บทที่ 4

การเล่าเรื่องในจิตรกรรมฝาผนัง

ความสัมพันธ์ระหว่างวัดและสังคม

ความปรารถนาในการมีกรอบอ้างอิงในชีวิตทำให้มนุษย์เกิดความศรัทธาและมีการใช้สัญลักษณ์เป็นตัวแทนแห่งคำตอบในการแสวงหาความหมายต่างๆ ศาสนาจึงมีความสำคัญต่อมนุษย์ทั้งในด้านปฏิกริยาทางสัญชาติญาณ เหตุทางปัญญาและเหตุทางสังคม (แสง จันทร์งาม: 2534, 189 - 222) เป็นระบบสัญลักษณ์ที่แปรสิ่งที่เป็นนามธรรมให้เป็นรูปธรรม สร้างบรรยากาศและแรงจูงใจให้แก่มนุษย์โดยอ้างอิงถึงระเบียบที่ยิ่งใหญ่บางประการของการมีชีวิตอยู่ (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 18) รวมถึงให้ความหมาย[1]แก่คนในวัฒนธรรมหนึ่งๆ ด้วยการเสนอภาพระเบียบของจักรวาล ระเบียบของสังคม และความสัมพันธ์ที่คนแต่ละคนแต่ละกลุ่มพึงมีต่อกัน

ชาวสยามส่วนใหญ่เป็นพุทธศาสนิกชนที่มีศรัทธาในศาสนาภายใต้จารีตประเพณีของสยาม สถาบันทางศาสนาได้รับการเคารพนับถือเชื่อมั่นและเลื่อมใสศรัทธาจากสังคม ในแง่ที่ว่าพระภิกษุนั้นเป็นผู้ทรงศีล มีความรู้และความน่าเชื่อถือ สามารถตักเตือนสั่งสอนและเป็นที่พึ่งของสังคมได้ (สมคิด จิระทัศนกุล: 2554, 25) พุทธศาสนิกชนได้สร้างวัด[2]ขึ้นเป็นศูนย์กลางของพิธีกรรมทางศาสนาและศูนย์กลางกิจกรรมของชุมชน[3] การสร้างวัดยังมีความสำคัญในการปกครองและเศรษฐกิจ เนื่องจากเป็น

---

[1] "ความหมาย" เป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการดำรงอยู่ของมนุษย์ในวัฒนธรรมหนึ่ง การที่คนเรามีสำนึกว่าตัวเราเองเป็นใคร สามารถทำอะไรได้หรือไม่ได้ในสถานการณ์ต่างๆนั้น สามารถอธิบายได้ด้วยระบบความหมายที่ฝังอยู่ในความคิดของเรา (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536,8)

[2] พจนานุกรมสถาปัตยกรรมและศิลปเกี่ยวเนื่อง อธิบายความหมายของวัดไว้ว่า "สถานที่ประกอบพิธีทางศาสนาและเป็นที่อยู่ของพระสงฆ์ในทางพุทธศาสนา วัดประกอบด้วยบริเวณพุทธาวาสและบริเวณสังฆาวาส บริเวณพุทธาวาสมีอาคารเฉพาะเพื่อการประกอบสังฆกรรมเป็นหลัก เช่น โบสถ์ วิหาร ฯลฯ บริเวณสังฆาวาสมีอาคารเพื่อการอยู่อาศัยเป็นหลัก เช่น กุฏิสงฆ์ หอฉัน โรงครัว ฯลฯ ..." (โชติ กัลยาณมิตร: 2548, 454)

[3] การสร้างวัดในประเทศไทยนั้น นอกเหนือจะเป็นการสร้างตามคติโบราณเพื่อสืบทอดพระศาสนาเป็นหลักแล้ว ในเวลาต่อมายังมีปัจจัยหลักสำคัญบางประการที่เป็นเหตุจูงใจไปสู่การสร้างวัด ดังนี้ (โชติ กัลยาณมิตร: 2539, 85-88 อ้างถึงใน สมคิด จิระทัศนกุล: 2554 , 19-22)

-สร้างเพื่อให้เป็นสิ่งคู่บ้านคู่เมือง
-สร้างให้เป็นวัดประจำวัง
-สร้างให้เป็นวัดประจำรัชกาล

แหล่งสะสมกำลังคนเนื่องจากมีคนที่อยู่ในอำนาจการควบคุมของวัด วัดยังทำหน้าที่เป็นแหล่งสะสมความมั่งคั่งในรูปที่ดินของวัดและถาวรวัตถุต่างๆที่เป็นเกียรติยศของแผ่นดิน (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 75-76) วัดจึงยังเป็นที่เก็บรวบรวมวิชาความรู้ต่างๆของชุมชนซึ่งมีความสำคัญในเชิงโครงสร้างสังคมและเป็นเสมือนสื่อแสดงฐานานุภาพทางสังคมในแง่ที่ว่า วัดสามัญทั่วไปเป็นสัญลักษณ์แห่งศูนย์กลางชุมชนบ้าน ในขณะที่วัดที่มีพระบรมธาตุให้ความหมายในเชิงศูนย์กลางชุมชนเมือง (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม, อ้างถึงใน สมคิด จิระทัศนกุล: 2554, 30) และมีบทบาท[4]ในการสร้างสัญลักษณ์และให้คำตอบในการแสวงหาความหมายของชีวิต การสื่อสารส่วนใหญ่จึงเกิดขึ้นจากการรวมตัวในชุมชนผ่านกิจกรรมทางศาสนาและสื่อประเภทต่างๆ ของวัด ในอดีตนั้นสังคมสยามนั้นเป็นสังคมมุขปาฐะที่ถ่ายทอดประสบการณ์ผ่านการบอกเล่าต่อกัน ประชาชนทั่วไปไม่มีโอกาสได้สื่อสารผ่านทางสื่อที่เป็นลายลักษณ์อักษรมากนัก งานศิลปะและสถาปัตยกรรรมทางศาสนาจึงมีบทบาทในการสื่อสารถ่ายทอดความคิด ความรู้ และค่านิยมต่างๆสู่สังคม ควบคู่ไปกับการสั่งสอนของสถาบันสงฆ์

แบบแผนทางกายภาพของพุทธสถานเชื่อมโยงกับคติการแสดงความหมายของสถานที่ในฐานะรูปจำลองของจักรวาล[5] เพื่อใช้อธิบายพลังอำนาจเหนือธรรมชาติที่เป็นนามธรรมและสื่อออกมาในเชิงสัญลักษณ์ จิตรกรรมที่ปรากฏร่วมกับตัวอาคารจึงสื่อความหมายโดยเชื่อมโยงเข้ากับส่วนประกอบของจักรวาลและพุทธภาวะ (เสมอชัย พูลสุวรรณ: 2539, 121,148) โดยมีระบบระเบียบในการจัดวางพื้นที่และผูกภาพ มีกฎเกณฑ์และตำแหน่งในการวางโครงเรื่องที่สัมพันธ์กับลักษณะพื้นที่ภายในและลักษณะ

