จิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 : วิเคราะห์ที่มารูปแบบและพัฒนาการ

โดย
นางสาวอมรรัตน์ จริงวาจา

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

จิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 : วิเคราะห์ที่มารูปแบบและพัฒนาการ

โดย
นางสาวอมรรัตน์ จริงวาจา

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

FLORAL AND FOLIATE PATTERNS IN THE REIGNS OF KING RAMA LLL AND KING RAMA LV : THE ANALYSIS OF THEIR ORIGINS, STYLE AND DEVELOPMENT

By

MISS Amornrat JINGWAJA

A Thesis Submitted in partial Fulfillment of Requirements

for Master of Arts (ART HISTORY)

Department of Art History

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2017

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	จิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 : วิเคราะห์ที่มารูปแบบและพัฒนาการ
โดย	อมรรัตน์ จริงวาจา
สาขาวิชา	ประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ ธารทัศนวงศ์)

พิจารณาเห็นชอบโดย

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช)

..... ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ศาสตราจารย์ ดร. สันติ เล็กสุขุม)

56107211 : ประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : จิตรกรรมลายแผง, รัชกาลที่ 3 - รัชกาลที่ 4

นางสาว อมรรัตน์ จริงวาจา: จิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 : วิเคราะห์ที่มารูปแบบและพัฒนาการ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ที่มา รูปแบบ และพัฒนาการของจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นจิตรกรรมที่ไม่มีเนื้อหาเรื่องราว แต่มุ่งเน้นการประดับลวดลายโดยเฉพาะลวดลายดอกไม้ที่พบความนิยมในการประดับภายในพระอารามหลายแห่งมีตำแหน่งการประดับทั้งบนผนังและบนเสาร่วมในประธาน โดยมีข้อมูลหลักของแหล่งการศึกษาจากพระอารามต่างๆในสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 ที่มีประวัติว่าพระองค์โปรดเกล้าฯให้สร้างหรือบูรณะปฏิสังขรณ์

ผลการศึกษาสรุปได้ว่า การประดับเพื่อความงามและสร้างบรรยากาศความสงบภายในอาคารเป็นที่นิยมมากในงานประดับพระอารามโดยเฉพาะสมัยรัชกาลที่ 3 มักประดับลวดลายดอกลอยก้านแย่งหรือลวดลายดอกไม้ร่วงที่พัฒนามาจากลวดลายในอิทธิพลศิลปะจีนส่วนการใช้ลวดลายจากอิทธิพลตะวันตกและการใช้สีต่างๆของเสาร่วมในประธานอย่างโดดเด่น ถือเป็นพัฒนาการที่มีเอกลักษณ์สำคัญในสมัยรัชกาลที่ 4 อันกล่าวได้ว่ารายละเอียดต่างๆและพัฒนาการของจิตรกรรมลายแผงเป็นการสะท้อนความนิยมในแต่ละสมัย

56107211 : Major (ART HISTORY)
Keyword : FLORAL AND FOLIATE PATTERNS, KING RAMA III AND KING RAMA IV

MISS Amornrat JINGWAJA: Floral and Foliate Patterns in the Reigns of King Rama lll and King Rama lV : The Analysis of their Origins, Style and Development Thesis advisor : Assistant Professor Achirat Chaiyapotpanit, Ph.D.

This thesis is aimed to study the floral and foliate patterns in the reigns of King Rama lll and King Rama lV: To analyze their origins, styles and development. There were many temples that were built or repaired in the reigns of King Rama III and King Rama IV were decorated their walls and pillars painting with the floral and foliate patterns.

The conclusion of this research are ; the decorate patterns were used for create a special feeling and peacefulness of the beautiful walls painting in the room especially in the reigns of King Rama lll. The floral and foliate patterns the form of lotus bud and falling flower of wall painting were developed by the motif from Chinese arts influence. And the another one is in the reign of King Rama lV ,The pillars were represented some identity of color and decorate with European motif, the development that reflect the style of this reign. So the study floral and foliate patterns in the Reigns of King Rama lll and King Rama lV are developed depend on the popularity by influence in each reigns.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยความกรุณาจากบุคคลหลายท่าน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. สันติ เล็กสุขุม และ ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ผู้ให้คำแนะนำเริ่มแรกอันเป็นจุดเริ่มต้นในการศึกษาเรื่องนี้ อีกทั้งศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ยังกรุณารับเป็นประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. สันติ เล็กสุขุมที่กรุณารับเป็นกรรมการสอบวิทยานิพนธ์เช่นกัน และขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช อาจารย์ผู้ดูแลวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำปรึกษา แนะนำแนวทางในการค้นคว้า ตลอดจนสละเวลาอันมีค่าช่วยตรวจแก้ไขวิทยานิพนธ์ฉบับนี้หลายครั้งจนสำเร็จลุล่วง

ขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะทุกท่าน ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ ให้ความเมตตาและคำแนะนำชี้แนะต่างๆตลอดระยะเวลาการศึกษาในคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

ขอกราบขอบพระคุณครอบครัวและผู้ใหญ่ทุกท่านที่ผู้วิจัยให้ความเคารพนับถือ ที่คอยห่วงใยให้กำลังใจและให้การสนับสนุนทุกประการจนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วง

ขอขอบคุณพี่ๆน้องๆเพื่อนๆนักศึกษาปริญญาโท สำหรับมิตรภาพและช่วงเวลาแห่งประสบการณ์ที่ได้เรียนรู้ร่วมกันตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา

ขอขอบคุณเพื่อนๆ รุ่นพี่ รุ่นน้อง ทั้งในคณะต่างคณะ และต่างสถาบัน ตลอดจนเพื่อนร่วมงาน เจ้าหน้าที่และผู้เกี่ยวข้องทุกท่านที่เป็นกำลังใจและสละเวลาหยิบยื่นน้ำใจคอยให้ความช่วยเหลือเรื่องต่างๆเสมอมา

ท้ายที่สุด คุณค่าและประโยชน์ที่เกิดจากการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบเป็นเครื่องบูชาพระคุณบิดา มารดา และครูบาอาจารย์ ตลอดจนผู้ที่ให้ความอนุเคราะห์ทุกท่าน

อมรรัตน์ จริงวาจา

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ฌ

บทที่ 1 3

บทนำ 3

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 3

ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา 6

สมมุติฐานของการศึกษา 6

ขอบเขตของการศึกษา 7

เงื่อนไขและข้อตกลง 7

ขั้นตอนการศึกษาและวิธีการศึกษา 7

แหล่งข้อมูล 8

ผลที่คาดว่าจะได้รับ 8

บทที่ 2 9

ที่มาและรูปแบบของจิตรกรรมลายแผงก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 9

1. สมัยอยุธยาตอนปลาย 10

1.1 ลวดลายดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ 10

1.2 ลายกุดั่นดอกลาย หรือ ลายแผงกุดั่นดอกลอย 16

1.3 บทบาทจากประโยชน์ใช้สอยของผ้าในงานประดับอาคาร 26
2. สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก่อนรัชกาลที่ 3 29
2.1 ลายดอกพุดตานก้านแย่ง 30
2.2 บทบาทของลวดลายดอกไม้จากอิทธิพลศิลปะจีนในการผูกลายสมัยรัตนโกสินทร์ 34
3. สรุปประเด็นสำคัญ 38
บทที่ 3 39
พัฒนาการของจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 39
1. ลักษณะทั่วไปของจิตรกรรมลายแผง 40
2. ตำแหน่งการประดับจิตรกรรมลายแผง 43
2.1 การประดับจิตรกรรมลายแผงภายนอกอาคาร 44
2.2 การประดับจิตรกรรมลายแผงบนผนังภายในอาคาร 49
2.3 การประดับจิตรกรรมลายแผงบนเสาร่วมในประธาน 54
2.4 สรุปปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งการประดับจิตรกรรมลายแผง 62
3. ลวดลายและระเบียบการจัดวางที่ปรากฏในจิตรกรรมลายแผง 63
3.1 ลวดลายดอกพุดตาน 63
3.2 ลวดลายดอกบัว 69
3.3 ลวดลายเทพพนม 75
3.4 ลวดลายภาพสัตว์ 78
3.5 ลวดลายเครื่องตกแต่งจากอิทธิพลตะวันตก 82
3.6 ระเบียบและการจัดวางลวดลายบนเสาร่วมในประธานที่สัมพันธ์กับโครงสร้างระเบียบผ้า..84
4. การใช้สีและเทคนิคที่ปรากฏในจิตรกรรมลายแผง 89
4.1 การใช้สีในจิตรกรรมลายแผง.....89
4.2 การปิดทองบนลวดลายของจิตรกรรมลายแผง.....95
5. ความหมายของลวดลายในงานจิตรกรรมลายแผงประดับผนัง 96

5.1 ความหมายของลวดลายดอกไม้ในงานจิตรกรรมลายแผงประดับผนัง 97
5.2 ความหมายของลวดลายเทพพนมในงานจิตรกรรมลายแผงประดับผนัง.....100
6. สรุปประเด็นสำคัญ 101
บทที่ 4 107
บทสรุป.....107
รายการอ้างอิง 111
ประวัติผู้เขียน 115

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	ร่องรอยจิตรกรรมลายแผงดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ภายในเรือนธาตุเจดีย์ประธานทรงสี่เหลี่ยมเพิ่มมุม วัดใหม่ประชุมพล อำเภอนครหลวง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา	11
1.1	ภาพถ่ายเก่าแสดงหลักฐานจิตรกรรมลายแผงดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ภายในเรือนธาตุเจดีย์ประธานทรงสี่เหลี่ยมเพิ่มมุมวัดใหม่ประชุมพล	11
2	ปูนปั้นประดับผ้าทิพย์ด้านหน้าฐานพระพุทธประธานทรงเครื่องใหญ่ ภายในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล ที่มีดอกลอยเป็นลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์กลับหัวลง	12
3	รูปทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ด้านหลังเทวดา ที่ผนังตอนบนฝั่งขวาของพระพุทธรูปประธาน ภายในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล	13
4	สภาพปัจจุบันของพื้นที่ส่วนบนของผนังภายในระเบียงคดเมรุทิศ – เมรุรายทิศใต้ วัดไชยวัฒนารามไม่ปรากฏภาพทรงพุ่มข้าวบิณฑ์แล้ว	14
5	ลายก้านขดที่ด้านบนของช่อเป็นลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์	15
6	บานแผละหน้าต่างอุโบสถวัดบรมพุทธารามเป็นพื้นลายพุ่มข้าวบิณฑ์	15
7	สภาพปัจจุบันของบานแผละหน้าต่างอุโบสถวัดบรมพุทธารามฝั่งขวาของพระพุทธรูปประธาน พบร่องรอยลายดอกสี่กลีบในลักษณะประจำยาม	16
8	ลายกุดั่นดอกลาย หรือลายแผงกุดั่นดอกลอย ของผ้าทิพย์พระพุทธรูปทรงเครื่องหมายเลข 7	17
9	ผ้าพิมพ์ลายอย่างสมัยอยุธยา พิมพ์ลายดอกกุดั่นก้านแย่งดอกลอย	19
10	เสาติดผนังด้านหลังพระพุทธรูปประธานต้นซ้าย ภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม	20
11	ลวดลายของลายแผงกุดั่นดอกลอยที่ตำแหน่งส่วนกลางของเสาติดผนัง	20
12	ลวดลายผ้านุ่งของเทวดาบนบานประตูสลักไม้จากซุ้มคูหาสถูปวัดพระศรีสรรเพชญ์ สมัยอยุธยาตอนกลาง พุทธศตวรรษที่ 21	21
13	ลวดลายผ้านุ่งของเทวดาองค์หนึ่ง มีระเบียบเค้าโครงและลวดลายอย่างลายแผงกุดั่นดอกลอย	22
14	เทวดาทวารบาลที่ประตูใหญ่บานตรงกลางของอุโบสถ วัดใหญ่สุวรรณาราม	23

ภาพที่		หน้า
15	ลวดลายผ้านุ่งของคู่ทวารบาลที่ประตูใหญ่บานตรงกลางของอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม	24
16	ผ้านุ่งของเทวดาที่ผนังตอนบนฝั่งขวาของพระพุทธรูปประธาน ภายในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล	25
17	เปรียบเทียบเค้าโครงของแบบแผนระเบียบลายกุดั่นดอกลาย หรือ ลายแผงกุดั่นดอกลอย จากลวดลายผ้านุ่งของเทวดาที่ผนังตอนบนฝั่งขวาของพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล กับส่วนกลางของเสาติดผนังในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม	26
18	ภายในอาคารที่มีการขึงผ้าใช้เป็นม่านแขวนบนราวกั้นซึ่งมีลวดลายอย่างดอกลอย	27
19	ลายดอกพุดตานก้านแย่งประดับเพดานพระที่นั่งสนามจันทร์ในสมัยรัชกาลที่ 2	29
20	พระที่นั่งสนามจันทร์ สมัยรัชกาลที่ 2 ในพระบรมมหาราชวัง	30
21	โถเคลือบลงยาเขียนสีพร้อมฝาปิดสมัยราชวงศ์หมิง	31
22	ลายดอกพุดตานที่บานออก และช่อก้านใบของดอกตูมที่เป็นก้านแย่งออกมาสี่ทิศ	32
23	ดอกลอยที่มีกลีบซ้อนปรากฏอยู่ในช่องสี่เหลี่ยมที่เกิดจากการออกใบของใบไม้มาบรรจบกัน	32
24	ลายวงโค้งแปดเหลี่ยมที่มีเส้นรอบวงด้านในเป็นวงกลม ภายในมีลายดอกลอยหกกลีบส่วนที่มุมแหลมขอบขอบโค้งมีลายใบไม้ที่ซ้อนสามใบสลับกับพุดตานดอกตูม	33
25	ลายแผงดอกพุดตานก้านแย่งที่ปรากฏใต้ชายคาทั้งสี่ด้านของพระที่นั่งสนามจันทร์	34
26	ประตูไม้แกะสลักทวารบาลวัดพระศรีสรรเพชญ์ กำหนดอายุราวพุทธศตวรรษที่ 21	35
27	ภาพลายรดน้ำ ผนังตำหนักทองวัดไทร สมัยอยุธยาตอนปลาย	35
28	ด้านข้างของหีบพระธรรม ลายกำมะลอ พช.เจ้าสามพระยา พระนครศรีอยุธยา	36
29	บานประตูไม้แกะสลัก ที่วิหารวัดสุทัศน์ ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นงานช่างฝีพระหัตถ์ของรัชกาลที่ 2	37
30	จิตรกรรมลายแผงดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ในกรอบพุดตานก้านแย่ง ภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ	41
31	จิตรกรรมลวดลายดอกไม้ร่วงสลับลายนกคาบช่อดอกไม้ร่วงภายในวิหารวัดเทพธิดาราม	42
32	จิตรกรรมลวดลายดอกไม้ร่วงภายในอุโบสถวัดภคินีนาถฯ	43

ภาพที่ หน้า

33 พระที่นั่งดุสิดาภิรมย์.....44
34 ลายแผงประดับผนังด้านนอกของพระที่นั่งดุสิดาภิรมย์……..44
35 ลายแผงกระหนกก้านแย่งหน้าสิงห์ ประดับผนังด้านนอกของพระที่นั่งดุสิดาภิรมย์...45
36 วิหารวัดจักรวรรดิราชาวาสฯ.....47
37 จิตรกรรมลายแผงประดับผนังภายนอกวิหารวัดจักรวรรดิราชาวาส……...……48
38 ลายดอกพุดตานก้านแย่งในกรอบราชวัติ จิตรกรรมลายแผงประดับผนังภายนอกของวิหารวัดจักรวรรดิราชาวาสฯ……...48
39 จิตรกรรมฝาผนังของอุโบสถ วัดช่องนนทรี รายละเอียดของภาพปราสาทมีการประดับผนังภายนอกด้วยจิตรกรรมลายแผง..... 49
40 การประดับจิตรกรรมลายแผงอย่างเต็มพื้นที่ผนังภายในอาคารทั้ง 4 ด้าน ภายในอุโบสถวัดโมลีโลกยารามฯ……..…50
41 การประดับจิตรกรรมลายแผงเพียงครึ่งผนังตอนบนทั้ง 4 ด้าน ส่วนครึ่งผนังตอนล่างนิยมประดับภาพจิตรกรรมลวดลายอิทธิพลจีนปรากฏร่วมอยู่ด้วย ภายในอุโบสถวัดจันทารามฯ.....51
42 จิตรกรรมลายแผงประดับเสาร่วมในประธานและผนังของวิหารท้ายปรางค์วัดอรุณราชวรารามฯ.....55
43 เสาและผนังภายในอาคารของการเปรียญ วัดเฉลิมพระเกียรติฯ.....55
44 เสาและผนังภายในอาคารของอุโบสถ วัดพิชยญาติการามฯ.....56
45 เสาและผนังภายในอาคารของวิหาร วัดมกุฎกษัตริยารามฯ.....57
46 เสาและผนังภายในอาคารของวิหาร วัดพระเชตุพนวิมนมังคลารามฯ.....57
47 ลักษณะการประดับจิตรกรรมลายแผงทั้งผนังและเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดกวิศราราม สมัยรัชกาลที่ 4.....61
48 เครื่องเคลือบลงยาลวดลายดอกโบตั๋นสมัยราชวงศ์ชิง……64
49 กระเบื้องเคลือบเขียนลายดอกโบตั๋น ผนังด้านนอกตอนล่างของอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม……65
50 งานประดับหน้าบันลายดอกพุดตานอุโบสถวัดเฉลิมพระเกียรติฯ.....65
51 ความนิยมลวดลายดอกพุดตาน ประดับตำแหน่งต่างๆ ภายในอุโบสถวัดพิชัยญาติการาม.....66

ภาพที่		หน้า
52	ตำแหน่งโคนเสาปรากฏชั้นกรวยเชิงผูกลายพุดตานก้านแย่ง	66
53	ลักษณะของดอกพุตานเครือก้านแย่งในสมัยรัชกาลที่ 3	67
54	ลักษณะของดอกพุตานและใบอะแคนตัสท่ามกลางกรอบล้อมอย่างประดิษฐ์ในสมัยรัชกาลที่ 4	68
55	จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปทุมวนารามฯ เขียนภาพบรรยากาศของสระบัวอย่างเต็มพื้นที่ของผนังตอนบนทั้ง 4 ด้าน	69
56	ภาพดอกบัวที่เป็นปริศนาธรรมในการสั่งสอนเชิงอุปมา-อุปไมยภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ	70
57	บริเวณส่วนกลางของเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ผูกลายก้านแย่งใบเทศด้วยลายดอกบัวบานเป็นลวดลายหลัก แทรกด้วยช่อดอกบัวตูมและภาพสัตว์	71
58	เสาร่วมในประธานของวิหารวัดปทุมวนารามฯผูกลายดอกบัวก้านแย่ง	71
59	ลายดอกบัวที่ปรากฏในตำแหน่งต่างๆบนปลายเสา ของเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดปทุมวนารามฯ	72
60	ลายดอกบัวที่ปรากฏในตำแหน่งต่างๆบริเวณโคนเสา ของเสาร่วมในประธาน ภายในวิหารวัดปทุมวนารามฯ	73
61	ดอกบัวบานที่ปรากฏบนผนังมีกลีบบัวปลายที่บานออกมีช่อเกสรอยู่ด้านใน	74
62	ลวดลายดอกบัวบนเสาร่วมในประธาน มีปลายกลีบหยักเป็นแฉก กลีบบัวไม่ได้คลี่บานออกทั้งหมด แต่โค้งล้อมห่อปิดเกสรด้านใน	74
63	จิตรกรรมลายแผงประดับผนังภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท	75
64	ลักษณะของจิตรกรรมลายแผงประดับผนังภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท	76
65	ผ้าพิมพ์ลายอย่างสมัยอยุธยาตอนปลาย	77
66	ภาพนกเกาะบนเส้นโครงของลวดลายก้านแย่ง บนเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดพิชัยญาติการามฯ	79
67	ภาพผีเสื้อ และค้างคาวที่ปรากฏในจิตรกรรมลวดลายจากอิทธิพลศิลปะจีน ของผนังตอนล่างภายในอุโบสถวัดจันทารามฯ	80
68	การประดับภาพนกบนเสาร่วมในประธาน ภายในวิหารวัดโสมนัสฯ	81

ภาพที่		หน้า
69	เครื่องแขวนที่ดูคล้ายโคมฝรั่ง (Chandeliers) มีพวงอุบะมาลัยห้อยลงมาจากปลายขอบของเครื่องแขวนดังกล่าวในลักษณะสมมาตรกันทั้งสองฝั่ง ของเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดมกุฎกษัตริยารามฯ	82
70	ลวดลายเครื่องแขวนจากอิทธิพลตะวันตก	83
71	ภาพตะกร้าประดับดอกไม้ และกระถางทรงสูงแบบตะวันตกของเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดประยูรฯ	83
72	ตัวอย่างผ้าพิมพ์ลายอย่างในสมัยรัตนโกสินทร์ แสดงภาพเต็มทั้งผืน	84
73	การเปรียบเทียบตัวอย่างโครงสร้างระเบียบผ้า และระเบียบการตกแต่งเสาที่มีลักษณะเค้าโครงคล้ายกัน	85
74	ระเบียบทั่วไปของการประดับที่ตำแหน่งปลายเสา ตัวอย่างเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ	87
75	ระเบียบทั่วไปของการประดับที่ตำแหน่งโคนเสา ตัวอย่างเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ	88
76	พื้นหลังผนังสีขาวภายในอุโบสถวัดภคินีนาถฯ	89
77	พื้นหลังผนังสีแดงภายในวิหารวัดเทพธิดารามฯ	90
78	พื้นหลังผนังสีครามภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ	90
79	พื้นหลังผนังสีครามตัดกับเสาร่วมในประธานสีแดงภายในอุโบสถวัดเทพธิดาราม	91
80	การใช้สีของเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดโสมนัสฯ	92
81	ตัวอย่างภาพ “ฉฬาภิชาติ” จากเสาร่วมในประธานคู่ที่ 5 ภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ เป็นภาพตุลาการและนักโทษสื่อถึงบุคคลชาติขาวแต่ประพฤติชั่วย่อมไปสู่อบายภูมิ	93
82	การประดับเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดปทุมวนารามฯ ปรากฏภาพพุทธบริษัท 4 ที่สัมพันธ์กับสีของแต่ละคู่เสาตามตำแหน่งที่ใกล้พระพุทธรูปประธาน	94
83	การประดับเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม	95

ภาพที่ หน้า

84 การปิดทองบนลายใบไม้บางแห่งร่วมกับการเขียนสีลายดอกพุดตานก้านแย่งที่ประกอบกับลายใบไม้ฝรั่งบนเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ.....96

85 พระมาลัยเหาะขึ้นไปสวรรค์ชั้นดาวดึงส์บูชาพระเจดีย์จุฬามณี ได้พบกับพระอินทร์ มีภาพดอกไม้ร่วงที่ช่วยลดจังหวะพื้นที่ว่าง.....98

86 ภาพเทวดาพร้อมนางอัปสรเหาะมาบูชาพระเจดีย์จุฬามณี มีภาพดอกไม้ร่วงเช่นกัน…98

87 จิตรกรรมลายแผงลวดลายเทพพนม……..……..100

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

สมัยรัชกาลที่ 3 ถือเป็นยุคทองของงานช่างสาขาต่างๆ ทั้งการสืบทอดรูปแบบตามประเพณีนิยม และเกิดกระแสงานช่างแบบพระราชนิยมอันเกี่ยวข้องกับอิทธิพลศิลปะจีนที่แพร่หลายจนกลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญ

สำหรับงานจิตรกรรมพบว่าวัดแบบพระราชนิยมกลุ่มหนึ่งไม่เขียนภาพเรื่องราวและลวดลายมงคลอย่างจีน แต่เขียนผนังเป็นเพียงงานตกแต่งพื้นสีและเขียนลายดอกไม้ใบไม้เต็มผนังเป็นลายเดียวกันทั้งหมดนิยมเรียกว่าลายดอกลอยก้านแย่งหรือลายแผง หรือลายก้านแย่ง โดยการผูกลวดลาย เช่น ลายดอกไม้ใหญ่ตรงกลางล้อมรอบด้วยลายก้านแย่งที่มีดอกไม้เล็กๆล้อมรอบ มีก้านและใบเกี่ยวต่อเนื่องกัน ดอกไม้ที่พบมาก ได้แก่ ดอกโบตั๋น พระราชนิยมเช่นนี้ถือเป็นงานตกแต่งเพื่อสร้างบรรยากาศ ลวดลายลักษณะนี้ส่วนใหญ่จะพบอยู่ในวัดทุกแห่งที่เป็นวัดแบบพระราชนิยมที่สถาปนาขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 3 (ยกเว้นวัดที่มีการเขียนเรื่องราว) ตัวอย่างเช่น วัดเทพธิดาราม วัดเฉลิมพระเกียรติ วัดประยุรวงศาวาส วัดพิชยญาติการาม พระวิหาร วัดกัลยาณมิตร เป็นต้น[1]

ผู้ศึกษาพบว่าการประดับจิตรกรรมลายแผงของพระอารามหลายแห่งในสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมประดับทั่วทั้งผนังภายในอาคาร หรือบางแห่งประดับเพียงครึ่งผนังตอนบนโดยครึ่งผนังตอนล่างเป็นภาพลวดลายอิทธิพลจีน ซึ่งถือเป็นภาพลักษณ์ใหม่ของงานจิตรกรรมประดับภายในอาคาร และพระอารามบางแห่งยังประดับเสาร่วมในอาคารด้วยระเบียบลายแผงอีกด้วย

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 การประดับผนังด้วยจิตรกรรมลายแผงไม่เป็นที่นิยมเนื่องจากพระอารามส่วนมากเขียนภาพเล่าเรื่องที่มีเนื้อหาตามพระราชประสงค์ เช่น เรื่องราวเกี่ยวกับจริยวัตร

---

[1] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ ; พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2556). 464-465.

สงฆ์ เป็นต้น แต่เสาร่วมในอาคารยังมีระเบียบการประดับด้วยจิตรกรรมลายแผงโดยการปรับเปลี่ยนความนิยมของลวดลายเป็นอิทธิพลตะวันตก และมีการใช้สีคละกันในแต่ละคู่เสา

ทั้งนี้ ข้อตกลงเกี่ยวกับการศึกษาจิตรกรรมลายแผง หมายถึง ลายที่มีแบบเดียวกันเขียนเรียงซ้ำๆเป็นแนวเป็นแผงอย่างมีระบบระเบียบ[2] ลักษณะเช่นนี้จึงทำให้นึกถึงจิตรกรรมลวดลายดอกไม้ร่วง ที่พบความนิยมเป็นงานประดับประเภทหนึ่งในพระอารามในสมัยรัชกาลที่ 3 ด้วยเช่นกัน

สำหรับลักษณะที่พบความนิยมอย่างมากของรูปแบบจิตรกรรมลายแผง คือ ลวดลายประดับที่เกิดจากการผูกลายเป็นดอกลอยท่ามกลางกรอบล้อมเป็นก้านต่อดอก มีเส้นโครงเชื่อมต่อเนื่องเป็นก้านแย่ง ซึ่งลายประเภทนี้มีมากหลายลักษณะ เค้าโครงเด่นชัดเป็นดอกประดิษฐ์แบบใดแบบหนึ่ง ประดับเรียงห่างกันเป็นจังหวะ คือที่มาของชื่อ “ดอก(ที่)ลอย(พ้นพื้นหลัง)” ระหว่างดอกเชื่อมด้วยก้านที่โยงเป็นตาข่ายหรือตาราง จึงได้ชื่อว่า “ก้านแย่ง” บางทีก็เรียก “ก้านแยก” ลายดอกลอยก้านแย่งทั้งที่เป็นงานจิตรกรรมหรืองานสลักเสลาก็ตาม ทำขึ้นเพื่อตกแต่งพื้นที่เป็นแผง จึงเรียกได้อีกว่า “ลายแผง” คือเรียกลักษณะโดยรวม ไม่บ่งชี้ลักษณะของรายละเอียด รายละเอียดของการออกแบบมีหลายแนวทาง ตั้งแต่ลักษณะของตัวลาย การใช้สี สลับสี หรือสอดสี ยักเยื้องจังหวะถี่-ห่างของช่องไฟต่างๆนานา[3]

นอกจากนี้ ยังมีคำว่า “ลายแผลง” ที่สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพใช้เรียกตามการยกตัวอย่างสถานที่ ซึ่งเป็นแหล่งที่มีการประดับตรงกับแหล่งการศึกษาจิตรกรรมลายแผงเช่นกัน ดังปรากฏในบันทึกรับสั่งสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ประทาน นาย ยง ส. อนุมานราชธน ความว่า

“...พวกลายแผลงบอกแต่ที่จำได้คือวิหารพระนอนวัดพระเชตุพนฯแห่งหนึ่ง ความคิดในรัชกาลที่ 3 วิหารวัดอนงคารามแห่งหนึ่ง ความคิดสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิชัยญาติแห่งหนึ่ง

---

[2] สันติ เล็กสุขุม, **ความสัมพันธ์จีน-ไทย โยงใยในลวดลายประดับ** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2550). 104.

[3] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2553). 219.

วัดปทุมวันคิดในรัชกาลที่ 4 อาจจะเป็นความคิดสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิชัยญาติหรือมิฉะนั้นก็กรมขุนราชสีห์..."[4]

ผู้ศึกษาจึงตรวจสอบคำว่า "แผลง" ตามความหมายในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้บัญญัติความหมายไว้เป็นสองหมวดคำ คือคำกริยา (ก.) มีความหมายถึงการแปลงสิ่งเดิมให้เพี้ยนแปลกไป เช่น แผลงสระ แผลงพยัญชนะ และคำวิเศษณ์ (ว.) มีความหมายถึงสิ่งที่แตกต่างไปจากปรกติ เช่น เล่นแผลง คำแผลง[5]

ดังนั้นคำอธิบายตามความหมายดังกล่าว จึงเกี่ยวกับการปรับแปลงจากสิ่งเดิมผู้ศึกษาจึงขอยกตัวอย่างข้อคิดเห็นจากแนวคิดบางประการที่แสดงความสอดคล้องกัน ดังปรากฏในพระนิพนธ์เรื่องสาส์นสมเด็จ มีใจความดังนี้

"...เพราะเรือนฝากระดานของเราเก่าเข้าก็เห็นสกปรกเวลามีงานก็ต้องเอาผ้าม่านเข้าหุ้มเข้าขึง ไม่จำเป็นต้องพรรณนามาก...การเขียนฝาคิดว่ามาแต่ขึงม่านนั่นเอง..."[6]

ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการเขียนประดับผนังที่แปลงมาจากการใช้ผ้าขึงเป็นม่านอาจสะท้อนความเชื่อมโยงเกี่ยวกับแรงบันดาลใจจากผ้าที่ปรับปรุงมาจากประโยชน์ใช้สอยได้ประการหนึ่ง นอกจากนี้ยังมีข้อคิดเห็นเกี่ยวกับลวดลายของผ้าที่เกี่ยวข้องกับลวดลายประดับผนังดังปรากฏในพระนิพนธ์เรื่องเดียวกันในสาส์นสมเด็จแต่ต่างเล่ม ซึ่งมีใจความดังนี้

"...อนึ่ง เมื่อหญิงนิดเธอมาหาเธอก็นุ่งผ้าปูมมาด้วย หญิงอามบอกว่าเด็จลุงตรัสว่า แต่งเหมือนผนังโบสถ์ จึงจะกราบทูลเพื่อทรงทราบ ว่าผ้าปูมนั้นช่างเขียนเขากลัวกัน เพราะลายมันเป็นอย่างทอ มีพลอมแพลมไม่เรียบอย่างเขียนย่อมเขียนยาก เพราะฉะนั้นถ้าไม่จำเป็นจะต้องเขียนแท้แล้วเขาก็ไม่เขียนกันเลย..."[7]

ข้อคิดเห็นดังกล่าวแสดงความรับรู้ที่เปรียบเทียบความเชื่อมโยงระหว่างลายผ้ากับงานจิตรกรรมฝาผนังลายแผงที่มีระเบียบลวดลายคล้ายกัน เป็นลวดลายประดับที่ไม่แสดงเนื้อหาของภาพเล่าเรื่อง จึงอาจเป็นการสะท้อนแนวความคิดประการหนึ่งของจิตรกรรมลายแผงที่ได้รับแรง

---

[4] ดูเนื้อความเพิ่มเติมใน สมเด็จฯกรมพระยา ดำรงราชานุภาพ, **หมวดเบ็ดเตล็ด-ความรู้ทั่วไป เรื่อง ให้พระยาอนุมาน** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิเสถียรโกเศศ-นาคะประทีป ด้วยความร่วมมือจากมูลนิธิจิมทอมป์สัน, 2533). 289.

[5] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554** (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2556). 791.

[6] สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, **สาส์นสมเด็จ เล่ม 8** (กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2531). 23.

[7] สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, **สาส์นสมเด็จ เล่ม 24** (กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2531). 44.

บันดาลใจจากผ้าทั้งประโยชน์ใช้สอยและลวดลายบางประการอันเกี่ยวข้องกับคำว่า “ลายแผลง” ดังได้กล่าวถึงข้างต้น

อย่างไรก็ตาม จุดประสงค์ของการศึกษานี้มุ่งหมายประเด็นจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 - รัชกาลที่ 4 เพื่อวิเคราะห์ ที่มา รูปแบบ และพัฒนาการ เป็นหลัก ซึ่งที่ผ่านมารูปแบบงานจิตรกรรมดังกล่าวามักถูกกล่าวถึงเบื้องต้นเพียงจิตรกรรมประเภทหนึ่งในงานศิลปะแบบพระราชนิยม *“ลายแบบนอกอย่าง” หรือ “ลายอย่างเทศ”*[8] หรือมักเรียกตามลักษณะที่ปรากฏว่า *“จิตรกรรมลายดอกไม้ก้านแย่ง”*[9] ผู้ศึกษาจึงเห็นว่างานจิตรกรรมดังกล่าวควรได้รับการวิเคราะห์เกี่ยวกับที่มาเพื่อความชัดเจน จำแนกประเภทของรูปแบบที่สะท้อนภาพลักษณ์ใหม่ในงานประดับอันนำไปสู่พัฒนาการที่มีความต่อเนื่องหรือมีการปรับเปลี่ยนลักษณะบางประการของงานจิตรกรรมดังกล่าว จากสมัยรัชกาลที่ 3 ไปสู่สมัยรัชกาลที่ 4 จนภายหลังหมดความนิยมลง เนื่องจากการสถาปนาพระอารามแห่งใหม่มีน้อย และมักปรากฏอิทธิพลศิลปะตะวันตกมากยิ่งขึ้น ส่วนพระอารามเก่าหลายแห่งได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์ดังเดิม ดังนั้นจิตรกรรมลายแผงจึงนิยมเพียงระยะสั้น

ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาของจิตรกรรมลายแผงวิเคราะห์ที่มา รูปแบบ และพัฒนาการ
2. เพื่อศึกษาความหมายการใช้ลวดลายประดับของจิตรกรรมลายแผง

สมมุติฐานของการศึกษา

1. จิตรกรรมลายแผงอาจมีที่มาจากหลายแนวทาง โดยประการหนึ่งน่าจะเกี่ยวข้องกับแรงบันดาลใจจากผ้าทั้งประโยชน์ใช้สอยและลวดลาย เป็นต้น

---

[8] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่าง และแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2556). 456.

[9] ตี๋เอี้ยง แซ่ปึง, **รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ การศึกษาแนวความคิดในการออกแบบตกแต่งพระอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ 3 : กรณีศึกษาพระอารามหลวงในเขตกรุงเทพมหานคร** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์, 2551). 143.

