ศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕

โดย
นายเชน เพชรรัตน์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕

โดย
นายเชน เพชรรัตน์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

FINE ART FOR BUDDHISM IN SONGKHLA PROVINCE DURING 15TH TO 20TH CENTURY A.D.

By

MR. Chen PECHARAT

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Doctor of Philosophy (ART HISTORY)

Department of Art History

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2020

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	ศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕
โดย	เชน เพชรรัตน์
สาขาวิชา	ประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

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

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง)

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

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(รองศาสตราจารย์ ดร.เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว)

58107803 : ประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
คำสำคัญ : ศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนา, ศิลปะอยุธยา, ศิลปะรัตนโกสินทร์, จังหวัดสงขลา

นาย เชน เพชรรัตน์: ศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รองศาสตราจารย์ ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อศึกษาเกี่ยวกับคติความเชื่อ แหล่งที่มาและแรงบันดาลใจที่ทำให้เกิดรูปแบบงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาที่สร้างขึ้นในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕

ผลการศึกษาพบว่าศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลาที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓ มีแรงบันดาลใจสำคัญทั้งด้านแนวคิดการสร้างและรูปแบบ มาจากอิทธิพลงานศิลปกรรมสมัยอยุธยาสกุลช่างเมืองนครศรีธรรมราชเป็นหลัก แต่ก็พบว่ามีลักษณะบางประการแสดงอิทธิพลตกค้างของศิลปะศรีวิชัยซึ่งเป็นเพียงกระแสรองและพบเป็นบางชิ้นบางองค์เท่านั้น สำหรับศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลาที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ พบว่ามีคติความเชื่อและแรงบันดาลใจทางด้านรูปแบบมาจากราชธานีที่กรุงเทพฯ เป็นสำคัญ ขณะเดียวกันก็พบว่าอิทธิพลศิลปะต่างชาติเริ่มเข้ามามีบทบาทในการสร้างงานศิลปกรรมมากขึ้นกว่าสมัยอยุธยา ผลจากความหลากหลายด้านอิทธิพลศิลปะดังกล่าวก่อให้เกิดการพัฒนางานช่างที่มีความเป็นอัตลักษณ์ที่ชัดเจนกว่าสมัยอยุธยา

ในแง่ของแนวคิดการสร้างงานศิลปกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา นอกเหนือจะสร้างเพื่ออุทิศแด่ศาสนาแล้ว ยังพบว่าศิลปกรรมหลายประเภทสามารถแสดงออกถึงการเป็นเครื่องมือเพื่อสร้างความมั่นคงของพระราชอาณาจักร เนื่องด้วยอาณาเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาถือเป็นเมืองปลายแดนติดต่อกับหัวเมืองมลายูที่อยู่ใต้ลงไป จำเป็นต้องสร้างสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่แสดงถึงความเป็นสยามประเทศไว้ในจุดยุทธศาสตร์แห่งนี้ อนึ่งแนวคิดทำนองเดียวกันนี้เกิดขึ้นก่อนแล้วในสมัยอยุธยาแต่ปรากฏหลักฐานชัดเจนในสมัยรัตนโกสินทร์

58107803 : Major (ART HISTORY)
Keyword : BUDDHISM FINE ART, AYUTTHAYA ART, RATTANAKOSIN ART, SONGKHLA PROVINCE

MR. CHEN PECHARAT : FINE ART FOR BUDDHISM IN SONGKHLA PROVINCE DURING 15TH TO 20TH CENTURY A.D. THESIS ADVISOR : ASSOCIATE PROFESSOR CHEDHA TINGSANCHALI, Ph.D.

This research has an important aim to study on beliefs, sources, and inspirations that caused to Buddhist fine arts which were built in Songkhla province during the 15 th to 20 th century A.D.

According to this study found that the art works for Buddhism which were built in Songkhla province during the 15 th to 18 th century A.D.

These art works had important inspirations in both the concept of creation and style mainly influenced from Ayutthaya period Nakhon Si Thammarat school. However, it was found there are some characteristics showing residual influenced of Srivijaya art, which is secondary popularity and found some items. As Buddhist fine arts in Songkhla province which were built in Rattanakosin period during the 19 th to 20 th century A.D., this was mostly found that beliefs and art styles came from the capital city, Bangkok. At the same time, it was found that foreign art influencing to create art works more than Ayutthaya period. According to the diversity of art works influences, it affects to develop the uniqueness of the art works which is more clearly than Ayutthaya period.

In terms of the art concepts of Rattanakosin period in Songkhla province not only was built to dedicate to religion, but also found many types of art which can represent themselves as a way for supporting stability of the Kingdom. Due to the territory of Songkhla province is a border town connected with the Malaya which is beneath, it is necessary to create a cultural symbol that represents Siamese at this strategic point. By the way, this similar concept was occurred before Ayutthaya period, but was in evidence in Rattanakosin period.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงลงได้นอกเหนือจากต้องอุทิศด้วยสติปัญญา พลังกาย พลังใจ การฟันฝ่าอุปสรรคนานับประการ ทั้งนี้ยังเกิดจากความช่วยเหลือ สนับสนุนคอยให้กำลังใจ เอื้อเฟื้อข้อมูลจากหลายฝ่าย เพื่อแทนความขอบคุณอย่างจริงใจ ผู้วิจัยจึงขอกล่าวถึงบุคคลดังต่อไปนี้

ขอกราบขอบพระคุณ “บิดา-มารดา” ผู้เป็นครูสองท่านแรกในชีวิต และเป็นบุคคลที่สำคัญที่สุดที่สนับสนุนทั้งด้านการเงิน กำลังใจ ทำให้ผู้วิจัยมีความอุตสาหะพยายามฟันฝ่าอุปสรรคใหญ่น้อยจนกระทั่งประสบผลสำเร็จ

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่กรุณาชี้แนะให้คำปรึกษาแก่ผู้วิจัยในทุก ๆ ด้านมาโดยตลอด ซึ่งผู้วิจัยมีความทราบซึ้งในความกรุณาของอาจารย์เสมอมา

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. สันติ เล็กสุขุม และศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์ รวมถึงคณาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ให้ความรู้และคำแนะนำอันเป็นประโยชน์และปูพื้นฐานการทำงานวิจัยมาโดยตลอด แม้ท่านเหล่านั้นจะไม่ใช่ที่ปรึกษาหลักก็ตาม

ขอกราบขอบพระคุณท่านเจ้าอาวาสและผู้ดูแลพระอารามทุกแห่ง ข้าราชการและเจ้าหน้าที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สงขลา, หอสมุดแห่งชาติ, หอจดหมายเหตุแห่งชาติ สำนักศิลปากรที่ ๑๑ สงขลา, สำนักศิลปากรที่ ๑๒ นครศรีธรรมราช หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตวังท่าพระ และหน่วยงานอื่น ๆ ที่มิได้กล่าวถึงในที่นี้ ซึ่งท่านอำนวยความสะดวกในการศึกษาข้อมูลภาคสนามและด้านเอกสารโบราณ

ขอขอบคุณญาติพี่น้องซึ่งคอยถามไถ่ให้กำลังใจในการทำวิทยานิพนธ์มาโดยตลอด ขอขอบคุณนายกฤตพัฒน์ ชื่นตระกูล (สถาปนิกปฏิบัติการสำนักสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร) ผู้ช่วยเขียนแบบลายเส้นเจดีย์ น.ส. ศรีลักษณ์ อนุตรฤกษ์วงศ์ ผู้ช่วยตรวจทานปรับแก้บทคัดย่อภาคภาษาอังกฤษ ท้ายที่สุดขอขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นทั้งระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต ระดับปริญญามหาบัณฑิต และระดับปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิตทุกคนทุกท่านที่ค่อยช่วยเหลือและให้กำลังใจมาโดยตลอด

เชน เพชรรัตน์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ช

บทที่ ๑ บทนำ ๑

๑. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ๑

๒. ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา ๔

๓. สมมติฐานของการศึกษา ๕

๔. ขอบเขตของการศึกษา ๕

๕. ขั้นตอนการศึกษา ๖

๖. วิธีการศึกษา ๖

๗. ข้อตกลงเบื้องต้น ๖

๘. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๗

บทที่ ๒ ข้อมูลเบื้องต้นและพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของจังหวัดสงขลา ๘

๑. ที่ตั้ง ภูมิประเทศ ๘

๒. ฐานะและขนาด ๑๒

๓. ประชากร ๑๓

๔. พัฒนาการการก่อตั้งเมืองสงขลา ๑๔

๔.๑ ช่วงของชุมชนโบราณก่อนการสร้างเมืองสงขลา ๑๔

๔.๒ ช่วงของการปรากฏและสร้างเมืองสงขลาจนถึงการตั้งเป็นจังหวัดสงขลา ๑๕

๔.๒.๑ เมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดง ๑๖
๔.๒.๒ เมืองสงขลาฝั่งแหลมสน ๑๘
๔.๒.๓ เมืองสงขลาฝั่งบ่อยาง ๒๐
๕. ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ระหว่างราชธานีกับเมืองสงขลา ๒๔
๕.๑ ความสัมพันธ์ในสมัยอยุธยา ๒๔
๕.๒ ความสัมพันธ์ในสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ตอนต้น ๒๖
๖. ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ระหว่างเมืองสงขลากับหัวเมืองอื่น ๆ ในคาบสมุทรมลายู ๒๙
๖.๑ ความสัมพันธ์กับเมืองนครศรีธรรมราช ๓๐
๖.๒ ความสัมพันธ์กับเมืองพัทลุง ๓๑
บทที่ ๓ เจดีย์ในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕ ..... ๓๕
๑. รูปแบบเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ..... ๓๕
๑.๑ เจดีย์วัดสีหยัง ๓๖
ประเด็นเรื่องการทำเสาติดผนังที่ฐานล่าง ระเบียบและรูปแบบของลวดบัวประดับฐาน ๓๙
ประเด็นเรื่องการวางตำแหน่งของบันไดทางขึ้นทางด้านทิศเหนือ ๔๒
๑.๒ เจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม ๔๖
การวิเคราะห์แผนผังเจดีย์ประธานร่วมกับเจดีย์บริวารและวิหาร ๔๖
ท่อระบายน้ำรูปหัวสัตว์ ๕๐
ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆังเตี้ยป้อม ๕๑
การประดับพระเวียนรอบก้านฉัตร ๕๒
๑.๓ พระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ ๕๖
ฐานรูปกากบาท ๕๙
ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆัง ๖๓
ส่วนยอด ๖๖

๑.๔ เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระ ๖๙
การทำช่องสี่เหลี่ยมบนท้องไม้ของฐานบัว ๗๐
องค์ระฆังแบบสอบล่างผายบน ๗๒
ยอดทรงกรวยแหลมสูงไม่ทำบัลลังก์ ๗๓
๑.๕ สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ ๗๔
ฐานช้างล้อม ๗๘
ลวดบัวแบบคู่ขนานประดับฐานช้างล้อม ๘๑
ประเด็นปัญหาเรื่องรูปแบบส่วนเหนือฐานช้างล้อมจนถึงส่วนยอด ๘๓
๑.๖ เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ ๘๗
ฐานแบบกากบาทและลวดบัวคู่ขนาน ๘๙
ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆัง ๙๐
บัลลังก์ย่อมุมและยอดทรงกรวยแหลม ๙๑
๑.๗ เจดีย์วัดพังยาง ๙๔
ฐานเจาะช่องจระนำวงโค้งรูปกลีบบัว ๙๕
การไม่ทำบัลลังก์และยอดทรงกรวยเรียบ ๙๗
สรุปผลการศึกษาองค์ประกอบและรูปแบบร่วมที่สำคัญของเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลา ๑๐๑
๒. รูปแบบเจดีย์ในจังหวัดสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ..... ๑๐๖
๒.๑ เจดีย์ที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ ..... ๑๐๗
๒.๑.๑ เจดีย์จีน (ถะ) ๑๐๘
ที่มาของ “ถะ” และความนิยมในประเทศไทย ๑๐๘
รูปแบบสำคัญของถะที่พบในประเทศไทย ๑๐๘
ถะจีนวัดสุวรรณคีรี และวัดมัชฌิมาวาส ๑๐๙
แนวความคิดเรื่องการจัดวางถะคู่ ๑๑๓

ถะจีนเมืองสงขลา: สัญลักษณ์แห่งความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ไทย๑๑๔
การตรวจสอบประเด็นเรื่องการสลักและประกอบเจดีย์ที่ทำจากศิลาในจังหวัดสงขลา ๑๑๖
๒.๑.๒ เจดีย์ทรงเครื่อง ๑๒๒
คำนิยามของเจดีย์ทรงเครื่อง ๑๒๒
ที่มาและความนิยมสร้างเจดีย์ทรงเครื่องในสมัยรัตนโกสินทร์ ๑๒๒
เจดีย์สองพี่น้อง บนเขาแดง ๑๒๔
๒.๑.๓ เจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๓ ๑๒๙
เจดีย์ศิลาวัดเขาเก้าเส้ง ๑๒๙
๒.๒ เจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔-๖ ๑๓๗
๒.๒.๑ เจดีย์ทรงระฆัง ๑๓๗
พระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน: ตัวอย่างของเจดีย์แบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ ๔ ในจังหวัดสงขลา ๑๓๘
ภาพสะท้อนความสำคัญของเจดีย์หลวงผ่านรูปแบบและงานประดับบางประการ ๑๕๓
พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล (องค์เดิม): พระบรมธาตุเจดีย์ประจำเมืองสงขลา ๑๖๑
แนวคิดการหวนกลับมาให้ความสำคัญกับเจดีย์แบบลังกาในสมัยรัตนโกสินทร์ ๑๖๗
แนวคิดการเลือกตำแหน่งที่ตั้งและการสถาปนาเจดีย์ที่บรรจุพระบรมธาตุซึ่งตั้งอยู่นอกเมือง ๑๖๘
๒.๓ เจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๔-๖ ๑๗๓
๒.๓.๑ เจดีย์แบบฐานย่อมุม องค์ระฆังย่อมุม ๑๗๓
เจดีย์คู่หน้าวิหาร วัดมัชฌิมาวาส ๑๗๔
๒.๓.๒ เจดีย์แบบฐานย่อมุม องค์ระฆังกลม ๑๗๘

เจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาส: ต้นแบบเจดีย์ฐานย่อมุม องค์ระฆังกลมในจังหวัดสงขลา ๑๗๙

เจดีย์ควนธง: ความสำคัญของเจดีย์แบบฐานย่อมุมองค์ระฆังกลมในฐานะจุดยุทธศาสตร์ทางการปกครองและการทหารของเมืองสงขลา ๑๘๗

๒.๓.๓ เจดีย์ทรงกลม ๑๙๑

เจดีย์ศิลาคู่วัดแจ้ง ๑๙๑

๒.๓.๔ เจดีย์แบบเบ็ดเตล็ด ๑๙๔

พระบรมธาตุเจดีย์ วัดเพชรมงคล ๑๙๔

เจดีย์วิหารวัดสุวรรณคีรี ๒๐๐

๒.๔ เจดีย์ที่สร้างหรือบูรณะหลังรัชกาลที่ ๖ ถึง พ.ศ. ๒๕๐๐ ..... ๒๐๗

พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล: การวิเคราะห์รูปแบบที่ได้รับการบูรณะเปลี่ยนแปลงใน พ.ศ. ๒๔๙๘-๒๕๐๐ ..... ๒๐๘

๓. สรุปประเด็นสำคัญเกี่ยวกับเจดีย์ในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕ ..... ๒๑๖

บทที่ ๔ อาคารหลังคาคลุมประเภทอุโบสถในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ..... ๒๒๔

๑. แนวคิดการวางผังบริเวณอุโบสถในจังหวัดสงขลา ๒๒๔

๒. รูปแบบอุโบสถ ๒๒๘

๒.๑ อุโบสถประเภทก่ออิฐถือปูนเป็นผนังรอบ ๒๒๘

๒.๑.๑ อุโบสถที่เชื่อว่าสร้างในระหว่างปลายรัชกาลที่ ๒ ถึงรัชกาลที่ ๓ ..... ๒๒๘

๒.๑.๒ อุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๔ ..... ๒๔๑

๒.๑.๓ อุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๕ ..... ๒๗๓

๒.๑.๔ อุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๖ ..... ๒๙๒

๒.๑.๕. อุโบสถสมัยหลังรัชกาลที่ ๖ ถึงก่อน พ.ศ. ๒๕๐๐ ..... ๓๐๐

๒.๒ อุโบสถประเภทอาคารโถง ๓๐๘

๒.๒.๑ อาคารที่ใช้โครงสร้างเสาทำด้วยไม้ ๓๐๙

๒.๒.๒ อาคารที่ใช้โครงสร้างเสาก่ออิฐถือปูน ๓๑๕

๓. สรุปผลการวิเคราะห์เกี่ยวกับอุโบสถในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ..... ๓๑๙
บทที่ ๕ พระพุทธรูปในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๕ ..... ๓๒๓
๑. พระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลายในจังหวัดสงขลา (ปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๓) ๓๒๓
๑.๑ พระพุทธรูปประทับนั่ง ๓๒๔
๑.๒ พระพุทธรูปทรงเครื่อง ๓๓๖
๑.๒.๑ พระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ที่วัดกาหรำ ๓๓๖
๑.๒.๒ พระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ที่วัดสุวรรณคีรี ๓๕๓
๒. พระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา (ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๕) ๓๖๔
๒.๑ พระพุทธรูปที่อาจสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๑ ..... ๓๖๔
๒.๒ พระพุทธรูปที่เชื่อว่าสร้างในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ ๒ ถึงต้นรัชกาลที่ ๓ ..... ๓๖๘
๒.๓ พระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๓ ..... ๓๗๒
พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดดอนแย้: ตัวอย่างพระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๓ แบบท้องถิ่นในจังหวัดสงขลา ๓๗๔
๒.๔ พระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๔ ..... ๓๗๙
ที่มาของแนวความคิดการสร้างพระพุทธรูปด้วยหินมีค่าเป็นประธานในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๓๘๓
๒.๕ พระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๕ ..... ๓๘๖
๓. สรุปประเด็นสำคัญเกี่ยวกับพระพุทธรูปในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๕. ๓๙๔
บทที่ ๖ จิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ..... ๓๙๗
๑. ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับอายุสมัยการเขียนจิตรกรรมฝาผนังตามสถานที่ต่าง ๆ ในจังหวัดสงขลา ๓๙๗
๑.๑ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี ๓๙๘
๑.๒ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๔๐๑

๑.๓ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส ๔๐๔
๑.๔ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดคูเต่า ๔๐๗
๑.๖ จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ ๔๑๑
๒. เนื้อหาเรื่องราวที่ใช้เขียนจิตรกรรมฝาผนัง ๔๑๓
๒.๑ เนื้อเรื่องอย่างปรัมปราคติ ๔๑๓
๒.๑.๑ ฉากโลกสัณฐาน ๔๑๓
คำนิยามและความหมาย ๔๑๓
ระเบียบแบบแผนและการแสดงออกฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานในกรุงเทพฯ และปริมณฑลสมัยรัชกาลที่ ๑-๕ โดยสังเขป ๔๑๕
การวิเคราะห์การแสดงออกจิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานที่วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา ๔๒๐
ความเข้าใจผิดของช่างเกี่ยวกับการเขียนแสดงออกภาพวิมานชั้นอรูปพรหมกับวิมานเทวดาบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์และวิมานที่ลอยในอากาศ ๔๒๒
การแสดงออกเกี่ยวกับอสูรพิภพ ๔๓๐
การแสดงออกเกี่ยวกับสระอโนดาต ๔๔๑
แนวความคิดการปรับเปลี่ยนจากฉากโลกสัณฐานแทนด้วยฉากเสด็จโปรดพุทธมารดาและเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ๔๔๖
๒.๑.๒ พุทธประวัติ ๔๕๐
๒.๑.๓ ทศชาติชาดก ๔๕๕
๒.๑.๔ พระมาลัย ๔๕๘
๒.๒ เนื้อเรื่องแนวสัจนิยมและมนุษยนิยม ๔๗๕
๒.๒.๑ ธุดงควัตร ๔๗๕
๒.๒.๒ อสุภกรรมฐาน ๔๗๗
๒.๒.๓ ปริศนาธรรม ๔๗๘

ข้อสังเกตเรื่องที่มาและแนวคิดการเรียงลำดับภาพจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส ๔๘๓
๓. รูปแบบและเทคนิคในจิตรกรรมฝาผนัง ๔๘๖
๓.๑ การลำดับภาพ การแบ่งตอนของภาพ ๔๘๖
๓.๑.๑ การลำดับเรื่องราวแบบวนซ้าย ๔๘๖
๓.๑.๒ การแบ่งตอนของภาพ ๔๘๗
๓.๒ การใช้โทนสีในงานจิตรกรรม ๔๙๒
๓.๓ การเขียนภาพบุคคล ๔๙๗
ประเด็นเรื่องเกี่ยวกับเทคนิคการเขียนภาพพระพุทธเจ้าและพระสาวก ๔๙๘
ประเด็นเรื่องเกี่ยวกับเทคนิคการเขียนภาพเทวดา ๕๐๑
ประเด็นเรื่องเกี่ยวกับเทคนิคการเขียนภาพเปรตและสัตว์นรก ๕๐๔
ประเด็นเรื่องเกี่ยวกับเทคนิคการเขียนภาพบุคคลที่มีพื้นฐานจากตัวหนังตะลุงและท่ารำมโนราในภาคใต้ ๕๐๙
๓.๔ การเขียนภาพทิวทัศน์และธรรมชาติ ๕๑๔
๓.๕ การเขียนภาพอาคารและสิ่งปลูกสร้าง ๕๒๐
๓.๖ ความสัมพันธ์ของเทคนิคการเขียนจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสกับจิตรกรรมที่จังหวัดพัทลุงและจังหวัดนราธิวาส ๕๒๗
๔. ภาพสะท้อนสภาพบ้านเมือง วิถีชีวิต สังคมและวัฒนธรรมผ่านงานจิตรกรรมฝาผนัง ๕๓๓
๔.๑ ภาพสะท้อนสิ่งก่อสร้างในเมืองสงขลาบ่อยางผ่านงานจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๕๓๓
๔.๒ จิตรกรรมฝาผนังในศาลาฤษีดัดตนวัดมัชฌิมาวาส: ภาพสะท้อนแนวคิดของวัดในฐานะแหล่งเรียนรู้ด้วยตนเองสำหรับประชาชนทั่วไป ๕๓๖
๔.๓ ภาพวิถีชีวิตประจำวัน ๕๔๐
๔.๓.๑ ภาพวิถีชีวิตประจำวัน (การตักน้ำจากบ่อ) ๕๔๐
๔.๔ ภาพการละครและการละเล่นพื้นบ้าน ๕๔๒

๔.๔.๑ ภาพมหรสพพื้นบ้านมโนรา ๕๔๒
๔.๔.๒ ภาพการละเล่นและเครื่องดนตรีมลายู ๕๔๖
๔.๕ ภาพพิธีมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น ๕๔๘
๔.๕.๑ ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับพิธีมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น ๕๔๘
๔.๕.๒ การตีความเรื่องราวเกี่ยวกับพิธีมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น ๕๔๙
๔.๕.๓ ที่มาและแรงบันดาลใจในการเขียนภาพพิธีมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น ๕๕๒
๕. สรุปผลการวิเคราะห์เกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ..... ๕๕๔
บทที่ ๗ บทสรุป ๕๕๗
รายการอ้างอิง 563
ภาคผนวก ๕๘๑
ประวัติผู้เขียน 598

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
๑	แผนที่จังหวัดสงขลาในปัจจุบัน	๘
๒	แผนที่แสดงให้เห็นภูมิประเทศและเมืองโบราณของสงขลาทั้ง ๓ เมือง	๑๖
๓	ฐานเจดีย์วัดสีหยัง จังหวัดสงขลา	๓๘
๔	ฐานของพระบรมธาตุไชยา อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี	๔๐
๕	ฐานประทักษิณของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช	๔๑
๖	ฐานเจดีย์วัดสีหยังก่อนการบูรณะโดยกรมศิลปากร	๔๒
๗	ภาพลายเส้นสันนิษฐานรูปแบบเจดีย์วัดสีหยัง	๔๕
๘	ภาพเขียนลายเส้นลงสีเจดีย์วัดสีหยัง ในภาพแผ่นที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ	๔๕
๙	ภาพลายเส้นแผนผังกลุ่มโบราณสถาน วัดเจดีย์งาม	๔๘
๑๐	เจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม จังหวัดสงขลา	๕๐
๑๑	ท่อระบายน้ำรูปหัวสัตว์ที่ฐานประทักษิณของเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม	๕๑
๑๒	ส่วนรองรับองค์ระฆังของเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม	๕๒
๑๓	พระเวียนรอบก้านฉัตรเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม	๕๔
๑๔	พระเวียนรอบก้านฉัตรพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช	๕๔
๑๕	ก้านฉัตร เทวดาโกฏวะบนสถูปคีรีวิหารศิลปะลังกา สมัยโปลนนารุวะ	๕๔
๑๖	ลายเส้นอุโบสถและเจดีย์ประธาน วัดเจดีย์งามในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ	๕๕
๑๗	พระบรมธาตุเจดีย์ (เจดีย์ประธาน) วัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา	๕๙
๑๘	ฐานรูปกากบาทของพระธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ	๖๒
๑๙	ฐานรูปกากบาทของโบราณสถานวัดหลง อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี	๖๒
๒๐	ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆังของพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ	๖๕
๒๑	เจดีย์บริวารแถวที่ ๑ รอบพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช	๖๕
๒๒	เจดีย์ประจำมุมบนฐานประทักษิณของเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม	๖๖
๒๓	ก้านฉัตร พระเวียน และปล้องไฉนของพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ	๖๗
๒๔	ภาพเขียนลายเส้นลงสีพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ ในภาพแผ่นที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ	๖๘
๒๕	เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา	๖๙

๒๖ ส่วนฐานเดิมของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระ ๗๑
๒๗ ฐานแบบมีเสาติดผนังและลูกแก้วกลมคาดในเจดีย์บริวารแถวที่ ๑
ของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครีธรรมราช ๗๒
๒๘ สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา ๗๖
๒๙ ซุ้มช้างพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ๘๐
๓๐ ซุ้มหน้านางในศิลปะโปลนนารุวะ ที่วิหารลังกาดิลก ๘๐
๓๑ ภาพถ่ายเก่าฐานประทักษิณสุวรรณมาลิกเจดีย์ ก่อนการบูรณะโดยกรมศิลปากร ๘๑
๓๒ รูปแบบของลวดบัวฐานช้างล้อมที่สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะในปัจจุบัน ๘๒
๓๓ ภาพเขียนลายเส้นลงสีสุวรรณมาลิกเจดีย์ในแผนที่ภาพกัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ ๘๔
๓๔ พระบรมธาตุสวี จังหวัดชุมพร ๘๖
๓๕ ภาพเขียนลายเส้นลงสีแสดงตำแหน่งของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ
ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ ๘๗
๓๖ เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ จังหวัดสงขลา ๘๘
๓๗ ภาพถ่ายเก่าแสดงรายละเอียดลวดบัวฐานของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ
ก่อนการบูรณะโดยกรมศิลปากร ๙๐
๓๘ ส่วนรองรับองค์ระฆังของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ ๙๑
๓๙ ส่วนยอดของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ ๙๓
๔๐ ส่วนยอดของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ๙๓
๔๑ เจดีย์วัดพังยาง จังหวัดสงขลา ๙๔
๔๒ ฐานเจดีย์วัดพังยาง ก่อนการบูรณะโดยกรมศิลปากร ๙๖
๔๓ ทรงกรวยยอดแบบเรียบของเจดีย์วัดพังยาง ๙๘
๔๔ ทรงกรวยยอดของเจดีย์บริวารแถวที่ ๑ รอบองค์พระบรมธาตุเจดีย์
เมืองนครศรีธรรมราช ๙๘
๔๕ เจดีย์บริวารบนฐานประทักษิณของพระบรมธาตุไชยาทำยอดทรงกรวยเรียบ ๙๙
๔๖ ภาพเขียนลายเส้นลงสีเจดีย์เจดีย์วัดพังยาง? ในภาพแผนที่กัลปนาวัด
บนเกาะสทิงพระ ๑๐๑
๔๗ ถะจีนวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา ๑๐๙
๔๘ ถะจีนวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๑๐๙
๔๙ ตัวอย่างฐานถะในผังแปดเหลี่ยมที่วัดมัชฌิมาวาส ๑๑๐
๕๐ ภาพบุคคลสลักบนชั้นเรือนธาตุของถะวัดมัชฌิมาวาส ๑๑๒
๕๑ ภาพบุคคลสลักบนองค์ระฆังยอดถะวัดราชโอรสาราม กรุงเทพฯ ๑๑๒

๕๒ ยอดลูกแก้วซ้อนชั้นบนถะวัดสุวรรณคีรี ๑๑๓
๕๓ ยอดน้ำเต้าประดับบนถะวัดมัชฌิมาวาส ๑๑๓
๕๔ ตัวอย่างร่องรอยภาษาไทยที่สลักบนชั้นเรือนธาตุของถะจีนที่วัดมัชฌิมาวาส ๑๒๐
๕๕ เจดีย์สองพี่น้อง จังหวัดสงขลา ๑๒๕
๕๖ ขาสิงห์ลดรูปที่เจดีย์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) ๑๒๗
๕๗ ตัวอย่างชั้นเชิงบาตรยืดสูงที่เจดีย์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชยญาติ ๑๒๘
๕๘ การทำชั้นเชิงบาตรเตี้ย ๆ ในเจดีย์ทรงเครื่องในกรุงเทพฯ ที่วัดพระเชตุพนฯ ๑๒๘
๕๙ เจดีย์ศิลาวัดเขาเก้าเส้ง จังหวัดสงขลา ๑๓๐
๖๐ ลายหัวยู่อี่บนองค์ระฆังของเจดีย์วัดเขาเก้าเส้ง ๑๓๓
๖๑ บัวคอเสื้อบนเจดีย์ทรงเครื่องด้านหน้าปราสาทพระเทพบิดร
วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ๑๓๓
๖๒ ยอดบัวคลุ่มเถาของเจดีย์วัดเขาเก้าเส้ง ๑๓๔
๖๓ ภาพลายเส้นเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ ..... ๑๔๐
๖๔ พระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน จังหวัดสงขลา ๑๔๑
๖๕ ฐานประทักษิณและบันไดทางขึ้นเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ๑๔๒
๖๖ ขาสิงห์ลดรูปในพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ๑๔๕
๖๗ ตัวอย่างขาสิงห์ในรัชกาลที่ ๔ ที่เจดีย์ประธานวัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ ๑๔๕
๖๘ ตัวอย่างขาสิงห์ในสมัยอยุธยาตอนกลางที่วิหารหลวงวัดพระศรีสรรเพชญ
จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ๑๔๖
๖๙ ช่องวงโค้งบนฐานประทักษิณเจดีย์ที่พระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ๑๔๘
๗๐ ตัวอย่างงานประดับช่องวงโค้งที่ฐานเจดีย์ประธานวัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ ๑๔๘
๗๑ ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆังที่เจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ๑๔๙
๗๒ เสาหานทรงสี่เหลี่ยมของพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ๑๕๐
๗๓ เสาหานทรงสี่เหลี่ยมพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ๑๕๑
๗๔ บัลลังก์และก้านฉัตรสี่เหลี่ยมประดับเสาติดผนังปราศจากบัวฝาละมี เจดีย์วัดท้ายยอ
จังหวัดสงขลา ๑๕๒
๗๕ ชั้นฐานบัวคั่นปล้องไฉนและปลียอดเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ๑๕๓
๗๖ ชั้นฐานบัวคั่นปล้องไฉนและปลียอดเจดีย์ประธานวัดบวรนิเวศวิหาร ๑๕๓
๗๗ ภาพถ่ายเก่าพระเจดีย์หลวง (ถ่ายเมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๗) แสดงให้เห็นงานประดับ
รูปช้างเผือกตรงกลางหน้าบันมุขข้าง ๑๕๗
๗๘ ธงช้างเผือก ๑๕๗

๗๙ เก๋งจีนที่มุมทั้งสี่ของพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ๑๕๙
๘๐ ภาพลายเส้นเขียนขึ้นในรัชกาลที่ ๕ แสดงภูมิทัศน์เขาตังกวน และสภาพการเดินเรือ . ๑๖๐
๘๑ ภาพถ่ายเก่าพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล สันนิษฐานว่าเป็นรูปแบบแรกสร้างในปี พ.ศ. ๒๔๓๗..... ๑๖๓
๘๒ ภาพถ่ายเก่าพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล ช่วงปี พ.ศ. ๒๔๓๗ แสดงให้เห็นรูปแบบองค์ระฆังทรงโอคว่ำ ๑๖๕
๘๓ สถูปถูปาราม เมืองอนุราธปุระ ประเทศศรีลังกา..... ๑๖๕
๘๔ ยอดหม้อน้ำโลหะของพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล จังหวัดสงขลา..... ๑๖๗
๘๕ ยอดหม้อน้ำโลหะบนสถูปถูปาราม เมืองอนุราธปุระ ประเทศศรีลังกา ๑๖๗
๘๖ ขอบเขตพื้นที่ภายในเขตกำแพงเมืองสงขลา แสดงพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล ศาลหลักเมือง และแนวคลองขวางในปัจจุบัน ๑๗๑
๘๗ เจดีย์คู่หน้าวิหาร วัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๑๗๕
๘๘ ชุดฐานบัวแบบใช้หน้ากระดานร่วม..... ๑๗๗
๘๙ เจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา..... ๑๗๙
๙๐ ตัวอย่างเจดีย์คู่ด้านหน้าอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส..... ๑๘๑
๙๑ เจดีย์ประธานวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพฯ..... ๑๘๒
๙๒ เจดีย์บนฐานประทักษิณ วัดโพธิ์ปฐมาวาส..... ๑๘๕
๙๓ ภาพถ่ายเก่าเจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาส (ถ่ายเมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๗ ตรงกับรัชกาลที่ ๕)..... ๑๘๗
๙๔ เจดีย์ควนธง จังหวัดสงขลา..... ๑๘๘
๙๕ แผนที่แสดงที่ตั้งเจดีย์ควนธง ๑๙๐
๙๖ เจดีย์ศิลาวัดแจ้ง จังหวัดสงขลา..... ๑๙๒
๙๗ พระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคล..... ๑๙๔
๙๘ ช่องวงโค้งอาร์ค (Arch) ที่ฐานประทักษิณชั้นล่างสุด..... ๑๙๖
๙๙ พระพุทธรูปปูนปั้นประดิษฐานในซุ้มบนฐานประทักษิณชั้นที่ ๒..... ๑๙๗
๑๐๐ ส่วนรองรับองค์ระฆัง องค์ระฆัง และส่วนยอด..... ๑๙๘
๑๐๑ เจดีย์วิหารวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา..... ๒๐๐
๑๐๒ ปูนปั้นรูปพระสงฆ์ยืนหันหน้าออกจากช่องหน้าต่างจำลอง..... ๒๐๒
๑๐๓ ปูนปั้นนูนต่ำรูปโคมระย้าแบบตะวันตก ๒๐๒
๑๐๔ ภาพถ่ายในช่วงต้นรัชกาลที่ ๕ แสดงให้เห็นตัวอย่างโคมระย้าแบบตะวันตก ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ ๒๐๒

๑๐๕ ตัวอย่างการนำรูปแบบเซาะร่องเสาแบบตะวันตกมาประยุกต์ใช้ในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ ๔ ที่เสาบันไดทางขึ้นพระสมุทรเจดีย์ ๒๐๓
๑๐๖ เจดีย์ทรงระฆังวัดราชสิทธาราม กรุงเทพฯ ๒๐๔
๑๐๗ ร่องรอยของการทำสังวาลประดับองค์ระฆังวัดราชบพิตร กรุงเทพฯ ๒๐๔
๑๐๘ ภาพถ่ายเก่าพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล ช่วงการบูรณะในปี พ.ศ. ๒๔๙๘-๒๕๐๐ ..... ๒๐๙
๑๐๙ ผังบริเวณสิ่งก่อสร้างภายในวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๒๒๕
๑๑๐ ตัวอย่างการวางผัง อุโบสถ วิหาร และศาลาการเปรียญลักษณะเรียงขนานกันของวัดเทพธิดาราม ในสมัยรัชกาลที่ ๓ ..... ๒๒๖
๑๑๑ รูปแบบโดยรวมของอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา ๒๓๑
๑๑๒ รูปแบบเสาร่วมในและบัวหัวเสาภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี ๒๓๑
๑๑๓ ตัวอย่างคิ้วบัวหัวเสาแบบตะวันตกในศาลาวิหารแดงบนเขาตังกวน จังหวัดสงขลา ๒๓๒
๑๑๔ เสาพาไลคอนกรีตเสริมเหล็ก (จากการบูรณะในปัจจุบัน) ของอุโบสถวัดสุวรรณคีรี ๒๓๒
๑๑๕ ร่องรอยตำแหน่งฐานใบเสมาของอุโบสถหลังเดิมวัดสุวรรณคีรี ๒๓๓
๑๑๖ หน้าบันของอุโบสถวัดสุวรรณคีรี ๒๓๕
๑๑๗ หน้าบันวิหารวัดไพชยนต์พลเสพย์ จังหวัดสมุทรปราการ ๒๓๕
๑๑๘ หน้าบันสมัยอยุธยาตอนปลายของอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี ๒๓๖
๑๑๙ ช่อฟ้าและหางหงส์แบบประยุกต์บนหน้าบันอุโบสถวัดสุวรรณคีรี ๒๓๖
๑๒๐ ตัวอย่างงานประดับรูปนกเจ่าตามแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ ๔ ที่อุโบสถวัดพระแก้วน้อย พระนครคีรี จังหวัดเพชรบุรี ๒๓๗
๑๒๑ อุโบสถวัดดอนแย้ จังหวัดสงขลา ๒๓๙
๑๒๒ ศาลหลักเมืองสงขลา ๒๔๐
๑๒๓ อุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๒๔๒
๑๒๔ ฐานสิงห์สลักหินอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๒๔๓
๑๒๕ โครงสร้างขื่อและจันทันรับหลังคาอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๒๔๔
๑๒๖ โครงสร้างขื่อและจันทันรับหลังคาอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพฯ ๒๔๔
๑๒๗ ตัวอย่างโครงสร้างแบบเครื่องประดุในอาคารสมัยอยุธยา ที่ศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี ๒๔๕
๑๒๘ เสาพาไลและบัวหัวเสาอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๒๔๖
๑๒๙ เสาพาไลและบัวหัวเสาพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพฯ ๒๔๖

๑๓๐ เสาพาไลแท่งสี่เหลี่ยมลบมุมปราศจากการประดับบัวหัวเสา
รสนิยมในสมัยรัชกาลที่ ๓ ตัวอย่างที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
กรุงเทพฯ ๒๔๖
๑๓๑ ซุ้มหน้าต่างยอดมงกุฎของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๒๔๘
๑๓๒ ซุ้มประตูยอดมงกุฎทางเข้าพระอุโบสถวัดอรุณราชวราราม กรุงเทพฯ ๒๔๙
๑๓๓ ซุ้มประตูยอดมงกุฎทางเข้าวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพฯ ๒๔๙
๑๓๔ ซุ้มหน้าต่างยอดมงกุฎพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพฯ ๒๔๙
๑๓๕ ซุ้มหน้าต่างยอดมงกุฎพระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม กรุงเทพฯ ๒๕๐
๑๓๖ ซุ้มประตูหน้าต่างยอดมงกุฎปราสาทพระเทพบิดร ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ๒๕๐
๑๓๗ ภาพสลักพนักระเบียงรูปบุคคลสู้รบกันบนหลังม้า วัดมัชฌิมาวาส ๒๕๒
๑๓๘ ภาพสลักพนักระเบียงฉากวิถีชีวิตและการดำเนินชีวิตประจำวันของผู้คน
วัดมัชฌิมาวาส ๒๕๒
๑๓๙ ภาพสลักพนักระเบียงฉากทิวทัศน์ในธรรมชาติ วัดมัชฌิมาวาส ๒๕๒
๑๔๐ ภาพสลักพนักระเบียงเรื่องรามเกียรติ์ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
กรุงเทพฯ ๒๕๓
๑๔๑ หน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๒๕๔
๑๔๒ หน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม
กรุงเทพฯ ๒๕๔
๑๔๓ หน้าบันรูปพระนารายณ์ทรงครุฑ พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ๒๕๕
๑๔๔ หน้าบันรูปเทพนมครึ่งองค์ หอพระนากวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ๒๕๖
๑๔๕ ก้านขดออกลายเทพถือพระขรรค์เต็มองค์บนหน้าบันอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๒๕๗
๑๔๖ เทพถือพระขรรค์เต็มองค์บนหน้าบันอาภรณ์ภิโมกข์ปราสาท ในพระบรมมหาราชวัง ๒๕๗
๑๔๗ เทวดา (พระมหาไชย) ถือพระขรรค์เต็มองค์ในท่าเหาะ บนหน้าบันพระที่นั่งไชยชุมพล
ในพระบรมมหาราชวัง ๒๕๘
๑๔๘ เทวดา (พระพิรุณ) ถือพระขรรค์เต็มองค์ในท่าเหาะ บนบานประตูและหน้าต่าง
หอพระคันธารราษฎร์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ๒๕๘
๑๔๙ ตัวอย่างหน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ สมัยรัชกาลที่ ๕
วิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา ๒๕๙
๑๕๐ หน้าบันรูปพระพรหมทรงหงส์ของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๒๖๐
๑๕๑ หน้าบันรูปพระพรหมทรงหงส์เหนือพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ
หอพระมณเฑียรธรรม วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ๒๖๑

๑๕๒ หน้าบันรูปพระพรหมทรงหงส์ของพระที่นั่งศิวโมกขพิมาน ในพระราชวังบวรสถานมงคล ๒๖๓
๑๕๓ หน้าบันวิหารวัดหงส์รัตนาราม กรุงเทพฯ ๒๖๓
๑๕๔ หน้าบันของพลับพลาจตุรมุข พระราชวังจันทรเกษม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ๒๖๕
๑๕๕ หน้าบันของพระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม กรุงเทพฯ ๒๖๕
๑๕๖ รูปแบบและโครงสร้างโดยรวมของอุโบสถวัดศิริวนาวาส จังหวัดสงขลา ๒๖๙
๑๕๗ รูปแบบและโครงสร้างเสาพาไลแบบช่องเปิดรูปสี่เหลี่ยมคางหมู ของอุโบสถวัดศิริวนาวาส ๒๗๐
๑๕๘ ระบบแนวคิ้วบัวหงายและเส้นลวดบัวลูกแก้วบริเวณผนังส่วนบนของแนวพาไล อุโบสถวัดศิริวนาวาส ๒๗๐
๑๕๙ ระเบียบการยื่นขื่อไม้ออกมาจากคอสองเสาพาไลเพื่อรับชายคาปีกนก วัดราชโอรสาราม กรุงเทพฯ ๒๗๑
๑๖๐ ระบบโครงสร้างด้านในหลังคาปีกนกของอุโบสถวัดศิริวนาวาส ๒๗๑
๑๖๑ ระบบแนวคิ้วบัวหงายรองรับชายคาแบบศิลปะจีนที่อุโบสถวัดดอนแย้ จังหวัดสงขลา ๒๗๑
๑๖๒ ระบบแนวคิ้วบัวหงายรองรับชายคาแบบศิลปะตะวันตกที่พลับพลาวิหารแดง บนเขาตังกวน จังหวัดสงขลา ๒๗๒
๑๖๓ โครงสร้างโดยรวมของอุโบสถวัดแจ้ง จังหวัดสงขลา ๒๗๖
๑๖๔ รูปแบบเสาพาไลช่องเปิดวงโค้งและการประดับคิ้วบัวแบบตะวันตก ของอุโบสถวัดแจ้ง ๒๗๖
๑๖๕ รูปแบบอุโบสถวัดศรีสุริยวงศาราม จังหวัดราชบุรี ๒๗๗
๑๖๖ พระที่นั่งราชธรรมสภา ตัวอย่างสถาปัตยกรรมอิทธิพลแบบนีโอคลาสสิค บนพระนครคีรี จังหวัดเพชรบุรี ๒๗๗
๑๖๗ ศาลาลูกขุน ตัวอย่างสถาปัตยกรรมอิทธิพลแบบนีโอคลาสสิคบนพระนครคีรี จังหวัดเพชรบุรี ๒๗๘
๑๖๘ การประดับกระเบื้องเคลือบปรุลายอย่างจีนบนพนักระเบียงอุโบสถวัดแจ้ง ๒๗๘
๑๖๙ หน้าบันรูปตะวันทอแสงบนฝืนน้ำและกรอบหน้าบันยกคิ้วบัวอย่างตะวันตก อุโบสถวัดแจ้ง ๒๘๐
๑๗๐ หน้าบันและกรอบหน้าบันสมัยรัชกาลที่ ๓ ตัวอย่างในอุโบสถวัดนางนอง กรุงเทพฯ ๒๘๐
๑๗๑ อุโบสถวัดบ่อทรัพย์ จังหวัดสงขลา ๒๘๑
๑๗๒ โครงสร้างโดยรวมของอุโบสถวัดศาลาหัวยาง จังหวัดสงขลา ๒๘๒
๑๗๓ หน้าบันอุโบสถวัดศาลาหัวยาง จังหวัดสงขลา ๒๘๓

๑๗๔ อุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา ๒๘๕
๑๗๕ ช่องสี่เหลี่ยมคางหมูทำนองล้อเลียนมาจากช่องพาไลเปิดโล่งของอุโบสถวัดคูเต่า..... ๒๘๕
๑๗๖ ซุ้มหน้าต่างประดับลวดลายอย่างเทศที่วิหารพระพุทธไสยาสน์วัดพระเชตุพนฯ
กรุงเทพฯ..... ๒๘๕
๑๗๗ พนักระเบียงประดับลูกกรงกระเบื้องเคลือบแจกันทรงสูงภายในอุโบสถวัดคูเต่า ๒๘๖
๑๗๘ พนักระเบียงและราวบันไดประดับลูกกรงกระเบื้องเคลือบแจกันทรงสูงบนพระนครคีรี
จังหวัดเพชรบุรี..... ๒๘๖
๑๗๙ พนักระเบียงประดับลูกกรงกระเบื้องเคลือบแจกันทรงสูงรอบพระอุโบสถ
วัดปทุมวนาราม กรุงเทพฯ..... ๒๘๖
๑๘๐ พนักระเบียงประดับลูกกรงกระเบื้องเคลือบแจกันทรงสูงรอบพระอุโบสถ
วัดเทพศิรินทราวาส กรุงเทพฯ..... ๒๘๗
๑๘๑ หน้าบันอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา..... ๒๘๙
๑๘๒ หน้าบันอุโบสถวัดสลักป่าเก่า จังหวัดสงขลา..... ๒๘๙
๑๘๓ พลแบกประดับคอสองบนอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา..... ๒๙๐
๑๘๔ พลแบกประดับคอสองบนอุโบสถวัดสลักป่าเก่า จังหวัดสงขลา..... ๒๙๐
๑๘๕ อุโบสถวัดสระเกษ จังหวัดสงขลา..... ๒๙๔
๑๘๖ รูปแบบช่องเปิดเสาพาไลของอุโบสถวัดสระเกษ..... ๒๙๔
๑๘๗ พนักระเบียงประดับด้วยลูกกรงปูนหล่อพิมพ์ทรงแจกันทรงสูง วัดสระเกษ..... ๒๙๕
๑๘๘ อุโบสถวัดโรงวาส จังหวัดสงขลา..... ๒๙๕
๑๘๙ หน้าบันประดับรูปตะวันทอแสงบนผืนน้ำขนาบด้วยลายธรรมจักร
อุโบสถวัดสระเกษ..... ๒๙๘
๑๙๐ หน้าบันพระราชลัญจกรจักรรถที่อุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม กรุงเทพฯ ๒๙๘
๑๙๑ หน้าบันธรรมจักรที่อุโบสถวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ บางเขน กรุงเทพฯ ๒๙๙
๑๙๒ หน้าบันของอุโบสถวัดพระปฐมเจดีย์ พ.ศ. ๒๔๗๑ (รัชกาลที่ ๗)..... ๒๙๙
๑๙๓ รูปแบบโดยรวมของอุโบสถวัดมะม่วงหมู่ จังหวัดสงขลา ๓๐๑
๑๙๔ ผนังอุโบสถวัดมะม่วงหมู่แสดงให้เห็นการปรับเปลี่ยนจากเสาพาไลและ
วงโค้งเปิดโล่งเป็นเสาติดผนังประดับวงโค้งแทน..... ๓๐๒
๑๙๕ กรอบซุ้มประตูภายในประดับกระหนกรูปหน้าขบอุโบสถวัดมะม่วงหมู่ ๓๐๓
๑๙๖ ลายเส้นซุ้มหน้าต่างทรงบันแถลง ออกแบบโดยพระพรหมพิจิตร ๓๐๓
๑๙๗ กรอบซุ้มหน้าต่างภายในประดับรูปธรรมจักร อุโบสถวัดมะม่วงหมู่..... ๓๐๔
๑๙๘ ตราเสมาธรรมจักร ตราประจำกระทรวงธรรมการ (กระทรวงศึกษาธิการในปัจจุบัน).. ๓๐๔

๑๙๙ หน้าบันรูปพระนารายณ์ทรงครุฑวัดมะม่วงหมู่ ๓๐๕
๒๐๐ ตราพระราชลัญจกรพระครุฑพ่าห์บนธงมหาราชใหญ่ ออกแบบในสมัยรัชกาลที่ ๖..... ๓๐๖
๒๐๑ ตราพระราชลัญจกรนารายณ์ทรงครุฑ สมัยรัชกาลที่ ๕ ..... ๓๐๖
๒๐๒ ตราพระราชลัญจกรนารายณ์ทรงครุฑ หน้าบันวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม กรุงเทพฯ..... ๓๐๗
๒๐๓ แบบแปลนของอุโบสถมาตรฐานทำมุขยื่นด้านหน้าและหลัง ตัวอย่าง แบบ ก. ๓๐๘
๒๐๔ ตัวอย่างอุโบสถโถงโครงสร้างเสาไม้วัดพังกก จังหวัดสงขลา ๓๑๐
๒๐๕ ตัวอย่างอุโบสถโถงโครงสร้างเสาไม้วัดอู่ตะเภา จังหวัดสงขลา ๓๑๐
๒๐๖ ตัวอย่างอุโบสถโถงโครงสร้างเสาไม้วัดสนามชัย จังหวัดสงขลา ๓๑๑
๒๐๗ เทคนิคการพอกและตั้งเสาเรือนบนตีนเสาก่อปูน ตัวอย่างในกุฏิวัดท้ายยอ จังหวัดสงขลา..... ๓๑๑
๒๐๘ ภาพถ่ายเก่าอุโบสถวัดจำปา อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี เป็นตัวอย่างสำคัญของอุโบสถโถงเสาไม้สมัยอยุธยาในภาคใต้ ๓๑๓
๒๐๙ อุโบสถวัดแดง อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นตัวอย่างสำคัญของอุโบสถโถงเสาไม้สมัยอยุธยาในภาคใต้ ๓๑๓
๒๑๐ ภาพตำแหน่งวัดแดง ในแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระสมัยอยุธยาตอนปลาย ๓๑๔
๒๑๑ กระเบื้องกาบูและกระเบื้องเชิงชายของอุโบสถวัดแดง อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช..... ๓๑๔
๒๑๒ อุโบสถโถงเสาก่ออิฐถือปูนวัดสามกอง จังหวัดสงขลา ๓๑๕
๒๑๓ อุโบสถโถงเสาก่ออิฐถือปูนวัดสูงเกาะใหญ่ จังหวัดสงขลา ๓๑๖
๒๑๔ เทคนิคการใช้ไม้ระแนงบนหน้าบันร่วมกับการฉาบปูนในอุโบสถวัดสามกอง ๓๑๗
๒๑๕ ศาลาวิหารแดงบนเขาตังกวน จังหวัดสงขลา ๓๑๘
๒๑๖ พระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดดีหลวง อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา ๓๒๕
๒๑๗ ภาพถ่ายเก่าของพระพุทธรูปวัดชะแม อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา ๓๒๕
๒๑๘ พระพุทธรูปภายในคูหาเจดีย์ทรงระฆังวัดท้ายยอ อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ๓๒๖
๒๑๙ เศียรพระพุทธรูปได้จากวัดเขาน้อย อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ๓๒๖
๒๒๐ รูปแบบพระโอษฐ์ของพระศากยมุนีศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช ๓๒๘
๒๒๑ ร่องรอยการพอกปูนเปลี่ยนแปลงรูปแบบพระโอษฐ์ทับบนพระพุทธรูปหินทรายที่วัดจำปา อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี ๓๒๘
๒๒๒ ตัวอย่างการทำกรอบพระพักตร์เป็นแผ่นขนาดใหญ่ในพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนต้น..... ๓๒๙

๒๒๓ ตัวอย่างการลดทอนขนาดกรอบพระพักตร์ให้มีขนาดเล็กลงในพระพุทธรูป
สมัยอยุธยาตอนกลาง ๓๒๙
๒๒๔ ตัวอย่างการลดทอนหรือไม่ปรากฏไรพระศกในพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลาย ๓๒๙
๒๒๕ ตัวอย่างรัศมีเปลวฐานกว้างในพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนต้น สกุลช่างไชยา ๓๓๐
๒๒๖ ตัวอย่างรัศมีเปลวฐานกว้างในพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนต้น
สกุลช่างนครศรีธรรมราช ๓๓๐
๒๒๗ ตัวอย่างรัศมีเปลวฐานกว้างในพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลาย ๓๓๐
๒๒๘ พระศากยมุนีศรีธรรมราช พระประธานในวิหารหลวงวัดพระบรมธาตุ
จังหวัดนครศรีธรรมราช ๓๓๒
๒๒๙ พระพุทธสิหิงค์ พระพุทธรูปขัดสมาธิเพชรในหอพระพุทธสิหิงค์
จังหวัดนครศรีธรรมราช ๓๓๒
๒๓๐ พระพุทธรูปภายในวิหารโพธิมณเฑียรวัดพระบรมธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช ๓๓๓
๒๓๑ พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดท้าวโคตร จังหวัดนครศรีธรรมราช ๓๓๓
๒๓๒ พระพุทธรูปที่วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ๓๓๕
๒๓๓ พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถวัดหน้าพระเมรุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ๓๓๕
๒๓๔ พระพุทธรูปประธานปูนปั้นในอุโบสถวัดแดง (องค์เดิม) ๓๓๕
๒๓๕ พระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่วัดกาหรำ อำเภอกระแสสินธุ์ จังหวัดสงขลา ๓๓๗
๒๓๖ ศิราภรณ์บนพระพุทธรูปวัดกาหรำ ๓๓๙
๒๓๗ ศิราภรณ์บนพระพุทธรูปวัดหน้าพระลาน จังหวัดนครศรีธรรมราช ๓๓๙
๒๓๘ ศิราภรณ์บนพระพุทธรูปนูนสูงในวิหารพระทรงม้าวัดพระบรมธาตุ
จังหวัดนครศรีธรรมราช ๓๔๐
๒๓๙ ศิราภรณ์บนพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลาย ภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ
เจ้าสามพระยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ๓๔๐
๒๔๐ มงกุฎพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยในวิหารทับเกษตรวัดพระบรมธาตุ
จังหวัดนครศรีธรรมราช ๓๔๑
๒๔๑ มงกุฎพระพุทธทรงเครื่องน้อยในวิหารโพธิมณเฑียร จังหวัดนครศรีธรรมราช ๓๔๑
๒๔๒ เศียรพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อย ได้จากพระอุระพระมงคลบพิตร
ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเจ้าสามพระยา ๓๔๒
๒๔๓ ลวดลายที่ประดับบนศิราภรณ์ในตำแหน่งแผ่นเบื้องหลังมงกุฎพระพุทธรูปวัดกาหรำ ๓๔๔
๒๔๔ ลายก้านขดออกช่อหางโตบนหน้าบันวิหารแกรบวัดพุทไธสวรรย์
จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ๓๔๕

๒๔๕ ลวดลายม้วนเข้าม้วนออกแบบอยุธยาตอนกลาง บนศิราภรณ์พระพุทธรูป
ที่ได้จากวัดพระศรีสรรเพชญ ๓๔๕
๒๔๖ ลวดลายบนแผงหลังมงกุฎพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยสมัยอยุธยาตอนกลาง
ที่ได้จากพระอุระพระมงคลบพิตร ๓๔๕
๒๔๗ ลวดลายกรองศอบนพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ วัดกาหรำ ๓๔๖
๒๔๘ ลวดลายกรองศอบนพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยสมัยอยุธยาตอนกลาง
ในวิหารโพธิมณเฑียร วัดพระบรมธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช ๓๔๗
๒๔๙ รูปแบบกรองศอขอบเรียบไม่ห้อยอุบะในพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยสมัยอยุธยา
ตอนกลาง จากพระอุระและพระพาหาซ้ายของพระมงคลบพิตร ๓๔๘
๒๕๐ รูปแบบกรองศอแบบห้อยรูปหยดน้ำหรือกระจังตาอ้อยในพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่
สมัยอยุธยาตอนปลาย ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร ๓๔๘
๒๕๑ กรองศอเทวสตรีในศิลปะเขมรแบบบายน จากศาลตาผาแดง จังหวัดสุโขทัย ๓๔๘
๒๕๒ ทับทรวงบนพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ วัดกาหรำ ๓๕๐
๒๕๓ ทับทรวงบนพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยสมัยอยุธยาตอนกลาง จากเมืองเพชรบุรี
ในระเบียงคด วัดเบญจมบพิตรฯ กรุงเทพฯ ๓๕๐
๒๕๔ ทับทรวงบนพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ สมัยอยุธยาตอนปลาย
ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร ๓๕๐
๒๕๕ ตำแหน่งที่ตั้งของวัดกาหรำในภาพแผนที่กัลปนาบนเกาะสทิงพระ ๓๕๒
๒๕๖ ตำแหน่งที่ตั้งของวัดกาหรำในปัจจุบัน ๓๕๒
๒๕๗ พระพุทธรูปประทับยืนทรงเครื่องใหญ่ปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา ๓๕๔
๒๕๘ พระพุทธรูปบุเงินปางอุ้มบาตร ในหอพระพุทธสิหิงค์ จังหวัดนครศรีธรรมราช ๓๕๕
๒๕๙ พระพุทธรูปบุทองปางอุ้มบาตร ในหอพระพุทธสิหิงค์ จังหวัดนครศรีธรรมราช ๓๕๕
๒๖๐ ศิราภรณ์ของพระพุทธรูปปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี ๓๕๗
๒๖๑ เทริดโนราของภาคใต้ในปัจจุบัน ๓๕๗
๒๖๒ พระพุทธรูปทรงเครื่องปางอุ้มบาตรสกุลช่างนครศรีธรรมราช
พุทธศตวรรษที่ ๒๓-๒๔ ..... ๓๕๘
๒๖๓ ทับทรวงและสังวาลบนพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี ๓๕๙
๒๖๔ สังวาลไขว้แบบกากบาทเป็นเส้นตรงตัวอย่างที่พระพุทธรูปประธานภายในพระอุโบสถ
วัดหน้าพระเมรุสมัยอยุธยาตอนปลาย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ๓๕๙
๒๖๕ สังวาลแบบโค้ง ตัวอย่างที่พระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่แบบมาตรฐานของพระพุทธรูป
สมัยอยุธยาตอนปลายในภาคกลาง ๓๖๐

๒๖๖ ลักษณะผ้านุ่งของพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี ๓๖๑
๒๖๗ การทำชายไหวชายแครงในพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่สมัยอยุธยาตอนปลาย ในภาคกลาง..... ๓๖๑
๒๖๘ การไม่ทำชายไหวชายแครงในพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่สมัยอยุธยาตอนปลาย สกุลช่างนครศรีธรรมราช ๓๖๒
๒๖๙ พระพุทธรูปประทับยืนปางอุ้มบาตรไม่ทรงเครื่อง วัดสุวรรณคีรี..... ๓๖๕
๒๗๐ ตัวอย่างพระพักตร์ของพระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๑ ในพระพุทธจักรพรรดิ ๓๖๗
๒๗๑ ตัวอย่างพระพักตร์ของพระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๑ พระพุทธรูปประธาน ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา..... ๓๖๘
๒๗๒ พระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา ๓๗๐
๒๗๓ พระพุทธธรรมิศราชโลกธาตุดิลก พระประธานภายในพระอุโบสถ วัดอรุณราชวราราม กรุงเทพฯ ๓๗๐
๒๗๔ พระพุทธจุฬารักษ์ พระประธานภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม กรุงเทพฯ..... ๓๗๑
๒๗๕ พระพุทธตรีโลกเชษฐ์ พระประธานในอุโบสถวัดสุทัศน์ฯ กรุงเทพฯ ๓๗๓
๒๗๖ พระพุทธอนันตคุณอดุลญาณบพิตร พระประธานในอุโบสถวัดราชโอรสาราม กรุงเทพฯ..... ๓๗๓
๒๗๗ พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดดอนแย้ จังหวัดสงขลา ๓๗๕
๒๗๘ ลักษณะการเรียงพระพุทธรูปประธาน ๓ องค์ที่วัดดอนแย้ จังหวัดสงขลา..... ๓๗๗
๒๗๙ ลักษณะการเรียงพระพุทธรูปประธาน ๓ องค์ตามแบบนิกายมหายานแบบจีน ที่วัดมังกรกมลาวาส กรุงเทพฯ..... ๓๗๗
๒๘๐ ลักษณะการเรียงพระพุทธรูปประธาน ๓ องค์ที่วัดสุวรรณคีรี ร่วมสมัยกับที่วัดดอนแย้ ราวรัชกาลที่ ๓ ..... ๓๗๘
๒๘๑ ลักษณะการเรียงพระพุทธรูปประธาน ๓ องค์ที่วัดคูเต่า สมัยรัชกาลที่ ๕..... ๓๗๘
๒๘๒ พระพุทธรูปศิลาขาววัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๓๘๐
๒๘๓ พระพุทธรูปหยกขาว สมัยราชวงศ์ชิง..... ๓๘๑
๒๘๔ เครื่องทองครอบพระเศียรไม่มีอุษณีษะในพระพุทธรูปศิลาขาว วัดมัชฌิมาวาส ๓๘๒
๒๘๕ พระพุทธนิรันตราย พระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๔ ไม่มีการทำอุษณีษะ..... ๓๘๒
๒๘๖ พระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร แบบไม่ทรงเครื่องต้น และตัวอย่าง พระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร ทรงเครื่องต้นฤดูฝน ๓๘๕
๒๘๗ พระพุทธเทววิลาส พระประธานภายในอุโบสถวัดเทพธิดาราม กรุงเทพฯ..... ๓๘๕
๒๘๘ พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดแจ้ง จังหวัดสงขลา..... ๓๘๘

๒๘๙ พระพุทธชินราชจำลองวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม กรุงเทพฯ ๓๙๐
๒๙๐ พระพุทธชินราชจำลองวัดนวลนรดิศ กรุงเทพฯ ๓๙๐
๒๙๑ พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดศาลาหัวยาง จังหวัดสงขลา ๓๙๑
๒๙๒ พระพุทธรูปประธานอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา ๓๙๒
๒๙๓ ภาพแผนผังลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี ๔๐๐
๒๙๔ จารึกปีที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จุลศักราช ๑๒๒๕ (พ.ศ. ๒๔๐๖) ๔๐๑
๒๙๕ แผนผังลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๔๐๓
๒๙๖ แผนผังลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส ๔๐๖
๒๙๗ จารึกปีที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดคูเต่า ร.ศ. ๑๒๐ (พ.ศ. ๒๔๔๕) ๔๐๗
๒๙๘ แผนผังลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดคูเต่า ๔๐๘
๒๙๙ จารึกปีที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในศาลาฤๅษีดัดตนวัดมัชฌิมาวาส จุลศักราช ๑๒๖๕ (พ.ศ. ๒๔๔๖) ๔๐๙
๓๐๐ แผนผังลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังในศาลาฤๅษีดัดตน วัดมัชฌิมาวาส ๔๑๐
๓๐๑ แผนผังลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังในวิหารพระนอน วัดจะทิ้งพระ ๔๑๒
๓๐๒ ฉากโลกสัณฐานผนังสกัดด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดราชสิทธาราม กรุงเทพฯ ๔๑๖
๓๐๓ ฉากโลกสัณฐานผนังสกัดด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ ๔๑๘
๓๐๔ ฉากโลกสัณฐานผนังสกัดด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดนายโรง กรุงเทพฯ ๔๑๙
๓๐๕ ฉากโลกสัณฐานผนังสกัดด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดราชนัดดาราม กรุงเทพฯ ๔๒๐
๓๐๖ ฉากโลกสัณฐานผนังสกัดด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา ๔๒๑
๓๐๗ ตัวอย่างอรูปพรหมในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลขที่ ๗ ฉบับอักษรขอมภาษาไทย ๔๒๓
๓๐๘ ตัวอย่างภาพอรูปพรหมในสมุดภาพไตรภูมิฉบับหมายเลขที่ ๖ ..... ๔๒๓
๓๐๙ ตัวอย่างอรูปพรหมในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลขที่ ๑๐ ฉบับหลวงกรุงธนบุรี ๔๒๔
๓๑๐ ตัวอย่างวิมานบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์ไม่มีเทพประทับใน สมุดภาพไตรภูมิหมายเลขที่ ๗ ..... ๔๒๔

๓๑๑ ตัวอย่างวิมานบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์มีเทพประทับใน
สมุดภาพไตรภูมิหมายเลขที่ ๑๐ ..... ๔๒๕
๓๑๒ ภาพวิมานว่างเปล่าที่ลอยในอากาศและบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์ใน
อุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ..... ๔๒๖
๓๑๓ ภาพวิมานว่างเปล่าที่ลอยในอากาศและบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์
ในอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี..... ๔๒๖
๓๑๔ ภาพวิมานมีเทพประทับบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์ในอุโบสถวัดสุวรรณาราม
กรุงเทพฯ..... ๔๒๘
๓๑๕ ภาพวิมานมีเทพประทับทั้งที่ลอยในอากาศและบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์
ในอุโบสถวัดไพชยนต์พลเสพย์ จังหวัดสมุทรปราการ..... ๔๒๙
๓๑๖ ภาพวิมานว่างเปล่าที่ลอยในอากาศและวิมานมีเทพประทับบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์
ในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา..... ๔๓๐
๓๑๗ พิภพอสูรใต้เขาพระสุเมรุในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลขที่ ๑๐/ก. ๔๓๒
๓๑๘ พิภพอสูรใต้เขาพระสุเมรุในจิตรกรรมฝาผนังสกัดด้านหลังพระประธาน
วัดไชยทิศ กรุงเทพฯ..... ๔๓๔
๓๑๙ พิภพอสูรใต้เขาพระสุเมรุในจิตรกรรมบนหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม กรุงเทพฯ..... ๔๓๔
๓๒๐ พิภพอสูรในจิตรกรรมฝาผนังสกัดด้านหลังพระประธานวัดไพชยนต์พลเสพย์
จังหวัดสมุทรปราการ..... ๔๓๖
๓๒๑ วิมานท้าวเวปปจิตตราสูรวัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี ๔๓๘
๓๒๒ พิภพอสูรในจิตรกรรมฝาผนังสกัดด้านหลังพระประธานวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา .. ๔๓๘
๓๒๓ สัณฐานดาวดึงส์พิภพและอสูรพิภพ ในจิตรกรรมวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา..... ๔๔๐
๓๒๔ สัณฐานดาวดึงส์พิภพและอสูรพิภพ ในจิตรกรรมวัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี ๔๔๐
๓๒๕ ภาพสระอโนดาตในจิตรกรรมฝาผนังสกัดด้านหลังพระประธานวัดสุวรรณคีรี
จังหวัดสงขลา..... ๔๔๔
๓๒๖ ภาพสระอโนดาตในจิตรกรรมฝาผนังบนเสาภายในวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม
กรุงเทพฯ..... ๔๔๕
๓๒๗ ภาพสระอโนดาต ในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลขที่ ๖..... ๔๔๕
๓๒๘ จิตรกรรมฉากเสด็จโปรดพุทธมารดาและเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
วัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา..... ๔๔๘
๓๒๙ จิตรกรรมฉากเสด็จโปรดพุทธมารดาและเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
วัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ ๔๔๘

๓๓๐ จิตรกรรมพุทธประวัติตอนมารผจญ วัดจะทิ้งพระ (ปัจจุบันเลือนหายจนหมดแล้ว) ๔๔๙
๓๓๑ จิตรกรรมฉากออกมหาภิเนษกรมณ์ วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา ๔๕๑
๓๓๒ จิตรกรรมฉากมารผจญ วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา ๔๕๑
๓๓๓ จิตรกรรมฉากเสวยวิมุตติสุข วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา..... ๔๕๒
๓๓๔ จิตรกรรมฉากเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา ๔๕๒
๓๓๕ แผนผังเปรียบเทียบการจัดวางเรื่องราวในพุทธประวัติวัดสุวรรณคีรีและ
วัดมัชฌิมาวาส..... ๔๕๓
๓๓๖ ตัวอย่างจิตรกรรมเรื่องทศชาติ (เรื่องมโหสถชาดก) วัดมัชฌิมาวาส..... ๔๕๖
๓๓๗ ตัวอย่างจิตรกรรมเรื่องทศชาติ (เรื่องมหาชนกชาดก) วัดสุวรรณคีรี ๔๕๖
๓๓๘ ตัวอย่างจิตรกรรมเรื่องพระเวสสันดร (กัณฑ์สักบรรพ) ในอุโบสถวัดคูเต่า
จังหวัดสงขลา..... ๔๕๗
๓๓๙ จิตรกรรมพระมาลัยสอดแทรกในฉากโลกสัณฐาน (ภาคนรกภูมิ)
ในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา..... ๔๖๐
๓๔๐ ตัวอย่างจิตรกรรมพระมาลัยที่เขียนสอดแทรกในฉากโลกสัณฐาน (ภาคนรกภูมิ)
ในอุโบสถวัดดุสิตาราม กรุงเทพฯ..... ๔๖๐
๓๔๑ พระมาลัยขึ้นไปนมัสการพระเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ๔๖๒
๓๔๒ พระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
จิตรกรรมวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี..... ๔๖๒
๓๔๓ ฉากนรกบนผนังสกัดด้านหลังพระประธานต่อเนื่องมาถึงผนังรักแร้
ในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา ๔๖๔
๓๔๔ จิตรกรรมฉากพระมาลัยสั่งสอนผู้คนในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส..... ๔๖๕
๓๔๕ จิตรกรรมภาพชายเข็ญใจกำลังเก็บดอกบัว (บนขวา) และพระมาลัยรับดอกบัวจาก
ชายเข็ญใจ (ล่างซ้าย) ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส..... ๔๖๖
๓๔๖ ฉากผู้มีศีลหลบหนีเข้าป่าในสัตถันตรยุค ๔๖๙
๓๔๗ ฉากคนพาลสู้รบกันในสัตถันตรยุค..... ๔๖๙
๓๔๘ จิตรกรรมเรื่อง ปังสุกุลิกังคธุดงค์ในอุโบสุวัดโพธิ์ปฐมาวาส..... ๔๗๗
๓๔๙ จิตรกรรมเรื่อง อารัญญิกังคธุดงค์ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส ๔๗๗
๓๕๐ ภาพจิตรกรรมเรื่องอัฏฐิกอสุภกรรมฐาน ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส..... ๔๗๘
๓๕๑ ภาพจิตรกรรมแสดงเนื้อหาต้นเรื่องปฏิจจสมุปบาท ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส ๔๘๐
๓๕๒ ภาพจิตรกรรมแสดงเนื้อหากลางเรื่องปฏิจจสมุปบาท ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส..... ๔๘๐
๓๕๓ ภาพจิตรกรรมแสดงเนื้อหาปลายเรื่องปฏิจจสมุปบาท ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส ๔๘๑

๓๕๔ ภาพอุปมาปฏิจจสมุปบาท สมุดภาพวัดลาดเล่มที่ ๑ จังหวัดเพชรบุรี..... ๔๘๒
๓๕๕ ภาพอุปมาปฏิจจสมุปบาท สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ ๒ จังหวัดเพชรบุรี..... ๔๘๒
๓๕๖ รูปแบบการเขียนและตำแหน่งเส้นสินเทาแบบหยักฟันปลาภายในจิตรกรรมฝาผนัง
วัดสุวรรณคีรี ๔๘๙
๓๕๗ รูปแบบการเขียนและตำแหน่งของเส้นสินเทาแบบหยักฟันปลาภายในวิหารพระนอน
วัดจะทิ้งพระ..... ๔๘๙
๓๕๘ ตัวอย่างการใช้ลวดลายฮ้อ ในจิตรรมแบบไทยประเพณีวัดสุวรรณคีรี..... ๔๙๐
๓๕๙ ตัวอย่างความนิยมใช้ลายฮ้อล้อมฉากสวรรค์ที่จิตรกรรมภายในอุโบสถ
วัดมัชฌิมาวาส..... ๔๙๑
๓๖๐ จิตรกรรมลายฮ้อแบบฝีมือช่างพื้นบ้าน ในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ ๔๙๑
๓๖๑ จิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนต้น ภายในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ
จังหวัดพระนครศรีอยุธยา..... ๔๙๒
๓๖๒ จิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานภายในตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์
จังหวัดพระนครศรีอยุธยา..... ๔๙๓
๓๖๓ ตัวอย่างการใช้สีฟ้าหรือสีน้ำเงินเข้มสดจัดจากแร่โคบอล ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๔๙๕
๓๖๔ ตัวอย่างการใช้สีเหลืองสดแทนที่การปิดทองคำเปลว ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส..... ๔๙๖
๓๖๕ ตัวอย่างภาพจิตรกรรมช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ที่เน้นการใช้สีน้ำเงินสด
และเหลืองสดในภาคอีสาน วัดมัชฌิมวิทยาราม จังหวัดขอนแก่น ๔๙๗
๓๖๖ ภาพพระพุทธเจ้าครองจีวรลายดอกในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส..... ๔๙๙
๓๖๗ ภาพพระพุทธเจ้าครองจีวรลายดอกในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ กรุงเทพฯ..... ๔๙๙
๓๖๘ พระพุทธรูปครองจีวรลายดอกอายุราวรัชกาลที่ ๓-๔..... ๕๐๐
๓๖๙ ภาพตัวอย่างภิกษุทรงสมณศักดิ์ครองจีวรลายดอก ในสมัยรัชกาลที่ ๔..... ๕๐๐
๓๗๐ ภาพพระพุทธเจ้าครองจีวรยับแบบธรรมชาติ ในวิหารพระนอน วัดจะทิ้งพระ ๕๐๑
๓๗๑ พระพุทธรูปครองจีวรยับแบบธรรมชาติ (พระคันธารราษฎร์ยืน รัชกาลที่ ๔)..... ๕๐๑
๓๗๒ ลักษณะการเขียนและการแสดงออกภาพเทวดาตามความนิยมในสมัยรัชกาลที่ ๔
ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส..... ๕๐๒
๓๗๓ ภาพการเขียนเทพชุมนุม ๑ แถว เหนือเรื่องพุทธประวัติ ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส..... ๕๐๓
๓๗๔ ตัวอย่างการเขียนภาพเทพชุมนุมในภาคกลางสมัยรัชกาลที่ ๓
ในอุโบสถวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ ๕๐๔
๓๗๕ ภาพเปรตร่ายรำและแต่งกายลักษณะทรงเครื่องคล้ายเทวดาหรือ
บุคคลในวรรณะกษัตริย์ ในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี..... ๕๐๖

๓๗๖ ภาพนางละครในราชสำนักกำลังร่ายรำบนจิตรกรรมในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพฯ ๕๐๗
๓๗๗ ภาพสัตว์นรกในกระทะทองแดง จิตรกรรมฝาผนังในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา ๕๐๘
๓๗๘ สัตว์นรกในกระทะทองแดง จิตรกรรมวัดใหญ่อินทาราม จังหวัดชลบุรี ๕๐๘
๓๗๙ รูปแบบและการแต่งกายของตัวพระในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา ๕๐๙
๓๘๐ ภาพชาวบ้านเขียนคล้ายตัวหนังตะลุงในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา ๕๐๙
๓๘๑ ตัวอย่างรูปแบบตัวตลกในหนังตะลุง ๕๑๐
๓๘๒ ภาพตำรวจ ในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา ๕๑๐
๓๘๓ ภาพตัวนางเขียนใบหน้าคล้ายหนังตะลุงในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา ๕๑๐
๓๘๔ ภาพตัวนางในหนังตะลุง ๕๑๐
๓๘๕ ภาพกินรีในท่ารำมโนรา (ท่าผลา)? ในอุโบสถวัดคูเต่า สงขลา ๕๑๑
๓๘๖ ภาพมโนรา ในท่าผลา ๕๑๑
๓๘๗ ภาพลายเส้นท่าพรหมสี่หน้า ๕๑๒
๓๘๘ ภาพชูชกเขียนโดยช่างพื้นบ้านในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา ๕๑๓
๓๘๙ ภาพชูชกเขียนโดยช่างฝีมือแบบภาคกลางในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๕๑๓
๓๙๐ ภาพผืนน้ำและฟองคลื่นแบบอุดมคติในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา ๕๑๕
๓๙๑ ภาพผืนน้ำและระลอกคลื่นอย่างสมจริงในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๕๑๕
๓๙๒ ภาพโขดหินและภูเขา (เขามอ) ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส สงขลา ๕๑๖
๓๙๓ ภาพโขดหินและภูเขา (เขาไม้) สมัยอยุธยาในตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ๕๑๖
๓๙๔ ตัวอย่างการเขียนภาพเขามอแบบฝีมือช่างพื้นบ้าน ในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา ๕๑๗
๓๙๕ ตัวอย่างเทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ใบไม้ตามอิทธิพลช่างหลวง ช่วงรัชกาลที่ ๓ และ ๔ ในจังหวัดสงขลา ที่อุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๕๑๘
๓๙๖ เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ใบไม้แบบพื้นบ้านในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา ๕๑๙
๓๙๗ เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ใบไม้แบบพื้นบ้านในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา ๕๑๙
๓๙๘ ตัวอย่างภาพปราสาทแบบอุดมคติ จิตรกรรมฝาผนังสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา ๕๒๑

๓๙๙ ตัวอย่างภาพปราสาทแบบอุดมคติ จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย
ภายในอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ ๕๒๑
๔๐๐ การเขียนผนังอาคารแบบก่อทึบใส่บานหน้าต่างอย่างสมจริง
ในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา ๕๒๒
๔๐๑ เทคนิคการเขียนภาพปราสาทแบบสมจริงราวรัชกาลที่ ๔-๕ ในอุโบสถ
วัดราชประดิษฐ์ฯ กรุงเทพฯ ๕๒๒
๔๐๒ ตัวอย่างการใช้เท้าแขนในบ้านเรือนและกุฏิในจังหวัดสงขลา ๕๒๒
๔๐๓ ภาพเรือนเครื่องสับภาคกลาง ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๕๒๔
๔๐๔ ภาพเรือนเครื่องสับอิทธิพลภาคกลาง ในจิตรกรรมแบบพื้นบ้านวัดโพธิ์ปฐมาวาส
จังหวัดสงขลา ๕๒๔
๔๐๕ ตัวอย่างส่วนหนึ่งของเรือนเครื่องสับที่กุฏิวัดท้ายยอ (ถ่ายเมื่อราว พ.ศ. ๒๔๓๗)
ไม่ปรากฏเหงาทรงหางปลาแบบเรือนไทยภาคกลาง ๕๒๕
๔๐๖ ภาพบ้านตึกแบบจีน ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๕๒๖
๔๐๗ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดวัง จังหวัดพัทลุง ๕๒๙
๔๐๘ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๕๒๙
๔๐๙ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดชลธาราสิงเห จังหวัดนราธิวาส ๕๓๐
๔๑๐ ฉากตอนพระพุทธเจ้ารับอาราธนาเสวยภัตตาหารในพระราชวังของพระเจ้าพิมพิสาร
ในภาพแสดงให้เห็นซุ้มประตูแบบจีน หอสังเกตการณ์แบบจีน
เสมากำแพงแบบเหลี่ยม ๕๓๔
๔๑๑ ภาพถ่ายเก่าประตูเมืองสงขลา สมัยรัชกาลที่ ๕ ..... ๕๓๕
๔๑๒ ภาพถ่ายเก่าปรากฏหอสังเกตการณ์ทรงจีนริมกำแพงเมืองสงขลา
(ถ่ายเมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๗) ๕๓๕
๔๑๓ ตัวอย่างภาพฤาษีดัดตน ในศาลาฤาษีดัดตนวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๕๓๘
๔๑๔ ตัวอย่างภาพฤาษีดัดตน ในสมุดภาพโคลงฤาษีดัดตน (ต้นฉบับวัดพระเชตุพนฯ) ๕๓๙
๔๑๕ ภาพสะท้อนวิถีชีวิตชาวบ้านสงขลาตักน้ำจากบ่อในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส
จังหวัดสงขลา ๕๔๑
๔๑๖ ตัวอย่างบ่อน้ำในบ้านของชาวเมืองสงขลา ๕๔๑
๔๑๗ ภาพการแสดงมโนรา ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๕๔๓
๔๑๘ เครื่องทรงมโนรา ราวรัชกาลที่ ๕ ..... ๕๔๔
๔๑๙ เครื่องทรงโขนละครในภาคกลาง ราวรัชกาลที่ ๔-๕ ..... ๕๔๔
๔๒๐ หน้ากากพรานเพื่อใช้แสดงมโนรา ในปัจจุบัน ๕๔๕

๔๒๑ ภาพถ่ายเก่าแสดงตัวอย่างโรงมโนราสมัยรัชกาลที่ ๕ ..... ๕๔๕
๔๒๒ กลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงมะโยงในจิตรกรรมภายในอุโบสถ วัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ๕๔๗
๔๒๓ รูปทรงของรือบับในปัจจุบัน ๕๔๗
๔๒๔ กลองแขกในปัจจุบัน ๕๔๗
๔๒๕ ภาพพิธีกรรมและเครื่องประกอบพิธีกรรม มะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น ในอุโบสถ วัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา ๕๕๐
๔๒๖ ตัวอย่างการประกอบพิธีมะหะร่ำ (การควั่นหัว) ที่กุฎีเจริญพาศน์ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพฯ ในปัจจุบัน ๕๕๑
๔๒๗ ภาพตัวอย่างการประกอบพิธีมะหะร่ำ (แห่แขกเจ้าเซ็น) ในปัจจุบัน ๕๕๑
๔๒๘ ศาลาหลวง ในแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ ๕๘๕
๔๒๙ ขอบเขตการเขียนแผนที่กัลปนาไปจนถึงหัวเขาแดง เกาะยอ รวมถึงเขาตังกวน ๕๘๕
๔๓๐ ตัวอักษรบนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ ๕๘๖
๔๓๑ ตัวอักษรสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ๕๘๖
๔๓๒ ตัวอย่างภาพเขียนอาคารที่มีมุขประเจิดในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ ๕๘๗
๔๓๓ ตัวอย่างอาคารหลังคาคลุมสมัยอยุธยาตอนปลายที่ทำมุขประเจิดที่ศาลาการเปรียญ วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี ๕๘๘
๔๓๔ ตัวอย่างภาพเขียนอาคารอย่างงานช่างหลวงในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา ๕๘๙
๔๓๕ ตัวอย่างความนิยมเขียนฐานสิงห์กับเจดีย์ที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิ เลขที่ ๖ ..... ๕๙๒

บทที่ ๑
บทนำ

๑. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

จังหวัดสงขลาเป็นจังหวัดหนึ่งที่สำคัญทางภาคใต้ของประเทศไทย ในฐานะที่เป็นศูนย์กลางหลาย ๆ ด้าน ได้แก่ ด้านเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม การศึกษา การปกครอง อีกทั้งยังเป็นจุดยุทธศาสตร์สำคัญในฐานะเมืองชายแดนซึ่งจำเป็นต้องมีความมั่นคงมากเป็นพิเศษ

ก่อนที่จะเกิดเป็นจังหวัดสงขลาปัจจุบัน ในอดีตพื้นที่ของจังหวัดสงขลาได้มีพัฒนาการทางด้านประวัติศาสตร์และการตั้งถิ่นฐานมาอย่างยาวนานตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์แล้ว สำหรับหลักฐานงานศิลปกรรมถือเป็นเครื่องมือบ่งชี้ได้อย่างเป็นรูปธรรมว่าเขตพื้นที่จังหวัดสงขลามีประชากรที่นับถือพุทธศาสนานิกายเถรวาทอย่างชัดเจนแล้ว อย่างน้อยตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ซึ่งตรงกับสมัยอยุธยาเป็นราชธานี โดยหลักฐานงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาที่แสดงออกถึงพุทธศิลป์แบบอยุธยากระจุกตัวอย่างหนาแน่นบริเวณพื้นที่คาบสมุทรสทิงพระ ซึ่งส่วนมากเป็นลักษณะของศิลปะอยุธยาที่ได้ผ่านการปรับเปลี่ยนรูปแบบโดยผ่านสกุลช่างนครศรีธรรมราช หัวเมืองเอกของกรุงศรีอยุธยาในขณะนั้น ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ปรากฏว่างานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาอิทธิพลศิลปะอยุธยาได้ลดบทบาทความสำคัญลงอย่างชัดเจน ดังจะเห็นได้ว่าช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาไม่ปรากฏหลักฐานการสร้างงานศิลปกรรมที่สืบทอดอิทธิพลศิลปะอยุธยาอย่างมีนัยสำคัญ

ในทางกลับกันงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนามีรูปแบบที่แสดงออกอย่างชัดเจนว่าเกี่ยวข้องกับการรับอิทธิพลจากราชธานีที่กรุงเทพฯ ที่เป็นเช่นนี้เนื่องจากเมืองสงขลาในสมัยรัตนโกสินทร์มีความสัมพันธ์อันดีต่อราชสำนักส่วนกลางอย่างแนบแน่น[๑] โดยเฉพาะในช่วงที่มีการสถาปนาเมืองสงขลาฝั่งบ่อยาง อันปรากฏว่ามีการสร้างและบูรณะงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาประเภทต่าง ๆ ในเขตเมืองอย่างกว้างขวาง โดยมากพบรูปแบบของงานศิลปกรรมมีรูปแบบที่มีความนิยมสร้างตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นต้นมา ซึ่งสอดคล้องกับพัฒนาการของเมืองสงขลาฝั่งบ่อยางที่เริ่มเป็นเมืองสำคัญแห่งหนึ่งในหัวเมืองใต้และถูกกำกับดูแลอย่างใกล้ชิดโดยราชธานี ดังมีตัวอย่างว่าครั้งหนึ่งในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ถึงกับเสด็จฯ มาถึง

---

[๑] **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง** (พระนคร: โสภณพิรรฒธนากร. พิมพ์แจกในงาน พระราชทานเพลิงศพพระพิทักษ์สาครเกษตร์ (หยวก ลีละบุตร) ๑๘ พฤษภาคม ๒๔๗๖), ๓๖-๓๗.

เมืองสงขลา ซึ่งถือเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ชาติไทยที่พระเจ้าแผ่นดินเสด็จฯ มาตรวจราชการถึงหัวเมืองปลายแดนด้วยพระองค์เอง[๒]

การศึกษาที่ผ่านมาเกี่ยวงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓ (สมัยอยุธยา) พบว่ามีน้อยมากและเป็นลักษณะการศึกษาอย่างจำกัดในแต่ละพื้นที่หรือแหล่งใดแหล่งหนึ่ง และมักให้ความสนใจกับงานศิลปกรรมประเภทใดประเภทหนึ่งที่สำคัญ ยังขาดการศึกษาตามระบบระเบียบวิธีวิจัยในแนวทางของประวัติศาสตร์ศิลปะอย่างจริงจังและรอบด้าน แม้ว่างานวิจัยบางส่วนจะเกิดขึ้นจากหน่วยงานของภาครัฐก็ตาม พบว่ามักจะเป็นการศึกษาในลักษณะของรายงานการสำรวจหรือรายงานการบูรณะ หรือหนังสือรวบรวมโบราณสถานที่ขึ้นทะเบียนซึ่งเป็นเพียงข้อมูลเบื้องต้น สำหรับตัวอย่างการศึกษาที่เป็นปัญหามากคือนักวิชาการส่วนมากลงความเห็นไปในทำนองเดียวกันว่ารูปแบบของเจดีย์สำคัญเกือบทุกองค์บนคาบสมุทรสทิงพระควรสร้างหรือมีอายุเก่าแก่ไปถึงสมัยศรีวิชัยหรือราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๗ ทว่าไม่ได้แสดงเหตุและผลโดยละเอียดว่าเหตุใดจึงเชื่อเช่นนั้น เข้าใจว่าในอดีตหลักฐานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องอาจยังไม่ถูกค้นพบมาก นักผู้ศึกษาในสมัยนั้นจึงทำได้เพียงสันนิษฐานจากหลักฐานและความรู้เบื้องต้นเป็นสำคัญ เป็นต้นว่าการตั้งข้อสันนิษฐานของ น.ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ) ได้เสนอบทความเรื่อง *“ศิลปะในอาณาจักรภาคใต้ของไทย”* กล่าวถึงสถูปที่วัดจะทิ้งพระว่า คล้ายกับสถูปสมัยคุปตะ ซึ่งพบที่สารนาถ ส่วนสถูปที่วัดพระโคะก็คล้ายกับสถูปชวาที่บุโรพุทธโธ อันเป็นสถูปที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะคุปตะผสมปาละ ดังนั้นจึงกำหนดให้เมืองสทิงพระเป็นเมืองโบราณรุ่นพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๓ และมีอิทธิพลศรีวิชัย โดยยกตัวอย่างจากซากสถูปวัดสีหยังและวัดเขาน้อยใกล้หัวเขาแดง และยกตัวอย่างลักษณะการก่ออิฐไม่มีระบบและสอด้วยดินผสมยางไม้ กำหนดว่าเป็นเทคนิคของศิลปะแบบศรีวิชัย[๓]

ส่วน อนุวิทย์ เจริญศุภกุล วิเคราะห์ว่าองค์เจดีย์ประธานวัดเจดีย์งามก่อด้วยอิฐปะการัง (หินปะการัง) สอดิน แต่ทางวัดฉาบปูนใหม่หมดทั้งองค์ เหลือไว้เป็นช่องให้ศึกษาส่วนหนึ่งงานอิฐที่วัดเจดีย์งามนี้อนุโลมเข้าเป็นกลุ่มช่างศรีวิชัยได้ แต่คงจะหลังจากการสร้างเจดีย์กลุ่มไชยามากประมาณพุทธศตวรรษที่ ๑๗-๑๘[๔]

---

[๒] **พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม)** (ม.ป.ท., ๒๕๖๑. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทางเพลิงศพ พระยาอภิรักษ์ราชอุทยาน (ทิตย์ ณ สงขลา), ๓๕.

[๓] ประยูร อุลุชาฎะ, “ศิลปะในอาณาจักรภาคใต้ของไทย,” **เมืองโบราณ** ๒, ๒ (มกราคม-มีนาคม ๒๕๑๙): ๕๐.

[๔] อนุวิทย์ เจริญศุภกุล, **แบบโครงสร้างและระเบียบการก่ออิฐสถาปัตยกรรมสกุลช่างเขมรและศรีวิชัย** (ม.ป.ท., ม.ป.ป.), สถาบันไทยคดีศึกษา สมาคมฯ มูลนิธิ เจมส์ ทอมป์สัน, ๑๖๓.

สำหรับการศึกษาที่ผ่านมาเกี่ยวกับศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลา ช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ (สมัยรัตนโกสินทร์) เริ่มปรากฏว่ามีทั้งจำนวนและวิธีการศึกษาที่เป็นระบบจริงจังมากขึ้น เชื่อว่าอาจเป็นเพราะในสมัยรัตนโกสินทร์หลักฐานงานศิลปกรรมประเภทต่าง ๆ ยังคงหลงเหลืออยู่มากและสมบูรณ์กว่าเมื่อเทียบกับงานศิลปกรรมในสมัยอยุธยา ตัวอย่างสำคัญได้แก่

ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์ ในวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้ทำการศึกษาในเรื่อง *"พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ. ๒๓๑๘-๒๔๔๔"*[๕] โดยข้อมูลจากการศึกษาเน้นไปที่ระบบโครงสร้างของสถาปัตยกรรมและการเขียนแบบเป็นหลัก ทว่ายังมิได้ให้ข้อมูลทางด้านงานศิลปกรรมอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องเช่น ลวดลายประดับสถาปัตยกรรม หรือการศึกษาจิตรกรรม ประติมากรรมที่อยู่ภายในอุโบสถวิหาร เป็นต้น

กณิกนันท์ อำไพ ศึกษาเรื่อง *"จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมวาส จังหวัดสงขลา: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในชุมชนสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์"* ซึ่งเป็นวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร[๖] อาจถือได้ว่าเป็นงานวิจัยที่ดำเนินการตามหลักทฤษฎีทางประวัติศาสตร์ศิลปะเพียงไม่กี่ฉบับในการศึกษาศิลปกรรมบริเวณพื้นที่เมืองสงขลา แต่อย่างไรก็ตามด้วยข้อจำกัดเรื่องหัวข้อการวิจัยทำให้ผู้ศึกษาทำการศึกษามุ่งไปยังงานจิตรกรรมภายในอุโบสถเป็นหลัก และเจาะจงเฉพาะพื้นที่การศึกษา

จากตัวอย่างการศึกษาที่ผ่านมาพอจะแสดงให้เห็นว่าเป็นลักษณะของการรวบรวมข้อมูล การตั้งข้อสังเกตเบื้องต้น หรือหากมีการศึกษาอย่างจริงจังก็เน้นศึกษาตัวงานศิลปกรรมแต่ละแห่งหรือแต่ละประเภทเป็นหลัก จึงทำให้การศึกษาที่ผ่านมายังไม่สามารถแสดงให้เห็นพัฒนาการองค์รวมของงานศิลปกรรมประเภทสำคัญเนื่องในพุทธศาสนาที่ถูกสร้างขึ้นระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลา อีกทั้งยังไม่สามารถตอบคำถามได้ว่ามูลเหตุแห่งการ

---

[๕] ธีรยุทธ์ สุวลักษณ์, "พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ. ๒๓๑๘–๒๔๔๔," (วิทยานิพนธ์หลักสูตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปะสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๔), ๑-๒๕๕.

[๖] กณิกนันท์ อำไพ, "จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในชุมชนสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์," (วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๔๘), ๑-๒๑๔.

สร้างงานศิลปกรรมแต่ละประเภทมีแนวคิดหรือนัยแฝงอื่นใดนอกเหนือจากการสร้างขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชาหรือไม่

ประเด็นสำคัญที่ยังเป็นที่คลุมเครือและยังไม่มีการแสดงกระบวนการเพื่อค้นหาคำตอบอย่างเป็นระบบระเบียบคือ การแยกแยะรูปแบบของงานศิลปกรรมระหว่างศิลปกรรมสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ที่สร้างแบบช่างท้องถิ่นในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาว่ามีความเหมือนหรือต่างกันอย่างไร ใช้เกณฑ์หรือเครื่องมือทางรูปแบบใดในการแยกแยะอย่างเป็นเหตุเป็นผล ทำให้ยังขาดมิติทางการศึกษาและการค้นหาเพื่อได้คำตอบในบริบทต่าง ๆ ขาดการเชื่อมโยงกับงานศิลปกรรมและตรวจสอบที่มาความสำคัญของศิลปกรรมประเภทต่าง ๆ

จากประเด็นปัญหาที่ได้กล่าวไปแล้วเบื้องต้นจึงเป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕ ให้เกิดความสมบูรณ์และรอบด้านมากขึ้น นอกจากผลที่ได้จะนำไปสู่การสร้างเครื่องมือเพื่อแสดงให้เห็นพัฒนาการทางรูปแบบของงานศิลปกรรมแล้ว ยังทำให้ทราบได้ถึงมูลเหตุสำคัญ ที่มา และปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดงานศิลปกรรมในพื้นที่จังหวัดสงขลา รวมถึงทำให้เห็นภาพความสัมพันธ์ด้านงานศิลปกรรมที่มีต่อราชธานีและพื้นที่โดยรอบได้ชัดเจนและเห็นภาพรวมได้ครอบคลุมยิ่งขึ้น โดยเฉพาะประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการเมืองการปกครองและความมั่นคงซึ่งแฝงอยู่ในคติการสร้างงานศิลปกรรมในจังหวัดสงขลาอย่างมีนัยสำคัญ

เหนือสิ่งอื่นใดสิ่งที่ได้จากการศึกษาเชื่อว่าเป็นประโยชน์โดยตรงต่อการพัฒนาความรู้ความเข้าใจและกระตุ้นการศึกษาเรียนรู้งานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลารวมถึงงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในพื้นที่ภาคใต้ของประเทศไทยในวงกว้างต่อไปในอนาคต

๒. ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา

๒.๑ เพื่อศึกษารูปแบบงานศิลปกรรมประเภทสำคัญเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕ เพื่อให้ทราบถึงพัฒนาการทางรูปแบบและตรวจสอบค้นหาปัจจัยแห่งการเปลี่ยนแปลงในแต่ละยุคสมัยก่อนที่จะเกิดเป็นรูปแบบที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลา

๒.๒ เพื่อศึกษาแนวคิดและการแสดงออกของงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาที่ปรากฏในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕

๒.๓ เพื่อสร้างเครื่องมือในการแยกแยะระหว่างศิลปกรรมสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ที่พบในจังหวัดสงขลาว่ามีความแตกต่างหรือเหมือนกันอย่างไร

๒.๔ เพื่อทำให้ทราบความสัมพันธ์ทางด้านรูปแบบศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลากับรูปแบบศิลปกรรมในราชธานีและพื้นที่โดยรอบจังหวัดสงขลาในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕

๓. สมมติฐานของการศึกษา

รูปแบบของงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕ น่าจะได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจสำคัญมาจากราชสำนักกรุงศรีอยุธยาและราชสำนักกรุงเทพฯ แต่ในสมัยอยุธยานั้นน่าจะเป็นการรับผ่านมาทางเมืองนครศรีธรรมราชซึ่งเป็นหัวเมืองหลักของกรุงศรีอยุธยาในภาคใต้ในเวลานั้น ส่วนในสมัยรัตนโกสินทร์นั้นสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นการรับเอาอิทธิพลทางศิลปะมาจากราชธานีที่กรุงเทพฯ เป็นหลัก เนื่องจากปรากฏหลักฐานหลายประการที่ทำให้ทราบได้ว่าเมืองสงขลามีความสัมพันธ์อันดีต่อราชธานี ขณะที่ความสัมพันธ์กับเมืองนครศรีธรรมราชกลับลดน้อยลงถึงขั้นที่เกิดเป็นคู่อริและแข่งขันกันเกือบทุกด้าน อย่างไรก็ตามในแง่ของความเกี่ยวข้องทางศิลปกรรมก็ยังพบว่ามีรูปแบบและความเชื่อบางประการยังคงแสดงให้เห็นถึงการตกค้างอยู่ในงานช่างสมัยรัตนโกสินทร์ นอกจากนี้ศิลปกรรมที่ได้มีการพัฒนาและเกิดขึ้นในจังหวัดสงขลายังอาจเกี่ยวข้องกับการสร้างงานศิลปกรรมในหัวเมืองโดยรอบอื่น ๆ เช่น ในพื้นที่จังหวัดนราธิวาส จังหวัดพัทลุง เป็นต้น

ในแง่ของคติการสร้างงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาประเภทต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในพื้นที่จังหวัดสงขลาสันนิษฐานเบื้องต้นว่าบางกรณีมีแนวโน้มที่จะเกี่ยวข้องกับเรื่องความมั่นคงของพื้นที่ อันสืบเนื่องมาจากพื้นที่ของจังหวัดสงขลาเป็นจุดยุทธศาสตร์ที่สำคัญในฐานะเมืองปลายแดนของราชอาณาจักรทั้งในสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงรัตนโกสินทร์

๔. ขอบเขตของการศึกษา

๔.๑ ศึกษางานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาที่มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕

๔.๒ ศึกษาเฉพาะงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลาบางประเภทที่สำคัญ ได้แก่ **เจดีย์ อาคารหลังคาคลุมประเภทอุโบสถ พระพุทธรูป และจิตรกรรมฝาผนัง** ซึ่งประเภทงานศิลปกรรมที่ได้คัดเลือกมานี้ มีทั้งจำนวนและความสำคัญมากพอที่จะสามารถทำการศึกษาพัฒนาการด้านรูปแบบได้เป็นอย่างดี ส่วนใหญ่มีหลักฐานปรากฏการกล่าวถึงในเอกสารโบราณ เช่น พงศาวดาร จดหมายเหตุ จารึก สมุดภาพแผนที่ หรือบางตัวอย่างบางประเภทแม้ไม่มี

ปรากฏในเอกสารโบราณแต่ก็มีสภาพที่สมบูรณ์สามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบงานศิลปกรรมอื่น ๆ ที่มีหลักฐานเอกสารกำกับ

๕. ขั้นตอนการศึกษา

๕.๑ เก็บข้อมูลภาคเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ของจังหวัดสงขลา ทั้งเอกสารชั้นต้นและชั้นรอง

๕.๒ ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับศิลปกรรมในจังหวัดสงขลาที่ศึกษาโดยนักวิชาการท่านต่าง ๆ ทั้งในอดีตและปัจจุบัน

๕.๓ เก็บข้อมูลภาคสนาม สำรวจ บันทึกภาพงานแหล่งศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลา

๕.๔ วิจัย

๕.๕. สรุปผล และเสนอผลการวิจัยออกมาเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

๖. วิธีการศึกษา

๖.๑ ทบทวนวรรณกรรมและการศึกษาที่ผ่านมาเกี่ยวกับงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลา ทั้งด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม และศิลปกรรมประเภทอื่น ๆ ที่เกี่ยวเนื่อง

๖.๒ ค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ ทั้งเอกสารทางวิชาการ แหล่งศิลปกรรม เพื่อทราบแนวคิดของนักวิชาการท่านต่าง ๆ ที่เคยเสนอประเด็นใหม่

๖.๓ จัดเรียงข้อมูลที่ได้ทั้งหมด จัดกลุ่มลำดับความสำคัญเพื่อให้ง่ายต่อการศึกษา

๖.๔ วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้ทราบถึงแนวคิด ที่มา และเหตุผลในด้านต่าง ๆ อันเป็นตัวแปรที่นำไปสู่การทราบถึงพัฒนาการทางรูปแบบของงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลา

๖.๕ สรุปผลและนำเสนอผลการศึกษา

๗. ข้อตกลงเบื้องต้น

“เกาะสทิงพระ” หมายถึง พื้นที่บริเวณคาบสมุทรสทิงพระของจังหวัดสงขลา ซึ่งแต่เดิมเคยมีสภาพทางภูมิศาสตร์เป็นเกาะมาก่อน (ดูรายละเอียดในบทที่ ๒) ปัจจุบันอยู่ในอาณาเขตของพื้นที่ ๔ อำเภอของจังหวัดสงขลา ได้แก่ อำเภอระโนด กระแสสินธุ์ สทิงพระ และสิงหนคร

๘. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๘.๑ ทราบถึงความแตกต่างของงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในพื้นที่จังหวัดสงขลาระหว่างงานศิลปกรรมที่สร้างในสมัยอยุธยาและสมัยรัตโกสินทร์ อย่างมีเหตุมีผลและเป็นระบบระเบียบซึ่งไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในอดีต

๘.๒ ทราบถึงความสำคัญของพื้นที่จังหวัดในด้านต่าง ๆ ผ่านการแสดงออกจากตัวงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาแต่ละประเภท

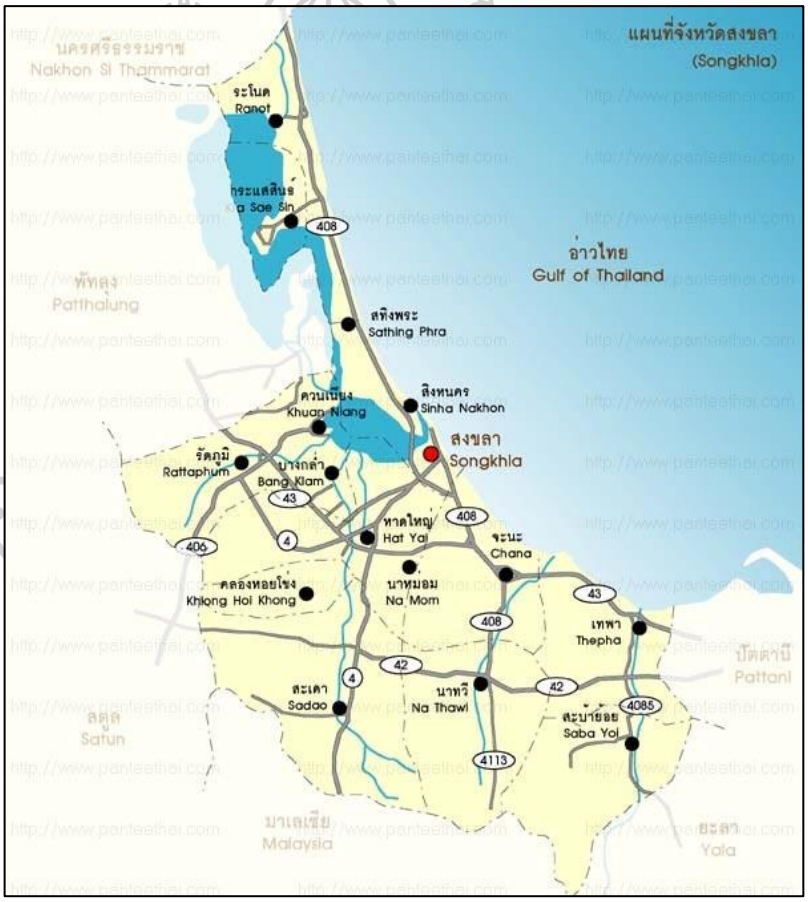
๘.๓ เป็นงานวิจัยนำร่องเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเกี่ยวกับงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาของจังหวัดต่าง ๆ ในภาคใต้ เพื่อให้เกิดการเพิ่มพูนความเจริญก้าวหน้าด้านประวัติศาสตร์ศิลปะในพื้นที่ภาคใต้ของไทยต่อไปในอนาคต

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ ๒
ข้อมูลเบื้องต้นและพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของจังหวัดสงขลา

๑. ที่ตั้ง ภูมิประเทศ

จังหวัดสงขลา ตั้งอยู่บนชายฝั่งทะเลด้านตะวันออกของคาบสมุทรภาคใต้ ที่ตั้งทางภูมิศาสตร์ตั้งอยู่ระหว่างละติจูดที่ ๖ องศา ๑๔ ลิปดาเหนือ ถึงละติจูดที่ ๗ องศา ๕๖ ลิปดาเหนือ และลองจิจูดที่ ๑๐๑ องศา ๓๐ ลิปดาตะวันออก ถึง ๑๐๖ องศา ๒๐ ลิปดาตะวันออก[๗] (ภาพที่ ๑)



ภาพที่ 1 แผนที่จังหวัดสงขลาในปัจจุบัน

ที่มา: แผนที่ไทยดอทคอม. **แผนที่จังหวัดสงขลา**. เข้าถึงเมื่อ ๒๒ พ.ค. ๒๕๖๓ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/fCgU

---

[๗] ศรีสมร ศรีเบญจพลางกูร, **ประวัติศาสตร์เมืองสงขลา** (โรงพิมพ์ภาพพิมพ์, ๒๕๔๔), ๕.

