวถึงไปแล้วในส่วนของการวิเคราะห์องค์ประกอบ เช่น ภาพที่ 66

นอกจากนั้นจะเห็นได้ว่ามีการนำเสนอรูปทรงตัวภาพอันประสานสัมพันธ์กับรูปทรงของอาคารสถาปัตยกรรมที่น่าสนใจ ตัวอย่างเช่น ภาพพุทธประวัติ ตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 95) ในส่วนแรกคือรูปทรงท่าเหาะอันงดงามของพระอินทร์ ซึ่งปรากฏตัวล้อมรอบด้วยกรอบเส้นสินเทาเป็นลวดลายอันสอดคล้องสัมพันธ์ไปกับรูปทรงขององค์สักกะเทวราช กรอบสินเทาดังกล่าวได้ทำหน้าที่สื่อความหมายให้กับรูปทรงที่อยู่ในมิติที่ต่างกัน กล่าวคือ องค์อินทร์ได้ปรากฏกายแก่ผู้ชมในลักษณะ "ล่องหนหายตัว" นอกจากผู้ชมแล้ว บุคคลต่างๆ ในภาพไม่มีใครมองเห็น

สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ ส่วนใหญ่มักจะเขียนเทวดาชั้นสูงอย่างองค์ท้าวสักกะในอากัปกิริยาอันสำรวมอยู่ในอาการสงบเรียบร้อย แต่สำหรับภาพดังกล่าวนี้ ช่างได้กำหนดให้รูปทรงขององค์ท้าวสักกะอยู่ในท่าทางราวกับตีลังกาลงมา การเหาะขององค์อินทร์ในกิริยาเช่นนี้ คือ การลอบเข้ามานำพระธาตุที่ซ่อนอยู่ในมวยผมโทณพราหมณ์ตามเนื้อหา การกำหนดกิริยาท่าทางในลักษณะดังกล่าวนั้นสื่อความหมายว่า ท้าวเธอท่านทรงพิจารณาเห็นว่าพราหมณ์ผู้นี้ไม่อาจทำการสักการะบูชาได้สมควรแก่พระฑาฒธาตุได้ จึงทรงอัญเชิญพระฑาฒธาตุจากผ้าโพกผมของพราหมณ์ไปประดิษฐานในพระจุฬามณีเจดีย์

การกำหนดรูปทรงในลักษณะเช่นนี้ ทำให้นึกถึงท่าทางของตัวภาพวิทยาธรที่วัดเกาะแก้วสุธาราม (ภาพที่ 48) ซึ่งอยู่ในกิริยาที่ไม่สำรวมนัก แม้จะแสดงให้เห็นว่าวิทยาธรเหล่านี้กำลังยกมือประนมไหว้พระพุทธองค์ก็ตาม

ส่วนภาพโทณพราหมณ์ในภาพเดียวกันนี้ จะสังเกตได้ว่ามีการกำหนดให้บริเวณหัวไหล่และข้อศอกของตัวภาพโทณพราหมณ์บังทับอาคารสถาปัตยกรรม ส่วนบริเวณหัวเข่าและปลายเท้ากลับกำหนดให้ถูกภาพอาคารสถาปัตยกรรมบังทับ ซึ่งตามความเป็นจริงนั้นทั้งสองส่วนควรจะอยู่ในมิติหรือระยะเดียวกัน ทั้งนี้จึงอาจสันนิษฐานได้ว่า ช่างหรือจิตรกรต้องการกำหนดให้รูปทรงโทณพราหมณ์มีความโดดเด่น ในฐานะผู้เป็นประธานทำหน้าที่ในการแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ แต่ถ้าเป็นเช่นนั้นหัวเข่าและปลายเท้าของโทณพราหมณ์ย่อมพุ่งชี้ไปยังส่วนประธาน ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของพระโกศอันบรรจุพระบรมสารีริกธาตุที่ควรถือเป็นสิ่งอันมีมงคลสูงส่ง การกำหนดให้หัวเข่าและปลายเท้ามุ่งชี้ไปยังบริเวณดังกล่าว จึงถือว่าเป็นการไม่สมควร และอาจทำให้รูปทรงและพื้นที่ว่างในส่วนประธานลดความโดดเด่นสง่างามลง จึงกำหนดให้บางส่วนของอาคารสถาปัตยกรรมบังทับหัวเข่าและปลายเท้าของโทณพราหมณ์ที่มุ่งไปยังพระโกศ อันเป็นสิ่งที่ดูไม่งามตาเอาไว้ จะเห็นได้ว่าศิลปินมีอิสระในการจัดรูปทรงและพื้นที่ว่าง การกำหนดรูปทรงด้วยชั้นเชิงแบบสองมิติ โดยคำนึงถึงการสลับสัมพันธ์ของจังหวะรูปทรงและพื้นที่ว่าง อันเป็นเรื่อง

ของทัศนธาตุเป็นสำคัญ โดยไม่จำเป็นที่จะต้องติดอยู่กับข้อจำกัดของความถูกต้องตามมุมมองที่เป็นจริง

ส่วนภาพจิตรกรรมไทยประเพณีที่ถ่ายทอดความเป็นอุดมคติ โดยเฉพาะเขียนภาพเทวดาที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่อันมีคุณลักษณะเป็นแบบสองมิติ จะไม่ทำให้ผู้ดูเกิดความสงสัยเลยว่าภาพเทวดานั้นเป็นทิพย์สภาวะ จะเห็นได้ว่าเมื่อรูปทรงเทวดาเหาะอยู่บนพื้นที่สีแดงเรียบ ซึ่งมีความหมายเชิงสัญลักษณ์เกี่ยวกับสรวงสวรรค์ กลับสามารถทำให้ผู้ดูจินตนาการไปถึงคุณลักษณะอันเป็นทิพย์ของเทวดาได้อย่างสมจริงในความคิดและจินตนาการ

ในคติโบราณ มิได้มุ่งเน้นสร้างบรรยากาศให้กับภาพ สีที่ใช้จึงอยู่นอกเหนือหน้าที่ในการสร้างบรรยากาศ แต่ให้ความหมายในเชิงสัญลักษณ์มากกว่า เช่น คนโบราณใช้สีแดงโดยมิได้หมายถึงสีแดงในบรรยากาศ แต่สีแดงนั้นคือแดงอันเป็นทิพย์ แดงแห่งสวรรค์ แดงแห่งความสิริมงคล แดงที่เป็นความดีงาม

นอกจากการเขียนภาพแบบอุดมคติแล้วจะเห็นได้ว่า ฝีมือการเขียนภาพที่มุ่งแสดงความสมจริงให้กับตัวภาพบุคคลหรือสัตว์แต่ละประเภทในจิตรกรรมไทยประเพณีนั้น ได้แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการจับบุคลิกลักษณะของสิ่งที่มีอยู่จริงมาถ่ายทอดเป็นภาพจิตรกรรมได้อย่างสมจริง เช่น การเขียนภาพช้างที่ปรากฏในฉากภาพจิตรกรรมบนผนังระหว่างประตูทางเข้าด้านหน้าพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม สมัยรัชกาลที่ 3 (ภาพที่ 150) เป็นตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าจิตรกรสามารถจับเอาลักษณะกิริยาท่าทางของช้างตามวิสัยในธรรมชาติมาถ่ายทอดในภาพจิตรกรรมได้อย่างมีชีวิตชีวา แสดงให้เห็นถึงเทคนิควิธีการเขียนภาพให้ดูมีปริมาตรได้อย่างสมจริง ซึ่งเทคนิคอย่างไทยนั้นคือชั้นเชิงการใช้เส้นและการโฉบน้ำหนักในบางส่วนเท่านั้น แต่สามารถแสดงคุณลักษณะด้านปริมาตรได้อย่างสมจริง และต้องนับว่าความสามารถในการสร้างรูปทรงให้ดูมีปริมาตร นั้นคือชั้นเชิงฝีมือช่างที่เป็นพัฒนาการของจิตรกรรมไทยเองโดยแท้ หรือหากจะกล่าวว่าได้รับอิทธิพลจากจีนหรือตะวันตก ก็ต้องนับว่าเป็นการนำมาปรับใช้จนเป็นคุณลักษณะเฉพาะอย่างไทย เพราะสิ่งที่สังเกตได้นั้นก็คือ การเขียนรูปทรงของช้างให้ดูมีปริมาตรนั้นเต็มเปี่ยมไปด้วยคุณลักษณะของการใช้เส้น โดยไม่จำเป็นต้องไล่น้ำหนักแสงเงาอย่างเทคนิควิธีการสร้างปริมาตรแบบการเขียนภาพเหมือนจริงที่เป็นวิธีการเขียนภาพอย่างตะวันตก

การเขียนภาพช้างได้อย่างเข้าใจธรรมชาติเช่นนี้ แสดงให้เห็นว่าช่างหรือจิตรกรไทยแต่โบราณได้ศึกษาสังเกตธรรมชาติที่มีอยู่ในความเป็นจริงมาเป็นอย่างดี อีกทั้งมีความสามารถในการปรับสิ่งอันเป็นสาระสำคัญให้เหมาะสมกับเนื้อหาที่แสดงออก โดยสามารถคลี่คลายรูปทรงที่มีอยู่จริงในธรรมชาติไปสู่รูปทรงที่เป็นแบบอุดมคติ ดังจะเห็นได้จากลักษณะการเขียนตัวภาพสัตว์

ในอุดมคติ และลวดลายที่บ่งชี้ให้เห็นถึงความรุ่งเรืองอย่างสูงสุดในสมัยอยุธยาตอนปลาย จากลายตู้พระธรรมฝีมือช่างวัดเชิงหวาย (ภาพที่ 60) จะเห็นได้ว่าภาพสิงห์ทั้งสองตัวได้รับการกำหนดและจัดวางในอากัปกิริยาท่าทางที่สอดคล้องสัมพันธ์อยู่กับลวดลายกนกเปลวอย่างงดงามลงตัวยิ่ง แม้ภาพตัวภาพสิงห์ดังกล่าวจะเป็นสิงห์ในอุดมคติ แต่คุณลักษณะของสิงห์ทั้งสองนั้นได้รับการถ่ายทอดออกมาอย่างมีชีวิตจิตใจราวกับเป็นสัตว์ที่มีตัวตนอยู่จริง อีกทั้งลวดลายเปลวกนกได้รับการเขียนขึ้นอย่างวิจิตรพิสดารต่างไปจากแม่ลายธรรมดา การแสดงลายอันเป็นอุดมคติได้อย่างน่าอัศจรรย์เช่นนี้ มิใช่เกิดขึ้นจากความคิดฝันและจินตนาการเท่านั้น หากแต่ผู้เขียนย่อมเข้าใจในคุณลักษณะที่มีอยู่ในธรรมชาติเป็นอย่างดีแล้วนั่นเอง จึงสามารถถ่ายทอดลายกนกเปลวให้ดูเคลื่อนไหวโบกสะบัด ราวกับพันธุ์พฤกษายามต้องกับสายลมให้โบกสะพัดให้เอนลู่สะบัดพลิ้วไหวอย่างมีชีวิตชีวา

ฝีมือการเขียนลายรดน้ำตู้บนพระธรรมวัดเชิงหวายนี้ สะท้อนให้เห็นถึงคุณลักษณะอันเป็นปัจเจกอย่างเต็มเปี่ยมของผู้ที่สร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ขึ้นมา และแสดงให้เห็นว่าศิลปินผู้สร้างสรรค์ภาพดังกล่าวมีความเข้าใจอันลึกซึ้งในเชิงศิลปะสูงยิ่ง จึงสามารถในการนำคุณลักษณะรูปทรงของสิ่งที่มีอยู่จริงในธรรมชาติ มาสร้างสรรค์ในรูปแบบอุดมคติได้อย่างยอดเยี่ยมเช่นนี้

การกำหนดองค์ประกอบและกลุ่มรูปทรงเพื่อนำเสนอแนวเรื่องที่ต้องการแสดงความเคลื่อนไหวที่รวดเร็วและรุนแรงนั้น ก็เป็นคุณลักษณะที่สามารถถ่ายทอดออกมาในจิตรกรรมไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้เป็นอย่างดี ดังเช่น จิตรกรรมภายในหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม ผลงานของพระอาจารย์นาค สมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (ภาพที่ 62) โดยทั่วไปองค์ประกอบของภาพเรื่องรามเกียรติ์ จะกำหนดตัวภาพให้แสดงกิริยาที่มีความเคลื่อนไหวโดยเฉพาะภาพจับที่แสดงการต่อสู้ระหว่างลิงกับยักษ์ ซึ่งมีท่าทางขึงขังพยายามที่จะเอาชนะแก่กัน เช่น ภาพวานรกำลังแยกเขี้ยวและภาพยักษ์ที่ดุร้ายในฉากภาพการรบระหว่างพญาลิงและพญายักษ์จิตรกรรมฝาผนังหอไตรวัดระฆังฯ ผลงานของ "พระอาจารย์นาค" จิตรกรเอกฝีมือระดับบรมครูสมัยรัชกาลที่ 1 (ภาพที่ 63) เส้นวาดของตัวภาพแสดงอารมณ์ได้อย่างน่าทึ่งด้วยกิริยาท่วงที ดูมีพลัง มีความเข้มแข็ง แสดงให้เห็นถึงวิธีการอันชาญฉลาดของศิลปินในการจับลักษณะของคนหรือสัตว์ที่อยู่ในอากัปกิริยาแสดงความรู้สึกต่างๆ ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ได้กล่าวไว้ว่า

> ช่างเขียนของเรามีความเฉียบแหลมในการศึกษาลักษณะของคนหรือสัตว์ ขณะโกรธ ขณะยั่วเย้า ขณะโศกเศร้า และสามารถกำหนดความรู้สึกต่างๆ เหล่านี้ด้วยเส้นที่ให้ความรู้สึกต่างๆ... แม้เราจะเฝ้าดูภาพสงครามอยู่ เราจะไม่พบความโหดร้ายหรือ

> หยาบช้าสามานย์ใดๆ... ศิลปะของเราสร้างขึ้นด้วยจินตนาการ ด้วยเหตุนี้เราจึงชมศิลปะของเราในด้านความงามได้ทุกแง่ทุกมุม[94]

พลังความเคลื่อนไหวของรูปทรงที่สามารถแสดงถึงพละกำลังในการต่อสู้ที่ดุดัน เกิดขึ้นจากความเข้าใจในธรรมชาติของสิ่งที่จิตรกรต้องการแสดงออก แนวเรื่องที่แสดงออกมาเป็นรูปทรงได้อย่างมีพลังนั้น ย่อมแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในการใช้ทัศนธาตุและการจัดสรรพื้นที่ว่างและรูปทรงในการวางองค์ประกอบภาพ ผลงานที่ปรากฏออกมาไม่ว่าจะแสดงออกถึงแนวเรื่องที่เป็นสงครามการสู้รบใดก็ดี รูปทรงเหล่านั้นยังคงลีลาท่าทางด้วยจังหวะเส้นที่มีความงดงามเสมอ

อีกภาพหนึ่งซึ่งนับว่าเป็นเลิศ สามารถแสดงความเคลื่อนไหวอย่างโลดโผน ถือว่าเป็นภาพที่แสดงคุณค่าทางศิลปะอย่างสูง คือ ภาพสุครีพถอนต้นรัง (ภาพที่ 65) สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ ได้กล่าวถึงภาพนี้ไว้ว่า “ทั้งต้นไม้ และพญาสุครีพที่กำลังวางท่าทางใช้กำลังสองแขนเหนี่ยวต้นรัง แสดงพลังเข้มแข็ง บึกบึน และเต็มไปด้วยความมุ่งมั่น เท้าหนึ่งเหยียบพื้น เท้าหนึ่งยันภูเขาสองมือ รวบโคนต้นรังเหนี่ยวดึงด้วยพละกำลังทั้งหมดของพญาลิง”[95] คำกล่าวที่ว่า แสดงพลังเข้มแข็ง บึกบึน และเต็มไปด้วยความมุ่งมั่น คือภาวะที่เป็นนามธรรมของผลงาน ผลงานที่เป็นศิลปะเท่านั้นจึงสามารถแสดงนามธรรมเหล่านี้ให้ปรากฏเป็นที่รับรู้ของผู้ชมได้ รูปทรงที่แสดงภาวะดังกล่าวออกมาได้เท่านั้น จึงกล่าวได้ว่ามีเนื้อหาทางศิลปะ หากภาพนี้เป็นเพียงภาพเล่าเรื่องราวย่อมทำให้รูปทรงต่างๆ ที่ปรากฏเป็นเพียงอาการของลิงที่กำลังจับต้นรังอยู่เท่านั้น ภาวะอันเป็นนามธรรมที่ว่า “พลังเข้มแข็ง บึกบึน และเต็มไปด้วยความมุ่งมั่น” จะมิสามารถแสดงตัวออกมาได้เลย หากปราศจากแนวคิด ทัศนคติ และการแสดงออกอันเป็นอัตภาวะของศิลปินที่ถ่ายทอดออกมาเป็นรูปทรง ทำให้รูปทรงนั้นเป็นรูปทรงทางศิลปะ หรือกล่าวให้เข้าใจง่ายๆ ก็คือ มีชีวิตจิตใจ

การถ่ายทอดพลังความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรงนั้น เกิดขึ้นจากจิตรกรนั้นได้ศึกษาและสังเกตความเคลื่อนไหวจากสิ่งต่างๆ ที่อยู่ในธรรมชาติ จนเกิดความเข้าใจ และสามารถถ่ายทอดลีลาท่าทางของรูปทรง ไม่ว่าจะเป็นภาพคน สัตว์ หรือวัตถุสิ่งของใดก็ตาม ให้สามารถตอบสนองจุดประสงค์ของการแสดงออกในแนวเรื่องใดแนวเรื่องหนึ่งที่นำเสนอ ดังตัวอย่างเช่น

---

[94]ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545), 108.

[95]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, “จิตรกรรมหอไตรวัดระฆังโฆสิตาราม,” โครงการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม การสัมนาเชิงปฏิบัติการเรื่อง “การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังฝีมือพระอาจารย์นาค” โดยคณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. 2547, 72.

ภาพมโหสถชาดกจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ฝีมือครูคงแป๊ะ เนื้อหาของภาพและการแสดงออกทางศิลปะดังกล่าวนี้เต็มไปด้วยพลังความเคลื่อนไหว (Movement) รูปทรงทั้งหมดที่เป็นส่วนประกอบของกลุ่มภาพ ได้รับการนำมาใช้ให้เกิดความประสานสัมพันธ์กัน ส่งผลให้เกิดการแสดงออกของรูปทรงที่แสดงความเคลื่อนไหวและพุ่งไปข้างหน้า มีการกำหนดองค์ประกอบให้รูปทรงกับพื้นที่ว่างทำงานร่วมกันในโครงสร้างที่มีลักษณะเป็นเส้นทแยงมุม ดังจะเห็นได้จากภาพกองทัพม้าที่อยู่ในอากัปกิริยากำลังวิ่งทะยานพุ่งไปข้างหน้าอย่างรุนแรงบนพื้นที่ว่าง ซึ่งกำหนดทิศทางของพลังการเคลื่อนไหวด้วยส่วนประกอบต่างๆ เช่น กำแพงเมือง ประตูเมือง ก้อนหิน แนวทิวไม้ รูปทรงเหล่านี้จะมีบางส่วนที่เอนลู่ไปพร้อมกับทิศทางการเคลื่อนไหว เพื่อส่งเสริมให้เกิดกลุ่มรูปทรงแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวได้รุนแรงมากขึ้น จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนไหวของม้าจะรวดเร็วและต่อเนื่องกัน จึงมีการกำหนดให้ตัวภาพที่ขับม้าวิ่งมาจนสุดผนังดึงบังเหียนหัวม้าให้วกกลับ (ภาพที่ 142) เพื่อให้ความรู้สึกของผู้ดูคล้อยตามกลับเข้ามาภายในภาพ ตามจุดหมายของศิลปินที่วางองค์ประกอบไว้

3.2 **วิเคราะห์ฝีมือช่างในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่** 3)

จุดแรกเริ่มในช่วงเวลาแห่งการปรับเปลี่ยนรูปแบบจากจิตรกรรมไทยประเพณีอันมีรูปแบบการแสดงออกแบบอุดมคติ ไปสู่การเสนอเรื่องราวที่อิงความเป็นจริงในยุคสมัย เช่น ภาพจริยวัตรของสงฆ์ ที่วัดบวรนิเวศวิหาร

เมื่อพิจารณาดูแล้วจะเห็นได้ว่า ผลงานดังกล่าวยังคงแสดงให้เห็นถึงชั้นเชิงและฝีมือการเขียนอิงอยู่กับคุณลักษณะแบบประเพณี สิ่งที่แปลกไปดูเหมือนจะเป็นการที่ได้นำคุณลักษณะด้านการใช้ทัศนียวิทยาเข้ามาปรับใช้ในการเขียนภาพจิตรกรรมไทย ซึ่งให้ความรู้สึกขัดตาเมื่อทัศนียวิสัยมุ่งแสดงมิติลึกเข้าไปภายในสถาปัตยกรรมนั้น ปราศจากความสัมพันธ์กับทัศนวิสัยส่วนอื่นๆ แต่ด้วยเพราะขรัวอินโข่งท่านเป็นผู้มีทักษะฝีมือในทางศิลปะ ความขัดตาจากทัศนียวิสัยของภาพสถาปัตยกรรม กลับเกิดความประสานกลมกลืนกันด้วยการใช้สีกำหนดบรรยากาศของภาพให้เชื่อมโยงรูปทรงต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน ภาพดังกล่าวจึงยังคงความงดงามลงตัว บรรยากาศของภาพได้ทำให้ลักษณะที่ขัดแย้งและดูแปลกแยกนั้นลดความสำคัญลงไป

จิตรกรสมัยรัชกาลที่ 4 โดยภาพรวมมีลักษณะของการพยายามปรับสัดส่วนของรูปทรงต่างๆ ให้อิงกับความเป็นจริงมากขึ้น จึงทำให้รูปทรงตัวภาพที่อยู่ในตัวอาคารสถาปัตยกรรม

ถูกกำหนดให้อยู่ลึกเข้าไปในตัวอาคารด้วยขนาดสัดส่วนที่อิงอยู่กับความเป็นจริง มิได้รับการเน้นให้เด่นเช่นเดียวกับรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม (ภาพที่ 165)

ส่วนการเขียนภาพตัวกากในแบบสกุลช่างขรัวอินโข่ง แม้ดูจะเป็นการมุ่งแสดงความสมจริงโดยการนำเรื่องราวที่มีอยู่ในยุคสมัยนั้นมาแสดงความสมจริงก็ตาม แต่ฝีมือการเขียนตัวภาพต่างๆ กลับมิได้แสดงให้เห็นถึงความมีชีวิตจิตใจ และดูเป็นเพียงการเล่าเรื่องราวที่มีอยู่จริงในสังคมเท่านั้น แต่คุณสมบัติในการถ่ายทอดอารมณ์หรือความมีชีวิตจิตใจจากรูปทรงตัวภาพเหล่านั้น กลับมิสามารถให้ความรู้สึกที่สมจริงแต่อย่างใด

ส่วนภาพผลงานของขรัวอินโข่งในชุดที่เขียนเป็นภาพปริศนาธรรมที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส (ภาพที่ 161 - 164, 169, 189, 192) ที่เขียนด้วยเทคนิควิธีการเขียนสีฝุ่นแบบเดียวกับที่เขียนในจิตรกรรมไทยแบบประเพณีเดิม แต่แสดงออกด้วยฝีมือการเขียนในรูปแบบที่แสดงความเหมือนจริงอย่างตะวันตก (ภาพที่ 166) แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการเขียนภาพด้วยทัศนียวิทยา (Perspective) ซึ่งมีลักษณะรูปแบบสมจริง ทั้งนี้เพื่อแสดงศักยภาพของคนไทยให้เป็นที่ประจักษ์แก่ชาวตะวันตกด้วยเหตุผลทางการเมืองและการปฏิรูปพระพุทธศาสนาเป็นสำคัญ โดยจุดหมายแรกในการเขียนภาพในลักษณะนี้ก็คือ การแสดงให้ชาวตะวันตกเห็นว่าคนไทยสามารถเขียนภาพแบบเหมือนจริงได้เช่นกัน

ลักษณะแบบตะวันตกที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภาพปริศนาธรรมที่วัดบวรนิเวศและวัดบรมนิวาส เช่น ภาพบุคคลที่จงใจเขียนขึ้นตามแบบอย่างที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะแบบเหมือนจริง (Realistic) จากตะวันตก (ภาพที่ 167, 168, 190, 191) แม้ว่าจะมีลักษณะที่แสดงให้เห็นถึงการเขียนตัวภาพบุคคลอย่างขาดความชำนาญด้านกายวิภาคก็ตาม แต่โดยภาพรวมแล้วภาพจิตรกรรมเหล่านี้ถือได้ว่า ขรัวอินโข่งสามารถเรียนรู้วิทยาการการเขียนภาพแบบตะวันตก และเขียนออกมาได้ในระดับฝีมือที่น่าทึ่ง โดยเฉพาะฉากภาพสถาปัตยกรรมและธรรมชาติ

รูปทรงต่างๆ ที่ปรากฏในภาพมีความจงใจให้สอดคล้องกับการรับรู้และความเข้าใจของชาวตะวันตก ในด้านของเทคนิควิธีที่เขียนขึ้นในภาพปริศนาธรรมเหล่านี้ จะสร้างปริมาตรด้วยค่าน้ำหนักแสงและเงา มีการไล่เกลี่ยน้ำหนักเพื่อสร้างความกลมกลึงหรือความเป็นเหลี่ยมสันให้กับรูปทรง โดยปริมาตรของวัตถุเหล่านั้นจะเกิดขึ้นจากการกำหนดแสงและเงาให้แก่วัตถุ มีการกำหนดทัศนียวิสัยให้ใกล้เคียงกับมุมมองที่เห็นได้ในความเป็นจริงแบบสามมิติ หรืออาจกล่าวได้ว่าคือการเขียนให้เหมือนจริงอย่างภาพถ่าย อีกทั้งภาพอาคารสถาปัตยกรรม ทิวทัศน์และตัวภาพบุคคลต่างๆ ที่ดำเนินเรื่องราว ล้วนแล้วแต่เป็นแบบตะวันตกทั้งสิ้น แม้จะมีตัวภาพ

เทวดาเหาะลอยอยู่เหนือกลีบเมฆ แต่ก็เป็นเพียงส่วนประกอบที่มิได้ถูกเน้นให้มีความสลักสำคัญทั้งในส่วนของรูปทรงและความหมาย

ส่วนการแสดงเนื้อหาของปริศนาธรรมที่ปรากฏในภาพนั้น มีลักษณะเล่าเรื่องอย่างง่ายๆ ไม่มีความสลับซับซ้อนใดๆ ในด้านการสื่อความหมาย ดูเหมือนจะเป็นการพยายามเล่าเรื่องอย่างตรงไปตรงมา เพื่อที่จะทำให้เกิดความสอดคล้องกับเนื้อความที่บรรยายอยู่ใต้ภาพให้มากที่สุด ซึ่งสังเกตได้ว่าเนื้อหาที่ปรากฏในภาพนั้น หากมิได้มีคำบรรยายพรรณนาปริศนาธรรมกำกับไว้แล้ว รูปทรงภายในภาพผลงานนั้นย่อมมิสามารถสื่อได้ถึงข้อธรรมอันลึกซึ้งนั้นได้แต่อย่างใด แต่เมื่อได้พิจารณาถึงฝีมือการเขียนภาพปริศนาธรรมรูปดอกบัวใหญ่บานอยู่กลางสระของขรัวอินโข่งที่วัดบวรนิเวศ (ภาพที่ 158) ควรกล่าวได้ว่าเป็นภาพที่งดงามและมีเอกลักษณ์อันเด่นชัดทำให้ทราบได้ในทันทีว่าเป็นผลงานอันโด่งดังของท่านขรัวอินโข่ง สิ่งที่น่าตั้งข้อสังเกตก็คือ ในบรรดาภาพปริศนาธรรมต่างๆ ของขรัวอินโข่ง เรามักจะนึกถึงความโดดเด่นของภาพดอกบัวใหญ่ดังกล่าวนี้เป็นภาพแรก และเป็นที่ทราบกันดีว่า ภาพดังกล่าวเป็นภาพปริศนาธรรมที่มีชื่อเสียงมากภาพหนึ่ง แต่สิ่งที่น่าพิจารณาก็คือ นักวิชาการมักมุ่งกล่าวถึงแนวทางการสร้างสรรค์ของขรัวอินโข่งในฐานะที่เป็นจิตรกรไทยคนสำคัญผู้เขียนภาพในแนวทางแบบเหมือนจริง โดยอาจไม่ได้พิจารณาว่าความโดดเด่นและงดงามของภาพดังกล่าวนั้น มิได้เกิดขึ้นจากการเขียนภาพแบบเหมือนจริงเสียทีเดียว หากแต่เกิดขึ้นจากการเขียนภาพดอกบัว อันมีคุณลักษณะรูปแบบการเขียนให้งดงามในแบบอุดมคติ มิได้อิงอยู่กับสัดส่วนในความเป็นจริง หากแต่มุ่งนำเสนอในแง่มุมเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งเป็นคุณลักษณะพิเศษที่มีมาแต่เดิมในจิตรกรรมไทยประเพณี ภาพดังกล่าวนี้มิได้โดดเด่นและงดงามลงตัวด้วยคุณลักษณะของการเขียนภาพเหมือนจริงแต่อย่างใด และอาจกล่าวได้ว่าภาพผลงานชิ้นนี้เป็นภาพภาพเดียวที่ให้คุณค่าทางด้านรูปทรงและความหมายในเชิงสัญลักษณ์ได้อย่างงดงามลงตัวมากที่สุด ทั้งนี้ ต้องไม่ลืมด้วยว่าคุณลักษณะทั้งหลายที่โดดเด่นนั้น เกิดขึ้นจากการกำหนดรูปทรงและกลุ่มรูปทรงอย่างอิสระ มิได้คำนึงถึงสัดส่วนในความเป็นจริง และมีคุณค่าในแง่มุมของความเป็นอุดมคติเป็นสำคัญมากกว่าคุณค่าอย่างใดอย่างหนึ่งที่มาจากความเหมือนจริงแบบตะวันตก

อิทธิพลภาพเขียนแบบตะวันตกที่เป็นจุดเริ่มต้นในการปรับเปลี่ยนรูปแบบงานจิตรกรรมนั้น เชื่อกันว่าได้มาจากภาพพิมพ์ที่หมอสอนศาสนาหรือมิชชันนารีนำมาจากต่างประเทศ รวมทั้งภาพของยุโรปที่ส่งมาจำหน่ายแพร่หลายในเมืองไทยในสมัยนั้น ขรัวอินโข่งได้นำมาและประยุกต์ในงานจิตรกรรมไทยเป็นภาพทิวทัศน์แบบตะวันตก โดยใช้ตัวละครและสถานที่แบบตะวันตกในภาพปริศนาธรรม

ส่วนภาพจิตรกรรมที่ยังคงแสดงเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธประวัติในยุคหลังต่อมา มีการนำลักษณะการเขียนภาพด้วยหลักการทางทัศนียวิทยาเข้ามาผสมกับการเขียนด้วยรูปแบบประเพณี เช่น ภาพพุทธประวัติภายหลังการตรัสรู้ จิตรกรรมฝาผนัง (ผนังที่ 14) ภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส (ภาพที่ 199) ซึ่งคาดว่าได้รับอิทธิพลการเขียนภาพจิตรกรรมแบบขรัวอินโข่ง แต่ลักษณะดังกล่าวได้ถูกนำมาใช้ โดยมิสามารถทำให้เกิดความประสานกลมกลืนหรือเอกภาพที่ลงตัว

จิตรกรรมเหล่านั้นมิสามารถถ่ายทอดเนื้อหาของภาพพุทธประวัติออกมาได้อย่างสมบูรณ์ดังที่เคยมีในจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม หรือกล่าวได้ว่าเป็นฝีมือช่างที่มิสามารถทัดเทียมรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีเดิมแม้ยังคงเนื้อหาเรื่องราวในพุทธประวัติ หากจะประเมินคุณค่าตามแนวเรื่องแล้ว จิตรกรรมเหล่านี้มีคุณภาพแตกต่างอย่างยิ่งกับการนำเสนอในรูปแบบดั้งเดิม ที่สามารถใช้ทัศนธาตุและการจัดวางองค์ประกอบอันมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ อีกทั้งการใช้รูปทรงต่างๆ กลับสามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึก สะท้อนแนวเรื่อง (Theme) อันเป็นสภาวธรรมในทางพุทธศาสนาได้อย่างสมบูรณ์ยิ่งกว่าอย่างกันเทียบไม่ได้

เนื่องจากการนำเอาหลักการทัศนียวิทยาที่เป็นรูปแบบตะวันตกมาเขียนภาพพุทธประวัติ ได้ทำให้เกิดความประดักประเดิดในด้านรูปแบบและการนำเสนออย่างปราศจากความเข้าใจในด้านการใช้รูปทรงให้เกิดผลทางศิลปะที่เหมาะสมต่อการถ่ายทอดเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธประวัติ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นความพยายามที่จะพัฒนารูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณีโดยปราศจากพื้นฐานทางศิลปะ อันเป็นรากแก้วของจิตรกรรมไทยประเพณีที่เคยรุ่งเรืองตลอดช่วงเวลาแห่งพัฒนาการ

ดังจะเห็นได้จากความไม่สอดคล้องกันระหว่างการปรากฏกายในกรอบสินเทาของเทวดาอันเป็นรูปแบบอุดมคติ กับลักษณะอาคารสถาปัตยกรรมและภาพทิวทัศน์ส่วนรวมทั้งหมดของภาพที่พยายามเขียนให้ดูเหมือนจริง (ภาพที่ 203) ทำให้รูปทรงเทวดาในกรอบสินเทาเด่นออกมาอย่างปราศจากการประสานกลมกลืนกันกับองค์ประกอบส่วนอื่นๆ ของภาพ ส่งผลให้รูปทรงตัวภาพต่างๆ ที่เป็นแบบอุดมคติอันปรากฏบนฉากทิวทัศน์นั้นดูเป็นเพียงสิ่งแปลกปลอม ดังอีกตัวอย่างหนึ่ง เช่น ภาพพุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ที่วัดทอง (ภาพที่ 204) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงข้อจำกัดในการถ่ายทอดรูปทรงให้สอดคล้องกับเนื้อหาที่แสดงถึงพุทธภาวะอันเป็นปาฏิหาริย์ในตอนดังกล่าวออกมาได้ เมื่อพิจารณาถึงรูปทรงต่างๆ ในภาพดังกล่าว ย่อมทำให้เกิดความสงสัยได้ว่า พระพุทธเจ้าขึ้นไปทำอะไรอยู่บนต้นไม้นั้น ผู้ดูไม่สามารถนึกถึงความเป็นทิพย์และปาฏิหาริย์อันเต็มไปด้วยคุณวิเศษได้อีกต่อไป

เมื่อคันฑามพฤกษ์นี้ได้ผุดเกิดขึ้นภายในหนึ่งวันด้วยบุญฤทธิ์ของพระพุทธองค์ ตามเนื้อเรื่องในพระพุทธประวัติ การปรากฏกายของพระพุทธองค์เหนือคันฑามพฤกษ์นั้นคือปาฏิหาริย์โดยการแยกกายออกเป็นคู่ๆ อย่างอัศจรรย์ กลับกลายเป็นต้นมะม่วงธรรมดา เมื่อพยายามเขียนในพุทธประวัติตอนดังกล่าวนี้ให้ดูเหมือนจริงในมุมมองปกติธรรมดา สิ่งที่จะสามารถทำให้เชื่อว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงอย่างอัศจรรย์ กลับกลายดูเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้เลยในภาพนี้

อาจเป็นไปได้ว่า ภูมิรู้แบบดั้งเดิมได้ขาดช่วงสิ้นสุดลงในช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงก่อนหน้านั้นเอง การหันไปนิยมในการเขียนภาพแบบตะวันตกด้วยมุ่งให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดทัศนียภาพแบบเหมือนจริงเป็นหลัก จึงได้ทำให้คุณค่าด้านฝีมือที่เต็มไปด้วยชั้นเชิงทางศิลปะ อันเป็นคุณลักษณะที่ดีที่สุดในแบบศิลปะดั้งเดิมที่เคยมีมาทั้งหมดถึงกาลเสื่อมสูญไป

> ศิลปะคือการแสดงออกของมโนคติ (idea) ก่อตัวขึ้นด้วยฝีมือมนุษย์ โดยสื่ออย่างใดอย่างหนึ่งซึ่งก็คือวัสดุทางศิลปะอาศัยก่อตัวขึ้น ฝีมือนี้อาจเป็นตัวขยายหรือจำกัดประสบการณ์ก็ได้ การทำด้วยฝีมืออย่างเดียวไม่พอ จะต้องทำให้ได้มาซึ่งรูปทรงต้นแบบที่ซ่อนความหมายของประสบการณ์นั้นไว้ เมื่อสื่อถูกใช้อย่างเหมาะสม จนสามารถขยายประสบการณ์ของเราให้ไปไกลกว่าความคิดธรรมดา หรือข้อเท็จจริงล้วนๆ การใช้สื่อวัสดุและฝีมือแบบนี้เราเรียกว่าศิลปะได้[96]

3.3 วิเคราะห์เปรียบเทียบฝีมือช่างในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังรัชกาลที่ 3

จิตรกรรมไทยแต่เดิมได้แสดงเนื้อหาและปรัชญาทางพุทธศาสนาตามแบบประเพณีสืบต่อกันมา ศิลปินหรือช่างจะถ่ายทอดความรู้ที่ได้รับมาจากสังคม สิ่งแวดล้อม ความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ จารีตประเพณีในยุคสมัยนั้นลงไปด้วย ที่สำคัญคือการถ่ายทอดความคิดและจินตนาการอันเป็นทัศนคติเฉพาะตัว ให้แสดงออกเป็นรูปทรงที่สามารถสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ด้วยชั้นเชิงทางศิลปะ สอดคล้องกับแนวเรื่องที่นำเสนอ

ภาพจิตรกรรมแบบประเพณีก่อนหมดช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 นักวิชาการกล่าวกันว่า ได้มีการสอดแทรกลักษณะสมจริงคือฉากชีวิตประจำวัน

---

[96] ชลูด นิ่มเสมอ, เอกสารประกอบรายวิชาสัมมนาศิลปะไทย ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549. (อัดสำเนา), 1.

ของชาวบ้านไว้มากขึ้น อันมีความเชื่อมโยงกับช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 ที่นิยมเขียนภาพแบบเหมือนจริงอย่างตะวันตก *ช่วงพัฒนาการสูงสุดของจิตรกรรมแบบแผนประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น จึงหมายถึงช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อที่กำลังจะเริ่มขึ้นด้วย*[97]

แต่ในด้านฝีมือในการเขียนภาพจิตรกรรมไทยในสมัยรัชกาลที่4 ที่กล่าวว่าเป็นความสมจริงนั้น ต้องนับว่าไม่อาจเทียบชั้นกันได้เลยกับการเขียนภาพของฝีมือช่างที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 3 ในด้านที่เป็นทักษะฝีมือและการแสดงออก อันเกิดขึ้นจากชั้นเชิงทางศิลปะ เมื่อเปรียบเทียบฝีมือในด้านการเขียนตัวภาพในแง่ของความสมจริงแล้ว จะเห็นได้ว่า ฝีมือในการเขียนตัวภาพในสมัยหลังมีความเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ด้อยลงไปกว่าจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 อย่างยิ่ง กล่าวคือ ความสมจริงในการเขียนตัวภาพในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ได้รับการถ่ายทอดออกมาอย่างมีชีวิตจิตใจ ส่วนลักษณะตัวภาพบุคคลที่เขียนขึ้นหลังสมัยรัชกาลที่ 3 มีความงดงามน้อยลง ไม่แสดงชีวิตจิตใจและความรู้สึกบนใบหน้า

ตัวภาพเหล่านี้ปราศจากบุคลิกภาพที่บ่งชี้ลักษณะเฉพาะของแต่ละบุคคล และมีลักษณะเป็นรูปแบบซ้ำๆ เป็นแบบแผนอันไร้ชีวิตชีวามากกว่าที่จะสมจริงมากขึ้น ซึ่งไม่อาจเรียกได้ว่าเป็นพัฒนาไปสู่ความสมจริง เพราะจิตรกรไทยแต่เดิมสามารถแสดงความสมจริงได้มาแต่ครั้งอยุธยาตอนปลายแล้ว โดยเฉพาะตัวภาพที่ปรากฏในหมู่เหล่าของเทพชุมนุมที่วัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ 50 - 59) และการเขียนภาพวิทยาธรเป็นชาวต่างชาติที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม (ภาพที่ 46 - 48) ซึ่งล้วนแล้วแต่เขียนออกมาได้อย่างมีชีวิตจิตใจอย่างยิ่ง

ฉะนั้นการจะกล่าวถึงสมัยรัชกาลที่ 3 ไปในทำนองที่ว่า เพิ่งจะมีการเขียนภาพที่มุ่งแสดงความสมจริง *จึงไม่มีความเกี่ยวข้องอันใดกับฝีมือและชั้นเชิงการแสดงออกอย่างเป็นเลิศในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่จะมีความสืบเนื่องในด้านพัฒนาการไปสู่สมัยรัชกาลที่ 4 แต่อย่างใดในแง่ของความสมจริง* เช่น การเขียนภาพตัวกากในแบบสกุลช่างขรัวอินโข่ง (ภาพที่ 171 - 175) ฝีมือการเขียนตัวภาพเช่นนี้ แม้ดูจะเป็นการนำเรื่องราวที่มีอยู่ในยุคสมัยมาแสดงเป็นหลัก เพื่อแสดงความสมจริงที่มีอยู่ในยุคนั้นก็ตาม แต่สิ่งที่แสดงออกในตัวภาพจิตรกรรมเหล่านั้น ไม่ได้แสดงให้เห็นถึงความสมจริงในแง่ที่จะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกหรือชีวิตจิตใจให้แก่ตัวภาพได้ ซึ่งต่างออกไปอย่างมากกับภาพจิตรกรรมแบบดั้งเดิมอันเป็นยุครุ่งเรือง เช่น วัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ 56) วัดเกาะแก้วสุทธาราม (ภาพที่ 48) และที่เด่นชัดมาก คือ ภาพตัวกากที่วัดสุวรรณาราม สมัยรัชกาลที่ 3 (ภาพที่ 138) ภาพเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นว่า ช่างเขียนมีความเข้าใจในกายภาพของคนเป็นอย่างดี จึงสามารถสร้างสรรค์รูปทรงตัวภาพบุคคลต่างๆ ให้ดูมีชีวิตจิตใจได้อย่างสมจริง

---

[97] สันติ เล็กสุขุม, ลีลาไทย : เพื่อความเข้าใจความคิดเห็นของช่างโบราณ (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), 53.

ฝีมือช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้แสดงให้เห็นว่า ศิลปินเป็นนักสังเกตธรรมชาติ รูปทรงตัวภาพบุคคล (โดยเฉพาะประเภทตัวกาก) ในฉากภาพพุทธประวัติและชาดก มีอิริยาบถและการแสดงออกของกิริยาท่าทางได้อย่างสมจริงและเต็มไปด้วยชีวิตชีวา ซึ่งฝีมือในการแสดงออกเหล่านี้มิได้เกิดขึ้นจากการพยายามคัดลอกความเป็นจริง แต่ควรกล่าวว่าเป็นการถ่ายทอดความสมจริงจากความคิดและจินตนาการ ที่ได้รับการกลั่นกรองมาจากประสบการณ์ของศิลปิน จากการศึกษารูปทรงในธรรมชาติอันเป็นต้นกำเนิดของแรงบันดาลใจที่มีอยู่จริง ต่างจากฝีมือการเขียนตัวภาพในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่กล่าวกันว่า มีเนื้อหาเรื่องราวที่อิงกับความสมจริง หรือวิถีชีวิตของผู้คนที่มีอยู่จริงในสมัยนั้น แต่ฝีมือและชั้นเชิงในการแสดงออกทางศิลปะที่เห็นได้จากตัวภาพเหล่านั้น กลับไม่สามารถให้ความรู้สึกสมจริงได้ดังเนื้อหาเรื่องราว

ตัวภาพเหล่านั้นจึงดูเป็นเพียงการแสดงออกเพื่อเล่าเรื่องราวที่มีอยู่ในสังคมในขณะนั้น โดยไม่สามารถแสดงความเป็นบุคคลที่มีชีวิตจิตใจได้อย่างสมจริง จากภาพที่ได้นำเสนอนี้จึงน่าจะมีเหตุผลอันเพียงพอ ที่จะบ่งชี้ได้ว่า การเขียนภาพความสมจริงในการเขียนตัวภาพบุคคลเป็นสิ่งที่ได้รับการรังสรรค์ขึ้นมาได้อย่างดีเลิศมาแต่ครั้งสมัยอยุธยาตอนปลายแล้ว ส่วนฝีมือในการเขียนตัวภาพบุคคลในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 มิได้มีลักษณะอันเป็นฝีมือในด้านความสมจริงของการเขียนตัวภาพได้มากไปกว่าการเขียนตัวภาพบุคคลในสมัยรัชกาลที่ 3 (ดูภาพเปรียบเทียบระหว่างภาพที่ 138 กับภาพที่ 171) แม้ตัวภาพบุคคลในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณารามในสมัยรัชกาลที่ 3 จะได้รับการเขียนขึ้น เพื่อแสดงเนื้อหาเรื่องราวในพุทธชาดกที่นักวิชาการกล่าวว่า *เป็นเพียงนิทานหรือเรื่องราวปรัมปราคติ* แต่ตัวภาพฆูชกและภาพชาวบ้านกลับแสดงความมีชีวิตจิตใจ กิริยาและบุคลิกภาพของแต่ละบุคคลที่มีคุณลักษณะแตกต่างกันได้อย่างสมจริงเสียยิ่งกว่าตัวภาพที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ดังที่นักวิชาการกล่าวว่า เป็นยุคที่มีการเขียนภาพให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่มีอยู่จริงในยุคสมัย

แม้ในภาพจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 “ยังมีภาพรวมเป็นแนวอุดมคติที่ผสมผสานเรื่องราวที่สมจริงหรือที่เกิดขึ้นจริงไว้หนาตายิ่งขึ้น”[98] มีการสอดแทรกลักษณะสมจริงคือฉากชีวิตประจำวันของชาวบ้านร้านช่องไว้ในภาพพุทธประวัติและชาดกมากขึ้น แต่เรื่องราวอันสมจริงที่สอดแทรกอยู่นั้น ต้องนับว่าได้รับการเขียนขึ้นด้วยฝีมือที่มิได้มีคุณค่าเพียงจะกล่าวว่าเป็นการรักษาลักษณะเฉพาะของแบบแผนประเพณีไทยไว้อย่างครบถ้วนเท่านั้น แต่ฝีมือในที่นี้คือฝีมือในความหมายของการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกในมิติของการแสดงออกทางศิลปะที่ถ่ายทอด

[98] เรื่องเดียวกัน.

ออกมาได้อย่างดีเยี่ยม ซึ่งคุณลักษณะอันโดดเด่นของฝีมือการเขียนภาพวิถีชีวิตของผู้คนในสมัยรัชกาลที่ 3 มิสามารถกล่าวได้ว่ามีพัฒนาการในด้านฝีมือในการเขียนตัวภาพบุคคลสืบต่อไปในช่วงเวลาแห่งการปรับเปลี่ยนไปสู่รูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมไทยภายหลังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่อิงกับเนื้อหาเรื่องราวที่มีอยู่จริงในยุคสมัย หรือมิอาจจะกล่าวได้ว่า ฝีมือการเขียนตัวภาพที่แสดงความสมจริงในจิตรกรรมไทยในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้เกิดขึ้นจากกระแสอิทธิพลตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามา

ภาพจิตรกรรมไทยประเพณีเดิมมิได้ได้รับการเขียนขึ้นเพียงเพื่อเป็นภาพประกอบเล่าเรื่องราวธรรมดาเท่านั้น แต่จิตรกรรมไทยคือการสร้างสรรค์ทางศิลปะที่มีคุณค่าทั้งในด้านทักษะฝีมือและการแสดงออกด้านสุนทรียภาพ สามารถถ่ายทอดเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตอันสงบสุขไปจนถึงเนื้อหาที่แสดงความสับสนวุ่นวาย มีการเขียนรูปทรงอาคารปราสาทราชวังอันวิจิตร ตลอดจนภาพกระท่อมเพิงพักที่มีสภาพแวดล้อมเป็นป่าเขาลำเนาไพร เมื่อพิจารณาอย่างลึกซึ้งแล้ว จิตรกรได้สอดแทรกความคิดฝันและอารมณ์ความรู้สึกที่เป็นเอกลักษณ์ในแนวทางการสร้างสรรค์ของตนแฝงไว้อย่างชัดเจน ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกันในด้านรูปแบบในแต่ละสกุลช่าง เช่น ภาพพุทธประวัติที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ย่อมแตกต่างไปจากภาพพุทธประวัติที่วัดราชสิทธาราม จิตรกรรมทั้งสองแห่งก็ยังมีการแสดงออกที่แตกต่างไปจากภาพพุทธประวัติที่วัดดุสิดาราม ทั้งที่จิตรกรรมทั้ง 3 แห่ง อยู่ในช่วงยุคสมัยเดียวกัน แต่ลักษณะอันเป็นเอกลักษณ์ของภาพจิตรกรรม ก็แสดงให้เห็นว่ามีแนวทางการสร้างสรรค์ที่แตกต่างกันออกไปอย่างเด่นชัด[99]

ภาพเขียนที่มีเรื่องราวที่อิงความเป็นจริงในยุคสมัย เช่น ภาพจริยวัตรของสงฆ์ที่วัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 165) เมื่อพิจารณาดูแล้วก็เห็นได้ว่า ผลงานของขรัวอินโข่งที่เขียนขึ้นนั้นยังคงแสดงถึงชั้นเชิงและฝีมือการเขียนที่อิงอยู่กับคุณลักษณะแบบประเพณีอยู่อย่างชัดเจน แต่ได้มีการพยายามนำมุมมองแบบทัศนียวิทยามาใช้ในลักษณะที่มุ่งแสดงมิติลึกเข้าไปภายในสถาปัตยกรรม ซึ่งอาจให้ความรู้สึกขัดตาเมื่อทัศนียวิสัยนั้น (สถาปัตยกรรม) ปราศจากความสัมพันธ์กับทัศนียวิสัยส่วนอื่นๆ การเขียนภาพในลักษณะเช่นนี้ของขรัวอินโข่ง ยังได้ส่งอิทธิพลให้กับจิตรกรในยุคสมัยเดียวกันและสมัยหลังต่อมา เช่น ภาพจิตรกรรมที่วัดมหาพฤฒาราม (ภาพที่ 186) ภาพจิตรกรรมที่วัดปทุมวนาราม (ภาพที่ 205 - 206) และภาพจิตรกรรมที่วัดโสมนัสวิหาร (ภาพที่ 188) เป็นต้น ต่างจากฝีมือการกำหนดทัศนียวิสัยของการเขียนภาพสถาปัตยกรรมกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่1 - 3) ที่แสดงให้เห็นถึงการสร้างมิติให้กับภาพ

---

[99]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, “คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย,” เอกสารประกอบการสอน 214 271 โดยภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป. (อัดสำเนา), 5.