2. การประดับจิตรกรรมลายแผงในแต่ละสมัยอาจมีรายละเอียดปลีกย่อยบางประการที่ถือเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละรัชกาล

3. การใช้ลวดลายของงานประดับจิตรกรรมลายแผงนอกจากสร้างบรรยากาศให้เกิดความงาม อาจเกี่ยวข้องกับการสื่อความหมายถึงกรณีพิเศษบางประการอีกด้วย

ขอบเขตของการศึกษา

แหล่งสำคัญในการศึกษาได้แก่ พระที่นั่งบางองค์ในพระบรมมหาราชวัง และพระอารามหลวงต่างๆในสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 ที่มีการประดับด้วยจิตรกรรมลายแผง โดยมีประวัติการสร้าง หรือการบูรณะชัดเจน ทั้งในกรุงเทพและปริมณฑลที่เกี่ยวข้อง

เงื่อนไขและข้อตกลง

1. การศึกษาจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 มุ่งเน้นงานเขียนสีประดับภายในอาคารที่ตำแหน่งผนังและเสาร่วมในประธานเป็นเกณฑ์หลักในการศึกษานี้
2. “ลายแผง” ในที่นี้รวมลายดอกลอยก้านแย่ง และ ลายดอกไม้ร่วง เนื่องจากมีระเบียบการจัดวางจังหวะของลวดลายคล้ายกัน โดยใช้ลวดลายดอกไม้เป็นลวดลายหลัก เขียนลายซ้ำๆกัน นอกจากนี้บางแห่งใช้ลายดอกไม้และพันธุ์พฤกษามาผูกลายเรียงซ้ำอย่างมีระเบียบต่อเนื่องกัน ซึ่งผู้ศึกษานับรวมในกลุ่มการศึกษานี้ด้วย เพื่อให้เห็นถึงพัฒนาการและความคลี่คลายของลวดลายกลุ่มนี้อย่างชัดเจน

ขั้นตอนการศึกษาและวิธีการศึกษา

1. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 โดยรวบรวมการค้นคว้าและตรวจสอบจากหนังสือ เอกสารต่างๆที่เกี่ยวข้อง

2. เก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสำรวจตามแหล่งตัวอย่างการศึกษาที่เกี่ยวข้อง ตามข้อกำหนดในขอบเขต

3. ประมวลและวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมเอกสารและการสำรวจภาคสนาม

4. นำเสนอข้อมูลและสรุปผลการศึกษา

แหล่งข้อมูล

1. หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ

2. ห้องสมุดพิพิธภัณฑ์ผ้าในสมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถ

3. ห้องสมุดตามสถาบันการศึกษาต่างๆ

ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อเข้าใจความเป็นมาของจิตรกรรมลายแผงทั้งที่มารูปแบบ และพัฒนาการในสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4

2. เพื่อเป็นฐานข้อมูลเกี่ยวกับแหล่งตัวอย่างการศึกษาที่ปรากฏจิตรกรรมลายแผง

3. เกิดข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจและนำไปสู่การค้นคว้าอื่นๆที่เกี่ยวข้อง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2

ที่มาและรูปแบบของจิตรกรรมลายแผงก่อนสมัยรัชกาลที่ 3

จิตรกรรมลายแผงเป็นที่นิยมอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่หลักฐานการประดับพบการตกแต่งภายในอาคารมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย โดยแหล่งที่ทำการศึกษาได้ตามข้อจำกัดของสภาพหลงเหลือในปัจจุบัน พบว่าจิตรกรรมลายแผงมีลักษณะสำคัญเป็นลวดลายที่เรียงต่อเนื่องซ้ำๆกัน ลวดลายที่ปรากฏพบความนิยมในงานประดับของไทย ได้แก่ ลวดลายดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ที่เกิดจากการผูกลายเป็นเส้นกรอบล้อมรอบตัวดอกลอยตรงกลางเป็นทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ซึ่งภายหลังเส้นกรอบนิยมผูกลายเป็นก้านแย่งจนเป็นแบบแผนที่ได้รับความนิยมมากลวดลายหนึ่ง และลายกุดั่นดอกลาย หรือ ลายแผงกุดั่นดอกลอย เป็นลวดลายไทยที่มีลักษณะสำคัญในการใช้ดอกลอยขนาดใหญ่และขนาดเล็กสลับกันอย่างเป็นระเบียบต่อเนื่อง และยังนิยมในลายผ้าสมัยอยุธยาตอนปลายอีกด้วย

ส่วนการประดับจิตรกรรมลายแผงในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก่อนรัชกาลที่ 3 การผูกลายก้านแย่งล้อมดอกลอยตรงกลางเริ่มปรากฏลวดลายดอกไม้จากอิทธิพลศิลปะจีนเข้ามามีบทบาทเป็นตัวลายหลัก ซึ่งภายหลังระเบียบการผูกลายและรายละเอียดของลวดลายเช่นนี้จะนิยมมากโดยเฉพาะจิตรกรรมประดับภายในพระอารามหลายแห่งสมัยรัชกาลที่ 3

เนื่องจากหลักฐานที่ปรากฏจิตรกรรมลายแผงก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 ดังได้กล่าวเบื้องต้นมีแนวทางเกี่ยวกับที่มาและรายละเอียดของลวดลายในสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้นแตกต่างกัน ดังนั้นในบทนี้ผู้ศึกษาจึงลำดับข้อมูลที่มาและรูปแบบของจิตรกรรมลายแผงก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 ตามยุคสมัยและการจำแนกลวดลายซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. สมัยอยุธยาตอนปลาย

จิตรกรรมลายแผงสมัยอยุธยาตอนปลาย พบหลักฐานในการศึกษาลวดลายดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ภายในห้องเรือนธาตุเจดีย์ประธานทรงสี่เหลี่ยมเพิ่มมุม วัดใหม่ประชุมพล อำเภอนครหลวง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และลวดลายกุดั่นดอกลาย หรือ ลายแผงกุดั่นดอกลอย ที่ส่วนกลางของเสาติดผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี แต่ละลวดลายมีรายละเอียดดังนี้

1.1 ลวดลายดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์

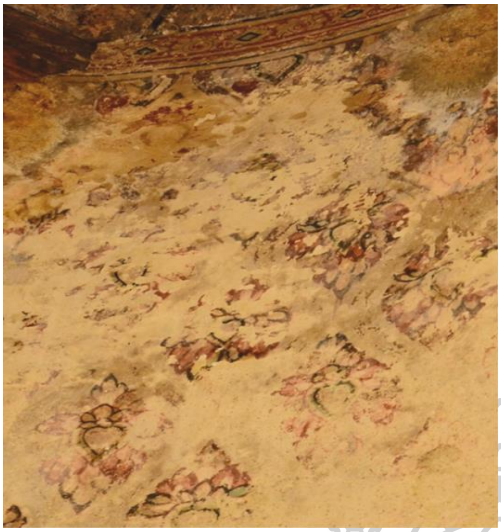
ลวดลายดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ประดับภายในห้องเรือนธาตุเจดีย์ประธานทรงสี่เหลี่ยมเพิ่มมุม[10] วัดใหม่ประชุมพล อำเภอนครหลวง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา รัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง[11] ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22[12] เกิดจากการผูกลายเป็นกรอบล้อมดอกลอยตรงกลางเป็นทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ (ภาพที่ 1 และภาพที่ 1.1)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[10] เจดีย์ประธานทรงสี่เหลี่ยมเพิ่มมุม วัดใหม่ประชุมพลเป็นเจดีย์เพิ่มมุมในรูปแบบสายวิวัฒนาการที่ 1 กลุ่มที่ 2 ซึ่งเป็นเจดีย์แบบที่ยังทำอยู่ในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน **สันติ เล็กสุขุม, เจดีย์เพิ่มมุม เจดีย์ย่อมุมสมัยอยุธยา** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2529). 62.

[11] สิ่งก่อสร้างรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง เช่น วัดไชยวัฒนาราม รวมทั้งภาพเขียนดอกทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ที่ผนังเจดีย์ ก็ได้พบในจิตรกรรมผนังเมรุทิศวัดไชยวัฒนาราม ซึ่งลบเลือนมาก อ้างถึงใน สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ, **จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา** (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2524). 49.

[12] รัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง พ.ศ.2172 – พ.ศ. 2199 อ้างถึงใน หม่อมเจ้า สุภัทรดิศ ดิศกุล, **ศิลปะในประเทศไทย,** 12 ed. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546).52.



ภาพที่ 1 ร่องรอยจิตรกรรมลายแผงดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ภายในเรือนธาตุเจดีย์ประธานทรงสี่เหลี่ยมเพิ่มมุม วัดใหม่ประชุมพล อำเภอนครหลวง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 1.1 ภาพถ่ายเก่าแสดงหลักฐานจิตรกรรมลายแผงดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ภายในเรือนธาตุเจดีย์ประธานทรงสี่เหลี่ยมเพิ่มมุม วัดใหม่ประชุมพล
ที่มา : สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ, **จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา** (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2524), 157.

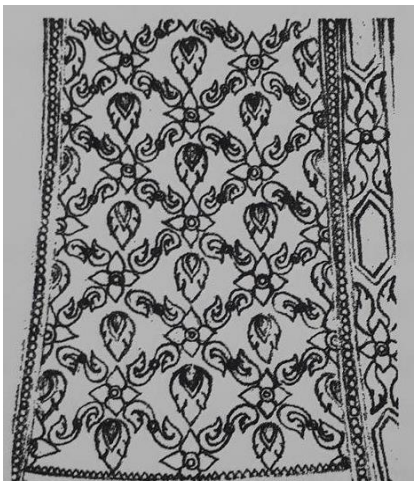
ลวดลายดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์เขียนเรียงกันซ้ำๆ โดยมีขนาดเท่าๆกันอยู่ในลักษณะของดอกลอยกลางกรอบล้อมที่เป็นทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ มีความน่าสนใจคือการทำดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์กลับหัวลงซึ่งสัมพันธ์กับลวดลายปูนปั้นประดับผ้าทิพย์[13] ที่ฐานพระพุทธรูปประธานทรงเครื่องใหญ่ภายในอุโบสถหลังเก่าของแหล่งศึกษาเดียวกัน (วัดใหม่ประชุมพล) ซึ่งลวดลายปูนปั้นของผ้าทิพย์ดังกล่าวยังมีลักษณะประดิษฐ์เป็นพิเศษด้วยรูปแบบช่องตารางแนวทแยงมุมที่เกิดจากตัวกระหนกผูกเป็นลายขอสร้อยปิดด้วยจุดกลมตั้นตรงกลาง โดยตำแหน่งจุดตัดปิดด้วยดอกประจำยาม ทำให้ผู้ศึกษาลวดลายประดับผ้าทิพย์บางท่านเรียกลักษณะนี้ว่า ลายราชวัติที่มีลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์เป็นดอกลอยประดับลายพื้นผ้าทิพย์ และมีความพิเศษของลักษณะที่กลับหัวอาจเป็นการแสดงความนิยมท้องถิ่นหรือสะท้อนมุมมองความคิดในเชิงช่างที่ลึกซึ้ง[14] อีกด้วย (ภาพที่ 2 และภาพลายเส้นที่ 1)

---

[13] ผ้าทิพย์ คือ ผ้าที่ห้อยจากทับเกษตรของพระพุทธรูปนั่ง ลงมาด้านหน้าปิดทับฐานชุกชี อ้างถึงใน ประทีป เพ็งตะโก, **วัดไชยวัฒนาราม** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร กองโบราณคดี, 2537), 100.

[14] ศิริวัฒน์ คงสวัสดิ์, **"ลวดลายประดับผ้าทิพย์สมัยอยุธยาตอนปลาย."** (การค้นคว้าอิสระปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552). 42-43.

ภาพที่ 2 ปูนปั้นประดับผ้าทิพย์ด้านหน้าฐานพระพุทธประธานทรงเครื่องใหญ่ภายในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล ที่มีดอกลอยเป็นลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์กลับหัวลง



ภาพลายเส้นที่ 1 ภาพลายเส้นผ้าทิพย์ลายราชวัติที่มีลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์เป็นดอกลอยประดับลายพื้นผ้า
ที่มาภาพลายเส้น : ศิริวัฒน์ คงสวัสดิ์, **“ลวดลายประดับผ้าทิพย์สมัยอยุธยาตอนปลาย”** (การค้นคว้าอิสระปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 42.

กล่าวได้ว่าลวดลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์เป็นที่นิยมในงานประดับของวัดใหม่ประชุมพล เนื่องจากภาพจิตรกรรมที่ผนังตอนบนฝั่งขวาของพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถหลังเดียวกัน กำหนดอายุได้ราวพุทธศตวรรษที่ 22[15] ยังปรากฏภาพเทวดาประทับนั่งเรียงแถว โดยแต่ละองค์ถือช่อดอกไม้ในอิริยาบถอัญชลี ล้วนหันหน้าเข้าหาพระพุทธรูปประธาน และที่ด้านหลังของเทวดาแต่ละองค์ปรากฏรูปทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ แล้วจึงคั่นภาพคั่นภาพด้วยเจดีย์ที่ประดิษฐานบนแท่น (ภาพที่ 3)

[15]ศิลปกรรมวัดใหม่ประชุมพล กำหนดอายุจากรูปแบบงานศิลปกรรม และพงศาวดารอ้างอิงการสร้างปราสาทนครหลวง ซึ่งอยู่ถัดจากวัดใหม่ประชุมพลไปทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ประมาณ 700 เมตร ในสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองเมื่อ พ.ศ. 2174 ซึ่งวัดใหม่ประชุมพลนับว่าอยู่ในบริเวณใกล้เคียงกัน วิหารซึ่งมีภาพเขียนดังกล่าว คงสร้างขึ้นในครั้งนั้นหรือรัชกาลนั้นด้วย ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ. **จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา**. 49.

ภาพที่ 3 รูปทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ด้านหลังเทวดา ที่ผนังตอนบนฝั่งขวาของพระพุทธรูปประธาน ภายในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล

อย่างไรก็ตาม ทั้งลวดลายจิตรกรรมทรงพุ่มข้าวบิณฑ์และความนิยมการประดับปูนปั้นผ้าทิพย์ที่ฐานพระพุทธรูป ได้ปรากฏหลักฐานมาก่อนแล้ว โดยมีตัวอย่างสำคัญที่วัดไชยวัฒนาราม อันเป็นงานช่างในสมัยพระเจ้าปราสาททองเมื่อพ.ศ. 2173 [16] จิตรกรรมแห่งนี้ที่ได้รับการกำหนดอายุเป็นงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นในคราวสร้างวัด[17]ในที่ส่วนบนของผนังภายในระเบียงคดเมรุทิศ – เมรุรายทิศใต้มีผู้กล่าวถึงร่องรอยของลวดลายก้านขดที่ขนาบภาพทรงพุ่มข้าวบิณฑ์[18] แต่ปัจจุบันลบเลือนมากจนไม่ปรากฏหลักฐานดังกล่าวแล้ว (ภาพที่ 4)

[16] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน** (กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2542). 95.

[17] สันติ เล็กสุขุม, **ลวดลายปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. 2172 - 2310)** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด , 2532). 15.

[18] ศิริวัฒน์ คงสวัสดิ์. **“ลวดลายประดับผ้าทิพย์สมัยอยุธยาตอนปลาย”**. 45-46.

ภาพที่ 4 สภาพปัจจุบันของพื้นที่ส่วนบนของผนังภายในระเบียงคดเมรุทิศ – เมรุรายทิศใต้ วัดไชยวัฒนาราม ไม่ปรากฏภาพทรงพุ่มข้าวบิณฑ์แล้ว

ความนิยมลวดลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ในสมัยอยุธยาตอนปลาย ยังแพร่หลายไปถึงศิลปกรรม หัวเมืองนอกราชธานีกรุงศรีอยุธยา ดังเช่น งานช่างสกุลเพชรบุรี[19] มีการนำลวดลายดังกล่าวผูกลายเขียนแทรกประดับในภาพจิตรกรรมเทพชุมนุม ปรากฏตัวอย่างสำคัญที่จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม[20] จังหวัดเพชรบุรี กำหนดอายุราวกลางพุทธศตวรรษที่ 23[21] ดังเช่นผนังด้านข้างภายในอุโบสถ ฝั่งขวาของพระพุทธรูปประธาน ภาพเทพชุมนุมมีแถบหยักฟันปลาเป็นเส้นสินเทาครอบแถวรูปอมนุษย์ พื้นที่ว่างตอนบนเพื่อเขียนภาพช่อดอกไม้ที่มีความหลากหลายซึ่งมีลวดลายหนึ่งปรากฏก้านขดที่ด้านบนของช่อเป็นลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ เป็นต้น (ภาพที่ 5)

[19] งานช่างสกุลเพชรบุรีถือเป็นหัวเมือง ซึ่งมีชื่อเสียงในด้านงานช่างโบราณ อ้างถึงใน **สันติ เล็กสุขุม, ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน**. 195.

[20] ปัจจุบันจิตรกรรมแห่งนี้เป็นที่ยอมรับกันในด้านความคิดและฝีมืออันยอดเยี่ยมของสำนักช่างเพชรบุรีในยุคปลาย, อ้างถึงในเล่มเดียวกัน

[21] คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี, **สมุดภาพศิลปกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2525). 28.

ภาพที่ 5 ลายก้านขดที่ด้านบนของช่อเป็นลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์

กล่าวได้ว่าความแพร่หลายของลวดลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ในสมัยอยุธยาตอนปลายมีหลักฐานงานศิลปกรรมปรากฏชัดเจนในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ราวพุทธศตวรรษที่ 22 เป็นต้นมา และถือเป็นหนึ่งในแบบแผนของลวดลายไทยที่ได้รับความนิยมต่อเนื่อง

อนึ่ง ในสมัยอยุธยาตอนปลายยังมีหลักฐานภาพถ่ายเก่าระบุว่าบานแผละของหน้าต่างวัดบรมพุทธารามเป็นพื้นลายพุ่มข้าวบิณฑ์[22] (ภาพที่ 6)

ภาพที่ 6 บานแผละหน้าต่างอุโบสถวัดบรมพุทธารามเป็นพื้นลายพุ่มข้าวบิณฑ์
ที่มาภาพ : วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมสมัยอยุธยา** (กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2535), 112.

[22] วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมสมัยอยุธยา** (กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2535). 112.

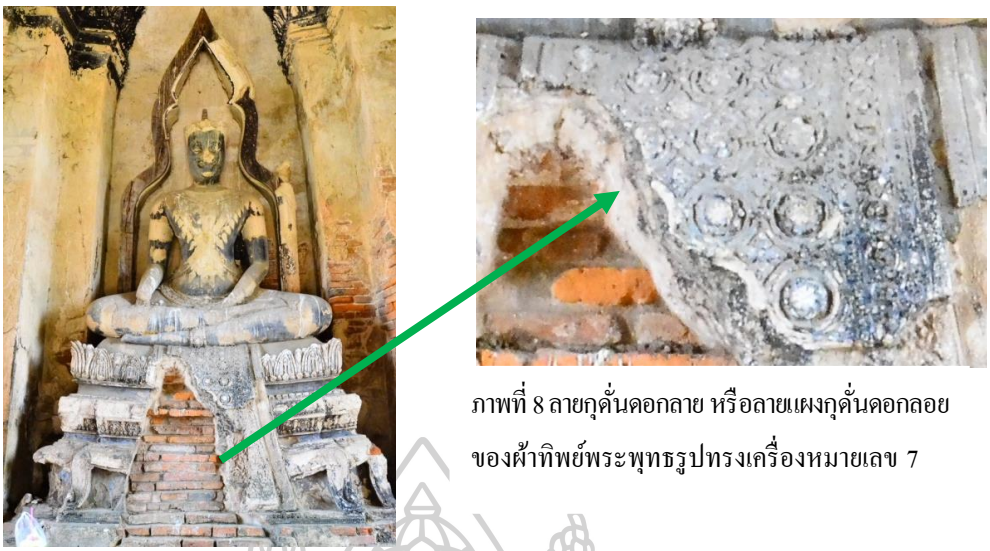
อย่างไรก็ตาม เมื่อตรวจสอบสภาพปัจจุบันพบว่ามีเพียงบานแผละหน้าต่างฝั่งขวาของพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถเพียงตำแหน่งเดียวที่หลงเหลือร่องรอยของลวดลายประจำยามดอกสี่กลีบ (ภาพที่ 7) อันเทียบได้กับตำแหน่งจุดตัดของกรอบก้านแย่งที่ล้อมลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ตามการอ้างอิงจากภาพถ่ายเก่า ดังนั้นหลักฐานดังกล่าวอาจถือเป็นร่องรอยความนิยมของลวดลายนี้ได้อีกแห่งหนึ่ง

ภาพที่ 7 สภาพปัจจุบันของบานแผละหน้าต่างอุโบสถวัดบรมพุทธารามฝั่งขวาของพระพุทธรูปประธาน พบร่องรอยลายดอกสี่กลีบในลักษณะประจำยาม

1.2 ลายกุดั่นดอกลาย หรือ ลายแผงกุดั่นดอกลอย

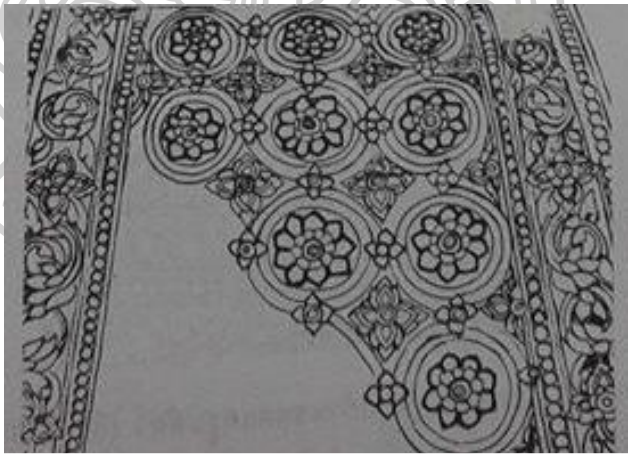
ชื่อของลวดลายนี้มีที่มาจากการเรียกลายผ้าในงานประดับผ้าทิพย์ที่ด้านหน้าฐานพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ เริ่มนิยมในรัชกาลพระเจ้าปราสาททองจึงไม่มีหลักฐานของผ้าทิพย์ที่เก่าไปกว่านี้[23] หลักฐานสำคัญคือตัวอย่างของลวดลายผ้าทิพย์พระพุทธรูปทรงเครื่องหมายเลข 7 วัดไชยวัฒนาราม สมัยอยุธยาตอนปลาย รัชกาลพระเจ้าปราสาททอง (ภาพที่ 8)

[23] ประทีป เพ็งตะโก, **วัดไชยวัฒนาราม** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร กองโบราณคดี, 2537). 107.



ภาพที่ 8 ลายกุดั่นดอกลาย หรือลายแผงกุดั่นดอกลอย ของผ้าทิพย์พระพุทธรูปทรงเครื่องหมายเลข 7

ระเบียบของลวดลายแผงที่ปรากฏบนผ้าทิพย์เป็นลวดลายรูปวงกลมต่อเรียงแถว โดยภายในวงกลมมีลายดอกไม้ที่มีกลีบซ้อนกัน ตรงกลางระหว่างขอบช่องว่างที่ตัววงกลมทั้งสี่วงสัมผัสกัน เกิดเป็นช่องสี่เหลี่ยมมีลักษณะดอกลอยปรากฏอยู่กลางช่อง ส่วนขอบที่วงกลมสัมผัสกันเชื่อมด้วยลายดอกไม้ขนาดเล็ก ลักษณะลายประเภทนี้เรียกว่า “กุดั่นดอกลาย”[24] หรือ “ลายแผงกุดั่นดอกลอย”[25] (ภาพลายเส้นที่ 2)



ภาพลายเส้นที่ 2 ลายเส้นลวดลายผ้าทิพย์ ของพระพุทธรูปทรงเครื่องหมายเลข 7
ที่มาภาพลายเส้น : ประทีป เพ็งตะโก, **วัดไชยวัฒนาราม** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร กองโบราณคดี, 2537), 103.

[24] “กุดั่นดอกลาย” คือ ลายซึ่งเกิดจากวงกลมเรียงชิดกัน ในวงกลมเป็นดอกจอก ส่วนของวงกลมที่สัมผัสกันปิดทับด้วยดอกลำดวน ช่องว่างระหว่างวงกลมเป็นดอกประจำยาม, อ้างถึงในเรื่องเดียวกัน

[25] สันติ เล็กสุขุม, **ลวดลายปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. 2172 - 2310)**. 40.

ทั้งนี้ลวดลายลักษณะนี้ยังมีชื่อเรียกแบบอื่นๆ เช่น บางท่านเรียก “ลายแก้วชิงดวง”[26] และยังมีการจัดลักษณะของระเบียบลายเช่นนี้อยู่ในกลุ่มการแบ่งเป็นลวดลายราชวัติ[27] แยกเป็นอีกประเภทหนึ่งด้วย โดยพื้นที่ว่างในช่องตารางประดับด้วยลายดอกลอยนับเป็นลวดลายราชวัติแบบที่สาม[28] แต่ผู้ศึกษามีความเห็นว่ากรอบลายประเภทราชวัติตามความหมายน่าจะใช้กับลายที่มีโครงสร้างเป็นเส้นตรงก่ายกันเป็นตารางและมีแม่ลายที่จุดตัดตรงเส้นที่ก่ายกันมากกว่า[29]

อย่างไรก็ตาม ในการศึกษานี้ผู้ศึกษาใช้ชื่อเรียก “ลายกุดั่นดอกลาย” หรือ “ลายแผงกุดั่นดอกลอย” ตามการเรียกลายผ้าซึ่งแสดงถึงลักษณะของลวดลายที่เป็นลายแผงได้อย่างชัดเจนที่สุด

อนึ่ง รูปแบบของลายกุดั่นอาจเรียกจากชื่อเทคนิคงานช่างประเภทหนึ่งซึ่งมีลักษณะของลายหลักที่หลากหลาย[30] ดังนั้น จึงไม่ได้มีข้อจำกัดเฉพาะเพียงลายที่เกิดจากวงกลมเรียงชิดกัน แต่ยังมีลวดลายลักษณะอื่นๆอีก ซึ่งผู้ศึกษาสังเกตลักษณะเฉพาะจึงพบว่าโดยทั่วไปลายเช่นนี้ มักมีระเบียบการใช้ลวดลายที่มีขนาดใหญ่ซ้ำกับลวดลายที่มีขนาดเล็ก กล่าวคือ ใช้ลายดอกลอยที่มีขนาดใหญ่สลับกับลายดอกลอยที่มีขนาดเล็กกระจายเป็นจังหวะซ้ำๆต่อเนื่องกันเสมอ ดังเช่นลวดลายตัวอย่างผ้าพิมพ์ลายอย่างสมัยอยุธยา เป็นผ้าลายกุดั่นที่ไม่ได้เป็นวงกลมเรียงชิดกัน แต่ยังเห็นระเบียบการใช้ลายดอกลอยที่มีขนาดใหญ่สลับกับลายดอกลอยที่มีขนาดเล็กกระจายเป็นจังหวะซ้ำๆต่อเนื่องกัน (ภาพที่ 9)

---

[26] ลายท้องไม้ชนิดนึ่งผูกลายจากรูปวงกลมเรียงกัน หรือซ้อนขอบวงกลมต่อเนื่องกันโดยรอบ อาจมีลายประจำยามหรือลายดอกจอกเป็นตัวคั่นหรือเชื่อมโยง อ้างถึงใน เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, **พื้นฐานลายไทย** (กรุงเทพฯ : เศรษฐศิลป์, 2535). 179.

[27] ลวดลายที่เกิดจากการทำตารางเฉียงและประดับดอกบนจุดตัดเฉียง เรียกรวมกันทั้งแผงว่า ราชวัตร อันมีที่มาจากการเรียกรั้วพิธีมณฑลล้อมเขตทำพิธีที่มุมทั้งสี่ แผงรั้วขัดแตะเป็นตะแกรงรูปสี่เหลี่ยมแบบตาข่าย อ้างถึงใน โชติ กัลยาณมิตร, **พจนานุกรมสถาปัตยกรรมและศิลปะเกี่ยวเนื่อง** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548). 421-422

[28] ลายราชวัติ ซึ่งมีองค์ประกอบเป็นวงกลมที่ล้อมลายดอกกลมซึ่งมีปลายกลีบแหลมวางจนชิดกัน โดยที่จุดชิดกันของขอบวงกลมปิดประดับด้วยดอกประจำยาม บริเวณพื้นที่ว่างระหว่างวงกลมก็ประดับด้วยดอกประจำยามเช่นกัน ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน ศิริวัฒน์ คงสวัสดิ์. 31.

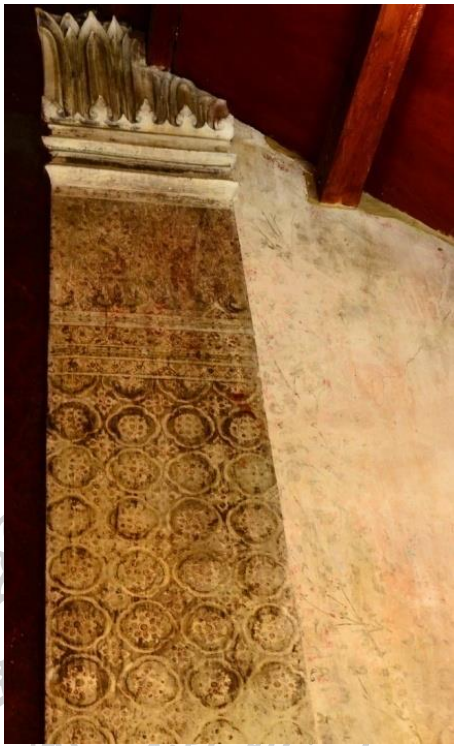
[29] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมศัพท์ลายไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน** (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2557). 114.

[30] ลายกุดั่นเป็นลายที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคปิดทองประดับกระจกสีที่เรียกตามลักษณะของลายหลักที่นำมาประอบ เช่น ลายกุดั่นดอกจอก ลายกุดั่นก้านแย่ง ลายกุดั่นตาแห ลายกุดั่นดอกลอย ลายกุดั่นชิงดวง บางลายนิยมใช้เป็นลายประดับโกศ ผ้าทิพย์ ท้องไม้ เป็นต้น อ้างถึงใน ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมศัพท์ลายไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน**. 44.

ภาพที่ 9 ผ้าพิมพ์ลายอย่างสมัยอยุธยา พิมพ์ลายดอกกุดั่นก้านแย่งดอกลอย
ที่มา: ณัฏภัทร จันทวิช, **ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ** (กรุงเทพฯ : สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2545), 165.

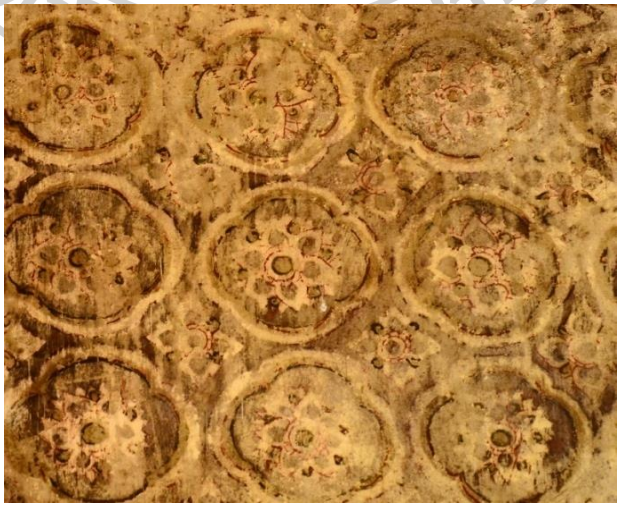
สำหรับลายกุดั่นดอกลายหรือลายแผงกุดั่นดอกลอยในงานจิตรกรรมลายแผง พบว่ามีการประดับลวดลายดังกล่าวที่ส่วนกลางของเสาติดผนังทั้งผนังสกัดหน้าและผนังสกัดหลังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี กำหนดอายุราวกลางพุทธศตวรรษที่ 23[31] โดยเป็นเสาติดผนังจำนวน 2 คู่เสา (เสาติดผนังทั้ง 4 ต้น) แต่เสาที่มีลวดลายชัดเจนที่สุดสำหรับเป็นตัวอย่างในการศึกษา คือเสาติดผนังด้านหลังพระพุทธรูปประธานต้นซ้าย (คือเสาติดผนังต้นขวาเมื่อเดินเข้ามาในอุโบสถ) (ภาพที่ 10)

[31] สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี.คณะกรรมการพิจรณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์, **สมุดภาพศิลปกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี**. 8.



ภาพที่ 10 เสาติดผนังด้านหลังพระพุทธรูปประธานต้นซ้าย ภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม

ระเบียบการตกแต่งส่วนกลางของเสาเป็นลักษณะลายแผงรูปวงกลมเรียงต่อเนื่องกัน ภายในกรอบของแต่ละวงมีลายดอกไม้ที่มีกลีบซ้อนกัน ส่วนขอบที่สัมผัสกันของแต่ละวงไม่มีประจำยามดอกไม้มาปิดทับ มีเพียงดอกลอยที่ขนาดเล็กกว่าดอกไม้ภายในกรอบทรงกลม ปรากฏอยู่ในช่องสี่เหลี่ยมที่เกิดจากขอบของวงกลมแต่ละวงสัมผัสกัน (ภาพที่ 11)



ภาพที่ 11 ลวดลายของลายแผงกุดั่นดอกลอยที่ตำแหน่งส่วนกลางของเสาติดผนัง

ระเบียบลวดลายที่ปรากฏบนส่วนกลางของเสาติดผนัง ภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม สมัยอยุธยาตอนปลายดังกล่าว มีแบบแผนลวดลายที่เทียบเคียงได้กับลวดลายผ้านุ่งของเทวดาบนบานประตูสลักไม้จากซุ้มคูหาสถูปวัดพระศรีสรรเพชญ์ ในพุทธศตวรรษที่ 21 (ภาพที่ 12)

ภาพที่ 12 ลวดลายผ้านุ่งของเทวดาบนบานประตูสลักไม้จากซุ้มคูหาสถูปวัดพระศรีสรรเพชญ์ สมัยอยุธยาตอนกลาง พุทธศตวรรษที่ 21

หลักฐานดังกล่าวทำให้ทราบความนิยมของลวดลายที่สืบเนื่องมาจากสมัยอยุธยาตอนกลาง จนถึงสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น งานปูนปั้นประดับผ้าทิพย์ของพระพุทธรูปทรงเครื่องหมายเลข 7 วัดไชยวัฒนาราม (ดูภาพที่ 8 และภาพลายเส้นที่ 2) และการประดับส่วนกลางของเสาติดผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม (ดูภาพที่ 10) ที่มีแบบแผนลายเดียวกัน

อาจกล่าวได้ว่าแรงบันดาลใจจากผืนผ้า ทั้งลวดลายผ้านุ่งและผ้าทิพย์ที่ปรากฏในงานศิลปกรรมแสดงถึงความนิยมและความสัมพันธ์ของลวดลายกุดั่นดอกลาย หรือ ลายแผงกุดั่นดอกลอย ที่แพร่หลายในสมัยอยุธยาเป็นอย่างมาก

นอกจากนี้ ผู้ศึกษายังพบการใช้ลายกุดั่นดอกลอยที่ประดับบนตำแหน่งส่วนกลางของเสาติดผนังที่มีเค้าโครงสัมพันธ์กับลวดลายผ้านุ่งในภาพเทพชุมนุมประดับผนังและผ้านุ่งของเทวดาทวารบาลภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณารามอีกด้วย ดังตัวอย่างแบบลายผ้านุ่งของเทวดาองค์หนึ่งมีระเบียบลายผ้าที่ลวดลายมีเค้าโครงคล้ายกัน คือ ผืนผ้านุ่งทั้งสองชิ้นได้แก่ ผ้าสนับเพลา(กางเกง)สีเขียวและผ้านุ่งโจงกระเบนสีขาว เขียนลวดลายรูปวงกลมเรียงต่อเนื่องกัน โดยมีลายดอกกลม

อยู่ภายในแต่ละวงเป็นลักษณะเด่นชัด เทียบได้กับระเบียบลายแผงที่ส่วนกลางของเสาติดผนัง เพียงแต่ขอบของแต่ละวงกลมของลวดลายผ้านุ่งไม่ได้สัมผัสชิดกันจนเกิดเป็นพื้นที่ช่องสี่เหลี่ยมบรรจุดอกลอยเหมือนที่ส่วนกลางของเสาติดผนัง ซึ่งคงเป็นการลดทอนรายละเอียดตามข้อจำกัด (ภาพที่ 13)

ภาพที่ 13 ลวดลายผ้านุ่งของเทวดาองค์หนึ่ง มีระเบียบเค้าโครงและลวดลายอย่างลายแผงกุดั่นดอกลอย

ส่วนผ้านุ่งของคู่เทวดาทวารบาลประตูใหญ่ (ประตูบานตรงกลาง) สังเกตได้ว่าเทวดาทั้งสององค์นุ่งผ้าสนับเพลาและทรงผ้าโจงกระเบนทับ คาดด้วยปั้นเหน่ง ชักชายผ้าของโจงกระเบนออกมาด้านหน้า เป็นวิธีการทรงผ้าแบบเดียวกันกับภาพเทพชุมนุมอื่นๆในสมัยอยุธยาตอนปลาย[32] โดยผ้าที่ทรงเป็นผ้าพิมพ์ลายที่แขกรับทำตามลายไทยที่สั่งไป จึงเป็นผ้าพิมพ์ที่มีลวดลายตามกระบวนลายไทย เรียกว่า ผ้าลายอย่าง[33] (ภาพที่ 14)

[32] ปัทมา สาคร, **"ทวารบาลแบบไทยประเพณีในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายกับสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น."** (การค้นคว้าอิสระปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553). 51.

[33] ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณจากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์พระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า)** (กรุงเทพฯ: สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2545). 95.

ภาพที่ 14 เทวดาทวารบาลที่ประตูใหญ่บานตรงกลางของอุโบสถ วัดใหญ่สุวรรณาราม

เค้าโครงและระเบียบของลายแผงกุดั่นดอกลอยบนผ้านุ่งเทวดาทวารบาลทั้งสององค์มีลักษณะคล้ายผ้านุ่งของเทวดาบนผนังเทพชุมนุมที่ได้กล่าวถึงไปแล้ว (ดูภาพที่ 13) คือการทำรูปวงกลมเรียงต่อเนื่องกัน โดยมีลายดอกกลมอยู่ภายในวงกลมแต่ละวง น่าสังเกตว่าแม้ลวดลายผ้านุ่งของเทวดาทวารบาลทั้งสององค์คล้ายกัน แต่มีรายละเอียดปลีกย่อยที่ต่างกัน ดังนี้

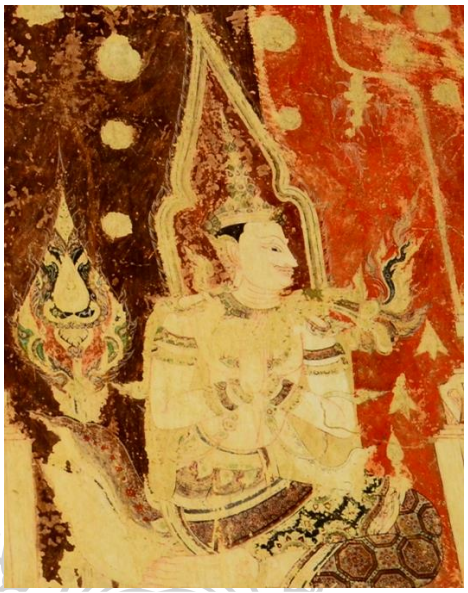
ผ้านุ่งของเทวดาทวารบาลฝั่งซ้ายทรงสนับเพลาด้วยผืนผ้าสีทึบเข้มปรากฏลายดอกลอยอย่างเป็นระเบียบ ขณะที่ผ้าโจงกระเบนสีเขียวซึ่งนุ่งทับสนับเพลามีลวดลายเป็นดอกกลมเช่นกัน แต่พื้นลายของผ้าไม่เรียบอย่างผืนสนับเพลา กลับปรากฏลายดอกสี่กลีบแทรกอยู่ ลักษณะเช่นนี้อยู่ในระเบียบของลายแผงกุดั่นดอกลอย และคล้ายกันกับระเบียบลายแผงที่ปรากฏบนส่วนกลางของเสาติดผนังในอุโบสถแห่งนี้

ส่วนผ้านุ่งของเทวดาทวารบาลฝั่งขวาทรงสนับเพลาด้วยผืนผ้าสีแดงมีลักษณะการกระจายของลายดอกลอย คล้ายกับผืนผ้าสนับเพลาสีเข้มของเทวดาทวารบาลฝั่งตรงข้าม ส่วนผืนผ้าโจงกระเบนสีขาวเขียนลายวงกลมเรียงชิดกัน คล้ายผืนผ้าโจงกระเบนของเทวดาในแถวเทพชุมนุม ดังได้กล่าวไปแล้ว (ดูภาพที่ 13) นอกจากข้อสังเกตความนิยมของสีผ้านุ่งโจง

กระเบนที่มีพื้นผ้าสีขาวเช่นเดียวกันแล้ว ยังกล่าวได้ว่าระเบียบลายกุดั่นเป็นลวดลายที่ได้รับความนิยมแม้รายละเอียดบางประการลดทอนไปตามความเหมาะสม (ภาพที่ 15)

ภาพที่ 15 ลวดลายผ้านุ่งของคู่ทวารบาลที่ประตูใหญ่บานตรงกลางของอุโบสถ วัดใหญ่สุวรรณาราม
ที่มาภาพ : ณัฏภัทร จันทวิช, **ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ**, 99.

