

จิตรกรรมฝาผนังไทยในสมัยรัชกาลที่ 9
: กรณีศึกษาในเขตภูมิภาคตะวันตก

โดย
นายสรกิจ โศภิตกุล
และ
นายมานพ ทับทิมเมือง

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัย จาก
สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ 2547

ชื่อโครงการวิจัย : จิตรกรรมฝาผนังไทยในสมัยรัชกาลที่ 9
: กรณีศึกษาในเขตภูมิภาคตะวันตก
ผู้วิจัย : นายสรกิจ ไชยจิตกุล และ นายมานพ ทับทิมเมือง
หน่วยงาน : มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์
ถ.ราชมรรคาใน อ.เมือง จ.นครปฐม 73000
แหล่งทุน : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม
ประจำปี : 2547

บทคัดย่อ

จิตรกรรมฝาผนังไทยในสมัยรัชกาลที่ 9 : กรณีศึกษาในเขตภูมิภาคตะวันตก มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาสภาพของจิตรกรรมฝาผนังไทยที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 9 ในเขตจังหวัดกาญจนบุรี นครปฐม ประจวบคีรีขันธ์ เพชรบุรี ราชบุรี สมุทรสงคราม สมุทรสาคร และสุพรรณบุรี เพื่อศึกษาและวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังตามมโนทัศน์ของสกุลช่างผู้สร้างสรรค์ผลงาน และเพื่อศึกษาอิทธิพลของจิตรกรรมฝาผนังที่มีต่อชุมชน

ผลของการวิจัยพอสรุปได้ดังนี้

จิตรกรรมฝาผนังไทยในสมัยปัจจุบันนิยมวาดในพระอุโบสถ พระวิหาร และสิ่งก่อสร้างภายในวัดที่ประชาชนสามารถเข้าไปสัมผัสและใช้ประโยชน์ได้ เช่น พิพิธภัณฑสถานต่าง ๆ

ท่านเจ้าอาวาสวัดส่วนใหญ่มีค่าใช้จ่ายสำหรับการเขียนจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถและสิ่งก่อสร้างภายในวัดประมาณแห่งละ 1 – 5 ล้านบาท มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นพุทธบูชา ตกแต่งพระอุโบสถหรือสิ่งก่อสร้างภายในวัดให้เกิดความสวยงาม ประชาชนที่เข้ามาสัมผัสและใช้ประโยชน์ สามารถชมภาพจิตรกรรมที่มีความงาม มีความหมายและได้รับความรู้ ข้อคิด สามารถนำไปใช้ในชีวิตรประจำวันได้ สำหรับพระอุโบสถวัดอันพันเจติยาราม จังหวัดสมุทรสงครามนั้น เนื่องจากวัดแห่งนี้มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยเฉพาะพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 กรุงรัตนโกสินทร์ การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงมีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับพระราชประวัติ พระราชกรณียกิจและพระราชนิพนธ์ของพระองค์ เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์คุณของพระองค์ที่มีต่อพสกนิกรและบ้านเมือง

การจัดวางภาพและการลำดับภาพจิตรกรรมฝาผนัง ช่างผู้วาดภาพจะต้องรับข้อมูลจากท่านเจ้าอาวาส โดยส่วนใหญ่ใช้คติโบราณของสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์เป็นแนวทาง คือ ด้านหลังพระประธานเขียนภาพไตรภูมิ (พระอุโบสถวัดอันพันเจติยาราม สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มีพระราชดำริทรง

เห็นชอบที่จะให้ช่างผู้วาดภาพเขียนภาพโลกธรรมเทียบเท่า คือ ตอนล่างเป็นพระราชอุทยานสวนขวา ตอนบนเขียนภูมิสถานกรุงรัตนโกสินทร์แสดงทัศนียภาพเกาะรัตนโกสินทร์โดยรอบทั้งฝั่งตะวันตกและตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งเปรียบดั่งนครแห่งสวรรค์ขององค์อินทร์ เทียบได้กับเมืองไตรตรึงษ์ของไตรภูมิ) ด้านหน้าพระประธานเขียนภาพमारผจญ (พระอุโบสถวัดอันพันเจติยาราม สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มีพระราชดำริทรงเห็นชอบที่จะให้ช่างผู้วาดภาพเขียนภาพพระราชกรณียกิจเกี่ยวเนื่องด้วยการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา สอดคล้องกับขนบธรรมเนียมการเขียนภาพพุทธประวัติตอนमारผจญหรือตอนเสด็จจากดาวดึงส์) ผนังด้านข้างแบ่งเป็นชั้น ชั้นบนสุดเขียนภาพพระอดีตพุทธ รองลงมาเขียนภาพเทพชุมนุม รองลงมาเขียนภาพพุทธประวัติ และระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพทศชาติ ส่วนผนังใต้ขอบล่างของหน้าต่างอาจเขียนภาพวิถีชีวิตของชาวบ้านเฉพาะท้องถิ่นนั้น ๆ โดยสอดคล้องกับสถานที่ตั้ง ความเป็นมาของวัดพระพุทธรูป สิ่งสักการะสำคัญซึ่งเป็นที่เคารพบูชาของประชาชน

พระอุโบสถที่สร้างมานาน จะต้องมีการบูรณะฝาผนัง ทำการกะเทาะปูนเก่าออกเพื่อฉาบปูนใหม่ ทำการประสมและรองพื้นด้วยวิธีการแบบช่างโบราณ การร่างภาพจะมีแบบร่างขนาดเล็กและมีแบบขยายใหญ่เท่ากับพื้นที่บนผนังเพื่อทำการปรุบนผนัง การระบายสีใช้พู่กันจุ่มสีฝุ่นจีนผสมกาวกะทิน โดยระบายจากพื้นหลัง ท้องฟ้า ป่าเขาลำเนาไพร แม่น้ำ พื้นดินก่อนจะระบายตัวอาคาร พระพุทธรเจ้า มนุษย์และสัตว์ต่าง ๆ สำหรับพระอุโบสถที่สร้างขึ้นใหม่ ฝาผนังฉาบด้วยปูนซีเมนต์ ช่างอาจจะประสมหรือไม่ก็ได้ แต่ต้องขัดด้วยกระดาษทรายให้เรียบ ลงสีฝุ่นขาวหรือสีน้ำพลาสติกสำหรับทาภายในเป็นพื้น อาจใช้สีอะครีลิคหรือสีฝุ่นผสมกาวสำเร็จรูปยี่ห้อ NEO COLOR เขียนภาพระบายสี ซึ่งจะให้ความสดใส สีสันสวยงาม

ศิลปกรรมการแสดงออก ช่างวาดภาพจะยึดคติประเพณีเดิมที่สืบทอดเป็นหลัก เขียนภาพตามแบบอุดมคติ ระบายสีเรียบและดัดเส้น อาจจะมีระบบแสงเงาบ้างเล็กน้อย มีการปิดทองในส่วนที่สำคัญของภาพ และเขียนภาพแบบตานกมองใช้หลักทัศนียภาพมิติเชิงขนาน ภาพมีขนาดเล็กต่อเนื่องกันไป โดยใช้เส้นสีเทา ขอบตึกอาคาร สิ่งก่อสร้าง ดันไม้ ป่าเขาลำเนาไพรเป็นการแบ่งฉากเรื่องราวแต่ละตอน

สำหรับอิทธิพลของจิตรกรรมฝาผนังที่มีต่อชุมชน อาจจะไม่ชัดเจนจนเห็นได้เด่นชัด เนื่องจากว่า ด้วยเนื้อหาสาระของเรื่องราวที่นำมาเขียนมีรายละเอียดมาก ถ้าผู้เข้าชมไม่มีความรู้พื้นฐานหรือสามารถระลึกถึงเรื่องราวนั้น ๆ ได้ และผู้อธิบายไม่สามารถอธิบายให้เข้าใจได้ว่า นี่คือภาพใคร ทำไม อะไร ที่ไหน เมื่อไร และผลเป็นอย่างไร การชมภาพจิตรกรรมฝาผนังคงได้แต่ชมความงามทางศิลปะเพียงอย่างเดียว วัดที่มีภาพจิตรกรรมฝาผนัง มักจะมีโรงเรียนระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาอยู่ในบริเวณใกล้เคียง ควรจะได้มี

กิจกรรมในโอกาสต่าง ๆ ที่สามารถใช้ประโยชน์ร่วมกันให้มากกว่าในปัจจุบัน ทางวัดควรจะมีป้ายนิเทศบอกเรื่องราวหรือข้อมูลอธิบาย หรือทำเอกสารเป็นหนังสือขนาด เอ 5 พิมพ์ในระบบประหยัดค่าใช้จ่ายแต่สามารถอธิบายเนื้อหาได้เป็นอย่างดี สามารถพิมพ์ภาพประกอบมองเห็นได้ชัดเจนพอสมควร เพื่อผู้มาชมสามารถร่วมทำบุญหรือซื้อได้ในราคาประหยัด

ผู้วิจัยได้เสนอแนวคิดเรื่องกรรม พระราชประวัติ พระราชจริยาวัตรและพระราชกรณียกิจ ทศชาติชาดกและทศพิธราชธรรม ศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 9 และการศึกษาและการเรียนรู้สู่ประชาชน เพื่อจะมีผู้นำไปต่อยอดแนวคิดหาแนวทางว่า จะทำให้เข้าใจ เข้าถึงและพัฒนา ได้อย่างไร

Research Title : Thai Mural Paintings in the Reign of King Rama 9
: A Case Study in the Western Region of Thailand

Researcher : Mr. Sorakit Sopitgul and Mr. Manop Tuptimmuang

Office : Silapakorn University , Sanamchandra Palace Campus ,
Rajamankha Nai Road, Amphoe Muang , Nakhon Pathom
73000

Research Grants : The Office of the National Culture Council of Thailand ,
Ministry of Culture

Year : 2004

ABSTRACT

The primary purposes of this research were 1) to survey Thai mural paintings made in the reign of King Rama 9 (the present His Majesty the King) in the provinces such as Kanchanaburi, Nakhon Pathom, Prachuab Khiri Khan, Ratchaburi, Samut Sakhon, and Suphanburi, 2) to study and analyze the paintings according to painters' attitudes and, 3) to investigate the influences of the paintings on people in the communities.

The results summarily revealed as follows :

At present Thai mural paintings are popularly painted in the buildings in Thai monasteries such as Uposatha halls, Vihara halls and other buildings where people can go, see and use such as museums and libraries.

Most of monastery abbots spend money on these paintings at the amount of 1 – 5 million baht in each monastery. The main purpose is to pay homage to Lord Buddha and to decorate Uposatha hall or other buildings where people can come to get in touch, admire the beauty of the fine arts, discern the latent meaning and obtain knowledge and ideas useful for their daily lives, As for the Uposatha hall of Wat (monastery) Amphawan Chetiyaram in Samut Songkhram Province, where has historically long connection with King Rama 2 (His Majesty the King Buddha Lertla Naphalai over 200 years ago) ; therefore, the subject matters of the paintings are about the King's biography and his general and literary work in order to honour his contributions to people and the country.

As for locating and ordering of the paintings, painters typically follow abbot's advice and artistic traditions in late Ayuddhaya period and early Rattanakosin period. Thus, behind the main Buddha image, the painting depicts the story of Tribumi (however in the Uposatha hall of Wat Amphawan Chetiyaram, Princess Sirindhorn had the painters paint equivalent Lokadhamma. Thus, at the bottom is the painting of the right Royal Garden where as at the top, the other painting portrays the scenery of Rattanakosin City Island, including those of the eastern and western bank of the Chao Phraya River, which is analogous with Indra's City in the heaven or Tritringsha City in the Tribumi story) and in front, the painting depicts the Mara disturbing Lord Buddha. (as in Uposatha hall of Wat Amphawan Chetiyaram. According to traditional paintings of the Mara disturbing Lord Buddha or Lord Buddha descending from Tavatingsa Heaven, Princess Sirindhorn had the painters paint H.M. the King's multifarious duties concerning maintenance and promotion of Buddhism). The side wall is divided into strata of painting. Topmost stratum is the painting of the past Buddhas, under this stratum is the painting of the meeting of Devas, the third stratum is that of Lord Buddha life and the story of Dasajati (the ten past lives of Buddha) is painted on the wall between window. The wall below the windows is painted to portray folk daily living in the community according to location and background of the monastery as well as the Buddha image worshipped by the people.

The walls of very old Uposatha halls need restoration. Thus, the old plaster is replaced by the new one through " Prasa " traditional technique. The painting draft is originally small and then is enlarged to put on the wall. The painting is painted using a brush dipping in Chinese powder color mixed with horse – tamarind glue. Background such as the sky, the jungle, the river and the soil are firstly painted ; then, buildings, Buddha, humans, giants and various animals are painted. As for the modern Uposatha halls with cement walls, the " Prasa " traditional technique may be used or not ; however, the wall must be smoothened by sandpaper, painted the background with white powder color or plastic water color for internal painting and the paintings may be painted using nice and fine acrylic color or plastic water color branded " Neo color "

As for artistic expression, mural painters hold traditional way and ideal model. They simply paint with plain margin. Once in a while, they use the principles of light and shade. The important part of painting is typically gilded. Moreover, some paintings are through bird's eye view using principle of parallel – dimensioned scenery. The picture are small, consecutive and divided by grey lines of building or the jungle or the mountain according to parts of the story.

Influences of Thai mural paintings on communities seem unclear because the subject matters of paintings contain a lot of details. If the audience have no knowledge or the guide cannot explain clearly that the painting is for whom, what, when and how ; then, the audience can only appreciate its beauty. More often than not, near monasteries with mural painting, there are primary and secondary schools where activities to take advantage of existing paintings should be held. Moreover, in the monasteries, information about the mural paintings should be provided for public audience through labels or low – priced booklet.

Finally, the author would like to suggest that the subject matters of Thai mural paintings to be disseminated to public should include such as Buddhist Kamma principles and rebirth H.M. the King's History, and multifarious duties, Artistic Works in the Reign of King Rama 9 (the tenfold code of the king) and Education and Learning to peoples. This is in order for someone to find ways to enable public to understand these subject matters.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงลงด้วยดี เพราะผู้วิจัยได้รับการชี้แนะและกำลังใจจาก ศาสตราจารย์ดอกเตอร์ อมรา พงศาพิชญ์ และรองศาสตราจารย์ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ผู้วิจัย ขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณกลุ่มสนับสนุนการวิจัย สำนักวิจัยและพัฒนาทางวัฒนธรรม สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ที่สนับสนุนงบประมาณ อนุญาตให้ขยายเวลา การทำวิจัยและประสานงานให้งานดำเนินไปได้ด้วยดี

ผู้วิจัยขอกราบนมัสการท่านเจ้าอาวาส รองเจ้าอาวาส พระภิกษุที่เมตตาอนุญาตให้ ทำการวิจัย ตอบคำถามด้วยความกรุณา และขอขอบพระคุณช่างทุกท่านที่อนุญาตให้ทำ การวิจัย ตอบคำถามด้วยความเต็มใจ

ขอขอบพระคุณท่านเจ้าของตำรา รายงานการวิจัย เอกสารวิชาการต่าง ๆ ที่ผู้วิจัย ได้นำมาใช้ในการค้นคว้า ศึกษาและอ้างอิงในการวิจัยครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ คุณปัญญา พุเพนียดและคุณจริยา ตะโกฟวง ที่กรุณามานักก ภาพถ่ายให้ด้วยความเต็มใจ

หากว่างานวิจัยมีข้อบกพร่องขอท่านโปรดจงชี้แนะ เพราะผู้วิจัยยังมีความรู้ใน เรื่องที่ศึกษา ขอน้อมรับนำไปปรับปรุงด้วยความยินดียิ่ง

หากมีคุณงามความดี ผู้วิจัยขอคุณพระรัตนตรัยดลใจให้ประชาชนได้ใช้เวลาว่างที่มี ไปทำบุญที่วัดแล้วชมจิตรกรรมฝาผนังบ้าง เพื่อว่าท่านจะได้รับสิ่งที่ดี ๆ ในชีวิต

ขอขอบพระคุณ

ผู้วิจัย

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ง
กิตติกรรมประกาศ	ช
สารบัญ	๗
สารบัญภาพ	ฅ
อักษรย่อที่ใช้	๗
 บทที่ 1 บทนำ	 1
วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย	5
กรอบแนวคิดและคำถามหลักในการวิจัย	5
ขอบเขตของการวิจัย	6
นิยามศัพท์	7
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	7
เชิงอรรถบทที่ 1	8
 บทที่ 2 การตรวจสอบเอกสาร	 13
จิตรกรรมฝาผนังมีอยู่ที่ไหนในวัด	13
ทัศนคติที่มีต่อจิตรกรรมฝาผนังภายในวัด	18
วรรณกรรมหรือเนื้อหาสาระในจิตรกรรมฝาผนัง	19
ทัศนคติที่มีต่อวรรณกรรมในจิตรกรรมฝาผนัง	22
เหตุผลในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง	23
การจัดวางภาพและลำดับภาพจิตรกรรมฝาผนัง	27
การลำดับภาพ	32
การวางแผนหรือการกะแผน	33
ร่างเทียบ	33
การจัดภาพ	34
การแบ่งแยกเนื้อหาของภาพ	35
อารมณ์ของภาพ	36
องค์ประกอบของภาพ	38

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
ประเภท เทคนิคและวิธีเขียนในงานจิตรกรรมฝาผนัง	41
ประเภทของงานจิตรกรรมฝาผนัง	41
เทคนิคและวิธีเขียนจิตรกรรมฝาผนัง	41
การร่างภาพ เขียนภาพและระบายสี	45
การเตรียมพื้นผนัง วัสดุและอุปกรณ์	49
ปรัชญาและแนวคิดในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง	67
ช่างและการสืบทอดการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง	70
ช่าง	70
สกุลช่าง	72
การสืบทอดวิชาช่าง	76
ความคิดเห็นเกี่ยวกับการสืบทอด	85
เชิงอรรถบทที่ 2	87
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย	107
บทที่ 4 ผลการวิจัยและการวิเคราะห์	110
จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารวัดละมุด	110
จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดอัมพวันเจติยาราม	128
จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดกลางบางแก้ว	144
จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารวัดศิระทอง	149
จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดเดาอิฐ	149
จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดไร่ขิง	153
จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสระกระเทียม	155
เชิงอรรถบทที่ 4	158

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 5 สรุปผลอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ	167
สรุปผลการวิจัย	167
อภิปรายผลการวิจัย	186
ข้อเสนอแนะที่รับจากการศึกษาครั้งนี้	188
ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยครั้งต่อไป	203
 เอกสารอ้างอิง	 204
 ภาคผนวก	 212

สารบัญภาพ

	หน้า
ภาพที่ 1 แสดงแผนผังโบสถ์และตำแหน่งของฝาผนัง	27
ภาพที่ 2 แสดงขั้นตอนการร่างภาพ	48
ภาพที่ 3 แสดงขั้นตอนกระบวนการสร้างงานจิตรกรรม	49
ภาพที่ 4 แสดงแผนผังตำแหน่งภาพจิตรกรรมฝาผนัง ภายในพระวิหารวัดละมุด	112
ภาพที่ 5 แสดงตารางเปรียบเทียบพุทธประวัติ 65 ปรีเฉท กับพุทธประวัติ 29 ปรีเฉท	121
ภาพที่ 6 แสดงแผนผังตำแหน่งภาพจิตรกรรมฝาผนัง ภายในพระอุโบสถวัดอัมพวันเจติยาราม	134
ภาพที่ 7 แสดงแผนผังตำแหน่งภาพจิตรกรรมฝาผนัง ภายในพระอุโบสถวัดกลางบางแก้ว	146
ภาพที่ 8 แสดงภาพमारผจญบนผนังด้านหน้าพระประธานพระวิหารวัดละมุด	213
ภาพที่ 9 แสดงภาพชัมเรือนแก้วภายในอาคารด้านหลังพระประธาน พระวิหารวัดละมุด	214
ภาพที่ 10 ผังด้านข้างทั้งสองเขียนภาพและระบายสีโดยมีสีแดง ครอบคลุมตามลักษณะศิลปะอยุธยา	214
ภาพที่ 11 แสดงภาพวิถีชีวิตชาวบ้าน ภาพบนเป็นประเพณีการบวชนาค ภาพล่างประเพณีสารทไทย	215
ภาพที่ 12 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดกลางบางแก้ว	216
ภาพที่ 13 ผังด้านข้างทั้งสองภายในพระอุโบสถวัดกลางบางแก้ว	217
ภาพที่ 14 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไผ่ล้อม	218
ภาพที่ 15 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไผ่ล้อม	219
ภาพที่ 16 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไร่ขิง	220
ภาพที่ 17 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไร่ขิง	221
ภาพที่ 18 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไร่ขิง	222
ภาพที่ 19 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไร่ขิง	223
ภาพที่ 20 จิตรกรรมฝาผนังในห้องสมุดเฉลิมพระเกียรติฯ วัดไร่ขิง	224
ภาพที่ 21 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสระกระเทียม	225
ภาพที่ 22 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสระกระเทียม	226

สารบัญภาพ (ต่อ)

	หน้า
ภาพที่ 23 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสระกระเทียม	227
ภาพที่ 24 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสระกระเทียม	228
ภาพที่ 25 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสระกระเทียม	229
ภาพที่ 26 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสระกระเทียม	230

อักษรย่อที่ใช้

สำนักงานกปร.ฯ หมายถึง สำนักงานคณะกรรมการพิเศษเพื่อประสานงานโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ

สถาบันไทยคดีศึกษาฯ หมายถึง สถาบันไทยคดีศึกษาและสถาบันวิจัยสังคม

วัดมหาธาตุวรวิหารฯ หมายถึง วัดมหาธาตุวรวิหารและสำนักงานศึกษาธิการจังหวัด

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารฯ จังหวัด... หมายถึง คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 จังหวัด...

คณะกรรมการจัดงานฯ หมายถึง คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์

บทที่ 1

บทนำ

การแสดงออกทางศิลปะ โดยการขีดเขียน วาด และระบายสี ฟันสี ของมนุษย์มี มาแต่สมัยโบราณ จากหลักฐานรูปภาพ สัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ค้นพบตามเพิงผา ผังถ้ำ จนถึงสิ่งก่อสร้างทางความเชื่อและศาสนา ได้มีวิวัฒนาการสืบเนื่องมาจนปัจจุบัน

ศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธน (อ้างถึงในกระทรวงศึกษาธิการ : 2524) กล่าวถึงศิลปะว่า ท่านได้รับคำอธิบายจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พอจะนิยามได้ว่า ศิลปะคืออะไร

ศิลปะนั้นมีความหมายเป็นสองนัย อย่างแรก หมายอย่างกว้าง ๆ ถึง ความสามารถประดิษฐ์สร้างหรือกระทำการใด ๆ ด้วยความรู้และมีมือความชำนาญได้ ผล คือความประณีต เรียบร้อย ไพเราะ หรืองดงามเป็นต้น เป็นที่ต้องตาต้องใจ อย่างที่สอง คือ การแสดงออกจากสิ่งที่ไม่มี ให้ปรากฏขึ้นอย่างงดงาม น่าพึงชม และมีป้อเกิดจากเรื่อง นึก เรื่องอารมณ์สะท้อนใจ เป็นความหมายเฉพาะ แต่ศิลปะซึ่งเรียกรวมและเป็นคำใช้อยู่ขณะนี้ ว่า วิจิตรศิลป์ มีอยู่ด้วยกัน 5 สาขา ซึ่งมีหลักในเชิงศิลปะอย่างเดียวกัน คือ เป็นเรื่องนึก เรื่องสะท้อนใจต่างกันแต่เชิงเทคนิคเท่านั้น

ตามความเข้าใจของผู้ที่มีประสบการณ์ทางศิลปะโดยทั่วไป การวาด เขียน ระบายสี หมายถึง จิตรกรรม

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ให้ความหมาย จิตรกรรม ว่า เป็นศิลปะประเภทหนึ่งในทัศนศิลป์เกี่ยวกับการเขียนภาพ วาดภาพ รูปภาพที่เขียนหรือ วาดขึ้น

พจนานุกรมศัพท์ศิลปะอังกฤษ - ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ให้ความหมายคำว่า painting ซึ่งตรงกับคำว่าจิตรกรรมในภาษาไทยว่า หมายถึง ภาพที่จิตรกรสร้างขึ้นด้วย ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพและความชำนาญ โดยใช้สีต่าง ๆ (วิบูลย์, 2546 ก : 52)

หนังสือจิตรกรรมไทยประเพณี ให้ความหมายคำว่า จิตร หมายถึง ความวิเศษ महत्त्वของการสร้างสรรค์รูปเขียนซึ่งก่อให้เกิดความปิติยินดี (กองโบราณคดี , 2533 : 2)

อาจารย์จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (อ้างถึงในสถาบันไทยคดีศึกษา , 2525 : 23) กล่าวถึงคำว่า พิตะจิตร (พิตะติจิตร)¹ เป็นจิตรกรรมที่เขียนลงบนผนัง หมายถึงรูปภาพที่สามารถสื่อความหมายให้แก่คนทั่วไปได้ โดยถูกนำไปเขียนบนที่เห็นง่าย คือบนผนังนั่นเอง อีกคำหนึ่ง จิตรภาษา หมายถึง รูปภาพที่เขียนระบายสีที่สามารถสื่อความหมายแก่คนทั่วไป ได้ สีส้อมทำให้เกิดอารมณ์ เกิดการเห็น เกิดการสร้างความคิดได้

จิตรกรรมที่เขียนลงบนผนัง เราเรียกว่า จิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งเป็นกรรมวิธีการเขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาว (สงวน , 2533 : 172) แต่ในปัจจุบันการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังมีการใช้วัสดุ สี เทคนิคหลากหลายมากขึ้นตามความเจริญของเทคโนโลยี ความรู้ความสามารถของช่างจิตรกรรมฝาผนัง เดิมเรียกว่า ภูติจิตรกรรม (mural painting) ในหนังสือจิตรกรรมไทยประเพณี ให้ความหมายคำว่า จิตร หมายถึง ความวิเศษมหัศจรรย์ของการสร้างสรรค์รูปเขียน ซึ่งทำให้เกิดความปิติยินดี (กองโบราณคดี , 2533:2) จิตรกรรมฝาผนังเป็นกรรมวิธีการเขียนสีฝุ่นผสมกาว (สงวน , 2533 : 172) แต่ในปัจจุบันการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังมีการใช้วัสดุ สี เทคนิคหลากหลายมากขึ้นตามความเจริญของเทคโนโลยีและความรู้ความสามารถของช่าง

จิตรกรรมฝาผนังเป็นแขนงหนึ่งของวิจิตรศิลป์ (Fine Arts) ที่เกิดจากการทำงาน อันเป็นความพากเพียรของมนุษย์ ที่ใช้ความพยายามด้วยมือและความคิดที่มีการพวยพุ่งแห่งปัญญาและจิต (ศิลป์,พระยาอนุมานราชชนแปลอ้างถึงในวิบูลย์ , 2546 ข :19)

จิตรกรรมไทยที่ปรากฏบนวัตถุต่าง ๆ สามารถแบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ

1. การเขียน วาดและระบายสีบนวัตถุที่สามารถเคลื่อนย้ายได้ง่ายด้วยกำลังมนุษย์ เช่น คัมภีร์ใบลาน สมุดข่อย (สมุดไทย) ภาพพระบรม รูปพระธรรม

2. การเขียน วาดและระบายสีบนวัตถุที่ไม่สามารถเคลื่อนย้ายได้ง่ายด้วยกำลังมนุษย์หรือยากต่อการเคลื่อนย้ายต้องใช้เครื่องทุ่นแรง เป็นวัตถุคงทนติดตั้งอยู่กับที่ เช่น ฝาผนังอาคาร สิ่งก่อสร้างทางพุทธศาสนา สิ่งก่อสร้างที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นสถานที่อันเป็นที่สูง เช่น พระมหาปราสาท พระราชวัง (สำหรับฝาผนังถ้ำหรือเพิงหินธรรมชาติ พบที่ผาผนังหินโบสถ์วัดลูกเขยและวัดพ่อตา เขตภูพระบาท ตำบลเมืองพาน อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี อยู่ในยุคศิลปะทวารวดี และที่ถ้ำศิลป์ ตำบลหน้าถ้ำ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี ซึ่งอยู่ในยุคศิลปะศรีวิชัย ปัจจุบันการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไม่มีในลักษณะนี้แล้ว)

อาจารย์ล้อม เพ็งแก้ว (อ้างถึงในวัดมหาธาตุวรวิหาร , 2543 : 7) กล่าวว่า ภาพเขียนหรืองานจิตรกรรม โดยเนื้อแท้ก็คือสื่ออย่างหนึ่งที่ช่วยให้ผู้ชมได้เข้าใจ ได้จดจำ ในความคิดหรือเรื่องราว ที่สังคมประสงค์จะสืบทอด นอกเหนือไปจากคำบอกเล่า เป็นบันทึกความเจตนาของชนชาติอีกอย่างหนึ่ง ควบคู่ไปกับการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เพราะการสื่อเป็นภาพ ย่อมไม่มีสิ่งกีดกันในเรื่องของการรับรู้ ต่างจากลายลักษณ์อักษรที่ต้องผ่านความรู้ทางหนังสือเป็นด่านกันอีกทอดหนึ่ง

จากที่กล่าวมาข้างต้น จิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏชัดเจนบนสิ่งก่อสร้างที่ไม่สามารถเคลื่อนย้ายได้ง่าย ได้แก่ สิ่งก่อสร้างภายในวัด และสิ่งก่อสร้างภายในพระบรมมหาราชวังพระราชวัง² ซึ่งเป็นสิ่งก่อสร้างเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์

จิตรกรรมฝาผนังในพระบรมมหาราชวัง หรือพระราชวังซึ่งปรากฏในพระที่นั่งปราสาทและสิ่งก่อสร้างอื่น ๆ ซึ่งมีคุณค่ามีคติความเชื่อในการสร้างสรรค์ผลงาน³

ประชาชนโดยทั่วไปอาจจะไม่สะดวกในการเข้าชม แม้ว่าจะเปิดให้เข้าชมได้ตามที่กำหนดวันเวลาไว้

งานจิตรกรรมไทยที่ประชาชนทั่วไปสามารถเข้าชมและสัมผัสได้ง่ายใกล้ชิดและเห็นได้ชัดเจนมากที่สุด คือ จิตรกรรมฝาผนังภายในโบสถ์และวิหาร ซึ่งเป็นงานที่นิยมที่สุด ได้รับการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องจากอดีตสู่ปัจจุบันไม่ขาดตอน วรณิกา ณ สงขลา (2528 : 2) กล่าวว่า ความมุ่งหมายสำคัญในการสร้างจิตรกรรม คือ เพื่อน้อมนำชักจูงให้ผู้ชมเกิดความเลื่อมใสศรัทธา และได้ทราบเรื่องราววรรณกรรมของพระพุทธศาสนา การกระทำเช่นนี้เป็นบุญกุศลของผู้สร้าง ผู้กระทำด้วย สำหรับงานจิตรกรรมไทยที่ปรากฏบนวัตถุที่เคลื่อนย้ายได้ง่าย เช่น คัมภีร์ใบลาน สมุดข่อย ภาพพระบฏ ไม่ได้ได้รับความนิยมในการสร้างสรรค์ในยุคปัจจุบัน เนื่องจากสภาพสังคม วิถีชีวิตของประชาชน และวิธีการเรียนรู้ของประชาชนแปรเปลี่ยนไปตามความเจริญของเทคโนโลยีและนวัตกรรม จึงคงเหลือเพียงศิลปะวัตถุเก่าแก่ที่ทางวัดเก็บรักษาไว้ หรือนำออกแสดงในพิพิธภัณฑ์ของวัด การสร้างสรรค์ใหม่ ๆ จึงไม่ค่อยมีเช่นจิตรกรรมฝาผนัง อีกประการหนึ่ง วัดใดก็ตามที่มีของดีของเก่าเก็บรักษาที่สามารถขนย้ายได้ไม่ยาก จะเป็นที่ต้องตาต้องใจพวกมิจฉาชีพ วัดบางแห่งจึงต้องเก็บรักษาและปกปิดไว้ มิให้พวกมิจฉาชีพขโมยได้ง่าย หรือวัดบางแห่งพระภิกษุสงฆ์ไม่สามารถดูแลอย่างเต็มที่ หรือถือว่าเป็นเรื่องวุ่นวายที่มีประชาชนจะเข้ามาชม จึงเป็นปัจจัยหนึ่งของการปิดกั้นการแสวงหาความอยากรู้อยากเห็น การศึกษาของประชาชนทั่วไปที่มีความบริสุทธิ์ใจ

แม้แต่ น. ณ ปากน้ำ (2538 : 399) ยังกล่าวว่า ข้าพเจ้าได้แต่โทษตัวเองว่าไม่ควรเปิดเผยของดีงามเช่นนี้ต่อสาธารณชนเลย ซึ่งท่านเองก็ได้บอกกล่าวแก่เจ้าอาวาสพระภิกษุผู้ดูแลวัตถุสำคัญให้ระมัดระวังพวกมิจฉาชีพ ถือได้ว่าท่านก็ได้ปฏิบัติดีปฏิบัติชอบแล้ว

โบสถ์และวิหาร จึงเป็นสถานที่ที่ประชาชนทั่วไปสามารถเข้าไปกราบไหว้ พระพุทธรูปเจ้า พระธรรม พระอริยสงฆ์ สันทนาธรรม ก่อให้เกิดอาการสำรวม สงบ เป็นที่ตั้งแห่งสมาธิน้อมนำไปสู่ทางกุศล และชมความงามจิตรกรรมฝาผนัง ศึกษาหาความรู้ตามอัธยาศัยได้ง่าย สะดวกที่สุด

ที่สำคัญจิตรกรรมฝาผนังเป็นสิ่งที่ขโมยหรือยกไปไม่ได้ ผู้วิจัยไม่เคยได้อ่านหรือได้ยินข่าวว่ามีขโมยยกผนังโบสถ์หรือวิหารไปได้ นอกจากพวกม็อบอนที่เที่ยวขีดเขียนทำให้ภาพจิตรกรรมได้รับความเสียหาย นักวิชาการด้านศิลปะมีความคิดเห็นสอดคล้องต้องกันว่า จิตรกรรมไทยที่มีลักษณะลวดลาย รูปภาพที่อ่อนช้อย จังหวะสีเคลื่อนไหวนุ่มนวล น่าจะบ่งบอกถึงนิสัยคนไทย ที่มีจิตใจอ่อนน้อม โอบอ้อมอารี แต่มีจิตใจที่เข้มแข็ง นอกจากนี้การใช้วัสดุทองคำเปลวแสดงถึงความรุ่งเรือง งดงาม

สำหรับแนวคิดว่ารูปแบบศิลปะที่มีความเป็นลักษณะเฉพาะของรัชกาลปัจจุบันเป็นอย่างไร ผู้วิจัยเข้าใจว่า น่าจะมีความคิดเฉพาะแต่ละประเภทของศิลปกรรม เช่น

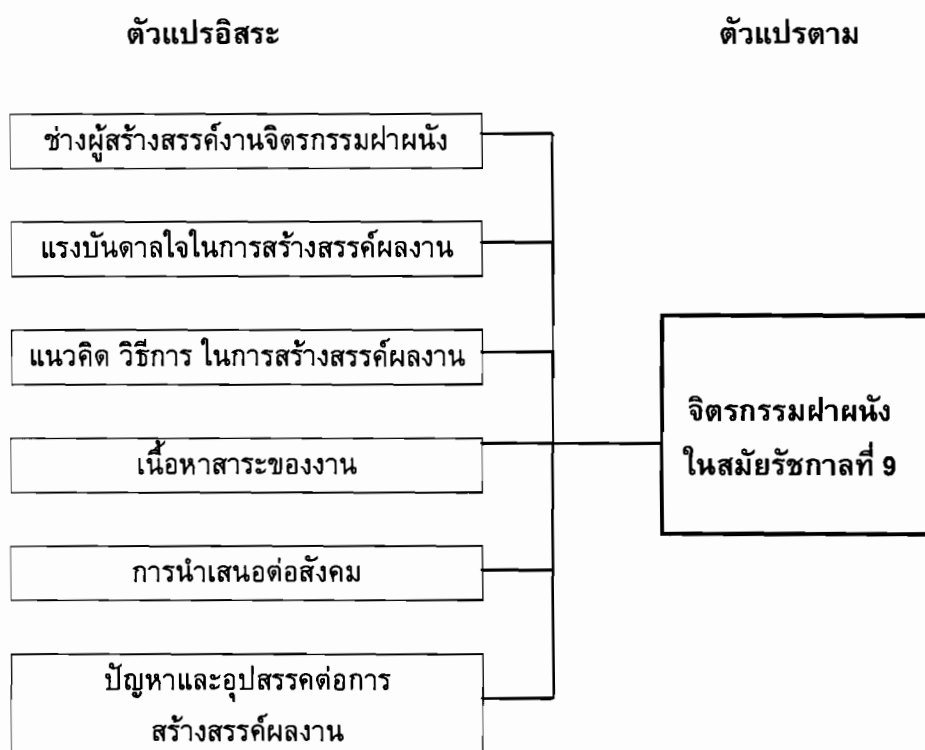
คุณลักษณะของพระพุทธรูป (มหาวิทยาลัยศิลปากร , 2540 : 39,131) พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระราชทานพระราชดำริและพระราชวินิจฉัยว่า พุทธลักษณะจะต้องมีลักษณะที่สง่างาม แข็งแรง แต่ไม่แข็งกระด้าง อ่อนโยนแต่ไม่อ่อนแอ เมื่อเราไม่สบายใจ ได้พบเห็นแล้วทำให้สบายใจ และให้ความรู้สึกว่าเป็นที่พึ่งแก่เหล่าพสกนิกร เรียกว่าเป็นแบบพุทธรูปแห่งสมัยรัตนโกสินทร์ พระพุทธรูปจึงผสมผสานความเป็นอุดมคติและความเหมือนจริง แต่งามประณีต กลมกลืน ส่วนสถาปัตยกรรมนั้น (สำนักงาน ก.ป.ร.ฯ : 2546) พระองค์ทรงมีพระราชดำริว่า ควรเน้นประหยัด เรียบง่ายและใช้ประโยชน์ได้สูงสุด ดังนั้นพระอุโบสถวัดพระราม 9 กาญจนาภิเษก จึงมีรูปแบบผสมผสานสถาปัตยกรรมไทยและสถาปัตยกรรมร่วมสมัย มีความเป็นเฉพาะอย่างในปัจจุบัน มีความบริสุทธิ์ สะอาด สวยงาม เพื่อใช้สำหรับพัฒนาชุมชนด้านจิตใจ ความเข้มแข็ง ประสานความร่วมมือระหว่าง บ้าน วัด โรงเรียนและหน่วยราชการ พระอุโบสถมีขนาดพอเหมาะจุคนได้เพียง 30-40 คน ใช้งบประมาณเพียงสามล้านบาทต่างจากพระอุโบสถวัดอื่น ๆ ที่อาจใช้เงินมากกว่านี้

สำหรับจิตรกรรมนั้น จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (อ้างถึงในมหาวิทยาลัยศิลปากร , 2540 :135) ให้สัมภาษณ์ว่า พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 นอกจากจะอนุรักษ์ศิลปไทย เช่น ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ช่างศิลปกรรมศิลปากรเขียนซ่อมภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระศรีรัตนศาสดารามแล้ว พระองค์ยังทรงมีพระราชประสงค์ที่จะให้มีการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยที่พัฒนามาจากศิลปโบราณของไทยด้วย เมื่อ พ.ศ. 2504 ทรงมีพระราชดำริให้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระพุทธรัดนสถาน (สถาปัตยกรรมแบบไทยประเพณีสมัยรัชกาลที่ 4) ซึ่งตั้งอยู่ในพระราชฐานชั้นในพระบรมมหาราชวัง ขึ้นใหม่ เพราะเดิมมีภาพจิตรกรรมแบบต้นรัชกาลที่ 4 แต่ถูกไฟไหม้ด้านล่างเสียหาย หลังจากที่รัชกาลที่ 9 ทรงผนวชแล้ว ทรงปรารภว่า ควรจะมีภาพแสดงพระราชจริยวัตร จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เขียนภาพตั้งแต่เสด็จพระราชดำเนินนิวัติพระนคร จนกระทั่งถึงผนวช ทรงสนพระราชหฤทัยที่จะพัฒนาศิลปะเดิมของไทย ให้มาเป็นร่วมสมัยและมีความเป็นไทย ครั้งนั้นจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ศิลปินของกรมศิลปากรไปเขียนภาพถวาย แต่ก็ยังไม่โปรด พระองค์ทรงมีพระราชประสงค์จะให้มีการพัฒนาจากภาพจิตรกรรมฝาผนังมาเป็นภาพที่ดูแล้วมีลักษณะเป็น 3 มิติ และมีเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตปัจจุบัน เพื่อให้สอดคล้องกับการรับรู้เหตุการณ์ ความเป็นไปของสังคมปัจจุบัน ซึ่งสายไหม จบกมลศึก (2547 : 5-17) กล่าวว่า กรมศิลปากรได้ดำเนินการเสร็จแล้ว โดยได้รักษาแนวโบราณตามพระราชประสงค์ ซึ่งทรงมีพระราชดำรัสบ่อย ๆ ว่า มีคนเขาตัดพ้อว่าในรัชกาลปัจจุบันไม่มีศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะดังกล่าวนะ ทำอย่างไรจึงจะให้คนรู้จักศิลปะในรัชกาลที่ 9 ซึ่งได้ประสานลักษณะของศิลปไทยประเพณีเข้ากับศิลปะสมัยใหม่บ้าง และจิตรกรรมในพระพุทธรัดนสถานเป็นอย่างไร ประชาชนชาวไทยจะได้ชื่นชมศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9 ตามพระราชดำรัสในรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังนอกเหนือจากภาพวาด ในหนังสือพระราชนิพนธ์เรื่อง พระมหาชนก

วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

1. เพื่อศึกษาสภาพของจิตรกรรมฝาผนังไทยที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 9 ในเขตภูมิภาคตะวันตก
2. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังตามมโนทัศน์ของสกุลช่างผู้สร้างสรรค์ผลงาน
3. เพื่อศึกษาอิทธิพลของจิตรกรรมฝาผนังที่มีต่อชุมชน

กรอบแนวคิดและคำถามหลักในการวิจัย



คำถามหลักในการวิจัย

1. ช่างผู้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมฝาผนังเป็นใคร บุคคล กลุ่ม หรือคณะ มีการศึกษาด้านศิลปะระดับใด จากการศึกษาในระบบโรงเรียนหรือนอกระบบโรงเรียน มีอาชีพหลัก ประสบการณ์อย่างไร และมีเอกลักษณ์ที่บ่งบอกความเป็นตัวตนในผลงานอย่างไร
2. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน อะไรบ้างที่ทำให้มีความต้องการอยากสร้างงาน เกิดจากความเชื่อศรัทธาในผลงานที่มีมาแต่อดีต เป็นความคิดสร้างสรรค์ของตนเอง ได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม สังคม วัฒนธรรม การเมืองการ

ปกครอง โดยเฉพาะผลกระทบจากวัฒนธรรมตะวันตกและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมไทย ณ ช่วงเวลาที่กำหนดขอบเขตไว้ และมีใครที่สนับสนุนการทำงานให้สำเร็จ

3. แนวคิด วิธีการในการสร้างสรรค์ผลงาน ช่างมีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานโดยลำดับขั้นตอนอย่างไร ใช้วัสดุอุปกรณ์อะไร ๆ บ้าง มีเทคนิคเฉพาะตน รูปแบบเฉพาะตนอย่างไร

4. เนื้อหาสาระงาน ช่างได้ถ่ายทอดเรื่องราวอะไรบ้างที่ให้เกิด คำสอน แง่คิดต่อผู้ชม และชุมชน

5. การนำเสนอต่อสังคม เจ้าของผลงานมีวิธีการและกิจกรรมทางใดบ้างที่จะถ่ายทอดเรื่องราวให้ประชาชนได้รับทราบ

6. ปัญหาและอุปสรรคในการสร้างสรรค์ผลงาน มีปัญหาข้อขัดข้องประการใดที่เป็นอุปสรรคให้การสร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนัง

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ได้กำหนดขอบเขตศึกษาในด้าน

1. มิติเวลา เป็นการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังไทยที่เขียน วาด และระบายสี ในช่วงเวลาที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ราชวงศ์จักรีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเสด็จขึ้นครองราชย์สมบัติ ตั้งแต่วันที่ 5 พฤษภาคม 2493 ซึ่งพระองค์ทรงประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เสด็จขึ้นครองราชย์เป็นพระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 9 แห่งราชวงศ์จักรีจนถึงปัจจุบัน

2. มิติสถานที่ เป็นการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังที่เขียน วาด และระบายสี บนฝาผนังวัดที่เคลื่อนย้ายไม่ได้ ได้แก่ ฝาผนังโบสถ์ ฝาผนังวิหาร และสิ่งก่อสร้างอื่น ๆ ภายในวัดในเขตภูมิภาคตะวันตก หมายถึง จังหวัดนครปฐม ราชบุรี สมุทรสงคราม สมุทรสาคร กาญจนบุรี เพชรบุรี ประจวบคีรีขันธ์ และสุพรรณบุรี

3. มิติกลุ่มตัวอย่าง เพื่อกำหนดเป็นกรณีศึกษา อาจไม่ครอบคลุมทุกจังหวัดที่กำหนดไว้ ใช้หลักเกณฑ์ดังนี้

3.1 ผู้วิจัยเดินทางไปเก็บข้อมูลได้สะดวก อยู่ในแหล่งชุมชนใหญ่

3.2 เป็นจิตรกรรมที่เขียนเสร็จเรียบร้อยหรือใกล้เสร็จสมบูรณ์

3.3 เนื้อหาสาระของภาพจิตรกรรมฝาผนัง แตกต่างกันบ้างในกลุ่มตัวอย่างที่กำหนด และมีมือช่างแตกต่างกันตามลักษณะสถานภาพของช่างผู้เขียน

นิยามศัพท์

จิตรกรรมฝาผนังไทย หมายถึง การเขียน วาดและระบายสี บนฝาผนังวัดที่ เคลื่อนย้ายไม่ได้ ได้แก่ ฝาผนังโบสถ์ ฝาผนังวิหาร และสิ่งก่อสร้างอื่น ๆ ภายในวัด

รัชกาลที่ 9 หมายถึง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ราชวงศ์ จักรแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเสด็จขึ้นครองราชย์สมบัติ ตั้งแต่วันที่ 5 พฤษภาคม 2493

ภูมิภาคตะวันตก หมายถึง จังหวัดนครปฐม ราชบุรี สมุทรสงคราม สมุทรสาคร กาญจนบุรี เพชรบุรี ประจวบคีรีขันธ์ และสุพรรณบุรี

สภาพ หมายถึง ข้อมูลทั่วไปของจิตรกรรมฝาผนังไทยในสถานที่นั้น ๆ ที่ผู้วิจัย ได้ไปสำรวจเก็บข้อมูลและศึกษาวิจัยในครั้งนี้

มโนทัศน์ หมายถึง ความคิด ทศนคติ และการแสดงออกทางทักษะฝีมือที่ สามารถถ่ายทอดและสื่อสารให้เป็นที่เข้าใจกันได้

ช่าง หมายถึง ผู้เขียน วาดและระบายสีงานจิตรกรรมบนฝาผนัง แบ่งออกเป็น 1) ช่างพื้นบ้านที่มีได้ผ่านกระบวนการศึกษาศิลปะในสถาบันการศึกษาศิลปะ 2) ช่างเขียนที่ ผ่านกระบวนการศึกษาศิลปะในสถาบันการศึกษาที่มีการเรียนการสอนวิชาศิลปะ และ 3) ช่างที่มีผลงานดีเด่นได้รับการยกย่องจากสังคม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลของการวิจัยสามารถสรุปและสร้างมโนทัศน์ของจิตรกรรมฝาผนังไทยสมัย รัชกาลที่ 9 ในเขตภูมิภาคตะวันตกได้อย่างเป็นรูปธรรม เป็นหลักฐานทางการศึกษาที่ สามารถเผยแพร่ได้อย่างกว้างขวาง และเป็นการกระตุ้นมุมมองที่มุ่งพัฒนาความเจริญของ จิตและวิญญูณมนุษย์ที่สูงขึ้น และเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระ เจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ราชวงศ์จักรีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติเป็น ปีที่ 60 ในพุทธศักราช 2549 นับเป็นพระมหากษัตริย์พระองค์แรกที่ครองราชย์ยาวนานที่สุดใน ประวัติศาสตร์ชาติไทย ตลอดระยะเวลาที่พระองค์ทรงประกอบพระราชกรณียกิจ นานัปการ เพื่อความผาสุกสมบุรณ์แห่งอาณาประชาราษฎร์ ความเจริญก้าวหน้าของ ประเทศชาติ สมดังพระปฐมบรมราชโองการว่า “ เราจะครองแผ่นดินโดยธรรม เพื่อ ประโยชน์สุขแห่งมหาชนชาวสยาม ”

เชิงอรรถ บทที่ 1

¹ อาจารย์สงวน รอดบุญ (2533 : 172) กล่าวว่า งานจิตรกรรม (จิตร – ภัษ) สมัยสุโขทัยเป็นงานจิตรกรรมฝาผนัง เรียกว่า ภิตติจิตรกรรม (Mural Painting)

² สำหรับวัง หมายถึง ที่ประทับที่อยู่ของเจ้า หรือ พระบรมวงศานุวงศ์ เช่น เจ้าฟ้า พระองค์เจ้า หม่อมเจ้า วังบางแห่งเคยเป็นที่ประทับของพระมหากษัตริย์ แต่ยังคงเรียกวังก็มี เพราะตามขัตติยราชประเพณี พระมหากษัตริย์จะทรงประกาศพระบรมราชโองการสถาปนาขึ้นเป็นพระราชวัง ปัจจุบันวังบางแห่งได้เปลี่ยนแปลงไปเป็นสถานที่ทำการหน่วยงานราชการ อยู่ในความดูแลของกระทรวง กรมต่าง ๆ ย่านการค้า (ส.พลายน้อย , 2539 : 5 - 6)

³ การปกครองในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ พระบรมมหาราชวังคือ ศูนย์กลางของทั้งฝ่ายอาณาจักรและฝ่ายศาสนจักรแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีมหาปราสาทและพระราชมณเฑียรเป็นสัญลักษณ์อาณาจักรและวัดพระศรีรัตนศาสดารามเป็นสัญลักษณ์ศาสนจักร ทั้งมหาปราสาทและพระราชมณเฑียรสะท้อนให้เห็นแนวความคิดว่าพระมหากษัตริย์ทรงเป็นสมมุติเทพตามคติพุทธและเป็นเทวราชาตามคติพราหมณ์ จิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏ ในพระบรมมหาราชวัง และวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) จึงสะท้อนความเชื่อเช่นเดียวกันกับสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ที่สร้างในพระบรมมหาราชวังว่า เปรียบดังพระนารายณ์อวตารลงมาบำบัติทุกข์บำรุงสุขให้แก่ปวงชน และเปรียบดังพระอินทร์เทพผู้เป็นใหญ่ที่มีวิมานบนยอดเขาพระสุเมรุ (สุตารา , 2547 : 32,35)

จิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ช่างได้เขียนตามคติเดิมที่ยึดถือมาแต่สมัยอยุธยา คือ ผนังหลังองค์พระแก้วมรกต (ทิศตะวันออก) วาดภาพไตรภูมิ ด้านหน้า (ทิศตะวันตก) เป็นภาพมารผจญ หม่อมราชวงศ์แฉ่งน้อย ศักดิ์ศรี (2543 : 59 -60) กล่าวว่า ภาพนี้เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 ผนังด้านข้าง (ทิศเหนือและทิศใต้) แบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ ผนังเหนือช่องหน้าต่างโดยรอบเขียนภาพเทพชุมนุม ซึ่งเป็นคตินิยมสืบเนื่องมาแต่กรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ต่อมาเมื่อมีการบูรณะครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้เปลี่ยนเป็นภาพพุทธประวัติ ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเปลี่ยนเป็นภาพพุทธชาดก ส่วนผนังขอบล่างได้หน้าต่างด้านทิศใต้เขียนเป็นภาพขบวนพยุหยาตราสถลมารค ทิศเหนือเป็นภาพขบวนพยุหยาตราชลมารค ภาพดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของพระมหากษัตริย์ การนำภาพดังกล่าวมาเขียนไว้ในพระอุโบสถวัดพระแก้ว น่าจะมีความหมายถึงองค์พระมหากษัตริย์ที่สนิทแนบแน่นสัมพันธ์กับพุทธศาสนา การเสด็จ

โดยขบวนพยุหยาตราเป็นการเวียนเวียนราษฎร ถือว่าพระองค์ทรงประพฤติปฏิบัติตามหลักพุทธศาสนาในด้านทศพิธราชธรรม

หนังสือพระราชพงศาวดาร รัชกาลที่ 5 พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2545 : 159-160) กล่าวว่า ประเพณีเลียบพระนคร แห่เสด็จพระเจ้าแผ่นดินเป็นกระบวนพยุหยาตรายิ่งใหญ่ คล้ายกับการยกกองทัพ ผิดกับกระบวนแห่เสด็จในการพิธีอื่นทั้งนั้น สันนิษฐานว่าเดิมคงจะเสด็จเลียบถึงเมืองทั้งหลายรอบมณฑลธานี ต้องเสด็จโดยทางบกบ้าง ทางเรือบ้าง และประทับรอนแรมเป็นระยะไปหลายวัน จนกว่าจะรอบมณฑลราชธานี เพื่อบำรุงสวามิภักดิ์และเพื่อให้ประจักษ์พระเดชานุภาพแก่ประชาชนทั้งหลาย ครั้นต่อมาเห็นเป็นการลำบากโดยมีจำเป็น จึงย่นระยะทางเป็นเพียงการเลียบพระนครราชธานี แล้วย้อนลงมาอีกชั้นหนึ่ง คงแห่เสด็จเลียบรอบกำแพงพระนครแต่ทางเรือ ส่วนทางบกเป็นแค่แห่เสด็จเรียบรอบบริเวณพระราชวัง เห็นจะเป็นอย่างนี้มาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ถึงอย่างนั้นกำลังพลยังมีถึงหนึ่งหมื่นเป็นอย่างต่ำ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เลียบพระนครทางเรือมี 2 ครั้ง คือ สมัยรัชกาลที่ 1 เมื่อสร้างพระนคร และ พ.ศ. 2328 เลียบพระนครทางบกและทางเรืออีกครั้งหนึ่ง สมัยรัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3 เลียบพระนครทางบก สมัยรัชกาลที่ 4 เลียบพระนครทางบกและทางเรือครั้งหนึ่ง สมัยรัชกาลที่ 5 เลียบพระนครทางบก

จิตรกรรมรามเกียรติ์ในพระระเบียงมีทั้งหมด 178 ห้อง และอีก 80 ภาพ เป็นพระประวัติของพระนารายณ์ก่อนหน้าที่จะอวตารลงมาเป็นพระราม กับภาพตัวละครเอกในเรื่องรามเกียรติ์ เขียนไว้ที่เสาดิพนังและกำแพงริมทางเข้าจากประตู หม่อมราชวงศ์แฉ่งน้อย ศักดิ์ศรี (2543 : 28-30) กล่าวว่า หัวใจของรามเกียรติ์ คือ การสะท้อนถึงพระบรมเดชานุภาพในการปกครองแผ่นดินของพระมหากษัตริย์ พระรามคือ พระนารายณ์หรือพระวิษณุอวตารลงมาสู่โลกมนุษย์ เพื่อบำบัดทุกข์บำรุงสุขแก่ประชาชน ในประเทศไทยเปรียบพระมหากษัตริย์เสมือนพระนารายณ์ รามเกียรติ์จึงเปรียบได้ถึงพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์ที่มีต่อแผ่นดิน

ส่วนภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระบรมมหาราชวัง โดยเฉพาะพระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน พระที่นั่งไพศาลทักษิณ ซึ่งใช้ในการประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก สุตาราฉายา (2547 : 45 - 46) กล่าวว่า จิตรกรรมฝาผนังเขียนเป็นภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตั้งแต่มาฆมาณพสังสมบุญบารมีจนได้ไปจุติเป็นพระอินทร์ ซึ่งหมายถึงพระมหากษัตริย์ ด้านข้างประตูและหน้าต่าง เขียนเป็นรูปเทพในศาสนาฮินดู สื่อถึงการเชิญเทพเจ้าทั้งหลายมาร่วมเป็นสักขีพยาน และช่วยคุ้มครองพระมหากษัตริย์ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก และจิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดบวรสถานสุทธารวาส หรือ วัดพระแก้ววังหน้า สร้างในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพซึ่งเป็นพระมหาอุปราช แต่มาแล้วเสร็จสมัยรัชกาลที่ 4 โดยพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าฯ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังดังกล่าวมีแนวโน้มทางความคิดความหมายไม่น่าจะแตกต่างจากภาพจิตรกรรมใน

พระบรมมหาราชวังในด้านการสรรเสริญพระมหากษัตริย์ (อ่านเพิ่มเติมเรื่อง จิตรกรรมในพระอุโบสถวัดบวรสถานสุทธารวาส ของ อรุณศักดิ์ กิ่งมณี อ้างถึงในศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล , 2538 : 211 - 223)

สมคิด จิระทัศนกุล (2543 : 22) กล่าวว่า ภาพลักษณ์ในอุดมคติของสังคมไทยรับแนวคิดจากวัฒนธรรมอินเดียว่า พระมหากษัตริย์ที่สมบูรณ์แบบย่อมแสดงศักยภาพของพระองค์ 2 ลักษณะ คือ

1. ความเป็นจักรพรรดิราช หมายถึง พระราชาผู้เป็นจักรพรรดิที่ยิ่งใหญ่เหนือราชาทั้งปวง เป็นราชาผู้เกรียงไกร ผู้ซึ่งสามารถปกป้องปวงประชาราษฎร์ให้อยู่เย็นเป็นสุขปราศจากข้าศึกกรูกราน หรืออีกนัยยะหนึ่ง คือ พระราชาผู้เป็นเจ้าทางโลก

2. ความเป็นพระมหาธรรมราชา หมายถึง พระราชาผู้ทรงคุณธรรม เป็นพระราชาที่เปี่ยมล้นด้วยความมีพระเมตตากรุณาต่อไพร่ฟ้าข้าแผ่นดิน คือ พระราชาผู้เป็นเลิศในทางธรรม (ธรรมะของพระพุทธเจ้า : ผู้วิจิตร)

ความเป็นกษัตริย์และศาสนาพุทธแยกกันไม่ออก พระมหากษัตริย์ไทยทุกพระองค์ จึงทรงดำเนินนโยบายตามแนวคิดดังกล่าวควบคู่กันไป บางพระองค์อาจจะมากไปหรือน้อยไปในข้อใดข้อหนึ่ง เพื่อส่งเสริมภาพลักษณ์แห่งความเป็นพระมหากษัตริย์

นับตั้งแต่รัชกาลที่ 4 กรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ตระหนักดีว่า พระองค์เป็นเพียงมนุษย์ธรรมดา เป็นกษัตริย์ที่มีคุณสมบัติอย่างมนุษย์ แนวคิดนี้จะส่งผลต่อพระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 5 จนถึงองค์ปัจจุบัน พิจารณาได้จากการแก้กฎหมาย ระเบียบที่ทำให้ประชาชนรู้สึกถึงความใกล้ชิดกับพระมหากษัตริย์ โดยเฉพาะกรณีที่ราษฎรมีความเดือดร้อน เช่น จากผู้มีอำนาจกดขี่ข่มเหง ก็มีใครจะสามารถร้องทุกข์ให้ทราบถึงพระเนตรพระกรรณได้ แม้ว่ามีกลองวิญฉนัยเกร็ดสำหรับผู้มีความทุกข์จะไปตีกลองถวายเสียงกลองเป็นเครื่องสัญญาณให้ทรงทราบ กลองอยู่ในพระราชวังมีห้องลับกุญแจและเจ้าพนักงานรักษา ยากที่ราษฎรจะสามารถเข้าไปถึง รัชกาลที่ 4 ได้ทรงทราบตระหนักในเวลาเมื่อทรงผนวชอยู่ตลอดรัชกาลที่ 3 ครั้นเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติ จึงทรงแก้ไขพระราชานุกิจ เป็นต้นว่าให้เลิกตีกลองร้องฎีกา เปลี่ยนเป็นเสด็จรับฎีกาด้วยพระองค์เอง เดือนละ 4 ครั้ง เป็นกำหนดและทรงพระอุตสาหะเสด็จไปเที่ยวประพาสที่ต่าง ๆ ทั้งในกรุงและหัวเมืองน้อยใหญ่อยู่เนือง ๆ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ , 2545 : 235 - 240) การวางพระองค์ พระราชกรณียกิจที่ทรงมีต่อปวงชนชาวไทยในด้านต่าง ๆ ไม่ใช่ลักษณะของความเป็นสมมุติเทพ แต่ดำรงไว้ถึงความเป็นธรรมราชาที่ทรงพระเมตตาต่อไพร่ฟ้าประชาชน ขจัดปัญหาความทุกข์ยากเดือดร้อนของประชาชน แนวคิดการบำเพ็ญประโยชน์ตนเพื่อบำรุงพุทธศาสนาและประชาชน เป็นบารมีขั้นสูง เป็นคุณธรรมของพระพุทธเจ้า แม้ว่าในระยะเวลาต่อมา พระมหากษัตริย์ไทยจะไม่ทรงกล่าวอ้างพระองค์ว่าเป็นพระโพธิสัตว์บำเพ็ญบารมีเพื่อพระโพธิญาณ สันติ เล็กสุขุม (2546 : 130) กล่าวว่า จากแนวคิดความเชื่อโบราณสมมุติเทพตามคติพุทธ เป็นการยกฐานะ

พระมหากษัตริย์เทียบเท่าพระพุทธเจ้า จึงเชื่อว่า พระมหากษัตริย์ ทรงเป็นพระอนาคต
พระพุทธเจ้า (สมเด็จพระหน่อพุทธางกูรหรือพระโพธิสัตว์) เพราะบุคคลที่จะตรัสรู้ได้มี
เพียงพระเจ้าแผ่นดินเท่านั้น ดังคำกล่าวที่ว่า “ ขอเป็นพระชนมหารได้บัลลังก์ จะนำสัตว์ไป
ยังนิพพานเลย ” ซึ่งรัชกาลที่ 9 ทรงพระนามว่า ภูมิพลอดุลยเดช หมายความว่า พระผู้
เป็นพลังของแผ่นดิน คือ พระองค์ทรงบำเพ็ญประโยชน์ตนเพื่อบำรุงพุทธศาสนาให้ยั่งยืน
และประชาชนให้พ้นจากความทุกข์ยากนั่นเอง

ทองตอ กล้วยไม้ ณ อุทยาน (2535) กล่าวถึงพระมหากษัตริย์ไทยต้องยึดหลัก
ปฏิบัติที่เรียกว่า ทศพิธราชธรรม หรือ ธรรม 10 ประการของพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นไป
ตามหลักพุทธศาสนา มีกล่าวไว้ในไตรภูมิพระร่วง (เถภูมิกถา) สมเด็จพระเทพ
รัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงสรุปแนวความคิดทศพิธราชธรรมที่สมเด็จพระ
พระสังฆราชเจ้า กรมหลวงวชิรญาณวงศ์ ได้แสดงพระธรรมเทศนา เรื่อง ทศพิธราชธรรมใน
งานพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช เมื่อวันที่
8 พฤษภาคม พ.ศ. 2493 ดังนี้

1. ทาน หมายถึง การให้ ให้สิ่งของ ให้กำลังใจ ทานมี 2 ประการ คือ วัตถุทาน
และธรรมทาน การให้ธรรม บำรุงช่วยเหลือประชาราษฎร์
2. ศีล หมายถึง การรักษากายกรรม วาจากรรม ให้ตั้งเป็นปกติ เว้นจากการ
ประพฤติชั่ว ทุกจริต เป็นตัวอย่างเป็นที่เคารพนับถือของประชาราษฎร์
3. ขันติ หมายถึง กิริยาที่อดทนต่อโลกะ โทสะ โมหะ และอดทนต่อทุกขเวทนา
4. บริจาคะ หมายถึง การเสียสละประโยชน์สุขส่วนตนเพื่อประโยชน์สุขของคน
ในหมู่มา เพื่อความสงบสุขเรียบร้อยของบ้านเมือง
5. อาชวะ หมายถึง การมีอัธยาศัยซื่อตรง ไม่ประพฤติหลอกลวงหรือหลีกเลียง
แอบแฝง มีความจริงใจต่อประชาราษฎร์
6. มัทวะ หมายถึง ความเป็นผู้อ่อนโยน ไม่ดื้อดึง มีความอ่อนโยน มีสัมมา
คารวะต่อท่านผู้ใหญ่ ผู้เจริญ
7. ดบะ หมายถึง การมีความเพียร ทำหน้าที่โดยไม่เกียจคร้าน มุ่งทำกิจอันเป็น
หน้าที่ให้บริสุทธิ ลัทธิพราหมณ์ถือว่า ดบะของพระมหากษัตริย์ คือ การคุ้มครองไพร่ฟ้า
ประชาชน
8. อโกธะ หมายถึง กิริยาที่ไม่แสดงอาการโกรธให้ปรากฏ ไม่มุ่งร้ายต่อผู้อื่น แม้
ต้องทำโทษคนทำผิดก็ทำตามเหตุผล
9. อวิหิงสา หมายถึง การไม่ก่อความทุกข์ยากบีบคั้น กดขี่ ขูดรีด ขาดความ
กรุณาแก่ผู้อื่น ตลอดจนสัตว์ ไม่เบียดเบียนผู้ใด ทรงปกครองประชาชนตั้งบิดาปกครองบุตร
10. อวิโรชนะ หมายถึง การไม่ทำผิดจากทำนองครองธรรม ตั้งมั่นในธรรม ทั้ง
ส่วนยุติธรรม นิติธรรม ระเบียบแบบแผนการปกครอง และขนบธรรมเนียมอันดีงาม

พระมหากษัตริย์ทรงตั้งอยู่ในชาติตียประเพณี อุปถัมภ์ยกย่องคนที่ควรยกย่อง ลงโทษคนที่
กระทำผิด

นอกจากนี้ราชธรรมเนียมอื่น ๆ ที่พระมหากษัตริย์ไทยทรงประพฤติปฏิบัติภายใน
กรอบแห่งรัฐธรรมนูญจารีตประเพณี เช่น ราชสังคหวัตถุ 4 จักรวรรดิวัตร 12 ประการ

บทที่ 2

การตรวจสอบเอกสาร

การวิจัยครั้งนี้ ได้แบ่งหัวข้อเพื่อการตรวจสอบทฤษฎี หลักการ และการนำไปปฏิบัติจริง ดังนี้

1. จิตรกรรมฝาผนังมีอยู่ที่ไหนในวัด
2. วรรณกรรมหรือเนื้อหาสาระในจิตรกรรมฝาผนัง
3. เหตุผลในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง
4. การจัดวางและลำดับภาพในจิตรกรรมฝาผนัง
5. ประเภท เทคนิค และวิธีเขียนจิตรกรรมฝาผนัง
6. การเตรียมพื้นฝาผนัง วัสดุและอุปกรณ์
7. ปรัชญาและแนวคิดในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง
8. ช่างและการสืบทอดการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง

จิตรกรรมฝาผนังมีอยู่ที่ไหนในวัด

ชาวตะวันตกเคยเรียกเมืองไทยว่า ราชอาณาจักรแห่งกาสาวยัสตร์ (The Kingdom of the Yellow Robe) เพราะเป็นดินแดนที่มีแต่วัด (ส.พลายน้อย , 2544 : 101 - 104) โดยเฉพาะพระมหากษัตริย์ไทยนับตั้งแต่โบราณกาลนานมาทุกพระองค์ทรงเป็นเอกอัครราชูปถัมภก และทรงสร้างวัดไว้อย่างน้อยองค์ละ 1 วัด สมัยรัชกาลที่ 3 กรุงรัตนโกสินทร์ ทรงสนับสนุนการสร้างและการบูรณะซ่อมแซมวัดมาก ถึงกับมีคติว่า “ใครใจบุญชอบสร้างวัดก็เป็นคนโปรด” ทั้งนี้โดยมีพระราชประสงค์จะให้กรุงรัตนโกสินทร์รุ่งเรืองอย่างสมัยกรุงศรีอยุธยา หรือในสมัยรัชกาลที่ 9 ปัจจุบันพระองค์ทรงโปรดสร้างวัดพระราม 9 กาญจนาภิเษก เป็นพระอารามหลวงประจำรัชกาล (สำนักงานกปร. , 2546)

การสร้างวัดนับตั้งแต่สมัยโบราณมีคติความเชื่อ เช่น วัดสร้างเพื่อเป็นสิ่งคู่บ้านคู่เมือง วัดสร้างเพื่อประจำพระบรมมหาราชวัง พระราชวัง ประจำกษัตริย์รัชกาล วัดสร้างเพื่อเป็นอนุสรณ์รำลึกถึงคุณงามความดีของบุคคล เหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ ความเชื่อประเพณีต่าง ๆ วัดต่าง ๆ ที่กำเนิดขึ้นและดำรงอยู่จนถึงปัจจุบันนี้จะมีฐานะเป็นนิติบุคคลตามกฎหมาย สามารถแบ่งเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ วัดหลวงหรือพระอารามหลวง และวัดราษฎร์

สำหรับรูปแบบศิลปกรรมภายในวัด โดยภาพรวมจะมีลักษณะเด่น 3 รูปแบบ คือ รูปแบบที่หนึ่งเป็นแบบประเพณีนิยม หมายถึง รูปแบบที่นิยมถือปฏิบัติสืบทอดกันมาจนเป็น

แบบแผนจวบจนปัจจุบันนี้ รูปแบบที่สองเป็นรูปแบบที่ปรับเปลี่ยนไปตามสภาวะการณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏในสังคม และรูปแบบที่สามเป็นรูปแบบพระราชนิยม หมายถึง รูปแบบที่นิยมในช่วงรัชกาลใดรัชกาลหนึ่ง เช่น สมัยรัชกาลที่ 3 กรุงรัตนโกสินทร์ นิยมคบค้ากับชาวจีน จึงนำแบบอย่างศิลปะจีนมาประยุกต์ใช้ในศิลปกรรมไทย เกิดเป็นรูปแบบศิลปะลักษณะหนึ่ง ที่นิยมปฏิบัติกัน และเป็นปัจจัยหนึ่งที่กาลต่อมานักวิชาการสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ศิลปกรรมชิ้นนั้น ๆ สร้างขึ้นหรือกระทำขึ้นในสมัยสมัยรัชกาลที่ 3 กรุงรัตนโกสินทร์ สำหรับฝีมือช่างในสมัยโบราณก่อนที่จะมีสถาบันการศึกษาในระบบตามตะวันตก จะแบ่งเป็นช่างหลวงและช่างพื้นบ้าน ในสมัยปัจจุบันมีสถาบันการศึกษาในระบบตามตะวันตกผลิตบุคคลที่มีความสามารถทางศิลปะหลายแห่ง ช่างบางท่านอาจจะมีวิธีการเรียนรู้ด้วยตนเอง และช่างบางท่านอาจจะได้เรียนรู้จากสถาบันการศึกษานอกระบบ ซึ่งจะมีความหลากหลายมากขึ้นตามความเจริญของบ้านเมือง

วัดจะมีสถานะอย่างไร สุดท้ายแล้วก็เพื่อสืบทอดพระพุทธศาสนาให้ยั่งยืนและเจริญงอกงามเป็นสำคัญ

สมคิด จิระทัศนกุล (2543 :17 – 18 , 23 - 24) กล่าวถึงวัดในสถานะที่เป็นศูนย์กลางของสังคม มีความสำคัญสรุปได้ดังนี้

1. วัดในฐานะตัวแทนความมั่นคงของแผ่นดิน เพราะการสร้างวัดทุกครั้งต้องใช้กำลังทรัพย์และกำลังกายจำนวนมาก อาณาจักรใดยุคสมัยใดที่มีความมั่นคงเจริญกำลังทรัพย์และกำลังกายจำนวนมาก อาณาจักรใดยุคสมัยใดที่มีความมั่นคงเจริญ ก็อาจวัดได้จากปริมาณจำนวนของวัดในแผ่นดินนั้น ๆ ดังจะเห็นได้เช่น อาณาจักรอยุธยา หรือ รัตนโกสินทร์ตอนต้นยุคสมัยรัชกาลที่ 3

2. วัดในฐานะสถาบันผู้สืบทอดศาสนาให้ยั่งยืน เพราะวัดเป็นสถานเดียวที่เป็นสถานที่ตั้งและที่รวมแห่งใดรัตน อันเป็นหลักสำคัญสูงสุดในทางพุทธศาสนา คือ พระพุทธ (พระพุทธรูป) พระธรรม (พระไตรปิฎกและพระธรรมคัมภีร์) และพระสงฆ์

3. วัดในฐานะสถานที่ให้การศึกษา เพราะเป็นแหล่งเดียวที่ให้ความรู้ทั้งทางโลกและทางธรรมแก่ประชาชนทุกระดับชั้นในสังคมแบบดั้งเดิมของไทย

4. วัดในฐานะที่พึ่งทางกายและใจของสังคม เพราะวัดมีพระภิกษุซึ่งเป็นภาพลักษณ์ของผู้มีคุณธรรมผู้สันโดษ เป็นผู้นำของสังคม ทั้งเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ จึงได้รับความเชื่อถือยอมรับของสังคมในทุก ๆ เรื่องที่ต้องการคำปรึกษาหารือ หรือช่วยเหลือทั้งในเชิงชี้แนะ โน้มนำ สั่งสอน และพิธีกรรมทางศาสนา

5. วัดในฐานะศูนย์รวมของศิลปกรรม เพราะวัดถูกจรรโลงขึ้นด้วยกระแสน้ำจากสังคมที่มีต่อศาสนา ดังนั้นศิลปกรรมต่าง ๆ ทั้งในด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม รวมทั้งประณีตศิลป์ จึงได้รับการถ่ายทอดออกมาอย่างสร้างสรรค์และงดงาม เต็มเปี่ยมไปด้วยความหมายที่ล้นเหลือทั้งในเชิงของนามธรรมและรูปธรรม

ผู้วิจัยได้ค้นคว้าเรื่องสิ่งก่อสร้างภายในวัด เน้นถาวรวัตถุเคลื่อนย้ายได้ยาก ที่ปรากฏภาพจิตรกรรมฝาผนัง จากบทความเรื่อง ภาพจิตรกรรมไทยอยู่ที่ไหนในวัด (สมปอง , 2528 : 8 – 11) หนังสือศิลปกรรมไทย พระพุทธปฏิมา พระบรมมหาราชวัง วัด เรือนไทยในภาคกลาง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิตยสถาน : 2536) และ วัด : พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย (สมคิด : 2543) สรุปได้ว่าสิ่งก่อสร้างภายในวัดที่เป็นถาวรวัตถุมีดังนี้

1. เขตพระพุทธรูป

1.1 สถูปพระเจดีย์ พระปรางค์ สร้างขึ้นเพื่อเป็นศูนย์กลางหลักของวัด อนุสรณ์สถานในพุทธศาสนา เจดีย์จะมียอดแหลมแบบลังกา ส่วนปรางค์พัฒนามาจากปราสาทของขอม ยอดไม่แหลม ตามความเชื่อศาสนาฮินดูในเรื่องจักรวาล สิ่งก่อสร้างเหล่านี้จะมีซุ้มทิศหรือกรูสีกลงไปต่ำกว่าระดับพื้นดิน ใช้เป็นที่บรรจุพระบรมสารีริกธาตุของพระพุทธเจ้า พระธาตุที่เคารพบูชา หรือบางแห่งบรรจุพระพิมพ์และอัฐิพระมหากษัตริย์ พระราชวงศ์ บางแห่งบรรจุอัฐิบรรดาขุนนางข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ คหบดีผู้มีฐานะ ซึ่งสร้างและอุปถัมภ์วัด และบางแห่งได้บรรจุสิ่งของมีค่าต่าง ๆ ส่วนที่เป็นผนังกรุอาจะมีจิตรกรรมฝาผนัง พบในสมัยกรุงสุโขทัยและกรุงศรีอยุธยา

1.2 พระมณฑป สร้างขึ้นเพื่อประดิษฐานสิ่งที่เคารพบูชา เช่น รอยพระบาท พระพุทธรูป รูปหล่อพระอริยสงฆ์

1.3 เจดีย์รายและเจดีย์ทิศ (มณฑป , ปรางค์) สร้างขึ้นเพื่อใช้บรรจุอัฐิหรือประกอบพิธีให้ผั่งสมบูรณ์

1.4 พระอุโบสถ หรืออุโบสถ์ หรือโบสถ์ สร้างขึ้นเพื่อพระสงฆ์ใช้เป็นที่พักผ่อนร่วมกัน ทำสังฆกรรม ใช้ประกอบพิธีกรรมระหว่างพระสงฆ์กับพระสงฆ์ พระสงฆ์กับประชาชน ซึ่งต้องได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมา คือ เขตที่พระมหากษัตริย์พระราชทานแก่สงฆ์เป็นสิทธิ์ขาด เพื่อใช้เป็นที่สร้าง ภายในมีพระประธานเป็นพระพุทธรูปขนาดใหญ่

โบสถ์มีหลายลักษณะ ลักษณะโล่งเรียกว่าแบบโถง มีผนังทึบเรียกว่า แบบทึบ สมัยปัจจุบันนิยมแบบนี้ โดยมีประตูและหน้าต่างประกอบ นอกจากนี้ยังมีหลากหลายรูปแบบ แต่ละแบบแยกย่อยได้อีก

น. ณ ปากน้ำ (2543 : 14 - 15) กล่าวว่า สมัยอยุธยาตอนต้น พระพุทธรูปซึ่งเป็นพระประธานในพระอุโบสถมีขนาดใหญ่จนคับพระอุโบสถ จึงไม่เหลือเนื้อที่ไว้ให้เขียนรูปบนผนังด้านหลัง แม้ผนังด้านข้างก็ไม่อาจทำได้ เพราะว่าผนังด้านข้างมีหน้าต่างเจาะผนังเป็นทางยาว ๆ ทั้งสองข้าง จึงไม่เหลือเนื้อที่ไว้ให้เขียนงานจิตรกรรมฝาผนังได้เลย บางตำราถือว่าโบสถ์สร้างแบบทึบ ๆ ไม่เจาะหน้าต่าง คงจะเป็นที่ทรงที่ผนังพอให้แสงสว่างลอดเข้าไปข้างในได้เพียงสลัว ๆ หรือในสมัยอยุธยาตอนกลาง สร้างโบสถ์แบบมหาอุด เช่นที่วัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี ผนังด้านข้างจะไม่มีหน้าต่างแต่จะทำช่องหน้าต่างด้านหลังตรงกับเศียรพระพุทธรูปประธานเพียงช่องเดียวให้แสงส่องเข้ามาได้ เวลาเราบวช 3-4 โมง เมื่อเรา

นั่งตรงหน้าพระประธาน แสงที่ส่องเข้ามาทางช่องหน้าต่างด้านหลังพระประธานจะตกกระทบเศียรพระประธานด้านหลังแตกกระจายเป็นวงรัศมี เราจะมองเห็นแสงกระจายตั้งรัศมีของพระพุทธรูป ดูขลังน่าอัศจรรย์มาก โบสถ์แบบมหาอุดสามารถเขียนจิตรกรรมฝาผนังได้เต็มพื้นที่ การเปิดช่องหน้าต่างมากอาจทำให้ความต่อเนื่องของภาพจิตรกรรมสะดุดลงก็เป็นได้ (สมคิด , 2543 : 69)

สำหรับสัดส่วนและขนาดจะมีรายละเอียดแตกต่างกันตามความนิยมในแต่ละสมัย เช่น โบสถ์สมัยสุโขทัยและล้านนาจะมีขนาดเล็กกว่าวิหาร เพราะใช้ประกอบกิจของพระสงฆ์เท่านั้น ส่วนวิหารนอกจากจะประดิษฐานพระพุทธรูปสำคัญให้ประชาชนได้กราบไหว้บูชาแล้ว ยังเป็นสถานที่ชุมนุมของพุทธศาสนิกชนในการฟังเทศน์ฟังธรรมและร่วมกิจกรรมทางศาสนา สันติ เล็กสุขุม (2540 : 14) กล่าวว่า วัดที่สร้างขึ้นในสมัยสุโขทัยไม่ค่อยนิยมสร้างโบสถ์จึงพบได้น้อยมาก สมัยอยุธยาแนวคิดเปลี่ยนไป สมัยรัตนโกสินทร์ปัจจุบันโบสถ์จะได้รับความสำคัญในอันดับต้น ๆ วัดใดต้องการสร้างโบสถ์เพื่อให้พระภิกษุสงฆ์กระทำสังฆกรรมได้ทุกประเภท ต้องสร้างให้ใหญ่เพียงพอต่อจำนวนพระสงฆ์ไม่น้อยกว่า 20 รูปขึ้นไปนั่งหัตถบาตรถึงกันได้ (สมคิด , 2544 : 65) บางวัดใช้วัสดุที่แสดงถึงความทนทาน คุณค่า ความงาม และราคาสูง

1.5 พระวิหารหรือวิหาร ไม่มีพัทธสีมาเช่นโบสถ์ ใช้เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปคู่โบสถ์ ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาระหว่างพระสงฆ์และประชาชน วิหารมีหลายลักษณะ เรียกแตกต่างกันไป เช่น วิหารแกลบมีขนาดย่อม เป็นอาคารที่บิไม่มีช่องแสง ใช้เป็นสถานที่ฝึกสมาธิหรือวิปัสสนากรรมฐาน วิหารคดมีลักษณะหักข้อศอกตรงมุมสำหรับประดิษฐานพระพุทธรูป บางแห่งมีระเบียงเป็นทางเดินติดต่อกันโดยรอบ วิหารทิศสร้างขึ้นประจำทั้ง 4 ทิศ โดยถือเอาสถูปเจดีย์ ปรารค์ หรืออุโบสถเป็นประธานมีระเบียงเชื่อมต่อแต่ละวิหารเกิดเป็นลักษณะระเบียงล้อมรอบ วิหารหลวงเป็นวิหารขนาดใหญ่ มักสร้างอยู่ด้านหน้าของสิ่งที่เป็นประธานวัด ใช้ประดิษฐานพระพุทธรูปเช่นเดียวกัน บางวัดปรับปรุงวิหารทำเป็นพิพิธภัณฑ์ของวัด ส่วนวิหารเขียนหมายถึงวิหารที่มีภาพจิตรกรรมฝาผนัง เช่น วิหารเขียนวัดป่าโมก อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง

1.6 ศาลาการเปรียญ สร้างขึ้นเพื่อพระสงฆ์แสดงธรรม มักสร้างเป็นศาลากว้าง ๆ ใช้ไม้เป็นหลัก มีทั้งชนิดมีฝาผนังและไม่มีฝาผนัง พื้นที่ใช้สอยข้างหนึ่งทำยกพื้นสูงเป็นที่ตั้งพระพุทธรูปและที่ฟังของสงฆ์ เรียกว่า อาสน์สงฆ์ บางวัดปรับปรุงใช้เป็นที่ร่วมกิจกรรมทางศาสนา การศึกษาของพระสงฆ์และเณร และเพื่อประโยชน์ของประชาชนชุมชนต่าง ๆ

วัดบางแห่งสร้าง อุโบสถ วิหาร ศาลาการเปรียญ ในบริเวณเดียวกัน มีระเบียบการก่อสร้างเป็นแบบเดียวกัน โดยมีอุโบสถเป็นประธาน วิหาร ศาลาการเปรียญ ขนาบซ้ายขวา หรือหน้า-หลัง

1.7 ศาลาด่าง ๆ ได้แก่ ศาลาราย เป็นศาลาโล่งยกพื้นสูงพอนั่งห้อยขาได้ มีขนาดเล็ก ใช้เป็นที่นั่งพักของประชาชนที่มาทำบุญในวัด ศาลาทิศ เป็นอาคารที่สร้างล้อมอาคารสำคัญสำหรับประชาชนนั่งพักหรือสร้างประกอบเพื่อให้ผังรวมสมบูรณ์

1.8 หอระฆัง หอกลอง เป็นสิ่งก่อสร้างสำหรับแขวนระฆัง กลอง ใช้ตีบอกเวลาการนัดหมาย

1.9 พระระเบียง หรือระเบียง หรือกำแพง เป็นสิ่งก่อสร้างลักษณะเป็นรั้วเป็นแนว กำแพงวัดกำหนดขอบเขตวัด กำแพงแก้วล้อมรอบแสดงขอบเขตแห่งพุทธาวาส

1.10 พลับพลาเปลื้องเครื่องหรือศาลาเปลื้องเครื่อง อาคารขนาดเล็กสร้างติดอยู่กับกำแพงวัดหลวงที่สำคัญบางวัด ด้านนอกพลับพลามักมีเกยชานสำหรับพระมหากษัตริย์เสด็จขึ้นไปเปลี่ยนเครื่องทรง

2. เขตสังฆาวาส

2.1 กุฏิ เป็นที่อยู่อาศัยของพระภิกษุสงฆ์ สามเณร อาจมีจิตรกรรมฝาผนัง เช่น ที่ฝาประจันกุฏิสงฆ์วัดบางแคใหญ่ จังหวัดสมุทรสงคราม น. ณ ปากน้ำ (2530 : 105)

2.2 หอฉันและหอสดมณต์ อาจเป็นอาคารเดียวกันหรือสร้างติดกันแบ่งสัดส่วน ใช้เป็นที่ฉันภัตตาหารของพระภิกษุสงฆ์ สามเณร เวลาเช้าและเพล หอสดมณต์ทำวัตรสดมณต์ตอนเช้าและตอนเย็น

2.3 หอไตร เป็นที่เก็บรักษาพระไตรปิฎก คัมภีร์ เอกสาร หนังสือ สิ่งอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา

2.4 ธรรมศาลา ใช้เป็นที่เทศนาธรรม ห้องสมุด หรือมีโสตทัศนวัสดุอุปกรณ์ทางศาสนา

2.5 ศาลาลอย เป็นอาคารขนาดเล็กมีลักษณะเป็นศาลา 2 ชั้น โดยใช้กำแพงวัดเป็นผนังชั้นล่างด้านหนึ่ง ชั้นล่างทึบ มีประตูเป็นทางเข้าออก มีหน้าต่างหรือช่องแสงพอสมควร ชั้นบนมีลักษณะโล่ง ๆ ไม่มีผนัง อาจมีราวลูกกรงหรือพนักโดยรอบ ประโยชน์ใช้สอยแต่เริ่มแรกคงเป็นที่สำหรับเลี้ยงภัตตาหารหรือเป็นที่แสดงธรรม

2.6 ศาลา दिन สิ่งก่อสร้างขนาดเล็ก สูงจากพื้นดินเพียงเล็กน้อย สร้างเป็นหลังเดี่ยวโดด ๆ หรือสร้างโดยใช้กำแพงวัดเป็นฝาผนังด้านหนึ่ง บางวัดใช้กำแพงแก้วเป็นฝากั้นกลาง สามารถใช้ประโยชน์ได้ 2 ด้าน

2.7 ศาลาทำน้ำ อาคารขนาดเล็ก สร้างอยู่ริมน้ำ สำหรับวัดที่ตั้งอยู่ริมน้ำ ใช้แม่น้ำลำคลองเป็นทางสัญจร ลักษณะเป็นศาลาโล่ง ๆ มีทางเดินผ่านกลางเพื่อไปยังบันไดทำน้ำ

สมคิด จิรทัศน์กุล (2543 : 28 , 32) กล่าวว่า การกำหนดหน้าที่ของอาคารกลุ่มพุทธาวาสแต่ละประเภทและตำแหน่งในผัง ไม่มีข้อกำหนดเป็นกฎเกณฑ์ตายตัวเสมอไป (ยกเว้นพระเจดีย์ พระปรางค์ หรือพระมณฑปประธานที่ตั้งอยู่ในตำแหน่งหลัก) ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวความคิดและคตินิยมของแต่ละสมัยเป็นปัจจัยสำคัญ สำหรับลักษณะการวาง

ตำแหน่งอาคารในผังเขตสังฆาวาส กฎถือเป็นอาคารหลักสำคัญ อาคารอื่น ๆ ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์เชิงประโยชน์ใช้สอย หากเป็นวัดราษฎร์ในท้องถิ่นชนบทที่มีขนาดเล็ก การวางผังไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว

3. ธรรมเนียม

3.1 เมรุ ใช้สำหรับเผาศพ

3.2 พิพิธภัณฑสถาน หอสมุด และสถานที่สำหรับการศึกษาและการเรียนรู้

สิ่งก่อสร้างต่าง ๆ ที่กล่าวมานี้ ในปัจจุบันจะเห็นว่าสถานที่ที่จิตรกรหรือช่างจะได้วาดสร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนัง มักจะเป็น โบสถ์ วิหาร และศาลาการเปรียญ หรืออาคารที่ดัดแปลงหรือสร้างใหม่เป็นพิพิธภัณฑสถานของวัด ส่วนสิ่งก่อสร้างอื่น ๆ จะปรากฏน้อยมากหรือไม่เลย

ทัศนคติที่มีต่อจิตรกรรมฝาผนังภายในวัด

ลม เปลี่ยนทิศ (2548 : 5) กล่าวถึงสาเหตุที่คนไทยไม่ค่อยเข้าวัด โดยเฉพาะกรณีตัวอย่างในการจัดงานสัปดาห์ส่งเสริมพระพุทธศาสนาที่กรมการศาสนาร่วมกับภาคเอกชนจัดขึ้น ณ ห้องสนามหลวง ระหว่างวันที่ 19 – 23 กุมภาพันธ์ 2548 เนื่องในเทศกาลวันมาฆบูชา มีผู้สนใจเข้าร่วมงานน้อยมากไม่ถึงเป้าหมายที่กำหนดไว้ อธิบดีกรมการศาสนาให้เหตุผลที่ว่าคนไทยส่วนใหญ่ไม่สนใจ อาจเป็นเพราะว่าการประชาสัมพันธ์ขาดเอกภาพ ขาดกิจกรรมที่จะให้ประชาชนเข้ามามีส่วนร่วม เด็กและเยาวชนที่เป็นกลุ่มเป้าหมายติดปัญหาระเบียบกระทรวงศึกษาธิการ เกี่ยวกับการนำนักเรียนออกนอกสถานที่เพื่อทัศนศึกษา ดูเหมือนว่ากระทรวงศึกษาธิการจะเป็นตัวถ่วงในการสร้างคุณภาพคนในหลายเรื่อง ทั้งเรื่องการศึกษา ศาสนา อีกประเด็นหนึ่งวัดไทยทุกวันนี้มีบรรยายกาศและสภาพแวดล้อมที่น่าจะเข้าไปบำเพ็ญบุญทางศาสนาหรือไม่

ในสมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้น จิตรกรรมฝาผนังสร้างขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชาและเชิดชูพระเกียรติคุณของพระบรมศาสดา (วิบูลย์ , 2543 : 22) เพราะเขียนขึ้นในสถานที่ที่ลับเฉพาะ ไม่มีความประสงค์จะให้คนทั่วไปได้ชม เช่น ในกรุปรังค์ ประชาชนเข้าไปไม่ได้ หากไม่เกิดการพังทลายหรือเหตุที่จะต้องมีการเข้าไปตรวจสอบ ก็จะไม่ทราบว่ามีจิตรกรรมฝาผนัง

สมัยอยุธยาตอนกลางสืบมาจนปัจจุบันนี้ จิตรกรรมฝาผนังนำมาเขียนบนฝาผนังอาคารที่ประชาชนทั่วไปเห็นได้สะดวก เช่น โบสถ์ วิหาร ซึ่งเป็นสถานที่ที่ประชาชนสามารถเข้ามาราบไหว้บูชาพระพุทธรูป ฟังธรรมะ ได้ มีเหตุในถกเถียงกันว่า จิตรกรรมฝาผนังเดิมสร้างขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชาและเชิดชูพระเกียรติคุณของพระบรมศาสดา แต่ปัจจุบันเพื่อประดับตกแต่งอาคารเสียมากกว่า ทั้งสองเหตุผลต่างมีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออกเด็ดขาด จึงอยู่ที่ทางวัด เจ้าอาวาสวัดมีทัศนคติอย่างไรกับภาพจิตรกรรมฝาผนัง การที่จะเปิดให้ประชาชนเข้ามาชมโดยไม่มีระเบียบชัดเจน ดูแลไม่ทั่วถึงย่อมสร้างความเสียหายต่อทรัพย์สินภายในวัดได้

ผู้วิจัยเชื่อว่าจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏในสถานที่ต่าง ๆ ภายในวัด เป็นสื่อการเผยแพร่ธรรมะ คำสอนของพระพุทธเจ้า เป็นสื่อการศึกษาอย่างหนึ่ง เป็นจิตสำนึกร่วมทางสังคม (Social Consciousness) ของประชาชนแต่ละชุมชน ระหว่างชุมชน ตลอดจนประชาชนชุมชนอื่น ๆ ที่ได้มาเยี่ยมเยือนเข้ามาชม เมื่อสภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไป ความแตกต่างที่เกิดการเปรียบเทียบน่าจะได้ข้อคิดนำเสนอจิตรกรรมฝาผนัง เพื่อเป็นการนำเสนอพระธรรมคำสั่งสอนให้เกิดความหลากหลายช่องทางสู่ประชาชน สมควรที่กรมการศาสนา วัด ชุมชน โรงเรียน นักวิชาการในท้องถิ่น ได้ปรึกษาหารือหรือคิดสร้างโครงการใช้ประโยชน์จากจิตรกรรมฝาผนังภายในวัดเพื่อประโยชน์สุขของประชาชน สังคม เป็นการสร้างวัฒนธรรมการแสวงหาความรู้และความสุข ดังที่วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ (2538 : 11 -15) กล่าวไว้ว่า การแสวงหาความรู้และการพัฒนาจิตใจเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้นำในบ้านเมืองควรให้ความสำคัญควบคู่ไปกับการพัฒนาทางด้านวัตถุ การพัฒนาคุณภาพชีวิตคนให้มีคุณภาพ มีวัฒนธรรมสูงย่อมส่งเสริมให้สังคมเป็นสังคมที่ดี

วรรณกรรมหรือเนื้อหาสาระในจิตรกรรมฝาผนัง

สมัยทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี สุโขทัย และอโยธยา มีจิตรกรรมฝาผนังหลงเหลืออยู่น้อยมาก ในสภาพปัจจุบันจะชำรุด เสียหาย อยู่ในสภาพปรางเลือน ประชาชนทั่วไปในสมัยปัจจุบันอาจจะดูแล้วไม่รู้เรื่อง นักวิชาการผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะได้ศึกษาค้นคว้าและบันทึกไว้ว่า เนื้อหาสาระที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง ได้แก่ พระอดีตพุทธ พุทธประวัติ ชาตก ผู้วิจัยคิดว่าไม่ต่างไปจากสมัยอยุธยา มีความสืบเนื่องต่อกัน

นอกจากนี้หากแบ่งตามลักษณะภูมิภาคก็จะได้จิตรกรรมฝาผนังล้านนา ซึ่งอยู่ในภาคเหนือ วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ (2529 : 199 – 207 , 209 - 218) กล่าวว่า มีลักษณะการแสดงออกของเส้นง่าย ๆ แต่มีความงาม ซึ่งเป็นลักษณะนิสัยใจคอของชาวล้านนา เรื่องราวที่เขียนอาจแตกต่างจากภาคกลาง แต่จุดประสงค์หลักเพื่อประดับตกแต่งอาคาร สอนศาสนา คุณธรรมความดี โดยเฉพาะนิทานพื้นบ้านสะท้อนคตินิยมเรื่องคุณธรรม ความดีงาม แสดงให้เห็นถึงการสร้างงานศิลปะด้วยแรงศรัทธาที่จะให้จิตรกรรมเป็นสื่อรื้อฟื้นจิตใจคนไปสู่พระธรรมของพุทธศาสนาและสัจธรรม ส่วนจิตรกรรมของอีสาน มีคติการเขียนที่ไม่มีหลักเกณฑ์ตายตัว แต่เป็นไปตามความเหมาะสมของผนังและขนาดของโบสถ์ (สิม) และความพอใจของช่างเขียนเป็นสำคัญ จุดประสงค์ของการเขียนเพื่อการสอนศีลธรรม ธรรมะ และเล่าเรื่องนิทานพื้นบ้านประจำถิ่นไว้ให้คนรุ่นหลังดูเป็นหลักสำคัญ

สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒน์ (2524 : 10 - 31) กล่าวถึงเนื้อหาหลักที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา มีดังนี้

1. พระอดีตพุทธ
2. พุทธประวัติ (พระปฐมสมโพธิกถา)
3. ทศชาติชาดก

4. ไตรภูมิพระร่วง

5. บัณฑิตพุทธ

สน สีมাত্রัง (2522 : 10 – 18) กล่าวถึงเรื่องราวที่นิยมเขียนในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์ มีดังนี้

1. พุทธประวัติ
2. ทศชาติชาดก
3. ไตรภูมิ
4. รามเกียรติ์
5. อนุพุทธประวัติ
6. เถรีประวัติ
7. อุบาสกและอุบาสิกาประวัติ
8. บัณฑิตพุทธประวัติ
9. นิบาตชาดก
10. ปรีชาธรรม
11. สุภาษิตและคติสอนใจ
12. พระราชพิธี 12 เดือน
13. พงศาวดารและประวัติศาสตร์

สมชาติ มณีโชติ (2529 : 54 – 112) กล่าวถึงเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธศาสนาและขนบประเพณีที่นิยมเขียนในจิตรกรรมไทย มีดังนี้

1. เรื่องอดีตพุทธและบัณฑิตพุทธ
2. อนุพุทธประวัติ เถรีประวัติและอุบาสกอุบาสิกาประวัติ
3. เรื่องชาดกและทศชาติชาดก
4. ไตรภูมิ
5. พระราชพิธีเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์
6. พงศาวดารและประวัติศาสตร์
7. วรรณคดี

ประทีป ชุมพล (2535 : 62 - 85) กล่าวถึงวรรณกรรมที่มีในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์ มีดังนี้

1. เนื้อหาเกี่ยวกับพุทธประวัติ
 - 1.1 อดีตพุทธเจ้า
 - 1.2 อดีตพระชาติพระพุทธรูปเจ้า
 - 1.3 พุทธประวัติ
 - 1.4 อนุพุทธประวัติ
 - 1.5 เถรีประวัติ

- 1.6 อุบาสกอุบาสิกาประวัติ
- 1.7 ปัจเจกพุทธเจ้า
2. เนื้อหาเกี่ยวกับความเชื่อและคำสอน
 - 2.1 ไตรภูมิ
 - 2.2 พระมาลัย
 - 2.3 ปริศนาธรรม
 - 2.4 สุภาสิตและคติสอนใจ
3. เนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาฮินดู
 - 3.1 รามเกียรติ์
4. เนื้อหาเกี่ยวกับพงศาวดารประวัติศาสตร์ พระราชพิธีและประเพณี
 - 4.1 พงศาวดารประวัติศาสตร์กรุงศรีอยุธยา
 - 4.2 พงศาวดารประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์
 - 4.3 ดำเนินพระแก้วมรกต
 - 4.4 พระราชพิธีและขนบประเพณี

วรรณิกา ณ สงขลา (2534 : 9 – 111 , 139 – 173) กล่าวถึงวรรณกรรมทางพุทธศาสนาในจิตรกรรมไทยประเพณี มีดังนี้

1. พุทธประวัติหรือปฐมสมโพธิ
2. สังเขปนียสถาน
3. รัตนมหาสถาน
4. อัฐมหาสถาน
5. พระพุทธบาท
6. พุทธประวัติตอนปาเลไลยก์
7. พระอดีตพุทธ
8. พระพุทธเจ้า 5 พระองค์ และนิทานพระยาโกศาณ
9. ชาดกในพุทธศาสนา (พระอดีตชาติ 550 เรื่อง)
10. ไตรภูมิ
11. ดาวนักษัตรและตำราต่าง ๆ
12. พระปัจเจกพุทธ
13. เอตทัคคะ
14. ฎีกาพาทุง
15. องค์ลีมาล
16. พระไตรปิฎก
17. ปริศนาธรรม
18. ชุดองค์ 13

19. อสุภะ 10

20. วรรณกรรมอื่น ๆ และนิทานพื้นบ้าน เช่น อิเหนา รามเกียรติ์ สังข์ทอง ไกรทอง จันทรโครพ ศรีธนญชัย

21. สุภาพิตเพลงกล่อมเด็ก มหรสพ กีฬา การละเล่น การละเล่นเฉลิมฉลองดนตรี บันเทิงต่าง ๆ

22. พระราชกรณียกิจ พระราชพิธีและประเพณี เช่น พระราชพิธี 12 เดือน

23. ทวารบาล

24. สิบสองภาษา

25. แม่ซื้อ

26. ภาพเกี่ยวกับเทพ อมนุษย์ในคัมภีร์และอมนุษย์ครึ่งคนครึ่งสัตว์

27. ประวัติศาสตร์ พงศาวดาร และตำนาน

28. สถาปัตยกรรมสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ

29. ภาพเครื่องหมายสัญลักษณ์ ลวดลายต่าง ๆ

30. ภาพสัตว์ ต้นไม้ ยานพาหนะ

ทัศนคติที่มีต่อวรรณกรรมในจิตรกรรมฝาผนัง

จะเห็นได้ว่ามีเรื่องราวต่าง ๆ มากมายที่นายช่างสามารถนำมาใช้เขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังได้ เกินกว่าที่พื้นที่ในโบสถ์และวิหารจะรับได้หมด จึงต้องมีการคิดวางแผนและกำหนดว่าแต่ละแห่งจะบรรจุเนื้อหาเรื่องราวอะไรบ้าง และการที่จะเขียนเรื่องใดตอนใดต้องปฏิบัติตามหรือพึงยึดขนบธรรมเนียมประเพณีเป็นที่ตั้งที่สำคัญประการหนึ่ง สิ่งหนึ่งที่นายช่างมักจะสอดแทรกไว้ในจิตรกรรมฝาผนังคือ การสอดแทรกภาพชีวิตความเป็นอยู่ ลักษณะสถาปัตยกรรมสิ่งก่อสร้าง การแต่งกาย งานประเพณี ภาพเหล่านี้เรียกว่า ภาพภาค ซึ่งมีเสน่ห์ น่าสนใจ สำหรับคนช่างสังเกตทั้งยังเป็นการบันทึกประวัติศาสตร์ให้ได้ใช้ศึกษาค้นคว้าอีกด้วย (นายรอบรู้ , 2546 : 108) อุทอง ประศาสน์วินิจนัย (2545 : 12) กล่าวว่า ผลงานจิตรกรรมเหล่านี้ นอกจากจะช่วยเตือนใจให้นึกถึงบารมี 10 ประการที่พระพุทธเจ้าทรงพากเพียรบำเพ็ญแล้ว ยังเป็นบันทึกประวัติศาสตร์สังคมที่สำคัญยิ่งเนื่องจากจิตรกรมักจำลองวิถีชีวิตที่ได้พบเห็นในยุคสมัยของตนไว้ในภาพเขียน ทำให้เราสามารถศึกษาสภาพความเป็นอยู่ของคนสมัยนั้นได้ ไม่ว่าจะเป็นสภาพบ้านเรือน (ทรวดทรงสถาปัตยกรรม วัสดุที่ใช้ในการก่อสร้าง ข้าวของเครื่องใช้ และการประดับตกแต่งสถานที่) การแต่งตัว (วิธีนุ่งห่ม รวมทั้งลวดลายและชนิดของผ้า) การดำรงชีวิตประจำวัน (อาบน้ำ ดำข้าว ฯลฯ) การประกอบอาชีพ มหรสพและการละเล่น (ทั้งของเด็กและผู้ใหญ่) การเดินทาง (ชนิดต่าง ๆ ของเรือ เกวียน รถ การจัดขบวนและการเดินทางบนหลังม้าและหลังช้าง) หรือการทำสงคราม (อาวุธและพาหนะที่ใช้) นอกจากนั้นยังเห็นภาพผู้คนหลากหลายชาติพันธุ์ พืชและสัตว์ชนิดต่าง ๆ ทั้งที่มีอยู่จริงและในจินตนาการของช่างเขียนสมัยนั้นด้วย

เรื่องราวที่แสดงถึงวิถีชีวิตของชาวบ้านในท้องถิ่นนั้น ๆ โดยเฉพาะการสอดแทรกอารมณ์ขันอันละเอียดละไมในชีวิต เป็นเรื่องของชาวบ้าน วิถีชีวิตจริง ๆ ในเรื่องเพศและความรักความใคร่ จากระบบความเชื่อเกี่ยวกับความอุดมสมบูรณ์ของชุมชน (สุจิตต์ อ่างถึงในนิวัต , 2541 : คำนำ)

พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 ได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตทุกรูปแบบ ซึ่งวัดที่มีจิตรกรรมฝาผนังย่อมเป็นสถานที่ให้ประชาชนทุกเพศทุกวัยได้เข้ามาชื่นชม วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2537 : 77 – 89) กล่าวว่า การชื่นชมศิลปะจะต้องส่งเสริมบรรยายภาคโดยมีวิธีการ คือ

1. การให้ความสนใจและสร้างความคุ้นเคย ชักจูงให้ประชาชนได้เข้าไปใกล้ชิดกับงาน เพราะความคุ้นเคยจะเป็นการเริ่มต้นที่นำไปสู่ความอยากรู้อยากเห็น
2. เริ่มต้นการดูภาพเขียนที่มีสีสัน เนื้อหาที่คุ้นเคย เริ่มต้นจากศิลปกรรมตามวัดวาอาราม วัดที่มีจิตรกรรมฝาผนังจะเป็นการดี และเริ่มต้นจากวัดที่มีสถานที่ใกล้เคียง ๆ การเดินทางสะดวก
3. การดูครั้งแรกอาจเป็นการดูผิวเผิน ผ่านหูผ่านตา ไม่คำนึงเนื้อหาว่ารู้เรื่องหรือไม่ เมื่อคุ้นเคยแล้วจึงเพิ่มความสนใจมากขึ้นทีละขั้น จากการดูสีสนมาสนใจเนื้อหาเรื่องราว ภาพ รายละเอียดที่ลึกซึ้งมากขึ้นตามลำดับ
4. การส่งเสริมให้เกิดความสนใจอย่างจริงจัง

ผู้วิจัยคิดว่าถ้าต้องการให้การสื่อสารทางการศึกษาได้ผล ควรที่จะมีการรณรงค์ประชาสัมพันธ์เชิงนโยบายและปฏิบัติการ ให้ผู้บริหารการศึกษา ระดับสูงและครูอาจารย์ซึ่งเป็นผู้บริหารและผู้สอนระดับท้องถิ่นในเขตการศึกษา นักเรียนและประชาชน ได้เห็นความสำคัญของจิตรกรรมฝาผนัง เกิดความต้องการที่จะได้ไปชมจิตรกรรมฝาผนัง และทางวัดต้องมีสื่อหรือวิธีการที่ทำให้ผู้ที่เข้ามาชมจิตรกรรมฝาผนังได้ทราบเรื่องราวก่อน เพื่อว่าเมื่อดูภาพจิตรกรรมฝาผนังแล้วจะเข้าใจ เกิดความคิด ความสว่างในปัญญา และเกิดสุนทรีย์ในอารมณ์ ความงดงามของศิลปะที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง ได้รับความสุขใจกลับไปด้วย

เหตุผลในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง

กรมศิลปากร (2521 : 46 - 47) กล่าวว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังอาจเป็นเครื่องกระตุ้นให้เกิดพลังกำลังใจแก่ผู้ปฏิบัติธรรมแล้วได้บรรลุผลประสพความสำเร็จสมโนภด ตลอดทั้งช่วยโน้มน้าวจิตใจผู้ที่ย่อหย่อนต่อธรรมให้มีไตรทวารที่อ่อนโยน และระลึกถึงการประกอบกุศลได้ จิตรกรทั้งหลายที่มีศรัทธามั่นคงอยู่ในพระพุทธศาสนา จึงอุทิศทั้งกำลังกายกำลังใจ ฝากฝีมือของตนไว้อย่างทุ่มเท บรรจงสร้างศิลปะอย่างวิจิตรงดงามถวายไว้ เพื่อให้ยืนยงเคียงคู่กับอายุของพระพุทธศาสนา

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (อ่างถึงในวิบูลย์ , 2546 ข : 177) กล่าวว่า ช่างเขียนแต่ก่อนมีศรัทธาปสาทะอย่างแรงกล้า สร้างศิลปะรับใช้พุทธศาสนา ภาพจึงมีความ

ละมุนละไมและเป็นทิพย์ และเป็นความรู้สึก ความเชื่อ ความศรัทธาในความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ อันเป็นรหัสวิสัย (mysticism) ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษของคนไทยมาแต่ก่อน

จุลทรรศน์ พยาธรรณนที (อ้างถึงในสถาบันไทยคดีศึกษา , 2525 : 23-25) กล่าวถึงเหตุผลของคนสมัยโบราณต่อการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ไว้ดังนี้

1. ประสงค์ให้คนเกิดมีความเลื่อมใสในพระศาสนา ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายไว้ว่า การเขียนฝาผนังวัดและวังดูมีหลักฐานโบราณต่างกัน การเขียนภายในวัดเพื่อจะจูงใจให้คนมีความเลื่อมใสพระพุทธศาสนาหรือจูงใจให้คนเลื่อมใสในพุทธศาสนาเป็นอันดับแรก

2. เจตนาจะให้ศาสนสถานซึ่งได้สถาปนาขึ้นแล้วนั้นบริบูรณ์ไปด้วยศิลปกรรม เพราะศิลปกรรมเป็นเครื่องที่จะจูงจิตใจของคนให้เกิดศรัทธา เกิดความหวัง เมื่อสร้างศาสนสถานขึ้นแล้ว ประกอบด้วยสถาปัตยกรรมซึ่งมีคุณค่าก็ย่อมประดับไปด้วยประติมากรรมที่ตกแต่งภายในและภายนอกจึงต้องมีจิตรกรรมประดับให้ล้นเป็นองค์ประกอบอันสมบูรณ์ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงสนับสนุนว่า การเขียนฝาผนังโบสถ์วิหารเป็นส่วนหนึ่งในเจตนาที่สร้างวัด วัดจึงมีภาพเขียนผนังโดยมากไม่เลือกว่าวัดหลวงหรือวัดราษฎร์ ถ้าพอมองเห็นว่าเขียนได้เป็นต้องเขียน ฉะนั้นการที่เขียนรูปนั้นเป็นโดยว่า เจตนาในการสร้างวัดให้บริบูรณ์ไปด้วยศิลปกรรมครบถ้วนทุกประการ

3. ประสงค์จะเอาฝาผนังเป็นธรรมดึก คำว่า ธรรมดึก หมายความว่า เป็นที่แสดงธรรม เพราะจิตรกรรมมีชื่อว่า จิตรภาษา คือ รูปภาพจิตรกรรมเป็นภาษาที่คนทั้งหลายสามารถเข้าใจได้ โดยไม่ต้องศึกษาหรือมีประสบการณ์มาก่อนก็รู้เรื่อง ความข้อนี้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงไว้ว่า เขียนให้ประกอบด้วยธรรมที่เป็นแก่นสาร หรือเป็นคำอุปมาในทางธรรมหรือเขียนไว้ให้พร้อมบริบูรณ์ด้วยเป็นตำราหรือเขียนไว้เป็นที่เกิดสังเวชสลดใจ เช่น จะเขียนรูปต้นไม้ใหญ่มีโคมไพลูกอยู่ภายใน และเขียนรูปอสุราให้เกิดธรรมสังเวชเช่นนี้ ได้ประโยชน์ในทางธรรม แต่รูปเขียนนั้นไม่ใคร่งาม อันนี้เป็นเหตุผลให้เห็นว่า การที่คนแต่แอนเขียนภาพนั้นมีมูลมาจากประสงค์ให้รูปเขียนนั้นเป็นธรรมดึก เล่าเรื่องธรรมะต่าง ๆ เช่น ขัรวินโฆงเขียนภาพปริศนาธรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งทรงพระกรุณาโปรดให้เขียน เพราะต้องการให้ฝาผนังเป็นธรรมดึก เช่น ที่อุโบสถวัดบวรนิเวศ เป็นรูปคนฝรั่งขี้นรถม้าก็มาจากธรรมบทหรือคำสวดที่เรามักจะสวดกันทุกวันนี้ว่า "สัถตา เทวมนุสสานัง พุทโธภควาติ" หรือ "สัปปุสธรรม สวักตถิ สัถตา เทวมนุสสานัง" ซึ่งแปลว่า พระพุทธเจ้านั้นทรงเป็นนายม้าที่สามารถฝึกอาชาไนย ซึ่งเปรียบเสมือนม้าป่านี่ให้เป็นระเบียบเรียบร้อยได้ด้วยวินัยของพระองค์ ก็เขียนรูปคนขี่ม้าซึ่งสามารถขับม้าจำนวนหลาย ๆ ตัว ให้เทียมรถและรถวิ่งไปเรียบ ๆ ได้ ฉะนั้นฝาผนังก็เป็นธรรมดึกด้วยเหตุผลดังกล่าว

4. ประสงค์ให้ภายในสถานที่นั้นงามเป็นที่เจริญตาเจริญใจ เพราะถ้าปล่อยให้ เป็นฝาผนังเปล่า ๆ ผู้คนเฝ้ามาจับ น้ำที่รั่วจากหลังคาทำให้เกิดความไม่งาม ฝาผนัง

กระด้ากระด้าง ก็ไม่เป็นที่เจริญศรัทธาแก่คน จึงต้องเขียนรูปไว้เพื่อให้ผิงสนั่นกลบฝุ่นละอองและคราบต่าง ๆ ที่เกิดบนฝาผนัง และก็ประโยชน์ความงามเป็นที่เจริญทัศนะของคน

5. เหตุผลทางบุญกิริยา คนทั้งหลายแต่ก่อนเมื่อสร้างวัด การเอาของดีของงามไปประดับไว้ถือว่าเป็นบุญกิริยา จึงเกิดเป็นรูปภาพเขียนขึ้นบนฝาผนัง

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (อ้างถึงในมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมราช , 2533) กล่าวถึงวัตถุประสงค์ของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ดังนี้

1. ตกแต่งพื้นผนังอาคาร ได้แก่ โบสถ์ วิหาร ศาลาการเปรียญ ฯลฯ ให้สวยงามเพิ่มความสงบลึบและคุณค่าแก่สถานที่นั้นยิ่งขึ้น เพราะภายในอาคารของศาสนาโดยเฉพาะโบสถ์ วิหาร จะต้องให้ความรู้สึกในอันที่จะก่อให้เกิดความสำรวมและเป็นที่ตั้งแห่งจิตอันเป็นสมาธิ อันปลุกตนไปจากโลกแห่งความเป็นจริงที่สับสนวุ่นวายภายนอก ภาพจิตรกรรมนับเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดความสงบทาวจิตใจ จึงสร้างขึ้นตามอุดมคติ แสดงเรื่องราวทางพุทธศาสนา พุทธประวัติ นิทานชาดก ทั้งนี้เพื่อจะน้อมนำชักจูงให้เลื่อมใสในศาสนาอยู่แล้ว ให้ซาบซึ้งในสพระธรรมคำสอนขององค์พระศาสดายิ่งขึ้น เพราะผู้เคยฟังพระธรรมเทศนาแล้วเมื่อได้ชมภาพจิตรกรรมเหล่านี้ตามที่เคยได้ฟัง ก็ยิ่งทำให้คำสั่งสอนเกี่ยวกับเรื่องราวทางพุทธศาสนาติดตาและประทับใจ มีความเลื่อมใสมากยิ่งขึ้น

2. นำผู้ชมไปสู่ความสงบอารมณ์ ภาพแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการวางองค์ประกอบ มีจังหวะ สี เส้น รูปทรงที่สัมพันธ์กันเป็นอันดี มีลักษณะเฉพาะของตนเองไม่เหมือนชาติอื่น ๆ ภาพที่ปรากฏจึงเป็นสื่อให้เกิดแนวโน้มทางความรู้สึกส่วนตัวของผู้ดูกับความเลื่อมใสในสิ่งศักดิ์สิทธิ์อันปราศจากตัวตน มีความบริสุทธิ์ผ่องใส อันนำผู้ชมไปสู่ความสงบอารมณ์

3. เป็นเสมือนแหล่งข้อมูลแบบสหวิทยาการ จิตรกรรมไทยเป็นตำราหรือขุมความรู้ขนาดใหญ่ จารึกด้วยรูปแบบและเรื่องราวอันเป็นความรู้สอนให้เห็นถึงความเป็นมาทางประวัติศาสตร์โบราณคดี ทัศนศึกษาและจาริตประเพณีอันมีมาแต่โบราณได้เป็นอย่างดี จากเหตุผลในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง เมื่อกาลเวลาผ่านมาก่อให้เกิดคุณค่า คือ

1. ใช้เป็นเครื่องมือในการเผยแพร่พุทธศาสนาไปสู่ประชาชน ซึ่งโดยทั่วไปแล้วยังอ่านหนังสือไม่ออก

2. มีคุณค่าที่จะก่อให้เกิดแง่คิดและความรู้สึกสร้างสรรค์ทั้งดงามแก่จิตไปประชาชน

3. เป็นการช่วยสร้างความงามแก่สถาปัตยกรรม เพิ่มบรรยากาศความศักดิ์สิทธิ์น่าเลื่อมใสแก่ภายในโบสถ์ วิหาร และองค์พระประธาน

4. ให้คุณค่าทางความงาม ความรู้ในด้านต่าง ๆ เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ แสดงภาพชีวิตคนไทยทั้งราชสำนักและในหมู่ชนธรรมดา

วรรณิกา ณ สงขลา (อ้างถึงในกองโบราณคดี , 2533:51) กล่าวถึงคุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง ดังนี้

1. คุณค่าทางศาสนา ก่อให้เกิดความละเอียดอ่อนทางมโนธรรม ปัญญา และความลึกซึ้งของปรัชญา จะเป็นทางนำไปสู่ความเจริญของจิตใจ คุณธรรม และจริยศึกษาที่ดีที่สุด

2. คุณค่าทางการศึกษาและวิจัย ซึ่งจะให้ความรู้ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในอดีตได้หลายสาขา เช่น ศิลปกรรม วรรณกรรม ประวัติศาสตร์ มนุษยศาสตร์ แพทยศาสตร์ รัฐศาสตร์ วัฒนธรรม สังคมและสิ่งแวดล้อม

3. คุณค่าด้านการพัฒนา จิตกรรมนั้นจะช่วยได้ทั้งทางด้านการพัฒนาสังคม เศรษฐกิจ การศึกษา อุตสาหกรรม การเมืองและการปกครอง

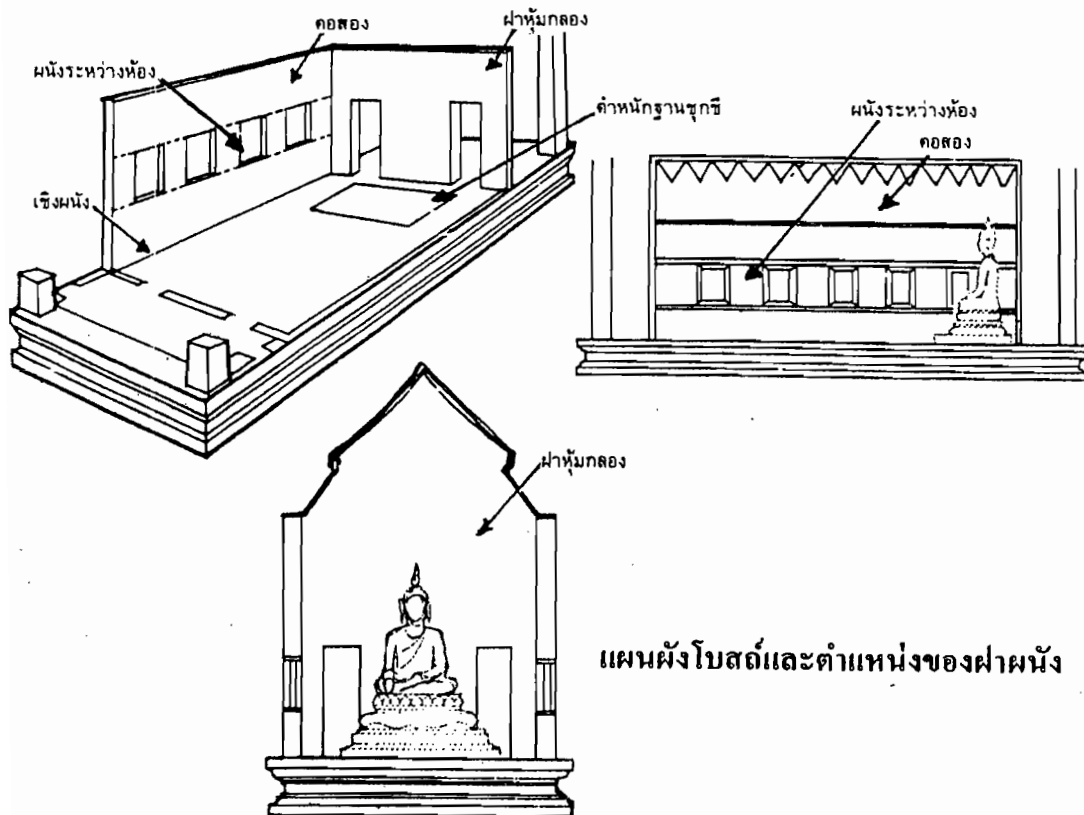
จิตกรรมฝาผนังเป็นมรดกที่ทรงคุณค่าสูงยิ่ง เป็นประโยชน์ต่อมวลมนุษยชาติเป็นอย่างสูง น. ณ ปากน้ำ (อ้างถึงในสถาบันไทยคดีศึกษาฯ , 2525 : 8) กล่าวว่า ในภาพเขียนเราได้รับความรู้อย่างมาก อย่าไปดูเฉพาะชนบประเพณี ประวัติศาสตร์ เราต้องดูคุณค่าของศิลปะด้วยจึงจะสมบูรณ์

สำหรับความเป็นวิถีชีวิตของชาวบ้าน รัตนมณี คันธธากูร (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ : 4) กล่าวถึงจิตกรรมฝาผนังในจังหวัดสุพรรณบุรีในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น สามารถวิเคราะห์ชีวิตชาวบ้านได้ว่า สะท้อนความเป็นอยู่ของสังคมในอดีตให้เห็น เช่น ภาพผู้ชายไว้ผมทรงมหาดไทย ไม่ใส่เสื้อ นุ่งโจงกระเบน หูยิงไว้ผมปัก ห่มสไบ นุ่งทั้งผ้าถุงและโจงกระเบน ภาพชาวจีนไว้ผมเปียยาว ตลอดจนภาพชายหญิงเปลื้องผ้า สวมหน้ากาก “ปู้เย่อย่าเย่อ” หรือภาพหญิงไว้ผมดอกกระทุ่มทัดจนยาวเฟื้อย แบบที่นิยมในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น ภาพบ้านเรือนคหบดีปลูกยกพื้นไต่ถนนสูง มีรั้วรอบขอบชิดขึ้นบันไดเข้าประตูสู่นอกชาน และห้องนอน มีกรงนกแขวนอยู่ที่ชายคา บนหลังคามีนกเกาะอยู่มากมาย มีการเลี้ยงไม้ดัดบนนอกชาน จากนอกชานมีประตูเข้าสู่ห้องนอนและครัว มีบ้านทรงตึกแบบจีน รวมทั้งประตูสิ่งก่อสร้างอย่างอื่นแบบจีน นอกจากนี้ยังมีภาพคนลาวเป่าแคนบนอยู่ด้วย ตลอดจนภาพกะเหรี่ยงนุ่งผ้าลายทาง ๆ ลงมา ลายสีแดงพื้นขาว ตีระโหม่งผ้า แสดงถึงสภาพสังคมของสุพรรณบุรีในยุคนั้น ส่วนวิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ (2546 : 77) กล่าวว่า ภาพเขียนชาวบ้าน เป็นหลักฐานสำคัญ ที่สะท้อนให้เห็นความรู้สึกนึกคิดของช่างแต่ละยุคแต่ละสมัยและแต่ละท้องถิ่น ภาพเขียนเหล่านี้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่บันทึกภาพชีวิต สภาพความเป็นอยู่ สิ่งแวดล้อมของคนในอดีตไว้เป็นรูปธรรมชัดเจนต่างจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่บันทึกไว้เป็นตัวอักษรที่ผู้อ่านต้องใช้จินตนาการประกอบ จึงจะเห็นภาพในอดีต ภาพเขียนชาวบ้านจึงเป็นภาพบันทึกประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมท้องถิ่นผ่านความรู้สึกนึกคิดของช่าง นอกจากนี้ภาพเขียนยังสะท้อนให้เห็นสุนทรียภาพทางทัศนศิลป์ของแต่ละกลุ่มชน แต่ละท้องถิ่นด้วย ภาพเขียนชาวบ้านจึงเป็นงานศิลปกรรมที่เป็นสมบัติล้ำค่าของชุมชนของท้องถิ่นและเป็นสมบัติที่มีคุณค่ายิ่ง

การจัดวางภาพและลำดับภาพจิตรกรรมฝาผนัง

การจัดวางภาพจิตรกรรมฝาผนังน่าจะมีความสัมพันธ์กับตัวอาคาร และพระพุทธรูปประธานในอุโบสถ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่มีผลต่อจิตใจของพุทธศาสนิกชน ในการศึกษาครั้งนี้กล่าวถึงการจัดวางภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วิหาร และศาลาการเปรียญโดยทั่วไป เพราะอาคารดังกล่าวมีความพร้อมมูลในด้านโครงสร้างที่ประกอบขึ้น ประกอบกับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนิยมเขียนในโบสถ์ วิหาร และศาลาการเปรียญ ส่วนสิ่งก่อสร้างอื่น ๆ ลดความนิยม จนผู้ว่าจ้างไม่นิยมจ้างช่างให้วาดจึงไม่ค่อยปรากฏว่ามีจิตรกรรมฝาผนังปรากฏอยู่

โบสถ์ และวิหาร ส่วนใหญ่มีผนังทั้ง 4 ด้าน ส่วนศาลาการเปรียญมีทั้งประเภทมีฝาผนังและศาลาการเปรียญโล่ง ไม่มีฝาผนังหุ้ม ผนังภายในมีชื่อเรียกดังนี้



ภาพที่ 1 แสดงแผนผังโบสถ์และตำแหน่งของฝาผนัง

ที่มา : สมชาติ, 2529 : 31.