ทิศเหนือ	ติดต่อกับจังหวัดนครศรีธรรมราชและจังหวัดพัทลุง
ทิศใต้	ติอต่อกับจังหวัดปัตตานีจังหวัดยะลาและรัฐเปอร์ลิสของประเทศมาเลเซีย
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับทะเลอ่าวไทย
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับจังหวัดพัทลุงและจังหวัดสตูล

ลักษณะภูมิประเทศโดยทั่วไปประกอบด้วยเทือกเขาทางด้านทิศตะวันตกและทางใต้ที่เคยอุดมสมบูรณ์ไปด้วยป่าไม้และของป่า เทือกเขาทั้งสองทิศลาดเอียงมาทางทะเลอ่าวไทยและทะเลสาบสงขลา จากลักษณะภูมิประเทศดังกล่าวมาแล้วส่งผลต่อระบบการไหลของลำน้ำในจังหวัดสงขลาให้ไหลไปตามความลาดเอียงของพื้นที่คือจากทิศตะวันตกมาลงสู่ทะเลทางตะวันออกจากทิศใต้มาสู่ทิศเหนือ ลักษณะภูมิประเทศดังกล่าวที่มีทั้งภูเขาซึ่งเป็นแหลงของป่าชั้นดี อีกทั้งยังมีที่ราบลุ่มน้ำท่วมถึงที่สำคัญมีพื้นที่ติดทะเลอ่าวไทยเป็นระยะทางยาว ส่งผลสำคัญที่ทำให้พื้นที่จังหวัดสงขลามีภูมิประเทศที่เหมาะสมเป็นเมืองท่าค้าขายในเขตอำเภอเมือง เป็นแหลงปลูกข้าวสำหรับเลี้ยงประชากรทั้งหมดในอำเภอระโนด อำเภอสทิงพระ อำเภอหาดใหญ่ อำเภอรัตภูมิ อำเภอเมือง และอำเภอจะนะ เป็นแหลงปลูกพืชไร่ ผลไม้ ไม้ยืนต้นในเขตอำเภอสะบ้าย้อย อำเภอสะเดา อำเภอเทพาและอำเภอนาทวี จึงทำให้คนในพื้นที่สงขลาในอดีตอยู่ในสภาพเลี้ยงตัวเองได้ เพราะมีข้าวปลาอาหารเพียงพอไม่ต้องพึ่งหัวเมืองอื่น ถ้าหากไม่เกิดภาวะดินฟ้าอากาศวิปริต ฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาล[๘]

นอกจากนี้ตัวเมืองสงขลาที่หัวเขาแดง เมืองสงขลาฝั่งแหลมสน และเมืองสงขลาฝั่งบ่อยาง ทั้งสามเมืองล้วนตั้งอยู่บนพื้นที่ที่มีสภาพทางภูมิศาสตร์ที่เรียกว่า “ปากอ่าวทะเลสาบ” ซึ่งเป็นปากทางเข้า-ออกของทะเลสาบสงขลา ลักษณะเช่นนี้เกิดจากการที่บริเวณปลายสุดของแนวสันทราย ๒ แนว ทอดตัวยาวซ้อนเหลื่อมขนานกันตามแนวเหนือ-ใต้ในทิศทางสวนกัน กล่าวคือแนวสันทราย ระโนด-สทิงพระเชื่อมต่อกับแนวสันทรายนครศรีธรรมราชในบริเวณพื้นที่ตอนล่างของอำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช ตั้งแต่อำเภอระโนดผ่านสทิงพระจังหวัดสงขลาลงมาจนถึงหัวเขาแดง พื้นที่นี้ชาวพื้นเมืองเรียกว่า “แผ่นดินบก”[๙] แนวสันทรายนี้ทอดตัวอยู่ในลักษณะเฉียงจาก

---

[๘] สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔)** (ม.ป.ท., ๒๕๒๓. จัดพิมพ์โดยโครงการบริการวิชาการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา), ๓-๕.

[๙] ศรีศักร วัลลิโภดม, “ชุมชนแรกสมัยประวัติศาสตร์บริเวณคาบสมุทรสทิงพระและบริเวณใกล้เคียง,” ใน **ประวัติศาสตร์และโบราณคดีคาบสมุทรสทิงพระ** (สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๒๘), ๒๙.

ทิศตะวันตกเฉียงเหนือมาสู่ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ มีระดับความสูงกว่าระดับน้ำทะเลปานกลางประมาณ ๓-๕ เมตร บริเวณตอนใต้ของแนวสันทรายเป็นเนินเขาหลายลูกเชื่อมต่อกัน เช่น เขาแดง เขากาหรำ เขาเมืองหรือเขาบ่อทรัพย์ เขาเขียว เป็นต้น บริเวณนี้เป็นที่ตั้งของเมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดง และเมืองสงขลาฝั่งแหลมสนที่เชิงเขาเมืองหรือเขาบ่อทรัพย์ ส่วนแนวสันทรายอีกแนวหนึ่งเป็นส่วนที่เชื่อมต่อจากผืนแผ่นดินตามแนวชายฝั่ง จะนะ-เทพา บริเวณปลายสุดของแนวสันทรายทอดยาวไปทางทิศเหนือเป็นแหลมสนอ่อน แนวสันทรายนี้เป็นที่ตั้งของเมืองสงขลาฝั่งบ่อยางซึ่งเป็นเมืองที่เจริญเติบโตอย่างมากในสมัยรัตนโกสินทร์เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

สภาพภูมิศาสตร์ที่ตั้งของเมืองใกล้กับ “ปากอ่าวทะเลสาบ” มีเวิ้งทะเลอยู่ด้านในประกอบกับมีภูเขาอยู่ทางด้านทิศตะวันตกของทะเลสาบส่งผลให้บริเวณนี้มีความเหมาะสมอย่างยิ่งกับการพัฒนาเป็นเมืองท่าเทียบเรือ เนื่องจากมีทะเลที่ปราศจากคลื่นลมอยู่ภายใน อีกทั้งยังมีแนวภูเขาซึ่งทำหน้าที่กำบังหลบลมพายุในช่วงฤดูมรสุมได้เป็นอย่างดี สภาพความเหมาะสมในเชิงภูมิศาสตร์ของเมืองสงขลาดังกล่าวนี้ปรากฏเป็นหลักฐานอยู่ในรายงานของบาทหลวงเดอ ชัว ซี ทูตฝรั่งเศสที่เดินทางเข้ามาในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเมื่อ พ.ศ. ๒๒๒๙ ความว่า

“...เมืองสงขลา (หัวเขาแดง) นี้...เป็นทำเลที่เหมาะดีมาก และภูมิประเทศก็เป็นที่กำบังข้าศึกอยู่ในตัวแล้ว ถ้าจะทำท่าเรืออย่างดีที่เมืองนี้ก็ทำได้ง่ายโดยไม่ต้องลงทุนเท่าไรนัก เพราะเรือขนาดกลางก็เข้าออกได้อย่างสบาย และเมื่อเข้าไปจอดแล้วก็อยู่ในที่กำบังคลื่นลมทุกฤดู เว้นแต่ฤดูที่ลมพัดมาจากทิศตะวันออกเฉียงเหนือจะจอดเรือในที่นี้ไม่ได้ แต่ก็ไม่ประหลาดอะไรเพราะเมื่อถึงฤดูลมพัดมาจากทิศนี้แล้วเรือต่าง ๆ ก็จะถอยไปจอดที่เมืองนครศรีธรรมราชก็เป็นท่าเรือที่ดีพ้นอันตรายทุกอย่างด้วย...”[๑๐]

สภาพทางภูมิศาสตร์ที่ตั้งเมืองสงขลายังเหมาะสมกับการค้าทางบกด้วย ซึ่งเชื่อมโยงเส้นทางการค้าระหว่างฝั่งอันดามันทางด้านตะวันตกกับฝั่งอ่าวไทยด้านตะวันออก คือ เส้นทางเมืองสงขลา-ไทรบุรี โดยผ่านทางคลองอู่ตะเภา ซึ่งมีต้นน้ำอยู่ในแนวเทือกเขาสันกาลาคีรี และไหลลงสู่ทะเลสาบสงขลาที่อำเภอหาดใหญ่ ในปัจจุบัน เส้นทางนี้เป็นเส้นทางการค้าโบราณ ปรากฏชุมชนหลายแห่งตามแนวลำคลองอู่ตะเภา[๑๑]

---

[๑๐] **ประชุมพงศาวดาร เล่ม ๒๕ ภาคที่ ๔** (กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, ๒๕๑๑), ๓๐๒.

[๑๑] มานิต วัลลิโภดม, **กัมโพชนคร-อโยธยา ตามพรลิงค์** (ม.ป.ท., ๒๕๒๘. พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนายเกียรติ เวสสะโกศล ณ วัดตรีทศเทพ กุมภาพันธ์ ๒๕๒๘), ๑๑๙.

นอกจากนี้ตำแหน่งที่ตั้งของเมืองสงขลายังเหมาะสมและสะดวกต่อการเดินทางติดต่อค้าขายในบริเวณใกล้เคียง ร่วมถึงเชื่อมโยงเมืองท่าการค้าต่าง ๆ ในบริเวณเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้อีกด้วย ดังปรากฏในบันทึกหลายฉบับของบรรดาพ่อค้าชาวตะวันตกทั้งอังกฤษและฝรั่งเศสที่เดินทางเข้ามาติดต่อค้าขาย โดยได้กล่าวถึงความเหมาะสมของที่ตั้งเมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดงว่าเป็นจุดที่สามารถใช้รวบรวมสินค้าจากบริเวณใกล้เคียงเพื่อจัดส่งไปยังสถานีการค้าใหญ่อีกที่หนึ่ง ดังความว่า

"...เราเห็นว่าจะไม่เป็นการผิดหวังมากหากคิดจะสร้างคลังสินค้าขนาดใหญ่ขึ้นที่ซิงกอรา (สงขลา) ซึ่งอยู่ทางเหนือของปัตตานีเป็นระยะทางประมาณ ๒๓ ลีก...ข้าพเข้าคิดว่าเราอาจใช้สงขลาเป็นที่สำหรับตระเวนหาสินค้าจากบริเวณใกล้เคียงเพื่อจัดส่งให้ห้างของเราที่กรุงสยาม โคชินไชน่า บอร์เนียว และห้างของเราบางส่วนที่ญี่ปุ่นได้เป็นอย่างดี..."[๑๒]

อีกทั้งในบันทึกจดหมายเหตุของ เดอ ชัว ซี ก็ยังยืนยันถึงความเหมาะสมของที่ตั้งเมืองสงขลา ดังความว่า

"...บรรดาเรือต่าง ๆ ที่ผ่านช่องแคบมะละกาก็ต้องผ่านเมืองสงขลาทุกลำ เพราะฉะนั้นถ้าได้มีเรือไว้สัก ๒ หรือ ๓ ลำ ก็จะได้ทำการค้าติดต่อกับเมืองจีน เมืองญี่ปุ่น เมืองมะนิลา และเมืองบอนีโอ ได้อย่างสะดวก..."[๑๓] หรือ *"...ถ้าจะว่าไปแล้วจะหาที่ใดสำหรับการค้าขายกับเมืองจีน เมืองญี่ปุ่น เมืองตังเกี๋ย และเมืองไทรที่จะเหมาะยิ่งกว่าเมืองสงขลาเป็นไปไม่ได้..."*[๑๔]

จากข้อมูลทางภูมิศาสตร์ที่กล่าวมาเบื้องต้นจะเห็นได้ว่ามีความสำคัญเกี่ยวข้องและสนับสนุนให้**เมืองสงขลามีความเหมาะสมเอื้อต่อการเป็นเมืองท่าการค้าได้ไม่ยาก และยังเป็นจุดที่สามารถเชื่อมโยงทั้งการค้าภายในระดับท้องถิ่นและระดับนานาชาติ** ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกใจที่การเคลื่อนย้ายที่ตั้งของเมืองสงขลาทั้ง ๓ แห่ง คือ เมืองสงขลาที่หัวเขาแดง เมืองสงขลาที่แหลมสน และเมืองสงขลาที่บ่อยางจึงอยู่ไม่ไกลกันมากนัก

---

[๑๒] กรมศิลปากร, ไพโรจน์ เกษแม่นกิจ [แปล], **บันทึกสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศไทยกับนานาประเทศในศตวรรษที่ ๑๗, เล่ม ๑** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๑๒), ๑๗๖-๑๗๗.

[๑๓] **ประชุมพงศาวดาร, เล่ม ๒๕ ภาคที่ ๔** (ม.ป.ท., ม.ป.ป), ๓๐๒.

[๑๔] เรื่องเดียวกัน, ๓๐๙.

๒. ฐานะและขนาด

เกี่ยวกับฐานะและอาณาเขตของเมืองสงขลาในอดีตก่อนสมัยกรุงธนบุรี เมืองสงขลามีฐานะค่อนข้างจะไม่ชัดเจน นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าเมืองสงขลาเคยเป็นรัฐอิสระอยู่ระยะสั้น ๆ ปกครองโดยชาวมุสลิม จากนั้นจึงตกมาอยู่ภายใต้อำนาจของกรุงศรีอยุธยาซึ่งสงขลามีฐานะเป็นเมืองพระยามหานคร โดยอยุธยามอบอำนาจกำกับให้อยู่ภายใต้การปกครองของเมืองพัทลุงอีกทอดหนึ่ง ต่อมากลับมาเป็นรัฐอิสระอยู่ระยะหนึ่ง และเป็นเมืองขึ้นเมืองนครศรีธรรมราชตามลำดับ ในระยะดังกล่าวนี้เราทราบแต่เพียงฐานะของเมืองสงขลา แต่ไม่อาจกำหนดเขตแดนหรือขนาดของเมืองสงขลาได้อย่างชัดเจน เนื่องจากไม่มีหลักฐานที่เพียงพอ[๑๕]

นักวิชาการเริ่มพบหลักฐานเกี่ยวกับฐานะและขนาดของเมืองสงขลาได้ชัดเจนมากขึ้นในสมัยกรุงธนบุรีเป็นต้นมา โดยเมื่อครั้งที่เมืองสงขลาฝั่งแหลมสนและฝั่งบ่อยางยังคงมีฐานะเป็นเมืองตรี ราวสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ ๑-๓) มีอาณาเขตเพียงอำเภอเมืองสงขลา อำเภอหาดใหญ่ และอำเภอสทิงพระเท่านั้น[๑๖] ต่อมาเมื่อเมืองสงขลาได้รับการยกฐานะให้เป็นเมืองโท โดยเฉพาะพบหลักฐานว่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดเกล้า ฯ ให้ยกท้องที่หลายแห่งจากเมืองพัทลุงและเมืองนครศรีธรรมราชไปขึ้นกับเมืองสงขลา เช่น แบ่งเขตอำเภอระโนดจากเมืองนครศรีธรรมราชมาขึ้นกับเมืองสงขลาในปี พ.ศ. ๒๓๑๘ ยกที่พะโคะและตำบลพังลาจากเมืองพัทลุงมาขึ้นเมืองสงขลาในปี พ.ศ. ๒๓๙๗ และยกที่กำแพงเพชรแขวงเมืองพัทลุงมาขึ้นกับสงขลาอีกแห่งหนึ่ง ขนาดเมืองของสงขลาจึงกว้างขวางกว่าเดิม กล่าวได้ว่าเริ่มมีชื่อแขวงหรืออำเภอเป็นครั้งแรกในรัชกาลนี้[๑๗]

ครั้นถึงปี พ.ศ. ๒๔๐๔ เจ้าพระยาสงขลา (บุญสังข์) ต้องการสร้างพลับพลารับเสด็จพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวอยู่ที่บ้านแหลมทราย ได้เกณฑ์ผู้ปกครองแขวงหรืออำเภอ ๑๐ อำเภอ ได้แก่ อำเภอวังชิง พะตง การำ รัตภูมิ พะวง สทิงพระ พะโคะ ระโนด หลวงเมืองและหลวงนา ต่อมาใน พ.ศ. ๒๔๓๔ ตรงกับรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเมือสงขลาได้ขยายกว้างขวางกว่าเดิมเป็น ๑๔ แขวงหรือ ๑๔ อำเภอ ได้แก่ อำเภอที่เมือง ที่นา ที่วัง ที่คลัง ที่พะวง จะทิ้งพระ พะโคะ ระโนด วังชิง กำแพงเพชร รัตภูมิ พะตง การำ และพะเกิด[๑๘]

---

[๑๕] สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔)**, ๑๒๕.

[๑๖] เรื่องเดียวกัน, ๑๒๕.

[๑๗] **ประชุมพงศาวดาร**, **เล่ม ๓** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๐๗), ๗๔ ; **ประชุมพงศาวดาร**, **เล่ม ๑๒** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๐๗), ๕๕-๕๖.

[๑๘] กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, ร.ศ. ๑๐๕-๑๑๐: รัชกาลที่ ๕ ม. ๒.๑๒ก/๒.

ในปัจจุบันจังหวัดสงขลาแบ่งออกเป็น ๑๖ อำเภอ ได้แก่ อำเภอเมืองสงขลา หาดใหญ่ สะเดา รัตภูมิ ระโนด สทิงพระ จะนะ นาทวี เทพา สะบ้าย้อย ควนเนียง สิงหนคร กระแสสินธุ์ นาหม่อม บางกล่ำ คลองหอยโข่ง[๑๙]

จะเห็นได้ว่าตั้งแต่สมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา เริ่มมีความชัดเจนเรื่องอาณาเขตพื้นที่ของเมืองสงขลามากขึ้น ที่สำคัญเมื่อเทียบกับขนาดพื้นที่ของจังหวัดสงขลาในปัจจุบันพบว่ามีความแตกต่างกันไม่มากนัก

๓. ประชากร

จากการเสด็จตรวจราชการหัวเมืองปักษ์ใต้ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้าภาณุรังสีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ทรงบันทึกข้อความในหนังสือเรื่องชีวิวัฒน์ฯ เมื่อปีวอก พ.ศ. ๒๔๒๗ ได้กล่าวถึงตำบล บ้านและจำนวนผู้คนในเมืองสงขลาว่า

"...ที่อ่าวเมืองสงขลา หมู่บ้านแหลมทราย มีโรงเรือนประมาณ ๗๐ หลัง มีจำนวนคน ๓๐๐ คน ลำน้ำฝั่งตะวันออกตั้งแต่หมู่บ้านแหลมทราย บ้านราษฎรเรียงรายกันไปจนถึงกำแพงเมืองด้านเหนือประมาณ ๑๐ หลัง คนประมาณ ๔๐ คน ตำบลหมู่บ้านนอกกำแพงเมืองด้านตะวันตก ตั้งแต่ศาลาท่าน้ำเจ้าเมืองสงขลาไปตามระยะบ้านนั้นประมาณ ๑๐ เส้น ประมาณ ๖๐๐ หลัง เป็นคนประมาณ ๓,๐๐๐ คน บ้านในกำแพงเมืองประมาณ ๔๐๐ หลัง คนประมาณ ๑,๕๐๐ คน ลำน้ำฝั่งตะวันตก ใต้บ้านเจ้าเมืองตลอดไปจนช่องเขาเขียว ในหมู่บ้านนั้นประมาณ ๕๐๐ หลัง ราษฎรเป็นแขก อยู่ตำบลเกาะยอ ประมาณ ๑๐๐ หลัง คนประมาณ ๔๐๐ คน นอกนั้นเป็นตำบลบ้านที่อยู่ตามพื้นที่ เขตแขวงตลอดไปทั้งสิ้น รวมตึกบ้านโรงเรือนในเขตเมืองสงขลาทั้งสิ้น เป็นประมาณ ๑๐,๐๐๐ หลัง ***มีคนประมาณ ๕๐,๐๐๐ คนเศษ ถ้าคิดแบ่งคนเป็นชาติ จะเป็นคนไทยสัก ๔๐,๐๐๐ คน เป็นคนแขกสัก ๑๐,๐๐๐ คน เป็นคนจีน สัก ๒,๐๐๐ คน****..."*[๒๐]

---

[๑๙] คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๕๒, **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดสงขลา** (กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๔๕), ๑๙-๒๐.

[๒๐] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าภาณุรังสีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช, **ชีวิวัฒน์เที่ยวที่ต่าง ๆ ภาค ๗**, พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปณกิจศพ คุณแจ่ม ยงใจยุทธ ณ สุสานหลวงวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ ๑๘ พฤศจิกายน พุทธศักราช ๒๕๑๑, ๕๔.

จากตัวเลขดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงสัดส่วนระหว่างชาวไทยพุทธ ไทยมุสลิมและชาวจีน ในเมืองสงขลาว่ามีอยู่ในอัตรา ๒๐: ๕: ๑ และถ้าคิดเป็นร้อยละ จะมีชาวไทยพุทธประมาณร้อยละ ๗๗ ไทยมุสลิมร้อยละ ๑๙ และชาวจีนประมาณร้อยละ ๔

การที่เมืองสงขลามีจำนวนประชากรที่เป็นชาวไทยพุทธและชาวไทยเชื้อสายจีนซึ่งเป็นกลุ่มที่นับถือศาสนาพุทธทั้งนิกายเถรวาทและมหายาน จึงเป็นสาเหตุที่ส่งผลโดยตรงอย่างเป็นรูปธรรมต่อการสร้างวัดในพุทธศาสนาจำนวนมากในเมืองสงขลา

๔. พัฒนาการการก่อตั้งเมืองสงขลา

การศึกษาถึงพัฒนาการของการก่อตั้งเมืองสงขลาสามารถแบ่งออกเป็น ๒ ช่วงเวลา ได้แก่ ช่วงของชุมชนโบราณก่อนการสร้างเมืองสงขลา และช่วงของการปรากฏและสร้างเมืองสงขลาจนถึงการตั้งเป็นจังหวัดสงขลา

๔.๑ ช่วงของชุมชนโบราณก่อนการสร้างเมืองสงขลา

ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาพบว่ามีชุมชนโบราณสมัยก่อนประวัติศาสตร์แล้วอย่างน้อย ๓ แหล่ง ได้แก่ ๑.) แหล่งบ้านสวนตูล ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมืองสงขลา ๒.) แหล่งเขารักเกียรติ ตำบลกำแพงเพชร อำเภอรัตภูมิ ๓.) เขาลูกช้าง ตำบลทุ่งหม้อ อำเภอสะเดา[๒๑]

กลุ่มชุมชนโบราณแรกเริ่มประวัติศาสตร์ในจังหวัดสงขลาพบว่ากลุ่มแรก ๆ กระจุกตัวอยู่บนคาบสมุทรสทิงพระ เริ่มก่อร่างสร้างตัวขึ้นเป็นชุมชนเมืองบนที่ราบ ประกอบไปด้วยชุมชนสำคัญได้แก่ ชุมชนโบราณริมคลองปะโอ ชุมชนโบราณสทิงพระ ชุมชนโบราณสีหยัง และชุมชนโบราณบริเวณเขาคูหา จากการขุดค้นทางโบราณคดีทำให้ทราบว่าชุมชนที่กล่าวมานี้มีอายุอยู่ในราวช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๙ [๒๒] โดยในระยะแรกผู้คนนับถือศาสนาฮินดูที่รับมาจากอินเดียดังพบหลักฐานว่ามีการขุดค้นพบศิลปวัตถุและศาสนสถานอยู่จำนวนมาก เช่น ศิวลึงค์ เทวรูป ถ้ำเขาคูหาภายในเป็นศาสนสถานในศาสนาฮินดู เป็นต้น จากนั้นจึงเริ่มมีการเข้ามาของศาสนาพุทธนิกายมหายานซึ่งมาพร้อมกับการแผ่อำนาจของอาณาจักรศรีวิชัย ซึ่งพบทั้งประติมากรรมรูปพระโพธิสัตว์และศาสนสถานบนเขาน้อย ในบรรดาเหล่าชุมชนโบราณทั้งหมดที่กล่าวมาสันนิษฐานว่าเมืองสทิงพระ

---

[๒๑] พิสิฐ เจริญวงศ์ และคณะ, “ก่อนประวัติศาสตร์ภาคใต้ ข้อมูลและวิธีการศึกษา,” ใน **ประวัติศาสตร์และโบราณคดีคาบสมุทรสทิงพระ** (สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา, ๒๕๒๘), ๒๕-๒๖.

[๒๒] ศรีสมร ศรีเบญจพลางกูร, **ประวัติศาสตร์เมืองสงขลา**, ๒๔-๒๙.

เป็นศูนย์กลางการปกครองดินแดนรอบทะเลสาบสงขลาและมีลักษณะเป็นเมืองท่าค้าขายกับต่างประเทศ[๒๓]

ครั้นถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๘ อาณาจักรศรีวิชัยเสื่อมอำนาจลงเพราะถูกพวกโจฬะรุกราน หลังจากนั้นช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ศาสนาพุทธนิกายเถรวาทจึงเริ่มเข้ามามีบทบาทอย่างชัดเจน เกิดชุมชนแห่งใหม่ที่สำคัญที่นักวิชาการบางท่านเรียกว่า “เมืองพัทลุงที่พะโคะ” (ตั้งอยู่บริเวณวัดพะโคะ อำเภอสทิงพระในปัจจุบัน) ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นศูนย์กลางสำคัญของชุมชนที่นับถือศาสนาพุทธลัทธิลังกาวงศ์ ในสมัยนี้ทางกรุงศรีอยุธยาได้ส่งขุนนางและพระสงฆ์ออกมาปกครองเมือง โดยมีวัดพะโคะเป็นศูนย์กลางอำนาจทั้งทางการปกครองและทางด้านศาสนาในคาบสมุทรสทิงพระ ต่อมาราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๒ พื้นที่เมืองและชุมชนต่าง ๆ บนคาบสมุทรสทิงพระถูกโจรสลัดคุกคามอยู่บ่อย ๆ ทำให้เมืองพัทลุงที่พะโคะค่อย ๆ เสื่อม หลังจากนั้นจึงเกิดชุมชนขนาดใหญ่ขึ้น ๒ แห่งบริเวณรอบทะเลสาบสงขลา คือบริเวณเขาแดงปากทะเลสาบสงขลา ต่อมาคือเมืองสงขลาริมเขาแดง และอีกแห่งหนึ่งที่บางแก้ว อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง กลายเป็นเมืองพัทลุงที่บางแก้วอยู่บริเวณฝั่งตะวันตกของทะเลสาบสงขลา[๒๔]

การที่พื้นที่บริเวณคาบสมุทรสทิงพระจังหวัดสงขลา ในอดีตเคยเป็นพื้นที่การปกครองของเมืองพัทลุงสมัยอยุธยา อันมีศูนย์กลางอยู่ที่พะโคะซึ่งตั้งอยู่บริเวณกลางคาบสมุทรสทิงพระ จึงทำให้พื้นที่ภายใต้การปกครองของเมืองพัทลุงที่พะโคะช่วงสมัยอยุธยาปรากฏหลักฐานงานศิลปกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับศิลปะอยุธยาเป็นจำนวนมาก ซึ่งประเภทที่หลงเหลือให้เห็นในปัจจุบันได้มากที่สุดคือ “เจดีย์” ในประเด็นดังกล่าวสอดคล้องกับภาพปรากฏการเขียนเจดีย์และอาคารหลังคาคลุมประเภทอุโบสถวิหารอยู่บนภาพแผนที่กัลปนาบนเกาะสทิงพระสมัยอยุธยาที่กระจุกตัวอยู่เป็นจำนวนมากบริเวณส่วนกลางและส่วนบนของคาบสมุทรสทิงพระ อีกทั้งในภาพแผนที่นั้นยังเขียนกำกับไว้ด้วยว่าพื้นที่ส่วนนี้เป็นพื้นที่ภายใต้การปกครองของเมืองพัทลุง (ดูรายละเอียดภาพแผนที่ในภาคผนวก)

๔.๒ ช่วงของการปรากฏและสร้างเมืองสงขลาจนถึงการตั้งเป็นจังหวัดสงขลา

ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๙ เริ่มปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนเกี่ยวกับเมืองสงขลาซึ่งตั้งอยู่ในบริเวณเกือบปลายคาบสมุทรสทิงพระบริเวณเขาแดงเขาค่ายม่วง เรียกเมืองสงขลาแห่งนี้ว่า “เมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดง” จากนั้นมีการย้ายเมืองมาอยู่บริเวณปลายสุดของคาบสมุทรสทิง พระในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๓ เรียกเมือสงขลาแห่งนี้ว่า “เมืองสงขลาฝั่งแหลมสน” ในที่สุดในสมัย

---

[๒๓] ศรีศักร วัลลิโภดม, “จากท่าชนะถึงสงขลา” **เมืองโบราณ** ๒,๒ (มกราคม ๒๕๑๙), ๒๐.

[๒๔] ศรีสมร ศรีเบญจพลางกูร, **ประวัติศาสตร์เมืองสงขลา**, ๓.

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ จึงได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้ย้ายเมืองสงขลาอีกครั้ง คราวนี้ย้ายมาอยู่ฝั่งตรงข้ามกับคาบสมุทรสทิงพระเรียกเมืองสงขลาแห่งนี้ว่า “เมืองสงขลาฝั่งบ่อยาง” ซึ่งเป็นการย้ายศูนย์กลางเป็นครั้งสุดท้ายและมีพัฒนาการในด้านต่าง ๆ มาจนถึงปัจจุบัน สำหรับรายละเอียดของพัฒนาการการก่อตั้งและสิ้นสุดเมืองสงขลาทั้ง ๓ แห่งจะได้อธิบายรายละเอียดดังต่อไปนี้ (ภาพที่ ๒)

ภาพที่ ๒ แผนที่แสดงให้เห็นภูมิประเทศและเมืองโบราณของสงขลาทั้ง ๓ เมือง
ที่มา: ปรับปรุงจาก Google maps. **จังหวัดสงขลา**. เข้าถึงเมื่อ ๑ สิงหาคม ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก https://www.google.co.th/maps

๔.๒.๑ เมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดง

ชัยวุฒิ พิยะกุล ได้สรุปผลการศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์เมืองสงขลาได้ผลว่าเดิมที่เข้าใจกันว่าเมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดงเป็นที่ตั้งของเมืองพัทลุงนั้นต้องพิจารณาใหม่เนื่องจากปัจจุบันพบหลักฐานจดหมายเหตุของชาวฝรั่งเศสในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแสดงให้เห็นว่า

เมืองเก่าที่หัวเขาแดงคือเมืองสงขลาไม่ใช่เมืองพัทลุง ซึ่งเมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดงตั้งอยู่ในท้องที่ตำบลหัวเขา อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา ปัจจุบันยังคงมีซากกำแพงเมือง คูเมือง และมีป้อมหลายป้อมเรียงรายเป็นระยะตามแนวยาวจากทิศเหนือ-ใต้[๒๕]

เมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดงตั้งขึ้นเมื่อใดยังไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่นอน สันนิษฐานว่าตั้งขึ้นเป็นเมืองในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น เนื่องจากปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับชื่อเมืองสงขลาครั้งแรกในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ (พระเจ้าอู่ทอง) ทรงสถาปนาพระนครศรีอยุธยาและทรงขึ้นครองราชเป็นปฐมบรมกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาเมื่อ พ.ศ. ๑๘๙๓ นั้น ทรงโปรดเกล้าให้มีประกาศพระบรมราชโองการกล่าวถึงฐานะของเมืองสงขลาว่าเป็นเมืองประเทศราชเมืองหนึ่งในบรรดาเมืองประเทศราชทั้งหมด ๑๖ เมืองได้แก่ เมืองมะละกา เมืองชวา เมืองเมาะตะมะ เมืองเมาะลำเลิง เมืองตะนาวศรี เมืองนครศรีธรรมราช เมืองพิชัย เมืองทวาย **เมืองสงขลา** เมืองจันทบุรี เมืองพิษณุโลก เมืองสุโขทัย เมืองสวรรคโลก เมืองพิจิตร เมืองกำแพงเพชร และเมืองนครสวรรค์[๒๖]

ต่อมาราวปี พ.ศ. ๒๑๕๑ เมืองสงขลาเริ่มปรากฏชื่อเด่นชัดมากยิ่งขึ้นดังพบได้จากหลักฐานบันทึกของพ่อค้าชาวดัทช์และอังกฤษกล่าวคือ ในปี พ.ศ. ๒๑๕๑ นายคอเนลิส แทรนซ์ พ่อค้าชาวดัทช์ ซึ่งเป็นชาวตะวันตกคนแรกที่ได้เดินทางมาพักที่เมืองนี้นานถึง ๔ วัน ขณะนั้นเมืองสงขลายังคงเป็นชุมชนขนาดเล็กบริเวณชายฝั่งใกล้ปากอ่าว โดยอยู่ภายใต้การปกครองของเจ้าเมืองพัทลุง ซึ่งเป็นบุตรของเจ้าเมืองนครศรีธรรมราช[๒๗]

ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๒ เกาะชวาตกอยู่ใต้การปกครองของชาวดัทช์ ส่งผลให้พ่อค้าชาวพื้นเมืองไม่สามารถทำการค้าได้ตามปกติ เพราะถูกกีดกันจากพวกดัทช์ จึงจำเป็นต้องแสวงหาแหล่งการค้าแห่งใหม่ ในช่วงเวลานี้เองที่นักวิชาการเชื่อว่า “ดาโต๊ะ โมกอล” พร้อมด้วยครอบครัวและบริวารจึงได้ลงเรือสำเภาหนีมาขึ้นฝั่งที่เมืองสงขลาบริเวณหัวเขาแดง ดาโต๊ะ โมกอลผู้นี้เป็นชาวอาหรับเชื้อสายเปอร์เซีย นับถือศาสนาอิสลาม พ.ศ. ๒๑๕๖ จึงได้สถาปนาเมืองสงขลาที่หัวเขาแดงขึ้นอย่างเป็นทางการ[๒๘] ในระยะแรกระหว่างปี พ.ศ. ๒๑๖๒-๒๑๘๕ เจ้าเมืองสงขลาซึ่งเป็นมุสลิมยังยอมรับอำนาจของกรุงศรีอยุธยา ต่อมาระยะหลังช่วง พ.ศ. ๒๑๘๕-๒๒๒๓ เจ้าเมืองสงขลาในนาม

---

[๒๕] ชัยวุฒิ พิยะกุล, **ความรู้เรื่องโบราณวิทยาเมืองพัทลุง** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๒๗), ๒๐๘.

[๒๖] **พระราชพงศาวดาร ฉบับพระราชหัตถเลขา** (พระนคร: ศิวพร, ๒๕๑๑), ๖๗.

[๒๗] กรมศิลปากร, นันทา สุตกุล [แปล], **เอกสารของฮอลันดาสมัยกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. ๒๑๕๑-๒๑๖๓ และ พ.ศ. ๒๑๖๗-๒๑๘๕**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๑๓), ๒๗, ๔๗.

[๒๘] สุภัทร สุคนธาภิรมย์ ณ พัทลุง, “สายตระกูลสุลต่านสุลัยมาน,”ใน **ประวัติศาสตร์ตระกูลสุลัยมาน** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, ๒๕๓๑), ๓๐.

ว่า “สุลต่านสุลัยมาน” ตั้งตนเป็นกบฏต่อกรุงศรีอยุธยา แต่ในที่สุดเมื่อ พ.ศ. ๒๒๒๓ เมืองสงขลาริมหัวเขาแดงก็ถูกสมเด็จพระนารายณ์มหาราชปราบปรามอย่างราบคาบ ปล่อยให้เมืองสงขลาทรุดโทรมจนกลายเป็นเมืองร้างและลดฐานะเป็นเมืองขึ้นเมืองพัทลุง[๒๙] หลังจากที่เมืองสงขลาที่หัวเขาแดงถูกทำลายไม่นานก็ได้เกิดการตั้งชุมชนขึ้นมาใหม่ที่บ้านแหลมสนซึ่งตั้งอยู่ปลายสุดของคาบสมุทรสทิงพระ ตรงข้ามกับที่ตั้งเมืองสงขลาในปัจจุบัน เรียกว่า เมืองสงขลาฝั่งแหลมสน[๓๐]

จากข้อมูลที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นแสดงให้เห็นว่าเมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดงซึ่งได้รับการสถาปนาโดยผู้ปกครองชาวมุสลิม จึงเป็นเหตุผลสำคัญที่สามารถตอบคำถามได้เป็นอย่างดีว่าเหตุใดพื้นที่บริเวณหัวเขาแดงและรัศมีโดยรอบประมาณ ๑๐ กิโลเมตร จึงไม่พบหลักฐานงานศิลปกรรมที่เชื่อว่าเป็นรูปแบบงานศิลปกรรมสมัยอยุธยา ซึ่งต่างออกไปจากพื้นที่ตอนกลางและตอนต้นของคาบสมุทรสทิงพระซึ่งในช่วงเวลาเดียวกันอยู่ภายใต้การปกครองของเมืองพัทลุงที่จะพบหลักฐานงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาสมัยอยุธยาเป็นจำนวนมากอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งก็สอดคล้องกับการเขียนแสดงออกในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระที่เขียนในสมัยอยุธยาตอนปลายปรากฏว่าภาพเมืองและโบราณสถานเนื่องในพุทธศาสนาเถรวาทกระจุกตัวอย่างหนาแน่นบริเวณส่วนกลางและส่วนเหนือคาบสมุทรสทิงพระ

๔.๒.๒ เมืองสงขลาฝั่งแหลมสน

หลังจากที่เมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดงถูกปราบปรามจากกองทัพกรุงศรีอยุธยาและทำลายเมืองอย่างราบคาบในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชในปี พ.ศ. ๒๒๒๓ ทำให้กลายเป็นเมืองร้างส่งผลให้หลังจากนั้นมีการย้ายมาตั้งเมืองใหม่ในบริเวณที่ปลายสุดของคาบสมุทรสทิงพระ เรียกเมืองสงขลายุคนี้ว่า “เมืองสงขลาฝั่งแหลมสน” ในสมัยนี้เมืองสงขลาถูกลดบทบาทและฐานะเป็นเพียงเมืองขึ้นของเมืองพัทลุงและเมืองนครศรีธรรมราชตามลำดับ จนกระทั่งกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่า ในปี พ.ศ. ๒๓๑๐ เจ้าเมืองนครศรีธรรมราชจึงถือโอกาสตั้งตนเป็นอิสระและได้แต่งตั้งเจ้าเมืองสงขลา (วิเถียน) มาปกครองเมืองสงขลา[๓๑]

พ.ศ. ๒๓๑๒ สมเด็จพระเจ้าตากสินได้ยกทัพมาปราบปรามกลุ่มชุมนุมเจ้าเมืองนครศรีธรรมราช (หนู) ได้สำเร็จ และแต่งตั้ง โยม ซึ่งเป็นชาวเมืองสงขลาให้เป็นพระสงขลาปกครองเมืองสงขลา แต่ต่อมาปี พ.ศ. ๒๓๑๘ สมเด็จพระเจ้าตากสินทรงมีพระราชดำริว่า พระสงขลา (โยม)

---

[๒๙] สถาบันทักษิณคดีศึกษา, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙**, **เล่ม ๗** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๙), ๓๕๘๗.

[๓๐] ศรีสมร ศรีเบญจพลางกูร, **ประวัติศาสตร์เมืองสงขลา**, ๘๗-๘๘.

[๓๑] ศรีสมร ศรีเบญจพลางกูร, **ประวัติศาสตร์เมืองสงขลา**, ๘๘.

ผู้นี้เป็นคนหย่อนความสามารถ จึงทรงตั้งจีนเหยียง แซ่เฮา ชาวจีนอพยพเชื้อสายฮกเกี้ยน ซึ่งได้รับพระราชทานให้เป็นนายอากรรังนกเกาะสี่เกาะห้า เมื่อครั้งพระองค์ลงมาปราบปรามกลุ่มชุมนุมเจ้าเมืองนครศรีธรรมราชและเป็นผู้ที่ราษฎรทั่วไปให้ความเคารพนับถือให้เป็นเจ้าเมืองแทน นับเป็นต้นตระกูล ณ สงขลาและเป็นจุดเริ่มต้นของการเข้าสู่ระบบการเมืองการปกครองของผู้นำชาวจีนตระกูล ณ สงขลา ในเวลาต่อมา[๓๒]

การตัดสินพระทัยเลือกกลุ่มชาวจีนอพยพให้ขึ้นมีอำนาจในเมืองสงขลาแทนคนไทยนั้น ทรงพิจารณาเห็นว่ากลุ่มผู้นำชาวจีนเท่านั้นที่จะเป็นกลุ่มบุคคลทำการพัฒนาเมืองสงขลา เนื่องจากชาวจีนมีประสบการณ์ทางด้านการค้าและการประมง อีกทั้งยังเป็นกลุ่มที่สามารถปรับตัวเข้ากันได้เป็นอย่างดีกับชาวพื้นเมืองในสงขลาทั้งสองกลุ่มคือ คนไทย และคนมุสลิม ตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีเป็นต้นมาสภาพทางสังคมของเมืองสงขลาจึงเป็นสังคมที่มีลักษณะพหุสังคมซึ่งประกอบไปด้วย กลุ่มชาวจีนอพยพ ชาวไทยพุทธ และไทยมุสลิม กลุ่มบุคคลทั้งสามกลุ่มสามารถอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุขภายใต้การปกครองของผู้ปกครองที่มีเชื้อสายจีนอพยพ ซึ่งอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของราชสำนักกรุงเทพฯ อีกต่อหนึ่ง[๓๓]

นับแต่เจ้าเมืองสงขลา (เหยี่ยง แซ่เฮา) ได้ปกครองเมืองสงขลาก็ได้เริ่มวางพื้นฐานความเจริญด้านต่าง ๆ มากมายที่เมืองสงขลาฝั่งแหลมสนจากเมืองขนาดเล็กเริ่มขยายใหญ่ขึ้นเรื่อย ๆ จากเป็นเมืองตรีเมืองบริวารของเมืองนครศรีธรรมราช กลายเป็นเมืองโทที่มีผู้สำเร็จราชการเมืองขึ้นตรงต่อกรุงเทพฯ และมีเมืองบริวารเป็นหัวเมืองมลายูถึง ๗ เมือง ได้แก่ ปัตตานี ยะลา สายบุรี หนองจิก ระแงะ รามัน และยะหริ่ง[๓๔] ในที่สุดเมื่อมีการขยายตัวของเมืองและประชากรมากขึ้นทำให้พื้นที่ของเมืองสงขลาฝั่งแหลมสนที่ตั้งอยู่ปลายคาบสมุทรสทิงพระมีข้อจำกัดหลายได้แก่ ตำแหน่งของเมืองที่ด้านหน้าติดทะเลสาบด้านหลังกระชั้นชิดติดภูเขาสูง อีกทั้งขาดแหล่งน้ำอุปโภคบริโภค จึงเป็นสาเหตุสำคัญให้มีการย้ายเมืองมาสร้างเมืองใหม่อีกครั้งในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้นก็คือ “เมืองสงขลาฝั่งบ่อยาง” ซึ่งอยู่ฝั่งตรงข้าม ในปี พ.ศ. ๒๓๘๕[๓๕]

---

[๓๒] ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์ “พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ. ๒๓๑๘-๒๔๔๔,” ๒๗.

[๓๓] สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔)**, ๑๘๖.

[๓๔] ดูรายละเอียดใน สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔)**.

[๓๕] ศรุตม์ เพชรสกุลวงศ์ และนารถนเรศ อาคาสุวรรณ, “การศึกษาสถาปัตยกรรมในเขตเมืองเก่าสงสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เพื่อสะท้อนความเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตชุมชน,”

ในด้านของงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาที่ปรากฏการสร้างขึ้นในช่วงที่ศูนย์กลางเมืองสงขลาอยู่ที่ฝั่งแหลมสนแม้จะมีจำนวนไม่มากนักเนื่องจากอยู่ในช่วงรอยต่อของการพัฒนาเมือง อย่างไรก็ตามก็พบว่ามีการสร้างศาสนสถานให้เป็นสิ่งสำคัญของเมืองอยู่บ้าง ได้แก่ เจดีย์สองพี่น้องบนเขาค่ายม่วง อุโบสถและเจดีย์จีน (ถะ) ของวัดสุวรรณคีรี ซึ่งถือเป็นวัดสำคัญที่ใช้ประกอบพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาประจำเมืองสงขลาฝั่งแหลมสนแห่งนี้

๔.๒.๓ เมืองสงขลาฝั่งบ่อยาง

การสถาปนาเมืองสงขลาฝั่งบ่อยางเริ่มต้นอย่างเป็นทางการเมื่อมีการประกอบพิธีวางเสาหลักเมืองเมื่อวันที่ ๑๐ มีนาคม ๒๓๘๕ โดยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานเทียนชัยและไม้ชัยพฤกษ์ให้แก่ พระยาวิเชียรคีรี (เถี้ยนเส้ง) และสมเด็จพระอุดมปิฎกเป็นประธานฝ่ายสงฆ์พร้อมด้วยพระราชครูอัษฎาจารย์พราหมณ์เป็นประธานฝ่ายพราหมณ์ร่วมกันประกอบพิธีวางเสาหลักเมืองสงขลา ดังปรากฏหลักฐานในพงศาวดารเมืองสงขลาความว่า

"...ครั้นปีขาล จัตวาศก ศักราช ๑๒๐๔ (พ.ศ. ๒๓๘๕) *โปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้จัดการฝังหลักชัยเมืองสงขลา พระราชทานไม้ชัยพฤกษ์หลักชัยต้นหนึ่ง กับเทียนชัย ๑ เล่ม พร้อมด้วยเครื่องไทยทานต่าง ๆ และโปรดเกล้าให้สมเด็จพระอุดมปิฎกเป็นประธานสงฆ์ฐานานุกรมเปรียญ ๘ รูป ออกมาเป็นประธาน กับพระราชครูอัษฎาจารย์พราหมณ์ ๘ นาย ออกมาเป็นประธานในการฝังหลักชัย พระยาสงขลา (เถี้ยนเส้ง) ได้กะเกณฑ์กรมการและไพร่จัดการทำเป็นโรงพิธีใหญ่ขึ้นในกลางเมือง คือที่หน้าศาลเจ้าหลักเมืองเดี๋ยวนี้ และตั้งโรงพิธี ๔ ทิศ คือ ที่ป้อมเสร็จแล้ว ครั้นเดือนสี่ขึ้น ๗ ค่ำ ปีขาลจัตวาศก พระยาสงขลา (เถี้ยนเส้ง) ให้จัดการตั้งกระบวนแห่หลักไม้ชัยพฤกษ์กับเทียนชัยเป็นการใหญ่ คือจัดกระบวนแห่ทั้งพวกจีนและพวกไทยเป็นที่ครึกครื้นเอิกเกริกมาก ตั้งกระบวนแห่ไม้ชัยพฤกษ์กับเทียนชัยไปเข้าโรงพิธี แล้วพระสงฆ์ราชาคณะฐานานุกรมเจริญพระปริตร พระครูพราหมณ์ก็สวดตามไสยเวท ครั้น ณ วันเดือนสี่ขึ้นสิบค่ำเวลาเช้าโมงหนึ่งกับสิบนาที* (วันที่ ๑๐ มีนาคม พ.ศ. ๒๓๘๕) *ได้อุดมฤกษ์ พระยาสงขลา เถี้ยนเส้ง) กับพระครูอัษฎาจารย์พราหมณ์เชิญหลักไม้ชัยพฤกษ์ลงฝังไว้ที่กลางเมืองสงขลามีปรากฏอยู่จนทุกวันนี้..."*[๓๖]

(รายงานการวิจัยได้รับเงินอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน (ว.ช.) มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา พ.ศ. ๒๕๕๔), ๒๖-๒๗.

[๓๖] **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง**, ๓๖-๓๗.

สำหรับสาเหตุสำคัญที่ทำให้ต้องย้ายเมืองสงขลาจากฝั่งแหลมสนข้ามมาตั้งเมืองใหม่ที่ฝั่งบ่อยาง สงบ ส่งเมือง[๓๗] ได้ทำการวิเคราะห์และได้ผลที่น่าสนใจดังนี้

ประการแรก เกี่ยวกับที่ตั้งและขนาดของเมืองเก่า (ฝั่งแหลมสน) เมืองสงขลาเก่าตั้งอยู่บนที่ราบแคบ ๆ ระหว่างเชิงเขากับปากน้ำ ซึ่งมีลักษณะเป็นแหลมยื่นล้ำลงไปในทะเลสาบมีพื้นที่จำกัด ไม่เหมาะที่จะขยายออกไปเป็นเมืองขนาดใหญ่ มีภูมิประเทศเหมาะสำหรับป้องกันการโจมตีจากพวกโจรสลัด แต่ไม่เหมาะที่จะพัฒนาเป็นเมืองท่าขนาดใหญ่

ประการที่สอง เมืองสงขลาฝั่งแหลมสนเป็นเมืองที่ขาดแคลนน้ำจืดบริโภค เนื่องจากบริเวณพื้นที่ส่วนใหญ่ของตัวเมืองมีน้ำกร่อย ยกเว้นบริเวณเชิงเขาเท่านั้นที่มีน้ำจืด แต่ก็มีน้อยไม่เพียงพอสำหรับคนจำนวนมากบริโภค ผลจากความขาดแคลนน้ำดื่มทำให้ชาวเมืองร่วมแรงกันขุดบ่อขนาดใหญ่และเจาะบ่อลงไปในหินบริเวณเชิงเขาหลายสิบลูก

ประการที่สาม เมืองสงขลาใหญ่ (ที่บ่อยาง) ตั้งอยู่แนวสันทรายพื้นที่ราบเรียบและกว้างขวางกว่าเมืองเก่ามาก มีท่าเรือน้ำลึกตามธรรมชาติหลายแห่งไม่ต้องลงทุนก่อสร้างมาก

ประการที่สี่ เมืองสงขลาใหม่มีลักษณะพื้นที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกว่าเมืองเดิมที่แหลมสน ราษฎร์สามารถสร้างบ้านเรือนอาศัยได้เป็นกลุ่มก้อนเดียวกัน สามารถร่วมมือร่วมใจกันต่อสู้ศัตรูได้ดีขึ้น

หลังจากที่ได้มีการสถาปนาเมืองสงขลาฝั่งบ่อยางอย่างมั่นคงแล้ว เมืองนี้ก็มีพัฒนาการที่ดีขึ้นและเจริญรุ่งเรืองอย่างต่อเนื่อง กลายเป็นเมืองขนาดใหญ่ มีฐานะเป็นเมืองท่าทางการค้าที่สำคัญของคาบสมุทรมลายู ส่งผลให้เศรษฐกิจของเมืองเติบโตอย่างก้าวกระโดด มีผู้คนอพยพเข้ามาตั้งหลักปักฐานทวีจำนวนมากขึ้นโดยเฉพาะชาวจีนจากแผ่นดินใหญ่ที่อพยพหนีภายสงครามและความแร้นแค้นจากแผ่นดินจีนเป็นกลุ่มที่มีสัดส่วนการอพยพเข้ามาเป็นจำนวนมากที่สุด **ด้วยเหตุนี้จึงสังเกตได้ว่าอาคารบ้านเรือนรวมถึงงานศิลปกรรมหลายประเภทมีลักษณะของศิลปะจีนอย่างเข้มข้นหรือมิเช่นนั้นก็มีการนำเอารูปแบบศิลปะจีนเข้ามาผสมผสานกับงานศิลปกรรมไทยอย่างเป็นรูปธรรม**

๕ ปีให้หลังจากที่ย้ายเมืองสงขลามาฝั่งบ่อยาง พ.ศ. ๒๓๐๙ พระวิเชียรคีรี (เถี้ยนเส้ง) เจ้าเมืองสงขลาลำดับที่ ๔ ก็ถึงแก่อสัญกรรม พระสุนทรานุรักษ์ (บุญสังข์) (ต่อมาได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น พระยาวิเชียรคีรี) ได้ขึ้นเป็นเจ้าเมืองสงขลาคนต่อมา เจ้าเมืองสงขลาคนใหม่นี้เป็นผู้ที่ได้เคยถวายตัวเป็นมหาดเล็กในเมืองหลวงระหว่าง พ.ศ. ๒๓๒๗-๒๓๖๐ จึงมีความสนิทสนมใกล้ชิดกับราชสำนักอยู่มาก และเป็นผู้รับเอาอิทธิพลด้านต่าง ๆ มาจากส่วนกลางมากกว่า

---

[๓๗] สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔)**, ๑๗๐-๑๗๑.

สมัยก่อนหน้า ความสัมพันธ์ดังกล่าวถือเป็นข้อดีที่ช่วยให้เมืองสงขลาสามารถดำเนินนโยบายทั้งด้านการปกครอง เศรษฐกิจ การค้า สังคมและวัฒนธรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพเป็นที่ยิ่ง อีกทั้งในสมัยนี้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ได้เสด็จประพาสต้นมาจนถึงหัวเมืองชายทะเลตะวันตกเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ที่พระมหากษัตริย์เสด็จเยือนหัวเมืองสงขลาซึ่งเป็นเมืองปลายแดนพระราชอาณาจักรฝ่ายใต้[๓๘] **การเสด็จฯเยือนครั้งนี้ยิ่งเป็นการตอกย้ำอย่างชัดเจนว่าราชสำนักส่วนกลางให้ความสำคัญกับเมืองสงขลาในฐานะเป็นเมืองตัวแทนการกระจายอำนาจจากส่วนกลางมายังหัวเมืองสงขลา**

ด้วยเหตุที่พระสุนทรนุรักษ์ (บุญสังข์) เป็นผู้ที่มีผลงานโดดเด่นมากทั้งด้านการเมืองการปกครอง ทำให้เมืองสงขลาเจริญรุ่งเรืองขึ้นเรื่อย ๆ ประกอบกับพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) ได้ทำหน้าที่ในการดูแลหัวเมืองมลายูด้วยความเรียบร้อยตลอดมา เพราะไม่ปรากฏคำร้องอุทธรณ์จากพลเมืองหรือเจ้าเมืองในหัวเมืองเหล่านั้น นอกจากนั้นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังทรงพอพระทัยในการปฏิบัติราชการอย่างซื่อสัตย์สุจริตของพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) จึงโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งพระยาวิเชียรคีรี เป็นเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) มีฐานะเป็นผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาต่างพระเนตรพระกรรณ

ผลกระทบในครานี้ไม่เพียงส่งผลดีต่อความมั่นคงและสถานภาพของเมืองสงขลาในด้านต่าง ๆ แล้ว ในส่วนของงานศิลปกรรมที่สร้างขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวก็พบว่ามีความเฟื่องฟูเป็นอย่างมาก ดังจะเห็นได้ว่าปรากฏการสถาปนาวัดวาอารามหลายแห่งหรือบางแห่งก็มีการบูรณะสร้างเสริมเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ ตัวอย่างสำคัญได้แก่ การสถาปนาพระเจดีย์หลวงบนยอดเขาตังกวนตามพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กับอีกที่คือการสร้างอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสที่มีรูปแบบสถาปัตยกรรมอย่างไทยประเพณีถอดแบบมาจากงานช่างหลวงในภาคกลาง อีกทั้งภายในยังปรากฏการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังอย่างวิจิตรพิสดารตามอย่างงานช่างหลวงดุจเดียวกับงานช่างในกรุงเทพด้วยเช่นกัน

เมืองสงขลาที่ได้รับการวางรากฐานเป็นอย่างดีตลอดสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ยังคงเจริญในด้านต่าง ๆ ต่อเนื่องมาจนถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และดูเหมือนว่าทางราชธานีจะให้ความสำคัญกับเมืองนี้มากขึ้นเป็นลำดับ ดังปรากฏประจักษ์พยานจากการที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จมายังเมืองสงขลามากถึง ๑๐ ครั้งด้วยกัน[๓๙]

ในที่สุดช่วงกลางรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีการปฏิรูปการปกครองเกิดขึ้น ทรงมีพระราชประสงค์ให้จัดตั้งมณฑลเทศาภิบาลขึ้น และได้ส่งพระวิจิตรวรสาสน์

---

[๓๘] **พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม)**, ๓๕.

[๓๙] ศรีสมร ศรีเบญจพลางกูร, **ประวัติศาสตร์เมืองสงขลา**, ๔.

(ปั้น สุขุม) ลงมาเป็นข้าหลวงพิเศษตรวจราชการเมืองสงขลา ในปี พ.ศ. ๒๔๓๘ ปีต่อมาก็ได้จัดตั้งมณฑลนครศรีธรรมราชและตั้งที่ว่าการมณฑลอยู่ที่เมืองสงขลา จากเหตุการณ์ดังกล่าวทำให้เจ้าเมืองสงขลาในตระกูล ณ สงขลา ซึ่งในขณะนั้นมีพระยาวิเชียรคีรี (ชม) เป็นเจ้าเมือง ถูกลดบทบาทความสำคัญทางการเมืองลงมาก ในที่สุดก็มีการปลดพระยาวิเชียรคีรี (ชม) ออกจากตำแหน่งในปี พ.ศ. ๒๔๔๔ จากนั้นส่วนกลางก็ได้ส่งพระยาศรีธรรมศกราช (เจริญ จารุจินดา) ออกมาเป็นผู้ว่าราชการเมืองสงขลาแทน จึงถือเป็นการสิ้นสุดการสืบทอดอำนาจในการปกครองเมืองสงขลาที่อยู่ภายใต้ตระกูล ณ สงขลายาวนานถึง ๑๒๖ ปี (พ.ศ. ๒๓๑๘-๒๔๔๔)[๔๐]

สำหรับด้านงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาที่ปรากฏในเมืองสงขลาทั้งที่ศูนย์กลางเมืองและพื้นที่อำเภอรอบนอกในรัชกาลที่ ๕ ยังคงพบว่ามีการสร้างเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่องทั้งที่เป็นงานของช่างสังกัดเจ้าเมืองและช่างพื้นบ้าน ตัวอย่างงานช่างที่เป็นของสังกัดเจ้าเมืองที่สำคัญได้แก่ การสร้างพลับพลาที่ประทับตำหนักแดงบนเขาตังกวน เพื่อใช้เป็นสถานที่พักพระอิริยาบถก่อนเสด็จขึ้นนมัสการพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนซึ่งอยู่ในระยะใกล้กัน หรืออีกตัวอย่างหนึ่งได้แก่ การสร้างศาลาฤษีดัดตน เพื่อใช้เป็นแหล่งเรียนรู้ศิลปวิทยาการทางการแพทย์ภายในวัดมัชฌิมาวาส ซึ่งเป็นคติที่สืบทอดมาจากวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพฯ อีกทั้งยังมีการสร้างอุโบสถสำคัญได้แก่ อุโบสถของวัดแจ้ง เป็นต้น ส่วนงานช่างที่เป็นงานช่างฝีมือชาวบ้านท้องถิ่นก็มีอยู่จำนวนมากเช่นกัน ที่สำคัญได้แก่ พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล อุโบสถวัดคูเต่า เป็นต้น

ต่อมาในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ ทางราชสำนักได้ส่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ ให้ทรงดำรงตำแหน่งสมุหเทศาภิบาลและอุปราชภาคใต้ประทับ ณ เมืองสงขลา เป็นเวลา ๑๕ ปี จนสิ้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้นถึงปี พ.ศ. ๒๔๗๕ ได้มีการยุบมณฑลและภาคเปลี่ยนเป็นจังหวัด ให้ทุกจังหวัดมีฐานะเท่าเทียมกัน อย่างไรก็ตามจังหวัดสงขลาก็ยังคงเป็นจังหวัดที่มีความสำคัญทั้งในด้านเศรษฐกิจสังคม การเมืองและการปกครองมาจนถึงปัจจุบัน[๔๑]

เกี่ยวกับงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ ๖ จนถึงช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองยังคงพบว่ามีส่วนที่สร้างตามรูปแบบที่พัฒนามาเป็นแบบแผนของงานช่างสงขลา แต่ทว่าเทคนิคการก่อสร้างนั้นเริ่มมีความเป็นสมัยใหม่มากขึ้นสังเกตได้จากการใช้เทคนิคที่เรียกว่าการก่อสร้างแบบคอนกรีตเสริมเหล็ก ซึ่งเป็นเทคนิคอย่างตะวันตกสมัยใหม่แล้ว

---

[๔๐] ชาลี ศิลปรัศมี, “การปกครองมณฑลนครศรีธรรมราชภายใต้สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพร กรมขุนลพบุรีราเมศวร์ (พ.ศ. ๒๔๕๓-๒๔๖๘),” (ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร ปีการศึกษา ๒๕๒๙), ๑๖-๑๙.

[๔๑] ศรีสมร ศรีเบญจพลางกูร, **ประวัติศาสตร์เมืองสงขลา**, ๔.

๕. ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ระหว่างราชธานีกับเมืองสงขลา

การศึกษาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างราชธานีกับเมืองสงขลาในครั้งนี้สามารถแบ่งออกได้เป็นสองช่วงเวลาสำคัญด้วยกัน กล่าวคือ ช่วงสมัยอยุธยา และช่วงสมัยธนบุรีต่อเนื่องมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่มีหลักฐานว่าเมืองสงขลามีความสัมพันธ์กับราชธานีส่วนกลางในหลาย ๆ ด้าน โดยเฉพาะด้านการเมืองการปกครองและด้านเศรษฐกิจการค้า

๕.๑ ความสัมพันธ์ในสมัยอยุธยา

ความสัมพันธ์ระหว่างราชธานีกับเมืองสงขลาเริ่มขึ้นแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยาตอนต้น ดังได้กล่าวไปแล้วว่าพบข้อความในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาระบุไว้อย่างชัดเจนว่าเมื่อคราวที่สมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ (พระเจ้าอู่ทอง) ทรงสถาปนาพระนครศรีอยุธยาและทรงขึ้นครองราชย์เป็นปฐมบรมกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาเมื่อปี พ.ศ. ๑๘๙๓ นั้น มีพระบรมราชโองการประกาศให้เมืองสงขลามีฐานะเป็น “เมืองประเทศราช” ซึ่งขณะนั้นศูนย์กลางของเมืองสงขลาตั้งอยู่ที่หัวเขาแดง และมีผู้ปกครองเป็นมุสลิม ซึ่งในระยะแรกทางราชธานีใช้วิธีการปกครองผ่านหัวเมืองในพระราชอาณาจักรให้มีอำนาจควบคุมดูแล โดยแรกเริ่มให้เมืองสงขลาขึ้นกับเมืองพัทลุงที่สทิงพระต่อมาราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๒ เมืองสงขลาตกอยู่ภายการปกครองของเมืองนครศรีธรรมราชซึ่งเป็นหัวเมืองเอกเมืองเดียวของอยุธยาในภาคใต้

ต่อมาในช่วง พ.ศ. ๒๑๘๕-๒๒๒๓ ความสัมพันธ์ระหว่างเมืองสงขลากับกรุงศรีอยุธยาไม่ราบรื่น ซึ่งเป็นช่วงที่สุลต่านสุลัยมานตั้งตนเป็นกบฏประกาศเอกราชไม่ขึ้นต่อกรุงศรีอยุธยาและสถาปนาตนเองเป็น “พระเจ้าสงขลาที่ ๑” ตรงกับรัชกาลของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง สาเหตุที่เมืองสงขลาก่อกบฏคราวนี้เนื่องจากเห็นตัวอย่างและดำเนินรอยตามเมืองปัตตานีที่ไม่ยอมรับการเสด็จขึ้นครองราชของสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง โดยอ้างว่าไม่ใช่เชื้อสายโดยตรงของสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม ประกอบกับดัทช์ได้เข้ามามีอิทธิพลในแหลมมลายูและได้ยึดครองมะละกาไว้ได้ในปี พ.ศ. ๒๑๘๔ เป็นเหตุให้รัฐบริวารทางใต้ของกรุงศรีอยุธยาจึงเริ่มเอาใจออกห่างจากกรุงศรีอยุธยา เพราะต้องการติดต่อค้าขายกับดัทช์โดยเสรี ทางด้านกรุงศรีอยุธยาก็ดำเนินนโยบายทางการฑูตโดยการขอความช่วยเหลือจากดัทช์ ซึ่งกรุงศรีอยุธยาตั้งใจจะให้ดัทช์มาตั้งมั่นที่เมืองสงขลาเพื่อควบคุมเมืองสงขลาไว้ในอำนาจกรุงศรีอยุธยาแต่ถูกปฏิเสธ ดังนั้นกรุงศรีอยุธยาจึงต้องปล่อยให้เมืองสงขลาเป็นอิสระมาจนถึงปี พ.ศ. ๒๑๙๗ สมเด็จพระเจ้าปราสาททองต้องการจัดการเมืองสงขลาให้เด็ดขาด โดยส่งทั้งทัพบกและทัพเรือมาปราบปรามเมืองสงขลา แต่ไม่สามารถปราบได้เนื่องจากเมืองสงขลาได้ปรับปรุงบ้านเมืองจนเข้มแข็งมีป้อมปืนอย่างแข็งแรง เมืองสงขลาจึงเป็นอิสระตลอดรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง

ครั้นถึงรัชกาลของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พ.ศ. ๒๒๒๓ ทรงส่งกองทัพมาปราบปรามเมืองสงขลาได้สำเร็จ เมืองสงขลาถูกทำลายลงอย่างราบคาบ เกี่ยวกับเรื่องนี้ปรากฏในจดหมายเหตุของ เมอสิเออเวเรต์ พ่อค้าชาวฝรั่งเศสที่เข้ามาค้าขายในกรุงศรีอยุธยาในปี พ.ศ. ๒๒๓๐ ได้เขียนบันทึกไว้ว่า

"...พระเจ้ากรุงสยามได้ส่งกองทัพเรือซึ่งมีเรือรบเป็นอันมาก ให้มาตีเมืองสงขลาอย่างสามารถ และไทยได้จับตัวไปได้ โดยที่ผู้รักษาป้อมแห่งหนึ่งได้คิดประทุษร้าย คือ ได้เกลี้ยกล่อมล่อลวงให้ผู้รักษาป้อมนี้เอาใจออกห่างจากนายของตนแล้ว ไทยจึงได้เข้าไปในป้อมแล้วเอาดอกไม้เพลิงโยนเข้าไปในเมือง เพลิงได้ติดลุกลามไหม้วังของพระเจ้าสงขลาจนหมดสิ้น ในระหว่างที่เกิดเหตุชุลมุนกันในเมืองช่วยกันดับเพลิงนั้น ไทยก็ยกทัพเข้าไปในเมืองได้ ไทยจึงได้ทำลายป้อม คู ประตู หอรบ และบ้านเรือนจนเหลือแต่แผ่นดิน เพราะเกรงจะมีคนอื่นมาตั้งมั่นคิดกบฏอีก..."[๔๒]

ภายหลังที่เมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดงถูกทำลายและเกิดเมืองสงขลาฝั่งแหลมสนขึ้นมา เมืองสงขลาในระยะนี้ก็ถูกลดบทบาทและความสำคัญ เพราะราชสำนักอยุธยาเกรงว่าเมืองสงขลาจะกลายเป็นแหล่งของพวกโจรสลัดเข้ามาตั้งตัวเป็นใหญ่ เมืองสงขลาจึงถูกลดฐานะเป็นหัวเมืองของเมืองพัทลุงอีกครั้งหนึ่ง ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๒๔๒ เมืองสงขลาถูกโอนมาขึ้นกับเมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นหัวเมืองเอกเพียงเมืองเดียวในภาคใต้ อย่างไรก็ตามเมืองสงขลาฝั่งแหลมสนตกอยู่ในสภาวะซบเซาจนกระทั่งกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าในปี พ.ศ. ๒๓๑๐ เจ้าเมืองนครศรีธรรมราชถือโอกาสตั้งตนเป็นอิสระจากส่วนกลาง เมืองสงขลาขณะนั้นก็ขึ้นกับเมืองนครศรีธรรมราช ๆ ได้ให้เจ้าเมืองสงขลา (วิเถียน) ซึ่งจงรักภักดีต่อเจ้านครศรีธรรมราช ปกครองเมืองสงขลา กระทั่ง พ.ศ. ๒๓๑๓ สมเด็จพระเจ้าตากสินปราบชุมนุมเจ้านครศรีธรรมราชได้สำเร็จ หลังจากนั้นเมืองสงขลาเริ่มมีความสัมพันธ์กับราชธานีอีกครั้งหนึ่ง[๔๓]

จะเห็นได้ว่าในสมัยอยุธยาราชสำนักส่วนกลางมอบอำนาจให้เมืองนครศรีธรรมราชหัวเมืองบริวารชั้นเอก เป็นตัวแทนของราชสำนักในการดูแลปกครองหัวเมืองทางใต้ โดยเฉพาะเมืองสงขลาและเมืองพัทลุง และไม่ปรากฏหลักฐานว่าอยุธยาส่งกองทัพหลวงออกมาให้ความคุ้มครองหัวเมืองบริวารทางใต้เลย ในทางกลับกันมีการส่งกองทัพลงมาปราบกบฏที่เกิดขึ้นได้แก่ กบฏที่เมือง

---

[๔๒] **ประชุมพงศาวดาร**, **เล่ม ๓๐ (ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๐ (ต่อ) -๕๓)** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๑๑), ๓๐๘.

[๔๓] ทวีศักดิ์ ล้อมลิ้ม, "ความสัมพันธ์ระหว่างเมืองสงขลากับต่างเมือง," ใน **สงขลาศึกษา** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, ๒๕๓๕), ๑๐๘-๑๐๙.

สงขลา ดังนั้นหัวเมืองสงขลาจึงอยู่ในสภาวะที่ได้รับความคุ้มครองจากราชสำนักอยุธยาน้อยมากเมื่อเปรียบเทียบกับสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งจะได้กล่าวอธิบายรายละเอียดในหัวข้อถัดไป

๕.๒ ความสัมพันธ์ในสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ตลอดช่วงสมัยกรุงธนบุรีและรัตนโกสินทร์ตอนต้นระยะแรก ราชสำนักกรุงเทพฯ ยังคงมอบหมายให้เมืองนครศรีธรรมราชเป็นตัวแทนในการปกครองเมืองสงขลาเช่นเดียวกับสมัยอยุธยา แต่ที่ต่างไปก็คือเมื่อมีเหตุร้ายหรือภัยสงครามที่เกิดขึ้นกับเมืองสงขลาราชสำนักจะส่งกองทัพหลวงออกไปช่วยเหลือด้วย ตัวอย่างเช่นในปี พ.ศ. ๒๓๓๔ เมื่อถูกโจมตีจากพวกแขกสลัดและแขกเมืองปัตตานี พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงมีพระราชบัญชาให้พระกลาโหมราชเสนายกกองทัพลงมาช่วยเมืองสงขลา[๔๔] เป็นต้น

เหตุที่ราชสำนักกรุงเทพฯ กำหนดนโยบายเช่นนี้เชื่อว่ามีเจตนาที่จะฟื้นฟูเมืองสงขลาขึ้นเป็นเมืองท่าขนาดใหญ่ เป็นศูนย์กลางด้านการค้าแทนเมืองปัตตานี และเป็นที่มั่นควบคุมหัวเมืองประเทศราชมลายูด้านอ่าวไทยควบคู่ไปกับเมืองนครศรีธรรมราชซึ่งเป็นผู้ดูแลหัวเมืองประเทศราชทางด้านตะวันตกติดต่อกับทะเลอันดามัน[๔๕] ทั้งนี้เนื่องจากราชสำนักส่วนกลางพิจารณาเห็นว่า ไม่อาจควบคุมเมืองปัตตานีและหัวเมืองมลายูได้อย่างเบ็ดเสร็จและมีประสิทธิภาพ ราชสำนักจึงจงใจที่จะฟื้นฟูเมืองสงขลาให้เป็นตัวแทนของราชสำนักเพื่อควบคุมหัวเมืองมลายูได้มีประสิทธิภาพมากขึ้น[๔๖] อีกทั้งเมืองสงขลามีความเหมาะสมในเรื่องที่ตั้งซึ่งอยู่ใกล้กับหัวเมืองมลายูโดยเฉพาะด้านอ่าวไทยมากกว่าเมืองนครศรีธรรมราช เมืองสงขลาจึงได้รับมอบหมายหน้าที่ให้กำกับดูแลหัวเมืองมลายูหลายเมืองมากกว่าเมืองนครศรีธรรมราชซึ่งได้รับมอบหมายกำกับดูแลเมืองไทรบุรีเพียงเท่านั้น[๔๗]

หลังจากปี พ.ศ. ๒๓๓๔ ทางราชสำนักได้จัดระบบความคุ้มครองเมืองสงขลาใหม่ กล่าวคือ สนับสนุนให้หัวเมืองสงขลาเป็นหัวเมืองอิสระขึ้นตรงต่อกรุงเทพฯ มีกำลังเพียงพอที่จะ

---

[๔๔] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ ฉบับหอสมุดแห่งชาติ รัชกาลที่ ๑** (พระนคร: คลังวิทยา, ๒๕๐๕), ๑๗๖.

[๔๕] เรื่องเดียวกัน, ๔๕๘-๔๕๙.

[๔๖] สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔)**, ๑๔๘.

[๔๗] อุดม นิปริยาย, “นครศรีธรรมราชกับการปกครองหัวเมืองมลายู ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. ๒๓๖๗-๒๓๙๔),” (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๒๑), ๖๗.

ป้องกันตัวเองได้ชั่วระยะหนึ่ง ก่อนที่ทางราชสำนักจะส่งกองทัพหลวงออกมาช่วย กรณีที่เกิดศึกใหญ่ขึ้นในเมืองสงขลาทางราชสำนักจะรีบจัดส่งกองทัพหลวงออกมาช่วยส่วนหนึ่ง ให้ข้าหลวงออกมาเกณฑ์ไพร่พลจากหัวเมืองทางภาคใต้ออกไปช่วยรบอีกส่วนหนึ่ง จะเห็นได้ว่าราชสำนักให้ความสำคัญกับเมืองสงขลาอย่างมากและไม่ปล่อยให้ต้องเผชิญภัยสงครามสู้รบโดยลำพังอีกต่อไป

เมื่อเกิดศึกใหญ่ในเมืองสงขลาเมื่อปี พ.ศ. ๒๓๕๔ พ.ศ. ๒๓๖๗ และครั้งสุดท้ายในปี พ.ศ. ๒๓๘๑ ทางราชสำนักมีความวิตกกังวลอย่างมาก และรีบจัดส่งกองทัพหลวงยกออกไปช่วยทันทีที่ทราบข่าว ในระยะหลังโดยเฉพาะตั้งแต่รัชกาลที่ ๓ เป็นต้นมา ราชสำนักให้ความสำคัญกับการวางนโยบายการปกป้องเมืองสงขลาอย่างจริงจังขึ้นอีกระดับ จะเห็นได้จากการที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กองทัพหลวงที่ยกทัพมาทำศึกเมื่อเสร็จศึกกบฏเมืองไทรบุรีเมื่อ พ.ศ. ๒๓๘๒ แล้วมีพระราชบัญชาให้กองทหารหลวงช่วยก่อกำแพงเมืองสงขลาฝั่งบ่อยาง รวมทั้งป้อมปืน ประตู หอรบจนแล้วเสร็จ[๔๘]

นอกจากนี้ในสมัยรัชกาลที่ ๔ ยังทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้สร้างป้อมที่แหลมทรายที่อยู่บริเวณเกือบสุดปลายแหลมฝั่งเมืองสงขลาบ่อยาง เพื่อให้เป็นทั้งป้อมปืนใหญ่และหอสังเกตการณ์หากมีข้าศึกรุกล้ำเข้ามาทางปากอ่าว ซึ่งการสร้างป้อมครั้งนี้ยังเป็นไปเพื่อเสริมประสิทธิภาพการตรวจตราป้องกันปากอ่าวเมืองสงขลาจากเดิมที่มีป้อมซึ่งสร้างมาก่อนแล้วตั้งแต่สมัยเมืองสงขลาที่ฝั่งหัวเขาแดงทำให้มีป้อมปืนใหญ่ทั้งสองฟากฝั่งของเมือง[๔๙] ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๕ ก็มีการสร้างประภาคารเป็นหอสูงเพื่อสังเกตการณ์บนยอดเขาตังกวน[๕๐]

ด้วยเหตุนี้จึงนับได้ว่าเมืองสงขลามีปราการสำหรับป้องกันเมืองอย่างมีประสิทธิภาพนับว่าเป็นหัวเมืองที่ได้รับความสนใจจากราชสำนักส่วนกลางมากที่สุดแห่งหนึ่งทางภาคใต้ ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งเข้าใจว่าเกี่ยวพันกับผลประโยชน์จำนวนมหาศาลที่ราชสำนักได้รับจากเมืองสงขลาอย่างแน่นอน อย่างไรก็ตามปรากฏการณ์เช่นนี้นับได้ว่ามีผลดีต่อทั้งสองฝ่าย เมื่อชาวเมืองปลอดภัยจากการคุกคามจากภายนอก ชาวเมืองมีความสุข บ้านเมืองเจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว ทางฝ่ายที่เป็นผู้ปกครองสูงสุดคือราชสำนักสยามก็ได้รับผลประโยชน์อันพึงเกิดจากเมืองสงขลาเพิ่มขึ้น

---

[๔๘] สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔)**, ๑๒๐.

[๔๙] **ประชุมพงศาวดาร เล่ม ๓๐ (ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๐ (ต่อ) -๕๓)** ,๒๒๑.

[๕๐] คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๕๒, **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดสงขลา**, ๒๖๖.

เป็นเงาตามตัว ที่สำคัญที่สุดคือหัวเมืองสงขลาผนึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับราชสำนักส่วนกลางอย่างแน่นแฟ้นยากที่จะแตกแยกออกไปดังที่เคยปรากฏมาแล้วในสมัยอยุธยา

สาเหตุหนึ่งที่ทางราชสำนักค่อนข้างที่จะมีความสัมพันธ์อันดีกับผู้ปกครองเมืองสงขลาน่าจะมาจากการที่เจ้าเมืองสงขลาหลายคนเริ่มต้นรับราชการด้วยการถวายตัวเป็นมหาดเล็กในเมืองหลวง การถวายตัวเป็นมหาดเล็กถือว่าเป็นการฝึกหัดราชการก่อนที่จะรับราชการอย่างจริงจังและเป็นโอกาสที่จะมีความสนิทสนมใกล้ชิดกับกลุ่มขุนนางและพระบรมวงศานุวงศ์ในเมืองหลวง รวมทั้งขุนนางจากหัวเมืองด้วยเช่นกัน พระยาวิเศษภักดี (เถี้ยนจ๋ง) เจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) เจ้าพระยาวิเชียรคีรี (เม่น) พระยาสมบัติภิรมย์ที่ ๒ (ชุ่ม) พระยาวิเชียรคีรี (ชม) ล้วนแต่เป็นเจ้าเมืองสงขลาที่เคยถวายตัวเป็นมหาดเล็กมาก่อนทั้งสิ้น มีเฉพาะพระยาสงขลา (เหยียง) เจ้าพระยาสงขลา (บุญหุ้ย) เท่านั้น ที่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าไม่เคยถวายตัวเป็นมหาดเล็ก[๕๑] ส่วนพระยาวิเชียรคีรี (เถี้ยนเส้ง) แม้ไม่พบหลักฐานว่าเคยถวายตัวแต่ก็มีหลักฐานว่าเป็นพระสหายกับพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓[๕๒]

ผลของการสนับสนุนส่งเสริมเมืองสงขลาอย่างเต็มที่ตลอดสมัยรัตนโกสินทร์ส่งผลดีต่อการพัฒนาเมืองสงขลาเป็นอย่างมากโดยเฉพาะเรื่องเศรษฐกิจซึ่งเจริญอย่างมาก กล่าวได้ว่ารายได้ของประชาชนในเมืองสงขลาอยู่ในระดับที่สูงมาก โดยเฉพาะรายได้ของเจ้าเมืองอาจสูงกว่าบรรดาเจ้าเมืองทั้งหมดก็เป็นได้ ฐานะทางเศรษฐกิจจึงมีความมั่งคงมากและสามารถรักษาฐานะทางการเมืองมาได้ตลอดสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีผลประโยชน์ในเมืองสงขลาหลายอย่างที่ควรจะต้องตกเป็นผลประโยชน์ของแผ่นดิน แต่เจ้าเมืองสงขลาได้รับพระราชทานยกเป็นผลประโยชน์ส่วนตัว เช่น ส่วยรายได้เฉลี่ยและผลประโยชน์ที่ได้จากหัวเมืองแขกทั้ง ๗ เป็นต้น จึงทำให้เรื่องผลประโยชน์ของเจ้าเมืองสงขลากลายเป็นปัญหาติดขัดที่ราชสำนักต้องพิจารณาแก้ปัญหาอย่างหนักในระยะเวลาต่อมาเมื่อเริ่มทำการปฏิรูปการปกครองในสมัยรัชกาลที่ ๕ ดังปรากฏข้อความในรายงานตอนหนึ่งของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เสนาบดีกระทรวงมหาดไทยคราวที่ทรงตรวจราชการหัวเมืองภาคใต้ในปี พ.ศ. ๒๔๓๙ ความว่า

"...ผลประโยชน์ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลา ซึ่งจะยกเป็นตัวอย่างได้อีกจำนวนหนึ่ง คือ ผลประโยชน์ที่ได้รับจากหัวเมืองแขกทั้ง ๗ มีเงินภาษีอากรซึ่งผู้ว่าราชการเมืองแขกทั้ง ๗ แบ่งส่วนให้ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาได้ในทางเหล่านี้ประมาณปีละ ๓๐๐ ชั่ง ได้มาตั้งแต่ผู้สำเร็จราชการ

---

[๕๑] สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔)**, ๑๐๓.

[๕๒] กรมศิลปากร [แปล]. **เอกสารของเฮนรีเบอร์นี่ เล่ม ๒ ตอน ๒**. ม.ป.ท, ม.ป.ป.

เมืองสงขลาแต่ก่อน ๆ จนกระทั่งพระยาวิเชียรคีรีคนนี้ก็ได้รับพระราชทานเป็นผลประโยชน์อยู่จนทุกวันนี้..."[๕๓]

ด้วยเหตุดังกล่าวราชสำนักจึงต้องการโอนผลประโยชน์ต่าง ๆ ในเมืองสงขลาให้เป็นผลประโยชน์แผ่นดินโดยใช้วิธีการประนีประนอม กล่าวคือให้เจ้าเมืองสงขลาได้รับเบี้ยหวัดเงินเดือนเท่ากับเจ้าเมืองอื่น ๆ แต่แบ่งส่วนผลประโยชน์ที่รัฐบาลเก็บได้จากเมืองสงขลาจำนวนหนึ่งมอบให้แก่เจ้าเมืองสงขลาด้วย ซึ่งนับเป็นวิธีประนีประนอมที่ดีที่สุดต่างฝ่ายต่างไม่ได้หรือเสียกันมากนัก[๕๔]

โดยสรุปแล้วนโยบายที่เปลี่ยนไปจากสมัยอยุธยาดังกล่าวมาแล้วนี้เป็นเครื่องชี้วัดว่าราชสำนักส่วนกลางสมัยรัตนโกสินทร์มีความตั้งใจจริงที่จะพัฒนาหัวเมืองสงขลาให้มีสถานภาพเป็นหัวเมืองภายในพระราชอาณาเขตที่มั่นคงไม่ปล่อยปละละเลยอย่างสมัยก่อนหน้า จนกระทั่งกลายเป็นหัวเมืองที่มีฐานะทางทางความมั่นคงทั้งด้านการเมืองและเศรษฐกิจในระดับมากที่สุดแห่งหนึ่งในพระราชอาณาจักร ซึ่งรับผลประโยชน์ต่างตอบแทนทั้งสองฝ่าย ในภายหลังเมื่อเริ่มมีการปฏิรูปการปกครองประเทศครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมา ฐานะของผู้ปกครองเมืองสงขลาจึงลดบทบาทลง ทำให้ผลประโยชน์ที่เจ้าเมืองสงขลาได้รับดังในอดีตจึงถูกลดทอนลงไปด้วย อย่างไรก็ตาม

เมืองสงขลาก็ยังได้รับการพัฒนาจากรัฐบาลกลางมาอย่างต่อเนื่อง และเมื่อมีการเปลี่ยนเป็นจังหวัดสงขลาในปี พ.ศ. ๒๔๗๕ จังหวัดสงขลาก็ยังคงเป็นหนึ่งใน ๑๔ จังหวัดภาคใต้ที่มีความสำคัญและมีศักยภาพสูงทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคม การเมืองการปกครอง และการศึกษา

๖. ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ระหว่างเมืองสงขลากับหัวเมืองอื่น ๆ ในคาบสมุทรมลายู

เมืองสงขลามีความสัมพันธ์กับเกือบทุกเมืองบนคาบสมุทรมลายู ทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม แต่อย่างไรก็ตามในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงความสัมพันธ์เฉพาะกับเมืองที่สำคัญที่มีความเกี่ยวข้องอย่างชัดเจนในฐานะแหล่งบันดาลใจสำคัญของการสร้างงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาของเมืองสงขลา ซึ่งเมืองสำคัญที่จะกล่าวถึงนั้นได้แก่ เมืองนครศรีธรรมราช และเมืองพัทลุง เนื่องด้วยสภาพพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ที่มีเขตแดนติดต่อกันทั้งทางบกและทางทะเล อีกทั้งยังเป็นเมืองที่นับถือศาสนาพุทธนิกายเถรวาทเป็นหลักเช่นกัน ส่วนหัวเมืองอื่น ๆ บริเวณโดยรอบที่ไม่ได้นำมากล่าวไว้นั้น เนื่องด้วยเมืองเหล่านั้นล้วนเป็นหัวเมืองมลายูที่มีผู้ปกครองเมืองและประชาชนนับถือศาสนาอิสลามเป็นหลัก จึงส่งผลให้การปรากฏงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธ

---

[๕๓] หจช. ร๕ ม๒. ๑๔/๗ เสนาบดีมหาดไทยเสด็จตรวจราชการหัวเมืองปักษ์ใต้ ร.ศ. ๑๑๕ (๒๔๓๙).

[๕๔] สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔)**, ๑๐๓.

ศาสนามีจำนวนน้อยและขาดพัฒนาการที่ทำให้เห็นภาพความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมอย่างเป็นเอกภาพ

๖.๑ ความสัมพันธ์กับเมืองนครศรีธรรมราช

ความสัมพันธ์ระหว่างเมืองสงขลากับเมืองนครศรีธรรมราชในระยะแรก ๆ ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนนัก ที่มีหลักฐานชัดเจนแน่นอนก็ล่วงมาถึงสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยที่เมืองสงขลามีฐานะเป็นเมืองบริวารของเมืองนครศรีธรรมราชตั้งแต่สมัยสมเด็จพระเพทราชาเป็นต้นมาและคงสภาพเช่นนั้นมาจนกระทั่งถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงเล็งเห็นว่าการปล่อยให้เมืองนครศรีธรรมราชมีอำนาจควบคุมหัวเมืองทางใต้ไว้ทั้งหมดดังเช่นที่เกิดขึ้นมาก่อนแล้วในสมัยอยุธยานั้นไม่เป็นการดีต่อราชสำนัก เนื่องจากมีโอกาสที่จะเกิดการซ่องสุมกำลังพลหรือการกระด้างกระเดื่องต่อส่วนกลางได้ง่าย ดังที่ได้เกิดเหตุการณ์กบฏทั้งในช่วงเวลาที่ยังมีกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีและหลังจากที่เสียกรุงแล้ว ด้วยเหตุนี้จึงทรงพยายามใช้นโยบายกระจายและถ่วงดุลอำนาจเมืองนครศรีธรรมราช โดยยกเมืองอื่นที่มีความเหมาะสมในภาคใต้ให้มีฐานะใกล้เคียงกับเมืองนครศรีธรรมราชและเมืองนั้นก็คือ เมืองสงขลา ซึ่งทรงโปรดเกล้าให้แยกออกจากเมืองนครศรีธรรมราชอย่างเด็ดขาดไปขึ้นตรงกับราชสำนักกรุงเทพฯ ในปี พ.ศ. ๒๓๓๔ พร้อมกับสถาปนาบรรดาศักดิ์เจ้าเมืองสงขลาในรัชกาลสมัยของพระองค์ให้สูงถึงขั้น “เจ้าพระยา” ทัดเทียมกับเจ้าเมืองนครศรีธรรมราช[๕๕] ด้วยเหตุนี้จึงเป็นสาเหตุสำคัญประการหนึ่ง ที่ทำให้ทางเมืองนครศรีธรรมราชตระหนักถึงการถูกลดอำนาจลงและเป็นจุดเริ่มต้นของความขัดแย้งกันระหว่างเมืองนครศรีธรรมราชและเมืองสงขลาในระยะเวลาต่อมา จนไม่สามารถจะบังคับบัญชากันได้อีกต่อไป

นอกจากนี้ยังเกิดเหตุการณ์หลายเหตุการณ์ที่ก่อให้เกิดการเป็นอริกันเป็นการส่วนตัว[๕๖] ทำให้ตระกูล ณ นคร และ ณ สงขลา กลายเป็นคู่แข่งกันทั้งทางด้านการเมืองและเศรษฐกิจทางหัวเมืองในภาคใต้ และดูเหมือนว่าทางราชสำนักจะพอใจจะให้เกิดสถานการณ์เช่นนี้ดังที่ได้กล่าวมาแล้วเบื้องต้น

การเป็นอริกันระหว่างหัวเมืองสงขลากับเมืองนครศรีธรรมราช ถึงแม้จะมีผลดีกับราชสำนักกรุงเทพฯ ในบางด้าน ทว่าก็มีผลเสียไม่น้อยเช่นกัน และการที่ตลอดสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นหัวเมืองทั้งสองตั้งหน้าตั้งตาแต่จะแข่งขันชิงดีชิงเด่นขัดแย้งกัน มีความระแวงกันอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ส่งผลให้ขาดความเป็นเอกภาพของพระราชอาณาจักรฝ่ายใต้ เป็นอุปสรรคต่อการ

---

[๕๕] **พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม)**, ๑๐-๑๑.

[๕๖] ดูรายละเอียดใน **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง ; พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม)**.

ร่วมมือกันที่จะขยายอำนาจของราชสำนักส่วนกลางลงไปทางหัวเมืองมลายูอย่างยิ่ง อีกทั้งยังเป็นจุดอ่อนที่เปิดโอกาสให้หัวเมืองประเทศราชมลายูก่อการกบฏยกกองทัพขึ้นมาตีหัวเมืองสงขลาถึง ๒ ครั้ง กล่าวคือในปี พ.ศ. ๒๓๗๔ และในปี พ.ศ. ๒๓๘๑ ทางเมืองนครศรีธรรมราชจึงใช้เป็นข้ออ้างปัดความรับผิดชอบที่จะช่วยเหลือเมืองสงขลาเนื่องจากอ้างว่าเมืองสงขลาไม่ได้ขึ้นต่อเมืองนครศรีธรรมราชโดยตรงจึงยั้งทัพไว้ไม่ยกออกไปช่วย จนกว่าทางราชธานีจะมีคำสั่งออกไปให้แก่เมืองนครศรีธรรมราชให้ออกไปช่วยเมืองสงขลา ซึ่งพฤติกรรมเช่นนี้เป็นผลเสียหายร้ายแรงต่อการกำกับหัวเมืองมลายูจนกลายเป็นปัญหาเรื้อรัง

ความไม่ลงรอยกันระหว่างเมืองสงขลาและเมืองนครศรีธรรมราชที่เกิดขึ้นชัดเจนในสมัยธนบุรีและต้นกรุงรัตนโกสินทร์น่าจะเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่ทำให้การปรากฏอิทธิพลงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาที่มีจุดศูนย์กลางการแพร่กระจายอยู่ที่เมืองนครศรีธรรมราชตั้งแต่อดีตกลับลดบทบาทความสำคัญลงอย่างชัดเจน โดยเฉพาะคติเรื่องการสร้างเจดีย์ในภาคใต้ที่มักจะมีต้นแบบมาจากพระบรมธาตุเจดีย์เมืองศรีธรรมราช กลับไม่ปรากฏการสร้างขึ้นในสงขลาช่วงกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นช่วงรัชกาลที่ ๑-๔ แต่ในทางกลับกันพบว่ามีการสร้างเจดีย์ในรูปแบบที่เป็นการรับเอาอิทธิพลจากกรุงเทพฯ หรือมิเช่นกันก็เป็นการสร้างเจดีย์แบบจีนอันสอดคล้องกับสถานะของเจ้าเมืองสงขลาที่เป็นชาวจีนอพยพแทน ทำให้สายพัฒนาการของเจดีย์อิทธิพลพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชขาดหายไปช่วงระยะเวลาหนึ่งก่อนที่จะกลับมามีการรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมา ซึ่งจะได้กล่าวต่อไปในหัวข้อการวิเคราะห์เรื่องเจดีย์ในสงขลา

๖.๒ ความสัมพันธ์กับเมืองพัทลุง

ความสัมพันธ์ระหว่างเมืองสงขลากับเมืองพัทลุงในระยะแรกเมื่อยังมีเมืองสทิงพระเป็นศูนย์กลางของคาบสมุทร ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๘[๕๗] เป็นความสัมพันธ์ในลักษณะที่มีประวัติศาสตร์ความเป็นมาร่วมกัน ดังที่ได้กล่าวมาแล้วบ้างในหัวข้อพัฒนาการการก่อตั้งเมืองสงขลา ต่อมาเมื่อมีการสถาปนาเมืองสงขลาขึ้นอย่างเป็นทางการเมื่อราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๒ นับแต่นั้นมาหัวเมืองทั้งสองจึงแยกออกจากกันโดยเด็ดขาด ในช่วงที่มีการแยกพื้นที่ปกครองระยะแรกนั้นปรากฏหลักฐานความสัมพันธ์ระหว่างกันน้อยมากทั้งที่เป็นหัวเมืองใกล้ชิดกัน และในอดีตพื้นที่ของเมืองสงขลาก็เคยมีฐานะเป็นปากน้ำของเมืองพัทลุงและอาจจะเคยขึ้นกับเมืองพัทลุงมาก่อน หลักฐานความเชื่อนี้ปรากฏอยู่ในพงศาวดารที่กล่าวเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเมืองพัทลุง[๕๘] การเกิดเมืองสงขลาที่หัวเขาแดงน่าจะเป็นเหตุผลสำคัญส่วนหนึ่งที่มีผลทำให้เมืองพัทลุงที่พะโคะซึ่งแต่เดิม

---

[๕๗] ศรีศักร วัลลิโภดม, “จากท่าชนะถึงสงขลา,” ๗๕.

[๕๘] **ประชุมพงศาวดาร เล่ม ๑๒**, ๒๕.

ตั้งอยู่ทางชายฝั่งตะวันออกของทะเลอ่าวไทย ต้องย้ายที่ตั้งหนีไปอยู่ลึกเข้าไปส่วนในของลุ่มทะเลสาบสงขลา โดยเฉพาะระยะแรกจะอยู่บริเวณบ้านบางแก้ว ตำบลจองถนน อำเภอเขาไชยสน[๕๙] นอกจากนี้เหตุผลด้านสังคมและวัฒนธรรมซึ่งทั้งสองเมืองต่างกันมากโดยชาวเมืองพัทลุงนั้นนับถือพุทธศาสนาแต่ชาวเมืองสงขลาที่หัวเขาแดงนั้นนับถือศาสนาอิสลามจึงยิ่งเป็นปัจจัยให้มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน

ช่วงก่อนปี พ.ศ. ๒๓๑๙ เมืองพัทลุงยังคงมีฐานะเป็นเมืองบริวารของเมืองนครศรีธรรมราช หลังจากปี พ.ศ. ๒๓๑๙ เมืองพัทลุงจึงได้แยกออกจากเมืองนครศรีธรรมราชโดยเด็ดขาดไปขึ้นกับเมืองหลวงแทน ส่วนเมืองสงขลาก็มีสภาพการณ์คล้ายคลึงกัน กล่าวคือ ช่วงก่อนปี พ.ศ. ๒๓๓๔ ยังคงเป็นเมืองบริวารของเมืองนครศรีธรรมราชเช่นเดียวกับเมืองพัทลุง แต่หลังจากปี พ.ศ. ๒๓๓๔ จึงได้แยกออกไปขึ้นกับเมืองหลวงเช่นกัน จึงถือว่า ช่วง พ.ศ. ๒๓๓๔ เป็นต้นมาความสัมพันธ์ระหว่างเมืองนครศรีธรรมราช พัทลุง และสงขลา เป็นความสัมพันธ์ในฐานะหัวเมืองอิสระที่ต่างก็เป็นบริวารของกรุงเทพฯ โดยตรง[๖๐] ส่งผลให้ทั้ง ๓ เมืองอยู่ในภาวะที่ห่างเหินออกจากกันเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ เพราะต่างก็ถือว่าตนเป็นหัวเมืองที่มีเกียรติและศักดิ์ศรีในฐานะเมืองอิสระต่อกัน ความสัมพันธ์ในลักษณะดังกล่าวดำเนินมาจนกระทั่งถึงตอนต้นสมัยรัชกาลที่ ๓ เมืองพัทลุงได้หันไปมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับเมืองนครศรีธรรมราชอีกครั้ง เมื่อราชสำนักส่วนกลางมีคำสั่งให้แต่งตั้งพระเสน่หามนตรี (น้อยใหญ่) บุตรคนโตของเจ้าพระนครศรีธรรมราช (น้อย) ออกไปเป็นพระยาพัทลุงในปี พ.ศ. ๒๓๗๐[๖๑] เมืองพัทลุงตกไปอยู่ในฐานะเมืองบริวารของเมืองนครศรีธรรมราชอีกครั้ง จึงไม่แปลกที่เมืองพัทลุงจะกลายมาเป็นอริกับเมืองสงขลาด้วยเช่นกัน

การเป็นอริกับเมืองสงขลาในครั้งนี้ส่งผลให้เมืองสงขลาไม่สามารถซื้อข้าวจากเมืองพัทลุงได้ ราษฎรได้รับความเดือนร้อนเป็นอย่างมาก เจ้าเมืองสงขลา (เถี้ยนเส้ง) จำต้องติดต่อซื้อข้าวจากฉางหลวงในกรุงเทพฯ ทว่าผลกระทบของเมืองพัทลุงนั้นมีความเสียหายกว่าเมืองสงขลามาก เนื่องจากไม่สามารถส่งและระบายสินค้าออกมายังปากอ่าวสงขลาได้ทำให้เมืองพัทลุงทรุดโทรมและขาดรายได้อย่างมหาศาล เมืองจึงตกอยู่ในสภาวะทรุดโทรมดังหลักฐานในสารตราของเจ้าพระยาอัครมหาเสนาบดี ฯ สมุหพระกลาโหมไปถึงพระยาศรีพิพัฒน์ (ทัด) และเจ้าพระยายมราช ในขณะที่ออกไปปราบกบฏหัวเมืองมลายู พ.ศ. ๒๓๘๒ ความว่า

---

[๕๙] สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔)**, ๑๓๔.

[๖๐] เรื่องเดียวกัน, ๑๓๕.

[๖๑] **ประชุมพงศาวดาร, เล่ม ๓๑** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, ๒๕๑๒), ๔๐.