-สร้างเพื่อเป็นอนุสรณ์

-สร้างบนพื้นที่เดิมซึ่งเคยเป็นที่ถวายพระเพลิงพระบรมศพหรือพระศพ

-สร้าง ณ ที่ปรากฏเหตุการณ์สำคัญ

-สร้างขึ้นตามคติประเพณีนิยมบางประการ

[4] ความสำคัญและบทบาทหน้าที่ของวัด (เนตรนภิศ นาควัชระ, 2525: 252-288 อ้างถึงใน สมคิด จิระทัศนกุล: 2554, 30-33)

-วัดในฐานะตัวแทนความมั่นคงของแผ่นดิน

-วัดในฐานะสถาบันที่สืบทอดศาสนาให้ยั่งยืน

-วัดในฐานะสถานที่ให้การศึกษา

-วัดในฐานะที่พึ่งทางกายและใจของสังคม

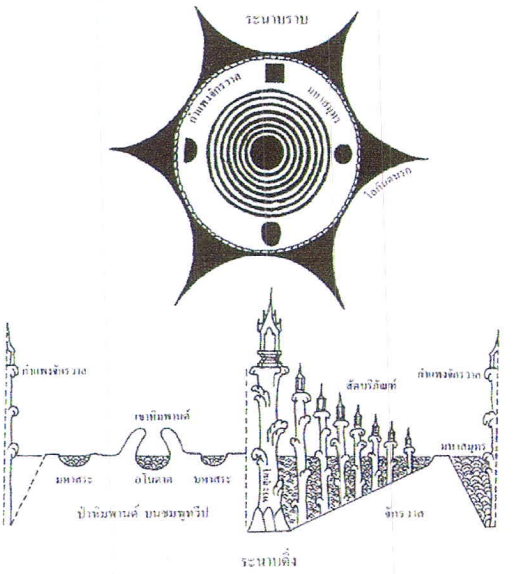
-วัดในฐานะศูนย์รวมของศิลปกรรม

[5] ในระยะแรก ปรางค์มหาธาตุเป็นสัญลักษณ์ของเขาพระสุเมรุ ศูนย์กลางจักรวาล พระระเบียงที่สร้างขึ้นล้อมรอบพระปรางค์เป็นเสมือนเครื่องกำหนดขอบเขตจักรวาล(เสมอชัย, 2539:130) ต่อมาอุโบสถมีความสำคัญในฐานะที่เป็นอาคารประธานของเขตพุทธาวาส เนื่องจากเป็นศูนย์กลางสำหรับพิธีกรรมของชุมชน โดยเฉพาะเป็นสถานที่ประกอบอุปสมบทกรรมของขุนนางและสามัญชน (เสมอชัย พูลสุวรรณ, 2539 :77-79)

อาคารโดยรวมที่มีผลต่อการรับรู้ของคนที่ประกอบพิธีกรรมอยู่ภายใน การผ่านเข้าไปในพื้นที่นี้จึงเป็นเสมือนการผ่านเข้าไปในพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ (ภานุพงษ์ เลาหสม และ ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์: 2549, 12)

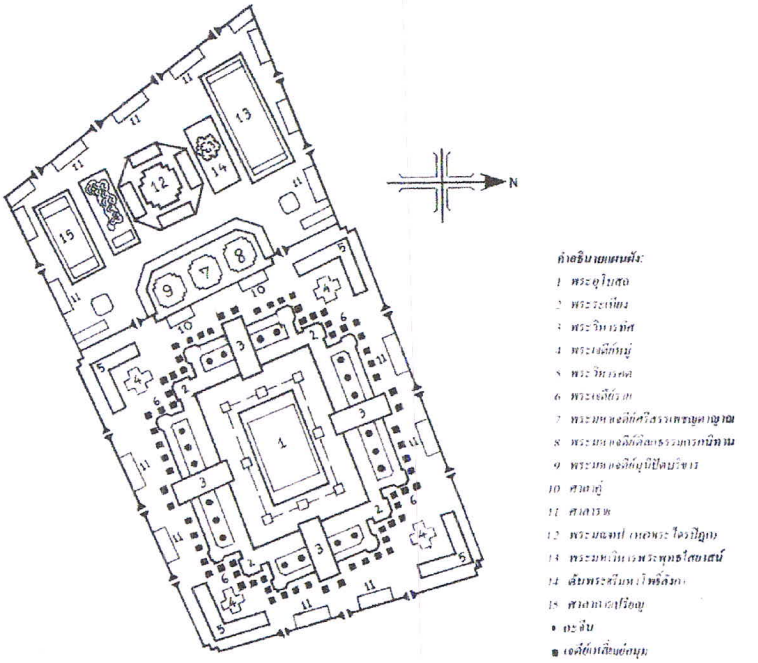
การวาดรูปบนฝาผนังพระอุโบสถ เป็นงานขนาดใหญ่ที่ต้องใช้ทรัพยากรจำนวนมาก งานจิตรกรรมเป็นส่วนหนึ่งของงานสถาปัตยกรรมนี้เกิดจากความสัมพันธ์ของกลุ่มคนที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างภาพจิตรกรรมในวัดส่วนใหญ่ในราชธานี ได้แก่ (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 117-118)

1. ผู้อุปถัมภ์ ซึ่งเป็นชนชั้นสูงที่มีบทบาทในการระดมทรัพยากรเพื่อสร้างงาน ได้แก่ พระมหากษัตริย์ เจ้านาย และขุนนาง
2. ช่างผู้ผลิตผลงานศิลปะ ซึ่งทำงานให้กับราชการและวัดเป็นหลัก



ภาพที่ 31 ผังของจักรวาลตามแนวคิดทางพุทธศาสนาเถรวาท

ที่มา: เสมอชัย พูลสุวรรณ, 2539 : 113



ภาพที่ 32 ผังวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาวาส ในสมัยรัชกาลที่3

ที่มา : เสมอชัย พูลสุวรรณ, 2539 : 156

ชนชั้นสูงมีความสัมพันธ์กับการสร้างจิตรกรรมและงานศิลปะตกแต่งที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ในฐานะที่เป็นผู้อุปถัมภ์อำนวยการให้เกิดการสร้างเพื่อแสดงศรัทธาในพระพุทธศาสนาและสร้างความประทับใจในความเป็นผู้มีบุญบารมีของตน ซึ่งเป็นการประกาศถึงฐานะและเกียรติยศในสังคมของตน โดยมี "ช่าง"[6] เป็นกลุ่มคนที่ทำหน้าที่รักษาภาษาของจิตรกรรมให้มีความคงที่ มีการเปลี่ยนแปลงหรือแตกต่างจากแบบฉบับเดิมไม่มากนัก ภายใต้วัฒนธรรมของการมีครูและวิธีการทำงานของช่างที่ทำงานร่วมกันภายใต้ลำดับขั้นของอำนาจในการตัดสินใจ มีนายช่างใหญ่ดูแลภาพรวมของงานให้กลมกลืนและสอดคล้องกันอย่างมีเอกภาพ งานที่เกิดขึ้นจึงไม่ได้มุ่งสนองอารมณ์และความรู้สึกส่วนตัวเป็นหลัก แต่มุ่งตอบสนองความต้องการของชนชั้นสูงซึ่งเป็นผู้ควบคุมอำนาจรัฐอยู่ (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 78, 83, 87-88)