ปกติการสร้างโบสถ์ วิหาร จะหันหน้าประธานไปสู่ทิศตะวันออก ผนังหุ้มกลองด้านหน้าจึงเป็นด้านตะวันออก ผนังด้านหลังพระประธานเป็นด้านตะวันตก ผนังซ้ายมือพระประธานเป็นด้านเหนือ และผนังขวามือพระประธานเป็นด้านใต้

ผนังที่จะมีภาพจิตรกรรมฝาผนังคือ (สมชาติ , 2529 : 32)

1. ผนังหุ้มกลองด้านหน้า ซึ่งอยู่ตรงหน้าพระประธาน (ด้านที่มีประตูทางเข้า)
2. ผนังหุ้มกลองด้านหลัง ซึ่งอยู่ด้านหลังพระประธาน
3. ผนังด้านข้างทั้งสองด้าน

การจัดวางภาพหรือตำแหน่งภาพ มีดังนี้

1. ผนังหุ้มกลองด้านหน้าพระประธาน เนื้อขอบประตูขึ้นไป จดเพดานเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ

นายรอบรู้ (2546 : 166) กล่าวว่า ตอนกลางเป็นรูปพระพุทธเจ้าประทับนั่งเหนือโพธิบัลลังก์ ด้านล่างมีพระแม่ธรณีบีบมวยผม ปล่อน้ำท่วมพระยามาร ด้านซ้ายของพระพุทธเจ้าเป็นตอนที่พระยามารนำทัพมา ส่วนด้านขวาพวกมารโดนน้ำท่วมจนพ่ายแพ้ไป ทัพมารนี้ช่างเขียนมักจะวาดให้มีชนหลายชาติ หลายภาษา ทั้ง จีน แขก ฝรั่งเศส สือให้เห็นว่าชาวต่างชาติที่นับถือคนละศาสนานั้นเปรียบดังพวกมาร มารผจญ มักจะเขียนให้ดูดุร้าย น่ากลัว รวมทั้งสีเส้นที่เข้ม แรง หม่อมราชวงศ์แฉ่งน้อย ศักดิ์ศรี (2543 : 59) กล่าวว่า แม่พระธรณีเป็นพยานได้ว่า พระองค์ทรงบำเพ็ญบารมีมามากพอแล้วทั้งในอดีตชาติและชาติปัจจุบัน เพื่อยืนยันถึงพระบารมีดังกล่าว แม่พระธรณีจึงบีบมวยผม น้ำที่พวยพุ่งออกมาเปรียบได้ดังพระบารมีที่พระองค์ทรงเคยบำเพ็ญมา กองทัพพญามารจึงถูกน้ำท่วมตายหมด แม้ในปัจจุบันหลังการทำบุญแล้ว เรามักกรวดน้ำแล้วเทลงพื้นดิน ทั้งนี้เพื่อเรียกให้แม่พระธรณีเป็นพยานในการอุทิศส่วนกุศลให้กับผู้ล่วงลับไปแล้วนั่นเอง วิไลรัตน์ ยักรอด (2541 : 20) กล่าวว่า คุณค่าทางศิลปะอยู่ที่มีลักษณะตรงกันข้าม ความมีชีวิตจิตใจอยู่ที่ฝ่ายพวกมารกำลังแสดงการโหมตีอย่างโหดร้าย ฝ่ายพระพุทธองค์ทรงมีความสงบ ซึ่งแม่พระท้าวจะได้ตรัสรู้จึงมิได้สะดุ้งกลัว

2. ผนังหุ้มกลองด้านหลังพระประธาน เนื้อขอบประตูขึ้นไปจดเพดานเขียนภาพไตรภูมิ บางแห่งเขียนภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เปิดโลกทั้งสามให้เห็นเป็น โลกสวรรค์ โลกมนุษย์ และบาดาลหรือนรกภูมิ ปรีชา กาญจนคม และคณะ (2529 : 49) กล่าวว่า โดยตอนล่างลงมานิยมเขียนเป็นเรื่องพระมาลัยลงไปโปรดสัตว์ในนรกภูมิ

นายรอบรู้ (2546 : 166) กล่าวว่า เป็นการอธิบายจักรวาลและภูมิ คือ อรูปภูมิ ซึ่งเป็นที่อยู่ของพรหม มักเขียนเป็นนิมานอยู่ด้านบนสุด รูปภูมิจะอยู่ต่ำลงมา เขียนเป็นยอดเขาพระสุเมรุมีปราสาทที่ประทับของพระอินทร์อยู่บนยอดเขา มีภูเขา 7 ลูก คือ เขาสัตบริภัณฑ์ บนยอดเขามีนิมานลดหลั่นกันลงมา บนอากาศด้านข้างเขียนรูปพระอาทิตย์ พระจันทร์ บริเวณเชิงเขาสองด้านเป็นที่ตั้งของกามภูมิ หรือแดนมนุษย์โลก

3. ผนังด้านข้างทั้งสองด้านเหนือขอบหน้าต่างขึ้นไปจดเพดาน หรือเรียกว่า บริเวณ “คอสอง” นิยมเขียนภาพเทพชุมนุม โดยเขียนเป็นรูปเทวดาหรือเทพนั่งประนมมือ (ส่วนใหญ่หันหน้าเข้าหาพระประธาน) เรียงเป็นแถว เป็นการแสดงถึงหมู่เทพที่มาชุมนุมกันฟังธรรมจากพระพุทธเจ้า บางแห่งเขียนเป็นภาพพระพุทธรูปประทับนั่งเรียงเป็นแถว ซึ่งหมายถึงอดีตพุทธ บางแห่งเขียนตอนอื่น ๆ ปรีชา กาญจนคมและคณะ (2529 : 49) กล่าวว่า ส่วนใหญ่นิยมซ้อนกันขึ้นไป 3 ชั้น บางแห่งเขียนเป็นลายดอกไม้ร่วง เป็นแบบม่านก็มี หรือไม่ทำเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับสวรรค์มีห้องฟ้า เมฆและเทวดา นางฟ้าต่าง ๆ

4. ผนังระหว่างช่องประตู หน้าต่าง ส่วนนี้นับตั้งแต่ขอบประตู หน้าต่างตอนบน จดขอบหน้าต่างตอนล่าง ซึ่งมีพื้นที่กว้างและสูงพอประมาณ เรียกเป็น “ห้อง” นิยมเขียนภาพเป็นเรื่องที่จบในห้องเดียวกัน แล้วแต่ว่าจะกำหนดเขียนจากเรื่องใด ถ้าเขียนภาพเรื่องพุทธประวัติก็จะจัดแบ่งเป็นตอน ๆ ในแต่ละห้อง นายรอบรู้ (2546 : 166) กล่าวว่า เริ่มจากพระพุทธเจ้าเสวยชาติ เป็นพระสันตดุสิตเทวบุตร เหล่าเทวดาทูลเชิญให้จุติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะ แล้วจึงดำเนินเรื่องไปจนถึงปริณิพพาน หรือเขียนเรื่องชาดกที่พบเสมอ คือ ทศชาติชาดก หรือมหานิบาตชาดก แบ่งเขียนเป็นห้อง ห้องละหนึ่งพระชาติ นายรอบรู้ (2546 : 166) กล่าวว่า เป็นเรื่องสิบชาติสุดท้ายของพระบรมศาสดา ซึ่งบำเพ็ญมหาบารมีสิบประการ ประกอบด้วย *เดมิยราชาดก* บำเพ็ญเนกขัมมบารมี *พระมหาชนกชาดก* วิริยะบารมี สำแดงความเพียรอันแรงกล้า *สุวรรณสามชาดก* แสดงเมตตาบารมี *เนมิราชาดก* แสดงอธิษฐานบารมี *มโหสถชาดก* แสดงปัญญาบารมี *ภูริทัตตชาดก* แสดงศีลบารมี *จันทกุมารชาดก* แสดงขันติบารมี มีความอดทนเป็นที่ตั้ง *พรหมนารถชาดก* แสดงอุเบกขาบารมี เสวยพระชาติเป็นพรหมเทวะ *วิฑูรชาดก* แสดงสัจจบารมี บางแห่งเขียนผนังด้านหนึ่งเป็นเรื่องพุทธประวัติ หรืออาจเขียนเป็นตอน ๆ จากเรื่องขนาดยาว เช่น พระเวสสันดรชาดก แบ่งเขียนเป็นห้อง ๆ ละกัณฑ์ สองกัณฑ์จบครบ 13 กัณฑ์ ก็มี

อุทอง ประศาสน์วินิจฉัย (2545 : 10 - 12) กล่าวว่า ภาพเขียนชาดกที่เก่าแก่ที่สุดคือ ที่ผนังกรุชั้นล่างของปราสาทวัดราชบูรณะ และจิตรกรรมที่เขียนเฉพาะทศชาติชาดกจนกินเนื้อที่เกือบทั้งหมดของผนังพระอุโบสถ เริ่มนิยมในรัชสมัยพระนารายณ์มหาราชเป็นต้นมา พอหลงเหลือให้ชมได้ที่อุโบสถวัดช่องนนทรี วัดใหม่เทพนิมิต (กรุงเทพฯ) วัดปราสาท (นนทบุรี) ตำนานสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทธไสยาจารย์ (พระนครศรีอยุธยา) ส่วนในสมัยรัตนโกสินทร์ ฝาผนังด้านข้างส่วนที่อยู่เหนือขอบประตูและหน้าต่าง มักเขียนพุทธประวัติไว้ด้านหนึ่งและเขียนเรื่องเวสสันดรทั้ง 13 กัณฑ์ ไว้อีกด้านหนึ่ง โดยเรียงลำดับตั้งแต่กัณฑ์ทศพรไปจนถึงนครกัณฑ์ ส่วนผนังด้านล่าง (ระหว่างกรอบหน้าต่าง) มักเขียนทศชาติชาดกเรียงลำดับตั้งแต่พระเดมิย ไปจนถึงวิฑูร บัณฑิต

5. เชิงผนัง นับตั้งแต่ขอบหน้าต่างตอนล่างจดพื้น นิยมเขียนลวดลายไทยต่าง ๆ บางแห่งเขียนเป็นตอน ๆ ต่อเนื่องลงมาจากห้องต่าง ๆ บริเวณส่วนนี้ยังได้รับการรบกวนจากประชาชน เช่น เดินชน เอนหลังฝาผนัง การเสื่อมเสียจึงเกิดง่าย

การวางตำแหน่งภาพของวัดบางแห่งอาจไม่ตรงตามคติเดิม แต่มีส่วนน้อย เช่น วัดบางขุน ริมคลองบางขุน อ.บางกรวย จ.นนทบุรี นำภาพพุทธประวัติตอนเสด็จลงมาจากดาวดึงส์ไว้ด้านหน้าพระประธานสลับกับมารผจญไว้ด้านหลังพระประธาน และวัดประตู่ธรรมวิปัสยิ ยานบางโพ เขตบางซื่อ ปราณี กล้าสัม (2536 : 58 - 59) กล่าวว่า ผนังโบสถ์ด้านหน้าองค์พระประธานเป็นภาพพระพุทธรองค์เสด็จไปเทศนาโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ต่อด้วยภาพเสด็จลงจากดาวดึงส์ ส่วนผนังด้านหลังองค์พระประธาน คือ หลวงพ่อดำ เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในสภาพแวดล้อมด้วยฉัพพรรณรังสีที่เปล่งประกายเป็นวงธรรมจักรสีเหลืองอร่าม เป็นการนำเอาองค์พระประธานเป็นส่วนหนึ่งของภาพจิตรกรรม

วิบูลย์ ลีสุวรรณ (2543 : 23 - 24) กล่าวถึงการจัดตำแหน่งภาพ เนื้อหาและการใช้สีคล้ายคลึงกันจนเป็นประเพณีนิยมของรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งมี 3 แบบ ดังนี้

1. ผนังระหว่างช่องหน้าต่าง วาดพุทธประวัติเรียงกันไปจนรอบผนังทั้ง 4 ด้านเหนือช่องหน้าต่างขึ้นไปแบ่งเป็นแถว ๆ วาดภาพเทพชุมนุม เหนือขึ้นไปเป็นภาพฤาษี และนักสิทธิหะลอยอยู่ในอากาศ เสมือนมานมัสการพระพุทธเจ้าที่เป็นประธานของพระอุโบสถหรือพระที่นั่ง การจัดวางภาพลักษณะนี้ปรากฏที่ผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร (เดิมเป็นวังหน้า) วาดเมื่อ พ.ศ. 2338 - 2340

2. ผนังระหว่างช่องหน้าต่างวาดภาพทศชาติชาดก ได้แก่ เตมียราชชาดก พระมหาชนกชาดก สุวรรณสามชาดก เนมิราชชาดก มโหสถชาดก ภูริทัตชาดก จันทกุมารชาดก พรหมนารถชาดก วิทูรชาดก และพระเวสสันดรชาดก ข้างอาจวาดเรื่องราวที่สำคัญของทศชาติชาดกแต่ละเรื่องเรียงกันไปตามผนังระหว่างช่องหน้าต่างบนผนังทั้ง 4 ด้านของพระอุโบสถ ผนังเหนือช่องหน้าต่างวาดภาพเทพชุมนุมเรียงกันเป็นแถว ๆ ผนังหุ้มกลองเหนือช่องประตูด้านหน้าพระประธานวาดภาพมารผจญ ซึ่งมีกวาดคนและมารต่าง ๆ ให้มีขนาดใหญ่และสอดแทรกमुखดลกต่าง ๆ ไว้ด้วย ส่วนด้านหลังพระประธานวาดภาพไตรภูมิ การจัดวางภาพแบบนี้ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม วัดดุสิตาราม เขตบางกอกน้อย ผนังพระอุโบสถวัดราชสิทธิาราม เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร และผนังพระอุโบสถวัดใหญ่อินทาราม อ.เมือง จ.ชลบุรี

3. การวางตำแหน่งภาพไม่เป็นระเบียบตายตัวเหมือน 2 แบบแรก แต่จะวาดภาพตามผนังทั้ง 4 ด้าน และเสาเป็นเรื่องราวต่าง ๆ กันไปจนเต็มผนัง เช่น ผนังพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพมหานคร

ปรีชา กาญจนคมและคณะ (2529 : 49 - 50) การวางภาพในตำแหน่งดังกล่าวนี้ จุดที่อยู่ในระยะสายตาที่จะมองเห็นได้ชัดเจนที่สุด ได้แก่ ส่วนที่เขียนเรื่องชาดกหรือพุทธประวัติ โดยจุดเด่นของภาพหรือตอนสำคัญที่เป็นเสมือนหัวใจของเรื่องมักจะเด่นชัดและอยู่

ในระดับสายตาพอดี ส่วนที่สูงขึ้นไปหรือต่ำลงมาจากระดับสายตา ความสำคัญของเรื่องราว และความละเอียดต่าง ๆ ก็จะลดน้อยลง และบริเวณแต่ละห้องภาพนี้เอง ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นส่วนสำคัญที่จะต้องแสดงออกถึงฝีมืออย่างเต็มที่หรือไม่ก็เขียนโดยฝีมือช่างชั้นครู ส่วนบนเหนือกรอบหน้าต่างขึ้นไปทางด้านข้างเป็นระยะที่สูงจะมองเห็นได้ชัดจึงต้องเขียนภาพขนาดใหญ่และเรื่องราวที่ง่าย ๆ ช่างไทยจึงแก้ปัญหาโดยเขียนภาพขนาดใหญ่ เช่น เทพชุมนุม อติตพุทธเจ้า เช่นเดียวกับภาพที่เขียนไว้ที่ส่วนบนของด้านสกัดทั้งด้านหน้าและด้านหลังซึ่งเป็นภาพมารผจญและเสด็จลงจากดาวดึงส์หรือไตรภูมิ ล้วนแต่เป็นภาพขนาดใหญ่ เห็นได้ชัดจนทั้งสัน ส่วนล่างของกรอบหน้าต่างลงมาถึงพื้นไม่นิยมเขียน เนื่องจากจะถูกคนนั่งบังและถูกเสียดสีจากการพึงทำให้ภาพเสียหายได้ บางแห่งที่ไม่มีการเขียนภาพก็จะทำเป็นประเภทลวดลายหยาบ ๆ ง่าย ๆ ซึ่งจะซ่อมแซมได้สะดวกและไม่ต้องเลือกหาช่างฝีมือดีมาซ่อมเมื่อเกิดการชำรุด

สมปอง อัครวงษ์ (2528 : 8 – 11) กล่าวถึงภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในโบสถ์วิหาร และศาลาการเปรียญ มีดังนี้

1. ผนังด้านในทั้ง 4 ด้าน คือ ด้านสกัด 2 ด้าน (ด้านผนังหุ้มกลองอาจเรียกว่าผนังสกัดด้านหน้าพระประธานและผนังสกัดด้านหลังพระประธาน) ด้านรี 2 ด้าน (ผนังด้านข้าง)

2. ผนังด้านนอก ซึ่งนับว่าเป็นความกล้าของช่าง แสดงถึงความมั่นใจในกรรมวิธีและสูตรของการผสมสี การเขียนภาพไว้ภายนอกพระอุโบสถและวิหาร นิยมเขียนเฉพาะด้านหน้าและด้านหลังของอาคาร ไม่นิยมเขียนด้านข้าง

3. บานแบะหรือบานแผ่นของช่องประตู - หน้าต่างพระอุโบสถและวิหาร ตำแหน่งดังกล่าวคือ ส่วนที่เป็นความหนาของผนังที่ถูกเจาะทำประตู - หน้าต่าง และมีเนื้อที่ว่างมาก เพราะผนังโบสถ์บางแห่งมีความหนามาก บางแห่งมีความหนาถึงหนึ่งเมตร จึงทำให้ส่วนผนังตรงนี้มีเนื้อที่พอจะเขียนเรื่องราว อาจมีเนื้อหาต่อเนื่องเรื่องเดียวกันกับห้องต่าง ๆ หรือเขียนเรื่องวรรณคดีอื่น ๆ หรือเขียนภาพวาดลวดลายประดับ เช่น แจกกันดอกไม้ กอบัวต่าง ๆ อย่างสวยงาม

4. บานประตู - หน้าต่าง มี 2 ด้าน คือ ด้านนอกตัวอาคารกับด้านในอาคาร ด้านนอกตัวอาคารมักทำเป็นภาพลายรดน้ำ ลายประดับมุก ประติมากรรมแกะสลัก ส่วนด้านในตัวอาคารมักจะเขียนเป็นภาพเทวดาหรือเทพยดาหรือพรหมหรือพญามือถือดอกไม้หันหน้าเข้าหากันเป็นคู่ ๆ เรียกว่า ภาพทวารบาล คือเทวดารักษาบานประตูและหน้าต่าง บางที่เขียนเป็นภาพเทวดาอย่างจีน เรียกว่า เขียวกาง บางแห่งเขียนเป็นภาพมนุษย์ 12 ภาษา หรือภาพเครื่องโต๊ะหมู่บูชาอย่างจีน

5. เพดาน มักจะเขียนเป็นภาพวาดลวดลายต่าง ๆ เช่น ภาพลายดาวล้อมเดือน ดอกไม้มีลายคางคาวที่มุม น. ณ ปากน้ำ (อ้างถึงในอุทัยทอง , 2544 : 12) กล่าวว่า เคยสำรวจจะมีแต่ที่ราชบุรีและสมุทรสงครามที่นิยม เช่น บนเพดานศาลาการเปรียญ วัด

ประตู อ.อัมพวา เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4-5 เป็นรูป คน จิว เทวดา ฤาษี นักสิทธิ์ วิทยากร ส่วนที่อื่น ๆ อย่างมากมักวาดไว้บริเวณไม้คอสอง เป็นภาพที่หาดูได้ยาก เนื่องจากความลำบากในการวาด เพราะต้องต่อร้านขึ้นไปนอนวาด มีการบอกเล่าสืบต่อกันมาว่า ช่วงที่วาดเมื่อวาดเสร็จมักจะประสบปัญหาตาบอดโดยไม่ทราบสาเหตุ แต่สันนิษฐานได้ว่าสื่ออาจหยดใส่ตา

6. เสาศระอุโบสถและวิหาร บางแห่งเสาศระในใหญ่มาก ขนาดโตพอที่จะมีการเขียนภาพเรื่องราวต่าง ๆ ได้หรือเขียนลวดลายต่าง ๆ ลงรักปิดทอง เช่น วิหารสมัยล้านนามีการเขียนภาพนารักปิดทองลวดลาย

7. สำหรับศาลาการเปรียญมี 2 ลักษณะ คือ ศาลาการเปรียญที่มีฝาผนังโดยรอบและศาลาการเปรียญที่เป็นห้องโถงไม่มีฝาผนัง

ศาลาการเปรียญที่มีฝาผนังโดยรอบ ลักษณะเขียนภาพคล้ายคลึงกับโบสถ์วิหาร อาจเขียนภาพเป็นเรื่องราว ๆ บางแห่งเขียนเป็นภาพเรื่องน้อย ๆ บรรจุตามช่องประธานของฝากระดาน ส่วนศาลาการเปรียญทำเป็นศาลาโถง ไม่มีฝาผนังโดยรอบ มักจะทำคอสองให้มีความหนาโดยบุไม้กระดานลงมา 2-3 แผ่น เป็นอันพอใช้ในการเขียนภาพ

การลำดับภาพ

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระอักษรถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ วันที่ 2 ตุลาคม 2471 ในสาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ (2504 : 188 - 196) ความตอนหนึ่งว่า

ในการเขียนเรื่องรามเกียรติ์ที่พระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามนั้น เป็นการที่ต้องจัดผิดแผกกว่าการเขียนแห่งอื่น เช่น เขียนโบสถ์แห่งใดแห่งหนึ่ง เปรียบว่าเขียนเรื่องทศชาติ เป็นต้น ก็มีก็แต่แม่กองกว่าห้องนั้นเขียนเรื่องพระเตมีย์ ห้องนั้นเขียนเรื่องพระชนก แล้วช่างผู้ซึ่งรับเขียนห้องนั้นก็ร่างเอง เขียนเองตามใจชอบ จะเลือกเขียนปางไหนในเรื่องนั้น หรือจะประกอบกันสองปางสามปางก็ได้ แล้วแต่จะมีที่เขียนมากน้อย เหตุที่ปล่อยให้ทำเช่นนั้นได้ก็เพราะห้องหนึ่งก็เรื่องหนึ่ง มีหน้าต่างคั่นผนังไม่ต่อกัน และเรื่องก็ไม่ต่อกัน ส่วนการเขียนเรื่องรามเกียรติ์ที่พระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามนั้น จะปล่อยให้ช่างผู้รับเขียนห้องร่างเอาเขียนเองตามใจไม่ได้ เพราะเป็นเรื่องเดียว เขียนผนังผืนเดียวยาวนานด้วยร้อยห้อง เรื่องขนานคาบเกี่ยวกันจะยกตัวอย่าง เช่น ศีกตอนหนึ่ง อย่างน้อยก็กินที่เกี่ยวกันถึงสามห้อง คือ วางพลับพลาในท้องซ้าย ห้องกลางเป็นสนามรบ ห้องขวาเป็นเมือง ยกออกจากเบื้องบน เลิกกลับทางเบื้องล่างดังนี้ จำเป็นต้องมีนายช่างใหญ่เป็นผู้ร่างให้เห็นว่าวางพลับพลาเมืองไว้ตรงไหน เข้าออกจากไหน แล้วช่างเขียนต่างก็เข้ารับเขียนห้องละคน

สำหรับการลำดับภาพเพื่อความต่อเนื่องของเนื้อหา จากการค้นคว้าของผู้วิจัยพบว่าไม่ชัดเจนในข้อกำหนดว่าต้องลำดับภาพตามการหมุนเวียนของเข็มนาฬิกา คือ เวียนจากขวาไปตลอดจนจบ เพราะเมื่อได้พิจารณาจากแผนผังการลำดับภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ในโบสถ์วัดต่าง ๆ ที่วรรณภา ณ สงขลา (2534 : 113 – 138) ได้จำลองแผนผังไว้ พบว่า บางวัดมีได้เคร่งครัดในข้อกำหนดนี้ เช่น

1. บางวัดเริ่มลำดับภาพแรกจากด้านหน้าขวามือพระประธาน แต่เวียนไปทางซ้าย (แทนที่เวียนไปทางขวาตามเข็มนาฬิกา)
2. บางวัดเริ่มลำดับภาพแรกด้านหลังขวามือพระประธาน และเวียนขวาไปตามลำดับ
3. บางวัดเริ่มลำดับภาพแรกซ้ายมือพระประธาน และเวียนไปทางซ้าย
4. บางวัดไม่เรียงลำดับความต่อเนื่องของเนื้อหา

การวางแผนหรือกะแผน

ในบรรดาช่างประเภทต่าง ๆ ช่างเขียนจัดเป็นแม่บทกระบวนช่างทั้งหมด เพราะทุกงานช่างมักจะต้องอาศัยการเขียน การวาด เพื่อวางแผนกะเกณฑ์กันก่อนเสมอ (มหาวิทยาลัยศิลปากร , 2540 : 13) และก่อนที่จะมีการวาดจิตรกรรมฝาผนังนั้น ผู้ที่รับผิดชอบจะต้องมีการคิดกำหนด หรือ เรียกว่าวางแผนก็ได้ว่าจะทำอย่างไรกับพื้นที่บนฝาผนัง

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงลายพระหัตถ์ประทานหม่อมเจ้าหญิงพิไลยา ดิศกุล (คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ , 2525 : 13) กล่าวว่า

สมัยโบราณไม่เรียกว่า การออกแบบ เขียนแบบ จะเรียกว่า กะแผน วาดแบบ ให้แบบ ฯลฯ ผิดกันก็ตรงที่ว่าขนาดของแบบนั้นมักกะกันโดยประมาณ ดังนั้นไม่ว่าจะสร้างสิ่งใดจะถือเอาเกณฑ์พอเหมาะเป็นสำคัญกว่าส่วน ถ้าต้องการวาดภาพอย่างนี้ ก็วางขนาดให้เหมาะ การเรียกชื่อขนาดต่าง ๆ เรียกอย่างไทย ๆ ว่า วา สอก คืบ ยาวสามวาสองสอกคืบ สิ่งเหล่านี้ส่วนมากจะมาจากการเขียนการวาดเป็นแบบก่อน อีกประการหนึ่ง ช่างที่มีฝีมือแล้ว ท่านมีความรู้เกินกว่าจะถือเอาเกณฑ์ หมายความว่า การถือเอาเกณฑ์พอเหมาะพอดีนั้น ย่อมจะต้องมีประสบการณ์ทั้งความรู้และความสามารถสูง

กรมศิลปากร (2521 : 47) กล่าวว่า การกำหนดภาพเขียนบนฝาผนังนั้น เป็นความสามารถอย่างสูงของช่าง เพราะนอกจากจะมีความรู้เจนจัดในกระบวนช่างอย่างดี เป็นประการสำคัญแล้ว ช่างยังเป็นผู้รู้สึกซึ่งในเรื่องศาสนอย่างกว้างขวาง ตลอดจนเป็นผู้ที่มีมโนคติบริสุทธิ์ จึงสามารถถอดถ่ายภาพออกมากระทบอารมณ์ผู้ดู แล้วเกิดสุนทรียภาพติดตรึงใจได้ อาจจะมีการคล้อยคลึงหรือมีบางส่วนที่แสดงอิทธิพลทางความคิดที่ได้ลอกเลียนกันมา แต่ก็แตกต่างกันเฉพาะความอ่อนหวานของเส้น สี ฝีมือช่าง

ร่างเทียบ

ในการวาดจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วิหาร เนื่องจากพื้นที่มากใหญ่โต ไม่สามารถทำคนเดียวได้สำเร็จ จึงต้องมีสมุดสำหรับร่างเพื่อเป็นแนวทางที่ได้จาก

การคิด กำหนด หรือวางแผนออกมาจากสมอง และเป็นการทำความเข้าใจในหมู่คณะข้าง
ผู้ร่วมงานทุกคนให้เข้าใจในข้อตกลงเดียวกัน

ในร่างเทียบจะกำหนดข้อมูลที่ทำให้ความเข้าใจกับข้างผู้ร่วมงานในระดับหนึ่ง ซึ่ง
จะปรากฏเป็นภาพคร่าว ๆ ฉะนั้นเมื่อข้างผู้รับข้อมูลดังกล่าวไปเขียนจิตรกรรมฝาผนังอาจ
ไม่เหมือนในร่างเทียบได้ สาส์นสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว 2 (2504) ความว่า รูปเขียนพระระเบียงวัด
พระศรีรัตนศาสดารามคราวต้นรัชกาลที่ 5 เดิมไปด้วยปราสาทอย่างของจริงและตึกฝรั่งมาก
แล้ว ในสมุดร่างนี้ไม่มีเลย จะเป็นร่างให้อย่างเป็นรูปชัดเจนไม่ ถ้าถูกเวลาอารมณ์ดีก็ร่าง
ปรากฏเป็นรูปพอดูได้ ถ้าถูกเวลาอารมณ์ไม่ดีก็ไม่เป็นรูป เช่น แม่น้ำก็ขีดลงสองเส้นหมาย
ว่าเป็นฝั่ง แล้วจดหนังสือไว้ว่า “ แม่น้ำ ” เขียนวงกลม ๆ เป็นกลุ่มเรียงไปเป็นแถว
หมายความว่า เป็นสระ แล้วจดหนังสือไว้ว่า “ พลับพลา ” เท่านั้น อาการร่างเช่นนี้อาจ
ทอดพระเนตรได้ในสมุดร่างเล่มนี้ก็มีทำอยู่เหมือนกัน ข้างผู้รับเขียนห้องจำเป็นจะต้องเขียน
ตามแต่เฉพาะแผนที่เท่านั้น ไม่จำเป็นต้องเขียนรูปตามที่ผู้ร่าง ๆ ให้ ใครจะเขียนพลิกแพลง
ไปอย่างไรก็ได้ไม่ห้าม ตามแต่ผู้เขียนจะชอบทำ แบบร่างเทียบกับที่เขียนจริงจะเหมือนกัน
ไม่ได้ นอกจากกระเบียงที่วางแผนที่

แต่ความเห็นหมดทั้งสิ้นนี้ มีคาดคะเนเป็นที่ตั้ง ถ้าผิดพลาดความจริงไปในข้อใด
ขอประทานอภัยโทษ

สรุปได้ว่า แบบร่างจะเป็นตัวกำหนดผนังแต่ละด้าน จะกำหนดว่ามีเนื้อหาสาระ
อะไร องค์ประกอบภาพเป็นอย่างไร ข้างผู้ใดเป็นผู้รับผิดชอบ เช่น สาส์นสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว 2
(2504 : 129) กล่าวถึง การเขียนซ่อมจิตรกรรมฝาผนังระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
เขียนเมื่อปฏิสังขรณ์คราวสมโภชพระนครร้อยปี พระอาจารย์ลอยวัดสุวรรณาาราม เป็นแม่
กองร่างด้านสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระจักรพรรดิพงศ์ จำไม่ได้แน่ว่ามีเขต
แค่ไหน ดูคล้ายคลึงว่าเป็นด้านตะวันตกกับด้านเหนือ พระอาจารย์แดงวัดหงส์รัตนาราม
เป็นแม่กองร่างด้านสมเด็จพระราชปิตุลา บรมพงศาภิมุข เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวง
ศรเดช เขตก็คงเป็นด้านตะวันออกกับด้านใต้

จากนั้นข้างแต่ละท่านก็นำแนวคิดในสมุดร่างมาถ่ายทอดเป็นร่างแบบของ
ตนเอง คราวนี้จะมีความชัดเจนมากขึ้น มีการขยายแบบให้เท่ากับของจริงเพื่อพร้อมที่จะ
นำไปเขียนบนฝาผนังจริงต่อไป

ข้างบางท่านอาจจะร่างและเขียนตามใจชอบบนผนังเลย สาส์นสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว 2
(2504 : 113) ความว่า ข้างก็ร่างและเขียนตามใจชอบตนเอง ของใครก็ของใคร เรื่องจะ
ต่อสนิทหรือไม่สนิทก็ตามแต่จะเป็นไป กำลังเขียนอยู่นั้นนางงานก็มาตรวจ ดิบบ้างอย่างเขลา
ๆ เช่น ข้างคนหนึ่งเขียนปราสาทเป็นอย่างวิมานเก่าเช่นในสมุดนี้ก็ถูกติให้ลบแก้

การจัดภาพ

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (อ้างถึงในสถาบันไทยคดีศึกษา , 2525 : 23 - 25)
กล่าวว่า การเขียนภาพสมัยก่อนมีลักษณะเชิงพรรณนาความ ผิดกับยุโรปในสมัยเดียวกัน

หรือก่อนขึ้นไป มักเขียนรูปในลักษณะเป็นการสะท้อนความสนใจเฉพาะจุด เหตุการณ์ตอนใดตอนหนึ่งของประวัติพระเจ้าของเขา ถ้ามาดูภาพทศชาติชาดก เช่น เขียนสุวรรณสามชาดก เราจะเขียนตอนทำคัญน่าสนใจ เช่น ตอนที่พระสุวรรณสามต้องศัลยกรรมไป แต่เราจะเขียนตั้งแต่ต้น ตั้งแต่พ่อแม่สุวรรณสามสละบ้านเรือนออกบวชไปจนถึงสุวรรณสามต้องศัลยกรรมแล้วฟื้นขึ้นมา ก็จบลงด้วยความเข้าใจและถึงบารมีธรรมทุกคน ฉะนั้นจึงมีรูปแบบที่มีเอกลักษณ์ มีขนาดย่อมลงเพื่อจะได้เขียนเรื่องราวได้มากขึ้นในเนื้อที่จำกัดบนผนัง จึงต่างกับยุโรปที่มีภาพขนาดใหญ่ อีกประการหนึ่งเราเขียนรูปในลักษณะที่เป็นการแสดงพฤติกรรมมนุษย์ ฉากจึงเป็นเครื่องประกอบบรรยากาศที่ เหตุการณ์ที่มนุษย์กำลังแสดงพฤติกรรมออกมา อยู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย (2545 : 16) กล่าวว่า ในกรณีที่พื้นที่เพียงพอ จิตรกรมักวาดชาดกไว้เพียงห้องละ 1 เรื่อง ถึงกระนั้นก็ดี แต่ละเรื่องมักจะประกอบด้วยเรื่องราวหลายตอนซ้อนทับกันอยู่ในพื้นที่เดียว จึงอาจเห็นตัวละครตัวเดียวกันหลายครั้งในฉาก เช่น ในฉากที่เป็นอาศรมของพ่อ แม่สุวรรณสาม พระราชากำลังก้าวขึ้นบันไดขวา พระราชานั่งพูดกับพ่อแม่สุวรรณสามบนศาลา แล้วเห็นตัวละครทั้งสามกำลังก้าวลงบันไดทางซ้าย คนดูต้องเข้าใจเองว่าเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสถานที่เดิมแต่คนละเวลากัน ไม่จำเป็นต้องวาดฉากซ้ำถึง 3 ครั้ง แต่ถ้ามีการเปลี่ยนสถานที่เกิดเหตุการณ์ในภาพ จิตรกรแยกเรื่องราวโดยใช้เส้นสีเทา ฉาก เช่น กำแพงวัง แม่น้ำ แนวหินหรือแนวต้นไม้ การเรียงลำดับเหตุการณ์ว่าภาพไหนเกิดก่อนเกิดหลังนั้นไม่กำหนดตายตัว มีทั้งเรียงวนเป็นวงกลมตามเข็มนาฬิกาและทวนเข็มนาฬิกา เรียงซิกแซกไปมาและเรียงสลับบนล่าง ผู้ดูต้องอาศัยความรู้เกี่ยวกับชาดกในการทำความเข้าใจลำดับของภาพที่เห็น

การแบ่งแยกเนื้อหาของภาพ

การแบ่งแยกเนื้อหาออกเป็นตอน ๆ ภายในเรื่องเดียวกัน แต่ละห้องอาจไม่แยกให้เห็นเด่นชัด เพราะจะทำให้ขาดความกลมกลืนและทำให้คุณค่าทางความงามเสียไป วิธีแบ่งตอนในการดูภาพของเรื่องราวในแต่ละห้องมีอยู่หลายวิธี เช่น ใช้ลักษณะของธรรมชาติอันประกอบด้วย ป่าเขา ทิวไม้ โขดหิน แม่น้ำลำธาร ล้อมแยกเอาไว้ส่วนหนึ่ง ลวดลายเรขาคณิตทำเป็นเส้นหักทะแยงมุมแบบสามเหลี่ยมลักษณะคล้ายซุ้ม ที่เรียกว่า เส้นสีเทา กรอบสีเทา หรือเส้นแฉก บางทีทำเป็นปราสาทราชวังล้อมเอาไว้ หรือไม่ก็ทำเป็นแบบชายผ้าม่านซึ่งมีลักษณะโค้ง ปิดพลั่ว ตลอดจนการแยกตอนด้วยลวดลาย หรือแบ่งหมู่ภาพด้วยเรื่องราวที่เกี่ยวข้องหรือมีความสัมพันธ์กัน โดยกลมกลืนกับการใช้สี

สน สีมารัง (2522 : 48) กล่าวว่า กรอบสีเทา¹ หมายถึงกรอบรูปสามเหลี่ยมตั้งขึ้นรูปเดียวหรือหลายรูปติดต่อกัน จนดูเป็นแนวเส้นหักแบบฟันปลา เส้นด้านขอบกรอบรูปสามเหลี่ยมแต่ละด้านยังเขียนเป็นเส้นหักฟันปลาอีกด้วย บางท่านเรียกเส้นคดกริช ทำหน้าที่เป็นตัวแบ่งคั่นเรื่องราวในผนังที่มีเรื่องยาว ๆ ติดต่อกันทั้งผนังให้ออกเป็นกลุ่มเป็นตอนชัดเจน แต่ยังรวมอยู่ด้วยกันในภาพผนังเดียวกัน โดยไม่ให้ผลขัดตาในขณะเดียวกันยังใช้เป็นตัวเน้นชักจูงความสนใจทางสายตาไปกับคนดูภาพได้ เช่น ใช้กรอบ

ลื่นเทาไปล่อมเป็นฉากพื้นหลังของปราสาทราชวังเพื่อนำให้เห็นสถาปัตยกรรมนั้นแลดูเด่นออกมาจากภาพอื่น ๆ ซึ่งเป็นแบบศิลปะพิเศษของไทยที่ไม่พบในชนชาติอื่นแถบตะวันออก

อารมณ์ของภาพ

อารมณ์ของภาพเป็นการสร้างความรู้สึกให้ผู้ชมมีความเห็นคล้อยตามไปกับภาพที่ดู เช่น เสร้า สนุกสนาน ดีใจ น. ณ ปากน้ำ (อ้างถึงในสถาบันไทยคดีศึกษา , 2525 : 8) กล่าวว่า จิตรกรผู้เขียนภาพ คนหรือสัตว์ โดยวางท่าทางตามคติไทย ๆ คือ ใช้เส้นแสดงท่าทางของผู้คนหรือ ช้าง ม้า ให้มีเส้นที่อ่อนหวาน กลมกลืนกันอันเป็นหัวใจของจิตรกรแบบไอเดียลลิสติก สมัยโบราณจะแสดงความรู้สึก ความละเมียดละไมและการแสดงออกของภาพที่มีลักษณะ เรียกว่า นาฏลักษณ์ (Dramatic) เช่น ภาพตอนเสร้าโศกจะก้มหน้า ทำท่าโศกของละคร ภาพกษัตริย์ นางพญา เทวดาและชนชั้นสูง มีรูปร่างท่าทางคล้ายตัวละคร แสดงอาการกิริยา ด้วยท่าทาง ใบหน้าจะไม่แสดงความรู้สึก แตกต่างจากภาพภาคจะแสดงความรู้สึกทั้งบนใบหน้าและท่าทาง ช่างจะเขียนภาพเหล่านี้ย่อมมีชีวิตชีวา ตามสภาพชีวิตคนไทยในช่วงเวลาที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน

สาส์นสมเด็จ เล่ม 21 (2505 : 206) ความว่า มีคนที่ไม่ใช่ช่างเขียนเข้าใจว่าช่างเขียนนั้นดีเพราะฝีมือดี แต่เปล่าเลยเป็นด้วยความคิดจำเริญขึ้นต่างหาก จะเปรียบภาพก็ได้ เช่น ช่างเขียนฝีมือดีเขียนงูตัวหนึ่ง มีอะไรก็เหมือนงูหมดทุกอย่าง เว้นแต่เป็นคางคก เขาตีมาถึงไว้ คนที่มีปัญญาแม้ว่าจะเขียนด้วยถ่านไฟก็เป็นงูเป็น ๆ เห็นคางคกเป็นว่าจะเลื้อยไปได้ ฉะนั้นเขียนละเอียดแพ้ยาบเสียหลุดลุ่ย

ภาพจิตรกรรมไทยแสดงความรู้สึกด้วยเส้น รูปร่าง และท่าทาง

สาส์นสมเด็จ เล่ม 22 (2505 : 2 - 3) กล่าวถึงการแสดงโขนและละครว่าเอาอย่างมาจากภาพเขียน มิใช่ช่างเขียนเอาอย่างไปจากโขนละคร ตรงนี้ผู้วิจัยเองก็สงสัยเพราะว่าได้ศึกษาการเขียนภาพเพื่อสลักตัวหนังใหญ่ หรือว่าช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังเอาอย่างภาพเขียนเพื่อสลักตัวหนังใหญ่มาใช้ โดยเฉพาะในเรื่องรามเกียรติ์ เพราะในพื้นที่แคบ ๆ ของตัวหนังใหญ่ ช่างจะต้องเขียนให้เห็นว่าเวลาบทบาทจะท่าอย่างไร ถ้าเป็นภาพพระต้องให้ดูสง่า ภาพที่ตัวละครอยู่ท่ากันแสดงการรบกันได้ไม่สนิท การเขียนภาพเพื่อแกะสลักตัวหนังใหญ่จึงจัดทำภาพจับต่าง ๆ เขียนรูปภาพให้งาม เพราะถ้าไม่ทำเช่นนั้นช่างก็ไม่มีอย่างอื่นที่จะแสดงให้เห็นว่ารบกัน และวิทย์ พิณคันเงิน (2512 : 260) กล่าวถึงการจัดวางตัวภาพต้องให้เหมาะสมกับคำพากย์ เช่น คำพากย์ว่า “ ศรีหนุมาณทหารใหญ่ เห็นนาคลงตรงมัตวุ่นไป คว่าไขว่กระซางจูดให้หลุดทัน ” จึงควรวาดภาพหนุมาณกำลังทำท่าถีบปากกัด และมีนาคพันร่างกายที่บอบอยู่ตรงกลาง เบื้องล่างมีเหล่าลิงกำลังถูกนาคพันร่างกายอยู่วุ่นวาย หรือตอนยกพล คำพากย์ว่า “ พวกลิงตุงล้าลองเป็นกลองตี ตะละตัวล้วนมีคักดา ใส่เกราะออกทำกล้าหาญ ถือขวานด้อมมองจ้องหน้า ซีเสื้อโคร่งใหญ่โดมโหรา ออกอิทธิฤทธิ์เกรียงไกร ” จึงควรทำเป็นภาพพลลิงและนายลิงใส่เสื้อเกราะถืออาวุธ ยืนเหยียบบนหลังเสื้อโคร่งตัวใหญ่ หรือภาพมังกรกรรรูปร่างเวทให้เป็นภาพตนเองเคลื่อนไหวกลาดบน

ท้องฟ้าเพื่อพรางตนเอง ตามคำพากย์ที่ว่า “ มังกรกรรฐ์ให้ยั้งหวั่นจิต ชะมุนุชน้อยๆ นี้มีฤทธิ์ ศรสิทธิ์สามารถประหลาดใจ ทั้งโยธาอาวุธเราสุดสิ้น จะอยู่สู้ไพลินกระไรได้ คิดพลางทางเหาะหนีไป พนมมือนำพระเวทอันศักดิ์ดา เกิดเป็นกุ่มก้นกู่ฤทธิ์รงค์เหมือนองค์พระยา ยักษา เคลื่อนกลาดดาไปนท้องฟ้า ด้วยเดชอาคมอสุรี ” ก็ทำเป็นภาพบนท้องฟ้ามีภาพ มังกรกรรฐ์ถึง 22 ตัว ในท่าต่าง ๆ กัน คิดดูแล้วน่าจะเป็นของยากที่จะทำให้เกิดความรู้สึก และเป็นภาพที่สวยงามต้องกับเรื่องราวได้

สาส์นสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 11 (2504 : 168 - 169) ความว่า ดิดใจรูปเขียนในวัดบวรสถานอยู่อีกด้านหนึ่ง เห็นว่าดีล้ำเลิศกว่าที่เคยเห็นมา เขียนเป็นรูปกำลังทิ้งผลกลปพฤษ มีคนตั้งร้อยตั้งพันโค้งโค้งขวิดแย่งกันเป็นกลุ่ม ๆ ไม่ได้เขียนให้เห็นลูกมะนาว แต่รู้ได้ว่าลูกมะนาวตกลงที่ตรงไหน เพราะมีรูปคนรุมกันเข้าไปที่ตรงนั้นเป็นวง ๆ ที่ใกล้ต้นกลปพฤษมีคนอย่างเยียดอัด ห่างแกมค้อยเบาบางลงทีละน้อย ดูเห็นเหมือนจริงอย่างที่สุด ไม่เคยเห็นฝีมือช่างผู้หนึ่งที่ไหนมาก่อนเลย กรมหมื่นนรวิวัฒน์บอกว่าชื่อนายมันเป็นคนของเจ้าฟ้า ปกติของช่างเขียนมักชี้แจงทำเพียงสุกเอาเผากินเป็นพื้น เขียนแต่ตัวที่เป็นเนื้อเรื่องอันจะหลบหนีไปไหนเสียไม่ได้เท่านั้น ถ้าเนื้อเรื่องมีตัวน้อยก็ทำแต่พื้นว่างไว้เสียไม่ได้ ที่ตั้งสองศอกก็เขียนคนใส่ลงไปสักสองสามคน รูปที่เขียนใส่ลงไปนั้นก็ได้คิดให้ทำอะไร กรมหมื่นนรวิวัฒน์เคยก่อนว่า นี่เขียนคนบ้าคนโง่ไว้ทั้งนั้น ไม่พูดกันไม่ดูกัน ไม่ทำอะไร นั่งยืนเหม่อ ๆ ไปตามบุญตามกรรม จริงอย่างนั้น แต่ของนายมันหาเป็นเช่นนั้นไม่ จึงได้เห็นว่าดีนัก ช่างที่หมื่นเขียนภาพนอกเรื่องมากมายประกอบด้วยความคิดลางที่ก็มีบ้างเหมือนกัน เมื่อครั้งซ่อมวัดพระแก้วคราวร้อยปี เจ้ากระหม่อมกำลังหนุ่มรักการช่างเป็นชีวิตจิตใจ มีหน้าที่เป็นนายด้านซ่อมหอพระคันธารราษฎร์อยู่ด้วย เมื่อไปดูงานแล้วก็ออกมาเดินดูเขาเขียนกันรอบพระระเบียง ในการไปเที่ยวเดินดูนั้นมักลากเอากรมหมื่นนรวิวัฒน์ ซึ่งท่านไปรับเขียนห้องพระระเบียงถวายอยู่นั้นไปด้วย ไปเห็นช่างคนหนึ่งชื่อนายอยู่ มีคนนับถือเรียกกันว่าครูก็มี เห็นจะส่งเดชให้สมกับที่เป็นครูเขียนภาพดินห้องมากมาย เป็นรูปช่างน้ำมันไล่คนคนแตกหนีล้มลุกคลุกคลานผ่านทุ่งหม่มหลดลุ่ม ทุ่งไม่รู้จักแน่นตามเคย ผู้ชายหกล้มจมทับผู้หญิง สกปรกเหลือทน เจ้ากระหม่อมเห็นไม่ไหวแต่ไม่กล้าพูด เพราะรู้ตัวว่าเป็นเด็ก กรมหมื่นนรวิวัฒน์อดไม่ได้ถามว่า ที่เขียนนี่จะได้นึกหรือเปล่าว่าเมื่องานเสร็จ ในหลวงจะต้องเสด็จมาทอดพระเนตรตรวจงาน ลางที่จะมีช่างในตามเสด็จออกมาด้วย เมื่อท่านเห็นรูปนี้เข้าท่านจะว่าอะไรบ้าง ดาอยู่ฟังก็ตกใจมากกว่าจริงทีเดียว เจ้ากระหม่อมไม่ทันคิด ต่อมาอีกสองสามวันไปดูเห็นลบหมดแล้ว เขียนคนโง่คนบ้าไว้สองสามตัวตามเคย

อุทอง ประศาสน์วินิจฉัย (2545 : 15) กล่าวว่า จิตรกรรมไทยแสดงอารมณ์ผ่านทางภาษาท่าทาง ด้วยลำตัว วงแขน ทำนั่ง ทำเดิน ทำยืน และการแสดงกิริยาต่าง ๆ เช่นเดียวกับนาฏศิลป์ คนที่คุ้นเคยกับละครจะสามารถรับรู้อารมณ์ของยักษ์และลิงได้ แม้จะใส่หน้ากาก โดยอาศัยท่าทางเป็นเครื่องแสดงออก เช่นเดียวกับคนที่คุ้นเคยการดูบัลเลต์

ถึงไม่เห็นหน้าของนักเดินก็สามารถรับรู้ถึงอารมณ์ในแต่ละตอนผ่านท่าเดินและท่วงทำนองของดนตรี อารมณ์มนุษย์ จึงไม่จำเป็นต้องผ่านสีหน้าเสมอไป

การเขียนภาพจิตรกรรมอาจตั้งอยู่บนฐานความคิดไทยโบราณว่า “ ผู้ดีต้องรู้จักสำรวมกิริยา ” ไม่ควรแสดงออกทางสีหน้าให้คนอื่นเห็นได้อย่างชัดเจน เพราะ “ อันหุดาบอกเหตุสังเกตุง่าย ความในใจก็จะพลั่งออกกลางสนาม ” ดังนั้น “ ผู้ดี ” เช่น ตัวพระ ตัวนาง พระราชา จึงวาดให้เป็นหน้าหุ่นเหมือนกันหมดทั้งผู้ชาย ผู้หญิง เด็กและผู้ใหญ่ จึงดูไม่มีอารมณ์เพราะเหมือนใส่หน้ากากที่มียิ้มน้อย ๆ อยู่ตลอดเวลา ยิ่งเป็นพระโพธิสัตว์หรือพระพุทธเจ้า ยิ่งไม่ควรมียิ้มหน้าแสดงอารมณ์ เพราะเราสมมุติให้ท่านเป็นผู้มีอุเบกขา ไม่ยินดี ยินร้ายในการทั้งปวง ในทางตรงกันข้ามพวกบรรดาไพร่พลทั้งหลายและผู้คนที่อยู่นอกกำแพง (ภาพกนก) นั้นสามารถทำกิจกรรมอย่างสนุกสนานน่าสนใจ และแสดงอารมณ์ทางสีหน้าอย่างเต็มที่ ทั้งฮาเฮ เหยเก เบื่อหน่าย เยาะหยัน กลุ้มใจ เบิกบาน และแสดงอารมณ์ขันในเรื่องเพศอย่างเต็มที่ อย่างที่นิวัติ กองเพียร (2541) ให้คำจำกัดความภาพเหล่านี้ว่า เชิงสังวาส และนิวัติ กองเพียร (2541 : 155 - 159) ได้กล่าวถึงอารมณ์ภาพเขียนที่วัดสุวรรณาาราม ริมคลองบางกอกน้อย ผังชนบุรีซึ่งประชันฝีมือระหว่างอาจารย์ทองอยู่กับครูคงแป๊ะในสมัยรัชกาลที่ 3 ว่า รูปที่สนุกสนานเร้าใจเป็นที่สุด คือ ภาพเขียนมารผจญ เป็นเรื่องราวของกองทัพมารที่กำลังเข้าทำร้ายพระพุทธองค์ แต่โดนพระแม่ธรณีบีบน้ำจากมวยผม ทำเอามารจ่อมจมตายไปสิ้น ภาพเหล่านี้มารร้ายที่ถูกน้ำไหลบ่าเข้าใส่ นั่นต้องพล้วพล่อกวนเหี้ยมหนุบหนับกันอย่างสุดฤทธิ์สุดใจ ใครจะอะไรได้ก็คว่ำกันเอาไว้มิให้น้ำพัดพาหนีหาย ใครจะดึงจะทิ้งใครจะไขว่คว้าจะจับเอาอะไรในเวลาอย่างนั้นคงเพื่อความอยู่รอด

ทั้งภาพคนภาพสัตว์ ช่างม้าวัวควาย หอกแหลนมีดดาบอาวุธนานา ทั้งยักษ์ทั้งมาร ทั้งสัตว์หิมพานต์ร้อยแปด คว่ำคอเหี้ยมว้าง คว่ำหลังเหี้ยมวนม หัวทิ่มหัวตำกลับไปทั่วไม่ว่าใครเป็นยักษ์ ไม่ว่าใครเป็นคน บางคนจับอะไรไว้ก็คว่ำหน้ากำแน่นไม่ยอมปล่อยเปิดเปิงไปหมดทั้งเสื้อผ้าอาภรณ์ หลุดลุ่ยเปียกปอน บ้างก็ถูกสัตว์ร้ายกัดทั้งคาบไว้ในปาก ร้องแครงแหกกระเชอหน้าดาบติดเบี้ยว แต่พวกที่คว่ำเอาของรักของหวงนั้นก็เพิลิตเพิลินเจริญใจ คนที่โดนก็ปวดแสบปวดร้อน ภาพนี้เขียนได้สมจริงเป็นที่สุด น่าดูมากมีความสนุกสนานเส้นสายเฉียบขาดมาก ทั้งสีสันทันดูน่ากลัว โดยเฉพาะลีลาท่าทางของพวกมารทั้งหลายเขียนได้อย่างมันในอารมณ์จริง ๆ

องค์ประกอบภาพ ²

พัฒนา พุทธิพงษ์ (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ : 10) กล่าวว่า องค์ประกอบภาพตามนิยามมี 2 แบบ คือ

1. แบบดั้งเดิม คือ แบบที่มีภาพต่าง ๆ ซ้อนกันอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัสบ้างสี่เหลี่ยมผืนผ้าบ้าง เช่น ภาพเทพชุมนุม อดีตพุทธ
2. แบบตานกมอง (Bird's Eye View) เป็นที่นิยมกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น การจัดภาพแบบนี้ให้ความรู้สึกคล้ายกับเราขึ้นไปอยู่ที่สูงและมองลงมาเห็นสิ่งต่าง

ๆ เบื้องล่างได้กว้างและไกล องค์ประกอบภาพแบบนี้ทำให้ได้ฉากหลังมาก เช่น ปราสาทราชวัง สิ่งก่อสร้างต่าง ๆ แม่น้ำ ลำธาร ป่าเขาลำเนาไพร ภูเขา ท้องฟ้า ซึ่งมองเห็นส่วนต่าง ๆ ชัดเจน

นักวิชาการบางท่านเพิ่มเติมว่ามีแบบตาคนมองปกติ (Man's Eye View) และแบบมดมอง (Eng's Eye View) คือมองจากด้านล่างสู่ด้านบนหรือหงายหน้ามอง

วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ (2546 ก : 62) กล่าวว่า การจัดองค์ประกอบของภาพเขียนไทย ช่างจะเขียนภาพจากส่วนล่างของผนังไปส่วนบนของผนัง การสร้างระยะใกล้ระยะไกลของภาพ จะใช้ตำแหน่งภาพแทนการใช้ขนาดที่ต่างกันตามหลักทัศนมิติ (perspective) อย่างศิลปะตะวันตก ช่างไทยจะให้เรียงขนานกันหรือใช้หลักทัศนมิติเชิงขนาน (paralle perspective) สัดส่วนของภาพจะเท่ากัน แต่วางเรียงขนานกันไปแม้จะเป็นภาพ 2 มิติ แต่ให้ความรู้สึกใกล้และไกลได้เช่นกัน

สันติ เล็กสุขุม (2546 : 98 - 99) กล่าวถึงภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถวัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี ว่า เขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งองค์ประกอบของภาพมหोศกษาดก ตอนสงคราม 101 ทัฬ แปลกเฉพาะสะท้อนความคิดของช่างที่ต้องการความสมจริง “ ทัศนมิติ ” ซึ่งลงตาให้เห็นเป็นระยะ ใกล้ - ไกล ได้บรรยายกาศแปลกใหม่เป็นข้อยกเว้นอย่างแท้จริงในการแหวกออกจากแบบแผนประเพณี

เหตุการณ์ตอนนี้มีกองทัพ 101 เมือง มารุมล้อมตีเมืองมิลลาซึ่งมโศกราชบัณฑิตรับหน้าที่บัญชาการทัพอยู่ จุดเด่นท่ามกลางเหล่าทหารเดินเท้าที่เรียงรายเป็นหน้ากระดาน คือ ภาพที่แสดงมิตลงตาให้ตูลึกเข้าไปในภาพ คือ ภาพขุนศึกควมม้าตามท้ายช้างศึก โดยเขียนให้เห็นกันม้า แลเห็นด้านหลังของขุนศึกที่อยู่บนหลังม้า หัวของม้าที่เบียงสะบัดออกมาให้เห็นพ้นส่วนที่ภาพขุนศึกควมม้าบังอยู่ คือ กันช้างศึกสูงใหญ่ มีทหารท้ายช้างหมอบราบอยู่กับท้ายช้าง ถัดเลยไปเป็นแม่ทัพนั่งตรงคอช้าง ก่อนจะถึงหัวช้างที่ไกลออกไป การจัดวางให้มีกลุ่มภาพแนวนอนเรียงเป็นแถวหน้ากระดานของภาพทหารกับอีกกลุ่มภาพแนวตั้งของช้างศึก ม้าศึก ดังกล่าว เป็นการลงตาให้ตูลึกเข้าไปในฉาก ได้ช่วยเพิ่มบรรยายกาศสับสน วุ่นวาย ในสนามรบ จึงเร้าอารมณ์ผู้ดูให้คล้อยไปตามจินตนาการของช่างได้โดยง่าย

พัฒนา พุทธิพงษ์ (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ : 10) กล่าวว่า ภายหลังได้รับอิทธิพลศิลปะตะวันตกเข้ามาผสมผสาน (ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 โดยมีขรรค์อินโข่งเป็นผู้นำ : ผู้วิจัย) ทำให้การเขียนภาพทิวทัศน์และปราสาทราชวังที่เห็นเป็นจริงทุกระยะได้ลดขนาดลงอย่างพอเหมาะพอสม ทำให้รู้สึกมีบรรยายกาศอย่างธรรมชาติมาสมอยู่ด้วย (วัดฤไกลจะมีขนาดใหญ่กว่าวัดฤไกล : ผู้วิจัย)

ต่อมา มีการนำหลักทัศนียวิทยา (perspective) เข้ามาใช้ในการเขียนภาพ โดยเฉพาะสิ่งก่อสร้างสถาปัตยกรรม กองโบราณคดี (2533 : 225 - 226) กล่าวถึงช่าง

เขียนที่เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งทรงผนวช สมัยรัชกาลที่ 5 ว่า ใช้หลักในการเขียนภาพ 2 แบบคือ

1. แบบทัศนียวิทยา (perspective) เป็นระบบการเขียนภาพแบบ 3 มิติ ระบบนี้ให้ผลทางสายตาทำให้ภาพคล้ายจริง สามารถลำดับความลึกของภาพได้ ด้วยขนาดใหญ่จะอยู่ใกล้ ขนาดเล็กจะไกลออกไป จนกระทั่งกลายเป็นจุดสายตาคู่ที่เส้นขอบฟ้า หรือ ที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เส้นระดับสายตา เพื่อให้ได้ภาพ 3 มิติ และได้ความลึก จึงมีหลักการเขียนว่า ในภาพหนึ่ง ๆ จะต้องกำหนดเส้นขอบฟ้าขึ้นเส้นหนึ่ง จะปรากฏในภาพหรืออยู่นอกภาพก็ได้ โดยทั่วไปนิยมให้มีเส้นขอบฟ้าอยู่ในภาพ ทั้งนี้เพื่อให้เห็นภาพที่เป็นท้องฟ้าไว้ในภาพด้วย กฎข้อต่อมาคือ แนวเส้นของวัตถุหรือสิ่งสมมุติใด ๆ ที่ปกติเป็นเส้นขนานกัน ก็ให้บีบเส้นคู่ขนานนั้นให้เรียวพุ่งไปยังจุดศูนย์กลางจุดหนึ่ง ซึ่งตั้งอยู่บนเส้นขอบฟ้า เส้นขนานมีมากคู่ก็ปรากฏจุดศูนย์กลางของเส้นหลายจุดตามจำนวน เพราะฉะนั้นจุดศูนย์กลางจึงมีจำนวนไม่จำกัด แต่ข้อสำคัญคือ ทุกจุดต้องอยู่บนเส้นขอบฟ้าเดียวกันเสมอ ด้วยวิธีนี้วัตถุและสิ่งสมมุติจะตั้งบนพื้นราบ และลำดับความลึกเข้าไปในภาพได้มาก

2. แบบทัศนียวิทยาแบบเส้นขนาน (Parallel perspective) เป็นระบบภาพที่เขียนให้เป็นภาพ 3 มิติอีกระบบหนึ่ง หลักการสร้างภาพตามระบบนี้ กำหนดให้ด้านหน้าของสิ่งสมมุติตั้งราบขนานกับพื้น ส่วนที่เป็นด้านข้างของสิ่งสมมุติ จะเป็นเส้นเฉียงยกขึ้นประมาณ 30-40 องศา เส้นของด้านข้างทั้งหมดจะลากขนานกัน เส้นขอบด้านหน้าก็เช่นเดียวกันเป็นเส้นคู่ขนาน ระบบนี้จะทำให้ภาพเป็นทำนองมองจากที่สูงลงมา เป็นระบบที่พบทั่วไปในจิตรกรรมชาดอตะวันออก เช่น จีน ญี่ปุ่น

จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งทรงผนวช มีลักษณะการเขียนที่นำเอาหลักทั้งสองแบบข้างต้นมาผสมผสานกัน คือ กลุ่มภาพที่อยู่ในระดับต่ำหรือระดับต่ำกว่าสายตา เช่น ภาพตัวอาภัพัตถกรรม จะเขียนภาพเป็นแบบมองจากที่สูง (bird's eye view) แสดงรายละเอียดของเหตุการณ์โดยละเอียด การลำดับความลึกในภาพใช้ระบบทัศนียวิทยาแบบเส้นขนาน ส่วนกลุ่มภาพที่อยู่ระดับสายตาและระดับเหนือตา เช่น ตัวภาพที่อยู่ไกลออกไปจะใช้วิธีเขียนแบบทัศนียวิทยา เช่น ภาพทิวทัศน์ต่าง ๆ

ส่วนสีเป็นตัวกำหนดมิติความคมชัดของภาพ โดยทางตะวันตกใช้สีแบบ 3 มิติ (Three dimension) คือ ประกอบด้วย 3 องค์ประกอบ ได้แก่ เส้น สี แสงและเงา (มิติเวลาของภาพและเป็นตัวกำหนดระยะน้ำหนักรสของวัตถุด้วย ส่วนที่ไกลออกไปจะค่อย ๆ ลดความคมชัด : ผู้วิจัย) ส่วนของไทยเป็นแบบ 2 มิติ (Two dimension) ประกอบด้วยเส้นและสี ไม่มีแสงและเงา จึงเป็นภาพแบน ๆ เหมือนประเทศอื่น ๆ ในภาคพื้นตะวันออก เช่น อินเดีย จีน ญี่ปุ่น

ผ่อง เช่งกิ่ง (อ้างถึงในสถาบันไทยคดีศึกษา , 2525 : 29) กล่าวว่า เมื่อตัดเส้นแล้วจะมีการโอบ หมายถึง คล้ายการทำแสงเงาแบบยุโรป แต่ไม่ได้แทนแสงเงา เป็น

ลักษณะการเน้นน้ำหนัก ๑ เป็นเรื่องของลึกลงน้ำหนักน้อย ไม่ได้เน้นมิติที่ลึกซึ้ง เวลาโอบจะทำให้เกิดความนุ่มนวล

ประเภท เทคนิคและวิธีเขียนในงานจิตรกรรมฝาผนัง

งานจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏในประเทศไทย เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของการวาด การใช้สี สามารถแบ่งได้ 3 ประเภท

ประเภทของงานจิตรกรรมฝาผนัง

1. ประเภทลายเส้น

หมายถึง การใช้สีเพียงสีเดียว เขียน วาด ระบายสี เป็นรูปภาพ โดยใช้พู่กันจุ่มหมึก หรือสี วาดเป็นเส้น เป็นรูปร่าง รูปภาพ ประเภทลายเส้นที่เขียนลงบนผนัง ในสมัยปัจจุบันไม่เป็นที่นิยม ประทีป ชุมพล (2535 : 56) กล่าวว่า งานจิตรกรรมประเภทลายเส้นสมัยโบราณ มีที่บนผนังคอสองศาลาราย วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นภาพดำราหมอนวดสตรีต่าง ๆ ภาพแสดงไครภูมิพระร่วงที่ฝาผนังหุ้มกลองพระอุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี อีกลักษณะหนึ่งที่พบในสมัยสุโขทัย คือ การปิดทองคำเปลวและดัดเส้นเป็นรูปภาพ และการแกะสลักบนแผ่นหินเป็นรูปต่าง ๆ แล้วลงหมึกตามร่องลายเส้น ทำให้เห็นเด่นชัด

2. ประเภทจิตรกรรมสีเอกรงค์ (Monochrome)

หมายถึง การเขียนภาพระบายสี โดยใช้สีเพียงสีเดียว หรือหลายสีในภาพเดียวกัน แต่ไม่มีการผสมสีระหว่างกัน เช่น จิตรกรรมฝาผนังในถ้ำศิลา จังหวัดยะลา วาดขึ้นในสมัยศรีวิชัย มีวรรณะสีส่วนใหญ่เป็นสีดินแดง ดินเหลือง ขาว และดำ (วรรณภา , 2525 : 4) จิตรกรรมฝาผนังในกรุปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา วาดขึ้นในสมัยอยุธยา มีวรรณะสีส่วนใหญ่เป็นสีดินแดงเป็นพื้น ดัดเส้นด้วยสีขาวและดำ ใช้ทองคำเปลวติดแทนสีเหลือง (พิริยะ : 2545 : 223) ประทีป ชุมพล (2535 : 521) กล่าวว่าส่วนใหญ่สมัยอยุธยาตอนต้นถึงตอนกลางนิยมใช้สีเอกรงค์ เพราะสีธรรมชาติที่มี คือ ฝุ่น (สีขาว) เขม่า (เขม่าจากกันหม้อ) ดินแดง (ดินสีแดงเอามาบดและกรอง) ดินเหลือง (ดินชนิดที่มีสีเหลืองเอามาบดและกรอง) ต่อมาเมื่อมีสีชาดเพิ่มอีกสี (วรรณภา , 2528 : 5)

3. ประเภทพหุรงค์ (Polychrome)

หมายถึง การใช้สีหลากหลายมากขึ้น โดยมีสีจากต่างประเทศทั้งตะวันตกและตะวันออกเข้ามา มีการทดลองผสมสีระหว่างกัน ได้สีใหม่ ๆ มากขึ้น ในปัจจุบันการวาดจิตรกรรมฝาผนังจะเป็นภาพประเภทพหุรงค์ เนื่องจากความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ความรู้ทางวิชาการช่างที่ได้คิดค้นขึ้น ทำให้มีสีมากมายหลายหลายให้เลือกต่อการใช้

เทคนิคและวิธีเขียนจิตรกรรมฝาผนัง

เทคนิคและวิธีเขียนจิตรกรรมฝาผนังในปัจจุบัน มีลักษณะพัฒนาการโดยได้รับอิทธิพลสกุลช่างอยุธยา ชนบุรี รัตนโกสินทร์นับเนื่องต่อมา แสดงถึงสภาวะการณ์ที่มี

วิวัฒนาการสีเบื่องอย่างมีเหตุและผล เทคนิคในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในอดีตมีดังนี้

1. สีฝุ่น (Tempera Color)

สีฝุ่นมีลักษณะเป็นผงฝุ่นคล้ายแป้ง เป็นผงมีสีสดใส แต่เมื่อนำมาใช้เขียนเป็นภาพแล้ว ความสดใสของสีจะลดลงเล็กน้อย มีความเรียบ ด้าน เวลาเขียนต้องผสมน้ำขาว เขียนได้ทั้งลักษณะของสีปูนเปียก และปูนแห้ง ปัจจุบันมีการนำมาเขียนบนผ้าใบ อารีสุทธิพันธ์ กล่าวว่า บางครั้งถ้าศิลปินต้องการให้มีความรู้สึกคล้ายสีน้ำมัน ก็จะใช้น้ำมันลินซีด (Linseed Oil) เป็นตัวผสม ปัจจุบันการผลิตสีจากโรงงานอุตสาหกรรมพัฒนาขึ้นได้ มีการผสมขาวและสารเคมีอื่น ๆ ทำให้ได้คุณภาพดี สะดวกในการนำมาใช้ ศิลปินบางท่านนำทองคำเปลวมาใช้รวมกันในการเขียนด้วยสีฝุ่น โดยเฉพาะการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง (โกสุม, 2544 : 112-113)

2. สีซีผึ้ง (Encaustic Painting)

อารี สิริพันธ์ (อ้างถึงในโกสุม , 2544 : 113) กล่าวว่า พัฒนามาจากเทคนิคสีฝุ่น โดยการใช้ทาบนสีฝุ่นเพื่อรักษาผิวหน้าของสีฝุ่น ใช้ซีผึ้งอย่างผสมสีโดยนำมาผสมกับสีโดยตรง ทำให้ร้อนเสียก่อน สีจึงจะมีความชื้น จึงลงมือเขียน เวลาเขียนจะต้องนำกระดาษรองเขียนอังไฟให้อุ่นอยู่เสมอ เพื่อซีผึ้งจะได้ละลายทำให้ต้องรีบเขียนขณะที่กำลังร้อนอยู่ เทคนิคนี้สืบทอดกันมานาน

3. สีน้ำมัน (Oil Color)

เวลาเขียนจะต้องใช้น้ำมันลินซีดผสม มีลักษณะเหนียว ติดพื้นง่าย แห้งเร็วพอสมควร เขียนทับซ้อนกันได้หลายครั้ง ถ้าต้องการให้แห้งเร็วต้องผสมด้วยน้ำมันสน ถ้าต้องการให้มีผิวมันเป็นส่วน เมื่อเขียนภาพเสร็จแล้ว มักจะเคลือบด้วยน้ำยาผสม (Glazing) ใช้น้ำมันวานิช 2 ส่วนและน้ำมันลินซีด 3 ส่วน คนให้เข้ากันแล้วใช้แปรงสะอาดป้ายตรงบริเวณที่ต้องการเคลือบ จะทำให้ภาพบริเวณที่เคลือบมีสีสดใส และมีผิวมันขึ้น คล้ายกับแจกันเคลือบผิว (โกสุม, 2544 : 116-117)

4. สีอะคริลิก (Acrylic Painting)

เป็นสีสมัยใหม่ มีคุณสมบัติพิเศษทั้งทึบแสงและโปร่งแสง มีสีสดใสเด่นชัด เวลาใช้ต้องผสมตัวกลางโดยสามารถใช้เขียนแบบสีน้ำ (สีจะแห้งเร็ว) หรือเขียนทับซ้อนแบบสีน้ำมันก็ได้ เมื่อแห้งแล้วจะมีความทนทานและไม่ละลายน้ำเหมือนสีพลาสติก ปัจจุบันโรงงานอุตสาหกรรมมีการผลิตตัวผสมเพื่อช่วยให้การใช้สีสะดวก เช่น กรอส (Gloss Medium) สารช่วยละลายเนื้อสี แต่ละทึบแสง ส่วน เกล (Gel Medium) จะทำให้โปร่งแสง มีราคาสูงหน่อยแต่ได้รับความนิยมมาก ระบายได้บนพื้นวัสดุทุกชนิด มีคุณสมบัติคล้ายพลาสติกแห้งแล้วชักน้ำไม่ออก เวลาเขียนใช้พู่กันที่มีขนแข็งและอ่อนนุ่มได้ ถ้าสียังไม่แห้ง เช็ดหรือถูออกได้ (โกสุม, 2544 : 117)

5. สีอื่น ๆ

ปราณี กล้าส้ม (2546 : 69) กล่าวว่า ช่างยุคใหม่ได้ประยุกต์ใช้น้ำมันสีอะคริลิก หรือแม้แต่สีจากอายแชโดว์แทน เพราะเป็นสีที่ทนทานและกันน้ำ อยู่ได้นานนับร้อยปีและยังสามารถเขียนภาพให้สีอ่อนแก่ได้สวยงาม ช่างบางคนใช้น้ำมันสนผสมสีฝุ่นแทนการใช้น้ำธรรมดา

ส่วนที่โบสถ์วัดแก้วฟ้าจุฬามณี ถนนทหาร เขตดุสิต กรุงเทพฯ เขียนเมื่อ พ.ศ. 2542 โดยช่างอุทัย เคหาสุโขธ ชาวเชียงใหม่ เคยเขียนที่วัดจันทรสโมสรและอื่น ๆ มีประสบการณ์มากกว่า 20 ปี ช่างอุทัยจะร่างภาพแล้วให้ทีมงานลงสีพลาสติคตามภาพ วิธีนี้ทำให้ช่างเขียนภาพทำงานได้เร็ว

วิธีเขียนจิตรกรรมฝาผนัง มีดังนี้

1. วิธีเขียนแบบปูนเปียก (Fresco)

ชมพูนุช พงษ์ประยูร (2512 : 1-2) กล่าวว่า ชาวไทยเรียนรู้วิธีใช้สีฝุ่นเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบปูนเปียกมาจากช่างจีน วิธีนี้จะทำให้สีติดผนังคนทน ไม่กระเทาะร่อน ดังจะเห็นได้จากภาพเขียนที่ปรากฏบนผนังคูหาองค์ปรางค์วัดต่าง ๆ ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาที่ปรากฏพบ ลักษณะการเขียนภาพแบบนี้เหมาะสำหรับใช้เขียนภาพใหญ่ ๆ เพราะต้องเขียนสีลงบนผนังที่ฉาบด้วยปูนและทรายเมื่อยังเปียกอยู่ต้องทำให้เสร็จภายในเวลา 4-5 ชั่วโมง พอเวลาปูนแห้งอยู่ตัวแล้ว จะเขียนสีต่อไปอีกไม่ได้เพราะพื้นผนังที่ฉาบด้วยปูนนั้นจะแห้งแข็งไม่ดูดสี เพราะเหตุนี้จึงทำให้ช่างไทยไม่สามารถใช้วิธีนี้ในการเขียนภาพขนาดเล็ก ซึ่งมีเส้นและลวดลายละเอียดมาก และต้องใช้เวลานาน

หนึ่งฤดี โลหะผล (2545 : 62) กล่าวว่า เป็นวิธีการเขียนภาพบนผนังปูนฉาบขณะที่ผิวปูนยังเปียกอยู่ เพื่อให้สีแทรกซึมเข้าไปในผิวปูนได้มากที่สุด อันจะมีผลทำให้สีคงทนและแบบสนิทเป็นเนื้อเดียวกันกับผนัง การเขียนภาพประเภทนี้ต้องเขียนให้เสร็จทันการฉาบปูนวันต่อวัน เมื่อเริ่มงานจิตรกรจะฉาบปูนชั้นสุดท้ายบนผนัง กะประมาณให้มีพื้นที่เท่าที่ตนจะเขียนเสร็จได้ทันในวันนั้น จิตรกรบางคนมีสูตรเฉพาะตนสำหรับส่วนผสมของปูนฉาบ คือ อาจผสมไข่หรือนมสดลงไปเพื่อให้สีเป็นมันเงา การเขียนภาพปูนเปียกให้คงทนต้องมีความชำนาญเป็นพิเศษ เพราะจะลงสีซ้ำบนผิวปูนที่แห้งแล้วไม่ได้

น ณ ปากน้ำ (2521 : 108 - 109) กล่าวว่าในสมัยรัชกาลที่ 5 ช่างชาวอิตาลีได้นำวิธีการนี้มาใช้ในประเทศไทย เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดราชสิทธร สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงร่างแบบภาพเขียนขนาดใหญ่ เรื่อง พระเวสสันดรชาดกทั้ง 13 กัณฑ์ ตลอดผนังทั้ง 4 ด้าน ให้ช่างเขียนชาวอิตาลี นายซีริโกลิ เขียนและระบายสีแบบเฟรสโก (Fresco) นอกจากนี้ยังนำวิธีการนี้มาเขียนฝาผนังพระที่นั่งบรมพิมาน พระที่นั่งอนันตสมาคม และพระที่นั่งในพระราชวัง พระตำหนักต่าง ๆ ปัจจุบันเลิกนิยมแล้ว

2. วิธีเขียนแบบซีผึ้งผสมน้ำมัน (Emcaustic)

วิธีเขียนแบบนี้คือ เอาซีผึ้งและน้ำมันผสมเข้ากับสีสำหรับฝาผนังที่จะใช้เป็นพื้นสำหรับเขียนภาพแบบนี้ จะต้องตกแต่งด้วยการฉาบลงพื้นหลาย ๆ ครั้ง ด้วยสีผสมน้ำมันลิ้นรีดกับน้ำมันสนและฝุ่นสีขาว ถ้าขัดฝาผนังให้เรียบดีแล้ว จะใช้เป็นพื้นสำหรับเขียนรูปขนาดเล็กหรือใหญ่ได้เป็นอย่างดี

พระยาอนุศาสน์จิตรกร (จันทร จิตรกร) ซึ่งมีผลงานในช่วงรัชกาลที่ 5 - 8 เป็นช่างที่มีความสามารถเขียนภาพได้ทั้งงานรูปแบบไทยประเพณีและงานแนวใหม่มีอิทธิพลตะวันตกที่นิยมแบบเหมือนจริง มีบรรยายภาพแลแสงเงา ท่านประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงในการทำงานเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบตะวันตกโดยใช้สีน้ำมัน สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (อ้างถึงในมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมราช , 2533 : 286) กล่าวว่า ผลงานของท่านมีลักษณะการวางภาพเป็นสากล แสดงความรู้สึกใกล้ - ใกล้ ลึก - ดื้น สร้างปริมาตร กายวิภาคของรูปทรงต่าง ๆ แสงเงาตามจิตรกรรมสากล และ น. ณ ปากน้ำ (อ้างถึงในสถาบันไทยคดีศึกษา , 2525 : 51) กล่าวว่า ท่านเขียนภาพที่วัดสุวรรดาราม จ. พระนครศรีอยุธยา เป็นพระราชประวัติของพระบาทสมเด็จพระนเรศวรมหาราช มีลักษณะสีสันแบบ Impressionist คือสีสันประกอบดูแล้วเป็นแต่ระยิบระยับ

3. วิธีเขียนแบบปูนแห้ง (Secco)

เป็นวิธีที่ละเอียดและประณีตที่สุด ปัจจุบันนี้ช่างยังใช้วิธีนี้เป็นหลัก ก่อนที่จะเขียนภาพและระบายสีด้วยฝุ่น จะต้องเตรียมพื้นผนังและการทดสอบพื้นผนังว่าปูนเค็ม (ต่าง) หรือไม่ โดยวิธีการประสีฝาผนังที่ฉาบปูนเรียบร้อยแล้วด้วยการนำน้ำต้มผสมใบซีเหล็ก (Cassia Siamea Leguminosea) หรือน้ำกรดดินประสิวราดล้างฝาผนัง วิธีนี้จะต้องทำทั้งเช้าทั้งเย็นตลอดเวลา 7 วัน ต่อจากนั้นทดสอบผนังโดยใช้มันชีดบนผนัง (Gureuma Domestica) ถ้ามันชีดลงไปกลายเป็นสีแดงก็แสดงว่ายังมีเค็มอยู่ ต้องใช้น้ำผสมใบซีเหล็กราดล้างต่อไปอีก และใช้มันชีดบนผนังจนมันไม่เปลี่ยนสี (มันชีดเหลือง) จากนั้นล้างผนังด้วยน้ำเปล่าแล้วทาผนังด้วยปูนขาวผสมกับเม็ดในมะขาม (คั่วเม็ดแล้วนำมาต้ม) หลังจากนั้นขัดพื้นผนังให้เรียบแล้วจึงเริ่มต้นเขียนภาพได้

พื้นผนังที่มีการเตรียมและทดสอบคุณภาพดีที่สุด จะทำให้พื้นผนังที่เขียนภาพแข็งแรงมากและคงทนอยู่ได้เป็นร้อย ๆ ปี แต่ถ้าฝาผนังเปียกชื้น ภาพเขียนจะค่อย ๆ เสื่อมสูญ จึงเป็นเหตุสำคัญที่จิตรกรรมฝาผนังเก่า ๆ ในประเทศไทยเหลืออยู่เพียงส่วนน้อย ความชื้นในดินแดนที่อยู่แถบร้อน ประกอบกับฝนตกหนักบ่อย ๆ หลังคารั่วน้ำซึมเข้าได้ หรือน้ำท่วมทำให้ผนังโบสถ์วิหารเกิดความชื้นและขึ้นรา นอกจากทำให้ภาพที่เขียนไว้สีเปลี่ยนไป ทำให้หลุดร่อน

นอกจากนี้ช่างในสมัยปัจจุบัน ได้คิดค้น โดยการใช้เทคนิคและวิธีเขียนสมัยใหม่ เช่น

1. อาจารย์สาคร โสภณ วิทยาลัยช่างศิลป์ กรมศิลปากร (อ้างถึงในวัดหัวลำโพง , 2546 : 30) กล่าวว่า ได้คิดค้นเทคนิคและวิธีการเขียนแบบใหม่ เพื่อให้ผลงานจิตรกรรมสวยงาม คงทนถาวร ที่ไม่เคยมีใครทำมาก่อน คือ การเขียนลงบนผ้าแคนวาส (Canvas) แล้วนำไปผืนกลบนผนังพระอุโบสถ ซึ่งคิดค้นวิธีนี้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2533 โดยมีการศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์ และทดลองมาตามลำดับ โดยผู้ที่ให้คำแนะนำความรู้คือ ท่านอาจารย์เพื่อ หริพิทักษ์ นอกจากท่านเป็นศิลปิน ท่านยังเป็นนักวิทยาศาสตร์ด้วย อาจารย์อีกท่านหนึ่งที่ให้ความรู้ ชี้แนะ และให้คำปรึกษาแก่ชาวบ้านมาโดยตลอด คือ ท่านอาจารย์พินิจ สุวรรณบุญย์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์

2. อาจารย์จักรพันธ์ โปษยกฤต และคณะ ดำเนินการออกแบบและวาดภาพ (อ้างถึงในปราณี , 2546 : 66) จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไตรมิตรวิทยาราม กรุงเทพมหานคร โดยเฉพาะทางผนังด้านหลังองค์พระประธาน ซึ่งตามชนบทโบราณมักเขียนเป็นฉากไตรภูมิ แต่เนื่องจากผนังไม่เรียบ มีช่องเว้าเป็นซุ้มลงไป ท่านจึงแก้ปัญหาด้วยการเขียนภาพมณฑปภูมิวิหารีย์และภาพพระทรงเครื่องลงในซุ้มแทน ที่พิเศษคือ บริเวณขอบซุ้มใช้เทคนิคแบบเดียวกับ “ รักกระแหนะ ” ของโบราณ ที่ใช้ยางรักกดลงในแม่พิมพ์เป็นตุลาลายต่าง ๆ สำหรับประดับศีรษะโขนละคร แต่ช่างของท่านเปลี่ยนมาใช้สีโปวรถยนต์แทนรัก เพราะสะดวก ทนทานกว่า เสร็จแล้วจึงปิดทองและฝังด้วยเพชรสวารอฟสกีจากออสเตรีย ซึ่งการฝังเพชรใช้กาวยึดติดที่เหนียวเหนียวเป็นพิเศษที่อาจหลุดได้ง่าย เป็นการประยุกต์ใช้วัสดุสมัยใหม่ การฝังเพชรช่วยเพิ่มความสวยงามให้แก่ภาพ เมื่อกระทบแสงไฟจะเป็นประกายระยิบระยับ เกิดภาพจิตรกรรมที่แปลกตากว่าที่อื่น

ส่วนที่ต้องการให้เกิดความลึก ช่างจะเขียนทับหลาย ๆ ครั้ง ผนังด้านหลังองค์พระประธาน จะเห็นร่องรอยฝีแปรงพู่กันค่อย ๆ ทับกันไปมา เป็นการประยุกต์ใช้เทคนิคการเขียนภาพสีน้ำมันมาใช้ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทย ซึ่งวรรณภา ณ สงขลา (2528 : 4) กล่าวว่า การที่ช่างใช้สีรองพื้นหนา ก็เพื่อให้เนื้อสีจับพื้นเป็นสีทึบ ความทึบของสีจะหนุนให้สีมีสีจัดขึ้น

การร่างภาพ เขียนภาพและระบายสี³

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2546 : 60 - 61) กล่าวว่า ภาพเขียนไทยจะระบายสีให้เรียบ แล้วตัดเส้นตามรูปร่างที่ระบายสีไว้พร้อมกับเขียนรายละเอียดไปด้วย เช่น ภาพบุคคล ช่างจะระบายสีหน้า ตัว และเครื่องแต่งกายก่อน จากนั้นจึงตัดเส้นตามรูปร่างที่ระบายสีไว้พร้อมทั้งเขียนตา จมูก ปาก และรายละเอียดของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับต่าง ๆ สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ช่างเขียนนิยมปิดทองคำเปลวลงในส่วนที่เป็นเครื่องประดับเพื่อให้ภาพบุคคลโดดเด่นยิ่งขึ้น ความงามของภาพเขียนแบบประเพณีไทยโบราณอยู่ที่การใช้เส้นอันอ่อนช้อยและสีอันประสานกลมกลืนกัน เพราะเส้นจะบ่งบอกถึงความสามารถของช่างเขียนและแสดงความรู้สึกให้ปรากฏในภาพเขียน

สันติ เล็กสุขุม (2547 : 188) กล่าวว่า การพบภาพเขียนในสมุดไทย เรื่องใด ๆ ภูมิที่ยังไม่ถึงกับขั้นเสร็จสมบูรณ์ ช่วยทำให้ทราบถึงขั้นตอนการเขียนการทำงานของช่าง คือ เริ่มการลงสีพื้นโดยเว้นที่ตัวภาพไว้ระบายทีหลัง พื้นที่ที่เป็นอาภรณ์ เครื่องประดับ เตรียมจะปิดทองคำเปลว ก็จะระบายสีเหลืองรองพื้นไว้ก่อน ภายหลังปิดทองจึงตัดเส้นขอบนอก และตัดรายละเอียดทั้งหมดในขั้นตอนสุดท้าย (ซึ่งการปฏิบัติงานบนฝาผนังน่าจะใช้วิธีเดียวกัน ไม่แตกต่างกันนัก : ผู้วิจัย)

กองโบราณคดี (2533 : 15 - 16) กล่าวว่า การร่างภาพจะต้องพิจารณาเรื่อง และกำหนดภาพ แสดงเนื้อหาของเรื่องให้ลงพอดิบกับพื้นที่ที่จะเขียน คิดเรื่ององค์ประกอบของภาพแต่ละกลุ่มให้มีจังหวะและความเคลื่อนไหวที่ดูแล้วภาพงดงามและเข้าใจความหมายของภาพได้ง่าย ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่า นายกองผู้รับผิดชอบจะร่างคร่าว ๆ บนสมุดที่ยับยั้งที่กล่าวมาก่อนหน้านี้แล้วแจกจ่ายทำความเข้าใจกับช่างแต่ละท่านที่รับผิดชอบเป็นห้อง ๆ ไปดำเนินการต่อ

เมื่อกำหนดเค้าโครงภาพได้เหมาะสมแล้ว ช่างจะร่างลงบนกระดาษข่อยพอเป็นสังเขปแล้วอาจจะขยายภาพให้ใหญ่ขึ้น ทดลองให้สีภาพนั้นในแผ่นกระดาษก่อน เพื่อจัดสีให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่ จุดเด่น จุดรอง พื้นหลัง และส่วนประกอบต่าง ๆ ทั้งในกลุ่มเล็กและวรรณโดยส่วนรวมทั้งหมด เพื่อจัดสีให้ได้ทีละมีความสัมพันธ์กลมกลืน จากนั้นจึงขยายภาพให้พอดิบตามที่วาด ประทีป ชุมพล (2535 : 208) และวรรณภา ฒ สงขลา (2528 : 10) กล่าวว่า โดยปกติช่างจะร่างภาพบนกระดาษแล้วขยายขึ้นบนฝาผนังโดยใช้ดินสอดะกั่วหรือเขม่าผสมรงคร่างภาพ ช่างชั้นครูที่มีความชำนาญและมั่นใจในรูปแบบเส้นและสัดส่วนดี จะร่างภาพขึ้นเองทั้งหมด แต่ช่างชั้นรองลงไปจะร่างภาพขึ้นโครงและวางองค์ประกอบโดยส่วนรวม ส่วนตัวภาพที่สำคัญซึ่งมีลักษณะพิเศษหรือมีรูปแบบโดยเฉพาะจะต้องร่างแบบลงบนกระดาษให้ขนาดพอดิบกับภาพบนผนัง แล้วปรุลายรอบนอกเพื่อตบฝุ่นเป็นภาพบนผนัง ซึ่ง น. ฒ ปากน้ำ (2543 : 20) กล่าวว่า ในสมัยอยุธยาช่างจะร่างภาพต่าง ๆ บนแผ่นกระดาษข่อยขนาดใหญ่ เรียบร้อยแล้วใช้เข็มหรือเหล็กแหลมปรุตามแบบร่างเอาแบบที่ปรุแล้วมาทาบบนผนังใช้ลูกประคบใส่ฝุ่นสีขาวในลูกประคบ เพราะวิธีเขียนแบบโบราณท่านจะร่างส่วนต่าง ๆ เช่น แบ็คกราวนด์ (background) ด้วยสีหนัก ๆ หรือสีเข้มเสียก่อน อาทิ เขียนต้นไม้ ภูเขา พื้นดิน และพื้นเบื้องหลังในปราสาทด้วยสีหนัก ๆ หรือสีเข้มเสียก่อน แล้วเอากระดาษร่างทับ จากนั้นตบฝุ่นสีขาวลงไป จะเห็นเส้นสีขาวเป็นรูปรอยชัดเจน ท่านจึงเขียนเส้นขาวหรือดำ (แล้วแต่สีพื้นหนักหรือเบา) ทับบนฝุ่นตามรอยปรุแล้วจึงระบายสี จากนั้นก็ปิดทองและตัดเส้นตามกรรมวิธีของจิตรกรรมไทย

น. ฒ ปากน้ำ (2544) กล่าวว่า

1. จิตรกรร่างภาพด้วยฟูกันผสมสีจาง ๆ หรือดินสอสีขาวที่ปั้นเป็นแท่งผสมกาว ยางไม้ด้วยฝุ่นขาว ร่างบนกระดาษข่อยซึ่งทาด้วยเขม่าดำผสมกาวอ่อน ๆ หรือน้ำขาว ครั้น

ร่างได้ท่วงท่าทางอันงดงาม อ่อนช้อย หรือดูเข้มแข็งจนพอใจแล้ว ก็จะใช้ฟู่กันลงเส้นหนักเป็นเส้นใหญ่

2. จิตรกรรมระบายพื้นที่ผาผนังเป็นรูปพื้นดิน โขดเขา ดันไม้ ปราสาทบ้านเรือน ให้สมสัดส่วนรูปภาพที่ร่างไว้

3. เมื่อเขียนภาพพื้นหลังเสร็จก็จะนำแผ่นร่างบนสมุดข่อยสีดำหรือกระดาษข่อยขนาดใหญ่ที่พับซ้อนกันขนาดเดียวกับสมุดข่อย เพื่อสะดวกแก่การเก็บรักษาไว้ภายหลัง แล้วใช้เหล็กแหลมหรือเข็มปรุไปตามเส้นจนทั่ว แล้วนำไปทาบผนังที่เขียนลงพื้นไว้เรียบร้อยแล้ว ใช้ลูกประคบที่ทำด้วยผ้าขาวบางหุ้มฝุ่นขาว (ดินขาว) แล้วดบลงบนรอยปรุไปจนทั่ว พอয়กระดาษข่อยปรุออกก็จะเห็นรูปอันเป็นรอยปรุเป็นเส้นสีขาวอย่างชัดเจน (ส่วนที่เป็นพื้นเข้มดบฝุ่นขาว ส่วนใดที่เป็นพื้นขาวหรือสีอ่อน ๆ ดบฝุ่นด้วยเขม่าดำ)

ประทีป ชุมพล (2535 : 51 - 52) กล่าวว่า การร่างภาพในสมัยรัชกาลที่ 1 - 3 มักจะลงพื้นเสียก่อนจึงร่างบนกระดาษข่อย จากนั้นจึงปรุแล้วดบฝุ่น

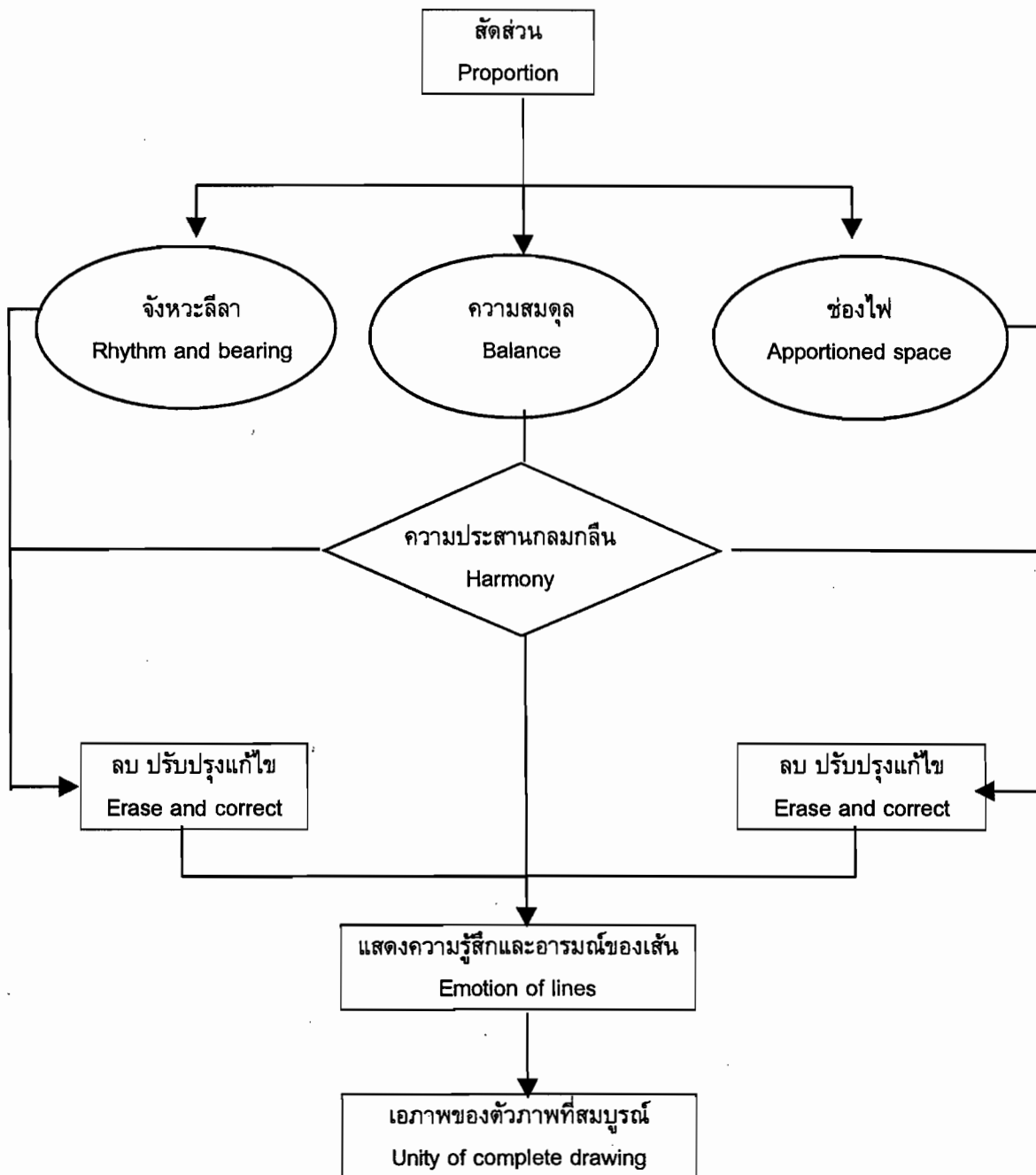
กองโบราณคดี (2533 : 16) กล่าวว่า การร่างภาพนี้จะเว้นที่ไว้สำหรับภาพที่มีรายละเอียดมากกว่าไว้ เช่น ภาพเทวดา กษัตริย์ (พระ , นาง) ปราสาทราชรถ บัลลังก์ ฯลฯ เพราะ ภาพเหล่านี้ช่างบางคนอาจมีแม่แบบไว้แล้ว หรือเขียนภาพเหล่านี้ลงบนกระดาษก่อนดัดขนาดเท่าจริง แก้ไขให้ได้ลักษณะสัดส่วนตามต้องการ แล้วนำไปทาบลงบนผาผนัง เห็นเหมาะสมดีแล้วจึงปรุตามลายเส้นของภาพแล้วนำไปวางที่ผนังบริเวณที่จะเขียนภาพนั้น ดบฝุ่นโดยใช้ฝุ่นถ่านไม้ห่อลูกประคบดบลงตามรอยปรุ จะทำให้การเขียนภาพที่มีรายละเอียดหรือเขียนยากนั้นไม่ผิดพลาดคลาดเคลื่อน แต่หากช่างที่มีความชำนาญจะไม่ใช้ภาพปรุเป็นแบบ แต่จะร่างภาพเหล่านี้เอง ซึ่งต้องเป็นช่างที่มีความสามารถในขั้นสูง จึงจะเขียนได้งดงามและลงตัวพอดี

ท่านพระครูวิมลศาสนสุนทร (จำเริญ สุขลาภ) กล่าวว่า (อ้างถึงในบัวไทย , 2536 : 67) ข้าราชการจะเอาถ่านซึ่งใช้เขียนภาพใส่ยามปั่นขึ้นไปบนผนังร้าน ร่างภาพอย่างรวดเร็ว และดูเหมือนจะร่างคร่าว ๆ เสร็จภาพในวันเดียว ภาพวาดของท่านแสดงให้เห็นถึงความประสาธน์กลมกลืนของสีและบรรยายอากาศสลัว ๆ มีระยะใกล้ไกลถูกหลักเกณฑ์ทุกอย่าง

ปราณี กล้าสัมผัส (2546 : 64) กล่าวว่าช่างเขียนปัจจุบันประยุกต์ใช้เทคนิคเพื่อลดขั้นตอน เช่น ร่างบนกระดาษแล้วนำไปถ่ายเอกสารขยายลงบนกระดาษไข หรือแผ่นใส บางท่านร่างบนกระดาษแล้วถ่ายภาพด้วยสไลด์ จากนั้นนำไปฉายภาพโดยใช้เครื่องฉายแผ่นใส เครื่องฉายภาพทึบ เครื่องฉายภาพสไลด์ ให้ปรากฏบนผนังแล้วลากเส้นตามรอยภาพที่ปรากฏ ปัจจุบันมีเครื่อง Projector ช่วยทุ่นแรงได้อีก : ผู้วิจัย

ขั้นตอนการร่างภาพจิตรกรรมผาผนัง

สุวิทย์ แสนขัติ (2547 : 29) ได้สรุปการร่างภาพเทวดา มนุษย์ ยักษ์ ลิง สัตว์หิมพานต์ ว่าต้องคำนึงถึงหลักต่อไปนี้

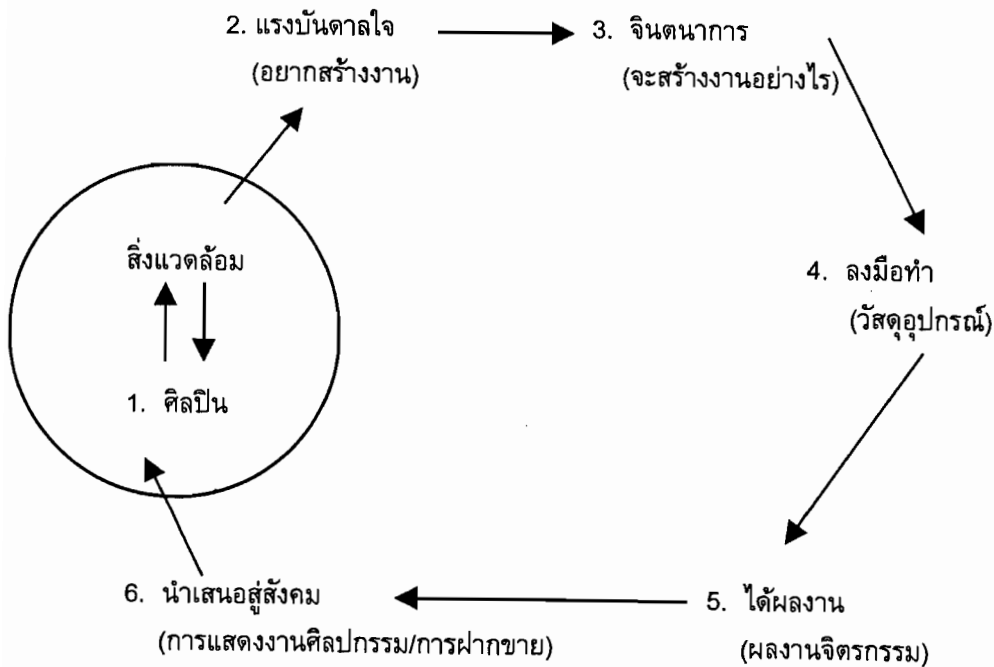


ภาพที่ 2 แสดงขั้นตอนการร่างภาพ

ที่มา : สุวัตติ์ แสนขัติ (2547 : 29)

กระบวนการสร้างงานจิตรกรรม

โกสุม สายใจ (2544 : 6) กล่าวถึง กระบวนการสร้างงานจิตรกรรม มีดังนี้



ภาพที่ 3 แสดงขั้นตอนกระบวนการสร้างงานจิตรกรรม
ที่มา โกสุม สายใจ (2544: 6)

การเตรียมพื้นผนัง วัสดุและอุปกรณ์

ฝาผนังอาคารที่ก่ออิฐถือปูนจะประกอบด้วยโครงสร้าง ดังนี้

1. ชั้นพื้น (Support) เป็นชั้นฉาบปูนติดกับโครงสร้างที่เป็นอิฐ ต้องการความคงทนสูง

2. ชั้นรองพื้น (Ground Layer) เป็นชั้นฉาบปูนหรือดินสอพอง เพื่อเป็นการเตรียมพื้นสำหรับเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง

3. ชั้นเขียนภาพ (Paint Layer) เป็นชั้นของสีที่เขียนลงบนฝาผนัง

น. ณ ปากน้ำ (2525 : 134) กล่าวว่า ผนังแบบโบราณก่อนที่เทคนิคเฟรคอนกรีตจะแผ่เข้ามานั้น (หรือปูนซิเมนต์ซึ่งเป็นเทคโนโลยีชาติตะวันตก)⁴ เขาก่ออิฐสอปูนด้วยปูนขาว ทำจากหินปูนลักษณะเป็นผงสีขาว

การเตรียมพื้นผนัง

สำหรับเขียนภาพจิตรกรรมแบบปูนแห้ง (Tempera Secco) มีดังนี้

1. ปูนฉาบ

กองโบราณคดี (2533 : 56-58) และประทีป ชุมพล (2535 : 46-47) กล่าวว่า ในสมัยอยุธยา การเตรียมปูนมีเทคนิคพิเศษทำให้ได้ปูนฉาบผนังที่มีคุณภาพสูง คนโบราณเรียกว่า “ปูนเพชร”⁵

คุณภาพปูนเห็นได้จากอาคารต่าง ๆ ในสมัยสุโขทัย อยุธยา ซึ่งระบุว่า ศิลปกรรมต่าง ๆ เช่น ตัวอาคาร ปูนปั้นประดับชิ้นส่วนต่าง ๆ ของอาคารยังมีสภาพดีอยู่เป็นจำนวนมาก น่าสังเกตว่าแม้แต่วัตถุหลายชิ้นที่มีลักษณะเล็ก ละเอียดละออบมาก ทั้งที่อยู่ในอาคาร ดากแตกกร่อนหลายศตวรรษยังมีสภาพดี เนื้อปูนเหนียวแน่น แข็งแรงและมีความแกร่ง ลักษณะดังกล่าวเป็นเครื่องพิสูจน์ แม้ปัจจุบันยังไม่พบหลักฐานสูตรการเตรียมปูนมีเพียงเล่าสืบต่อกันมา

การเตรียมปูนขาว โดยการนำหินปูนที่มีคุณภาพดี เนื้อหินบริสุทธิ์ ไม่มีธาตุหรือสารอื่น ๆ แทรกปนอยู่ หรือเปลือกหอยนำมาเผา โดยใช้ความร้อน 900 องศาเซลเซียส ได้ปูนสุกเป็นก้อนขาว (วรรณิกา , 2528 : 6 - 7) นำไปหมักไว้ในบ่อซึ่งกรุด้วยวัสดุต่าง ๆ อย่างดี เช่น หิน ทราช อิฐ และไม้ หมักไว้ประมาณ 3 เดือน หรือมากกว่านั้น ปูนจะสลายตัวเป็นก้อนเล็ก ๆ ทำการกว่นปูนให้แตกละเอียดเป็นเม็ดเล็ก ๆ ทำการกรองปูนจากบ่อที่ 1 ไปสู่บ่อที่ 2 เอาแต่น้ำปูนละเอียด ไม่มีสิ่งสกปรกหรือดินปนอยู่ การหมักปูนจะกรองปูนลงเพียงครึ่งบ่อ แล้วเติมน้ำให้เต็มท่วมปูนเสมอ ปูนครึ่งบ่อหมักจนกวนและถ่ายน้ำทิ้งหลาย ๆ ครั้งจนปูนจืด

ส่วนผสมปูน วัสดุที่ใช้ผสมปูนที่หมักแล้วที่สำคัญคือ กาว ซึ่งมีหลายอย่างดังนี้

1. กาวหนังสัตว์ ได้แก่ กาวจากหนังวัวหรือหนังควาย โดยการนำหนังวัวหนังควายไปเผาไฟแล้วต้ม เคี้ยว กรองจนได้น้ำกาวเหนียวข้น เป็นยางขนาดน้ำผึ้ง
2. กาวจากน้ำแช่เถาหัวด้วน ต้นเถาหัวด้วนมีลักษณะคล้ายต้นฝอยทอง แต่มีสีเขียว ใต้พื้นขึ้นตามต้นไม้ใหญ่ ยางจะมีความเหนียวมาก วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2546 : 64) กล่าวว่า เป็นไม้เถาประเภทหนึ่ง มีสองชนิด บางที่เรียกว่า เถาวัลย์ยอดด้วน
3. กาวจากน้ำแช่เปลือกคันทง ดันบงเป็นไม้ยืนต้น เปลือกหนาแต่นุ่ม มียางมาก เตรียมโดยการสับเปลือกบงเป็นชิ้นเล็ก ๆ แช่น้ำแล้วยางจะละลายผสมอยู่ในน้ำ
4. กาวจากน้ำแช่เปลือกประตู เป็นยางที่ได้จากการแช่เปลือกประตู
5. กาวจากการเคี้ยวน้ำอ้อย จนเหนียวขนาดน้ำผึ้ง

นำกาวผสมลงในปูนขาวที่หมักจนได้ที่ดีแล้ว คำนวณเนื้อเหนียวแน่นเป็นมัน และผสมทรายน้ำจืดที่ร่อนและล้างจนได้เม็ดทรายบริสุทธิ์ สัดส่วนการผสมยังไม่มีผู้นิยามได้ การทดลองที่ได้พยายามทำหลายสูตร เพื่อให้ได้เนื้อปูนที่มีคุณภาพดี สูตรที่ดีที่สุดขณะนั้นคือ

- | | |
|---------|-----------------------|
| กาวหนัง | .5 ส่วน (ครึ่งส่วน) |
| น้ำอ้อย | .5 ส่วน (ครึ่งส่วน) |

ปุ่น 7 ส่วน
ทราย 14 ส่วน

ปุ่นเพชรมีคุณสมบัติแข็ง แกร่ง เหมือนหินปูนธรรมชาติ ซึ่งจากการวิเคราะห์ทางเคมี พบว่า การนำหินปูนหรือเปลือกหอย (คือแคลเซียมคาร์บอเนต) นำมาเผา เมื่อเผาสุกดีจะได้ปุ่นก้อน (แคลเซียมออกไซด์) เมื่อนำปุ่นก้อนลงหมักละลายน้ำดีแล้ว จะได้ปุ่นหมัก (แคลเซียมไฮดรอกไซด์) ปุ่นหมักนี้เมื่อผสมกาวและน้ำอ้อยเข้ากันดีแล้วใช้ฉาผนัง ในระหว่างที่ปุ่นแห้งลง ได้ทำปฏิกิริยากับคาร์บอนไดออกไซด์ในอากาศและน้ำระเหยไป ปุ่นหมักนั้นจะกลายเป็นหินปูนตามสภาพเดิม (แคลเซียมคาร์บอเนต) อีกครั้งหนึ่ง แต่หินปูนที่มีลักษณะเป็นแผ่นผาผนัง ดังนั้นผาผนังที่ถือปูนด้วยวิธีนี้จึงแกร่งแข็งแรงอย่างหินปูน ได้เนื้อปุ่นที่มีคุณภาพสูง แม้กาลเวลาผ่านไปนาน ยังมีสภาพแข็งแรง แน่นเหนียวผิวเป็นมัน เวลาสีกัดจะแข็งแรง จนดอกเหล็กสีกัดลงไปแรง ๆ จะเกิดไฟแลบ ช่างชาวจีนอาจจะใช้น้ำมันดอง (ทังอ้ว) ผสมในปูนโคลกจนเนื้อปุ่นเหนียวแล้วจึงผสมกับทราย โคลกต่อไปจนเข้าเนื้อกันดี

วรรณิภา ณ สงขลา (2528 : 7 - 8) กล่าวถึงการเตรียมปุ่นในปัจจุบันว่า ปุ่นสอและปุ่นฉาบใช้ปุ่นซีเมนต์ผสมทราย และปุ่นขาวชนิดผงซึ่งไม่ได้หมัก เป็นปุ่นขาวที่เผาสุกแล้วพ่นน้ำให้สลายตัว มีคุณสมบัติเป็นหินปูนที่แตกละเอียดเป็นผง ช่างโบราณเรียกว่า “ ปุ่นคาย ” ส่วนการเตรียมปุ่นนั้นมีการทำปุ่นต่างกันหลายอย่าง ล้วนแต่ใช้ปุ่นคายตำกับกาวบ้าง น้ำมันบ้าง โคลกจนเหนียวแล้วผสมทรายและเยื่อกระดาษ ใช้ปั้นลายได้แต่เป็นวิธีที่ปุ่นไม่คงทนอย่างปุ่นสอ ปุ่นฉาบหรือปุ่นปั้นโบราณ

การฉาผนัง จะฉาเป็นชั้น ๆ ชั้นล่างส่วนที่ติดกับอิฐ ฉาปูนผสมทราย หยาบ จับระดับให้เรียบแล้วฉาชั้นที่สองด้วยปูนผสมทรายละเอียด จับระดับแล้วขัดหน้าให้เรียบ

2. การล้างความเค็มของผนัง (การประสะ)⁶

การฉาผนังด้วยปูนขาว ถ้าปูนที่หมักไว้อย่างไม่จิตสนิท คือมีค่าความต่างสูง การเขียนภาพจะชำรุดได้ง่าย ช่างจะทดสอบโดยการใช้น้ำมันขีดบนผนัง ถ้าไขมันที่ขีดเปลี่ยนจากสีเหลืองเป็นสีแดง แสดงว่าปูนเค็ม จะต้องมีการล้างความเค็มของผนัง

เลิศ พ่วงพระเดช (2545 : 6-7) กล่าวว่า เอาใบขี้เหล็กมาต้ม เอาไปประสะผาผนังวันละหลาย ๆ ครั้ง เพื่อให้ปูนจิตราว 15 วัน แล้วเอาหัวขี้เหล็กไปถูดู ถ้าไขมันเป็นสีเหลืองแสดงว่าปูนจิต ถ้ายังเป็นสีแดงต้องทำการประสะต่อไป

พัฒนา พุทธิพงษ์ (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ : 10) กล่าวว่า บางท่านเอาใบขี้เหล็กสด โคลกให้ละเอียด ทาบนผนังให้ทั่วทั้งไว้ 48 ชั่วโมงแล้วล้างออก ใช้น้ำมันขีดดู ทำการประสะจนกว่าปูนจะจิต แล้วล้างน้ำให้สะอาด จึงถือปูนรองพื้น อีกวิธีหนึ่งใช้กรดดินประสิว 1 ส่วน ผสมน้ำ 80 ส่วน ทาให้ทั่วผนังแล้วล้างออก

น. ณ ปากน้ำ (2543 : 20-21) กล่าวว่า ถ้าขมิ้นที่หายยังเป็นสีแดงด้วยขมิ้นทำปฏิกิริยากับปูนขาว ก็ต้องเอาไปชี้เหล็กมาต้มน้ำในปีบน้ำมันก๊าด (สมัยโบราณใส่ต้มด้วยหม้อดินขนาดใหญ่) เอากิ่งชี้เหล็กที่ต้มทั้งใบมาประสะให้ทั่ว แล้วเอาขมิ้นมาขีดดูจนไม่เป็นสีแดง ก็แสดงว่าปูนขาวหมดฤทธิ์ ไม่ทำปฏิกิริยากับขมิ้น อันเป็นต้นกำเนิดคำว่า “ขมิ้นกับปูน”

กองโบราณคดี (2529 : 7) กล่าวว่า ช่างจีนจะประสะผนังด้วยเลือดหมูสดกับสำเหล้า ส่วนสุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (อ้างถึงในมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมราช , 2533 : 256) กล่าวว่า เมื่อผนังหมดฤทธิ์ความเค็ม ใช้เลือดหมูทาผนังเพื่ออุดรูพรุน ใช้น้ำล้างผนังอีกครั้งหนึ่ง และกองโบราณคดี (2533 : 58) กล่าวว่าในปัจจุบันช่างเขียนใช้ดินประสิวประสะแทนเพราะหาง่ายและสะดวกกว่า

3. ลงดินสอพอง (ถีปูนรองพื้น , เกรอะ)