จิตรกรรมด้วยทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน เช่น ภาพศาลาท่ามกลางป่าหิมพานต์ ในเขาคันธมาท จิตรกรรมฝาผนังภาพในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 151) รูปทรงโดยรวมทั้งหมดสามารถประสานสัมพันธ์กันได้เป็นอย่างดี สังเกตได้ว่ากลุ่มภาพพระนั่งเรียงกันอยู่ภายในอาคารเป็นมุมมองในระดับเดียวกันกับผู้ดู ซึ่งเป็นไปไม่ได้เลยในความเป็นจริงที่เรามองเห็นส่วนบนของเป็นหลังคาของอาคารไปพร้อมๆ กันได้ แต่ฝีมือและชั้นเชิงในการแสดงรูปทรงของสถาปัตยกรรมด้วยทัศนียวิสัยแบบเส้นขนานทำให้รูปทรงส่วนต่างๆ ภายในภาพมีความประสานกลมกลืนกันในด้านทัศนียวิสัย โดยจะไม่ก่อให้เกิดความขัดตาและความรู้สึกแต่อย่างใด

จากความคิดที่อิงอยู่กับอุดมคติทางพุทธศาสนา เช่น พุทธประวัติและชาดกที่เปลี่ยนมาเป็นภาพกิจของสงฆ์ในสมัยรัชกาลที่ 4 การเขียนภาพอาคารสถาปัตยกรรมจึงไม่มีความจำเป็นในด้านการแบ่งแยกคุณลักษณะของความแตกต่างในระดับความสำคัญอย่างที่เคยมีมา กล่าวคือ อาคารสถาปัตยกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 จะมีเพียงภาพอาคารชั้นรองและภาพบ้านเรือนของชาวบ้าน ซึ่งแม้ส่วนที่เป็นประธานขององค์ประกอบภาพก็จะไม่นิยมเขียนเป็นปราสาทราชวังอย่างอุดมคติตามคติเดิมอีกต่อไป แต่จะเขียนภาพอาคารส่วนที่เป็นประธานให้แสดงมิติลึก มีคุณลักษณะเป็นแบบเหมือนจริงมากขึ้น เฉกเช่นเดียวกับภาพอาคารชั้นรองของจิตรกรรมไทยประเพณี

จิตรกรรมไทยประเพณีเดิมมักนิยมเขียนภาพปราสาทราชวังแบบอุดมคติให้เป็นส่วนที่สลักสำคัญ บ่งบอกถึงคุณลักษณะความเป็นอุดมคติของกษัตริย์ในความหมายที่ถือว่ากษัตริย์นั้นคือสมมติเทพ ปราสาทราชวังจึงได้รับการเน้นให้มีลักษณะอุดมคติแตกต่างและโดดเด่นไปตามสถานะของบุคคล แต่ก็ยังมีปรากฏให้เห็นว่า ในสมัยรัชกาลที่ 4 มีการเขียนปราสาทราชวังอยู่เช่นกัน ซึ่งมีลักษณะบางประการต่างออกไปจากขนบการเขียนภาพแบบเดิม กล่าวคือ มีการเขียนภาพปราสาทแบบอุดมคติให้อยู่ในท่ามกลางทัศนียวิทยาแบบเหมือนจริง รวมถึงมีการคำนึงถึงสัดส่วนของตัวภาพและอาคารสถาปัตยกรรมตามความเป็นจริง ส่วนจิตรกรรมไทยประเพณีนั้นภาพบุคคลที่ปรากฏอยู่ในปราสาทจะได้รับการเน้นให้มีขนาดเหมาะสมกับองค์ประกอบภาพเป็นสำคัญ

ตัวภาพที่นั่งอยู่ในปราสาทแบบประเพณีจะมีขนาดและสัดส่วนที่งดงามลงตัวกับพื้นที่ว่าง ซึ่งหากนำเหตุผลในด้านความเป็นจริงมาเป็นเกณฑ์แล้ว จะเห็นได้ว่าตัวภาพเหล่านั้นไม่สามารถยืนขึ้นได้เลย หากยืนขึ้นย่อมชนกับส่วนบนของอาคาร แต่สำหรับภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร ผนังที่ 19 ในสมัยรัชกาลที่ 4 นั้น (ภาพที่ 188) แสดงให้เห็นว่าการเขียนภาพปราสาทแบบอุดมคติ ในสมัยรัชกาลที่ 4 มีความคำนึงถึงสัดส่วนที่อิงกับความเป็น

จริง จึงทำให้รูปทรงตัวภาพที่อยู่ในปราสาทดูมีขนาดเล็กมาก มิได้โดดเด่นงดงามลงตัวอย่างที่ปรากฏในภาพเขียนแบบดั้งเดิม ส่วนฉากที่อยู่เบื้องหลังสถาปัตยกรรมที่เป็นประธานของภาพ เกิดเป็นโครงเส้นตรงแนวนอนขัดแย้งกับโครงสร้างรูปทรงปราสาทอย่างยิ่ง อีกทั้งลักษณะของการแสดงมิติลึกแบบทัศนียวิทยา ที่อยู่เป็นฉากหลังได้ทำให้เกิดการเน้นความแบนแบบอุดมคติของภาพปราสาทให้ชัดเจนยิ่งขึ้น จนทำให้ภาพปราสาทบนฉากผนังที่วัดโสมนัสแห่งนี้มีลักษณะโดดเด่นในลักษณะที่แปลกแยกจากองค์ประกอบส่วนอื่นๆ อย่างมาก

เมื่อเปรียบเทียบกับชั้นเชิงด้านฝีมือ ในการเขียนภาพปราสาทบนฉากภาพพุทธประวัติตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังวัดดุสิดาราม ในสมัยรัชกาลที่ 1 (ภาพที่ 97) จะเห็นได้ชัดว่า คุณลักษณะในการเขียนภาพปราสาทแบบอุดมคติแบบแบนๆ ที่มีเส้นสินเทาเน้นความวิเศษของปราสาทแบบอุดมคติ ได้ประกอบเข้ากันกับรูปทรงทรงอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นภาพแนวกำแพงและป้อมปราการ รวมถึงฉากภาพทิวทัศน์ที่อยู่เบื้องหลังได้เป็นอย่างดี แม้การกำหนดรูปทรงต่างๆ ภายในภาพจะมิได้ถูกต้องตามสัดส่วนและมุมมองที่เป็นจริงเลย แต่กลับทำให้องค์ประกอบของรูปทรงต่างๆ เกิดความลงตัวงดงามทางสายตา ให้ความรู้สึกสมจริงในความคิดและจินตนาการ แสดงให้เห็นฝีมือในการประสานรูปทรงที่มีคุณลักษณะแตกต่างกันให้กลมกลืนกันได้อย่างมีเอกภาพ จะสังเกตได้ว่านอกจากลักษณะที่เป็นยอดแหลมของภาพปราสาทและเส้นสินเทาแล้ว ยังมีรูปทรงอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นป้อมปราการ ซุ้มประตู จังหวะของฉัตรที่มีคนถือเรียงกันเป็นทิวแถว อีกทั้งต้นไม้และโขดหินที่อยู่เป็นฉากหลัง ซึ่งล้วนแล้วแต่มีจังหวะสอดคล้องสัมพันธ์กับรูปทรงปราสาทที่เขียนขึ้นแบบอุดมคติ

การกำหนดทัศนียวิสัยของภาพจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - 3) ได้แสดงให้เห็นถึงฝีมือในการสร้างมิติให้กับภาพจิตรกรรม มิติในฉากภาพสถาปัตยกรรมและธรรมชาติ (ภาพที่ 148) ด้วยชั้นเชิงแบบ 2 มิติ การเขียนภาพเช่นนี้เรียกว่า ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน จิตรกรรมไทยประเพณีมีการกำหนดให้เส้นระดับสายตา (Eye Level) หรือเส้นขอบฟ้า (Horizon Line) อยู่ส่วนบนสุดของภาพ จะเห็นได้ว่าศิลปินชั้นครูแต่ก่อนได้กำหนดให้ภาพอาคารสถาปัตยกรรมต่างๆ ตั้งขนานกัน มีขนาดเท่ากัน ไม่ว่าจะเป็นส่วนสูง หรือส่วนกว้าง ส่วนยาวบนพื้นผนัง (ลายเส้นที่ 6) การแสดงความลึกแบบเส้นขนานทำให้ศิลปินกำหนดรูปทรงองค์ประกอบต่างๆ ในขนาดสัดส่วนที่เท่าๆ กัน แม้จะเป็นส่วนที่แสดงให้เห็นว่าไกลออกไปก็ตาม ศิลปินจะสามารถจัดวางภาพให้สูงขึ้นไปตามแนวผนังได้อย่างไม่มีข้อจำกัด การจัดภาพในลักษณะดังกล่าวจิตรกรสามารถถ่ายทอดเนื้อหาและความเป็นไปต่างๆ ได้อย่างอิสระ ทั้งในส่วนของรูปทรง และในส่วนของการแสดงเนื้อหาเรื่องราว

ดังคำที่ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ได้กล่าวไว้ว่า “ศิลปินแต่ก่อนของเราเข้าใจจุดหมายของศิลปะกันมาช้านานแล้ว เขามิได้คัดลอกธรรมชาติ แต่เขาประดิษฐ์ธรรมชาติขึ้น... คล้ายกับสร้างสรรค์โลกใหม่ แต่ถึงกระนั้น (ภาพที่เขาประดิษฐ์ขึ้น) ก็ยังแสดงให้เห็นภาพของชีวิตจริง”

เมื่อพิจารณาดูแล้ว ความประสานกลมกลืนกันระหว่างกลุ่มภาพอาคาร ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของภาพ เป็นการจัดองค์ประกอบด้วยทัศนีวิสัยแบบเส้นขนาน กับส่วนด้านบนที่ค่อนข้างมีลักษณะแบบตานกมอง (bird’s eye view) จะเห็นได้ว่าคุณค่าในด้านการแสดงออกด้วยรูปทรง องค์ประกอบที่เป็นทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน มิได้สูญเสียคุณลักษณะในด้านทัศนวิสัยลงไปแต่อย่างใด ลักษณะเช่นนี้มีปรากฏอยู่ในวัดอื่นๆ ที่ร่วมสมัยกันในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม และจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

การนำลักษณะของมุมมองทัศนียวิทยาแบบตานกมองมาผสานเข้ากับทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน มิอาจกล่าวได้ว่าคุณลักษณะที่แสดงมิติลึกในส่วนบนของภาพเป็นวิทยาการจากตะวันตกโดยตรง อย่างเช่นที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งมีข้อจำกัดในด้านมุมมอง และไม่สามารถกำหนดรูปทรงและองค์ประกอบได้อย่างหลากหลาย อีกทั้งการเขียนทัศนียภาพที่มีความมุ่งหมายแสดงความมีมิติลึกนั้น ยังขาดความสัมพันธ์กันในแต่ละส่วน ดังตัวอย่างเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปทุมวนาราม (ผนังที่ 8) (ภาพที่ 205)

ในภาพนี้จะให้ความรู้สึกขัดตามากที่สุด ในส่วนของฉากธรรมชาติที่อยู่ด้านหลัง ซึ่งเป็นมุมมองที่อิงความเป็นจริงด้วยเส้นระดับสายตา คือ เส้นขอบฟ้าที่มีถึงสองระดับด้วยกัน ส่วนภาพอาคารสถาปัตยกรรมแสดงมิติลึกเข้าไปภายใน ด้วยเส้นระดับสายตาอีกระดับหนึ่ง ความไม่สมบูรณ์ของภาพนี้เกิดขึ้นจากการใช้เส้นระดับสายตา (Horizon of Picture) ที่ขัดแย้งกับภาพอาคารในส่วนด้านล่าง กล่าวคือ สถาปัตยกรรมแต่ละหลังแทบจะมีเส้นระดับสายตา (Horizon of Buildings) เป็นของตนเอง ทิวทัศน์ที่อยู่เป็นฉากหลังไม่ได้มีส่วนร่วมอันสามารถส่งเสริมรูปทรงอาคารในส่วนด้านล่างแต่อย่างใด กล่าวคือ หลักการเขียนภาพไม่ว่าจะเป็นทัศนียวิสัยแบบเส้นขนานในจิตรกรรมไทยประเพณี หรือแบบมุมมองตามตาเห็นตามหลักทางทัศนียวิทยาก็ตาม จะมีการกำหนดให้มีเส้นระดับสายตา (Eye Level) หรือเส้นขอบฟ้า (Horrizon Line) เพียงเส้นเดียวเท่านั้น ดังตัวอย่างการใช้หลักทางทัศนียวิทยาอย่างถูกต้องในภาพลายเส้นที่ 7

ทัศนียวิสัยของภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปทุมวนาราม (ผนังที่ 8) แสดงให้เห็นว่า การแสดงทัศนียภาพและการสร้างมิติลึกของภาพธรรมชาติ ในฉากหลังของ

จิตรกรรมพยายามแสดงบรรยากาศโดยมีเส้นระดับสายตาหลายเส้น อันส่งผลให้ภาพดูมีความขัดแย้งกันจนขาดความเป็นเอกภาพ ถ้าเป็นการจงใจแสดงภาพให้เห็นในมุมมองตามความเป็นจริงแล้ว มุมมองเหล่านี้ย่อมขาดความสมเหตุสมผลอย่างยิ่ง ดังตัวอย่างจากลายเส้นที่ 8 เป็นไปได้ว่า ความผิดพลาดอาจเกิดขึ้นจากภูมิรู้แบบดั้งเดิมที่ได้ขาดช่วงสิ้นสุดลงในช่วงเวลาแห่งการปรับเปลี่ยน โดยจิตรกรหันไปนิยมในการเขียนภาพแบบตะวันตกอย่างชนิดที่เรียกว่าทิ้งภูมิรู้เดิมไปอย่างสิ้นเชิง จึงได้ทำให้ความเข้าใจในด้านฝีมือช่าง อันเป็นชั้นเชิงในการเขียนภาพจิตรกรรมแบบไทยเดิมที่เคยมีมาทั้งหมดได้เสื่อมสูญไป ซึ่งศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวไว้ว่า “ด้วยอิทธิพลของศิลปะตะวันตกเมื่อปลายคริสต์ศตวรรษที่แล้ว ศิลปินของเราได้เลียนแบบทัศนียวิสัยแบบวิทยาการ โดยที่ยังไม่เข้าใจในหลักเกณฑ์ดี ผลที่ได้รับไม่เป็นที่พอใจเลย เพราะทำให้คุณลักษณะที่ดีที่สุดของศิลปะแบบดั้งเดิมของเราสูญเสียไป”[100]

ภาพจิตรกรรมฝาผนังส่วนหนึ่งของภาพธุดงควัตร ภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม (ภาพที่ 186) ได้แสดงให้เห็นถึงการขาดความเข้าใจในด้านการใช้รูปทรง และฝีมือในการวางองค์ประกอบอันเป็นคุณลักษณะที่ดีที่สุดของศิลปะแบบดั้งเดิมอย่างชัดเจนที่สุด จะเห็นได้ว่า มุมมองของรูปทรงสถาปัตยกรรมที่แสดงเนื้อหาของภาพและทิวทัศน์ด้านหลัง เป็นสิ่งที่มิอาจเข้ากันได้ กล่าวคือ ศาลาก็มีเส้นระดับสายตาในมุมมองหนึ่ง ทิวทัศน์ก็มีเส้นระดับสายตาอันเป็นทัศนียวิทยาอีกมุมมองหนึ่ง ซึ่งทั้งสองส่วนมีความขัดแย้งกันมากในมุมมองที่เป็นไปได้จริง ความรู้สึกประดักประเดิดไม่เข้ากันจึงเกิดขึ้นเพราะเส้นระดับสายตาในส่วนทิวทัศน์ด้านบน และในส่วนของอาคารสถาปัตยกรรมที่เป็นจุดเด่นของภาพต่างมุ่งแสดงทัศนียวิทยาที่อิงความสมจริงในมุมมองของตนเอง เมื่อทั้งสองส่วนได้มาอยู่ร่วมกัน จึงเป็นสิ่งที่ดูแปลกแยกอย่างยิ่ง ไม่ว่าเราจะมองในแง่มุมที่สมจริงหรือในแง่มุมที่เป็นอุดมคติก็ตาม (ดูตัวอย่างการใช้ One Point Perspective ที่ถูกต้อง จากภาพลายเส้นที่ 9)

เมื่อทดลองตัดความสำคัญของเส้นขอบฟ้าด้านบนออก (ภาพที่ 187) ส่วนด้านล่างกลับเป็นภาพในแง่มุมที่น่าตื่นตาตื่นใจ แม้จะไม่มีอะไรถูกต้องตามมุมมองที่เป็นจริงเลย แต่ก็มิได้ทำให้เกิดความรู้สึกขัดตาและกลับให้คุณค่าในด้านรูปทรงทางศิลปะ ด้วยรูปทรงที่ดูแปลกตา ความน่าสนใจในภาพดังกล่าวจะไม่เกิดขึ้นเลย หากรูปทรงที่แปลกตาเหล่านี้วางอยู่ในจังหวะที่ไม่เป็นอิสระจากเส้นระดับสายตาของภาพทิวทัศน์ที่อยู่ด้านบน

---

[100]มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ผู้จัดพิมพ์, ศิลปไทย (รวมบทความศิลปไทย) (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2516), 162.

หากมองในแง่มุมทางศิลปะโดยไม่ต้องนึกถึงความผิดพลาดของหลักทัศนียวิทยา กลุ่มภาพอาคารสถาปัตยกรรมทั้งหมดที่เป็นอาคารส่วนประธานและอาคารส่วนประกอบกลับให้ความรู้สึกที่เข้ากันได้อย่างน่าสนใจในด้านรูปทรงทางศิลปะ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเมื่อฉากภาพทิวทัศน์ด้านหลังแสดงให้เห็นจริงจังด้านความถูกต้องของมุมมองขึ้นมา จึงได้ทำให้ความลงตัวของกลุ่มรูปทรงภาพสถาปัตยกรรมด้านล่างกลับกลายเป็นความผิดพลาดจากหลักทัศนียวิทยาและสูญเสียคุณค่าทางศิลปะไปอย่างน่าเสียดาย

จิตรกรรมไทยประเพณีนั้นสามารถถ่ายทอดสุนทรียภาพทางศิลปะได้อย่างสูงยิ่ง สามารถให้อารมณ์ความรู้สึกสมจริงในความคิดและจินตนาการ ด้วยเพราะไม่ติดอยู่ในหลักเหตุผลด้านมุมมองทางทัศนียวิทยา ส่วนภาพที่มุ่งแสดงมิติลึกแบบ 3 มิติ ซึ่งอิงอยู่กับมุมมองและสัดส่วนที่เห็นได้ในความเป็นจริงมากเกินไป จึงได้ทำให้จิตรกรรมไทยเป็นเสมือนเพียงภาพเล่าเรื่องอย่างธรรมดาๆ ที่กล่าวเช่นนี้มิได้หมายความว่ารูปแบบการเขียนภาพเหมือนจริงแบบตะวันตกเป็นสิ่งไม่ดี แต่คุณลักษณะของการเขียนจิตรกรรมไทยนั้นมีความเกี่ยวข้องกับปรัชญาทางพุทธศาสนาอันสื่อถึงสภาวธรรมและความหลุดพ้นจากกิเลสตัณหา มิใช่เป็นเพียงการเล่าเรื่องแสดงความเป็นรูปธรรมในมุมมองธรรมดา

ดังนั้นการแสดงเนื้อหาดังกล่าวด้วยรูปแบบที่เป็นสองมิติ หรือทัศนวิสัยแบบเส้นขนาน จึงทำให้จิตรกรมีอิสระในการถ่ายทอดความคิดออกมาเป็นรูปทรง โดยไม่ติดอยู่กับข้อจำกัดของการพยายามเล่าเรื่องราวแบบเหมือนจริง หากแต่เป็นการมุ่งแสดงคุณค่าด้านเนื้อหาเป็นสำคัญ “พลังความรู้สึกของภาพ เกิดขึ้นจากการสร้างความประสานสัมพันธ์ขององค์ประกอบจังหวะ สีสัน ที่พอเหมาะในลักษณะ 2 มิติ พลังทางด้านรูปทรงที่เกิดจากทัศนธาตุทางศิลปะเหล่านี้จะกว้างขวางลุ่มลึกและเข้าถึงหลักปรัชญาทางพุทธศาสนาได้มากกว่า ลึกซึ้งกว่าภาพความเป็นจริงแบบสามมิติที่เสมือนภาพประกอบทางวัตถุธาตุธรรมดา”[101]

ส่วนการที่นักวิชาการได้กล่าวว่า “ภาพจิตรกรรมแบบแผนประเพณีก่อนหมดช่วงของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือ ในรัชกาลที่ 3 ได้มีการสอดแทรกลักษณะสมจริงคือฉากชีวิตประจำวันของชาวบ้านร้านช่องไว้มากขึ้น”[102]

> เมื่อแนวเรื่องอุดมคติเปลี่ยนมาเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริง อันเป็นกระแสจากวัฒนธรรมตะวันตก ที่เริ่มแพร่หลายเข้ามาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 3 และเพิ่มมากยิ่งขึ้นเป็นลำดับ

---

[101]สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, “คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย,” เอกสารประกอบการสอน 214 271 โดยภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป. (อัดสำเนา), 9.

[102]สันติ เล็กสุขุม, ลีลาไทย : เพื่อความเข้าใจความคิดเห็นของช่างโบราณ, 53.

> เป็นผลให้รูปแบบจิตรกรรมปรับเปลี่ยนอย่างรวดเร็ว กลายเป็นฉากเป็นภาพสมจริงหรือเหมือนจริงในที่สุด ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับแนวเรื่องจริงที่นำมาเป็นประเด็นสำหรับวาด รวมทั้งวิธีวาดตามแนวตะวันตกอีกด้วย [103]

จากการวิเคราะห์ที่ผ่านมาจะเห็นได้ว่าความสมจริงที่เกิดขึ้นในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับรากฐานของจิตรกรรมไทยประเพณีเดิมมาแต่ครั้งสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างเห็นได้ชัด นักวิชาการมีเจตนาเชื่อมโยงให้เห็นว่า ความสมจริงที่มีมากขึ้นเป็นเพราะมีความเกี่ยวโยงไปถึงแนวคิดที่ปรับเปลี่ยนไปสู่ความสมจริงในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ความเป็นจริงแล้วความสมจริงที่มีมากขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 มิได้ส่อเค้าในด้านพัฒนาการไปถึงยุคแห่งการปรับเปลี่ยนในสมัยรัชกาลที่ 4 - 5 ได้เลย

ส่วนคุณลักษณะที่เป็นแบบอุดมคติในจิตรกรรมไทย เช่น การใช้เส้นสินเทาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเฉพาะสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งมักกล่าวกันว่ามีการละทิ้งคุณลักษณะแบบอุดมคติ เช่น การใช้เส้นสินเทาในจิตรกรรมไทยประเพณี เพื่อมุ่งเน้นแสดงความสมจริงมากขึ้นก่อนที่จะปรับเปลี่ยนไปสู่ความนิยมในการเขียนเนื้อหาเรื่องราวที่มีอยู่จริง อันเป็นกระแสจากวัฒนธรรมตะวันตก ที่เริ่มแพร่หลายเข้ามาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 3 ซึ่งเนื้อความในหนังสือ “ลีลาไทยเพื่อความเข้าใจความคิดเห็นของช่างโบราณ” ในหน้า 60 - 61 ได้กล่าวไว้ว่า

> “สินเทา” ที่มีลักษณะเป็นแถบสามเหลี่ยมหยักฟันปลา และนิยมกันอย่างแพร่หลายในหมู่ช่างเขียนสมัยอยุธยาตอนปลาย เมื่อถึงสมัยต้นรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะในปลายรัชกาลที่ 3 ความนิยมใช้สินเทาในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีเริ่มลดลงมากแล้ว เพราะช่างเขียนคำนึงในเรื่องความสมจริงมากขึ้น ฉากทิวทัศน์ บ้านเรือน หรือปราสาทราชวัง แม้ยังเขียนตามแบบอย่างอุดมคติ ก็มักได้รับการจัดวางให้เป็นสัดส่วนแทนการใช้ประโยชน์จาก “สินเทา” ซึ่งผิดจากอดีตที่ผ่านมา และที่สำคัญคือ “สินเทา” ที่ยังมีอยู่บ้างก็คลี่คลายมาโดยมีขอบนอกเรียบเป็นระเบียบยิ่งกว่าเดิมจนในที่สุด “สินเทา” ก็หายไป เมื่อแนวเรื่องอุดมคติเปลี่ยนมาเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงอันเป็นกระแสจากวัฒนธรรมตะวันตก...
>
> ...เมื่อ “สินเทา” ซึ่งมีหน้าที่และลักษณะตามบริบทของภาพเขียนแนวอุดมคติโบราณจึงเป็นส่วนเกินสำหรับภาพเขียนแนวเหมือนจริงของสังคมยุคใหม่ “สินเทา” จึงตายจากไปในที่สุด [104]

---

[103] เรื่องเดียวกัน, 60 - 61.

[104] เรื่องเดียวกัน.

เนื้อความที่ยกมากล่าวถึงนี้ ได้พยายามบ่งชี้ว่าจิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเพื่อ*เชื่อมโยง*ไปถึง “อุดมคติเปลี่ยนมาเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริง อันเป็นกระแสจากวัฒนธรรมตะวันตก” อันเป็นช่วงเวลาที่รับอิทธิพลด้านการเขียนภาพให้แสดงความเหมือนจริงแบบตะวันตกอย่างชัดเจนในช่วง*หลัง*สมัยรัชกาลที่ 3 โดยชี้นำว่าในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 3 “ฉากทิวทัศน์ บ้านเรือน หรือปราสาทราชวัง แม้ยังเขียนตามแบบอย่างอุดมคติ ก็มักได้รับการจัดวางให้เป็นสัดส่วนแทนการใช้ประโยชน์จาก สินเทา” *แต่*จากการวิเคราะห์เปรียบเทียบที่ผ่านมาจะเห็นได้ว่า สิ่งที่น่าจะเป็นก็คือ แม้มีฉากธรรมชาติและอาคารสถาปัตยกรรม หรือรูปทรงธรรมชาติเข้ามาทำหน้าที่กำหนดองค์ประกอบแทนการแบ่งองค์ประกอบด้วยเส้นสินเทา ซึ่งปรากฏให้เห็นมากขึ้นในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ก็ตาม (ซึ่งลักษณะดังกล่าวได้มีปรากฏมาแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 1 แล้ว) แต่การใช้เส้นสินเทาน้อยลงในแง่ของการทำหน้าที่แบ่งองค์ประกอบภาพ ไม่น่าหมายความได้ดังที่ว่า “ปลายรัชกาลที่ 3 ความนิยมใช้สินเทาในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีเริ่มลดลงมากแล้ว เพราะช่างเขียนคำนึงในเรื่องความสมจริงมากขึ้น”

หากแต่ความจริงแล้ว สิ่งที่ควรพิจารณาก็คือ สินเทาไม่เคยเป็นส่วนเกินในงานจิตรกรรมไทย ไม่ว่าในช่วงต้นสมัยรัตนโกสินทร์มาถึงสมัยรัชกาลที่ 3 จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าสินเทานั้นยังคงทำหน้าที่อย่างสลักสำคัญ และมีหน้าที่อย่างเฉพาะเจาะจงในการกำหนดคุณวิเศษของปราสาทและตัวภาพบุคคล เพื่อแสดงสถานะอันประเสริฐของรูปทรงที่อยู่ภายใต้การล้อมกรอบของเส้นสินเทา จึงควรนับว่าเส้นสินเทาได้ทำหน้าที่อย่างสมบูรณ์ และได้รับการนำมาใช้อย่างเหมาะสมในการสื่อความหมาย อันสามารถพิจารณาได้ว่า เส้นสินเทาที่นำมาใช้ร่วมกับรูปทรงธรรมชาติและสถาปัตยกรรม มีความประสานสัมพันธ์กันอย่างลงตัวงดงามด้วยชั้นเชิงฝีช่างที่เขียนขึ้นในรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ทั้งในแง่ของรูปทรง และการให้ความหมายในเชิงสัญลักษณ์ที่สอดคล้องกับเนื้อหาเรื่องราว

จึงควรกล่าวได้ว่าเส้นสินเทากลับได้ทำหน้าที่สำคัญไปกว่าเพียงการแบ่งองค์ประกอบภาพเท่านั้น กล่าวคือ เส้นสินเทาได้รับการนำมาใช้เน้นความเป็นอุดมคติในส่วนที่ต้องการแสดงให้เห็นถึงรูปทรงที่เป็นสัญลักษณ์แห่งความประเสริฐความดีงาม ซึ่งหมายความว่าเส้นสินเทา ย่อมมิได้ลดความสำคัญลงในแง่การทำหน้าที่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ อันเป็นอุดมคติในการเขียนภาพจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่อย่างใด ดังนั้น การตายของสินเทาจึงมิได้เกิดขึ้นจากการเลิกนิยม ด้วยเพราะมีจุดประสงค์เพื่อความสมจริงเป็นแน่

การตายลงหรือเสื่อมลงของเส้นสินเทานั้นควรสืบสาวไปถึงแนวความคิด ในสมัยรัชกาลที่ 4 ในกรณีที่ว่าเมื่อเรื่องพระพุทธประวัติและชาดกไม่ได้รับการให้ความสำคัญ หรือ

นิยมนำมาเขียนแล้วเสียมากกว่า จึงปรากฏว่าไม่มีการใช้เส้นสินเทา ในการแสดงอุดมคติของเนื้อหาในพุทธประวัติและชาดก หากจะกล่าวว่าสินเทานั้นได้ตายลง ก็คงมิใช่เพราะในสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมการเขียนภาพเหมือนจริงในภาพแบบประเพณี เพราะการปรากฏของเส้นสินเทาในจิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ยังคงความสำคัญในด้านการให้ความหมายในเชิงสัญลักษณ์ ดังที่ได้กล่าวถึงไปแล้วในส่วนของการวิเคราะห์องค์ประกอบภาพจิตรกรรม

หากเราพิจารณาจิตรกรรมที่วัดสุวรรณารามที่ถือได้ว่า มีความรุ่งเรืองอย่างมากของฝีมือช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 จะเห็นได้ว่าสินเทายังคงทำหน้าที่ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งในส่วนที่ให้ความหมายในเชิงสัญลักษณ์และรูปทรง การจะกล่าวว่าเส้นสินเทาเป็นส่วนเกินในงานจิตรกรรมไทยนั้นเป็นจริงโดยแท้ หากถูกนำไปใช้ประกอบกับการเขียนภาพพุทธประวัติแบบเหมือนจริงอย่างปราศจากฝีมือในสมัยรัชกาลที่ 4 - 5 ดังเช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส (ภาพที่ 199) ที่ปรากฏลักษณะวิธีการเขียนสินเทาเป็นภาพรัศมีหรือประภามณฑลรอบเศียรพระพุทธองค์ ท่ามกลางฉากภาพทิวทัศน์ที่มุ่งแสดงความลึกตามหลักทัศนียวิทยา (Perspective) การเขียนประภามณฑลเช่นนี้ได้ทำให้รัศมีนั้นดูเป็นสิ่งประหลาด และไม่สามารถทำให้เชื่อได้เลยว่าเป็นรัศมีของพระพุทธองค์ หากแต่ดูเป็นเพียงฉากแผ่นแบนๆ ที่วางอยู่เบื้องหลังพระเศียรเท่านั้น

ปัญหาที่เกิดขึ้นนั้นก็คือ ความไม่เข้ากันของสองสิ่ง หรือเป็นการพยายามนำความสมจริงแบบสามมิติที่อิงความเหมือนจริงมาร่วมกับลักษณะสองมิติแบบอุดมคติ แต่กลับทำให้เรื่องราวที่ปรากฏกลับดูเป็นไปไม่ได้เอาเสียเลย ภาพประภามณฑลเช่นนี้ เมื่ออยู่ในองค์ประกอบที่เป็นรูปแบบอุดมคติด้วยกัน จะสามารถส่งเสริมความวิเศษของพระพุทธองค์ได้อย่างเต็มที่ ดังเช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสรรย์ สมัยรัชกาลที่ 1 (ภาพที่ 84) จะเห็นได้ว่ากรอบสินเทาได้รับการกำหนดให้ทำหน้าที่เน้นคุณวิเศษของพระพุทธเจ้า เพื่อแทนความหมายถึงฉัพพรรณรังสีที่เปล่งออกจากรูปทรงของพระพุทธองค์ และเหล่าบรรดากษัตริย์ทั้งหกที่เป็นประหนึ่งสมมติเทพ

รูปทรงของประภามณฑลรอบเศียรพระพุทธองค์อันเป็นจุดเด่นของกลุ่มภาพนั้นมีจังหวะการซ้ำที่ประสานสัมพันธ์อยู่กับโครงสร้างส่วนอื่นๆ มีการเขียนกรอบล้อมรอบพระเศียรของเหล่ากษัตริย์ทั้งหก ด้วยชั้นเชิงการกำหนดพื้นที่ว่างและรูปทรง เป็นจังหวะซ้ำๆ สอดคล้องกันเพื่อเน้นรูปทรงส่วนประธานให้โดดเด่นเป็นสง่ายิ่งขึ้น อย่างมีเอกภาพ ผู้ชมจะไม่รู้สึกว่ากรอบเส้นสินเทาที่รายล้อมพระเศียรของพระพุทธองค์และเหล่ากษัตริย์ทั้งหก ก่อให้เกิดความรู้สึกขัดตาแต่

อย่างใด เพราะรูปทรงในรูปแบบอุดมคติเช่นนี้มีความประสานสัมพันธ์กันเป็นอย่างดีในแง่มุมของชั้นเชิงทางศิลปะ

ส่วนรูปทรงอื่นๆ ที่รายล้อม เช่น ทิวไม้และจังหวะการขดโค้งของหินผา รวมถึงกลุ่มรูปทรงตัวกากที่อยู่ด้านล่าง ล้วนแล้วแต่ได้รับการกำหนดขึ้นโดยคำนึงถึงพื้นที่ว่างและรูปทรงที่สามารถเน้นความสง่างามขององค์ประกอบที่มีจังหวะสัมพันธ์กันอย่างลงตัว การกำหนดรูปทรงตัวภาพบุคคลที่มีคุณลักษณะแบบอุดมคติให้อยู่บนพื้นที่ที่เป็นฉากธรรมชาตินั้น จิตรกรมีความจงใจในการกำหนดรูปทรงของแนวต้นไม้และโขดหินที่อยู่เบื้องหลัง ให้เป็นรูปทรงที่ดูคล้ายกรอบมาล้อมกลุ่มรูปทรงที่อยู่ด้านหน้า มีการเว้นจังหวะรูปทรงและที่ว่างให้ดูสัมพันธ์กัน โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงขนาดสัดส่วนที่ถูกต้องตามความเป็นจริง แต่มุ่งเน้นคุณสมบัติของรูปทรงและพื้นที่ว่างให้ประกอบกันเป็นองค์ประกอบที่มีเอกภาพเป็นสำคัญมากกว่าจะอิงอยู่กับหลักการทางทัศนียวิทยา

จะสังเกตได้ว่ารูปทรงของโขดหินและแนวต้นไม้ไม่ได้มีสัดส่วนสัมพันธ์กับความเป็นจริง แต่กลับสามารถให้ความรู้สึกสมจริงและลงตัวในความรู้สึกโดยไม่ขัดตาแต่อย่างใด เนื่องด้วยศิลปินมีความเข้าใจในการใช้รูปทรงและพื้นที่ว่างอย่างชาญฉลาดยิ่ง เมื่อกล่าวในแง่ของวิชาการทางศิลปะแล้ว ย่อมต้องกล่าวว่าศิลปินเข้าใจในนามธรรมของรูปทรง (Abstract) ที่ประกอบเข้ากันอย่างสมบูรณ์และลงตัว ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นชั้นเชิงทางศิลปะทั้งสิ้น แต่การเขียนประภามณฑลที่เป็นอุดมคติท่ามกลางมุมมองสมจริงตามธรรมชาติ ภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส ภาพที่ 199 (รวมถึงภาพอื่นๆ ที่ปรากฏภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส ซึ่งมิได้นำมาแสดงให้เห็นไว้ในที่นี้) ทำให้สิ่งที่ปรากฏขาดความน่าเชื่อถือในด้านความสมจริงอย่างยิ่ง หรืออาจกล่าวได้ว่า การเขียนภาพด้วยวิธีการแบบอุดมคติสามารถสร้างความสมจริงในความรู้สึกได้มากกว่า สิ่งที่ปรากฏในภาพดังกล่าวนี้จึงแสดงให้เห็นว่าภูมิรู้อันเป็นชั้นเชิงทางศิลปะนั้นขาดหายไป คุณค่าในด้านการใช้รูปทรงและพื้นที่ว่างแบบประเพณีมิได้รับการนำมาใช้ หรืออาจกล่าวได้ว่า มุ่งเน้นความสนใจไปยังความสมจริงทางด้านทัศนียวิทยาเป็นสำคัญ ลักษณะที่ขัดแย้งแปร่งปร่าจึงเกิดขึ้น จะเห็นได้ว่าการกำหนดกลุ่มรูปทรงของเหล่าภิกษุสงฆ์สาวกในภาพดังกล่าวนี้มีความจงใจเขียนให้เรียงกันลึกเข้าไปตามมุมมองที่อิงอยู่กับความเป็นจริง เพื่อแสดงความลึกตามหลักทัศนียวิทยา (Perspective) ส่วนภาพที่อยู่เบื้องหลังกลุ่มรูปทรงพระพุทธองค์และพระภิกษุ มีลักษณะคลุมเครือว่าเป็นเทวดากำลังเหาะลงมานมัสการสักการะพระพุทธองค์หรือเป็นมนุษย์กำลังนั่งอยู่หลังพุ่มไม้กันแน่ รูปทรงตัวภาพพระนางที่เดินอยู่เป็นฉากหลังของภาพ ไม่ได้ทำให้สามารถแยกแยะได้เลยว่าเป็นมนุษย์หรือเทวดา หากเป็นเทวดาก็มิได้มีสัญลักษณ์อันใดเป็นสิ่ง

บ่งชี้ การเขียนตัวภาพที่มีลักษณะอุดมคติแบนๆ อยู่บนพื้นที่อันแสดงมิติลึก จึงทำให้รูปทรงไม่สามารถประสานกลมกลืนกันได้

จากภาพดังกล่าวจึงทำให้เกิดข้อสงสัยขึ้นว่า การพยายามสร้างมิติลึกนี้ ทำไปเพื่อเหตุใด เพราะไม่ได้ส่งผลอันใดในด้านการส่งเสริมเนื้อหาและรูปทรงในภาพให้ดูพิเศษขึ้นแต่อย่างใด จุดหมายของการสร้างมิติลึกเช่นนี้ น่าจะเกิดขึ้นจากความสนใจในวิธีการเขียนภาพทิวทัศน์ให้มีทัศนียวิทยาตามแบบอย่างตะวันตกที่กำลังเป็นกระแสนิยมในสมัยนั้น มากกว่าการมุ่งเน้นการแสดงเนื้อหาในพุทธประวัติเป็นสำคัญ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ผู้เขียนภาพไม่สามารถทำให้รูปทรงทั้งหลายในองค์ประกอบส่งเสริมพุทธภาวะของพระพุทธองค์ให้โดดเด่นเป็นสง่า และกลับแสดงให้เห็นถึงความเสื่อมถอยลงอย่างชัดเจนในแง่ของความเข้าใจ ทั้งในด้านแนวคิด รูปแบบ และฝีมือช่าง

ซึ่งเมื่อเปรียบกับการใช้เส้นสินเทาที่เน้นคุณวิเศษของตัวภาพในฉากภาพจิตรกรรมทศชาติชาดกตอนมหาชนก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม (ภาพที่ 119) จะเห็นได้ว่าลักษณะรูปทรงของกรอบสินเทาที่โอบล้อมนางเมขลาและมหาชนกไว้นั้น ได้ทำหน้าที่เน้นคุณวิเศษของตัวภาพที่อยู่ภายใน อีกทั้งเราจะสังเกตได้ว่าการกำหนดสินเทาเช่นนี้จะไม่สร้างความรู้สึกแปร่งปร่าประการใดกับกลุ่มรูปทรงอื่นๆ เมื่อวิเคราะห์ลงไปในด้านรูปทรง สิ่งที่เห็นได้ชัดก็คือ ลักษณะรูปทรงกรอบเส้นสินเทา มีลักษณะรูปลักษณ์สอดคล้องประสานกลมกลืนอย่างยิ่งกับลักษณะจังหวะรูปทรงของคลื่นน้ำที่เป็นวงโค้งเช่นเดียวกัน

โดยภาพรวมทั้งหมด คือคุณสมบัติของการใช้รูปทรงและที่ว่างแบบสองมิติอย่างสมบูรณ์ เราจึงไม่พบว่า การกำหนดกรอบเส้นสินเทารายล้อมรอบรูปทรงนางเมขลาและพระมหาชนก จะสร้างความขัดแย้งประการใดให้กับกลุ่มองค์ประกอบภาพส่วนอื่นๆ หากแต่สามารถประสานสัมพันธ์กันได้เป็นอย่างดี มีเอกภาพสมบูรณ์ในตัวเอง ด้วยคุณลักษณะแบบสองมิติ เมื่อเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทอง (ภาพที่ 203) ซึ่งเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 แสดงให้เห็นการนำเส้นสินเทามาใช้เพื่อเน้นสถานะอันเป็นทิพย์ หรือความวิเศษของเทวดาบนฉากภาพที่มีลักษณะอิงกับความเหมือนจริงทั้งในด้านมุมมองและการพยายามสร้างปริมาตรให้กับวัตถุด้วยค่าน้ำหนักแสงเงา มิติที่ต่างกันระหว่างตัวภาพเทวดากับตัวภาพบุคคลภายในศาลาของภาพนี้ แสดงให้เห็นว่าได้ส่งผลให้ตัวเทวดาในกรอบสินเทาดูเป็นเพียงแผ่นภาพแบนๆ มาแปะอยู่บนหลังคา มากกว่าจะให้ผลในเรื่องการแสดงสภาวะอันเป็นทิพย์ของเทวดาที่ต่างจากภพภูมิมนุษย์

ในขณะเดียวกันความแบนที่เป็นอุดมคติของภาพเทวดาซึ่งอยู่ในกรอบสินเทาในลักษณะเช่นนี้ เมื่อได้ไปปรากฏอยู่ในองค์ประกอบที่เป็นรูปแบบอุดมคติด้วยกันแล้ว ความแบนที่เห็นนี้จะกลับกลายเป็นเทวดาผู้ทรงคุณวิเศษขึ้นมาในทันที เมื่อมองในอีกแง่หนึ่ง การเขียนเทวดาในกรอบสินเทาในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองแห่งนี้ อาจพิจารณาได้เช่นกันว่าถ้าหากปราศจากเส้นสินเทาที่ล้อมรอบตัวภาพที่กำหนดให้เป็นเทวดาแล้ว ย่อมทำให้เกิดความรู้สึกคลุมเครือในด้านความเข้าใจของผู้ดูมากขึ้นไปอีกว่า อาจเป็นภาพบุคคลนั่งอยู่บนหลังคา ถ้าจะกล่าวว่าเป็นภาพของเทวดาก็อาจให้ความรู้สึกที่ไม่สมกับคุณลักษณะของเทวดานัก

การใช้กรอบเส้นสินเทาเพื่อเน้นตัวภาพแบบอุดมคติเมื่อปรากฏอยู่ท่ามกลางฉากธรรมชาติแบบทัศนียวิทยาที่อยู่เป็นฉากหลัง จะให้ความรู้สึกถึงความแปลกแยกแตกต่างกันอย่างยิ่ง จึงอาจสรุปได้ว่าเรื่องบางเรื่องเมื่อนำมาเขียนให้ดูเป็นจริง กลับทำให้ภาพนั้นกลายเป็นสิ่งที่ไม่สมจริงเสียยิ่งกว่า หรือไม่น่าเชื่อถือเอาเสียเลย ดังเช่น ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส และภาพพระพุทธองค์แสดงยมกปาฏิหาริย์จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทอง

การเขียนตัวภาพเทวดาบนพื้นที่ที่อิงความเป็นจริงตามมุมมองที่ตาเห็นนั้นเป็นการยัดเหยียดความจริงให้ผู้ดู และสิ่งที่เกิดขึ้นจากการเห็นรูปทรงเหล่านั้น กลับทำให้เนื้อหาที่นำเสนอสร้างความรู้สึกไม่น่าเชื่อถือเสียมากกว่าที่จะรู้สึกได้ถึงความสมจริง รูปทรงอันควรเป็นแบบอุดมคติ จึงดูมีความเหมาะสมกับวิธีการสร้างทัศนียวิสัยอันเป็นอุดมคติเช่นเดียวกัน หรือควรเป็นการประสานสัมพันธ์ด้วยชั้นเชิงที่ทำให้ความแตกต่างนั้นเกิดเอกภาพขึ้น อันส่งผลให้รูปทรงทั้งหมดมีคุณลักษณะที่ประสานสัมพันธ์กันได้เป็นอย่างดี และทำให้ผู้ดูจินตนาการไปถึงสิ่งอันเป็นทิพย์ หรือสิ่งอันเป็นนามธรรมภาวะที่มิสามารถมองเห็นได้ ให้ปรากฏขึ้นอย่างสมจริงในมโนคติโดยไม่ก่อให้เกิดความขัดเขิน หรือ ขัดแย้งใดๆในความรู้สึก

อีกตัวอย่างหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นถึงการพยายามเขียนสิ่งอันเป็นนามธรรมภาวะ เช่น รูปทรงตัวภาพเทวดา ให้อยู่บนพื้นที่ๆ ที่อิงอยู่กับความเหมือนจริงในด้านมุมมอง อันอาจขัดขวางสะดุดจิตนาการมิให้ก่อเกิด โดยการพยายามแสดงความเป็นอุดมคติของตัวภาพเทวดาให้ปรากฏเป็นรูปธรรมอยู่เหนือกลีบเมฆ และฉากภาพทิวทัศน์ในมุมมองแบบทัศนีย์วิทยา (Perspective) ที่มุ่งแสดงความเป็นจริงให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรม อย่างเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในมณฑปวัดพระงาม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 194) รวมถึงอีกหลายๆ ภาพที่เขียนขึ้นในยุคแห่งการปรับเปลี่ยน

ตัวภาพเทวดาบนพื้นที่ที่อิงอยู่กับความสมจริงในมุมมองทางทัศนียวิยา ย่อมอาจทำให้เกิดความเข้าใจที่คลุมเครือหรืออาจไม่แน่ใจว่าตัวภาพเหล่านั้นจะใช่เทวดาหรือไม่ ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นก็คือ ภาพเทวดาที่กำลังเหาะอยู่บนกลีบเมฆท่ามกลางบรรยากาศของภาพทิวทัศน์ รูปทรงที่กำหนดให้เป็นภาพเทวดา สวมชฎามีเครื่องประดับเป็นสร้อยสังวาลแบบอุดมคติ ไม่มีความเข้ากันและไม่สามารถประสานกลมกลืนกันกับพื้นที่แวดล้อมซึ่งมีลักษณะเหมือนจริงที่มีอาคารบ้านเรือนและทิวทัศน์เป็นรูปธรรมในมุมมองตามความเป็นจริง หากมองเพียงคุณค่าในด้านการเขียนภาพทิวทัศน์ของภาพดังกล่าวนี้ ย่อมนับว่าเป็นภาพที่เขียนขึ้นได้อย่างงดงามภาพหนึ่ง แต่ก็หมดความเป็นเอกภาพลงเมื่อปรากฏภาพวิมานรุกขเทวดาที่เขียนขึ้นแบบอุดมคติบนต้นไม้ที่อิงความเหมือนจริงเชิงวัตถุธาตุ ส่วนบนท้องฟ้าที่สร้างมิติงดงามได้เป็นอย่างดีนั้น กลับกลายเป็นสิ่งประหลาดเมื่อมีตัวภาพบุคคลกำลังแสดงกิริยาท่าทางต่างๆอยู่เหนือกลีบเมฆเหล่านั้น

ซึ่งจะต่างออกไปอย่างยิ่ง เมื่อชมภาพเทวดาที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่อันมีคุณลักษณะเป็นแบบอุดมคติ ด้วยรูปแบบการนำเสนอแบบสองมิติในจิตรกรรมไทยประเพณี ซึ่งจะไม่ทำให้ผู้ดูเกิดความสงสัยเลยว่าเป็นภาพเทวดา เพราะจิตรกรรมไทยประเพณีสามารถกำหนดรูปทรงเชิงสัญลักษณ์ต่างๆ ให้สามารถแสดงคุณลักษณะวิเศษแตกต่างกันระหว่างตัวภาพอุดมคติอย่างมนุษย์กับตัวภาพอุดมคติที่เป็นเทวดา เช่น มีการใช้สินเทาในการกำหนดล้อมกรอบ เพื่อแสดงให้เข้าใจได้ว่า เป็นสิ่งที่อยู่ในคนละมิติกัน ดังที่กล่าวถึงไปแล้วในภาพที่ 87, 95, 118

นอกจากนั้นจะเห็นได้ว่า เมื่อภาพรูปทรงเทวดาเหาะอยู่บนพื้นที่เป็นพื้นสีแดงเรียบ (ภาพที่ 143, 144) ซึ่งมีความหมายเชิงสัญลักษณ์เกี่ยวกับสรวงสวรรค์กลับสามารถทำให้ผู้ดูจินตนาการไปถึงคุณลักษณะอันเป็นทิพย์ของเทวดาได้อย่างไม่น่าสงสัย แม้คุณลักษณะในส่วนต่างๆ ที่เป็นอุดมคติ เช่น เส้นสินเทา หรือพื้นที่สีแดงเรียบที่อยู่เป็นฉากหลัง จะมิใช่สิ่งที่เห็นได้ในความเป็นจริงเลยก็ตาม การพิจารณาถึงภาพที่ 194 ทำให้เกิดความสงสัยขึ้นอย่างมาก เมื่อตัวภาพเทวดาในแบบประเพณีเหล่านี้ได้ถูกนำมาเสนอยัดเยียดให้ผู้ดูเชื่อว่าเป็นภาพเทวดาปรากฏอยู่ในกลีบเมฆ บนพื้นที่ภาพทิวทัศน์ซึ่งให้ความเหมือนจริงอย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งย่อมทำให้ความคิดฝันและจินตนาการต่างๆ จากการได้ดูภาพเหล่านี้หยุดสะดุดลง และติดอยู่ในข้อจำกัดที่ต้องอิงอยู่กับความเป็นจริง ภาพเทวดาที่ควรจะเป็นทิพย์หรือศักดิ์สิทธิ์ กลับดูเป็นสิ่งที่ไม่น่าเชื่อถือเอาเสียเลย เมื่อได้มาปรากฏตนอยู่ในภาพผลงานจิตรกรรมเหล่านี้

สิ่งที่น่าพิจารณาก็คือ ตัวภาพเทวดาดังกล่าวหากได้ไปปรากฏอยู่บนพื้นที่ที่เป็นรูปแบบสองมิติในแบบประเพณีเดิม ไม่ว่าผู้ดูจะเชื่อหรือไม่เชื่อว่าเทวดาเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงก็ตาม แต่ผู้ดูจะรู้สึกเชื่อถือในความสมจริงที่สื่อผ่านรูปทรงที่เป็นศิลปะ กล่าวคือการใช้รูปทรงและการจัด

วางองค์ประกอบที่สามารถให้ผลทางสายตา และอารมณ์ความรู้สึก ด้วยชั้นเชิงฝีมือในการใช้ทัศนธาตุต่างๆ ได้อย่างลงตัวเป็นเอกภาพ ก่อให้เกิดสุนทรียภาพในด้านรูปทรงที่ดูน่าเชื่อถือ หรือสมจริงในความคิด ซึ่งสามารถทำให้จินตนาการไปถึงความเป็นทิพย์ภาวะของเทพเทวดาได้อย่างไม่รู้สึกขัดเขินแต่อย่างใด แต่สำหรับการนำภาพเทวดามาเขียนบนพื้นที่แบบเหมือนจริงเป็นรูปธรรม ตัวภาพเหล่านั้นกลับดูมีคุณค่าเพียงการบอกเล่าเรื่อง ด้วยการพยายามนำเสนอภาพเทวดาในแบบสมจริงเป็นรูปธรรม ที่ไม่สมจริงในความรู้สึกของผู้ดูเลย

ซึ่งสมควรนับว่าฝีมือช่างในรูปแบบประเพณีนั้น เป็นคุณลักษณะของรูปแบบที่ล้ำหน้าไปไกลมากเหลือเกิน เมื่อเทียบกับจิตรกรรมในช่วงสมัยรัชกาลที่4 ที่กล่าวกันว่าศิลปะสมัยใหม่ของไทยในช่วงเวลานั้นคือการเขียนภาพแบบเหมือนจริง แต่ความเป็นจริงในด้านฝีมือช่างหรือชั้นเชิงทางศิลปะนั้นต้องนับว่าเป็นเพียงก้าวแรกเท่านั้น

ภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - 3) แสดงให้เห็นถึงการทำงานร่วมกันของกลุ่มรูปทรงตัวภาพ กับรูปทรงธรรมชาติ และรูปทรงสถาปัตยกรรม มีตัวอย่างที่เลือกนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบ ได้แก่ ภาพพุทธประวัติ ตอนพระอินทร์ทรงพิณทิพย์สามสายถวายพระบรมโพธิสัตว์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม (ภาพที่ 85) เมื่อพิจารณาลักษณะการเขียนรูปทรงธรรมชาติในภาพดังกล่าว จะเห็นว่าจิตรกรให้ความสำคัญกับการประสานสัมพันธ์ของกลุ่มรูปทรงในองค์ประกอบของศิลปะมากกว่าจะคำนึงถึงความถูกต้องของรูปทรงที่เป็นจริงตามธรรมชาติ โดยเฉพาะการเขียนรูปทรงโขดหินให้ทำหน้าที่เสริมความโดดเด่นให้กับรูปทรงตัวภาพพระพุทธองค์ คล้ายกับการทำหน้าที่ของเส้นสินเทา เพื่อเน้นความสำคัญของรูปทรงที่เป็นประธานของภาพ

รูปทรงโขดหินลักษณะเช่นนี้เจตนาเน้นความเป็นอุดมคติของพระบรมโพธิสัตว์ สิทธัตถะเป็นประเด็นสำคัญ ดังจะเห็นได้ว่าการเขียนรูปทรงโขดหินที่รองรับรูปทรงพระบรมโพธิสัตว์ แสดงให้เห็นถึงความจงใจของจิตรกรที่ต้องการให้รูปทรงโขดหินเชิดงอนขึ้นที่ปลายยอด เพื่อให้สอดคล้องสัมพันธ์กับทิศทางการบรรทมในท่าไสยาสน์ของพระบรมโพธิสัตว์ รูปทรงโครงสร้างที่เป็นแกนมิได้มีลักษณะเป็นเส้นแนวนอนขนานไปกับพื้นดิน แต่ได้รับการกำหนดให้เป็นเส้นที่เชิดโค้งขึ้นไป โดยมีจังหวะของโขดหินแท่นบรรทมและโขดหินที่รายล้อมเป็นฉากหลัง ทำหน้าที่ส่งเสริมให้เห็นคุณลักษณะแบบอุดมคติ ที่มิใช่การนอนหลับอย่างปุถุชนคนธรรมดา แต่อยู่ในอิริยาบถท่าไสยาสน์อย่างมหาบุรุษ ดังนั้นการกำหนดรูปทรงโขดหินจึงเป็นความจงใจถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของแนวเรื่อง มากกว่าแสดงความเป็นก้อนหินธรรมดาเท่านั้น กล่าวคือให้ความสำคัญกับองค์ประกอบทางศิลปะมากกว่าเรื่องหลักเหตุผลตามความเป็นจริง

กลุ่มรูปทรงตัวภาพพระสาวก แสดงให้เห็นความประสานสัมพันธ์ของกลุ่มรูปทรงด้วยการมองและคล้อยตามกัน เกิดเป็นเส้นที่โครงสร้างในแนวนอน ที่ล้อสอดคล้องไปกับแนวการไสยาสน์ของรูปทรงพระพุทธองค์ได้อย่างลงตัว กลุ่มรูปทรงดังกล่าวยังมีความเชื่อมโยงไปยังรูปทรงท้าวสักกะที่กำลังดีดพิณทิพย์ด้วยการชี้นิ้ว เกิดเป็นเอกภาพจากกลุ่มรูปทรงย่อย สัมพันธ์กันเป็นกลุ่มรูปทรงใหญ่ขึ้น ด้วยเส้นโครงสร้างที่มองไม่เห็น (ภาพที่ 85) โขดหินที่อยู่เบื้องหลังยังเป็นการกำหนดทิศทางความแรงของเส้นแกนอันเป็นโครงสร้างรูปทรงของพระมหาบุรุษในท่าไสยาสน์ที่มีลักษณะพุ่งตรงไปทางซ้ายให้ลดพลังลงได้ โดยมีโขดหินกำหนดให้ทิศทางนั้นกลับเชิดขึ้นสู่เบื้องบน กลุ่มองค์ประกอบและความแรงของรูปทรงโขดหิน ซึ่งมีลักษณะสามเหลี่ยมนั้นมีความสมดุลกับทิวไม้ที่อยู่ด้านข้าง แสดงการเกาะกลุ่มของรูปทรงดังกล่าวได้อย่างลงตัว

ส่วนภาพจิตรกรรมแบบไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่แสดงให้เห็นถึงการทำงานร่วมกันของกลุ่มรูปทรงตัวภาพกับรูปทรงธรรมชาติและรูปทรงสถาปัตยกรรม มีตัวอย่างที่เลือกนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบ ได้แก่ ภาพธุดงควัตรที่ 4 บิณฑปาติกังคะ จิตรกรรมฝาผนัง (ผนังที่ 4) ภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส (ภาพที่ 198) จะเห็นได้ว่าสำหรับการเขียนภาพดังกล่าวมิได้เป็นการสร้างรูปโขดหินมาใช้เพื่อกำหนดกลุ่มองค์ประกอบเป็นสำคัญ เฉกเช่นเดียวกับจิตรกรรมไทยประเพณี สิ่งที่เห็นได้ชัดก็คือ เพื่อมุ่งเน้นแสดงปริมาตรของวัตถุเป็นสำคัญ

ภาพอาคารสถาปัตยกรรมและโขดหินที่อยู่เบื้องหลังที่จงใจให้เป็นภูเขานั้นดูจะมีเจตนาพยายามทำให้เกิดความเหมือนจริงในเชิงปริมาตรของวัตถุ หรืออาจจะกล่าวได้ว่า ผู้เขียนมีความสนใจและมีแรงบันดาลใจมุ่งเน้นแสดงอาคารสถาปัตยกรรม โขดหิน และท้องฟ้าที่ให้ผลทางทัศนียภาพที่เหมือนจริง ตามกระแสอิทธิพลตะวันตกที่เข้ามาในยุคสมัยนั้นเป็นประการสำคัญเหนืออื่นใด เมื่อพิจารณาในภาพรวมแล้ว ด้วยการพยายามแสดงปริมาตรของอาคารสถาปัตยกรรมและโขดหินด้วยค่าน้ำหนักแสงเงา ประกอบกับทัศนียภาพในมุมมองที่เห็นได้ในความเป็นจริง ซึ่งทำให้ความสำคัญกับเนื้อหาเรื่องราวที่นำเสนอด้วยตัวภาพบุคคลต่างๆ ที่แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับวัตรปฏิบัติของภิกษุสงฆ์กำลังเดินออกมาบิณฑบาตอยู่เบื้องล่างดูเป็นเพียงสิ่งเล็กยิบย่อย มิได้โดดเด่น หากเปรียบเทียบกับโขดหินวัดราชสิทธารามแล้ว จะเห็นได้ว่า รูปทรงของโขดหินเหล่านั้น มีลักษณะเอี้ยวโค้งไปในทิศทางต่างๆ เพื่อทำหน้าที่ควบคุมกลุ่มองค์ประกอบ และนำสายตาของผู้ชมไปในส่วนต่างๆ ของภาพอย่างมีชั้นเชิง โขดหินเหล่านั้นคือทัศนธาตุที่สำคัญในการส่งเสริมให้รูปทรงและเนื้อหาเรื่องราวประสานกลมกลืนกันได้อย่างมีเอกภาพ แต่สำหรับภาพที่วัดปรมัยยิกาวาสนี้ ดูเหมือนว่าโขดหินจะทำหน้าที่เพียงการถูกกำหนดให้มาวางประกอบฉากเท่านั้น มิได้มีหน้าที่อันใดในการส่งเสริมเนื้อหาเรื่องราวของตัวภาพที่อยู่เบื้องล่างมากนัก

ดังคำที่ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวไว้ว่า

> ด้วยสัญชาตญาณในการวินิจฉัยที่ถูกต้อง ช่างเขียนของเราแต่ก่อนได้เขียนจิตรกรรมฝาผนังขึ้น โดยมิได้ตั้งใจจะสร้างระยะทางทางทัศนียวิสัย (Perspective) ตามความเป็นจริง ทั้งในภาพเขียนสีและภาพลายเส้น ด้วยเหตุนี้ จิตรกรรมฝาผนังของเราจึงถูกต้องสมบูรณ์ตามความมุ่งหมายของช่างแต่ก่อน[105]

จากที่ได้วิเคราะห์เปรียบเทียบฝีมือช่างที่ได้กล่าวมาแต่ข้างต้นนั้นแสดงให้เห็นว่า ช่างสมัยรัชกาลที่ 1 - 3 มีลักษณะอิ่มตัวสมบูรณ์ในด้านการแสดงออกทางศิลปะ จิตรกรรมในสมัยรัชกาล 3 นับว่าเป็นยุคทองของจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ แม้นักวิชาการจะกล่าวว่ามีลักษณะที่ดูสมจริงตามธรรมชาติมากขึ้นเพื่อเชื่อมโยงไปสู่ความสมจริงอย่างตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 แต่จะเห็นได้ว่า ไม่ว่าอิทธิพลที่เข้ามาในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 นั้นจะมาจากจีนหรือตะวันตกก็ตาม ด้วยพัฒนาการอันมีฐานเดิมต่อเนื่องมาอย่างชัดเจน การนำอิทธิพลต่างๆเหล่านั้นมาปรับใช้กลับส่งเสริมให้การแสดงออกในภาพจิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ทรงคุณค่าในแบบจิตรกรรมไทยประเพณีอย่างสมบูรณ์พร้อม ซึ่งคุณลักษณะดังกล่าวนั้นมีความแตกต่างอย่างชัดเจนกับรูปแบบจิตรกรรมไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่พยายามเขียนจิตรกรรมไทยให้แสดงมิติลึกในแบบ 3 มิติ อิงอยู่กับทัศนียวิทยา และการสร้างปริมาตรให้กับวัตถุด้วยการไล่ค่าน้ำหนักแสงเงา มีมุมมองตามความเป็นจริง ซึ่งได้ทำให้แนวเรื่องในพุทธศาสนาที่ได้รับการถ่ายทอดออกมานั้นเป็นมุมมองที่เต็มไปด้วยข้อจำกัด มิสามารถเบ่งบานด้วยความคิดและจิตนาการ อย่างที่ปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมไทยในช่วง*ก่อน*สมัยรัชกาลที่ 4 ได้เลย

จะเห็นได้ว่า ลักษณะการวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมภายในพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวรารามในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งมีการวางองค์ประกอบของภาพจิตรกรรม ต่างออกไปจากภาพเขียนจิตรกรรมที่ได้สืบเนื่องมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาถึงช่วงต้นสมัยรัตนโกสินทร์ แต่เราสามารถเห็นแนวความคิดของการเขียนภาพจิตรกรรมในลักษณะเช่นนี้ได้อย่างชัดเจน นั่นคือ วิหารแห่งนี้มิได้มีเจตจำนงแสดงสัญลักษณ์ถึงการเปลี่ยนสถานะของพระบรมโพธิสัตว์เป็นองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เฉกเช่นเดียวกับภาพจิตรกรรมที่เขียนในพระอุโบสถที่สร้างสืบต่อกันมา แต่วิหารแห่งนี้มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่มีคุณลักษณะเฉพาะ มีเจตนาให้เป็นสัญลักษณ์ของศูนย์กลางจักรวาลหรือเขาสุทัศน์ เพื่อให้เสมือนเป็นจุดศูนย์กลางของพระนคร และมีความหมายถึงเขาพระสุเมรุที่เป็นศูนย์กลางของจักรวาล จิตรกรรมภายในพระวิหารแห่งนี้สื่อสัญลักษณ์

---

[105]มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ผู้จัดพิมพ์, ศิลปไทย (รวมบทความศิลปะไทย, 142.

ถึงเรื่องราวแห่งนครไตรตรึง แสดงให้เห็นถึงตำนานขององค์ท้าวสักกะเทวราช ซึ่งเป็นอดีตพระชาติแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าศรีศากยมุนี ในเรื่องรูปแบบการกำหนดตำแหน่งของภาพจิตรกรรมนั่นคือคุณค่าแห่งการแสดงออกทางศิลปะ สะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการในด้านการนำเสนอคติไตรภูมิได้อย่างน่าสนใจ ดังที่ได้กล่าวถึงไปแล้วในบทที่ 2 ส่วนคุณลักษณะของการเขียนภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามแห่งนี้ มีการกล่าวกันว่า (ภาพที่ 147,148)

> จิตรกรรมในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามนี้ แม้จะเขียนสมัยรัชกาลที่ 3 โดยบริบูรณ์แล้วก็ตาม ต่อมาคงชำรุด ต้องเขียนซ่อมเสียเป็นส่วนใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 4 ทั้งในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็ได้มีการซ่อมครั้งใหญ่แทรกเข้าไปด้วย... ส่วนใหญ่ภาพจิตรกรรมรูปธรรมชาติเบื้องหลัง เช่น ภูเขา ต้นไม้ ท้องฟ้า มีการผลักระยะใกล้ไกลแบบเปอร์สเปคตีฟ[106]

โดยเฉพาะบริเวณที่มีการเขียนภาพให้ดูมีระยะไกลในส่วนบนของภาพ ซึ่งควรจะวิเคราะห์ได้เช่นกันว่า เป็นความชาญฉลาดด้านชั้นเชิงของช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 มากกว่า ที่จะกล่าวได้ว่าเป็นอิทธิพลที่ได้แบบอย่างมาจากชาติตะวันตกหรือเป็นการเขียนขึ้นในภายหลัง เมื่อครั้งได้มีการบูรณปฏิสังขรณ์ในสมัยรัชกาลที่ 4 - 5 จึงอาจสันนิษฐานในอีกแง่มุมหนึ่งได้เช่นกันว่า แม้จะมีการซ่อมแซมในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 ก็จริง แต่ก็อาจจะไม่ได้มากมายจนผิดรูปแบบดั้งเดิมแต่แรกสร้าง คงมีเพียงบางส่วนซึ่งได้เขียนเพิ่มเข้าไปภายหลังจนเห็นได้อย่างชัดเจนว่าเป็นฝีมือหลังซ่อมแซมบูรณะภายหลังในสมัยรัชกาลที่ 4 - 5 ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเป็นการนำหลักการแบบตะวันตกมาใช้ จนเปลี่ยนลักษณะของภาพจิตรกรรมบางส่วนให้เห็นว่ามีความแปลกแยกอย่างชัดเจน แต่โดยส่วนใหญ่ของภาพจิตรกรรมโดยรวมแล้วยังคงคุณลักษณะที่เคยมีมาแต่ดั้งเดิม แม้โดยภาพรวมของจิตรกรรมระหว่างช่องหน้าต่างภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ที่ด้านบนของภาพจะมีลักษณะแสดงมิติที่ลึกเข้าไป คล้ายการมองจากที่สูงอย่างตานกมอง แต่จะเห็นได้ว่าบริเวณที่แสดงเนื้อหาที่อยู่ส่วนด้านล่างลงมานั้น แสดงด้วยภาพทิวทัศน์ ต้นไม้ โขดหิน ปราสาทอาคารบ้านเรือน ภาพตัวพระ ตัวนาง ภาพชาวบ้าน ล้วนแล้วแต่เขียนขึ้นโดยไม่คำนึงถึงหลักทางทัศนียวิทยา (Perspective) กล่าวคือรูปทรงต่างๆ ไม่ได้มีขนาดเล็กลดหลั่นไปตามระยะที่ไกลออกไปตามหลักทัศนียวิทยา หากแต่เป็นชั้นเชิงการกำหนด*ทัศนวิสัยแบบเส้นขนาน*

---

[106]เรื่องเดียวกัน, 10.