การศึกษาความนิยมของลวดลายกุดั่นบนผ้านุ่งในงานจิตรกรรม ทำให้ผู้ศึกษาพบว่าเค้าโครงของลวดลายเช่นนี้ยังปรากฏในลวดลายผ้านุ่งเทวดาบางองค์ ที่ผนังตอนบนฝั่งขวาของพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถหลังเก่าวัดใหม่ประชุมพล อำเภอนครหลวง (ภาพที่ 16) ซึ่งเป็นแหล่งที่พบความนิยมลวดลายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์เช่นกัน



ภาพที่ 16 ผ้านุ่งของเทวดาที่ผนังตอนบนฝั่งขวาของพระพุทธรูปประธาน
ภายในอุโบสถหลังเก่าวัดใหม่ประชุมพล

สภาพค่อนข้างสมบูรณ์ของผนัง (เฉพาะส่วนที่ใช้ในการศึกษา) ยังปรากฏลวดลายเขียนสีตัดเส้นบนลายผ้านุ่งเทวดาอย่างชัดเจน แสดงตัวลายที่มีขนาดค่อนข้างใหญ่ และรายละเอียดที่ยังไม่ถูกลดทอนไปมาก ทำให้ตรวจสอบเทียบเคียงความสัมพันธ์ของแบบแผนลวดลายและความนิยมที่ต่อเนื่องไปสู่ช่วงเวลาระยะหลังในสมัยเดียวกันที่วัดใหญ่สุวรรณารามสมัยอยุธยาตอนปลายอีกด้วย

ผู้ศึกษาพบว่าหนึ่งในแบบลายผ้านุ่งของเทวดาที่ปรากฏในจิตรกรรมภายในอุโบสถหลังเก่าของวัดใหม่ประชุมพลดังตัวอย่าง มีระเบียบเค้าโครงและลวดลายที่ใกล้เคียงกับลายแผงกุดั่นดอกลอยที่ตำแหน่งส่วนกลางของเสาติดผนังวัดใหญ่สุวรรณาราม แม้มีรายละเอียดทั้งส่วนที่คล้ายกันและส่วนที่แตกต่างกัน แต่ยังสังเกตได้ว่ารูปแบบของลายกุดั่นดอกลาย หรือ ลายแผงกุดั่นดอกลอย เน้นการใช้ดอกลอยขนาดใหญ่และขนาดเล็กสลับจังหวะเป็นลายซ้ำๆกันบนผืนผ้า

ส่วนเส้นกรอบที่ล้อมรอบลายดอกลอยพบว่าบนเสาติดผนังที่วัดใหญ่สุวรรณารามเป็นกรอบทรงวงกลม ขณะที่ผ้านุ่งของเทวดามีความน่าสนใจ โดยมีรูปแบบสองลักษณะ คือ แบบที่มีกรอบล้อมเป็นแปดเหลี่ยมของผืนผ้านุ่งสนับเพลาสีแดง และแบบที่ไม่มีกรอบใดๆล้อมปล่อยให้ลวดลายดอกลอยขนาดใหญ่และดอกลอยขนาดเล็กสลับกันเป็นจังหวะทั่วผืนผ้าโจงกระเบนสีดำนับเป็นความสร้างสรรค์ของช่างในการออกแบบและใช้คู่สีของผ้านุ่งโทนสว่างทับโทนเข้มโดย

มีลวดลายบนผืนผ้าที่เป็นแบบลายลักษณะเดียวกัน แต่ทำให้ดูแตกต่างกันบนพื้นฐานโครงหลักของระเบียบลายเดิม เมื่อเทียบเคียงกับแบบแผนของลายกุดั่นดอกลาย หรือ ลายแผงกุดั่นดอกลอย จากผ้านุ่งเทวดาวัดใหม่ประชุมพล ไปสู่ลายเสาติดผนังลายแผงของวัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ 17) นับว่าในช่วงอยุธยาตอนปลายรูปแบบและความนิยมของแบบลายดังกล่าวยังมีการสืบทอดกัน

ภาพที่ 17 เปรียบเทียบเค้าโครงของแบบแผนระเบียบลายกุดั่นดอกลาย หรือ ลายแผงกุดั่นดอกลอย จากลวดลายผ้านุ่งของเทวดาที่ผนังตอนบนฝั่งขวาของพระพุทธรูปประธาน ภายในอุโบสถหลังเก่า วัดใหม่ประชุมพล กับส่วนกลางของเสาติดผนังในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม

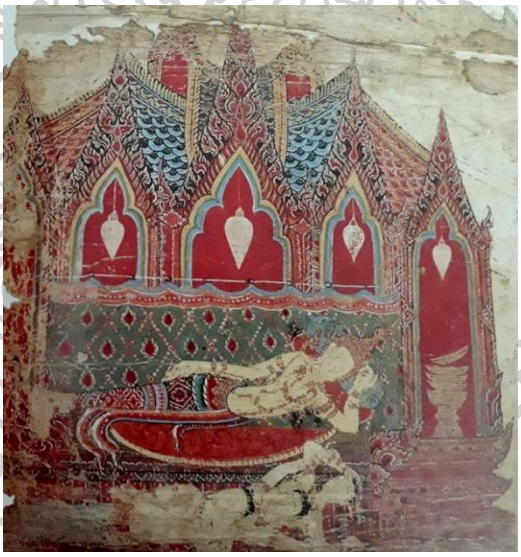
หลักฐานของระเบียบเค้าโครงลวดลายกุดั่นดอกลาย หรือ ลายแผงกุดั่นดอกลอย จากลายผ้าที่ปรากฏในงานจิตรกรรมเช่นนี้ นอกจากช่วยกำหนดอายุและบ่งบอกความนิยมของลวดลายในสมัยอยุธยาตอนปลายได้ประการหนึ่งแล้ว ยังถือเป็นหลักฐานเชื่อมโยงถึงที่มาของรูปแบบจิตรกรรมลายแผงสมัยอยุธยาตอนปลายที่เกี่ยวข้องกับแรงบันดาลจากผืนผ้าได้อีกประการหนึ่งด้วย

1.3 บทบาทจากประโยชน์ใช้สอยของผ้าในงานประดับอาคาร

จิตรกรรมลายแผงในสมัยอยุธยาตอนปลายที่ปรากฏลวดลายทั้งทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ และลวดลายกุดั่นดอกลาย หรือ แผงลายกุดั่นดอกลอย มีแบบแผนลวดลายที่ปรากฏในลายผ้า โดยเฉพาะผ้านุ่งที่เป็นผ้าลายอย่าง มีการใช้ลวดลายกระบวนไทยในการออกแบบลายผ้าเช่นเดียวกัน จึงเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของลวดลายไทยในงานประดับต่างๆ

นอกจากนี้บทบาทจากประโยชน์ใช้สอยของผ้าในงานประดับอาคารอาจเป็นอีกแนวทางหนึ่งของการสะท้อนความหมายของคำว่า “แผลง”[34] ที่มาจากการปรับแปลงดังปรากฏคำเรียก “ลายแผลง”[35] ตามที่สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ประทานความถึงนาย ยง ส. อนุมานราชธน เมื่อครั้งพระเทวาภินิมมิตจะรวมเอาลายต่างๆเข้าตำรา มีการยกตัวอย่างแหล่งสถานที่ของลายแผลง เช่น วิหารพระนอน วัดพระเชตุพนฯ วัดปทุมวัน เป็นต้น ซึ่งเป็นแหล่งที่มีการตกแต่งด้วยจิตรกรรมลายแผงตามที่ผู้ศึกษาใช้ในการศึกษานี้ด้วย

ตัวอย่างของประโยชน์ใช้สอยจากผ้าในงานประดับอาคาร ศึกษาได้จากภาพจิตรกรรมตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย ดังเช่นสมุดภาพไตรภูมิ แสดงภาพพุทธประวัติบางตอน ที่ภายในอาคารมีการขึงผ้าใช้กั้นเป็นม่านแขวนบนราว ผืนผ้ามีลวดลายซ้ำๆต่อเนื่องกันอย่างลายแผงที่มีลักษณะเป็นดอกลอยกลางกรอบล้อมทรงสี่เหลี่ยมคล้ายกับลายราชวัติ เป็นต้น (ภาพที่ 18)



ภาพที่ 18 ภายในอาคารที่มีการขึงผ้าใช้เป็นม่านแขวนบนราวกั้นซึ่งมีลวดลายอย่างดอกลอยกลางกรอบล้อมเป็นทรงสี่เหลี่ยมคล้ายลายราชวัติ
ที่มาภาพ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา – ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 2**

นอกจากนี้ ยังมีบันทึกต่างๆ ที่กล่าวถึงประโยชน์ใช้สอยจากผ้าในการประดับอาคาร เช่น หลักฐานเอกสารบันทึกในสมัยอยุธยาตอนปลายของบาทหลวงตาชารด์ เข้ามาในราชสำนัก

[34] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554**. 791.

[35] สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ., **หมวดเบ็ดเตล็ด-ความรู้ทั่วไป เรื่อง ให้พระยาอนุมาน**. 289.

อยุธยารัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เมื่อ พ.ศ. 2228 บรรยายถึงเรือนพักแรมมีเนื้อความโดยย่อดังนี้

"...อาคารหลังเล็กๆเหล่านี้ แม้จะใช้เวลาปลูกสร้างเพียงแปดวัน ด้วยฝาเสื่อลำแพนและพื้นฟาก ก็แข็งแรงดีและน่าอยู่พอสมควร...ฉนวนทางเดินนั้นไปสิ้นสุดลงที่ศาลาหลังหนึ่ง...เมื่อเข้าไปจะเห็นยกพื้นอยู่ทางด้านขวามือ ปูลาดด้วยพรมเปอร์เซีย ข้างบนมีบุษบกหรือเรือนยอดขนาดใหญ่ ทำด้วยผ้าสีทองกับผ้าไหม...ทุกที่ห้องหับได้รับการตกแต่งไว้อย่างสะอาดสะอ้าน และโดยที่ประเทศนี้มีอากาศร้อนมาก จึงกั้นไว้ด้วยผ้าปาเต๊ะลวดลายงดงาม และปูพื้นห้องด้วยเสื่อทอเนื้อละเอียด ห้องนอนของท่านราชทูตนั้นปูด้วยพรมเปอร์เซีย และกั้นฝ้าเพดานด้วยผ้าที่มีราคาแพงครัน"[36]

เนื้อความดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงประโยชน์ใช้สอยจากผ้าและในช่วงเวลาใกล้เคียงกันยังมีบันทึกของเอกอัครราชทูตฝรั่งเศส มองซิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2231 พรรณนาถึงกรุงศรีอยุธยาไว้อย่างรอบด้าน ในหมวดหมู่หนึ่ง กล่าวถึงเรือนที่สร้างขึ้นเฉพาะสำหรับรับรองคณะทูตานุทูตฝรั่งเศส ซึ่งใช้สอยประโยชน์จากผ้าสำหรับการตกแต่งสถานที่เช่นกัน มีเนื้อความดังนี้

"...เจ้าพนักงานจึงสร้างเรือนแบบพื้นประเทศขึ้นให้เรา พักเรือนนั้นสร้างบนเสาปูฟากและลาดด้วยเสื่อกกไม่เพียงแต่จะใช้เป็นพื้นเรือนเท่านั้น ยังเป็นพื้นเฉลียงอีกด้วย ห้องโถงและห้องในนั้นแขวนผ้ามีดอกดวง เพดานผ้ามัสลินสีขาว..."[37]

แม้ตัวอย่างจากหลักฐานข้างต้นเป็นการสะท้อนลวดลายและบทบาทของประโยชน์ใช้สอยจากผ้าที่อาจเกี่ยวข้องกับจิตรกรรมลายแผงประการหนึ่ง แต่ผู้ศึกษาเชื่อว่าแนวทางสำคัญของการประดับจิตรกรรมลายแผงเกิดจากการผูกลายจากลวดลายไทยที่นิยมในสมัยนั้น ดังปรากฏหลักฐานความแพร่หลาย เช่น ลวดลายที่ปรากฏในงานจิตรกรรม งานประดับปูนปั้น เป็นต้น ตามที่ได้กล่าวถึงไปแล้ว

---

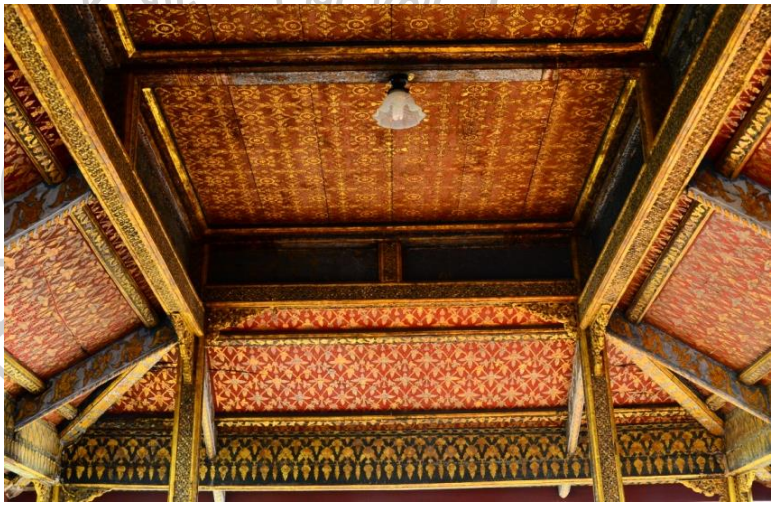
[36] กีย์ ตาชารด์, บาทหลวง,, **จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยามครั้งที่ 1 และจดหมายเหตุการเดินทางครั้งที่ 2 ของบาทหลวงตาชาร์ด** (นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2551). 37.

[37] ซีมอง เดอ ลาลูแบร์, **จดหมายเหตุลาลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม** (นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2551). 103.

อย่างไรก็ตาม สำหรับแรงบันดาลใจจากผ้าที่ปรากฏในงานประดับจิตรกรรมลายแผงภายหลังจะพบรูปแบบการประดับเสาร่วมในประธานที่มีรายละเอียดของโครงสร้างและระเบียบที่คล้ายกับโครงสร้างระเบียบผืนผ้าอย่างชัดเจนมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 - รัชกาลที่ 4 อันมีรายละเอียดเฉพาะที่ผู้ศึกษาจะกล่าวถึงในบทถัดไป

2. สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก่อนรัชกาลที่ 3

สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก่อนรัชกาลที่ 3 ระเบียบของการผูกลายเป็นกรอบล้อมดอกลอยตรงกลาง เริ่มปรากฏเส้นกรอบที่มีลักษณะก้านแย่ง ส่วนดอกลอยตรงกลางเป็นลวดลายดอกไม้จากอิทธิพลศิลปะจีนที่เข้ามามีบทบาทเป็นตัวลายหลัก ซึ่งหลักฐานในการศึกษาจิตรกรรมลายแผงในช่วงเวลาดังกล่าวพบการเขียนลายดอกพุดตานก้านแย่งประดับเพดานพระที่นั่งสนามจันทร์ ในพระบรมมหาราชวัง สมัยรัชกาลที่ 2 (ภาพที่ 19)



ภาพที่ 19 ลายดอกพุดตานก้านแย่งประดับเพดานพระที่นั่งสนามจันทร์ในสมัยรัชกาลที่ 2

พระที่นั่งสนามจันทร์เป็นพระที่นั่งโถงขนาดเล็ก ประกอบด้วยเครื่องไม้ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 โปรดให้สร้างและตกแต่งพระที่นั่งด้วยพระองค์เอง สำหรับใช้เสด็จออกขุนนางแทนการเสด็จออกไปยังพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย[38]

[38] พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ, **พระบรมมหาราชวังแห่งกรุงรัตนโกสินทร์** (นนทบุรี: บันทึกสยาม, 2545). 191.

นับว่าเป็นอาคารทรงไทยประเพณีในพระราชฐานชั้นกลางเพียงหลังเดียวที่เป็นที่ประทับพักผ่อนในยามว่างจากพระราชภารกิจของพระองค์[39] (ภาพที่ 20)

ภาพที่ 20 พระที่นั่งสนามจันทร์ สมัยรัชกาลที่ 2 ในพระบรมมหาราชวัง

พระที่นั่งสนามจันทร์ได้รับการบูรณะเมื่อ พ.ศ. 2506 โดยรักษาสถาปัตยกรรมและศิลปกรรมการตกแต่งเหมือนของเดิมตามแบบอย่างในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทุกอย่าง แม้ลายเขียนฝ้าเพดานก็คัดลอกลายของเก่าลงในกระดาษแก้วก่อนแล้วเอาลายที่คัดลอกไว้มาทาบลงเป็นแบบเขียน[40] จึงกล่าวได้ว่าพระที่นั่งองค์นี้และงานประดับที่ปรากฏถือเป็นตัวแทนของงานช่างในสมัยรัชกาลที่ 2

2.1 ลายดอกพุดตานก้านแย่ง

ลายดอกพุดตานก้านแย่ง เป็นลวดลายประดับเพดานพระที่นั่งสนามจันทร์ โดยใช้ลายดอกพุดตานเป็นลวดลายหลักที่มีก้านต่อดอกออกไปในลักษณะก้านแย่งที่มีเส้นโครงเชื่อมต่อเนื่องกันเป็นกรอบล้อมดอกลอย

[39] หม่อมราชวงศ์ แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, **มรดกสถาปัตยกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ เล่มที่ 1** (กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2537). 98.

[40] ผู้เรียบเรียง ละม่อม โอชกะ, **สิ่งอนุสรณ์รัชกาลที่ 2 ในพระบรมมหาราชวัง** (พระนคร: มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2512). 23.

ลายดอกพุดตาน หรือที่ช่างเขียนลายไทยบางท่านเรียกว่า ลายดอกฝ้ายเทศ[41] เป็นลายดอกไม้ที่นักวิชาการมีความเห็นว่ามีพัฒนาการมาจากดอกโบตั๋นของจีนแต่มีกลีบลายต่างกัน สามารถจำแนกลักษณะย่อยได้ เช่น ประกอบกับลายใบเทศ เรียกว่า ดอกพุดตานใบเทศ หรือผูกลายต่อเนื่องกันเป็นพุ่มเป็นช่อ มีก้านลายที่ใหญ่แตกหน่อออกกอเรียกว่า ลายก้านต่อดอกเครือเถาพุดตาน[42] หรืออาจเรียกว่า ลายดอกพุดตานก้านแย่ง เป็นต้น

ส่วนลายดอกโบตั๋นพบทั่วไปในงานประณีตศิลป์ของจีน ตัวอย่างที่น่าสนใจ ได้แก่ โถเคลือบลงยาเขียนสีพร้อมฝาปิดสมัยราชวงศ์หมิง เน้นภาพดอกโบตั๋นบริเวณแถบกลางของโถเป็นดอกไม้ที่มีกลีบซ้อนกัน กลีบในห่อเกสรตรงกลาง ส่วนกลีบนอกแผ่บานออก โดยส่วนปลายของทุกกลีบเป็นขอบหยักโค้ง มีก้านและใบประกอบ โดยก้านคดโค้งต่อกับดอกเป็นลักษณะก้านแย่ง ส่วนฝาปิดด้านบนเขียนลายด้วยสีฟ้าใต้เคลือบ น่าสังเกตถึงลวดลายดอกไม้ที่แสดงมุมมองภาพหน้าตรงจากด้านบน มีลักษณะอย่างกลีบดอกไม้ที่แผ่ออกปลายกลีบเป็นขอบหยักโค้งคล้ายกลีบดอกโบตั๋นที่ลายแถบกลางของโถเคลือบ มุมมองดังกล่าวยังทำให้เห็นวงกลมข้างในคล้ายเกสรที่มีกลีบอ่อนห่อซ้อนอยู่ หรือดูคล้ายส่วนท้ายโค้งมนของกลีบที่บานออกซึ่งล้ำเข้ามาในขอบวงกลม (ภาพที่ 21) ซึ่งลักษณะและมุมมองภาพเช่นนี้คล้ายกับลายดอกพุดตานในสมัยรัตนโกสินทร์ เช่น ลายดอกพุดตานก้านแย่งประดับใต้เพดานพระที่นั่งสนามจันทร์ที่ผู้ศึกษาจะกล่าวถึง

ภาพที่ 21 โถเคลือบลงยาเขียนสีพร้อมฝาปิดสมัยราชวงศ์หมิง

ที่มาภาพ : Strober, Eva., **Symbols on Chinese porcelain : 10000 times happiness** (Stuttgart : Arnoldsche Art Publishers ; Leeuwarden : Keramiekmuseum Princessehof, c2011.), 114.

---

[41] พระ เทวาภินิมมิต, **สมุดตำราลายไทย** (กรุงเทพฯ: นครเขษมบุ๊คสโตร์, 2517). 6-7.

[42] เพ็ญสุภา สุคตะ, **"การศึกษาภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถวัดนางนองวรวิหาร"** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2533). 61.

ลายดอกพุดตานประดับใต้เพดานพระที่นั่งสนามจันทร์ในสมัยรัชกาลที่ 2 ปรากฏทั้งดอกที่บานออกและดอกที่ยังตูม โดยดอกที่บานออกแสดงภาพหน้าตรงของวงกลมเกสรข้างในซึ่งยังมีกลีบพับซ้อนอยู่คล้ายมุมมองของภาพดอกโบตั๋น (ดูภาพที่ 21) ส่วนกลีบที่บานออกมีก้านแย่งออกมาอีกสี่ทิศ เป็นช่อของก้านใบและดอกตูมที่กลีบยังหุบอยู่ (ภาพที่ 22)

ภาพที่ 22 ลายดอกพุดตานที่บานออก และช่อก้านใบของดอกตูมที่เป็นก้านแย่งออกมาสี่ทิศ

ดอกตูมของพุดตานที่เป็นก้านแย่งออกมา มีลายใบไม้ (ใบเทศ[43]) ซึ่งเชื่อมออกไปสองข้าง โดยแบ่งเป็นแถวข้างบนและแถวข้างล่างซึ่งไปบรรจบต่อกับลายใบเทศสามใบ และก้านแย่งของแบบลายเดียวกันที่ออกมาอีกฝั่ง ทำให้เกิดเป็นกรอบสี่เหลี่ยมล้อมดอกลอยตรงกลางมีลักษณะอย่างดอกซ้อนที่พัฒนามาจากลายดอกซีกดอกซ้อน [44] (ภาพที่ 23) ลักษณะพุดตานก้านแย่งสลับกรอบใบไม้ที่ล้อมดอกลอยเช่นนี้ผูกลายต่อเนื่องไปจนหมดแถว กระทั่งขึ้นลายแถวถัดมาจึงเชื่อมด้วยลายอีกลักษณะหนึ่งเป็นต่อเนื่องกันเป็นลายดอกพุดตานก้านแย่งซึ่งเป็นลวดลายหลัก

ภาพที่ 23 ดอกลอยที่มีกลีบซ้อนปรากฏอยู่ในช่องสี่เหลี่ยมที่เกิดจากการออกใบของใบไม้ มาบรรจบกัน

[43] พระเทวาภินิมมิต.**สมุดตำราลายไทย**. 7.

[44] สันติ เล็กสุขุม, **กระหนกในดินแดนไทย**, 2 ed. (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2545). 80.

ลายที่ถัดมาอีกแถวแม้จะมีองค์ประกอบที่คล้ายกัน ได้แก่ ลายใบเทศซ้อนสามใบ และลายดอกตูมของพุดตาน แต่ลักษณะการเกิดลายกลับออกมาจากมุมแหลมของวงโค้งแปดเหลี่ยมที่มีเส้นรอบวงด้านในเป็นวงกลมซึ่งมีดอกลอยหกกลีบปรากฏอยู่ตรงกลาง ถือเป็นลักษณะแปลกใหม่ที่เกิดขึ้นในสมัยนี้ (ภาพที่ 24)

ภาพที่ 24 ลายวงโค้งแปดเหลี่ยมที่มีเส้นรอบวงด้านในเป็นวงกลม ภายในมีลายดอกลอยหกกลีบ ส่วนที่มุมแหลมขอบขอบโค้งมีลายใบไม้ที่ซ้อนสามใบสลับกับพุดตานดอกตูม

ส่วนลวดลายที่ปรากฏบนหลังคาลาดของชายคาปีกนกทั้ง 4 ด้าน ยังมีรายละเอียดสำคัญเป็นลายดอกพุดตานที่มีระเบียบเป็นก้านแย่งในลักษณะลายแผงเช่นกัน โดยดอกพุดตานที่เป็นลายประธานขนาดใหญ่ที่สุดมีลายใบเทศล้อมรอบสี่ด้าน ส่วนด้านข้างของลายใบเทศมีเส้นก้านแย่งออกมาทั้งสี่ทาง โดยแต่ละทางเชื่อมไปหาลายดอกพุดตานที่มีขนาดรองลงมาซึ่งมีใบเทศห้อยตกเพียงใบเดียว และการผูกลายก้านแย่งยังมีระเบียบที่ต่อเนื่องออกไปอีก คือ จากลายดอกพุดตานที่มีขนาดรอง แต่ละดอกออกก้านแย่งเป็นข้างละฝั่งเชื่อมลงไปผูกลายในแถวถัดไป โดยฝั่งหนึ่งเชื่อมบรรจบดอกตูมห้อยตกของแถวที่อยู่ถัดลงมา เช่นเดียวกับอีกฝั่งซึ่งเชื่อมไปบรรจบดอกพุดตานขนาดใหญ่ที่เป็นลายประธานของแถวที่อยู่ถัดลงมา (คือแถวเดียวกันกับดอกตูม) ส่วนดอกตูมออกก้านแย่งจากสองข้างลงมาเป็นลายใบเทศสามใบ โดยแต่ละฝั่งแย่งออกไปหาลายดอกพุดตาน ที่มีขนาดรองของแถวถัดลงมา และจากดอกพุดตานดังกล่าวจึงออกก้านแย่งลงไปแถวซึ่งอยู่ถัดลงมาอีก โดยฝั่งหนึ่งแย่งลงมาหาดอกที่มีขนาดใหญ่ ส่วนอีกฝั่งแย่งลงมาหาดอกตูม การผูกลายต่อเนื่องซ้ำกันจนทั่วเพดานชายคาเช่นนี้ ทำให้เส้นโครงข่ายก้านแย่งดูคล้ายระเบียบลายราชวัติ คือ เป็นโครงเส้นตารางที่เชื่อมกันโดยมีจุดตัดเป็นดอกไม้ลายพุดตานก้านแย่ง (ภาพที่ 25)

ภาพที่ 25 ลายแผงดอกพุดตานก้านแย่งที่ปรากฏใต้ชายคาทั้งสี่ด้านของพระที่นั่งสนามจันทร์

อนึ่ง การผูกลายดอกพุดตานทั้งดอกที่มีขนาดใหญ่ ดอกที่มีขนาดรอง และดอกตูมล้วนอยู่ในตำแหน่งจุดตัดเส้นโครงก้านแย่งที่ยืดโยงแต่ละตัวลายให้เชื่อมต่อกันเป็นผืนแผง ลักษณะเช่นนี้ภายหลังพบความนิยมในงานจิตรกรรมลายแผงก้านแยงของรัชกาลต่อมา

2.2 บทบาทของลวดลายดอกไม้จากอิทธิพลศิลปะจีนในการผูกลายสมัยรัตนโกสินทร์

ลวดลายดอกไม้จากอิทธิพลศิลปะจีนเป็นที่นิยมต่อเนื่องมานาน โดยเฉพาะลายดอกโบตั๋น ได้แก่ สมัยกรุงศรีอยุธยาศิลปะในวัฒนธรรมจีนที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในบรรดางานช่างอื่นๆ คือลวดลายประดับซึ่งส่วนใหญ่จะพบในลักษณะที่ผสมผสานปรับปรุงแล้ว[45] ดอกโบตั๋นยังได้รับความนิยมเสมอ เช่น ดอกโบตั๋นที่ประกอบอยู่ในรูปช่อดอกไม้ประดิษฐ์ในพระหัตถ์ของทวารบาลสลักจากไม้ จากวัดพระศรีสรรเพชญ์ พระนครศรีอยุธยา กำหนดอายุราวพุทธศตวรรษที่ 21 ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง[46] (ภาพที่ 26 และภาพลายเส้นที่ 3)

[45] สันติ เล็กสุขุม, **ความสัมพันธ์จีน-ไทย โยงใยในลวดลายประดับ**. 22.

[46] เรื่องเดียวกัน. 71.

ภาพที่ 26 ประตูไม้แกะสลักทวารบาล วัดพระศรีสรรเพชญ์ กำหนดอายุราวพุทธศตวรรษที่ 21
ภาพลายเส้นที่ 3 ลายเส้นดอกโบตั๋น ที่ประกอบอยู่ในรูปช่อดอกไม้ประดิษฐ์ในพระหัตถ์ของทวารบาล
ที่มาภาพลายเส้น : สันติ เล็กสุขุม, **ความสัมพันธ์จีน-ไทย โยงใยในลวดลายประดับ** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2550), 71.

ภาพโบตั๋นเป็นที่นิยมและปรากฏมากขึ้นในงานประดับสมัยอยุธยาตอนปลายมีการเขียนเป็นพุ่มช่อเพื่อประดับในฉากเล่าเรื่องร่วมกับลายไทย เช่น ป่าหิมพานต์ (ภาพที่ 27)

ภาพที่ 27 ภาพลายรดน้ำ ผนังตำหนักทองวัดไทร สมัยอยุธยาตอนปลาย
ที่มาภาพ : น. ณ ปากน้ำ, **ศิลปะลายรดน้ำ** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2543), 31.

นอกจากนี้ยังมีงานประดับด้วยเทคนิคพิเศษ เช่น หีบพระธรรมในสมัยอยุธยาตอนปลาย ราวพุทธศตวรรษที่ 23 ปรากฏภาพนักรบจีนท่ามกลางทิวทัศน์อย่างจีนและเขียนภาพดอกโบตั๋นเป็นกลุ่มเป็นช่อ และหีบดังกล่าวใช้เทคนิคการเขียนภาพกำมะลอซึ่งกรรมวิธีและวัสดุในการเขียน ก็อาจมาจากจีนด้วย[47] (ภาพที่ 28)

ภาพที่ 28 ด้านข้างของหีบพระธรรม ลายกำมะลอ พช.เจ้าสามพระยา พระนครศรีอยุธยา
ที่มา : สันติ เล็กสุขุม, **พัฒนาการของลายไทย : กระหนกกับเอกลักษณ์ไทย** (กรุงเทพฯ : โบราณ, 2553), 343.

ลวดลายดอกโบตั๋นที่เข้ามาระลอกใหม่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในนามดอกพุดตาน ตามสำเนียงของชาวจีนทางภาคใต้จากการค้าขายสำเภาเรียกดอกโบตั๋นหรือพุดตานว่า “ฝูหยง” เป็นที่แพร่หลายมากในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์[48] ซึ่งแนวโน้มของการใช้ลวดลายในช่วงนี้มีการนำดอกโบตั๋นมาผูกลายเป็นที่นิยมอยู่แล้วในกลุ่มช่างจีน[49] อย่างไรก็ตาม ยังไม่เคยพบการนำลวดลายจากอิทธิพลจีนเช่นนี้มาใช้เป็นลวดลายหลักที่ผสมผสานการผูกลายเป็นระเบียบลายแผงลักษณะก้านแย่ง ดังเช่น ลายแผงประดับใต้เพดาน พระที่นั่งสนามจันทร์ในพระบรมมหาราชวัง (ดูภาพที่ 22 - 25)

---

[47] สันติ เล็กสุขุม, **ความสัมพันธ์จีน-ไทย โยงใยในลวดลายประดับ**. 82.

[48] อาสา ทองธรรมชาติ, **"ที่มาและพัฒนาการของลายดอกโบตั๋นในงานศิลปกรรมไทย."** (การค้นคว้าอิสระปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557). 151.

[49] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **"อิทธิพลศิลปะจีนในงานจิตรกรรมแบบนอกอย่างสมัยรัชกาลที่ 3."** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547). 62.

อย่างไรก็ตาม ยังมีงานประณีตศิลป์สำคัญอันถือเป็นตัวแทนงานช่างในสมัยรัชกาลที่ 2 ที่นำลวดลายดอกโบตั๋นหรือพุดตานมาเป็นลายประดับอย่างเต็มพื้นที่ ได้แก่ บานประตูไม้แกะสลักที่วิหารพระศรีศากยมุนี วัดสุทัศน์เทพวราราม ซึ่งได้รับการกล่าวถึงว่าเป็นงานฝีพระหัตถ์ของรัชกาลที่ 2 ร่วมกับช่างฝีมือชั้นเยี่ยมในสมัยนั้น โดยมีกรมหมื่นจิตรภักดีเป็นนายงาน[50] (ภาพที่ 29)

ภาพที่ 29 บานประตูไม้แกะสลัก ที่วิหารวัดสุทัศน์ ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นงานช่างฝีพระหัตถ์ของรัชกาลที่ 2
หมายเหตุ : บานประตูนี้ได้ถูกไปไหม้ไปด้านหนึ่ง กรมศิลปากรจึงถอดไปเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

บานประตูลวดลายดอกโบตั๋นหรือพุดตานที่ประดับทั่วพื้นที่รวมไปถึงลายขอบและอกเลา แสดงถึงความนิยมลวดลายจากศิลปะจีนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นอย่างมาก โดยใช้เป็นลวดลายหลักอย่างเต็มพื้นที่ต่างจากสมัยอยุธยาตอนปลายที่ใช้เป็นลวดลายประกอบ จึงกล่าวได้ว่าลักษณะเช่นนี้เป็นกระแสนิยมอย่างใหม่ ที่ภายหลังจะเป็นระเบียบลวดลายที่แพร่หลายอย่างมากแบบหนึ่ง โดยเฉพาะงานประดับในสมัยรัชกาลที่ 3

[50] อุดม เชยกีวงศ์, **พระราชประวัติและพระราชกรณียกิจพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย** (กรุงเทพฯ: เพื่อนเรียน เด็กไทย, 2556).72.

3. สรุปประเด็นสำคัญ

การประดับจิตรกรรมลายแผงภายในอาคารเริ่มปรากฏหลักฐานสมัยอยุธยาตอนปลาย ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 พบการเขียนลวดลายดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ภายในคูหาเจดีย์ประธานทรงสี่เหลี่ยมเพิ่มมุม วัดใหม่ประชุมพล อำเภอนครหลวง พระนครศรีอยุธยา และราวกลางพุทธศตวรรษที่ 23 พบการเขียนลายแผงกุดั่นดอกลอยที่ส่วนกลางของเสาติดผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งลวดลายทั้งสองนับว่าเป็นลวดลายประดับที่ช่างไทยนิยมในสมัยนั้น จึงมีการผูกลายหรือจัดวางลวดลายต่อเนื่องกันเป็นระเบียบ ซึ่งแบบแผนของลายยังเป็นที่นิยมในงานประดับต่างๆ เช่น ลวดลายปูนปั้น ลวดลายบนผืนผ้า เป็นต้น อันมีที่มาจากลายไทยที่เป็นแบบลายเดียวกัน

ส่วนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่มาของลวดลายเกิดจากความนิยมกระแสใหม่ในอิทธิพลศิลปะจีนที่มีบทบาทมากขึ้น โดยลวดลายดอกพุดตานที่เข้ามาระลอกใหม่ในสมัยรัตนโกสินทร์ถูกนำมาใช้เป็นลวดลายหลักในการผูกลายระเบียบก้านแย่งอย่างไทย ดังการเขียนลายประดับเพดานพระที่นั่งสนามจันทน์ในพระบรมมหาราชวัง สมัยรัชกาลที่ 2

อย่างไรก็ตาม ที่มาของการใช้ลายไทยและลวดลายจากอิทธิพลศิลปะจีนผูกลายเป็นลายแผง โดยเน้นระเบียบก้านแย่งและใช้ลวดลายเดียวกันเรียงซ้ำๆต่อเนื่องตลอดพื้นที่เป็นลายแผงเช่นนี้ ภายหลังพัฒนาการของรูปแบบที่มีความชัดเจนในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้กลายเป็นช่วงที่มีความนิยมการประดับจิตรกรรมลายแผงอย่างแพร่หลายที่สุด ซึ่งผู้ศึกษาจะกล่าวถึงรายละเอียดในบทต่อไป

บทที่ 3

พัฒนาการของจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4

หลักฐานจิตรกรรมลายแผงในสมัยอยุธยาตอนปลายกระทั่งสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นไม่เป็นที่แพร่หลายเท่าความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งมีพัฒนาการสำคัญอันถือเป็นเอกลักษณ์หนึ่งในงานจิตรกรรมประดับภายในอาคารของสมัยนี้ จนเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ 4 การประดับจิตรกรรมลายแผงเริ่มไม่เป็นที่นิยม แต่กลับมีลักษณะเฉพาะบางประการในงานประดับที่มีรายละเอียดพัฒนาไปจากจิตรกรรมลายแผงในรัชกาลก่อน

อนึ่ง ข้อตกลงเกี่ยวกับการนิยามคำเรียก “ลายแผง” ซึ่งหมายถึงลายที่มีแบบเดียวกันเขียนเรียงซ้ำๆเป็นแนวเป็นแผงอย่างมีระบบระเบียบ[51] ผู้ศึกษาอ้างอิงการนิยามคำศัพท์ดังกล่าวจากหนังสือ “งานช่าง-คำช่างโบราณ” ซึ่งกรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่ พุทธศักราช 2553 โดย ศาสตราจารย์ ดร.สันติ เล็กสุขุม ใช้เรียกลวดลายประดับในงานศิลปกรรม สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ดังนั้นผู้ศึกษาขอยกเอาคำอธิบาศัพท์เบื้องต้นเป็นข้อตกลงเกี่ยวกับจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 ที่จะกล่าวถึงในบทการศึกษา ดังนี้

“ลายประเภทนี้มีมากหลายลักษณะ เค้าโครงเด่นชัดเป็นดอกประดิษฐ์แบบใดแบบหนึ่ง ประดับเรียงห่างกันเป็นจังหวะ คือที่มาของชื่อ “ดอก(ที่)ลอย(พ้นพื้นหลัง)” ระหว่างดอกเชื่อมด้วยก้านที่โยงเป็นตาข่ายหรือตาราง จึงได้ชื่อว่า “ก้านแย่ง” บางทีก็เรียก “ก้านแยก” ลายดอกลอยก้านแย่งทั้งที่เป็นงานจิตรกรรมหรืองานสลักเสลาก็ตาม ทำขึ้นเพื่อตกแต่งพื้นที่เป็นแผง จึงเรียกได้อีกว่า “ลายแผง” คือเรียกลักษณะโดยรวม ไม่บ่งชี้ลักษณะของรายละเอียด รายละเอียดของการออกแบบมีหลายแนวทาง ตั้งแต่ลักษณะของตัวลาย การใช้สี สลับสี หรือสอดสี ยักเยื้องจังหวะถี่-ห่างของช่องไฟต่างๆนานา คือข้อมูลบันทึกให้ผู้ศึกษาได้หยั่งทราบความสัมพันธ์ทางสังคมจากที่มาของงานออกแบบเหล่านั้น[52]

อย่างไรก็ตาม ในสมัยรัชกาลที่ 3 ไม่ปรากฏชื่อเรียก “ลายแผง” แต่ปรากฏชื่อเรียก “ลายแย่ง” ซึ่งเรียกตามลักษณะสำคัญของจิตรกรรมลายแผง ที่มีรูปแบบของลวดลายเป็นดอกลอย

---

[51] สันติ เล็กสุขุม, **ความสัมพันธ์จีน-ไทย โยงใยในลวดลายประดับ**. 104.