ภาพที่ 33 จิตรกรรมในวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร

---

[6] ช่างไทยจัดตามองค์กรทางสังคมที่สังกัดได้เป็น 3 ประเภทใหญ่ ได้แก่ (ดึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว., 2520: คำนำ อ้างถึงใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2536: 78)

1. ช่างหลวง หมายถึง มูลนายและไพร่ที่สังกัดกรมช่าง
2. ช่างพระ หมายถึง ช่างที่มี ฐานันดรเป็นพระสงฆ์
3. ช่างคฤหัสถ์ หรือช่างเชลยศักดิ์ เป็นช่างอิสระที่ไม่ได้สังกัดกรมช่างสิบหมู่หรือกรมช่างอื่นๆ ซึ่งรวมถึงช่างชาวจีนด้วย

แนวคิดและเนื้อหาในงานจิตรกรรมฝาผนังในวัด

จิตรกรรมฝาผนังเป็นภาพที่อธิบายหลักธรรมในพุทธศาสนาที่เขียนขึ้นเป็นพุทธบูชาและใช้อธิบายหลักธรรมเพื่อให้เกิดความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา ช่วยให้เข้าถึงหลักธรรมได้ดียิ่งขึ้นผ่านการอธิบายด้วยภาพควบคู่ไปกับการสั่งสอนศีลธรรมผ่านการฟังเทศน์ฟังธรรมในวัด (จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์, 2525: 23-26) เนื้อหาหลักในจิตรกรรมสมัยอยุธยาได้แก่เรื่อง อดีตพุทธ พุทธประวัติ ชาดก ไตรภูมิ และปัจเจกพุทธ (สันติ เล็กสุขุม, กมลฉายาวัฒนะ: 2524, 9) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากเนื้อหาในคัมภีร์สำคัญ[7] ที่เป็นแม่บทในการเขียนและมีส่วนสำคัญในการกำหนดองค์ประกอบและรายละเอียดของภาพ (นิยะดา เหล่าสุนทร:2540, 169-176) โดยมี"ปรัมปราคติในพุทธศาสนา"เป็นอุบายที่สอดแทรกอยู่ในคำสั่งสอนทางศาสนาเพื่อให้เกิดศรัทธา และเกิดความเชื่อมั่นในบาปบุญคุณโทษ ดังเรื่องบุญบารมีปาฏิหาริย์ของพระพุทธเจ้าในเรื่องพุทธประวัติ หรือพระโพธิสัตว์ในนิทานชาดก (สันติ เล็กสุขุม: 2548, 16) ในขณะเดียวกัน ภาพจิตรกรรมยังเป็นเครื่องสะท้อนภาพสังคม ขนบธรรมเนียมประเพณี วรรณคดี และประวัติศาสตร์ ในแต่ละยุคสมัย โดยเฉพาะแนวคิดทางวัฒนธรรมที่แสดงถึงโลกทัศน์ค่านิยมต่างๆในสังคม (ปรีย์ญาณี ประสพเนตร, 2542: คำนำ)

โลกทัศน์ทางวัฒนธรรมในสังคมก่อนสมัยใหม่คือการจำแนกคนออกเป็นลำดับชั้น โดยมีคำอธิบายทางศาสนาเป็นเครื่องยืนยันและให้เหตุผล โดยมีความคิดเรื่อง บุญ กรรม บารมี วาสนา ที่อธิบายความไม่เท่าเทียมกันระหว่างบุคคล โดยแสดงออกถึงบารมีให้เป็นรูปธรรมในลักษณะต่างๆ ได้แก่ เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย วัตถุเกียรติยศในครอบครอง ภาษา กริยามารยาท (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 76)

---

[7] คัมภีร์ที่มีบทบาทเกี่ยวข้องกับเรื่องพระอดีตพระพุทธเจ้า (นิยะดา เหล่าสุนทร, 2540: 169-176)

-คัมภีร์พุทธวงศ์ที่ปรากฏในพระไตรปิฎก

-คัมภีร์สัมบิณฑิตมหานิทานและคัมภีร์วิสุทธิวิลาสินีอรรถกถา

-คัมภีร์อาฏานาฏิยสูตรภาณวาร อังคุตตรนิกาย

-คัมภีร์มธุรัตถวิลาสินี

-ชินกาลมาลีปกรณ์

คัมภีร์ที่เกี่ยวกับเรื่องพุทธประวัติ

-นิทานกถาในคัมภีร์อรรถกถาชาดก หรือ ชาตกัฏฐกถา

-ชินจริต

-ชินมหานิทานกถา

-ปฐมสมโพธิฉบับล้านนา

-คัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา

ภาพชุดพุทธประวัติและชุดทศชาดก เป็นภาพของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบนโลกมนุษย์ สิ่งที่ปรากฏในภาพจึงน่าจะบอกถึงสภาพสังคมและสภาพแวดล้อมในมโนทัศน์ของผู้เขียน ซึ่งในการจัดพื้นที่ของภาพจิตรกรรมนั้น มักเล่าถึงโลกมนุษย์ที่ประกอบด้วยดินแดนสำคัญ 2 ประเภทอย่างกว้างๆ คือ ศูนย์กลาง กับดินแดนรอบนอก ที่มีความแตกต่างกันทั้งทางด้านกายภาพและความหมายเชิงสัญลักษณ์ แต่มีความสัมพันธ์ที่อาศัยซึ่งกันและกัน ศูนย์กลาง[8]ของรูปมักมีวังหรือปราสาทที่สว่างด้วยสีทองและการประดับประดาอยู่ในเมืองที่มีกำแพงล้อมรอบ การสื่อสารเรื่องราวของพุทธประวัติ และ ทศชาติ ซึ่งเป็นเรื่องราวหลักของจิตรกรรมฝาผนังนั้น เป็นการสื่อโดยอาศัยกลุ่มรูปที่มีลักษณะเด่นที่เรียกว่ารูปนาฏลักษณ์[9] ทำหน้าที่เป็นรหัสย่อ จิตรกรรมไทยเสนอมนุษย์ในฐานะที่เป็นประเภทมากกว่าเป็นปัจเจกบุคคล ตัวละครบริเวณศูนย์กลางจึงมักมีลักษณะเป็นตัวนาฏลักษณ์ที่มีท่วงท่า การแต่งกาย มีลวดลายและการประดับประดาปิดทองอย่างงดงามตามระเบียบแบบแผนที่สื่อถึงการมีอารยธรรม กลุ่มรูปเหล่านี้เป็นสิ่งที่เป็นแกนหลักในคลังของความรู้ช่าง และจะถูกนำมาเขียนครั้งแล้วครั้งเล่าโดยพลิกแพลงเฉพาะรายละเอียด หรือส่วนที่อยู่รอบนอกซึ่งมักเป็นป่าที่เขียวทึบ คนที่อยู่ห่างศูนย์กลางออกไปจะยิ่งห่างจากความเป็นนาฏลักษณ์ยิ่งขึ้น มีความเป็นอิสระจากกรอบมากขึ้นและแสดงออกทางด้านอัตลักษณ์และอารมณ์มากยิ่งขึ้น บางแห่งอาจแสดงลักษณะทางชาติพันธุ์อย่างชัดเจน เช่นรูปทหารต่างชาติ ภาพลักษณะนี้ช่างเขียนเรียกว่า ภาพกาก (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 65, 89-93, 98, 100) ภาพกากเป็นภาพของบุคคลชั้นรองหรือสามัญชนต่างๆ ที่เป็นส่วนประกอบในภาพเล่าเรื่อง มักแสดงชีวิตแบบชาวบ้านหรือท่าทางตลกขบขัน (สำนักโบราณคดี กรมศิลปากร, 2550: 395) มักเป็นตัวภาพลิง คน หรือยักษ์ในภาพเขียนไทย ซึ่งไม่ใช่ตัวเอกที่ต้องการความปราณีตบรรจง (โชติ กัลยาณมิตร, 2548: 372)