การเขียนภาพในลักษณะนี้ยังปรากฏให้เห็นในภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม จิตรกรรมยุครุ่งเรืองแห่งรัชกาลที่ 3 (ภาพที่ 121) จะเห็นได้ว่าจิตรกรรมวัดสุวรรณารามที่เขียนขึ้นร่วมยุครวมสมัยกันนั้นมีคุณลักษณะการเขียนภาพฉากทิวทัศน์ให้เห็นอย่างชัดเจน ซึ่งคุณลักษณะดังกล่าว นับว่าเป็นทัศนียวิสัยแบบเส้นขนานเสียมากกว่าที่จะเป็นแบบทัศนียวิทยา (Perspective) จะว่าไปแล้ว ความแปลกแตกต่างบางประการที่ปรากฏในจิตรกรรมไทยในยุครุ่งเรืองในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น มิได้แสดงให้เห็นว่าได้ทำให้เกิดความขัดแย้งให้กับรูปแบบจิตรกรรมที่เคยรุ่งเรืองมาแต่อดีตแต่อย่างใด สังเกตได้ว่า แม้จะมีการเขียนภาพอาคารและผู้คนที่อยู่ในระยะไกลออกไป ขนาดสัดส่วนค่อยเล็กลงไปตามระยะทางเป็นลำดับบ้างในบริเวณส่วนด้านบนของภาพ แต่การกำหนดภาพในลักษณะดังกล่าวมิได้ส่งผลให้กลุ่มรูปทรงส่วนอื่นๆที่เป็นจุดเด่นในบริเวณพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพสูญเสียความเป็นเอกภาพไปแต่อย่างใด และยังคงคุณลักษณะของการใช้หลักทัศนียวิสัยแบบเส้นขนานได้อย่างสมบูรณ์ สิ่งอันประมวลออกมาเป็นภาพรวมทั้งหมดนั้นนับว่ายังคงเป็นการผสมผสานกันได้อย่างลงตัวและงดงามในรูปแบบประเพณี

การที่ น. ณ ปากน้ำได้กล่าวไว้ว่า พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามฯ แห่งนี้ได้มีการบูรณะปฏิสังขรณ์ในสมัยหลังรัชกาลที่ 4 ภาพเขียนดังกล่าวได้ถูกซ่อมแซม โดยการใช้ทัศนียวิทยา (Perspective) แบบตะวันตก ซึ่งเป็นที่นิยมหลังสมัยรัชกาลที่ 3 เข้าไปผสมนั้นเป็นจริง ซึ่งเห็นความแปลกแยกแตกต่างอย่างเห็นได้ชัดในบางส่วน แต่ทั้งนี้ลักษณะของภาพจิตรกรรมเท่าที่ปรากฏโดยส่วนใหญ่ก็ถือว่าเป็นการพยายามผสมผสานให้เข้ากับรูปแบบดั้งเดิมมากกว่า จึงทำให้ภาพจิตรกรรมที่พระอุโบสถแห่งนี้โดยภาพรวมคงถือได้ว่างดงาม สมกับที่เป็นจิตรกรรมอันรุ่งเรืองในสมัยรัชกาลที่ 3 อยู่นั่นเอง

> ภาพเขียนสมัยรัชกาลที่ 3 อันเป็นสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มักนิยมระบายสีพื้นคือ ส่วนท้องฟ้าในรูปขนาดใหญ่ทั้งผนังหุ้มกลองทั้งหน้าและหลัง ที่รูปมารผจญและรูปไตรภูมิหรือเสด็จลงจากดาวดึงส์เป็นสีแดง บางทีก็ระบายพื้นรูปเทพชุมนุมเป็นสีแดงฉานสลับกับสีเข้ม ... จะให้ความรู้สึกขลัง อบอุ่น ส่วนจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ความนิยมดังกล่าวนั้นหายไป[107]

โครงสีโดยรวมภายในพระวิหารและพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม แม้จะออกไปในโทนเย็นต่างไปจากขนบเดิมที่มักเป็นโทนอุ่น ซึ่งมักเป็นสีแดง หรือโทนน้ำตาล แต่ก็ไม่น่าเป็นเหตุผลเพียงพอที่เราจะกล่าวให้ชัดลงไปได้ว่า เป็นเพราะผลจากการบูรณะสมัยหลังรัชกาลที่ 3

---

[107]น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุทัศนเทพวราราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 9.

โดยตรง การนำทัศนียวิทยามาผสมกับภาพจิตรกรรมไทยจะแตกต่างออกไปอย่างยิ่ง เมื่อดูภาพจิตรกรรมที่ได้รับการเขียนขึ้นตั้งแต่สมัยหลังรัชกาลที่ 3 เป็นต้นไป ซึ่งเห็นได้ชัดเจนว่า เป็นการนำหลักทัศนียวิทยามาใช้อย่างปราศจากการเห็นคุณค่าทางศิลปะอันเป็นภูมิรู้แบบจิตรกรรมไทยประเพณี และเป็นการพยายามอย่างสุดโต่งที่จงใจจะให้จิตรกรรมไทยแสดงภูมิปัญญาแบบตะวันตก

การสร้างรูปทรงที่ว่ามีความสมจริงมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น ต้องนับว่ายังคงคุณลักษณะที่ถ่ายทอดออกมาด้วยเส้นที่สามารถแสดงรูปทรงและปริมาตรได้ด้วยฝีมือการใช้เส้นเพียงไม่กี่เส้น ซึ่งนับว่าเป็นความสามารถที่โดดเด่นในการใช้เส้นตามภูมิปัญญาแบบอย่างเดิมมากกว่าที่เราจะกล่าวว่า ศิลปินพยายามทำให้เกิดความสมจริง เพราะได้รับอิทธิพลจากตะวันตก หรือแสดงให้เห็นว่ามีการเขียนให้สมจริงมากขึ้น ก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงเวลาแห่งการปรับเปลี่ยนไปสู่รูปแบบที่ได้รับอิทธิพลตะวันตกอย่างชัดเจนในสมัยรัชกาลที่ 4

เทคนิควิธีการเขียนภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น เป็นพัฒนาการมาจากภูมิปัญญาอันเป็นรากฐานเดิมอย่างสมบูรณ์ และผลจากการวิเคราะห์เปรียบเทียบข้างต้นนั้นแสดงให้เห็นว่า ผลงานระหว่างความสมจริงในสมัยรัชกาลที่ 3 และภายหลังแห่งการปรับเปลี่ยนนั้นมีความแตกต่างกันมากทางด้านฝีมือ ที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดก็คือ ชั้นเชิงในการเขียนทัศนียภาพแบบประเพณีมิได้เป็นมุมมองที่ถูกต้องตามความเป็นจริงเลย แต่กลับสามารถทำให้ผู้ดูรู้สึกได้ถึงคุณค่าด้านความสมจริงได้โดยที่จะไม่รู้สึกขัดตาแต่อย่างใด ต่างจากการนำคุณลักษณะการเขียนภาพเหมือนจริงแบบตะวันตกมาปรับเปลี่ยนรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ซึ่งจะเห็นได้ว่าการที่มุ่งไปสู่ความสมจริงอย่างเป็นรูปธรรมนั้น ได้กลับทำให้จิตรกรรมมีข้อจำกัดอยู่แต่เพียงการถ่ายทอดความเป็นจริง ที่มิสามารถถ่ายทอดอุดมคติทางพระพุทธศาสนา หรือเนื้อหาในด้านที่เป็นนามธรรมได้เลย

ศิลปะมีคุณลักษณะที่ลึกลับพิสดาร สามารถขจัดข้อสงสัยของเราได้ด้วยการหลอมละลายสิ่งที่รู้และไม่รู้เข้าด้วยกันอย่างประสานกลมกลืน ศิลปะมีอำนาจเปลี่ยนความสัมพันธ์ระหว่างเรากับวัตถุและเหตุการณ์นอกตัวเรา ช่วยให้เราเข้าใจแก่นสารของสิ่งเหล่านี้ ศิลปะช่วยให้เราได้เข้าถึงและชื่นชม ค้นหาความลึกลับทั้งด้านกายและด้านจิตของมนุษย์ เหนือสิ่งใด ศิลปะของเราสะท้อนตัวเราเองที่เชื่อมโยงกันแล้วกับสิ่งแวดล้อมทั้งทางกายภาพและทางวัฒนธรรมทั้งกระแสความนึกคิดของปวงชนด้วย ประสบการณ์ทางศิลปะจะให้ความยินดีอย่างยอดยิ่งใหญ่หลวงแก่เรา ซึ่งอาจคล้ายกับประสบการณ์ทางศาสนา[108]

[108]ชลูด นิ่มเสมอ, เอกสารประกอบรายวิชาสัมมนาศิลปะไทย ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549. (อัดสำเนา), 1 - 2.

บทที่ 4

บทสรุป

สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมไทยประเพณีจากสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย (รวมถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น) ไปสู่ช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3

1 สาเหตุแห่งความรุ่งเรืองของจิตรกรรมไทย สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

1.1 รากฐานทางพุทธศาสนา สังคม การเมือง และเศรษฐกิจ สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

รากฐานทางพุทธศาสนา

พุทธศาสนาในสังคมไทยนับแต่ครั้งสมัยสุโขทัยมาจนถึงสมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง สารัตถธรรมที่ปรากฏในพระไตรปิฎกบาลี (พุทธศาสนาเถรวาท) ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 3 หลักคำสอนในพุทธศาสนาที่เรียกว่า *พุทธธรรม* มีบทบาทสำคัญในฐานะเป็นองค์ความรู้ ที่ก่อให้เกิดระบบความรู้เรื่องโลกและชีวิต

สังคมไทยมีรากฐานมาจากพระพุทธศาสนามาโดยตลอด นับตั้งแต่ครั้งการก่อตัวของรัฐไทยในสมัยกรุงสุโขทัยเป็นต้นมา พระพุทธศาสนานอกจากจะส่งเสริมจัดระเบียบสังคมและเป็นเครื่องมือในการชี้นำจริยธรรมของผู้ปกครองแล้ว การนำพระพุทธศาสนามาเป็นอุดมการณ์ทางการเมืองและสังคมของรัฐไทย ปรากฏชัดเจนมากที่สุดในรัชสมัยของพญาลิไทหรือพระมหาธรรมราชาลิไท กษัตริย์พระองค์ที่ 5 แห่งกรุงสุโขทัย และเป็นยุคอันรุ่งโรจน์ของพุทธศาสนา เมื่อพระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ “ไตรภูมิพระร่วง” หรือ “เตภูมิกถา” มีการอ้างอิงคัมภีร์ต่างๆ มากกว่า 30 คัมภีร์ ทั้งพระไตรปิฎก อรรถกถา และปกรณ์พิเศษ ครอบคลุมโลกศาสตร์หรือจักรวาลวิทยา ศาสตร์ที่เกี่ยวกับกำเนิดโลกหรือจักรวาล และสิ่งมีชีวิตที่อยู่ในจักรวาล โดยแบ่งจักรวาลออกเป็นสามภูมิ คือ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ เตภูมิกถาได้กล่าวถึงโครงสร้างของ

จักรวาล กล่าวถึงความสูงความกว้างของเขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์ การโคจรของพระอาทิตย์ พระจันทร์ และดาวพระเคราะห์ กลุ่มดาวนักษัตรต่างๆ เวลาในแต่ละทวีป การสลายตัวและการเกิดใหม่ของจักรวาลเมื่อสิ้นกัลป์ ฯลฯ

สิ่งอันเป็นเนื้อหาส่วนสำคัญในไตรภูมิพระร่วงที่ได้แสดงข้อธรรมไว้ให้แก่ผู้อ่านนั่นคือ ผู้ประพันธ์ได้ใช้สัญลักษณ์แทนผลแห่งความดีด้วยการพรรณนาถึงภพภูมิสวรรค์ ต่างออกไปอย่างสิ้นเชิงเมื่อกล่าวถึงนรก อันถือเป็นสัญลักษณ์ของผลแห่งความชั่ว

เนื้อหาของเรื่องไตรภูมิที่เป็นสาระสำคัญที่สุดนั้นก็คือ การแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปของชีวิตที่เวียนวนเกิดตายเป็นไปตามกรรมในภูมิทั้ง 3 และการหลุดพ้นจากภูมิทั้ง 3 ไปสู่ภูมิที่ 4 คือ *จตุตถภูมิ* หรือ *โลกุตรภูมิ* คือการเข้าถึงพระนิพพาน อันเป็นหัวใจของพระพุทธศาสนาที่แท้จริง ซึ่งมีอิทธิพลต่อสังคมไทยและเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยยิ่งกว่าคัมภีร์ใดในทางพระพุทธศาสนา ตั้งแต่สมัยสุโขทัยมาจนกระทั่งถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

รากฐานทางสังคม

นับตั้งแต่สมัยสุโขทัย อยุธยา จนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ก่อนพ้นสมัยรัชกาลที่ 3 “ไตรภูมิกถา” เป็นตำรับ (Treatise) สำหรับวางรากฐานทางจริยธรรมให้แก่สังคม สามารถนำไปใช้อธิบายความหมายอันเป็นสัญลักษณ์ เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับจักรวาลและโลกสาม ซึ่งมีผลต่อระบบจริยธรรมของสังคมและกระบวนการศึกษารับรู้ จะเห็นได้ว่า สังคมได้พยายามสร้างการประพฤติปฏิบัติ และการแสดงออกให้สอดคล้องกับความคิดเกี่ยวกับไตรภูมิทั้งในระดับเมืองและระดับท้องถิ่น สาระในเรื่องไตรภูมิที่สะท้อนความหมายเรื่องการเกิดดับสุขทุกข์ในภพภูมิต่างๆ ตามกรรมที่ได้กระทำมา ได้รับการถ่ายทอดในงานศิลปกรรมเป็นระบบชัดเจนในสมัยสุโขทัย ซึ่งได้สืบทอดต่อเนื่องมาสู่สมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ ชาวสยามมีศรัทธาในพระพุทธศาสนาและพระสงค์อย่างแน่นแฟ้น ทั้งยังเชื่อในเรื่องผลบุญที่จะยังให้เกิดชีวิตที่ดีในภพหน้า

รากฐานทางการเมือง

รากฐานทางการเมืองในบริบทเดิม กษัตริย์คือธรรมราชา ไตรภูมิในพระพุทธศาสนาคือเครื่องมือในการชี้นำการจัดระเบียบสังคม จริยธรรมของผู้ปกครองจะเสริมสร้างสถานะความมั่นคง และอำนาจทางการเมืองในอาณาจักร พุทธธรรมในบริบทสังคมไทย คือรูปแบบความรู้เรื่องโลกและชีวิตตามคติทางพุทธศาสนา ซึ่งเป็นรากฐานการศึกษาของชุมชนทุก

ระดับในสังคม ในสมัยอยุธยากษัตริย์เกือบทุกพระองค์ยังคงสืบทอดแนวการปกครองมาจากสุโขทัย ภายหลังการเสียกรุงครั้งที่ 2 มีการตั้งราชธานีใหม่ คือเมืองธนบุรี มีการปรับสภาพสังคมที่เสื่อมโทรมให้ดีขึ้น ในด้านเสถียรภาพความมั่นคงของบ้านเมือง มีการสร้างสมุดภาพ “ไตรภูมิบุราณ” ฉบับกรุงธนบุรีขึ้น ด้วยมีพระราชประสงค์ให้สามัญชนและจัตุเภทบรรพสัตว์เข้าใจในภูมิ 3 และคติทั้ง 5 เพื่อแสดงสภาพชีวิตที่เป็นไปตามกรรม และสร้างสำนึกความละอายชั่วเกรงกลัวบาป และให้เกิดความตั้งมั่นประพฤติตนในทางศีลธรรม เฉกเช่นเดียวกับเตภูมิกถา

เมื่อเข้าสู่สมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พระองค์ยังทรงมีพระราชโองการให้มีการเรียบเรียงและแต่ง “ไตรภูมิโลกวินิจฉัยกถา” ขึ้น โดยอาศัยคติความเชื่อตามที่ปรากฏอยู่ในไตรภูมิเป็นประการสำคัญ ซึ่งพระองค์ทรงโปรดฯ ให้มีการแต่งไตรภูมิโลกวินิจฉยกถาขึ้นถึง 2 ครั้ง นอกจากงานศึกสงครามป้องกันราชอาณาจักร และสืบสานสถาปนาอุดมการณ์ทางพระพุทธศาสนาแล้ว ทรงตั้งพระทัยที่จะสร้างกรุงเทพมหานครให้รุ่งเรืองเหมือนครั้งกรุงศรีอยุธยา การวางผังเมืองที่ได้จัดทำในครั้งนั้น จะเห็นได้อย่างชัดว่า มีความตั้งใจจะจำลองแบบผังเมืองของกรุงศรีอยุธยาทั้งในส่วนพระราชวัง วัดวาอาราม และปฏิสังขรณ์พระอารามต่างๆ ในกรุงอีกหลายแห่ง รวมทั้งการบำรุงวิชาการช่างฝีมือ เพื่อใช้ในการพระศาสนาอีกด้วย

ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) เริ่มมีชาวยุโรป เช่น ชาติโปรตุเกสเข้ามาติดต่อทางการค้ากับไทยอีกครั้ง หลังจากเลิกราไปเมื่อประมาณปลายสมัยอยุธยา และชาติอื่นๆ ตามเข้ามาอีกมากมาย เช่น อังกฤษ ฝรั่งเศส ฮอลันดา เป็นต้น

ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 2 - รัชกาลที่ 3 พุทธธรรมยังคงรองรับวัฒนธรรมหลัก มีการเลือกสรรและถ่ายทอดสาระธรรมสู่สังคม ที่ยังคงแบบอย่างสมัยรัชกาลที่ 1 เป็นส่วนใหญ่ ทั้งในด้านพฤติกรรมบุญและคติความเชื่อ สาระพุทธธรรมที่ปรากฏในวรรณคดีสมัยนี้มากที่สุดคือ *เรื่องกรรม* มีความรู้ความเข้าใจว่า “ชีวิตเป็นไปตามกรรมซึ่งทำไว้”

ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) การสร้างพระวิหารหลวงและพระอุโบสถวัดสุทัศน์ฯ ที่ได้ริเริ่มการสร้างมาแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 1 สืบทอดกันต่อมาถึงสองรัชกาล สำเร็จบริบูรณ์ในรัชกาลที่ 3 นี้เอง และได้พระราชทานนามว่า “วัดสุทัศนเทพวราราม” สถาปัตยกรรมและจิตรกรรมที่พระวิหารหลวงและพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม แห่งนี้ มีเจตจำนงสร้างขึ้นเพื่อให้เป็นศูนย์กลางของพระนคร การกำหนดตำแหน่งของภาพจิตรกรรมอันสอดคล้องกับการวางผังสถาปัตยกรรม ที่นับว่าเป็นยอดและไม่มีที่ใดเสมอเหมือน

แสดงให้เห็นถึงความหมายเชิงสัญลักษณ์ของศูนย์กลางจักรวาลในคติไตรภูมิอย่างสมบูรณ์ ย้ำให้เห็นว่าคติไตรภูมิที่ปรากฏมีความรุ่งเรืองอย่างยิ่งในยุคสมัยดังกล่าวนี้

รากฐานทางเศรษฐกิจ

สภาพสังคมและเศรษฐกิจของสังคมไทยในอดีต พื้นฐานสำคัญอยู่ที่การเกษตร ในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้น สยามมีการติดต่อค้าขายกับชาวต่างชาติ ด้วยการเจริญสัมพันธไมตรีและได้รับเอาแนวการค้าเสรีแบบตะวันตกเข้ามา หากแต่เป็นเพียงกลไกการค้าตามธรรมดา ชาวต่างชาติที่เข้ามานั้นอยู่ในฐานะที่ทัดเทียมเสมอภาคกัน การค้ากับต่างประเทศเริ่มปรากฏชัดขึ้นตั้งแต่ช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 2 โดยมีพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ (รัชกาลที่ 3) ทรงเป็นบุคคลสำคัญในการทำธุรกิจ ประเทศจีนคือตลาดใหญ่ของสยามในขณะนั้น สินค้าส่งออกคือผลผลิตทางการเกษตร เศรษฐกิจและการค้าในสมัยรัชกาลที่ 3 จึงมีความรุ่งเรืองมาก

1.2 สาเหตุแห่งความรุ่งเรืองของจิตรกรรมไทย สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย

โลกทัศน์ทางศีลธรรมทางพุทธศาสนาอิงอยู่กับคติไตรภูมิ คนในสังคมเชื่อในกฎแห่งกรรมคือ ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว (มีหิริโอตัปปะ) จุดหมายปลายทางอันเป็นสาระสูงสุดของชีวิต คือการพัฒนาจิตใจและภูมิธรรม เพื่อให้อยู่เหนือพ้นจากสังสารวัฏ เตภูมิกถาสะท้อนให้เห็นถึงสาระพุทธธรรม ที่เน้นย้ำให้เห็นถึงกระแสการเวียนว่ายตายเกิดในไตรภพ นิพพานคือเป้าหมายในการดำเนินชีวิตอันประเสริฐ

จิตรกรรมโบราณได้รับการสร้างขึ้นเพื่อพระพุทธศาสนาโดยตรง *ให้ความสำคัญกับอุดมคติทางพุทธศาสนา* ดังจะเห็นได้จาก พระพุทธรูป ในงานจิตรกรรมหรือประติมากรรมก็ตาม ล้วนแล้วแต่มิได้มีเจตนาสร้างรูปลักษณะของพระพุทธรูปให้เหมือนมนุษย์สามัญทุกประการ ไม่ว่าในสกุลช่างใดได้พยายามสร้างพระพุทธรูป โดยให้ความสำคัญกับลักษณะพิเศษอันเป็นสัญลักษณ์ของมหาบุรุษที่เรียกว่า “มหาปุริสลักษณะ” ซึ่งมีอยู่ 32 ประการ รวมถึง

การสร้างรูปทรงต่างๆ ในงานจิตรกรรม ล้วนแล้วแต่มุ่งให้ความสำคัญกับการแสดงออกทางสุนทรียะ

จิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นั้น เป็นช่วงเวลาที่มีผลงานจิตรกรรมอันมีคุณค่าสูงทางศิลปะจำนวนมาก จนกล่าวได้ว่าเป็นยุครุ่งเรืองของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ซึ่งสามารถแสดงออกถึงสาระทั้งในส่วนที่เป็นรูปธรรมและนามธรรมได้อย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นแนวเรื่องใดในพุทธประวัติและชาดก ล้วนแล้วแต่ได้รับการถ่ายทอดออกมาได้อย่างมีคุณภาพและสมบูรณ์ลงตัวในเชิงศิลปะ หรืออาจกล่าวได้ว่า ให้คุณค่าในเชิงศิลป์แบบอุดมคติได้อย่างสมบูรณ์พร้อมทุกประการ

รูปแบบการนำเสนอภาพจิตรกรรมไทย

กรุงศรีอยุธยาเป็นเมืองที่มีพุทธสถานมากมาย ความรุ่งเรืองทางพระพุทธศาสนาได้รับการถ่ายทอดให้เห็นในงานศิลปกรรม รูปแบบที่นำเสนอให้ความสำคัญกับคุณค่าที่เป็นอุดมคติ ซึ่งถือได้ว่ามีความเจริญถึงขีดสุด ในยุครุ่งเรืองแห่งสมัยรัตนโกสินทร์ ศิลปกรรมที่สร้างขึ้นแสดงให้เห็นว่ามีรากเหง้ามาแต่ครั้งสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ก็ควรนับว่ามีคุณลักษณะอันเป็นแบบอย่างเฉพาะแห่งยุคสมัยให้เห็นอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นช่วงเวลาที่มีผลงานจิตรกรรมจำนวนมากที่มีคุณค่าสูงทางศิลปะ สามารถแสดงออกถึงสาระทั้งในส่วนที่เป็นรูปธรรมและนามธรรมได้อย่างหลากหลาย มิได้ให้ความสำคัญกับการเขียนภาพแต่เพียงแสดงความจริงตามตาเห็น แต่ยังคงให้ความสำคัญกับคุณค่าที่เป็นชั้นเชิงทางศิลปะการสร้างสรรค์รูปทรงแบบอุดมคติ รูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมตลอดช่วงสมัยดังกล่าว ยังคงแสดงสาระไตรภูมิเป็นหลักในการสร้างโลกทัศน์และสื่อชีวทัศน์ในเรื่องกระแสชีวิตสุขทุกข์ดีชั่วเป็นไปตามกรรม เพื่อสร้างสำนึกความละอายชั่วกลัวบาป และความมั่นคงในการถือพระรัตนตรัยเป็นสรณะ

2 สาเหตุแห่งความเสื่อมของจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3)

2.1 รากฐานทางพุทธศาสนา สังคม การเมือง และเศรษฐกิจ สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3)

รากฐานทางพุทธศาสนา

ในขณะที่โลกทัศน์ในอดีตมีความสัมพันธ์กับความเชื่อในเรื่องที่พ้นออกไปจากโลกนี้ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องนรก สวรรค์ ไปจนถึงนิพพาน ส่วนโลกทัศน์ของคนภายหลังสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา มีศูนย์กลางอยู่ที่ “โลกนี้” ทุกอย่างมีความหมายตราบเท่าที่สามารถตอบสนองความสำเร็จในโลกนี้ชีวิตนี้ ในขณะที่โลกรอบตัวของคนสมัยก่อนแยกไม่ออกจากมิติทางจิตวิญญาณ มีความจริงที่อยู่นอกเหนือจากการรับรู้ของอายตนะหรือสัมผัสทั้งห้า และมีคุณค่านอกเหนือจากประโยชน์ทางวัตถุ

การที่ชนชั้นนำในสมัยรัชกาลที่ 4 ปฏิเสธว่าไตรภูมิมิใช่พระพุทธศาสนา โดยมีความจงใจที่จะไม่นำข้อธรรมที่มีความเชื่อมโยงกับคติไตรภูมิมาแสดงนั้น ควรวิเคราะห์ได้ว่าเป็นเพียงอุบายวิธีในการนำเสนอเนื้อหาทางพุทธศาสนาแก่สายตาของชาวตะวันตก โดยจงใจหลีกเลี่ยงที่จะไม่กล่าวถึงสิ่งอันลึกซึ้งบางประการที่ยากแก่การเข้าใจ โดยเฉพาะอรรถธรรมซึ่งมีเรื่องราวที่อิงอยู่กับไตรภูมิ เพื่อป้องกันพระพุทธศาสนาจากความเชื่อแบบใหม่ที่ถาโถมเข้ามาท้าทาย ให้มั่นคงอยู่ในสังคมไทย ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงทางความเชื่อของคนไทยในสังคมสยามเอง ให้เป็นที่ยอมรับได้ว่าพุทธศาสนาเป็นศาสนาแห่งเหตุผล ไม่มีสิ่งอันเหนือสามัญวิสัยที่จะรู้ได้ด้วยวิทยาศาสตร์

รากฐานทางสังคม

เมื่อพ้นสมัยรัชกาลที่ 3 เข้าสู่สมัยรัชกาลที่ 4 วิทยาการแบบใหม่ได้เข้ามาท้าทายความเชื่อแบบเดิม *“วิทยาศาสตร์”* ในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมกระแสหลักของการแสวงหาความรู้ มีอิทธิพลครอบงำความคิดของปัญญาชนในโลกวิทยาการสมัยใหม่แบบตะวันตกสืบต่อเนื่องกันมาเป็นเวลาช้านานแล้ว วิธีการแสวงหาความรู้แบบวิทยาศาสตร์ถูกนิยามความหมายว่าเป็นวิธีวิทยาเพียงแบบเดียวที่สามารถเข้าถึง *“ความจริง”* อันเที่ยงแท้และสมบูรณ์ในตัวเอง เพราะ

อิงอยู่กับเหตุผลตามหลักตรรกวิทยาและหลักฐานเชิงประจักษ์ ความจริงประเภทใดก็ตามที่ไม่อาจเข้าถึงได้ด้วยระบบเหตุผลเชิงประจักษ์นิยมเช่นนี้แล้ว ล้วนเป็นสิ่งที่ไม่อาจยอมรับได้[1]

ชนชั้นนำไทยเห็นความจำเป็นที่จะต้องใช้สถาบันสำคัญในสังคมไทยเป็นเครื่องมือยึดเหนี่ยวจิตใจของประชาชนและรักษาความเป็นไทยไว้ ในช่วงที่ประเทศกำลังเผชิญกับการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง ทั้งด้านสภาพแวดล้อมทางวัตถุและความคิด สถาบันหลักนั้นก็คือ พุทธศาสนา การปรับแนวความคิดจึงให้ความสำคัญอยู่กับการปฏิรูปพุทธศาสนา

ผู้นำไทยจึงเสนอการตีความพุทธศาสนาแบบใหม่ โดยการยึดหลักเหตุผลที่จับต้องได้ในเชิงวัตถุ และปฏิเสธธรรมชาติที่เหนือสามัญวิสัยจะรู้ได้ เช่น เรื่องภพภูมิในแดนทั้งสาม ซึ่งมีแต่เฉพาะญาณทัศนะของพระพุทธเจ้าและผู้ได้ฌาณสมาบัติเท่านั้นจึงสามารถเข้าถึงได้อย่างประจักษ์ การตีความพุทธศาสนาใหม่จึงเป็นกลยุทธที่ใช้ในการเตรียมสังคมไทยให้พร้อมที่จะรับเทคโนโลยีของตะวันตก รวมทั้งการพัฒนาประเทศท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมใหม่ที่ถาโถมเข้ามา เพื่อให้ชาวตะวันตกเห็นว่าสยามเป็นชาติแห่งอารยชน (อารยชนในความหมายเฉพาะที่เป็นบัญญัติของชาวตะวันตก) ไม่ได้เชื่อในเรื่องที่ฝรั่งเห็นว่างมงาย วัฒนธรรมตะวันตกที่ชาวไทยเลือกรับมานั้น จึงได้ทำหน้าที่เสมือนเป็น *ฉาก* หรือ *เวที* ที่แสดงให้เห็นถึง *ความศิวิไลซ์* ของประเทศสยาม ที่ต้องการนำเสนอต่อสายตาของชาติตะวันตกในแง่ที่สามารถทำให้เกิดการยอมรับได้ในวงกว้าง สิ่งที่ติดตามมาก็คือ การพยายามปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์ให้เข้ากับความศิวิไลซ์ นั้นกลับมิอาจดำรงสาระอันเป็นแก่นสาระพุทธธรรมในมิติที่ลึกซึ้ง ให้มั่นคงในความคิดของผู้คนในสังคมได้อีกต่อไป ด้วยธรรมนั้นมิได้สอดคล้องกับการพิสูจน์ทราบทางวิทยาศาสตร์

รากฐานทางการเมือง

เมื่อชนชั้นนำของไทยหันมาให้ความสนใจกับวัฒนธรรมตะวันตกมากขึ้น และในเวลาอันรวดเร็ว (ซึ่งมีผลทำให้ความคิดเกี่ยวกับสถานะของชาวตะวันตกในมุมของผู้นำไทยเปลี่ยนแปลงไปด้วย) อันเป็นผลมาจากชัยชนะของอังกฤษในสงครามระหว่างอังกฤษกับพม่าเมื่อปี พ.ศ. 2368 และชัยชนะของอังกฤษเหนือจีนในสงครามฝิ่นเมื่อปี พ.ศ. 3283 ซึ่งในช่วงเวลานั้นผู้นำไทยเห็นว่า ถ้าอังกฤษสามารถเอาชนะจีนได้ อังกฤษก็สามารถยึดสยามได้ด้วยเช่นกัน รวมไปถึง

[1]เสมอชัย พูลสุวรรณ, วิทยาศาสตร์กับความจริงในวัฒนธรรมไทย (กรุงเทพฯ : คบไฟ, 2544), คำนำ (6).

การแพร่เข้ามาของเทคโนโลยีด้านต่างๆ ของชาวตะวันตก[2] ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนความเชื่อทางพุทธศาสนา เพื่อให้เข้ากับวัฒนธรรมใหม่ที่แพร่เข้ามา ส่งผลให้ความเชื่อเกี่ยวกับไตรภูมิถูกลดบทบาทลง

ความคิดที่ "ศิวิไลซ์" อันวางอยู่บนความศรัทธาในคริสต์ศาสนาของพวกคริสเตียนเชื่อว่า พวกตนมีภาระในการปลดปล่อยคนป่าเถื่อน ไร้อารยธรรม ไร้ศาสนาที่เป็นเหตุเป็นผล อยู่ภายใต้การปกครองแบบทรราชของกษัตริย์และจักรพรรดิในเอเชีย ให้เป็นอิสระมีเสรีภาพและมีเศรษฐกิจอันมั่งคั่งบนพื้นฐานการผลิตสมัยใหม่ นโยบายการค้าเสรีทั้งหมดนี้ ในที่สุดก็จะนำอนารยชนพื้นเมืองขึ้นสู่สวรรค์ทั้งในโลกนี้และโลกหน้าอีกด้วย

ด้วยเหตุผลดังกล่าวชนชั้นนำสยามในสมัยรัชกาลที่ 4 จึงได้สร้างคำอธิบายบางประการขึ้น เพื่อจัดความรู้เรื่องไตรภูมิให้แยกออกจากคำสอนของพุทธศาสนา โดยกล่าวว่าไตรภูมิมิใช่คำสอนแท้จริงทางพุทธศาสนา หรือกล่าวว่าพระพุทธเจ้าไม่เคยอธิบายว่าโลกรวมถึงจักรวาลมีรูปร่างสัณฐานอย่างไร และการอธิบายในคัมภีร์ไตรภูมิเป็นเพียงพุทธฎีกาของปราชญ์ในชั้นหลัง แม้คัมภีร์ชั้นต้นโดยเฉพาะพระไตรปิฎกได้กล่าวถึงไตรภูมิไว้อย่างชัดเจน เช่นดังที่ว่า "เราบรรลุสัพพัญญุตญาณได้ และจะช่วยหมู่ชนให้ข้ามได้เป็นอันมาก ด้วยอธิการที่เราทำแล้วในพระพุทธเจ้านี้ เราตัดกระแสสงสารกำจัดภพทั้ง 3 ขึ้นสู่เรือคือธรรมแล้ว จักช่วยหมู่สัตว์พร้อมทั้งเทวดาให้ข้ามได้"[3] แต่ในปัจจุบันนักวิชาการมักเข้าใจเพียงว่า ภูมิรู้ทางพุทธศาสนาที่ล้วนมีความเกี่ยวข้องกับเขาพระสุเมรุและสิ่งต่างๆ ที่อยู่ในไตรภูมิ หรือความเชื่อเรื่องไตรภูมินั้นคือการรับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์เข้ามาปะปนในพุทธศาสนา ซึ่งความเชื่อดังกล่าวควรที่จะได้รับการพินิจพิเคราะห์อย่างถี่ถ้วน ว่าไตรภูมิมิใช่แก่นสารสาระที่มีอยู่ในพุทธศาสนาจริงหรือไม่ และควรพิจารณาว่าการที่ชนชั้นนำในสมัยรัชกาลที่ 4 กล่าวว่า ไตรภูมิมิใช่พุทธศาสนานั้นมีเบื้องหลังของการกล่าวเช่นนั้นอย่างไร ซึ่งมีเหตุผลอยู่หลายประการที่ควรวิเคราะห์ได้ว่า การตีความพุทธศาสนาใหม่เช่นนี้ มีเจตนาเพื่อทำให้สถาบันศาสนาในสยาม ไม่ต้องอธิบายอ้างอิงถึงคติที่สัมพันธ์อยู่กับธรรมชาติที่เหนือการรับรู้และเข้าใจด้วยวิทยาศาสตร์ โดยแทรกความคิดที่เป็นเหตุเป็นผล

---

[2]วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2545), 25 - 26.

[3]คำว่า "สงสาร" ในที่นี้มาจากภาษาบาลีว่า สังสาโร อันมีความหมายว่า วัฏฏะอันเป็นสถานที่ที่สัตว์โลกเวียนเกิดท่องเที่ยวไปหรือสังสารวัฏ อ้างถึงใน พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ, พระไตรปิฎก เล่มที่ 33 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 25 ขุททกนิกาย พุทธวงศ์ที่ 1 ข้อที่ 1 หน้าที่ 327 [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 26 สิงหาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

อย่างวิทยาศาสตร์เข้าไปแทนที่ สิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นอุบายวิธีในการตั้งรับสภาวการณ์ที่กำลังเปลี่ยนแปลงทั้งสิ้น

ดังนั้นการปฏิเสธไตรภูมิที่มีอยู่ในพุทธศาสนาและลดทอนเรื่องราวที่ชาวตะวันตกมองว่าเป็นเทพนิยายหรือไสยศาสตร์ลง ย่อมทำให้พุทธศาสนากลายเป็นศาสนาที่ทันสมัย เป็นระบบและมีเหตุผลมากขึ้น เพราะชนชั้นนำในสยามต้องเผชิญกับภัยคุกคามจากตะวันตกอย่างน้อย 3 ประการด้วยกันคือ ลัทธิล่าอาณานิคม คริสต์ศาสนา และวิทยาศาสตร์จากตะวันตก เมื่อต้องเผชิญกับภัยคุกคามเช่นนี้แล้ว พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงได้ทรงปฏิรูปพุทธศาสนา ให้พร้อมเป็นฐานแห่งสติปัญญาในการต่อสู้กับภัยคุกคามดังกล่าวได้

การศึกษาประวัติศาสตร์เพื่อเข้าถึงความจริง เพื่อรับรู้และเข้าใจในสิ่งอันเป็นภูมิหลัง ที่อยู่ในเหตุการณ์ที่เปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์นั้นมีความสำคัญอย่างยิ่ง ถ้าไม่รู้หลักการอันเป็นแนวคิดพื้นฐานเดิมแล้ว ย่อมไม่สามารถเข้าใจเหตุผลแห่งการเปลี่ยนแปลงได้อย่างชัดเจน

รากฐานทางเศรษฐกิจ

แนวทางการปฏิรูปพุทธศาสนาให้ทันสมัยในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นตัวนำการปฏิรูประบบสังคมและเศรษฐกิจด้วยการเปิดประตูสยามสู่การค้าเสรีแบบตะวันตก ซึ่งการเข้ามาของชาวตะวันตกในช่วงเวลาดังกล่าวมิอาจกล่าวได้ว่าเป็นเพียงกลไกการค้า หรือเป็นสิ่งที่เรียกว่า “การค้าเสรี” อย่างแท้จริง เฉกเช่นการเข้ามาของชาวตะวันตกในสมัยอยุธยาตอนปลาย สิ่งที่เห็นได้ชัดก็คือการทำสนธิสัญญาทางการค้าโดย จอห์น เบาว์ริง ตัวแทนจากประเทศอังกฤษนั้น ไม่ได้เป็นเพียงกลไกทางเศรษฐกิจเท่านั้น หากแต่มีลักษณะของ “การบังคับเสรี” เนื่องจากชาติตะวันตกได้ผ่านการฟื้นฟูศิลปวิทยาการและผ่านการปฏิวัติอุตสาหกรรม และเริ่มขยายอำนาจด้วยการออกล่าอาณานิคมไปทั่วโลก โดยเฉพาะประเทศมหาอำนาจอย่างอังกฤษและฝรั่งเศส ที่กำลังแย่งชิงดินแดนต่างๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ในช่วงของสนธิสัญญาเบาว์ริง สังคมสยามโดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มชนชั้นนำมิเพียงแต่ต้องเผชิญกับพ่อค้าและอำนาจตะวันตก ที่มาพร้อมกับเครื่องไม้เครื่องมือสมัยใหม่ และแสนยานุภาพอันยากจะประชันขันต่อด้วยเท่านั้น แต่ยังต้องเผชิญหน้ากับโลกทัศน์ทางศีลธรรมอย่างใหม่ที่ทรงพลังยิ่ง ทั้งยังท้าทายแบบแผนความเชื่อ วิถีชีวิต และสถาบันทางสังคมอย่างถึงรากถึงโคน การค้าเสรีจึงไม่ได้เป็นเพียงกลไกทางเศรษฐกิจอยู่ลอยๆ โดยตัวของมันเอง แต่ตั้งอยู่บน

ระบบความเชื่อที่มีทั้งศรัทธา ศีลธรรม คำอธิบายความทุกข์สุขของมนุษย์แบบตะวันตก ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและระดับสังคมอย่างครบครัน

2.2 สาเหตุแห่งความเสื่อมของจิตรกรรมไทย สมัยรัตนโกสินทร์ (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย

ตามที่ทราบกันมาว่า ก่อนที่เจ้าฟ้ามงกุฎฯ จะเสด็จขึ้นครองราชย์เป็นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งราชวงศ์จักรี พระองค์ทรงผนวชอยู่ถึง 27 พรรษา ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ยาวนานมาก ดังนั้น พระองค์ย่อมทรงมีภูมิรู้และเชี่ยวชาญในข้อธรรมที่เป็นพุทธวจนะในพระไตรปิฎกอันว่าด้วยเรื่องไตรภูมิอย่างไม่น่าสงสัย แต่พระองค์ต้องทรงหลีกเลี่ยงที่จะกล่าวถึง โดยปฏิเสธว่า ไตรภูมิมิใช่พุทธศาสนา ทั้งนี้เป็นการปรับเปลี่ยนทัศนคติเพื่อให้การนับถือพุทธศาสนาในสังคมไทยพร้อมตั้งรับกับวิทยาการสมัยใหม่ ซึ่งอยู่บนพื้นฐานทางวิทยาศาสตร์ที่แพร่เข้ามา และนำเสนอแต่เฉพาะส่วนที่มีเหตุผลจับต้องได้แก่ชาติตะวันตก

คำอธิบายของมิชชันนารีเกี่ยวกับปรากฏการณ์ตามธรรมชาติ มีความแตกต่างไปจากภูมิรู้ของนักปราชญ์ไทยโบราณ แม้ไตรภูมิเป็นสิ่งที่พระพุทธองค์ได้ทรงกล่าวถึง และสะท้อนข้อธรรมเกี่ยวกับไตรลักษณ์ได้ในมิติที่ลึกซึ้งยิ่ง แต่ถ้าเรายังอิงความเชื่อเรื่องไตรภูมิอันมีเหตุผลเหนือสามัญวิสัยที่จะเข้าใจได้ด้วยวิทยาศาสตร์ ย่อมอาจส่งผลต่อภาพลักษณ์ของสังคมสยาม (ในมุมมองชาวตะวันตก) ด้วยไตรภูมิคือส่วนที่ยากแก่การทำความเข้าใจ ย่อมสุ่มเสี่ยงต่อการถูกมองว่างมงายและมีแนวคิดล้าหลังไม่ทันสมัย รัชกาลที่ 4 ทรงเล็งเห็นปัญหาที่อาจจะเกิดขึ้น จึงทรงตัดบางสิ่งบางอย่างที่อยู่เหนือการอธิบายอย่างมีเหตุผลและเป็นรูปธรรมออกไป โดยทรงนำเสนอสาระทางพระพุทธศาสนาแต่เฉพาะส่วนที่จับต้องได้เป็นรูปธรรมเท่านั้น และชี้นำว่าไตรภูมิมิใช่สิ่งมีอยู่ในพุทธศาสนา แต่เป็นของพราหมณ์ เพื่อให้ศาสนาพุทธในสังคมสยามเป็นศาสนาที่มีภาพลักษณ์น่าเชื่อถือ มีเหตุมีผล สอดคล้องกับความรู้ทางวิทยาการอย่างตะวันตก และของผู้ที่ยึดถือวิทยาศาสตร์เป็นบรรทัดฐาน ทั้งนี้เพื่อให้เกิดการยอมรับในวงกว้าง เพราะการอธิบายไตรภูมิในศาสนาพุทธกับผู้ที่ไม่ได้ศรัทธาเลื่อมใสในพุทธศาสนานั้น ย่อมเป็นสิ่งยากและไม่ทันการ ที่จะตอบโต้กับทิฐิอันแรงกล้าจากผู้คลั่งไคล้ในวิทยาการทางวิทยาศาสตร์

เมื่อได้ตัดไตรภูมิออกไปจากความเชื่อทางพระพุทธศาสนา การนำเสนอภาพพุทธประวัติอันแสดงถึงพุทธภาวะอันเป็นปาฏิหาริย์และความเชื่อเรื่องไตรภูมิ จึงถูกลด

ความสำคัญลงอย่างเห็นได้ชัด ความเปลี่ยนแปลงจากการที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแสดงให้เห็นว่า พุทธศาสนาคือศาสนาแห่งเหตุผลและอิงอยู่กับสิ่งที่จับต้องได้ จึงควรเป็นเรื่องเหตุผลทางการเมืองการปกครองเป็นสำคัญมากกว่าเหตุผลอื่นใด ด้วยพระประสงค์ที่จะธำรงรักษาแก่นสำคัญทางพุทธศาสนาให้ยังคงดำรงและคงคุณค่าทางพุทธธรรมมิให้เสื่อมสูญไปจากสังคมไทย ท่ามกลางกระแสความเชื่อและวัฒนธรรมแบบใหม่ที่เข้ามาท้าทายคติความเชื่อแบบเดิม

ภายใต้ความเสื่อมถอยพลังในการอธิบายไตรภูมิที่เพิ่มขึ้นในหมู่ชนชั้นนำสยามนั้น ดูเหมือนว่าไม่มีอะไรที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของคนไทยได้อย่างมากมายเท่ากับการหักล้างความเชื่อเรื่องไตรภูมิ ซึ่งบรรดาความทันสมัยที่ไหลบ่าเข้ามายังสยามประเทศ มีอิทธิพลอย่างสูงต่อความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว พุทธศาสนาในความนับถือของชาวสยามที่เคยอิงอยู่กับคำอธิบายของไตรภูมิอย่างมิสามารถแยกออกจากกันได้ จึงมีอันเสื่อมคลายลงไปอย่างเห็นได้ชัด ทศชาติและปาฏิหาริย์ทั้งหลายของพระพุทธเจ้าที่สัมพันธ์อยู่กับแนวคิดเกี่ยวกับไตรภูมิ จึงห่างหายไปจากการรับรู้และเข้าใจของผู้คนในเวลาต่อมา

ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา จึงเริ่มมีความนิยมเขียนภาพที่เน้นความสมจริงและนำหลักการทัศนียวิทยา (Perspective) แบบตะวันตกเข้ามาใช้ในภาพเขียนไทย การปรับเปลี่ยนเนื้อหาเรื่องราวจากพุทธประวัติและชาดกมาเป็นปริศนาธรรม ซึ่งไม่น่าจะกล่าวได้ว่าเป็นเพียงเพราะพระราชนิยมส่วนพระองค์ หากแต่มีเหตุปัจจัยหลายประการ ที่ส่งผลให้มีการเขียนภาพจิตรกรรมแสดงการอุปมาข้อธรรมที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสในลักษณะเช่นนี้

สิ่งหนึ่งที่แตกต่างกันอย่างมากระหว่างอดีตกับปัจจุบันก็คือ *“โลกทัศน์”* กล่าวคือ คนไทยในอดีตมีความเชื่อเกี่ยวกับโลกนี้และโลกหน้า แต่โลกทัศน์ของคนไทยในปัจจุบันมีความเชื่อเพียงโลกนี้ ทุกอย่างมีความหมายเท่าที่สามารถจะตอบสนองหรือทำความสำเร็จให้เกิดขึ้นในโลกนี้ชีวิตนี้เท่านั้น พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงกล่าวอ้างถึงนรกและสวรรค์ ซึ่งเป็นสิ่งเหนือสามัญวิสัยด้วยความระมัดระวัง และฟังดูมีเหตุมีผล เพื่อกระตุ้นเตือนปัญญาในการพิจารณาอย่างผู้ที่มิได้มีทัศนคติอันคับแคบ แต่อย่างไรก็ดี หลักธรรมหรือคติความเชื่อแบบเดิมหลายประการถูกลดความสำคัญหรือเลือนหายไป ขณะที่หลักธรรมที่สอดคล้องกับวิทยาศาสตร์และเหตุผลนิยมได้รับการเน้นย้ำ โดยเฉพาะหลักธรรมที่เน้นประโยชน์อันประจักษ์รับรู้ได้ในชีวิตนี้

เรื่องกฎแห่งกรรม เรื่องภพชาติ และเรื่องการปฏิบัติเพื่อเข้าถึงความหลุดพ้นด้วยการเจริญวิปัสสนาญาณ ซึ่งมิอาจกล่าวแสดงให้เห็นเป็นภาพพจน์ด้วยทฤษฎีและวิธีการใดๆ

อันจะทำให้เป็นที่ประจักษ์ได้ทุกผู้ทุกนาม ภูมิรู้เหล่านี้จึงเป็นสิ่งที่นับวันจะห่างหายจากการรับรู้และเข้าใจ หรือเป็นที่กล่าวขานถึงในวงจำกัดเฉพาะนักปฏิบัติเท่านั้น สิ่งที่เรียกว่า คุณธรรม จึงเป็นเพียงส่วนประกอบ ดังคำกล่าวที่ว่า *ความรู้คู่คุณธรรม* ซึ่งแตกต่างจากแนวคิดของคนในสังคมดั้งเดิมที่ถือว่า *ความรู้นั้นคือคุณธรรม*

เป็นที่แน่นอนว่า พระพุทธองค์ท่านมิได้เพียรสอนให้พระสาวกของพระองค์เป็นบุคคลผู้เชื่อง่าย แต่ขณะเดียวกันคำว่า ปัญญา ในความหมายทางธรรมในพระพุทธศาสนา ก็มิได้หมายเพียงการวิเคราะห์ใคร่ครวญเชิงตรรกะเท่านั้น หากแต่ภูมิรู้ทั้งหลายอาจเปรียบประหนึ่งการค้นพบความจริง ด้วยการเข้าถึงอย่างประจักษ์แจ้งเฉพาะตน ซึ่งความประจักษ์ดังกล่าวนี้ มิได้หมายเฉพาะแต่สิ่งที่รู้เห็นได้ด้วยอายตนะทั้ง 5 เท่านั้น โดยเฉพาะภูมิรู้อันเกิดขึ้นด้วยพระสัพพัญญุตญาณแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ซึ่งสมควรเปิดใจยอมรับว่า มีความจริงมากมายที่พระพุทธองค์ทรงหยั่งรู้ถึง ที่มนุษย์ปุถุชนอย่างเราท่านมิอาจเข้าถึงได้ แต่อย่างไรก็ดี ภูมิรู้เหล่านั้นก็ยังคงเป็นสัจธรรมที่ยังคงเป็นไปตามธรรมชาติ ทั้งในสิ่งที่จับต้องได้ในเชิงวัตถุ และภาวะอันเป็นนามธรรมต่างๆ หรือภพภูมิอันเป็นทิพย์ที่ยากแก่การเข้าใจ ตราบใดที่มิได้ปฏิบัติด้วยเหตุอันสมควรแก่ผลในอันที่จะหยั่งรู้ถึงความจริงที่เหนือสามัญวิสัยอย่างประจักษ์ เช่น ไตรภูมิ หากแต่เพียงจะนำเหตุผลที่พิสูจน์ทราบในเชิงวัตถุและมวลสาร มาประเมินพระพุทธธรรมที่ว่าด้วยเรื่องไตรภูมิ นั้นย่อมมิอาจประจักษ์แจ้งได้ เนื้อความที่บันทึกความอันเป็นพุทธพจน์ ไม่ว่าจะมีต้นฉบับเก่าแก่เพียงใด ก็มิอาจเรียกได้ว่าเป็นความจริงหรือสัจธรรมสำหรับผู้ไม่รู้ไม่เห็น

หลายสิ่งหลายอย่างแม้จะมิสามารถรับรู้ได้ในเชิงประจักษ์ด้วยกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ ความจริงบางประการนั้นมิอาจรู้เห็นได้ด้วยญาณทัศนะอันสามัญ การพิสูจน์ทราบเพื่อให้ได้พบความจริงเชิงประจักษ์แก่ตนจึงนับว่าประเสริฐสูงสุด แต่อย่างไรก็ดี แม้เราท่านทั้งหลายจะมิสามารถประจักษ์แจ้งในสิ่งที่พระพุทธองค์กล่าวถึงทุกประการ แต่ปัญญานั้นก็มิสามารถเกิดขึ้นได้จากความลังเลสงสัย หากมิได้พิสูจน์ให้รู้ชัดเป็นประจักษ์ด้วยเหตุอันสมควรแก่ผลที่จะรู้เห็นได้ พุทธศาสนานั้นถือว่า ผู้มีปัญญาย่อมมีความอาจหาญที่วางความสงสัยนั้นลงด้วยความเข้าใจ โดยที่ไม่ยึดติดอยู่กับข้อจำกัดเพียงความรู้เชิงประจักษ์ ที่มีเหตุผลในเชิงวัตถุธาตุเท่านั้น

พระพุทธองค์ท่านทรงกล่าวถึงนรกและสวรรค์ อินทร์ พรหม ยม ยักษ์ ว่าเป็นสิ่งที่มีอยู่ แต่เมื่อวิทยาศาสตร์มิอาจพิสูจน์ทราบได้ แล้วประเมินว่าเรื่องไตรภูมิในพระพุทธศาสนาเป็นสิ่งงมงายหรือเป็นเรื่องที่แต่งขึ้น เพื่อเหตุผลทางการเมืองจึงหาเป็นสิ่งสมควรไม่ การกล่าวถึงไตรภูมิในพระพุทธศาสนาในแง่มุมแห่งความเป็นไตรลักษณ์ นั้นย่อมหมายถึงทุกสรรพสิ่งมิ

สามารถติดตามยึดถือได้ว่าเป็นสิ่งอันเที่ยงแท้ ภพภูมิของพรหมเทพเทวดาหรือสัตว์นรกทั้งหลาย ที่อยู่นอกเหนือมิติการรับรู้อย่างสามัญ เป็นสิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ว่ามิใช่สิ่งที่มีในคำสอนทางพุทธศาสนา ไตรภูมิจึงเป็นสิ่งที่มิสามารถแยกออกจากพระพุทธศาสนาได้ แต่เมื่อความเชื่อในพุทธศาสนาบางประการถูกท้าทายจากโลกทัศน์สมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์ประกอบกับสำนึกภายในของชนชั้นนำสยาม ทำให้เกิดความจำเป็นที่จะต้องแยกชุดความเชื่อบางอย่างออกไปจากศาสนาพุทธ เนื่องจากไม่สอดคล้องกับโลกทัศน์ใหม่ ซึ่งส่วนหนึ่งของชุดความเชื่ออันสำคัญนั้นก็คือ คติเกี่ยวกับไตรภูมิ (ทั้งที่ความจริงแล้วไตรภูมิมีความสำคัญอย่างยิ่งในแง่ของพระไตรลักษณ์ในพุทธศาสนา)

ด้วยวิธีการเช่นนี้ทำให้ชนชั้นนำไทยสามารถปรับความคิดเรื่องโลกและจักรวาลได้โดยที่ไม่ขัดแย้งกับความเชื่อทางพุทธศาสนาที่เป็นรากแก้วหลักของสังคมไทย และสอดคล้องกับความเชื่อแบบใหม่ ที่อยู่บนพื้นฐานการวิเคราะห์ด้วยเหตุผลและการสำรวจเชิงประจักษ์ การพยายามปรับเปลี่ยนแนวคิดให้เข้ากับความศิวิไลซ์ก็คือ การยอมสูญเสียแก่นสารบางอย่างที่ลุ่มลึกทางพุทธธรรมไป แม้จะเป็นการกระทำเพื่อมิให้พุทธศาสนาถูกคุกคามหรือถูกโจมตีจากชาติตะวันตก ที่ไม่มีความเข้าใจในหลักพุทธธรรมอันลุ่มลึกก็ตาม เหตุของการกระทำดังกล่าวที่ชนชั้นนำไทยได้ริเริ่มขึ้น จึงมีส่วนทำให้อุดมคติร่วมทางสังคมในรูปแบบใหม่นั้นเลิกอิงความเชื่อกับคติไตรภูมิไปโดยปริยาย และได้ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงทางความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หรืออาจกล่าวได้ว่า เป็นการเปลี่ยนอุดมคติจาก *โลกทัศน์แบบไตรภูมิ* มาสู่ *โลกทัศน์แบบความจริงเชิงประจักษ์ทางวิทยาศาสตร์* นับตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

การปฏิเสธว่าไตรภูมิมิใช่พระพุทธศาสนา โดยจงใจที่จะไม่นำข้ออุปมาธรรม ที่ยังมีความเชื่อมโยงกับคติไตรภูมิมาแสดงนั้น ควรวิเคราะห์ได้ว่า เป็นเพียงอุบายวิธีในการนำเสนอเนื้อหาทางพุทธศาสนาแก่สายตาของชาวตะวันตก โดยจงใจหลีกเลี่ยงที่จะไม่กล่าวถึงสิ่งอันลึกซึ้งบางประการที่ยากแก่การเข้าใจ โดยเฉพาะเรื่องราวที่อิงอยู่กับเนื้อหาของไตรภูมิ เพื่อป้องกันพระพุทธศาสนาจากความเชื่อแบบใหม่ ที่ถาโถมเข้ามาให้มั่นคงอยู่ในสังคมไทย ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของความเชื่อของคนไทยในสังคมสยามเอง ให้เป็นที่ยอมรับได้ว่าพุทธศาสนาเป็นศาสนาแห่งเหตุผล

แนวคิดที่อิงอยู่กับความคิดเรื่องไตรภูมิ จึงมีแต่จะเสื่อมถอยและขาดพลังในการอธิบาย โดยเฉพาะในหมู่ชนชั้นนำไทย ซึ่งแม้ว่าจะเป็นเพียงคนกลุ่มเล็กๆ ในสังคม แต่ก็เป็นกลุ่มที่ทรงพลังมากที่สุด และสามารถผลักดันให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในสังคมได้มากที่สุด ซึ่ง

ส่งผลมาถึงปัจจุบัน ดังจะเห็นได้ว่า เรื่องราวในชาดกต่างๆ ได้ถูกตีความว่าเป็นเพียงนิทานปรัมปราในความคิดของคนไทยในปัจจุบัน

การจัดฉากด้วยการนำเสนอพุทธศาสนาในแง่มุมเฉพาะสิ่งที่ต้องการให้ชาวตะวันตกเข้าใจ นำไปสู่การนำเสนอภาพจิตรกรรมในรูปแบบใหม่ที่เขียนขึ้นโดยขรัวอินโข่ง ดังที่ปรากฏภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหาร อาจพิจารณาได้ว่า จิตรกรรมฝาผนังภาพปริศนาธรรมเหล่านี้ มิได้มีเจตนาเขียนขึ้นเพื่อการศาสนาโดยตรง แต่เขียนขึ้นเพื่อการสังคมกับชาวตะวันตก เพื่อให้การอธิบายพุทธศาสนาดูเป็นเหตุเป็นผลที่จับต้องได้ อธิบายได้โดยง่าย เพื่อป้องกันชาวตะวันตกหาเหตุดูหมิ่น เพื่อที่จะยัดเยียดคริสต์ศาสนาเข้ามา ด้วยเหตุผลที่ว่าความเชื่อทางพุทธศาสนามีความงมงาย เต็มไปด้วยเรื่องราวอันเป็นปาฏิหาริย์