"...เมืองสงขลากับเมืองพัทลุงแต่ก่อนไพร่พลบ้านพลเมืองได้อาศัยแก่กัน ครั้นเมืองพัทลุงตกอยู่ในเจ้าพระยานคร ฯ (น้อย) เจ้าพระยานครฯ (น้อย) ห้ามมิให้เอาข้าวของเมืองพัทลุงมาซื้อขายแลกกัน ณ เมืองสงขลา เมืองสงขลามีปากน้ำพออาศัยเรือลูกค้าซื้อขาย ก็ตั้งเป็นบ้านเป็นเมือง อยู่ได้ ไพร่พลเมืองพัทลุงมาซื้อขายแลกผ่านเมืองสงขลาไม่ได้ก็ขัดสนเข้าทุกที มีเหตุขึ้นครั้งไรก็อพยพภูมิลำเนาหนีไป เมืองพัทลุงจึงร่วงโรยยับเยินลงเร็วหนัก..."[๖๒]

ต่อมาเมื่อเจ้าพระยานคร ฯ (น้อย) ถึงแก่อนิจกรรมลงในปี พ.ศ. ๒๓๘๒ ทางราชสำนักจึงมีคำสั่งแต่งตั้งพระปลัด (จุ้ย) ปลัดเมืองพัทลุงเป็นพระยาพัทลุง (จุ้ย) แทนพระยาพัทลุง (น้อยใหญ่) ซึ่งโปรดให้เรียกตัวไปรับราชการอยู่ในกรุงเทพฯ[๖๓] เพื่อให้พระยาพัทลุงคนใหม่ฟื้นฟูเมืองพัทลุงเพราะเป็นบุคคลที่สนิทกับคนในตระกูล ณ สงขลาหลายคน โดยเฉพาะพระสุนทรนุรักษ์ (บุญสังข์) ผู้ช่วยราชการเมืองสงขลา[๖๔] นอกจากนี้ทางราชสำนักยังมีคำสั่งออกไปยังพระยาศรีพิพัฒน์ (ทัด) ให้ว่ากล่าวพระยาสงขลา (เถี้ยนเส้ง) ให้เลิกเป็นอริกับบุตรหลานของเจ้าพระยานครฯ (น้อย) แต่ให้ร่วมมือกับเมืองนครศรีธรรมราช เมืองพัทลุงในการต่อสู้ปราบปรามพวกแขกกบฏ ถ้าหากเมืองไทรบุรีเป็นกบฏขึ้นอีก ให้พระยาสงขลายกกองทัพออกไปช่วยทันที แขกเมืองขึ้นสงขลาเป็นกบฏก็ให้รีบแจ้งไปให้เมืองพัทลุงและนครศรีธรรมราชทราบจะได้ยกกองทัพไปช่วย ไม่ให้มีความรังเกียจเอารัดเอาเปรียบกันอีกต่อไป[๖๕]

สาเหตุสำคัญที่ทำให้ทางราชธานีสามารถไกล่เกลี่ยข้อพิพาทบาดหมางและฟื้นฟูความสัมพันธ์อันดีขึ้นใหม่ระหว่างทั้งสามเมืองได้ ส่วนหนึ่งน่าจะมาจากการที่ผู้นำได้แก่ เจ้าพระยานครฯ (น้อยกลาง) พระยาสงขลา (บุญสังข์) และพระยาพัทลุง (จุ้ย) เป็นบุคคลที่ไม่เกี่ยวข้องกับการเป็น อริกันมาแต่ก่อน โดยเฉพาะระหว่างเมืองสงขลากับเมืองนครศรีธรรมราช เนื่องจากพระยาสงขลา (บุญสังข์) เป็นเจ้าเมืองสงขลาที่ขึ้นมาจากสายภรรยาที่ ๒ ของพระยาสงขลา (เหยียง) ไม่ใช่สายภรรยาที่ ๑ ซึ่งเป็นอริกันกับผู้ปกครองเมืองนครศรีธรรมราชมาก่อน[๖๖]

---

[๖๒] จดหมายเหตุรัชกาลที่ ๓ จ.ศ. ๑๒๐๑ (๒๓๘๒) เลขที่ ๒๑๐.

[๖๓] เรื่องเดียวกัน, เลขที่ ๒๑๒.

[๖๔] เรื่องเดียวกัน, เลขที่ ๒๕๐.

[๖๕] เรื่องเดียวกัน, เลขที่ ๒๕๐.

[๖๖] สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔)**, ๑๓๘.

ด้วยเหตุดังกล่าวเมื่อเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ ๔ เป็นต้นมา เหตุการณ์ที่ทำให้เมืองสงขลากับเมืองนครศรีธรรมราชและเมืองพัทลุงเป็นอริกันได้ลดลงไปแต่เมืองพัทลุงก็ไม่สามารถพัฒนาเทียบเคียงได้กับเมืองสงขลาเนื่องจากปัญหาด้านที่ตั้งซึ่งอยู่ลึกเข้าไปภาคพื้นทวีป

สำหรับความสัมพันธ์ด้านงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนานั้นในสมัยอยุธยาครั้งที่เมืองพัทลุงยังตั้งอยู่ที่พะโคะนั้นไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีความสัมพันธ์อย่างมีนัยสำคัญกับเมืองสงขลาเนื่องจากเมืองสงขลาในสมัยอยุธยานั้นเป็นเมืองที่มีผู้ปกครองนับถือศาสนาอิสลาม แม้กระทั่งเข้าสู่สมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ตอนต้นช่วงรัชกาลที่ ๑-๓ ก็ไม่ปรากฏหลักฐานด้านงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาที่มีความสัมพันธ์กันอย่างเป็นรูปธรรมมากนัก **แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าในสมัยรัชกาลที่ ๔ เริ่มปรากฏหลักฐานที่ทำให้สามารถเชื่อมโยงความเกี่ยวข้องระหว่างงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาระหว่างสองเมืองได้ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งก็น่าจะเป็นผลพวงมาจากความสัมพันธ์ที่ดีมากขึ้นด้วยเช่นกัน** ดังมีตัวอย่างสำคัญระหว่างรูปแบบงานจิตรกรรมที่วัดมัชฌิมาวาสของเมืองสงขลาและวัดวังของเมืองพัทลุง ซึ่งจิตรกรรมทั้งสองแห่งเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ ดังจะได้กล่าวในรายละเอียดต่อไปในหัวข้องานจิตรกรรมในจังหวัดสงขลา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ ๓
เจดีย์ในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕

เจดีย์ที่ปรากฏในพื้นที่ของจังหวัดสงขลาระยะแรกพบมากในบริเวณที่เป็นคาบสมุทรสทิงพระซึ่งเดิมเคยอยู่ในพื้นที่ของเมืองพัทลุงมาก่อน โดยเจดีย์ส่วนใหญ่เท่าที่ปรากฏหลักฐานในปัจจุบันน่าจะเกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓ ซึ่งตรงกับสมัยอยุธยา สันนิษฐานว่าน่าจะรับรูปแบบและคติการสร้างผ่านทางหัวเมืองศูนย์กลางพุทธศาสนาเถรวาทอย่างเมืองนครศรีธรรมราชเป็นหลัก และในระยะต่อมาราวพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ เป็นช่วงเวลาที่เมืองสงขลาตกอยู่ภายใต้การปกครองของราชธานีกรุงรัตนโกสินทร์อย่างสมบูรณ์ ส่งผลให้เมืองสงขลาต้องปรับตัวให้เป็นที่ไว้วางใจของราชธานี เจดีย์ที่ปรากฏภายในเขตการปกครองของสงขลาในระยะนี้จึงสะท้อนให้เห็นถึงความใกล้ชิดกับราชธานีอย่างชัดเจน นอกจากนี้การพัฒนาสถานะของเมืองจนกลายเป็นเมืองท่าค้าขายที่สำคัญในคาบสมุทรก็ยังเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้พื้นที่ของเมืองสงขลาได้รับเอาอิทธิพลศิลปกรรมจากภายนอกจากที่อื่น ๆ เช่น อิทธิพลจีนและอิทธิพลตะวันเข้ามาผสมผสานไปด้วยในเวลาเดียวกัน ในที่สุดก็เกิดการพัฒนารูปแบบทางศิลปกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองขึ้น

ในบทนี้จะขอแบ่งการวิเคราะห์รูปแบบเจดีย์ในจังหวัดสงขลาเป็นสองหัวข้อหลักเพื่ออธิบายให้เห็นว่าพัฒนาการของรูปแบบเจดีย์ที่ปรากฏในจังหวัดสงขลามีพัฒนาการอย่างไรเกี่ยวข้องกับอิทธิพลจากรูปแบบของเจดีย์ในศิลปะใดสมัยใด และคลี่คลายจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของตนเองอย่างไร รวมถึงเจดีย์แต่ละกลุ่มหรือแต่ละองค์มีความสำคัญในบริบทต่าง ๆ อย่างไรบ้าง

๑. รูปแบบเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๓

๒. รูปแบบเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕

๑. รูปแบบเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๓

ก่อนที่จะทำการวิเคราะห์รูปแบบเจดีย์ในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องวิเคราะห์ทำความเข้าใจเกี่ยวกับรูปแบบของเจดีย์ในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างทางด้านรูปแบบ เนื่องจากการศึกษาทั้งในอดีตและปัจจุบันยังขาดการวิเคราะห์ข้อมูลในส่วนนี้อย่างลงลึกและยังคงมีความคลุมเครืออยู่มากทำให้ไม่มีหลักเกณฑ์ใดที่จะสามารถที่จะใช้เป็นเครื่องมือสำหรับแยกความแตกต่างทางด้านรูปแบบระหว่างเจดีย์สมัยอยุธยาและเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ที่สร้างขึ้นในพื้นที่ของจังหวัดสงขลาได้

ทั้งนี้เป็นผลมาจากเจดีย์ส่วนใหญ่ได้รับการบูรณะเปลี่ยนแปลง หรือต่อเติมให้มีองค์ประกอบสถาปัตยกรรมที่มากขึ้นหรือลดทอนบางส่วนลงตามระยะเวลาที่ผ่านมา

เจดีย์ในกลุ่มนี้โดยมากเป็นเจดีย์ที่ได้รับการบูรณะมาอย่างต่อเนื่องทำให้บางองค์ประกอบอาจมีการเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบไปบ้าง อย่างไรก็ตามในเบื้องต้นจากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลและพิจารณารูปแบบโดยรวม ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าเจดีย์ที่สร้างขึ้นสมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลามีรูปแบบสำคัญอันเป็นเอกลักษณ์ชัดเจนคือ **เจดีย์ทุกองค์ล้วนเป็นทรงระฆังและมีพื้นฐานรูปแบบที่เชื่อมโยงได้กับองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชทั้งสิ้น**

อนึ่งในการศึกษาครั้งนี้ผู้ศึกษาได้พิจารณาเลือกตัวอย่างที่คาดว่าได้ผ่านการบูรณะน้อยที่สุดและยังคงสามารถแสดงให้เห็นเค้าโครงดั้งเดิมสมัยแรกสร้างมากที่สุด โดยมีวิธีการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบของเจดีย์ร่วมกับภาพถ่ายเก่า รายงานการขุดแต่งบูรณะรวมถึงการศึกษาจากเอกสารทางประวัติศาสตร์และการศึกษาที่ผ่านมาในอดีต ตัวอย่างหลักฐานสำคัญอย่างหนึ่งได้แก่ ภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ ซึ่งความสำคัญของเอกสารฉบับนี้ถือได้ว่าเป็นเอกสารที่มีจารึกอยู่ในสมัยอยุธยาและมีการเขียนตำแหน่งที่ตั้งของวัดต่าง ๆ บนเกาะสทิงพระอย่างละเอียด อย่างไรก็ตามเนื่องจากองค์ประกอบของเจดีย์ที่ปรากฏจริงกับสิ่งที่ปรากฏบนภาพแผนที่กัลปนามีส่วนที่ต่างกันในรายละเอียด จึงจำเป็นต้องทำการวิเคราะห์ถึงความน่าเชื่อถือของภาพแผนที่ดังกล่าวก่อนที่จะนำมาใช้เป็นข้อมูลสนับสนุนในแต่ละส่วน (ดูรายละเอียดเรื่องการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระในภาคผนวก)

กลุ่มตัวอย่างเจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาที่ผู้ศึกษาเลือกมาทำการศึกษาครั้งนี้ได้แก่ ๑.) เจดีย์วัดสีหยัง ๒.) เจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม ๓.) พระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ ๔.) เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระ ๕.) สุวรรณมาลิกเจดีย์วัดพะโคะ ๖.) เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ และ ๗.) เจดีย์วัดพังยาง สาเหตุที่เลือกเจดีย์เหล่านี้มาใช้เป็นตัวอย่างเนื่องจากเป็นเจดีย์ที่มีความสำคัญอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์ที่สุด บางองค์ปรากฏประวัติการสร้างหรือบางองค์มีหลักฐานจากภาพถ่ายเก่าแสดงให้เห็นรูปแบบก่อนการบูรณะโดยกรมศิลปากร

๑.๑ เจดีย์วัดสีหยัง

ประวัติและการศึกษาที่ผ่านมา

วัดสีหยังเป็นวัดที่ไม่ปรากฏประวัติการสร้าง ตั้งอยู่ในเขตอำเภอระโนด จังหวัดสงขลา ในปัจจุบันมีสภาพเป็นซากเจดีย์ปรักหักพัง ปรากฏให้เห็นเพียงส่วนฐานที่ก่อจากอิฐและหินปะการังและถือว่าเป็นเจดีย์ที่คงสภาพดั้งเดิมมากที่สุดองค์หนึ่งในจังหวัดสงขลา เนื่องจากไม่ได้รับ

การเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบมาก่อน มีเพียงการเข้ามาบูรณะของกรมศิลปากรซึ่งทำการบูรณะตามรูปแบบเดิมที่เคยเป็น (ภาพที่ ๑)

จากการศึกษาที่ผ่านของนักวิชาการเกี่ยวเจดีย์องค์นี้พบว่ามีแนวคิดที่เสนอไปแนวทางเดียวกันคือ **เชื่อว่าเป็นเจดีย์ที่สร้างขึ้นในแบบศิลปะศรีวิชัย** โดยพิจารณาจากรูปแบบของส่วนฐานที่เหลืออยู่เป็นหลักร่วมกับวัสดุและเทคนิคการก่อ ตัวอย่างเช่น

สุจิตต์ วงษ์เทศ เชื่อว่าลักษณะของฐานที่เป็นฐานเจดีย์รูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสเป็นฐานเขียงมีเสาปลอม ที่เสามีลวดบัวทั้งตอนบนและตอนล่าง เฉพาะตัวบัวนั้นใช้หินทะเลทำ ลักษณะลวดบัวนี้เมื่อเปรียบเทียบกับลักษณะบัวที่วัดแก้ว อำเภอไชยาแล้ว เป็นแบบศรีวิชัยอย่างแท้จริง เสาที่ใช้ในการก่อสร้างเป็นเสาหินเหนือชั้นฐานขึ้นไปนั้นปรักหักพังหมดแล้ว แต่ยังเหลือให้เห็นฐานขององค์ระฆังบางส่วน เพราะฉะนั้นเจดีย์องค์นี้จึงเป็นฐานเจดีย์ทรงกลม เชื่อว่าพระเจดีย์แบบศรีวิชัยนั้นยังมีแบบที่นอกเหนือไปจากแบบทรงมณฑป[๖๗]

น.ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ) กล่าวถึงซากสถูปวัดสีหยังว่ามีอิทธิพลศรีวิชัยราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๓ โดยให้เหตุผลว่าลักษณะการก่ออิฐไม่มีระบบและสอด้วยดินผสมยางไม้เป็นเทคนิคของศิลปะแบบศรีวิชัย[๖๘]

แม้ว่าการศึกษาของนักวิชาการที่ผ่านมาส่วนใหญ่จะลงความเห็นว่าเจดีย์หรือซากสถูปวัดสีหยังมีรูปแบบที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับศิลปะศรีวิชัย จนบางท่านลงความเห็นและกำหนดอายุเจดีย์องค์นี้ว่าควรมีอายุเก่าไปถึงระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๓ แต่การศึกษาเพิ่มเติมในปัจจุบันพบว่าการสร้างเจดีย์บนฐานสูงทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัส มีเสาติดผนังประดับโดยรอบ ได้คลี่คลายมาสู่เจดีย์ในระยะหลังจากสมัยศรีวิชัยด้วยเช่นกัน ตัวอย่างที่สำคัญได้แก่ พระบรมธาตุเจดีย์ และเจดีย์บริวารบางองค์ภายในวัดพระบรมธาตุ เมืองนครศรีธรรมราช ด้วยเหตุนี้ผู้ศึกษาจึงจำเป็นต้องทำการทบทวนและวิเคราะห์รูปแบบของเจดีย์องค์นี้เพิ่มเติมเพื่อไขข้อคลุมเครือดังกล่าวให้กระจ่างขึ้น

---

[๖๗] สุจิตต์ วงษ์เทศ, “โบราณคดีพเนจร” ใน **อู่อารยธรรมแหลมทองคาบสมุทรไทย** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๖), ๕๑.

[๖๘] ประยูร อุลุชาฎะ, “ศิลปะในอาณาจักรภาคใต้ของไทย,” ๕๐.

ก.

ข.

ภาพที่ ๓ ฐานเจดีย์วัดสีหยัง จังหวัดสงขลา

ก. ฐานเจดีย์วัดสีหยังปัจจุบัน

ข. เจดีย์วัดสีหยัง ก่อนการบูรณะโดยกรมศิลปากร

ที่มาภาพ ข. : กองโบราณคดี, กรมศิลปากร, “รายงานทางวิชาการเรื่อง การศึกษาสภาพแวดล้อมบริเวณแหล่งขุดค้นโบราณคดีสทิงพระ และการสำรวจแหล่งโบราณคดีข้างเคียง” (พฤษภาคม-ธันวาคม, ๒๕๒๒), ๑๑.

รูปแบบโดยทั่วไป

รูปแบบส่วนฐานของเจดีย์วัดสีหยังอยู่ในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัส มีบันไดทางขึ้นอยู่ทางด้านทิศเหนือ มีเสาติดผนังโดยรอบ ลวดบัวที่ใช้ในการประดับเสาติดผนังแต่ละต้นปรากฏให้เห็นโกลนภายในว่าเป็นลวดบัวลูกฟักประดับอยู่ทั้งหมด ๔ เส้น โดยอยู่ในระเบียบเป็นเส้นคู่ขนาด ๒ คู่ ในตำแหน่งที่ประชิดกับบัวคว่ำและบัวหงาย ส่วนเหนือฐานขึ้นไปปรากฏลักษณะการก่ออิฐให้มีเส้นรอบวงในผังกลม มีหลักฐานจากการสำรวจของสุจิตต์ วงษ์เทศ เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๐๙ กล่าวว่าเหนือชั้นฐานขึ้นไปนั้นปรักหักพัง แต่ยังเหลือให้เห็น**ฐานขององค์ระฆังบางส่วน แสดงให้เห็นว่าเจดีย์องค์นี้เป็นเจดีย์ “ทรงระฆัง” ไม่ใช่เจดีย์ที่มีเรือนธาตุและเรือนยอด**[๖๙]

เมื่อพิจารณาจากรูปแบบเท่าที่เหลืออยู่ในปัจจุบันมีประเด็นสำคัญที่สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

ประเด็นเรื่องการทำเสาติดผนังที่ฐานล่าง ระเบียบและรูปแบบของลวดบัวประดับฐาน

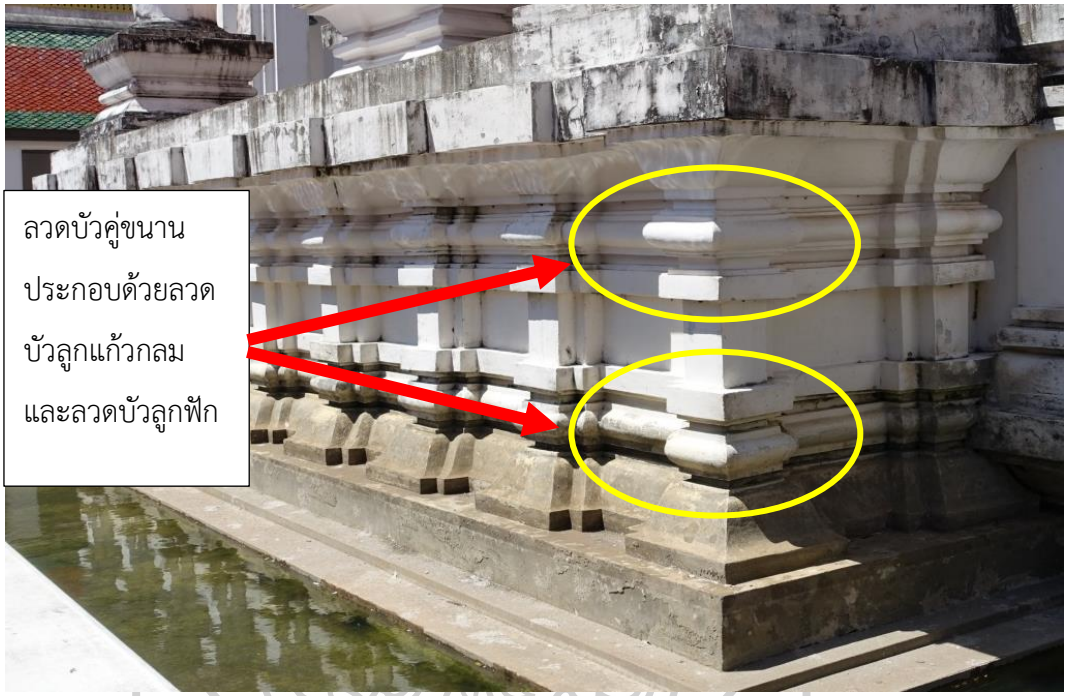
การทำเสาติดผนังโดยรอบฐานในจังหวะที่เท่ากัน เสาแต่ละต้นประดับด้วยลวดบัวลูกฟัก ๔ เส้น เป็นระเบียบคู่ขนาน ๒ คู่ ในตำแหน่งที่ประชิดกับบัวคว่ำและบัวหงาย ซึ่งระเบียบเหล่านี้ทำให้นึกถึงระเบียบที่พบอยู่ในเจดีย์องค์สำคัญในภาคใต้ ได้แก่ พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองไชยา (ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๕) (ภาพที่ ๔) และพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช (ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๘) (ภาพที่ ๕) การศึกษาที่ผ่านมาของ รศ. ดร. ประภัสสร์ ชูวิเชียร ชี้ให้เห็นว่าระเบียบการประดับลวดบัวคู่ขนานประชิดกับบัวคว่ำบัวหงายนั้นน่าจะเริ่มเกิดขึ้นเป็นที่แรกในสถาปัตยกรรมของเมืองไชยาโบราณ ซึ่งคลี่คลายมาจากรูปแบบการประดับลวดบัวในศิลปะชวาภาคกลางมาก่อน[๗๐] โดยมีตัวอย่างที่สำคัญคือฐานล่างขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองไชยา ซึ่งลวดบัวที่ประดับอยู่บนฐานขององค์พระบรมธาตุไชยานั้นมีอยู่สองรูปแบบในฐานเดียวคือ ลวดบัวลูกแก้วกลม และลวดบัวลูกฟักจากนั้นจึงคลี่คลายไปสู่ฐานประทักษิณขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งได้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบอีกครั้งหนึ่ง ถึงแม้ว่าจะคงระเบียบการประดับเสาติดผนังเช่นเดียวกับพระบรมธาตุ เมืองไชยาก็ตาม แต่ในส่วนของลวดบัวได้ปรับเปลี่ยนไปกลายเป็นลวดบัวสองรูปแบบคือ ลวดบัวลูกแก้วอกไก่ และลวดบัวลูกฟักแทน

---

[๖๙] สุจิตต์ วงษ์เทศ, “โบราณคดีพเนจร” ใน **อู่อารยธรรมแหลมทอง**, ๕๑.

[๗๐] ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ,” (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๗), ๔๔-๔๕.

ในประเด็นนี้ รศ. ดร. ประภัสสร์ ชูวิเชียร ได้ให้ข้อคำนึงว่าอาจเกิดจากการบูรณะในคราวใดคราวหนึ่งขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชก็เป็นได้ เนื่องจากลวดบัวลูกแก้วอกไก่นั้นเป็นลวดบัวที่ไม่เคยนิยมมาก่อนในศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะชวาภาคกลาง หรือในสถาปัตยกรรมในเมืองโบราณไชยาด้วยเช่นกัน[๗๑]



ภาพที่ ๔ ฐานของพระบรมธาตุไชยา อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี

[๗๑] ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ,” ๔๗.

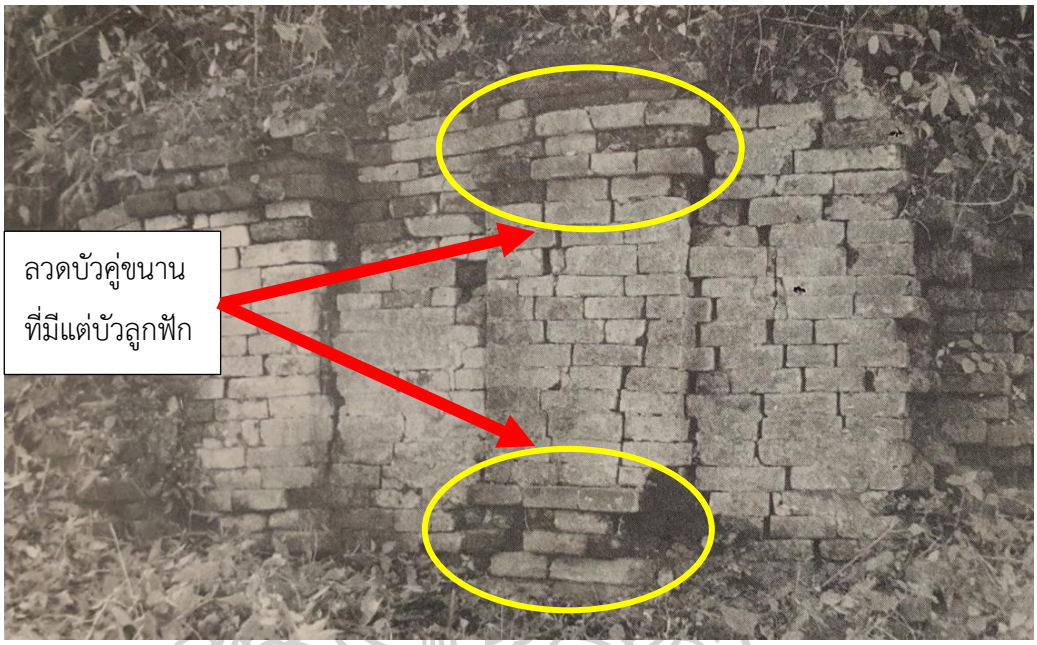
ภาพที่ ๕ ฐานประทักษิณของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช

น่าสนใจว่าแม้ฐานของเจดีย์วัดสีหยังจะทำตามระเบียบการประดับลวดบัวคู่ขนานในตำแหน่งที่ติดกับบัวคว่ำบัวหงายเช่นเดียวกับเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองไชยาและพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช แต่รูปแบบที่ปรากฏนั้นกลับกลายเป็นงานประดับลวดบัวลูกฟักขนาดเล็กเพียงรูปแบบเดียว (ภาพที่ ๖) แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการอีกขั้นของงานประดับดังกล่าวที่ไม่เคร่งครัดตามอย่างต้นแบบแล้ว ทั้งที่เจดีย์ของวัดสีหยังนั้นมีตำแหน่งที่ตั้งที่กล่าวได้ว่าเป็นศูนย์กลางและมีความสำคัญของชุมชนบริเวณนั้นในอดีต[๗๒] ดังนั้นรูปแบบฐานเจดีย์วัดสีหยังที่คลี่คลายไปแล้วนั้น จึงน่าจะมีอายุหลังพุทธศตวรรษที่ ๑๘ และมีความเป็นได้ว่าจะมีอายุร่วมสมัยกับสุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ หรือหลังกว่าเล็กน้อยซึ่งจะได้กล่าวในรายละเอียดต่อไป แต่ไม่ควรหลังไปกว่าพุทธศตวรรษที่ ๒๓ เนื่องจากพบหลักฐานสำคัญจากภาพเขียนเจดีย์วัดสีหยังในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ ซึ่งเขียนขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ หรือในสมัยอยุธยาตอนปลาย

---

[๗๒] ธราพงศ์ ศรีสุชาติ, “ชุมชนแรกเริ่มสมัยประวัติศาสตร์บริเวณวัดพะโคะ และใกล้เคียง” ใน **ประวัติศาสตร์และโบราณคดีคาบสมุทรสทิงพระ** (สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๒๘), ๓๗.

อาจกล่าวได้ว่าระเบียบของฐานเจดีย์ที่ทำเสาติดผนังและมีการประดับลวดบัวแบบคู่ขนานในตำแหน่งประชิดกับบัวคว่ำบัวหงายได้คลี่คลายจนถึงเจดีย์วัดสีหยัง เนื่องจากไม่พบเจดีย์องค์ใดหรือหลักฐานอื่นใดที่สามารถอ้างอิงได้อีกในปัจจุบัน



ภาพที่ ๖ ฐานเจดีย์วัดสีหยังก่อนการบูรณะโดยกรมศิลปากร
ที่มา: ประยูร อุลุชาฎะ, “ศิลปะในอาณาจักรภาคใต้ของไทย,” ๕๐.

ประเด็นเรื่องการวางตำแหน่งของบันไดทางขึ้นทางด้านทิศเหนือ

เป็นข้อสังเกตเพิ่มเติมอีกประการหนึ่งซึ่งน่าสังเกตว่าเป็นระเบียบอันเป็นที่นิยมทำในเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช เกรียงไกร เกิดศิริ ได้เสนอว่าการวางผังพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชที่มีการสร้างบันไดทางขึ้นสู่ลานประทักษิณอยู่ทางทิศเหนือเป็นผลมาจากการออกแบบสร้างอย่างจงใจ และอาจมีเหตุที่มาที่สืบทอดมาจากคติความเชื่อหรือรูปแบบบางประการจากพุทธศาสนา ซึ่งการรับรู้ในปัจจุบันได้ขาดตอนไปโดยแสดงความแตกต่างกันกับเจดีย์หลาย ๆองค์สำคัญที่ได้รับอิทธิพลทางรูปแบบจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชว่าเจดีย์เหล่านั้นมีการวางผังบันไดทางขึ้นไว้ทางทิศใต้ทั้งสิ้น ได้แก่ เจดีย์ประธาน

วัดเจดีย์งาม อำเภอระโนด เจดีย์ประธานวัดจะทิ้งพระ สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา[๗๓]

การที่ตำแหน่งที่ตั้งบันไดทางขึ้นของเจดีย์วัดสีหยังอยู่ทางทิศเหนือเช่นเดียวกับพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช จึงแสดงให้เห็นว่ามีความเหมือนกันในเรื่องของการวางผัง แต่อย่างไรก็ตามเนื่องจากยังไม่สามารถหาเหตุผลมาสนับสนุนได้อย่างชัดเจนว่าการวางบันไดทางขึ้นไปทางทิศเหนือของเจดีย์นั้นมีคติความเชื่อทางศาสนาเรื่องใดเข้ามาเกี่ยวข้องหรือไม่ จึงไม่อาจลงความเห็นได้

รศ. ดร. ประภัสสร์ ชูวิเชียร วิเคราะห์ว่า การที่บันไดทางขึ้นของพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชอยู่ทางทิศเหนือนั้นเป็นผลมาจากสภาพภูมิศาสตร์ที่ตั้งขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ที่ตั้งอยู่บนสันทรายซึ่งทอดตัวไปตามแนวยาวทางทิศเหนือใต้ ดังนั้นเพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะพื้นที่จึงสร้างบันไดทางขึ้นไปทางทิศเหนือมากว่าที่จะตั้งอยู่ด้านทิศตะวันออกหรือตะวันตก[๗๔]

ผู้ศึกษามีความเห็นสอดคล้องกับ รศ. ดร. ประภัสสร์ ชูวิเชียร เนื่องจากยังไม่มีหลักฐานเกี่ยวกับคติความเชื่อใด ๆ อันเป็นเหตุผลให้ช่างเจาะจงที่จะสร้างบันไดทางขึ้นของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ให้อยู่ทางทิศเหนือ นอกจากความสอดคล้องไปกับสภาพภูมิประเทศที่เป็นที่ตั้ง และการที่เจดีย์วัดสีหยังมีตำแหน่งของบันไดทางขึ้นอยู่ทางทิศเหนือเช่นเดียวกับพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราช ก็คงเป็นความจงใจลอกเลียนแบบมาด้วยเช่นกัน ส่วนประเด็นที่ว่าเจดีย์สำคัญองค์อื่น ๆ ในคาบสมุทรสทิงพระที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชสร้างบันไดทางขึ้นทางด้านทิศใต้ของเจดีย์เช่นเดียวกันนั้น ก็น่าจะเป็นเรื่องของความเหมาะสมทางด้านภูมิศาสตร์เป็นสำคัญเช่นกัน โดยไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อใดก็ได้ และเหตุที่เจดีย์หลาย ๆ องค์ในพื้นที่คาบสมุทรสทิงพระ จังหวัดสงขลาในปัจจุบันนิยมสร้างบันไดทางขึ้นทางด้านทิศใต้ของเจดีย์ น่าจะเกิดจากเลียนแบบเจดีย์สำคัญองค์ใดองค์หนึ่งที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาในพื้นที่ใกล้เคียง

---

[๗๓] เกรียงไกร เกิดศิริ, **พระบรมธาตุนครศรีธรรมราช: มรดกพุทธศาสนาสถาปัตยกรรมศูนย์กลางพระพุทธศาสนาเถรวาทแห่งคาบสมุทรภาคใต้ (กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๖๐),** ๓๙-๔๐.

[๗๔] ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ,” ๘๑-๘๓.

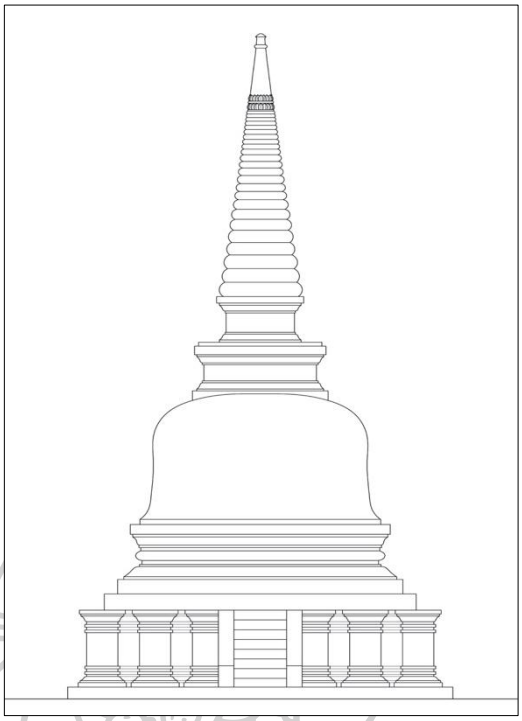
สรุปและกำหนดอายุ

จากข้อมูลเบื้องต้นสรุปได้ว่าเจดีย์วัดสีหยังน่าจะเป็นเจดีย์ที่ได้รับแรงบันดาลใจทางด้านรูปแบบจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช มีทั้งการคงระเบียบบางประการขณะเดียวกันก็มีการคลี่คลายทางด้านรูปแบบโดยลดทอนรายละเอียดบางส่วน เช่นในเรื่องของงานประดับไม่ปรากฏการประดับฐานด้วยช้างล้อม สำหรับรูปแบบลวดบัวฐานก็แสดงให้เห็นว่ามีความแตกต่างออกไปจากต้นแบบอย่างชัดเจน

สำหรับส่วนบนขององค์เจดีย์ที่พังทลายลงจนหมดหากสันนิษฐานจากภาพถ่ายเก่าแสดงให้เห็นระเบียบการทำเสาติดผนังและการประดับลวดบัวแบบคู่ขนาน ส่วนบันทึกการสำรวจโบราณสถานของ สุจิตต์ วงษ์เทศ เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๐๙ ที่บันทึกไว้ว่าเหนือชั้นฐานขึ้นไปนั้นปรักหักพังแต่ยังเหลือให้เห็นฐานขององค์ระฆังบางส่วน แสดงให้เห็นว่าเจดีย์องค์นี้เป็น “เจดีย์ทรงระฆัง” ไม่ใช่เจดีย์ที่มีเรือนธาตุและเรือนยอด ประกอบกับหากเชื่อว่าระเบียบรูปแบบของฐานส่วนที่เหลืออยู่นั้นเป็นสิ่งที่พัฒนาการมาจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชก็ทำให้**สันนิษฐานได้ว่าเหนือส่วนฐานสี่เหลี่ยมจัตุรัสขึ้นไปควรมีส่วนรองรับองค์ระฆังเตี้ย ๆ มีองค์ระฆังและบัลลังก์ขนาดใหญ่ต่อด้วยปล้องไฉนทรงกรวยแหลม อาจมีหรือไม่มีการประดับพระเวียนก็ได้** (ภาพที่ ๗)

จากรูปแบบของส่วนฐานที่ได้ทำการวิเคราะห์ไปนั้นนำไปสู่การกำหนดอายุโดยประมาณได้ว่าน่าจะเป็นเจดีย์ที่สร้างขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๑ และไม่ควรหลังไปกว่าพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ซึ่งปรากฏว่ามีการเขียนภาพเจดีย์วัดสีหยังในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระแล้ว[๗๕] (ภาพที่ ๘)

[๗๕] ศาสตราจารย์สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ทำการศึกษาภาพแผนที่กัลปนาบนเกาะสทิงพระได้ข้อสรุปว่าแผนที่ฉบับนี้ เขียนขึ้นภายหลังปี พ.ศ. ๒๒๒๓ (แต่ก่อน พ.ศ. ๒๒๔๒) คือหลังจากปราบกบฏแขกเมืองสงขลาได้แล้ว ซึ่งตรงกับสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ดูใน สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, “แผนที่เมืองนครศรีธรรมราช จ.ศ. ๙๗๗: แสดงวัดต่าง ๆ ที่ขึ้นกับวัดพะโคะ” **วัดพะโคะ** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, ๒๕๓๘), ๑๓๗-๑๘๖.



ภาพที่ ๗ ภาพลายเส้นสันนิษฐานรูปแบบเจดีย์วัดสีหยัง
ที่มา: กฤตพัฒน์ ชื่นตระกูล

ภาพที่ ๘ ภาพเขียนลายเส้นลงสีเจดีย์วัดสีหยัง ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ

๑.๒ เจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม

ประวัติและการศึกษาที่ผ่านมา

วัดเจดีย์งามหรือวัดพระเจดีย์งาม ตั้งอยู่ที่ตำบลบ่อตรุ อำเภอระโนด จังหวัดสงขลา ไม่ปรากฏประวัติการสร้างที่ชัดเจน หลักฐานที่สามารถสืบค้นได้ว่าวัดน่าจะสร้างขึ้นอย่างช้าสุดในสมัยอยุธยาตอนปลายโดยอ้างอิงจากภาพปรากฏที่ตั้ง อุโบสถ และเจดีย์ ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ โดยมีข้อความบันทึกใต้ภาพว่า “**วัดพระไจดีงาม**” เมื่อเวลาผ่านไปอาจเกิดการเข้าใจผิดเกี่ยวกับการเรียกชื่อวัดจึงเพี้ยนไปเป็น “**วัดพระเจดีย์งาม**” ในปัจจุบัน

พิเศษ เจียจันทร์พงษ์ ในขณะที่เป็นหัวหน้าการสำรวจและขึ้นทะเบียนโบราณสถานลงความเห็นว่า ในการสำรวจครั้งนี้ ระบุว่าโบราณสถานสำคัญมีเพียงเจดีย์องค์เดียว โดยมิได้กล่าวถึงวิหารซึ่งเหลือเพียงร่องรอยฐานติดพื้นดินทางด้านทิศตะวันออกของเจดีย์ ถึงแม้เจดีย์ประธานจะถูกซ่อมแซมในภายหลังโดยผู้มีจิตศรัทธาบ้าง แต่ร่องรอยสมัยแรกสร้างก็ยังแสดงระเบียบดั้งเดิมอยู่ คือ มีทรวดทรงโดยส่วนรวมเลียนแบบองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช บันไดทางขึ้นอยู่ทางทิศใต้ขององค์เจดีย์ **โดยน่าจะสร้างขึ้นช่วงก่อนหน้ากรุงศรีอยุธยาเล็กน้อย**[๗๖]

ศรีศักร วัลลิโภดม เขียนบทความเรื่อง “จากท่าชนะถึงสงขลา” กล่าวว่า เจดีย์วัดเจดีย์งามสร้างด้วยปะการัง ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๘[๗๗]

อนุวิทย์ เจริญศุภกุล วิเคราะห์ว่าองค์เจดีย์ประธานวัดเจดีย์งามก่อด้วยอิฐปะการัง (หินปะการัง) สอดิน แต่ทางวัดฉาบปูนใหม่หมดทั้งองค์ เหลือไว้เป็นช่องให้ศึกษาส่วนหนึ่ง งานอิฐที่วัดเจดีย์งามนี้**อนุโลมเข้าเป็นกลุ่มช่างศรีวิชัยได้ แต่คงจะหลังจากการสร้างเจดีย์กลุ่มไชยามาก ประมาณพุทธศตวรรษที่ ๑๗-๑๘**[๗๘]

การวิเคราะห์แผนผังเจดีย์ประธานร่วมกับเจดีย์บริวารและวิหาร

สิ่งก่อสร้างที่เป็นโบราณสถานสำคัญภายในวัดประกอบด้วยเจดีย์ประธาน มีวิหารทางทิศตะวันออก ล้อมรอบด้วยเจดีย์บริวาร (ภาพที่ ๙) รูปแบบแผนผังดังกล่าวเป็นสิ่งที่บ่งบอกได้ว่าเป็นการจัดวางผังในลักษณะสมมาตรซึ่งทำให้เชื่อได้ว่าควรเป็นแบบแผนที่วางไว้ตั้งแต่แรกสถาปนาเป็นวัด น่าสนใจว่าการวางผังของวัดที่มีเจดีย์บริวารล้อมรอบสิ่งก่อสร้างประธานเป็นรูปแบบ

---

[๗๖] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร., “บันทึกเอกสาร,” ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[๗๗] ศรีศักร วัลลิโภดม, “จากท่าชนะถึงสงขลา,”๗๕.

[๗๘] อนุวิทย์ เจริญศุภกุล, **แบบโครงสร้างและระเบียบการก่ออิฐสถาปัตยกรรมสกุลช่างเขมรและศรีวิชัย**, ๑๖๓.

การจัดวางผังที่พบเห็นได้มากและเป็นความนิยมในสมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้น ซึ่งค่อนข้างที่จะเคร่งครัดกับระเบียบดังกล่าวเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะการจัดวางเจดีย์บริวารต้องสร้างในตำแหน่งที่มุมทั้งสี่ล้อมรอบสิ่งก่อสร้างสำคัญของวัดเสมอ ตัวอย่างสำคัญได้แก่ แผนผังวัดมหาธาตุ วัดราชบูรณะ ภายในเกาะอยุธยา เป็นต้น เชื่อว่ารูปแบบการจัดวางผังแบบสมมาตรโดยเฉพาะในตำแหน่งของเจดีย์ที่มุมทั้งสี่ล้อมรอบเจดีย์ประธานและวิหาร เป็นอิทธิพลจากศาสนสถานของเขมรที่ส่งอิทธิพลให้กับสุโขทัยและอยุธยา[๗๙]

นอกจากนี้ลักษณะแผนผังที่มีเจดีย์ประธานและวิหารอยู่ด้านหน้าตามแนวแกนทิศตะวันออก-ตะวันตก ทำให้นึกถึงการวางผังของวิหารธรรมศาลาที่อยู่ด้านหน้าองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งนักวิชาการหลายท่านได้วิเคราะห์ว่าวิหารธรรมศาลาหลังนี้ควรจะเป็นสิ่งก่อสร้างที่สร้างขึ้นอย่างน้อยในสมัยอยุธยาตอนต้น เนื่องจากสิ่งที่เชื่อมต่อจากวิหารนั้นคือระเบียงคด โดยสังเกตได้ว่าการสร้างวิหารด้านหน้าเจดีย์ประธานและมีระเบียงคดล้อมรอบเป็นรูปแบบของแผนผังในสมัยอยุธยาตอนต้นอย่างชัดเจน แต่น่าสังเกตว่าที่วัดพระบรมธาตุเมืองนครศรีธรรมราช ไม่ปรากฏการสร้างอุโบสถไว้ในแนวแกนทิศเดียวกับวิหารและเจดีย์เช่นความนิยมในกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้คงเป็นข้อจำกัดทางด้านพื้นที่ที่เป็นสันทรายตามแนวยาวขวางในแนวทิศเหนือ-ใต้ จึงไม่เหมาะแก่การสร้างอุโบสถด้านหลังพระบรมธาตุเจดีย์ นอกจากนี้ผลจากการขุดตรวจทางโบราณคดีภายในวัดพระมหาธาตุ เมืองนครศรีธรรมราช เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๖๑ ส่วนที่เกี่ยวข้องกับระเบียงคดและวิหารธรรมศาลาสรุปผลได้ว่าอาคารทั้งสองแม้จะสร้างไม่พร้อมกันแต่ทั้งสองอาคารก็ควรมีการก่อสร้างแล้วอย่างน้อยราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑[๘๐] ซึ่งตรงกับสมัยอยุธยาตอนต้น

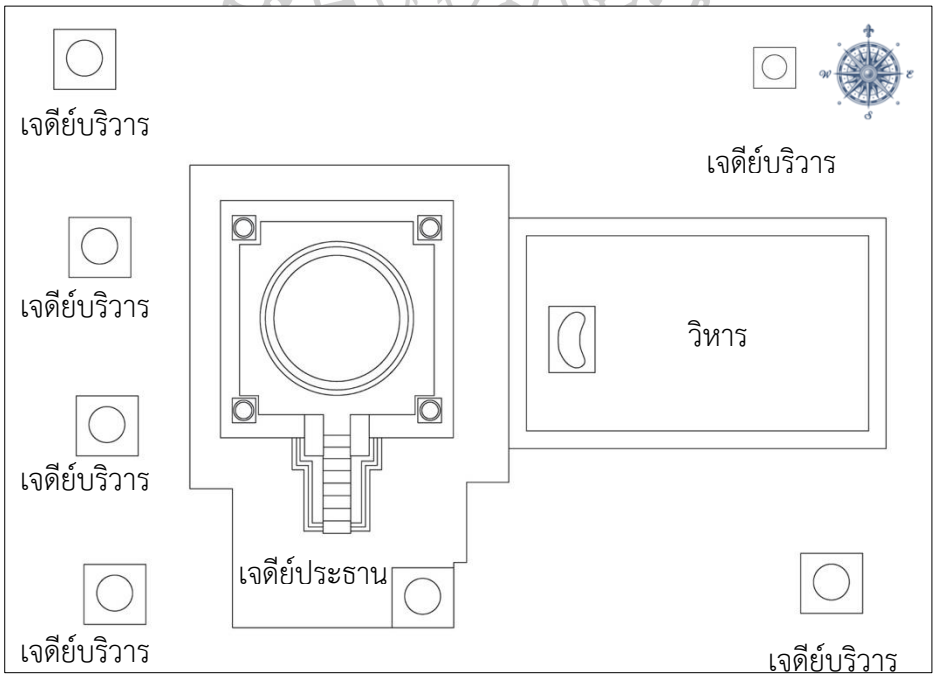
เมื่อนำระเบียบแผนผังการวางเจดีย์ประธานและวิหารในแนวแกนทิศตะวันออก-ตะวันตกของวัดพระบรมธาตุ เมืองนครศรีธรรมราช มาเปรียบเทียบกับแผนผังของวัดเจดีย์งามพบว่ามีความใกล้เคียงกัน จึงอาจกล่าวได้ว่าที่มาของแผนผังของวัดเจดีย์งามน่าจะได้รับอิทธิพลการวางผังตามแบบวัดพระบรมธาตุ เมืองนครศรีธรรมราชก็เป็นได้ ต่างกันที่วัดพระบรมธาตุ เมืองนครศรีธรรมราชนั้น มีระเบียงคดล้อมรอบเจดีย์ประธาน แต่วัดเจดีย์งามไม่มีระเบียงคดล้อมรอบ ในประเด็นนี้อธิบายได้ว่าพื้นที่และขนาดของสิ่งก่อสร้างในวัดต่างกันเป็นอย่างมาก และการสร้างระเบียงคดนั้นเป็นสิ่งที่มักจะพบเห็นได้ในวัดสำคัญที่มีขนาดใหญ่มีพื้นที่ใช้สอยมากซึ่งวัดเจดีย์งามไม่ได้อยู่ในเงื่อนไขนั้น

---

[๗๙] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๔๒), ๔๔-๔๖.

[๘๐] กรมศิลปากร และจังหวัดนครศรีธรรมราช, **การขุดค้นทางโบราณคดี ณ วัดพระธาตุวรมหาวิหาร นครศรีธรรมราช** (นครศรีธรรมราช: อักษรการพิมพ์, ๒๕๖๑), ๒๑๗.

รูปแบบการวางผังของวัดเจดีย์งามที่ใกล้เคียงกับวัดพระบรมธาตุ เมืองนครศรีธรรมราช อาจเป็นสิ่งที่ช่วยในการกำหนดอายุของเจดีย์ประธานและวิหารว่าควรเป็นผังที่เกิดขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๑-๒๒ สำหรับส่วนที่เป็นวิหารมีหลักฐานว่าน่าจะสร้างหรือบูรณะครั้งสำคัญในสมัยอยุธยาตอนกลางดังปรากฏข้อความในยอเข้าตำราหมื่นตราพระธรรมวิลาสเอาไปวิวาทเป็นหัวเมือง ซึ่งเป็นเอกสารสมัยอยุธยาที่กล่าวถึงเหตุการณ์ร่วมสมัยกับสมเด็จพระเอกาทศรถว่าได้มีการสร้างวิหารความว่า *“อยู่มาเล่าไซร้ พระมหาเทพ**ทำพระวิหารวัดเจดีย์งาม**...”*[๘๑] จากข้อความดังกล่าวแม้ว่าจะไม่ได้กล่าวว่า มีการสถาปนาเจดีย์ขึ้นหรือไม่ แต่ระเบียบการวางผังเจดีย์ประธานไว้ด้านหลังวิหารสะท้อนให้เห็นรูปแบบการวางผังที่ปรากฏเสมอในวัดสมัยอยุธยาที่สถาปนาในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๒ นอกจากนี้รูปแบบการทำวิหารอยู่หน้าเจดีย์ประธานรวมถึงการทำเจดีย์บริวารล้อมรอบไม่ใช่รูปแบบการวางผังวัดที่สถาปนาขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ในพื้นที่สงขลา (ดูรายละเอียดเกี่ยวกับหัวข้อเจดีย์และอุโบสถสมัยรัตนโกสินทร์ ในจังหวัดสงขลา)



ภาพที่ ๙ ภาพลายเส้นแผนผังกลุ่มโบราณสถาน วัดเจดีย์งาม
ที่มา: กฤตพัฒน์ ชื่นตระกูล

[๘๑] เรื่อง “กัลปนาวัดจังหวัดพัทลุง” ใน **ประชุมพระตำราบรมราชูทิศเพื่อกัลปนาสมัยอยุธยา**, **ภาค ๑** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๑๐. คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และโบราณคดี สำนักนายกรัฐมนตรี), ๖๖.

รูปแบบโดยทั่วไป

ส่วนฐานเป็นฐานประทักษิณยกสูง ปรากฏเฉพาะส่วนที่เป็นบัวหงาย มีส่วนหัวของประติมากรรมรูปสัตว์ยื่นออกมาเป็นท่อระบายน้ำทั้ง ๔ ด้าน มีบันไดทางขึ้นทางด้านทิศใต้ มุมบนฐานประทักษิณประดับสถูปิกะ ๔ มุม ส่วนรองรับองค์ระฆังเป็นฐานบัว ๓ ฐานแต่ละชั้นประดับลูกแก้วกลม ถัดขึ้นไปเป็นองค์ระฆังขนาดใหญ่ทรงโอคว่ำ ไม่มีบัลลังก์ ก้านฉัตรประดับพระพุทธรูปปูนปั้นปางอุ้มบาตร บนเสาหานประดับพระสาวกประนมมือ เหนือขึ้นไปเป็นส่วนบัวฝาละมีบานออกอย่างชัดเจนต่อด้วยปล้องไฉนและปลียอดทั้งหมดอยู่ในทรงกรวยแหลมสูง (ภาพที่ ๑๐)

การวิเคราะห์รูปแบบ

แม้ว่ารูปแบบโดยรวมของเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งามจะคล้ายคลึงกับพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชเป็นอย่างมากเมื่อเทียบกับเจดีย์องค์อื่น ๆ ที่พบในภาคใต้ แต่เนื่องจากได้ผ่านการบูรณะมาโดยตลอดจึงทำให้เกิดข้อสงสัยว่ารูปแบบที่ปรากฏในปัจจุบันนั้นเป็นรูปแบบที่ใกล้เคียงกับเมื่อแรกสร้างหรือไม่ ประกอบกับนักวิชาการบางท่านตั้งข้อสันนิษฐานว่าเจดีย์องค์นี้อาจเป็นเจดีย์ที่สร้างขึ้นแทนที่เจดีย์องค์เดิมในสมัยรัตนโกสินทร์[๘๒] ซึ่งข้อสันนิษฐานดังกล่าวยังไม่ได้รับการตรวจสอบอย่างละเอียด ดังนั้นผู้ศึกษาจึงจำเป็นที่จะต้องทำการวิเคราะห์ตรวจสอบอย่างละเอียดเพื่อคลี่คลายประเด็นปัญหาดังกล่าวให้กระจ่างมากยิ่งขึ้น ซึ่งมีรายละเอียดการวิเคราะห์แบ่งตามหัวข้อดังต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[๘๒] ความเห็นของ ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์ อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ ๑๐ เจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม จังหวัดสงขลา

ท่อระบายน้ำรูปหัวสัตว์

นอกจากการทำฐานประทักษิณยกสูงในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัส ในลักษณะคล้ายฐานประทักษิณขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชแล้ว ยังมีลักษณะสำคัญที่อาจเป็นเครื่องมือในการกำหนดอายุการสร้างเจดีย์องค์นี้ได้คือ การทำท่อระบายน้ำรูปหัวสัตว์ยื่นออกมาจากส่วนบนของฐานประทักษิณเพื่อทำหน้าที่ระบายน้ำที่จะขังบนลานประทักษิณรอบองค์เจดีย์เมื่อมีฝนตก (ภาพที่ ๑๑) ระเบียบการประดับเช่นนี้ทำให้นึกถึงงานประดับที่ฐานประทักษิณขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งปรากฏท่อระบายน้ำรูปหัวสัตว์ยื่นออกมาจากลานประทักษิณอย่างชัดเจน รศ. ดร. ประภัสสร์ ชูวิเชียร เชื่อว่าลักษณะเช่นนี้เป็นรูปแบบงานประดับที่

ใกล้เคียงกับระบบระบายน้ำจากลานประทักษิณของเจดีย์ในศิลปะลังกาด้วย เช่น ที่เจดีย์วฏะทาเค เมืองโปลนนารุวะ ประเทศศรีลังกา เป็นต้น[๘๓]

อนึ่ง ทั้งท่อระบายน้ำรูปหัวสัตว์ที่เจดีย์ประธานวัดเจดีย์งามและที่องค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชเป็นโครงสร้างที่มีมาพร้อมกับการทำฐานเจดีย์ และทำจากวัสดุที่เป็นหินปะการังเช่นเดียวกัน ดังนั้นการที่ยังมีการทำท่อระบายน้ำเช่นนี้จึงเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงความใกล้ชิดทางด้านรูปแบบระหว่างเจดีย์ทั้งสองแห่ง **จากการตรวจสอบหลักฐานที่ยังหลงเหลือในปัจจุบัน ในภาคใต้พบว่าเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชองค์อื่น ๆ ไม่ปรากฏร่องรอยการทำท่อระบายน้ำรูปหัวสัตว์เช่นนี้อีก ดังนั้นส่วนนี้จึงเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่อาจช่วยกำหนดอายุได้ว่าเจดีย์วัดเจดีย์งามน่าจะมีอายุร่วมสมัยหรือหลังจากสร้างพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชไม่มากนัก อาจสร้างราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๑ โดยประมาณ ซึ่งตรงกับสมัยอยุธยาตอนต้น**

ภาพที่ ๑๑ ท่อระบายน้ำรูปหัวสัตว์ที่ฐานประทักษิณของเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม

ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆังเตี้ยป้อม

ส่วนสำคัญซึ่งเชื่อว่าเป็นรูปแบบดั้งเดิมสมัยแรกสร้างคือ ส่วนรองรับองค์ระฆังที่ประกอบด้วยชุดฐานบัว ๓ ฐานประดับด้วยลูกแก้วกลมเกือบเต็มท้องไม้ (ภาพที่ ๑๒) องค์ระฆังมีขนาดใหญ่เป็นทรงโอคว่ำสัดส่วนเตี้ยป้อมอย่างชัดเจน ลักษณะดังกล่าวมานี้เทียบได้กับส่วนรองรับ

---

[๘๓] ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ,” ๕๑.

องค์ระฆังและองค์ระฆังของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช **น่าสังเกตว่าเท่าที่ปรากฏหลักฐานการทำส่วนรองรับองค์ระฆังและรูปแบบขององค์ระฆังขนาดใหญ่ทรงโอคว่ำเตี้ยป้อมปัจจุบันไม่ปรากฏหลักฐานในเจดีย์องค์อื่น ๆ ที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์บนคาบสมุทรสทิงพระแม้แต่องค์เดียว** เท่าที่พบจะทำส่วนรองรับองค์ระฆัง ๑-๒ ฐานเป็นส่วนมาก องค์ระฆังก็ยืดสูงแทบทั้งสิ้น มีเพียงเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งามเท่านั้นที่คงระเบียบและรูปแบบของสองส่วนนี้ได้ใกล้เคียงกับพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชมากที่สุด แสดงให้เห็นว่าช่างสามารถที่จะทำความเข้าใจกับรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลมาได้อย่างละเอียด

ภาพที่ ๑๒ ส่วนรองรับองค์ระฆังของเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม

การประดับพระเวียนรอบก้านฉัตร

ส่วนกรวยแหลมทั้งหมดเริ่มจากก้านฉัตร โดยรอบก้านฉัตรนั้นมีพระพุทธรูปปูนปั้นสลับด้วยเสาติดผนังทรงสี่เหลี่ยมซึ่งทำหน้าที่เป็นเสาหานไปในตัว (ภาพที่ ๑๓) งานประดับและองค์ประกอบเช่นนี้เป็นระเบียบงานประดับที่คล้ายคลึงกับก้านฉัตรของพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชที่มีศัพท์ช่างท้องถิ่นเรียกว่า “พระเวียน” (ภาพที่ ๑๔) แต่สิ่งที่ต่างออกไปอย่างชัดเจนคือ ที่เจดีย์ประธานวัดเจดีย์งามทำรูปของพระพุทธเจ้าสลับกับพระสาวกแทนที่จะเป็นรูปพระสาวกอย่างเดียว ซึ่งลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการออกแบบอย่างใหม่และช่างไม่เข้าใจถึง

ที่มาว่าเหตุใดต้องทำพระสาวกยืนรอบก้านฉัตร แสดงให้เห็นว่าช่างที่ทำไม่อิงกับคติการสร้าง เพียงแต่จดจำเค้าโครงและตำแหน่งการประดับมาสร้าง ซึ่งนอกจากที่วัดเจดีย์งามแล้ววัดสำคัญอื่น ๆ ที่ทำพระเวียนก็พบว่าไม่ยึดถือระเบียบการประดับประติมากรรมปูนปั้นรูปพระสาวกเพียงอย่างเดียว แต่เท่าที่พบหลักฐานการทำพระเวียนบนเจดีย์ในจังหวัดสงขลาโดยเฉพาะบนคาบสมุทรสทิงพระ พบว่ามีทั้งรูปแบบการประดับพระพุทธรูปสลับกับพระสาวก หรือประดับเฉพาะพระพุทธรูป ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นสิ่งที่บ่งบอกได้ว่าเป็นงานช่างพื้นบ้านอย่างแท้จริง

อนึ่งที่มาของงานประดับประติมากรรมบุคคลรอบก้านฉัตรนั้นมีเค้าดั้งเดิมมาจากศิลปะลังกา โดยในงานประดับของลังกาจะประดับรูปบุคคลหรือเทวดาอยู่ระหว่างเสาติดผนังในอิริยาบทเดินหรือยืนรอบก้านฉัตร ส่วนนี้เรียกว่า “เทวดาโกฏฐะ” แปลเป็นภาษาไทยได้ว่า “เรือนที่สถิตของเทพเจ้า”[๘๔] เชื่อว่าเทวดาเหล่านี้จะทำหน้าที่คอยปกปักรักษาพระบรมสารีริกธาตุที่อยู่ภายในองค์เจดีย์ (ภาพที่ ๑๕) รูปแบบของเทวดาโกฏฐะในศิลปะลังกาคงคลี่คลายมาเป็นประติมากรรมนูนต่ำรูปพระสาวกลีลารอบก้านฉัตรในพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช รวมไปถึงศิลปะสุโขทัยที่มีรูปแบบใกล้เคียงกันด้วย

นอกจากนี้ยังน่าสังเกตว่าเจดีย์องค์นี้ไม่ปรากฏการทำบัลลังก์สี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ ทั้งที่ระเบียบของส่วนฐานและส่วนกลางมีความใกล้เคียงกับองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชมาก จึงอาจตั้งข้อสันนิษฐานได้ว่าส่วนบัลลังก์จนถึงส่วนยอดอาจเป็นสิ่งที่บูรณะเปลี่ยนแปลงขึ้นในปัจจุบัน เนื่องจากส่วนยอดนั้นเป็นส่วนที่เกิดการชำรุดเสียหายได้ง่ายกว่าส่วนอื่น ๆ ของเจดีย์ แต่ก็เป็นไปได้ว่ารูปแบบที่เห็นในปัจจุบันน่าจะเป็นส่วนที่เกิดจากการบูรณะตามเค้าโครงเดิมที่มีมาตั้งแต่แรกสร้าง เนื่องจากพบว่าจะเจดีย์กลุ่มหนึ่งในคาบสมุทรสทิงพระก็ไม่นิยมทำบัลลังก์เช่นกัน ตัวอย่างสำคัญได้แก่ พระบรมธาตุเจดีย์ และเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระ ซึ่งในส่วนนี้จะทำการวิเคราะห์ต่อไป

---

[๘๔] Roland Silva, **Religious architecture in early and medieval Sri Lanka** (Druk: Krips Repro Meppel, 1988), 41.

ภาพที่ ๑๓ พระเวียนรอบก้านฉัตร
เจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม
จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๑๔ พระเวียนรอบก้านฉัตร
พระบรมธาตุเจดีย์
เมืองนครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๑๕ ก้านฉัตร เทวดาโกฏุวะ บนสถูปคีรีวิหารศิลปะลังกา สมัยโปลนนารุวะ
ที่มา: พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “ศิลปกรรมในพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว” (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๘), ๑๑๓.

สรุปและกำหนดอายุ

โดยภาพรวมเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งามที่มีระเบียบการทำฐานประทักษิณในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัสยกสูง มีส่วนรองรับองค์ระฆังเป็นชุดฐานบัวเตี้ยๆ แต่ละชั้นประดับลวดบัวลูกแก้วกลม องค์ระฆังแบบโอคว่ำเตี้ยป้อม ทั้งหมดที่กล่าวมานี้สามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบสำคัญขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชได้อย่างชัดเจนมาก นอกจากนี้ส่วนสำคัญที่พบว่าใกล้เคียงกับระเบียบงานประดับที่พบในพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชและไม่พบในเจดีย์องค์อื่น ๆ

ที่ได้รับอิทธิพลคือ การทำท่อระบายน้ำรูปหัวสัตว์ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำมาพร้อมกับการสร้างเจดีย์ เป็นหลักฐานทำให้เชื่อว่าเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งามนั้นยังคงเค้าของรูปแบบเดิมอยู่มาก **การที่เค้าโครงและองค์ประกอบสำคัญหลายส่วนที่กล่าวมาเบื้องต้นสามาถเทียบเคียงได้กับองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ทำให้อาจกำหนดอายุได้ว่าเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งามควรสร้างร่วมสมัยหรือหลังจากองค์พระบรมธาตุเจดีย์ และมีแนวโน้มว่าจะสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาต้นหรือตอนกลางเป็นอย่างน้อย**

เมื่อนำข้อมูลการวิเคราะห์ด้านรูปแบบเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งามมาวิเคราะห์ร่วมกับรูปแบบแผนผังของวัดที่น่าจะเกี่ยวข้องใกล้ชิดกับระเบียบการทำวิหารอยู่ด้านหน้าเจดีย์ประธานตามแนวทิศตะวันออก-ตะวันตกที่ปรากฏในวัดพระมหาธาตุ เมืองนครศรีธรรมราช ยิ่งทำให้น่าเชื่อได้ว่า**อายุเจดีย์ประธานสมัยแรกสร้างน่าจะอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑-๒๒ แต่ไม่หลังไปกว่าพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ที่ปรากฏภาพเขียนเจดีย์ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระแล้ว** (ภาพที่ ๑๖)

ภาพที่ ๑๖ ลายเส้นอุโบสถและเจดีย์ประธาน วัดเจดีย์งามในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ

๑.๓ พระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ

ประวัติพระบรมธาตุเจดีย์

ในพงศาวดารเมืองพัทลุง ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระความว่า

*"...วันพฤหัสบดี เดือน ๘ ขึ้น ๕ ค่ำ ปีกุน เอกศก พ.ศ. ๑๔๙๒ (จ.ศ. ๑๐๓) ที่**จะทิ้งพระ เจ้าพระยากรงทองก็ทำพระมหาธาตุ** และก่อพระเชตุพนวิหารขึ้นพร้อมกันกับวัดเขียนบางแก้ว และวัดสทัง เป็น ๓ อาราม"*[๘๕]

ในตำราพระบรมราชูทิศ ภาค ๑ เรื่องกัลปนาวัดจังหวัดพัทลุงให้รายละเอียดเกี่ยวกับการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระความว่า

*"...เมื่อขณะพญาธรรมรังคัลกินเมืองสทิงพระและนิมนต์พระมหาอโนมทัสสีให้ไปเอากระบวนพระมหาธาตุเข้ามาแต่เมืองลังกาและมาก่อพระศรีรัตนมหาธาตุสูงเส้นหนึ่ง และทำพระวิหารพระธรรมศาลา และทำพระวิหารอุโบสถและกำแพงรอบและกำแพงนั้น ๖ ศอก และเอากระบวนพระศรีรัตนมหาธาตุและพระวิหาร**เข้าไปถวายถึงกรุงเทพมหานครศรีอยุธยา**...."*[๘๖]

การศึกษาที่ผ่านมา

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสันนิษฐานเกี่ยวกับที่มาของชื่อเมืองจะทิ้งพระและวัดจะทิ้งพระ รวมถึงทรงตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับเจดีย์ภายในวัด ใน "ชุมนุมพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕ ภาคปกิณณกะ ภาค ๑"

โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จมาถึงเมืองโบราณสทิงพระเมื่อวันที่ ๒๕ มิถุนายน พ.ศ.๒๔๔๙ (ร.ศ .๑๒๔) ทรงมีพระราชหัตถเลขาถึงพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อยังดำรงพระอิศริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร ทรงบรรยายและสันนิษฐานเกี่ยวกับวัดจะทิ้งพระและซากเจดีย์ที่วัดจะทิ้งพระว่า

---

[๘๕] พงศาวดารเมืองพัทลุงที่ปรากฏในปัจจุบันเกิดจากการเรียบเรียงขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ โดย หลวงศรีวรวัตร (พิณ จันทโรจวงศ์) ซึ่งส่วนที่เกี่ยวกับสมัยดึกดำบรรพ์อันมีความเกี่ยวข้องกับประวัติของวัดจะทิ้งพระ ที่กล่าวว่าสร้างใน พ.ศ. ๑๔๘๒ (อ้างไปถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๕) เป็นข้อมูลที่ได้จากเอกสารต้นฉบับที่มีลักษณะเป็นนิทานพื้นบ้านที่เล่าเป็นมุขปาฐะสืบต่อกันมา อ้างใน **พงศาวดารเมืองพัทลุง** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เจริญธรรม, ๒๕๑๕), ๓.

[๘๖] เรื่อง "กัลปนาวัดจังหวัดพัทลุง" ใน **ประชุมพระตำราบรมราชูทิศเพื่อกัลปนาสมัยอยุธยา, ภาค ๑**, ๖๖.

*"...วัดนี้เดิมเป็นสองวัด มีกำแพงกั้นกลาง มีอุโบสถสองแห่ง ภายหลังเขารื้อกำแพงรวมกันในเร็วๆนี้ **มีพระเจดีย์สำคัญสององค์ องค์ย่อมต้นไม้ขึ้นพังไปบ้างแล้วนั้น** มีเรื่องเล่าว่าเมื่อนางชลธารากับทัตกุมารน้องชายเชิญพระสารีริกธาตุมาแต่ลังกาจะไปบรรจุพระมหาธาตุเมืองนครนั้น มาหยุดอาบน้ำที่บ่อจันทร์ ซึ่งอยู่นอกวัด ทันตกุมารรับพระธาตุไว้แล้วจึงเอาผ้าปูลงวางพระธาตุไว้ในที่ก่อพระเจดีย์นั้น นางพี่สาวเห็นจึงถามว่าจะทิ้งพระเสียแล้วหรือ เพราะฉะนั้นจึงเป็นชื่อสืบมาว่า "จะทิ้งพระ" แต่พ่อไม่เห็นจริงเข้าใจว่าคนจะลืมกันมาเสียนาน มาอินเวนเรื่องขึ้นใหม่ เพราะในที่ต่อวัดไปเป็นป่ายางทึบดินสูง มีคูปรากฏอยู่ บัดนี้เรียกว่า "เมืองจะทิ้ง" หรือ "จะทิ้งร้าง" คงจะไม่มีอะไรก่อสร้างอยู่ในนั้นดินจึงสูง เข้าใจว่าเป็นวัดพวกมหายานชั้นเดียวกับชะวา ซึ่งมีพะยานเป็นอันมากว่าเมืองตะวันตกแต่ก่อนเป็นมหายานอย่างชะวาเป็นแน่แล้ว*

*คำว่า**จะทิ้งพระนั้นเห็นจะเป็น "จันทิ"** ที่เป็นวัดในยาวาเรียก "จันทิพระ" ตามเสียงชาวนอก อาจจะกลายเป็นจะทิ้งไปได้ คงไม่ใช่วัดนี้เป็นตัววัดเก่า แต่เป็นส่วนของวัดเก่าติดกันจึงได้ชื่อว่าวัดที่จันทิ เหมือนกับหมู่บ้านก็เรียกจะทิ้งเหมือนกันเป็นจันทิ มีพยานอีกที่สงขลาเรียกจะทิ้งหม้อ เป็นวัดเหมือนกันเห็นจะเป็นจันทิอีกแห่งหนึ่งรุ่นเดียวกัน*

มีพระเจดีย์องค์ใหญ่ เรียกว่า "พระมหาธาตุ" แต่เรื่องว่าเป็นสร้างภายหลัง คือว่าพระยาธรรมรังสรรค์สร้าง เมื่อจุลศักราช ๗๙๙ ทูลขอพระครูอโนมทัสสี ที่ไปลังกาออกมาสร้างเป็นรูปถ่ายมาจากพระเจดีย์ลังกา รูปร่างก็ลักษณะพระธาตุนครทั้ง ๒ องค์ ไม่มีอะไรอัศจรรย์อีกกว่านั้น เจ้าอธิการจำหน่ายว่าหนังสือมี กรมขุนนริศเอาไป...."[๘๗]

พระราชหัตถเลขาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าอยู่หัวในตอนนี้มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งต่อการนำมาใช้เพื่อการตีความและศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบของพระธาตุเจดีย์ที่ปรากฏภายในเขตพื้นที่ของวัดจะทิ้งพระในปัจจุบัน และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในครั้งนี้อย่างมากด้วยเช่นกัน

น.ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ) ได้เสนอบทความเรื่อง "ศิลปะในอาณาจักรภาคใต้ของไทย" กล่าวถึง**สถูปที่วัดจะทิ้งพระว่า คล้ายกับสถูปสมัยคุปตะ ซึ่งพบที่สารนาถ** ส่วนสถูปที่วัดพระโคะ ก็คล้ายกับสถูปชวาที่บุโรพุทโธ อันเป็นสถูปที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะคุปตะผสมปาละ ดังนั้นจึงกำหนดในเมืองสทิงพระเป็นเมืองโบราณรุ่นพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๓ และมีอิทธิพลศรีวิชัย

---

[๘๗] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **ชุมนุมพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕ ภาคปกิณกะ ภาค ๑**, (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์ ท่าพระจันทร์, ๒๔๙๓. พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวาปีบุษบากร โปรดให้พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าประภาพรรณพิไลย ณ พระเมรุท้องสนามหลวง พ.ศ. ๒๔๙๓), ๒๕-๒๖.

เช่นซากสถูปวัดสีหยังและวัดเขาน้อยใกล้หัวเขาแดง กล่าวคือ เป็นลักษณะการก่ออิฐไม่มีระบบและสอด้วยดินผสมยางไม้อันเป็นเทคนิคของศิลปะแบบศรีวิชัย[๘๘]

สำนักศิลปากรที่ ๑๑ สงขลา กรมศิลปากร ได้ทำรายงานในโครงการบูรณะปฏิสังขรณ์โบราณสถาน วัดจะทิ้งพระ เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๔ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบก่อนการบูรณะไว้ว่า

"เจดีย์ประธานเป็นเจดีย์ก่อด้วยอิฐดินเผาและอิฐปะการังสอด้วยดินไม่มีระบบ **ฐานเดิมรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส**กว้างด้านละ ๑๗ เมตร ตามประวัติกล่าวว่าพระเจ้ากรุงทอง เจ้าเมืองสทิงพระได้สร้างพร้อมกับวัด ศักราช ๑๕๔๒ **ต่อมาในสมัยอยุธยาตอนปลายจึงได้มีการบูรณะเพิ่มเติมเป็นแบบย่อมุมไม้ ๑๒ แต่ละด้านมีซุ้มพระ ๑ ซุ้ม** ลักษณะเป็นแบบโค้งแหลมศิลปะโกธิคของตะวันตก ซึ่งแพร่เข้ามาในสมัยพระนารายณ์ องค์ระฆังเป็นแบบโอคว่ำหรือแบบลังกาอย่างพระบรมธาตุ เมืองนครศรีธรรมราช แต่**ไม่มีบัลลังก์** เสามะหวดตั้งบนคอระฆัง ระหว่างเสามะหวดมีรูปสาวกปูนปั้นจำนวน ๑๖ องค์ ถัดขึ้นไปเป็นปล้องไฉนและยอดเจดีย์"[๘๙]

รูปแบบโดยทั่วไป (ภาพที่ ๑๗)

<u>ส่วนฐาน</u> เป็นฐานยกเก็จออกมาที่ด้านทั้งสี่เพื่อทำให้เกิดเป็นห้องคูหาประดิษฐานพระพุทธรูป ๓ ด้าน ยกเว้นทางด้านทิศใต้ใช้เป็นบันไดทางขึ้นสู่ลานประทักษิณ ฐานประทักษิณนี้ประกอบไปด้วยฐานบัวจำนวน ๒ ฐาน โดยฐานบัวส่วนล่างสุดเป็นฐานบัวเตี้ยๆ ไม่ประดับท้องไม้ถัดขึ้นมาเป็นฐานบัวยืดสูงคาดด้วยลวดบัวลูกแก้วอกไก่ ๒ เส้น ตรงกลางท้องไม้เจาะช่องสี่เหลี่ยม ส่วนที่เป็นพนักระเบียงทำเป็นฐานบัว ๑ ฐาน ไม่เจาะช่องสี่เหลี่ยม ประดับลวดบัวลูกแก้วอกไก่เพียง ๑ เส้นในตำแหน่งค่อนมาทางด้านล่างของท้องไม้ ตั้งแต่ฐานล่างสุดจนถึงพนักระเบียงยกเก็จในแนวเดียวกันตลอด

<u>ส่วนกลาง</u> ประกอบด้วยชุดฐานบัวรองรับองค์ระฆัง จำนวน ๒ ฐาน แต่ละชั้นประดับลวดบัวลูกแก้วกลม น่าสังเกตว่าส่วนฐานชั้นแรกมีลักษณะของเขียงและบัวคว่ำขนาดใหญ่บานออกอย่างชัดเจนไม่สอดคล้องกับสัดส่วนของฐานบัวชั้นถัดไป องค์ระฆังมีขนาดใหญ่เป็นทรงกระบอกยืดสูง ไหล่ระฆังมีลักษณะเป็นเส้นตรงทำมุมแหลมตัดกับส่วนที่โค้งมนที่อยู่เหนือขึ้นไปอย่างชัดเจน

---

[๘๘] ประยูร อุลุชาฎะ, "ศิลปะในอาณาจักรภาคใต้ของไทย," ๕๐.

[๘๙] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร, "โครงการบูรณปฏิสังขรณ์โบราณสถาน วัดจะทิ้งพระ อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา ๒๕๓๔," ไม่ปรากฏเลขหน้า.

<u>ส่วนยอด</u> ไม่ทำบัลลังก์ มีเพียงก้านฉัตรและเสาหานทรงสี่เหลี่ยม ประดับก้านฉัตรและเสาหานด้วยพระเวียน ส่วนที่เป็นทรงกรวยเริ่มจากบัวฝาละมีที่มีส่วนบานออกอย่างชัดเจน ไม่ปรากฏส่วนปลียอดและปัทมบาท แต่ทำเป็นกลีบบัวคว่ำต่อด้วยองค์ระฆังขนาดเล็ก มีนภศูลปักอยู่บนยอดสุด

ภาพที่ ๑๗ พระบรมธาตุเจดีย์ (เจดีย์ประธาน) วัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา

การวิเคราะห์รูปแบบ

รูปแบบของพระธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระที่ปรากฏในปัจจุบันสังเกตได้อย่างชัดเจนว่าได้ผ่านการบูรณะมาแล้ว แต่อย่างไรก็ตามรูปแบบและองค์ประกอบบางส่วนยังคงเค้าความเป็นของเดิมสมัยแรกสร้างได้ ซึ่งจะได้พิจารณาและวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

ฐานรูปกากบาท

แม้ว่าข้อมูลในเอกสารโบราณรวมถึงข้อคิดเห็นของนักวิชาการในอดีตจะเชื่อว่าพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระน่าจะสร้างขึ้นมาตั้งแต่สมัยศรีวิชัย (ภาพที่ ๑๘) อย่างไรก็ตามจากการศึกษาที่ผ่านมาและรายงานการขุดค้น หรือการบูรณะปฏิสังขรณ์ของกรมศิลปากรไม่ปรากฏว่ามี

รายละเอียดการขุดตรวจรากฐานของเจดีย์ภายในวัดจะทิ้งพระแต่อย่างใด จึงยังไม่มีหลักฐานที่สามารถยืนยันได้อย่างชัดเจนว่าพระบรมธาตุเจดีย์สร้างขึ้นเมื่อใดหรือมีรูปแบบดั้งเดิมเป็นเช่นไร ผู้ศึกษาจึงขอเสนอเป็นแนวทางพิจารณาและวิเคราะห์ความเป็นไปได้เกี่ยวกับที่มาของรูปแบบฐานในผังกากบาทดังต่อไปนี้

การที่รูปแบบของฐานในปัจจุบันมีลักษณะผังแบบกากบาททำให้นึกถึงความนิยมการทำผังแบบกากบาทของศิลปะปาละในอินเดียเหนือ[๙๐] ศิลปะชวาภาคกลาง และศิลปะศรีวิชัยที่ไชยาซึ่งเคยมีความนิยมมาก่อน น่าสังเกตว่ารูปแบบของแผนผังกากบาทที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรมแบบศรีวิชัยในพื้นที่ใกล้เคียงกับวัดจะทิ้งพระมากที่สุดปรากฏในกลุ่มเจดีย์ทรงปราสาทในเมืองไชยาโบราณได้แก่ วัดแก้ว วัดหลง ซึ่งมีการทำฐานและเรือนธาตุในผังกากบาท จึงสันนิษฐานได้ว่ารูปแบบการทำผังกากบาทเป็นสายพัฒนาการที่มีต้นแบบมาจากเจดีย์ (ปราสาท) ในศิลปะศรีวิชัยที่ไชยาค่อนข้างชัดเจน (ภาพที่ ๑๙) อย่างไรก็ตามรูปแบบผังกากบาทของโบราณสถานที่ไชยาไม่ปรากฏลักษณะของการทำเจดีย์ที่มีองค์ระฆังขนาดใหญ่อยู่บนฐานในผังกากบาท ประกอบกับสายพัฒนาการของเจดีย์ทรงปราสาทก็ขาดสายพัฒนาการไปตั้งแต่หมดยุคศิลปะศรีวิชัยไปแล้วราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ จึงไม่อาจทราบได้อย่างแน่ชัดว่าระเบียบการทำฐานผังกากบาทของพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระปรากฏตั้งแต่สมัยแรกสร้างหรือไม่

แม้ไม่อาจทราบได้ว่าก่อนที่จะมีการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์องค์ปัจจุบันเคยมีเจดีย์สมัยศรีวิชัยในตำแหน่งนี้มาก่อนหรือไม่ แต่ลักษณะที่ทำให้เชื่อได้ว่ารูปแบบในปัจจุบันนั้นเป็นงานช่างที่สร้างขึ้นหลังพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ค่อนข้างชัดเจน ได้แก่ ลักษณะของการทำฐานประทักษิณเป็นฐานบัวยืดท้องไม้สูงอย่างมากซึ่งลักษณะเช่นนี้ไม่เคยปรากฏมาก่อนในการทำฐานของปราสาทในศิลปะศรีวิชัย อีกทั้งการประดับลวดบัวลูกแก้วอกไก่ก็ไม่ใช่ลวดบัวที่นิยมมาก่อนในศิลปะศรีวิชัยแต่นิยมมากในศิลปะล้านนา อยุธยา ระเบียบและรูปแบบดังกล่าวจึงสอดคล้องกับข้อมูลของสำนักศิลปากรที่ ๑๑ สงขลา กรมศิลปากร ที่ได้ทำรายงานในโครงการบูรณปฏิสังขรณ์โบราณสถานวัดจะทิ้งพระ เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๔ ให้ข้อมูลจากการสันนิษฐานเบื้องต้นว่า **ฐานเดิมเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ต่อมาในสมัยอยุธยาตอนปลายจึงได้มีการบูรณะเพิ่มเติมเป็นแบบย่อมุมไม้ ๑๒** (ทำให้เกิดเป็นฐานแบบกากบาท) น่าสนใจว่าหากฐานเดิมตั้งแต่แรกสร้างของเจดีย์องค์ปัจจุบันเคยอยู่ในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัสจริงย่อมมีความเป็นไปได้สูงที่จะมีการทำหลังคาทับเกษตรรอบฐานเช่นเดียวกับ

---

[๙๐] จากการศึกษาของรองศาสตราจารย์เชษฐ์ ติงสัญชลี วิเคราะห์ว่า “อาคารในผังกากบาทเป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะปาละ ไม่ปรากฏแผนผังแบบนี้ในศิลปะอินเดียสกุลอื่น ๆ ดูรายละเอียดใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **ศิลปะไทยภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียแบบปาละ** (นนทบุรี: โรงพิมพ์มติชน ปากเกร็ด, ๒๕๕๘), ๗๐.

องค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช และสุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ เนื่องจากความสูงของฐานที่สูงถึง ๒ เมตรเศษเป็นความสูงที่เหมาะสมต่อการทำหลังคาทับเกษตรได้ ซึ่งจะสอดคล้องกับรูปแบบขององค์เจดีย์ที่ปรากฏในภาพเขียนบนแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระในสมัยอยุธยา

เมื่อประมวลจากข้อมูลเบื้องต้นแสดงให้เห็นว่าแผนผังแบบกากบาทเป็นอิทธิพลของเจดีย์ (ปราสาท) ในศิลปะศรีวิชัยที่ยังคงตกค้างอยู่ แต่ยังไม่มีหลักฐานอื่นใดที่จะช่วยยืนยันได้ว่ารูปแบบแรกสร้างพระบรมธาตุเจดีย์องค์ที่ปรากฏในปัจจุบันทำฐานเป็นผังกากบาทแล้วหรือไม่ หลักฐานที่อาจนำมาพิจารณาได้ว่าในสมัยใดสมัยหนึ่งรูปแบบฐานอาจเคยอยู่ในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัสคือภาพเขียนพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระในแผนที่กัลปนาบนเกาะสทิงพระ แต่ก็มีข้อจำกัดในด้านของความถูกต้องแม่นยำทางด้านรูปแบบที่ยังคงต้องพิจารณาร่วมด้วย อย่างไรก็ตามเชื่อได้ว่า **รูปแบบผังกากบาทที่ปรากฏในปัจจุบันน่าจะปรากฏขึ้นแล้วในสมัยอยุธยาเนื่องจากมีหลักฐานว่าเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ ภายในวัดพะโคะ (ดูภาพที่ ๓๕, ๓๖) ซึ่งปรากฏในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระก็ทำฐานในผังกากบาทเช่นกัน และมีแนวโน้มว่าจะเป็นรูปแบบที่ได้รับแรงบันดาลใจจากพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระแห่งนี้** ซึ่งในประเด็นนี้จะได้ทำการวิเคราะห์อย่างละเอียดต่อไปในหัวข้อที่เกี่ยวกับเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ ภายในวัดพะโคะ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ ๑๘ ฐานรูปกากบาทของพระธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ

ภาพที่ ๑๙ ฐานรูปกากบาทของโบราณสถานวัดหลง อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี

น่าสนใจว่ารูปแบบฐานในผังกากบาทของพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระควรปรากฏแล้วอย่างน้อยก่อนการเสด็จมาที่วัดจะทิ้งพระของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เนื่องจากทรงบรรยายไว้ในจดหมายระยะทางไปตรวจราชการแหลมมลายู ร.ศ. ๑๒๑ (พ.ศ. ๒๔๔๖) ว่า

*"ค่ำกินเข้าแล้วไปดูวัดจะทิ้งพระ อยู่ข้างที่ว่าการ เป็นวัดเก่าวัดใหญ่มี**พระเจดีย์รูปแปลกฟันไม้ฐานไม่เคยรับ** (ไม่ค่อย?) พรุ่งนี้จะไปถ่าย"*[๙๑]

การที่ทรงกล่าวว่า *"พระเจดีย์รูปแปลกฟันไม้ไม่เคยรับ"* น่าจะทรงหมายถึงพระบรมธาตุเจดีย์ ซึ่งเป็นเจดีย์เพียงองค์เดียวในวัดจะทิ้งพระที่มีลักษณะของฐานที่แปลกไปจากเจดีย์องค์อื่น ๆ ในพื้นที่ใกล้เคียงซึ่งส่วนใหญ่มักจะทำฐานในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัสเสมอ จากบันทึกของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์แสดงให้เห็นว่ารูปแบบฐานของพระธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระที่มีการยกกระเปาะออกมาเป็นมุขทั้ง ๔ ด้าน ซึ่งทำให้กลายเป็นผังกากบาท ควรจะมีแล้วก่อนที่พระองค์จะเสด็จฯ ไปทอดพระเนตรในปี พ.ศ. ๒๔๔๖

ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆัง

ส่วนนี้มีส่วนประกอบสำคัญสองส่วนคือ ชุดฐานบัวรองรับองค์ระฆังในผังกลมและองค์ระฆังขนาดใหญ่ (ภาพที่ ๒๐) การทำชุดฐานบัวรองรองรับองค์ระฆังโดยมีลูกแก้วกลมคาดท้องไม้เป็นรูปแบบของเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลจากองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชอย่างชัดเจน (ภาพที่ ๒๑) อย่างไรก็ตามระเบียบจำนวนชั้นที่มีเพียงฐานบัวสองชั้น เป็นรูปแบบที่ได้รับการคลี่คลายแล้วในสมัยหลัง สามารถพบเห็นระเบียบเช่นนี้ได้ในเจดีย์บริวารที่อยู่ในแถวที่ ๑-๒ ที่ล้อมรอบองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชซึ่งเป็นพัฒนาการทางรูปแบบที่คลี่คลายแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยาตอนต้น ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๑[๙๒]

รูปทรงขององค์ระฆังโดยรวมมีลักษณะขนาดใหญ่ตัน สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช นอกจากนี้ลักษณะของการทำส่วนล่างคอดส่วนบนผายออก

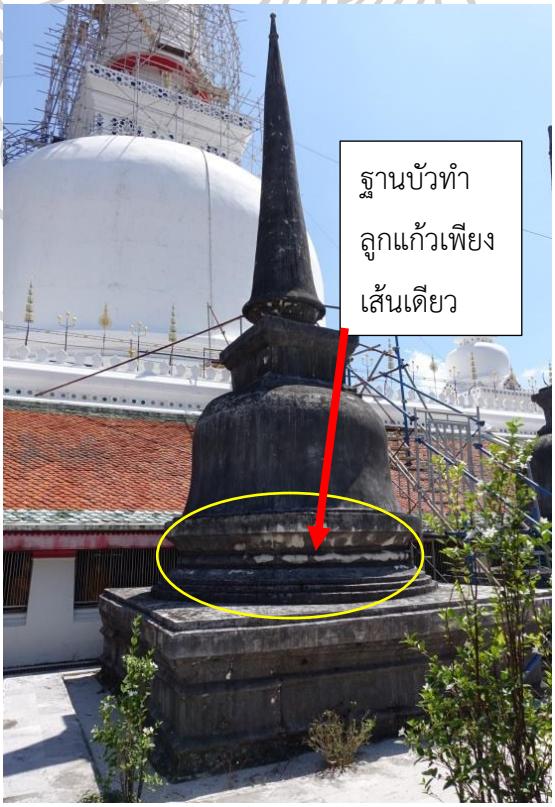
---

[๙๑] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, **จดหมายระยะทางไปตรวจราชการแหลมมลายู ร.ศ.๑๒๑**, กรมศิลปากรจัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพนายสมคิด โชติกวณิชย์ (อดีต) อธิบดีกรมศิลปากร, ๒๕๔๐, ๖๑.

[๙๒] ประภัสสร์ ชูวิเชียร, "พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ," ๙๐.

น่าจะเป็นรูปแบบที่ตกทอดมาจากองค์ระฆังแบบศรีวิชัยด้วย (ดูการวิเคราะห์ในหัวข้อเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระ) อย่างไรก็ตามรูปแบบองค์ระฆังในปัจจุบันเชื่อว่าได้ผ่านการบูรณะเปลี่ยนแปลงรูปแบบเพียงเล็กน้อยในส่วนที่เป็นไหล่องค์ระฆัง กล่าวคือมีการทำให้เกิดเหลี่ยมมุมทั้งที่ธรรมชาติของรูปแบบเจดีย์ทรงระฆังจะทำส่วนนี้ให้มีความโค้งมนเสมอ และเมื่อเทียบกับส่วนเดียวกันของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ ในวัดเดียวกันไม่ปรากฏไหล่ระฆังแบบมีเหลี่ยมมุมเช่นนี้ นอกจากนี้พบว่าภาพถ่ายเก่าของเจดีย์บริวารองค์นี้แสดงให้เห็นลักษณะการใช้อิฐที่มีการถากมุมออกมาเรียงต่อกันให้เป็นทรงโค้งจึงเป็นหลักฐานที่ช่วยยืนยันได้ว่าช่างรู้เทคนิคการถากมุมให้เกิดความโค้งมนของไหล่ระฆัง (ดูภาพที่ ๒๕) ดังนั้นจึงเชื่อได้ว่าไหล่ระฆังขององค์พระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระน่าจะเป็นรูปแบบที่เกิดจากการบูรณะเปลี่ยนแปลงรูปแบบในสมัยหลังโดยเป็นไปได้ว่าตั้งแต่ส่วนนี้จนถึงส่วนยอดอาจเคยพังทลายลงมาในครั้งใดครั้งหนึ่ง **ผลจากการบูรณะให้เกิดเหลี่ยมมุมเช่นนี้ทำให้ช่างในท้องถิ่นนำรูปแบบที่ได้ผ่านการบูรณะแล้วขององค์ระฆังเช่นนี้ไปสร้างเลียนแบบในการบูรณะเจดีย์องค์อื่น ๆ ในพื้นที่ใกล้เคียง ตัวอย่างเช่น เจดีย์ขนาดเล็กบนฐานประทักษิณของเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม** (ภาพที่ ๒๒)

ภาพที่ ๒๐ ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆังของพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ



ภาพที่ ๒๑ เจดีย์บริวารแถวที่ ๑ รอบพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๒๒ เจดีย์ประจำมุมบนฐานประทักษิณของเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งาม แสดงให้เห็นว่ามีรูปแบบไหล่ระฆังเช่นเดียวกับที่พระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ

ส่วนยอด

หากพิจารณาจากรูปทรงของส่วนยอดโดยเฉพาะสัดส่วนของทรงกรวยแหลมที่ไม่สมส่วนและการทำปล้องไฉนที่ลดหลั่นกันอย่างไม่เป็นจังหวะ ไม่ปรากฏการทำปลียอด (ภาพที่ ๒๓) ซึ่งส่วนนี้ถือเป็นส่วนสำคัญของเจดีย์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราช แต่กลับปรากฏการปั้นปูนในส่วนยอดบนสุดเป็นลวดลายคล้ายกลีบบัวปัทมบาทส่วนล่าง (ไม่ทำกลีบบัวส่วนบน) ลักษณะดังกล่าวมานี้น่าจะเป็นรูปแบบที่ได้มีการบูรณะส่วนยอดแล้วในครั้งใดครั้งหนึ่งและมีแนวโน้มที่จะเกิดจากการบูรณะในสมัยปัจจุบันนี้เอง

ภาพที่ ๒๓ ก้านฉัตร พระเวียน และปล้องไฉนของพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ

สรุปและกำหนดอายุ

เมื่อพิจารณาจากรูปแบบของพระธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระในทุกส่วนแล้ว มีความเป็นไปได้ว่ารูปแบบของส่วนรองรับองค์ระฆังเป็นชุดฐานบัวลูกแก้วกลม ๒ ฐาน องค์ระฆังขนาดใหญ่เป็นส่วนที่น่าจะมีมาตั้งแต่เจดีย์องค์นี้ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช และเป็นส่วนที่มีการปรับเปลี่ยนทางด้านรูปแบบน้อยที่สุดเมื่อเทียบกับส่วนประกอบอื่น ๆ เช่น ส่วนฐาน และส่วนยอด

กรณีของส่วนฐานเป็นส่วนที่เป็นปัญหาในการตรวจสอบมากที่สุดเนื่องจากไม่ปรากฏหลักฐานการขุดตรวจทางโบราณคดีที่สามารถระบุอายุสมัยแรกสร้างได้ นอกจากนี้รูปแบบของตัวฐานในผังกาบาทเองก็ไม่ใช่รูปแบบที่สอดคล้องกับรูปแบบขององค์ระฆังและส่วนยอด จึงยากที่จะระบุรูปแบบดั้งเดิมสมัยแรกสร้างได้ แต่อย่างไรก็ตาม**รูปแบบการทำฐานเจดีย์ให้อยู่ในผังแบบกากบาทสะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจจากเจดีย์ (ปราสาท) สมัยศรีวิชัยที่ยังคงตกค้างอยู่** แต่ไม่มีหลักฐานเพียงพอที่จะยืนยันได้อย่างชัดเจนว่าก่อนการสร้างเจดีย์ทรงระฆังองค์ปัจจุบันในตำแหน่งนี้เคยมีเจดีย์ (ปราสาท) สมัยศรีวิชัยอยู่ก่อนหรือไม่ ในประเด็นนี้จำเป็นที่จะต้องพึ่งพาข้อมูลจากการขุดตรวจทางโบราณคดีต่อไปในอนาคต

ส่วนที่เป็นเครื่องยืนยันได้ว่ารูปแบบของฐานและ**องค์เจดีย์น่าจะเป็นรูปแบบที่สร้างหรือบูรณะขึ้นแล้วอย่างน้อยหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๐ เป็นต้นมา โดยมีจุดสังเกตสำคัญคือลักษณะของฐานประทักษิณที่ทำเป็นฐานบัวยกสูงอย่างมากเป็นระเบียบของการทำฐานที่สืบทอดมาจากฐานขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ประกอบกับลวดบัวที่ใช้ประดับก็ทำเป็นลวดบัวลูกแก้วอกไก่ซึ่งเป็นรูปแบบของลวดบัวที่นิยมในดินแดนไทยช่วงหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๐ แล้ว**

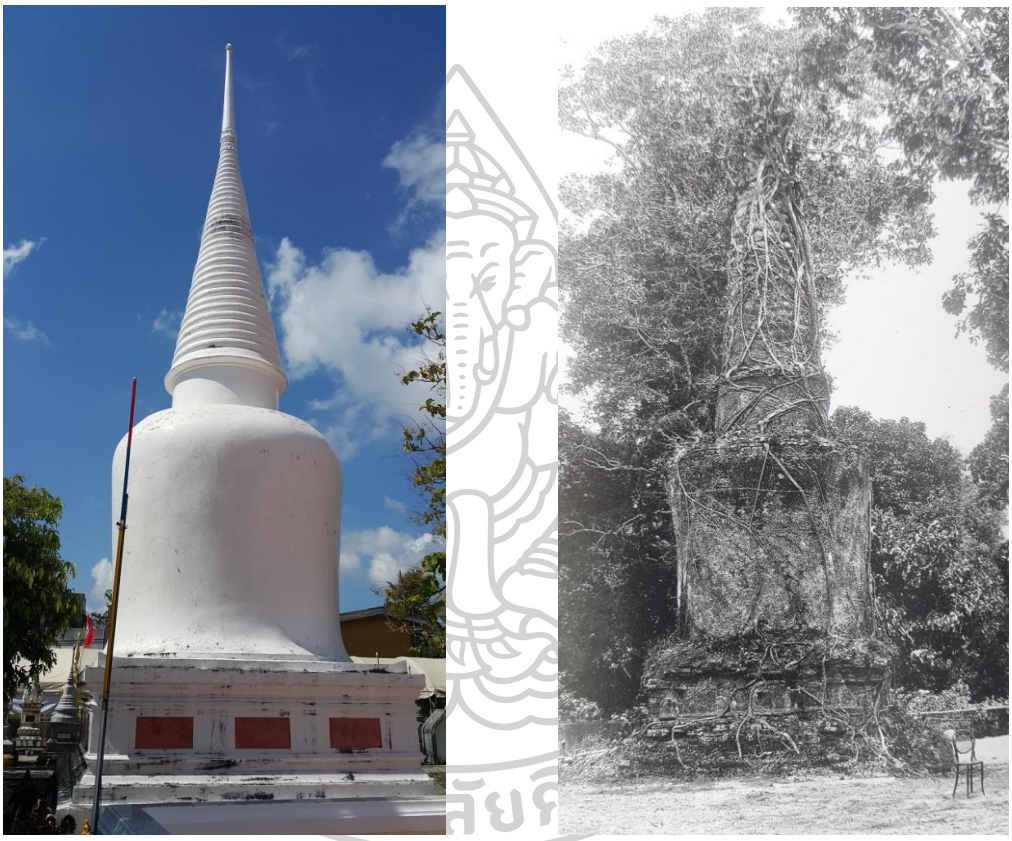
น่าสนใจว่าข้อความบางตอนในตำราพระบรมราชูทิศทั้ง ๔ ฉบับ ซึ่งเนื้อความกล่าวไปในแนวทางเดียวกันว่า เจ้าเมืองสทิงพระได้เอาเรื่องการสร้างพระมหาธาตุเจดีย์ในเมืองสทิงพระไปกราบบังคมทูลต่อกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา หากเชื่อตามเอกสารดังกล่าวย่อมแสดงให้เห็นว่าการก่อพระบรมธาตุเจดีย์ที่วัดจะทิ้งพระนั้นควรจะเกิดขึ้นแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยา แต่ไม่มีองค์ประกอบใดของเจดีย์ที่จะสามารถระบุได้อย่างชัดเจนว่าสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาต้น กลาง หรือปลาย อย่างไรก็ตาม**หลักฐานสำคัญจากภาพเขียนพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระบนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระเป็นสิ่งชี้ชัดได้ว่าพระธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระปรากฏแล้วในสมัยอยุธยาตอนปลาย** (ภาพที่ ๒๔)

ภาพที่ ๒๔ ภาพเขียนลายเส้นลงสีพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ ในภาพแผ่นที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ

ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ

๑.๔ เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระ

เจดีย์องค์นี้ตั้งอยู่ภายในวัดจะทิ้งพระ[๙๓] (ภาพที่ ๒๕) แต่ไม่ปรากฏประวัติการสร้างแต่อย่างใด เชื่อว่าน่าจะเคยเป็นเจดีย์ประธานของวัดอีกวัดหนึ่งที่อยู่ติดกับวัดที่เป็นที่ตั้งขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ สอดคล้องกับที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชวินิจฉัยไว้ในคราวที่เสด็จมายังวัดจะทิ้งพระว่าวัดจะทิ้งพระเกิดจากการรวมวัดสองวัดที่อยู่ติดกันให้กลายเป็นเพียงวัดเดียว (ดูรายละเอียดในประวัติและการศึกษาที่ผ่านมาของพระบรมธาตุเจดีย์และวัดจะทิ้งพระ)



ก. ข.

ภาพที่ ๒๕ เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา

ก. เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา ปัจจุบัน

ข. ภาพถ่ายเก่าสมัยรัชกาลที่ ๕ เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระ

ที่มาภาพ ข.: ฟิล์มกระจก หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ

---

[๙๓] เอกสารการบูรณะ เรียกว่า “เจดีย์บริวารองค์กลาง” ดูรายละเอียดใน สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร, “รายงานการบูรณะและปรับปรุงโบราณสถานวัดจะทิ้งพระ พุทธศักราช ๒๕๕๔,” ไม่ปรากฏเลขหน้า.