ศูนย์กลางในความคิดทางจารีตการวาดรูปไทยจึงเป็นศูนย์กลางที่นิยามด้วยวัตถุทางอารยธรรม ลักษณะเด่นของอารยธรรมที่ศูนย์กลางนั้นเป็นอารยธรรมของความงามที่เป็นสุนทรียศาสตร์ของการ

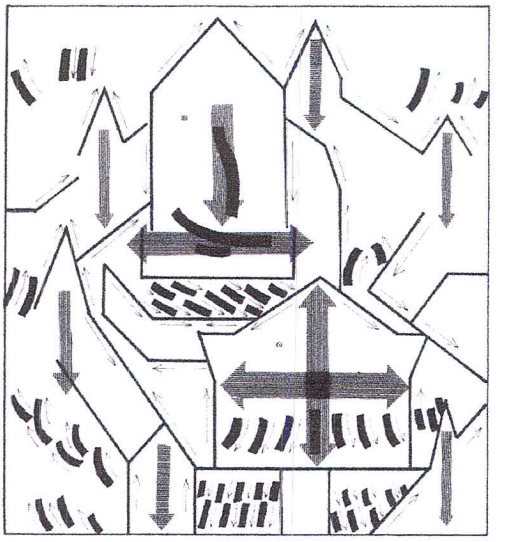
---

[8] ในวัฒนธรรมแบบฮินดู-พุทธนั้น ศูนย์กลางจะมีความหมายเป็นเขาพระสุเมรุ ตามความเชื่อว่าเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลางของจักรวาล และสัญลักษณ์ของเขาพระสุเมรุจะได้แก่ยอดแหลมของปราสาท (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 106)

[9] รูปนาฏลักษณ์ทำหน้าที่เป็นกรอบอีกประเภทหนึ่งให้กับจิตรกรรมโดยมีลักษณะเด่นคือ

1. เป็นรูปที่มีความใกล้เคียงกับลาย เป็นเส้นและองค์ประกอบที่มีความเหมาะเจาะพอดี เห็นว่างดงามแล้วไม่ควรที่จะเปลี่ยนแปลงอีก
2. รูปนาฏลักษณ์มีตำแหน่งที่สำคัญกว่ารูปอื่นในผนังทั้งหมด รายล้อมด้วยตัวละครหรือเครื่องประกอบฉากต่างๆมีสีที่เด่นเป็นพิเศษ ซึ่งมักเป็นสีทอง
3. เป็นการเล่าเรื่องที่มีแบบแผนกำหนดไว้ เนื้อหาของภาพเชื่อมโยงกับรูปแบบของการเล่าเรื่องของรูปเขียน (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 67)

บังคับให้อยู่ในกรอบ ยิ่งบริเวณที่ห่างไกลออกไป วัตถุเหล่านี้ก็จะยิ่งน้อยลงเป็นลำดับ ลักษณะการแบ่งพื้นที่ทางธรรมชาติออกจากพื้นที่ทางวัฒนธรรมนี้ มีเนื้อหาบางส่วนสอดคล้องกับการตั้งถิ่นฐานของคนไทบริเวณรอบจุดศูนย์กลางของเมืองที่มีแม่น้ำสำคัญ วัด พระพุทธรูปสำคัญ และวังที่เป็นศูนย์กลางของความมีบุญ ซึ่งผู้มีบุญสูงสุดในแผ่นดินคือพระมหากษัตริย์ รัศมีของบุญจะแผ่ออกสู่ดินแดนรอบนอกซึ่งจะเจือจางลงเมื่อระยะทางไกลออกไปมากยิ่งขึ้น ในทางภูมิศาสตร์นั้น รัศมีรอบนอกของเมืองคือที่นาและป่าซึ่งเป็นที่อยู่ของสัตว์ป่า ผี และคนที่ไม่ใช่คนไทย และอยู่ไกลเกินกว่าที่รัศมีของบุญจะแผ่ไปถึง (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 89-96)



ภาพที่ 34-35 การวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังในวัดคงคาราม จ.ราชบุรี ตามแนวคิดของ อาจารย์ชลูด นิ่มเสมอ ที่แสดงความเคลื่อนไหวโดยมีองค์ประกอบหลักของภาพเป็นศูนย์กลาง และมีองค์ประกอบย่อยเคลื่อนไหวอยู่รอบนอก

ที่มา : ชลูด นิ่มเสมอ, 2532: 38-39

การสื่อความหมายของงานจิตรกรรมในงานสถาปัตยกรรม

เมื่อพิจารณาวัตถุประสงค์ของการเขียนจิตรกรรมในงานสถาปัตยกรรมโดยโยงเข้ากับระบบการสื่อความหมายและการอ้างอิงในเชิงสัญลักษณ์ วัดจึงเป็นศูนย์กลางของการศึกษาที่ปลูกฝังคุณธรรม ควบคู่ไปกับวิชาความรู้ต่าง ๆรวมถึงการถ่ายทอดมโนทัศน์สู่สังคม ผ่านทางสื่อและกิจกรรมต่าง ๆและภาพจิตรกรรมในอาคาร ภาพจิตรกรรมที่มีแบบแผนเฉพาะและมีความสัมพันธ์กับการใช้งานของอาคาร จึงเกี่ยวข้องกับการกำหนดความหมายเชิงสัญลักษณ์พิเศษให้กับตัวอาคาร[10] เช่น การเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญบนผนังด้านสกัดด้านหน้าพระประธานและภาพจักรวาลส่วนกามภูมิบนผนังสกัดด้านหลังโดยประดิษฐานพระพุทธรูปประธานไว้ที่ศูนย์กลางแห่งจักรวาลนั้น เกิดจากการตีความของจิตรกรที่เน้นย้ำในเรื่องสถานะอันสูงส่งและความยิ่งใหญ่ของพุทธภาวะ ที่เหนือกว่าสถานะแห่งชีวิตทั้งมวลในอนันตจักรวาล (เสมอชัย พูลสุวรรณ, 2539: 121,148)