เมื่อโลกทัศน์ในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้เปลี่ยนไป จิตรกรรมโบราณที่ได้ทำหน้าที่ต่อพระพุทธศาสนาโดยตรง จึงเปลี่ยนมาทำหน้าที่รับใช้สังคมมากกว่าเพื่อพระศาสนา ศาสนาจึงกลายเป็นเพียงส่วนหนึ่งของสังคม เป็นที่น่าสังเกตว่าในหลายประเทศ เช่น ประเทศพม่า เป็นต้น เมื่อวิทยาศาสตร์หรือเทคโนโลยีสมัยใหม่ได้ทำลายคติไตรภูมิ พุทธศาสนาก็พลอยคลอนแคลนไปด้วย แต่ในกรณีของประเทศไทยหาเป็นเช่นนั้นไม่ เพราะชนชั้นนำของไทยที่ศรัทธาปสาทะในพุทธศาสนาเป็นฝ่ายปฏิเสธไตรภูมิเสียเอง การตีความใหม่ทำให้พุทธศาสนาเป็นได้ทั้งหลักยึดเหนี่ยวอันมั่นคงให้แก่สังคมไทยในยามที่ต้องเผชิญกับความผันแปร และในขณะเดียวกัน ก็สามารถให้ความยืดหยุ่นแก่สังคมไทยในการปรับตัวให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมที่แปรเปลี่ยนไปด้วย เหตุผลที่อยู่เบื้องหลังการยอมรับวัฒนธรรมตะวันตก ที่เพิ่มมากขึ้นเมื่อกระแสวัฒนธรรมใหม่จากชาติตะวันตกแพร่เข้ามาในประเทศสยามในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ไม่ว่าจะเป็นความนิยมชมชอบส่วนพระองค์ หรือการที่พระองค์ทรงตระหนักถึงภยันตรายจากการล่าอาณานิคมก็ตาม สิ่งที่เกิดขึ้นได้ส่งผลให้วัฒนธรรมแบบใหม่ดังกล่าวกลายมาเป็นแนวทางหลักที่สำคัญต่อการพัฒนาสังคมไทยนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ซึ่งการรับวัฒนธรรมใหม่จากตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมแบบเดิมของไทยนั้นนับว่าเป็นผลสำเร็จ ทำให้เนื้อหาเรื่องราวต่างๆ ในงานจิตรกรรมไทย ที่นำเสนอมาแต่ครั้งสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้ถึงจุดพลิกผันและสะดุดหยุดลง มิสามารถจะดำรงสาระทางเนื้อหาเรื่องราวที่เน้นคุณวิเศษต่างๆ ในด้านภูมิจิต ด้วยการนำเสนอเรื่องราวที่อิงอยู่กับไตรภูมิซึ่งสมควรจะเป็นสิ่งอันประเสริฐสูงสุดทางพุทธศาสนาอย่างที่ผ่านมา แต่กลับจำกัดแต่เพียงเรื่องราวที่จับต้องได้ เช่น เรื่องธุดงควัตรและกิจของสงฆ์เป็นต้น รวมถึงภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส มิได้มี

เจตนาเขียนขึ้นเพื่อการศาสนาโดยตรง แต่เขียนขึ้นเพื่อการสังคม เพื่อทำให้การอธิบายพุทธศาสนาดูเป็นเหตุเป็นผลที่จับต้องได้ อธิบายได้โดยง่าย เพื่อการสมาคมคบค้ากับชาติตะวันตกเป็นสำคัญ

รูปแบบการนำเสนอภาพจิตรกรรมไทย

นักวิชาการหลายๆ ท่านอาจกล่าวว่า การเขียนภาพปริศนาธรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นการยกระดับด้านการสื่อสารทางพุทธศาสนา ด้วยการต้องขบคิดตีความ แต่ในทางกลับกันหากพิจารณาในอีกแง่มุมหนึ่ง อาจกล่าวได้ว่า กลับเป็นการลดทอนคุณค่าอันสูงส่งซึ่งมีนัยทางธรรมแฝงอย่างลึกซึ้งในขนบการเขียนแบบประเพณี ให้ต้องมีอันตื้นเขิน ง่ายต่อการเข้าใจเพียงเท่านั้นมากกว่า พระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ท่านจึงทรงให้ท่านขรัวเขียนภาพในลักษณะดังกล่าว เพื่อยกระดับทางสังคม ให้ชาวต่างชาติโดยเฉพาะพวกฝรั่งได้รับรู้และเข้าใจได้ว่า ชาวสยามมีภูมิรู้ทัดเทียมกับชาติตะวันตก ดังนั้น ภาพปริศนาธรรมของท่านขรัวอินโข่งที่เขียนขึ้นในรูปแบบอย่างจิตรกรรมตะวันตก จึงไม่น่าจะเกิดขึ้นด้วยเหตุผลเพียงเพราะท่านขรัวต้องการสร้างความแปลกใหม่ในงานจิตรกรรมของไทย หากแต่คือเจตจำนงของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นสำคัญ การเขียนภาพจิตรกรรมแบบตะวันตกในภาพปริศนาธรรมของท่านขรัว จึงควรได้รับการยกย่องในฐานะผู้ที่เขียนภาพทิวทัศน์แบบตะวันตกได้อย่างสอดสอดคล้องกับหลักการทางวิทยาศาสตร์

การเปิดรับวิทยาการและความรู้ในด้านต่างๆ จากชาติตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 ส่งผลให้เนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยเปลี่ยนแปลงไปเป็นแนวทางแบบตะวันตกมากขึ้น โดยในเบื้องแรกเป็นการนำเสนอให้เห็นว่า พุทธศาสนาของไทยมีแนวคิดเป็นเหตุเป็นผล เนื้อหาเรื่องราวในภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงมุ่งแสดงให้เห็นภาพลักษณ์ที่ไม่อิงอยู่กับรูปแบบประเพณีเดิม ที่มีความเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิอีกต่อไป จนกลายเป็นจุดเปลี่ยนครั้งสำคัญในการนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทย

ความจริงแล้วควรสันนิษฐานได้ว่า รัชกาลที่ 4 มิได้ทรงมีวิสัยทัศน์ต่อฝรั่งในมิติแห่งการชื่นชมเพียงถ่ายเดียว และมิสามารถกล่าวสรุปได้เช่นกันว่า พระองค์ทรงปฏิเสธไตรภูมิด้วยเหตุผลที่ว่า ไตรภูมิมิใช่แก่นสารหรือสาระสำคัญส่วนหนึ่งของพุทธศาสนา ด้วยความเชื่อส่วนพระองค์เอง แต่อย่างไรก็ดี วิทยาการต่างๆ จากตะวันตกที่ไทยรับเข้ามา ได้ส่งผลให้แนวคิดของชาวสยามปรับเปลี่ยนไปในด้านที่ให้ความเชื่อถือที่มีเหตุผลตามหลักวิทยาศาสตร์เป็นสำคัญ แนวคิดที่อิงอยู่กับไตรภูมินับวันจึงมีแต่จะเสื่อมถอยและขาดพลังในการอธิบายมากขึ้นเรื่อยๆ

การเข้ามาของชาวตะวันตกทำให้ประเทศสยามในสมัยนั้น จำต้องแสดงตนว่าเรามีความรอบรู้เท่าทันวิทยาการต่างๆ ของตะวันตก โดยภาพเขียนของขรัวอินโข่งเป็นหลักฐานหนึ่งที่สามารถยืนยันแนวคิดดังกล่าวได้ ด้วยประสงค์จะให้ภาพจิตรกรรมแสดงภูมิรู้ทางด้านทัศนียวิทยา (Perspective) อันเป็นหลักการเขียนภาพแบบตะวันตก เพื่อแสดงให้เห็นว่าคนไทยก็เขียนทัศนียวิทยาแบบตะวันตกได้ การเขียนแบบนี้ไม่ได้เป็นการชื่นชมฝรั่ง แต่เป็นการอวดให้ชาวตะวันตกรู้ว่าการเขียนภาพเช่นนี้ชาวสยามก็ทำได้เช่นกัน

การเขียนภาพจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมเกิดขึ้นจากเจตจำนงของเจ้าฟ้ามงกุฎ ซึ่งทรงเน้นหลักเหตุและผลด้วยการกลับไปหาพุทธวจนะดั้งเดิม โดยเลือกสรรแต่เฉพาะส่วนที่สามารถเป็นเสาหลักอันมั่นคงให้เป็นที่ยึดเหนี่ยว ทำให้พุทธศาสนาสามารถดำรงอยู่ได้อย่างมั่นคงท่ามกลางกระแสความคิดใหม่แบบวิทยาศาสตร์ที่แพร่เข้ามาจากชาติตะวันตก เมื่อพุทธศาสนายังดำรงอยู่ได้ก็หมายความว่า ผู้นำไทยสามารถรักษาความเป็นไทยและเอกภาพในสังคมไทยเอาไว้ได้ต่อไป จิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นโดยขรัวอินโข่งเป็นที่ประจักษ์ในคุณค่าด้านประวัติศาสตร์ รวมถึงนักวิชาการมีการกล่าวกันว่า จิตรกรรมเหล่านี้มีฐานะเป็นผู้นำจิตรกรรมไทยไปสู่รูปแบบใหม่ที่ต่างไปจากจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม หากมองในแง่มุมของการปรับเปลี่ยนนั้นในแง่ของการสร้างผลงานที่แตกต่างออกไปจากจิตรกรรมแบบประเพณีเดิมเป็นรูปแบบทางศิลปะแบบอย่างใหม่ แต่ผลงานของขรัวอินโข่งใน*ภาพปริศนาธรรม*ที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสนั้น ควรนับว่าเป็นรูปแบบที่มิสามารถกล่าวบ่งชี้ได้ว่า มีความเชื่อมโยงหรือเป็นพัฒนาการในแง่มุมใดแง่มุมหนึ่งจากรูปแบบของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีเดิม และเมื่อพิจารณาสิ่งที่แสดงออกมาในผลงานภาพปริศนาธรรมเหล่านี้แล้ว ก็จะเห็นได้ว่าเป็นรูปแบบที่เขียนขึ้นจากการเรียนรู้ตามอย่างวิทยาการแบบตะวันตกในถ่ายเดียว

ข้อความที่เขียนกำกับอยู่ใต้ภาพที่เรียกกันว่า ภาพปริศนาธรรม เช่น *ภาพปริศนาธรรม บนผนังบานที่ 13 ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร* ที่ว่า *“พระพุทธเจ้าเปรียบดังนายสำเภา พระธรรมเปรียบดังสำเภา พระสงฆ์พร้อมด้วยคุณสมบัติถึงฝั่งนั้นด้วยพระธรรมนั้นแล้วเปรียบดังประชุมชนพร้อมด้วยสมบัติได้ถึงฝั่งนั้น ด้วยสำเภานั้นแล้ว”* ข้อธรรมใต้ภาพปริศนาธรรมเหล่านี้ สามารถทำให้ผู้ที่ได้อ่านนึกคิดตรึกตรองไปถึงข้อธรรมอันลึกซึ้งนั้นได้ โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยการเล่าเรื่องผ่านภาพเขียนแต่อย่างใด แต่หากจะนับว่าภาพเหล่านี้เป็นภาพปริศนาธรรมก็คงต้องนับว่าใช่ ถ้าหากพิจารณาในมุมมองของชาวตะวันตกที่ไม่ทราบถึงข้อธรรมในพระพุทธศาสนา ซึ่งถ้าหากจะว่ากันตรงๆ แล้ว ด้วยคุณลักษณะของภาพที่เขียนขึ้นอย่างงดงามนี้ ย่อมถือว่ามีคุณค่าในคุณสมบัติของภาพเอง ซึ่งแสดงออกถึงสุนทรียภาพของภาพทิวทัศน์ธรรมชาติและอาคาร

สถาปัตยกรรมได้มีบรรยากาศนุ่มนวลงดงาม อันแสดงให้เห็นฝีมือของจิตรกรได้อย่างน่าชื่นชม แต่ความงามและคุณค่าทางศิลปะในผลงานเหล่านี้ กลับมิได้มีความเกี่ยวข้องแต่อย่างใดกับสาระสำคัญ ในแง่ของการทำหน้าที่ทางศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับนัยธรรมทางพุทธศาสนา และคงต้องกล่าวว่า ภาพเช่นนี้มิได้มีศักยภาพอันใดที่สามารถแสดงให้เห็นข้ออรรถข้อธรรม อันจะโยงไปถึงความซาบซึ้งตามความหมายของปริศนาธรรมที่อธิบายไว้ใต้ภาพได้เลย

สาเหตุในการเขียนภาพจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมที่พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส จึงควรเป็นการยกระดับทางสังคม อันเป็นความจำเป็นที่จะลดทอนแก่นสารทางธรรมบางประการลงไป เพื่อให้ง่ายแก่การรับรู้และเข้าใจในวงกว้างในระดับสากล ขณะเดียวกันนั้น แก่นสารทางธรรมในมิติที่ลุ่มลึกในจิตรกรรมไทยประเพณี กลับกลายเป็นสิ่งที่สูญไปจากการรับรู้และความเข้าใจของคนในสังคมไทยในเวลาต่อมา

ดังจะเห็นได้ว่าภายหลังต่อมา แม้จะมีการกลับไปเขียนภาพที่แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับภาพพุทธประวัติ ในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงต้นสมัยรัชกาลที่ 5 ดังเช่น ภาพมารผจญวัดปรมัยยิกาวาส และภาพยมกปาฏิหาริย์ที่วัดทอง เป็นต้น หรือการเขียนตัวภาพเทวดาบนพื้นที่ที่อิงความเป็นจริงตามมุมมองที่ตาเห็น ด้วยการพยายามสร้างมิติลึกอิงกับหลักทัศนียวิทยา แต่ผลที่เกิดขึ้นจากการเขียนภาพเหล่านั้น กลับมิสามารถทำให้รูปทรงทั้งหมดมีคุณลักษณะที่ประสานสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพได้เลย การพยายามยัดเยียดความจริงให้ผู้ดูด้วยการเขียนภาพพุทธภาวะหรือปาฏิหาริย์ให้เป็นรูปธรรมจับต้องได้ กลับทำให้เนื้อหาที่นำเสนอปราศจากความน่าเชื่อถืออย่างยิ่ง ลักษณะการพยายามเล่าเรื่องด้วยรูปทรงที่ดูขัดเขินเช่นนี้ จึงทำให้สิ่งที่ปรากฏเด่นชัดที่สุดในภาพกลับกลายเป็นความแปร่งปร่าผิดปกติ

จากการวิเคราะห์ที่ผ่านมาจะเห็นได้ว่า คุณลักษณะแบบสองมิติในงานจิตรกรรมไทยประเพณี นั้นย่อมสามารถสะท้อนแนวเรื่องเกี่ยวกับสภาวธรรมต่างๆ ในทางพุทธศาสนาได้อย่างน่าเชื่อถือ แต่การพยายามทำให้พุทธภาวะนั้นดูมีเหตุผลอย่างเป็นรูปธรรม หรือนำความเหมือนจริงอย่างเป็นรูปธรรมมากำกับความเป็นอุดมคติ ซึ่งนอกจากจะทำให้สิ่งที่แสดงออกมาดูแปร่งปร่าผิดปกติแล้ว ยังเป็นกรอบกำหนดจินตนาการของผู้ดูให้ติดอยู่ในข้อจำกัดของความเป็นจริงอย่างเป็นรูปธรรม ที่ไม่อาจสร้างความน่าเชื่อถือได้เลยแม้แต่น้อย ซึ่งจะเห็นได้ว่าเป็นการจงใจพยายามทำให้ภาพดูเป็นจริง โดยการแสดงแนวเรื่องเกี่ยวกับความเป็นอุดมคติให้เห็นเป็นรูปธรรม ได้กลับทำให้ไม่สามารถถ่ายทอดสุนทรียภาพ อันสมควรแก่การสื่อไปถึงพุทธภาวะอันเป็นนามธรรมได้เลย

ความผิดพลาดอาจเกิดขึ้นจากภูมิรู้แบบดั้งเดิมที่ได้ขาดช่วงสิ้นสุดลง ในช่วงเวลาแห่งการปรับเปลี่ยน โดยจิตรกรหันไปนิยมในการเขียนภาพแบบตะวันตกอย่างชนิดที่เรียกว่าทิ้งภูมิรู้เดิมไปอย่างสิ้นเชิง จึงได้ทำให้ความเข้าใจในด้านฝีมือช่าง (ภูมิรู้ทางศิลปะ) อันเป็นชั้นเชิงในการเขียนภาพจิตรกรรมแบบไทยเดิมที่เคยมีมาได้เสื่อมสูญไป การพยายามสร้างมิติลึกให้กับภาพจิตรกรรม เห็นได้ชัดว่า น่าจะเกิดขึ้นจากความสนใจในวิธีการเขียนภาพทิวทัศน์ให้มีทัศนียวิทยาตามแบบอย่างตะวันตก ที่กำลังเป็นกระแสนิยมในสมัยนั้นเป็นสำคัญ มากกว่าการมุ่งเน้นการแสดงพุทธภาวะ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ผู้เขียนภาพไม่สามารถทำให้รูปทรงทั้งหลายในองค์ประกอบส่งเสริมพุทธภาวะของพระพุทธองค์

จากการเปรียบเทียบรูปแบบการเขียนตัวภาพที่ผ่านมา แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ความสมจริงที่ได้รับอิทธิพลการเขียนเหมือนจริง (Realistic) จากตะวันตกในการนำมาเขียนภาพแบบประเพณี มีรูปแบบที่ปรับเปลี่ยนไปในทางเสื่อมถอยอย่างเห็นได้ชัด ส่วนความรุ่งเรืองของจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 ย่อมมิใช่การพัฒนาการขึ้นจากการได้อิทธิพลด้านความสมจริงจากตะวันตกเป็นเหตุอย่างแท้จริง แม้จิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 จะแสดงให้เห็นว่ามีการผสมผสานกับรูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมแบบจีนอยู่ด้วย หากแต่ควรนับว่า มีพัฒนาการในด้านรูปแบบในสายทางอันมีที่มาที่ไปเชื่อมโยงกับรากฐานจิตรกรรรมไทยประเพณีเดิมอย่างแนบแน่น ดังนั้น การจะกล่าวถึงจิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ไปในทำนองที่ว่า มีการเขียนภาพที่มุ่งแสดงความสมจริง *จึงไม่มีความเกี่ยวข้องอันใดกับฝีมือและชั้นเชิงการแสดงออกอย่างเป็นเลิศในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่จะมีความสืบเนื่องในด้านพัฒนาการและฝีมือไปสู่สมัยรัชกาลที่ 4 แต่อย่างใดในแง่ของความสมจริง*

เมื่อพิจารณาเปรียบกับภูมิรู้ด้านการเขียนภาพจิตรกรรมไทยในขนบเดิม จะเห็นได้ว่า ภาพพุทธประวัติและชาดกในจิตรกรรมแบบประเพณี มิได้ได้ติดอยู่กับความเป็นจริงในด้านสัดส่วน การใช้สี และมุมมอง แต่กลับสามารถกำหนดรูปทรงให้แสดงสาระ ทั้งในส่วนที่เป็นรูปธรรมและนามธรรมได้อย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นในแนวเรื่องใด ล้วนแล้วแต่ได้รับการถ่ายทอดออกมาอย่างมีคุณภาพและสมบูรณ์ลงตัวในเชิงศิลปะ หรืออาจกล่าวได้ว่าสามารถให้คุณค่าด้านความสมจริงในแบบอุดมคติ

สรุปสาเหตุการเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมไทย

ความเข้าใจในเรื่องรูปทรง พื้นที่ว่าง และองค์ประกอบ อันสามารถสำแดงพลังของเนื้อหา เรื่องราว และแนวความคิดเกี่ยวกับพุทธภาวะได้อย่างทรงพลัง เช่น ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ อันเป็นความล้ำเลิศในรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีได้สูญสิ้นไปภายหลังจากพ้นสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ความผิดพลาดในด้านการใช้ทัศนียวิสัยที่สมจริง ความปราศจากภูมิรู้ที่สามารถเชื่อมโยงไปถึงความเข้าใจในคุณลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมไทยประเพณีอันมีคุณค่าและชั้นเชิงทางศิลปะสูงแต่เดิมมา ทำให้สุนทรียภาพแห่งความสง่างามหมดไป อีกทั้งแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความเปลี่ยนแปลงไปในทางตกต่ำลง ในแง่ของความเข้าใจ ทั้งในด้านแนวคิด รูปแบบ และฝีมือช่าง

สาเหตุแห่งความรุ่งเรืองของจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) และเหตุผลแห่งการเปลี่ยนผันไปสู่ความตกต่ำเสื่อมถอยในสมัยรัชกาลที่ 4 จากแนวคิดที่ตกอยู่ภายใต้กระแสอันผันผวนท่ามกลางยุคสมัยที่โลกสันนิวาส มีทัศนคติมากมายหลากหลายแง่มุมที่กล่าววิพากษ์ความเป็นไปในช่วงเวลาดังกล่าว ซึ่งโดยภาพรวมแล้วได้กล่าวกันไปในทางอันจะยังผลให้ภูมิรู้บางประการที่มีคุณค่ามาแต่ดั้งเดิมต้องถึงกาลเสื่อมสูญ ด้วยหาได้มีการกล่าวถึงในแง่คุณค่าแท้จริงในงานจิตรกรรมไทยประเพณีไม่

การวิจัยนี้จึงได้ทำการเปรียบเทียบแนวความคิดทางพระพุทธศาสนา และรูปแบบของจิตรกรรมไทยในช่วงสมัยก่อนและหลังความเปลี่ยนแปลงทางสังคม เพื่อสืบค้นหาความกระจ่างชัดจากแนวคิดดังกล่าว เพื่อแสดงให้เห็นว่า ภูมิรู้แต่เดิมมานั้นสามารถหยั่งถึงนามธรรมของรูปทรงทางศิลปะได้จากความเข้าใจการทำงานของรูปทรงอันเป็นทัศนธาตุซึ่งมีพลังอยู่เหนือการรับรู้และเข้าใจเชิงตรรกะวิธี ในขณะเดียวกันหากมุ่งมองจิตรกรรมไทยด้วยเพียงหมายหาเหตุผลในด้านความเหมือนจริงในเชิงกายภาพ สุนทรียรสอันพึงจะได้รับรู้จากรูปทรงย่อมถึงกาลยุติลง ด้วยมิได้ตระหนักรู้ถึงนามธรรมอันเป็นเนื้อแท้ที่แฝงเร้นภายใต้เนื้อหาอันเป็นรูปธรรมนั้น การเข้าถึงคุณค่าทางศิลปะในจิตรกรรมไทยประเพณีหาใช่การรับรู้เพียงเรื่องราว ความรู้สึกทางศิลปะย่อมมิใช่สิ่งอันจะบรรยายเพียงถ้อยคำ หากแต่พึงรู้ได้ด้วยทัศนะอันรับสัมผัสได้ถึงสัญลักษณ์สากลจากนามธรรมของรูปทรงโดยตรง

การปฏิรูปแนวคิดทางพระพุทธศาสตร์ให้สอดคล้องกับวิทยาการทางวัตถุ จึงส่งผลต่อแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปกรรม ด้วยความไม่ชัดเจนในแง่ของสาเหตุแห่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ ได้ยังผลให้การประเมินคุณค่าจิตรกรรมไทยประเพณีขาดความชัดเจนไป

ด้วยภูมิรู้อันล้ำลึกทางพระพุทธศาสนาที่ประสานสัมพันธ์อยู่กับรูปแบบการนำเสนอภาพจิตรกรรมไทยประเพณีอันเคยรุ่งเรืองเนิ่นนานมา กลับกลายมีผู้เห็นคุณค่าเพียงเปลือกผิว ผู้ถือตนว่าเป็นปราชญ์นักวิชาการในปัจจุบันสมัยกลับกล่าวขานถึงพระพุทธบารมีแห่งองค์พระพุทธศาสดาว่าเป็นเพียงนิยายปรัมปรา รูปแบบจิตรกรรมไทยที่มีคุณค่าเชิงศิลปะสูงล้ำกลับได้รับการกล่าวถึงเพียงหน้าที่ประดับตกแต่งให้สวยงามหรือเป็นเพียงภาพประกอบงานวรรณกรรม จึงควรกล่าวได้ว่าการคลั่งไคล้ความรู้แบบใหม่ได้บดบังภูมิรู้เชิงศิลปะในจิตรกรรมไทยประเพณีที่อิงอยู่กับมิติทางธรรมอันลึกซึ้งทางพุทธศาสตร์ให้ถึงความเสื่อมคลายสิ้นลงในยุคสมัยแห่งความเปลี่ยนแปลงนั้นเอง

การกล่าวเช่นนี้มิได้หมายความถึงรูปแบบจิตรกรรมแบบตะวันตกหรือรูปแบบทางศิลปะในวัฒนธรรมอื่นๆนั้นปราศจากคุณค่า เพราะคุณค่าที่แท้จริงมิได้อยู่ที่รูปแบบทางศิลปะแบบใดแบบหนึ่ง การสร้างสรรค์หรือการปรับเปลี่ยนจึงมิใช่สิ่งผิด เพราะทุกสิ่งย่อมเปลี่ยนผันไปตามเหตุปัจจัย หากแต่สิ่งที่ควรมีควบคู่กันกับการปรับเปลี่ยนนั้นก็คือ การทำความเข้าใจถึงสาเหตุของความเปลี่ยนแปลง สิ่งอันเป็นคุณค่าที่แท้กลับอยู่ที่ความเข้าใจในภูมิปัญญาทางศิลปะในวัฒนธรรมนั้นเอง ซึ่งการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นมีหลายมิติหลายแง่มุมที่ควรแก่การทำความเข้าใจ การวิจัยฉบับนี้ จึงมุ่งให้ความสำคัญกับสาเหตุของการปรับเปลี่ยน เพื่อให้เห็นภาพที่ชัดเจนมากขึ้นในแง่ของคุณค่าที่แท้จริงในงานจิตรกรรมไทยประเพณี ที่สมควรกล่าวได้ว่ามีความสมบูรณ์พร้อมในด้านแนวคิดแห่งการสร้างสรรค์ ที่เกี่ยวเนื่องด้วยภูมิรู้ทางพระพุทธศาสนาอันลึกซึ้ง และรูปแบบศิลปะอันทรงคุณค่าควรแก่การยกย่องในภูมิปัญญาแห่งการสร้างสรรค์ อันแสดงให้เห็นถึงฝีมือในการถ่ายทอดด้วยชั้นเชิงทางศิลปะอันสูง

สิ่งที่ควรจะกล่าววิพากษ์ก็คือ คนไทยคิดเพียงว่าการนำสมัยคือการเปลี่ยน มิได้มองในแง่ที่ว่า การนำสมัยคือความธำรงรักษาให้คงอยู่ หากเรามองความทันสมัยของวัฒนธรรมที่เรียกได้ว่ามีอารยะอย่างลึกซึ้งแล้ว จะเห็นได้ว่า การเห็นคุณค่าอย่างแท้จริงอันเป็นภูมิรู้ในวัฒนธรรมของตนอย่างถ่องแท้ และสามารถใช้เทคโนโลยีที่เจริญขึ้นในทางวัตถุมาดำรงรักษาคุณค่าและภูมิปัญญาในวัฒนธรรมให้คงอยู่ ไม่ปล่อยให้เสื่อมถอยลงหรือเสื่อมสูญในภูมิรู้นั้นไปอย่างปราศจากการเห็นคุณค่า นั่นจึงควรนับว่าเป็นความทันสมัย

เมื่อโลกทัศน์และอุดมคติทางสังคมเปลี่ยนมาสู่การคิดบนพื้นฐานการวิเคราะห์ที่เป็นเหตุเป็นผล (ทางโลกที่เป็นรูปธรรม) มากขึ้น การสร้างงานศิลปกรรมย่อมต้องตั้งอยู่บนกรอบความคิดแบบเหตุผลนิยมด้วยเช่นกัน และผลกระทบสำคัญที่สุดที่มีต่องานศิลปะในช่วงเวลานั้นก็คือ ผลกระทบต่อคติความเชื่อในเรื่องจักรวาลแบบไตรภูมิ ซึ่งเคยเป็นแนวทางและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะมาโดยตลอด

แต่อย่างไรก็ดี ในฐานะของคนไทยในปัจจุบันจึงควรพิจารณาให้เห็นความจริงที่ว่า ไตรภูมิพระร่วงเป็นวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนาอย่างแท้จริง มิได้รจนาขึ้นเพียงจะกล่าวว่าได้รับอิทธิพลจากพราหมณ์เท่านั้น แต่ควรจะกล่าวให้ชัดเจนว่า จุดหมายสูงสุดของศาสนาพราหมณ์คือการขึ้นให้ถึงจุดสูงสุดของไตรภูมิ ส่วนจุดหมายสูงสุดของพุทธศาสนาคือการรู้แจ้งในพระไตรลักษณ์ของไตรภูมิ เพื่อยกระดับภูมิจิตให้อยู่เหนือพ้นออกไปจากไตรภูมิ ถ้าจะกล่าวให้ถูกตรงตามหลักวิชาก็คือ ไตรภูมิมีลักษณะร่วมกันเป็นโลกียภูมิ (ภูมิรู้ในระดับโลกียะ) ส่วนการรู้แจ้งเห็นจริงในไตรลักษณ์ของภูมิทั้งสาม (ภูมิรู้ระดับโลกุตระ) ย่อมเป็นเหตุให้หลุดพ้นไปจากไตรภูมิ หรืออาจกล่าวได้ว่า ภูมิรู้นั้นคือเครื่องนำสู่ภูมิที่ 4 ที่เรียกว่า โลกุตรภูมิ (แดนนิพพาน)

การพยายามปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์ให้เข้ากับความศิวิไลซ์ในสมัยรัชกาลที่ 4 ก็คือ ยอมสูญเสียแก่นสารบางอย่างที่ลุ่มลึกทางพุทธธรรมไป แม้จะเป็นการกระทำเพื่อมิให้พุทธศาสนาถูกคุกคามหรือถูกโจมตีจากชาติตะวันตก ที่ไม่มีความเข้าใจในหลักพุทธธรรมอันลุ่มลึกก็ตาม เหตุของการกระทำดังกล่าวที่ชนชั้นนำไทยได้ริเริ่มขึ้น จึงมีส่วนทำให้อุดมคติร่วมทางสังคมในรูปแบบใหม่นั้นเลิกอิงความเชื่อกับคติไตรภูมิไปโดยปริยาย และได้ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงทางความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นการเปลี่ยนอุดมคติจาก *โลกทัศน์แบบไตรภูมิ* มาสู่ *โลกทัศน์แบบความจริงเชิงประจักษ์ทางวิทยาศาสตร์* นับตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา



ภาพที่ 1 ภาพสลักลายเส้นบนแผ่นศิลาที่วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย

ที่มา : บุญมีผิวเงิน, ประวัติจิตรกรรมไทย [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 24 มีนาคม 2554. เข้าถึงได้จาก http://www.artspk.cc.cc/

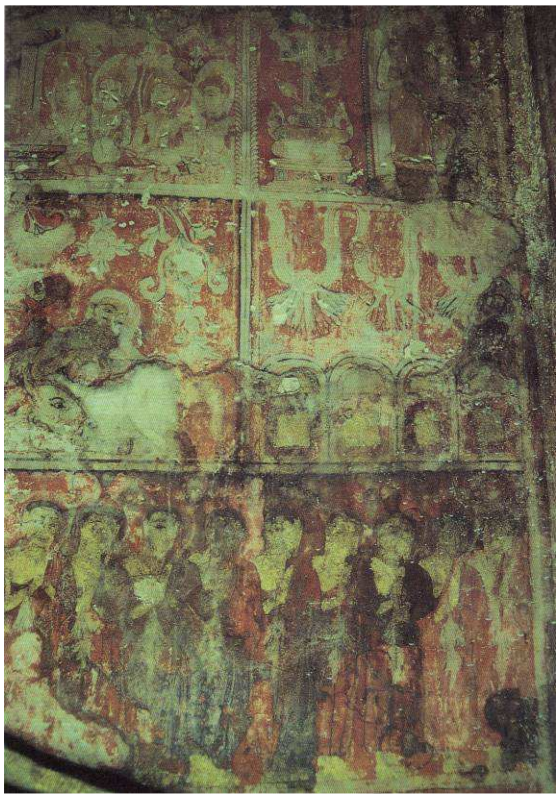


ภาพที่ 2 ภาพสลักลายเส้นบนแผ่นศิลาที่วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย

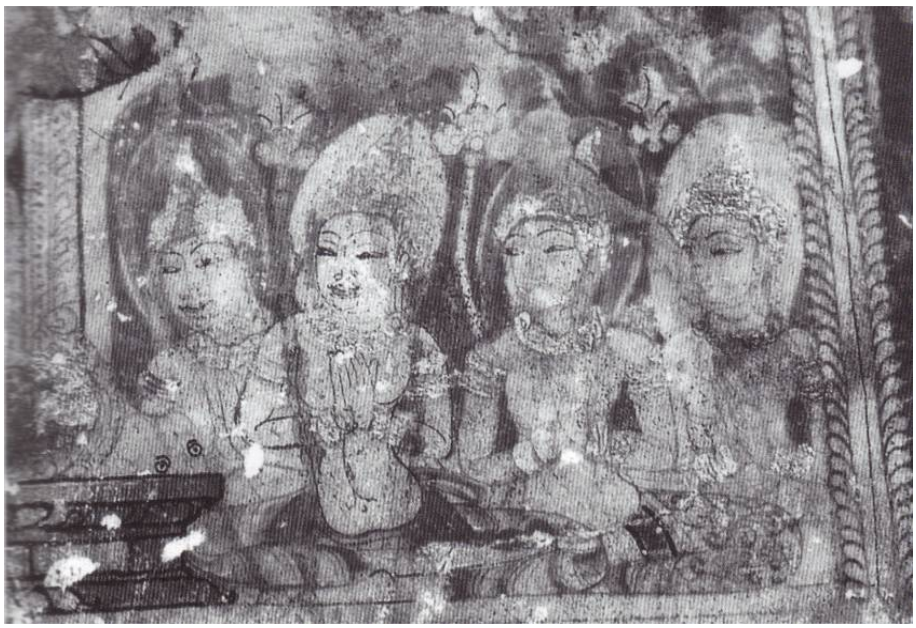
ที่มา : วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, วัดศรีชุม สุโขทัย [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 25 กันยายน 2553. เข้าถึงได้จาก http://th.wikipedia.org/wiki/



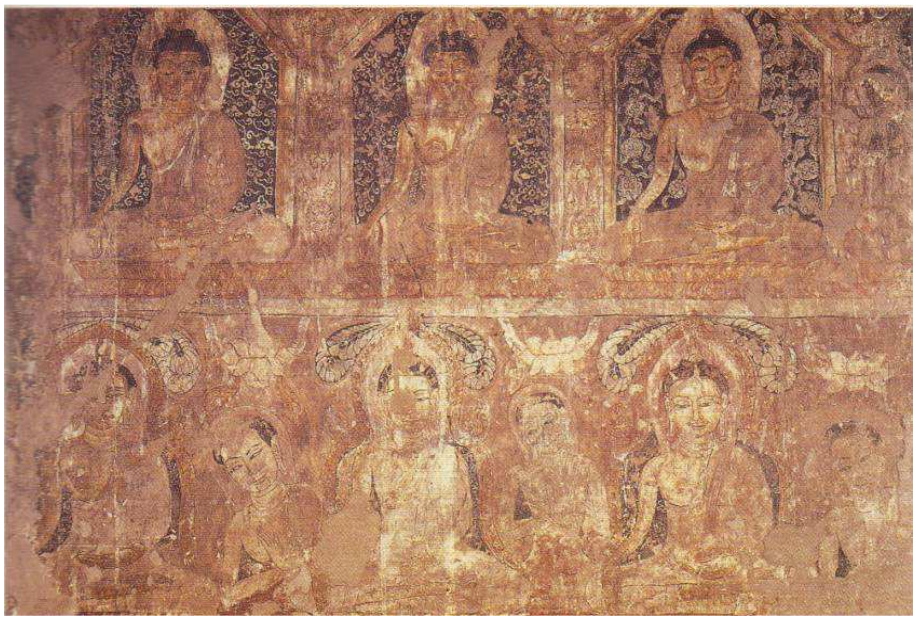
ภาพที่ 3 จิตรกรรมภาพอดีตพุทธเจ้าภายในกรุปรางค์ประธาน วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
ที่มา : เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 34.



ภาพที่ 4 จิตรกรรมฝาผนังภายในกรุปรางค์ประธาน วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
ที่มา : เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 33.



ภาพที่ 5 จิตรกรรมฝาผนังภายในกรุปรางค์ประธาน วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
ที่มา : ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545), 85.



ภาพที่ 6 จิตรกรรมฝาผนังภายในเรือนธาตุปรางค์ประธานศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี
ที่มา : เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 25.



ภาพที่ 7 อริยบุคคล 8 จำพวก ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 6

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 16.



ภาพที่ 8 พระอริยบุคคลแปดจำพวก ในสมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี

ที่มา : คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากรอนุญาตให้สำนักนายกรัฐมนตรีจัดพิมพ์, 2525), 14.

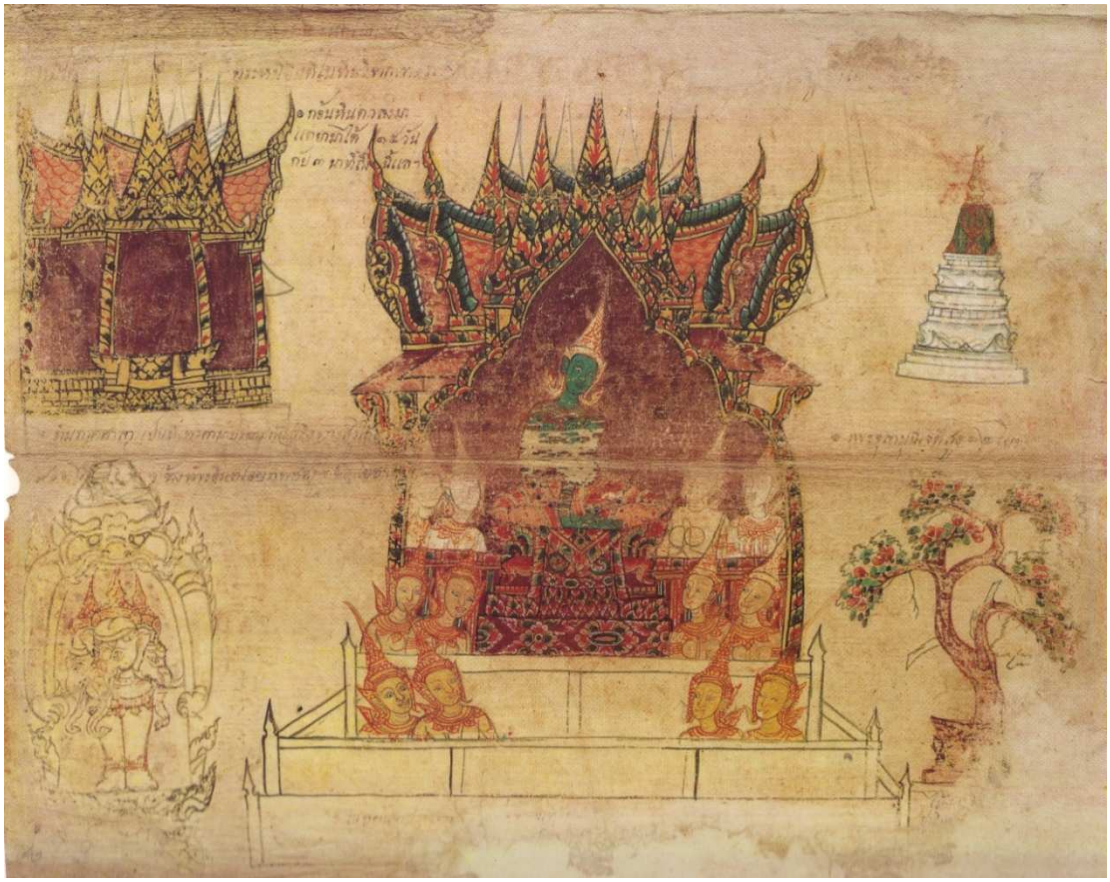


ภาพที่ 9 ทุสสเจดีย์ ณ อกนิฏฐาสุทธาวาสพรหมภูมิ รูปภูมิชั้นที่ 16 ในสมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี
ที่มา : คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากรอนุญาตให้สำนักนายกรัฐมนตรีจัดพิมพ์, 2525),18.



ภาพที่ 10 เวหัปผลาและอสัญญีพรหม ในสมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี

ที่มา : คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากรอนุญาตให้สำนักนายกรัฐมนตรีจัดพิมพ์, 2525), 24



ภาพที่ 11 สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ไพชยนต์มหาปราสาท, พระเกศแก้วจุฬามณีเจดีย์, ปาริชาตกัลปพฤกษ์, ช้างไอยราพต, แท่นศิลาแก้วบันฑุกัมพลศิลาอาสน์ ธรรมภาคศาลา ในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 125.



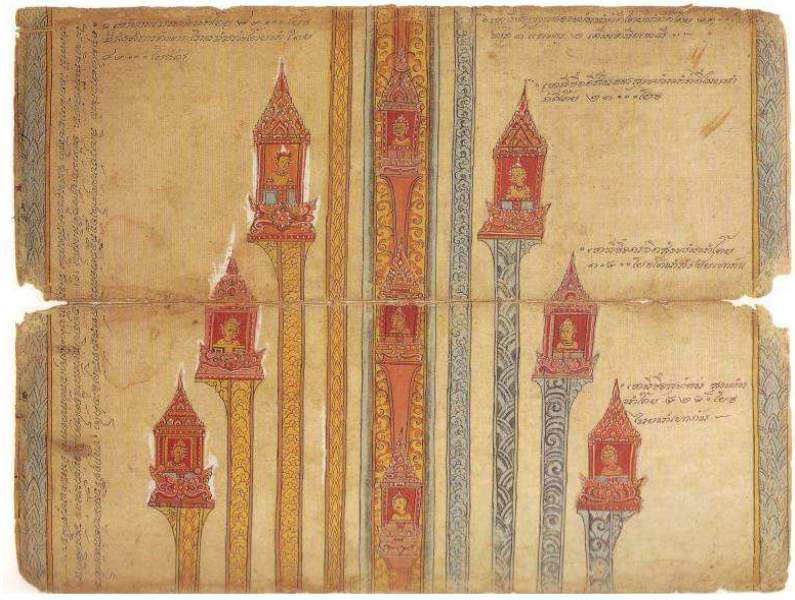
ภาพที่ 12 สวรรค์ชั้นดาวดึงส์

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 29.



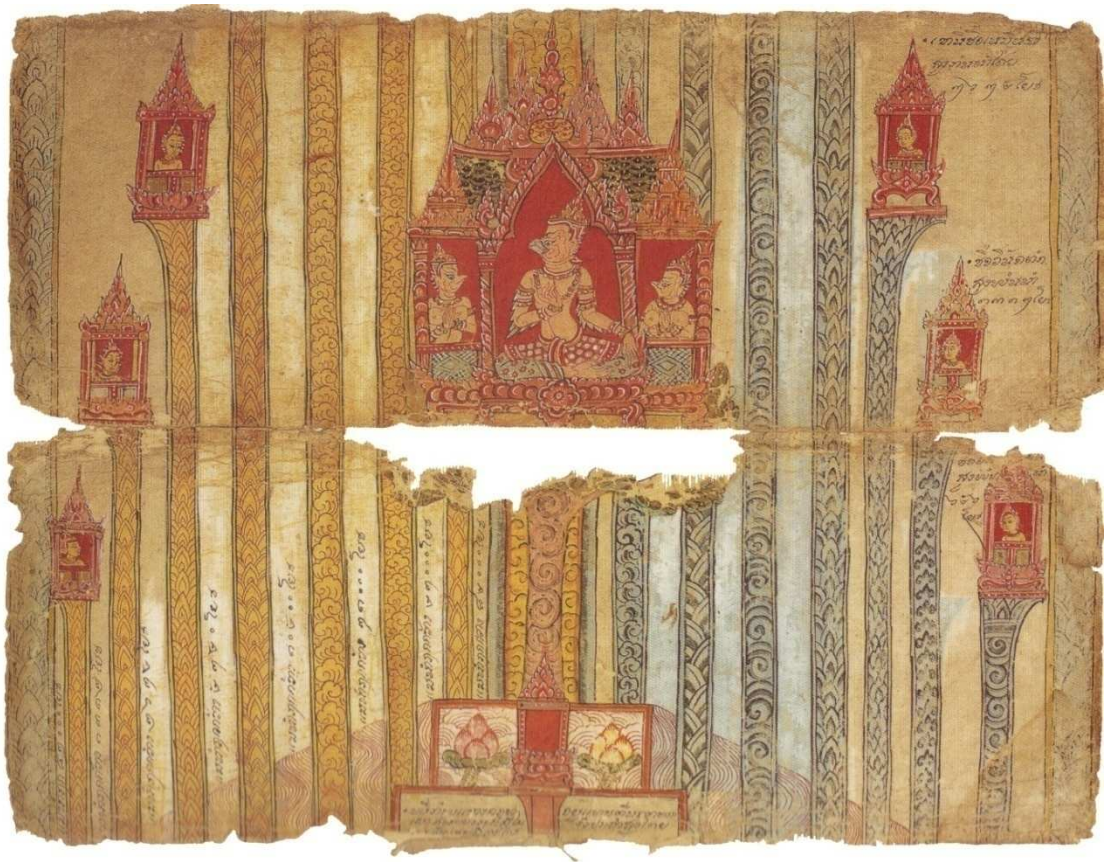
ภาพที่ 13 สวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 31.



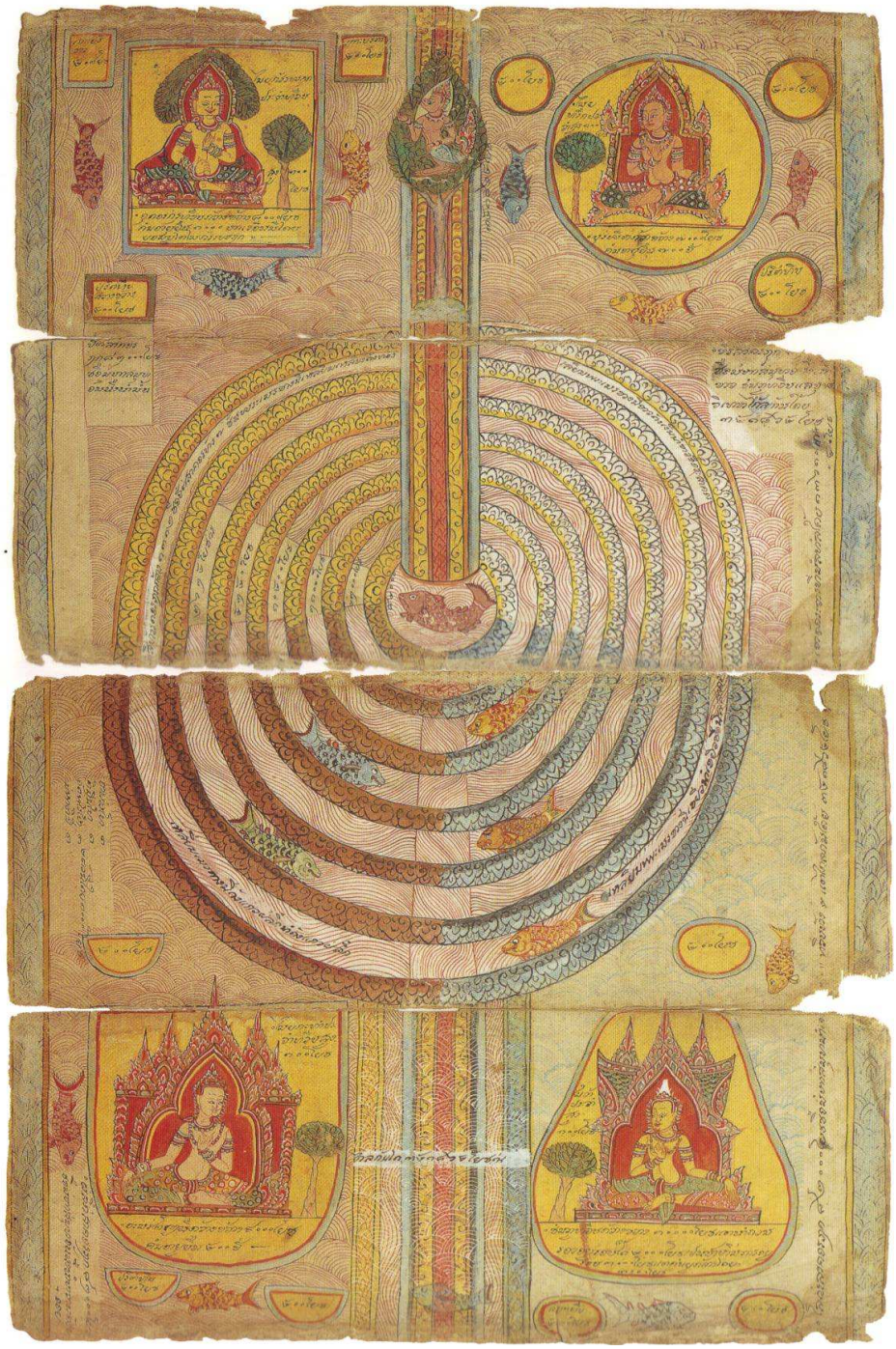
ภาพที่ 14 เขาอิสินธร กรวิก สุทัศน์

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 32.



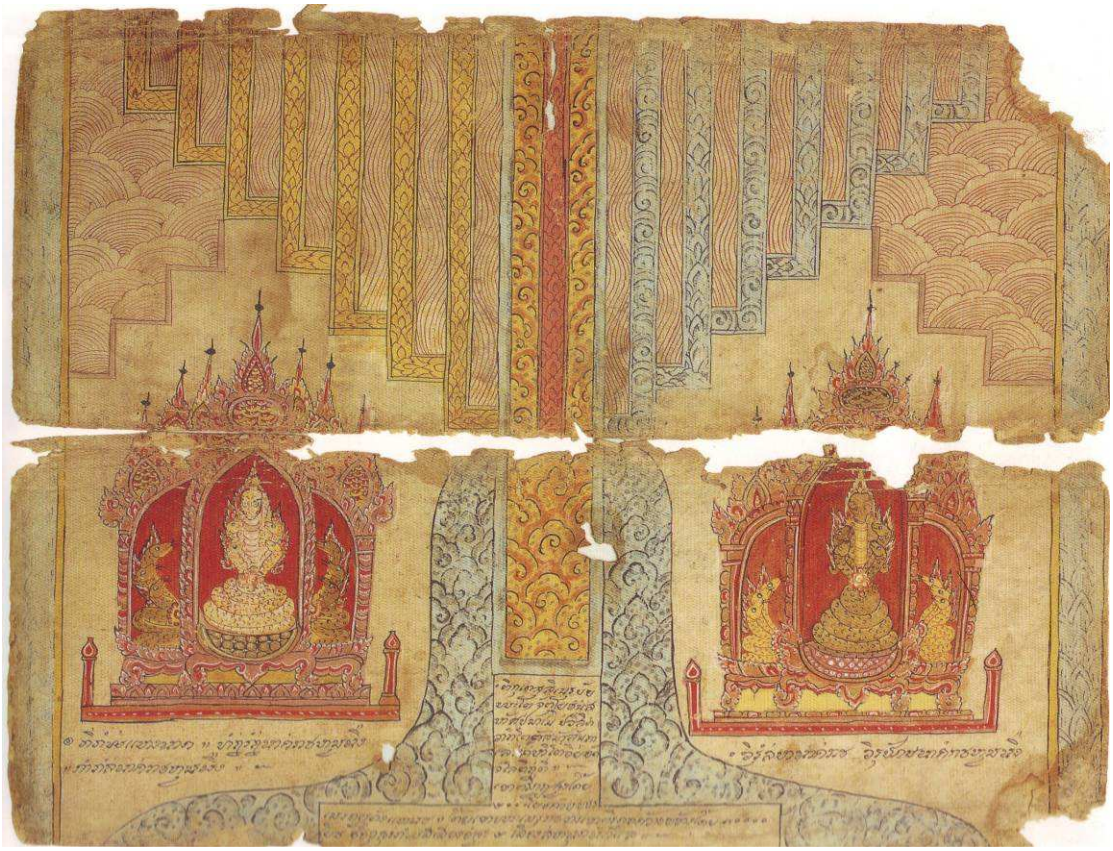
ภาพที่ 15 พิภพแห่งครุฑ อยู่เชิงเขาพระสุเมรุ มีวิมานต่างๆ ตั้งอยู่บนเขาเป็นที่สถิตแห่งเหล่าเทวดาผู้เป็นบริวารของท้าวจตุมหาราชทั้ง 4 ที่เห็นในภาพคือ เขาเนมินธร เขาวินันตก เขาอัศกรรณ เบื้องล่างเป็นแม่น้ำต่างๆ

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 33.



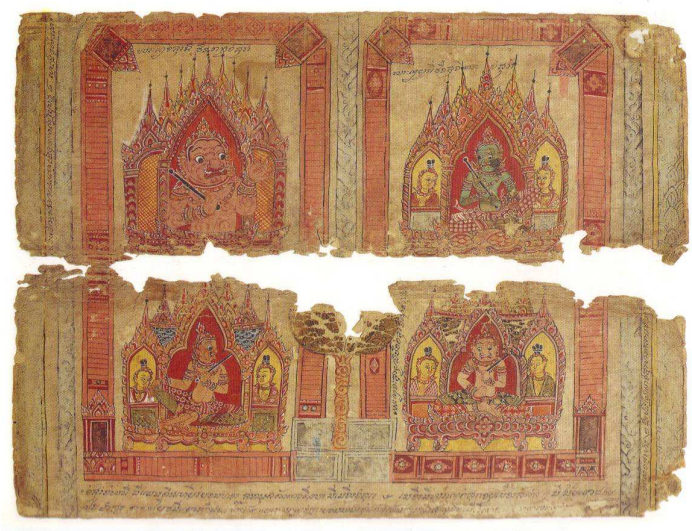
ภาพที่ 16 เหลี่ยมเขาพระสุเมรุด้านบนซ้ายคือ *ปีตสาคร* เป็นที่ตั้งของอุตรกุรุทวีป ด้านบนขวาคือ *ขีรสาคร* เป็นที่ตั้งของบูรพวิเทหะทวีป เหลี่ยมเขาพระสุเมรุด้านล่างซ้ายคือ *ผลิกสาคร* เป็นที่ตั้งของอมรโคยานทวีป ด้านล่างขวาคือ *นิลสาคร* เป็นที่ตั้งของชมพูทวีป

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 34 - 36.



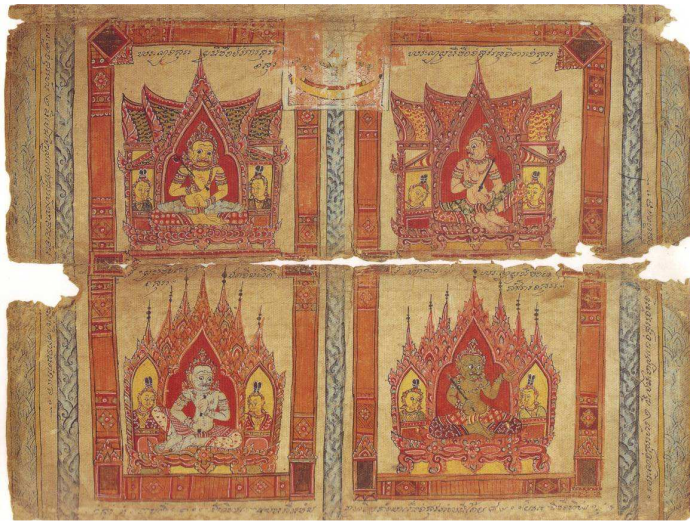
ภาพที่ 17 พิภพแห่งนาค อยู่ใต้เขาพระสุเมรุ มีทศรฐนาคราช กำพลนาคราช วิรุณนาคราช และวิรุลปักษ์นาคราช

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 37.



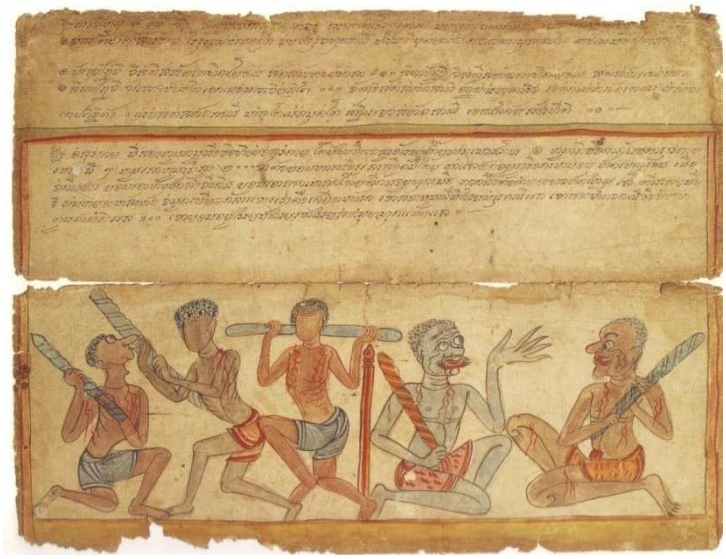
ภาพที่ 18 พิภพอสูร มีพญาราหู พญาพรหมทัศน์อสูรเป็นใหญ่แก่อสูรฝ่ายอุดรทิศ และมีพญาสุจิตรอสูร พญาจิตราสูรเป็นใหญ่แก่อสูรฝ่ายบูรพาทิศ

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 38.



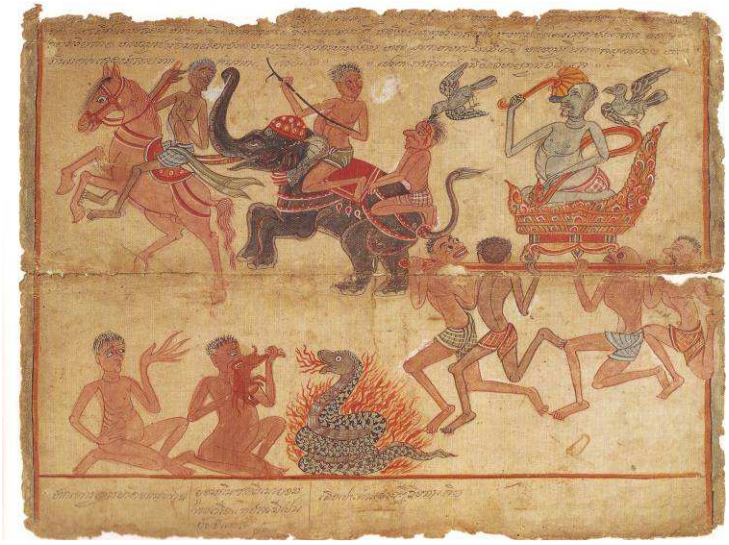
ภาพที่ 19 พิภพอสูร มีพญาปะระกาสูรอสูร พญากุเวราสูรเป็นใหญ่แก่อสูรฝ่ายประจิมทิศ และมีพญาสุจิตรอสูร พญาอะสำโภรเป็นใหญ่แก่อสูรฝ่ายบูรพาทิศ

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 39.



ภาพที่ 20 อสุรกาย

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 52.



ภาพที่ 21 เปรตหมู่ต่างๆ

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 53.