[52] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**. 219.

ก้านแย่ง ซึ่งลวดลายดอกไม้ถือว่ามีบทบาทสำคัญ และยังใช้เป็นลวดลายดอกไม้ร่วง ดังปรากฏ “ลายเป็นไม้ร่วง” ที่พบในประดับพระอารามแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 อีกด้วย โดยมีเนื้อความในกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว นายมี ผู้เป็นมหาดเล็ก ประพันธ์ไว้ ดังนี้

“...ที่ลางโบสถ์โปรดระบายเป็น<u>ลายแย่ง</u> วัดลางแห่งเขียน<u>ลายเป็นไม้ร่วง</u>

บ้างเขียนเป็นลายชั้วเข้าพัวพวง ลายฮ่อหน่วงเหนี่ยวรัดเครื่องศัสตรา ...”[53]

สำหรับการศึกษาพัฒนาการจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 ในบทนี้ ผู้ศึกษาแบ่งหัวข้อต่างๆ เพื่อเรียบเรียงตามประเด็นสำคัญ ได้แก่ 1.) ลักษณะทั่วไปของจิตรกรรมลายแผง 2.) ตำแหน่งการประดับจิตรกรรมลายแผง 3.) ลวดลายและระเบียบการจัดวางที่ปรากฏในจิตรกรรมลายแผง 4.) การใช้สีและเทคนิคที่ปรากฏในจิตรกรรมลายแผง และ 5.) ความหมายของลวดลายในงานประดับจิตรกรรมลายแผงมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ลักษณะทั่วไปของจิตรกรรมลายแผง

จิตรกรรมลายแผงในสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 เป็นงานประดับที่นิยมใช้ลวดลายดอกไม้เป็นลวดลายหลัก พบความนิยมในการประดับผนังและการประดับเสาร่วมภายในอาคาร โดยลวดลายดอกไม้มีลักษณะเป็นลายประดิษฐ์ที่เกิดจากการผูกลายดอกลอย ท่ามกลางกรอบก้านแย่งที่ล้อมต่อเนื่องกัน เป็นโครงอย่างตาราง โดยมีแม่ลายที่จุดตัดของกรอบก้านแย่งในลักษณะประจำยาม ส่วนพื้นหลังของลวดลายลงสีเพียงสีเดียวเสมอทั่วกันโดยไม่ไล่ระดับน้ำหนักสี เช่น จิตรกรรมลายแผงดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ในกรอบพุดตานก้านแย่ง ภายในอุโบสถ วัดเทพธิดารามฯ (ภาพที่ 30)

---

[53] มหาดเล็ก นายมี, **กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ, 2530). 41-42

ภาพที่ 30 จิตรกรรมลายแผงดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ในกรอบพุดตานก้านแย่ง ภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ

จิตรกรรมภายในอุโบสถ วัดเทพธิดาราม ถือเป็นตัวอย่างสำคัญของลักษณะทั่วไปของจิตรกรรมลายแผงที่ใช้ในการศึกษา เนื่องจากเป็นพระอารามที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) โปรดเกล้าฯให้สร้างพระราชทานเป็นพระเกียรติยศแก่พระเจ้าลูกเธอ กรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ ซึ่งพระเจ้าลูกเธอกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพฯ ได้ทรงบริจาคทรัพย์สมทบในการก่อสร้างด้วย[54] การก่อสร้างพระอารามเริ่มเมื่อ พ.ศ. 2379 โดยมีกรมหมื่นภูมินทรภักดี (พระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าชายลดาวัลย์) ในรัชกาลที่ 3 เป็นแม่กองอำนวยการสร้างและสร้างเสร็จเมื่อ พ.ศ. 2382 ด้วยมีพระราชดำริที่จะเฉลิมพระเกียรติแห่งพระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ จึงทรงพระราชทานนามวัดว่า วัดเทพธิดาราม เพราะนามอัปสรสุดาเทพหมายถึงเทพธิดา[55] ถือเป็นแบบแผนสำคัญในการศึกษาพระอารามแบบพระราชนิยม เนื่องจากการก่อสร้างอาคารและงานประดับ เช่น หน้าบันและงานจิตรกรรมมีลวดลายจากอิทธิพลศิลปะจีนอย่างมาก

การประดับจิตรกรรมภายในอาคาร นอกจากอุโบสถที่ประดับจิตรกรรมลายแผง ยังมีการประดับลวดลายดอกไม้ร่วงภายในวิหาร ที่แสดงจังหวะของดอกไม้ร่วงหล่นลงกลางอากาศเป็นแบบแผนเดียวกัน ทุกลายมีขนาดเท่ากันและมีรายละเอียดเหมือนกัน จัดวางการกระจายทั่วทั้งผนังซ้ำๆกัน โดยเว้นจังหวะตามระยะห่างของช่องไฟที่ยักเยื้องกันอย่างเป็นระเบียบ คล้ายกับระเบียบของลายแผงก้านแย่ง แต่ไม่มีเส้นโครงก้านแย่งเป็นกรอบอย่างตารางที่มีลักษณะอย่างลวดลาย

[54] เจ้าพระยา วิชิตวงศ์วุฒิไกร, **ตำนานพระอารามหลวง** (นครหลวง: อรุณการพิมพ์, 2515). 7.

[55] กรม ศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร เล่ม 1** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, 2525). 207.

ประดิษฐ์ ทำให้จิตรกรรมลวดลายดอกไม้ร่วงมีลักษณะเป็นธรรมชาติมากกว่า ส่วนพื้นหลังลงสีเดียวเสมอกันโดยไม่ไล่ระดับน้ำหนักสีเช่นกัน

สำหรับจิตรกรรมภายในวิหาร วัดเทพธิดารามซึ่งสร้างในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่นกัน ฝาผนังเป็นลายดอกไม้ร่วงและพญานกคาบช่อดอกไม้[56] ถือเป็นการประดับอย่างพิเศษ ซึ่งพระอารามแห่งนี้มีการบูรณะในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่ไม่มีการกล่าวถึงงานฮอมแซมจิตรกรรม จึงสันนิษฐานได้ว่าการประดับลวดลายสลับกันอย่างพิเศษและใช้ลวดลายจากอิทธิพลศิลปะจีนเช่นนี้เป็นที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งผู้ศึกษาจะกล่าวถึงรายละเอียดของลวดลายในหัวข้อเฉพาะภายหลัง (ภาพที่ 31)

ภาพที่ 31 จิตรกรรมลวดลายดอกไม้ร่วง สลับลายนกคาบช่อดอกไม้ร่วงภายในวิหารวัดเทพธิดารามฯ

อนึ่ง จิตรกรรมดอกไม้ร่วง โดยทั่วไปมักไม่มีลวดลายภาพสัตว์สลับแทรก ดังเช่นการสลับลวดลายนกคาบช่อดอกไม้ร่วงภายในวิหารวัดเทพธิดาราม แต่ส่วนมากมักเป็นลวดลายดอกไม้ร่วงเพียงอย่างเดียว เช่น จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดภคินีนาถฯ รัชกาลที่ 3 โปรดเกล้าฯให้บูรณะ[57] เป็นต้น (ภาพที่ 32)

[56] เรื่องเดียวกัน, 209.

[57] เจ้าพระยา ทิพากรวงศ์, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 พ.ศ. 2367 – 2394** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2481). 352.

ภาพที่ 32 จิตรกรรมลวดลายดอกไม้ร่วงภายในอุโบสถวัดภคินีนาถฯ

อย่างไรก็ตาม จิตรกรรมที่ไม่แสดงเนื้อหา แต่ใช้ลวดลายดอกไม้เป็นลักษณะเด่น ดังเช่น การผูกลายเป็นจิตรกรรมลายแผงดอกลอยก้านแย่ง และดอกไม้ร่วงเช่นนี้ กล่าวได้ว่าเป็นลักษณะทั่วไปที่พบความนิยมในพระอารามแบบพระราชนิยมหลายแห่งในสมัยรัชกาลที่ 3 ส่วนตำแหน่งที่พบการประดับลวดลายเช่นนี้มีทั้งการประดับผนังและเสาร่วมในประธาน โดยมีข้อแตกต่างที่สะท้อนให้เห็นถึงความนิยมของงานประดับในแต่ละสมัยได้อย่างชัดเจน ซึ่งเป็นหัวข้อที่ผู้ศึกษาจะกล่าวถึงในลำดับถัดไป โดยเฉพาะตำแหน่งการประดับจิตรกรรมลายแผงในสมัยรัชกาลที่ 3 และสมัยรัชกาลที่ 4

2. ตำแหน่งการประดับจิตรกรรมลายแผง

ตำแหน่งการประดับจิตรกรรมลายแผงนับว่ามีพัฒนาการที่น่าสนใจในการเปลี่ยนแปลงตามความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 - รัชกาลที่ 4 ได้อย่างชัดเจนประการหนึ่ง เนื่องจากพบการประดับภายนอกอาคารบางแห่ง และการประดับภายในอาคาร โดยเฉพาะการประดับผนังและเสาร่วมในประธานของพระอารามต่างๆที่ได้รับความนิยมมาก และเป็นแหล่งข้อมูลสำคัญในการศึกษา มีรายละเอียดดังนี้

2.1 การประดับจิตรกรรมลายแผงภายนอกอาคาร

โดยทั่วไปจิตรกรรมลายแผงนิยมการประดับภายในอาคาร แต่หลักฐานในสมัยรัชกาลที่ 3 พบว่ามีตำแหน่งการประดับภายนอกอาคารเช่นกัน นับว่าเป็นแหล่งข้อมูลที่น่าสนใจ คือ การประดับผนังภายนอกอาคารของพระที่นั่งดุสิดาภิรมย์ (ภาพที่ 33) ซึ่งเป็นพระที่นั่งขนาดเล็กองค์หนึ่ง ริมกำแพงแก้วด้านทิศตะวันตกเฉียงเหนือของพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย

ภาพที่ 33 พระที่นั่งดุสิดาภิรมย์

พระที่นั่งองค์นี้สร้างขึ้นสมัยรัชกาลที่ 1 เดิมเป็นพลับพลาโถงเสาไม้ในสมัยรัชกาลที่ 3 โปรดเกล้าฯให้เปลี่ยนเสาเฉลียงและเสริมผนังเป็นผนังก่ออิฐฉาบปูนและเขียนสีที่ผนัง[58] โดยงานเขียนสีที่ปรากฏในปัจจุบันได้รับการบูรณะมาแล้ว แต่คงรักษาลวดลายดังเดิมไว้ (ภาพที่ 34)

ภาพที่ 34 ลายแผงประดับผนังด้านนอกของพระที่นั่งดุสิดาภิรมย์

[58] สำนักราชเลขาธิการ, **สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม 1** (กรุงเทพฯ สำนักพระราชวัง, 2531). 83.

ลวดลายที่ปรากฏเป็นลายเขียนทองลายกระหนกก้านแย่งหน้าสิงห์ (ภาพที่ 35) ถือเป็นพระที่นั่งองค์เดียวที่เหลืออยู่ในพระบรมมหาราชวังที่ยังคงเขียนลายภายนอกอาคาร[59] ส่วนการติดบานพระทวารโดยรอบ สันนิษฐานว่าติดตั้งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อไทยสั่งกระจกเข้ามาใช้ในประเทศเป็นครั้งแรก หลังจากนั้นมีแต่การบูรณะซ่อมแซมแต่ไม่ได้เปลี่ยนแปลงรายละเอียดใด[60]

ภาพที่ 35 ลายแผงกระหนกก้านแย่งหน้าสิงห์ ประดับผนังด้านนอกของพระที่นั่งดุสิดาภิรมย์

การเขียนลวดลายประดับผนังด้านนอกอาคารเช่นนี้ อาจเป็นกรณีเฉพาะสำหรับอาคารขนาดเล็กหรือเป็นเพียงอาคารบางหลังเท่านั้น และคงไม่เป็นที่นิยมทั้งในพระบรมมหาราชวังและทั่วไป เนื่องจากในสมัยเดียวกันพบว่ามีการแก้ไขงานตกแต่งผนังภายนอกของอาคารด้วยเทคนิคอย่างใหม่ เช่นผนังด้านนอกของอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามเปลี่ยนจากลายรดน้ำปิดทองรูปกระหนกเครือแย่งทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ดอกในบนพื้นสีชาด[61] ซ่อมแปลงเป็นลายกระหนกก้านแย่งทรงข้าวบิณฑ์ดอกในทำด้วยดินเผาปิดทองประดับกระจกสีเหลือง ตอนล่างบุกระเบื้องเคลือบเขียนลายต้นไม้ดอกไม้แบบจีนที่ล้วนสั่งมาจากเมืองจีน[62] เป็นต้น

---

[59] เรื่องเดียวกัน, 84.

[60] เรื่องเดียวกัน, 83.

[61] สำนักราชเลขาธิการ (ม.ร.ว.แน่งน้อย ศักดิ์ศรีและคนอื่นๆ), สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม *2* (กรุงเทพฯ: สำนักพระราชวัง, 2531). 235.

[62] เรื่องเดียวกัน, 239.

นอกจากนี้ การตรวจสอบข้อมูลพบว่าในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการบูรณะพระที่นั่งองค์อื่นๆอีก เช่น เขตพระราชฐานชั้นนอก บูรณะพระที่นั่งสุทธาสวรรย์ที่ได้รับพระราชทานนามใหม่หลังจากมีการแก้ไขทำฝาก่ออิฐฉาบปูน เปลี่ยนหลังคาเป็นเครื่องยอดปราสาท[63]เขตพระราชฐานชั้นกลาง มีการซ่อมแซมพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทและพระที่นั่งพิมานรัตยาเป็นการใหญ่ถึง 2 ครั้ง ในปี พ.ศ. 2371 และปี พ.ศ. 2391[64] และบูรณะหมู่พระมหามณเฑียรที่ต่อเนื่องกันเป็นครั้งใหญ่ เช่น ก่ออิฐหุ้มเสาไม้ที่ท้องพระโรงพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย และ ท้องพระโรงหน้าพระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน เปลี่ยนไม้เครื่องบนของหลังคาและตัดเสาระหว่างกลางออก 1 ต้น พร้อมทำผนังก่ออิฐฉาบปูนโดยรอบ การทำผนังดังกล่าวรวมไปถึงพระที่นั่งดุสิดาภิรมย์ซึ่งแต่เดิมเป็นพระที่นั่งโถง[65]

จากข้อมูลดังกล่าวไม่พบว่ามีการโปรดเกล้าฯให้เขียนลายประดับผนังด้านนอกอาคารแห่งอื่นๆหรือการโปรดเกล้าฯเขียนลายภายนอกอาคารที่มีการก่อผนังขึ้นใหม่ ดังเช่นการเขียนลายผนังที่พระนั่งดุสิดาภิรมย์ จึงกล่าวได้ว่าการเขียนลายประดับผนังด้วยจิตรกรรมลายแผงที่ตำแหน่งภายนอกอาคารคงไม่นิยมและอาจเป็นเพียงกรณีเฉพาะสำหรับกับอาคารบางหลังตามความเหมาะสมเท่านั้น

ส่วนการเขียนลายแผงประดับผนังภายนอกอาคารสำหรับงานประดับพระอารามแม้ไม่มีหลักฐานเอกสารกล่าวถึงชัดเจนดังเช่นพระที่นั่งดุสิดาภิรมย์ แต่ยังปรากฏหลักฐานในปัจจุบันที่น่าสนใจถึงความเกี่ยวข้องกับประวัติการบูรณะครั้งสำคัญในสมัยรัชกาลที่ 3 คือ วิหารของวัดจักรวรรดิราชาวาสฯ (ภาพที่ 36)

[63] เรื่องเดียวกัน, 202.

[64] เรื่องเดียวกัน, 21.

[65] เรื่องเดียวกัน, 47.

ภาพที่ 36 วิหารวัดจักรวรรดิราชาวาสฯ

วัดแห่งนี้เป็นวัดโบราณตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเดิมชื่อ วัดนางปลื้ม เปลี่ยนเป็นวัดสามปลื้มในสมัยรัตนโกสินทร์และภายหลังเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) เมื่อคราวถูกถอดออกจากตำแหน่งราชการ ได้ย้ายที่อยู่มายังบริเวณนี้และปฏิสังขรณ์วัดครั้งใหญ่ราวปี พ.ศ. 2362 ต่อมาในปี พ.ศ. 2367 รัชกาลที่ 3 ทรงโปรดเกล้าฯให้นายสิงห์ กลับเข้ารับราชการอีกครั้ง จึงถวายวัดแห่งนี้เป็นพระอารามหลวง และได้รับพระราชทานนามใหม่ว่า วัดจักรวรรดิราชาวาส ในปี พ.ศ. 2371 รัชกาลที่ 3 เสด็จพระราชดำเนินมาพระราชทานผ้าพระกฐิน ทอดพระเนตรเห็นวิหารประดิษฐานพระบาง ซึ่งสูงกว่าพระอุโบสถจึงมีพระกระแสดำรัสท้วงว่า “โบสถ์เตี้ยกว่าวิหารพระบาง” จึงต้องสร้างอุโบสถขึ้นใหม่[66]

เจ้าพระยาราชสุภาวดี (สิงห์ สิงหเสนี) ได้สร้างพระอุโบสถใหม่แล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2372 ส่วนพระอุโบสถหลังเดิม ท่านได้อุทิศเป็นพระวิหาร และในปีเดียวกันนี้ท่านก็ได้รับพระราชทานเลื่อนบรรดาศักดิ์เป็นเจ้าพระยาบดินทร์เดชา ตำแหน่งสมุหนายก[67] ต่อมารัชกาลที่ 4 โปรดเกล้าฯให้อัญเชิญพระบางพระราชทานกลับไปประดิษฐานยังเมืองหลวงพระบางตามเดิม มีการเชิญพระบางออกจากวิหารวัดจักรวรรดิ์ วันที่ 31 มีนาคม พ.ศ. 2408[68]

---

[66] กรม ศิลปากร, ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่ม *4 :* วัดสำคัญกรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2525). 217-218

[67] พระภิกษุไกรศรี กิตติสิริ จันทรปัญญา, ด้วยพระบรมราชศรัทธาแห่งองค์มหาเจษฎาราชเจ้า (เชียงใหม่: สุทินการพิมพ์, 2551). 61-62

[68] เจ้าพระยา ทิพากรวงศ์, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ เล่ม 2 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2504). 195.

ข้อมูลตามประวัติได้ระบุว่านายสิงห์ (สถานะในคราวนั้น) เป็นผู้ปฏิสังขรณ์วัดครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 3 และวิหารที่เคยประดิษฐานพระบางซึ่งยังปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ก็พบว่ามีการเขียนจิตรกรรมลายแผงประดับผนังภายนอกของอาคารดังกล่าว (ภาพที่ 37)

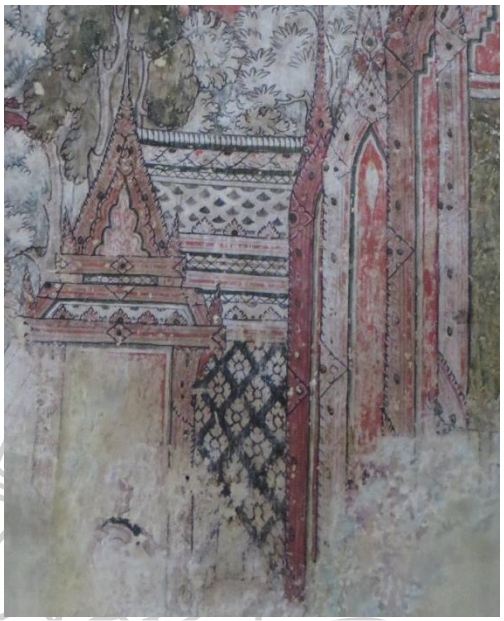
ภาพที่ 37 จิตรกรรมลายแผงประดับผนังภายนอกวิหารวัดจักรวรรดิราชาวาส

ลักษณะการผูกลายก้านแย่งต่อเนื่องกันเป็นระเบียบแบบแผนอย่างจิตรกรรมลายแผงปรากฏลายดอกพุดตานก้านแย่งในกรอบล้อม ซึ่งกรอบก้านแย่งดังกล่าวอยู่ในรูปทรงเรขาคณิตเป็นตารางสี่เหลี่ยม อาจเรียกได้ว่าเป็นกรอบราชวัติที่ล้อมลายดอกพุดตานก้านแย่ง (ภาพที่ 38)

ภาพที่ 38 ลายดอกพุดตานก้านแย่งในกรอบราชวัติ จิตรกรรมลายแผงประดับผนังภายนอกของวิหารวัดจักรวรรดิราชาวาสฯ

อย่างไรก็ตาม ลวดลายที่ปรากฏในปัจจุบัน มีรายละเอียดของดอกพุดตาน และลวดลายก้านแย่งที่แตกต่างจากที่เคยปรากฏมาก่อน อาจเป็นงานบูรณะสมัยหลัง แต่แบบแผนการประดับลายแผงที่ตำแหน่งดังกล่าว อาจเป็นหลักฐานสะท้อนถึงการประดับผนังภายนอกอาคารในสมัยอยุธยาตอนปลาย ที่แม้ไม่ปรากฏหลักฐานจากสถานที่จริง แต่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง

ที่อาจกล่าวได้ว่าคงเคยมีการประดับบนผนังจริงมาก่อน แต่ชำรุดหรือลบเลือนหมดไป ตัวอย่างน่าสนใจได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดช่องนนทรี เป็นจิตรกรรมนอกราชธานีที่มีชื่อเสียงของช่างในยุคปลาย[69] ภาพปราสาทมีการประดับผนังภายนอกด้วยจิตรกรรมลายแผง (ภาพที่ 39)



ภาพที่ 39 จิตรกรรมฝาผนังของอุโบสถ วัดช่องนนทรี รายละเอียดของภาพปราสาทมีการประดับผนังภายนอกด้วยจิตรกรรมลายแผง

2.2 การประดับจิตรกรรมลายแผงบนผนังภายในอาคาร

การประดับจิตรกรรมลายแผงบนผนังภายในอาคารปรากฏหลักฐานทั้งงานประดับภายในพระที่นั่งบางองค์ในพระบรมมหาราชวังและยังเป็นที่นิยมอย่างมากในงานประดับภายในพระอารามหลายแห่ง ซึ่งถือเป็นกลุ่มที่น่าสนใจและมีพัฒนาการสำคัญในการศึกษา เนื่องจากการประดับจิตรกรรมลายแผงบนผนังภายในอาคารนับว่าเป็นส่วนที่สังเกตถึงความเปลี่ยนแปลงในงานจิตรกรรมได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะพระอารามที่เดิมมักเขียนภาพจิตรกรรมไทยประเพณีแบบเล่าเรื่องราว พุทธประวัติ ชาดก เป็นต้น

ที่มาของการเปลี่ยนมาเขียนลายแผงประดับเพื่อความงามและสร้างบรรยากาศที่ต่างไปจากเดิม สัมพันธ์กับกลุ่มพระอารามที่สร้างอย่างอาคารจีน เรียกว่า “วัดนอกอย่าง” หรือในปัจจุบัน

[69] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน**. 190-191.

นิยมเรียกว่า “แบบพระราชนิยม” ซึ่งมีที่มาด้วยกันหลายประการ ได้แก่ พระราชนิยมส่วนพระองค์ (ของรัชกาลที่ 3) ที่ทรงติดต่อค้าขายกับจีน จึงมีอิทธิพลของศิลปะจีนปรากฏในงานของพระองค์อย่างมาก ประการถัดมาเนื่องด้วยในรัชสมัยของพระองค์ซึ่งโปรดเกล้าฯให้สร้างวัดทั้งในส่วนของพระองค์เองและส่วนของขุนนางที่ต้องสร้างขึ้นพร้อมๆกันหลายวัด ทำให้อาจขาดแคลนช่างฝีมือโดยเฉพาะถ้าเป็นแบบประเพณีนิยมน่าจะมีช่างที่มีฝีมืออยู่น้อย เช่น ช่างไม้ ช่างแกะสลัก ลงรักปิดทอง และต้องใช้ระยะเวลาในการก่อสร้างยาวนาน การใช้ช่างจีนและสร้างอาคารแบบจีนสามารถทำได้รวดเร็วกว่า และประการสุดท้ายสำหรับงานสถาปัตยกรรม การก่อสร้างแบบจีนมีความมั่นคงแข็งแรงมากกว่าอาคารแบบประเพณีนิยมที่เป็นเครื่องไม้ ซึ่งผุพังได้ง่ายต้องทำการบูรณะอยู่ตลอด[70]

การประดับผนังภายในอาคารด้วยจิตรกรรมลายแผงสามารถจำแนกตำแหน่งการประดับผนังได้ 2 ลักษณะ คือ การประดับจิตรกรรมลายแผงเต็มพื้นที่ผนังภายในอาคารทั้ง 4 ด้าน เช่น การประดับจิตรกรรมลายแผงภายในอุโบสถวัดโมลีโลกยารามฯ (ภาพที่ 40) เป็นต้น และการประดับจิตรกรรมลายแผงเพียงครึ่งผนังตอนบนทั้ง 4 ด้าน ส่วนครึ่งผนังตอนล่างนิยมประดับภาพจิตรกรรมลวดลายอิทธิพลจีนปรากฏร่วมอยู่ด้วย เช่นภาพเครื่องโต๊ะ-เครื่องตั้ง ภาพลวดลายมงคลตามแบบอิทธิพลจีน เป็นต้น ดังการประดับจิตรกรรมลายแผงและลวดลายอิทธิพลจีนภายในอุโบสถวัดจันทารามฯ (ภาพที่ 41) เป็นต้น

ภาพที่ 40 การประดับจิตรกรรมลายแผงอย่างเต็มพื้นที่ผนังภายในอาคารทั้ง 4 ด้าน ภายในอุโบสถวัดโมลีโลกยารามฯ

[70] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่างสมัยพระนั่งเกล้าฯ** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2551). 66-68.

ภาพที่ 41 การประดับจิตรกรรมลายแผงเพียงครึ่งผนังตอนบนทั้ง 4 ด้าน ส่วนครึ่งผนังตอนล่างนิยมประดับภาพจิตรกรรมลวดลายอิทธิพลจีนปรากฏร่วมอยู่ด้วย ภายในอุโบสถวัดจันทารามฯ

อนึ่ง สำหรับการประดับจิตรกรรมฝาผนังลวดลายดอกไม้ร่วงมักปรากฏตำแหน่งการประดับผนังเช่นเดียวกับจิตรกรรมลายแผงในสมัยรัชกาลที่ 3 เสมอ ดังนั้นผู้ศึกษาจึงจำแนกกลุ่มของแหล่งการศึกษาที่พบการประดับจิตรกรรมลายแผงและลายดอกไม้ร่วงภายในอาคารที่มีลักษณะแตกต่างกันดังกล่าวเป็น 2 กลุ่มดังนี้

กลุ่มที่ 1 ประดับลวดลายทั่วผนังอาคารเต็มพื้นที่ทั้ง 4 ด้าน

กลุ่มที่ 2 ประดับลวดลายเพียงครึ่งผนังอาคาร โดยแบ่งครึ่งผนังตอนบนเหนือแนวหน้าต่างประดับด้วยจิตรกรรมลายแผงหรือดอกไม้ร่วงทั้ง 4 ด้าน ขณะที่ครึ่งผนังตอนล่างสลับกับหน้าต่างนิยมประดับภาพจิตรกรรมลวดลายอิทธิพลจีน เช่นภาพเครื่องโต๊ะ-เครื่องตั้งภาพลวดลายมงคลตามแบบอิทธิพลจีน

แหล่งการศึกษาทั้งพระที่นั่งบางองค์ในพระบรมมหาราชวัง และพระอารามต่างๆในสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 ตามข้อกำหนดในขอบเขตการศึกษา ที่มีการประดับผนังภายในอาคารด้วยจิตรกรรมลายแผงและดอกไม้ร่วง จำแนกกลุ่มตำแหน่งการประดับผนังตามตารางได้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ประดับลวดลายทั่วผนังอาคาร	กลุ่มที่ 2 ประดับลวดลายเพียงครึ่งผนัง
พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท	อุโบสถวัดภคินีนาถวรวิหาร
พระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย	อุโบสถวัดจันทารามวรวิหาร
อุโบสถและวิหารวัดเทพธิดารามวรวิหาร	อุโบสถวัดหงส์รัตนารามราชวรวิหาร
การเปรียญวัดราชนัดดารามวรวิหาร	-
อุโบสถ วิหาร และการเปรียญวัดเฉลิมพระเกียรติวรวิหาร	-
วิหารท้ายปรางค์วัดอรุณราชวราราม ราชวรมหาวิหาร	-
อุโบสถวัดโมลีโลกยารามราชวรวิหาร	-
อุโบสถวัดอินทารามวรวิหาร	-
วิหารหลวงวัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร	-
อุโบสถวัดพิชยญาติการามวรวิหาร	-
วิหารวัดนางชีโชติการาม	-
อุโบสถวัดกวิศรารามราชวรวิหาร	-

การจำแนกข้อมูลของแหล่งการศึกษาดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความนิยม ซึ่งพบว่าจำนวนพระอารามส่วนใหญ่ เป็นพระอารามที่สถาปนาหรือบูรณปฏิสังขรณ์ในสมัยรัชกาลที่ 3 ดังปรากฏในพระราชพงศาวดารสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งผู้ศึกษาใช้เป็นแนวทางหลักของข้อมูล ผู้ศึกษาพบว่าพระอารามต่างๆจากตารางข้างต้นสามารถแบ่งสถานะได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มพระอารามที่พระมหากษัตริย์หรือพระบรมวงศานุวงศ์ให้การอุปถัมภ์ในการสร้างและการบูรณะ ได้แก่ วัดเทพธิดารามฯ วัดราชนัดดารามฯ วัดเฉลิมพระเกียรติฯ วัดอรุณราชวรารามฯ วัดโมลีโลกยารามฯ วัดหนังฯ วัดกวิศรารามฯ วัดภคินีนาถฯ และวัดหงส์รัตนารามฯ ส่วนกลุ่มพระอารามที่สร้างหรือ

บูรณะโดยขุนนางและคหบดีแล้วทูลเกล้าฯถวายเป็นพระอารามหลวง ได้แก่ วัดกัลยาณมิตรฯ วัดพิชัยญาติการามฯ วัดนางชีฯ วัดอินทารามฯ และวัดจันทารามฯ

แหล่งการศึกษาในกลุ่มพระอาราม พบว่าในสมัยรัชกาลที่ 3 มีเพียงวัดเทพธิดารามฯ และวัดเฉลิมพระเกียรติฯ ที่สามารถระบุปีที่เริ่มสร้างและปีที่สร้างเสร็จได้อย่างชัดเจน คือ วัดเทพธิดารามฯเริ่มสร้างในปี พ.ศ. 2379 สร้างเสร็จในปี พ.ศ. 2382[71] และวัดเฉลิมพระเกียรติฯ เริ่มสร้างในปี พ.ศ. 2390[72] แต่จิตรกรรมภายในอาคารต่อเนื่องมาในสมัยรัชกาลที่ 4 เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2394[73]

สำหรับพระอารามแห่งอื่นๆส่วนมากปรากฏเพียงปีที่เริ่มทำการบูรณะ หรือบางแห่งไม่อาจระบุปีได้ แต่ปรากฏชื่อในกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งแต่งขึ้นในปี พ.ศ. 2376 หรือบางแห่งมีการกล่าวถึงในพงศาวดาร ดังนั้นแหล่งการศึกษาต่างๆจึงกำหนดช่วงเวลาได้เพียงคร่าวๆในช่วงรัชกาลเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม การจำแนกลักษณะการประดับผนังดังตารางข้างต้น เมื่อตรวจสอบกับสถานะของผู้สร้างหรือผู้บูรณปฏิสังขรณ์ ก็ไม่อาจถือเป็นเกณฑ์หลักในการจำแนกได้ เนื่องจากผู้ศึกษาเชื่อว่าสถานะไม่ถือเป็นเงื่อนไขสำคัญ แม้ว่าพระอารามในการศึกษาส่วนใหญ่ที่มีประวัติเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์โดยตรงมักเป็นแหล่งตัวอย่างจากกลุ่มที่ 1 คือ กลุ่มที่มีการประดับจิตรกรรมลายแผงทั่วผนังอาคาร เช่น พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท พระที่นั่งอัมรินทรวินิจฉัย วัดเทพธิดารามฯ วัดเฉลิมพระเกียรติฯ และ วัดกวิศรารามฯ เป็นต้น เนื่องจากพระอารามกลุ่มนี้ยังมีแหล่งตัวอย่างอื่นๆที่สร้างหรือบูรณะโดยขุนนางเช่นกัน ได้แก่ วัดพิชยญาติการามฯ วัดอินทารามฯ และวัดนางชีฯ เป็นต้น นอกจากนั้น พระอารามกลุ่มนี้ยังสัมพันธ์กับการประดับจิตรกรรมลายแผงบนร่วมในประธาน ซึ่งเป็นหัวข้อเกี่ยวข้องที่ผู้ศึกษาจะกล่าวถึงถัดไป

ส่วนแหล่งตัวอย่างการศึกษาในกลุ่มที่ 2 คือ กลุ่มที่มีการประดับจิตรกรรมลายแผงเพียงครึ่งผนังเฉพาะตอนบน ส่วนครึ่งผนังตอนล่างมักนิยมภาพลวดลายในอิทธิพลศิลปะจีน เช่น วัดภคินีนาถฯ และ วัดจันทารามฯ มักเป็นกลุ่มอาคารที่ไม่มีเสาร่วมในประธาน ยกเว้นวัดหงส์รัตนารามฯ ที่เสาร่วมในประธานมีการประดับลายแผง และมีจิตรกรรมแบบภาพเล่าเรื่องที่ผนังตอนล่าง

---

[71] กรมศาสนา. **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร เล่ม 1**. 207.

[72] กรมศิลปากร. **ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่ม 4 : วัดสำคัญกรุงรัตนโกสินทร์**. 15.

[73] ทิพากรวงศ์, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ เล่ม 2**. 232.