รูปแบบโดยทั่วไป

มีฐานเขียง ๑ ฐานต่อด้วยฐานบัวเตี้ยๆ ๑ ฐาน ประดับลูกแก้วอกไก่ ๒ เส้น ตรงกลางท้องไม้เจาะช่องสี่เหลี่ยมไม่ลึก รูปแบบฐานโดยทั่วไปเรียบง่ายไม่ซับซ้อนแต่อย่างใด ถัดขึ้นไปเป็นองค์ระฆังขนาดใหญ่ทรงสูงค่อนข้างเป็นทรงกระบอก ส่วนยอดไม่ปรากฏการทำบัลลังก์ แต่ทำก้านฉัตรขนาดใหญ่เพื่อรองรับส่วนกรวยแหลมที่เป็นปล้องไฉนและปลียอดแทน สภาพที่เห็นในปัจจุบันได้ผ่านการบูรณะแล้วโดยกรมศิลปากร

การวิเคราะห์รูปแบบ

เจดีย์บริวารองค์นี้ถือได้ว่าเป็นเจดีย์ในภาคใต้อีกองค์หนึ่งที่สามารถใช้เป็นตัวอย่างการศึกษาถึงรูปแบบของเจดีย์สมัยอยุธยาในภาคใต้ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากยังคงรูปแบบหลักสำคัญไว้อยู่มาก ที่สำคัญยังพบหลักฐานจากภาพถ่ายเก่าสมัยรัชกาลที่ ๕ ก่อนการเข้ามาบูรณะโดยกรมศิลปากร ซึ่งจะได้ทำการวิเคราะห์ส่วนประกอบสำคัญของเจดีย์ดังต่อไปนี้

การทำช่องสี่เหลี่ยมบนท้องไม้ของฐานบัว

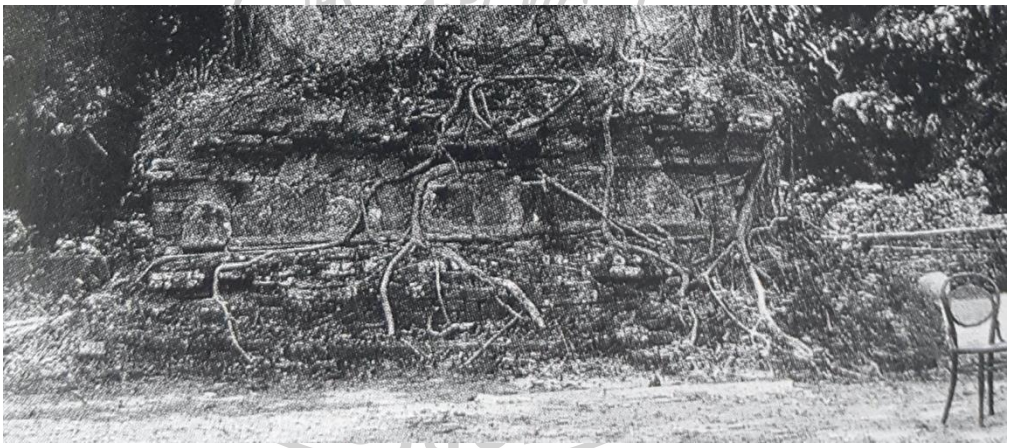
ในภาพถ่ายเก่าสมัยรัชกาลที่ ๕ แสดงให้เห็นสภาพดั้งเดิมขององค์เจดีย์ ก่อนการเข้ามาบูรณะของกรมศิลปากร ซึ่งแม้ว่าส่วนฐานจะชำรุดไปค่อนข้างมากแต่ก็ยังพอที่จะสังเกตได้ว่าเป็นฐานบัวในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัส ๑ ฐาน ตรงกลางท้องไม้มีร่องรอยของการทำช่องสี่เหลี่ยมผืนผ้าในลักษณะตื้น ๆ (ภาพที่ ๒๖) น่าสนใจว่าการทำฐานบัวที่มีการเจาะช่องตรงกลางท้องไม้เป็นรูปแบบของฐานที่พบได้โดยทั่วไปในฐานของเจดีย์ทรงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ทั้งในศิลปะชวาภาคกลาง ศิลปะพม่าสมัยพุกาม รวมถึงศิลปะทวารวดีในประเทศไทยด้วย เมื่อมองโดยผิวเผินชวนให้คิดไปได้ว่ารูปแบบฐานของเจดีย์องค์นี้คงมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงใกล้ชิดกับรูปแบบฐานของเจดีย์ก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ทางใดทางหนึ่ง

อย่างไรก็ตามแบบแผนสำคัญของการทำฐานเจดีย์หรือปราสาทในเอเชียอาคเนย์ช่วงก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๙ มักจะมีองค์ประกอบอื่น ๆ ปรากฏอยู่ร่วมด้วยเสมอ เช่น การประดับลวดบัวที่เรียกว่า “บัววลัย” การทำเสาติดผนังคั่นเป็นจังหวะ หรือการประดับภาพเล่าเรื่องรวมถึงลวดลายประดับอื่น ๆ ดังนั้นจึงมีความเป็นไปได้น้อยมากที่รูปแบบการเจาะช่องบนท้องไม้โดยปราศจากองค์ประกอบที่ซับซ้อนอื่น ๆ ที่กล่าวมาร่วมด้วยจะเป็นการสืบสายพัฒนาการที่ใกล้ชิดกับเจดีย์ในช่วงก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๙

สำหรับที่มาของรูปแบบฐานที่มีการเจาะช่องสี่เหลี่ยมในเจดีย์องค์นี้น่าจะได้รับแรงบันดาลใจจากรูปแบบของฐานองค์พระบรมธาตุเจดีย์หรือเจดีย์บริวารแถวที่ ๑-๓ ขององค์

พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชมากกว่า (ภาพที่ ๒๗) ซึ่งเจดีย์ในกลุ่มนี้มีการประดับฐานด้วยเสาติดผนังแบบยกมุมโดยรอบฐานในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัส ผลจากการทำเสาติดผนังทำให้เกิดเป็นช่องว่างสี่เหลี่ยมระหว่างเสาโดยปริยาย จึงมีความเป็นไปได้มากที่ช่างที่ทำเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระ จะพยายามลอกเลียนแบบมาจากพระบรมธาตุเจดีย์หรือเจดีย์บริวารที่รายล้อมองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช แต่อาจไม่เข้าใจเทคนิคมากพอที่จะทำให้เหมือนได้ จึงลดทอนเสาติดผนังออกเหลือเพียงช่องสี่เหลี่ยมแทน

นอกจากรูปแบบการเจาะช่องสี่เหลี่ยมบนฐานของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ ก็ยังพบลักษณะเช่นนี้ที่ฐานขององค์พระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระด้วย มีความเป็นได้ว่าก่อนที่จะมีการสร้างเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ ช่างกลุ่มนี้ได้ทำฐานแบบเจาะช่องของพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระมาก่อนแล้ว หลักฐานสำคัญคือความต่างระดับของฐานล่าง โดยองค์พระบรมธาตุเจดีย์มีส่วนล่างสุดของฐานที่ต่ำกว่าเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ อย่างชัดเจน



ภาพที่ ๒๖ ส่วนฐานเดิมของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระ แสดงภาพก่อนการบูรณะของกรมศิลปากร

ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๒๗ ฐานแบบมีเสาติดผนังและลูกแก้วกลมคาดในเจดีย์บริวารแถวที่ ๑ ของพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครีธรรมราช

องค์ระฆังแบบสอบล่างผายบน

สัดส่วนขององค์ระฆังมีขนาดใหญ่ยืดสูงเป็นอย่างมากเมื่อเทียบกับส่วนฐาน ส่วนปากระฆังสอบเข้า ส่วนไหล่ระฆังผายออกชัดเจน ลักษณะดังกล่าวมานี้แตกต่างออกไปจากพระบรมธาตุเจดีย์และเจดีย์บริวารขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชซึ่งมีรูปแบบเป็นทรงเตี้ยป้อมแบบโอคว่ำ แต่กลับไปมีรูปทรงที่คล้ายกับองค์ระฆังที่พบภายในวัดพระบรมธาตุไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี ซึ่งเป็นแบบขององค์ระฆังที่นิยมในศิลปะศรีวิชัย จึงเป็นไปได้ว่าแรงบันดาลใจรูปแบบองค์ระฆังของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระส่วนหนึ่งน่าจะมาจากรูปทรงขององค์ระฆังแบบศรีวิชัย ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีพระราชวิจารณ์ความสัมพันธ์ของรูปแบบระหว่างเจดีย์ทรงระฆังที่วัดพระบรมธาตุไชยาและเจดีย์กลุ่มวัดจะทิ้งพระอย่างน่าสนใจว่า “...***สไตล์เป็นอย่างปากใต้ ล่างเล็กบนโต อย่างที่เห็นมาที่วัดจทิงพระ***...”[๙๔] ดังนั้นรูปทรงขององค์ระฆังแบบ “ล่างเล็กบนโต” หรือ “สอบล่างผายบน” อาจถือได้ว่าเป็นแบบขององค์ระฆังที่พบมากและเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งของเจดีย์ที่พบในภาคใต้

---

[๙๔] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, **จดหมายระยะทางไปตรวจราชการแหลมมลายู ร.ศ. ๑๒๑**, ๑๑๓.

ประเด็นที่น่าสนใจคือทั้งองค์พระบรมธาตุเจดีย์และเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดจะทิ้งพระมีรูปทรงขององค์เจดีย์แบบล่างเล็กบนโตหรือสอบล่างผายบนเช่นเดียวกัน ซึ่งรูปแบบเช่นนี้เกี่ยวข้องกับแรงบันดาลใจจากศิลปะศรีวิชัยที่ยังคงตกทอดมาสู่เจดีย์ที่วัดจะทิ้งพระ นอกจากนี้หากพิจารณาฐานแบบกากบาทและลักษณะขององค์ระฆังสอบล่างผายบนร่วมกัน จะแสดงให้เห็นความเป็นไปได้เกี่ยวกับแนวคิดที่ว่าตำแหน่งที่ตั้งขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ วัดจะทิ้งพระในปัจจุบันอาจจะเคยมีเจดีย์แบบศรีวิชัยอยู่ก่อน ต่อเมื่อมีอิทธิพลขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชเข้ามาในภายหลัง ช่างจึงปรับเปลี่ยนรูปแบบโดยการผสมผสานเจดีย์สองกระแสนิยมเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นลักษณะที่เห็นในปัจจุบัน

ยอดทรงกรวยแหลมสูงไม่ทำบัลลังก์

ส่วนยอดเป็นส่วนทรงกรวยแหลมไม่ทำบัลลังก์ ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับภาพถ่ายเก่าทำให้เห็นว่าส่วนนี้มีการเปลี่ยนแปลงจากรูปแบบเดิมน้อยเมื่อเปรียบเทียบกับรูปแบบในปัจจุบัน น่าสนใจว่าการที่ทรงกรวยแหลมนี้มีสัดส่วนที่ยืดสูงตามแบบศิลปะไทย สามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชหลังจากที่มีการบูรณะส่วนยอดให้กลายเป็นศิลปะไทยแบบสุโขทัย อยุธยาแล้ว **ดังนั้นส่วนนี้จึงเป็นส่วนสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่ช่วยในการกำหนดอายุของเจดีย์องค์นี้ได้ว่าควรมีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐ เป็นต้นมา**

ลักษณะสำคัญอีกประการคือการไม่ทำบัลลังก์สี่เหลี่ยมจัตุรัสรองรับก้านฉัตรและส่วนยอดแหลม เป็นพัฒนาการที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าได้เกิดการคลี่คลายรูปแบบให้เป็นท้องถิ่นมากขึ้น และเมื่อไม่มีบัลลังก์ช่างจึงแก้ปัญหาโดยการทำให้ก้านฉัตรมีขนาดใหญ่ทำหน้าที่เสมือนบัลลังก์ไปในตัวเพื่อรองรับโครงสร้างทรงกรวยทั้งหมด

อนึ่งการไม่ปรากฏการทำบัลลังก์ของเจดีย์องค์นี้เป็นตัวอย่างสำคัญที่สะท้อนให้เห็นรูปแบบงานช่างของพื้นถิ่นอย่างหนึ่งที่ยืนยันได้ว่าอย่างน้อยความนิยมดังกล่าวก็น่าจะมีมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา และยังคงสืบทอดมาถึงเจดีย์องค์อื่น ๆ ในภาคใต้รวมถึงในเมืองสงขลาบางกลุ่มในสมัยรัตนโกสินทร์ซึ่งจะได้ทำการวิเคราะห์ต่อในหัวข้อรูปแบบเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕

สรุปและกำหนดอายุ

โดยภาพรวมภาพถ่ายเก่าของเจดีย์องค์นี้สามารถแสดงให้เห็นว่าส่วนฐานที่มีการเจาะช่องสี่เหลี่ยมบนท้องไม้รอบฐาน น่าจะเป็นรูปแบบที่คลี่คลายและลดทอนรายละเอียดมาจากรูปแบบของฐานองค์พระบรมธาตุเจดีย์หรือเจดีย์บริวารขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมือง

นครศรีธรรมราช ส่วนองค์ระฆังที่มีเค้าโครงยืดสูงอย่างมาก มีส่วน “สอบล่างผายบน” หรือ “ล่างเล็กบนโต” น่าจะเกี่ยวข้องกับแรงบันดาลใจจากรูปทรงขององค์ระฆังแบบศรีวิชัยที่ยังตกค้างอยู่ ลักษณะของฐานและองค์ระฆังเช่นนี้อาจใช้เป็นเครื่องมือสำคัญที่บ่งบอกได้ว่าเป็นรูปแบบของฐานและองค์ระฆังที่นิยมมาก่อนพุทธศตวรรษที่ ๒๔ เนื่องจากไม่พบรูปแบบเช่นนี้ในพื้นที่จังหวัดสงขลาหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๔ อีกต่อไป

กรณีของส่วนยอดกรวยแหลมสูงเป็นอีกส่วนหนึ่งที่ช่วยยืนยันได้ว่าเจดีย์บริวารองค์นี้ควรเป็นเจดีย์ที่เกิดขึ้นไม่เก่าไปกว่าสมัยอยุธยา เนื่องจากการทำยอดทรงกรวยสูงอย่างชัดเจนเช่นนี้เป็นรูปแบบงานช่างไทยภาคกลางแล้ว และรูปแบบดังกล่าวน่าจะได้รับผ่านจากองค์พระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชหลังจากที่ได้รับการปฏิสังขรณ์ส่วนยอดแล้วราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐[๙๕]

จากการวิเคราะห์รูปแบบทั้งหมดแสดงให้เห็นว่าเจดีย์บริวารองค์นี้ควรจะเป็นเจดีย์**ที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยา โดยพิจารณาจากส่วนฐานที่ได้มีการคลี่คลายมาจากระบบฐานองค์พระบรมธาตุเจดีย์และเจดีย์บริวารแถวที่ ๑-๓ ล้อมรอบองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ประกอบกับรูปแบบของยอดทรงกรวยแหลมสูงเป็นสิ่งที่บ่งบอกได้ว่าเป็นงานช่างที่ได้รับอิทธิพลจากองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชหลังจากที่ได้มีการบูรณะส่วนยอดให้เป็นไปตามรสนิยมแบบช่างไทยหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๐ แล้ว**

๑.๕ สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ

ประวัติโดยสังเขปในเอกสารโบราณ

วัดพะโคะ หรือวัดราชประดิษฐาน[๙๖](ภาพที่ ๒๘) ตั้งอยู่บนเขาพะโคะ ซึ่งเดิมเรียกว่าเขาพิพัทสิงห์หรือเขาพิพัชสิง หรือพิเพชรสิง ปัจจุบันขึ้นกับหมู่ที่ ๖ ตำบลชุมพล อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา

ในตำราพระบรมราชูทิศเพื่อกัลปนาสมัยอยุธยากล่าวว่า วัดพะโคะและสุวรรณ-มาลิกเจดีย์ถูกสถาปนาขึ้นแล้วอย่างน้อยในสมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ดังข้อความว่า

---

[๙๕] ดูรายละเอียดเกี่ยวกับการวิเคราะห์การบูรณะส่วนยอดองค์พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช ใน ประภัสสร์ ชูวิเชียร, **พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช มหาสถูปแห่งคาบสมุทรภาคใต้** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๕๓). ๗๗-๙๑.

[๙๖] ในการศึกษาครั้งนี้จะขอใช้ชื่อเรียก “วัดพะโคะ” เนื่องจากเป็นชื่อที่มีความเป็นเอกลักษณ์และเป็นที่เข้าใจของผู้คนโดยมาก

"...วัดราชประดิษฐานพระมาลิกเจดีย์ สูงเส้นห้าวา และมี ณ บนพระพุทธบาทเขาบรรพตพระโคะ และวัดวาอารามเมืองพัทลุง ว่าอูชงตะนะมาปล้นเมือง และเผากุฏิวิหารและพระธรรมศาลา อุโบสถอารามแลธรรมณรายพระพุทธรูปสิ้น องค์มาหามารพิชัยทำลายเสี่ยว และพระครูแลสงฆ์ทั้งหลายจะเอาคนพระกัลปนา ซึ่งมีในท้องพระตำราพระราชโองการ ***แต่พระอัยกาธิราช*** *(สมเด็จพระมหาจักรพรรดิ).."*[๙๗]

ต่อมาเกิดการเข้าทำลายวัดโดยพวกโจรสลัดอูชงตะนะ สมเด็จพระเอกาทศรถจึงมีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯให้บูรณะสิ่งก่อสร้างภายในวัดครั้งใหญ่ มีข้อความสำคัญกล่าวไว้ในตำราพระบรมราชูทิศสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ และในยอเข้าตำราหมื่นตราพระธรรมวิลาสเอาไปวิวาทเป็นหัวเมืองซึ่งสอดคล้องไปในแนวทางเดียวกันดังนี้

ในตำราพระบรมราชูทิศสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ กล่าวว่า

*"...พระรามว่า จะก่อพระศรีรัตนมหาธาตุ เส้นห้าวา และจำทำด้วยจลุงทองแดงแล จึงพระครูสัมธรรมรังสีพุทธบวรมาจารีย์ ก็เห็นชอบจึงโมทนาด้วยแล จึงพระรามก็เข้าไปเมืองศรีอยุธยา จึงมีพระราชทานโปรดให้นาม ชื่อสมเด็จพระราชมุณี ผู้มีบุญแลจึงกระทำรถถวายแต่สมเด็จพระบรมบพิตรพระพุทธเจ้าอยู่หัว จึง****มีพระราชโองการตรัสให้ก่อพระศรีรัตนมหาธาตุ ณ บนเขาพะโคะนั้นลงเส้นห้าวา*** *และทำพระระเบียงรอบ (หลังคาทับเกษตร) และทำพระศาลา และทำพระวิหารอุโบสถฯ ด้วยพระราชโองการตรัสสั่งว่าแก่พญาโกษา* ***ให้แต่งสำเภาบรรทุกอิฐออกไป*** *และตรัสสั่งให้มีตราโกษาออกไป****ให้แก่หลวง....ให้ช่วยกันก่อพระศรีรัตนมหาธาตุให้บริบูรณ์ตามตราโกษานั้นถวายพระราชกุศล****...."*[๙๘]

ในยอเข้าตำราหมื่นตราพระธรรมวิลาสเอาไปวิวาทเป็นหัวเมือง (ข้อความตอนหนึ่งกล่าวเกี่ยวกับประวัติสมเด็จเจ้าพระราชมุณี เข้าใจว่าคือหลวงปู่ทวดเหยียบน้ำทะเลจืด) กล่าวว่า

"...(สมเด็จพระเอกาทศรถมีพระบรมราชโองการ โปรดเกล้าฯ ให้) ***ทำพระมาลิกเจดีย์ ณ วัดพระราชประดิษฐานนั้น สูงเส้นห้าวามีเศษ*** *แลมีพระห้องรอบตามราชจำนง แต่ครั้งพระเจ้ารามาธิบดี เสวยราชพระราชทาน...โปรดแต่งสำเภาปากสามวาศอก* ***บรรทุกอิฐแลยอด***

---

[๙๗] เรื่องกัลปนาวัดจังหวัดพัทลุง ใน **ประชุมพระตำราบรมราชูทิศเพื่อกัลปนาสมัยอยุธยา**, **ภาค ๑**, ๖๓.

[๙๘] เรื่องเดียวกัน, ๖๖.

พระมาลิกเจดีย์ พระมหาธาตุออกมาแต่เมืองศรีอยุธยา *แลให้นายจัน พี่สมเด็จเจ้าพระรามปราชญ์ถือ****ยอดพระ (เจดีย์) ซึ่งหล่อด้วยเบญจโลหะ ยาวสามวาสามคืบ แลยอดพระ (เจดีย์) นั้นมีพระราชทานแต่งให้ออกมาแต่พระราชมณเฑียร แลเครื่องประดับประดายอดพระ (เจดีย์) นั้นพระราชทานแต่คลังหลวง...***”[๙๙]

ภาพที่ ๒๘ สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา

[๙๙] เรื่องกัลปนาวัดจังหวัดพัทลุง ใน **ประชุมพระตำราบรมราชูทิศเพื่อกัลปนาสมัยอยุธยา**, **ภาค ๑**, ๗๗.

การศึกษาที่ผ่านมา

การศึกษาเกี่ยวกับสุวรรณมาลิกเจดีย์ในปัจจุบัน วรรณยุทธ ณวิภาส สันนิษฐานว่าสุวรรณมาลิกเจดีย์มีรูปแบบตามแบบสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยาที่พบในภาคใต้ **สันนิษฐานว่ารูปทรงขององค์เดิมก็คงเป็นรูปทรงสมัยแรกทำตามอย่างศิลปะปาละ** ต่อมาเมื่อพุทธศาสนาลังกาวงศ์เจริญรุ่งเรืองที่เมืองนครศรีธรรมราช จึงได้รับอิทธิพลแบบอย่างศิลปะลังกา โดยเปรียบเทียบรูปแบบว่าน่าจะคล้ายกับพระเจดีย์ที่วัดเจดีย์งาม สุวรรณมาลิกเจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถทำตามแบบอย่างพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช เนื่องจากปัจจุบันที่ส่วนฐานยังมีซุ้มและช้างล้อมรอบอยู่ แต่ด้วยกาลเวลาองค์เจดีย์จึงชำรุด ต่อมาในสมัยท่านคง (ไม่ทราบฉายา) เป็นเจ้าอาวาสวัดพะโคะ ราว พ.ศ. ๒๔๗๔-๒๔๘๔ พระพุทธมุนี (แก้ว) วัดดีหลวงเป็นผู้ทำการบูรณะ **ของเดิมมีฐานช้างล้อมเพียงชั้นเดียว ในการบูรณะครั้งนี้ได้เสริมฐานประทักษิณขึ้นอีก ๒ ชั้น จึงทำให้ตัวองค์เจดีย์เสียทรวดทรงจากองค์เดิม อีกทั้งสร้างพระเจดีย์เสริมขึ้นใหม่ตามมุมของฐานทั้ง ๓ ชั้น ทำพระระเบียงรอบฐานองค์เจดีย์ประดิษฐานพระพุทธรูปไว้โดยรอบฐานองค์เจดีย์**[๑๐๐]

สังเกตได้ว่าหลังจากบูรณะครั้งใหญ่ในสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถก็ปรากฏว่ามีการบูรณะครั้งต่อมาอย่างต่อเนื่องด้วยสาเหตุหลักคือ วัดเกิดความเสียหายจากการบุกเข้าทำลายของโจรสลัดอุชงตะนะทำให้สิ่งก่อสร้างทั้งหลายในวัดได้รับการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา

สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ เป็นเจดีย์เพียงไม่กี่องค์ในภาคใต้ที่มีประวัติการสร้างที่ชัดเจนว่าสร้างในสมัยอยุธยา **ตามประวัติควรจะปรากฏองค์เจดีย์แล้วอย่างน้อยในสมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ บูรณะครั้งใหญ่ในรัชสมัยของสมเด็จพระเอกาทศรถ ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๒** และในประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาปรากฏว่าวัดพะโคะได้รับความเสียหายจากการเข้ามารุกรานและทำลายจากโจรสลัดที่มีชื่อว่า อุชงตะนะอยู่เนือง ๆ เป็นผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบมาโดยตลอด ในการศึกษานี้จึงพยายามที่จะวิเคราะห์ถึงรูปแบบเดิมสมัยแรกสร้างรวมถึงวิเคราะห์ส่วนที่เกิดจากการบูรณะด้วยเช่นกัน

รูปแบบโดยทั่วไป

ในบรรดาเจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาบนคาบสมุทรสทิงพระ สุวรรณมาลิกเจดีย์ถือเป็นเจดีย์ที่มีรูปแบบที่ซับซ้อนที่สุด กล่าวคือส่วนฐานทำเป็นฐานช้างล้อมสลับกับเสาติดผนังมีลวดบัวแบบคู่ขนานคาดรอบฐาน มีการทำฐานประทักษิณซ้อนขึ้นไปอีก ๒ ชั้น ทุกชั้นประดับสถูปิกะที่มุมทั้งสี่ ที่ด้านประดับด้วยซุ้มพระพุทธรูปประทับยืน องค์ระฆังมีขนาดเล็กและอยู่ในทรวดทรวง

---

[๑๐๐] วรรณยุทธ ณวิภาส ,“ประวัติวัดราชประดิษฐาน,” **วัดพะโคะ** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, ๒๕๓๘), ๑๒๒.

ที่ยืดสูง บัลลังก์อยู่ในผังหกเหลี่ยม ก้านฉัตรประดับด้วยซุ้มพระเวียนต่อด้วยยอดทรงกรวยแหลมสูง ปลียอดหุ้มด้วยโลหะปิดทอง

การวิเคราะห์รูปแบบ

โดยความเข้าใจของนักวิชาการส่วนมากมักจะลงความเห็นว่าสุวรรณมาลิกเจดีย์เป็นเจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนกลาง ตรงกับรัชกาลของสมเด็จพระเอกาทศรถซึ่งอ้างจากหลักฐานเอกสารตำราพระบรมราชูทิศ และมักกล่าวไปอีกว่ารูปทรงของเจดีย์ที่เห็นในปัจจุบันเป็นรูปทรงที่ได้รับการบูรณะในสมัยต่อ ๆ มาแล้ว ทว่าส่วนใหญ่ไม่ได้อธิบายว่าส่วนประกอบใดบ้างที่เป็นรูปแบบเดิมสมัยแรกสร้างและส่วนใดบ้างที่เป็นผลมาจากการบูรณะในสมัยหลัง

จากข้อมูลเอกสารเกี่ยวกับการสร้างและการบูรณะสุวรรณมาลิกเจดีย์ที่ได้แสดงมาเบื้องต้น เป็นข้อมูลจากเอกสารโบราณและการศึกษาจากการสัมภาษณ์ของนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ ยังขาดการวิเคราะห์เกี่ยวกับรูปแบบตามหลักของประวัติศาสตร์ศิลปะจึงทำให้อาจขาดความรัดกุมของการวิเคราะห์อยู่บ้าง และเนื่องจากรูปแบบของสุวรรณมาลิกเจดีย์มีความซับซ้อนและผ่านการบูรณะมาค่อนข้างมาก จึงจำเป็นต้องแบ่งการวิเคราะห์ตรวจสอบองค์ประกอบของเจดีย์ในแต่ละส่วนตามหลักของวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะเพื่อแสดงให้เห็นว่าส่วนใดเป็นส่วนที่มีมาตั้งแต่แรกสร้างและส่วนได้เกิดจากการบูรณะเพิ่มเติมในภายหลังดังนี้

ฐานช้างล้อม

ฐานช้างล้อมเป็นฐานชั้นล่างสุดขององค์เจดีย์ เมื่อพิจารณาจากรูปแบบของฐานชั้นนี้ซึ่งประดับงานประติมากรรมรูปช้าง ซุ้มหน้านาง เสาติดผนัง รวมถึงลวดบัวประดับ กล่าวได้ว่า **เป็นระเบียบฐานที่ใกล้เคียงกับพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชมากที่สุดเท่าที่เคยพบหลักฐานรูปแบบฐานเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชในภาคใต้**

การทำรูปช้างอยู่ในลักษณะโผล่ออกมาครึ่งตัว กล่าวได้ว่าเป็นอิทธิพลที่สืบทอดมาจากฐานช้างล้อมขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชอย่างชัดเจน ซึ่งหากศึกษาที่มาของรูปแบบการประดับฐานด้วยประติมากรรมรูปช้างจะพบว่ามีการประดับฐานอาคารตั้งแต่ในศิลปะอินเดียโบราณ แต่ที่ปรากฏการประดับที่ฐานของสถูปเจดีย์นั้นพบเป็นครั้งแรกในมหาสถูป แห่งเมืองอนุราธปุระ ประเทศศรีลังกา ที่น่าสังเกตคือเมื่อเข้าสู่สมัยโปลนนารุวะ กลับไม่พบการประดับ

ประติมากรรมรูปช้าง แต่นิยมทำประติมากรรมรูปสิงห์แทน[๑๐๑] เป็นไปได้ว่าคติการทำช้างล้อมของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชน่าจะได้รับอิทธิพลโดยตรงจากมหาสถูป เมืองอนุราธปุระ ส่วนสุวรรณมาลิกเจดีย์คงได้รับอิทธิพลมาจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชมาอีกทอดหนึ่ง

ในส่วนซุ้มช้างแบบซุ้มหน้านางของสุวรรณมาลิกเจดีย์ก็คงเป็นส่วนที่ได้รับอิทธิพลมาจากองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชเช่นกัน โดยลักษณะของซุ้มที่มีลักษณะเป็นวงโค้งคว่ำลงสองวงต่อกัน ตรงกลางเกิดเป็นมุมแหลมชี้ลงซึ่งทางศัพท์ช่างไทยเรียกว่า “ซุ้มหน้านาง” โดยที่มาของซุ้มหน้านางพบว่าเป็นที่นิยมอย่างมากในศิลปะลังกาตั้งแต่ศิลปะสมัยอนุราธปุระจนถึงศิลปะลังกาสมัยหลัง สำหรับซุ้มที่ครอบตัวช้างทั้งที่องค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช (ภาพที่ ๒๙) และสุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ เป็นซุ้มที่ฉาบเรียบไม่มีลวดลายใด ๆ ประดับ รศ. ดร. ประภัสสร์ ชูวิเชียร์ เชื่อว่าเป็นรูปแบบที่ได้รับมาจากแบบของศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ ช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๘ มาอีกทอดหนึ่ง[๑๐๒] (ภาพที่ ๓๐)

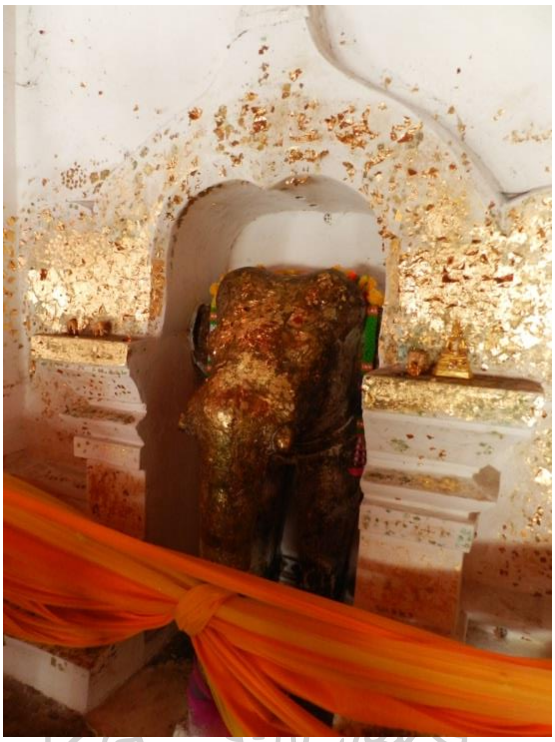
อนึ่งการเจาะซุ้มจรนำระหว่างเสาติดผนังเป็นจังหวะต่อเนื่อง แสดงถึงการออกแบบสร้างในคราวเดียวกัน มิใช้งานสร้างเสริมในภายหลัง อีกทั้งซุ้มเป็นช่องเว้าลึกเข้าไปเป็นการก่ออิฐโดยเว้นช่องว่างไว้โดยเฉพาะ เป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้ว่าฐานส่วนนี้เป็นสิ่งที่มีมาแต่แรกสร้างแล้ว

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[๑๐๑] ธนธร กิตติกานต์, “มหาธาตุ: แนวคิดและแนวทางในงานสถาปัตยกรรมไทย” (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๔), ๑๒๑.

[๑๐๒] ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ,” ๔๘.



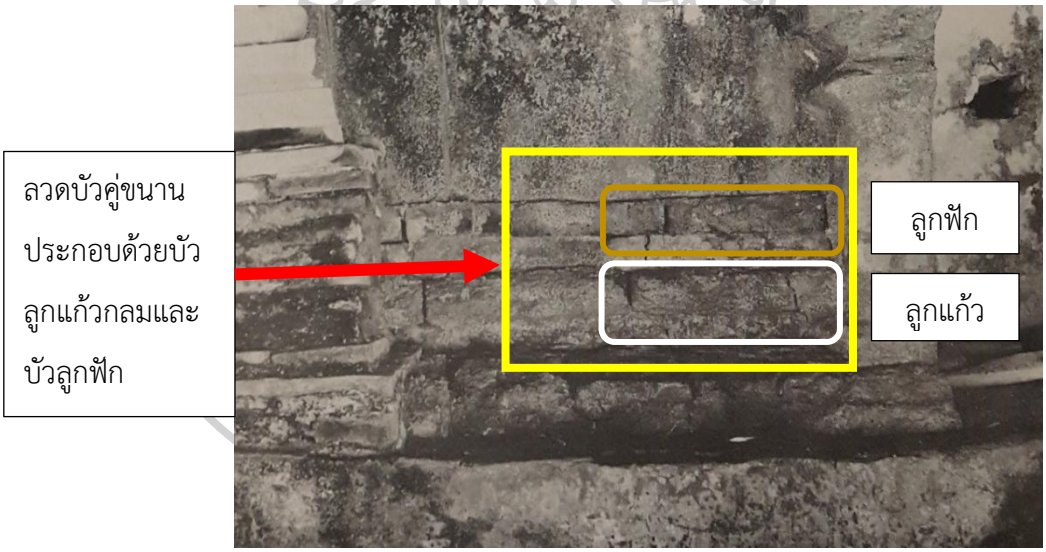
ภาพที่ ๒๙ ซุ้มช้างพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๓๐ ซุ้มหน้านางในศิลปะโปลนนารุวะ ที่วิหารลังกาดิลก

ที่มา: เชษฐ์ ติงสัญชลี

ลวดบัวแบบคู่ขนานประดับฐานช้างล้อม

ตำแหน่งของการประดับลวดบัวฐานถือเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่ปรากฏว่ายึดถือระเบียบการประดับฐานแบบที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชอย่างเคร่งครัด คือ การทำลวดบัวแบบคู่ขนานบนท้องไม้เดียวกัน มีข้อสังเกตว่าลวดบัวที่ปรากฏที่ฐานช้างล้อมของสุวรรณมาลิกเจดีย์จากภาพถ่ายเก่าปรากฏให้เห็นการกะเทาะของปูนฉาบทำให้เห็นโกลนภายในของการประดับลวดบัว (ภาพที่ ๓๑) ซึ่งลวดบัวที่ปรากฏนั้นใช้ลวดบัวที่ต่างออกไปจากฐานประทักษิณขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชเล็กน้อย โดยใช้ลวดบัวลูกแก้วกลมกับลวดบัวลูกฟักขนาดเล็ก ในขณะที่ลวดบัวที่ปรากฏบนฐานประทักษิณของพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชใช้ลวดบัวลูกแก้วอกไก่กับลวดบัวลูกฟักขนาดเล็ก ซึ่งการใช้ระเบียบการประดับและรูปแบบของลวดบัวที่ฐานประทักษิณของสุวรรณมาลิกเจดีย์ก่อนการบูรณะในภาพถ่ายเก่าทำให้นึกถึงระเบียบและรูปแบบการประดับลวดบัวของพระบรมธาตุไชยา (ดูภาพที่ ๔)



ภาพที่ ๓๑ ภาพถ่ายเก่าฐานประทักษิณสุวรรณมาลิกเจดีย์ ก่อนการบูรณะโดยกรมศิลปากร
ที่มา: อนุวิทย์ เจริญศุภกุล, **แบบโครงสร้างและระเบียบการก่ออิฐสถาปัตยกรรมสกุลช่างเขมรและศรีวิชัย**, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

รศ. ดร. ประภัสสร์ ชูวิเชียร เคยทำการวิเคราะห์เกี่ยวกับลวดบัวที่ประดับฐานของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชว่าอาจเกิดจากการบูรณะคราวใดคราวหนึ่ง ซึ่งรูปแบบ

ลวดบัวของเดิมเมื่อแรกสร้างฐานควรจะเป็นแบบเดียวกันหรือใกล้เคียงกับฐานของพระบรมธาตุไชยาที่เป็นต้นแบบ[๑๐๓]

การปรากฏระเบียบและการประดับลวดบัวที่ใกล้เคียงกับลวดบัวฐานของพระบรมธาตุไชยาที่ฐานประทักษิณชั้นล่างสุดของสุวรรณมาลิกเจดีย์จึงสามารถใช้เป็นหลักฐานอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่ารูปแบบเดิมของฐานประทักษิณองค์พระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชก็ควรมีรูปแบบเช่นเดียวกัน เนื่องจากสุวรรณมาลิกเจดีย์เป็นเจดีย์ที่พยายามเลียนแบบรูปแบบของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช

ดังนั้นรูปแบบของลวดบัวลูกแก้วอกไก่ที่ปรากฏในฐานของสุวรรณมาลิกเจดีย์ในปัจจุบัน (ภาพที่ ๓๒) จึงเป็นผลมาจากการบูรณปฏิสังขรณ์เปลี่ยนแปลงรูปแบบในสมัยใดสมัยหนึ่ง และอาจเป็นความพยายามกลับไปลอกเลียนรูปแบบของฐานประทักษิณพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชที่ผ่านการบูรณะมาแล้วด้วยเช่นกัน

ภาพที่ ๓๒ รูปแบบของลวดบัวฐานช้างล้อมที่สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะในปัจจุบัน มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมแล้ว

---

[๑๐๓] ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ,” ๔๗.

ประเด็นปัญหาเรื่องรูปแบบส่วนเหนือฐานช้างล้อมจนถึงส่วนยอด

ประเด็นปัญหาที่สำคัญและยังคงคลุมเครือเกี่ยวกับความแท้ดังเดิมสมัยแรกสร้างของรูปแบบส่วนเหนือฐานช้างล้อมจนถึงส่วนยอดเป็นสิ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งเนื่องจากนักวิชาการบางท่าน โดยเฉพาะ วรรณยุทธ ณวิภาส สันนิษฐานว่ารูปทรงองค์เดิมก็คงเป็นรูปทรงสมัย**แรกทำตามอย่างศิลปะปาละ** ต่อมาสุวรรณมาลิกเจดีย์ที่บูรณะขึ้นในสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ ทำตามแบบอย่างพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ในการบูรณะเปลี่ยนแปลงรูปแบบครั้งใหญ่ซึ่งเป็นครั้งสุดท้าย วรรณยุทธ ณวิภาส ได้ทำการสัมภาษณ์ชาวบ้านในพื้นที่และได้ข้อมูลว่า ในสมัยท่านคง (ไม่ทราบฉายา) เป็นเจ้าอาวาสวัดพะโคะ ราว พ.ศ. ๒๔๗๔-๒๔๘๔ พระพุทธมุนี (แก้ว) วัดดีหลวง เป็นผู้ทำการบูรณะ **ของเดิมมีฐานช้างล้อมเพียงชั้นเดียว ในการบูรณะครั้งนี้ได้เสริมฐานประทักษิณขึ้นอีก ๒ ชั้น จึงทำให้ตัวองค์เจดีย์เสียทรวดทรงจากองค์เดิม อีกทั้งสร้างพระเจดีย์เสริมขึ้นใหม่ตามมุมของฐานทั้ง ๓ ชั้น ทำพระระเบียงรอบฐานองค์เจดีย์ประดิษฐานพระพุทธรูปไว้โดยรอบฐานองค์เจดีย์**[๑๐๔]

จากข้อมูลเบื้องต้นทำให้เกิดประเด็นคำถามเกี่ยวกับการบูรณะเปลี่ยนแปลงรูปทรงของเจดีย์ในช่วงต้นรัชกาลที่ ๙ ว่าสุวรรณมาลิกเจดีย์ได้พังลงมาจนถึงส่วนฐานช้างล้อมจริงหรือไม่ และรูปแบบดั้งเดิมควรเป็นเช่นไร ทั้งนี้เนื่องจากปัจจุบันไม่มีหลักฐานทางโบราณคดี ภาพถ่ายเก่า หรือเอกสารชิ้นใดที่จะสามารถบ่งบอกได้ว่ารูปแบบดั้งเดิมสมัยแรกสร้างใกล้เคียงกับปัจจุบันหรือไม่ ดังนั้นในการศึกษาครั้งนี้จึงจะแบ่งแนวทางในการพิจารณาเป็น ๒ แนวทางดังต่อไปนี้

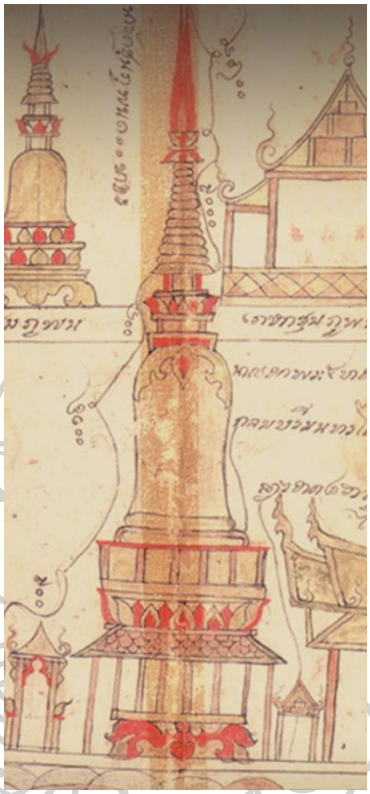
แนวทางแรก: ส่วนเหนือฐานช้างล้อมเป็นส่วนที่ได้รับการสร้างเสริมใหม่ทั้งหมด

แนวทางนี้ยึดตามแนวคิดของ วรรณยุทธ ณวิภาส ซึ่งได้จากคำสัมภาษณ์ของชาวบ้านในพื้นที่ประกอบกับรูปแบบของสุวรรณมาลิกเจดีย์ที่ปรากฏในแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระเป็นสำคัญ เชื่อว่านักวิชาการท่านนี้คงใช้หลักการเทียบเคียงกับรูปแบบสุวรรณมาลิกเจดีย์ที่ปรากฏในภาพแผนที่กัลปนาฯ เป็นหลัก (ภาพที่ ๓๓) โดยปรากฏว่าส่วนฐานรองรับองค์ระฆังมีเพียงฐานช้างล้อมเพียงชั้นเดียว ขณะที่เจดีย์องค์จริงในปัจจุบันมีฐานรองรับองค์ระฆังถึง ๒ ฐาน อย่างไรก็ตามจากการตรวจสอบความน่าเชื่อถือทางด้านรูปแบบเจดีย์ในภาพแผนที่กัลปนาบนเกาะสทิงพระยังมีข้อกังขาในเรื่องของภาพสะท้อนรูปแบบว่าอาจไม่เป็นจริงตามที่ปรากฏในเจดีย์องค์จริงทั้งหมดก็ได้ (ดูรายละเอียดในภาคผนวก) ประการหนึ่งสุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ เป็นเจดีย์ที่ถือว่ามีฐานะเป็นมหาธาตุเจดีย์ ซึ่งมีความพิเศษกว่าเจดีย์องค์อื่น ๆ การซ้อนชั้นฐานเพื่อความโด่งเด่นก็อาจเป็นสิ่งที่ช่างโบราณคิดมาแต่แรกแล้ว แนวคิดการสร้างความโด่งเด่นของฐานให้เป็นเอกลักษณ์ของเจดีย์

---

[๑๐๔] วรรณยุทธ ณวิภาส, “ประวัติวัดราชประดิษฐาน,” **วัดพะโคะ**, ๑๒๒.

องค์สำคัญทำนองเดียวกันนี้ยังมีตัวอย่างปรากฏให้เห็นในมหาธาตุอีกองค์หนึ่งบนคาบสมุทรสทิงพระ นั่นก็คือ พระบรมธาตุเจดีย์ วัดจะทิ้งพระ



ภาพที่ ๓๓ ภาพเขียนลายเส้นลงสีสุวรรณมาลิกเจดีย์ในภาพแผ่นที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ สมัยอยุธยาตอนปลาย
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ

แนวทางที่สอง: ส่วนฐานประทักษิณซ้อนชั้นและองค์ระฆังยังคงเค้าเดิมแต่แรกสร้าง

การทำฐานประทักษิณซ้อนชั้นของสุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ กล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบเฉพาะที่ไม่ปรากฏความนิยมแพร่หลายในการสร้างเจดีย์ที่เชื่อว่าได้รับอิทธิพลจากองค์-พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช จึงทำให้นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าเป็นรูปแบบที่เกิดจากการบูรณะเปลี่ยนแปลงรูปแบบในสมัยปัจจุบัน[๑๐๕] แต่อย่างไรก็ตามมีข้อสังเกตที่สำคัญว่าหากมีการพังทลายลงจนเหลือแต่ส่วนฐานช้างล้อมและมีการสร้างส่วนที่อยู่เหนือขึ้นไปทั้งหมดในสมัยปัจจุบัน

[๑๐๕] สัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์ ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี, อาจารย์ประจำภาควิชา ประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, เมื่อวันที่ ๙ มกราคม ๒๕๖๒

จริง เหตุใดจึงไม่มีหลักฐานภาพถ่ายเก่าบันทึกรูปแบบก่อนและหลังการบูรณะเป็นหลักฐานทั้งที่สุวรรณมาลิกเจดีย์ ถือเป็นพระบรมธาตุเจดีย์องค์สำคัญในระดับภูมิภาคมาโดยตลอดตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ประการหนึ่งในช่วงที่เชื่อว่ามีการบูรณะเปลี่ยนแปลงรูปแบบในช่วง พ.ศ. ๒๔๗๔-๒๔๘๔ เป็นช่วงที่มีการใช้กล้องถ่ายภาพค่อนข้างแพร่หลายระดับหนึ่งแล้วแม้จะจำกัดเพียงแค่ผู้มีฐานะก็ตาม เป็นไปได้หรือไม่ว่าองค์เจดีย์ไม่ได้เสียหายในลักษณะที่พังทลายลงจนถึงส่วนฐานช้างล้อมหรือเสียรูปทรงทั้งหมด ทั้งนี้ต้องไม่ลืมว่าชาวบ้านที่เป็นผู้ให้สัมภาษณ์นั้นอาจไม่มีความเข้าใจเกี่ยวกับระเบียบและรูปแบบของเจดีย์มากนักก็เป็นได้ หรือหากมีการพังทลายลงมาจริงก็อาจเป็นการหักพังของส่วนยอดหรือองค์ระฆังที่มีแนวโน้มที่ง่ายต่อการพังทลายมากกว่า เนื่องจากฐานสี่เหลี่ยมแผ่กว้างเป็นส่วนที่มีโอกาสพังทลายจนเสียรูปจากเค้าโครงเดิมน้อยมาก

ข้อที่น่าพิจารณาอีกประการหนึ่งคือลักษณะของการทำฐานประทักษิณซ้อนชั้นยังปรากฏให้เห็นในพระบรมธาตุสวี จังหวัดชุมพรอีกแห่งหนึ่ง ซึ่งตามประวัติการสถาปนาผู้คนในท้องถิ่นเชื่อว่าเป็นพระบรมธาตุเจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาเช่นกัน[๑๐๖] (ภาพที่ ๓๔) แม้ว่ารูปแบบในปัจจุบันขององค์พระบรมธาตุสวีจะผ่านการบูรณะเป็นอย่างมากแล้ว แต่เชื่อว่ารูปแบบของการทำฐานประทักษิณซ้อนชั้นก็น่าจะเป็นเค้าโครงเดิมสมัยแรกสร้างเนื่องจากเป็นโครงสร้างหลักของเจดีย์ และหากเคยมีการพังทลายลงมาเชื่อว่ารูปแบบเค้าโครงของฐานก็น่าจะยังเป็นทรงสี่เหลี่ยมซ้อนชั้นดังเช่นปัจจุบันไม่น่าเปลี่ยนแปลงไปมากนัก

เมื่อพิจารณาจากหลักการและเหตุผลที่ได้เสนอไปนั้นผู้ศึกษามีความเห็นโน้มเอียงไปกับแนวทางที่สองมากกว่าเนื่องจากเหตุผลสำคัญคือมิอาจทราบได้ว่าข้อมูลจากการสัมภาษณ์ชาวบ้านมีข้อเท็จจริงตรงตามหลักวิชาการมากน้อยเพียงไร รวมถึงเมื่อพิจารณาร่วมกับเรื่องความน่าเชื่อถือด้านรูปแบบที่ปรากฏในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระก็ยังคงคลุมเครือ ขณะที่เมื่อพิจารณาเรื่องหลักความเป็นจริงจากรูปแบบและความเป็นไปได้ของการพังทลายนั้น เชื่อว่าอย่างมากส่วนที่พังทลายมีความเป็นไปได้สูงที่จะเป็นส่วนเหนือองค์ระฆังขึ้นไป สำหรับส่วนฐานสี่เหลี่ยมนั้นแม้จะเกิดความเสียหายตามกาลเวลาไปบ้างแต่ก็ไม่ควรที่จะพังทลายจนไม่เหลือรูปฐาน

---

[๑๐๖] ป้ายแสดงประวัติพระบรมธาตุฉวี จัดทำโดยกรมศิลปากร.

ภาพที่ ๓๔ พระบรมธาตุสวี จังหวัดชุมพร

สรุปและกำหนดอายุ

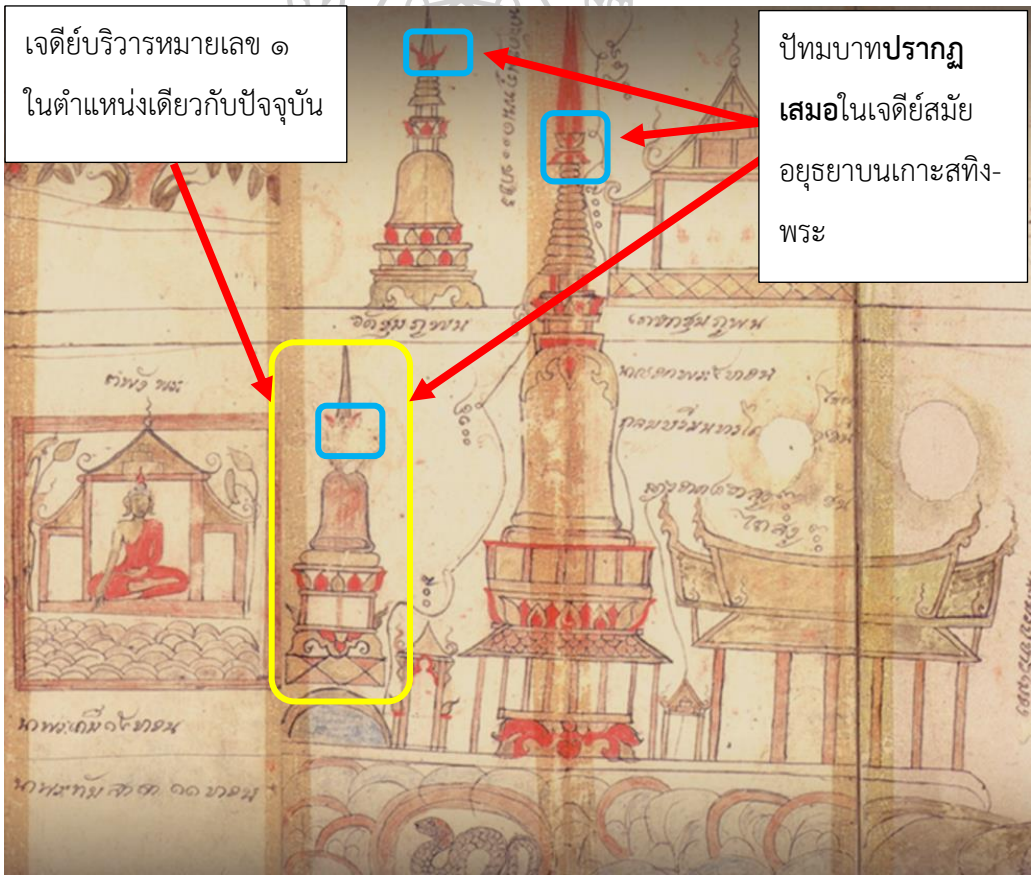
จากการวิเคราะห์และพิจารณาในข้างต้นน่าเชื่อได้ว่า**ส่วนฐานที่มีเสาติดผนังคาดด้วยลวดบัวในระเบียบคู่ขนาน ประดับช้างยืนภายในซุ้มแบบหน้านางควรจะเป็นส่วนเดียวที่ยังคงเค้าของรูปแบบแรกสร้างของสุวรรณมาลิกเจดีย์มากที่สุด สันนิษฐานว่าเป็นฐานที่มีมาตั้งแต่สมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิเป็นอย่างน้อย หรืออีกประการหนึ่งอาจเป็นฐานที่ก่อทับสุวรรณมาลิกเจดีย์องค์เดิมในสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถก็เป็นได้** ซึ่งระเบียบการทำฐานในลักษณะนี้สามารถเทียบเคียงได้อย่างใกล้ชิดกับองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช และไม่ใช่ระเบียบความนิยมการทำฐานของเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในพื้นที่จังหวัดสงขลา (ดูรายละเอียดเปรียบเทียบในหัวข้อเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา)

ในกรณีของรูปแบบส่วนที่อยู่เหนือฐานช้างล้อมขึ้นไปจนถึงยอดยังมีความคลุมเครือสงสัยอยู่มากเกี่ยวกับรูปแบบสมัยแรกสร้างว่าควรเป็นเช่นไร เนื่องจากข้อมูลและหลักฐานในปัจจุบันที่จะนำมาใช้ในการวิเคราะห์นั้นมีอยู่อย่างจำกัด จึงทำได้เพียงเสนอแนวทาง

และวิเคราะห์ตามความเป็นไปได้เท่านั้น แต่มีแนวโน้มที่ส่วนฐานทั้ง ๓ ชั้นน่าจะเป็นโครงสร้างเดิม ส่วนองค์ระฆัง ส่วนยอดและลวดลายประดับน่าจะเป็นผลจากการบูรณะในปัจจุบัน

๑.๖ เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ[๑๐๗]

เจดีย์บริวารองค์นี้เป็นเจดีย์บริวารองค์เดียวภายในวัดพะโคะที่มีขนาดและความสำคัญรองลงมาจากเจดีย์ประธานซึ่งก็คือ สุวรรณมาลิกเจดีย์ ตั้งอยู่บนลานยกสูงด้านทิศเหนือของเจดีย์ประธาน ไม่ปรากฏประวัติการสร้าง แต่ปรากฏตำแหน่งและภาพลายเส้นเจดีย์องค์นี้ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระในสมัยกรุงศรีอยุธยา จึงถือเป็นตัวอย่างเจดีย์สำคัญอีกองค์หนึ่งที่สามารถใช้เป็นต้นแบบในการศึกษาถึงรูปแบบเจดีย์ในภาคใต้สมัยอยุธยาได้เป็นอย่างดี (ภาพที่ ๓๕)



ภาพที่ ๓๕ ภาพเขียนลายเส้นลงสีแสดงตำแหน่งของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ
ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ

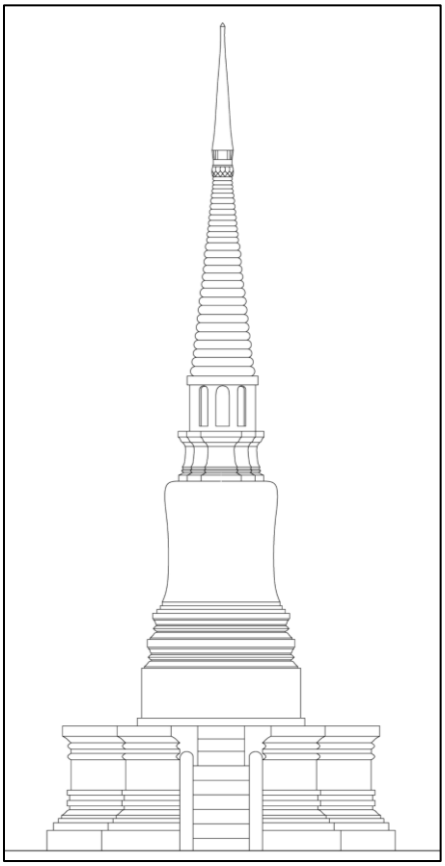
---

[๑๐๗] ดูประวัติวัดในหัวข้อ สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ

รูปแบบโดยทั่วไป (ภาพที่ ๓๖)

ส่วนฐานยกสูงประมาณ ๑ เมตร อยู่ในผังคล้ายกับการเพิ่มมุม ด้านทิศใต้มีบันไดทางขึ้นไปสู่ฐานประทักษิณแต่ไม่สามารถขึ้นไปได้จริงเนื่องจากมีพื้นที่คับแคบ ดังนั้นฐานนี้จึงทำเป็นเพียงสัญลักษณ์ของฐานประทักษิณเท่านั้น ท้องไม้ประดับลวดบัวแบบคู่ขนาน ส่วนรองรับองค์ระฆังเป็นชุดฐานบัว ๒ ชั้น แต่ละชั้นประดับลวดบัวลูกแก้วอกไก่ ๑ เส้น องค์ระฆังเป็นแบบสอบล่างภายบน บัลลังก์เพิ่มมุม ก้านฉัตรมีขนาดใหญ่และสูงอย่างชัดเจน รอบก้านฉัตรปั้นปูนเป็นเสาติดผนังส่วนปลายของเสาแต่ละต้นมีส่วนโค้งเข้าหากันจึงทำให้แลดูแล้วคล้ายกับวงโค้งอาร์ค (Arch) ตามแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก ถัดขึ้นไปเป็นเขียงขนาดเตี้ยๆ ต่อด้วยปล้องไฉนต่อด้วยกลีบบัวคว่ำบัวหงายและปลียอด

ก.



ข.

ภาพที่ ๓๖ เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ จังหวัดสงขลา

ก. เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ จังหวัดสงขลา

ข. ภาพลายเส้นเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ

ที่มาภาพลายเส้น ข.: กฤตพัฒน์ ชื่นตระกูล

การวิเคราะห์รูปแบบ

ฐานแบบกากบาทและลวดบัวคู่ขนาน

โดยรวมรูปแบบของฐานมีลักษณะของการเพิ่มมุมคล้ายกับเจดีย์เพิ่มมุมย่อมุม แต่อย่างไรก็ตามเนื่องจากเจดีย์เพิ่มมุมย่อมุมไม่เป็นที่นิยมในศิลปะภาคใต้สมัยอยุธยามากนัก ที่สำคัญไม่พบตัวอย่างของเจดีย์เพิ่มมุมย่อมุมที่สร้างในสมัยอยุธยาบริเวณคาบสมุทรสทิงพระแม้แต่องค์เดียว จึงทำให้เกิดประเด็นปัญหาเกี่ยวกับที่มาของรูปแบบฐานในลักษณะนี้

น่าสนใจว่าลักษณะของการยกมุมเพิ่มออกมาจากฐานสี่เหลี่ยมจัตุรัสที่ตรงกลางด้านทั้ง ๔ ทำให้เกิดเป็นแผนผังรูปกากบาทไปในตัว ซึ่งผังกากบาทนั้นเป็นรูปแบบผังที่พบในพระธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระด้วย **ผู้ศึกษาเชื่อว่ามีความเป็นไปได้มากที่เจดีย์บริวารของวัดพระโคะองค์นี้อาจได้รับแรงบันดาลใจจากพระธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ** เนื่องจากไม่พบว่ามีเจดีย์องค์ใดในคาบสมุทรสทิงพระที่ทำฐานลักษณะนี้ อย่างไรก็ตามเนื่องจากเจดีย์บริวารองค์นี้เป็นเจดีย์ขนาดเล็กจึงลดทอนจากคูหาที่ใช้ประดิษฐานพระพุทธรูปที่พระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระกลายเป็นสัญลักษณ์การยกกระเปาะออกมาแทน

ส่วนที่เป็นลวดบัวประดับฐานนั้น ปรากฏการจัดวางลวดบัวในลักษณะที่เป็นระเบียบของลวดบัวคู่ขนานซึ่งมีสายวิวัฒนาการมาจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช รวมถึงสุวรรณมาลิกเจดีย์ มีลักษณะสำคัญเป็นลวดบัวสองประเภทเช่นกัน คือ ลวดบัวลูกฟักและลวดบัวลูกแก้วอกไก่ แต่ทว่าระเบียบของตำแหน่งที่ใช้ในการประดับนั้นต่างออกไป กล่าวคือ เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ ทำลวดบัวประเภทเดียวกันให้อยู่ในตำแหน่งติดกัน พิจารณาได้ว่าลักษณะดังกล่าวควรเป็นสิ่งที่เกิดจากการปรับเปลี่ยนของช่างในสมัยหลังที่ไม่เข้าใจเกี่ยวกับระเบียบการประดับที่เป็นที่นิยมในสมัยก่อนหน้าแล้ว (ภาพที่ ๓๗)

จะเห็นได้ว่าฐานของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ มีการหยิบยืมเอาลักษณะสำคัญของฐานเจดีย์องค์สำคัญที่มีมาก่อน โดยฐานในผังกากบาทเป็นแรงบันดาลใจจากพระบรมธาตุเจดีย์ วัดจะทิ้งพระ ในขณะที่ระเบียบงานประดับลวดบัวฐานน่าจะได้แรงบันดาลใจจากฐานช้างล้อมของสุวรรณมาลิกเจดีย์ซึ่งเป็นเจดีย์ประธานของวัดพะโคะ

ภาพที่ ๓๗ ภาพถ่ายเก่าแสดงรายละเอียดลวดบัวฐานของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ ก่อนการบูรณะโดยกรมศิลปากร

ที่มา: สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร, “เอกสารสำเนาเรื่องการตรวจสอบที่ดินวัดพะโคะ พ.ศ. ๒๕๑๓.”

ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆัง

การทำฐานบัวตำแหน่งรองรับองค์ระฆังในจำนวน ๑-๒ ฐานนั้น (ภาพที่ ๓๘) เป็นที่นิยมอย่างมากในเจดีย์ทรงระฆังในภาคใต้ที่สืบทอดรูปแบบสายวิวัฒนาการจากพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราช โดยเฉพาะที่พบในคาบสมุทรสทิงพระ มีเพียงเจดีย์ประธานวัดเจดีย์งามองค์เดียวเท่านั้นที่ยึดถือระเบียบส่วนรองรับองค์ระฆัง ๓ ฐานตามอย่างองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชอย่างเคร่งครัด ส่วนลวดบัวที่ประดับกลางท้องไม้เป็นลวดบัวลูกแก้วอกไก่ ซึ่งลวดบัวลูกแก้วอกไก่เป็นลวดบัวที่นิยมในงานช่างไทยราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ เป็นต้นมาและมีแนวโน้มว่าจะเป็นที่นิยมอย่างมากในการบูรณะหรือสร้างเจดีย์ในสมัยอยุธยาในภาคใต้

ส่วนองค์ระฆังสังเกตเห็นได้อย่างชัดเจนว่ามีทรวดทรงที่ค่อนข้างยืดสูง สอบล่างผายบน ลักษณะเช่นนี้ชัดเจนว่าเกี่ยวข้องใกล้ชิดกับกลุ่มเจดีย์ภายในวัดจะทิ้งพระซึ่งปรากฏรูปแบบนี้มากที่สุด น่าสนใจว่ารูปแบบขององค์ระฆังทรงกระบอกยืดสูงเช่นนี้ไปปรากฏในเจดีย์เกือบทุกองค์บนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ ประกอบกับเจดีย์ที่เชื่อว่าสร้างในสมัยอยุธยาหลายองค์บนคาบสมุทรสทิงพระล้วนมีลักษณะเค้าโครงเช่นเดียวกัน จึงเชื่อได้ว่ารูปแบบองค์ระฆังแบบดังกล่าวเป็นรูปแบบของท้องถิ่นนี้อย่างชัดเจน นอกจากนี้ความสำคัญของรูปแบบองค์ระฆังของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ องค์นี้ยังถือเป็นหลักฐานสำคัญที่ช่วยยืนยันความถูกต้องของรูปแบบเจดีย์ที่เขียนบนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระได้ในระดับหนึ่งด้วยเช่นกัน

ภาพที่ ๓๘ ส่วนรองรับองค์ระฆังของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ

บัลลังก์ย่อมุมและยอดทรงกรวยแหลม

การทำบัลลังก์เพิ่มมุม (ภาพที่ ๓๙) เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าแตกต่างไปจากรูปแบบบัลลังก์ของเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช เนื่องจากการทำบัลลังก์ของเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์อย่างแท้จริงนั้นจะต้องรักษารูปแบบของบัลลังก์ฐานบัวที่เป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัสไม่มีการย่อมุม และบัลลังก์จะมีขนาดใหญ่อย่างชัดเจนเสมอ ขณะที่รูปแบบการทำ

บัลลังก์ที่มีลักษณะของการย่อมุมนั้นเป็นสิ่งที่ได้เกิดการปรับเปลี่ยนและคลี่คลายรูปแบบอย่างมากแล้วในศิลปะอยุธยา โดยเฉพาะในสายเจดีย์เพิ่มมุม-ย่อมุม ดังนั้นการปรากฏบัลลังก์ย่อมุมในเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ จึงเชื่อว่าเป็นการหยิบยืมรูปแบบที่ได้รับความนิยมมาก่อนแล้วในศิลปะอยุธยามาใช้

ในส่วนที่เป็นทรงกรวยแหลมโดยรวมมีลักษณะใกล้เคียงกับองค์ประกอบส่วนกรวยแหลมขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชในหลายส่วน ส่วนสำคัญที่น่าสนใจคือ **การทำหน้ากระดานตัดตรงแทนที่การทำส่วนบัวฝาละมีเอนลาด** ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นอีกส่วนสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าช่างจงใจที่จะเลียนแบบส่วนประกอบมาจากองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช โดยรูปแบบนี้เป็นรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลมาจากสถูปในศิลปะลังกาซึ่งไม่ปรากฏการทำส่วนบานออกนี้เช่นกัน[๑๐๘] และจะต่างกับตำแหน่งเดียวกันของเจดีย์ทรงระฆังโดยทั่วไปในประเทศไทยที่จะมีรูปแบบเป็นลวดบัวเอนลาดเสมอ ในศัพท์ช่างไทยเรียกส่วนนี้ว่า “บัวฝาละมี”

ส่วนสำคัญทางรูปแบบส่วนสุดท้ายคือ ส่วนที่เป็น “ปัทมบาท” คั่นระหว่างปล้องไฉนและปลียอด[๑๐๙] ส่วนนี้ถือว่าเป็นรูปแบบที่พบได้เสมอในเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช แม้แต่ภาพวาดเจดีย์ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระในสมัยอยุธยาก็พบว่าช่างให้ความสำคัญกับการเขียนองค์ประกอบส่วนนี้ จึงเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นว่า **เจดีย์ทรงระฆังสมัยอยุธยาบนเกาะสทิงพระล้วนทำส่วนปัทมบาทอย่างเคร่งครัด** และเนื่องด้วยพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชที่เป็นต้นแบบของเจดีย์ทรงระฆังในภาคใต้ก็ทำส่วนประกอบนี้เช่นกันจึงเชื่อได้ว่ารูปแบบนี้ควรมีที่มาจากองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชเป็นแห่งแรก (ภาพที่ ๔๐)

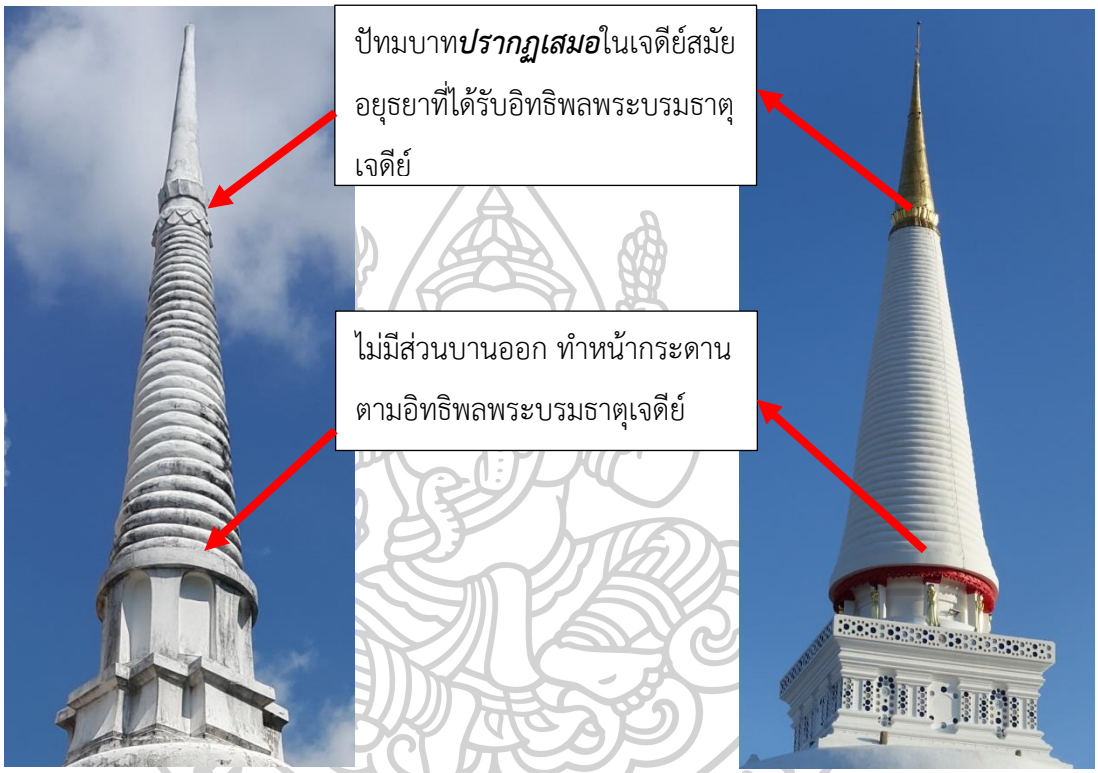
แม้ว่ารูปแบบและรายละเอียดโดยรวมจะมีความคล้ายคลึงกับยอดทรงกรวยแหลมขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช กระนั้นก็ไม่ได้หมายความว่าส่วนยอดของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะจะเป็นรูปแบบดั้งเดิมทั้งหมดเสมอไป ต้องไม่ลืมว่าส่วนยอดทรงกรวยแหลมนั้น เป็นส่วนที่มีโอกาสหักพังลงมาได้ง่ายมากที่สุดของเจดีย์ ดังนั้นรูปแบบในปัจจุบันอาจเป็น

---

[๑๐๘] พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “ศิลปกรรมในพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” ๑๑๒.

[๑๐๙] ระเบียบของการประดับกลีบบัวคว่ำบัวหงายระหว่างปล้องไฉนและปลียอดของเจดีย์ เป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่เสมอในเจดีย์ทรงระฆังในศิลปะพม่า-มอญ ซึ่งส่วนประดับนี้มีชื่อเรียกตามศัพท์ช่างว่า “ปัทมบาท” และเนื่องจากในศิลปะไทยไม่มีความนิยมประดับปัทมบาทจึงไม่มีคำเรียกที่ชัดเจนเกี่ยวกับงานประดับส่วนนี้ ดังนั้นในการศึกษาครั้งนี้จึงขออนุโลมเรียกว่า “ปัทมบาท” ดังเช่นงานประดับที่อยู่ในประเทศพม่า

งานที่บูรณะในภายหลังตามแบบเดิมหรือเสริมขึ้นมาใหม่ทั้งหมด ตัวอย่างของการบูรณะที่สังเกตได้อย่างชัดเจนได้แก่ ส่วนบนของเสาติดผนังมีส่วนเชื่อมกันจนกลายเป็นวงโค้งคล้ายกับวงโค้งอาร์คในศิลปะตะวันตกซึ่งลักษณะเช่นนี้ไม่เคยมีมาก่อนในงานช่างที่ได้รับอิทธิพลจากส่วนยอดของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช



ภาพที่ ๓๙ ส่วนยอดของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ

ภาพที่ ๔๐ ส่วนยอดของพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราช

สรุปและกำหนดอายุ

โดยภาพรวมระเบียบการทำฐานประทักษิณในผังแบบกากบาทและองค์ระฆังแบบสอบล่างผายบนน่าจะเป็นแรงบันดาลใจที่มาจากพระธาตุเจดีย์ วัดจะทิ้งพระ ส่วนระเบียบการประดับลวดบัวแบบคู่ขนาน การทำหน้ากระดานในตำแหน่งบัวฝาละมี และงานประดับปัทมบาทเป็นแรงบันดาลใจที่สืบทอดมาจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช และสุวรรณมาลิกเจดีย์ซึ่งเป็นเจดีย์ประธานของวัดพะโคะ ลักษณะสำคัญดังกล่าวมานี้ไม่พบว่ามีความนิยมต่อเนื่องมาถึงเจดีย์ที่สร้างขึ้นหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๔ สอดคล้องกับหลักฐานภาพลายเส้นของเจดีย์องค์นี้ในภาพ

แผ่นที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระในสมัยอยุธยาตอนปลายซึ่งปรากฏเจดีย์องค์นี้แล้ว **จึงอนุมานได้ว่าเจดีย์องค์นี้มีแนวโน้มสูงที่น่าจะสร้างขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ซึ่งตรงกับสมัยอยุธยาตอนปลาย**

๑.๗ เจดีย์วัดพังยาง

๑.๗.๑ ประวัติวัด

วัดพังยางไม่ปรากฏหลักฐานการสร้างที่ชัดเจนเช่นเดียวกับอีกหลายวัดที่อยู่บนคาบสมุทรสทิงพระและยังไม่เคยมีผู้ทำการศึกษารูปแบบมากนัก สันนิษฐานว่ามีวัดแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยาตอนปลาย เนื่องจากมีภาพเขียนอยู่บนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ

เจดีย์ที่พบภายในวัดพังยางมีอยู่ด้วยกัน ๒ องค์ด้านหน้าศาลาการเปรียญ แต่ในปัจจุบันมีเพียงองค์ทางด้านซ้ายของศาลาการเปรียญเท่านั้นที่ยังคงรูปแบบดั้งเดิมไว้มากที่สุด (ภาพที่ ๔๑) ส่วนองค์ด้านขวาได้ผ่านการบูรณะโดยชาวบ้านก่อนหน้าที่กรมศิลปากรจะเข้ามาทำการขุดแต่งและบูรณะ ดังนั้นในการศึกษาครั้งนี้จึงจะเลือกตัวอย่างมาแค่องค์ที่ยังคงสภาพดั้งเดิมไว้มากกว่า

ก.

ข.

ภาพที่ ๔๑ เจดีย์วัดพังยาง จังหวัดสงขลา

ที่มาภาพ ข: สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร, “รายงานการบูรณะโบราณสถานวัดพังยาง (บูรณะเจดีย์),” ๒๕๕๖, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

รูปแบบโดยทั่วไป

เจดีย์เป็นเจดีย์ทรงระฆัง ตั้งอยู่บนฐานบัวสี่เหลี่ยมจัตุรัสคาดด้วยลูกแก้วกลมขนาดเล็ก ๒ เส้น ส่วนรองรับองค์ระฆังเป็นฐานบัวในผังกลม ๑ ฐานคาดด้วยลูกแก้วกลม ๑ เส้น ต่อขึ้นไปเป็นองค์ระฆังขนาดเล็กปากระฆังคอดอย่างเห็นได้ชัด ไหลระฆังโค้งมนออกมาเล็กน้อย ไม่ทำบัลลังก์ ปรากฏเพียงก้านฉัตรขนาดใหญ่และชิ้นส่วนของปล้องไฉนบางส่วน

การวิเคราะห์รูปแบบ

ฐานเจาะช่องจระนำวงโค้งรูปกลีบบัว

ลักษณะฐานบัวสี่เหลี่ยมจัตุรัส ๑ ฐาน (ภาพที่ ๔๒) เป็นระเบียบที่พบเจอได้เสมอในเจดีย์ทรงระฆังสมัยอยุธยาที่เป็นเจดีย์ท้องถิ่นภาคใต้ซึ่งได้รับอิทธิพลของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช แต่อย่างไรก็ตามสิ่งที่แสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่ารูปแบบของฐานของเจดีย์ที่วัดพังยางองค์นี้ได้มีวิวัฒนาการมาจนห่างไกลกับรูปแบบของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชแล้ว คือ ระบบของฐานที่เป็นเพียงฐานบัวธรรมดาไม่ทำเสาติดผนัง รวมถึงรูปแบบของลวดบัวที่ใช้ในการประดับท้องไม้กลายเป็นลวดบัวลูกแก้วขนาดเล็กมากจำนวนสองเส้น ซึ่งระเบียบเช่นนี้ไปสอดคล้องกับความนิยมการทำฐานบัวและลวดบัวประดับในศิลปะไทยหลังพุทธศตวรรษที่ ๑๙ และหากนำไปเปรียบเทียบกับพัฒนาการทางด้านรูปแบบของเจดีย์บริวาร ๓ แถวของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชจะทำให้ทราบได้ว่าเป็นรูปแบบที่ได้รับการคลี่คลายอย่างมากแล้ว

จากหลักฐานภาพถ่ายสภาพก่อนการบูรณะโดยกรมศิลปากรสังเกตได้ว่าตรงกลางด้านทั้งสี่มีร่องรอยของการก่ออิฐเว้าเข้าไปลักษณะเป็นช่องจระนำทรงโค้งแหลมก่อนที่จะมีการฉาบปูนทับลงไปซึ่งแสดงให้เห็นว่าก่อนการเข้ามาบูรณะโดยกรมศิลปากรเจดีย์องค์นี้เคยผ่านการบูรณะมาแล้วอย่างน้อยหนึ่งครั้ง

ในส่วนของรูปแบบจระนำที่เป็นวงโค้งปลายแหลมหรือนักวิชาการบางท่านเรียกว่า “วงโค้งกลีบบัว” เป็นรูปแบบที่ทำให้นึกถึงความนิยมการทำซุ้มเช่นนี้ในช่วงรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์และหลังจากนั้นได้รับความนิยมเรื่อยมาตลอดสมัยอยุธยาตอนปลาย[๑๑๐] ซึ่งสอดคล้องกับประวัติศาสตร์ช่วงอยุธยาตอนปลายที่พระมหากษัตริย์ของอยุธยาหลายพระองค์ทรงมีพระบรมราชโองการประกาศให้พื้นที่บนคาบสมุทรสทิงพระทั้งหมดเป็นส่วนที่มีพระบรมราชูทิศให้อยู่ในความดูแลของพระสงฆ์[๑๑๑]

---

[๑๑๐] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน**, ๑๓๑.

[๑๑๑] ดูรายละเอียดใน **ประชุมพระตำราบรมราชูทิศเพื่อกัลปนา สมัยอยุธยา ภาค ๑**.

น่าสนใจว่าตำแหน่งของการก่ออิฐเว้นสำหรับเป็นช่องจระนำที่ด้านเช่นนี้คล้ายกับระเบียบงานประดับและการทำซุ้มช้างขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช หรือซุ้มช้างของสุวรรณมาลิกเจดีย์ จึงเป็นไปได้ว่าเดิมน่าจะมีประติมากรรมรูปช้างอยู่ในจระนำ แต่สิ่งที่แสดงถึงพัฒนาการที่คลี่คลายระเบียบงานประดับออกไปจากต้นแบบคือ ไม่มีการทำเสาและซุ้มหน้านางแล้ว สาเหตุเนื่องจากเสาและซุ้มหน้านางไม่ใช่สายพัฒนาการที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบของซุ้มวงโค้งกลีบบัว

ภาพที่ ๔๒ ฐานเจดีย์วัดพังยาง ก่อนการบูรณะโดยกรมศิลปากร
ที่มา: สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร, “รายงานการบูรณะโบราณสถานวัดพังยาง (บูรณะเจดีย์) ,” ม.ป.ท., ๒๕๕๖, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

<u>ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆัง</u>

ส่วนฐานบัวรองรับองค์ระฆังที่มีการทำเพียงฐานบัว ๑ ฐานยังสังเกตเห็นได้ชัดว่าเป็นรูปแบบที่สืบเนื่องมาจากระเบียบการประดับส่วนนี้ตามแบบเจดีย์หลายองค์ที่ได้รับอิทธิพลจากเจดีย์บริวารขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งมักทำฐานรองรับองค์ระฆังจำนวน ๑-๒ ฐานเสมอ

รูปแบบขององค์ระฆังในปัจจุบันถือว่าค่อนข้างแตกต่างจากสภาพก่อนการบูรณะพอสมควร หากพิจารณาจากภาพถ่ายก่อนการบูรณะที่เผยให้เห็นโครงสร้างการเรียงอิฐรวมถึงการลงพื้นที่ของผู้ศึกษาเห็นว่ารูปทรงขององค์ระฆังค่อนข้างที่จะเป็นทรงกระบอกยืดสูงมากกว่าที่จะมี

ความคอดที่ปากระฆังเช่นในปัจจุบัน อย่างไรก็ตามต้องมีข้อคำนึงด้วยว่าองค์ระฆังเดิมก่อนการบูรณะโดยกรมศิลปากรมีลักษณะของการทรุดตัวของแนวอิฐในส่วนไหล่ระฆังซึ่งอาจมีผลทำให้รูปทรงขององค์ระฆังเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมได้ ดังนั้นจึงไม่อาจระบุชี้ชัดว่าองค์ระฆังเดิมมีรูปทรงแบบโอคว่ำหรือแบบสอบล่างผายบน

การไม่ทำบัลลังก์และยอดทรงกรวยเรียบ

การไม่ทำบัลลังก์ ทำแต่ก้านฉัตรต่อด้วยส่วนกรวยแหลมเป็นระเบียบที่น่าเชื่อได้ว่ามีความนิยมในเจดีย์ทรงระฆังบนคาบสมุทรสทิงพระ เนื่องจากพบตัวอย่างได้ในเจดีย์หลาย ๆ องค์ในพื้นที่นี้ น่าสนใจว่าภาพถ่ายหลังจากการรื้อถอนวัชพืชที่ปกคลุมองค์เจดีย์ออกเผยให้เห็นบางส่วนของกรวยยอดซึ่งมีลักษณะเป็นทรงกรวยเรียบไม่มีการควั่นเป็นปล้องดังเช่นยอดทรงกรวยของเจดีย์ทรงระฆังโดยทั่วไป (ภาพที่ ๔๓) ซึ่งลักษณะดังกล่าวทำให้นึกถึงรูปแบบยอดทรงกรวยแหลมของกลุ่มเจดีย์บริวารแถวที่ ๑-๓ ขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช (ภาพที่ ๔๔) รศ. ดร. ประภัสสร์ ชูวิเชียร เชื่อว่าเป็นรูปแบบที่เป็นงานช่างท้องถิ่นที่นิยมในสกุลช่างของนครศรีธรรมราชมาก่อน โดยอธิบายว่าปล้องไฉนที่ทำเป็นทรงกรวยนี้มีมาก่อนในศิลปะชวาภาคกลางราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๔ เช่น สถูปขนาดเล็กและสถูปประธานที่บุโรพุทโธ และยังพบอยู่ในยอดสถูปหินทรายแดงที่ได้จากเจดีย์วัดแก้วและพระบรมธาตุไชยาด้วย (ภาพที่ ๔๕) ดังนั้นยอดทรงกรวยเรียบของเจดีย์รายรอบพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชจึงอาจเกี่ยวข้องกับการทำยอดเจดีย์ในศิลปะชวาภาคกลางและศิลปะศรีวิชัยที่มีมาก่อนด้วยก็ได้[๑๑๒]

[๑๑๒] ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ,” ๙๐.

ภาพที่ ๔๓ ทรงกรวยยอดแบบเรียบของเจดีย์วัดพังยาง
ที่มา: สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร, “รายงานการบูรณะโบราณสถานวัดพังยา (บูรณะเจดีย์) ,” ม.ป.ท., ๒๕๕๖, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

ภาพที่ ๔๔ ทรงกรวยยอดของเจดีย์บริวารแถวที่ ๑ รอบองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๔๕ เจดีย์บริวารบนฐานประทักษิณของพระบรมธาตุไชยาทำยอดทรงกรวยเรียบ

การพบลักษณะยอดทรงกรวยเรียบที่เจดีย์วัดพังยางจึงเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่แสดงให้เห็นความเชื่อมโยงใกล้ชิดกับรูปแบบของเจดีย์บริวารแถวที่ ๑-๓ ขององค์พระบรมธาตุ-เจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชซึ่งคลี่คลายรูปแบบมาจากเจดีย์ในศิลปะศรีวิชัยมาอีกทอดหนึ่งอย่างไม่ต้องสงสัย และเป็นตัวอย่างสำคัญของเจดีย์นอกพื้นที่ของเมืองนครศรีธรรมราชที่ทำทรงกรวยยอดแบบเรียบด้วยเช่นกัน แต่น่าเสียดายที่ในปัจจุบันส่วนสำคัญส่วนนี้ได้ถูกบูรณะปรับเปลี่ยนไปจนไม่เหลือเค้ารูปแบบเดิมแล้ว

นอกจากนี้เมื่อเปรียบเทียบกับภาพของเจดีย์ที่ปรากฏอยู่บนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระซึ่งตั้งอยู่ระหว่างตำแหน่งของวัดพังยางและวัดพะโค[๑๑๓] แสดงให้เห็นว่ามีลักษณะของการเขียนยอดทรงกรวยแหลมแบบไม่ควั่นปล้องไฉนใกล้เคียงกับรูปแบบของเจดีย์วัดพังยาง

---

[๑๑๓] เนื่องจากส่วนที่เป็นภาพเขียนวัดพะโคและวัดพังยาง (พญาง) สังเกตได้ว่าเป็นส่วนที่เกิดจากการนำชิ้นส่วนกระดาษที่ชำรุดมาต่อขึ้นใหม่ทำให้ขาดความสมบูรณ์อยู่บ้าง จึงไม่อาจระบุเจาะจงได้ว่าเจดีย์ที่ปรากฏในแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระเป็นเจดีย์ที่อยู่ในวัดใด แต่อย่างไรก็ตามลักษณะของเจดีย์ที่ไม่มีการควั่นปล้องไฉนสามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบของเจดีย์วัดพังยางในปัจจุบันจึงมีความเป็นไปได้ว่าอาจเป็นภาพเขียนของเจดีย์วัดพังยาง หรืออย่างน้อยที่สุดก็เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าให้พื้นที่บริเวณนี้เคยมีเจดีย์ลักษณะนี้อยู่

ในปัจจุบันจึงเป็นหลักฐานสำคัญที่ทำให้เชื่อได้ว่าการเขียนรูปแบบเจดีย์บนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระมีความน่าเชื่อถือในระดับหนึ่งด้วย แม้ว่าจะไม่ได้ถูกต้องในทุกองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมก็ตาม

สรุปและกำหนดอายุ

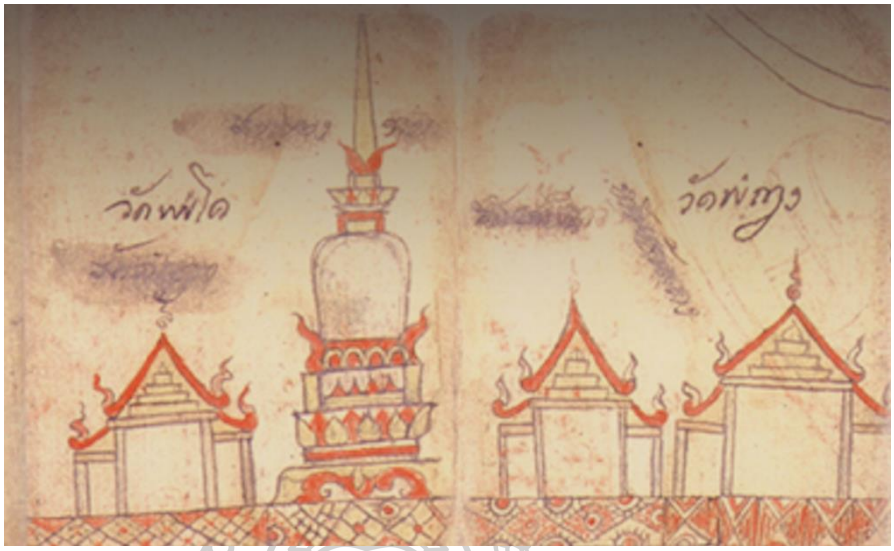
รูปแบบโดยรวมของเจดีย์วัดพังยางสะท้อนให้เห็นทั้งอิทธิพลของพระบรมธาตุเจดีย์และเจดีย์บริวารขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช เช่น ระเบียบการทำฐานสี่เหลี่ยมจัตุรัส ฐานบัวรองรับองค์ระฆัง ๑-๒ ฐาน การทำยอดทรงกรวยแบบเรียบไม่ควั่นเป็นปล้องไฉน นอกจากนี้ยังมีอิทธิพลของศิลปะอยุธยาที่ปรากฏระเบียบการประดับลูกแก้วคาดที่ฐานบัวสี่เหลี่ยมจำนวน ๒ เส้น และรูปแบบซุ้มวงโค้งรูปกลีบบัวด้วย (ภาพที่ ๔๖)

มีข้อสังเกตว่าตำแหน่งที่ตั้งของเจดีย์คู่ด้านหน้าอาคารทรงโรง เป็นระเบียบการวางผังที่ได้รับความนิยมมาก่อนในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔[๑๑๔] ประกอบกับวัดพังยางปรากฏชื่อและตำแหน่งของของวัดในภาพแผนที่กัลปนาบนเกาะสทิงพระในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๓ **จึงน่าเชื่อได้ว่าเจดีย์วัดพังยางที่ได้อธิบายมานั้นควรมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ เป็นอย่างน้อย**

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[๑๑๔] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน**, ๕๐-๕๑. ; ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “วัดวรเชตุเทพบำรุง แบบอย่างงานช่างของอยุธยาในพุทธศตวรรษที่ ๒๒,” วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๒, ๓๖๘-๓๖๙.



ภาพที่ ๔๖ ภาพเขียนลายเส้นลงสีเจดีย์เจดีย์วัดพังยาง? ในภาพแผ่นที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ สมัยอยุธยาตอนปลาย

ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ

สรุปผลการศึกษาองค์ประกอบและรูปแบบร่วมที่สำคัญของเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลา

การศึกษาเบื้องต้นได้อธิบายรูปแบบและพัฒนาการของเจดีย์สมัยอยุธยาที่ยกมาเป็นตัวอย่างในการวิเคราะห์ ได้ผลที่สำคัญคือ เจดีย์ทุกองค์ที่พบสร้างขึ้นในแบบเจดีย์**ทรงระฆังเท่านั้น** แต่กระนั้นก็ตามรูปแบบในรายละเอียดของเจดีย์แต่ละองค์ก็มีความแตกต่างกันออกไป จึงจำเป็นต้องทำการประมวลผลและสรุปรูปแบบและพัฒนาการที่สำคัญที่ปรากฏอย่างเสมอในองค์ประกอบขององค์เจดีย์สมัยอยุธยาในพื้นที่การศึกษาโดยภาพรวม ซึ่งผลการประมวลรูปแบบร่วมที่สำคัญมีดังต่อไปนี้

รูปแบบแผนผังฐานล่าง

<u>ฐานล่างในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัส (แบบมาตรฐาน)</u>

จากการสำรวจและวิเคราะห์ข้อมูลของเจดีย์ทรงระฆังในสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๓ พบว่าเจดีย์ส่วนใหญ่จะนิยมทำฐานบัวในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัสมากที่สุด มีสัดส่วนของฐานค่อนข้างสูงเสมอ รูปแบบที่กล่าวมานี้เป็นรูปแบบมาตรฐาน ซึ่งสามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชเป็นหลัก

ฐานล่างในผังกากบาท

รูปแบบการทำฐานในผังกากบาทเป็นรูปแบบที่นิยมจนเป็นแบบแผนที่สำคัญของปราสาทในศิลปะชวาภาคกลางและในศิลปะศรีวิชัยที่เมืองโบราณไชยา ซึ่งรูปแบบดังกล่าวนิยมอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๕ หลังจากที่อิทธิพลของลังกาเข้ามามีบทบาทแทนที่พื้นที่คาบสมุทรภาคใต้ตอนกลางก็ได้รับเอาอิทธิพลจากสถูปแบบลังกาเข้ามาด้วย โดยมีองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชเป็นหลักสำคัญ ซึ่งในส่วนของการทำฐานจะทำฐานที่อยู่ในผังสี่เหลี่ยมเท่านั้น อย่างไรก็ตามสิ่งที่น่าสนใจคือ รูปแบบการทำฐานในผังกากบาทไม่ได้หมดไปโดยสิ้นเชิงเนื่องจากพบว่าเจดีย์ที่เชื่อว่าสร้างขึ้นในสมัยอยุธยายังคงหวนกลับไปทำฐานแบบนี้แม้ว่าจะเป็นส่วนน้อย ตัวอย่างสำคัญได้แก่ พระบรมธาตุเจดีย์ วัดจะทิ้งพระ และเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ เป็นต้น

งานประดับฐานล่าง

การทำซุ้มและช้างล้อม

การทำซุ้มและช้างล้อมเป็นระเบียบที่สะท้อนให้เห็นได้อย่างชัดเจนที่สุดเกี่ยวกับการรับเอาแรงบันดาลใจจากฐานช้างล้อมขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชมาสร้าง ซึ่งเท่าที่พบหลักฐานปรากฏในปัจจุบันมีลักษณะของงานประดับเป็นสองรูปแบบหลักคือ แบบที่ยังคงสืบทอดรูปแบบของซุ้มหน้านางเช่นเดียวกับพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งเจดีย์แบบนี้พบเพียงองค์เดียวคือ ที่สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ ส่วนอีกแบบคือ แบบที่ทำซุ้มวงโค้งกลีบบัว พบตัวอย่างที่เจดีย์วัดพังยาง อาจพิจารณาได้ว่ารูปแบบของซุ้มแบบหน้านางซึ่งยังคงใกล้ชิดกับฐานช้างล้อมขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชเป็นแบบที่มีอายุการสร้างมากกว่าซุ้มแบบวงโค้งกลีบบัว ซึ่งเป็นแบบที่น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากงานประดับในสมัยอยุธยาตอนปลายหลังรัชกาลของสมเด็จพระนารายณ์แล้ว

การทำเสาติดผนัง

การปรากฏเสาติดผนังที่ฐานเจดีย์ทรงระฆังที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชเป็นรูปแบบสำคัญที่สุดที่สามารถกำหนดได้ว่าควรเป็นเจดีย์ที่มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓ ตรงกับสมัยอยุธยา เนื่องจากพบว่าเจดีย์ในสมัยหลังจากนี้ในพื้นที่จังหวัดสงขลาไม่ปรากฏระเบียบการทำเสาติดผนังอีกต่อไป ตัวอย่างเจดีย์สำคัญบนเกาะสทิงพระที่ยังปรากฏการทำเสาติดผนัง ได้แก่ สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ เจดีย์วัดสีหยัง เป็นต้น

ระเบียบลวดบัวคู่ขนาน

ระเบียบลวดบัวแบบคู่ขนานปรากฏอย่างชัดเจนแล้วอย่างน้อยที่ฐานล่างของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองไชยา ซึ่งกำหนดอายุได้ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๕ จากนั้นจึงคลี่คลายมาสู่ฐานล่างของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๘ และยังคงสืบเนื่องมาถึงเจดีย์ที่มีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓ ในจังหวัดสงขลา เช่น สุวรรณมาลิกเจดีย์ และเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ เจดีย์วัดสีหยัง เป็นต้น โดยหลังจากนี้เป็นต้นไประเบียบการทำลวดบัวคู่ขนานจะไม่ปรากฏอีกต่อไป เช่นเดียวกับระบบการทำเสาติดผนังซึ่งมักจะพบอยู่คู่กันก็จะไม่ปรากฏเช่นกัน

ลวดบัวลูกแก้วกลมและลูกแก้วอกไก่

รูปแบบของการทำลวดบัวลูกแก้วกลมหรือลูกแก้วอกไก่บนฐานบัวเป็นอีกหนึ่งสิ่งที่พบเสมอในเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลา โดยลวดบัวลูกแก้วกลมมีแนวโน้มที่จะพบมากในเจดีย์ที่มีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๒ ตรงกับสมัยอยุธยาตอนต้นถึงตอนกลาง ซึ่งอธิบายได้ว่าเป็นรูปแบบที่ยังใกล้เคียงกับความนิยมทำลวดบัวลูกแก้วประเภทนี้ประดับที่ส่วนต่าง ๆ ของพระบรมธาตุเจดีย์ และเจดีย์บริวารแถวที่ ๑-๒ ภายในวัดพระบรมธาตุ เมืองนครศรีธรรมราช

อนึ่งลวดบัวลูกแก้วกลมยังมักพบคู่กับลวดบัวลูกฟักเสมอ ทั้งนี้เป็นระเบียบที่ปรากฏและสืบทอดมาจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองไชยา สำหรับการทำลวดบัวลูกแก้วกลมคู่กับลวดบัวลูกแก้วอกไก่ในเจดีย์สมัยอยุธยาที่พบในจังหวัดสงขลาองค์สำคัญได้แก่ สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ

ส่วนลวดบัวลูกแก้วอกไก่ก็พบมากเช่นเดียวกับลวดบัวลูกแก้วกลม และมีแนวโน้มว่าพบมากในเจดีย์ที่สร้างหรือบูรณะหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๒ เป็นต้นมา โดยลวดบัวประเภทนี้เป็นลวดบัวที่นิยมเป็นอย่างมากในพื้นที่ภาคเหนือและภาคกลางของประเทศไทย ก่อนที่จะส่งอิทธิพลต่อให้กับเจดีย์ของภาคใต้ในเวลาต่อมา โดยความนิยมลวดบัวลูกแก้วอกไก่ในเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลาจะพบการประดับในระเบียบ ๒ เส้นที่ฐานสี่เหลี่ยมจัตุรัสของเจดีย์ หรือ ๑ เส้นที่ฐานบัวรองรับองค์ระฆัง ซึ่งระเบียบและรูปแบบดังกล่าวเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการวิเคราะห์ว่าเจดีย์องค์นั้น ๆ สร้างหรือบูรณะในสมัยหลัง ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๒ เป็นต้นมา

รูปแบบส่วนกลาง

ระบบฐานบัวรองรับองค์ระฆัง

ฐานบัวรองรับองค์ระฆังผังกลมที่พบในเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลาที่มีอายุอยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓ ส่วนใหญ่จะมีระเบียบการทำฐาน ๑-๒ ฐานเสมอ ลักษณะดังกล่าวเป็นอิทธิพลที่ได้รับจากเจดีย์บริวาร ๓ แถวล้อมรอบองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช

ซึ่งระเบียบดังกล่าวจะไม่ปรากฏในเจดีย์ที่สร้างขึ้นหลังจากพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ในจังหวัดสงขลาอีกต่อไป

<u>รูปแบบองค์ระฆังทรงกระบอกยืดสูง สอบล่างผายบน</u>

จากการวิเคราะห์รูปแบบขององค์ระฆังที่มีลักษณะเป็นทรงกระบอกยืดสูง สอบล่างผายบน เป็นรูปแบบที่ปรากฏเฉพาะเจดีย์ในจังหวัดสงขลาที่สร้างหรือบูรณะระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓ เท่านั้น เนื่องจากเจดีย์สมัยหลังจากนี้จะนิยมทำองค์ระฆังในลักษณะที่ได้รับอิทธิพลจากเจดีย์ทรงระฆังสมัยรัตนโกสินทร์อย่างชัดเจน คือ ส่วนปากระฆังจะบานออกแล้วค่อย ๆ เอนขึ้นไปถึงส่วนบน

บัลลังก์ ก้านฉัตร และพระเวียน

ระเบียบงานประดับบัลลังก์ของเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลาดูเหมือนว่าช่างจะไม่เคร่งครัดกับการทำส่วนนี้มากนัก ดังจะพบว่ามีทั้งบัลลังก์สี่เหลี่ยม บัลลังก์แปดเหลี่ยม หรือแม้กระทั่งการตัดส่วนบัลลังก์ออกไปและใช้ก้านฉัตรขนาดใหญ่ทำหน้าที่แทนบัลลังก์เพื่อรับน้ำหนักส่วนยอดกรวยแหลมแทน

ในส่วนของพระเวียนรอบก้านฉัตรถือเป็นรูปแบบสำคัญอย่างหนึ่งที่พบเจอได้ในกลุ่มเจดีย์ที่สันนิษฐานว่าสร้างในสมัยอยุธยา และมักจะพบในเจดีย์ที่มีความสำคัญในระดับมหาธาตุ โดยลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นว่ายังคงมีความใกล้ชิดกับงานประดับส่วนเดียวกันกับพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชอย่างชัดเจน

ส่วนยอด

<u>ปล้องไฉน</u>

ส่วนปล้องไฉนเป็นองค์ประกอบของเจดีย์ที่มีความเสี่ยงต่อการหักพังลงมามากกว่าส่วนอื่น ๆ จากการพิจารณาโดยภาพรวมเจดีย์ในสงขลาที่มีอายุเก่าไปถึงสมัยอยุธยาเกือบ ทุกองค์พบว่าส่วนนี้น่าจะเป็นส่วนที่สร้างขึ้นมาใหม่แต่พยายามคงรูปแบบเดิมหรือทำให้ใกล้เคียง มากที่สุด โดยพบว่ายังคงแสดงให้เห็นรูปแบบสำคัญที่เป็นแรงบันดาลใจมาจากส่วนยอดของพระบรมธาตุเจดีย์และเจดีย์บริวารภายในวัดพระบรมธาตุ เมืองนครศรีธรรมราชเป็นสำคัญ

การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเจดีย์ในกรณีศึกษาร่วมกับภาพเจดีย์ที่เขียนบนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ พบว่าสามารถแบ่งรูปแบบส่วนยอดกรวยแหลมได้เป็น ๒ รูปแบบ คือ

๑. รูปแบบปล้องไฉนแบบลูกแก้วซ้อนชั้น

รูปแบบที่ทำปล้องไฉนที่เกิดจากการซ้อนชั้นของลวดบัวลูกแก้ว โดยสังเกตได้ชัดเจนว่าปล้องไฉนแบบนี้จะปรากฏเสมอในเจดีย์ที่มีความสำคัญและมีขนาดที่ค่อนข้างใหญ่ ลักษณะดังกล่าวสามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชได้อย่างชัดเจน

๒. รูปแบบยอดทรงกรวยเรียบ

รูปแบบนี้พบหลักฐานสำคัญจากร่องรอยของส่วนยอดของเจดีย์ที่วัดพังยาง ซึ่งนอกจากจะพบในเจดีย์องค์จริงแล้วยังพบว่าในภาพเขียนเจดีย์ขนาดเล็กหลายองค์บนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระก็ปรากฏการเขียนรูปแบบปล้องไฉนทรงกรวยเรียบอย่างชัดเจนด้วยเช่นกัน ทำให้เชื่อได้ว่ารูปแบบเช่นนี้เป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่ได้รับความนิยมสร้างในเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลา

อนึ่งที่มาของรูปแบบปล้องไฉนทรงกรวยเรียบนี้สามารถเทียบเคียงได้กับเจดีย์บริวารขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช นัยหนึ่งการทำยอดแบบนี้อาจเกี่ยวข้องกับฐานะและความสำคัญของเจดีย์ซึ่งเป็นเจดีย์บริวารหรือเป็นเจดีย์ขนาดเล็กที่มีความสำคัญรองลงมาจากพระบรมธาตุเจดีย์ หรือเจดีย์ประธานก็เป็นได้

<u>ระเบียบการประดับปัทมบาท</u>

การประดับปัทมบาทเป็นระเบียบที่สามารถกล่าวได้อย่างชัดเจนว่าเป็นระเบียบที่เคร่งครัดและปรากฏเสมอในเจดีย์ซึ่งพบในพื้นที่จังหวัดสงขลาที่มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช นอกจากนี้ระเบียบการประดับปัทมบาทมักจะปรากฏร่วมกับรูปแบบปล้องไฉนแบบลูกแก้วซ้อนเสมอ

นอกจากหลักฐานของรูปแบบในปัจจุบันแล้วยังพบว่าแม้ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระก็พบว่าเจดีย์เกือบทุกองค์ล้วนมีการเขียนส่วนปัทมบาททั้งสิ้น ซึ่งต่างจากเจดีย์ที่สร้างในสมัยหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ จะไม่พบระเบียบการทำปัทมบาทอีกต่อไป

สรุป

จากการศึกษาพบว่ากลุ่มเจดีย์ที่สร้างขึ้นสมัยอยุธยาในสงขลากระจุกตัวมากบริเวณพื้นที่ของคาบสมุทรสทิงพระ ซึ่งสัมพันธ์กับเอกสารประวัติศาสตร์หลายฉบับที่เขียนขึ้นในสมัยอยุธยาว่าพื้นที่ดังกล่าวได้รับการกัลปนาภายใต้พระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาหลายครั้ง ทั้งที่เป็นลายลักษณ์อักษรและภาพแผนที่

ลักษณะร่วมที่สำคัญของเจดีย์สมัยอยุธยาที่สร้างขึ้นในจังหวัดสงขลาทั้งหมดจะทำเฉพาะเจดีย์ทรงระฆังเท่านั้น โดยมีพื้นฐานสำคัญจากแรงบันดาลใจทางด้านรูปแบบของ

เจดีย์สองสมัยด้วยกัน ได้แก่ แรงบันดาลใจจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชซึ่งถือเป็นกระแสหลัก ขณะเดียวกันก็พบว่าเจดีย์กลุ่มหนึ่งก็ยังมีการสืบทอดรูปแบบสำคัญบางประการจากเจดีย์ในสมัยศรีวิชัยซึ่งถือเป็นกระแสรองที่ยังคงตกทอดมา

๒. รูปแบบเจดีย์ในจังหวัดสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕

ในช่วงสมัยกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นถือเป็นช่วงเวลาที่เมืองสงขลาได้ก่อร่างสร้างตัวขึ้นมาอย่างมั่นคงภายใต้อำนาจของคนในตระกูล ณ สงขลา ซึ่งเข้ามามีบทบาทที่ชัดเจน เริ่มตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ ทรงสนับสนุนให้ชาวจีน อพยพที่มีชื่อว่า นายเหยียง แซ่เฮา ซึ่งเดิมเคยเป็นพ่อค้า โปรดเกล้าสถาปนาขึ้นรับราชการเป็นเจ้าเมืองสงขลา[๑๑๕] หลังจากนั้นผู้สำเร็จราชการต่างพระเนตรพระกรรณทุกคนต่างจงรักภักดีต่อพระราชวงศ์จักรีมาโดยตลอด จนทำให้เป็นที่ไว้วางใจของราชธานีและได้รับการสนับสนุนส่งเสริมในการพัฒนาเมืองมาอย่างต่อเนื่อง ทั้งเรื่องของเศรษฐกิจ การเมือง และสังคม

ผลจากการให้ความสำคัญกับเมืองสงขลาของราชธานีและมีนโยบายที่ชัดเจนเกี่ยวกับความพยายามพัฒนาเมืองสงขลาให้เป็นหัวเมืองสำคัญเป็นตัวแทนศูนย์กลางอำนาจของสยามในแหลมมลายู ทำให้เจ้าเมืองและกรมการเมืองทั้งหลายที่มีเชื้อสายจีนต่างพยายามที่จะพัฒนาความสัมพันธ์กับราชสำนักให้ใกล้ชิดในวิถีทางต่าง ๆ ข้อมูลเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของเมืองสงขลาและราชธานีที่กล่าวมานี้ปรากฏอย่างชัดเจนในเอกสารโบราณหลาย ๆ ฉบับ นอกจากนี้หลักฐานด้านโบราณสถาน-วัตถุเนื่องในพุทธศาสนาก็สามารถเป็นเครื่องสะท้อนพัฒนาการการเจริญเติบโตของเมืองสงขลาได้อีกทางหนึ่ง

ในหัวข้อนี้จะได้ทำการวิเคราะห์เกี่ยวกับรูปแบบของเจดีย์ในสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งต่างจากเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลาที่มีลักษณะสำคัญ คือ สร้างเฉพาะเจดีย์ทรงระฆังอิทธิพลพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชเท่านั้น

เบื้องต้นสังเกตได้ว่าเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในสงขลาช่วงสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ ทำเฉพาะเจดีย์ทรงเครื่องและเจดีย์แบบจีนเท่านั้น แสดงให้เห็นว่าความสืบเนื่องรูปแบบเจดีย์ทรงระฆังอิทธิพลพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชได้ขาดหายไป ต่อเมื่อเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ ๔ เป็นต้นมาจึงได้เกิดการสร้างเจดีย์ทรงระฆังขึ้นมาอีกครั้ง แต่ในครั้งนี้รูปแบบของเจดีย์ทรงระฆังมีความหลากหลายมากขึ้นโดยมีพื้นฐานทางด้านรูปแบบหลักจากเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ขณะที่เจดีย์ทรงระฆังแบบพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชซึ่งเป็นพื้นฐานดั้งเดิมในสมัยอยุธยาได้เสื่อมความนิยมลงมาก กระนั้นก็ตามพบว่า

---

[๑๑๕] **พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม)**, ๑.