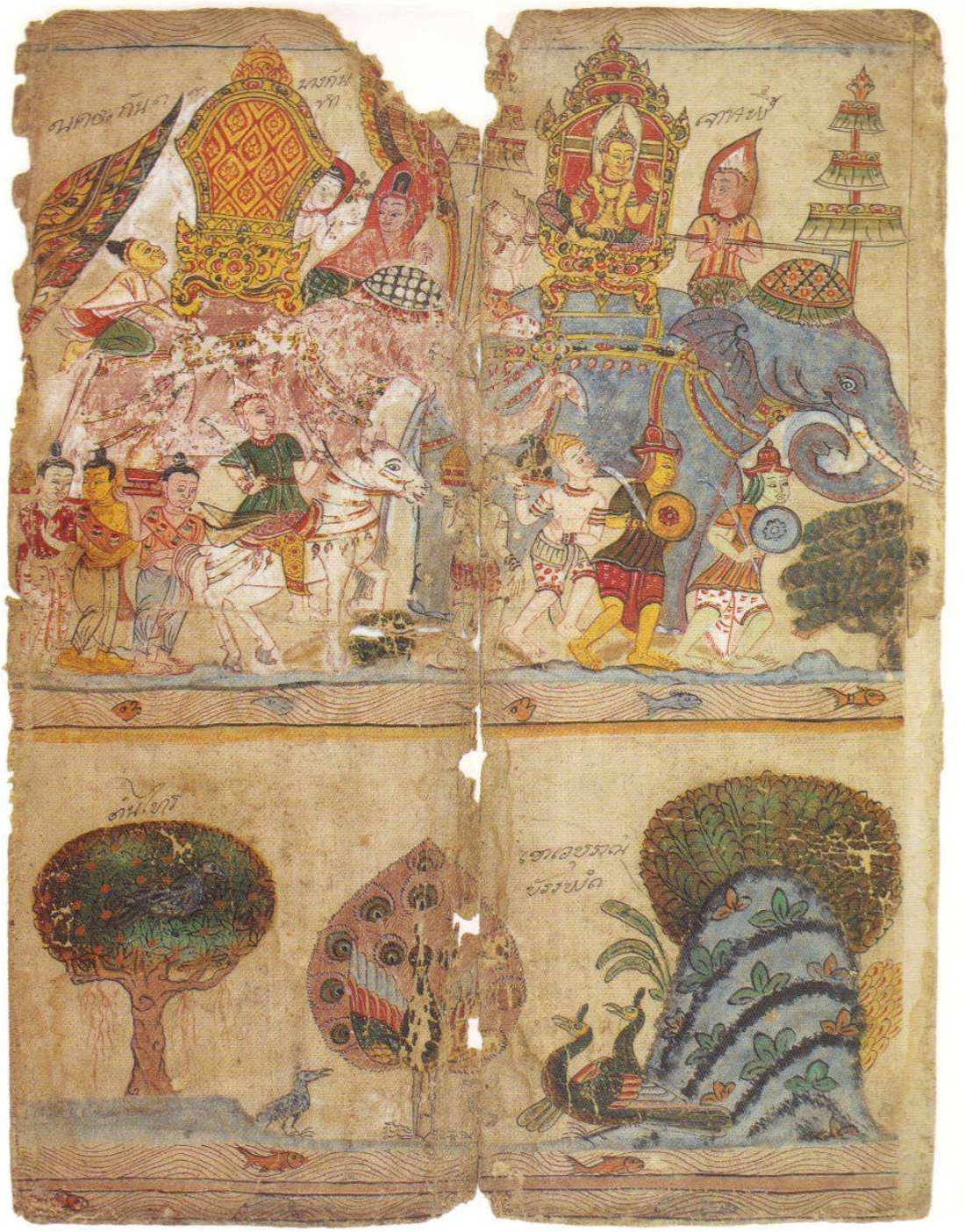
ภาพที่ 22 พญายมราช ผู้ปกครองสัญชีพนรก

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 40.



ภาพที่ 23 กาลสุตตนรก นายนิรยบาลเจ้าเอาสัตว์ให้นอนเหนือแผ่นเหล็ก เอาไม้บรรทัดตี ถากฟันด้วยจอบ เอาเลื่อยทิ่มแทง แล้วเอาไปทอดในนรกขุมใหญ่

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 49.

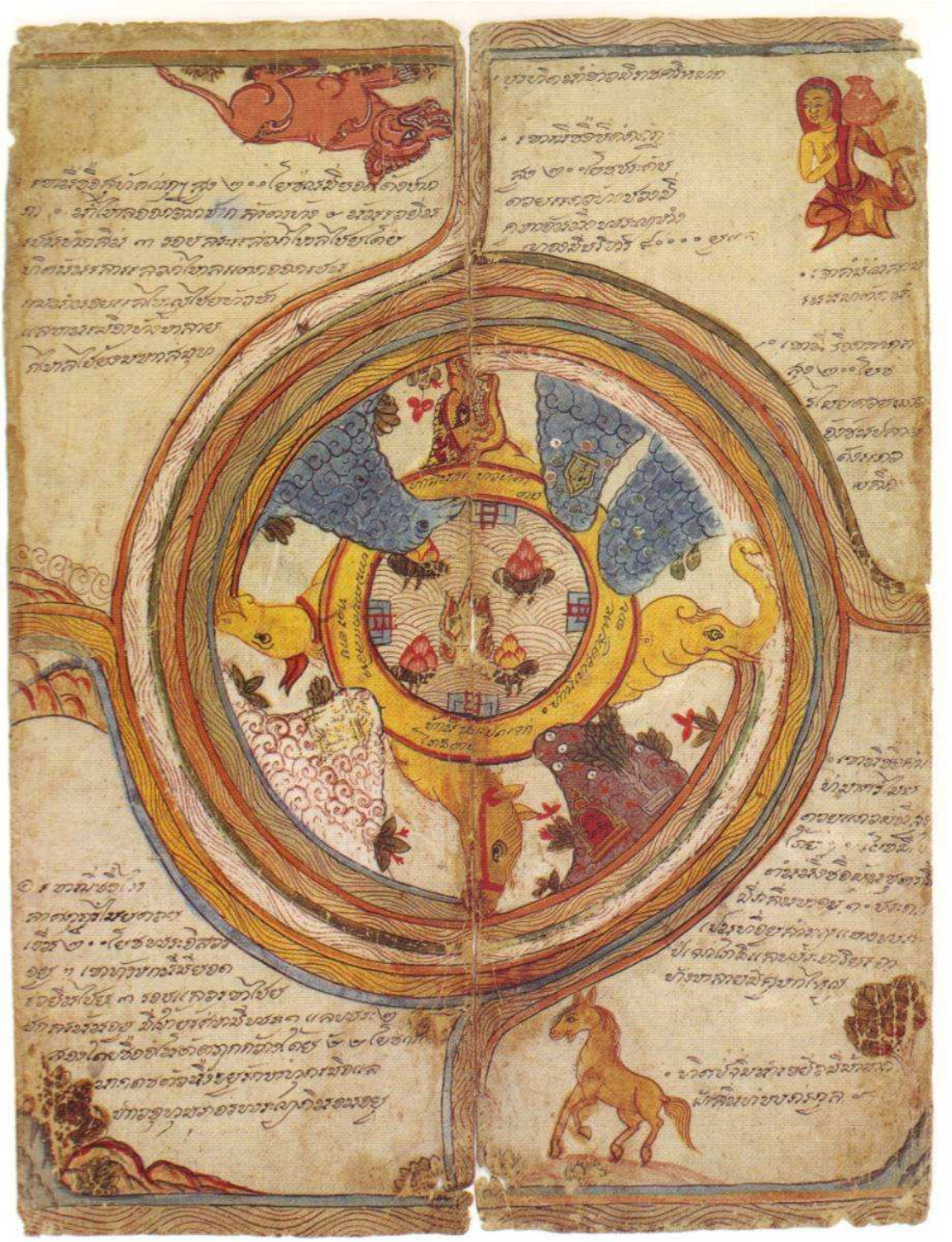


ภาพที่ 24 เวสสันดรชาดก กัณฑ์นครกัณฑ์ สมุดภาพไตรภูมิโลกสันฐานสมัยอยุธยา เลขที่ 6
ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 83.



ภาพที่ 25 เวสสันดรชาดก กัณฑ์กกบรรพ ในสมุดภาพไตรภูมิ

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 81.



ภาพที่ 26 สระอโนดาต ในสมุดภาพไตรภูมิ

ที่มา : สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542), 73.



ภาพที่ 27 พุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี

ที่มา : เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 87.



ภาพที่ 28 มหาชนกชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี

ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดช่องนนทรี (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 44.



ภาพที่ 29 เตมียชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดช่องนนทรี (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 36.

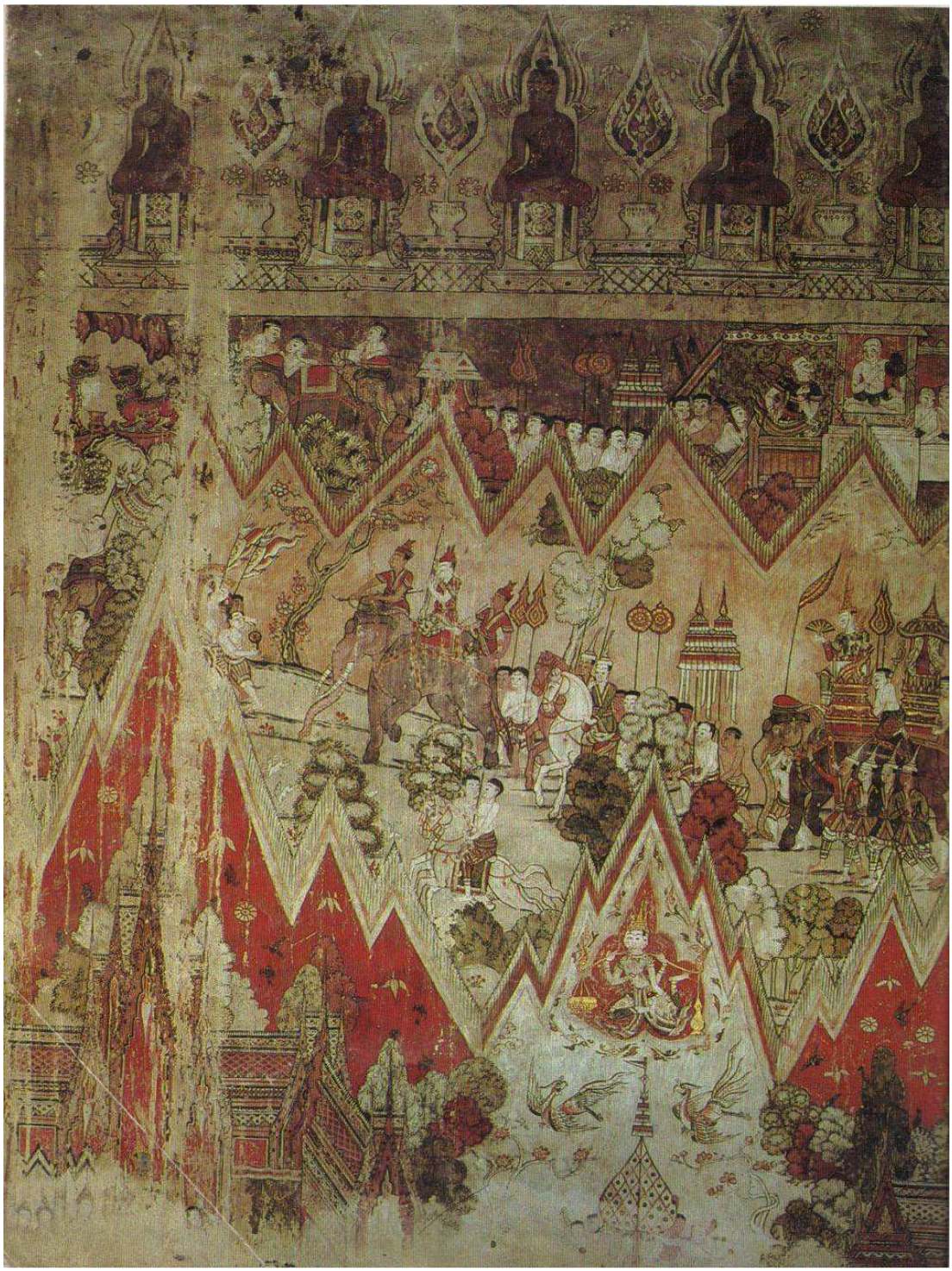


ภาพที่ 30 คลื่นน้ำ ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดช่องนนทรี (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 84.



ภาพที่ 31 มหาชนกชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี

ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดช่องนนทรี (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 38.

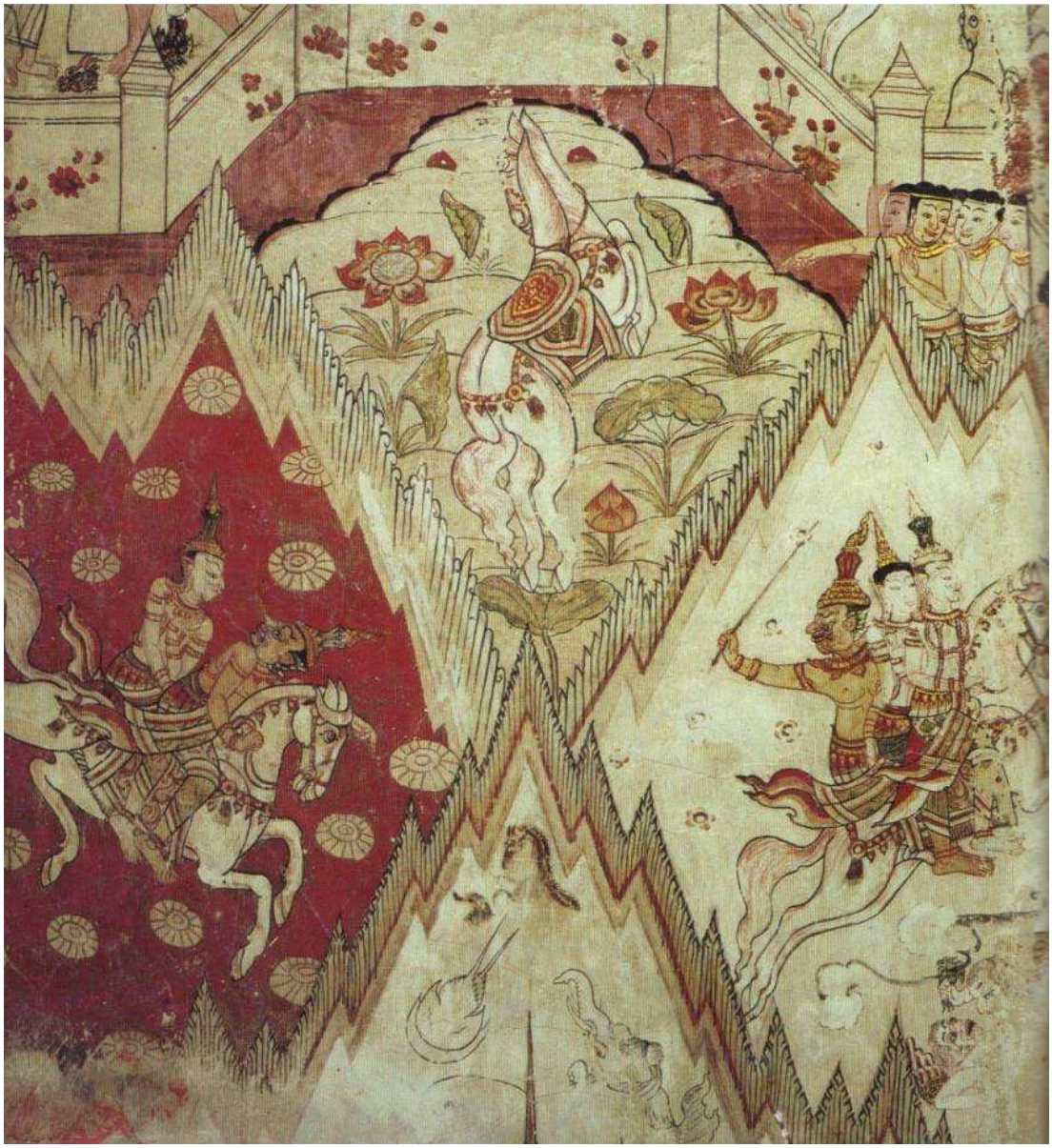


ภาพที่ 32 พรหมนารทชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี

ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดช่องนนทรี (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 67.



ภาพที่ 33 ช้างในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดช่องนนทรี (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 42.



ภาพที่ 34 ส่วนหนึ่งของภาพพรหมนารทชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดช่องนนทรี
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดช่องนนทรี (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 76.



ภาพที่ 35 จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังสกัดหน้าภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา : เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 101.



ภาพที่ 36 จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา : นรา, นิทานข้างผนัง : ภาพที่หายไป [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 15 เมษายน 2552. เข้าถึงได้จาก http://www.manager.co.th/Entertainment/ViewNews.



ภาพที่ 37 จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา : นรา, นิทานข้างผนัง : ภาพที่หายไป [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 15 เมษายน 2552. เข้าถึงได้จาก http://www.manager.co.th/Entertainment/ViewNews.



ภาพที่ 38 จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา : นรา, นิทานข้างผนัง : ภาพที่หายไป [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 15 เมษายน 2552. เข้าถึงได้จาก http://www.manager.co.th/Entertainment/ViewNews.



ภาพที่ 39 พุทธประวัติ ตอนพระพุทธองค์เสวยวิมุตติสุขที่สระมุจลินท์ ขณะฝนตกตลอดเวลา พญานาคมุจลินท์ขึ้นมาขดตัวเป็นบัลลังก์ แผ่เศียรนาคปกป้องลมพายุให้พระพุทธองค์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 43.

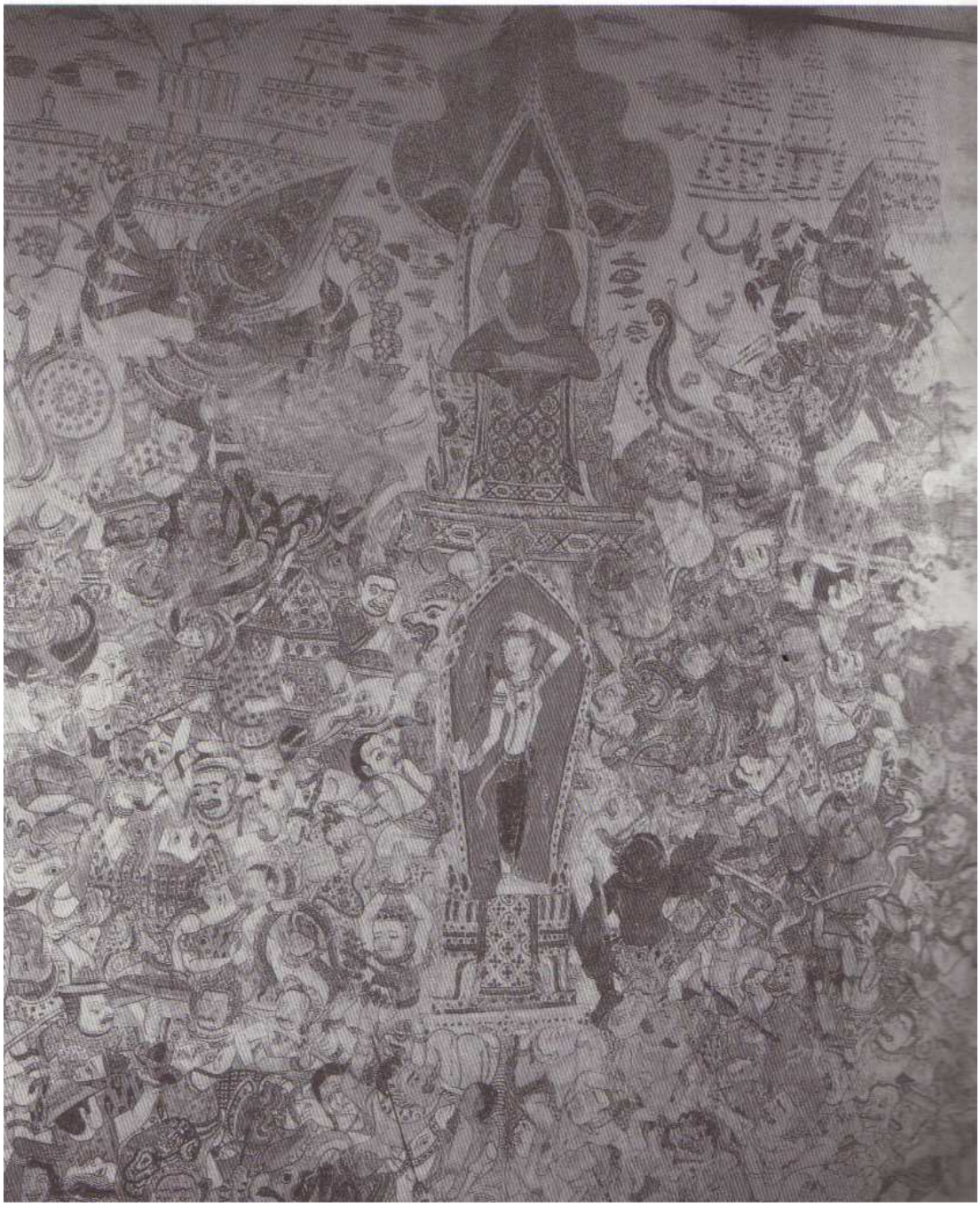


ภาพที่ 40 พุทธประวัติ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 33.

คำอธิบายภาพ : ในส่วนที่เป็นพื้นที่สามเหลี่ยมที่วาดซ้อนระหว่างเจดีย์เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนวางตั้งภายในวาดรูปฉัตร พื้นที่ข้างล่างถัดลงมาคือบริเวณที่ใช้สำหรับ "แสดงเนื้อเรื่อง" ซึ่งผนังแต่ละด้านมีอยู่ด้วยกันทั้งหมด 7 ช่อง เนื้อหาเรื่องราวในภาพวาดบนผนังด้านข้างที่วัดเกาะฯ แสดงเรื่อง "สัตตมหาสถาน" และ "อัฏฐมหาสถาน" (มีบางตำราเรียกแตกต่างเป็น "อัษฎมหาปาฏิหาริย์") "สัตตมหาสถาน" หมายถึง สถานที่ประทับของพระพุทธเจ้าหลังการตรัสรู้ 7 แห่ง โดยประทับอยู่แห่งละ 7 วัน ส่วน “อัฏฐมหาสถาน” หมายถึง สถานที่สำคัญ 8 แห่งในพุทธประวัติ เช่น ที่ประสูติ ตรัสรู้ ปรินิพพาน ฯลฯ แต่ถ้ายึดตามตำราที่เรียกว่า "อัษฎมหาปาฏิหาริย์" ก็อาจแปลได้ว่าเหตุการณ์แสดงปาฏิหาริย์ทั้ง 8 ครั้งหรือเหตุการณ์สำคัญทั้ง 8 เราจะเรียกแบบง่ายๆ ว่า ภาพเหตุการณ์แสดงปาฏิหาริย์ทั้ง 8 ครั้งของพระพุทธเจ้า



ภาพที่ 41 พุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 36.

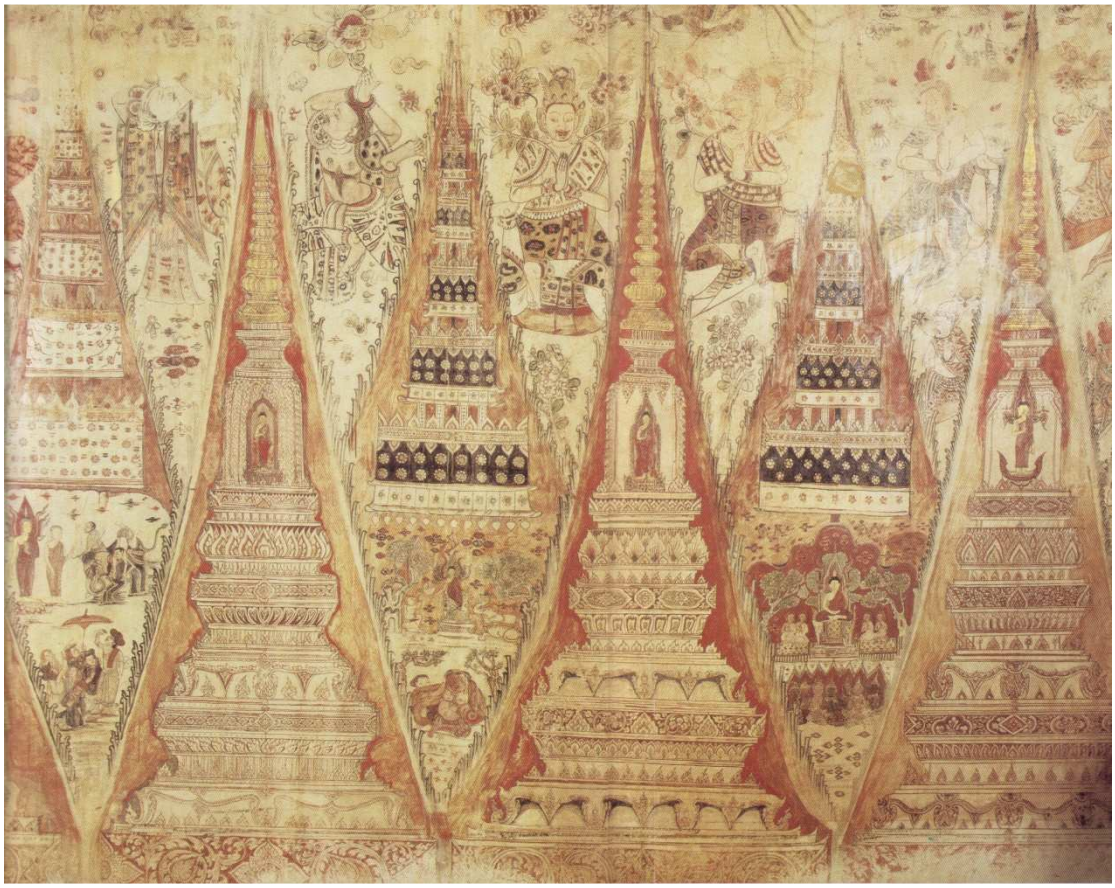


ภาพที่ 42 พุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมบนผนังสกัดหลังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา : เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 76.



ภาพที่ 43 ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 47.



ภาพที่ 44 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 25 - 26.



ภาพที่ 45 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 25.



ภาพที่ 46 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 25 - 26.

คำอธิบายภาพ : วิทยาธรที่วัดเกาะแก้วสุทธารามแห่งนี้ วาดเป็นชาวต่างชาติ มีทั้งแขก ฝรั่ง จีน ฯลฯ ในท่วงท่าเหาะเหินที่โลดโผนไม่ซ้ำกัน ซึ่งภาพวิทยาธรมักจะปรากฏให้เห็นในภาพ "เทพชุมนุม" อยู่แถวบนสุดเหนือเส้นหยักสินเทาหมายถึง "ผู้ที่อยู่นอกพุทธศาสนา" (แต่ยังมีเลื่อมใสในพระพุทธเจ้า ร่วมเข้าเฝ้าแสดงความยินดีต่อการตรัสรู้ของพระองค์) ภาพนักสิทธิ์ วิทยาธร ส่วนใหญ่มักวาดเป็นหน้ายักษ์ ฤาษี หรือหน้าคนตามปกติ



ภาพที่ 47 วิทยาธร จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 68.



ภาพที่ 48 วิทยาธร จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 67.



ภาพที่ 49 จิตรกรรมภาพเทพชุมนุมบนผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม
ที่มา : จำนงค์ ศรีนวล, วัดใหญ่สุวรรณาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527), 56.



ภาพที่ 50 เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม
ที่มา : จำนงค์ ศรีนวล, วัดใหญ่สุวรรณาราม. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527), 57.



ภาพที่ 51 เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม

ที่มา : จำนงค์ ศรีนวล, วัดใหญ่สุวรรณาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527), 62.



ภาพที่ 52 เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม
ที่มา : จำนงค์ ศรีนวล, วัดใหญ่สุวรรณาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527), 61.



ภาพที่ 53 ครุฑในภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม
ที่มา : จำนงค์ ศรีนวล, วัดใหญ่สุวรรณาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527), 59.

คำอธิบายภาพ : ตัวภาพอมนุษย์แต่ละตนจะอยู่ในท่านั่งต่างกันออกไป ตนหนึ่งนั่งชันเข่าข้างซ้ายขึ้น อีกตนหนึ่งนั่งคุกเข่า ช่อลายระหว่างเส้นหยักสินเทาเขียนลายเป็นแบบต่างๆ ไม่ซ้ำกัน แม้จะอยู่ในกรอบเส้นสินเทาที่มีจังหวะซ้ำๆ เท่าๆ กัน



ภาพที่ 54 เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม

ที่มา : จำนงค์ ศรีนวล, วัดใหญ่สุวรรณาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527), 65.



ภาพที่ 55 เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม
ที่มา : จำนงค์ ศรีนวล, วัดใหญ่สุวรรณาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527), 58.



ภาพที่ 56 เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภาพเทพชุมนุมภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม
ที่มา : จำนงค์ ศรีนวล, วัดใหญ่สุวรรณาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527), 66.



ภาพที่ 57 เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม
ที่มา : จำนงค์ ศรีนวล, วัดใหญ่สุวรรณาราม. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527), 70.



ภาพที่ 58 ลักษณะลายเส้นของตัวภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม
ที่มา : จำนงค์ ศรีนวล, วัดใหญ่สุวรรณาราม. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527), 70.



ภาพที่ 59 ลักษณะลายเส้นของตัวภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม
ที่มา : จำนงค์ ศรีนวล, วัดใหญ่สุวรรณาราม. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527), 57.



ภาพที่ 60 ตู้พระธรรมวัดเชิงหวาย

ที่มา : Amonrain, ตู้พระธรรมลายทองหรือลายรดน้ำวัดเชิงหวาย [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 29 April 2009. เข้าถึงได้จาก http://amonrain.multiply.com/photos/album/



ภาพที่ 61 พระแม่ธรณีบีบมวยผม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดชมภูเวก

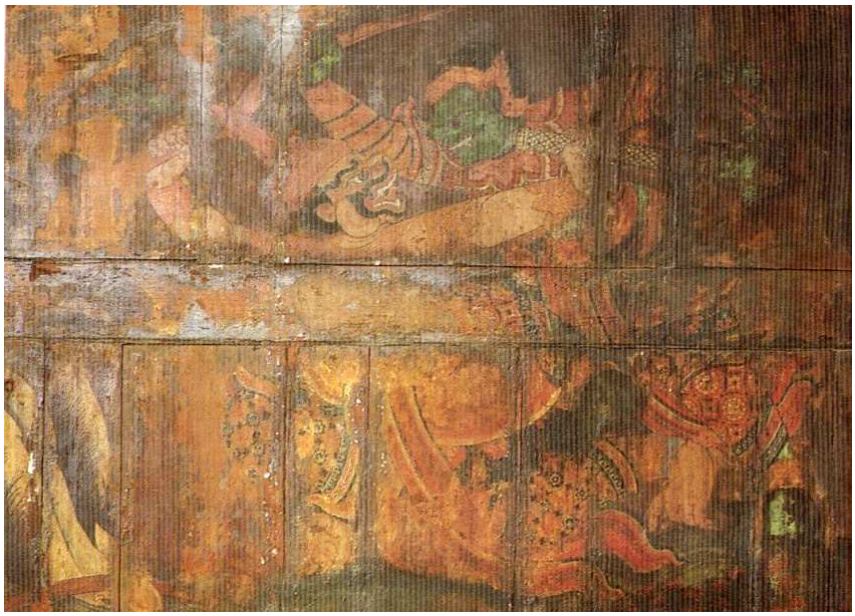
ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Chompuvek [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/



ภาพที่ 62 หนุมานเหาะมาเหนือยอดเขา ภูเขาเบื้องล่างดูลู่ไปตามแรงกำลังของหนุมาน จิตรกรรมฝาผนังภายในหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], พระอาจารย์นาคจิตรกรเอกยุคสร้างบ้านแปลงเมือง (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2530), 46.

คำอธิบายภาพ : ภาพหนุมานในท่าเหาะขึงขังองอาจเหนือยอดเขาและแมกไม้ที่เอนลู่คล้อยตามพลังความเคลื่อนไหวของรูปทรงหนุมาน ที่พุ่งโจนทะยานเข้าช่วยสุครีพ



ภาพที่ 63 รามเกียรติ์ ตอนศึกกุมภัณฑ์ ฝีมือพระอาจารย์นาค จิตรกรรมฝาผนังภายในหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], พระอาจารย์นาคจิตรกรเอกยุคสร้างบ้านแปลงเมือง (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2530), 40.

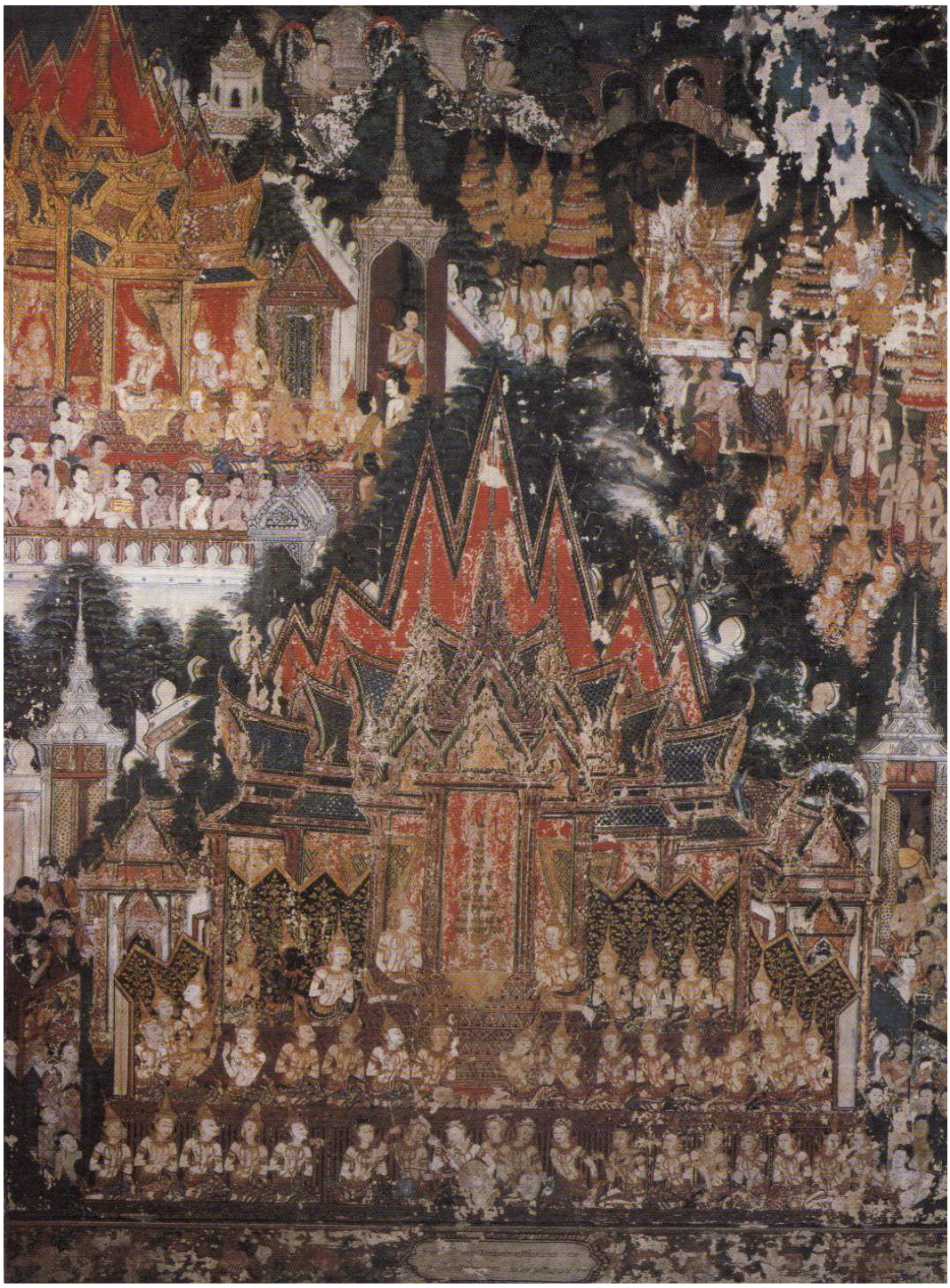


ภาพที่ 64 ภาพสระอโนดาต จิตรกรรมฝาผนังภายในหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม
ที่มา : เรือนไทย, สัตว์ทั้ง 4 ณ สระอโนดาต [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 21 May 2006. เข้าถึงได้จาก http://www.reurnthai.com/index.



ภาพที่ 65 รามเกียรติ์ ตอนสุครีพถอนต้นรัง จิตรกรรมฝาผนังภายในหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], พระอาจารย์นาคจิตรกรเอกยุคสร้างบ้านแปลงเมือง (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2530), 41.

คำอธิบายภาพ : ภาพรามเกียรติ์ ตอนสุครีพถอนต้นรังภาพนี้ เป็นภาพหนึ่งที่มีคุณค่าสูงทางศิลปะ ให้ความรู้สึกถึงพลัง ในการยื้อยุดถอดถอนไม้รังด้วยพละกำลังอย่างยิ่ง ผลงานของ "พระอาจารย์นาค"



ภาพที่ 66 พุทธประวัติตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 34.



ภาพที่ 67 พุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 61.



ภาพที่ 68 พุทธประวัติ ตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 66.



ภาพที่ 69 พุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ที่มา : วรรณิภา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 5 จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 (กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปการ, 2537), 135.



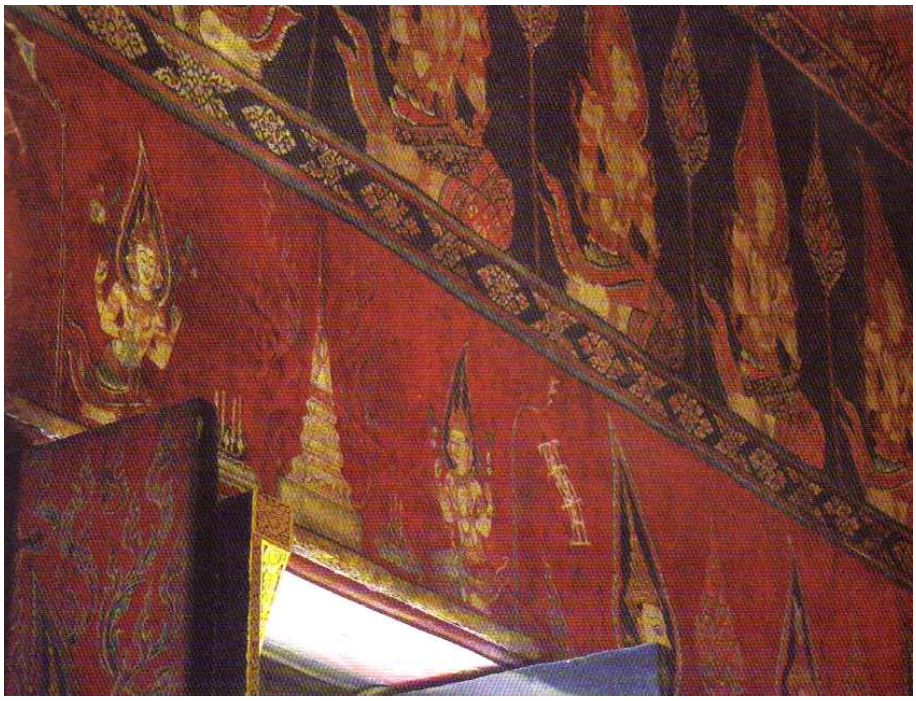
ภาพที่ 70 องค์ประกอบผนังเต็มภาพพุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 61.

คำอธิบายภาพ : ผนังเต็มตอนยมกปาฏิหาริย์ที่หน้าเมืองสาวัตถี ด้านล่างขวาเป็นภาพพระพุทธองค์แสดงยมกปาฏิหาริย์ที่หน้าเมืองสาวัตถี โดยเนรมิตแยกพระองค์เป็นคู่ๆ พระอินทร์ได้เนรมิตลมพายุพัดพวกเดียรถีย์ตกลงมา รอบองค์พระอินทร์วาดเป็นกนกเปลวสอดสลับสี ตอนล่างของฉากภาพแสดงด้วยภาพชาวบ้านแสดงอารมณ์ขุ่นเคืองโกรธแค้นพวกเดียรถีย์ ส่วนทางซ้ายเป็นภาพพระยานาคนันโทปนันทะแปลงกายเป็นงูใหญ่ เพื่อทำร้ายพระพุทธเจ้า องค์ประกอบด้านบนเหนือแนวกำแพงเป็นภาพพระพุทธเจ้าทรงแสดงธรรมโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์



ภาพที่ 71 ภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
ที่มา : สันติ เล็กสุขุม, จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548), 50.



ภาพที่ 72 ทุสสเจดีย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
ที่มา : สันติ เล็กสุขุม, จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548), 51.



ภาพที่ 73 พญานาคนันโทปนันทะอยู่ในอากัปกิริยาท่วงท่าแบบนาฏลักษณ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 65.



ภาพที่ 74 พุทธประวัติ ผนังเต็มตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ผนังที่ 5 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 44.

คำอธิบายภาพ : ผนังเต็มตอนมหาภิเนษกรมณ์ กลุ่มรูปทรงบริเวณส่วนกลางทางด้านซ้ายคือภาพเจ้าชายสิทธัตถะทอดพระเนตรเทวทูตทั้ง 4 อันได้แก่ คนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวช กลุ่มรูปทรงส่วนประธานขององค์ประกอบแสดงด้วยภาพภาพเจ้าชายสิทธัตถะทอดพระเนตรพระนางยโสธราและพระราหุลด้วยความรักและความอาลัย ก่อนที่จะเสด็จออกจากพระราชวัง พร้อมด้วยนายฉันนะ ในวันที่พระนางยโสธราประสูติพระโอรส คือ พระราหุล องค์ประกอบด้านบนแบ่งเป็นสองส่วน ทางขวาเป็นกลุ่มภาพเทวดานำเจ้าชายทรงม้ากัณฐกะเหาะไปในอากาศพบพระยามารขัดขวางอยู่เบื้องหน้าห้ามการเสด็จออกบรรพชา ส่วนทางด้านซ้ายเป็นภาพตอนพระบรมโพธิสัตว์ปลงพระเกศา จัดเป็นท่าที่ยิ่งใหญ่ เป็นการจับตอนที่ถือว่าเป็นท่าครู ซึ่งมักจะใช้เป็นมาตรฐานในการเขียนจิตรกรรมทุกสมัย

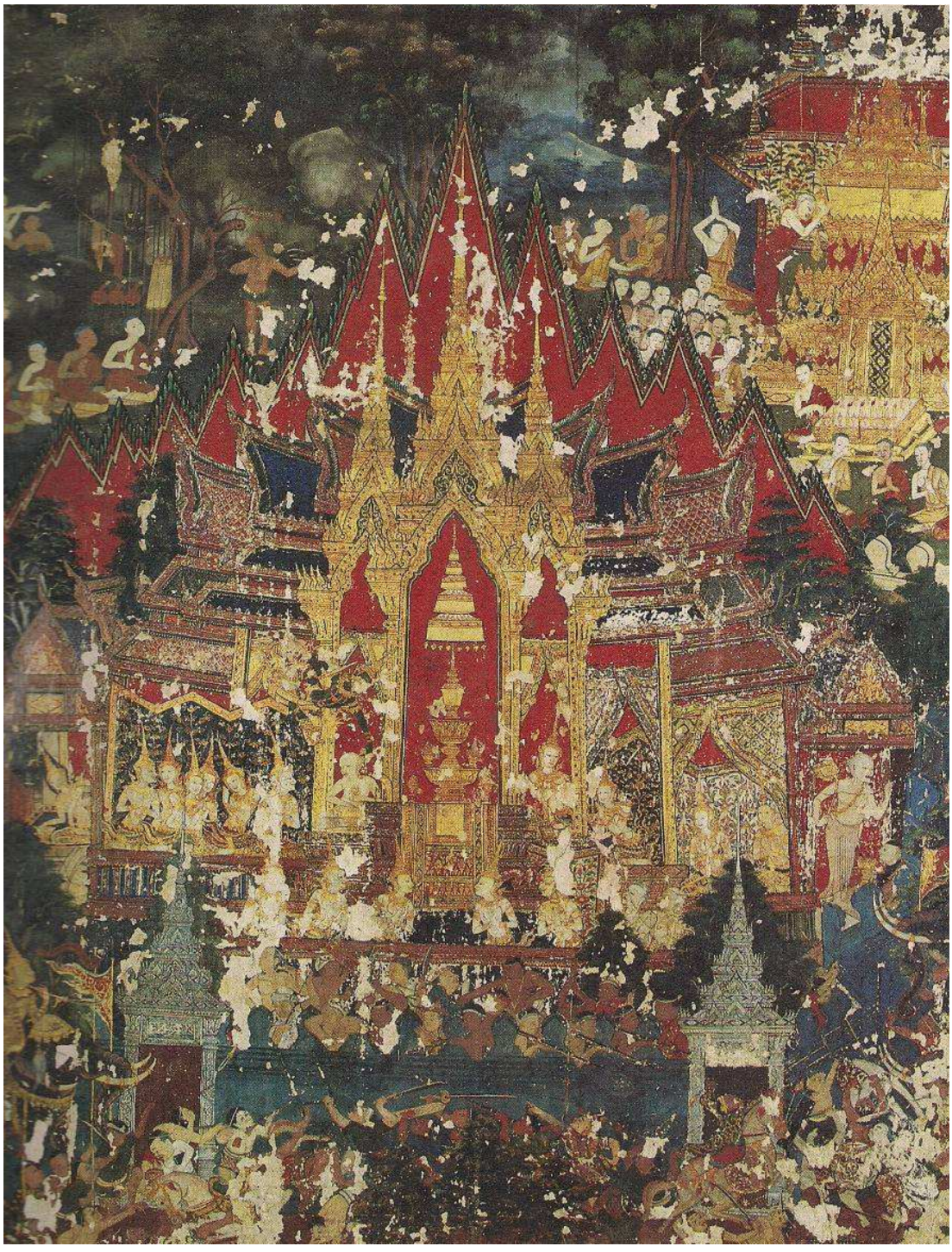


ภาพที่ 75 ควายกำลังกินน้ำอยู่ท่ามกลางธรรมชาติ ส่วนหนึ่งของผนังที่ 27 ตอนพญามารทูลเตือนให้เสด็จดับขันปรินิพพาน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 79.



ภาพที่ 76 เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 86.



ภาพที่ 77 พุทธประวัติ ตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ที่มา : ธงชัย รักปทุม, จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2525. คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี), 47.



ภาพที่ 78 ครุฑยุดนาค จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 62.



ภาพที่ 79 พญานาคนันโทปนันทะแปลงกายเป็นงูใหญ่แผ่พังพานอยู่เหนือเขาพระสุเมรุเพื่อทำร้ายพระพุทธเจ้า แต่ถูกพระโมคคัลลานะปราบลงได้ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 63.

คำอธิบายภาพ : นาคนันโทปนันทะถูกนาคพระโมคคัลลานะรัดตรึงไว้กับภูเขา นาคสีน้ำเงินคือนันโทปนันทะ ส่วนนาคองค์ที่โดดเด่นเป็นสง่าคือพระโมคคัลลานะ สิ่งที่น่าสังเกตในภาพนี้ คือลักษณะการเขียนนาคในส่วนหัวและลวดลายที่เป็นหงอน มีลักษณะเป็นแบบแผนมาก ในส่วนลำตัวนั้น มีจังหวะลีลาท่าทางเป็นอิสระ



ภาพที่ 80 ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 34.

คำอธิบายภาพ : องค์ประกอบกลุ่มรูปทรงส่วนหนึ่งทางด้านบนซ้าย ในฉากภาพพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา



ภาพที่ 81 ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 34.

คำอธิบายภาพ : การกำหนดองค์ประกอบภาพให้เกิดการเชื่อมโยงกัน ระหว่างกลุ่มรูปทรงที่อยู่ในเขตกำแพงเมืองกับกลุ่มรูปทรงกลุ่มรูปทรงขบวนเสด็จของพระนางสิริมหามายาด้านนอกกำแพงเมือง



ภาพที่ 82 พุทธประวัติ ตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม
ที่มา : หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, วัดราชสิทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 64.



ภาพที่ 83 พุทธประวัติ ตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม
ที่มา : หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, วัดราชสิทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 64.



ภาพที่ 84 พุทธประวัติ ตอนพระพุทธเจ้าทรงห้ามพระญาติในกรณีพิพาทเรื่องน้ำ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสรรย์
ที่มา : ชุมศรี มหาสันทนะ และ คณะ, พุทธประวัติจากจิตรกรรมฝาผนังไทย (กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์, ม.ป.ท.), 48.

.



ภาพที่ 85 พุทธประวัติ ตอนพระอินทร์ทรงพิณทิพย์สามสายถวายพระพุทธองค์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม

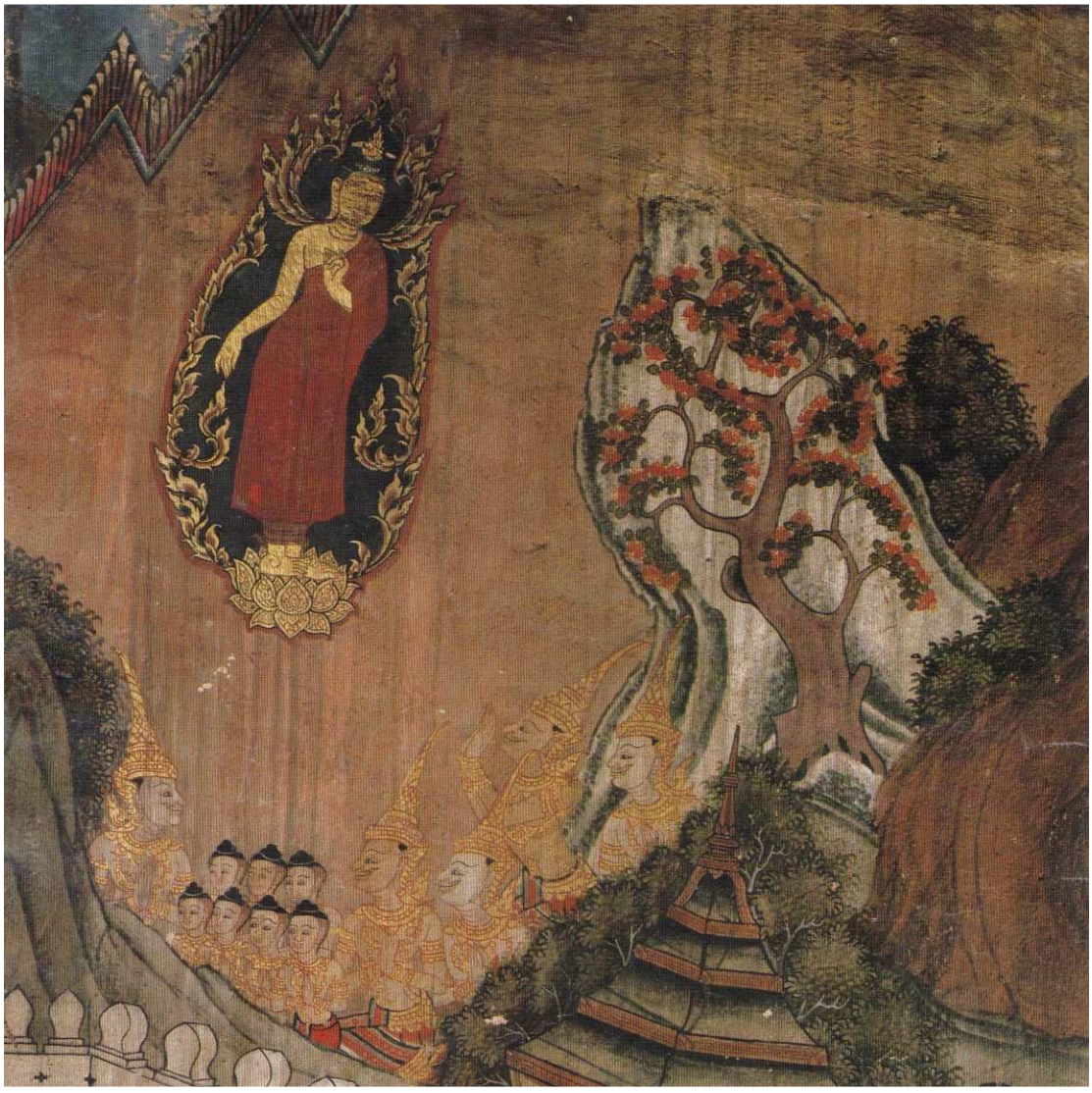
ที่มา : หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, วัดราชสิทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ ,2525), 69.



ภาพที่ 86 เวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม
ที่มา : หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, วัดราชสิทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 56.

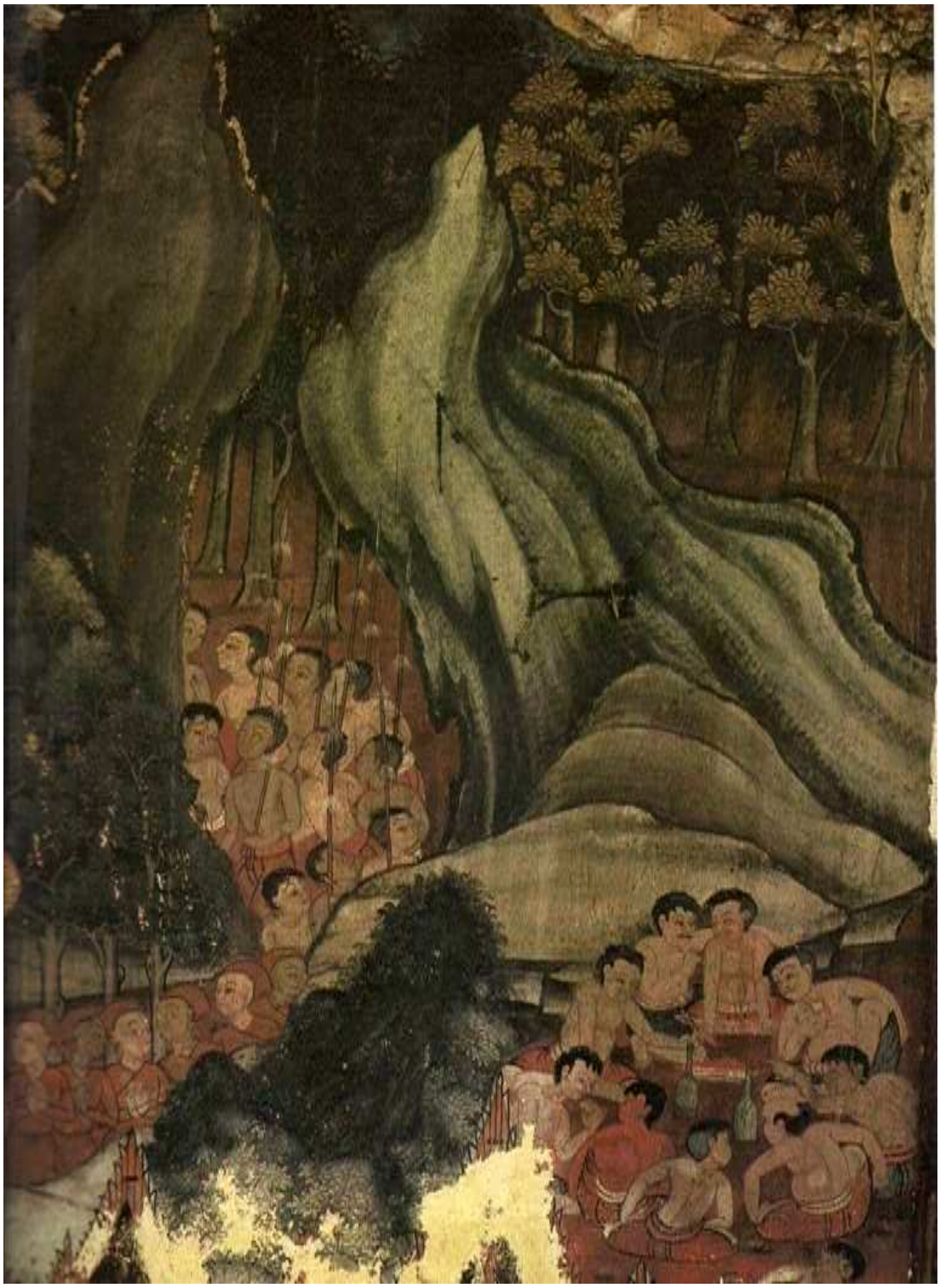


ภาพที่ 87 เวสสันดรชาดก กัณฑ์มัทรีและกัณฑ์ชูกบรรพ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม
ที่มา : หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, วัดราชสิทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 55.



ภาพที่ 88 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม

ที่มา : หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, วัดราชสิทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 74.



ภาพที่ 89 เวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม
ที่มา : หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, วัดราชสิทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 56.

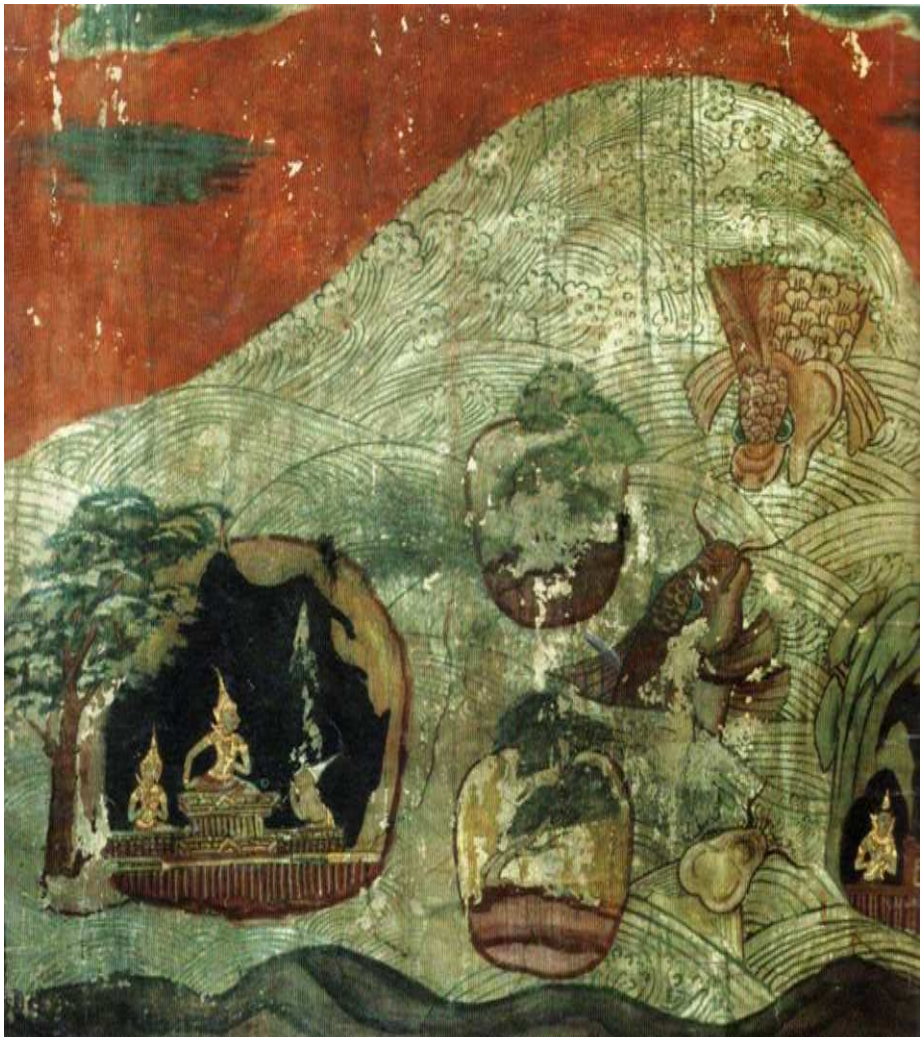


ภาพที่ 90 จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังด้านหลังพระประธานภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม
ที่มา : หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, วัดราชสิทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 88.



ภาพที่ 91 อมรโคยานทวีปและอุตรกุรุทวีป ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมบนผนังด้านหลังพระประธานภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม

ที่มา : หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, วัดราชสิทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 8.