แทนภาพลวดลายจากอิทธิพลจีน แม้ว่าลักษณะการประดับลวดลายบนพื้นที่ผนังของกลุ่มนี้พบความนิยมน้อยกว่ากลุ่มแรกเป็นอย่างมาก และมักเป็นพระอารามที่พระบรมวงศานุวงศ์หรือข้าราชการเข้ามามีบทบาทในการบูรณปฏิสังขรณ์ แต่ก็นับว่าเป็นพระอารามที่ได้รับการอุปถัมภ์โดยพระมหากษัตริย์เช่นกัน

จึงกล่าวได้ว่าการประดับจิตรกรรมลายแผงภายในอาคารทั้ง 2 ลักษณะเช่นนี้แพร่หลายมาก ในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยเฉพาะการใช้ลวดลายดอกไม้มีลักษณะอย่างอิทธิพลศิลปะจีนซึ่งผู้ศึกษาจะกล่าวรายละเอียดของลวดลายภายหลัง ส่วนสมัยรัชกาลที่ 4 แม้พบการประดับจิตรกรรมลายแผงบนผนังภายในอาคารบ้าง แต่มีข้อแตกต่างโดยเฉพาะรายละเอียดของลวดลายและการใช้สีประดับเสาร่วมในประธานของแต่ละคู่เสาที่จะกลายเป็นเอกลักษณ์ประจำรัชกาลซึ่งผู้ศึกษาจะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

2.3 การประดับจิตรกรรมลายแผงบนเสาร่วมในประธาน

ตำแหน่งการประดับจิตรกรรมลายแผงบนเสาร่วมในประธาน นับว่ามีส่วนส่งเสริมบรรยากาศภายในห้องอาคารร่วมกับงานประดับผนังเป็นอย่างมาก ซึ่งความเปลี่ยนแปลงระหว่างการประดับร่วมกันในสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 มีความเด่นชัด จำแนกได้เป็น 2 กลุ่มตามลักษณะ โดยในหัวข้อนี้ไม่รวมถึงการใช้สีและลวดลายประดับที่ปรากฏบนเสาร่วมในประธานซึ่งเป็นหัวข้อเฉพาะที่ผู้ศึกษาจะกล่าวถึงภายหลัง ส่วนการจำแนกการประดับจิตรกรรมลายแผงระหว่างเสาร่วมในประธานและผนังอาคารแบ่งได้ 2 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ประดับจิตรกรรมลายแผงทั้งเสาร่วมในประธานและผนัง

กลุ่มที่ 2 ประดับจิตรกรรมลายแผงเฉพาะเสาร่วมในประธานร่วมกับผนังภาพเล่าเรื่อง

อย่างไรก็ตาม ทั้งสองกลุ่มมีลักษณะสำคัญเบื้องต้นได้แก่ เสาทุกต้นมีระเบียบการประดับเหมือนกัน ตำแหน่งของจิตรกรรมลายแผงอยู่ที่ส่วนกลางของเสา ซึ่งทุกเสาใช้ลวดลายแบบเดียวกัน ส่วนความกลมกลืนหรือความแตกต่างระหว่างการใช้สีและลวดลายที่ใช้ประดับระหว่างเสากับผนังยังมีข้อปลีกย่อยที่น่าสนใจ กล่าวคือ ตัวอย่างแหล่งการศึกษาบางแห่งใช้ลวดลายประดับผนังและเสาร่วมในประธานแตกต่างกัน แต่ใช้สีพื้นหลังทั้งของเสาและผนังกลมกลืนเป็นสีเดียวกัน เช่น

เสาประดับลายแผงภายในวิหารท้ายปรางค์ วัดอรุณราชวรารามฯ เสาร่วมในประธานสีขาวประดับลายก้านแย่ง ส่วนผนังของอาคารสีขาวเช่นกันแต่ประดับลวดลายดอกไม้ร่วง (ภาพที่ 42) เป็นต้น

ภาพที่ 42 จิตรกรรมลายแผงประดับเสาร่วมในประธานและผนังของวิหารท้ายปรางค์ วัดอรุณราชวรารามฯ

นอกจากนี้มีแหล่งการศึกษาบางแห่งที่ใช้ทั้งสีและลวดลายของเสาร่วมในประธานเป็นแบบเดียวกันกับสีพื้นหลังและลวดลายของผนัง แต่ไม่เป็นที่นิยมจึงพบเพียงการประดับภายในอาคารของการเปรียญ วัดเฉลิมพระเกียรติฯ เสาร่วมในประธานสีขาวประดับลวดลายดอกไม้ร่วงเช่นเดียวกันกับผนัง (ภาพที่ 43)

ภาพที่ 43 เสาและผนังภายในอาคารของการเปรียญ วัดเฉลิมพระเกียรติฯ

อย่างไรก็ตาม แหล่งการศึกษาส่วนใหญ่มักประดับเสาร่วมในประธานด้วยจิตรกรรมลายแผงก้านแย่ง ที่มีความกลมกลืนกับจิตรกรรมลายแผงประดับผนัง แต่การใช้สีของเสาต่างจาก

สีของพื้นหลังผนัง และยังพบการแทรกลวดลายประดับที่มีรายละเอียดปลีกย่อยอีกด้วย เช่น เสาภายในอุโบสถวัดพิชยญาติการามฯ เป็นเสาสีแดงประดับจิตรกรรมก้านแย่งพรรณพฤกษา มีภาพสัตว์แทรกส่วนผนังมีสีครามประดับจิตรกรรมลายแผงทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่งดอกพุดตาน (ภาพที่ 44) เป็นต้น

ภาพที่ 44 เสาและผนังภายในอาคารของอุโบสถ วัดพิชยญาติการามฯ

ลักษณะดังตัวอย่างข้างต้นแสดงถึงบรรยากาศของงานประดับภายในอาคารที่มีความกลมกลืนกันทั้งเสาและผนังที่ตกแต่งด้วยจิตรกรรมลายแผง ส่วนแหล่งการศึกษาที่ประดับเสาร่วมในประธานด้วยจิตรกรรมลายแผงร่วมกับภาพจิตรกรรมแบบเล่าเรื่อง พบว่าส่วนมากเน้นความโดดเด่นของเสาโดยการใช้สีของแต่ละคู่เสาที่แตกต่างกันตามตำแหน่ง เริ่มจากจากด้านหน้าอาคารใช้คู่เสาที่มีสีเข้ม เช่น สีน้ำเงิน และเมื่อเป็นคู่เสาด้านในที่ใกล้พระพุทธรูปประธานใช้สีที่อ่อนสว่างขึ้น เช่น สีเหลืองนวล สีขาว ลักษณะเช่นนี้เกี่ยวข้องกับนัยยะบางประการซึ่งผู้ศึกษาจะกล่าวถึงในหัวข้อเฉพาะภายหลัง ตัวอย่างที่น่าสนใจ ได้แก่ เสาลายแผงภายในอุโบสถวัดมกุฏกษัตริยารามฯ (ภาพที่ 45) เป็นต้น

ภาพที่ 45 เสาและผนังภายในอาคารของวิหาร วัดมกุฏกษัตริยารามฯ

อย่างไรก็ตาม ยังมีแหล่งการศึกษาบางแห่งที่ประดับเสาลายแผงร่วมกับผนังแบบภาพเล่าเรื่องโดยที่เสาทุกต้นมีสีเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้ปรากฏมาแล้วในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่กลับไม่เป็นที่นิยมในสมัยดังกล่าว ตัวอย่างสำคัญคือการประดับเสาลายแผงภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ (ภาพที่ 46) เป็นต้น

ภาพที่ 46 เสาและผนังภายในอาคารของวิหาร วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ

ผู้ศึกษาใช้รายละเอียดตามข้อปลีกย่อยดังกล่าว เป็นเกณฑ์หลักในการศึกษาพัฒนาการของการประดับจิตรกรรมลายแผงบนเสาร่วมในประธานร่วมกับจิตรกรรมฝาผนังโดยแหล่งการศึกษาทั้ง 2 กลุ่ม ประกอบด้วยพระที่นั่งบางองค์ในพระบรมมหาราชวัง และพระอารามต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 ตามข้อกำหนดในขอบเขตการศึกษา จำแนกกลุ่มตามตารางได้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ประดับจิตรกรรมลายแผงทั้งเสาร่วมในประธานและผนัง	กลุ่มที่ 2 ประดับจิตรกรรมลายแผงเฉพาะเสาร่วมในประธานร่วมกับผนังภาพเล่าเรื่อง
พระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย	อุโบสถ และวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร
อุโบสถวัดเทพธิดารามวรวิหาร	อุโบสถวัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร
วิหารท้ายปรางค์วัดอรุณราชวราราม ราชวนมหาวิหาร	วิหารวัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหาร
การเปรียญวัดเฉลิมพระเกียรติวรวิหาร	วิหารวัดโสมนัสราชวรวิหาร
วิหารวัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร	วิหารวัดปทุมวนารามราชวรวิหาร
อุโบสถวัดพิชยญาติการามวรวิหาร	อุโบสถวัดบวรนิเวศราชวรวิหาร
อุโบสถวัดอินทารามวรวิหาร	อุโบสถวัดประยุรวงศาวาสวรวิหาร
อุโบสถวัดกวิศรารามราชวรวิหาร	อุโบสถวัดชุมพลนิกายารามราชวรวิหาร
อุโบสถวัดหงส์รัตนารามราชวรวิหาร	อุโบสถวัดเสนาสนารามราชวรวิหาร

ข้อมูลจากตารางพบว่า แหล่งการศึกษาที่มีการประดับจิตรกรรมลายแผง คู่กันทั้งเสาร่วมในประธานและผนังมักเป็นแหล่งที่เคยอ้างถึงในตารางการประดับจิตรกรรมลายแผงแบบทั่วทั้งผนังอาคารมาก่อนแล้ว และมักเป็นแหล่งการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับพระอารามแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 เนื่องจากในรัชสมัยของพระองค์ซึ่งโปรดเกล้าฯให้สร้างวัดทั้งในส่วนของพระองค์เองและส่วนของขุนนางที่ต้องสร้างขึ้นพร้อมๆกันหลายวัด ทำให้อาจขาดแคลนช่างฝีมือ และต้องใช้ระยะเวลาในการก่อสร้างยาวนาน[74] รูปแบบจิตรกรรมลายแผงจึงน่าจะทำได้รวดเร็วกว่าการเขียนจิตรกรรมแบบประเพณีนิยม จึงต่างจากลักษณะการ ประดับ

[74] ศักดิ์ชัย สายสิงห์. **งานช่างสมัยพระนั่งเกล้า**. 66-68.

ร่วมกับระหว่างผนังและเสาร่วมในประธานสมัยรัชกาลที่ 4 ที่มีการสถาปนาพระอารามไม่มาก และนิยมเขียนภาพเล่าเรื่องเป็นจิตรกรรมตามพระราชประสงค์

ส่วนแหล่งการศึกษาที่มีการประดับเสาร่วมในประธานด้วยจิตรกรรมลายแผงร่วมกับผนังภาพเล่าเรื่อง ส่วนมากเป็นแหล่งที่เพิ่มขึ้นจากข้อมูลในตารางที่เคยกล่าวมา และมักเป็นพระอารามสำคัญที่สถาปนาหรือปฏิสังขรณ์ในสมัยรัชกาลที่ 4 ดังปรากฏชื่อในพระราชพงศาวดารสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ผู้ศึกษาใช้เป็นแนวทางหลักของข้อมูล

พระอารามสำคัญในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่พระองค์โปรดเกล้าฯให้สร้างขึ้น ได้แก่ วัดมกุฏกษัตริยารามฯ วัดโสมนัสวิหารฯ และวัดปทุมวนารามฯ ส่วนพระอารามที่พระองค์ให้การอุปถัมภ์ในการสร้างเสริมหรือบูรณะใหม่ ได้แก่ วัดบวรนิเวศฯ วัดชุมพลนิกายารามฯ และวัดเสนาสนารามฯ นอกจากนี้ยังมีพระอารามที่สร้างโดยขุนนางแล้วทูลเกล้าฯถวายเป็นพระอารามหลวงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 คือ วัดประยุรวงศาวาสฯ ซึ่งมีการมีก่อเสารายในพระอุโบสถเพิ่มอีกข้างละ 2 ต้น รวมเป็นข้างละ 6 ต้น เพื่อความมั่นคงแข็งแรง[75]ในสมัยพระองค์

อย่างไรก็ตามแหล่งการศึกษาในกลุ่มนี้มีเพียงวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ ที่มีประวัติชัดเจนในสมัยรัชกาลที่ 3 ปรากฏอยู่ด้วย จึงกล่าวได้ว่าแนวทางการประดับจิตรกรรมลายแผงบนเสาร่วมในประธานร่วมกับผนังจิตรกรรมทั้ง 2 กลุ่ม มีรูปแบบที่ปรากฏทั้งในสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 แต่มีความนิยมแตกต่างกัน กล่าวคือ ในสมัยรัชกาลที่ 3 ส่วนมากนิยมประดับแบบกลุ่มที่ 1 คือการประดับจิตรกรรมลายแผงทั้งผนังและเสาร่วมในประธาน ดังหลักฐานงานประดับภายในพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย ในสมัยรัชกาลที่ 3 เมื่อปี พ.ศ. 2373[76] ต่อมาพบความนิยมทั่วไปในพระอารามสำคัญ เช่นวัดเทพธิดารามที่มีประวัติชัดเจนว่าสร้างเมื่อปี พ.ศ. 2379 และสร้างเสร็จในปี พ.ศ. 2382[77] เป็นต้น

ส่วนการประดับแบบกลุ่มที่ 2 คือการประดับจิตรกรรมลายแผงเฉพาะเสาร่วมในประธานร่วมกับผนังภาพเล่าเรื่อง มีหลักฐานปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่นกัน คือ การประดับภายในอุโบสถและวิหารพระพุทธไสยาสน์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ โดยเฉพาะอุโบสถที่มี

---

[75] ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง, ประยุรวงศานุสรณ์ โครงการบูรณปฏิสังขรณ์เขามอ วัดประยุรวงศาวาส (กรุงเทพฯ: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, 2556). 44.

[76] สำนักราชเลขาธิการ. **สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง**. 70.

[77] กรมศาสนา.**ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร เล่ม 1**. 207.

การก่อขยายฐานรากและสถาปนาขึ้นใหม่ในปี พ.ศ. 2378[78] ซึ่งเป็นปีที่เริ่มงานหลังกว่าที่พระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย แต่เริ่มก่อนวัดเทพธิดารามฯ และยังปรากฏข้อมูลสำคัญเป็นหลักฐานการซ่อมการจ่ายค่าจ้างเขียนลายเสา[79] ส่วนการใช้สีของเสาร่วมในประธานทุกต้นเป็นสีเดียวกัน (ดูภาพที่ 46) แต่การประดับผนังร่วมภาพเล่าเรื่องกับเสาร่วมในประธานประดับจิตรกรรมลายแผงเช่นนี้คงไม่เป็นที่นิยมนักในสมัยรัชกาลที่ 3 เพราะนิยมประดับผนังด้วยจิตรกรรมลายแผงมากกว่า จึงต่างจากลักษณะการประดับร่วมกันระหว่างผนังภาพเล่าเรื่องและจิตรกรรมลายแผงบนเสาร่วมในประธานสมัยรัชกาลที่ 4 ที่นิยมภาพจิตรกรรมตามพระราชประสงค์มากกว่า

ดังนั้น แหล่งการศึกษาในกลุ่มที่ 2 โดยเฉพาะพระอารามในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้เกิดลักษณะเฉพาะบางประการ ทั้งเนื้อหาของภาพจิตรกรรม การใช้สีคละกันของเสาร่วมในประธานแต่ละคู่เสา และลวดลายของจิตรกรรมลายแผงที่ปรากฏบนตัวเสา ซึ่งเป็นหัวข้อเฉพาะที่ผู้ศึกษาจะกล่าวถึงภายหลัง ได้กลายเป็นเอกลักษณ์ที่น่าสนใจและโดดเด่นมากในสมัยนี้ ตัวอย่างสำคัญได้แก่ การประดับภายในวิหารวัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหาร (ดูภาพที่ 45) ซึ่งวัดแห่งนี้เป็นพระอารามคู่กันกับวัดโสมนัสฯที่นับได้ว่าสร้างขึ้นเป็นพระอารามลำดับต้นในรัชกาล สร้างปี พ.ศ. 2396 ตามพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 4[80] นอกจากนี้ยังมีการประดับ ภายในวิหารวัดปทุมวนารามฯที่เริ่มสร้างเมื่อ พ.ศ. 2400 [81] เป็นต้น ส่วนพระอารามนอกพระนครในเขตกรุงเก่ามีพระอารามที่รัชกาลที่ 4 โปรดเกล้าฯบูรณปฏิสังขรณ์เพื่อการผาติกรรมนารายณ์ราชนิเวศ เมืองลพบุรี[82] พร้อมกับปฏิสังขรณ์วัดเสนาสนารามและวัดชุมพลนิกายารามอีกด้วย จึงมีลักษณะการประดับภายในอาคารที่เหมือนกัน เป็นต้น

ในสมัยรัชกาลที่ 4 การประดับเสาร่วมในประธานด้วยจิตรกรรมลายแผงร่วมกับผนังภาพจิตรกรรมแบบเล่าเรื่องมีความนิยมอย่างมาก แต่การประดับจิตรกรรมลายแผงทั้งผนังและเสาร่วมในประธานที่พบอย่างมากในสมัยในรัชกาลที่ 3 กลับมีจำนวนน้อยลงในสมัยรัชกาลที่ 4 เช่นกัน

---

[78] ดร. พิยะดา เหล่าสุนทร คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน : บรรณาธิการ, **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544). 57-58

[79] กรม ศิลปากร, **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ** (กรุงเทพฯ: ศิวพร, 2517).42

[80] กรมศิลปากร, **ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่ม 4 : วัดสำคัญกรุงรัตนโกสินทร์**. 61.

[81]ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง, ปทุมวนานุสรณ์ : โครงการบูรณปฏิสังขรณ์วัดปทุมวนาราม (กรุงเทพฯ: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์). 18.

[82] กรมศิลปากร, **ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่ม 4 : วัดสำคัญกรุงรัตนโกสินทร์**. 86.

ซึ่งแหล่งสำคัญในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ปรากฏจิตรกรรมลายแผงทั้งผนังและเสาร่วมในประธานดังกล่าว คือ อุโบสถวัดกวิศรารามฯ ที่พระองค์โปรดเกล้าฯปฏิสังขรณ์ใหม่เพื่อผาติกรรมนารายณ์ราชนิเวศน์[83] (ภาพที่ 47)

ภาพที่ 47 ลักษณะการประดับจิตรกรรมลายแผงทั้งผนังและเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดกวิศราราม สมัยรัชกาลที่ 4

ดังนั้น การจำแนกกลุ่มการประดับจิตรกรรมลายแผงของเสาร่วมในประธานที่ปรากฏร่วมกับผนังภายในอาคารทั้ง 2 กลุ่ม คือผนังลายแผงและผนังภาพเล่าเรื่องในสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 พบว่าทั้งสองรัชกาลยังคงปรากฏรูปแบบที่ปะปนอยู่บ้าง แต่ความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 มีลักษณะเด่นที่มักประดับจิตรกรรมลายแผงทั้งผนังและเสาร่วมในประธานมากกว่า ในขณะที่สมัยรัชกาลที่ 4 มีลักษณะเด่นที่มักประดับจิตรกรรมลายแผงเฉพาะเสาร่วมในประธานร่วมกับผนังภาพเล่าเรื่องที่มีเนื้อหาส่วนมากตามพระราชประสงค์ของพระองค์ อันเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระสงฆ์หรือแนวทางของภาพจิตรกรรมอย่างใหม่ เช่น ภาพปริศนาธรรม และทัศนียวิทยาแบบตะวันตก เป็นต้น ทำให้การประดับผนังด้วยจิตรกรรมลายแผงเริ่มหมดความนิยมลง แต่เสาร่วมในประธานยังคงประดับจิตรกรรมลายแผงที่ตำแหน่งส่วนกลางของเสาดังเดิม โดยใช้ลวดลายที่ได้รับอิทธิพลศิลปะตะวันตกมากขึ้น ซึ่งผู้ศึกษาจะกล่าวถึงลวดลายที่ปรากฏในจิตรกรรมลายแผงภายหลัง

[83] เรื่องเดียวกัน, 71-72.

2.4 สรุปปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งการประดับจิตรกรรมลายแผง

การเปลี่ยนแปลงตำแหน่งการประดับจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 ถือเป็นพัฒนาการที่เกี่ยวข้องกับความนิยมในแต่ละสมัยได้อย่างชัดเจน สมัยรัชกาลที่ 3 จิตรกรรมลายแผงมีตำแหน่งการประดับทั้งภายนอกและภายในอาคาร สำหรับตำแหน่งการประดับผนังภายนอกอาคาร ไม่ปรากฏหลักฐานแพร่หลายซึ่งผู้ศึกษาเชื่อว่าเงื่อนไขสำคัญประการหนึ่ง คือ การเขียนลวดลายที่ตำแหน่งดังกล่าวไม่คงทนต่อสภาพกลางแจ้งจึงไม่เป็นที่นิยม และโดยทั่วไปอาคารต่างๆคงไม่นิยมเขียนลายประดับที่ผนังด้านนอก ซึ่งทราบได้จากบันทึกการซ่อมแซมและการก่อผนังในพระบรมมหาราชวังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่มีเพียงพระที่นั่งดุสิดาภิรมย์แห่งเดียวที่มีการเขียนลายผนังด้านนอก ในขณะที่อาคารอื่นๆไม่มีการประดับหลังจากก่อฉาบผนัง

ส่วนการประดับจิตรกรรมลายแผงภายในอาคารกลับเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายมากกว่า ซึ่งเกี่ยวข้องกับปัจจัยสำคัญหลายประการ ทั้งพระราชนิยมจีนของรัชกาลที่ 3 เช่น กลุ่ม “วัดนอกอย่าง” ที่ได้รับอิทธิพลของศิลปะจีน และมีการสร้างวัดขึ้นพร้อมๆกันมาก ทำให้ขาดแคลนช่างฝีมือแบบประเพณีนิยม ผู้ศึกษาจึงเชื่อว่าการประดับจิตรกรรมลายแผงภายในอาคารแทนการเขียนภาพเล่าเรื่องแบบไทยประเพณีจึงมีสอดคล้องกับการสร้างและบูรณะพระอารามในสมัยนั้น ทำให้การประดับภายในอาคารที่นิยมจิตรกรรมลายแผง หรือบางแห่งปรากฏลวดลายดอกไม้ร่วง จึงพบลักษณะการประดับผนัง ร่วมกับการประดับเสาร่วมในประธาน ที่ช่วยส่งเสริมบรรยากาศภายในอาคาร

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 เริ่มมีการเปลี่ยนแปลง การประดับผนังด้วยจิตรกรรมลายแผงไม่เป็นที่นิยม เพราะเกิดกระแสนิยมจิตรกรรมแบบภาพเล่าเรื่องอันมีเนื้อหาตามพระราชประสงค์เป็นหลัก ที่ถือเป็นปัจจัยสำคัญในการเปลี่ยนแปลง แต่ระเบียบการประดับเสาร่วมในประธานด้วยจิตรกรรมลายแผงยังคงปรากฏดังเดิม โดยมุ่งเน้นการเปลี่ยนแปลงให้เกิดความโดดเด่นด้วยการใช้สีที่คละกันของแต่ละคู่เสา ไล่ลำดับตามน้ำหนักสีเข้ม-อ่อนตามตำแหน่งของแต่ละคู่เสาที่ใกล้-ไกลพระพุทธรูปประธาน อันสะท้อนแนวคิดการอุปมา-อุปไมยเกี่ยวกับพุทธศาสนา ถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของรัชกาลนี้ ซึ่งผู้ศึกษาจะกล่าวถึงรายละเอียดในหัวข้อเฉพาะภายหลัง

ดังนั้น กล่าวได้ว่าปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งการประดับจิตรกรรมลายแผงในสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 เกี่ยวข้องกับพระราชนิยมซึ่งส่งผลต่อรูปแบบงานศิลปกรรมโดยตรง

3. ลวดลายและระเบียบการจัดวางที่ปรากฏในจิตรกรรมลายแผง

ลวดลายที่ปรากฏในงานจิตรกรรมลายแผง โดยเฉพาะงานประดับภายในอาคาร มีรายละเอียดที่หลากหลาย มีลวดลายที่ปรับปรุงจากลายแบบจีนและลายฝรั่งด้วยรสนิยมช่างไทย เรียกว่า ลายเทศ[84] ได้แก่ ลวดลายดอกพุดตาน ลวดลายดอกบัว ที่ผูกลายเป็นจิตรกรรมลายแผงก้านแย่ง นิยมใช้เป็นลวดลายประดับทั้งผนังและเสาร่วมในประธาน ซึ่งต่างจากลวดลายภาพสัตว์และลวดลายเครื่องตกแต่งจากอิทธิพลตะวันตก ที่ใช้เป็นลวดลายประดับเฉพาะเสาร่วมในประธานเท่านั้น

นอกจากลายเทศดังกล่าว ยังมีลายไทยที่คงใช้เรียกกันมาในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งมีพัฒนาการยาวนานมาจนถึงปัจจุบัน[85] ได้แก่ ลวดลายเทพพนมในกรอบพุ่มข้าวบิณฑ์ ที่ถือเป็นลวดลายประดิษฐ์อย่างพิเศษ ดังนั้นรายละเอียดของลวดลายต่างๆผู้ศึกษาจึงจำแนกไว้ดังนี้

3.1 ลวดลายดอกพุดตาน

ลวดลายดอกพุดตานเป็นลวดลายดอกไม้ที่พบความนิยมมากโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3 ชื่อของลวดลายในนามดอกพุดตานเรียกตามสำเนียงชาวจีนทางภาคใต้ ซึ่งเรียกดอกโบตั๋นว่า พุดตาน หรือ “ฝูหยง” ลายดอกโบตั๋นระลอกใหม่ที่เข้ามาในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ส่วนใหญ่มาจากการติดต่อค้าสำเภาค้าขายกับเมืองที่ตั้งบริเวณชายฝั่งทะเลด้านใต้และตะวันออกของจีน[86]

อนึ่ง “ฝูหยง” เป็นชื่อที่ใช้เรียกดอกบัวซึ่งเป็นพันธุ์ไม้น้ำ[87] ส่วน “ฝู่กุ้ย” เป็นชื่อหนึ่งของดอกโบตั๋นมีหลักฐานปรากฏตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ่ง และยังคงใช้ชื่อนี้มาจนสมัยราชวงศ์ชิง

---

[84] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**. 221.

[85] เรื่องเดียวกัน, 222.

[86] อาสา ทองธรรมชาติ. **“ที่มาและพัฒนาการของลายดอกโบตั๋นในงานศิลปกรรมไทย”** 151.

[87] สัมภาษณ์ อาจารย์ สงหรั่น Xiong Ran, อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยปักกิ่ง. เมื่อวันที่ 25 กรกฎาคม พ.ศ. 2560

ซึ่งมีความหมายตรงตัวว่าร่ำรวยและมีฐานะสูงส่ง[88] อย่างไรก็ตาม การศึกษานี้มุ่งหมายเปรียบเทียบรูปแบบของดอกพุดตานและดอกโบตั๋นเป็นหลัก

ดอกโบตั๋นได้รับการยกย่องว่าเป็นราชินีแห่งมวลดอกไม้ ถือเป็นดอกไม้มงคลที่แสดงถึงยศถาบรรดาศักดิ์และความร่ำรวย ทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ของความรักและแทนความงามแห่งสตรี[89]ลายดอกโบตั๋นเป็นที่นิยมในประณีตศิลป์ของจีนอย่างมาก ตัวอย่างที่น่าสนใจ ได้แก่ เครื่องเคลือบเขียนสีลงยาลวดลายดอกโบตั๋นสมัยราชวงศ์ชิง เป็นภาพดอกโบตั๋นที่มีกลีบซ้อนกันหลายชั้นกลีบในห่อเกสร กลีบบนอกแผ่บานออก โดยส่วนปลายของทุกกลีบเป็นขอบหยักโค้ง (ภาพที่ 48) ซึ่งรายละเอียดดังกล่าวถือเป็นลักษณะสำคัญที่มีบทบาทต่อการปรับปรุงเป็นลวดลายดอกพุดตานที่นิยมในสมัยรัตนโกสินทร์

ภาพที่ 48 เครื่องเคลือบลงยาลวดลายดอกโบตั๋นสมัยราชวงศ์ชิง

ที่มาภาพ : Li, Ziyan, **A Collection of ancient Chinese porcelain treasure** (Hong Kong : Woods. C 1988), 265.

ในงานประดับสถาปัตยกรรมของไทยมีการสั่งเครื่องกระเบื้องมาจากจีนด้วย ดังปรากฏหลักฐานสำคัญในการซ่อมผนังด้านนอกของอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ตอนล่างบุกระเบื้องเคลือบเขียนลายต้นไม้ดอกไม้แบบจีนที่ล้วนสั่งมาจากเมืองจีน[90] ลายดอกไม้ดังกล่าวคือลายดอกโบตั๋นที่มีลักษณะสำคัญของกลีบภายในที่ห่อเกสรอยู่ตรงกลางส่วนกลีบนอกแผ่บานออก (ภาพที่ 49)

---

[88] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช. **“อิทธิพลศิลปะจีนในงานจิตรกรรมแบบนอกอย่างสมัยรัชกาลที่ 3”**. 35.

[89] Eva Strober, **Symbol of Chiness Porcelian : 1000 Time Happiness** (Stuttgart Arnoldsche Art Publishers: Leeuwarden : Keramiekmuseum Princessehof, 2011). 120.

[90] สำนักราชเลขาธิการ (ม.ร.ว.แน่งน้อย ศักดิ์ศรีและคนอื่นๆ). **สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม 2**. 235.

ภาพที่ 49 กระเบื้องเคลือบเขียนลายดอกโบตั๋น ผนังด้านนอกตอนล่างของอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ลวดลายดอกโบตั๋นจากอิทธิพลศิลปะจีนมีบทบาทมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยเฉพาะงานประดับต่างๆ เช่น การประดับหน้าบันอุโบสถวัดเฉลิมพระเกียรติฯ (ภาพที่ 50)

ภาพที่ 50 งานประดับหน้าบันดอกพุดตานอุโบสถวัดเฉลิมพระเกียรติฯ

ลวดลายดอกพุดตานที่ปรากฏในจิตรกรรม มีทั้งลักษณะดอกไม้ร่วงและการผูกลายเป็นก้านแย่งที่มีเส้นโครงเชื่อมต่อเนื่องกันเป็นจิตรกรรมลายแผง นิยมประดับทั้งผนังและเสาร่วมในประธาน ตัวอย่างการประดับผนัง ได้แก่ การประดับลวดลายดอกไม้ร่วงภายในอุโบสถวัดภคินีนาถฯ (ดูภาพที่ 32) การประดับลวดลายดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ในกรอบพุดตานก้านแย่งภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ (ดูภาพที่ 30)

ส่วนการประดับลวดลายดอกพุดตานบนเสาร่วมในประธาน นิยมผูกลายเป็นก้านแย่งประดับที่ส่วนกลางของเสาเสมอ และยังพบการประดับที่แถบลายต่างๆเช่น แถบแม่ลาย แถบขนาบ

แม่ลาย และตำแหน่งเฟื่องอุบะ-กรวยเชิงของเสา ดังตัวอย่าง การประดับเสาร่วมในประธาน ภายในอุโบสถวัดพิชัยญาติการามฯ (ภาพที่ 51)

ภาพที่ 51 ความนิยมลายพุดตานประดับตำแหน่งต่างๆ ภายในอุโบสถวัดพิชัยญาติการาม

ส่วนตำแหน่งการประดับที่โคนเสามีระเบียบเหมือนกับปลายเสาด้านบน แต่เพิ่มชั้นกรวยเชิงใต้ชุดแถบแม่ลายเข้ามาอีกหนึ่งแถบ โดยผูกลายเป็นพุดตานก้านแย่งเช่นกัน (ภาพที่ 52)

ภาพที่ 52 ตำแหน่งโคนเสาปรากฏชั้นกรวยเชิงผูกลายพุดตานก้านแย่ง

การใช้ลวดลายดอกพุดตานในงานประดับจิตรกรรมลายแผงเป็นที่นิยมมากทั้งในสมัยรัชกาลที่ 3 - รัชกาลที่ 4 แต่รายละเอียดของลวดลายมีลักษณะที่ต่างกัน เช่น การเปลี่ยนความนิยมจากดอกพุดตานประกอบใบเทศมาเป็นใบอะแคนตัสอย่างฝรั่ง เป็นต้น

การผูกลายดอกพุดตานก้านแย่งในสมัยรัชกาลที่ 3 มีระเบียบตามองค์ประกอบที่สำคัญ คือ ลวดลายประธานเป็นดอกพุดตานขนาดใหญ่ที่มีกลีบนอกของดอกบานออกส่วนกลีบในยังห่อปิดเกสร โดยปลายขอบของทุกกลีบหยักเป็นคดโค้งที่พัฒนามาจากดอกโบตั๋นของจีน ประกอบกับใบที่มีปลายแหลมอย่างทรงใบเทศ[91] และดอกตูมเป็นลวดลายธรรมชาติที่มีเส้นโครงเป็นก้านแย่ง ได้แก่ ลวดลายดอกพุดตานเครือก้านแย่งประดับเสาลายแผงภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ (ภาพที่ 53) เป็นต้น

ภาพที่ 53 ลักษณะของลวดลายดอกพุดตานเครือก้านแย่งในสมัยรัชกาลที่ 3

ส่วนลวดลายดอกพุดตานในสมัยรัชกาลที่ 4 มีลักษณะที่คลี่คลายจากอิทธิพลจีนไปสู่อิทธิพลศิลปะตะวันตกมากขึ้น โดยดอกพุดตานประกอบกับใบไม้ที่ลักษณะเรียวยาวโค้งงอเป็นทรงใบไม้ฝรั่งแบบใบอะแคนตัส ขณะที่บางดอกมีการขดกลีบดอกด้านในห่อปิดเกสร เกิดลักษณะที่คล้ายดอกกุหลาบปะปนกับดอกพุดตาน เช่น การประดับจิตรกรรมลายแผงดอกพุดตานในกรอบล้อม ภายในอุโบสถวัดเฉลิม พระเกียรติฯ ซึ่งเป็นพระอารามที่รัชกาลที่ 3 สร้างขึ้นในช่วงปลายรัชกาลของพระองค์ การก่อสร้างจึงค้างมาถึงสมัยรัชกาลที่ 4 เพื่อสนองพระราชกระแสของรัชกาลก่อน การก่อสร้างจึงโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยาทิพากรวงศ์เป็นแม่กองบูรณปฏิสังขรณ์ แล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2394[92] มีการจ้างช่างไปเขียนผนังพระอุโบสถ วิหาร การเปรียญ และเขียนเพดานประตูหน้าต่าง[93] ซึ่งลักษณะปะปนทั้งดอกพุดตานอย่างอิทธิพลจีนและดอกไม้ที่ดูคล้ายดอกกุหลาบอย่าง

---

[91] อ้างอิงภาพใบเทศจากลายเส้นเกลียวใบเทศ ดูภาพเพิ่มเติมใน พระเทวาภินิมมิต. **สมุดตำราลายไทย**. 24.

[92] เรื่องเดียวกัน, 15 – 16.

[93] ทิพากรวงศ์, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ เล่ม 2**. 232.

อิทธิพลตะวันตกที่ปรากฏภายในอุโบสถแห่งนี้ มีการใช้สีเพื่อแสดงความแตกต่าง โดยลวดลายช่อดอกไม้มีลักษณะอย่างดอกไม้ร่วงที่กลับหัวดิ่งลง มีลายดอกพุดตานและใบอะแคนตัสสีฟ้าเป็นลายประธานที่ล้อมด้วยลายดอกไม้ที่คล้ายกุหลาบทั้งดอกบานและดอกตูมใช้สีชมพูอ่อน โดยลวดลายช่อดอกไม้อยู่ภายในเส้นโครงที่ล้อมเป็นกรอบมีลักษณะเป็นลายประดิษฐ์ ต่างจากลักษณะเส้นโครงก้านแย่งอย่างอย่างธรรมชาติในสมัยรัชกาลที่ 3 (ภาพที่ 54)

ภาพที่ 54 ลักษณะของดอกพุดตานและใบอะแคนตัส ท่ามกลางกรอบล้อมอย่างประดิษฐ์ ในสมัยรัชกาลที่ 4

กล่าวได้ว่า ลวดลายดอกพุดตานในสมัยรัชกาลที่ 3 พัฒนามาจากลวดลายดอกโบตั๋นในอิทธิพลจีน มีการผูกลายก้านแย่งเป็นลวดลายธรรมชาติที่แพร่หลายจนเป็นเอกลักษณ์สำคัญ ต่างจากสมัยรัชกาลที่ 4 ลวดลายดังกล่าวเริ่มปะปนอิทธิพลตะวันตกมากขึ้น และการประดับผนังด้วยจิตรกรรมลายแผงและลวดลายดอกพุดตานเริ่มหมดความนิยมเช่นกัน

3.2 ลวดลายดอกบัว

ลวดลายเป็นดอกไม้อีกประเภทหนึ่งที่พบในงานจิตรกรรม โดยสมัยรัชกาลที่ 3 ลวดลายดังกล่าวมีที่มาจากอิทธิศิลปะจีน มักเป็นภาพพันธุ์ไม้ในแจกันหรือกระถาง แต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 บทบาทของภาพดอกบัวกลายเป็นลวดลายที่ได้รับความนิยมมากมีความแพร่หลายทั้งในงานจิตรกรรมแบบภาพเล่าเรื่องที่แสดงบรรยากาศธรรมชาติและจิตรกรรมลายแผงประดับภายในอาคาร ตัวอย่างที่น่าสนใจของภาพจิตรกรรมแบบเล่าเรื่องได้แก่ การเขียนบรรยากาศสระบัวอย่างเต็มพื้นที่ผนังตอนบนภายในอุโบสถวัดปทุมวนารามฯ (ภาพที่ 55) เป็นต้น

ภาพที่ 55 จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปทุมวนารามฯ เขียนภาพบรรยากาศของสระบัวอย่างเต็มพื้นที่ของผนังตอนบนทั้ง 4 ด้าน

นอกจากนี้บทบาทของภาพดอกบัวมักใช้เป็นปริศนาธรรมในการสั่งสอนเชิงอุปมา-อุปไมย เช่น จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ ภาพปริศนาธรรมช่องที่ 15 เป็นภาพดอกบัวขนาดใหญ่ กลีบดอกจำนวนมากบานออกอย่างเต็มที่ท่ามกลางบึงบัว มีหมู่ผึ้งกำลังบินเข้าหา ส่วนที่ขอบริมบึงมีกลุ่มคนยืนชมอยู่จำนวนมาก ภาพปริศนาธรรมดังกล่าวปรากฏจารึกใต้ภาพระบุว่า “พระพุทธเจ้าเปรียบดังดอกบัวอันบานแล้ว พระธรรมเปรียบดังรสหวานเกิดขึ้น ณ ดอกบัวนั้น พระสงฆ์ผู้เข้าไปบริโภคพระธรรมเปรียบดังหมู่ผึ้งอันเข้าไปบริโภครสหวานนั้น[94] (ภาพที่ 56)

[94] คณะกรรมการอำนวยการฯ, **ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, 2548). 19

ภาพที่ 56 ภาพดอกบัวที่เป็นปริศนาธรรมในการสั่งสอนเชิงอุปมา-อุปไมย ภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ

ลักษณะของดอกบัวและความหมายสัมพันธ์ที่ใช้ในการอุปมากับพระพุทธเจ้าน่าจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากการประสบความสำเร็จทางธรรมชาติวิทยาที่มีการค้นพบดอกบัวขนาดใหญ่ในอเมริกาใต้พันธุ์หนึ่ง ซึ่งมีเอกลักษณ์พิเศษที่ใบและดอกที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในตระกูลบัว ซึ่งต่อมาได้นำมาทดลองปลูกในอังกฤษจนประสบความสำเร็จ และมีการตั้งชื่อบัวนี้ว่า “Victoria” (Victoria amazonica) เพื่อถวายพระเกียรติแด่สมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรียแห่งอังกฤษในวโรกาสที่เสด็จขึ้นครองราชย์ ดังนั้นการอุปมาซ้อนอุปมาเพื่อสื่อถึงความเป็นชาติมหาอำนาจอันยิ่งใหญ่กว่าชาติใดๆของอังกฤษ เช่นเดียวกับดอกบัวยักษ์ที่ไม่มีดอกบัวชนิดใดเทียบเคียงได้และยังสามารถอธิบายเปรียบเทียบกับพลังความยิ่งใหญ่ของพระพุทธเจ้าไปพร้อมๆกันได้อีกทางหนึ่งด้วย[95] การค้นพบในสมัยสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรียแห่งอังกฤษเป็นเหตุการณ์ร่วมสมัยในช่วงรัชกาลที่ 4 ซึ่งข่าวการค้นพบนี้คงเป็นที่รับรู้อย่างกว้างขวาง จึงเป็นเหตุแห่งการเขียนภาพดอกบัวในงานจิตรกรรมทางพุทธศาสนาที่แฝงด้วยอุปมาดังกล่าว

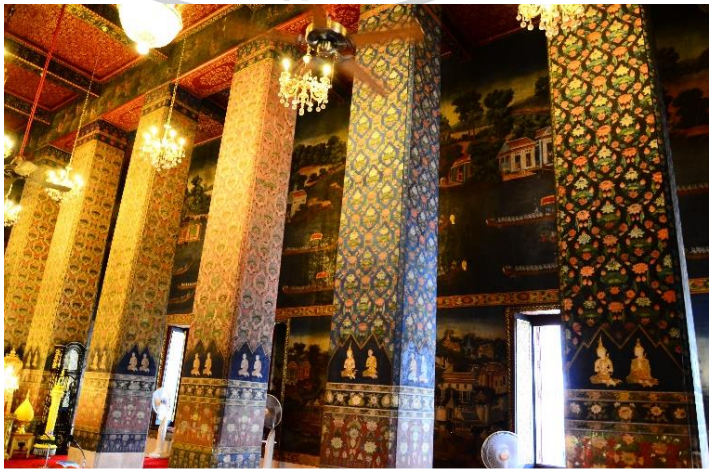
แต่การใช้ภาพดอกบัวในงานจิตรกรรมลายแผงที่มีระเบียบสำคัญของการผูกลายเป็นก้านแย่งที่มีเส้นโครงประกอบด้วยใบอย่างเป็นธรรมชาติ ปรากฏมาแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ดังหลักฐานการประดับจิตรกรรมลายแผงประดับเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ มีการประดับที่แถบลายต่างๆทั้งปลายเสาและโคนเสา โดยเฉพาะบริเวณส่วนกลางของเสาผูกลายดอกบัวก้านแย่งใบเทศ ที่มีดอกบัวบานบนใบบัวเป็นลวดลายหลัก มีเส้นโครงก้านแย่ง