ช่างพื้นถิ่นยังพยายามสอดแทรกลักษณะบางองค์ประกอบที่เป็นรายละเอียดของพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชมาอยู่ในเจดีย์ทรงระฆังบางส่วน

ในที่สุดผลจากการที่ช่างสงขลาได้รับรู้และซึมซับจากรูปแบบเจดีย์หลากหลายรูปทรงและจากหลากหลายอิทธิพลซึ่งได้มีการสร้างขึ้นในพื้นที่ก่อนหน้าจึงได้เกิดการพัฒนารูปแบบขึ้นจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของเจดีย์พื้นถิ่นสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์อย่างแท้จริง โดยรูปแบบที่ได้รับการพัฒนาจนกลายเป็นเอกลักษณ์นี้ยังคงสืบทอดมาจนถึงช่วงสมัยรัชกาลที่ ๖ ก่อนที่ระเบียบและรูปแบบซึ่งเป็นเอกลักษณ์นี้จะหายไปในที่สุดในสมัยปัจจุบัน จากข้อสันนิษฐานเบื้องต้นทำให้สามารถแบ่งหัวข้อการศึกษาวิเคราะห์จัดกลุ่มได้เป็น ๔ กลุ่มใหญ่ตามอายุสมัยในการสร้างได้ดังนี้

๑. เจดีย์ที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๑-๓

๒. เจดีย์ที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๔-๖

๓. เจดีย์แบบท้องถิ่นสมัยรัชกาลที่ ๔-๖

๕. เจดีย์ที่สร้างหรือบูรณะหลังรัชกาลที่ ๖ ถึง พ.ศ. ๒๕๐๐

๒.๑ เจดีย์ที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๑-๓

เจดีย์ในสมัยรัชกาลที่ ๑ ถึงรัชกาลที่ ๓ เท่าที่ปรากฏหลักฐานอย่างชัดเจนในสงขลามีอยู่ ๓ กลุ่มด้วยกัน

กลุ่มแรก คือ เจดีย์จีนหรือที่เรียกตามศัพท์ช่างไทยว่า “ถะ” ซึ่งถะกลุ่มนี้มีตัวอย่างเพียงสองแห่งด้วยกัน คือ ที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาส โดยทั้งสองแห่งนั้นมีจารึกติดกับตัวถะว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๑

กลุ่มที่สอง คือ เจดีย์ทรงเครื่อง มีตัวอย่างเพียงแห่งเดียวคือเจดีย์สองพี่น้องบนหัวเขาแดง ซึ่งมีประวัติการสร้างที่ชัดเจนว่าสถาปนาขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓

กลุ่มที่สาม คือ เจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๓ มีตัวอย่างสำคัญที่เจดีย์ศิลาทรงแปดเหลี่ยมวัดเขาเก้าเส้ง ซึ่งมีประวัติการสร้างชัดเจนว่าสร้างในช่วงปลายรัชกาลที่ ๓

พบว่ากลุ่มเจดีย์ทรงเครื่องและถะนิยมอย่างมากในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นช่วงสมัยรัชกาลที่ ๑ ถึงรัชกาลที่ ๓ โดยเฉพาะในกรุงเทพฯ การปรากฏเจดีย์สองกลุ่มในเมืองสงขลาซึ่งร่วมสมัยกับในเมืองหลวงนั้นเป็นเครื่องบ่งชี้ได้ถึงการรับส่งอิทธิพลซึ่งกันและกัน ส่วนเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๓ แสดงให้เห็นว่าเป็นการนำรูปแบบของเจดีย์ทรงเครื่องและถะจีนที่เกิดขึ้นก่อนในพื้นที่จังหวัดสงขลาผสมผสานกันจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น

๒.๑.๑ เจดีย์จีน (ถะ)

ที่มาของ “ถะ” และความนิยมในประเทศไทย

คำว่า “ถะ” เป็นคำที่สืบเนื่องมาจากคำที่ใช้เรียกสถูปเนื่องในพุทธศาสนาในประเทศจีน สันนิษฐานว่าเป็นคำที่มาจากชนชาวหูว (Hu) หมายถึง อาคารสูง หรืออาคารซ้อนชั้น โดยมีคำว่าพระพุทธรูป (Buddha Stupa) ในภาษาสันสกฤตเป็นรากศัพท์ เมื่อเวลาผ่านไปจึงเกิดการกร่อนเสียงจากคำว่า สถูป (Stupa) เป็น ถูป (Tupa) กระทั่งกลายเป็นคำว่า ถะ (Ta) ดังปรากฏในปัจจุบัน[๑๑๖]

ถะหรือเจดีย์จีนมีหลักฐานปรากฏในประเทศไทยว่านิยมมากในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ ซึ่งสอดคล้องกับการติดต่อค้าขายกับจีนที่เฟื่องฟูในเวลานั้น และพระมหากษัตริย์ก็ทรงมีพระราชนิยมศิลปกรรมที่เป็นอิทธิพลจากจีนมากเป็นพิเศษ ดังสังเกตได้จากวัตถุพยานจำนวนมากในกรุงเทพฯ ที่สำคัญยังปรากฏข้อความในเอกสารโบราณร่วมสมัยเกี่ยวกับงานศิลปกรรมที่มีพระราชประสงค์ตามอย่างศิลปะจีนอีกมากมาย

รูปแบบสำคัญของถะที่พบในประเทศไทย

ส่วนฐานมักอยู่ในผังแปดเหลี่ยม จากนั้นจึงเป็นเรือนธาตุซ้อนชั้นลดหลั่นกันขึ้นไปประมาณ ๖-๗ ชั้น แต่ละชั้นมีหลังคาอย่างเก๋งจีนคั่น มีทั้งเรือนธาตุแบบโปร่งและแบบทึบ ส่วนปลายที่บรรจบกันของมุมหลังคาเชิดขึ้น ส่วนยอดบนสุดนิยมทำเป็นรูปน้ำเต้าแบบจีน โดยรวมนักวิชาการบางท่านเชื่อว่าลักษณะของถะทั้งในจีนและในประเทศไทยเป็นรูปแบบตั้งแต่ราชวงศ์ซ่งลงมา ซึ่งปรากฏเฉพาะถะทรงแปดเหลี่ยมเท่านั้น[๑๑๗]

---

[๑๑๖] Feng Zhiwei, “Aspects of Foreign Words / Loanwords in the Words’ Language: The Multi–Faceted Nature of Language Policies that Aim to Standardize and Revive Language,” (in Processings for 11th International Symposium of NIJLA, Tokyo, March, 2004), 205. อ้างใน พิมพ์ชนก ทิมบรรเจิด, “ถะ: เจดีย์ศิลาจีนในสมัยรัชกาลที่ ๓,” วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๘, ๔๖.

[๑๑๗] ฐานข้อมูลประวัติศาสตร์ศิลปะภาคใต้ ดำเนินการโดยศูนย์ศึกษาศิลปกรรมโบราณในเอเชียอาคเนย์ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร. เข้าถึงเมื่อ ๑๕ กันยายน ๒๕๖๑. เข้าถึงจาก http://is.gd/9eoiao

สำหรับถะที่ปรากฏในเมืองสงขลามีเพียง ๒ องค์เท่านั้น คือ ที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาส (ภาพที่ ๔๗, ๔๘) ซึ่งทั้งสองวัดเป็นวัดที่สำคัญของเมืองสงขลาและยังเคยใช้เป็นสถานที่ถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยามาก่อน เมื่อพิจารณาจากรูปแบบถะจีนของทั้งสองวัดแล้วพบว่ามีลักษณะสำคัญคล้ายกัน โดยจากตรวจสอบจากจารึกที่ปรากฏอยู่บนถะทั้งสององค์พบว่าเป็นถะที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ ซึ่งจารึกทั้งข้อความที่เป็นภาษาจีนและภาษาไทย ข้อความภาษาจีนเมื่อแปลเป็นไทยแล้วได้ความว่า ***“กระหม่อมฉัน (ฮ้อ บุญหุ้ย) น้อมเกล้าถวายไว้ ก่อสร้างปีมะเส็ง สำเร็จปีมะเมีย วันที่ ๒๙ มีนาคม ๒๓๔๑”***[๑๑๘]

ถะจีนวัดสุวรรณคีรี และวัดมัชฌิมาวาส

ภาพที่ ๔๗ ถะจีนวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๔๘ ถะจีนวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

[๑๑๘] สำนักโบราณคดีที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร, “รายงานการบูรณะ โครงการฟื้นฟูบูรณะแหล่งประวัติศาสตร์ เขตเมืองเก่าสงขลา,” ม.ป.ท., ม.ป.ป., ไม่ปรากฏเลขหน้า.

การวิเคราะห์รูปแบบ

ส่วนฐาน (ภาพที่ ๔๙)

ถะทั้งสององค์ทำฐานแปดเหลี่ยมในลักษณะเป็นฐานบัวไม่เต็มฐาน คือไม่มีบัวคว่ำที่ท้องไม้ ในทุกด้านสลักลวดลายพรรณพฤกษา ตรงกลางเป็นรูปวงโค้งหลายวงต่อกันเรียกว่า “ลายหัวยู่อี่”[๑๑๙] ลักษณะการทำฐานแปดเหลี่ยมถือเป็นลักษณะที่นิยมอย่างแพร่หลายในประเทศจีนมาก่อน โดยจำนวนถะเกือบทั้งหมดที่พบในไทยก็พบว่ามีรูปแบบฐานในผังแปดเหลี่ยมมากที่สุด[๑๒๐] จึงไม่แปลกที่ความนิยมดังกล่าวจะปรากฏที่ถะของวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสในเมืองสงขลา ซึ่งมีเจ้าเมืองตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์เป็นคนเชื้อสายจีน

ภาพที่ ๔๙ ตัวอย่างฐานถะในผังแปดเหลี่ยมที่วัดมัชฌิมาวาส

เรือนธาตุ

เรือนธาตุเป็นส่วนสำคัญที่สุดของถะแบบจีน โดยประกอบด้วยจำนวนการซ้อนชั้นของอาคารจำลองลดหลั่นกันถึง ๖ ชั้น น่าสนใจว่ามีผู้ทำการศึกษาเกี่ยวกับระเบียบการซ้อนชั้นของถะจีนทั้งในประเทศไทยและในประเทศจีนพบว่า ถะในประเทศจีนนั้นโดยมากนิยมจำนวนชั้นซ้อนเรือนธาตุเป็นเลขคี่ เช่น ๓ ๕ ๗ ๙ เป็นต้น มีบางส่วนที่ซ้อนกันเป็นเลขคู่แต่พบไม่มาก ส่วนถะจีน

---

[๑๑๙] “ลายหัวยู่อี่” เป็นลวดลายหนึ่งที่พบได้เสมอจนกล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบลายที่เป็นเอกลักษณ์ในศิลปะจีน

[๑๒๐] พิมพ์ชนก ทิมบรรเจิด, “ถะ: เจดีย์ศิลาจีนในสมัยรัชกาลที่ ๓,” ๔๗.

ที่ปรากฏในประเทศไทยกลุ่มรูปแบบที่พบมากจะมีชั้นซ้อน ๖ ชั้น ซึ่งไม่พบความนิยมในประเทศจีนเท่าใดนัก จึงไม่น่าจะมีการสร้างเพื่อขายอยู่ในประเทศจีนก่อนแล้ว ทั้งนี้การปรากฏถะชั้นซ้อน ๖ ชั้นอาจเกิดจากความตั้งใจของฝ่ายไทยเพื่อให้สอดคล้องแนวความคิดเรื่องสวรรค์ ๖ ชั้น ตามคติไตรภูมิ ลักษณะเช่นนี้สามารถนำมาพิจารณาร่วมกับรูปแบบของปรางค์ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งจะมีการซ้อนชั้นของเรือนยอด ๖ ชั้นเสมอ อันเป็นการแสดงสัญลักษณ์ของชั้นสวรรค์ เช่น อัษฎามหาเจดีย์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม หรือพระปรางค์ประจำมุมพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นต้น[๑๒๑]

หากเชื่อตามแนวความคิดเบื้องต้นก็อาจเป็นไปได้ว่าจำนวนเรือนธาตุ ๖ ชั้นของถะวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสอาจนำหลักเรื่องไตรภูมิตามคติแบบไทยเข้ามาผสมผสาน อย่างไรก็ตามมีข้อสังเกตสำคัญว่ากลุ่มถะจีนที่มีอยู่ในภาคกลางของประเทศไทยโดยมากนำเข้ามาจากประเทศจีน หรือหากสร้างขึ้นในประเทศไทยก็นิยมในสมัยรัชกาลที่ ๓ ซึ่งต่างจากถะของวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสที่มีหลักฐานว่าสร้างขึ้นก่อนในสมัยรัชกาลที่ ๑ และอยู่ในพื้นที่ห่างไกลจากราชธานีมาก แนวความคิดดังกล่าวจึงจำเป็นต้องหาตัวอย่างที่จะใช้เป็นหลักฐานสนับสนุนให้มากขึ้นกว่าที่มีในปัจจุบัน

นอกจากนี้ยังมีประเด็นเรื่องภาพสลักรูปบุคคลในส่วนกลางของเรือนธาตุของทุกชั้นและเกือบทุกด้านมีรูปบุคคลเพียงครึ่งบนสลักอย่างหยาบไม่แสดงรายละเอียดของใบหน้าและเครื่องแต่งกาย (ภาพที่ ๕๐) ลักษณะดังกล่าวมานี้เคยมีผู้นำมาเทียบเคียงกับกลุ่มถะในวัดราชโอรสาราม กรุงเทพฯ (ภาพที่ ๕๑) และนำมาเป็นเหตุผลหนึ่งในการสนับสนุนว่าน่าจะเป็นฝีมือของช่างในประเทศไทยทำซึ่งไม่มีความชำนาญเท่าช่างในประเทศจีน อีกทั้งยังเชื่อว่าถะจีนที่สงขลาอาจเป็นต้นแบบให้กับถะจีนที่วัดราชโอรสาราม[๑๒๒]

ส่วนที่เป็นหลังคาของเรือนธาตุในแต่ละชั้นมีรูปแบบสำคัญที่น่าสังเกตคือ ลักษณะของหลังคามีความลาดเอียงน้อย ใช้เส้นตรงประกอบมากกว่าเส้นโค้ง การบรรจบกันของมุมหลังคาก็ทำเชิดขึ้นอย่างหยาบ ไม่อ่อนโค้งอย่างมากดังเช่นลักษณะโดยทั่วไปของการทำหลังคาของถะที่ทำโดยช่างผู้เชี่ยวชาญซึ่งมักจะเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะความเป็นเอกลักษณ์ของอาคารแบบจีน

---

[๑๒๑] พิมพ์ชนก ทิมบรรเจิด, “ถะ: เจดีย์ศิลาจีนในสมัยรัชกาลที่ ๓,” ๕๘-๕๙.

[๑๒๒] เรื่องเดียวกัน, ๘๕.

ภาพที่ ๕๐ ภาพบุคคลสลักบนชั้นเรือนธาตุของถะวัดมัชฌิมาวาส

ภาพที่ ๕๑ ภาพบุคคลสลักบนองค์ระฆังยอดถะวัดราชโอรสาราม กรุงเทพฯ
ที่มา: พิมพ์ชนก ทิมบรรเจิด

ส่วนยอด

ส่วนยอดเป็นส่วนที่สังเกตได้อย่างชัดเจนถึงความต่างกันของถะทั้งสององค์คือ ที่วัดสุวรรณคีรีทำเป็นยอดแหลมคล้ายลูกแก้วซ้อนกันหลายชั้นแต่ละชั้นมีเส้นรอบวงเท่ากัน (ภาพที่ ๕๒) ขณะที่วัดมัชฌิมาวาสทำเป็นยอดน้ำเต้าเตี้ย ๆ (ภาพที่ ๕๓) เมื่อตรวจสอบรูปแบบที่มักพบเห็นการทำยอดในถะจีน พบว่าทั้งสองแบบปรากฏเป็นที่นิยมในประเทศจีนเช่นกัน อย่างไรก็ตามยอดลูกแก้วซ้อนชั้นทรงสูงของถะวัดสุวรรณคีรีน่าจะเป็นสิ่งที่เกิดจากการบูรณะคราวใดคราวหนึ่ง เนื่องจากในบริเวณใกล้เคียงกับถะวัดสุวรรณคีรีพบชิ้นส่วนของหินแกรนิตรูปทรงน้ำเต้า ซึ่งเนื้อหินเป็นชนิดเดียวกับตัวถะจึงน่าเชื่อได้ว่าเป็นชิ้นส่วนยอดของถะวัดสุวรรณคีรีของเดิมหักลงมาจึงได้มีการนำยอดใหม่ขึ้นไปก็เป็นได้ น่าสังเกตว่าในประเทศไทยโดยเฉพาะในพื้นที่กรุงเทพฯ มีตัวอย่างของถะที่ทำยอดน้ำเต้าอยู่จำนวนมากกว่ายอดลูกแก้วทรงสูง จึงแสดงให้เห็นว่ายอดแบบน้ำเต้าน่าจะเป็นที่นิยมมากกว่า

ภาพที่ ๕๒ ยอดลูกแก้วซ้อนชั้นบนถะวัดสุวรรณคีรี

ภาพที่ ๕๓ ยอดน้ำเต้าประดับบนถะวัดมัชฌิมาวาส

แนวความคิดเรื่องการจัดวางถะคู่

อาจกล่าวได้ว่าถะจีนคู่ที่ปรากฏในเมืองสงขลาน่าจะเป็นเจดีย์สององค์แรก ๆ ที่สร้างขึ้นโดยความประสงค์ของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา ซึ่งมีหลักฐานข้อความจารึกบนถะจีนทั้งสององค์เป็นหลักฐานสำคัญ ทั้งนี้ผู้ศึกษาเชื่อว่าการเลือกสร้างเจดีย์แบบจีนในวัดสุวรรณคีรี ซึ่งถือเป็นวัดประจำ

ตระกูลแห่งแรกเป็นสัญลักษณ์ที่บ่งบอกว่าต้นตระกูลนั้นมาจากเมืองจีน ขณะเดียวกันแบบแผนการวางตำแหน่งของถะจีนในสมัยแรกสร้างเชื่อว่าเจดีย์สององค์น่าจะตั้งอยู่ในลักษณะเป็นเจดีย์คู่ด้านหน้าอุโบสถวัดสุวรรณคีรี ก่อนที่จะย้ายองค์หนึ่งไปไว้ที่วัดมัชฌิมาวาส ซึ่งข้อสันนิษฐานเรื่องการจัดวางตำแหน่งขององค์เจดีย์ในสมัยแรกที่ประดิษฐานบริเวณหน้าอุโบสถวัดสุวรรณคีรีนั้น ทำให้นึกถึงระเบียบการจัดวางเจดีย์คู่ที่เคยเกิดขึ้นก่อนแล้วในกรุงเทพฯ มีตัวอย่างสำคัญ คือ เจดีย์ทองคู่หน้าปราสาทพระเทพบิดรบริเวณวัดพระศรีรัตนศาสดาราม[๑๒๓] **ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าแม้รูปแบบของเจดีย์จะเป็นแบบจีน แต่ขณะเดียวกันก็พยายามจัดวางตำแหน่งตามความนิยมในกรุงเทพฯ ในสมัยรัชกาลที่ ๑ ซึ่งจะไปสอดคล้องกับจารึกบนชั้นเรือนธาตุที่กล่าวถึงศักราชการสร้างว่าอยู่ใน พ.ศ. ๒๓๔๑**

ถะจีนเมืองสงขลา: สัญลักษณ์แห่งความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ไทย

ตระกูล ณ สงขลา เป็นตระกูลที่มีบรรพบุรุษเป็นชาวจีนอพยพที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์ไทย สามารถสืบประวัติได้ชัดเจนตั้งแต่ในสมัยธนบุรี โดยต้นตระกูล ณ สงขลา คือ “นายเหยี่ยง แซ่เฮา” ในระยะแรกได้อพยพจากเมืองจีนมาเป็นเจ้าอากรรังนกที่เมืองสงขลาในที่สุดได้รับพระราชทานโปรดเกล้าฯ จากสมเด็จพระเจ้าตากสินให้เป็น “หลวงสุวรรณคีรีสมบัติ” ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลา ขณะนั้นเมืองสงขลาตั้งอยู่ที่ฝั่งแหลมสน สันนิษฐานว่าวัดสุวรรณคีรีก็น่าจะสถาปนาขึ้นในสมัยเจ้าเมืองสงขลาคนนี้ เนื่องจากชื่อวัดสอดคล้องกับราชทินนามของเจ้าเมืองในตระกูล ณ สงขลาคนแรก[๑๒๔]

สันนิษฐานว่าถะจีนที่วัดสุวรรณคีรีก็น่าจะสร้างขึ้นในคราวเดียวกับการสถาปนาวัดให้เป็นวัดประจำตระกูลในสมัยรัชกาลที่ ๑ ซึ่งในขณะนั้นหลวงสุวรรณคีรีสมบัติก็ยังคงรับราชการต่อเนื่องมาจากรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช **ความสำคัญของถะจีนที่วัดสุวรรณคีรีปรากฏวัตถุประสงค์ในการสร้างอย่างชัดเจนว่าเจ้าเมืองสงขลาสร้างขึ้นเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระมหากษัตริย์ไทย** ตามข้อความจารึกบนถะวัดสุวรรณคีรีที่ระบุว่า “*น้อมเกล้าถวายไว้*” ซึ่งอาจ

---

[๑๒๓] แต่เดิมเป็นเจดีย์อยู่คู่หน้าพระอุโบสถ ในสมัยรัชกาลที่ ๔ ได้ชะลอมายังตำแหน่งที่ตั้งในปัจจุบันซึ่งอยู่ด้านหน้าปราสาทพระเทพบิดร ดูใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “เจดีย์ในประเทศไทย: แนวคิด คติการสร้าง พัฒนาการทางรูปแบบ และการวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์,” รายงานการวิจัยได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๕๕-๒๕๕๖, ๑๐๓๑.

[๑๒๔] ดูรายละเอียดใน **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง**.

เป็นได้ทั้งสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ผู้ที่มีพระมหากรุณาธิคุณแต่งตั้ง นายเหยี่ยง แซ่เฮา จากพ่อค้าธรรมดาให้กลายเป็นเจ้าเมืองสงขลาที่เป็นเชื้อสายชาวต่างชาติจนกลายเป็นจุดเริ่มต้นอำนาจของตระกูลนี้ หรืออีกนัยหนึ่งอาจสร้างเพื่ออุทิศเป็นพระราชกุศลแด่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เนื่องจากศักราชที่ระบุการสร้างตรงกับช่วงรัชกาลที่ ๑ ซึ่งในรัชกาลนี้เจ้าเมืองสงขลายังคงมีความสัมพันธ์อันดีกับราชสำนักสยามส่วนกลางอย่างแนบแน่น

นอกจากจุดประสงค์ในการสร้างถะจีนที่ปรากฏในเมืองสงขลาจะใช้เป็นสัญลักษณ์เพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ไทยแล้ว ผู้ศึกษาเชื่อว่าน่าจะมีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์ที่ส่งเสริมความเป็นวัดสำคัญของเมืองสงขลาที่ใช้เป็นสถานที่ทำพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาด้วย เนื่องจากปรากฏถะจีนภายในวัดสุวรรณคีรี (วัดในเมืองสงขลาฝั่งแหลมสน) และที่วัดมัชฌิมาวาส (ในเมืองสงขลา ฝั่งบ่อยาง) ซึ่งน่าสนใจว่าถะจีนทั้งสององค์มีรูปแบบ ความสูง สัดส่วนใกล้เคียงกัน ที่สำคัญมีจารึกบนชั้นเรือนธาตุที่ระบุปีในการสร้างปีเดียวกันจึงสันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นถะคู่ที่ได้รับการสร้างขึ้นพร้อม ๆ กัน โดยที่ตั้งของถะทั้งสององค์ในระยะแรกควรจะอยู่ที่วัดสุวรรณคีรีก่อนที่จะมีการย้ายถะอีกองค์มาไว้ที่วัดมัชฌิมาวาส เนื่องจากศูนย์กลางของเมืองสงขลาเปลี่ยนจากฝั่งแหลมสนมาตั้งอยู่ฝั่งบ่อยาง ทำให้ต้องเปลี่ยนสถานที่ที่ใช้ประกอบพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาจากที่เคยกระทำที่วัดสุวรรณคีรีมากระทำที่วัดมัชฌิมาวาสแทน จากการเคลื่อนย้ายถะจีนที่เคยประดิษฐานเป็นคู่อยู่ที่วัดสุวรรณคีรี นำอีกองค์มาประดิษฐานไว้ที่วัดมัชฌิมาวาส ซึ่งถือเป็นสถานที่สุดท้ายที่มีการประกอบพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาในสมัยรัตนโกสินทร์ **แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าถะทั้งสององค์เป็นสิ่งสำคัญที่น่าจะเป็นตัวแทนความเชื่อของเจ้าเมืองสงขลาเกี่ยวกับการสืบทอดฐานะของวัดที่จะใช้เป็นสถานที่ประกอบพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาซึ่งถือเป็นพิธีที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อมั่นและความไว้วางใจของสยามที่จะมีต่อเมืองสงขลา นอกจากนี้ความสำคัญของถะจีนทั้งสององค์ยังเป็นเครื่องยืนยันถึงความจงรักภักดีที่เจ้าเมืองสงขลามีต่อพระมหากษัตริย์ซึ่งก็จะสอดคล้องกับเรื่องของการประกอบพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาด้วย**

ในส่วนของเหตุแห่งการเลือกใช้ถะซึ่งเป็นเจดีย์แบบจีนเป็นสัญลักษณ์อาจเป็นเพราะว่าเจ้าเมืองสงขลาเป็นชาวจีนอพยพ **การสร้างถะที่เปรียบเสมือนสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวจีนอาจแปลความได้ว่าชาวจีนในเมืองสงขลาสำนึกต่อพระมหากรุณาธิคุณของพระมหากษัตริย์ไทยที่ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณต่อชาวต่างชาติต่างภาษาให้เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารและได้เป็นใหญ่ในเมืองสงขลาก็เป็นได้**

สาเหตุหนึ่งซึ่งผู้ศึกษาเชื่อว่าเป็นสาเหตุที่เจ้าเมืองสงขลาในสมัยรัชกาลที่ ๑ เลือกที่จะสถาปนาเจดีย์แบบจีนขึ้นในเมืองสงขลาแทนที่จะสร้างเจดีย์ทรงเครื่องที่กำลังเป็นที่นิยมอยู่ในเมืองหลวง น่าจะมาจากช่างในสังกัดเจ้าเมืองสงขลาในขณะนั้นน่าจะเป็นคนจีนที่อพยพมาจากจีนแผ่นดินใหญ่เช่นเดียวกับเจ้าเมืองสงขลา จึงไม่มีความรู้และความชำนาญพอที่จะสร้างเจดีย์

แบบไทยได้ ประกอบกับในพื้นที่เมืองสงขลารวมถึงพื้นที่บริเวณใกล้เคียงช่วงสมัยอยุธยาซึ่งเป็นช่วงก่อนหน้าที่จะมีการตั้งเมืองสงขลาในสมัยรัตนโกสินทร์ไม่เคยปรากฏการสร้างเจดีย์ทรงเครื่องมาก่อน

การตรวจสอบประเด็นเรื่องการสลักและประกอบเจดีย์ที่ทำจากศิลาในจังหวัดสงขลา

อิทธิพลของศิลปะจีนมีบทบาทอย่างชัดเจนในดินแดนไทยอย่างมากโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ ๓ ซึ่งเป็นผลมาจากการติดต่อค้าขายกับจีนเป็นหลัก จึงมีการเลียนแบบศิลปะจีนในแขนงต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง ทั้งนี้**ศิลปกรรมบางชิ้นบางแห่งอาจมีทั้งเกิดจากฝีมือช่างในไทยเองหรือบางชิ้นบางแห่งเป็นของที่สั่งทำและนำเข้าโดยตรงจากจีนซึ่งทำโดยช่างจีนแผ่นดินใหญ่**

ในกรณีของการ**จัดซื้อหรือส่งแบบไปทำที่จีน**มีนักวิชาการที่ผ่านมาได้ทำการค้นคว้าเอกสารการสั่งซื้อ หรือจดหมายเหตุ หมายรับสั่ง มีตัวอย่างสำคัญตัวอย่างหนึ่งในการสั่งซื้อสินค้าจากจีนในเอกสารจดหมายเหตุรัชกาลที่ ๓ จ.ศ. ๑๒๗๖ (พ.ศ. ๒๓๘๗) เลขที่ ๔๙ มัดที่ ๕๓ กล่าวเกี่ยวกับบันทึกการสั่งซื้อเครื่องศิลาจากจีนหลายประการ เช่น ศิลาเหลี่ยม ศิลาลูกแก้ว ศิลาแดง กระถางธูปศิลาอย่างจีน เก๋งศิลา เสาศิลาปักหลักแดน เสาศิลาทำสะพาน เป็นต้น หลายรายการมีการระบุไว้แน่ชัดในการจัดหา แต่ก็มีส่วนหนึ่งที่เป็นการบันทึกไว้เพียง “ตามแต่จะหาได้” หรือบางรายการพิเศษจะมี “ตัวอย่าง” ประกอบไปด้วย[๑๒๕]

สำหรับตัวอย่างการ**นำเข้าศิลาจากจีนแล้วมาทำในไทย**มีตัวอย่างสำคัญได้แก่จารึกบนรอยพระพุทธบาทศิลาวัดอรุณ ฯ ได้กล่าวถึงการนำหินมาจากเมืองกวางตุ้งเพื่อนำมาสร้างพระพุทธบาทจำลองความว่า

“ศุภะมัศดุพระพุทธศักระราช อติกันตานิ ที่ล่วงลับไปแล้วนั้นได้สองพันสามร้อยหกสิบสี่พระวะษา สัปะสังวัชะเร ข้าพเจ้านายอ้าวศรัธาอุสาหะสร้างพระพุทธิบาทจำลองด้วยสินลา ***มาแต่ ณ เมืองกวางตุ้ง****เพื่อจะให้เปนประโยชนแกเทพามะนุษยครุฑนาคมาสการะบูชากว่าพระศาสนาของพระพุทธิเจ้าจะบูรรณะถ้วนห้าพันพระวษากุศลอันนี้ ขอจงเปนปัจจัยแก่ข้าพเจ้าให้สำเรทแกพระโพธิญาณในอนาคตการเถิด”*[๑๒๖]

---

[๑๒๕] กองหอสมุดแห่งชาติ. “จดหมายเหตุรัชกาลที่ ๓ จ.ศ. ๑๒๐๖ (พ.ศ. ๒๓๘๗),” เลขที่ ๔๙ มัดที่ ๕๓

[๑๒๖] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน ศานติ ภักดีคำ, “พระพุทธบาทศิลาจีนในวัดอรุณฯ จากเมืองกวางตุ้ง: พระพุทธบาทศาลาจีนที่ถูกลืม,” **ศิลปวัฒนธรรม** ๓๒, ๔ (กุมภาพันธ์ ๒๕๕๔): ๑๐๑-๑๐๗, และ อชิรัชญ์ ไชยพจน์พาณิช, “ประติมากรรมศิลาจีนกับความนิยมศิลาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น,” ใน **สรรพศาสตร์ประวัติศาสตร์ศิลป์**, เอกสารประกอบโครงการประชุมวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ

หลักฐานการสร้างสรรค์ศิลปกรรมที่ทำจากศิลาโดยช่างไทยรวมถึงช่างจีนในไทย ยังปรากฏข้อความในเอกสารในพระราชพงศาวดาร รัชกาลที่ ๔ ความว่า “ *...ใน**กรมช่างศิลา** ทรงใหม่ ขุนประดิษฐศิลานายกอง...*”[๑๒๗] จากข้อความในพระราชพงศาวดารเป็นไปได้ว่ามีการตั้งกรมศิลาขึ้น มีช่างสำหรับสลักศิลาในไทยแล้วในแผ่นดินของสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๓ เช่น งานสร้างซุ้มเสมาศิลา วัดสุทัศน์ฯ วัดพระเชตุพนฯ วัดนางนอง เป็นต้น[๑๒๘]

นอกจากนี้ยังมีหลักฐานเกี่ยวกับการจ้างช่างจีนที่อาศัยในไทยในการทำเครื่องศิลา พบตัวอย่างในโคลงดั้นปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ ในสมัยรัชกาลที่ ๓ ว่าใช้วัสดุในไทย ทำโดยช่างชาวจีนความว่า

“บำนาญท่านจ่ายจ้าง เจ๊กกระทำ จีนแฮ
แปรเปลี่ยนมารแบกทรง พื้นเยื้อง
หินเข้าชื่อสำเภา[๑๒๙] พื้นฉลัก รูปฤๅ
ถละลแปดรูปเพี้ยนเบื้อง แบบบรรพ์”[๑๓๐]

จากตัวอย่างหลักฐานเกี่ยวกับเอกสารที่ประมวลและยกตัวอย่างมาเบื้องต้นนี้ สามารถสรุปได้ว่าศิลาที่นำมาใช้สร้างงานศิลปกรรมในไทยนั้นมีทั้งจัดซื้อหรือส่งแบบไปทำที่จีน และซื้อศิลามาจากเมืองจีนแล้วให้ช่างในไทยทำ หรืออีกกรณีหนึ่งคือ พบหลักฐานที่น่าเชื่อถือได้ว่าในไทยเองก็มีช่างที่มีความสามารถสร้างงานศิลปกรรมประเภทต่าง ๆ จากศิลาได้ด้วยเช่นกัน และเริ่มมีการนำวัสดุภายในพื้นที่ใกล้เคียงมาใช้แทนศิลาที่สั่งมาจากจีน

เนื่องในโอกาสครบรอบ ๔๐ ปี ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๗, ๑๑๖.

[๑๒๗] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค), **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๑-๔, เล่ม ๒** (กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา, ๒๕๕๕), ๑๙๓๓.

[๑๒๘] พิมพ์ชนก ทิมบรรเจิด, “ถะ: เจดีย์ศิลาจีนในสมัยรัชกาลที่ ๓,” ๔๓.

[๑๒๙] เขาสำเภา ปัจจุบันอยู่ในเขตจังหวัดพลบุรี

[๑๓๐] วัดพระเชตุพน, **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน** (กรุงเทพฯ: ศิวพร, ๒๕๑๗), ๒๕๐.

ในส่วนของถะจีนที่วัดสุวรรณคีรี และวัดมัชฌิมาวาสมีนักวิชาบางส่วนเชื่อว่าเป็นงานที่แกะสลักและนำเข้ามาจากเมืองจีน[๑๓๑] ส่วนพิมพ์ชนก ทิมบรรเจิด ได้ทำการวิเคราะห์ระเบียบของถะที่ทำซ้อนชั้นอย่างเจาะจงเพียง ๖ ชั้นของวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสว่าอาจเกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องจำนวนชั้นของสวรรค์อย่างไทย อีกทั้งยังมีการวิเคราะห์รูปแบบลวดลายประดับ วิเคราะห์ประเด็นเรื่องเนื้อหิน จากนั้นจึงลงความเห็นว่าเป็นฝีมือของช่างในไทย โดยเหตุผลสำคัญที่ทำให้เชื่อว่าถะของวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสเป็นฝีมือสลักของช่างไทยคือ การลดทอนรายละเอียดในหลายส่วนซึ่งต่างออกไปจากงานช่างที่ทำโดยช่างในเมืองจีนอย่างชัดเจน และยังตั้งข้อสันนิษฐานต่อไปว่ารูปแบบของเจดีย์ทั้งสององค์ยังอาจเป็นต้นแบบสำคัญให้กับถะจีนที่กระทำโดยช่างในไทยที่อยู่ในกรุงเทพฯ ด้วยเช่นกัน[๑๓๒]

ส่วน ผศ. ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์ อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร และเป็นผู้เชี่ยวชาญศิลปะจีนได้ให้ความเห็นว่า กรณีของถะจีนที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสไม่สามารถระบุชี้ชัดได้ว่าเป็นของที่แกะสลักและนำเข้าจากจีน หรือเป็นฝีมือสลักโดยช่างในสงขลาทั้งหมด และยังให้ความเห็นว่าประเด็นเรื่องจำนวนชั้นเรือนธาตุเลขคู่หรือเลขคี่ไม่อาจใช้เป็นเครื่องมือแยกแยะที่มาและฝีมือช่างได้ โดยยกเหตุผลว่าในกรุงเทพฯ ก็สามารถพบถะจีนจำนวนหนึ่งที่ปรากฏว่ามีจำนวนเลขคู่ ๖ ชั้นด้วยเช่นกัน ซึ่งเชื่อว่าถะเหล่านั้นก็น่าจะเป็นฝีมือช่างจีนแผ่นดินใหญ่ ดังมีตัวตัวอย่างให้เห็นเช่น ถะจีนที่วัดพระเชตุพนฯ ถะจีนที่วัดสุทัศน์ฯ ถะจีนที่วัดกัลยาณมิตร ถะจีนที่วัดหนัง กรุงเทพฯ เป็นต้น ดังนั้นหากจะใช้หลักเกณฑ์เรื่องจำนวนชั้นของถะมาเป็นเครื่องมือสำคัญสำหรับแยกแยะงานช่างว่าทำในไทยหรือในจีนจึงเป็นเรื่องที่ยังไม่รัดกุมนัก

อย่างไรก็ตาม ผศ. ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์ ยังได้ให้ความเห็นเพิ่มเติมว่าถะจีนของวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสมีแนวโน้มที่จะทำขึ้นในสงขลาโดยช่างฝีมือช่างสงขลา แต่อาจมีการสั่งศิลาที่เป็นวัตถุดิบมาจากเมืองจีน โดยให้เหตุผลว่าเทคนิคการสลักที่หยาบ ลวดลายไม่ชัดเจน สะท้อนถึงความพยายามที่จะลดทอนรายละเอียดลง นอกจากนี้สัดส่วนที่ผิดเพี้ยนของงานสลักรูปบุคคลและลวดลายประดับเช่นนี้น่าจะเป็นฝีมือช่างในสงขลาที่อาจขาดความชำนาญเมื่อเทียบกับช่างจีนในแผ่นดินใหญ่

---

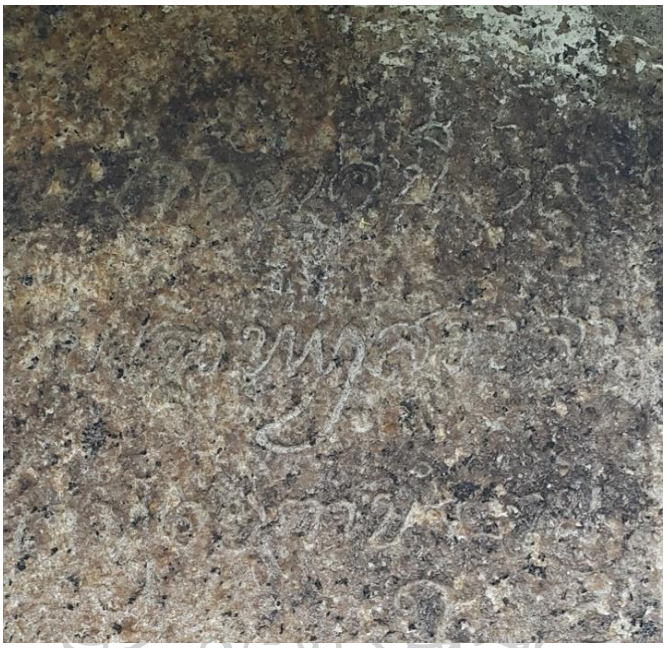
[๑๓๑] ฐานข้อมูลประวัติศาสตร์ศิลปะภาคใต้ ดำเนินการโดยศูนย์ศึกษาศิลปกรรมโบราณในเอเชียอาคเนย์ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร. เข้าถึงเมื่อ ๑๕ กันยายน ๒๕๖๑. เข้าถึงจาก http://is.gd/9eoiao

[๑๓๒] พิมพ์ชนก ทิมบรรเจิด, “ถะ: เจดีย์ศิลาจีนในสมัยรัชกาลที่ ๓,” ๘๖.

ผู้ศึกษามีความเห็นสอดคล้องกับ ผศ. ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์ ว่าไม่สามารถระบุชี้ชัดได้ว่าถะจีนที่วัดสุวรรณคีรี และวัดมัชฌิมาวาสเป็นฝีมือช่างในประเทศจีนหรือฝีมือช่างในประเทศไทย เนื่องจากข้อมูลและหลักฐานที่จะใช้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลในปัจจุบันมีน้อยและมีข้อจำกัดอยู่มาก อีกทั้งผู้ศึกษามีความเชื่อเช่นเดียวกับ ผศ. ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์ ด้วยว่าถะทั้งสองวัดมีแนวโน้มที่จะสลักและทำขึ้นโดยช่างในสงขลา โดยพิจารณาจากรูปแบบงานสลักที่เน้นการลดทอนรายละเอียดลวดลายไม่มีความคมชัดแสดงถึงความไม่ชำนาญของช่างพื้นเมืองเป็นสำคัญ

หลักฐานเพิ่มเติมที่อาจสนับสนุนความเชื่อว่าถะจีนทั้งสองวัดมีแนวโน้มที่จะทำขึ้นในไทยมากกว่าในจีน คือการพิจารณาจากข้อความที่เจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญหุ้ย) มีความประสงค์ให้ช่างสลักไว้บนชั้นเรือนธาตุของถะความว่า *“กระหม่อมฉัน (ฮ้อ บุญหุ้ย) น้อมเกล้าถวายไว้ ก่อสร้างปีมะเส็ง สำเร็จปีมะเมีย วันที่ ๒๙ มีนาคม ๒๓๔๑”* ซึ่งคำว่า “ก่อสร้าง” ในที่นี้อาจหมายถึงการสั่งให้ช่างในเมืองสงขลาที่ขึ้นต่อเจ้าเมืองเป็นผู้สร้างถวายเป็นพระราชกุศลก็เป็นได้ และหากพิจารณาร่วมกับหลักฐานเอกสารในสมัยหลังในระยะเวลาที่ไม่ห่างกันมากนักซึ่งได้กล่าวไปแล้วเบื้องต้น (ช่วงรัชกาลที่ ๓) **จะพบได้ว่าถ้าหากเป็นสิ่งของที่สั่งทำมาจากเมืองจีนมักจะระบุที่มาว่ามาจากแหล่งใดของเมืองจีน และจะไม่กล่าวว่าก่อสร้างปีใด สำเร็จปีใด เนื่องจากผู้สั่งจะไม่สามารถทราบระยะเวลาที่แน่นอนในการสร้างงานศิลปกรรมของช่างที่อยู่ห่างไกลได้ละเอียดเช่นนี้**

นอกจากนี้บนเรือนธาตุชั้นที่ ๓ ของถะทั้งสององค์ปรากฏว่าช่างจงใจเว้นพื้นที่ทำกรอบสำหรับให้มีการสลักข้อความเป็นอักษรไทยโบราณให้พอดีกับเนื้อความที่จะทำการสลัก และยังสังเกตได้ว่าช่างสามารถสลักอักษรไทยได้เป็นอย่างดีจึงไม่น่าจะเป็นฝีมือของช่างจีนแผ่นดินใหญ่เป็นแน่ (ภาพที่ ๕๔) แต่อย่างไรก็ตามหากมองอีกแง่มุมหนึ่งก็มีความเป็นไปได้เช่นกันที่ช่างไทยจะสลักกรอบและข้อความลงภายหลังที่ได้รับชิ้นส่วนของถะมาจากเมืองจีนแล้ว ดังนั้นประเด็นเรื่องการปรากฏอักษรไทยบนถะจีนที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสจึงต้องพิจารณาในสองแง่มุม



ภาพที่ ๕๔ ตัวอย่างร่องรอยภาษาไทยที่สลักบนชั้นเรือนธาตุของถะจีนที่วัดมัชฌิมาวาส

หลักฐานสนับสนุนอีกประการที่ช่วยยืนยันว่าช่างสงขลามีความสามารถในการสลักหินในระดับหนึ่งคือ การทำฐานของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสซึ่งฐานสิงห์ชั้นล่างสุดประกอบจากศิลาสลักนำมาประกอบได้อย่างลงตัวพอดีกับสัดส่วนของตัวอาคาร ซึ่งหากเป็นการสั่งทำจากจีนเป็นไปได้น้อยมากที่ช่างจะทราบสัดส่วนรวมถึงทราบรูปแบบลวดบัวฐานที่เป็นแบบไทยอย่างละเอียดได้ (ดูรายละเอียดในบทที่ ๔ อาคารหลังคาคลุมประเภทอุโบสถในจังหวัดสงขลา)

เมื่อพิจารณาในภาพรวมแล้วจะเห็นได้ว่าไม่สามารถสรุปได้อย่างชัดเจนว่าถะจีนที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสได้ถูกทำขึ้นโดยช่างในเมืองจีนหรือช่างในเมืองสงขลา แต่ผู้ศึกษาเชื่อว่ามีแนวโน้มสูงที่ถะทั้งสองวัดเป็นฝีมืองานสลักของช่างเมืองสงขลาโดยพิจารณาจากลักษณะของการสลักลวดลายที่แสดงให้เห็นถึงความไม่ชำนาญของช่างเป็นหลัก อีกทั้งข้อความภาษาไทยที่ปรากฏบนถะทั้งสององค์ยังมีการระบุวันเดือนปีที่สร้างถะเสร็จสมบูรณ์ได้อย่างละเอียดซึ่งการจะระบุช่วงเวลาตามอย่างไทยได้ละเอียดเช่นนี้น่าจะเป็นการกระทำขึ้นในไทยมากกว่าที่จะกระทำขึ้นในจีน

สรุป

จากข้อมูลเบื้องต้นสามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญเกี่ยวกับเจดีย์จีน (ถะ) ในจังหวัดสงขลาได้ ๔ ประเด็นดังนี้

๑. เจดีย์จีน (ถะ) ในจังหวัดสงขลาปรากฏถะจีนที่วัดสุวรรณคีรี (ฝั่งแหลมสน) และที่วัดมัชฌิมาวาส (ฝั่งบ่อยาง) สันนิษฐานว่าเดิมถะทั้งสององค์ประดิษฐานอยู่ที่วัดสุวรรณคีรีก่อน โดยรูปแบบสำคัญของถะจีนทั้งสององค์อยู่ในทรงแปดเหลี่ยมตั้งแต่ส่วนฐานถึงส่วนยอด ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นเอกลักษณ์ที่โด่ดเด่นของเจดีย์แบบจีน อย่างไรก็ตามรูปแบบในรายละเอียดนั้นมีลักษณะที่ต่างออกไปจากระเบียบแบบแผนการทำถะจีนโดยทั่วไป เช่น รูปแบบของชั้นหลังคาที่ไม่แอ่นโค้งมากนัก ลวดลายที่สลักอย่างหยาบ ซึ่งในสองประเด็นนี้เคยมีผู้ศึกษามาก่อนและลงความเห็นว่าน่าจะเป็นงานช่างพื้นถิ่นที่ทำโดยช่างสงขลาเอง นอกจากนี้ระเบียบการซ้อนชั้นของเรือนธาตุที่ทำเพียง ๖ ชั้น อาจเกี่ยวข้องกับอิทธิพลคติความเชื่อของไทยเรื่องจำนวนชั้นของสวรรค์ แต่ก็เป็นเพียงข้อสังเกตเบื้องต้นเนื่องจากยังขาดหลักฐานสนับสนุนที่เพียงพอในปัจจุบัน

๒. ประเด็นเกี่ยวกับการวางตำแหน่งถะคู่ซึ่งเชื่อว่าระเบียบการสร้างและจัดวางเป็นคู่ควรเกิดขึ้นมาก่อนแล้วในวัดสุวรรณคีรีสมัยแรกสถาปนา จากนั้นเมื่อมีการย้ายศูนย์กลางของเมืองสงขลาไปยังฝั่งบ่อยางจึงได้ย้ายถะองค์หนึ่งของวัดสุวรรณคีรีไปประดิษฐานที่วัดมัชฌิมาวาส โดยระเบียบการทำเจดีย์ไว้คู่ด้านหน้าอุโบสถสามารถเทียบเคียงได้กับการจัดวางผังเจดีย์ที่เป็นที่นิยมมาก่อนในกรุงเทพฯ โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ ๑ หากพิจารณาร่วมกับจารึกที่ระบุว่าถะจีนทั้งสององค์นี้สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑ ก็มีความเป็นไปได้ว่าการจัดวางตำแหน่งของถะจีนที่วัดสุวรรณคีรีในครั้งแรกสถาปนาได้รับแนวคิดมาจากกรุงเทพฯ อย่างชัดเจน

๓. ถะจีนเมืองสงขลาน่าจะใช้เป็นสัญลักษณ์แห่งความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ไทย เนื่องจากจารึกที่บนถะกล่าวว่าถะทั้งสององค์สถาปนาโดยเจ้าเมืองสงขลาในสมัยรัชกาลที่ ๑ เพื่อถวายเป็นพระราชกุศลและยังเป็นเครื่องแสดงถึงความจงรักภักดีที่มีต่อพระมหากษัตริย์ไทย สิ่งที่ทำให้เชื่อได้ว่าถะจีนสององค์นี้มีความสำคัญและเป็นสัญลักษณ์เกี่ยวข้องกับการแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ไทย คือ ปรากฏว่ามีการย้ายถะองค์หนึ่งที่เคยประดิษฐานเป็นคู่อยู่ที่วัดสุวรรณคีรี ซึ่งใช้เป็นสถานที่กระทำพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยามาแต่เดิม (ช่วงรัชกาลที่ ๑ ถึงต้นรัชกาลที่ ๓) แบ่งมาประดิษฐานที่วัดมัชฌิมาวาส ซึ่งเป็นวัดที่ใช้กระทำพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาในระยะต่อมา (ช่วงปลายรัชกาลที่ ๓ ถึงรัชกาลที่ ๔) ปรากฏการณ์ดังกล่าวจึงแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าถะทั้งสององค์เป็นสิ่งสำคัญที่น่าจะเป็นความเชื่อของเจ้าเมืองสงขลาเกี่ยวกับการสืบทอดฐานะของวัดที่จะใช้เป็นสถานที่ประกอบพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา ซึ่งถือเป็นพิธีที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อมั่นและความไว้วางใจของสยามที่จะมีต่อเมืองสงขลา

๔. จากการตรวจสอบประเด็นเรื่องการสลักและประกอบเจดีย์ที่ทำจากศิลาในเมืองสงขลา พบว่าถะจีนที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสไม่อาจระบุชี้ชัดได้อย่างชัดเจนว่าทำขึ้นในไทยหรือในจีน อย่างไรก็ตามมีแนวโน้มน่าเชื่อว่าเป็นงานที่แกะสลักโดยช่างของสงขลาโดยการสั่งศิลานำเข้ามาจากเมืองจีนเป็นสำคัญ โดยยึดหลักจากผลการวิเคราะห์รูปแบบงานสลักที่เน้นการ

ลดทอนรายละเอียดในหลายส่วน ลวดลายขาดความคมชัด อันเป็นจุดสังเกตสำคัญที่ต่างออกไปจากงานช่างที่ทำโดยช่างในเมืองจีนซึ่งมักจะมีเทคนิคที่ดีกว่าอย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังสามารถพิจารณาร่วมกับข้อความที่สลักไว้บนถะความว่า “กระหม่อมฉัน (ฮ้อ บุญหุ้ย) น้อมเกล้าถวายไว้ ก่อสร้างปีมะเส็ง สำเร็จปีมะเมีย วันที่ ๒๙ มีนาคม ๒๓๔๑” ซึ่งคำว่า “ก่อสร้าง” ในที่นี้น่าจะหมายถึงการสั่งให้ช่างในเมืองสงขลาที่ขึ้นต่อเจ้าเมืองเป็นผู้สร้างขึ้น

๒.๑.๒ เจดีย์ทรงเครื่อง

คำนิยามของเจดีย์ทรงเครื่อง

เจดีย์ทรงเครื่องมีความหมายโดยทั่วไปหมายถึง เจดีย์ที่มีเครื่องประดับที่ทำจากปูนปั้นหรือวัสดุอื่น ๆ เครื่องประดับอาจประดับอยู่ส่วนใดของเจดีย์ก็ได้ไม่มีข้อกำหนดที่ชัดเจน

เจดีย์ทรงเครื่องในที่นี้หมายถึงเจดีย์ประเภทเพิ่มมุมที่มีองค์ประกอบสำคัญ คือ มีบัวทรงคลุ่มรองรับองค์ระฆัง และมีส่วนยอดเป็นบัวทรงคลุ่มเถา อาจมีการประดับพวงมาลัยเฟื่องอุบะตามส่วนต่าง ๆ ของเจดีย์หรือไม่ก็ได้[๑๓๓]

ที่มาและความนิยมสร้างเจดีย์ทรงเครื่องในสมัยรัตนโกสินทร์

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. สันติ เล็กสุขุม สันนิษฐานว่าเจดีย์ทรงเครื่องเริ่มปรากฏขึ้นในสมัยอยุธยาตอนกลางและพบหลักฐานว่ามีความนิยมในการสร้างอย่างมากในสมัยอยุธยาตอนปลาย[๑๓๔] และสืบทอดมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ในรัชกาลที่ ๑-๓)

นักวิชาการหลายท่านลงความเห็นว่าเจดีย์ทรงเครื่องที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ส่วนใหญ่นิยมสร้างในรัชกาลที่ ๑-๓ จากการศึกษาของศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ในงานวิจัยทางวิชาการเรื่อง “ เจดีย์ในประเทศไทย ฯ” สามารถสรุปสาระสำคัญในการแยกแยะรูปแบบระหว่างเจดีย์ ที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๑ และ ๓ มีหลักการแยกสำคัญดังนี้[๑๓๕]

---

[๑๓๓] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่างคำช่างโบราณ** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๕๓), ๕๕ ; ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “เจดีย์ในประเทศไทย: แนวคิด คติการสร้าง พัฒนาการทางรูปแบบ และการวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์,” ๑๐๒๗.

[๑๓๔] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน**, ๑๐๔.

[๑๓๕] ดูรายละเอียดใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “เจดีย์ในประเทศไทย: แนวคิด คติการสร้าง พัฒนาการทางรูปแบบ และการวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์,” ๑๐๒๗-๑๐๓๐.

๑. เจดีย์ขนาดเล็กและกลุ่มเจดีย์ที่มีขนาดเดียวกันพบว่าเจดีย์ในสมัยรัชกาลที่ ๑ จะมีลักษณะโดยรวมที่เตี้ย กล่าวคือ ส่วนฐานจะกว้างมาก ในขณะที่เจดีย์ในสมัยรัชกาลที่ ๓ เจดีย์จะมีความสูงชะลูดมากกว่า

๒. ในสมัยรัชกาลที่ ๑ มักจะมีการเพิ่มฐานที่ประดับประติมากรรมแบกหรือที่เรียกว่า “พลแบก” เช่น ยักษ์แบกหรือกระบี่แบก แต่พบเป็นส่วนน้อย เช่น เจดีย์ทองหน้าปราสาทพระเทพบิดร ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งเชื่อว่ามีมาแล้วตั้งแต่รัชกาลที่ ๑ ซึ่งลักษณะเช่นนี้ไม่ปรากฏความนิยมในสมัยรัชกาลที่ ๓

นักวิชาการส่วนมากยังลงความเห็นอีกว่าเจดีย์ทรงเครื่องในสมัยรัตนโกสินทร์ส่วนมากสร้างขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ ๓ เนื่องจากถึงสมัยรัชกาลที่ ๔ ก็ไม่นิยมสร้างเจดีย์รูปแบบนี้แล้วโดยเฉพาะในเมืองหลวง แต่กลับนิยมสร้างเจดีย์ทรงระฆังแทน ดังนั้นเจดีย์ทรงเครื่องจึงเป็นเจดีย์รูปแบบหนึ่งที่เป็นพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ควบคู่กับเจดีย์ทรงปรางค์ที่นิยมสร้างขึ้นพร้อม ๆ กัน[๑๓๖]

กรณีของเจดีย์ทรงเครื่องที่พบในจังหวัดสงขลาที่ปรากฏหลักฐานเพียงแค่ ๒ องค์เท่านั้น คือ เจดีย์สองพี่น้องบนหัวเขาแดง ซึ่งเค้าโครงโดยภาพรวมแสดงออกถึงรูปแบบที่ใกล้ชิดกับเจดีย์ทรงเครื่องที่ปรากฏในภาคกลางอย่างมาก มีเพียงรายละเอียดในด้านฝีมือช่างบางส่วนที่แสดงออกถึงความเป็นเอกลักษณ์ที่ต่างออกไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[๑๓๖] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “เจดีย์ในประเทศไทย: แนวคิด คติการสร้าง พัฒนาการทางรูปแบบและการวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์,”๑๐๗๒.

เจดีย์สองพี่น้อง บนเขาแดง

ประวัติการสร้าง

เจดีย์ทรงเครื่องทั้งสององค์บนเขาค่ายม่วง (ภาพที่ ๕๕) สร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์แห่งชัยชนะในการรักษาขอบขัณฑสีมาในเขตเมืองชายแดนภาคใต้ในสมัยรัชกาลที่ ๓ ซึ่งมาชุมนุมทัพบริเวณเชิงเขาแดง[๑๓๗] เรียกเจดีย์ทั้ง ๒ องค์นี้กันโดยทั่วไปว่า “เจดีย์สองพี่น้อง” หรือ “เจดีย์องค์ดำองค์ขาว” ตามพงศาวดารเมืองสงขลากล่าวว่าเจดีย์ทรงเครื่องทางด้านทิศเหนือสร้างขึ้นในสมัยของสมเด็จเจ้าพระยาองค์ใหญ่ หรือก็คือ สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) ในคราวเป็นแม่ทัพใหญ่มาปราบกบฏปัตตานี พ.ศ. ๒๓๗๕ ซึ่งขณะนั้นท่านดำรงตำแหน่งเป็นเจ้าพระยาพระคลัง ว่าที่สมุหพระกลาโหมปรากฏในพงศาวดารเมืองสงขลาความว่า

“....โปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้เกณฑ์ทัพ เจ้าพระยาพระคลัง ว่าที่สมุหพระกลาโหมเปนแม่ทัพใหญ่ยกออกมาถึงเมืองสงขลา ณ วันเดือนห้า ขึ้นสี่ค่ำ จุลศักราช ๑๑๙๔ (พ.ศ. ๒๓๗๕)....พระยาตานี พระยาบางโงย ตุวันสนิปากแดง เห็นจะสู้รบไม่ได้ พากันหนีลงเรือไปเมืองกลันตัน....เสร็จราชการแล้ว ฯพณฯ แม่ทัพใหญ่กลับเข้ามา ณ เมืองสงขลา ***จัดแจงก่อพระเจดีย์ไว้ที่เขาเมืองสงขลาองค์หนึ่ง*** *(ขณะนั้นเมืองยังตั้งอยู่ที่ฝั่งแหลมสน เชิงหัวเขาแดง).....”*[๑๓๘]

ส่วนเจดีย์องค์ทางด้านทิศใต้สร้างในคราวที่สมเด็จเจ้าพระยาองค์น้อย หรือก็คือ สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชยญาติ (ทัต บุนนาค) ในคราวเป็นแม่ทัพใหญ่มาปรากบฏไทรบุรี จุลศักราช ๑๒๐๑ (พ.ศ. ๒๓๘๒) ซึ่งในขณะนั้นท่านดำรงตำแหน่งพระยาศรีพิพัฒน์ ปรากฏข้อความในพงศาวดารเมืองสงขลาความว่า “...***พระยาศรีพิพัฒน์แม่ทัพใหญ่ได้ก่อพระเจดีย์ที่เขาเมืองฝ่ายทักษิณพระเจดีย์เก่าหนึ่ง***....”[๑๓๙]

---

[๑๓๗] แนวคิดเรื่องการใช้เจดีย์เป็นสัญลักษณ์เพื่อเป็นอนุสรณ์ รวมถึงเป็นเครื่องหมายแทนการประกาศเขตแดนของสยามที่สงขลายังส่งอิทธิพลต่อการสถาปนาพระเจดีย์หลวง บนเขาตังกวนที่สร้างในสมัยต่อมาด้วย

[๑๓๘] **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง**, ๒๖-๒๗.

[๑๓๙] เรื่องเดียวกัน, ๓๓-๓๔.

ก.

ข.

ภาพที่ ๕๕ เจดีย์สองพี่น้อง จังหวัดสงขลา

ก. เจดีย์องค์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค)

ข. เจดีย์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชยญาติ (ทัต บุนนาค)

รูปแบบโดยทั่วไปของเจดีย์สองพี่น้อง

เจดีย์ทั้งสององค์มีรูปแบบที่จัดอยู่ในเจดีย์ทรงเครื่องตามแบบแผนที่นิยมในภาคกลางโดยมีลักษณะสำคัญ คือ มีชุดฐานสิงห์ ๓ ฐาน ถัดไปเป็นบัวคลุ่ม องค์ระฆัง บัลลังก์ บัวคลุ่มเถา ปลี ลูกแก้ว ปลียอด และเม็ดน้ำค้างตามลำดับ โดยส่วนที่อยู่ในผังย่อมุมเริ่มตั้งแต่ฐานสิงห์จนถึงบัลลังก์

การวิเคราะห์รูปแบบเจดีย์สองพี่น้อง

เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมจะเห็นได้ว่าเจดีย์ทั้งสององค์จัดอยู่ในประเภทเจดีย์ทรงเครื่องที่ยังคงรูปแบบใกล้เคียงกับเจดีย์ประเภทเดียวกันที่ปรากฏอยู่ทั่วไปในเมืองหลวง แต่อย่างไรก็ตามพบว่า ในรายละเอียดบางประการกลับสะท้อนให้เห็นถึงความต่างที่มีนัยสำคัญ ดังจะกล่าววิเคราะห์ในแต่ละองค์ประกอบดังต่อไปนี้

ชุดฐานสิงห์แบบลดรูป

เจดีย์ทั้งสององค์ทำชุดฐานสิงห์ลดหลั่นกัน ๓ ฐาน อยู่ในผังย่อมุม ซึ่งเป็นไปตามระเบียบของการสร้างเจดีย์ทรงเครื่องโดยทั่วไป อย่างไรก็ตามจากการตรวจสอบของผู้ศึกษาพบว่ารายละเอียดการทำขาสิงห์ของเจดีย์ทั้งสองนั้นต่างกันอย่างชัดเจน เจดีย์ที่สถาปนาโดยสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชยญาติทำฐานสิงห์และขาสิงห์ที่มีลวดลายประดับตามระเบียบแบบแผนที่นิยมโดยทั่วไปทั้งในและนอกราชธานี ขณะที่เจดีย์ที่สถาปนาโดยสมเด็จเจ้าพระยามหาประยูรวงศ์ทำฐานสิงห์แบบ “ลดรูป” กล่าวคือ ไม่ปรากฏร่องรอยการประดับ เส้นลวด กระจังขาสิงห์ นมสิงห์[๑๔๐] (ภาพที่ ๕๖) ซึ่งถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่พบเจอได้เสมอในรูปแบบฐานสิงห์ของเจดีย์ทรงเครื่องสมัยรัชกาลที่ ๓

เมื่อพิจารณาถึงสภาพของเจดีย์ทั้งสององค์ในปัจจุบันพบว่าเจดีย์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชญาติมีสภาพที่สมบูรณ์เต็มองค์กว่าเจดีย์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ ทั้งนี้สันนิษฐานว่าเจดีย์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชญาติที่สมบูรณ์กว่าเป็นงานบูรณะในสมัยหลัง ส่วนเจดีย์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ซึ่งสร้างขึ้นมาก่อนไม่พบร่องรอยการเปลี่ยนแปลงรูปแบบมากนัก ทว่าพบร่องรอยที่สำคัญ คือ ลักษณะของปูนฉาบภายนอกเจดีย์ยังคงเป็นของเดิม โดยเฉพาะส่วนที่เป็นขาสิงห์ลดรูปซึ่งทำเป็นเค้าโครงขาสิงห์แต่กลับฉาบปูนเรียบ ไม่ปรากฏร่องรอยการประดับลวดลายแต่อย่างใด

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[๑๔๐] รูปแบบขาสิงห์ลดรูปนี้ต่างออกไปจากขาสิงห์ลดรูปที่พบในเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน คือ อยู่ในเค้าโครงของขาสิงห์ที่ลดรูปมาจากขาสิงห์แบบที่มีบัวหลังสิงห์

ภาพที่ ๕๖ ขาสิงห์ลดรูปที่เจดีย์องค์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค)

น่าสังเกตว่าความนิยมทำขาสิงห์ลดรูปนั้นปรากฏอยู่โดยทั่วไปในเจดีย์ที่สร้างขึ้นในเมืองสงขลา โดยเจดีย์สำคัญในเมืองสงขลาที่ถูกสร้างขึ้นโดยคำสั่งของบุคคลสำคัญในราชสำนักและถือเป็นเจดีย์ประธานของเมือง ได้แก่ เจดีย์สองพี่น้องบนเขาแดง และพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน เท่าที่ปรากฏหลักฐานการสร้างเจดีย์ที่ทำขาสิงห์ลดรูปถือได้ว่าเจดีย์สองพี่น้องมีอายุเก่าแก่ที่สุดในเมืองสงขลา **เป็นไปได้ว่าการทำขาสิงห์ลดรูปในเมืองสงขลาน่าจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากเจดีย์ที่สถาปนาโดยสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์เป็นองค์แรก** ซึ่งสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์เป็นบุคคลสำคัญของราชสำนักกรุงเทพ ฯ บุคคลแรกที่มีแนวคิดสถาปนาเจดีย์ให้เป็นตัวแทนของราชสำนักสยามขึ้นในเขตเมืองสงขลา จากนั้นก็ได้เกิดการสืบทอดรูปแบบดังกล่าวในเจดีย์องค์อื่น ๆ มาอย่างต่อเนื่องจนกล่าวได้ว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของเจดีย์แบบพื้นถิ่นสงขลา

ส่วนรองรับองค์ระฆัง องค์ระฆัง และยอด

จากการพิจารณรูปแบบขององค์ระฆังของเจดีย์ทั้งสององค์ถือว่าอยู่ในเค้าโครงเดียวกัน คือ มีส่วนรองรับองค์ระฆังทำเป็นบัวคลุ่มในผังสี่เหลี่ยมย่อมุมตามฐาน ถัดขึ้นไปเป็นชั้นเชิงบาตรยืดสูงอย่างเห็นได้ชัด จากนั้นจึงเป็นองค์ระฆัง บัลลังก์ บัวคลุ่มเถา ปลี ลูกแก้ว ปลียอด และเม็ดน้ำค้างอยู่บนสุดตามลำดับ ข้อแตกต่างสำคัญของเจดีย์สององค์ คือ เจดีย์ของสมเด็จเจ้าพระยา

บรมมหาประยูรวงศ์ ส่วนเหนือบัลลังก์ได้พังลงจนไม่เหลือหลักฐานแล้ว แต่ก็พอจะคาดเดาได้ว่าเป็นไปตามระเบียบเดียวกับเจดีย์ทรงเครื่องโดยทั่วไป

จุดที่น่าสนใจในส่วนนี้มีสองส่วนด้วยกันคือ บัวทรงคลุ่ม ชั้นเชิงบาตรรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆังแบบย่อมุม โดยส่วนที่เป็นบัวคลุ่มของเจดีย์ทั้งสององค์อยู่ในผังสี่เหลี่ยมย่อมุมไม้ ๑๒ เหมือนกัน แต่สิ่งที่ต่างกันคือ การประดับลวดลายกลีบบัว ซึ่งพบว่าเจดีย์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ไม่หลงเหลือปูนฉาบในส่วนนี้แล้ว ดังนั้นจึงไม่อาจทราบได้ว่าเคยมีการประดับกลีบบัวเป็นบัวทรงคลุ่มหรือไม่ อาจเป็นไปได้ว่าส่วนนี้ฉาบเรียบเช่นเดียวกับส่วนขาสิงห์ลดรูป อย่างไรก็ตามข้อสันนิษฐานดังกล่าวไม่อาจระบุชี้ชัดได้เนื่องจากไม่เหลือหลักฐานร่องรอยของปูนฉาบแล้ว **แต่น่าสังเกตว่าเจดีย์จำนวนหนึ่งในเมืองสงขลาไม่ทำบัวทรงคลุ่มที่มีกลีบบัว ในที่นี้ผู้ศึกษาจึงขอเรียกว่า “บัวทรงคลุ่มลดรูปแบบไม่มีกลีบบัว” ดังนั้นจึงมีความเป็นไปได้ว่าบัวทรงคลุ่มลักษณะลดรูปที่ปรากฏในเจดีย์จังหวัดสงขลาองค์อื่น ๆ อาจมีที่มาจากเจดีย์ทรงเครื่องของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ก็เป็นได้**

ในส่วนของชั้นเชิงบาตรรองรับองค์ระฆังของเจดีย์ทรงเครื่องพบว่าปรากฏความนิยมมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายสืบเนื่องมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ ๑-๓) แต่สัดส่วนของส่วนนี้มักเตี้ยมาก ขณะที่เชิงบาตรรองรับองค์ระฆังที่ปรากฏในเจดีย์สององค์นี้ทำส่วนเชิงบาตรยืดสูงอย่างชัดเจน (ภาพที่ ๕๗) ลักษณะเช่นนี้ไม่เป็นที่นิยมมาก่อนในเจดีย์ทรงเครื่องที่สร้างในราชธานีทั้งในสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงรัตนโกสินทร์ (ภาพที่ ๕๘) สะท้อนให้เห็นว่าช่างที่สร้างเจดีย์ทั้งสององค์นี้ไม่เข้าใจเกี่ยวกับสัดส่วนโดยละเอียดของเจดีย์ทรงเครื่อง และเป็นไปได้ว่ามีช่างของเมืองสงขลาร่วมในการก่อสร้างด้วย

ภาพที่ ๕๗ ตัวอย่างชั้นเชิงบาตรยืดสูงที่เจดีย์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชยญาติ

ภาพที่ ๕๘ การทำชั้นเชิงบาตรเตี้ย ๆ ในเจดีย์ทรงเครื่องในกรุงเทพฯ ที่วัดพระเชตุพนฯ

สรุป

โดยภาพรวมแล้วเจดีย์สองพี่น้องถือเป็นเจดีย์ทรงเครื่องที่มีลักษณะใกล้เคียงกับเจดีย์ประเภทเดียวกันในเมืองหลวงกรุงเทพฯ มากที่สุดเท่าที่พบหลักฐานในจังหวัดสงขลา โดยมีส่วนสำคัญที่สามารถเทียบเคียงได้กับในกรุงเทพฯ ได้แก่ ระเบียบการทำชุดฐานสิงห์ ๓ ฐาน บัวคลุ่มทรงสี่เหลี่ยมย่อมุม องค์ระฆังย่อมุม บัวคลุ่มเถา เป็นต้น อย่างไรก็ตามพบร่องรอยของการฉาบปูนเรียบไม่ประดับลวดลายที่ส่วนของขาสิงห์ทั้ง ๓ ชั้นบนเจดีย์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ ซึ่งเป็นเจดีย์องค์แรกที่สร้างขึ้นบนยอดเขาแดง อาจเรียกตามรูปแบบที่ปรากฏได้ว่า “**ขาสิงห์ลดรูปแบบมีบัวหลังสิงห์**” โดยพบว่าขาสิงห์ลดรูปเช่นนี้ต่อมาได้รับความนิยมเสมอในเจดีย์รูปทรงต่าง ๆ ที่นำรูปแบบขาสิงห์มาใช้เป็นองค์ประกอบของเจดีย์แต่อาจแตกต่างกันในเรื่องของรูปทรงและสัดส่วน นอกจากนี้สิ่งที่ต่างออกไปจากงานช่างในกรุงเทพฯ อย่างเห็นได้ชัดอีกส่วน คือ ชั้นเชิงบาตรที่มีลักษณะที่ค่อนข้างยืดสูงอย่างชัดเจน สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าช่างน่าจะไม่ชำนาญหรืออาจเป็นช่างฝึกหัดซึ่งยังไม่เข้าใจระเบียบและรูปแบบของเจดีย์ทรงเครื่องในแบบมาตรฐาน

๒.๑.๓ เจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๓

จากการลงพื้นที่สำรวจและตรวจสอบจากเอกสารโบราณของเมืองสงขลาผู้ศึกษาพบว่าเจดีย์แบบท้องถิ่นในสงขลาช่วงสมัยรัชกาลที่ ๓ มีปรากฏหลักฐานชัดเจนเพียงองค์เดียวเท่านั้น คือ เจดีย์ทรงแปดเหลี่ยมที่วัดเขาเก้าเส้ง ซึ่งความสำคัญของเจดีย์องค์นี้แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานรูปแบบของเจดีย์ทรงเครื่องแบบไทยภาคกลางผสมผสานกับระเบียบบางประการของเจดีย์จีน (ถะ) ที่เคยปรากฏในเมืองสงขลามาก่อนแล้วสมัยรัชกาลที่ ๑ คือถะจีนวัดสุวรรณคีรีและถะจีนวัดมัชฌิมาวาส

เจดีย์ศิลาวัดเขาเก้าเส้ง

ประวัติวัดโดยสังเขป

ประวัติการสถาปนาวัดเขาเก้าเส้งนั้นยังไม่มีหลักฐานที่แน่ชัดว่าเริ่มสถาปนาขึ้นเมื่อใด แต่กลับพบว่าเจดีย์ทรงเครื่องที่ทำจากศิลาที่อยู่ภายในวัดมีประวัติการสถาปนาอย่างชัดเจน

เจดีย์ที่วัดเขาเก้าเส้งเป็นเจดีย์ขนาดเล็กอยู่ในทรงแปดเหลี่ยมตั้งแต่ฐานจนถึงยอดตั้งอยู่บนยอดเขาเก้าเส้ง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา (ภาพที่ ๕๙) เจดีย์องค์นี้สร้างขึ้นโดยความประสงค์ของเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาลำดับที่ ๕ เมื่อประมาณปี พ.ศ. ๒๓๗๒ ตรงกับสมัยรัชกาลที่ ๓ เนื่องจากปรากฏข้อความในพงศาวดารฉบับเจ้าพระยาวิเชียรคีรี

(บุญสังข์) ในเหตุการณ์ที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จฯ ทอดพระเนตรเจดีย์องค์นี้ในปี พ.ศ. ๒๔๐๒ ความว่า

*"...เสด็จพระราชดำเนินขึ้นบนเขาเก้าเส้ง แล้วเลยไปทอดพระเนตรพระเจดีย์บนยอดเขาดูไปทั้งสี่ทิศแล้วเสด็จลงมาประทับในพลับพลาที่หลวงเทพสุรินทร์เสนาจ่ามหาดไทยทำไว้รับเสด็จที่บนเขา ตรัสถามเจ้าคุณผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาว่าเจดีย์ใครทำเมื่อใดเจ้าคุณผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลากราบบังคมทูลว่า เกล้ากระหม่อม**<u>**ได้จัดแจงซื้อศิลามาแต่เมืองแฮมุย ทำไว้ได้สามสิบปีแล้ว**</u>**"*[๑๔๑]

ลวดบัวคว่ำ-หงาย โดยปราศจากหน้ากระดานคั่นทำหน้าที่เสมือนลวดบัวลูกแก้วอกไก่คั่นระหว่างฐานสิงห์และบัวทรงคลุ่มตามระเบียบของเจดีย์ทรงเครื่องในภาคกลาง

ภาพที่ ๕๙ เจดีย์ศิลาวัดเขาเก้าเส้ง จังหวัดสงขลา

[๑๔๑] **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง**, ๘๓.

การวิเคราะห์รูปแบบ

แผนผังแบบแปดเหลี่ยม

จากการสำรวจของผู้ศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบของเจดีย์ในจังหวัดสงขลาทั้งที่เชื่อว่าสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาและในสมัยรัตนโกสินทร์ ไม่พบว่ามีความนิยมสร้างเจดีย์ในผังแปดเหลี่ยม พบเพียงเจดีย์บนยอดเขาเก้าเส้งเท่านั้น ซึ่งนอกจากจะทำฐานในผังแปดเหลี่ยมแล้ว องค์ระฆังรวมถึงบัวคลุ่มเถาล้วนอยู่ในผังแปดเหลี่ยมโดยตลอด หากพิจารณาเรื่องการสร้างเจดีย์ผังแปดเหลี่ยมในพื้นที่ของจังหวัดสงขลาแล้ว ทำให้นึกถึงถะจีนที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาส ซึ่งปรากฏชัดว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๑ มีรูปแบบสำคัญอยู่ในทรวดทรงแปดเหลี่ยมตั้งแต่ส่วนฐานถึงส่วนยอด จึงเป็นไปได้ว่าช่างที่ทำเจดีย์ทรงเครื่องวัดเขาเก้าเส้งซึ่งน่าจะทำโดยช่างเมืองสงขลาในสมัยรัชกาลที่ ๓ คงจะนำความคุ้นชินจากการทำถะจีนซึ่งใช้วัสดุที่ทำจากหินแกรนิตชนิดเดียวกันมาประยุกต์ใช้กับเจดีย์แบบท้องถิ่น โดยหลังจากนี้เจดีย์ท้องถิ่นสงขลาที่ทำจากศิลาจะปรับเปลี่ยนให้อยู่ในทรงกลมทั้งหมดและมีรูปแบบโดยรวมใกล้เคียงกับระเบียบของเจดีย์ทรงเครื่องตามแบบภาคกลางมากขึ้น

ส่วนฐานและส่วนรองรับองค์ระฆัง

ส่วนสำคัญในส่วนนี้ได้แก่รูปแบบฐานสิงห์ที่เรียกว่า “ฐานสิงห์ลดรูปแบบมีบัวหลังสิงห์” ซึ่งได้กล่าวไปแล้วว่าเป็นการตัดรายละเอียดของลวดลายประดับบางส่วนออกเช่น กระหนกบนแข้งสิงห์ ท้องสิงห์ และนมสิงห์ ซึ่งลักษณะเช่นนี้สามารถพบได้ในเจดีย์องค์ดำบนหัวเขาแดงที่สถาปนาโดยสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) ตรงกับรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๓ ซึ่งร่วมสมัยเดียวกัน แสดงให้เห็นว่ารูปแบบการทำฐานสิงห์ลดรูปเกิดเป็นระเบียบแบบแผนอย่างชัดเจนแล้วในสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๓ ซึ่งหลังจากนี้จะได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในเจดีย์ที่สร้าง ในเมืองสงขลาองค์อื่น ๆ ด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะกลุ่มเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔-๖

ส่วนสำคัญทางรูปแบบอีกส่วน คือ ลักษณะของการลดรูปฐานบัว โดยมีกระบวนการลดทอนส่วนที่เป็นหน้ากระดานออกใช้ลวดบัวคว่ำและบัวหงายประกบกันโดยตรง ซึ่งเป็นเทคนิคหนึ่งที่ช่างสงขลานิยมใช้ในการสร้างเจดีย์ในเมืองนี้อยู่เสมอ แต่เจดีย์องค์นี้ถือเป็นตัวอย่างของการประกบกันของบัวคว่ำบัวหงายที่ชัดเจนที่สุด และกำหนดอายุได้แน่นอนว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๓ จึงกล่าวได้ว่าลักษณะเช่นนี้เริ่มเกิดขึ้นอย่างชัดเจนแล้วในเจดีย์ของสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นอย่างน้อย ซึ่งลักษณะดังกล่าวจะเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายมากในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔-๖

อนึ่งตำแหน่งชั้นที่มีลักษณะของลวดบัวหงายประกบกับบัวคว่ำอยู่ระหว่างฐานสิงห์และบัวทรงคลุ่ม ทำให้มองอีกแง่มุมหนึ่งได้ว่าน่าจะใช้ทำหน้าที่เสมือนลวดบัวลูกแก้วอกไก่ที่มักจะ

ปรากฏเสมอในตำแหน่งส่วนเชื่อมต่อระหว่างฐานสิงห์และบัวคลุ่มในเจดีย์ทรงเครื่องสมัยรัตนโกสินทร์ในภาคกลางก็ได้ ขณะเดียวกันหากลวดบัวเช่นนี้ไปอยู่ในตำแหน่งอื่นที่ไม่ได้ประชิดติดกับบัวทรงคลุ่มจะทำหน้าที่เปลี่ยนไปในลักษณะของลวดบัวลดรูปที่มีการประกบกันของบัวคว่ำบัวหงายโดยปราศจากหน้ากระดานคั่นทันที และจะทำหน้าที่แทนในตำแหน่งของชุดฐานสิงห์ไปในตัวด้วย (ดูรายละเอียดในหัวข้อเจดีย์บนฐานประทักษิณ วัดโพธิ์ปฐมาวาส)

ส่วนบัวทรงคลุ่มเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงแรงบันดาลใจจากบัวทรงคลุ่มของเจดีย์ทรงเครื่องซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญที่พบเสมอ สังเกตได้ว่าช่างให้ความสำคัญโดยการสลักลวดลายกลีบบัวซ้อนกันเป็นฟันปลาคล้ายกับรูปแบบที่ปั้นจากปูน ซึ่งลักษณะของบัวทรงคลุ่มที่แสดงให้เห็นกลีบบัวในเจดีย์เมืองสงขลาล้วนเป็นเจดีย์องค์สำคัญทั้งสิ้น ได้แก่ เจดีย์องค์ขาวองค์ดำบนหัวเขาแดง ในขณะที่เจดีย์แบบท้องถิ่นในสมัยหลังจากนี้คือช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔-๖ พบว่าจำนวนมากไม่ทำรายละเอียดดังกล่าวแต่ทำเพียงบัวทรงคลุ่มลดรูปไม่มีการประดับลวดลายกลีบบัว ซึ่งเป็นไปได้ว่าน่าจะเกี่ยวข้องกับฐานะความสำคัญของเจดีย์ที่ต่างกัน หรือมิเช่นนั้นก็เป็นรูปแบบที่คลี่คลายสู่ความเป็นท้องถิ่นมากขึ้น

ส่วนองค์ระฆัง (ภาพที่ ๖๐)

องค์ระฆังของเจดีย์องค์นี้มีลักษณะพิเศษที่ต่างออกไปจากเจดีย์องค์อื่น ๆ ในจังหวัดสงขลา คืออยู่ในผังแปดเหลี่ยม นอกจากนี้ยังพบการสลักลวดลายลงบนองค์ระฆัง ซึ่งลวดลายนี้เป็นลวดลายที่ประกอบจากวงโค้งหลาย ๆ วงปลายแหลมจรดลงมาที่ส่วนปากระฆังในทุกมุม ลักษณะของลวดลายวงโค้งนี้เทียบได้กับลวดลายที่เรียกในภาษาจีนว่า “ลายหัวยู่อี่” ซึ่งแสดงให้เห็นอิทธิพลจากศิลปะจีนที่มีอยู่ในเจดีย์องค์นี้ ลักษณะการนำลายหัวยู่อี่มาประดับบนองค์ระฆังทำนองเดียวกันนี้ยังพบในเจดีย์ที่ทำจากหินศิลาองค์อื่น ๆ ในจังหวัดสงขลา เช่นเจดีย์คู่ที่วัดแจ้ง เจดีย์วัดเลียบ แต่จะมีการลดทอนให้มีขนาดเล็กลงกว่ามาก

น่าสังเกตว่าตำแหน่งของการสลักลวดลายหัวยู่อี่ อยู่ในตำแหน่งเดียวกันกับส่วนงานประดับบัวคอเสื้อที่ปรากฏในเจดีย์ทรงเครื่องแบบไทยประเพณี (ภาพที่ ๖๑) แสดงให้เห็นว่าช่างที่สลักเจดีย์ศิลาแบบท้องถิ่นได้รับแรงบันดาลใจมาจากบัวคอเสื้อของเจดีย์ทรงเครื่องแบบภาคกลาง แต่ได้เลือกที่จะปรับเปลี่ยนรูปแบบให้กลายเป็นลวดลายหัวยู่อี่แบบจีนตามความถนัดของช่าง ซึ่งมีความเป็นได้สูงที่ช่างเหล่านี้น่าจะเป็นช่างจีนในเมืองสงขลา

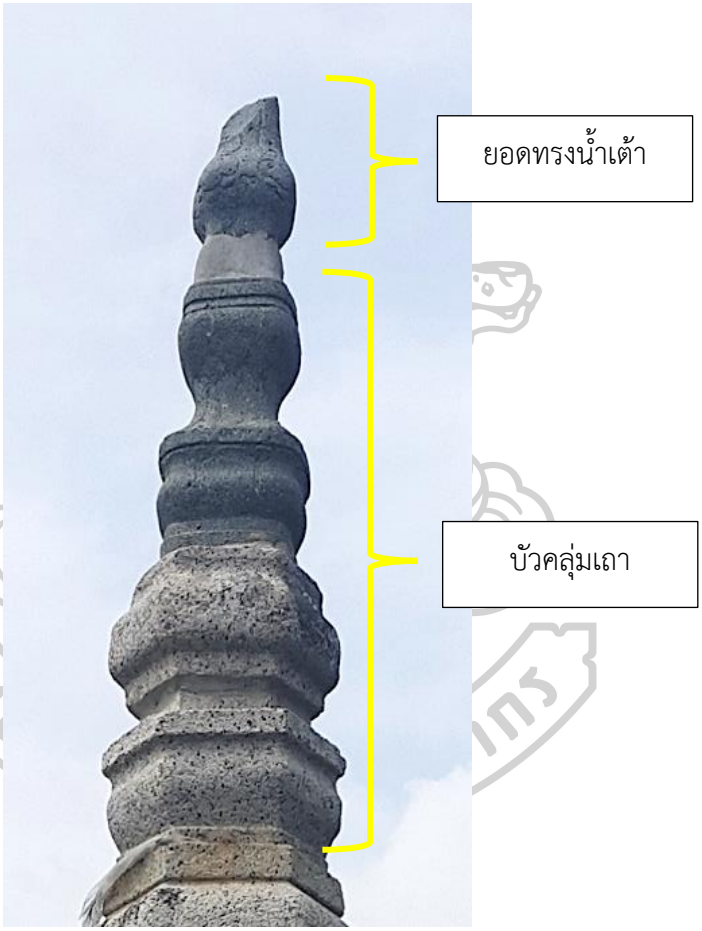
ภาพที่ ๖๐ ลายหัวยู่อี่บนองค์ระฆังของเจดีย์วัดเขาเก้าเส้ง

ภาพที่ ๖๑ บัวคอเสื้อบนเจดีย์ทรงเครื่องด้านหน้าปราสาทพระเทพบิดร วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ส่วนยอด (ภาพที่ ๖๒)

รูปแบบในภาพรวมของส่วนนี้เห็นได้ชัดว่าช่างพยายามเลียนแบบลักษณะบัวคลุ่มเถาของเจดีย์ทรงเครื่องอย่างไทยประเพณี สังเกตได้จากทรวดทรงของลวดบัวที่ทำส่วนคอดเข้าและปลายผายออกในแต่ละชั้น แม้ว่าใน ๒ ชั้นแรกจะไม่ปรากฏการสลักลวดลายกลีบบัว แต่ในชั้นถัดมาสามารถสังเกตว่ามีการสลักกลีบบัวอย่างค่อนข้างชัดเจน นอกจากนี้สิ่งที่สังเกตได้อย่างชัดเจนอีกประการคือ สัดส่วนของบัวคลุ่มเถาอยู่ในทรวดทรงที่ไม่ลงตัวนักเมื่อเทียบกับต้นแบบใน

เจดีย์ทรงเครื่องตามแบบงานไทยประเพณี ซึ่งหลังจากนี้เจดีย์ศิลาในเมืองสงขลาที่ได้รับอิทธิพลจากเจดีย์ศิลาวัดเขาเก้าเส้งจะพัฒนารูปแบบส่วนนี้ให้ใกล้เคียงกับเจดีย์ทรงเครื่องแบบไทยประเพณีมากขึ้น สำหรับส่วนถัดไปคือยอดบนสุดมีการสลักหินในรูปทรงที่คล้ายกับทรงน้ำเต้าจีน ลักษณะเช่นนี้มักพบเจอได้เสมอในเจดีย์แบบจีนแท้ที่เรียกว่า “ถะ” ซึ่งในเมืองสงขลาเองก็พบการประดับยอดทรงน้ำเต้าด้วยเช่นกัน



ภาพที่ ๖๒ ยอดบัวคลุ่มเถาของเจดีย์วัดเขาเก้าเส้ง

สรุปและกำหนดอายุ

จากการวิเคราะห์เกี่ยวกับรูปแบบของเจดีย์ศิลาวัดเขาเก้าเส้งแสดงให้เห็นว่า **เจดีย์องค์นี้เป็นการผสมผสานรูปแบบแรงบันดาลใจจากถะจีนและเจดีย์ทรงเครื่องแบบไทยประเพณี** ซึ่งลักษณะที่แสดงออกถึงอิทธิพลของถะจีน คือระเบียบผังของเจดีย์ที่ทำในรูปทรงแปดเหลี่ยมตั้งแต่ส่วนฐานจนถึงส่วนยอดเช่นเดียวกับระเบียบของถะจีนที่จะมีรูปทรงแปดเหลี่ยมเสมอ

นอกจากนี้การสลักรูปน้ำเต้าในส่วนยอดบนสุดก็เป็นระเบียบและรูปแบบของถะจีนเช่นกัน ส่วนลักษณะที่แสดงออกถึงอิทธิพลของเจดีย์ทรงเครื่องคือ การทำฐานสิงห์ บัวทรงคลุ่มและบัวคลุ่มเถา รวมถึงทรวดทรงที่อยู่ในทรงแบบจอมแห

จากการที่เจดีย์ศิลาวัดเขาเก้าเส้งปรากฏรูปแบบของถะจีนและเจดีย์ทรงเครื่องแบบไทยผสมผสานกัน แสดงให้เห็นว่าเป็นผลมาจากการปรากฏเจดีย์ทั้งสองรูปแบบมาก่อนแล้วในสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ ในพื้นที่เมืองสงขลา ด้วยเหตุนี้ผู้ศึกษาเชื่อว่าเจดีย์ศิลาของวัดเขาเก้าเส้งน่าจะสร้างหลังถะจีนที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาส รวมถึงเจดีย์ทรงเครื่องบนหัวเขาแดงองค์ที่สถาปนาขึ้นโดยสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค)

อย่างไรก็ตามคงสร้างหลังจากเจดีย์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ไม่นานนัก เนื่องจากหากตรวจสอบร่วมกับประวัติการสร้างของเจดีย์ศิลาองค์นี้ที่ปรากฏในพงศาวดารเมืองสงขลา ในเหตุการณ์ตอนที่เจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) กราบทูลกับพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวคราวที่เสร็จทอดพระเนตรเจดีย์องค์นี้ปี พ.ศ. ๒๔๐๒ และได้กราบทูลว่าตนเป็นผู้สั่งให้สร้างเจดีย์องค์นี้ไว้ได้สามสิบปีแล้ว ซึ่งหมายความว่าเจดีย์วัดเขาเก้าเส้งต้องมีอายุย้อนขึ้นไปถึงสมัยรัชกาลที่ ๓ ราว พ.ศ ๒๓๗๒ หากเชื่อตามที่ระบุไว้ในพงศาวดารทั้งหมดจะเท่ากับว่าเจดีย์วัดเขาเก้าเส้งสร้างขึ้นก่อนเจดีย์ทรงเครื่องที่สถาปนาโดยสมเด็จเจ้าพระบรมมหาประยูรวงศ์ในปี พ.ศ. ๒๓๗๕ ซึ่งย้อนแย้งกับพัฒนาการทางรูปแบบที่เจดีย์วัดเขาเก้าเส้งเกิดจากการผสมผสานรูปแบบระหว่างถะจีนและเจดีย์ทรงเครื่องที่สร้างมาก่อน ในประเด็นนี้ผู้ศึกษาเชื่อว่าสิ่งที่เจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) ได้กราบทูลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวว่าสร้างขึ้นเมื่อสามสิบปีที่แล้วนั้นน่าจะเป็นการประมาณการคร่าว ๆ ไม่ได้ระบุเจาะจงว่าเป็นปีใด

ดังนั้นเมื่อพิจารณาข้อมูลทางด้านพัฒนาการของรูปแบบร่วมกับประวัติการสร้างเจดีย์วัดเขาเก้าเส้งจึงอาจกล่าวได้ว่าควรจะสร้างหลังจากเจดีย์ทรงเครื่องบนหัวเขาแดงที่สถาปนาโดยสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนาค) ไม่มากนัก หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าสร้างร่วมสมัยกันก็เป็นได้

สรุปสาระสำคัญเกี่ยวกับเจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑-๓

จากการศึกษาในเบื้องต้นแสดงให้เห็นว่าเจดีย์ที่สร้างขึ้นในพื้นที่ของจังหวัดสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ช่วงระหว่างรัชกาลที่ ๑-๓ ปรากฏรูปแบบสำคัญอยู่ ๓ รูปแบบด้วยกัน ได้แก่ ๑.) เจดีย์แบบจีน (ถะ) ๒.) เจดีย์ทรงเครื่อง ๓.) เจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๓ (เจดีย์ที่ได้รับแรงบันดาลใจสำคัญจากเจดีย์แบบจีน (ถะ) และเจดีย์ทรงเครื่อง)

๑. <u>เจดีย์แบบจีน (ถะ)</u> โดยรวมคล้ายกับถะทั่วไปที่ปรากฏในพื้นที่ของประเทศจีน อย่างไรก็ตามในส่วนที่เป็นรายละเอียดกลับมีลักษณะของงานช่างบางประการที่อาจบ่งบอกได้ว่า

ถะจีนในพื้นที่จังหวัดสงขลาเป็นฝีมือของช่างในเมืองสงขลาทำขึ้น เครื่องมือสำคัญที่สุดซึ่งอาจใช้เป็นตัวชี้วัด คือ เรื่องของฝีมือการสลักเค้าโครงและลวดลายที่มีความคมชัด นอกจากนี้การลดทอนรายละเอียดอย่างมาก ก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้น่าเชื่อได้ว่าควรเป็นฝีมือช่างท้องถิ่นมากกว่าที่จะเป็นช่างผู้ชำนาญในจีนแผ่นดินใหญ่

สำหรับฐานะความสำคัญของถะจีนที่พบในสงขลายังอาจเป็นสัญลักษณ์ที่เจ้าเมืองสงขลาใช้เป็นตัวแทนของการแสดงออกถึงความจงรักภักดีต่อองค์พระมหากษัตริย์ไทย เนื่องจากข้อความที่ระบุไว้บนถะทั้งที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสได้กล่าวไว้อย่างชัดเจนว่าเจ้าเมืองสงขลาต้องการถวายถะทั้งสององค์นี้เพื่อเป็นพระราชกุศล สอดคล้องกับตำแหน่งที่ตั้งของถะทั้งสององค์ซึ่งประดิษฐานอยู่ภายในวัดที่มีประวัติว่าใช้เป็นสถานที่ประกอบพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาของเมืองสงขลาด้วย

๒. <u>เจดีย์ทรงเครื่อง</u> มีรูปแบบโดยรวมใกล้เคียงกับรูปแบบของเจดีย์ทรงเครื่องที่เป็นที่นิยมในภาคกลางในสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ เกือบทุกประการ เนื่องจากผู้ที่สั่งให้สร้างนั้นเป็นขุนนางระดับสูงในราชสำนักส่วนกลาง อย่างไรก็ตามรูปแบบในรายละเอียดบางประการน่าสังเกตว่าแตกต่างออกไปจากรูปแบบของเจดีย์ทรงนี้ในภาคกลาง ส่วนสำคัญที่ต่างออกไปได้แก่ ลักษณะของการทำฐานสิงห์แบบลดรูป และทรวดทรงของชั้นเชิงบาตรที่ยืดสูงอย่างชัดเจน โดยเฉพาะการทำฐานสิงห์แบบลดรูปถือเป็นหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดเท่าที่พบหลักฐานในจังหวัดสงขลาในปัจจุบัน ซึ่งลักษณะเช่นนี้ต่อไปจะเป็นที่นิยมเป็นอย่างมากในเจดีย์รูปทรงต่าง ๆ ที่พบในจังหวัดสงขลาในช่วงหลังจากนี้เป็นต้นไป

๓. <u>เจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๓</u> เป็นเจดีย์ที่ได้รับแรงบันดาลใจสำคัญจากถะจีนและเจดีย์ทรงเครื่อง มีตัวอย่างสำคัญที่เจดีย์ศิลาวัดเขาเก้าเส้ง ซึ่งถือเป็นเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาองค์แรก ๆ ที่ปรากฏหลักฐานการสร้างที่ชัดเจนว่าสร้างขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่ ๓ จึงมีความเป็นไปได้อย่างมาก ที่จะมีการหยิบยืมรูปแบบของทั้งถะจีนและเจดีย์ทรงเครื่องที่สร้างมาก่อนมาผสมผสานจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นขึ้น

จากข้อมูลเบื้องต้นสังเกตได้ว่าเจดีย์ทรงระฆังแบบพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชที่เคยนิยมมาโดยตลอดในสมัยอยุธยาได้ขาดสายพัฒนาการไปในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ ๑-๓) ทั้งนี้น่าจะมาจากสาเหตุสำคัญสองประการคือ

ประการแรก ช่วงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงแนวคิดการเลือกผู้ปกครองเมืองสงขลาซึ่งจากเดิมให้คนไทยเป็นผู้ปกครองกลับกลายเป็นให้อำนาจแก่ชาวจีนอพยพมาเป็นผู้ปกครองเมืองแทน และเนื่องจากเป็นชาวต่างชาติที่ไม่เข้าใจขนมธรรมเนียมวัฒนธรรมแบบไทยอย่างลึกซึ้ง ส่งผลให้ช่วงระยะแรกของการสร้างงานศิลปกรรมเนื่องด้วยพุทธศาสนาของเจ้าเมืองและชาวจีนผู้เป็นบริวารไม่สามารถที่จะสืบทอดงานช่างแบบไทยประเพณีได้อย่างถนัด

จึงน่าจะเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้ไม่ปรากฏการสืบทอดรูปแบบเจดีย์ที่มีแรงบันดาลใจจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช

ประการที่สอง การเข้ามามีบทบาทอย่างมากของอำนาจใหม่จากราชสำนักสมัยรัตนโกสินทร์ที่มีต่อเมืองสงขลาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ทำให้เกิดการซึมซับรูปแบบการปกครองการเมือง และวัฒนธรรมจากส่วนกลางมากขึ้นเป็นลำดับ หลักฐานสำคัญอันเกี่ยวข้องกับการใช้เจดีย์เป็นเครื่องมือแสดงถึงอำนาจของราชสำนักสยามสมัยรัตนโกสินทร์ที่มีต่อเมืองสงขลาในช่วงนี้คือเจดีย์บนหัวเขาแดง ซึ่งสถาปนาโดยขุนนางระดับสูงจากราชสำนัก ส่งผลให้เจดีย์ทรงเครื่องเป็นหนึ่งในรูปแบบเจดีย์สำคัญที่มีอิทธิพลต่อการสร้างเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาสืบต่อมา

๒.๒ เจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔-๖

เจดีย์ในจังหวัดสงขลาที่สร้างในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔ ถึงรัชกาลที่ ๖ ถือเป็นช่วงเวลาที่กล่าวได้ว่ามีความหลากหลายทางด้านรูปแบบมากที่สุด สาเหตุหลักเป็นผลมาจากความร่วมมือในการพัฒนาเมืองระหว่างราชสำนักสยามและเจ้าเมืองสงขลาที่มีความสนิทสนมกันอย่างใกล้ชิด โดยกลุ่มรูปแบบสำคัญของเจดีย์ในจังหวัดสงขลาสมัยนี้แบ่งได้เป็นสองกลุ่มใหญ่ด้วยกันได้แก่ **กลุ่มเจดีย์ทรงระฆัง และกลุ่มเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลา** ซึ่งจะอธิบายในรายละเอียดในแต่ละหัวข้อดังต่อไปนี้

๒.๒.๑ เจดีย์ทรงระฆัง

เจดีย์ทรงระฆังในจังหวัดสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์มีแรงบันดาลใจมาจากเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ เป็นกระแสหลัก นอกจากนี้ยังพบว่ามีเจดีย์บางองค์ที่มีรูปแบบพิเศษที่เป็นอิทธิพลจากศิลปะลังกาสมัยใหม่ ได้แก่ พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลองค์เดิมสมัยแรกสร้าง และน่าสังเกตว่าเจดีย์ทรงระฆังจากสองสายอิทธิพลนี้ปรากฏว่ามีการสอดแทรกด้วยรูปแบบและรายละเอียดบางประการที่มีต้นเค้ามาจากพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชร่วมอยู่ด้วย แสดงให้เห็นว่าช่างพยายามรื้อฟื้นรูปแบบบางส่วนของพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีรรมราชที่เคยสืบทอดมาโดยตลอดจนถึงสมัยอยุธยาและได้ขาดช่วงไประยะหนึ่งในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ กลับมาอีกครั้ง

เจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ ๔ มีสององค์ ได้แก่ พระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน และเจดีย์บนเขาพิพารวัดท้ายยอ แต่ผู้ศึกษาเลือกเฉพาะพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนมาอธิบายเป็นตัวอย่างเนื่องจากเป็นเจดีย์องค์สำคัญที่มีประวัติการสร้างชัดเจน และยังคงรูปแบบดั้งเดิมไว้มาก ในส่วนเจดีย์บนเขาพิหารวัดท้ายยอมีรายละเอียดเพียงเล็กน้อยที่ต่างออกไปจากพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนแต่ก็สังเกตได้ว่าเป็นอิทธิพลที่ได้รับมาจากเจดีย์บนเขาตังกวน จึงไม่ขอนำมาอธิบายไว้ในการศึกษาครั้งนี้

ส่วนเจดีย์ทรงระฆังรูปแบบพิเศษที่เป็นอิทธิพลลังกาสมัยใหม่ปรากฏในจังหวัดสงขลาเพียงแค่องค์เดียว คือ พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล (องค์เดิม) โดยพระบรมธาตุเจดีย์องค์นี้ถือว่าเป็นการรื้อฟื้นแนวความคิดการสถาปนามหาธาตุเจดีย์ไว้ประจำเมืองกลับมาใหม่หลังจากที่แนวคิดดังกล่าวได้เลือนหายไปในช่วงยุคต้นของการสถาปนาเมืองสงขลาในสมัยรัตนโกสินทร์ในสมัยรัชกาลที่ ๑-๓

พระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน: ตัวอย่างของเจดีย์แบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ ๔ ในจังหวัดสงขลา

ประวัติการสร้าง

เขาตังกวนเป็นเขาลูกเตี้ย ๆ อยู่ในเขตเทศบาลเมืองสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง ปรากฏหลักฐานชื่อเขาตังกวนครั้งแรกในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ขณะที่ประวัติของการสร้างเจดีย์บนเขาตังกวนไม่ทราบแน่ชัดว่ามีขึ้นเมื่อใด แต่น่าจะเคยมีองค์เจดีย์บนยอดเขาแห่งนี้มาก่อนการสถาปนาเจดีย์องค์ปัจจุบันแล้ว ดังปรากฏข้อความในพงศาวดารเมืองสงขลาฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม) ที่เกี่ยวข้องกับพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งมีพระราชดำริว่า ***"บูรณปฏิสังขรณ์ให้ใหญ่กว่าเก่า"***[๑๔๒]

พระราชพงศาวดารเมืองสงขลาฉบับเดียวกันนี้ ยังกล่าวในรายละเอียดเกี่ยวกับการสร้างเจดีย์หลวงบนขาตังกวนอีกว่า

"พ.ศ. ๒๔๐๙ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อเสด็จกลับจากประพาสเมืองสงขลาแล้วทรงพระราชศรัทธา มีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯ พระราชทานเงิน ๓๘ ชั่งเศษ ให้เจ้าพระยาสงขลา (เม่น) เป็นแม่กองสร้างพระเจดีย์บนยอดเขาตังกวน บูรณปฏิสังขรณ์ขึ้นให้ใหญ่กว่าเก่าเป็นสูง ๙ วา ๓ ศอก มีคฤห์ต่อที่ฐานทักษิณด้านทิศเหนือ ด้านใต้เป็นที่สักการบูชา มีศาลาจารึกเรื่องสร้าง พระเจดีย์และเก๋ง ๔ มุม และกำแพงแก้วนั้น เจ้าพระยาสงขลาทำถวายโดยเสด็จงานพระราชกุศลสิ้นเงิน ๑๗ ชั่งเศษ แล้วเสร็จในปีนั้น"[๑๔๓]

ความสำคัญของพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนยังสะท้อนให้เห็นได้จากข้อความในพงศาวดารเมืองสงขลาฉบับเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) ที่แสดงเหตุการณ์ตั้งแต่โปรดเกล้าฯ

---

[๑๔๒] **พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม)**, ๓๘.