ความเป็นอาณาจักรหรือรัฐเชื่อมโยงกับชุมชนที่มีวัดเป็นศูนย์รวมจิตใจ วัดเป็นตัวกลางที่เชื่อมต่อระหว่างวังกับบ้านหรืออีกนัยหนึ่งระหว่างกษัตริย์กับราษฎร (สมคิด จิระทัศนกุล, 2554: 28-29) การปกครองสมัยโบราณได้ใช้ศาสนาเป็นแม่แบบในการปกครองและใช้ในการอ้างสิทธิ์ เพื่อให้เกิดความชอบธรรมแก่ชนชั้นปกครองในการปลูกฝังความคิดเรื่องอำนาจและการปกครองแก่ประชาชน (ชัยอนันท์ สมุทรวานิช,2519 อ้างใน ปรีย์ญาณี ประสพเนตร, 2542: คำนำ) การเมืองการปกครองไทยสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ได้อาศัยการพึ่งพิงกันระหว่างสถาบันทางอำนาจและสถาบันทางศาสนา ศาสนสถานพึ่งพิงการอุปถัมภ์เชิงวัตถุจากผู้ปกครอง ในขณะที่อำนาจของผู้ปกครองได้อาศัยอุดมการณ์ทางศาสนาเป็นฐานรองรับ องค์พระมหากษัตริย์ได้อาศัยคติเรื่องธรรมราชาเป็นแบบอย่างของราชาผู้ปกป้อง

---

[10] จิตรกรรมที่ปรากฏร่วมกับตัวอาคารได้สื่อความหมายโดยเชื่อมโยงเข้ากับส่วนประกอบของจักรวาล มีกฎเกณฑ์และตำแหน่งในการเขียนภาพในส่วนต่าง ๆของสถาปัตยกรรมที่มีผลต่อการรับรู้ของคน ดังนี้ (สมชาติ มณีโชติ,2529 : 32)

-ผนังหุ้มกลองด้านหน้าพระประธานเหนือขอบประตู เขียนภาพพุทธประวัติมารผจญ

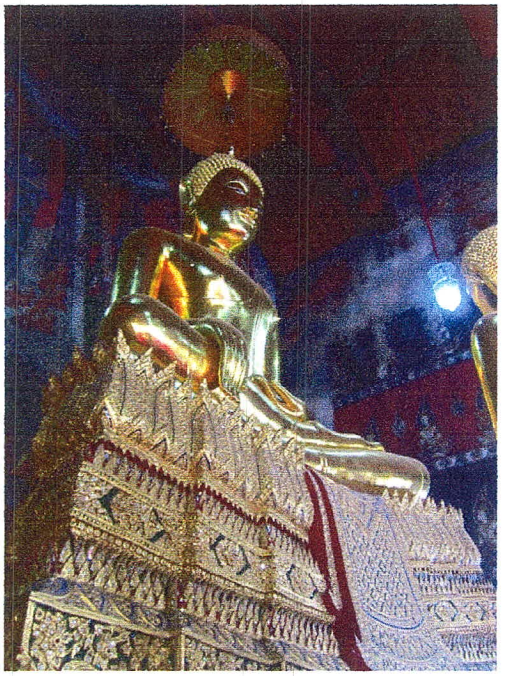
-ผนังหุ้มกลองด้านหลังพระประธาน นิยมเขียนภาพไตรภูมิ แต่บางแห่งเขียนภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เปิดโลกทั้งสามให้เห็นเป็นโลกสวรรค์ โลกมนุษย์ และบาดาล หรือนรกภูมิ

-ผนังด้านข้างหรือขอบหน้าต่างทั้งสองข้างหรือบนคอสอง นิยมเขียนภาพเทพชุมนุมหรือภาพอดีตพุทธ

-ผนังห้องระหว่างช่องหน้าต่าง นิยมเขียนภาพ พุทธประวัติ หรือ ชาดก

-บานประตู-บานหน้าต่าง นิยมเขียนภาพทวารบาล

ศาสนา และปกครองให้อาณาประชาราษฎร์ดำเนินชีวิตไปตามครรลองแห่งการหลุดพ้นทุกข์ (Tambiah: 1976; สายชล, 2524 อ้างถึงใน ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 72) พระราชาเป็นผู้ควบคุมวงล้อแห่งธรรมะ ที่มีพระสงฆ์เป็นเครือข่ายที่ทำให้เกิดสภาวะความเป็นธรรมะขึ้นในสังคม (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 72)



ภาพที่ 36 จิตรกรรมบริเวณหลังองค์พระประธาน วัดสุวรรณารามฯ

ภาพจิตรกรรมได้สะท้อนเนื้อหาเกี่ยวกับอำนาจและนโยบายของทางการที่ต้องการถ่ายทอดสู่สังคม การจัดระเบียบในงานจิตรกรรมในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ สอดคล้องกับแนวคิดในการปกครองและการจัดระเบียบทางสังคมที่สามารถพบได้ในปรากฏการณ์อื่นๆ เช่น การจัดแบ่งคนออกเป็นกลุ่มเพื่อการควบคุมแรงงาน ตำแหน่งทางสังคมและความสัมพันธ์ต่างๆแสดงออกมาในรูปของกำหนดหน้าที่ตามกฎหมายรวมถึงการสะท้อนออกมาในลักษณะทางกายภาพของเมือง ที่มีเมืองหลวง เมืองชั้นในเมืองชั้นนอก และประเทศราช อยู่รอบนอก ความสัมพันธ์ระหว่างกรอบกับองค์ประกอบย่อยจึงเป็นความสัมพันธ์ของการควบคุม โดยมีศูนย์กลางเป็นผู้ควบคุมทรัพยากรหรือความรู้บางอย่าง ความคิดพื้นฐานนี้จะปรากฏในสื่อทางวัฒนธรรมอื่นๆ เช่นการแสดงอรรถาธิบายถึงที่มาของความแตกต่างดังที่ปรากฏในวรรณกรรมทางศาสนา การระบุฐานะและหน้าที่ของบุคคลตามกฎหมาย ในนาฏกรรม ดนตรี และศิลปกรรมแขนงต่างๆที่อยู่ในจารีตของราชสำนัก (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 105-106, 120)