[95] วิไลรัตน์ ยังรอด, **ถอดรหัสภาพผนัง พระจอมเกล้า-ขรัวอินโข่ง** (นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2559). 173 และ 176

ที่ประกอบด้วยใบเทศและช่อดอกบัวตูม โดยมีภาพนกและผีเสื้อปะปนแทรกอยู่ด้วยเป็นธรรมชาติอย่างลวดลายที่ได้รับอิทธิพลศิลปะจีน (ภาพที่ 57)

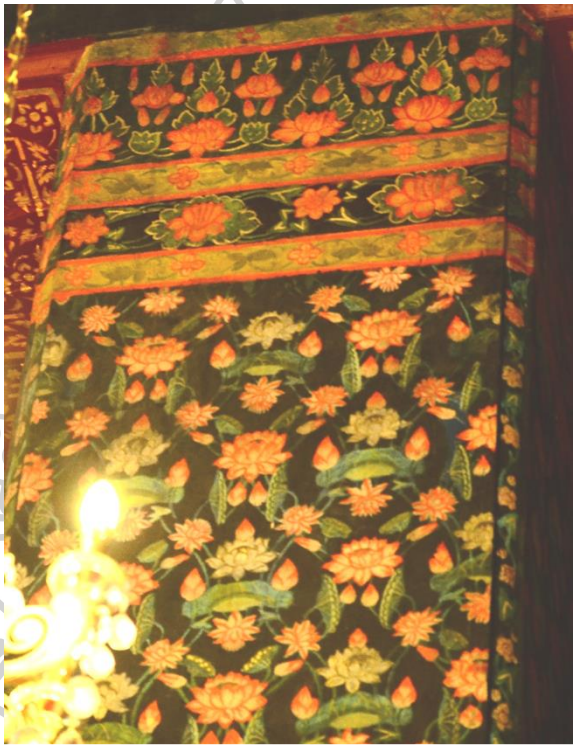
ภาพที่ 57 บริเวณส่วนกลางของเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ผูกลายก้านแย่งใบเทศด้วยลายดอกบัวบานเป็นลวดลายหลัก แทรกด้วยช่อดอกบัวตูมและภาพสัตว์

ส่วนการผูกลายดอกบัวก้านแย่งในจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 4 มีตำแหน่งการประดับทั้งเสาร่วมในประธานและงานประดับผนังเช่นกัน โดยเสาร่วมในประธานมีการประดับที่แถบหน้ากระดาน แถบแม่ลายและแถบลูกขนาบของแม่ลายทั้งปลายและโคนเสาตลอดจนส่วนกรวยเชิงและพื้นที่ส่วนกลางของเสา ดังการผูกลายดอกบัวก้านแย่งประดับเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดปทุมวนารามฯ ที่ถือเป็นการประดับลวดลายสอดคล้องกับชื่อพระอารามอีกด้วย (ภาพที่ 58)



ภาพที่ 58 เสาร่วมในประธานของวิหารวัดปทุมวนารามฯ ผูกลายดอกบัวก้านแย่ง

ลวดลายดอกบัวก้านแย่งบนเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดปทุมวนาราม ปรากฏตามตำแหน่งต่างๆทั้งจากปลายเสาลงไปถึงโคนเสา โดยปลายเสาด้านบนในตำแหน่งลายเฟื่องกลายเป็นแถบหน้ากระดานลวดลายดอกบัว ถัดลงมาเป็นแถบลูกขนาบสองแถบที่มีแถบแม่ลายอยู่ตรงกลาง แล้วจึงเป็นพื้นที่ส่วนกลางของเสาที่เป็นภาพดอกบัวในลักษณะก้านแย่ง ปรากฏทั้งดอกบัวบานที่แสดงให้เห็นเกสรด้านในเป็นแม่ลายหลักของจุดตัดเส้นโครงก้านแย่ง ผูกลายกับดอกบัวตูมและใบบัวที่ต่อเนื่องกันเป็นแผงลายก้านแย่ง แต่ไม่มีภาพสัตว์แทรกในลวดลายก้านแย่งประดับเสาดังกล่าว (ภาพที่ 59)



ภาพที่ 59 ลายดอกบัวที่ปรากฏในตำแหน่งต่างๆบนปลายเสา ของเสาร่วมในประธาน ภายในวิหารวัดปทุมวนารามฯ

ส่วนตำแหน่งโคนเสาของเสาดังกล่าวมีการประดับเหมือนกับส่วนปลายเสาด้านบน แต่พื้นที่ส่วนกลางของเสาด้านล่างปรากฏบุคคลเป็นภาพทางประติมานวิทยาที่แฝงด้วยแนวคิดบางประการ อันถือเป็นเอกลักษณ์พิเศษในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งผู้ศึกษาจะขอกล่าวถึงในหัวข้อเฉพาะภายหลัง ซึ่งระเบียบของแถบที่ถัดจากภาพดังกล่าวเป็นแถบลูกขนาบแม่ลายที่ขนาบแถบแม่ลายตรงกลาง ถัดลงมาจึงเป็นภาพดอกบัวก้านแย่งที่กลับหัวลง คั่นด้วยแถบหน้ากระดานและแถบกรวยเชิงเป็นลายดอกบัวที่กลับหัวทิ่มลงเช่นกัน (ภาพที่ 60)

ภาพที่ 60 ลายดอกบัวที่ปรากฏในตำแหน่งต่างๆบริเวณโคนเสา ของเสาร่วมในประธาน ภายในวิหารวัดปทุมวนารามฯ

อย่างไรก็ตามระเบียบการผูกลายก้านแย่งในจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 4 มีความเปลี่ยนแปลงไปสู่ลักษณะใหม่ที่แตกต่างจากระเบียบเดิมมากขึ้น ดังเช่นการประดับผนังภายในอุโบสถวัดกวิศราราม ผูกลายใบไม้ฝรั่งที่ม้วนหยักโค้งอย่างใบอะแคนตัสให้โค้งเข้าหาลายดอกบัวที่อยู่ตรงกลางของกรอบโค้ง ซึ่งถือเป็นลายอย่างเทศที่มีระเบียบต่อเนื่องกันทั่วทั้งผนัง ส่วนดอกบัวซึ่งเป็นลวดลายหลักกลางกรอบล้อมมีลักษณะเป็นดอกบัวที่บานออกมีช่อเกสรอยู่ด้านในและปลายขอบของกลีบบัว เป็นปลายกลีบแหลม (ภาพที่ 61)

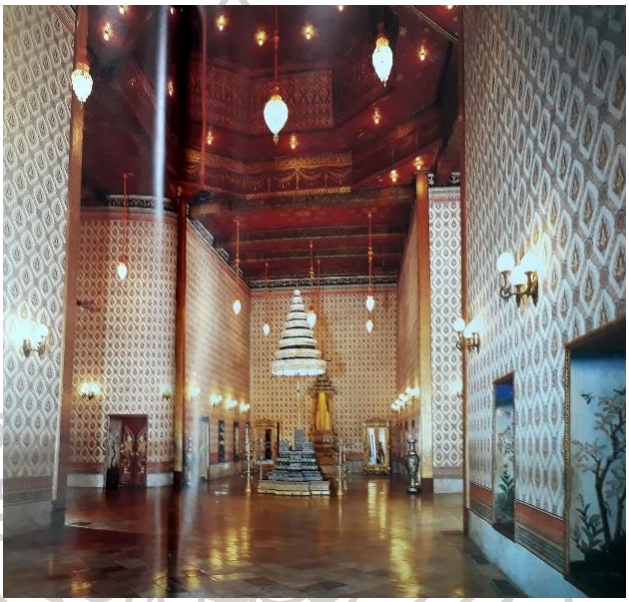
ภาพที่ 61 ดอกบัวบานที่ปรากฏบนผนังมีกลีบบัวปลายที่บานออกมีช่อเกสรอยู่ด้านใน

การประดับจิตรกรรมลายแผงภายในอุโบสถวัดกวิศรารามดังกล่าว มีความกลมกลืนกันทั้งผนังและเสาร่วมในประธาน โดยบนเสาประดับลวดลายที่มีระเบียบเดียวกันแต่ลักษณะของปลายกลีบบัวหยักเป็นแฉก และแต่ละกลีบบัวไม่ได้คลี่บานออกมาทั้งหมดแต่โค้งกลีบล้อมห่อปิดเกสรด้านใน (ภาพที่ 62) จึงมีรายละเอียดแตกต่างจากดอกบัวที่ผนัง

ภาพที่ 62 ลวดลายดอกบัวบนเสาร่วมในประธาน มีปลายกลีบหยักเป็นแฉก กลีบบัวไม่ได้คลี่บานออกทั้งหมด แต่โค้งล้อมห่อปิดเกสรด้านใน

3.3 ลวดลายเทพพนม

ลายเทพพนมเป็นลายที่มีฐานานุศักดิ์สูงถือว่ามีเกียรติกว่าลายใดๆ[96] น่าสังเกตว่าลวดลายดังกล่าว ปรากฏบนผนังลายแผงประดับภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทในพระบรมมหาราชวังเพียงแห่งเดียว (ภาพที่ 63) ไม่พบในงานประดับพระอารามแห่งใด และงานจิตรกรรมดังกล่าวไม่ระบุประวัติการเขียนลวดลาย แต่มีหลักฐานการบูรณะส่วนใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งสอดคล้องกับความนิยมจิตรกรรมลายแผง จึงอาจสันนิษฐานได้ว่าลวดลายที่ปรากฏในปัจจุบันคงทำตามของเดิมตั้งแต่สมัยที่มีการเขียนลวดลายประดับเป็นต้นมา

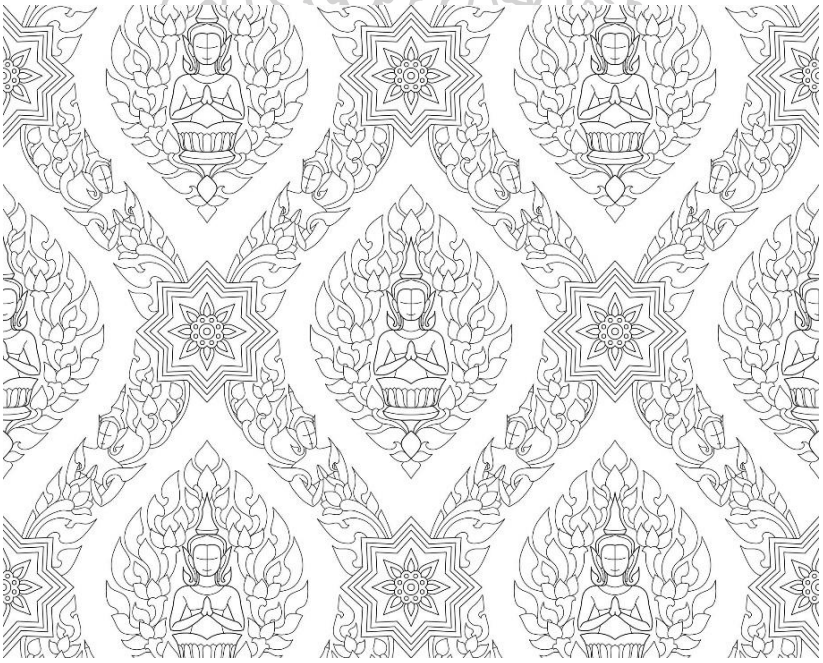


ภาพที่ 63 จิตรกรรมลายแผงประดับผนังภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท
ที่มา : สำนักพระราชวัง, **พระบรมมหาราชวัง** (กรุงเทพฯ : สำนักพระราชวัง, 2547), 93.

ลักษณะของจิตรกรรมลายแผงดังกล่าวปรากฏภาพเทพพนมในกรอบทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ที่มีรายละเอียดน่าสนใจ คือ ภาพของเทพพนมปรากฏเป็นรูปบุคคลครึ่งตัวประคองมือพนมขึ้นกลางอกในท่าอัญชลีเป็นลวดลายหลักที่อยู่กลางกรอบทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ซึ่งมีลักษณะเป็นแนวก้านแย่งประดิษฐ์เป็นลายเทพพนมเช่นเดียวกัน โดยมีจุดตัดของกรอบก้านแย่งดังกล่าวด้วยลวดลายดอกไม้ ในตำแหน่งประจำยาม (ภาพที่ 64 และภาพลายเส้นที่ 3)

[96] พระเทวาภินิมมิต. **สมุดตำราลายไทย.** 71.

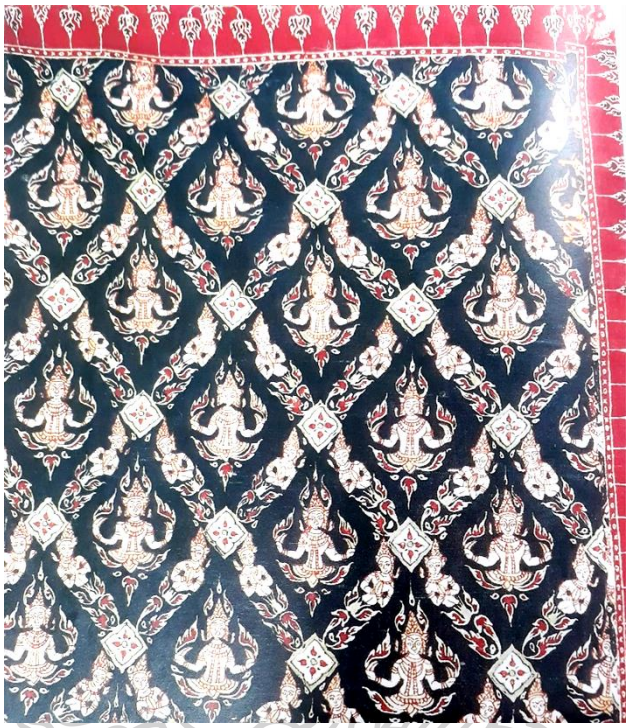
ภาพที่ 64 ลักษณะของจิตรกรรมลายแผงประดับผนังภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท
ที่มา : https://i.ytimg.com/vi/iGC5qtUN1TU/maxresdefault.jpg เข้าถึง เมื่อวันที่ 01/03/2560



ภาพลายเส้นที่ 3 ลักษณะของจิตรกรรมลายแผงประดับผนังภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท

อนึ่ง ลวดลายเทพพนมในกรอบทรงพุ่มข้าวบิณฑ์เช่นนี้ แม้ไม่ปรากฏในแหล่งการศึกษาจิตรกรรมลายแผงแห่งอื่นๆ ทั้งในพระบรมมหาราชวังและพระอารามต่างๆ แต่ระเบียบ

ลวดลายดังกล่าวปรากฏหลักฐานที่คล้ายกันในสมัยอยุธยาตอนปลาย จากผืนผ้าพิมพ์ลายอย่างพิมพ์ลายเทพรำถือช่อดอกไม้ในรูปพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่งเป็นรูปเทพพนม[97] (ภาพที่ 65)



ภาพที่ 65 ผ้าพิมพ์ลายอย่างสมัยอยุธยาตอนปลาย
ที่มา : ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ** (กรุงเทพฯ : สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2545), 148.

ลวดลายเช่นนี้เป็นลายไทยที่ใช้ในลายผ้าเช่นกัน ซึ่งเป็นลายประดิษฐ์อย่างพิเศษ เพราะมีข้อกำหนดการใช้ผ้าตามสถานะศักดิ์โดยตรง เนื่องจากในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การใช้ผ้าหรือเครื่องประดับตามฐานะเป็นการบ่งบอกถึงบรรดาศักดิ์ตามตำแหน่งหน้าที่การงานและตามสกุล[98] ผ้าและลวดลายบางชนิดจึงใช้ได้เฉพาะพระเจ้าแผ่นดิน พระมเหสี เจ้าฟ้า และพระองค์เจ้า เท่านั้น เช่นผ้าลายเขียนทองนิยมใช้เช่นเดียวกับผ้ายกในงานพระราชพิธีสำคัญ มีลายที่น่าสนใจ เป็นต้นว่า ลายก้านแย่งครุฑยุดนาค ลายก้านแย่งเทพพนม ลายเทพพนมนรสิงห์ ลายก้านแย่งโคมเพชรเจ็ดเหลี่ยม ลายก้านแย่งครุฑทรงข้าวบิณฑ์ ลายกนกเครือเถารูปครุฑยุดนาค

[97] ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ** (กรุงเทพฯ: สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2545). 149.

[98] เรื่องเดียวกัน, 49.

ลายกนกข้าวบิณฑ์รูปครุฑคาบนาค ฯลฯ[99] ลายผ้าดังกล่าวเป็นลวดลายประดิษฐ์และมีรายละเอียดของลายเช่นเดียวกันกับลายประดับผนังพระที่นั่ง ผู้ศึกษาจึงเชื่อว่าข้อกำหนดเกี่ยวกับการใช้ประเภทของผ้าและลวดลายบนผ้าสะท้อนแนวคิดที่สอดคล้องกับการใช้ลวดลายเทพพนมประดับผนังภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทเช่นกัน ซึ่งผู้ศึกษาจะกล่าวถึงประเด็นนี้ในหัวข้อเฉพาะภายหลัง

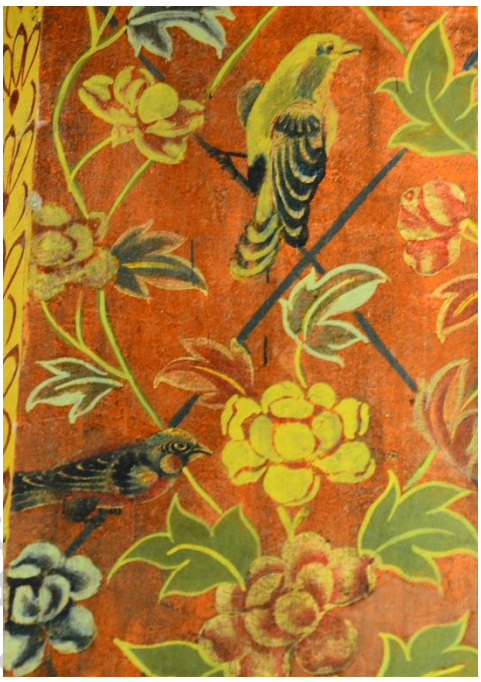
ลวดลายที่ปรากฏในจิตรกรรมลายแผงข้างต้นทั้งลวดลายดอกพุดตาน ลวดลายดอกบัว และลวดลายเทพพนม เป็นลวดลายที่ใช้ประดับผนัง ซึ่งมีความนิยมต่างกันตามแต่ละสมัยและข้อจำกัดของลวดลาย ตำแหน่งการประดับผนังถือเป็นส่วนสำคัญที่แสดงถึงความเปลี่ยนแปลงในงานจิตรกรรมได้อย่างชัดเจน

สำหรับลวดลายประเภทดอกไม้ทั้งดอกพุดตานและดอกบัวที่นิยมประดับผนังพระอารามถูกใช้เป็นลวดลายประดับบนเสาร่วมในประธานอย่างกลมกลืนด้วยเช่นกัน ซึ่งลวดลายอื่นๆที่ใช้ประดับบนเสาร่วมในประธานเพียงอย่างเดียว ยังประกอบด้วยลวดลายภาพสัตว์ และลวดลายเครื่องตกแต่งจากอิทธิพลตะวันตก มีรายละเอียดตามลำดับดังนี้

3.4 ลวดลายภาพสัตว์

ลวดลายภาพสัตว์มักแทรกในจิตรกรรมลายแผงบนเสาร่วมในประธานเสมอ โดยสมัยรัชกาลที่ 3 ภาพสัตว์มีลวดลายจากอิทธิพลศิลปะจีน ได้แก่ ภาพนก ภาพผีเสื้อ ภาพค้างคาว เป็นต้น มักแทรกกับลายดอกพุดตานก้านแย่งที่ตำแหน่งส่วนกลางของเสาร่วมในประธานอย่างกลมกลืนเป็นธรรมชาติ เช่น ภาพนกเกาะบนเส้นโครงของลวดลายก้านแย่ง บนเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดพิชัยญาติการามฯ (ภาพที่ 66) เป็นต้น

[99] เรื่องเดียวกัน, 52.



ภาพที่ 66 ภาพนกเกาะบนเส้นโครงของลวดลายก้านแย่ง บนเสาร่วมในประธาน ภายในอุโบสถวัดพิชัยญาติการามฯ

อนึ่ง ไม่ปรากฏว่ามีการใช้ลวดลายภาพสัตว์ปะปนร่วมกับจิตรกรรมลายแผงก้านแย่งประดับผนัง จึงพบลวดลายภาพสัตว์ปรากฏเฉพาะการประดับเสาร่วมในประธานผูกลายเป็นก้านแย่งและมีภาพสัตว์ปะปนอย่างเป็นธรรมชาติดังได้กล่าวไปแล้ว แต่กลับพบว่าการประดับผนังด้วยลวดลายดอกไม้ร่วงบางแห่งมีการใช้ลวดลายประดับอย่างเป็นพิเศษ ดังเช่น การประดับลวดลายดอกไม้ร่วงสลับลวดลายนกคาบช่อดอกไม้ร่วง ภายในวิหารวัดเทพธิดาราม (ดูภาพที่ 31)

การใช้ลวดลายภาพสัตว์ปะปนกับลวดลายดอกไม้ร่วงมีบทบาทอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 3 จากหลักฐานเอกสารที่มีการกล่าวถึงในคราวปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯครั้งใหญ่ดังปรากฏในประชุมจารึกวัดพระเชตุพน ความว่า “ข้างประตู หน้าต่าง สะพาน เพดาน แปรัต ประธาน เฉลียง ซุ้มประตู ซุ้มหน้าต่าง เขียนสีน้ำมัน เป็นดอกไม้ร่วง ไม้ดอก ไม้ผล สัตว์ 4 เท้า สัตว์ 2 เท้า หลายอย่างต่างๆกัน[100] ภาพสัตว์เหล่านี้มีที่มาจากลวดลายในอิทธิพลศิลปะจีนที่พบความแพร่หลายในงานจิตรกรรมแบบนอกอย่าง ซึ่งเป็นกระแสนิยมในรัชกาลนี้ ลวดลายภาพสัตว์ ได้แก่

[100] คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน : บรรณาธิการ.ดร.พิยะดา เหล่าสุนทร. **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**. 17.

ภาพผีเสื้อ และภาพค้างคาว ตัวอย่างจิตรกรรมลวดลายจากอิทธิพลศิลปะจีน ประดับผนังตอนล่างภายในอุโบสถวัดจันทารามฯ (ภาพที่ 67) เป็นต้น

ภาพที่ 67 ภาพผีเสื้อ และค้างคาวที่ปรากฏในจิตรกรรมลวดลายจากอิทธิพลศิลปะจีนของผนังตอนล่างภายในอุโบสถวัดจันทารามฯ

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 ภาพสัตว์จากอิทธิพลศิลปะจีนไม่เป็นที่นิยม เนื่องจากกระแสนิยมอิทธิพลศิลปะตะวันตกมีบทบาทมากขึ้น และภาพสัตว์ที่เป็นลวดลายแทรกบนเสาร่วมในประธาน พบความนิยมเฉพาะภาพนกเพียงประเภทเดียว แต่เพิ่มมีชนิดสายพันธุ์ต่างๆหลากหลายมากขึ้นโดยลวดลายมีลักษณะคลี่คลายไปสู่อิทธิพลศิลปะตะวันตกอย่างมากเช่นกัน

นอกจากนี้ ตำแหน่งการจัดวางลวดลายมักเน้นความสมมาตร เช่น ภาพนกที่อยู่ภายในกรอบเครื่องแขวน ที่แนวกลางของเสาภาพนกที่หันเข้าหากัน ส่วนตำแหน่งริมขอบเสาแต่ละฝั่งเป็นภาพนกเพียงตัวเดียว แต่หันเข้าหากันจากฝั่งตรงข้าม การจัดวางที่เน้นความสมมาตรตามระเบียบของการเป็นองค์ประกอบในงานประดับเช่นนี้ ต่างจากภาพสัตว์ที่ปะปนอย่างกลมกลืนเป็นธรรมชาติของรัชกาลก่อน ตัวอย่างการประดับภาพลวดลายสัตว์ในสมัยรัชกาลที่ 4 เช่น การประดับภาพนกบนเสาร่วมในประธาน ภายในวิหารวัดโสมนัสฯ (ภาพที่ 68) เป็นต้น

ภาพที่ 68 การประดับภาพนกบนเสาร่วมในประธาน ภายในวิหารวัดโสมนัสฯ

อนึ่ง ลวดลายประดับบนเสาร่วมในประธานของพระอารามหลายแห่งในสมัยรัชกาลที่ 4 ไม่นิยมระเบียบการผูกลายเป็นก้านแย่ง ดังเช่นการประดับเสาร่วมในประธานลวดลายดอกบัวก้านแย่งภายในวิหารวัดปทุมวนาราม (ดูภาพที่ 58) อีกต่อไป เนื่องจากการประดับเสาร่วมในประธานของพระอารามหลายแห่งนิยมลวดลายเครื่องตกแต่งจากอิทธิพลตะวันตก ซึ่งไม่มีระเบียบการผูกลายเป็นก้านแย่งอย่างต่อเนื่อง แต่มีลักษณะสำคัญที่การใช้ลวดลายแบบแผนเดียวกันประดับเรียงต่อเนื่องตลอดพื้นที่ ดังเช่น การประดับลวดลายเครื่องตกแต่งจากอิทธิพลตะวันตกเรียงตามแนวความสูงของเสาร่วมในประธานดังตัวอย่าง เป็นต้น

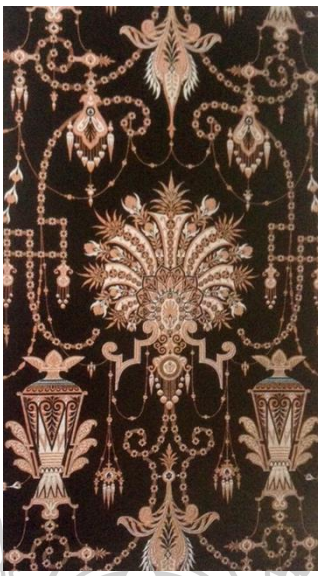
3.5 ลวดลายเครื่องตกแต่งจากอิทธิพลตะวันตก

ลวดลายเครื่องตกแต่งจากอิทธิพลตะวันตกเป็นลวดลายที่ไม่ปรากฏในงานประดับสมัยรัชกาลที่ 3 มาก่อน แต่กลับนิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 4 ลวดลายประเภทนี้มักประดับเป็นระเบียบต่อเนื่องกันตามแนวบนพื้นที่ส่วนกลางของเสาร่วมในประธาน ได้แก่ เครื่องแขวนที่ดูคล้ายโคมฝรั่ง (Chandeliers) แต่มีพวงอุบะมาลัยอย่างพวงดอกไม้เครื่องสดของไทยห้อยลงมาจากปลายขอบของโคมเครื่องแขวนดังกล่าวในลักษณะสมมาตรกันทั้งสองฝั่ง เช่น เสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดมกุฎกษัตริยารามฯ (ภาพที่ 69) เป็นต้น

ภาพที่ 69 เครื่องแขวนที่ดูคล้ายโคมฝรั่ง (Chandeliers) มีพวงอุบะมาลัยห้อยลงมาจากปลายขอบของเครื่องแขวนดังกล่าวในลักษณะสมมาตรกันทั้งสองฝั่ง ของเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดมกุฎกษัตริยารามฯ

ลวดลายเช่นนี้ถือเป็นกระแสนิยมอย่างใหม่เทียบเคียงได้กับลวดลายเครื่องแขวนจากอิทธิพลตะวันตก (ภาพที่ 70) ซึ่งมีพื้นฐานมาจากลายสมัยเรอเนสซองซ์ที่พัฒนาขึ้นกลางศตวรรษที่ 19[101]

[101] Banham Joanna, **Victorian Interior Design** (New York: Crescent, 1991). 203.



ภาพที่ 70 ลวดลายเครื่องแขวนจากอิทธิพลตะวันตก

ที่มา : Banham Joanna, **Victorian interior design** (New York : Crescent, c1991), 203.

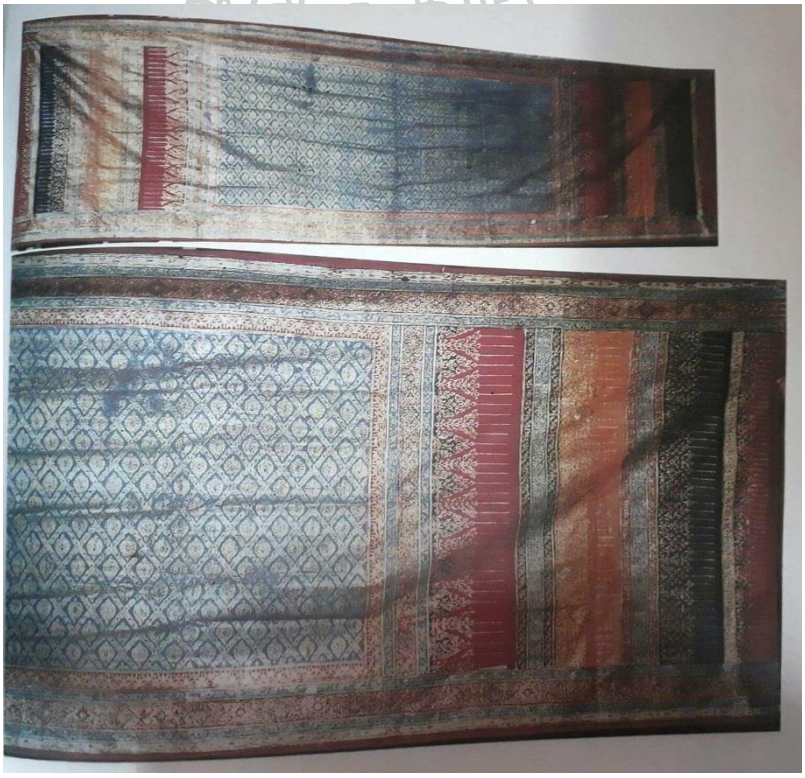
นอกจากนี้ยังมีภาพดอกไม้ประดับเต็มพื้นที่ทั้งในตะกร้าที่มีเส้นคล้องต่อเนื่องกันลงมา ขนาบกับภาพกระถางดอกไม้ทรงสูงแบบตะวันตกที่ประดับตามความสูงของเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดประยูรฯ (ภาพที่ 71)

ภาพที่ 71 ภาพตะกร้าประดับดอกไม้ และกระถางทรงสูงแบบตะวันตก ของเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดประยูรฯ

3.6 ระเบียบและการจัดวางลวดลายบนเสาร่วมในประธานที่สัมพันธ์กับโครงสร้างระเบียบผ้า

การประดับเสาร่วมในประธานสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 พบว่าเค้าโครงทั่วไปของระเบียบการประดับเสาดังกล่าว ส่งผลต่อภาพรวมเสมือนนำผ้ามาห่อหุ้มเสา เนื่องจากมีระเบียบการประดับที่อาจได้รับแรงบันดาลใจมาจากผืนผ้าโดยเฉพาะผ้าลายอย่างที่มีโครงสร้างระเบียบผ้าและแถบการประดับต่างๆที่สมมาตรกันทั้งสองฝั่งของผืนผ้า

โครงสร้างระเบียบผ้าที่สมมาตรกันเสมอ ประกอบด้วยส่วนสำคัญ คือ การทำแถบชั้นกรวยเชิงที่ขอบชายผ้าทั้งสองด้าน โดยมีแถบขนาบแถบชั้นกรวยเชิงแต่ละชั้นที่ประกอบด้วยแถบแม่ลายและแถบลูกขนาบของแม่ลาย สำหรับส่วนกลางของผืนผ้าคือพื้นที่ขนาดใหญ่เป็นส่วนท้องผ้าที่บรรจุลวดลายของผืนผ้า โดยมีแถบสังเวียนเป็นล้อมรอบบริเวณท้องผ้าดังกล่าว (ภาพที่ 72)



ภาพที่ 72 ตัวอย่างผ้าพิมพ์ลายอย่างในสมัยรัตนโกสินทร์ แสดงภาพเต็มทั้งผืน

ที่มา : ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ**, 131.

โครงสร้างระเบียบผ้าข้างต้นสามารถเทียบเคียงได้กับระเบียบการตกแต่งเสาร่วมในประธานที่มีลักษณะเค้าโครงคล้ายกันหลายประการ เช่น ส่วนกลางของเสาเทียบได้กับตำแหน่งท้องผ้า ซึ่งเป็นพื้นที่สำคัญในการบรรจุลวดลายอันเป็นลักษณะลายแผง ส่วนโคนและปลายของเสาเทียบได้กับส่วนริมของขอบผ้าที่ปรากฏแถบต่างๆอันประกอบด้วย แถบแม่ลาย แถบลูกขนาบแม่ลายที่คั่นระหว่างชั้นกรวยเชิงแต่ละชั้น เป็นต้น (ภาพที่ 73)

ภาพที่ 73 การเปรียบเทียบตัวอย่างโครงสร้างระเบียบผ้า และระเบียบการตกแต่งเสาที่มีลักษณะเค้าโครงคล้ายกัน

ระเบียบการประดับเสาร่วมในประธานเมื่อเปรียบเทียบกับโครงสร้างระเบียบผ้าพบว่ามีความคล้ายกันมากเสมือนแนวคิดในการนำผ้ามาห่อหุ้มเสายังชวนให้นึกถึงคำว่า “ลายแผลง” ที่สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ระบุตัวอย่างที่น่าสนใจ ได้แก่ วิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนฯ ในสมัยรัชกาลที่ 3 และวัดปทุมวันในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นแหล่งที่มีการประดับจิตรกรรมลายแผงบนเสาร่วมในประธานอันมีระเบียบการประดับเดียวกัน

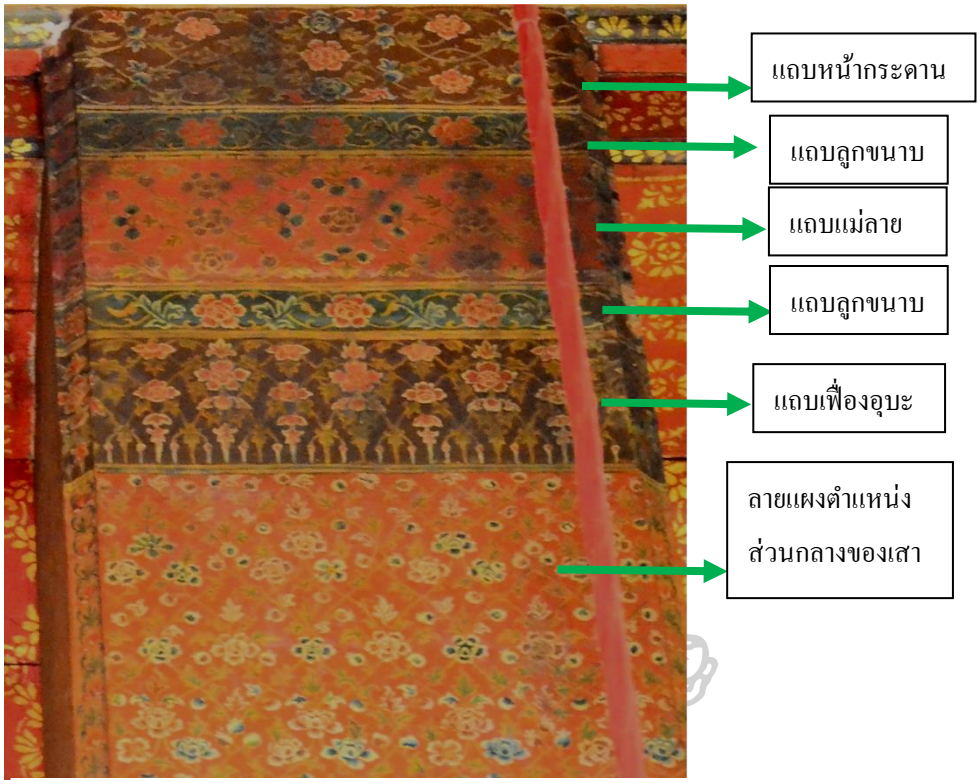
ผู้ศึกษาเชื่อว่าระเบียบการประดับเสาร่วมในประธานได้รับแรงบันดาลใจในการถอดถ่ายโครงสร้างมาจากระเบียบผ้า โดยเฉพาะผ้า(เขียน)ลายอย่าง ที่ใช้ลายไทยเป็นแบบลายในการเขียนลายผ้าเช่นเดียวกัน ดังพบหลักฐานตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย ส่วนความแตกต่างระหว่าง

โครงสร้างระเบียบผ้าและระเบียบการประดับเสา มีการลดทอนลักษณะบางประการ เช่น การประดับแถบต่างๆของโคนเสาและปลายเสาไม่สมมาตรกันอย่างระเบียบผ้า และลวดลายประดับบริเวณส่วนกลางของเสา แม้มีลักษณะเป็นลายแผงแต่ไม่ได้มีแบบแผนอย่างลายผ้า เพราะมีความหลากหลายกว่า เช่น การผูกลาย ดอกพุดตานก้านแย่ง การผูกลายดอกบัวก้านแย่ง การวางระเบียบลวดลายเครื่องตกแต่งจากอิทธิพลตะวันตก และมีการแทรกลวดลายภาพสัตว์ปะปนอยู่ทั้งกลมกลืนเป็นธรรมชาติและจัดวางอย่างสมมาตรดังที่ผู้ศึกษาได้กล่าวถึงไปแล้วในการประดับลวดลายบนเสาร่วมในประธานสมัยรัชกาลที่ 3 –4

ระเบียบการประดับแถบลายต่างๆบนเสาร่วมในประธานโดยทั่วไปแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนปลายเสาประกอบด้วยแถบลายต่างๆ ส่วนกลางเสาเป็นพื้นที่ประดับลวดลาย และส่วนโคนเสาประกอบด้วยแถบลายต่างๆเช่นกัน