[๑๔๓] เรื่องเดียวกัน, ๓๘.

ให้ *"เจ้าคุณกลาโหมเอาตัวอย่างพระเจดีย์ มาให้ถึงหน้าทำเนียบเจ้าคุณผู้สำเร็จราชการ (บุญสังข์) "*[๑๔๔] และในเหตุการณ์ตอนที่จะเสด็จนิวัติพระนครทรง *"ตรัสกับเจ้าคุณผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลา (บุญสังข์) ว่า ถ้าก่อพระเจดีย์เสร็จแล้ว เรือกำปั่นไฟก็มี จะออกมาฉลองพระเจดีย์สักทีก็ได้"*[๑๔๕] ทั้งสองเหตุการณ์เป็นการย้ำให้เห็นว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงให้ความสำคัญกับการก่อสร้างพระเจดีย์องค์นี้มากเป็นพิเศษด้วย

รูปแบบโดยทั่วไปของเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ ๔

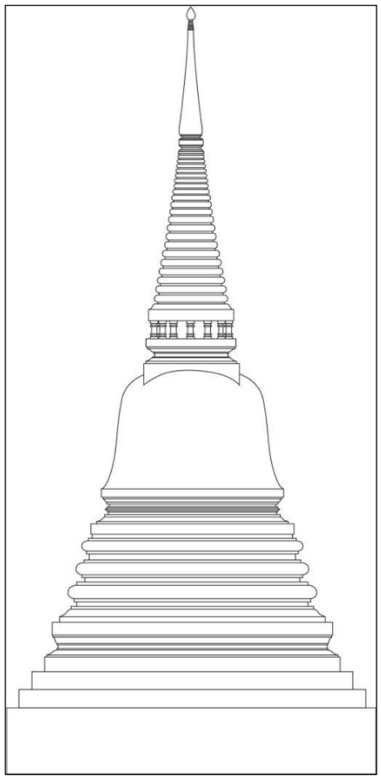
ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของการสร้างเจดีย์ในศิลปะไทยสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งพระองค์ทรงโปรดเจดีย์ทรงระฆังมากกว่าเจดีย์รูปแบบอื่น ๆ ด้วยเหตุนี้วัดต่าง ๆ ที่มีการสถาปนาขึ้นใหม่หรือเจดีย์ที่ยังสร้างไม่แล้วเสร็จในรัชกาลก่อน ก็โปรดฯ ให้สร้างต่อโดยเปลี่ยนแบบให้เป็นเจดีย์ทรงระฆังเกือบทั้งหมด

รูปแบบของเจดีย์ทรงระฆังที่มีประวัติการสร้างในรัชกาลที่ ๔ สามารถสรุปรูปแบบร่วมที่สำคัญ คือ ส่วนฐานประกอบด้วยฐานเขียง ๑-๓ ชั้น ถัดมาเป็นฐานบัวคว่ำ-บัวหงาย ถัดมามีชุดมาลัยเถา ๓ ชั้น ซ้อนลดหลั่นกันเป็นส่วนรองรับองค์ระฆัง จากนั้นเป็นฐานบัวประดับลูกแก้วอกไก่ ๑ เส้น องค์ระฆังมีขนาดใหญ่ค่อนข้างยืดสูงเมื่อเทียบกับองค์ระฆังในศิลปะสุโขทัยและอยุธยา เนื่องจากความซับซ้อนของฐานมีมากกว่า บัลลังก์เป็นฐานบัวสี่เหลี่ยมจัตุรัสไม่ย่อมุม ถัดขึ้นไปเป็น ก้านฉัตร บัวฝาละมีถูกรองรับด้วยเสาหานเสมอ จากนั้นจึงเป็นปล้องไฉนและปลียอดมีเขียงและบัวคว่ำบัวหงายขนาดเล็กเพื่อเน้นลูกแก้วกลมตรงกลาง ส่วนบนสุดมักประดับเม็ดน้ำค้างหรือลูกแก้วกลม องค์ประกอบที่กล่าวมาทั้งหมดมักตั้งอยู่บนฐานสูงโดยมากใช้เป็นฐานประทักษิณมีบันไดประชิดประชัน (ภาพที่ ๖๓)

---

[๑๔๔] **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง**, ๙๑.

[๑๔๕] เรื่องเดียวกัน, ๙๐.



ภาพที่ ๖๓ ภาพลายเส้นเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔
ที่มา: ภาพลายเส้นโดย นางสาวศิวพร วงษ์แดง ใน พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “ศิลปกรรมในพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” ๖๐.

รูปแบบโดยทั่วไปของพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน

ส่วนฐานประทักษิณทำเป็นฐานสี่เหลี่ยมจัตุรัสยกสูงเจาะช่องท้องไม้โดยรอบ เหนือฐานประทักษิณทำพนักระเบียงมีลักษณะเดียวกับช่องวงโค้งที่อยู่บนท้องไม้ แต่ที่ต่างกันคือที่พนักระเบียง เจาะเป็นช่องเปิดโล่ง มีบันไดทางขึ้นเป็นบันไดประชิดอยู่ทางด้านทิศเหนือและใต้ของฐานประทักษิณ ผนังด้านหน้าของบันไดทั้งสองด้านทำมุขเป็นหลังคาอาคารทรงจั่วก่ออิฐยื่นออกมาไว้สำหรับประดิษฐานรูปเคารพ ถัดขึ้นไปคือส่วนรองรับองค์ระฆังแบบชุดมาลัยเถา ๓ เส้น ต่อด้วยฐานบัวประดับลูกแก้วอกไก่ ๑ เส้น องค์ระฆังมีขนาดค่อนข้างเล็กเมื่อเทียบกับส่วนประกอบด้านล่างทั้งหมด

ส่วนยอดเริ่มจากบัลลังก์มีลักษณะเป็นฐานบัวสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่เกือบเต็มพื้นที่ด้านบนขององค์ระฆัง เหนือบัลลังก์เป็นเสาหานซึ่งเสาแต่ละต้นย่อมุม ทั้งหมดเรียงกันเป็นแถวในผังสี่เหลี่ยม ต่อขึ้นไปเป็นส่วนยอดกรวยแหลมมีปล้องไฉน ลวดบัวตัวห้าม ปลียอด บนสุดประดับด้วยเม็ดน้ำค้าง (ภาพที่ ๖๔) สังเกตได้ว่ารูปแบบโดยทั่วไปขององค์เจดีย์สามารถเทียบเคียงได้กับ

รูปแบบหลักของเจดีย์แบบพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระจอมแกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งจะได้ทำการวิเคราะห์ในรายละเอียดต่อไป

ภาพที่ ๖๔ พระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน จังหวัดสงขลา

การวิเคราะห์รูปแบบ

รูปแบบและองค์ประกอบของเจดีย์ส่วนใหญ่ใกล้เคียงกับเจดีย์แบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ ๔ เช่น มีฐานบัว ๑ ฐานรองรับชุดมาลัยเถา ๓ ฐาน ส่วนรองรับองค์ระฆังคั่นด้วยฐานบัวลูกแก้วอกไก่เตี้ยๆ จากนั้นจึงเป็นองค์ระฆังที่มีสัดส่วนค่อนข้างยืดสูง ต่อด้วยบัลลังก์ เสาหานปล้องไฉนและปลียอด เม็ดน้ำค้าง ทั้งหมดตั้งอยู่บนฐานประทักษิณสูงมีบันไดประชิดเป็นทางขึ้น แต่ก็มีลักษณะบางประการที่ต่างออกไปจากเจดีย์แบบพระราชนิยมที่สร้างขึ้นในพื้นที่อื่น ๆ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานรูปแบบของเจดีย์ในท้องถิ่น สำหรับการวิเคราะห์ในรายละเอียดสามารถแบ่งหัวข้อย่อยได้ดังต่อไปนี้

ฐานประทักษิณและบันไดทางขึ้น (ภาพที่ ๖๕)

รูปแบบของฐานประทักษิณที่อยู่ในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัสยกสูงเป็นรูปแบบสำคัญที่พบได้เสมอในเจดีย์แบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ ๔ ซึ่งไปพ้องกับความนิยมการทำฐานประทักษิณในลักษณะคล้ายคลึงกันกับกลุ่มเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช โดยเฉพาะกลุ่มเจดีย์บนคาบสมุทรสทิงพระที่ได้ทำการวิเคราะห์ไปแล้วเบื้องต้นว่าส่วนใหญ่เป็นเจดีย์ที่มีอายุการสร้างอยู่ในช่วงสมัยอยุธยา

ภาพที่ ๖๕ ฐานประทักษิณและบันไดทางขึ้นเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน

อย่างไรก็ตามระเบียบและรูปแบบของการทำบันไดทางขึ้นของเจดีย์ในสมัยอยุธยาบนคาบสมุทรสทิงพระมักจะทำในลักษณะของบันไดทางขึ้นแบบประชัน กล่าวคือ การก่ออิฐเรียงเป็นขั้นบันไดเรียงขึ้นจากฐานโดยที่ส่วนปลายด้านล่างห่างออกไปจากส่วนฐาน ขณะที่รูปแบบความนิยมการทำบันไดทางขึ้นฐานประทักษิณของเจดีย์ที่สร้างขึ้นตามแบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ ๔ มักจะทำบันไดทางขึ้นในลักษณะประชิดเพิ่มเข้ามา บันไดลักษณะนี้จะตั้งอยู่ประชิดกับฐานประทักษิณ คือ การเดินขึ้นต้องเดินขึ้นจากแนวขนานกับองค์เจดีย์แล้วจึงมีชานพักซึ่งเป็นส่วนเชื่อมต่อกับระดับพื้นบนลานประทักษิณด้านบนรอบองค์เจดีย์ ราวบันไดก่อทึบตลอดถึงพื้นปลายตัดตรงหลังบันไดเรียบตามศัพท์ช่างเรียกว่า “บัวหลังเจียด” ลักษณะดังกล่าวมาทั้งหมดนี้สามารถเทียบเคียงได้กับระเบียบ

และรูปแบบของบันไดทางขึ้นลานประทักษิณของเจดีย์ที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ ๔ ที่มีอยู่ทั่วไปทั้งในเมืองหลวงและหัวเมืองต่าง ๆ[๑๔๖]

ขาสิงห์ลดรูปแบบไม่ทำบัวหลังสิงห์

น่าสังเกตว่ารูปแบบของขาสิงห์นั้นมีลักษณะที่แปลกออกไปจากขาสิงห์โดยปกติทั่วไปที่นิยมในศิลปะไทย คือ ทำอย่าง “ลดรูป” (ภาพที่ ๖๖) อธิบายขยายความได้ว่า ไม่มีการประดับลวดลายใด ๆ ลงบนส่วนนี้ ซึ่งปกติแล้วตามรสนิยมในศิลปะไทยจะต้องมีการประดับลวดลายให้เห็นแล้วทราบได้ว่าคือส่วนของขาสิงห์ ดังนั้นการทำขาสิงห์ “ลดรูป” จึงเป็นสิ่งที่เกิดจากการคลี่คลายรูปแบบอันเป็นผลมาจากความไม่ชำนาญของช่างพื้นถิ่นในเมืองสงขลาที่ไม่เคร่งครัดตามระเบียบแบบแผนอย่างราชสำนักก็เป็นได้ เนื่องจากลักษณะเช่นนี้ยังปรากฏความนิยมโดยทั่วไปในงานศิลปกรรมอื่น ๆ ในสงขลาด้วยเช่นกัน จึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะสำคัญของงานช่างในสงขลาก็ว่าได้[๑๔๗]

อย่างไรก็ตามแม้ว่าขาสิงห์ที่ปรากฏที่พระเจดีย์หลวงจะทำอย่าง “ลดรูป” แต่เค้าโครงของการทำขาสิงห์ก็มีความใกล้เคียงกับรูปแบบขาสิงห์ที่นิยมสร้างกรุงเทพฯ ภายใต้รูปแบบงานศิลปกรรมในพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ จากการสำรวจเก็บตัวอย่างรูปแบบขาสิงห์ที่สร้างขึ้นในรัชกาลนี้ พบว่าส่วนมากมีความนิยมขาสิงห์รูปแบบที่ “ไม่ทำบัวหลังสิงห์” ซึ่งเป็นแบบที่เน้นความโค้งมนมากกว่าแบบที่ลดรูปมาจากขาสิงห์ที่มีบัวหลังสิงห์ (ภาพที่ ๖๗) อนึ่งรูปแบบขาสิงห์แบบไม่มีบัวหลังสิงห์ในสมัยรัตนโกสินทร์สมัยรัชกาลที่ ๔ สามารถเทียบเคียงได้กับแบบที่เคยปรากฏและเป็นที่นิยมอย่างชัดเจนมาก่อนแล้วในงานช่างสมัยอยุธยาตอนกลาง มีตัวอย่างที่สำคัญ เช่น ขาสิงห์บนพระเจดีย์ศรีสุริโยไท หรือที่ฐาน

---

๑๔๖ พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “ศิลปกรรมในพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” ๖๖.

๑๔๗ พบว่าในบางพื้นที่ของภาคใต้ก็ปรากฏการทำขาสิงห์แบบลดรูปทั้งในเจดีย์และฐานของอาคารประเภทต่าง ๆ ในลักษณะคล้ายคลึงกันด้วย แต่แนวโน้มการใช้ฐานสิงห์ลดรูปกับงานสถาปัตยกรรมที่ปรากฏในจังหวัดสงขลามีปรากฏเป็นจำนวนมากจนสามารถกล่าวได้ว่านิยมเป็นพิเศษ นอกจากนี้ยังพบการทำขาสิงห์ลดรูปในลักษณะคล้ายคลึงกันในเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะอยุธยาและรัตนโกสินทร์ของไทยในที่อื่น ๆ รวมถึงภายนอกประเทศไทยด้วย เช่น เจดีย์ในศิลปะล้านช้างหรือศิลปะลาว เป็นต้น ซึ่งในที่นี้ไม่น่าเกี่ยวข้องกับความนิยมการทำขาสิงห์ลดรูปที่ปรากฏในจังหวัดสงขลา แต่ก็แสดงให้เห็นว่ามีการคลี่คลายรูปแบบของขาสิงห์ปรากฏในพื้นที่อื่น ๆ นอกจากกรุงศรีอยุธยาและกรุงรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้น่าจะเกิดจากเงื่อนไขของความเป็นงานช่างพื้นถิ่นที่ช่างไม่เข้าใจหรืออาจไม่มีความชำนาญเรื่องรูปแบบและองค์ประกอบในรายละเอียดของขาสิงห์แบบไทยประเพณี

วิหารหลวงวัดพระศรีสรรเพชญ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีอายุราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๑[๑๔๘] (ภาพที่ ๖๘) การหันกลับไปนำรูปแบบของขาสิงห์ขนาดใหญ่ไม่ทำบัวหลังสิงห์ในสมัยอยุธยาตอนกลางมาใช้ในสมัยรัชกาลที่ ๔ สอดคล้องกับพระราชประสงค์ที่ทรงนิยมรูปแบบของงานศิลปกรรมในสมัยอยุธยาตอนต้นและตอนกลางโดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับเจดีย์ทรงระฆังมาสร้างขึ้นในรัชสมัยของพระองค์

ผศ. ดร. พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์ ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับเจดีย์แบบพระราชประสงค์ในรัชกาลที่ ๔ และลงความเห็นในประเด็นหนึ่งเกี่ยวกับที่มาของเจดีย์ทรงระฆังตามแบบพระราชประสงค์ว่าน่าจะมีการถ่ายแบบมาจากเจดีย์ในแบบอยุธยามากกว่าแบบสุโขทัย[๑๔๙] และเมื่อพิจารณาเจดีย์ทรงระฆังต้นแบบที่ทรงให้ช่างไปถ่ายแบบมานั้นล้วนเป็นเจดีย์ที่มีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๑ ทั้งสิ้น เช่น พระศรีรัตนเจดีย์ทรงให้ถ่ายแบบมาจากเจดีย์วัดพระศรีสรรเพชญ เจดีย์วัดเขมาภิรตาราม ทรงให้ถ่ายแบบมาจากพระเจดีย์วัดเดิมกรุงเก่า (วัดอโยธยา) เจดีย์ศรีสุริโยไท วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามทรงให้ถ่ายแบบมาจากเจดีย์ศรีสุริโยไท ในพระนครศรีอยุธยาเป็นต้น[๑๕๐]

จากพระราชประสงค์ในการถ่ายแบบงานศิลปะแบบอยุธยามาสร้างอีกครั้งในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะการถ่ายแบบจากเจดีย์ทรงระฆังในสมัยอยุธยาตอนต้นและตอนกลาง อาจเชื่อมโยงได้ว่ารูปแบบของฐานสิงห์ที่ปรากฏว่า “ไม่มีบัวหลังสิงห์” ซึ่งเป็นรูปแบบงานประดับ

---

[๑๔๘] สันติ เล็กสุขุม, **ลวดลายประดับปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. ๒๑๗๒-๒๓๑๐)**, ทุนอุดหนุนการวิจัย ประจำปีงบประมาณ ๒๕๓๐ ศูนย์วิจัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, มูลนิธิเจมส์ ทอมป์สัน จัดพิมพ์ พ.ศ. ๒๕๓๒, ๗๕.

[๑๔๙] แม้ว่ารูปแบบขาสิงห์ที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ ๔ จะเป็นขาสิงห์แบบที่ไม่ทำบัวหลังสิงห์ซึ่งมีรูปทรงโดยรวมหนาหนัก หรือที่นักวิชาการบางท่านเรียกว่า “แบบใบพาย” อันเชื่อมโยงได้กับแรงบันดาลใจจากแบบขาสิงห์ที่เป็นที่นิยมในช่วงสมัยอยุธยาตอนกลาง ทว่ารูปแบบที่ปรากฏอย่างเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่ต่างออกไปจากขาสิงห์แบบใบพายในสมัยอยุธยาอย่างเห็นได้ชัดเจนคือ ส่วนแข้งสิงห์จะมีขนาดค่อนข้างเล็กและสั้น เกิดจากเส้นโค้งหรือเส้นตรงเพียงเส้นเดียว ซึ่งลักษณะเช่นนี้ใกล้เคียงกับรูปแบบแข้งสิงห์ที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสมัยรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงอาจกล่าวได้ว่ารูปแบบขาสิงห์ในสมัยรัชกาลที่ ๔ เป็นการคิดค้นนำเอารูปแบบของงานศิลปกรรมสมัยอยุธยาตอนกลาง ผสมผสานกับงานศิลปกรรมแบบอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้นในรัชกาลที่ ๑-๓ เข้าด้วยกันเกิดเป็นลักษณะเฉพาะดังกล่าว

[๑๕๐] ดูรายละเอียดใน พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “ศิลปกรรมในพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” ๗๔-๘๙.

ที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนกลางนั้นน่าจะได้รับการหยิบยืมรูปแบบมาใช้งานการงานประดับด้วย ในกรณีของขาสิงห์ลดรูปที่ฐานประทักษิณของพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนจึงอธิบายได้ว่าเป็นรูปแบบที่ได้รับการคลี่คลายรูปแบบจากงานช่างหลวงสมัยรัชกาลที่ ๔ ในกรุงเทพฯ แต่เนื่องจากช่างเมืองสงขลายังขาดความชำนาญหรือไม่เข้าใจรูปแบบและรายละเอียดตามอย่างงานช่างในเมืองหลวง จึงเกิดการลดทอนรายละเอียดการทำลวดลายออกจนหมดกลายเป็นรูปแบบของพื้นถิ่นอย่างแท้จริง

ภาพที่ ๖๖ ขาสิงห์ลดรูปในพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน

ภาพที่ ๖๗ ตัวอย่างขาสิงห์ในรัชกาลที่ ๔ ที่เจดีย์ประธานวัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๖๘ ตัวอย่างขาสิงห์ในสมัยอยุธยาตอนกลางที่วิหารหลวงวัดพระศรีสรรเพชญ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ช่องวงโค้งบนฐานประทักษิณ

ส่วนประกอบสำคัญอีกส่วนบนฐานประทักษิณ คือ ช่องวงโค้งที่ท้องไม้และพนักระเบียงของฐานประทักษิณ (ภาพที่ ๖๙) สันนิษฐานว่าใช้เป็นที่ไว้วางประทีบเพื่อจุดให้ความสว่างยามค่ำคืน[๑๕๑] การทำช่องสำหรับเป็นที่วางประทีปแบบถาวรเช่นนี้ปรากฏมาอย่างต่อเนื่องในศาสนสถานในศิลปะไทยโดยเฉพาะสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ที่ปรากฏการเจาะช่องวงโค้งรูปกลีบบัวในตำแหน่งของงานสถาปัตยกรรมประเภทต่าง ๆ ทั้งบนอาคารและบนกำแพง เชื่อว่าความนิยมนี้น่าจะเกิดขึ้นในพระราชวังก่อน จากนั้นจึงแพร่หลายไปสู่วัดวาอารามต่าง ๆ ตัวอย่างสำคัญที่ปรากฏอย่างชัดเจนมากได้แก่ งานประดับช่องวงโค้งรูปกลีบบัวภายในพระราชวังนารายณ์ราชนิเวศน์ จังหวัดลพบุรี

น่าสังเกตว่ารูปแบบของวงโค้งรูปที่กลีบบัวได้รับความนิยมอย่างมากในสมัยอยุธยาแต่เมื่อเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๓ เป็นต้นมารูปแบบดังกล่าวเริ่มคลายความนิยมลงอย่างเห็นได้ชัด สาเหตุสำคัญมาจากอิทธิพลศิลปะจีน

---

[๑๕๑] คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, “การศึกษาสถาปัตยกรรมตะวันตกที่มีอิทธิพลต่อสถาปัตยกรรมไทยในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช จังหวัดลพบุรี,” รายงานการวิจัย, ๑๒๐.

และตะวันตกโดยเฉพาะจากยุโรปและอเมริกาที่เริ่มเข้ามามีผลต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบของงานศิลปกรรมในประเทศไทย ในกรณีของรูปแบบวงโค้งหยักมุมที่ปรากฏบนฐานประทักษิณของพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนแห่งนี้ก็เป็นรูปแบบหนึ่งที่ไม่เคยได้รับความนิยมมาก่อนในศิลปะอยุธยามาก่อน ขณะที่มีหลักฐานการทำวงโค้งในลักษณะเดียวกันปรากฏในงานศิลปกรรมหลายประเภทในสมัยรัตนโกสินทร์ ทั้งบนเจดีย์ทรงต่าง ๆ ซุ้มประตูวัดและประตูวัง หรือบนกำแพงรั้ว เป็นต้น (ภาพที่ ๗๐) อย่างไรก็ตามก็มิอาจกล่าวได้อย่างชัดเจนว่าแท้จริงแล้วรูปแบบนี้เป็นรูปแบบที่รับมาจากจีนหรือทางตะวันตก เนื่องจากทั้งศิลปะจีนและศิลปะตะวันตกต่างก็มีลักษณะของการทำซุ้มวงโค้งด้วยกันทั้งสิ้น อาจต่างกันที่ทรวดทรวงหรือรูปแบบในรายละเอียดตามรสนิยมของช่างต่างสกุลกัน ทำได้เพียงสันนิษฐานกว้าง ๆ ว่าเป็นอิทธิพลจากตะวันตกและจีนที่ผสมผสานกันเกิดเป็นรูปแบบที่นิยมในงานช่างไทยในสมัยรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะปรากฏมากในเมืองหลวง

นอกจากที่พระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนแล้วก็ไม่มีเจดีย์องค์ใดในจังหวัดสงขลาที่ปรากฏรูปแบบการทำช่องวงโค้งเช่นนี้เลย จึงเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นได้ว่ารูปแบบดังกล่าวไม่ใช่องค์ประกอบที่เป็นที่นิยมของเจดีย์ในพื้นที่จังหวัดสงขลา ซึ่งน่าจะเกี่ยวข้องกับความสำคัญขององค์เจดีย์ที่ต่างกัน กล่าวคือ พระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนเป็นเจดีย์ที่เกิดขึ้นจากพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งทรงโปรดเกล้าให้สร้างขึ้นแล้วทรงให้ส่งแบบมาจากกรุงเทพฯ จึงทำให้มีรายละเอียดใกล้เคียงกับเจดีย์ในเมืองหลวงมากเป็นพิเศษ อนึ่งการที่งานประดับวงโค้งนี้มีโครงสร้างอย่างถาวรซึ่งน่าจะมีจุดประสงค์หลักเพื่อการวางประทีปให้เกิดความสว่างไสวในคราวที่มีการบูชาองค์เจดีย์ในโอกาสใดโอกาสหนึ่ง หรืออาจทำหน้าที่เสริมสร้างให้เป็นจุดสังเกตบนยอดเขาของเมืองสงขลาไปในตัวในยามค่ำคืนด้วยการตามประทีปไว้ในช่องวงโค้งดังกล่าว ซึ่งจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อเรือที่จะเดินทางมาถึงจะได้มองเห็นได้ในระยะไกลและทราบได้ชัดเจนว่ากำลังเข้าเขตเมืองสงขลาแล้ว

ภาพที่ ๖๙ ช่องวงโค้งบนฐานประทักษิณเจดีย์ที่พระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน

ภาพที่ ๗๐ ตัวอย่างงานประดับช่องวงโค้งที่ฐานเจดีย์ประธานวัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ

ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆัง

ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆังของเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน มีระเบียบที่เคร่งครัดตามอย่างเจดีย์แบบงานช่างหลวงสมัยรัชกาลที่ ๔ คือ มีฐานบัว ๑ ฐาน ถัดขึ้นไปเป็นชุดมาลัยเถา ๓ ฐาน ถัดขึ้นไปเป็นฐานบัวลูกแก้วอกไก่ ๑ ฐาน และองค์ระฆังในสัดส่วนค่อนข้างยืดสูงตามลำดับ (ภาพที่ ๗๑)

สิ่งที่น่าสนใจ คือ ประเด็นการเพิ่มชั้นฐานบัวลูกแก้วอกไก่รองรับองค์ระฆังไม่เคยปรากฏมาก่อนในเจดีย์ทรงระฆังศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ซึ่งเป็นต้นแบบและแรงบันดาลใจในการสร้างเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ จึงอาจกล่าวได้ว่า การเพิ่มชั้นบัวลูกแก้วอกไก่แทนที่ตำแหน่งของบัวปากระฆังเป็นสิ่งที่ช่างในสมัยรัตนโกสินทร์คิดค้นขึ้น ทั้งนี้ที่มาของชั้นฐานนี้น่าจะมีความเกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิดกับระเบียบการทำเจดีย์ทั้งในเจดีย์ทรงปรางค์และเจดีย์ทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ ๓ เนื่องจากพบว่ามีการทำชั้นฐานบัวลูกแก้วอกไก่ ๑ ฐานอย่างสม่ำเสมอในเจดีย์สมัยนี้ ตัวอย่างที่สำคัญในเจดีย์ทรงปรางค์ ได้แก่ อัษฎามหาเจดีย์ภายในวัดพระศรีรัตน-ศาสดาราม ปรางค์ประจำมุมวัดอรุณราชวราราม พระปรางค์วัดราชบุรณะ กรุงเทพฯ ในเจดีย์ทรงเครื่อง ได้แก่ เจดีย์ประจำรัชกาลที่ ๑-๓ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นต้น อนึ่งการเพิ่มชั้นฐานบัวลูกแก้วอกไก่ดังกล่าวมาแล้วเบื้องต้น เป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งให้ทรวดทรงขององค์ระฆังชะลูดขึ้นและมีสัดส่วนที่ต่างออกไปจากต้นแบบในเจดีย์ทรงระฆังศิลปะอยุธยาและสุโขทัย

ภาพที่ ๗๑ ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆังที่เจดีย์หลวงบนเขาตังกวน

ก้านฉัตรและเสาหานทรงสี่เหลี่ยม

โดยภาพรวมแล้วบัลลังก์สี่เหลี่ยมที่มีลักษณะเป็นฐานบัว ปล้องไฉนทรงกรวยสูง ควั่นเป็นปล้อง ปลียอด เม็ดน้ำค้าง ทั้งหมดที่กล่าวมาเป็นไปตามระเบียบโดยทั่วไปของเจดีย์ทรงระฆังในดินแดนไทย แต่น่าสังเกตว่ามีองค์ประกอบบางส่วนที่แตกต่างออกไปอย่างชัดเจน ได้แก่ รูปแบบก้านฉัตรและเสาหาน

โดยทั่วไปตำแหน่งที่เป็นก้านฉัตรและเสาหานที่พบในสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์จะมีระเบียบที่เคร่งครัดเสมอ คือ ก้านฉัตรจะอยู่ในทรงกลม ส่วนที่เป็นเสาหานอาจมีทั้งรูปทรงกลมหรือหลายเหลี่ยมก็ได้ และเสาแต่ละต้นจะทำลอยตัวเพื่อทำหน้าที่รับน้ำหนักส่วนบัวฝาละมีที่บานออก แต่ทว่าก้านฉัตรและเสาหานที่ปรากฏบนพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน (ภาพที่ ๗๒) พบว่าไม่ทำตามระเบียบที่เคร่งครัดดังกล่าว ตรงกันข้ามกลับทำก้านฉัตรและเสาหานเพิ่มมุมในลักษณะเป็นเสาติดผนัง ซึ่งไม่ได้ทำหน้าที่รับน้ำหนักส่วนยอดที่อยู่เหนือขึ้นไปแต่อย่างใด และทั้งหมดก็อยู่ในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัสทึบตัน

ภาพที่ ๗๒ เสาหานทรงสี่เหลี่ยมของพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน

ภาพที่ ๗๓ เสาหานทรงสี่เหลี่ยมพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช

ลักษณะที่ต่างออกไปจากระเบียบงานช่างไทยโดยทั่วไปทำให้เกิดคำถามเรื่องที่มาขององค์ประกอบดังกล่าวว่ามีแรงบันดาลใจจากงานศิลปกรรมที่ใด โดยจากการตรวจสอบจากรูปแบบของเจดีย์องค์สำคัญในภาคใต้ พบว่ารูปแบบเช่นนี้น่าจะมีแรงบัลดาลใจสำคัญจากส่วนบัลลังก์และเสาหานขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช (ภาพที่ ๗๓) กล่าวคือ ลักษณะของบัลลังก์สี่เหลี่ยมที่มีขนาดใหญ่ทำเป็นเสาในทรงสี่เหลี่ยม เป็นไปได้ว่าช่างสงขลาได้รับอิทธิพลทางด้านรูปแบบมาจากพระธาตุสำคัญของของภาคใต้อย่างพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ขณะเดียวกันได้เกิดการประยุกต์คิดค้นรูปแบบขึ้นมาใหม่จนเกิดเป็นรูปแบบของก้านฉัตรในผังสี่เหลี่ยมมีเสาติดผนังเพิ่มมุมโดยรอบ เมื่อมองโดยผิวเผินอาจเข้าใจได้ว่าพระเจดีย์หลวงองค์นี้มีบัลลังก์ซ้อนกัน ๒ ชั้น ซึ่งลักษณะทำนองเดียวกันนี้ยังสามารถพบในเจดีย์ทรงระฆังของวัดท้ายยอด้วย (ภาพที่ ๗๔) จึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะที่ช่างสงขลาคิดค้นขึ้นมาอย่างแท้จริง

ภาพที่ ๗๔ บัลลังก์และก้านฉัตรสี่เหลี่ยมประดับเสาติดผนังปราศจากบัวฝาละมี เจดีย์วัดท้ายยอ จังหวัดสงขลา

ชั้นฐานบัวคั่นปล้องไฉนและปลียอด

ส่วนที่น่าสนใจอีกส่วนคือ ฐานบัวลูกแก้วอกไก่คั่นปล้องไฉนกับปลียอด (ภาพที่ ๗๕) ซึ่งจากการสำรวจเก็บตัวอย่างเจดีย์ทรงระฆังที่สร้างหรือบูรณะในราชกาลที่ ๔ พบว่ามีระเบียบการทำฐานบัวลูกแก้วอกไก่ส่วนนี้ในเจดีย์แบบพระราชนิยมหลาย ๆ องค์[๑๕๒] แต่จะมีรายละเอียดที่ต่างกันในแต่ละองค์โดยรวมแล้วมีลักษณะสำคัญ เช่น ทำเป็นฐานบัวธรรมดา ฐานบัวลูกแก้วอกไก่ หรือฐานบัวลูกแก้วกลม เป็นต้น (ภาพที่ ๗๖) เมื่อพิจารณาระเบียบและรูปแบบงานประดับในส่วนนี้ของเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนจึงเป็นสิ่งที่สะท้อนและยืนยันได้อย่างชัดเจนว่าช่างได้พยายามทำตามระเบียบของเจดีย์ทรงระฆังตามแบบพระราชนิยมของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔

[๑๕๒] จากการตรวจสอบไม่พบว่าระเบียบการทำฐานบัวคั่นระหว่างปล้องไฉนและปลียอดในเจดีย์ทรงระฆังในสมัยอื่น ๆ ทั้งในศิลปะสุโขทัยและอยุธยา อย่างไรก็ตามเนื่องจากในเจดีย์สมัยสุโขทัยและอยุธยาโดยมากส่วนยอดจะหักหายไป ส่วนที่ปรากฏในปัจจุบันมักจะเป็นผลจากการบูรณะของกรมศิลปากรในสมัยหลังแล้ว จึงไม่อาจทราบได้ว่าลักษณะดังกล่าวเคยมีหรือไม่มีมาก่อนสมัยรัตนโกสินทร์

ภาพที่ ๗๕ ชั้นฐานบัวคั่นปล้องไฉนและปลียอด เจดีย์หลวงบนเขาตังกวน

ภาพที่ ๗๖ ชั้นฐานบัวคั่นปล้อนไฉนและปลียอด เจดีย์ประธานวัดบวรนิเวศวิหาร

ภาพสะท้อนความสำคัญของเจดีย์หลวงผ่านรูปแบบและงานประดับบางประการ

เจดีย์หลวงบนเขาตังกวนถือเป็นเจดีย์องค์สำคัญองค์หนึ่งในจังหวัดสงขลา เพราะเป็นเจดีย์เพียงองค์เดียวที่เกิดจากพระราชประสงค์ของพระมหากษัตริย์ คือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๔ ซึ่งปรากฏหลักฐานการสร้างอย่างชัดเจนในพงศาวดารเมืองสงขลาดังกล่าวมาแล้วเบื้องต้น อย่างไรก็ตามความสำคัญขององค์เจดีย์ยังแสดงออกให้เห็นได้จากสถานที่ตั้ง รวมถึงรูปแบบงานประดับบางประการได้ด้วย

เป็นที่เข้าใจกันดีว่าสถูปเจดีย์เป็นสัญลักษณ์สำคัญที่สะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมเนื่องในพุทธศาสนาที่ชัดเจนที่สุดอย่างหนึ่ง ขณะเดียวกันก็อาจใช้เป็นเครื่องสะท้อนความสำคัญของพื้นที่นั้น ๆ โดยเฉพาะเจดีย์ที่มีขนาดใหญ่สามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจนในระยะไกล หรือเจดีย์ที่มีความสำคัญในระดับมหาธาตุเจดีย์อาจทำหน้าที่ในฐานะตัวแทนความเป็นหมุดหมายสำคัญที่แสดงให้ผู้ที่เดินทางเข้ามาในเมืองนั้น ๆ ทราบโดยทั่วกันว่าได้มาถึงจุดหมายปลายทางแล้ว นอกจากนี้ที่ตั้งของเจดีย์หลายองค์ที่อยู่ติดกับชายฝั่งทะเลหรืออยู่บนยอดเขาก็อาจใช้เป็นจุดยุทธศาสตร์ทางการปกครองและการทหารได้อีกด้วย

ผศ. ดร. พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์ ได้วิเคราะห์เกี่ยวกับความสำคัญของพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนไว้อย่างน่าสนใจว่า วัตถุประสงค์แฝงในการสร้างเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนตามแบบพระราชนิยม อาจเป็นพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงต้องการ

แสดงให้เห็นว่าเมืองสงขลาเป็นเมืองพุทธศาสนาสำคัญที่อยู่ภายใต้การปกครองของสยามฟากฝั่งคาบสมุทรตะวันออกและมีความสัมพันธ์อันดีกับราชสำนักส่วนกลางในสมัยรัชกาลที่ ๔ ซึ่งแตกต่างจากสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่มีข้อพิพาทกันเป็นระยะ รวมทั้งยังอาจทำหน้าที่เป็นพระบรมราชา-นุสรณ์เพื่อเป็นที่ระลึกถึงว่า รัชกาลที่ ๔ ทรงเป็นพระเจ้าแผ่นดินพระองค์แรกที่เสด็จฯ มายังเมืองสงขลาด้วย[๑๕๓] โดยในพงศาวดารเมืองสงขลาได้ระบุไว้ว่า รัชกาลที่ ๔ ได้ตรัสถามเจ้าเมืองสงขลาในขณะที่เสด็จฯ ทอดพระเนตรเขาตังกวนว่า เคยมีพระเจ้าแผ่นดินพระองค์ใดเสด็จฯ มาถึงเมืองสงขลาหรือไม่ ซึ่งเจ้าเมืองได้กราบบังคมทูลตอบว่าไม่เคยมีพระมหากษัตริย์พระองค์ใดเสด็จฯ มาก่อน[๑๕๔] ประกอบกับในคราวเสด็จฯ ครั้งนั้นทางเมืองสงขลาได้ตระเตรียมเครื่องอำนวยความสะดวกและถวายการรับรองรัชกาลที่ ๔ พระบรมวงศานุวงศ์ รวมถึงรับรองขุนนางและนางในที่ตามเสด็จได้อย่างดีเยี่ยม ยิ่งใหญ่ ไม่ขาดตกบกพร่องแต่ประการใด ด้วยเหตุนี้เชื่อว่าเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ทรงพอพระราชหฤทัยและต้องการแสดงสัญลักษณ์ผ่านเจดีย์แบบพระราชนิยมให้เห็นเป็นที่ประจักษ์ว่าทรงให้ความสำคัญกับเมืองสงขลา โดยข้อความตอนหนึ่งในพงศาวดารที่แสดงออกถึงความพอพระราชหฤทัยในการต้อนรับของเจ้าเมืองและชาวเมืองสงขลาในคราวนั้นปรากฏเป็นข้อความดังนี้

“ (พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว)...*เราไปทุกบ้านทุกเมืองหลายเมืองมาแล้วยังไม่เห็นใครทำให้ดังนี้ นี่ทำแขงแรงลงทุนลงรอนใช้จ่ายเงินทองมากมาย ไม่ใช่ทำฉันราชการ* ***ทำโดยจิตร รักใคร่เราจริง ๆ บ้านเมืองเขาก็น้อยนิดเดียว จะต้องชุบเลี้ยงเขาให้บ้านเมืองเขาเปนใหญ่เปนโตขึ้นหนึ่งจงได้*** *...*”[๑๕๕]

นอกจากนี้เจดีย์หลวงบนเขาตังกวนน่าจะมีความสำคัญในฐานะจุดยุทธศาสตร์ทางการปกครองและการทหารด้วย เนื่องจากสถานที่ตั้งเป็นชัยภูมิที่อยู่บนที่สูงอยู่ใกล้กับตัวเมือง สามารถใช้เป็นที่สังเกตการณ์ได้เป็นอย่างดี ข้อสนับสนุนที่เน้นย้ำบริเวณยอดเขาตังกวนเป็นจุดยุทธศาสตร์ทางการทหารสำคัญของเมือง เนื่องจากพบว่าบริเวณนี้ยังคงมีบทบาทอย่างต่อเนื่องมา

---

[๑๕๓] พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “ศิลปกรรมในพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” ๑๔๑.

[๑๕๔] **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง**, ๖๗-๖๘.

[๑๕๕] เรื่องเดียวกัน, ๗๒.

จนถึงรัชกาลที่ ๕ ดังปรากฏว่ามีการก่อสร้างประภาคารเพื่อใช้เป็นที่สังเกตการณ์ได้อย่างชัดเจนและสะดวกมากยิ่งขึ้น[๑๕๖]

สำหรับหลักฐานสำคัญที่สามารถบ่งชี้ถึงความสำคัญของพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ในฐานะสัญลักษณ์ทางการเมืองและทางการทหารของสยามที่มีต่อเมืองสงขลา คือ ตราสัญลักษณ์รูปช้างเผือกยืนอยู่ตรงกลางหน้าบันล้อมรอบด้วยลวดลายกระหนกปูนปั้นประดับบนหน้าบันของคูหาที่ยื่นออกมาเป็นมุขทั้งสองด้านจากฐานประทักษิณขององค์เจดีย์ (ภาพที่ ๗๗) รูปช้างนั้นน่าจะหมายถึงช้างเผือกที่เป็นสัญลักษณ์อันปรากฏอยู่บนธงประจำพระราชอาณาจักรสยามในสมัยรัชกาลที่ ๔[๑๕๗] โดยปรากฏหลักฐานการใช้ธงช้างเผือกบนพื้นธงสีแดงมาจนถึงรัชกาลที่ ๕ ซึ่งตัวธงที่เคยมีใช้อยู่จริงมีลักษณะเป็นธงพื้นแดงมีรูปช้างเผือกอยู่ตรงกลาง[๑๕๘] (ภาพที่ ๗๘) รูปช้างเผือกนั้นจะหันหน้าเข้าหาเสาธงหรือหันทางซ้าย เมื่อกลับมาพิจารณาลักษณะการวางตำแหน่งรูปช้างเผือกบนหน้าบันของมุขทั้งสองด้านขององค์เจดีย์หลวงแบบเจาะจงปั้นรูปช้างให้หันไปทางซ้าย

---

[๑๕๖] ป้ายประวัติการสร้างบนเขาตังกวน กรมศิลปากร, ประภาคารสร้างในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เริ่มสร้างเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๓๙ ครั้งพระยาวิเชียรคีรี (ชม) เป็นผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลา โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้โปรดให้กรมทหารเรือทำเครื่องหมายประดับประกอบตัวโคม และส่งแบบฐานปูนให้ข้าหลวงออกมาจัดการก่อสร้างประภาคารตามพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในบริเวณที่พระยาวิเชียรคีรี (ชม ณ สงขลา) และพระยาชลยุทธโยธิน เป็นผู้เลือกสถานที่ประภาคารนี้ก่อสร้างแล้วเสร็จในปี พ.ศ. ๒๔๔๐

[๑๕๗] ก่อนที่จะมีธงรูปช้างเผือกยืนบนพื้นสีแดงนั้น ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ เคยมีการใช้ธงช้างเผือกมาเป็นธงประจำพระราชอาณาจักรก่อนแล้ว ทว่าเป็นลักษณะที่ต่างออกไป กล่าวคือ ใช้รูปช้างเผือกอยู่ในวงจักร อ้างใน เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค), **พระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๒** (ม.ป.ท, ม.ป.ป., สมาคมประวัติศาสตร์ในพระราชูปถัมภ์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี), ๙๕. นอกจากนี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพยังทรงมีพระวินิจฉัยเพิ่มเติมว่า *“ธงสำหรับชาติไทยที่ใช้ในเรือแต่ก่อนมาจะอย่างไร ข้าพเจ้าได้ตรวจค้นในหนังสือที่ฝรั่งแต่งไม่พบ มาพบในหนังสือจดหมายเหตุทูตไทยไปลังกาทวีป เมื่อคราวพระอุบาลีออกไปอุปสมบทแก่ชาวสิงหล ในแผ่นดินพระเจ้าบรมโกศว่าใช้ธงพื้นแดง จึงเห็นว่าคงจะให้ธงสีแดงเป็นธงชาติ มาแต่โบราณ”* อ้างใน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ ฉบับหอสมุดแห่งชาติ รัชกาลที่ ๒** (พระนคร: คลังวิทยา, ๒๕๐๕), ๕๔๗.

[๑๕๘] ฉวีงาม มาเจริญ, **ธงไทย, เล่ม ๑**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๕), ๘.

จึงสามารถเทียบเคียงได้กับระเบียบของการจัดวางองค์ประกอบบนธงช้างเผือก ซึ่งสัญลักษณ์สำคัญรูปช้างเผือกนี้ถึงแสดงให้เห็นว่าพื้นที่ของหัวเมืองสงขลานั้นตกอยู่ภายใต้อาณาเขตของพระราชอาณาจักรสยามอย่างชัดเจน น่าเสียดายที่ปัจจุบันไม่ปรากฏร่องรอยงานประดับใด ๆ หลงเหลืออยู่ที่หน้าบันทั้งสองข้างแต่หลักฐานที่ยืนยันถึงการเคยมีอยู่ของลวดลายประดับนี้ปรากฏอยู่ในภาพถ่ายเก่า

นอกจากนี้พระนิพนธ์เรื่อง “ชีวิวัฒน์” ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ทรงบันทึกรายละเอียดเกี่ยวกับการสร้างคูหาที่ยื่นออกมาจากฐานประทักษิณขององค์เจดีย์ไว้อย่างน่าสนใจว่า

*“...คฤต่อที่ฐานทักษิณด้านเหนือด้านใต้ เป็นที่สักการะบูชาพระเจดีย์ มีศิลาจารึกอักษรเรื่องสร้างพระเจดีย์นี้อยู่ทั้ง ๒ คฤ อักษรเหมือนกัน ....**คฤกับเก็ง ๔ มุมกำแพงแก้วนั้นเป็นของเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (เม่น)** ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลา ทำถวายเข้าในพระเจดีย์หลวงคิดเป็นเงิน ๑๗ ชั่ง ๓ บาท...”*[๑๕๙]

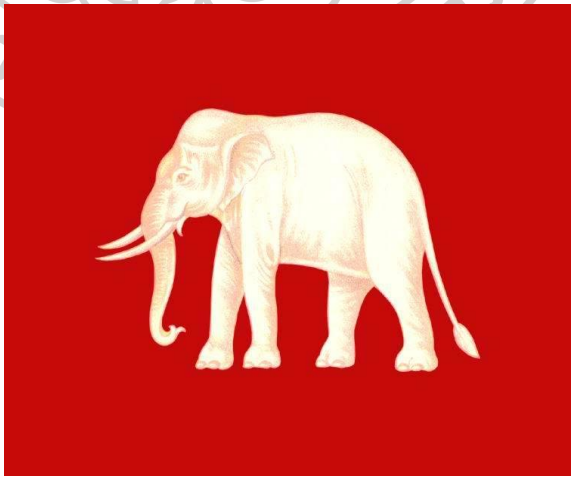
จากข้อความที่ยกมานี้เป็นเครื่องยืนได้ถึงความจงรักภักดีของเจ้าเมืองสงขลาที่มีต่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบรมราชจักรีวงศ์ และแสดงถึงความสัมพันธ์อันดีที่มีต่อราชสำนักสยามอย่างแนบแน่น ผ่านสัญลักษณ์สำคัญรูปช้างเผือกที่ถอดแบบมาจากสัญลักษณ์บนธงประจำพระราชอาณาจักรสยาม

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[๑๕๙] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช, **ชีวิวัฒน์เที่ยวเมืองต่าง ๆ ภาคที่ ๗**, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา, ๒๕๑๐. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ร้อยเอกพิพัฒน์ พิพัฒน์สรการ), ๔๔.

ภาพที่ ๗๗ ภาพถ่ายเก่าพระเจดีย์หลวง (ถ่ายเมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๗) แสดงให้เห็นงานประดับรูปช้างเผือกตรงกลางหน้าบันมุขข้าง

ที่มา: หอสมุดแห่งชาติประเทศฝรั่งเศส. **เจดีย์หลวงบนเขาตังกวน** เข้าถึงเมื่อ ๑ สิงหาคม ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/ZksqM4



ภาพที่ ๗๘ ธงช้างเผือก

ที่มา: วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. **ธงชาติไทย**. เข้าถึงเมื่อ ๑ สิงหาคม ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/2PFTbo

ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งเกี่ยวกับการจัดวางผังขององค์เจดีย์และอาคารบริวารบนยอดเขาตังกวนอาจเกี่ยวข้องกับคติเรื่องความเป็นศูนย์กลางจักรวาลของเจดีย์หลวงที่สร้างขึ้นตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งเป็นผู้ปกครองพระราชอาณาจักรและเป็นเจ้าเหนือหัวสูงสุด สะท้อนออกมาให้เห็นจากรูปแบบของเจดีย์ทรงระฆังที่เป็นแบบพระราชนิยม ดังมีหลักฐานสำคัญที่ปรากฏในพงศาวดารเมืองสงขลาว่าโปรดเกล้าให้สร้างตามแบบที่ส่งมาจากทางราชสำนัก ขณะเดียวกันทางเมืองสงขลาก็มีความร่วมมือในการก่อสร้างอาคารบริวารประกอบด้วยความประสงค์ของเจ้าเมืองซึ่งเป็นผู้สำเร็จราชการต่างพระเนตรพระกรรณ โดยอาคารบริวารถูกจัดวางไว้อย่างเป็นระเบียบ ประกอบด้วยมุขต่อยื่นออกมาจากฐานประทักษิณขององค์เจดีย์ และเก๋งจีนที่มุมทั้งสี่บนฐานไพทีเดียวกับเจดีย์ประธาน (ภาพที่ ๗๙)

ผู้ศึกษาเชื่อว่าสาเหตุที่ช่างเลือกสร้างอาคารบริวารที่มุมทั้งสี่เป็นทรงเก๋งจีนอาจหมายถึงตัวแทนของเจ้าเมืองสงขลาผู้มีเชื้อสายจีนและมีฐานันดรศักดิ์ที่ต่ำกว่ารัชกาลที่ ๔ ผู้เป็นพระมหากษัตริย์ เมื่อพิจารณาจากตำแหน่งและฐานะของสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ บนเขาตังกวนแสดงให้เห็นได้ว่ามีการคำนึงถึงคติความเชื่อเกี่ยวกับความเป็นศูนย์กลางจักรวาลด้วย[๑๖๐]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

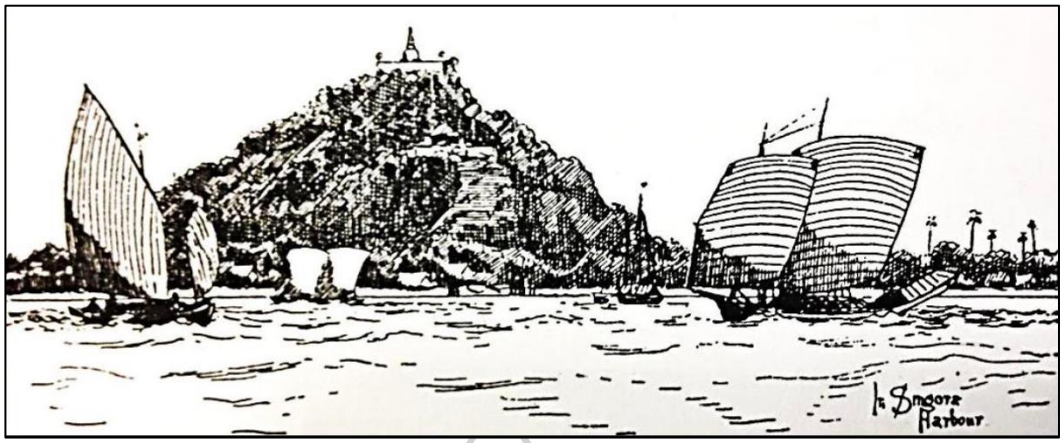
[๑๖๐] สังเกตว่านอกจากการจัดวางผังของเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนแล้วก็ไม่ปรากฏลักษณะเช่นนี้ในการสร้างเจดีย์และอาคารบริวารแห่งอื่นใดในจังหวัดสงขลาอีกเลย จึงยิ่งเป็นการตอกย้ำความสำคัญในฐานะศูนย์กลางจักรวารตามคติความเชื่อในพุทธศาสนาขณะเดียวกันก็เป็นศูนย์กลางและเป็นหลักสำคัญแห่งหนึ่งของเมืองอย่างชัดเจนด้วย

ภาพที่ ๗๙ ตัวอย่างเก๋งจีนที่มุมทั้งสี่ของพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน

จากวัตถุประสงค์ของการสถาปนาเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนให้เป็นแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ ๔ มี**จุดมุ่งหมายสำคัญที่ชัดเจนที่สุด คือ เพื่อเป็นที่ระลึกถึงการได้เสด็จมาถึงเมืองสงขลาของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากนี้สัญลักษณ์สำคัญรูปช้างเผือกบนหน้าบันของคูหาเจดีย์เทียบได้กับรูปช้างเผือกบนธงประจำพระราชอาณาจักรสยาม แสดงให้เห็นถึงแนวคิดเรื่องการเมืองและการทหารที่ชัดเจนอีกด้วย ส่วนผลพลอยได้ของการสถาปนาพระเจดีย์หลวงมีผลประโยชน์ในเรื่องของเศรษฐกิจการค้าเช่นกัน** กล่าวคือ ด้วยสภาพที่ตั้งขององค์เจดีย์อยู่ในจุดที่ง่ายต่อการสังเกตของเรือสินค้าที่จะเข้ามาค้าขายกับเมืองสงขลา เมื่อเห็นองค์เจดีย์ที่อยู่บนยอดเขาตังกวนย่อมหมายความว่าใกล้ถึงจุดหมายปลายทางที่เมืองสงขลาแล้ว ดังปรากฏหลักฐานภาพลายเส้นที่เขียนโดยชาวต่างชาติชื่อ นายเฮอร์เบิร์ท วอร์ริงตัน สมิทธ ซึ่งได้เดินทางมาถึงเมืองสงขลาเมื่อเดือนกรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๓๙[๑๖๑] ในภาพนั้นเขียนรายละเอียดเขาตังกวนที่มีเจดีย์หลวงเด่นมาตั้งแต่ระยะไกล มีภาพเรือประเภทต่าง ๆ กำลังล่องไปสู่ชายฝั่งใกล้เขาตังกวน (ภาพที่ ๘๐)

---

[๑๖๑] Smyth, H. Warimgton. (1994), **Five years in Siam : from 1891-1896, Vol.1 and 2**, p. 95-98.



ภาพที่ ๘๐ ภาพลายเส้นเขียนขึ้นในรัชกาลที่ ๕ แสดงภูมิทัศน์เขาตังกวน และสภาพการเดินเรือ
ที่มา: Smyth, H. Warimgton. (1994), **Five years in Siam : from 1891-1896, Vol.1 and 2**, p. 103.

สรุป

จากการวิเคราะห์รูปแบบของพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนพบว่า**องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมและรูปแบบงานประดับในหลายส่วนสะท้อนให้เห็นความเชื่อมโยงกับงานช่างในเมืองหลวงแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ อย่างชัดเจน** เช่น ฐานประทักษิณยกสูงมีบันไดประชิดเป็นทางขึ้น ส่วนรองรับองค์ระฆังมีฐานบัว ๑ ฐาน ชุดมาลัยเถา ๓ ชั้น ฐานบัวลูกแก้วอกไก่ตามด้วยองค์ระฆัง บัลลังก์และส่วนยอดแหลมสูงตามลำดับ อย่างไรก็ตามรายละเอียดขององค์ประกอบบางส่วนแสดงให้เห็นถึงการคลี่คลายรูปแบบให้มีความเป็นพื้นถิ่นมากขึ้น ได้แก่ ขาสิงห์ลดรูป ซึ่งมีรูปแบบขาสิงห์ขนาดใหญ่ไม่ทำบัวหลังสิงห์

นอกจากนี้ช่างยังได้สอดแทรกรูปแบบที่ประยุกต์มากจากองค์ประกอบบางส่วนของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชซึ่งเป็นเจดีย์สำคัญในภาคใต้ ได้แก่ ส่วนก้านฉัตรและเสาหานในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัส สะท้อนให้เห็นว่าช่างพยายามสอดแทรกอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นและแนวคิดความเชื่อสำคัญที่มีต่อองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชให้ปรากฏในพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนด้วย

ในประเด็นเรื่องฐานะความสำคัญของเจดีย์หลวงบนขาตังกวน ยังอาจกล่าวได้ว่าองค์เจดีย์เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงออกให้เห็นถึงอิทธิพลของราชสำนักสยามที่มีต่อเมืองสงขลาในฐานะผู้ปกครองจากศูนย์กลางอำนาจที่แท้จริง และยังเป็นอนุสรณ์ที่ระลึกถึงการเสด็จประพาสเมืองสงขลาของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งทรงเป็นพระมหากษัตริย์พระองค์แรกในประวัติศาสตร์ของสยามประเทศที่เสด็จมาไกลถึงหัวเมืองสงขลา อีกทั้งสัญลักษณ์สำคัญบางประการที่ประดับบน

องค์เจดีย์ได้แก่ รูปช้างเผือกที่ประดับอยู่บนอาคารประกอบขององค์เจดีย์เป็นเครื่องแสดงให้เห็นถึงอำนาจทางการเมืองการปกครองและการทหารที่ทางราชธานีมีต่อเมืองสงขลาอย่างชัดเจน ส่วนผลพลอยได้ของการสถาปนาพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนยังใช้เป็นจุดหมุดหมายที่สำคัญของการเดินเรือโดยเฉพาะเรือสินค้าที่จะเข้ามาทำการค้าขายกับเมืองสงขลาด้วยเช่นกัน

พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล (องค์เดิม): พระบรมธาตุเจดีย์ประจำเมืองสงขลา

ประวัติการสร้างโดยสังเขป

ตามประวัติวัดชัยมงคล สร้างขึ้นเป็นวัดประมาณ พ.ศ. ๒๓๙๔ ตรงกับปีแรกในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ผู้สถาปนาคือ พระอาจารย์ชัย แรกเริ่มเดิมทีมีนามว่า “วัดโคกเสม็ด” เนื่องจากพื้นที่ตั้งวัดเดิมเป็นป่าที่มีต้นเสม็ดขึ้นอยู่หนาแน่น ต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็น “วัดชัยมงคล” ในสมัยหลัง

ภายในวัดมีสิ่งก่อสร้างสำคัญคือ พระบรมธาตุเจดีย์ ตามประวัติกล่าวว่าพระอาจารย์นะ ติสสโร มีความศรัทธาอย่างแรงกล้าที่จะได้พระบรมสารีริกธาตุมาไว้เป็นที่สักการบูชาของชาวเมืองสงขลา จึงได้เดินทางไปถึงเมืองลังกา เพื่อแสวงหาพระบรมสารีริกธาตุ ได้โดยสารเรือกลไฟไปเป็นเวลา ๑๕ วัน ๑๕ คืน ท่านได้ไปพักอาศัยอยู่กับสมเด็จพระสังฆราชวัดถูปาราม ตลอดระยะเวลา ๓ เดือนที่อยู่ลังกาได้ถือโอกาสไปนมัสการปูชนียสถานทั่วลังกา และท่านได้ทราบจากสมเด็จพระสังฆราชวัดถูปารามว่าที่บ้านเศรษฐีท่านหนึ่งมีพระธาตุอยู่หลายผอบ

ครั้นพระอาจารย์นะฯได้ไปแจ้งความประสงค์กับท่านเศรษฐีแล้วท่านก็แจ้งว่าท่านมีพระธาตุอยู่ ๔ ผอบ คือ พระบรมสารีริกธาตุ ๑ ผอบ พระธาตุพระโมคคัลลานะ ๑ ผอบ พระธาตุพระสารีบุตร ๑ ผอบ และพระธาตุพระอานนท์ ๑ ผอบ จะถวายให้พระอาจารย์นะ ๑ ผอบ แต่ต้องให้พระอาจารย์นะเสี่ยงทายว่าจะจับได้ผอบไหน ผลปรากฏว่าพระอาจารน์นะจับได้ผอบที่บรรจุพระบรมสารีริกธาตุ แม้ท่านเศรษฐีจะมีความอาลัยในองค์พระบรมสารีริกธาตุแต่ก็ยอมมอบให้แต่ได้กล่าวกับพระอาจารย์นะว่า เมื่อกลับไปแล้ว**ขอให้สร้างพระสถูปเจดีย์แบบถูปาราม**[๑๖๒]

---

[๑๖๒] สถูปถูปารามเชื่อว่าเป็นสถูปองค์แรกที่สถาปนาขึ้นในดินแดนลังกา ซึ่งตามประวัติของสถูปถูปาราม ถูกสร้างขึ้นเพื่อบรรจุพระรากขวัญเบื้องขวา พื้นที่สถาปนาสถูปเคยเป็นที่ตั้งของบริโภคเจดีย์ ซึ่งบรรจุเครื่องอัฏบริขารของพระอดีตพุทธเจ้า อันได้แก่ หม้อน้ำของพระกกุสันธะ ผ้ารัดประคดของพระโกนาคม และผ้าอาบน้ำฝนของพระกัสสปะตามลำดับ โดยสถูปองค์นี้ตั้งอยู่ในเขตของนันทวันอุทยานอันเป็นที่ตั้งของมหาวิหารและอยู่ห่างจากประตูเมืองอนุราธปุระด้านทิศใต้ไปทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ ที่ตั้งของสถูปถูปารามที่อยู่นอกเมืองและอยู่ร่วมกับสังฆารามนั้นน่าจะได้รับแบบอย่างมาจาก

สำหรับบรรจุ **เพราะพระบรมสารีริกธาตุนี้ได้มาจากพระสถูปถูปารามเมื่อครั้งทำการปฏิสังขรณ์ใหม่ พร้อมกับมอบภาพพระสถูปถูปารามให้มาด้วย** และสั่งว่าให้สร้างพระพุทธไสยาสน์ไว้ทางทิศตะวันตกของพระเจดีย์ เมื่อได้พระบรมสารีริกธาตุแล้วพระอาจารย์นะฯ ได้กราบลาสมเด็จพระสังฆราชและลาท่านเศรษฐี **อัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุพร้อมด้วยหน่อพระศรีมหาโพธิ์ ๒ ต้น** เดินทางกลับมายังเมืองสงขลา และเมื่อกลับมาได้มีการสร้างพระบรมธาตุเจดีย์ไว้ ณ วัดชัยมงคล หลังจากสร้างพระเจดีย์เสร็จก็มีการเฉลิมฉลองในวันวิสาขบูชา ปีมะแม พ.ศ. ๒๔๓๗[๑๖๓]

จากการตรวจสอบเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลที่เผยแพร่โดยสำนักพระพุทธศาสนาจังหวัดสงขลา และข้อมูลจากหนังสือ ๘๔ ปี ดร. พระราชวรธรรมโกศล (แฉล้ม เขมปญฺโญ) ซึ่งทั้งสองฉบับอ้างจากหนังสือ “ประวัติพระสารีริกธาตุ วัดชัยมงคล” มีเนื้อหาหลักทำนองเดียวกัน แต่ก็พบว่าเนื้อหาหลายส่วนของทั้งสองฉบับเป็นการขยายความขึ้นจากหนังสือประวัติพระสารีริกธาตุวัดชัยมงคลซึ่งเขียนเป็นร่ายยาว ส่งผลให้เกิดปัญหาเรื่องความคลุมเครือของประวัติความเป็นมาอยู่มาก ดังนั้นการตรวจสอบทางด้านรูปแบบงานศิลปกรรมจึงเป็นหนทางหนึ่งที่จะช่วยคลี่คลายความถูกต้องของประวัติการสร้างพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลได้

รูปแบบโดยทั่วไป

เนื่องจากพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลองค์เดิมสมัยแรกสร้างได้ถูกบูรณะเปลี่ยนแปลงรูปทรงไปทั้งหมด ดังนั้นในการศึกษารูปแบบดั้งเดิมจึงจำเป็นต้องอาศัยจากภาพถ่ายเก่าเป็นสำคัญ โดยรูปแบบสำคัญเท่าที่สามารถสังเกตได้คือ องค์เจดีย์ตั้งอยู่บนฐานที่ยกสูงอย่างมาก องค์ระฆังทรงโอคว่ำตั้งอยู่บนชุดลวดบัว ถัดขึ้นไปเป็นบัลลังก์สี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ต่อด้วยก้านฉัตรปล้องไฉนทรงเตี้ยส่วนบนสุดประดับด้วยหม้อน้ำ (ภาพที่ ๘๑)

การวิเคราะห์รูปแบบ

หลักฐานจากภาพภาพถ่ายเก่าของพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลเท่าที่ค้นพบในปัจจุบันเบื้องต้นทำให้ทราบได้ว่ามีการบูรณะครั้งใหญ่อย่างน้อย ๒ ครั้ง โดยในจำนวนภาพถ่ายเก่าที่สามารถสืบค้นได้พบว่าภาพหนึ่งองค์เจดีย์มีความคลายคลึงกับสถูปในศิลปะลังกา และภาพถ่ายเก่า

การสร้างพระธาตุเจดีย์ในสมัยพระเจ้าอโศกที่ร่วมสมัยกัน ดูรายละเอียดใน ธนธร กิตติกานต์, “มหาธาตุ: แนวคิดและแนวทางในงานสถาปัตยกรรมไทย,” ๑๐๕.

[๑๖๓] สำนักงานพระพุทธศาสนาจังหวัดสงขลา. **วัดชัยมงคล**. เข้าถึงเมื่อ ๒๐ สิงหาคม ๒๕๖๑. เข้าถึงได้จาก https://is.gd/OJX9hQ

อีกภาพหนึ่งมีรูปแบบคล้ายกับเจดีย์ทรงระฆังแบบศิลปะไทยมากกว่า ในการศึกษาหัวข้อนี้จะทำการศึกษาและอธิบายเฉพาะรูปแบบดั้งเดิมสมัยแรกสร้างที่คล้ายคลึงกับสถูปในศิลปะลังกาก่อน ส่วนการศึกษาเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงรูปทรงขององค์เจดีย์ให้กลายเป็นศิลปะไทยจะได้ทำการอธิบายแยกไปอีกหัวข้อหนึ่ง เพื่อแสดงให้เห็นพลวัติการเปลี่ยนแปลงทั้งทางด้านศิลปกรรมและสังคมวัฒนธรรม (ดูในหัวข้อเจดีย์ที่สร้างหรือบูรณะหลังรัชกาลที่ ๖ ถึง พ.ศ. ๒๕๐๐)

ภาพที่ ๘๑ ภาพถ่ายเก่าพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล สันนิษฐานว่าเป็นรูปแบบแรกสร้างในปี พ.ศ. ๒๔๓๗

ที่มา: ภาพติดฝาผนังภายในพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล จังหวัดสงขลา

ฐานและทับเกษตร

ฐานล่างทำเป็นฐานสี่เหลี่ยมจัตุรัสยกสูงไม่มีการประดับลวดบัวใด ๆ ที่น่าสนใจคือส่วนที่เป็นอาคารประกอบโดยรอบทั้งหลังคาทับเกษตรและวิหารทิศที่เชื่อมต่อกัน ซึ่งของเดิมจากภาพถ่ายเก่าก่อนการบูรณะเปลี่ยนแปลงรูปแบบในปี พ.ศ. ๒๕๑๗[๑๖๔] สังเกตได้อย่างชัดเจนว่ามีลักษณะเป็นหลังคาทับเกษตรคลุมในทรงเตี้ยแจ้ มีมุขยื่นออกมาเป็นหลังคาทรงจั่วในระนาบเดียวกับหลังคาทับเกษตร ไม่มีการประดับเครื่องลำยอง ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์แต่อย่างใด ที่สำคัญคือเป็นอาคารโถงเปิดโล่งทุกทิศ เมื่อพิจารณาทั้งระเบียบการทำส่วนฐานล่างยกสูงร่วมกับรูปแบบการทำ

---

[๑๖๔] **๘๔ ปี ดร. พระราชวรธรรมโกศล (แฉล้ม เขมปญฺโญ)** (ม.ป.ท., ม.ป.ป.), ๙๘.

หลังคาทับเกษตรทรงเตี้ยแจ้เปิดโล่ง ทำให้นึกถึงระเบียบการทำหลังคาทับเกษตรขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช

ในส่วนของวิหารทับเกษตรของพระธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลน่าจะเกิดจากการคลี่คลายรูปแบบมาจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช อาจเพิ่มรายละเอียดเล็กน้อยที่ต่างออกไป เช่น การทำมุขหลังคาทรงจั่วยื่นออกมาจากทั้ง ๔ ด้าน มีจุดประสงค์เพื่อใช้เป็นทางเข้าไปสู่อาคารด้านในจากทั้งสี่ทิศ **พระธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลเป็นเพียงไม่กี่องค์ในภาคใต้ที่ทำหลังคาทับเกษตรซึ่งมีอายุไม่เก่าไปกว่าพุทธศตวรรษที่ ๒๔ แสดงให้เห็นความพยามของช่างที่จะนำรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช กลับมาสร้างใหม่หลังจากที่ได้เสื่อมความนิยมลงระยะหนึ่ง** ทั้งนี้การกลับมาของรูปแบบอันสื่อถึงอิทธิพลของพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชที่ถือเป็นที่เคารพบูชาสูงสุดของชาวพุทธในภาคใต้และเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นมหาธาตุเจดีย์ สอดคล้องกับความต้องการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลเป็นพระบรมธาตุประจำเมืองสงขลาให้มีฐานะดุจเดียวกันกับที่เมืองนครศรีธรรมราช

ส่วนรองรับองค์ระฆังและองค์ระฆัง

รูปทรงขององค์เจดีย์เท่าที่ปรากฏหลักฐานจากภาพถ่ายเก่าภาพหนึ่งซึ่งแสดงให้เห็นรูปทรงของพระธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล อันมีรูปทรงต่างไปจากปัจจุบันคือ มีฐานบัวในผังกลมเตี้ยๆ ๑ ฐาน ตามด้วยชุดลวดบัวลูกแก้ว ๓ ชั้น มีลักษณะขององค์ระฆังในทรงกลมเตี้ยป้อม คล้ายกับทรงโอคว่ำหรือมะนาวผ่าซีก (ภาพที่ ๘๒) ลักษณะดังกล่าวทำให้นึกถึงองค์ระฆังในศิลปะลังกา เมื่อพิจารณาร่วมกับประวัติการสร้างพระธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลที่อ้างถึงการเดินทางไปศรีลังกาของพระอาจารย์นะ ติสสโร แล้วได้พระบรมสารีริกธาตุกลับมาด้วย ท่านได้รับปากกับเศรษฐีผู้ที่มอบพระบรมสารีริกธาตุให้พร้อมกับภาพของสถูปถูปารามและ**ขอให้สร้างสถูปที่เหมือนกับที่ถูปาราม** (ภาพที่ ๘๓) ดังนั้นจึงน่าเชื่อว่ารูปแบบเดิมขององค์เจดีย์ทรงโอคว่ำที่ปรากฏในภาพถ่ายเก่าสอดคล้องกับประวัติของการสร้างเจดีย์และการนำพระบรมสารีริกธาตุมากจากศรีลังกาโดยตรง

ภาพที่ ๘๒ ภาพถ่ายเก่าพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล ช่วงปี พ.ศ. ๒๔๓๗ แสดงให้เห็นรูปแบบองค์ระฆังทรงโอคว่ำ
ที่มา: ภาพติดผนังภายในพระบรมธาตุเจดีย์ วัดชัยมงคล จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๘๓ สถูปถูปาราม เมืองอนุราธปุระ ประเทศศรีลังกา
ที่มา: ปติสร เพ็ญสุต

ส่วนยอด

เมื่อพิจารณาจากภาพถ่ายเก่าที่เชื่อว่าเป็นภาพถ่ายรูปทรงดั้งเดิมสมัยแรกสร้างองค์พระบรมธาตุเจดีย์ พบว่ามีลักษณะของการทำ**ก้านฉัตรซ้อนลดหลั่นกัน ๒ ชั้น** เมื่อตรวจสอบแล้วพบว่าไม่ใช่ระเบียบที่พบได้ในเจดีย์ทรงระฆังในประเทศไทย แต่กลับ**พบลักษณะเช่นนี้ในสถูปของลังกา** มีตัวอย่างที่สำคัญได้แก่ สถูปถูปารามองค์ปัจจุบันที่เชื่อว่าเป็นรูปแบบที่ได้ผ่านการบูรณะมาแล้วช่วง พ.ศ. ๒๔๐๕[๑๖๕] (ตรงกับสมัยรัชกาลที่ ๕ ของไทย) ดังนั้นจึงยืนยันได้ว่าการทำก้านฉัตร

[๑๖๕] **A Guide to Anuradhapura**. Fifth Print (Clombo : Central Cultural Fund, 2002), p. 20.

๒ ชั้นเป็นอิทธิพลของลังกาอย่างชัดเจน[๑๖๖] และเมื่อตรวจสอบกับประวัติการสร้างเจดีย์ที่ระบุรายละเอียดว่าผู้มอบพระบรมสารีริกธาตุให้กับพระอาจารย์นะ ติสฺสโร ขอให้สร้างเจดีย์เพื่อประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุตามแบบสถูปถูปารามยิ่งเป็นการตอกย้ำว่ามีการเลียนแบบสถูปถูปารามมาจริงเพราะแม้ว่าในส่วนของรายละเอียดงานประดับเล็กน้อยเช่นนี้ก็ยังปรากฏเช่นเดียวกับต้นแบบ

องค์ประกอบอย่างหนึ่งที่น่าจะเกี่ยวข้องกับการรับอิทธิพลรูปแบบจากสถูปในลังกาที่ชัดเจนและสะท้อนให้เห็นความจงใจของช่างที่สร้าง คือ **การประดับยอดเจดีย์ด้วยหม้อน้ำแทนที่การทำปลียอด**[๑๖๗] (ภาพที่ ๘๔) ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ก็ยังสามารถ**เทียบเคียงได้กับรูปแบบของการประดับหม้อน้ำต่อจากปล้องไฉนเช่นเดียวกับที่สถูปถูปาราม**ด้วยเช่นกัน นอกจากนี้วัสดุที่ใช้ในการทำหม้อน้ำยังพบว่าใช้วัสดุที่เป็นโลหะเช่นเดียวกัน จึงสะท้อนให้เห็นว่าช่างมีความใส่ใจกับรายละเอียดเล็กน้อยเพื่อทำให้ใกล้เคียงกับต้นแบบที่สถูปถูปารามมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ (ภาพที่ ๘๕)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[๑๖๖] จากการตรวจสอบรูปแบบของเจดีย์แบบลังกาในช่วงก่อนพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ไม่พบว่ามีรูปแบบของการทำก้านฉัตรซ้อนลดหลั่นกัน ๒ ชั้นแต่อย่างใด โดยมากจะทำเป็นก้านฉัตรชั้นเดียวประดับเสาติดผนังและรูปเทวดาวนรอบ หรืออีกรูปแบบหนึ่งพบว่ามีการคาดลวดบัวตรงกลางก้านฉัตร ซึ่งรูปแบบหลังถือเป็นลักษณะที่ใกล้เคียงที่สุด หลักฐานสำคัญได้แก่ เจดีย์สำริดศิลปะลังกาที่จัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงโคลัมโบ ประเทศศรีลังกา ผู้ศึกษาเชื่อว่างานบูรณะสถูปถูปารามในปี พ.ศ. ๒๔๐๕ น่าจะมีแรงบันดาลใจจากรูปแบบของก้านฉัตรที่มีการคาดลูกแก้ว แต่ช่างที่บูรณะอาจไม่เข้าใจระเบียบและรูปแบบจึงบูรณะให้กลายเป็นลักษณะของก้านฉัตรซ้อนกัน ๒ ชั้นดังปรากฏมาจนถึงปัจจุบัน

[๑๖๗] เชื่อว่าหม้อน้ำประดับยอดพระบรมธาตุเจดีย์น่าจะเป็นของเดิมแต่แรกสร้าง ในคราวบูรณะครั้งใหญ่ ก็น่าจะเอาของเดิมขึ้นประดิษฐานในตำแหน่งเดิม

ภาพที่ ๘๔ ยอดหม้อน้ำโลหะของพระบรมธาตุเจดีย์ วัดชัยมงคล จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๘๕ ยอดหม้อน้ำโลหะบนสถูปถูปาราม เมืองอนุราธปุระ ประเทศศรีลังกา

แนวคิดการหวนกลับมาให้ความสำคัญกับเจดีย์แบบลังกาในสมัยรัตนโกสินทร์

แนวคิดความพยายามรื้อฟื้นเรื่องเกี่ยวกับการสถาปนามหาธาตุตามคติแบบลังกาและรูปแบบเจดีย์ลังกา กลับมาปรากฏอย่างชัดเจนที่สุดในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตัวอย่างของมหาธาตุเจดีย์องค์สำคัญที่มีการบูรณะและสถาปนาขึ้นมาใหม่ในรัชกาลของพระองค์ คือ องค์พระปฐมเจดีย์ ซึ่งก่อนที่จะมีการสร้างขึ้นมาใหม่นั้นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงศึกษาค้นคว้าองค์ความรู้เกี่ยวกับที่มาที่ไปขององค์พระปฐมเจดีย์และทรงเชื่อว่าพระปฐมเจดีย์องค์เดิมเก่าแก่ร่วมสมัยกับเจดีย์สำคัญหลาย ๆ องค์ในลังกา[๑๖๘]

---

[๑๖๘] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, “ประกาศแผ่พระราชกุศลให้พระบรมวงศานุวงศ์แลข้าทูลละอองฯ ให้ช่วยปลูกสร้างวัดพระปฐมเจดีย์,” ใน **ประชุมประกาศรัชกาลที่ ๔**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์มนุษยศาสตร์, ๒๕๔๘), ๒๐๔-๒๐๕.

กระบวนการในการสถาปนาพระปฐมเจดีย์ให้เป็นมหาธาตุในรัชกาลที่ ๔ นี้ถือเป็นการสถาปนาความสำคัญของพระบรมธาตุเจดีย์ด้วยความรู้ทางโบราณคดี[๑๖๙] ซึ่งต่างจากองค์ความรู้ดั้งเดิมทั้งในสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๑-๓ ที่พระบรมธาตุประจำเมืองต้องเป็นแบบไทยและตั้งอยู่เป็นประธานกลางพระนคร เหตุการณ์การบูรณะพระปฐมเจดีย์ครั้งนี้เป็นแรงผลักดันสำคัญที่ทำให้การศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดีได้รับความสนใจในหมู่เจ้านายและชนชั้นสูง

ในส่วนของแนวคิดการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลตามแบบลังกา รวมถึงการเลือกสถานที่ตั้งที่ไม่จำเป็นต้องอยู่ในกำแพงเมือง ส่วนหนึ่งน่าจะเป็นผลพวงต่อเนื่องจากกระแสความตื่นตัวด้านการศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่น่าจะมีต้นแบบแนวความคิดเช่นนี้หลังจากที่มีการบูรณะองค์พระปฐมเจดีย์โดยพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นตัวอย่างสำคัญ และอาจเป็นแรงบันดาลใจให้แก่พระอาจารย์นะฯ ได้เดินทางไปแสวงบุญที่ลังกา ในที่สุดได้มีการนำเอาพระบรมธาตุกลับมาพร้อมกับการสถาปนาพระเจดีย์ให้มีรูปแบบสำคัญตามอย่างลังกาอย่างชัดเจน

แนวคิดการเลือกตำแหน่งที่ตั้งและการสถาปนาเจดีย์ที่บรรจุพระบรมธาตุซึ่งตั้งอยู่นอกเมือง

จากรูปแบบของพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลที่ได้ทำการวิเคราะห์ในเบื้องต้นแสดงให้เห็นว่าเป็นรูปแบบพิเศษที่มีแรงบันดาลใจโดยตรงจากเจดีย์แบบลังกาในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ประกอบกับประวัติการสร้างพระบรมธาตุเจดีย์ที่ระบุว่าสร้างเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๓๗ เมื่อประมวลจากหลักฐานทั้งด้านงานศิลปกรรมและประวัติการสร้างบ่งบอกได้ว่าไม่ใช่พระบรมธาตุเจดีย์ที่สร้างพร้อมกับการตั้งเมืองสงขลาฝั่งบ่อยาง และช่วงระยะเวลาที่สถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์ก็เป็นช่วงที่พื้นที่ภายในกำแพงเมืองสงขลาเต็มไปด้วยที่อยู่อาศัยและศาสนสถานเกือบเต็มพื้นที่แล้ว ไม่เหมาะแก่การสถาปนาเจดีย์ที่บรรจุพระบรมธาตุประจำเมือง จึงเป็นเหตุผลสำคัญที่พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลตั้งอยู่ภายนอกกำแพงเมืองสงขลา

อย่างไรก็ตามหากพิจารณาเกี่ยวกับการเลือกที่ตั้งขององค์พระธาตุเจดีย์ซึ่งถือเป็นเจดีย์ที่ใช้บรรจุพระบรมธาตุแห่งแรกของเมืองสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ พบว่าไม่ใช่เป็นเรื่องของการตั้งโดยไม่คำนึงถึงตำแหน่งอันจะส่งเสริมต่อการเป็นเจดีย์สำคัญของเมือง สิ่งที่น่าสังเกตประการแรกคือการเลือกตำแหน่งที่ตั้งขององค์พระบรมธาตุเจดีย์**เจาะจงให้อยู่ในแนวกึ่งกลางและขนานไปกับแนว**

---

[๑๖๙] ดูรายละเอียดใน ธนธร กิตติกานต์, “มหาธาตุ: แนวคิดและแนวทางในงานสถาปัตยกรรมไทย,” ๔๕๖-๔๖๒.

กำแพงเมืองด้านตะวันออกพอดี (ภาพที่ ๘๖) จึงทำให้เกิดเป็นประเด็นปัญหาว่าเหตุใดจึงไม่เลือกสถาปนาในตำแหน่งด้านทิศอื่น ๆ ของเมือง

จากการสำรวจที่ตั้งของวัดชัยมงคลพบว่าด้านหน้าของวัดมีคลองที่ชื่อว่า “คลองขวาง” ไหลผ่าน ซึ่งปัจจุบันเป็นคลองตัน ปากคลองด้านหนึ่งต่อกับทะเลสาบสงขลาซึ่งอยู่ทางด้านทิศตะวันตก ส่วนด้านทิศตะวันออกไหลผ่านหน้าวัดชัยมงคลไปสิ้นสุดที่หน้าวัดเพชรมงคล ซึ่งไม่อาจทราบได้ว่าแท้จริงคลองขวางเป็นคลองเพียงสายเดียวที่ไหลผ่านภายในกำแพงเมืองสงขลาไปออกอ่าวไทยหรือเชื่อมต่อกับคลองอื่นหรือไม่ ผู้ศึกษาเชื่อว่าคลองขวางนั้นน่าจะเป็นคลองที่เป็นคลองสาขาหรือเคยเชื่อมต่อกับคลองสำโรงซึ่งมีต้นน้ำไหลมาจากเขารูปช้างที่อยู่ด้านทิศใต้ลงไป เหตุที่เชื่อเช่นนี้เป็นเพราะภูมิประเทศของเมืองสงขลาที่เป็นแหลมยื่นออกมานั้นมีความลาดชันของพื้นที่น้อยกว่าด้านทิศใต้ของเมืองที่มีเขารูปช้างซึ่งเป็นเขาลูกใหญ่และเป็นแหล่งต้นน้ำของคลองสำโรงในปัจจุบัน ประกอบกับลักษณะของคลองขวางเท่าที่เหลืออยู่ในปัจจุบันมีบางตอนที่มีส่วนคดโค้ง ซึ่งลักษณะของคลองที่คดโค้งเช่นนี้ไม่ใช่รูปแบบของการขุดคลองโดยฝีมือมนุษย์ที่มักจะขุดคลองให้มีลักษณะเป็นเส้นตรง ข้อมูลทางภูมิศาสตร์ที่กล่าวมาจึงอาจเป็นปัจจัยหนึ่งที่ช่วยสนับสนุนได้ว่าแนวการไหลของคลองขวางที่มีช่วงหนึ่งของคลองขนานไปกับแนวกำแพงเมืองสงขลาทางทิศตะวันออกน่าจะเป็นปัจจัยสำคัญต่อการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์ให้อยู่ในแนวเส้นทางคมนาคมสำคัญของเมือง

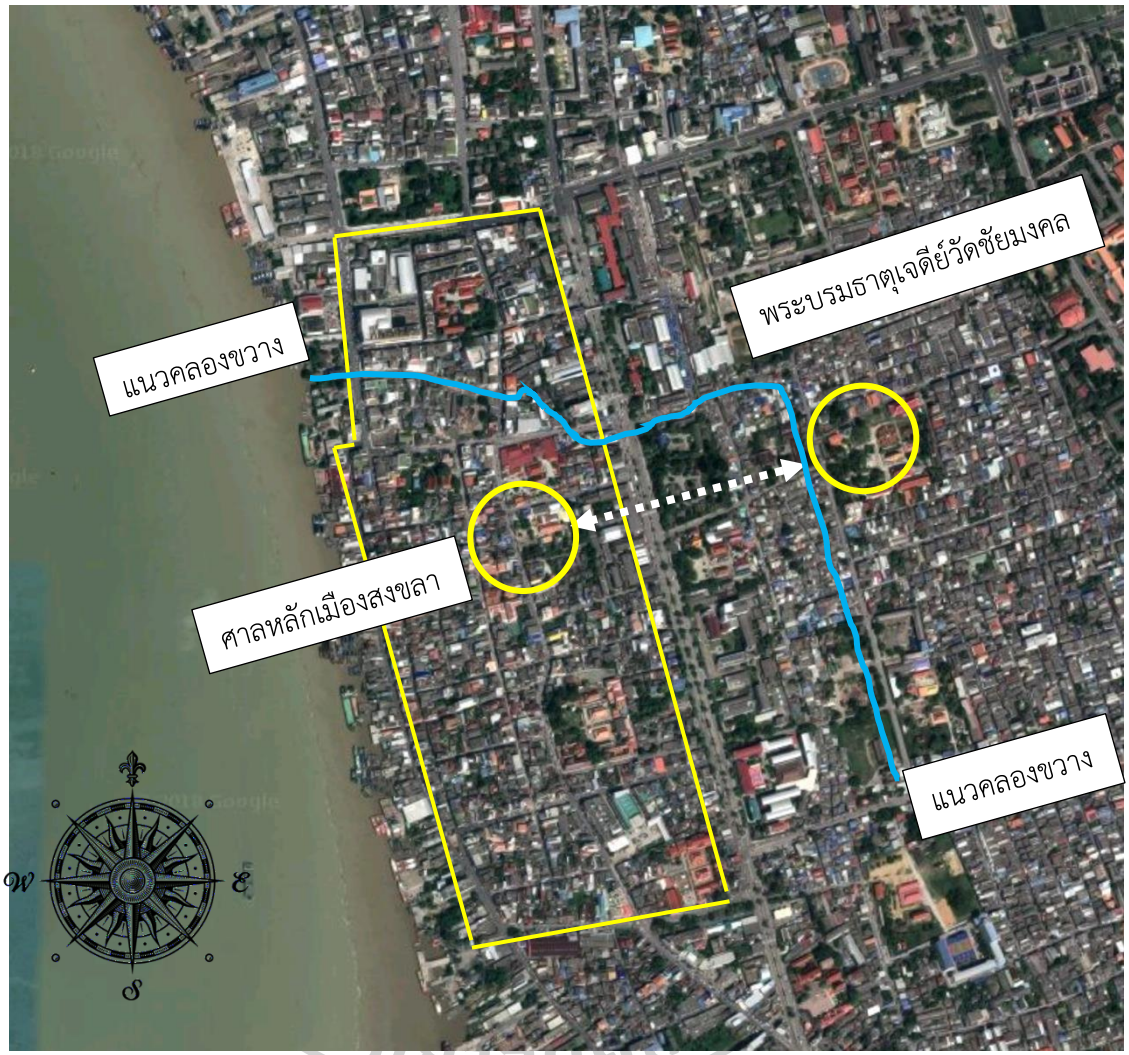
น่าสนใจว่านอกจากการคำนึงถึงตำแหน่งที่ตั้งให้ใกล้กับเส้นทางคมนาคมทางน้ำแล้ว การเลือกตำแหน่งในจุดที่อยู่ในแนวกึ่งกลางและขนานไปกับแนวกำแพงเมืองทางด้านทิศตะวันออกก็น่าจะมีนัยสำคัญด้วยเช่นกัน เนื่องจากหากพิจารณาแนวโน้มการขยายเมืองในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นต้นมาจะขยายเมืองออกไปทางทิศตะวันออก หลักฐานที่สำคัญคือปรากฏว่ามีการสถาปนาวัดใหม่นอกกำแพงเมืองทางด้านทิศตะวันออกมากที่สุดในระยะนี้

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการหนึ่ง คือ ตำแหน่งที่สถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์อยู่ในตำแหน่งใกล้เคียงแนวเดียวกับศาลหลังเมืองสงขลาที่อยู่ภายในกำแพงเมือง เป็นไปได้ว่าการวางผังเช่นนี้อาจสื่อให้เห็นว่าศาสนสถานทั้งสองแห่งมีความสำคัญในฐานะเป็นหลักของเมือง โดยศาลหลักเมืองถือเป็นหลักของเมืองที่อยู่ภายในกำแพงตามความเชื่อเรื่องการสร้างเมือง ส่วนพระบรมธาตุเจดีย์เป็นหลักของเมืองอีกแห่งหนึ่งที่อยู่นอกกำแพงเมืองในฐานะเป็นสัญลักษณ์สำคัญที่สุดของความเป็นเมืองพุทธ

นอกจากนี้การกำหนดสถานที่ที่จะทำการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลซึ่งตั้งอยู่นอกเขตกำแพงเมืองสงขลา ทำให้นึกถึงคติการเลือกสถานที่สถาปนา “มหาธาตุ” ตามแบบคติลังกาดั้งเดิมซึ่งมักจะเลือกสถานที่สถาปนามหาธาตุเจดีย์ให้อยู่นอกกำแพงเมือง เนื่องจากนี้ตามประวัติการได้มาซึ่งพระบรมสารีริกธาตุของวัดชัยมงคลนั้นกล่าวไว้อย่างชัดเจนว่าพระอาจารย์นะ ๆ ได้แสวงบุญไป ณ สถานที่สำคัญทางพุทธศาสนาในประเทศศรีลังกา ในที่สุดก็ได้พระบรมสารีริกธาตุ

ที่มาจากสถูปถูปารามในเมืองอนุราธปุระ ศรีลังกา ซึ่งสถูปองค์นี้ก็ถือเป็นหนึ่งในสถูปองค์สำคัญที่สุดของลังกาด้วย โดยแนวคิดการสถาปนาพระมหาธาตุสำคัญไว้ภายนอกเมืองของลังกามีหลักฐานชัดเจนตั้งแต่สมัยเมืองอนุราธปุระ เช่น สถูปรุวันเวลิ (มหาสถูป) สถูปถูปาราม สถูปอภัยคีรี และสถูปเชตวัน อย่างไรก็ตามสำหรับการจะเจาะจงว่าแนวคิดการสถาปนาพระธาตุเจดีย์ของวัดชัยมงคลนั้นสืบทอดมาจากความคิดของช่างสมัยลังกาโบราณค่อนข้างจะไม่สมเหตุสมผลนัก เนื่องจากการสืบทอดแนวความคิดถึงเรื่องการสถาปนามหาธาตุประจำเมืองไว้นอกเมืองหรือแม้แต่แนวคิดการสถาปนาพระมหาธาตุไว้กลางเมืองได้ขาดสายไปแล้ว ซึ่งหากแนวคิดการสถาปนามหาธาตุประจำเมืองอย่างคติโบราณยังคงสืบทอดมาอยู่จริงเหตุใดระยะเวลาที่มีสร้างและสถาปนาเมืองสงขลาในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๓ จึงไม่ปรากฏการวางแผนสถาปนาพระมหาธาตุประจำเมืองแต่อย่างใด ดังนั้นแนวคิดการเลือกที่ตั้งสำหรับสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลจึงมีน้ำหนักไปในเงื่อนไขอื่นที่ได้กล่าวมาแล้วเบื้องต้นมากกว่า

กล่าวโดยสรุป แม้ข้อจำกัดของพื้นที่ภายในกำแพงเมืองสงขลาช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ซึ่งเต็มไปด้วยสิ่งปลูกสร้างอาคารบ้านเรือนและศาสนสถานจะเป็นสาเหตุสำคัญที่ส่งผลต่อการเลือกสถานที่สถาปนาเจดีย์สำหรับบรรจุพระบรมธาตุให้อยู่ “ภายนอก” กำแพงเมือง แต่ทว่าการเลือกสถานที่สถาปนาพระเจดีย์ที่บรรจุพระบรมธาตุนั้นไม่ได้เลือกอย่างไม่มีหลักการ ดังจะเห็นได้ว่ามีการ**เจาะจงให้ตั้งอยู่ติดกับเส้นทางคมนาคมสำคัญของเมืองและอยู่ในแนวกึ่งกลางขนานไปกับแนวกำแพงเมืองด้านทิศตะวันออกพอดี ประกอบกับหากลากเส้นในแนวนอนจะพบว่าตรงกับศาลหลักเมืองสงขลา ด้วยเหตุนี้ผู้ศึกษาจึงเชื่อว่าความจงใจเช่นนี้น่าจะเป็นสิ่งที่ได้รับการตริตรองมาแล้วเป็นอย่างดีเพื่อทำให้พระบรมธาตุเจดีย์ที่สถาปนาขึ้นมานั้นมีความสำคัญในฐานะ “เจดีย์ที่ใช้บรรจุพระบรมธาตุ” แห่งแรกของเมืองสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ และมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าศาสนสถานที่สร้างมาก่อนภายในกำแพงเมือง อนึ่งแนวความคิดเรื่องการสถาปนาเจดีย์ที่ใช้บรรจุพระบรมธาตุไว้นอกเมืองนั้นอาจทำให้นึกถึงคติการสถาปนามหาธาตุในลังกาซึ่งเป็นสถานที่อันเป็นที่มาของพระบรมสารีริกธาตุวัดชัยมงคล ทว่าก็เป็นเพียงแนวคิดที่ยังไม่มีหลักฐานสำคัญมารองรับในปัจจุบัน หากในอนาคตค้นพบหลักฐานมากขึ้นอาจช่วยไขประเด็นปัญหานี้ให้กระจ่างมากขึ้น**



ภาพที่ ๘๖ ขอบเขตพื้นที่ภายในเขตกำแพงเมืองสงขลา พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล ศาลหลักเมือง และแนวคลองขวางในปัจจุบัน

ที่มา: ปรับปรุงจาก Google maps. **จังหวัดสงขลา**. เข้าถึงเมื่อ ๑ สิงหาคม ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก www.google.co.th/maps

สรุปและกำหนดอายุ

หลักฐานจากภาพถ่ายเก่าเป็นประจักษ์พยานเพียงสิ่งเดียวที่ทำให้สามารถทำการศึกษารูปแบบเดิมก่อนการบูรณะได้และทำให้ทราบว่า**พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลได้รับแรงบันดาลใจด้านรูปแบบจากสองต้นแบบที่สำคัญ คือ จากสถูปถูปารามเมืองอนุราธปุระ ประเทศศรีลังกา และจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช** โดยส่วนสำคัญที่สามารถเทียบเคียงได้กับสถูปถูปารามที่ประเทศศรีลังกา คือ ส่วนที่เป็นองค์ระฆังในทรงโอคว่ำ ส่วนยอดที่มีบัลลังก์ขนาดใหญ่ มีลูกแก้วคาดที่ก้านฉัตร ๑ เส้น และการประดับหม้อน้ำโลหะที่ยอดบนสุด ซึ่งเค้าโครงทั้งหมดที่กล่าวมาแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าช่างพยายามสร้างตามรูปแบบของสถูปถูปารามซึ่งเป็นสถูปสำคัญที่สุดองค์หนึ่งในประเทศศรีลังกาค่อนข้างละเอียด สำหรับส่วนที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช คือ อาคารหลังคาคลุมทับเกษตรที่คลุมรอบฐานของพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล โดยในภาพถ่ายเก่ายังคงแสดงให้เห็นว่ามีความใกล้เคียงกับหลังคาทับเกษตรที่พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชมาก

ในส่วนของการกำหนดอายุพระบรมธาตุเจดีย์สมัยแรกสร้างนั้นหากเชื่อว่ารูปแบบขององค์เจดีย์ได้รับแรงบันดาลใจจากสถูปถูปารามองค์ที่ปรากฏในปัจจุบัน ซึ่งได้ผ่านการบูรณะองค์สถูปอย่างมากแล้วในราวปี พ.ศ. ๒๔๐๕ **ดังนั้นพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลจึงควรมีอายุที่หลังจาก พ.ศ. ๒๔๐๕ ซึ่งจะสอดคล้องกับประวัติการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์ที่ระบุว่าพระอาจารย์นะ ติสฺสโร ได้อัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุมาจากลังกา เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๓๕ ตรงกับรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕**

อนึ่งที่มาของแนวความคิดเรื่องการสถาปนามหาธาตุเจดีย์ตามแบบลังกาทั้งด้านคติการสร้างและรูปแบบเริ่มกลับมามีการรื้อฟื้นอย่างชัดเจนในสมัยรัตนโกสินทร์ในรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีตัวอย่างสำคัญที่องค์พระปฐมเจดีย์ ซึ่งแนวคิดการก่อสร้างพระปฐมเจดีย์นั้นเป็นแนวคิดที่เกิดจากการค้นคว้าและวิเคราะห์ข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดีของรัชกาลที่ ๔ ซึ่งทรงเชื่อว่าเดิมพระปฐมเจดีย์มีรูปแบบเก่าแก่ร่วมสมัยกับมหาสถูปที่ประดิษฐานอยู่ในลังกาทวีป องค์ความรู้ดังกล่าวถือได้ว่าเป็นองค์ความรู้จากการศึกษาค้นคว้าตามหลักเหตุและผลมิใช่กระทำสืบต่อกันมาแต่โบราณ ผู้ศึกษาจึงเชื่อว่ากระแสดังกล่าวอาจเป็นสิ่งที่จุดประกายให้กับชนชั้นสูงและนักปราชญ์ตามหัวเมืองต่าง ๆ รวมไปชนชั้นนำของเมืองสงขลาให้มีแนวความคิดเรื่องการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์ประจำเมือง ดังปรากฏการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์ของวัดชัยมงคลที่สงขลาซึ่งมีประวัติการสร้างรวมถึงรูปแบบเกี่ยวข้องกับทางลังกาอย่างชัดเจน

ส่วนการเลือกตำแหน่งที่ตั้งเพื่อสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลให้อยู่นอกกำแพงเมืองนอกจากจะเกิดจากเงื่อนไขเรื่องความคับแคบของพื้นที่ภายในกำแพงเมืองแล้ว

ยังทำให้นึกถึงคติการเลือกที่ตั้งเพื่อสถาปนามหาธาตุเจดีย์สำคัญที่เคยปรากฏในลังกามาก่อน แต่ทว่าด้วยเงื่อนไขด้านเวลาที่ห่างกันมากทำให้ต้องระมัดระวังในการตีความตราบใดที่ยังไม่มีหลักฐานมายืนยันหนักแน่นพอ กระนั้นก็ตามการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์เจาะจงให้อยู่ในแนวกึ่งกลางขนานไปกับแนวกำแพงเมืองด้านทิศตะวันออกพอดี และใกล้เคียงกับตำแหน่งเดียวกันกับศาลหลักเมืองสงขลาที่อยู่ภายในกำแพงเมืองที่มีมาก่อน แสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าพระบรมธาตุเจดีย์ถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สำคัญที่สุดของเมืองเนื่องจากเป็นที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุแห่งแรกของเมืองสงขลา นอกจากนี้การนำหน่อต้นพระศรีมหาโพธิ์เข้ามาปลูกพร้อม ๆ กับการสถาปนาองค์พระบรมธาตุเจดีย์ยังช่วยส่งเสริมความสำคัญของวัดชัยมงคลให้กลายเป็นจุดศูนย์กลางทางพุทธศาสนาของเมืองสงขลาและส่งเสริมฐานะความเป็นเมืองพุทธอย่างสมบูรณ์

๒.๓ เจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๔-๖

กลุ่มเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลากล่าวได้ว่าเป็นกลุ่มที่มีทั้งจำนวนที่มากและรูปแบบที่ค่อนข้างหลากหลาย โดยแรงบันดาลใจในการสร้างเจดีย์กลุ่มนี้เกิดจากการผสมผสานกันของรูปแบบเจดีย์ในสมัยก่อนหน้าที่เกิดขึ้นในเมืองสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ ทั้งเจดีย์ทรงเครื่อง เจดีย์ระฆังแบบพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และเจดีย์แบบจีน (ถะ) **ผลจากการพัฒนารูปแบบของช่างสงขลาที่ปรากฏในเจดีย์กลุ่มนี้จึงทำให้เกิดเป็นรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นสงขลาอย่างแท้จริง**

เจดีย์กลุ่มนี้โดยมากจะเป็นเจดีย์ขนาดเล็กถึงขนาดกลาง มีลักษณะสำคัญแบ่งได้เป็น ๔ ประเภทย่อย ได้แก่ ๑.) แบบฐานย่อมุมองค์ระฆังย่อมุม ๒.) แบบฐานย่อมุมองค์ระฆังกลม ๓.) เจดีย์ทรงกลม ๔.) เจดีย์แบบเบ็ดเตล็ด

๒.๓.๑ เจดีย์แบบฐานย่อมุม องค์ระฆังย่อมุม

เท่าที่ทำการสำรวจภาคสนามของผู้ศึกษาพบว่าเจดีย์แบบฐานย่อมุมองค์ระฆังย่อมุมมีจำนวนน้อยมาก ตัวอย่างสำคัญที่ยังคงสภาพในปัจจุบัน คือ เจดีย์คู่หน้าวิหาร วัดมัชฌิมาวาส และเนื่องจากวัดมัชฌิมาวาสถือเป็นวัดสำคัญที่สุดแห่งหนึ่งในเมืองสงขลาเพราะเคยใช้เป็นสถานที่ถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา ดังนั้นเบื้องต้นผู้ศึกษาจึงเชื่อว่าเจดีย์กลุ่มนี้น่าจะเป็นต้นแบบให้กับเจดีย์ลักษณะเดียวกันในพื้นที่ของจังหวัดสงขลาที่อื่น ๆ

เจดีย์คู่หน้าวิหาร วัดมัชฌิมาวาส

ประวัติวัดโดยสังเขป

วัดมัชฌิมาวาส ตั้งอยู่ในเขตกำแพงเมืองเก่า ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง เป็นวัดขนาดใหญ่และสำคัญที่สุดวัดหนึ่งในเมืองสงขลาฝั่งบ่อยาง เชื่อกันว่าเดิมมีชื่อว่า “วัดยายศรีจันทร์” ตั้งตามคฤหบดีชื่อ “ยายศรีจันทร์” สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย ต่อมาชาวบ้านกันเรียกว่า “วัดกลาง” เนื่องจากสถานที่ตั้งอยู่ระหว่างวัดสองวัด คือ ทางด้านทิศเหนือเป็นที่ตั้งของวัดเลียบ และทางทิศใต้เป็นที่ตั้งของวัดโพธิ์ปฐมาวาส

ในสมัยรัตนโกสินทร์มีหลักฐานเกี่ยวกับการบูรณะวัดแห่งนี้อย่างชัดเจน ครั้งสำคัญ คือ สมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ โดยผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลา เจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) ทำการปฏิสังขรณ์พร้อมกับสร้างศาสนสถานใหม่หลายหลัง เช่น อุโบสถ ศาลาการเปรียญ หอไตรพระจอม ศาลาฤๅษีดัดตน ทั้งนี้การปฏิสังขรณ์ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรวัดและได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าอยู่หัว ดังปรากฏหลักฐานในพงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) ตอนหนึ่งว่า “...*ช่อฟ้าดูไม่ได้* ***ให้ช่างกรุงมาแก้เสียใหม่***..”[๑๗๐]

พ.ศ. ๒๔๓๑ พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นวชิรญาณวโรรส ได้เสด็จมายังวัดกลางและประทับ ณ ตึกเก๋งจีน (เรียกกันว่า ตึกคุณละม้าย) ทรงเปลี่ยนชื่อวัดกลางมาเป็น “วัดมัชฌิมาวาส” และให้ถอนพัทธสีมาจากพระอุโบสถเก่า (ปัจจุบันคือพระวิหาร) ซึ่งสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๑ มาผูกพัทธสีมา ณ พระอุโบสถใหม่[๑๗๑]

ในส่วนของเจดีย์ทรงเครื่องคู่หน้าวิหารวัดมัชฌิมาวาส ไม่ปรากฏว่ามีประวัติการสร้างแต่อย่างใด อาจมีมาแล้วตั้งแต่มีการสร้างอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ ๑ หรืออาจสร้างขึ้นหลังจากมีการสร้างเจดีย์สองพี่น้องบนเขาแดง จึงจำเป็นที่จะต้องใช้การวิเคราะห์ด้านรูปแบบเข้ามาช่วยในการกำหนดอายุรวมถึงอธิบายรูปแบบในปัจจุบัน ทั้งนี้หากพิจารณาโดยภาพรวมเบื้องต้นกล่าวได้ว่าเป็นตัวอย่างของเจดีย์ทรงเครื่องในแบบท้องถิ่นที่คลี่คลายระเบียบและรูปแบบงานประดับต่าง ๆ มาจากเจดีย์ทรงเครื่องแบบองค์ระฆังย่อมุมที่พบทั่วไปในภาคกลาง

---

[๑๗๐] **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง**, ๘๑.