วรรณภา ณ สงขลา (2528 : 9) กล่าวว่า การรองพื้นสมัยโบราณนิยมใช้ปูนขาวถีผิวบาง ๆ และขัดเรียบ ในสมัยหลังนิยมใช้ปูนขาวตามแบบเดิมบ้างและใช้ดินสอพองรองพื้น การเตรียมดินสอพองจะต้องเกรอะ โดยการนำดินสอพองแช่น้ำ เปลี่ยนน้ำหลาย ๆ ครั้ง ทับน้ำออกให้หมด แล้วผสมกับน้ำกาวยาวที่เคี่ยวจากเนื้อในเมล็ดมะขาม ทาบนผนังที่เตรียมไว้ดีแล้ว เป็นรองพื้นเขียนภาพได้ ประทีป ชุมพล (2535 : 51) กล่าวว่า การรองพื้นมีกรรมวิธีหลายประการ บางคนนิยมเอาเลือดหมูมาทาจนทั่วผนังให้เรียบเสมอกัน แล้วเอาไม้ถูจนทั่วและเรียบ บางคนใช้เมล็ดมะขามมาต้มเป็นจำนวนมากเป็นปี ๆ เคี่ยวไปจนเปื่อยยุ่ยเป็นแฉ่งเหนียว กรองเอากากออก แล้วเอาทาผนังเท่ากับเป็นการรองพื้นไปในตัว บางคนเอาฝุ่นขาวหรือสีขาวใส่ลงในน้ำเหนียวนั้น พอแห้งก็เท่ากับเป็นการรองพื้นเสร็จ เขียนได้เลย

เลิศ พ่วงพระเดช (1545 : 6 - 7) กล่าวว่า เอาเม็ดมะขามมาคั่วให้สุกแล้วกะเทาะเปลือกหุ้มเมล็ดออก เอาเนื้อเม็ดมะขามต้มจนเม็ดเปื่อยกลายเป็นน้ำเม็ดมะขามออกเป็นน้ำแฉ่งขึ้น ๆ เอาไปผสมกับดินสอพองทาลงบนพื้นผนังปูน ทาสักสองหนก็พอ จะเขียนลงบนผืนผ้าหรือกระดาษก็ต้องลงพื้นดินสอพองเป็นพื้นรองรับสีและทำให้สีจับแน่นขึ้นอีก ถ้าเขียนลงแผ่นไม้ต้องทาราว 4 - 5 หน ลงหนา ๆ จึงจะดี

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (อ้างถึงในมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมราช , 2533 : 256) นำดินสอพองที่กรองและเกรอะไว้ ซึ่งต้องถายนํ้าทิ้งเป็นระยะ เปลี่ยนน้ำบ่อย ๆ เพื่อให้ผงหรือสิ่งสกปรกที่ปะปนอยู่กับดินสอพองหมดไป แล้วจึงเทน้ำทิ้ง ทิ้งให้ดินสอพองหมาด ผสมกับน้ำกาวยาวที่เคี่ยวจากเนื้อในของเม็ดมะขาม เรียกว่า “สมุก” นำมาทารองพื้นต้องทำหลาย ๆ ครั้ง ให้สีพื้นหนาเพียงพอที่ผนังจะไม่ดูดสีฝุ่นที่จะเขียนภาพมากเกินไปและพื้นผิวเรียบเพื่อที่จะเอื้ออำนวยต่อการระบายสีและดัดเส้นได้อย่างละเอียด ประณีต

กองโบราณคดี (2533 : 58) กล่าวว่า การผสมไม่มีสูตรตายตัวแต่มีหลัก คือ ผสมชั้นหรือสีนั้นต้องขึ้นอยู่กับความหนาบางของปูนรองพื้น วิธีทดลองก่อนใช้ถีผนัง คือ

การทาปูนที่ผสมได้ทีแล้วลงบนเล็บมือ ทั้งไว้พอแห้งแล้วสังเกตดู ถ้าปูนแตก หมายความว่า แก่กว่า ถ้าปูนเป็นผง แสดงว่าอ่อนกว่า ถ้าจะให้เหนียวพอติปูนนั้นจะจับเล็บแน่น ลูบไม่ออก ไม่แตกและไม่เป็นผง เมื่อเตรียมปูนได้ที่ดีแล้ว ใช้ทาบนผนังเป็นร่องพื้นสำหรับการเขียน จิตรกรรม ซึ่งจะเขียนชั้นต่อไป

วรรณภา ณ สงขลา (อ้างถึงในประทีป , 2535 : 47 - 48) กล่าวว่า ได้เคย ทดลองเอาชั้นรองพื้นจากจิตรกรรมฝาผนังแห่งหนึ่งมาทดสอบด้วยวิธีทางเคมี เรียกว่า วิธี อินฟราเรดสเปกโตรสโคปี (Infrared Spectroscopy) และวิธีใช้กล้องจุลทรรศน์แบบโพลาไรซิง (Polarizing Microscope) โดยเปรียบเทียบดินสอพองที่เกรอะตามวิธีโบราณกับ ดินสอพองที่ไม่ได้เกรอะ ผลปรากฏว่า การทดสอบทางเคมีและวิธีอินฟราเรดสเปกโตรสโคปี (Infrared Spectroscopy) ได้ผลเหมือนกันทุกอย่าง นั่นคือ มีแคลเซียมคาร์บอเนตเป็นส่วนประกอบ ผลการทดสอบด้วยกล้องจุลทรรศน์ ปรากฏว่าดินสอพองที่เกรอะและชั้นรอง พื้นตัวอย่างนั้นประกอบด้วย แคลเซียมคาร์บอเนตบริสุทธิ์ไม่มีดินปนเหมือนดินสอพองที่ไม่ได้เกรอะ สันนิษฐานว่าขบวนการเกรอะดินสอพอง สิ่งสกปรกและดินถูกกำจัดไป และรอง พื้นตัวอย่างจากจิตรกรรมฝาผนังมีแคลเซียมคาร์บอเนต อาจมาจากดินสอพองที่เกรอะแล้ว ก็ได้

4. การขัดพื้น

ช่างโบราณบางท่านจะขัดพื้นผนังให้เป็นมัน โดยใช้กะลาผ่าครึ่ง หรือหอยเบี้ยโต ขนาดเท่าฝ่ามือ ขัดผิวปูนฉาบผนังให้เรียบเป็นมัน แล้วขัดชั้นสุดท้ายด้วยใบตองแห้ง ถึงขั้นนี้แล้วบางแห่งเขียนภาพได้เลย

เศรษฐมนตร์ กาญจนกุล (2540 : อารัมภบท) กล่าวว่า สมัยนี้จะตัดตอนดินสอพอง แต่จะใช้สีพลาสติกยี่ห้ออะไรก็ได้ที่มีคุณภาพดีลงพื้น เมื่อรองพื้นแห้งดีแล้วใช้กระดาษทรายละเอียดขัดเป็นอันเสร็จ

วัสดุและอุปกรณ์

วัสดุและอุปกรณ์ของช่างสมัยโบราณจะทำขึ้นเองเป็นส่วนใหญ่ เมื่อกาลเวลาผ่านไป มักจะถูกทิ้งขว้าง หรือลูกหลานไม่เห็นคุณค่า ปลอมยให้เสื่อมสูญหายไป ที่วัดหนองพุทธารงกุฏ ต.พิหารแดง อ.เมือง จ.สุพรรณบุรี มีจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 รัตนโกสินทร์ โดยฝีมือช่างหลวงและช่างพื้นบ้าน เข้าใจว่าวัสดุและอุปกรณ์ได้เก็บรักษาไว้และตกทอดถึงรุ่นหลานเหลนปัจจุบัน คุณละมุด กุลเกตุ ได้มอบไว้เป็นสมบัติของวัด ⁶ (รัตนมณี , ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ : 9)

วรรณภา ณ สงขลา (2528 : 10) กล่าวว่า จิตรกรโบราณจะเตรียมเครื่องมือเครื่องใช้เอง ตั้งแต่พู่กัน แปรงไม้บรรทัด กระดาษขนวน สมุดสี โกร่ง กะลา กาว น้ำยา เป็นต้น สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนมีลักษณะพิเศษ ซึ่งช่างจะทำขึ้นเองและเป็นความรู้เก่าแก่ที่สูญไปแล้วยากที่จะฟื้นคืนได้ เพราะคนปัจจุบันสามารถซื้อหาเครื่องมือเครื่องใช้ตามแบบ และลักษณะต่าง ๆ ได้สะดวก จึงไม่ทำขึ้นเอง

วิธีการเขียน วาดและระบายสี

เศรษฐมนตร์ กาญจนกุล (2540 : อารัมภบท) กล่าวถึงกรรมวิธีการเขียน จิตรกรรมฝาผนังมีดังนี้

1. ระบาย โดยใช้พู่กัน แปรง ระบาย เช่น พื้นดิน น้ำ ท้องฟ้า ภูเขา ไร่นา
2. ชีต โดยใช้พู่กันเล็ก ๆ จุ่มสีแล้วขีดบนผนัง หรือใช้พู่กันเล็ก ๆ หลาย ๆ อัน มัดรวมเป็นแผงก็ได้ เช่น จำพวกต้นไม้เขียว แผลม เช่นหญ้า ซึ่งสมชาติ มณีโชติ (2529 : 39) กล่าวว่าใช้พู่กันเบอร์ 1 มัดรวมเป็นแผงประมาณ 4 -5 ด้าม ด้วยสังกะสีตะกั่ว หรือ แผ่นไม้เจาะรูเรียงเป็นแถว พอสอดด้ามพู่กันแน่นพอดี เรียงให้ปลายขนเสมอกัน ใช้จุ่มสีขีด ทำเป็นหญ้าครั้งเดียว ได้ทำจำนวนพู่กันแผง เร็วกว่าใช้ด้ามเดียวขีดได้ทีละเส้นเท่านั้น
3. จีบ และ โดยใช้พู่กันโด้หน้อย เบอร์ 2 , 3 เขียนใบไม้เป็นใบ ๆ
4. ทึบ กระทุ้ง โดยใช้แปรงทำจากเปลือกกระดังอย่างโค้งเหมือนส้อมเล็บมือ หรือแปรงทำจากรากกล้วย ทึบ กระทุ้ง ให้เต็มพื้นที่แล้วใช้พู่กันดัดเส้นเล็ก ๆ น. ณ ปากน้ำ (2530 : 13) กล่าวว่า ครูคงเป๊ะจิตรกรในสมัยรัชกาลที่ 3 รัตนโกสินทร์ กระทุ้ง เปลือกไม้ด้วยเทคนิคอันเชี่ยวชาญ นับว่าเขาเป็นคนแรกที่น่าแบบแผนการกระทุ้งเปลือกไม้ โดยนำเทคนิคมาจากภาพเขียนจีนแล้วเอามาใช้กับภาพต้นไม้ได้ผลอย่างน่าชมเชย

ปัจจุบันช่างได้พยายามหาเทคนิคต่าง ๆ นำมาใช้เพื่อความสวยงาม สะดวก ประณีต นอกจากการใช้พู่กันตามปกติ อาจใช้วิธีพ่นสี (AIRBRUSH) ทำให้ภาพเกิด น้ำหนัก ไล่โทนอ่อนแก่ได้นุ่มนวลมากขึ้น มีการใช้สีสะท้อนแสง (คณะกรรมการฝ่าย ประมวลเอกสารฯ จังหวัดอ่างทอง , 2543 : 122) สอดคล้องกับปราณี กล้าส้ม (2546 : 68-69) กล่าวว่าที่วัดประตูลี้ธรรมารัตนีย์ ย่านบางโพ เขตบางซื่อ ช่างได้ใช้เครื่องพ่นสีทำสี ท้องฟ้าได้นุ่มนวลละเอียด เหมือนบรรยายภาพท้องฟ้าจริง ๆ เมื่อจะพ่นบริเวณไหนก็ใช้ กระดาษหนังสือพิมพ์ปิดส่วนอื่น ๆ ไม่ให้สีปะปนกัน เทคนิคสมัยใหม่ช่วยย่นระยะเวลาการ เขียนภาพได้มาก

น. ณ ปากน้ำ (2521 : 13) กล่าวว่า ครูคงเป๊ะ เป็นผู้ที่ใช้เทคนิคพู่กันโดยถือ วิธีการแบบครูจีนอย่างเคร่งครัด และกลายเป็นแบบแผนเฉพาะตัว เขียนภาพคนอย่าง ประณีต เขียนใบหน้าด้วยเส้นแผ่วเบา ใช้เส้นหนักที่ขอบตา ดวงตา และตรึงริมฝีปากที่ บรรจบกัน นอกนั้นจะไม่มีการดัดเส้น ทานค่อย ๆ ใช้พู่กันปลายแหลมเล็ก ๆ ค่อย ๆ กลี๋ย คิ้ว จมูก ปากและคาง หนองเครา ด้วยความละเอียด ทำให้ภาพคนที่เขียนดูมีความกลม มี แสงเงา มีชีวิตชีวา เขาจะเน้นเส้นหนักเฉพาะส่วนสำคัญ เช่น รอยย่นของเสื้อผ้าบางตอน การเว้นใช้น้ำหนักอ่อนแก่ในภาพเขียนเช่นนี้ ในวงการศิลปะถือว่าเป็นกรรมวิธีอย่างเอกของ ศิลปะ ศิลปินเอกของโลกเขาจะไม่เร่งให้มันมีแสงและเงามากนัก แต่จะรู้จักผ่อนมือเวลาเขียน เส้นที่ใบหน้า ส่วนที่ใกล้ตาผู้ชมใช้เส้นหนักเล็กน้อย ไกลออกไปผ่อนมือให้เบาลง บางที เขียนเส้นของศีรษะอันเป็นส่วนกลมให้ดูเลือน ๆ หรืออาจไป ทำให้ภาพลายเส้นนั้นดูกลม มี ชีวิตชีวา มาก หรือจะดัดเส้นตัวเสมาของป้อมด้วยเส้นน้ำหนักพอดี แต่พอเขียนที่ขอบประตู

ซึ่งอยู่ระยะใกล้ตาเขาจะใช้เส้นหนักราก วิธีการแบบนี้คือการเขียนเส้นให้ผลักระยะ การเขียนเส้นให้หนักโดยตลอดนั้น ภาษาช่างเรียกว่า เส้นลวด ดูแข็งกระด้าง การตัดสินใจฝึกลายมือของผู้ที่จะยกย่องให้เป็นศิลปิน เขาดูกันที่ตรงนี้

ฟูกัน

ใช้สำหรับวาด ระบายสี ดัดเส้นเล็ก ใหญ่ ฟูกันมีขนาดต่าง ๆ กัน ศุภสิน สารพันธ์ (2545 : 66) กล่าวว่า ฟูกันกลมมีขนาดเบอร์ 0 -12 ยิ่งเบอร์ใหญ่ขึ้นยิ่งมาก ฟูกันแบนมีขนาดเบอร์ 0 - 24 ในปัจจุบันมีโรงงานอุตสาหกรรมทั้งในประเทศและต่างประเทศผลิตฟูกันออกจำหน่ายมากมาย ในประเทศไทย นายสง่า มยุระ จิตรกรผู้ฝึกหัดเขียนภาพจิตรกรรมไทยด้วยตนเองซึ่งได้ฝากฝีมือไว้ที่ระเบียงวัดพระแก้ว เป็นคนแรกที่ตั้งโรงงานผลิตฟูกันยี่ห้อ สง่า มยุระ ในสมัยโบราณมีวิธีทำฟูกัน ดังนี้

1. ขนหุ้ว วรรณิภา ณ สงขลา (2528 : 79) กล่าวว่า ใช้ขนหุ้วขนาดเท่าเท่ากัน เรียงใส่กรวย มัดโคนรวมกันแล้วจุ่มส่วนโคนลงในกาบ ใส่ปลอกกรดโคนให้แน่น หยอดกาบอีกครั้งแล้วใส่ด้าม ซึ่งเป็นไม้ละเอียดและเบา

เลิศ พ่วงพระเดช (2547 : 7) กล่าวว่า ใช้ขนที่บังรูปหุ้ว เพราะขนหุ้วมีลักษณะโคนใหญ่ปลายเรียวเล็ก เมื่อถูกน้ำทำให้มันไม่กระด้าง เอากระดาษสีดากว้าง 24 เซนติเมตร ยาว 30 เซนติเมตร เอาขนหุ้วเทลงบนกระดาษแล้วเอาสีผึ้งสีปากทาเป็นทางยาวราว 10 เซนติเมตร เอาปากคีบจับขนหุ้ว เลือกดูปลายขนเรียวเหมือนกันเอาวางที่สีผึ้งคะเนดูพอเป็นฟูกันดัดเส้นขนาดเล็กหรือขนาดใหญ่ตามต้องการ แล้วรวมเป็นอัน ๆ ไว้ เอาไหมผูกมัดด้ามโคนให้แน่นแล้วเอาไปล้างน้ำมันเบนซิน เพื่อกัดเอาสีผึ้งออก เอารักหรือน้ำมันทาที่เชือกผูกกันขนหลุด แล้วนำไปบรรจุหลอดใส่ไว้ ขนหุ้วบางเส้นเรียวมากใช้ทำฟูกันดัดเส้นไม่ดี ต้องเอาไว้ใช้ทำฟูกันใหญ่ การตัดปลายฟูกันให้เสมอกันควรตัดแต่เล็กน้อยอย่าตัดให้มากนักจะทำให้เส้นกระด้าง

กองโบราณคดี (2529 : 8) กล่าวว่า ใช้ขนในหุ้วมาทำกรวยใส่ ดึงลงมาถึงเส้นรวมกัน ผูกชั่วคราวดองจุ่มน้ำแล้วจุ่มขี้ในกาบแล้วสอดใส่ลงในขนไก่บ้าง ขนนกบ้าง ขนาดเล็กใหญ่ตามต้องการ ถ้าจะให้แข็งแรงและทนต้องใช้ตะกั่วหุ้มรัดปลอกอีกครั้งหนึ่ง และกองโบราณคดี (2533 : 58) กล่าวว่า ดัดขนหุ้วมาจัดให้ได้เส้นที่มีความยาวเท่า ๆ กัน แล้วนำไปใส่กรวย ซึ่งอาจทำจากแผ่นโลหะหรือใบตาลอ่อนตามขนาดที่ต้องการ ขนาดของเส้นฟูกันจะเล็กหรือใหญ่ขึ้นอยู่กับความหนาของเส้นขน ช่างจะบรรจุเส้นขนลงในกรวยให้มากหรือน้อยตามขนาดที่ต้องการ แล้วรัดโคนด้วยแหวนให้แน่นอีกครั้ง แล้วใส่ด้ามที่ทำจากไม้เนื้อละเอียดและมีน้ำหนักเบา เหลาเกาพอเหมาะมือสำเร็จเป็นฟูกันขนาดต่าง ๆ ตามแบบที่จะใช้เขียนภาพต่อไป

สมชาติ มณีโชติ (2529 : 39) กล่าวถึงวิธีการทำฟูกันและกรวยฟูกัน ดังนี้

กรวยฟูกัน ช่างโบราณท่านใช้สองอย่าง คือ ขนนกหรือขนห่าน ดัดเอาส่วนโคนที่ฝังเข้าไปในเนื้อสัตว์ ใช้มีดเจียนหัวให้มีรูเล็ก ๆ เพื่อสอดขนตามต้องการ ส่วนความยาวที่

เป็นกรวยกะขนาด 1 นิ้ว แล้วใช้ลวดทะลวงไว้สอดขนต่อไป อีกอย่างหนึ่งใช้โลหะจะเป็นทองเหลืองหรือเงินก็ได้ จ้างช่างทองเป่าและบัดกรีตามขนาดที่ต้องการ ถ้าทำเองได้ยิ่งดี สำหรับด้ามทำด้วยงาหรือเขา หรือกระดูกสัตว์หรือขนเม่น หรือไม้จะเป็นไม้ไผ่ ไม้โมกมัน ไม้แก้ว ไม้ชิงชัน ก็ได้แล้วแต่ชอบหรือหาง่าย ปัจจุบันเพื่อความสะดวกและลงทุนน้อยจะใช้กรวยพุกันเดิมที่ขายทั่วไปที่ชนหลุดหมด เอามาทำใหม่หรือหาไม่ได้ก็ซื้อของใหม่เพื่อเอากรวยทำใหม่ตามต้องการ ถ้าด้ามพุกันยังดีอยู่ก็ไม่ต้องเสียเวลาเหลาทำด้ามใหม่ เมื่อได้มาตามต้องการจุดเทียนไขลงระหว่างกรวยกับด้าม พอกาวที่เชื่อมด้ามใหม่ครอบพุคุดออกมา ใช้ฝารองจับกรวยดึงออกมาจากด้ามอย่าให้ถึงด้ามใหม่ มิฉะนั้นต้องทำใหม่ จากนั้นทำความสะอาดภายในกรวย

เตรียมขนทำพุกัน กะให้พอเหมาะพอดีกับรูกรวยของเบอร์นั้น ๆ พยายามจัดให้ปลายขนเสมอกัน (ห้ามตัดปลายขนเป็นอันขาด เพราะปลายขนเรียวแหลมอย่างธรรมชาติ เวลาจุ่มสีเขียนก็นุ่มนวล ถ้าตัดปลายทำให้กระด้าง ขนแยกไม่รวมกันตัดเส้นไม่ได้) เอาด้ายผูกเส้นโคนขนไว้ ใช้กาวหลอดหยอดส่วนโคนตรงที่ผูกกันชนหลุด ส่วนปลายขนจุ่มน้ำใช้นิ้วลูบให้รวมกันแล้วสอดเข้าทางโคนกรวย ดึงให้โผล่ออกมาประมาณ 1 – 1.3 เซนติเมตร เป็นขนาดที่พอเหมาะถนัดมือทีเดียว แล้วบีบกาวหลอดใส่ในกรวยอีกครั้งหนึ่ง เอาด้ามที่เตรียมไว้สวมเข้าไป กาวหลอดจะยึดกับด้ามพุกันแน่น หากด้ายที่ผูกโคนขนยาวโผล่ออกมากใช้มีดตัดออกเสียให้หมด ถ้าทำมากด้ามจะเก็บไว้ควรจุ่มน้ำข้าวบาง ๆ ลูบให้ปลายขนรวมกันแห้งแล้วเก็บไว้ในที่มิดชิด ระวังพวกแมลงสาป ตัวสามง่ามกัดปลายขน โดยใส่กระบอกให้มิดชิด ส่วนขนที่เหลือใส่กล่องเก็บไว้ทำใช้อีกคราวต่อไป

2. ขนหนวดหนู วรรณภา ณ สงขลา (2528 : 79) กล่าวว่าใช้หนวดหนูอ่อนเส้นบางปลายเรียวอ่อนไหว จะใช้ปลายเสียหรือแตกกุดไม่ได้ จะไม่สะบัด ไว้สำหรับตัดเส้นเล็ก ๆ

กองโบราณคดี (2533 : 59) กล่าวว่า พุกันสำหรับตัดเส้นจิตรกรรมที่มีความละเอียดอ่อน ประณีตเป็นพิเศษ จะต้องเป็นพุกันที่เขียนได้เส้นเล็กมากและต้องมีความอ่อนไหวที่ปลายเส้น จึงจะเขียนดัดให้อ่อนพลิ้วได้ตามลักษณะลายไทย ซึ่งจะมีปลายอ่อนไหวแผ่วพลิ้ว ช่างจึงประดิษฐ์พุกันที่ทำจากปลายหนวดหนู และการคัดเส้นหนวดหนูนั้ ช่างจะต้องพิถีพิถันมาก โดยต้องสังเกตว่าหนูนั้มีความเป็นอยู่อย่างไร ถ้าเป็นหนูป้านอยู่ที่รก ปลายหนวดมักจะแตก ข้ำหรือกุด จะต้องเลือกหนูอยู่ที่โล่ง อายุอ่อน ปลายหนวดยังเรียวอ่อนไหว วิธีประกอบทำเช่นเดียวกันกับพุกันขนหนูว้ แต่ใช้เพียง 3 -10 เส้น

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (อ้างถึงในมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช , 2533 : 257) กล่าวว่า เส้นหนวดหนูเป็นพุกันแข็งกว่าขนหนูว้ ปลายเรียวแหลมเป็นสปริงในตัว เขียนเส้นได้เล็กและแผ่วเบา จึงใช้เขียนส่วนที่ละเอียดลงมา เช่น ขอบดาชั้นนอก สันจุมูก ปาก คาง รอยย่นที่คอ การเขียนเส้นเล็กใหญ่ไม่เท่ากันในแต่ละส่วน เพื่อให้ทำใหรูปรทรงคนและสัตว์ดูมีความงาม มีน้ำหนัก และมีชีวิตชีวาจากความรู้สึกจากเส้น

น. ณ ปากน้ำ (2538 : 42 - 43) กล่าวว่า สมัยก่อนต้องฝึกหัดทำเครื่องมือให้เป็นเพราะไม่มีใครทำให้ จิตรกรเอกคนหนึ่งสมัยรัชกาลที่ 3 ครุคงแป๊ะจะใช้ฟูกันพิเศษขนาดเล็กเขียนภาพคน อย่างกองทัพต่าง ๆ ในทศชาติ เรื่องมโหสถ เขียนละเอียดจิตรบรรจง เลิศราวกับช่างเขียนเทวดา สมัยหลังได้ยินว่าเรียกฟูกันเส้นเล็กปลายแหลมมีความแข็งและเต่งได้ เล่าลืออย่างนี้จะจริงหรือปล่าวไม่ทราบ เห็นช่างไทยเขาเขียนเส้นเล็กเหมือนกันแต่ไม่ถึงขนาดครุคงแป๊ะ สมัยก่อนวิธีการและเครื่องมือของใครของมัน เขาไม่ยอมให้ใครเห็นหรือยืมเอาไปใช้ คำว่าฟูกันหมวดหนูจึงเป็นกลลวงของฝ่ายที่ต้องการปิดบังเสียมากกว่า เพราะสมัยนั้นฟูกันเบอร์ 0 ที่เล็กที่สุดของโรงงานสง่า มยุระ ก็คงใช้จนหิวไม่เห็นเอาหมวดหนูมาทำ และ น. ณ ปากน้ำ (2530 : 10) กล่าวว่า ช่างเอามัดโกนไปโกนขนตรงหัวม้าทำฟูกัน แต่ฟูกันที่เส้นเล็กและแข็งที่เรียกว่าฟูกันหมวดหนูนี้ ตัดเส้นได้บางเล็กอย่างเจียบขาดมาก ฟูกันนี้จะทำด้วยหมวดหนูจริง ๆ หรืออาจเป็นเพียงฉายาอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่ฟูกันหมวดหนูก็มีบทบาททำให้กลุ่มช่างสมัยรัชกาลที่ 3 กรุงรัตนโกสินทร์สามารถผลิตงานได้ประณีตละเอียดอ่อนมาก โดยเฉพาะครุคงแป๊ะแล้วจะเป็นผู้ชำนาญอย่างสำคัญในการใช้เทคนิคของฟูกันแบบนี้

แปรง

ใช้สำหรับระบายสีพื้นดิน ธารน้ำ โขดหิน ภูเขา ท้องฟ้า หรือต้นไม้ใบไม้ ที่มีพื้นที่ขนาดใหญ่เกินกว่าที่ฟูกันจะทำงานได้สะดวก โดยใช้เปลือกไม้และรากไม้ทำ ดังนี้

1. แปรงเปลือกกระดังงา วรณิกา ณ สงขลา (2528 : 80) กล่าวว่า ตัดเปลือกกระดังงา ผ่าซีก ให้มีความกว้าง เล็กใหญ่เป็นรูปโค้งตามต้องการ ทาบปลายข้างหนึ่งให้แตกเป็นฝอย เป็นเส้นใย ตกแต่งให้กลมอีกครั้ง ใช้ขุบสีตะแบกบดที่ร่างเป็นต้นไม้ ให้มีลักษณะเป็นพุ่มโค้ง มีใบเล็ก ๆ เป็นจุด ๆ ได้สวยงาม

กองโบราณคดี (2533 : 59) กล่าวว่า ทำจากเปลือกกระดังงาไทย (การเวก) ทาบปลายเปลือกให้แตกเป็นเส้นใย ตัดตามรูปทรงและขนาดที่ต้องการ แล้วนำไปตากแดดให้แห้ง ทั้งแปรงเปลือกกระดังงาและรากลำเจียก ก่อนนำมาใช้ต้องแช่น้ำไว้สัก 3 ชั่วโมง ให้ใยแปรงอ่อนนุ่มจึงจะใช้ดีกว่าเส้นใยแปรงที่แข็งกระด้าง

เลิศ พ่วงพระเดช (2545 : 7) กล่าวว่า เอาส่วไปสกัดที่ลำต้นกระดังงาให้ถึงเนื้อไม้กว้าง 9 เซนติเมตร ยาว 24 เซนติเมตร แล้วเอาส่วัดเอาเปลือกออก เอามาตัดเป็น 2 ท่อน ท่อนหนึ่งผ่าเป็น 2 อัน จะได้แปรงใหญ่ 4 อัน ถ้าทำแปรงเล็กได้ 8 อัน แล้วเอามัดตากเนื้อเปลือกเสียบ้าง เอาสันมัดทาบให้เนื้อเปลือกออกให้หมด ให้เหลือแต่หยาบเส้นกระดังงา แล้วเอาไปเรียงบนไม้กระดาน หาไม้หน้า 1 นิ้วหนา 2 กระเบียดวางทับบน เอาตะปูตีกันแปรงงอ เอาไปตากแดดให้แห้ง เอาไว้ใช้ระบายสี ประดับไม้ ดีกว่าแปรงขนสัตว์

สมชาติ มณีโชติ (2529 : 40) กล่าวว่า เราะจากต้นตามต้องการ (ถ้าเราะรอบต้นอาจตายได้) แล้วผ่าแบ่งตามต้องการ ถ้าทำแปรงสำหรับระบายพื้นผิวทัศนต่าง ๆ ต้องคัดดูเปลือกที่หนา ๆ ผ่าแบ่งขนาดกว้างประมาณ 2 - 3 นิ้ว ยาว 5 - 6 นิ้ว ใช้มีดเหลาส่วน

ที่เป็นตำมให้เรียบร้อย ส่วนที่เป็นหน้าปรังใช้ค้อนทุบเบา ๆ ทั้งด้านนอกและด้านในจนเปลือกแข็งหลุดลอกหมด (ทำตอนเปลือกสด) กะยาวประมาณ 2 นิ้ว ควรใช้เหล็กแหลมช่วยสาางจนเหลือแต่เยเปลือกเหมือนขนนุ่ม ๆ นำไปผึ่งแดดให้แห้ง เมื่อจะใช้งานจุ่มน้ำให้ปรังนุ่มเสียก่อน ถ้าจะทำเป็นปรังสำหรับทิม (กระทุ้ง) เป็นพุ่มไม้ ใบไม้ ให้ตัดคัดเอาที่เปลือกค่อนข้างบาง มาทำวิธีเดียวกันโดยมีขนาดตั้งแต่ 1 - 2 นิ้ว ส่วนที่ทุบให้เป็นขนประมาณ .5 นิ้ว เมื่อนำไปผึ่งแดดต้องหงายด้านในของเปลือกออก ปรังจะโค้งเป็นลักษณะคล้ายส้อมมือหรือเกือบครึ่งวงกลม เวลาทิม (กระทุ้ง) ทำเป็นพุ่มไม้ ใบไม้ จะดูงดงามมาก อาจประดิษฐ์ได้หลายแบบ ถ้าต้องการทำปรังกลม ใช้ลวดมัดให้กลม พยายามให้ขนปรังเสมอกัน ใช้สำหรับปักก่อนเมฆได้นุ่มนวลดีนัก

2. ปรังรากลำเจียก วรณิกา ณ สงขลา (2528 : 80 - 81) กล่าวว่า ดัดเป็นท่อนพอเหมาะมือแล้วทุบปลายข้างหนึ่งให้แตกเป็นฝอย ใช้ชุบสีและบนภาพที่ร่างเป็นต้นไม้ให้มีลักษณะเป็นพุ่มกลม มีใบเล็ก ๆ เป็นกลุ่ม ๆ ได้สวยงาม รวดเร็ว

เลิศ พ่วงพระเดช (2545 : 7) กล่าวว่า เอรากลำเจียกที่เป็นรากไม้แก่และไม้อ่อน ขนาดเท่านิ้วมือนิ้วมาตัดยาว 10 เซนติเมตร เอาสันมีดทุบที่ปลายสักเพียงครึ่งเซนติเมตรเพื่อให้แตกเป็นเสี้ยน แล้วฝึกลมให้แห้งเก็บเอาไว้ใช้ เวลาใช้ประต้นไม้ต้องเอาด้านที่ทุบแช่น้ำให้นิ่ม จึงจะเอาไปจุ่มสีประต้นไม้

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (อ้างถึงในมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช , 2533 : 257) กล่าวว่า ปรังรากลำเจียกเป็นปรังหน้ากลม ใช้จุ่มสีเพื่อแต้มหรือกระทุ้งบนส่วนที่จะทำให้เป็นภาพพุ่มไม้ กลุ่มวัชพืช เช่น ไม้เลื้อยหรือไม้พุ่มเตี้ยต่าง ๆ

สมชาติ มณีโชติ (2529 : 40) กล่าวว่า ดัดรากที่ออกจากลำต้น ยาวประมาณศอกเศษ ๆ ใช้มีดผ่าออกเป็น 2 ซีก แล้วผ่าซอยอีกให้มีขนาดเล็กใหญ่ต่าง ๆ กัน หลาย ๆ ขนาด เหลาให้กลม ใช้ค้อนทุบปลายข้างหนึ่งให้เป็นซี่ ๆ ทัวกันดี ยาวประมาณครึ่งนิ้ว ผึ่งแดดให้แห้งสนิทบดแต่งให้กลมอีกครั้งหนึ่ง เก็บไว้ใช้งานได้เป็นเครื่องมือทิม (กระทุ้งต้นไม้) อีกชนิดหนึ่งที่ทำให้ได้ต้นไม้ที่งดงาม

3. พืชอื่น ๆ ข้างบางคนอาจนำพืชอื่น ๆ มาใช้ เช่น หวาย ไม้ไผ่ โดยทุบให้แตกละเอียด มีเส้นเป็นฝอย ทำให้มีรูปเป็นกระจุกลมหรือเสี้ยว โค้ง ตามรูปเปลือกไม้ตามต้องการ (กองโบราณคดี , 2529 : 8)

ดินสอและถ่านร่างภาพ

ศุภสิน สารพันธ์ (2545 : 66) กล่าวถึง ดินสอสีและถ่านว่า ดินสอมีสีเหลืองและขาว ทำจากดินเหลืองและดินขาวประเภทดินดาน ดินสอขาวทำจากดินขาวผสมน้ำยาใบพุระหง ดินสอเหลืองเป็นดินเหลืองชนิดหนึ่งได้มาจากเมืองจีน (สมชาติ , 2529 : 49) เอามาแต่งให้เป็นแท่ง ใช้ร่างภาพบนพื้นผนังสีหนัก ๆ

สมชาติ มณีโชติ (2529 : 49) กล่าวว่า ดินสอเหลืองดินสอขาวบางที่เรียกดินกิน (คนแพ่ท้องสมัยก่อนชอบกิน) มีขายตามตลาด แต่ปัจจุบันค่อนข้างหายาก เป็นดิน

ดานเนื้อละเอียดนุ่ม แต่แข็งกว่าดินสอพอง เอามาแล้งเป็นแท่ง สมัยก่อนใช้เขียนหนังสือบนสมุดไทยสีดำ และร่างภาพบนพื้นที่เขียนทิวทัศน์ที่มีสีพื้นหนัก ๆ ร่างเพียงเบา ๆ ได้ หากไม่ต้องการใช้ผ้าปิดออก ส่วนถ่านทำจากต้นพริก โดยนำต้นพริกมาตัดเป็นท่อน ๆ ขนาดตามความต้องการใส่หม้อดินปิดฝา แล้วเอาดินเหนียวยาฝ้าหม้อดิน นำไปเผาด้วยแกลบจะได้อินสอดำใช้ร่างภาพ

น. ณ ปากน้ำ (2525 : 134) กล่าวว่า ถ่านทำจากไม้ฝรั่งเผาและไม้เปราะอื่น ๆ

เลิศ พ่วงพระเดช (2547 : 7) กล่าวว่า วิธีทำถ่านร่างภาพให้เอาไม้กระดังยามาตัดยาว 12 เซนติเมตร หนา 2 เซนติเมตร 4 เหลี่ยม ใส่หม้อสุ่มไฟแกลบไว้หนึ่งคืนถ่านสุกแล้วทิ้งไว้ให้เย็นเอามาเหลาเป็นแท่งดินสอเก็บไว้เป็นถ่านร่างภาพ

ปัจจุบันมีโรงงานอุตสาหกรรมผลิตดินสอสำเร็จรูปมากมายหลายหลาย มีทั้งสีดำและสีหลากหลาย ทั้งชนิดไส้แข็งสีอ่อน H – 6H , HB และไส้อ่อนสีเข้ม B -6B ส่วนถ่านร่างภาพชนิดแท่งก็มี

ลูกประคบขาวและดำ

ลูกประคบใช้สำหรับตบบนกระตาดลอกลายซึ่งปรุแล้ว เพื่อให้เกิดรอยภาพบนผืน โดยเฉพาะการทำให้เกิดรอยบนทองคำเปลว ต้องร่างบนกระตาดลอกลายก่อนนำกระตาดลอกลายมาซ้อนอีกชั้นตึงหมด ปรุด้วยเข็มเล็ก ๆ ใช้ลูกประคบมาตบให้เป็นรอยแล้วดัดเส้นด้วยฟูกัน

ลูกประคบขาว สมชาติ มณีโชติ (2529 : 40) กล่าวว่า ทำจากดินสอพอง โดยใช้ดินสอพองเป็นก้อน ๆ เผาไฟจนสุกแดง เช่นเดียวกับถ่าน เมื่อลูกโซนเอาออกมาทิ้งไว้ให้เย็น แล้ว บดหรือตำให้ละเอียด ห่อผ้าขาวบาง รวบชายทำเป็นลูกประคบ ใช้ตบหรือโรยบนพื้นผืน ซึ่งระบายสีหนัก สีเข้ม เหตุที่ต้องเผาให้สุกเพื่อให้มีน้ำหนักเวลาโรยจะเกาะติดแน่น ถ้าไม่เผาไฟเวลาโรยจะฟุ้งและโรยไม่ค่อยติด

ลูกประคบดำ ทำจากถ่านตำละเอียด ห่อผ้าขาวบาง รวบชายผ้าผูกเป็นลูกกลม ๆ เป็นลูกประคบ ใช้ตบหรือโรยบนพื้นผืนซึ่งระบายสีขาวหรือสีอ่อน

การปิดทองคำเปลว

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (อ้างถึงในมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาราช , 2533 : 258)

กล่าวถึงเหตุผลและความหมายในการปิดทอง ดังนี้

1. ส่วนที่ปิดทอง มักเป็นส่วนที่แสดงยศถาบรรดาศักดิ์ของภาพบุคคลสำคัญของภาพ เพื่อต้องการเน้นหรือยกย่องภาพให้มีความหมายเด่นและสำคัญกว่าภาพบุคคลอื่นในองค์ประกอบนั้น เช่น ภาพพระพุทธเจ้า นิยมปิดทองคำเปลวลงบนส่วนที่เป็นพระวรกาย เพื่อให้ปรากฏฉวีผ่องใส และเห็นสำคัญเด่นชัดกว่ารูปทรงอื่น หรือถ้าเป็นหมู่ภาพเทวดา กษัตริย์หรือเชื้อพระวงศ์ ก็จะใช้ทองปิดลงบนขงา เครื่องประดับ เสื้อผ้าอาภรณ์ หรือสิ่งของเครื่องใช้ เช่น ราชยาน เรือพระที่นั่ง หรืออาคารจำพวกปราสาทราชมนเฑียร ซึ่งมักจะเป็นรูปทรงที่เด่นเป็นประธานของช่องผนัง

2. การปิดทองคำเปลวโดยเฉพาะ จิตรกรรมรัตนโกสินทร์ตอนต้น เพื่อประสงค์จะเน้นกลุ่มองค์ประกอบที่พรรณนาความตามตำนานหรือพุทธประวัติบนพื้นสีคล้ำ กลุ่มภาพที่ปิดทองนี้ก็จะกระจายมีประกายเรียกร่องความสนใจเป็นช่วง ๆ ชวนให้ติดตามเกิดความประสานสัมพันธ์กันตลอดผนัง

3. เป็นเครื่องแสดงความวิจิตรอลังการ ความมั่งคั่งและความอุดมทางวัตถุที่จะนำมาสร้างสรรค์ให้เกิดคุณค่ามากขึ้น

จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ (2525 : 27) กล่าวว่า ภาพเขียนไทยมีการปิดทองเนื่องจากเกี่ยวเนื่องกับพุทธประวัติ การเขียนรูปพระพุทธรูปเจ้าเป็นเหตุให้ชวนเชื่อว่า ตามคตินิยมพระพุทธรูปเจ้ามีผิวพรรณผุดผ่องเหมือนดังทอง คนที่ผิวเหลืองดังทองถ้าใช้สีทองระบายแทน คนเราจะไม่เข้าใจว่าพระพุทธรูปเจ้าทรงมีผิวพรรณผุดผ่องดังทอง อาจเข้าใจตรงกันข้ามได้ว่า พระพุทธรูปเจ้าคงจะประจวบเป็นผีในทอง ผิวจึงได้เหลือง การปิดทองอาจจะเป็นเหตุผลส่งไปให้ช่างเขียนได้เห็นว่า ผิวนั้นมีลักษณะพิเศษ เกิดความแวววาวขึ้น สามารถต้องตาเห็นได้ชัดเจนบนพื้นผนัง จึงเกิดคติการปิดทองในรูปภาพเทวดาและกษัตริย์ ที่จะต้องมีเครื่องทรงเป็นทอง ในสมัยอยุธยาใช้พื้นสีแดง ภาพทั้งหมดถูกคลุมด้วยสีแดงและปิดทองบางแห่ง ทำให้สีทองและสีแดงตัดกันสวยงามมาก และมักจะตัดเส้นหยาบ ๆ ทั้งนี้เพื่อมิให้เส้นสีนั้นไปกลบความแวววาวของทอง ถ้าตัดเส้นให้ละเอียดทับบนทองมาก ทองก็จืดไม่แวววาว เป็นเหตุเป็นผลน่าเชื่อถือว่าการปิดทองนั้นเพราะต้องการให้เด่นชัด และในสมัยรัชกาลที่ 3 รัตนโกสินทร์ อาคารทางศาสนากว้างใหญ่มีประตูด่านต่างมาก เวลาเขียนรูปจำเป็นต้องลดไม่ให้สีสว่างเหมือนสมัยอยุธยา (ซึ่งอาคารไม่ค่อยมีหน้าต่าง ประตูไม่กว้างภายในแสงสว่างไม่มาก ก็ต้องให้พื้นผนังภาพที่เขียนเป็นสีขาวหรือสีอ่อน เพื่อให้เกิดการรับแสงและสะท้อนออกภายในอาคารไม่ให้หม่นมืดหรือมืด) ถ้าปล่อยให้พื้นภาพเขียนสว่างมาก ภายในก็เกิดบรรยากาศไม่สงบ จึงต้องลดสีภายในให้หม่นมืดลง ก็เป็นเหตุให้เห็นกลุ่มภาพไม่ชัด จึงต้องปิดทองในกลุ่มภาพเพิ่มขึ้น นี่คือเหตุผลการปิดทอง

น. ณ ปากน้ำ (2521 : 14) กล่าวว่า ในสมัยรัชกาลที่ 3 ครุทองอยู่นับถือระเบียบแบบแผนโบราณ เขาจะปิดทองให้ดูแวววาวที่เครื่องทรงกษัตริย์ เครื่องราชูปโภคต่าง ๆ หรือผ้าทิพย์ที่ห้อยลงมา ส่วนภาพของครุทองแยะปิดทองที่เครื่องทรงกษัตริย์ทั้งชุดตลอดจนฉลองพระองค์ทั้งชุด มหาดเล็กที่ถือนั้ตรตามเสด็จกษัตริย์ก็สวมเสื้อทองด้วยทอง ข้าราชการบริวารตามเสด็จใส่เสื้อยาวสีแดงและเขียวแต่มีลายเป็นทองประดับอยู่ ครุทองแยะยังปิดทองที่อานม้าของทหารและลายประกอบเครื่องนุ่มห่มของพราหมณ์อีกด้วย ท่านจะตัดเส้นด้วยสีแดง เพราะการตัดเส้นด้วยสีแดงเป็นที่ยอมรับในวงการช่างว่ามีส่วนขับให้ทองดูเปล่งปลั่ง ชัดทองให้ขึ้น

สมชาติ มณีโชติ (2529 : 42) กล่าวว่า ทองคำเปลวที่ใช้ปิดทองมีจำหน่ายทั่วไปแถวบางลำพู หรือสะพานหัน ชนิด 100 % คัดพิเศษ เรียกว่าทองพระพักตร์ เพราะใช้

สำหรับปิดพระเศียรพระพุทธรูปซึ่งเป็นพระประธาน ชนิดธรรมดาราคาต่ำกว่า ถ้าซื้อจำนวนมากราคาอาจลดลง และราคาจำหน่ายขึ้นลงอยู่กับราคาทองคำแท่ง

การใช้ปิดทองมี 2 ส่วน คือ รังและยางมะเดื่อ

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (อ้างถึงในมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช , 2533 : 257) กล่าวว่ารังเป็นไม้ยืนต้น ถ้ากรีดลำต้นจะมียางไหลออกมา ยางรังมี 2 ชนิดคือ ชนิดเขียนเรียกว่า รังเขียว ส่วนชนิดเหลือง เรียกว่า รังทอง ชนิดสีเหลืองใช้ประโยชน์ได้มากกว่า ด้านจิตรกรรมนอกจากจะใช้ระบายเป็นสีเหลือง ที่สำคัญรังทองใช้ระบายบางส่วนที่จะปิดทองก่อน ก่อนทาสียางมะเดื่อและปิดทองคำเปลวทับ ประสิทธิภาพของรังทองที่มีผลส่งต่อภาพเขียน คือ

1. ทำให้เห็นส่วนปิดทองชัดเจนขึ้น ไม่หลงเนื้อที่
2. ส่วนที่ทารัง เมื่อทาสียางมะเดื่อทับแม้จะเป็นบริเวณกว้าง แต่ทำให้ยางมะเดื่อแห้งช้าลง ปิดทองได้ง่ายแม้จะทาสียางมะเดื่อทึบทั้งชิ้นไว้
3. เมื่อปิดทองในเนื้อที่ขนาดใหญ่ ทำให้ทองเรียบ ทองที่ปิดอยู่เดิมและทองใหม่จะเรียบเป็นผืนเดียวเสมอ ไม่เป็นรอยซ้ำซ้อนกัน
4. การเขียนสีลงบนทองที่ทารังเป็นพื้นล่างสุดจะง่ายขึ้น ไม่เป็นเม็ดน้ำ มีความดูดี สีสันที่เขียนระบายหรือดัดเส้นบนทองเหมือนสีฝุ่นธรรมดา

เศรษฐมนตร์ กาญจนกุล (2540 : อารัมภบท) กล่าวถึงยางมะเดื่อว่า มี 2 ชนิด คือ ยางมะเดื่อไทยและยางมะเดื่อนอก ทั้ง 2 ชนิด สีเหมือนกัน คือ ขาวเหลือง ยางมะเดื่อนอกจะเก็บไว้ใช้งานได้นานกว่า เวลาใช้ ทาสียางมะเดื่อตามแบบที่ต้องการ ทิ้งไว้สัก 5 -10 นาที พอยางมะเดื่อหนึบไม่ติดมือ ใช้ทองคำเปลวปิดทับ หากจะให้ส่วนที่ไม่ต้องการหลุด ให้ใช้สำลีม้วนก่อนกลม ๆ ทุบเบา ๆ

สมชาติ มณีโชติ (2529 : 48) กล่าวถึงการปิดทอง ดังนี้ การปิดทองจะปิดเป็นส่วน ๆ ปิดพร้อมกันทั้งตัวไม่ได้ ไล่เป็นส่วน ๆ ตั้งแต่ชฎาลงมา ระวังอย่าให้เปื้อนข้างนอก เพราะส่วนที่เปื้อนอาจจะต้องเขียนสีทับใหม่อาจต่างได้ เวลาปิดทองต้องมีเทคนิคคือ ต้องแยมใบทองคำเปลวไม่ใช้ปิดไปทั้งแผ่น ปะแบบคนจีนปิดทองพระ แยมให้พอว่าชฎาอยู่แค่ไหนก็แยมให้เกิน ๆ นิดหน่อยพอปิดทั่วดีแล้วใช้มือที่สะอาดลูบ เรียบร้อยแล้วก็ใช้สำลีมาอัดให้แน่นกดลงไปบนทองเพื่อเก็บเกสรทองที่ขรุขระออกให้หมด เวลาดัดเส้นจะให้เห็นเป็นลายชัด วิธีซ่อมภาพเก่าจะซ่อมใหม่ให้ใกล้เคียงกัน เช่น ของเก่าซ่อมใหม่ถ้าไปปิดทองใหม่ ความมันของทองมันไม่เสมอกัน ถ้าจะทำให้เก่า ที่แรกปิดไปธรรมดา ก่อนใช้ยางมะเดื่อซ่อม ทำพื้นให้เสมอกัน พอปิดทองแล้วทองไม่เก่าให้เอายางมะเดื่อผสมน้ำบาง ๆ ทาทาบบนทองที่ปิดใหม่มันจะหลุดหมองไปทันที และสีที่จะเขียนทับบนนั้นให้เอาสีละลายบาง ๆ แล้วเกลี่ยทับอีกทีทองที่วาวก็จะหมองลง ส่วนใหญ่ของโบราณมักใช้สีดินแดง ก็ใช้สีดินแดงทับอีกทีทองมันก็จะหลุดลงไปทันตาเห็น มันจะไม่วาวอย่างที่เห็นชัด ๆ แต่ว่าใกล้เคียงเป็นส่วน

ใหญ่ ไม่มีอย่างอื่นที่จะทำให้ดีกว่านั้น การดัดแปลงอย่างไรต้องดูของเดิมที่มี ล้อตามไป เรียกว่าประสานสมบูรณ์แบบ

มิด

สมชาติ มณีโชติ (2529 : 42) กล่าวว่า ใช้มิดพับหรือมิดโกน มีปลายแหลมคม สำหรับขีดเศษทองคำเปลวที่เกินออกจากแบบ โดยใช้ปลายแหลมขีดเพียงเบา ๆ ถ้ามีรอยเห็นอยู่ด้วย ใช้สีเดิมระบายทับบนรอยต่างนั้นซ้ำอีกครั้งหนึ่ง

สีและการใช้สี

สมัยสุโขทัย สันติ เล็กสุขุม (2540 : 18 , 90 - 91) กล่าวว่าจิตรกรรมสมัยสุโขทัยหลงเหลือน้อยมาก พบในคูหาพระปรางค์ เพียงให้คาดคะเนว่า ระบายสีเรียบ ดัดเส้นเป็นขอบเขต ซึ่งเป็นรายละเอียดของภาพในขั้นสุดท้าย ใช้สีจำนวนน้อย ลักษณะสีเดี่ยวเอกรงค์ (monochrome) สีแดงหรือสีดินแดงเป็นหลัก สีขาวเป็นพื้น สีเหลืองอาจมีใช้อยู่บ้าง การดัดเส้นใช้สีดินแดงหรือดำ

สมัยอยุธยา สันติ เล็กสุขุมและกมล ฉายาวิณะ (2524 : 58 – 64) สรุปการใช้สีจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา (แตกต่างจากการแบ่งช่วงเวลาของตรี อมาตยกุล) แบ่งได้ดังนี้

1. จิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 1 ตั้งแต่ราว พ.ศ. 1893 ถึงรัชกาลสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) ราว พ.ศ. 1967 ส่วนใหญ่เขียนจิตรกรรมในองค์พระปรางค์ ใช้สีแท้ คือ สีดำ สีขาว สีแดง สีดินแดงและดินสีเหลือง นายรอบรู้ (2546 : 166) กล่าวว่า เป็นการใช้สีแบบเอกรงค์ ใช้สีในโทนเดียวกัน ลักษณะสีอ่อน สีสว่าง และกลมกลืนกันอย่างงดงาม ส่วนวิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ (2543 : 22) กล่าวว่าจิตรกรรมในพระปรางค์วัดราชบูรณะมีโครมสีเสน (colour scheme) เป็นสีเสน (vermillion) ใช้น้ำหนักอ่อนแก่ของสีดำ และสีทองช่วยเน้นให้ภาพเด่นชัด และ น. ณ ปากน้ำ (2543 : 14) กล่าวว่า ใช้สีที่หามาได้ตามธรรมชาติ คือ สีขาวจากฝุ่นสีขาวหรือปูนขาว สีดำจากเขม่าหรือถ่านดินหม้อ สีแดงจากดินแดง สีเหลืองหม่นจากดินเหลือง หรือสีน้ำตาลอ่อน

2. จิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 2 ตั้งแต่รัชกาลพระเจ้าปราสาททอง พ.ศ. 2172 – 2199 เริ่มมีการเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่โบสถ์และวิหาร มีการใช้สีดำ สีขาว เจือในสีแท้ซึ่งเดิมก็มีบ้างในจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 1 แต่มีมากขึ้นในกลุ่มนี้ สีแท้ที่เพิ่มได้แก่ สีเขียว สีชมพู น. ณ ปากน้ำ (2543 : 14) กล่าวว่า สมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลายมีการนำสีเขียว สีคราม ใช้ จึงเป็นการใช้สีแบบพหุรงค์ หลากหลายสีสัน ลักษณะการระบายใช้สีบางอยู่บ้าง การดัดเส้นบนส่วนที่ปิดทองได้แสดงถึงการพัฒนาความสำคัญของส่วนนี้มากขึ้น

3. จิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 3 ตั้งแต่ปลายรัชกาลพระเจ้าปราสาททอง พ.ศ. 2199 ถึง พระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ พ.ศ. 2277 เทคนิคด้านจิตรกรรมเพิ่มขึ้น โดยเฉพาะทางด้านการลงพื้น ซึ่งสามารถเขียนสีบางได้อย่างสดใส โดยที่ผิวรองพื้นไม่ดูตื้นที่เขียนให้จางลง ดังนั้น

จึงพบว่า จิตรกรรมฝาผนังกลุ่มนี้ใช้สีบางได้อย่างสดใส บางแห่งเหลือรอยฝีแปรงโดยไม่เกลี้ยให้เรียบ จึงเป็นรสชาติอย่างหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนัง

นายรอบรู้ (2546 : 166) กล่าวว่า ยุคนี้ใช้สีสดใสมากยิ่งขึ้น เนื่องจากมีสีจากจีนและตะวันตกเข้ามา เช่น สีเสน สีแดงชาด แดงลิ้นจี่ เหลืองสดใส เขียวสดที่เรียกว่า เขียวหัวเป็ด และคราม (ประทีป , 2535 : 52) มีการปิดทองเป็นส่วนสำคัญ ตัวภาพนิยมปิดทองในส่วนที่เป็นเครื่องประดับ เช่น มงกุฎ ชฎา สร้อย สังวาล ตรงข้ามกับภาพข้าทาสบริวารและสามัญชน จะเป็นภาพพระบารมีเรียบ ๆ ไม่ปิดทอง (วิบูลย์ , 2543 : 23)

น. ณ ปากน้ำ (2543 : 21) กล่าวว่า ตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ จิตรกรรมไทยโบราณท่านระบายสีพื้นด้วยสีแดง พบว่า ใช้สีแดงระบายบนพื้นว่างในภาพปราสาท บนท้องฟ้า และบนพื้นหลังของภาพเทพชุมนุม มารผจญ หรือภาพเสด็จลงมาจากราวดึงส์ เป็นสีแดงเสียรวม 70% ของภาพทั้งหมด สีแดงนั้นเดิมทีเดียวใช้สีดินแดงแท้ ๆ แม้ดูสด แต่อย่างไรคงเป็นสีแดงคล้ำ ต่อมาจิตรกรได้นำชาดจากจีนเข้ามาผสมกับสีดินแดง โดยเอาสีเสนผสมลงไปทำให้แลดูฉ่ำ การผสมสีดินแดง ชาด สีเสน เข้าด้วยกันจนแดงฉ่ำ เกิดเป็นวลีที่พูดกันว่า “ รสชาด ” คือ แดงฉ่ำสดใส จะดูสดใสขนาดไหนก็แล้วแต่ฝีมือในการผสมให้ถูกสัดส่วนพอสมควร แล้วแต่เอาชาดผสมลงไปอย่างเจือจาง หากผสมไม่เก่งมักพูดกันว่า ชาดไม่ดีสีไม่แดงนั่นก็คือ ไม่มีศิลปะในการผสมชาด

สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น วิบูลย์ ลิ้มวรรณ (2543 : 24) กล่าวว่า สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีแบบแผนคล้ายกัน คือ นิยมระบายสีพื้นหลังเป็นสีทึบ เช่น สีดำ แดง น้ำตาลเข้ม แล้วระบายตัดภาพลงไปบนพื้นหลังด้วยสีอ่อน ส่วนที่เป็นจุดเด่นของภาพมักปิดทอง เช่น เครื่องประดับของชนชั้นสูง ช่อฟ้า หน้าบัน ยอดปราสาท การใช้สีโดยรวมมักเป็นสีวรรณะเย็น (cool tone) ที่ประสานกลมกลืนเป็นอย่างดี

ประทีป ชุมพล (2535 : 31 – 32) กล่าวว่า จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 มักนิยมใช้สีคู่เขียวใบไม้กับสีทองคำเปลวมีสัดส่วน 80 % ต่อ 20 % ใช้สีทองคำเปลวมาก ไม่นิยมใช้สีแดงชาดเป็นพื้นหลัง ขณะเดียวกันไม่นิยมใช้กรอบสีนเทา พระองค์ทรงติดต่อกำขายกับชาวจีนเป็นเวลานาน จึงทรงนิยมศิลปะจีนเป็นอันมาก อาจกล่าวได้ว่าจิตรกรรมสมัยพระองค์เป็นยุคนิยมศิลปะจีน มีลักษณะเด่นเรื่อง “ การทำให้ละลานตา ” กล่าวคือ ศิลปะการตกแต่งดูวิจิตร รุ่มรวย มั่งคั่งและลายดา ลายที่ใช้มีขนาดใกล้เคียงกัน น้ำหนักที่ใช้จะแตกต่างกันเพื่อทำให้ลอย ดูเด่นและบางส่วนจมหายไป ลายต่อเนื่องเคลื่อนไหวไม่รู้จบ การใช้สีทองมากเกินไปทำให้ภาพแลดูมีสีทองสุกใสลอยเด่นออกมาจากผนังเป็นหย่อม ๆ ดูเหมือนพื้นลายประดับมากกว่าจะดูเป็นภาพเล่าเรื่อง

น้ำกาวสำหรับผสมสี

กองโบราณคดี (2533: 62) กล่าวว่า ช่างโบราณเรียกน้ำกาวที่ผสมสีได้ที่ดีแล้วว่า “ น้ำยา ” ซึ่งเตรียมจากพืชบางชนิด เช่น ยางมะขวิด ยางมะเดื่อ (Ficus glomerata , Urticacac) ยางกระถินเทศ (Gum Arabic) กาวเม็ดมะขาม (Tamarindus) เป็นต้น

หรือที่ได้จากหนังสือ เช่น หนังสือ หนังสือควาย หนังสือกระต่าย (นำมาเผาไฟและต้มจนเหนียว เมื่อแห้งจะรัดตัว) ถ้าใช้ในปริมาณเข้มข้นจะทำให้สีติดตัว เกิดรอยร้าวที่ผิวสีได้ ต้องใช้น้ำผสม

ประทีป ชุมพล (2535 : 52) กล่าวถึงกาหนังสือว่า นำหนังสือและเคียวไป แต่จะส่งกลิ่นเหม็น ใช้ผสมสีเขียนรูปสัตว์ แต่มีข้อเสียคือมีความเค็ม เมื่อเขียนบนผนังถ้าโดนความชื้น กาหนังสือที่เค็มก็จะขึ้นตัวเป็นเหตุให้ภาพเขียนอายุไม่ยืน ในสมัยรัชกาลที่ 3 รัตนโกสินทร์ นิยมใช้ แต่ต้องเอาแช่น้ำหลายวันกว่าจะอ่อนตัวและละลายน้ำจนหมด ถ้ากรองเสียหนึ่งแล้วแช่น้ำอีก ความเค็มก็อาจจะหมดไป

น. ณ ปากน้ำ (2538 : 104 – 105) กล่าวว่า ในสมัยรัชกาลที่ 5 จิตรกรรมไทยนิยมใช้กาหนังสือและในสมัยรัชกาลที่ 7 มิได้ใช้กาหนังสือผสมน้ำยาสีฝุ่น เท่าที่สอบถามช่างรุ่นนั้นเล่าตรงกันว่า เมื่อครั้งที่เขียนภาพปฏิสังขรณ์ใหม่ทั้งหมดที่พระระเบียงวัดพระแก้ว จะมีเจ้าหน้าที่ฝ่ายคัมภีร์ เอากาหนังสือที่ผ่านการเคียวเอาไปใช้ ซึ่งกาหนังสือจะนิยมใช้แต่สมัยใดไม่มีบันทึกบอกไว้ หากจะถือตามความเป็นจริงจากจิตรกรรมฝาผนัง นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ลงไปภาพมักไม่ค่อยกระเทาะ เชื่อว่าคงใช้กาหนังสือไม่กัน ล่วงมาสมัยรัชกาลที่ 4 ขึ้นไป ภาพจิตรกรรมฝาผนังอายุไม่ยืน ผนังหากโดนความชื้นของฤดูฝนบ่อย ๆ ก็จะร่อน

ยางไม้ที่นิยมมีดังนี้

1. ยางมะขวิด เตรียมโดยสับเปลือกของลำต้นทิ้งไว้ให้ยางซึมสัก 2 – 3 วัน ยางจะแห้งจับตัวเป็นก้อน (ต้องทำช่วงฝนไม่ตก ถ้าฝนตก น้ำฝนจะละลายยางออกหมด) แล้วเอาก้อนยางมาทุบให้ละเอียด นำไปแช่น้ำจนกระทั่งละลายเข้ากับน้ำดี กรองให้สะอาด แล้วเอาไปต้มหรือตุ๋นจนเป็นน้ำกาเหวขนาดน้ำผึ้ง เก็บไว้ในขวดสะอาด วรรณภา ณ สงขลา (2528 : 81) กล่าวว่า ยางของต้นมะขวิดเป็นยางที่มีคุณภาพดี ผสมน้ำยาทำให้ภาพเขียนติดทนทานดี สมชาติ มณีโชติ (2529 : 40) กล่าวว่าถ้าหายางมะขวิดไม่ได้ใช้ยางกระถิน ซึ่งมีขายตามร้านขายสีฝุ่นหรือเครื่องก่อสร้าง ซึ่งมีสีและลักษณะคล้ายกัน

2. ยางมะเดื่อ หรือเรียกว่า มะเดื่อชุมพร ได้จากการสับเปลือกลำต้นมะเดื่อโดยเฉพาะตอนเข้ดรู้ เวลา 6 โมงเช้า หรือตอนอากาศเย็น ๆ ถ้าไปสายน้ำยางจะไม่ค่อยออกเพราะได้รับความร้อนจากดวงอาทิตย์ จะเป็นน้ำยางสีขาว เมื่อถูกอากาศจะเปลี่ยนสีไปบ้าง ถ้าเวลาสับเป็นน้ำยางใสยังใช้ไม่ได้ เอาเฉพาะยางที่เป็นสีนํ้านมข้นจึงจะมีเชื้อเหนียวเมื่อได้มานำมากรองให้สะอาดด้วยผ้ากรองชุบน้ำบิดให้หมาด กรองใส่ขวดแล้วปิดฝาให้สนิทโดยไม่ต้องประสมอะไรเพราะจะทำให้ยางเสื่อมความเหนียว สามารถเก็บไว้ใช้ได้ถึง 15 วัน (เลิศ , 2545 : 7) วิธีเก็บที่ดีคือ นำขวดไปแช่น้ำ อย่าให้น้ำท่วมถึงปากขวด หรือเก็บไว้ในตู้เย็น (เศรษฐมนตร์ , 2540 : อารัมภบท) ถ้ายางข้นให้น้ำผสมได้เล็กน้อย เวลาใช้ก็แบ่งออกมาแล้วรีบปิดขวด อย่าให้ถูกอากาศนาน ๆ ยางจะจับตัวเป็นก้อนใช้ไม่ได้เวลาใช้กา มะเดื่อจะจับพู่กัน ใช้เสร็จแล้วต้องล้างด้วยน้ำมันก๊าดแล้วเช็ดให้แห้ง

3. ยางกระถิน เศรษฐมณฑร์ กาญจนกุล (2540 : อารัมภบท) กล่าวว่า แต่เดิมใช้กาวยางกระถิน ลักษณะเมื่อแข็งตัวเป็นก้อนสีเหลืองขุ่น นำมาทุบเป็นก้อนเล็ก ๆ แช่น้ำไว้ 1 คืน พอละลายดีแล้วใช้ผ้าสะอาดกรองใส่ขวดเก็บไว้ เวลาใช้ก็นำมาเทใส่สีฝุ่น เนื้อสี 3 ส่วนต่อขาว 1 ส่วน ถ้าต้องการผสมสีให้เกิดสีใหม่ ต้องผสมสีก่อนแล้วใส่น้ำขาวที่หลัง หากเหนียวหรือแห้งให้หยดน้ำสะอาดลงนิดหน่อยแล้วคนให้เข้ากับเนื้อสี

น. ณ ปากน้ำ กล่าวว่า กาวยางมะขวิดหาง่าย สะดวก คุณภาพดีที่สุดในส่วนการใช้กาวยางอื่นมาผสมสีฝุ่น เท่าที่เคยใช้ในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 เช่น ยางสน ยางกระถิน ก็ได้ผลดีเหมือนกัน ส่วนกาวยางมะเดื่อมักจะนิยมใช้การปิดทอง ลงรัก อาจารย์เพื่อ หริพิทักษ์ ไปศึกษาที่อินเดียกลับมาประเทศไทยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้นำวิธีทำกาวยางแบบพื้นเมืองอินเดีย โดยนำไข่ไก่กะเทาะเปลือก ริดเอาเฉพาะไข่แดงสด ๆ มาผสมกับน้ำส้มสายชูเล็กน้อย เอาช้อนดีให้เข้ากันจะเป็นกาวยาง ใช้ได้ 4 – 5 วัน จากนั้นเปลี่ยนทำขึ้นใหม่

การผสมสีหรือน้ำยา (กองโบราณคดี , 2529 : 8 , 2533 : 61) กล่าวว่า หากต้องการทดสอบคุณภาพความคงทนถาวรของสีฝุ่น ถ้าจะให้รู้ชัดหรือไม่ว่าสีฝุ่นนั้นมาเกลี่ยตากบนสังกะสี เกลี่ยตากแดดประมาณครึ่งเดือน เมื่อเห็นว่าสีไม่ตก ไม่เปลี่ยนแล้วจึงใช้ได้ น้ำสีนั้นมาใส่โถงดิน ใส่ปูนขาว ๆ กรองเอากากออกทิ้งไว้ให้นอนกัน แล้วดักเอาเนื้อสีที่สะอาด บริสุทธิ์ ละเอียดเพื่อผสมกาวยางต่อไป

ถ้าสีเบาหรือลอยคนไม่เข้ากันให้ใช้แอลกอฮอล์หรือสุราขาว 28 ดีกรีผสม เมื่อสีจมนกคนต่อไปจนเข้ากันดี การผสมสีจะต้องเคี่ยวให้ข้นประมาณน้ำเชื่อมข้น ๆ ผสมสีและบดจนเข้ากันดีแล้วลองทาที่เล็บ พอแห้งสังเกตว่าสีที่ผสมพอดีหรือไม่ ถ้าแก่กาวยางจะมีความมันและมีรอยแตก ถ้าอ่อนกาวยางเวลาเอานิ้วแฉก ๆ ลูบสีจะหลุดออกมา จะต้องแก้ไขให้พอดีจึงจะใช้ได้

การใช้น้ำยาดำนานไปน้ำยาจะแห้งงวด ก็ต้องเติมน้ำตามควร และถ้าหนักเกินไปจะขึ้นรา จึงต้องเตรียมน้ำยาแต่พอควรใช้หมดพอดี ขววินโฆงจะให้ลูกศิษย์หรือลูกมือของท่านบดสีอยู่ตลอดเวลา ขณะที่ท่านวาดพร้อมกับสั่งสอนไปในเวลาเดียวกัน ฉะนั้นนอกเวลาลงมือเขียนแล้ว มือจะต้องบดสีอยู่เสมอ เพราะสีจะละเอียดยิ่งมีคุณภาพดี เขียนได้สีบางและจับกันกับพื้นหรือรองพื้นได้แน่นสนิท

เลิศ พ่วงพระเดช (2547 : 6) กล่าวว่า เพื่อความสะดวกแก่การใช้สีเขียน การผสมสีจะให้เป็นที่ต่าง ๆ อีกหลายชนิดตามความคิดตามความต้องการ สีทุกชนิดที่ใช้ในการเขียนต้องใช้ยางมะขวิด หรือยางไม้เป็นก้อนมีขายตามร้านขายสีหรือกาวยางดำ เอาน้ำผสมทั้ง 3 อย่างจะใช้อย่างไหนก็ได้ ผสมเพื่อให้สีจับแน่นเมื่อถูกต้องไม่ลบเลือน การผสมยางหรือกาวยางต้องระวังอย่าให้แก่ยาง ผสมแต่พอยึดสีให้ติดแน่นมือ ถูกต้องสีไม่หลุดเป็นใช้ได้ การผสมสีแก่ยางแก่กาวยางจะให้โทษในการเขียน เมื่อสีแห้งแล้วจะรื้อสีแต่กระแทงกะเทาะออกควรระวังให้มาก

ทองโบราณคดี (2533 : 62) กล่าวว่า การผสมสีไม่มีสูตรหรือสัดส่วนการผสมตายตัว ช่างจะอาศัยความชำนาญและความรู้สึกของความพอดี สีแต่ละสีอาจจะต้องผสมน้ำความมากน้อย ขึ้นหรือใส หนาหรือบางต่างกัน

น้ำ

น้ำเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการใช้ผสมลงในสี

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงลายพระหัตถ์ ลงวันที่ 16 กรกฎาคม พ.ศ. 2485 (อ้างถึงในเอนก , 2542 : 65 – 67) ความว่า ทางปฏิบัติในการเขียนภาพ น้ำที่จะใช้ในการละลายน้ำยา ทาน (ขาวอินโข่ง) จะจัดขวดหลายใบสำหรับถ่ายน้ำให้ตะกอนลงนอนกัน ขวดใบหนึ่งแล้วก็ถ่ายต่อไปจนได้น้ำใสใช้ ท่านว่าถ้าใช้น้ำใสด้วยการกวนสารส้มแล้วน้ำจะทำให้สีเสีย

ทองโบราณคดี (2533 : 62) กล่าวว่า การเตรียมน้ำสำหรับเติมผสมในการปรุงน้ำยา ต้องเตรียมอย่างดี ครูช่างเขียนได้เล่าว่า เรื่องการเตรียมน้ำสำหรับปรุงน้ำยาของท่าน ขาวอินโข่งว่า ท่านใช้น้ำท่า (น้ำในแม่น้ำลำคลอง) ไม่ใช้น้ำฝนเพราะน้ำฝนเป็นน้ำกระด้าง และสำหรับน้ำท่านั้น ต้องตากเวลาน้ำขึ้นเต็มที่และน้ำนิ่งแล้ว เมื่อตากใส่โองแล้วจะปล่อยให้ตะกอนนอนกัน ซ้อนเอาแต่น้ำใสโองเล็ก ปล่อยให้ตะกอนนอนกันอีก แล้วซ้อนโองเล็ก ถัดไปโดยลำดับอีกหลายโอง จนได้น้ำใสสะอาดอย่างแท้จริง ซึ่งบางครั้งน้ำ 1 โองจะได้น้ำใสเพียงขวดเดียว และท่านจะใช้น้ำนั้นสำหรับปรุงน้ำยา

ภาชนะใส่สี

ช่างจะมีถ้วยหรือโกร่งดิน หรือ กะลา เป็นภาชนะใส่สี โดยมีลูกบด หรือรากไม้สำหรับบดและคนสี เพราะสีฝุ่นมักจะลอยตัวหรือนอนกัน ต้องคนบ่อย ๆ ยิ่งคนยิ่งบดก็จะยิ่งได้เนื้อสีที่ละเอียดดี และกวาดเข้าเนื้อเหนียวแน่นดียิ่งขึ้น

ช่างโบราณนิยมใช้กะลาผสมน้ำยาเป็นภาชนะ ทุก ๆ สี ๆ ละใบ กะลาที่ดีมีลักษณะกลมมน ผิวสาก เนื้อเหนียว น้ำหนักเบา จับถือได้ถนัดมือ เหมาะแก่การนำไปใช้บนนั่งร้าน แดกยากและหาง่าย

สมชาติ มณีโชติ (2529 : 43) กล่าวว่า ช่างบางคนใช้โกร่งบดยา (ครกบดยา ดินเผา ส่วนด้านในเคลือบสีขาว มีสากสำหรับบดยาเม็ดให้ละเอียด มีขายตามร้านขายยา) แต่อาจไม่สะดวก เช่น เวลาขนย้ายมีน้ำหนักมากกว่ากะลาหลายเท่า ถ้าต้องการเขียนผนังสูง ๆ เวลาขนขึ้นลงบนร้านลำบาก เมื่อพลั้งเผลอดกลงมา ถ้าเป็นโกร่งก็แตกหัก หากเป็นกะลาอาจไม่แตก ถึงแตกก็หาใหม่ได้ง่าย ส่วนโกร่งราคาแพง อาจมีไว้บ้างสำหรับบดสีแห้ง ก่อนทำการผสมสีที่ยังเห็นว่าหยาบอยู่ กะลาสำหรับใส่สีต่าง ๆ ต้องเลือกเอาที่กันแป้น ๆ กลม ๆ ก่อนช่างหนา เพื่อความคงทน และเวลาวางสีไม่หกคะเมน ใช้กระดาษทราบและบุงอุดบแต่งให้เรียบร้อย ทั้งภายในและภายนอก ส่วนภายนอกอาจจะลงรักให้ทั่วดูเรียบร้อยดีสำหรับไม้บด (สาก) ต้องกะดูให้พอเหมาะกับกะลาแต่ละใบ โดยทำให้เรียบร้อยเช่นกัน ไม่

ต้องลงรัก ส่วนมากนิยมทำด้วยไม้สักหรือชิงชัน โดยการถากเหลาหรือจะใช้กลึงด้วยเครื่องมือขัดบดแต่งบ้างก็ดี

ปรัชญาและแนวคิดในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง

นับตั้งแต่ที่ปรากฏจิตรกรรมฝาผนังประเทศไทยตั้งแต่สมัยทวารวดีเป็นต้นมา จนถึงสมัยสุโขทัย สันติ เล็กสุขุม (2540 : 99 – 100) ได้กล่าวว่าจิตรกรรมฝาผนังช่วงดังกล่าวมีแนวความเชื่อเรื่องการเวียนว่ายตายเกิดก่อให้เกิดการสร้างบุญกุศล โดยสร้างถาวรวัตถุ เช่น เจดีย์ พระพุทธรูป ศาสนาคาร เป็นต้น ศิลปกรรมเหล่านี้คือวัตรธรรมสะท้อนแนวความเชื่อดังกล่าวสอดคล้องกับคำอธิบายประกอบการสร้างบุญกุศล ปรากฏในศิลปจารึกสมัยสุโขทัยหลายหลักว่า เพื่อจะได้เกิดใหม่ในสมัยของพระพุทธเจ้าในอนาคตคือ พระศรีอารยย์ ตามความเชื่อที่ว่าสมัยนั้นผู้คนจะมีความสุขอย่างถ้วนหน้า ศรีธรรมาเชื่อดังกล่าว ถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมเรื่องพระอดีตพุทธเจ้า พุทธประวัติ ชาดก และไตรภูมิ เรื่องอดีตพระพุทธเจ้าระบุไว้ในคัมภีร์พุทธวงศ์ เล่าเรื่องย้อนอดีตไปสื่อสงไชยแสนกัลปี (ความยาวนานเพียงกัลปีเดียวกันนับไม่ถ้วนแล้ว) ว่าด้วยเรื่องพระพุทธเจ้าของเรา พระอดีตพุทธเจ้าพระองค์แรก พระนามว่า ดัณห์กโร ลำดับเวลาลงมาจนถึงพระอดีตพุทธเจ้าองค์ที่ 27 จนถึงสมัยพระพุทธเจ้าศากยโคดม เมื่อสองพันห้าร้อยกว่าปีที่ผ่านมา ทรงเป็นองค์ที่ 28 ส่วนพระพุทธเจ้าในอนาคตคือพระศรีอารยย์ ในสมัยของพระอดีตพุทธเจ้าทั้งหลาย พระพุทธเจ้าศากยโคดมยังทรงเป็นพระโพธิสัตว์ ทรงศึกษาบำเพ็ญเพียรในสำนักพระอดีตพุทธเจ้าเหล่านี้เป็นลำดับมา คัมภีร์เน้นความมุ่งมั่นของพระองค์ที่จะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต ช่างสุโขทัยวาดภาพตามแบบอย่างของตนเองด้วยแรงบันดาลใจจากจิตรกรรมพม่าสมัยเมืองพุกาม เช่น การวางภาพพระอดีตพุทธเจ้าประทับเรียงกันในถาวนอนหลายแถว ซึ่งเรียงจากส่วนล่างขึ้นไปส่วนบนของผนัง ระหว่างพระพุทธเจ้าเหล่านั้นคั่นจังหวะด้วยภาพบรรดาบุคคลชั้นสูง และหนึ่งในนั้นอาจเป็นพระโพธิสัตว์ในพระชาติอดีตของพระพุทธเจ้าศากยโคดม จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระอดีตพุทธเจ้าที่ยังเหลือให้ศึกษาได้บ้างเล็กน้อย มีอยู่ที่ผืนฉูหาเจดีย์ประจำทิศตะวันตกของเจดีย์ประธานวัดเจดีย์เจ็ดแถว ศรีสัชนาลัย

นอกนั้นเหลือเพียงเค้าโครงของภาพพระอดีตพุทธเจ้า เห็นเพียงราง ๆ เรียงอยู่ในถาวนอน มีอยู่ที่ผืนฉูหาเจดีย์ เจดีย์วัดใหญ่ นอกเมืองศรีสัชนาลัยไปทางตะวันตกเฉียงใต้และเคยมีอยู่ที่ผืนผนังภายในช่องทางเดินในผนังมณฑปวัดศรีชุมสุโขทัยด้วย แต่ปัจจุบันลบเลือนไปจนหมดสิ้น

แนวคิดดังกล่าวน่าจะสืบทอดมาจนถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ซึ่งพบในกรุงปรางค์ เช่น ปรางค์ ประจำทิศตะวันตกเฉียงเหนือของปรางค์ประธานวัดมหาธาตุ ปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ ปรางค์ประธานวัดพระราม ล้วนเขียนพระอดีตพุทธ พุทธประวัติและชาดกซึ่งช่างได้ทำขึ้นเป็นพุทธบูชา (สันติ , 2542 : 173 – 79) ส่วนในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง เป็นต้นมาจนถึงกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย มีภาพจิตรกรรมฝาผนังปรากฏในพระ

อุโบสถและวิหารแล้วภาพจิตรกรรมฝาผนัง ได้มีเรื่องราวมากขึ้น โดยเฉพาะวรรณคดีไตรภูมิที่สะท้อนโลกทัศน์ของชาวพุทธเรื่องสันติภาพของโลก และแตกต่าง ๆ ซึ่งเป็นเรื่องคุณธรรม โดยเฉพาะทศบารมีเป็นเรื่องของเราทุกคนเพราะเป็นคุณธรรมพื้นฐานของความ เป็นมนุษย์ที่ดี อันจะเป็นประโยชน์สุขให้กับตนเองผู้อื่น (อุทอง , 2545 : 20)

สน สิมาดัง และกมล ฉายาวิวัฒนา (2522 : บทนำ) กล่าวว่า เรื่องราวที่นิยมเขียนในจิตรกรรมสมัยอยุธยา ประกอบกับลักษณะขององค์ประกอบภาพ เป็นความสัมพันธ์ที่ไม่อาจแยกออกจากกันได้ ช่วงเขียนภาพจากเรื่องราวที่ปรากฏในหนังสือคัมภีร์หรือวรรณกรรมทางศาสนา การออกแบบองค์ประกอบภาพย่อมขึ้นอยู่กับเนื้อหาตามเรื่องราวที่ปรากฏในหนังสือ ไม่ว่าจะเป็นพุทธวงศ์ พุทธประวัติชาดก หรือไตรภูมิ อาจได้รับการเปลี่ยนแปลงบ้างตามรายละเอียด เพราะการสืบทอดกันเป็นระยะเวลายาวนาน แต่หลักใหญ่คือเรื่องราวที่เป็นพุทธบารมี โดยแฝงคติธรรมคำสั่งสอนในพุทธศาสนา แต่ละเรื่องที่ใช้เป็นหัวข้อในการเขียนภาพแตกต่างตามความนิยมของยุคสมัย ซึ่งแบ่งได้ 3 กลุ่ม

จิตรกรรมฝาผนังสมัยช่างรัตนโกสินทร์ ประทีป ชุมพล (2535 : 86 – 90) ได้กล่าวว่าปรัชญาและแนวความคิดในจิตรกรรมฝาผนังช่างสมัยรัตนโกสินทร์ มีดังนี้

ศาสนาและปรัชญาเป็นวิชาการที่มีหลักแยกกัน คือ ศาสนาอาศัยศรัทธาและแรงบันดาลใจ ไม่อาศัยเหตุผล ไม่อาศัยการพิสูจน์ ศาสนาเป็นที่ยึดเหนี่ยวและศานา กล่าวถึงอำนาจบางประการที่อยู่เหนืออำนาจของสามัญมนุษย์ ส่วนปรัชญาเป็นเรื่องของเหตุผล อาศัยเหตุการณ์และประสบการณ์ทุกระดับมาวินิจฉัย ปรัชญาทำให้คนตื่นตัวด้านความคิด

ศาสนาพุทธและปรัชญาแยกกันไม่ออก

พุทธศาสนาเป็นศาสนาแห่งความรู้ เป็นศาสนาที่เกิดจากการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า และธรรมะที่ตรัสรู้นั้นเป็นสัจธรรม อันได้แก่อริยสัจ ซึ่งเป็นความจริงและได้ทรงสั่งสอนให้ประชาชนได้รู้ความจริง รู้จักกฎแห่งสภาวะธรรมทั้งปวง เช่นทรงสั่งสอนให้รู้ว่า ทำดีต้องได้ดี ทำชั่วต้องได้ชั่ว ทำบุญต้องได้บุญ ทำบาปต้องได้บาป สอนให้รู้ว่า เมื่อคนยังมีกิเลสและวิบากกรรมอยู่ก็ต้องได้รับทุกข์ ต้องเวียนว่ายตายเกิดอยู่ในสังสารลวดไป ทั้งยังทรงสอนให้รู้ว่าคนเราจะปลดปล่อยตนให้รอดพ้นจากกองทุกข์ได้แม้ในชีวิตนี้ด้วยความพยายามของตนเอง โดยไม่ทำเป็นต้องบนบานศาลกล่าว อ้อนวอนบุญช้ายัญ ต้องทรมานตนเองหรือต้องล้างบาป และไม่มีเทพเจ้า คอยช่วยเหลือด้วยบุญญาภิหาร

ปรัชญาคำสอนที่แท้จริงของพุทธศาสนามีจุดมุ่งเน้นรวมลงที่ ปลดปล่อยมนุษย์จากเครื่องพันธนาการทั้งปวง ทั้งทางกายและใจ ไม่มีการเผยแพร่ชักชวนด้วยเล่ห์เหลี่ยมด้วยการนำนรกเข้ามาขู่ นำสวรรค์เข้ามาล่อ ใครจะเชื่อหรือไม่อยู่ที่ใจของตนเอง ซึ่งต้องไตร่ตรองให้เห็นจริงตามเหตุผลในตนเอง

พุทธศาสนาในประเทศไทยเป็นพุทธศาสนาแบบชาวบ้าน เพราะสังคมไทยเองยังเชื่อถือเรื่องสิ่งที่ไม่มีความจริง และกราบไหว้สิ่งที่เชื่อว่าศักดิ์สิทธิ์ผสมผสานกันไปพุทธศาสนาประจำชาติ

บางครั้งปรัชญาคำสอนของพุทธศาสนาจึงเปลี่ยนและเบี่ยงเบนไปจากเดิม ซึ่งอาจอยู่ที่การตีความของผู้สอน ผู้บอกกล่าว เมื่อวิเคราะห์จากเนื้อหาในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์ พิจารณาจากเรื่องที่เด่นและมีอิทธิพลต่อสังคมไทย เช่น พุทธประวัติ ไตรภูมิภพ ชาดก เป็นต้น โดยเฉพาะทศชาติ และมหาชาติ พระมาลัย ล้วนแต่แสดงให้เห็นปรัชญาและแนวคิดพุทธศาสนาแบบชาวบ้านอย่างชัดเจน

พระธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้ามีคุณลักษณะพิเศษ โดยเฉพาะคำสอนมีลักษณะเป็นวิทยาศาสตร์แสดงความจริงที่มีอยู่ตามธรรมชาติ เป็นคำสอนที่ขึ้นาปฏิบัติตามคำสอนด้วยความรู้ ความเข้าใจอย่างมีเหตุผล ด้วยสติปัญญาและความสามารถของตน มิใช่ประพฤติปฏิบัติเพราะกลัวการลงโทษหรือหวังเอาใจ หวังผลตอบแทน

ปรัชญาที่เกี่ยวกับคำสอนมีอยู่สามขั้นตอน คือ อย่างน้อยเพื่อปฏิบัติตนให้มีความประพฤติ มีศีลธรรมให้สมกับความเป็นคนในโลกอย่างกลางเพื่อประพฤติให้ตั้งงาม สำหรับเป็นทางสุดดีในภพหน้าและอย่างสูงเพื่อฟอกจิตของตนให้บริสุทธิ์ ถึงซึ่งความดับหรือความหลุดพ้นจากกิเลสและกองทุกข์อย่างสิ้นเชิง คือ ได้บรรลุซึ่งพระนิพพาน

ธรรมในพุทธศาสนามีจุดใหญ่ 2 จุด คือ โลกุตตรธรรม และโลกียธรรม

โลกุตตรธรรม คือ การสอนให้เห็นถึงต้นเหตุแห่งทุกข์ และบอกให้เห็นถึงทางดับทุกข์ ซึ่งเหตุแห่งทุกข์คือ อริยสัจ อันเป็นรากฐานแห่งโลกุตตรธรรม ได้แก่ ทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค

วัตถุประสงค์แห่งการปฏิบัติธรรมขั้นนี้คือ เป็นเรื่องของการดับทุกข์ ไปสู่นิพพาน ในที่สุด เพราะคำสอนในพุทธศาสนา ถือว่าไม่มีอะไรเป็นของเรา การเกิดเป็นทุกข์ ถ้าเราไม่มี ทุกข์ก็เกิดไม่ได้ ฉะนั้นต้องกระทำที่ถูกต้องคือการดับทุกข์

สำหรับโลกียธรรม คือ การสอนให้ทำใจบริสุทธิ์ ยึดมั่นในศีลธรรมคือศีล 5 อันได้แก่ ไม่ฆ่าสัตว์ ไม่ลักทรัพย์ ไม่ผิดลูกเมียของผู้อื่น ไม่กล่าวคำเท็จและไม่ดื่มสิ่งมึนเมา พร้อมทั้งยึดมั่นในธรรม 5 ได้แก่ มีเมตตา มีอาชีวะสุจริต พึ่งพอใจในสามภรรยาของตัวเอง อยู่ในสัจจะ และตั้งอยู่ในสติ จะเป็นได้ว่า โลกียธรรมเป็นศีลธรรมของฆราวาส คือ การทำความดี ละเว้นจากความชั่ว ทำใจให้บริสุทธิ์ และการกระทำต่าง ๆ ย่อมเกิดผล คือ ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว

พุทธศาสนาในสังคมไทยมุ่งสอนในโลกียธรรมมากกว่า และเห็นได้ชัดจากภาพเขียนในจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ที่ได้แสดงเรื่องโลกียธรรมอย่างชัดเจน อันเป็นศีลธรรมของฆราวาส คือ มุ่งสอนให้อยู่ในสังคมอยู่อย่างมีสันติสุข ซึ่งช่างได้สะท้อนความคิดในภาพจิตรกรรมฝาผนังในด้านปรัชญาและแนวความคิดอย่างชัดเจน

ช่างพื้นบ้านเป็นช่างผู้ประกอบอาชีพอยู่ในท้องถิ่นต่าง ๆ ในอดีตมักจะมีพระภิกษุสงฆ์⁹ รวมอยู่ในกลุ่มนี้ด้วย ผลงานของช่างพื้นบ้านมักจะสอดคล้องในการใช้สอยของคนท้องถิ่น หรือแสดงออกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นนั้น ๆ การเรียนรู้อาจจบเพียงชั้นสามัญระดับไม่สูงมากนัก และได้ฝึกหัดเป็นลูกมือกับนายช่าง ทำงานไปเรียนรู้ไป จนฝีมือแกร่งกล้าขึ้นตามประสบการณ์

ช่างหลวง เป็นช่างที่เข้ารับราชการในกรมกองต่าง ๆ ในอดีตจะอยู่ในขอบเขตของตำแหน่ง วัง ทำงานรับใช้พระมหากษัตริย์และข้าราชการบริพาร ช่างหลวงมีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในสมัยรัชกาลที่ 1 กรุงรัตนโกสินทร์ โปรดให้ชำระกฎหมายที่เกี่ยวข้องกับช่าง โดยจัดระเบียบหมวดหมู่ช่างใหม่ แบ่งออกเป็นกรมต่าง ๆ อย่างกรมทหาร เรียกว่า กรมช่างสิบหมู่¹⁰ การทำงานของช่างหลวงถือเป็นการทำงานราชการตามหน้าที่ มักมีระเบียบแบบแผนที่ปฏิบัติกันมานาน ผู้ที่ทำดีที่สุดมีความสามารถย่อมมีความก้าวหน้าทางราชการ ได้เลื่อนยศ ตำแหน่ง ผลงานที่ทำเป็นของแผ่นดิน ช่างหลวงจึงไม่ค่อยจะได้จารึกชื่อไว้ ในส่วนของช่างหลวง คงมีพระภิกษุรวมอยู่ด้วยเช่นเดียวกัน เพราะพระภิกษุบางท่านมีฝีมือระดับสูงมาก และอาศัยอยู่ในวัดของเขตเมืองหลวงยุคสมัยนั้น

การเป็นช่างนับแต่สมัยโบราณ ถือเป็นความชำนาญ ซึ่งได้จากการฝึกฝนอย่างหนักแน่นเป็นเวลานาน มีประสบการณ์ทั้งความรู้และความสามารถสูง ช่างมีชื่อเรียกแตกต่างกันตามลักษณะและวิธีการทำงาน แต่ละประเภท งานด้านจิตรกรรม เรียกว่า ช่างเขียน ช่างวาด ในสาส์นสมเด็จ เล่ม 11 (2504 : 4-5) ทรงกล่าวว่า ช่างที่ควรจะนับว่าเป็นช่างที่ดีจะต้องประกอบด้วยองค์คุณสองประการ คือ ฝีมือดีอย่างหนึ่ง ความคิดดี รู้ที่ควรอย่างหนึ่ง ประการหลังสำคัญมาก ถ้ามีแต่ฝีมือก็เป็นไปได้แค่ลูกมือเสมอไป ต้องมีความคิดด้วย จึงจะเลื่อนขั้นเป็นนายช่างได้

และฝีมือนั้นไม่ประหลาดอะไร เป็นของทำได้ง่าย ที่ประหลาดนั้นอยู่ที่ความคิดที่ดีจริง ๆ นั้นแหละแสดงว่าคนคิดเป็นนายช่าง ทำของง่ายแต่ดูดี และในหนังสือบันทึกเรื่องความรู้เรื่องต่าง ๆ เล่ม 5 ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงลายพระหัตถ์ประทานต่อพระยาอนุมารราชชน (2521 : 209) ความว่า คำว่าช่างฝีมือดีนั้นผิด ที่แท้เป็นความคิดดี ความคิดนั้นมือไป ช่างที่ดีต้องได้เห็นมาก จึงจะเป็นช่างที่ดีได้ ต้องมีความรู้กว้างออกไป แต่ถ้ามีตำราดูก็รู้ได้เท่ากัน ไม่ต้องดูกับสิ่งที่ทำไว้จริง ผู้ที่มีความชำนาญมาก ๆ มีลูกศิษย์ มีความคิดรู้ดี รู้ชั่ว สมควรไหว้ ได้เป็นครูช่าง

ปราณี กล้าส้ม (2546 : 70) กล่าวว่า ความเป็นช่าง คือมีความชำนาญ พิถีพิถัน เป็นที่ยอมรับในฝีมือไม่ลายมือ จากสาธารณชน ความเป็นช่างมิได้ขึ้นอยู่กับวุฒิการศึกษาจากสถาบันชั้นสูงแต่เพียงอย่างเดียว หากแต่มาจากความมุ่งมั่น ความเพียรพยายามที่จะสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งทุกคนย่อมมีถ้าได้รับโอกาส พระเทพวชิรมิตร (อ้างถึงใน น. ณ ปากน้ำ , 2542 : 200) กล่าวว่า ครูที่วิเศษที่สุด คือ ศิลปะไทยโบราณ พวกเขาคอห่มันดู ศึกษาจากของจริง แล้วจะแตกฉานยิ่งกว่าเรียนกับครูใด ๆ ทั้งหมดเสียอีก

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 รัตนโกสินทร์ ทรงพระราชดำริว่า (อ้างถึง ในมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540 : 16-17) งานของช่างคือ งานที่ผนวกกันระหว่างสมองกับมือ ฉะนั้นบ่งบอกได้ว่า คุณลักษณะของช่างที่ดีควรเป็นคนช่างคิด ช่างทำ และการทำอะไรด้วยมือ ไม่ใช่หมายความว่า มือทำเอง มันมาจากสมอง สมองสั่งให้มือทำจึงจะทำได้

เพราะฉะนั้นต้องทำเอง ชีตเอง ลูบคลำไป แล้วมันจะได้จากมือที่ลูบคลำ จากตาที่ดูแล้ว ย้อนกลับมาที่สมอง ทำให้คิดอะไรขึ้นมาได้

สกุลช่าง

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2529 : 10) กล่าวว่า ลักษณะการถ่ายทอดวิชาช่างอยู่ในวงแคบด้วยการฝึกฝนสอนด้วยการปฏิบัติเป็นลูกมือช่างแบบค่อยเป็นค่อยไป ไม่นิยมสอนด้วยตำรับตำราที่บันทึกไว้อย่างมีระเบียบแบบแผน และผลงานของการสร้างสรรค์ในอดีตไม่นิยมจารึกชื่อของผู้ทำ จึงยากแก่การค้นคว้า เหตุที่ไม่นิยมจารึกชื่อในผลงานของตน เพราะช่างส่วนใหญ่มักจะทำขึ้นตามความประสงค์ของผู้อื่น ซึ่งอาจเป็นผู้ว่าจ้างหรือผู้มีอำนาจเหนือช่างเป็นผู้สั่งกระทำ เช่น พระมหากษัตริย์ เจ้าขุนมูลนาย ความสำคัญองงานจึงตกกับผู้ว่าจ้างหรือผู้มีคำสั่งให้ทำมากกว่าช่าง แต่ถ้าเป็นงานเกี่ยวกับศาสนา ช่างจะสร้างงานด้วยความศรัทธาเป็นพุทธบูชามากกว่าชื่อเสียงตน ช่างจึงไม่เป็นประโยชน์ที่จะจารึกชื่อของตนไว้ ส่วนช่างฝีมือระดับรองลงมาที่ไม่มีโอกาสรับราชการเป็นช่างหลวง มักจะกระจัดกระจายอยู่ตามสถานที่ต่าง ๆ และรับอิทธิพลแบบประเพณีจากศูนย์กลางเมืองหลวง เมื่อมาอยู่ในท้องถิ่นที่ห่างไกลเมืองหลวง ย่อมจะสร้างงานที่มีลักษณะท้องถิ่นมากขึ้น

วิสิทธิ์ แจ่มบุตรศรี (2536 : 92-93) กล่าวถึงสกุลช่างว่า เป็นแบบหรือท่วงทีที่แสดงออกเป็นเฉพาะศิลปิน กลุ่มช่างหรือบุคคลหนึ่งบุคคลใดโดยเฉพาะ ซึ่งผิดแผกแตกต่างจากผู้อื่นหรือระหว่างหมู่ศิลปินด้วยกัน ต่างท้องถิ่น อาจจะเป็นต่างยุคต่างสมัย และอาจจะมีหมายถึงต่างเชื้อชาติด้วย

สกุลช่าง ในอีกนัยหนึ่ง นับรวมถึงลักษณะงานของกลุ่มของงานศิลปะที่ไม่ทราบชื่อของศิลปิน แต่มีลักษณะมองเห็นรูปแบบเฉพาะและต้นเค้าได้

สกุลช่างสังเกตดูตรงคำว่า SCHOOLS ทั้งนี้เพราะศิลปินรวมกลุ่มกันทำงาน อาจเป็นอาจารย์ ศิษย์ที่ยึดแบบของอาจารย์เป็นต้นเค้า หรือแม่แบบ หรืออาจมาจากศิลปินที่สร้างงานในกลุ่มสกุลเดียวกันหรือเป็นหมู่ญาติกัน ซึ่งมีลักษณะพิเศษของแต่ละหมู่ จะได้เห็นอย่างชัดเจนในงานศิลป์ไทย ที่ใช้วิธีการสืบทอดกันมาในลักษณะของสกุล หรือสกุลช่าง โดยในบางครั้งบุคคลภายนอกสกุล หรือสกุลช่างจะไม่ได้รับการยอมรับ หรือถ่ายทอดการเรียนรู้ จนเป็นได้ว่างานศิลปะบางอย่างสูญหายอย่างน่าเสียดาย โดยไม่ได้รับการถ่ายทอด

สน สิมาดัง (2522 : 30 -31 , 45-46) กล่าวว่า สกุลช่างหมายถึง การมีลักษณะศิลปะตลอดจนวิธีการช่างเป็นไปแนวทางเดียวกัน จะคล้ายคลึงกันก็ได้ ด้านความคิดในแนวทางศิลปะนี้ จะเกิดจากความนิยมของหมู่ช่างที่มีความนิยมและรับการสืบทอดแนวทางปฏิบัติต่อกันมาจนเป็นศิลปะ ที่มีลักษณะเด่นเป็นแบบฉบับของหมู่ตนขึ้นมา เรียกว่า สกุลช่างหนึ่งนั้น เกิดและเสื่อมสูญได้ตามความเปลี่ยนแปลงของหมู่ช่าง เป็นไปตามการเปลี่ยนแปลงในลักษณะศิลปะเป็นสำคัญ ไม่ใช่เกี่ยวข้องกับการผลัดเปลี่ยนแผ่นดินของพระมหากษัตริย์โดยตรง ต้องพิจารณาจากโครงสร้างของสังคมและวัฒนธรรมก่อน และ

พิจารณาถึงผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงในลักษณะศิลปะที่กระทำกันอยู่ในขณะนั้นมากนัก
น้อยเพียงใด

สกุลช่างสุโขทัย¹¹ และสกุลช่างอยุธยา¹² นับตั้งแต่เริ่มสร้างกรุงสุโขทัยและกรุงศรีอยุธยาตามลำดับ ซึ่งจะมีช่วงคาบเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์จวบจนกรุงสุโขทัยและกรุงศรีอยุธยาล่มสลาย ซึ่งศิลปกรรมต่าง ๆ ที่สร้างขึ้นภายในกรุงศรีอยุธยารอบถึงเอกลักษณ์เฉพาะตน แม้ว่าจะมีความแตกต่างในรายละเอียดปลีกย่อยบ้าง แต่โดยลักษณะภาพรวมนักวิชาการในปัจจุบันสามารถวิเคราะห์ได้ว่า นี่คือนิยามสกุลช่างอยุธยา และช่างหลวงยังได้ออกไปสร้างงานในภูมิภาคต่าง ๆ นอกจากนี้ได้ส่งสอนลูกศิษย์ หรือมีช่างท้องถิ่นนำไปเป็นแบบอย่างสร้างงานในท้องถิ่นตนเอง มีเอกลักษณ์แบบฉบับศิลปะของตน ไม่เหมือนศิลปะที่ทำในท้องถิ่นอื่นกลายเป็นช่างท้องถิ่นเฉพาะตน และมีเวลาอยู่ร่วมสมัยกับกรุงศรีอยุธยา กรุงรัตนโกสินทร์¹³ เช่น สกุลช่างธนบุรี¹⁴ สกุลช่างนนทบุรี¹⁵ สกุลช่างเพชรบุรี¹⁶ ขอบเขตเวลาของสกุลช่าง พิจารณาจากการคลี่คลายแบบศิลปะเป็นสำคัญ การพิจารณาจากขอบเขตระยะเวลาของรัชกาลเป็นการพิจารณาหลวม ๆ ใช้การอนุมานศิลปกรรมไทยแต่โบราณที่สร้างขึ้นเนื่องในศาสนา สถาบันพระมหากษัตริย์

ในระยะเวลาต่อมาสกุลช่างอาจจะไม่ค่อยได้มีการพูดถึงกันมากนัก นับตั้งแต่สกุลช่างรัตนโกสินทร์เสื่อมลงในยุคมัยรัชกาลที่ 5 เพราะรับวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาอย่างเต็มที่ ซึ่งถือว่าเป็นการเสื่อมสุดขีดของสกุลช่างรัตนโกสินทร์ และดูเหมือนว่าช่างเขียนชุดที่เขียนซ่อมภาพจิตรกรรมฝาผนังรอบพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในช่วง พ.ศ. 2472 – 2475 คราวสมโภชพระนครครบ 150 ปี จะเป็นช่างเขียนสกุลช่างรัตนโกสินทร์ชุดสุดท้าย¹⁷ (ประทีป , 2535 : ง , 43)

นายช่างไทย

ในสมัยรัชกาลที่ 6 ศิลปะตะวันตกได้หยั่งรากลงในสังคมและวัฒนธรรมไทยอย่างมั่นคง การถ่ายทอดวิชาความรู้จิตรกรรมกระทำกันในสถาบันการศึกษาอย่างเป็นระบบ โรงเรียน การเรียนรู้ยึดหลักสากลตามแนวทางของประเทศตะวันตก แต่ขณะเดียวกันการเรียนรู้นอกระบบโรงเรียนระหว่างครูกับลูกศิษย์ที่ร่วมปฏิบัติงานด้วยกัน ยังสืบทอดกันอยู่ปรัชญาแนวความคิด หลักการของครูช่างไทย นายช่างไทย ที่มีลักษณะโดดเด่นที่ได้นำมาเป็นหลักทฤษฎีและปฏิบัติในการเรียนการสอนทั้งในระบบโรงเรียนและการศึกษานอกระบบจึงมีลักษณะการถ่ายทอดไปมาระหว่างกัน และได้มีช่างรุ่นต่อมาที่ผ่านการศึกษาทั้งในระบบโรงเรียนและช่างที่ศึกษาด้วยตนเองยึดถือเป็นแบบอย่าง ได้แก่ สกุลช่างสมเด็จฯ ซึ่งเป็นแนวทางของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์¹⁸ ที่เน้นหลักความถูกต้องตามหลักกายวิภาค มีอนาโตมีกล่อมเนื้อแบบสมัยใหม่ตามแนวทางของประเทศตะวันตก แต่คงความอ่อนหวานของลักษณะเส้นตามคติศิลปะไทย และใช้มิติหลักทัศนียวิทยา เปอสเปกตีฟใกล้ไกล การใช้สีมีแสงเงาตามความเป็นจริง ซึ่งบรรดาลูกศิษย์ของท่านได้นำความรู้ดังกล่าวปฏิบัติงานในกรมศิลปากรมีผลงานปรากฏในลักษณะของช่าง

หลวงในยุคปัจจุบัน ตลอดพระชนม์ชีพพระองค์ทรงอุทิศให้กับการสร้างสร้งงานช่างประชาชนจึงถวายพระสามัญญานามว่า นายช่างใหญ่แห่งกรุงสยามและเทิดทูนพระองค์ว่าทรงเป็นสมเด็จพระครูของงานช่างทั้งปวง จากข้อความที่กล่าวอ้างถึงในสำเนาสมเด็จจะเห็นได้ว่า พระองค์ทรงศึกษางานจิตรกรรมไทยและงานช่างต่าง ๆ ด้วยการเรียนรู้ด้วยพระองค์เอง ฝึกฝนปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ สอบถามจากผู้เชี่ยวชาญและทดลองงานกับช่างชำนาญการด้วยการเป็นลูกมือ

ลักษณะงานจิตรกรรมของพระองค์เป็นจิตรกรรมไทยลักษณะหนึ่งที่ท่านคิดค้นประดิษฐ์ภาพไทยแบบใหม่ที่รับอิทธิพลตะวันตก แสดงรูปทรงที่มีเค้าโครงตามหลักกายวิภาค แบบใหม่ที่มีกล้ามเนื้อและกระดูก แต่ไม่ถึงกลับเด่นชัดเช่นตะวันตก และคงลักษณะเส้นอ่อนหวานแบบศิลปะไทยดั้งเดิม ส่วนการระบายสีจะเน้นแสงเงา ความกลมกลืนของวัตถุใกล้เคียงกับของจริง

งานจิตรกรรมฝาผนังที่พระองค์ทรงเขียนเองมีน้อยชิ้นแต่ทรงคุณค่าอย่างเอกอนันต์ เช่น จิตรกรรมประดับที่พระที่นั่งบรมพิมานเป็นภาพพระอาทิตย์อัสดง และยังมีภาพจิตรกรรมที่พระองค์ทรงเป็นนักคิดนักออกแบบให้แนวคิดประทานแก่นายซี ริโกลี (C. Rigoli) จิตรกรชาวอิตาลีเป็นผู้วาด เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดราชาธิวาส เรื่องเวสสันดร ซึ่งพระองค์ท่านทรงออกแบบร่างทั้งหมด

ลูกศิษย์ที่ท่านเ็นรอยตามท่าน เช่น พระพรหมพิจิตร ซึ่งท่านเน้นการเขียนลายไทย ภาพไทยและสถาปัตยกรรมไทย พระเทวาภินิมิต (ฉาย เทียมศิลป์ไชย) เวลาท่านสอนท่านวาดรูปให้นักเรียนดู ท่านจะใส่กล้ามเนื้อและกระดูกลงไปจนดูเหมือนของจริงซึ่งภาพของท่านจะพยายามให้ดูเหมือนของจริง

นอกจากนี้ยังมีหลวงวิศาลศิลปกรรม (เกิด พ.ศ. 2472 เสียชีวิต พ.ศ. 2525) พระยานุศาสน์ จิตรกร (จันทร จิตรกร) มีความสามารถในการวาดภาพทั้งรูปแบบไทยประเพณี และงานแนวใหม่อิทธิพลตะวันตกที่นิยมแบบเหมือนจริง มีบรรยากาศและเน้นแสงเงา งานจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดสุวรรณาาราม จ.พระนครศรีอยุธยา เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ การกู้เอกราชของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช เป็นงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับท่านเป็นอย่างมาก ลายเส้นของท่านมีลักษณะคล้ายลายเส้น ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ อาจได้แนวคิดจากท่านหรือทั้งสองเป็นสหายทางศิลปะด้วยกัน และท่านอื่น ๆ ที่ผู้วิจัยยังค้นหาหลักฐานได้ไม่แน่ชัด

แนวทางดังกล่าวของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้สืบทอดต่อมาในหน่วยงานราชการด้านศิลปวัฒนธรรมปัจจุบัน โดยเฉพาะกรมศิลปากร และมีการสืบทอดแนวความคิดถ่ายทอดความรู้ใน สถาบันการศึกษาศิลปะมาจนถึงปัจจุบันนี้

ครูเหม เวชกร เรียนศิลปะด้วยการฝึกฝนตนเอง เมื่อนายซี ริโกลี ช่างเขียนชาวอิตาลีเดินทางมาทำงานในเมืองไทยมาพบเห็นฝีมือจึงเกิดความประทับใจและได้สอน

ท่าน ครูเหมมีผลงานจิตรกรรมในช่วง พ.ศ. 2467-2511 (เกิด พ.ศ. 2446 เสียชีวิต พ.ศ. 2512) ส่วนใหญ่ปรากฏในสื่อสิ่งพิมพ์แต่เป็นภาพจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับแนวประวัติศาสตร์ พงศาวดาร และวรรณคดี ใน พ.ศ. 2473 ท่านได้มีโอกาสเขียนซ่อมจิตรกรรมฝาผนัง ระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ห้อง 69 ตอนแผงศรฆ่าม้ามังกรกรรฐ์ ผลงานศิลปะของท่านเน้นความถูกต้องตามหลักกายวิภาค การใช้สีมีแสงเงาตามหลักความเป็นจริง ลักษณะใกล้เคียงแนวเดียวกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (ลายเซ็นของครูเหมมีสัญลักษณ์ดอกจันทน์หน้าชื่อเหม บางท่านว่าเป็นสัญลักษณ์ความเป็นศิษย์ของพระยาอนุศาสน์จิตรกร) ซึ่งลักษณะงานของครูเหมยังคงมีอิทธิพลต่อบรรดาช่างฝีมือรุ่นปัจจุบัน

จักรพันธ์ โปษยกฤต ท่านมีความเชี่ยวชาญด้านจิตรกรรมทั้งแบบไทยประเพณี และศิลปะร่วมสมัย มีเอกลักษณ์เฉพาะตน คือ ยึดหลักความถูกต้องของกายวิภาค คงความอ่อนหวานของเส้นตามคติศิลปะไทย และใช้สีอ่อนหวาน สดใส สว่างและสะอาด ผลงานมีความละเอียดละไมประณีตวิจิตรบรรจงงดงาม ท่านมีผลงานศิลปะแสดงสู่สาธารณชนมากมาย และท่านเองได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ตามแนวทางของท่าน มีลูกศิษย์มากมายที่เจริญรอยตามแบบอย่างของท่าน

ในการสร้างจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดไตรมิตรเทพ บางขุนพรหม ซึ่งท่านและลูกศิษย์ คือ วัลลภศิริ สดประเสริฐ เป็นผู้ออกแบบวางลาย และมีช่างฝีมือร่วมงานอีกหลายท่าน สุดสาคร บุษบก กล่าวถึงท่านว่า อาจารย์เป็นคนสมถะไม่เคยตำรงตนว่า ตนเองเป็นช่างผู้ยิ่งใหญ่มีชื่อเสียงโด่งดัง ท่านเปรียบเสมือนผู้อำนวยความสะดวก ดูแล ควบคุม เป็นผู้ตัดสินใจขั้นสุดท้าย หากไม่สวยไม่ถูกใจอาจารย์จะแก้ไขจนกว่าสมบูรณ์ ท่านมีความแม่นยำในการวาดรูป ลักษณะงานมีสิ่งที่บ่งบอกถึงความละเอียดรอบคอบของท่าน ทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่ในภาพต้องละเอียด ไม่ว่าจะเป็นรูปหน้า คิ้ว เสื้อผ้า อาหารแม้แต่เส้นและเส้น

ผู้ร่วมงานกับท่านหมายถึงลูกศิษย์อาจจะไม่กล้าลงสี กลัวว่าสีที่ลงไปจะกล้ำเกินไป บางงานท่านจะให้ตัดสินใจเองว่าจะใช้สีอะไร ก็ทดลองทำโดยหมั่นสังเกตการทำงานของอาจารย์ ซึ่งลูกศิษย์ก็บอกไม่ได้เหมือนกันว่า งานของอาจารย์มีโทนสีเป็นอย่างไร ภาพที่ท่านวาดผิดพลาดท่านจะแก้ไขได้อย่างน่าอัศจรรย์ จะบอกว่าลักษณะหน้าเป็นงานเขียนของอาจารย์ คงตอบยากต้องสังเกตมาก ๆ โดยเฉพาะการเขียนวงหน้า เสื้อผ้า ท่วงท่าเยื้องย่าง จะมีความอ่อนช้อย งดงามไม่เหมือนศิลปินท่านอื่น ๆ ที่ทำงานจิตรกรรมไทย

แต่แต่ละคนจะมีลักษณะประจำตัวของตน ชนิดที่ว่าช่างด้วยกันจะดูออกทันที งานชิ้นนี้ฝีมือใคร การเขียนภาพก็เหมือนการเขียนหนังสือ ลายมือใครก็จำได้

และที่กล่าวถึงอีกแห่ง คือ สกูลช่างเมืองเพชร ซึ่งกล่าวกันว่ามีความสืบเนื่องจากอยุธยาจนถึงปัจจุบัน อาจจะขาดช่วงไปบ้างบางตอน แต่ก็มีความเชื่อว่า อยุธยาที่ยังมีชีวิต (Living Ayutthaya) แม้ว่าปัจจุบันจะเน้นหนักไปด้านประติมากรรมปูนปั้นก็ตาม ในการบูรณะซ่อมแซมวัดพระศรีศาสดาราม และพระบรมมหาราชวัง คราวฉลองกรุง

รัตนโกสินทร์ 200 ปี (พ.ศ. 2525) ช่างเมืองเพชรบุรี จำนวนถึง 200 คน ได้มีโอกาสทำงานนี้ ช่างเมืองเพชรมีเอกลักษณ์ในการสร้างงาน เช่น ลายหน้าบันที่อื่นจะทำแบบสมมาตรในกรอบหน้าจั่ว แต่ช่างเมืองเพชรจะทำให้แตกต่างกันเล็กน้อย เพื่อว่าเวลาพับแล้วลายฝั่งซ้ายและขวาจะไม่เหมือนกัน ทำการบิดเสียให้ดูหรือผ่าและสองข้างจะไม่เท่ากัน เขาถือสืบกันมาว่า ลายเมืองเพชรนี้ผ่าไม่ได้ ก็เหมือนคนเมืองเพชรที่ถูกกักไม่ได้ง่าย ๆ (ล้อมอ้างถึงในสารคดี, 2536:34-35) และทองร่วง เอ็มโอษฐ์ (อ้างถึงในสารคดี, 2536 : 82) กล่าวว่า ลายเพชรบุรีมีลูกเล่นมากกว่า ใส่อะไรลง ๆ ไปได้มากกว่า ไม่จำเป็นว่าทั้งสองข้างต้องสมการหรือเท่ากัน ความไม่เท่ากัน ความไม่ซ้ำแบบกันเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะที่นี่

การสืบทอดวิชาช่าง

นับตั้งแต่ที่ได้มีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นจากอดีตจนถึงปัจจุบัน วิชาช่างเขียนไม่เคยขาดหายไปจากสังคมไทย โดยเฉพาะที่เรารู้จักกันในนามช่างสิบหมู่ แต่อาจมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาวะของสังคมแต่ละยุคสมัยที่มีเหตุการณ์ต่าง ๆ เกิดขึ้น

วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ (2531 : 1-14) ได้แบ่งการศึกษาศิลปะของไทยดังนี้

1. การศึกษาศิลปะในกรุงรัตนโกสินทร์ ช่วงที่ 1 (พ.ศ. 2325 – 2411) ซึ่งอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 4

2. การศึกษาศิลปะในกรุงรัตนโกสินทร์ ช่วงที่ 2 (พ.ศ. 2411 – 2525) ซึ่งอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลปัจจุบัน

และท่านได้สรุปพัฒนาการศึกษาศิลปะไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ว่า

1. ระยะแรก ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 4 อยู่ในลักษณะการเรียนการสอนแบบช่างโบราณ ซึ่งมักสอนกันแบบพ่อสอนลูก ครูสอนศิษย์ แบบสอนด้วยปากประกอบการฝึกฝนเป็นลูกมือ อาจจะสอนกันในวัด โดยพระภิกษุที่เป็นช่าง หรือสอนกันในสกุลช่างซึ่งจะเป็นช่างหลวง หรือช่างข้าราชการเสียเป็นส่วนใหญ่

2. ระยะที่สอง เมื่อมีการตั้งโรงเรียนช่างในสมัยรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 เป็นระยะเริ่มต้นของการเรียนการสอนวิชาช่างหรือวิชาศิลปะในโรงเรียน การสอนมุ่งไปในลักษณะการบำรุงฝีมือช่าง เพื่อให้วิชาช่างโบราณคงอยู่ เช่น การสอนในโรงเรียนเพาะช่างสมัยแรก ๆ จะสอนเพื่อผลิตช่างฝีมือออกไปรับจ้างทำงานช่างต่าง ๆ และเพื่อผลิตครูช่างออกไปสอนวิชาช่างตามโรงเรียน

3. ระยะที่สาม เป็นช่วงที่มีการตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรม ต่อมาพัฒนาเป็นโรงเรียนศิลปากรและมหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นระยะที่แนวโน้มทางการศึกษาศิลปะได้เปลี่ยนจากการมุ่งเน้นการอนุรักษ์วิชาช่างโบราณ มาเป็นการให้ความสำคัญในการสร้างศิลปะขึ้นได้ด้วยตนเองไปพร้อม ๆ กับความรู้เรื่องศิลปะโบราณ ซึ่งทำให้เกิดการพัฒนาแนวทางของศิลปะไทยโบราณขึ้นมาเป็นศิลปะร่วมสมัยทัดเทียมกับอารยประเทศ

4. ระยะที่สี่ เป็นช่วงเวลาของการศึกษาศิลปะในยุคปัจจุบัน การศึกษาศิลปะมีแนวโน้มที่ก้าวหน้าขึ้นมาทัดเทียมกับวิชาการด้านอื่น ๆ สถาบันศิลปะต่าง ๆ สามารถผลิตผู้

ที่มีวิชาความรู้ทางศิลปออกไปสร้างสรรค์งานที่เป็นประโยชน์ต่อประเทศชาติได้อย่างกว้างขวาง

ผู้วิจัยขอเสนอการสืบทอดวิชาช่างดังนี้

การสืบทอดวิชาช่างสมัยโบราณ รัชกาลที่ 1 - 4

การสืบทอดวิชาช่างในอดีต อุไร สิงห์ไพบูลย์พร (2542 : 27-29, 52) กล่าวว่า กรรมวิธีการเขียน เครื่องมือเครื่องใช้แต่โบราณ ช่างจะเป็นผู้ผลิตหรือทำขึ้นใช้เองเป็นหลัก ซึ่งเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งเสริมให้ช่างไทยในอดีตมีความรู้ ความเข้าใจ ในการช่างของตนอย่างลึกซึ้ง และมีความรักความผูกพันกับวิชาชีพของตนมาก เมื่อคิดค้นสิ่งใดได้มักจะทำติดบั้งเก็บไว้กับตัว แม้จะถ่ายทอดให้ศิษย์ก็จะเลือกถ่ายทอดให้เฉพาะผู้ที่เห็นว่ามี ความตั้งใจสูง และมีความรักความชอบในวิชาชีพของตนอย่างจริงจังเท่านั้น ลูกศิษย์ที่ติดสอยห้อยตามคอยปรนนิบัติรับใช้ จะได้รับการถ่ายทอดเทคนิคพิเศษ ลักษณะเช่นนี้เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ครูและศิษย์มีความใกล้ชิด เคารพนับถือกันอย่างแน่นแฟ้น ผู้เป็นศิษย์จะต้องประพฤติปฏิบัติตนดี เพื่อให้ผู้เป็นครูไว้วางใจว่า เมื่อถ่ายทอดวิชาให้แล้วจะไม่นำวิชานั้นไปใช้ในทางเสื่อมเสียมาสู่ครู หรือจะไม่ทำให้ฝีมือช่างของตนตกต่ำ ทำให้ได้รับการถ่ายทอดฝีมือของสกุลช่างหรือสำนักช่างของตนในภายหลังเป็น ตัวแทนสกุลช่างไว้ดี