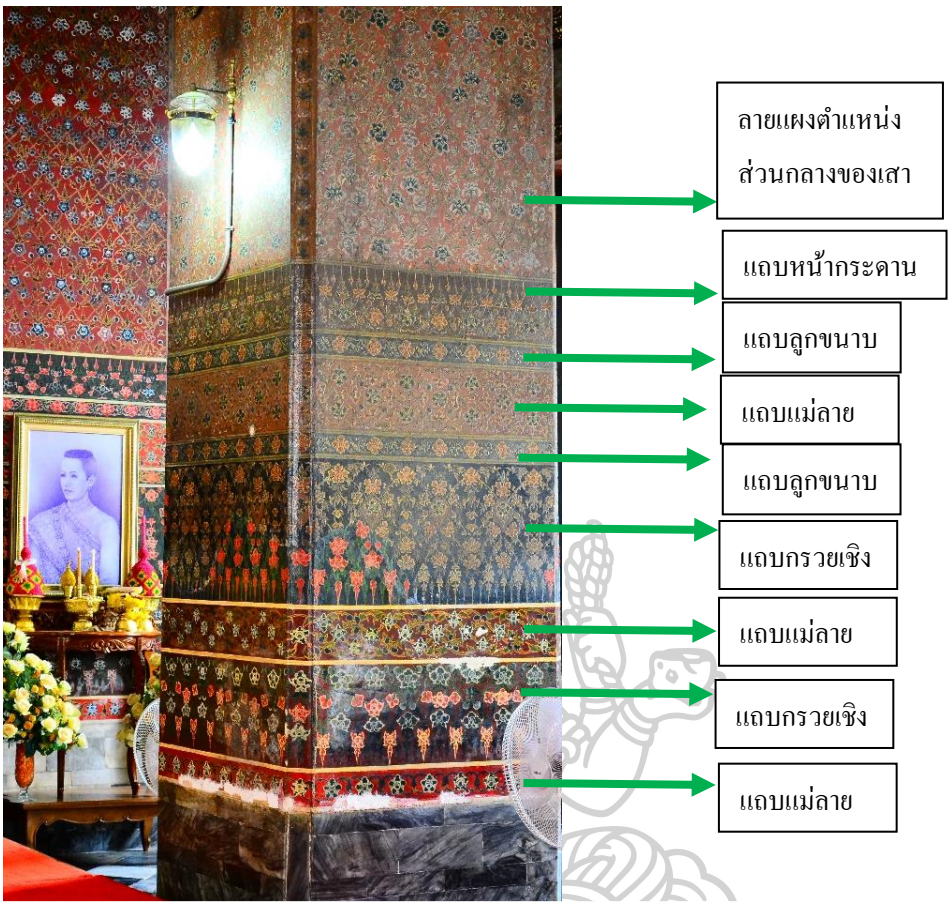
สำหรับระเบียบแถบลายต่างๆของส่วนปลายเสา โดยทั่วไปประกอบด้วยแถบลายหน้ากระดาน ถัดมาเป็นแถบลายลูกขนาบขนาดเล็กสองแถบที่ขนาบแถบแม่ลายซึ่งมีขนาดใหญ่กว่าอยู่ตรงกลาง จากนั้นเป็นแถบในตำแหน่งเฟื่องอุบะที่ต่อกับพื้นที่ลายแผงในตำแหน่งส่วนกลางของเสา เช่น เสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ (ภาพที่ 74) เป็นต้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 74 ระเบียบทั่วไปของการประดับที่ตำแหน่งปลายเสา ตัวอย่างเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถ วัดเทพธิดารามฯ

ส่วนระเบียบแถบลายต่างๆของโคนเสา (จากแหล่งตัวอย่างเดียวกัน) มีระเบียบการประดับคล้ายกับระเบียบของส่วนปลายเสาด้านบน คือ ปรากฏแถบลายที่ต่อจากลายแผงบริเวณส่วนกลางของเสาเป็นแถบลายหน้ากระดานคล้ายลายกรวยเชิงที่กลับด้านแหลมขึ้นด้านบน ถัดมาเป็นแถบลูกขนาบซึ่งมีขนาดเล็กกว่าสองแถบที่ขนาบแถบแม่ลายตรงกลาง และจึงเป็นแถบกรวยเชิงที่มีลักษณะเดียวกันปรากฏเป็นแถบสองชั้น โดยแต่ละชั้นมีแถบลายหน้ากระดานคั่นแถว (ภาพที่ 75) ซึ่งการวางระเบียบแถบประดับส่วนปลายเสาและโคนเสาที่ไม่สมมาตรกันเช่นนี้ แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างจากโครงสร้างระเบียบผ้าที่ให้เน้นความสมมาตรเสมอ



ภาพที่ 75 ระเบียบทั่วไปของการประดับที่ตำแหน่งโคนเสา ตัวอย่างเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ

ตัวอย่างดังกล่าวเป็นลักษณะทั่วไปที่พบในระเบียบการประดับเสาร่วมในประธาน โดยเฉพาะพระอารามต่างๆในสมัยรัชกาลที่ 3- รัชกาลที่ 4 ที่แม้มีความนิยมของลวดลาย การผูกลาย หรือการจัดวางระเบียบของลายเปลี่ยนแปลงไปตามสมัย แต่โครงสร้างระเบียบการประดับเสาร่วมในประธานดังกล่าว ยังคงใช้ระเบียบการแบ่งส่วนเสาและแถบลายต่างๆเช่นนี้เสมอ

อย่างไรก็ตาม บทบาทของการประดับเสาร่วมในประธานนอกจากมีระเบียบดังกล่าวและลวดลายต่างๆตามที่ผู้ศึกษากล่าวถึงมาแล้ว ยังมีการใช้สีที่คละกันของแต่ละคู่เสาซึ่งมีส่วนในการสร้างความโดดเด่นภายในอาคารและเกี่ยวข้องกับความหมายบางประการ ดังจะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไปอีกด้วย

4. การใช้สีและเทคนิคที่ปรากฏในจิตรกรรมลายแผง

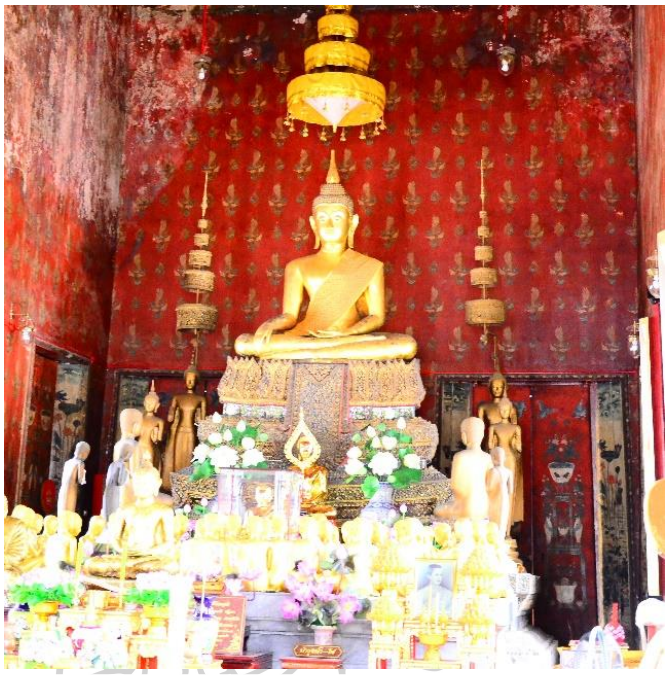
ผู้ศึกษาเชื่อว่าภาพลักษณ์ใหม่ในงานจิตรกรรมประดับลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 นอกจากระเบียบการประดับและลวดลายต่างๆที่ปรากฏความนิยมแล้ว ภาพรวมจากการใช้สีทั้งสีของพื้นหลังผนังอาคารและสีของเสาร่วมในประธานที่มีทั้งความกลมกลืนและความโดดเด่นออกจากกัน รวมถึงการปิดทองบนลงลวดลายย่อมส่งผลต่อบรรยากาศในงานประดับด้วยดังนี้

4.1 การใช้สีในจิตรกรรมลายแผง

สำหรับการใช้สีของผนังและเสาร่วมในประธานผู้ศึกษาได้กล่าวไปบ้างแล้ว ในการจำแนกกลุ่มการประดับเสาร่วมในประธานร่วมกับผนังที่ปรากฏทั้งผนังจิตรกรรมลายแผงและผนังภาพเล่าเรื่อง ซึ่งผู้ศึกษาพบว่าส่วนมากแหล่งตัวอย่างการศึกษาในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการใช้สีภายในอาคารทั้งพระที่นั่งภายในพระบรมมหาราชวัง และพระอารามต่างๆ ที่นิยมสีโทนสว่าง เช่น พื้นหลังผนังสีขาวภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท (ดูภาพที่ 63) พื้นหลังผนังสีขาวภายในวิหารท้ายปรางค์วัดอรุณฯ (ดูภาพที่ 42) และพื้นหลังผนังสีขาวภายในอุโบสถวัดภคินีนาถฯ (ภาพที่ 76) เป็นต้น

ภาพที่ 76 พื้นหลังผนังสีขาวภายในอุโบสถวัดภคินีนาถฯ

นอกจากนี้ยังมีการใช้พื้นหลังผนังสีแดง ซึ่งไม่ค่อยปรากฏในแห่งอื่นได้แก่ พื้นหลังผนังสีแดงภายในวิหารวัดเทพธิดารามฯ (ภาพที่ 77)



ภาพที่ 77 พื้นหลังผนังสีแดงภายในวิหารวัดเทพธิดารามฯ

อย่างไรก็ตาม ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการใช้สีของพื้นหลังผนังอาคารในโทนมืดเข้มด้วยเช่นกัน ได้แก่ พื้นหลังผนังสีครามภายในอุโบสถวัดเทพธิดาราม (ภาพที่ 78) ซึ่งเป็นแหล่งตัวอย่างเดียวกันที่มีการใช้พื้นหลังผนังสีแดงภายในวิหาร

ภาพที่ 78 พื้นหลังผนังสีครามภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ

สำหรับกลุ่มพระอารามที่ใช้สีพื้นหลังเป็นผนังสีเข้ม มักใช้สีของเสาร่วมในประธานเป็นสีโทนสว่างเพื่อตัดกัน เช่น พื้นหลังผนังสีครามตัดสีด้วยเสาร่วมในประธานสีแดง ภายในอุโบสถวัดพิชัยญาติฯ (ดูภาพที่ 44) หรือพื้นหลังผนังสีครามตัดกับเสาร่วมในประธานสีแดงภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ (ภาพที่ 79) เป็นต้น

ภาพที่ 79 พื้นหลังผนังสีครามตัดกับเสาร่วมในประธานสีแดงภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ

การใช้สีตัดกันระหว่างพื้นหลังอาคารและเสาร่วมในประธานของจิตรกรรมลายแผงเช่นนี้ สอดคล้องกับโทนสีของงานจิตรกรรมแบบภาพเล่าเรื่องในสมัยเดียวกันอีกด้วย เช่น การใช้สีภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ผนังภาพเล่าเรื่องโทนสีทึบเข้มส่วนเสาร่วมในประธานใช้สีโทนสว่างด้วยสีแดง (ดูภาพที่ 46) เป็นต้น

ส่วนจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 4 ไม่นิยมการประดับผนังเนื่องจากพระอารามหลายแห่งเขียนภาพแบบเล่าเรื่อง โดยเฉพาะเรื่องราวตามพระราชประสงค์อันเป็นพระราชนิยมที่มักมีเนื้อหาเกี่ยวกับภิกษุสงฆ์ เช่น ภาพจิตรกรรมธุดงค์วัตร[102] ภาพจิตรกรรมอสุภะ[103] ภาพปริศนาธรรม และภาพเหตุการณ์หรือสถานที่โดยใช้เทคนิคและหลักการทางทัศนียวิทยาแบบตะวันตกมากขึ้น

---

[102] “ธุดงควัตร” หมายถึง เครื่องกำจัดกิเลสประเภทหนึ่ง ประกอบไปด้วยแนวทาง 13 ประการ อันเป็นข้อปฏิบัติที่จำกัดหรือควบคุมความประพฤติของพระสงฆ์ในรูปแบบต่างๆ เพื่อหวังผลให้เกิดความมักน้อย ไม่สั่งสมทรัพย์ สันโดษ ขจัดกิเลส ข่มกายใจให้สงบ และมีสติ โดยพระสงฆ์สามารถเลือกสมาทานข้อใดข้อหนึ่งมาปฏิบัติได้ – ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน วิไลรัตน์ ยังรอด. **ถอดรหัส ภาพผนัง พระจอมเกล้า-**ขรัวอินโข่ง. 215.

[103] “อสุภะ” คือการพิจารณาซากศพว่าเป็นสิ่งไม่งาม นับเป็นการวิปัสสนากรรมฐาน (กัมมัฏฐาน) แบบหนึ่ง เพื่อลดกิเลสในด้านกามฉันทะ ความกำหนัดราคะ และเพื่อปลงสังเวช – ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน เรื่องเดียวกัน, 205.

การประดับจิตรกรรมลายแผงในสมัยรัชกาลที่ 4 ส่วนมากจึงเหลือเพียงการตกแต่งบนเสาร่วมในประธานที่ยังมีโครงสร้างระเบียบการประดับแถบต่างๆของเสาดังเดิม แต่ลวดลายประดับที่ส่วนกลางของเสาเป็นลวดลายจากอิทธิพลตะวันตกที่เรียงซ้ำกันอย่างต่อเนื่อง ซึ่งต่างไปจากสมัยรัชกาลก่อนเป็นอย่างมาก และที่สำคัญคือการใช้สีคละกันในแต่ละคู่เสาเพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับงานประดับภายในอาคาร โดยมีเกณฑ์การไล่น้ำหนักสีตามความเข้ม-ความอ่อน ที่สัมพันธ์กับตำแหน่งความไกล-ความใกล้พระพุทธรูปประธาน ซึ่งเป็นอุปมา-อุปไมย ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนและถือเป็นลักษณะเฉพาะของงานประดับพระอารามในสมัยรัชกาลที่ 4 อย่างแท้จริง

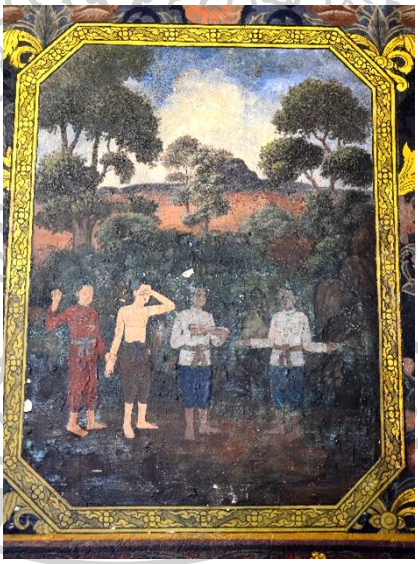
พระอารามสำคัญหลายแห่งในสมัยรัชกาลที่ 4 มีการตกแต่งเสาร่วมในประธานที่ใช้สีคละกันในแต่ละคู่เสา โดยมีเกณฑ์สำคัญ คือ เสาคู่แรกของด้านหน้าทางเข้าใช้สีเข้มไล่ลำดับไปสู่สีอ่อน เช่น สีน้ำเงิน สีเขียว สีแดง ส่วนคู่เสาที่อยู่ด้านในใกล้พระพุทธรูปประธานใช้สีที่อ่อนสว่าง เช่น สีเหลือง สีขาว การใช้สีเช่นนี้เป็นภาพลักษณ์ใหม่ที่ต่างจากเดิมอย่างมาก ตัวอย่างสำคัญได้แก่ เสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดมกุฏกษัตริยารามฯ (ดูภาพที่ 46) หรือ เสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดโสมนัสฯ (ภาพที่ 80) ซึ่งเป็นพระอารามคู่กันของวัดมกุฏกษัตริยารามฯ เป็นต้น

ภาพที่ 80 การใช้สีของเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดโสมนัสฯ

การใช้สีคละกันในแต่ละคู่เสาของเสาร่วมในประธานเกี่ยวข้องกับการอุปมา-อุปไมย ถึง “ความสว่าง-ความมืด” โดยเปรียบผู้ที่ได้เข้าถึงพระธรรมย่อมมีความสว่างหรือปัญญา[104] สีของ

[104] เรื่องเดียวกัน, 213.

เสาจึงเป็นปริศนาธรรมอุปมาเปรียบด้วยจิตใจของคน 6 ประเภท ซึ่งสอดคล้องกับการวาดภาพฉพาภิชาติ หรือ หกชาติชั้นวรรณะ ตั้งแต่ดำสนิทถึงขาวสะอาด คือใจบริสุทธิ์[105] พระอารามฝ่ายธรรมยุติกนิกาย ในสมัยรัชกาลที่ 4 นิยมนำเรื่องดังกล่าวมาประดับไว้ที่บริเวณตอนล่างของเสาภายในอุโบสถหรือวิหาร วาดเป็นรูปบุคคล 6 จำพวกไว้ในกรอบสี่เหลี่ยมของเสาแต่ละต้น แยกเป็นคู่ๆ โดยภาพกลุ่มบุคคลที่บรรลุนิพพานจะวาดไว้ที่เสาต้นที่อยู่ใกล้กับพระพุทธรูปประธานมากที่สุด เสาต้นถัดออกมาเป็นกลุ่มบุคคลที่ประพฤติดีได้ไปสู่สุขคติ ส่วนกลุ่มบุคคลที่ประพฤติชั่วต้องไปอบายภูมิจะวาดไว้ที่เสาต้นที่อยู่ห่างจากพระพุทธรูปมากที่สุด[106] กล่าวได้ว่าสีของแต่ละคู่เสาไล่ลำดับสัมพันธ์กับภาพบุคคลที่ปรากฏตามการอุปมาอุปมัยดังกล่าวา เช่น ภาพจากเสาคู่ที่ 5 ภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ เป็นภาพตุลาการและนักโทษ สื่อถึงบุคคลชาติขาว แต่ประพฤติชั่ว ย่อมไปสู่อบายภูมิ[107] (ภาพที่ 81) เป็นต้น



ภาพที่ 81 ตัวอย่างภาพ “ฉพาภิชาติ” จากเสาร่วมในประธานคู่ที่ 5 ภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ เป็นภาพตุลาการและนักโทษ สื่อถึงบุคคลชาติขาว แต่ประพฤติชั่ว ย่อมไปสู่อบายภูมิ

ในสมัยรัชกาลที่ 4 นอกจากการอุปมา-อุปไมยภาพฉพาภิชาติ พระอารามบางแห่งมีการประดับภาพหมวดอื่นๆที่สัมพันธ์กับการใช้สีของเสาด้วยเช่นกัน เช่น การประดับเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดปทุมวนารามฯ ที่โคนเสาเหนือชุดแถบกรวยเชิงปรากฏภาพพุทธบริษัท 4

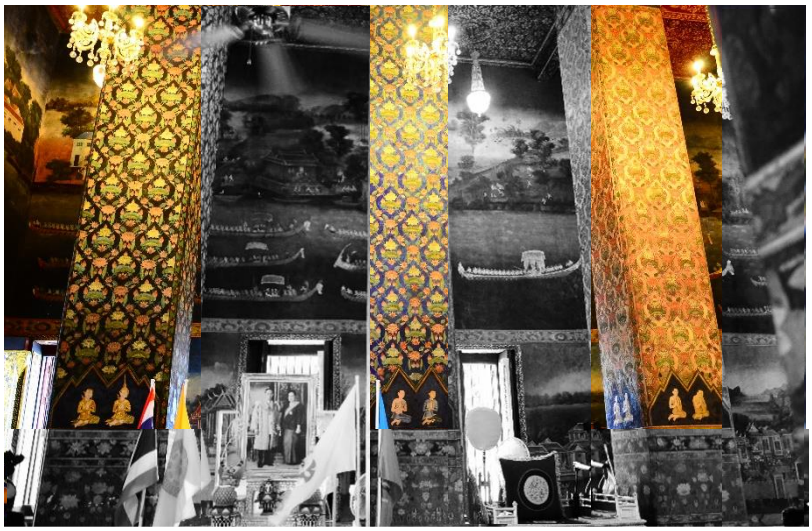
---

[105] ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง, **วัดบวรนิเวศวิหาร**. (พระนคร: ศิวพร, 2515). 48-49

[106] วิไลรัตน์ ยังรอด. **ถอดรหัสภาพผนังพระจอมเกล้า-ขรัวอินโข่ง**. 214.

[107] เรื่องและหน้าเดียวกัน

คือ ภิกษุ ภิกษุณี อุบาสก และ อุบาสิกา ที่เป็นเอตทัคคะหรือที่ได้รับการยกย่องจากพระสัมมาสัมพุทธเจ้าว่าเป็นผู้ประเสริฐสุดในด้านต่างๆ โดยมีชื่อเขียนกำกับใต้ภาพด้วยอักษรขอมภาษาบาลี[108] ซึ่งภาพพุทธบริษัท 4 สัมพันธ์กับสีของแต่ละคู่เสาตามการลำดับตำแหน่งที่ใกล้พระพุทธรูปประธาน เช่น ภาพอุบาสกที่เสาลำดับนอกสุดซึ่งมีสีเข้ม ส่วนภาพภิกษุที่เสาลำดับในเมื่อใกล้พระพุทธรูปประธานมีสีอ่อนจางลง (ภาพที่ 82)



ภาพที่ 82 การประดับเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดปทุมวนารามฯ ปรากฏภาพพุทธบริษัท 4 ที่สัมพันธ์กับสีของแต่ละคู่เสาตามตำแหน่งที่ใกล้พระพุทธรูปประธาน

เสาร่วมในประธานสมัยรัชกาลที่ 4 บางแห่งไม่ปรากฏภาพประติมานวิทยาดังกล่าว แต่ยังคงแบบแผนในการใช้สีที่คละกันในแต่ละคู่เสา โดยลำดับจากสีเข้มด้านนอก เข้าไปหาสีอ่อนด้านในเมื่อเป็นคู่เสาที่อยู่ใกล้พระพุทธรูปประธาน ลักษณะพิเศษเช่นนี้อาจเป็นการใช้สีที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการออกแบบตามหลักทัศนียวิทยาในการผลักระยะแบบตะวันตกและนำสายตาเข้าไปสู่พระพุทธรูปประธานตรงกลางซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการอุปมา-อุปไมยความใกล้-ความไกลและความมืด-ความสว่างตามแนวคิดในพุทธศาสนาอีกด้วย ตัวอย่างที่น่าสนใจได้แก่ การประดับเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม เป็นต้น เสาคู่แรกจากหน้าอุโบสถใช้สีฟ้า เสาคู่ถัดไปใช้สีแดง ส่วนคู่เสาที่เหลือสองคู่อยู่ใกล้พระพุทธรูปประธานใช้สีขาว (ภาพที่ 83)

[108] ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง. **ปทุมวนานุสรณ์ : โครงการบูรณปฏิสังขรณ์วัดปทุมวนาราม**. 109.

ภาพที่ 83 การประดับเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม

4.2 การปิดทองบนลวดลายของจิตรกรรมลายแผง

นอกจากการใช้สีที่ช่วยส่งเสริมบรรยากาศในงานประดับและเป็นการสื่อนัยยะความหมายตามการอุปมา-อุปไมยดังได้กล่าวไปแล้ว จิตรกรรมลายแผงประดับผนังและเสาร่วมในประธานทั้งสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 ยังพบเทคนิคการปิดทองร่วมกับการเขียนสีอีกด้วย

โดยทั่วไปการปิดทองร่วมกับการเขียนสีในจิตรกรรมแบบไทยประเพณีนิยมปิดทองเครื่องประดับ เครื่องทรงมงกุฎของภาพตัวพระ-ตัวนาง หรือภาพปราสาทราชวัง ซึ่งเป็นภาพสำคัญที่มักได้รับการขับเน้นให้ดูโดดเด่นบนผนัง แต่สำหรับจิตรกรรมลายแผงที่เน้นลวดลายประดับโดยไม่ปรากฏภาพบุคคลหรือสถานที่สำคัญดังกล่าว กลับมีการปิดทองลงบนลวดลายของจิตรกรรมลายแผงร่วมกับการเขียนสี ถือเป็นแนวทางใหม่ที่ต่างไปจากเดิม เช่น การปิดทองบนลายใบไม้บางแห่งร่วมกับการเขียนสีลายดอกพุดตานก้านแย่งที่ประกอบกับลายใบไม้ฝรั่ง บนเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ (ภาพที่ 84) เป็นต้น

ภาพที่ 84 การปิดทองบนลายใบไม้บางแห่งร่วมกับการเขียนสีลายดอกพุดตานก้านแย่งที่ประกอบกับลายใบไม้ฝรั่งบนเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ

อย่างไรก็ตาม ยังมีการปิดทองลงบนลวดลายของจิตรกรรมลายแผงที่เป็นอิทธิพลศิลปะตะวันตกอย่างชัดเจนเช่นกัน ได้แก่ การเขียนสีร่วมกับการปิดทองตัดขอบบนลวดลายดอกไม้ภายในตะกร้าและกระถางทรงสูงแบบตะวันตก บนเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดประยูรฯ (ดูภาพที่ 71) เป็นต้น

อาจกล่าวได้ว่า การปิดทองลงบนลวดลายเขียนสีของจิตรกรรมลายแผง ซึ่งเป็นงานประดับที่ไม่มีเนื้อหาอย่างเช่นภาพเล่าเรื่องอันปรากฏรูปบุคคลและภาพปราสาทราชวังตามที่สืบทอดมาในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี อาจถือเป็นลักษณะเฉพาะประการหนึ่งของงานประดับจิตรกรรมลายแผงทั้งสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4

5. ความหมายของลวดลายในงานจิตรกรรมลายแผงประดับผนัง

จิตรกรรมลายแผงประดับผนังถือเป็นตำแหน่งสำคัญที่แสดงความเปลี่ยนแปลงในงานจิตรกรรมได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะงานประดับภายในพระอารามแบบพระราชนิยมหลายแห่งในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งผู้ศึกษาเชื่อว่าจิตรกรรมเพื่อประดับตกแต่งดังกล่าว แม้ไม่มีเนื้อหาแต่การใช้ลวดลายมีความหมาย

เนื่องจาก การใช้ลวดลายจิตรกรรมลายแผงประดับผนังส่วนมากนิยมลวดลายดอกไม้ทั้งลายแผงก้านแย่งและลวดลายดอกไม้ร่วง พบมากในงานประดับพระอาราม ส่วนจิตรกรรมลาย

แผงลวดลายเทพพนมเป็นลวดลายพิเศษที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ ถือเป็นลวดลายเฉพาะที่ประดับภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทเพียงแห่งเดียว ดังนั้นการใช้จิตรกรรมลายแผงประดับตกแต่งนอกจากการเพื่อความสวยงามและสร้างบรรยากาศแปลกใหม่ การใช้ดังกล่าวจึงอาจมีความหมายบางประการด้วยเช่นกัน

5.1 ความหมายของลวดลายดอกไม้ในงานจิตรกรรมลายแผงประดับผนัง

ลวดลายดอกไม้ เป็นลวดลายที่พบความนิยมในงานจิตรกรรมลายแผงประดับผนังพระอาราม ทั่วไปโดยจิตรกรรมลายแผงที่มีการผูกลายด้วยระเบียบก้านแย่งประกอบด้วยใบเทศหรือใบไม้ฝรั่งโดยมีลวดลายดอกลอยกลางกรอบล้อมเป็นดอกพุดตานนิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 3 และเป็นลวดลายดอกบัวที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 4 ลวดลายที่ไม่ได้มีเนื้อหาเรื่องราวใดเกี่ยวข้องจึงเป็นการประดับเพื่อความงามและช่วยสร้างบรรยากาศความสงบอย่างแท้จริง[109]

ส่วนลวดลายดอกไม้ร่วงที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 อาจแทนความหมายการสร้างบรรยากาศทิพยบุปผาที่ร่วงหล่นในโอกาสพิเศษ อันสืบเนื่องมาจากชาดกหรือพุทธประวัติต่างๆ มักปรากฏภาพของดอกไม้ร่วงในเหตุการณ์พิเศษบางตอน เช่น ดอกไม้ร่วงในฉากพระเนมียราชโพธิสัตว์เสด็จขึ้นไปยังสวรรค์ดาวดึงส์ตามคำทูลเชิญของพระอินทร์ เพื่อสนทนาธรรม ปรากฏภาพดอกไม้สวรรค์โปรยปราย ประหนึ่งว่าโปรยปรายจากสวรรค์ ช่วยให้เกิดบรรยากาศอันเป็นสิริมงคลและยังทำหน้าที่ลดจังหวะพื้นที่ว่างที่มีมากเกินไป[110] หรือตัวอย่างจากจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย ภาพจากสมุดข่อยฉบับวัดโขดทิมธาราม ภาพพระมาลัยเหาะขึ้นไปสวรรค์ชั้นดาวดึงส์บูชาพระเจดีย์จุฬามณี ได้พบกับพระอินทร์ มีภาพดอกไม้ร่วงที่ช่วยลดจังหวะพื้นที่ว่าง (ภาพที่ 85) และภาพเทวดาพร้อมนางอัปสรเหาะมาบูชาพระเจดีย์จุฬามณี มีภาพดอกไม้ร่วงเช่นกัน (ภาพที่ 86) เป็นต้น

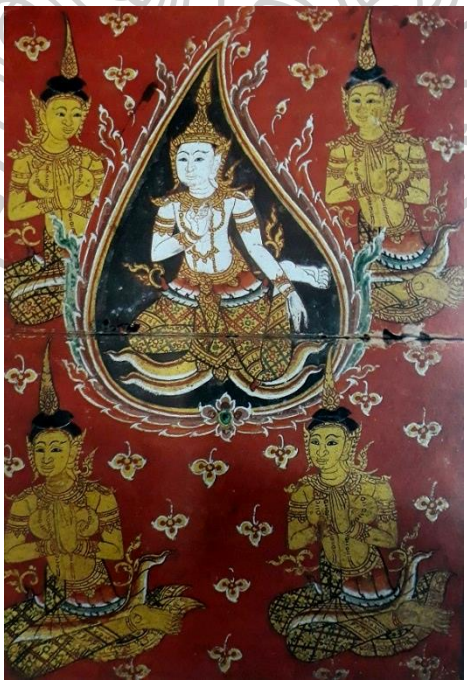
---

[109] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่าง และแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**. 465.

[110] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**. 218.

ภาพที่ 85 พระมาลัยเหาะขึ้นไปสวรรค์ชั้นดาวดึงส์บูชาพระเจดีย์จุฬามณี ได้พบกับพระอินทร์ มีภาพดอกไม้ร่วงที่ช่วยลดจังหวะพื้นที่ว่าง

ที่มาภาพ : น. ณ ปากน้ำ, **จิตรกรรมสมัยอยุธยาจากสมุดข่อย** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ. 2528), 58.



ภาพที่ 86 ภาพเทวดาพร้อมนางอัปสรเหาะมาบูชาพระเจดีย์จุฬามณี มีภาพดอกไม้ร่วงเช่นกัน

ที่มาภาพ : น. ณ ปากน้ำ, **จิตรกรรมสมัยอยุธยาจากสมุดข่อย**, 56.

อาจกล่าวได้ว่ารายละเอียดเพียงส่วนน้อยของลวดลายดอกไม้ร่วงในงานจิตรกรรมแบบภาพเล่าเรื่อง เมื่อนำมาใช้ประดับภายในอาคาร ผู้ศึกษาเชื่อว่าแนวความคิดเกี่ยวกับการสร้างบรรยากาศพิเศษอันเป็นสิริมงคลมีความหมายสอดคล้องกับการประดับดังกล่าวอย่างเหมาะสม ซึ่งเป็นการสร้างสภาวะพิเศษภายในห้องอาคารอีกด้วย

อนึ่ง กรณีของการประดับจิตรกรรมภายในพระอารามแห่งเดียวกันที่มุ่งเน้นลวดลายดอกไม้เป็นงานประดับผนัง เช่น การประดับจิตรกรรมลายแผงดอกลอยก้านแย่งภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ (ดูภาพที่ 30 และภาพที่ 78) และการประดับจิตรกรรมลวดลายดอกไม้ร่วงภายในวิหารของพระอารามแห่งนี้ (ดูภาพที่ 31 และภาพที่ 77) อาจมีความหมายในการสะท้อนแนวความคิดที่แสดงถึงความเป็นผู้หญิง ซึ่งสอดคล้องกับงานประดับทั่วไปของพระอารามที่มีการประดับตุ๊กตาหินรูปสตรีรอบระเบียงคด และการสร้างรูปปั้นเหล่าภิกษุณีภายในวิหาร อันเป็นการส่งเสริมบรรยากาศที่แสดงถึงความเป็นผู้หญิงตามจุดประสงค์การสร้างพระอารามที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) โปรดเกล้าฯให้สร้างพระราชทานเป็นพระเกียรติยศแก่พระเจ้าลูกเธอ กรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ ซึ่งพระองค์ได้ทรงบริจาคทรัพย์สมทบในการก่อสร้างด้วย[111]

เนื่องจากงานประดับพระอารามวัดเทพธิดารามแห่งนี้แสดงความมุ่งหมายที่สอดคล้องกับการเฉลิมพระเกียรติเจ้านายฝ่ายหญิง วัดแห่งนี้ถือเป็นพุทธสถานแห่งนางแก้วของรัชกาลที่ 3 เปรียบได้กับอิตถีรัตนพุทธสถาน[112] ดังนั้นการประดับจิตรกรรมลวดลายดอกไม้ของพระอารามแห่งนี้จึงเป็นทั้งการสร้างบรรยากาศและมีความหมายที่แสดงถึงความเป็นผู้หญิงอันสัมพันธ์กับงานประดับภายในพระอารามซึ่งสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ตามประวัติการสร้างโดยตรง

อย่างไรก็ตาม แนวความคิดดังกล่าวเป็นเพียงกรณีของพระอารามแห่งนี้เท่านั้น เนื่องจากในสมัยรัชกาลที่ 3 พระอารามหลายแห่งนิยมประดับจิตรกรรมลายแผงลวดลายดอกไม้ก้านแย่ง และลวดลายดอกไม้ร่วง ซึ่งผู้ศึกษาเชื่อว่าโดยทั่วไปมีความหมายสอดคล้องกับการจำลองบรรยากาศทิพยบุปผาเพื่อความเป็นสิริมงคลเกิดสภาวะพิเศษและสร้างบรรยากาศแห่งความสงบ ซึ่งเป็นคุณลักษณะทั่วไปของลวดลายดอกไม้ที่นับว่ามีความเหมาะสมสำหรับเป็นงานประดับทั้งภายในพระที่นั่งและภายในพระอารามต่างๆอย่างแท้จริง

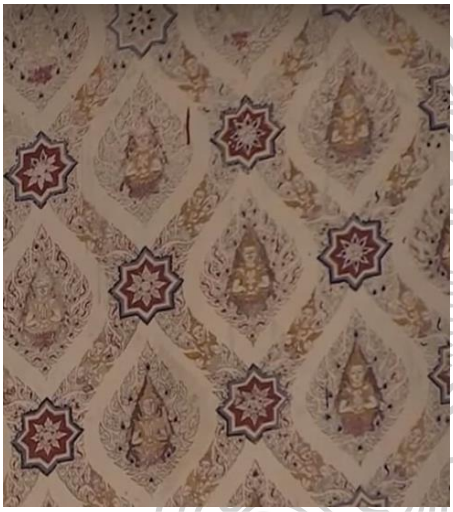
---

[111] เจ้าพระยาวิชิตวงศ์วุฒิไกร. **ตำนานพระอารามหลวง**. 7.

[112] ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง, **ราชนัดดามหาเจษฎานุสรณ์**. (กรุงเทพฯ: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, 2555). 29.

5.2 ความหมายของลวดลายเทพพนมในงานจิตรกรรมลายแผงประดับผนัง

จิตรกรรมลายแผงประดับผนังลวดลายเทพพนมถือเป็นลวดลายพิเศษประดับภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ในพระบรมมหาราชวังเท่านั้น จึงเป็นลวดลายสงวนเนื่องจากมีคติทางประติมานวิทยานับว่าลายพุ่มข้าวบิณฑ์เทพพนมเป็นลายที่มีเกียรติสูงกว่าลายใดๆ [113] สื่อความถึงเหล่าเทวดาที่มาแสดงความเคารพในท่าอัญชลีอันเป็นลักษณะสำคัญของลวดลายดังกล่าว (ภาพที่ 87 และภาพลายเส้นที่ 4)



ภาพที่ 87 จิตรกรรมลายแผงลวดลายเทพพนม
ที่มา : ปรับปรุงภาพจาก https://www.youtube.com/watch?v=lYCM4B2R38g เข้าถึง เมื่อวันที่ 01/03/2560

ภาพลายเส้นที่ 4 จิตรกรรมลายแผงลวดลายเทพพนม

พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทเป็นพระที่นั่งสำคัญในธรรมเนียมประดิษฐานพระบรมศพสมเด็จพระมหากษัตริยาธิราชตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 และพระบรมวงศ์ชั้นสูง และใช้ในกรณีพิเศษบางโอกาส ภายในพระมหาปราสาทยังเป็นที่ประดิษฐานพระราชบัลลังก์และพระแท่นพระราชบรรจถรณ์ประดับมุกของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช[114] ดังนั้นการประดับภายในพระที่นั่งด้วยลวดลายเทพพนมจึงเป็นการสร้างบรรยากาศพิเศษอันความศักดิ์สิทธิ์ของสถานที่ ที่มีการใช้งานและประดิษฐานสิ่งสำคัญดังกล่าว ทั้งยังสอดคล้องกับชื่อของพระที่นั่งนาม “ดุสิตมหาปราสาท” อันหมายถึงชื่อหนึ่งของสวรรค์ในฉกามาพจรภูมิ คือชั้นดุสิดาสวรรค์

[113] พระเทวาภินิมมิต. **สมุดตำราลายไทย**. 71.