[๑๗๑] **อาสันนะโยคะ** (กรมการฝึกหัดครูพิมพ์แจกในงานกฐินพระราชทาน ณ วัดมัชฌิมาวาส อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา วันเสาร์ที่ ๔ พฤศจิกายน, ๒๕๒๑), ๔-๕.

รูปแบบโดยทั่วไปของเจดีย์คู่หน้าวิหาร

เจดีย์ทั้งสององค์เป็นเจดีย์ย่อมุมแบบท้องถิ่น มีองค์ประกอบสำคัญคล้ายกันคือ ส่วนรองรับองค์ระฆังที่ใช้ฐานสิงห์ลดรูป ๑ ฐาน ต่อด้วยฐานบัว ๑-๒ ฐานถัดไปเป็นองค์ระฆังและบัลลังก์ ทั้งหมดอยู่ในผังย่อมุมไม้ ๑๒ ส่วนที่ต่างกันอย่างชัดเจน คือ ส่วนฐานล่างซึ่งเจดีย์องค์ด้านขวาของวิหารทำเป็นฐานบัวลูกแก้วอกไก่ ขณะที่เจดีย์องค์ด้านซ้ายทำเป็นฐานเขียงซ้อนกันหลายชั้น ทั้งสององค์มีส่วนฐานจมอยู่ใต้ชั้นดิน สำหรับส่วนของตำแหน่งยอดทรงกรวยแหลมเป็นอีกส่วนที่ต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยเจดีย์องค์ด้านขวาทำยอดทรงกรวยสามเหลี่ยมย่อมุมตามฐานและองค์ระฆัง ยอดปักด้วยโลหะคล้ายนภศูล ส่วนเจดีย์องค์ด้านซ้ายทำเป็นปล้องไฉนแบบใช้ลูกแก้วอกไก่ซ้อนชั้น (ภาพที่ ๘๗)

ก. ข.

ภาพที่ ๘๗ เจดีย์คู่หน้าวิหาร วัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

ก. เจดีย์ทรงเครื่องด้านขวาของวิหาร

ข. เจดีย์ทรงเครื่องด้านซ้ายของวิหาร

การวิเคราะห์รูปแบบของเจดีย์คู่หน้าวิหาร

ส่วนฐาน

ประกอบไปด้วยส่วนฐานล่างและส่วนฐานรอบรับองค์ระฆัง มีข้อสังเกตว่าเจดีย์ทั้งสององค์มีส่วนที่จมอยู่ใต้ชั้นดินปัจจุบัน โดยองค์ด้านขวาของวิหารทำฐานล่างเป็นฐานบัวลูกแก้วอกไก่ ในขณะที่เจดีย์องค์ด้านซ้ายทำเป็นฐานเขียงซ้อนกันหลายชั้น

น่าสนใจว่าการทำฐานบัวรองรับฐานสิงห์หรือชุดฐานรองรับองค์ระฆังที่มีลักษณะฐานบัวลูกแก้วอกไก่ของเจดีย์องค์ด้านขวา เป็นรูปแบบที่นิยมอยู่เสมอในศิลปะอยุธยาตอนปลาย ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชาย สายสิงห์ ตั้งข้อสังเกตว่าส่วนฐานของเจดีย์ในสมัยอยุธยาตอนปลายเกือบทุกรูปแบบทั้งเจดีย์ทรงปรางค์ เจดีย์ทรงปราสาทยอด และเจดีย์ทรงเครื่อง ส่วนใหญ่จะประกอบด้วยชุดฐานสิงห์ ๓ ชั้นในผังย่อมุมเสมอ มีส่วนของฐานบัวที่รองรับจะแตกต่างกันบ้างในเรื่องจำนวนชั้นความสูง แต่**โดยรวมแล้วส่วนใหญ่เป็นฐานบัวลูกแก้วอกไก่** บางองค์ยกเป็นฐานประทักษิณ บางองค์มีลานประทักษิณล้อมรอบ บางองค์อาจมีเอวขั้นประดับพลแบกก่อนถึงชุดฐานสิงห์[๑๗๒] อย่างไรก็ตามลักษณะดังกล่าวมานี้ปรากฏต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วยเช่นกัน จึงเป็นการยากที่จะใช้ระเบียบการทำฐานบัวรองรับฐานสิงห์ในการกำหนดอายุของเจดีย์ได้ แต่อย่างน้อยก็ทำให้ทราบได้ว่าเจดีย์องค์ด้านขวาของวิหารมีอายุไม่เก่าไปกว่าสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างแน่นอน

ถัดจากฐานล่างของเจดีย์ทั้งสององค์ทำเป็นฐานสิงห์ลดรูป ๑ ฐานเช่นเดียวกัน แต่มีความแตกต่างกันพอสมควรในแง่ของรูปทรง คือ รูปแบบของฐานสิงห์ของเจดีย์องค์ด้านขวามีรูปทรงที่แสดงออกอย่างชัดเจนว่าเป็นฐานสิงห์ แม้จะตัดทอนรายละเอียดงานประดับลงจนกลายเป็นฐานสิงห์ลดรูปก็ตาม ขณะที่ฐานสิงห์ของเจดีย์ด้านซ้ายหากไม่สังเกตจะไม่ทราบว่าเป็นฐานสิงห์เนื่องจากมีการลดรูปอย่างมาก กล่าวคือ นอกจากจะทำขาสิงห์ในลักษณะที่เตี้ยมากและไม่ทำส่วนโค้งส่วนเว้าที่เป็นเส้นรอบนอกของขาสิงห์แล้ว กลับทำเป็นเส้นตรงสอบจากด้านบนลงล่าง แสดงให้เห็นว่าช่างไม่มีความชำนาญในการทำฐานประเภทนี้

ฐานบัวแบบใช้หน้ากระดานร่วม

ชุดฐานรองรับองค์ระฆังทำเป็นฐานบัวลักษณะพิเศษซึ่งผู้ศึกษาขอเรียกว่า “**ฐานบัวแบบใช้หน้ากระดานร่วม**” (ภาพที่ ๘๘) ที่เรียกเช่นนี้เนื่องจากเป็นลักษณะที่มีเพียงแถบหน้ากระดานกว้างชั้นเดียวคั่นกลางระหว่างลวดบัวหงายของชั้นฐานสิงห์และลวดบัวคว่ำของชั้นฐานบัวถัดไปโดยปราศจากชุดหน้ากระดานแคบ ๆ ขนาดเล็ก ๒-๓ ชั้นแทรกในระบบลวดบัวฐาน ซึ่งระบบการแทรก

---

[๑๗๒] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “เจดีย์ในประเทศไทย: แนวคิด คติการสร้าง พัฒนาการทางรูปแบบ และการวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์,” ๘๙๑.

ชุดหน้ากระดานแคบ ๆ ขนาดเล็กนี้เป็นระเบียบที่เคร่งครัดเสมอในกลุ่มเจดีย์ทรงเครื่องที่สร้างโดยช่างที่เข้าใจเป็นอย่างดี โดยเฉพาะเจดีย์ที่สร้างในราชธานี ในขณะที่เจดีย์องค์ด้านซ้ายกลับปรากฏชุดหน้ากระดานแคบ ๆ ขนาดเล็กแต่ตัดส่วนที่เป็นลวดบัวคว่ำออกแสดงให้เห็นว่าช่างที่ทำเจดีย์ทั้งสององค์เป็นช่างท้องถิ่นอย่างแท้จริงจึงไม่คำนึงถึงการสร้างให้เป็นแบบแผนเดียวกัน

ก.

ข.

ภาพที่ ๘๘ ชุดฐานบัวแบบใช้หน้ากระดานร่วม

ก. เจดีย์ทรงเครื่องด้านขวาของวิหาร

ข. เจดีย์ทรงเครื่องด้านซ้ายของวิหาร

องค์ระฆังและส่วนยอด

องค์ระฆังเป็นองค์ระฆังย่อมุมตามฐาน ซึ่งเป็นรูปแบบที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าได้รับอิทธิพลมาจากเจดีย์ทรงเครื่องในภาคกลาง แต่สิ่งที่น่าสนใจ คือ ตำแหน่งที่เป็นทรงกรวยแหลม ซึ่งทั้งสององค์มีรูปแบบต่างกันโดยสิ้นเชิงและแสดงออกถึงความเป็นท้องถิ่นได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ ในเจดีย์ด้านขวาทำรูปทรงกรวยในผังย่อมุมล้อไปกันส่วนองค์ระฆัง ขณะที่เจดีย์ด้านซ้ายทำเป็นปล้องไฉนคล้ายการนำลวดบัวลูกแก้วอกไก่มาต่อซ้อนกัน จากลักษณะดังกล่าวไม่อาจกล่าวได้ว่าเจดีย์รูปแบบใดเป็นรูปแบบดังเดิมที่แท้จริง แต่มีความเป็นไปได้สูงที่จะเป็นรูปแบบที่เกิดจากการบูรณะครั้งใดครั้งหนึ่ง

สรุปและกำหนดอายุ

จากการวิเคราะห์รูปแบบสำคัญของเจดีย์ทั้งสององค์เบื้องต้น ทั้งการทำฐานบัวลูกแก้วรองรับฐานสิงห์ ฐานสิงห์ องค์ระฆังในผังย่อมุม เป็นรูปแบบที่เกี่ยวข้องกับงานช่างไทยในภาคกลาง อย่างไรก็ตามระเบียบบางประการเช่น **การทำฐานสิงห์ลดรูป การทำฐานบัวแบบใช้หน้ากระดานร่วม ทั้งสองอย่างนี้ไม่ใช่รูปแบบที่นิยมในภาคกลางทั้งในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์แต่เป็นรูปแบบท้องถิ่นอย่างชัดเจน โดยเฉพาะการทำฐานสิงห์ลดรูปแบบมีบัวหลังสิงห์เคยปรากฏแล้วอย่างน้อยในเจดีย์ที่สร้างโดยสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์บนเขาแดง ซึ่งมีประวัติการสร้างชัดเจนว่าตรงกับสมัยรัชกาลที่ ๓ จึงแสดงให้เห็นว่าเจดีย์คู่หน้าวัดมัชฌิมาวาสมีความเกี่ยวข้องทางด้านรูปแบบกับเจดีย์บนเขาแดง แต่ได้คลี่คลายไปจากต้นแบบมากแล้วดังจะเห็นได้จากการลดจำนวนของฐานสิงห์ลง และทำฐานบัวแบบใช้หน้ากระดานร่วม** จึงมีความเป็นไปได้มากที่เจดีย์ทั้งสององค์น่าจะสร้างขึ้นภายใต้แรงบันดาลใจจากเจดีย์ทรงเครื่องบนเขาแดง และจากรูปแบบที่คลี่คลายไปจนห่างไกลจากระเบียบแบบแผนของเจดีย์ทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ ๓ จึงเชื่อว่าเจดีย์คู่หน้าวิหารวัดมัชฌิมาวาสน่าจะมีอายุหลังสมัยรัชกาลที่ ๓ ไปค่อนข้างมาก และมีแนวโน้มว่าน่าจะอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔-๖ ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวได้มีการบูรณะปฏิสังขรณ์สิ่งก่อสร้างภายในวัดมากกว่าช่วงใด ๆ

๒.๓.๒ เจดีย์แบบฐานย่อมุม องค์ระฆังกลม

เจดีย์ในกลุ่มนี้จะมีลักษณะพิเศษคือ มีการใช้ระเบียบฐานสิงห์ฐานเดียวเสมอถัดขึ้นไปเป็นฐานบัวลดรูป ๑ ฐาน หรือ ๑ ฐานครึ่ง ต่อด้วยบัวคลุ่ม องค์ระฆังกลมหรือแปดเหลี่ยมต่อด้วยบัวคลุ่มเถาและปลียอด มีตัวอย่างสำคัญที่กลุ่มเจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาส เจดีย์บนควนธง สาเหตุที่เลือกเจดีย์ทั้งสองแห่งมาเป็นตัวอย่างในการศึกษาเนื่องจากกลุ่มเจดีย์ที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส ตั้งอยู่ภายใน

วัดโพธิ์ปฐมาวาสซึ่งเป็นวัดสำคัญที่มีประวัติการสร้างที่ชัดเจนปรากฏในพงศาวดารเมืองสงขลา นอกจากนี้ยังมีหลักฐานจากภาพถ่ายเก่าซึ่งเป็นเครื่องมือในการกำหนดอายุได้เป็นอย่างดี อีกทั้งการที่วัดโพธิ์ปฐมาวาสตั้งอยู่ภายในเขตกำแพงเมืองเก่าสงขลาสามารถเป็นเครื่องยืนยันถึงความสำคัญของวัดได้อีกทางหนึ่ง

ส่วนเจดีย์ควนธงซึ่งมีรูปแบบโดยรวมอันเทียบได้กับกลุ่มเจดีย์ที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส แสดงให้เห็นถึงความนิยมและความสืบเนื่องทางด้านรูปแบบจากศูนย์กลางเมืองสงขลาไปสู่พื้นที่อื่น ๆ ในเขตพื้นที่เมืองสงขลา และนอกจากนี้เจดีย์ควนธงซึ่งตั้งอยู่บนยอดเขาบริเวณชายแดนเมืองสงขลายังเป็นเครื่องมือในการสะท้อนความสำคัญของรูปแบบเจดีย์พื้นถิ่นในฐานะตัวแทนของเมืองสงขลาเพื่อบ่งบอกเขตแดนได้เช่นกัน

เจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาส: ต้นแบบเจดีย์ฐานย่อมุม องค์ระฆังกลมในจังหวัดสงขลา

(ภาพที่ ๘๙)

ภาพที่ ๘๙ เจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา

ประวัติวัดโดยสังเขป

วัดโพธิ์ปฐมาวาส ตั้งอยู่ใน ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง ในอดีตมีพื้นที่อยู่ในบริเวณเขตกำแพงเมืองทางด้านทิศใต้ ตามประวัติวัดไม่ปรากฏนามผู้สร้าง แต่เดิมพื้นที่ของวัดเคยเป็นสถานที่ “ค้าโภค์” หมายถึงตลาดนัด ชาวบ้านจึงเรียกว่า “วัดโภค์” ต่อมาจึงเพี้ยนเป็น “วัดโพธิ์” และได้เปลี่ยนเป็น “วัดโพธิ์ปฐมาวาส” ในที่สุด[๑๗๓] วัดนี้เป็นวัดที่ได้รับการบูรณะมาอย่างต่อเนื่องโดยเจ้าเมืองสงขลา ซึ่งมีบันทึกกล่าวไว้ในพงศาวดารเมืองสงขลาและสามารถสรุปช่วงเวลาการบูรณะดังนี้

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ พระยาศรีสมบัติจางวาง (บุญชิ้น) ผู้ช่วยราชการเมืองสงขลา เป็นผู้สร้างอุโบสถและโรงธรรม (พ.ศ. ๒๓๖๑)[๑๗๔]

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ เจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) บุตรของพระยาศรีสมบัตรจางวาง (บุญชิ้น) ได้บูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถและวิหาร (พ.ศ. ๒๔๐๒)[๑๗๕]

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ ได้มีการบูรณปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่ ซึ่งมีการบันทึกปีพุทธศักราช ๒๔๖๑ ไว้ที่หน้าบันของพระอุโบสถ

จากประวัติวัดที่ได้กล่าวมาเบื้องต้นสังเกตได้ว่า ไม่ปรากฏว่ามีข้อมูลเกี่ยวกับเจดีย์ที่สร้างขึ้นในวัด เมื่อเป็นเช่นนี้จึงจำเป็นต้องทำการวิเคราะห์ด้านรูปแบบของเจดีย์ที่ปรากฏในปัจจุบันร่วมกับหลักฐานจากภาพถ่ายเก่า จากนั้นจึงตรวจสอบกับประวัติการบูรณะวัดว่าควรสร้างขึ้นช่วงเวลาใด

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[๑๗๓] กองพุทธศาสนสถาน, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร, เล่ม ๓** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, ๒๕๒๗), ๕๖๕.

[๑๗๔] **ประชุมพงศาวดาร เล่ม ๓๐ (ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๐ (ต่อ) -๕๓)**, ๒๑๐.

[๑๗๕] เรื่องเดียวกัน, ๒๔๓.

การวิเคราะห์รูปแบบเจดีย์คู่หน้าอุโบสถ (ภาพที่ ๙๐)

ภาพที่ ๙๐ ตัวอย่างเจดีย์คู่ด้านหน้าอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส

ส่วนฐาน

มีระเบียบสำคัญ คือ ฐานสิงห์ ๑ ฐาน ต่อด้วยฐานบัวลดรูปประดับลูกแก้ว ซึ่งมีกระบวนการสำคัญ ๓ ประการคือ

ประการแรก มีการตัดลวดบัวคว่ำ-บัวหงาย ใช้ลวดบัวหน้ากระดานขนาดเล็กแทนที่ในตำแหน่งบัวคว่ำ-บัวหงาย ทำให้มองแล้วขาดความลื่นไหลเชื่อมต่อกันระหว่างองค์ประกอบแต่ละชั้น

ประการที่สอง ใช้ฐานบัวลดรูปประดับลูกแก้วกลมเชื่อมฐานระหว่างฐานสิงห์กับบัวคลุ่มและลวดบัวลูกแก้วกลม มีข้อสังเกตว่าตำแหน่งของลวดบัวลูกแก้วกลมนี้อยู่ในตำแหน่งระหว่างฐานสิงห์กับบัวคลุ่ม ซึ่งระเบียบงานประดับลวดบัวเชื่อมฐานทำนองเดียวกันนี้ทำให้นึกถึงระเบียบของ

เจดีย์ทรงเครื่องในราชธานีสมัยรัตนโกสินทร์กลุ่มหนึ่งที่มักจะพบว่ามีการประดับลวดบัวลูกแก้วอกไก่ ๑ เส้น มีตัวอย่างสำคัญเช่น เจดีย์ประธานวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (ภาพที่ ๙๑) เป็นต้น

อย่างไรก็ตามสังเกตได้ชัดเจนว่าตำแหน่งของลวดบัวเชื่อมฐานกับบัวทรงคลุ่มที่พบในเจดีย์ทรงเครื่องในภาคกลางโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ ๓ จะมีเทคนิคการทำท้องไม้ต่างระดับประดับด้วยลวดบัวลูกแก้วอกไก่ ๑ เส้น โดยหน้ากระดานต่างระดับในตำแหน่งนี้จะไม่ยืดสูงมากนักซึ่งจะทำให้มองแล้วไม่รู้สึกว่ามีช่องว่างมากเกินไปและสอดรับไปกับการไล่ระดับของชุดฐานสิงห์ที่สูงถึง ๓ ชั้น แต่ในทางกลับกันที่เจดีย์วัดโพธิ์ปฐมวาสทำฐานสิงห์เพียงชั้นเดียว ช่างจึงจำเป็นต้องยืดส่วนหน้ากระดานต่างระดับให้สูงขึ้น ในการศึกษานี้ผู้ศึกษาขอเรียกว่า “**ท้องไม้ต่างระดับยืดสูง**” เพราะหากทำฐานบัว เชื่อมฐานในสัดส่วนที่แคบเช่นเดียวกับเจดีย์ทรงเครื่องในภาคกลางจะส่งผลให้องค์เจดีย์ที่ทำฐานสิงห์ เพียงชั้นเดียวมีความเตี้ยตันเป็นอย่างมาก

น่าสังเกตว่าฐานบัวเชื่อมฐานในเจดีย์ทรงเครื่องกลุ่มที่มีลวดบัวประดับในภาคกลางมักจะใช้ลวดบัวลูกแก้วอกไก่เสมอ แต่การที่เจดีย์ทรงเครื่องคู่หน้าอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสเลือกใช้ลูกแก้วกลมเป็นสิ่งที่ไม่ได้ยึดตามระเบียบของเจดีย์ทรงเครื่องในภาคกลาง ผู้ศึกษาเชื่อว่าอาจเป็นการหยิบยืมรูปแบบมาจากส่วนรองรับองค์ระฆังที่ทำเป็นชุดมาลัยเถาของเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ มาใช้

ภาพที่ ๙๑ เจดีย์ประธานวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพฯ

การเชื่อมต่อระหว่างบัวทรงคลุ่มย่อมุมกับองค์ระฆังกลม

ลักษณะสำคัญอันเป็นเอกลักษณ์ที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดอย่างหนึ่งของเจดีย์ในกลุ่มนี้คือ **ส่วนรอยต่อระหว่างบัวทรงคลุ่มย่อมุมกับองค์ระฆังกลม ซึ่งช่างไม่เข้าใจเรื่องการปรับมุมที่มีความเหลี่ยมของบัวทรงคลุ่มก่อนที่จะต่อด้วยองค์ระฆังในผังกลม** ซึ่งจะต่างจากเทคนิคการปรับมุมของเจดีย์ทรงเครื่องในภาคกลางสมัยอยุธยาตอนปลายและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเฉพาะในพื้นที่เมืองหลวง กล่าวคือ หากช่างต้องการจะสร้างเจดีย์ทรงเครื่องที่ใช้ฐานแบบย่อมุมองค์ระฆังในผังกลม ช่างจะใช้เทคนิคการปรับเหลี่ยมมุมของฐานก่อนที่จะต่อด้วยองค์ระฆังโดยมีเทคนิคสำคัญ คือ ปรับบัวทรงคลุ่มให้อยู่ในผังกลม หรือทำส่วนที่เป็นฐานและบัวคลุ่มให้มีมุมย่อยจำนวนมาก ซึ่งเทคนิคทั้งสองที่กล่าวมานี้จะช่วยลดความเป็นเหลี่ยมมุมของฐานให้ใกล้เคียงกับทรงกลมขององค์ระฆังได้อย่างลื่นไหลและไม่ขัดกัน

สำหรับลักษณะของบัวทรงคลุ่มที่ปรากฏบนเจดีย์คู่หน้าอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสที่อยู่ในผังแบบย่อมุมสามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบความนิยมในสมัยรัตนโกสินทร์ซึ่งจะนิยมทำบัวทรงคลุ่มในผังย่อมุมตามฐานเสมอแต่จะต่างกับส่วนบัวทรงคลุ่มสมัยอยุธยาที่มีทั้งที่อยู่ในผังกลมและย่อมุม[๑๗๖] **ดังนั้นการปรากฏว่าช่างที่ทำเจดีย์ทรงเครื่องฐานย่อมุมองค์ระฆังกลมในพื้นที่จังหวัดสงขลายึดระเบียบการทำบัวทรงคลุ่มในผังย่อมุมเสมอแม้ว่าจะใช้รูปทรงขององค์ระฆังในผังกลม จึงน่าจะเป็นหลักฐานที่สำคัญที่บ่งบอกได้ว่าช่างยังคงรักษาและสืบทอดรูปแบบจากเจดีย์ย่อมุมในสมัยรัตนโกสินทร์ ไม่ใช่การสืบทอดมาจากเจดีย์ทรงเครื่องสมัยอยุธยา**

ส่วนองค์ระฆังและส่วนยอด

องค์ระฆังทำในผังกลม น่าสนใจว่าระเบียบการสร้างเจดีย์ทรงเครื่องที่นิยมในภาคกลางในสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ หากต้องการจะสร้างเจดีย์ทรงเครื่องตั้งแต่แรกแล้ว ส่วนองค์ระฆังจะอยู่ในผังย่อมุมตามส่วนฐานและบัวทรงคลุ่มเสมอซึ่งถือเป็นระเบียบที่เคร่งครัดมาก ดังนั้นการทำองค์ระฆังในผังกลมเช่นนี้จึงอนุมานได้ว่าเป็นสิ่งที่ได้รับการคลี่คลายทางด้านรูปแบบและลดความเคร่งครัดลงไปแล้วในงานช่างพื้นถิ่น โดยเชื่อว่าน่าจะมีแรงบันดาลใจมาจากเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ ซึ่งในสงขลาก็มีตัวอย่างที่เจดีย์หลวงบนเขาตังกวนเป็นสำคัญ

การนำเอารูปแบบองค์ระฆังกลมกลับมาสร้างในเจดีย์แบบพื้นถิ่นสงขลาอาจใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดอายุได้ว่าควรเป็นความนิยมที่เกิดขึ้นหลังจากสมัยรัชกาลที่ ๔ เนื่องจากเจดีย์ทรงระฆังกลมแบบพระบรมธาตุนครศรีธรรมราช และแบบที่ตกค้างจากศิลปะศรีวิชัยในพื้นที่สงขลา

---

[๑๗๖] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “เจดีย์ในประเทศไทย: แนวคิด คติการสร้าง พัฒนาการทางรูปแบบ และการวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์,” ๑๐๓๐.

นิยมเฉพาะในสมัยอยุธยาเท่านั้น เมื่อเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ช่วงรัชกาลที่ ๑-๓ ไม่ปรากฏว่ามีการสร้างเจดีย์ทรงระฆังกลมแต่อย่างใด แต่จะสร้างเจดีย์แบบจีนและเจดีย์ทรงเครื่องแทน และเมื่อมีการสร้างพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนซึ่งถือเป็นการหวนกลับมาสร้างเจดีย์ทรงระฆังในสงขลาอีกครั้ง แต่ครั้งนี้เป็นเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ จึงน่าเชื่อได้ว่าแนวคิดการใช้องค์ระฆังกลมกับเจดีย์แบบพื้นถิ่นสงขลาน่าจะมีแรงบันดาลใจจากพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนมากกว่าที่จะมาจากพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชหรือแบบที่ตกค้างมาจากศิลปะศรีวิชัย

นอกจากนี้รูปแบบและสัดส่วนขององค์ระฆังก็ต่างออกไปจากสมัยอยุธยา กล่าวคือมีส่วนปากระฆังผายออกแล้วค่อย ๆ สอบขึ้นตามอย่างเจดีย์ทรงระฆังโดยทั่วไปในศิลปะรัตนโกสินทร์ต่างจากรูปแบบขององค์ระฆังของเจดีย์สมัยอยุธยาในพื้นที่จังหวัดสงขลาที่จะมีลักษณะสำคัญ ๒ แบบหลัก คือ ส่วนองค์ระฆังเตี้ยตัน เส้นรอบนอกจากปากระฆังถึงไหล่ระฆังเกือบเป็นเส้นตรง (ทรงโอคว่ำหรือมะนาวผ่าซีก) ตามอย่างอิทธิพลพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช หรืออีกรูปแบบหนึ่งจะทำปากระฆังสอบเข้า ส่วนไหล่ระฆังผายออก (สอบล่างผายบน) ตามอย่างอิทธิพลเจดีย์แบบศรีวิชัย อีกทั้งหากพิจารณาร่วมกับระบบฐานของกลุ่มเจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาสที่เป็นฐานสิงห์แบบย่อมุมอันคลี่คลายมาจากรูปแบบของเจดีย์ทรงเครื่องที่เคยนิยมในเมืองสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๓ จะแสดงให้เห็นว่าการนำเอาระบบฐานสิงห์ย่อมุมมาผสมกับองค์ระฆังกลมน่าจะเกิดจากการที่ช่างสมัยหลังหยิบยืมเอารูปแบบสำคัญของเจดีย์ทรงเครื่องที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๓ และเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ มาผสมจนเกิดเป็นเจดีย์รูปทรงผสมเกิดขึ้น

ส่วนเหนือองค์ระฆังขึ้นไปเป็นบัลลังก์ในผังกลม ตามด้วยบัวคลุ่มเถา ปลี ลูกแก้ว ปลียอด และเม็ดน้ำค้างตามลำดับ น่าสังเกตว่าตั้งแต่ส่วนบัวคลุ่มเถาขึ้นไปจนถึงยอดสามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบของเจดีย์ทรงเครื่องในภาคกลางทุกองค์ประกอบ แต่การที่ช่างไม่ทำบัลลังก์ในผังสี่เหลี่ยมหรือในผังย่อมุมคั่นระหว่างองค์ระฆังและบัวคลุ่มเถา น่าจะเกิดจากการคำนึงถึงความต่อเนื่องของรูปทรงในผังกลมตั้งแต่องค์ระฆังจนถึงส่วนยอดมากกว่าจะยึดตามรูปแบบส่วนบัลลังก์ของเจดีย์ทรงเครื่องหรือเจดีย์ทรงระฆังแต่อย่างใด

การวิเคราะห์เจดีย์บนฐานประทักษิณ

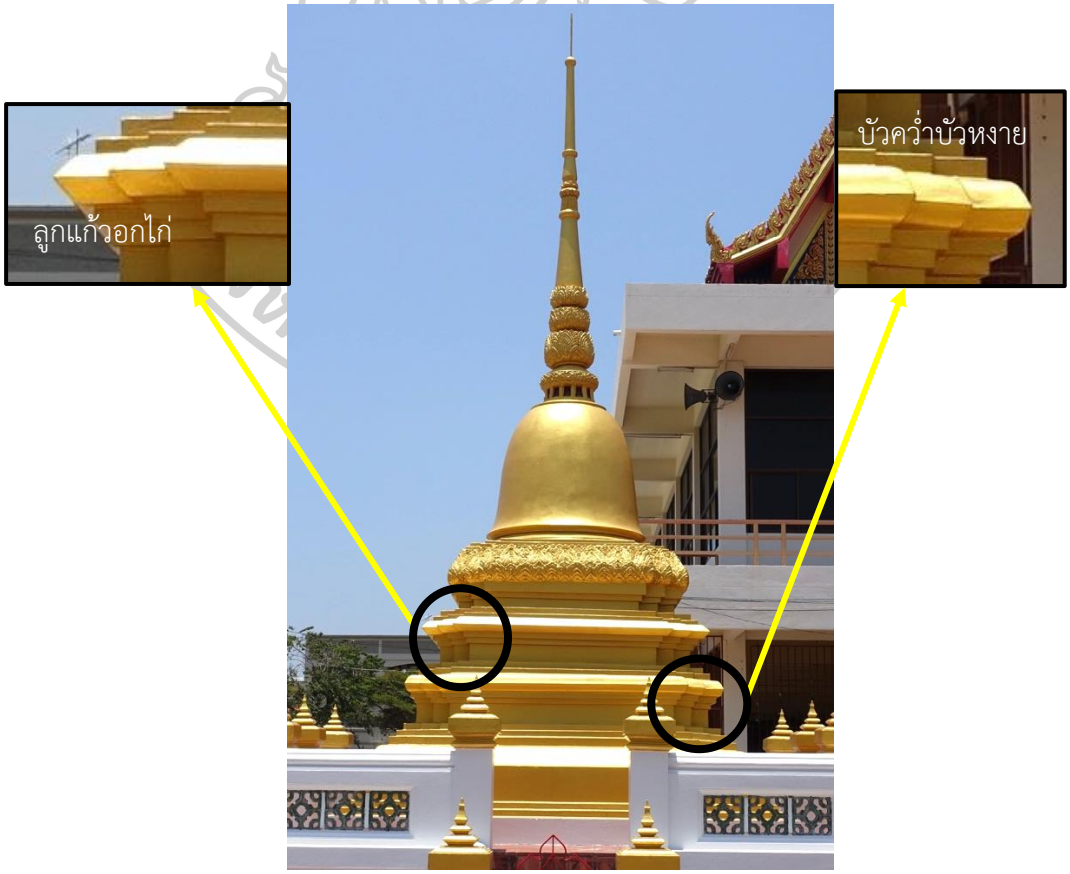
โดยภาพรวมมีความคล้ายคลึงกับเจดีย์คู่ภายในวัดเดียวกัน ส่วนที่ต่างออกไปอย่างชัดเจนได้แก่ การเพิ่มฐานประทักษิณจำนวน ๒ ฐาน การทำฐานสิงห์เป็นฐานล่างแบบลดรูปฐาน (ภาพที่ ๙๒)

สำหรับกระบวนการการออกแบบลวดบัวฐานที่น่าสนใจ คือ มีการใช้ระบบฐานบัวลดรูปโดยใช้**เทคนิคการตัดหน้ากระดานล่างและบนออก ทำให้ลวดบัวหงายของฐานสิงห์ชั้นล่าง**

ประกบกับลวดบัวคว่ำของฐานบัวที่อยู่ถัดขึ้นไป ที่ทราบได้ว่าเป็นการประกบกันของบัวคว่ำและบัวหงาย คือ ลวดบัวทั้งสองยังคงทำส่วนโค้งเว้าตามแบบลวดบัวประเภทนี้อยู่

นอกจากนี้ในตำแหน่งลวดบัวเชื่อมฐานใช้ลวดบัวลูกแก้วอกไก่ซึ่งหากไม่สังเกตอาจเข้าใจผิดได้ว่าเป็นลวดบัวคว่ำ-บัวหงายประกบกันเช่นเดียวกับส่วนล่าง สิ่งที่ทำให้ทราบได้ว่าเป็นรูปแบบ ที่ต่างกันคือ มีลักษณะของเส้นตรงสองเส้นเอนประกบกัน ทำให้เกิดเป็นลักษณะมุมแหลมแยกส่วนเอนลาดทั้งด้านบนและด้านล่างออกจากกันอย่างสมมาตร ไม่ใช่การทำเส้นโค้งเว้าประกบกันอย่างเช่นบัวคว่ำ-บัวหงายประกบ

น่าสนใจว่ารูปแบบการประกบกันของลวดบัวคว่ำและบัวหงายมีหลักฐานว่าเริ่มใช้แล้วอย่างน้อยในเจดีย์ศิลาที่วัดเขาเก้าเส้ง ซึ่งมีประวัติการสร้างในช่วงปลายรัชกาลที่ ๓ แต่ทว่ายังไม่มีความชัดเจนว่าทำหน้าที่เป็นฐานบัวลดรูปที่เกิดจากการประกบกันของบัวคว่ำ-บัวหงายโดยปราศจากหน้ากระดานคั่น หรือทำหน้าที่เสมือนลวดบัวลูกแก้วอกไก่ที่คั่นระหว่างฐานสิงห์และบัวทรงคลุ่ม ตรงข้ามกับระบบฐานของเจดีย์บนฐานประทักษิณองค์นี้ที่แยกแยะรูปแบบและหน้าที่ของลวดบัวทั้งสองอย่างชัดเจน



ภาพที่ ๙๒ เจดีย์บนฐานประทักษิณ วัดโพธิ์ปฐมาวาส

การกำหนดอายุกลุ่มเจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาส

จากการวิเคราะห์รูปแบบของเจดีย์คู่และเจดีย์บนฐานประทักษิณทำให้ทราบได้ว่าเจดีย์ทั้ง ๓ องค์ได้รับแรงบันดาลใจสำคัญมาจากเจดีย์ทรงเครื่องและเจดีย์ทรงระฆังผสมผสานกัน ซึ่งเจดีย์ทรงเครื่องที่มีต้นแบบสำคัญ ได้แก่ เจดีย์สองพี่น้องบนเขาแดง ซึ่งตามประวัติกล่าวว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๓ ส่วนแรงบันดาลใจจากเจดีย์ทรงระฆังมีต้นแบบที่เจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ซึ่งมีความสำคัญในฐานะที่เป็นเจดีย์อันเกิดจากพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ดังนั้น ผลจากการวิเคราะห์ด้านรูปแบบโดยยึดสิ่งที่ปรากฏสมัยหลัง คือ แรงบันดาลใจจากเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ ย่อมแสดงให้เห็นว่ากลุ่มเจดีย์ที่วัดโพธิ์ปฐมาวาสย่อมต้องสร้างหลังจากที่มีการสถาปนาพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนเป็นที่เรียบร้อยแล้ว

หลักฐานสำคัญที่ช่วยในการกำหนดอายุเจดีย์กลุ่มนี้ คือ ภาพถ่ายของชาวต่างชาติที่ได้บันทึกภาพวัดโพธิ์ปฐมาวาสในช่วง พ.ศ. ๒๔๓๗ ตรงกับช่วงกลางรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ (ภาพที่ ๙๓) จึงเท่ากับว่ากลุ่มเจดีย์ทั้ง ๓ องค์ภายในวัดโพธิ์ปฐมาวาสย่อมต้องสร้างก่อน พ.ศ. ๒๔๓๗ ซึ่งจะสอดคล้องกับรูปแบบและพัฒนาการของเจดีย์กลุ่มนี้ที่ได้กล่าวมาแล้วในเบื้องต้นว่าควรสร้างระหว่างรัชกาลที่ ๔-๕ โดยประมาณ **และเนื่องจากเจดีย์ที่วัดนี้เป็นตัวอย่างของกลุ่มเจดีย์พื้นถิ่นสงขลาแบบฐานย่อมุม องค์ระฆังกลม จึงกล่าวได้ว่าเจดีย์ในลักษณะเดียวกันที่สร้างในที่อื่น ๆ ในเขตอำนาจของเมืองสงขลาย่อมมีอายุร่วมสมัยกับที่วัดโพธิ์ปฐมาวาสด้วยเช่นกัน หรือเจดีย์บางองค์อาจมีอายุลงมาถึงสมัยรัชกาลที่ ๖ ก็เป็นได้**

มหาวิทยาลัยศิลปากร

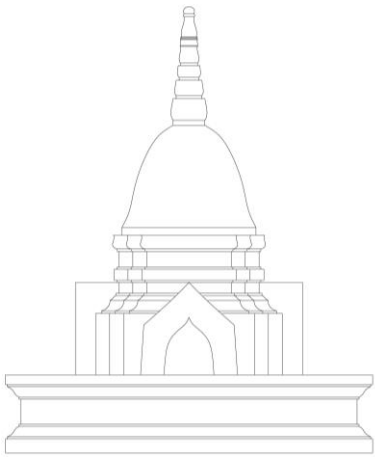
ภาพที่ ๙๓ ภาพถ่ายเก่าเจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาส (ถ่ายเมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๗ ตรงกับรัชกาลที่ ๕)
ที่มา: จากหนังสือ เลอ ทัวร์ เดอร์ มองต์ (LE TOUR DE MONDE), หอสมุดแห่งชาติประเทศฝรั่งเศส
อ้างใน หอสมุดแห่งชาติประเทศฝรั่งเศส. **วัดโพธิ์ปฐมาวาส**. เข้าถึงเมื่อ ๑ สิงหาคม ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/KkjCPJ

เจดีย์ควนธง: ความสำคัญของเจดีย์แบบฐานย่อมุมองค์ระฆังกลมในฐานะจุดยุทธศาสตร์ทางการปกครองและการทหารของเมืองสงขลา

แนวความคิดในการสถาปนาเจดีย์เพื่อเป็นจุดยุทธศาสตร์ทางการปกครองและการทหารเคยปรากฏอย่างชัดเจนแล้วในคราวที่มีการสถาปนาเจดีย์สองพี่น้องบนเขาแดง และเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ทว่าเจดีย์สองแห่งนั้นนอกจากจะใช้เป็นจุดยุทธศาสตร์ทางการเมืองและการทหารแล้ว ยังใช้เป็นอนุสรณ์การเสด็จฯ ของพระมหากษัตริย์ และการมาของขุนนางคนสำคัญในราชสำนักสยาม นอกจากนี้ยังอาจทำหน้าที่เป็นจุดหมุดหมายด้านการเดินทางค้าขายได้ด้วย ซึ่งเจดีย์ทั้งสองแห่งนี้ล้วนเป็นเจดีย์ที่มีรูปแบบจากราชสำนักในภาคกลางทั้งสิ้น น่าสนใจว่ารูปแบบเจดีย์ที่มีลักษณะพื้นถิ่นสงขลาแท้ เช่น เจดีย์ทรงเครื่องแบบฐานย่อมุมองค์ระฆังกลม กลับปรากฏว่าได้มีการนำรูปแบบดังกล่าวมาใช้สร้างเป็นเจดีย์องค์สำคัญเพื่อทำหน้าที่ในลักษณะเดียวกับเจดีย์ที่ทำตามแบบแผนในราชสำนักสยาม ตัวอย่างสำคัญได้แก่ เจดีย์ควนธง (ภาพที่ ๙๔) ซึ่งถือเป็นเจดีย์ที่สร้างขึ้นเพื่อ

เป็นที่สักการะบูชาของชาวพุทธในพื้นที่ อีกทั้งยังสามารถใช้เป็นจุดบอกเขตแดนของเมืองสงขลาทั้งทางวัฒนธรรมและทางกายภาพด้วยเช่นกัน

ก.



ข.

ภาพที่ ๙๔ เจดีย์ควนธง จังหวัดสงขลา

ก. เจดีย์ควนธง องค์ปัจจุบัน

ข. ภาพลายเส้นเจดีย์ควนธง

ที่มา: ก. ฐานข้อมูลท้องถิ่นภาคใต้. **เจดีย์ควนธง**. เข้าถึงเมื่อ ๒๕ กันยายน ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/dMtPL

ข. กฤตพัฒน์ ชื่นตระกูล

เจดีย์ควนธงตั้งอยู่ที่ตำบลน้ำขาว อำเภอจะนะ จังหวัดสงขลา ตามประวัติกล่าวว่าในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่ ราวปี พ.ศ. ๒๔๓๙ เจ้าพระยายมราช (ปั้น สุขุม) ข้าหลวงเทศาภิบาลมณฑลนครศรีธรรมราชต้องการก่อสร้างเจดีย์บนภูเขา ซึ่งสามารถมองเห็นโดดเด่น เป็นสง่าเพื่อบรรจุพระบรมสารีริกธาตุที่ได้มาจากลังกา ได้สั่งการให้กรมการเมืองออกทำการสำรวจจนกระทั่งได้พบควนธงในพื้นที่อำเภอจะนะ **จึงได้ปักธงช้างเผือกและธงธรรมจักร** ไว้เป็นหลักฐานสำคัญ หนึ่งเดือนต่อมา นายคง ผู้นำชาวบ้านน้ำขาวพร้อมด้วยลูกบ้านได้ร่วมมือร่วมใจกันทำการก่อสร้างเจดีย์บรรจุพระบรมสารีริกธาตุไว้[๑๗๗]

---

[๑๗๗] องค์การบริหารส่วนตำบลน้ำขาว. **ประวัติเจดีย์ควนธง** เข้าถึงเมื่อ ๓ ต.ค. ๒๕๖๑. เข้าถึงได้จาก https://is.gd/KW6si2

เมื่อพิจารณาลักษณะทางภูมิศาสตร์ที่ตั้งของ**เจดีย์ควนธงพบว่ามีความสำคัญเป็นจุดยุทธศาสตร์ทางการเมืองและการทหารเนื่องจากเป็นพื้นที่ภูเขาสลับกับที่ราบเหมาะแก่การใช้เป็นจุดปักปันเขตแดนรวมถึงเป็นชัยภูมิที่เหมาะตั้งทัพเพื่อสังเกตการณ์ทางการทหาร โดยจากการสำรวจของผู้ศึกษาพบว่าเมื่อขึ้นไปอยู่บนยอดสุดของควนธงจะสามารถเห็นพื้นที่ราบกว้างไกลโดยเฉพาะด้านตะวันออกซึ่งติดกับทะเลและเคยเป็นเส้นทางการเดินทัพของปัตตานีที่มักจะใช้เส้นทางนี้ขึ้นมาทำสงครามกับเมืองสงขลา** (ภาพที่ ๙๕)

ในส่วนของรูปแบบของเจดีย์ควนธงแสดงให้เห็นการสืบทอดรูปแบบหลักมาจากกลุ่มเจดีย์ของวัดโพธิ์ปฐมาวาส ซึ่งตั้งอยู่ภายในกำแพงเมืองสงขลา แม้ว่าในรายละเอียดบางประการจะต่างกันออกไปบ้าง เช่น ทำมุขยื่นออกมาจากส่วนฐานสิงห์ทั้งสี่ด้าน ตัดลวดบัวลูกแก้วเชื่อมฐานออก แต่โดยรวมก็ยังแสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าเกี่ยวข้องกับกลุ่มเจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาส เช่น การทำฐานสิงห์แบบย่อมุม ๑ ฐาน การยืดท้องไม้สูงในส่วนเชื่อมระหว่างฐานสิงห์และบัวทรงคลุ่ม รวมถึงการทำองค์ระฆังกลม เป็นต้น

แม้ว่ารูปแบบของส่วนองค์ระฆังจะแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าเป็นสายเดียวกับเจดีย์กลุ่มวัดโพธิ์ปฐมาวาส แต่ก็สังเกตได้ว่าส่วนฐานขององค์เจดีย์มีการทำมุขยื่นออกมาทั้งสี่ด้านลักษณะเช่นนี้ทำให้นึกถึงการทำมุขยื่นออกมาจากฐานเจดีย์จนกลายเป็นผังแบบกากบาทที่พบในเจดีย์กลุ่มหนึ่งที่สร้างขึ้นสมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลาโดยเฉพาะที่พระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ อาจมีความเป็นได้ว่าช่างหวนกลับไปหยิบยืมรูปแบบบางส่วนจากเจดีย์สำคัญในสมัยอยุธยามาใช้ใหม่เพื่อแสดงความเป็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่น

จากรูปแบบท้องถิ่นที่กล่าวมานี้ย่อมแสดงให้เห็นว่าแนวความคิดเรื่องการใช้เจดีย์ที่เป็นรูปแบบจากราชสำนักโดยตรงในฐานะตัวแทนของราชสำนักสยามได้เปลี่ยนมาใช้รูปแบบของเจดีย์ที่มีการพัฒนาขึ้นในเมืองสงขลาอย่างแท้จริง จึงเป็นการแสดงออกในเชิงสัญลักษณ์ว่าเจดีย์ที่เกิดจากการคิดค้นโดยช่างเมืองสงขลาก็สามารถมีความสำคัญในฐานะจุดยุทธศาสตร์ทางการปกครองและการทหารได้เช่นกัน

ภาพที่ ๙๕ แผนที่แสดงที่ตั้งเจดีย์ควนธง
ที่มา: ปรับปรุงจาก Google maps. **จังหวัดสงขลา**. เข้าถึงเมื่อ ๑ สิงหาคม ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก www.google.co.th/maps

สรุปและกำหนดอายุกลุ่มเจดีย์แบบฐานย่อมุม องค์ระฆังกลม

เจดีย์ทรงเครื่องแบบฐานย่อมุมองค์ระฆังกลมที่ปรากฏในจังหวัดสงขลาถือเป็นลักษณะเฉพาะถิ่นที่ได้รับการคิดค้นปรับปรุงและได้รับแรงบันดาลใจจากเจดีย์สองแบบหลักด้วยกัน ได้แก่ เจดีย์ทรงเครื่องที่มีระเบียบฐานย่อมุม ผสมผสานกับเจดีย์ทรงระฆังที่มีองค์ระฆังในผังกลม และมีความเป็นไปได้สูงที่ช่างท้องถิ่นจะได้รับแรงบันดาลใจจากเจดีย์สำคัญในเมืองสงขลาทั้งเจดีย์ สองพี่น้องบนเขาแดงและเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ส่วนหนึ่งช่างน่าจะได้ไปเห็นรูปแบบของเจดีย์ที่อยู่ในกรุงเทพฯ ด้วย โดยเชื่อว่ากลุ่มเจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาสน่าจะเป็นต้นแบบสำคัญของของเจดีย์กลุ่มนี้

ลักษณะที่ถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างชัดเจนของเจดีย์กลุ่มนี้ ได้แก่ ส่วนฐานที่มีกระบวนการลดทอนรายละเอียดของลวดบัวฐาน ทั้งการทำฐานสิงห์เพียงชั้นเดียว การใช้หน้ากระดานร่วม การใช้ลวดบัวคว่ำลวดบัวหงายประกบกัน หรือการตัดลวดบัวคว่ำบัวหงายออกเหลือเพียงท้องไม้ต่างระดับยืดสูงแทน โดยรวมฐานจะมีขนาดใหญ่แผ่ออกด้านข้าง ซึ่งรูปแบบดังกล่าวยังพบได้ว่ามีการแพร่กระจายไปสู่เจดีย์องค์อื่น ๆ ที่อยู่นอกพื้นที่กำแพงเมืองสงขลาอย่างแพร่หลายอีกด้วย จึงนับว่าเป็นรูปแบบของเจดีย์ท้องถิ่นสงขลาอย่างแท้จริง

ในส่วนของการกำหนดอายุของกลุ่มเจดีย์แบบฐานย่อมุมองค์ระฆังกลมในพื้นที่จังหวัดสงขลาเชื่อว่าน่าจะเกิดขึ้นเป็นแห่งแรกในวัดโพธิ์ปฐมาวาส ซึ่งน่าจะมีอายุอยู่ในระหว่างสมัยรัชกาลที่ ๔-๖ โดยมีหลักการวิเคราะห์ ๓ ประการดังนี้

ประการแรก เจดีย์กลุ่มนี้มีรูปแบบเฉพาะที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างเจดีย์ทรงเครื่องและเจดีย์ทรงระฆัง ซึ่งเจดีย์ทั้งสองแบบได้รับการสถาปนาจากราชสำนักสยามและปรากฏในพื้นที่เมืองสงขลามาก่อนแล้วในสมัยรัชกาลที่ ๓ และรัชกาลที่ ๔

ประการที่สอง หลักฐานจากภาพถ่ายเก่าของวัดโพธิ์ปฐมาวาสแสดงให้เห็นว่ากลุ่มเจดีย์ที่วัดโพธิ์ปฐมาวาสมีก่อนการบูรณะครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ ๖

ดังนั้นจากข้อมูลที่กล่าวมาทำให้สรุปได้ว่าอายุของเจดีย์กลุ่มฐานย่อมุมองค์ระฆังกลมที่อยู่ในพื้นที่จังหวัดสงขลา ควรมีอายุอยู่ในช่วงรัชกาลที่ ๔-๖

นอกจากนี้ยังพบว่ามีการนำรูปแบบเจดีย์แบบฐานย่อมุมองค์ระฆังกลมไปใช้ในการสร้างเพื่อทำหน้าที่เป็นเสมือนหมุดหมายกำหนดเขตแดนเมืองซึ่งเกี่ยวข้องกับการเมืองและการทหาร โดยการนำไปสร้างไว้บนยอดเขามีตัวอย่างสำคัญคือที่เจดีย์ควนธง แสดงให้เห็นว่านอกจากรูปแบบของเจดีย์ที่สร้างขึ้นตามแบบแผนของราชสำนักสยามในสงขลาแล้ว ยังมีการใช้รูปแบบเจดีย์ที่เป็นเอกลักษณ์และคิดค้นโดยช่างเมืองสงขลาเพื่อเป็นสัญลักษณ์สำคัญทางการปกครองและการทหารได้ด้วยเช่นกัน

๒.๓.๓ เจดีย์ทรงกลม

เจดีย์ท้องถิ่นแบบที่มีส่วนฐานจนถึงส่วนยอดอยู่ในผังกลมเท่าที่ปรากฏหลักฐานในปัจจุบันมีตัวอย่างที่วัดแจ้ง วัดดอนแย้ และวัดไทรงาม โดยในครั้งนี้จะขอทำการศึกษาเฉพาะเจดีย์ของวัดแจ้งเท่านั้นเนื่องจากมีรูปแบบและรูปทรงในลักษณะเดียวกัน อีกทั้งเจดีย์ของวัดแจ้งตั้งอยู่ในวัดที่มีประวัติการสร้างที่ชัดเจนรวมถึงบริบทแวดล้อมที่เอื้อต่อการกำหนดอายุได้มากที่สุด ดังนั้นจึงสามารถนำมาเป็นตัวอย่างในการอธิบายรูปทรงเจดีย์ในลักษณะเดียวกันของวัดอื่น ๆ ได้เป็นอย่างดี

เจดีย์ศิลาคู่วัดแจ้ง

ประวัติวัดโดยสังเขป

วัดแจ้งตั้งอยู่ในเขตเทศบาลนครสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง เป็นวัดที่สร้างอยู่ภายนอกกำแพงเมืองสงขลาทางทิศเหนือ ตามประวัดกล่าวว่าสร้างขึ้นเมื่อราว พ.ศ. ๒๓๒๐ ในสมัยกรุงธนบุรี ไม่ปรากฏนามผู้สร้าง แต่เดิมวัดแจ้งไม่ได้มีบริเวณกว้างขวางเช่นในปัจจุบัน ต่อมาเจ้าจอมกุหลาบในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ซึ่งเป็นทายาทของเจ้าพระยาวิเชียรคีรี

(เม่น) เจ้าเมืองสงขลาลำดับที่ ๖ ได้สร้างบัวบรรจุอัฐิของตระกูล ณ สงขลา ในที่ดินที่เคยเป็นนิวาสสถานเดิมซึ่งมีบริเวณติดกับวัดแจ้ง และภายหลังได้บริจาคที่ดินนั้นให้กับวัด[๑๗๘]

ภายในบริเวณวัดมีสิ่งก่อสร้างสำคัญเป็นประธาน คือ พระอุโบสถ ซึ่งสร้างโดยท่านผู้หญิงสุทธิ์ ภริยาของเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (เม่น)[๑๗๙] ปรากฏจารึกปีที่สร้างไว้บนเสาระเบียงพระอุโบสถ พ.ศ. ๒๔๔๘ ตรงกับรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ด้านหน้าพระอุโบสถมีเจดีย์คู่หนึ่งอยู่ติดกับมุมกำแพงแก้วซึ่งน่าจะเป็นสิ่งที่สร้างพร้อมกับพระอุโบสถ (ภาพที่ ๙๖)

ภาพที่ ๙๖ เจดีย์ศิลาวัดแจ้ง จังหวัดสงขลา

---

[๑๗๘] กรมการศาสนา, กระทรวงศึกษาธิการ, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร เล่ม ๓** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, ๒๕๓๒), ๔๑๑.

[๑๗๙] เรื่องเดียวกัน, ๔๑๑.

การวิเคราะห์รูปแบบ

โดยภาพรวมแล้วเจดีย์ศิลาคู่วัดแจ้งถือว่าเป็นเจดีย์ที่มีระเบียบคล้ายคลึงกับเจดีย์ศิลาวัดเขาเก้าเส้ง ส่วนที่ต่างจากกันอย่างชัดเจน คือ รูปทรงขององค์เจดีย์ที่อยู่ในผังกลมตั้งแต่ส่วนฐานถึงส่วนยอด ส่วนแรกที่น่าสนใจได้แก่ส่วนฐานเขียงกลมตามด้วยชั้นบัวคว่ำซึ่งเมื่อพิจารณาจากองค์ประกอบแล้วน่าจะเทียบเคียงได้กับตำแหน่งของขาสิงห์และบัวหลังสิงห์

ส่วนที่ต่างออกไปจากเจดีย์ศิลาของวัดเขาเก้าเส้งที่สำคัญอีกประการ คือ ยอดทำเป็นบัวคลุ่มเถาที่มีการสลักและไม่สลักกลีบบัว ตามด้วยปลี ลูกแก้ว ปลียอด จบด้วยเม็ดน้ำค้าง ซึ่งทั้งหมดมีสัดส่วนที่ยืดสูงอย่างมาก และระหว่างบัวคลุ่มเถาแต่ละชั้นทำแบบลดหลั่นขนาดอย่างมีสัดส่วนที่พอเหมาะ ต่างกับสัดส่วนของบัวคลุ่มเถาที่เจดีย์วัดเขาเก้าเส้งซึ่งไม่ได้สัดส่วนเท่าใดนัก นอกจากนี้การทำยอดกรวยแหลมยืดสูงและเรียวเล็ก มีลูกแก้วคั่นระหว่างปลีและปลียอดสามารถเทียบเคียงกับรูปแบบสำคัญของเจดีย์ทรงเครื่องในภาคกลางได้ชัดเจนมากกว่าที่ปรากฏในเจดีย์ศิลาที่วัดเขาเก้าเส้ง ในส่วนนี้แสดงให้เห็นว่าช่างเข้าใจเกี่ยวกับระเบียบของเจดีย์ทรงเครื่องที่พยายามหยิบยืมมาใช้มากขึ้น นอกจากนี้การทำเจดีย์ในผังกลมองค์ระฆังกลม ส่วนหนึ่งเชื่อว่าน่าจะเป็นอิทธิพลความนิยมทรงระฆังกลมที่เริ่มเกิดขึ้นอย่างชัดเจนตั้งแต่มีการสถาปนาพระเจดีย์หลวงในเมืองสงขลาซึ่งเป็นเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ ซึ่งต่างจากรูปแบบทรงแปดเหลี่ยมของเจดีย์ศิลาที่วัดเขาเก้าเส้งที่มีพื้นฐานส่วนหนึ่งจากอิทธิพลของเจดีย์จีน (ถะ)

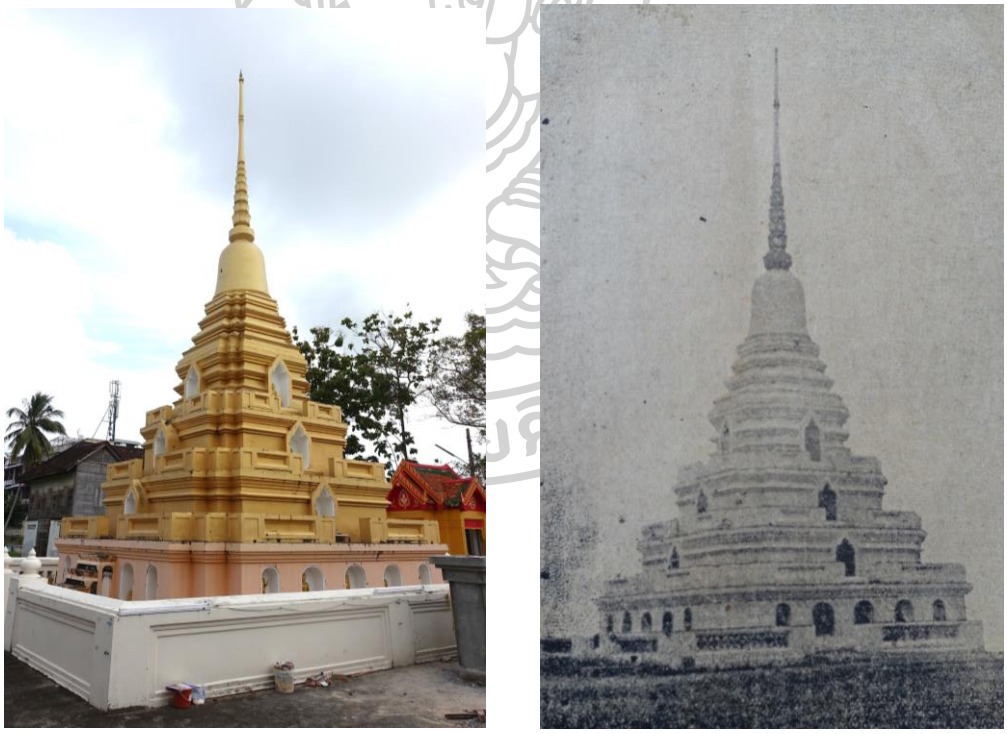
สรุปและกำหนดอายุ

เมื่อพิจารณาระเบียบ รูปทรง งานประดับโดยรวม รวมถึงวัสดุที่ใช้สร้าง สันนิษฐานว่าเจดีย์ศิลาวัดแจ้งน่าจะเป็นเจดีย์ที่มีสายพัฒนาการมาจากเจดีย์ศิลาวัดเขาเก้าเส้งมาก่อน โดยระยะแรกที่ได้มีการสร้างเจดีย์ศิลาแบบท้องถิ่นสงขลาที่วัดเขาเก้าเส้งช่างให้ความสำคัญกับระเบียบในผังแปดเหลี่ยมตามอิทธิพลของเจดีย์จีน (ถะ) และอิทธิพลของเจดีย์ทรงเครื่องเท่านั้น แต่เมื่อมีการสร้างพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ซึ่งเป็นเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ รูปแบบขององค์ระฆังทรงกลมจึงได้กลับมามีบทบาทและอิทธิพลแทนที่องค์ระฆังแบบย่อมุมอย่างชัดเจน คาดว่าเจดีย์ศิลาคู่วัดแจ้งซึ่งเชื่อว่าสร้างพร้อมกับอุโบสถที่มีจารึกติดที่ระบุว่าสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ ก็น่าจะมีการปรับเปลี่ยนรูปทรงจากผังแปดเหลี่ยมจากต้นแบบที่เจดีย์ศิลาวัดเขาเก้าเส้งให้กลายเป็นผังกลมเพื่อให้สอดคล้องกับความนิยมส่วนองค์ระฆังในผังกลมตามอย่างความนิยมในสมัยนั้น ประกอบกับเทคนิคการปรับมุมจากผังแปดเหลี่ยมให้กลายเป็นผังกลมนั้นเป็นเรื่องที่ทำได้อย่างไม่ยากนัก

๒.๓.๔ เจดีย์แบบเบ็ดเตล็ด

เจดีย์ในกลุ่มแบบเบ็ดเตล็ดนี้อาจกล่าวได้ว่ามีรูปแบบที่ไม่สามารถจัดอยู่ในกลุ่มเจดีย์กลุ่มอื่น ๆ ได้ เนื่องจากมีรูปแบบที่ต่างออกไปอย่างชัดเจน แต่อย่างไรก็ตามระเบียบและรูปแบบหลายประการก็แสดงให้เห็นถึงการรับเอาลักษณะของเจดีย์กลุ่มอื่น ๆ เข้ามาผสมผสานอย่างมากหรือแม้กระทั่งหันกลับไปหยิบยืมรูปแบบของเจดีย์สมัยอยุธยาบางองค์ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาเข้ามาใช้ด้วย โดยเท่าที่ผู้ศึกษาได้ทำการสำรวจเจดีย์ในจังหวัดสงขลาพบว่าเจดีย์กลุ่มนี้มีตัวอย่างสำคัญอยู่สองแห่งด้วยกัน ได้แก่ พระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคลและเจดีย์วิหารวัดสุวรรณคีรี ในส่วนของพระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคล มีความสำคัญเนื่องจากมีประวัติการสร้างที่ค่อนข้างชัดเจน ขณะที่เจดีย์วิหารวัดสุวรรณคีรีแม้จะไม่มีประวัติการก่อสร้างที่ชัดเจน แต่รูปแบบและการตกแต่งที่ปรากฏในเจดีย์องค์นี้มีความสำคัญและแสดงออกถึงการสืบทอดและปรับเปลี่ยนจากเจดีย์รุ่นก่อน ๆ อย่างน่าสนใจ

พระบรมธาตุเจดีย์ วัดเพชรมงคล



ก. ข.

ภาพที่ ๙๗ พระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคล (ก. ปัจจุบัน) (ข. ภาพถ่ายเก่าก่อนการบูรณะใน พ.ศ. ๒๕๐๐)
ที่มา: ภาพถ่ายเก่าจากปกรอง ใน **ประมวลประวัติพระบรมสารีริกธาตุวัดเพชรมงคล จังหวัดสงขลา** , (สงขลา: โรงพิมพ์สุเมธการพิมพ์, ๒๕๐๐)

ประวัติวัดโดยสังเขป

ในประวัติวัดชัยมงคลกล่าวว่า พระครูพินิจสมณการกล่าวว่า วัดชัยมงคลและวัดเพชรมงคล เป็นวัดที่สร้างขึ้นพร้อม ๆ กัน โดยพระอาจารย์ชัยเป็นผู้ดำริให้สร้างวัดชัยมงคล พระอาจารย์เพชรเป็นผู้ดำริให้สร้างวัดเพชรมงคล พระภิกษุทั้งสองรูปนี้เป็นเพื่อนสนิทกัน[๑๘๐]

พระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคลปรากฏว่า นายถมยา ณ สงขลา เป็นผู้มีจิตรศรัทธาบริจาคทรัพย์สร้างขึ้น เมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๐ เพื่อบรรจุพระบรมสารีริกธาตุได้รับพระราชทานนามจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ว่า “พระเจดีย์โสภณ” เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๗๖ ยอดพระเจดีย์หักพังลง ชาวเมืองสงขลาได้ร่วมกันออกปัจจัยในการปฏิสังขรณ์[๑๘๑] (ภาพที่ ๙๗)

รูปแบบโดยทั่วไป

พระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคลถือเป็นเจดีย์อีกองค์หนึ่งที่แสดงให้เห็นการนำรูปแบบของเจดีย์รูปทรงต่าง ๆ มาผสมผสานกันได้แก่ เจดีย์ทรงเครื่องในผังย่อมุม เจดีย์ทรงระฆัง นอกจากนี้ยังนำเอารูปแบบบางส่วนจากเจดีย์สำคัญสมัยอยุธยาที่ปรากฏมาก่อนแล้วในพื้นที่ของจังหวัดสงขลามาประยุกต์ใช้ เช่น สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ

การวิเคราะห์รูปแบบ

ฐานประทักษิณซ้อนชั้น

ส่วนฐานประกอบไปด้วยฐานประทักษิณในผังย่อมุมซ้อนชั้นจำนวน ๓ ชั้น ในแต่ละชั้นทำซุ้มจระนำประดิษฐานพระพุทธรูปในทุกด้าน การประดับลวดบัวฐานในแต่ละชั้นก็พบว่ามีระเบียบการทำเฉพาะลวดบัวคาดท้องไม้บริเวณส่วนบนของฐานเพียงเส้นเดียวซึ่งลักษณะดังกล่าวมานี้ทำให้นึกถึงระเบียบของการทำฐานประทักษิณของสุวรรณมาลิกเจดีย์ ซึ่งถือเป็นมหาธาตุเจดีย์องค์สำคัญในจังหวัดสงขลา อาจเป็นได้ว่าเจดีย์วัดเพชรมงคลน่าจะได้รับแรงบันดาลใจมา

องค์ประกอบที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือ การทำพระพุทธรูปภายในซุ้มวงโค้งที่ฐานประทักษิณชั้นล่างสุดในจำนวนมากที่ไม่ใช่ทำแค่เฉพาะส่วนตรงกลางด้านเท่านั้น (ภาพที่ ๙๘) ลักษณะเช่นนี้ทำให้นึกถึงระเบียบงานประดับซุ้มช้างล้อมที่ฐานของพระบรมธาตุเจดีย์องค์สำคัญในภาคใต้ เช่น พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช สุวรรณมาลิกเจดีย์ เป็นต้น อย่างไรก็ตามสิ่งที่ทำให้ส่วนนี้ต่างไปจากซุ้มและช้างล้อมในระเบียบดั้งเดิมอย่างชัดเจนคือ รูปแบบของซุ้มวงโค้งแบบ

---

[๑๘๐] ดูประวัติการสถาปนาวัดเพชรมงคลใน **๘๔ ปี ดร. พระราชวรธรรมโกศล (แฉล้ม เขมปญฺโญ)**, ๕๒.

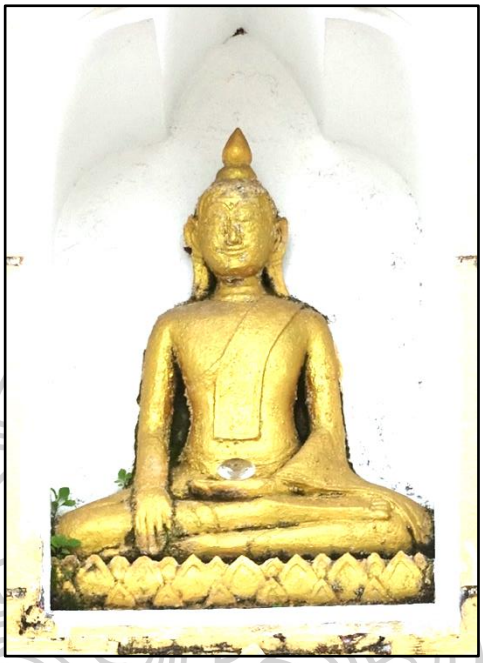
[๑๘๑] **ประมวลประวัติพระบรมสารีริกธาตุ วัดเพชรมงคล จังหวัดสงขลา**, ๑๑.

อาร์คซึ่งเป็นรูปแบบซุ้มแบบตะวันตกต่างจากซุ้มหน้านางที่เป็นรูปแบบดั้งเดิม ภายในซุ้มวงโค้งประดิษฐานพระพุทธรูปประทับนั่งและประทับยืนปะบนกันอย่างไม่เป็นระเบียบ นอกจากนี้ยังพบว่าพระพุทธรูปส่วนใหญ่เป็นพระพุทธรูปสำริดที่สร้างขึ้นในสมัยปัจจุบันแล้ว สังเกตได้ว่าช่างไม่เข้าใจระเบียบงานประดับซึ่งโดยปกติแล้ว ส่วนที่เป็นฐานชั้นล่างสุดที่อยู่ติดกับพื้นดินซึ่งถือเป็นส่วนที่ต่ำสุดขององค์เจดีย์จะไม่นำพระพุทธรูปมาประดิษฐานไว้ ตามปกติแล้วจะพบเพียงแค่การประดับรูปสัตว์มงคลหรืออมนุษย์ในแบบต่าง ๆ เท่านั้น ดังนั้น**ผู้ศึกษาจึงเชื่อว่าเดิมก่อนการนำพระพุทธมาวางไว้ในซุ้มอาจเป็นไปได้ว่าเคยมีรูปช้างปูนปั้นมาก่อนตามแบบที่เคยปรากฏในฐานล่างของพระธาตุองค์สำคัญในภาคใต้ก็เป็นได้** แต่ทั้งนี้เนื่องจากหลักฐานจากภาพถ่ายเก่าที่ค้นพบในปัจจุบันยังไม่สามารถเห็นรายละเอียดของงานประดับส่วนนี้ได้อย่างชัดเจนจึงทำได้แค่สันนิษฐานตามความน่าจะเป็นเท่านั้น

ภาพที่ ๙๘ ช่องวงโค้งอาร์ค (Arch) ที่ฐานประทักษิณชั้นล่างสุด

ในส่วนฐานประทักษิณในชั้นที่ ๒ และ ๓ มีส่วนที่ต่างจากชั้นที่ ๑ อย่างชัดเจนคือทำซุ้มประดิษฐานพระพุทธรูปเฉพาะที่ตรงกลางของด้านละช่องเท่านั้น พระพุทธรูปที่นำมาประดับในซุ้มโดยมากเป็นพระพุทธรูปสำริดในสมัยปัจจุบันแบบเดียวกับที่ประดับที่ฐานชั้นที่ ๑ อย่างไรก็ตามพบว่าบางซุ้มยังคงหลงเหลือพระพุทธรูปปูนปั้นแบบติดกับผนังซึ่งเชื่อว่าเป็นของเดิมที่ทำพร้อมกับเจดีย์สมัยแรกสร้าง ลักษณะสำคัญที่นำมาใช้สนับสนุนข้อสันนิษฐานดังกล่าวได้ชัดเจนที่สุด คือรูปแบบของพระพักตร์ที่ยังคงทำอย่างช่างไทยสมัยรัชกาลที่ ๓-๕ คือ ทำพระพักตร์อย่างหุ่นกระบอก

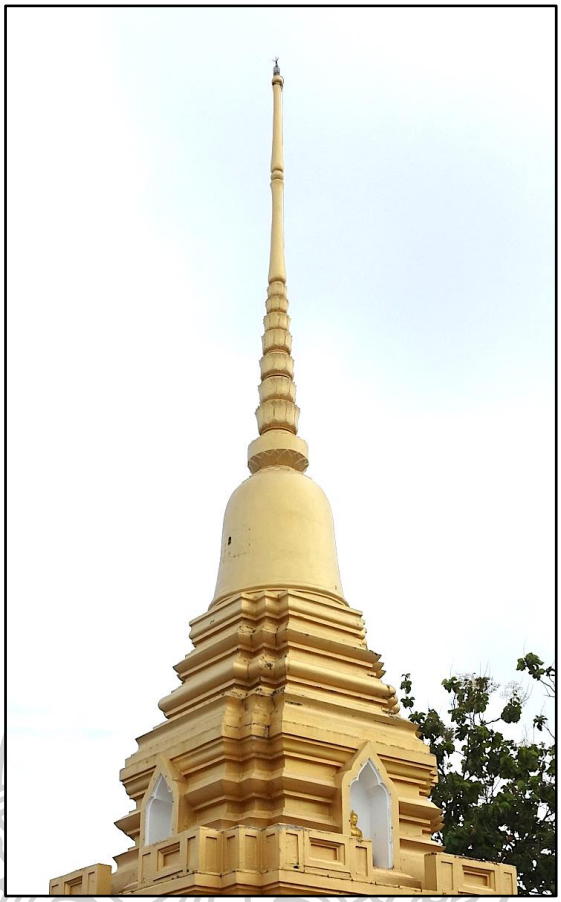
หรือพระพักตร์อ่อนเยาว์ พระโอษฐ์เป็นเส้นตรงคล้ายเรือประทุน เป็นต้น (ภาพที่ ๙๙) ซึ่งลักษณะทั้งหมดต่างจากพระพุทธรูปสำริดที่สร้างในปัจจุบันที่จะนิยมพระพักตร์ที่อิงกับหลักสรีรวิทยาแบบสมจริงตามอย่างอิทธิพลตะวันตกอย่างชัดเจน



ภาพที่ ๙๙ พระพุทธรูปปูนปั้นประดิษฐานในซุ้มบนฐานประทักษิณชั้นที่ ๒

ส่วนรองรับองค์ระฆัง องค์ระฆัง และส่วนยอด (ภาพที่ ๑๐๐)

โดยรวมแล้วส่วนรองรับองค์ระฆังในผังย่อมุม องค์ระฆังกลม บัวคลุ่มเถา ปลียอด และลูกแก้ว สามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบของกลุ่มเจดีย์ทรงเครื่องแบบสงขลาแท้ที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส ซึ่งมีกระบวนการสำคัญ คือ ส่วนรองรับองค์ระฆังทำชั้นฐานสิงห์ชั้นเดียว ชั้นถัดขึ้นไปทำท้องไม้ต่างระดับ ประดับลวดบัวลูกแก้วกลมและลูกแก้วอกไก่ การเชื่อมต่อระหว่างบัวทรงคลุ่มและองค์ระฆังขาดการปรับมุม น่าสังเกตว่าระเบียบของการทำส่วนรองรับองค์ระฆังลักษณะนี้ร่วมกับองค์ระฆังกลม สามารถพบเห็นได้มากที่สุดในเมืองสงขลา



ภาพที่ ๑๐๐ ส่วนรองรับองค์ระฆัง องค์ระฆัง และส่วนยอด

การศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบพระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคลกับเจดีย์ทรงเครื่องบนหัวเขาแดง (เจดีย์สองพี่น้อง)

น่าสนใจว่าหากพิจารณารูปแบบเค้าโครงโดยรวมของพระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคลจะพบว่ามีการย่อมุมตั้งแต่ส่วนฐานประทักษิณต่อเนื่องไปจนถึงส่วนรองรับองค์ระฆัง ซึ่งระเบียบเช่นนี้ทำให้นึกถึงระเบียบสำคัญของเจดีย์ทรงเครื่องที่มักจะทำฐานย่อมุมอย่างน้อย ๑๒ มุม (ย่อมุมไม้ ๑๒) **แต่ส่วนสำคัญที่ทำให้ทราบถึงความสืบเนื่องอิทธิพลบางส่วนจากเจดีย์ทรงเครื่องกลุ่มที่สร้างบนหัวเขาแดงมากที่สุด คือ ระบบการทำฐานสิงห์แบบมีบัวหลังสิงห์ลดรูปในส่วนรองรับองค์ระฆัง** (ดูภาพที่ ๑๐๐) ทว่าเจดีย์ทรงเครื่องบนหัวเขาแดงนั้นเป็นเจดีย์ทรงเครื่องแบบไม่มีฐานประทักษิณซ้อนชั้น อีกทั้งระเบียบชุดฐานสิงห์ก็ทำตามแบบแผน ๓ ฐาน ขณะที่พระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคลลดเหลือเพียง ๒ ฐาน สำหรับระบบการคาดท้องไม้ด้วยลวดบัวลูกแก้วอกไก่และลวดบัวลูกแก้วกลมนั้นเป็นระเบียบที่ได้อิทธิพลมาจากกลุ่มเจดีย์ที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส

พระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคลในฐานะพระบรมธาตุเจดีย์คู่กับพระบรมธาตุเจดีย์ วัดชัยมงคล

จากการตรวจสอบเอกสารเกี่ยวกับประวัติวัดเพชรมงคลไม่ปรากฏที่มาของการได้มาซึ่งองค์พระบรมธาตุที่นำมาประดิษฐานไว้ภายในพระเจดีย์วัดเพชรมงคล ขณะที่พระบรมธาตุที่ประดิษฐานภายในพระเจดีย์วัดชัยมงคลซึ่งมีประวัติว่าสร้างขึ้นพร้อม ๆ กัน ปรากฏที่มาว่าได้นำมาจากสถูปถูปารามในประเทศศรีลังกา แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าพระบรมธาตุเจดีย์ของวัดชัยมงคลมีความสำคัญมากกว่าพระบรมธาตุเจดีย์ของวัดเพชรมงคล น่าสนใจว่าลักษณะของการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์สำคัญของเมืองในลักษณะคู่กันและอยู่ในระยะใกล้เคียงกันนั้น ไม่ปรากฏมาก่อนในกรุงรัตนโกสินทร์ แต่ทว่าลักษณะดังกล่าวนี้กลับพบว่ามีตัวอย่างสำคัญอยู่ที่พระนครศรีอยุธยา กล่าวคือ พระบรมธาตุเจดีย์วัดมหาธาตุ และวัดราชบูรณะ ซึ่งวัดทั้งสองนี้อยู่ในตำแหน่งที่คู่ขนานกันและถือเป็นวัดที่สำคัญของกรุง โดยมีวัดมหาธาตุเป็นวัดที่สำคัญในฐานะเป็นที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุประจำเมือง อย่างไรก็ตามแนวคิดนี้ยังไม่มีหลักฐานใด ๆ ยืนยันถึงความเกี่ยวข้องกันกับที่พระนครศรีอยุธยา แต่ที่ทราบได้แน่ชัด คือ พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลถือเป็นพระมหาธาตุเจดีย์ประจำเมืองสงขลา ส่วนพระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคลมีความสำคัญในลำดับที่รองลงมา หากพิจารณาทั้งในเรื่องของประวัติการสร้าง ที่มา และตำแหน่งที่ตั้งร่วมกัน

สรุปและกำหนดอายุ

พระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคลถือเป็นเจดีย์ขนาดใหญ่องค์หนึ่งที่ใช้ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา ซึ่งจากการวิเคราะห์รูปแบบในเบื้องต้นแสดงให้เห็นว่าเจดีย์องค์นี้มีการหยิบยืมเอารูปแบบของเจดีย์แบบต่าง ๆ มาประยุกต์ผสมผสานกัน ส่วนฐานที่มีการทำฐานประทักษิณซ้อนชั้น ตรงกลางด้านแต่ละด้านทำเป็นซุ้มจระนำประดิษฐานพระพุทธรูป ลักษณะเช่นนี้เทียบเคียงได้กับรูปแบบของสุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ รอบฐานประทักษิณชั้นล่างสุดที่ทำเป็นซุ้มจระนำวงโค้งอาร์คเรียงกันรอบฐาน อาจเกี่ยวข้องกับระเบียบการทำฐานช้างล้อมที่เคยปรากฏในเจดีย์องค์สำคัญในระดับมหาธาตุของภาคใต้ เช่น พระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราช และสุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ เป็นต้น แต่ปัจจุบันไม่พบร่องรอยของประติมากรรมปูนปั้นในซุ้มจึงยังไม่อาจยืนยันได้อย่างแน่ชัดว่าเดิมเคยมีประติมากรรมรูปช้างในส่วนนี้หรือไม่ ในส่วนขององค์เจดีย์ที่ทำเป็นเจดีย์ทรงเครื่องในผังย่อมุมองค์ระฆังกลมเป็นการนำลักษณะสำคัญของเจดีย์ทรงเครื่องแบบสงขลาแท้มาสร้างโดยสามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบของเจดีย์กลุ่มวัดโพธิ์ปฐมาวาสเป็นสำคัญ **โดยภาพรวมแล้วเชื่อว่าช่างที่ทำพระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคลเลือกที่จะนำรูปแบบสำคัญในระดับมหาธาตุที่มีมาก่อนในท้องถิ่นอย่างเช่น สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ เข้ามาผสมผสานกับรูปแบบเจดีย์ทรงเครื่องและเจดีย์พื้นถิ่นที่เป็นที่นิยม เช่น กลุมเจดีย์**

ทรงเครื่องบนหัวเขาแดง (เจดีย์สองพี่น้อง) และกลุ่มเจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาส ทำให้เกิดเป็นรูปแบบเฉพาะขึ้น ในส่วนของความสำคัญของพระบรมธาตุเจดีย์วัดเพชรมงคลกล่าวได้ว่ามีความสำคัญในฐานะเป็นเจดีย์ที่บรรจุพระบรมธาตุเคียงคู่กับพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล

เจดีย์วิหารวัดสุวรรณคีรี

เจดีย์องค์นี้ตั้งอยู่บริเวณพื้นที่ราบด้านหน้าวัดถัดจากเนินที่เป็นที่ตั้งของอุโบสถและถะจีน รูปแบบของเจดีย์อาจจัดอยู่ในประเภทเจดีย์วิหารในผังกลม เนื่องจากส่วนล่างทำเป็นห้องคูหาสามารถเข้าไปภายในได้โดยดัดแปลงก่ออิฐถือปูนเสริมจากส่วนที่เป็นหินธรรมชาติซึ่งมีอยู่เดิม ส่วนที่เป็นองค์เจดีย์ด้านบนทำเป็นเจดีย์ทรงเครื่อง ซึ่งคำว่า “เจดีย์ทรงเครื่อง” ในที่นี้ไม่ได้หมายถึงเจดีย์ทรงเครื่องย่อมุมที่ได้อธิบายไปแล้วเบื้องต้น แต่ที่เรียกว่า “เจดีย์ทรงเครื่อง” เนื่องจากมีลักษณะของการประดับลวดลายปูนปั้นบนองค์เจดีย์ในทุกส่วน ทั้งยังมีการนำเอาลักษณะสำคัญบางอย่าง เช่น บัวคลุ่มและบัวคลุ่มเถา ซึ่งเป็นระเบียบงานประดับสำคัญของเจดีย์ทรงเครื่องแบบเพิ่มมุมเข้ามาประยุกต์ใช้ด้วย โดยภาพรวมอาจเรียกเจดีย์องค์นี้ว่าเป็น **“เจดีย์แบบประยุกต์”** (ภาพที่ ๑๐๑)

ภาพที่ ๑๐๑ เจดีย์วิหารวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

การวิเคราะห์รูปแบบ

ห้องคูหา

ส่วนที่ทำให้เจดีย์องค์นี้มีรูปแบบที่ต่างออกไปจากเจดีย์องค์อื่น ๆ ที่พบโดยทั่วไปในจังหวัดสงขลา คือ มีการทำห้องคูหาอยู่ในผังกลมมีสูงจากพื้นดินประมาณ ๒ เมตร มีลวดลายปูนปั้นประดับสำคัญที่น่าพิจารณาอยู่สองส่วน ได้แก่ ปูนปั้นรูปพระสงฆ์ปรากฏเฉพาะท่อนบนโผล่ออกมาจากช่องหน้าต่างจำลอง อีกส่วนเป็นปูนปั้นรูปโคมแขวนคั่นระหว่างช่องหน้าต่างจำลอง

รูปปูนปั้นพระสงฆ์ยืนหันหน้าออกมาจากช่องหน้าต่างจำลอง (ภาพที่ ๑๐๒) เป็นภาพสัญลักษณ์ที่ช่างต้องการแสดงออกให้เห็นอย่างชัดเจนว่าเจดีย์องค์นี้เป็นเจดีย์ประเภท “เจดีย์วิหาร” แต่เนื่องจากไม่ปรากฏรายละเอียดของปูนปั้นที่จะสามารถสื่อถึงเรื่องราวได้ว่าช่างต้องการสื่อเรื่องราวเกี่ยวกับภิกษุสงฆ์ในเรื่องใดหรือในเหตุการณ์ใดทำให้ไม่อาจระบุชี้ชัดลงไปได้อย่างชัดเจน

น่าสนใจว่าผนังส่วนบนในตำแหน่งคั่นจังหวะกับปูนปั้นนูนต่ำรูปพระสงฆ์ปรากฏงานปูนปั้นนูนต่ำรูปโคมระย้าซึ่งรูปแบบของโคมระย้ามีส่วนบนเป็นโคมจีบ ส่วนปลายเป็นรูปทรงคล้ายระฆังหงายขึ้นซึ่งเป็นรูปแบบที่พบได้โดยทั่วไปในโคมอย่างตะวันตก การประดับลวดลายปูนปั้นรูปโคมระย้า (ภาพที่ ๑๐๓) ในส่วนนี้นับเป็นสัญลักษณ์เพื่อเน้นย้ำว่าพื้นที่ส่วนนี้เป็นส่วนของอาคารที่มีคูหาอยู่ภายใน โดยการประดับโคมระย้าภายในอาคารจริงนั้นเป็นความนิยมที่ได้รับแบบอย่างจากตะวันตก ซึ่งมักนิยมกันในหมู่ชนชั้นสูงโดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ ดังจะเห็นได้จากการใช้งานจริงที่ปรากฏในภาพถ่ายเก่าภายในพระที่นั่งหลาย ๆ องค์ทั้งภายในพระบรมมหาราชวัง และวังของเจ้านายหลายพระองค์ รวมถึงภายในพระอุโบสถ วิหารหลวง หรืออาคารสำคัญทางพุทธศาสนา (ภาพที่ ๑๐๔)

อนึ่ง งานศิลปกรรมในหลายประเภทที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ มักจะปรากฏการเลียนแบบงานประดับโคมระย้าที่มีใช้งานอยู่จริงในขณะนั้น ซึ่งโดยมากจะเป็นรูปแบบอย่างตะวันตก โดยเฉพาะปรากฏมากที่สุดในภาพจิตรกรรมที่เขียนขึ้นตามฝาผนังโบสถ์วิหาร จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบงานเขียนอย่างหนึ่งที่เป็นลักษณะสำคัญในรัชกาลนี้ นอกเหนือจากภาพโคมระย้าแล้วสิ่งที่ปรากฏร่วมเสมอ คือ เครื่องแขวน เครื่องสด และผ้าม่านผูกด้วยภู่ รายละเอียดงานประดับโคมอย่างตะวันตกที่กล่าวมานั้นยังคงสืบทอดไปในรัชกาลที่ ๕ ดังสังเกตได้อย่างชัดเจนที่สุดในงานจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่งที่ได้รับการเขียนขึ้นในรัชกาลนี้

ภาพที่ ๑๐๒ ปูนปั้นรูปพระสงฆ์ยืนหันหน้าออกจากช่องหน้าต่างจำลอง

ภาพที่ ๑๐๓ ปูนปั้นนูนต่ำรูปโคมระย้าแบบตะวันตก

ภาพที่ ๑๐๔ ภาพถ่ายในช่วงต้นรัชกาลที่ ๕ แสดงให้เห็นตัวอย่างโคมระย้าแบบตะวันตกภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ

ที่มา : อัลบั้ม “K.u.K Expedition nach Ostasien พ.ศ. ๒๔๑๑-๒๔๑๔ ผู้ถ่าย: เบอร์เกอร์ วิลเฮล์ม วันที่ถ่าย : ๕ พ.ค ๒๔๑๒ อ้างใน โจคิม เค. เบ้าท์ซ, **ฉายาลักษณ์สยาม** (กรุงเทพฯ: ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์, ๒๕๕๙), ๑๐๒-๑๐๓.

องค์เจดีย์

องค์เจดีย์ตั้งอยู่บนฐานบัวที่มีท้องไม้ยืดสูงชัดเจน ส่วนที่เป็นท้องไม้มีการทำลักษณะซี่ตรงแนวตั้งเรียงต่อและชิดติดกันโดยรอบ ลักษณะเช่นนี้ไม่ใช่รูปแบบความนิยมการทำท้องไม้ในศิลปะไทยที่จะนิยมทำเป็นท้องไม้แบบเรียบ หรือเจาะช่องสี่เหลี่ยมหรือซุ้มประดับประติมากรรม ลักษณะที่พบในฐานบัวของเจดีย์องค์นี้ทำให้นึกถึงความคล้ายคลึงกับรูปแบบของเสากลมในศิลปะกรีก-โรมันซึ่งเป็นลักษณะสำคัญที่สืบทอดมาสู่งานช่างตะวันตกมาโดยตลอด การนำรูปแบบของลวดลายจากเสาแบบตะวันตกมาประยุกต์ใช้กับงานสถาปัตยกรรมไทยปรากฏอย่างชัดเจนมากในสมัยรัชกาลที่ ๔ เป็นต้นมา (ภาพที่ ๑๐๕)

ภาพที่ ๑๐๕ ตัวอย่างการนำรูปแบบเซาะร่องเสาแบบตะวันตกมาประยุกต์ใช้ในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ ๔ ที่เสาบันไดทางขึ้นพระสมุทรเจดีย์

เหนือฐานบัวประกอบด้วยฐานสิงห์ ๑ ฐาน ถัดขึ้นไปเป็นชั้นเชิงบาตรคาดด้วยลูกแก้วอกไก่ ๑ เส้น ถัดไปเป็นบัวทรงคลุ่ม ต่อด้วยองค์ระฆัง บัวคลุ่มเถา ปลี ปลียอด และเม็ดน้ำค้าง ลักษณะของชุดฐานรองรับองค์ระฆังโดยรวมคล้ายกับระเบียบการทำฐานของกลุ่มเจดีย์ที่วัดแจ้งเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะระเบียบการทำเจดีย์ในผังกลมมีฐานสิงห์ ๑ ฐาน ต่อด้วยส่วนเชื่อมฐานที่ประดับลวดบัวลูกแก้วอกไก่ ๑ เส้น และองค์ระฆังทรงกลมขนาดเล็กเพรียวสูง ส่วนที่ต่างจากเจดีย์วัดแจ้งอย่างชัดเจนที่สุด คือ มีการประดับปูนปั้นบนองค์เจดีย์เกือบเต็มพื้นที่

ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่ง คือ ส่วนที่เป็นองค์ระฆังมีการทำปูนปั้นประดับเป็นรูปสังวาลไขว้ ซึ่งลักษณะเช่นนี้คล้ายกับรูปแบบงานประดับสังวาลไขว้บนเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ กลุ่มหนึ่ง ซึ่งเกิดจากการประยุกต์นำเอาลวดลายปูนปั้นที่นิยมในเจดีย์ทรงเครื่องมาประดับ อย่างไรก็ตามลักษณะดังกล่าวก็ไม่ได้เป็นที่นิยมเท่ากับทรงระฆังแบบเรียบ ตัวอย่างสำคัญของเจดีย์กลุ่มนี้ ได้แก่ เจดีย์ทรงระฆังประดับปูนปั้นที่วัดราชสิทธาราม เป็นต้น (ภาพที่ ๑๐๖) ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๕ ก็ยังคงพบว่ามีการนำเอารูปแบบเจดีย์ทรงระฆังประดับปูนปั้นมาใช้กับเจดีย์สำคัญด้วย ตัวอย่างสำคัญได้แก่ เจดีย์ประธานวัดราชบพิธสถิตมหาสีมารามในอดีต (ภาพที่ ๑๐๗) ปัจจุบันได้มีการเปลี่ยนแปลงให้เป็นเจดีย์ทรงระฆังแบบที่ไม่มีการประดับลวดลายปูนปั้นบนองค์ระฆังแล้ว เมื่อพิจารณารูปแบบงานประดับลวดลายสังวาลไขว้บนองค์ระฆังกลมของเจดีย์วิหารวัดสุวรรณคีรีสอดคล้องกับรูปแบบงานประดับในกลุ่มเจดีย์ทรงระฆังแบบที่มีการประดับองค์ระฆังด้วยสังวาลไขว้ที่พบในสมัยรัชกาลที่ ๔-๕

ภาพที่ ๑๐๖ เจดีย์ทรงระฆังวัดราชสิทธาราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๑๐๗ ร่องรอยของการทำสังวาลประดับองค์ระฆังวัดราชบพิธฯ กรุงเทพฯ

ที่มา : โจคิม เค. เบ้าท์ซ, **ฉายาลักษณ์สยาม** ,๑๐๒-๑๐๓.