คำว่า "ศิษย์มีครู" ¹⁹ จึงมีความหมายเป็นความภูมิใจด้วยกันทั้งศิษย์และครู ซึ่งช่างไทยโบราณจะมีความภูมิใจถ้าตนได้เป็นศิษย์ของครูช่างที่มีชื่อเสียง ความถือตนว่าเป็นศิษย์มีครูนี้เป็นทางหนึ่งที่ทำให้เกิดการประกวดประชันฝีมือระหว่างสกุลช่างหรือสำนักช่างในอดีต ซึ่งต่างฝ่ายต่างถือว่าฝีมือของตนเป็นเลิศ มีเคล็ดลับ มีลักษณะพิเศษอย่างไรก็มักจะปิดบังกัน จะ ถ่ายทอดให้เฉพาะศิษย์ในสำนักของตนเท่านั้น ถึงกระนั้นก็ตามการถ่ายทอดวิชาช่างของไทยในอดีตจะเป็นการสอนกันด้วยปาก ประกอบกับการฝึกฝนกับครูเป็นหลัก ผู้เรียนจะต้องเริ่มต้นด้วยการเป็นลูกมือช่าง ทำงานจิพจาอย่างง่าย ๆ ไปก่อนแล้วจึงค่อยฝึกฝนฝึกหัดทำสิ่งที่ยากขึ้นเป็นลำดับ เพราะฉะนั้นการเรียนรู้จึงต้องใช้เวลามาก เพราะผู้เรียนจะต้องเรียนรู้ทีละขั้น ๆ โดยอาศัยการฝึกฝนเป็นหลักสำคัญจนกว่าจะมีความชำนาญ ส่วนการศึกษาในสกุลช่างหรือสำนักช่าง ส่วนมากอยู่ภายใต้พระบรมราชูปถัมภ์มากกว่าสำนักช่างหรือสกุลช่างอิสระ พระมหากษัตริย์ทรงอุปถัมภ์ค้ำจุนและบำรุงช่างฝีมือ เพราะต้องใช้ทั้งทุนทรัพย์ บารมี พระเดชและพระคุณเกินกว่าที่ราษฎรทั่วไปจะทำได้ ช่างที่มีฝีมือจึงได้รับการชุบเลี้ยงไว้เป็นช่างหลวงในกรมช่างสิบหมู่ ซึ่งปรากฏหลักฐานว่ามีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี

ในสมัยรัชกาลที่ 2 กรุงรัตนโกสินทร์ งานช่างสิบหมู่จะมีความเด่นชัดเพราะพระมหากษัตริย์ในกาลต่อมา พระองค์ทรงบัญชาการด้วยพระองค์เอง นั่นคือ รัชกาลที่ 2 ทรง พระราชทานวังท่าพระให้พระเจ้าลูกเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ (รัชกาลที่ 3 ในกาลต่อมา) ประทับพระองค์ทรงใช้วังท่าพระเป็นสถานที่มิได้เป็นเพียงนิเวศน์สถานส่วนพระองค์ หากแต่เป็นสถานที่ราชการซึ่งเป็นที่ทรงบัญชาการงานทั้งปวง หลายครั้งที่ได้โปรดให้ใช้

ท้องพระโรงวังท่าพระนี้เป็นโรงสร้างหุ่นจำลองทำปูนปั้นแกะสลักไม้และที่สำคัญก็คือภายในท้องพระโรงแห่งนี้เป็นที่ซึ่งกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ได้ทรงงานอยู่เป็นนิจ และจากคำบอกเล่าก็กล่าวกันว่า พระองค์ประทับบนพื้น โดยทรงพึงเส้าแถวแรกต้นที่สองจากขวามืออยู่เป็นประจำ กรมหมื่น เจษฎาบดินทร์ประทับ ณ วังท่าพระ เป็นระยะเวลาสิบห้าปี จนกระทั่งปีพุทธศักราช 2367 จึงได้เสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติสืบราชสันตติวงศ์ สมองพระองค์สมเด็จพระบรมชนกนาถเป็นพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อพระองค์เสด็จประทับในพระบรมมหาราชวัง แล้วจึงได้ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม พระราชทานยังท่าพระให้เป็นที่พักประทับของพระเจ้า ลูกยาเธอพระองค์เจ้าชุมสายกรมขุนสัททวิกรมฯ กำกับช่างสิบหมู่สืบต่อมา

ก่อน พ.ศ. 2411 พอสรุปได้ว่าการสืบทอดงานช่างในลักษณะการศึกษาจะอยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์ และเจ้านายในเขตรวัง ส่วนราชการต่าง ๆ ที่มีเจ้านายเชื้อพระวงศ์ชั้นสูงเป็นผู้ดูแล และวัดซึ่งเป็นสถานที่ที่มีศิลปกรรมปรากฏอยู่ และพระสงฆ์บางรูปที่มีฝีมือทางช่างซึ่งเป็นผู้สร้างสรรค์งานศิลปะเสมอ

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (อ้างถึงในมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2533 : 289) กล่าวว่า ระบบการศึกษาศิลปะครูช่างจะถ่ายทอดความรู้ความชำนาญตามที่ตนเองเห็นสมควร การเรียนและการฝึกหัดใช้วิธีการถ่ายทอดด้วยการดูและการทำในสถานที่จริงเป็นสำคัญ ศิษย์ต้องดูครูบาอาจารย์ หมั่นสังเกตจดจำทุกขั้นตอนการศึกษาจากตำรามีน้อยไม่ค่อยได้บันทึกการทำงานในรูปสกุลช่าง ทำงานเป็นกลุ่ม ถ้าเป็นภาพเขียน ครูจะกำหนดโครงร่างของภาพและเขียนภาพตอนสำคัญ กลุ่มที่เป็นภาพประธาน ศิษย์อาวุโสจะเขียนกลุ่มภาพรอง ๆ ลงมา ศิษย์ฝึกหัดจะเขียน ได้แก่ ต้นไม้ ภูเขา หรือทำหน้าที่กวสาลี ส่งฟูกกันไปก่อน นั่นคือการฝึกหัดที่เป็นระบบของการศึกษาในสมัยก่อน

ขั้นตอนการเรียนรู้และฝึกฝนนี้มีใครมีผู้เขียนเป็นตำรา ครูเองก็ทวงวิชา มักสอนกันด้วยปาก สอนนาได้ถาม สังเกต (ครูพักลักจำ) และร่วมปฏิบัติ เมื่อครูตายหรือช่างตายความรู้จึงมักสูญไปด้วย แม้ว่าตัวตายแล้วยังอยู่ก็ตาม (วิบูลย์, 2531 : 66) ซึ่งเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้วิชาช่างของไทยจำนวนไม่น้อยสาบสูญไป โดยเฉพาะวิชาช่างเก่าแก่ ที่เป็นของไทยแท้ ๆ ที่ไม่มีผู้จดบันทึกหรือเขียนเป็นตำราไว้เมื่อกาลเวลาผ่านไป กรรมวิธีบางอย่างที่เคยทำเคยปฏิบัติเป็นแบบแผนมาแต่โบราณก็เปลี่ยนไป ยากแก่การศึกษา ค้นคว้า แต่ก็ยังโชคดีที่มีช่างไทยบางท่านได้พยายามจดบันทึกเขียนเรื่องราวต่าง ๆ ที่เป็นความรู้เป็นประเพณีในงานช่างของไทยไว้บ้าง ทำให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษาและรู้ถึงชนบประเพณีการฝึกฝนกรรมวิธีในการปฏิบัติงานของบรรพชน

ครูเลิศ พ่วงพระเดช เล่าให้ช่างเฉลิม พึ่งแดง ฟังว่า การเขียนภาพหน้าพระหน้านาง ของขรัวอินโข่ง จะมีลักษณะเฉพาะตัว คือ หน้าจะหักลงมา ซึ่งหลวงพ่อกุฑกัณฐ์ผู้เป็นศิษย์เห็นว่า ไม่สวย หน้าพระ หน้านาง ของภาพฝีมือหลวงพ่อกุฑกัณฐ์ จึงเป็นเส้นตรง ไม่หักงอ

ตามแบบผู้เป็นอาจารย์ นั้นทำให้ช่างเจลิมนเรียนรู้ว่า ลูกศิษย์ที่ไม่เห็นชอบตามครู ก็สามารถดัดแปลงงานศิลปะตามแบบที่ตนเห็นสมควรได้ อย่างไม่มีจำกัดเสรีภาพในการคิด

ทองปลิว ชมชื่น (2546 : 97) จึงได้สรุปวิธีการเรียนรู้ตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นวิธีการสืบทอดช่างไทยว่าเป็นการเรียนรู้ตามอรรถาธิบายหรือตามธรรมชาติวิสัย โดยมีลักษณะการเรียนรู้ดังนี้

- เป็นการเรียนรู้ที่ไม่มีแบบแผนกำหนดไว้อย่างตายตัว
- เรียนรู้ตามธรรมชาติ จากการสังเกตการเลียนแบบ การบอก การท่องจำ การฝึกกระทำบ่อย ๆ การปฏิบัติสัมพันธ์กับบุคคลและสิ่งแวดล้อมรอบตัว
- เรียนรู้จากผลของการกระทำ การบอกเล่าถ่ายทอดจากบุคคลอื่น เช่น พระสงฆ์ ผู้รู้และผู้ใหญ่ในตระกูล สถานที่เรียนรู้คือ วัด สำนักราชบัณฑิตในวัง หรือบ้านเรือนของบุคคลชั้นสูงและครอบครัว
- การบวชเรียนเป็นวิถีทางในการศึกษาหาความรู้อย่างหนึ่งของชาวไทยในสมัยโบราณ หลักสูตรมีวิชาหนังสือความรู้เกี่ยวกับพุทธศาสนา และวิชาชั้นสูง ความรู้ทางศาสนา วิชาช่างฝีมือ

การสืบทอดวิชาช่างในสมัยรัชกาลที่ 5 – 8

นับตั้งแต่ที่รัชกาลที่ 4 ทรงรับวิทยาการตะวันตกเข้ามาต่อเนื่องถึงรัชกาลที่ 5, 6, 7 และ 8 จึงปรากฏว่ามีการนำกรรมวิธี วัสดุอุปกรณ์ แนวความคิดมาใช้ทำให้ช่างไทยได้เรียนรู้ วิทยาการใหม่ ๆ มากขึ้น รวมถึงการส่งพระราชโอรส พระอนุชา ขุนนางไปศึกษาวิทยาการ ต่าง ๆ ในประเทศแถบตะวันตก และมีการว่าจ้างชาวต่างประเทศมาทำงานด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม ซึ่งใช้รูปแบบตะวันตก ช่างต่าง ๆ เหล่านี้ นอกจากผลิตผลงานศิลปะแบบตะวันตกให้แก่ราชสำนักไทย ยังได้ถ่ายทอดความรู้แก่ช่างไทยที่สนใจ จึงมีสถานะคล้ายครูช่างที่คอยให้คำแนะนำถ่ายทอดวิชาความรู้ของช่างตะวันตกแก่ช่างไทย แต่นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา เริ่มมีการค้นหาลักษณะการคลี่คลายความเป็นตะวันตกสู่การอนุรักษ์ทางความคิดความเป็นไทย

ลักษณะการเรียนรู้การสืบทอดช่างไทยยังคงมีลักษณะต่อเนื่องจากสมัยรัชกาลที่ 1-4

สาส์นสมเด็จ เล่ม 2 (2504 : 192-193) ความว่า เมื่อเกล้ากระหม่อมยังเล็กโปรดเกล้าฯ มอบหน้าที่ให้เป็นคนประจำเลี้ยงพระฉันเวยรทุกวัน เวลาเลี้ยงพระแล้วก็เลยเปิดประตูฉนวน (วัดพระศรีรัตนศาสดาราม) เทียวดูรูปเขียนพระระเบียงแล้วก็จำสิ่งที่พึงใจไปเขียนที่เรือนบ้านบนประตูไม้ทาสีน้ำมัน ด้วยดินสอขาว ก็เหมือนหนึ่งว่าเป็นกระดานชนวนแผ่นใหญ่ มานี้ก็รู้สึกภายหลังว่า การเขียนรูปภาพตามวัดนั้นเป็นการดี เป็นทางชักนำให้เด็กรักวิชาช่าง ทำให้ช่างเกิดในแผ่นดิน

สาส์นสมเด็จ เล่ม 2 (2504 : 189-190) ความว่า ความเบิกบานใจของเกล้ากระหม่อม คราวใดจะเสมอเหมือนคราวนั้นไม่มี เพราะกำลังศึกษาการเขียนโดยความรัก

และตัวก็มีหน้าที่ด้านทำปฏิสังขรณ์หอพระคันธารราษฎร์อยู่ด้วย ไปตั้งแต่เช้าอยู่จนเย็นทุกวัน เดินรอบพระระเบียงดูร่างดูเขียนกันวันละรอบแล้วเป็นอย่างน้อย ใครเขียนดี ๆ ก็ทอดทางไม้ตรีวิสาสะด้วย ฟังเขาพูดเรื่องเขียนบ้าน ช่วยเป็นลูกมือเขาทาสี ดัดเส้นตัวเลข ๆ ไปบ้าง จับจำคำคติเตือนและแนะนำของเขาเป็นครู ในตอนปลายเมื่อท่านผู้ร่างท่านร่างหมดแล้ว ท่านก็รับเข้าห้องเขียนด้วยเหมือนกัน พร้อมทั้งช่างฝีมือดีมีชื่อหลายคน ต่างจองห้องเขียนใกล้ ๆ กัน ที่ช่างประจวบจนจรดเป็นการแข่งขันกันในที่ เวลานั้นเกล้ากระหม่อมเกือบไม่ได้ไปที่อื่น และอยู่ที่นั่นช่วยเป็นลูกมือและฟังพวกท่านอาจารย์พูดและสังเกตกลเม็ดในการเขียนอยู่ตลอดเวลา ความวิสาสะสนิทถึงปานนั้น

สาส์นสมเด็จ เล่ม 22 (2505 : 3-4) กล่าวถึงวิธีการเรียนรู้ของขรัวอินโข่ง ความว่า หม่อมฉันตกใจ ครั้งหนึ่งมีนักเรียนที่ได้ไปศึกษาในยุโรปคนหนึ่ง เมื่อกลับมาไปบวชอยู่ วัดบวรนิเวศพรราชหนึ่งมาปรารภแก่หม่อมฉันโดยเจตนาตีว่า ภาพที่เขียนผนังหลังหน้าต่างในพระอุโบสถ (คือที่ทูลกระหม่อมโปรดให้อาจารย์อินโข่งเขียนปัญหารธรรมเป็นภาพฝรั่ง) นั้น น่าเกลียดนักควรจะให้ลบเสีย เอาไว้อายฝรั่ง หม่อมฉันได้ยินแทบสิ้นสติ นึกเสียใจว่าผู้นั้นก็ได้ไปศึกษาถึงยุโรปแล้ว เหตุไฉนไม่สืบถามให้รู้เสียก่อนว่าเหตุใดจึงเขียนเช่นนั้น และยังประหลาดใจต่อไปด้วยอาจารย์อินโข่งไม่เคยไปยุโรปก็จริงอยู่ แต่แก้ได้อาศัยรูปภาพที่ฝรั่งทำกระดาษปิดฝาเรือนเข้ามาขาย เขียนรูปภาพฝรั่งครั้งสมัยต้นศตวรรษที่ 19 ได้ แต่นักเรียนไทยได้ไปถึงยุโรปกลับ ไม่รู้จักก็น่าพิศวง จึงทูลว่าหวั่นใจถึงรูปภาพฝีมือครูที่มืออยู่ ณ ที่ต่าง ๆ จะไม่ปลอดภัยได้ใน ภายหน้า แต่เมื่อคิดดูในทางปรมาตมก็ไม่อัสจรรยอันใด คนเขียนรูปภาพและคนชอบรูปภาพก็ย่อมเปลี่ยนไปตามวิสัยของโลก

การเรียนรู้ในระบบโรงเรียน

ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระองค์ทรงโปรดฯ ให้มีการจัดตั้งโรงเรียนหลวง กรมสามัญศึกษาธิการ เมื่อ พ.ศ. 2430 โดยมีสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เป็นอธิบดี หลักสูตรการศึกษาในระบบโรงเรียนระยะแรกของระดับประถมศึกษา เน้นให้หัดเขียนจากของจริง สังเกตเขียนรูปจริง ไม่อยากให้ออกรูปและฝึกความสะอาด แต่ไม่มีผลต่อการพัฒนาวิชาศิลปะการสืบทอดวิชาช่างไทยมากนัก เพราะส่วนใหญ่เป็นการศึกษาวิชาสามัญทั่วไป และเป็นการจัดการศึกษาในระบบโรงเรียน เพื่อเปิดโอกาสให้เด็กไทยได้รับการศึกษาเข้าสู่ระบบ โรงเรียนมากขึ้น ทองปิลิว ชมชื่น (2546 : 98) กล่าวถึงลักษณะการเรียนรู้มีดังนี้

- เป็นการเรียนรู้อย่างมีแบบแผนอย่างชาวตะวันตก มีครูเป็นผู้สอน
- มีการกำหนดเนื้อหาหลักสูตร (ภาษา ศาสนาและวรรณคดี) มีการกำหนดเวลาเรียน สถานที่เรียนมีหนังสือเรียน และวัสดุอุปกรณ์การเรียนการสอน มีการวัดและการประเมินผลการศึกษา (สอบไล่)

การเรียนรู้มีแบบแผนนี้ ในระยะแรกจัดได้ในวงจำกัด สำหรับเชื้อพระวงศ์ และลูกหลานเจ้านายในวังเท่านั้นและจำกัดเฉพาะเด็กชาย สำหรับประชาชนทั่วไปโดยเฉพาะงานช่างไทยยังคงเรียนรู้ตามอริยาคัย

การเรียนรู้จากชาวตะวันตก

สุชา ลีนะวัต (2535 : 45-47) กล่าวถึง นายซี ริโกลี (C. Rigoloi) ซึ่งเป็นจิตรกรรมชาวอิตาลีและได้เขียนจิตรกรรมฝาผนัง ภาพเหล่านี้แสดงออกถึงลักษณะเฉพาะ ซึ่งช่างไทยได้รับอิทธิพลกลายมาเป็นพัฒนาการช่วงหนึ่ง และได้คลี่คลายไปตามกระแสวัฒนธรรมที่ เคลื่อนไหวตลอดเวลา ดังนี้

1. จัดวางองค์ประกอบและจัดเนื้อหาให้อยู่ในภาพหนึ่ง ๆ โดยไม่จำเป็นต้องนำกรอบสีเทาแบบงานจิตรกรรมไทยมาใช้ แม้ว่าเรื่องที่เขียนในภาพจะเป็นเรื่องแบบไทย
2. ใช้สีสร้างมิติให้สมจริงแก่ภาพโดยการไล่สีน้ำหนักตามลักษณะของแสงเงา
3. สีเส้นที่ใช้ในการวาดมักเป็นรีในวรรณะอุ่น (arm tone) ได้แก่ สีน้ำตาลอมเหลือง โดยออกแบบรีให้สัมพันธ์กับสีผนังที่วาด เช่น ผนังสีขาวนวลหรือน้ำตาล
4. ใช้เทคนิคการเขียนภาพแบบปูนเปียก (Fresco) เป็นส่วนมาก
5. สร้างสรรค์รูปแบบโดยใช้รูปแบบของจิตรกรรมตะวันตก เช่น ภาพบุคคล พระราม ทศกัณฐ์ นางสีดา ต่างสวมเทริด และเครื่องถนิมพิมพาภรณ์แบบไทย แต่ไม่ทรงสวมฉลองพระองค์ กลับแสดงท่อนพระวรกายบนเปลือยเปล่าที่มีโครงสร้างทางร่างกายและการมีเนื้อตามแบบภาพบุคคลในจิตรกรรมตะวันตก
6. สามารถวาดลวดลายหรือเรื่องราวแบบตะวันตกเข้ามาใช้ร่วมกับภาพเล่าเรื่อง แบบไทย เช่น ภาพคิวบิตเล่นดนตรีกับหมู่นกแทรกอยู่กับภาพเล่าเรื่องรามเกียรติ์ ตกแต่งผนังบ้านนนทรี
7. การเพิ่มรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ ลงในภาพเพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพมากที่สุด เช่น นางสีดาแต่งกายด้วยอาภรณ์คล้ายสำหรับของชาวอินเดีย การเหินปีกพระขรรค์ไว้ที่บันพระองค์ของเจ้าชายสิทธัตถะในภาพทรงปลงพระเศวตเพื่อทรงผนวช

การเรียนรู้แบบไทย

อาจารย์เลิศ พ่วงพระเดช (2545 : 5-6) เป็นครูช่างไทยที่สำคัญคนหนึ่งที่ได้บันทึกเรื่องราวของช่างศิลป์ไว้บ้าง แม้จะไม่มากแต่ก็เป็นข้อมูลและหลักฐานสำคัญที่ทำให้ทราบ เรื่องราวของช่างไทย ขั้นตอนการฝึกฝนกรรมวิธีในการเขียน กรรมวิธีในการทำเครื่องมือ เครื่องใช้ โดยเฉพาะในด้านจิตรกรรมและการแกะสลัก

โดยครูจะให้ฝึกเขียนรามเกียรติ์เพื่อปลูกความนิยมแก่ผู้ศึกษาให้มีความเพลิดเพลินในการเขียนภาพมีท่ารบกัน มีท่าทางต่างกัน การเขียนภาพเรื่องรามเกียรติ์มีประโยชน์คือ รู้ส่วนสัดของคนและลวดลายต่าง ๆ เขียนเป็นเครื่องประดับภาพ เขียนปราสาทราชวัง บ้านเรือนประกอบเรื่องราว รวมความว่าผู้ศึกษาได้รับความรู้ทั้งจิตรกรรม สถาปัตยกรรม ประติมากรรม และวิชาลายไทยที่ต้องใช้ในการตกแต่งประเภทสวยงาม

หลักสูตรการศึกษาวชิราวุธวิทยาลัย บัณฑิตวิทยาลัย ได้ตั้งวิชาที่ต้องศึกษาไว้

9 หมวด คือ

หมวดที่ 1 ชื่อพืชตะกวด คือต้องหัดเขียนดอกไม้นี้ ใบไม้ ต้นไม้ต่าง ๆ

หมวดที่ 2 ชื่อนกตะกวด คือหัดเขียนกระหนก กิณี และลวดลายต่าง ๆ

หมวดที่ 3 ชื่อภูมิตะกวด คือหัดเขียนวิวทิวทัศน์ บ้านเรือนให้ถูกต้องตาม

ธรรมชาติ

หมวดที่ 4 ชื่อนาฏกรรมตะกวด คือหัดเขียนเรือแพนวา ท้องฟ้าคลื่นลม

หมวดที่ 5 ชื่อปักษะตะกวด คือหัดเขียนสัตว์ที่จับบาท ทวิบาท เงือก งู ปลา สัตว์น้ำ

หมวดที่ 6 ชื่อจิตรกรรมตะกวด คือหัดเขียนภาพมนุษย์ ยักษ์ ลิง และภาพคน

หมวดที่ 7 ชื่อปฏิมากรรมตะกวด คือหัดปั้นภาพมนุษย์และภาพยักษ์ หนุมาน และภาพคน ภาพพระปฏิมากรศิลปะของไทย

หมวดที่ 8 ชื่อพัฒนิกตะกวด คือหัดทำไม้ ทำเรือนไทย ทำอุโบสถศาลาการเปรียญ

หมวดที่ 9 คือการหัดเขียนแบบแปลนแผนผังอุโบสถศาลาการเปรียญ ธรรมมาสน์ยอดนพศูลย์ ปราสาทราชวังให้ถูกต้องตามลักษณะที่สวยงาม

วิชาทั้ง 9 หมวดรวมเรียกชื่อว่า นวกรรมตะกวด ผู้ศึกษาเรียนครบทั้ง 9 วิชานับว่าเรียนจบหลักสูตรของศิลปโดยสมบูรณ์

การเรียนจิตรกรรมของไทยก็มีหลักการศึกษาดังที่กล่าวมานี้ ทั้งยังมีวิชาพิเศษเพิ่มอีก เช่น ต้องรู้เรื่องชาดกต่าง ๆ และขนบประเพณีของไทย วิชานาฏศิลป์ก็ต้องรู้ในท่ารำ ท่าบทรบด้วย เพื่อเอาไปใช้ในการเขียนภาพ การเป็นช่างที่ดีก็ต้องเป็นผู้ศึกษามาก บ้างท่านศึกษาภาพเขียนได้บ้างก็ไปแสดงตนว่าฉันก็เขียนได้ เมื่อเขียนไปแล้วดูภาพที่เขียนมันเป็น ภาพใบภาพบ้า เป็นภาพไม่มีวิญญาณ ดังนั้นเป็นต้น

สมัยรัชกาลที่ 6 จนถึงปัจจุบัน ระบบการศึกษาได้พัฒนาขึ้นตามลำดับ วิธีการเรียนรู้ด้านศิลปะของประชาชนมีมากขึ้นตามช่องทางที่เปิดกว้างทั้งในระบบโรงเรียน นอกโรงเรียน และการศึกษาตามอัธยาศัย นั่นคือ

1. การกำเนิดของวิทยาเขตเพาะช่าง สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ในปัจจุบัน ซึ่งพระยาวิสุทธสุริยศักดิ์ (ม.ร.ว. เปีย มาลากุล) มีความสนใจที่จะบำรุงช่าง จึงริเริ่มจัดตั้งโรงเรียนช่าง แต่ไม่สำเร็จ จึงได้จัดตั้งเป็นสโมสรช่างขึ้นแทน และได้พัฒนาตามระยะเวลา กลายเป็น โรงเรียนหัตถกรรมราชบูรณะ กระทรวงธรรมการ ในขณะนั้น เมื่อ พ.ศ. 2454 เพื่อผลิตครูการ ฝีมือหรือหัตถกรรม และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชดำเนนทรงเปิดโรงเรียนเป็นสวัสดิมณฑล เมื่อ พ.ศ. 2456 และได้พระราชทานนามว่า โรงเรียนเพาะช่าง ปัจจุบันนี้ได้รับการยกฐานะเป็นสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง

โรงเรียนเพาะช่างทำการเรียนการสอนเน้นช่างศิลปกรรมและหัตถกรรม นอกจากการศึกษาเพื่อได้วุฒิการศึกษาตามระบบการศึกษา ยังให้โอกาสสนับสนุนและการส่งเสริมการศึกษาช่างพื้นบ้าน โดยกำหนดคุณสมบัติผู้สมัครสอบเทียบวุฒิการศึกษา ต้องมี ชั่วโมงสอนวิชาศิลปะในสถานศึกษาไม่น้อยกว่า 300 ชั่วโมง โดยเฉพาะจิตรกรรมมีทั้ง จิตรกรรมไทยและจิตรกรรมสากล ครูที่ถ่ายทอดความรู้จิตรกรรมประเพณีที่สำคัญ คือ อาจารย์เฉลิม นาครีรักษ์ บุคคลที่จบการศึกษาจากที่นี้ต่างทำหน้าที่เป็นครูอาจารย์ตาม โรงเรียนสถาบันการศึกษาต่าง ๆ บางส่วนทำงานรับราชการในกรมศิลปากร หรือทำงานอิสระที่มีบทบาทเกี่ยวข้องต่อการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง เช่น จิตรกรรมฝาผนังวัดอัมพวันเจติยาราม อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม

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

ลูกศิษย์ของท่านบุคคลแรกที่สนใจจิตรกรรมฝาผนังคือ อาจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ ซึ่งได้ตระหนักว่า ภาพเขียนเหล่านี้มีคุณค่า มีแต่จะชำรุดเสียหาย ถ้าไม่มีการคัดลอกภาพที่หลงเหลืออยู่ หรือไม่บูรณะซ่อมแซมคงสูญหาย ในระยะแรก ศาสตราจารย์ศิลป์ไม่เห็นด้วยนัก แต่เมื่อได้ศึกษาศิลปะไทย จึงเข้าใจถึงคุณค่าจิตรกรรมไทย นอกจากนี้ยังมีลูกศิษย์ท่านอื่น ๆ ที่ช่วยงานด้านการศึกษาจิตรกรรมไทยในแง่วิชาการและการสำรวจ คัดลอกผลงาน เช่น อาจารย์เขียน ยัมศิริ อาจารย์จรัส เกียรติก้อน อังคาร กัลยาณพงศ์ ไพบุลย์ สุวรรณกูฏ ท่านเขียนจิตรกรรมฝาผนังส่วนมากเป็นฝาผนังที่มีใช้สิ่งก่อสร้างทางศาสนา (ปัจจุบันภาพตะวันสุวรรณกูฏ บุตรสาวของท่านจบอักษรศาสตร์บัณฑิตได้สืบทอดเจตนารมณ์แทนหลังจากไพบุลย์ (บิดาถึงแก่กรรม) ส่วน อาจารย์ประยูร อุลุชาฎะ จะสำรวจค้นคว้า นำออกเผยแพร่ในรูปสิ่งพิมพ์ โดยเฉพาะสำนักพิมพ์เมืองโบราณ (ท่านเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่วัดป่าโค ปากคลองบ้านม้า จังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยเขียนภายในโบสถ์ทั้งหลังคนเดียวด้วยโครงสร้างสี่สมัยใหม่แบบอิมเพรสชันนิสม์ผสมนาบิสม์ และดัดเส้นแบบไทย) และอาจารย์วิบูลย์ ลีสุวรรณ ท่านเขียนบทความเกี่ยวกับจิตรกรรมไทย ศิลป วัฒนธรรม เผยแพร่สู่สาธารณชนอย่างสม่ำเสมอ

มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นสถาบันหลักที่ผลิตบุคลากรด้านทัศนศิลป์ที่สำคัญของประเทศ แม้จะมีมหาวิทยาลัยอื่น ๆ ได้ผลิตบุคลากรด้านทัศนศิลป์เพิ่มเติมในภายหลัง แต่ทางด้านจิตรกรรมไทยจะมีความโดดเด่น มีภาควิชาศิลปะไทย (เปิด พ.ศ. 2517) รับผิดชอบ โดยเฉพาะแม้จะไม่ได้เน้นจิตรกรรมไทยประเพณี แต่มุ่งส่งเสริมให้ผู้เรียน

ได้มีความคิดสร้างสรรค์ โดยมีจิตรกรรมไทยประเพณีเป็นฐาน และได้มีการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังตาม โอกาสสมควร

อาจารย์เพื่อ หริพิทักษ์ ท่านได้ให้แนวคิดในการอนุรักษ์ไว้ 2 ประเด็น คือ

1. คัดลอกไว้

2. ยกของเดิมขึ้น โดยพิจารณาว่าสิ่งใดที่มีคุณค่าสำคัญในงานของช่างฝีมือชั้นครู ก็ต้องรักษารูปแบบเดิม จะแตะต้องหรือแก้ไขไม่ได้ ในส่วนที่ทราบแน่ชัดว่ามีคุณค่าชั้นรองลงมา จะมีพื้นเดิมเป็นอย่างไร พอจะช่วยเน้นคุณค่าขึ้นมาได้ จึงค่อยยกขึ้น การแก้ไขต่อเติมผลงาน ของช่างฝีมือชั้นครู ผู้ที่อยากจะสร้างสรรค์ศิลปกรรมใหม่ควรจะแยกออกมาทำต่างหาก ไม่ควรไปก้าวก้าวของโบราณที่ครูเก่า ๆ สร้างสรรค์ไว้

3. สถาบันพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

ศาสตราจารย์ศิลป์ มีแนวคิดตั้งโรงเรียนเตรียมศิลปากรเพื่อเป็นการเตรียมนักเรียนที่มีความสนใจเรียนต่อมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยใช้ชื่อว่าโรงเรียนเตรียมศิลปากร เปลี่ยนเป็นโรงเรียนศิลปศึกษา ใน พ.ศ. 2486 และ พ.ศ. 2514 พัฒนาเป็นโรงเรียนช่างศิลป์ มหาวิทยาลัยช่างศิลป์ ตามลำดับ เปิดสอนถึงระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (อาจารย์เลิศ พ่วงพระเดช ปลาย พ.ศ. 2495-2510 รวมเป็นเวลา 16 ปี จึงได้ลาออกด้วยโรคชรา) ต่อมา กรมศิลปากรต้องการผลักดันให้นักศึกษาด้านช่างศิลป์สามารถศึกษาต่อระดับปริญญาตรีได้ในภายหลัง จึงจัดตั้งสถาบันพัฒนศิลป์ขึ้นอีกแห่ง เมื่อ พ.ศ. 2540 ทั้งวิทยาลัยช่างศิลป์และสถาบันพัฒนศิลป์เป็นกำลังสำคัญที่ผลิตช่างศิลป์ไม่แตกต่างกันมากนักกับสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง บุคลากรที่มีชื่อด้านนี้คือ อาจารย์สาคร โสภะเขียนจิตรกรรมฝาผนังแบบใหม่ที่วัดหัวลำโพง ย่านนาวา

4. กรมศิลปากร จัดตั้งเมื่อ พ.ศ. 2443 (พระราชกฤษฎีกาฯ มีผลบังคับใช้เมื่อวันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2454 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระมหากรุณาธิคุณจัดตั้งกรมศิลปากร กระทรวงมุรธาธร ทำหน้าที่บำรุงรักษาศิลปประเพณี โดยเฉพาะงานช่างสิบหมู่เป็นหลัก ต่อมาปรับย้ายเป็นราชบัณฑิตยสภา โดยโปรดเกล้าฯ โปรดกระหม่อม ให้เจ้าพระยาธรรมมาธิกรณาธิบดี (หม่อมราชวงศ์ปุ้ม มาลากุล) เป็นเจ้ากรมสิบหทอดมาจนถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้บัญชาการ เป็นเวลา 35 ปี กล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของกรมศิลปากร เพราะได้สร้างสรรค์ผลงานจนกลายเป็นสถาบันสำคัญของชาติ ปัจจุบัน กรมศิลปากรมีหน่วยงานที่รับผิดชอบเกี่ยวข้องกับจิตรกรรมฝาผนัง แม้ว่าส่วนใหญ่เน้นด้านอนุรักษ์ แต่โดยระบบราชการที่มีบุคลากรฝีมือดี ขาดการสนับสนุนงบประมาณและโอกาสการแสดงผลงานยังไม่เต็มที่นัก จึงไม่ค่อยจะเห็นผลงานต้นจิตรกรรมฝาผนังที่โดดเด่น กรมศิลปากรเป็นหน่วยงานที่รักษาความเป็นช่างหลวงไว้ แม้ว่าปัจจุบันบุคลากรจะจบจากสถาบันศิลปะต่าง ๆ ที่ผ่านมาอย่างหลากหลาย พ.ศ. 2543 ได้จัดตั้งศูนย์ศิลปะและการช่างไทย เพื่อทำการรวบรวม ค้นคว้า วิเคราะห์วิจัยงานช่างศิลปะ ทำเอกสารตำรา เพื่อการเผยแพร่ ฝึกอบรม การศึกษา การสืบทอดสร้างสรรค์ พัฒนาการ

ช่างศิลป์และการช่างไทยให้อยู่ในมาตรฐาน และรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม (เตลินิวส์, 2547 : 24) ให้เห็นว่า มีแนวคิดที่จะแยกงานช่างสิบหมู่ออกจากสำนักงานสถาปัตยกรรมและหัตถศิลป์ โดยให้งานช่างสิบหมู่เป็นสำนักงานช่างสิบหมู่ เนื่องจากงานดังกล่าวเป็นงานหลวงที่สำคัญในอดีตและมีความสำคัญระดับชาติ ขณะเดียวกันปัจจุบันก็มีช่างสิบหมู่ที่มีความเชี่ยวชาญทางงานฝีมืออยู่หลายคน ซึ่งหากทำงานด้านนี้ให้มีความเข้มแข็งขึ้นต่อไป หากต้องการจะปรับปรุงโบราณสถาน ก็สามารถส่งบุคลากรช่างสิบหมู่เหล่านี้ไปดำเนินการได้ อาทิ มีวิหาร หรือ โบราณสถานที่ทรุดโทรมก็สามารถนำช่างสิบหมู่เข้าไปปรับปรุงได้โดยไม่ต้องเสียเวลาที่จะไปจ้างผู้รับเหมา รวมทั้งยังทำให้บุคลากรช่างสิบหมู่มีงานทำและมีรายได้เพิ่มขึ้นด้วย เชื่อว่า งานช่างสิบหมู่สามารถที่จะตั้งเป็นสำนักงานช่างสิบหมู่ได้แน่นอน เพราะงานช่างสิบหมู่มีความสำคัญและโดดเด่นในตัวเองอยู่แล้ว แต่ทั้งนี้ในการแยกทั้ง 2 หน่วยงานออกมา จะต้องมีการแก้ไขกฎกระทรวงก่อน ซึ่งจะนำเรื่องนี้ไปหารือกับผู้ที่เกี่ยวข้องอีกครั้ง อย่างไรก็ตามสิ่งที่ทำได้เลยคือ จะประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนได้รู้จักกับงานช่างสิบหมู่มากขึ้นกว่าเดิม

5. ศูนย์ศิลปาชีพ ซึ่งสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ก่อตั้งเป็นมูลนิธิ ชื่อว่า มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพพิเศษในพระบรมราชินูปถัมภ์ ต่อมารัฐบาลได้รับมูลนิธิฯ เข้าเป็นหน่วยงานหนึ่งของรัฐ โดยจัดตั้งเป็นกองศิลปาชีพ สำนักพระราชพิธี และเปลี่ยนชื่อมูลนิธิเป็น มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยมีสถานฝึกศิลปาชีพหลายแห่งทั่วประเทศไทย ที่สำคัญที่สวนจิตรลดาและศูนย์ศิลปาชีพบางไทร นักเรียนที่นี่ได้มีโอกาสถ่ายทอดผลงานจิตรกรรมฝาผนังตามโอกาสอันควร เช่นที่พระอุโบสถวัดท่าสุทธาวาส อ.ป่าโมก จ.อ่างทอง ซึ่งเกิดจากพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ต้องการให้นักศึกษามีสนามฝึกฝีมือ และวิทยาลัยในวัง ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียนกาญจนาภิเษก ณ.ศาลายา-เขตภาษี อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม ซึ่งเปิดรับนักเรียนในหลักสูตรระยะยาว 800 ชั่วโมง ในหลักสูตรต่าง ๆ ที่สำคัญมีหลักสูตรช่างเขียนที่เน้นจิตรกรรมไทย

นอกจากนี้มีสถาบันระดับอุดมศึกษาทั้งของรัฐและเอกชนกระจายทั่วประเทศไทยที่เปิดการเรียนการสอนสาขาศิลปกรรมด้านทัศนศิลป์ในคณะจิตรศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ หรือหลักสูตรชนิดเดียวกันที่แฝงในชื่อคณะอื่น ๆ แต่ใกล้เคียงกับหลักสูตรของมหาวิทยาลัยศิลปากร รวมทั้งมหาวิทยาลัยราชภัฏต่าง ๆ แต่ในปัจจุบันไม่ค่อยมีบทบาทโดดเด่นด้านจิตรกรรมฝาผนังเทียบเท่ากับบุคลากรที่จบการศึกษาจากเพาะช่างและศิลปากร ส่วนหลักสูตรผลิตครูศิลปศึกษาไม่ต้องพูดถึง

ความคิดเห็นเกี่ยวกับการสืบทอด

ช่างทองร่วง เอมโอษฐ์ (อ้างถึงในสารคดี , 2536 : 79-80) กล่าวถึงการเรียนรู่วิชาช่างของตนเองในอดีตว่า ได้ไปสมัครเรียนกับอาจารย์พิน อินฟ้าแสง ท่านถามว่ามีความสามารถหรือเป็นอะไรมาบ้างแล้ว เพราะท่านจะไม่สอนให้กับคนที่ต้องมาเริ่มต้นใหม่

ทั้งหมด ตามธรรมเนียมไทยการจะถ่ายทอดวิชาการ ครูจะถ่ายทอดให้แก่คนที่แน่ใจว่ามีความรัก สนใจจริง ๆ โดยดูได้จากหลาย ๆ อย่าง เช่น ความสามารถที่หัดมาด้วยตนเอง ส่วนมากแล้วคนที่เขาจะถ่ายทอดให้ต้องเป็นญาติพี่น้องหรือลูกศิษย์ที่รักงาน เป็นคนที่มาอยู่ด้วยหรือคนที่ช่วยงานจริง ๆ จึงดูเหมือนว่า ครูบาอาจารย์สมัยก่อนหวงวิชา แต่ท่านเลือกที่จะให้มากกว่า ให้กับคนที่พร้อมจะรับ ในยุคผมที่สอนคนอื่นเขามา ผมพยายามที่ให้เขามีวิชาความรู้เพื่อจะได้นำไปประกอบวิชาชีพได้ แต่เมื่อฝึกแล้วเขาก็ไม่ได้มีใจรักจริง ไม่มีความอดทน เมื่อถึงเวลาก็เป็นบ้างไม่เป็นบ้าง แต่เที่ยวไปหลอกว่าทำเป็น ทำให้ผมรู้สึกไม่ดี จึงเห็นด้วยกับวิธีการถ่ายทอดความรู้ของคนโบราณ

ช่างเฉลิม พึ่งแดง (อ้างถึงในวิชญดา , 2539 : 132) กล่าวว่า ในการศึกษาของช่างสมัยใหม่ เมื่อขาดการศึกษาตามแนวของช่างแต่เดิม จะหาคนที่ฝีมือที่แท้จริงในรุ่นหลัง ๆ ยาก เพราะคนเขียนไม่ดี กายวิภาคไม่เข้าใจ ทำให้สัดส่วนดูบิดเบี้ยว พิกลพิกาล สีก็เขียวปัดหรือแดงแจ๋ เป็นสิ่งที่น่าเป็นห่วง “ อย่างนั้นมันก็เหมือนกับการทำให้ผนังสกปรกด้วยสี ถ้าถึงขนาดนั้นแล้วเอาสีขาวไปทาดีกว่า ”

เชิงอรรถบทที่ 2

¹ สันติ เล็กสุขุม (2546 : 59 – 61) กล่าวว่า สินเทาเป็นชื่อเรียกตาม ๆ กันมาโดยไม่ทราบความหมายแน่ชัดความเป็นมาของคำศัพท์คำนี้ ลักษณะของสินเทา คือ แถบหยักฟันปลาทำหน้าที่ครอบ แบ่งฉากเหตุการณ์ หรือแบ่งตอน แบ่งเรื่องราวที่ต่อเนื่องกันให้เป็นสัดส่วนดูแล้วเข้าใจเรื่องราวได้ง่ายยิ่งขึ้น มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น พบในจิตรกรรมฝาผนังกรุปรางวัดราชบูรณะ และวัดอื่น ๆ ในสมัยกรุงศรีอยุธยา และมีให้เห็นเสมอในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย

ต้นตอด้านรูปแบบของสินเทา มีหลักฐานอยู่ในศิลปะทวารวดี ทำหน้าที่คั่นจังหวะของฉากเหตุการณ์ในตอนเดียวกัน พบในงานประติมากรรมนูนต่ำสลักหิน เพื่อลดขนาดให้เห็นเป็นมิติใกล้ – ไกล ลักษณะตอนนั้นเป็นแนวคล้ายสามเส้าเรียงกันตามแนวนอน ในที่สุดช่างเขียนได้นำมาปรับเป็นสินเทาที่มีแถบสามเหลี่ยมหยักฟันปลานิยมใช้ในสมัยอยุธยาตอนปลาย ส่วนสน สีมাত্রัง (2522 : 32 – 33) กล่าวว่า สินเทาเป็นลักษณะเด่นพบมากในสกุลช่างเมืองเพชรบุรี ซึ่งอยู่ร่วมสมัยกับกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย และพบมากในสกุลธนบุรี แต่พบน้อยในสกุลอยุธยา

ปลายสมัยรัชกาลที่ 3 กรุงรัตนโกสินทร์ ความนิยมสินเทาลดลงเพราะช่างเขียนคำนึงในเรื่องความเป็นจริงมากขึ้น ฉากทิวทัศน์ บ้านเรือน หรือปราสาทราชวัง แม้ยังเขียนตามแบบอุดมคติ ก็มักได้รับการจัดวางให้เป็นสัดส่วนแทนการใช้ประโยชน์จากสินเทา และสินเทาที่ยังมีอยู่บ้างก็คลี่คลายมาโดยมีขอบนอกเรียบเป็นระเบียบยิ่งกว่าเดิม

จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 – 5 ได้เปลี่ยนจากแนวอุดมคติมาเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริง อันเป็นกระแสความคิดตะวันตก ฉากต่าง ๆ ในภาพเป็นฉากสมจริงหรือเหมือนจริงในที่สุด เพื่อให้สอดคล้องแนวเรื่องจริงที่นำมาวาด รวมทั้งวิวัฒนาการแนวตะวันตกด้วย

² สุนนท์ ปาลกวงศ์ ณ อยุธยาและคณะ (2545 : 88 – 89) ได้สรุปการสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ซึ่งสืบเนื่องมาตั้งแต่สุโขทัย อยุธยา จนถึงรัตนโกสินทร์ เป็นงานที่มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะตัว โดยสรุปดังนี้

1. เป็นศิลปะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา มีคุณค่าทางสุนทรียภาพของการวางรูปทรง สี เส้น องค์ประกอบ รวมทั้งเนื้อหาเรื่องราวให้ประสานสัมพันธ์กันเป็นเอกภาพ

2. แสดงอารมณ์ด้วยเส้นและท่าทาง ไม่แสดงอารมณ์ด้วยสีหน้าและแววตา ท่าทางคล้ายท่าทางในนาฏศิลป์ ลักษณะส่วนรวมของเส้นเป็นเครื่องแสดงความรู้สึกของภาพ

3. แสดงความแตกต่างกันของบุคคล

4. แสดงจุดสนใจโดยไม่คำนึงถึงส่วนสักระหว่างรูปทรงแต่ละรูปทรงในจิตรกรรม

5. เป็นภาพแบบเล่าเรื่อง มีลักษณะคล้ายมองจากที่สูง (ดานกมอง) ภาพจะติดต่อกันเป็นลำดับบนพื้นธรรมชาติขนาดใหญ่ ในแต่ละกลุ่มจะเขียนเพียงตัวเอกและตัวประกอบที่สำคัญของท้องเรื่อง มีชีวิตชาวบ้าน สิ่งมีชีวิต สัตว์ แทรกอยู่ตามความเหมาะสม การจัดภาพในลักษณะจิตรกรรมไทย สามารถทำให้ผู้ดูได้ทราบเรื่องราวโดยสมบูรณ์ เหมือนกับว่าได้อ่านวรรณคดี หรือพุทธชาดกตลอดทั้งเรื่อง

6. เป็นภาพเขียนแบบสองมิติ รูปทรงตั้งซ้อนกันเป็นทัศนียภาพแบบเส้นขนาน โดยสาระแล้วภาพจิตรกรรมฝาผนังมีแต่ความกว้างและความยาว ไม่มีความหนาและความลึกของรูปทรง แต่เราก็สามารถรู้ว่ามีอะไรอยู่หน้า อยู่หลัง ใกล้หรือไกล เพราะวิธีจัดองค์ประกอบของช่างไทย

การจัดวางองค์ประกอบสองมิติ มีเหตุผลในการจัดวาง คือ

- สามารถแสดงภาพได้หลายตอนบนผนังเดียวกัน มีการเน้นจุดสนใจได้หลายจุด ช่วยให้ศิลปินสามารถแสดงเรื่องราวได้อย่างละเอียดมากขึ้นตามขนาดของผนัง

- สามารถสร้างจินตนาการตามเรื่องราวได้กว้างกว่าที่ตาเห็น กล่าวคือ การจัดภาพแต่เพียงส่วนน้อย แต่ทำให้ผู้ดูทราบเรื่องราวโดยสมบูรณ์คล้ายเห็นเมืองทั้งเมือง ป่าทั้งป่า และยังสะท้อนให้เห็นถึงจารีตประเพณีของผู้คนในยุคสมัยนั้น ๆ อีกด้วย

- สามารถทำให้ภาพแบบสองมิติ สร้างความกลมกลืนระหว่างคุณค่าทางเรื่องราว (content value) และคุณค่าทางรูปทรง (form value) เพราะสามารถแสดงจุดสำคัญของเรื่องราวที่คนทั่วไปเห็นและเข้าใจได้ง่ายด้วยลักษณะสองมิติ ทำให้คุณค่าของจิตรกรรมไม่ติดอยู่กับรูปแบบที่เป็นจริง ความรู้สึกของภาพจะนำถึงหลักปรัชญาทางศาสนา ได้ดีกว่าภาพสามมิติที่ดูเหมือนภาพประกอบธรรมดา

³ การร่างภาพ น. ณ ปากน้ำ (2542 : 100) ถาม อาจารย์เพื่อ หริพิทักษ์ ว่าอะไรคือหัวใจการเขียนรูป ^{3.1}

ท่านตอบว่า ถ้าการเขียนรูปคือ การถอดแบบธรรมชาติออกมาเป็นพิมพ์เดียวกัน ไม่ใช่ลักษณะการเขียนรูปที่ดีอย่างแน่นอน

ขณะที่เราเผชิญหน้าต่อธรรมชาติหรือสิ่งอันจะก่อเหตุในดวงใจให้เราต้องเขียนสิ่งนั้น ๆ ประการแรกอายตนะที่สัมผัสต่อธรรมชาติหรือวัตถุจะต้องนำสิ่งนั้นเข้ามารองเสียก่อน แล้วจึงทำหน้าที่เขียนตามอารมณ์ที่เรากระทบหรือรู้สึกต่อสภาวะนั้น ๆ จะเขียนดอกไม้ในแจกันจักษุสัมผัสต้องระวังมิให้ไปจดจ่อกับดอกไม้ที่เราชอบเพียงดอกใดดอกหนึ่ง แต่จะต้องปรุใจให้เป็นกลาง แล้วดูสภาวะของกลุ่มดอกไม้ทั้งช่ออันต่างมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน จะเป็นด้านสีก็ดี บรรยากาศก็ดี รวมทั้งโคะลอสูญโรของมันย่อมมีจุดรวมตัวเป็นเอกภาพ (chiaroscuro หมายถึง ความสัมพันธ์ของแสง – เงา ที่จะสร้างให้ภาพมีความเด่นลึก กว้าง ยาว มีระยะด้วยแสงและเงา) ถ้าเราเข้าใจและสามารถถอดอารมณ์สัมพันธ์ภาพ

ในธรรมชาติเหล่านี้ แล้ว ถ่ายทอดออกมาเป็นภาพเขียนด้วยฝีมืออันฝึกฝนไว้ดีแล้ว ผลที่ได้ก็คือภาพเขียนที่ดีอย่างแน่นอน

ช่างเขียนนับว่าเป็นแม่บท แบบแผน หรือหัวใจของการดำเนินงานสร้างผลงานศิลปะของช่างแขนงต่าง ๆ เพราะในการทำงานช่างต้องอาศัยการวาด การเขียน การกำหนดรูปแบบหรือร่างแบบ เน้นเค้าโครงก่อนที่จะปฏิบัติจริง

สำหรับการฝึกหัดการเขียนภาพนั้น คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ (2525 : 13-23) กล่าวว่า การฝึกหัดทำให้เกิดความชำนาญด้วยการฝึกฝนอย่างหนักเป็นเวลานาน ผู้ที่ฝึกหัดครั้งแรกจะดูแววกั้นตรงการกระแทกเส้น คือ ให้ขีดเส้นประยาว ๆ ต่อเนื่องกันไป ทั้งเส้นโค้ง เส้นคด เส้นตรง เพื่อฝึก “คดให้ได้วง ตรงให้ได้เส้น” (หมายถึงเขียนเส้นคด ๆ ให้มันเป็นวงสวยงาม ไม่ใช่คด ๆ งอ ๆ ตรงอย่างไรจะได้เช่นก็เช่นเดียวกัน มือต้องเที่ยงนั่นเอง) ช่างเขียนจะต้องเขียนให้ได้ทั้งลายและภาพ ซึ่งแบ่งเป็น 4 หมวดเบื้องต้น คือ หมวดคนก เป็นเรื่องการเขียนลาย หมวดนารี เป็นเรื่องการเขียนตัวพระตัวนาง ภาพมนุษย์ต่าง ๆ หมวดกระบี่ เป็นเรื่องของการเขียนภาพอมนุษย์ เช่น ลิง ยักษ์ และหมวดคช เป็นเรื่องของการเขียนภาพสัตว์ต่าง ๆ เช่น สัตว์หิมพานต์ นอกจากนี้ต้องเรียนรู้การปิดทอง การลงรักปิดทอง (ลายรดน้ำ) ตั้งคำครุโบราณที่ว่า เมื่อร่างเป็น เขียนสีหรือปั้นปูนก็จะยากอะไรสุดนรกถึงยอดสวรรค์ชั้นฟ้าอยู่ในกำมือของช่างเขียนที่ฝึกฝนการร่างภาพได้อย่างชำชองแล้ว (สุวัฒน์ , 2547 : 23) และครูช่างบางท่านจะสอนว่า “ เขียนหงส์ให้ดูฟ้า เขียนม้าให้ดูดิน เขียนพระอินทร์ให้หน้าแหงน ๆ หมายถึง จะต้องเขียนให้มีชีวิตจิตใจและต้องเหตุผล ถ้าเขียนหงส์ให้ก้มหน้าก็ไม่สมกับเป็นหงส์ ส่วนม้าต้องทำหน้าอึ่งถึงจะสมกับเป็นม้าอาชาไนยที่เข้มแข็งทรงพลัง พระอินทร์หมายถึงภาพพระทั่ว ๆ ถ้าก้มหน้าดู ๆ แม้แต่ตัวเราก็ไม่สง่างาม การเดินออกดั่งเชิดหน้าจึงงาม

^{3.1} พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่า

รูป เป็นคำนาม หมายถึง ของที่ปรากฏแก่ตา ร่างกาย เค้าโครง แบบ

ภาพ เป็นคำนาม หมายถึง รูปที่ปรากฏเห็น สิ่งที่วาดขึ้นเป็นรูป

ภาพมีความหมายสองมิติ สิ่งที่วาดหรือถ่าย ที่เรียกว่า ภาพวาด ภาพถ่าย และรูปที่ปรากฏในใจ เช่น มโนภาพ จินตภาพ

รูป มีความหมายกว้างกว่า อาจเป็นสิ่งที่รูปทรง คน รูปปั้น รูปวาด

เอนก นาวิกมูล (2542 : 78) กล่าวว่า ภาพถ่ายรูปกับรูปถ่ายใช้สร้างกันมานานเหมือนคำว่า ช่างถ่ายภาพกับช่างถ่ายรูป ไม่เป็นที่ยุติว่า ตอนใดควรใช้ช่างถ่ายภาพกับภาพถ่าย ตอนใดควรใช้ช่างถ่ายรูปกับรูปถ่าย สมัยหลัง ๆ พยายามใช้คำว่า ภาพเป็นหลักจะได้ไม่สับสน แต่ถ้าใช้ติด ๆ กันก็ทำให้เข้าใจได้ หรือแม้แต่ช่างถ่ายรูป โบราณก็ใช้คำว่า ช่างชักรูป ไม่ใช่ช่างชักภาพ ที่ร้านถ่ายรูปบางครั้งก็ใช้ห้องภาพ ไม่เห็นใช้ห้องรูป เพราะฉะนั้นจึงต้องมีที่เลือกใช้ตามน้ำเสียงหรือความเหมาะสม

คำว่า เขียนรูป เขียนภาพ วาดรูป วาดภาพ ก็เช่นเดียวกันที่อาจจะต้องมีการใช้สลับไปสลับมา (ผู้วิจัย)

⁴ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า น่าจะนำเข้ามาตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ครองราชย์ตั้งแต่ พ.ศ. 2199 – 2231 เพราะช่วงนั้นราชสำนักติดต่อกับค้าขายและเจริญสัมพันธไมตรีกับชาติตะวันตกมากมาย ในการสร้างพระราชวังลพบุรี (พระนารายณ์ราชนิเวศน์) ช่างชาวฝรั่งเศสได้เข้ามาช่วยงานก่อสร้างมากมาย น่าจะมีการนำเทคโนโลยีการผลิตปูนซีเมนต์ หรือนำปูนซีเมนต์เข้ามาใช้ในการก่อสร้างพระราชวัง ส่วนวัดจะมีการนำมาใช้หรือไม่ ผู้วิจัยยังไม่พบหลักฐาน

⁵ ปูนเพชร เรียกตามคุณสมบัติที่แข็งแกร่งของเนื้อปูน เนื่องจากเมื่อแห้งและแข็งตัวแล้วจะแข็งแกร่งมากประดุจเพชร มีมาแต่โบราณทั่วทุกภาคของไทย ไม่ได้เฉพาะเจาะจงเมืองเพชรบุรี แต่เนื่องจากว่าช่างเพชรบุรีได้อนุรักษ์สืบทอดการทำปูนแบบโบราณ ในปัจจุบันพอเข้าใจได้ว่า ปูนเพชร หมายถึง ปูนของช่างเมืองเพชร (บัวไทย , 2535 : 70 – 71)

⁶ วรรณิกา ณ สงขลา (2528 : 8 -10) กล่าวว่า การล้างผนังปูนด้วยน้ำไบซีเหล็กเพื่อกำจัดความต่าง เพราะสีบางตัวจะถูกทำลายโดยต่าง เช่น ชินนาบาร์ (Cinnabar) หรือ HgS ซึ่งจิตรกรไทยเรียกว่า แดงชาด เป็นสีแดงที่จิตรกรไทยโบราณนิยมใช้กันมาก สีนี้จะเปลี่ยนเป็นสีดำคล้ำเมื่อถูกกับต่างนาน ๆ ในประเทศอิตาลีจะกำจัดความต่างของปูนโดยใช้สบู่ ซึ่งมีเกลือโปแตสเซียมของกรดไขมัน ขี้เถ้าของต้นไม้ผสมกับไขมันสัตว์ ฉะนั้นสบู่จะเปลี่ยนต่างในปูนให้สะเทิน โดยทำปฏิกิริยากันให้เป็นเกลือแคลเซียมของกรดไขมัน

ส่วนในไบซีเหล็กมีการดพาราควาริก (P coumaric) กรดนี้จะละลายน้ำได้ดี ยังมีสารฟีนอลิก (phenolic compounds) ซึ่งมีฤทธิ์เป็นกรด เช่น แคลเซียมมิน (cassiamin) และแคลเซียมโครเมน (cassia chromone) สารที่มีฤทธิ์เป็นกรดเหล่านี้ในไบซีเหล็กสามารถกำจัดความเป็นต่างในฝาผนังได้ ส่วนผงขมิ้นใช้วัดความเป็นกรดต่าง (acid – base indicator) เพราะมีเคอร์เคอร์มิน (cur curmin) เป็นฟลิกสีเหลือง เมื่อละลายในต่างจะให้สารละลายสีแดง นอกจากนี้ที่ PH 6 - 7 ขมิ้นจะเปลี่ยนจากสีเหลืองเป็นสีส้ม และที่ PH 11 – 12 จะเปลี่ยนจากสีส้มเป็นสีน้ำตาล ฉะนั้นเมื่อใช้ขมิ้นทดสอบกับผนังที่ยังเป็นต่างอยู่จะให้สีแดง

⁷ มีดังนี้

1. สมุดข่อยปรุภาพจิตรกรรม 5 เล่ม
2. กะลามะพร้าวขัดเกลี้ยง 8 ใบ
3. ฝาหอยกาบ 5 ฝา
4. ถ้วยชาจีนขนาดเล็ก 6 ใบ
5. พู่กันขนาดเล็กทำจากขนหนูว้ อัดแน่นในปลอกขนไก่ มีไม้ไผ่เหลาต่อด้าม 10 อัน
6. พู่กันหางช้างมัดเป็นด้ามสำหรับมือถือ เส้นผ่าศูนย์กลาง 1 เซนติเมตร 1 อัน

7. สากบดสีไม้เนื้อแข็ง 5 อัน
8. กาวแผ่น
9. สีวาล์วขนาดเล็กสำหรับปรุลาย 10 อัน
10. สีฝุ่น เช่น สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีขาว สีดำ อย่างละห่อ

⁸ ผลงานศิลปะที่ทำให้เกิดผลทางจิตใจ อารมณ์ และพุทธิปัญญาเป็นสำคัญ ผู้ที่สร้างสรรค์จึงต้องพร้อมทั้งฝีมือที่ประณีต บรรจง อารมณ์ความรู้สึก ภูมิปัญญา มิใช่มุ่งแต่ความแปลกใหม่ที่ใช้ฝีมือ หรือมีฝีมือแต่ขาดความรู้สึก ไร้พุทธิปัญญา ลักษณะงานจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเป็นงานใหญ่ ไม่สามารถทำได้เพียงคน ๆ เดียว แต่ต้องอาศัยความร่วมมือของคนหลายคน หลายกลุ่ม ผู้วิจัยเชื่อว่าผู้สร้างสรรค์เหล่านี้คือ ศิลปิน และตัวศิลปินนั้นเขาภูมิใจในความเป็นช่างมากกว่าที่จะให้เรียกว่าศิลปิน

⁹ ตำรง วงศ์อุปราช (อ้างถึงในวิบูลย์ , 2537 : 1-11) กล่าวถึงคุณสมบัติของศิลปิน ดังนี้

1. ศิลปินควรจะเป็นผู้ที่เลี้ยงชีพด้วยผลงานของตน
2. ผู้ที่เป็นศิลปินควรมีวุฒิทางศิลปะ
3. ศิลปินอาจจะเป็นผู้สอนศิลปะ
4. ผู้ที่เป็นศิลปินจะต้องมีผลงานเสนอต่อสาธารณชนจนเป็นที่ยอมรับหรือมีผลงานลงตีพิมพ์ในวารสารศิลปะที่เชื่อถือได้
5. ผู้ที่เป็นศิลปินควรมีผลงานปรากฏในพิพิธภัณฑ์ศิลปะหรือหอศิลป์ที่มีมาตรฐาน
6. ศิลปินอาจจะได้รับรางวัลจากสถาบันศิลปะที่เชื่อถือได้
7. ผู้ที่เป็นศิลปินควรได้รับการยอมรับจากศิลปินและวงการศิลปะในประเทศของตน

โกสุม สายใจ (2544 : 8-9 , 16) กล่าวถึงคุณสมบัติศิลปิน มีดังนี้

1. มีความรู้ทางศิลปะในสาขาที่ถนัด
2. มีความไวต่อการรับรู้ด้านความดีและความงาม
3. มีใจรักหรือมีศรัทธาในอาชีพศิลปิน มีความเป็นตัวของตัวเอง
4. เป็นบุคคลอัจฉริยะ อาจนำความแปลกใหม่มาสู่สังคม เปิดเผยเรื่องราวต่าง ๆ ในสังคม
5. เป็นผู้ดูที่ชื่นชมงานศิลปะ
6. มีความสามารถพิเศษ
7. เป็นผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ติดตัวเสมอ

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีพระดำรัสอันเป็น “คติ” เรื่องช่าง แทนคำว่าศิลปิน ดังนี้

คนเขาถือกันว่าฉันเป็นช่างดี แต่จะถูกหรือไม่ฉันไม่ทราบ ตัวเองก็ตัดสินใจไม่ได้ จะนับว่าเป็นศิลปินหรือไม่ใช้ก็ไม่แน่ แม้คำว่าศิลปะก็กลายเป็นเปลือยกายไปได้ จึงจะใช้ด้วยคำไทยว่า “ช่าง” ซึ่งยังไม่มีเปลี่ยนแปลง

ช่างดีนั้นพูดกันว่าฝีมือดี แต่ไม่จริงมิได้ฝีมือจะใช้อะไรได้ ต้องว่าความคิดดี คือความคิดนำมือไป อันความคิดของช่างนั้นไม่มีที่สิ้นสุด แต่จะต้องทรงองค์คุณเหล่านี้เป็นที่ตั้ง

1. ต้องดูมาก

2. จะต้องทำอะไรต้องนึกเอง จะจำเขามาทำ (คือก๊อปปี) นั้นไม่ควร เพราะจะดีไม่ได้ถ้าหากดี คนที่คิดเดิมเขาก็เอาดีไปกินเสีย ช่างที่ดีก็ไม่ใช่ว่าจะเป็นเทวดาเหาะมาจากไหน ถ้าจะเปรียบแล้ววาก็คือ กินของที่เขาทำแล้วเข้าไป แล้วแตกเป็นเหงื่อออกมา นี่เองจัดเป็นความคิด

3. ความคิดของช่างดี ไม่ใช่ดีไปเสมอ บางทีก็เสีย แต่ต้องจำไว้ว่า เสียเป็นครู คือไม่ทำอีก คำโบราณก็มีอยู่ว่า “ ไรคือเป็นครูหมอบ งานเป็นครูช่าง ” คำนี้เป็นถูกที่สุด

4. เขาให้ทำอะไร ต้องทำโดยไม่คิดถึงผลนั้นเอง จะเป็นประโยชน์แก่ตัวเราที่ได้ฝึกทำงาน

5. จะทำอะไรต้องเจาให้น้อยที่สุด ที่ว่าเจาให้น้อยที่สุดก็ต้องดู แต่จะดูก็ต้องเลือก คือถ้าจะทำของประจำบ้าน เราก็ต้องดูของในบ้านเรา จะดูแบบสำเร็จที่เขาทำนั้นจะหลงว่าอย่างง่าย ๆ วัวไทยกับวัวฝรั่ง รูปร่างก็ไม่เหมือนกัน เว้นแต่จะทำของต่างประเทศ จึงควรดูแบบสำเร็จที่เขาทำมา แต่จะรับรองว่าถูกก็ได้ บางอย่างก็จะถูก บางอย่างก็จะผิด นึกได้เท่านั้น แต่คงจะมีอีกมากหากเพียงเท่านั้นก็จะช่วยให้ได้ดีได้มากแล้ว

กินของที่เขาทำแล้วไป แล้วแตกเป็นเหงื่อออกมานี่เองจัดเป็นความคิด การที่เสด็จในกรมวิเศษฯ ทรงรับสั่งเช่นนี้ ควรจะตรงกับความหมายในภาษา ว่า Metabolism ซึ่งหมายถึงการเปลี่ยนแปลง เช่น การกินอาหารเข้าไปแล้วกลายเป็นเนื้อหนัง และความคิดเช่นนี้ ทางศิลปะก็เช่นเดียวกัน งานศิลปะเก่า ๆ ถือว่าเป็นครู การดูมาก เห็นมาก ดูดซึมเก็บเข้าไว้ เกิดประสบการณ์มาก แล้วจึงถ่ายทอดออกมาเป็นศิลปะที่ดี มีสุนทรียภาพแปลกแตกต่างเป็นของตนเองอีกแบบฉบับหนึ่ง เป็นศิลปะอีกขั้นหนึ่งโดยไม่ซ้ำซ้อนกันกับศิลปะที่ได้พบเห็นมา เกิดเป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง ที่เรียกว่า บัจเจกภาพ (Individualism) นั้นเอง

⁹ เป็นพระภิกษุสงฆ์ มักจะเรียกว่าพระอาจารย์ เช่น พระอาจารย์แดง วัดหงส์รัตนาราม พระครูกลินสังวรณ์ พระอาจารย์นาค พระอาจารย์ลอย วัดสุพรรณาราม อาจารย์อินโข่ง วัดราชบูรณะ (วัดเลียบ) พระอาจารย์ฤทธิ์ วัดพลับพลาชัย พระอาจารย์ถึง วัดกลาง จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งเป็นพระอาจารย์ของพระเทพวชิรมิตร

ช่างสงฆ์เป็นความหมายที่ตรงกับชื่อ คือ พระสงฆ์ที่เป็นช่าง คำโบราณเรียก ช่าง ส่วนใหญ่ก็จะใช้กับพระที่มีฝีมือในงานช่างหรือการก่อสร้างทั้งนั้น วิชาที่พระสงฆ์เรียกว่า “นวกรรม” ซึ่งมีหลักฐานในประชุมจารึกที่วัดพระเชตุพนฯ เป็นคำโคลง

¹⁰ เดิมคงใช้คำว่า สิป มาจาก สิปปะ แปลว่า ศิลปะ ซึ่งเป็นภาษาบาลี (อ่านเพิ่มเติมใน วิทยุ ลี สุวรรณ. 2529. “ บทบาทของช่างในกรุงรัตนโกสินทร์ ” ศิลปะไทยน่ารู้. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ. หน้า 9 - 39.)

¹¹ สกุลช่างสุโขทัย ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (ศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศพล, อ้างถึงในวิทยุ ลี สุวรรณ : 2546 ข 193) กล่าวว่า เริ่มต้นจากภาพสลักลายเส้นบนแผ่นหินวัดศรีชุม ซึ่งเป็นต้นเค้าจิตรกรรมฝาผนังคงทำขึ้นตามแบบภาพวาด ซึ่งพระภิกษุลังกา นำเข้ามายังกรุงสุโขทัย เพื่อประโยชน์ในการเผยแพร่พุทธศาสนานิกายหินยาน พระสงฆ์บางรูปอาจเป็นช่างที่เข้ามาสอนให้ช่างไทย สลักภาพเหล่านี้ลงบนหิน

ก่อนหน้านี้พบว่าในยุคทวารวดีพบจิตรกรรมฝาผนังที่โบสถ์วัดลูกเขยและวัดพ่อตา เขตภูพระบาท ต.เมืองพาน อ.บ้านผือ จ.อุดรธานี โบสถ์ดังกล่าวใช้หินธรรมชาติก้อนใหญ่เป็นผนังและจิตรกรรมฝาผนังดังกล่าวถูกทำลายตามกาลเวลาหรือเพียงเล็กน้อยเป็นภาพใบหน้าบุคคลหรือเทวดามีเค้าเช่นเดียวกับประติมากรรมสมัยนั้น (สุรพล , 2521 : 6 - 22) ยุคศรีวิชัยพบจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำศิลป์ หมู่ 2 บ้านนังลูวา ต.หน้าถ้ำ อ.เมือง จ.ยะลา เป็นภาพ พระพุทธรูปปางมารวิชัย พระพุทธรูปนั่งเรียงแถว ธิตามาร ซึ่ง วิทยุ ลี สุวรรณ (2545 : 17 - 29) กล่าวว่า แสดงถึงพัฒนาการในการวาดแบบอุดมคติในพุทธศาสนา ซึ่งมีเนื้อหาเพื่อรับใช้ศาสนา เพราะเป็นเรื่องพุทธประวัติ ส่วนยุคลพบุรีหรือขอม พบจิตรกรรมฝาผนังในคูหาปรางค์ วัดมหาธาตุ และวัดนครโกษา เป็นภาพพระอดีตพุทธประทับนั่งขัดสมาธิปางมารวิชัย ภายในซุ้มเรือนแก้ว

ยุคสมัยดังกล่าว นักวิชาการประวัติศาสตร์ศิลป์บางท่านกล่าวว่า น่าจะมีความสืบเนื่องต่อกันแม้ว่ารูปแบบงานศิลปะที่เห็นเป็นรูปภาพอาจจะแตกต่างกัน โดยเฉพาะความคิดที่สะท้อนถึงคติพุทธปรัชญา แต่เนื่องจากว่าระยะเวลาที่ผ่านมาเนิ่นนาน ตัวอย่างงานที่หลงเหลืออยู่น้อยและชำรุดเสียหาย การสันนิษฐานอาจจะไม่ชัดเจน

วิทยุ ลี สุวรรณ (2528 : 153 , 2543 : 21) กล่าวว่า ลักษณะจิตรกรรม มีการใช้เส้นวาดภายนอกค่อยข้างอ่อนช้อย พระพักตร์รูปไข่ นำพระพักตร์ของพรพุทธประติมากรรมมาวาดเป็นพระพักตร์พระพุทธรูปในงานจิตรกรรมฝาผนัง การแต่งพระพักตร์งามละเอียด และพระกรอ่อนช้อยดั่งวงช้าง ส่วนรูปเทวดาและสาวกยังคงไว้ตามแบบของภาพวาดที่มีคติจากอินเดีย และสันติ เล็กสุขุม (2540) กล่าวว่า ภาพจิตรกรรมคงเช่นเดียวกับปฏิมารกรรม ช่างสนใจสัดส่วนอันเกิดจากเส้นที่เลื่อนไหลต่อเนื่องกันอย่างสอดคล้องไม่พะวงรอยต่อของข้อกระดูกตามความเป็นจริง การตรัสรู้ของพระองค์ ระบบกล่อมเนื้อต่าง ๆ จะผ่อนคลายเป็นความละมุนละไมดุจลอยในสรวงสวรรค์ในห้วงแห่งพระนิพพาน และเมื่อได้บรรลุพระสัมมาสัมโพธิญาณ พระองค์จะสถิตอยู่ในแดนแห่งนามธรรม

เป็นของโลกที่ไม่มีตัวตน ซึ่งลักษณะของเพศไม่มีอยู่อีกแล้ว จึงเป็นโลกุตตระมากกว่าโลกีย ส่วนรอยยิ้มที่แผ่เบาแสดงถึงความปิติภายใน พระองค์รู้สึกสุขอย่างไร ต้องการให้เราสุขอย่างนั้น และเอาชนะความยุ่งเหยิงแห่งอารมณ์ตนได้

คุณค่าอันแท้จริงของศิลปะสุโขทัย จึงอยู่ที่ภูมิปัญญาช่างในการแปรเปลี่ยนแรงบันดาลใจทางศาสนาและศิลปะจากแหล่งที่เจริญอยู่ก่อน เช่น พม่า กัมพูชา รวมทั้งแหล่งความเจริญร่วมสมัย เช่น ล้านนา โดยนำมาผสมผสาน ปรับปรุงได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน ส่วนการใช้สี สันติ เล็กสุขุม (2540 : 18) 90 – 91) กล่าวว่า ระบายสีเรียบ ดัดเส้นเป็นขอบเขต ใช้สีจำนวนน้อย ลักษณะสีเอกรงค์ สีแดงหรือดินแดงเป็นหลัก สีขาวเป็นพื้น สีเหลืองอาจมีใช้อยู่บ้าง การดัดเส้นใช้สีดินแดงหรือดำ

¹² สกุลช่างอยุธยา เริ่มต้นในสมัยที่กรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ตั้งแต่สมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) ทรงสร้างกรุงศรีอยุธยาขึ้นที่ริมหนองโสนเมื่อ พ.ศ. 1893 จนกระทั่งเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าครั้งที่หลัง เมื่อ พ.ศ. 2310 รวมระยะเวลาของราชธานีกรุงศรีอยุธยา 417 ปี มีกษัตริย์ 34 พระองค์

ตรี อมาตยกุล (อ้างถึงในสันติ , 2544 : 33) ได้แบ่งช่วงเวลาของศิลปกรรมเป็น 3 ยุค คือ

1. ยุคที่ 1 อยุธยาตอนต้น เริ่มตั้งแต่รัชกาลสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) พ.ศ. 1893 ถึงสิ้นรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ พ.ศ. 2031 เป็นเวลา 138 ปี

อยุธยาับพุทธศาสนานิกายจากกรุงสุโขทัย แต่แปลกที่เนื้อหาสาระจิตรกรรมฝาผนังอยุธยาตอนต้นยังคงสืบเนื่องยึดคติเก่าของมหายาน (อดีตพุทธ) ที่เขียนพระอดีตพุทธเรียงเป็นแถว ภาพเขียนยังคงปรากฏในกรุปรางค์ของวัด น. ณ ปากน้ำ (2543 : 13 – 16) กล่าวว่า ภาพเขียนสมัยลพบุรีหรือลวปุระ คงเป็นแบบเริ่มแรกของจิตรกรรมอยุธยา ซึ่งมีอาณาจักรก่อนกรุงศรีอยุธยา เพราะในกรุปรางค์รายวัดมหาธาตุลพบุรี ภาพเขียนที่หลงเหลืออยู่ พอวินิจฉัยได้ว่า เป็นภาพเขียนเส้นที่แม่นยำลงตัว วางโครงพระพักตร์พระพุทธรูปเจ้าค่อนข้างเหลี่ยม แต่การเขียนเส้นมีท่วงที่แน่นอน แม่นยำมาก เขียนด้วยสีธรรมชาติ สีขาวจากฝุ่นสีขาวหรือปูนขาว สีดำจากเขม่าหรือถ่านดินหม้อ สีแดงจากดินแดง สีเหลืองหม่นจากดินเหลืองหรือสีน้ำตาลอ่อน

สันติ เล็กสุขุมและกมล ฉายาวัดนะ (2524 : 8 – 9) กล่าวว่า การติดต่อกับชาวยุโรปประเทศจีนทำให้ได้รับอิทธิพลศิลปะจีนเข้าปะปนในจิตรกรรมสมัยอยุธยาตั้งแต่ระยะแรกจนระยะสุดท้าย แต่ด้วยอัจริยะภาพของช่าง ได้พัฒนาลักษณะของเนื้อหาและรูปแบบที่ได้รับให้มีความกลมกลืนกับรสนิยมแบบไทยเป็นเอกลักษณ์ของอยุธยา

ยุคนี้มีได้เขียนตามผนังพระอุโบสถหรือพระวิหาร มีสาเหตุเพราะ อาคารพระอุโบสถและพระวิหารแม้จะมีขนาดใหญ่ แต่ผนังด้านหลังจะมีพระพุทธรูปประธานประดิษฐานอยู่เต็มผนัง ซึ่งพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนต้นมักเป็นพระก่ออิฐเป็นปูนใหญ่โต คับโบสถ์วิหาร และมักนิยมทำพระพุทธรูปมีเรือนแก้วอยู่เบื้องหลังพระประธาน ทำให้ผนัง

ด้านหลังไม่สามารถจะเขียนภาพได้ ส่วนผนังด้านข้างมักนิยมทำหน้าต่างแบบเจาะช่องลมยาวลงมาเป็นชุดเต็มไปหมดที่ช่วงเสากลางด้านใน ย่อมจะไม่มีโอกาสเขียนภาพได้ ผนังด้านหน้ามีประตูเข้า 2 ประตู ส่วนกลางระหว่างประตูบางแห่งก็มีช่องหน้าต่างสี่เหลี่ยมเพื่อให้แสงสว่างเข้าไปภายใน เป็นเหตุให้เกิดความขัดข้องในการเขียนภาพเช่นกัน

2. ยุคที่ 2 หรือยุชยาดอนกลาง เริ่มตั้งแต่รัชกาลสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 พ.ศ. 2034 ถึงสิ้นรัชกาลพระเจ้าทรงธรรม พ.ศ. 2171 เป็นเวลา 138 ปี

น. ณ ปากน้ำ (2543 ก : 15-16) กล่าวว่า สถาปัตยกรรมของอุโบสถ วิหาร ยุคนี้เริ่มมีการเจาะช่องหน้าต่างสี่เหลี่ยมด้านข้าง (แรก ๆ สร้างลักษณะโบสถ์หรือวิหารมหาอุด ขนาดอาคารเล็กไม่ใหญ่ จึงสามารถเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังได้เต็มที่) อาจเจาะหน้าต่างด้านละ 1 บาน 2 บาน หรือ 3 บาน ข้าง จึงทำให้ภายในอาคารมีเนื้อที่ฝาผนังเก็บด้านข้างเขียนได้ การสร้างพระพุทธรูปประธานมีขนาดเล็กลง ด้านหลังพระประธานสามารถเขียนได้ ราวรัชกาลสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมลงมา ผนังเบื้องบนด้านข้างอันอยู่เหนือหน้าต่างขึ้นไป แรก ๆ ไม่นิยมเขียนภาพเป็นเรื่องราวต่าง ๆ แม้ว่าจะเขียนเป็นเรื่องราว ตัวภาพคนก็คงจะมีขนาดเล็กมาก ผู้คนที่ยืนบนพื้นอุโบสถย่อมจะมองไม่ค่อยเห็นด้วยตัวเล็กนั้นประการหนึ่ง ประการที่สำคัญผนังเหนือหน้าต่างนั้นค่อยข้างจะมีด จ้าเป็นจะต้องใช้วิธีการเขียนให้เป็นภาพโต ๆ ขนาดเท่าคนจริงหรือใหญ่กว่าจึงมีการวางผังเขียนภาพพระอดีตพุทธเป็นชั้น โดยแบ่งเป็น 2 ชั้น หรือ 3 ชั้น เรียงไปตามลำดับ รูปพระอดีตพุทธประทับนั่งขัดสมาธิปางมารวิชัย บนพระแท่นมีผ้าทิพย์ห้อย เบื้องหลังเป็นเรือนแก้วและโพธิพฤกษ์ สองข้างพระอดีตพุทธเป็นพระอัครสาวกนั้นประนมมือ การจัดภาพแบบนี้เรียงไปตามแถวแนวอันยาวเหยียดตั้งแต่ข้างหน้าไปจนสุดพระอุโบสถ ระเบียบแบบแผนเรื่องจำนวนพระอดีตพุทธนั้นไม่ตรงกัน ซึ่งก็ย่อมจะแล้วแต่คอมโพสิชัน (Composition) จัดภาพให้เรียงต่อ ๆ กันไปให้ลงตัว คติการเขียนภาพพระอดีตพุทธนี้น่าจะเป็นด้วยเหตุประเพณีเก่าสมัยเมื่อครั้งนิยมลัทธิพุทธศาสนาหายาน ซึ่งนิยมเขียนภาพพระอดีตพุทธแบ่งเป็นแถวหลายแถว ตั้งแต่เบื้องบนลงมารดลาง เช่นที่ ภายในห้องปราศรัยวัดมหาธาตุยุชยา ภายในกรุงปราศรัยวัดมหาธาตุ ราชบุรี ส่วนภาพเทพชุมนุม ณ วัดใหม่ประชุมพล (ยุชยา) น่าจะเป็นปฐมกำเนิดของภาพเทพชุมนุมสมัยยุชยาดอนกลาง

3. ยุคที่ 3 หรือ ยุชยาดอนปลาย เริ่มตั้งแต่รัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง พ.ศ. 2173 ถึงเสียกรุงครั้งที่ 2 พ.ศ. 2310 รวมเวลา 138 ปี

น. ณ ปากน้ำ (2543 ก : 17 - 19) กล่าวว่า สมัยปลายสุดของยุชยาดอนกลางและสมัยยุชยาดอนปลาย ความนิยมในลัทธิหินยานแบบลังกาแก่กล้าขึ้น ประกอบกับลัทธิไตรภูมิป่าแก้วนิยมกันอย่างแพร่หลาย เป็นเหตุจูงใจให้มีการเปลี่ยนแปลงโดยเขียนภาพเทพชุมนุมขึ้นแทนภาพพระอดีตพุทธ ซึ่งก็คงเขียนเป็นแถวแนวยาวแบ่งเป็นชั้น ๆ 3 หรือ 4 ชั้น ตามระเบียบเดิม แต่แปลงเป็นเทพชุมนุม แบบแผนการเขียนภาพเทพชุมนุมตั้งแต่สมัยยุชยาดอนปลายมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ นิยมเขียนตามแบบแผน

ในไตรภูมิ คือ ชั้นบนสุดเขียนเป็นเทวดาแห่งพรหมโลก ชั้นกลางเขียนภาพเทวดาในระดับชั้นยาม ดาวดึงส์ ชั้นล่างเขียนภาพจุลกบาลหรือชั้นจาตุมหาราช ประกอบด้วยยักษ์ ครุฑ กุมภัณฑ์ นาค และเทวดาทั่วไป ยักษ์อาจจะเป็นคนหน้าดุ หน้าขมวดย่น ๆ มีหนวดเครา ซึ่งรัชกาลที่ 5 คราวเสด็จประพาสต้น ได้ทอดพระเนตรภาพเขียนเทพชุมนุมที่พระอุโบสถวัดช้างใหญ่ เห็นอยู่ลุ่มพลอยุทธยาขึ้นไป ทรงพระนิพนธ์ไว้ว่า เขียนภาพยักษ์หน้าดาแบบไขน ทั้งยังมีรูปหนุ่มนสลับกันไป ดูแปลกตายิ่งนัก

ภาพไตรภูมิเขียนไว้บนผนังด้านหลังพระประธาน โดยแบ่งผนังเบื้องล่างเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกเหนือบานประตูหลังขึ้นไปเขียนเป็นเรื่องสวรรค์ภูมิ มีรูปสวรรค์ต่าง ๆ ทวีปทั้งสี่ คือ อุดรกรูทวีป บุรพพิเททวีป ชมพูทวีป และอมรโคยานทวีป ทวีปนั้นเขียนตามคติโบราณ คือ ทวีปแปลว่าเกาะ จึงเขียนเป็นรูปเกาะ สันฐานเกาะอนุโลมตามคัมภีร์ไตรภูมิ อุดรกรูทวีปมีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยม บางที่เขียนเป็นรูปเขาพระสุเมรุ ตรงอาณาบริเวณเชิงเขาพระสุเมรุมีสระน้ำต่าง ๆ เช่น สระอนาคต สระอันพตป มีแม่น้ำไหลออกมาจากสระ 4 ทิศ ไหลออกจากปากสัตว์ต่าง ๆ ได้แก่ ทิศเหนือออกจากปากวัว ทิศตะวันออกออกจากปากช้าง ทิศตะวันตกออกจากปากม้า และทิศใต้ออกจากปากสิงห์ ผนังเบื้องล่างพระประธานเป็นรูปนรกภูมิ รูปนรกชุมต่าง ๆ รูปเปรตอสุรกาย

ส่วนภาพมารผจญอาจจะเขียนไว้บริเวณอื่น เช่น ผนังด้านข้างหรือผนังด้านหลังก็มี แต่ในสมัยอยุธยาตอนปลายสุดจะวางระเบียบไว้ตายตัวคือ เขียนมารผจญไว้บนผนังด้านหน้าเหนือประตูขึ้นไป คงประสงค์จะให้สอดคล้องกับพระประธานในอุโบสถซึ่งเป็นพระพุทธรูปมารผจญ (หรือมารวิชัย) คตินี้สืบมาถึงรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเขียนผนังด้านหน้าเป็นรูปมารผจญแบบเดียวกับสมัยอยุธยา

ลักษณะการใช้สี สมัยอยุธยาตอนต้นมักจะลงพื้นด้วยสีขาว เขียนด้วยเทคนิคสีบางลงบนพื้นสีขาว บางที่เว้นสีพื้นให้เห็น (บางตอนใช้กรรมวิธีแบบเขียนลงไปบนสมุดข่อยพื้นสีขาว) ใช้ระบบเดียวกับสีน้ำ

บางรัชกาลลงพื้นผนังสีสด ตรงไหนสีอ่อนผสมน้ำมากระบายให้จาง ๆ เป็นน้ำหนักอ่อนแก่เกิดค่าสีในสีเดียว และตัดเส้นสีหนักทึบลงไป บ้างรัชกาลใช้สีแดงระบายบนพื้นส่วนในภาพปราสาท ท้องฟ้า พื้นหลังเทพชุมนุม หรือภาพเสด็จจากดาวดึงส์ แต่ไม่ปล่อยให้สีแดงทึบ จะมีรูปดอกไม้ร่วง ใบไม้ร่วง ประดับให้เต็ม มีลวดลายประกอบ และมีช่องไฟสวยงาม

¹³ สกูลช่างรัตนโกสินทร์ สน สีมাত্রัง (2522) ทำการวิจัย เรื่อง จิตรกรรมฝาผนังสกูลช่างรัตนโกสินทร์ กล่าวว่า มีวิวัฒนาการต่อเนื่องจากอยุธยาและธนบุรี จิตรกรรมสกูลช่างรัตนโกสินทร์ที่เก่าแก่และมีหลักฐานเรื่องอายุภาพค่อนข้างแน่นอน คือ จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เขียนขึ้นราว พ.ศ. 2338 – 2340 จึงนับปี พ.ศ. 2340 เป็นปีเริ่มต้น และสามารถจำแนกออกเป็นยุคสมัย ได้ 3 ยุค คือ

1. ยุคพยายามเลียนแบบครูช่าง (อยุรยาและธนบุรี) อยู่ในช่วงรัชกาลที่ 1 และ 2 คณะกรรมการจัดงานฯ (2525 :19) กล่าวว่า วรรณศิลป์ของจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 1 ใช้วรรณศิลป์ที่หนักแน่น ให้ความรู้สึกเป็นปึกแผ่น เส้นมีลีลาสวยงาม แข็งแรง กล้าหาญ เด็ดเดี่ยวตรงไปตรงมา โน้มน้าวจิตใจให้เกิดปิติและศรัทธาในพุทธศาสนา

น. ณ ปากน้ำ (2525 : 4) กล่าวว่า ต้นรัตนโกสินทร์ สิ่งก่อสร้างสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ดูทะมัดทะแมง ผู้วิจัยสันนิษฐานว่างานจิตรกรรมฝาผนังก็น่าจะมีคติเช่นนั้น และ น. ณ ปากน้ำ (2543 ข : 7) กล่าวว่า กรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นเริ่มก่อตัวโดยกลุ่มฝีมือช่างอยุธยาตอนปลายกับศิลปะสมัยกรุงธนบุรี จึงได้รับการยกย่องว่า ศิลปะจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 เป็นศิลปะอันดีเลิศ เช่น ที่วัดพลับ (ธนบุรี) วัดสังข์กระจาย พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ วัดดุสิตารามวัดไชยทิศ บางขุนนนท์ สมัยพระเจ้าตากสินด้วย สกุลช่างรัตนโกสินทร์ตอนต้นค่อนข้างแปลก คือ แทนที่จะเริ่มต้นด้วยช่างฝีมืออ่อนเริ่มต้นจากการค่อย ๆ รู้ ค่อย ๆ ฝึกฝนการศิลปะ แต่เป็นการเริ่มต้นจากช่างผู้มีความเจนจัดอยู่แล้ว

2. ยุคนิยมแบบศิลปะจีน หรือ แบบพระราชนิยมรัชกาลที่ 3 สน สิมาดัง (2522 : 20) กล่าวว่า พระองค์ทรงติดต่อกับค้าขายกับประเทศจีนมาช้านานแล้ว ตั้งแต่ครั้งยังดำรงตำแหน่งเป็นพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ว่าราชการกรมท่า และประทับ ชุมพล (2525 : 30 -31) กล่าวว่า พระองค์นิยมศิลปะแบบจีน ซึ่งมีลักษณะเด่นในเรื่อง “ การทำให้ละลานตา “ เป็นศิลปะการตกแต่งดูวิจิตร รุ่มรวย มั่งคั่งและลายตา แต่ช่างเขียนก็มีความฉลาดที่นำศิลปะแบบจีนมาผสมผสานในงานจิตรกรรมจนแทบแยกไม่ออก หรือไม่ก็ซึมซาบศิลปะจีนเข้าไปโดยไม่รู้ตัว แล้วถ่ายทอดออกมาในงาน ส่วนลวดลายที่ใช้มีขนาดใกล้เคียงกัน น้ำหนักที่ใช้จะแตกต่างกันมากเพื่อให้ล้อย ดูเด่นและบางส่วนจะจมหายไป ลายต่อเนื่องเคลื่อนไหวไม่รู้จักจบ ส่วนสีนิยมระบายสีคล้ำ เข้มทึบหนาเป็นพื้นภาพ มีผลช่วยให้ทองคำเปลวซึ่งยุคนี้นิยมปิดทองมากเป็นพิเศษลอยเด่นออกมาจากผนัง อันเป็นผลแสดงถึงความมั่งคั่ง เมื่อใช้มากเกินไปทำให้ภาพแลดูลายตา สีทองสุกใสลอยเด่นออกมาจากผนังเป็นหย่อม ๆ ดูเหมือนพื้นลายประดับมากกว่าจะเป็นภาพเล่าเรื่อง วรรณศิลป์ทั่วไปเป็นวรรณคดีจีน ฉากพื้นหลังนิยมเขียนฉากธรรมชาติแลเห็นเป็นทิวทัศน์ลึกเข้าไปในภาพ คำนึงถึงความเป็นจริงในการจัดวางภาพของจิตรกรรม มีวิธีการจัดวางให้อยู่ในแนวเฉียงและแนวนอน ทำให้เกิดความเป็นระเบียบ ควบคุมให้ภาพทั้งหมดรวมกันอย่างมีเอกภาพ ภาพปราสาทราชวังพยายามเลียนแบบปราสาทจริง และเริ่มใช้หลักทัศนียภาพ

ขณะเดียวกันพระองค์ยังคงสนับสนุนจิตรกรรมแบบรักษาคติประเพณีเดิม จิตรกรดัง เช่น ครูคงแป๊ะและครูทองอยู่ ซึ่งเขียนภาพในแบบประเพณีตามอิทธิพลศิลปะอยุธยา ก็ล้วนอยู่ในรัชกาลของพระองค์ (อัครนิย , 2540 : 143)

สันติ เล็กสุขุม (2546 : 53) กล่าวว่า จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ได้มีการสอดแทรกลักษณะสมจริง คือ ฉากชีวิตประจำวันของชาวบ้านร้านช่องไว้มากขึ้น โดยรักษาความวิจิตรประณีตอันเป็นลักษณะเฉพาะของแบบประเพณีไทยไว้อย่างครบถ้วน

สน สีมাত্রัง (2522 : 5) กล่าวว่า จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์ได้พัฒนาการเน้นเรื่องกฎเกณฑ์ของแบบศิลปะ เครื่องครัดมากขึ้น ช่างย่อมพะวงอยู่กับความถูกต้องตามกฎเกณฑ์ ตามแบบศิลปะที่กำหนดไว้ เส้น สี และองค์ประกอบในภาพย่อมเกิดขึ้นจากการไตร่ตรอง แล้วจัดวางอย่างสุขุมมากที่สุด อารมณ์อ่อนไหวของช่างที่แสดงออกอย่างอิสระจึงขาดหายไปจากจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ จนกลายเป็นศิลปะแบบกำหนดนิยมแบบเคร่งครัด (Conventional Art) ซึ่งเป็นการแสดงออกถึงความเสื่อมแห่งจิตรกรรมไทย เพราะขาดคุณลักษณะลงประการ อันเป็นแก่นของศิลปรส

3. ยุคนิยมศิลปะตะวันตก ในสมัยรัชกาลที่ 4 พระองค์ทรงเปิดประเทศรับอารยธรรมของชาติตะวันตกมากมายที่เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรี และนำเอาวิทยาการต่าง ๆ ทั้งทางทหาร การปกครอง การศึกษาสาธารณสุข ใช้ปรับปรุงระบบวิธีการต่าง ๆ ภายในประเทศให้ทันสมัยมากขึ้น พระองค์เองยังเป็นผู้นำความรู้ความสนใจอย่างตะวันตกสามารถทรงอักษรเป็นภาษาอังกฤษและทรงสามารถมีความรอบรู้ในวิทยาศาสตร์อย่างยอดเยี่ยม

น. ณ ปากน้ำ (2543 : 22 - 25) ยุคนี้สามารถแบ่งแยกสกุลช่างได้เป็น 4 กลุ่มดังนี้

3.1 กลุ่มหัวใหม่ หรือ แบบพระราชนิยมรัชกาลที่ 4 นิยมเขียนภาพแบบอิทธิพลยุโรป มีแสงเงา มีเพอร์สเปกตีฟ (Perspective) คือ การผลักระยะใกล้ไกลของวิว อาคาร และผู้คน ระยะใกล้ตัวใหญ่ ขนาดใหญ่กว่า ระยะไกลก็เล็กลงไป

คณะกรรมการจัดงานฯ (2525 : 15) กล่าวว่า ขรัวอินโข่ง นำทัศนียวิทยาแบบ 3 มิติของตะวันตกมาใช้ในการงานจิตรกรรมเป็นคนแรก กล่าวได้ว่า เป็นจิตรกรคนแรกในสมัยหัวเลี้ยวหัวต่อของจิตรกรรมไทย ผลงานของท่านอาจจะแบ่งได้ตามลักษณะแบบแสดงที่เปลี่ยนแปลงไปตามอิทธิพลของตะวันตก 3 ลักษณะ คือ

ก. ลักษณะที่เป็นจิตรกรรมแบบประเพณีไทย เป็นแบบที่เขียนรูปบุคคลด้วยสีแบน ๆ จัดเส้นรูปอาคารบ้านเรือนเป็นเส้นระดับ หรือเส้นเอียงที่ขนานกัน มีการใช้แสงเงาเพียงเล็กน้อยในส่วนที่เป็นต้นไม้ ไร่นา หิน ภูเขาและท้องฟ้า งานลักษณะนี้ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดมหาสมณาราม จังหวัดเพชรบุรี

ข. ลักษณะที่เป็นจิตรกรรมแบบประเพณีไทย แต่ใช้ทัศนียแบบ 3 มิติของจิตรกรรมตะวันตก ซึ่งได้แก่ การเขียนปราสาท อาคารบ้านเรือนเป็นเส้นที่สอเข้าหากันในระยะที่ไกลออกไป และมีการเน้นแสงเงามากขึ้นตามส่วนต่าง ๆ ของภาพ แต่รูปบุคคลและรูปสัตว์ เขียนตามแบบเดิมของจิตรกรรมแบบประเพณีของไทยเป็นการผสมกันระหว่างความคิดของตะวันตกกับตะวันออก หรือระหว่างความจริงกับอุดมคติ งานลักษณะนี้ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังมณฑปวัดพระงาม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ค. ลักษณะที่เป็นจิตรกรรมแบบตะวันตก เป็นจิตรกรรมที่เขียนขึ้นด้วยวิธีการรูปแบบตลอดจนเรื่องราวของตะวันตก จะมีเป็นของไทยอยู่ที่เพียงในด้านฝีมือและความคิด

เท่านั้น จิตรกรรมลักษณะนี้เขียนไว้บนฝาผนังพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร วัดบรมนิวาส กรุงเทพฯ (นอกจากนี้ยังปรากฏที่พระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม วัดกันมาตุยาราม วัดเสนาสาราม) มีแนวเรื่องเกี่ยวกับปริศนาธรรม และภาพเกี่ยวกับกิจวัตรของพระสงฆ์ หรือ เทศกาลงานบุญเนื่องในพุทธศาสนา ภาพปริศนาธรรมนี้ ขรัวอินโข่งใช้ตัวบุคคล อาคาร บ้านเรือนและธรรมชาติอื่น ๆ ตลอดจนวิธีการเขียนเป็นแบบตะวันตกทั้งสิ้น เนื่องจากท่านไม่เคยไปต่างประเทศจึงอาศัยรูปบุคคลและสิ่งแวดล้อมที่ปรากฏอยู่ในภาพพิมพ์ ภาพเขียนของชาติตะวันตกที่ส่งเข้ามาเผยแพร่ในเมืองไทย นอกจากในบางภาพจะมีรูปของเทพยดาที่เขียนตามแบบประเพณีของจิตรกรรมไทยลอยอยู่บนท้องฟ้าเพียง 2 – 3 องค์

จิตรกรท่านอื่น ๆ ที่เขียนภาพโดยใช้วิธีการแบบตะวันตกในยุคเดียวกันก็มีอยู่บ้าง แต่ขรัวอินโข่งท่านเป็นผู้นำ ทำงานมาก มีความสามารถสูงจึงได้รับการกล่าวถึงมากกว่า ท่านมีลูกศิษย์มากมายที่ดำเนินรอยเอาแบบอย่างท่านเป็นครู เช่น พระครูกลินสังวรณ (มี) เจ้าอาวาสวัดทองนพคุณ เป็นสกุลขรัวอินโข่งในเวลาต่อมา และการที่ท่านเป็นชาวเพชรบุรีโดยกำเนิดในเวลาต่อมารัชกาลที่ 4 โปรดให้ท่านได้ไปเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่วัดมหาสมณารามร่วมกับช่างท้องถิ่นอื่น ๆ ท่านได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้กับช่างสกุลเพชรบุรีได้นำไปผสมผสานในการสร้างงานตนเองต่อไป ลูกศิษย์ที่เพชรบุรีได้แก่ พระอาจารย์ฤทธิ์ เจ้าอาวาสวัดพลับพลาชัย ซึ่งได้ถ่ายทอดสู่รุ่นต่อ ๆ มา เช่น อาจารย์เลิศ พ่วงพระเดช อาจารย์พิน อินฟ้าแสง (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว)

3.2 กลุ่มกลางเก่ากลางใหม่ คือ ช่างที่นำคติเก่า ๆ กับคติศิลปะแบบแผนใหม่เข้ามาผสมผสานกัน เป็นกลุ่มที่มีจำนวนมากที่สุด เช่น จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดพระแก้ววังหน้า

พระอุโบสถวัดทองนพคุณ พระอุโบสถวัดทองนพคุณ พระอุโบสถวัดชินวราราม พระอุโบสถวัดทองศาลางาม

3.3 กลุ่มหัวเก่า แต่ปฏิรูปสีสันตไส เขียนภาพคนเป็นแบบคลาสสิกอย่างภาพไทย เขียนต้นไม้ สถาปัตยกรรมแบบเก่า แต่ใช้สีได้สดใสแปลกไปกว่าโบราณ ดังเช่น จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี

3.4 กลุ่มหัวโบราณ เขียนด้วยวิธีโบราณ การเขียนเส้น เขียนต้นไม้ สถาปัตยกรรม การจัดเส้นเป็นระบบโบราณแท้ ๆ ไม่มีการเปลี่ยนแปลง พบในวัดเก่า ๆ ทั่วไป เช่น จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม เช่น จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดบางขุนเทียนนอก กรุงเทพฯ

จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 อยู่ในยุคสมัยหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างคติเก่าและคติใหม่ ที่นำศิลปะและลวดลายแบบฝรั่งที่แพร่หลายเข้ามาผสมผสานกันเป็นลักษณะใหม่ขึ้น จิตรกรรมสมัยนี้มีมิติ เนื่องจากได้มีการฝึกฝนอย่างขมักเขม่นเข้มงวดมาแต่รัชกาลที่ 3

ในสมัยรัชกาลที่ 5 อิทธิพลศิลปะตะวันตกยิ่งไหลบ่าเข้ามามากขึ้น จิตรกรรมฝาผนังแห่งแรกที่แสดงเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ พระราชประวัติ พระราชจริยาวัตร และขนบธรรมเนียมประเพณีสมัยรัชกาลที่ 4 – 5 และมีการสอดแทรกภาพเหมือนของบุคคลเป็นครั้งแรกลงในจิตรกรรมฝาผนัง คือ พระที่นั่งทรงผนวช ในวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร ดุสิต เขียนขึ้นราว พ.ศ. 2442 เทคนิควิธีการเขียนทำตามแบบประเพณีแต่จิตรกรได้พยายามประยุกต์ให้คลี่คลายไปอีกก้าวหนึ่งที่มีอิทธิพลตะวันตกปรากฏอยู่ และจะปรากฏภาพเหมือนบุคคลในจิตรกรรมฝาผนังที่วาดยังสถานที่อื่น ๆ อีกหลายแห่ง และในสมัยของพระองค์ได้มีการเขียนภาพซ่อมที่ระเบียงวัดพระแก้วถึง 2 ครั้ง ทำให้ได้ประชาชนได้รู้จักจิตรกรไทยสมัยนั้นหลายท่านนอกจากพระองค์ทรงจ้างจิตรกรชาวอิตาลีเข้ามาวาดจิตรกรรมฝาผนังตามแบบตะวันตกในพระที่นั่งต่าง ๆ ทำให้จิตรกรรมไทยแบบประเพณีซบเซาลงไป ยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 7 อิศนีย์ ชูอรุณ (2540 : 150) กล่าวว่า ผลงานจิตรกรรมแบบประเพณีเป็นผลจากความพยายามของจิตรกรที่จะปรับแนวความคิดและเทคนิควิธีการเขียนภาพตามแบบของชาวตะวันตกและไทย ให้กลมกลืนกันมากขึ้น แต่โดยพื้นฐานทางความคิดทางศิลปะที่แตกต่างกัน ทำให้จิตรกรส่วนมากยังไม่ประสบผลสำเร็จในการแก้ปัญหาทางจิตรกรรมมากนัก พื้นฐานทางความคิดจิตรกรรมไทยที่เป็นแบบอุดมคติ แต่จิตรกรรมตะวันตกให้ความสำคัญกับจิตรกรรมลักษณะแบบเหมือนจริง จึงต่างเดินสวนทางกัน ตัวอย่างของความไม่สำเร็จดังกล่าว ได้แก่ การนำวิธีเขียนภาพในแบบที่มีเส้นเดินไปพบกันยังจุดสายตาดตามหลักทัศนมิติ (perspective) มาใช้ร่วมกับการเขียนภาพในวิธีให้มีเส้นแนวเดินคู่ขนานกัน (isometric , oblique) จึงทำให้บางส่วนของภาพดูเหมือนแผ่นดินเอียงเทลงมา แต่บางส่วนของภาพเหมือนกับหงายไปข้างหลังจนทрудจุมพื้นธรณี เป็นต้น

¹⁴ สกุลช่างธนบุรี สน สิมาดริง (2522 : 2 – 5) กล่าวว่า เมืองบางกอก (ธนบุรี) ในสมัยอยุธยาเป็นเมืองหน้าด่านและเป็นชุมชนที่มีความอุดมสมบูรณ์ ศิลปวัตถุสถานในเมืองธนบุรีมีมาก่อนที่สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีจะทรงตั้งกรุงธนบุรีเป็นราชธานีสืบทอดมาจนถึงต้นแผ่นดินรัชกาลที่ 1 กรุงรัตนโกสินทร์ จึงสิ้นสุดลงคลี่คลายเป็นแบบอย่างศิลปะสกุลรัตนโกสินทร์ ศิลปะสกุลธนบุรีมีระยะเวลาอยู่ระหว่าง พ.ศ. 2200 – 2350

กรุงธนบุรีเป็นเมืองหลวงเพียง 15 ปี สภาพบ้านเมืองขณะนั้นติดพันกับการศึกสงคราม การทำนุบำรุงบ้านเมืองมีน้อย เข้าใจว่าช่างชาวอยุธยาได้เข้ามาสร้างสรรค์ผลงานแต่คงไม่มีโอกาสได้สร้างงานเด่นและสำคัญ เมื่อพิจารณาแบบอย่างกล่าวได้ว่า ช่างอยุธยา มาฟื้นฟูในกรุงธนบุรีและมีบทบาทมากในสกุลรัตนโกสินทร์ต่อมา โดยเป็นแบบอย่างทางศิลปะให้

ลักษณะเหมือนกันของสกุลช่างอยุธยาและธนบุรี คือ การใช้เส้นวาดที่มีพลังหนักแน่น แข็งกร้าว แต่เส้นที่วาดมีพลังอ่อนไหวของช่างสอดแทรกลงไปด้วยอย่างเห็นได้ชัด เส้นจึงอาจวาดอย่างไม่ต้องร่างภาพไว้ก่อนเป็นส่วนมาก ทั้งนี้ด้วยความมั่นใจ กล้าหาญ และอิสระของช่าง เส้นที่วาดจึงไม่ได้เกิดจากการบรรจงค่อย จดพู่กันวาด คนทั่วไปจะดู

เหมือนขาดความปรารถนา การระบายสี การจัดองค์ประกอบในภาพ ตลอดจนลวดลายที่สอดใส่ประดับประดาภาพบุคคลและบริเวณว่างของภาพ ล้วนมีลักษณะที่หนักแน่น กล้าหาญ และอิสระเช่นเดียวกันกับการใช้เส้น ด้วยเหตุนี้ลักษณะทั่วไปของจิตรกรรมสองสกุลช่างจึงดูขาดความประณีตบรรจงและไม่เคร่งครัดในกฎเกณฑ์มากนัก แต่คุณลักษณะที่ดีของสกุลช่างครู (ชนบุรีและอยุธยา) คือ อารมณ์อ่อนไหวของช่างที่อิสระในการแสดงออก

อาจารย์เพื่อ หริพิทักษ์ (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ : 5 – 6) กล่าวว่า คติชนบุรีศิลปะมีลักษณะที่หนักแน่น ภาพเขียนแสดงความหนักแน่นของสี สีพื้นเข้มคล้ำด้วยเทาหนักและเรียบ ๆ นิยมเขียนเป็นตัวอักษรบอกชื่อตัวสำคัญในภาพกำกับไว้ให้รู้ ภาพเขียนในหอไตร พระปิฎก วัดระฆังโฆสิตาราม ซึ่งประกอบด้วยหอนั่ง หอกลางและหอนอน งานฝีมือของพระอาจารย์นาค เป็นตัวอย่างที่ดีของยุคหัวเลี้ยวหัวต่อสืบเนื่องจากกรุงเก่า คือ การใช้สีพื้นภาพเป็นสีอ่อน ทว่ามีลักษณะเด่น คือเขียนคลายลงหนักจากเดิมทีเดียว แต่กิริยาท่วงท่าของตัวละครดูมีพลัง ความเข้มแข็งเด็ดเดี่ยว สะท้อนถึงจิตใจอันอีกึกheim ร่าเริงแสดงถึงจิตใจของผู้คนในยุคสร้างบ้านสร้างเมืองที่แตกดับมาจากกรุงเก่า ยุคของชาติใหม่แผ่นดินใหม่ จึงแสดงออกถึงการแสดงภาพที่เคลื่อนไหว โลดโผน วางภาพใหญ่โตเห็นได้ชัดเหมาะกับเนื้อที่ใช้สีสดใสนั่น หอนั่งเป็นฝีมือลูกศิษย์แต่เอาอย่างท่านที่เขียนในหอกลางและหอนอน ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์น่าจะมีช่างเขียนจากที่หอไตรไปวาดซึ่งขณะนั้นคงเป็นนายช่างใหญ่แล้ว เพราะอายุมากขึ้นประสบการณ์ ฝีมือสูงขึ้น

¹⁵ สกุลช่างนนทบุรี ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เพื่อ หริพิทักษ์ และเขียน ยัมศิริ (2506) ทำการวิจัย เรื่อง จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรี โดยทำการศึกษาวัดที่สร้างขึ้นในจังหวัดนนทบุรี 3 วัด ซึ่งมีคุณสมบัติทางศิลปะของจิตรกรรมแบบอย่างสกุลช่างนนทบุรี ได้แก่

1. วัดปราสาท ด.บางกร่าง อ.เมือง มีจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถฝีมือช่างสมัยอยุธยาตอนปลาย ประมาณ พ.ศ. 2293 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง

2. วัดชมพูเวก ด.ท่าทราย อ.เมือง มีจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหาร และพระอุโบสถฝีมือช่างสมัยอยุธยาตอนปลายและได้รับการซ่อมแซมในสมัยรัชกาลที่ 3 รัตนโกสินทร์

3. วัดโพธิ์บางโอ (วัดโพธิ์เสน) ด.วัดชลอ อ.บางกรวย มีจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถ และได้รับปฏิสังขรณ์สมัยรัชกาลที่ 3 รัตนโกสินทร์ โดยกรมหลวงเสนีย์บริรักษ์ (ครุฑงแป๊ะ)

ทั้ง 3 วัดแสดงถึงสกุลช่างนนทบุรี ซึ่งอยู่ร่วมสมัยกับอยุธยา กรุงธนบุรี และต้นรัตนโกสินทร์ แม้ว่าความเป็นสกุลช่างนนทบุรี ที่เป็นช่างท้องถิ่นมีฝีมือไม่ชำนาญเท่าช่างหลวง แต่ได้สะท้อนถึงความเป็นตัวของตนเอง จิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาทมีสีเกือบเอกรงค์ มีวรรณะสีเช่นเดียวกับวัดชมพูเวก โครงสร้างส่วนใหญ่เป็นสีแดงและขาว มีลักษณะค่อนข้างเป็นอย่างศิลปะเริ่มแรก การแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกส่วนตัวของช่าง เช่น การ

ถ่ายทอดความประทับใจต่ออารมณ์ในตัวละคร ช่างทำงานตามอุปนิสัยมากกว่ายึดมั่นใน
ลัทธิประเพณีนิยมตามหลักเกณฑ์อันเข้มงวด การแสดงออกโดยวิธีการใช้เส้นบาง ๆ อย่าง
พื้นบ้าน ลายเส้นเป็นไปอย่างง่าย ๆ แสดงถึงอารมณ์ ความรู้สึกอันน่าดู

ส่วนที่วัดโพธิ์บางโอ สังเกตได้ว่าสีที่ใช้มีวรรณะสีอ่อน ซึ่งตรงข้ามกับสกุล
ช่างรัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นวรรณะสีแก่ บรรดารูปคนเขียนคล้ายเส้นปากกา บางมาก และ
วิธีการพิเศษ โดยเฉพาะคือแยกเรื่องราวที่เขียนจากเรื่องหนึ่งออกจากเรื่องหนึ่ง โดยการใช้
เส้นทแยงหักมุมสลับกันไปขึ้น ๆ ลง ๆ ลางครั้งคล้ายกับเส้นรูปนอกของภูเขา ลางครั้ง
คล้ายกับเป็นการแบ่งความสูงทั้งหมดของภาพเขียน ซึ่งเส้นแบ่งนี้ไม่เป็นทั้งเส้นระดับและ
เส้นตั้ง สกุลช่างรัตนโกสินทร์ก็ใช้วิธีการแบ่งเรื่องราวของภาพด้วยวิธีนี้ แต่ไม่มากเหมือน
สกุลช่างนนทบุรี และแตกต่างกันที่ว่าภาพเขียนสกุลช่างรัตนโกสินทร์เกือบทั้งสิ้นนั้นดูเป็น
ฉากเห็นจากที่สูง และใช้สำหรับเป็นฉากหลังของหมู่รูปคน แต่ภาพที่เป็นฉากของสกุลช่าง
นนทบุรีอยู่ในเส้นระดับ และสภาพทั้งหมดแต่ละช่องประกอบขึ้นด้วยเส้นเป็นรูป
สามเหลี่ยมปิระมิดตั้งตรง สกุลช่างนนทบุรีคงจะสูญหายไปตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เมื่อ
วัฒนธรรมตะวันตกแพร่ขยายเข้ามา

¹⁶ มาณพ อิศรเดช (2527) ทำการวิจัย เรื่อง การศึกษาจิตรกรรมสมัยอยุธยา
สกุลช่างเพชรบุรีที่วัดใหญ่สุวรรณาราม กล่าวว่า สกุลช่างเพชรบุรีเริ่มต้นที่จิตรกรรมฝาผนัง
ในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม ซึ่งอยู่ร่วมสมัยกรุงศรีอยุธยาช่วงที่ 2 (สมเด็จพระเจ้า
ปราสาททอง พ.ศ. 2173 ถึงสมเด็จพระศรีสุธรรมราชา พ.ศ. 2199) มีความเด่นในด้าน
เนื้อหาและคติ ยังพบว่าทางด้านองค์ประกอบและรูปแบบศิลปะมีลักษณะพิเศษต่างไปจาก
สกุลช่างอยุธยาอื่น ๆ

สุนนท์ ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยาและคณะ (2545) ทำการวิจัย เรื่อง ศึกษา
ศิลปะกรรมแบบประเพณีในจังหวัดเพชรบุรี กล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดเพชรบุรี ซึ่ง
เป็นที่มาของสกุลช่างเมืองเพชร มีพัฒนาการสืบทอดสายสกุลได้ 2 กลุ่ม คือ ช่างท้องถิ่นที่
ได้รับอิทธิพลงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาและช่างท้องถิ่นที่ได้รับอิทธิพลงานจิตรกรรมสมัย
รัตนโกสินทร์ โดยแบ่งกลุ่มจิตรกรรมสกุลช่างเพชรบุรีออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มจิตรกรรมสมัยอยุธยา ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังวัดใหญ่สุวรรณาราม มี
ลักษณะเด่นในการเขียนภาพเทพชุมนุม ซึ่งเป็นภาพเทวดาจากสวรรค์ชั้นต่าง ๆ นั่งรวมกัน
ช่างมีความเข้าใจในการเขียนกายวิภาคและแต่ละองค์มีลวดลายผ้านุ่งที่ไม่ซ้ำแบบกัน และ
จิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะแก้วสุทธารวาส มีลักษณะเด่นในการเลือกเรื่องที่แสดงถึงความเชื่อ
ในพุทธศาสนาและความคิดทางเทคนิคในการแสดงองค์ทางองค์ประกอบศิลปะ

2. กลุ่มจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นสมัยรัชกาลที่ 1 – 3 ได้แก่จิตรกรรม
ฝาผนังวัดมหาธาตุวรวิหาร เทคนิควิธีเขียนในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยทั่วไปมีการลงพื้นสีฉ่ำ
หลังสีเข้ม เน้นสีสว่างที่เด่นไม่ สถาปัตยกรรมและกลุ่มคน และเน้นสีทองให้สุกสว่าง ที่นี้จะใช้
พื้นสีสว่างมีการเน้นน้ำหนักสีบาง ๆ และค่อย ๆ เพิ่มน้ำหนักสี ใช้สีสะอาดสดใส

3. กลุ่มจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นสมัยรัชกาลที่ 4 – 7 ได้แก่จิตรกรรมฝาผนังวัดมหาสมณาราม ซึ่งขรัวอินโข่งเป็นผู้วาด ท่านเป็นชาวเพชรบุรีแต่ส่วนใหญ่ทำงานที่เมืองหลวง ท่านมีลูกศิษย์มากมายที่เพชรบุรีพระอาจารย์ฤทธิ วัดพลับพลาชัยเป็นผู้สืบทอด นอกจากนี้ยังมีสำนักกลุ่มช่างตามวัดต่าง ๆ ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มของตนให้เห็นเด่นชัดเป็นพิเศษ ซึ่งเมื่อพบเห็นผลงานก็จะสังเกตได้ทันทีว่าเป็นฝีมือของกลุ่มช่างวัดใด เช่น วัดใหญ่ วัดพระทรง วัดเกาะ วัดยาง การสืบทอดช่างเมืองเพชรบุรีในปัจจุบันยังคงมีอยู่แต่เน้นด้านประติมากรรมปูนปั้นมากกว่า

¹⁷ นุชนาถ กิจงาม (2536 : 81 – 91) กล่าวว่า ภาพจิตรกรรมที่พระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ได้รับการเขียนและเขียนซ่อมดังนี้

รัชกาลที่ 1 ไม่ปรากฏหลักฐานว่าพระองค์ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เขียนขึ้นและสำเร็จลงเมื่อใด เพียงแต่สันนิษฐานว่า คงเขียนขึ้นเมื่อคราวสร้างวัดพระศรีรัตนศาสดารามในระยะแรกพร้อมกับการสร้างพระระเบียง

รัชกาลที่ 3 พระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม โปรดให้เขียนภาพจิตรกรรมรามเกียรติ์เสียใหม่ทั้งหมด แต่คงเรื่องเดิมไว้ตั้งแต่ต้นจนจบ โดยพระอาจารย์แดงเป็นผู้ร่างต้นแบบภาพเขียน พระองค์ทรงเอาพระทัยใส่และเสด็จทอดพระเนตรการเขียนภาพเสมอ ๆ ทรงพินิจพิจารณาโดยละเอียด และบางครั้งทรงมีพระราชวิจารณ์ทำให้ช่างเขียนได้เพียรพยายามแก้ไขให้ดีที่สุด และเมื่อเสร็จเรียบร้อยแล้วก็พระราชทานรางวัล

รัชกาลที่ 4 มีการขยายคดพระระเบียงออกไปทางทิศตะวันออกและตะวันตก การเขียนซ่อมภาพจิตรกรรมรามเกียรติ์ไม่เสร็จในรัชกาล

รัชกาลที่ 5 พระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เขียนซ่อมภาพรามเกียรติ์ 2 ครั้ง คือ

ครั้งแรกเมื่อต้นรัชกาล เป็นการดำเนินการต่อจากที่ค้างมาแต่รัชกาลก่อน มีพระยาหัตถการบัญชา (กัน) จางวางช่างมหาดเล็ก กับพระอาจารย์แดง วัดหงส์รัตนารามเป็นแม่กองร่าง

ครั้งที่สอง คราวปฏิสังขรณ์พระอารามเพื่อเตรียมการสมโภชพระนครครบ 100 ปี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงจักรพรรดิพงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงภาณุพันธุ์วงศ์วรเดช ทรงแบ่งกันควบคุมการเขียนภาพที่พระระเบียงใหม่ทั้งหมดพระองค์ละครึ่งหนึ่ง มีพระอาจารย์ลอย วัดสุวรรณารามเป็นแม่กองร่างด้านสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงจักรพรรดิพงศ์ และพระอาจารย์แดง วัดหงส์รัตนารามเป็นแม่กองร่างด้านสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงภาณุพันธุ์วงศ์วรเดช

รัชกาลที่ 7 พระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ซ่อมภาพเขียนในระหว่าง พ.ศ. 2472 – 2475 เพื่อเตรียมการฉลองพระนครครบ 150 ปี เดิมวางโครงการที่จะลบภาพ

เดิมออกทั้งหมดแล้วจะกรุดารางเหล็กแบบผนังถือปูนใหม่ แล้วจึงเขียนภาพลงบนผนังใหม่ เพื่อป้องกันความชื้นที่จะทำให้ภาพลบเลือนเสียหาย เมื่อมีการประชุมคณะกรรมการฯ สรุปได้ว่าส่วนใดที่ยังมีลักษณะสมบูรณ์ควรสงวนรักษาไว้ จึงดำเนินการเขียนซ่อมเฉพาะส่วนที่ชำรุด ในการเขียนซ่อมสันนิษฐานว่า คงใช้สมุดร่างภาพรามเกียรติ์ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงสันนิษฐานว่า เป็นฝีมือของพระยาหัตถการบัญชา (กัน) เหตุที่ทรงวินิจฉัยเนื่องจากท่านเป็นช่างยุครัชกาลที่ 3 ลักษณะภาพร่างในสมุดเป็นแบบเก่าที่ยังไม่รู้จักหลักการทัศนียวิทยา อาคารเป็นแบบปราสาทวิมานและกำแพงไม่มีตึกแบบฝรั่ง แต่ช่างเขียนที่รับงานเขียนไปแต่ละห้องจะเพิ่มเติมรายละเอียดอย่างไรก็ได้แล้วแต่ช่างแต่ละคน แต่คงไม่ถึงกับแปลกแตกต่างจนฉีกแนวออกไป