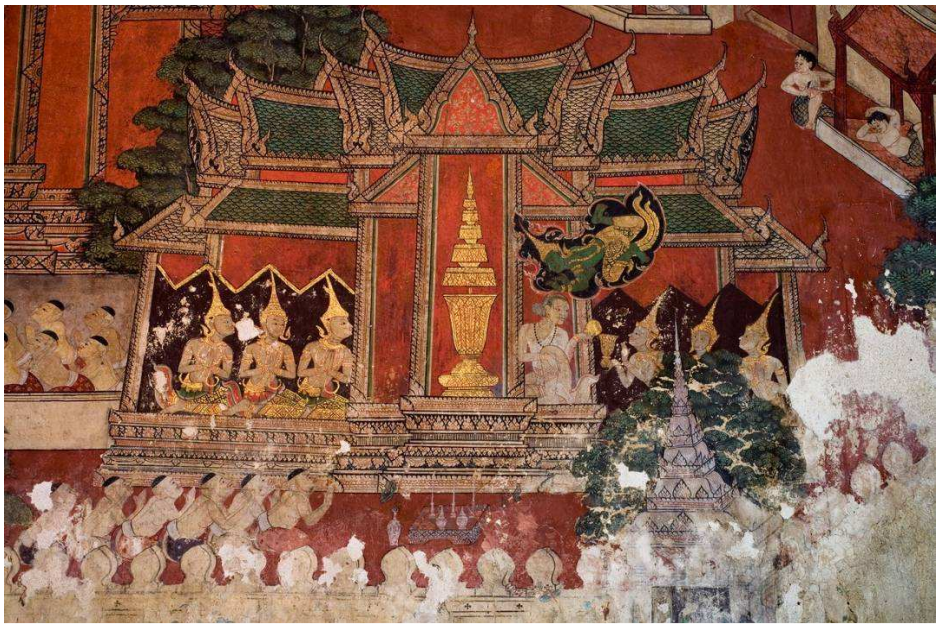


ภาพที่ 92 บูรพวิเทหะทวีปและชมพูทวีป ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมบนผนังด้านหลังพระประธาน ภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม

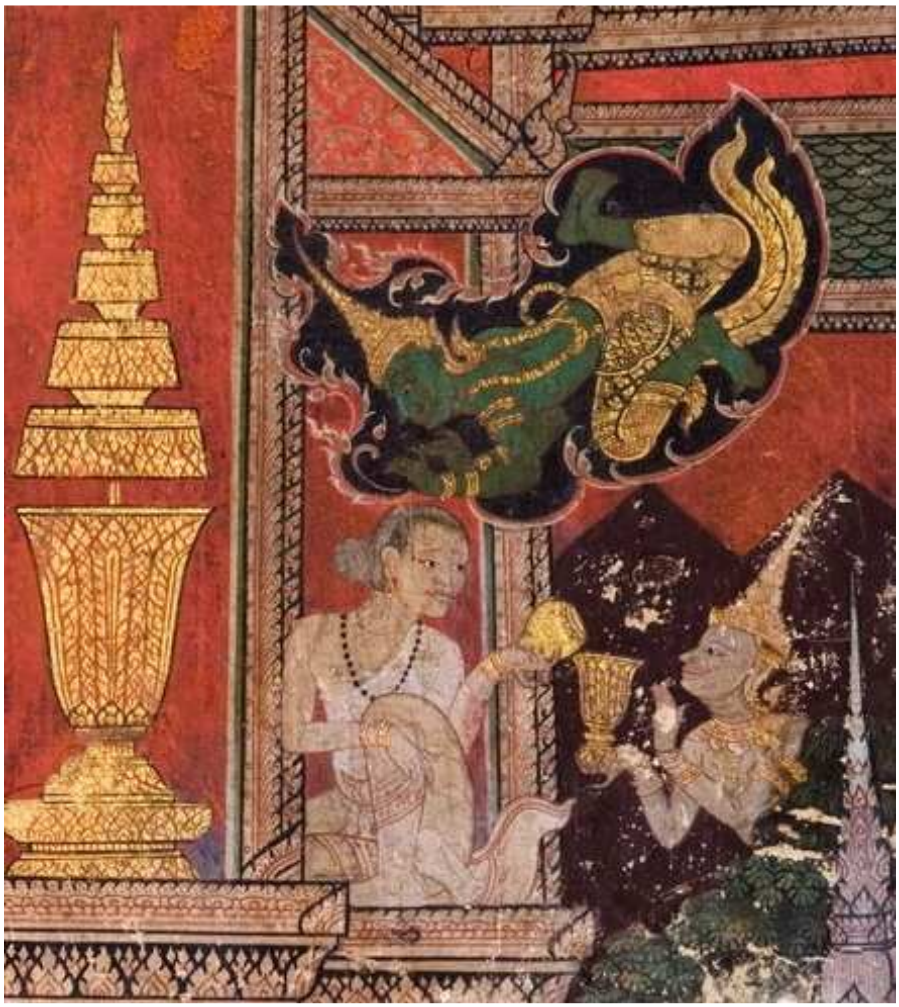
ที่มา : หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, วัดราชสิทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 8.



ภาพที่ 93 เหตุการณ์ภายหลังการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม
ที่มา : หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, วัดราชสิทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 71.



ภาพที่ 94 พุทธประวัติ ตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม
ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Wat Dusitdaram [Online], accessed 21 September 2011. Available from http://www.pbase.com/chounws3/wat_dusitdaram



ภาพที่ 95 พุทธประวัติ ตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Wat Dusitdaram [Online], accessed 21 September 2011. Available from http://www.pbase.com/chounws3/wat_dusitdaram



ภาพที่ 96 จิตรกรรมภาพเทพชุมนุมบนผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Wat Dusitdaram [Online], accessed 21 September 2011. Available from http://www.pbase.com/chounws3/wat_dusitdaram



ภาพที่ 97 พุทธประวัติ ตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Wat Dusitdaram [Online], accessed 21 September 2011. Available from http://www.pbase.com/chounws3/wat_dusitdaram



ภาพที่ 98 พุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดดุสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 80 - 81.



ภาพที่ 99 กินรี จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

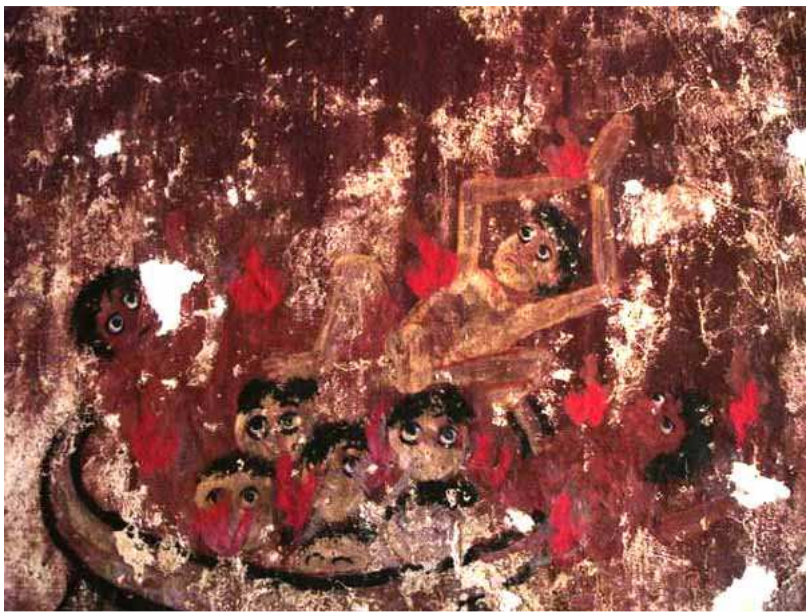
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดดุสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 21.



ภาพที่ 100 ขุมนรก ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดดุสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 17.



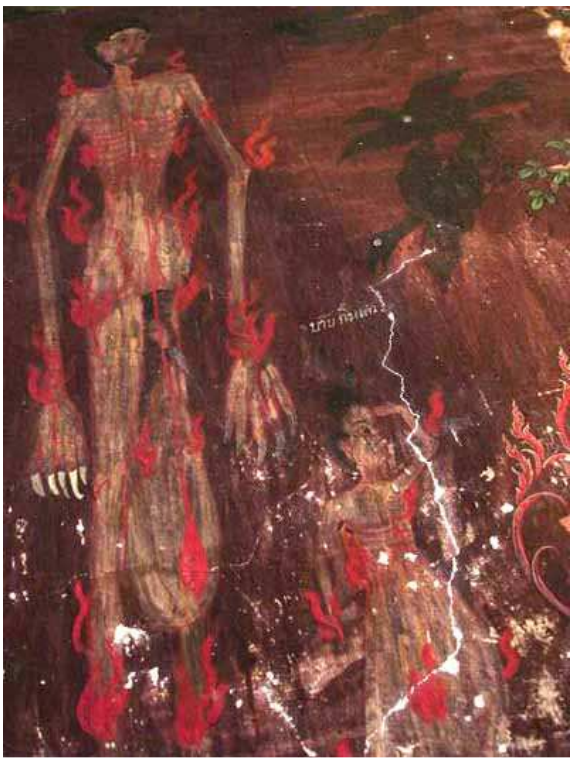
ภาพที่ 101 ขุมนรก ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดดุสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 16.



ภาพที่ 102 ขุมนรก ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม
ที่มา : นรา, ที่นี่...ลือลั่นเรื่องนรก [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 25 พฤษภาคม 2552. เข้าถึงได้จาก
http://www.manager.co.th/Entertainment/



ภาพที่ 103 ขุมนรก ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม
ที่มา : นรา, ที่นี่...ลือลั่นเรื่องนรก [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 25 พฤษภาคม 2552. เข้าถึงได้จาก
http://www.manager.co.th/Entertainment/



ภาพที่ 104 ขุมนรก ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม
ที่มา : นรา, ที่นี่...ลือลั่นเรื่องนรก [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 25 พฤษภาคม 2552. เข้าถึงได้จาก http://www.manager.co.th/Entertainment/



ภาพที่ 105 พระมาลัยโปรดสัตว์นรก ส่วนหนึ่งของภาพไตรภูมิ จิตรกรรมผาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม
ที่มา : lek_nuaon, ไดูพระมาลัยโปรดสัตว์นรก [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 21 September 2009. เข้าถึงได้จาก http://mblog.manager.co.th/leknuaon/th-77510/



ภาพที่ 106 เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Wat Dusitdaram [Online], accessed 21 September 2011. Available from http://www.pbase.com/chounws3/wat_dusitdaram



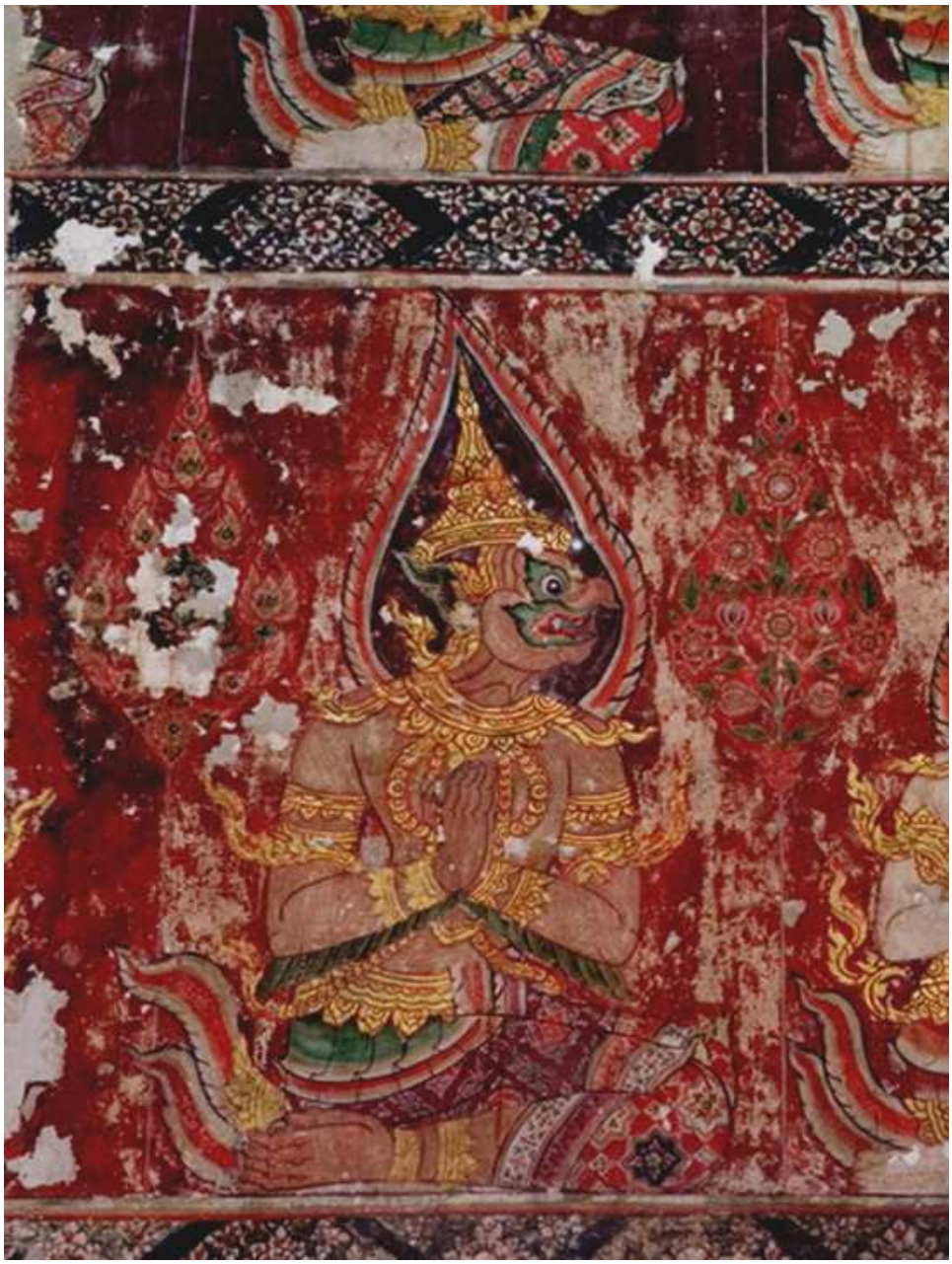
ภาพที่ 107 จิตรกรรมภาพไตรภูมิบนผนังสกัดหลังพระประธานภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Wat Dusitdaram [Online], accessed 21 September 2011. Available from http://www.pbase.com/chounws3/wat_dusitdaram



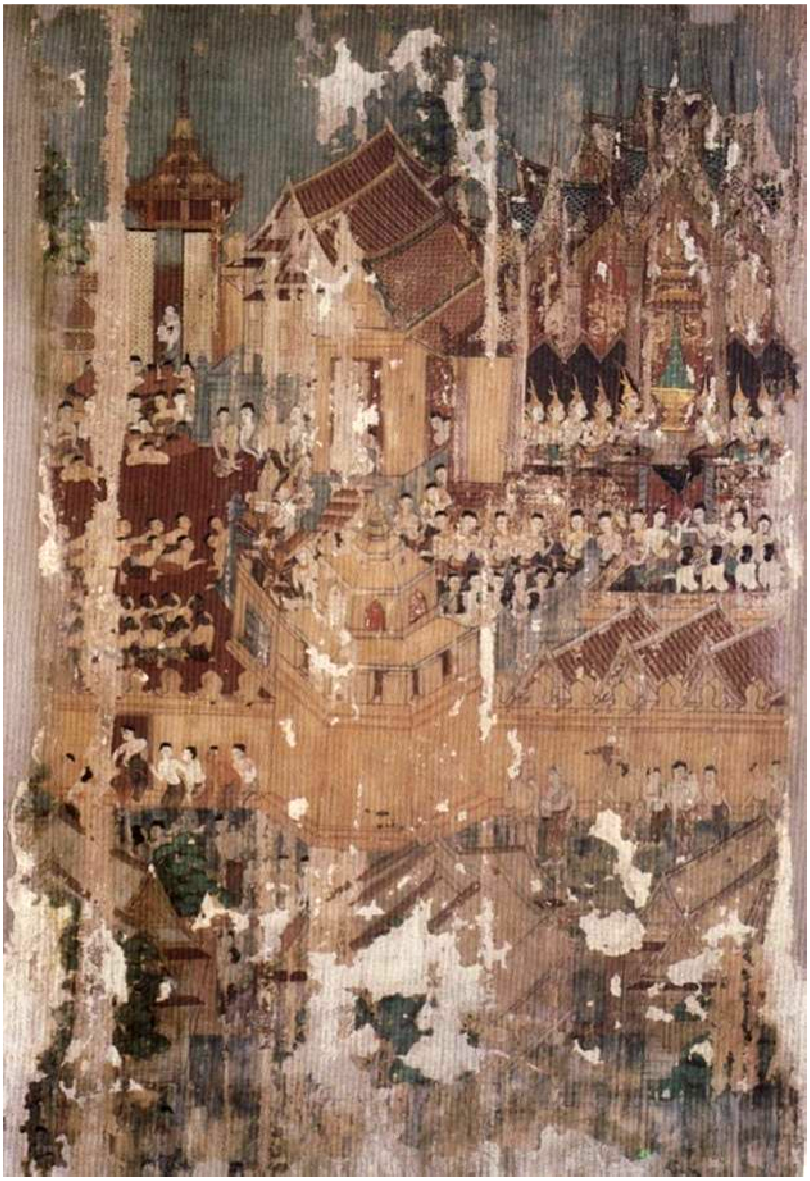
ภาพที่ 108 จิตรกรรมภาพชมพูทวีป ป่าหิมพานต์ และสระอโนดาต ที่ขดซ้อนเป็นวงกลมจากแม่น้ำสี่สาย บนผนังสกัดหลังพระประธานภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดดุสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 78 - 79.



ภาพที่ 109 ครุฑในภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Wat Dusitdaram [Online], accessed 21 September 2011. Available from http://www.pbase.com/chounws3/wat_dusitdaram



ภาพที่ 110 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดดุสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 65.



ภาพที่ 111 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดดุสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 76.



ภาพที่ 112 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดดุสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 77.

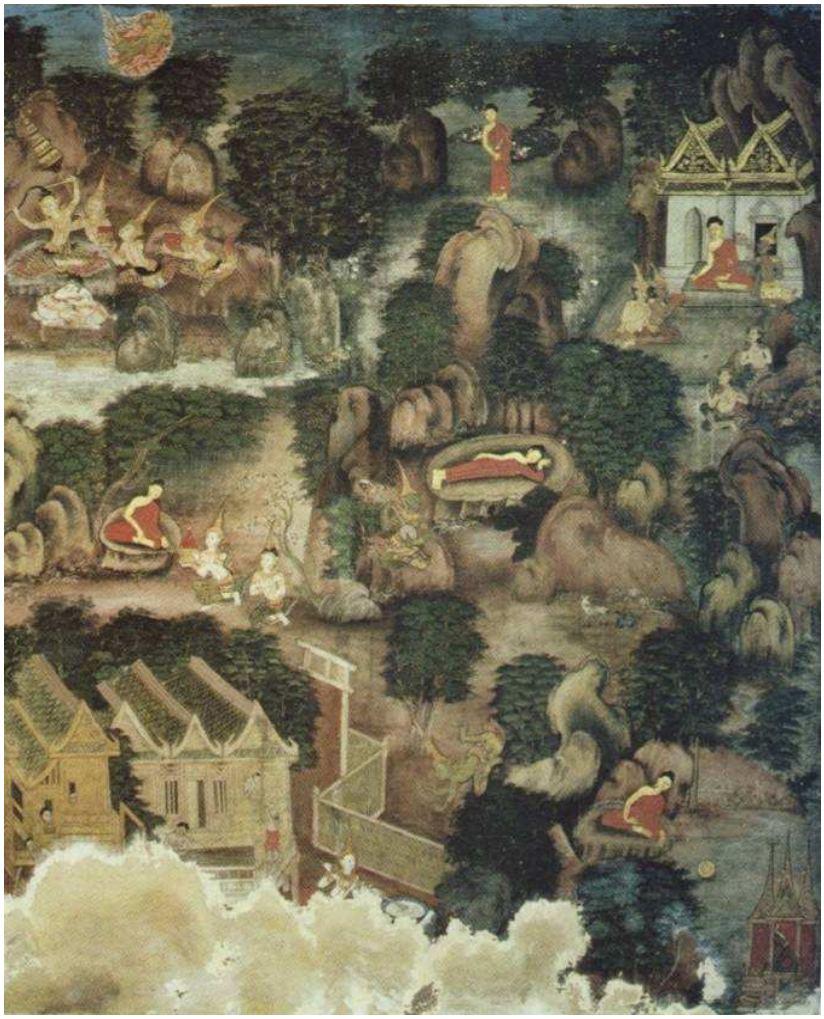


ภาพที่ 113 ชาวบ้าน ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ตอนเสด็จดับขันปรินิพพาน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดทองธรรมชาติ (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 68.



ภาพที่ 114 ต้นไม้และโขดหิน จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดทองธรรมชาติ (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 49.



ภาพที่ 115 จิตรกรรมภาพพุทธประวัติบนผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดทองธรรมชาติ (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 37.



ภาพที่ 116 พุทธประวัติ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดทองธรรมชาติ (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 44.



ภาพที่ 117 กินรี จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดทองธรรมชาติ (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 48.

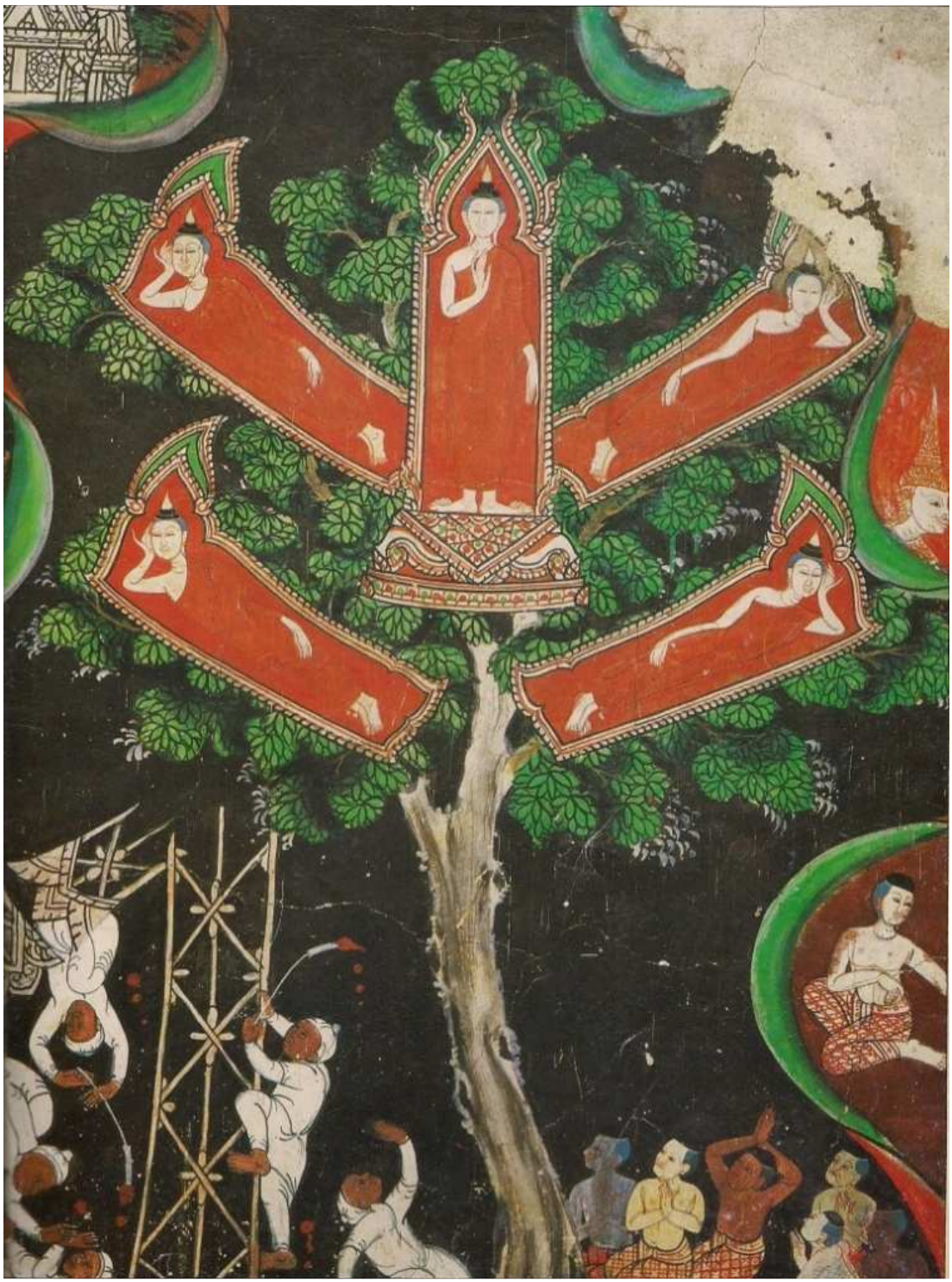


ภาพที่ 118 พรหมนารทชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดคงคาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2537), 119.



ภาพที่ 119 มหาชนกชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/



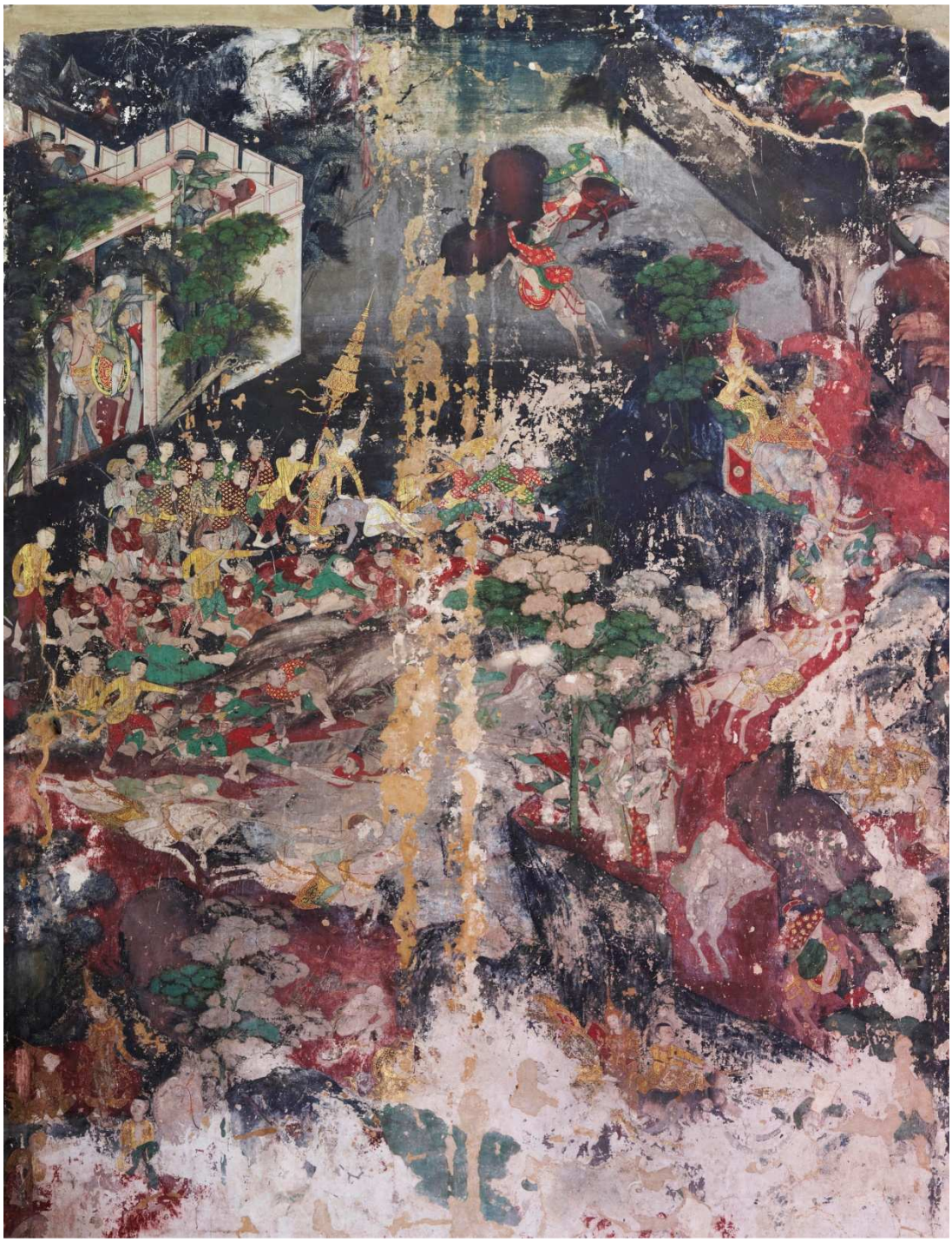
ภาพที่ 120 พุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม
ที่มา : ชุมศรี มหาสันทนะ และคณะ, พุทธประวัติจากจิตรกรรมฝาผนังไทย (กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์, ม.ป.ท.), 51.



ภาพที่ 121 สุวรรณสามชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ, วัดสุวรรณาราม, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2540), 42.



ภาพที่ 122 เนมีราชชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ, วัดสุวรรณาราม, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ,2540), 46.



ภาพที่ 123 มโหสถชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Suwannaram [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/mural_painting_in_bangkok_temples



ภาพที่ 124 ท้าวกบิลยักษ์น้าวศรไปยังร่างสุวรรณสาม ด้วยกิริยาท่าทางแบบนาฏลักษณ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Suwannaram [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/mural_painting_in_bangkok_temples

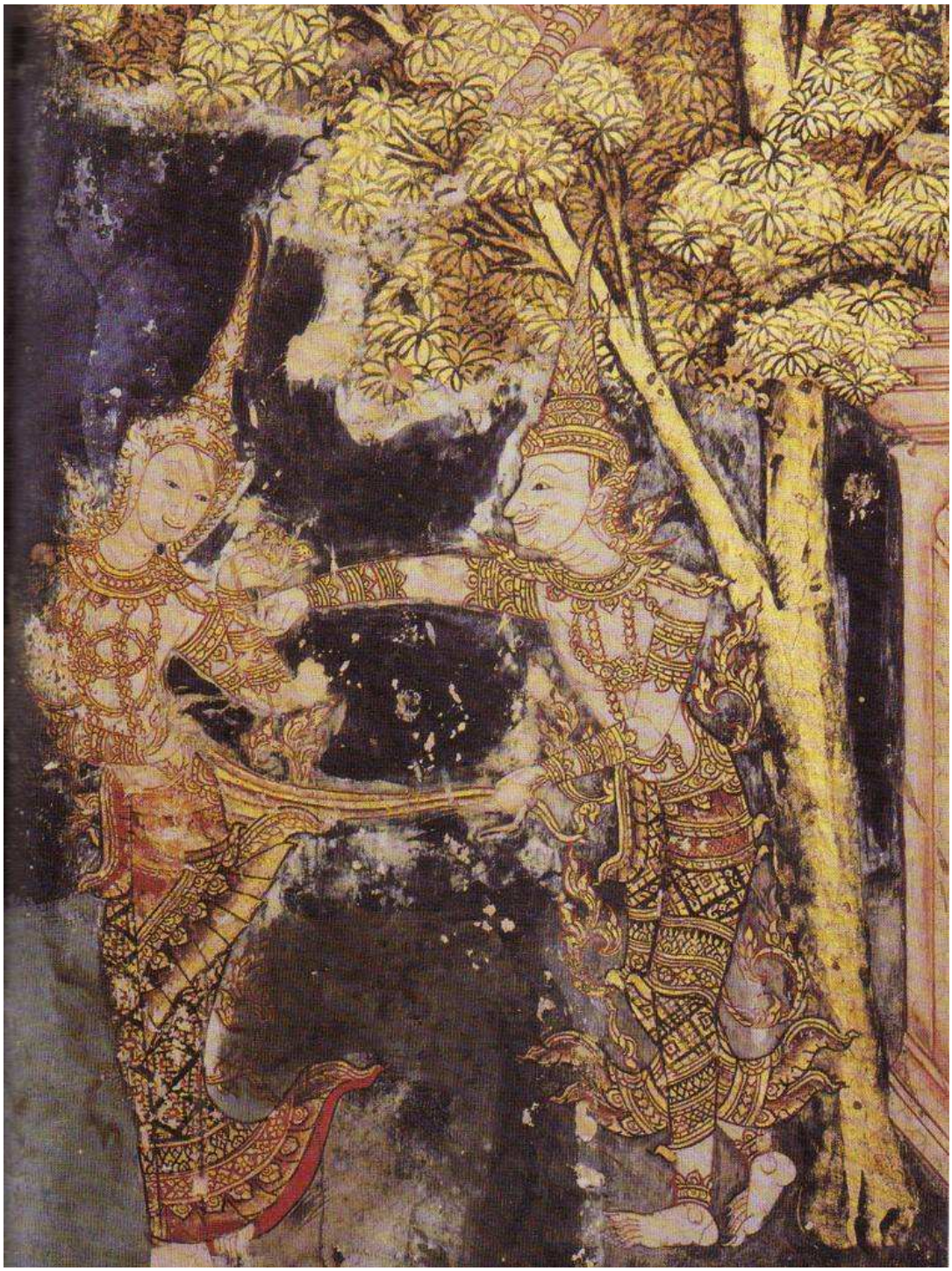


ภาพที่ 125 สุวรรณสามล้มลงด้วยพิษศรของท้าวกบิลยักษ์ ด้วยลีลาอย่างนาฏลักษณ์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Suwannaram [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/mural_painting_in_bangkok_temples



ภาพที่ 126 ส่วนหนึ่งของภาพเนมีราชชาดก ฝีมือครูทองอยู่ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : นรา, ภาพวาดของครูทองอยู่ที่สุดแห่งสยามประเทศ? [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2 กุมภาพันธ์ 2552. เข้าถึงได้จาก http://www.manager.co.th/Entertainment/



ภาพที่ 127 ส่วนหนึ่งของภาพเนมีราชชาดก ฝีมือครูทองอยู่ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], ครูคงแป๊ะและครูทองอยู่ สองจิตรกรเอกแห่งยุคทองของศิลปะจิตรกรรม
รัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2530), 37.



ภาพที่ 128 เวสสันดรชาดก กัณฑ์ฉกษัตริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Suwannaram [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/mural_painting_in_bangkok_temples



ภาพที่ 129 ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก ฝีมือครูคงแป๊ะ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Suwannaram [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/mural_painting_in_bangkok_temples

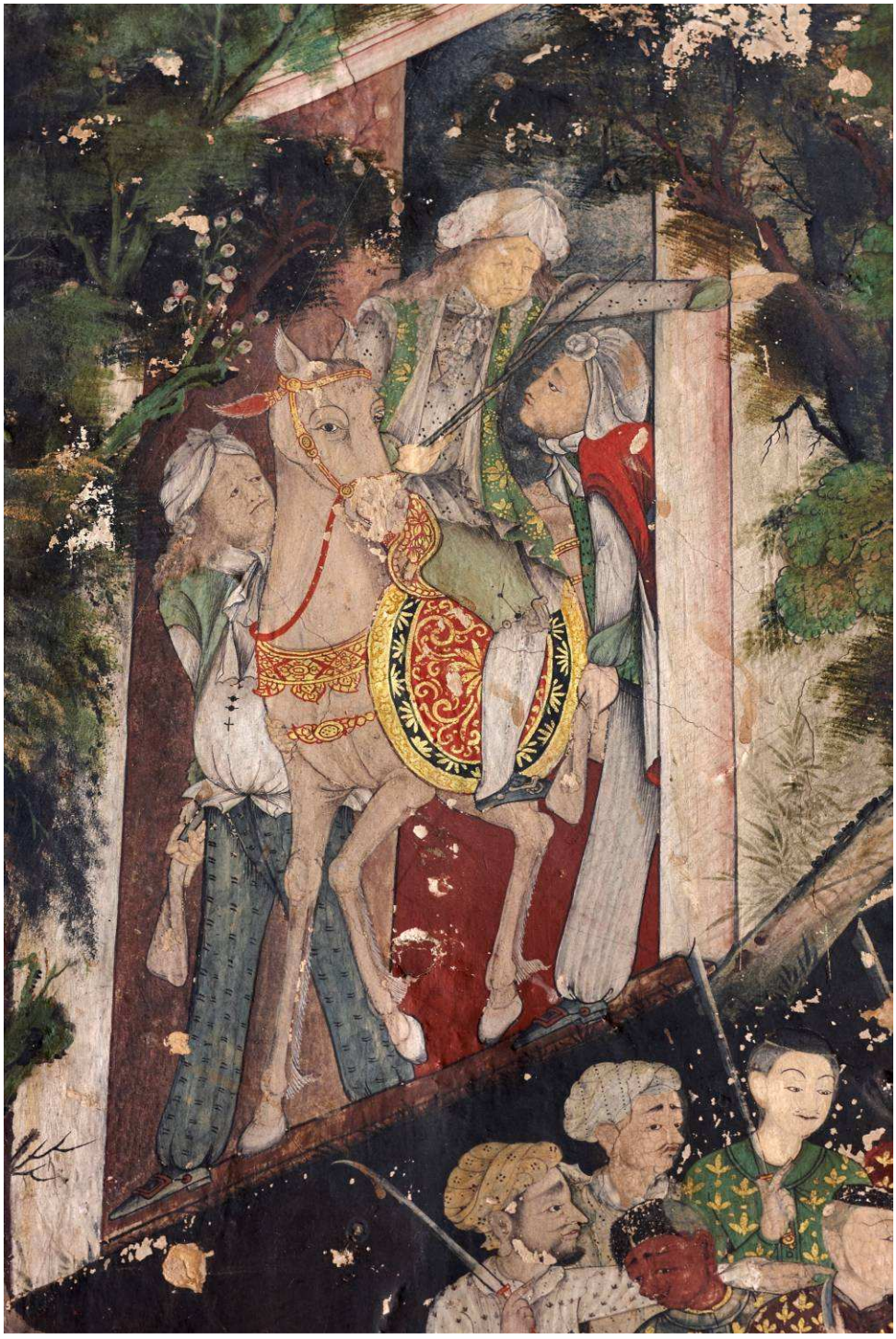


ภาพที่ 130 ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก ฝีมือครูคงแป๊ะ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Suwannaram [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/mural_painting_in_bangkok_temples



ภาพที่ 131 ทหารต่างชาติ ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก ฝีมือครูคงแป๊ะ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Suwannaram [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/mural_painting_in_bangkok_temples



ภาพที่ 132 ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก ฝีมือครูคงแป๊ะ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Suwannaram [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/mural_painting_in_bangkok_temples



ภาพที่ 133 เนมีราชชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : ธงชัย รักปทุม, จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2525. คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี), 79.



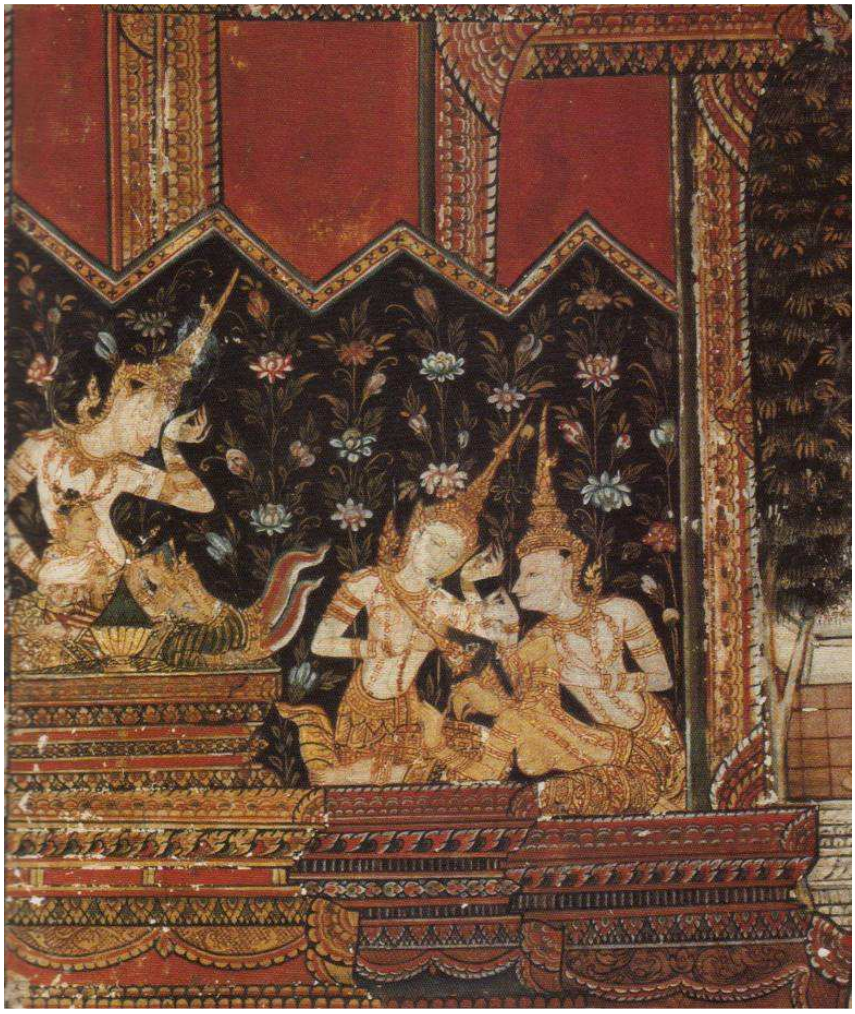
ภาพที่ 134 สุวรรณสามชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ, วัดสุวรรณาราม, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพ ฯ : เมืองโบราณ, 2540), 44.



ภาพที่ 135 เวสสันดรชาดก กัณฑ์ชูชก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุวรรณาราม, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพ ฯ : เมืองโบราณ, 2540), 69.



ภาพที่ 136 เทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2544), 57.



ภาพที่ 137 พระเวสสันดรและพระนางมัทรี พร้อมพระโอรสธิดา ทูลลาพระเจ้าสญชัยและพระนางผุสดี ก่อนเสด็จไปเขาวงกต จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุวรรณาราม, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2540), 67.

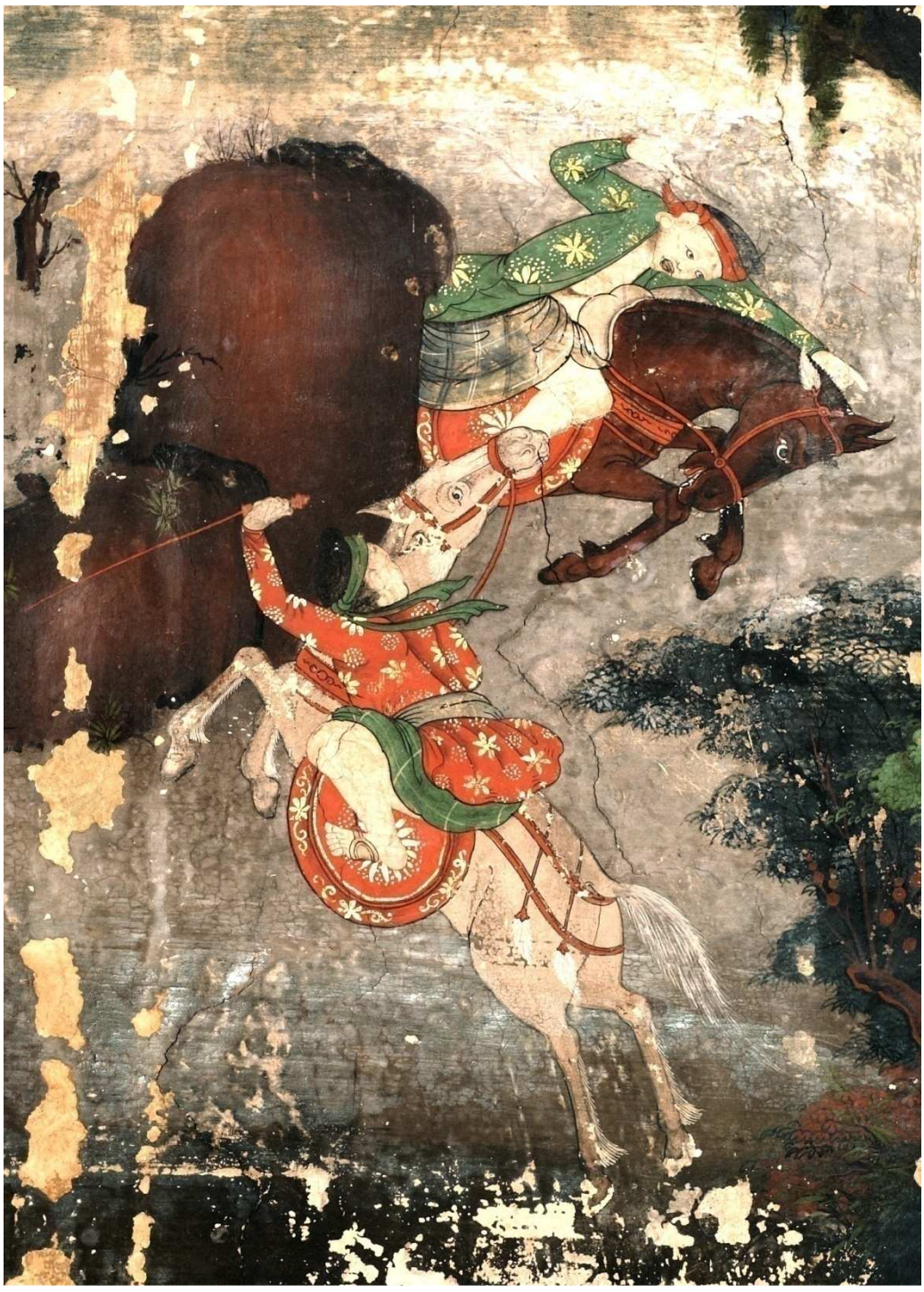


ภาพที่ 138 ชูชก ส่วนหนึ่งของเวสสันดรชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Suwannaram [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/mural_painting_in_bangkok_temples



ภาพที่ 139 ม้า ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Suwannaram [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/mural_painting_in_bangkok_temples



ภาพที่ 140 ม้า ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Suwannaram [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/mural_painting_in_bangkok_temples

.

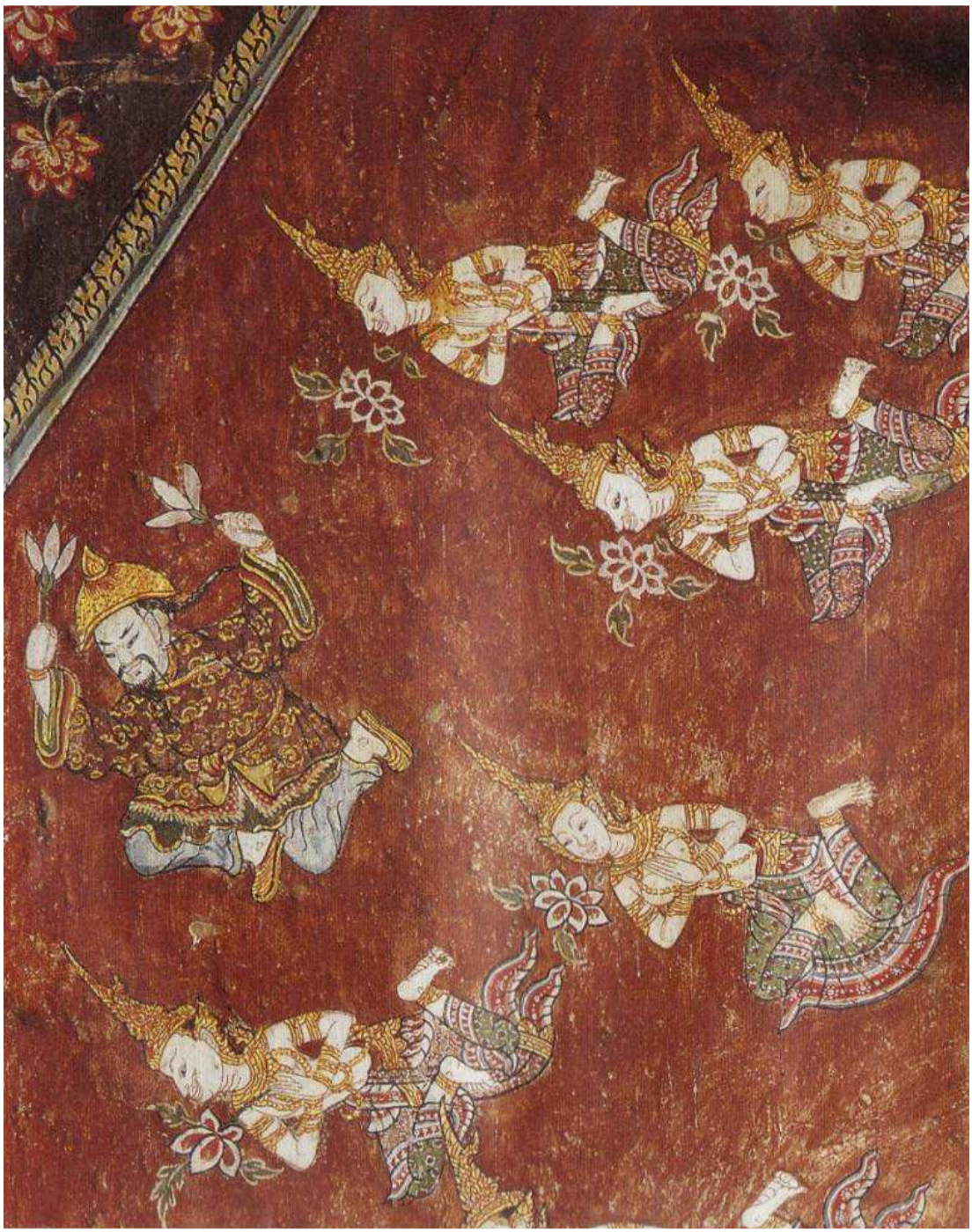


ภาพที่ 141 ส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุวรรณาราม, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ 2540), 90.



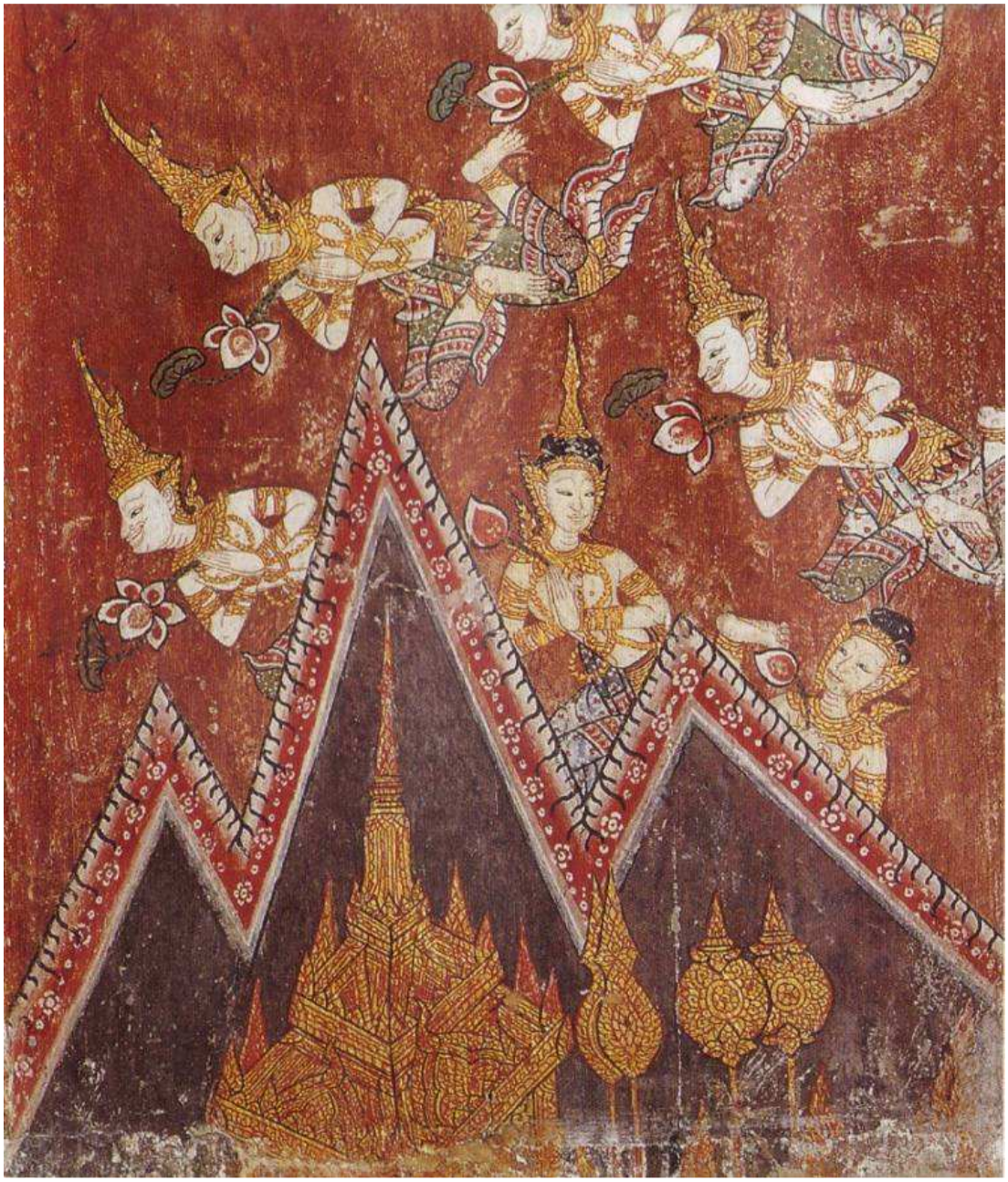
ภาพที่ 142 ส่วนหนึ่งของภาพมโหสถชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา : Chounchai Wangvisarn, Thai Culture on Mural painting inside Temples >> Mural Painting in Bangkok Temples Wat Suwannaram [Online], accessed 29 October 2010. Available from http://www.pbase.com/chounws3/mural_painting_in_bangkok_temples



ภาพที่ 143 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบางยี่ขัน

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2544), 86.



ภาพที่ 144 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบางยี่ขัน
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2544), 87.



ภาพที่ 145 เหล่ากินนรกินรีในป่าหิมพานต์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารพระพุทธศรีศากยมุนี วัดสุทัศนเทพวรารามราชวรวิหาร

ที่มา : ธงชัย รักปทุม, จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2525. คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี), 64.

คำอธิบายภาพ : เหล่ากินรีในภาพนี้ได้ปรากฏอย่างสง่างามท่ามกลางฉากธรรมชาติที่ให้ความรู้สึกถึงป่าเขาลำเนาไพร ควรนับได้ว่าเป็นภาพที่ให้สุนทรียภาพอย่างสูงยิ่งนัก



ภาพที่ 146 เหล่ากินนรกินรีในป่าหิมพานต์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารพระพุทธศรีศากยมุนี วัดสุทัศนเทพวรารามราชวรวิหาร

ที่มา : ธงชัย รักปทุม, จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2525. คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี), 64.



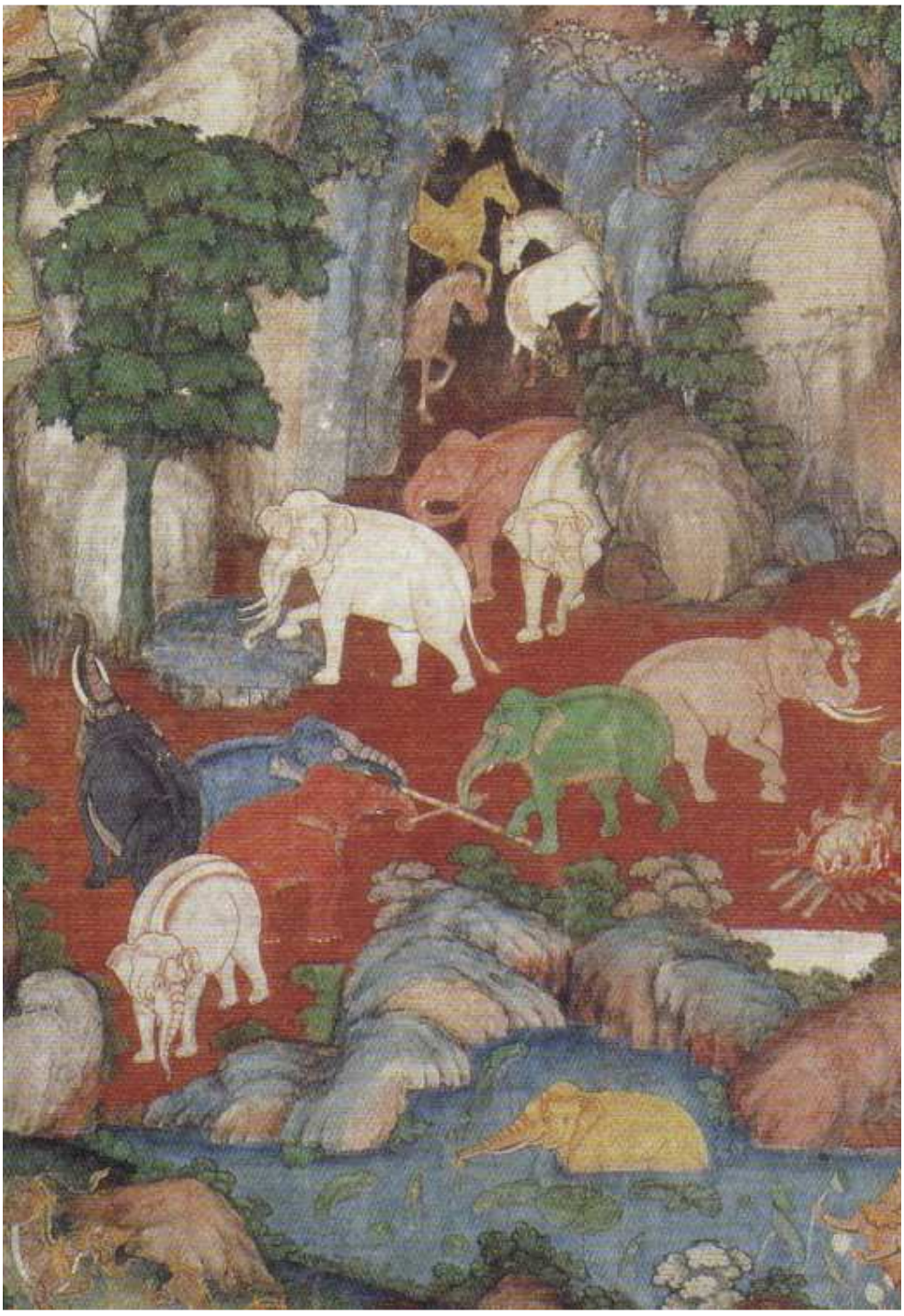
ภาพที่ 147 จิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ช่องที่ 5 ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุทัศนเทพวราราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 100.