ภาพจิตรกรรมจึงเป็นงานที่มุ่งสื่อเนื้อหาที่เป็นโลกทัศน์ส่วนรวม ภาพที่เกิดขึ้นจึงเป็นภาพของสังคมที่หล่อหลอมขึ้นจากโลกทัศน์ของสังคมชั้นสูง (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 71-72, 118) ผ่านทางฝีมือของช่างที่เขียนจิตรกรรมซึ่งเป็นภาษาที่เน้นความมีแบบแผนสูง การผลิตงานจิตรกรรมฝาผนังจึงเป็นกระบวนการที่ชนชั้นสูงมีส่วนในการกำกับ ควบคุม เพื่อให้สามารถรักษาความมีแบบแผนได้รับการถ่ายทอดต่อๆไป (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 89) กระบวนการดังกล่าวได้ทำให้สารทางวัฒนธรรมที่กำหนดโดยชนชั้นปกครองได้ปรากฏขึ้นในสังคม

พัฒนาการทางเนื้อหาและแนวคิดของงานจิตรกรรมในวัด

จิตรกรได้นำเสนอเนื้อหาทางศาสนาและสังคมโดยการกลั่นกรองผ่านจิตรกรรมซึ่งเป็นสื่อที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ ความหมายที่แสดงถึงระเบียบของความสัมพันธ์ทางสังคมจึงสะท้อนผ่านระเบียบแบบแผนของจิตรกรรมประเพณีที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดเรื่องปรัมปราคติ ลักษณะดังกล่าวสืบเนื่องมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี จนถึงช่วงรัตนโกสินทร์ ที่มีเนื้อหาของงานจิตรกรรมฝาผนังตามลำดับพัฒนาการของงานช่าง ดังนี้ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์: 2556, 397)

สมัยรัชกาลที่ 1-2 จิตรกรรมแบบไทยประเพณี

สมัยรัชกาลที่ 3 จิตรกรรมแบบไทยประเพณีและแบบนอกอย่าง (อิทธิพลศิลปะจีน)

สมัยรัชกาลที่ 4 จิตรกรรมที่ปรับเปลี่ยนสู่สัจนิยม

สมัยรัชกาลที่ 5 จิตรกรรมเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์

สมัยรัชกาลที่ 6-7 จิตรกรรมแบบย้อนยุค แบบไทยประเพณี และแบบตะวันตก

จิตรกรรมในรัชกาลปัจจุบัน ศิลปะร่วมสมัย

พัฒนาการทางสังคมที่ได้รับอิทธิพลจากกระแสสำคัญจากวัฒนธรรมสัจนิยมตะวันตกเป็นแรงผลักดันให้ชนชั้นนำเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์และวิธีคิด ซึ่งส่งผลต่อปรัมปราคติและแนวเรื่องที่ใช้ในการเขียนภาพ (สันติ เล็กสุขุม: 2548, 20) โดยเฉพาะในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 5 มโนทัศน์

ของชนชั้นปกครองและแนวทางการพัฒนาประเทศได้ปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับมาตรฐานสากล [11] ซึ่งส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลง "อุดมคติร่วมทางสังคม" ในระดับประเทศ [12] อันได้แก่ *"ประการแรก เป็นการเปลี่ยนแปลงอุดมคติทางสังคมและศาสนาจากที่เคยอ้างอิงจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิมาสู่จักรวาลทัศน์สมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์ ประการที่สอง การเกิดขึ้นของอุดมคติเรื่อง ความศิวิไลซ์ ที่ถูกใช้เป็นมาตรวัดความเจริญสมัยใหม่ของสังคมสยามโดยมีต้นแบบคือวัฒนธรรมตะวันตก และประการที่สาม คือ การเปลี่ยนแปลงอุดมคติทางการเมืองจาก ระบอบพระเจ้าราชาธิราช มาสู่ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์.."* (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2547: 20-21) ซึ่งนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของสำนึกทางประวัติศาสตร์ของประเทศในต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ที่ส่งผลให้ความคิดเกี่ยวกับเวลา และ สถานที่ ซึ่งเปลี่ยนไปอิงกับสภาพความเป็นจริง เช่น การรับรู้อาณาเขตของประเทศที่แน่นอน การที่อำนาจปกครองพยายามมีอำนาจเหนือหัวเมืองและประเทศราชอย่างเป็นรูปธรรม รวมถึงการเปลี่ยนแปลงทางความคิดเรื่องเวลา รัฐ และกษัตริย์ นอกจากนี้ การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจของประเทศหลังการทำสนธิสัญญาการค้าเสรีได้ส่งผลให้ราษฎรเข้ามามีบทบาทสำคัญต่อรายได้ของรัฐมากขึ้น รัฐมองเห็นความสำคัญของราษฎรและให้ความสำคัญแก่ "ผลรวมของหน่วยย่อย"ในรัฐ อันจะทำให้เกิดความคิดเรื่อง "ชาติ" ขึ้นมาในสมัยรัชกาลที่ 5 (อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์: 2538, 311-314) พัฒนาการของประเทศในด้านต่างๆ ได้แก่ เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง และศิลปวัฒนธรรม จึงโยงเข้าสู่ศูนย์กลางในราชธานีที่ทวีความสำคัญมากขึ้นเป็นลำดับ

โลกทัศน์ชนชั้นปกครองที่ปรับเปลี่ยนให้ตอบรับกับกระแสการเปลี่ยนแปลงของโลกได้สะท้อนสู่การปลี่ยนแปลงของภาพจิตรกรรมจารีต จิตรกรรมพุทธศาสนาในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ได้พยายามหาวิธีใหม่ในการสื่อสาร จากสื่อที่มีคำและประโยคจำกัด ไปเป็นสื่อที่พยายามขยายรูปแบบและวิธีสื่อให้กว้างขวางหลากหลายขึ้น เช่น การขยายบทบาทของอาคารบ้านเรือนไปเป็นตัวกำหนดขอบเขตของเนื้อเรื่อง [13] โครงสร้างและรายละเอียดของภาพนั้นได้ปรับเปลี่ยนทีละน้อย เช่นการที่ตัวกากหรือตัวแทนชาวบ้านซึ่งเป็นสามัญชนนั้นมีพื้นที่เพิ่มขึ้น มีการแสดงออกทางด้านอัตลักษณ์มากขึ้นและมี

---

[11] การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวด้วยเหตุผลทางด้านความมั่นคงและการรักษาอธิปไตยของชาติ ในขณะนั้นประเทศโดยรอบสยามได้ตกเป็นอาณานิคมของชาติยุโรปแล้วเกือบทั้งหมด สิ่งสำคัญที่ทางการต้องเร่งดำเนินการในขณะนั้นคือ การปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์ของประเทศให้ดูทันสมัยและมีอารยธรรมสูงส่งตามมาตรฐานยุโรป ขณะเดียวกันก็ต้องสร้างความเป็นเอกภาพผ่านทางศิลปวิทยาการด้านต่างๆ โดยการรวมศูนย์การปกครองตามแนวคิดในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์

[12] การเปลี่ยนแปลง "อุดมคติร่วมทางสังคม" ในระดับประเทศเกิดขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่ 3–รัชกาลที่ 5 (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2547)