การซ่อมคราวนี้ พระเทวาภิรมิต (ฉาย เทียมศิลป์ไชย) เป็นผู้อำนวยการซ่อมและท่านเขียนภาพในห้องที่ 1 ทางด้านทิศเหนือเป็นการเริ่มต้นภาพแรก ตอนพระชนก ฤาษีโกณพบบผอบนางสีดา จึงลาเพศจากบรรพชิตกลับคืนสู่สภาวะกษัตริย์ดังเดิม แล้วนำนางสีดาไปเลี้ยงเป็นบุตรต่อไป ภาพต่อไปเขียนโดยทักษิณาวัตร และถ้าช่างคนใดพบเหตุขัดข้องมีปัญหา ท่านก็จะเป็นผู้ช่วยช่างเขียนหรือช่วยร่างบนผนังเลยทีเดียว ในการซ่อมครั้งนี้มีช่างร่วมงานถึง 60 ท่าน

ลักษณะการเขียนภาพมีลักษณะประสานกลมกลืนกันระหว่างจิตรกรรมไทย ประเพณีและแบบตะวันตก มีระยะใกล้ไกล แสดงความลึก การใช้สี แสงเงาตามความเป็นจริง เพราะพระเทวาภิรมิตท่านเป็นศิษย์ของสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จึงถ่ายทอดลักษณะเด่นของสกุลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 อย่างเต็มที่ นักวิชาการศิลปะหลายท่านจึงกล่าวว่าเป็นกลุ่มช่างเขียนสกุลรัตนโกสินทร์รุ่นสุดท้าย แต่ก็ยังเป็นหลักสำคัญสำหรับการศึกษาศิลปะไทย สำหรับช่างรุ่นต่อไปที่จะได้นำแนวคิดมาสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดการเจริญเติบโต เกิดความหลากหลายเป็นทางเลือกของสาธารณชนต่อไป

ตั้งแต่ พ.ศ. 2482 สมัยรัชกาลที่ 8 ได้มีการซ่อมประมาณเล็กน้อยตลอดเพราะภาพเขียนชำรุดร่อนออกอีก

รัชกาลที่ 9 วาระกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี พุทธศักราช 2525 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ปฏิสังขรณ์พระบรมมหาราชวังและวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ได้เชิญช่างที่เคยเขียนภาพคราวปฏิสังขรณ์ในสมัยรัชกาลที่ 7 เท่าที่ยังมีชีวิตอยู่ และสามารถเขียนภาพได้ประมาณ 15 ท่าน

¹⁸ สกุลช่างสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เป็นแนวทางที่พระองค์ได้สร้างขึ้นตามที่ได้ศึกษาค้นคว้าด้านศิลปะมานานตลอดชีวิต พระองค์ทรงเป็นเอกอัจฉริยะอย่างแท้จริงและทรงมีพระสหายทางศิลปะและลูกศิษย์ที่ได้นำแบบอย่างสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันหลายท่าน ที่สำคัญคือ พระเทวาภิรมิต (ฉาย เทียมศิลป์ไชย) เกิด พ.ศ. 2431 เสียชีวิต พ.ศ. 2490 เป็นชาวบ้านโพธิ์แขว อำเภอมือง จังหวัดนครราชสีมา เริ่มการศึกษาภาพไทย ลายไทยกับพระอาจารย์บุญถึง วัดกลาง ที่บ้านเกิด ตั้งแต่อายุ 6 ขวบ ต่อมาได้เข้ารับราชการที่กรมศิลปากร

และได้มอบตัวเป็นศิษย์ต่อสมเด็จพระเจ้า ด้วย ต่อมาท่านได้วาดภาพจิตรกรรมชุดพระเวสสันดรชาดก พุทธประวัติ และทศชาติชาดก เป็นภาพพระเวสสันดร 13 กัณฑ์ รวม 14 ภาพ ภาพทศชาติชาดก 32 ภาพ พิมพ์สอดสีธรรมดาขนาดโปสการ์ดและโปสเตอร์ขนาดใหญ่ โดยร้าน ส. ธรรมภักดี (นายสม พ่วงภักดีเป็นเจ้าของ) ดันฉบับดังกล่าวพระเทพวชิรมิตรท่านคงวาดลงบนผ้าใบแคนวาสเสร็จหลายปี ต่อมา ส.ธรรมภักดีนำไปทำเป็นต้นฉบับทางการพิมพ์ระบบออฟเซต อาจเป็นเพราะเทคโนโลยีการพิมพ์ในประเทศไทยขณะนั้นยังไม่ก้าวหน้า จึงนำไปพิมพ์ที่ประเทศญี่ปุ่น

ปัจจุบันร้าน ส.ธรรมภักดีดำเนินธุรกิจโดยรุ่นลูกรุ่นหลาน อยู่บนถนนตะนาว บางลำพู ภาพชุดดังกล่าวมีอิทธิพลต่อช่างปัจจุบัน ซึ่งได้นำไปเป็นแบบในการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง ภาณุพงษ์ เลาสสม (2541 : 167) กล่าวว่า จิตรกรรมฝาผนังในล้านนาตั้งแต่ พ.ศ. 2500 ช่างเขียนพื้นเมืองนิยมเขียนจิตรกรรมฝาผนังตามแบบภาพพิมพ์ชุดดังกล่าว

ในทางประวัติศาสตร์ศิลป์ ถือว่าผลงานของพระเทพวชิรมิตรเป็นแบบศิลปะในสกุลช่างสมเด็จพระเจ้า ซึ่งมีลักษณะเฉพาะของการผสมผสานกันอย่างกลมกลืนระหว่างศิลปะแบบไทยและศิลปะตะวันตก ภาพจิตรกรรมดังกล่าวมีอิทธิพลต่อการสร้างจิตรกรรมฝาผนังทั่วประเทศ โดยจะนิยมเขียนเป็นภาพขนาดใหญ่สำหรับฝาผนังโบสถ์และวิหาร ในจังหวัดเชียงใหม่มีหลายวัดที่ใช้ภาพจิตรกรรมดังกล่าวเป็นต้นแบบ และใช้สีน้ำมันตามแบบตะวันตก

สำหรับล้อม เพ็งแก้ว (อ้างถึงในวัดมหาธาตุวรวิหาร , 2543 : 8) กล่าวว่างานจิตรกรรมมหาชาติในแต่ละท้องถิ่นได้มาถึงจุดวิบัติ เมื่อมีนักธุรกิจในเมืองหลวงได้พิมพ์ภาพมหาชาติออกเผยแพร่ และใช้กลยุทธ์ทางการตลาดจนมีวัดเป็นจำนวนมากได้ทั้งภาพมหาชาติชิงท้องถิ่นตน หันมาใช้ภาพพิมพ์ของนักธุรกิจแทน ทำให้ภาพมหาชาติในแต่ละท้องถิ่นมีพิมพ์เดียวทั่วประเทศ ซึ่งนอกจากจะทำลายลักษณะท้องถิ่นให้หมดไปแล้ว ยังทำลายหรือบั่นทอนความคิดสร้างสรรค์ของคนท้องถิ่นอีกด้วย และรวมไปถึงความรู้สึกเป็นเจ้าของที่สัมพันธ์สืบเนื่องด้วยชุมชนของตน นับเป็นเรื่องน่าเศร้าอีกเรื่องหนึ่งในหลายเรื่อง ที่ท้องถิ่นถูกรบงา

แต่เป็นเรื่องที่น่ายินดียิ่งที่เมืองเพชรบุรียังสามารถยืนหยัดรักษาแนวนิยมของบรรพชนไว้ได้และอย่างเป็นตัวของตัวเอง เพราะทุกวันนี้ยังมีวัดอีกเป็นจำนวนมากที่ไม่ยอมตกเป็นเครื่องมือตามกลยุทธ์การตลาดของนักธุรกิจ ไม่ยอมให้ภาพพิมพ์ของคนอื่นเข้ามาแทนที่ภาพเขียนของศิลปินประจำเมือง เป็นเรื่องที่ควรสรรเสริญและเผยแพร่เกียรติคุณให้ปรากฏ

¹⁹ อ่านเพิ่มเติมใน เพลินพิศ กัรรณ. 2533. " พิธีไหว้ครูศิลปะการช่าง " ศิลปากร ปีที่ 24 ฉบับที่ 4 เดือนกันยายน. หน้า 5 - 17 . ซึ่งกล่าวถึงพระราโชวาทของ

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เกี่ยวกับความเป็นมา ความสำคัญ และ
พิธีการไหว้ครูศิลปะการช่าง

²⁰ ได้แก่ 1) คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาทัศนศิลป์ ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยทักษิณ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (วิทยาเขต
ประสานมิตร) มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ (วิทยาเขตปัตตานี) 2) คณะศิลปกรรม
ศาสตร์ สาขาจิตรกรรม ในมหาวิทยาลัยขอนแก่น มหาวิทยาลัยบูรพา 3) คณะจิตรกรรม
ประติมากรรมและภาพพิมพ์ สาขาจิตรกรรม สาขาศิลปะไทย ในมหาวิทยาลัยศิลปากร (
วิทยาเขตวังท่าพระ) 4) คณะวิจิตรศิลป์ สาขาจิตรกรรม สาขาศิลปะไทย
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ 5) คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สาขาจิตรกรรม สถาบันเทคโนโลยี
พระเจ้าเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง คณะจิตรกรรม คณะศิลปกรรมประจำชาติ
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง ส่วนเอกชนมีคณะศิลปกรรม สาขา
ทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ได้ดำเนินการโดยใช้วิธีศึกษาจากการวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร (Documentary Research) ค้นคว้าข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ เอกสารชั้นต้น (Primary Sources) เช่น รายงานผลการวิจัยของนักวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เอกสารชั้นที่สอง (Secondary Sources) เช่น เอกสารที่เขียนขึ้นโดยนักวิชาการ การแสดงความคิดเห็น การใช้หลักฐานต่าง ๆ นั้น ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงความสำคัญของการอ้างอิงหลักฐาน เพื่อให้งานวิจัยมีกระบวนการที่ถูกต้องและเป็นงานที่มีความเชื่อถือได้ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลภาคสนาม การสอบถาม การสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง และการสังเกตของผู้วิจัย

การศึกษาภาคสนาม

ผู้วิจัยได้วางแผนการศึกษาภาคสนาม ดังนี้

1. การเตรียมการ

1.1 การศึกษาเอกสารต่าง ๆ เพื่อหาข้อมูลเบื้องต้นว่า มีวัดใดในภูมิภาคตะวันตกที่มีจิตรกรรมฝาผนัง คือ 1) สำนวณรายชื่อวัดในหนังสือประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร เล่มที่ 1 พ.ศ. 2525 ถึงเล่มที่ 16 พ.ศ. 2540 2) หนังสือวัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดกาญจนบุรี , จังหวัดนครปฐม จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ , จังหวัดเพชรบุรี , จังหวัดสมุทรสงคราม , จังหวัดสมุทรสาคร และจังหวัดสุพรรณบุรี 3) มีหนังสือสอบถามสำนักงานเจ้าคณะอำเภอต่าง ๆ ในจังหวัดเขตภูมิภาคตะวันตก 4) มีหนังสือสอบถามถึงเจ้าของหรือบรรณาธิการหนังสือพิมพ์ท้องถิ่นต่าง ๆ ในจังหวัดเขตภูมิภาคตะวันตก 5) มีหนังสือสอบถามถึงหัวหน้าสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดในจังหวัดเขตภูมิภาคตะวันตก

1.2 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้รับมาคัดเลือกตามเกณฑ์ที่ได้กำหนดไว้

2. การกำหนดกลุ่มตัวอย่าง

2.1 ด้านมิติเวลา ได้แก่จิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2493 จนถึงปัจจุบัน

2.2 ด้านมิติสถานที่ ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังโบสถ์ วิหาร และสิ่งก่อสร้างอื่น ๆ ภายในวัด จังหวัดในเขตภูมิภาคตะวันตก

2.3 ด้านมิติกลุ่มตัวอย่าง คือ 1) กลุ่มช่างพื้นบ้าน ที่มีได้ผ่านกระบวนการศึกษาในสถาบันการศึกษาศิลปะ 2) ช่างเขียนที่ผ่านกระบวนการศึกษาศิลปะในสถาบันการศึกษาที่มีการเรียนการสอนศิลปะ 3) ช่างที่มีผลงานดีเด่นได้รับการยกย่องจากสังคม

ทั้งนี้ผู้วิจัยสามารถเดินทางไปเก็บข้อมูลได้สะดวก อยู่ในแหล่งชุมชนใหญ่ เป็นจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนเสร็จเรียบร้อยแล้วหรือใกล้เสร็จสมบูรณ์ และเนื้อหาสาระของภาพจิตรกรรมฝาผนัง แตกต่างกันบ้างในกลุ่มตัวอย่างที่กำหนด และมีมือช่างที่แตกต่างกันตามลักษณะสถานภาพของช่างผู้เขียน

2.4 ผู้วิจัยได้เดินทางไปสำรวจตามวัดต่าง ๆ เท่าที่เวลาอำนวย จากที่ได้รับการกล่าวอ้างถึงจากเอกสารที่ค้นคว้า หนังสือตอบรับจากสำนักงานเจ้าคณะอำเภอต่าง ๆ หนังสือตอบรับจากหนังสือพิมพ์ในท้องถิ่น หนังสือตอบรับจากสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเท่าที่ได้รับคำตอบ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาสรุปได้ว่าใช้กลุ่มตัวอย่างดังนี้เป็นกรณีศึกษา คือ จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารวัดละมุด จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดอัมพวันเจติยาราม จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดกลางบางแก้ว จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารวัดศิริระทอง จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดเตาอิฐ จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดไร่ขิง และจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสระกระเทียม

เหตุผลที่ผู้วิจัยเลือกเฉพาะวัดดังกล่าวเพราะ

- จิตรกรรมฝาผนังของวัดบางวัดที่ผู้วิจัยได้ไปสำรวจมา เขียนภาพโดยช่างจากต่างถิ่น เช่น เจ้าอาวาสบอกว่าช่างมาจากเชียงใหม่ และไม่มีข้อมูลที่ผู้วิจัยสามารถที่จะติดตามได้
- จิตรกรรมฝาผนังของวัดบางวัดวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยใช้ภาพตัวอย่างจากภาพวาดที่ตีพิมพ์ในหนังสือหรือชุดพุทธประวัติของพระเทวาภิรมมิตที่ร้าน ส.ธรรมภักดี นำมาตีพิมพ์เผยแพร่เป็นต้นแบบ และจากช่างเขียนอีกหลากหลายท่านที่ใช้นำมาเป็นแบบในการวาดภาพจิตรกรรมฝาผนัง
- จิตรกรรมฝาผนังวัดบางวัดฝีมือจากการเขียนภาพที่ได้วิเคราะห์ขั้นต้นโดยผู้วิจัย ไม่แตกต่างหรือมีคุณค่าด้อยกว่าในด้านฝีมือ ด้านรูปแบบของภาพและสีสันทนของภาพ
- จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถของวัดอัมพวันเจติยาราม เป็นตัวแทนของงานช่างที่สถาบันพระมหากษัตริย์ให้การสนับสนุนซึ่งในภูมิภาคตะวันตกมีอยู่เพียงแห่งเดียว และสะท้อนถึงฝีมือช่างเขียนที่ผ่านกระบวนการศึกษาศิลปะในสถาบันการศึกษา มีผลงานดีเด่นได้รับการยกย่องจากสังคมในระดับหนึ่ง สะท้อนถึงความเป็นช่างหลวงที่นับวันจะกลืนหายไปอยู่ในสถาบันการศึกษาจนหมดสิ้น
- จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารของวัดละมุด เป็นตัวแทนของวัดที่เจ้าอาวาสมีความคิดในเชิงอนุรักษ์ เห็นความดีความเด่นของศิลปะสมัยอยุธยา และต้องการให้เกิด

ความสอดคล้องกับศิลปวัตถุที่มีอยู่เดิม ซึ่งในภูมิภาคตะวันตกพบอยู่ที่วัดนี้เพียงแห่งเดียวเช่นกัน

- จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสระกระเทียมเป็นตัวแทนสะท้อนถึงสภาวะเศรษฐกิจของช่างเขียนในยุคปัจจุบันที่แตกต่างจากช่างสมัยโบราณ ช่างเขียนปัจจุบันท่านนี้ ได้ยึดอาชีพเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังมาจนดำรงเป็นอาชีพหาเลี้ยงตนเองและครอบครัวตลอดจนลูกน้องในทีมงานหลายคน สร้างสรรค์ผลงานจนมีเอกลักษณ์เฉพาะตน และการดำเนินเป็นอาชีพก็ส่งผลกระทบว่าถ้าทางวัดไม่มีเงินค่าจ้างงานวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังก็ไม่สนใจ ค่าจ้างแค่ไหนก็วาดแค่นั้นจนเห็นได้จากจิตรกรรมฝาผนังวัดท่าราบที่ยังวาดไม่เสร็จจากช่างคนเดียวกันที่วาดจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสระกระเทียม

3. ผู้วิจัยสร้างแบบสัมภาษณ์ (Interview Form) ซึ่งมีหัวข้อประเด็นคำถามหลักที่ใช้สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง เช่น เจ้าอาวาสวัด พระภิกษุที่ดูแลหรือมีส่วนเกี่ยวข้อง ช่างผู้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ชาวบ้านในละแวกใกล้เคียงที่ผู้วิจัยพบซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างที่สุ่มโดยบังเอิญ

4. การเก็บข้อมูลและวิเคราะห์ ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้วยตนเอง ข้อมูลที่ได้ทั้งเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกต นำมาเรียบเรียงเชิงพรรณนาความ และวิเคราะห์ข้อมูลตามที่กำหนดวัตถุประสงค์ไว้

บทที่ 4

ผลการวิจัยและการวิเคราะห์

จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารวัดละมุด¹

วัดละมุดตั้งอยู่ในหมู่ที่ 5 ต.วัดละมุด อ.นครชัยศรี จ.นครปฐม² ดำเนินการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหาร ประมาณ พ.ศ. 2540 – 2543 ตามความประสงค์ของพระครูสุพจน์วราภรณ์ (สุทนต์) เจ้าอาวาสวัดละมุด³ เนื่องจากว่า พระพุทธรูปลือนามโลกนารถ พระประธานในพระวิหารเป็นพระพุทธรูปศิลปะแบบอู่ทอง⁴ ท่านเจ้าอาวาสจึงมีความประสงค์ที่จะให้ภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นลักษณะสมัยอยุธยา คือ ใช้สีพื้นของภาพหรือพื้นหลังภาพมีลักษณะเบา สีส่อน หรือพื้นขาว ลักษณะตัวภาพมีสีเส้นสดใสหรือสีหนัก

(สงวน , 2526 : 70) และ น. ณ ปากน้ำ (2528) กล่าวว่า สมัยอยุธยาจะเขียนด้วยเทคนิคสีบางบนพื้นขาว บางทีก็เว้นสีพื้นให้เห็นใช้ระบบเดียวกับสีน้ำ ส่วนตรงพื้นผนังจะลงด้วยสีสดตรงไหนจะให้ เป็นสีอ่อนก็จะผสมน้ำมาก ระบายให้จาง ๆ เป็นน้ำหนักอ่อนแก่ (chiaroscuro of colour) บางทีก็เกิดค่าสีในสีเดียว (value) จากนั้นก็ตัดเส้นด้วยสีหนักทับลงไป

จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา มักจะมีลักษณะตกแต่งเข้ามาผสมด้วย ตรงไหนเป็นท้องฟ้าว่าง ก็จะมีดอกดวงหรือนกแทรกไว้ เป็นลักษณะของตัวลาย มิให้เกิดช่องไฟว่างเกินไป

คณะช่างผู้วาดจิตรกรรมฝาผนัง

จากความต้องการภาพจิตรกรรมฝาผนัง ท่านเจ้าอาวาสได้ติดต่อไปยังสถาบันศิลปกรรม กรมศิลปากร ซึ่งตั้งอยู่พุทธมณฑลสาย 5 รุ่่น้องคุณอำนาจ ศรีม่วงงาม ซึ่งทำงานที่สถาบันดังกล่าวได้แนะนำท่านเจ้าอาวาสว่าควรติดต่อกับคุณอำนาจ ศรีม่วงงาม ขณะนั้นกำลังทำงานด้านจิตรกรรมฝาผนังที่วัดแห่งหนึ่งในจังหวัดสมุทรปราการ ต่อมาทางคุณอำนาจ ศรีม่วงงามและคณะได้เดินทางมาติดต่อกับท่านเจ้าอาวาส เป็นอันว่าตกลงกันในค่าจ้างประมาณ 2 ล้านบาท โดยทีมงานมีคุณอำนาจ ศรีม่วงงาม , คุณฉัตรชัย มุสิแก้ว , คุณกังวาลไพโร ชมภูพันธ์และคุณพรณราย ชมภูพันธ์ ทั้งหมดจบการศึกษาจากคณะศิลปกรรมประจำชาติ แผนกจิตรกรรมไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง

สภาพเดิมของฝาผนังพระวิหาร

เนื่องจากพระวิหารสร้างมานาน และเคยมีภาพจิตรกรรมฝาผนังมาก่อน เมื่อจะเขียนใหม่ ความที่ท่านเจ้าอาวาสมีความรู้ทางช่าง ท่านจึงทำการประสะฝาผนังเองและทำการรองพื้นด้วยดินสอพอง จิตรกรรมที่เขียนขึ้นใหม่นี้เข้าใจว่าเขียนแทนของเก่าที่ชำรุด การเขียนโดยท่านเจ้าอาวาสเป็นผู้ออกแบบ ควบคุมการทำงานของช่างๆ ทั้งนี้ น. ณ ปากน้ำ (สยชีวิตปลายปี 2543) เคยมาชมขณะที่ช่างๆ กำลังทำงานกันอยู่ แต่ไม่ได้กล่าวอะไรกับพวกช่างๆ คงจะไปสนทนาปรึกษากับท่านเจ้าอาวาสกันเอง

วิธีการทำงานของช่าง

ช่างๆ จะประสานงานกับท่านเจ้าอาวาสตลอด เพราะท่านจะเป็นผู้ออกแบบ ควบคุมตรวจสอบการทำงานของช่างๆ เมื่อช่างๆ ร่างภาพบนกระดาษ นำไปให้ท่านเจ้าอาวาสดูก่อนที่จะทำการขยายโดยการเขียนบนกระดาษไขเขียนแบบ นำไปปรุบนผนังแล้ว ดบด้วยสีฝุ่นอ่อน ๆ จากนั้นใช้พู่กันจุ่มสีอ่อนเขียนเส้นตามรอยปรุเป็นเค้าโครง หรือบางช่วงช่างๆ จะร่างสตนบนฝาผนังโดยใช้ดินสอและมีแบบสเก็ตซ์ดู สักเกตจากภาพจิตรกรรมฝาผนังจะเห็นลายเส้นร่างดินสอปรากฏในบางแห่ง สีที่ใช้เป็นสีฝุ่นจินหาซื้อได้จากร้านจำหน่ายสีฝุ่นในเยาวราช พู่กันที่ใช้เป็นของสง่า มยุระและอื่น ๆ ซื้อหาได้ทั่วไปตามร้านขายเครื่องเขียน และมีการใช้ทองคำเปลวในส่วนสำคัญ เช่น ปราสาท เครื่องประดับ พระพุทธรเจ้า ใช้แต่น้อย

การค้นคว้าข้อมูล

ข้อมูลที่นำมาเขียน เช่นภาพพระอดีตพระพุทธรเจ้า ท่านเจ้าอาวาสจะนำภาพถ่ายพระพุทธรูป พระพุทธรูปจริง สมัยทวารวดี เชียงแสน สุโขทัย อู่ทอง อโยธยา มาเป็นแบบให้ช่างๆ เขียนตามพุทธลักษณะดังกล่าว ส่วนภาพเทพชุมนุม ดูตัวอย่างจากวัดใหญ่สุวรรณารามเป็นหลัก ช่างๆ อาจจะดัดแปลงบ้างตามความคิดและวิธีการของช่างๆ ส่วนพุทธประวัติและทศชาติ ท่านเจ้าอาวาสเป็นผู้กำหนดหัวข้อ ให้ช่างๆวาดภาพตามหัวข้อที่ตั้งไว้ ส่วนใหญ่หัวข้อต่าง ๆ จะคล้ายกันเหมือนกันกับจิตรกรรมฝาผนังวัดต่าง ๆ ที่มีชื่อเสียงด้านจิตรกรรมฝาผนัง ช่างๆจะดูภาพที่มีในหนังสือจิตรกรรมฝาผนัง เดินทางไปศึกษา ถ่ายภาพ คัดลอกภาพ นำมาใช้บ้างก็มี การดัดแปลงแตกต่างกันไปบ้าง สำหรับวิถีชีวิตชาวบ้านตำบลละมุดในอดีต ช่างๆจะวาดขึ้นเองโดยอ่านและตีความจากบันทึกข้อความของท่านเจ้าอาวาส⁵ และท่านเจ้าอาวาสร่างภาพให้ดู

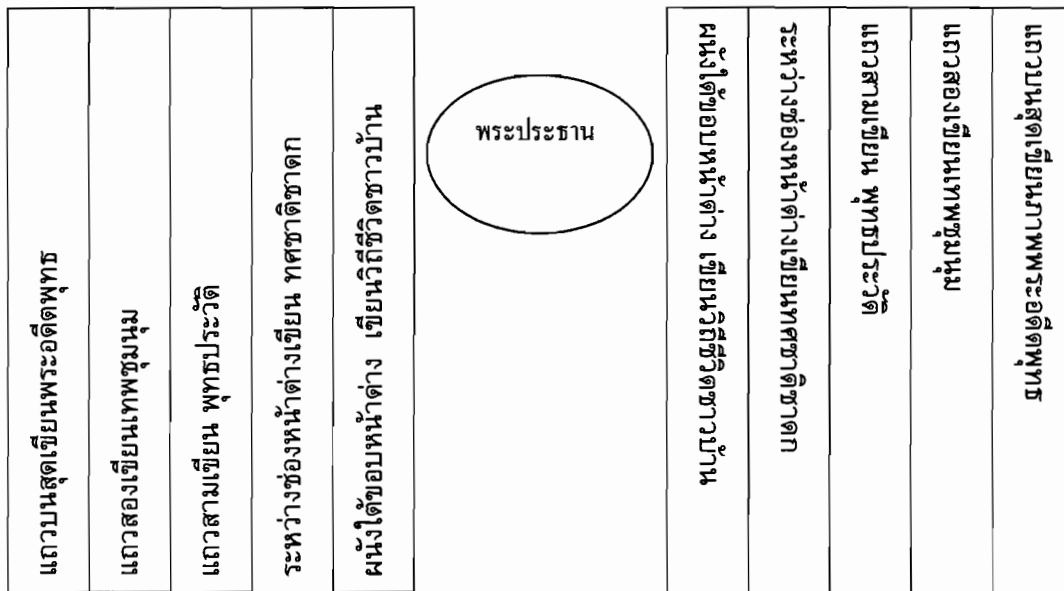
หลังจากที่การเขียนภาพฝาผนังเสร็จเรียบร้อย ปีต่อมาพระครูสุพนธ์วรภรณ์ ท่านเจ้าอาวาสวัดเริ่มป่วยและที่สวดจนปัจจุบันนี้ท่านอาพาธมาก ความจำเสื่อม คณะสงฆ์จึงแต่งตั้งพระอาจารย์เสวก โชติธัมโม เป็นผู้รักษาการแทนเจ้าอาวาส ปฏิบัติกิจของสงฆ์แทนท่านเจ้าอาวาส

หลวงตาชาญบอกว่า ในกุฏิของท่านเจ้าอาวาสมีหนังสือ ตำรา เอกสาร เกี่ยวกับโบราณคดี งานปั้น ศิลปะมากมาย แต่ไม่มีพระองค์ใดกล้าเข้าไปรบกวนท่านและพระองค์

อื่น ๆ แม้แต่รักษาการท่านเจ้าอาวาสก็ไม่ค่อยมีความรู้เกี่ยวกับภาพจิตรกรรมฝาผนังในวิหารมากนัก

ประตูด้านหลังมี 2 ประตู

ผนังด้านหลังพระประธานเขียนซุ้มเรือนแก้ว จรดช่องระหว่างประตูถึงพื้น



ผนังด้านหน้าพระประธาน ด้านบนเขียนमारผज्जु ระหว่างช่องประตูถึงพื้นเขียนพระจุฬามณี

ประตูด้านหน้ามี 2 ประตู

ภาพที่ 4 แสดงแผนผังตำแหน่งภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารวัดละมุด

พระวิหารวัดละมุดจะมีทรงสูงจึงมีพื้นที่เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังได้มาก

1. บริเวณด้านหลังพระประธาน ซ่างๆ เขียนเป็นซุ้มเรือนแก้วขนาดใหญ่ ภายในพุทธสถาน เปรียบดังพระประธานประดิษฐานในซุ้มเรือนแก้วขนาดใหญ่ เขียนลงมาจรดผนังช่องระหว่างประตูถึงพื้น ส่วนที่เป็นพื้นผนังระบายสีแดง มีลายดอกไม้ร่วง มิให้เกิดความว่างมากเกินไป

2. บริเวณด้านหน้าพระประธาน ช่างเขียนภาพมารผจญพื้นผนังระหว่างช่องประตู เขียนจุฬามณี เนื่องจากว่าที่วัดละมุดมีพระจุฬามณีเจดีย์ สร้างขึ้นอยู่ระหว่างกลางพระวิหารกับพระอุโบสถ ที่นี้จะสร้างแปลกตรงที่มีบันไดทางขึ้นอยู่ทางทิศตะวันตก แบบเดียวกับวัดท่าพุท อ.สามพราน ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นทางเข้าที่สะดวก เพราะทิศตะวันออกมีช่องซุ้ม เข้าใจว่าเป็นช่องซุ้มของผู้มีพระคุณของวัดสร้างอยู่ จะทำทางขึ้นด้านทิศตะวันออก คงไม่สะดวกต่อการเดินเข้าออก

พระจุฬามณีเจดีย์ เป็นเจดีย์สำคัญที่ประดิษฐานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ พระศรีอริยเมตไตรย์ได้เสด็จไปนมัสการที่สวรรค์ชั้นนี้ผู้มีได้ขาด เพราะเป็นที่ประดิษฐานพระเชี้ยวแก้วและ พระเกศโมลีของพระพุทธเจ้า ด้วยเหตุนี้เหล่าพุทธศาสนิกชนจึงกราบไหว้บูชาอธิฐาน ตั้งความปรารถนาที่จะมาเกิดใหม่ ในดินแดนของพระศรีอารย์ ซึ่งจะเสด็จเป็นพระพุทธเจ้าในลำดับต่อไปเป็นองค์สุดท้าย

องค์พระจุฬามณีของวัดละมุด ประดิษฐานอยู่บนแท่นสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่มีบันไดขึ้น 3 ทาง ทางเอก คือ ด้านทิศตะวันตก ด้านบนมีลานประทักษิณ ทางชั้นที่ 2 มีบันไดขึ้นไปยังองค์พระจุฬามณีเจดีย์ซึ่งอยู่บนชั้นที่ 3 องค์พระจุฬามณีเจดีย์ หล่อด้วยโลหะเป็นรูปเจดีย์ทรงสี่เหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสอง มีรั้วขนาดเล็กล้อมรอบ

สำหรับผนังด้านในบานประตูทั้ง 4 แห่ง เขียนเป็นรูปทวารบาลและที่บานและเขียนเป็นรูปนักสิทธิ์ วิทยาร และคณธรรณ เหาะมากมาย ไหว้พระจุฬามณีเจดีย์

3. ผนังด้านข้างทั้ง 2 ด้าน

3.1 ด้านบนสุดติดเพดาน เป็นภาพพระอดีตพุทธ (เหมือนกันทั้ง 2 ด้าน) สันติ สุขุม และกมล ฉายาวัดณะ (2524 : 10 – 12) กล่าวว่า คติในพุทธศาสนา มีอดีตพุทธทั้งหลายเสด็จมาตรัสรู้นับแต่กัลป์อันประมาณมิได้ พระพุทธศากยโคดม (บางครั้งเรียกว่าปัจจุบันพุทธ หรือพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน หรือพระพุทธเจ้าของเรา) ก่อนที่พระองค์จะเสด็จมาเสวยชาติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะและตรัสรู้ในภัทรกัลป์นี้ พระองค์ทรงเสวยชาติเป็นพระโพธิสัตว์อยู่ในลำดับของอดีตพุทธเหล่านั้น

พระอดีตพุทธทั้งหลายที่ปรากฏในพุทธองค์ มีจำนวน 28 องค์ เริ่มต้นจากอดีตพุทธตันหังโกโร ลงมาเป็นลำดับจนถึงอดีตพุทธกัสสโป มีจำนวน 27 องค์ นับรวมพระพุทธศากยโคดม (ปัจจุบันพุทธ) จึงมีจำนวน 28 องค์

ปัจจุบันพุทธของเราได้เสวยชาติเป็นพระโพธิสัตว์และทรงศึกษาจากสำนักอดีตพุทธ 3 องค์แรก คือ อดีตพุทธตันหังโกโร เมฆังโกโร และสรณังโกโร ซึ่งพระองค์ยังไม่ได้รับพุทธทำนายว่าจะได้เสด็จมาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในภัทรกัลป์นี้ พระองค์เริ่มได้รับพุทธทำนายจากอดีตพุทธอันดับที่ 4 คือ พุทธที่ปังโกโร เรื่อยลงมาเป็นลำดับจนถึงมอดีตพุทธองค์สุดท้าย คือ อดีตพุทธกัสสโป พระองค์จึงได้รับพุทธทำนายจากอดีตพุทธ 24 องค์ เราจึงมีจำนวนอดีตพุทธ 2 ชุด คือ ชุด 28 องค์ ซึ่งนับรวมอดีตพุทธ 3 องค์แรก และชุด 24 องค์ ไม่นับรวมอดีตพุทธ 3 องค์แรก และพุทธศากยโคดม ดังนั้นการเขียน

จิตรกรรมฝาผนังบางครั้งจะเขียนอดีตพุทธ 28 องค์ บางครั้งจะเขียน 24 องค์ แล้วแต่ตามคติของช่างแต่ละแห่ง

สำหรับปัจเจกพุทธเจ้า หมายถึง ผู้มีปัญญาบารมี ที่ผู้อื่นไม่อาจเทียบเท่าได้นอกจากพระพุทธเจ้า ปัจเจกพุทธมียุ่มาตั้งแต่เมื่อครั้งมีอดีตพุทธ ผู้ที่เป็นนักปราชญ์ มีปัญญาแก่กล้า มีความสันโดษอยู่แต่ผู้เดียว ก็สามารถบรรลุปัจเจกโพธิ์ (การตรัสรู้เฉพาะตน) การที่ปัจเจกพุทธมีความสันโดษ เมื่อตรัสรู้ก็ไม่สั่งสอนผู้ใดจึงไม่มีสาวก ดังนั้นการเขียนภาพเป็นแถวพระพุทธประทับนั่งโดยไม่มีโพธิ์บังลังก์ และไม่มีพระอัครสาวกหรือพระพุทธอุปัฏฐาก อาจหมายถึงปัจเจกพุทธ และแทนที่ภาพพระอัครสาวกหรือพุทธอุปัฏฐาก เขียนเป็นภาพดอกไม้วาดลายคล้ายดอกไม้ ทำให้นึกถึงบริเวณเขาคันธมาทน์กุฎ ในไตรภูมิพระร่วง ซึ่งบรรยายว่า เป็นที่อยู่ของเหล่าปัจเจกพุทธ เมื่อดอกไม้เหล่านั้นเหี่ยวก็อาจจะล้มพินาศหายไป เพื่อเปลี่ยนใหม่มา แนวคิดดังกล่าวจะพบว่าปัจเจกพุทธปรากฏร่วมกับเรื่องอดีตพุทธ มีมาในจิตรกรรมระยะแรกของสมัยอยุธยา ภาพพระพุทธซึ่งสันนิษฐานว่าอาจเป็นปัจเจกพุทธ ก็อาจหมายถึงอดีตพุทธ ซึ่งมีมาก่อนพระอดีตพุทธ 28 องค์ หรือ 24 องค์ ที่กล่าวมา

3.2 แถวที่ 2 (เหนือขอบหน้าต่าง) เป็นภาพเทพชุมนุม หันหน้าเข้าหาพระประธาน (เหมือนกันทั้ง 2 ด้าน)

3.3 แถวที่ 3 (เหนือขอบหน้าต่าง) เป็นภาพพุทธประวัติ ซึ่งช่างฯ วาดตามลำดับเรื่องประวัติของพระพุทธเจ้าในพระปฐมสมโพธิฉบับกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส เริ่มตั้งแต่ด้านซ้ายมือหลังพระประธานเป็นปริเฉทที่ 1 (วิวาหมงคลปริวรรต) และเรียงลำดับไปเรื่อยจนถึงปริเฉทสุดท้ายที่ 29 (มารพนัชนปริวรรต) สุดผนังอีกด้านสมชาติ มณีโชติ (2529 : 59) กล่าวว่า อีกทฤษฎีหนึ่งลำดับประวัติพุทธเจ้าไปในแนวทางเดียวกัน แต่จะละเอียดมากกว่า คือมีถึง 65 ปริเฉท เริ่มตั้งแต่ ปริเฉทที่ 1 ทูลเชิญสันตสิทธเทวราช โพธิสัตว์จุติ เรียงลำดับจนถึงปริเฉทที่ 65 โทณพรมณณ์ แจกพระบรมสารีริกธาตุ เรื่องเหล่านี้มีปรากฏในสมุดภาพพุทธจริยาวัตร การวาดภาพจะนำเหตุการณ์สำคัญของแต่ละปริเฉทมาแสดง ซึ่งมีพระพุทธเจ้าเป็นองค์ประธาน หรือส่วนสำคัญและสัมพันธ์ของภาพ พระพุทธองค์มักประทับด้วยลักษณะที่คล้ายคลึงกัน แต่จะแตกต่างกันคือส่วนประกอบ สิ่งแวดล้อม เหตุการณ์ที่อยู่รอบพระพุทธเจ้า การแบ่งฉากจะใช้ทิวเขา ต้นไม้ ฆาตหิน เป็นต้นแบ่งฉาก แบ่งตอน

วรรณิกา ณ สงขลา (2543 : 9 – 11) และสน สีมาตริงและกมล ฉายาวัฒน์ (2524 : 13 – 24) กล่าวว่า เรื่องพุทธประวัติส่วนใหญ่จะประกอบด้วยภาพดังนี้

1. วิวาหมงคลปริวรรต

ตอน อภิเษกพระเจ้าสุทโธทนะ (ศากยวงศ์) และพระนางสิริมหามายา (โกถียวงศ์)

2. ดุสิต ปรีวรติ

ตอนเทพเจ้าทั้งหลายทูลเชิญ สันดุสิตเทวราชลงไปจุติในพระครรภ์ของพระนางสิริมหามายา

3. คัมภานิกขมนปรีวรติ

ในวันเพ็ญเดือน 6 พระนางสิริมหามายา ประสูติพระราชโอรส ณ สวนลุมพินีวัน ในวันนั้น มีสหชาติเกิดมาพร้อมกัน คือ นางพิมพา (อัครมเหสี) พระอานนท์ (พุทธอุปัฏฐาก) นายฉันทะ อามาศย์ (ผู้นำเสด็จออกทรงผนวช) ไม้มหาโพธิ์ (ซึ่งพระพุทธเจ้าประทับตรัสรู้ ขุนทองทั้งสี่ (สังขนิธิ เวลนิธิ อุบลนิธิ และ บุญขาริกนิธิ) กาฬุยอามาศย์ (ผู้อัญเชิญพระพุทธเจ้าเสด็จไปโปรดพุทธบิดาที่กรุงกบิลพัสดุ์

4. ลักษณะปริศนาหกปริวรรต

ภาพเทวิลดาบสได้ทราบข่าวประสูติจึงเข้าไปเยี่ยม พระราชกุมารทรงกระทำปาฏิหาริย์เสด็จขึ้นไปยังนภฏาของดาบส ซึ่งคุกเข่าพนมมือน้อมรับพระบาทพระราชกุมารภายหลังประสูติแล้ว 5 วัน พระราชบิดาได้เชิญพราหมณ์ผู้ทรงวิชา 8 คนมาทำนายพราหมณ์ 7 คน ทำนายเป็น 2 นัยว่า หากพระราชกุมารอยู่ในเทศมรวาส จะได้เป็นพระมหาจักรพรรดิ หากทรงบรรพชาจะได้ตรัสรู้เป็นพระศาสดาพราหมณ์คนสุดท้าย ซึ่งโกณฑัญญะ ถวายคำทำนายเพียงประการเดียวว่า ต่อไปภายภาคหน้าพระราชกุมารจะออกบรรพชาและได้ตรัสรู้สัมมาสัมโพธิญาณ

5. ราชากิเชกปริวรรต

พระราชกุมารมีพระนามว่า สิทธัตถะ ตามการตั้งชื่อของพราหมณ์ทั้ง 8 พระมารดาสิ้นพระชนม์ภายหลังเจ้าชายสิทธัตถะประสูติได้ 7 วัน ไปบังเกิดในสวรรค์ชั้นดุสิตตามประเพณีของพุทธมารดา พระเจ้าสุทโธทนะทรงตั้งพระทัยจะให้พระราชกุมารบำเพ็ญมรวาสเพื่อเป็นจักรพรรดิ จึงทรงรับสั่งให้จัดหาเครื่องบำรุงความสุขทุกประการแก่พระโอรส ไม่ให้มียามใดเศร้าหมอง เมื่อเจ้าชายสิทธัตถะมีพระชนมายุได้ 16 พรรษา พระเจ้าสุทโธทนะทรงรับสั่งให้สร้างปราสาทขึ้น 3 หลังสำหรับเจ้าชายประทับ 3 ฤดู และตรัสขอพระราชบิดาจากพระญาติ แต่พระญาติทั้งหลายต้องการให้เจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปศาสตร์เพื่อให้ประจักษ์ว่าทรงรอบรู้ในศิลปศาสตร์เพียงใด ดังนั้นเจ้าชายสิทธัตถะได้ประลองศิลปศาสตร์อย่างยอดเยี่ยมจนพระญาติทั้งหลายยกพระราชธิดาให้องค์ละ 1 นาง รวม 40,000 นาง พระองค์ได้ตั้งนางพิมพาเป็นอัครมเหสี

6. มหาภิเนกขมน

เมื่อพระชนมายุได้ 29 พรรษา ทรงออกประพาสอุทยานได้พบคน แก่ เจ็บ ตาย และสมณะ ทรงสังเวชพระทัย ทรงคิดออกผนวช ในวันนั้นพระนางพิมพา ประสูติพระราชโอรสพระนามว่าราहुล ตอนกลางคืนพระองค์เสด็จไปทอดพระเนตรพระราहुลกับพระนางพิมพาและตัดสินใจเสด็จออกผนวช ทรงมักัดธรรมาพร้อมทั้งนายฉันทะ

ถึงแม่น้ำอโนมาทรงดัดพระโมฬีด้วยพระขรรค์ พระจุฬาโมลี และภูษาโปกสีรณะนั้น พระอินทร์ได้อัญเชิญไปประดิษฐานบรรจุไว้ในพระเจดีย์จุฬามณีในสววรรค์ชั้นดาวดึงส์

ท้าวขมฤการพรหมได้นำเอาอัฐบริหารทั้ง 8 มาถวาย พร้อมทั้งอัญเชิญพระภูษาทรงขึ้นไปบรรจุไว้ในทูลสเจดีย์บนสววรรค์ชั้นดุสิต

7. ทุกกรกริยาปริวรรต

นายฉันทะกลับไปพร้อมกับม้าเพื่อแจ้งข่าวแก่พระเจ้าสุทโธทนะทรงทราบ แต่ม้าก็ณฐะออกแตกตายด้วยความเศร้าโศกก่อนถึงพระนคร

พระสิทธัตถะได้เสด็จเข้าศึกษาจากสำนักต่าง ๆ และทรงทราบว่ามิใช่ทางตรัสรู้ จึงเสด็จต่อไปยังตำบลอุรุเวล พบบราห্মณ์ 5 คน โกณฑัญญะ วัปปะ ภัททิยะ มหานามะ และ อัสสชิ เรียกว่า ปัญจวัคคีย์ ซึ่งได้เฝ้าปรานีบัติพระองค์ขณะที่ทรงบำเพ็ญทุกรกริยาอยู่ 6 พรรษา พระอินทร์ได้ลงมาทำนิมิตหมายโดยติดพันสามสาย พันสายหนึ่งถึงมากพอติดก็ขาด สายหนึ่งถึงพอติดได้เสียงไพเราะ สายหนึ่งหย่อนมากจึงไม่มีเสียงที่ดี พระสิทธัตถะได้ประจักษ์ในนิมิตนั้น จึงทรงละจากกระทำทุกรกริยาทรงเลือกทางสายกลางไปสู่พระสัมโพธิญาณ

เมื่อพระองค์เลิกบำเพ็ญทุกรกริยา ปัญจวัคคีย์ก็พากันละทิ้งพระองค์

8. พุทธบูชาปริวรรต

ครั้งนั้นนางสุชาดาได้หุงข้าวมธุปายาส (ข้าวหุงด้วยน้ำผึ้ง) ใส่ถาดทองมาถวาย พระโพธิสัตว์สิทธัตถะ พระองค์ทรงรับและเสวยของถาวยนั้นและอธิษฐานว่าหากพระองค์ได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ขอให้ถาดที่ใส่ของถาวยนั้นลอยทวนกระแสน้ำขึ้นไป ซึ่งก็เป็นไปตามที่ทรงอธิษฐาน ถาดนั้นลอยทวนกระแสน้ำขึ้นไปราว 80 คอก จึงจมลงไปยังวิมานของพญากาฬนครราช กระแทกกับถาดของอดีตพุทธ 3 องค์ ซึ่งเคยมีพระอธิษฐานไว้เช่นเดียวกัน

9. มารวิชัยปริวรรต

พระยาสัตถ์มารได้ยกทัพเสนามาร อมนุษย์และสัตว์ร้ายมีเพศพรรณ หลากหลายมาสำแดงอิทธิฤทธิ์นานัปการ ก่อให้เกิดอากาศวิปริต เป็นพายุใหญ่ เหล่าเทพยดาที่มาเฝ้าชมพระบารมีต่างพากันหลบหนีไปหมด แต่พระสิทธัตถะ ซึ่งประทับบนรัตนบัลลังก์ก็ไม่ทรงหวั่นไหว ทรงเหยียดพระหัตถ์เบื้องขวาพาดไว้ที่พระขงฆ์ อันเป็นนิมิตหมายแสดงสักขีพยานแก่แม่ธรณี ซึ่งได้ปรากฏกายจากพื้นดินบิดน้ำจากพระโมฬีท่วมหมู่मारลอยหายไปสิ้น พระยามารจึงยอมแพ้แก่พระองค์ทั้งอาวุธ ละพยศและเข้าประนมมือถวายอภิวาท

10. อภิสัมโพธิ์ปริวรรต

พระสิทธัตถะทรงประทับนั่งใต้ต้นมหาโพธิ์ ในวันเพ็ญเดือน 6 ผ่านปฐมยาม มัชฌิมยามและปัจฉิมยาม ทรงพิจารณาญาณต่าง ๆ เป็นลำดับจนตรัสรู้อรุณรัง 4 ในตอนรุ่งอรุณ

11. โพธิสัตตปฏิวัตต์

พระสิทธัตถะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า แล้วทรงเสวยวิมุกตสิข 7 แห่ง แห่งละ 1 สัปดาห์

สัปดาห์ที่ 1 ยังประทับอยู่ที่มหาโพธิ์บัลลังก์มีหมู่เทพยดามาเฝ้าชื่นชมพระบารมี

สัปดาห์ที่ 2 ประทับยืนลิ้มพระเนตรพิจารณาหาโพธิ์บัลลังก์ (อนิมิตเจตีย์)

สัปดาห์ที่ 3 ทรงจงกลม (รัตนจงกลม)

สัปดาห์ที่ 4 ประทับนั่งในเรือนแก้ว (รัตนฆรเจตีย์) อุปมาประกอบขึ้นด้วยพระสัทธรรม คือ พระไตรปิฎก ซึ่งทรงพิจารณาแล้ว บังเกิดพระกมลหฤทัยกว้างขวางจนในที่สุดก็บังเกิดเป็นฉัพพรรณรังสีเปล่งออกรอบพระวรกาย

สัปดาห์ที่ 5 ประทับเสวยวิมุกตสิขได้ตันอัชบาลนิโครธ (ตันไทร) ธิดาพระยารั้ววดีมารเข้ามาเฝ้าด้วยอุบาย เพื่อปลุกระคะ แต่พระองค์ได้ตรัสไล่ นางหนีไป

สัปดาห์ที่ 6 ประทับเสวยวิมุกตสิขได้ตันมุจลินท์ (ตันจิก) ครึ่งนั้นฝนตกลงมาอย่างหนัก พญานาคนามว่ามุจลินท์ ขึ้นจากบาดาลมาแผ่พังพานอันใหญ่ปกคลุมพระวรกายจากฝน เมื่อฝนหยุดพญานาคมุจลินท์จึงแปลงกายเป็นหนุ่มน้อยเข้ามาถวายอภิเษก

สัปดาห์ที่ 7 ประทับเสวยวิมุกตสิขได้ตันราชายตนะพฤกษ พระอินทร์ลงมาถวายผลสมออันเป็นผลทิพย์โอสถ ในสัปดาห์เดียวกันนายพานิช 2 คน ชื่อ ดปุสสะ และภัลลิกะ นำข้าวสุกก้อนและสตฺผลมาถวายพระพุทธเจ้าทรงรับด้วยบาตรซึ่งทำจากโลกบาลนำมาถวาย

12. พรหมขณเสนปฏิวัตต์

ภายหลังการตรัสรู้ ท้าวสหัมบดีพรหมและเหล่าเทวดาเสด็จลงมาจากสวรรค์เพื่ออาราธนาพุทธองค์ให้แสดงธรรมโปรดสัตว์

13. รัมมจักกปฏิวัตต์

พระองค์เสด็จสู่ป่าอิสิปตนมฤคทายวัน (ป่ากวาง) ในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 8 ทรงแสดงปฐมเทศนาธรรมจักกัปปวัตตนสูตรแก่ปัจฉิกคีย์ ซึ่งเคยปรนนิบัติพระองค์เมื่อครั้งยังไม่บรรลุนิพพาน

14. ยสบรรพชาปฏิวัตต์

หลังจากทรงอนุญาตให้ปัจฉิกคีย์บวชแล้ว ยังมีกุลบุตรชื่อยสและสหยาบุตร เศรษฐีได้ฟังธรรมจากพุทธองค์ จึงขอบวชและได้บรรลอรหันต์

15. อรุเวลคณปฏิวัตต์

พระพุทธองค์ทรงโปรดชฎิล 3 พี่น้อง ชื่ออรุเวลกัสสปะ นทีกัสสปะ และคยากัสสปะ ที่เมืองอรุเวล ชฎิลทั้ง 3 อวดคุณวิเศษ มีมิจฉาปฏิฐานต่อพุทธองค์ แต่ต่อมาได้ยอมแพ้และขออุปสมบทพร้อมเหล่าบริวาร เมื่อพุทธองค์ทรงแสดงมหาปฎิหารยวิเศษ

16. อัครสาวกบรรพชาปริวัตต์

อุปติสกับโกทิลเลื่อมในพุทธศาสนา จึงพากันมาพร้อมด้วยบริวารเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าเพื่อขออุปสมบท เมื่ออุปสมบทแล้วพระองค์ทรงเรียกพระอุปติสว่าพระสารีบุตร และพระโกทิลว่าพระโมคคัลลานะ พระที่บวชในคราวนั้นบรรลุนันต์ทั้งหมด ยกเว้นพระสารีบุตรกับพระโมคคัลลานะ ซึ่งบรรลุล่วงหลัง

17. กบิลวัตถुकมนปริวัตต์

พระเจ้าสุทโธทนะพุทธบิดา ได้ส่งอำมาตย์กับบริวารมาเฝ้าพระพุทธเจ้า เพื่อทูลอาราธนาอัญเชิญเสด็จกรุงกบิลพัสดุ์ถึง 9 ครั้ง อำมาตย์และบริวารเหล่านั้น ต่างศรัทธาในพุทธศาสนาและได้ขออุปสมบทเสียทั้งสิ้นในครั้งที่ 9 กาฬทายี อำมาตย์พร้อมทั้งบริวารก็ได้อุปสมบทเช่นเดียวกันกับที่แล้วมา ครั้นภายหลัง 7 วัน จึงได้ทูลอัญเชิญเสด็จกรุงกบิลพัสดุ์ เพื่อโปรดพุทธบิดา ในครั้งนั้นพระพุทธองค์ได้ตรัสพระธรรมเทศนาเรื่องมหาเวสสันดรชาดกประเภทแก่พระประยูรญาติ อนึ่งก่อนจะเสด็จกรุงกบิลพัสดุ์นั้น พระสารีบุตรได้เข้าเฝ้าพุทธองค์พร้อมทั้งสังฆบริวาร 500 องค์ ได้ทูลอาราธนาพระพุทธองค์ประทานพระธรรมเทศนาครั้งนั้นพระพุทธองค์ทรงแสดงธรรมเรื่องพุทธวงศ์

18. พิมพาพิลาปปริวัตต์

ในคราวเสด็จกรุงกบิลพัสดุ์ พุทธองค์ทรงแสดงธรรมเทศนาจันทกนิรชาดกโปรดพระนางพิมพา ยังผลให้พระนางบรรลุโสดาบัน

19. สักกยบรรพชาปริวัตต์

พระประยูรญาติหลายองค์ได้ขออุปสมบท รวมทั้งพระเทวทัตด้วย ต่อมาพระเทวทัตคิดร้ายต่อพุทธองค์ ปลอ่ยข้างนาฬาคีรีซึ่งกำลังตกมัน เพื่อทำร้ายพุทธองค์ขณะทรงบิณฑบาต แต่ไม่สำเร็จ จนที่สุดก็ถูกแผ่นดินสูบหายไป

20. เมตไถยพยากรณ์ปริวัตต์

พระเมตไถยโพธิสัตว์ซึ่งอุบัติในสมัยเดียวกับพุทธองค์เป็นโอรสของพระเจ้าอชาตศัตรูมีพระนามว่าชิตกุมารมาก่อน ต่อมาได้บวชและได้รับพยากรณ์จากพุทธองค์ว่าจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าองค์ต่อไป

21. พุทธปิณฑนิพพานปริวัตต์

ครั้งที่พุทธองค์ประทับที่เมืองเวสาลี ทรงทราบว่ามีพระบิดาประชวรหนัก จึงเสด็จไปเยี่ยมและแสดงธรรมถวาย พุทธบิดาได้บรรลุนิพพานก่อนเสด็จนิพพาน เมื่อพุทธองค์เสด็จกลับ ได้ทรงอนุญาตให้มีภิกษุณีหลังจากที่พระอานนท์ทูลอ้อนวอนขออนุญาต

22. ยมกปาฏิหาริย์ปริวัตต์

เศรษฐีแห่งกรุงราชคฤห์ ให้ช่างกลึงป้อนไม้จันทร์แดงเป็นบาตร นำขึ้นไปแขวนบนยอดไม้สูง 60 ศอก และประกาศให้ผู้เป็นอรหันต์ก็ให้แสดงตนเหาะขึ้นไปนำบาตรนั้นไปเถยเถย 6 คนแสดงตนเป็นอรหันต์ ชันอาสาจะเหาะขึ้นไปเอาบาตร แต่เหาะไม่ได้

พระบิดาโกลการทวาช ขณะเข้าไปบิณฑบาตในกรุงราชคฤห์ กับพระโมคคัลลานะ ได้แสดง ปาฏิหาริย์เหาะขึ้นไปนำบาตรลงมา พระพุทธองค์ทรงทราบจึงห้ามพระภิกษุไม่ให้แสดง ปาฏิหาริย์ต่อไป

เดียรถีย์ทั้ง 6 จึงโอ้อวดว่าพวกคนไม่ทำปาฏิหาริย์เพราะไม่คุ้มกับบาตรที่จะได้ พระเจ้าอชาตศัตรูทรงทราบความจึงนำเข้ากราบทูลพระพุทธองค์ พระพุทธองค์จึงตรัสจะทำ ปาฏิหาริย์ในวันเพ็ญเดือน 8 ใกล้เมืองสาวัตถีภายใต้ต้นมะม่วง เหล่าเดียรถีย์จึงพากันชุด ก่อนต้นมะม่วงจนหมดสิ้น

อย่างไรก็ตามเมื่อพระพุทธองค์เสด็จถึงเมืองสาวัตถี นายคันทอุทธรบาลได้นำผล มะม่วงนั้นเพาะลงในดิน ทรงล้างพระหัตถ์รดลงบนเมล็ดมะม่วงที่เพาะในดิน จึงปาฏิหาริย์ ให้เกิดเป็นต้นมะม่วงใหญ่สูง 50 ศอก มีกิ่งก้านทอดออกไป 4 ทิศ กับทั้งชูตรงขึ้นไป 4 กิ่ง ช่อและผลออกสะพรั่ง แล้วพระองค์จึงเสด็จจงกรม กระทำยมกปาฏิหาริย์ เหล่า เดียรถีย์จึงหลบหนีไป

23. เทศนาปริวรรต

พระพุทธองค์เสด็จขึ้นไปยังดาวดึงส์เทวโลก เพื่อคอยพุทธมารดาจากสวรรค์ชั้น ดุสิต ซึ่งอยู่เหนือขึ้นไปจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ พระอินทร์ได้อัญเชิญเสด็จพุทธมารดาลงมา สดับพระธรรม เรื่องพระสัตตปรภคณาภิธรรมปิฎก ซึ่งพระพุทธองค์ทรงแสดงเพื่อโปรดพุทธ มารดาหลังสดับพระธรรมจึงได้บรรลุโสดาบัน

24. เทโวโรหนปริวรรต

พุทธองค์จำพรรษาเป็นเวลา 3 เดือน จึงเสด็จลงจากดาวดึงส์เทวโลก พระ อินทร์ได้เนรมิตบันไดเงินอยู่ทางซ้ายเป็นที่ลงของหมู่พรหม บันไดทองอยู่ทางขวาเป็นที่ลง ของหมู่เทพยดา และบันไดแก้วอยู่กึ่งกลางสำหรับพระพุทธองค์ บันไดทั้งสามพาดอยู่ที่ยอด เขาพระสุเมรุโคนบันไดอยู่ใกล้เมืองสังกัสสะ ครั้งนั้นมีพรหมและเทวดาทั้งหลายในหมื่น จักรวาลลงมาส่งเสด็จ

25. อัครสาวกนิพพาน

ในพรรษาที่ 45 หลังจากพระพุทธองค์แสดงธรรมจักกัปวัตตนสูตร ประทับจำ พรรษาที่เขตนารามเมืองสาวัตถี พระสารีบุตรเข้ามากราบลาเพื่อไปเยี่ยมพระมารดาที่ บ้านนาลันทคาม ซึ่งเป็นที่บ้านเกิดของท่าน ครั้งนั้นจะกลับไปนิพพานด้วย ต่อมาพระโมค คัลลานะก็ถูกพวกโจรทุบจนกระดูกแตก แต่ท่านก็ประสานกระดูกให้ดีเหมือนเดิม และ เข้าเฝ้าพระพุทธองค์เพื่อทูลลากลับไปนิพพานที่ถ้ำกาฬศิลา ที่ซึ่งท่านถูกโจรทำร้าย

26. มหาปรินิพพานปริวรรต

เมื่อพระพุทธองค์มีพระชนม์มิได้ 80 พรรษา ภายหลังพระยามารวสวัตติเข้ามาทูล อาราธนาถึงสองครั้งเพื่อให้เสด็จสู่มหานิพพาน พระพุทธองค์จึงตรัสว่าอีก 3 เดือนจะเสด็จ เมื่อครบ 3 เดือน พระพุทธองค์ก็เสด็จสู่เมืองกุสินารา และเสด็จมหาปรินิพพานที่นั่นในวัน เพ็ญเดือน 6

27. ชาติวิภังคนปริวรรต

ในวาระที่จะถวายพระเพลิงศพ ไม่สามารถจุดไฟให้ติดได้ จนเมื่อพระมหากัสสปะ ได้มาราบพระพุทธรูป ซึ่งปาฏิหาริย์ยื่นออกมานอกพระหีบทอง จึงจุดไฟถวายพระเพลิงศพ กษัตริย์ทั้งหลายที่มาในครั้งนั้นต่างจะทำสงครามเพื่อแย่งชิงพระบรมสารีริกธาตุ โทณพราหมณ์แห่งเมืองกุสินาราจึงห้ามไว้ และรับเป็นผู้แบ่งพระธาตุแจกจ่าย ตัวโทณพราหมณ์ได้ลอบลักพระทักษิณชาติ (พระเขี้ยวแก้วขวาเบื้องบน) ขึ้นซ่อนที่ผ้าโพกผมของตน พระอินทร์จึงลอบหยิบเอาพระธาตุองค์นั้นใส่ไว้ในสุวรรณโกศ แล้วอัญเชิญขึ้นไปบรรจุไว้ในพระจุฬามณีเจดีย์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งประดิษฐานพระโมหิ และผ้าโพกของพุทธองค์เมื่อครั้งออกผนวช

28. มารพนธปริวรรต

กล่าวถึงพระมหากัสสปะ เกรงว่าพระบรมสารีริกธาตุจะมีอันตรายจึงปรึกษากับพระอชาตศัตรู เพื่อขุดดินลึกลง 80 ศอก บุพระบรมธาตุด้วยทองแดงและหุ้มวัสดุอื่น ๆ เช่น แก้ว เงิน เป็นต้น 8 ชั้น พร้อมทั้งผนึกไว้อย่างดี แล้วจึงสร้างสถูปหินครอบไว้ หลังการสร้างดังกล่าวแล้วเสร็จ 218 ปี พระเจ้าอโศกมหาราช จึงให้รื้อสถูปและนำพระธาตุขึ้นแจกจ่ายไปประดิษฐานในสถูปเจดีย์ตามเมืองต่าง ๆ พร้อมทั้งสร้างเจดีย์บรรจุพระบรมสารีริกธาตุ ส่วนที่เหลือเมื่อสร้างเสร็จก็มีพิธีฉลองแต่เกรงว่า พระยามารวสดีมารจะเข้ามาทำลายงานพิธีครั้งนั้น เหล่าภิกษุได้อัญเชิญพระอุปัชฌาย์ ซึ่งป็นองค์เดียวที่สามารถปราบพระยามารตนนี้ได้ครั้งนั้น

ปริเฉทนี้คงเพิ่มขึ้นภายหลังเช่นเดียวกับปริเฉทที่ 20 ซึ่งอาจได้เค้าโครงมาจากพม่า โดยทั่วไปช่างไม่นิยมนำมาวางลงบนฝาผนัง

29. ชาติอันตรธานปริวรรต

กล่าวถึงการเสื่อมสูญของพุทธศาสนา อันเกิดจากสาเหตุ 5 ประการ คือ

- ปริยัติอันตรธาน หมายถึง ภิกษุทั้งหลายขัดสนด้วยจตุปัจจัย พระไตรปิฎก ไม่มีใครเรียนรู้

- ปฏิบัติอันตรธาน หมายถึง ภิกษุทั้งหลายเหนื่อยหน่ายที่จะรักษาศีลให้บริสุทธิ์

- ปฏิเวทอันตรธาน หมายถึง เมื่อการปฏิบัติเสื่อมลงก็ไม่มีใครบรรลุโสดาบัน

- สังคอันตรธาน หมายถึง เมื่อภิกษุเสื่อมศรัทธามารยาท คนก็สิ้นความเลื่อมใส จึงต้องหันไปประกอบอาชีพอย่างอื่นเพื่อยังชีพ

- ชาติอันตรธาน เมื่อความศรัทธาเสื่อมถอยไปหมดก็ไม่มีใครไปบูชาพระธาตุ ซึ่งประดิษฐานตามเจดีย์สถูปต่าง ๆ

สมชาติ มณีโชติ ได้นำเสนอตารางเปรียบเทียบ ระหว่างพุทธประวัติ 65 ปริเฉทกับพุทธประวัติ 29 ปริเฉท ดังนี้

ลำดับ	รายชื่อพุทธประวัติ 65 ประการ	รายชื่อพุทธประวัติ 29 ประการ
1.	ทูลเชิญสันตติเตวราชโพธิสัตว์จุติ	ดุสิตปริวรรต
2.	พระนางสิริมหามายาเสด็จสู่วิเวกนิมิต	วิเวกนิมิตปริวรรต
3.	วิเวกนิมิตปริวรรต	
4.	พระนางสิริมหามายาทรงประสูติ	กัณณกนิมิตปริวรรต
5.	ประสูติเจ้าชายสิทธัตถะ	
6.	พระศาสดาประสูติ ทรงพระราชดำเนินไป 7 ก้าว	
7.	อสิตบสเข้าเฝ้าเยี่ยม	ลักษณะปริคคาหกปริวรรต
8.	โกณฑัญญะพราหมณ์ถวายพยากรณ์เจ้าชาย	
9.	สิทธัตถะ พระนาย(เงา) ของเจ้าชายสิทธัตถะไม่เอนเอียง	
10.	ทรงแข่งธนูแข่งศร	ราชาภิเษกปริวรรต
11.	เจ้าชายสิทธัตถะทรงอภิเษก	
12.	เจ้าชายสิทธัตถะประทับราชรถประพาสนอก	มหาภิเนกขมน
	พระราชวัง	
13.	เจ้าชายสิทธัตถะทรงสละราชโอรัส และพระชายา	
14.	พระมหาบุรุษเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จออกบรรพชา	
15.	เจ้าชายสิทธัตถะปลงเกศา	
16.	พระมหาโคตมเข้าศึกษาสำนักอุททมบุดดาบส	ทุกกริยาปริวรรต
17.	พระบรมโพธิสัตว์ทรงบำเพ็ญทุกรกิริยา	
18.	พระมหาโคตม ทรงเลิกบำเพ็ญทุกรกิริยา	
19.	ศุภนิมิตแห่งผืนสามสาย	
20.	นางสุชาดากวนข้าวมธุปายาส	พุทธบูชาปริวรรต
21.	พระมหาโคตมทรงรับถาดข้าวมธุปายาสจากนาง	
	สุชาดา	
22.	พระมหาโคตมทรงเสวยบารมี ลอยถาดทอง	
23.	โสดาปัตติผลพราหมณ์ถวายฟ่อนหญ้าคาพระมหาโค	
	ตม	
24.	พระมหาบุรุษผจญพญาวัวสวติมาราหาราช	มารวิชัยปริวรรต , อภิสมโพธิปริวรรต
25.	พระพุทธเจ้าทรงเพ่งตันพระศรีมหาโพธิ์	โพธิสัตตัพพัญญปริวรรต

ลำดับ	รายชื่อพุทธประวัติ 65 ประการ	รายชื่อพุทธประวัติ 29 ประการ
26. 27. 28. 29.	พระพุทธเจ้าประทับที่รัตนมรเจตีย์ พระพุทธเจ้าเสวยวิมุตติสุขอยู่ใต้ต้นมุจลินท์ ชิตากระยามาราชราช แสดงยั่วยวนพระพุทธองค์ ตปัสสะและภัลลิกะสองพาณิชนวายข้าวสัตต	โพธิสัตว์ปฏิวัติ
30.	ท้าวจตุมาหาราชถวายบาตรพระพุทธองค์	พรหมชฌเสนปฏิวัติ
31. 32. 33.	เสด็จมาเทศนาโปรดปัญจวัคคีย์ ทรงแสดงปฐมเทศนา พระยสกุบุตรบวช	ธัมมจักกปฏิวัติ ยสบรรพชาปฏิวัติ
34.	โปรดชฎิลสามพี่น้อง	อูรุเวลคณปฏิวัติ
35. 36. 37.	พระเจ้าสุโธทนะ ส่งทูตมาเชิญเสด็จพระพุทธองค์ อุคคะถุหบดี ถวายภัตตาหาร พระพุทธเจ้าเสด็จเยี่ยมราชสำนักพระพุทธรบิดา	กบิลวัตรคณปฏิวัติ
38.	พระพุทธเจ้าเสด็จเยี่ยมพระนางยโสธรา (พิมพา)	พิมพาพิลาปฏิวัติ
39.	เจ้าชายนันทะเสด็จลาเจ้าสาวไปตามพระพุทธเจ้า	สกยะบรรพชาปฏิวัติ
40.	พระอานนท์เถระและพระเทวทัตตมิทกษุบวช	อัครสาวกบรรพชาปฏิวัติ
41. 42.	อนาถปิณฑิกะสร้างเชตะวันวิหาร พระพุทธเจ้าทรงห้ามพระญาติ	- -
43.	โปรดพุทธรบิดา	พุทธรบิดนิพพานปฏิวัติ
44.	นางจิณฺฆมาณวิกาปริภาษพระพุทธเจ้า	-
45.	พระยมกปาฏิหารย์	ยมกปาฏิหารย์ปฏิวัติ
46.	พระพุทธเจ้าโปรดพุทธรมารดา	เทศนาปฏิวัติ
47. 48.	พระพุทธเจ้าเสด็จกลับมาจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ พระพุทธเจ้าเปิดโลก	เทโวโรหนปฏิวัติ
49. 50. 51. 52. 53. 54. 55.	นางมคันทิยากับพวกมิถิฉาปฏิวัติปริภาษ พระพุทธเจ้า ทรมานอาฬวกยักษ์เป็นสัมมาทิฐิ พระราหูหลุดออกบวช พระราหูนิพพาน พระพุทธเจ้าเสด็จมาพยาบาลพระติสสะ โปรดคองคูลัมภย์ พระพุทธเจ้าทรงทรมานช้างนาฬาคีรี	-

ลำดับ	รายชื่อพุทธประวัติ 65 ประการ	รายชื่อพุทธประวัติ 29 ประการ
56.	พระโมคคัลลานะปริณิพพาน	อัครสาวกนิพพาน
57. 58. 59. 60.	ปัจฉิมปัจฉินิพพาน อัครสาวกของนายจุน? พระพุทธรูปประจักษ์หน้าของน้ำเสวย พระพุทธรูปเจ้าปริณิพพานได้สุกัฏฐะเป็นปัจฉิมสาวก	มหาปริณิพพานปริวรรต
61. 62. 63. 64. 65.	พระมหากัสสปะทราบข่าวปริณิพพาน สุกัฏฐะภิกษุกล่าวลบล้างพระธรรมวินัย ถวายพระเพลิงพระสรีระพระพุทธรูปเจ้า โศกนาฏกรรมห้ามทัพ โศกนาฏกรรมแจกพระบรมสารีริกธาตุ	ธาตุวิภังคปริวรรต

ภาพที่ 5 แสดงตารางเปรียบเทียบพุทธประวัติ 65 ประการ และ 29 ประการ
ที่มา : สมชาติ มณีโชติ (2529 : 66 – 68)

3.4 ระหว่างช่องหน้าต่าง 10 ช่อง ช่างได้เขียนทศชาติชาดก ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับอดีตพระชาติ 10 ชาตีสุดท้ายก่อนที่จะบรรลุปะชาตสัมโพธิญาณเสด็จมาเป็นพระพุทธเจ้า ใน 10 ชาตีสุดท้าย ได้บำเพ็ญบารมีที่โดดเด่น 10 อย่าง คือ

1. เติมียกุมาร (เต) เป็นการสะสมเนกขัมมบารมี โดยการออกจากกามคุณ ละวางทั้งรูปรส กลิ่น เสียง และสัมผัส มีเรื่องย่อ ดังนี้

เดิมมีราชกุมารเกรงการที่จะได้ครองราชย์สมบัติ เพราะทรงสลดพระเหตุที่เห็นราชบุรุษลงโทษโจรตามราชดำริของพระราชบิดา เช่น เพี้ยนพันครั้งบ้าง เอาทองคำบ้าง เอาทองคำเสียบบ้าง จึงใช้วิธีสร้างทำเป็นนอกรีต หลอกลวง เป็นไปไม่พุดจากกับใคร แม้จะถูกทดลองต่าง ๆ ก็อดกลั้นไว้ ไม่ยอมแสดงอาการพิรุณให้ปรากฏ ทั้งนี้เพื่อจะเลี่ยงการครองสมบัติ พระราชบิดาปรึกษาพวกพราหมณ์ ก็ได้รับคำแนะนำให้นำราชกุมารไปฝังเสีย พระมารดาทรงคัดค้านไม่สำเร็จ ก็ทูลขอให้พระราชกุมารครองราชย์สัก 7 วัน แต่พระราชกุมารก็ไม่ยอมพุด ต่อเมื่อ 7 วันแล้ว สารธินำราชกุมารขึ้นสู่รถเพื่อจะฝังตามรับสั่งของพระราชบิดา ขณะที่ขุดหลุมอยู่พระราชกุมารก็เสด็จลงจากรถ ดริสปราศรัยกับนายสารธิ์ แจ้งความจริงให้ทราบว่ามีพระราชประสงค์จะออกบวช สารธิ์เลื่อมใสในคำสอนขอ

ออกบวชด้วย จึงตรัสสั่งให้นำรถกลับไปคืนก่อน สารธินำความไปเล่าถวายกระษัตริย์มารดา พระบิดาให้ทรงทราบ ทั้งสองพระองค์พร้อมด้วยอำมาตย์ราชบริพารจึงเสด็จออกไปหา เชิญให้พระราชกุมารเสด็จกลับไปครองราชย์สมบัติ แต่พระราชกุมารกลับแสดงพฤติกรรม ให้อินทินเนกขัมมะ คือ การออกจากกาม พระชนกชนนีพร้อมด้วยบริวารทรงเลื่อมใสใน คำสอน ก็เสด็จออกผนวชและบวชตามและได้มีพระราชารอื่นอีกเป็นอันมากสดับพระโอวาท ขอร้องออกผนวชตาม

2. มหาชนก (ช) เป็นการสะสมวินัยบารมี โดยการบากบั่น กล้าหาญ กระตือรือร้น พากเพียรพยายาม เพื่อจุดมุ่งหมายที่ตั้งงาม

พระมหาชนก เป็นโอรสพระเจ้าอริสฐานแห่งกรุงมิลินดา ขณะเมื่อยังอยู่ใน ครรภ์พระมารดา พระราชบิดาทำสงครามกับพระอนุชาของพระองค์และสิ้นพระชนม์ พระมารดาจึงหนีไปยังจำปาศักดิ์นครและต่อมาก็ประสูติพระมหาชนก เมื่อพระกุมารเติบโตใหญ่ ก็ทรงทราบเรื่องราวของพระราชบิดาจากพระมารดา จึงทรงคิดจะไปชิงราชสมบัติของพระราชบิดาคืน โดยทรงค้าขายทางเรือสำเภามาหาทุนไปกู้บ้านเมือง แต่เรือสำเภาก็อับปางพระมหาชนกก็ว่ายน้ำอยู่ในมหาสมุทรถึง 7 วัน โดยไม่ย่อท้อถึงแม้จะมองไม่เห็นฝั่ง นางมณีเมขลาเห็นความเพียรจึงอุ้มพระมหาชนกขึ้นจากน้ำแล้วพาไปส่งที่พระราชอุทยานของเมืองมิลินดา พอดีอำมาตย์พากันเสวยราชรถเพื่อหาผู้มีบุญไปครองเมือง เนื่องจากกษัตริย์องค์เดิมสิ้นพระชนม์ พระมหาชนกได้ขึ้นครองราชย์ ต่อมาทรงเห็นโทษทางฆราวาส จึงออกบวช เจริญพรหมวิหารอยู่ในป่าจนสำเร็จญาณ

3. สุวรรณสาม (สุ) เป็นการสะสมเมตตาบารมี โดยการแผ่ไมตรีจิตมีเมตตาต่อสัตว์ บุคคล โดยเสมอหน้าทั่วกันและมีความกตัญญูรู้คุณ

สุวรรณสามเป็นบุตรของฤาษีสองสามีภรรยา ซึ่งพระอินทร์ให้เกิดมาเพื่อปรนนิบัติบิดามารดา ซึ่งบำเพ็ญภาวนาอยู่ในป่าหิมพานต์ เมื่อสุวรรณสามอายุได้ ๑๖ ปี บิดามารดาประสบอุบัติเหตุทำให้ดาบอดทั้งคู่ สุวรรณสามจึงปฏิบัติเลี้ยงดูอย่างใกล้ชิดและนอกจากนี้ ยังมีเมตตาที่มีไมตรีจิตต่อสัตว์ทั้งปวง จนสัตว์คุ้นเคยและรักใคร่ช่วยเหลือกันด้วยดี

วันหนึ่งพระเจ้าปิลยักข์แห่งกรุงพาราณสีเสด็จออกไปล่าสัตว์ พบสุวรรณสามอยู่ท่ามกลางฝูงสัตว์ก็เกิดความกังขา จึงใช้ศรยิงสุวรรณสาม เมื่อถูกยิงสุวรรณสามยังมีสติจึงบอกปิลยักข์ราชว่าตนมีหน้าที่ต้องปฏิบัติบิดามารดาแล้วสิ้นสติไป พระเจ้าปิลยักข์เห็นความกตัญญูก็ไปบอกบิดามารดาของสุวรรณสามแล้วจึงมาพบสุวรรณสาม ด้วยสัจยาริษฐานของบิดามารดาทำให้สุวรรณสามฟื้นขึ้นมา และดาของบิดามารดาก็หายเป็นปกติ สุวรรณสามได้แสดงธรรมถวายพระเจ้าปิลยักข์ ซึ่งมีคติธรรมว่า ผู้ใดเลี้ยงมารดาบิดาโดยธรรม แม้เทวดาก็ย่อมรักษาผู้นั้น ย่อมมีคนสรรเสริญ แล้วก็ปรนนิบัติบิดามารดาสืบมาจนตลอดชีวิต

4. เนมิราช (เน) เป็นการสะสมอิทธิฐานบารมี คือ มีความตั้งใจ มุ่งผลอย่างใดอย่างหนึ่ง ตั้งใจมั่นคงแน่วแน่

พระเจ้าเนมิราช เป็นกษัตริย์กรุงมิลินทราชธานีในการบำเพ็ญบารมี ทรงบริจาคทานรักษาศีล และยังทรงสั่งสอนประชาชนให้ยินดีในการให้ทานรักษาศีลทั่วพระราชอาณาเขต ผลแห่งความดีนั้นทำให้พระอินทร์ส่งพระมาตุลีนำรถเวทย์มารับพระเจ้าเนมิราชขึ้นไปทอดพระเนตรสวรรค์ แต่พระเจ้าเนมิราชขอไปทอดพระเนตรนรกเสียก่อนแล้วก็เสด็จไปยังสวรรค์ซึ่งพระอินทร์และเทพยดาพากันต้อนรับ พระเจ้าเนมิราชได้แสดงธรรมแก่เทพยดาทั้งปวงแล้วกลับไปสู่โลกมนุษย์บำเพ็ญทาน และศีลบารมีจนออกบรรพชาเป็นฤาษีเจริญพรหมวิหารขั้นสุดท้ายของชีวิต

5. มโหสถ (ม) เป็นบุตรเศรษฐีในหมู่บ้านแห่งหนึ่งในมิลินทนคร เมื่อยังเยาว์วัย ได้แสดงสติปัญญาเฉลียวฉลาดเป็นอันมาก พระเจ้าวิเทหราชกษัตริย์แห่งมิลินทราชธานีทอดสอบปัญญาของมโหสถ ปรากฏว่ามีสติปัญญาเหนือกว่าปราชญ์ประจำราชสำนัก 4 คนของพระองค์ จึงทรงรับมโหสถไว้เป็นศิษย์ที่ปรึกษา

ขณะนั้นมีพระเจ้าจุลณีพรหมทัตกำลังทำสงครามแผ่อำนาจเขตแดนได้เมืองต่าง ๆ 101 หัวเมืองเป็นเมืองต้น แต่ยังไม่สามารถตีเมืองมิลินทราชธานีได้จากสติปัญญาของมโหสถ จึงออกอุบายจะจับพระเจ้าวิเทหราชและมโหสถฆ่าเสีย โดยทำเป็นไมตรีจะถวายราชธิดาแก่พระเจ้าวิเทหราช มโหสถได้ซ่อนอุบายสร้างอุโมงค์จนเอาชนะพระเจ้าจุลณีและกษัตริย์ทั้ง 101 พระนครได้ และทำสัตย์สาบานไม่เป็นข้าศึกต่อกัน

6. ภูริทัต (ภู) เป็นการสะสมศีลบารมี โดยการกำหนดกายใจ รักษาศีลธรรมะ ไม่ทำความเดือดร้อนให้แก่ผู้อื่น

พระภูริทัตต์ เป็นโอรสพระยานาคแห่งเมืองนาค ได้เสด็จไปช่วยท้าววิรูปักษ์มหาราชแก้ปัญหาต่าง ๆ สำเร็จด้วยปริชาสามารถ เมื่อขึ้นไปเฝ้าพระอินทร์จนเป็นที่โปรดปราน พระภูริทัตต์เห็นเทวโลกเป็นที่รื่นรมย์ ก็อยากขึ้นไปเกิดในสวรรค์ จึงสละสมบัติในเมืองนาคขึ้นไปรักษาศีลอยู่ในเมืองมนุษย์ ต่อมาถูกพราหมณ์จับทรมานก็ไม่คิดต่อสู้ทั้ง ๆ ที่มีฤทธิ์มาก เนื่องจากกลัวศีลขาด จึงถูกพราหมณ์นำไปแสดงละครหาเงิน เมื่อความทราบถึงพระมารดาได้ให้อนุชาออกติดตามจนไปพบขณะถูกนำไปแสดงที่เมืองพาราณสี พระภูริทัตต์กลับสู่เมืองนาคก็รักษาศีลต่อมาจากนาคภายหลังไปเกิดบนสวรรค์สมปรารถนา

7. จันทกุมาร (จ) เป็นการสะสมขันติบารมี อดทน อดกลั้น ไม่โกรธต่อเรื่องที่ไม่ได้ตั้งใจ ไม่พอใจ

พระจันทกุมาร เป็นโอรสพระเจ้าเอกราชแห่งกรุงบุพผวัตติ พระเจ้าเอกราช มีบุโรหิตราชครูชื่อกัณหาทาลพราหมณ์ ซึ่งทำหน้าที่ถวายอภยธรรมและวินิจัยคดี บุโรหิตผู้นี้เป็นคนชอบกินสินบนจึงวินิจัยคดีอย่างขาดความยุติธรรม ทำให้ประชาชนได้รับความเดือดร้อน ต่อมาพระจันทกุมารได้ตัดสินใจใหม่ ผู้คนสรรเสริญ พระเจ้าเอกราชจึงทรงตั้งพระจันทกุมารเป็นผู้วินิจัยคดีกัณหาทาลพราหมณ์โกรธแค้นจึงออกอุบายว่าถ้าพระเจ้าเอ

ราชอยากได้ไปเกิดในสวรรค์ให้บูชาด้วยบุตรีดา มเหสี พระเจ้าเอกราชหลงเชื่อจึงให้กัณทาลพราหมณ์จัดพิธีบูชาบุญ เตรียมประหารพระจันทกุมาร แม้ว่าพระญาติสนิทใกล้ชิดชูลขอหลายครั้งพระเจ้าเอกราชก็หาเชื่อฟังไม่ จนร้อนถึงพระอินทร์ต้องเสด็จมาจำแลงการเป็นยักษ์ใหญ่ถือกระบองเหล็กขู่พระเจ้าเอกราชจนตกใจกลัวเลิกพิธีบูชาบุญ กัณทาลพราหมณ์ถูกประชาชนลงทัณฑ์จนตาย ถอดพระเจ้าเอกราชแล้วอภิเษกพระจันทกุมารเป็นกษัตริย์ครองสมบัติสืบมาในทศพิชราชธรรม 10 ประการ และทรงมั่นอยู่ในทาน บริจาคทานเป็นนิตย์จนตลอดพระชนมายุ

8. นารท (น) เป็นการสะสมอุเบกขาบารมี โดยการวางตัว ทำตนเป็นกลาง มีความเที่ยงธรรม

พระเจ้าอังกคิษัตริย์กรุงมิลลา มีราชธิดาองค์หนึ่งชื่อเจ้าหญิงรุจา ซึ่งเป็นผู้สร้างทานบารมีเป็นอันมาก พระราชบิดาพระราชทานทรัพย์ให้บริจาคทานทุกวัน ต่อมาพระราชบิดาและอำมาตย์ไปสนทนากับนักบวชเปลือย และเชื่อฟังว่าไม่มีบุญบาปโลกนี้โลกหน้า จึงทรงละทานเสีย เจ้าหญิงรุจาทรงอธิษฐานให้พระบิดาละมิจฉาจิต্তิ นารทพราหมณ์ทราบความจึงคิดช่วยเหลือเพื่อมิให้พระราชธิดาเสื่อมร้อนจึงจำแลงเป็นฤๅษีหาบบริวารไปโปรดพระเจ้าอังกคิแล้วแสดงธรรมให้ฟังจนพระเจ้าอังกคิละมิจฉาจิต্তิอยู่ในทศพิชราชธรรมดังเดิม

9. วิทร (วิ) เป็นการสะสมบารมี ด้วยการตั้งความสัตย์ของความจริง รักษาความดี คำพูด ความจริงใจ

วิทรบัณฑิต ซึ่งเป็นผู้ถวายคำแนะนำประจำราชสำนัก พระเจ้าธนัญชัยโกรพยะแห่งกรุงอินทปัตถ์ กุรุรัฐประเทศ เป็นผู้ที่พระราชและประชาชนรักใคร่เคารพนับถือมาก ครั้นหนึ่งปุณณกยักษ์มาทำพระเจ้านันชัยโกรพยะเล่นสกา ถ้าตนเองแพ้จักถวายมณีรัตนอันวิเศษ ถ้าพระราชแพ้ม ก็จะมีพระราชทานทุกสิ่งที่ต้องการ เว้นแต่พระการของพระองค์ ราชสมบัติ และพระมเหสี ในที่สุดพระราชแพ้ม ปุณณกยักษ์จึงทูลขอตัววิทรบัณฑิต พระราชาจะไม่พระราชทานก็เกรงเสียสัตย์ พระองค์ติราคาวิทรบัณฑิตยิ่งกว่าทรัพย์สินเงินทองใด ๆ ทรงหน่วงเหนี่ยวด้วยประการต่าง ๆ แต่ก็ตกลงกันไปได้ตามให้วิทรบัณฑิตตัดสิน วิทรบัณฑิตก็ตัดสินรักษาสัตย์ คือ ตนเองยอมไปกับยักษ์ ความจริงยักษ์ต้องการเพียงเพื่อจะนำหัวใจของวิทรบัณฑิตไปแลกกับธิดาพญานาค ซึ่งความจริงเป็นอุบายของภริยาพญานาคผู้ใคร่จะได้สดับธรรมของวิทรบัณฑิต จึงตกลงกับสามีว่า ถ้าปุณณกยักษ์ต้องการธิดาของตน ก็ขอให้นำหัวใจของวิทรบัณฑิต แม้ยักษ์จะหาวิธีทำให้ตายก็ไม่ตาย วิทรบัณฑิตกลับแสดงสาธุธรรม (ธรรมของคนดี) ให้ยักษ์เลื่อมใสและได้แสดงธรรมแก่พญานาค ในที่สุดก็ได้กลับมาสู่กรุงอินทปัตถ์ มีการฉลองรับขวัญกันเป็นการใหญ่

10. เวสสันดร (เว) เป็นการสะสมทานบารมี โดยการให้ การเสียสละสิ่งที่รักของตนเป็นบารมีขั้นสุดยอด

พระเวสสันดรเป็นโอรสพระเจ้ากรุงสุทนต์และพระนางมยุรี ทรงบริจาคทางเป็นอันมากตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์และบริจาคทานเรื่อยมา ต่อมาพระเวสสันดรก็มีพระชนมายุได้ 16 ปี ได้ราชาภิเษกเป็นกษัตริย์และอภิเษกกับพระนางมัทรีโอรสและธิดา 2 องค์ ต่อมาพระเวสสันดรได้บริจาคช้างสำคัญประจำเมืองให้ชาวเมืองอื่นไป ชาวเมืองโกรธแค้นให้เนรเทศพระองค์จากพระนคร พระเวสสันดร พระนางมัทรีและโอรสธิดาเสด็จออกจากเมืองก็บริจาคม้าและรถเป็นทานอีก แล้วดำเนินด้วยพระบาทไปจนถึงป่าหิมพานต์และทรงผนวชเป็นฤๅษี ต่อมาเมื่อพราหมณ์ชื่อชูชก ได้ติดตามไปขอโอรสธิดาเพื่อเอาไปเป็นทาสรับใช้ก็ได้รับพระราชทานมาอีกชูชกพาสองกุมารไปถึงเมืองพระเจ้ากรุงสุทนต์ ๆ ทรงได้สองกุมารจากชูชกแล้วยกกองทัพตราไปรับพระเวสสันดรกลับเข้าเมือง ลาผนวชแล้วราชาภิเษกเป็นกษัตริย์ครองราชย์สืบต่อมา

สำหรับบานหน้าต่างด้านใน ซ่างฯ เขียนภาพทวารบาลและบานแฝดเขียนพัดยศระดับชั้นต่าง ๆ

จิตรกรรมที่เขียนเรื่องทศชาติชาดกในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น พบอยู่รวมในนิบาตชาดก ที่ผนังกรุงชั้นล่างของพระปรางค์วัดราชบูรณะ โดยเขียนไว้ได้แถว พระอดีตพุทธ พุทธประวัติ ในสมัยอยุธยาตอนปลายได้รับความนิยมอย่างรวดเร็ว และมีความสำคัญโดยเฉพาะเนื้อที่เกือบทั้งหมดของสองผนังด้านข้างในพระอุโบสถ

3.5 ผนังใต้ของหน้าต่าง ซ่างฯ ได้เขียนภาพวิถีชีวิตชาวบ้านตำบลละมุดในอดีต ซึ่งเป็นวิถีชีวิตประจำวันของคนในชนบท พฤติกรรมของชาวบ้าน ด้านการทำมาหากิน ชีวิตความเป็นอยู่ การทำบุญ ประเพณี ขนบธรรมเนียมต่าง ๆ

ภาพทั้งหมดในพระวิหารวัดละมุดนี้ ซ่างฯ ผู้วาดได้ตั้งใจเต็มที่เพื่อการสร้างสรรค์งาน เห็นได้จากความแน่นหนาของเนื้อหาสาระที่ถ่ายทอดออกมาเป็นภาพ ลักษณะสีที่ใช้พยายามถ่ายทอดความเป็นสมัยอยุธยา โดยมีสีแดงเป็นฉาก การใช้สีบางในการระบายบนพื้นสีอ่อนหรือขาว องค์ประกอบภาพลักษณะแบบสายตานกมอง ในส่วนของภาพวิถีชีวิตชาวบ้านจะไม่ใช้เส้นเส้นทแยงเป็นตัวแบ่งฉาก จะเขียนภาพสิ่งก่อสร้าง อาคารต่อเนื่องกันไป โดยมีพฤติกรรมของคนเป็นสิ่งที่บ่งบอกว่า กำลังสื่อถึงเรื่องราวอะไร

นับว่าเป็นจิตรกรรมฝาผนังแห่งหนึ่งที่น่าสนใจ ศึกษาหาความรู้ เพราะหนักแน่นไปด้วยสาระและรายละเอียดของภาพเขียน

การเปิดโอกาสให้ชม

โดยปกติพระวิหารจะปิดตลอดเวลาถ้าไม่มีกิจกรรมที่ใช้ โดยภายนอกจะมีตาข่ายคลุมล้อมรอบ เพราะมีปัญหานกพิราบทำความสกปรกเลอะเทอะ จึงอาจเป็นภาพที่ไม่ค่อยน่าดู ประการหนึ่งเนื่องจากว่าเคยมีขโมยเข้ามาขโมยพระพุทธรูปภายในพระวิหารไป แม้แต่โบสถ์หรืออาคารอื่น ๆ ก็ปรากฏว่าขโมยได้เข้าไปขโมยของ เช่น ภาพไม้แกะสลักพระนารายณ์ทรงครุฑติดตั้งบนหน้าบันศาลาการเปรียญ ขโมยยังปีนหลังคาขึ้นไปเอาลงมาได้

กิจกรรมที่ต้องใช้พระวิหารในปัจจุบัน มีเพียงกิจกรรมสวดมนต์ ซึ่งคณะครูและนักเรียนโรงเรียนวัดละมุด ซึ่งเป็นโรงเรียนระดับประถมศึกษาอยู่ในบริเวณเดียวกัน จะใช้ในวันศุกร์เพื่อสวดมนต์ ในส่วนนี้คณะครูเคยได้นิมนต์พระมาอธิบาย ให้ความรู้กับนักเรียนบ้างในบางโอกาส ส่วนกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับพิธีกรรมทางศาสนา จะใช้โบสถ์หลังเก่า แม้ชำรุดแต่ยังใช้งานได้ดี

ทางวัดละมุดไม่มีโครงการใด ๆ ที่จะชักจูงให้ประชาชนเข้ามาชมจิตรกรรมฝาผนังชาวบ้านบางคนที่อยู่ใกล้ ๆ บริเวณจึงไม่ทราบว่าภายในพระวิหารมีจิตรกรรมฝาผนัง บางคนมิได้สนใจ ประกอบกับพระครูสุพนธ์วรารักษ์ เจ้าอาวาสอาพาธไม่สามารถปฏิบัติกิจของสงฆ์ได้ พระอาจารย์แสวก โชติธัมโม รักษาการเจ้าอาวาสวัดท่านซึ่งมีบุคลิกเจี๊ยบขี้มกก็มีได้มีนโยบายใด ๆ กับการใช้ประโยชน์ของจิตรกรรมฝาผนัง แต่ถ้าใครต้องการชมก็สามารถติดต่อ หลวงดาชาญ ผู้ถือกุญแจพระวิหารได้

ได้เกิดปัญหาฝาผนังบางส่วน ปูนได้หลุดร่วงทำความเสียหายแก่ภาพ ผู้วิจัยไม่แน่ใจว่าเกิดจากขั้นตอนการรองพื้นหรือไม่ แต่สิ่งหนึ่งคือวัดละมุดอยู่ใกล้คลองบางพระเวลาน้ำมาก ความเปียกชื้นอาจถูกดูดซึมมายังพระวิหารได้

สภาพภูมิทัศน์ภายในวัด มีต้นไม้ใหญ่น้อยพอสมควร มีความร่มรื่น แต่ไม่ค่อยสะอาด มีเศษขยะเกลื่อนและมีโบราณสถานอื่น ๆ ที่มีคุณค่าทางศิลปะและโบราณคดี หากทางวัดละมุดได้มีการปรับปรุงในหลาย ๆ ด้าน มีการให้ข้อมูลข่าวสารที่จะชักจูงให้คนเข้ามาชมและมาทำบุญ โดยเฉพาะจิตรกรรมฝาผนังพระวิหาร วัดละมุดก็จะเป็นแหล่งที่น่าสนใจต่อการศึกษาหาความรู้ด้านพุทธศาสนา และแหล่งพักผ่อนหย่อนใจทั้งใกล้และไกลของประชาชน

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดอัมพวันเจติยาราม

ตั้งอยู่ใน อ. อัมพวา จ.สมุทรสงคราม ดำเนินการเขียนจิตรกรรมฝาผนังประมาณ พ.ศ. 2537 – 2543 ตามพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี องค์ประธานมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยในพระบรมราชูปถัมภ์ โดยพันเอกหญิง คุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา กรรมการมูลนิธิฯ สนับสนุนงบประมาณประมาณ 5 ล้านบาท สำหรับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง และได้แต่งตั้งคณะกรรมการอำนวยการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นมา 1 ชุด โดยมีประธานมูลนิธิสมเด็จพระเจ้าฟ้าจุฬาภรณฯ คือ พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสุทธสิริโสภา องค์ประธาน เป็นองค์ประธานคณะกรรมการอำนวยการฯ เมื่อสิ้นพระชนม์ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งอาจารย์จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ เป็นประธานแทน

คณะช่างผู้วาดภาพจิตรกรรมฝาผนัง

เนื่องจากว่าคณะช่างฯ ส่วนใหญ่เป็นข้าราชการครู และหน่วยงานที่รับเหมาเป็นหน่วยงานราชการ การว่าจ้างทำงานถือเป็นลักษณะกึ่งราชการ โดยคณะกรรมการมูลนิธิฯ

กำหนดให้คณะผู้ทำงานได้ทำงานเป็นลักษณะกึ่งราชการ คือ การรับงานทั้งหมด สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง เป็นผู้รับเหมางาน โดยคณะทำงานเป็นครู – อาจารย์ และนักศึกษา (ในระหว่างเปิดภาคเรียนหรือสำเร็จการศึกษาใหม่หรือทำงานต่อเนื่องจากขณะยังไม่จบการศึกษา) คณะศิลปประจําชาติ แผนกจิตรกรรมไทย โดยมี อาจารย์อภัย นาคคง เป็นหัวหน้ากลุ่มคณะผู้ร่วมทำงานเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง และ ได้กำหนดตารางปฏิบัติงานตั้งแต่การดำเนินการเตรียมช่าง การหาข้อมูลในการเขียน ร่าง ภาพขนาดเล็ก เพื่อให้คณะกรรมการฯ พิจารณา แก้ไข การร่างภาพแก้ไขและลงสี การขยายแบบขนาดเท่าของจริงพร้อมจะเขียนลงผนัง การทำพื้นฝาผนัง การหาและเตรียม อุปกรณ์ สีธรรมชาติ และสุดท้ายคือ ดำเนินการเขียนระบายสี จนเสร็จสมบูรณ์

คณะช่างฯ มีรายนาม ดังต่อไปนี้

1. บริเวณรักแร้ผนัง (มุมผนัง) ด้านซ้ายมือหลังพระประธาน นายศุภโชค เกิดศรี เขียนร่างภาพ
2. บริเวณรักแร้ผนังด้านซ้ายมือหน้าพระประธาน นายโชติ โชติกรณ์ เขียนร่างภาพ
3. บริเวณรักแร้ผนังด้านขวามือหน้าพระประธาน นายโชติ โชติกรณ์ เขียนร่างภาพ
4. บริเวณรักแร้ผนังด้านขวามือหลังพระประธาน นายวีรศิลป์ เอี่ยมสำอางค์ เขียนร่างภาพ
5. บริเวณด้านหลังพระประธาน
 - 5.1 บริเวณผนังระหว่างช่องประตู อาจารย์บรรเจิด ศรีสุข เขียนร่างภาพ
 - 5.2 บริเวณผนังเหนือขอบประตูขึ้นไป อาจารย์สมปอง อัครวงษ์ เขียนร่างภาพ
6. บริเวณด้านหลังพระประธาน
 - 6.1 บริเวณผนังระหว่างช่องประตู นายสุรินทร์ ศรีสังข์งาม เขียนร่างภาพ
 - 6.2 บริเวณผนังเหนือขอบประตูขึ้นไป อาจารย์บรรเจิด ศรีสุข เขียนร่างภาพ
7. บริเวณระหว่างช่องหน้าต่าง เรียกเป็นห้อง มีทั้งหมด 8 ห้อง ลำดับจากด้านซ้ายมือพระประธานเป็น
 - 7.1 ห้องที่ 1 นายวีรศิลป์ เอี่ยมสำอางค์ เขียนร่างภาพ
 - 7.2 ห้องที่ 2 อาจารย์สมปอง อัครวงษ์ เขียนร่างภาพ
 - 7.3 ห้องที่ 3 นายโชติ โชติกรณ์ เขียนร่างภาพ
 - 7.4 ห้องที่ 4 อาจารย์บรรเจิด ศรีสุข เขียนร่างภาพ

- 7.5 ห้องที่ 5 นายวีรศิลป์ เอี่ยมสำอางค์ เขียนร่างภาพ
- 7.6 ห้องที่ 6 นายวีรศิลป์ เอี่ยมสำอางค์ เขียนร่างภาพ
- 7.7 ห้องที่ 7 นายโชติ โชติกรณ์ เขียนร่างภาพ
- 7.8 ห้องที่ 8 นายวีรศิลป์ เอี่ยมสำอางค์ เขียนร่างภาพ

- 8. บริเวณผนังคอสอง เหนือวงกบบานหน้าต่างขึ้นไปทั้งด้านซ้ายและขวาพระประธาน ออกแบบเป็นลวดลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่งสีขาวบนพื้นสีแดง
- 9. บริเวณบานแผ่น (รักแร้ผนังของหน้าต่าง)
- 10. บริเวณบานประตูและหน้าต่างด้านในพระอุโบสถ

วัตถุประสงค์ของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง

อาจารย์จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ ในอดีตท่านเคยดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำแผนกจิตรกรรมไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง ซึ่งได้ทำหน้าที่ประธานคณะกรรมการอำนวยการฯ ได้กล่าวถึงวัตถุประสงค์ในการทำงานสนองพระราชดำริ และสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานพระราชดำริและทรงพระราชวินิจฉัย ทุกลำดับขั้นตอนของการดำเนินงาน พอสรุปได้ดังนี้

1. เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2⁶ ที่ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณอย่างใหญ่หลวงต่อชาติบ้านเมืองและปวงพสกนิกร ทั้งด้านการปกครอง การพระศาสนา และศิลปวัฒนธรรม ในยามที่บ้านเมืองเริ่มฟื้นตัวพร้อมกับราชธานีใหม่ริมแม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งตะวันออก และการเขียนภาพจิตรกรรมเหล่านี้ ก็เขียนที่พระอุโบสถวัดอัมพวันเจติยาราม อันเป็นสถานที่ทรงพระราชสมภพ ฉะนั้นเรื่องราวที่จะนำมาเขียนจึงควรจะเป็นเรื่องพระราชประวัติ หรือพระราชนิพนธ์สำคัญ ๆ เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติยศแด่พระองค์ท่าน อีกประการหนึ่งวัดอัมพวันเจติยาราม ก็มีบริเวณติดต่อกับอุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระพุทธเลิศหล้านภาลัยด้วย

2. เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว⁷ ในรัชกาลปัจจุบัน ด้วยในปีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวครบ 6 รอบ ในปี พ.ศ. 2542 การสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมจำเพาะที่อยู่ในรัชกาลของพระองค์ท่านที่ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณต่อปวงชนชาวไทยทุกหมู่เหล่าและเหล่าช่างศิลปะก็เช่นกัน ฉะนั้นผลงานจิตรกรรมฝาผนังอันมีขึ้นในรัชกาลของพระองค์ ผู้ดำรงอยู่ในราชวงศ์จักรี เช่นเดียวกับพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยด้วย จึงนับว่าเป็นการเฉลิมพระเกียรติแห่งพระองค์ท่านด้วยเช่นกัน

ฉะนั้นเรื่องราวที่สำคัญจะเขียนจิตรกรรมฝาผนัง คือ เรื่องพระราชประวัติของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย คัดเอาเหตุการณ์สำคัญ ๆ ตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 1 จนถึงในรัชกาลที่ 2 พระองค์ และเรื่องพระราชนิพนธ์ โดยคัดเลือกเรื่องและเหตุการณ์ตอนสำคัญ ๆ

การหาข้อมูลเพื่อให้นำเสนอในการเขียนร่างภาพ

การจัดหาข้อมูลต่าง ๆ เพื่อให้คณะช่างฯ ได้ใช้ประกอบการเขียนภาพร่างนั้น ทางมูลนิธิฯ เป็นฝ่ายจัดหาข้อมูลต่าง ๆ โดยจัดตั้งกรรมการฝ่ายวรรณคดีและประวัติศาสตร์ จากสำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร เพื่อดำเนินการค้นคว้าข้อมูล เอกสารประวัติศาสตร์ ข้อมูลรูปภาพเพื่อก่อให้เกิดความถูกต้อง โดยเฉพาะพันธุ์ต้นไม้ที่มี อยู่ในท้องถิ่น โดยดอกเตอร์รัชชัย สันติสุข ผู้เชี่ยวชาญกรมป่าไม้เป็นผู้ให้ความรู้ ธรรมชาติวิทยาเกี่ยวกับต้นไม้

ฉะนั้นในการเขียนภาพให้ถูกต้องตามหลักฐาน ถ้าข้อมูลใดที่คณะกรรมการฝ่ายวรรณคดีฯ ลงความเห็นเป็นที่ยุติแล้ว จะถือว่าเป็นที่สุด คณะช่างฯ จะถือตามมตินั้น จะมีการเปลี่ยนแปลง แก้ไขเป็นอย่างอื่นมิได้ นอกจากคณะกรรมการฝ่ายวรรณคดีฯ จะเสนอเหตุผลแล้วมีมติลงมาใหม่ ทั้งนี้จะไม่เป็นการเสียเวลาเกิดความล่าช้าในการทำงาน และสิ้นเปลืองวัสดุอุปกรณ์

ภาพจิตรกรรมที่จะทำการเขียนขึ้น เป็นภาพเชิงสมมุติเหตุการณ์อันเกิดด้วยจินตนาการของช่างเขียน ซึ่งอาจจะมิได้ทั้งความถูกต้องและความผิดพลาด ทั้งนี้ด้วยหลักฐานข้อมูลต่าง ๆ นั้นเป็นคำบอกเล่าหรือเอกสารบันทึก จดหมายเหตุ มิได้มีตัวอย่างภาพเป็นแบบจริง ๆ ให้ดูได้หมดทุกอย่างไป คณะช่างฯ ถือว่า คณะกรรมการอำนวยการฯ เป็นผู้ทำการวินิจฉัยแล้วเป็นที่ยุติ

นอกจากนี้คณะช่างฯ ยังได้ออกหาข้อมูลเพิ่มเติมโดยการถ่ายภาพรวบรวมรูปแบบจากภาพจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่ง โดยได้รับความกรุณาจากท่านผู้อำนวยการสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง ออกหนังสือการขออนุญาตเข้าศึกษาและถ่ายภาพ เช่น

- จิตรกรรมฝาผนังในหอพระธาตุมณฑลเข็ญ มุกกระสันพระที่นั่งไพศาลทักษิณ ในพระบรมมหาราชวัง
- ฉากรดน้ำ ในพิพิธภัณฑวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
- จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
- พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ซึ่งมีโบราณวัตถุ ศิลปวัตถุต่าง ๆ
- จิตรกรรมฝาผนังวัดมหาพฤฒาราม
- จิตรกรรมฝาผนังวัดชีโนรสาราม
- จิตรกรรมฝาผนังวัดพระเชตุพนฯ
- จิตรกรรมฝาผนังวัดสุทัศน์เทพวราราม
- จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร
- จิตรกรรมฝาผนังวัดนางนอง บางขุนเทียน
- จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย
- จิตรกรรมฝาผนังวัดทองธรรมชาติ

- จิตรกรรมฝาผนังวัดระฆังโฆสิตาราม
- จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
- จิตรกรรมฝาผนังวัดพระแก้ววังหน้า
- จิตรกรรมฝาผนังวัดไชยทิศ บางขุนนนท์
- จิตรกรรมฝาผนังวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม

นอกจากนี้ยังได้รับความอนุเคราะห์จากหอสมุดแห่งชาติให้ยืมหนังสือต่าง ๆ เพื่อใช้ประกอบเป็นข้อมูลในการเขียนภาพร่างทั้งหมด และข้อมูลอื่น ๆ ที่สำคัญปลีกย่อยออกไปนั้นได้รับความกรุณาเป็นอย่างมากจากท่านอาจารย์จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ ที่ให้ข้อมูลรายละเอียดต่าง ๆ มากมายที่คณะฯฯ ผู้วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังมีข้อสงสัย ทั้งด้วยการอธิบายความ และเขียนสเก็ตรูปแบบต่าง ๆ ให้เห็นเพื่อก่อให้เกิดความเข้าใจดียิ่งขึ้น ทั้งรูปแบบสิ่งของเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่หาด้อย่างจริงดูไม่ได้ ตลอดจนสิ่งปลูกสร้างงานสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ทำให้คณะฯฯ มีความเข้าใจอย่างประจักษ์แจ้งในการเขียนสร้างภาพ และมีคุณบุหลง ศรีกนก กรรมการท่านหนึ่งของมูลนิธิฯ ได้ให้การประสานงานเรื่องราวต่าง ๆ ทำให้งานดำเนินไปอย่างราบรื่น ประสพผลดี

พระราชวินิจฉัย

ได้มีการประชุมร่วมกันหลายครั้ง เช่น ปลายปี 2539 อาจารย์จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ และพันเอกหญิง คุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา ได้นำความกราบบังคมทูลสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เพื่อทรงมีพระราชวินิจฉัยเรื่องต่าง ๆ เช่นการใช้ลวดลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่งแทนภาพเทพชุมนุม ตามคำแนะนำของท่านศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล องค์กรรมการท่านหนึ่งด้วยเหตุผลที่ว่า ภาพเทพชุมนุม เป็นภาพที่มีตัวละครใหญ่โตเกรงว่าจะไม่เข้ากับตัวภาพเรื่องราวพระราชประวัติที่มีอยู่ระหว่างช่องหน้าต่างของผนัง

การประชุมแต่ละครั้งและการได้เข้าเฝ้าทูลละอองพระบาทของคณะฯฯ มักใช้เวลานาน งานเขียนร่างทั้งหมดเสร็จสิ้นเมื่อวันที่ 4 สิงหาคม พ.ศ. 2540 และได้นำเสนอคณะกรรมการอำนวยการฯ เพื่อตรวจแบบร่าง วันที่ 7 สิงหาคม พ.ศ. 2540 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้คณะกรรมการอำนวยการฯ และคณะฯฯ เข้าเฝ้าทูลละอองพระบาท เพื่อเสนอแบบร่างทั้งหมดให้ทรงพระวินิจฉัยและต่าง ๆ ทรงตรัสให้กำลังใจต่อคณะฯฯ ด้วยทรงห่วงใยเป็นอย่างที่สุด

ลักษณะและรูปแบบของภาพจิตรกรรม⁸

รูปแบบของงานจิตรกรรมที่จะใช้เขียน จะต้องเป็นลักษณะจิตรกรรมไทยแบบประเพณีตามอย่างขนบนิยมแต่เดิม ประมาณลักษณะของจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 โดยถือขนาดตัวของภาพคนเท่าจิตรกรรมฝาผนัง โดยทั่วไปเขียนอย่างโบราณทั้งรูปแบบการนำเสนอภาพ เทคนิควิธีการ หรืออาจผสมผสานเทคนิควิธีการอย่างปัจจุบันได้บ้างถ้าจำเป็น โดยคณะฯฯ เขียนร่างแบบสเก็ตรูปร่างตามข้อมูลออก

มาเป็นภาพขนาดเล็ก เพื่อให้กรรมการอำนวยการฯ ตรวจสอบ แล้วทำสเก็ตซ์สีขนาดเท่าแบบสเก็ตซ์เส้น เพื่อตรวจสอบดูสี ความถูกต้อง เมื่อผ่านกรรมการอำนวยการฯ แล้วทำการขยายเท่าฝ่าผนังจริง ให้กรรมการอำนวยการฯ ตรวจสอบแก้ไขให้ถูกต้องเป็นขั้นตอนสุดท้าย แล้วจึงถ่ายแบบลงผนังเพื่อดำเนินการเขียนระบายสีต่อไป

สภาพเดิมฝาผนัง

เนื่องจากว่าพระอุโบสถสร้างมานานมีลักษณะทรวดทรงแบบในแผ่นดินรัชกาลที่ 1 เหมือนพระอุโบสถวัดสุวรรณาภิราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งสร้างในสมัยรัชกาลที่ 1 เช่นกัน รัชกาลที่ 5 จึงทรงวินิจฉัยว่า เพราะมีฝีมือเหมือนกับพระอุโบสถวัดสุวรรณาภิรามและได้รับการบูรณะสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่อยมาจนรัชกาลที่ 9 ใน พ.ศ. 2538 มีการบูรณะครั้งใหญ่ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเป็นประธานทุกรายการ มีกรมศิลปากรดำเนินงานสนองพระราชดำริ ในสมัยพระอัมพวันเจติยาภิบาล (สมศักดิ์ ชานคโร) เป็นเจ้าอาวาส (พ.ศ. 2538 – 2543)

ฝาผนังด้านในมีรอยร้าว กรมศิลปากรจึงได้กะเทาะผนังเดิมออกจนถึงส่วนที่เป็นอิฐเก่าและได้ฉาบพื้นปูนเข้าไปใหม่โดยใช้ปูนดำแบบโบราณ และมีการประสมตามวิธีโบราณ สีที่คณะช่างฯ ใช้เขียนเป็นสีที่ได้จากวัสดุธรรมชาติ

สภาพฝาผนังในปัจจุบัน หลังที่เขียนเสร็จภายในระยะเวลาประมาณ 5 ปี บางแห่งจึงกะเทาะ เกิดรอยร้าว เพราะความชื้นที่ขึ้นมาจากใต้ดินสู่เบื้องบน บางส่วนมีหยดน้ำที่เกิดจากหลังคารั่วไหลลงมาเป็นทาง สีที่ใช้เขียนจึงหลุดร่อนออกมา บางส่วนเกิดเชื้อราดำ บางส่วนลบเลือน และที่สำคัญสีที่ใช้เขียนจะออกโทนสีน้ำตาลจึงหม่นคล้ำ ไม่สดใส ภาพบางส่วนพร่ามัวเห็นไม่ชัดเจน

ประตูด้านหลังมี 2 ประตู

ไกรทอง

ผนังด้านหลังพระประธาน

ตอนบนเหนือขอบประตู เป็นภาพภูมิทัศน์เกาะรัตนโกสินทร์
ตอนล่างระหว่างช่องประตูเป็นภาพพระราชอุทยานสวันชาใน
พระบรมราชวัง

คารี

ห้องที่ 8 การสร้างพระวิหารหลวง
วัดสุทัศน์เทพวราราม สร้างเมือง
สมุทรปราการและการสถาปนา
พระปรางค์วัดอรุณราชวราราม

พระ
ประธาน

ห้องที่ 1 พระบรมราชสมภพ
ทรงศึกษาอักษรสมัย และพิธี
โสกันต์ที่บ้านหลวง เมือง
บางกอก

ห้องที่ 7 พระราชพิธีโสกันต์
พระราชพิธีทรงผนวช สมเด็จพระ
พระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ามงกุฎ
และพระราชพิธีวิสาขบูชา

ห้องที่ 2 พระราชพิธีสถาปนา
เป็นเจ้าฟ้าต่างกรม และทรง
ผนวช

ห้องที่ 6 สร้างเมืองนคร
เขื่อนขันธ์

ห้องที่ 3 พระราชพิธีอุป
ราชาภิเษก สมเด็จพระเจ้าลูก
ยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศร
สุนทร เมื่อ พ.ศ. 2349

ห้องที่ 5 พระราชพิธีรับและ
สมโภชพระยาเศวตฉัตร
สมโภชพระพุทธบุษยรัตน์ และ
พระราชพิธีลงทรงเจ้าฟ้ามงกุฎ

ห้องที่ 4 พระราชพิธีถวาย
พระเพลิง พระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระพุทธยอด
ฟ้าจุฬาโลก

อิเหนา

ผนังด้านหน้าพระประธาน

ตอนบนเหนือขอบประตู เป็นภาพการส่งสมณทูตเจริญ
สัมพันธไมตรีที่ลังกา ตอนกลางระหว่างช่องประตูเป็น
ภาพพระพุทธบาทสระบุรี และตอนล่างเป็นภาพพระราช
พิธีบรมราชาภิเษก

สังข์ทอง

ประตูด้านหน้ามี 2 ประตู

ภาพที่ 6 แสดงแผนผังตำแหน่งภาพจิตรกรรมฝาผนัง
ภายในพระอุโบสถวัดอัมพวันเจติยาราม

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

1. บริเวณรักแร้ผั่ง (มุมผ่าผั่ง) ด้านซ้ายมือหลังพระประธาน เขียนเรื่อง คาวี ตอนท้าวสันนุราช ชุบตัว

ลำดับเรื่อง (อยู่บนสุดของด้านซ้ายมือ) เริ่มจากท้าวสันนุราชให้ยายเฒ่าทศประสาทมาลวงเอาพระขรรค์ของพระคาวี และฆ่าพระคาวี แล้วเก็บดวงใจไปเผาไฟให้สิ้นชีพ อยู่ริมลำธาร แล้วยายเฒ่าพานางจันทร์สุดาลงเรือสำเภานี้ไปเพื่อนำไปถวายท้าวสันนุราช ณ กรุงพันธวิสัย พระหลวิชัยเกิดสงสัยว่าพระคาวีจะตกอยู่ในอันตราย จึงขออาณุญาตให้ช่วยค้นหาจนพบ แล้วชุบชีวิตให้ฟื้นคืนชีพแล้วพากันเดินทางตามหานางจันทร์สุดา

พระหลวิชัยปลอมตัวเป็นฤาษีไปหาท้าวสันนุราช และได้ปลุกท้าวสันนุราชตัวจริงสู่กองไฟสิ้นชีพ ส่วนพระคาวีสวมรอยเป็นท้าวสันนุราช แล้วได้พบนางจันทร์สุดา

2. บริเวณรักแร้ผั่งด้านซ้ายมือหน้าพระประธาน เขียนเรื่อง สังข์ทอง ตอนดีคลี

ลำดับเรื่อง (อยู่ซ้ายมือด้านล่าง) เริ่มจาก นางมณฑา เสด็จไปกระท่อมปลายนา เพื่อขอร้องให้พระสังข์ทองในรูปกายเจ้าเงาะไปช่วยตีคลีพนันเพื่อรักษาบ้านเมือง โดยมีนางรจนา (ภรรยา) งอนง้ออยู่ข้าง ๆ แวดล้อมด้วยทหารและนางสนม ภาพข้าง ๆ มีชาวบ้านต้อนควายไปเลี้ยงยังทุ่งนา

ตอนบนพระวิศณุกรรมเหาะนำเครื่องทรงองค์อมรินทร์ มาให้เจ้าเงาะเพื่อใส่ออกตีคลี ตอนล่างของภาพ มีภาพท้าวสหสันต์ (พระอินทร์) เหาะลงมาตีคลีกับพระสังข์ทอง เบื้องหน้าพลับพลามีท้าวสามล มเหสี ธิดาและหกเขย รวมทั้งชาวพาราสามนต์เฝ้าชมอยู่รายรอบ จบภาพด้วยภาพพระอินทร์เหาะกลับ

สังเกตตอนล่างสุดของภาพมีไก่อ้วน 3 ตัว อยู่ริมรั้ว ข้างเขียน เขียนข้อความว่า “ ผักสวนครัวรั้วกินได้ ” ตอนนี้ข้างเขียนคงต้องการที่จะนำทฤษฎีพอเพียง⁹ ของในหลวงรัชกาลที่ 9 มาบอกกล่าวเพียงแต่ว่าเนื้อหาของภาพน้อยไป หรือเพื่อมิให้เสียอรรถรสของพระราชนิพนธ์เรื่องสังข์ทองของล้านเกล้าฯ รัชกาลที่ 2

3. บริเวณรักแร้ผั่งด้านขวามือหน้าพระประธาน เขียนเรื่อง อิเหนา ตอนไหว้พระ ลมหอบและฉายหนัง

ลำดับเรื่อง (อยู่ตอนบน) เริ่มจากองค์มเหสีพานางบุษบาไปเสี่ยงเทียนอธิษฐานเบื้องหน้าองค์พระพุทธรูป พี่เลี้ยงอิเหนาไล่ต้อนควายให้ออกบินเพื่อให้เทียนดับ อิเหนาจึงเข้าเฝ้าโลมบุษบา ข้างพระวิหารนางสนมจุดเทียนใหม่เพื่อส่องดู

ภาพบนขวามือองค์ปะติการะกาหลงโกรธอิเหนาที่ลักพานางบุษบาไป จึงสั่งสอนด้วยการบันดาลให้ลมหอบพานางบุษบาลอยไปในอากาศ อิเหนาอนสลับอยู่ในถ้ำ ต่อมาทราบว่านางบุษบาถูกลมหอบไป

ตอนล่างสุดซ้ายมือเป็นภาพตอนประสันตการเล่นหนังใหญ่ เพื่อพิสูจน์ความจริงว่า แอหนังแปลงคือนางบุษบา โดยเล่าเรื่องย้อนความตั้งแต่นางบุษบาไปไหว้พระจนถูกลม หอบไป เมื่อนางบุษบาในรูปกายแอหนังได้ชมจบก็รำให้ด้วยความโสกเศร้า จึงรู้ว่าคือนาง บุษบานั่นเอง

4. บริเวณรักแร้ผนังด้านขวามือหลังพระประธาน เขียนเรื่อง ไกรทอง ตอนปราบชาละวันและหลงถ้ำ

ลำดับเรื่องที่ทำหน้าของบ้านเจ้าเมือง นางตะเภาแก้ว ตะเภาทอง และสาวใช้เล่นน้ำในแม่น้ำอย่างสนุกสนาน พระยาชาละวันได้มาคานางตะเภาแก้วและนางตะเภาทอง ธิตาเจ้าเมืองพิจิตรพาลงไปในถ้ำ แล้วชาละวันแปลงกายเป็นหนุ่มรูปงามเล้าโลมตะเภาทอง จนได้นางในที่สุด

ลำดับภาพต่อมา ไกรทองหโมจระเข้จากเมืองนนทบุรี อาสาเจ้าเมืองปราบพระยาชาละวัน ตั้งพิธีร้ายอาคมเรียกให้ออกจากถ้ำและได้ต่อสู้กัน มีภาพที่มองดูอย่างระทึกใจ ชาละวันถูกไกรทองแทงด้วยหอกสัดโลหะบาดเจ็บสาหัสกลับไปถ้ำ

ภาพตอนล่าง ไกรทองร้ายเวทย์จุดเทียนระเบิดน้ำตามไปถึงถ้ำทอง เกิดการต่อสู้กันและไกรทองฆ่าชาละวันตาย แล้วไกรทองก็เดินเข้าไปพบนางวิมาลาภรรยาชาละวัน สุดท้ายได้เสียเป็นผัวเมียกัน ช่างได้เขียนภาพสตรีเห็นอวัยวะเพศ แต่มีใช้ภาพเชิงสังวาส จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถนี้ไม่มีภาพเชิงสังวาส ภาพดังกล่าวอยู่บริเวณผนังรักแร้ ดูไม่น่าเกลียด มีขนาดภาพเล็ก ส่วนที่อื่นๆ มีภาพบางตอนเห็นอวัยวะเพศชาย แต่สีที่ออก โทนน้ำตาลดำ แลดูไม่ค่อยชัดเจนและภาพมีขนาดเล็ก

5. ภาพเขียนด้านหน้าพระประธาน หรือ ภาษาอังกฤษ เรียกว่า ผนังหุ้มกลองหรือ ด้านสกัดหน้า ผนังด้านหน้าพระประธานนี้มีภาพเกี่ยวกับพระราชกรณียกิจ เกี่ยวเนื่องการทำนุบำรุงพระศาสนา จะเห็นว่ามีสอดคล้องกับขนบนิยม การเขียนภาพพุทธประวัติ ตอนมารผจญ หรือตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์

5.1 ผนังระหว่างช่องประตู เริ่มตั้งแพระราชพิธีจารึกพระสุพรรณบัฏ พระราชลัญจกร ภายในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ ณ พระที่นั่งจักรพรรดิพิมานหลังตะวันตก ด้านบนเป็นภาพพระราชพิธีทรงน้ำมูรธาภิเษกที่พระมณฑปกระยาสนาน แล้วเสด็จขึ้นพระที่นั่งไพศาลทักษิณ ทรงประทับ ณ พระที่นั่งอัฐทิศอุทุมพรราชอาสน์ พราหมณ์ประจำทิศทั้ง 8 ถวายชัยมงคลและถวายน้ำพระสังข์

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เสด็จไปประทับพระที่นั่งภัทรปิฎ ในพระที่นั่งไพศาลทักษิณด้านทิศตะวันตก พระมหाराชครูถวายราชสมบัติและพระสังวาลย์ พราหมณ์ถวายพระสุพรรณบัฏ และเครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์

ส่วนกลางภาพ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เสด็จออกมหาสมาคม ณ ท้องพระโรงพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย ทรงประทับนั่งบนพระที่นั่งบุษบกมาลามหาจักรพรรดิพิมานภายใต้มหาเศวตฉัตร ส่วนด้านบนซ้าย คือ ภายในพระที่นั่งจักรพรรดิ

พิมานหลังตะวันตก (ห่องพระบรรทม) พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เสด็จขึ้น เจริญพระราชมนเฑียร พระราชวงศ์ฝ่ายใน ถวายดอกหมากทองคำท้าววรจันทร์

ด้านบนขวาสุด พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เสด็จพระราชดำเนิน โดยทางฝ่ายในทรงโปรยทานตลอดทาง เสด็จไปทรงถวายบังคมพระบรมศพที่พระที่นั่ง ดุสิตมหาปราสาท

ด้านล่างสุดของผนังตลอดแนว เป็นภาพการเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนคร โดยกระบวนพยุหะยาตราทางสถลมารคประกอบริ้วขบวนด้วยเครื่องสูงต่าง ๆ มี ทหารปี ทหารแตร ทหารกลอง และชาวเมืองนั่งรอรับเสด็จอยู่ข้างทาง (ภาพตรงส่วนนี้เป็นส่วน ที่ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงลงฝีพระหัตถ์พระพักตร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยหน้าภาพทหารกลองและต้นไม้ข้างป้อมริมกำแพง ถือเป็นปฐมในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้)

5.2 ผนังเหนือขอบประตูขึ้นไปมี 3 เหตุการณ์ คือ ส่วนกลางผนัง เป็น ภูเขาพระพุทธรูป เรียงรายไปด้วยหมู่เจดีย์ พระอุโบสถ พระวิหารกำหนดตามภูมิสถาน เดิม และภาพถ่ายเก่าต้นรัชกาลที่ 5 ด้านหน้าพระมณฑปมีบันไดนาค ซึ่งสร้างมาสมัย พระเจ้าบรมโกศแห่งกรุงศรีอยุธยา หั้วบันไดมีนาคทรงเครื่อง 7 เศียร พระพุทธรูปมี พระมณฑปทรงธรรมาสถัสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ พระพุทธรูปตั้งปลายนิ้วพระบาทขึ้น อยู่ในมณฑปเล็ก ตามคติการเขียนภาพของไทย โดยแขวะพระมณฑปใหญ่ให้มองเห็น พระมณฑปใน เห็นพระสงฆ์สองข้างพระพุทธรูป

ถัดลงมา อุบาสกอุบาสิกาพนมมือรายรอบ มีวงปีพาทย์เครื่อง 5 คน เดินขึ้น-ลงบันไดนาคมีขื่อทาน มีพระสงฆ์เดินรุดงค์มาจากที่ไกล ช่องประตูกำแพงชั้นนอกมี รากษส 2 คน กุมตะบองเฝ้าประตู ที่เชิงพระบาทมีศาลาระฆัง ศาลาฤๅษีจำลอง มีคนขี่ ข้างซ้ายมีขี้เกวียนมามัสการพระพุทธรูป

ตอนล่าง เป็นท่าเรือริมน้ำมีพระที่นั่งที่ท่าเจ้าสุนุกรมน้ำป่าสัก มีเรือชาวบ้านและ ชาววังขึ้นลงมามัสการพระพุทธรูป และค้าขายพืชผักผลไม้

ส่วนที่ 2 ด้านซ้ายพระพุทธรูปถึงรักแร้ผนัง เขียนเรื่อง ตอนที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โปรดเกล้าให้พระสงฆ์สมณทูตไทย 10 รูป ที่จะเดินทางไป ลังกา เข้ารับพระราชทานผ้าไตรและบริวาร พร้อมทั้งสิ่งของไปบูชาพระทันตธาตุ ในพระ อุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม มีข้าราชการบริพารหมอบกราบอยู่โดยรอบ รอบภูมิ สถานวัดเป็นกำแพงด้านหน้าเจ้าพระยา มีเรือแพอยู่เรียงราย ผู้คนสัญจรไปมา มีเรือต่าง ๆ เป็นชีวิตเป็นชีวิตชาวบ้านริมแม่น้ำสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ตอนบนสุดของผนัง เป็นท้องทะเลหลวง มีเรือสำเภาสมณทูตไทยออกเดินทาง จากปากน้ำอ่าวไทย ไปถูกคลื่นลมว่าวพัดเรือซำรุตบริเวณปากน้ำชุมพรผนังด้านขวาพระ พุทธรูป เป็นเรือของสมณทูตจากเมืองบามุกบามัด (อยู่ในเบงกอลของอินเดีย) เดินทาง ข้ามไปเกาะลังกา

ส่วนที่ 3 ด้านชาวพระพุทธบาทเป็นภูมิสถานเกาะลังกาไปจนจรดรักแร้ผนัง ส่วนนี้เป็นสถาปัตยกรรมแบบลังกา ที่เมืองอนุราชปุระ คณะสงฆ์ไทยไปนมัสการสถาปัตยกรรมต่าง ๆ และที่หอทันตะธาตุมณฑลเชียร แขวงให้เห็นพระสงฆ์ไทยถวายบรรณาการพระทันตะธาตุ แสดงสถาปัตยกรรมของลังกา ที่ชาวต่างชาติสร้างไว้เห็นชาวลังกาตามนมัสการคณะสงฆ์ไทย มีต้นมะพร้าวมากมาย เป็นลักษณะพิเศษของลังกา

6. ภาพเขียนด้านหลังพระประธาน หรือผนังสกัดหลัง

ตามคติโบราณนิยมเขียนภาพไตรภูมิ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มีพระดำริทรงเห็นชอบที่จะเขียนภาพให้เห็นพระนครกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเปรียบเหมือนเมืองที่องค์อินทร์สร้าง เป็นเมืองสวรรค์เปรียบดังเมืองไตรตรึงส์ของภาพไตรภูมินี้เอง

6.1 ผนังระหว่างช่องประตู เขียนเรื่อง ภูมิสถานสวนขวา ซึ่งภูมิสถานสวนขวานี้ เป็นพระราชอุทยานที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โปรดให้สร้างขึ้นเป็นที่ประพาสส่วนพระองค์ฝ่ายใน ในรัชกาล เล่าลือว่าสวยงามมาก จนชั้นหลังไม่มีโอกาสได้เห็นเพราะโปรดให้หรือเมื่อสิ้นรัชกาล ตรงกลางภาพดอบบนปลูกเป็นพระตำหนักที่ประทับ ตรงมุขหน้า มีข้าราชการบริพารหมอบเฝ้า ถัดลงมามีแก่งหินไว้พระพุทธรูปต่อมา เป็นหอพระพุทธรูปตามแบบไทย ช่าง ๆ หอ มีโรงโขน มีอาคารแบบกระบวนจีน และแบบฝรั่ง มีคูคลองคดเคี้ยวข้าราชการบริพารพายเรือไปมา คนในสวนขวาเป็นผู้หญิงฝ่ายในทั้งสิ้น มีเสาโคมไฟ มีกรงนกมีการทำขนมและอาหารการกิน เล่นกันอย่างสนุกสนาน

6.2 ผนังเหนือขอบประตูขึ้นไป เขียนเรื่อง ภูมิสถานกรุงรัตนโกสินทร์ (ช่วงรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 2) ช่างๆ ต้องระวังในการเขียนมาก เพราะสิ่งปลูกสร้างเปลี่ยนแปลงไปมากโดยกำหนดเอาทัศนียภาพทางด้านตะวันตกข้ามแม่น้ำเจ้าพระยามายังกรุงรัตนโกสินทร์เห็นหมู่พระมณฑลเชียร พระที่นั่ง พระตำหนักต่าง ๆ กำแพงเชิงเทินหอประดูป้อมต่าง ๆ เห็นทั้งวังหน้า วังหลัง และวังหลวง ตลอดจนวังของขุนนางที่รายล้อมอยู่โดยรอบ รวมทั้งที่ตั้งของวัดวาอาราม

7. บริเวณระหว่างช่องหน้าต่าง เรียกว่าเป็นห้อง มีทั้งหมด 8 ห้องลำดับจากด้านหลังซ้ายมือพระประธานเป็น

7.1 ห้องที่ 1 เขียนเรื่องพระราชสมภพที่บ้านอัมพวา เรื่องที่ศึกษาอักษรสมัยที่วัดระฆังฯ และเรื่องพิธีโสกันต์ที่บ้านบางกอกใต้วัดระฆัง ตอนบน แสดงพิธีโสกันต์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เมื่อพระชนมายุ 13 พรรษา ณ บ้านหลวงบางกอก ตอนใต้วัดระฆังโฆษิตารามเป็นพิธีอย่างชาวบ้าน มีพระภิกษุ 7 รูป เจริญพระพุทธมนต์อยู่บนบ้าน มีวงปี่พาทย์อยู่ด้านหนึ่ง อีกด้านหนึ่งจัดตั้งเบญจา ขึ้นนั่งบนเบญจา ใช้สังข์บรรจงรดน้ำเฉพาะมือมีบายศรีทำขวัญจุกอยู่ใกล้วงปี่พาทย์ ถัดลงมาจากเรือนพิธี มีการทำครัว หุงข้าวปลาอาหารเลี้ยงดูกันอย่างสับสนอลหม่าน

ตอนกลางภาพเป็นภูมิทัศน์วัดระฆังฯ เห็นพระอุโบสถ ศาลาทำน้ำ และองค์พระปรารักษ์ ในศาลาพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กำลังทรงเรียนหนังสืออยู่กับพระอาจารย์ มีคนสนิทเฝ้าดูอย่างใกล้ชิด

ตอนล่างสุดของผนัง เป็นภาพบ้านเรือนที่อัมพวา เป็นเรือนคหบดีแบบทรงไทย ขว่ด้วยเส้นสีเทาให้เห็นภายในบ้าน ตอนพระราชมารดาทรงคลอดมือจับผ้าที่ผูกกับข้อเพื่อช่วยยึดตัว มีคนรับใช้และแม่หมอบด่าแยช่วยรับเด็กและดื่มน้ำ เติรมกระดังงารอบ เติรมเครื่องใช้เด็กอ่อน บนเรือนอีกฟากหนึ่งพระราชบิดาประทับนั่งอยู่ มีผู้มาเยี่ยมคอยเป็นกำลังใจและแสดงความยินดีโดยรอบ

ที่มุมซ้ายด้านล่าง เป็นลานบ้าน มีต้นมะม่วง ต้นกล้วย ต้นชมพู และอื่น ๆ อีกมากสมเป็นบ้านอัมพวาที่มากด้วยต้นมะม่วงและต้นไม้ชานาพันธุ์

7.2 ห้องที่ 2 เขียนเรื่อง สถาปนาพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าต่างกรม, และเรื่องทรงผนวชเป็นพระภิกษุ

ผนังห้องนี้ เป็นภาพแสดงเรื่องราวแบ่งเป็น 3 ตอนด้วยกัน คือ ตอนบนของภาพ เป็นเรื่องการสถาปนาพระอิสริยยศ เป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าต่างกรม เริ่มจากพิธีจารึกพระสุพรรณบัฏ ถัดลงมา เป็นเรื่องการทรงผนวชพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีพิธีสำคัญในพระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม แล้วเสด็จไปประทับอยู่ที่วัดสมอราย (วัดราชาธิวาส)

ถัดลงมาอีก แสดงภูมิสถานวัดสมอราย เป็นวัดอรัญวาสี มีความร่มรื่น พระภิกษุสงฆ์กำลังปฏิบัติศาสนกิจต่าง ๆ อยู่ภายในบริเวณวัด

7.3 ห้องที่ 3 เขียนเรื่อง สถาปนาพระอิสริยยศเป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคล

เริ่มจากกลางไปหาบน เป็นพิธีจารึกพระสุพรรณบัฏในพระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดารามมีพราหมณ์ทำพิธีเวียนเทียนสมโภชพระสุพรรณบัฏ แล้วอัญเชิญพระสุพรรณบัฏขึ้นพระเสลี่ยง แห่ไปตั้งยังพระแท่นมณฑลในพระราชวังบวรสถานมงคล

กลางภาพตอนบนด้านซ้าย เจ้าฟ้ากรมหลวงเสนานุรักษ์เสด็จไปทรงเครื่องที่พระที่นั่งดุสิตาภิรมย์ แล้วเสด็จขึ้นพระราชนานที่เกยพระที่นั่งดุสิตาภิรมย์มีขบวนแห่เสด็จ

ถัดขึ้นไป มีปลูกโรงพิธีพราหมณ์ และตั้งพนมบัตรพลีสำหรับโหรบูชาเทวดา ข้างบนเป็นดนตรีปี่พาทย์ประโคมในพิธีสงกรานต์ พระสงฆ์ถวายน้ำพระพุทธมนต์ด้วยพระเจ้าประทุมนิมิต พราหมณ์ถวายน้ำกลด น้ำสังข์และใบมะตูม

ตรงกลางด้านซ้าย ในพระที่นั่งสุทธาสวรรย์ มีพลับพลาเปลื้องเครื่องหลังหนึ่ง ข้างพระที่นั่งตั้งพระแท่นที่สงฆ์ มีเสาดาดเพดานบนพระแท่นตั้งถาดทองแดงในนั้นมีตั้งไม้มะเดื่อที่ประทับสงฆ์มุขากิษะก

ด้านขวา เป็นภาพกรมพระราชวังบวรมหาดานบุรีเสด็จไปยังพระราชวังบวรสถานมงคล สมเด็จพระสังฆราชและพระราชคณะถวายน้ำพระพุทธมนต์พรหมณีกวายน้ำกลด น้ำสังข์และใบมะตูม แล้วทรงเครื่องเสด็จมาทรงประเคนเลี้ยงพระสงฆ์

ด้านขวาสุด เมื่อเสด็จพิธีแล้ว เสด็จขึ้นพระราชนานคานหาม เสด็จลงเรือตั้งข้ามแม่น้ำเจ้าพระยาไปยังพระราชวังเดิม ตอนบนภาพ แสดงวิถีชีวิตของชาวบ้านตอนล่างสุด มีภาพชีวิตชาวบ้านชมมหรสพสมโภชต่าง ๆ ประชาชนเฝ้าชมอย่างสนุกสนาน

7.4 ห้องที่ 4 เขียนเรื่องพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ภาพตรงกลางช่วงบน เป็นพระเมรุขนาดใหญ่ทรงปราศรัยยอด ภายในมีพระเมรุมาสีกครั้งหนึ่ง ตั้งพระเบญจาทองรับพระโกศมีเมรุทิศทั้ง 8 ทิศ มีลำสร้างตามระหว่างเมรุทิศหลังลำสร้างชั้นนอก มีโรงรูปสัตว์รายรอบ ราชวัติไม้จริงทรงเครื่องฉัตรเบญจรงค์ ต่อมาตั้งเสาไม้พุ่มรายรอบราชวัติ ด้านบนผนังมีระทาดอกไม้สูง และโรงมหรสพสมโภช มีโรงโขน โรงละคร

ด้านขวาพระเมรุ เป็นพลับพลาสนามมวย พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงเสด็จประทับ ถัดลงมา เป็นต้นกัลปพฤกษ์ทั้งทาน

ตอนล่างภาพ เป็นริ้วขบวน อัญเชิญพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชขึ้นพระมหาพิชัยราชรถ แห่พระบรมศพเป็นขบวนใหญ่ เข้าสู่พระเมรุ ประกอบด้วยบังสุริย์ บังแทรก ธงทิว อภิรมชুমสาย ราชรถโปรย ราชรถโยง ราชรถน้อยอ่านพระธรรม

ตอนล่างด้านซ้าย มีโรงจิว ประชาชนเฝ้าถวายบังคมพระบรมศพอยู่ออกแน่นไป

7.5 ห้องที่ 5 เริ่มจากผนังขวามือด้านหน้าพระประธาน เขียนเรื่อง พิธีรับและสมโภชพระบุษยรัตน์ พระราชพิธีลงทรงสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้ามงกุฎ พิธีรับและสมโภชพระยาเศวตฉัตร

ตอนบน เป็นพิธีและสมโภชพระยาเศวตฉัตร มีแพช่อฟ้าลอยมาตามลำน้ำพระยาเศวตฉัตรเป็นลูกช้างน้อย ฉากด้านหลัง เป็นทิวไม้ต่าง ๆ เป็นพุ่มสูงบ้างต่ำบ้าง ไกลออกไปเรือตามขบวนมา เป็นวงปีพาทย์ บรรเลงมาระหว่างล่องแพช้างมา เป็นเรือตั้งทั้งหมด

ตอนกลางด้านซ้าย เป็นตอนนำพระยาเศวตฉัตรมาที่โรงช้าง เตรียมขึ้นระวาง โดยมีพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เสด็จมาทรงประกอบพิธี

ตอนกลางด้านขวา เป็นการรับพระบุษยรัตน์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงเห็นองค์ปฐมจารุดเป็นบางส่วน จึงทรงให้ช่างแต่งเติมให้สมบูรณ์ แล้วนำไปประดิษฐานไว้ ณ ที่หอพระสุราลัย ไกลพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัยถัดไปทางซ้ายใกล้โรงช้าง เป็นโรงมหรสพสมโภช มีโรงโขน โรงละคร พอสังเขป

ตอนล่าง เป็นพระราชพิธีลงทรงเจ้าฟ้ามงกุฏ (รัชกาลที่ 4) ตอนนี้อาศัยข้อมูลจากจดหมายเหตุพระราชพิธีลงทรงเจ้าฟ้ามหาจักรีในรัชกาลที่ 5 แทนเพราะกล่าวไว้ว่า ทำเหมือนเดิมทุกประการ ภาพจะอยู่ตอนล่างของผนัง เขียนเป็นเพลงสรรทรมณฑปด้านหน้า แล้วแขวะด้วยเส้นสีเทาให้เห็นภายในเพลงสรตอนที่เจ้าฟ้ามงกุฏทรงมะพร้าวเงิน มะพร้าวทอง ทรงไฟไปมา มีขุนนางประคองพระองค์ มีบันไดเงิน บันไดทอง บันไดนาถ ทางด้านซ้าย – ขวา เพลงสรทำเป็นพลับพลาที่ประทับเจ้านายทั้งฝ่ายหน้าและฝ่ายใน ด้านหน้าเพลงสรในน้ำมีเรือกัญญาจอตเทียบอยู่ 2 ลำ มีเรือหมอจระเข้และเรือตั้งของทหารต่าง ๆ เรียงรายอยู่เป็นระยะ ๆ ในน้ำ ทหารขัดดาบแช่น้ำรายรอบเพลงสรเฝ้าระวังภัยอยู่และมีทหารถือปืนคุกเข่ารายรอบอยู่บนปีกแพทั้ง 3 ด้าน

7.6 ห้องที่ 6 เขียนเรื่องสร้างเมืองนครเขื่อนขันธ์ , เรื่องสมเด็จพระเจ้าฟ้ามงกุฏเสด็จไปรับคร้ามอญ พิธีต้อนรับทูตจอห์นคروฟอร์ดจากอังกฤษ

ตอนบนสุดของภาพ เป็นเรื่องการสร้างนครเขื่อนขันธ์ (พระประแดง) การสร้างป้อมกำแพงริมทะเล มีคนกำลังแบกหาม อิฐ หิน ดิน ทราบ ไม้ไผ่ รวงรำ ถัดกำแพงลงมา เป็นหมู่เรือนแพของชาวบ้าน และเรือนรับราชทูตไปถึงด้านขวาตอนบนเป็นหมู่เรือนแพมาถึงกรุงธนบุรีเห็นป้อมวิไชยเณร และท้องพระโรงพระราชวังเดิมกรุงธนบุรี

ตอนกลางผนัง เป็นพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย แหะด้วยเส้นสีเทา เป็นพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงประทับอยู่บนพระที่นั่งบุษบกมาลาทางขวามือ เป็นประตูเมืองริมน้ำแลเห็นเรือกัญญา เรือทุดเทียบท่าอยู่ ด้านนอกประตูเมืองริมน้ำ มีขบวนทูตเดินเป็นแถวมายังพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย โดยมีช้างสำคัญผูกอวดทูตอยู่ริมประตูเมือง และมีกองทหารไทย กองทหารอาสาเรียงรายรับทูตตลอดทาง มีทหารถือดาบ ถือหอก ฯลฯ ทูตจอห์นคروฟอร์ดและล่ามเฝ้าอยู่ต่อหน้าพระพักตร์ ในหลวงประทับด้านซ้าย ด้านขวาขุนนางไทยและล่ามหมอบเฝ้าอยู่

ตอนล่างสุด เป็นเรื่องสมเด็จพระเจ้าฟ้ามงกุฏ และเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีเสด็จรับคร้ามอญอพยพที่เมืองกาญจนบุรี เสด็จประทับในพลับพลาป่า ในพลับพลาแหะด้วยเส้นสีเทาให้เห็นสมเด็จพระเจ้าฟ้ามงกุฏ มีขุนนางเฝ้าอยู่ในพลับพลา มีทหารองครักษ์ยืนอยู่รายรอบ มีขบวนเกวียน ช้าง ม้า วัว ควาย ของชาวมอญทั้งหนุ่มสาวเฒ่าแก่ หอบลูก จู๋หลาน หอบเสื้อผ้า เสิบียงอาหารต่าง ๆ เข้ามาในค่ายหมอบเฝ้าเจ้าฟ้ามงกุฏ มีหัวหน้ามอญกราบบังคมทูลอยู่ต่อหน้าพระพักตร์

7.7 ห้องที่ 7 เขียนเรื่องพระราชพิธีโสกันต์สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ามงกุฏ เรื่องวิสาขบูชา แรกมีในกรุงรัตนโกสินทร์ , เรื่องสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ามงกุฏทรงผนวชสามเณรและถวายเทศน์มหาชาติ

ช่วงกลางตอนบน เป็นพิธีวันวิสาขบูชาแรกมีในกรุงรัตนโกสินทร์ มีการเวียนเทียน เป็นแบบนั่งเวียน ด้านซ้ายมือ มีวงปี่พาทย์บรรเลง ด้านขวา เป็นพิธีพระสงฆ์

ถัดลงมาทางขวา มีเทศน์มหาชาติดางกลางภาพ เป็นพิธีถวายสังฆทานตั้งเครื่องกัณฑ์
กระจัดใหญ่ คนมาขึ้นชมกันมากมาย บางคนก็ดับแต่งเครื่องกัณฑ์ถวายพระ

ถัดลงมาด้านล่าง เป็นพิธีทรงผนวชสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ามงกุฎ ในพระ
อุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ถัดลงมา เป็นการท่งทาน คนกำลังแย่งทานอย่าง
สนุกสนาน ตรงกลางภาพด้านซ้าย เป็นบริเวณหน้าพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เสด็จพระราชดำเนินส่งสมเด็จพระเจ้าฟ้ามงกุฎเพื่อ
ทรงขึ้นพระเสลี่ยง มีทหารมายังเชิงเขาไกรลาส ซึ่งจะทำพิธีบนยอดเขาไกรลาส ซึ่งจะทำ
พิธีบนยอดเขาไกรลาส นั้น

7.8 ห้องที่ 8 เขียนเรื่องการสร้างพระวิหารหลวงและบานประตูวัดสุทัศน์
ฯ การสร้างพระพุทธรูปรางค์วัดอรุณฯ การสร้างเมืองสมุทรปราการ

ตอนบนสุดของผนัง เป็นการสร้างเมืองสมุทรปราการ คนกำลังขนอิฐ หิน ดิน
ทราย แบกปูน บ้างก็ตำปูน ฯลฯ ถัดลงมา เป็นการสร้างพระพุทธรูปรางค์วัดอรุณฯ เป็น
ภาพพระราชวังเดิมกรุงธนบุรี เห็นท้องพระโรงและตำหนักเก่งจีน มีพระพุทธรูปรางค์องค์
เดิม คนกำลังขุดหลุมฝังเสาอยู่เรียงรายโดยรอบพระปรางค์เดิมมีมาแต่สมัยกรุงเก่า หน้า
พระราชวังเดิม แม่น้ำเจ้าพระยาและป้อมวิชัยสิทธิ์อยู่ริมแม่น้ำใกล้วัดอรุณราชวราราม มี
โบสถ์น้อย วิหารน้อยซึ่งเป็นของเดิมด้วย

ตอนล่างของผนัง เป็นวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวรารามอยู่ในเส้นสันเทหาใหญ่เห็น
ด้านหน้าและด้านหลังของพระวิหาร ช่างกำลังขึ้นนั่งร้านเพื่อทำงานช่างปูนทำเครื่องบน
หลังคนพระวิหาร ด้วยซ้ายและด้านขวาวิหาร มีโรงมุงหลังคาจากคนงานกำลังตำปูน แบก
ปูน ร่อนทราย ก่ออิฐฉาบปูน ปรุงอาหารเลี้ยงคนงาน ตอนล่างขวาสุด นายงานกำลังชี้
นิ้วสั่งงาน มีคนงานอยู่รายรอบ

มุมล่างใต้วิหารลงมา เป็นพระที่นั่งสนามจันทร์ แหวะด้วยเส้นสันเทหาเห็น
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงประทับอยู่ภายใน ทรงพิจารณาสั่งการ
แก่สลักบานประตูพระวิหารหลวงวัดสุทัศน์ฯ มีนายช่างการแบบร่างให้ทรงทอดพระเนตร
ถัดไปตรงกลางด้านขวา เป็นโรงจากที่ทำงานมีบานประตูอยู่ 4 บาน

8. บริเวณผนังคอสอง เหนือวงกบบานหน้าต่างขึ้นไป ทั้งด้านซ้ายและขวาพระ
ประธาน ออกแบบเป็นลวดลายพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่งสีขาวบนพื้นสีแดง

9. บริเวณบานแผ่น เป็นภาพต้นไม้ตัดต่าง ๆ ตามตำราไม้ ตัด พร้อมกับ
เขียนกำกับบอกไว้ในภาพด้วย นอกจากนี้มีไม้ตัดตามที่มีพรรณนาไว้ในเสภาขุนช้าง –
ขุนแผน ไม้ตัดเหล่านี้จะบอกลักษณะให้คนดูเข้าใจ ว่าเป็นต้นไม้อะไร เช่น ถ้าเป็น
ต้นมะขามก็จะมีฝักมะขาม มีผลให้ดูมีบางภาพที่ช่างฯ มีการเขียนภาพมดผูกคอตายหรือ
ถูกโยแมงมุมตักจับ ผู้ดูไม่แน่ใจว่ามดผูกคอตายเพราะน้อยใจ หรือเครียดเรื่องอะไร จึงตัด
ช่องน้อยแต่พอตัว

10. บริเวณบานประตูและหน้าต่างด้านในพระอุโบสถ จะเขียนภาพทวารบาล ผู้รักษาประตูและหน้าต่าง (ทางเข้า – ออก) ซึ่งเป็นเทวดานพเคราะห์ เทวดาประจำทิศ เทวดาให้เข้าใจว่าสีกาย อาวุธประจำกายและสีดาพาหนะประจำที่แน่นอน ดังนี้

บานประตูคู่ด้านหน้าและด้านหลัง เขียนเทวดารักษาทิศ ทั้ง 4 บาน คือ

ท้าวธตรฐ คู่กับ ท้าววิรุฬหก

ท้าววิรุฬปัก คู่กับ ท้าวกุเวร

บานหน้าต่าง เขียนเทวดานพเคราะห์ 4 คู่ ทั้ง 2 ด้านตามลำดับ คือ

พระอาทิตย์ คู่กับ พระพฤหัสบดี

พระจันทร์ คู่กับ พระพุธ

พระราหู คู่กับ พระเสาร์

พระเกตุ คู่กับ พระยม

การเปิดโอกาสให้ชม

โดยปกติพระอุโบสถเปิดให้ประชาชนเข้ากราบไหว้บูชาพระประธานของอุโบสถ และชมจิตรกรรมฝาผนังทุกวัน วันเสาร์ – อาทิตย์ และวันหยุดนักขัตฤกษ์ จะมีประชาชน มาบูชาพระประธานและชมภาพจิตรกรรมฝาผนังมากน้อย บางครั้งมีคณะทัวร์มา บริเวณใกล้วัดนี้มีตลาดน้ำอยู่ใกล้ ๆ วิถีชีวิตของชาวบ้านเหมาะแก่การท่องเที่ยว บุคคลที่จะมาชมจิตรกรรมฝาผนังอย่างเฉพาะเจาะจงมีน้อยกว่าประชาชนที่มีเที่ยวตลาดน้ำหรือชมวิถีชีวิตของชาวบ้าน

ประชาชนที่มาชมส่วนใหญ่ ชมภาพแต่ไม่ค่อยรู้เรื่องเนื่องจากว่า ไม่มีความรู้ หรือจดจำพระราชประวัติของรัชกาลที่ 2 ได้ไม่เพียงพอ ถ้ามากับคณะทัวร์ก็จะมีผู้อธิบายให้ทราบ ผู้ที่ดูแลพระอุโบสถไม่สามารถอธิบายได้ละเอียด ผู้วิจัยคิดว่าน่าจะทำเป็นหนังสือ เล่มเล็ก ๆ อธิบาย โดยจำหน่ายหน้าประตูทางเข้า ทำแบบง่าย ๆ ไม่ต้องลงทุนมาก อ่านไปดูภาพจิตรกรรมฝาผนังประกอบไป จะเข้าใจง่ายขึ้น ต้นทุนคงไม่เกิน 5 – 10 บาท โดยผู้เข้าชมทำบุญตามความเหมาะสม ก็จะทำให้การดูภาพมีอรรถรส เข้าใจ ได้ความรู้ ได้ความงาม

สำหรับคณะครูและอาจารย์ โรงเรียนระดับประถมศึกษา โรงเรียนเทศบาล 3 และโรงเรียนระดับมัธยมศึกษา คือ โรงเรียนอัมพวัน ได้นำนักเรียนมาชมจิตรกรรมฝาผนัง บ้างโดยเจาะวิชาที่มีเนื้อหาสาระสอดคล้องกับภาพจิตรกรรมฝาผนังเช่น สังคมศึกษา และวิชาศิลปะ ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังจะเป็นตัวอย่างที่ดีที่สอนให้นักเรียนมีความรู้ ความเข้าใจ และสามารถฝึกทักษะวิชาศิลปะไทยได้เป็นอย่างดี

ผู้วิจัยเข้าใจว่าฝาผนังได้รับความชื้นที่แทรกซึมจากชั้นใต้ดิน ประกอบกับเป็นอาคารเก่าแม้จะบูรณะใช้วิธีแบบโบราณ แต่ฝาผนังบางส่วนได้กะเทาะออก ทำให้ภาพจิตรกรรมฝาผนังเกิดความเสียหายบางส่วน สีที่เขียนหลุดออก บางส่วนสีเกิดความมัว

หมองภาพจะเรือนลาง เพราะเกิดเชื้อราสีดำ และมีรอยน้ำรั่วไหลมาจากหลังคาเป็นทางยาว

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดกลางบางแก้ว

วัดกลางบางแก้ว ตั้งอยู่ในหมู่ที่ 2 บ้านปากคลองบางแก้ว ต.นครชัยศรี จ. นครปฐม เป็นวัดที่มีชื่อเสียงโด่งดังเพราะหลวงปู่บุญและหลวงปู่เพิ่ม ดำเนินการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง ประมาณ พ.ศ. 2545 – 2547

พระอุโบสถหลังใหม่ สร้างบนที่เดิมของพระอุโบสถหลังเก่า ซึ่งสันนิษฐานว่าสร้างในสมัยอยุธยา เพราะด้านหน้าและด้านหลังมีหลังคาลาดคลุมลงมา ในสมัยพระพุทธรูปใหญ่ (หลวงปู่บุญ ขนฺธโชติ) เป็นเจ้าอาวาส พ.ศ. 2429 – 2478 ได้บูรณะและปฏิสังขรณ์ผนังภายในมีภาพจิตรกรรมฝาผนังตกแต่งโดยรอบแต่ลบเลือนตามกาลเวลา พ.ศ. 2523 ได้ลบออกและเขียนขึ้นใหม่ตามแบบเดิม

พ.ศ. 2541 เกิดไฟไหม้พระอุโบสถ กรรมการวัดและเจ้าอาวาสตกลงว่าต้องรื้อออกเพื่อสร้างใหม่ โดยหันหน้าลงสู่แม่น้ำซึ่งตรงกับทิศเหนือ มีลักษณะ 2 ชั้น ชั้นล่างเป็นห้องโถงสูงประมาณ 2 เมตร สำหรับใช้ในการปฏิบัติธรรม ชั้นบนเป็นพระอุโบสถออกแบบโดย อาจารย์ประเวศ ลิ้มปรีงษ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะ (สถาปัตยกรรมไทย) ประจำปี 2532 ภายในปูพื้นด้วยหินแกรนิต เติมน้ำตั้งแต่ของหน้าต่างลงมาปูด้วยหินอ่อน เพราะประชาชนจะได้เอนพิงได้เมื่อเข้ามาทำบุญในโบสถ์ ผนังภายนอกปูฝาผนังด้วยหินอ่อน พระอุโบสถหลังนี้โดดเด่นด้านประติมากรรมปูนปั้นตามสไตล์อาจารย์ทองร่วง เอ็มโษษฐ์ ช่างเมืองเพชรบุรี โดยมีช่างสุวรรณา สดสนนำลูกทีม ด้านหลังเป็นผนังปิดทึบ จึงมีทางขึ้นด้านหน้าตรงกลางทางเดียว และมีประตูข้างอีก 2 ด้าน ต่อมาได้ปิดเสียไม่เปิดใช้งาน แต่คงลักษณะเป็นประตูอยู่ ส่วนด้านข้างมีหน้าต่างด้านละ 5 บาน

เมื่อสร้างพระอุโบสถเสร็จใหม่ ๆ กรรมการวัดท่านหนึ่งเห็นว่าฝาผนังมีความราบเรียบ น่าจะวาดภาพ จึงได้ปรึกษาท่านเจ้าอาวาสและกรรมการวัดท่านอื่น ๆ กรรมการอีกท่านหนึ่งเคยได้ไปชมจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารวัดละมุดเกิดความสนใจ ขณะนั้นช่างอำนาจ ศรีม่วงงาม ยังพำนักอาศัยอยู่ที่วัดละมุด เมื่อได้รับการติดต่อจึงเดินทางไปที่วัดกลางบางแก้ว

คณะช่างผู้วาดจิตรกรรมฝาผนัง

ท่านเจ้าอาวาสวัดได้ปรึกษากับกรรมการวัดหลายท่านตกลงกันว่า จะมีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง แต่ไม่ต้องการช่างเพียงกลุ่มเดียว มีความประสงค์จะให้มีการประชันฝีมือกันในงานนั้น สรุปว่าใช้ช่าง 3 กลุ่ม คือ 1) กลุ่มนายไพรัช เป็นคนชาวดอนห้วยอยู่ อ.สามพรานไม่ไกลกันนักและเป็นรุ่นพี่ที่เพาะช่าง 2) กลุ่มนายต๋อยซึ่งเป็นรุ่นน้องและ 3) กลุ่มนายอำนาจ ศรีม่วงงาม ซึ่งทั้ง 3 กลุ่ม ได้นัดพบปะพูดคุยกันทั้งคำแรง

กระบวนการการทำงาน เพื่อให้เป็นไปในทางทิศทางเดียวกัน สรุปคิดค่าแรงตามตาราง
เมตรละ 10,000 บาท

ช่างอำนาจ ศรีม่วงงาม พร้อมคณะชุดที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดละมุด
รับผิดชอบฝาผนังด้านซ้ายมือพระประธาน

สภาพเดิมของฝาผนัง

พระอุโบสถหลังนี้สร้างใหม่ภายในก่ออิฐถือปูน ทางวัดได้ให้ช่างปูนเมืองเพชรบุรี
ภายใต้การทำงานของช่างทองร่วง เอ็มโอบุญ ทำการประสระและรองพื้นด้วยปูนดำเมือง
เพชร

ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง จะมีการพูดคุยปรึกษาเสนอความคิดกับเจ้า
อาวาสเพื่อตกลงในรูปแบบการวาด เนื้อหาสาระเรื่องราว และมีอาจารย์ อวบ สาณะเสน
(ขณะนั้นพำนักอยู่ที่เชียงใหม่) เป็นผู้ตรวจและอนุมัติว่างานผ่านหรือไม่

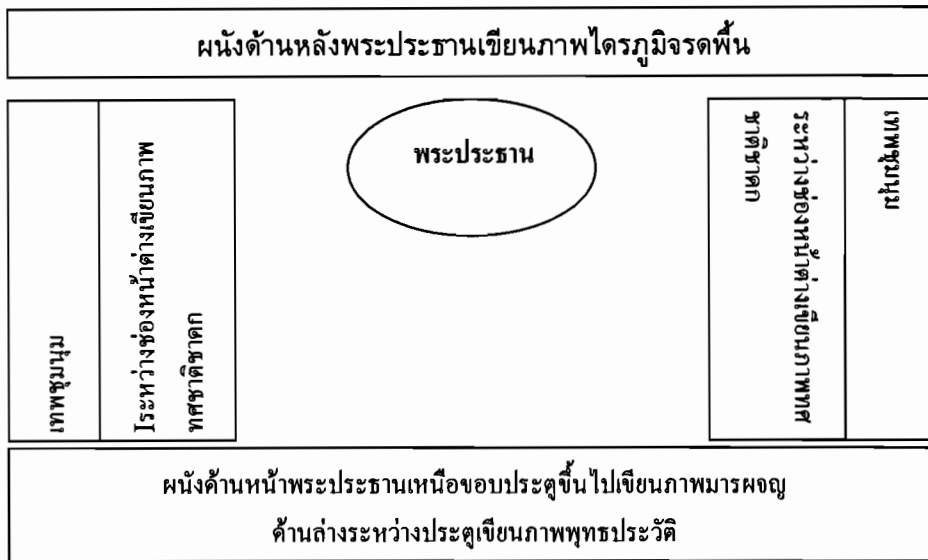
การหาข้อมูลเพื่อใช้ในการนำเสนอในการเขียนภาพร่าง

ท่านเจ้าอาวาสและกรรมการวัด ได้ปรึกษากับอาจารย์อวบ สาณะเสน ในการ
เลือกเรื่องที่จะเขียน โดยสรุปยึดคติโบราณเป็นหลัก มีจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม
บางกอกน้อย และ จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์เป็นต้นแบบ

วิธีการทำงานของช่าง

ช่างทั้ง 3 กลุ่ม จะมีการปรึกษาหารือ ตกลงวิธีการทำงานร่วมกัน เพราะจะต้อง
เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ช่างทั้ง 3 กลุ่ม ต่างจบการศึกษาด้านจิตรกรรมไทยจากเพาะช่าง
ด้วยกัน จึงไม่ใช่เรื่องยากเย็นอะไรเป็นศิษย์สำนักเดียวกัน เนื่องจากว่ามีงานต้นแบบอยู่แล้ว
การสร้างภาพ ลักษณะองค์ประกอบของภาพ การวางภาพ จึงไม่ยุ่งยากมากนัก ลักษณะ
ของจิตรกรรมดูภาพโดยรวม เป็นไปในแนวต้นรัตนโกสินทร์ สีที่ใช้เป็นสีฝุ่น สีอะคริลิก มี
โทนสีเข้ม สดใส แต่เมื่อเปิดหน้าต่างรับแสงทุกบานจะเห็นภาพได้ชัดเจนมาก ภาพเทพ
ชุมนุมมีพื้นสีแดงและสีน้ำตาลคลุมภาพทศชาติชาดกและพุทธประวัติ บรรยายกาศท้องฟ้า
ออกโทนสีฟ้าและคราม ต้นไม้โทนสีเขียว เขียวเข้ม ปราสาทราชวังโทนสีแดง สีเหลืองทอง
มีการใช้ทองปิด ในส่วนที่สำคัญ ๆ ของภาพแต่ไม่มากนัก

ผนังด้านหลังปิดทึบ



ภาพที่ 7 แสดงแผนผังตำแหน่งภาพจิตรกรรมฝาผนัง
ภายในพระอุโบสถวัดกลางบางแก้ว

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ด้านหน้าพระประธานเขียนภาพมารผจญ ตอนกลางเป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งเหนือโพธิบัลลังก์ ด้านล่างมีพระแม่ธรณีนั่งบิบบวยนม ด้านซ้ายเป็นกองทัพพญาวสวัตติมาร ที่ไม่ต้องการให้พระโพธิสัตว์ได้บรรลุพระสัมมาสัมโพธิญาณ ซึ่งเป็นความพยายามครั้งสุดท้ายในพุทธประวัติ จึงชี้ช้างคิริเมฆลยภักพมารที่ดุร้ายพร้อมศาสตราวุธ ลำแสงเวทย์มนต์อิทธิฤทธิ์นานับประการ ช่างวาดภาพเป็นชนหลายเชื้อชาติหลายภาษา ทั้งจีน แขก ฝรั่งเศส สื่อให้เห็นว่า ชาวต่างชาติที่นับถือคนละศาสนาเปรียบดั่งพญามาร จึงเขียนด้วยที่ทำดูต้น ก้าวร้าว มีพฤติกรรมที่กำลังจะเข้าทำร้าย ดูน่ากลัวสีจึงเข้มแรง ออกโทนสีแดงและสีน้ำตาล แต่พระโพธิสัตว์ก็ได้ทรงหวั่นไหว เพราะพระองค์ทรงบำเพ็ญบารมีมากพอแล้วทั้งในอดีตชาติและชาติปัจจุบัน เพื่อยับยั้งเหล่าพญามารดังกล่าว พระองค์เหยียดพระหัตถ์เบื้องขวาและลงที่พื้นพสุธา ขอให้แม่พระธรณีเป็นพยาน บันดาลพระแม่ธรณีจึงปรากฏกายสยายพระเกศาบิดมวยผม น้ำที่พวยพุ่งไปทางด้านขวา เปรียบดั่งพระบารมีที่พระพุทธเจ้าได้สะสมบำเพ็ญมา ภาพทางด้านขวาจึงปรากฏเป็นภาพน้ำท่วมใหญ่ กระแสน้ำพัดพาพวkmารกระจัดกระจาย พลังอำนาจกองทัพมาร ที่น่าเกรงขามต้องพ่ายแพ้ไป

ปัจจุบันในการที่ประชาชนได้ทำบุญและได้อุทิศส่วนกุศลแด่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว เวลาที่เรากรวดน้ำและน้ำน้ำดังกล่าวไปรดที่โคนต้นไม้ น้ำที่ไหลลงสู่พื้นดินเปรียบเหมือนการเรียกพระแม่ธรณีให้เป็นพยานในการอุทิศส่วนกุศลแด่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว น้ำดังกล่าวยังมีคุณประโยชน์ต่อต้นไม้ ได้นำไปสร้างความเจริญเติบโตผลิดอกออกผล

ด้านหน้าตอนล่างระหว่างช่องประตูใหญ่และประตูเล็กด้านข้างทั้งสองประตู ได้เขียนภาพพุทธประวัติ ส่วนบานประตูด้านในทั้งหมดเขียนภาพทวารบาล ซึ่งคติการเขียนภาพทวารบาลมาจากเมืองจีน เพื่อเปรียบเป็นทหารเฝ้าไม่ให้ศัตรูมารบกวน ส่วนช่างไทยได้ปรับเปลี่ยนเป็นการเขียนภาพเหล่าเทวดา ทรงเครื่องอย่างไทย มือถือพระขรรค์หรือศร บางแห่งอาจเขียนรวมกัน คตินี้รวมถึงทวารบาลที่บานหน้าต่างด้วย เป็นการเฝ้ามิให้ศัตรูได้เข้ามาภายในพระอุโบสถ

ด้านหลังพระประธานเขียนภาพไตรภูมิ เดิมเรียกว่าไตรภูมิภูมิกถาหรือไตรภูมิภูมิกถาวรรณคดีเรื่องที่เกิดขึ้นในสมัยสุโขทัย อันเป็นระยะแรกก่อตั้งราชอาณาจักรไทย เป็นพระราชนิพนธ์ของพระมหาธรรมราชาลิไท (ครองราชย์ พ.ศ.1882 -) ทรงแต่งเรื่องนี้ เมื่อ พ.ศ. 1888 ความมุ่งหมายที่แต่งขึ้นแจ้งไว้ในบานแผ่นกหนังสือไตรภูมิพระร่วงฉบับหอสมุดวชิรญาณ พ.ศ. 2455 กล่าวว่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเปลี่ยนชื่อเป็น ไตรภูมิ ซึ่งแปลว่า 3 แดน

คณะทำงานโครงการวรรณกรรมเขียน (2528) กล่าวว่า ในระยะแรกการสร้างบ้านแปงเมือง บ้านเมืองต้องการพลังและแนวทางที่จะสร้างสรรค์ความร่มเย็นเป็นสุขแก่ประชาชน พร้อมกับสร้างความเป็นปึกแผ่นมั่นคงให้แก่ความเป็นชาติ การสร้างอุดมการณ์ให้ประชาชนในชาติ ใฝ่คุณธรรม มีจิตใจรักชาติ มีความสามัคคีปรองดอง มีความสำนึกรับผิดชอบชาติ มุ่งประกอบแก่คุณธรรมและมีความมุ่งมั่นแน่วแน่ในคุณงามความดี เครื่องมือสำคัญในการสร้างความสงบสุข คือ จารีตประเพณี ศาสนา และกฎหมาย

ไตรภูมิมีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิต รากฐานการปกครอง การเมือง วัฒนธรรมของชาติ ได้ปลูกฝังอุดมการณ์ ความเชื่อ ความดี ความชั่ว นำทางปวงชนให้มีจิตใจยึดมั่นในความดีงามและใฝ่ในสันติ

เหตุที่ทรงนิพนธ์ ก็เพื่อนำการสอนในพระอภิธรรมของพระพุทธเจ้ามาเทศนาถวายพระราชชนนี และเพื่อเผยแพร่พระธรรมให้เจริญรุ่งเรือง

วรรณคดีเรื่องนี้มีอิทธิพลต่อการนำมาสร้างสรรค์เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง ไตรภูมิมีความหมายว่า จักรวาล ช่างไทยโบราณตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย จะเขียนภาพเขาพระสุเมรุอยู่กลาง มีปราสาทที่ประทับของพระอินทร์อยู่บนยอดเขา สองข้างเขาพระเมรุเป็นภาพภูเขา เรียงจากที่สูงลดหลั่นลงมาข้างละ 7 ลูก ภูเขาทั้งหมดคือสัตตบริพัทธ์ที่เป็นเขาวงแหวนล้อมเขาพระสุเมรุ ระหว่างภูเขาแต่ละลูกจะคั่นด้วยแม่น้ำสีทันดร จะเห็นหมู่ฝูงปลา พญานาค สัตว์น้ำ แหวกว่ายไปมา พันจากเขาสัตตบริพัทธ์ขึ้นไปเป็นวิมานที่สถิตของพระพรหม เทวดาชั้นต่าง ๆ ลอยล่องอยู่บนท้องฟ้า ถึงแดนนิพพาน ส่วนล่างลงมาจากพื้นแม่น้ำมักจะเขียนเป็นแดนหิมพานต์ มีสัตว์ป่าหิมพานต์ต่าง ๆ อาศัยอยู่มากมาย และที่ป่าหิมพานต์ มีต้นมัลลิกาผล (นารีผล) มีผลเป็นรูปสตรี เหล่านักสิทธิ์ ฤาษี คณธรรพ์ วิทยาธรต่างมาเฝ้าไปเซยชม นอกจากจะเขียนไตรภูมิ ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่สรรพสัตว์ทั้ง 3 โลก และเห็นซึ่งกันและกันแล้ว ช่างไทยยังนิยมนำพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จไปแสดง

ธรรมเทศนาโปรดพระพุทธมารดาและเหล่าเทวดา แล้วพระองค์เสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ โดยพระพุทธองค์เสด็จทางบันไดแก้ว พระอินทร์ทางบันไดทอง และพระพรหมทางบันไดเงิน มีเหล่าทวยเทพเทวดามาส่ง พระองค์เสด็จสู่โลกมนุษย์ที่เมืองสังกัสสะ สน สีมารัตน์ (2522) กล่าวว่า ช่างไทยเขียนโดยยึดถือพระราชประสงค์ของพระเจ้าบรมมลิไทยที่ทรงพระราชนิพนธ์เรื่องไตรภูมิให้คนไทยรู้จัก หรือมีเจตนาจะอุทิศกุศลแก่มารดาของพระองค์

องค์ประกอบของภาพไตรภูมิเหมาะสมกับฝาผนัง องค์ประกอบของรูปหมู่เขาพระสุเมรุที่เป็นยอดสูง และมีเขาสัตตบริพัตรตั้งสองข้างเรียงลดหลั่นกัน ทำให้ฉากหลังเสริมให้พระประธานแลดูเด่น ยิ่งผนังด้านหน้าเป็นเรื่องราวผจญภัยยิ่งส่งเสริมให้มีความหมายมากยิ่งขึ้น

ผนังด้านข้างทั้งสองด้าน เนื่องจากว่าพระอุโบสถออกแบบมีสองชั้นทำให้ส่วนที่เป็นพระอุโบสถชั้นบนมีทรงเตี้ยกว่าวัดละมุด ตั้งแต่บริเวณเหนือขอบหน้าต่างขึ้นไป เขียนเทพชุมนุมได้ 2 แถว แต่ละแถวระบายสีพื้นเบื้องหลังแตกต่างกัน แถวบนสีแดงชาด แถวล่างสีน้ำตาลเข้ม ระหว่างเทพชุมนุมมีรูปผดุงระดับชั้นของพระภิกษุพระราชคณะระดับชั้นต่าง ๆ คั่นกลาง ภาพเทพชุมนุมนี้แสดงถึงการที่เทวดามาชุมนุมกันฟังธรรม เพราะประณมมือเข้าหาพระพุทธเจ้า ต่อจากภาพเทพชุมนุม (มีเส้นสีเทาแบ่งคั่นภาพ) ขึ้นไปจรดเพดานโบสถ์ ช่างเขียนรูปฤาษี นักสิทธิ์ วิทยากรร คนธรรพ์ หะเหินในอากาศ นอกขอบเขตเทพชุมนุม เพราะว่ายังหมกมุ่นข้องเวไนยศาสตร์ เสพกาม จึงไม่อาจรวมอยู่ในหมู่ทวยเทพได้

ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพทศชาติชาดกทั้งสิบชาติ (ช่องละหนึ่งชาติ) และบริเวณรักแร้หน้าต่าง (บานแฉะ) เขียนภาพต้นไม้ดัด สัตว์ป่าในหิมพานต์ และบานหน้าต่างด้านในเขียนภาพทวารบาล

การเปิดให้ชม

บริเวณในวัดรอบพระอุโบสถเป็นตลาดในช่วงเช้าถึงสายของทุกวัน ซึ่งเปิดขายมานานแล้วตั้งแต่สมัยก่อนที่มีการย้ายตลาดน้ำขึ้นบก แต่ละวันมีคนมาซื้อของมากมาย และพระอุโบสถจะเปิดประตูเพื่อให้ประชาชนได้มากราบไหว้พระประธาน (ประมาณ 8.00 – 17.00 น.ทุกวัน) แต่ในช่วงเวลานี้จะไม่ค่อยมีชาวบ้านในท้องถิ่นขึ้นมากกราบไหว้ เพราะโดยปกติชาวบ้านจะไปไหว้สักการะหลวงพ่อและหลวงพ่อเพิ่มที่วิหารเฉพาะมากกว่า ส่วนเวลาอื่น ๆ จะมีคนขึ้นมาไหว้และชมภาพจิตรกรรมน้อยมาก หากไม่มีการติดต่อมายังเจ้าอาวาสวัดก็จะไม่มีผู้นำชมและให้คำอธิบาย เจ้าอาวาสบอกว่ามีคณะบุคคลติดต่อมาชมมากเหมือนกัน เป็นนักเรียน นักศึกษาด้านศิลปะ แต่ทางวัดก็ไม่มีการจัดทางศาสนา เป็นการเฉพาะที่จะเกี่ยวเนื่องกับภาพจิตรกรรมฝาผนัง แม้ว่าจะมีโรงเรียนระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาในบริเวณวัดและใกล้เคียงกัน

จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารวัดศีระทอง

ตั้งอยู่ในหมู่ที่ 1 ต.ศีระทอง อ.นครชัยศรี จ.นครปฐม เป็นที่มีชื่อเสียงโด่งดังด้านการสร้างพระราหูของหลวงพ่อน้อย ในปัจจุบันทางวัดได้มีการสร้างพระวิหารเพื่อประดิษฐานรูปปั้นหลวงพ่อน้อยและพระวิหารเพื่อประดิษฐานพระประจำวัน ภายในจะมีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแต่ว่ามีบริเวณเนื้อที่น้อย ขณะนี้ดำเนินการได้ไม่มากนัก โดยช่างอำนาจ ศรีม่วงงามและคณะ ช่างอำนาจกล่าวว่า การทำงานต้องปรึกษาท่านเจ้าอาวาสก่อนว่าจะวาดรูปอะไร และร่างภาพขนาดเล็กให้ท่านพิจารณา เรื่องราวเป็นเรื่องพุทธประวัติ สำหรับฝาผนังเป็นปูนซีเมนต์ ช่างอำนาจใช้วิธีการขีดฝาผนังให้เรียบโดยใช้กระดาษทราย ใช้สีน้ำพลาสติกทาภายในอย่างดีรองพื้น สำหรับการร่างภาพใช้วิธีขยายภาพให้เท่ากับบริเวณที่จะเขียนแล้วใช้แผ่น gopy ลอกสายและรูปที่จำเป็นและสำคัญ ส่วนที่เป็นพื้นดินไม้ แม่ไม้ ร่างสดบนฝาผนังได้ สีที่ใช้ใช้สีฝุ่นสำเร็จรูปซึ่งผสมกาวในตัวแล้วยี่ห้อ neo color ซึ่งเป็นที่นิยมกันและให้สีสันทัดสี สวยงดงาม นอกจากนี้ช่างอำนาจได้ใช้พลอยเทียมตกแต่งบริเวณที่เป็นเส้นรูปร่างของพระพุทธรูปเจ้า เมื่อเกิดการกระทบแสงจะปรากฏแสงแวววาว โดยเฉพาะเวลากลางคืนจะงดงาม

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดเตาอิฐ

ตั้งอยู่ในหมู่ที่ 10 ต.วังเย็น อ.บางแพ จ.ราชบุรี มีพระประยูทธเป็นเจ้าอาวาส จิตรกรรมฝาผนังเขียนขึ้นประมาณ พ.ศ. 2542 ค่าใช้จ่ายในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังด้านหน้าและด้านหลังพระประธานด้านละ 15,000 บาท ส่วนผนังด้านข้างแบ่งเป็นช่องสี่เหลี่ยมได้ผนังละ 16 ช่อง รวมสองด้าน 32 ช่อง ๆ ละ 3,500 บาท

ด้านหลังพระประธานเขียนรูปพุทธประวัติ พระพุทธเจ้าตรัสรู้ใต้ต้นโพธิ์ ด้านหน้าพระประธานเขียนภาพเหตุการณ์ตอนปรินิพพาน ใช้สีสันทัดสี ส่วนด้านข้างทั้งสองด้านช่างวาดพุทธประวัติ โดยเจ้าอาวาสกล่าวว่า ช่างดูแบบจากหนังสือของกรมศิลปากร ผู้วิจัยไม่แน่ใจ เพราะว่าปัจจุบันภาพพุทธประวัติและทศชาติชาดกที่พิมพ์ออกเผยแพร่จำหน่ายมีผู้วาดหลายท่าน เช่น เหม เวชกร คำนวน ชานันท์ และที่แพร่หลายมากที่สุด เป็นภาพพุทธประวัติของพระยาเทวภิณมิต พิมพ์เผยแพร่โดย ร้าน ส. ธรรมภักดี ในภูมิภาคตะวันตกมีหลายวัดที่ช่างได้นำภาพพุทธประวัติของพระยาเทวภิณมิต ซึ่งพิมพ์เผยแพร่โดยร้าน ส. ธรรมภักดี มาเป็นต้นแบบ เช่น วัดพวงมลัย วัดพระยาญาติ (ปากง่าม) ริมคลองอัมพวา อ.บางแพ -สมุทรสงคราม อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม

ช่างที่วาดจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดเตาอิฐ เป็นช่างชาวท้องถิ่นแต่เรียนจบด้านศิลปะจากไทยวิจิตรศิลป์ ฝีมือช่างที่วาดพระอุโบสถวัดพวงมลัยและพระอุโบสถวัดพระยาญาติดีกว่ามากมีความใกล้เคียงกับต้นฉบับมากกว่าวัดเตาอิฐ

ช่างพื้นบ้าน ในที่นี้หมายถึงคนในท้องถิ่นแต่กำเนิดและทำมาหากินในท้องถิ่นมาแต่ต้น ช่างพื้นบ้านที่คงเอกลักษณ์ความเป็นเลิศด้านจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้าน หาได้ยาก

มากสำหรับงานด้านจิตรกรรมฝาผนังในยุคปัจจุบัน ทำให้นึกถึงช่างพื้นบ้านเมืองเพชรบุรีที่ได้รับการกล่าวขวัญ 3 ท่าน ที่สามารถสร้างงานในยุคราชกาลที่ 9 แต่ปัจจุบันท่านเสียชีวิตแล้วทั้งสองท่าน (สำหรับท่านที่ 3 คือ ช่างเฉลิม ฟังแดงได้ศึกษาศิลปะด้วยตนเองประกอบกับได้พบเห็น พูดคุยซักถามผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะเสมอ เช่น อาจารย์เลิศ ฟ่วงพระเดช และอาจารย์พิน อินฟ้าแสง ช่างเฉลิมสอบวาดเขียนโทที่เพาะช่างได้ พ.ศ. 2526 เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดวังยาว อ.กุยบุรี จ.ประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันช่างเฉลิมทำงานด้านปูนปั้นสไลล์อยู่ชยามากกว่า)

ท่านแรกคือ ช่างอยู่ อินมี ท่านเสียชีวิตเมื่อ พ.ศ. 2500 อายุประมาณ 60 ปีเศษ ท่านเป็นลูกศิษย์พระอาจารย์ฤทธิ์ วัดพลับพลาชัยซึ่งโด่งดังด้านหนังใหญ่ และช่างอยู่ อินมีก็พำนักอยู่ที่วัดพลับพลาชัย ท่านเคยไปเขียนซ่อมจิตรกรรมฝาผนังที่พระระเบียงวัดพระแก้ว ห้องที่ 41 คราวฉลองครบรอบกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี วัดสุดท้ายที่ท่านเขียนคือวัดท้ายตลาด อ.เขาย้อย ขณะนั้นท่านชรามากแล้ว ความเหนื่อยล้ามีมาก ประกอบกับมีรายได้น้อยและช่างอยู่ อินมีมีปากเสียงกับเจ้าอาวาสบ่อย ๆ ช่างอยู่ อินมี ได้รับค่าจ้างจากการวาดจิตรกรรมฝาผนังเป็นข่าวสาร 1 ถึงและเงิน 100 บาทต่อเดือน ช่างอยู่ทำงานได้ล่าช้า ทำ ๆ หยุด ๆ เจ้าอาวาสต้องให้คนไปตามเสมอ สุดท้ายท่านล้มป่วยและจบชีวิตลงที่วัดท้ายตลาด เจ้าอาวาสก็เสียดายฝีมือ ได้หาช่างท่านอื่นมาเขียนต่อ แต่ว่าเมื่อมาดูภาพแล้วก็ไม่มีใครกล้าที่จะเขียนต่อ เมื่อท่านเจ้าอาวาสมรณภาพ ภาพเขียนจึงค้างคาไว้เพียงแค่นั้น

ภาพเขียนที่พระอุโบสถวัดท้ายตลาด ผนังด้านหน้าพระประธานเขียนเป็นภาพวัดพระศรีรัตนศาสดารามเต็มผนัง เข้าใจว่าคงจะเป็นความประทับใจของช่างอยู่ เมื่อครั้งไปเขียนซ่อมจิตรกรรมฝาผนังที่พระระเบียงวัดพระแก้วพร้อม ๆ กับครูเลิศ ฟ่วงพระเดช ส่วนตอนกลางเขียนภาพพุทธประวัติ ตอนประสูติเจ้าชายสิทธัตถะ ปัจจุบันสีสันทันดูสดใส ท่านเขียนภาพสีชัดเจน จึงดูแข็ง ๆ กายวิภาคของคนถูกต้องแต่เขียนเส้นดูเรียบง่าย ไม่แสดงกล้ามเนื้อ ส่วนใบไม้ตัดเส้นเป็นใบ เมฆม้วนตัวพุ่งขึ้นด้านบน แสดงออกถึงความใสซื่อของช่าง

อีกท่านคือ ช่างสะอาด สุทธนันท์ ท่านเสียชีวิต พ.ศ. 2533 อายุประมาณ 70 ปี ท่านเป็นชาวประจวบคีรีขันธ์ แต่อพยพครอบครัวมาอยู่เพชรบุรีทำมาหากินอยู่ที่นี่ ท่านมีประสบการณ์ทำงานศิลปะที่กรุงเทพฯ และศึกษาด้วยตนเอง เคยร่วมทำงานภาพยนตร์ชุดการ์ตูนกับปยุต เงากระจ่าง ซึ่งเป็นชาวประจวบคีรีขันธ์ ช่างสะอาดคอยสังเกตและจดจำการทำงานของครูปยุต ศึกษาทฤษฎีสีกับอาจารย์ทวี จันทรจักร วิชาเปอร์สเปคตีฟกับอาจารย์เสนาะ แยมกลีกร ท่านกลับมาอยู่เพชรบุรีโดยรับจ้างวาดภาพเหมือนจากรูปถ่ายและตัวจริงภาพของท่านมีราคาค่าจ้างต่ำ ท่านจะตระเวนไปตามหมู่บ้านและตำบลต่าง ๆ

พ.ศ. 2509 - 2511 ช่างสะอาดรับเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดจันทราวาส อ.เมือง จ. เพชรบุรี เป็นแห่งแรก (พ.ศ. 2533 ทางวัดได้รื้อโบสถ์เก่าออกเพื่อสร้างใหม่ไม่ทราบว่าได้จัดการอย่างไรกับภาพจิตรกรรมฝาผนัง) ขณะนั้นท่านอายุประมาณ 40 ปีกว่า

เขียนด้วยสีฝุ่นบนแผ่นกระเบื้องอัดแล้วนำไปตอกติดบนผนังอีกที เวลาผ่านไป 20 ปีสียังสดใส เป็นเรื่องราวพุทธประวัติ ทศชาติชาดก มงคลชีวิต 38 ประการ พระเวสสันดรชาดก และเทพชุมนุม การระบายสีท่านใช้เทคนิคผสมระหว่างเก่ากับใหม่ มีการใช้แสงเงาทัศนียภาพถูกต้องตามหลักสากล และมีการตัดเส้น ปิดทอง สัดส่วนของตัวคนมีลักษณะถูกต้องตามกายวิภาค เช่น ข้างอยู่ อินมี ซึ่งแสดงเส้นอย่างง่าย ไม่เน้นระบกก้ามเนื้อ นำเสนอแบบเรียบง่ายตรงไปตรงมา

พ.ศ. 2511 – 2514 เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดเขาไกรลาส อ.หัวหิน จ.ประจวบคีรีขันธ์

พ.ศ. 2517 – 2520 เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดป้อม ถ.ท่าหิน อ.เมือง จ.เพชรบุรีภาพด้านหลังพระประธานเป็นภาพต้นโพธิ์เขียนได้เหมือนจริงมาก ซึ่งช่างสะอาดต้องไปนั่งดูและสังเกตต้นโพธิ์จริงที่วัดไผ่ล้อม ว่ามีรูปทรงอย่างไร ถึงกำหนดสาขาแยกออกปกคลุมอย่างไร

พ.ศ. 2523 – 2530 เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดศาลาเขื่อน ด.ตำรุ อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี

พ.ศ. 2531 – 2532 เขียนภาพหลังพระประธานพระอุโบสถวัดโยธานิมิต อ.เมือง จ.ตราด เป็นภาพต้นโพธิ์ ซึ่งช่างต้องไปนั่งดูและสังเกตต้นจริงที่วัดไผ่ล้อม

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของช่างสะอาดจะไม่ลอกเลียนแบบใคร และไม่ลอกเลียนแบบของเดิมที่ตนเองเขียนไว้ที่โบสถ์แห่งอื่น ถ้าท่านรับเขียนจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์หลังใหม่ท่านจะออกแบบใหม่

วิธีการจัดลำดับภาพ ช่างจะใช้กรอบจัดเรื่องราวเป็นตอน ๆ เพื่อจะได้ดูง่ายเข้าใจเรื่องราวอย่างรวดเร็ว ภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยทั่วไปช่างสะอาดเข้าใจว่าชาวบ้านดูไม่รู้เรื่อง ไม่เข้าใจ จึงมีการบรรยายภาพเป็นอักษรข้อความด้วยลายมือท่านเอง อาจคัดลอกมาจากหนังสือหรือใช้สำนวนตนเอง การได้อ่านและดูภาพประกอบไปด้วยก็จะเข้าใจง่ายขึ้น จะได้เข้าถึงพระธรรมมากขึ้น ช่างสะอาดรับงานเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไม่ใช่เพื่อการยังชีพเท่านั้นท่านยังเขียนข้อความเป็นการเตือนให้ช่วยกันรักษาภาพเขียนไว้ให้ลูกหลานได้ดูต่อไปและช่วยกันรักษาอารยธรรมของชาติ และท่านมักมีรายการเขียนแถมให้โดยไม่รับค่าจ้างเพื่อเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้กับพ่อแม่ ปู่ย่า ตายาย

ภาพที่วัดศาลาเขื่อนท่านเขียนภาพที่ต้องการจะเผยแพร่ศาสนาพุทธไปยังคนเชื้อชาติอื่น ๆ ดังจะเห็นได้จากคำอธิบายประกอบภาพมีทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ เช่น ภาพอาหารมื้อสุดท้าย (The Last Supper) และภาพพระที่พระพุทธเจ้าจะดับขันธปรินิพพาน พระพุทธองค์ได้ทรงพระราชทานปัสสิมโอาทแก่เหล่าพระสาวก

ในงานเขียนช่างสะอาดจะแฝงมุขตลกไว้เสมอ ท่านเป็นผู้ร่ำรวยอารมณ์ขัน เช่น ภาพในโบสถ์วัดจันทร์ราวาสเรื่องพระเวสสันดร กัณท์ชูชก ซึ่งเป็นตอนที่ชูชกพานางอมิตดาลูกสาวพราหมณ์มาเป็นเมีย ในภาพท่านเขียนเป็นภาพเผ่าชูชกกำลังจู่มือนางอมิตดาลกลับ

บ้านและตรงมุมซ้ายด้านล่างท่านเขียนภาพวัวกำลังเล็มหญ้าอ่อน มีเด็กเล็ก ๆ 2 คน กำลังชี้ชวนกันให้ดูซุกซกกับวัวแก่ ใครเห็นภาพนี้ต้องขำกันทุกคน เพราะท่านเขียนเปรียบเทียบได้ชัดเจนมาก หรือจะเป็นภาพโปรดพระพุทธมารดาและเสด็จกลับจากดาวดึงส์ ที่วัดศาลาเขื่อน พระพุทธรูปทรงเปิดโลกทั้งสาม ได้แก่ สวรรค์ มนุษย์ นรก ท่านจะเน้นเนื้อหาของเรื่องอยู่ที่สวรรค์ และนรก เพื่อชี้ให้เห็นถึงการทำความดีและการกระทำความชั่ว จะได้รับผลตอบแทนที่ต่างกัน ในภาพมีคนกินเหล้าคนหนึ่งทิ้งขวดเหล้าได้อยู่ในโลกมนุษย์ แต่อีกคนยังถือขวดเหล้าอยู่กำลังถูกยมบาลดึงขาจะให้ลงนรก อีกด้านเขียนภาพเสียดสีกระทบสังคมคือการเขียนภาพกระเทยตกนรก ท่านสามารถถ่ายทอดภาพกระเทยได้อย่างเด่นชัดคือเขียนด้านหนึ่งเป็นผู้ชายอีกด้านหนึ่งเป็นผู้หญิง

การทำงานของท่านจะศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง เช่น ซื้อหนังสือลวดลายไทย ภาพสัตว์ ศึกษารูปภาพจากหนังสือพิมพ์ หรืออื่น ๆ ที่เห็นว่าจะเป็นประโยชน์ต่อการทำงาน เข้ามามีครูปัสัฏว์ ตลอดจนไปดูสัตว์จริง ๆ ที่สวนสัตว์ดุสิต

และโดยพฤติกรรมส่วนตัวของท่านที่ใช้ชีวิตเรียบง่าย เป็นพุทธศาสนิกชน เอาความสันโดษเป็นที่ตั้ง ไม่เบียดเบียนใคร มีความประหยัดอดออม ส่งเสริมให้ลูก ๆ ได้รับความศึกษาในชั้นสูง เป็นตัวอย่างที่ดีของประชาชนทั่วไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปรีชา เกาทอง ได้วิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมฝาผนังของช่างสะอาด โดยยกตัวอย่าง 3 วัด คือ

จิตรกรรมฝาผนังที่วัดจันทราวาส ดูจากวิธีการวางองค์ประกอบและการจัดวางภาพแล้ว จะเห็นได้ชัดเจนว่าที่วัดนี้เป็นฝีมือในยุคแรก วิธีการจัดภาพเป็นแบบเรียบง่าย ดูเหมือนกับที่เราไปเห็นข้อเท็จจริงที่ตรงไปตรงมา เช่น การแบ่งส่วนของบนบกกับในน้ำ แม้แต่วิธีการนำเสนอภาพก็เป็นวิธีที่เรียบง่ายเหมือนการอ่านหนังสือ หรือเปิดอัลบั้มภาพดูการวางรูปเป็นช่อง ๆ สะดวกต่อการดูภาพ สีสันที่ใช้ยังรักษาแนวคิดวิธีการใช้สีส่วนที่เป็นสีมืด ๆ ครีမ် รูปทรงของคน สัตว์ ยังเป็นการแสดงออกแบบชื่อ ๆ ตรงไปตรงมา มองดูแล้วยังไม่สมบูรณ่มากนัก แต่ก็แสดงบุคลิกลักษณะชื่อ ๆ ตรงไปตรงมาแบบช่างพื้นบ้านทั่วไป

จิตรกรรมฝาผนังที่วัดป้อม จะเห็นได้ถึงความเปลี่ยนแปลง คือ การจัดวางภาพจะมีการพัฒนา สังเกตได้ในวิธีการแบ่งกลุ่มภาพที่มีลายกรอบรูปเป็นชั้มกรอบภาพเป็นตอน ๆ เอาไว้ แนวทางอันนี้ดูคล้ายจิตรกรรมฝาผนังวัดระฆังโฆษิตาราม หรือแนวการเขียนภาพกลุ่มคน สัตว์ ที่ได้แนวคิดจากภาพพระเทวภิรมมิต แนวการเขียนสี รูปทรง สัดส่วนของคน สัตว์ สิ่งของ และสถาปัตยกรรม มีความสมบูรณ์มากกว่าผลงานที่วัดจันทราวาส

จิตรกรรมฝาผนังที่วัดศาลาเขื่อน เราจะเห็นถึงความก้าวหน้า คือ การจัดวางรูปองค์ประกอบมีความคมคายแน่นอน การใช้สีที่มีความสดใส เด่นชัด การเขียนรูปคน สัตว์ สิ่งของจะมีความก้าวหน้าสมบูรณ์แบบมากขึ้น ท่านมีการค้นคว้า ทำงานในเชิงช่าง งานจิตรกรรมฝาผนังชี้ให้เห็นถึงความก้าวหน้าทั้งทางด้านความคิด ฝีมือ และเทคนิควิธีการเป็นอย่างมาก ท่านเป็นช่างเขียนที่ใจรัก ฝึกฝนหาความรู้จากการอ่าน การฝึกหัดปฏิบัติอยู่เสมอ

มีความมุ่งมั่น มีผลงานที่มีการพัฒนาในลักษณะวิธีการเฉพาะถิ่น เป็นผู้สืบสายทางสกุลช่างเพชรบุรีอีกช่วงหนึ่งของยุคสมัย

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดไร่ขิง

ตั้งอยู่ริมถนนพุทธมณฑลสาย 6 ต. ไร่ขิง อ.สามพราน จ.นครปฐม เป็นวัดที่สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในสมัยอยุธยา ปัจจุบันหลวงพ่อวัดไร่ขิง¹ ซึ่งเป็นพระพุทธรูปที่ชาวบ้านให้ความเคารพสักการะบูชา จึงมีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักของประชาชนจำนวนมากทั้งชาวนครปฐมและคนไทยทั่วประเทศ

พระอุโบสถ

พระอุโบสถมีลักษณะทรงโรงตั้งเช่นพระอุโบสถวัดทั่ว ๆ ไป เป็นศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น กว้าง 4 วา 2 ศอก ยาว 12 วา สูง 8 วา

ในสมัยรัชกาลที่ 4 น่าจะมีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังสันนิษฐานว่ามีรูปสุรยักษ์ เสียวาง สัตว์ประหลาด ตามจินตนาการของช่างชาวจีน

พ.ศ. 2503 ปูนทรายที่โบกฝาผนังพระอุโบสถผุกร่อน คณะกรรมการวัดตกลงให้บูรณะ หนังสือประวัติวัดและหลวงพ่อวัดไร่ขิง บันทึกว่า นำปูนเก่าออกและเซาะระหว่างก้อนอิฐให้ลึกประมาณ 1 เซนติเมตร ขัดล้างให้สะอาดก่อนจะโบกปูน อิฐจะต้องมีลักษณะเปียกน้ำและแห้งหมาด ๆ พอสมควร ละลายปูนซีเมนต์กับน้ำขัดฉีดยาโรยที่เซาะ แล้วจึงโบกปูนอย่าปล่อยให้แห้ง จะทำให้ปูนที่โบกจับแน่นมั่นคงดี

พ.ศ. 2530 - 2531 ได้มีการบูรณะครั้งใหญ่และได้มีการเปลี่ยนวัสดุในการก่อสร้าง มีการปูพื้นหินอ่อนบริเวณผนังใต้ขอบหน้าต่างลงมา และพื้นผนังโบสถ์

พ.ศ. 2533 ได้มีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังใหม่ โดยช่างสุรจิตร ยังพะกุลและคณะ ได้มีการประสมตามวิธีโบราณและรองพื้นด้วยปูนขาว การเขียนภาพฝาผนังมีแนวคิดการดำเนินเรื่องจากเจ้าอาวาสวัด

ลักษณะของงานจิตรกรรมฝาผนัง

ช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังด้วยสีฝุ่น รูปแบบไทยประเพณีประยุกต์สมัยใหม่เล็กน้อย ภาพบุคคลจะมีกิริยาอาการแสดงออกที่เรียกว่า OVER ACTING ลักษณะภาพและท่าทางคล้ายภาพเขียนจิตรกรรมไทยของอาจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ เพราะช่างสุรจิตรศึกษาศิลปะด้วยตนเอง และสอบครูวาดเขียนจากเพาะช่าง จากนั้นทำงานด้านศิลปะและจิตรกรรมไทย โดยเป็นลูกมือช่างก่อน และพัฒนาฝีมือมาตามลำดับกลายมาเป็นผู้รับงานด้วยตนเอง ผลงานช่างสุรจิตรและคณะได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดพรหมรังษี จ.ลพบุรี จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดอรุณรังษี จ.นครนายก ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของท่านในระยะต่อมามีลูกมือเป็นผู้ที่เรียนจบจากเพาะช่าง และเมื่อช่างเหล่านี้มีประสบการณ์มากขึ้นมักจะแยกย้ายออกไปรับงานด้วยตนเอง ปัจจุบันท่านมีลูกสาว 2 คนที่ช่วยงานโดยทั้งสองไม่ได้เรียนศิลปะจากสถาบันโดยตรง อาศัยการเรียนรู้และฝึกปฏิบัติงาน

จากท่านโดยตรง และลูกชาย 1 คน ซึ่งจบการศึกษาระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูงจากวิทยาลัยช่างศิลป์

การจัดองค์ประกอบของภาพยึดคติเดิมแต่โบราณ คือ สายตานกมอง ทศนิยมวิทยาแบบเชิงเส้นขนาน แต่มีทศนิยมภาพแบบตะวันตก มีการใช้แสงเงาทำให้เกิดมิติลึกระยะใกล้ – ไกล คล้ายภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามในยุคครอบรอบกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี และสมัยปัจจุบัน

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ด้านหน้าพระประธานเขียนเป็นภาพไตรภูมิ โดยแบ่งเป็น 3 ส่วน ด้านบนสุดเป็นภาพพระพุทธเจ้านั่งขัดสมาธิลอยอยู่ในห้วงมรรณพ แสดงถึงดินแดนนิพพาน มีลวดลายไทยคั่นเป็นสินเทา ร่องลงมา (ภาพระหว่างกลางผนัง) เป็นเขาพระสุเมรุอยู่กลาง ด้านข้างมีภูเขาสัตตพัทธ มีแม่น้ำสีทันดรรองรับ บนยอดเขาเป็นปราสาทเหล่าเทวดาต่าง ๆ ล่องลงมา มีเส้นรับขึ้น (สินเทา) ที่กลายมาจากลำตัวพญานาคซึ่งกาลเวลาคืบไวกว้างเป็นตัวแบ่งภาพ ด้านล่างสุดเป็นภาพในหมู่บ้านแสดงวิถีชีวิตของชาวบ้านมีพฤติกรรมในกฎไตรลักษณ์ ความเป็นอนิจจัง ทุกขัง อนัตตา

ด้านหลังพระประธานเป็นภาพต้นโพธิ์ใหญ่ จากหลังวาดเป็นปราสาทราชวังใหญ่ แสดงถึง การตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าโดยใช้หลวงพ่อดำไว้ซึ่งเป็นประธาน ด้านล่างลงมาเป็นภาพทศชาติชาดก

ด้านข้างผนังเหนือช่องหน้าต่างเขียนเรื่องพุทธประวัติ เริ่มตั้งแต่พระนางสิริมหามายาเสด็จสู่พิริอภิชะกสมรม จนถึงโทณพราหมณ์ระงับสงครามในการแย่งชิงพระบรมธาตุ

ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพเกี่ยวกับพุทธศาสนาที่มีการเผยแพร่ศาสนาครั้งแรกในสุวรรณภูมิ (ทวารวดี) ซึ่งมีภาพองค์พระปฐมเจดีย์และภูมิทัศน์ในอดีต ดำเนินการสร้างพระปฐมเจดีย์ (พระยาทรงพระยาพาน) นำเหตุการณ์ของตำนานมาเขียน เช่น การชนช้างกัน ภาพดอกบัว 5 ดอก ตามความหมายของการเข้าใจในธรรม โดยมีเทวดานางฟ้ามาชุมนุมกัน ภาพพุทธคยา สถานที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า ภาพสถูปสาญจีในประเทศอินเดียที่พระเจ้าอโศกมหาราชทรงสร้างขึ้น เพื่อรวบรวมพระบรมสารีริกธาตุ ภาพแสดงความเป็นมาของอำเภอสามพราน ภาพพญานาคราชและภาพประวัติของพระสารีบุตร ซึ่งเป็นศิษย์เอกของพระพุทธเจ้า

นอกจากนี้ช่างสุจิตร์ ยังพะงูลและคณะยังได้วาดจิตรกรรมฝาผนังในพิพิธภัณฑวัดไร่ขิง ประมาณ พ.ศ. 2542 โดยเป็นภาพเกี่ยวกับสถานที่สำคัญทางพุทธศาสนาในประเทศไทย ตั้งแต่สมัยทวารวดีจนถึงรัตนโกสินทร์ การเขียนครั้งนี้เขียนแบบเหมือนจริง เพราะหากเขียนแบบไทยประเพณีคนดูอาจจะดูไม่เข้าใจว่าเป็นสถานที่ใด โดยใช้เทคนิคผืนผ้าใบแคนวาสลงบนผนังก่อน แล้วเขียนด้วยสีฝุ่น NEO COLOR และที่ห้องสมุดประชาชนเฉลิมพระเกียรติ (วัดไร่ขิง) ใช้เทคนิคเดียวกัน แต่เป็นเรื่องสังข์ทอง ซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ของล้นเกล้าฯ รัชกาลที่ 2 ตามความต้องการของพระอุปาสถิตคุณูปมาจารย์ เจ้า

คณะภาคที่ 14 เจ้าอาวาสวัดไร่ขิง ซึ่งเห็นความสำคัญของพระราชนิพนธ์ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจต้องการให้เกี่ยวข้องกับสัมพันธ์กับอุทยานปลาในแม่น้ำนครชัยศรีของวัดหรือปลาที่ทางวัดอนุรักษ์ไม่ให้ใครมาจับไปกิน เพราะในฉากของเรื่องสังข์ทองมีตอนที่เกี่ยวข้องกับปลา

แต่ที่สำคัญเรื่องดังกล่าวเป็นเรื่องของการทำความดียอมได้รับผลดีตอบแทน ทำชั่วได้สิ่งที่ไม่ดีตอบแทน และการมองคนอย่ามองแต่รูปร่างภายนอกเหมือนท้าวสามลมองเจ้าเงาะและหกเขย ต้องมองให้ลึกเข้าไปในจิตใจ เพราะรูปร่างภายนอกมักจะปิดบังความดีภายใน

การเปิดให้ชม

พระอุโบสถวัดไร่ขิงเปิดให้ประชาชนได้นมัสการหลวงพ่อไร่ขิง ซึ่งเป็นพระประธานในพระอุโบสถ แต่ละวันโดยเฉพาะวันหยุดและเทศกาลงานประเพณีต่าง ๆ จะมีประชาชนทั่วทุกสารทิศมากราบไหว้มากมาย ภายในพระอุโบสถจึงไม่สะดวกต่อการที่จะเดินชมจิตรกรรมฝาผนัง และวัดอุประสงค์ส่วนใหญ่ของประชาชนมาเพื่อกราบไหว้บูชาหลวงพ่อไร่ขิง บางคนจึงไม่สนใจ บางคนอาจจะยืนดูภาพบางภาพแต่จะเข้าใจหรือไม่ มากน้อยเพียงใดอยู่ที่ใจแต่ละคน เพราะไม่มีผู้อธิบายไม่มีสื่อใด ๆ ที่จะขยายความรู้ในส่วนนี้สู่ประชาชนที่มาไหว้หลวงพ่อวัดไร่ขิง

ฝาผนังเป็นฝาผนังเก่าที่ได้รับการบูรณะจึงปรากฏว่ามีร่องรอยของการกระแทก ภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงเสียหายบางส่วนและลบเลือนในบางส่วน อาจจะโดนมือของประชาชนที่เข้ามากราบไหว้พระบ่อย ๆ ก็เป็นไปได้

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสระกระเทียม

เป็นฝีมือของขุนนิตยา ตักดิ์เจริญ เป็นที่น่าสังเกตว่าในภูมิภาคตะวันตกนี้มีผลงานจิตรกรรมฝาผนังฝีมือช่างนิตยา ตักดิ์เจริญหลายวัด ช่างนิตยา จบการศึกษาจากวิทยาเขตเพาะช่างด้านจิตรกรรมสากล และได้เข้าทำงานที่ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังกองโบราณคดี ทำงานได้ 6 ปี มีประสบการณ์การซ่อมจิตรกรรมฝาผนังพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และได้เริ่มต้นการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังอย่างจริงจัง ประมาณ พ.ศ. 2529 ขณะนั้นอายุประมาณ 36 ปี การได้ทำงานด้านจิตรกรรมไทยทำให้ซึมซาบความรักความชอบเข้าสู่จิตใจ โดยงานชิ้นแรกเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดสังข์กระจาย ใช้การวาดและระบายสีตามเทคนิคโบราณ เนื่องจากว่ามีประสบการณ์จากการตระเวนอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังมาก่อน

วัดในภูมิภาคตะวันตกที่มีผลงานช่างนิตยา เช่น

พระอุโบสถวัดอินทาราม จังหวัดสมุทรสงคราม วาดประมาณ พ.ศ. 2544 ผนังด้านหน้าพระประธานเป็นเรื่องนรก สวรรค์ ด้านหลังพระประธานเป็นภาพเมืองสวรรค์ เลียนแบบวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ผนังด้านข้างด้านบนเป็นเทพชุมนุม พระอุโบสถล้อมรอบด้วยกำแพงสูงถึง 2 เมตร ผนังกำแพงด้านในวาดเป็นปามีต้นไม้ต่าง ๆ นาๆ สัตว์

นานาชนิด ส่วนผนังกำแพงด้านนอกวาดภาพพระราชพิธี 12 เดือน ทศชาติและमारผจญ
รวม 52 ภาพ ฝีมือช่างนามว่า ประมวลวิทย์ บวรพานิช

พระอุโบสถจตุรมุขวัดจุฬามณี ต.บางช้าง อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม วาด
ประมาณ พ.ศ. 2541 ค่าจ้างประมาณ 2 ล้านบาท ด้านหน้าและด้านหลังพระประธานวาด
ภาพเกี่ยวเนื่องกับไตรภูมิ ผนังด้านอื่น ๆ ด้านบนวาดเทพชุมนุม รองลงมาเป็นเรื่องราว
พุทธประวัติ ตั้งแต่พระนางสิริมหามายาทรงพระสุบินไปจนถึงการแก่งแย่งชิงพระบรม
สารีริกธาตุ ส่วนรักแร้ผนังและบานประตูหน้าต่างด้านในวาดภาพเทพองค์สำคัญ ๆ พร้อม
เทพพาหนะประจำพระองค์

พระอุโบสถวัดท่าราบ ต.บางแพ จ.ราชบุรี พระครูสังฆรักษ์ เจริญอุทาโน เป็นเจ้า
อาวาสวัด เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังประมาณ พ.ศ. 2545 แต่ไม่แล้วเสร็จ เนื่องจากว่า
ช่างนิยาดกกลองอย่างไรกับเจ้าอาวาสองค์ก่อนซึ่งมรณภาพไป เพราะเมื่อพระครูสังฆรักษ์
ได้รับการแต่งตั้งเป็นเจ้าอาวาสองค์ต่อมาในสมัยปัจจุบัน เจ้าอาวาสได้ตรวจสอบบัญชี
ค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ของวัดที่ใช้ในการก่อสร้างต่าง ๆ ปรากฏว่ามีหนี้สินมากมาย ซึ่งเกี่ยวโยง
มาถึงการเขียนจิตรกรรมฝาผนังด้วย เพราะฉะนั้นในพระอุโบสถขณะนี้ช่างนิยายไม่ได้มา
ทำงานต่อ ด้านหน้าเป็นภาพमारผจญเขียนยังไม่แล้วเสร็จดี ด้านหลังพระประธานเป็นภาพ
ไตรภูมิ ยังไม่แล้วเสร็จ ทำให้เห็นร่องรอยวิธีการทำงานของช่างได้ว่า ในยุคปัจจุบันสำหรับ
พระอุโบสถสร้างใหม่ช่างจะขัดฝาผนังโดยใช้กระดาษทรายพอให้เรียบ จากนั้นลงสีพื้นโดย
ใช้สีฝุ่นขาวผสมกาวหรือใช้น้ำพลาสติกสำหรับทาภายใน เพราะสังเกตดูสีรองพื้นก็ระบาย
ไม่เรียบ ภาพไตรภูมินี้ผนังด้านข้าง (รักแร้) ช่างระบายไม่ถึง เว้นเป็นสีขาวไว้ ผู้วิจัย
สันนิษฐานว่าอาจจะทำเป็นผ้า幔ห้อยลงมาทั้งสองข้างเหมือนที่เห็นที่วัดกลางบางแก้ว
ช่างจะระบายส่วนที่เป็นฉากหลังก่อน ท้องฟ้า ปราสาทราชวัง แล้วระบายสีบนตัวบุคคลทับ
ลงไป ส่วนผนังด้านข้างช่างเขียนเทพชุมนุมไว้ รวม 3 ชั้น ผนังเหนือหน้าต่างและระหว่าง
ช่องหน้าต่างยังไม่ได้วาด

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสระกระเทียม ต.สระกระเทียม อ.เมือง จ.นครปฐม
พระครูภาวนาวิมล เป็นเจ้าอาวาส

จิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้เป็นภาพจิตรกรรมที่มีความงดงามมาก ค่าใช้จ่ายประมาณ
5 ล้านบาท ด้านหน้าพระประธานเขียนภาพमारผจญ ส่วนล่างเขียนภาพป่าหิมพานต์ มี
สัตว์ต่าง ๆ ด้านหลังไตรภูมิ ประกอบด้วยสวรรค์ มีเขาพระสุเมธและปราสาทไพโรยนต์ของ
พระอินทร์และเขาสัตตบริภัณฑ์ล้อมรอบ ด้านซ้ายมีรูปพระจันทร์ ด้านขวารูปพระอาทิตย์
ผนังด้านข้างเขียนบนสุดเป็นเทพชุมนุม รองลงมาเป็นภาพพระอดีตพุทธในลักษณะปางต่าง
ๆ ผนังเหนือขอบหน้าต่างเขียนภาพพุทธประวัติตั้งแต่พระพุทธรูปองค์ประสูติ จนถึงการ
ถวายพระเพลิงพระบรมศพและการสร้างพระจุฬามณีบนสวรรค์ ผนังระหว่างช่องหน้าต่าง
เขียนภาพวันสำคัญต่าง ๆ ทางพุทธศาสนา เช่น วันอาสาฬหบูชา วันเข้าพรรษา วัดสารท
ไทย การดักบาตรเทโว วันออกพรรษา

วันลอยกระทง วันขึ้นปีใหม่ วันมาฆบูชา ทำบุญสลากภัตร วันสงกรานต์ วันวิสาขบูชา ประเพณีบวชนาค การเทศน์มหาชาติ และบริเวณมุมพระอุโบสถ (ผนังรักแร้) เขียนภาพ ลัทธิปาหิมพานต์ เช่น ราชสีห์ คชสีห์ กิเลน กินนร กิณรี ส่วนผนังบานประตูและบาน หน้าต่างด้านในเขียนภาพทวารบาล

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดไผ่ล้อม อ.เมือง จ.นครปฐม วัดนี้โด่งดังเพราะมี พระเกจิอาจารย์ชื่อดังของเมืองไทยเป็นเจ้าอาวาสอยู่ คือ หลวงพ่อพูล ซึ่งท่านเป็นพระที่มีปฏิทางดงามและมากด้วยเมตตา แต่ละวันจะมีผู้เดินทางมากราบไหว้ขอพรจากท่านไม่ขาดสาย สำหรับพระอุโบสถหลังใหม่สร้างตั้งแต่ พ.ศ. 2540 ภายในมีหลวงพ่อสุโขทัย ประดิษฐานเป็นพระประธาน จิตรกรรมฝาผนังเขียนตั้งแต่บริเวณเหนือหน้าต่างขึ้นไป เพราะระหว่างช่องหน้าต่างปูผนังด้วยหินอ่อน เป็นภาพพุทธประวัติ เนื่องจากเขียนในที่สูง ภาพจึงมีขนาดใหญ่กว่าปกติเพื่อให้มองเห็นได้ชัดเจน ด้านหน้าพระประธานเขียนภาพ พระพุทธเจ้าเสด็จขึ้นไปโปรดพุทธมารดาและเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ด้านหลังเขียนภาพไตรภูมิ

โดยลักษณะของงานจิตรกรรม ช่างนิดยาได้สร้างสรรค์เป็นรูปแบบของตนเอง คือ รูปแบบพระพุทธเจ้า กษัตริย์ ตัวพระตวันาง ประยุกต์จากของโบราณมา แต่ยังระบายสีเรียบ และตัดเส้นเหมือนเดิม สีที่ช่างนิดยาใช้จะออกโทนสีเขียวใส ฟ้ำและม่วง ในลักษณะอ่อนหวาน สดใส ผสม IMPRESS ซึ่งเป็นสกุลการใช้สีคัลปินตะวันตก สอดแทรกเข้าไป ลักษณะการระบายสีก่อนหิน ไซดหินจะแสดงฝีแปรงพู่กันให้มีลักษณะเคลื่อนไหวเกิดเป็นรอยผิวของไซดหินที่ไม่เรียบ ขรุขระ เป็นลอน

เชิงอรรถบทที่ 4

¹ พระวิหารสร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2458 ในสมัยหลวงพ่อดอง (อินทรสุวรรณโณ) เป็นเจ้าอาวาส วางคูขนาบด้านขวากับพระอุโบสถหลังเก่า มีพระจุฬามณีเจดีย์ และ ธวัชชัย (สุสานคนจีน เข้าใจว่าเป็นผู้ที่ได้รับบริจาคที่ดินให้แก่วัดในอดีต) คั่นกลาง มีขนาด กว้าง 8 วา ยาว 12 วา สูง 10 วา ก่ออิฐถือปูน สมัยนั้นมีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง พุทธประวัติ ทศชาติชาดกและเทพชุมนุม โดยช่างสุก ชาวบ้านตำบลจี่วราย เมื่อมาถึงสมัยพระครูสุพจน์วราภรณ์เป็นเจ้าอาวาส พระวิหารชำรุดและภาพจิตรกรรมฝาผนังคงชำรุดเช่นเดียวกัน ภาพจะเป็นอย่างไรไม่มีหลักฐานหลงเหลือและไม่มีภาพถ่ายเป็นหลักฐาน มีเพียงท่านเจ้าอาวาสเท่านั้นที่ทราบ

² นกุล ชมภูนิช และสัญญา สุตล้าเลิศ (2543 : 70 – 74) กล่าวว่า เป็นวัดที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยา สิ่งก่อสร้างสำคัญคือพระอุโบสถหันหน้าสู่ทางทิศตะวันออก ด้านหน้าทำหลังคาคลุมลงมา มีเสารูปแปดเหลี่ยมรองรับชายคาอยู่ 3 ต้น ประตูทางเข้าออกมี 2 ช่อง ด้านหน้าส่วนด้านหลังที่บานหน้าต่างผนังละ 3 ช่อง ด้านหน้าและด้านหลัง ตรงหน้าบันตกแต่งด้วยชาม – จานลายคราม และเครื่องถ้วยเบญจรงค์เป็นรูปดอกไม้ ด้านหน้ามี 6 กลุ่ม ส่วนด้านหลังมี 10 กลุ่ม ที่พิเศษคือผนังด้านหน้าเหนือกรอบประตูประดับตกแต่งเครื่องถ้วยชามเป็นลวดลายเช่นกัน ด้านนอกกรอบอุโบสถมีซุ้มโอบเสมาทั้ง 8 ทิศโดยเฉพาะซุ้มกลางด้านหน้าจะเป็นพิเศษ ฐานชั้นล่างรูปสี่เหลี่ยมขึ้นมาจากที่ประดิษฐานโอบเสมา จากนั้นจะเป็นรูปแปดเหลี่ยมมีลายปั้นประดับ และมีขนาดลดหลั่นขึ้นไปตอนบนจะเป็นรูปคล้ายกลีบมะเฟือง นอกจากนั้นบริเวณกำแพงแก้ว ยังมีเจดีย์เหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสองสร้างอยู่เรียงรายโดยรอบส่วนทางขึ้นทั้ง 4 ทิศนั้นมีซุ้มรูปสี่เหลี่ยมหลังคา ด้านทิศตะวันออกและทิศตะวันตกยอดรูปเจดีย์ ส่วนด้านเหนือใต้ยอดรูปพระปรมาศ ทุกซุ้มตรงหน้าจั่วมีลวดลายปูนปั้นลวดลายกนกเครือเถา จากนั้นตกแต่งด้วยสีฝุ่นจีนแบบโบราณ มีสีขาว เหลือง แดงและน้ำเงิน (ฟ้า)

สำหรับภายในอุโบสถมีฐานพระขนาดใหญ่วางซ้อนกัน 3 ชั้นองค์บนสุดมีขนาดใหญ่เป็นพระประธานปางสมาธิราบ พระพักตร์ เม็ดพระศกตลอดจนพระวรกายศิลปะสมัยอยุธยาซึ่งยังเห็นถึงร่องรอยศิลปะสมัยทวารวดีผสมอยู่อีกด้วย ส่วนรองลงมาเป็นพระพุทธรูปสมัยอยุธยา โดยเฉพาะตรงฐานซุ้มจะตกแต่งด้วยลวดลายปูนปั้นปิดทองประดับกระจกเกียบสีเขียวปีกแมงทับไว้อย่างสวยงาม นอกจากนั้นบนเพดานและซุ้มยังได้ตกแต่งลวดลายดาวเพดานบนพื้นสีแดง ด้วยลายดาวดอกจอก ดอกสี่กลีบขนาดต่าง ๆ จนดูระยิบระยับไปทั้งเพดานและพื้นขอบผนังด้านบนก็มีการตกแต่งเช่นกัน ฝีมือสมัยอยุธยา สกุลช่างพื้นบ้าน

ความสำคัญของอาคารแห่งนี้ทั้งหมด จัดว่าเป็นโบราณสถานสมัยอยุธยาที่ยังคงเหลืออยู่ในสภาพเดิมค่อนข้างมาก และน่าจะได้มีการซ่อมแซมหรือบูรณะขึ้นใหม่ในสมัย

รัตนโกสินทร์ราชกาลที่ 3 เป็นต้นมา หลายสิ่งหลายอย่างได้อนุรักษ์เอาไว้โดยพระครูสุพจน์วราภรณ์เจ้าอาวาสองค์ปัจจุบัน ถึงแม้ว่าโบราณสถานเริ่มพังลงมาแต่ทางวัดก็ไม่ได้รื้อเอาออกทั้งเหมือนกับที่วัดอื่น ๆ ซึ่งใช้เป็นหลักฐานแสดงถึงความรุ่งเรืองในสมัยอยุธยาลงมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ได้เป็นอย่างดีว่าความเจริญมิใช่แต่เพียงเกิดในบริเวณพื้นที่ซึ่งอยู่ติดกับลุ่มแม่น้ำนครชัยศรีเท่านั้น และในขณะนี้ทางวัดละมุดได้ดำเนินการบอกบุญเพื่อหาทุนในการสร้างพระอุโบสถหลังใหม่ โดยวางเคียงคู่ขนานด้านซ้ายกับโบสถ์หลังเดิม

³ ท่านพระครูสุพจน์วราภรณ์เจ้าอาวาสวัด มีความสนใจทางด้านงานช่าง ศิลปะและโบราณคดีเป็นอย่างมาก อาจารย์ประยูร อรุณชาวะ หรือ ณ. น. ปากน้ำ ได้มาพบกับท่านเจ้าอาวาสบ่อยครั้งเป็นแรมปี ทั้งสองคงได้สนทนาได้ถามเรื่องงานช่าง ศิลปะกันเสมอ เพราะ ณ. ณ. ปากน้ำ ได้บันทึกไว้ในหนังสือประวัติวัดละมุดว่า ท่านเจ้าอาวาสเป็นนักค้นคว้า นักโบราณคดี จะสร้างหรือกระทำการใด ๆ ต้องศึกษา ไตร่ตรอง ทบทวนการต่าง ๆ เสียให้รอบคอบตามวิสัยนักปราชญ์ จึงได้เห็นความเพียรในการที่ท่านพยายามได้ถามท่านผู้รู้ แสวงหาความรู้ความเข้าใจ อันถูกต้องในการสร้างวัดของท่าน

⁴ เป็นพระประธานขนาดใหญ่สร้างด้วยศิลา ปางสมาธิขัดสมาธิราบ ทรงเครื่องได้แก่ เทริด กรองศล กุณฑล และพารุรัต ที่สวยงาม ณ. ณ. ปากน้ำกล่าวว่า เป็นพระพุทธรูปสมัยอยุธยา - สุพรรณภูมิ (อุทอง) เชื่อมกับตอนปลายในสมัยทราวดีในลุ่มแม่น้ำนครชัยศรี

นอกจากนี้ด้านหน้าพระประธานมีพระพุทธรูป ปางมารวิชัยขัดสมาธิราบอีก 4 องค์ สมัยอุทองอิทธิพลสุโขทัย ประดิษฐานรวมอยู่ด้วย ส่วนด้านหน้าประตูมีรูปหล่อหลวงพ่อดอง อดีตเจ้าอาวาสประดิษฐานอยู่

⁵ ท่านได้บันทึกไว้ว่า คลองบางพระเป็นสายน้ำที่สำคัญของประชาชน และพื้นที่สองฝั่งคลองเป็นท้องร่องสวนอยู่ตลอด น้ำไหลไปสู่ที่ราบลุ่ม คลองไหลคดเคี้ยว มีป่าไม้ ไร่ป้าและไม้ไผ่สลับขึ้นปกคลุมอยู่ทั่วไป มีไม้แก่นอยู่บ้าง เช่น มะขาม ตะแบก ตะโกนา แม้แต่ต้นตะเคียนก็พบอยู่บ้างตามลำน้ำ ท้องทุ่งนา ตามท้องทุ่งนา ก็มีต้นพงต้นแขมขึ้นเป็นป่าอยู่ทั่วไป มีสัตว์ป่า เช่น เสือ แรด กวาง เก้ง หมูป่า กระต่ายป่า ลิงและนกชุกชุม มีผู้เล่าว่า พวกลิงเข้าแย่งกินกล้วยเรือแม้คำที่ขายของในคลองบางพระต้องเผ่นหนีจากเรือลงน้ำไปก็มี

มีชาวบ้านสร้างบ้านเรือนอยู่ในบริเวณสวนส้มข้างวัด หรือที่เรียกว่า ดอนบ้านเก่า ปกครองกันเป็นหมู่เป็นกลุ่ม แบบพ่อกับลูก คำว่ากินข้าวเพล เรียกว่ากินข้าวพอกสันนิษฐานว่าคงจะมีหัวหน้าเรียกว่า พันคุ้ม เพราะมีอ่าวพันคุ้ม ซึ่งอยู่ใกล้กับดอนเก่า คำว่า “พัน” เป็นชื่อประจำตำแหน่งของผู้ที่เป็นกำนัน คนดอนเก่าได้ขยายหน้าเรือน มาปลูกอาศัยอยู่ริมคลองบางพระ เรียกว่า บ้านสวนถั่ว

อาชีพของประชาชน คือ การทำนาข้าว ชาวบ้านเที่ยวฟันป่าถางพง จับจองทำนาตามที่ห้วยหนอง บึง ตามลำธารที่มีน้ำขังอยู่บ้าง จึงนับว่าเป็นอู่ข้าวอู่น้ำ คนทำนาข้าว

พอกินไปปีหนึ่งๆ ทำเพื่อกินบ้าง แลกเปลี่ยนสิ่งของสำหรับบริโภคใช้สอยบ้าง เมื่อมีคนมากขึ้นจึงได้ถากถางที่ดินตอน พันป่าไผ่ ป่าละเมาะ และป่าตะแก จัดสรรเป็นที่ทำมาหากินกันต่อไป นอกจากนั้นก็ทำตาลโดนด ทำกินบ้างทำขายบ้าง แลกเปลี่ยนสิ่งอื่น ๆ บ้าง สัตว์พาหนะมี กระบือ ชาวบ้านเลี้ยงบ้านละหลายตัว เรียกว่า เลี้ยงควายครัว มีทั้งกระบือ ที่ใช้แรงงาน มีทั้งควายแม่ลูกอ่อนเป็นฝูง เขาปล่อยกันการทำนาที่ห่างไกลจากบ้าน ชาวนาจะออกไปตั้งชมรม ปลุกที่ปักกันเป็นหมู่เป็นพวก มิฉะนั้นอาจจะถูกนักเลงถิ่นอื่นนำพวกมาปล้นเอากระบือไป นอกจากนี้ก็มีอุปกรณ์ เครื่องมือสำหรับทำนา มีเชือกไถและคราด สำหรับทำนาปักและนาหว่าน ถ้าน้ำน้อยน้ำแห้งก็ใช้ขังโลงวัดน้ำเข้านา หรือระหัดถีบด้วยดินวัดน้ำเข้านา เวลาจะขนน้ำเข้าว่เปลือกเข้ามามีบ้านก็ต้องใช้เลื่อนและเกวียนเทียมด้วยควายนำลากมาเก็บไว้ที่บ้าน ส่วนทางน้ำใช้เรือเป็นพาหนะ ก็มีเรือมาด เรือพายมา เรือชะล่า เรือสำปั้น และเรืออีโปงซึ่งทำด้วยต้นตาลโดนด นอกจากนี้ยังมีเรืออีแปะ เรือเปิด เรือเพรียว ซึ่งใช้อยู่ตามวัด

ฉะนั้น ประชาชนจึงมีฐานะและความเป็นอยู่อย่างผาสุก เพราะที่ทำมาหากินมีมาก คนมีน้อย ปลุกบ้านตั้งเรือนเป็นกลุ่ม มีบ้านเครื่องเรือนไม้ไผ่มุงด้วยแฝกหรือมุงด้วยจากบ้าง สำหรับผู้ที่มีฐานะดีก็จะมีบ้านเรือนไม้จริงทำด้วยไม้สักกรุฝาด้วยจากบ้าง มีเรือนฝากระดานไม้สักบ้าง คนเหล่านี้มีผู้ควบคุมกันอยู่เป็นหมู่คณะ ไม่ใคร่รู้จักและสัมพันธ์กับพวกอื่น มีความเคารพผู้ปกครองและรักใคร่กันฉันญาติพี่น้อง การไปมาหาสู่กันตามหมู่บ้าน ผู้ที่เป็นญาติหรือผู้ที่คุ้นเคยชอบพอรักใคร่กันนั้น ก็ต้องเดินทางด้วยเท้าไปบ้าง มีม้าเป็นพาหนะไปบ้าง หรือมิฉะนั้นก็ต้องไปด้วยเกวียนหรือเรือเป็นพาหนะเดินทาง จากหมู่บ้านหนึ่งไปยังอีกหมู่บ้านหนึ่ง หรือเดินทางจากวัดหนึ่งไปยังอีกวัดหนึ่ง บางครั้งจะต้องพักนอนแรมตามระหว่างทาง เช่นการไปนมัสการพระปฐมเจดีย์ และพระแท่นดงรัง จังหวัดกาญจนบุรี เป็นต้น

ธรรมเนียมประเพณี เป็นคนชอบทำบุญเทศกาลต่าง ๆ เข้าวัดรักษาศีลฟังธรรม เล่นงานนักขัตฤกษ์ตรุษสงกรานต์ตามหมู่บ้าน เป็นต้นว่าวิ่งวัว มอญซ่อนผ้า เล่นลูกช่วง ชักกะเย่อ งูกินหาง ตีไม้หึ่ง กบมะนาว มีเพลงพวงมาลัย เพลงฉ่อย เพลงแซงแซว และรำเข้าผีช้าง ผีกะลา เป็นต้น สรงน้ำพระ กล่าวอธิษฐานต่อหน้าพระประธาน เช่นกล่าวว่า “ลูกยอหัตถ์ขึ้นนมัสการเอย มือลูกถือพานพานดอกกลิ่นทมึง เกิดมาชาติใด แสนใดเอย ขอให้ได้แต่ความนิยมน” แล้วลูกคู่ชายหญิงก็รับว่า “พายเอย เทียนแพ ขอให้แนอย่างพิชพิชฐานเอย ” เป็นต้น และมีการขนทรายเข้าวัด อาบน้ำอุบลบรรพบุรุษของตนเป็นคนรักความสงบและความสามัคคี แต่ชอบสนุก ปลุกบ้านเรือนใกล้วัด ชอบช่วยทำงานให้วัด ทุ่งผ้าโจงกระเบน ส่วนชายมีกางเกงอยู่ข้างในทุ่งโจงกระเบนทับอีกทีหนึ่ง หญิงใช้สไบตะแบงมาน แล้วจึงใช้ผ้าแถบสไบเฉียงอีกทีหนึ่ง ส่วนชายใช้ผ้าขาวม้า เพราะห้อยพาดบ่า มักจะชอบไว้หนวด ชายใดทุ่งผ้าลอยชายห้อยผ้าสองไหล่แสดงท่าทางกล้าภูมิ ย่อมบ่งบอกว่าเป็นนักเลงไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ท่านว่าอย่าฟังไว้ใจ ถ้าชายเป็นผู้เฒ่า

และเป็นผู้ใหญ่ มักจะใส่เสื้อกุยเฮงหรือเสื้อครุยคล้ายเสื้อนอกห้าตะเข็บ นุ่งผ้ายกสีผ้าม่วง ใส่หมวกหนังหรือหมวกไหมสับประรด ถือไม้เท้า เช่นนี้เป็น สัญลักษณ์ของคนไทยโบราณ

วัดละมุด เป็นวัดที่คนไทยสมัยโบราณได้สร้างขึ้นไว้ ภายในท้องถิ่นที่ตนได้อาศัยอยู่ เพื่อจะได้บำเพ็ญบุญกุศล ให้ท่านรักษาศีลและพึงธรรมจากบรรดาภิกษุสงฆ์ทั้งหลาย เป็นสถานที่ให้การศึกษาและบรรพชาอุปสมบทกุลบุตร ตลอดทั้งอบรมจิตใจแก่ประชาชนทั้งหลาย เป็นธรรมเนียมของคนไทย เมื่อตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ใดก็มักจะสร้างวัดขึ้นที่นั่น วัดละมุดก็เช่นเดียวกัน คนที่อาศัยในบริเวณนี้จัดสร้างกันขึ้น จะด้วยเหตุผลอันใดไม่ปรากฏชัดบางคนเล่าว่า คนไถนาพบพระพุทธรูปแล้วจึงพากันสร้างวัด แต่ทำไมจึงชื่อว่าวัดละมุด คงจะมีต้นละมุดหรือสวนละมุดดังกล่าวแล้ว สร้างขึ้นเมื่อสมัยใดไม่มีใครทราบเหมือนกัน ก็น่าจะสร้างขึ้นหลังจากวัดโบสถ์ได้ร้างไปแล้ว แต่ทำไมจึงไม่บูรณปฏิสังขรณ์วัดโบสถ์ เพราะวัดทั้งสองนี้อยู่ใกล้กัน อยู่คนละฝั่งคลอง บางพระเท่านั้น จะเป็นด้วยการซ่อมวัดเก่าได้บุญน้อยกว่าการสร้างวัดขึ้นใหม่ หรือว่าวัดเก่าชำรุดทรุดโทรมมาก วัดอุโบราณเห็นว่าหมดคุณภาพและอยู่ห่างไกลจากลำน้ำคลองบางพระ จึงได้คิดตั้งวัดใหม่ก็น่าจะเป็นได้ จะอย่างไรก็ตาม วัดละมุดได้สร้างขึ้นบนคันร่องหลังสวน ริมคลองบางพระ ฝั่งตะวันตก ซึ่งเป็นที่ลุ่ม มีป่าไม้ป่าตะแก และต้นตาลโตนดขึ้นอยู่ทั่วไป มีต้นมะขามใหญ่ ต้นโพธิ์ และต้นไทรหลายต้น

⁶ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (จิม) พระราชสมภพ ณ สถานที่ตั้ง วัดอัมพวัน เมื่อวันพุธ ขึ้น 7 ค่ำ เดือน 4 ปีกุน ตรงกับวันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2310 (ตามหนังสือราชวงศ์สกุล) วันที่ 24 กุมภาพันธ์ของทุกปี จึงเป็นวันคล้ายพระราชสมภพ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 และวันที่ 24 กุมภาพันธ์ของทุกปี จึงเป็น " วันศิลปินแห่งชาติ "

เหตุผลที่เลือกวันที่ 24 กุมภาพันธ์ ซึ่งตรงกับวาระคล้ายวันพระราชสมภพของพระองค์ท่านเป็น วันศิลปินแห่งชาติ ก็เพราะว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงเป็นปฐมบรมศิลปินแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทรงมีพระปรีชาสามารถในการสร้างสรรค์ศิลปะด้านต่าง ๆ เช่น ด้านกวีนิพนธ์ ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครไว้ถึง 7 เรื่อง โดยเฉพาะบทละครเรื่อง อิเหนา เป็นเรื่องที่แต่งดีพร้อมทั้งความทั้งกลอนและกระบวนที่จะเล่นละคร วรรณคดีสโมสรได้ตัดสินให้เป็นยอดของบทละครว่า เมื่อปีพุทธศักราช 2459

นอกจากจะทรงเป็นเลิศในด้านกวีนิพนธ์แล้ว พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โปรดทรงดนตรีเป็นอย่างยิ่ง ขอสามสายคู่พระหัตถ์คันหนึ่งชื่อ "สายฟ้าฟาด" เป็นชื่อที่ทรงบรรเลงเพลง "บุหลันลอยเลื่อน" หรือเพลง ทรงพระสุบินมาแล้ว โดยเพลงนี้มีประวัติว่าคันหนึ่งทรงพระสุบินไปว่า ได้ทอดพระเนตรเห็นพระจันทร์เต็มดวงลอยอยู่บนฟากฟ้า และทรงสดับเสียงดนตรีจากที่ใดไม่ปรากฏในท่ามกลางความเงียบสงัด แต่สว่างไสวไปด้วยรัศมีจันทร์เช่นนั้น เมื่อตื่นบรรทมก็ยังจำทำนองเพลงนั้นได้ชัดเจนจึงทรงเรียกครูดนตรีมาถ่ายทอดเอาไว้

นอกจากพระปรีชาสามารถในด้านการกวีนิพนธ์และการดนตรีเป็นเลิศแล้ว ยังทรงมีผลงานด้านสถาปัตยกรรมอีกด้วย ผลงานด้านประติมากรรมนั้นทรงปั้นพระพักตร์พระประธานในพระอุโบสถวัดอรุณราชวรารามซึ่งทรงถวายพระนามว่า พระพุทธรธรรมมิตรราชโลกธาตุดิลก ฝีพระหัตถ์ในการปั้นของพระองค์นับว่าเยี่ยม นอกจากทรงปั้นพระพักตร์พระพุทธรูป ก็ยังมีหน้าหุ่นที่เรียกกันว่า พระยารักใหญ่ พระยารักน้อย ซึ่งทรงแกะด้วยฝีพระหัตถ์จากไม้รัก ยกย่องกันว่างามไม่มีพระพักตร์อื่นเทียบเสมอ ทรงร่วมงานแกะสลักบานประตูพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม เป็นภาพป่าหิมพานต์ ประกอบไปด้วยลายเครือเถา มีสัตว์จตุบาทและทวิบาทลดเลี้ยวไล่จับกันราวกับมีชีวิต การแกะไม้สลักชั้นมโหรีมานี้เป็นการแกะสลักที่เรียกว่า “ชุด 3 ชั้น” เป็นภาพลอยตัว ศิลปะการแกะสลักลักษณะนี้เคยทำมาแล้วแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา แต่ไม่ปรากฏในประเทศไทย ไม่มีงานแกะสลักชั้นใดที่งดงามเหมือนบานประตูพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวรารามเลย

พระปรีชาสามารถในด้านศิลปะแขนงต่าง ๆ ดังสังเขปนี้ จะเห็นว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงเป็นผู้รอบรู้และเชี่ยวชาญในเรื่องของศิลปะอย่างกว้างขวาง ลึกซึ้ง ยากที่จะหาผู้ใดมาทัดเทียมได้ฉะนั้น คณะอนุกรรมการเฉพาะกิจโครงการศิลปินแห่งชาติ จึงได้เสนอให้ถือเอาวันพระราชสมภพวันที่ 24 กุมภาพันธ์ ของทุกปีเป็น “วันศิลปินแห่งชาติ”

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้นำเสนอคณะรัฐมนตรี เพื่อขอความเห็นชอบอีกครั้งหนึ่ง กระทั่งคณะรัฐมนตรีได้ลงมติเห็นชอบ เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2528 ให้ถือเอาวันที่ 24 กุมภาพันธ์ ของทุกปีเป็นวันศิลปินแห่งชาติ

⁷ เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ พุทธศักราช 2529 คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ ได้น้อมเกล้าน้อมกระหม่อมถวายพระราชสมัญญา “อัครศิลปิน” แต่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในรัชกาลปัจจุบัน ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน พระราชวังดุสิต

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบันทรงเป็นเลิศในศิลปะหลายสาขา ทรงได้รับการยกย่องสูงสุดในพระเกียรติคุณเป็นที่ประจักษ์ชัด บรรดาศิลปินต่างตระหนักในพระปรีชาสามารถอย่างหาที่เปรียบมิได้ จึงพร้อมใจกันเทิดทูนพระเกียรติยศให้เป็นที่ยอมรับปรากฏแก่พสกนิกรและชาวโลก โดยขอพระราชทานถวายพระราชมัญญานันเป็นพระคุณนามพิเศษแด่พระองค์

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในรัชกาลปัจจุบันทรงเป็นเอกทัศคະในศิลปะหลายสาขา เป็นต้นว่า ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และ นาฏมิตศิลป์ เป็นต้น

ด้านดุริยางคศิลป์ เป็นที่ประจักษ์กันทั่วไปทั้งในและนอกประเทศว่าทรงดนตรีได้หลายชนิด และได้พระราชนิพนธ์เพลงไว้เป็นจำนวนมาก จนสถาบันดนตรีต่างประเทศยกย่องว่าทรงเป็นเอกในทางดนตรีพระองค์หนึ่งนอกจากนั้นยังได้ทรงส่งเสริมเพลงไทย ได้

พระราชทานเงินจำนวนหนึ่งแก่กรมศิลปากรให้รวบรวมเพลงไทย พิมพ์ออกจำหน่ายแก่นักศึกษาและประชาชนที่สนใจ และทรงกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าอุบลรัตน์ราชกัญญาฯ และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอสิรินธรเทพรัตนสุตาฯ (สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ เจ้าฟ้ามหาจักรีสิรินธร รัฐสีมาคุณากรปิยชาติ สยามบรมราชกุมารี) ทรงเรียนขอสามสาย และขอตัว ตั้งแต่ครั้งยังทรงพระเยาว์

ด้านทัศนศิลป์ ก็ปรากฏว่าทรงชำนาญทั้งในการถ่ายรูป และการเขียนภาพสีน้ำมัน มีผลงานเป็นจำนวนมาก

นอกจากงานศิลปะแขนงต่าง ๆ ดังกล่าวแล้วยังทรงพระปรีชาสามารถในการออกแบบและทรงก่อสร้างเรือใบด้วยฝีพระหัตถ์ทั้งทรงร่วมแข่งขันในกีฬาแหลมทอง ครั้งที่ 4 พุทธศักราช 2510 ปรากฏว่า ทรงชนะเป็นที่ 1 ประเภทโอเค เรือใบที่ทรงใช้ในการแข่งขันทั้งของพระองค์และของสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าอุบลรัตน์ราชกัญญาฯ ก็สำเร็จด้วยฝีพระหัตถ์จากโรงต่อเรือในบริเวณพระตำหนักจิตรลดารโหฐานพระราชวังดุสิต

คำว่า “อัครศิลปิน” แปลตามศัพท์ว่า ผู้มีศิลปะอันเลอเลิศ หรือจะหมายเอาว่าเป็นผู้เป็นใหญ่ในศิลปินก็ได้ เพราะพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว นอกจากจะทรงเป็นเลิศในศิลปะทั้งปวงแล้ว ก็ยังทรงมีคุณูปการได้ทรงอุปถัมภ์ศิลปินทั้งหลายมาโดยตลอดอีกด้วย

สำหรับสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติมีมติทูลเกล้าฯ ถวายตำแหน่งศิลปินแห่งชาติพิเศษแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ด้วยความที่ทรงเป็นศิลปินชั้นเลิศทรงปรีชาสามารถทางศิลปวัฒนธรรมในทุก ๆ ด้าน ทรงเป็นปราชญ์ทางวัฒนธรรม และทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ด้านศิลปวัฒนธรรม ทั้งนี้ได้มีการถวายพระสมัญญานามว่า “องค์วิศิษฎ์ศิลปิน” แปลว่าผู้เป็นศิลปินด้วยพระองค์เอง ประเสริฐกว่าศิลปินแห่งชาติ หรือผู้ทรงคุณูปการต่องานศิลปวัฒนธรรมทั้งปวง

ประชาชนชาวไทยทุกหมู่เหล่าล้วนทราบเป็นอย่างดีถึงพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ว่ามีมากมายเหลือคณานับ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ทางด้านวรรณศิลป์ ศิลปะ ดังจะให้เห็นจากพระราชนิพนธ์เรื่องต่าง ๆ ที่ทรงฯ ขึ้นยามเสด็จฯ ยังที่ต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ ล้วนยังประโยชน์อันมากมายแก่ประชาชน ทั้งด้านศิลปะและอื่น ๆ ก็ทรงพระปรีชาไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ประสูติเมื่อวันเสาร์ ที่ 2 เมษายน พุทธศักราช 2598 ณ พระที่นั่งอัมพรสถาน พระราชวังดุสิต

วันที่ 2 เมษายน ของทุกปี จึงเป็นวันอนุรักษ์มรดกไทย

⁸ จิตรกรรมฝาผนังที่พระพุทธรัดนสถานในพระบรมราชวัง มีจิตรกรรมที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 9 น่าจะเขียนหลังภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดอัมพวันเจติยาราม

พระพุทธรัดนสถานสร้างในสมัยรัชกาลที่ 4 ต่อมาถูกระเบิดในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้หลังคา ผนังด้านเหนือพัง โครงสร้างและส่วนประกอบภายในชำรุด ต่อมาได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์เสร็จแล้วปรากฏว่า ผนังด้านเหนือระหว่างช่องพระบัญชา ถูกทำลาย พุทธศักราช 2504 ต่อมาพระราชวังมอบให้กรมศิลปากรดำเนินการเขียนภาพให้ โดยให้รับกันกับผนังด้านใน (ซึ่งเป็นฝีมือพระอาจารย์ขรัวอินโข่ง สมัยรัชกาลที่ 4) รวม 8 ช่อง ขนาดกว้างช่องละ 4 ฟุต สูง 8 ฟุต

ประมาณ พ.ศ. 2504 ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นแม่กองเขียนภาพ จัดหาช่างเขียน กำหนดวางองค์ประกอบเรื่อง แนวของลักษณะศิลปกรรม และการใช้สี แต่เนื่องจากว่าเป็นงานศิลปะไทยประเพณีร่วมสมัย เทคนิคการสร้างสมัยใหม่ โดยศิลปินชั้นครูของกรมศิลปากรหลายคน แต่ขัดแย้งกับภาพจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นไทยประเพณี จึงได้ชะลอภาพทั้ง 8 ออก โดยมีให้ชำรุด

การเขียนภาพครั้งใหม่จึงเกิดขึ้นโดย สายไหม จบกมลศึก (2547 : 5 - 17) กวาวว่า นายนิคม มูลิกะคามะ อธิการบดีกรมศิลปากรขณะนั้น กราบบังคมทูลขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตเข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทขอรับพระบรมราชกระแสแนวการเขียนภาพให้ถูกต้องตามพระราชประสงค์ทรงพระมหากรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทครั้งแรก ณ พระตำหนักเปี่ยมสุข พระราชวังไกลกังวล อำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เมื่อวันที่ 9 กันยายน พุทธศักราช 2542 ระหว่างเวลา 17.30 - 18.40 นาฬิกา ด้วยแนวพระราชดำริและสาระของเรื่องดังนี้

1. พระพุทธรัดนสถาน คือ ประวัติศาสตร์แห่งพระบรมราชจักรีวงศ์ มีพระมหากษัตริย์อีกหลายพระองค์ทรงเกี่ยวข้องเป็นสาระสำคัญของเรื่อง โดยเฉพาะภาพเหตุการณ์เมื่อก่อนเสด็จเถลิงถวัลราชสมบัตินั้น พระพุทธรัดนสถานชำรุดด้วยถูกระเบิดจากภัยทางอากาศ เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 พังทลายยังมิได้ซ่อมแซม

2. ให้รักษาลักษณะศิลปะอย่างกระบวนการช่างแต่โบราณ พยายามประสานภาพใหม่ให้กลมกลืนกับภาพดอนบน

3. ยึดความถูกต้องตามข้อมูลที่เป็นจริงซึ่งปัจจุบันสามารถค้นคว้าได้ไม่ยุ่งยาก

4. ขอให้คำนึงว่างานศิลปกรรมนี้ เกิดขึ้นในรัชสมัยของพระองค์ท่าน ศิลปินไม่สมควรสร้างสิ่งที่ผิดให้ปรากฏ

อาจารย์ปรีชา เกาทอง ได้วิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังพุทธสถานสถานที่เขียนขึ้นใหม่ว่า

1. เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบเล่า เรื่อง แสดงออกในมุมมองทางมุมสูง " แบบตานกมอง " (Bird's Eye View) มีการผสมผสานวิธีการนำเสนอแบบแผนจิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่พัฒนามาสู่การใช้ "เส้นเดิน" ในแบบทัศนียวิทยาแบบตะวันตก โดยไม่มีการกำหนดระยะ บรรยากาศ สัดส่วน ของทั้งสถาปัตยกรรม ต้นไม้

ธรรมชาติ และกลุ่มบุคคล เมื่อมองโดยภาพรวมแล้วไม่ขัดแย้งกัน มีความประสานกลมกลืนกัน บูรณาการกันอย่างมีเอกภาพ ทั้งในภาพและภาพรวม

2. เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีการแสดงออกถึงการใช้ บรรยากาศ โครงสร้าง เทคนิค วิธีการ การเขียนสีในแบบแผนประเพณีดั้งเดิม เช่น การใช้สีแดง น้ำตาล น้ำเงิน ดำ เทา มีการปิดทอง ดัดเส้น และมีการกำหนดน้ำหนักอ่อนแก่การใช้แสงและเงาผสมผสานกันกับการดัดเส้น แบบไทยประเพณีดั้งเดิม ทั้งรูปทรง ธรรมชาติ ต้นไม้ สถาปัตยกรรม และกลุ่มบุคคล แต่มีการแสดงออกโดยภาพรวมของน้ำหนัก บรรยากาศ เส้นสี การลงเงา ที่มีความประสานกลมกลืนกันอย่างมีเอกภาพ มีการเชื่อมโยงกัน ทั้งในภาพที่สร้างขึ้นใหม่กับภาพดั้งเดิมที่อยู่ตอนบน

3. เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีการแสดงออกถึงการใช้วิธีเขียน รูปทรง ธรรมชาติ ต้นไม้ สถาปัตยกรรม บุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่เน้นความถูกต้องทางกายวิภาค บุคลิก สัดส่วนตามหลักการเขียนภาพตะวันตกตามที่ตาเห็น (มิใช่ภาพในแบบจินตนาการแบบอุดมคติอย่างประเพณีดั้งเดิม) แต่มีการเน้นบุคลิก ความเหมือนความถูกต้องของบุคคล สิ่งของ ใช้น้ำหนักอ่อนแก่ แสงเงา ในอัตราส่วนที่เหมาะสม มีการเน้นหน้าที่หลักของภาพ โดยเน้นหนักวิธีการดัดเส้นตามแบบแผนประเพณีไทยเป็นหลัก มีการผสมสัมพันธ์กันกับการใช้สีหลัก การแรเงา การปิดทองเชื่อมโยงกลมกลืนอย่างมีเอกภาพ

กล่าวโดยสรุป ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพุทธรัตนสถานมีจุดเด่นในการนำเสนอในเรื่องของเรื่องราวเหตุการณ์ อันเกี่ยวข้องกับอาคารพระพุทธรรัตนสถาน กับเหตุการณ์บ้านเมืองในรัชกาลต่าง ๆ ตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ถึงปัจจุบัน ถือได้ว่าเป็นบันทึกข้อมูลทางประวัติศาสตร์ เป็นการวิวัฒนาการการพัฒนารสร้างสรรค์ของภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย มีการเสนอออกที่สืบสานพัฒนาจนเป็นแบบอย่างเฉพาะในแนวทาง “ ศิลปะไทยในแนวทางร่วมสมัยปัจจุบัน ” การผสมผสานแนวความคิด รูปแบบ เทคนิค วิธีการ เนื้อหาสาระรวมไปถึงการจัดวางองค์ประกอบภาพที่มีฐานข้อมูลจากงานศิลปะในแบบไทยประเพณีผสมผสาน บูรณาการกับศิลปะแบบแผนแนว ทางตะวันตกอย่างมีเอกภาพ บังเกิดเป็นแบบแผนแนวทางที่เรียกว่า จิตรกรรมไทยแนวประเพณีในยุคสมัยรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน

⁹ เศรษฐกิจพอเพียง เป็นปรัชญาชี้ถึงแนวทางการดำรงอยู่และปฏิบัติตนของประชาชนในทุกระดับ ตั้งแต่ระดับครอบครัวชุมชน และระดับชาติ ทั้งในการดำรงชีวิต การพัฒนาและการบริหารประเทศให้ดำเนินไปในทางสายกลาง แต่ทันต่อโลกยุคโลกาภิวัตน์

เศรษฐกิจพอเพียงตามแนวพระราชดำริ ทรงมุ่งมั่นให้คนไทยพึ่งพาตนเองได้ โดยช่วยเหลือตัวเองก่อนเป็นอันดับแรก เริ่มต้นจากการพัฒนาเกษตรกรรมใช้ทรัพยากรในดินที่พอมืออยู่เป็นทุนในการเริ่มต้นรู้จักผลิตเพื่อใช้ในการบริโภคในครอบครัวเป็นเบื้องต้น เมื่อมีผลผลิตเหลือจากการบริโภคแล้วค่อยนำไปจำหน่าย ยึดหลักเกษตรกรรมตามทฤษฎีใหม่

มีการวางแผนการผลิตที่ดี และรู้จักพื้นฐานที่พัฒนาที่ดินทำกิน ยึดหลักธรรมชาติเกื้อกูลซึ่งกันและกัน และพึงมีความพอเพียงในสิ่งเบื้องต้น 3 ประการดังนี้คือ

พอเพียง.....ในความเป็นอยู่ หมายถึง พอมีพอกิน สามารถพึ่งตนเองได้โดยเหมาะสมตามอัตภาพทั้งบุคคล ครอบครัวและชุมชน

พอเพียง.....ในความคิด หมายถึง มีการปรึกษาหารือระหว่างบุคคล ครอบครัว ชุมชน และคิดในสิ่งที่พึงกระทำได้

พอเพียง.....ในจิตใจรู้จักพอไม่โลภมาก ช่วยเหลือเอื้ออาทรซึ่งกันและกันในระหว่างบุคคลในครอบครัวและชุมชน และมีจิตใจรับชุมชนถิ่นตนเอง

การปฏิบัติตนตามแนวทางเศรษฐกิจพอเพียง

1. ยึดความประหยัด ดัดทอนค่าใช้จ่ายในทุกด้าน ลดละความฟุ้งเฟ้อในการดำรงชีพอย่างจริงจังดังพระราชดำรัสว่า “ ความเป็นอยู่ที่ดีต้องไม่ฟุ้งเฟ้อ ต้องประหยัดไปในทางที่ถูกต้อง ”

2. ยึดถือการประกอบอาชีพด้วยความถูกต้อง สุจริต แม้จะตกอยู่ในภาวะขาดแคลนในการดำรงชีพก็ตาม ดังพระราชดำรัสที่ว่า “ ความเจริญของคนทั้งหลายย่อมเกิดมาจากการประพฤติชอบและการหาเลี้ยงชีพ ของคนเป็นหลักสำคัญ ”

3. ละเลิกการแก่งแย่งผลประโยชน์และแข่งขันกันในการการค้าขายประกอบอาชีพแบบต่อสู้กันอย่างรุนแรงดังอดีต ซึ่งมีพระราชดำรัสเรื่องนี้ว่า “ ความสุขความเจริญอันแท้จริงนั้น หมายถึง ความสุขความเจริญที่บุคคลแสวงหาได้ด้วยความเป็นธรรมทั้งในเจตนา และการกระทำ ไม่ใช่ได้มาด้วยความบังเอิญ หรือด้วยการแก่งแย่งเบียดบังจากผู้อื่น ”

4. ไม่หยุดนิ่งที่จะหาทางในชีวิตหลุดพ้นจากความทุกข์ยากครั้งนี้ โดยต้องขวนขวายใฝ่หา ความรู้ให้เกิดมีรายได้เพิ่มพูนขึ้นจนถึงขั้นพอเพียงเป็นเป้าหมายสำคัญ พระราชดำรัสตอนหนึ่งที่ให้ความชัดเจนว่า “ การที่ต้องการให้ทุกคนพยายามที่จะหาความรู้ และสร้างตนเองให้มั่นคงนี้เพื่อตนเอง เพื่อที่จะให้ตัวเองมีความเป็นอยู่ที่ก้าวหน้าที่มีความสุข พอมีพอกินเป็นขั้นหนึ่ง และขั้นต่อไป ก็คือให้มีเกียรติว่ายืนได้ด้วยตัวเอง ”

5. ปฏิบัติตนในแนวทางที่ดิลลละสิ่งชั่วกิเลสให้หมดสิ้นไป ทั้งนี้ด้วยสังคมไทยที่ล่มสลายลงในครั้ง เพราะยังมีบุคคลจำนวนมิใช่น้อยที่ดำเนินการโดยปราศจากละอายต่อแผ่นดิน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้พระราชทานพระราโชวาทว่า “ พยายามไม่ก่อความชั่วให้เป็นเครื่องทำลายตัว ทำลายผู้อื่น พยายามลด พยายามละความชั่วที่ตัวเองมีอยู่ พยายามก่อความดีให้แก่ตัวอยู่เสมอ พยายามรักษา และเพิ่มพูนความดีที่มีอยู่นั้นให้งอกงามสมบูรณ์ขึ้น ”

บทที่ 5

สรุปผลอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้

ได้ดำเนินการโดยใช้วิธีศึกษาจากการวิเคราะห์ข้อมูล

เอกสาร

(Documentary Research) ค้นคว้าข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ เอกสารชั้นต้น (Primary Sources) เช่น รายงานผลการวิจัยของนักวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เอกสารชั้นที่สอง

(Secondary Sources) เช่น เอกสารที่เขียนขึ้นโดยนักวิชาการ การแสดงความคิดเห็นการใช้หลักฐานต่าง ๆ นั้น ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงความสำคัญของการอ้างอิงหลักฐานเพื่อให้งานวิจัยมีกระบวนการที่ถูกต้องและเป็นงานที่มีความเชื่อถือได้ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลภาคสนาม การสอบถาม การสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง และการสังเกตของผู้วิจัย

สรุปผลการวิจัย

จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารวัดละมุด

วัดละมุดตั้งอยู่ในหมู่ที่ 5 ต.วัดละมุด อ.นครชัยศรี จ.นครปฐม ดำเนินการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหาร ประมาณ พ.ศ. 2540 – 2543 ตามความประสงค์ของพระครูสุพจน์วราภรณ์ (สุนโธ) เจ้าอาวาสวัดละมุด เนื่องจากว่า พระพุทธรูปปางนาคปรก พระประธานในพระวิหารเป็นพระพุทธรูปศิลปะแบบอู่ทอง ท่านเจ้าอาวาสจึงมีความประสงค์ที่จะให้ภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นลักษณะสมัยอยุธยา คือ สมัยอยุธยาจะเขียนด้วยเทคนิคสีบางบนพื้นขาว บางทีก็เว้นสีพื้นให้เห็นใช้ระบบเดียวกับสีน้ำ ส่วนตรงพื้นผนังจะลงด้วยสีสดตรงไหนจะให้เป็นสีอ่อนก็จะผสมน้ำมาก ระบายให้จาง ๆ เป็นน้ำหนักอ่อนแก่ บางทีก็เกิดค่าสีในสีเดียว จากนั้นก็ดัดเส้นด้วยสีหนักทับลงไป

จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา มักจะมีลักษณะตกแต่งเข้ามาผสมด้วย ตรงไหนเป็นท้องฟ้าว่าง ก็จะมีดอกดวงหรือนกแทรกไว้ เป็นลักษณะของตัวลาย มีให้เกิดช่องไฟว่างเกินไป

คณะช่างผู้วาดจิตรกรรมฝาผนัง คือ ทีมงานมีคุณอำนาจ ศรีม่วงงาม , คุณฉัตรชัย มุสิกแก้ว , คุณกัณฐกไพโร ชมภูพันธ์และคุณพรพรรณราย ชมภูพันธ์ ทั้งหมดจบการศึกษาจากคณะศิลปกรรมประจำชาติ แผนกจิตรกรรมไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง โดยมีค่าจ้างประมาณ 2 ล้านบาท

การทำงานของช่างฯ จะประสานงานกับท่านเจ้าอาวาสตลอด เพราะท่านจะเป็นผู้ออกแบบ ควบคุมตรวจสอบการทำงานของช่างฯ เมื่อช่างฯ ร่างภาพบนกระดาษ นำไปให้ท่านเจ้าอาวาสดูก่อนที่จะทำการขยายโดยการเขียนบนกระดาษไขเขียนแบบ นำไปปรับบนผนังแล้วติดด้วยสีฝุ่นอ่อน ๆ ช่างฯ อาจจะร่างสตนฝาผนังโดยใช้ดินสอและมีแบบสเก็ตซ์ดู สังเกตจากภาพจิตรกรรมฝาผนังจะเห็นลายเส้นร่างดินสอปรากฏในบางแห่ง สีที่ใช้เป็นสีฝุ่นจีนหาซื้อได้จากร้านจำหน่ายสีฝุ่นในเยาวราช พู่กันที่ใช้เป็นของสง่า มยุระและอื่น ๆ ชื่อหาได้ทั่วไปตามร้านขายเครื่องเขียน และมีการใช้ทองคำเปลวในส่วนสำคัญ เช่น ปราสาท เครื่องประดับ พระพุทธรเจ้า ใช้แต่น้อย

ข้อมูลที่น่ามาเขียน เช่นภาพพระอดีตพระพุทธรเจ้า ท่านเจ้าอาวาสจะนำภาพถ่ายพระพุทธรูป พระพุทธรูปจริง สมัยทวารวดี เชียงแสน สุโขทัย อู่ทอง อโยธยามาเป็นแบบให้ช่างฯ เขียนตามพุทธลักษณะดังกล่าว ส่วนภาพเทพชุมนุม ดูตัวอย่างจากวัดใหญ่สุวรรณารามเป็นหลัก ช่างฯ อาจจะดัดแปลงบ้างตามความคิดและวิธีการของช่างฯ ส่วนพุทธประวัติและทศชาติ ท่านเจ้าอาวาสเป็นผู้กำหนดหัวข้อ ให้ช่างฯวาดภาพตามหัวข้อที่ดั่งไว้ ส่วนใหญ่หัวข้อต่าง ๆ จะคล้ายกันเหมือนกันกับจิตรกรรมฝาผนังวัดต่าง ๆ ที่มีชื่อเสียงด้านจิตรกรรมฝาผนัง ช่างฯจะดูภาพที่มีในหนังสือจิตรกรรมฝาผนัง เดินทางไปศึกษา ถ่ายภาพ คัดลอกภาพ นำมาใช้บ้างก็มี การดัดแปลงแตกต่างไปบ้าง สำหรับวิถีชีวิตชาวบ้านตำบลละมุดในอดีต ช่างฯจะวาดขึ้นเองโดยอ่านและตีความจากบันทึกข้อความของท่านเจ้าอาวาส และท่านเจ้าอาวาสร่างภาพให้ดู

จิตรกรรมฝาผนังมีดังนี้

1. บริเวณด้านหลังพระประธาน ช่างฯ เขียนเป็นซุ้มเรือนแก้วขนาดใหญ่ภายในพุทธสถาน เปรียบดังพระประธานประดิษฐานในซุ้มเรือนแก้วขนาดใหญ่ เขียนลงมาจรดผนังช่องระหว่างประตูถึงพื้น ส่วนที่เป็นพื้นผนังระบายสีแดง มีลายดอกไม้ร่วง มิให้เกิดความว่างมากเกินไป

2. บริเวณด้านหน้าพระประธาน ช่างเขียนภาพมารผจญพื้นผนังระหว่างช่องประตู เขียนจุฬามณี เนื่องจากว่าที่วัดละมุดมีพระจุฬามณีเจดีย์ สร้างขึ้นอยู่ระหว่างกลางพระวิหารกับพระอุโบสถ ที่นี้จะสร้างแปลกตรงที่มีบันไดทางขึ้นอยู่ทางทิศตะวันตก แบบเดียวกับวัดท่าพูด อ.สามพราน ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นทางเข้าที่สะดวก เพราะทิศตะวันออกมีอ่าวชัย เข้าใจว่าเป็นอ่าวชัยของผู้มีพระคุณของวัดสร้างอยู่ จะทำทางขึ้นด้านทิศตะวันออก คงไม่สะดวกต่อการเดินเข้าออก

สำหรับผนังด้านในบานประตูทั้ง 4 แห่ง เขียนเป็นรูปทวารบาลและที่บานแฝดเขียนเป็นรูปนักสิทธิ์ วิทยากร และคนธรรพ์ เหาะมากมาย ใหว่พระจุฬามณีเจดีย์

3. ผนังด้านข้างทั้ง 2 ด้าน

3.1 ด้านบนสุดติดเพดาน เป็นภาพพระอดีตพุทธ (เหมือนกันทั้ง 2 ด้าน)

3.2 แฉกที่ 2 (เนื้อขอบหน้าต่าง) เป็นภาพเทพชุมนุม หันหน้าเข้าหาพระประธาน (เหมือนกันทั้ง 2 ด้าน)

3.3 แฉกที่ 3 (เนื้อขอบหน้าต่าง) เป็นภาพพุทธประวัติ ซึ่งช่างฯ วาดตามลำดับเรื่องประวัติของพระพุทธเจ้าในพระปฐมสมโพธิฉบับกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส เริ่มตั้งแต่ด้านซ้ายมือหลังพระประธานเป็นปริเฉทที่ 1 (วิาหมงคลปริวรรต) และเรียงลำดับไปเรื่อยจนถึงปริเฉทสุดท้ายที่ 29 (มารพันธปริวรรต) สุดผนังอีกด้านสมชาติ มณีโชติ (2529 : 59) กล่าวว่า อีกทฤษฎีหนึ่งลำดับประวัติพุทธเจ้าไปในแนวทางเดียวกัน แต่จะละเอียดมากกว่า คือมีถึง 65 ปริเฉท เริ่มตั้งแต่ ปริเฉทที่ 1 ทูลเชิญสันตสิทธเทวราช โพธิสัตว์จุติ เรียงลำดับจนถึงปริเฉทที่ 65 โทณพรมณั แจกพระบรมสารีริกธาตุ เรื่องเหล่านี้มีปรากฏในสมุดภาพพุทธจริยาวัตร การวาดภาพจะนำเหตุการณ์สำคัญของแต่ละปริเฉทมาแสดง ซึ่งมีพระพุทธเจ้าเป็นองค์ประธาน หรือส่วนสำคัญและสัมพันธ์ของภาพ พระพุทธองค์มักประทับด้วยลักษณะที่คล้ายคลึงกัน แต่จะแตกต่างกันคือส่วนประกอบ สิ่งแวดล้อม เหตุการณ์ที่อยู่รอบพระพุทธเจ้า การแบ่งฉากจะใช้ทิวเขา ต้นไม้ ฆาตหิน เป็นต้นแบ่งฉาก แบ่งตอน

3.4 ระหว่างช่องหน้าต่าง 10 ช่อง ช่างได้เขียนทศชาติชาดก ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับอดีตพระชาติ 10 ชาติสุดท้ายก่อนที่จะบรรลุพระสัมมาสัมโพธิญาณเสด็จมาเป็นพระพุทธเจ้า ใน 10 ชาติสุดท้าย ได้บำเพ็ญบารมีที่โดดเด่น 10 อย่าง

สำหรับบานหน้าต่างด้านใน ช่างฯ เขียนภาพทวารบาลและบานแผ่นเขียนพัดยศระดับชั้นต่าง ๆ

3.5 ผนังใต้ช่องหน้าต่าง ช่างฯ ได้เขียนภาพวิถีชีวิตชาวบ้านตำบลละมุดในอดีต ซึ่งเป็นวิถีชีวิตประจำวันของคนในชนบท พฤติกรรมของชาวบ้าน ด้านการทำมาหากิน ชีวิตความเป็นอยู่ การทำบุญ ประเพณี ขนบธรรมเนียมต่าง ๆ

ภาพทั้งหมดในพระวิหารวัดละมุดนี้ ช่างฯ ผู้วาดได้ตั้งใจเต็มที่เพื่อการสร้างสรรค์งาน เห็นได้จากความแน่นหนาของเนื้อหาสาระที่ถ่ายทอดออกมาเป็นภาพ ลักษณะสีที่ใช้พยายามถ่ายทอดความเป็นสมัยอยุธยา โดยมีสีแดงเป็นฉาก การใช้สีบางในการระบายบนพื้นสีอ่อนหรือขาว องค์ประกอบภาพลักษณะแบบสายตานกมอง ในส่วนของภาพวิถีชีวิตชาวบ้านจะไม่ใช้เส้นเส้นทแยงเป็นดั่งแบ่งฉาก จะเขียนภาพสิ่งก่อสร้าง อาคารต่อเนื่องกันไป โดยมีพฤติกรรมของคนเป็นสิ่งที่บ่งบอกว่า กำลังสื่อถึงเรื่องราวอะไร

นับว่าเป็นจิตรกรรมฝาผนังแห่งหนึ่งที่น่าสนใจ ศึกษาหาความรู้ เพราะหนักแน่นไปด้วยสาระและรายละเอียดของภาพเขียน

โดยปกติพระวิหารจะปิดตลอดเวลาถ้าไม่มีกิจกรรมที่ใช้ โดยภายนอกจะมีดาข่ายคลุมล้อมรอบ เพราะมีปัญหานกพิราบทำความสกปรกเลอะเทอะ จึงอาจเป็นภาพที่ไม่ค่อยน่าดู ประการหนึ่งเนื่องจากไม่เคยมีขโมยเข้ามาขโมยพระพุทธรูปภายในพระวิหารไป แม้แต่โบสถ์หรืออาคารอื่น ๆ ก็ปรากฏว่าขโมยได้เข้าไปขโมยของ เช่น ภาพไม้แกะสลัก

พระนารายณ์ทรงครุฑติดตั้งบนหน้าบันศาลาการเปรียญ ขโมยยังปีนหลังคาขึ้นไปเอาลงมาได้

กิจกรรมที่ต้องใช้พระวิหารในปัจจุบัน มีเพียงกิจกรรมสวดมนต์ ซึ่งคณะครูและนักเรียนโรงเรียนวัดละมุด ซึ่งเป็นโรงเรียนระดับประถมศึกษาอยู่ในบริเวณเดียวกัน จะใช้ในวันศุกร์เพื่อสวดมนต์ ในส่วนนี้คณะครูเคยได้นิมนต์พระมาอธิบาย ให้ความรู้กับนักเรียนบ้างในบางโอกาส ส่วนกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับพิธีกรรมทางศาสนา จะใช้โบสถ์หลังเก่า แม้ชำรุดแต่ยังใช้งานได้ดี

ทางวัดละมุดไม่มีโครงการใด ๆ ที่จะชักจูงให้ประชาชนเข้ามาชมจิตรกรรมฝาผนัง ชาวบ้านบางคนที่อยู่ใกล้ ๆ บริเวณจึงไม่ทราบว่าภายในพระวิหารมีจิตรกรรมฝาผนัง บางคนมิได้สนใจ ประกอบกับพระครูสุพจน์วราภรณ์ เจ้าอาวาสอาพาธไม่สามารถปฏิบัติกิจของสงฆ์ได้ พระอาจารย์แสวก โชติธัมโม รักษาการเจ้าอาวาสวัดท่านซึ่งมีบุคลิกเจี๊ยบขริ่มก็มีได้มีนโยบายใด ๆ กับการใช้ประโยชน์ของจิตรกรรมฝาผนัง แต่ถ้าใครต้องการชมก็สามารถติดต่อ หลวงดาชาญ ผู้ถือกุญแจพระวิหารได้

ได้เกิดปัญหาฝาผนังบางส่วน ปูนได้หลุดร่วงทำให้ความเสียหายแก่ภาพ ผู้วิจัยไม่แน่ใจว่าเกิดจากขั้นตอนการรองพื้นหรือไม่ แต่สิ่งหนึ่งคือวัดละมุดอยู่ใกล้คลองบางพระเวลาน้ำมาก ความเปียกชื้นอาจถูกดูดซึมมายังพระวิหารได้

สภาพภูมิทัศน์ภายในวัด มีต้นไม้ใหญ่น้อยพอสมควร มีความร่มรื่น แต่ไม่ค่อยสะอาด มีเศษขยะเกลื่อนและมีโบราณสถานอื่น ๆ ที่มีคุณค่าทางศิลปะและโบราณคดี หากทางวัดละมุดได้มีการปรับปรุงในหลาย ๆ ด้าน มีการให้ข้อมูลข่าวสารที่จะชักจูงให้คนเข้ามาชม โดยเฉพาะจิตรกรรมฝาผนังพระวิหารและมาทำบุญ วัดละมุดก็จะเป็นแหล่งที่น่าสนใจต่อการศึกษาหาความรู้ด้านพุทธศาสนา และแหล่งพักผ่อนหย่อนใจทั้งใกล้และไกล

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดอัมพวันเจติยาราม

ตั้งอยู่ใน อ. อัมพวา จ.สมุทรสงคราม ดำเนินการเขียนจิตรกรรมฝาผนังประมาณ พ.ศ. 2538 – 2542 ตามพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี องค์ประธานมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยในพระบรมราชูปถัมภ์ โดยพันเอกหญิง คุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา กรรมการมูลนิธิ สนับสนุนงบประมาณประมาณ 5 ล้านบาท สำหรับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง และได้แต่งตั้งคณะกรรมการอำนวยการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นมา 1 ชุด โดยมีประธานมูลนิธิสมเด็จพระเจ้าฟ้าจุฬาภรณ คือ พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสุทธสิริโสภา องค์ประธาน เป็นองค์ประธานคณะกรรมการอำนวยการฯ เมื่อสิ้นพระชนม์ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งอาจารย์จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ เป็นประธานแทน

คณะช่างผู้วาดภาพจิตรกรรมฝาผนัง ส่วนใหญ่เป็นข้าราชการครู และหน่วยงานที่รับเหมาเป็นหน่วยงานราชการ การว่าจ้างทำงานถือเป็นลักษณะกึ่งราชการ โดยคณะกรรมการมูลนิธิฯ กำหนดให้คณะผู้ทำงานได้ทำงานเป็นลักษณะกึ่งราชการ คือ การ

รับงานทั้งหมด สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตพะเยา เป็นผู้รับเหมางาน โดย คณะทำงานเป็นครู – อาจารย์ และนักศึกษา (ในระหว่างเปิดภาคเรียนหรือสำเร็จการศึกษา ใหม่หรือทำงานต่อ เนื่องจากยังไม่จบการศึกษา) คณะศิลปะประจำชาติ แผนกจิตรกรรม ไทย โดยมีอาจารย์อภัย นาคคง เป็นหัวหน้ากลุ่มคณะผู้ร่วมทำงานเขียนภาพจิตรกรรม ฝาผนัง และได้กำหนดตารางปฏิบัติงานตั้งแต่การดำเนินการเตรียมช่าง การหาข้อมูลในการเขียน ร่างภาพขนาดเล็ก เพื่อให้คณะกรรมการฯ พิจารณา แก้ไข การร่างภาพแก้ไข และลงสี การขยายแบบขนาดเท่าของจริงพร้อมจะเขียนลงผนัง การทำพื้นฝาผนัง การหา และเตรียมอุปกรณ์ สีธรรมชาติ และสุดท้ายคือ ดำเนินการเขียนระบายสี จนเสร็จสมบูรณ์

วัตถุประสงค์ของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง สรุปได้ดังนี้

1. เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ที่ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณอย่างใหญ่หลวงต่อชาติบ้านเมืองและปวงพสกนิกร ทั้งด้านการปกครอง การพระศาสนา และศิลปวัฒนธรรม ในยามที่บ้านเมืองเริ่มฟื้นตัวพร้อมกับราชธานีใหม่ริมแม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งตะวันออก และการเขียนภาพจิตรกรรมเหล่านี้ ก็เขียนที่พระอุโบสถวัดอัมพวันเจติยาราม อันเป็นสถานที่ทรงพระราชสมภพ ฉะนั้นเรื่องราวที่จะนำมาเขียนจึงควรจะเป็นเรื่องพระราชประวัติ หรือพระราชนิพนธ์สำคัญ ๆ เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติยศแด่พระองค์ท่าน อีกประการหนึ่งวัดอัมพวันเจติยาราม ก็มีบริเวณติดต่อกับอุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระพุทธเลิศหล้านภาลัยด้วย

2. เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในรัชกาลปัจจุบัน ด้วยในปี่มหามิ่งมงคลเฉลิมพระชนมพรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวครบ 6 รอบ ในปี พ.ศ. 2542 การสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมจำเพาะที่อยู่ในรัชกาลของพระองค์ท่านที่ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณแด่ปวงชนชาวไทยทุกหมู่เหล่าและเหล่าช่างศิลปะก็เช่นกัน ฉะนั้นผลงานจิตรกรรมฝาผนังอันมีขึ้นในรัชกาลของพระองค์ ผู้ดำรงอยู่ในราชวงศ์จักรี เช่นเดียวกับพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยด้วย จึงนับว่าเป็นการเฉลิมพระเกียรติแห่งพระองค์ท่านด้วยเช่นกัน

ฉะนั้นเรื่องราวที่สำคัญจะเขียนจิตรกรรมฝาผนัง คือ เรื่องพระราชประวัติของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย คัดเอาเหตุการณ์สำคัญ ๆ ตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 1 จนถึงในรัชกาลที่ 2 พระองค์ และเรื่องพระราชนิพนธ์ โดยคัดเลือกเรื่องและเหตุการณ์ตอนสำคัญ ๆ

การจัดหาข้อมูลต่าง ๆ เพื่อให้คณะฯ ได้ใช้ประกอบการเขียนภาพร่างนั้น ทางมูลนิธิฯ เป็นฝ่ายจัดหาข้อมูลต่าง ๆ โดยจัดตั้งกรรมการฝ่ายวรรณคดีและประวัติศาสตร์จากสำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร เพื่อดำเนินการค้นคว้าข้อมูลเอกสารประวัติศาสตร์ ข้อมูลรูปภาพเพื่อก่อให้เกิดความถูกต้อง โดยเฉพาะพันธุ์ต้นไม้ที่มี

อยู่ในท้องถิ่น โดยดอกเตอร์รัชชัย สันติสุข ผู้เชี่ยวชาญกรมป่าไม้เป็นผู้ให้ความรู้ธรรมชาติวิทยาเกี่ยวกับต้นไม้

ฉะนั้นในการเขียนภาพให้ถูกต้องตามหลักฐาน ถ้าข้อมูลใดที่คณะกรรมการฝ่ายวรรณคดีฯ ลงความเห็นเป็นที่ยุติแล้ว จะถือว่าเป็นที่สุด คณะฯ จะถือความมตินั้นจะมีการเปลี่ยนแปลง แก้ไขเป็นอย่างอื่นไม่ได้ นอกจากคณะกรรมการฝ่ายวรรณคดีฯ จะเสนอเหตุผลแล้วมีมติลงมาใหม่ ทั้งนี้จะไม่เป็นการเสียเวลาเกิดความล่าช้าในการทำงาน และสิ้นเปลืองวัสดุอุปกรณ์

ภาพจิตรกรรมที่จะทำการเขียนขึ้น เป็นภาพเชิงสมมุติเหตุการณ์อันเกิดด้วยจินตนาการของช่างเขียน ซึ่งอาจจะมีได้ทั้งความถูกต้องและความผิดพลาด ทั้งนี้ด้วยหลักฐานข้อมูลต่าง ๆ นั้นเป็นคำบอกเล่าหรือเอกสารบันทึก จดหมายเหตุ มิได้มีตัวอย่างภาพเป็นแบบจริง ๆ ให้ดูได้หมดทุกอย่างไป คณะฯ ถือว่า คณะกรรมการอำนวยการฯ เป็นผู้ทำการวินิจฉัยแล้วเป็นที่ยุติ

นอกจากนี้คณะฯ ยังได้ออกหาข้อมูลเพิ่มเติมโดยการถ่ายภาพรวบรวมรูปแบบจากภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดต่าง ๆ หลายแห่งและยังได้รับความอนุเคราะห์จากหอสมุดแห่งชาติให้ยืมหนังสือต่าง ๆ เพื่อใช้ประกอบเป็นข้อมูลในการเขียนภาพร่างทั้งหมดและข้อมูลอื่น ๆ ที่สำคัญปลีกย่อยออกไปนั้นได้รับความกรุณาเป็นอย่างมากจากท่านอาจารย์จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ ที่ให้ข้อมูลรายละเอียดต่าง ๆ มากมายที่คณะฯ ผู้วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังมีข้อสงสัย ทั้งด้วยการอธิบายความ และเขียนสเก็ตช์รูปแบบต่าง ๆ ให้เห็นเพื่อก่อให้เกิดความเข้าใจยิ่งขึ้น ทั้งรูปแบบสิ่งของเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่หาตัวอย่างจริงดูไม่ได้ ตลอดจนสิ่งปลูกสร้างงานสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ทำให้คณะฯ มีความเข้าใจอย่างประจักษ์แจ้งในการเขียนสร้างภาพ และมีคุณบุหลง ศรีกนก กรรมการท่านหนึ่งของมูลนิธิฯ ได้ให้การประสานงานเรื่องราวต่าง ๆ ทำให้งานดำเนินไปอย่างราบรื่น ประสพผลดี

ได้มีการประชุมร่วมกันหลายครั้ง เช่น ปลายปี 2539 อาจารย์จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ และพันเอกหญิง คุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา ได้นำความกราบบังคมทูลสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เพื่อทรงมีพระราชวินิจฉัยเรื่องต่าง ๆ เช่นการใช้ลวดลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่งแทนภาพเทพชุมนุม ตามคำแนะนำของท่านศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล องค์กรรมการท่านหนึ่งด้วยเหตุผลที่ว่า ภาพเทพชุมนุม เป็นภาพที่มีตัวละครใหญ่โตเกรงว่าจะไม่เข้ากับตัวภาพเรื่องราวพระราชประวัติที่มีอยู่ระหว่างช่องหน้าต่างของผนัง

การประชุมแต่ละครั้งและการได้เข้าเฝ้าทูลละอองพระบาทของคณะฯ มักใช้เวลานาน งานเขียนร่างทั้งหมดเสร็จสิ้นเมื่อวันที่ 4 สิงหาคม พ.ศ. 2540 และได้นำเสนอคณะกรรมการอำนวยการฯ เพื่อตรวจแบบร่าง วันที่ 7 สิงหาคม พ.ศ. 2540 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้คณะกรรมการอำนวยการฯ และคณะฯ เข้าเฝ้าทูลละออง

พระบาท เพื่อเสนอแบบร่างทั้งหมดให้ทรงพระวินิจฉัยและต่าง ๆ ทรงตรัสให้กำลังใจต่อคณะช่างฯ ด้วยทรงห่วงใยเป็นอย่างที่สุด

รูปแบบของงานจิตรกรรมที่จะใช้เขียน จะต้องเป็นลักษณะจิตรกรรมไทยแบบประเพณีตามอย่างขนบนิยมแต่เดิม ประมาณลักษณะของจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 โดยถือขนาดตัวของภาพคนเท่าจิตรกรรมฝาผนัง โดยทั่วไปเขียนอย่างไร้ขอบทั้งรูปแบบการนำเสนอภาพ เทคนิควิธีการ หรืออาจผสมผสานเทคนิควิธีการอย่างปัจจุบันได้บ้างถ้าจำเป็น โดยคณะช่างฯ เขียนร่างแบบสเก็ตช์เส้นรูปร่างตามข้อมูลออกมาเป็นภาพขนาดเล็ก เพื่อให้กรรมการอำนวยการฯ ตรวจสอบ แล้วทำสเก็ตช์สีขนาดเท่าแบบสเก็ตช์เส้น เพื่อตรวจสอบดูสี ความถูกต้อง เมื่อผ่านกรรมการอำนวยการฯ แล้วทำการขยายเท่าฝาผนังจริง ให้กรรมการอำนวยการฯ ตรวจสอบแก้ไขให้ถูกต้องเป็นขั้นตอนสุดท้าย แล้วจึงถ่ายแบบลงผนังเพื่อดำเนินการเขียนระบายสีต่อไป

เนื่องจากว่าพระอุโบสถสร้างมานานมีลักษณะทรวดทรงแบบในแผ่นดินรัชกาลที่ 1 ได้มีการบูรณะสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่อยมาจนรัชกาลที่ 9 ใน พ.ศ. 2538 มีการบูรณะครั้งใหญ่ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเป็นประธานทุกรายการ มีการศิลปากรดำเนินงานสนองพระราชดำริ ในสมัยพระอัมพวันเจติยาภิบาล (สมศักดิ์ ชานคโร) เป็นเจ้าอากร (พ.ศ. 2538 – 2543)

ฝาผนังด้านในมีรอยร้าว กรมศิลปากรจึงได้กะเทาะผนังเดิมออกจนถึงส่วนที่เป็นอิฐเก่าและได้ฉาบพื้นปูนเข้าไปใหม่โดยใช้ปูนดำแบบโบราณ และมีการประສะตามวิธีโบราณ สีที่คณะช่างฯ ใช้เขียนเป็นสีที่ได้จากวัสดุธรรมชาติ

สภาพฝาผนังในปัจจุบัน หลังที่เขียนเสร็จภายในระยะเวลาประมาณ 5 ปี บางแห่งจึงกะเทาะ เกิดรอยร้าว เพราะความชื้นที่ขึ้นมาจากใต้ดินสู่เบื้องบน บางส่วนมีหยดน้ำที่เกิดจากหลังคารั่วไหลลงมาเป็นทาง สีที่ใช้เขียนจึงหลุดร่อนออกมา บางส่วนเกิดเชื้อราดำ บางส่วนลบเลือน และที่สำคัญสีที่ใช้เขียนจะออกโทนสีน้ำตาลจึงหม่นคล้ำ ไม่สดใส ภาพบางส่วนเบลอเห็นไม่ชัดเจน

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังมีดังนี้

1. บริเวณรักแร้ผนัง (มุมฝาผนัง) ด้านซ้ายมือหลังพระประธาน เขียนเรื่อง คาวี ตอนท้าวสันนุราช ชูบตัว
2. บริเวณรักแร้ผนังด้านซ้ายมือหน้าพระประธาน เขียนเรื่อง สังข์ทอง ตอนตีกลี
3. บริเวณรักแร้ผนังด้านขวามือหน้าพระประธาน เขียนเรื่อง อิเหนา ตอนไหว้พระ ลมหอบและฉายหนัง
4. บริเวณรักแร้ผนังด้านขวามือหลังพระประธาน เขียนเรื่อง ไกรทอง ตอนปราบชาละวันและหลงถ้ำ

5. ภาพเขียนด้านหน้าพระประธาน หรือ ภาษาช่าง เรียกว่า ผนังหุ้มกลองหรือ ด้านสกัดหน้า ผนังด้านหน้าพระประธานนี้มีภาพเกี่ยวกับพระราชกรณียกิจ เกี่ยวเนื่องการทำนุบำรุงพระศาสนา จะเห็นว่าเป็นความสอดคล้องกับขนบนิยม การเขียนภาพพุทธประวัติ ตอนมารผจญ หรือตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์

6. ภาพเขียนด้านหลังพระประธาน หรือผนังสกัดหลัง ตามคติโบราณนิยมเขียนภาพไตรภูมิ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มีพระตำราทรงเห็นชอบที่จะเขียนภาพให้เห็นพระนครกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเปรียบเหมือนเมืองที่องค์อินทร์สร้าง เป็นเมืองสวรรค์เปรียบดังเมืองไตรตรึงส์ของภาพไตรภูมินั่นเอง

7. บริเวณระหว่างช่องหน้าต่าง เรียกว่าเป็นห้อง มีทั้งหมด 8 ห้องลำดับจากด้านหลังซ้ายมือพระประธานเป็น

ห้องที่ 1 เขียนเรื่องพระราชสมภพที่บ้านอัมพวา เรื่องที่ศึกษา อักษรสมัยที่วัดระฆังฯ และเรื่องพิธีโสกันต์ที่บ้านบางกอกใต้ระฆัง

ห้องที่ 2 เขียนเรื่อง สถาปนาภาพพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าต่างกรม , และเรื่องทรงผนวชเป็นพระภิกษุ

ห้องที่ 3 เขียนเรื่อง บวรสถานมงคล เริ่มจากกลางไปหาบน เป็นพิธีจารึกพระสุพรรณบัฏในพระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดารามมีพราหมณ์ทำพิธีเวียนเทียนสมโภชพระสุพรรณบัฏ แล้วอัญเชิญพระสุพรรณบัฏขึ้นพระเสลี่ยง แห่ไปตั้งยังพระแท่นมณฑลในพระราชวังบวรสถานมงคล

ห้องที่ 4 เขียนเรื่องพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

ห้องที่ 5 เริ่มจากผนังขวามือด้านหน้าพระประธาน เขียนเรื่อง พิธีรับและสมโภชพระบุษยรัตน์ พระราชพิธีลงทรงสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้ามงกุฎ พิธีรับและสมโภชพระยาเศวตฉัตร

ห้องที่ 6 เขียนเรื่องสร้างเมืองนครเขื่อนขันธ์ , เรื่องสมเด็จพระเจ้าฟ้ามงกุฎเสด็จไปรับครุฑมัญญ์ พิธีต้อนรับจุตจอนครอฟอร์ต จากอังกฤษ

ห้องที่ 7 เขียนเรื่องพระราชพิธีโสกันต์สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ามงกุฎ เรื่องวิสาขบูชา แรกมีในกรุงรัตนโกสินทร์ , เรื่องสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ามงกุฎทรงผนวชสามเณรและถวายเทศน์มหาชาติ

ห้องที่ 8 เขียนเรื่องการสร้างพระวิหารหลวงเกษมประดู่วัดสุทัศน์ฯ การสร้างเมืองสมุทรปราการ

8. บริเวณผนังคอสอง เหนือวงกบบานหน้าต่าง ขึ้นไปทั้งด้านซ้ายและขวาพระประธาน ออกแบบเป็นภาพวาดพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่งสีขาวบนพื้นสีแดง

9. บริเวณบานแผ่น เป็นภาพต้นไม้ตัดต่าง ๆ ตามตำราไม้ ตัด พร้อมกับเขียนกำกับบอกไว้ในภาพด้วยนอกจากนี้ไม่ได้ตัดตามที่นิพนธ์ไว้ในเสภาขุนช้าง -

ขุนแผน ไม่ได้เฉลยก็จะบอกลักษณะให้คนดูเข้าใจ ว่าเป็นต้นไม้อะไร เช่น ถ้าเป็นต้นมะขามก็จะมีฝักมะขาม มีผลให้ดูมีบางภาพที่ช่างฯ มีการเขียนภาพมดผูกคอตตามหรือถูกใยแมงมุมดักจับ ผู้ดูไม่แน่ใจว่ามดผูกคอตตามเพราะน้อยใจ หรือเครียดเรื่องอะไร จึงตัดช่องน้อยแต่พอตัว

10. บริเวณบานประตูและหน้าต่างด้านในพระอุโบสถ จะเขียนภาพทวารบาล ผู้รักษาประตูและหน้าต่าง (ทางเข้า – ออก) ซึ่งเป็นเทวดานพเคราะห์ เทวดาประจำทิศ เทวดาให้เข้าใจว่าสีกาย อาวุธประจำกายและสีคำพาหนะประจำที่แน่นอน

การเปิดโอกาสให้ชม โดยปกติพระอุโบสถเปิดให้ประชาชนเข้ากราบไหว้บูชาพระประธานของอุโบสถ และชมจิตรกรรมฝาผนังทุกวัน วันเสาร์ – อาทิตย์ และวันหยุดนักขัตฤกษ์ จะมีประชาชนมาบูชาพระประธานและชมภาพจิตรกรรมฝาผนังมากน้อย บางครั้งมีคณะทัวร์มา บริเวณใกล้วัดนี้มีตลาดน้ำอยู่ใกล้ ๆ วิถีชีวิตของชาวบ้านเหมาะแก่การท่องเที่ยว บุคคลที่จะมาชมจิตรกรรมฝาผนังอย่างเฉพาะเจาะจงมีน้อยกว่าประชาชนที่มีเที่ยวตลาดน้ำหรือชมวิถีชีวิตของชาวบ้าน

ประชาชนที่มาชมส่วนใหญ่ ชมภาพแต่ไม่ค่อยรู้เรื่องเนื่องจากว่า ไม่มีความรู้หรือจดจำพระราชประวัติของรัชกาลที่ 2 ได้ไม่เพียงพอ ถ้ามากับคณะทัวร์ก็จะมีผู้อธิบายให้ทราบ ผู้ที่ดูแลพระอุโบสถไม่สามารถอธิบายได้ละเอียด ผู้วิจัยคิดว่าน่าจะทำเป็นหนังสือเล่มเล็ก ๆ อธิบาย โดยจำหน่ายหน้าประตูทางเข้า ทำแบบง่าย ๆ ไม่ต้องลงทุนมาก อ่านไปดูภาพจิตรกรรมฝาผนังประกอบไป จะเข้าใจง่ายขึ้น ต้นทุนคงไม่เกิน 5 – 10 บาท โดยผู้เข้าชมทำบุญตามความเหมาะสม ก็จะทำให้การดูภาพมีอรรถรส เข้าใจ ได้ความรู้ ได้ความงาม

สำหรับคณะครูและอาจารย์ โรงเรียนระดับประถมศึกษา โรงเรียนเทศบาล 3 และโรงเรียนระดับมัธยมศึกษา คือ โรงเรียนอัมพวัน ได้นำนักเรียนมาชมจิตรกรรมฝาผนัง บ้างโดยเจาะวิชาที่มีเนื้อหาสาระสอดคล้องกับภาพจิตรกรรมฝาผนังเช่น สังคมศึกษา และวิชาศิลปะ ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังจะเป็นตัวอย่างที่ดีที่สอนให้นักเรียนมีความรู้ ความเข้าใจ และสามารถฝึกทักษะวิชาศิลปะไทยได้เป็นอย่างดี

ผู้วิจัยเข้าใจว่าฝาผนังได้รับความชื้นที่แทรกซึมจากชั้นใต้ดิน ประกอบกับเป็นอาคารเก่าแม้จะบูรณะใช้วิธีแบบโบราณ แต่ฝาผนังบางส่วนได้กะเทาะออก ทำให้ภาพจิตรกรรมฝาผนังเกิดความเสียหายบางส่วน สีที่เขียนหลุดออก บางส่วนสีเกิดความมัวหมองภาพจะเรื่อลง เพราะเกิดเชื้อราสีดำ และมีรอยน้ำรั่วไหลมาจากหลังคาเป็นทางยาว

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดกลางบางแก้ว

วัดกลางบางแก้ว ตั้งอยู่ในหมู่ที่ 2 บ้านปากคลองบางแก้ว ต.นครชัยศรี จ.นครปฐม เป็นวัดที่มีชื่อเสียงโด่งดังเพราะหลวงปู่บุญและหลวงปู่เพิ่ม ดำเนินการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง ประมาณ พ.ศ. 2545 – 2547

พระอุโบสถหลังใหม่ สร้างบนที่เดิมของพระอุโบสถหลังเก่า ซึ่งสันนิษฐานว่าสร้างในสมัยอยุธยา พ.ศ. 2541 เกิดไฟไหม้พระอุโบสถ กรรมการวัดและเจ้าอาวาสตกลงว่าต้องรื้อออกเพื่อสร้างใหม่ โดยหันหน้าลงสู่แม่น้ำซึ่งตรงกับทิศเหนือ มีลักษณะ 2 ชั้น ชั้นล่างเป็นห้องโถงสูงประมาณ 2 เมตร สำหรับใช้ในการปฏิบัติธรรม ชั้นบนเป็นพระอุโบสถออกแบบโดย อาจารย์ประเวศ ลิ้มปรีงษ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (สถาปัตยกรรมไทย) ประจำปี 2532 ภายในปูพื้นด้วยหินแกรนิต เสิงผนังตั้งแต่ของหน้าต่างลงมาปูด้วยหินอ่อน เพราะประชาชนจะได้เอนพิงได้เมื่อเข้ามาทำบุญในโบสถ์ ผนังภายนอกปูฝาผนังด้วยหินอ่อน พระอุโบสถหลังนี้โดดเด่นด้านประติมากรรมปูนปั้นตามสไตล์อาจารย์ทองร่วง เอ็มโอบุช ช่างเมืองเพชรบุรี โดยมีช่างสุวรรณ สดสนนำลูกทีม ด้านหลังเป็นผนังปิดทึบ จึงมีทางขึ้นด้านหน้าตรงกลางทางเดียว และมีประตูข้างอีก 2 ด้าน ต่อมาได้ปิดเสียไม่เปิดใช้งาน แต่คงลักษณะเป็นประตูอยู่ ส่วนด้านข้างมีหน้าต่างด้านละ 5 บาน

เมื่อสร้างพระอุโบสถเสร็จใหม่ ๆ กรรมการวัดท่านหนึ่งเห็นว่าฝาผนังมีความราบเรียบ น่าจะวาดภาพ จึงได้ปรึกษาท่านเจ้าอาวาสและกรรมการวัดท่านอื่น ๆ กรรมการอีกท่านหนึ่งเคยได้ไปชมจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารวัดละมุดเกิดความสนใจ ขณะนั้นช่างอำนาจ ศรีม่วงงาม ยังพำนักอาศัยอยู่ที่วัดละมุด เมื่อได้รับการติดต่อจึงเดินทางไปวัดกลางบางแก้ว

ท่านเจ้าอาวาสวัดได้ปรึกษากับกรรมการวัดหลายท่านตกลงกันว่า จะมีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง แต่ไม่ต้องการช่างเพียงกลุ่มเดียว มีความประสงค์จะให้มีการประชันฝีมือกันในงานนั้น สรุปว่าใช้ช่าง 3 กลุ่ม คือ 1) กลุ่มนายไพรัช เป็นคนชาวดอนห้วยอยู่ อ.สามพรานไม่ไกลกันนักและเป็นรุ่นพี่ที่เพาะช่าง 2) กลุ่มนายด้อยซึ่งเป็นรุ่นน้องและ 3) กลุ่มนายอำนาจ ศรีม่วงงาม ซึ่งทั้ง 3 กลุ่ม ได้นัดพบปะพูดคุยกันทั้งค่าแรงกระบวนการการทำงาน เพื่อให้เป็นไปในทางทิศทางเดียวกัน สรุปคิดค่าแรงตามตารางเมตรละ 10,000 บาท

ช่างอำนาจ ศรีม่วงงาม พร้อมคณะชุดที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดละมุดรับผิดชอบฝาผนังด้านซ้ายมือพระประธาน

พระอุโบสถหลังนี้สร้างใหม่ภายในก่ออิฐถือปูน ทางวัดได้ให้ช่างปูนเมืองเพชรบุรี ภายใต้การทำงานของช่างทองร่วง เอ็มโอบุช ทำการประสีและรองพื้นด้วยปูนดำเมืองเพชร

ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง จะมีการพูดคุยปรึกษาเสนอความคิดกับเจ้าอาวาสเพื่อตกลงในรูปแบบการวาด เนื้อหาสาระเรื่องราว และมีอาจารย์ อวบ สาณะเสน (ขณะนั้นพำนักอยู่ที่เชียงใหม่) เป็นผู้ตรวจและอนุมัติว่างานผ่านหรือไม่

การหาข้อมูลเพื่อใช้ในการนำเสนอในการเขียนภาพร่าง ท่านเจ้าอาวาสและกรรมการวัด ได้ปรึกษากับอาจารย์อวบ สาณะเสน ในการเลือกเรื่องที่จะเขียน โดยสรุปยึด

คติโบราณเป็นหลัก มีจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย และ จิตรกรรมฝาผนังพระที่ฝังพุทธไสสวรรคย์เป็นต้นแบบ

วิธีการทำงานของช่าง ช่างทั้ง 3 กลุ่ม จะมีการปรึกษาหารือ ตกลงวิธีการทำงานร่วมกัน เพราะจะต้องเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ช่างทั้ง 3 กลุ่ม ต่างจบการศึกษาด้านจิตรกรรมไทยจากเพาะช่างด้วยกัน จึงไม่ใช่เรื่องยากเย็นอะไรเป็นศิษย์สำนักเดียวกัน เนื่องจากว่ามีงานต้นแบบอยู่แล้ว การสร้างภาพ ลักษณะองค์ประกอบของภาพ การวางภาพ จึงไม่ยุ่งยากมากนัก ลักษณะของจิตรกรรมดูภาพโดยรวม เป็นไปในแนวตันรัตนโกสินทร์ สีที่ใช้เป็นสีฝุ่น สีอะคริลิก มีโทนสีเข้ม สดใส แต่เมื่อเปิดหน้าต่างรับแสงทุกบานจะเห็นภาพได้ชัดเจนมาก ภาพเทพชุมนุมมีพื้นสีแดงและสีน้ำตาลคลุมภาพทศชาติชาดกและพุทธประวัติ บรรยายกาศท้องฟ้าออกโทนสีฟ้าและคราม ดันไม้โทนสีเขียว เขียวเข้ม ปราสาทราชวังโทนสีแดง สีเหลืองทอง มีการใช้ทองปิด ในส่วนที่สำคัญ ๆ ของภาพแต่ไม่มากนัก

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ด้านหน้าพระประธานเขียนภาพมารผจญ ตอนกลางเป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งเหนือโพธิบัลลังก์ ด้านล่างมีพระแม่ธรณีนั่งบีบมวยผม ด้านซ้ายเป็นกองทัพพญาวสวัตินมาร ที่ไม่ต้องการให้พระโพธิสัตว์ได้บรรลุพระสัมมาสัมโพธิญาณ ซึ่งเป็นความพยายามครั้งสุดท้ายในพุทธประวัติ จึงชี้ช้างคิริเมฆลียกทัพมารที่ดุร้ายพร้อมศาสตราวุธ ส้าแดงเวทย์มนต์อิทธิฤทธิ์นานับประการ ช่างวาดภาพเป็นชนหลายเชื้อชาติหลายภาษา ทั้งจีน แขก ฝรั่งเศส สื่อให้เห็นว่า ชาวต่างชาติที่นับถือคนละศาสนาเปรียบตั้งพญามาร จึงเขียนด้วยที่ท่าดุตัน ก้าวร้าว มีพฤติกรรมที่กำลังจะเข้าทำร้าย ดูน่ากลัวสีจึงเข้มแรงออกโทนสีแดงและสีน้ำตาล แต่พระโพธิสัตว์ก็ได้ทรงหวั่นไหว เพราะพระองค์ทรงบำเพ็ญบารมีมากพอแล้วทั้งในอดีตชาติและชาติปัจจุบัน เพื่อยับยั้งเหล่าพญามารดังกล่าว พระองค์เหยียดพระหัตถ์เบื้องขวาแตะลงที่พื้นพสุธา ขอให้แม่พระธรณีเป็นพยาน บันดาลพระแม่ธรณีจึงปรากฏกายสยายพระเกศาบิดมวยผม น้ำที่พวยพุ่งไปทางด้านขวา เปรียบตั้งพระบารมีที่พระพุทธเจ้าได้สะสมบำเพ็ญมา ภาพทางด้านขวาจึงปรากฏเป็นภาพน้ำท่วมใหญ่ กระแสน้ำพัดพาพญามารกระจัดกระจาย พลังอำนาจกองทัพมาร ที่น่าเกรงขามต้องพ่ายแพ้ไป

ปัจจุบันในการที่ประชาชนได้ทำบุญและได้อุทิศส่วนกุศลแต่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว เวลาที่เรากรวดน้ำและน่าน้ำดังกล่าวโปรดที่โคนต้นไม้ น้ำที่ไหลลงสู่พื้นดินเปรียบเหมือนการเรียกพระแม่ธรณีให้เป็นพยานในการอุทิศส่วนกุศลแต่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว น้ำดังกล่าวยังมีคุณประโยชน์ต่อต้นไม้ ได้นำไปสร้างความเจริญเติบโตผลิดอกออกผล

ด้านหน้าตอนล่างระหว่างช่องประตูใหญ่และประตูเล็กด้านข้างทั้งสองประตู ได้เขียนภาพพุทธประวัติ ส่วนบานประตูด้านในทั้งหมดเขียนภาพทวารบาล ซึ่งคติการเขียนภาพทวารบาลมาจากเมืองจีน เพื่อเปรียบเป็นทหารเฝ้าไม่ให้ศัตรูมารบกวน ส่วนช่างไทยได้ปรับเปลี่ยนเป็นการเขียนภาพเหล่าเทวดา ทรงเครื่องอย่างไทย มือถือพระขรรค์หรือศร บาง

แห่งอาจเขียนรวมกัน คตินี้รวมถึงทวารบาลที่บานหน้าต่างด้วย เป็นการเฝ้ามิให้ศัตรูได้เข้ามาภายในพระอุโบสถ

ด้านหลังพระประธานเขียนภาพไตรภูมิ เดิมเรียกว่าไตรภูมิภูมิกถาหรือไตรภูมิภูมิกถาวรรณคดีเรื่องนี้เกิดขึ้นในสมัยสุโขทัย อันเป็นระยะแรกก่อตั้งราชอาณาจักรไทย เป็นพระราชนิพนธ์ของพระมหาธรรมราชาลิไท (ครองราชย์ พ.ศ.1882 -) ทรงแต่งเรื่องนี้ เมื่อ พ.ศ. 1888 ความมุ่งหมายที่แต่งขึ้นแจ้งไว้ในบานแผ่นหนังสือไตรภูมิพระร่วงฉบับหอสมุดวชิรญาณ พ.ศ. 2455 กล่าวว่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเปลี่ยนชื่อเป็น ไตรภูมิ ซึ่งแปลว่า 3 แดน

ไตรภูมิมีความหมายว่า จักรวาล ข้างไทยโบราณตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย จะเขียนภาพเขาพระสุเมรุอยู่กลาง มีปราสาทที่ประทับของพระอินทร์อยู่บนยอดเขา สองข้างเขาพระเมรุ เป็นภาพภูเขา เรียงจากที่สูงลดหลั่นลงมาข้างละ 7 ลูก ภูเขาทั้งหมดคือสัตตบริพัทธ์ที่เป็นเขาวงแหวนล้อมเขาพระสุเมรุ ระหว่างภูเขาแต่ละลูกจะคั่นด้วยแม่น้ำสีทันดร จะเห็นหมู่ฝูงปลา พญานาค สัตว์น้ำ แหวกว่ายไปมา พันจากเขาสัตตบริพัทธ์ขึ้นไปเป็นวิมานที่สถิตของพระพรหม เทวดาชั้นต่าง ๆ ลอยล่องอยู่บนท้องฟ้า ถึงแดนนิพพาน ส่วนล่างลงมาจากพื้นแม่น้ำมักจะเขียนเป็นแดนหิมพานต์ มีสัตว์ป่าหิมพานต์ต่าง ๆ อาศัยอยู่มากมาย และที่ป่าหิมพานต์ มีต้นมักกะลีผล (นารีผล) มีผลเป็นรูปสตรี เหล่านักสิทธิ์ ฤาษี คนธรรพ์ วิยาธร ต่างมาเฝ้าไปเซ�ชม นอกจากจะเขียนไตรภูมิ ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่สรรพสัตว์ทั้ง 3 โลกและเห็นซึ่งกันและกันแล้ว ข้างไทยยังนิยมนำพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จไปแสดงธรรมเทศนาโปรดพระพุทธมารดาและเหล่าเทวดา แล้วพระองค์เสด็จลงจากสวรรค์ขึ้นดาวดึงส์ โดยพระพุทธองค์เสด็จทางบันไดแก้ว พระอินทร์ทางบันไดทอง และพระพรหมทางบันไดเงิน มีเหล่าทวยเทพเทวดามาส่ง พระองค์เสด็จสู่โลกมนุษย์ที่เมืองสังกัสสะ สน สิมารัง (2522) กล่าวว่า ข้างไทยเขียนโดยยึดถือพระราชประสงค์ของพระเจ้าบรมมลิไทที่ทรงพระราชนิพนธ์เรื่องไตรภูมิให้คนไทยรู้จัก หรือมีเจตนาจะอุทิศกุศลแก่มารดาของพระองค์

องค์ประกอบของภาพไตรภูมิเหมาะสมกับฝาผนัง องค์ประกอบของรูปหมู่เขาพระสุเมรุที่เป็นยอดสูง และมีเขาสัตตบริพัทธ์ตั้งสองข้างเรียงลดหลั่นกัน ทำให้ฉากหลังเสริมให้พระประธานแลดูเด่น ยิ่งผนังด้านหน้าเป็นเรื่องมารผจญยิ่งส่งเสริมให้มีความหมายมากยิ่งขึ้น

ผนังด้านข้างทั้งสองด้าน เนื่องจากว่าพระอุโบสถออกแบบมีสองชั้นทำให้ส่วนที่เป็นพระอุโบสถชั้นบนมีทรงเตี้ยกว่าวัดละมุด ตั้งแต่บริเวณเหนือขอบหน้าต่างขึ้นไป เขียนเทพชุมนุมได้ 2 แถว แต่ละแถวระบายสีพื้นเบื้องหลังแตกต่างกัน แถวบนสีแดงชาด แถวล่างสีน้ำตาลเข้ม ระหว่างเทพชุมนุมมีรูปพัดยศระดับชั้นของพระภิกษุพระราชาคณะระดับชั้นต่าง ๆ คั่นกลาง ภาพเทพชุมนุมนี้แสดงถึงการที่เทวดามาชุมนุมกันฟังธรรม เพราะประณมมือเข้าหาพระพุทธเจ้า ต่อจากภาพเทพชุมนุม (มีเส้นสีเทาแบ่งคั่นภาพ) ขึ้นไปจรดเพดานโบสถ์ ข้างเขียนรูปฤาษี นักสิทธิ์ วิยาธร คนธรรพ์ เหาะเหินในอากาศ นอก

ขอบเขตเทศบาลชุมชุม เพราะว่ายังหมกมุ่นข้องแฉะในไสยศาสตร์ เสพกาม จึงไม่อาจรวมอยู่ในหมู่ทวยเทพได้

ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพทศชาติชาดกทั้งสิบชาติ (ช่องละหนึ่งชาติ) และบริเวณรักแร้หน้าต่าง (บานแฝะ) เขียนภาพต้นไม้ดัด สัตว์ป่าในหิมพานต์ และบานหน้าต่างด้านในเขียนภาพทวารบาล

การเปิดให้ชม บริเวณในวัดรอบพระอุโบสถเป็นตลาดในช่วงเช้าถึงสายของทุกวัน ซึ่งเปิดขายมานานแล้วตั้งแต่สมัยก่อนที่มีการย้ายตลาดน้ำขึ้นบก แต่ละวันมีคนมาซื้อของมากมาย และพระอุโบสถจะเปิดประตูเพื่อให้ประชาชนได้มากราบไหว้พระประธาน (ประมาณ 8.00 – 17.00 น.ทุกวัน) แต่ในช่วงเวลานี้จะไม่ค่อยมีชาวบ้านในท้องถิ่นขึ้นมากราบไหว้ เพราะโดยปกติชาวบ้านจะไปไหว้สักการะหลวงปู่บุญและหลวงปู่เพิ่มที่วิหารเฉพาะมากกว่า ส่วนเวลาอื่น ๆ จะมีคนขึ้นมาไหว้และชมภาพจิตรกรรมน้อยมาก หากไม่มีการติดต่อมายังเจ้าอาวาสวัดก็จะมีผู้นำชมและให้คำอธิบาย เจ้าอาวาสบอกว่ามีคณะบุคคลติดต่อมาชมมากเหมือนกัน เป็นนักเรียน นักศึกษาด้านศิลปะ แต่ทางวัดก็ไม่มีกิจกรรมใดทางศาสนา เป็นการเฉพาะที่จะเกี่ยวเนื่องกับภาพจิตรกรรมฝาผนัง แม้ว่าจะมีโรงเรียนระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาในบริเวณวัดและใกล้เคียงกัน

จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารวัดศิระทอง

ตั้งอยู่ในหมู่ที่ 1 ด.ศิระทอง อ.นครชัยศรี จ.นครปฐม เป็นที่มีชื่อเสียงโด่งดังด้านการสร้างพระราหูของหลวงพ่อน้อย ในปัจจุบันทางวัดได้มีการสร้างพระวิหารเพื่อประดิษฐานรูปปั้นหลวงพ่อน้อยและพระวิหารเพื่อประดิษฐานพระประจำวัน ภายในจะมีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแต่ว่ามีบริเวณเนื้อที่น้อย ขณะนี้ดำเนินการได้ไม่มากนัก โดยช่างอำนาจ ศรีม่วงงามและคณะ ช่างอำนาจกล่าวว่า การทำงานต้องปรึกษาท่านเจ้าอาวาสก่อนว่าจะวาดรูปอะไร และร่างภาพขนาดเล็กให้ท่านพิจารณา เรื่องราวเป็นเรื่องพุทธประวัติ สำหรับฝาผนังเป็นปูนซีเมนต์ ช่างอำนาจใช้วิธีการขีดฝาผนังให้เรียบโดยใช้กระตาดทราย ใช้สีน้ำพลาสติกทาภายในอย่างดีรองพื้น สำหรับการร่างภาพใช้วิธีขยายภาพให้เท่ากับบริเวณที่จะเขียนแล้วใช้แผ่น gopy ลอกลายและรูปที่จำเป็นและสำคัญ ส่วนที่เป็นพื้นต้นไม้ แม่น้ำ ร่างสดบนฝาผนังได้ สีที่ใช้ใช้สีฝุ่นสำเร็จรูปซึ่งผสมกาวในถ้วยแล้วยี่ห้อ neo color ซึ่งเป็นที่นิยมกันและให้สีสันที่สดใส สวยสดงาม นอกจากนี้ช่างอำนาจได้ใช้พลอยเทียมตกแต่งบริเวณที่เป็นเส้นรูปร่างของพระพุทธรูปเจ้า เมื่อเกิดการกระทบแสงจะปรากฏแสงแวววาว โดยเฉพาะเวลากลางคืนจะงดงาม

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดเตาอิฐ

ตั้งอยู่ในหมู่ที่ 10 ด.วังเย็น อ.บางแพ จ.ราชบุรี มีพระประยูทธเป็นเจ้าอาวาส จิตรกรรมฝาผนังเขียนขึ้นประมาณ พ.ศ. 2542 ค่าใช้จ่ายในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังด้านหน้าและด้านหลังพระประธานด้านละ 15,000 บาท ส่วนผนังด้านข้างแบ่งเป็นช่องสี่เหลี่ยมได้ผนังละ 16 ช่อง รวมสองด้าน 32 ช่อง ๆ ละ 3,500 บาท

ด้านหลังพระประธานเขียนรูปพุทธประวัติ พระพุทธเจ้าตรัสรู้ใต้ต้นโพธิ์ ด้านหน้าพระประธานเขียนภาพเหตุการณ์ตอนปริณิพพาน ใช้สีสันสวยสด ส่วนด้านข้างทั้งสองด้านข้างวาดพุทธประวัติ โดยเจ้าอาวาสกล่าวว่า ช่างดูแบบจากหนังสือของกรมศิลปากร ผู้วิจัยไม่แน่ใจ เพราะว่าปัจจุบันภาพพุทธประวัติและทศชาติชาดกที่พิมพ์ออกเผยแพร่จำหน่ายมีผู้วาดหลายท่าน เช่น เหม เวชกร คำนวน ชานันโท และที่แพร่หลายมากที่สุด เป็นภาพพุทธประวัติของพระยาเทวภิณมิต พิมพ์เผยแพร่โดย ร้าน ส. ธรรมภักดี ในภูมิภาคตะวันตกมีหลายวัดที่ช่างได้นำภาพพุทธประวัติของพระยาเทวภิณมิต ซึ่งพิมพ์เผยแพร่โดยร้าน ส. ธรรมภักดี มาเป็นต้นแบบ เช่น วัดพวงมาลัย วัดพระยาญาติ (ปากงาม) ริมคลองอัมพวา ถ.บางแพ -สมุทรสงคราม อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม

ช่างที่วาดจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดเตาอิฐ เป็นช่างชาวท้องถิ่นแต่เรียนจบด้านศิลปะจากไทยวิจิตรศิลป์ ฝีมือช่างที่วาดพระอุโบสถวัดพวงมาลัยและพระอุโบสถวัดพระยาญาติดีกว่ามากมีความใกล้เคียงกับต้นฉบับมากกว่าวัดเตาอิฐ

ช่างพื้นบ้าน ในที่นี้หมายถึงคนในท้องถิ่นแต่กำเนิดและทำมาหากินในท้องถิ่นมาแต่ต้น ช่างพื้นบ้านที่คงเอกลักษณ์ความเป็นเลิศด้านจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้าน หาได้ยากมากสำหรับงานด้านจิตรกรรมฝาผนังในยุคปัจจุบัน ทำให้นึกถึงช่างพื้นบ้านเมืองเพชรบุรีที่ได้รับการกล่าวขวัญ 3 ท่าน ที่สามารถสร้างงานในยุครัชกาลที่ 9 แต่ปัจจุบันท่านเสียชีวิตแล้วทั้งสองท่าน (สำหรับท่านที่ 3 คือ ช่างเฉลิม พึ่งแดงได้ศึกษาศิลปะด้วยตนเองประกอบกับได้พบเห็น พูดคุยซักถามผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะเสมอ เช่น อาจารย์เลิศ พ่วงพระเดช และอาจารย์พิณ อินฟ้าแสง ช่างเฉลิมสอบวาดเขียนโทที่เพาะช่างได้ พ.ศ. 2526 เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดวังยาว อ.กุยบุรี จ.ประจวบคีรีขันธ์ ปัจจุบันช่างเฉลิมทำงานด้านปูนปั้นสโตร์อยู่ชยามากกว่า)

ท่านแรกคือ ช่างอยู่ อินมี ท่านเสียชีวิตเมื่อ พ.ศ. 2500 อายุประมาณ 60 ปีเศษ ท่านเป็นลูกศิษย์พระอาจารย์ฤทธิ์ วัดพลับพลาชัยซึ่งโด่งดังด้านหนังใหญ่ และช่างอยู่ อินมี ก็พำนักอยู่ที่วัดพลับพลาชัย ท่านเคยไปเขียนซ่อมจิตรกรรมฝาผนังที่พระระเบียงวัดพระแก้ว ห้องที่ 41 คราวฉลองครอบรอบกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี วัดสุดท้ายที่ท่านเขียนคือวัดท้ายตลาด อ.เขาย้อย ขณะนั้นท่านชรามากแล้ว ความเหนียวล้ามีมาก ประกอบกับมีรายได้น้อยและช่างอยู่ อินมีมีปากเสียงกับเจ้าอาวาสบ่อย ๆ ช่างอยู่ อินมี ได้รับค่าจ้างจากการวาดจิตรกรรมฝาผนังเป็นข่าวสาร 1 ถึงและเงิน 100 บาทต่อเดือน ช่างอยู่ทำงานได้ล่าช้า ทำ ๆ หยุด ๆ เจ้าอาวาสต้องให้คนไปตามเสมอ สุดท้ายท่านล้มป่วยและจบชีวิตลงที่วัดท้ายตลาด เจ้าอาวาสก็เสียดายฝีมือ ได้หาช่างท่านอื่นมาเขียนต่อ แต่ว่าเมื่อมาดูภาพแล้วก็ไม่มีใครกล้าที่จะเขียนต่อ เมื่อท่านเจ้าอาวาสมรณภาพ ภาพเขียนจึงค้างคาไว้เพียงแค่นั้น

ภาพเขียนที่พระอุโบสถวัดท้ายตลาด ผนังด้านหน้าพระประธานเขียนเป็นภาพวัดพระศรีรัตนศาสดารามเต็มผนัง เข้าใจว่าคงจะเป็นความประทับใจของช่างอยู่ เมื่อครั้งไปเขียนซ่อมจิตรกรรมฝาผนังที่พระระเบียงวัดพระแก้วพร้อม ๆ กับครูเลิศ พ่วงพระเดช ส่วน

ตอนกลางเขียนภาพพุทธประวัติ ตอนประสูติเจ้าชายสิทธัตถะ ปัจจุบันสีสันทันดูสดใส ท่านเขียนภาพสีชัดเจน จึงดูแข็ง ๆ ภายวิภาคของคนถูกต้องแต่เขียนเส้นดูเรียบง่าย ไม่แสดงกล้ามเนื้อ ส่วนใบไม้ตัดเส้นเป็นใบ เมฆม้วนตัวพุ่งขึ้นด้านบน แสดงออกถึงความใสซื่อของช่าง

อีกท่านคือ ช่างสะอาด สุทธนันท์ ท่านเสียชีวิต พ.ศ. 2533 อายุประมาณ 70 ปี ท่านเป็นชาวประจวบคีรีขันธ์ แต่อพยพครอบครัวมาอยู่เพชรบุรีทำมาหากินอยู่ที่นี้ ท่านมีประสบการณ์ทำงานศิลปะที่กรุงเทพฯ และศึกษาด้วยตนเอง เคยร่วมทำงานภาพยนตร์ชุดการ์ตูนกับปยุต เงากระจ่าง ซึ่งเป็นชาวประจวบคีรีขันธ์ ช่างสะอาดคอยสังเกตและจดจำการทำงานของครูปยุต ศึกษาทฤษฎีสีกับอาจารย์ทวี จันทรจักร วิชาเปอร์สเปคตีฟกับอาจารย์เสนาะ แยมกลีกร ท่านกลับมาอยู่เพชรบุรีโดยรับจ้างวาดภาพเหมือนจากรูปถ่ายและตัวจริงภาพของท่านมีราคาค่าจ้างต่ำ ท่านจะตระเวนไปตามหมู่บ้านและตำบลต่าง ๆ

พ.ศ. 2509 – 2511 ช่างสะอาดรับเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดจันทราวาส อ.เมือง จ. เพชรบุรี เป็นแห่งแรก (พ.ศ. 2533 ทางวัดได้รื้อโบสถ์เก่าออกเพื่อสร้างใหม่ไม่ทราบว่าได้จัดการอย่างไรกับภาพจิตรกรรมฝาผนัง) ขณะนั้นท่านอายุประมาณ 40 ปีกว่า เขียนด้วยสีฝุ่นบนแผ่นกระเบื้องอัดแล้วนำไปดอกติดบนผนังอีกที เวลาผ่านไป 20 ปีสียังสดใส เป็นเรื่องราวพุทธประวัติ ทศชาติชาดก มงคลชีวิต 38 ประการ พระเวสสันดรชาดก และเทพชุมนุม การระบายสีท่านใช้เทคนิคผสมระหว่างเก่ากับใหม่ มีการใช้แสงเงาทัศนียภาพถูกต้องตามหลักสากล และมีการตัดเส้น ปิดทอง สัดส่วนของตัวคนมีลักษณะถูกต้องตามกายวิภาค เช่นช่างอยู่ อินมี ซึ่งแสดงเส้นอย่างง่าย ไม่เน้นระบบกล้ามเนื้อนำเสนอแบบเรียบง่ายตรงไปตรงมา

พ.ศ. 2511 – 2514 เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดเขาไกรวาส อ.หัวหิน จ.ประจวบคีรีขันธ์

พ.ศ. 2517 – 2520 เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดป้อม ถ.ท่าหิน อ.เมือง จ. เพชรบุรีภาพด้านหลังพระประธานเป็นภาพต้นโพธิ์เขียนได้เหมือนจริงมาก ซึ่งช่างสะอาดต้องไปนั่งดูและสังเกตต้นโพธิ์จริงที่วัดไผ่ล้อม ว่ามีรูปทรงอย่างไร กิ่งก้านสาขาแยกออกปกคลุมอย่างไร

พ.ศ. 2523 – 2530 เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดศาลาเขื่อน ต.ตำรุ อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี

พ.ศ. 2531 – 2532 เขียนภาพหลังพระประธานพระอุโบสถวัดโยธานิมิต อ.เมือง จ.ตราด เป็นภาพต้นโพธิ์ ซึ่งช่างต้องไปนั่งดูและสังเกตต้นจริงที่วัดไผ่ล้อม

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของช่างสะอาดจะไม่ลอกเลียนแบบใคร และไม่ลอกเลียนแบบของเดิมที่ตนเองเขียนไว้ที่โบสถ์แห่งอื่น ถ้าท่านรับเขียนจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์หลังใหม่ท่านจะออกแบบใหม่

วิธีการจัดลำดับภาพ ช่างจะใช้กรอบจัดเรื่องราวเป็นตอน ๆ เพื่อจะได้ดูง่ายเข้าใจ เรื่องราวอย่างรวดเร็ว ภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยทั่วไปช่างสะอาดเข้าใจว่าชาวบ้านดูไม่รู้เรื่อง ไม่เข้าใจ จึงมีการบรรยายภาพเป็นอักษรข้อความด้วยลายมือตนเอง อาจคัดลอกมาจากหนังสือหรือใช้สำนวนตนเอง การได้อ่านและดูภาพประกอบไปด้วยก็จะเข้าใจง่ายขึ้น จะได้เข้าถึงพระธรรมมากขึ้น ช่างสะอาดรับงานเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไม่ใช่เพื่อการยังชีพ เท่านั้นท่านยังเขียนข้อความเป็นการเตือนให้ช่วยกันรักษาภาพเขียนไว้ให้ลูกหลานได้ดูต่อไปและช่วยกันรักษาอารยธรรมของชาติ และท่านมักมีรายการเขียนแถมให้โดยไม่รับค่าจ้างเพื่อเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้กับพ่อแม่ ปู่ย่า ดายาย

ภาพที่วัดศาลาเขื่อนท่านเขียนภาพที่ต้องการจะเผยแพร่ศาสนาพุทธไปยังคนเชื้อชาติอื่น ๆ ดังจะเห็นได้จากคำอธิบายประกอบภาพมีทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ เช่น ภาพอาหารมื้อสุดท้าย (The Last Supper) และภาพพระที่พระพุทธเจ้าจะดับขันธปรินิพพาน พระพุทธองค์ได้ทรงพระราชทานปัสสัมโมกวาทแก่เหล่าพระสาวก

ในงานเขียนช่างสะอาดจะแฝงมุขตลกไว้เสมอ ท่านเป็นผู้ร่ายยาวอารมณ์ขัน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปรีชา เกาทอง ได้วิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมฝาผนังของช่างสะอาด โดยยกตัวอย่าง 3 วัด คือ

จิตรกรรมฝาผนังที่วัดจันทราวาส ดูจากวิธีการวางองค์ประกอบและการจัดวางภาพแล้ว จะเห็นได้ชัดเจนว่าที่วัดนี้เป็นฝีมือในยุคแรก วิธีการจัดภาพเป็นแบบเรียบง่าย ดูเหมือนกับว่าเราไปเห็นข้อเท็จจริงที่ตรงไปตรงมา เช่น การแบ่งส่วนของบนบกกับในน้ำ แม้แต่วิธีการนำเสนอภาพก็เป็นวิธีที่เรียบง่ายเหมือนการอ่านหนังสือ หรือเปิดอัลบั้มภาพดู การวางรูปเป็นช่อง ๆ สะดวกต่อการดูภาพ สีสันที่ใช้ยังรักษาแนวคิดวิธีการใช้สีส่วนที่เป็นสีมืด ๆ ครีမ် รูปทรงของคน สัตว์ ยังเป็นการแสดงออกแบบชื่อ ๆ ตรงไปตรงมา มองดูแล้วยังไม่สมบูรณ์มากนัก แต่ก็แสดงบุคลิกลักษณะชื่อ ๆ ตรงไปตรงมาแบบช่างพื้นบ้านทั่วไป

จิตรกรรมฝาผนังที่วัดป้อม จะเห็นได้ถึงความเปลี่ยนแปลง คือ การจัดวางภาพจะมีการพัฒนา สังเกตได้ในวิธีการแบ่งกลุ่มภาพที่มีลายกรอบรูปเป็นชั้มกรอบภาพเป็นตอน ๆ เอาไว้ แนวทางอันนี้คล้ายจิตรกรรมฝาผนังวัดระฆังโฆษิตาราม หรือแนวการเขียนภาพกลุ่มคน สัตว์ ที่ได้แนวคิดจากภาพพระเทวภิรมมิต แนวการเขียนสี รูปทรง สัดส่วนของคน สัตว์ สิ่งของ และสถาปัตยกรรม มีความสมบูรณ์มากกว่าผลงานที่วัดจันทราวาส

จิตรกรรมฝาผนังที่วัดศาลาเขื่อน เราจะเห็นถึงความก้าวหน้า คือ การจัดวางรูปองค์ประกอบมีความคมคายแน่นอน การใช้สีที่มีความสดใส เด่นชัด การเขียนรูปคน สัตว์ สิ่งของจะมีความก้าวหน้าสมบูรณ์แบบมากขึ้น ท่านมีการค้นคว้า ทำงานในเชิงช่าง งานจิตรกรรมฝาผนังชี้ให้เห็นถึงความก้าวหน้าทั้งทางด้านความคิด ฝีมือ และเทคนิควิธีการเป็นอย่างมาก ท่านเป็นช่างเขียนที่ใจรัก ฝึกฝนหาความรู้จากการอ่าน การฝึกหัดปฏิบัติอยู่เสมอ มีความมุ่งมั่น มีผลงานที่มีการพัฒนาในลักษณะวิธีการเฉพาะถิ่น เป็นผู้สืบสายทางสกุลช่างเพชรบุรีอีกช่วงหนึ่งของยุคสมัย

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดไร่ขิง

ตั้งอยู่ริมถนนพุทธมณฑลสาย 6 ต. ไร่ขิง อ.สามพราน จ.นครปฐม เป็นวัดที่สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในสมัยอยุธยา ปัจจุบันหลวงพ่อวัดไร่ขิง¹ ซึ่งเป็นพระพุทธรูปที่ชาวบ้านให้ความเคารพสักการะบูชา จึงมีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักของประชาชนจำนวนมากทั้งชาวนครปฐมและคนไทยทั่วประเทศ

พระอุโบสถมีลักษณะทรงโรงดังเช่นพระอุโบสถวัดทั่ว ๆ ไป เป็นศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น กว้าง 4 วา 2 ศอก ยาว 12 วา สูง 8 วา

ในสมัยรัชกาลที่ 4 น่าจะมีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังสันนิษฐานว่ามีรูปอสุรยักษ์ เสี้ยวทาง สัตว์ประหลาด ตามจินตนาการของช่างชาวจีน

พ.ศ. 2503 ปูนทรายที่โบกฝาผนังพระอุโบสถผุกร่อน คณะกรรมการวัดตกลงให้บูรณะ หนังสือประวัติวัดและหลวงพ่อวัดไร่ขิง บันทึกว่า นำปูนเก่าออกและเซาะระหว่างก้อนอิฐให้ลึกประมาณ 1 เซนติเมตร ขัดล้างให้สะอาดก่อนจะโบกปูน อิฐจะต้องมีลักษณะเปียกน้ำและแห้งหมาด ๆ พอสมควร ละลายปูนซีเมนต์กับน้ำขัดฉีดยาให้ทั่วร่องที่เซาะ แล้วจึงโบกปูนอย่าปล่อยให้แห้ง จะทำให้ปูนที่โบกจับแน่นมั่นคงดี

พ.ศ. 2530 - 2531 ได้มีการบูรณะครั้งใหญ่และได้มีการเปลี่ยนวัสดุในการก่อสร้าง มีการปูพื้นหินอ่อนบริเวณผนังใต้ขอบหน้าต่างลงมา และพื้นผนังโบสถ์

พ.ศ. 2533 ได้มีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังใหม่ โดยช่างสุรจิตร์ ยังพะกุลและคณะ ได้มีการประสมตามวิธีโบราณและรองพื้นด้วยปูนขาว การเขียนภาพฝาผนังมีแนวคิดการดำเนินเรื่องจากเจ้าอาวาสวัด

ลักษณะของงานจิตรกรรมฝาผนัง ช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังด้วยสีฝุ่นรูปแบบไทยประเพณีประยุกต์สมัยใหม่เล็กน้อย ภาพบุคคลจะมีกิริยาอาการแสดงออกที่เรียกว่า OVER ACTING ลักษณะภาพและท่าทางคล้ายภาพเขียนจิตรกรรมไทยของอาจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ เพราะช่างสุรจิตร์ศึกษาศิลปะด้วยตนเอง และสอบครูวาดเขียนจากเพาะช่าง จากนั้นทำงานด้านศิลปะและจิตรกรรมไทย โดยเป็นลูกมือช่างก่อน และพัฒนาฝีมือมาตามลำดับกลายมาเป็นผู้รับงานด้วยตนเอง

ผลงานของช่างสุรจิตร์และคณะได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดพรหมรังษี จ.ลพบุรี จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดอรุณรังษี จ.นครนายก ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของท่านในระยะต่อมามีลูกมือเป็นผู้ที่เรียนจบจากเพาะช่าง และเมื่อช่างเหล่านี้มีประสบการณ์มากขึ้นมักจะแยกย้ายออกไปรับงานด้วยตนเอง ปัจจุบันท่านมีลูกสาว 2 คนที่ช่วยงานโดยทั้งสองไม่ได้เรียนศิลปะจากสถาบันโดยตรง อาศัยการเรียนรู้และฝึกปฏิบัติงานจากท่านโดยตรง และลูกชาย 1 คน ซึ่งจบการศึกษาระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูงจากวิทยาลัยช่างศิลป์

การจัดองค์ประกอบของภาพยึดคติเดิมแต่โบราณ คือ สายตานกมอง ทศนิยมวิทยาแบบเชิงเส้นขนาน แต่มีทศนิยมภาพแบบตะวันตก มีการใช้แสงเงาทำให้เกิดมิติหลัก

ระยะใกล้ – ใกล้ คล้ายภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามในยุคครอบครองรัตนโกสินทร์ 150 ปี และสมัยปัจจุบัน

ด้านหน้าพระประธานเขียนเป็นภาพไตรภูมิ โดยแบ่งเป็น 3 ส่วน ด้านบนสุดเป็นภาพพระพุทธเจ้านั่งขัดสมาธิลอยอยู่ในห้วงมรรณพ แสดงถึงดินแดนนิพพาน มีลวดลายไทยคั่นเป็นสินเทา ร่องลงมา (ภาพระหว่างกลางผนัง) เป็นเขาพระสุเมรุอยู่กลาง ด้านข้างมีภูเขาสัตตพัทธ มีแม่น้ำสีทันดรรองรับ บนยอดเขาเป็นปราสาทเหล่าเทวดาต่าง ๆ ล่างลงมามีเส้นริบบิ้น (สินเทา) ที่กลายมาจากลำตัวพญานาคซึ่งกาลเวลาคาบไว้ในปากเป็นตัวแบ่งภาพ ด้านล่างสุดเป็นภาพในหมู่บ้านแสดงวิถีชีวิตของชาวบ้านมีพฤติกรรมในกฎไตรลักษณ์ ความเป็นอนิจจัง ทุกขัง อนัตตา

ด้านหลังพระประธานเป็นภาพต้นโพธิ์ใหญ่ ฉากหลังวาดเป็นปราสาทราชวังใหญ่ แสดงถึง การตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าโดยใช้หลวงพ่อดำไว้ซึ่งเป็นประธาน ด้านล่างลงมาเป็นภาพทศชาติชาดก

ด้านข้างผนังเหนือช่องหน้าต่างเขียนเรื่องพุทธประวัติ เริ่มตั้งแต่พระนางสิริมหามายาเสด็จสู่พิภพอภิเสกสมรม จนถึงโทณพราหมณ์ระงับสงครามในการแย่งชิงพระบรมธาตุ

ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพเกี่ยวกับพุทธศาสนาที่มีการเผยแพร่ศาสนาครั้งแรกในสุวรรณภูมิ (ทวารวดี) ซึ่งมีภาพองค์พระปฐมเจดีย์และภูมิทัศน์ในอดีต ด้านานการสร้างพระปฐมเจดีย์ (พระยาทรงพระยาพาน) นำเหตุการณ์ของตำนานมาเขียน เช่น การชนช้างกัน ภาพดอกบัว 5 ดอก ตามความหมายของการเข้าใจในธรรม โดยมีเทวดานางฟ้ามาชุมนุมกัน ภาพพุทธคยา สถานที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า ภาพสถูปสาญจีในประเทศอินเดียที่พระเจ้าอโศกมหาราชทรงสร้างขึ้น เพื่อรวบรวมพระบรมสารีริกธาตุ ภาพแสดงความเป็นมาของอำเภอสามปราชญ์ ภาพพญานาคราชและภาพประวัติของพระสารีบุตร ซึ่งเป็นศิษย์เอกของพระพุทธเจ้า

นอกจากนี้ช่างสุจิตร ยังพะงูลและคณะยังได้วาดจิตรกรรมฝาผนังในพิพิธภัณฑวัดไร่ขิง ประมาณ พ.ศ. 2542 โดยเป็นภาพเกี่ยวกับสถานที่สำคัญทางพุทธศาสนาในประเทศไทย ตั้งแต่สมัยทวารวดีจนถึงรัตนโกสินทร์ การเขียนครั้งนี้เขียนแบบเหมือนจริง เพราะหากเขียนแบบไทยประเพณีคนดูอาจจะดูไม่เข้าใจว่าเป็นสถานที่ใด โดยใช้เทคนิคฉีกผ้าใบแคนวาสลงบนผนังก่อน แล้วเขียนด้วยสีฝุ่น NEO COLOR และที่ห้องสมุดประชาชนเฉลิมพระเกียรติ (วัดไร่ขิง) ใช้เทคนิคเดียวกัน แต่เป็นเรื่องสังข์ทอง ซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ของล้นเกล้าฯ รัชกาลที่ 2 ตามความต้องการของพระอุบาลีคุณูปมาจารย์ เจ้าคณะภาคที่ 14 เจ้าอาวาสวัดไร่ขิง ซึ่งเห็นความสำคัญของพระราชนิพนธ์ แต่ที่สำคัญเรื่องดังกล่าวเป็นเรื่องของการทำความดียอมได้รับผลตีตอบแทน ทำชั่วได้สิ่งที่ไม่ตีตอบแทน และการมองคนอย่ามองแต่รูปร่างภายนอกเหมือนหัวสามลมมองเจ้าเงาะและหกเขย ต้องมองให้ลึกเข้าไปในจิตใจ เพราะรูปร่างภายนอกมักจะปิดบังความดีภายใน

การเปิดให้ชม พระอุโบสถวัดไร่ขิงเปิดให้ประชาชนได้นมัสการหลวงพ่อไร่ขิง ซึ่งเป็นพระประธานในพระอุโบสถ แต่ละวันโดยเฉพาะวันหยุดและเทศกาลงานประเพณีต่าง ๆ จะมีประชาชนทั่วทุกสารทิศมากราบไหว้มากมาย ภายในพระอุโบสถจึงไม่สะดวกต่อการที่จะเดินชมจิตรกรรมฝาผนัง และวัตถุประสงค์ส่วนใหญ่ของประชาชนมาเพื่อกราบไหว้บูชาหลวงพ่อไร่ขิง บางคนจึงไม่สนใจ บางคนอาจจะยืนดูภาพบางภาพแต่จะเข้าใจหรือไม่ มากน้อยเพียงใดอยู่ที่ใจแต่ละคน เพราะไม่มีผู้อธิบายไม่มีสื่อใด ๆ ที่จะขยายความรู้ในส่วนนี้สู่ประชาชนที่มาไหว้หลวงพ่อวัดไร่ขิง

ฝาผนังเป็นฝาผนังเก่าที่ได้รับการบูรณะจึงปรากฏว่ามีรอยรอยของการกระแทก ภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงเสียหายบางส่วนและลบเลือนในบางส่วน อาจจะโดนมือของประชาชนที่เข้ามากราบไหว้พระบ่อย ๆ ก็เป็นไปได้

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสระกระเทียม

เป็นฝีมือของคุณนิตยา ศักดิ์เจริญ เป็นที่น่าสังเกตว่าในภูมิภาคตะวันตกนี้มีผลงานจิตรกรรมฝาผนังฝีมือช่างนิตยา ศักดิ์เจริญหลายวัด ช่างนิตยา จบการศึกษาจากรากวิทยาเขตเพาะช่างด้านจิตรกรรมสากล โดยงานชิ้นแรกเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดสังข์กระจาย ใช้การวาดและระบายสีตามเทคนิคโบราณ เนื่องจากว่ามีประสบการณ์จากการตระเวนอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังมาก่อน

วัดในภูมิภาคตะวันตกที่มีผลงานช่างนิตยา เช่น

พระอุโบสถวัดอินทาราม จังหวัดสมุทรสงคราม วาดประมาณ พ.ศ. 2544

พระอุโบสถจตุรมุขวัดจุฬามณี ต.บางช้าง อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม วาดประมาณ พ.ศ. 2541 ค่าจ้างประมาณ 2 ล้านบาท

พระอุโบสถวัดท่าราบ ต.บางแพ จ.ราชบุรี พระครูสังฆรักษ์ เจริญอุทาโน เป็นเจ้าอาวาสวัด เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังประมาณ พ.ศ. 2545 แต่ไม่แล้วเสร็จ เนื่องจากว่าช่างนิตยาดกลงอย่างไรกับเจ้าอาวาสองค์ก่อนซึ่งมรณภาพไป เพราะเมื่อพระครูสังฆรักษ์ได้รับการแต่งตั้งเป็นเจ้าอาวาสองค์ต่อมาในสมัยปัจจุบัน เจ้าอาวาสได้ตรวจสอบบัญชีค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ของวัดที่ใช้ในการก่อสร้างต่าง ๆ ปรากฏว่ามีหนี้สินมากมาย ซึ่งเกี่ยวโยงมาถึงการเขียนจิตรกรรมฝาผนังด้วย

เพราะฉะนั้นในพระอุโบสถขณะนี้ช่างนิตยาไม่ได้มาทำงานต่อ

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสระกระเทียม ต.สระกระเทียม อ.เมือง จ.นครปฐม พระครูภาวนาวิมล เป็นเจ้าอาวาส

จิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้เป็นภาพจิตรกรรมที่มีความงดงามมาก ค่าใช้จ่ายประมาณ 5 ล้านบาท ด้านหน้าพระประธานเขียนภาพมารผจญ ส่วนล่างเขียนภาพป่าหิมพานต์ มีสัตว์ต่าง ๆ ด้านหลังไตรภูมิ ประกอบด้วยสวรรค์ มีเขาพระสุเมรุและปราสาทไพโรยนต์ของพระอินทร์และเขาสัตตบริภัณฑ์ล้อมรอบ ด้านซ้ายมีรูปพระจันทร์ ด้านขวารูปพระอาทิตย์ ผนังด้านข้างเขียนบนสุดเป็นเทพชุมนุม รองลงมาเป็นภาพพระอดีตพุทธในลักษณะปางต่าง

๑. ผนังเหนือขอบหน้าต่างเขียนภาพพุทธประวัติตั้งแต่พระพุทธองค์ประสูติ จนถึง การถวายพระเพลิงพระบรมศพและการสร้างพระจุฬามณีบนสวรรค์ ผนังระหว่างช่องหน้าต่าง เขียนภาพวันสำคัญต่าง ๆ ทางพุทธศาสนา เช่น วันอาสาฬหบูชา วันเข้าพรรษา วัดสารทไทย การตักบาตรเทโว วันออกพรรษา วันลอยกระทง วันขึ้นปีใหม่ วันมาฆบูชา ทำบุญสลากภัต วันสงกรานต์ วันวิสาขบูชา ประเพณีบวชนาค การเทศน์มหาชาติ และบริเวณมุมพระอุโบสถ (ผนังรักแร้) เขียนภาพสัตว์ป่าหิมพานต์ เช่น ราชสีห์ คชสีห์ กิเลน กิณรี ส่วนผนังบานประตูและบานหน้าต่างด้านในเขียนภาพทวารบาล

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดไผ่ล้อม อ.เมือง จ.นครปฐม วัดนี้โด่งดังเพราะมีพระเกจิอาจารย์ชื่อดังของเมืองไทยเป็นเจ้าของอาวาสอยู่ คือ หลวงพ่อพูล ซึ่งท่านเป็นพระที่มีปฏิภาณวิริยอุตสาหะและมากด้วยเมตตา จิตรกรรมฝาผนังเขียนตั้งแต่บริเวณเหนือหน้าต่างขึ้นไป เพราะระหว่างช่องหน้าต่างปูผนังด้วยหินอ่อน เป็นภาพพุทธประวัติ เนื่องจากเขียนในที่สูง ภาพจึงมีขนาดใหญ่กว่าปกติเพื่อให้มองเห็นได้ชัดเจน ด้านหน้าพระประธานเขียนภาพพระพุทธเจ้าเสด็จขึ้นไปโปรดพุทธมารดาและเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ด้านหลังเขียนภาพไตรภูมิ

โดยลักษณะของงานจิตรกรรม ช่างนิดยาได้สร้างสรรค์เป็นรูปแบบของตนเอง คือ รูปแบบพระพุทธเจ้า กษัตริย์ ตัวพระตัวนาง ประยุกต์จากของโบราณมา แต่ยังระบายสีเรียบ และตัดเส้นเหมือนเดิม สีที่ช่างนิดยาใช้จะออกโทนสีเขียวใส ฟ้ำและม่วง ในลักษณะอ่อนหวาน สดใส ผสม IMPRESS ซึ่งเป็นสกุลการใช้สีคัลปิตะวันตก สอดแทรกเข้าไป ลักษณะการระบายสีก็อ่อนทึบ โขดหินจะแสดงฝีมือประพูนกันให้มีลักษณะเคลื่อนไหวเกิดเป็นรอยผิวของโขดหินที่ไม่เรียบ ขรุขระ เป็นลอน

อภิปรายผลการวิจัย

1. จิตรกรรมฝาผนังภายในวัดเริ่มได้รับความนิยมมากขึ้น วัดที่มีประชาชนทำบุญมากมีทุนทรัพย์หรือมีองค์กร สถาบันชั้นสูงให้การอุปถัมภ์ มีโอกาสที่จะได้มีการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง แต่เนื่องจากการเผยแพร่สู่สาธารณชนโดยเฉพาะสื่อมวลชนมีน้อย ทำให้ผู้วิจัยไม่อาจค้นพบได้ทั่วถึงข้อมูลว่ามีวัดใดที่มีจิตรกรรมฝาผนัง การสอบถามคนในพื้นที่จังหวัดต่าง ๆ เป็นข้อมูลที่ตีประการหนึ่งที่ไม่ควรละเลย

2. ในปัจจุบันการวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัด ถือเป็นธุรกิจชนิดหนึ่งที่เปลี่ยนแปลงแนวคิดจากสร้างงานเพื่อบุญกุศลของตนเองที่ได้กระทำและรับใช้พุทธศาสนา เช่นช่างในอดีตโบราณ จิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏในแต่ละวัดจะมีความหมายและงดงาม ขึ้นอยู่กับผู้อุปถัมภ์ เจ้าอาวาสวัดและกรรมการวัด ชื่อเสียงและฝีมือลายมือของช่างด้วย บางวัดที่มีปัญหาค่าจ้าง งานจิตรกรรมที่วาดค้างคาอยู่ก็ต้องปล่อยไว้เช่นนั้น วัดที่มีฐานะการเงินดี การจ่ายค่าจ้างตรงตามที่ได้ตกลง ฝีมืองานจิตรกรรมก็งามมาก ช่างแต่ละคนจะติดต่อไปยังเจ้าอาวาสวัดแต่ละแห่งเพื่อเสนองาน มีการนำเจ้าอาวาสและคณะกรรมการวัดไปดู

ผลงานที่เคยวาดไว้ที่พระอุโบสถวัดต่าง ๆ เพื่อสร้างความเชื่อมั่นให้เจ้าอาวาสวัดและ คณะกรรมการวัดที่มีต่อคณะช่างของตนเอง ลักษณะของการทำงานจึงเป็นการทำเพื่อสร้าง อนาคตตนเอง ควบคู่ไปกับการสร้างงานเพื่อพุทธศาสนา ลักษณะการทำงานอาจจะต้องแข่ง กับเวลา งานเสร็จเร็วหรือตามกำหนดไม่ล่าช้ารายได้คงเหลือจะมีมากกว่างานเสร็จช้าเกิน กำหนดเวลา

3. การแบ่งสกุลช่างตามที่ได้กำหนดไว้ในงานวิจัยครั้งนี้ จากการที่ระบบ การศึกษาได้แพร่หลายขยายวงกว้างมากยิ่งขึ้น ทำให้ประชาชนได้เข้าสู่ระบบการศึกษาใน โรงเรียนมากยิ่งขึ้น

ประกอบกับงานจิตรกรรมฝาผนังตามวัดต่าง ๆ ที่ต้องใช้เวลานานมาก เงินทุนมาก ชบ เขาเพ็งกลับมาเริ่มนิยมไม่นานมานี้ ทำให้ช่างพื้นบ้านในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยปัจจุบันนี้ เป็นเอกทัศคะจิตรกรรมฝาผนังหาได้ยากมาก ส่วนใหญ่ในปัจจุบันจะเป็นผู้ที่เรียนจบ การศึกษาจากสถาบันด้านศิลปะชั้นนำของประทศมาทำงานในท้องถิ่น เริ่มต้นระยะแรกเป็น การหาประสบการณ์ฝึกฝนการทำงานของตนกับช่างรุ่นใหญ่กว่า ฉะนั้นความเป็นช่าง พื้นบ้านเช่น ช่างอยู่ อินมี และช่างสะอาด สุทธนันท์ ช่างชาวเมืองเพชรบุรีจึงไม่ปรากฏให้ เห็นในปัจจุบันและคงจะหมดไปในสังคมเศรษฐกิจนิยมปัจจุบัน แต่ก็มีช่างกึ่งลักษณะช่าง พื้นบ้านที่ศึกษาศิลปะด้วยตนเอง เรียนวิชาวาดเขียนโทจากโรงเรียนเพาะช่างและทำงาน ด้านนี้ แต่เมื่อพิจารณาผลงานไม่ค่อยได้แสดงถึงความเป็นพื้นบ้านออกมา อาจเป็นเพราะ ต้องทำงานตามความต้องการของเจ้าอาวาสวัด งานที่ทำจึงมีลักษณะสวยงามตามประเพณี โบราณที่มีมาแต่เมืองหลวง สะท้อนความเป็นพื้นบ้านน้อยมากจนแทบไม่มี

ช่างที่จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ วิทยาเขต เพาะช่าง จึงมีมากที่สุด การที่ได้มาทำงานร่วมกัน หรือต้องประชันฝีมือกัน เป็นช่างรุ่นพี่รุ่น น้อง แนวทางการทำงานจึงไม่แตกต่างกันมากนัก การเรียนรู้ซึ่งกันและกันจึงไม่ยากเย็น ผลงานมีลักษณะคล้ายคลึงกัน

สำหรับจิตรกรรมฝาผนังที่มีฝีมือของช่างที่เป็นศิลปินระดับได้รับรางวัล จากการ วิจัยครั้งนี้ไม่มี อาจเป็นเพราะไม่มีเหตุและปัจจัยที่ช่างระดับใหญ่จะได้กระทำเช่นนั้น เช่น ที่ พระอุโบสถวัดไตรศรเทพที่ศิลปินแห่งชาติ จักรพันธ์ โปษยกฤตและคณะได้วาดจิตรกรรมฝา ผนัง หรือที่วัดร่องขุน จ. เชียงราย ที่เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้สร้างสรรค์เพื่อเป็นพุทธบูชา คงมีแต่ที่พระอุโบสถวัดอัมพวันเจติยาราม จ. สมุทรสงคราม ที่คณะครูและอาจารย์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง ดำเนินงานซึ่งฝีมือ งดงามไม่ด้อยกว่ากันเลย ส่วนผลงานของช่างนิตยา ศักดิ์เจริญ ซึ่งได้รับการยกย่องเป็นผู้มี ผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม และมีงานจิตรกรรมฝาผนังปรากฏในวัดต่าง ๆ หลายแห่งใน เขตภูมิภาคตะวันตก นับว่าเป็นช่างผู้หนึ่งที่นำศึกษา ซึ่งผู้วิจัยยังติดต่อไม่ได้ จึงได้ละเลย ข้อมูลในส่วนนี้

4. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องจะพบว่า มีวรรณกรรมที่เกี่ยวกับกับพระพุทธศาสนา ที่ได้สืบเนื่องต่อกันมาจากอดีต และมีการจัดวางภาพตามประเพณีดั้งเดิมที่สืบมา ส่วนเทคนิคศิลปกรรมมีความหลากหลายมากขึ้น อาจจะเลียนแบบสมัยอยุธยา ดันรัตนโกสินทร์ การสร้างสรรค์ตามที่ช่างได้ศึกษามาจากสถาบันการศึกษา และฝึกฝนเพิ่มประสบการณ์ตนเองและคิดเอง แต่อย่างไรก็ดีศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 9 ก็พอที่จะมีเค้าโครงให้ทราบได้ว่าเป็นอย่างไร เพราะการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ต้องสนองความต้องการเจ้าอาวาสวัดซึ่งท่านเองก็มีความต้องการ ความคิด มีเหตุผลที่ทำให้กระทำเช่นนั้น ประการหนึ่งคือ วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ ได้แก่ พระราชประวัติ พระราชกรณียกิจที่พระองค์ทรงมีต่อบ้านเมืองเป็นสิ่งที่ควรได้บันทึกไว้ เพราะพระเจ้าแผ่นดินมีพระมหากรุณาธิคุณต่อไพร่ฟ้าประชาชน แม้ว่าความเชื่อเดิม ๆ อาจจะคลายลงในประเด็นที่ว่า พระองค์ คือ พระนารายณ์ที่อวตารลงมาช่วยขจัดความทุกข์ยากของประชาชนและพระองค์ คือ อนาคตพระพุทธเจ้า แต่พระราชกรณียกิจและทศพิธราชธรรมที่พระองค์ทรงมีต่อบ้านเมือง มีประโยชน์ต่อประชาชน เป็นหลักฐานสำคัญ

5. งานจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏบนฝาผนังพระอุโบสถเก่า เมื่อใช้วิธีการแบบโบราณด้วยช่างยุคปัจจุบัน มักมีปัญหาการกะเทาะของชั้นปูนทำให้จิตรกรรมฝาผนังเสียหายทุกแห่งที่ได้สำรวจมา ยิ่งใช้สีแบบโบราณก็เกิดการขึ้นรา สีหลุดลอก จึงควรได้มีการวิเคราะห์วิจัยหาสาเหตุ สำหรับฝาผนังปัจจุบันจึงใช้สีสมัยใหม่ ส่วนจะคงทนแค่ไหนต้องให้ระยะเวลาพิสูจน์ และการดูแลรักษาที่ถูกต้องตามหลักวิชาการ เพราะปัญหาหนึ่งที่พบคือ การที่นกพิราบมักเข้าไปถ่ายอุจจาระทำให้เกิดความสกปรก ทางวัดจึงกันตาข่ายรอบพระอุโบสถ เพื่อมิให้นกเข้ามาได้อาจทำให้ทัศนียภาพลดความสวยงามลง แต่เป็นวิธีที่ดีที่สุดในขณะนี้

6. วัดที่มีงานจิตรกรรมฝาผนัง ชุมชนและโรงเรียนในละแวกเดียวกัน ไม่มีแผนหรือการใช้ประโยชน์จากจิตรกรรมฝาผนังอย่างเป็นกิจลักษณะ ทางโรงเรียน สถานศึกษาควรที่จะได้พิจารณาหาทางใช้ประโยชน์จากแหล่งความรู้ในชุมชนให้เกิดประโยชน์ต่อการศึกษามากที่สุด

ข้อเสนอแนะที่ได้จากการศึกษาค้างนี้

ผลจากการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะต่อสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ผู้ที่สนใจ เพื่อนำแนวคิดไปขยายความคิดหรือสร้างกิจกรรมโดยใช้จิตรกรรมฝาผนังเป็นสื่อเพื่อการศึกษาและการเรียนรู้ การส่งเสริมให้ประชาชนเกิดความรัก ห่วงแหนศิลปกรรมประจำชาติ เป็นสิ่งที่ควรกระทำอย่างยิ่ง

แนวคิดศิลปกรรมรัชกาลที่ 9

รูปแบบศิลปะที่มีความเป็นลักษณะเฉพาะของรัชกาลปัจจุบันเป็นอย่างไร ผู้วิจัยเข้าใจว่า น่าจะมีความคิดเฉพาะของศิลปกรรมแต่ละประเภท เช่น คุณลักษณะของ

พระพุทธรูป (ปฏิมารกรรม) พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระราชทานพระราชดำริ และพระราชวินิจฉัยว่า พุทธลักษณะจะต้องมีลักษณะที่สง่างาม แข็งแรง แต่ไม่แข็งกระด้าง และให้มีความรู้สึกว่าเป็นที่พึ่งแก่เหล่าพสกนิกร เรียกว่าเป็นแบบพุทธศิลป์แห่งสมัย รัตนโกสินทร์ พระพุทธรูปจึงผสมผสานความเป็นอุดมคติและความเหมือนจริง แต่งาม ประณีต กลมกลืน ส่วนสถาปัตยกรรมนั้น พระองค์ทรงมีพระราชดำริว่า ควรเน้นประหยัด เรียบง่ายและใช้ประโยชน์ได้สูงสุด ดังนั้นพระอุโบสถวัดพระราม 9 กาญจนาภิเษก จึงมี รูปแบบผสมผสานสถาปัตยกรรมไทยและสถาปัตยกรรมร่วมสมัย มีความเป็นเฉพาะอย่างในปัจจุบัน มีความบริสุทธิ์ สะอาด สวยงาม เพื่อใช้สำหรับพัฒนาชุมชนด้านจิตใจ ความเข้มแข็ง ประสานความร่วมมือระหว่าง บ้าน วัด โรงเรียนและหน่วยราชการ พระอุโบสถมีขนาดพอเหมาะจุคนได้เพียง 30-40 คน ใช้งบประมาณเพียงสามล้านบาทต่างจากพระอุโบสถวัดอื่น ๆ ที่อาจใช้เงินมากกว่านี้

สำหรับจิตรกรรมที่แสดงถึงลักษณะศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 9 นั้น จุดแรกเริ่มคงจะเห็นได้จากภาพประกอบพระราชนิพนธ์เรื่อง พระมหาชนก ซึ่งมีศิลปปนรวม 8 ท่าน แบ่งกันวาดภาพประกอบรวม 36 ภาพ ซึ่งได้วางแนวคิดจากงานจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม และคลี่คลายเป็นแบบจิตรกรรมประเพณีร่วมสมัยมากขึ้นตามลำดับ ทั้งนี้ศิลปินแต่ละท่านจะมีเอกลักษณ์ของตนเอง ภาพประกอบจึงแสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของศิลปินแต่ละคนด้วย

ปัญญา วิจินธนสาร ใช้รูปแบบศิลปะไทยประเพณีเดิม แสดงถึงความงดงาม วิจิตรละเอียดอ่อนของลวดลายและรูปทรงการวางองค์ประกอบของภาพเป็นการจัดวางในลักษณะใหม่ที่แตกต่างไปจากแบบประเพณีไทยดั้งเดิม รวมทั้งการใช้สีที่สดและหลากหลาย โดยเฉพาะสีที่ปรากฏในบรรยายกาศของภาพเน้นให้ดูเด่นและสง่างาม อีกทั้งใช้สัญลักษณ์สื่อความหมายของภาพตามคติความเชื่อแบบไทย เช่น ภาพสุริยุปราคาที่แสดงถึงกลางบอเหตุ ภาพกระรอกที่สะท้อนถึงความซื่อสัตย์ ความจงรักภักดีของประชาชน และยังได้สอดแทรกอารมณ์ความรู้สึกในแง่ความสงบนิ่ง วังเวง เศร้าสร้อย กังวล สับสนอลหม่าน ความสนุกสนานและความตื่นเต้นไว้ในภาพ ดังเช่นภาพฉากสงคราม

เนติกร ชินโย ใช้รูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีแต่จัดวางองค์ประกอบภาพให้สลับซับซ้อน เพื่อให้เกิดมิติ เกิดระยะใกล้ไกล รวมทั้งเพิ่มเติมวิธีการของศิลปะสมัยใหม่ คือการใช้เทคนิคแต้มเป็นจุด ตามลักษณะการแสดงออกของกลุ่มนีโออิมเพรสชันนิสม์ รวมทั้งการวาดสิ่งของต่าง ๆ ในธรรมชาติให้แตกต่างจากจิตรกรรมไทยแบบประเพณีเดิม ด้วยการประติษฐ์ลวดลายให้เป็นแบบใหม่ โดยมีได้ลอกเลียนธรรมชาติ

จินตนา เปี่ยมศิริ ใช้เทคนิคสีแต้มและทัศนมิติเช่นเดียวกับเนติกร แต่เน้นการวาดภาพธรรมชาติและลวดลายแบบไทยประเพณีผสมผสานกับลักษณะธรรมชาติที่เหมือนจริง การวางองค์ประกอบของภาพดูแล้วมีลักษณะการเคลื่อนไหวของเส้นและสี

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ วาดภาพจิตรกรรมไทยประเพณีตามแบบเฉพาะตน การ

ใช้สีสัน ลวดลาย และการเน้นบรรยายภาพของความสว่างสดใส ความเป็นลักษณะศิลปะสมัยใหม่สืบเนื่องมาจากการใช้สีแสดงบรรยายภาพ อารมณ์ ความรู้สึก และการแสดงออกในเรื่องเวลา ซึ่งภาพจะแสดงออกในแนวจินตนาการ เพื่อฝันของกลุ่มเซอร์เรียลิส

ประหยัด พงษ์คำ วาดภาพจิตรกรรมไทยประเพณีซึ่งผสมผสาน กับการจัดวางภาพในลักษณะใหม่ การใช้สีที่เป็นรูปทรงบุคคลและบรรยายภาพแสดงถึงลักษณะศิลปะสมัยใหม่ ท่านได้นำเอกลักษณ์ที่ปรากฏในงานภาพพิมพ์ของท่านมาประยุกต์ใช้ในการวาดภาพ โดยเฉพาะบรรยายภาพของสี แสง ที่แสดงถึงความลึกกลับ น่าค้นหา

พิชัย นิรันดร์ วาดภาพจิตรกรรมไทยประเพณี ใช้รูปทรงและสัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย ประกอบกับลวดลายแบบไทย การใช้สี บรรยายภาพ การวางองค์ประกอบของภาพ เป็นการจัดวางในแนวใหม่ แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างอิทธิพลศิลปะตะวันตกและศิลปะไทย

ธีระวัฒน์ คณะมะ วาดภาพจิตรกรรมไทยประเพณีผสมผสานกับความเหมือนจริงซึ่งเป็นแบบจิตรกรรมสมัยใหม่ คือ การให้น้ำหนักแสงเงาในภาพและรูปบุคคลที่มีลักษณะเป็น 3 มิติ มีการใช้รูปทรงแบบนามธรรมเป็นสัญลักษณ์สื่อความหมายที่นำมาผสมผสานกับรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี

ปรีชา เกาทอง วาดภาพจิตรกรรมไทยประเพณี คือ การวาดภาพรูปทรงลวดลาย และจิตรกรรมลายรดน้ำแบบ 2 มิติ ผสมผสานกับลักษณะศิลปะสมัยใหม่ โดยการใช้รูปทรงเรขาคณิต เช่น รูปสามเหลี่ยม โดยมีการจัดวางภาพ บรรจุเรื่องราวที่เป็นรูปทรงไทยอยู่ภายในรูปทรงเรขาคณิต เป็นการนำลักษณะความขัดแย้งมาทำให้เกิดความกลมกลืนกันอย่างไม่ขัดตา

จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดอัมพวันเจติยาราม ซึ่งเป็นสถานที่สำคัญเกี่ยวข้องกับรัชกาลที่ 2 รัตนโกสินทร์ วัดอุประสงค์ของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง สรุปได้ดังนี้

1. เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ที่ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณอย่างใหญ่หลวงต่อชาติบ้านเมืองและปวงพสกนิกร ทั้งด้านการปกครอง การพระศาสนา และศิลปวัฒนธรรม ในยามที่บ้านเมืองเริ่มฟื้นตัวพร้อมกับราชธานีใหม่ริมแม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งตะวันออก และการเขียนภาพจิตรกรรมเหล่านี้ ก็เขียนที่พระอุโบสถวัดอัมพวันเจติยาราม อันเป็นสถานที่ทรงพระราชสมภพ ฉะนั้นเรื่องราวที่จะนำมาเขียนจึงควรจะเป็นเรื่องพระราชประวัติ หรือพระราชนิพนธ์สำคัญ ๆ เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติยศแต่พระองค์ท่าน อีกประการหนึ่งวัดอัมพวันเจติยาราม ก็มีบริเวณติดต่อกับอุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระพุทธเลิศหล้านภาลัยด้วย

2. เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในรัชกาลปัจจุบัน ด้วยในปีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวครบ 6 รอบ ในปี พ.ศ. 2542 การสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมจำเพาะที่อยู่ในรัชกาลของพระองค์ท่านที่ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณต่อปวงชนชาวไทยทุกหมู่เหล่าและเหล่าช่างศิลปะ

ก็เช่นกัน ฉะนั้นผลงานจิตรกรรมฝาผนังอันมีขึ้นในรัชกาลของพระองค์ ผู้ดำรงอยู่ในราชวงศ์จักรี เช่นเดียวกับพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยด้วย จึงนับว่าเป็นการเฉลิมพระเกียรติแห่งพระองค์ท่านด้วยเช่นกัน

ฉะนั้นเรื่องราวที่สำคัญจะเขียนจิตรกรรมฝาผนัง คือ เรื่องพระราชประวัติของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย คัดเอาเหตุการณ์สำคัญ ๆ ตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 1 จนถึงในรัชกาลที่ 2 พระองค์ และเรื่องพระราชนิพนธ์ โดยคัดเลือกเรื่องและเหตุการณ์ตอนสำคัญ ๆ การค้นคว้าข้อมูลต้องถูกต้องตามหลักวิชาการ มีผู้เชี่ยวชาญให้คำปรึกษาภาพเขียน ซึ่งอาจจะมีได้ทั้งความถูกต้องและความผิดพลาด ทั้งนี้ด้วยหลักฐานข้อมูลต่าง ๆ นั้นเป็นคำบอกเล่าหรือเอกสารบันทึก จดหมายเหตุ มิได้มีตัวอย่างภาพเป็นแบบจริง ๆ ให้อ้างอิงได้หมดทุกอย่างไป

จิตรกรรมที่จะทำการเขียนขึ้น เป็นภาพเชิงสมมุติเหตุการณ์อันเกิดด้วยจินตนาการของช่าง รูปแบบของงานจิตรกรรมที่จะใช้เขียน เป็นลักษณะจิตรกรรมไทยแบบประเพณีตามอย่างขนบนิยมแต่เดิม ประมาณลักษณะของจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 โดยถือขนาดตัวของภาพคนเท่าจิตรกรรมฝาผนัง โดยทั่วไปเขียนอย่างโบราณทั้งรูปแบบการนำเสนอภาพ เทคนิควิธีการ หรืออาจผสมผสานเทคนิควิธีการอย่างปัจจุบันได้บ้างถ้า

จิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัดนสถาน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชดำริและสาระของเรื่องดังนี้

1. พระพุทธรัดนสถาน คือ ประวัติศาสตร์แห่งพระบรมราชจักรีวงศ์ มีพระมหากษัตริย์อีกหลายพระองค์ทรงเกี่ยวข้องเป็นสาระสำคัญของเรื่อง โดยเฉพาะภาพเหตุการณ์เมื่อก่อนเสด็จเถลิงถวัลราชสมบัตินั้น พระพุทธรัดนสถานชำระด้วยถูกระเบิดจากภัยทางอากาศ เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 พังทลายยังมิได้ซ่อมแซม

2. ให้รักษาลักษณะศิลปะอย่างกระบวนการช่างแต่โบราณ พยายามประสานภาพใหม่ให้กลมกลืนกับภาพดอนบน

3. ยึดความถูกต้องตามข้อมูลที่เป็นจริงซึ่งปัจจุบันสามารถค้นคว้าได้ไม่ยุ่งยาก

4. ขอให้คำนึงว่างานศิลปกรรมนี้ เกิดขึ้นในรัชสมัยของพระองค์ท่าน ศิลปินไม่สมควรสร้างสิ่งที่ผิดให้ปรากฏ

อาจารย์ปรีชา เกาทอง ได้วิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังพุทธสถานสถานที่เขียนขึ้นใหม่ว่า

1. เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบเล่า เรื่อง แสดงออกในมุมมองทางมุมสูง " แบบตานกมอง " (Bird's Eye View) มีการผสมผสานวิธีการนำเสนอแบบแผนจิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่พัฒนามาสู่การใช้ "เส้นเดิน" ในแบบทัศนียวิทยาแบบตะวันตก โดยไม่มีการกำหนดระยะ บรรยากาศ สัดส่วน ของทั้งสถาปัตยกรรม ต้นไม้

ธรรมชาติ และกลุ่มบุคคล เมื่อมองโดยภาพรวมแล้วไม่ขัดแย้งกัน มีความประสานกลมกลืนกัน บูรณาการกันอย่างมีเอกภาพ ทั้งในภาพและภาพรวม

2. เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีการแสดงออกถึงการใช้ บรรยากาศ โครงสี เทคนิค วิธีการ การเขียนสีในแบบแผนประเพณีดั้งเดิม เช่น การใช้สีแดง น้ำตาล น้ำเงิน ดำ เทา มีการปิดทอง ตัดเส้น และมีการกำหนดน้ำหนักอ่อนแก่การใช้แสงและเงา ผสมผสานกันกับการตัดเส้น แบบไทยประเพณีดั้งเดิม ทั้งรูปทรง ธรรมชาติ ต้นไม้ สถาปัตยกรรม และกลุ่มบุคคล แต่มีการแสดงออกโดยภาพรวมของน้ำหนัก บรรยากาศ เส้นสี การลงเงา ที่มีความประสานกลมกลืนกันอย่างมีเอกภาพ มีการเชื่อมโยงกัน ทั้งในภาพที่สร้างขึ้นใหม่กับภาพดั้งเดิมที่อยู่ตอนบน

3. เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีการแสดงออกถึงการใช่วิธีเขียน รูปทรง ธรรมชาติ ต้นไม้ สถาปัตยกรรม บุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่เน้นความถูกต้องทางกายวิภาค บุคลิก สัดส่วนตามหลักการเขียนภาพตะวันตกตามที่ตาเห็น (มิใช่ภาพในแบบจินตนาการแบบอุดมคติอย่างประเพณีดั้งเดิม) แต่มีการเน้นบุคลิก ความเหมือนความถูกต้องของบุคคล สิ่งของ ใช้น้ำหนักอ่อนแก่ แสงเงา ในอัตราส่วนที่เหมาะสม มีการเน้นหน้าที่หลักของภาพ โดยเน้นหนักวิธีการตัดเส้นตามแบบแผนประเพณีไทยเป็นหลัก มีการผสมสัมพันธ์กันกับการใช้สีหลัก การแรเงา การปิดทองเชื่อมโยงกลมกลืนอย่างมีเอกภาพ

กล่าวโดยสรุป ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพุทธรัตนสถานมีจุดเด่นในการนำเสนอในเรื่องของเรื่องราวเหตุการณ์ อันเกี่ยวข้องกับอาคารพระพุทธรรัตนสถาน กับเหตุการณ์บ้านเมืองในรัชกาลต่าง ๆ ตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ถึงปัจจุบัน ถือได้ว่าเป็นบันทึกข้อมูลทางประวัติศาสตร์ เป็นการวิวัฒนาการการพัฒนาสร้างสรรค์ของภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย มีการเสนอออกที่สืบสานพัฒนาจนเป็นแบบอย่างเฉพาะในแนวทาง “ ศิลปะไทยในแนวทางร่วมสมัยปัจจุบัน ” การผสมผสานแนวความคิด รูปแบบ เทคนิค วิธีการ เนื้อหาสาระรวมไปถึงการจัดวางองค์ประกอบภาพที่มีฐานข้อมูลจากงานศิลปะในแบบไทยประเพณี ผสมผสาน บูรณาการกับศิลปะแบบแผนแนว ทางตะวันตกอย่างมีเอกภาพ บังเกิดเป็นแบบแผนแนวทางที่เรียกว่า “ จิตรกรรมไทยแนวประเพณีในยุคสมัยรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน ”

น. ณ ปากน้ำ (2537 : 607) กล่าวว่า ศิลปะใด ๆ ถ้าลอกเลียนต่อ ๆ กันมา โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลง นานวันเข้าก็เริ่มเลือนดาเดิมที การแตกแขนงความคิดของคนผสมคลุกเคล้ากับของเดิม เป็นของใหม่ที่แปลกตา ตื่นใจ จุดชนวนความคิดของผู้คนให้สว่างไสว ดำเนินไปในวิถีทางใหม่ เช่น ศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 เริ่มต้นอาจจะลอกเลียนจากฝรั่ง แต่นานวันเข้าเอกลักษณ์ประจำชาติก็เข้าครอบงำ คติใหม่ผสมผสานกับคติเดิม ก่อให้เกิดศิลปะอีกหลายรูปแบบ เป็นหนทางให้ศิลปะไทยตื่นตัวไปสู่หนทางใหม่ ชาติใดที่ย่ำอยู่กับที่ ย่อมเป็นชาติอนาถะ ชาติใดที่ปรุ้งแต่งตนเองไปตามแนวทางใหม่ ๆ เสมอโดยไม่ละทิ้งภูมิธรรมของตนเอง ควรเป็นชาติที่น่านับถือน่าคบหาสมาคม และคนไทยได้กระทำตนอย่างถูกต้องตลอดมา จึงเป็นสิ่งที่ภูมิใจต่อศิลปะไทยในแง่

สรุปได้ว่าจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 9 มีความหลากหลายตามลักษณะเฉพาะของศิลปิน แต่มีหลักยึดโดยใช้จิตรกรรมแบบประเพณีที่ยึดถือกันมา ภาพบุคคล สัตว์ ต้องถูกต้องตามหลักกายวิภาคแต่คงความอ่อนหวานจึงไม่เน้นระบบกล้ามเนื้อ การใช้สี แสงเงา ระยะใกล้ไกล ตามลักษณะเหมือนจริงที่มีอิทธิพลตะวันตกที่ผสมผสานจิตรกรรมไทยประเพณี สำคัญต้องมีความประณีต สะอาด และวรรณกรรมที่นำมาใช้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังต้องมีเนื้อหาสาระสอดคล้องกับสถานที่แห่งนั้น

แนวคิดเรื่องกรรมและการเวียนว่ายตายเกิด

ภาพเขียนเรื่องไตรภูมิ พระอดีตพุทธ เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเวียนว่ายตายเกิด การกระทำการแสดงพฤติกรรมของมนุษย์แต่ละครั้งมีระดับความรุนแรงตั้งแต่น้อยมากจนถึงมากที่สุด ซึ่งจะมีผลต่อกฎแห่งการกระทำ หรือ กฎแห่งกรรม เราเชื่อว่า ถ้าทำความดีได้ดี ทำความชั่วได้รับผลชั่ว ซึ่งกรรมและการเวียนว่ายตายเกิดมีจริงดังที่เชื่อ มนุษย์จะได้มีจิตเกิดความละอายต่อการทำความชั่ว เกรงกลัวต่อบาปกรรม อันจะชักนำให้มนุษย์ได้ทำแต่บุญกุศล ดังข่าวที่ปรากฏในหนังสือพิมพ์ วิทยุโทรทัศน์ และสื่อมวลชนอื่น ๆ ที่คนทำกรรมต่าง ๆ ต้องประสบเคราะห์กรรมบางรายถึงกับอันตรายต่อชีวิต แต่กระนั้นยังมีคนดี ๆ อีกมากมายที่ประสบทุกข์ได้ยากอย่างที่ไม่น่าจะเชื่อ จนกลายเป็นความคิดที่ว่าชดใช้กรรมเก่าที่เคยมีมา

แม้ว่าพระธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้ามีคุณลักษณะพิเศษ ความเป็นวิทยาศาสตร์ แสดงความจริงที่มีอยู่ในธรรมชาติ เป็นคำสอนที่ชี้แนะปฏิบัติตามคำสอนด้วยความรู้ ความเข้าใจอย่างมีเหตุผล ด้วยสติปัญญาและความสามารถของตน (อย่าเชื่อคนอื่น เพราะฟังมา โปรดจงได้ปฏิบัติดูแล้วค่อยเชื่อ) มิใช่ประเพณีปฏิบัติเพราะกลัวการลงโทษหรือหวังเอาใจ หรือหวังผลตอบแทน

แต่ในความเป็นจริง คนทำบุญก็หวังผลตอบแทนด้านจิตใจ ความสบายใจ มีความสุข ก็ก่อให้เกิดปิติในใจ เกิดกำลังใจ ใบหน้าที่เต็มเปี่ยมด้วยรอยยิ้มจิตใจเบิกบาน ไข้ที่เราเรียกว่า อัมบุญ หรือไม่ และลึก ๆ ในจิตใจเราก็คงอยากจะไปอยู่บนสวรรค์เมื่อถึงวันนั้น

กรรม แปลตามศัพท์ได้ว่า การกระทำ ในทางธรรมะต้องเฉพาะว่าเป็นการกระทำที่ประกอบด้วยเจตนา จงใจ หรือมีพลังนำที่เป็นตัวกระทำ คนที่ประพฤติชั่วบางคนจึงได้อ้างว่า ทำโดยไม่มีเจตนา หรือรู้เท่าไม่ถึงการณ์

การสั่งสอนให้คนทุกเพศทุกวัยกระทำแต่ความดีที่มองเห็นเป็นภาพได้ คือ ทำดีแล้วได้ขึ้นสวรรค์ ทำชั่วแล้วตกนรก ถ้าพิจารณาในมิติสถานที่ตามที่ปรากฏในไตรภูมิ คนเราคงจะสัมผัสได้ก็เมื่อสิ้นลมหายใจไปแล้ว ตอนนั้นตนเองก็คงไม่รู้ จะกลับมาอธิบายในลูกหลานฟังก็ไม่รู้มาอย่างไร ที่เป็นชาวไร่ชาวนาได้ เราเองก็อาจคลางแคลงใจว่าจริงหรือเป็นไปไม่ได้หรือ จึงเป็นเรื่องที่เถียงกันได้โดยไม่รู้จบ แต่ที่แน่ ๆ นรกและสวรรค์ในมิติของจิตใจ ที่เราเคยพูดกันว่า สวรรค์นอกนรกในใจนั้นแหละ ในขั้นนี้เกี่ยวข้องกับความทุกข์

ความสุข ความดีความชั่ว กรรมดีกรรมชั่วที่ได้กระทำและมีผลกระทบกลับมายังตนเองมีผลให้การดำเนินชีวิตราบรื่นมีความสุขทุกข์มากน้อยแค่ไหน

นรกและสวรรค์อีกประเภทหนึ่งที่ประชาชนกำลังประสบกันอยู่ทุกเพศทุกวัย คือ กิเลสตัณหา อันเกิดจากความต้องการของตา หู จมูก ปาก กาย และใจ โดยขาดสติยังคิดเป็นเหตุให้เกิดทุกข์ (สมุทัย) ทำให้เกิดการเวียนว่ายตายเกิดในสังสารวัฏ การตัดวงจรแห่งสังสารวัฏ คือ การพยายามเข้าในถึงนิพพาน (นิโรธ) ซึ่งก็คือการละตัณหา ได้แก่ มรรค 8 ได้แก่

1. สัมมาทิฐิ ความเห็นชอบ ระดับต้น ได้แก่ เห็นว่าบุญมี บาปมี ผลของกรรมดี กรรมชั่วมี ระดับสูงได้แก่ เห็นแจ้งว่าอะไรคือทุกข์ เหตุเกิดทุกข์ ความดับทุกข์ และอะไรคือวิถีทางนำไปสู่ความดับทุกข์

2. สัมมาสังกัปปะ ความดำริชอบ ได้แก่ คิดปลีกตัวออกจากกาม (ไม่จำเป็นต้องออกบวชเสมอไป) หมายถึง ไม่คิดหมกหมุ่นอยู่แต่กามมารมณ ไม่คิดพยาบาท ไม่คิดเบียดเบียน

3. สัมมาสัมมาจา การเจรจาชอบ หมายถึง เว้นวจีทุจริต 4 พูดแต่วจีสุจริต 4 คือ เว้นจากการพูดเท็จ พูดคำหยาบ พูดส่อเสียด พูดเพ้อเจ้อเหลวไหล

4. สัมมากัมมันตะ กระทำชอบ ได้แก่ งดเว้นจากกายทุจริต 3 คือ ไม่ฆ่าสัตว์ ไม่ลักทรัพย์ ไม่ประพฤติดิฉินกาม

5. สัมมาอาชีวะ การเลี้ยงชีพชอบ ได้แก่ เลิกหาชีพที่ผิดศีลธรรม ประกอบสัมมาอาชีพที่ไม่เป็นไปเพื่อเบียดเบียนคนอื่น

6. สัมมาวายามะ ความเพียรชอบ ได้แก่ เพียรระวังไม่ให้ความชั่วที่ยังไม่เกิดขึ้น เพียรขจัดความชั่วที่เกิดขึ้นแล้ว เพียรสร้างคุณงามความดีที่ยังไม่มี และเพียรรักษาคุณความดีที่มีอยู่แล้ว

7. สัมมาสติ ระลึกชอบ คือ มีสติรู้เท่าทันปรากฏการณ์ภายนอก หรือ หัดเป็นคนที่ไม่ประมาทนั่นเอง อย่างสูง ได้แก่ กำหนดรู้เท่าทันเรื่องของกาย กำหนดรู้เรื่องเวทนา กำหนดรู้พฤติกรรมของจิต กำหนดรู้สิ่งที่มาปรุงแต่งจิตให้คิด

8. สัมมาสมาธิ ตั้งใจชอบ คือ มีจิตใจไม่ฟุ้งซ่าน มีจิตแน่วแน่มั่นคง ควบคุมอารมณ์ อย่างสูง หมายถึง สมาธิแนบแน่นระดับฌานที่สามารถกวาดนิวรณ์ออกจากใจได้

ฉะนั้นในการชมภาพพระอดีตพุทธ ไตรภูมิ ควรที่ผู้อธิบายได้กล่าวถึงกฎแห่งกรรมประกอบไปด้วยเพราะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการเวียนว่ายตายเกิดของมนุษย์ที่ทุกคนคงสงสัยอยู่ในใจ กฎแห่งกรรมสร้างความละเอียดต่อความชั่ว เกรงกลัวต่อบาปกรรม อันจะชักนำให้คนเฝ้าแต่บุญกุศลยิ่ง ๆ ขึ้นไป เป็นทั้งบ่อเกิดและหลักประกันศีลธรรมโดยตรงและอย่างแท้จริง ศีลธรรมที่เกิดมาจากภายในจิตใจของแต่ละคนย่อมจะเจริญและยั่งยืนกว่าที่เกิดจากภายนอกซึ่งอาจเกิดขึ้นด้วยเหตุต่าง ๆ ที่หวังผลตอบแทนและเสื่อมลงง่าย ๆ ถ้าผลประโยชน์ที่ได้รับตอบแทนกลับมาไม่ลงตัว เมื่อคนเรามีhiriโอดปปะ ดำเนินชีวิตด้วย

เศรษฐกิจพอเพียง ทำให้พลเมืองดีมีมากขึ้นตามลำดับ การดำเนินชีวิตที่ดี ปฏิบัติดี มีเป้าหมายชีวิตดี สังคมย่อมมีความสุข และเราคงต้องแสดงให้เห็นว่ากรรมจะสนองตอบในชาตินี้ คนเรามีศักยภาพที่สามารถแก้ปัญหาได้โดยใช้พุทธศาสนาเป็นหลักยึด

แนวคิดทศชาติชาดกและทศพิศราชธรรม

การสืบทอดคำสอนในพุทธศาสนา โดยใช้ศิลปะเป็นสื่อกลาง เป็นแนวทางหนึ่ง คนที่ดูภาพแล้วเข้าใจ จะต้องมีความรู้จากการอ่านนิทานชาดก หรือมีผู้อธิบาย อธิบายได้ เข้าใจง่าย มีศิลปะในการถ่ายทอด จึงจะทำให้การดูภาพจิตรกรรมมีความหมาย มีคุณค่า และเกิดความชื่นชมศิลปะมากขึ้น

อุทอง ประศาสน์วินิจฉัย (2545) กล่าวว่า ชาดกเป็นเรื่องเกี่ยวกับการเกิด การสังสมบารมี เป็นนิทานชุดเล่าเรื่องในชาติต่าง ๆ ของพระพุทธเจ้า ในคัมภีร์ชาดกฉบับของลังกา มีทั้งหมด 547 ชาติ บางคัมภีร์มีเพิ่มอีก 3 ชาติ รวมเป็น 550 ชาติ คนไทยเรียกรวม ๆ กันว่า พระเจ้า 500 ชาติ

ชาดกกลุ่มสำคัญ เรียกว่า ทศชาติชาดก หรือพระเจ้าสิบชาติ ซึ่งเป็นสิบชาติสุดท้ายที่พระโพธิสัตว์ ได้กระทำประพฤติดน ปฏิบัติคุณงามความดีบำเพ็ญบารมี หรือการรักษาคุณธรรม 10 ประการ เพราะเมื่อได้กระทำครบถ้วนจนถึงขั้นสูงสุด (ปรมาตบารมี) ก็สามารถบรรลุพระโพธิญาณ (ตรัสรู้) เป็นพระพุทธเจ้า

ชาดก 9 เรื่องแรก พระโพธิสัตว์ในแต่ละชาติ ไม่ได้บำเพ็ญครบถ้วนทุกบารมี มีชาติที่ 10 คือ พระเวสสันดรที่บำเพ็ญครบถ้วน จึงเรียกชาตินี้ว่า มหาชาติ (ประกอบด้วย กัณฑ์ศุภหรือพร 10 ประการ, หิมพานต์, ทานกัณฑ์, วนประวตน์, ชุชก, จุลพน, มหาพน, กุมาร, มัทรี, สักกพรรพ, มหาราช, ฉกษัรีย, นครกัณฑ์) เข้าใจว่าชาดกแต่ละชาติการบำเพ็ญบารมีอาจจะแตกต่างกันบ้าง หรือน้ำหนักของคุณงามความดีไม่เท่าเทียมกัน เช่นเดียวในปัจจุบันจะหาบุคคลที่ทำความดีได้ครบถ้วนกระบวนการความดีจนไม่มีที่ติ หาได้ยากมาก แต่การที่เราชี้แนะให้ประชาชนเห็นถึงคุณประโยชน์ของบารมีแต่ละอย่างที่เป็นธรรมะของพระพุทธเจ้า จะทำให้เราเป็นผู้รู้ (เท่ากันกิเลสหรือเครื่องเศร้าหมองทั้งปวง) ผู้ตื่น (จากกิเลส) ผู้เบิกบาน (เนื่องจากการระงับกิเลสได้) ก็ด้วยความรู้ ความศรัทธา ปัญญา มิใช่เกิดเพราะความงมงาย และหลงผิดและแปลความหมายกลายเป็นเรื่องของอำนาจ (Power) ที่พวกอำนาจพาลในยุคปัจจุบันกระทำกันและนำไปใช้ในทางที่ผิดศีลธรรม และกฎหมายแผ่นดิน

ทศชาติชาดกอาจจะมีย่อไรหลายอย่างที่อ่านหรือดูภาพจิตรกรรมแล้วไม่เข้าใจ เหลือเชื่อ ดูไรเหตุผล ถ้าหากว่าได้อ่านหรือดูภาพด้วยความพยายามที่จะเข้าใจว่า เหตุการณ์ตอนนั้น เกิดขึ้นเพื่ออะไร เหตุการณ์ต่าง ๆ ล้วนมีประโยชน์ในการเสริมสร้างปัญญาให้กับผู้อ่าน และผู้ดูจิตรกรรม กระตุ้นให้เกิดการวิเคราะห์ วิจาร์ณ และหาเหตุผลที่ลึกซึ้งกว่าที่เห็นโดยผิวเผิน

ชาดกจึงเป็นแบบฝึกหัดสำหรับการคิดแบบบูรณาการ คนโบราณฟังชาดกด้วยความศรัทธาในพระโพธิสัตว์ ความศรัทธานั้น เวลาที่เห็นเขาทำอะไรกันแปลก ๆ ที่ไม่เข้าใจ เราก็มักพยายามหาเหตุผลมาอธิบายพฤติกรรมของเขาจนได้ นั่นคือที่มาของปัญญาชาดก อาจจะไม่อธิบายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น (ยกเว้นตอนหลัง ๆ ที่มีผู้เขียนต่อเติม) เพราะนั่นคือกลวิธีการสอนธรรมแบบแยบคาย แบบการค้นพบด้วยตนเอง เพราะผู้ฟัง ผู้ดูภาพจิตรกรรมจะต้องตีความและทำความเข้าใจเอง ดังเช่นการที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ทรงพระราชนิพนธ์ เรื่อง พระมหาชนก ตามพระราชปรารภของพระองค์ที่ว่าในปี พ.ศ.2520 พระองค์ทรงสดับพระธรรมเทศนาของสมเด็จพระมหาธีรวงศ์ (วิน ทุมมสาโร มหาเถร) วัดราชผาติการาม พระองค์ทรงพระราชดำริว่า พระมหาชนกชาดก มีคติที่แจ่มแจ้ง และน่าจะเป็นประโยชน์แก่ชนทุกหมู่

ดังนั้น พ.ศ. 2531 จึงทรงพระราชนิพนธ์เรื่องโดยดัดแปลงให้ทันสมัยขึ้น ในโอกาสเฉลิมฉลองกาญจนาภิเษกแห่งรัชกาล (พ.ศ.2539) พระราชนิพนธ์ เรื่อง พระมหาชนก พร้อมภาพประกอบอย่างสวยงามก็ออกเผยแพร่สู่ประชาชน เป็นที่ชื่นชอบโดยทั่วไป แต่จะมีใครสักกี่คนที่เข้าใจลึกซึ้งถึงคุณธรรมที่พระมหาชนกได้ประพฤติปฏิบัติ และแนวความคิดที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงบอกแก่ประชาชน และได้นำไปเป็นแนวทางการดำเนินชีวิตของตนเอง ครอบครัว หรือนำออกสั่งสอนแนะนำคนอื่น ๆ ต่อ ๆ ไป

และเรื่องพระมหาชนกนี้ ที่พระอุโบสถวัดท่าสุทธาวาส ด.บางเสด็จ อ.ป่าโมก จ.อ่างทอง ผนักด้านข้างทั้งสองข้างตั้งแต่เหนือของหน้าต่างจรดเพดาน สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ช่างเขียนเรื่องพระมหาชนก ซึ่งเป็นเรื่องที่พระองค์มีความผูกพันเป็นพิเศษ เพราะพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ทรงเล่าเรื่องนี้เสมอ โดยช่างเขียนได้เขียนเพิ่มเติมตามเรื่องพระราชนิพนธ์ คือหลังจากพระมหาชนกเสด็จออกผนวชแล้วเมืองมิลิลาได้ก่อตั้งวิทยาลัยเพื่อสอนวิทยาการด้านต่าง ๆ แก่ชาวเมือง นามว่า วิทยาลัยปุทะเลย์ เพื่อเป็นเครื่องรำลึกถึงคุณงามความดีของปญฺยักข์ ที่ได้ช่วยพระมหาชนกรอดพ้นจากการจมน้ำเมื่อคราวเรือกำลังอัปปาง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดท่าสุทธาวาส จึงเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เผยแพร่ทศชาติชาดกเฉพาะเรื่องพระมหาชนกที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย และนับว่าเป็นพระอัจฉริยะของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ที่ทรงพระราชนิพนธ์ เรื่อง พระมหาชนกได้เด่นชัด เสริมเพิ่มคุณค่าด้านศรัทธาและปัญญา โดยเฉพาะในประเด็นจะฟื้นฟูต้นมะม่วงได้อย่างไร และการตั้งสถาบันการศึกษาจะทำให้ประชาชนมีความรู้ทางวิชาการ ความรู้ทั่วไป และความสำนึกประโยชน์ของส่วนรวม

นั่นคือการคิดต่อยอดจากของเดิม ให้งอกงามแตกแขนงออกไปเพื่อประโยชน์สุขของประชาชน ผู้วิจัยนึกภาวนาในใจว่าจะมีผู้ใดที่สร้างสรรค์คิดต่อยอดจากชาดกเรื่องอื่น ๆ ตามแนวพระราชนิพนธ์เรื่องมหาชนกได้อีกบ้าง คงจะเป็นการสร้างสรรค์เรื่องราวทางพุทธศาสนาให้มีสีสันแห่งการพัฒนาที่งดงาม

อุทอง ประศาสน์วินิจัย (2545 ก : 24 - 25) กล่าวว่าทศบารมี (ทศชาติชาดก) เป็นคุณธรรมพื้นฐานของความเป็นมนุษย์ที่ดี เป็นสิ่งจำเป็นในการทำชีวิตและโลกให้น่าอยู่ ผู้วิจัยเชื่อว่าทศพิธราชธรรมซึ่งเป็นคุณธรรมชั้นสูง มิได้หวงห้ามสำหรับประชาชนคนธรรมดา หากว่าประชาชนทั่วไปใครคนใดที่ทำได้ย่อมก่อให้เกิดประโยชน์ส่วนรวม สร้างความสุขแก่ผู้ยากไร้ได้ น่าจะเป็นคุณอันประเสริฐแก่แผ่นดิน จึงไม่จำเป็นต้องเฉพาะพระมหากษัตริย์เท่านั้น

ถ้าเราไม่สามารถทำให้ว่างเฉย (อุเบกขา) และละวางเรื่องทางโลก (เนกขัม) เราก็หาความสงบทางใจได้ยาก ถ้าขาดความเมตตาและความคิดที่แบ่งปัน (ทาน) ก็คงต้องใช้ชีวิตแบบตัวใครตัวมัน ถ้าคนเราไม่มีศีลและสัจจะทุกคนก็ต้องอยู่ร่วมกันด้วยความหวาดระแวง ถ้าเราไม่มีความตั้งใจที่แน่วแน่ (อธิษฐาน) ขาดความเพียร (วิริยะ) และความอดทน (ขันติ) เราก็คงไม่สามารถทำอะไรได้สำเร็จ

และถ้าเราขาดปัญญา เราก็ไม่สามารถรู้เท่าทันกิเลสได้พอที่จะรู้จัก (ถึงคุณและโทษ) วัณนิจัย (ว่าอะไรดีหรือเลว) และรู้จักการ (ให้สำเร็จได้ด้วยวิธีการที่ถูกทำนองคลองธรรม)

คนโบราณเชื่อว่าการท่องชื่อย่อของทศชาติ (เต ช สุ เน ม ภู จ เน วิ เว) วันละหลายจบ จะช่วยให้เกิดสิริมงคลและสามารถคุ้มครองป้องกันภัยได้ ความเชื่อเช่นนี้เป็นจริงได้หรือเปล่า ไม่ทราบ แต่ทราบว่า

ถ้าอยากมีชีวิตที่มีความสุข

อยากให้โลกของเราน่าอยู่

คนทุกคน ต้องหันมาสนใจคุณธรรมที่รวมเรียกว่า ทศบารมี

สำหรับทศพิธราชธรรม หรือธรรม 10 ประการ ที่พระมหากษัตริย์ไทยยึดถือหลักปฏิบัติ ไม่แตกต่างจากการสะสมบารมีในทศชาติชาดกตามหลักพุทธศาสนามากนัก กลับมีความสัมพันธ์สอดคล้องเอื้อต่อกัน

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (2532 : 137 - 140) ทรงกล่าวถึง ทศพิธราชธรรมหรือ ธรรม 10 ประการของพระมหากษัตริย์เป็นไปตามพุทธศาสนา

เมื่อพิจารณาชื่อข้อธรรมะในทศพิธราชธรรมทั้งหลายที่ละข้อ จะเห็นว่ามีชื่อซ้ำกับบารมี 3 ข้อ แต่มีความคิดต่างกัน เนื่องจากจุดประสงค์ต่างกัน

ทาน ในทศพิธราชธรรมกินความถึง การให้สิ่งของ ให้กำลังกายช่วยทำกิจการต่าง ๆ ให้อาณา เช่นช่วยพูดกิจการ ให้กำลังใจความคิด เช่นช่วยคิด แนะนำในกิจการให้กำลังใจ ปัญญา ให้ความรู้ แบ่งกว้าง ๆ ได้ว่า จำแนกทานออกได้เป็นสองประการ คือ วัตถุทาน การให้พัสดุสิ่งของ และธรรมทาน การให้ธรรม คือชี้แจงแสดงโอวาท หรือคำสั่งสอน แนะนำ ข้อที่น่าสังเกตคือ ทานในบารมี เน้นหนักในด้านวัตถุทาน ชันด้าให้สิ่งของนอกกาย ชันกลางให้อวยวะ ส่วนชั้นสูงสุดคือให้ชีวิต ลักษณะของทานทั้งสองแนวนี้นี้จะบ่งให้เห็นข้อแตกต่าง

ระหว่างผู้ที่ปฏิบัติธรรมทั้งสองหมด คือผู้ที่ปฏิบัติราชธรรมนั้น จะต้องอยู่ในสังคมในฐานะผู้ปกครอง นอกจากจะต้องเอื้อเพื่อแบ่งปันสิ่งของให้ผู้อยู่ใต้ปกครองแล้ว การให้ความรู้ ความคิด ก็เป็นสิ่งสำคัญ เหมือนอย่างบิดาปกครองบุตร จำเป็นต้องอบรมสั่งสอน เพื่อให้บุตรมีความสามารถอยู่ในสังคมได้อย่างถูกต้อง แต่ผู้ที่กระทำทานบารมีนั้น เพราะต้องการจะตัดความเกี่ยวข้องกับโลก ตัดความยึดถือเป็นตัวของเราได้

ศีล คือเจตนาที่จะรักษาการกรรม วชิกรรม ให้ตั้งเป็นปกติ เว้นจากการประพฤติชั่ว ทุกจริต ทศพิชราชธรรม เป็นศีลในด้านการปกครอง ก็จะต้องประพฤติปฏิบัติให้ถูกต้องตามกฎหมายจารีตประเพณีของบ้านเมือง และหมายรวมศีล 5 ในทางพุทธศาสนาถือว่าผู้ปกครองที่ตั้งอยู่ในศีล ย่อมทำให้ผู้อยู่ในปกครองอยู่เป็สุข ไม่เดือดร้อน ศีลจึงจำเป็นสำหรับคนผู้อยู่รวมกันเป็นหมวดหมู่ สำหรับในด้านศีลบารมีนั้น เห็นได้ว่ามุ่งให้ผู้บำเพ็ญรักษา กาย วาจาให้เรียบร้อยเป็นปกติ เพื่อมิให้ใจกระเพื่อมไปในทางบาปอกุศล เพื่อก่อให้เกิดสมาธิ อันยังให้เกิดปัญญารู้แจ้งในพระโพธิญาณได้

ขันติ ในทศพิชราชธรรม หมายความว่ากริยาที่อดทนต่อ โลก โทสะ โมหะ ไม่แสดงกริยาว่าจอนัชั่วร้ายตามอำนาจ โลกะ โทสะ โมหะ และอดทนต่อทุกขเวทนา อดทนต่อถ้อยคำที่มีผู้กล่าวขี้ขลาดไม่เป็นที่ชื่นชอบใจ พระมหากษัตริย์จะต้องมีพระราชหฤทัยกล้าหาญ สามารถรักษาพระราชหฤทัยและพระอาการทางกาย วาจา ให้สงบเรียบร้อยจึงจะปกครองอาราประชาราษฎร์ให้อยู่เป็นสุขได้

ส่วนขันติบารมีก็เป็นไปในทำนองเดียวกัน เพียงแต่มีความมุ่งหมายในการอบรมจิตส่วนบุคคล

ธรรมะอื่นในทศพิชราชธรรม พอพิจารณาได้ดังนี้

บริจาค คล้ายกับทานถึงการให้ เป็นการมุ่งให้ผู้รับได้ประโยชน์ส่วนบริจาคมหายถึงการเสียสละ เช่นเสียสละประโยชน์หรือความสุขส่วนตัว เป็นต้น พระมหากษัตริย์หรือผู้ปกครองควรจะมีธรรมะในการประพฤติปฏิบัติกิจทั้งปวง เพื่อประโยชน์สุขของคนหมู่มาก ฉะนั้นจะต้องเสียสละความยึดถือประโยชน์ส่วนตน ข้อนี้คล้ายกับบารมี แต่จุดประสงค์ต่างกันเท่านั้น เมื่อพิจารณาคุณสมบัติธรรมในทศพิชราชธรรมทั้งหลายเหล่านี้ที่ละข้อ จะเห็นได้ว่ามีลักษณะอย่างเดียวกับทศบารมีธรรมที่กล่าวมาแล้ว

อาชวะ คือความเป็นผู้มีอัธยาศัยซื่อตรง ไม่ประพฤติหลอกลวง หรือหลีกเลียงแอบแฝง คนที่อยู่รวมกันเป็นหมู่ ถ้าปฏิบัติไม่ตรงในงานตามหน้าที่ ไม่ซื่อตรงต่อกันและกัน จะเกิดความแตกฉาน อยู่เป็นสังคมที่สงบสุขไม่ได้

พระมหากษัตริย์จะต้องมีพระอัธยาศัยประกอบด้วยความเที่ยงตรงต่อประชาชนโดยทั่วไป ไม่ทรงคิดลวงหรือประทุษร้ายผู้ใด

หัวข้อธรรมนี้ไม่มีในทศบารมีโดยเฉพาะ แต่อาจเทียบได้กับสัจจบารมี ความเป็นผู้มีใจจริงใจ

มัททวะ ความเป็นผู้อ่อนโยน มีความอ่อนอ่อน มีสัมมาคารวะอ่อนน้อมต่อท่านผู้ใหญ่ ผู้เจริญ อ่อนโยนต่อบุคคลที่เสมอกันและต่ำกว่า วางตนสม่ำเสมอ ไม่กระด้างดื้อหมิ่นผู้หมิ่นผู้อื่น ด้วยอำนาจมานะ เพราะชาติ โครต ยศ ทรัพย์ เป็นต้น ผู้ที่เป็นพระมหากษัตริย์ จำเป็นต้องมีความอ่อนโยน ไม่ดื้อดึง เมื่อมีผู้มากราบทูลด้วยข้อความที่ประกอบด้วยเหตุผล ก็จะนำมาพิจารณาให้ถ้วนถี่ ถ้าดีก็จะรับมาปฏิบัติ และทรงอ่อนน้อมต่อผู้เจริญวัยและเจริญโดยคุณ

ตบะ โดยมากท่านใช้เป็นชื่อของความเพียร หมายถึงการตั้งใจกำจัดความเกียจคร้านและการผัดผ่อนที่ มุ่งทำกิจอันเป็นหน้าที่ที่พึงทำอันเป็นกิจดีกิจชอบ ทางลัทธิพราหมณ์ ถือว่าตบะของพระมหากษัตริย์ คือการคุมครองไพร่ฟ้าประชาชน ฉะนั้นพระมหากษัตริย์ผู้มีตบะ จะมีสง่าเป็นที่ยำเกรงของคนทั่วไป เมื่อคนรวมกันเป็นหมู่ ต่างจะต้องรู้หน้าที่ของตน พระมหากษัตริย์จะต้องมีความเพียร ทำหน้าที่โดยไม่เกียจคร้านเทียบได้กับวิริยบารมี

อภิโกธะ คือกริยาที่ไม่แสดงโกรธให้ปรากฏ ตลอดจนถึงไม่พยายาทรมุ่งร้ายคนอื่น แม้จะต้องลงโทษผู้ทำผิด ก็ทำตามเหตุผล ไม่ทำด้วยอำนาจความโกรธ พระมหากษัตริย์จะต้องทรงมีพระอัธยาศัยประกอบด้วยพระเมตตา ไม่ปรารถนาจะก่อเวรก่อภัยในผู้ใดผู้หนึ่ง ไม่พิโรธด้วยเหตุอันไม่ควร แม้มีเหตุให้ทรงพระพิโรธ ก็ทรงข่มเสียได้ให้เรียบร้อย ไม่ทำตอบแม้แต่ผู้ที่มาเบียดเบียน หรือฝ่ายอธรรม สังเกตได้เช่นเดียวกันว่าอภิโกธะในทศพิธราชธรรม เป็นธรรมะของผู้ปกครอง ใช้ในวงการเมือง เพื่อให้สังคมสงบสุข ผิดกับศีลในบารมีธรรม ซึ่งผู้ที่บำเพ็ญเพื่อยกระดับจิตของตน ทำให้สามารถบรรลุนิพพานขั้นสูงได้ อภิโกธะนั้น ผู้ยึดธรรมะนี้ไม่พยายาทรมุ่งร้าย โดยไม่มีเหตุผล แต่เมื่อจะต้องลงโทษใครเพื่อประโยชน์แห่งคนหมู่มากก็ต้องทำ ผู้บำเพ็ญศีลบารมีนั้นเลิกคิดเรื่องสังคมโลก จะไม่ยอมทำร้ายผู้อื่นเลย ตัวอย่างเช่น พระเดมิย์ยอมทำเป็นใบ้ เพื่อจะได้ไม่ต้องเป็นพระเจ้าแผ่นดินดัดสินคดี

อวิหิงสา คือการไม่ก่อทุกข์ยากแก่ผู้อื่น ตลอดถึงสัตว์ด้วยเห็นเป็นของสนุก เพราะ อำนาจโมหะ พระมหากษัตริย์ทรงมีพระอัธยาศัยกอบปรีย์ด้วยพระมหากรุณา ไม่ทรงเบียดเบียนผู้ใด ทรงปกครองประชาชน ดังบิดาปกครองบุตร แม้จะต้องเห็นภริยาราชบุตรหรือเกณฑ์แรงงานราชบุตร ก็เท่าที่จำเป็น ไม่ทำให้ผู้ใดเดือดร้อน ถ้าจะเทียบกับทศบารมีธรรม คงจะเทียบได้กับเมตตาบารมี

อวิโรธนะ คือการไม่ทำผิดจากท่านองค์กรองธรรม พระมหากษัตริย์ทรงตั้งอยู่ในชาติติดยประเพณี ไม่คลาดจากความยุติธรรม อุปถัมภ์ยกย่องคนที่ควรยกย่อง ลงโทษคนที่กระทำความผิด ไม่กระทำการใดด้วยอำนาจอคติ 4 ประการ

จากแนวคิดดังกล่าว ในการที่มีผู้เข้าชมจิตรกรรมฝาผนังภายในวัด กระบวนการอธิบายควรที่มีการหยิบยกประเด็นดังกล่าวมาอธิบายให้ชัดเจน เพื่อโน้มน้าวให้ผู้ดูเกิดความคล้อยตาม มีกำลังใจที่จะประพฤติปฏิบัติตาม ไม่ต้องหวาดโครงการใหญ่โต ปฏิบัติวันละเล็ก

ละน้อยหมั่นทำดี เช่นวันวิสาขบูชาที่ได้รับนรณงค์ให้ประชาชนตั้งสัจจะ จะเป็นสัจจะเรื่องใด ถ้าปฏิบัติได้ เดือนหนึ่งมี 30 วัน คงจะได้ไม่ต่ำกว่า 10 สัจจะ

ในอนาคตข้างหน้า เราคงจะได้เห็นงานจิตรกรรมฝาผนังที่เกี่ยวข้องกับทศพิศราชธรรมซึ่งเกี่ยวเนื่องกับพระราชกรณียกิจของพระองค์ในภูมิภาคตะวันตกบ้าง ตามพระราชปณิธานที่พระองค์ทรงมีต่อแผ่นดินว่า เราจะปกครองโดยธรรม เพื่อประโยชน์สุขแห่งมหาชนชาวสยาม เพราะพระองค์ทรงมีโครงการต่าง ๆ มากมายอันเนื่องมาจากพระราชดำริที่มีประโยชน์ต่อแผ่นดินและประชาชน ซึ่งควรที่จะได้จารึกไว้เป็นประวัติศาสตร์

แนวคิดประวัติพงศาวดาร พระราชจริยาวัตร และพระราชกรณียกิจ

ประวัติ หมายถึง เรื่องราวว่าด้วยความเป็นไปของคน สถานที่ สิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น ประวัติพระพุทธรูป ประวัติความเป็นมาของวัด พระพุทธรูปต่าง ๆ ประวัติศาสตร์ หมายถึง เหตุการณ์ซึ่งเป็นที่มาของเรื่องราวของคน พื้นที่ ประเทศชาติ

พระราชจริยาวัตร หมายถึง ความประพฤติที่ควรปฏิบัติ เช่นพระราชจริยาวัตรของพระมหากษัตริย์

จิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีจุดแรกเริ่มจากการกล่าวถึงประวัติพระพุทธรูป พุทธศาสนา พระเถระชั้นผู้ใหญ่ บุคคลต่าง ๆ ในสมัยนั้น สำหรับประวัติของพระภิกษุสงฆ์ ในยุคสมัยอยุธยาตอนปลายที่ชัดเจนมีหลักฐานปรากฏเป็นจิตรกรรมฝาผนังในพระตำหนักพระพุทธรูปอาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ จ.พระนครศรีอยุธยา ซึ่งเขียนราว พ.ศ. 2231 – 2245 ในแผ่นดินสมเด็จพระเพทราชา เกี่ยวกับประวัติสมเด็จพระพุทธรูปอาจารย์ เดินทางไปนมัสการพระพุทธรูปที่ลังกาทวีป เช่นเดียวกับที่วัดโพธิ์มีตมมหาสิมาราม ในสมัยรัชกาลที่ 5 รัตนโกสินทร์ ที่มีภาพจิตรกรรมฝาผนังบันทึกเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์พุทธศาสนา เช่น การอัญเชิญกิ่งมหาโพธิ์จากประเทศอินเดียมาประดิษฐานยังเกาะลังกาในสมัยพระเจ้าเทวานัมปิยดัสสะ ภาพพระเจ้าอโศกมหาราชแห่งอินเดีย เป็นผู้เชิญกิ่งมหาโพธิ์ ๗๗ ที่พระอุโบสถวัดหงส์รัตนารามราชวรวิหาร มีภาพจิตรกรรมในกรอบสี่เหลี่ยมติดตั้งไว้เหนือขอบหน้าต่าง เป็นเรื่องราวตำนานพระแก้วมรกต ตามตำนานรัตนพิมพวงศ์ โดยเริ่มตั้งแต่พระแก้วมรกตอุบัติขึ้นในประเทศอินเดีย และได้ถูกอัญเชิญไปประดิษฐานตามเมืองต่าง ๆ จนกระทั่งมาสู่ประเทศไทย ลักษณะที่สำคัญของภาพ คือ ทุกภาพช่างวาดได้วาดให้เห็นองค์พระแก้วมรกต เป็นพระพุทธรูปองค์สีเขียว ให้เป็นประธานของภาพในทุกภาพ (ประทีป , 2535 : 81)

พงศาวดาร หมายถึง เรื่องราวของเหตุการณ์เกี่ยวกับประเทศชาติหรือพระมหากษัตริย์ผู้เป็นประมุขของชาติ ส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับการทำศึกสงครามของขุนศึกและพระมหากษัตริย์

สมัยรัชกาลที่ 4 รัตนโกสินทร์ พระองค์ทรงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างหอพระสองหลังตั้งอยู่บริเวณท้ายพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม หลังข้างทิศเหนือพระราชทานนามว่า หอราชกรมานุสร เพื่ออุทิศถวายแด่อดีตพระมหากษัตริย์กรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี

ภายในจิตรกรรมฝาผนังเขียนภาพเล่าเรื่องพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ประทีป ชุมพล (2535 : 80) กล่าวถึงลักษณะสำคัญของภาพ คือ แสดงเป็นภาพอาคารปราสาทราชวังแห่งกรุงศรีอยุธยากำลังถูกเผาผลาญ และภาพวาดการทำยุทธหัตถี ระหว่างพระบาทสมเด็จพระนเรศวรมหาราช กับพระมหาอุปราชาแห่งกรุงหงสาวดี โดยแสดงเหตุการณ์ในสมรภูมิรบ มีลีลาการรบพุ่งผ่นคลั่งไปทั่ว ฝีมือพระอาจารย์ขรรค์อินโข่ง ส่วนหอทิศใต้พระราชทานนามว่า หอราชพงศานุวัตร เพื่ออุทิศถวายแด่พระอดีตพระมหากษัตริย์กรุงรัตนโกสินทร์ ภายในมีจิตรกรรมฝาผนังเขียนภาพเล่าเรื่องพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเขียนภาพชีวิตในยามสงครามแสดงถึงเหตุการณ์ชุมนุมขุนนางนวยามเกิดสงคราม บ้างก็รบราฆ่าฟัน บ้างก็อพยพหลบหลีกหลบหลานหนีศึกสงคราม หนังสือบางเล่มกล่าวว่าเป็นฝีมือมหาดเล็กบางเล่มกล่าวว่าเป็นฝีมือพระอาจารย์ ขรรค์อินโข่ง และที่พระอุโบสถวัดบวรสถานสุทธาวาส (วัดพระแก้ววังหน้า) มีภาพจิตรกรรมฝาผนังเล่าเหตุการณ์ครั้งที่กรมพระราชวังบวรมหาดุสริ่งหนาท ยกทัพไปรบกับพม่าที่ยึดเมืองเชียงใหม่ แล้วอันเชิญพระพุทธรูปสังขีมายังกรุงเทพฯ

สมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งผนวช วัดเบญจมบพิตร ประมาณ พ.ศ. 2442 ด้วยเทคนิคการเขียนแบบประเพณี น. ณ ปากน้ำ (2543ค : 10 - 11) กล่าวว่า ช่างได้ประยุกต์ให้คล้ายโดยมีอิทธิพลของศิลปะแบบตะวันตก ลักษณะการใช้เส้นที่อ่อนหวาน ประณีตบรรจงอย่างสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 4 ตอนต้นจะค่อย ๆ หายไป กลายเป็นการเขียนภาพทำนองบันทึกประวัติศาสตร์แต่อย่างเดียว ซึ่งจิตรกรรมดังกล่าวดังกล่าวเป็นภาพเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 ที่สำคัญมีการเขียนภาพสัญลักษณ์ของรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 อยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังด้วย กล่าวได้ว่าเป็นครั้งแรกที่มีการเขียนภาพเหมือนของพระมหากษัตริย์ลงบนฝาผนัง

แนวคิดการเขียนภาพพระบรมสาทิสลักษณ์ของพระมหากษัตริย์ โดยเฉพาะพระบรมสาทิสลักษณ์ของรัชกาลที่ 5 ในจิตรกรรมฝาผนังได้แพร่หลายไปยังจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดอื่น ๆ ในภูมิภาคตะวันตก ได้แก่ วัดไทรอารีรักษ์ อ.โพธาราม จ.ราชบุรี เป็นภาพพระองค์เสด็จพระราชดำเนินมณฑลราชบุรีและได้ทอดพระเนตรการแสดงพื้นบ้านต่าง ๆ โดยเฉพาะการแสดงหนังใหญ่ของวัดขนอน อ.โพธาราม

สมัยรัชกาลที่ 7 ประมาณ พ.ศ. 2473 - 2474 พระยาอนุศาสน์จิตรกร ได้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารวัดสุวรรณาาราม จ.พระนครศรีอยุธยา เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์การกู้เอกราชของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ซึ่งท่านได้ใช้ความอุตสาหะพากเพียรต่อการค้นคว้าหาหลักฐานนอกจากการเขียนตามความนึกคิดของท่านเองที่ได้เค้าจากเอกสารประวัติศาสตร์ การเขียนภาพลักษณะเช่นนี้มีความนิยมสำหรับนำมาใช้ในเหตุการณ์ศึกสงคราม หรือการบันทึกเหตุการณ์การต่อสู้ เมื่อมีการสร้างอนุสรณ์สถาน เช่น ภายในพระบรมราชานุสรณ์ดอนเจดีย์ อ.ดอนเจดีย์ จ.สุพรรณบุรี มีภาพ

จิตรกรรมฝีมือช่างกรมศิลปากรแสดงเหตุการณ์การทำยุทธหัตถีระหว่างพระบาทสมเด็จพระนเรศวรมหาราชกับพระมหาอุปราชาแห่งพม่า และที่อนุสรณ์สถานอุทยานประวัติศาสตร์สงครามเก้าทัพ ถ.เขาท่ากระที ตำบลหญ้า ต.ช่องสะเดา อ.เมือง จ.กาญจนบุรี แสดงเหตุการณ์กองทัพไทยสมัยรัชกาลที่ 1 ทำสงครามครั้งสำคัญกับพม่า

ในรัชกาลปัจจุบันแนวคิดประวัติ พงศาวดาร เปลี่ยนแปลงไปตามสังคมและเหตุการณ์บ้านเมืองของโลก การถ่ายทอดพระราชประวัติ พระราชจริยวัตร พระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์จึงต้องมีการกำหนดเนื้อหาสาระ โดยเฉพาะพระราชกรณียกิจของพระองค์ที่ทรงมีบทบาทหน้าที่ต่อประชาชนและแผ่นดินเปลี่ยนแปลงแตกต่างกันตามความต้องการของประชาชนและปัญหาที่เกิดขึ้น

พระราชกรณียกิจ จึงหมายถึง งานหน้าที่อันพึงกระทำของพระมหากษัตริย์ที่มีต่อประชาชน ประเทศชาติ ศาสนา ซึ่งจะมีความสัมพันธ์กับพระราชดำรัส (คำพูด) พระบรมราชโองการ (คำแนะนำ คำเตือน คำกล่าวสอน) พระราชดำริ (ความคิดที่ได้ถ่ายทอดหรือแสดงออกมา) พระราชวินิจฉัย (การตัดสินใจชี้ขาดโดยผ่านการไตร่ตรองใคร่ครวญดีแล้ว) พระราชนิพนธ์ (ข้อเขียนต่าง ๆ)

ดังเช่นจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดอันพันเจติยาราม จ. สมุทรสงคราม จิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัดนสถาน พระบรมมหาราชวัง และที่จะมีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นที่วัดพระราม 9 กาญจนาภิเษกในอนาคต

แนวคิดเรื่องการศึกษาและการเรียนรู้

ในปัจจุบันสังคมไทยมีปัญหามากมายที่เกี่ยวข้องกับความดกดำของจริยธรรม ศีลธรรม ซึ่งมีสาเหตุมาจากต้นเหตุ อันเป็นผลกระทบต่อกิจการพระพุทธศาสนา ปัญหาดังกล่าวก่อกับคนทุกเพศทุกวัย ที่มากที่สุดคือกลุ่มวัยรุ่น นักเรียนนักศึกษา กลุ่มคนทำงาน

กระทรวงศึกษาธิการ กระทรวงวัฒนธรรม และองค์กรด้านการศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม ควรที่จะมีโครงการที่เป็นรูปธรรมที่ควรจะได้นำจิตรกรรมฝาผนังเป็นสื่อที่ส่งเสริมให้นักเรียนนักศึกษาและประชาชนได้ใช้ประโยชน์ เช่น โรงเรียนในโครงการวิถีพุทธหรือโครงการครูพระสอนศีลธรรมในโรงเรียนทั่วประเทศ ควรจะได้มีการทัศนศึกษาชมภาพจิตรกรรมฝาผนัง หรือนำภาพถ่ายมาเป็นสื่อในการฝึกอบรม การเรียนการสอน หรือให้การสนับสนุนองค์กรเอกชนที่จัดทำโครงการเพื่อส่งเสริมจิตรกรรมฝาผนัง เช่น ที่นายจุลภัสสรพนมวัน ณ อุทยานและคณะจะทำสื่อเผยแพร่ความรู้และเสริมสร้างความเข้าใจในการชมจิตรกรรมฝาผนังในลักษณะเครื่องคอมพิวเตอร์สัมผัสทางหน้าจอ นำเสนอข้อมูลอย่างเป็นระบบทั้งภาพและเสียงพร้อมคำบรรยายภาษาไทยและอังกฤษ โดยจัดทำโครงการนำร่องที่หอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตาราม

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทรงมีพระราชดำริเกี่ยวกับ บวร ซึ่งเป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่าง บ้าน วัด โรงเรียน ฉะนั้นควรที่หน่วยงานที่เกี่ยวข้องจะได้ผลักดันโครงการต่าง ๆ เพื่อเสริมสร้างให้พระราชดำริเป็นจริงและได้ผลตามความมุ่งหมาย

วิบูลย์ ลีสุวรรณ (2538 : 11 – 15) กล่าวว่า การแสวงหาความรู้และการพัฒนาจิตใจเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้นำในบ้านเมืองควรให้ความสำคัญควบคู่ไปกับการพัฒนาด้านวัตถุ การพัฒนาคุณภาพชีวิตคนให้มีคุณภาพมีวัฒนธรรมสูง ย่อมส่งเสริมให้สังคมเป็นสังคมที่ดี

การนำธรรมะที่ได้จากจิตรกรรมฝาผนังมาบอกกล่าว สั่งสอน แนะนำให้ประชาชนมีความคิดเห็นคล้อยตามและรณรงค์ให้ประพฤติปฏิบัติตาม ดังเช่น วันวิสาขบูชา วันพุทธศานาแห่งโลกที่ผ่านมา มีการรณรงค์ร่วมแสดงพลัง ตั้งสัจจะอธิษฐาน 1 คน 1 สัจจะ หากทุกคนทำได้ย่อมมีประโยชน์ต่อตนเองและส่วนรวมมิใช่น้อย

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาวิจัยโดยแยกเฉพาะเป็นจังหวัด และแสดงถึงวิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงสมัยปัจจุบันในเขตภูมิภาคตะวันตก ซึ่งมีจังหวัดที่มีวิวัฒนาการที่น่าสนใจ เช่น สมุทรสงคราม เพชรบุรี
2. ควรมีการศึกษาชีวิตและผลงานจิตรกรรมฝาผนังของช่างนิตยา ศักดิ์เจริญ เป็นการเฉพาะ
3. ควรมีการศึกษาวิจัยในเรื่องการใช้ประโยชน์จากจิตรกรรมฝาผนังในด้านต่าง ๆ ของวัด ชุมชน และโรงเรียน

เอกสารอ้างอิง

- กรมศิลปากร. 2515. **จิตรกรรมฝาผนังและลายเส้น**.
- กรมศิลปากร. 2521. **วัดคงคาราม**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- กระทรวงศึกษาธิการ. 2524. **เชิดชูเกียรติศาสตราจารย์ หลวงวิศาลศิลปกรรม
ราชบัณฑิต (เอกสารประกอบนิทรรศการ)**. วันที่ 12 เมษายน ณ
หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ.
- กองโบราณคดี กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ. 2529. **โครงการอนุรักษ์จิตรกรรม
ฝาผนังเร่งด่วน**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิมพ์เนต.
- กองโบราณคดี กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ. 2533. **จิตรกรรมไทยประเพณี
หนังสือชุดที่ 001 เล่ม 1 จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย**.
กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.
- โกสุม สายใจ. 2544. **เอกสารประกอบการสอนวิชาจิตรกรรมพื้นฐาน**. กรุงเทพฯ :
สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.
- คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี. 2525. **ศิลปกรรมกรุง
รัตนโกสินทร์ (ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 6)**. กรุงเทพฯ : ยูไนเต็ด
โปรดักชั่น จำกัด.
- คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัด
งานเฉลิมพระเกียรติกระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9. 2543.
**วัฒนธรรม : พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิ
ปัญญา จังหวัดราชบุรี**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.
- คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัด
งานเฉลิมพระเกียรติกระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9. 2543.
**วัฒนธรรม : พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิ
ปัญญา จังหวัดอ่างทอง**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.
- คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัด
งานเฉลิมพระเกียรติกระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9. 2543.
**วัฒนธรรม : พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิ
ปัญญาจังหวัดกาญจนบุรี**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัด

งานเฉลิมพระเกียรติกระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9. 2544.

**วัฒนธรรม : พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิ
ปัญญา จังหวัดนครปฐม.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัด

งานเฉลิมพระเกียรติกระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9. 2544.

**วัฒนธรรม : พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิ
ปัญญา จังหวัดสมุทรสงคราม.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา
ลาดพร้าว.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัด

งานเฉลิมพระเกียรติกระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9. 2544.

**วัฒนธรรม : พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิ
ปัญญาจังหวัดเพชรบุรี.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัด

งานเฉลิมพระเกียรติกระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9. 2544.

**วัฒนธรรม : พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิ
ปัญญาจังหวัดสมุทรสาคร.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัด

งานเฉลิมพระเกียรติกระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9. 2543.

**วัฒนธรรม : พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิ
ปัญญาจังหวัดสุพรรณบุรี.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

ชมพูนุช พงษ์ประยูร. 2512. **จิตรกรรมไทย.** กรุงเทพฯ : ศิวพร.

ชูสิริ จามรมานและวิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2520. **อิทธิพลจีนที่มีต่อศิลปกรรมไทยสมัย
อยุธยาตอนต้น.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

ทองต่อ กล้วยไม้ ณ อยุธยา. 2535. **ทศพิศราชธรรม.** กรุงเทพฯ :

บริษัท ดันอ้อ จำกัด.

ทองปลิว ชมชื่น. 2546. **การศึกษาตลอดชีวิตในชุมชน.** นครปฐม : โรงพิมพ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์.

น. ณ ปากน้ำ. 2515. **ศิลปะไทยตามวัด.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

น. ณ ปากน้ำ. 2521. **ศิลปะในกรุงเทพมหานคร:ภาคแรก.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

น. ณ ปากน้ำ. 2528. **ตำราศิลปะไทยรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

น. ณ ปากน้ำ. 2530. **ครุฑงาและครุฑทองอยู่.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

น. ณ ปากน้ำ. 2538. **สยามศิลปะจิตรกรรมและสถาปัตยกรรม.** กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

น. ณ ปากน้ำ. 2540. **ถามตอบศิลปะไทย.** กรุงเทพฯ : สารคดี.

น. ณ ปากน้ำ. 2542. *ศิลปรส*. กรุงเทพฯ : บริษัท ดันอ้อ 1999 จำกัด.

น. ณ ปากน้ำ. 2543 ก. *จิตรกรรมอยุธยา*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

น. ณ ปากน้ำ. 2543 ข. *ปกิณกะศิลปะไทยในสายตา : ตู้พระไตรปิฎก*.

กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

น. ณ ปากน้ำ. 2543 ค. *พระที่นั่งทรงผนวช*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

น. ณ ปากน้ำ. 2544. *จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

น. ณ ปากน้ำ. 2545. *วัดสุวรรณดาราราม*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

นภาพร เล้าสินวัฒนา. 2541. "จิตรกรรมในพระที่นั่งไพศาลทักษิณและพระราชพิธี
บรมราชาภิเษก" *เมืองโบราณ*. ปีที่ 24 ฉบับที่ 4 เดือนพฤษภาคม –
ธันวาคม. หน้า 26 – 34.

นายรอบรู้. 2546. "ชมจิตรกรรมฝาผนังชั้นเอกของกรุงรัตนโกสินทร์" *สารคดี*. ปีที่ 19
ฉบับที่ 221 เดือนกรกฎาคม หน้า 166 – 169.

นิวัติ กองเพียร. 2541. *เชิงสังวาส*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน

นุกูล ชมภูนิชและสัญญา สุดล้ำเลิศ. 2543. *สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมในจังหวัดนครปฐม*.
นครปฐม : เพชรเกษมการพิมพ์.

นุชนารถ กิจงาม. 2536. *จิตรกรรมฝาผนังที่พระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม :*
การซ่อมแซมในการฉลองพระนคร 150 ปี. *ศิลปากร*. ปีที่ 36 ฉบับที่ 6
เดือนพฤศจิกายน – ธันวาคม. หน้า 81 – 91.

บัวไทย แจ่มจันทร์. 2535. "ช่างเมืองเพชร" *อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ*
ผู้ช่วยศาสตราจารย์บัวไทย แจ่มจันทร์.
เพชรบุรี : เพชรภูมิการพิมพ์.

ประทีป ชุมพล. 2535. *รายงานการวิจัย เรื่อง ปรัชญาและแนวความคิดในจิตรกรรม*
ฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์. นครปฐม : มหาวิทยาลัยศิลปากร
พระราชวังสนามจันทร์.

ปราณี กล้าส้ม. 2546. "เก็บตกจิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัย" *เมืองโบราณ*. ปีที่ 29 ฉบับ
ที่ 4 เดือนตุลาคม – ธันวาคม. หน้า 64 – 70.

ปรีชา กาญจนคมและคณะ. 2529. "จิตรกรรมฝาผนังไทย" *หนังสือที่ระลึกงาน*
ฉาปนกิจ พระเจริญ จันทโชโต. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง.

พัฒนา พุทธิพงษ์. ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์. *ศิลปะประจำชาติไทย*. กรุงเทพฯ :
สำนักพิมพ์พิมพ์ทอง.

พิริยะ ไกรฤกษ์. 2545. *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา : ภาพลักษณ์ที่ต้อง*
เปลี่ยนแปลง. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด
(มหาชน).

พลาดิษฐ์ สิทธิธัญกิจ. 2539. **เฉลิมพระเกียรติกาษาอนาภิเชก**. กรุงเทพฯ : บ้านทีก
สยาม.

เพลินพิศ กำราญ. 2523. "พิธีไหว้ครูศิลปะการช่าง" **ศิลปากร**. ปีที่ 24 ฉบับที่ 4
เดือนกันยายน. หน้า 5 – 17.

เพื่อ หริพิทักษ์. ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์. **ภาพเขียนในพระไตรปิฎกวัดระฆัง**. กรุงเทพฯ :
มูลนิธิไทยพัฒนา ด.สุวรรณ.

ภาณุพงษ์ เลหาสม. 2541. **จิตรกรรมฝาผนังล้านนา**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2540. **งานช่างของในหลวง**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นดิง
แอนด์พับลิชชิง จำกัด (มหาชน).

มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2544. **วันวิศ 28 เมษายน**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นดิง
แอนด์พับลิชชิง จำกัด (มหาชน).

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาราช. 2533. **เอกสารการสอนชุดวิชา**

ศิลปะกับสังคม หน่วยที่ 1 – 7. นนทบุรี: โรงพิมพ์
มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาราช.

มาณพ อิศรเดช. 2527. **วิทยานิพนธ์ เรื่อง การศึกษาจิตรกรรมสมัยอยุธยาสกุลช่าง
เพชรบุรีที่วัดใหญ่สุวรรณาราม**. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขา
โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์บัณฑิตวิทยา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2536. **ศิลปกรรมไทย : พระพุทธปฏิมาพระบรมมหาราชวัง วัด
เรือนไทยภาคกลาง**. กรุงเทพฯ : บริษัท สหธรรมิก จำกัด.

รัตนมณี คันธรากร. ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์. **จิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดสุพรรณบุรี**.
สุพรรณบุรี : คณะกรรมการอนุรักษ์ศิลปกรรม.

ลม เปลี่ยนทิศ. 2548. "คนไทยไม่เข้าวัด" **ไทยรัฐ**. วันที่ 23 กุมภาพันธ์. หน้า 5.

เลิศ พ่วงพระเดช. 2545. **ศิลปะไทยชุดตำราภาพลายไทย**. กรุงเทพฯ : วาดศิลป์.

วรรณภา ณ สงขลา. 2528. **การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

วรรณภา ณ สงขลา. 2534. **จิตรกรรมไทยประเพณี ชุด 001 เล่ม 2 วรรณกรรม**.
กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

วลินฐ์ แจ้งบุตรศรี. 2536. "ศัพท์และความรู้เกี่ยวกับวิชาศิลปะ" **ศิลปากร**. ปีที่ 16
ฉบับที่ 5 เดือนกันยายน – ตุลาคม. หน้า 92 -93.

วัดมหาธาตุวรวิหารและสำนักงานศึกษาธิการจังหวัดเพชรบุรี. 2543. **ภาพจิตรกรรม
มหาชาติชาดกจังหวัดเพชรบุรี**. เพชรบุรี : เพชรภูมิการพิมพ์.

วัดหัวลำโพง. 2546. **พระอุโบสถวัดหัวลำโพง**. กรุงเทพฯ : กราฟิการ์ตพริ้นดิง.

วิชญดา ทองแดง. 2539. "เฉลิม ฟังแดง : ช่างเมืองเอกแห่งเมืองเพชร"
เมืองโบราณ. ปีที่ 22 ฉบับที่ 4 เดือนตุลาคม - ธันวาคม.
หน้า 129.

- วิทย์ พินคันเงิน. 2512. *ศิลปกรรมและการช่างไทย*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2523. *จิตรกรรมไทย*. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2529. *ศิลปะไทยน่ารู้*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2531. *สารานุกรมในศิลปะ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2537. *ศิลปะกับชีวิต*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ต้นอ้อ.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2538. *ศิลปะร่วมสมัยจดหมายเหตุ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ต้นอ้อ.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2542. *มรดกศิลปกรรมพื้นบ้าน*. กรุงเทพฯ : บริษัท ต้นอ้อ 1999 จำกัด.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2545. "ทิศทางจิตรกรรมไทย" *สารบรรยายการสัมมนาทางวิชาการ ทิศทางศิลปกรรมไทย*. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน. หน้า 17 – 29.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2546. *ศิลปะชาวบ้าน*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อมรินทร์.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2546. *ศิลปะวิชาการศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี*. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี.
- วิไลรัตน์ ยักรอด. 2541. "จิตรกรรมฝาผนังภาพวัฒนธรรมมีสี" *เมืองโบราณ*. ปีที่ 24 ฉบับที่ 4 เดือนตุลาคม – ธันวาคม. หน้า 20 – 24.
- ศิลป์ พีระศรี เพื่อ หริพิทักษ์ และเขียน ยัมศิริ. 2506. *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่าง นนทบุรี*. กรุงเทพฯ : คณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ศุภสิน สารพันธ์. 2545. *ศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- เศรษฐมนตร์ กาญจนกุล. 2540. *เส้นสายลายไทยชุดสัดส่วนตัวละครและพุทธศิลป์..* กรุงเทพฯ : ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์.
- สน สีมาตรัง. 2522. *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์ การพิมพ์.
- สมคิด จิระทัศนกุล. 2543. *วัด : พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- สมคิด จิระทัศนกุล. 2547. *รูปแบบพระอุโบสถและพระวิหารในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.
- สมชาติ มณีโชติ. 2529. *จิตรกรรมไทย*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- สมปอง อัครวงษ์. 2528. "ภาพจิตรกรรมไทยมีอยู่ที่ไหนในวัด" *สูจิบัตรนิทรรศการ ศิลปกรรมครั้งที่ 6*. กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูพระนคร หน้า 8 – 11.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2545. **พระราชพงศาวดาร**

รัชกาลที่ 5. กรุงเทพฯ : มติชน.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และ สมเด็จพระเจ้า

บรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2504. **สาส์นสมเด็จ**

เล่มที่ 1 - 14. กรุงเทพฯ : องค์การคำครุสภา.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และ สมเด็จพระเจ้า

บรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2504. **สาส์นสมเด็จ**

เล่มที่ 15 - 26. กรุงเทพฯ : องค์การคำครุสภา.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และ พระยาอนุมาน

2521. **บันทึกความรู้ต่าง ๆ เล่มที่ 5.** กรุงเทพฯ :

ไทยวัฒนาพานิช.

ส.พลายน้อย. 2539. **วังเจ้านาย.** กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

ส.พลายน้อย. 2544 ก. **พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้า พระเจ้ากรุงสยาม.** กรุงเทพฯ :

พิมพ์คำสำนักพิมพ์.

ส.พลายน้อย. 2544 ข. **แลไปข้างหลัง.** กรุงเทพฯ : พิมพ์คำสำนักพิมพ์.

สงวน รอดบุญ. 2533. **พุทธศิลป์สมัยสุโขทัย.** กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรินติ้งเฮาส์.

สถาบันไทยคดีศึกษาและสถาบันวิจัยสังคม. 2525. **สังคมไทยกับจิตรกรรมฝาผนัง.**

สันติ เล็กสุขุม. 2540. **ศิลปะสุโขทัย.** กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

สันติ เล็กสุขุม. 2544. **ศิลปะอยุธยา : งานช่างหลวงของแผ่นดิน.** กรุงเทพฯ :

เมืองโบราณ.

สันติ เล็กสุขุม. 2546. **ลีลาไทย.** กรุงเทพฯ : มติชน.

สันติ เล็กสุขุม. 2547. **ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย : การเริ่มต้นและการสืบเนื่อง.**

กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

สันติ เล็กสุขุมและกมล ฉายาวัดนะ. 2524. **จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา.**

กรุงเทพฯ : เจริญวิทย์การพิมพ์.

สายไหม จบกมลศึก. 2547. "จิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรูปพัฒนสถานตามแนว

พระราชดำริ" **ศิลปากร.** ปีที่ 47 ฉบับที่ 6 เดือนพฤศจิกายน

– ธันวาคม. หน้า 5 – 17.

สุตารา สุขญา. 2547. **กรุงรัตนโกสินทร์เมืองวัฒนธรรมและ**

ประวัติศาสตร์. กรุงเทพฯ : สารคดี.

สุนนท์ ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา. 2545. **รายงานการวิจัย เรื่อง ศิลปะศิลปกรรมแบบ**

ประเพณีในจังหวัดเพชรบุรี. นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา

มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์.

- สุรพล ดำริห์กุล. 2521. “ภาพจิตรกรรมที่ค้นพบใหม่กับแนวคิดเกี่ยวกับศิลปกรรมในภาคอีสาน” *ศิลปากร*. ปีที่ 21 ฉบับที่ 5 เดือนมกราคม. หน้า 6 – 22.
- สุวัต แสนขัต. 2547. *การร่างภาพลายไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วาดศิลป์.
สำนักงานคณะกรรมการพิเศษเพื่อประสานงานโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ (สำนักงาน กปร.) 2546. *วัดพระราม 9 กาญจนาภิเษก*.
สำนักพิมพ์สารคดี. 2536. *เพชรบุรี*. กรุงเทพฯ : ด้านสุทธาการพิมพ์.
หม่อมราชวงศ์แฉ่งน้อย ศักดิ์ศรี. 2543. *พระบรมมหาราชวังและวัดพระศรีรัตนศาสดาราม*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด
อศนีย์ ชูอรุณ. 2540. *ศิลปะวิชาการ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
อรุณศักดิ์ กิ่งมณี. 2538. “จิตรกรรมเทพผู้พิทักษ์ที่อุโบสถวัดบวรสถานสุทธาราส : ตัวอย่างกรณีภาพพระอิศวร (ติวะ)” *รวมบทความทางวิชาการ 72 พรรษา ท่านอาจารย์ศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล*. กรุงเทพฯ : พิมพ์ศพรินติ้งเซ็นเตอร์ จำกัด.
อุไร สิงห์ไพบูลย์พร. 2542. *ช่างสิบหมู่ : ศิลปกรรมไทยโบราณ*. กรุงเทพฯ : คอมแพคพริ้นท์.
อุ๋ทอง ประศาสตร์วินิจฉัย. 2544. *สารคดีชีวิตแม่กลอง : เรือนแล่นทะเลลม*. นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.
อุ๋ทอง ประศาสตร์วินิจฉัย. 2545 ก. *ท้องถิ่นชาติผ่านจิตรกรรม : เต ช สุ เน ม*. กรุงเทพฯ : รุ่งเรืองรัตน์พริ้นติ้ง.
อุ๋ทอง ประศาสตร์วินิจฉัย. 2545 ข. *ท้องถิ่นชาติผ่านจิตรกรรม : ภู จ นา วิ เว*. กรุงเทพฯ : รุ่งเรืองรัตน์พริ้นติ้ง.
เอกรินทร์ พึ่งประชา. 2546. “ส ธรรมภักดี อดีต ราชคัลงพระพุทธรกรรมแห่งสยามประเทศ” *ศิลปวัฒนธรรม*. ปีที่ 24 ฉบับที่ 7 ลำดับที่ 283 เดือนพฤษภาคม. หน้า 102 – 113.

สัมภาษณ์

ผู้ช่วยเจ้าอาวาสวัดละมุด
 หลวงดาชาญ วัดละมุด
 เจ้าอาวาสวัดกลางบางแก้ว
 เจ้าอาวาสวัดเดาอิฐ
 เจ้าอาวาสวัดท่าราบ
 เจ้าอาวาสวัดศิระระทอง
 เจ้าอาวาสวัดพระศรีอารีย์
 เจ้าอาวาสวัดสระกระเทียม
 ผู้ช่วยเจ้าอาวาสวัดไผ่ล้อม
 พระภิกษุวัดต่าง ๆ
 ข่างอำนาจ ศรีม่วงงามและคณะ
 ข่างณรงค์ เสนพันธ์
 ข่างสุรจิตร ยังพะกุล
 ฯลฯ

INTERNET

www.inet.co.th/thairatth/IT Digest

ไทยรัฐ ปีที่ 56 ฉบับที่ 17278 วันที่ 12 พฤษภาคม พ.ศ. 2548

ภาคผนวก



ภาพที่ 8 แสดงภาพमारผจญบนผนังด้านหน้าพระประธานพระวิหารวัดละมุด

ด้านล่างระหว่างช่องประตูเป็นภาพจุฬามณีเจดีย์ มีรูปหล่อหลวงพ่อทองอดีตเจ้าอาวาส วัดประดิษฐฐานด้านหน้า ช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยเขียนเลียนแบบศิลปะสมัยอยุธยา เพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัยของพระประธานซึ่งเป็นศิลปะอโยธยา



ภาพที่ 9 แสดงภาพซุ้มเรือนแก้วภายในอาคารด้านหลังพระประธานพระวิหารวัดละมุด



ภาพที่ 10 ผนังด้านข้างทั้งสองเขียนภาพและระบายสีโดยมีสีแดงครอบคลุม
ตามลักษณะศิลปะอยุธยา



ภาพที่ 11 แสดงภาพวิถีชีวิตชาวบ้าน ภาพบนเป็นประเพณีการบวชนาค
ภาพล่างประเพณีสารทไทย



ภาพที่ 12 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดกลางบางแก้ว

ภาพบนด้านหลังพระประธานเขียนไตรภูมิ ด้านข้างทั้งสองมีผ้า幔ห้อยลงมา ภาพล่าง
ด้านหน้าพระประธานเขียนมารผจญ ช่างใช้สีสดใส่เลียนแบบจิตรกรรมยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น



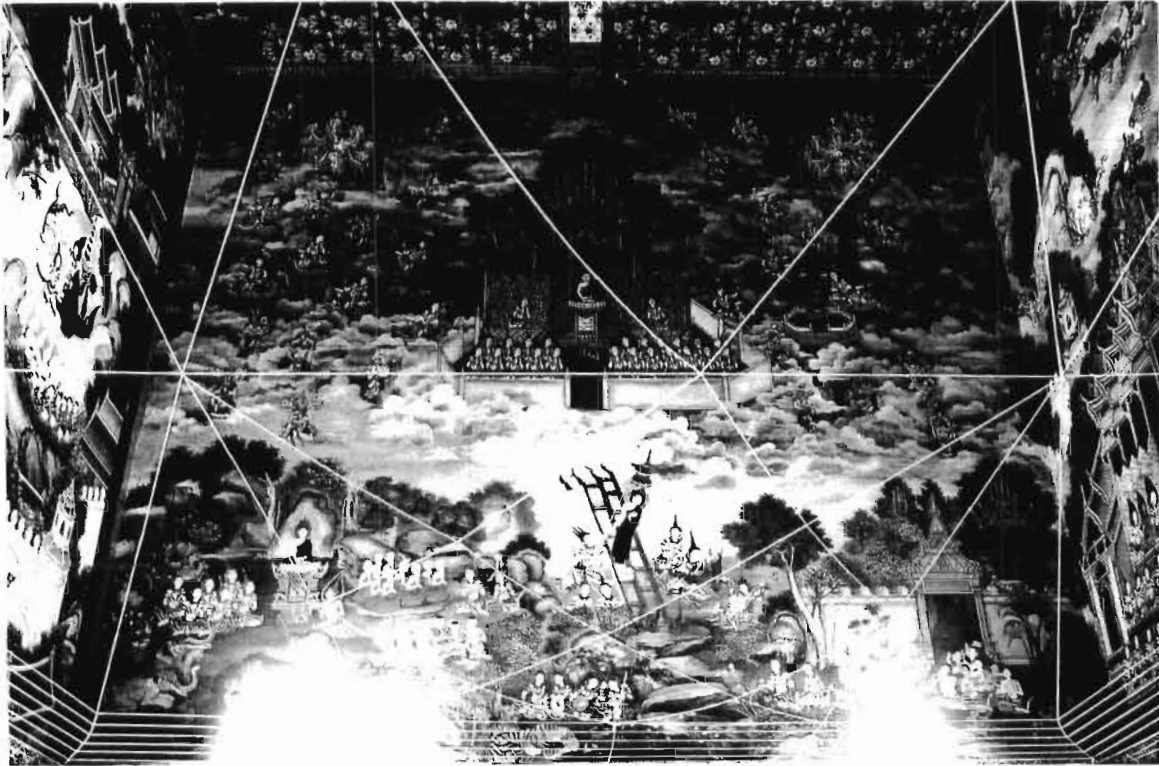
ภาพที่ 13 ผนังด้านข้างทั้งสองภายในพระอุโบสถวัดกลางบางแก้ว

ภาพบนทั้งสองข้างเขียนภาพเทพชุมนุม ภาพล่างระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพทศชาติชาติก บานหน้าต่างด้านในเขียนละครตัวเด่น ๆ ในชาตินั้น ๆ ส่วนบานแผ่น ข้างเขียนเป็นภาพไม้ตัดอยู่ในกระถาง



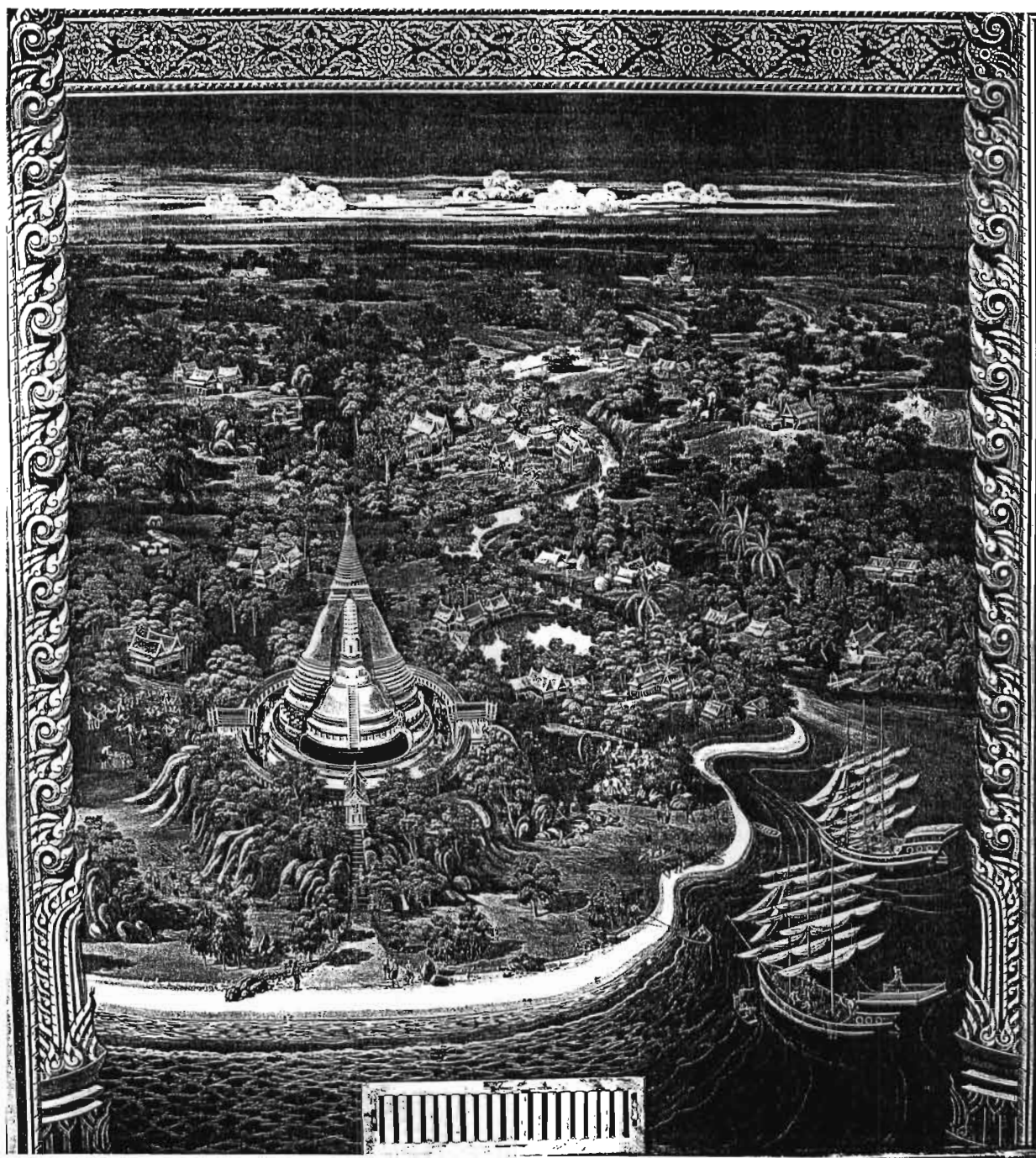
ภาพที่ 14 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไผ่ล้อม

ด้านหลังพระประธานเขียนเป็นภาพไตรภูมิ ฝีมือช่างนิตยา ศักดิ์เจริญ ด้านหน้าพระประธานมีรูปถ่ายหลวงพ่อบุญประดิษฐานอยู่



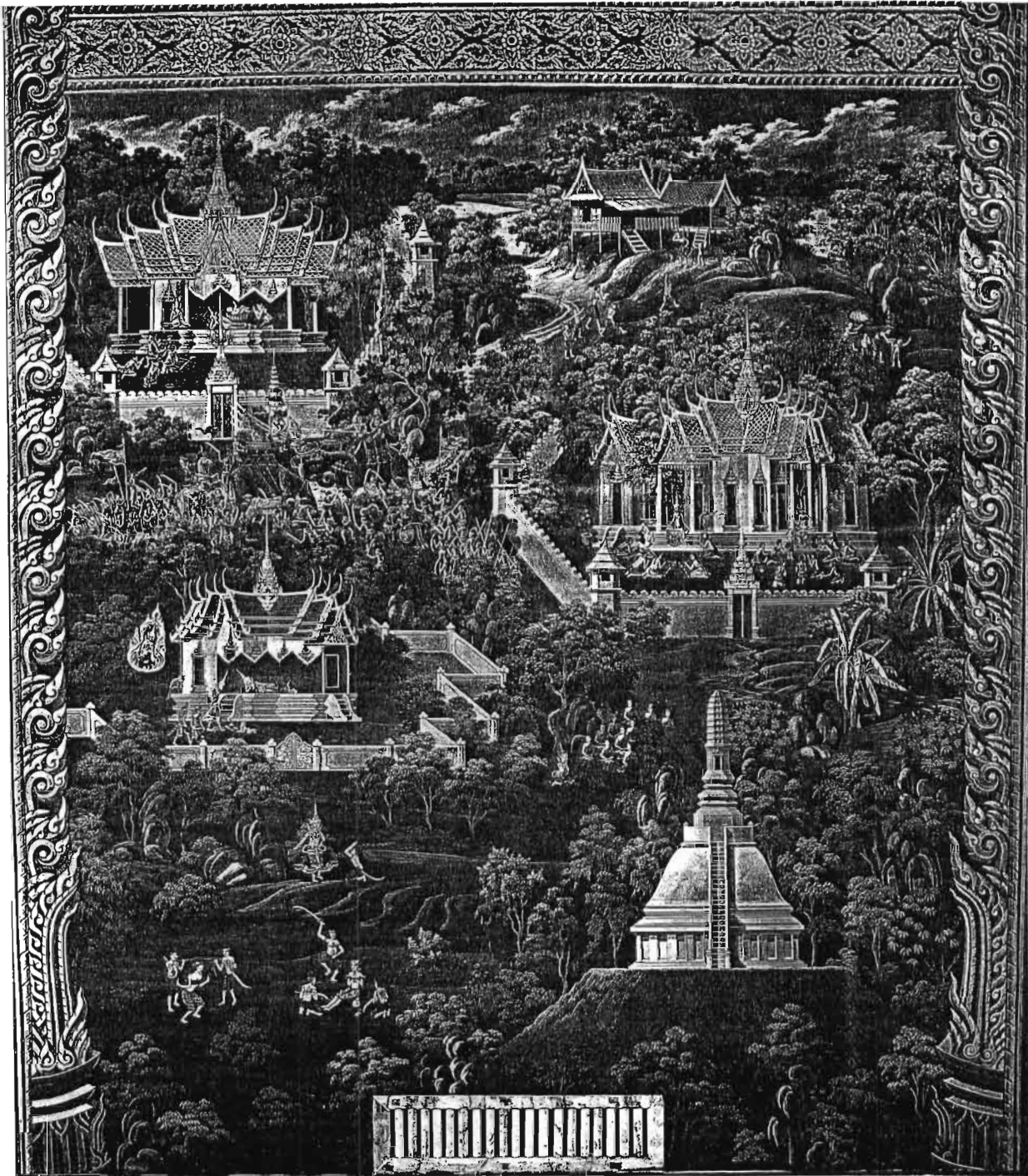
ภาพที่ 15 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไผ่ล้อม

ภาพบน ด้านหน้าพระประธานข้างขึ้นเป็นภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่พระพุทธองค์เสด็จไปเทศนาโปรดพระพุทธรามดา ล้างลงมาเสด็จกลับสู่มนุษยโลก ภาพล่าง ด้านข้างพระอุโบสถ เขียนภาพพุทธประวัติ



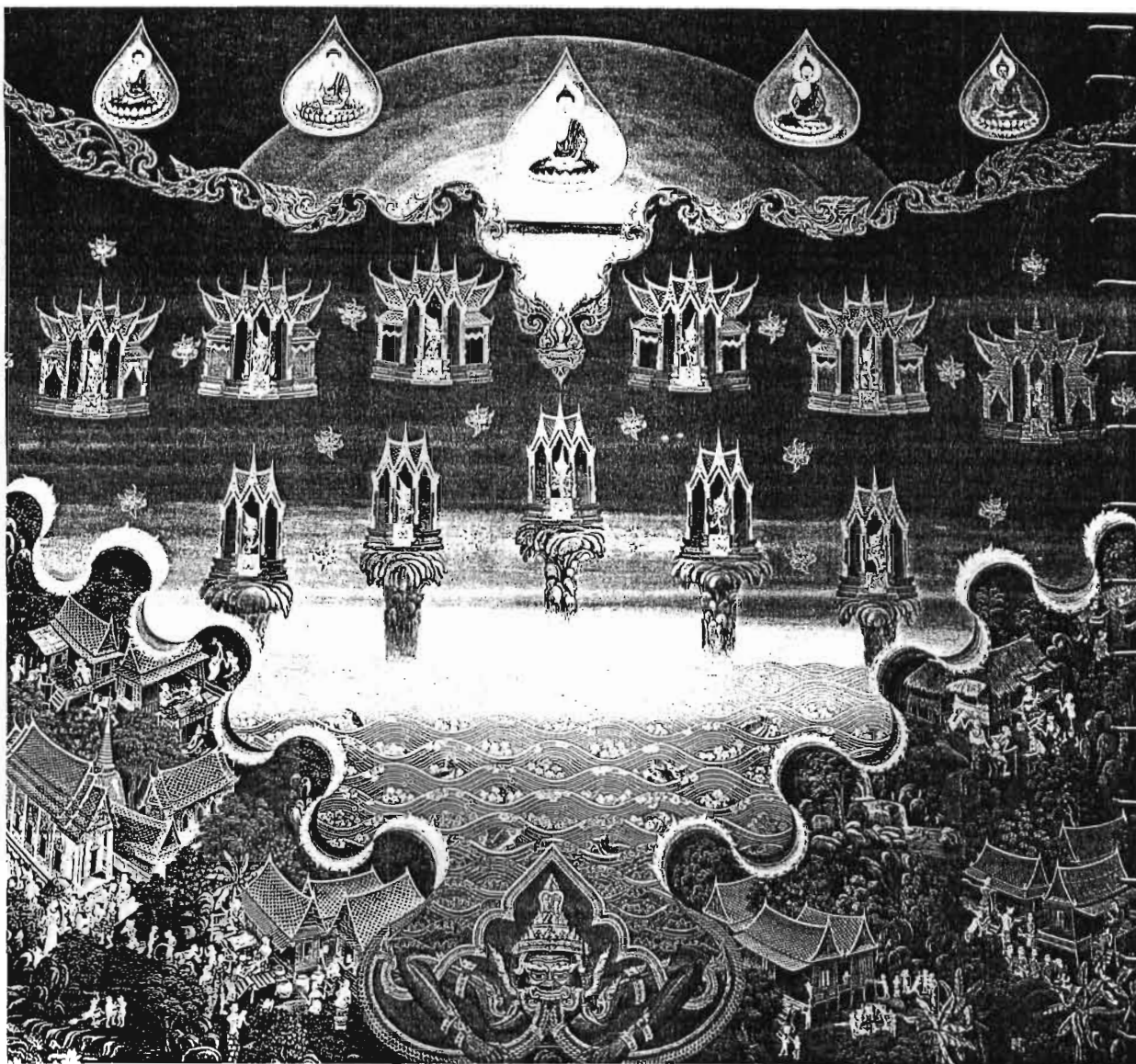
ภาพที่ 16 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไร่ขิง

แสดงภาพการเผยแพร่พุทธศาสนาครั้งแรกในสุวรรณภูมิ โดยมีองค์พระปฐมเจดีย์เป็น
จุดเริ่มต้น



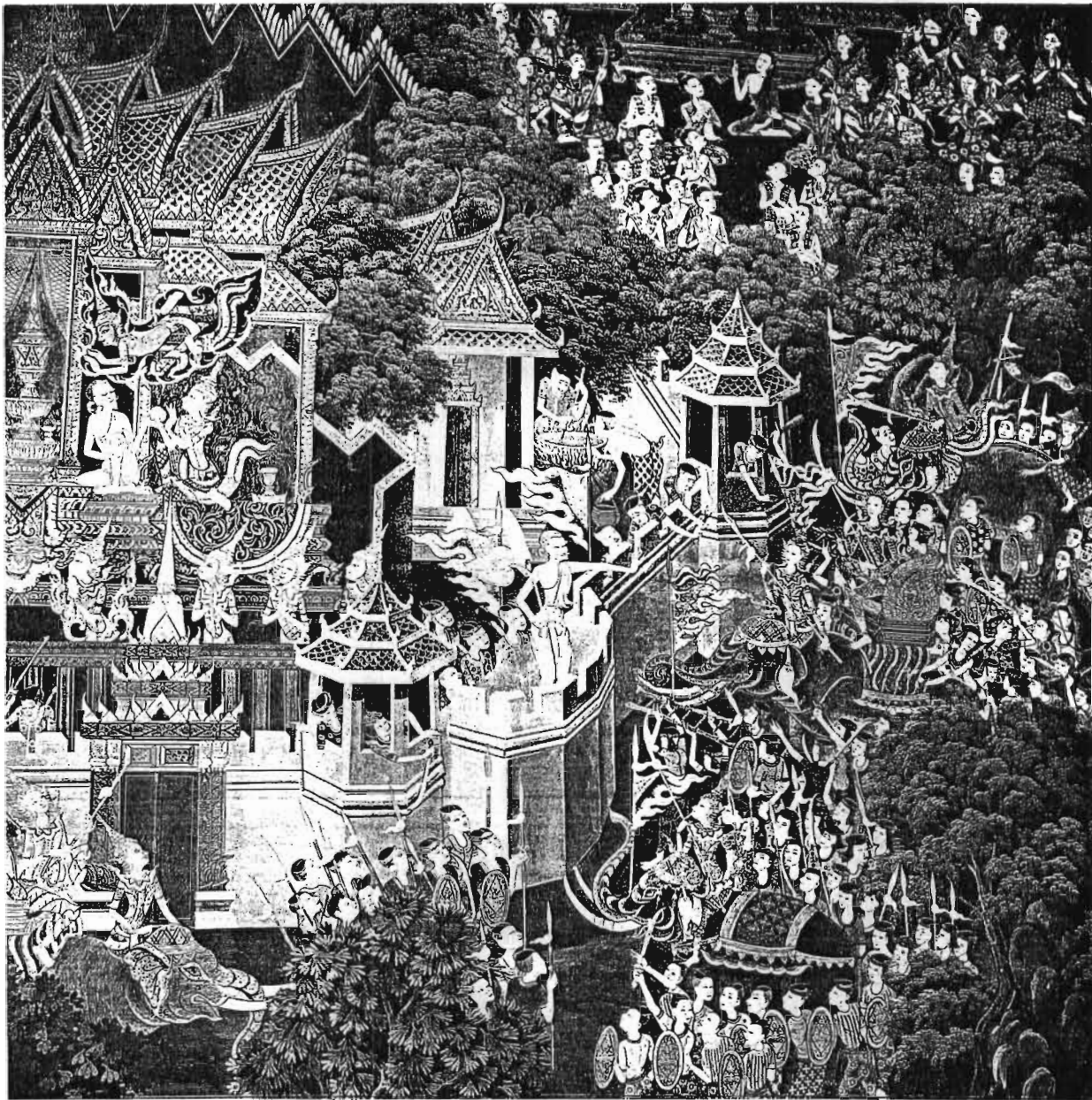
ภาพที่ 17 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไร่ขิง

แสดงภาพตำนานพระปฐมเจดีย์ โดยช่างวาดจากตำนานเรื่อง พระยาทรง – พระยาพาน
จะมีฉากชนช้างระหว่างพระยาทรงและพระยาพาน ด้านล่างเป็นพระประโทนเจดีย์



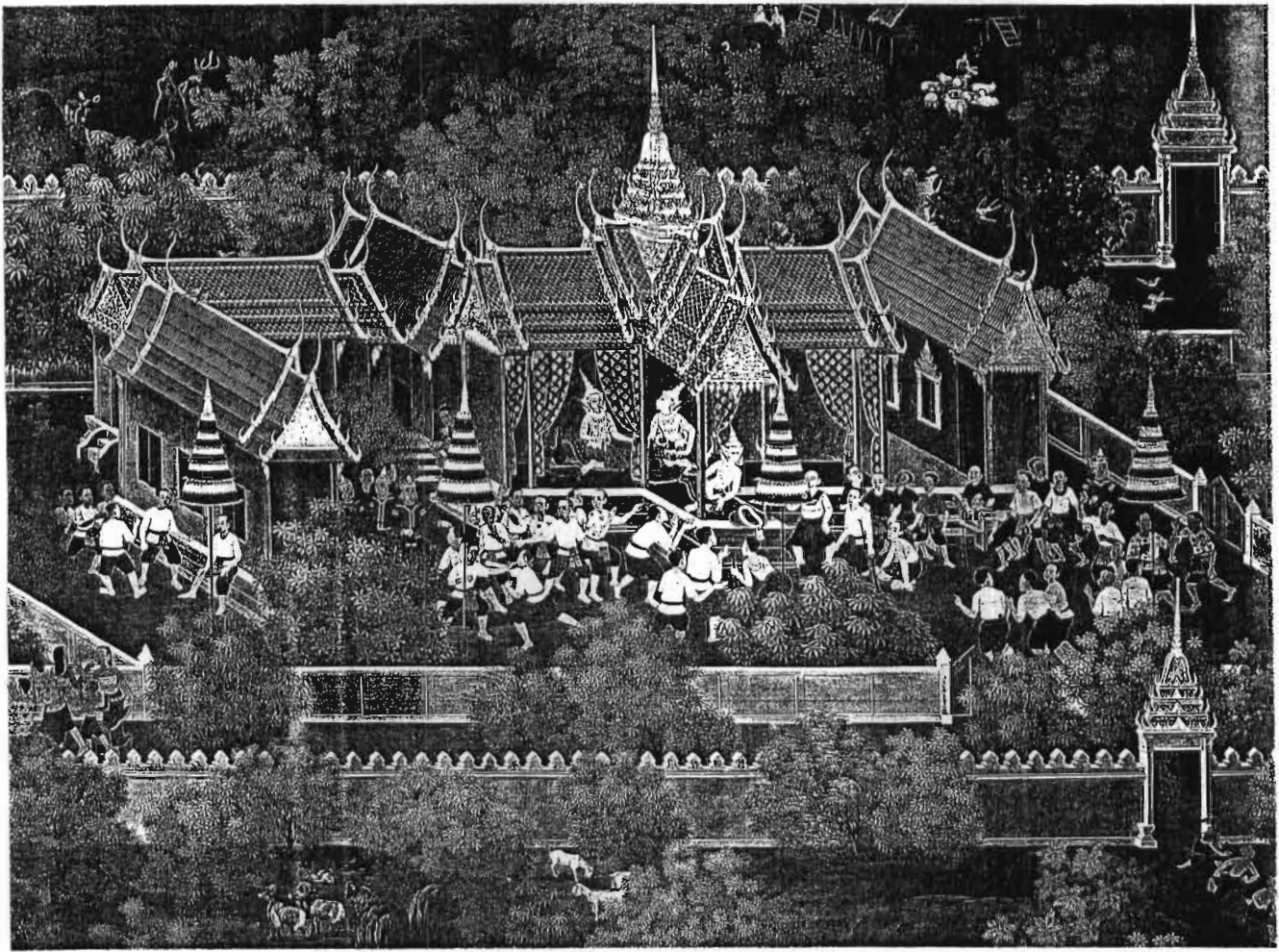
ภาพที่ 18 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไร่ขิง

ด้านหน้าพระประธานแสดงภาพไตรภูมิตามกฎไตรลักษณ์ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา



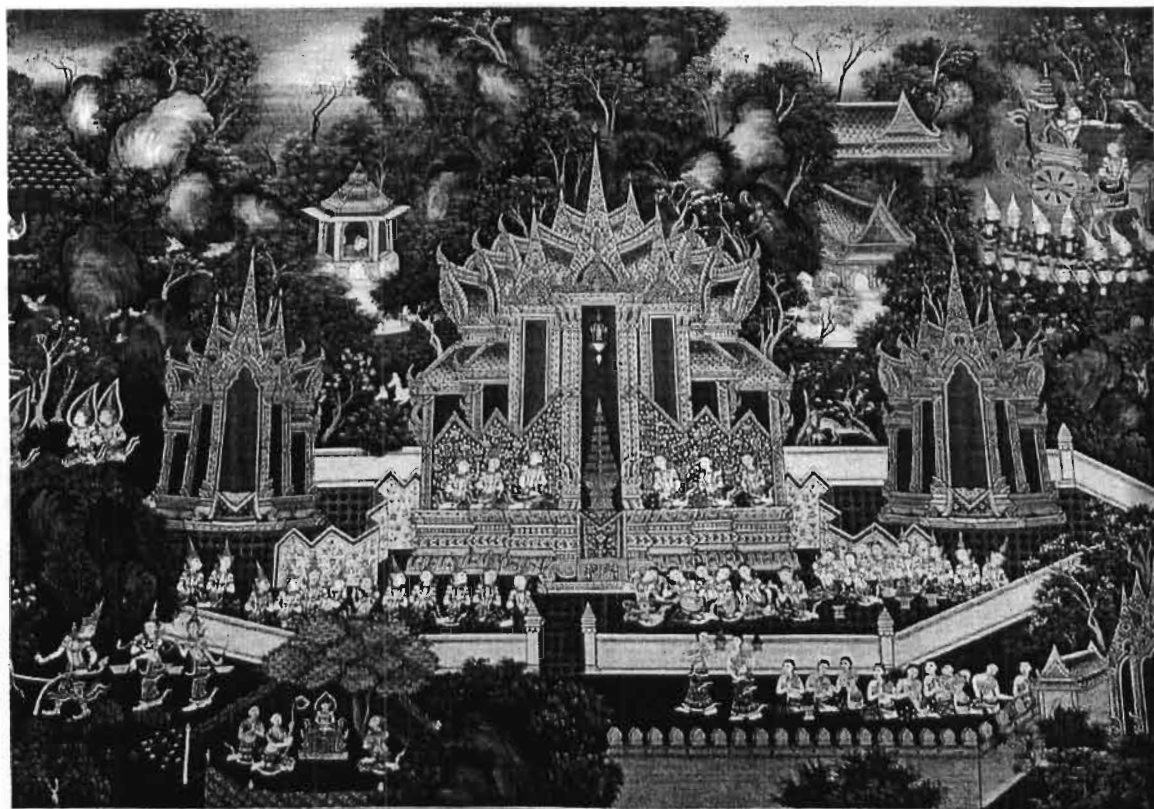
ภาพที่ 19 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไร่ขิง

แสดงภาพพุทธประวัติ ตอนโทณพราหมณ์ระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุ

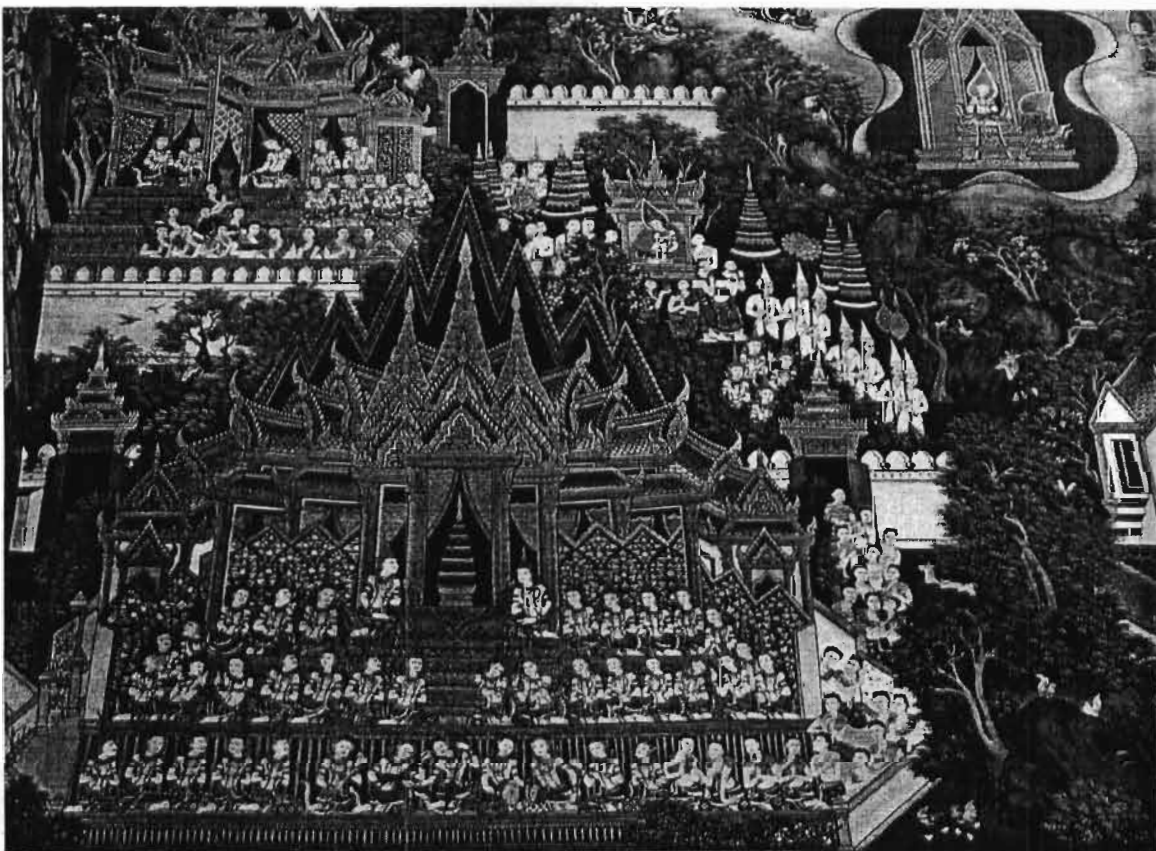


ภาพที่ 20 จิตรกรรมฝาผนังในห้องสมุดเฉลิมพระเกียรติฯ วัดไร่ขิง

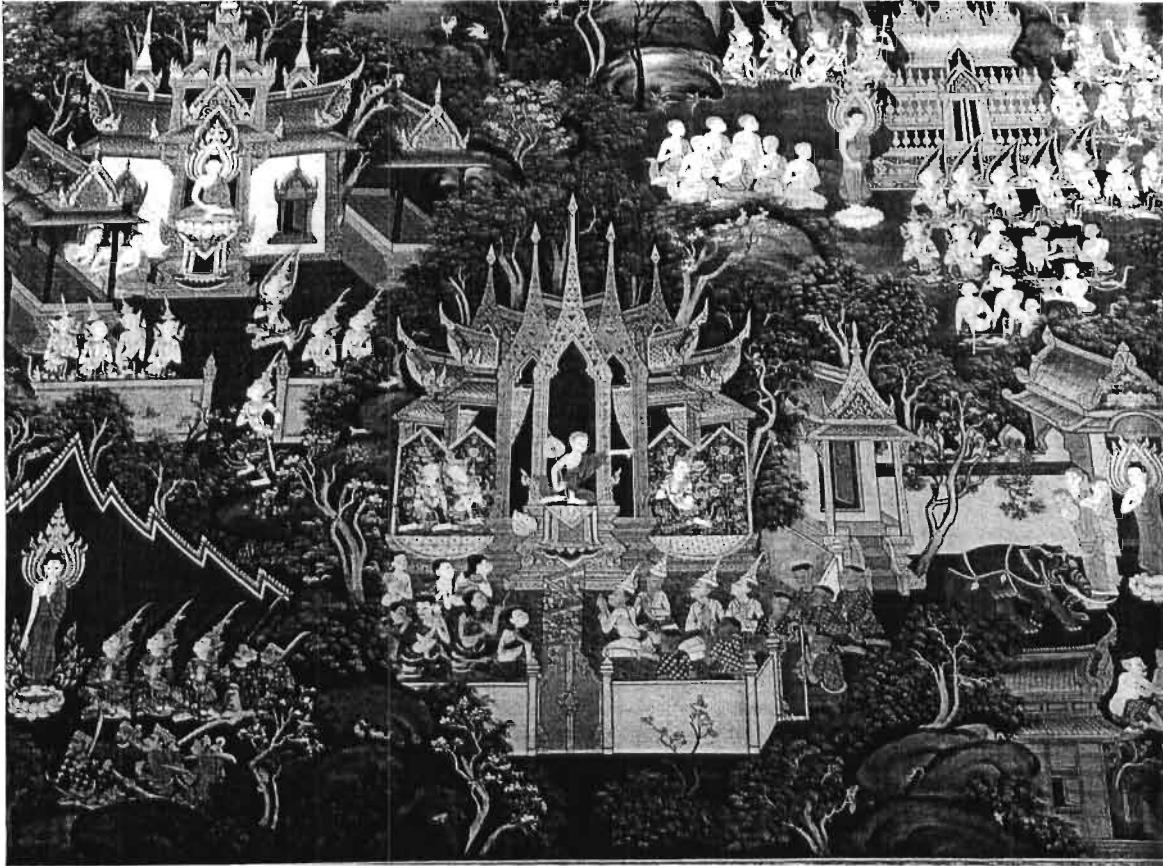
เป็นพระราชนิพนธ์เรื่อง สังข์ทอง ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
ตอนรจนาเลือกคู่ โดยการเสี่ยงพวงมาลัย



ภาพที่ 21 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสระกระเทียม



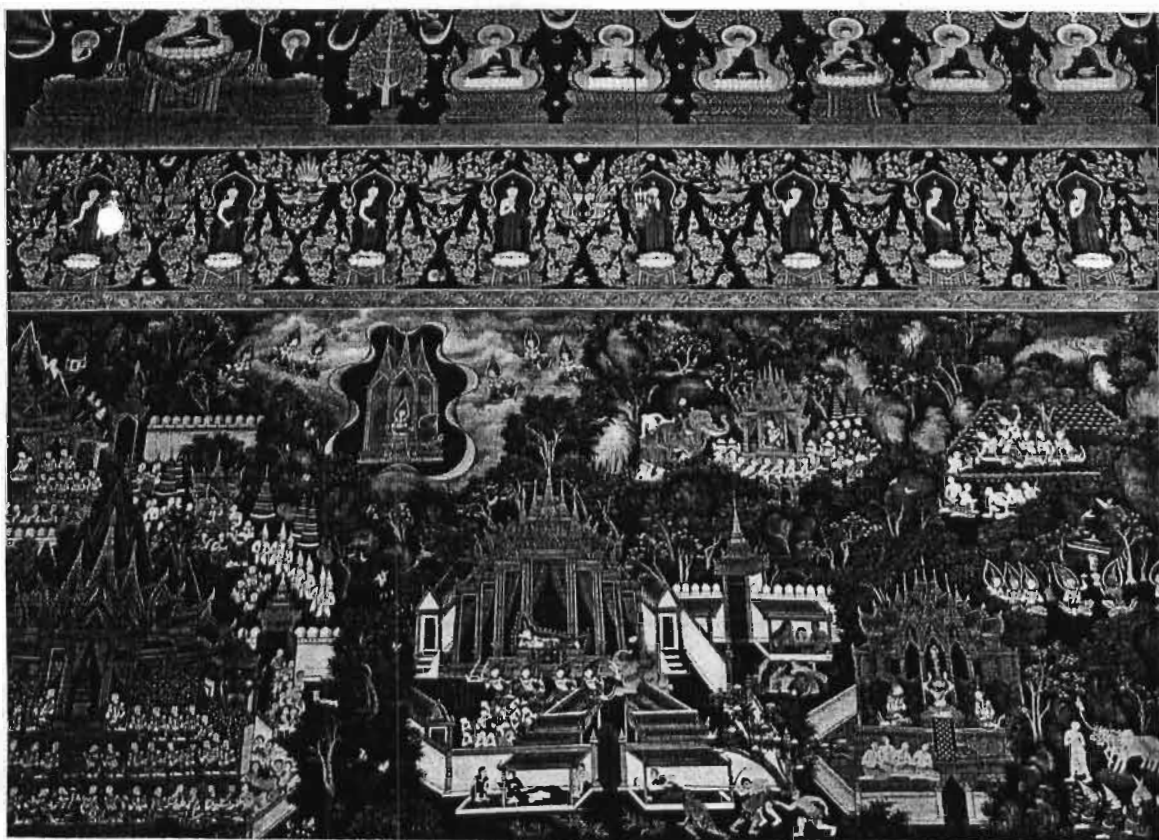
ภาพที่ 22 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสระกระเทียม



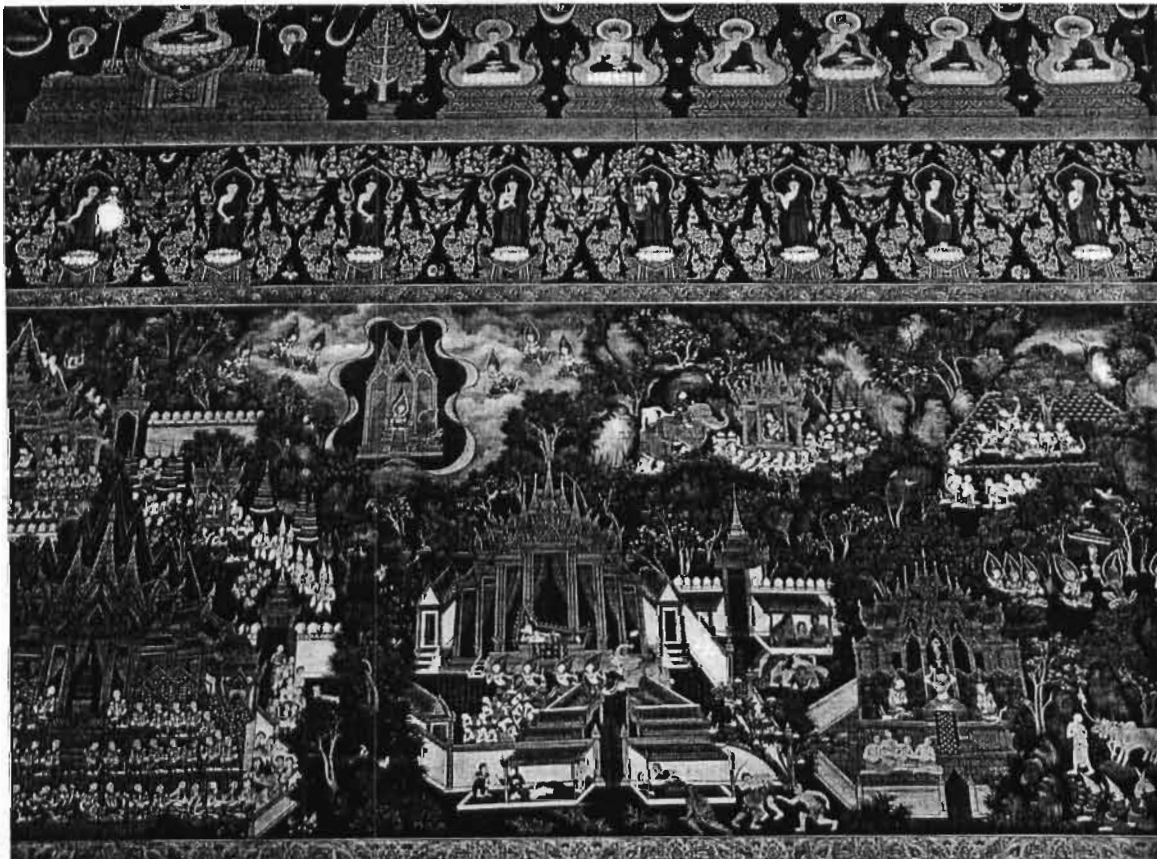
ภาพที่ 23 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสระกระเทียม



ภาพที่ 24 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสระกระเทียม



ภาพที่ 25 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสระกระเทียม



ภาพที่ 26 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสระกระเทียม

คณะผู้วิจัย

1. หัวหน้าโครงการวิจัย

ชื่อ นายสรกิจ โศภิตกุล อายุ 42 ปี
คุณวุฒิ ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกเทคโนโลยีการศึกษา
งาน นักวิชาการโสตทัศนศึกษาชำนาญการ ระดับ 8
งานส่งเสริมวิจัยและตำรา กองบริการการศึกษา
มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์
อ.เมือง จ.นครปฐม 73000 โทรศัพท์ 034- 255814
งานวิจัย หนึ่งใหญ่ ความเป็นมา การสร้าง การแสดง และสภาพปัจจุบัน
สำเร็จเมื่อพ.ศ. 2543 สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ
สนับสนุนงบประมาณ

2. ผู้ร่วมวิจัย

ชื่อ นายมานพ ทับทิมเมือง อายุ 53 ปี
คุณวุฒิ ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกบริหารการศึกษา
งาน นักวิชาการศึกษาชำนาญการ ระดับ 8
สำนักงานเลขานุการคณะศึกษาศาสตร์
คณะศึกษาศาสตร์
มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์
อ.เมือง จ.นครปฐม โทรศัพท์ 034 – 255095
งานวิจัย คุณลักษณะนักศึกษาที่พึงประสงค์ของคณะศึกษาศาสตร์
มหาวิทยาลัยศิลปากร