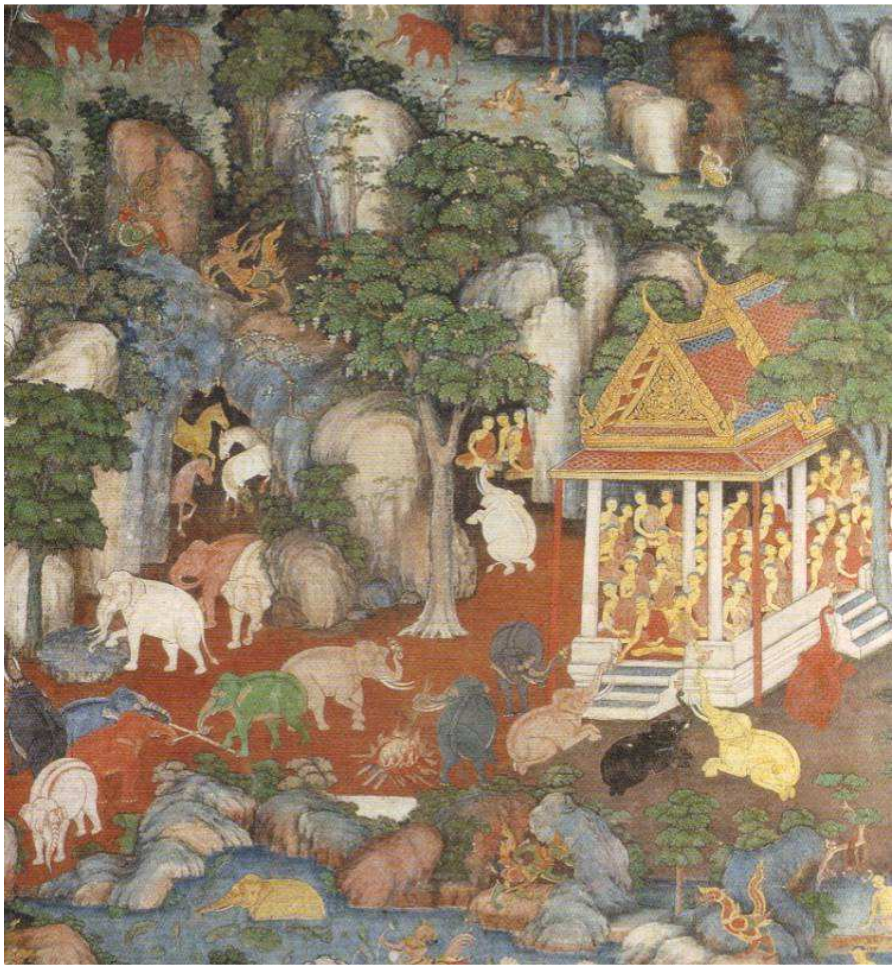
ภาพที่ 148 ประวัติพระปัจเจกพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุทัศนเทพวราราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 104.



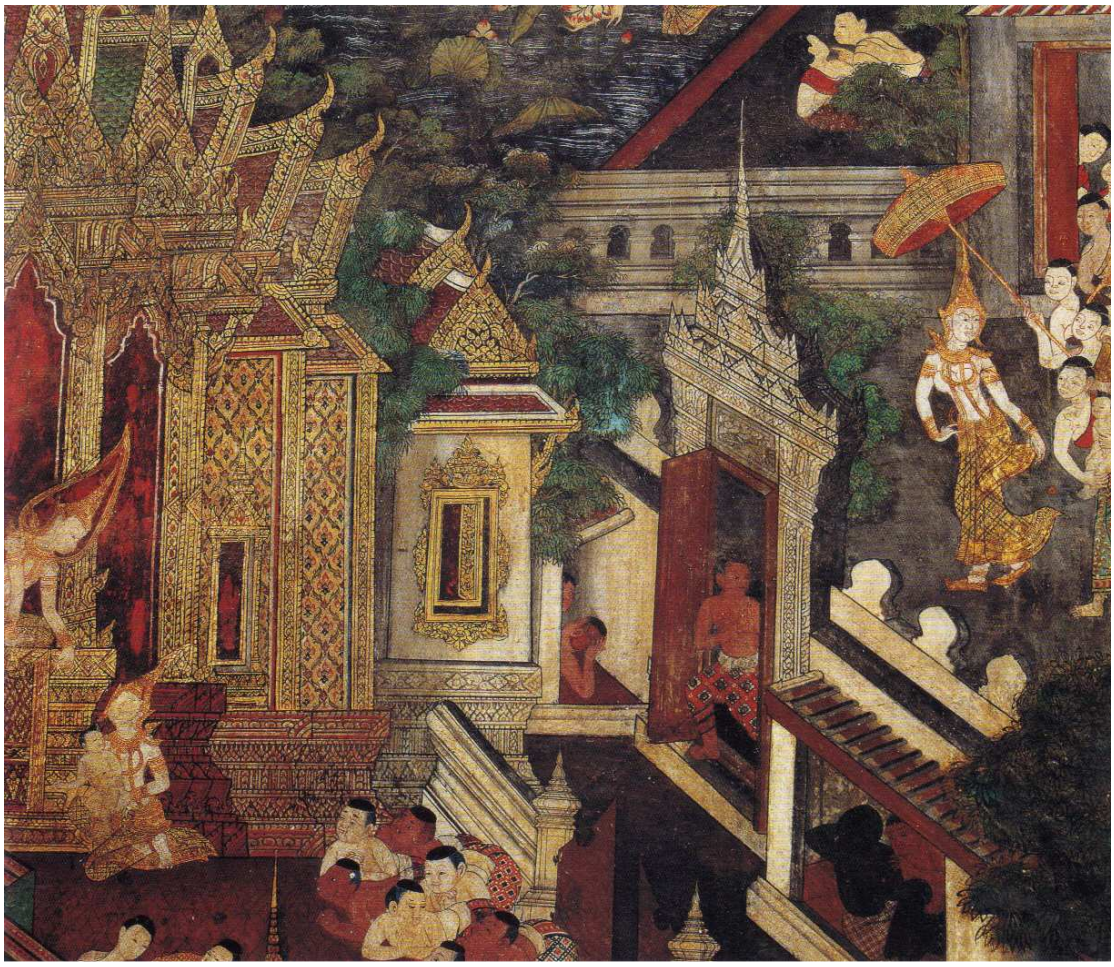
ภาพที่ 149 เขาคันธมาทในป่าหิมพานต์ ห้องที่ 30 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุทัศนเทพวราราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 105.



ภาพที่ 150 ช้างในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุทัศนเทพวราราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 71.

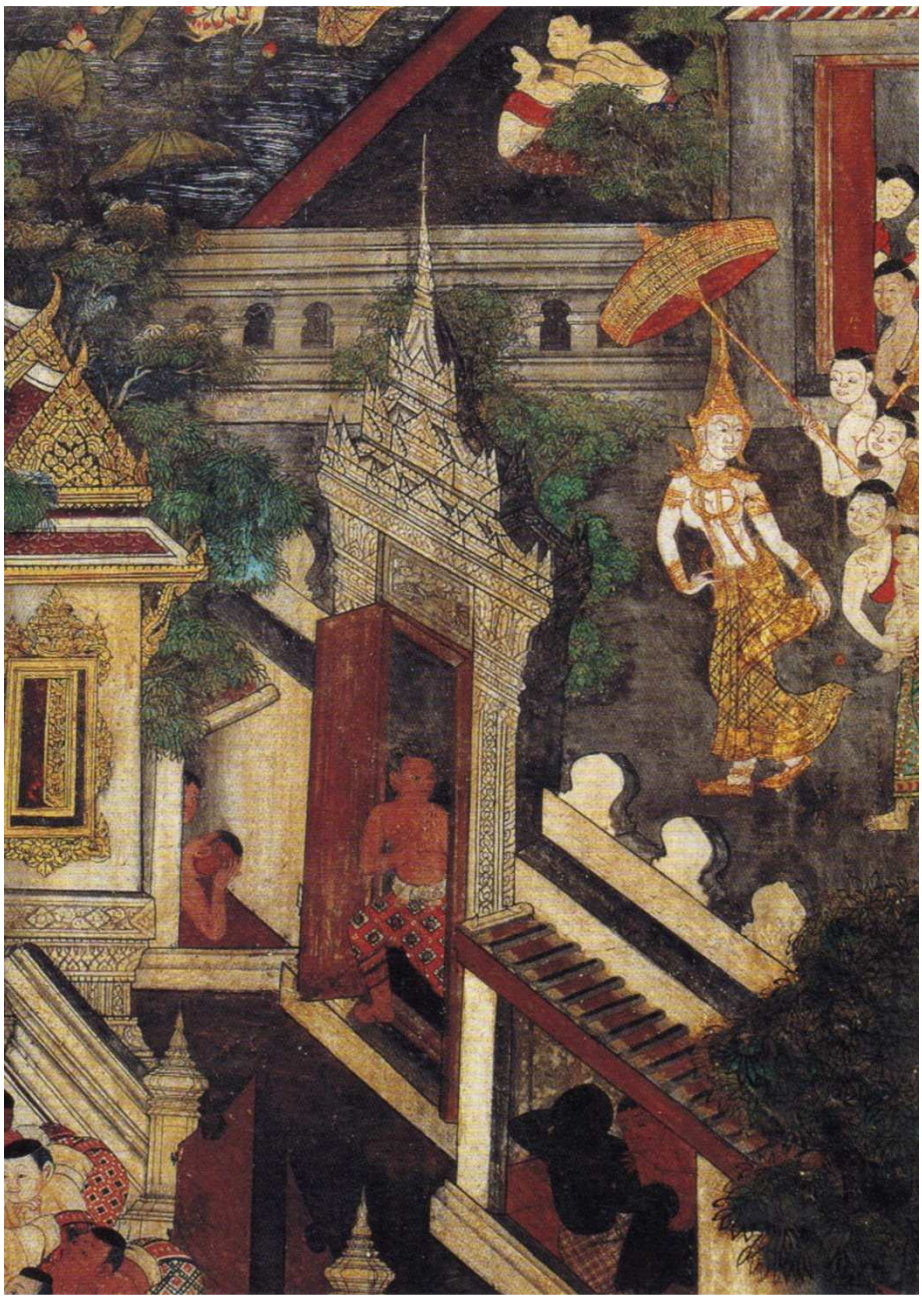


ภาพที่ 151 เขาคันธมาทในป่าหิมพานต์ จิตรกรรมฝาผนังภาพในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุทัศนเทพวราราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ,2539), 50.



ภาพที่ 152 ส่วนหนึ่งของภาพประวัติปัจเจกพระพุทธเจ้า ห้องที่ 23 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวราราม

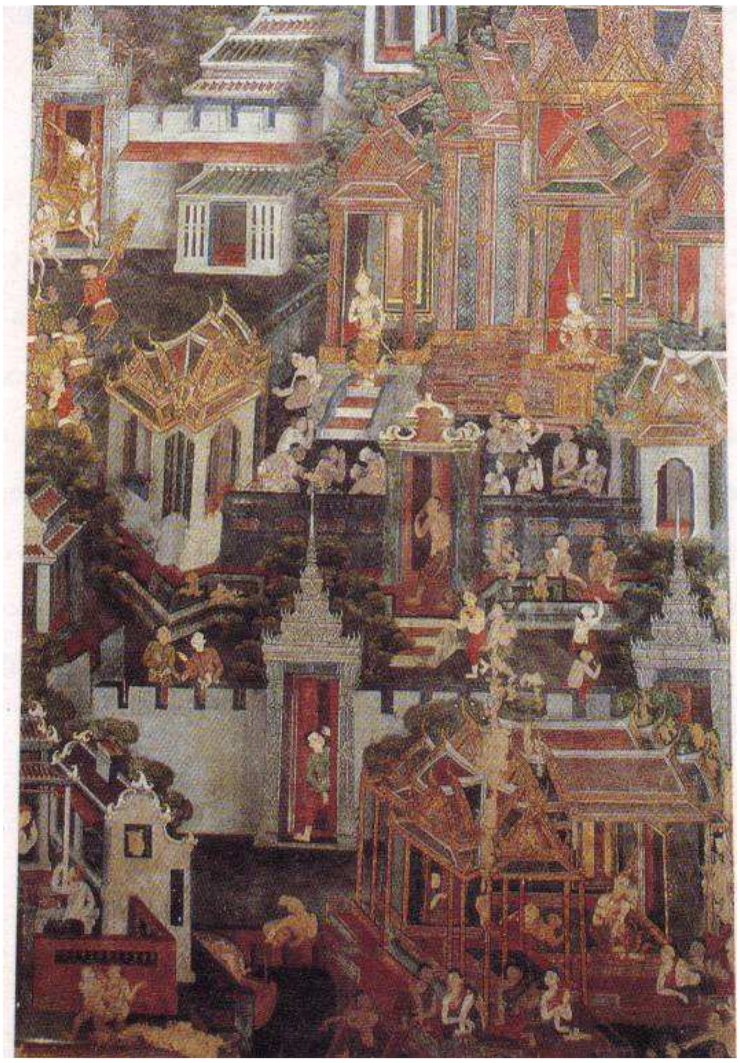
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุทัศนเทพวราราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 59.



ภาพที่ 153 จิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ส่วนหนึ่งของภาพประวัติพระปัจเจกพุทธเจ้า ห้องที่ 23 ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุทัศนเทพวราราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 59.

คำอธิบายภาพ : สังเกตลีลาท่าทางของราชเทวีที่กำลังเสด็จดำเนินเข้าวัง โดยมีนางสนมติดตามกันมาเป็นทิวแถวจากประตูด้านนอก ส่วนที่ซุ้มประตูทางเข้าราชวังนั้นมีชายผู้หนึ่งกำลังอยู่ระหว่างย่างก้าวเข้าประตูแต่หันหน้าออกไปยังกลุ่มรูปทรงของราชเทวีและนางสนม เป็นจุดที่นำสายตาจากกลุ่มรูปทรงองค์ประกอบด้านนอกแนวกำแพงราชวังเข้ามาสู่องค์ประกอบของกลุ่มรูปทรงด้านในของราชวัง



ภาพที่ 154 ประวัติพระปัจเจกพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุทัศนเทพวราราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 104.



ภาพที่ 155 ส่วนหนึ่งของภาพประวัติปัจเจกพระพุทธเจ้า ห้องที่ 7 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุทัศนเทพวราราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 45.



ภาพที่ 156 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดสุทัศนเทพวราราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 55.



ภาพที่ 157 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (กรุงเทพฯ : ศรีบุญอุตสาหกรรมการพิมพ์, 2537), 27.



ภาพที่ 158 ปริศนาธรรมภาพดอกบัวใหญ่บานอยู่กลางสระ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร (กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2546. คณะกรรมการอำนวยการฯ จัดพิมพ์ในวโรกาสฉลองพระชนมายุ 90 พรรษา สมเด็จพระญาณสังวร สกลมหาสังฆปริณายก วันที่ 3 ตุลาคม พุทธศักราช 2546), 26.



ภาพที่ 159 ม้าในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 24.



ภาพที่ 160 ม้าในภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 21.



ภาพที่ 161 จิตรกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังห้องที่ 13 ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร (กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2546. คณะกรรมการอำนวยการฯ จัดพิมพ์ในวโรกาสฉลองพระชนมายุ 90 พรรษา สมเด็จพระญาณสังวร สกลมหาสังฆปริณายก วันที่ 3 ตุลาคม พุทธศักราช 2546), 29.



ภาพที่ 162 จิตกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังห้องที่ 12 ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร

ที่มา : ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร (กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2546. คณะกรรมการอำนวยการฯ จัดพิมพ์ในวโรกาสฉลองพระชนมายุ 90 พรรษา สมเด็จพระญาณสังวร สกลมหาสังฆปริณายก วันที่ 3 ตุลาคม พุทธศักราช 2546), 28.



ภาพที่ 163 จิตรกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังห้องที่ 10 ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร (กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2546. คณะกรรมการอำนวยการฯ จัดพิมพ์ในวโรกาสฉลองพระชนมายุ 90 พรรษา สมเด็จพระญาณสังวร สกลมหาสังฆปริณายก วันที่ 3 ตุลาคม พุทธศักราช 2546), 26.



ภาพที่ 164 ดวงจันทร์บนท้องฟ้าเหนือภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส
ที่มา : หนังสือพิมพ์ข่าวสด, เรื่องน่ารู้รอบโลก ตอนที่ 290 : สุริยจักรวาล “แรก” ล้ำยุคที่วัดบรมนิวาส [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2554. เข้าถึงได้จาก http://writer.dek-d.com/little_satan/story/

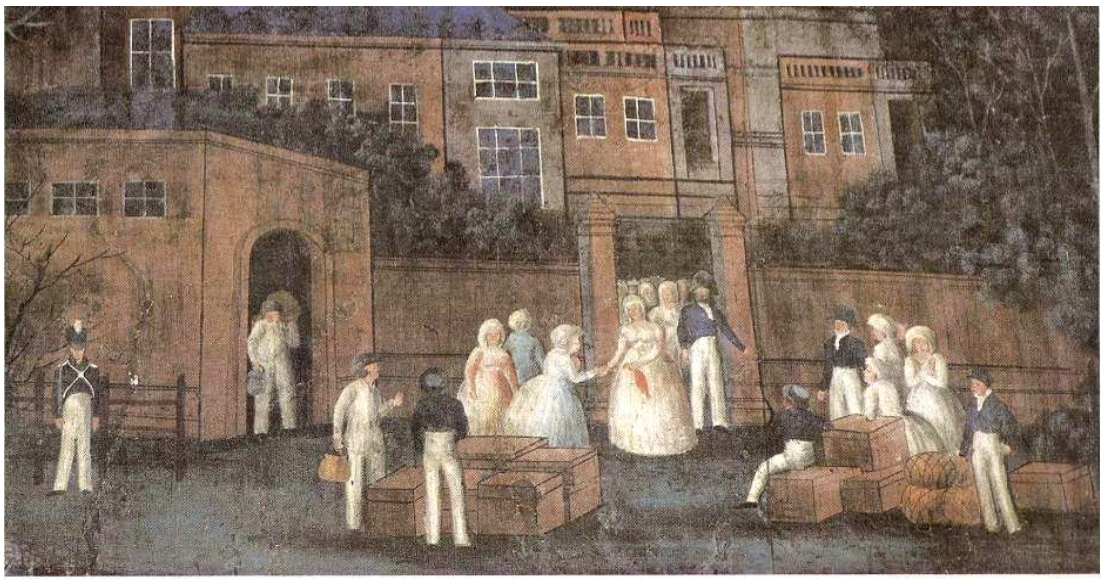


ภาพที่ 165 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร

ที่มา : ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร (กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2546. คณะกรรมการอำนวยการฯ จัดพิมพ์ในวโรกาสฉลองพระชนมายุ 90 พรรษา สมเด็จพระญาณสังวร สกลมหาสังฆปริณายก วันที่ 3 ตุลาคม พุทธศักราช 2546), 12.



ภาพที่ 166 จิตรกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 51.



ภาพที่ 167 ชาวต่างชาติ ส่วนหนึ่งของภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 84.



ภาพที่ 168 ชาวต่างชาติ ส่วนหนึ่งของภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 59.



ภาพที่ 169 จิตรกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังห้องที่ 5 ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร, (กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2546. คณะกรรมการอำนวยการฯ จัดพิมพ์ในวโรกาสฉลองพระชนมายุ 90 พรรษา สมเด็จพระญาณสังวร สกลมหาสังฆปริณายก วันที่ 3 ตุลาคม พุทธศักราช 2546), 21.



ภาพที่ 170 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร

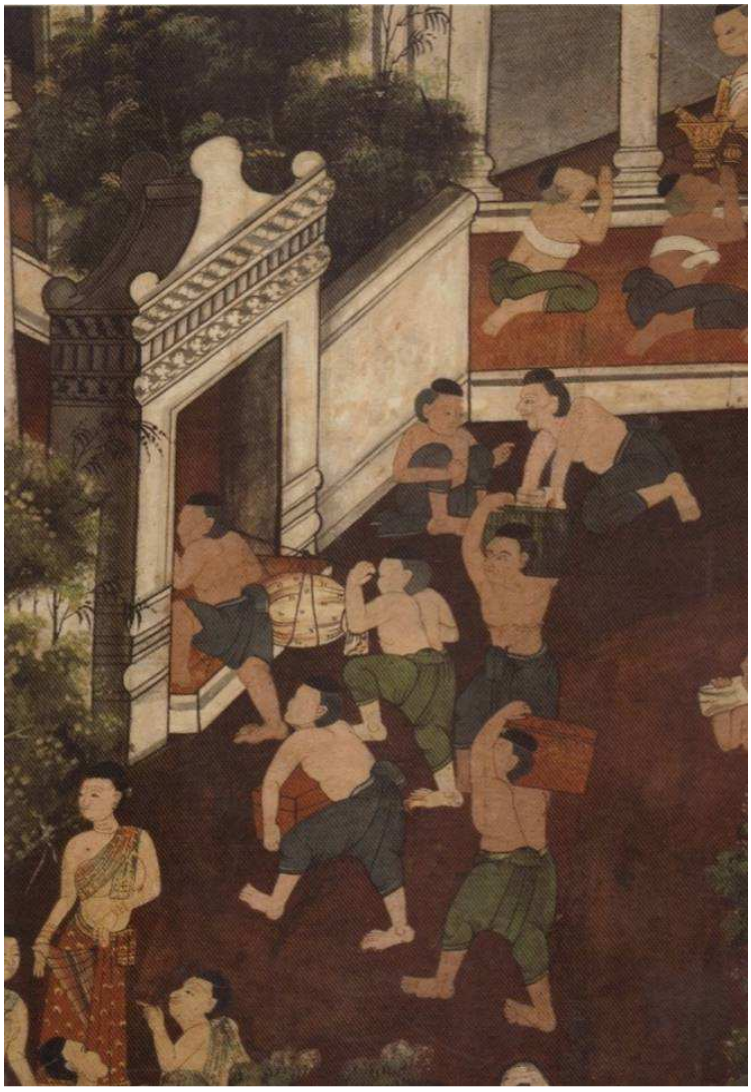
ที่มา : ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร (กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2546. คณะกรรมการอำนวยการฯ จัดพิมพ์ในวโรกาสฉลองพระชนมายุ 90 พรรษา สมเด็จพระญาณสังวร สกลมหาสังฆปริณายก วันที่ 3 ตุลาคม พุทธศักราช 2546), 41.



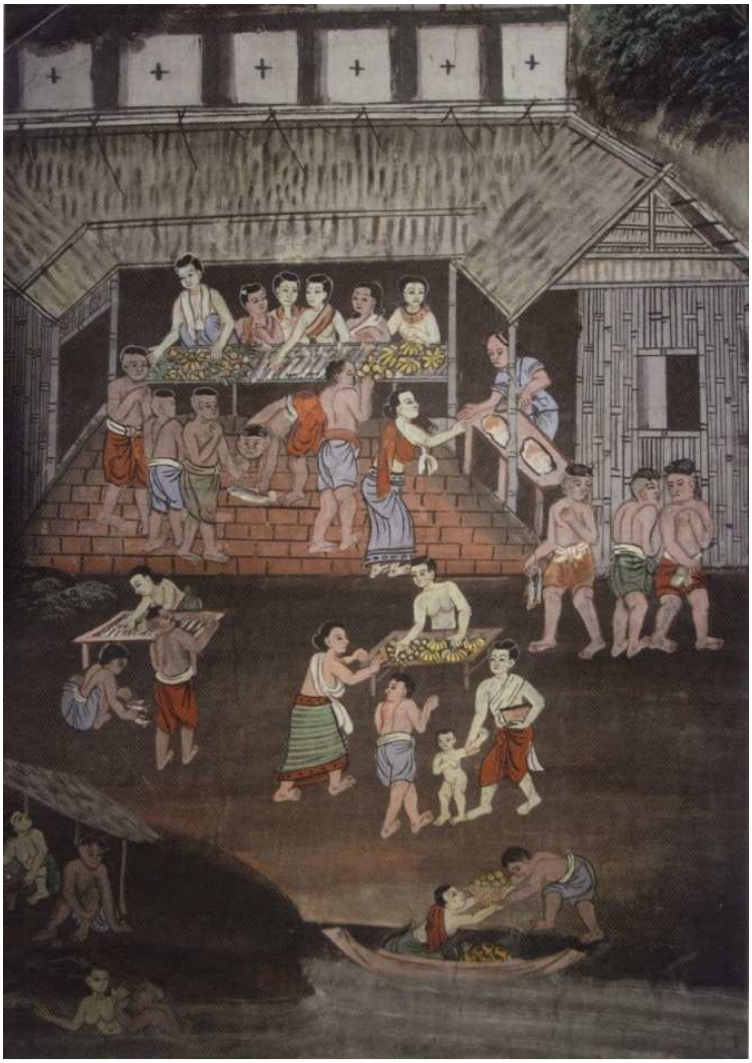
ภาพที่ 171 ชาวบ้านในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 34.



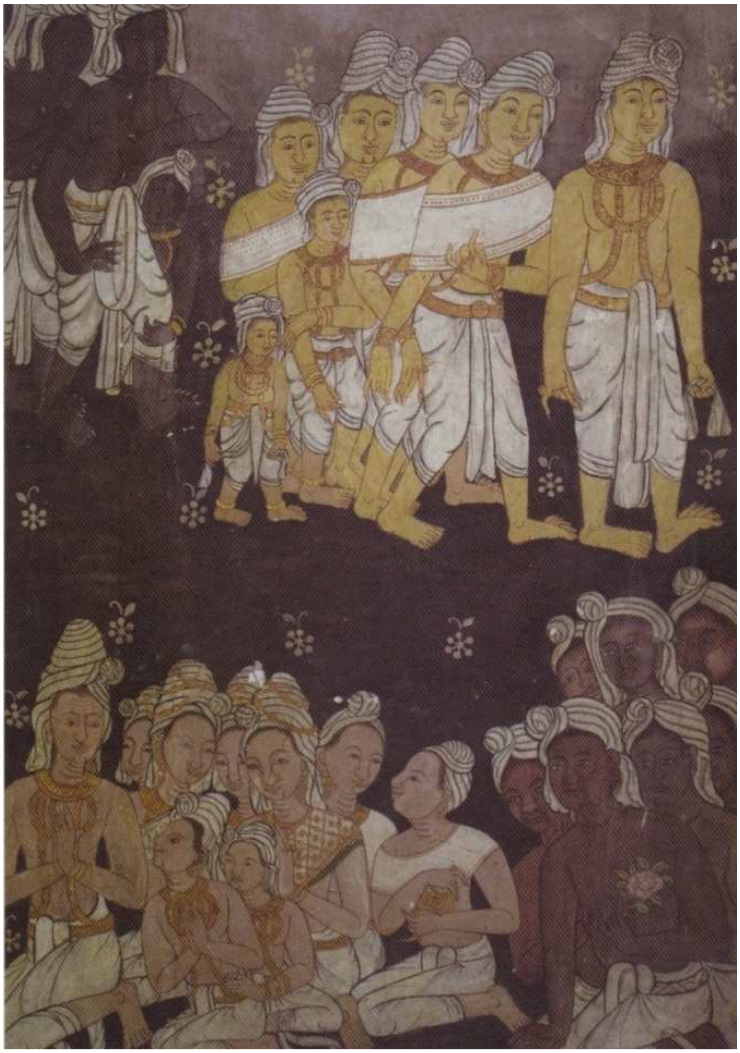
ภาพที่ 172 ชาวต่างชาติ จิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 86.



ภาพที่ 173 ชาวบ้านในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 77.



ภาพที่ 174 ชาวบ้านในภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระศาสดาวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 138.



ภาพที่ 175 ชาวต่างชาติ จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระศาสดาวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 115.



ภาพที่ 176 จิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร

ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 103.



ภาพที่ 177 จิตรกรรมภาพปริศนาธรรมบนผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส
ที่มา : หนังสือพิมพ์ข่าวสด, เรื่องน่ารู้รอบโลก ตอนที่ 290 : สุริยจักรวาล “แรก” ล้ำยุคที่วัดบรมนิวาส [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2554. เข้าถึงได้จาก http://writer.dek-d.com/little_satan/story/



ภาพที่ 178 จิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 35.



ภาพที่ 179 จิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร

ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 78.

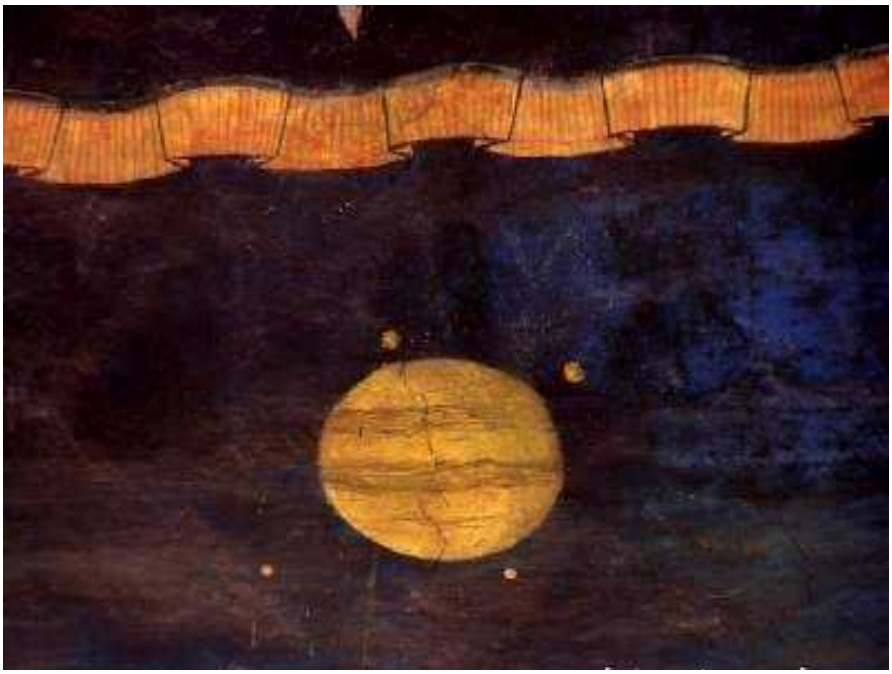


ภาพที่ 180 จิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหาร
ที่มา : สมศักดิ์ แตงพันธ์, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร (กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551), 89.



ภาพที่ 181 ดวงอาทิตย์ในภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส

ที่มา : หนังสือพิมพ์ข่าวสด, เรื่องน่ารู้รอบโลก ตอนที่ 290 : สุริยจักรวาล “แรก” ล้ำยุคที่วัดบรมนิวาส [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2554. เข้าถึงได้จาก http://writer.dek-d.com/little_satan/story/



ภาพที่ 182 ดาวพฤหัสบดีในภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส

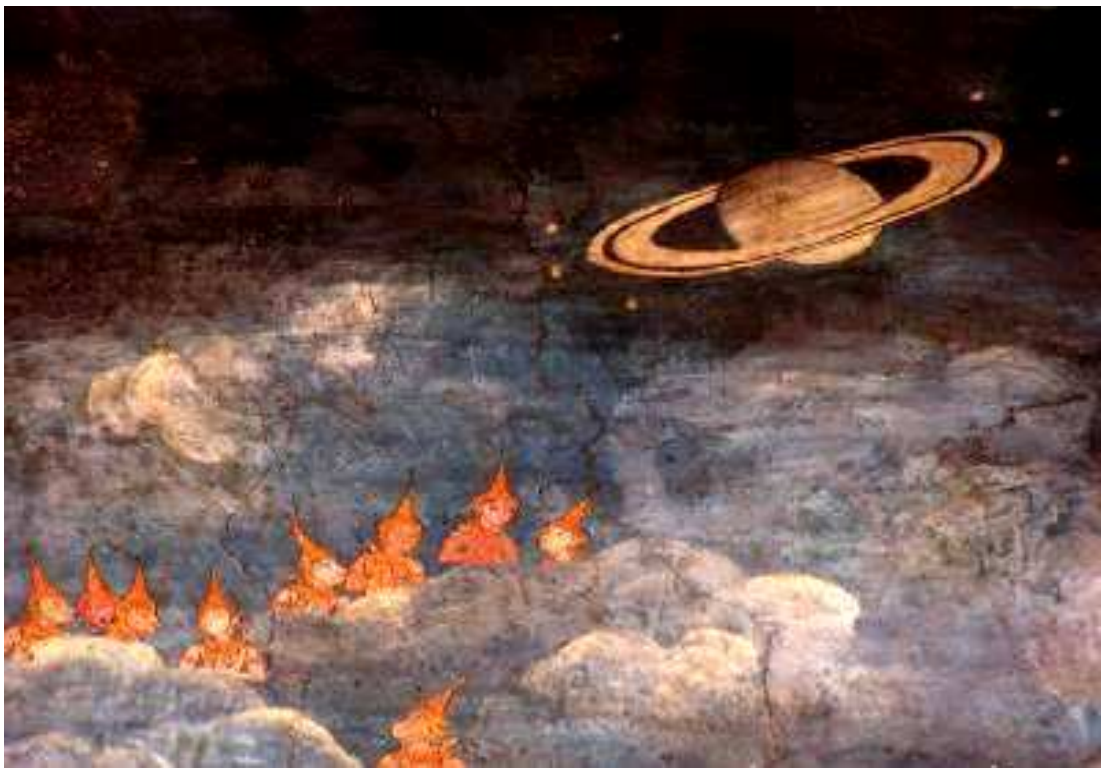
ที่มา : Artgazine articles, บทความศิลปะ : ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 02 ตุลาคม 2551. เข้าถึงได้จาก http://www.artgazine.com/shoutouts/viewtopic.php?t=8164



ภาพที่ 183 เทวดาเหาะอยู่ท่ามกลางก้อนเมฆ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส
ที่มา : หนังสือพิมพ์ข่าวสด, เรื่องน่ารู้รอบโลก ตอนที่ 290 : สุริยจักรวาล “แรก” ล้ำยุคที่วัดบรมนิวาส [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2554. เข้าถึงได้จาก http://writer.dek-d.com/little_satan/story/



ภาพที่ 184 เทวดาเหาะอยู่ท่ามกลางก้อนเมฆ ส่วนหนึ่งของภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส
ที่มา : หนังสือพิมพ์ข่าวสด, เรื่องน่ารู้รอบโลก ตอนที่ 290 : สุริยจักรวาล “แรก” ล้ำยุคที่วัดบรมนิวาส [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2554. เข้าถึงได้จาก http://writer.dek-d.com/little_satan/story/



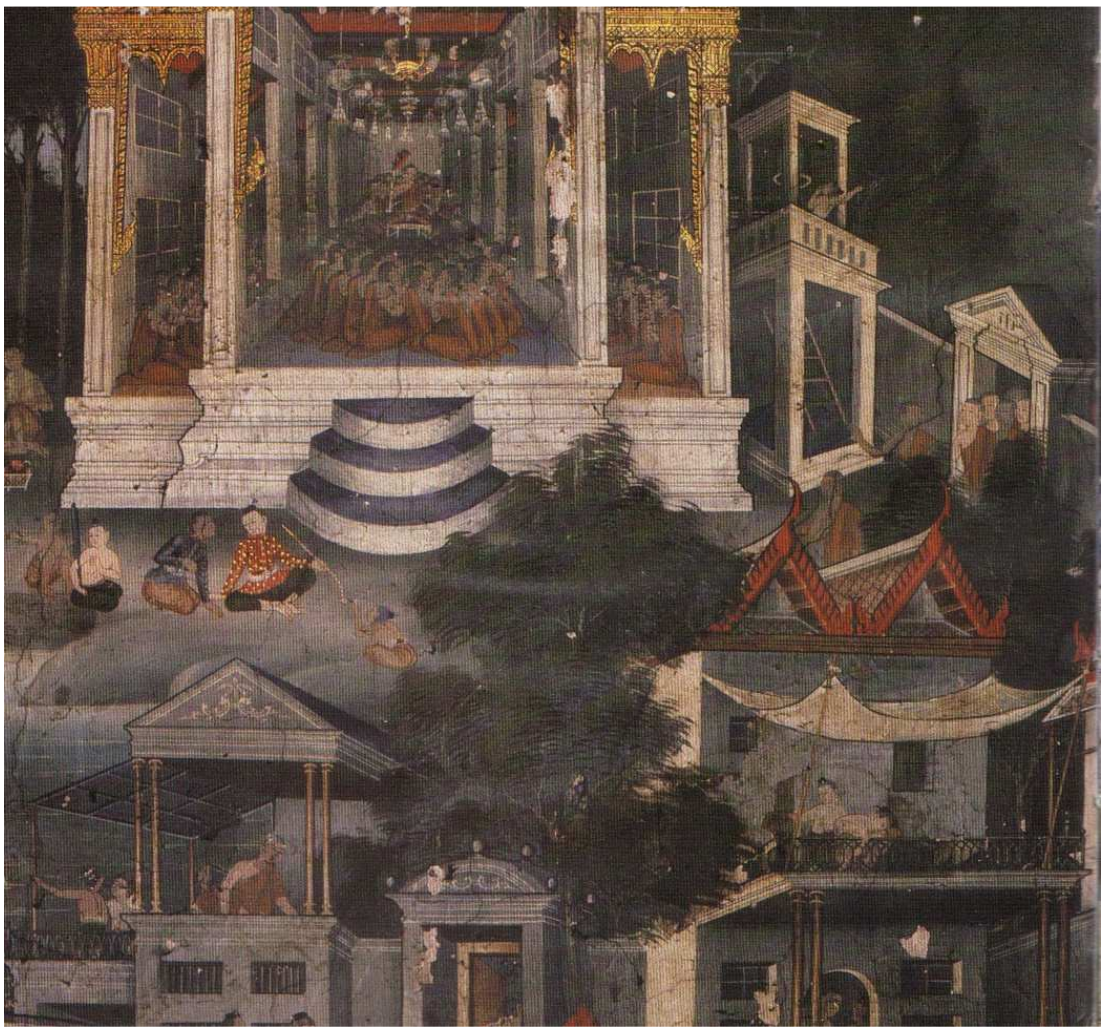
ภาพที่ 185 ดาวเสาร์ในภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส

ที่มา : Artgazine articles, บทความศิลปะ : ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 02 ตุลาคม 2551. เข้าถึงได้จาก http://www.artgazine.com/shoutouts/viewtopic.php?t=8164

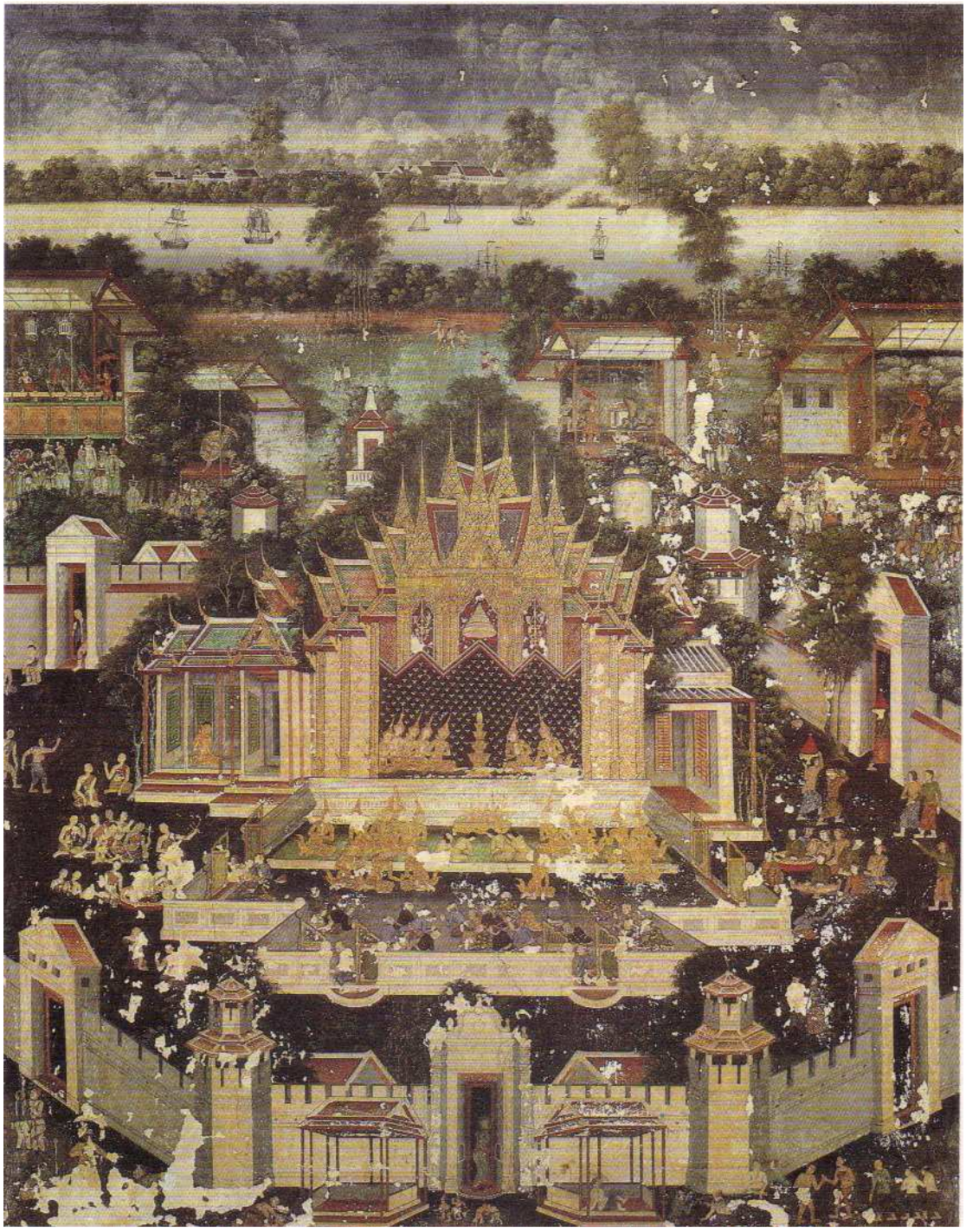


ภาพที่ 186 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม

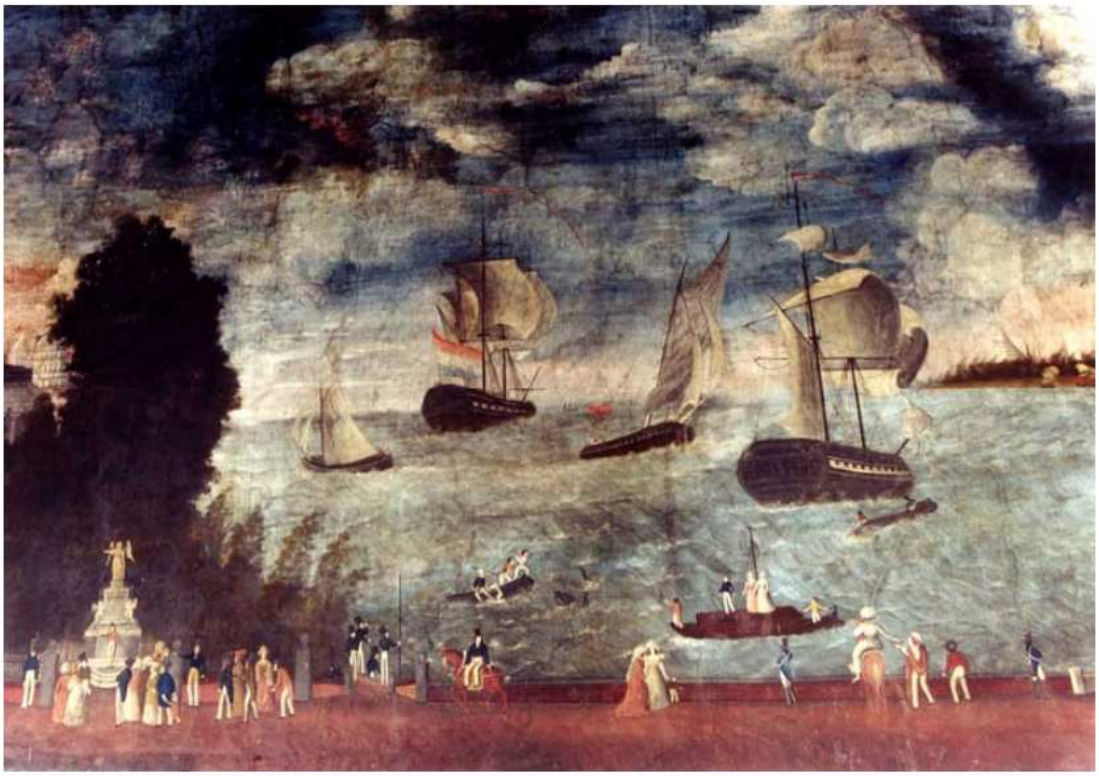
ที่มา : สมพงษ์ ทิมแจ่มใส, วัดมหาพฤฒาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 30.



ภาพที่ 187 ส่วนหนึ่งของภาพธุดงควัตร จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม
ที่มา : สมพงษ์ ทิมแจ่มใส, วัดมหาพฤฒาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 30.



ภาพที่ 188 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร ผนังที่ 19
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดโสมนัสวิหาร (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 95.



ภาพที่ 189 จิตรกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส
ที่มา : หนังสือพิมพ์ข่าวสด, เรื่องน่ารู้รอบโลก ตอนที่ 290 : สุริยจักรวาล “แรก” ล้ำยุคที่วัดบรมนิวาส [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2554. เข้าถึงได้จาก http://writer.dek-d.com/little_satan/story/



ภาพที่ 190 ชาวต่างชาติ ส่วนหนึ่งของภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส

ที่มา : Artgazine articles, บทความศิลปะ : ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 02 ตุลาคม 2551. เข้าถึงได้จาก http://www.artgazine.com/shoutouts/viewtopic.php?t=8164



ภาพที่ 191 ชาวต่างชาติ ส่วนหนึ่งของภาพปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส

ที่มา : Artgazine articles, บทความศิลปะ : ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 02 ตุลาคม 2551. เข้าถึงได้จาก http://www.artgazine.com/shoutouts/viewtopic.php?t=8164

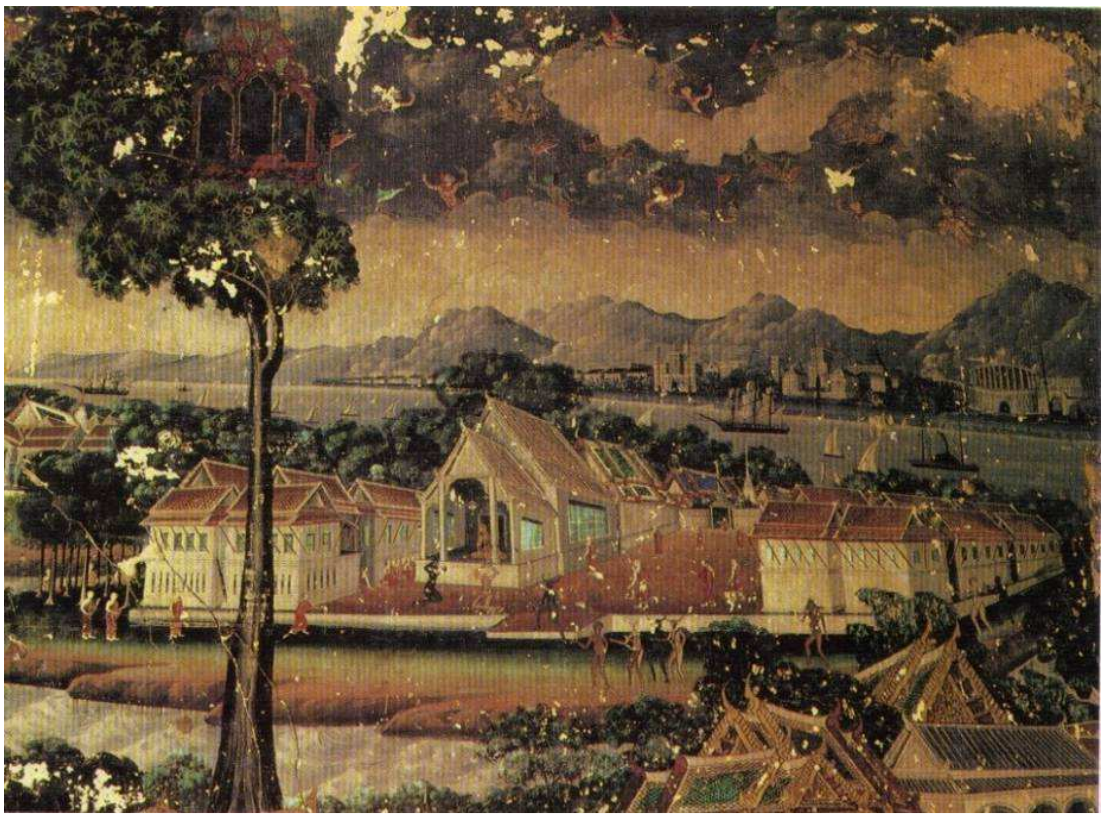


ภาพที่ 192 จิตรกรรมภาพปริศนาธรรม บนผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส
ที่มา : หนังสือพิมพ์ข่าวสด, เรื่องน่ารู้รอบโลก ตอนที่ 290 : สุริยจักรวาล “แรก” ล้ำยุคที่วัดบรมนิวาส [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2554. เข้าถึงได้จาก http://writer.dek-d.com/little_satan/story/



ภาพที่ 193 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาสมณาราม

ที่มา : วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง (กรุงเทพฯ : อักษรสัมพันธ์, 2522), 55.



ภาพที่ 194 จิตรกรรมฝาผนังภายในมณฑปวัดพระงาม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
ที่มา : วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง (กรุงเทพฯ : อักษรสัมพันธ์, 2522), 68.



ภาพที่ 195 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดปรมัยยิกาวาส (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2546), 48.



ภาพที่ 196 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดปรมัยยิกาวาส (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2546), 62.



ภาพที่ 197 พุทธประวัติ ตอนมารผจญ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดปรมัยยิกาวาส (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2546), 79.



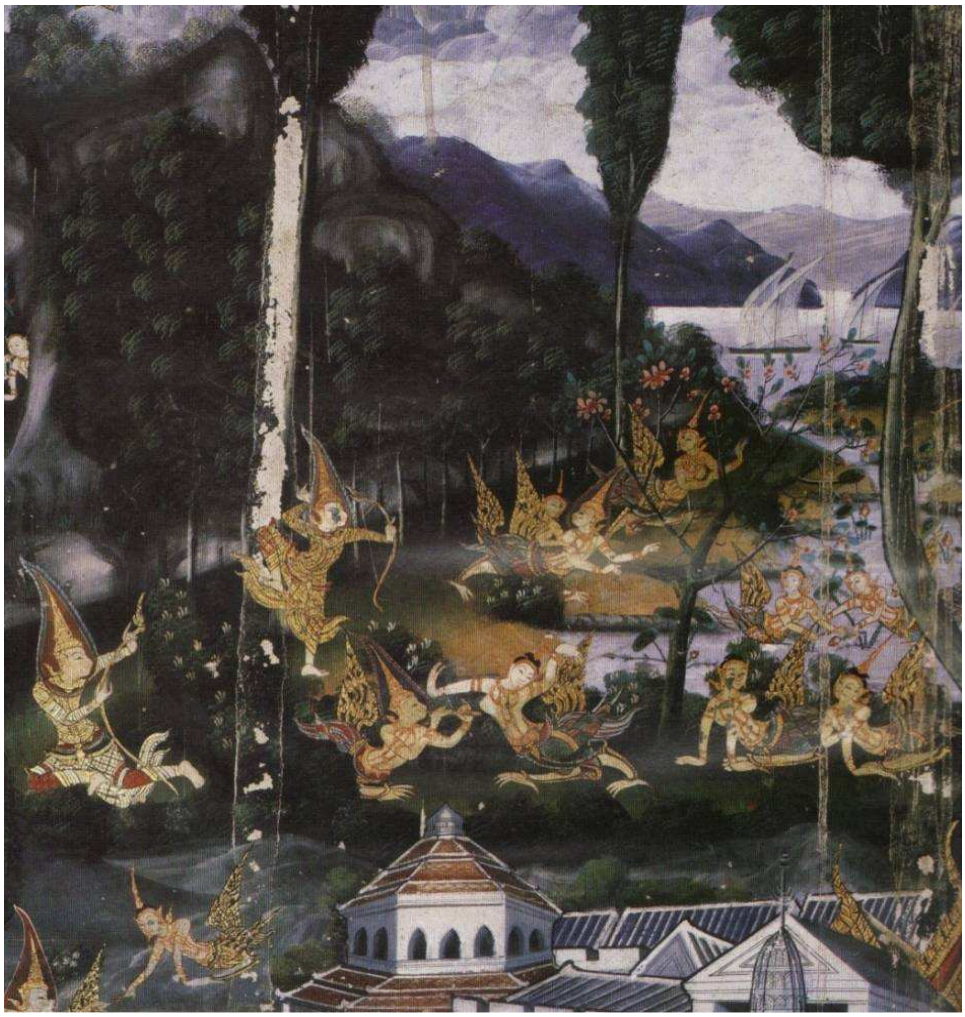
ภาพที่ 198 จิตรกรรมภาพธุดงควัตร (บิณฑปาติกังคะ) บนผนังที่ 4 ภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดปรมัยยิกาวาส (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2546), 24.



ภาพที่ 199 พุทธประวัติภายหลังการตรัสรู้ บนผนังที่ 14 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดปรมัยยิกาวาส (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2546), 48.



ภาพที่ 200 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดปรมัยยิกาวาส
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดปรมัยยิกาวาส (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2546), 48.



ภาพที่ 201 กินนรและกินรี จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเปาโรหิตย์
ที่มา : สมพงษ์ ทิมแจ่มใส, วัดมหาพฤฒาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 44.



ภาพที่ 202 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเปาโรหิตย์
ที่มา : สมพงษ์ ทิมแจ่มใส, วัดมหาพฤฒาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 39.



ภาพที่ 203 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทอง

ที่มา : สมพงษ์ ทิมแจ่มใส, วัดมหาพฤฒาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 47.



ภาพที่ 204 พุทธประวัติ ตอนยมกปาฏิหาริย์ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทอง
ที่มา : สมพงษ์ ทิมแจ่มใส, วัดมหาพฤฒาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 45.

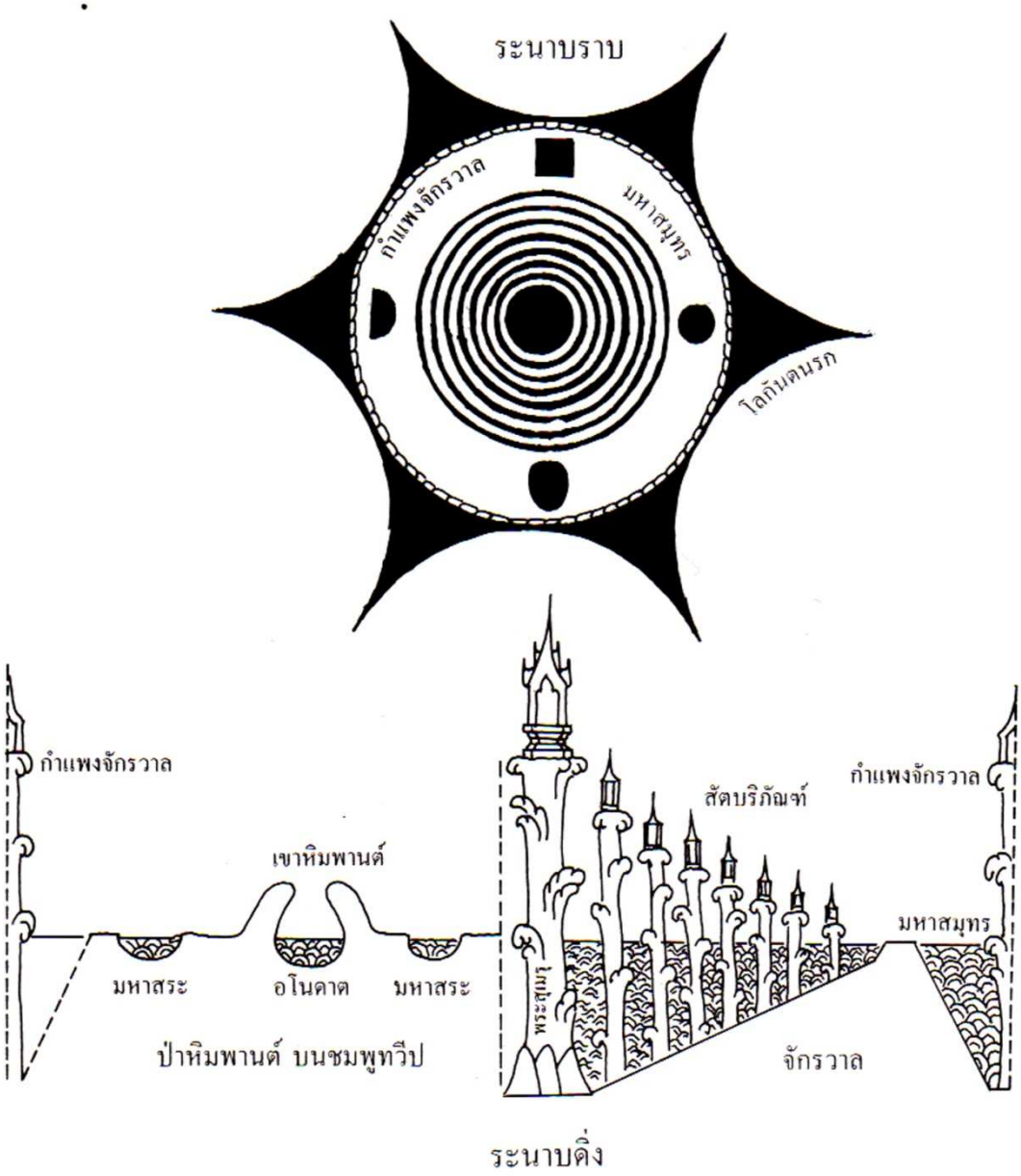


ภาพที่ 205 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารวัดปทุมวนาราม ผนังที่ 8

ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดปทุมวนาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 115.

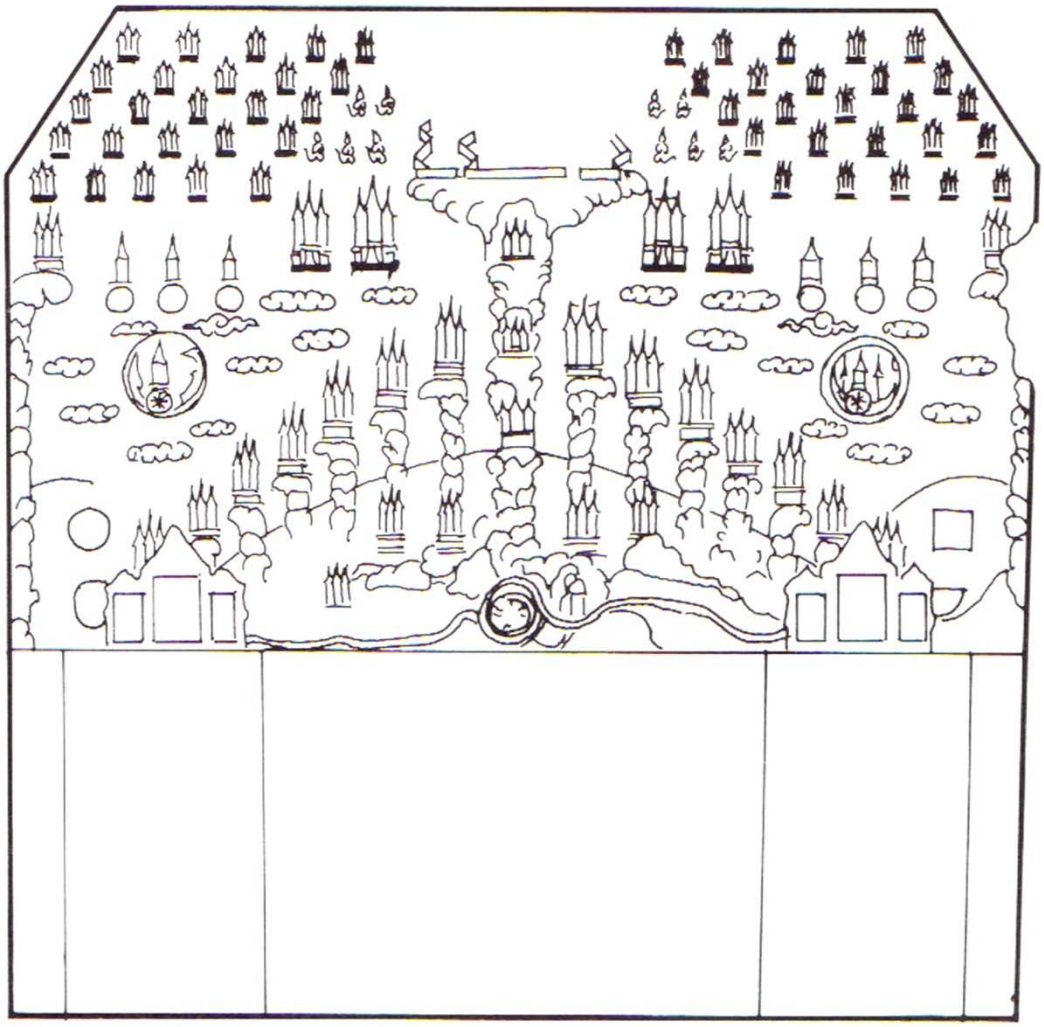


ภาพที่ 206 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารวัดปทุมวนาราม ผนังที่ 9
ที่มา : น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], วัดปทุมวนาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539), 116.