[13] จิตรกรรมไทยโบราณมักใช้เส้นสินเทาเป็นแนวแบ่งภาพ มักเขียนเป็นเส้นหยักฟันปลา พบในงานศิลปะตั้งแต่อยุธยาตอนปลาย (กองโบราณคดี กรมศิลปากร,2550: 511)

ชีวิตชีวามากขึ้น เนื้อเรื่องมีความหลากหลายมากขึ้น[14] (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล: 2536, 111-116) มีการการเขียนภาพทัศนียภาพที่มีขอบเขตตามจริง ปรากฏภาพของผู้คนที่แต่งกายเหมือนชาวยุโรป และบ้านเมืองที่มีสถาปัตยกรรมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากยุโรปมากขึ้น รวมถึงวิทยาการที่ทันสมัยจากโลกภายนอกเช่น เรือกลไฟ ซึ่งในช่วงเวลานี้ เริ่มมีการกล่าวถึงวิถีชีวิตของมุสลิมเชื้อชาติต่างที่อยู่ร่วมกับสังคมสยามมากขึ้น เช่น ภาพ แขกแพ แขกดูไก่ชน แขกเดินอยู่นอกกำแพงเมือง และทหารแขก เป็นต้น

เนื้อหาในงานจิตรกรรมที่ปรากฏภาพมุสลิม

จิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏภาพมุสลิม เนื้อเรื่องหลักส่วนมากเป็นภาพพุทธประวัติและภาพทศชาติชาดก โดยเฉพาะในภาพมารผจญ มหาชนกชาดก และ มโหสถชาดก บางแห่งปรากฏในไตรภูมิ เทพชุมนุม และทวารบาลบนบานประตูและหน้าต่าง โดยมีรายละเอียดของภาพดังนี้

พุทธประวัติ คือประวัติความเป็นมาของพระพุทธเจ้า ภาพพุทธประวัติในงานจิตรกรรมไทยประเพณีเป็นการวางภาพโดยการลำดับเหตุการณ์สำคัญเป็นตอนๆ พุทธประวัติมีผู้แต่งไว้หลายสำนวน สำนวนที่เป็นที่ยอมรับในการอธิบายเนื้อหาในงานจิตรกรรมไทยประเพณีคือ พระปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาปรมานุชิตชิโนรส ประกอบไปด้วย 29 ปริเฉท[15] (เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, 2556: 130) ปริเฉทที่มักพบภาพของมุสลิมปรากฏอยู่ได้แก่ มารวิชัยปริวรรต ซึ่งมักปรากฏร่วมกับไพร่พลของกองทหารชาติต่างๆ

---

[14] รวมถึงการใช้ภาษาระบบใหม่ เช่นภาพของขรัวอินโข่ง ที่วัดบวรนิเวศ และวัดบรมนิวาส เป็นต้น

[15] 29 ปริเฉท (ตอน) ประกอบด้วย

1.วิวาหมงคลปริวรรต 2.ดุสิตปริวรรต 3.คัพภาหิกขมนปริวรรต 4.ลักขณปริคคาหกปริวรรต 5.ราชาภิเษกปริวรรต 6.มหาภินิกขมณปริวรรต 7.ทุกรกิริยาปริวรรต 8.พุทธบูชาปริวรรต 9.มารวิชัยปริวรรต 10.อภิสัมโพธิปริวรรต 11.โพธิสัพพัญญุปริวรรต 12.พรหมัชเฌสนปริวรรต 13.ธัมมจักกปริวรรต 14.ยสบรรพชาปริวรรต 15.อุรุเวลคมนปริวรรต 16.อัครสาวกบรรพชาปริวรรต 17.กปิลวัตถุมนปริวรรต 18.พิมพาพิลาปปริวรรต 19.สักยบรรพชาปริวรรต 20.เมตไตรยพยากรณ์ปริวรรต 21.พุทธปิตุนิพพานปริวรรต 22.ยมกปาฏิหาริย์ปริวรรต 23.เทศนาปริวรรต 24.เทโวโรหนปริวรรต 25.อัครสาวกนิพพานปริวรรต 26.มหาปรินิพพานปริวรรต 27.ธาตุวิภัชนปริวรรต 28.มารพันธปริวรรต 29.ธาตุอันตรธานปริวรรต (เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, 2556: 130-154)

ภาพที่ 37-38 มารผจญ วัดดุสิตดาราม

ภาพที่ 39-40 วิทยาธร วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี

เทพชุมนุม เป็นภาพเทวดาและนางฟ้าเหาะในกลางอากาศเป็นหมู่ มักเขียนประดับผนังโบสถ์วิหาร ให้อยู่ส่วนที่อยู่สูงเหนือขอบหน้าต่างด้านบนภายในอาคาร ภาพเขียนเทพชุมนุมนี้จะเขียนให้บ่ายหน้าไปทางพระประธาน ในทำนองว่าเหาะไปเฝ้าพระพุทธเจ้า[16] (โชติ กัลยาณมิตร, 2548: 246) คติการเขียนภาพเทพชุมนุมที่ผนังด้านซ้ายและขวาของพระประธานมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย ภาพเทพชุมนุมที่เก่าที่สุดน่าจะเป็นที่วัดใหม่ประชุมพล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยเขียนเป็นแถวเทวดานั่งพนมมือพร้อมดอกไม้นมัสการพระเจดีย์สลับกับเจดีย์ ภาพเทพชุมชนุมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนิยมวาดเรียงลำดับเป็นชั้นๆบริเวณผนังทั้ง 2 ด้านของพระประธานเหนือขอบหน้าต่าง โดยวาดปะปนกันทั้ง

[16] คติที่เขียนภาพผนังเทพชุมนุมไว้ส่วนที่สูงที่สุดของผนังเนื่องจากว่าส่วนที่สูงที่สุดนั้นเหมาะที่จะเป็นภาพสวรรค์มากกว่าภาพอื่นๆเพราะในทางคติโลกนิยมว่าสวรรค์เป็นส่วนที่สูงสุด และ ส่วนที่สุดของภาพไม่ควรจะเป็นภาพเรื่องราว เพราะผู้ดูซึ่งอยู่ที่ระดับพื้นอาคารจะมองไม่เห็นว่าเป็นภาพเรื่องอะไร (โชติ กัลยาณมิตร, 2548: 246-247)

เทวดา ครุฑ นาค ยักษ์ พระอินทร์ พระพรหม (เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, 2556: 164) ปรากฏภาพของเทพชุมนุมที่แต่งกายคล้ายแขกในวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี

ทศชาติชาดก ตามความเชื่อของพุทธศาสนิกชน ชาดกหมายถึงเรื่องราวในพระชาติก่อนๆของพระพุทธเจ้าที่ได้บำเพ็ญบารมีก่อนที่จะได้มาเป็นเจ้าชายสิตธัตถะ ซึ่งเป็นชาติสุดท้ายที่ได้ตรัสรู้พระสัมโพธิญาณ (โชติ กัลยาณมิตร, 2548: 171) นิบาตชาดกมีทั้งหมด 547 เรื่อง ซึ่งการเขียนให้ครบทั้งหมดนั้นเป็นไปด้วยความยากลำบากและใช้เนื้อที่มาก จึงมักพบการเขียนทศชาติชาดกหรือมหานิบาตชาดกซึ่งเป็นชาดก 10 เรื่องสุดท้ายที่รวมอยู่ในนิบาตชาดกบนผนังอุโบสถและในสมุดร่วมกับไตรภูมิ (สันติ เล็กสุขุม, 2524: 22) ทศชาติชาดกประกอบด้วย (สำนักโบราณคดี กรมศิลปากร, 2550: 237)

1.เตมียกุมารชาดก บำเพ็ญเนกขัมมบารมี (ความไม่มีกามกิเลส ละทิ้งชีวิตทางโลกโดยการออกบวช)

2.มหาชนกชาดก บำเพ็ญวิริยบารมี (ความเพียร พยายามและตั้งใจแน่วแน่เพื่อให้บรรลุเป้าหมาย คือความสำเร็จ)

3.สุวรรณสามชาดก บำเพ็ญเมตตาบารมี (ความเมตตา กรุณาต่อสรรพสัตว์ มวลมนุษย์และเทพยดา)

4.เนมิราชชาดก บำเพ็ญอธิษฐานบารมี (การตั้งใจมั่น การตัดสินใจ การตั้งความปรารถนาที่จะทำความดี)

5.มโหสถชาดก บำเพ็ญปัญญาบารมี (ความมีปัญญาในการหยั่งรู้ รู้เหตุรู้ผล ไม่หลงเชื่ออย่างงมงาย)

6.ภูริทัตชาดก บำเพ็ญศีลบารมี (การงดเว้นจากการประพฤติผิดทางกาย วาจา ใจ รู้จักควบคุมและมีความสำนึกถูกผิด)

7.จันทกุมารชาดก บำเพ็ญขันติบารมี (ความอดทนอดกลั้นต่อความลำบาก ความทุกขเวทนา ความเจ็บปวด และอำนาจกิเลส)

8.พรหมนารทชาดก บำเพ็ญอุเบกขาบารมี (ความมีสติหนักแน่น วางเฉยแบบวางใจเป็นกลาง มีความยุติธรรม มีเหตุผล ไม่ลุ่มหลงหรือเอนเอียง)

9.วิทูรบัณฑิต บำเพ็ญสัจจบารมี (ความซื่อสัตย์ จริงใจ มีสติ ซื่อตรง ไม่โกหกหลอกลวง รักษาคำมั่นสัญญาหรือสัจจะของตน)

10.เวสสันดรชาดก บำเพ็ญทานบารมี (ความเสียสละ การให้ การแบ่งปัน การบริจาคอันยิ่งใหญ่ แม้บุตร และ ภริยา ถือเป็นการเสียสละอย่างสูง)

ปรากฏภาพมุสลิมเป็นส่วนหนึ่งของการเล่าเรื่องในชาดกบางตอน ได้แก่ ภาพมหาชนกชาดก มโหสถชาดก และ พรหมนารทชาดก เป็นต้น

ภาพที่ 41-42 มโหสถชาดก วัดสุวรรณารามฯ

ภาพที่ 42-43 มหาชนกชาดก วัดคงคาราม จ.ราชบุรี

ภาพที่ 44-45 พรหมนารทชาดก วัดคงคาราม จ.ราชบุรี

ไตรภูมิ ไตรภูมิพระร่วงเป็นพระราชนิพนธ์ของพระมหาธรรมราชาลิไท เป็นการแสดงจักรวาลตามแนวคิดทางพระพุทธศาสนา ไตรภูมิแปลว่าแดนสาม คือกามภูมิ รูปภูมิ และ อรูปภูมิ พุทธศาสนิกชนมีความเชื่อว่า จะต้องไปเกิดในนรก สวรรค์ ด้วยบาปบุญคุณโทษที่ตนทำไว้ เดิมนิยมเขียนเรื่องไตรภูมิในสมุดข่อย เรื่องไตรภูมิที่พบในจิตรกรรมฝาผนังระยะแรก อยู่ในปลายสมัยอยุธยาราว พ.ศ. 2231-2245 ที่ตำหนักพุทธโฆษาจารย์ในวัดพุทไธสวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (สันติ เล็กสุขุม , 2524: 31) ปรากฏภาพของคนที่แต่งกายคล้ายแขกในส่วนของผู้ดูแลในนรก และภาพเงือกตัวผู้ในทะเลแห่งหิมพานต์ในเขาพระสุเมรุบนผนังด้านหลังพระประธาน ซึ่งเป็นผนังที่แสดงเรื่องราวของไตรภูมิ วัดคงคาราม จ.ราชบุรี (น ณ ปากน้ำ, 2537: 65)

ภาพที่ 46-47 ไตรภูมิ วัดคงคาราม จ.ราชบุรี

ทวารบาล หมายถึงผู้ดูแลรักษาประตูหรือทางเข้าสู่ศาสนสถาน อาคารอันศักดิ์สิทธิ์ หรือเขตพระราชฐาน พุทธศาสนิกชนมีความเชื่อว่าทวารบาลสามารถปกป้องไม่ให้สิ่งชั่วร้ายผ่านเข้าไปยังอาคารสถานที่ ภาพทวารบาลที่ปรากฏบนบานประตูหรือหน้าต่างมีหลายรูปแบบ เช่น เทวดา อสูร เทพ มนุษย์ ฯลฯ (สำนักโบราณคดี กรมศิลปากร, 2550: 234, สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2546: 22)

ภาพที่ 48 ทวารบาล วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร

ในช่วงสมัยรัชกาลที่2-3 ได้ปรากฏรูปแบบใหม่ เช่น การเขียนทวารบาลด้านหลังประตูและหน้าต่าง หรือบางครั้งภาพเทพ เทวดา อสูร หรือเซี่ยวกาง กลายเป็นภาพทหารหรือชาวต่างชาติ ซึ่งน่าจะมาจากความเชื่อที่เริ่มเสื่อมถอยลงและการคบหากับต่างชาติมากขึ้น หรืออาจเป็นภาพสะท้อนความรู้สึกของคนไทยที่มีต่อชาวต่างชาติว่าเปรียบได้ดังเทพ อสูร หรือสิ่งที่น่าเกรงกลัวพอที่จะนำมาป้องกันศาสนสถานได้ (สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2546: 30)

ปรากฏภาพของมุสลิมร่วมกับชนชาติต่าง ๆบนบานหน้าต่างวิหารทิศวัดพระเชตุพนฯและบนบานหน้าต่างหอไตรวัดสระเกศฯ รวมถึงบานประตูวิหารทิศวัดพระเชตุพนฯ และพระอุโบสถวัดสระเกศฯ ภาพต่าง ๆที่กล่าวมานี้ จะวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของมุสลิมกับภาพที่ปรากฏต่อไปในบทที่ 5