[114] สำนักพระราชวัง, **พระบรมมหาราชวัง** (กรุงเทพฯ: สำนักพระราชวัง, 2547). 85-86

ที่อยู่เหนือชั้นยามาสวรรค์ อันเป็นชั้นที่พระศรีอาริยเมตไตรยผู้ที่จะลงมาเป็นพระพุทธเจ้าในอนาคตในภัทรกัลป์นี้ประทับอยู่[115] ภาพเทพพนมจึงชวนให้นึกถึงบรรยากาศแห่งสรวงสวรรค์ แตกต่างจากผนังว่างเปล่าหรือผนังที่เขียนภาพเล่าเรื่อง เช่น ชาดก หรือพุทธประวัติของอุโบสถวิหาร[116] ลวดลายดังกล่าวจึงเหมาะสมสอดคล้องกับชื่อและหน้าที่ของพระที่นั่งแห่งนี้

6. สรุปประเด็นสำคัญ

จิตรกรรมลายแผงถือเป็นงานประดับพระอารามกลุ่มหนึ่งที่ได้รับความนิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 3 มีชื่อเรียกตามลักษณะว่า “ลายแย่ง” คือลายก้านแย่งหรือก้านแยกเป็นลวดลายดอกลอยท่ามกลางกรอบก้านแย่งที่พบในงานประดับภายในอาคาร และยังปรากฏ “ลายเป็นไม้ร่วง” คือลวดลายดอกไม้ร่วงที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 ดังปรากฏเนื้อความในกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ประพันธ์โดยนายมี ผู้เป็นมหาดเล็ก

โดยทั่วไปจิตรกรรมลายแผงนิยมประดับภายในอาคาร แต่ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีบางแห่งที่ประดับภายนอกอาคารอย่างเป็นกรณีเฉพาะ เช่น การประดับผนังด้านนอกพระที่นั่งดุสิดาภิรมย์ในพระบรมมหาราชวัง ที่พระองค์โปรดฯให้ก่อผนังขึ้นใหม่และเขียนลายกระหนกก้านแย่งหน้าสิงห์อันมีลักษณะอย่างลายแผง ส่วนงานประดับพระอารามพบหลักฐานในปัจจุบันเพียงวิหารวัดจักรวรรดิราชาวาสฯ ที่มีประวัติการบูรณะครั้งสำคัญในสมัยรัชกาลที่ 3 ผนังด้านนอกวิหารเขียนลวดลายดอกพุดตานก้านแย่งในกรอบราชวัติ ซึ่งตำแหน่งการประดับจิตรกรรมลายแผงภายนอกอาคารอาจสืบทอดมาจากสมัยอยุธยาตอนปลายแต่คงไม่เป็นที่นิยม และกลับพบความแพร่หลายในการประดับภายในอาคารมากกว่าซึ่งเป็นกลุ่มที่มีพัฒนาการสำคัญในการศึกษาทั้งสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4

การประดับจิตรกรรมลายแผงภายในอาคารพบความนิยมควบคู่กับงานจิตรกรรมภาพเล่าเรื่องแบบไทยประเพณี สำหรับการประดับในสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมผูกลายประดับด้วยลักษณะลวดดอกลอยก้านแย่งที่มีดอกพุดตานซึ่งพัฒนามาจากลวดลายดอกโบตั๋นจากอิทธิพลศิลปะจีนเป็นลวดลายสำคัญ ซึ่งใช้เป็นลวดลายดอกไม้ร่วงที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 ด้วยเช่นกัน

---

[115] **ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง, ไตรภูมิกถา หรือ ไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์พระมหาธรรมราชาที่ 1 ฉบับตรวจสอบชำระใหม่** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526). 111.

[116] สันติ เล็กสุขุม, **ข้อมูลกับมุมมอง : ศิลปะรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548). 45.

โดยมีการประดับผนังเป็นสองลักษณะ คือ การประดับจิตรกรรมลายแผงหรือลวดลายดอกไม้ร่วงทั่วผนังเต็มพื้นที่ภายในอาคารทั้ง 4 ด้าน เช่น การประดับภายในอุโบสถวัดโมลีโลกยารามฯ การประดับภายในวิหารวัดเทพธิดารามฯ เป็นต้น และการประดับจิตรกรรมลายแผงหรือลวดลายดอกไม้ร่วงเพียงครึ่งผนังตอนบนทั้ง 4 ด้าน ส่วนครึ่งผนังตอนล่างนิยมประดับภาพจิตรกรรมลวดลายอิทธิพลศิลปะจีน เช่น การประดับภายในอุโบสถวัดจันทารามฯ การประดับภายในอุโบสถวัดภคินีนาถฯ เป็นต้น

ส่วนในสมัยรัชกาลที่ 4 การประดับจิตรกรรมลายแผงและลวดลายจากอิทธิพลศิลปะจีนเริ่มหมดความนิยมลง จิตรกรรมฝาผนังเปลี่ยนกลับมาเขียนภาพเล่าเรื่องที่มีเนื้อหาตามพระราชประสงค์ที่เกี่ยวกับภิกษุ เช่น ธุดงควัตร เป็นต้น ทำให้การประดับจิตรกรรมลายแผงภายในอาคารส่วนใหญ่เน้นการประดับเสาร่วมในประธานร่วมกับผนังภาพเล่าเรื่องเป็นหลัก ยกเว้นการประดับภายในอุโบสถของวัดกวิศรารามฯ ที่ยังคงประดับผนังด้วยจิตรกรรมลายแผงอย่างเต็มพื้นที่ทั้ง 4 ด้าน ร่วมกับการประดับเสาร่วมในประธานด้วยจิตรกรรมลายแผงเช่นกัน

สำหรับการประดับจิตรกรรมลายแผงภายในอาคารนอกจากการประดับผนังที่โดดเด่นยังมีการประดับเสาร่วมในประธานที่มีส่วนในการส่งเสริมบรรยากาศภายในห้องอาคารร่วมกับงานประดับผนังอีกด้วย จำแนกได้ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเสาร่วมในประธานที่ประดับด้วยจิตรกรรมลายแผงร่วมกับผนังลายแผง ส่วนมากนิยมในกลุ่มพระอารามสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น การประดับภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ การประดับภายในอุโบสถวัดพิชยญาติการามฯ เป็นต้น และกลุ่มเสาร่วมในประธานที่ประดับด้วยจิตรกรรมลายแผงร่วมกับผนังภาพเล่าเรื่อง ส่วนมากนิยมในกลุ่มพระอารามสมัยรัชกาลที่ 4 เช่น การประดับภายในอุโบสถวัดมกุฏกษัตริยารามฯ การประดับภายในอุโบสถวัดปทุมวนารามฯ เป็นต้น

แม้การประดับดังกล่าวถือเป็นความนิยมกระแสหลักของแต่ละรัชกาล แต่แหล่งการศึกษาบางแห่งมีการประดับที่ต่างจากเกณฑ์ข้างต้นเช่นกัน ได้แก่ การประดับเสาร่วมในประธานด้วยจิตรกรรมลายแผงร่วมกับผนังลายแผงภายในอุโบสถวัดกวิศารามฯ สมัยรัชกาลที่ 4 และการประดับเสาร่วมในประธานด้วยจิตรกรรมลายแผงร่วมกับผนังภาพเล่าเรื่องภายในอุโบสถและวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนฯ สมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งถือเป็นแนวทางการประดับที่มีบทบาทต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 แต่มีรายละเอียดแตกต่างไปโดยเฉพาะลวดลายและการใช้สีคละกันของแต่ละคู่เสาที่มีการเรียงลำดับตามการอุปมา-อุปไมย อันเป็นเอกลักษณ์ในสมัยรัชกาลที่ 4

สำหรับลวดลายที่ปรากฏในจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 ทั้งการประดับผนังและเสาร่วมในประธาน ส่วนมากนิยมลวดลายดอกไม้ โดยเฉพาะสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมลวดลายดอกพุดตานแบบอิทธิพลจีน เช่น ลวดลายดอกพุดตานประดับภายในอุโบสถและวิหารวัดเทพธิดารามฯ เป็นต้น ส่วนลวดลายดอกพุดตานในสมัยรัชกาลที่ 4 มักประกอบกับใบที่มีลักษณะเรียวยาวและโค้งงอเป็นใบไม้ทรงฝรั่งแบบใบอะแคนตัสและปะปนกับดอกไม้ที่คล้ายกุหลาบ เช่น ลวดลายดอกพุดตานประดับภายในอุโบสถวัดเฉลิมพระเกียรติ แต่ลวดลายดอกไม้ที่พบความนิยมอย่างมากในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 คือลวดลายดอกบัวที่มีการผูกลายเป็นจิตรกรรมลายแผงก้านแย่งประดับบนเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดปทุมวนาราม และวัดกวิศราราม เป็นต้น การผูกลายเป็นก้านแย่งและประดับบนเสาร่วมในประธานดังกล่าวปรากฏมาแล้วในสมัยรัชกาลที่ 3 ภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ แต่ลวดลายดอกบัวเป็นที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 4 มากกว่า เพราะยังปรากฏในภาพปริศนาธรรมอีกด้วย

ส่วนลวดลายเทพพนม เป็นลวดลายพิเศษที่ประดับเฉพาะภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ซึ่งเป็นพระที่นั่งสำคัญในโอกาสพิเศษและมีนามของพระที่นั่งตรงกับชื่อของสวรรค์ชั้นดุสิต การประดับลวดลายเทพพนมซึ่งเป็นลายที่มีฐานานุศักดิ์สูงถือว่ามีเกียรติกว่าลายใดๆ จึงสัมพันธ์กับฐานานุศักดิ์ของอาคาร ทำให้ไม่พบในงานประดับทั่วไป เช่น พระอารามต่างๆที่นิยมประดับผนังด้วยจิตรกรรมลายแผงลวดลายดอกไม้

สำหรับลวดลายประดับเฉพาะเสาร่วมในประธานร่วมกับลวดลายก้านแย่งที่ปรากฏเสมอ มักมีลวดลายภาพสัตว์เป็นภาพแทรกโดยลวดลายภาพสัตว์ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีอิทธิพลจากลวดลายในศิลปะจีน และมักเป็นลายแทรกที่ปะปนกับลวดลายก้านแย่งประดับเสาร่วมในประธานอย่างกลมกลืนเป็นธรรมชาติ เช่น การประดับลวดลายบนเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดพิชยญาติการามฯ เป็นต้น ต่างจากในสมัยรัชกาลที่ 4 ระเบียบการประดับอยู่ด้านริมขอบของเสาร่วมในประธานที่นิยมประดับลวดลายต่อเนื่องตรงกลางเสาด้วยภาพเครื่องแขวนที่ดูคล้ายโคมฝรั่งแต่มีพวงอุบะมาลัยห้อยลงมาจากปลายขอบของเครื่องแขวนในลักษณะสมมาตรกันทั้งสองฝั่ง ทำให้ภาพสัตว์อยู่ในกรอบที่หันหน้าเข้าหากันในแต่ละฝั่งของแถวอย่างสมมาตร เช่น การประดับลายภาพสัตว์และภาพเครื่องแขวนแบบตะวันตกของเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดมกุฎกษัตริยารามฯ เป็นต้น

ระเบียบและการจัดวางลวดลายบนเสาร่วมในประธานทั้งในสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 มีลักษณะคล้ายกับโครงสร้างระเบียบผ้าจึงเสมือนนำผืนผ้ามาหุ้มเสา สามารถเปรียบเทียบระเบียบดังกล่าวได้ เช่น ส่วนกลางของเสาเทียบได้กับตำแหน่งท้องผ้า อันเป็นพื้นที่สำคัญในการบรรจุลวดลายที่มักมีลักษณะเป็นลายแผง แต่การประดับเสามีการใช้ลวดลายที่หลากหลายกว่า ส่วนโคนและปลายของเสา เทียบได้กับส่วนริมขอบของผ้าที่มีแถบต่างๆ อันประกอบด้วยแถบแม่ลาย แถบลูกขนาบลูกแม่ลาย และแถบชั้นกรวยเชิง เป็นต้น อย่างไรก็ตามโครงสร้างระเบียบผ้าต้องมีแถบลายทั้งสองฝั่งสมมาตรเป็นแบบแผนเดียวกันเสมอ ต่างกับระเบียบในงานประดับเสาร่วมในประธานที่มีการลดทอนโดยไม่คำนึงเรื่องความสมมาตรดังกล่าวเพื่อแสดงถึงความแตกต่าง

นอกจากนี้องค์ประกอบของภาพลักษณ์ใหม่ในงานจิตรกรรมลายแผงที่มีระเบียบและลวดลายเป็นส่วนสำคัญ ยังมีการใช้สีของพื้นหลังผนังอาคารและสีของเสาร่วมในประธานที่มีทั้งความกลมกลืนและความโดดเด่นออกจากกัน อันส่งผลต่อบรรยากาศของงานประดับภายในอาคาร ในสมัยรัชกาลที่ 3 การใช้สีตกแต่งส่วนมากนิยมโทนสว่าง เช่น พื้นหลังผนังสีขาวภายในอุโบสถวัดภคินีนาถฯ พื้นหลังผนังสีแดงภายในวิหารวัดเทพธิดารามฯ ที่นับว่าแปลกตาและไม่ค่อยปรากฏในแห่งอื่น ส่วนการใช้สีของพื้นหลังผนังอาคารโทนมืดเข้ม ได้แก่ พื้นหลังผนังสีครามภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ แต่เสาร่วมในประธานใช้สีตัดกันด้วยสีโทนสว่าง ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับการใช้โทนสีในงานจิตรกรรมแบบภาพเล่าเรื่องเช่นกัน เช่น ผนังภาพเล่าเรื่องภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนฯมีโทนสีทึบเข้มแต่เสาร่วมในประธานใช้สีโทนสว่างที่ตัดกันด้วยสีแดง เป็นต้น

ส่วนการใช้สีในงานประดับจิตรกรรมลายแผงภายในอาคารสมัยรัชกาลที่ 4 พบว่าเสาร่วมในประธานมีความโดดเด่นอย่างมาก ด้วยการใช้สีที่คละกันในแต่ละคู่เสาซึ่งมีเกณฑ์การไล่ระดับน้ำหนักสีตามความเข้ม - ความอ่อน อันสัมพันธ์กับตำแหน่งความไกล-ความใกล้พระพุทธรูปประธาน และมักสัมพันธ์กับภาพประติมานวิทยาบุคคลที่อุปมา-อุปไมยเกี่ยวกับความมืด-ความสว่าง เปรียบผู้ที่ได้เข้าถึงพระธรรม ย่อมมีความสว่างหรือปัญญา เช่น การเปรียบด้วยจิตใจของคน 6 ประเภท ซึ่งสอดคล้องกับการวาดภาพฉพาภิชาติ หรือ หกชาติชั้นวรรณะ ตั้งแต่ดำสนิทถึงขาวสะอาด คือใจบริสุทธิ์ ดังตัวอย่าง เสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ หรือภาพพุทธบริษัท 4 ที่สัมพันธ์กับสีของการประดับเสาร่วมในประธานภายในวิหารวัดปทุมวนารามฯ เป็นต้น แม้บางแห่งไม่ปรากฏภาพประติมานวิทยา แต่ยังคงใช้สีแต่ละคู่เสาคละกันโดย

เรียงจากสีเข้มเข้าไปหาสีอ่อนอย่างเป็นแบบแผนที่ถือเป็นเอกลักษณ์ในรัชกาลนี้ เช่น การประดับเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม เป็นต้น

งานประดับจิตรกรรมลายแผงทั้งสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 ยังมีเทคนิคที่น่าสนใจเกี่ยวกับการปิดทองร่วมกับการเขียนสีในงานจิตรกรรม ซึ่งโดยทั่วไปจิตรกรรมภาพเล่าเรื่องแบบไทยประเพณีมักปิดทองเครื่องประดับเครื่องทรงมงกุฎของภาพตัวพระ-ตัวนางหรือภาพปราสาทราชวัง ที่ถือเป็นภาพสำคัญจึงขับเน้นให้ดูโดดเด่น แต่จิตรกรรมลายแผงที่เน้นลวดลายการประดับตกแต่งโดยไม่ปรากฏภาพบุคคลหรือสถานที่สำคัญดังกล่าว แต่กลับมีแนวทางใหม่ที่ต่างไปจากเดิม คือ การปิดทองลงบนลวดลาย เช่น การปิดทองลงบนใบไม้บางแห่งร่วมกับการเขียนสีลายดอกพุดตานก้านแย่งที่ประกอบกับลายใบไม้ฝรั่งเป็นลายเทศประดับเสาภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศฯ หรือการปิดทองตัดขอบบนลวดลายดอกไม้ภายในตะกร้าและกระถางทรงสูงแบบตะวันตกบนเสาร่วมในประธานภายในอุโบสถวัดประยูรฯ เป็นต้น

แม้ว่าจิตรกรรมลายแผงเป็นการประดับที่ไม่มีเนื้อหาดังเช่นจิตรกรรมแบบภาพเล่าเรื่อง และเป็นการประดับที่มุ่งหมายเพื่อสร้างบรรยากาศและความงามเป็นสำคัญ แต่ลวดลายที่ใช้ในการประดับกลับมีความน่าสนใจโดยเฉพาะลวดลายประดับผนังที่สัมพันธ์กับสถานะของอาคาร เช่น ลวดลายดอกไม้ที่แพร่หลายในงานประดับทั้งภายในพระที่นั่งบางองค์ในพระบรมมหาราชวัง และภายในพระอารามต่างๆ ถือเป็นลวดลายที่มุ่งเน้นการประดับเพื่อสร้างบรรยากาศโดยแท้จริง ทั้งยังสอดคล้องกับแนวความคิดบรรยากาศทิพยบุปผาที่ร่วงหล่นในโอกาสพิเศษเป็นการจำลองสภาวะพิเศษอันเป็นสิริมงคล และยังสัมพันธ์กับการประดับพระอารามบางแห่งที่แสดงถึงความเป็นผู้หญิง ดังกรณีการประดับวัดเทพธิดารามฯที่สอดคล้องตามประวัติการสร้างและบริบทของงานประดับอื่นๆภายในพระอารามอีกด้วย

ส่วนลวดลายเทพพนมถือเป็นจิตรกรรมลายแผงลวดลายพิเศษที่สงวนเฉพาะการประดับภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ซึ่งเป็นพระที่นั่งสำคัญในธรรมเนียมประดิษฐานพระบรมศพสมเด็จพระมหากษัตริยาธิราชตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 และพระบรมวงศ์ชั้นสูง หรือเป็นพระที่นั่งใช้งานในกรณีพิเศษบางโอกาส ลวดลายดังกล่าวจึงมีความหมายทางประติมานวิทยาตามคติที่หมายถึงเหล่าเทวดาแสดงความเคารพในท่าอัญชลี จึงเป็นงานประดับที่สร้างบรรยากาศพิเศษอันศักดิ์สิทธิ์ชวนให้นึกถึงบรรยากาศแห่งสรวงสวรรค์ที่สอดคล้องกับชื่อและสถานะความสำคัญของพระที่นั่งแห่งนี้

อย่างไรก็ตาม การประดับจิตรกรรมลายแผงที่มีระเบียบ ลวดลาย การใช้สีและรายละเอียดปลีกย่อยอื่นๆในสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 ไม่ได้เป็นเพียงภาพลักษณ์และบรรยากาศอย่างใหม่ในงานประดับ แต่เป็นการสะท้อนกระแสนิยมในแต่ละช่วงสมัยได้อย่างชัดเจนที่เริ่มความแพร่หลายอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 3 ไปสู่การเปลี่ยนแปลงที่เป็นเอกลักษณ์ในสมัยรัชกาลที่ 4 กระทั่งหมดความนิยมลงไปเมื่อสิ้นสุดสมัย

บทที่ 4

บทสรุป

จิตรกรรมลายแผงเป็นงานประดับที่มีการใช้ลวดลายแบบเดียวกันซึ่งมีขนาดเท่ากันและมีรายละเอียดเหมือนกันทุกประการในการจัดวางอย่างเป็นระบบระเบียบ และมีลักษณะสำคัญของการผูกลายเป็นดอกลอยท่ามกลางกรอบก้านแย่งที่พบมากในงานประดับภายในพระอารามต่างๆ โดยเฉพาะสมัยรัชกาลที่ 3 - รัชกาลที่ 4 ซึ่งมีพัฒนาการของการประดับจิตรกรรมบนผนังร่วมกับเสาร่วมในประธาน มีความนิยมลวดลายลักษณะต่างๆ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม การประดับจิตรกรรมลายแผงปรากฏหลักฐานสมัยอยุธยาตอนปลายในการประดับภายในคูหาเจดีย์ประธานทรงสี่เหลี่ยมเพิ่มมุม วัดใหม่ประชุมพล เป็นลวดลายดอกลอยทรงพุ่มข้าวบิณฑ์กลับหัว และการประดับที่ส่วนกลางของเสาติดผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม เป็นลวดลายกุดั่นดอกลอย ซึ่งลวดลายทั้งสองแบบเป็นลวดลายไทยที่แพร่หลายในสมัยนั้น โดยพบความนิยมของลวดลายดังกล่าวในลายผ้าด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างลวดลายผ้าทิพย์และผ้านุ่งในงานศิลปกรรม จึงชวนให้นึกถึงแนวคิดในพระนิพนธ์เรื่องสาส์นสมเด็จที่มีใจความเกี่ยวกับการเขียนประดับผนังอันแปลงมาจากการใช้ผ้าขึงเป็นม่านประดับ ซึ่งสะท้อนความเชื่อมโยงเกี่ยวกับแรงบันดาลใจจากประโยชน์ใช้สอยของผืนผ้าด้วยประการหนึ่ง แต่อย่างไรก็ตามแนวทางสำคัญของระเบียบลายและลวดลายดังกล่าวเกิดจากลวดลายไทยที่เป็นที่นิยมในสมัยนั้น ซึ่งภายหลังที่มาของลวดลายจากแนวทางเช่นนี้มีการปรับเปลี่ยนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเฉพาะการประดับจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 เกิดความนิยมกระแสใหม่ของลวดลายจากอิทธิพลศิลปะจีนที่มีบทบาทต่อการผูกลายโดยใช้ลวดลายดอกพุดตานกับระเบียบก้านแย่งเป็นหลัก และพระอารามบางแห่งในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการประดับลวดลายดอกไม้ร่วงด้วย

บทบาทของลวดลายในอิทธิพลศิลปะจีนที่เคยเป็นลวดลายประกอบในสมัยอยุธยาตอนปลาย กลายเป็นลวดลายหลักสำหรับผูกลายก้านแย่งในจิตรกรรมลายแผงก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 ดังเช่น การประดับลวดลายดอกพุดตานก้านแย่งใต้เพดานพระที่นั่งสนามจันทร์ในสมัยรัชกาลที่ 2

ภายในพระบรมมหาราชวัง ถือเป็นความเปลี่ยนแปลงของลวดลายที่นำอิทธิพลจากกระแสนิยมในศิลปะจีนเข้ามาใช้เป็นลวดลายหลักที่มีบทบาทมากขึ้น จนเป็นที่แพร่หลายในรัชกาลถัดมา

อิทธิพลศิลปะจีนเป็นที่นิยมมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 จนงานช่างเกิดรูปแบบใหม่ คือ “แบบพระราชนิยม” โดยเฉพาะวัดแบบพระราชนิยมหลายแห่ง เช่น วัดเทพธิดารามฯ วัดเฉลิมพระเกียรติฯ วัดพิชยญาติการามฯ เป็นต้น มีการประดับภายในอาคารด้วยจิตรกรรมลายแผง ลวดลายที่ปรากฏในงานประดับพระอารามเสมอ คือลวดลายดอกไม้ทั้งดอกลอยก้านแย่งและดอกไม้ร่วง ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ 3 เรียกจิตรกรรมดังกล่าวตามลักษณะที่ปรากฏเป็น “ลายแย่ง” และ “ลายเป็นไม้ร่วง” ดังเนื้อความในกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว และภายหลังยังมีคำเรียก “ลายแผลง” ปรากฏในบันทึกรับสั่งสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ประทาน นาย ยง ส. อนุมานราชธน มีการยกตัวอย่างถึงสถานที่ ซึ่งเป็นแหล่งเดียวกับที่ประดับด้วยจิตรกรรมลายแผงเช่นกัน เช่น วิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนฯ และวัดปทุมวนาราม เป็นต้น แต่ในการศึกษานี้ใช้คำเรียก “ลายแผง” เป็นคำหลักในการกล่าวถึง เพื่อสะดวกต่อความเข้าใจและสอดคล้องกับลักษณะสำคัญของรูปแบบงานจิตรกรรมที่มีลวดลายต่อเนื่องซ้ำกันเป็นผืนแผง

พัฒนาการสำคัญของงานจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 โดยเกณฑ์หลักแบ่งตามการประดับผนังและเสาร่วมในประธาน มี 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่มีการประดับเต็มพื้นที่ผนังทั้ง 4 ด้าน เช่น การประดับภายในอุโบสถวัดโมลีโลกยารามฯ เป็นต้น ซึ่งกลุ่มนี้พระอารามที่มีเสาร่วมในประธานมักประดับเสาดังกล่าวด้วยจิตรกรรมลายแผงเช่นกัน เช่นการประดับภายในอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ เป็นต้น ลักษณะเช่นนี้นิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ยังปรากฏบ้างในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งพบภายในอุโบสถวัดกวิศรารามฯ เพียงแห่งเดียวตามประวัติการผาติกรรมพระอารามเพื่อสร้างพระราชวังเมืองลพบุรีในรัชกาลของพระองค์

ส่วนอีกกลุ่มมีการประดับจิตรกรรมลายแผงเพียงครึ่งผนังตอนบนทั้ง 4 ด้าน ส่วนครึ่งผนังตอนล่างนิยมประดับภาพจิตรกรรมลวดลายอิทธิพลจีน เช่น การประดับภายในอุโบสวัดจันทารามฯ การประดับภายในอุโบสถวัดภคินีนาถฯ เป็นต้น การประดับผนังตอนล่างด้วยลวดลายศิลปะจีนนิยมเฉพาะสมัยรัชกาลที่ 3 เท่านั้น เนื่องจากสมัยรัชกาลที่ 4 พระอารามส่วนใหญ่ไม่นิยม

ประดับผนังด้วยจิตรกรรมลายแผงและลวดลายดอกไม้ร่วง แต่กลับเขียนภาพเล่าเรื่องตามพระราชประสงค์ เช่น ธุดงควัตร เป็นต้น จึงนิยมประดับจิตรกรรมลายแผงบนเสาร่วมในประธานร่วมกับผนังภาพเล่าเรื่อง และเน้นความโดดเด่นของเสาร่วมในประธานด้วยการใช้สีที่คละกันในแต่ละคู่เสา ลำดับสีเข้ม-สีอ่อนตามตำแหน่งซึ่งมีความหมายเชิงอุปมา-อุปไมยเกี่ยวกับการไกล-ใกล้พระธรรม อันสอดคล้องกับการผลักระยะตามหลักทัศนียวิทยาของศิลปะตะวันตก โดยที่เสาร่วมในประธานของพระอารามในสมัยรัชกาลที่ 4 บางแห่งมีประติมานวิทยาภาพบุคคลกำกับอยู่ด้วย ซึ่งการใช้คู่สีคละกันและปรากฏภาพประติมานวิทยาดังกล่าวถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญในรัชกาลนี้

ส่วนการประดับเสาร่วมในประธานทั้งสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 มีระเบียบเทียบเคียงได้กับโครงสร้างระเบียบผ้าที่มีความคล้ายคล้ายกัน แต่มีรายละเอียดของจำนวนแถบประดับและลวดลายต่างกัน เช่น แถบต่างๆในระเบียบผ้ามีความสมมาตรกันทั้งสองฝั่ง ขณะที่แถบประดับของเสาร่วมในประธานมีการลดทอนจำนวนของแถบปลายเสาและโคนเสาให้ต่างกัน ส่วนการประดับลายแผงที่บริเวณส่วนกลางของเสามีความหลากหลายของลวดลายต่างๆที่ไม่ใช่ลายผ้าดังการประดับบนเสาติดผนังในสมัยอยุธยาตอนปลายที่เคยปรากฏมาก่อน เพราะในสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมผูกลายเป็นก้านแย่ง ทั้งลวดลายดอกพุดตานและดอกบัว โดยบางแห่งมีภาพสัตว์ เช่น ภาพนก ภาพผีเสื้อแทรกอยู่อย่างเป็นธรรมชาติ ส่วนสมัยรัชกาลที่ 4 มักเป็นลวดลายจากอิทธิพลศิลปะตะวันตกประดับเรียงต่อเนื่องกันจนทั่ว บางแห่งมีภาพสัตว์แทรกแต่อยู่ในกรอบที่ริมขอบของเสาทั้งฝั่งซ้ายและขวาอย่างอย่างสมมาตรกัน

อย่างไรก็ตามบรรยากาศและภาพลักษณ์ใหม่ในงานประดับจิตรกรรมลายแผงยังประกอบด้วยลักษณะพิเศษปลีกย่อยบางประการ เช่น การใช้สีพื้นหลังของผนังที่มีโทนสว่างหรือการใช้สีโทนมืดแต่ตัดด้วยสีของเสาในประธานโทนสว่าง ทั้งยังมีการปิดทองลงบนลวดลายของจิตรกรรมลายแผง เช่น ลายใบไม้ ดอกไม้ และภาพสัตว์ ต่างไปจากขนบเดิมของการปิดทองในภาพจิตรกรรมแบบเล่าเรื่องอย่างไทยประเพณีที่เน้นภาพบุคคลสำคัญหรือปราสาทราชวังเป็นหลัก

แม้ว่าจิตรกรรมลายแผง เป็นงานประดับที่ไม่แสดงเนื้อหา แต่การใช้ลวดลายมีความหมายที่เหมาะสม โดยเฉพาะงานประดับผนัง ทั้งลวดลายก้านแย่งและลวดลายดอกไม้

ร่วงที่พบมากในการตกแต่งพระอารามต่างๆในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นการประดับเพื่อความงามและสร้างบรรยากาศความสงบ โดยบางแห่งยังเป็นการสะท้อนความเป็นผู้หญิงที่ปรากฏในงานประดับอันสอดคล้องกับการประดับอื่นๆภายในพระอารามที่แสดงความมุ่งหมายตามประวัติการสร้างดังเช่นวัดเทพธิดาราม เป็นต้น ส่วนลวดลายเทพพนมในกรอบพุ่มข้าวบิณฑ์อันเป็นลวดลายเฉพาะอย่างพิเศษประดับภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท กล่าวได้ว่าเป็นการสร้างบรรยากาศอันศักดิ์สิทธิ์และเป็นสิริมงคลซึ่งสอดคล้องกับนามของพระที่นั่งที่มีชื่อเดียวกันกับสวรรค์ชั้นดุสิตที่ประทับของพระศรีอาริยเมตไตรยผู้ที่จะลงมาเป็นพระพุทธเจ้าในอนาคตของภัทรกัลป์ ลวดลายจึงสอดคล้องตามฐานานุศักดิ์และหน้าที่ของพระที่นั่งซึ่งเป็นที่ประดิษฐานพระราชบัลลังก์และพระแท่นสำคัญ รวมถึงมีการใช้งานตามธรรมเนียมประดิษฐานพระบรมศพสมเด็จพระมหากษัตริยาธิราชตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 และพระบรมวงศ์ชั้นสูง รวมถึงการใช้งานในกรณีพิเศษบางโอกาส

จึงกล่าวได้ว่าจิตรกรรมลายแผงสมัยรัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4 เป็นความนิยมเพียงช่วงสั้นแต่มีข้อสังเกตและพัฒนาการต่างๆที่น่าสนใจ ทำให้การประดับจิตรกรรมลายแผงโดยเฉพาะภายในอาคารเกิดบรรยากาศแปลกใหม่ที่สะท้อนกระแสนิยมแต่ละช่วงรัชกาลได้อย่างชัดเจน กระทั่งการเปลี่ยนแปลงในรัชกาลถัดมาไม่นิยมสร้างพระอารามขึ้นใหม่ แต่เน้นการบูรณะปฏิสังขรณ์พระอารามเก่าที่มีอยู่หลายแห่ง หรือแม้เป็นพระอารามที่สร้างขึ้นใหม่ก็มีรูปแบบแนวความคิดและรสนิยมที่ต่างจากไปเดิม ทำให้การประดับจิตรกรรมลายแผงโดยเฉพาะภายในอาคารเริ่มหมดความนิยมลง นอกจากการประดับเพียงบางแห่ง เช่น การประดับลวดลายดอกรำเพยก้านแย่งภายในอุโบสถวัดเทพศิรินทราวาส ที่อาจสะท้อนแนวคิดตามความมุ่งหมายในการสถาปนาพระอารามเพื่อเฉลิมพระเกียรติ และอุทิศพระราชกุศลต่อสมเด็จพระบรมราชชนนีสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี ที่การใช้ลวดลายมีความหมายสอดคล้องกับการประดับอย่างชัดเจน เป็นต้น

รายการอ้างอิง

Banham Joanna. *Victorian Interior Design*. New York: Crescent, 1991.

Strober, Eva. *Symbol of Chiness Porcelian :* 1000 *Time Happiness*. Stuttgart Arnoldsche Art Publishers: Leeuwarden : Keramiekmuseum Princessehof, 2011.

คณะกรรมการอำนวยการฯ. ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, 2548.

คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน : บรรณาธิการ, ดร. พิยะดา เหล่าสุนทร. ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544.

โชติ กัลยาณมิตร. พจนานุกรมสถาปัตยกรรมและศิลปะเกี่ยวเนื่อง. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ. กรุงเทพฯ: สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, 2545.

———. ผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณจากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์พระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า). กรุงเทพฯ: สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2545.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯกรมพระยา. หมวดเบ็ดเตล็ด-ความรู้ทั่วไป เรื่อง ให้พระยาอนุมาน. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเสถียรโกเศศ-นาคะประทีป ด้วยความร่วมมือจากมูลนิธิจิมทอมป์สัน, 2533.

ตาชารด์, กีย์, บาทหลวง,. จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยามครั้งที่ 1 และจดหมายเหตุการเดินทางครั้งที่ 2 ของบาทหลวงตาชาร์ด นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2551.

ตี๋เอี้ยง แซ่ปึง. รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ การศึกษาแนวความคิดในการออกแบบตกแต่งพระอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ 3 : กรณีศึกษาพระอารามหลวงในเขตกรุงเทพมหานคร. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์, 2551.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 พ.ศ. 2367 – 2394. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2481.

———. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ เล่ม 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2504.

เทวาภินิมมิต, พระ. สมุดตำราลายไทย. กรุงเทพฯ: นครเขษมบุ๊คสโตร์, 2517.

นายมี, มหาดเล็ก. กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ, 2530.

แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, หม่อมราชวงศ์. มรดกสถาปัตยกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ เล่มที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2537.

ประทีป เพ็งตะโก. วัดไชยวัฒนาราม. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร กองโบราณคดี, 2537.

ปัทมา สาคร. "ทวารบาลแบบไทยประเพณีในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายกับสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น." การค้นคว้าอิสระปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553.

พระภิกษุไกรศรี กิตติสิริ จันทรปัญญา. ด้วยพระบรมราชศรัทธาแห่งองค์มหาเจษฎาราชเจ้า. เชียงใหม่: สุทินการพิมพ์, 2551.

พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ. พระบรมมหาราชวังแห่งกรุงรัตนโกสินทร์. นนทบุรี: บันทึกสยาม, 2545.

เพ็ญสุภา สุคตะ. "การศึกษาภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถวัดนางนองวรวิหาร." วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2533.

ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง. ไตรภูมิกถา หรือ ไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์พระมหาธรรมราชาที่ 1 ฉบับตรวจสอบชำระใหม่. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526.

———. ปทุมวนานุสรณ์ : โครงการบูรณปฏิสังขรณ์วัดปทุมวนาราม. กรุงเทพฯ: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์.

———. ประยุรวงศานุสรณ์ โครงการบูรณปฏิสังขรณ์เขามอ วัดประยุรวงศาวาส. กรุงเทพฯ: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, 2556.

———. ราชนัดดามหาเจษฎานุสรณ์. . กรุงเทพฯ: สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, 2555.

———. วัดบวรนิเวศวิหาร. . พระนคร: ศิวพร, 2515.

ยังรอด, วิไลรัตน์. ถอดรหัสภาพผนัง พระจอมเกล้า-ขรัวอินโข่ง. นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2559.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2556.

———. พจนานุกรมศัพท์ลายไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2557.

ละม่อม โอชกะ, ผู้เรียบเรียง. สิ่งอนุสรณ์รัชกาลที่ 2 ในพระบรมมหาราชวัง. พระนคร: มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2512.

ลาลูแบร์, ซีมอง เดอ. จดหมายเหตุลาลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม. นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2551.

วรรณิภา ณ สงขลา. จิตรกรรมสมัยอยุธยา. กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2535.

วิชิตวงศ์วุฒิไกร, เจ้าพระยา. ตำนานพระอารามหลวง. นครหลวง: อรุณการพิมพ์, 2515.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ ; พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2556.

———. พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่าง และแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2556.

ศาสนา, กรม. ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร เล่ม 1. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, 2525.

ศิริวัฒน์ คงสวัสดิ์. "ลวดลายประดับผ้าทิพย์สมัยอยุธยาตอนปลาย." การค้นคว้าอิสระปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

ศิลปากร, กรม. ประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ. กรุงเทพฯ: ศิวพร, 2517.

———. ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่ม 4 : วัดสำคัญกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2525.

สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. สาส์นสมเด็จ เล่ม 8. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2531.

———. สาส์นสมเด็จ เล่ม 24. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2531.

สันติ เล็กสุขุม. กระหนกในดินแดนไทย. 2 ed. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2545.

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

———. ความสัมพันธ์จีน-ไทย โยงใยในลวดลายประดับ. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2550.

———. งานช่าง คำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2553.

———. เจดีย์เพิ่มมุม เจดีย์ย่อมุมสมัยอยุธยา. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2529.

———. ลวดลายปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. 2172 - 2310). กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด, 2532.

———. ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2542.

สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ. จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2524.

สายสิงห์, ศักดิ์ชัย. งานช่างสมัยพระนั่งเกล้าฯ. กรุงเทพฯ: มติชน, 2551.

สำนักพระราชวัง. พระบรมมหาราชวัง. กรุงเทพฯ: สำนักพระราชวัง, 2547.

สำนักราชเลขาธิการ. สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม 1. กรุงเทพฯ สำนักพระราชวัง, 2531.

สำนักราชเลขาธิการ (ม.ร.ว.แน่งน้อย ศักดิ์ศรีและคนอื่นๆ). สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม 2. กรุงเทพฯ: สำนักพระราชวัง, 2531.

สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี, คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์. สมุดภาพศิลปกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2525.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, หม่อมเจ้า. ศิลปะในประเทศไทย. 12 ed. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546.

อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช. "อิทธิพลศิลปะจีนในงานจิตรกรรมแบบนอกอย่างสมัยรัชกาลที่ 3." วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547.

อาสา ทองธรรมชาติ. "ที่มาและพัฒนาการของลายดอกโบตั๋นในงานศิลปกรรมไทย." การค้นคว้าอิสระปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557.

อุดม เชยกีวงศ์. พระราชประวัติและพระราชกรณียกิจพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. กรุงเทพฯ: เพื่อนเรียน เด็กไทย, 2556.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	อมรรัตน์ จริงวาจา
วัน เดือน ปี เกิด	29 กันยายน 2531
สถานที่เกิด	กรุงเทพฯ
วุฒิการศึกษา	ศ.บ.(ประวัติศาสตร์ศิลปะ)
ที่อยู่ปัจจุบัน	435 ถนนประชาอุทิศ แขวงทุ่งครุ เขตทุ่งครุ กรุงเทพฯ 10140
รางวัลที่ได้รับ	รางวัลผลงานวิจัย/ผลงานสร้างสรรค์ดีเด่นในหัวข้อ รูปแบบและแนวคิดจิตรกรรมลายแผงวัดเทพธิดาราม

มหาวิทยาลัยศิลปากร