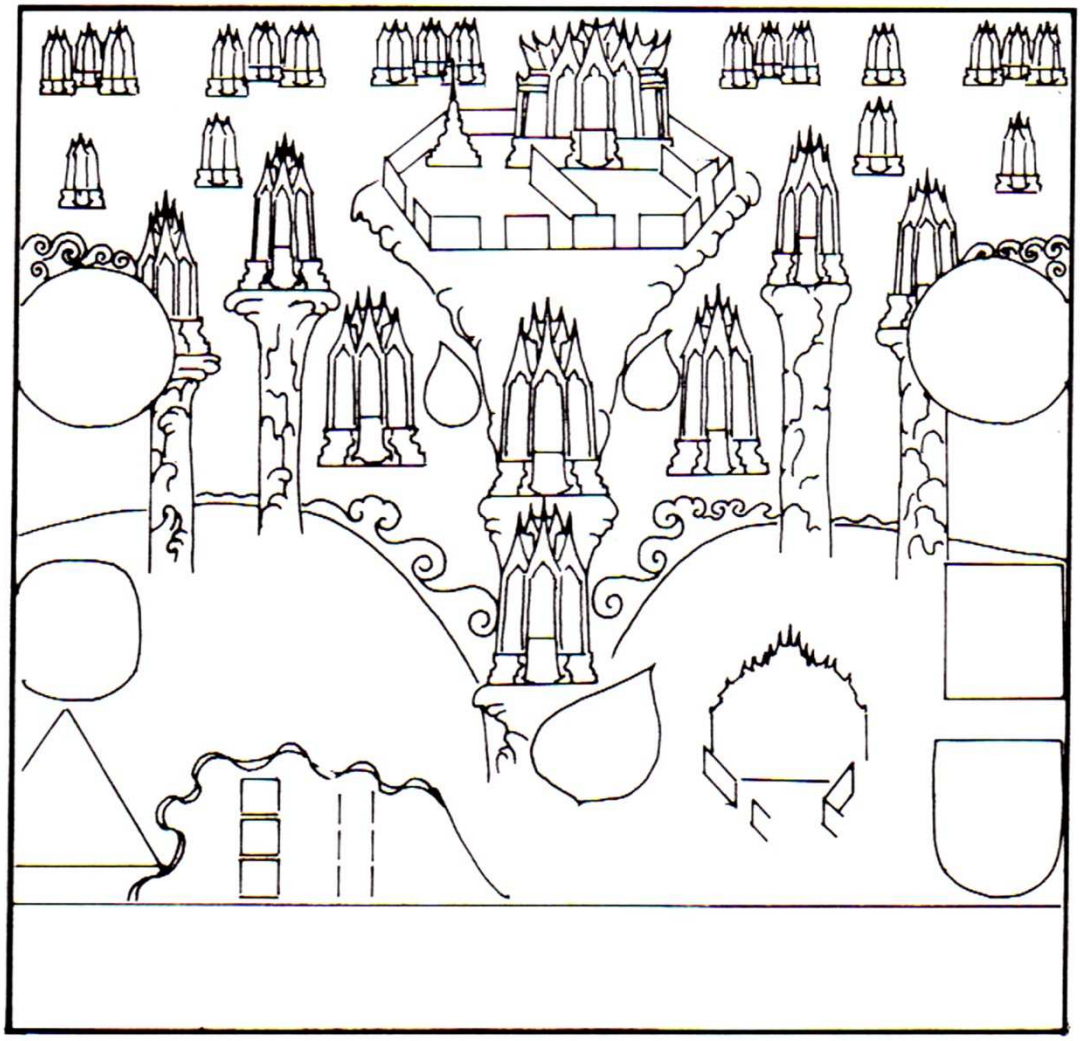
ลายเส้นที่ 1 ผังของภาพจักรวาล ตามแนวคิดทางพุทธศาสนาเถรวาท

ที่มา : เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 113.



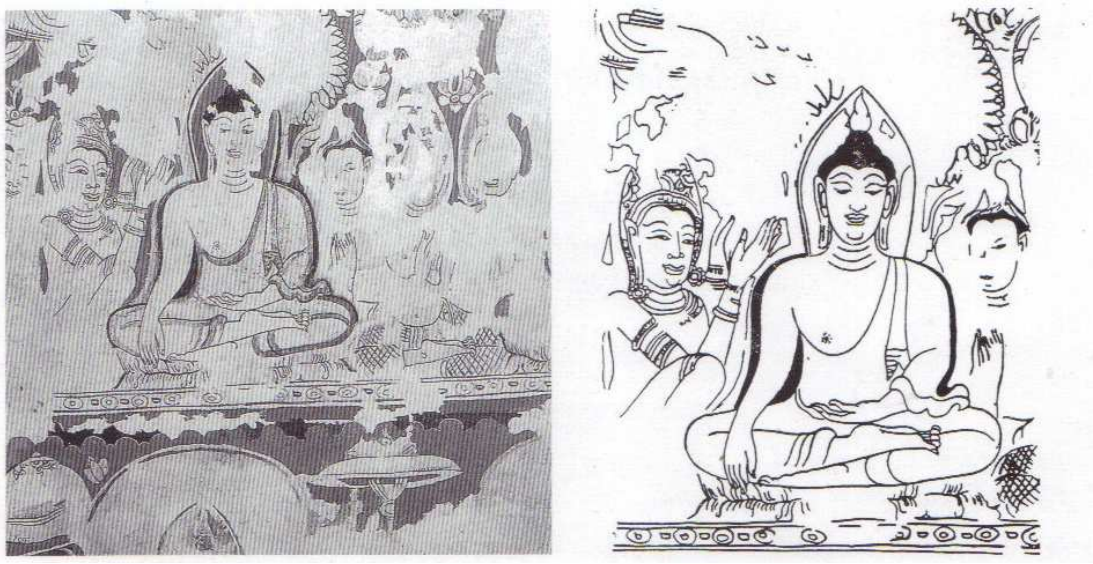
ลายเส้นที่ 2 ภาพร่างจักรวาล จิตรกรรมบนผนังสกัดหลังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ที่มา : เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 114.



ลายเส้นที่ 3 ภาพร่างจักรวาล จิตรกรรมบนผนังสกัดหลังภายในพระอุโบสถวัดคงคาราม

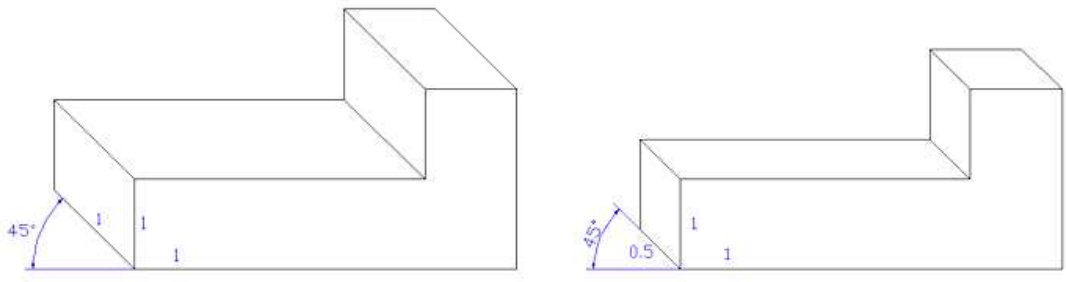
ที่มา : เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 115.



ลายเส้นที่ 4 ภาพคัดลอกจิตรกรรมฝาผนังภายในเจดีย์ประธาน วัดเจดีย์เจ็ดแถว อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย

ที่มา : ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545), 112.

คำอธิบายภาพ : การเขียนภาพพระพุทธรูปในภาพนี้แสดงให้เห็นว่า จิตรกรรมมีลักษณะเป็นแบบประติมากรรมสุโขทัยแล้ว ในขณะที่รูปเทวดายังคงมีลักษณะแบบลังกาอยู่



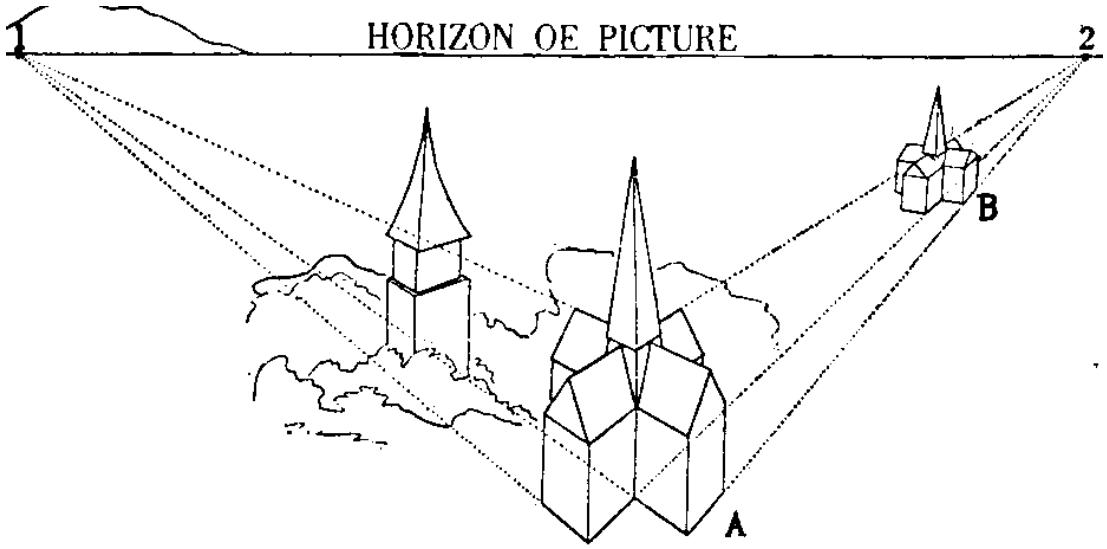
ลายเส้นที่ 5 การเขียนภาพสามมิติแบบออบลิค (Oblique Drawing)

ที่มา : www.autocadscale.com, ภาพสามมิติแบบออบบิค [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อ 2 December 2008. เข้าถึงได้จาก http://autocadscale.igetweb.com/index.php?mo=3&art=201890



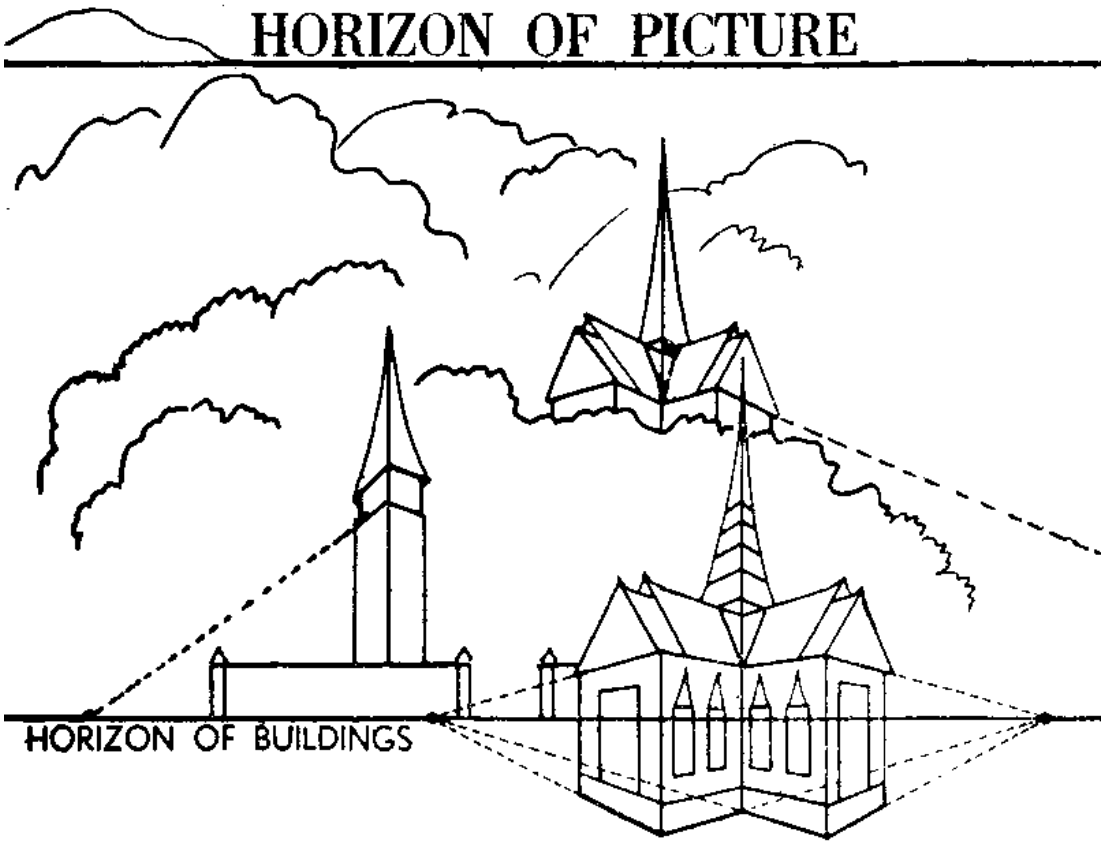
ลายเส้นที่ 6 ภาพแสดงลักษณะของ “ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน” เมื่อเปรียบเทียบอาคารหมายอักษร AAA กับ BBB จะสังเกตเห็นว่า อาคารเหล่านั้นตั้งขนานกัน มีขนาดเท่ากัน ไม่ว่าจะเป็นส่วนสูง ส่วนกว้างส่วนยาวบนพื้นผนัง

ที่มา : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ผู้จัดพิมพ์, ศิลปไทย (รวมบทความศิลปไทย) (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2516), 161.



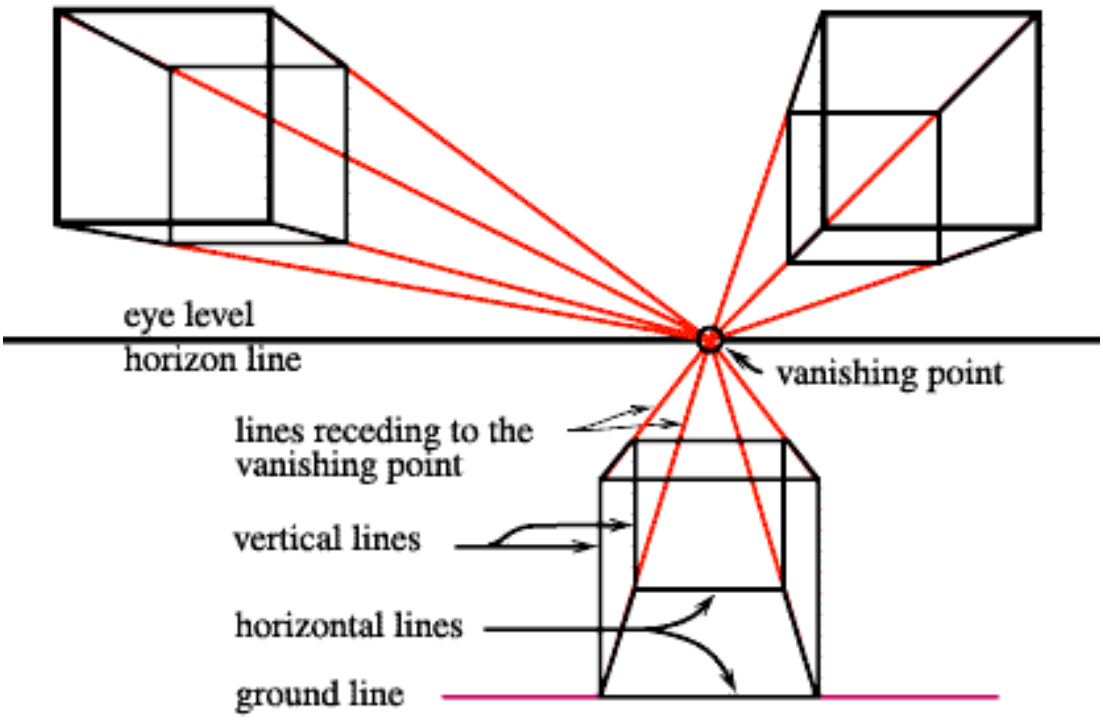
ลายเส้นที่ 7 ภาพแสดงให้เห็นว่า ถ้าเขียนตามทัศนียวิสัยที่ถูกต้องแล้ว เส้นขนานกลุ่มต่างๆ จะบรรจบกันในจุด vanishing point บนเส้นขอบฟ้า (1 และ 2) ถ้าใช้ทัศนียวิสัยแบบนี้ ภาพอาคารบ้านเรือน ต้นไม้ คน และภาพอื่นๆ ทั้งหมดที่อยู่ห่างออกไป จะมีขนาดเล็กลงตามแนวระยะเส้นขนานที่ห่างจากภาพใกล้สายตา (ดู A และ B) กล่าวคือ จิตรกรรมฝาผนังจะปรากฏเหมือนภาพถ่าย

ที่มา : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ผู้จัดพิมพ์, ศิลปไทย (รวมบทความศิลปไทย) (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2516), 163.



ลายเส้นที่ 8 ภาพแสดงลักษณะของเส้นนอนของภาพตั้งอยู่สูงมาก ส่วนเส้นนอนของอาคารอยู่ใกล้ระดับพื้น โดยความจริงแล้วเป็นไปไม่ได้ เพราะในขณะเดียวกัน สายตาของเราหรือเลนซ์ของกล้องถ่ายรูปไม่อาจอยู่ในแนว 2 แนวที่มีระดับความสูงแตกต่างกัน

ที่มา : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ผู้จัดพิมพ์, ศิลปไทย (รวมบทความศิลปไทย) (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2516), 162.



ลายเส้นที่ 9 ตัวอย่างภาพที่ได้จากการวาดโดยใช้ One Point Perspective

ที่มา : Cartoonthaistudio, What is Perspective? [Online], accessed 19 November 2009. Available from http://ctstudio.all-up.com/t1113-topic

บรรณานุกรม

หนังสือ

100 ปีมหามกุฏราชวิทยาลัย 2436 - 2536. กรุงเทพ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2536.

กีย์ ตาชาร์ด. จดหมายเหตุการเดินทางครั้งที่ 2 เล่ม 2. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. กรุงทพฯ : กรมศิลปากร, 2519.

_____. จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยาม เล่ม 1. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. กรุงทพฯ : กรมศิลปากร, 2517.

คณะกรรมการอำนวยการการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา, 2548.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาไทยในรัชกาลที่ 4 ภาค 1 มหามกุฏราชานุสสรณีย์. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย , 2511. (คณะธรรมยุติและมหามกุฏราชวิทยาลัยโดยเสด็จราชกุศลเฉลิมพระเกียรติสมัยครบรอบ 100 ปี จากวาระเสด็จสวรรคตพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหามกุฏพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 1 ตุลาคม 2511).

_____. เทศนาพระราชประวัติและพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพุทธศาสนา. กรุงเทพฯ : ไทยเกษม, 2523.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. พระราชดำรัสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแถลงพระบรมราชาธิบายแก้ไขการปกครองแผ่นดินและพระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีไปมากับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง, 2540.

จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์. สาระสำคัญในงานจิตรกรรมไทยประเพณี. กรุงเทพฯ : ฝ่ายศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

จำนงค์ ศรีนวล. วัดใหญ่สุวรรณาราม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2527.

ชลธิรา กลัดอยู่. วรรณคดีของปวงชน. กรุงเทพฯ : สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2517.

ชลูด นิ่มเสมอ. การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2532.

_____. องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2532.

_____. องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2536.

ชลูด นิ่มเสมอ. องค์ประกอบของศิลปะ. ฉบับปรับปรุงเพิ่มเติม พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2553.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. ประวัติการเมืองไทย 2575 - 2500. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2544.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กัณฐิกา ศรีอุดม, บรรณาธิการ. พระเจ้ากรุงสยามกับเซอร์จอห์น เบาว์ริง. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2548. (สรุปการสัมมนาวิชาการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในโอกาสที่วันบรมราชสมภพครบ 200 ปี 2347 - 2547).

ชาตรี ประกิตนนทการ. การเมืองและสังคมในศิลปสถาปัตยกรรม สยามสมัยไทยประยุกต์ชาตินิยม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : มติชน, 2550.

เซอวาลิเอร์ เดอ ฟอร์บัง. ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 80 จดหมายเหตุฟอร์บัง. แปลโดย ดำรัส ดำรงเทวกุล. พระนคร : คุรุสภา, 2513.

"ฆราวาสธรรมกถา." ประมวลพระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณ พระธรรมเทศนา. พระนคร : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2514.

เดอ โชมองต์. ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 40 - 41. พระนคร : คุรุสภา, 2511.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. ความทรงจำ. พระนคร : สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2509.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. หนังสือแสดงกิจจานุกิจ. พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2514.

ธงชัย รักปทุม. จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2525. (คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี).

ธนิต อยู่โพธิ์. "สถานจิตรกรรมฝาผนัง." วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย สถานจิตรกรรมและสารบาญภาพจิตรกรรมฝาผนังในหอศิลป์. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2520.

ธิดา สาระยา. ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น : ประวัติศาสตร์ที่สัมพันธ์กับสังคมมนุษย์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539.

น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง]. ความงามในศิลปะไทย. กรุงเทพฯ : คอมแพคพริ้น, 2542.

_____. ความงามในศิลปะไทย. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2510.

_____. ครูคงแป๊ะและครูทองอยู่ สองจิตรกรเอกแห่งยุคทองของศิลปะจิตรกรรมรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2530.

น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง]. จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2544.

_____. พระอาจารย์นาค จิตรกรเอกยุคสร้างบ้านแปลงเมือง. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2530.

_____. วัดคงคาราม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2537.

_____. วัดปทุมวนาราม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539.

_____. วัดปรมัยยิกาวาส. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2546.

_____. วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม. กรุงเทพฯ : ศรีบุญอุตสาหกรรมการพิมพ์, 2537.

_____. วัดสุทัศน์เทพวราราม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539.

_____. วัดสุวรรณาราม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2540.

_____. วัดโสมนัสวิหาร. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539.

น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] และ สุดารา สุจฉายา. พระที่นั่งพุทไธสวรรย์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2540.

น. ณ ปากน้ำ และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. วัดเกาะแก้วสุทธาราม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยา. บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ เล่ม 3. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2521.

นริศรานุวัติวงศ์, สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยา และ ตำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. สาส์นสมเด็จ เล่ม 22. พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2505.

นิยะดา เหล่าสุนทร. ไตรภูมิพระร่วง การศึกษาที่มา. กรุงเทพฯ : แม่คำผาง, 2543.

บุญเตือน ศรีวรพจน์. ชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำ. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2549. (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี).

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระ. พระปฐมสมโพธิกถา. กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2523.

ประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ. กรุงเทพฯ : ศิวพร, 2517. (ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพสมเด็จพระอริยวงศาคตญาณสมเด็จพระสังฆราช (ปุ่น ปุณณสิริ) ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 23 เมษายน พุทธศักราช 2517).

ประทีป ชุมพล. ปรัชญาและแนวความคิดในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2535.

ประเสริฐอักษรนิติ์, หลวง. คำให้การชาวกรุงเก่า คำให้การขุนหลวงหาวัด พระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์. พระนคร : คลังวิทยา, 2515.

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

พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต). พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์. กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2546.

"พระบาลีสุตันตปิฎก ทีฆนิกาย ปาฏิวรรค." พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับสังคายนาในพระบรมราชูปถัมภ์ (เล่มที่ 11). กรุงเทพฯ : กรมการศาสนา, 2530.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป. อ. ปยุตโต). พัฒนาสังคมไทยด้วยความรู้เข้าใจไตรภูมิฯ. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พระพุทธศาสนาของธรรมสภา, 2553.

พระพรหมโมลี. โลกทีปนี. กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า, 2545.

พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9). ภูมิวิลาสินี. กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า, 2545.

_____. วิมุตติรัตนมาลี. กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า. 2545.

พระยาธรรมปรีชา (แก้ว). ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา ฉบับที่ 2 เล่ม 1. กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2521.

_____. ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา ฉบับที่ 2 (ไตรภูมิฉบับหลวง) เล่ม 3. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2520.

"พระราชกำหนดเก่าที่ 50." กฎหมายตราสามดวง เล่ม 5. พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2506.

พระราชธรรมนิเทศ (ระแบบ ฐิตญาโณ). พระวินัยปิฎกย่อ เล่ม 2. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : มหามงกุฎราชวิทยาลัย, 2540.

พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา (ฉบับหลวงประเสริฐและฉบับกรมพระปรมานุชิตฯ) และพงศาวดารเหนือ ฉบับพระวิเชียรปรีชา (น้อย). พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2504.

พระราชวรมุนี (ประยุทธ์ ปยุตฺโต). ไตรภูมิพระร่วง : อิทธิพลต่อสังคมไทย. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2526.

พระสิริมังคลาจารย์. จักกวาฬทีปนี. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2523.

พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตฺโต). ความสำคัญของพระพุทธศาสนาในฐานะศาสนาประจำชาติ. กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2531.

_____. พุทธธรรม. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2532.

พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวง เล่มที่ 33. กรุงเทพฯ : กรมการศาสนา, 2514. (กรมศาสนาจัดพิมพ์ในปีฉลองรัชดาภิเษกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 พ.ศ. 2514).

พันจันทนุมาศ (เจิม) และ พระจักรพรรดิพงศ์ (จาด). พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา. พระนคร : คลังวิทยา, 2507.

พุทธทาสภิกขุ. คู่มือมนุษย์ (ฉบับสมบูรณ์). กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2533.

ไพศาลศิลปะศาสตร์, หลวง. เลขเซอร์ว่าด้วยวิธีสอนโรงเรียนอาจารย์. พระนคร : อักษรนิติ์, ร.ศ. 122.

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

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ผู้จัดพิมพ์. ศิลปไทย (รวมบทความศิลปไทย). กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2516.

มานิจ ชุมสาย, หม่อมหลวง. พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตามหลักฐานประวัติศาสตร์ไทยในต่างประเทศ. กรุงเทพฯ : ตรีรณสาร, 2519.

ลิไท, พญา. ไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2526. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในการประชุมสัมมนาเรื่องไตรภูมิพระร่วงเนื่องในโอกาสฉลอง 700 ปีลายสือไทย วันที่ 19 - 21 ธันวาคม 2526 ณ ห้องประชุมหอสมุดแห่งชาติ).

วรรณิภา ณ สงขลา. การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2528.

_____. จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 2 วรรณกรรม. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ, 2533.

_____. จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 3 จิตรกรรมสมัยอยุธยา. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ, 2535.

_____. จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 5 จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1. กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปการ, 2537.

วชิรญาณวโรรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยา. คณะสงฆ์. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2514.

_____. ธรรมวิจารณ์. กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2538.

_____. "มานุษยวิทยา." พระนิพนธ์ต่างเรื่อง. พระนคร : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2504.

วริยา ศิวะศริยานนท์ และ ทวีวัฒน์ ปุณฑริกวิวัฒน์. บุคลิกภาพและลักษณะนิสัยของคนไทยในทรรศนะของชาวตะวันตก สมัยอยุธยา - พ.ศ.2475. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2523.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. ศิลปะน่ารู้ในสองศตวรรษ. กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2549.

_____. ศิลปะน่ารู้ในสองศตวรรษ. กรุงเทพฯ : ป่าณยา, 2525.

วิยะดา ทองมิตร. จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง. กรุงเทพฯ : อักษรสัมพันธ์, 2522.

วิไลเลขา ถาวรธนสาร. ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2545.

วิโชค มุกดามณี และคณะ. ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 - 8. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพลับลิชชิ่ง, 2541. (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในมหามงคลสมัยฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี พุทธศักราช 2541).

ศิลป์ พีระศรี. บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2545.

_____. ศิลปะวิชาการ. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, 2546.

ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร. กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2546. (คณะกรรมการอำนวยการฯ จัดพิมพ์ในวโรกาสฉลองพระชนมายุ 90 พรรษา สมเด็จพระญาณสังวร สกลมหาสังฆปริณายก วันที่ 3 ตุลาคม พุทธศักราช 2546).

ศิลปากร, กรม. สรุปผลการสัมมนาเรื่องไตรภูมิพระร่วง. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2526.

ส. ศิวรักษ์. การสร้างสรรค์สติปัญญาอย่างไทย. กรุงเทพฯ : โครงการหนังสือพุทธศาสนาสำหรับคนหนุ่มสาวและคณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนา, 2529.

สน สีมาตรัง. จิตรกรรมฝาผนัง สกุลช่างรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2522.

สมชาติ มณีโชติ. จิตรกรรมไทย. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2529.

สมพงษ์ ทิมแจ่มใส. วัดมหาพฤฒาราม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526.

สมศักดิ์ แตงพันธ์. การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551.

สมศักดิ์ แตงพันธ์ และ วีระชัย วีระสุขสวัสดิ์. จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย. กรุงเทพฯ : ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย, 2533.

สมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา - ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542. (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธ.ค. 2542).

สันติ เล็กสุขุม. "จิตรกรรมไทยแบบประเพณี." ใน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 20. กรุงเทพฯ : สำนักงานกลาง หอรัษฎากรพิพัฒน์ในบรมมหาราชวัง, 2538.

_____. จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548.

สันติ เล็กสุขุม. "ลักษณะของจิตรกรรมไทยประเพณี - อุดมคติกึ่งสมจริงที่ปรับเปลี่ยนมาตามยุคสมัย." ใน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 20. กรุงเทพฯ : สำนักงานกลาง หอรัษฎากรพิพัฒน์ ในบรมมหาราชวัง, 2538.

_____. ลีลาไทย : เพื่อความเข้าใจความคิดเห็นของช่างโบราณ. กรุงเทพฯ : มติชน, 2546.

สุธี คุณาวิชยานนท์. จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่. กรุงเทพฯ : หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545.

สุภาพรรณ ณ บางช้าง. พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

สุมิตา จันทร์เงา. สยามยามวิกฤติ. กรุงเทพฯ : มติชน, 2541.

สุรลวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, หม่อมหลวง. วัดราชสิทธาราม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525.

สุวรรณา วงศ์ไวศยวรรณ. พุทธธรรมในรัฐไทย : ข้อพิจารณาญาณวิทยาทางสังคม. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2529.

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. วัดช่องนนทรี. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525.

_____. วัดดุสิตาราม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526.

_____. วัดทองธรรมชาติ. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525.

เสถียร ศุภโสภณ. พระพุทธศาสนากับพระมหากษัตริย์ไทย. พระนคร : อักษรบริการเสาชิงช้า, 2505.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.

_____. วิทยาศาสตร์กับความจริงในวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ : คบไฟ, 2544.

สำนักนายกรัฐมนตรี, คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์. สมุดภาพไตรภูมิบุราณฉบับกรุงธนบุรี. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากรอนุญาตให้สำนักนายกรัฐมนตรีจัดพิมพ์, 2525.

เอลิซาเบท ไลออนส์. ศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2529.

วิทยานิพนธ์

กมลา กองสุข. "ภาพมารวิชัยในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น." วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2534.

ทวีลาภ การะเกด. "จิตรกรรมฝาผนังภาพปริศนาธรรมภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส กรุงเทพฯ." สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต (โบราณคดี) ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2527.

นฤมล ธีรวัฒน์. "พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525.

พลอยไพลิน เทพพงษ์. "งานวิเคราะห์ในมุมมองใหม่ : แนวคิดงานจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมในรัชกาลที่ 4." วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์. "จิตรกรรมฝาผนัง : พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เรื่องจริยวัตรสงฆ์." วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

สายชล วรรณรัตน์ "พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ.2325-2352)." วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2524.

เอกสารและบทความ

ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. "การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังฝีมือพระอาจารย์นาค." เอกสารประกอบการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ, 2547. (อัดสำเนา)

ชลูด นิ่มเสมอ. เอกสารประกอบรายวิชาสัมมนาศิลปะไทย ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549. (อัดสำเนา)

ศรีศักร วัลลิโภดม. "เสมาอีสาน." วารสารเมืองโบราณ 1, 2 (มกราคม - มีนาคม 2518) : 115 - 116.

สน สีมาตรัง. "สัญลักษณ์และวิวัฒนาการภาพไตรภูมิและจักรวาลตามคติพุทธศาสนานิกายเถรวาทในจิตรกรรมฝาผนังไทย." อาษา (เมษายน 2541) : 32 - 43.

สุรชัย จงจิตรงาม. "ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา." วารสารเมืองโบราณ 34, 3 (กรกฎาคม - กันยายน 2551) : 44 - 70.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. "จิตรกรรมหอไตรวัดระฆังโฆสิตารามวรมหาวิหาร." โครงการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม การสัมนาเชิงปฏิบัติการเรื่อง "การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังฝีมือพระอาจารย์นาค" โดย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. 2547.

_____. "คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย." เอกสารประกอบการสอน 214 271 โดย ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป. (อัดสำเนา)

เว็บไซท์

ธีรวัส บำเพ็ญบุญบารมี. โครงการธรรมศึกษาวิจัย ปรมัตถสัจจะ : ศึกษาจากคัมภีร์พระไตรปิฎก อรรถกถา ฎีกาตลอดจนคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา [ออนไลน์]. เข้าถึงเมื่อ 2553. เข้าถึงได้จาก http://sriprawat.net/

พจนานุกรมแปล อังกฤษ - ไทย อ.สอ เสถบุตร [ออนไลน์]. เข้าถึงเมื่อ 2 พฤษภาคม 2553. เข้าถึงได้จาก http://guru.sanook.com/search/

พจนานุกรม ไทย - ไทย อ.เปลื้อง ณ นคร [ออนไลน์]. เข้าถึงเมื่อ 2 พฤษภาคม 2553. เข้าถึงได้จาก http://guru.sanook.com/search/

พจนานุกรม ไทย - ไทย ราชบัณฑิตยสถาน [ออนไลน์]. เข้าถึงเมื่อ 2550. เข้าถึงได้จาก http://guru.sanook.com/search/

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต). พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม [ออนไลน์]. เข้าถึงเมื่อ 4 มกราคม 2548. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/dic/

พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ. พระไตรปิฎก [ออนไลน์]. เข้าถึงเมื่อ 27 กรกฎาคม 2546. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/pitaka_item/

ราชบัณฑิตยสถาน. "จิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ โดย : นายจุลทัศน์ พยาฆรานนท์."
ใน 25 สิงหาคม 2549 การสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง ศิลปกรรมล้ำค่า : สมัยรัตนโกสินทร์
[ออนไลน์]. เข้าถึงเมื่อ 24 ตุลาคม 2549. เข้าถึงได้จาก http://www.royin.go.th/th/whatsnew/
Dhammakid.คอม. ไตรภูมิพระร่วง ฉบับสมบูรณ์ [ออนไลน์]. เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2011. เข้าถึง
ได้จาก http://www.dhammakid.com/board/

ภาคผนวก

ตารางที่ 2 ตารางแสดงรากฐานทางพุทธศาสนา สังคม การเมือง เศรษฐกิจ และสาเหตุแห่งความรุ่งเรืองในจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3)

สมัย	พุทธศาสนา	สังคม	การเมือง	เศรษฐกิจ	สาเหตุแห่งความรุ่งเรือง
สุโขทัย	พระมหาธรรมราชาลิไท กษัตริย์พระองค์ที่ 5 แห่งกรุงสุโขทัย ทรงพระราชนิพนธ์ “ไตรภูมิ พระร่วง” หรือ “เตภูมิกถา” เป็นวรรณคดีไทยที่มี อิทธิพลต่อสังคมไทย มากที่สุด รวมทั้งได้เป็นส่วนหนึ่ง ของวัฒนธรรมไทย ยิ่งกว่าคัมภีร์ใด ในทางพระพุทธศาสนา ตั้งแต่สมัยสุโขทัย มาจนกระทั่งถึงกลางกรุง รัตนโกสินทร์	“ไตรภูมิกถา” คือตำรับที่วางรากฐาน ทางจริยธรรมให้แก่สังคม ส่งผลต่อ ระบบจริยธรรมของสังคม และกระบวนการศึกษารับรู้ ระบบจริยธรรม ใช้ในทางปฏิบัติ รัฐมีพระมหากษัตริย์ และประชาราษฎร์ เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน กับระบบไตรภูมิ	กษัตริย์คือธรรมราชา ไตรภูมิในพระพุทธศาสนา คือเครื่องมือในการชี้นำ การจัดระเบียบสังคม จริยธรรมของผู้ปกครอง เป็นการเสริมสร้างสถานะ และความมั่นคงในอำนาจ ทางการเมืองของ อาณาจักร พุทธธรรม ในบริบทสังคมไทย คือรูปแบบความรู้ เรื่องโลกและชีวิตตามคติ ทางพุทธศาสนา และเป็นรากฐานการศึกษา	ระบบเศรษฐกิจ แบบเสรีนิยม พื้นฐานสำคัญ อยู่ที่การเกษตรกรรม	นิยามการศึกษาไทย ที่มีพุทธธรรมเป็นรากฐาน คือ *“ความรู้ คือคุณธรรม”* จุดหมายปลายทาง อันเป็นสาระสูงสุดของชีวิต คือเรื่องการพัฒนาจิตใจ และภูมิธรรม เพื่อให้อยู่เหนือพ้นจากสังสารวัฏ เตภูมิกถาคือสาระพุทธธรรม สะท้อนให้เห็นถึง กระแสการเวียนว่ายตาย เกิดในไตรภพคนในสังคม เชื่อในกฎแห่งกรรม มีความละอายชั่วกลัวบาป (หิริโอตัปปะ)

สมัย	พุทธศาสนา	สังคม	การเมือง	เศรษฐกิจ	สาเหตุแห่งความรุ่งเรือง
สุโขทัย			ของชุมชน ทุกระดับในสังคม		มีการสร้างพระพุทธรูปที่งดงาม ให้สุนทรียภาพทางศิลปะ อย่างสูงยิ่ง
อยุธยา ตอนปลาย	ไตรภูมิคือรากฐาน ทางจริยธรรมในสังคม ศาสนาพราหมณ์ เข้ามาผสมผสานกับ พระพุทธศาสนาในสมัย อยุธยาโดยมิได้แสดง ให้เห็นถึงความขัดแย้งต่อ ระบบความเชื่อของไทยที่มี พุทธธรรมเป็นรากฐาน	โลกทัศน์ทางศีลธรรมทาง พุทธศาสนา อิงอยู่กับคติไตรภูมิ จิตรกรรมได้รับการสร้างขึ้น เพื่อพระพุทธศาสนา โดยตรง	กษัตริย์เกือบทุกพระองค์ใน สมัยอยุธยา ยังคงสืบทอด แนวการปกครอง จากสุโขทัยสืบมา คติความไตรภูมิ คือระบบการปกครอง ที่ชัดเจน	การค้าขายกับเมืองต่างๆ ที่อยู่ภายในประเทศตาม เส้นทางแม่น้ำ และการค้าขาย กับภายนอกทางเรือสำเภา เศรษฐกิจอยุธยามีพื้นฐาน สำคัญอยู่ที่การเกษตร และการค้ากับต่างประเทศ ต่อมาได้พัฒนา เป็นศูนย์กลางทางการค้า ในภูมิภาคเอเชียตะวันออก เฉียงใต้	คนในสังคมเชื่อในกฎแห่งกรรม นิพพาน คือเป้าหมายในการดำเนินชีวิต อันประเสริฐ ประชาราษฎร ได้เจริญรอยตามกุศโลบาย ในพระบรมกษัตราธิราช กรุงศรีอยุธยา กลายเป็นเมืองที่มีวัดมากมาย ความรุ่งเรืองทางพระพุทธศาสนา ได้รับการถ่ายทอด ในงานศิลปกรรมซึ่งถือได้ว่า มีความเจริญถึงขีดสุด

สมัย	พุทธศาสนา	สังคม	การเมือง	เศรษฐกิจ	สาเหตุแห่งความรุ่งเรือง
ธนบุรี	ทรงสืบหา ต้นฉบับของพระไตรปิฎก ตามหัวเมืองต่างๆ ที่ยังหลงเหลือรอดพ้น จากการทำลายของข้าศึก นำมาคัดลอกไว้ เพื่อสร้าง พระไตรปิฎกฉบับหลวง สำหรับพระนคร ซึ่งพระราชกรณียกิจ ภายหลังกรุงศรีอยุธยาแตก ปี พ.ศ. 2310ดังกล่าว เป็น ประโยชน์อย่างใหญ่หลวง ในการสังคายนา พระไตรปิฎกในสมัยต่อมา	พระเจ้ากรุงธนบุรี ทรงตั้งพระทัยอย่างแน่วแน่ ในอันจะฟื้นฟู พระพุทธศาสนา ให้กลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง ทรงโปรดฯ ให้จารวรรณคดี เตภูมิกถา ซึ่งเป็นความตั้งใจ ที่จะสร้างตำหรับไตรภูมิขึ้น เพื่อจัดระบบความคิด และสร้างแนวทางจริยธรรม ให้แก่สังคม ภายหลังการเสียกรุงครั้งที่ 2	การกอบกู้อิสรภาพ คืนจากพม่าได้ ทรงตั้งราชธานีใหม่ คือ เมืองธนบุรี มีการสร้าง สมุดภาพ “ไตรภูมิบุราณ” ฉบับกรุงธนบุรี ด้วยมีพระราชประสงค์ ใคร่ให้สามัญชนและ จัตุเภทบรรพสัตว์ เข้าใจในภูมิ 3 และคติทั้ง 5 เพื่อแสดงสภาพชีวิต ที่เป็นไปตามกรรม และสร้างสำนึก ความละอายชั่วเกรงกลัว บาป และให้เกิด ความตั้งมั่นประพฤติตน ในทางศีลธรรม เฉกเช่นเดียวกับเตภูมิกถา	ฟื้นฟูเศรษฐกิจที่ตกต่ำ ภายหลังภัยสงคราม	นิพพาน คือเป้าหมาย ในการดำเนินชีวิตอันประเสริฐ มีการสร้างสมุดภาพ “ไตรภูมิบุราณ” ฉบับกรุงธนบุรีขึ้น การฟื้นฟูพุทธธรรมศิลปะ และ วรรณคดี

สมัย	พุทธศาสนา	สังคม	การเมือง	เศรษฐกิจ	สาเหตุแห่งความรุ่งเรือง
ธนบุรี			15 ปีที่พระเจ้าตากสินทรงครองราชย์ พระองค์ทรงได้ปรับสภาพสังคมที่เสื่อมโทรมให้ดีขึ้น ในด้านเสถียรภาพความมั่นคงของบ้านเมือง		
รัตนโกสินทร์ รัชกาลที่1	ไตรภูมิคือรากฐานทางจริยธรรมในสังคม รัชกาลที่1ทรงโปรดฯ ให้รวบรวมตรวจสอบคัมภีร์ทางพุทธศาสนาภาษาบาลีอื่นๆ เพื่อเป็นรากฐานการศึกษาธรรมที่ถูกต้องตามคำสอนขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า และตามคำอธิบายในพุทธศาสนาเถรวาทหรือลังกาวงศ์	โลกทัศน์ทางศีลธรรมทางพุทธศาสนาอิงอยู่กับคติไตรภูมิ จิตรกรรมโบราณได้รับการสร้างขึ้นเพื่อพระพุทธศาสนาโดยตรง	รัชกาลที่1ทรงอุปถัมภกยอยกพระพุทธศาสนาโดยมุ่งเน้นให้เกิดความรู้ความเข้าใจมีคติความเชื่อที่ถูกต้องตามสาระพุทธธรรมในพระไตรปิฎกอรรถกถาฎีกา และการปฏิบัติศีลหรือวินัยทั้งสำหรับสงฆ์และประชาชน ด้วยวิธีการทางปัญญาและศรัทธา ทั้งการสร้างความรู้ การสร้างสำนึกและการบังคับกฎหมาย	พื้นฐานสำคัญอยู่ที่การเกษตร การค้าภายในประเทศยังจัดอยู่ในขอบเขตจำกัดเพราะเศรษฐกิจส่วนใหญ่เป็นแบบเลี้ยงตนเอง บรรดาพืชผลต่างๆ ซึ่งผลิตได้ส่วนมากจะใช้บริโภคในครัวเรือน ส่วนที่เหลือจากการบริโภคและอุปโภคแล้วจึงจะนำมาแลกเปลี่ยนกันภายในตลาดท้องถิ่นนั้นๆ	ไม่นิยมสร้างศิลปกรรมให้ภาพแสดงความจริงตามตาเห็น แต่ยังคงให้ความสำคัญกับคุณค่าที่เป็นรูปแบบอุดมคติ ยังคงใช้สาระไตรภูมิเป็นหลักในการสร้างโลกทัศน์สื่อชีวทัศน์เรื่องกระแสชีวิตสุขทุกข์ดีชั่วเป็นไปตามกรรม เพื่อสร้างสำนึกความละอายชั่วกลับบาป ความมั่นคงในการถือพระรัตนตรัยเป็นที่พึ่ง สร้างกรุงเทพมหานคร

สมัย	พุทธศาสนา	สังคม	การเมือง	เศรษฐกิจ	สาเหตุแห่งความรุ่งเรือง
รัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1	มีการเรียบเรียงและแต่ง “ไตรภูมิโลกวินิจฉัยกถา” ขึ้น โดยอาศัยคติความเชื่อตามที่ปรากฏอยู่ในไตรภูมิเป็นประการสำคัญ พุทธธรรมที่เป็นรากฐานในสมัยรัชกาลที่ 1 ยังคงเป็นโครงสร้างเนื่องด้วยไตรภูมิ ซึ่งเป็นหลักธรรมที่สะท้อนเรื่องไตรลักษณ์ พระรัตนตรัย กรรม และผลของกรรม		ตามครรลองแห่งศีลธรรมที่มีรากฐานมาจากพุทธธรรม สืบทอดแนวทางการปกครองมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย สำนึกความละอายชั่วกลัวบาป เป็นสารธรรมที่ส่งเสริมกฎหมายของบ้านเมือง สร้างกรุงเทพมหานครให้รุ่งเรืองเหมือนครั้งกรุงศรีอยุธยา การวางผังเมืองที่ได้จัดทำในครั้งนั้นจะเห็นได้อย่างชัดว่ามีความตั้งใจจะจำลองแบบ		ให้รุ่งเรืองเหมือนเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยา ประชาราษฎรได้เจริญรอยตามกุศโลบายในพระบรมกษัตราธิราชกรุงศรีอยุธยากลายเป็นเมืองที่มีวัดมากมาย ศิลปกรรมที่มีรากเหง้ามาจากอยุธยาตอนปลายมีคุณลักษะเฉพาะในแบบอย่างของสมัยรัตนโกสินทร์

สมัย	พุทธศาสนา	สังคม	การเมือง	เศรษฐกิจ	สาเหตุแห่งความรุ่งเรือง
			ผังเมืองของกรุงศรีอยุธยา ทั้งในส่วนพระราชวัง วัดวาอาราม		
รัตนโกสินทร์ **รัชกาลที่2**	ไตรภูมิ คือรากฐานทางจริยธรรม ในสังคม พุทธธรรมยังคงรองรับ วัฒนธรรมหลัก มีการเลือกสรร และถ่ายทอดสาระธรรม สู่สังคม ที่ยังคงแบบอย่าง สมัยรัชกาลที่ 1 เป็นส่วน ใหญ่ ทั้งในด้านพฤติกรรมบุญ และคติความเชื่อ	โลกทัศน์ทางศีลธรรม ทางพุทธศาสนาอิงอยู่กับ คติไตรภูมิ จิตรกรรมได้รับการสร้างขึ้น เพื่อพระพุทธศาสนา โดยตรง มีชาวยุโรปเข้ามาติดต่อ ทางการค้ากับไทยอีกครั้ง เช่น โปรตุเกส หลังจาก เลิกราไปเมื่อประมาณ ปลายสมัยอยุธยา มีชาติอื่นๆ ตามเข้ามา อีกมากมาย เช่น อังกฤษ ฝรั่งเศส ฮอลันดา	สำนึก ความละอายชั่วกลัวบาป เป็นสารธรรม ที่ส่งเสริมกฎหมาย ของบ้านเมือง	เริ่มมีชาวยุโรปเข้ามาติดต่อ ทางการค้ากับไทยอีกครั้ง หลังจากเลิกราไป เมื่อประมาณปลายสมัย อยุธยา การค้ากับต่างประเทศ เริ่มปรากฏชัดขึ้นตั้งแต่ ช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 2 โดยมีพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ทรงเป็นบุคคลสำคัญ ในการทำธุรกิจ ประเทศจีนคือตลาดใหญ่ ของสยามในขณะนั้น สินค้าส่งออกคือ	ยังคงใช้สาระไตรภูมิเป็นหลัก ในการสร้างโลกทัศน์สื่อชีวทัศน์ เรื่องกระแสชีวิตสุขทุกข์ดีชั่ว เป็นไปตามกรรม เพื่อสร้างสำนึก ความละอายชั่วกลับบาป ความมั่นคงในการถือพระรัตนตรัย เป็นที่พึ่ง รัชกาลที่2 ทรงใฝ่พระทัยใน ศิลปวัฒนธรรมมากทั้งทางด้าน วิจิตรศิลป์และวรรณคดี ปรากฏคติพุทธธรรมกล่าวไว้ใน ผลงานวรรณกรรมซึ่งแต่งไว้ เป็นจำนวนมาก ทำให้ทราบความรู้ ความเข้าใจในพุทธธรรม และการนำสาระพุทธธรรม

สมัย	พุทธศาสนา	สังคม	การเมือง	เศรษฐกิจ	สาเหตุแห่งความรุ่งเรือง
				ผลผลิตทางการเกษตร	มาปฏิบัติใช้ในชีวิต ของชนชั้นนำและประชาชน สาระพุทธธรรม มีปรากฏในวรรณคดีสมัยนี้ มากที่สุด
รัตนโกสินทร์ **รัชกาลที่3**	ไตรภูมิ คือรากฐานทางจริยธรรม ในสังคม พุทธธรรมยังคงรองรับ วัฒนธรรมหลัก มีการเลือกสรร และถ่ายทอดสาระธรรม สู่สังคม ที่ยังคงแบบอย่าง สมัยรัชกาลที่ 1 เป็นส่วนใหญ่ มีการสร้างพระไตรปิฎก เป็นจำนวนมากฉบับ ยิ่งกว่ารัชกาลใดๆ	โลกทัศน์ทางศีลธรรมทาง พุทธศาสนาอิงอยู่กับ คติไตรภูมิ จิตรกรรมโบราณ ได้รับการสร้างขึ้นเพื่อ พระพุทธศาสนาโดยตรง มีชาวต่างชาติเข้ามาติดต่อ ทางการค้ามากมาย โดยเฉพาะกับประเทศจีน ราชสำนักสยามและจีน มีสัมพันธภาพที่แน่นแฟ้น	สำนึก ความละอายชั่วกลัวบาป เป็นสารธรรมที่ส่งเสริม กฎหมายของบ้านเมือง รัชกาลที่3ทรงเก็บสะสมเงิน ทองไว้ในถุงแดง แยกเป็นถุง ถุงละ10 ชั่ง เก็บเข้าหีบกำปั่น ข้างแท่นพระบรรทม ซึ่งในภายหลัง ทรัพย์ในถุงแดงนี้ มีส่วนในการ “ไถ่บ้านไถ่เมือง”ในสมัย รัชกาลที่5 ช่วงวิกฤติการณ์	เศรษฐกิจและการค้า มีความรุ่งเรื่องมาก สยามแต่งสำเภา เดินทางไปค้าขายกับจีน ปีละมากลำ ยุคสมัยของพระองค์ นับเป็นยุคทองของการ ค้าขายทรงทำให้เศรษฐกิจ ของประเทศมั่งคั่งขึ้น เงินทองเต็มท้องพระคลัง	เป็นช่วงเวลาที่มีผลงานจิตรกรรม จำนวนมากที่มีคุณค่าสูงทางศิลปะ สามารถแสดงออกถึงสาระทั้งใน ส่วนที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม ได้อย่างหลากหลาย ถึงแม้ว่าจะเน้นความรู้ และการปฏิบัติ เพื่อให้มี ความสอดคล้องกับความเป็นไป ในยุคสมัยมากขึ้น แต่ก็มิได้ทิ้งแนวทางศรัทธา ตามบริบทสังคมไทยแต่เดิม จึงมีการแต่งวรรณกรรมทางศาสนา ภาษาไทยชิ้นสำคัญ คือ *พระปฐมสมโพธิกถา*

สมัย	พุทธศาสนา	สังคม	การเมือง	เศรษฐกิจ	สาเหตุแห่งความรุ่งเรือง
รัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3			ร.ศ.112 (พ.ศ. 2436)		พระพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองเฟื่องฟูเป็นอันมาก ทั้งวัดวาอาราม ตำรับตำรา และหนังสือต่างๆ อันเกี่ยวเนื่องในพระพุทธศาสนา ได้เกิดขึ้นในรัชกาลนี้มากกว่ารัชกาลอื่นๆ แต่ก่อนมา ยังคงใช้สาระไตรภูมิเป็นหลักในการสร้างโลกทัศน์สื่อชีวทัศน์เรื่องกระแสชีวิตสุขทุกข์ดีชั่วเป็นไปตามกรรม เพื่อสร้างสำนึกความละอายชั่วกลับบาปมั่นคงในการถือพระรัตนตรัยเป็นที่พึ่ง

ตารางที่ 3 ตารางแสดงรากฐานทางพุทธศาสนา สังคม การเมือง เศรษฐกิจ และสาเหตุแห่งความเสื่อมในจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงหลังรัชกาลที่ 3)

สมัย	พุทธศาสนา	สังคม	การเมือง	เศรษฐกิจ	สาเหตุแห่งความเสื่อม
รัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4-5	ปฏิเสธว่าไตรภูมิ มิใช่พระพุทธศาสนา การเข้ามาเผยแพร่ศาสนา ของมิชชันนารี มีองค์ความรู้เป็นศาสตร์ ที่ไม่เกี่ยวเนื่องกับคุณธรรม จนเสียดุลยภาพ ของศีลธรรมในสังคม	โลกทัศน์ทางศีลธรรมอย่าง ใหม่ตอบสนอง วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี จากตะวันตก *ซึ่งใช้โลกทัศน์* *แบบความจริงเชิงประจักษ์* หน้าที่ของจิตรกรรมโบราณ เปลี่ยนจาก การเขียนขึ้นเพื่อ พระพุทธศาสนาโดยตรง มาทำหน้าที่รับใช้สังคม	ชนชั้นนำต้องปรับตัว โดยการปฏิเสธไตรภูมิเพื่อ ปกป้องรักษาพุทธศาสนา และตั้งรับกับวิกฤตศรัทธา ที่อาจเกิดขึ้นจาก การท้าทายของ ความเชื่อแบบใหม่ จากตะวันตก ความเข้มแข็ง แบบตะวันออกของสยาม ไม่สามารถช่วยให้ ประเทศรอดพ้น จากการการล่าอาณานิคม ของชาติตะวันตก จึงต้องปรับปรุง ประเทศสยาม	สนธิสัญญาเบาว์ริง การค้าเสรี ที่มีนัยของการบังคับเสรี	การพยายาม ปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์ ให้เข้ากับความศิวิไลซ์ แต่กลับไม่อาจดำรงสาระ อันเป็นแก่นสาระธรรม ในมิติที่ลึกซึ้งให้มั่นคงในความคิด ของผู้คนในสังคม หากธรรมนั้นไม่สอดคล้องกับ การพิสูจน์ทราบได้ ทางวิทยาศาสตร์ การปฏิรูป แนวคิดทางพระพุทธศาสตร์ ให้สอดคล้องกับวิทยาการทางวัตถุ แม้จะเป็นสิ่งอันสมควรปรับตัว ให้เข้ากับสภาวการณ์ที่เปลี่ยนไป แต่ชนชั้นนำจำต้องปฏิเสธว่า

สมัย	พุทธศาสนา	สังคม	การเมือง	เศรษฐกิจ	สาเหตุแห่งความเสื่อม
รัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4-5			ให้เป็นไปในแบบตะวันตก		ไตรภูมิมิใช่สิ่งที่มีในพุทธศาสนา ซึ่งส่งผลให้ เกิดความเชื่ออันเข้าใจผิด ของผู้คนในสังคมมาถึงปัจจุบัน (โดยเฉพาะนักวิชาการที่ทำหน้าที่ เผยแพร่ความรู้) การนำหลักการ ทางทัศนียวิทยามาใช้ ในภาพจิตรกรรมไทยประเพณี อย่างขาดความเข้าใจ ภูมิรู้และชั้นเชิงในการเขียนภาพ จิตรกรรมไทยประเพณี มิได้รับการนิยมสืบสานต่อ อาจด้วยเพราะ มิได้มีผู้เล็งเห็นคุณค่า

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล นายธงชัย ทิพย์ตระกูล

ที่อยู่ 603/146 หมู่10 แขวงบางแค เขตบางแค กรุงเทพฯ 10160

ที่ทำงาน คณะศิลปกรรมและการออกแบบ มหาวิทยาลัยรังสิต

โทรศัพท์ 085-1609156

E-mail lorsart.t@hotmail.com

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2539	- วิทยาลัยอาชีวศึกษาธนบุรี
พ.ศ.2541	- วิทยาลัยช่างศิลป กรุงเทพฯ
พ.ศ.2542	- ชั้นปีที่ 1 สาขาประยุกต์ศิลป์ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
พ.ศ.2547	- ศิลปบัณฑิต ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
พ.ศ.2553	- ศิลปมหาบัณฑิต สาขาทฤษฎีศิลป์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติการทำงาน

พ.ศ.2549 - 2554	- อาจารย์พิเศษ คณะศิลปกรรมและการออกแบบ มหาวิทยาลัยรังสิต
พ.ศ.2552	- อาจารย์พิเศษ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์

ประวัติการแสดงงาน

พ.ศ. 2542	- ร่วมแสดงนิทรรศการศิลปกรรมนักศึกษา ประเภทจิตรกรรม ระดับ ปวส. วิทยาลัยช่างศิลปะ กรุงเทพฯ
พ.ศ. 2545	- นิทรรศการวาดเส้นนักศึกษา คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร
พ.ศ. 2546	- นิทรรศการเปิดบ้านจิตรกรรมฯ คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร

พ.ศ. 2546 - นิทรรศการนักศึกษา ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร

พ.ศ. 2548 - แสดงผลงานศิลปนิพนธ์ นักศึกษาชั้นปีสุดท้าย ระดับปริญญาตรี คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร

- ร่วมแสดงนิทรรศการจิตรกรรมบัวหลวง ประเภทจิตรกรรมไทยแนวประเพณี ครั้งที่ 27

- ร่วมแสดงนิทรรศการศิลปะปูนปั้นแห่งประเทศไทยครั้งที่ 5 ประจำปี 2548 บริษัท ทีพีไอ โพลีน จำกัด (มหาชน)

เกียรติประวัติ

พ.ศ. 2546 - ร่วมเขียนภาพปฏิทิน ปี 2547 ชุด “พระธาตุประจำปีเกิด” โดย บริษัท กนกสิน เอ๊กซปอร์ต อิมปอร์ต จำกัด

พ.ศ. 2547 - ร่วมเขียนภาพปฏิทิน ปี 2548 ชุด “สัตว์หิมพานต์” โดย บริษัท กนกสิน เอ๊กซปอร์ต อิมปอร์ต จำกัด

พ.ศ. 2554 - เผยแพร่บทความทางวิชาการ ตามหลักสูตรของ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร