บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาเอกสาร วรรณคดีที่เกี่ยวข้องเพื่อประกอบการวิจัยเรื่องคุณค่าในจิตรกรรมฝาผนังไทย ตามการรับรู้ของนิสิตสาขาวิชาศิลปศึกษา ระดับปริญญาตรี ในสถาบันอุดมศึกษา สังกัดทบวงมหาวิทยาลัย ผู้วิจัยขอนำเสนอรายละเอียด เรียงตามลำดับหัวข้อ ดังนี้

1. ความเป็นมาของจิตรกรรมฝาผนัง
2. เรื่องราวที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังไทย
3. คุณค่าในจิตรกรรมฝาผนังไทย
4. การเรียนรู้คุณค่าในจิตรกรรมฝาผนังไทย
5. ทฤษฎีการรับรู้ในจิตรกรรมฝาผนังไทย
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ความเป็นมาของจิตรกรรมฝาผนัง

จิตรกรรมฝาผนังในประเทศอินเดีย

จิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำอชันตา (Ajanta Caves) ได้รับการยกย่องว่าเป็นจิตรกรรมที่มีอายุเก่าแก่แห่งหนึ่งในโลก มีอายุราว พ.ศ. 1100 - 1500 ลักษณะเป็นภาพเขียนสีฝุ่นแบบ ๆ ตัดเส้นอย่างปราณีต มีองค์ประกอบอย่างสมบูรณ์ วาดติดต่อกันไปโดยไม่มีสิ่งใดแบ่งแยก กล่าวได้ว่าภาพเขียนในถ้ำแห่งนี้มีอิทธิพลต่อการเขียนภาพผนังของชาติต่าง ๆ ที่นับถือพระพุทธศาสนาโดยทั่วไป (จีรพันธ์ สมประสงค์, 2533) จิตรกรรมที่ถ้ำอชันตามีทั้งหมด 7 คูหา คือส่วนใหญ่อยู่ในถ้ำที่ 1,2,6,7,11,16 และ 17 ภาพเขียนในถ้ำอชันตาส่วนใหญ่แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา โดยมีภาพเกี่ยวกับชาดกเรื่องต่าง ๆ ประมาณ 30 เรื่อง ทั้งนี้ได้มีเรื่อง เวสสันดรชาดก และชาดกเรื่องอื่น ๆ ในทศชาติชาดกรวมอยู่ด้วย เช่นเรื่อง มหาชนกชาดก วิธุรบัณฑิตชาดก ส่วนชาดกเรื่องอื่น ๆ ก็มีเช่น สีพีชาดก มหาหงสชาดก หรือปางมารวิชัย นอกจากนี้ยังมีภาพพุทธประวัติเป็นบางตอน เช่น ภาพมารผจญ (ในถ้ำที่ 1) ซึ่งเขียนเป็นภาพพระพุทธเจ้าอย่างในปาง "ภูมิสปรรษมุทรา" อันเป็นท่ายกพระหัตถ์แตะพื้นดิน เพื่ออ้างแม่พระธรณีเป็นพยานในความแน่วแน่แห่งการตรัสรู้

ของพระองค์ และยังมีภาพตอนแสดงยมกปฏิหาริย์อีกด้วย ส่วนในถ้ำที่ 7 ก็มีภาพพระพุทธองค์กับธิดาพญามาร ส่วนในถ้ำที่ 9 มีภาพพระโพธิสัตว์ในพุทธศาสนามหายาน เช่น พระโพธิสัตว์วัชรปาณี พระโพธิสัตว์ปัทมปาณี เป็นต้น นอกจากถ้ำอชันตาแล้ว ยังมีจิตรกรรมฝาผนังที่พามิใกล้เมืองควาลิออร์ ซึ่งอยู่ทางภาคกลางของอินเดีย ส่วนใหญ่เป็นภาพเล่าเรื่องในพุทธศาสนา ส่วนจิตรกรรมที่สิตตนวาสัล ในภาคตะวันออกของแหลมเดคข่าน เป็นภาพแสดงถึงสวรรค์ชั้นแรกของพระอินทร์ ซึ่งอาจจะหมายถึงส่วนหนึ่งของจักรวาลหรือไตรภูมิ นอกจากนี้ยังมีภาพจิตรกรรมที่ถ้ำเอลโลรา ซึ่งเขียนภาพเล่าเรื่องในหลายศาสนา คือ ศาสนาพราหมณ์ ศาสนาเชน รวมทั้งศาสนาพุทธด้วย แต่ส่วนใหญ่ภาพจิตรกรรมได้ชำรุดเสียหายไปเกือบหมดแล้ว (สมชาติ มณีโชติ, 2529)

จิตรกรรมฝาผนังในประเทศศรีลังกา

ศิลปะลังกาได้รับอิทธิพลจากศิลปะอินเดียมาตั้งแต่แรก คือในราวปลายพุทธศตวรรษที่ 3 สมัยพระเจ้าอโศกมหาราช มีเมืองหลวง 2 แห่ง คือที่เมืองอนุราธปุระ และเมืองโปลนนารุวะ ทั้งสองแห่งมีพุทธสถานที่งดงามอยู่เป็นอันมาก (สุภัทรดิส ดิศกุล, 2528) รวมทั้งพบภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำสีคิริยะ (Sigiriya) ซึ่งมีลักษณะรูปแบบคล้ายกับจิตรกรรมที่ถ้ำอชันตา ในประเทศอินเดีย มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 10 – 11 ส่วนใหญ่แสดงภาพสตรีทรงเครื่องอาภรณ์ มีเพียงครึ่งตัวตอนบน ถือดอกไม้อยู่เหนือก้อนเมฆ ถึงแม้ว่าองค์ประกอบของภาพเขียนที่ถ้ำสีคิริยะมีความแตกต่างจากภาพเขียนที่ถ้ำอชันตา แต่รูปแบบของเครื่องอาภรณ์ กลับมีลักษณะลวดลายเป็นอย่างเดียวกัน ในปัจจุบันยังไม่อาจทราบได้ว่าภาพเขียนที่ถ้ำสีคิริยะนั้น เป็นภาพเล่าเรื่องในพุทธศาสนาหรือไม่ จิตรกรรมของลังกาที่เล่าเรื่องในพุทธศาสนามีปรากฏที่วิหารติวัมกะ เมืองโปลนนารุวะ คือภาพพระโพธิสัตว์ มีหลักฐานว่าพระเจ้าทุฏฐคามนีรับสั่งให้เขียนเรื่องชาดก รอบกรุสถูปที่เมืองรุวันเวฬี เมืองหลวงของอนุราธปุระ เมื่อประมาณพุทธศตวรรษที่ 13 – 19 โดยได้เขียนทศชาติชาดกเป็นแถวแต่ไม่มีการลำดับเรื่องก่อนหลัง และยังได้พบจิตรกรรมฝาผนังที่ศาสนสถานที่มหินตาเล และเจดีย์มหิยังคณะ โดยวาดภาพเล่าเรื่องจากชาดกซึ่งเป็นโครงเรื่องที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในเวลานั้น (สมชาติ มณีโชติ, 2529)

จิตรกรรมฝาผนังในประเทศกัมพูชา

ศิลปะในประเทศกัมพูชา เกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 12 – 18 เป็นศิลปะที่มีความสำคัญที่สุดแห่งหนึ่งในแหลมอินโดจีน ซึ่งเกิดขึ้นภายใต้อิทธิพลของศิลปอินเดีย แต่ในไม่ช้าก็มีลักษณะเป็นของตนเอง (สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2528) ภาพจิตรกรรมฝาผนังมีพบน้อยมาก อาจจะเป็นเพราะจิตรกรรมไม่เป็นที่นิยมในเขมร หรืออาจจะเคยมีอยู่แต่ชำรุดเสียหายไปหมดแล้ว ทั้งนี้มีร่องรอย

แสดงให้เห็นว่าภาพสลักในศิลปะเขมรบางแห่ง เช่น ภาพสลักพระนารายณ์ทรงครุฑภายในปราสาทกระวันนั้น ดูจะมีเค้าโครงว่าเป็นแบบที่ดัดแปลงมาจากภาพจิตรกรรมมาก่อน ลักษณะเช่นนี้ย่อมแสดงให้เห็นว่า ภาพสลักนูนต่ำและภาพเขียนย่อมมีความเกี่ยวพันกัน ปัจจุบันได้พบจิตรกรรมภายในปราสาทเขมรเพียงแห่งเดียว คือ จิตรกรรมบนฝาผนังที่ปราสาทเนียงเขมา เป็นภาพเล่าเรื่องในศาสนาพราหมณ์ และพุทธศาสนาแบบมหายาน คือ แสดงภาพพระกฤษณะโควรรธนะ ภาพพระนารายณ์และภาพพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร เปล่งรัศมี แม้จะมีการพบภาพจิตรกรรมในศิลปะเขมรค่อนข้างน้อย แต่ในศิลปะเขมรกลับได้พบภาพสลักเล่าเรื่องเกี่ยวกับพุทธประวัติค่อนข้างมาก เช่น ในศิลปะแบบบายน ได้พบจำนวนพระพุทธรูป 26 องค์ ประดับที่ใบระการอบเรือนแก้ว ของพระพุทธรูปสัมฤทธิ์ ซึ่งอาจหมายถึงเรื่องอดีตพุทธ กับยังได้พบภาพสลักเล่าเรื่องชาดกที่ด้านหลังของปราสาทพระขรรค์ในจำนวนชาดกหลายเรื่อง เรื่องที่ได้รับความนิยม คือ เวสสันดรชาดก เช่น ที่ปราสาทตาเนย นอกจากเรื่องเวสสันดรชาดกแล้ว ยังมีเรื่องสุวรรณสามชาดก เตมียชาดก นารทชาดก วิธูรบัณฑิตชาดก ทั้งนี้ได้มีการจัดวางตามลำดับก่อนหลังของเรื่องด้วย (สมชาติ มณีโชติ, 2529)

<u>จิตรกรรมฝาผนังในประเทศพม่า</u>

ประเทศสหภาพพม่าเป็นประเทศหนึ่งที่รับพุทธศาสนาเป็นศาสนาประจำชาติ คติความเชื่อเรื่องชาดกในพุทธศาสนาเป็นที่นิยมแพร่หลาย โบราณสถานหลายแห่งจึงนิยมทำแผ่นประติมากรรมเล่าเรื่องชาดกเพื่อใช้ประดับตกแต่ง เช่น เจดีย์เปทลิคตะวันตก เจดีย์เปทลิคตะวันออก มงคลเจดีย์ เจดีย์ชเวซิกอง อนันทเจดีย์ ถึงแม้ว่าการทำแผ่นประติมากรรมเล่าเรื่องชาดกจะเป็นที่นิยมในพม่า แต่ก็ยังมีการสร้างภาพจิตรกรรมฝาผนังในพม่าด้วยเช่นกัน เช่น ในศิลปะพม่าสมัยพุกาม ได้มีการเขียนภาพอดีตพุทธ ที่กู่หมายเลข 1617/925 มีอายุราว พ.ศ. 2293 ส่วนศาสนสถานที่มีภาพจิตรกรรมเล่าเรื่องชาดก เช่น ที่วิหารนัคยวง วิหารอเภทยนะ โดยเขียนเป็นเรื่องทศชาติชาดก ส่วนที่วิหารมยิญกบา วิหารถุบคยวงคยี ก็มีภาพชาดกซึ่งเป็นการเล่าเรื่องตามคัมภีร์ภาษาบาลีที่มาจากลังกา โดยแสดงถึงชาดกสิบพระชาติสุดท้ายหรือทศชาติ (สมชาติ มณีโชติ, 2529)

เป็นที่น่าสังเกตว่าในบรรดาจิตรกรรมฝาผนังรุ่นเก่า ที่พบในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ส่วนใหญ่นิยมถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับศาสนา โดยเฉพาะพุทธศาสนา ซึ่งรวมถึงจิตรกรรมฝาผนังไทยที่จะกล่าวต่อไปด้วย จิตรกรรมฝาผนังจากประเทศใกล้เคียงแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางด้านรูปแบบ และเนื้อหาที่มีต่อจิตรกรรมฝาผนังไทย ที่รับอิทธิพลทางศาสนาและการสร้างงานศิลปกรรมจากอารยประเทศ จนมีวิวัฒนาการสร้างงานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของไทย

จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย

จิตรกรรมและการวาดเขียน เป็นวิธีการวาดภาพอีกลักษณะหนึ่งที่ปรากฏเป็นหลักฐานขึ้นมาในโลกตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ โดยมนุษย์เริ่มรู้จักการทาหรือการป้ายสีลงบนผนังถ้ำ ให้เกิดเป็นรูปร่างลักษณะต่าง ๆ กัน บางแห่งก็มีการเซาะร่องผนังถ้ำให้ลึก แล้วระบายสีช่องนั้น ๆ เพื่อให้เส้นรอบนอกดูเด่นชัด (สุชาติ เถาทอง, 2532) ศิลปะประเภทนี้นอกจากจะพบตามถ้ำแล้ว ยังพบตามหน้าผาและเพิงผาของภูเขาหินทราย หินปูนและหินแกรนิตตามภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย ดังเอกสารที่บันทึกการค้นพบภาพเขียนสีในประเทศไทยฉบับแรก เป็นของ อี.อี. ลูเนต์ เดอ ลาจง กิแยร์ (E.E. Lunet de Lajonquiere) ซึ่งพิมพ์ในปารีส พ.ศ. 2455 เป็นเรื่องภาพเขียนสีของภาคใต้พบในอ่าวพังงา ฉบับต่อมาเป็นของ เอ.เอฟ.จี.คาร์ (A.F.G. Kerr) เป็นของที่พบในอีสาน พิมพ์ในวารสารสยามสมาคม พ.ศ. 2467 บันทึกภาพเขียนสีที่บ้านส้มป่อย ตำบลสีนวล อำเภอเมือง จังหวัดมุกดาหาร (พิสิฐ เจริญวงศ์, 2531) ภาพต่าง ๆ ที่พบสันนิษฐานว่าเป็นภาพที่ใช้ในการสื่อสารหรือสื่อความหมายของชุมชนนั้น ซึ่งคนในสังคมเดียวกันเข้าใจกันดี โดยมีแหล่งบันดาลใจมาจากความเชื่อทางศาสนาบ้าง และพิธีกรรมที่ซึมซับอยู่ในสายเลือดและได้ปฏิบัติกันสืบมา เช่น เรื่องเกี่ยวกับวิญญาณป่า นิทานต่าง ๆ เกี่ยวกับสี รูปร่าง หรือนิสัยของสัตว์แต่ละชนิด เวทย์มนต์คาถา ความตาย กฎและวินัยของเผ่า การต่อสู้ และการดำรงชีพหรือการทำมาหากิน ภาพเขียนสีเหล่านี้เปรียบเสมือนรอยจารึกที่สามารถบ่งบอกถึงประวัติศิลปะ สภาพแวดล้อม ชีวิต ความเป็นอยู่ ตลอดจนวิวัฒนาการทางด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ได้เป็นอย่างดี (จีรพันธ์ สมประสงค์, 2533)

สำหรับศิลปะยุคประวัติศาสตร์ไทยตอนต้น คือ ทวาราวดี ศรีวิชัย และลพบุรี แบบอย่างศิลปะได้รับอิทธิพลทางศาสนาและวัฒนธรรมการสร้างงานศิลปกรรมจากอินเดีย ซึ่งเกี่ยวข้องกับศาสนาเกือบทั้งสิ้น ศิลปวัตถุส่วนมากที่ค้นพบได้แบบอย่างมาจากแบบอมราวดี และแบบศิลปะคุปตะโดยตรง คือเป็นแบบที่มีอุดมคติของอินเดียอย่างแท้จริง (จีรพันธ์ สมประสงค์, 2533) จึงมีการสร้างงานที่เป็นสิ่งเคารพบูชาในพุทธศาสนาขึ้น ทำให้เรื่องราวและรูปแบบงานศิลปกรรมในระยะแรก ได้รับอิทธิพลจากอินเดียเป็นพื้นฐาน รวมทั้งการได้รับอิทธิพลจากลังกา เขมรและพม่าอีกทางหนึ่งด้วย โดยเฉพาะจิตรกรรมฝาผนังได้ค้นพบภาพสมัยทวาราวดี (พุทธศตวรรษที่ 11-16) ได้แก่ ภาพลายเส้นบนแผ่นอิฐ ที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี และภาพจำหลักบนแผ่นหินที่อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม ในสมัยศรีวิชัย (พุทธศตวรรษที่ 16) ค้นพบจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำศิลป ที่อำเภอเมือง จังหวัดยะลา ซึ่งปัจจุบันลบเลือนไปหมดแล้ว (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528) ภาพเขียนสีในถ้ำศิลป ณ จังหวัดยะลา เป็นของหลายสมัยและหลายแบบปนกันอยู่ ภาพพระพุทธรูปมีพระสาวกและภาพสตรี 3 คนกำลังยืนอยู่นั้น ยังคงรักษาลักษณะของศิลปะแบบศรีวิชัยไว้ ภาพเขียนเหล่านี้อาจจะ

ได้วาดขึ้นในราวปลายพุทธศตวรรษที่ 18 คล้ายกับว่าเป็นการฟื้นฟูศาสนาขึ้นใหม่ เมื่อพระสงฆ์จากลังกาได้มาพำนักอยู่ที่นครศรีธรรมราช ก่อนที่จะเดินทางต่อขึ้นมายังกรุงสุโขทัย ดังนั้น ภาพเขียนเหล่านี้จึงเป็นการแสดงออกครั้งสุดท้ายของสกุลช่างเขียนพื้นเมืองตามศิลปะแบบศรีวิชัย (ศิลป์ พีระศรี, 2502)

ต่อมาในสมัยสุโขทัย (พุทธศตวรรษที่18-19) ค้นพบภาพสลักลายเส้นบนแผ่นหินชนวนในพระอุโบสถวัดศรีชุม อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย เป็นศิลปะที่มีคุณค่าอย่างยิ่งและเป็นต้นเค้าของจิตรกรรมฝาผนังไทย ภาพสลักนี้คงทำขึ้นตามแบบภาพวาด ซึ่งพระภิกษุชาวลังกาได้นำเข้ามายังกรุงสุโขทัย เพื่อประโยชน์ในการเผยแพร่พุทธศาสนานิกายลังกาวงศ์ ภาพสลักเหล่านี้ยังคงเป็นแบบอินเดียอย่างเด่นชัด และยังไม่มีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ของไทยโดยเฉพาะ (ศิลป์ พีระศรี, 2502) แต่รูปที่สลักลงในแผ่นทองสัมฤทธิ์ในรอยพระพุทธบาทของสุโขทัยเมื่อสมัยภายหลังภาพสลักที่กล่าวมาข้างต้นราว 50 ปี จะสังเกตได้ว่ามีลักษณะเป็นเฉพาะของไทยที่เดียวในเรื่องจังหวะลีลา และอาการเคลื่อนไหวขึ้นลงของเส้นรอบนอก รูปหน้าเป็นรูปไข่ และท่าทีแสดงของรูปก็นุ่มนวลละมุนละไมเป็นลักษณะพิเศษในศิลปะของไทยโดยเฉพาะ (ชมพูนุท พงษ์ประยูร, 2512) สำหรับภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย ที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว ในอำเภอศรีสัชชนาลัย จังหวัดสุโขทัย นับได้ว่าเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เก่าแก่ที่สุด แต่ในปัจจุบันได้ลบเลือนไปหมดแล้วเช่นเดียวกัน (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528) ภาพเขียนสีเอกรงค์ที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว อำเภอศรีสัชชนาลัย จังหวัดสุโขทัย ก็คงจะวาดขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 19 เช่นเดียวกัน ภาพเขียนแห่งนี้นอกจากจะเป็นภาพเขียนที่สวยงามแล้ว ยังมีประโยชน์ที่ทำให้เราได้ทราบว่า ในขณะนี้ประติมากรรมไทยได้เจริญก้าวหน้าไปมากกว่าจิตรกรรม และแบบของประติมากรรมสุโขทัยนี้เองที่ได้ให้อิทธิพลแก่จิตรกรรมของไทย จากภาพเขียนฝาผนังที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว เราจะเห็นได้ว่า ในขณะที่รูปเทวดานั้นยังคงทำตามแบบภาพวาดที่มาจากเกาะลังกาอยู่ แต่ภาพพระพุทธรูปก็มีลักษณะเป็นแบบประติมากรรมสุโขทัยแล้ว คือมีเส้นรอบนอกอย่างอ่อนช้อย มีพระพักตร์เป็นรูปไข่ ส่วนแต่งพระพักตร์งามละเอียดและพระกรขวาอ่อนช้อยดังงวงช้าง ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าในตอนกลางพุทธศตวรรษที่ 19 นี้ ภาพเขียนของไทยกำลังก่อรูปเป็นแบบของตนเอง เฉพาะพระพุทธรูปนั้นมีลักษณะเป็นไทยแล้ว แต่รูปบุคคลอื่น ๆ ยังคงมีลักษณะเป็นแบบอินเดียหรือเขมรอยู่ (ศิลป์ พีระศรี, 2502)

จากรอยพระพุทธบาทสำริดที่ได้มาจากจังหวัดกำแพงเพชร ซึ่งคงจะหล่อขึ้นราวปลายพุทธศตวรรษที่ 19 เราจะเห็นว่าจิตรกรรมไทยได้วิวัฒนาการไปอีกขั้นหนึ่ง คือรูปพระอดีตพุทธเจ้าที่กำลังลีลาอยู่บนขอบตอนบนของรอยพระพุทธบาทนั้น แม้ว่าจะยังดูเป็นศิลปะเริ่มแรกอยู่ แต่ก็มีลักษณะละมุนละไมและอ่อนไหว ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะแบบสุโขทัยแล้ว ดังนั้นนอกจากภาพพระพุทธรูปรูปอื่น ๆ ก็ทำเป็นแบบไทยแล้วเช่นกัน

เกี่ยวกับลักษณะของศิลปะสมัยสุโขทัยนี้ จากข้อมูลดังกล่าวมาแล้วข้างต้น ยังไม่สามารถหาหลักฐานหรือยกตัวอย่างงานศิลปะชิ้นอื่น ๆ ที่จะทำให้เราได้ศึกษาถึงวิวัฒนาการของจิตรกรรมไทยได้ดีไปกว่านี้ (ชมพูนุช พงษ์ประยูร, 2512)

จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาในระยะแรก เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมฝาผนังของสุโขทัยที่ทำขึ้นก่อนเล็กน้อย ส่วนใหญ่ถูกเขียนขึ้นในปลายพุทธศตวรรษที่ 19 เพื่อประดับคูหาองค์ปรางค์หรือกรุปรางค์ มีเพียงแห่งเดียวที่พบว่าเขียนบนผนังกรุเจดีย์ราย ภายในวัดราชบูรณะ พระนครศรีอยุธยา ซึ่งปัจจุบันก็พังลงแล้ว ระยะต่อมาในพุทธศตวรรษที่ 22 จิตรกรรมที่เด่นชัดปรากฏเหลืออยู่ในสมุดข่อยและบนผนังอุโบสถ วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี (น. ณ ปากน้ำ, 2519)

การติดต่อค้าขายกับจีน ทำให้อิทธิพลศิลปะจีนได้เข้ามาปะปนอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาโดยเฉพาะในส่วนประกอบ เช่น ลวดลายประดับภาพ ยกเว้นจิตรกรรมฝาผนังกรุชั้นบนด้านทิศตะวันออกและทิศใต้ ของปรางค์วัดราชบูรณะ ซึ่งเขียนเรื่องราวด้วยฝีแปรงเป็นแบบอย่างจีน รวมทั้งตัวหนังสือซึ่งปัจจุบันยังอ่านไม่ออก อาจเป็นการเขียนเล่น ๆ ล้อหนังสือจีนก็เป็นได้ ถึงอย่างไรก็ตามการพิจารณาจากลักษณะภาพเขียนน่าจะเป็นฝีมือของช่างเขียนชาวจีน (ชูสิริ จามรมาน, 2520) เพราะลักษณะของศิลปะจีนได้เข้ามาปะปนอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตั้งแต่ระยะแรกจนถึงระยะสุดท้าย แต่ช่างกรุงศรีอยุธยาได้พัฒนาลักษณะจิตรกรรมฝาผนังให้มีเอกลักษณ์เป็นแบบอย่างของไทยโดยเฉพาะ ปิยนุช สายทอง (2523) ได้กล่าวต่อไปว่าแบบแผนของจิตรกรรมฝาผนังในระยะแรกของสมัยอยุธยา ได้ดำเนินมาด้วยลักษณะเรื่องราวที่เปลี่ยนแปลงไปตามความนิยม หลักฐานที่ปรากฏในเมืองต่าง ๆ ในสมัยนั้นนับตั้งแต่ราชบุรี ซึ่งมีจิตรกรรมฝาผนังอยู่ในระยะแรก และระยะหลังลงมาที่เพชรบุรี นนทบุรี และธนบุรี ต่างมีแบบอย่างของตนเองและเป็นสกุลช่างร่วมสมัยกับช่างที่พระนครศรีอยุธยา ซึ่งต่างก็มีแนวความคิดสร้างสรรค์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวที่เรียนรู้ตกทอดกันมาในท้องถิ่น จิตรกรรมฝาผนังโบราณแม้จะมีกฎเกณฑ์ตายตัวตามเรื่องจากหนังสือคัมภีร์ทางศาสนา แต่ลักษณะของเนื้อหางานจิตรกรรมก็เอื้อต่อการแสดงออกอย่างอิสระตามลักษณะเฉพาะตัวของช่างเขียนในสกุลนั้น โดยเฉพาะในด้านรายละเอียดของภาพ จึงเป็นการยากที่จะนำมาใช้พิจารณาในด้านความนิยมเรื่องที่เขียน ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงและการเปลี่ยนแปลงนี้ย่อมเป็นผลต่อการเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบภาพด้วย

สันติ เล็กสุขุม (2538) กล่าวว่า จิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยาน่าจะมีการสร้างงานจิตรกรรมไว้มากทั้งที่กรุงศรีอยุธยาเอง และตามหัวเมืองในราชอาณาจักร แต่เหลืออยู่จนถึงปัจจุบันเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น ในที่นี้จะแบ่งช่วงของจิตรกรรมโดยอนุโลมออกเป็น 4 ยุค ตามการแบ่งของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งทรงกำหนดแบ่งสมัยอยุธยาตามความนิยมรูปแบบของเจดีย์ประธานที่แตกต่างกันในแต่ละยุค

สมัยอยุธยายุคแรก (พ.ศ. 1893-2031) นับตั้งแต่สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) ทรงสถาปนากรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี จนสิ้นรัชกาลของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ เป็นยุคที่นิยมสร้างปรางค์เป็นสถูปประธานของวัด หลักฐานด้านจิตรกรรมฝาผนังที่พบ เช่น จิตรกรรมที่ผนังในคูหาปรางค์ประธาน วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี ที่ผนังคูหาปรางค์มุมตะวันตกเฉียงเหนือของปรางค์ประธาน วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ที่ผนังกรุของปรางค์ประธาน วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น จิตรกรรมฝาผนังในยุคนี้แสดงเรื่องราวที่สะท้อนถึงความนิยมเรื่องพระอดีตพุทธเจ้า รองมาได้แก่เรื่องชาดกและเรื่องพุทธประวัติ เรื่องพระอดีตพระพุทธเจ้าเขียนไว้ในแถวแนวนอนเรียงกันเป็นชั้น รวมทั้งมีวิธีการเขียนภาพที่เน้นการระบายสีเรียบ ตัดเส้นให้เป็นรูปร่างเช่นเดียวกับจิตรกรรมฝาผนังของสมัยสุโขทัย ส่วนสีที่ใช้ระบายนิยมสีแดงเป็นพื้น สีขาวและสีดำใช้ตัดเส้น มีการปิดทองด้วยในบางแห่ง

สมัยอยุธยายุคที่สอง (พ.ศ. 2031-2172) นับตั้งแต่สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 3 ลงมาจนสิ้นรัชกาลของสมเด็จพระอาทิตย์วงศ์ (บางท่านกำหนดเอารัชกาลสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมเป็นรัชกาลสิ้นสุดของบุคคลที่สองนี้) มีความนิยมสร้างเจดีย์ทรงกลมเป็นประธานของวัด ปัจจุบันได้พบหลักฐานแน่นอนเพียงแห่งเดียว คือ จิตรกรรมที่เขียนบนแผ่นชิน เพื่อบุผนังกรุของเจดีย์ประธานองค์ทิศตะวันออกวัดพระศรีสรรเพชญ์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (สร้างเมื่อ พ.ศ. 2035) สีที่เลือนจางไปมากแล้ว ทำให้เห็นเพียงร่องรอยของรูปพระสงฆ์สาวกในท่าเดิน มือที่พนมมีดอกบัวอยู่ด้วยชิ้นส่วนของแผ่นชินนี้ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร กรุงเทพฯ จิตรกรรมที่เขียนบนสมุดข่อยโดยเฉพาะในช่วงปลายของยุคอาจมีอยู่บ้าง ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในหอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพฯ

สมัยอยุธยายุคที่สาม (พ.ศ. 2172-2275) ตรงกับรัชกาลของสมเด็จพระเจ้าปราสาททองลงมาจนสิ้นรัชกาลของสมเด็จพระเจ้าท้ายสระ เมื่อเริ่มยุคนี้มีการหวนกลับไปนิยมสร้างปรางค์เป็นประธานของวัด ทางด้านจิตรกรรมฝาผนังได้พบที่โบสถ์และวิหาร เช่น ที่โบสถ์วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี โบสถ์วัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี วิหารวัดใหม่ประชุมพล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น มีจิตรกรรมที่เขียนลงบนสมุดจำนวนหนึ่งของยุคนี้เก็บรักษาไว้ที่หอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพฯ อีกด้วย จิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นในยุคนี้ มีแนวความคิดแบบเก่า ๆ คือ เขียนเป็นภาพซ้ำ ๆ เรียงกันเป็นแถวไป ลักษณะจะแข็งกระด้างไม่มีชีวิตจิตใจ ซึ่งมองดูแล้วจืดตา สีที่ใช้ก็เป็นสีดินแดง สีดำ และสีเหลือง แสดงภาพด้วยองค์ประกอบที่แตกต่างไปจากยุคก่อน ฉากประกอบเหตุการณ์เช่น ทิวทัศน์เริ่มมีบทบาทและซับซ้อนมากขึ้น ในระยะหลังมีการใช้สีเพิ่มขึ้นอีกหลายสี เรื่องราวที่เขียน เช่น เรื่องพระอดีตพุทธเจ้า เรื่องชาดกและเรื่องพุทธประวัติก็ยังได้รับความนิยมอยู่ และยังพบเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่ไม่เคยมีปรากฏว่าเคยทำมาก่อน คือ เรื่องเทพชุมนุม และเรื่องมารผจญที่วัดใหญ่สุวรรณาราม

สมัยอยุธยายุคที่สี่ (พ.ศ. 2275-2310) เริ่มตั้งแต่รัชกาลของสมเด็จพระเจ้าบรมโกศลงมาจนถึงเสียกรุงใน พ.ศ. 2310 ยุคนี้มีการปฏิสังขรณ์มากกว่าการก่อสร้างขึ้นใหม่ ด้านงานจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่มีความคล้ายคลึงกับงานจิตรกรรมในยุคก่อน คือมีการเขียนภาพเทพชุมนุมตรงส่วนบนของผนังด้านข้างและผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนรูปพุทธประวัติ หรือทศชาติชาดก ผนังด้านหลังเขียนรูปพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์ จิตรกรรมฝาผนังที่มีกำหนดอายุแน่นอน ได้แก่ จิตรกรรมที่โบสถ์วัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี ปีที่เขียนภาพปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมแห่งนี้ คือ พ.ศ. 2277 แสดงภาพเรื่องพุทธประวัติและภาพจากวรรณคดีเรื่องไตรภูมิ เป็นภาพเขาพระสุเมรุแวดล้อมด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ สำหรับจิตรกรรมบนสมุดภาพที่เขียนในยุคนี้ยังเหลือเก็บรักษาอยู่ตามวัดต่าง ๆ และจำนวนหนึ่งมีอยู่ที่หอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพฯ

ในยุคนี้เป็นระยะแรกที่นิยมเขียนเรื่องทศชาติชาดกบนผนังพระอุโบสถ เช่น บนผนังพระอุโบสถวัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี เป็นต้น ในด้านการใช้สีเป็นยุคที่ใช้เทคนิคทางด้านจิตรกรรมเพิ่มมากขึ้น โดยเฉพาะการลงพื้นผนังที่สามารถเขียนสีบางได้อย่างสดใส โดยที่ผิวรองพื้นไม่ดูดเนื้อสีที่เขียนให้จางลง และบางแห่งก็เหลือรอยฝีแปรงโดยไม่เกลี่ยให้เรียบ เป็นเทคนิคที่แปลกในงานจิตรกรรมฝาผนัง (น. ณ ปากน้ำ, 2519)

กล่าวโดยสรุปได้ว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาในยุคแรกนั้น มีลักษณะเป็นแนวนอน แสดงเรื่องราวที่สะท้อนถึงความนิยมเรื่องพระอดีตพุทธเจ้า รองลงมาได้แก่เรื่องชาดกและพุทธประวัติ มีการใช้สีแท้และปิดทองในส่วนที่สำคัญ ส่วนใหญ่จะเขียนอยู่บนฝาผนังคูหาปรางค์ และบนผนังกรุปรางค์ เช่น วัดราชบูรณะ วัดพระราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น ต่อมาในยุคที่สองจิตรกรรมฝาผนังไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดนัก พบเพียงจิตรกรรมที่เขียนบนแผ่นชิน เพื่อบุผนังกรุของเจดีย์ประธานวัดพระศรีสรรเพชญ์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา อยู่ในสภาพชำรุดทรุดโทรมมาก และในยุคที่สามจิตรกรรมฝาผนังเปลี่ยนแปลงจากการเขียนภาพที่คูหาองค์ปรางค์ มานิยมการเขียนในโบสถ์และวิหารแทน มีการเขียนเรื่องเทพชุมนุมและเรื่องมารผจญ มีการใช้สีขาวเจือในสีแท้ แล้วตัดเส้นในส่วนที่ปิดทอง มีอิทธิพลของศิลปะจีนปะปนอยู่บ้าง เช่น ลวดลายประกอบภาพ การใช้คำ ซึ่งมีปรากฏให้เห็นอยู่ที่ วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี และที่วัดใหม่ประชุมพล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น และในยุคสุดท้ายจิตรกรรมฝาผนังค่อนข้างจะคาบเกี่ยวกับในยุคก่อน ภาพเขียนจะประดับบนผนังอาคาร โบสถ์ เรื่องราวที่เขียนเป็นเรื่องพุทธประวัติและภาพจากวรรณคดีเรื่องไตรภูมิ มีการใช้เทคนิคของสีเพิ่มมากขึ้น โดยเฉพาะการลงพื้นซึ่งสามารถเขียนสีบางได้อย่างสดใส ในบางแห่งก็เหลือรอยฝีแปรงไว้ จิตรกรรมฝาผนังในยุคนี้พบที่โบสถ์วัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี วัดพุทไธสวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และโบสถ์วัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ เป็นต้น

จิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงธนบุรี ตามที่ สน สีมาตรัง (2522) ได้กล่าวว่าอันบริเวณกรุงธนบุรีในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าตากสิน และกรุงรัตนโกสินทร์ในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกนั้น ความจริงเป็นอาณาบริเวณเดียวกัน มีชื่อเรียกว่าเมืองบางกอกมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ศิลปะวัตถุสถานที่พบมีแบบอย่างทางศิลปะที่เป็นลักษณะของตนเอง ไม่เหมือนกับศิลปะวัตถุสถานที่พบในกรุงศรีอยุธยาเลยทีเดียว แม้ว่าจะตั้งอยู่ไม่ห่างจากกรุงศรีอยุธยามากนักก็ตาม อาจเป็นเพราะว่าเป็นเมืองหน้าด่านทางทะเล และเป็นที่ชุมนุมพักอาศัยของคนเดินทางจากในที่ต่าง ๆ ทำให้ได้รับวัฒนธรรมที่หลากหลายโดยปริยาย ศิลปะวัตถุสถานต่าง ๆ จึงจัดเป็น "ศิลปะสกุลช่างธนบุรี" ดังนั้นศิลปะสกุลช่างธนบุรี จึงมีมาก่อนที่สมเด็จพระเจ้าตากสินจะทรงตั้งกรุงธนบุรีเป็นราชธานี และยังกล่าวแสดงเหตุผลต่อไปว่า สกุลช่างศิลปะนี้ยังดำรงอยู่ในกรุงธนบุรี และสืบทอดมาถึงต้นแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกจึงสิ้นสุดลง เนื่องจากได้คลี่คลายแบบอย่างศิลปะของสกุลช่างมาตลอดจนเป็นศิลปะสกุลช่างใหม่เรียกว่า "ศิลปะสกุลช่างรัตนโกสินทร์" ศิลปะสกุลช่างธนบุรีมีระยะเวลาอยู่ในระหว่าง พ.ศ. 2200-2350 งานทางด้านจิตรกรรมฝาผนังที่จัดอยู่ในสกุลช่างนี้มีจิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาท นนทบุรี จิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ สมุดภาพไตรภูมิฉบับช่างหลวงเขียนขึ้นตามพระบรมราชโองการ สมเด็จพระเจ้าตากสินในปี พ.ศ. 2319 ปัจจุบันค้นพบแล้ว 2 ฉบับ ฉบับหนึ่งเก็บรักษาอยู่หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ ยังไม่ได้พิมพ์เผยแพร่ อีกฉบับหนึ่งอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมันเป็นเจ้าของได้ลักลอบออกจากเมืองไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2436 ปัจจุบันได้พิมพ์เผยแพร่แล้ว โดยมีนายเคล้า เว้งค์เป็นผู้เขียนคำบรรยายภาพทั้งหมด จิตรกรรมฝาผนังวัดโบสถ์สามเสน กรุงเทพฯ และจิตรกรรมฝาผนังวัดราชสิทธาราม (วัดพลับ) ธนบุรี จิตรกรรมฝาผนัง 2 แห่งหลังนี้เขียนขึ้นในตอนต้นแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก แต่ในทางศิลปะจัดเป็นจิตรกรรมสกุลช่างธนบุรี

ชมพูนุช พงษ์ประยูร (2521) ได้กล่าวถึงสมุดภาพไตรภูมิทั้ง 2 ฉบับที่พบในสมัยกรุงธนบุรีว่าในสมุดภาพเรื่องไตรภูมิสมัยอยุธยา ศิลปะกำลังเจริญก้าวหน้าและช่างเขียนมีอิสระในการถ่ายทอดรูปแบบอย่างไร้กฎเกณฑ์ จึงทำให้ภาพที่ปรากฏดูมีชีวิตจิตใจ แต่ในสมุดภาพเรื่องไตรภูมิสมัยธนบุรี ภาพวาดเหล่านี้ช่างจะต้องทำตามรูปร่างและองค์ประกอบที่วางเป็นกฎเกณฑ์ตายตัวไว้แล้ว ซึ่งช่างเขียนไม่อาจจะหลีกเลี่ยงได้เพราะจะถูกกล่าวหาว่าจิตรกรรมที่ตนสร้างขึ้นนั้นไม่ใช่ศิลปะไทย จึงทำให้ไม่มีคุณค่าในทางศิลปะมากนัก และเมื่อพิจารณารูปแบบศิลปะดังกล่าวแล้วน่าจัดอยู่ในสกุลช่างธนบุรีที่มีอยู่ในกรุงธนบุรีนั่นเอง เพราะฉะนั้นถ้าจะกล่าวว่าจิตรกรรมสกุลช่างอยุธยาเข้ามาฟื้นฟูศิลปะในสมัยกรุงธนบุรีคงจะไม่ผิดจากความเป็นจริงนัก เพราะนอกจากเหตุผลดังกล่าวแล้ว จิตรกรรมสกุลช่างอยุธยายังเป็นแบบอย่างทางศิลปะให้จิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ในเวลาต่อมาอีกด้วย

เหตุผลดังกล่าวจึงสอดคล้องกับ สน สีมาตรัง (2522) ที่กล่าวว่าจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์จัดเป็นจิตรกรรมที่มีแบบอย่างคลาสิค ทั้งนี้เป็นเพราะว่าสกุลช่างรัตนโกสินทร์ได้รวบรวมเอาสกุลช่างอยุธยา และสกุลช่างธนบุรีเข้าไว้ด้วยกัน เราจะเห็นได้จากจิตรกรรมฝาผนัง ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ในวัดสุทัศน์เทพวราราม และในวัดสุวรรณาราม จังหวัดธนบุรี และศิลป์ พีระศรี (2502) ได้กล่าวว่าเราอาจแบ่งจิตรกรรมฝาผนังของสมัยนี้ออกได้เป็น 5 แบบ ตามเรื่องที่เขียนกันไว้ ดังนี้

1. แบบคลาสิคเกี่ยวกับเรื่องราวเทวดาและเรื่องนิยายต่าง ๆ จะมีรูปบรรดาเจ้านายซึ่งเขียนกันขึ้นไว้อย่างสวยงาม ณ ที่นี้ ใบหน้าของบุคคลต่าง ๆ จะไม่แสดงออกให้เห็นความรู้สึกใด ๆ ความรู้สึกจะแสดงออกด้วยกิริยาท่าทางโดยเฉพาะ (ลักษณะเช่นนี้คงจะได้แบบมาจากท่านาฏศิลป์)

2. แบบคลาสิคเกี่ยวกับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ใบหน้าของบุคคลแต่ละคนจะแสดงถึงความคิด จิตใจของบุคคลนั้น ๆ

3. นักดนตรี นางรำ ข้าราชสำนัก และบรรดาชนชั้นสูง จะมีลักษณะโดยเฉพาะตามชั้นของตน และจะวาดขึ้นตามแบบคลาสิคหรือตามแบบชีวิตจริง

4. ประชาชนธรรมดา จะแสดงภาพความเป็นอยู่จริง ๆ ซึ่งเป็นลักษณะโดยเฉพาะของศิลปะไทย ในการวาดภาพแบบนี้ เราจะเห็นความมีอารมณ์สนุกสนาน ซึ่งตรงกับนิสัยชอบสนุกร่าเริงของชาวไทยด้วย

5. ภาพนรก ก็เขียนตามชีวิตที่เป็นจริงเช่นเดียวกัน ณ ที่นี่ ช่างได้วาดภาพการลงโทษอย่างพิลึกกึกกือที่สุด และแสดงส่วนเกินความจริงของร่างกายมนุษย์เท่าที่จะสามารถคิดขึ้นได้

และกล่าวว่าลักษณะทั่วไปเกี่ยวกับการจัดองค์ประกอบของจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์ เราก็อาจจะแบ่งออกได้เป็น 3 แบบด้วยกัน คือ

แบบที่ 1 เป็นแบบเช่นจิตรกรรมฝาผนัง ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในบริเวณพิพิธภัณฑ-สถานแห่งชาติ จากส่วนล่างของผนังขึ้นไปจนถึงขอบบนของหน้าต่าง จะมีภาพเขียนเกี่ยวกับเรื่องพุทธประวัติหรือเรื่องชาดกต่าง ๆ แต่ส่วนบนของผนัง จะแบ่งออกเป็นภาพเทพชุมนุมซ้อนกันอยู่ระหว่าง 3-5 แถว

แบบที่ 2 เป็นแบบเช่นภาพเขียนในพระอุโบสถวัดดุสิตาราม จังหวัดธนบุรี คือ ส่วนล่างของผนังด้านข้างจะประดับด้วยภาพเขียนเช่นเดียวกับแบบที่ 1 และส่วนบนก็จะมีภาพเทพชุมนุมแต่ผนังด้านหน้าพระพุทธรูปซึ่งเป็นพระประธานนั้นประดับด้วยภาพเขียนเรื่องมารผจญ ขนาดแตกต่างกับรูปอื่นทั้งหมดซึ่งมีขนาดสูงระหว่าง 20-30 เซนติเมตร ภาพมารผจญเหล่านี้จะมีขนาดเท่าตัวบุคคลจริง ๆ หรือบางครั้งก็ใหญ่กว่าคนจริงด้วยซ้ำ ผนังด้านหลังพระประธานก็วาดเป็นเรื่องไตรภูมิ

แบบที่ 3 แบบนี้เป็นเช่นเดียวกับในพระวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม คือพื้นผนังทั้งหมดจะประดับไปด้วยภาพเขียนเรื่องต่าง ๆ กัน จะเขียนภาพเหล่านี้ติดต่อกันไป โดยไม่แบ่งแยกออกเป็นส่วนเป็นตอนเลย

จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2340 มาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 อันเป็นระยะที่สิ้นสุดลงในรัชสมัยนี้ เนื่องจากศิลปะตะวันตกเข้ามามีบทบาทแทนที่ ย่อมมีการพัฒนารูปแบบของศิลปกรรมไปตามลักษณะสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไป ตลอดจนความคิดของช่างเขียนที่พัฒนาไปอย่างไม่หยุดนิ่ง การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอาจจะพัฒนาให้เจริญก้าวหน้าขึ้น หรือเสื่อมลงก็ได้ ในการเปลี่ยนแปลงของจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์ระยะที่ผ่านมาสามารถจำแนกออกเป็นยุคสมัยได้ 3 ยุคด้วยกัน ดังที่ สน สีมาตรัง (2522) กล่าวไว้ดังต่อไปนี้

ยุคที่ 1 ยุคพยายามเลียนแบบครูช่าง (อยุธยา-ธนบุรี) ได้แก่ จิตรกรรมที่เขียนขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2340-2370 หรือในรัชกาลที่ 1 และที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวโดยทั่วไปจิตรกรรมยุคนี้ยังรักษาเค้าคติศิลปะของครูช่าง คือ จิตรกรรมสกุลช่างอยุธยา และสกุลช่างธนบุรีไว้มาก อาทิเช่น องค์ประกอบของภาพที่บรรจุลงไปในผนังอาคาร นิยมเขียนภาพไตรภูมิไว้ด้านหลังพระพุทธรูปซึ่งเป็นพระประธาน เขียนภาพมารผจญไว้ด้านตรงหน้าพระประธาน เขียนภาพเล่าเรื่องขนาดเล็กเป็นพุทธประวัติ และทศชาติชาดก อาจเป็นเรื่องใดเรื่องหนึ่งเพียงเรื่องเดียวหรือเขียนทั้งสองเรื่องในอาคารเดียวกัน จะเขียนไว้ตั้งแต่ระดับขอบหน้าต่างล่างเรื่อยขึ้นไปจนถึงขอบหน้าต่างบน จะเขียนไว้รอบสี่ด้าน เฉพาะส่วนเหนือหน้าต่างด้านข้างทั้งสองข้างเรื่อยขึ้นไปจนจดเพดาน จะเขียนภาพเทพชุมนุม ความนิยมในเรื่องราวที่ใช้เขียนคงเหมือนแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี เช่น ลักษณะการเขียนภาพตัวพระตัวนาง มีแบบคล้ายคลึงกับงานจิตรกรรมของสกุลช่างครู (อยุธยา-ธนบุรี) จะมีข้อแตกต่างอยู่ว่า จิตรกรรมยุคนี้ช่างเขียนจะพะวงความสำคัญในเรื่องงานฝีมือมาก เคารพกฎเกณฑ์แบบศิลปะมาก จึงทำให้สูญเสียความรู้สึกอิสระ ความกล้าหาญ ความเด็ดเดี่ยว ความตรงไปตรงมา ซึ่งคุณค่าเหล่านี้มีครบสมบูรณ์ในงานจิตรกรรมสกุลช่างครู (อยุธยา-ธนบุรี) แต่จิตรกรรมยุคนี้ด้อยกว่ามาก จิตรกรรมยุคนี้จัดว่าเริ่มเป็นศิลปะแบบกำหนดนิยม (Conventional Art) รูปแบบที่เห็นได้ชัดก็คือ การนิยมหันมาใช้สีพื้นหลังเป็นสีคล้ำหนักทึบ และใช้ทองคำเปลวปิดมากขึ้น ผิดกับจิตรกรรมสกุลช่างครู (อยุธยา-ธนบุรี) จะปิดทองคำเปลวน้อย และปิดเฉพาะเครื่องศิราภรณ์กับเครื่องประดับเท่านั้น

ยุคที่ 2 ยุคนิยมแบบศิลปจีน ได้แก่ จิตรกรรมที่เขียนขึ้นในระหว่าง พ.ศ. 2370-2395 หรืออยู่ในรัชกาลที่ 3 เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งยังเป็นพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ากรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ว่าราชการกรมท่า มีความรอบรู้ในกิจการค้าระหว่างประเทศเป็นอย่างดี มีกองเรือสำเภาบรรทุกสินค้าไปค้าขายยังประเทศจีนอยู่เป็นประจำ มีข้าราชการที่เป็น

ชาวจีนก็มาก ได้ติดต่อค้าขายเรื่อยมา แม้ขณะได้ครองราชย์อยู่ก็ยังมีกองเรือสำเภาค้าขายในรัชกาลของพระองค์ มีพระราชทรัพย์อันเป็นดอกผลจากการค้าสำเภามากมาย พระองค์ได้ทรงใช้จ่ายพระราชทรัพย์ส่วนมากเพื่อการพระศาสนา โดยการสร้างวัด ปฏิสังขรณ์วัดที่ทรุดโทรมเป็นอันมาก ในการช่างศิลปะที่ทรงโปรดฯ ให้ใช้สร้างและซ่อมวัดมากมายนี้ พระองค์มีพระราชนิยมในศิลปการช่างจีนเป็นการส่วนพระองค์ ดังจะเห็นได้จากนำศิลปการช่างจีนมาสร้างวัดราชโอรส ธนบุรี สร้างในปลายรัชกาลที่ 2 ครั้งยังดำรงพระยศเป็นพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ากรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ภายในพระอุโบสถวัดนี้โปรดให้เขียนภาพเครื่องโต๊ะบูชาตามอย่างจีนแบบต่าง ๆ ลงบนผนังทั้งหมด นับเป็นวัดแรกที่ใช้ศิลปการช่างอย่างจีน ในทางจิตรกรรมฝาผนังก็นิยมเขียนโดยใช้แบบศิลปะของจีน เช่น โต๊ะบูชา การตกแต่งลวดลายดอกไม้ ใบไม้ตามคติจีน ฯลฯ จิตรกรรมที่เขียนตามคติศิลปะจีนนี้เรียกว่า จิตรกรรมแบบพระราชนิยม ร.3

ยุคที่ 3 ยุคนิยมตะวันตก ได้แก่ จิตรกรรมที่เขียนขึ้นในระหว่าง พ.ศ. 2395-2453 หรืออยู่ในระหว่างรัชกาลที่ 4 และ 5 ในช่วงระยะเวลานี้เป็นระยะที่ต้องติดต่อทั้งทางการเมืองกับการค้ากับประเทศตะวันตกอย่างมาก ความจริงในระยะเวลาก่อนหน้านี้ อยู่ในรัชกาลที่ 2 และ 3 ก็ได้มีนักการทูตจากประเทศตะวันตก เช่น ประเทศอังกฤษ ประเทศสหรัฐอเมริกา เดินทางมาขอเจริญพระราชไมตรี และขอทำสัญญาการค้า แต่นโยบายของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทั้งสองรัชกาลไม่นิยม และยังคลางแคลงพระทัยในเจตนาของประเทศตะวันตก จึงเพียงทำสัญญาการค้าเพื่อรักษาพระราชไมตรีเท่านั้น แต่ในรัชกาลที่ 4 และ 5 สภาพการเมืองเปลี่ยนไป ประเทศตะวันตกขยายอำนาจทางการเมือง และทหารมาอยู่ในแถบภูมิภาคนี้มากขึ้น และมีนโยบายต้องการแสวงผลประโยชน์ในรูปเข้ายึดครองประเทศอื่นไปเป็นอาณานิคม ดังเช่นประเทศเพื่อนบ้านของเราถูกยึดครองไปหลายประเทศ อันมี ประเทศพม่า ลาว กัมพูชา และเวียดนาม เป็นต้น สภาพการเมืองระหว่างประเทศบีบคั้นฐานะประเทศไทยมาก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทั้งสองรัชกาล (รัชกาลที่ 4 และ 5) ทรงทราบถึงสภาพอันตรายที่คุกคามประเทศดี จึงมีการผ่อนปรนในข้อปฏิบัติที่มีต่อประเทศตะวันตก กล่าวโดยทั่วไปไม่ดำเนินนโยบายแบบปิดประเทศ จำเป็นต้องเปิดประเทศยอมรับวิทยาการทั้งทางทหาร ทางการปกครอง การสาธารณสุข และการศึกษา มาปรับปรุงระบบวิธีการที่ไม่ทันสมัยเมื่อเปรียบเทียบกับความเจริญของประเทศตะวันตก ในการพัฒนาประเทศขณะนั้น พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นผู้นำความรู้ความสนใจอย่างตะวันตก พระองค์สามารถทรงอักษรเป็นภาษาอังกฤษ และทรงสามารถมีความรอบรู้ในวิชาดาราศาสตร์อย่างยอดเยี่ยม ส่วนพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงได้รับการศึกษาตามแบบตะวันตกจากครูชาวตะวันตกที่เข้ามารับราชการสอนหนังสือในพระบรมมหาราชวัง พระองค์เสด็จไปทอดพระเนตรวิธีการปกครองของชาวตะวันตกในประเทศพม่า สิงคโปร์ ชวา และในปลายรัชกาลยังได้เสด็จประพาสยุโรปถึง

สองครั้ง (พ.ศ. 2440 และ พ.ศ. 2450) จากเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์เท่าที่พรรณนามาย่อมไม่ทำให้สงสัยเลยว่า ในรัชกาลดังกล่าว วัฒนธรรมตะวันตกได้เดินทางเข้ามาแพร่หลายได้อย่างไร และคนไทยในสมัยนั้นทำไมจึงยอมรับเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในสังคมและวัฒนธรรม

ประทีป ชุมพล (2535) กล่าวว่า งานจิตรกรรมไทยยุคนี้มีสามแบบดำเนินควบคู่กันไป ได้แก่ แบบที่ 1 แบบพระราชนิยม ร.4 แบบที่ 2 แบบจิตรกรรมไทยประยุกต์ศิลปะตะวันตก และแบบที่ 3 แบบจิตรกรรมไทยเดิม (แบบจิตรกรรมยุคที่ 1 ในรัชกาลที่ 1 และ 2)

แบบที่ 1 แบบพระราชนิยม ร.4 เริ่มขึ้น 2 แห่งคือ วัดบรมนิวาส และวัดบวรนิเวศน์ กรุงเทพฯ ทั้งสองแห่งเขียนโดยฝีมือพระอาจารย์อิน (ขรัวอินโข่ง) เขียนเป็นภาพฝรั่ง มีตึกรามบ้านช่องเป็นเมืองฝรั่งทั้งหมด ผู้คนที่เขียนลงไปในภาพผนังแห่งนี้เป็นชาวฝรั่งเช่นเดียวกัน แต่ผูกเรื่องเป็นปริศนาธรรม มีชื่อว่า ภาพฝรั่งปริศนา เป็นพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดฯให้เขียนขึ้น ขณะที่พระองค์ทรงผนวชและครองวัดทั้งสองแห่ง สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นราว พ.ศ. 2380-2390 เฉพาะภาพเขียนในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส ทรงเขียนบันทึกไว้ว่า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าทรงเป็นผู้คิดเรื่องให้เขียนทุกตอนแสดงปริศนา พระราชนิยมนี้มีแต่ในรัชกาลที่ 4

แบบที่ 2 แบบจิตรกรรมไทยเดิมประยุกต์ตะวันตก หมายถึงจิตรกรรมไทยเดิมแบบที่เขียนกันมาตั้งแต่จิตรกรรมยุคที่ 1 เรื่อยมา มีลักษณะคือ ไม่นิยมแลเงา ไม่มีปริมาตร เป็นภาพประดิษฐ์ขึ้นตามจินตนาการไม่ต้องคำนึงความเป็นจริง ลักษณะภาพโดยทั่วไปเป็นภาพ 2 มิติ การสร้างความลึกในภาพใช้ระบบวิธีเขียนทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน (Parallel Perspective) การประยุกต์ตะวันตก หมายถึงการนำลักษณะบางประการของศิลปะตะวันตกมาปรับใช้ในจิตรกรรมไทย โดยมีการนำความคิดเขียนภาพแบบสมจริง (Realistic Art) มาประสมประสานกับความคิดและวิธีการของจิตรกรรมไทยเดิม ลักษณะบางประการที่นำมาปรับใช้ เช่น การแลเงาโดยเพิ่มแสงเงาแก่วัตถุที่เขียน การคำนึงถึงสภาพสมจริงโดยเริ่มมีการเขียนภาพเหมือนลงในภาพเขียน ตัวอย่าง ภาพเหมือนพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และภาพเหมือนพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวอยู่ในภาพเขียนพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรฯ การพยายามเขียนภาพสถาปัตยกรรมโดยใช้วิธีเขียนแบบทัศนียวิทยา (Perspective) ขณะที่การจัดตำแหน่งภาพคน สัตว์ ต้นไม้ เป็นแบบภาพมองจากที่สูง สถาปัตยกรรมที่เขียนขึ้นด้วยวิธีการดังกล่าวจึงขัดแย้งกับระบบทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน สถาปัตยกรรมที่ปรากฏดูเหมือนทิ่มลงไปในพื้นดิน หรือไม่ก็ให้ผลเป็นภาพล้มหงายไปข้างหลัง ขณะเดียวกันภาพคนและธรรมชาติดูเหมือนไหลเทล่วงลงมาส่วนล่าง ความขัดแย้งจะปรากฏอยู่ทั่วไปในจิตรกรรมแบบนี้ ช่างเขียนที่เข้าใจกันว่าเป็นผู้ริเริ่มวิธีการนี้ ก็คือ พระอาจารย์อิน (ขรัวอินโข่ง) เรื่องราวที่นิยมใช้เขียนเป็นเรื่องประวัติศาสตร์ ดังเช่น จิตรกรรม

ฝาผนังในพระอุโบสถวัดมหาสมณราม จังหวัดเพชรบุรี จิตรกรรมฝาผนังในหอระฆัง วัดพระงาม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น

แบบที่ 3 แบบจิตรกรรมไทยเดิม ในขณะที่ศิลปะแบบตะวันตกกำลังแพร่หลาย เริ่มเป็นที่สนใจของช่างไทยหมู่หนึ่ง ช่างไทยอีกหมู่หนึ่งกำลังปรับปรุงวิธีการและแบบแผนการเขียนจิตรกรรมยุคที่ 2 ในรัชกาลที่ 3 การจัดวางองค์ประกอบของจิตรกรรมยุค 2 ที่เขียนตั้งแต่ส่วนล่างต่อเนื่องไปจนถึงเพดาน จิตรกรรมในยุคที่ 3 นี้ยังคงรับสืบทอดนำมาเขียนผนังด้านข้างสองข้างเท่านั้น ส่วนผนังตรงหน้าพระประธานเปลี่ยนกลับไปใช้คติเดิม โดยเขียนเป็นภาพมารผจญเป็นส่วนมาก มียกเว้นบางวัดอาจเขียนเป็นเรื่องอื่น เช่น วัดทองนพคุณเขียนเป็นพระคัมภีร์แปดหมื่นสี่พันเล่มตั้งบนโต๊ะ แต่ถึงอย่างไรก็มีลักษณะที่ร่วมแนวความคิดเดียวกัน คือการไม่เขียนภาพเล่าเรื่องจากล่างขึ้นถึงเพดานในด้านตรงหน้าพระประธาน ส่วนผนังด้านหลังพระประธานก็ไม่นิยมภาพเล่าเรื่องจากส่วนลางเรื่อยขึ้นไปจดเพดานเช่นกัน แต่ผนังด้านหลังนี้ไม่นิยมนำคติภาพไตรภูมิมาเขียน มีการเขียนภาพหลายอย่าง ไม่สามารถจับเป็นแนวแน่นอนได้

สน สีมาตรัง (2522) ให้ข้อสังเกตเกี่ยวกับเรื่องสี มีข้อน่าสังเกตคือ สีส่วนรวมของฉากธรรมชาติออกสีเทากับออกสีคราม กล่าวคือ สีของพื้นดิน สีภูเขา สีลำต้นไม้ สีสถาปัตยกรรมมีสีเทาเป็นสีระบายเป็นส่วนมาก ผิดกับจิตรกรรมแบบไทยเดิมของยุคที่ 1 และ 2 สีส่วนรวมจะออกสีเขียวไปไม้คล้ำ สีน้ำเงินคล้ำ ซึ่งให้ผลทางความรู้สึกได้มาก แต่สีเทาให้ผลความรู้สึกแห้งแล้งแลดูไม่งดงาม บางภาพกลับดูสกปรก และน่าเบื่อ บางแห่งให้สีครามน้ำเงินมากจนดูออกสีครามไปทั้งผนัง สีครามมีความสดและจ้าจัดคล้ายสีสะท้อนแสง แต่สีอื่นในผนังเป็นสีไม่จ้าจัด ออกจะเป็นสีทึบคล้ำมากกว่า สีที่มีคุณสมบัติต่างกันจึงเป็นเรื่องยากที่จะให้ประสมประสานกลมกลืนอยู่ในภาพเดียวกัน นอกจากปัญหาของสีเป็นสิ่งหนึ่งที่ทอนคุณค่าของจิตรกรรมไปมาก เรื่องการใช้เส้นในภาพเป็นปัญหาสำคัญอีกปัญหาหนึ่ง สังเกตเห็นได้ชัดว่าช่างในยุคนี้ขาดความประทับใจในจิตรกรรมไทยเดิมเสียแล้ว เส้นที่ใช้ตัดภาพคนก็ดี สถาปัตยกรรมก็ดี ดูออกจะไร้ความรู้สึกเร้าใจ ทั้งยังขาดความประณีต ช่างเขียนเหล่านั้นเหมือนกำลังแสดงอาการเหนื่อยล้าท้อแท้เต็มที เหมือนกับคนใกล้จะตาย ความจริงก็เป็นเช่นนั้น เพราะในเวลาต่อมาช่างเขียนรุ่นหลังก็ไม่ได้พัฒนาทั้งฝีมือและความคิดให้ดีไปกว่านี้ได้ ปัจจุบันเรียกได้ว่าสาบสูญไปแล้ว

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นถึงความเป็นมาของจิตรกรรมฝาผนังไทยโบราณที่มีปรากฏตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ มีการเปลี่ยนแปลงตลอดมาตามสภาพสิ่งแวดล้อม และการพัฒนาทางด้านความคิดของมนุษย์ มีต้นกำเนิดมาจากอิทธิพลแห่งความศรัทธาในพุทธศาสนาเป็นบรรทัดฐาน ซึ่งจะต้องใช้เวลานานนับร้อยปีในการสร้างสรรค์เรื่องราวต่าง ๆ เหล่านั้น ให้ออกมาเป็นภาพเขียนที่ทรงคุณค่า ผลงานภาพเขียนฝาผนังเหล่านั้นแสดงถึงวิวัฒนาการทางด้านศิลปะ

ทั้งด้านรูปแบบ เนื้อหา เทคนิควิธีการ ที่มีมาแต่อดีต และยังเหลือทิ้งร่องรอยอยู่ในปัจจุบัน นับเป็นการจดบันทึกถึงความเจริญงอกงามของชาวไทย ที่ควรค่าแก่การภาคภูมิใจ

จิตรกรรมฝาผนังอีสาน

ภาพบนผืนผ้าพระเวสเป็นภาพวาดเรื่องเวสสันดรชาดกบนผืนผ้าดิบหรือผ้าใบ มีขนาดของหน้ากว้างเท่ากับขนาดมาตรฐานความกว้างของผ้าดิบทั่ว ๆ ไป ผ้าดิบนี้จะเป็นผ้าพื้นสีฝ้ายไม่มีการย้อมสี ใช้ในงานบุญพระเวสหรือบุญเดือนสี่ ซึ่งเป็นงานบุญประจำปีสำคัญของชาวอีสาน ในงานบุญนี้บางบ้านจะวาดภาพเรื่องเวสสันดรชาดกตั้งแต่ต้นจนจบลงบนผืนผ้าที่เรียกกันว่า "ผ้าพระเวส" โดยใช้คนจำนวนมากช่วยกันจับผ้าไว้แล้วแห่จากชายป่าเข้ามาในหมู่บ้าน นำมาโอบล้อมศาลาที่เตรียมสำหรับการเทศน์ ลักษณะเช่นนี้มองเผิน ๆ เหมือนกับเป็นภาพที่เขียนบนผืนผนัง เพราะโดยปกติผนังของโบสถ์ก็ใช้สีขาวเป็นพื้นดุจเดียวกับผืนผ้า ดังนั้นจึงอาจเป็นไปได้ว่าการเขียนภาพบนฝาผนังโบสถ์ได้รับอิทธิพลมาจากผ้าพระเวสที่นำมาประดับศาลา เช่น ที่ผนังโบสถ์วัดโพธาราม บ้านดงบัง มหาสารคาม โบสถ์ที่วัดพุทธสีมา บ้านฝั่งแดง นครพนม และวัดสนวนวารีพัฒนาราม อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น (ไพโรจน์ สโมสร, 2532)

งานจิตรกรรมฝาผนังอีสาน มีปรากฏอยู่ตามวัดต่าง ๆ ในภาคอีสานเป็นจำนวนมากทั้งในแหล่งที่เป็นชุมชนใหญ่ระดับเมือง ชุมชนระดับหมู่บ้าน ลักษณะจิตรกรรมฝาผนังอีสานเป็นภาพเขียนระบายสี อาจจะมีสีเดียวไปจนถึงหลายสี ส่วนลักษณะของภาพจิตรกรรม ตำแหน่งที่เขียน ตลอดจนถึงเรื่องราวที่นำมาเขียนนั้น มีลักษณะพิเศษแตกต่างไปจากจิตรกรรมฝาผนังภาคอื่น ๆ อย่างน่าสนใจ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2529) เช่นเดียวกับ ไพโรจน์ สโมสร (2526) กล่าวว่า ศูนย์รวมของงานศิลปกรรมทางภาคอีสาน ก็คือ วัด วัดในอีสานนั้นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีรูปแบบที่แตกต่างไปจากภาคอื่น ๆ ส่วนใหญ่แล้วเป็นฝีมือชาวบ้านและชาววัดของท้องถิ่นนั้น ๆ สิ่งสะท้อนให้เห็นถึงความผูกพันของสภาพชีวิตของชาวอีสานที่มีต่อภาพจิตรกรรมฝาผนัง จะสังเกตได้จากภาพของตัวละครที่ปรากฏในเรื่องราวไม่ว่าจะเป็นพุทธประวัติหรือวรรณกรรมพื้นบ้าน ภาพที่เป็นตัวประกอบที่เรียกว่า "ภาพกาก" จะเป็นภาพชาวบ้านในท้องถิ่น สังเกตได้จากลักษณะของรูปร่าง หน้าตา ตลอดจนเครื่องแต่งกาย นอกจากนั้นยังสอดแทรกภาพของชีวิตความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียมประเพณีพื้นถิ่นของชาวอีสานที่มีคุณค่า

สมชาย นิลอาธิ (2526) ได้กล่าวเสริมว่า สิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนแต่อดีตสืบต่อมาจนปัจจุบันจากงานจิตรกรรมฝาผนังอีสานที่เห็นได้เด่นชัดก็คือ พิธีรดสรงพิธีการรดสรงให้กับพระผู้ใหญ่ซึ่งปัจจุบันยังปฏิบัติกันอยู่ แต่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสานที่ปรากฏเป็นการรดสรงให้กับพระลักษณ์พระรามตอนครองเมือง รางรดสรงนั้นทำด้วยไม้แกะสลัก เป็นรูปนาค

ชาวบ้านจะนำน้ำพร้อมเครื่องหอมมาเทรดใส่รางให้น้ำไหลไปสู่องค์พระ ขอบรางจะมีเทียนจุดสว่างไสว ช่างเขียนจะถ่ายทอดรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะตัว อาจจะขาดคุณค่าในด้านสุนทรียภาพของความงาม เมื่อเทียบกับช่างหลวงที่อยู่ในส่วนกลาง แต่คุณค่าในสิ่งแฝงเร้นที่เป็นนามธรรมนั้นมีอยู่มากมาย

ไพโรจน์ สโมสร (2532) กล่าวต่อไปว่า เมื่อพิจารณาถึงแง่มุมคุณค่าความสำคัญด้านจริยธรรมจากภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสาน จะเห็นเป็นภาพรวมว่า ชาวอีสานแต่อดีตมีความเชื่อในเรื่อง บาป-บุญ เชื่อว่ามีนรก-สวรรค์ เชื่อในไตรภูมิ ช่างเขียนอีสานจึงนำภาพในไตรภูมิมาเขียนไว้บนผนังด้านหน้าภายนอกของโบสถ์ หรือผนังด้านหลังเพื่อจะให้ภาพไตรภูมินั้นเป็นสิ่งคอยเตือนสติผู้พบเห็น เช่น ภาพนรก ช่างเขียนจะบรรยายให้เห็นถึงโทษของการฆ่าวัว ฆ่าควาย ฆ่าไก่ ว่าชาติหน้าจะมีศีรษะเป็นวัว เป็นควาย เป็นไก่ หรือศีลข้อกาเม เป็นต้น

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2529) ให้เหตุผลว่า เรื่องที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสานนั้นยากแก่การที่จะแยกออกเป็นหมวดเป็นหมู่ว่า ผนังแต่ละด้านนิยมเขียนเรื่องอะไร ส่วนมากจะเขียนปะปนกันไปตามความพอใจของช่างที่เขียน เช่น ภาพจิตรกรรมที่วัดสระบัวแก้ว หรือวัดหนองสระบัว อำเภอหนองสองห้อง จังหวัดขอนแก่น ซึ่งมีภาพจิตรกรรมทั้งภายในและภายนอกโบสถ์ ภายนอกเขียนเรื่องรามชาดก ภายในเขียนเรื่องสังข์สินไชย ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่ได้รับความนิยมในท้องถิ่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วัดตาลเรือง บ้านโคกกลาง อำเภอโกสุมพิสัย จังหวัดมหาสารคาม ผนังด้านนอกเขียนเรื่องเวสสันดรชาดก ไตรภูมิ และอื่น ๆ ภาพจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วัดบูรพา บ้านขามเปี้ย อำเภอเชียงยืน จังหวัดมหาสารคาม เป็นเรื่องนิทานพื้นบ้าน และอื่น ๆ ภาพจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์ที่วัดไชยศรี บ้านสาวะถี อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น เขียนภาพนิทานพื้นบ้านเช่นเดียวกัน ยังไม่มีผู้ศึกษาให้แน่นอนว่าเป็นเรื่องใดบ้าง แต่ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องสินไชย หรือสังข์สินไชย ซึ่งเป็นเรื่องที่นิยมกันมากเพราะปรากฏในวรรณกรรมเพลงพื้นบ้านของอีสาน

จากตัวอย่างภาพจิตรกรรมฝาผนังของอีสานดังกล่าว จะเห็นว่า คติ การเขียนไม่มีหลักเกณฑ์ตายตัว แต่คงเป็นไปตามความเหมาะสมของผนังและขนาดของโบสถ์ และความพอใจของช่างผู้เขียนเป็นสำคัญ และจุดประสงค์ของการเขียนก็คงเป็นไปเพื่อการสอนศีลธรรม สอนธรรมะ และเล่าเรื่องนิทานพื้นบ้านประจำถิ่นไว้ให้คนรุ่นหลังดูเป็นหลักสำคัญ

<u>จิตรกรรมฝาผนังลานนา</u>

แคว้นล้านนาหรือลานนาไทย คือบริเวณพื้นที่ภาคเหนือของประเทศ ซึ่งปัจจุบันได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน แม่ฮ่องสอน และพะเยา มีโบราณวัตถุสถานซึ่งแสดงลักษณะทางวัฒนธรรมเป็นของตนเองอยู่มากมาย ศิลปกรรมส่วนใหญ่สร้างขึ้นเนื่องใน

พุทธศาสนา ในระยะแรกรับอิทธิพลทางศิลปะจากแคว้นหริภุญชัยและเชียงแสน ต่อมาได้รับอิทธิพลจากพม่า และสุโขทัย ซึ่งเป็นดินแดนใกล้เคียงและมีความสัมพันธ์กันทางศาสนา (กรมศิลปากร, 2531) เช่นเดียวกับ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2525) ที่กล่าวสนับสนุนว่า เมื่อพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองในลานนา มีการสร้างวัดเป็นจำนวนมาก ศิลปะพม่าได้ถูกดัดแปลงผสมกับศิลปะพื้นเมืองจนดูเป็นศิลปะลานนาไป เช่น ในภาพจิตรกรรมฝาผนังตามวิหารในจังหวัดเชียงใหม่ นิยมเขียนภาพที่มียอดปราสาทแบบพม่า และสันติ เล็กสุขุม (2534) ได้กล่าวต่อไปว่า การรับอิทธิพลทางด้านศิลปกรรมของลานนาในระยะแรกเกี่ยวข้องกับเมืองที่เจริญขึ้นก่อนทางตะวันตกเป็นสำคัญ มีการแลกเปลี่ยนที่สำคัญในระยะต่อมากับศิลปกรรมสุโขทัย ต่อเนื่องมาจนถึงยุคทองของศิลปกรรมลานนาในต้นพุทธศตวรรษที่ 21 เมื่อเมืองเชียงใหม่ตกอยู่ใต้อำนาจปกครองของพม่าในพุทธศตวรรษที่ 22 จนถึงพุทธศตวรรษที่ 24 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ บทบาททางด้านทนุบำรุงพระศาสนา และศิลปกรรมจึงเปลี่ยนจากกษัตริย์หรือราชสำนักมาอยู่ที่เจ้านายผู้ปกครอง และพ่อค้าผู้มั่งคั่งชาวพม่าเป็นส่วนใหญ่ งานสร้าง ปฏิสังขรณ์วัดจึงมีลักษณะของศิลปกรรมพม่ารวมอยู่ด้วย และอิทธิพลของศิลปกรรมจากกรุงเทพฯ ก็ได้ขึ้นมาปะปนอยู่ในที่สุด

จิตรกรรมที่เขียนขึ้นและมีอายุเก่าแก่ที่สุดของแคว้นล้านนา คือจิตรกรรมฝาผนังห้องใต้เจดีย์ที่วัดอุโมงค์ เชิงดอยสุเทพ จังหวัดเชียงใหม่ เขียนภาพเรื่องอดีตพุทธเจ้า ประทับขัดสมาธิเรียงซ้อนกันเป็นแถว พระหัตถ์ทั้งสองแสดงปางมารวิชัย ทรงครองจีวรเฉียง ชายจีวรหรือสังฆาฏิที่พาดบนพระอังสาซ้ายยาวลงถึงระดับพระนาภี แสดงถึงการรับอิทธิพลของศิลปะสุโขทัยแล้ว รวมทั้งลายประจำยามก้ามปูซึ่งไม่คุ้นเคยในศิลปะลานนา แต่นิยมมากในงานประดับตกแต่งของศิลปะต้นกรุงศรีอยุธยา จึงกล่าวได้ว่า อิทธิพลของศิลปะอยุธยาตอนต้นอาจมีส่วนอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้

หลักฐานทางด้านจิตรกรรมของลานนาไทยที่ปรากฏแน่ชัดในพุทธศตวรรษที่ 21 คือได้พบจิตรกรรมเขียนบนผ้า (พระบฏ) ซึ่งใช้แขวนสำหรับกราบไหว้บูชา พบพับทบเก็บไว้ในกรุเจดีย์วัดดอกเงิน อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ เป็นภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ สีที่ใช้จัดอยู่ในประเภทพหุรงค์ คือใช้หลายสี เช่น สีเขียว สีน้ำเงิน สีขาว สีแดงและสีดำ รวมทั้งการปิดทองที่ภาพพระพุทธองค์แล้วตัดเส้นด้วยสีแดงหรือสีดำ ภาพพระบฏอีกผืนหนึ่งพบที่วัดเจดีย์สูง อำเภอฮอดเช่นกัน องค์ประกอบภาพแบบสองข้างสมดุลย์ พระพุทธองค์ยืน พระหัตถ์ทั้งสองทอดลงข้างพระวรกายในปางเปิดโลก พระสงฆ์สาวกยืนประคองอัญชลีขนาบทั้งซ้ายขวา มีภาพดอกไม้สวรรค์เป็นพื้นหลัง ทางด้านบนของภาพคือดวงอาทิตย์ และดวงจันทร์ ซึ่งโคจรระดับเหนือยอดเขายุคันธรอันเป็นหนึ่งในเขาสัตบริภัณฑ์ซึ่งอยู่ต่ำกว่าเขาพระสุเมรุ ภาพพระบฏผืนนี้จึงหมายถึงพุทธประวัติหลังจากทรงเทศนาโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และเสด็จลงมาที่เมืองสังกัสสะ (สันติ เล็กสุขุม, 2534)

สน สีมาตรัง (2526) กล่าวว่า จิตรกรรมฝาผนังลานนาที่สำคัญในอดีตมีปรากฏอยู่ 2 แห่ง คือที่วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ และที่วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน แต่ในปัจจุบันมีการสำรวจและค้นพบอีกหลายแห่ง ดังเช่น จิตรกรรมฝาผนังของวิหารวัดบวกครกหลวง ที่วิหารวัดป่าแดด วิหารวัดเสาหิน และวิหารวัดท่าข้าม ในเขตจังหวัดเชียงใหม่ ที่วิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง ที่วิหารวัดหนองบัว อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน และที่วิหารวัดบ้านเวียง อำเภอเถิน จังหวัดลำปาง เป็นต้น

สันติ เล็กสุขุม (2534) กล่าวต่อไปว่า จิตรกรรมฝาผนังของวิหารลายคำในวัดพระสิงห์ เป็นตัวอย่างที่มีอิทธิพลศิลปะจากกรุงเทพฯ และศิลปะตะวันตกขึ้นมาผสมผสานอยู่ด้วย แต่ภาพโดยรวมทั้งบุคคลชั้นสูง ชั้นรอง ชาวบ้าน ธรรมชาติ การแต่งกาย ตลอดจนอากับกริยาที่แสดงออกยังเป็นอย่างทางภาคเหนือ แสดงเรื่องสังข์ทองและเรื่องสุวรรณหงษ์ หรือชาวเมืองเหนือเรียกว่าหงส์หิน (สมชาติ มณีโชติ, 2529) เช่นเดียวกับที่วิหารจตุรมุขของวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน ที่เขียนขึ้นในระยะเวลาไล่เลี่ยกัน แสดงเรื่องคันธนะกุมารอันเป็นนิทานพื้นบ้านของชาวลานนา สะท้อนให้เห็นถึงการแต่งกาย ระเบียบประเพณีและสังคมของชาวพื้นถิ่น มีภาพพระพุทธเจ้าและพระสงฆ์สาวกในพุทธประวัติ อิทธิพลศิลปะร่วมยุคจากกรุงเทพฯ ที่แทรกอยู่ในภาพเขียน คือ ภาพตึกรามบ้านช่องซึ่งเขียนแบบทัศนวิสัยที่แสดงความกว้าง ความลึก และความสูง เลียนแบบวิธีการของศิลปะกรุงเทพฯ ที่รับมาจากศิลปะตะวันตก และจิตรกรรมที่วิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง เขียนเรื่องนิทานชาดกพื้นบ้าน แสดงออกถึงความผูกพันกับธรรมชาติ และขนบประเพณีที่สืบทอดกันมาของชาวลานนา อันเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะลานนาจนกระทั่งถึงยุครัตนโกสินทร์มีกรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลางแห่งราชอาณาจักรไทย โดยรวมเมืองเชียงใหม่ไว้ในพระราชอาณาเขต จิตรกรรมฝาผนังลานนาก็ยังรักษาเอกลักษณ์โดยส่วนรวมของตนไว้จนถึงปัจจุบัน (สันติ เล็กสุขุม, 2534)

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น เห็นได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังลานนาส่วนใหญ่แสดงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา เช่น พุทธประวัติ อดีตพุทธ นิทานชาดก ทั้งในชุดทศชาติ และปัญญาสชาดก รวมทั้งการแต่งกาย วัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่น ทิวทัศน์ สภาพบ้านเมือง และอากัปกริยาของชาวบ้านที่มีลักษณะตามธรรมชาติ เป็นแบบอย่างของศิลปะลานนาโดยเฉพาะ

<u>จิตรกรรมฝาผนังจังหวัดภาคใต้</u>

อาณาจักรศรีวิชัย ตามความเชื่อและสันนิษฐานของนักโบราณคดีว่ามีความเจริญอยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 13-14 มีอาณาเขตตั้งแต่บริเวณภาคใต้ของไทยไปจนถึงเกาะสุมาตราและเกาะชาว มีศูนย์กลางหรือเมืองหลวงตามที่ศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดส์ ว่าอยู่ที่ปาเล็มบังในเกาะสุมาตรา นายมาร์ชุมดา ว่าอยู่แถวอำเภอไชยา สุราษฎร์ธานี และดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ ว่าน่าจะอยู่แถว

สุราษฎร์ธานี ถึงนครศรีธรรมราช แต่จดหมายเหตุราชวงศ์ถัง ว่าอยู่ราวเส้นรุ้งที่ 6 องศา 7 ลิปดาเหนือ คือคงจะอยู่ไม่ต่ำกว่าจังหวัดปัตตานีลงไป ลักษณะศิลปกรรมภาคใต้หรือศิลปะแบบศรีวิชัย ส่วนมากเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาลัทธิมหายาน จึงมักพบรูปพระโพธิสัตว์เป็นจำนวนมาก (กรมศิลปากร, 2531)

ชมพูนุท พงษ์ประยูร (2512) กล่าวต่อไปว่า ในสมัยศรีวิชัยนี้นอกจากจะพบพระพุทธรูปและพระโพธิสัตว์เป็นจำนวนมากแล้ว ยังได้ค้นพบจิตรกรรมฝาผนัง ที่ตำบลหน้าถ้ำ อำเภอเมือง จังหวัดยะลา ที่ถ้ำศิลปนี้จะเห็นภาพเขียนสีเป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัย สูงขึ้นไปมีรูปพระพุทธรูปเขียนไว้ในช่องเว้าของหินเป็นรูปกลม เขียนแค่อก ด้านซ้ายของพระพุทธรูปเขียนเป็นรูปนางเงือก ภาพเขียนทั้งสองผนัง เขียนเป็นแถวเรียงซ้อนกันเป็นชั้น สีที่ใช้มีสีแดง สีน้ำเงิน สีเหลือง ที่ผนังด้านตะวันตกมีภาพพระพุทธรูปประทับเป็นแถว ด้านซ้ายและขวามีสาวกหรืออุบาสก อุบาสิกา ใต้ลงมามีภาพพระพุทธรูปปางลีลาคล้ายศิลปะสุโขทัย รวมทั้งมีภาพธิดา 3 คน ของพระยามารซึ่งมีชื่อว่า นางตัณหา นางราคา และนางอรดี ตอนล่างมีภาพซึ่งแสดงอารมณ์ชวนขบขันของช่างเขียน ที่เป็นภาพชาวบ้าน บางคนผอม บางคนอ้วน ท่าทางคล้ายตัวตลกของหนังตะลุง ผนังด้านตะวันออกมีภาพเทพธิดา มีเครื่องประดับเศียรเอี้ยวกายในลักษณะที่อ่อนช้อน เหนือภาพเทพธิดาเป็นรูปคล้ายบัลลังก์มีเส้นขาวและมีจุดขาว ถัดไปทางทิศเหนือมีภาพคล้ายคนหรือยักษ์รำ บางท่านบอกว่าเป็นรูปรามสูรขว้างขวานและนางเมขลาล่อแก้ว

ภาพเขียนสีเหล่านี้แม้จะอยู่ในสภาพทรุดโทรมก็ตาม แต่ก็เป็นศิลปะที่มีคุณค่า เพราะแสดงให้เห็นถึงสกุลช่างท้องถิ่นที่แฝงศิลปะของศรีวิชัยอยู่ วิธีการเขียนภาพก็มีลักษณะพิเศษโดยเฉพาะ เห็นได้จากวงกลมของภาพอันเป็นอิทธิพลจากงานประติมากรรม ซึ่งเป็นลักษณะตรงข้ามกับจิตรกรรมไทยที่มีระยะเพียงสองมิติ

จิตรกรรมฝาผนังที่เก่าแก่อีกแห่งหนึ่ง มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย ปรากฏอยู่ที่วัดมัชฌิมาวาส (วัดกลาง) อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา มีภาพเขียนในพระอุโบสถที่เป็นฝีมือช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ลักษณะพิเศษของภาพคือ ที่เบื้องบนเขียนทั้งปฐมสมโพธิ์ และเทพชุมนุมประสานกันแบ่งด้วยเส้นสินเทา ด้านล่างเขียนเป็นพระเจ้าสิบชาติ พระประธานเป็นศิลาขาวฝีมือช่างแกะสลักชาวไทยท้องถิ่น ภาพทศชาติชาดก เขียนครบทั้ง 10 ชาติ มีเรื่องราวครบทั้ง 13 กัณฑ์ แต่ละกัณฑ์มีตัวอักษรอธิบายภาพ โดยเขียนอยู่บนผนังระหว่างช่องหน้าต่างและประตูรอบพระอุโบสถ ภาพพุทธประวัติ เขียนตอนเหล่าเทพเทวดาอัญเชิญพระมหาบุรุษจุติบนมนุษย์โลก ไปจนถึงปรินิพพานและแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ และมีตัวอักษรเขียนพรรณาเรื่องราวแต่ละตอนไว้เช่นกัน ภาพเทพชุมนุมเขียนเฉพาะบนผนังด้านทิศเหนือ ใต้ และตะวันตก เพื่อประกอบเรื่องดังกล่าวข้างต้นให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เมื่อพิจารณาถึงการลำดับตอนของภาพจิตรกรรมฝาผนังทั้งพระอุโบสถ จะพบว่าทั้งภาพ

ทศชาติ และพุทธประวัติ ต่างถูกออกแบบด้วยเจตนาให้เวียนซ้าย (ทวนเข็มนาฬิกา) ตั้งแต่เริ่มจนจบของแต่ละเรื่อง ทั้งนี้คงเพื่อลดความกลมกลืนให้น้อยลง และสีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นสีที่มีความเข้มสดใส เช่น สีแดง น้ำตาล น้ำเงินหรือสีคราม สีเขียว สีเทา และสีดำ สีโดยส่วนรวมจะออกเป็นสีแดงคล้ำหรือสีน้ำตาล เพื่อสร้างบรรยากาศที่เงียบขรึมน่าศรัทธา และเป็นการเน้นภาพบริเวณส่วนสำคัญที่ปิดทอง รวมทั้งพระพุทธรูปที่ปิดทอง และพระประธานที่เป็นศิลาอ่อนสีขาว ให้ลอยเด่นน่าศรัทธายิ่ง (น. ณ ปากน้ำ, 2526)

นอกจากที่กล่าว อรายัน เลาสัตย์ (2530) เป็นอีกผู้หนึ่งที่ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง จิตรกรรมฝาผนังวัดไทยในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส : การศึกษาในด้านอิทธิพลร่วม มีวัตถุประสงค์ คือ

1. เพื่อศึกษาอิทธิพลร่วมของศิลปะอื่น ๆ จากแหล่งภายนอกที่ทำให้เกิดแรงจูงใจในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดไทยในสามจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส

2. เพื่อศึกษา MOTIF ของศิลปวัฒนธรรมมุสลิมที่มีอิทธิพลต่อการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของช่างพื้นถิ่นในจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส

3. เพื่อนำไปใช้ประกอบในการเรียนการสอนวิชาศิลปาชีพ 1-2 และวิชาศิลปะไทย 1-2-3 ของโปรแกรมวิชาเอกศิลปศึกษาของภาควิชาการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ปัตตานี

4. เพื่อเป็นแนวทางสำหรับการศึกษาในขั้นสูงต่อไป

5. เพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ศิลปะและวัฒนธรรมไทย

จากการรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีถ่ายรูปจิตรกรรมฝาผนัง จำนวน 8 วัด ได้พบว่ามีเพียงสองจังหวัดที่นิยมเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัด ได้แก่ จังหวัดปัตตานี กับนราธิวาสเท่านั้น ในการวิเคราะห์ได้อาศัยข้อมูลจากประวัติวัดต่าง ๆ กับภาวะแวดล้อมในสมัยของการปลูกสร้างวัดนั้น ๆ ควบคู่กับข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในครั้งนั้นด้วย ซึ่งบางคนยังมีชีวิตอยู่

ดังนั้น เพื่อสะดวกต่อการวิเคราะห์ด้านอิทธิพลร่วมในภาพจิตรกรรมฝาผนัง จึงได้แบ่งกลุ่มจิตรกรรมฝาผนังออกเป็นสามกลุ่ม โดยใช้เกณฑ์ คือ

1. การออกแบบในการจัดองค์ประกอบภาพ
2. องค์ประกอบภาพ
3. การใช้สีลงบนภาพ

กลุ่มที่ 1

วัดป่าศรี ตำบลป่าศรี อำเภอยะหริ่ง วัดควนโน ตำบลควน อำเภอปะนาเระ วัดหงสาราม ตำบลท่าข้าม อำเภอปะนาเระ จังหวัดปัตตานี

กลุ่มที่ 2

วัดมหิงษาราม ตำบลคอกกระบือ อำเภอปะนาเระ จังหวัดปัตตานี วัดชลธาราลิงเห ตำบลเจ๊ะเห อำเภอตากใบ วัดโคกเคียน อำเภอเมือง จังหวัดนราธิวาส

กลุ่มที่ 3

วัดบ้านกลางเทพนิมิต ตำบลบ้านกลาง อำเภอปะนาเระ วัดควนโน ตำบลควน อำเภอปะนาเระ จังหวัดปัตตานี วัดโคกมะเฟือง ตำบลศาลาใหม่ อำเภอตากใบ จังหวัดนราธิวาส

ผลการวิจัยพบว่า มีลักษณะสำคัญ หรือ MOTIF ของศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่น หรือศิลปะมุสลิมผสมเจือเป็นอิทธิพลร่วมในภาพจิตรกรรมฝาผนัง ได้แก่

กลุ่มที่ 1

รูปช้างฉลุและรูปพระธิดาของพระยาวัสดีมารเป็นลักษณะของรูปหนังตลุงภาคใต้

รูปอมนุษย์เป็นลักษณะของรูปเทพเจ้ากาลอ หนังตลุงชวาหรือวายังเซียม

รูปบ้านทรงแมและห์เป็นลักษณะทรงบ้านของชาวไทยมุสลิมพื้นถิ่นตำบลบราโอ

รูปลวดลายยาลอมิลาละห์เป็นลักษณะของลวดลายตกแต่งหน้าจั่วหรือบนขอบหน้าต่างบ้านชาวไทยมุสลิมพื้นถิ่นในจังหวัดปัตตานี หรือในเขตอำเภอบาเจาะ จังหวัดนราธิวาส

กลุ่มที่ 2

รูปลวดลายตกแต่งเสาในโบสถ์และบนผนังคอสอง เป็นลักษณะลวดลายมุสลิมประเภท Floral Patterns

การชนโค-การชนแกะ เป็นกีฬาของชาวพื้นถิ่นภาคใต้ ทั้งไทยพุทธ-มุสลิม

รูปพระธิดาของพระเจ้ากรุงกุสินาราและพระพี่เลี้ยง เป็นลักษณะของรูปหนังตลุงภาคใต้

รูปเครื่องดนตรีประเภทดีดหรือสี เป็นลักษณะของซึงประกอบเพลงซอในพื้นถิ่นล้านนาไทยภาคเหนือ

รูปการแต่งกายของภาพกาก เป็นลักษณะผ้าปาเต๊ะ หัตถกรรมพื้นถิ่น จังหวัดนราธิวาส

คำอุทาน "โอโหลย" มาจากคำว่าอัลเลาะห์ พระเจ้าแห่งศาสนาอิสลาม

รูปกริช เป็นลักษณะของอาวุธสำหรับป้องกันตัวอย่างหนึ่งของชาวไทยมุสลิมภาคใต้ในอดีต

กลุ่มที่ 3

รูปอมนุษย์เป็นลักษณะคนป่าเผ่าซาไกในภาคใต้

รูปบ้านทรงบลานอ เป็นลักษณะของทรงบ้านชาวไทยมุสลิมพื้นถิ่นในตำบลจะบังติกอ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี ฯลฯ

รูปลวดลายยาลอมิลาละห์ เป็นลักษณะตกแต่งหน้าจั่วหรือบนขอบหน้าต่างบ้านชาวไทยมุสลิมพื้นถิ่นในจังหวัดปัตตานี หรือในเขตอำเภอบาเจาะ จังหวัดนราธิวาส ฯลฯ

รูปชาวไทยมุสลิมทำพิธีละหมาด

หัตถกรรมหม้อดักน้ำของชาวพื้นถิ่นเขตชนบทภาคใต้ ทำจากกาบหมากหรือกาบไม้หลาวชะโอน

โต๊ะบิดิน ภาษาชาวไทยมุสลิมพื้นถิ่น แปลว่าหมอตำแย

นอกจากนี้ ยังได้พบว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังทั้ง 3 กลุ่ม ผู้เขียนเป็นช่างพื้นถิ่นกลุ่มเดียวกันเกือบทั้งหมด แต่ผลงานมักแตกต่างกันไป โดยมีการพัฒนาด้านเทคนิคตามระยะเวลาที่ได้มีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นในวัดนั้น ๆ ด้วย

จากข้อมูลดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดภาคใต้ ส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับพุทธศาสนา เช่น อดีตพุทธ พุทธประวัติ ทศชาติชาดก ไตรภูมิ รวมทั้งขนบธรรมเนียมประเพณี วิถีชีวิตความเป็นอยู่ สภาพแวดล้อม ภูมิประเทศ นิทานพื้นบ้าน หัตถกรรมท้องถิ่น การละเล่นพื้นเมือง การแต่งกาย และอิทธิพลทางด้านศาสนาอิสลาม เช่น ภาษา ภาพสัญลักษณ์ที่เป็นลักษณะเฉพาะ

<u>จิตรกรรมฝาผนังตะวันตก</u>

ในสมัยโบราณมนุษย์ยังมีประสบการณ์น้อย ความเจริญในด้านวัตถุและเทคโนโลยีใหม่ ๆ ยังไม่มีมากนัก การสร้างงานส่วนใหญ่จึงจำเป็นต้องยึดธรรมชาติเป็นหลัก ดังนั้นการสร้างงานของมนุษย์ในระยะแรกจึงมีลักษณะเหมือนจริง การจัดองค์ประกอบเรียบง่ายโดยใช้ขนาดแสดงระยะและสามารถมองผ่านทะลุถึงภาพซ้อนด้านหลังได้ เช่น ภาพเขียนผนังถ้ำ ดอร์ โดนจ์ (Dordogne) ซึ่งอยู่ตอนใต้ของฝรั่งเศส ภาพจิตรกรรมฝาผนังถ้ำที่เมืองอัลตามิรา (Altamira) ซึ่งอยู่ทางเหนือของประเทศสเปน เป็นต้น ในยุคต่อมารูปแบบก็วิวัฒนาการไปตามกาลเวลาและอิทธิพลต่าง ๆ (เกษร ธิตะจารี, 2530) เช่นเดียวกับ กำจร สุนพงษ์ศรี (2524) ได้กล่าวว่า ภาพจิตรกรรมฝานังอียิปต์ได้มีการระบายสีตามแบบฉบับเฟรสโก้ (fresco) หรือการระบายสีในขณะที่ผนังปูนยังเปียก แต่ระบายในขณะที่พื้นแห้งแล้ว สีที่ใช้ก็เป็นสีที่นำมาจากธรรมชาติจำพวกดิน หินแร่ และผงถ่าน ใช้ผสมเข้ากับยางไม้และน้ำ พู่กันส่วนมากทำจากต้นพืชและขนสัตว์ สีที่ใช้มากจนเรียกได้ว่าเป็นสีมาตรฐานมีด้วยกัน 6 สี คือ แดง เหลือง น้ำเงิน เขียว ดำ และขาว การจัดองค์ประกอบส่วนใหญ่จะบรรจุสิ่งที่ต้องการให้เต็มบริเวณพื้นที่ทั้งหมด แสดงระยะใกล้ไกลด้วยวิธีการใช้รูปซ้อนทับกัน รูปคนศีรษะจะมองเห็นด้านข้างลำตัวเห็นด้านหน้า ขาและเท้ามองเห็นด้านข้าง ใบหน้าของภาพจะไม่ปรากฏอารมณ์ มีแต่ความสงบนิ่ง วางเฉยและระบายสีแบนราบ ไม่เล่นแสงเงา

ในระยะเวลาต่อมา มีการเขียนภาพสีตามฝาผนังและเพดานภายใน หลุมฝังศพ แสดงเหตุการณ์ต่าง ๆ ในทางปุราณวิทยา มีการนำสีจากแร่ธาตุและพืชผักต่าง ๆ มาระบายโดยตรงบนฝาผนังหิน หรือไม่ก็บนพื้นที่ฉาบปูนสุสาน มักแสดงเรื่องราวอันเป็นความสำราญใจจากการล่าสัตว์ การเลี้ยงฉลอง การเต้นรำ และการละเล่นในงานศพ ระบายสีลงบนพื้นที่วาดลายเส้นไว้ก่อนแล้ว ไม่เน้นความกลมเป็นปริมาตร แต่มีการขับสีให้สดเด่นขึ้นมาจากพื้นหลัง (อัศนีย์ ชูอรุณ, 2536)

ในสมัยโรมัน ผลงานจิตรกรรมฝาผนังค้นพบที่เมืองปอมเปอี เฮอคูลาเนียม และสตาบิเอ ลักษณะรูปแบบวิธีการจิตรกรรมฝาผนังตามสถานที่ต่าง ๆ ดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของจิตรกรรมกรีกอย่างเด่นชัด ผลงานส่วนใหญ่อยู่ที่เมืองปอมเปอี จึงนิยมเรียกว่า "ปอมเปเอียน สไตล์" แบ่งออกเป็น 4 แบบด้วยกัน คือ

รูปแบบที่หนึ่ง หรือที่เรียกว่า "Incrustation" จะมีวิธีการแบ่งฝาผนังออกเป็นช่องสี่เหลี่ยมน้อยใหญ่ แต่ละช่องจะระบายสีแตกต่างกันไปและระบายสีให้แน่นทึบหมดทั้งช่อง บางช่องยังทำพื้นผิวให้ดูขรุขระอีกด้วย

รูปแบบที่สอง หรือเรียกว่า "Architectural Style" จะใช้รูปทรงของสถาปัตยกรรมต่าง ๆ เช่น บ้าน ประตู หรือวิหาร วาดเป็นภาพทิวทัศน์และเมือง มีการใช้หลักทัศนียวิทยาแบบ "Herringbone Perspective" กล่าวคือ มีการใช้เส้นเป็นเครื่องชี้นำให้ดูใกล้ไกล

รูปแบบที่สาม หรือที่เรียกว่า "Ornate" มีลักษณะทั่วไปแตกต่างไปจากสองแบบแรก ความนิยมในการวาดรูปอาคารบ้านเรือนค่อยหายไป มีการวาดรูปเสาให้ดูวิจิตรพิศดาร ทำลวงตาให้ดูคล้ายกับเสาจริง ๆ

รูปแบบที่สี่ หรือเรียกว่า "Intricate" ฝาผนังจะแบ่งเป็นช่องสี่เหลี่ยมเล็กใหญ่ไม่เท่ากันคล้ายกับรูปแบบที่หนึ่ง ผิดกันตรงที่จะวาดคนบรรจุภายในกรอบสี่เหลี่ยมนั้น เนื่องจากได้รับอิทธิพลการออกแบบตกแต่งฉากละครในยุคนั้น ภายในภาพจะเล่นแสงเงา มีการทำให้เกิดมิติที่สาม ดูตื้นลึกชัดเจน (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2524)

จีรพันธ์ สมประสงค์ (2533) กล่าวต่อไปว่า เมื่ออาณาจักรโรมันเสื่อมอำนาจลงได้แบ่งอาณาจักรออกเป็นสองส่วน ส่วนทางที่อยู่ยุโรปด้านตะวันออกได้รวบรวมตั้งเมืองหลวงขึ้นมาใหม่เรียกว่าอาณาจักรไบเซนไทน์ โดยยอมรับเอาคริสต์ศาสนาเป็นศาสนาประจำชาติ ดังนั้นงานศิลปกรรมไบเซนไทน์ จึงเป็นงานเพื่อรับใช้พระศาสนา กล่าวคือ ศิลปะไบเซนไทน์เชื่อในความเอื้ออาของกษัตริย์การสนองรับใช้ราชสำนัก เชื่อในเรื่องพระเจ้า นิยมเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังให้มีลักษณะขยายส่วนทรง รูปเคารพ ให้สูงกว่าสัดส่วนจริง ๆ เน้นคิ้ว ดวงตา และจมูก เช่นเดียวกับ เกษร ธิตะจารี (2530) กล่าวสนับสนุนว่า ลักษณะรูปร่างโดยทั่ว ๆ ไป จะมีลักษณะผอมชลูด หน้าตาคล้ายหุ่นมากกว่าคนจริง ๆ แต่ก็แสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึก

กำจร สุนพงษ์ศรี (ม.ป.ป.) กล่าวว่า หลังจากซบเซาไปนาน จิตรกรรมฝาผนังและอื่น ๆ ก็ได้รับการฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ มีเส้นที่สวยงาม และผลงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยกอธิคของอังกฤษสามารถหาดูได้ที่โบสถ์วัดแคนเตอร์เบอรี่ วินเชนเตอร์ และเซนต์ อัลบานส์ จิตรกรผู้มีชื่อเสียงโด่งดังในคริสตศตวรรษที่ 13 คือ แมทธิว ปารีส ผลงานชิ้นสำคัญอีกชิ้นหนึ่งอยู่ที่เวสท์มินสเตอร์ ฮอลล์ วาดตามคำว่าจ้างของพระเจ้าเฮนรี่ที่ 3 ครั้นพอถึงรัชสมัยของพระเจ้าเอ็ดเวิร์ดที่ 2 จิตรกรรมแบบกอธิคสากลได้เริ่มเข้ามามีบทบาท ดังจะเห็นได้จากภาพซี่อวิลดันซึ่งวาดบนแผ่นไม้พับเก็บได้ วาดในราวปี ค.ศ. 1396 นับเป็นจิตรกรรมชิ้นเอกของโกธิคอังกฤษโดยมีอิทธิพลของสกุลช่างปารีสอยู่

ต่อมาในสมัยเรอนาซอง (Renaissance) ซึ่งหมายถึงการเกิดใหม่ การฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ หรือการกลับมามีชีวิตใหม่ สรุปแล้วหมายถึงการฟื้นฟูศิลปะและวรรณกรรมของกรีซและโรมัน ศิลปะสมัยเรอนาซอง เรื่องของศาสนามีความสำคัญมากกว่าสันตปาปา แต่สันตปาปาก็มีความสำคัญมากในการสร้างงานศิลปกรรมเช่นกัน ในยุคนี้มีศิลปินที่สำคัญ ๆ เกิดขึ้นมากมาย และศิลปินเอกของโลกก็เกิดขึ้นในสมัยนี้หลายคนด้วยกัน เช่น เลโอนาร์โด ดาวินชี ไมเคิลแองเจโล และราฟาเอล เป็นต้น (เกษร ธิตะจารี, 2530)

ในด้านศิลปกรรม ปรากฏการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังที่สำคัญ ๆ และมีชื่อเสียงที่เป็นที่ยอมรับของคนทั่วโลกไว้หลายแห่ง ดังเช่น

ภาพอาหารค่ำมื้อสุดท้ายของ เลโอนาร์โด ดาวินชี ประมาณปี ค.ศ. 1495 จิตรกรรมฝาผนังวัดซานตามาเรีย เดลลากาซี เมืองมิลาน ประเทศอิตาลี โดยนำเอาเรื่องราวจากเหตุการณ์สำคัญในคริสต์ประวัติ แสดงถึงพระเยซูกับเหล่าสาวกสิบสององค์กำลังรับประทานอาหารเย็นด้วยกันก่อนหน้าที่พระองค์จะถูกทหารโรมันจับกุมตัวไปลงโทษตรึงกางเขน เลโอนาร์โดจัดวางองค์ประกอบของภาพอย่างง่ายบริสุทธิ์ มีโต๊ะอาหารยาววางขวางขนานเต็มภาพ พระเยซูประทับนั่งอยู่กลางแวดล้อมด้วยเหล่าสาวก เลโอนาร์โดได้สร้างให้องค์พระเยซูมีพระพักตร์อันสงบเงียบและฉายแววแห่งความเมตตา พระหัตถ์ทั้งสองข้างวางแบอยู่บนโต๊ะอาหาร ทำให้บังเกิดเส้นรอบนอกขององค์พระเยซูคล้ายกับอยู่ภายในกรอบสามเหลี่ยมปิรามิด ช่วยเน้นให้ภาพดูมีอารมณ์นิ่งแน่วแน่และมั่นคง เบื้องหลังของพระองค์เป็นหน้าต่างสามช่องเปิดรับแสงสว่างเต็มที่ ข่มร่างของพระองค์ให้ดูพร่าสลัวเสมือนอยู่ในบรรยากาศอันศักดิ์สิทธิ์ ในคริสต์ประวัติได้กล่าวว่า พระเยซูทรงรู้แจ้งถึงพฤติกรรมของสาวกผู้นำความลับไปแจ้งให้ทหารโรมันมาจับพระองค์ไป ดังนั้นจึงทรงตรัสว่า "...แน่นอนฉันอยากจะบอกแก่พวกท่านทั้งหลายว่า คนใดคนหนึ่งในหมู่ท่านนี้แหละจะทรยศต่อฉัน..." เลโอนาร์โดได้จัดภาพเหล่าสาวกให้เข้ากับบรรยากาศอันตึงเครียดนี้ โดยให้แต่ละคนแสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหว มีการจับกลุ่มหันหน้าปรึกษาหารือกันทั้งหมด 4 กลุ่มด้วยกัน แต่ละคนแสดงท่าทางแตกต่างไม่

I 17199475

ซ้ำแบบกัน แต่ก็แลดูหมุนเวียนประสานสัมพันธ์เป็นเรื่องราวที่มีเอกภาพเดียวกันทั้งหมด บนใบหน้าของสาวกแต่ละองค์แสดงอารมณ์ความรู้สึกนานาประการ มีทั้งที่ตื่นตระหนก สงสัย หรือแววอันโกรธแค้น ดังเช่น สีหน้าของเซนต์ปีเตอร์เต็มไปด้วยความขึ้งโกรธ ส่วนเซนต์ จอห์น แฝงแววแห่งความเมตตาและจูดาห์สาวกทรยศแสดงท่าทีของคนเจ้าเล่ห์ผู้วางมาดที่เมินเฉย ทำท่าเป็นทำนองทองไม่รู้ร้อน หันหน้ามองไปที่พระเยซู ยกศอกขวาค้ำบนโต๊ะอาหาร ในมือกุมถุงเงิน ส่วนมือซ้ายยื่นไปยังพระเยซู แสดงท่าคล้ายกับยืนยันความบริสุทธิ์ของตน ก่อนจะลงมือวาดภาพนี้ลงบนฝาผนังเลโอนาร์โดใช้เวลาทุ่มเทศึกษาท่าทางและการแสดงออกของสาวกแต่ละองค์มาอย่างดี อีกทั้งยังค้นคว้าตีความในพระคัมภีร์อย่างถี่ถ้วน เขาต้องตระเตรียมและร่างรูปสาวกแต่ละองค์อย่างละเอียดให้ได้ทั้งความงามทางศิลปะกับความจริงตามพระคัมภีร์ (กำจร สุนพงษ์ศรี, ม.ป.ป.)

ภาพที่กรุงวาติกันในหอสวดมนต์ซีสทีน (Sistine Chapel) สร้างขึ้นในสมัยสันตะปาปาซิกตุสที่ 4 โดยไมเคิลแองเจโลได้นำเอาตำนานเรื่องราวของวีรบุรุษและวีรสตรีในพระคัมภีร์เดิมซึ่งแสดงออกถึงความศรัทธาอันมั่นคงในพระผู้เป็นเจ้ามาถ่ายทอด โดยแสดงออกเป็นภาพแห่งความงามในอุดมคติตามหลักปรัชญาของเพลโต ซึ่งแบ่งผนังโบสถ์ซีสทีนตรงกลางเพดานตามยาวออกเป็นสี่เหลี่ยม 9 ช่อง แต่ละช่องแสดงให้เห็นถึงการเนรมิตสร้างสรรค์ของพระผู้เป็นเจ้า ช่องแรกแสดงถึงพระผู้เป็นเจ้าทรงแบ่งแยกให้บังเกิดความสว่างจากความมืด ช่องที่สอง พระองค์ทรงเนรมิตดวงอาทิตย์และดวงจันทร์ ช่องที่สาม ทรงแยกน้ำและเนรมิตเหล่าสัตว์ทั้งมวล ช่องที่สี่ ทรงสร้างอาดัมมนุษย์คนแรกของโลก แสดงให้เห็นถึงอาดัมอยู่ในสภาพเปลือยกาย มีกิริยาท่าทางอันเหนื่อยล้าอยู่ในท่ากึ่งนั่งกึ่งนอน ยื่นแขนซ้ายเหยียดออกไปข้างหน้า นิ้วชี้ของอาดัมที่ยื่นออกไปเกือบสัมผัสกับพระหัตถ์ของพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งกำลังเหาะพัดผ่านมาและกำลังจะจากไป นิ้วของอาดัมกับของพระผู้เป็นเจ้าอยู่ในลักษณะจ่อเข้าหาเกือบสัมผัสกัน ในช่องว่างระหว่างนิ้วทั้งสอง มีสภาพคล้ายดั่งปรากฏกระแสไฟฟ้ากำลังเกิดปฏิกริยาอยู่ ช่องที่ห้า พระผู้เป็นเจ้ากำลังเนรมิตสร้างอีฟหรือเอวาหญิงคนแรกของโลก ช่องที่หก อาดัมกับอีฟกำลังลักลอบรับประทานผลไม้ศักดิ์สิทธิ์และถูกขับไล่ออกจากสวนสวรรค์อีเด็น ช่องที่เจ็ด การเสียสละของโนอาห์ ช่องที่แปดเหตุการณ์วันน้ำท่วมโลก และช่องที่เก้าโนอาห์กำลังเมามาย จุดเด่นของภาพทั้งหมด อยู่ที่การวาดภาพมนุษย์ในท่าทางต่าง ๆ กัน จำนวนถึง 300 กว่าคน ภาพทิวทัศน์ถูกลดความสำคัญลงไป และภาพของพระผู้เป็นเจ้าได้สร้างให้มีรูปร่างลักษณะเช่นเดียวกับมนุษย์ (กำจร สุนพงษ์ศรี, ม.ป.ป.)

ภาพนักปราชญ์แห่งเอเธนส์ (The School Athens) วาดในปี ค.ศ. 1509-1511 อยู่ที่เสตนซ่า เดลลา ซีญาตูรา นครวาติกัน ใช้เทคนิคสีปูนเปียก วาดโดยราฟาเอล แสดงถึงเหล่านักปราชญ์ กวี ศิลปิน นักคิด และนักวิทยาศาสตร์คนสำคัญของกรีก เขาวาดแสดงเป็นรูปของเพลโต อริสโตเติล โสเครติส ยุคลิด กอรัส ฯลฯ เบื้องหน้าและเบื้องหลังเป็นประตูโค้งใหญ่

เป็นสถาปัตยกรรมแบบโรมัน ผลงานชิ้นนี้เขาได้นำเอาบุคคลสำคัญในลัทธิมนุษยธรรมมาแสดง เพื่อเชิดชูระบบการศึกษาที่ชาวคริสเตียนควรเลียนแบบอย่าง ความยิ่งใหญ่ของภาพนี้นอกเหนือจากรูปเหล่านักปราชญ์แล้ว การใช้หลักทฤษฎีทัศนวิทยาได้กระทำอย่างงดงาม ช่วยให้ภาพปรากฏความเด่นชัดเพิ่มมากขึ้น นอกเหนือจากภาพดังกล่าว ภายในห้องนี้ยังมีผลงานจิตรกรรมฝาผนังชิ้นเยี่ยมอีกชิ้นหนึ่ง อยู่ที่ห้องประชุมพระเถระชั้นผู้ใหญ่ ราฟาเอลได้วางเค้าโครงเรื่องทั้งหมดให้มีความหมายเป็น "ชัยชนะของศาสนจักร" แสดงภาพถึงชัยชนะของสัจธรรม มีพระผู้เป็นเจ้าเป็นองค์สังฆีพยานในชัยชนะ พร้อมด้วยมวลหมู่ศาสดา เหล่าสงฆ์และประชาชนร่วมแสดงความยินดี ห้องนี้เขาใช้เวลาทั้งหมดในการวาดร่วม 2 ปี นับเป็นงานชุดแรกที่ราฟาเอลได้รับความสำเร็จอย่างงดงาม (กำจร สุนพงษ์ศรี, ม.ป.ป.)

จากข้อมูลดังกล่าว เป็นเพียงตัวอย่างของจิตรกรรมฝาผนังตะวันตกบางส่วนที่สะท้อนให้เห็นถึงวิวัฒนาการในการสร้างงาน วัตถุประสงค์ เทคนิค วิธีการ รูปแบบ เนื้อหา อิทธิพลทางด้านศิลปะ การเมือง การปกครอง และศาสนา เป็นที่น่าสังเกตว่าเรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่ทั้งจิตรกรรมฝาผนังในแถบเอเชีย เช่น อินเดีย ศรีลังกา เขมร พม่า และไทย ฯลฯ กับจิตรกรรมฝาผนังตะวันตก เช่น อังกฤษ อิตาลี และฝรั่งเศส ฯลฯ เนื้อหาล้วนมีความเกี่ยวพันกับเรื่องของศาสนาเช่นเดียวกัน รวมทั้งสภาพแวดล้อม และชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้าน

<u>เรื่องราวที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังไทย</u>

เนื้อเรื่องของจิตรกรรมฝาผนังไทยที่ปรากฏบนฝาผนังพระอุโบสถ วิหารและศาสนสถานต่าง ๆ ส่วนใหญ่สร้างขึ้นจากคติความเชื่อในพุทธศาสนาด้วยความเลื่อมใสศรัทธา นิยมสร้างเรื่องอดีตพุทธ พุทธประวัติ ชาดก และไตรภูมิ เป็นต้น (ประยูร อุลุชาฎะ และ ศิลป์ชัย ชิ้นประเสริฐ, 2533) รวมทั้งเรื่องเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณี วรรณคดี และประวัติศาสตร์ (จุลทัศน์ พยามรานนท์, 2529)

สำหรับเรื่องราวที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย ที่ช่างเขียนนิยมถ่ายทอดจะเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่ ในแต่ละเรื่องมีรายละเอียดแตกต่างกันชัดเจน โดยแยกกล่าวได้ดังนี้

<u>เรื่องอดีตพุทธ</u>

ตามคติในพุทธศาสนามีอดีตพุทธทั้งหลายเสด็จมาตรัสรู้นับแต่ละกัลป์มีจำนวนมากมาย พระพุทธศากยโคดม (พระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน) ก่อนที่พระองค์จะเสด็จมาเสวยพระชาติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะและตรัสรู้ในภัทรกัลป์นี้ พระองค์เคยเสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์อยู่ในสำนักของอดีตพุทธ

เหล่านั้นมาก่อน ความเรื่องนี้เคยมีปรากฏในพุทธวงค์ซึ่งพระพุทธศากยโคดมตรัสเล่าแก่พระสารีบุตร ที่ทูลถามถึงพุทธบารมีอันยิ่งใหญ่ ที่ทรงบำเพ็ญเพียรมาในอดีตชาติ อดีตพุทธที่ปรากฏในคัมภีร์พุทธวงค์ มีจำนวน 28 องค์ เริ่มต้นจากอดีตพุทธตันหังกโร ซึ่งอุบัติขึ้นเป็นองค์แรกในพุทธวงค์ นับลงมาเป็นอันดับ จนถึงอดีตพุทธกัสสโปมีจำนวน 27 องค์ เมื่อนับรวมพระพุทธศากยโคดม (พระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน) จึงมีจำนวนเต็ม 28 องค์ (สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ, 2529)

ในจำนวนของอดีตพุทธทั้ง 28 องค์นี้ ตั้งแต่องค์ที่ 25 ถึงองค์ที่ 28 รวม 4 องค์เป็นพระพุทธเจ้าที่มีมาในภัทรกัลป์นี้ นอกนั้นเป็นพระพุทธเจ้าในกัลป์อดีตหลายกัลป์มาแล้ว ในแต่ละกัลป์จะมีจำนวนพระพุทธเจ้ามาอุบัติมากน้อยต่างกัน ถ้ากัลป์ใดไม่มีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้เรียกว่า "สูญกัลป์" การกำหนดชื่อกัลป์ได้จำแนกตามจำนวนพระพุทธเจ้าดังนี้ (สมชาติ มณีโชติ, 2529)

1. ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 1 องค์ เรียก สารกัลป์
2. ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 2 องค์ เรียก มัณฑกัลป์
3. ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 3 องค์ เรียก วรกัลป์
4. ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 4 องค์ เรียก สารมัณฑกัลป์
5. ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 5 องค์ เรียก ภัทรกัลป์ หรือ ภัททกัลป์

จิตรกรรมไทยที่แสดงเรื่องอดีตพุทธนิยมเขียนเป็นรูปพระพุทธเจ้าประทับนั่งเรียงกันเป็นแถวตั้งแต่ 4-5 องค์ถึง 28 องค์ ตามคติความเชื่อและมีลักษณะสำคัญคือ ที่ระหว่างองค์พระพุทธเจ้าอาจจะวาดภาพสาวกนั่งประณมมือหันหน้าเข้าหาอดีตพระพุทธเจ้า หรืออาจทำเป็นภาพฉัตร ช่อดอกไม้คั่นระหว่างองค์พระอดีตพุทธเจ้าเสมอ จิตรกรรมเรื่องอดีตพุทธที่เก่าแก่ที่สุดปรากฏอยู่ที่ถ้ำศิลป จังหวัดยะลา และในคูหาปรางค์ หมายเลขที่ 16 ภายในวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี กับจิตรกรรมเล่าเรื่องอดีตพุทธเจ้าที่เจดีย์วัดเจ็ดแถว อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย ส่วนในสมัยอยุธยาจะปรากฏในระยะแรก ๆ เท่านั้น (สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ, 2524) นอกจากเรื่องอดีตพุทธแล้ว ยังมีพระปัจเจกพุทธเจ้า ซึ่งเป็นเรื่องเล่าถึงกษัตริย์ในสมัยโบราณที่ทรงเบื่อหน่ายโลกสมบัติ ได้เสด็จออกบวช ศึกษาพระธรรมด้วยตนเองจนสำเร็จเป็นอรหันต์ แต่ไม่มีจิตจะสั่งสอนพระธรรมแก่ผู้ใด เมื่อบรรลุพระโพธิญาณแล้วจะเหาะไปชุมนุมปฏิบัติธรรมอยู่ในเขาคันธมาทนกฏซึ่งเป็นยอดเขาในป่าหิมพานต์ (สมชาติ มณีโชติ, 2529) ดังเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม ในสมัยรัตนโกสินทร์ เป็นต้น

<u>เรื่องพุทธประวัติ</u>

เรื่องพุทธประวัติที่ปรากฏในจิตรกรรมไทย ส่วนใหญ่แล้วตรงกับคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา เป็นที่รู้จักในแหลมอินโดจีนและลังกามาตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 9-10 ต่อมาได้แพร่หลายจากลังกา

สู่พม่า เขมร และไทย ศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดย์ ได้ตั้งข้อสังเกตว่าคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถาในประเทศไทย อาจจะแต่งขึ้นในสมัยพระยาลิไท ในราวพุทธศตวรรษที่ 19 หรืออาจจะแต่งขึ้นที่เมืองเชียงใหม่ ในพุทธศตวรรษที่ 21 หรือในกรุงศรีอยุธยาก็ได้ ส่วนปฐมสมโพธิกถาที่สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงนิพนธ์ เมื่อ พ.ศ. 2387 นั้นมีทั้งหมด 29 ปริเฉท (ตอน) ซึ่งเป็นฉบับที่ได้รับการยกย่องว่ามีความละเอียดพิศดารมากกว่าฉบับอื่น ๆ (สมชาติ มณีโชติ, 2529) โดยเริ่มตั้งแต่ปริเฉทที่ 1 คือวิวาหมงคลปริวัตต์ เรียงลำดับเรื่อยไปจนถึง ปริเฉทที่ 29 คือ มารพันธปริวัตต์ แต่ในปัจจุบันสมชาติ มณีโชติ กล่าวว่ามีถึง 65 ปริเฉท ตามที่ปรากฏในสมุดภาพพุทธจริยาประวัติ โดยเริ่มตั้งแต่ปริเฉทที่ 1 ทูลเชิญสันดุสิตเทวราชโพธิสัตว์จุติ เรียงลำดับเรื่อยไปจนถึงปริเฉทที่ 65 โทณพราหมณ์ แจกพระบรมสารีริกธาตุ ทั้งนี้ย่อมพิจารณาได้ว่าเรื่องราวจากสมุดภาพพุทธจริยาประวัติ ได้ใช้แนวคิดจากคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา เป็นหลักในการสร้างสรรค์แจกแจงปริเฉทออกมาอีก 36 ปริเฉท รวมกับเรื่องหลัก 29 ปริเฉท รวมเป็น 65 ปริเฉท

ประทีป ชุมพล (2535) กล่าวว่าเรื่องพระพุทธประวัติ เป็นสิ่งที่ช่างเขียนโบราณนิยมนำมาถ่ายทอดประกอบเป็นหลักในภาพจิตรกรรมไทย การจัดองค์ประกอบภาพ ได้นำเอาเหตุการณ์ที่สำคัญของแต่ละปริเฉท (ตอน) มาจัดเป็นส่วนประกอบเป็นสำคัญเป็นสิ่งที่สังเกตได้อย่างชัดเจนว่าภาพพุทธประวัติทุกตอนย่อมมีภาพพุทธองค์ประทับอยู่ในส่วนที่สำคัญของเรื่อง อาจจะมีลักษณะคล้ายคลึงกันหรือแตกต่างกัน แล้วแต่ลักษณะของเนื้อเรื่องในแต่ละตอน นอกจากนี้ในภาพยังมีภาพบุคคลอื่น ๆ ประกอบรวมอยู่ด้วย เพื่อขยายความภาพในตอนนั้น ๆ ให้เด่นชัดยิ่งขึ้นว่าเป็นพุทธประวัติตอนใด ภาพจิตรกรรมไทยที่แสดงเรื่องราวพุทธประวัติตั้งแต่ต้นจนจบมีปรากฏอยู่หลายแห่ง เช่น ที่วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี พระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม วัดดุสิตาราม กรุงเทพมหานคร วัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี เป็นต้น เนื่องจากจิตรกรรมไทยที่วาดบนผนังโบสถ์วิหารต่าง ๆ มีพบเป็นจำนวนมากในประเทศไทย จิตรกรรมที่แสดงเรื่องราวพุทธประวัติที่มีภาพแสดงตั้งแต่ต้นจนจบที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นแบบครู คือ จิตรกรรมเล่าเรื่องพุทธประวัติ ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ถือว่าเก่าแก่ที่สุดและมีคุณค่ายิ่งทางจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งสมเด็จพระวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท โปรดให้เขียนขึ้นราว พ.ศ. 2338-2340 โดยฝีมือช่างเขียนในสมัยรัชกาลที่ 1

<u>เรื่องอนุพุทธประวัติ</u>

เรื่องอนุพุทธประวัติ คือ เรื่องชีวประวัติของพระสาวกพระพุทธเจ้า ในสมัยพุทธกาลที่ปฏิบัติตามคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าจนสำเร็จเป็นพระอรหันต์ และช่วยประกาศพระศาสนาให้เจริญรุ่งเรืองต่อไป นอกจากนี้ยังมีประวัติของพุทธศาสนิกชน 2 กลุ่มคือ เถรีประวัติ อุบาสกและอุบาสิกาประวัติ เถรีประวัติ คือ ประวัติพระภิกษุณีในสมัยพุทธกาลจำนวน 13 องค์ ที่ปฏิบัติตามคำสอนของ

พระพุทธเจ้า จนสำเร็จเป็นพระอรหันต์ไปสู่นิพพาน สำหรับพระอุบาสก และอุบาสิกา คือประวัติของพุทธศาสนิกชนผู้มีศรัทธาในพระพุทธศาสนา ได้มีจิตใจเลื่อมใสในพุทธศาสนาได้ถวายปัจจัยไทยทานแก่พระพุทธเจ้า และพระสาวก ในสมัยพุทธกาล (สน สีมาตรัง,2522)

จิตรกรรมฝาผนังไทย ที่แสดงเรื่องเกี่ยวกับอนุพุทธประวัติ เถรีประวัติ อุบาสกและอุบาสิกาประวัติ ที่พบในปัจจุบันและมีครบทุกเรื่องดังกล่าว มีอยู่แห่งเดียวที่โบสถ์และพระวิหารพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพฯ (สมชาติ มณีโชติ, 2529)

เรื่องชาดก

ตามคัมภีร์ในชาดก วัฏจักรชีวิตของพระโพธิสัตว์ในอดีตชาติ มีจำนวนถึง 547 พระชาติ การเสวยพระชาติของพระโพธิสัตว์ก่อนที่จะจุติมาเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า แบ่งได้เป็น 4 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ เสวยพระชาติเป็นมนุษย์ เสวยพระชาติเป็นเทวดา เสวยพระชาติเป็นสัตว์ และเสวยพระชาติเป็นยักษ์ เรื่องชาดกแต่เดิมเข้าใจว่าเป็นภาษาบาลีที่อรรถกถาจารย์แต่งขึ้นในเกาะลังกา เมื่อประมาณพุทธศตวรรษที่ 10-11 และเรียกกันว่าคัมภีร์ชาดกอรรถกถา สำหรับคัมภีร์ชาดกที่ปรากฏในประเทศไทยน่าจะมีโครงเรื่องมาจากลังกา ซึ่งมีทั้งหมด 547 เรื่องเช่นเดียวกันแต่มีเพียง 10 เรื่องสุดท้ายที่ช่างเขียนนิยมนำมาถ่ายทอดเป็นจิตรกรรมฝาผนังมากที่สุด ทั้งนี้เพราะชาดก 10 เรื่องสุดท้ายหรือที่เรียกกันว่า "ทศชาติชาดก" จัดได้ว่าเป็นชาดกแบบย่นย่อ เป็นตัวแทนของชาดกเรื่องอื่น ๆ ทั้งหมด เพราะได้บรรจุบารมีไว้ครบทั้ง 10 ประการนั่นเอง ทั้งยังมีบทบาทเป็นหลักจริยธรรมของพุทธศาสนิกชนชาวไทยแต่โบราณกาล จึงเป็นเนื้อหาที่ได้รับความนิยมมาเขียนจนแทบไม่เขียนชาดกเรื่องอื่น ๆ เลย ในปัจจุบันได้พบจิตรกรรมไทยที่แสดงเนื้อหาอาจครบทั้ง 547 เรื่อง เพียงแห่งเดียวในสมัยรัตนโกสินทร์ ที่ผนังพระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร กรุงเทพฯ วิธีการวาดได้แบ่งเป็นกรอบสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ วาดภาพในกรอบสี่เหลี่ยม 1 เรื่อง (ประทีบ ชุมพล, 2535)

ทศชาติชาดกหรือพระเจ้าสิบชาติ เป็นชาดกเล่าเรื่องการบำเพ็ญบารมีในสิบชาติสุดท้ายที่ถือว่าสำคัญยิ่งของพระโพธิสัตว์ก่อนจะมาตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า บารมีพระองค์ได้ทรงบำเพ็ญครบถ้วนทั้ง 10 ประการ เรียงลำดับตามพระชาติและพระบารมีที่สัมพันธ์กันดังนี้ (สน สีมาตรัง,2522)

พระชาติที่ 1	เสวยพระชาติเป็นพระเตมีย์	บำเพ็ญเนกขัมมบารมี
พระชาติที่ 2	เสวยพระชาติเป็นพระมหาชนก	บำเพ็ญวิริยบารมี
พระชาติที่ 3	เสวยพระชาติเป็นสุวรรณสาม	บำเพ็ญเมตตาบารมี
พระชาติที่ 4	เสวยพระชาติเป็นพระเนมิราช	บำเพ็ญอธิษฐานบารมี
พระชาติที่ 5	เสวยพระชาติเป็นพระมโหสถ	บำเพ็ญปัญญาบารมี
พระชาติที่ 6	เสวยพระชาติเป็นพระภูริทัต	บำเพ็ญศีลบารมี

พระชาติที่ 7 เสวยพระชาติเป็นพระจันทรกุมาร บำเพ็ญขันติบารมี
พระชาติที่ 8 เสวยพระชาติเป็นพระนารท บำเพ็ญอุเบกขาบารมี
พระชาติที่ 9 เสวยพระชาติเป็นพระวิธุรบัณฑิต บำเพ็ญสัจบารมี
พระชาติที่ 10 เสวยพระชาติเป็นพระเวสสันดร บำเพ็ญทานบารมี

ในชาดกแต่ละเรื่องแห่งทศชาติชาดก จะมีคติธรรมแตกต่างกันเป็นหัวใจของเรื่องไม่ซ้ำกัน

เรื่องไตรภูมิ

เดิมเรียกว่า เตภูมิกถา หรือ ไตรภูมิกถา พระราชนิพนธ์ของพระมหาธรรมราชาลิไท เนื้อเรื่องหลักของไตรภูมิ คือการชี้ให้เห็นโทษของการทำชั่ว และผลของการทำดี ไตรภูมิ แปลว่า แดนสาม คือ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ สรรพสัตว์ทั้งหลายย่อมเวียนวนไปมา และเกิดในสามภูมินี้ ตามแต่บุญบาปที่ตนได้กระทำไว้ (สมชาติ มณีโชติ, 2529)

กามภูมิ หมายถึงดินแดนที่เกี่ยวข้องด้วยรัก โลภ โกรธ หลง อันเป็นแดนทุกข์ด้วยกิเลสตัณหา ประกอบด้วยอบายภูมิ 4 คือ นรกภูมิ เปรตภูมิ อสูรกายภูมิ และติรัชฉานภูมิ สุคติภูมิ 7 คือ มนุษย์ภูมิ 1 กับสวรรคภูมิ 6 ซึ่งประกอบ สวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา ชั้นดาวดึงส์ ชั้นยามะ ชั้นดุสิต ชั้นนิมมานรดี และชั้นปรนิมมิตวสวัตดี

รูปภูมิ คือสวรรค์ของพรหมมีรูป เรียกว่า พรหมโสพัสเป็นแดนที่มีความสุขไม่มีเรื่องกามปะปน มีแต่รูปกายไม่มีใจข้องในกิเลสแบ่งเป็น 16 ภูมิ คือ ปฐมฌานภูมิ 3 ทุติยฌานภูมิ 3 ตติฌานภูมิ 3 และจตุตถฌานภูมิ 7

อรูปภูมิ คือสวรรค์ของพรหมไม่มีรูป มี 4 ภูมิ คือ อากาสานัญจายตนะภูมิ วิญญาณัญลาย-ตนะภูมิ อาภิญจัญญายตนะภูมิ และเนวสัญญานาสัญญายตนะภูมิ

ช่างไทยโบราณนิยมเขียนภาพไตรภูมิไว้ด้านหลังพระพุทธรูป ซึ่งเป็นพระประธานในพระอุโบสถโดยแสดงเป็นรูปเขาพระสุเมรุอยู่กลาง มีปราสาทที่ประทับของพระอินทร์อยู่บนยอดเขา สองข้างเข้าพระสุเมรุเป็นภาพภูเขา เรียงจากสูงลดหลั่นลงมาจำนวน 7 ภูเขา เป็นอย่างนี้ทั้งสองข้าง ภูเขาทั้ง 7 คือ สัตตบริพันธ์ที่เป็นเขารูปแหวนล้อมเขาพระสุเมรุ ระหว่างภูเขาแต่ละลูกจะคั่นด้วยแม่น้ำสีทันดร พ้นจากเขาสัตตบริพันธ์แล้วจึงเป็นทวีปแดนมนุษยโลก พ้นทวีปไปจะเป็นของจักรวาล เหนือเขาสัตตบริพันธ์และเขาพระสุเมรุ เป็นภาพของวิมานที่สถิตของพระพรหม เหนือขึ้นไปเป็นภาพของหมู่เมฆวิมานพระอาทิตย์ พระจันทร์ อากาศ ใต้เขาพระสุเมรุเป็นรูปปลาใหญ่หนุนอยู่ เหนือขึ้นไปจึงเป็นแดนนิพพาน ส่วนใต้มนุษยโลกเป็นแดนนรก ส่วนเหนือเขาพระสุเมรุขึ้นไปนิยมเขียนภาพปราสาทซึ่งหมายถึงวิมานของเทพชั้นต่าง ๆ เรื่องราวไตรภูมินิยมเขียนมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา ไม่เคยพบหลักฐานภาพไตรภูมิที่เก่าไปกว่านี้ ความนิยมในการเขียนภาพไตรภูมิ

ได้มีสืบต่อมา โดยเขียนไว้ด้านหลังพระประธานในพระอุโบสถ เป็นความนิยมในการนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมไทย ควบคู่กับเรื่องพระพุทธประวัติและชาดก

นอกจากเรื่องราวเกี่ยวพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยแล้ว ยังปรากฏเรื่องราวทางด้านอื่น ๆ อีกดังนี้

ขนบธรรมเนียมประเพณี

เรื่องราวเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณี เป็นเรื่องที่เขียนขึ้นเพื่อแสดงและอธิบายเหตุการณ์หรือบันทึกความเชื่อในวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีที่ถือปฏิบัติกันในเวลานั้น เพื่อเป็นแนวทางในการปฏิบัติได้ถูกต้อง ดังเช่น

พระราชพิธีพืชมงคลและจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ พระราชพิธีนี้ทำในเดือนหก เป็นพระราชพิธีสองพิธีต่อเนื่องกัน จากภาพจิตรกรรมไทยที่วัดเสนาสนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

พระราชพิธีทอดพระกฐิน เป็นพิธีที่ทำในเดือนสิบสอง กษัตริย์ไทยแต่โบราณมีการเสด็จถวายผ้าพระกฐินทั้งทางสถลมารค (ทางบก) และทางชลมารค (ทางน้ำ) แต่ในภาพจิตรกรรมไทยมีภาพเกี่ยวกับพระราชพิธีทอดพระกฐินที่เสด็จทางชลมารคเป็นส่วนใหญ่

พระราชพิธีลอยกระทง เป็นพระราชพิธีที่ทำในเดือนสิบสอง ลักษณะของจิตรกรรมไทยที่ฝาผนังพระอุโบสถ วัดเสนาสนารามราชวรวิหาร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

พระราชพิธีตรียัมปวาย คือ พิธีโล้ชิงช้า ซึ่งทำกันเดือนยี่ เป็นพิธีขึ้นปีใหม่ของพราหมณ์ ลักษณะของจิตรกรรมไทยที่ผนังพระอุโบสถวัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม กรุงเทพฯ

พระราชพิธีสลากภัต เป็นพระราชพิธีที่กระทำในเดือนเจ็ด ลักษณะสำคัญของพิธีคือ การถวายอาหารและปัจจัยแก่พระสงฆ์ตามวัดต่าง ๆ จากภาพพระราชพิธีสลากภัต ที่วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม กรุงเทพฯ

พระราชพิธีบวชนาคหลวง เป็นพระราชพิธีที่ทำในเดือนแปดโดยกระทำก่อนพระราชพิธีเข้าพรรษา จากจิตรกรรมที่วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม กรุงเทพฯ (สมชาติ มณีโชติ, 2529)

วรรณคดี

ภาพจิตรกรรมไทย ที่แสดงถึงเรื่องราวจากวรรณคดีที่พบในปัจจุบันมีเพียงไม่กี่แห่ง และมีไม่กี่เรื่อง ภาพจิตรกรรมไทยที่มีโครงเรื่องจากวรรณคดี ที่พบตามจิตรกรรมฝาผนังอย่างชัดเจนในปัจจุบัน คือ เรื่องรามเกียรติ์ เรื่องสังข์ทอง และเรื่องสุวรรณหงส์ นอกจากภาพจิตรกรรมไทยที่วาดไว้บนผนังแล้ว ภาพจิตรกรรมไทยที่แสดงเรื่องเกี่ยวกับวรรณคดี ก็ยังได้พบจากสมุดข่อยซึ่งเป็นภาพเหล่าเรื่อง "นางโมรา" อีกด้วย

ภาพจิตรกรรมไทยจากเรื่องรามเกียรติ์ จิตรกรรมไทยที่แสดงโครงเรื่องตามวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ที่วาดไว้อย่างสมบูรณ์ คือ ที่วาดไว้บนฝาผนังระเบียงรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งมีภาพตั้งแต่เริ่มจนจบ แต่อย่างไรก็ตาม ได้พบภาพจิตรกรรมไทยที่แสดงเรื่องรามเกียรติ์ที่เก่าที่สุดคือ ภาพอินทรชิต ที่เขียนไว้บนผนังด้านสกัดทิศใต้ตอนล่าง ในตำหนักพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา อีกแห่งหนึ่ง คือ จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดราชบูรณะ จังหวัดพิษณุโลก กับยังได้พบเป็นภาพแทรก ที่วิหารพระศรีศากยมุณี วัดสุทัศน์เทพวราราม และเขียนไว้ที่ฝาผนังในหอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆษิตารามวรมหาวิหาร เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร โดยเขียนไว้เป็นหลายตอน เช่น ตอนสุครีพถอนต้นรัง ตอนหนุมานเหาะลงมาช่วยสุครีพซึ่งเสียท่าถูกกุมภัณฑ์จับ วรรณคดีเรื่องนี้ บางท่านเปรียบเทียบเป็นเรื่องการทำสงครามกันระหว่างความดีกับความชั่ว โดยมีพระรามซึ่งเป็นกายภาคหนึ่งของพระนารายณ์ตามคติความเชื่อพราหมณ์ถือว่าพระนารายณ์เป็นเทพเจ้าทำหน้าที่ปราบยุคเข็ญให้แก่โลกมนุษย์และสวรรค์ ส่วนยักษ์นั้นเปรียบเทียบเป็นตัวแทนของความชั่ว โดยมียักษ์ทศกัณฐ์ที่ลักพาภรรยาของผู้อื่นเป็นตัวแทน (สน สีมาตรัง, 2522)

ภาพจิตรกรรมไทยจากเรื่องสังข์ทอง จิตรกรรมไทยที่วาดภาพตามโครงเรื่องสังข์ทองส่วนใหญ่ได้รับความนิยมเขียนกันทางภาคเหนือของประเทศไทย โดยเฉพาะภาพจิตรกรรมที่เล่าเรื่องสังข์ทอง มีพบที่วัดพระบรมธาตุทุ่งยั้ง อำเภอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์ และที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ สำหรับที่วิหารลายคำนี้ มีภาพจิตรกรรมไทยเล่าเรื่องถึงสองเรื่อง คือผนังวิหารทางด้านซ้ายเล่าเรื่องสังข์ทอง ส่วนวิหารทางด้านขวาเล่าเรื่องสุวรรณหงส์

ประวัติศาสตร์

การวาดภาพจิตรกรรมไทยที่แสดงเรื่องราวพงศาวดารและประวัติศาสตร์ที่เก่าที่สุดน่าจะได้แก่ จิตรกรรมที่วาดไว้ในหอราชกรมานุสรณ์ และหอราชพงศานุสรณ์ ซึ่งอยู่ภายในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม โดยสร้างขึ้นในรัชกาลที่ 4 เมื่อปี พ.ศ. 2389 การสร้างหอราชกรมานุสรณ์นั้นมีจุดประสงค์เพื่อสร้างอุทิศถวายสมเด็จพระเจ้าแผ่นดินครั้งกรุงศรีอยุธยา ฉะนั้นที่ฝาผนังภายในจึงโปรดให้พระอาจารย์อิน (ขรัวอินโข่ง) แห่งวัดราชบูรณะ วาดภาพพระราชพงศาวดารครั้งกรุงศรีอยุธยา ส่วนหอราชพงศานุสรณ์นั้น สร้างเพื่ออุทิศถวายสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในกรุงรัตนโกสินทร์ ได้โปรดให้พระอาจารย์อิน (ขรัวอินโข่ง) เขียนเรื่องพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ (จุลทัศน์ พยามรานนท์, 2529)

ภาพพงศาวดารประวัติศาสตร์กรุงศรีอยุธยา ปัจจุบันได้มีการค้นพบภาพจิตรกรรมไทยที่เล่าเรื่องพงศาวดารประวัติศาสตร์กรุงศรีอยุธยาอยู่ 2 แห่ง คือ ที่หอพระราชกรมานุสรณ์ ซึ่งอยู่

ภายในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ลักษณะที่สำคัญของภาพคือ แสดงเป็นภาพอาคารปราสาทพระราชวังแห่งกรุงศรีอยุธยา กำลังถูกเผาผลาญ และภาพที่สำคัญอีกภาพหนึ่งคือ ภาพวาดการทำยุทธหัตถีระหว่างสมเด็จพระนเรศวรกับพระมหาอุปราชแห่งกรุงหงสาวดีโดยแสดงเหตุการณ์ในสมรภูมิ มีลีลาการรบพุ่ง ผงฝุ่นคละคลุ้งไปทั่ว ส่วนภาพพงศาวดารประวัติศาสตร์ กรุงศรีอยุธยาอีกแห่งหนึ่ง คือ จิตรกรรมสีน้ำมันฝาผนังในพระวิหารวัดสุวรรณดาราวาสราชวรวิหาร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยแสดงเหตุการณ์ตอนสมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงกระทำยุทธหัตถีชนะพระมหาอุปราชเมืองพม่าเช่นกัน

ภาพพงศาวดารประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์ จากภาพที่วาดไว้ที่หอพระราชพงศานุสรณ์ภายในวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่แสดงถึงพงศาวดารและประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์ เป็นภาพชีวิตในยามสงคราม แสดงถึงเหตุการณ์ชุลมุนวุ่นวายยามเกิดสงครามบ้างก็รบราฆ่าฟัน บ้างก็อพยพหอบลูกจูงหลานหนีย้ายศึกสงคราม

ภาพพงศาวดารตำนานพระแก้วมรกต จากภาพซึ่งอยู่ที่วัดหงส์รัตนารามราชวรวิหาร ลักษณะของภาพเป็นจิตรกรรมอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมติดตั้งไว้เหนือหน้าต่างภายในพระอุโบสถ เรื่องราวของภาพเป็นการเขียนตำนานพระแก้วมรกต ตามตำนานรัตนพิมพวงศ์ โดยเริ่มตั้งแต่พระแก้วมรกตอุบัติขึ้นในประเทศอินเดียและได้ถูกอัญเชิญไปประดิษฐานตามเมืองต่าง ๆ จนกระทั่งมาสู่ประเทศไทย ลักษณะที่สำคัญของภาพคือ ทุกภาพช่างได้วาดให้เห็นองค์พระแก้วมรกต เป็นพระพุทธรูปองค์สีเขียวให้เป็นประธานของภาพในทุกตอน (สมชาติ มณีโชติ, 2529)

จากเหตุผลข้อมูลดังกล่าวข้างต้น กล่าวได้ว่า เรื่องราวที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังไทย ส่วนใหญ่สร้างขึ้นจากความศรัทธา ความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนาเป็นพื้นฐาน เห็นได้จากเรื่องอดีตพุทธ เรื่องพุทธประวัติ เรื่องอนุพุทธประวัติ เรื่องชาดก และเรื่องไตรภูมิ นอกจากนี้เกี่ยวข้องกับเรื่องขนบธรรมเนียมประเพณี วรรณคดี และเรื่องที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ เป็นที่น่าสังเกตว่าเรื่องต่าง ๆ เหล่านี้ มีเนื้อหาลักษณะรูปแบบที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ ได้แก่ พระมหากษัตริย์ บุคคลชั้นสูง เจ้านาย ข้าราชการ และสามัญชนธรรมดา ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม ได้แก่ ธรรมชาติ ต้นไม้ ลำธาร โขดหิน ป่า เขา อาคาร บ้านเรือน ปราสาท พระราชวัง ฯลฯ ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งสมมติได้แก่ ภาพพุทธประวัติ ภาพชาดก เทวดา นางฟ้า สมมติเทพ ภาพนรก-สวรรค์ และภูติผีปีศาจ ฯลฯ เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับสมชาติ มณีโชติ (2529) ที่ได้ประมวลรวบรวมเรื่องราวทั้งหมดจัดเป็นหมวดหมู่และมีความครอบคลุมเนื้อหาที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังไทยออกเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ ได้ 4 กลุ่ม ตามลักษณะของเรื่องราว ดังนี้

เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ (Man and his own Nature)

จิตรกรรมประเภทนี้จะแสดงออกเกี่ยวกับอารมณ์ หรือพฤติกรรมการแสดงออกของมนุษย์อันเป็นธรรมชาติของมนุษย์โดยตรง เช่น ความรัก ความโกรธ หลง อิจฉา เมตตา กรุณา ฯลฯ ลักษณะเช่นนี้จะปรากฏอยู่ตามจิตรกรรมฝาผนังโดยทั่วไป เช่น ภาพจากเรื่องสุวรรณสามชาดกจะเห็นภาพที่แสดงออกทางอารมณ์ของตัวละครแต่ละตัว ที่เต็มไปด้วยความเสียใจ เพราะสุวรรณสามถูกยิง

เรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์ด้วยกัน (Man and other People)

มนุษย์เป็นสัตว์ที่ดำรงชีพอยู่ด้วยระบบสังคม ดังนั้นช่างเขียนจึงสร้างภาพตามที่ปรากฏในชีวิตจริง โดยจำลองไว้ในจิตรกรรมฝาผนัง ลักษณะเช่นนี้จะเห็นได้จากจิตรกรรมฝาผนังทั่ว ๆ ไป เช่น ภาพจากผนังพระอุโบสถ วัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ เป็นภาพเล่าเรื่องทศชาติชาดกตอนวิธุรบัณฑิตชาดก แสดงตอนวิธุรบัณฑิตลาบุตรภรรยาเพื่อจะเดินทางไปกับปุณณกะยักษ์ ในภาพเดียวกันนี้ที่มุมหนึ่งของภาพเป็นภาพแสดงอาการตลกโปกฮาของชาวบ้าน เข้าใจว่าเป็นบ่าวไพร่ของวิธุรบัณฑิตนั่นเอง ในขณะที่เจ้านายของตนกำลังเศร้าโศก เหล่าบ่าวไพร่ก็กำลังเสพสังวาสกันบ้าง แกล้งเล่นสัปดนกันบ้าง รวมทั้งบางคนก็กำลังทำงาน (ตำข้าว) เหล่านี้ถือได้ว่าช่างได้แสดงเรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์ด้วยกันเอง เป็นเหตุการณ์หลายสถานการณ์ในเวลาเดียวกันตามที่ปรากฏในภาพ

เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งแวดล้อม (Man and the Impersonal Environment)

เป็นภาพที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม ทั้งที่เป็นธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น ดังตัวอย่าง คือ จิตรกรรมที่ผนังพระอุโบสถ วัดสุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพฯ เป็นภาพเขาคันธมาทน์ในป่าหิมพานต์ อันเป็นที่ประทับของพระปัจเจกพุทธเจ้าทุกพระองค์ ในป่านี้เป็นที่อยู่ของหมู่สัตว์จตุบาท ทวิบาทต่าง ๆ มีราชสีห์และหงส์ เป็นต้น ช้างตระกูลฉัททันต์ทั้งปวงก็อยู่ในป่านี้ และคอยปรนนิบัติพระปัจเจกพุทธเจ้าอยู่เป็นนิจ ในภาพจะเห็นได้ว่า พระพุทธเจ้าและพระสาวก (หมายถึงมนุษย์) อยู่ท่ามกลางสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ คือ พรรณพฤกษาและเหล่าสัตว์นานาชนิด และที่ประทับ (บรรณศาลา) จัดว่าเป็นสถาปัตยกรรมอันหมายถึง สิ่งแวดล้อมที่มนุษย์สร้างขึ้นอย่างหนึ่งด้วย

เรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งที่ไม่มีตัวตน (Man and Intagibles)

จิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่จะแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับศาสนา โบราณนิยาย เรื่องเหล่านี้เป็นเรื่องลี้ลับเหนือความเป็นจริง ภาพพุทธประวัติก็ดี ชาดกก็ดี ถือว่าเป็นการแสดงเรื่องราวที่ไม่มีตัวตน (ในยุคปัจจุบัน) แล้วทั้งสิ้น ดังเช่น จิตรกรรมบนพระอุโบสถหลาย ๆ แห่งที่นิยมเขียนตอนพระพุทธองค์เสด็จจากดาวดึงส์ ในภาพแสดงให้เห็นสภาพของนรกสวรรค์ ซึ่งเรื่องของนรก สวรรค์นี้เป็นเรื่องลี้ลับไม่มีตัวตน ไม่อาจจะเห็นได้ในสภาพความเป็นจริง จากภาพจะประกอบไปด้วยเหล่าเทวดาบนสรวงสวรรค์ และภูติผีปีศาจที่รับทุกข์กรรมอยู่ในนรก

เรื่องราวจากจิตรกรรมฝาผนังทั้ง 4 ประการดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่า จิตรกรรมฝาผนังแห่งใดแห่งหนึ่งใช่ว่าจะมีลักษณะตรงกับหัวข้อใดหัวข้อหนึ่งก็หาไม่ หากแต่อาจจะมีลักษณะตามข้อหนึ่งข้อใดก็ได้ แล้วยังผสมผสานเข้ากับข้ออื่น ๆ ซึ่งอาจจะมีครบทั้ง 4 ข้อนั้นก็ได้ ทั้งนี้เพราะจิตรกรรมฝาผนังของไทยเป็นภาพเล่าเรื่อง ในแต่ละส่วนของภาพจึงเต็มไปด้วยเรื่องราวอย่างอลังการ สุดแท้แต่ว่าผู้ดูจะเลือกชมได้ตามต้องการ

<u>คุณค่าในจิตรกรรมฝาผนังไทย</u>

จิตรกรรมฝาผนังไทยเกิดจากการหล่อหลอมของวัฒนธรรมและสิ่งแวดล้อม สะท้อนผ่านจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบทางศิลปะ จิตรกรรมฝาผนังไทยในแต่ละยุคจึงเป็นเสมือนตัวแทนความคิดและพฤติกรรมของกลุ่มชนแต่ละยุคแต่ละสมัย เปรียบเสมือนภาพจำลองเหตุการณ์ หรือเอกสารบันทึกด้วยรูปภาพแทนการบันทึกด้วยตัวอักษร (ประยูร อุลุชาฎะ และศิลป์ชัย ชื้นประเสริฐ, 2533) เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่มีความสำคัญยิ่ง แสดงให้เห็นความเป็นอยู่ ขนบประเพณี ความเชื่อ และวิถีชีวิตของผู้คนในอดีต (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2539) จิตรกรรมฝาผนังไทยเป็นงานศิลปกรรมที่มีรูปแบบวิธีการทั้งความงดงามที่มีลักษณะเฉพาะ นิยมสร้างบนผนังที่มีขนาดใหญ่ เป็นของสาธารณะ ส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา วรรณคดี ประเพณี และวัฒนธรรม (สมชาติ มณีโชติ, 2529) ด้วยเหตุนี้จิตรกรรมฝาผนังไทยจึงนับได้ว่า เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมที่มีคุณค่าอย่างยิ่ง เป็นสิ่งแสดงถึงวัฒนธรรมไทยที่มีเอกลักษณ์ประจำชาติ

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า จิตรกรรมฝาผนังไทยมีคุณค่าที่ควรหวงแหนไว้เป็นสมบัติของชาติที่ควรได้รับการดูแลเอาใจใส่ให้คงอยู่สืบไป

ลักษณะพิเศษหลาย ๆ ด้านที่เป็นเอกลักษณ์ของจิตรกรรมไทย ดังที่ปรากฏให้เห็นอยู่ทั่วไปคือ เป็นภาพที่แสดงเฉพาะเส้น และสีแบน ๆ แบบ 2 มิติ โดยใช้เส้นและท่าทางแบบนาฏศิลป์แสดงความรู้สึกต่าง ๆ ใช้สีเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับเป็นตัวกำหนดความแตกต่างระหว่างบุคคล การแสดงจุดสนใจจะไม่คำนึงถึงสัดส่วนจริง ภาพที่จะให้เด่นก็เขียนให้ใหญ่โตผิดธรรมชาติ ลักษณะของภาพที่ปรากฏเป็นแบบเล่าเรื่องจากชาดก วรรณคดี ติดต่อกันเป็นลำดับ ซึ่งบางตอนจะมีเฉพาะตัวเอกและส่วนประกอบที่สำคัญเท่านั้น การดำเนินเรื่องเชื่อมภาพต่าง ๆ ด้วยฉากธรรมชาติ และภูเขาและต้นไม้ ใช้ทัศนียภาพแบบตานกมอง ซึ่งผิดกับหลักทัศนียภาพแบบตะวันตก แต่ก็ดูประสานกลมกลืนกันเป็นอย่างดี (อภัย นาคคง, 2523)

เมื่อพิจารณาถึงความบันดาลใจและความมุ่งหมายของคนไทยที่ได้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังนั้น สามารถกล่าวได้ว่า การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังมีวัตถุประสงค์เพื่อน้อมนำชักจูงให้ผู้ชมภาพเกิดความเลื่อมใส และได้ทราบเรื่องราววรรณกรรมของพระพุทธศาสนา การกระทำเช่นนี้เป็นบุญกุศลอย่างหนึ่ง ด้วยเหตุนี้ ภาพที่ประดิษฐ์ขึ้นจึงวิจิตรประณีต เป็นความงามบริสุทธิ์ และให้ความคิดตามหลักพระธรรมขั้นสูง (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528) ด้วยการใช้ภาพจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้นเป็นสื่อให้คนทั้งหลายเข้าใจศาสนา เมื่อได้เห็นภาพก็จะทำให้เกิดความสุขทางใจ และอีกประการหนึ่งภายในโบสถ์วิหารนี้ เมื่อได้เข้าไปแล้วจะต้องช่วยให้คนเราเกิดความรู้สึกปลีกตนจากโลกภายนอก เพราะเหตุนี้ภาพจิตรกรรมฝาผนังในโบสถ์วิหารจึงต้องให้ความรู้สึกสงบ และลี้ลับ (ชมพูนุท พงษ์ประยูร, 2512)

ความมุ่งหมายของช่างเขียนที่ได้นำภาพเรื่องราวพุทธศาสนามาพรรณนาไว้บนฝาผนังนั้น ก็เพื่อการรับใช้พระพุทธศาสนาในทางศิลปะ ซึ่งภาพเหล่านี้ช่างเขียนจะแฝงความรู้สึกที่มีเจตนาจะรักษาและบูชาพระพุทธศาสนา ให้อยู่เหนือจิตใจของผู้ชมภาพเหล่านั้น เมื่อชมและพิจารณาโดยละเอียด ย่อมเกิดปัญญาและความเป็นศิริมงคล ยิ่งผู้ชมมีความรู้ในพระวินัย พระไตรปิฎก พระคัมภีร์และปรัชญาในพุทธศาสนาด้วย ทำให้เกิดความเข้าใจลึกซึ้งและกว้างขวางขึ้น (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528)

โดยปกติทั่วไปแล้วการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง ก็เพื่อต้องการพรรณนาพฤติกรรมของมนุษย์ให้เป็นไปตามอุดมคติ ที่ไม่มีในโลกแห่งความเป็นจริง โดยช่างได้อาศัย อาคาร บ้านเรือน ป่าเขา แม่น้ำ ลำธารในสมัยนั้น นำมาเขียนประกอบกับรูปภาพต่าง ๆ เพื่อให้พฤติกรรมที่ต้องการจะนำเสนอได้ดูเหมือนจริงตามธรรมชาติ (จุลทัศน์ พยามรานนท์, 2526) สิ่งที่ได้แสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังจะเป็นไปในทางคุณธรรมความดีงาม โดยนำพฤติกรรมของมนุษย์ในทางที่ดีมาพรรณนาไว้เพื่อเป็นแบบอย่างของสังคม ด้วยรูปภาพที่เกี่ยวกับการทำความดีละเว้นความชั่ว นรก-สวรรค์ การเวียนว่ายตายเกิด บาป บุญ คุณ โทษ มาปรากฏให้เห็น ถึงแม้ว่ารูปภาพเหล่านี้จะเป็นรูปแบบที่เกิดจากความคิดและจินตนาการก็ตาม (สันติ เล็กสุขุม, 2533)

วรรณิภา ณ สงขลา (2533) กล่าวถึงความสำคัญและคุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นตามระเบียบแบบแผนที่ทำสืบกันมาจนเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ ว่ามีลักษณะสำคัญ คือ

1. จิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่เขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาว ซึ่งเป็นเทคนิคการเขียนแบบโบราณที่มีความละเอียดประณีต เป็นลักษณะพิเศษโดยเฉพาะ

2. จิตรกรรมฝาผนังเขียนขึ้นจากความคิดและมโนภาพ ซึ่งเป็นนามธรรม เช่น การเขียนภาพเทวดาให้มีรูปร่างได้สัดส่วนอย่างสมบูรณ์ มีวงพักตร์และมีรูปร่างงดงาม มีทรวดทรงอ้อนละมุนละไม ด้วยเส้นโค้งที่ประสานกันอย่างอ่อนหวาน เพราะเป็นที่เข้าใจกันว่าเทวดามีกายทิพย์ไม่มีกิเลส

3. จิตรกรรมฝาผนังเป็นภาพแบนราบ 2 มิติ แต่การจัดภาพตามแบบอย่างและกฎเกณฑ์ทำให้เกิดความรู้สึกว่ามีระยะใกล้ไกลได้ โดยจัดวางตำแหน่งของสิ่งต่าง ๆ ให้ต่างกัน จึงเกิดลักษณะลึกไกลเป็นภาพลวงตา

4. จิตรกรรมฝาผนังที่แสดงเรื่องเกี่ยวกับเทพและกษัตริย์ ซึ่งเป็นภาพตามคตินิยมมาตั้งแต่อดีต เป็นความศรัทธาและเทิดทูนบูชาพระมหากษัตริย์ให้ทรงเป็นดังเทพ

5. ตัวภาพมีขนาดเล็ก ไม่นิยมแสดงความรู้สึกทางใบหน้า แต่สื่อความหมายแสดงพฤติกรรมต่าง ๆ ด้วยกริยา อาการ และอริยาบทต่าง ๆ

6. รูปแบบตัวภาพมีลักษณะคล้ายกัน เช่น ภาพเทพ กษัตริย์ เจ้านาย บุคคลสามัญ อมนุษย์ สัตว์หิมพานต์ เปรต สัตว์นรก ฯลฯ ตัวภาพเหล่านี้มีรูปแบบเป็นแม่บทที่มีลักษณะเฉพาะและนิยมเขียนตามแบบสืบกันมา

7. ภาพที่สร้างขึ้นเพื่อแสดงเรื่องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา รวมทั้งคติธรรมในพระพุทธศาสนาให้ปรากฏเป็นภาพเขียนที่สื่อความหมายที่เป็นนามธรรม

8. ภาพแสดงกาลเวลาด้วยกริยาของตัวภาพ โดยไม่ใช้แสงเงาหรือความมืดสว่าง เช่น ภาพบุคคลนอน หมายถึงเวลากลางคืน เป็นต้น

9. จิตรกรรมฝาผนัง นิยมการแบ่งพื้นที่ฝาผนังโดยการใช้ลายเส้นลวด เส้นสินเทา เส้นฮ่อ เส้นแผลง หรือแม้การใช้ภาพลำน้ำ ภูเขา ต้นไม้ หรือ ถนน กำแพง ฯลฯ เป็นเส้นแบ่งภาพ เพื่อการจัดองค์ประกอบภาพเป็นกลุ่มเล็ก ๆ เรียงลำดับกันบนพื้นผนังอันกว้างใหญ่ ให้เรียงเรื่องต่อเนื่องกันอย่างลงตัว และมีช่องไฟพองาม

10. ลักษณะของอาคาร บ้านเรือน หรือสถาปัตยกรรมต่าง ๆ นั้น เขียนขึ้นประกอบกับตัวภาพให้เข้าใจเรื่องของภาพได้ มิได้เขียนเข้ามาตราส่วนให้สัมพันธ์กับตัวภาพบุคคล ภาพสถาปัตยกรรมจึงมักมีขนาดเล็กเพียงพอดีกับการคลุมหรือล้อมภาพบุคคลเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม กระบวนการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังไทยดังกล่าวเป็นกรรมวิธีที่เรียนรู้สืบต่อกันมาจากบรรพบุรุษในสกุลช่าง หรือ ครูช่างต่าง ๆ ไม่มีการสอนหรือเรียนกันอย่างเป็นระบบในโรงเรียน แต่เป็นการเรียนรู้โดยการฝึกฝนจากครูของตน ดังนั้น กรรมวิธีและแบบแผนต่าง ๆ จึงอาจจะแตกต่างกันไปบ้างตามความชอบหรือคตินิยมของแต่ละบุคคล แต่ในส่วนรวมกรรมวิธีและแบบแผนสำคัญ ๆ จะคล้ายคลึงกันอยู่ นับเป็นภูมิปัญญาของช่างไทยที่สืบทอดกันมานานนับร้อยปี (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2539)

นอกเหนือจากคุณค่าดังกล่าว จิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้ยังมีคุณค่าในการศึกษาทางวิชาการด้านต่าง ๆ หลายสาขา ซึ่งมีมาแต่โบราณ เพราะช่างเขียนในสมัยใดย่อมถ่ายทอดความเป็นไป

และสิ่งแวดล้อมในสมัยนั้นลงในภาพด้วยเสมอ เราจึงสามารถศึกษาถึงประวัติศาสตร์ โบราณคดี ชีวิตความเป็นอยู่ จารีตประเพณี วัฒนธรรม ศาสนา วรรณกรรม การแพทย์แผนโบราณ ฯลฯ ได้จากภาพเขียนที่ปรากฏอยู่จนถึงปัจจุบันนี้ (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528)

คุณค่าที่สำคัญอีกประการหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังไทย คือคุณค่าในด้านความงามและสุนทรียภาพ ในการจัดวางรูปทรง สี เส้น องค์ประกอบ รวมทั้งเนื้อหาเรื่องราวที่เป็นนามธรรม ความเรียบง่ายที่เกิดจากการประสานกลมกลืนกันระหว่างภาพกับภาพ ภาพกับพื้นที่ว่าง และรวมทั้งการประสานกันระหว่างความคิดและปรัชญาทางพุทธศาสนา สุนทรียภาพเหล่านี้เป็นลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมฝาผนังไทย (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, 2533) ซึ่งมีทั้งความละเอียดประณีตของเส้นรอบนอก ความงดงามนุ่มนวลของเส้นรูปหน้า ลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวอันอ่อนช้อยคล้ายท่านาฏศิลป์ไทยของตัวละคร รวมทั้งการประดับตกแต่งเสื้อผ้าอาภรณ์ของบุคคล ความวิจิตรพิศดารของปราสาทราชวัง และความร่มรื่นของป่าเขา แม่น้ำ ลำธาร ที่เป็นส่วนประกอบทางธรรมชาติที่เขียนขึ้นด้วยความปราณีตบรรจง ล้วนเป็นสุนทรียภาพที่มีคุณค่าอย่างยิ่งในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2539)

เป็นที่น่าเสียดายว่า สีที่ใช้ระบายเป็นภาพเตรียมจากวัสดุธรรมชาติ คือ สีขาวจากดินสอพอง สีดำจากเขม่า สีเหลืองจากดินเหลือง เป็นต้น นำมาบดละเอียด ผสมกับกาวยางไม้หรือกาวหนังสัตว์ วัสดุดังกล่าวไม่ทนต่อความชื้นเมื่อถูกละอองฝน น้ำฝนไหลชะลงผ่านรอยรั่วของหลังคา จิตรกรรมที่ฝาผนังจึงชำรุดเสียหายอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะถ้าวัดนั้นอยู่ในสภาพรกร้างหลังคาอาคารซึ่งเป็นเครื่องไม้จะผุพังลงก่อน ทำให้จิตรกรรมเสียหายและลบเลือนอย่างรวดเร็ว (สันติ เล็กสุขุม, 2533) และเหตุผลสำคัญประการหนึ่ง คือว่าจนถึงบัดนี้มีคนจำนวนน้อยที่รู้คุณค่าความสำคัญของจิตรกรรมฝาผนังไทย เนื่องจากความนิยมชื่นชมต่อสิ่งต่าง ๆ ที่มาจากตะวันตก จึงทำให้ค่านิยมของคนไทยเปลี่ยนไป (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528)

ดังนั้น จากข้อมูลและเหตุผลที่กล่าวข้างต้น สามารถเป็นข้อยืนยันให้เห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังไทยนั้น มีคุณค่าควรแก่การผดุงรักษาไว้เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติ เพราะงานจิตรกรรมที่สร้างขึ้น ล้วนเกิดจากความเลื่อมใสศรัทธาอันแรงกล้าในพระพุทธศาสนาของคนไทยในอดีต ที่สะท้อนให้เห็นความคิด จุดมุ่งหมาย ปรัชญา รูปแบบ เทคนิค วิธีการ สมควรที่จะได้รับการรักษาและอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังชั้นเยี่ยมเหล่านั้นไว้ เพื่อความภาคภูมิใจในชาติและเพื่อคุณประโยชน์ที่จะนำมาใช้ในชีวิตปัจจุบัน ทั้งทางวิชาการและทางคุณธรรม

การเรียนรู้คุณค่าในจิตรกรรมฝาผนังไทย

ความหมายของคุณค่า

สุเชาวน์ พลอยชุม (2534) ได้ให้ความหมายคำว่า "คุณค่า" ตามความคิดเห็นของนักวิชาการ นักปรัชญา และนักการศึกษา ที่ได้รวบรวมไว้ในหนังสือสุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีว่าด้วยความงามและศิลปะ ดังนี้

Hartmann ให้ความหมายว่า คุณค่าเป็นเนื้อแท้ ซึ่งแตกต่างจากวัตถุและคุณภาพของวัตถุ สิ่งทั้งหลายและการกระทำทั้งหลายย่อมมีคุณค่า แต่คุณค่านั้นมิได้มีอยู่อย่างเปิดเผย หากแต่แฝงอยู่ ซึ่งเราจะรู้ได้โดยตรงด้วยความสำนึกในคุณค่า

Urban ให้ความหมายว่า คุณค่าเป็นสิ่งที่มีอยู่จริง และสัมพันธ์กับความแท้จริง กล่าวคือ คุณค่าเป็นเนื้อหา ความแท้จริงเป็นโครงสร้าง ความมีอยู่ของสิ่งที่แท้จริงต้องอาศัยคุณค่า

Prall ให้ความหมายว่า คุณค่า เป็นคำที่ใช้หมายถึง สิ่งที่มีอยู่ปลายสุดด้านนอกของความสัมพันธ์ ซึ่งเรียกกันว่าความชอบ ส่วนปลายสุดด้านในของสัมพันธ์นี้ก็คือจิตมนุษย์ ซึ่งเป็นผู้ชอบ

Dewey ให้ความหมายว่า คุณค่าต่าง ๆ นั้น เกี่ยวข้องอยู่กับความชอบตามธรรมชาติ แต่ว่าไม่ได้เกี่ยวข้องกับความชอบไปหมดทุกอย่าง แต่เกี่ยวข้องเฉพาะกับความชอบที่ได้รับการพิจารณาตัดสินแล้ว คือภายหลังที่ได้รับการทดสอบความสัมพันธ์ที่วัตถุที่ถูกชอบนั้นเกี่ยวข้องอยู่เท่านั้น

Munsterberg ให้ความหมายว่า คุณค่าทางตรรกวิทยา คุณค่างทางสุนทรียศาสตร์ คุณค่าทางจริยศาสตร์ และคุณค่าทางศาสนา อยู่ในเจตจำนงบริสุทธิ์ (Super-ego) แต่ไม่ได้อยู่ที่เจตจำนงของบุคคล ไม่ได้ขึ้นอยู่กับความชอบของจิต คุณค่าเป็นเป้าหมายของเจตจำนงบริสุทธิ์ซึ่งอยู่เหนือบุคคล

Rickert ให้ความหมายว่า คุณค่าหรือสิ่งที่ควรจะเป็น มีอยู่ก่อนสิ่งที่เป็นกำลังเป็นอยู่ และคุณค่านั้นไม่มีอยู่จริงแม้กระทั่งในมโนภาพ ทั้งเป็นสิ่งรู้ไม่ได้ จึงเป็นสิ่งที่คิดถึงไม่ได้

Perry ให้ความหมายว่า คุณค่า คือวัตถุที่ก่อให้เกิดความสนใจ วัตถุนั้นจะมีอยู่จริงหรือมีอยู่ในจินตนาการก็ตาม ย่อมมีคุณค่าถ้าหากมีผู้สนใจวัตถุนั้น

Alexander ให้ความหมายว่า คุณค่าเป็นอุบัติการณ์ คุณค่าอุบัติขึ้นมาในระยะแห่งวิวัฒนาการ ความจริง ความดี ความงาม เป็นคุณภาพตติยภูมิ ในฐานะเป็นผลของการปะทะสังสรรค์ระหว่างจิตกับความแท้จริง

กีรติ บุญเจือ (2522) ให้ความหมายว่า คุณค่า คือ ระดับของการประเมินค่าข้อเท็จจริงในแง่ต่าง ๆ

ประเสริฐ ศีลรัตนา (2525) ให้ความหมายว่า คุณค่า คือ ระดับของการประเมินค่าข้อเท็จจริงในแง่ต่าง ๆ โดยอาศัยกฎเกณฑ์เงื่อนไขทั้งที่เป็นเฉพาะตัวได้แก่ พื้นฐานประสบการณ์ ความรู้สึกชอบหรือไม่ชอบ อารมณ์และสภาวะจิตในขณะประเมิน ฯลฯ ส่วนเงื่อนไขกฎเกณฑ์ที่เป็นข้อตกลงร่วมนั้น ได้แก่ กฎหรือข้อกำหนดต่าง ๆ ที่เป็นแกนร่วม ใช้ยึดถือในการประเมิน ซึ่งข้อตกลงร่วมกันนี้จะมีความแตกต่างกันออกไป ตามสภาพของกาลเวลาและสถานที่

จากข้อมูลความหมายดังกล่าว อาจสรุปได้ว่า คุณค่า หมายถึงข้อเท็จจริงของเนื้อหาที่เป็นแก่นแท้ของผลงานที่เกิดจากการชื่นชมยกย่อง สามารถพิจารณาตรวจสอบได้

ประเภทของคุณค่า

กีรติ บุญเจือ (2522) ได้แบ่งประเภทของคุณค่าศิลปกรรมตามเกณฑ์การพิจารณาต่าง ๆ ได้ 6 ประเภท คือ

แบ่งตามแง่พิจารณา

1. คุณค่าทางเศรษฐกิจ (economical value) ได้แก่ ระดับของการประเมินค่าวัตถุ ว่ามีประโยชน์ต่อการดำรงชีพของมนุษย์เรามากน้อยเพียงใด เราตัดสินด้วยคำว่า แพง ถูก มีประโยชน์ ไร้ประโยชน์

2. คุณค่าทางจริยะ (ethical value) ได้แก่ ระดับของการประเมินค่า ความประพฤติว่า ตรงกับจุดหมายของชีวิตมากน้อยเพียงใด เราตัดสินด้วยคำว่า ดี ถูกต้อง เลว ควร ไม่ควร

3. คุณค่าทางตรรกะ (logical value) ได้แก่ ระดับของการประเมินค่า ความคิดว่าเดินตามกฎเกณฑ์ของเหตุผลหรือไม่ เราตัดสินด้วยคำว่า สมเหตุสมผล ไม่สมเหตุสมผล

4. คุณค่าทางญาณะ (epistemological value) ได้แก่ ระดับของการประเมินค่าความคิด ว่าตรงกันกับความเป็นจริงเพียงไร เราตัดสินด้วยคำว่า จริง เท็จ ความจริงยังแบ่งตามระดับของความมั่นใจในวิธีการได้เป็น ความแน่นอน และความน่าจะเป็น ความแน่นอนเป็นคุณค่าของความมั่นใจว่าตามวิธีการเท่าที่มนุษย์เรารู้จักใช้ เชื่อได้ว่าเป็นความจริงนี้น่าเชื่อถือที่สุด ไม่น่าจะสงสัยได้เลย ส่วนความน่าจะเป็นนั้นมีคุณค่าของความมั่นใจน้อยลงมา ซึ่งอาจจะมีระดับตั้งแต่เกือบแน่นอนลงมาจนถึงไม่น่าจะเป็น หรือเกือบเท็จนั่นเอง

5. คุณค่าทางอภิปรัชญา (metaphysical value) ได้แก่ ระดับของการประเมินค่าของสิ่งต่าง ๆ ว่ามีอยู่จริงตามที่เรารู้หรือไม่ เราตัดสินด้วยคำว่า เป็นจริง เป็นมายา

6. คุณค่าทางสุนทรียะ (aesthetical value) ได้แก่ ระดับของการประเมินค่าวัตถุ ความประพฤติ และความคิด ว่ามีคุณค่าทางด้านอารมณ์มากน้อยเพียงใด เราตัดสินด้วยคำว่า สวยงาม น่าเกลียด น่าทึ่ง แปลก

แบ่งตามมาตรฐาน

1. คุณค่าปฏิฐาน (positive value) ได้แก่ คุณค่าทางบวก คือ คุณค่าที่ประเมินได้ว่า งาม น่าทึ่ง แปลก

2. คุณค่าปฏิเสธ (negative value) ได้แก่ คุณค่าทางลบ คือ คุณค่าที่ประเมินได้ว่า น่าเกลียด น่ากลัว

แบ่งตามขอบเขต

1. คุณค่าทั่วไป (generical value) ได้แก่ คุณค่าที่ประเมินให้เป็นคุณค่าส่วนรวมของศิลปกรรมหน่วยใดหน่วยหนึ่ง

2. คุณค่าเฉพาะ (specifical value) ได้แก่ คุณค่าที่ประเมินให้เฉพาะส่วนใดส่วนหนึ่งของศิลปกรรมหน่วยหนึ่ง

แบ่งตามเวลาของการมีคุณค่า

1. คุณค่ากรรตุภาวะ (actual value) ได้แก่ คุณค่าที่ปรากฏแล้ว

2. คุณค่าสมรรถนภาวะ (potential value) ได้แก่ คุณค่าที่ยังไม่ปรากฏ แต่อาจจะปรากฏในภายหลัง หรืออาจจะมีแฝงอยู่ รอโอกาสแสดงออกมา

แบ่งตามความสำคัญ

1. คุณค่าภายใน (intrinsic value) ได้แก่ คุณค่าที่มีประจำตัวและเพื่อตัวเอง จึงเรียกได้ด้วยว่า คุณค่าเพื่อตัวเอง

2. คุณค่าภายนอก (extrinsic value) ได้แก่ คุณค่าที่ไม่ประจำตัว แต่มีอยู่เพื่อให้สิ่งอื่นมีคุณค่า จึงเรียกได้ด้วยว่า คุณค่าอุปกรณ์

แบ่งตามความเชื่อถือ

1. คุณค่าอัตนัย (subjective value) ได้แก่ คุณค่าที่เชื่อว่ามีอยู่ในจิตใจของผู้ประเมินค่าเท่านั้น ถ้าไม่มีผู้ประเมินก็จะไม่มีคุณค่าอะไรเลย ความเชื่อถือเช่นนี้ได้ชื่อว่า ลัทธิอัตนัยนิยม (subjectivism)

2. คุณค่าปรนัย (objective value) ได้แก่ คุณค่าที่เชื่อว่ามีจริงในสิ่งที่เราประเมินค่า เราประเมินค่าเพราะว่าคุณค่ามีจริง ความเชื่อถือเช่นนี้ได้ชื่อว่าลัทธิปรนัยนิยม (objectivsm)

3. คุณค่าสัมพันธ์ (relational value) ได้แก่ คุณค่าที่เชื่อว่าขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างผู้ประเมินกับสิ่งที่ประเมิน เพราะความสัมพันธ์ระหว่างผู้ประเมินกับสิ่งที่ประเมินมีจริง ไม่ใช่ปรนัย เพราะถ้าไม่มีผู้ประเมินความสัมพันธ์ก็ไม่เกิดขึ้น คุณค่าก็จะไม่มี ความเชื่อถือเช่นนี้ได้ชื่อว่าลัทธิสัมพันธ์นิยม (relationalism)

จากข้อมูลดังกล่าว การประเมินผลงานศิลปกรรมหรือการพิจารณาตัดสินผลงานศิลปกรรมว่ามีคุณค่าทางด้านใด หรือมีคุณค่าอยู่ในระดับใด ย่อมขึ้นอยู่กับเงื่อนไขกฎเกณฑ์การรับรู้และประสบการณ์ทางศิลปะของผู้ตัดสินเอง เป็นการยากหากผู้พิจารณาตัดสินไม่มีพื้นฐานความรู้และการรับรู้ทางศิลปะ ดังนั้นการรับรู้หรือการเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะจึงเป็นสิ่งจำเป็น

การเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะ

ศิลปศึกษามุ่งส่งเสริมพัฒนาการด้านต่าง ๆ ของผู้เรียน เพื่อพัฒนาผู้เรียนให้เจริญเติบโตไปพร้อม ๆ กันทุก ๆ ด้าน ศิลปศึกษาจึงเป็นสื่อ หรือเครื่องมือเพื่อสนองวัตถุประสงค์ดังกล่าว โดยเฉพาะทางด้านพัฒนาการทางสุนทรียภาพนั้น เป็นการมุ่งส่งเสริมความเป็นผู้มีจิตใจที่ละเอียดอ่อนและมีรสนิยมที่ดี ฉะนั้นจึงควรส่งเสริมพัฒนาการทางด้านนี้อย่างต่อเนื่องเพื่อให้ผู้เรียนมีการเจริญเติบโตทั้งทางร่างกาย และจิตใจ วิธีการหนึ่งคือ การพัฒนาการเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะ

การเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะหรือความชื่นชมศิลปะ (art appreciation) มีความสำคัญต่อการพัฒนาจิตใจ และพฤติกรรม เพราะการส่งเสริมการเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะเท่ากับเป็นการส่งเสริมพัฒนาการทางด้านสุนทรียภาพ เพื่อให้ผู้เรียนนำไปใช้ในชีวิตประจำวัน ให้รู้จักตัดสินใจเลือกหรือทำการประดิษฐ์ตกแต่งให้งามด้วยตนเอง เป็นศิลปนิสัยที่จำเป็นต้องได้รับการส่งเสริมในทุกระดับชั้น มีวิธีการพัฒนาการการเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะมากมายดังจะได้กล่าวต่อไป

การพัฒนาเพื่อการเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะซึ่งมีความสำคัญต่อพฤติกรรมของผู้เรียนในอนาคตช่วยพัฒนารสนิยมและความชื่นชมศิลปะที่อยู่รอบตัว แต่ไม่ค่อยได้รับการส่งเสริมอย่างจริงจัง กิจกรรมศิลปศึกษาไม่ควรเน้นการผลิตผลงานทางศิลปะเท่านั้น แต่ควรส่งเสริมหรือพัฒนาความชื่นชมศิลปะ การเรียนรู้คุณค่า และให้รู้จักชมศิลปะเป็นด้วย (Hurwitz, 1977) เรายอมรับกันว่าศิลปศึกษามุ่งส่งเสริมให้ผู้เรียนมีความมั่นใจ ความคิดสร้างสรรค์ การแสดงออก และความตระหนักในเรื่องความงามจากสิ่งรอบตัว การสอนจึงไม่ควรเน้นเฉพาะเนื้อหาแต่จะต้องพัฒนาการเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะเป็นอันดับแรก (Micheal, 1983)

ศิลป์ พีระศรี (2515) ได้ให้ความหมายคำว่า "การรู้คุณค่าทางศิลปะ" หมายถึงอำนาจทางความคิดและจิตใจที่ทำให้รู้จักนิยม หรือเข้าใจค่าของศิลปะให้ถูกต้องอันควรแก่ศิลปะนั้น ๆ บุคคลอาจนิยมหรือรู้คุณค่าของศิลปะทางข้างดีหรือข้างเลวก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความรู้สึกในการมองแต่ละบุคคล หรือแล้วแต่การศึกษาของผู้นั้น ซึ่งมีหย่อนบ้างประณีตบ้าง คนที่มีความสามารถรู้คุณค่าของจิตรกรรมโดยที่ตนเองไม่เคยมีการศึกษาในเรื่องดังกล่าวก็มี คนที่มีการศึกษามาแล้วสามารถรู้ได้ว่าศิลปกรรมชิ้นไหนเป็นศิลปะสมบูรณ์ที่ตำหนิมิได้ ทั้งนี้เป็นเพราะผู้นั้นได้เกิดความรู้สึกสะเทือนใจ

รู้สึกนิยมยินดีในสิ่งนั้น อันที่จริงเรื่องของความรู้ค่าที่อาจศึกษาอบรมให้เจริญงอกงามขึ้นในความรู้สึกของบุคคลก็ได้ ดังนั้นประชาชนของประเทศที่มีมาตรฐานการศึกษาสูงส่วนมากจึงมีความรู้สึกในความรู้ค่าสูงขึ้นไปตามกัน

การส่งเสริมการเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะนับเป็นผลดีต่อผู้เรียน ดังที่ แมททิล และมาร์แซน (Mattil and Marzan, 1981) กล่าวว่า ความชื่นชมศิลปะนับว่าเป็นส่วนสำคัญในการศึกษา และควรจะได้รับการส่งเสริมการสอนอย่างต่อเนื่อง การที่ผู้เรียนได้เรียนรู้จากการมอง การแยกแยะ การบรรยายในสิ่งที่เห็น และการได้รู้จักศิลปะว่ามีความสำคัญต่อเราอย่างไร เหล่านี้ทำให้ผู้เรียนได้มีความใกล้ชิดศิลปะเพื่อที่จะได้สัมผัสความอิ่มเอมใจ ความชื่นชมศิลปะมีประโยชน์และมีผลในทางปฏิบัติต่อการศึกษาโดยตรงซึ่งการเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะดังกล่าวเป็นการยกระดับขึ้นสู่ทักษะหลายด้านเช่น ทักษะทางการพูด ทักษะการสื่อสารความรู้สึกในงานศิลปะ และการรู้คุณค่าความงาม นอกจากนั้นยังเป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนพัฒนาความคิดสร้างสรรค์อีกด้วย

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ (2516) นักการศึกษาศิลปศึกษา ได้กล่าวถึงคุณค่าของศิลปะที่มีต่อสังคมว่า เมื่อบุคคลใดมีความเข้าใจและเห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมแล้ว ศิลปะก็จะเป็นพื้นฐานสำคัญที่ช่วยส่งเสริมพัฒนาการของบุคคลนั้นให้มีค่าต่อสังคมได้ เพื่อส่งเสริมให้รู้ถึงความงดงาม มีความเข้าใจ และตระหนักในคุณค่าของศิลปวัฒนธรรม

สงวน รอดบุญ (2515) กล่าวว่า การส่งเสริมศิลปศึกษาหรือความซาบซึ้งในศิลปะย่อมก่อประโยชน์โดยตรงสำหรับผู้ที่มีความสันทัดทางศิลปะ แต่โดยทั่วไปการสอนศิลปศึกษาในชั้นประถม มัธยม วิทยาลัย และมหาวิทยาลัยนั้น มิได้มีเป้าหมายที่จะให้นักเรียนหรือ นักศึกษามีอาชีพในทางศิลปะ แต่เพื่อปลูกฝังให้บังเกิดความรู้คุณค่าทางสุนทรียภาพ รู้จักนำเอาความรู้ในสาขานี้ไปประยุกต์กับการศึกษาวิชาอื่น และการดำเนินธุรกิจการงานตลอดจนการปรับปรุงชีวิตในอนาคตให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ในการศึกษานั้นมิใช่เพียงแต่สอนให้ทำในภาคปฏิบัติเท่านั้น แต่ควรต้องอบรมให้มีความซาบซึ้งในศิลปะทั่ว ๆ ไป นับตั้งแต่จุดมุ่งหมายของวิชาศิลปศึกษา ความหมายของศิลปะ และหัตถกรรม องค์ประกอบของศิลปะ ธรรมชาติกับศิลปะการออกแบบ ความเป็นมาของศิลปะโดยสังเขป อิทธิพลของศิลปวัฒนธรรม ศิลปะกับชีวิตประจำวัน ตลอดจนคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ และศิลปะสากลเหล่านี้ เป็นต้น

นอกจากนี้ สงวน รอดบุญ (2515) ยังได้กล่าวถึงการเรียนรู้คุณค่างทางศิลปะว่ามีความเกี่ยวพันกับวัฒนธรรมของชาติ ดังนั้นการรู้คุณค่าจะเป็นกำแพงหรือเขื่อนช่วยป้องกันมิให้ศิลปวัฒนธรรมอันดีงามของชาติต้องเสื่อมสลายลง เพราะขณะนี้วัฒนธรรมนานาชาติกำลังเซาะชัดกัดกินใจเยาวชนของเราให้เสื่อมทรามลงทุกขณะ ทั้งในด้านการแต่งกาย และพฤติกรรม เยาวชนบางกลุ่ม หลงไหลว่ายวนอยู่ใต้วัฒนธรรมของต่างชาติอย่างขาดสติ ดังนั้นการพัฒนาจิตใจจึงมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าการพัฒนาด้านวัตถุ

ซีเลนสกี และ ฟีสเชอร์ (Zelanski and Fisher, 1991) กล่าวว่าความชื่นชมศิลปะเป็นทักษะที่จะต้องเรียนแต่เราจะต้องดูงานศิลปะแบบเปิดใจให้กว้าง ปกติแล้วคนเราเมื่อสนใจสิ่งใดเราก็ละทิ้งสิ่งอื่น เช่น ในขณะที่เราอ่านหนังสือเราจะไม่ได้ยินเสียงหึ่ง ๆ ของตู้เย็น หรือขณะที่เราขับรถเราก็จะสนใจเพียงถนน และรถที่สวนไปมาโดยที่ไม่ได้สนใจความงามของพระอาทิตย์ยามเย็น แต่ในการมองศิลปะเราจะต้องเปิดจิตใจของเราทั้งหมดเพื่อศึกษาความงามในทุก ๆ ด้านของงานศิลปะไม่ว่าจะเป็นรูปแบบ (form) และเนื้อหา (content) ก็ตาม

เบอร์คาร์ท (Burkhart, 1962) กล่าวว่า จุดประสงค์หลักของการสอนความชื่นชมศิลปะคือ เพื่อที่จะพัฒนา 2 ด้าน คือ

1. ความรู้สึกถึงความงามและความรู้เชิงวิพากษ์วิจารณ์
2. สภาพ และทักษะที่จำเป็นสำหรับการมีส่วนร่วมทางด้านการสร้างสรรค์

แนวคิดที่สำคัญ คือ การชื่นชมศิลปะเป็นการทำให้ทราบลักษณะเฉพาะของตนเอง ซึ่งเกี่ยวพันถึงวัฒนธรรมในอดีต และปัจจุบัน อีกอย่างหนึ่งคือ เป็นการพัฒนาความรู้ของทั้งเด็ก และผู้ใหญ่ในการเลือกบริโภคศิลปะอย่างฉลาด

เฮอร์วิทซ์ (Hurwitz, 1977) ได้กล่าวถึงหลักพื้นฐานของการเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะจะต้องมีองค์ประกอบดังนี้

1. ความงาม (beauty)
2. ความรู้สึกซาบซึ้ง (empathy)
3. ความรู้ (knowledge)
4. การรับรู้ (perception)
5. กระบวนการเชิงวิพากษ์วิจารณ์ (critical process)

ความงาม ความงามในที่นี้เป็นความงามที่อยู่เหนือความงามตามที่คนทั่วไปเข้าใจ เป็นการมองด้วยจิตใจที่ละเอียดอ่อน แม้ศิลปกรรมที่ปรากฏจะดูน่าเกลียดเพียงใดแต่ก็พบความงามได้จากแนวคิด และกรรมวิธีที่ศิลปินสร้างศิลปกรรมนั้น

ความรู้สึกซาบซึ้ง ได้จากการรับรู้เรื่องราว และลักษณะทางรูปแบบของศิลปกรรม ทัศนคติต่อศิลปะการมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างผู้ชมกับศิลปกรรม ซึ่งก็คือกระบวนการวิจารณ์ศิลปะนั่นเอง

ความรู้ ได้จากข้อมูลองค์ประกอบทางศิลปะ ประวัติศิลปกรรม ประวัติศิลปิน และยุคสมัยที่มีการสร้างศิลปกรรม เป็นต้น

การรับรู้ คือการรับรู้ศิลปกรรมซึ่งเป็นการมองที่ไม่ได้หยุดอยู่ที่วัสดุ แต่จะต้องนำไปสู่กระบวนการทางสติปัญญา (intellectual process) การมองเพียงเพื่อรู้ว่าเป็นจิตรกรรม ประติมากรรม เป็นการรู้คุณค่าที่ตื้นที่สุด ฉะนั้นการจะเข้าถึงการรู้คุณค่าทางศิลปะที่แท้จริงจะต้อง

รู้จักวิเคราะห์ศิลปะไม่ว่าจะเป็นการวิเคราะห์ส่วนต่าง ๆ ของศิลปกรรม หรือวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของส่วนต่าง ๆ ล้วนยกระดับการเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะทั้งสิ้น

กระบวนการเชิงวิพากษ์วิจารณ์จะต้องประกอบด้วย

1. รับรู้ในตัวงานศิลปะ
2. อธิบายงานศิลปะ
3. เข้าถึงคุณภาพของงาน และวิเคราะห์เนื้อหาสาระ
4. ตัดสินคุณภาพความงามซึ่งจะเข้าสู่ขั้นนี้ได้จะต้องผ่าน 3 ข้อข้างต้น คือ ความงาม ความรู้สึกซาบซึ้ง ความรู้ แล้วนำมาเป็นข้อมูลในการวิจารณ์

กล่าวโดยสรุป คือ การส่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้คุณค่าทางศิลปะและศิลปวัฒนธรรมซึ่งเป็นมรดกของชาตินั้น เป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดความเจริญงอกงามในจิตใจ มีคุณภาพชีวิตที่ดี เห็นความสำคัญของศิลปะและศิลปวัฒนธรรมของชาติ เกิดสุนทรียภาพ มองศิลปะอย่างละเอียดประณีต เกิดการเรียนรู้คุณค่าและซาบซึ้งในคุณค่าของศิลปะได้โดยตรง

ทฤษฎีการรับรู้ในจิตรกรรมฝาผนังไทย

คำนิยามของการรับรู้

การรับรู้เป็นส่วนประกอบประการแรกที่มนุษย์ใช้ในการทำงาน การรับรู้เกิดขึ้นเมื่อเราพบเห็นสิ่งต่าง ๆ หรือเหตุการณ์ที่น่าสนใจ เช่น เห็นวัตถุตั้งอยู่กลางแดด เห็นอนุสาวรีย์ตัดกับท้องฟ้าเวลาเย็น การรับรู้ของมนุษย์แต่ละคนย่อมแตกต่างกันไป (สวนศรี ศรีแพงพงษ์, 2534)

การรับรู้เป็นกระบวนการภายในที่ทำให้บุคคลสามารถรับรู้สิ่งต่าง ๆ ในโลกโดยใช้ประสาทสัมผัสทั้ง 5 ด้าน คือ ตา หู จมูก ผิวหนัง และลิ้น แต่การรับรู้ทางตามีอิทธิพลต่อคนเรามากที่สุด ทางสุนทรียศาสตร์ถือว่าการรับรู้ทางตาและหูเป็นการรับรู้ขั้นสูง เพราะสามารถเชื่อมโยงกับจิตและปัญญาได้โดยตรง (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, 2530) ในบรรดาการรับรู้ทางการสัมผัสต่าง ๆ การรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสทางตาเป็นเรื่องที่มีความสำคัญมาก เพราะมนุษย์ทุกคนสามารถเรียนรู้รูปธรรมทางจักษุสัมผัสถึงร้อยละ 90 (Gregory, 1966 อ้างถึงใน Ruch, 1984) การที่มนุษย์สามารถมองเห็นสิ่งต่าง ๆ ได้ก็เนื่องมาจากแสงมากระทบวัตถุหรือภาพนั้น ๆ แล้วสะท้อนเข้าสู่นัยน์ตา เมื่อนัยน์ตารับภาพหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่เห็นแล้ว ก็จะส่งไปยังสมองเพื่อแปลความหมายออกมา ถ้าภาพหรือสัญลักษณ์เหล่านี้สื่อความหมายไม่ดีพอ หรือตาของผู้มองผิดปกติ ก็จะมีผลทำให้สมองแปลความหมายจากภาพหรือสัญลักษณ์ผิดไปจากจุดมุ่งหมายได้ (Gregory, 1973) และในการรับรู้ทางการเห็น สิ่งเร้าที่ช่วยในการมองเห็น คือ แสง ระบบของร่างกายที่ทำหน้าที่ตอบสนอง

การสัมผัส คือ ตา นั่นเอง ส่วนสำคัญที่สุดของตาในการตอบสนองสิ่งเร้า คือ Recepter ที่อยู่ใน Retina ซึ่งทำหน้าที่เป็นฉากรับภาพ ส่งไปยัง Ganglion Cells และไปรวมกันที่จุด ๆ หนึ่งที่ประสาทตา ทำให้มองเห็นภาพได้ (Grahem, 1965)

คำจำกัดความเกี่ยวกับการรับรู้ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้คำจำกัดความตามที่ จำเนียร ช่วงโชติ และคณะ และสุชา จันทร์เอม ได้สรุปไว้ดังนี้

การรับรู้หมายถึง การสัมผัสที่มีความหมาย (Sensation) ในการแปลหรือตีความแห่งการสัมผัส ที่ได้รับออกเป็นสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่มีความหมายหรือรู้จัก เข้าใจ ซึ่งในการแปลหรือตีความนี้จำเป็นที่อินทรีย์จะต้องให้ประสบการณ์เดิม และถ้าขาดประสบการณ์เดิมก็จะเป็นการสัมผัสกับสิ่งเร้าเท่านั้น (จำเนียร ช่วงโชติและคณะ, 2516) และการรับรู้หมายถึง ขบวนการที่คนเรามีประสบการณ์กับวัตถุหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ โดยอาศัยอวัยวะสัมผัสที่เรามีอยู่ ได้แก่ ตา หู จมูก ผิวหนัง ปาก เป็นเครื่องมือสำคัญในการรับรู้ (สุชา จันทร์เอม, 2517) รวมทั้งคำจำกัดความการรับรู้ของโรสินสกี้ เฮล์ม และเทอเนอร์ ได้ให้ความหมายของการรับรู้ไว้ดังนี้ คือ การรับรู้เป็นความสามารถเฉพาะของแต่ละบุคคลในการรับรู้สิ่งต่าง ๆ กระบวนการรับรู้เป็นกระบวนการภายในของแต่ละบุคคลที่ทำให้บุคคลรับรู้สิ่งต่าง ๆ ภายในโลก การรับรู้จะเกี่ยวกับการได้มาและการใช้ความรู้เกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ ฉะนั้นการรับรู้จึงเกี่ยวข้องกับการมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม (Rosinski, 1977) หรือการรับรู้เป็นแรงผลักดันอันสำคัญตามธรรมชาติ ที่ถือว่าเป็นกระบวนการทางจิต ที่ต้องการใช้ความสามารถในการเลือก ค้นหา และการแปลความหมายของข้อมูลจากสิ่งแวดล้อมได้ตรงประเด็น (Helms and Turner, 1981)

ดังนั้นอาจสรุปได้ว่า การรับรู้หมายถึง ขบวนการที่คนเรามีประสบการณ์กับวัตถุหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ โดยอาศัยอวัยวะรับสัมผัส

<u>ทฤษฎีทางจิตวิทยาการรับรู้</u>

ปุณณรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ (2536) ได้กล่าวถึงพื้นฐานที่แตกต่างกันของทฤษฎีทางจิตวิทยาการรับรู้ 3 ทฤษฎี คือ

1. ทฤษฎี Direct Registration ซึ่ง James I. Gibson เป็นผู้เสนอขึ้นในปี ค.ศ. 1950 ได้อธิบายไว้ว่า การรับรู้ทางทัศนะเป็นสิ่งปกติที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ได้เสมอ เนื่องจากวัตถุต่าง ๆ ที่อยู่รอบ ๆ ตัวเรานั้น ล้วนเป็นข้อมูลข่าวสารที่นำไปสู่การคิดและการกระทำต่อไปทั้งสิ้น Gibson ยังได้เสนอหลักการอีกว่า แสงเดินทางจากวัตถุต่าง ๆ เข้าสู่นัยน์ตา ทำให้เราได้รับรู้ถึงสาระรายละเอียดของวัตถุนั้น ประกอบกับการเคลื่อนไหวของลูกนัยน์ตาทั้งสองข้าง ทำให้ข่าวสาร

ข้อมูลถูกส่งไปบันทึกไว้ที่ระบบประสาท ทำให้ได้รายละเอียดมากขึ้น ดังนั้นหากข่าวสารและข้อมูลที่รับชัดเจน ก็ทำให้การสื่อความเข้าใจเป็นไปอย่างรวดเร็วโดยไม่ต้องอาศัยการแปลความหมายหรือการเดา

2. ทฤษฎี Constructivist ซึ่ง Hermann Van Helmholtz เป็นผู้เสนอในคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยเชื่อว่าภาพที่ปรากฏอยู่รอบตัวเราล้วนแต่เป็นสิ่งที่บิดเบือนไปจากความเป็นจริงทั้งสิ้น เมื่อเปรียบเทียบกับลักษณะของวัตถุที่เป็นจริง การรับรู้เป็นผลมาจากคุณสมบัติของสมองที่รับรู้ต่อความเปลี่ยนแปลงในรูปร่าง สี ระยะวัตถุ (Constancy) จิตใต้สำนึก และสภาพอื่นที่อาจส่งผลแก่ผู้ที่เห็นในแต่ละบุคคล ภาพที่เห็นล้วนแต่เป็นผลมาจากการคาดเดาของผู้ที่เห็นเอง เพราะภาพเหล่านั้นมาจากการลวงตาทั้งสิ้น โดยผู้ที่เห็นกลับไม่รู้สึกเลยว่าถูกลวงตา เนื่องจากสิ่งที่มองเห็นในภาพล้วนแต่ปรากฏออกมาตามที่ผู้ที่เห็นเข้าใจได้และเชื่อมโยงกับประสบการณ์ความรู้ ทำให้ผู้ที่เห็นสามารถคาดเดาและเข้าใจสิ่งที่ปรากฏอยู่บนภาพที่เห็นนั้นได้อย่างถูกต้องแม่นยำ และเข้าถึงความงามและเนื้อหาของภาพที่เห็นนั้นโดยง่าย

3. ทฤษฎี Gestalt ซึ่งร่วมกันวางหลักการโดย Kurt Koffka, Wolfgang Kohler และ Max Ertheimer เนื่องจากมีความเชื่อว่า การรับรู้สิ่งเร้าจากภายนอกเป็นไปโดยตรง ไม่มีการคาดเดาหรือคาดหวังเช่นเดียวกับแนวทฤษฎี Direct Registration แต่ก็เชื่อว่าการรับรู้ของคนเรามีองค์ประกอบที่สำคัญเช่นเดียวกับแนวทฤษฎี Constructivist แต่องค์ประกอบที่สำคัญนั้นมิได้หมายถึงประสบการณ์หรือความรู้ แต่กลับเป็นองค์ประกอบของความเรียบง่าย มีรายละเอียดน้อย หรือที่เรียกว่า Simplicity Principle อาจกล่าวได้ว่าทุกอนุภาคของแสงที่ตกกระทบลงบนจอรับภาพในลูกนัยน์ตานั้น เป็นผลทำให้เกิดเป็นรูปภาพในสมอง (Brain field) ซึ่งมีกลไกในการวิเคราะห์ภาพที่เรียบง่ายที่สุด นั่นคือ การรับรู้ของคนเราจะมองเห็นเค้าโครงหลักเสียก่อน แล้วจึงค่อยมองในรายละเอียด

จากทฤษฎีการรับรู้ดังกล่าว จะเห็นว่าการรับรู้ของมนุษย์แต่ละคนนั้นแตกต่างกันไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางศิลปะของแต่ละคน ดังที่ปุณณรัตน์ พิชญไพบูลย์ (2536) ได้สรุปเกี่ยวกับทฤษฎี Direct Registration Contructivist และเกสตอลต์ ว่าทฤษฎีเหล่านี้ช่วยอธิบายให้เราเข้าใจ ถึงการสื่อเนื้อหาในงานศิลปะได้อย่างถูกต้อง ตามความประสงค์ของจิตรกรผู้สร้างภาพ ผู้ชมที่มีประสบการณ์ในงานศิลปะ ย่อมเกิดความซาบซึ้งในผลงานศิลปะมากกว่าผู้ที่ไม่สนใจความงามในงานศิลปะ ลักษณะเช่นนี้อธิบายได้ด้วยทฤษฎี Contructivist ส่วนการสื่อสารกับมวลชนโดยภาพสัญลักษณ์หรือเครื่องหมายการค้า การนำเอาหลักการของทฤษฎีเกสตอลต์มาใช้อธิบายนับว่ามีความเหมาะสม เพราะผู้ชมทั่วไปจะรับรู้และจดจำภาพที่มีความเรียบง่าย ปราศจากรายละเอียดได้รวดเร็ว ส่วนทฤษฎี Direct Registration นั้นอธิบายว่าการที่ผู้ชมงานศิลปะหรือ

จิตรกรจะสามารถมองเห็นสิ่งรอบตัวได้นั้น เป็นผลมาจากแสงสว่างที่สะท้อนจากวัตถุมาสู่ฉากรับภาพภายในลูกนัยน์ตาและระบบประสาท จิตรกรเอกของโลก เช่น ลีโอนาโด ดาร์วินชี ไมเคิล แองเจลโล เรอนัวร์ ฯลฯ จึงพยายามศึกษาถึงหลักแห่งแสง และสีสรรที่ปรากฏในธรรมชาติ นำมาถ่ายทอดให้เกิดความเหมือนจริง จนทำให้ผู้ชมรับรู้สุนทรียภาพในงานจิตรกรรมได้อย่างรวดเร็ว โดยไม่ต้องอาศัยประสบการณ์หรือหลักแห่งความเรียบง่าย ผู้ชมก็จะเกิดความซาบซึ้งในงานจิตรกรรมเหล่านั้นได้

ทฤษฎีการรับรู้ทางศิลปะ

พีระพงษ์ กุลพิศาล (2533) ได้ให้ความหมายของการรับรู้ทางศิลปะไว้ว่า การรับรู้ทางศิลปะโดยเฉพาะทางทัศนศิลป์ หมายถึง การมองเห็นรูปทรงที่เป็นศิลปะและพยายามทำความเข้าใจกับรูปทรงที่มองเห็นนั้น ๆ เป็นอาการที่ลึกซึ้งกว่ากระบวนการใช้สายตาตามปกติธรรมดา และยังเกี่ยวข้องไปถึงการทำงานของสมองและระบบประสาทของผู้ดูซึ่งกำลังรับรู้ข้อมูลต่าง ๆ จากประสาทสัมผัสอีกด้วย การรับรู้ทางศิลปะเป็นการรับรู้ปริมาณหนึ่งที่ผู้ดูมีต่อรูปทรงที่มองเห็นด้วยความมีชีวิตชีวาตามที่โอกาสจะอำนวยให้ การรับรู้ทางศิลปะของแต่ละคนจะสั้นมากเนื่องจากขีดจำกัดทางประสาทสัมผัสและกลไกต่าง ๆ ทางจิตใจ เมื่อได้รับรู้แล้วการรับรู้ต่าง ๆ จะรวมตัวเป็น การรับรู้สะสม (Funded Perception) และจะกลายเป็นประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ (Aesthetic Experience) ก็ต่อเมื่อมีการรวมคุณค่าของรูปทรงที่มองเห็นให้เป็นเอกภาพเดียวกันหรืออาจกล่าวได้ว่า การรับรู้เป็นกระบวนการเชิงสร้างสรรค์ และเป็นกระบวนการของการตื่นตัวทางการสัมผัส และการสร้างความปรารถนาทางจิตใจ ซึ่งถูกปลุกเร้าให้เกิดขึ้นภายในตัวผู้ดู โดยส่วนประกอบต่าง ๆ ที่รวมตัวกันอยู่เป็นรูปทรงที่มองเห็น ซึ่งเราเรียกว่า ส่วนประกอบที่มองเห็น (Visual Elements) เป็นส่วนประกอบที่ก่อให้เกิดคุณค่า และความสัมพันธ์กันในส่วนรวม ได้แก่ เส้น รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว สี เป็นต้น

อำไพ ตีรณสาร (2536) ได้กล่าวถึงการรับรู้ทางศิลปศึกษาไว้ว่า ในการเรียนศิลปะโดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องที่เกี่ยวกับการรับรู้ทางศิลปศึกษาแล้ว การรับรู้ที่เป็นหลักพื้นฐานคือ การรับรู้ทางตา ซึ่งได้แก่ การมองเห็น ทั้งนี้ อำไพ ตีรณสาร ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า การมองเห็นเป็นคำควบกันระหว่างการมองและการเห็น สำหรับการมองหรือการดูสามารถจัดว่าเป็นจุดเริ่มต้นด้วยการส่งสายตาไปสู่จุดใดจุดหนึ่ง ซึ่งเป็นกระบวนการที่จะนำไปสู่การเห็น การเห็นจึงเป็นจุดหมายปลายทางของการรับรู้ การเรียนรู้ที่มีคุณภาพโดยเฉพาะอย่างยิ่งทางศิลปศึกษา ย่อมมาจากการรับรู้ที่มีคุณภาพ เพราะเป็นการมองอย่างมีจุดหมายและมองอย่างสร้างสรรค์ เพื่อเป็นข้อมูลในการเรียนรู้ และเป็นทรัพยากรเบื้องต้นไว้คัดสรรเพื่อปรับใช้ในการสร้างผลงานศิลปะ และเน้นว่าการ

รับรู้ต่าง ๆ จะมีประโยชน์ต่อการเรียนรู้ก็ต้องอาศัยการคิด ซึ่งเป็นกระบวนการจัดการกับสิ่งที่รับรู้มาจากโลกภายนอก เป็นขั้นตอนเชื่อมโยงระหว่างการเรียนรู้เดิมกับประสบการณ์ใหม่ ฉะนั้นในการเรียนรู้ทางศิลปศึกษา ผู้สอนจะต้องจัดประสบการณ์การเรียนการสอนที่เอื้อต่อการเรียนรู้ที่จะเพิ่มพูนขึ้นในตัวผู้เรียน สำหรับการเห็นนั้น อยู่ในขั้นตอนเบื้องต้นของการเรียนรู้จากการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสทางตา โดยมีการรับรู้รูปแบบอื่น ๆ มาเป็นส่วนประกอบเพื่อให้การเรียนรู้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

Tyler (1971) กล่าวว่า การรับรู้ทางตาช่วยให้คนเราสามารถมองเห็นสิ่งต่าง ๆ ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เนื่องจากเป็นการมองด้วยการสังเกต เพ่งพิจารณา เปรียบเหมือนศิลปินมองสิ่งที่เห็นและเก็บรายละเอียดจากสิ่งที่เห็นมาถ่ายทอดเป็นงานศิลปะ สอดคล้องกับ Rouse (1994) ที่กล่าวว่า พัฒนาการเกี่ยวกับทักษะการรับรู้ทางการเห็นจะช่วยเพิ่มความสามารถเฉพาะบุคคลในการเปรียบเทียบพิจารณาสิ่งที่สังเกต และสามารถบันทึกด้วยการวาดภาพ ซึ่งเป็นภาษาทางการเห็นการรับรู้แสดงออกถึงความคิดและประสบการณ์

นอกจากนี้ ปุณณรัตน์ พิชญไพบูลย์ (2536) ได้ให้ข้อคิดว่า การรับรู้ทางทัศนะของมนุษย์ยังเป็นสิ่งที่ถกเถียงกันไม่รู้จักจบสิ้นของนักปราชญ์และนักจิตวิทยา เนื่องจากเป็นพฤติกรรมที่สำคัญอย่างหนึ่งของมนุษย์ที่มีสัมผัสของระยะเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย และโดยทั่วไปมนุษย์สามารถมองเห็นวัตถุ เช่น ดอกไม้ ต้นไม้ โดยแสงอาทิตย์ส่องตรงมากระทบกับวัตถุเหล่านั้น แล้วสะท้อนเข้าสู่ลูกนัยน์ตา ซึ่งการเดินทางของแสงย่อมมีระยะเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ดังนั้น การมองเห็นวัตถุจริงจึงแตกต่างจากภาพจิตรกรรม

พีระพงษ์ กุลพิศาล (2533) กล่าวว่า ทฤษฎีการรับรู้ทางศิลปะได้มีนักคิดหรือนักปราชญ์ทางศิลปะ พยายามกำหนดกรอบของความคิดอันเกี่ยวข้องกับการรับรู้คุณค่าทางศิลปะของมนุษย์ไว้ที่สำคัญ 4 ทฤษฎี ได้แก่

1. ทฤษฎีความร่วมรู้สึก (The Theory of Empathy)
2. ทฤษฎีจิตลุ่มลึก (The Theory of Psychic Distance)
3. ทฤษฎีการหลอมรวม The Theory of Fusion and Funding)
4. ทฤษฎีการรับรู้ทางศิลปะของเวิลฟ์ฟลิน (The Theory of Artistic Perception of Wolfflin)

1. ทฤษฎีความร่วมรู้สึก

คำว่าความร่วมรู้สึก หมายถึง ความรู้สึกเข้าถึง (feeling into) เป็นคำบอกถึงสิ่งที่เกิดขึ้นกับคนที่กำลังรับรู้คุณค่าของผลงานศิลปกรรม และยังใช้อธิบายถึงความรู้สึกอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นต่อรูปทรงที่มองเห็น

ทฤษฎีนี้เชื่อว่า การดูหรือการฟังผลงานศิลปะ ก็คือการปรับตัวและการเลียนแบบนั่นเอง โดยยกตัวอย่างกรณีการดูละครไว้ว่า การที่เราจะ "เห็น" อารมณ์ของความกลัวที่ตัวละครแสดงออกมาได้นั้น มีอยู่วิธีเดียว คือ จะต้องรวบรวมอารมณ์อย่างเดียวกันนั้นเข้ามาไว้ในตัวของเรา การที่มนุษย์คนหนึ่งเลียนแบบอีกคนหนึ่งนั้น เป็นการแลกเปลี่ยนความรู้สึกของกันและกัน การเลียนแบบกันเช่นนี้ถือได้ว่าเป็นการย้ำ หรือมีความร่วมรู้สึกในวัตถุนั้น ๆ ซึ่งจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อการรับรู้นั้นก่อให้เกิดอาการสองอย่าง โดยจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม คือความเคลื่อนไหวของร่างกายและความรู้สึกหวั่นไหวในความงาม ผู้รับรู้จะรวบรวมความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ ที่ประสบมา ไว้ภายใต้จิตสำนึกพร้อม ๆ ไปกับการรวบรวมความรู้สึกสัมผัสที่ระบบเส้นประสาทได้รับไว้ด้วย สิ่งเหล่านี้คือ อาการของการรับรู้ผลงานศิลปกรรม ทั้งที่เหมือนจริงและนามธรรมนั่นเอง ซึ่งอาจจะเรียกว่าการเลียนแบบที่เกิดขึ้นภายใน (inner mimicry) ทฤษฎีความร่วมรู้สึกใช้ได้กับศิลปะทุกประเภท ไม่ว่าจะเป็นทัศนศิลป์ ดนตรี การแสดงหรือวรรณกรรม

สรุปทฤษฎีความร่วมรู้สึก เป็นแนวคิดที่อธิบายถึงความรู้สึกที่เข้าถึงผลงานศิลปกรรมที่มีสาระสำคัญดังต่อไปนี้

1. ความรู้สึกเข้าถึงงานศิลปกรรม เป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับคนที่กำลังรับรู้ผลงานศิลปกรรมหรือรูปทรงที่มองเห็น

2. ความร่วมรู้สึก เป็นการรวบรวมความรู้สึกที่ศิลปินแสดงออกมาไว้ในตัวของเราหรือเป็นการเลียนแบบความรู้สึกของศิลปินที่แสดงออกนั่นเอง อาจจะไม่ตรงกับความรู้สึกของศิลปินที่แสดงออกมาทั้งหมดก็ได้

3. ความร่วมรู้สึก เป็นการแลกเปลี่ยนความรู้สึกซึ่งกันและกันของมนุษย์ โดยมีผลงานศิลปกรรมเป็นสื่อกลาง

4. ความร่วมรู้สึก จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีอาการสองอย่างเกิดขึ้นกับมนุษย์ โดยจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม คือ อาการเคลื่อนไหวทางกาย และความรู้สึกหวั่นไหวในความงาม

5. ความร่วมรู้สึก เป็นการเลียนแบบอารมณ์ความรู้สึกของผลงานศิลปกรรมที่เกิดขึ้นอยู่ภายในตัวของผู้รู้สึก ที่เรียกว่าการเลียนแบบที่เกิดขึ้นภายใน

6. ความร่วมรู้สึก ไม่ใช่ความสุขทางกาย แต่เป็นความรู้สึกที่เป็นศิลปะ เกิดขึ้นเมื่อมีการรับรู้ผลงานศิลปกรรมทุกประเภท

2. <u>ทฤษฎีจิตลุ่มลึก</u>

นิยามของคำว่า จิตลุ่มลึก ก็คือ ความตระหนักรู้ อันเป็นผลให้ความเป็นจริงของชีวิตแยกตัวออกจากความเป็นจริงที่รู้สึก เกิดขึ้นขณะที่ผู้ชมกำลังมีประสบการณ์กับผลงานศิลปกรรมนั้น

ผู้ที่นำทฤษฎีนี้มาใช้ คือ นักจิตวิทยาชาวอังกฤษ ชื่อเอดวาร์ด บูลโล (1880-1934) ทฤษฎีนี้อธิบายไว้ว่าระหว่างที่คนเราเห็นหรือได้ยินผลงานศิลปกรรม ตัวผลงานกับตัวผู้รับรู้จะแยกออกจากกันเชิงกายภาพ แต่ขณะเดียวกันความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับรู้กับผลงานศิลปกรรมยังคงมีอยู่ในระดับหนึ่ง ซึ่งเป็นความสัมพันธ์เชิงจิตภาพ ที่เรียกว่า จิตลุ่มลึก ซึ่ง บูลโล หมายถึง "ระดับความสัมพันธ์ของผู้รับรู้ที่มีต่อผลงานศิลปกรรม" เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับเจตคติหรือทัศนะ ความพึงพอใจที่เป็นสุนทรียภาพ คือ เป็นปฏิกิริยา ไม่ใช่การคล้อยตามเป็นลักษณะการรับรู้อย่างมีสภาวะว่าง (Disinterested Perception)

สรุป ทฤษฎีจิตลุ่มลึก เป็นทฤษฎีที่กล่าวถึง ระดับความสัมพันธ์ของผู้รับรู้ที่มีต่อผลงานศิลปกรรม มีต้นกำเนิดมาจากทฤษฎีความร่วมรู้สึก มีเนื้อหาสาระสำคัญ ดังนี้

1. ความมีจิตลุ่มลึก เป็นความรู้สึกพึงพอใจที่เป็นสุนทรียภาพ ไม่ใช่ความพึงพอใจทางกายภาพ

2. จิตลุ่มลึก คือความตระหนักรู้ อันเป็นผลให้ความเป็นจริงของชีวิตแยกตัวออกจากความเป็นจริงที่รู้สึก ซึ่งเกิดขึ้นในขณะที่คนกำลังมีประสบการณ์กับผลงานศิลปกรรม

3. จิตลุ่มลึก เป็นสภาวะของจิตที่เกิดขึ้นจากการเอาตัวเข้าไปร่วมกับผลงานศิลปกรรม แล้วพยายามเชื่อว่ามันเป็นความจริงในความรู้สึก ทั้ง ๆ ที่รู้ว่ามันไม่ใช่ความจริงที่มีอยู่ในชีวิตประจำวัน

3. <u>ทฤษฎีการหลอม-รวม</u>

ผู้ที่นำแนวคิดเกี่ยวกับการรวมตัวกันของการรับรู้ทางศิลปะมาใช้เป็นคนแรก คือ จอห์น ดุย หลังจากนั้นก็มีนักสุนทรียศาสตร์ ชื่อ สตีเฟน เพปเปอร์ ได้ขัดเกลาแนวคิดนี้แล้วพัฒนาขึ้นมาใช้ใหม่ และให้นิยามคำว่า การหลอม เป็นกระบวนการรวบรวมการรับรู้ต่าง ๆ ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันเพื่อให้เกิดผลรวมที่มีคุณค่าเพียงคุณค่าเดียว และ การรวม มีความหมายรวมไปถึงการรับรู้ ที่จำได้แล้ว (Remembered perception) และยัง หมายถึงการรวบรวมตัวกันของการรับรู้ ที่กระจัดกระจายอยู่ในผลงานศิลปะชิ้นเดียวกันอีกด้วย

ตามปกติ คนเรามีแนวโน้มที่จะรับรู้ภาพรวมของผลงานศิลปกรรมก่อนที่จะรับรู้ภาพที่เป็นส่วนย่อย ไม่ว่าการรับรู้จำนวนมากมายจะประสานกันอย่างกลมกลืน หรืออย่างขัดแย้งกันก็ตาม การรับรู้เหล่านั้นก็เกิดขึ้นในตัวผู้ชมคนเดียวกัน โดยมีการจัดภาพเป็นตัวก่อให้เกิดความสนใจ อย่างไรก็ตาม ปัญหาที่เกิดขึ้นตามมาก็คือ "การรวบรวมหรือหลอมเข้าด้วยกันของการรับรู้ต่าง ๆ เหล่านั้น ก่อให้เกิดประสบการณ์ที่มีเอกภาพได้อย่างไร" นอกจากนั้น การที่แต่ละคนรับรู้ผลงานชิ้นเดียวกันแต่เข้าใจต่างกัน อาจจะเป็นเพราะไม่ได้คำนึงถึง เอกภาพทางเทคนิควิธีและเอกภาพทางการออกแบบที่มีอยู่ในศิลปกรรมนั้น ๆ ก็ได้

สรุปเนื้อหาสาระสำคัญ ได้ดังนี้

1. ทฤษฎีหลอม-รวม คือ ทฤษฎีที่มีแนวคิดว่า การรับรู้ทางศิลปะ คือ การรวมตัวกันของการรับรู้อันหลากหลายในผลงานศิลปกรรมชิ้นเดียว และเป็นการรับรู้เชิงสุนทรียภาพไม่ใช่การรับรู้ทางเหตุผลหรือเรื่องราว

2. ปัญหาที่ทฤษฎีหลอม-รวม ยังหาคำตอบไม่ได้ก็คือ การรวมตัวกันของการรับรู้ต่าง ๆ ในผลงานศิลปกรรมชิ้นใดชิ้นหนึ่งนั้น ก่อให้เกิดประสบการณ์ที่มีเอกภาพได้อย่างไร

3. การที่คนแต่ละคนเข้าใจผลงานชิ้นเดียวกันได้ต่างกัน อาจจะเป็นเพราะไม่สนใจเอกภาพทางเทคนิควิธี และเอกภาพทางการออกแบบ ที่มีในผลงานก็ได้

4. ทฤษฎีการรับรู้ทางศิลปะของเวิลฟ์ฟลิน

ทฤษฎีนี้เป็นแนวคิดของ ไฮน์ริช เวลฟ์ฟลิน นักประวัติศาสตร์ศิลป์ ชาวเยอรมันที่มีความเชื่อเรื่องจิตวิทยาการมอง (Psychology of vision) และเข้าใจว่าประวัติศาสตร์ศิลป์ก็คือ ประวัติของวิธีการถ่ายทอด มีลักษณะของวิธีการรับรู้ที่เกิดขึ้นในเวลาและสถานที่ใดที่หนึ่ง แบ่งออกเป็น 5 กลุ่มย่อย ๆ หรือ 5 คู่ หรืออาจจะเรียกว่า 5 แนวคิดก็ได้ โดยแต่ละกลุ่มจะมีขั้ว 2 ขั้ว มีการพัฒนาการเริ่มจากขั้วแรกไปยังขั้วที่สอง พัฒนาการทางการรับรู้ทั้ง 5 กลุ่ม ได้แก่

1. จากเส้นรอบนอกสู่พื้นภาพ (From the Linear to the Painterly mode)

"การรับรู้เส้นรอบนอก" หมายถึงการมองที่มีความสนใจไปที่เส้นรอบ ๆ วัตถุ (Contoured and outline) เป็นการสัมผัสเชิงกายภาพที่เรามีต่อวัตถุต่าง ๆ โดยไม่เกี่ยวข้องกับพื้นผิวของวัตถุนั้น การรับรู้เส้นรอบนอก เป็นการมองดูเส้นขอบของวัตถุเป็นหลัก ถึงแม้จะมีเรื่องของสี และแสง-เงาเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่ด้วยก็ตาม และ "การรับรู้พื้นภาพ" เป็นการรับรู้หรือการแสดงออกที่มุ่งให้ความสำคัญกับมวลและปริมาตรของสิ่งต่าง ๆ เป็นการรับรู้การต่อเนื่องของวัตถุมากกว่าความแตกต่างของวัตถุ ทั้งนี้เป็นเพราะเส้นรอบนอกถูกลดความสำคัญลงไป วัตถุที่รับรู้จึงเกิดการผสมผสานตัวของมันเอง การรับรู้พื้นภาพเป็นการมองสิ่งต่าง ๆ ให้สัมพันธ์กัน แทนที่จะรับรู้สิ่งต่าง ๆ แยกออกจากกันโดด ๆ

2. จากระนาบสู่ความลึกตื้น (From Plane to Recession)

การแสดงให้เห็นความเคลื่อนไหวของรูปทรงต่าง ๆ จากด้านหนึ่งไปอีกด้านหนึ่ง หรือจากบนลงล่าง ไม่จัดว่าเป็นการเคลื่อนไหวตามแนวลึกตื้น หรือเข้า-ออก เมื่อดูภาพเขียนการลวงตาให้เห็นความลึกตื้นจะเกิดขึ้นทั้งแนวนอนและแนวตั้ง ความรู้สึกลึกตื้นทำให้เห็นว่าการเคลื่อนไหวเข้า-ออกของสนามการมองมีความสมดุล

3. จากรูปทรงปิดสู่รูปทรงเปิด (From Closed to Open Form)

แนวคิดทางการรับรู้คู่นี้ละเอียดอ่อนมาก เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับความรู้สึกรวมตัวกันในลักษณะเป็นรูปทรงปิด และความรู้สึกเป็นอิสระที่จะเคลื่อนตัวไปในทางทิศทางต่าง ๆ ในลักษณะเป็นรูปทรงเปิด ศิลปะสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาของอิตาลีมีลักษณะเป็นรูปทรงปิด เพราะสายตาไม่สามารถกวาดมองไปได้อย่างอิสระ จะต้องเพ่งอยู่ที่กรอบของรูปทรงที่ออกแบบไว้ ความรู้สึกเช่นนี้จะมีมากในสถาปัตยกรรม ในอดีตศิลปะสมัยบาโรกดูจะมีลักษณะของรูปทรงเปิดอยู่ด้วย เนื่องจากพื้นที่ว่าง (Space) เคลื่อนไหวอย่างไม่มีที่สิ้นสุด รูปทรงเปิดจะให้ค่าทางการเคลื่อนไหวมาก

4. จากพหุภาพสู่เอกภาพ (From Multiplicity to Unity)

เอกภาพ (Unity) คือเป้าหมายสำคัญของการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกชนิด เป็นการแก้ปัญหาเกี่ยวกับความสมดุลของส่วนประกอบต่าง ๆ ที่อยู่ทั้ง 2 ข้าง ให้เท่ากัน ซึ่งเราเรียกว่าการสร้างเอกภาพจากพหุภาพ (Multiplicity) การทำให้พหุภาพรวมตัวเป็นเอกภาพคือการแก้ปัญหาด้วยการเพิ่ม-ลดส่วนประกอบต่าง ๆ วิธีการนี้ตรงข้ามกับการสร้างเอกภาพด้วยการเน้น การย้ำให้เด่น หรือการสร้างจุดสนใจ ถ้าเปรียบกับระบบการปกครอง เอกภาพก็คือการปกครองแบบ "อยู่ร่วมกัน" และพหุภาพ ก็คือ การปกครองแบบ "อิสระ" มีอธิปไตยเป็นเอกราชของส่วนรวม ด้วยการสร้างความกลมกลืนที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันขึ้นมา

5. จากความชัดเจนทั้งภาพสู่ความชัดเจนสัมพัทธ์ (From Absulute to Reative Clearity)

ความชัดเจนทั้งภาพ คือ การได้เห็นรูปทรงทั้งหมดอย่างเด่นชัด โดยทุกสิ่งทุกอย่างที่มีอยู่ในรูปทรงนั้น จะเผยตัวออกมาให้เห็นทั้งหมด เกิดเป็นเอกภาพของส่วนใหญ่และส่วนย่อย และความชัดเจนสัมพัทธ์ คือ การที่รูปทรงแสดงตัวเองออกมาอย่างมีไหวพริบ ไม่โจ่งแจ้งเหมือนความชัดเจนทั้งภาพ ยกตัวอย่างเช่น ผลงานจิตรกรรมลัทธิประทับใจจะแสดงตัวออกมาเป็นนัย ๆ ไม่ชัดเจนทั้งหมด ดูแล้วลึกลับมากกว่าเปิดเผยรูปแบบที่เปิดเผยออกมาก็ไม่มีความแน่นอนเหมือนอยู่ในที่มืดขมุกขมัว ผู้ดูจะมีส่วนร่วมกับการรับรู้ประเภทนี้มาก

สรุปเนื้อหาสาระสำคัญ ได้ดังนี้

1. ทฤษฎีการรับรู้ของเวิลฟ์ฟลินแต่ละคู่ เป็นแนวคิดทางการรับรู้เชิงจิตวิทยา ไม่ใช้เชิงประวัติศาสตร์ กล่าวคือ ผลงานศิลปกรรมไม่ว่าจะเกิดขึ้นก่อนหรือหลัง โบราณหรือทันสมัย ก็สามารถรับรู้ได้ตามทฤษฎีนี้โดยไม่มีเงื่อนไขของเวลาหรือยุคสมัยเข้ามาเกี่ยวข้อง

2. ทฤษฎีการรับรู้ของเวิลฟ์ฟลิน ทำให้มองเห็นความเกี่ยวข้องกันระหว่างการรับรู้ที่ศิลปินมีต่อโลกภายนอก กับสิ่งที่ศิลปินถ่ายทอดออกมา

3. การรับรู้แต่ละคู่ จากขั้วหนึ่งไปขั้วที่สอง เป็นทฤษฎีที่จะช่วยให้การรับรู้ของมนุษย์ที่มีต่อผลงานศิลปกรรมสอดคล้องกันยิ่งขึ้น เช่น เมื่อต้องการรับรู้ผลงานแนวลัทธิประทับใจ ก็ไม่ควรรับรู้มุ่งไปที่ความชัดเจนทั้งภาพ แต่ควรมุ่งรับรู้ในความชัดเจนเชิงสัมพัทธ์ เป็นต้น

การรับรู้ทางศิลปะที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ มีเนื้อหาที่มุ่งเน้นการรับรู้ทางสุนทรียภาพในผลงานศิลปกรรม และทัศนะการรับรู้เพื่อการสร้างสรรค์งานของศิลปิน ข้อที่น่าสังเกตก็คือ ทุกทฤษฎีต่างก็ให้ความสำคัญกับ "จิตใจ" โดยถือเป็นตัวหลักในการจับความรู้สึกทางสุนทรียภาพ และมีอยู่ 3 ทฤษฎีที่เห็นสอดคล้องกันในเรื่องของ "ภาพรวม" ของผลงานศิลปะ ยกเว้นทฤษฎีของเวิลฟ์ฟลิน ที่ให้ทัศนะแยกย่อย ๆ เป็นคู่ในรูปของพัฒนาการทางการรับรู้ ซึ่งอาจจะเกิดจากการมองเห็นภาพรวมไปสู่ส่วนย่อยหรือจากส่วนย่อยไปยังภาพรวมก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเป็นธรรมชาติของผลงานที่รับรู้เป็นสำคัญ

เนื้อหาของการรับรู้ทางศิลปะ คงจะเป็นที่ถกเถียงกันต่อไปอีกอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ตราบใดที่มนุษย์ยังมีความรู้สึกสัมผัสเชิงสุนทรียะอยู่ จริงอยู่ "สุนทรียภาพ" คือ เป้าหมายสุดท้ายของการรับรู้ทางศิลปะ แต่ "สุนทรียภาพเกิดขึ้นได้อย่างไร" คงยังเป็นปัญหาที่ต้องสอบสวนกันต่อไป ด้วยเหตุนี้ความพยายามที่จะทำให้ทฤษฎีความรู้เกี่ยวกับการรับรู้ทางศิลปะเป็นสูตรสำเร็จเหมือนสูตรวิทยาศาสตร์คงเป็นเรื่องที่ยากยิ่ง ถึงแม้มนุษย์จะเป็นผู้รับรู้ในสิ่งนี้ด้วยตนเองก็ตาม

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยในประเทศทางด้านจิตรกรรมฝาผนัง ได้พบว่ามีงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

สุทธิดา วัลลภาพันธุ์ (2526) ได้ทำการวิจัยเรื่อง "จิตรกรรมฝาผนังวัดราชประดิษฐ์-สถิตมหาสีมาราม กรุงเทพมหานคร" มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะทั่วไปของภาพจิตรกรรม วัฒนธรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏ และเพื่อต้องการแสดงให้เห็นว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังสามารถใช้เป็นหลักฐานสอบทานเกี่ยวกับพระราชพิธีสิบสองเดือน ด้วยการศึกษาจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมารามเพียงแห่งเดียว การค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากแหล่งข้อมูลจริงเป็นข้อมูลชั้นต้น และจากเอกสารต่าง ๆ เป็นข้อมูลชั้นรองเพื่อใช้เป็นหลักฐานอ้างอิงในการเรียบเรียง ตลอดจนการบันทึกภาพ และผลการวิจัยได้พบว่าจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม ไม่ปรากฏหลักฐานว่าสร้างขึ้นและซ่อมแซมในสมัยใด แต่จากหลักฐานภาพจิตรกรรมน่าจะสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เพราะหลักฐานการใช้หลักทัศนียภาพ (Perspertive) ได้ถูกต้องเชี่ยวชาญมากกว่าสกุลช่างขรัวอินโข่ง ที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 4 สำหรับทางด้านภาพเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ดังเช่น ภาพการเกิดสุริยุปราคาในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งภาพเหตุการณ์นี้ได้เกิดขึ้นก่อนพระองค์ได้เสด็จสวรรคตเพียง 14 วัน ดังนั้นน่าจะเป็นคนรุ่นหลัง

ได้บันทึกไว้ และโดยหลักฐานในสมัยรัชกาลที่ 5 พระองค์ได้ทรงบูรณะวัดแห่งนี้ เพื่อเป็นอนุสรณ์แก่พระราชบิดาตลอดจนภาพพระที่นั่งภูวดลทัศไนย ซึ่งพระที่นั่งแห่งนี้ได้ทรงสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 และทรงโปรดให้รื้อในสมัยรัชกาลที่ 5 และได้ปรากฏเป็นภาพอยู่บนฝาผนังวัดราชประดิษฐ์สถิตมหา-สีมารามเช่นกัน ดังนั้นจึงน่าจะเป็นภาพเขียนในสกุลช่างรัชกาลที่ 5 ขึ้นไป ส่วนทางด้านภาพพระราชพิธีสิบสองเดือน ซึ่งแต่เดิมดังปรากฏในกฎมณเฑียรบาลนั้น เป็นเรื่องราวของพิธีพราหมณ์เป็นส่วนใหญ่ ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 4 พระองค์ได้ทรงนำพระราชพิธีทางพุทธศาสนาเข้าไปร่วมในพระราชพิธีสิบสองเดือนมากขึ้น และในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ทรงพระราชพิธีสิบสองเดือนขึ้นเล่มหนึ่ง และในภาพจิตรกรรมฝาผนังได้ปรากฏภาพพระราชพิธีสิบสองเดือน ซึ่งลักษณะภาพผู้เขียนน่าจะได้รับอิทธิพลจากหนังสือ พระราชนิพนธ์ 12 เดือน ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเฉพาะการเรียงลำดับภาพจิตรกรรม และเรื่องราวในหนังสือ ซึ่งเริ่มต้นด้วยพระราชพิธีสิบสองเดือนเช่นเดียวกัน

ศิลป์ชัย ชิ้นประเสริฐ (2526) ได้วิจัยเรื่อง "จิตรกรรมไทยภาคกลางก่อนพุทธศตวรรษที่ 21 มีวัตถุประสงค์ของการวิจัย เพื่อศึกษาแบบอย่างทางศิลปะ เรื่องราวที่ใช้เขียน วิวัฒนาการและการกำหนดอายุ วิธีการศึกษาจะศึกษาเฉพาะจิตรกรรมที่พบในจังหวัดสุโขทัย พระนครศรีอยุธยา ลพบุรี และราชบุรี ตั้งแต่สมัยประวัติศาสตร์ไทย ราวพุทธศตวรรษที่ 19 จนถึงพุทธศตวรรษที่ 21 ผลการวิจัยพบว่า แบบอย่างทางศิลปะสามารถจำแนกออกได้เป็น 3 กลุ่มใหญ่ ๆ คือกลุ่มที่ 1 มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นแบบที่เริ่มมีอิทธิพลจิตรกรรมลังกาบ้างแล้ว เช่น จิตรกรรมฝาผนังในคูหาปรางค์ประธานวัดมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี กลุ่มที่ 2 มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 20 เป็นกลุ่มที่แสดงถึงอิทธิพลจิตรกรรมลังกามากขึ้น เช่น จิตรกรรมฝาผนังในคูหาปรางค์เจดีย์ด้านทิศเหนือของเจดีย์ประธานวัดเจดีย์เจ็ดแถว อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย กลุ่มที่ 3 มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 21-22 เป็นกลุ่มที่แสดงถึงลักษณะแบบจิตรกรรมไทยอยุธยา อิทธิพลจิตรกรรมลังกาน้อยลง เช่น จิตรกรรมฝาผนังในคูหาเจดีย์ด้านทิศเหนือของพระวิหารหลวงวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 21 จิตรกรรมฝาผนังมุขปรางค์ ประธานวัดพระราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 22 และผลการวิจัยยังพบว่ามีหลายประเด็นที่สอดคล้องกับการตีความที่เคยมีมา และมีส่วนที่เป็นคำตอบใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม ผู้วิจัยได้ให้ข้อเสนอแนะว่าปัจจุบันภาพจิตรกรรมฝาผนังพุทธศตวรรษที่ 19-22 อยู่ในสภาพชำรุดลบเลือนมาก ควรที่หน่วยงานที่เกี่ยวข้องทั้งหลายจะได้ทำการอนุรักษ์ เพื่อให้คงอยู่เป็นมรดกของชาติสืบต่อไป

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ (2532) ได้วิจัยเรื่อง "คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังไทยตามการรับรู้ของนักศึกษาศิลปหัตถกรรม ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 สังกัดกรมอาชีวศึกษา" มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อสำรวจความคิดเห็น และเปรียบเทียบความคิดเห็นของนักศึกษาชาย

และนักศึกษาหญิง เกี่ยวกับคุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังทางด้านความคิดเห็นทั่วไปทางด้านหลักวิชาในการเขียนภาพจิตรกรรมไทย ทางด้านเรื่องราว ทางด้านรูปแบบ เส้น สี และทางด้านวัฒนธรรมขนบประเพณีในงานจิตรกรรมไทย โดยใช้ประชากรในการวิจัยคือ นักศึกษาประเภทวิชาศิลปหัตถกรรม สาขาศิลปหัตถกรรม กลุ่มวิจิตรศิลป์ จากสถานศึกษาภาคกลาง 5 แห่ง จำนวน 197 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเป็นแบบสอบถามซึ่งผู้วิจัยสร้างขึ้นเอง ประกอบด้วยแบบสอบถาม แบบตรวจสอบรายการ แบบมาตราส่วนประเมินค่าและแบบปลายเปิด วิเคราะห์ข้อมูลโดยการหาค่าร้อยละ มัชฌิมเลขคณิต ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และการทดสอบค่าที ผลการวิจัยพบว่า นักศึกษาชายและนักศึกษาหญิง มีความคิดเห็นทางด้านรูปแบบ เส้น สี ในงานจิตรกรรมไทย และทางด้านวัฒนธรรมขนบประเพณีในงานจิตรกรรมฝาผนังโดยส่วนรวมอยู่ในระดับเห็นด้วย สำหรับทางด้านความคิดเห็นทั่วไปเกี่ยวกับการรับรู้คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง ทางด้านเรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังและทางด้านหลักวิชาในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยส่วนรวมอยู่ในระดับไม่แน่ใจ ในการเปรียบเทียบความคิดเห็นของนักศึกษาเกี่ยวกับการรับรู้คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังด้านต่าง ๆ 5 ด้านได้พบว่านักศึกษาชาย และนักศึกษาหญิง มีความคิดเห็นไม่แตกต่างกันทางสถิติที่ระดับความมีนัยสำคัญ 0.05

กฤษณศักดิ์ กัณฐสุทธิ์ (2527) ได้วิจัยเรื่อง "การศึกษาสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยสมัยรัชกาลที่ 3 จากภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในกรุงเทพมหานคร" มีวัตถุประสงค์ของการวิจัยคือ เพื่อต้องการทราบสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดต่าง ๆ เขตกรุงเทพมหานคร ด้วยการรวบรวมข้อมูล จัดหมวดหมู่เพื่อสะดวกในการค้นคว้า และเป็นแนวทางแก่การศึกษาค้นคว้าทางด้านอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องตลอดจนเพื่อต้องการทราบถึงการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการของสังคมไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน วิธีดำเนินการวิจัย ใช้วิธีสำรวจรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากแหล่งข้อมูลจริง บันทึกภาพเพื่อนำมาวิเคราะห์ และศึกษาข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ และตำราต่าง ๆ ผลการวิจัยพบว่าชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยทั่วไป ยังคงมีความเป็นอยู่แบบดั้งเดิม เหมือนสมัยสุโขทัยและสมัยอยุธยาซึ่งเป็นลักษณะความเป็นอยู่แบบโบราณที่ไม่ได้เปลี่ยนแปลงมากนัก ทั้งนี้เพราะความอุดมสมบูรณ์ของสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติที่เอื้ออำนวย ประกอบกับคนไทยในสมัยนั้นรู้จักปรับตัวให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมได้เป็นอย่างดี ตลอดจนประชาชนส่วนใหญ่ยังคงยึดมั่นปฏิบัติตามคำสั่งสอนในพุทธศาสนาอย่างเคร่งครัด ปัญหาทางด้านสังคมและสภาพแวดล้อมจึงไม่ปรากฏผลกระทบต่อสังคมไทยในสมัยนั้น

อาทิตย์ ธงอินเนตร (2525) ได้วิจัยเรื่อง "เครื่องแต่งกายของคนไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง" มีวัตถุประสงค์ของการวิจัยคือ เพื่อศึกษาให้ทราบที่มาของเครื่องแต่งกาย ลักษณะของเครื่องแต่งกายสมัยรัชกาลที่ 4 ที่แตกต่างไปจากอดีตและโอกาสที่แตกต่างกัน

เครื่องแต่งกายสมัยรัชกาลที่ 4 มีลักษณะที่แตกต่างกันหรือไม่อย่างไร วิธีการดำเนินการวิจัย ด้วยการศึกษาจากกฎหมายไทยในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ บันทึกพงศาวดารและประกาศต่าง ๆ เอกสารที่กรมศิลปากรได้รวบรวมไว้ รวมทั้งรูปประติมากรรมสมัยต่าง ๆ และการวิเคราะห์ที่สำคัญ คือ การรวบรวมข้อมูลเครื่องแต่งกายจากภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ตั้งอยู่ในเขตกรุงเทพมหานคร 10 วัด ด้วยการศึกษาวิเคราะห์และแยกกลุ่มบุคคลออกเป็น 3 ชนชั้น คือ ชนชั้นกษัตริย์ ชนชั้นสูง และสามัญชน ซึ่งชนชั้นกษัตริย์หรือสตรีชั้นสูง ช่างเขียนได้ใช้หลักประเพณีนิยมที่สืบทอดต่อกันมาจากจิตรกรรมสมัยอยุธยา และรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยแต่งเติมการแต่งกายให้มีลักษณะอ่อนช้อยงดงามเกินความเป็นจริง สำหรับการแต่งกายของชนชั้นสูงชาย สามัญชนชายและสามัญชนหญิง ช่างได้รับแบบอย่างจากสภาพการแต่งกายจริงในสมัยนั้นมาถ่ายทอด จะมีเพียงบางแบบเท่านั้นที่ช่างอาจเขียนผิดเพี้ยนไปจากความเป็นอยู่จริงบ้าง แต่ก็ยังมีแนวบ่งชี้ว่ามาจากสภาพความเป็นจริงให้เห็นอยู่ ผลการวิจัยพบว่าเครื่องแต่งกายในสมัยรัชกาลที่ 4 มีบางอย่างได้รับอิทธิพลรูปแบบจากเครื่องแต่งกายสมัยก่อน และมีหลายแบบที่แสดงให้เห็นถึงการรับอิทธิพลจากต่างชาติ เช่น โรมัน เปอร์เซีย อินโดนีเซีย พม่า จีน ญี่ปุ่น เป็นต้น ซึ่งผลการวิจัยนี้สามารถนำมาขยายเรื่องราวในประวัติศาสตร์สมัยรัชกาลที่ 4 และวิวัฒนาการทางด้านการแต่งกายของคนไทยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

วรรณี มณฑารักษ์ (2534) ได้วิจัยเรื่อง "ความคิดเห็นเกี่ยวกับการอนุรักษ์ศิลปกรรมไทย ของนักศึกษาระดับปริญญาตรี คณะศิลปกรรม สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล" มีวัตถุประสงค์ในการวิจัย เพื่อสำรวจความคิดเห็นของนักศึกษา คณะศิลปกรรม สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล" เกี่ยวกับการอนุรักษ์ศิลปกรรมไทยในด้านบทบาทของประชาชนกับการอนุรักษ์ศิลปกรรมไทย ด้านรูปแบบ และวิธีการอนุรักษ์ศิลปกรรมไทย และด้านการส่งเสริม และเผยแพร่การอนุรักษ์ศิลปกรรมไทย โดยใช้ประชากรในการวิจัยคือ นักศึกษาคณะศิลปกรรม ซึ่งประกอบด้วยนักศึกษา 4 ภาควิชา คือ ภาควิชาศิลปกรรม ภาควิชาศิลปประจำชาติ ภาควิชาออกแบบศิลปประยุกต์ และภาควิชาหัตถกรรม โดยสุ่มตัวอย่างจำนวน 256 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเป็นแบบสอบถามซึ่งผู้วิจัยสร้างขึ้นเอง ประกอบด้วยแบบสอบถามแบบตรวจสอบรายการ แบบมาตราส่วนประเมินค่า แบบปลายเปิด วิเคราะห์ข้อมูลโดยการหาค่าร้อยละ มัชฌิมเลขคณิต และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลการวิจัยพบว่า นักศึกษาเห็นด้วยกับบทบาทของประชาชนกับการอนุรักษ์ศิลปกรรมไทย ไม่แน่ใจกับด้านรูปแบบและวิธีการอนุรักษ์ศิลปกรรมไทย และเห็นด้วยกับการส่งเสริมและเผยแพร่การอนุรักษ์ศิลปกรรมไทย นักศึกษาส่วนใหญ่มีความคิดเห็นสอดคล้องกับปัญหาต่าง ๆ ดังนี้ ประชาชนขาดความรู้ ความเข้าใจและไม่เห็นคุณค่าของการอนุรักษ์ศิลปกรรมไทย ขาดงบประมาณในการดูแลรักษาศิลปกรรมไทย อีกทั้งกฎหมาย พระราชบัญญัติโบราณสถาน ศิลปโบราณวัตถุ ยังไม่รัดกุมเพียงพอ เพื่อเป็นการส่งเสริม

ในการดำเนินการอนุรักษ์ศิลปกรรมไทยเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ ควรจัดให้มีการอบรม ครู-อาจารย์ และนักศึกษาศิลปะ ในเรื่องการอนุรักษ์ศิลปกรรมไทยให้มากขึ้น

พัชรินทร์ ศุขประมูล (2529) ได้วิจัยเรื่อง "ชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดสระบุรี" มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อศึกษาสภาพการดำเนินชีวิตของชาวบ้านที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องการแต่งกาย การละเล่น ลักษณะอาคารบ้านเรือน สิ่งของเครื่องใช้ การคมนาคม ตลอดจนศาสนาและความเชื่อ ศึกษาสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน และเพื่อศึกษารวบรวม และบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะของจิตรกรรม เช่น การเขียน การจัดองค์ประกอบของภาพ การใช้สี การตัดเส้น ลักษณะอาคาร ตำแหน่งของจิตรกรรม ประวัติวัด และโบราณวัตถุสถานอื่นที่พบในวัด วิธีการศึกษาด้วยการบันทึกภาพ รวบรวมข้อมูลจากรายงานการสำรวจ รายงานการอนุรักษ์ รายงานการวิจัยต่าง ๆ ของกองโบราณคดี พระราชพงศาวดาร บันทึกเหตุการณ์ต่าง ๆ จดหมายเหตุสมัยรัตนโกสินทร์ หนังสือ วารสาร ตลอดจนการสัมภาษณ์เจ้าอาวาสวัด ผู้สูงอายุ และศึกษาเรื่องราวด้านต่าง ๆ จากภาพจิตรกรรมด้วยการวิเคราะห์ และเปรียบเทียบผล การวิจัยพบว่า ชาวบ้านที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังทั้ง 4 แห่งในจังหวัดสระบุรี คือ ภาพชาวเมืองสระบุรีในสมัยนั้นนั่นเอง ส่วนใหญ่เป็นคนไทยพื้นบ้าน นอกนั้นเป็นชนกลุ่มน้อยที่ปะปนอยู่ เช่น คนไทยเชื้อสายไทย ญวน ที่ยังคงรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมไว้ เช่น ภาษาพูด ประเพณีแห่บ้องไฟ และการนับถือผีบรรพบุรุษ เป็นต้น เชื้อสายลาว ชาวจีน และชาวกระเหรี่ยง ทุกคนใช้ชีวิตอย่างกลมกลืนฉันเครือญาติ วิถีการดำเนินชีวิตเรียบง่าย มีความสุข ขึ้นอยู่กับธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์โดยมีวัดเป็นศูนย์รวมของจิตใจ เป็นแหล่งความรู้และแหล่งบันเทิงในงานบุญต่าง ๆ

สุดา งามเหลือ (2524) ได้วิจัยเรื่อง "การศึกษาวัฒนธรรมจากภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพมหานคร" มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อแสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังนั้นเป็นหลักฐานอย่างหนึ่ง ที่ใช้ศึกษาเรื่องราวในอดีต ศึกษาวัฒนธรรม และศึกษาชีวิตความเป็นอยู่ของชาวต่างชาติที่เข้ามาในกรุงเทพฯ ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 3-รัชกาลที่ 4) และใช้หลักฐานที่ได้จากจิตรกรรมฝาผนังช่วยสอบทานหลักฐานที่บันทึกในเอกสาร สำหรับวิธีการค้นคว้ารวบรวมข้อมูล ได้จากเอกสารทางประวัติศาสตร์ รูปภาพ และการศึกษาจากแหล่งข้อมูลจริง ผลการวิจัยพบว่าวัฒนธรรมที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง วัดบวรนิเวศวิหาร ก็คือชีวิตความเป็นอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 ตามความเป็นจริงร่วมสมัยที่ศิลปินมีชีวิตอยู่ โดยมีอิทธิพลด้านต่าง ๆ เช่น การแพทย์ วิทยาศาสตร์ การศึกษา การพิมพ์ ดาราศาสตร์ หลั่งไหลเข้ามามีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมไทย จึงปรากฏด้านต่าง ๆ เหล่านี้อยู่บนจิตรกรรมฝาผนัง เป็นต้น

สุทธิลักษณ์ ไชยสุต (2518) ได้วิจัยเรื่อง "จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ วัดไผ่ขอน้ำ พิษณุโลก" มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อรวบรวมภาพเขียน ค้นคว้าหาประวัติ อายุแบบแผน

ศิลปะ และอิทธิพลที่สืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ที่ปรากฏในภาพเขียนแบบประเพณีนิยมที่วัดไผ่ขอน้ำ จังหวัดพิษณุโลก วิธีการดำเนินการวิจัยด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม จากการถ่ายภาพและรวบรวมเรื่องราวมาวิจัย โดยนำภาพเขียนที่วัดสุวรรณาราม วัดราชสิทธาราม จังหวัดธนบุรี และวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา มาเปรียบเทียบกับภาพพระบฏ และภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดไผ่ขอน้ำ จังหวัดพิษณุโลก ผลการวิจัยพบว่า แบบแผนศิลปะของภาพจิตรกรรมวัดไผ่ขอน้ำ และภาพพระบฏเป็นแบบแผนการเขียนภาพในสมัยรัชกาลที่ 4 และพบว่าภาพพระบฏวัดไผ่ขอน้ำเป็นฝีมือช่างชาวบ้าน ซึ่งระดับฝีมือการเขียนภาพด้อยกว่าภาพจิตรกรรมวัดไผ่ขอน้ำ ที่รู้จักการนำระยะแบบ 3 มิติมาใช้ แต่ก็ยังคงเป็นแบบประเพณีนิยมอยู่ ขณะที่ภาพจิตรกรรมในกรุงเทพฯ เริ่มนิยมการเขียนภาพแบบอิทธิพลตะวันตก ส่วนภาพเขียนที่วัดสุวรรณาราม และวัดราชสิทธาราม จังหวัดธนบุรี ปรากฏหลักฐานเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 จากการเปรียบเทียบแบบแผนจะเห็นได้ว่าทั้งสองวัดยังคงเขียนภาพแบบประเพณีนิยม และถ้าเปรียบเทียบแบบแผนการเขียนภาพทั้งสี่วัด สรุปได้ว่า ภาพจิตรกรรมวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลาเขียนได้ก้าวหน้ากว่าอีกสามวัด เนื่องจากมีการติดต่อกับทางกรุงเทพฯ และได้รับอิทธิพลการเขียนภาพแบบตะวันตก

ลัลลนา ศิริเจริญ (2517) ได้วิจัยเรื่อง "การศึกษาคุณค่าของชาดกเพื่อใช้ในการสอนวรรณคดีไทย" มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษา คุณค่าของชาดกที่ปรากฏในวรรณคดีไทยบางเรื่อง โดยวิธีวิจัยเอกสาร (Documentary Research) จากหนังสือวรรณคดี 3 เล่ม และวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถามของครู 25 คน นักเรียน 160 คน ที่สอนและเรียนในชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 ในโรงเรียนรัฐบาลทั้งส่วนกลางและส่วนภูมิภาค ผลการวิจัยพบว่า ครูและนักเรียนส่วนมากยังสนใจ และเห็นคุณค่าของนิทานชาดก และวรรณคดีชาดก เพราะให้ข้อคิดและคติธรรมต่าง ๆ และยังเห็นว่านิทานชาดก และวรรณคดีที่แต่งด้วยคำประพันธ์ร้อยแก้วมีคุณค่ามากกว่า ตลอดจนเห็นว่าวรรณคดีชาดกจะมีคุณค่ามากขึ้นถ้าครูผู้สอนมีกลวิธีในการสอนเป็นที่น่าสนใจ ดังนั้นจากผลการวิจัยแสดงว่าวรรณคดีชาดกยังมีบทบาทสำคัญในวรรณคดีไทย เพราะมีคุณค่าทั้งทางเชิงวรรณศิลป์ และเชิงธรรม

พนิดา ปั้นเทียน (2526) ได้วิจัยเรื่อง "จิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถ วัดมหาสมณาราม จังหวัดเพชรบุรี" มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อศึกษาลักษณะวัฒนธรรม และขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ของราษฎร์ไทยระหว่างสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงสมัยรัชกาลที่ 5 บันทึกข้อมูลทางประวัติศาสตร์ และศึกษาลักษณะทางศิลปะโดยทั่วไปของภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดมหาสมณาราม จังหวัดเพชรบุรี วิธีการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลภาคสนาม จากแหล่งข้อมูลจริงบันทึกภาพเพื่อการตีความ และศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้อธิบายภาพจิตรกรรมฝาผนัง และผลการวิจัยพบว่าภาพจิตรกรรมแห่งนี้ เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยมีขรัวอินโข่งเป็นผู้ร่างภาพ และเขียนภาพร่วมกับพระอาจารย์เป้าวัดพระทรง ครูทวน ตาลวันนา พ่อละมุด บ้านข้าววัดพลับพลาชัย และ

หลวงพ่อฤทธิ์ วัดพลับพลาชัย ต่อมาได้เขียนซ่อมขึ้นใหม่ เท่าที่พบเขียนโดยช่าง 2 ท่าน คือ นายพิน อินฟ้าแสง และนายเลิศ พ่วงพระเดช ทางด้านเรื่องราวของภาพแบ่งได้เป็น 2 ตอน คือ ตอนหนึ่งเป็นภาพเกี่ยวกับสถานที่สำคัญทางพุทธศาสนาทั้งในประเทศไทยและประเทศใกล้เคียง เช่น ประเทศพม่า ส่วนอีกตอนเป็นภาพเหตุการณ์คน ๆ หนึ่ง ตั้งแต่เกิดจนตาย และได้พบลักษณะวัฒนธรรม การเดินทาง การทำมาหากิน การศึกษาขนบธรรมเนียมประเพณี การแต่งกาย สถาปัตยกรรม ในภาพเขียนแห่งนี้ นอกจากนี้ยังได้ทราบประวัติความเป็นมาของโบราณสถาน เช่น ภาพการค้นพบพระปฐมเจดีย์ในสมัยรัชกาลที่ 4 และปฏิสังขรณ์เสร็จในสมัยรัชกาลที่ 5 ตลอดจนลักษณะทางสถาปัตยกรรมจากภาพจิตรกรรม ซึ่งนับได้ว่าเป็นการบันทึกหลักฐานที่สำคัญ

ธาดา สุทธิเนตร (2527) ได้วิจัยเรื่อง "ภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถ วัดโพธิ์บางโอ อ.บางกรวย จ.นนทบุรี" มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อศึกษาและบันทึกข้อมูลทางศิลปะและเรื่องราวของภาพจิตรกรรม วิเคราะห์ลักษณะทางศิลปะโดยทั่วไป วิเคราะห์เนื้อเรื่อง และการกำหนดอายุของจิตรกรรม วิธีการค้นคว้า และรวบรวมข้อมูล ด้วยการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม สำรวจจดบันทึก บันทึกภาพและวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมทางด้านศิลปะ และทางด้านเรื่องราว ด้วยภาคเอกสาร และผลการวิจัยพบว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ได้เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ครั้งกรมหลวงเสนีบริรักษ์ได้ปฏิสังขรณ์วัด สมัยรัชกาลที่ 3 และคงเขียนขึ้นในสมัยนั้น นอกจากนี้ยังมีเหตุผลอื่นอีก 3 ประการ คือ ลักษณะของสถาปัตยกรรมหรืออิทธิพลศิลปะจีนที่ปรากฏในจิตรกรรม และเกิดจากคัมภีร์ทางพุทธศาสนาที่แปลขึ้นใหม่ในสมัยนั้นนำมาเขียนขึ้นทำให้การวางตำแหน่งของภาพบนฝาผนังผิดแผกแตกต่างไปจากสมัยรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 เช่น การนำภาพพุทธประวัติตอนเสด็จกลับกรุงกบิลพัสด์มาเขียนไว้บนผนังระหว่างช่องประตูด้านหน้าพระประธานแทนการเขียนภาพทศชาติชาดกหรือเขียนภาพดอกไม้ร่วงไว้บนผนังเหนือของหน้าต่างแทนภาพเทพชุมนุม เป็นต้น สำหรับลักษณะการเขียนภาพใช้ฉากธรรมชาติ พื้นดิน ป่าเขา ลำธารและสายน้ำ เป็นฉากหลังและแบ่งภาพเป็นตอนต่าง ๆ ตลอดจนการใช้กรอบสินเทาแบ่งองค์ประกอบของภาพ ลักษณะของฉากธรรมชาติเป็นแบบ 3 มิติ ส่วนภาพของคน สถาปัตยกรรม ยังเป็นแบบ 2 มิติ แต่คำนึงถึงความเป็นจริงมากขึ้น

พวงชมภู หนึ่งสวัสดิ์ (2526) ได้วิจัยเรื่อง "ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดหน้าพระธาตุ อ.ปักธงชัย จ.นครราชสีมา" ได้มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อการศึกษาบันทึกข้อมูลทางศิลปะประวัติศาสตร์ การวิเคราะห์ลักษณะการออกแบบโดยทั่วไป และการศึกษาสภาพท้องถิ่น ที่ปรากฏแทรกอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนัง ที่วัดหน้าพระธาตุ อ.ปักธงชัย จ.นครราชสีมา เพียงแห่งเดียว สำหรับวิธีการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล ด้วยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลจริงด้วยการบันทึกภาพ ตีความ และศึกษาจากเอกสารเพื่อใช้อธิบายภาพ และผลการวิจัยพบว่าจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้คงมีอายุราวรัชกาลที่ 3 จนถึงรัชกาลที่ 4 ลงมา โดยพิจารณาจากองค์ประกอบของภาพในด้านต่าง ๆ และลักษณะของสถาปัตยกรรม พบว่าตำแหน่งของภาพมีความแตกต่างไปจากภาพจิตรกรรมในสมัย

รัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1-รัชกาลที่ 3) การเรียงลำดับเรื่องราวของภาพชาดกก็แตกต่างไปจากที่เคยรู้จัก การใช้สีและองค์ประกอบของภาพ พบว่ามีการใช้สีมากกว่าสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การใช้กรอบสินเทาแบ่งเรื่องราวมีน้อยมาก โดยมากจะใช้ภาพภูเขา แม่น้ำ หรือกำแพงเมืองแทน ภาพสถาปัตยกรรมเป็นลักษณะสถาปัตยกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3-รัชกาลที่ 4 ใช้เทคนิคการรองพื้นก่อนการเขียนภาพ ส่วนทางด้านประวัติศาสตร์สันนิษฐานได้ว่า ภาพจิตรกรรมแห่งนี้คงเขียนขึ้นจากฝีมือช่างท้องถิ่น และได้แฝงวัฒนธรรมในเรื่องการทำมาหากิน การพักผ่อนหย่อนใจ การทำนา การจับปลา การชนไก่ การเล่นว่าว ฯลฯ ภาพพาหนะ เครื่องดนตรี ก็ล้วนเป็นของท้องถิ่นภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตลอดจนเครื่องแต่งกาย ทรงผม ก็เป็นลักษณะที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 รวมทั้งภาพศิลปกามวิสัยจะมีปะปนอยู่ด้วยค่อนข้างมาก เป็นต้น

มาณพ อิศรเดช (2527) ได้วิจัยเรื่อง "การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา สกุลช่างเพชรบุรีที่วัดใหญ่สุวรรณาราม" มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อศึกษาคติเรื่องเทพชุมนุม มารผจญ ทวารบาล และเสี้ยวกาง ด้วยการวิเคราะห์ ตีความจากคัมภีร์ และวรรณกรรมทางพุทธศาสนา วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะ แบบแผนทางศิลปะ การจัดองค์ประกอบ โครงงานสี ลวดลาย ฯลฯ ศึกษาอิทธิพลของจิตรกรรมวัดนี้ได้ปรากฏในจิตรกรรมสมัยต่อมา การเก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม บันทึกภาพ และจากหนังสือเอกสารต่าง ๆ ผลการวิจัยพบว่าจิตรกรรมฝาผนังวัดใหญ่สุวรรณาราม มีภาพจิตรกรรมที่สำคัญอยู่ 3 เรื่องคือ เรื่องเทพชุมนุม เรื่องมารผจญ และเรื่องอารักษ์ โดยเฉพาะเรื่องเทพชุมนุมนี้เป็นภาพจิตรกรรมแห่งเดียวที่มีความสมบูรณ์ตรงตามคติพุทธศาสนา คติของเรื่องนี้มาจากมหาสมัยสูตรในทีฆนิกาย จากสุตันปิฎก (เล่ม 10) รูปแบบและองค์ประกอบศิลปะมีลักษณะเฉพาะหลายประการ เช่น มีการริเริ่มใช้เส้นสินเทา การใช้ลวดลายต่าง ๆ มาคั่นระหว่างภาพบุคคล ตลอดจนโครงสีหลักเป็นสีแดง การกำหนดอายุจิตรกรรมที่วัดนี้ได้เสนอแนวคิดใหม่โดยนำเอาคติมาเป็นประเด็นสำคัญ หลักฐานทางประวัติศาสตร์ และโบราณคดี ผนวกกับรูปแบบศิลปะทำให้กำหนดอายุได้ว่าน่าจะอยู่ในระหว่าง พ.ศ.2181 และไม่เกิน พ.ศ.2199

จากข้อมูลผลงานวิจัยข้างต้นจะเห็นได้ว่า ผลจากการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ และการวิจัยเชิงสำรวจความคิดเห็น ทำให้ทราบข้อมูลต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ มีคุณค่าต่อการศึกษาอย่างกว้างขวางทุกระดับ รวมทั้งข้อค้นพบที่ได้จากการเปรียบเทียบวิเคราะห์ ตีความ เพื่อให้ได้มาซึ่งประวัติความเป็นมา การกำหนดอายุหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของจิตรกรรมฝาผนังไทยโบราณ ชี้ให้เห็นถึงการพัฒนาทางเศรษฐกิจ และสังคมในอดีต สะท้อนถึงอุดมการณ์ของชาติที่สืบทอดกันมา สามารถกล่าวได้ว่า จิตรกรรมฝาผนังมีคุณค่านานัปการ และยังเป็นหลักฐานสำคัญที่คงเหลืออยู่เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรม อันล้ำค่าของประเทศชาติ ที่ควรได้รับการดำรง สงวนรักษา และถ่ายทอดไปสู่อนุชนรุ่นหลังให้มีความรู้ ความเข้าใจ เกิดความรัก ความหวงแหน และตระหนักในคุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังไทย เพื่อให้คงอยู่ตลอดไป