สรุปและกำหนดอายุ

เจดีย์ที่ตั้งอยู่ด้านหน้าของวัดสุวรรณคีรี ถือเป็นเจดีย์วิหารองค์เดียวที่ปรากฏในจังหวัดสงขลา มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างออกไปจากรูปแบบเจดีย์โดยทั่วไปในจังหวัดสงขลา โดยลักษณะสำคัญได้แก่ การสร้างห้องคูหาโดยใช้ประโยชน์จากโขดหินธรรมชาติก่อปิดช่องว่างให้เป็นห้องคูหา ภายนอกผนังคูหาปั้นปูนรูปพระสงฆ์ในอิริยาบถยืนมองออกมาจากช่องหน้าต่างทรงกลมจำลอง จากลักษณะดังกล่าวทำให้ทราบได้ว่าช่างต้องการสื่อให้เห็นว่าพื้นที่นี้เปรียบเสมือนอาคารหลังหนึ่งที่มีพื้นที่ใช้สอยด้านในและเกี่ยวข้องกับพระสงฆ์โดยตรง นอกจากนี้ประเด็นเรื่องการกำหนดอายุมีเครื่องมือในการกำหนดอายุของเจดีย์องค์นี้ได้สองประการคือ

ประการแรก ลักษณะของเจดีย์ที่อยู่ในผังกลม มีระเบียบฐานสิงห์ ๑ ฐาน ต่อด้วยส่วนเชื่อมฐานที่เป็นลวดบัวลูกแก้วอกไก่ และองค์ระฆังขนาดเล็กสูงเพรียว ซึ่งลักษณะทั้งหมดที่กล่าวมาสามารถเทียบเคียงได้กับระเบียบส่วนองค์เจดีย์ที่วัดแจ้ง ซึ่งได้ทำการวิเคราะห์ไปแล้วเบื้องต้นว่าควรมีอายุอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๕

ประการที่สอง ลักษณะและรูปแบบของการประดับปูนปั้น โดยส่วนที่เป็นองค์ระฆังกลมมีการทำปูนปั้นประดับเป็นรูปสังวาลไขว้ ซึ่งลักษณะเช่นนี้เทียบเคียงได้กับเจดีย์ทรงระฆังกลุ่มหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ ๔-๕

ส่วนลวดลายปูนปั้นรูปโคมระย้าแบบตะวันตกซึ่งคั่นอยู่ระหว่างช่องหน้าต่างจำลอง รูปแบบของโคมเช่นนี้เทียบเคียงได้กับรูปแบบโคมระย้าที่มีใช้อยู่จริง โดยปรากฏหลักฐานว่านิยมอย่างมากในการนำมาประดับภายในอาคารหรือสิ่งก่อสร้างสำคัญทั้งภายในพระบรมมหาราชวัง พระราชวังรวมถึงวัดสำคัญ ๆ อยู่เสมอ ในสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ ดังปรากฏทั้งในภาพถ่ายเก่าและในภาพจิตรกรรม

โดยภาพรวมแล้วกล่าวได้ว่าระเบียบลวดบัวฐานและองค์เจดีย์ใกล้เคียงกับเจดีย์ศิลาของวัดแจ้งซึ่งสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๕ ประกอบกับลักษณะของงานประดับลวดลายปูนปั้นซึ่งเทียบเคียงได้กับลวดลายประดับอันเป็นที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ จึงเชื่อได้ว่าเจดีย์วิหารที่วัดสุวรรณคีรีน่าจะมีอายุอยู่ในสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ ร่วมสมัยกับกลุ่มเจดีย์ที่ทำจากศิลาที่วัดแจ้ง

สรุปสาระสำคัญเกี่ยวกับเจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔-๖

จากการศึกษาเบื้องต้นสรุปได้ว่าเจดีย์ที่สร้างขึ้นระหว่างสมัยรัชกาลที่ ๔-๖ ในเขตพื้นที่ของจังหวัดสงขลาจัดเป็นกลุ่มใหญ่ได้เป็นสองกลุ่ม ได้แก่ **กลุ่มเจดีย์ทรงระฆัง และกลุ่มเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลา** ซึ่งสามารถสรุปสาระสำคัญของเจดีย์แต่ละกลุ่มได้ดังนี้

<u>กลุ่มเจดีย์ทรงระฆัง</u> พบว่ามีความหลากหลายของรูปแบบน้อยและจากการศึกษาสามารถแบ่งรูปแบบของเจดีย์ย่อยออกเป็น ๒ รูปแบบคือ เจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ และเจดีย์ทรงระฆังแบบลังกา

๑. เจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ องค์สำคัญที่สร้างขึ้นและถือเป็นต้นแบบของเจดีย์ทรงนี้ที่ปรากฏในจังหวัดสงขลา คือ เจดีย์หลวงบนเขาตังกวน โดยลักษณะสำคัญที่บ่งบอกได้อย่างชัดเจนว่าเจดีย์องค์นี้สร้างตามรูปแบบเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ ได้แก่ ส่วนฐานทำเป็นฐานประทักษิณยกสูงอย่างมาก มีบันไดทางขึ้นเป็นแบบประชิดประชัน มีการเพิ่มส่วนฐานบัวประดับลูกแก้วอกไก่ระหว่างชุดมาลัยเถาและองค์ระฆัง เพิ่มลวดบัวลูกแก้วอกไก่ระหว่างปล้องไฉนและปลียอด ซึ่งองค์ประกอบสำคัญดังกล่าวมานี้ล้วนส่งผลให้เจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ มีสัดส่วนที่ค่อนข้างจะสูงกว่าเจดีย์ทรงระฆังในศิลปะสุโขทัยและศิลปะอยุธยาซึ่งเป็นต้นแบบ

๒. เจดีย์ทรงระฆังแบบลังกา ซึ่งในจังหวัดสงขลามีองค์เดียว คือ พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลองค์เดิมสมัยแรกสร้าง แม้ว่าขนาดขององค์เจดีย์จะมีขนาดเล็กกว่าต้นแบบในลังกามาก แต่ในส่วนของรายละเอียดและองค์ประกอบสำคัญสามารถเทียบเคียงได้กับเจดีย์ในลังกาอย่างชัดเจน ได้แก่ องค์ระฆังที่มีลักษณะเป็นทรงโอคว่ำหรือทรงมะนาวผ่าซีก ก้านฉัตรซ้อนกัน ๒ ชั้น ปล้องไฉนทรงเตี้ยป้อม ต่อด้วยการประดับยอดด้วยหม้อน้ำโลหะ ซึ่งน่าสนใจว่ารูปแบบทั้งหมดที่กล่าวมาสามารถเทียบเคียงได้กับสถูปถูปารามสมัยที่ได้ผ่านการบูรณะแล้วในช่วงปี พ.ศ. ๒๔๐๕ และยังสอดคล้องกับประวัติการสร้างเจดีย์องค์นี้ว่าได้รับแรงบันดาลใจมาจากสถูปถูปารามในลังกาทวีป

<u>กลุ่มเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลา</u> มีความหลากหลายมากกว่ากลุ่มเจดีย์ทรงระฆัง กล่าวได้ว่าเจดีย์กลุ่มนี้มีพื้นฐานสำคัญมาจากเจดีย์ทรงระฆังและเจดีย์ทรงเครื่อง โดยยังสามารถแบ่งรูปแบบของเจดีย์กลุ่มนี้ออกเป็นกลุ่มย่อยได้อีก ๔ กลุ่ม ได้แก่ ๑.) กลุ่มเจดีย์แบบฐานย่อมุมองค์ระฆังย่อมุม ๒.) กลุ่มเจดีย์แบบฐานย่อมุมองค์ระฆังกลม ๓.) กลุ่มเจดีย์ทรงกลม ๔.) กลุ่มเจดีย์แบบเบ็ดเตล็ด

โดยเจดีย์ทั้งสี่กลุ่มย่อยนี้มีรูปแบบหลักที่สำคัญร่วมกันคือ

๑. ทำฐานสิงห์ลดรูป ๑ ฐาน

๒. นิยมการใช้รูปแบบฐานหน้ากระดานร่วม (การตัดทอนลวดบัวขนาดเล็กรองรับลวดบัวค่ำบัวหงายเหลือเพียงลวดบัวคว่ำลวดบัวหงายประกบบนหน้ากระดานร่วมกัน)

๓. นิยมการใช้ลวดบัวคว่ำประกบลวดบัวหงายโดยตรง ปราศจากหน้ากระดานคั่น

๔. นิยมการทำท้องไม้ในลักษณะยืดสูงโดยปราศจากการคาดลวดบัวใด ๆ

๕. แนวโน้มของการทำองค์ระฆังแบบเพิ่มมุมนั้นไม่เป็นที่นิยมเท่าองค์ระฆังในทรงกลม

นอกจากนี้ก็ยังสังเกตได้ว่าเจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔-๖ บางองค์ ปรากฏลักษณะของการสอดแทรกรูปแบบบางประการที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบของเจดีย์องค์สำคัญในภูมิภาคเข้ามาผสม แสดงให้เห็นว่าช่างท้องถิ่นพยายามรื้อฟื้นความเป็นเอกลักษณ์พื้นถิ่นของภาคใต้กลับมาใช้

หลังจากที่ได้ขาดสายพัฒนาการไปตั้งแต่หลังสิ้นยุคสมัยอยุธยา ลักษณะความเป็นพื้นถิ่นที่ปรากฏในตัวอย่างการศึกษาครั้งนี้ ได้แก่ การทำเสาหานในทรงสี่เหลี่ยม หรือการประดับพระเวียนโดยรอบก้านฉัตร ซึ่งเป็นลักษณะที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช และการทำมุขยื่นออกมาจากส่วนฐานขององค์เจดีย์ซึ่งเป็นลักษณะที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากพระบรมธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระ เป็นต้น จะเห็นได้ว่ารูปแบบบางส่วนของพระบรมธาตุเจดีย์องค์สำคัญทั้งในจังหวัดนครศรีธรรมราชและในจังหวัดสงขลาเองเริ่มกลับมามีบทบาทในงานช่างแบบท้องถิ่นสงขลาอีกครั้งแม้ว่าจะเป็นส่วนน้อยก็ตาม

ในส่วนหน้าที่และความสำคัญของเจดีย์ที่สร้างขึ้นในช่วงนี้แสดงให้เห็นว่านอกจากใช้เป็นสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนาแล้วยังมีหน้าที่แฝงอันน่าสนใจ เช่น ใช้เป็นเครื่องบ่งบอกถึงความเป็นอนุสรณ์การเสด็จพระราชดำเนินของพระมหากษัตริย์ หรือทำหน้าที่เป็นเสมือนจุดหมุดหมายสำคัญทั้งทางการเมือง การทหาร และการปกครอง ซึ่งเดิมแนวคิดเรื่องการใช้เจดีย์ทำหน้าที่ในลักษณ์คล้ายคลึงกันนี้เริ่มปรากฏแล้วในเมืองสงขลามาก่อนแล้วช่วงสมัยรัชกาลที่ ๓ แต่แนวคิดเรื่องการใช้เจดีย์เป็นเครื่องมือสำคัญทางการปกครองและการทหารเกิดการแพร่หลายในอาณาเขตของเมืองสงขลาอย่างกว้างขวางเป็นพิเศษในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ ทั้งนี้ส่วนหนึ่งน่าจะเป็นผลจากการขยายอิทธิพลของต่างชาติที่ทวีความรุนแรงมากขึ้น

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการคือในสมัยรัชกาลที่ ๕ เกิดการสถาปนาพระเจดีย์สำหรับบรรจุพระบรมธาตุขึ้น คือ พระบรมธาตุเจดีย์ที่วัดชัยมงคล ทั้งที่เมืองสงขลาในสมัยรัตนโกสินทร์ได้ตั้งขึ้นมาอย่างชัดเจนแล้วตั้งแต่ช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ แต่ก็ไม่ปรากฏว่ามีการแนวคิดการสร้างพระเจดีย์สำหรับบรรจุพระบรมธาตุแต่อย่างใด แสดงให้เห็นว่ามีแนวคิดการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์ในช่วงระยะนี้เป็นความพยายามสร้างความสำคัญของเมืองสงขลาผ่านการสร้างเจดีย์เพื่อบรรจุพระบรมธาตุขึ้นในเขตศูนย์กลางการปกครองของเมือง ส่วนหนึ่งสะท้อนออกมาจากการเลือกสรรต้นแบบและสถานที่ตั้งขององค์เจดีย์ นอกจากนี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการการศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดีมาก่อนการสร้าง ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางของการศึกษาแบบอิทธิพลตะวันตกที่ได้แพร่เข้ามาสู่ดินแดนไทยอย่างเข้มข้นในช่วงนี้

๒.๔ เจดีย์ที่สร้างหรือบูรณะหลังรัชกาลที่ ๖ ถึง พ.ศ. ๒๕๐๐

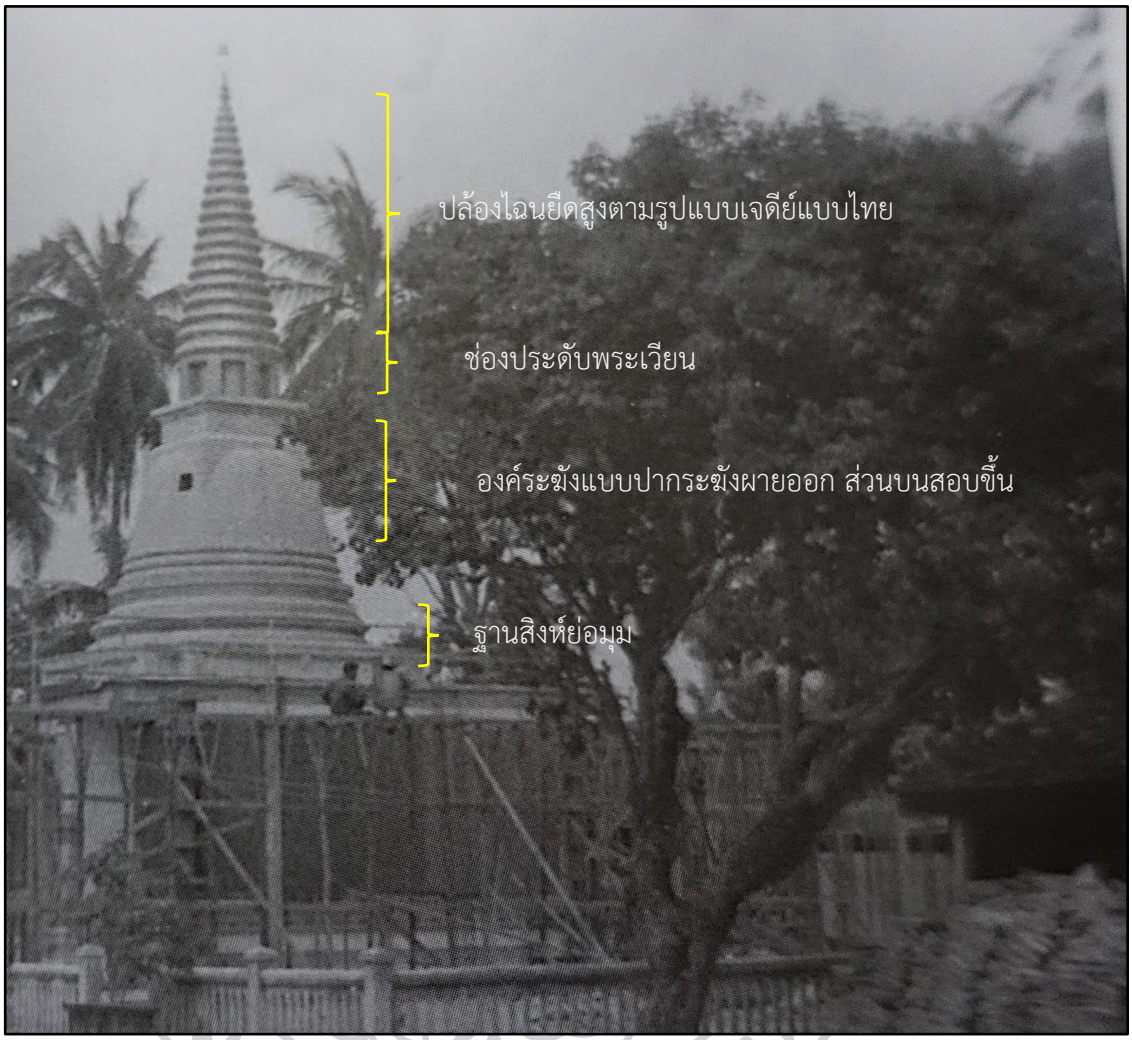
เจดีย์ที่สร้างหรือบรูณะช่วงหลังจากสมัยรัชกาลที่ ๖ จนถึง พ.ศ. ๒๕๐๐ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาเท่าที่พบหลักฐานอย่างชัดเจนที่สุดในปัจจุบัน คือ เจดีย์พระบรมธาตุเจดีย์ วัดชัยมงคล ซึ่งได้ทำการศึกษาในเบื้องต้นแล้วว่าเจดีย์องค์นี้สร้างขึ้นในสมัยกาลที่ ๕ มีความสำคัญในฐานะเป็นพระบรมธาตุเจดีย์ประจำเมืองสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ โดยผลจากการศึกษารูปแบบของเจดีย์

แสดงให้เห็นว่ามีอิทธิพลของเจดีย์จากสองแห่งด้วยกัน ได้แก่ องค์เจดีย์สร้างตามอย่างสถูปแบบลังกาในประเทศศรีลังกา ส่วนอาคารประกอบ (วิหารทับเกษตร) สร้างตามอย่างพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราช อนึ่งเนื่องจากพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลมีฐานะเป็นพระบรมธาตุเจดีย์ประจำเมืองสงขลาจึงได้รับการบูรณะมาจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นรูปแบบขององค์เจดีย์รวมถึงอาคารประกอบจึงเปลี่ยนแปลงไปด้วย ซึ่งการเปลี่ยนแปลงรูปแบบโดยเฉพาะในส่วนที่เป็นโครงสร้างหลักขององค์เจดีย์แสดงออกถึงพลวัตและความสอดคล้องกับความนิยมรูปแบบของเจดีย์ในช่วงระยะเวลานั้น ดังจะได้ทำการวิเคราะห์อธิบายต่อไปนี้

พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล: การวิเคราะห์รูปแบบที่ได้รับการบูรณะเปลี่ยนแปลงใน พ.ศ. ๒๔๙๘-๒๕๐๐

เนื่องจากรูปแบบของพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลในปัจจุบันได้รับการบูรณะเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปจากเดิม ผู้ศึกษาจึงจำเป็นต้องทำการศึกษาจากภาพถ่ายเก่าของพระบรมธาตุเจดีย์ในช่วงที่มีการบูรณะระหว่างปี พ.ศ. ๒๔๙๘-๒๕๐๐ เป็นหลัก (ภาพที่ ๑๐๘)

โดยส่วนที่มีความชัดเจนที่สุดว่ามีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากเจดีย์องค์เดิมสมัยแรกสร้าง ได้แก่ ส่วนองค์เจดีย์เปลี่ยนจากทรงโอคว่ำแบบลังกาเป็นทรงระฆังแบบไทย ส่วนยอดเปลี่ยนจากก้านฉัตรซ้อนกันสองชั้นแบบลังกาเหลือเพียงก้านฉัตรชั้นเดียวพร้อมกับเพิ่มการเจาะช่องจระนำเพื่อประดิษฐานพระสาวกปูนปั้น ปล้องไฉนจากเดิมมีสัดส่วนที่ค่อนข้างเตี้ยตามอย่างลังกาเปลี่ยนเป็นปล้องไฉนที่ยืดสูงตามอย่างที่ปรากฏในเจดีย์ทรงระฆังแบบไทย **จะเห็นได้ว่ารูปทรงโดยรวมของส่วนองค์ระฆังเปลี่ยนรูปแบบและรูปทรงจากแบบเจดีย์ลังกาเป็นแบบไทยในเกือบทุกองค์ประกอบ**ที่กล่าวว่ามีการเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจนนั้นพิจารณาจากภาพถ่ายเก่าของพระบรมธาตุเจดีย์องค์เดิมสมัยแรกสร้าง ซึ่งยังสังเกตได้อย่างชัดเจนว่าสามารถเทียบเคียงได้กับระเบียบและรูปแบบสถูปแบบลังกาอย่างชัดเจน



ภาพที่ ๑๐๘ ภาพถ่ายเก่าพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคล ช่วงการบูรณะในปี พ.ศ. ๒๔๙๘-๒๕๐๐
ที่มา: **๘๔ ปี ดร. พระราชวรธรรมโกศล (แฉล้ม เขมปญฺโญ)**, ๙๓.

ประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างขององค์เจดีย์ในครั้งนี้แสดงให้เห็นว่าช่างให้ความสำคัญกับรูปแบบของเจดีย์ทรงระฆังแบบไทยมากว่ารูปแบบดั้งเดิมที่เป็นแบบลังกา ทั้งนี้น่าจะมีสาเหตุมาจากช่างที่ทำการบูรณะไม่เข้าใจระเบียบ รูปแบบ รวมถึงไม่ได้คำนึงถึงคติและจุดประสงค์ตั้งแต่แรกสร้างเจดีย์องค์นี้ที่ต้องการถ่ายแบบมาจากเจดีย์ลังกาให้มากที่สุด ประกอบกับกระแสความนิยมเจดีย์แบบไทยที่ทวีความสำคัญมากในระยะนี้ ดังจะเห็นได้จากเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาซึ่งโดยมากจะมีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ซึ่งเจดีย์เหล่านี้ล้วนมีพื้นฐานสำคัญมาจากเจดีย์แบบไทยประเพณีทั้งจากเจดีย์ทรงระฆังและเจดีย์ทรงเครื่องทั้งสิ้น

นอกจากนี้กรณีที่ช่างได้เปลี่ยนรูปแบบจากเดิมที่ทำก้านฉัตรซ้อนสองชั้นตามแบบสถูปถูปารามในลังกาเป็นการทำก้านฉัตรเพียงชั้นเดียวและเจาะช่องสี่เหลี่ยมรอบก้านฉัตรน่าจะเกี่ยวข้องกับความพยายามที่จะหวนกลับไปใช้รูปแบบส่วนนี้ อันมีต้นแบบมาจากพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชที่ส่วนนี้จะทำเป็นเสาหานสี่เหลี่ยมประดับพระเวียนโดยรอบ แม้ว่าในภาพถ่ายเก่าช่วงที่มีการบูรณะพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลระหว่าง พ.ศ. ๒๔๙๘-๒๕๐๐ จะยังไม่ปรากฏประติมากรรมรูปแบบพระสาวกในช่องสี่เหลี่ยมนี้ก็ตามแต่ก็คาดเดาได้ไม่ยากว่าช่างจงใจเว้นพื้นที่ไว้เพื่อประดิษฐาน พระสาวกหรือพระเวียนรอบก้านฉัตร **ลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงความพยายามของช่างที่จะหวนกลับไปแสดงความเป็นอัตลักษณ์ท้องถิ่นอีกระลองหนึ่งโดยมีต้นแบบสำคัญจากพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชเป็นพื้นฐาน**

มีข้อสังเกตว่าแนวคิดเรื่องการหวนกลับมาสร้างเจดีย์หรือการนำเอาลักษณะสำคัญที่มีพื้นฐานมาจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช เพื่อแสดงความเป็นอัตลักษณ์พื้นถิ่นร่วมของภาคใต้เริ่มมีความชัดเจนขึ้นอีกครั้งในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ ๖ จนถึงปัจจุบัน ซึ่งน่าจะเป็นผลพวงจากการปลูกฝังเรื่องกระแสชาตินิยมและท้องถิ่นนิยมโดยเฉพาะแนวความคิดนี้จะทวีความเข้มข้นมากยิ่งขึ้นหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. ๒๔๗๕ เป็นต้นมา

ส่วนที่ยังเป็นประเด็นปัญหาซึ่งไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นของเดิมที่มีมาตั้งแต่แรกสร้างหรือเกิดจากการเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปในการบูรณะช่วง พ.ศ. ๒๔๙๘-๒๕๐๐ หรือไม่ คือ ส่วนฐานสิงห์ในผังสี่เหลี่ยมย่อมุม ซึ่งเท่าที่ตรวจสอบจากภาพถ่ายเก่าที่องค์ระฆังยังมีรูปทรงตามแบบลังกาอยู่นั้นไม่สามารถมองเห็นส่วนฐานสิงห์ชั้นนี้ได้ ขณะที่ภาพถ่ายเก่าในครั้งที่มีการบูรณะช่วง พ.ศ. ๒๔๙๘-๒๕๐๐ สามารถสังเกตได้ว่ามีส่วนฐานสิงห์ย่อมุมชั้นนี้แล้ว ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่าฐานสิงห์ชั้นนี้อาจเคยมีแล้วตั้งแต่สมัยแรกสร้างก็ได้ หรืออาจเป็นรูปแบบที่เกิดจากการบูรณะเปลี่ยนแปลงในการบูรณะครั้งนี้ อย่างไรก็ตามในประเด็นนี้ผู้ศึกษามีความเห็นว่าการระบุสมัยในการทำฐานสิงห์ชั้นนี้ไม่มีความสำคัญเท่ากับการที่ลักษณะของฐานสิงห์ย่อมุมปรากฏร่วมกับองค์เจดีย์ทรงระฆังที่คลี่คลายรูปแบบมาจากเจดีย์ทรงระฆังแบบไทย ซึ่งเป็นเครื่องมือบ่งบอกและเน้นย้ำได้ว่ารูปแบบการผสมผสานกันระหว่างเจดีย์ทรงเครื่องและเจดีย์ทรงระฆังแบบไทย เข้ามามีบทบาทกับการสร้างหรือการบูรณะพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลอย่างปฏิเสธไม่ได้

สรุป

จากภาพถ่ายเก่าของพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลในช่วงที่มีการบูรณะระหว่างปี พ.ศ. ๒๔๙๘-๒๕๐๐ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่ารูปแบบขององค์เจดีย์มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากเดิมที่มีรูปแบบอย่างสถูปเจดีย์ลังกามาเป็นรูปแบบเจดีย์ทรงระฆังแบบไทย ซึ่งการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างขององค์เจดีย์ในครั้งนี้แสดงให้เห็นว่าช่างให้ความสำคัญกับรูปแบบของเจดีย์ทรงระฆัง

แบบไทยมากว่ารูปแบบดั้งเดิมที่เป็นแบบลังกา ทั้งนี้น่าจะมีสาเหตุมาจากช่างที่ทำการบูรณะไม่เข้าใจระเบียบ รูปแบบ และจุดประสงค์ตั้งแต่แรกสร้างเจดีย์องค์นี้ที่ต้องการถ่ายแบบมาจากเจดีย์ลังกาให้มากที่สุด ประกอบกับกระแสความนิยมเจดีย์แบบไทยทวีความสำคัญมากในระยะนี้ ดังจะเห็นได้จากเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาซึ่งโดยมากจะมีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ซึ่งเจดีย์เหล่านี้ล้วนมีพื้นฐานสำคัญมาจากเจดีย์แบบไทยประเพณีทั้งจากเจดีย์ทรงระฆังและเจดีย์ทรงเครื่องทั้งสิ้น

นอกจากนี้ยังพบว่าในรายละเอียดของการบูรณะเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้ช่างยังพยายามที่จะนำรูปแบบอันเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชกลับมาสร้างใหม่ ได้แก่ ส่วนของก้านฉัตรที่มีการทำพระเวียน แสดงให้เห็นถึงการหวนกลับมาสอดแทรกความเป็นอัตลักษณ์ท้องถิ่นดั้งเดิมที่ได้เสื่อมไปในช่วงที่มีการเข้ามาของเจดีย์แบบภาคกลางในสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ช่วงรัชกาลที่ ๑-๓)

สรุปผลการศึกษาเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา

เจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑-๓

จากการศึกษาเบื้องต้นแสดงให้เห็นว่าเจดีย์ในจังหวัดสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๑ ปรากฏหลักฐานการสร้างเฉพาะเจดีย์แบบจีน (ถะ) ซึ่งก็สอดคล้องกับสภาพสังคมวัฒนธรรมที่มีเจ้าเมืองเป็นชาวจีนอพยพ นอกจากนี้การที่ปรากฏข้อความจารึกบนถะจีนทั้งที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสอันกล่าวว่าอุทิศเป็นพระราชกุศล ยังอาจทำหน้าที่เป็นเครื่องสะท้อนถึงความจงรักภักดีของชาวจีนอพยพในเมืองสงขลาที่มีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ไทยได้ด้วยเช่นกัน

ในสมัยรัชกาลที่ ๓ เกิดเหตุการณ์การความไม่สงบในหัวเมืองมลายู ราชสำนักสยามจึงส่งขุนนางระดับสูงนำทัพมาปราบกบฏในหัวเมืองเหล่านั้นและได้ใช้เมืองสงขลาเป็นสถานที่ประชุมทัพรวมถึงเป็นศูนย์บัญชาการการศึกในฐานะที่เมืองสงขลาเป็นเมืองปลายแดนของพระราชอาณาจักร ในสมัยนี้เองจึงได้เกิดการสร้างเจดีย์ทรงเครื่องอย่างภาคกลางเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกบนหัวเขาแดง ดังนั้นเจดีย์ทรงเครื่องนี้จึงถือเป็นสัญลักษณ์แห่งชัยชนะที่มีต่อกบฏและเป็นเครื่องยืนยันว่าเมืองสงขลามีความสำคัญในฐานะหัวเมืองปลายแดนของสยาม อนึ่งช่วงปลายรัชกาลที่ ๓ เริ่มปรากฏว่ามีเจดีย์รูปแบบท้องถิ่นสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์เกิดขึ้นเป็นครั้งแรก โดยมีพื้นฐานทางรูปแบบจากเจดีย์ที่สร้างก่อนหน้านี้ คือ เจดีย์แบบจีน (ถะ) และเจดีย์ทรงเครื่องแบบภาคกลางผสมผสานกัน

จากข้อมูลเบื้องต้นจะสังเกตได้ว่าเจดีย์ทรงระฆังแบบพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชที่เคยนิยมมาโดยตลอดในสมัยอยุธยาได้ขาดสายพัฒนาการไป ทั้งนี้น่าจะมาจากสาเหตุสำคัญสามประการ คือ

ประการแรก มีสาเหตุจากการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองที่ทางราชสำนักให้ชาวจีนอพยพได้มีอำนาจสูงสุดในเมืองสงขลา เมื่อคิดจะสร้างเจดีย์จึงเลือกสร้างเจดีย์แบบจีน (ถะ) แทนที่จะเป็นเจดีย์แบบไทย

ประการที่สอง มีสาเหตุจากการแสดงอิทธิพลของราชสำนักสยามที่เข้ามามีอิทธิพลอย่างมากในเมืองสงขลา ส่วนหนึ่งแสดงออกโดยการสร้างเจดีย์ทรงเครื่องแบบภาคกลางให้เกิดเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนมากขึ้น และเพื่อเป็นตัวแทนแห่งอำนาจของสยามที่มีเหนือหัวเมืองสงขลารวมถึงเมืองปลายแดนรอบข้าง

ประการที่สาม มีสาเหตุจากความขัดแย้งกันอย่างรุนแรงระหว่างผู้ปกครองเมืองนครศรีธรรมราชและเมืองสงขลา

เจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔-๖

สืบเนื่องจากการที่ราชสำนักสยามให้ความสำคัญกับเมืองสงขลาอย่างชัดเจนสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ เมื่อล่วงเข้าสู่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ เมืองสงขลายิ่งทวีความสำคัญมากขึ้นดังจะเห็นได้จากการที่รัชกาลที่ ๔ ทรงเป็นพระมหากษัตริย์พระองค์แรกในประวัติศาสตร์ที่เสด็จพระราชดำเนินมาถึงเมืองสงขลา โดยในเหตุการณ์ครั้งนี้ได้เกิดการสถาปนาพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ซึ่งมีรูปแบบเป็นเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมขึ้นในเมืองสงขลาขึ้นเป็นครั้งแรกด้วยเช่นกัน และถือเป็นเจดีย์อีกรูปทรงหนึ่งที่จะมีอิทธิพลต่องานช่างสงขลาในระยะต่อมาอย่างมาก

นอกจากพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนจะสร้างขึ้นเนื่องในพุทธศาสนาแล้วยังมีนัยสำคัญในฐานะเป็นอนุสรณ์แห่งการเสด็จพระราชดำเนินของรัชกาลที่ ๔ เป็นจุดหมุดหมายสำคัญทางการค้า การปกครอง และการทหารในเวลาเดียวกันด้วยเช่นกัน

ในสมัยรัชกาลที่ ๕ ได้เกิดการสถาปนาเจดีย์องค์สำคัญอีกองค์ในเมืองสงขลาคือการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์ที่วัดชัยมงคล ถือเป็นพระบรมธาตุเจดีย์องค์แรกของเมืองสงขลาฝั่งบ่อยาง ความสำคัญของพระบรมธาตุองค์นี้แสดงออกอย่างชัดเจนตั้งแต่เรื่องที่มาของพระบรมธาตุซึ่งได้มาจากสถูปถูปารามโดยตรง ซึ่งเป็นสถูปองค์แรกและเป็นองค์สำคัญในประเทศศรีลังกา สิ่งสำคัญซึ่งตอกย้ำความสำคัญและความศักดิ์สิทธิ์ขององค์พระบรมธาตุ คือ การสร้างเจดีย์ที่ประดิษฐานให้มีรูปแบบสำคัญคล้ายกับสถูปถูปาราม เช่น องค์ระฆังทรงโอคว่ำ ยอดทรงกรวยแหลมมีระเบียบการทำก้านฉัตรสองชั้น ประดับยอดบนสุดด้วยหม้อน้ำที่ทำจากโลหะ

สำหรับแนวคิดเกี่ยวกับการเลือกที่ตั้งขององค์พระธาตุเจดีย์ที่เจาะจงให้อยู่ในแนวกึ่งกลางและขนานไปกับแนวกำแพงเมืองด้านตะวันออกพอดี และยังอยู่ในตำแหน่งที่ใกล้เคียงกับที่ตั้ง

ของศาลหลักเมืองที่ถือเป็นจุดศูนย์กลางภายในกำแพงเมือง สิ่งเหล่านี้ส่งเสริมต่อฐานะความเป็นเจดีย์ที่ใช้บรรจุพระบรมธาตุประจำเมืองได้เป็นอย่างดี

ประการหนึ่งเมืองสงขลาในสมัยรัตนโกสินทร์ได้ตั้งขึ้นมาอย่างชัดเจนแล้วตั้งแต่ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์แต่ก็ไม่ปรากฏว่ามีการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์ประจำเมืองแต่อย่างใด แสดงให้เห็นว่าการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์ในช่วงระยะนี้เป็นความพยายามเสริมสร้างฐานะของเมืองให้กลายเป็นเมืองพุทธอย่างสมบูรณ์ อย่างไรก็ตามไม่น่าจะเกี่ยวข้องกับแนวคิดการสถาปนาพระมหาธาตุเจดีย์ตามอย่างขนบโบราณดังที่ได้กล่าวไปแล้วเบื้องต้น

นอกจากพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๔ และพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๕ แล้ว มีเจดีย์อีกเป็นจำนวนมากที่ไม่สามารถกำหนดอายุได้อย่างชัดเจนเนื่องจากเป็นเจดีย์แบบท้องถิ่นซึ่งส่วนใหญ่ไม่มีประวัติการสร้างที่แน่ชัด แต่จากการศึกษาในเบื้องต้นเกี่ยวกับพัฒนาการทางด้านรูปแบบแสดงให้เห็นว่าเจดีย์กลุ่มนี้น่าจะสร้างขึ้นในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔-๖ โดยส่วนใหญ่มีพื้นฐานแรงบันดาลใจทางรูปแบบมาจากเจดีย์ทรงเครื่องและเจดีย์ทรงระฆังแบบภาคกลางเป็นสำคัญ ในที่นี้สามารถสรุปรูปแบบร่วมที่สำคัญของเจดีย์แบบท้องถิ่นในจังหวัดสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ได้ดังต่อไปนี้

ส่วนฐาน

<u>ฐานสิงห์จำนวน ๑ ฐาน</u>

ระเบียบการทำฐานสิงห์จำนวน ๑ ฐาน พบว่าเป็นที่นิยมเป็นอย่างมากในเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในพื้นที่จังหวัดสงขลา โดยเฉพาะในกลุ่มเจดีย์ทรงเครื่องและเจดีย์ท้องถิ่นแบบต่าง ๆ ส่วนของรายละเอียดการทำขาสิงห์นั้นปรากฏอยู่ ๒ รูปแบบหลัก คือ แบบที่มีลวดลายประดับซึ่งเป็นแบบที่ใกล้เคียงกับงานช่างที่พบในกรุงเทพฯ ส่วนอีกแบบหนึ่ง คือ แบบที่ไม่มีลวดลายประดับในการศึกษาครั้งนี้เรียกว่า “**ขาสิงห์แบบลดรูป**”

<u>ฐานบัวแบบใช้หน้ากระดานร่วม</u>

ฐานบัวแบบใช้หน้ากระดานร่วมถือเป็นรูปแบบฐานบัวที่เกิดจากกระบวนการลดทอนรายละเอียดของลวดบัวระหว่างฐานแต่ละชั้นให้เหลือเพียงแถบหน้ากระดานกว้างชั้นเดียวคั่นกลางระหว่างลวดบัวหงายและบัวคว่ำโดยปราศจากชุดหน้ากระดานแคบ ๆ ขนาดเล็ก ๒-๓ ชั้นแทรกในระบบลวดบัวฐาน หรืออีกกรณีหนึ่งใช้ชุดหน้ากระดานแคบ ๆ ขนาดเล็ก ๒-๓ ชั้นแทนในตำแหน่งลวดบัวคว่ำและบัวหงาย โดยกระบวนการในรายละเอียดทั้งสองแบบยังคงเหลือแถบ “**หน้ากระดานร่วม**” ลักษณะเช่นนี้มีตัวอย่างสำคัญปรากฏอย่างชัดเจนในกลุ่มเจดีย์คู่ ภายในวัดมัชฌิมาวาส เป็นต้น

ระบบการใช้บัวคว่ำประกบบัวหงายโดยตรง

ระบบการใช้บัวคว่ำประกบบัวหงายโดยตรงปราศจากหน้าการดานคั่น เป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่ปรากฏว่าเป็นที่นิยมมากในกลุ่มเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลา ซึ่งจากการศึกษาพบว่ารูปแบบเช่นนี้สามารถใช้ทำหน้าที่ได้สองหน้าที่ คือ ๑.) ทำหน้าที่เป็นส่วนหนึ่งของฐานบัวลดรูป ๒.) ทำหน้าที่เสมือนลวดบัวลูกแก้วอกไก่หากอยู่ในตำแหน่งระหว่างฐานสิงห์และบัวทรงคลุ่ม

ท้องไม้ต่างระดับยืดสูงคาดด้วยลวดบัว

ท้องไม้ต่างระดับยืดสูงประดับลวดบัวลูกแก้วพบในเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาโดยเฉพาะในกลุ่มของเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาที่ทำฐานย่อมุมองค์ระฆังกลม ซึ่งจากการศึกษาวิเคราะห์ที่มาของรูปแบบดังกล่าวผู้ศึกษาเชื่อว่าคลี่คลายมาจากระเบียบงานประดับชั้นฐานบัวลูกแก้วอกไก่ที่อยู่ระหว่างชุดฐานสิงห์และบัวทรงคลุ่มของเจดีย์ทรงเครื่องในกรุงเทพฯ อย่างไรก็ตามด้วยเงื่อนไขเรื่องจำนวนชั้นของฐานสิงห์ที่ทำเพียงชั้นเดียวทำให้เจดีย์แบบท้องถิ่นของสงขลาจำเป็นที่จะต้องยืดส่วนที่เป็นหน้ากระดานต่างระดับให้สูงขึ้น เพราะหากทำฐานบัวเชื่อมฐานในสัดส่วนที่แคบเช่นเดียวกับเจดีย์ทรงเครื่องในภาคกลางจะส่งผลให้องค์เจดีย์ที่ทำฐานสิงห์เพียงชั้นเดียวมีความเตี้ยตันเป็นอย่างมาก

ในส่วนของลวดบัวลูกแก้วที่ใช้คาดระหว่างท้องไม้ต่างระดับนี้พบทั้งแบบที่เป็นลูกแก้วอกไก่ตามอย่างรูปแบบเจดีย์ทรงเครื่องในกรุงเทพฯ แต่ก็พบว่ามีการใช้ลวดบัวแบบลูกแก้วกลมด้วย ทั้งนี้ผู้ศึกษาเชื่อว่าระเบียบและรูปแบบการประดับลูกแก้วกลมที่ส่วนรองรับองค์ระฆังของเจดีย์แบบท้องถิ่นในจังหวัดสงขลาน่าจะเป็นเรื่องของการหยิบยืมรูปแบบมาจากส่วนรองรับองค์ระฆังที่ทำเป็นชุดมาลัยเถาของเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ มาใช้

การเชื่อมต่อระหว่างส่วนฐานย่อมุมกับองค์ระฆังกลมในกลุ่มเจดีย์แบบท้องถิ่น

ลักษณะสำคัญอันเป็นเอกลักษณ์ที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดอย่างหนึ่งของเจดีย์ในกลุ่มนี้คือส่วนรอยต่อระหว่างบัวทรงคลุ่มย่อมุมกับองค์ระฆังกลม ซึ่งช่างไม่เข้าใจเรื่องการ ปรับมุมที่มีความเหลี่ยมของบัวทรงคลุ่มก่อนที่จะต่อด้วยองค์ระฆังในผังกลมทำให้มองแล้วเส้นรอบนอกของส่วนฐานและส่วนองค์ระฆังไม่ลื่นไหลเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นอกจากนี้รูปแบบของบัวทรงคลุ่มที่อยู่ในผังย่อมุมยังเป็นเครื่องมือสำคัญต่อการช่วยในการกำหนดอายุด้วย กล่าวคือ การปรากฏว่าช่างที่ทำเจดีย์กลุ่มนี้ยึดระเบียบการทำบัวทรงคลุมในผังย่อมุมเสมอ แม้ว่าจะใช้รูปทรงขององค์ระฆังในผังกลมเป็นหลักฐานที่สำคัญที่บ่งบอกได้ว่าช่างยังคงรักษารูปแบบจากเจดีย์ย่อมุมในสมัยรัตนโกสินทร์ไม่ใช่เจดีย์สมัยอยุธยาที่จะพบการทำบัวทรงคลุ่มในผังกลมเสมอ

ส่วนองค์ระฆัง

จุดเด่นสำคัญของเจดีย์ในพื้นที่จังหวัดสงขลาที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์คือนิยมทำองค์ระฆังกลมมากกว่าองค์ระฆังแบบย่อมุม ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้น่าจะได้รับแรงบันดาลใจสำคัญจากความนิยมสร้างเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ ซึ่งมีส่วนปากระฆังภายออกแล้วค่อยๆสอบขึ้น ต่างจากรูปแบบขององค์ระฆังของเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลาที่จะมีลักษณะสำคัญ ๒ แบบหลัก คือ ส่วนองค์ระเตี้ยตัน เส้นรอบนอกจากปากระฆังถึงไหล่ระฆังเกือบเป็นเส้นตรง (ทรงโอคว่ำหรือมะนาวผ่าซีก) ตามอย่างอิทธิพลพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช หรืออีกรูปแบบหนึ่งจะทำปากระฆังสอบเข้า ส่วนไหล่ระฆังผายออก (สอบล่างผายบน) ตามอย่างอิทธิพลเจดีย์แบบศรีวิชัย

โดยภาพรวมรูปแบบขององค์ระฆังในเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ นิยมทำแบบเรียบ ๆ ตามอย่างเทคนิคโดยทั่วไปของเจดีย์ทรงระฆังสมัยรัตนโกสินทร์ แต่ก็พบว่าในบางกลุ่มก็มีการประดับประดาส่วนองค์ระฆังให้มีรายละเอียดมากขึ้น เช่น งานสลักลวดลายฮัวยู่อี่ ซึ่งเป็นลวดลายจีนในเจดีย์แบบท้องถิ่นกลุ่มที่สร้างจากศิลา หรือประดับงานปูนปั้นเป็นสังวาลที่องค์ระฆัง เช่นในเจดีย์วิหาร วัดสุวรรณคีรี เป็นต้น

ส่วนยอด

ส่วนยอดของเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ช่วงรัชกาลที่ ๔-๕ ในจังหวัดสงขลาพบทั้งแบบที่เป็นปล้องไฉนและแบบที่เป็นบัวคลุ่มเถา แต่แบบหลังนี้จะพบในจำนวนที่มากกว่าเนื่องจากเจดีย์ในสมัยนี้มักจะมีพื้นฐานมาจากเจดีย์ทรงเครื่อง ซึ่งตามระเบียบของยอดที่ทำบัวคลุ่มเถาในสมัยรัตนโกสินทร์มักจะปรากฏปลี และปลียอดเสมอ ลักษณะดังกล่าวมานี้สามารถใช้เป็นเครื่องมือที่จะแยกระหว่างกลุ่มเจดีย์ในจังหวัดสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ออกจากเจดีย์ที่สร้างในสมัยอยุธยาซึ่งมักจะปรากฏส่วนคั่นระหว่างปล้องไฉนและปลียอดเป็นบัวปัทมบาทเสมอ

เจดีย์ที่สร้างหรือบูรณะหลังรัชกาลที่ ๖ ถึง พ.ศ. ๒๕๐๐

จากการสำรวจและตรวจสอบของผู้ศึกษาเท่าที่มีหลักฐานการสร้างหรือการบูรณะเจดีย์ในช่วงหลังรัชกาลที่ ๖ จนถึง พ.ศ. ๒๕๐๐ พบตัวอย่างสำคัญจากการบูรณะพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลที่มีการบูรณะระหว่างปี พ.ศ. ๒๔๙๘-๒๕๐๐ ซึ่งจากการศึกษาวิเคราะห์จากภาพถ่ายเก่าในช่วงที่มีการบูรณะในปี พ.ศ. ๒๔๙๘-๒๕๐๐ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่ารูปแบบขององค์เจดีย์มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากเดิมที่มีรูปแบบอย่างสถูปเจดีย์ลังกามาเป็นรูปแบบเจดีย์ทรงระฆังแบบไทย การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างขององค์เจดีย์ในครั้งนี้แสดงให้เห็นว่าช่างให้ความสำคัญกับรูปแบบของเจดีย์ทรงระฆังแบบไทยมากว่ารูปแบบดั้งเดิมที่เป็นแบบลังกา

นอกจากนี้ยังพบว่าในรายละเอียดของการบูรณะเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้ ช่างยังพยายามที่จะนำรูปแบบอันเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช กลับมาสร้างใหม่ คือ ส่วนของก้านฉัตรที่มีการทำพระเวียน แสดงให้เห็นแนวโน้มของความพยายามที่จะหวนกลับมาสอดแทรกความเป็นอัตลักษณ์ท้องถิ่นดั้งเดิมที่ได้เสื่อมไปในช่วงที่มีการเข้ามาของเจดีย์แบบภาคกลางในเมืองสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ และเริ่มกลับมาปรากฏอีกครั้งในองค์ประกอบส่วนก้านฉัตรของพระเจดีย์หลวงบนเขาตังกวนแต่ยังไม่ชัดเจนมากนัก การหันกลับมาทำพระเวียนที่องค์พระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลในสมัยที่มีการบูรณะเมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๘-๒๕๐๐ จึงถือเป็นตัวอย่างของการแสดงออกที่ชัดเจนขึ้น ซึ่งช่วงหลังจาก พ.ศ. ๒๕๐๐ ถึงปัจจุบัน การย้อนกลับไปสร้างเจดีย์แบบพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช จะยิ่งมีการใส่ใจกับรายละเอียดและองค์ประกอบที่ถ่ายแบบมาจากพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชมากขึ้นเป็นลำดับ

๓. สรุปประเด็นสำคัญเกี่ยวกับเจดีย์ในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕

เจดีย์ที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดสงขลาในปัจจุบันสามารถแยกออกเป็นสองกลุ่มใหญ่ด้วยอายุสมัยในการสร้าง คือ เจดีย์ที่สร้างสมัยอยุธยา พุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓ และเจดีย์ที่สร้างสมัยรัตนโกสินทร์ พุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ โดยจากการศึกษาได้ทำการวิเคราะห์รูปแบบและกระบวนการต่าง ๆ ในการสร้าง รวมถึงหน้าที่สำคัญของเจดีย์ได้ดังนี้

เจดีย์สมัยอยุธยา พุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓

จากการศึกษาเกี่ยวกับเจดีย์ในจังหวัดสงขลาพบว่าสามารถกำหนดอายุได้เก่าสุดไปถึงราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ซึ่งตรงกับสมัยอยุธยาตอนต้น และปรากฏหลักฐานว่ามีการสร้างเจดีย์อย่างต่อเนื่องเรื่อยมาตลอดสมัยอยุธยาถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๓ หลักฐานที่ช่วยสนับสนุนได้เป็นอย่างดีคือภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ ซึ่งแผนที่แสดงให้เห็นจำนวนโบสถ์ วิหาร รวมถึงเจดีย์ที่มีอยู่ในขณะนั้น แม้ว่าจำนวนของเจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาที่หลงเหลือให้เห็นในปัจจุบันมีจำนวนค่อนข้างน้อยเมื่อเทียบกับที่ปรากฏในแผนที่ภาพกัลปนาและส่วนใหญ่ได้ผ่านการบูรณะมาแล้ว แต่อย่างไรก็ตาม ผู้ศึกษาก็ได้คัดเลือกเจดีย์ที่เชื่อว่ายังคงรูปแบบสำคัญตั้งแต่สมัยแรกสร้างหรือมีการเปลี่ยนแปลงไปน้อยที่สุด เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการศึกษารูปแบบโดยได้ผลการศึกษาที่แสดงให้เห็นรูปแบบสำคัญของเจดีย์สมัยอยุธยาในพื้นที่จังหวัดสงขลา **โดยภาพรวมเจดีย์กลุ่มนี้มีพื้นฐานแรงบันดาลใจสำคัญทางด้านรูปแบบจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช เช่น การทำฐานช้างล้อม ส่วนรองรับองค์ระฆังเป็นฐานบัว ๑-๒ ชั้น องค์ระฆังทรงโอคว่ำขนาดใหญ่ พระเวียน บัวปัทมบาท เป็นต้น ขณะเดียวกันเจดีย์กลุ่มหนึ่งก็ยังคงสืบทอดและพยายามรักษา**

อัตลักษณ์บางประการที่มีต้นแบบมาจากเจดีย์ในสมัยศรีวิชัย เช่น ฐานแบบกากบาท ระเบียบงานประดับลวดบัวแบบคู่ขนาน องค์ระฆังสอบล่าง-ผายบนหรือล่างเล็กบนโต เป็นต้น นอกจากนี้จากการศึกษายังแสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าเจดีย์ที่สร้างสมัยอยุธยาที่อยู่ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาล้วนเป็นเจดีย์ทรงระฆังทั้งสิ้น

ในส่วนจุดประสงค์ในการสร้างเจดีย์นั้นยังไม่ปรากฏว่าสร้างเพื่อจุดประสงค์อื่นนอกเหนือจากการใช้เป็นเครื่องสักการะบูชาตามความเชื่อในพุทธศาสนา เนื่องจากในปัจจุบันไม่มีหลักฐานมากพอที่จะสืบค้นได้ อย่างไรก็ตามผู้ศึกษาเชื่อว่าการใช้การกัลปนาพื้นที่บนเกาะสทิงพระทั้งหมดให้เป็นพื้นที่ของวัดจำนวนมากในพุทธศาสนาโดยอำนาจของกษัตริย์อยุธยา อาจเกี่ยวข้องกับนัยทางการเมืองการปกครองด้วย เนื่องจากพื้นที่นี้เป็นพื้นที่ปลายแดนต่อกับรัฐอิสลามที่อยู่ทางใต้ลงไป ทั้งปัตตานี และไทรบุรี การที่มีการสนับสนุนอย่างเป็นทางการจากราชสำนักอยุธยาที่ผู้ปกครองสูงสุดนับถือพุทธศาสนาให้สร้างวัดและสิ่งก่อสร้างภายในวัดจำนวนมากในพื้นที่เขตแดนรอยต่อจึงเป็นสัญลักษณ์แห่งการแสดงอำนาจทางการเมืองและวัฒนธรรมจากราชสำนักได้ทางหนึ่ง

เจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ พุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕

เจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในสงขลามีจำนวนที่มากกว่าและมีความความสมบูรณ์คงสภาพสมัยแรกสร้างได้มากกว่าเจดีย์กลุ่มที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยา ดังนั้นจึงสามารถศึกษารูปแบบรวมถึงคติการสร้างได้ชัดเจนกว่าด้วย โดยจากการศึกษารูปแบบสำคัญของเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลาพบว่ามีความแตกต่างออกไปจากรูปแบบเจดีย์สมัยอยุธยาในพื้นที่อย่างชัดเจน โดยแรงบันดาลสำคัญทางรูปแบบมาจากเจดีย์ทรงเครื่องในสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ และเจดีย์ทรงระฆังแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ ซึ่งในเมืองสงขลาเองก็ปรากฏว่ามีตัวอย่างการสถาปนาเจดีย์ทั้งสองรูปแบบโดยพระมหากษัตริย์และขุนนางคนสำคัญในราชสำนักสยาม และแม้ว่าเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลาส่วนมากจะเป็นเจดีย์แบบพื้นถิ่นที่เกิดจากการผสมผสานรูปแบบระหว่างเจดีย์ทรงเครื่องแบบไทยประเพณี และเจดีย์ทรงระฆังตามแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ แต่ทว่าในเรื่องของสัดส่วนรวมถึงงานประดับในรายละเอียดบางอย่างยังสะท้อนให้เห็นถึงความพยามหวนกลับไปนำรูปแบบที่ตกค้างมาจากระเบียบงานช่างของเจดีย์สมัยอยุธยาในพื้นที่มาสร้างใหม่แต่ก็เป็นแค่ส่วนน้อยเท่านั้น นอกจากนี้การที่เจ้าเมืองสงขลาในสมัยรัตนโกสินทร์เป็นตระกูลที่มีเชื้อสายจีน จึงทำให้ปรากฏว่ามีการสร้างเจดีย์แบบจีนหรือที่เรียกว่า ถะ ตามความชำนาญของช่างจีนอพยพรวมถึงแสดงให้เห็นถึงการนำรูปแบบเจดีย์แบบที่ต่างออกไปจากแบบไทยเพื่อแสดงความเป็นอัตลักษณ์ด้านเชื้อชาติของผู้ปกครองด้วย

รูปแบบร่วมที่สำคัญอันเป็นเอกลักษณ์ร่วมของกลุ่มเจดีย์ที่สร้างสมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลาซึ่งต่างออกไปจากรูปแบบเจดีย์สมัยอยุธยาในพื้นที่เดียวกันได้แก่ **การทำฐานสิงห์**

ลดรูปอย่างน้อย ๑ ฐาน เทคนิคการทำฐานบัวแบบใช้หน้ากระดานร่วม เทคนิคการลดรูปฐานโดยการประกบลวดบัวคว่ำบัวหงายโดยตรงปราศจากหน้ากระดานคั่น การตัดเทคนิคการเชื่อมฐานระหว่างบัวคลุ่มย่อมุมและองค์ระฆังกลม และส่วนยอดมักจะทำเป็นบัวคลุ่มเถา ปลี ปลียอดเสมอ จะเห็นได้ว่ารูปแบบเจดีย์ในพื้นที่ของจังหวัดสงขลาในสมัยรัตนโกสินทร์มีรูปทรงและรูปแบบที่หลากหลายและไม่จำกัดเฉพาะเจดีย์ทรงระฆังเหมือนในเจดีย์สมัยอยุธยาในพื้นที่เดียวกัน

ในด้านบทบาทหน้าที่สำคัญของเจดีย์ในสมัยนี้พบว่าเจดีย์หลายองค์แสดงให้เห็นว่ามีความสำคัญในฐานะต่าง ๆ ค่อนข้างชัดเจน ได้แก่

๑. แนวคิดการสถาปนาพระบรมธาตุเจดีย์วัดชัยมงคลให้เป็นพระบรมธาตุเจดีย์ประจำเมืองสงขลาในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยพยามอ้างอิงความศักดิ์สิทธิ์มาจากสถูปในลังกาและพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งแสดงออกมาในด้านของประวัติการสร้างและรูปแบบที่ปรากฏ

๒. แนวคิดการสร้างเจดีย์บนยอดเขาในที่ต่าง ๆ ทั้งที่สถาปนาโดยพระมหากษัตริย์และขุนนางโดยมีจุดประสงค์ในการสร้างสำคัญให้เป็นที่ระลึกถึงการเสด็จพระราชดำเนินของพระมหากษัตริย์และการมาของบุคคลสำคัญ ขณะเดียวกันก็สามารถทำหน้าที่เป็นจุดยุทธศาสตร์ทางการทหารและการปกครอง รวมถึงทำหน้าที่เป็นหมุดหมายสำคัญทางการค้าขายในเวลาเดียวกัน

๓. แนวคิดเรื่องการสถาปนาเจดีย์ (ถะจีน) ให้เป็นตัวแทนการแสดงความจงรักภักดีของเจ้าเมืองและชาวเมืองสงขลาที่มีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ไทย

โดยภาพรวมจะเห็นได้ว่าทั้งรูปแบบการสร้างเจดีย์สมัยอยุธยาในพื้นที่จังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓ จะทำเฉพาะเจดีย์ทรงระฆังเท่านั้น ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจสำคัญมาจากเจดีย์องค์สำคัญในภูมิภาคเป็นหลัก ได้แก่ พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช และพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองไชยา ส่วนเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในพื้นที่จังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ มีความเกี่ยวพันเชื่อมโยงกับรูปแบบเจดีย์ที่นิยมในราชสำนักสมัยรัตนโกสินทร์อย่างชัดเจน ที่สำคัญคือมีรูปแบบที่หลากหลายกว่าเจดีย์สมัยอยุธยาที่สร้างเฉพาะเจดีย์ทรงระฆังเท่านั้น

ส่วนแนวคิดในการสร้างเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในพื้นที่จังหวัดสงขลาพบว่าจุดประสงค์ในการสร้างที่เจดีย์องค์หนึ่ง ๆ อาจทำหน้าที่ได้หลายฐานะในเวลาเดียวกัน ขณะที่เจดีย์ในพื้นที่จังหวัดสงขลาที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยายังไม่ปรากฏว่ามีจุดประสงค์อื่น ๆ ที่ชัดเจนนอกเหนือจากใช้เป็นเครื่องสักการบูชา แต่ผู้ศึกษาเชื่อว่าน่าจะทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์บ่งบอกเขตแดนทางทหารและทางวัฒนธรรมได้เช่นเดียวกันกับเจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ในพื้นที่ได้เช่นกัน

ตารางเปรียบเทียบรูปแบบสำคัญของเจดีย์สมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา		
องค์ประกอบ	**สมัยอยุธยา**	**สมัยรัตนโกสินทร์**
รูปแบบฐาน	ฐานล่างนิยมทำฐานชั้นเดียวยกสูง มีรูปแบบสำคัญ ๒ แบบได้แก่ ๑. **ฐานบัวในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัส** โดยลักษณะนี้เป็นรูปแบบที่นิยมมากที่สุด เนื่องจากเป็นแบบที่ได้รับอิทธิพลมาจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชโดยตรง ๒. **ฐานบัวในผังกากบาท** ลักษณะเช่นนี้เป็นรูปแบบที่พบได้น้อยกว่ากลุ่มแรก และถือเป็นแบบพิเศษที่พบได้ในกลุ่มเจดีย์บนคาบสมุทรสทิงพระตอนกลาง เชื่อว่านะเป็นอิทธิพลของผังกากบาทแบบศิลปะชวา-ศรีวิชัยที่ยังคงตกค้างอยู่	ฐานล่างเจดีย์สมัยนี้พบว่ามีแผนผังที่หลากหลายกว่าเจดีย์ในสมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลาอย่างชัดเจน มีทั้งรูปแบบที่เกิดขึ้นเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ และบางส่วนเป็นการหวนกลับไปเอาอย่างเจดีย์สมัยอยุธยาแต่มีจำนวนน้อยมาก ลักษณะสำคัญที่พบว่ามีความต่างจากสมัยอยุธยาอย่างเห็นได้ชัดคือ **นิยมทำทั้งฐานในผังกลม แปดเหลี่ยม และ ผังย่อมุม** โดยเฉพาะแบบย่อมุมพบได้มากที่สุด ซึ่งเป็นรูปแบบที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเจดีย์ทรงเครื่องสมัยรัตนโกสินทร์
งานประดับฐาน	แม้ว่ารูปแบบโดยรวมเจดีย์สมัยนี้เท่าที่พบหลักฐานในปัจจุบันจะเป็นเจดีย์ขนาดเล็กและมักทำฐานบัวแบบเรียบ ๆ ไม่เน้นงานประดับ แต่อย่างไรก็ตามในกลุ่มของเจดีย์สำคัญหรือเจดีย์ขนาดกลางถึงขนาดใหญ่พบว่ามีการใส่งานประดับฐานที่เป็นเอกลักษณ์ดังนี้ ๑. **การทำซุ้มและช้างล้อม** เป็นลักษณะสำคัญที่สืบทอดมาจากพระ-บรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราช โดยเฉพาะรูปแบบของซุ้มแบบหน้านาง	งานประดับฐานบนเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในสงขลามีลักษณะสำคัญได้แก่ ๑. **ขาสิงห์แบบลดรูป (ไม่ประดับลวดลาย)** จากการศึกษาอย่างละเอียดพบว่า ขาสิงห์แบบลดรูปก็สามารถแบ่งออกเป็นสองรูปแบบย่อย คือ **แบบที่มีเส้นคั่นบัวหลังสิงห์ และแบบที่ไม่มีเส้นคั่นบัวหลังสิงห์** โดยแบบที่มีเส้นคั่นบัวหลังสิงห์เป็นแบบที่ลดรูปแบบจากขาสิงห์ที่นิยมมาก่อนในสมัยอยุธยาตอนปลายเรื่อยมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์

ตารางเปรียบเทียบรูปแบบสำคัญของเจดีย์สมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา		
องค์ประกอบ	**สมัยอยุธยา**	**สมัยรัตนโกสินทร์**
งานประดับฐาน (ต่อ)	ปรากฏที่สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ เป็นตัวอย่างที่สำคัญที่สะท้อนความใกล้ชิดกับต้นแบบอย่างมาก ๒. **การทำเสาติดผนังลวดบัวคู่ขนาน** เป็นรูปแบบสำคัญที่สุดที่สามารถกำหนดได้ว่าควรเป็นเจดีย์ที่มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓ ตรงกับสมัยอยุธยา ซึ่งเป็นระเบียบที่ยังคงใกล้ชิดกับพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราช และพระบรม-ธาตุเจดีย์ เมืองไชยา และในสมัยรัตนโกสินทร์จะไม่ปรากฏระเบียบดังกล่าวอีกต่อไป	ส่วนแบบที่ไม่มีเส้นคั่นบัวหลังสิงห์เป็นแบบที่ลดรูปมาจากรูปแบบขาสิงห์ที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ ๔ ๒. **ฐานบัวแบบใช้หน้ากระดานร่วม** เป็นรูปแบบฐานบัวที่เกิดจากกระบวนการลดทอนรายละเอียดของลวดบัวระหว่างฐานแต่ละชั้นให้เหลือเพียงแถบหน้ากระดานกว้างชั้นเดียวคั่นกลางระหว่างลวดบัวหงายของชั้นฐานบัวชั้นล่างและลวดบัวคว่ำของชั้นฐานบัวถัดไปโดยปราศจากชุดหน้ากระดานแคบ ๆ ขนาดเล็ก ๒-๓ ชั้นแทรกในระบบลวดบัวฐาน หรือใช้ชุดหน้ากระดานแคบ ๆ ขนาดเล็ก ๒-๓ ชั้นแทนในตำแหน่งลวดบัวคว่ำและบัวหงาย ๓. **กระบวนการใช้ลวดบัวคว่ำประกบกับบัวหงายโดยตรงปราศจากหน้ากระดานคั่น** เป็นเทคนิคหนึ่งที่ช่างสงขลานิยมใช้ในการสร้างเจดีย์ในเมืองนี้อยู่เสมอ ลักษณะเช่นนี้เริ่มเกิดขึ้นอย่างชัดเจนแล้วในเจดีย์ในพื้นที่จังหวัดสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นอย่างน้อย ซึ่งลักษณะดังกล่าวจะเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายมากในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔-๖

ตารางเปรียบเทียบรูปแบบสำคัญของเจดีย์สมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา		
องค์ประกอบ	**สมัยอยุธยา**	**สมัยรัตนโกสินทร์**
งานประดับฐาน (ต่อ)		จะเห็นได้ว่ารูปแบบงานประดับลวดบัวสมัยรัตนโกสินทร์มีความหลากหลายและซับซ้อนกว่าสมัยอยุธยาอย่างชัดเจน
ส่วนรองรับองค์ระฆัง	ฐานบัวรองรับองค์ระฆังในผังกลมของเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลา ส่วนใหญ่จะ**มีระเบียบการทำฐาน ๑-๒ ฐานรองรับองค์ระฆังในผังกลมเสมอ** ลวดบัวที่ประดับมีทั้งลวดบัวลูกแก้วกลมและลวดบัวลูกแก้วอกไก่ โดยรวมแล้วมีที่มาจากอิทธิพลของพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชและเจดีย์บริวาร ๓ แถวล้อมรอบองค์พระบรมธาตุเจดีย์	๑. **ฐานบัวรองรับองค์ระฆังประดับลวดบัวลูกแก้วอกไก่ ๑ เส้น** พบได้ทั่วไปในเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา ซึ่งจะนิยมประดับด้วยลวดบัวลูกแก้วอกไก่เท่านั้นไม่นิยมประดับด้วยลวดบัวลูกแก้วกลมเช่นในสมัยอยุธยา ๒. **ระเบียบการทำบัวทรงคลุมในผังย่อมุมเสมอ** แม้ว่าจะใช้รูปทรงขององค์ระฆังในผังกลม เป็นหลักฐานที่สำคัญที่บ่งบอกได้ว่าช่างยังคงรักษารูปแบบจากเจดีย์ย่อมุมในสมัยรัตนโกสินทร์ ไม่ใช่เจดีย์ย่อมุมสมัยอยุธยาที่จะพบการทำบัวทรงคลุมในผังกลมเสมอ
องค์ระฆัง	รูปแบบองค์ระฆังที่พบว่าเป็นที่นิยมและมีความเป็นเอกลักษณ์อย่างมากในเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลา ได้แก่ **๑. องค์ระฆังทรงโอคว่ำแบบพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราช ๒. องค์ระฆังทรงกระบอกยืดสูง สอบล่างผายบน อิทธิพลตกค้างจากเจดีย์แบบศรีวิชัย**	รูปแบบองค์ระฆังในเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์มีทั้งแบบที่เป็น**องค์ระฆังในผังกลมส่วนปากระฆังจะบานออกแล้วค่อย ๆ เอนขึ้นไปถึงส่วนบน และแบบที่เป็นองค์ระฆังย่อมุม รวมทั้งที่อยู่ในทรงแปดเหลี่ยม**

ตารางเปรียบเทียบรูปแบบสำคัญของเจดีย์สมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา		
องค์ประกอบ	**สมัยอยุธยา**	**สมัยรัตนโกสินทร์**
องค์ระฆัง (ต่อ)		แสดงให้เห็นว่ารูปแบบขององค์ระฆังในสมัยรัตนโกสินทร์ช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ จะไม่ทำอย่างองค์ระฆังทรงโอคว่ำหรือทรงสอบล่างผายบนเช่นในสมัยอยุธยาอีกต่อไป
บัลลังก์ ก้านฉัตร	บัลลังก์ของเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลาดูเหมือนว่าช่างจะไม่เคร่งครัดกับรูปทรงส่วนนี้มาก ดังจะพบว่ามีทั้งบัลลังก์สี่เหลี่ยม บัลลังก์แปดเหลี่ยม หรือแม้กระทั่งการตัดส่วนบัลลังก์ออกไปและให้ก้านฉัตรขนาดใหญ่ทำหน้าที่เป็นบัลลังก์เพื่อรับน้ำหนักส่วนยอดกรวยแหลมไปในตัว ในส่วนของ**พระเวียนรอบก้านฉัตรถือเป็นรูปแบบสำคัญอย่างหนึ่งที่พบเจอได้เสมอในเจดีย์กลุ่มนี้** ซึ่งแม้ว่าส่วนใหญ่จะเป็นงานที่ได้รับการบูรณะในสมัยปัจจุบันแล้ว แต่ผู้ศึกษาเชื่อว่าเจดีย์สมัยสมัยอยุธยาในพื้นที่จังหวัดสงขลาส่วนหนึ่งยังคงรักษาระเบียบการประดับพระเวียนไว้โดยเฉพาะเจดีย์ที่อยู่ในระดับมหาธาตุของเมือง	การให้ความสำคัญกับส่วนของบัลลังก์ในเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลาพบว่าให้ความสำคัญน้อยมาก บางครั้งพบว่าไม่ทำบัลลังก์รวมถึงลดทอนขนาดของก้านฉัตรให้เล็กลงจนไม่สามารถเห็นได้อย่างชัดเจน อย่างไรก็ตามช่วงหลังจากสมัยรัชกาลที่ ๓ ลงมาเริ่มปรากฏว่าช่างบางส่วนพยายามหวนกลับมาทำ เสาหานทรงสี่เหลี่ยม รวมถึงการประดับพระเวียนอีกครั้ง หลังจากที่ได้ขาดสาย-พัฒนาการไปในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ ทว่าการหวนกลับมาในครั้งนี้ไม่ได้เป็นระเบียบแบบแผนที่ชัดเจนเท่ากับในสมัยอยุธยาที่เคร่งครัดมากกว่าอย่างเห็นได้ชัด

ตารางเปรียบเทียบรูปแบบสำคัญของเจดีย์สมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา		
องค์ประกอบ	**สมัยอยุธยา**	**สมัยรัตนโกสินทร์**
ส่วนยอดกรวยแหลม	เจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลาปรากฏรูปแบบส่วนยอดกรวยแหลมที่สำคัญ ๒ แบบดังนี้ ๑. **รูปแบบปล้องไฉนแบบลูกแก้วซ้อนชั้น** รูปแบบที่ทำปล้องไฉนที่เกิดจากการซ้อนชั้นของลวดบัวลูกแก้ว โดยสังเกตได้ชัดเจนว่าปล้องไฉนแบบนี้จะปรากฏเสมอในเจดีย์ที่มีความสำคัญและมีขนาดที่ค่อนข้างใหญ่ ลักษณะดังกล่าวสามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบขององค์พระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชได้อย่างชัดเจน ๒. **รูปแบบยอดทรงกรวยเรียบ** รูปแบบนี้มีหลักฐานสำคัญจากร่องรอยของส่วนยอดของเจดีย์ที่วัดพังยาง สามารถเทียบเคียงได้กับเจดีย์บริวารขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช **อนึ่งระเบียบสำคัญที่ปรากฏอยู่เสมอในส่วนยอดเจดีย์สมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลาคือระเบียบงานประดับบัวปัทมบาท**	ส่วนยอดของเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในสงขลาพบทั้งแบบที่เป็นปล้องไฉนและแบบที่เป็นบัวคลุ่มเถา แต่แบบหลังนี้จะพบในจำนวนที่มากกว่า เนื่องจากเจดีย์ในสมัยนี้มักจะสร้างในลักษณะของเจดีย์แบบท้องถิ่นซึ่ง**ส่วนยอดนิยมนำบัวทรงคลุ่มเถาที่มีต้นแบบมาจากเจดีย์ทรงเครื่องสมัยรัตนโกสินทร์เข้ามาประดับ** และการที่เจดีย์ที่สร้างขึ้นใหม่สมัยรัตนโกสินทร์ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ไม่ทำฐานและองค์ระฆังอย่างพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชแล้ว ส่งผลให้ส่วนยอดที่มักจะมีการบัวปัทมบาทหายไป และถูกแทนที่ด้วยปลี และปลียอดตามอย่างส่วนยอดของเจดีย์ทรงเครื่องที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อเจดีย์ในสมัยรัตนโกสินทร์แทน

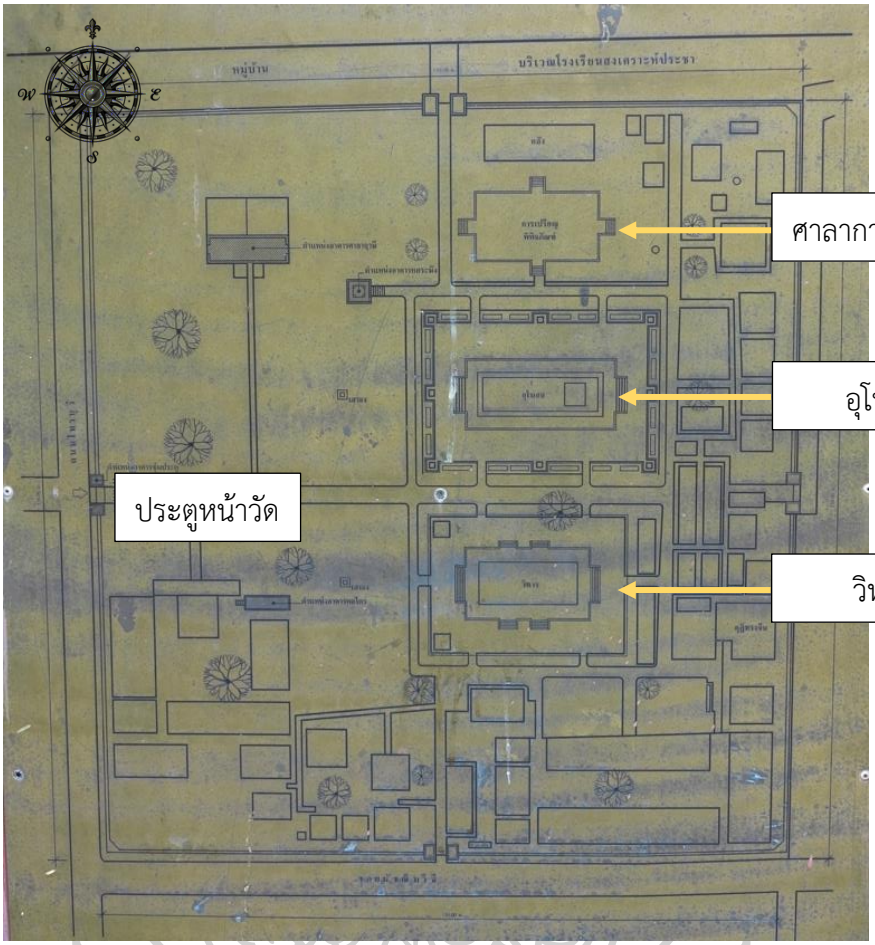
บทที่ ๔
อาคารหลังคาคลุมประเภทอุโบสถในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕

จากการสำรวจอาคารหลังคาคลุมในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาพบว่าในปัจจุบันเหลือหลักฐานให้ทำการศึกษาเฉพาะอาคารที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ซึ่งมีอายุอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ เท่านั้น ประกอบไปด้วย อุโบสถ วิหารและศาลาการเปรียญ โดยอุโบสถเป็นอาคารที่สำคัญที่สุดของวัด ซึ่งในครั้งนี้ผู้ศึกษาจะทำการศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบของอุโบสถเพียงเท่านั้น เนื่องจากการลงพื้นที่สำรวจรูปแบบอาคารหลังคาคลุมในจังหวัดสงขลาพบว่ารูปแบบของอุโบสถมีพัฒนาการที่ทำให้เห็นการเปลี่ยนแปลงอย่างมีนัยสำคัญชัดเจน สำหรับวิหารนอกจากจะพบน้อยแล้วรูปแบบโดยรวมยังสะท้อนให้เห็นแนวคิดการออกแบบทำนองเดียวกันอุโบสถ

ส่วนศาลาการเปรียญในจังหวัดสงขลาโดยมากสร้างจากเครื่องไม้เป็นรูปแบบทรงโรงอย่างง่าย ๆ มีหลังคาจั่วชั้นเดียวและหลังคาปีกนกคลุมโดยรอบไม่นิยมลวดลายประดับ จึงไม่พบว่ามีรูปแบบที่มีการพัฒนาอย่างชัดเจน ที่สำคัญไปกว่านั้น ด้วยเหตุที่ศาลาการเปรียญโดยมากทำจากเครื่องไม้จึงไม่อาจตรวจสอบได้ชัดเจนว่าแท้จริงแล้วเป็นงานบูรณะเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปจากของเดิมเมื่อแรกสร้างมากน้อยเพียงใดทำให้ยากต่อการตรวจสอบอายุสมัยที่แท้จริงได้ ดังนั้นในการศึกษาครั้งนี้ผู้ศึกษาจึงจะทำการศึกษาเจาะจงเฉพาะอุโบสถในจังหวัดสงขลาเท่านั้น โดยแนวทางในการศึกษาสามารถแยกเป็น ๒ หัวข้อย่อยได้แก่ ๑.) แนวคิดการวางผังบริเวณอุโบสถในจังหวัดสงขลา ๒.) รูปแบบอุโบสถในจังหวัดสงขลา

๑. แนวคิดการวางผังบริเวณอุโบสถในจังหวัดสงขลา

จากการตรวจสอบระเบียบแผนผังของกลุ่มอาคารสำคัญที่สร้างขึ้นระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในจังหวัดสงขลาพบว่านิยมสร้างอุโบสถให้เป็นประธานของวัดและโดยมากจะตั้งอยู่บริเวณส่วนกลางของพื้นที่เขตพุทธาวาส ในแนวระนาบเดียวกันมักนิยมสร้างศาลาการเปรียญขนานไปกับอุโบสถหรือไม่ก็ยักเยื้องไปมากบ้างน้อยบ้างขึ้นอยู่กับสภาพภูมิประเทศและความกว้างของพื้นที่ในแต่ละวัด ส่วนวัดสำคัญของเมืองหรือวัดขนาดใหญ่ เช่น วัดมัชฌิมาวาส พบว่านอกจากอุโบสถและศาลาการเปรียญที่ตั้งอยู่ในแนวขนานกันอันเป็นมาตรฐานการจัดวางผังอาคารหลังคาคลุมหลักของวัดในจังหวัดสงขลาแล้ว ยังพบว่าวัดนี้มีความพิเศษกว่าวัดอื่น ๆ คือ มีวิหารตั้งอยู่ในแนวขนานอีกด้านของอุโบสถด้วย เมื่อเป็นเช่นนี้เท่ากับว่าอุโบสถของวัดมัชฌิมาวาสมีวิหารและศาลาการเปรียญขนาบทั้งสองข้าง (ภาพที่ ๑๐๙)



ภาพที่ ๑๐๙ ผังบริเวณสิ่งก่อสร้างภายในวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา
ที่มา: ปรับปรุงจากป้ายแนะนำผังบริเวณภายในวัดมัชฌิมาวาส

เกี่ยวกับเรื่องระเบียบการวางผังของอุโบสถ วิหาร และศาลาการเปรียญของวัดมัชฌิมาวาส ทำให้นึกถึงเรื่องระเบียบการวางผังอาคารหลังคาคลุมสำคัญในเขตพุทธาวาสสมัยรัชกาลที่ ๓ กล่าวคือ การใช้พระอุโบสถ พระวิหาร และศาลาการเปรียญเรียงในตำแหน่งขนานกัน ลักษณะการวางแผนผังเช่นนี้ปรากฏหลายแห่งในสมัยรัชกาลที่ ๓ และที่สำคัญส่วนใหญ่เป็นวัดที่สถาปนาขึ้นใหม่โดยรัชกาลที่ ๓ ได้แก่ วัดราชโอรสารามฯ วัดเทพธิดารามฯ วัดราชนัดดารามฯ และวัดเฉลิม-พระเกียรติฯ (ภาพที่ ๑๑๐) ทั้งหมดมีอุโบสถเป็นแกนกลาง วิหารกับศาลาการเปรียญอาจสลับตำแหน่งกันได้[๑๘๒] เมื่อกลับมาพิจารณารูปแบบแผนผังการสร้างอาคารหลังคาคลุม ๓ หลัง แบบขนาน

[๑๘๒] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่างพระนั่งเกล้า** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๕๑), ๔๖, ๕๐-๕๑.

กันของวัดมัชฌิมาวาสมีความเป็นไปได้ว่าเป็นการรับเอาแนวความคิดที่มาจากส่วนกลางซึ่งนิยมมาก่อน ประกอบกับวัดนี้ก็เป็นวัดหลวงสำคัญที่สุดแห่งหนึ่งในจังหวัดสงขลาจึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่จะได้แรงบันดาลใจจากเมืองหลวงมาโดยตรง

ภาพที่ ๑๑๐ ตัวอย่างการวางผัง อุโบสถ วิหาร และศาลาการเปรียญลักษณะเรียงขนานกันของวัดเทพธิดาราม ในสมัยรัชกาลที่ ๓

ที่มา: Google maps. **วัดเทพธิดาราม**. เข้าถึงเมื่อ ๑ ม.ค. ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก www.google.co.th/maps

อย่างไรก็ตามเนื่องจากอาคารทั้ง ๓ หลังของวัดมัชฌิมาวาสเป็นอาคารที่ไม่ได้สร้างขึ้นในคราวเดียวกัน ดังนั้นจึงจำเป็นต้องคำนึงถึงเรื่องแนวคิดเมื่อแรกสร้างวัดด้วย โดยตามประวัติของวัดให้รายละเอียดว่าที่ตั้งของวิหารในปัจจุบันเคยเป็นอุโบสถหลังเก่ามาก่อน ในสมัยรัชกาลที่ ๔ จึงได้มีการสร้างอุโบสถหลังปัจจุบัน ส่วนศาลาการเปรียญหลังปัจจุบันเป็นงานบูรณะใหม่ในปี พ.ศ. ๒๔๘๓ เปลี่ยนโครงสร้างและลวดลายงานประดับทั้งหมดแทนที่อาคารหลังเก่า ต่อมาเปลี่ยน

หน้าที่การใช้งานให้เป็นพิพิธภัณฑ์ของวัด[๑๘๓] จากข้อมูลที่ได้กล่าวมานี้แม้อาคารทั้ง ๓ หลังจะสร้างขึ้นไม่พร้อมกันแต่การที่วิหารและอุโบสถซึ่งเป็นอาคารที่มีประวัติชัดเจนว่าสร้างขึ้นก่อนรัชกาลที่ ๔ และร่วมสมัยกับรัชกาลที่ ๔ ย่อมมีความเป็นไปได้ที่ช่างยังคงมีแนวคิดที่จะจัดระเบียบและวางผังของอาคารตามความนิยมในรัชกาลที่ ๓

ข้อควรพิจารณาอีกประการเกี่ยวกับมูลเหตุการเลือกวางผังอาคารในลักษณะเรียงกันตามแนวขนานช่างอาจคำนึงถึงเรื่องข้อจำกัดในเรื่องพื้นที่ ซึ่งหากสร้างอาคารสำคัญมาทางด้านหน้าหรือหลัง (แนวแกนตะวันออกตะวันตก) จะทำให้มองแล้วคับแคบและแออัดเกินไป การสร้างอาคารหลักในแนวขนานด้านข้างจึงทำให้เหลือพื้นที่ด้านหน้าวัดมากขึ้นและเป็นผลดีต่อภูมิทัศน์โดยรวมของวัดที่มองแล้วเห็นอาคารสำคัญทั้ง ๓ อย่างชัดเจน เสริมความสง่างามของความเป็นวัดประจำเมืองมากขึ้น

จากการพิจารณารูปแบบการวางผังของวัดต่าง ๆ ที่อยู่ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาทั้งในเขตกำแพงเมืองและส่วนรอบนอกเมืองรวมถึงพื้นที่ชนบทปลายแดนไม่พบระเบียบการวางผังของอุโบสถ วิหาร และศาลาการเปรียญในลักษณะครบสมบูรณ์เช่นที่วัดมัชฌิมาวาส แต่โดยมากจะพบระเบียบที่ตัดวิหารออกไปเหลือเพียงอุโบสถและศาลาการเปรียญที่ขนานกันเพียงเท่านั้น **เชื่อว่าระเบียบการสร้างอาคารหลังคาคลุมสำคัญของวัดในจังหวัดสงขลาน่าจะมีแรงบันดาลใจสำคัญมาจากการวางผังอาคารที่วัดมัชฌิมาวาสเป็นต้นแบบ** ที่กล่าวเช่นนี้เนื่องจากผู้ศึกษาได้ทำการตรวจสอบระเบียบการวางผังอาคารในเขตพุทธาวาสของวัดสุวรรณคีรีที่เชื่อว่าเป็นวัดสำคัญในระดับเดียวกันกับวัดมัชฌิมาวาสและเคยใช้เป็นสถานที่ถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยามาก่อน ไม่พบว่ามีระเบียบการวางผัง อุโบสถ วิหาร และศาลาการเปรียญในแนวขนานกันมาก่อนเนื่องจากข้อจำกัดของสภาพภูมิศาสตร์ที่ตั้งที่อยู่บนเนินเขา จึงอนุมานได้ว่าระเบียบการวางผังอาคารในแนวขนานกันทั้ง ๓ อาคารควรเกิดขึ้นครั้งแรกในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาที่วัดมัชฌิมาวาสโดยมีอุโบสถเป็นอาคารประธานของสิ่งก่อสร้างในวัดทั้งหมด ส่วนสาเหตุที่หลายวัดตัดวิหารออกน่ามีเหตุผลเรื่องการสร้างอาคารที่เกินความจำเป็นต่อการใช้งาน เนื่องจากศาลาการเปรียญก็สามารถทำหน้าที่แทนวิหารไปในตัว อีกทั้งยังประหยัดงบประมาณในการสร้างได้มาก

---

[๑๘๓] ทัศนีย์ พิกุล, “โบราณสถานในวัดมัชฌิมาวาส,” ใน **นำชมพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติวัดมัชฌิมาวาส** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๒๕), ๑๔.

๒. รูปแบบอุโบสถ

จากการสำรวจตรวจสอบและลงพื้นที่เก็บข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบของอุโบสถในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาพบว่าสามารถแบ่งลักษณะการก่อสร้างอาคารกลุ่มนี้ได้เป็น ๒ ประเภทสำคัญด้วยกันดังนี้ ๑.) อุโบสถประเภทก่ออิฐถือปูนเป็นผนังรอบ ๒.) อุโบสถประเภทอาคารโถง

๒.๑ อุโบสถประเภทก่ออิฐถือปูนเป็นผนังรอบ

อุโบสถที่มีรูปแบบในการก่อสร้างประเภทที่ก่ออิฐถือปูนเป็นผนังทึบโดยรอบตัวอาคารในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาเป็นกลุ่มที่พบเป็นจำนวนมาก และเพื่อให้ง่ายต่อการทำการศึกษาถึงพัฒนาการสำคัญของรูปแบบอุโบสถกลุ่มนี้ผู้ศึกษาจึงจัดกลุ่มลำดับการศึกษาตามยุคสมัยดังนี้

๒.๑.๑ อุโบสถที่เชื่อว่าสร้างในระหว่างปลายรัชกาลที่ ๒ ถึงรัชกาลที่ ๓

จากการตรวจสอบข้อมูลเบื้องต้นทั้งในด้านของเอกสารและตัวงานสถาปัตยกรรมในจังหวัดสงขลา ผู้ศึกษาสามารถคัดแยกตัวอย่างของอุโบสถกลุ่มที่เชื่อว่าสร้างขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่ ๒ ถึงรัชกาลที่ ๓ โดยมีตัวอย่างสำคัญที่อุโบสถของสองวัด ได้แก่ วัดสุวรรณคีรี และวัดดอนแย้ สำหรับอุโบสถของวัดโพธิ์ปฐมาวาสแม้ว่าจะมีประวัติว่าสร้างในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ ๒ (พ.ศ. ๒๓๖๑) ทว่าได้เกิดการบูรณะเปลี่ยนโครงสร้างหลังคาหน้าจั่วจาก ๒ เป็น ๑ ชั้น[๑๘๔] (ดูภาพที่ ๙๓) อีกทั้งยังมีการเปลี่ยนหน้าบันเป็นรูปพานแว่นฟ้ารองรับใบโพธิ์และจารึกปีที่บูรณะว่าอยู่ใน พ.ศ. ๒๔๖๑ ตรงกับรัชกาลที่ ๖ ด้วยเหตุดังกล่าวจึงไม่ขอนำมาเป็นตัวอย่างการวิเคราะห์รูปแบบในการศึกษาครั้งนี้

วัดสุวรรณคีรี

เกี่ยวกับประวัติการสร้างวัดไม่ปรากฏแน่ชัดว่าผู้ใดประสงค์ให้สร้าง แต่พอจะสันนิษฐานได้ว่าน่าจะมีวัดนี้แล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๑ โดยพิจารณาจากหลักฐานสำคัญ ๒ ประการคือ ประการแรกพิจารณาจากจารึกที่ปรากฏอยู่บนเจดีย์จีน (ถะ) ภายในวัดซึ่งระบุว่าสร้างขึ้นในสมัย

[๑๘๔] ข้อมูลจากการสันนิษฐานจากภาพถ่ายเก่าแม้ว่าจะค่อนข้างเลือนลางแต่ก็ยังพอจะแสดงให้เห็นชั้นหลังคาของอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสก่อนการบูรณะครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ ๖ ว่ามีจำนวนตับหลังคาของหน้าจั่ว ๒ ชั้นต่างจากปัจจุบันที่มีชั้นเดียว

รัชกาลที่ ๑ (ดูรายละเอียดในเรื่องเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา) ประการที่สองพิจารณาร่วมกับคำโคลงของพระยาวิเชียรคีรี (เม่น)[๑๘๕] ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาคนที่ ๖ ความว่า

วัด	ไทยธิเบศวร์	จอมนรินทร์
สุ	สวรรค์คัลลัยถวิล	สร้างไว้
วรรณ	ประโยชน์เพิ่มภิญ	โย ยศ กันนา
คีรี	ล้างลงรายได้	สร้างเชตุพนถวาย

สำนักศิลปากรที่ ๑๑ สงขลา สันนิษฐานจากจารึกบนเจดีย์จีน (ถะ) ร่วมกับคำโคลงของพระยาวิเชียรคีรี (เม่น) ลงความเห็นว่า “สุวรรณคีรี” เป็นตำแหน่งของ หลวงสุวรรณคีรี ซึ่งในประวัติเจ้าเมืองสงขลาผู้ที่เคยมีชื่อตำแหน่งนี้มีสองท่าน คือ หลวงสุวรรณคีรีสมบัติ (เหยี่ยง) และหลวงสุวรรณคีรี (บุญหุ้ย) ซึ่งเป็นผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๑ ทั้งสองท่าน[๑๘๖] จึงเป็นไปได้ว่าท่านใดท่านหนึ่งเป็นผู้สถาปนาวัดนี้ขึ้นเพื่อใช้เป็นวัดสำคัญของเมืองและวัดสำคัญประจำตระกูล

สำหรับอุโบสถของวัดหลังปัจจุบันนั้นน่าจะสร้างขึ้นราวปลายรัชกาลที่ ๒ ถึงต้นรัชกาลที่ ๓ เนื่องจากปรากฏข้อความในพงศาวดารเมืองสงขลาฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม) ว่า “*...พระยาสงขลา (เถี้ยนจ๋ง)*[๑๘๗] *ได้เป็นผู้สำเร็จราชการเมืองอยู่ได้ ๗ ปี* ***ได้สร้างพระอุโบสถวัดสุวรรณคีรีอาราม ๑ ยังไม่ทันสำเร็จ***...”[๑๘๘] การที่ปรากฏหลักฐานว่าอุโบสถหลังนี้สร้างไม่แล้วเสร็จในสมัยที่พระยาสงขลา (เถี้ยนจ๋ง) ยังรับราชการอยู่ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ จึงมีความเป็นไปได้ว่ามีแนวโน้มที่จะสร้างแล้วเสร็จในรัชกาลที่ ๓ ซึ่งเป็นรัชกาล

---

[๑๘๕] **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ มหาอำมาตย์เอก เจ้าพระยาศรีธรรมธิเบศ (จิตร ณ สงขลา)** (ม.ป.ท., ๒๕๑๙), ๔๐๒.

[๑๘๖] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร, “รายงานการบูรณะโครงการฟื้นฟูบูรณะแหล่งประวัติศาสตร์ เขตเมืองสงขลา (สุวรรณคีรี),” ๒๕๔๐, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[๑๘๗] พระยาสงขลา (เถี้ยนจ๋ง) หรือ พระยาวิเศษภักดีสุรสงคราม ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาคนที่ ๓ ในตระกูล ณ สงขลา รับราชการตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒

[๑๘๘] **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง**, ๒๒.

ถัดมา โดยหากพิจารณาร่วมกับจิตรกรรมภายในอุโบสถก็แสดงให้เห็นว่าเป็นรูปแบบของงานจิตรกรรมตามแบบที่นิยมเขียนกันในรัชกาลที่ ๓ แล้ว (ดูรายละเอียดเรื่องจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดสงขลา)

จากประวัติการสร้างอุโบสถของวัดสุวรรณคีรีเบื้องต้นทำให้มองภาพรวมได้ว่าน่าจะเป็นงานที่สร้างขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่ ๒ จนถึงต้นรัชกาลที่ ๓ อย่างไรก็ตามจำเป็นต้องตรวจสอบร่วมกับรูปแบบของอุโบสถในปัจจุบันด้วยว่าสอดคล้องต้องตรงกันกับประวัติการสร้างหรือไม่ ซึ่งมีแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ดังนี้

โครงสร้างอุโบสถ

ตัวอุโบสถมีลักษณะเป็นโครงสร้างก่ออิฐถือปูนขึ้นไปจนถึงส่วนของหน้าบัน หลังคามุงกระเบื้องเกล็ดเต่า ภายในใช้ระบบขื่อไม้และเสารองรับน้ำหนักหลังคาเครื่องบน ปิดด้วยฝ้าเพดานเขียนลวดลายดาวเพดาน เป็นที่น่าสังเกตว่าเสาสี่เหลี่ยมที่ใช้ค้ำยันขื่อแม้จะเป็นเสารูปทรงสี่เหลี่ยม แต่ก็มีการประดับด้วยบัวหัวเสา (ภาพที่ ๑๑๑) ซึ่งหากเป็นตามระเบียบแบบแผนที่นิยมในอาคารแบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ ๓ จะนิยมทำเสาสี่เหลี่ยมลบมุมปราศจากบัวหัวเสาเสมอ[๑๘๙] เชื่อว่าเสาสี่เหลี่ยมชุดนี้น่าจะเป็นสิ่งที่เกิดจากการต่อเติมเสริมความแข็งแรงของโครงสร้างในภายหลัง โดยมีข้อสังเกตสำคัญ คือ ปลายหัวเสาไม่ได้อยู่ในลักษณะอยู่กึ่งกลางขื่อและเยื้องไปด้านใดด้านหนึ่งอย่างเห็นได้ชัด อีกประการหนึ่งรูปแบบของบัวหัวเสานั้นก็ไม่ได้เป็นบัวหัวเสาอย่างไทยแต่มีลักษณะทำนองคิ้วบัวอย่างตะวันตกมากกว่า (ภาพที่ ๑๑๒, ๑๑๓)

สำหรับเสาพาไลที่รองรับหลังคาปีกนกพบว่าในปัจจุบันเป็นโครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็กแทนเสารับผนังอิฐแบบเดิม (ภาพที่ ๑๑๔) ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์ สันนิษฐานว่าของเดิมน่าจะมีลักษณะเป็นเสาพาไลสี่เหลี่ยมมีคานตรงเชื่อมในแต่ละเสา[๑๙๐] เป็นแบบเดียวกับรูปแบบเสาพาไลที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ ๓

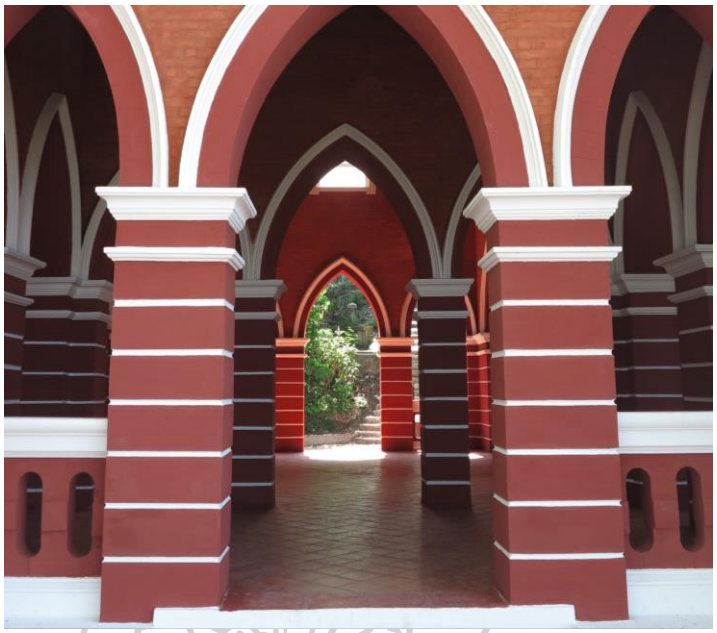
---

[๑๘๙] ไขแสง ศุขะวัฒนะ, **วัดพุทธศาสนาที่ได้รับอิทธิพลศิลปะจีนในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๖. มูลนิธิเจมส์ ทอมป์สัน ให้ทุนจัดตีพิมพ์เผยแพร่), ๑๘.

[๑๙๐] ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์ “พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ. ๒๓๑๘-๒๔๔๔,” ๒๐๗.

ภาพที่ ๑๑๑ รูปแบบโดยรวมของอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๑๑๒ รูปแบบเสาร่วมในและบัวหัวเสาภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี



ภาพที่ ๑๑๓ ตัวอย่างคิ้วบัวหัวเสาแบบตะวันตกในศาลาวิหารแดงบนเขาตังกวน จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๑๑๔ เสาพาไลคอนกรีตเสริมเหล็ก (จากการบูรณะในปัจจุบัน) ของอุโบสถวัดสุวรรณคีรี

เกี่ยวกับบริเวณพื้นระเบียงใต้หลังคาปีกนกมีประเด็นที่น่าสนใจ คือ จากการขุดตรวจฐานอาคารของกรมศิลปากร พบแนวที่สันนิษฐานว่าเป็นฐานของใบเสมาของอุโบสถหลังเดิม[๑๙๑] (ภาพที่ ๑๑๕) จึงสันนิษฐานว่าเดิมเมื่อแรกสร้างวัดน่าจะมีอุโบสถหลังที่เล็กกว่าในปัจจุบัน ด้วยหลักฐานสำคัญนี้ทำให้ ใช้เป็นข้อสนับสนุนเกี่ยวกับประวัติการสร้างวัดว่ามีความเป็นไปได้สูงที่วัดจะสร้างขึ้นแล้วอย่างน้อยในสมัยรัชกาลที่ ๑ ดังที่ได้กล่าวไปแล้วเบื้องต้น

ภาพที่ ๑๑๕ ร่องรอยตำแหน่งฐานใบเสมาของอุโบสถหลังเดิมวัดสุวรรณคีรี

หน้าบันและลวดลายประดับ

ส่วนหน้าบันถือเป็นส่วนสำคัญที่สุดส่วนหนึ่งที่สามารถใช้เป็นเครื่องมือบ่งบอกได้ว่าอุโบสถหลังนี้ควรสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ กล่าวคือ หน้าบันก่ออิฐถือปูนประดับกระเบื้องเคลือบแบบจีน รูปแบบของลวดลายที่ปั้นประดับเน้นแสดงออกถึงความเป็นธรรมชาติจากลวดลายพรรณพฤกษา ดอกไม้ใบไม้ ภูเขาโขดหิน และสัตว์ป่า ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นสุนทรียภาพตามอย่างศิลปะจีนทั้งสิ้น[๑๙๒] (ภาพที่ ๑๑๖) จากการตรวจสอบผู้ศึกษาพบว่ารูปแบบของหน้าบันที่อุโบสถวัดสุวรรณคีรีคล้ายคลึงกับรูปแบบและระเบียบการจัดวางลวดลายทำนองเดียวกับหน้าบันวิหารของวัดไพชยนต์-

---

[๑๙๑] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร, “รายงานการบูรณะ โครงการฟื้นฟูบูรณะแห่งประวัติศาสตร์ เขตเมืองสงขลาเก่า,” ๑๖.

[๑๙๒] ดูรายละเอียดการวิเคราะห์ลวดลายหน้าบันแบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ ๓ ใน ไขแสง ศุขะวัฒนะ, “การวิจัยเพื่อทราบปีที่สร้างและปฏิสังขรณ์พระอารามที่มีลักษณะสถาปัตยกรรมเลียนแบบจีนในตอนปลายรัชกาลที่ ๒ และตลอดรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์,” ภาควิชาสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. ๒๕๒๓, ๕๗-๖๐.

พลเสพย์ ซึ่งสร้างในช่วงปลายรัชกาลที่ ๒ ต้นรัชกาลที่ ๓[๑๙๓] (ภาพที่ ๑๑๗) คือ มีลายก้านต่อดอกที่ทำจากกระเบื้องเคลือบอยู่ในแนวดิ่งเป็นประธาน จากนั้นจึงแตกกิ่งก้านออกด้านข้าง ประดับก้านด้วยใบไม้หลายแฉก จึงอาจเป็นข้อสังเกตเบื้องต้นได้ว่าหน้าบันของอุโบสถวัดสุวรรณคีรีอาจเกี่ยวข้องทางใดทางหนึ่งกับที่วัดไพชยนต์พลเสพย์หรืออย่างน้อยก็ทำให้น่าเชื่อได้ว่าหน้าบันลักษณะนี้เกิดขึ้นแล้วอย่างน้อยในงานช่างหลวงในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ ๒ ถึงต้นรัชกาลที่ ๓

อย่างไรก็ตามหากพิจารณาอย่างลึกซึ้งจะพบว่าช่างยังติดแนวคิดการจัดวางโครงลายตามอย่างงานช่างไทยอยู่ไม่น้อย สังเกตได้จากลักษณะการวางลายประธานตรงกลางเป็นลายก้านต่อดอกแบบลดหลั่นขนาดกัน จากนั้นจึงออกลายก้านและดอกไปจนเต็มพื้นที่ทั้งสองข้างของหน้าบัน ซึ่งรูปแบบการวางโครงลายในลักษณะนี้ได้รับความนิยมในงานช่างไทยแล้วในสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นอย่างน้อย (ภาพที่ ๑๑๘)

น่าสังเกตว่าในตำแหน่งที่เป็นยอดจั่วและปลายด้านข้างมีการปั้นปูนประดับทำนองเลียนแบบความเป็นช่อฟ้าและหางหงส์ในหน้าบันแบบไทยประเพณี หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าเป็นแบบประยุกต์ (ภาพที่ ๑๑๙) แต่ก็ไม่ใช่รูปแบบของนกเจ่าที่เป็นงานซึ่งเป็นที่นิยมในรัชกาลที่ ๔[๑๙๔] สังเกตได้จากการที่ไม่มีส่วนของพุงนกกระจาบป่องออกมา (ภาพที่ ๑๒๐) จึงเชื่อว่าน่าจะเป็นความพยายามของช่างท้องถิ่นเองที่ต้องการแสดงการผสมผสานและดัดแปลงจากองค์ประกอบสำคัญของงานช่างแบบไทยประเพณี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[๑๙๓] ดูรายละเอียดใน เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๒** (กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, ๒๕๐๔), ๑๕๓-๑๕๔. ; หอสมุดดิจิทัลวชิรญาณ. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๓.** เข้าถึงเมื่อ ๑๖ ม.ค. ๒๕๖๓. เข้าถึงได้จาก https://is.gd/swuaUR

[๑๙๔] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่างพระนั่งเกล้า**, ๙๑.

ภาพที่ ๑๑๖ หน้าบันของอุโบสถวัดสุวรรณคีรี

ภาพที่ ๑๑๗ หน้าบันวิหารวัดไพชยนต์พลเสพย์ จังหวัดสมุทรปราการ

ที่มา: ณัฐวัตร จินรัตน์, “การออกแบบสถาปัตยกรรมแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๓ (ศึกษาเฉพาะเขตพุทธาวาสของพระอารามหลวงที่สร้างขึ้นในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์),” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปะสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๖, ๙๖.

ภาพที่ ๑๑๘ หน้าบันสมัยอยุธยาตอนปลายของอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี

ก. ข.

ภาพที่ ๑๑๙ ช่อฟ้าและหางหงส์แบบประยุกต์บนหน้าบันอุโบสถวัดสุวรรณคีรี

ก. ช่อฟ้าแบบประยุกต์ บนหน้าบันอุโบสถวัดสุวรรณคีรี

ข. หางหงส์แบบประยุกต์ บนหน้าบันอุโบสถวัดสุวรรณคีรี

ภาพที่ ๑๒๐ ตัวอย่างงานประดับรูปนกเจ่าตามแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ ๔ ที่อุโบสถ วัดพระแก้วน้อย พระนครศรี จังหวัดเพชรบุรี

วัดดอนแย้

สำหรับวัดดอนแย้แม้ว่าจะไม่ปรากฏประวัติการสร้างที่ชัดเจน แต่ข้อมูลจากการศึกษา ในหัวข้อพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดดอนแย้เชื่อว่าน่าจะเป็นงานช่างสมัยรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงสันนิษฐานว่าอุโบสถก็น่าจะสร้างขึ้นในคราวเดียวกัน โดยรูปแบบสำคัญของอุโบสถหลังนี้แสดงออกอย่างชัดเจนว่าทั้งโครงสร้างภายนอกและภายในเป็นไปตามระเบียบและรูปแบบสถาปัตยกรรมจีน โดยเฉพาะเทียบเคียงได้กับกลุ่มสกุลช่างฮกเกี้ยน จุดสังเกตสำคัญได้แก่ การทำหน้าบันทรงสามเหลี่ยมหน้าจั่ว หลังคามีความแอ่นโค้งอย่างมากเมื่อเทียบกับสกุลช่างแต้จิ๋ว อีกทั้งเทคนิคการเน้นความแอ่นโค้งอย่างมากเกิดจากการที่ช่างได้ปรับขอบชายคาให้เฉียงขึ้นซึ่งเทคนิคนี้ไม่ปรากฏในสกุลช่างแต้จิ๋ว นอกจากนี้ส่วนที่เป็นรายละเอียดปูนปั้นประดับปลายสันหลังคาใต้ส่วนร่องหางนกนางแอ่นมีลักษณะการทำเป็นเหลี่ยมมุมซึ่งต่างจากสกุลช่างแต้จิ๋วที่จะนิยมทำเป็นแนวเส้นโค้ง[๑๙๕]

ในส่วนของโครงสร้างของหลังคาภายในทำเป็นลักษณะเสา-คานชุดเล็ก ๆ หลายชุดเรียงต่อกันขึ้นไปรับแผงหลังคาคล้ายกับลักษณะของเสาตุ๊กตาในงานสถาปัตยกรรมไทย ซึ่งในส่วนนี้

[๑๙๕] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **ศาลเจ้าจีนในกรุงเทพฯ** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๖๑), ๑๓๓-๑๓๗.

ศัพท์ช่างจีนเรียกว่า “ชาเหลียง” ซึ่งโครงสร้างเช่นนี้เป็นโครงสร้างหลักของกลุ่มสกุลช่างจีนตอนใต้[๑๙๖] แต่ลักษณะเฉพาะของสกุลช่างฮกเกี้ยนจะมีไม้แปที่มีความบางกว่าไม้แปทั่วไปและยาวขนานหนึ่งห้อง ไม้แปพิเศษนี้จะไม่วางติดกับไม้แปอกไก่ แต่จะเว้นระยะห่างโดยพาดบนขื่อที่อยู่ห่างจากไม้แปอกไก่มาก และต้องและไม้แปลาน เรียกไม้แบบพิเศษนี้ว่า “ไม้เติงเหลียง”[๑๙๗] (ภาพที่ ๑๒๑) เมื่อพิจารณาจากรูปแบบสำคัญดังกล่าวมาทั้งหมดทำให้เชื่อได้ว่าอุโบสถวัดดอนแย้ได้รับแรงบันดาลใจด้านรูปแบบงานช่างตามอย่างสกุลช่างฮกเกี้ยนค่อนข้างแน่ชัด อย่างไรก็ตามสังเกตได้ว่าอุโบสถหลังนี้น่าจะได้รับการบูรณะเปลี่ยนแปลงไปแล้วในรายละเอียดเช่น การใช้กระเบื้องมุงหลังคาแบบสมัยใหม่ หรือการต่อเติมด้วยโครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็กด้านหน้าประตูทางเข้า

ก.

[๑๙๖] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **ศาลเจ้าจีนในกรุงเทพฯ**, ๕๒.

[๑๙๗] เรื่องเดียวกัน, ๑๔๑-๑๔๒.

ข.

ภาพที่ ๑๒๑ อุโบสถวัดดอนแย้ จังหวัดสงขลา

ก. โครงสร้างภายนอกอุโบสถวัดดอนแย้

ข. โครงสร้างแบบชาเหลียง ในอุโบสถวัดดอนแย้

ที่มา: ข.: ศรุตม์ เพชรสกุลวงศ์ และนารถนเรศ อาคาสุวรรณ, “การศึกษาสถาปัตยกรรมในเขตเมืองเก่าสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เพื่อสะท้อนความเปลี่ยนแปลงวิถีวิตชุมชน,” ๑๒๔.

สำหรับเหตุที่ทำให้เชื่อว่าอุโบสถของวัดดอนแย้ทรงจีนหลังนี้ควรเป็นงานที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ มีหลักคิดสองประการ คือ ประการแรก พระพุทธรูปปูนปั้นประธานภายในอุโบสถแสดงให้เห็นพุทธลักษณะสำคัญเทียบเคียงได้กับพระพุทธรูปที่นิยมสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๓ (ดูรายละเอียดพระพุทธรูปในจังหวัดสงขลา) ประการที่สอง พิจารณาเชื่อมโยงร่วมกับประวัติศาสตร์เมืองสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์และอุปนิสัยของเจ้าเมืองสงขลาที่มีการบันทึกในพงศาวดารเมืองสงขลาที่กล่าวว่า พระยาวิเชียรคีรี (เถี้ยนเส้ง) ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นผู้ที่มีความเคร่งครัดธรรมเนียมจีนอย่างยิ่ง[๑๙๘] อีกทั้งต้นตระกูลของท่านก็เป็นชาวจีนฮกเกี้ยน จึงเป็นไปได้ว่าอาจเป็นผู้อุปถัมภ์ให้สร้างอุโบสถวัดดอนแย้หลังนี้ซึ่งปรากฏแรงบันดาลใจจากศิลปะฮกเกี้ยนเป็นหลัก น่าสนใจว่าแนวคิดการใช้อาคารแบบจีนเพื่อประดิษฐานรูปเคารพหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์อย่างไทยยังอาจสัมพันธ์กับการสร้างศาลหลักเมืองสงขลาในสมัยรัชกาลที่ ๓ ซึ่งแม้เสาหลักเมืองจะมีรูปแบบและ

---

[๑๙๘] **พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี** (ชม), ๓๐.

ลักษณะตามคติความเชื่อแบบไทยแต่อาคารที่สร้างคลุมนั้นเป็นอย่างศาลเจ้าจีนแบบฮกเกี้ยน ดังข้อความปรากฏในพงศาวดารเมืองสงขลาที่กล่าวไว้อย่างชัดเจนว่า

"ครั้น ณ ปีขาลจัตวาศก ศักราช ๑๒๐๔ (พ.ศ. ๒๓๘๕) *โปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้จัดการฝังหลักชัยเมืองสงขลา...ครั้นเสร็จการฝังหลักเมือง พระยาสงขลา (เถี้ยนเส้ง) จัดเรือลำหนึ่งส่งพระราชาคณะกับพระครูอัษฎาจารย์พราหมณ์เข้าไป ณ กรุงเทพฯ แล้ว**พระยาสงขลา (เถี้ยนเส้ง) ได้ให้ช่างก่อตึกคร่อมหลักเมืองไว้สามหลังเป็นตึกจีน กับศาลเจ้าเสื้อเมืองไว้หลังหนึ่งด้วย** ..."*[๑๙๙] (ภาพที่ ๑๒๒)

ภาพที่ ๑๒๒ ศาลหลักเมืองสงขลา

สรุปรูปแบบสำคัญของอุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๓ ในจังหวัดสงขลา

จากการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้นำเสนอมาเบื้องต้นสามารถสรุปสาระสำคัญด้านรูปแบบของอุโบสถในกลุ่มตัวอย่างนี้ได้ ๒ แบบ แบบแรกคือ แบบที่ได้รับอิทธิพลจากอุโบสถแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ ๓ มีตัวอย่างสำคัญที่อุโบสถวัดสุวรรณคีรีซึ่งมีรูปแบบสำคัญที่สังเกตได้อย่างชัดเจนว่าโครงสร้างตัวอุโบสถใช้เทคนิคก่ออิฐถือปูนตั้งแต่ส่วนฐานขึ้นไปถึงอกไก่ของหน้าบัน นอกจากนี้ลวดลายประดับ โดยเฉพาะที่ปรากฏว่าหน้าบันที่ใช้กระเบื้องเคลือบ เครื่องถ้วยจีน รวมถึงมีการ ปั้นปูนเป็นรูปทิวทัศน์ธรรมชาติ ซึ่งลักษณะสำคัญทั้งหมดที่กล่าวมานี้สามารถพบเห็นได้ทั่วไป

---

[๑๙๙] **พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี** (ชม), ๒๕-๒๖.

ในหน้าบันของอุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๓ ที่สร้างในกรุงเทพฯ และเมื่อพิจารณาร่วมกับประวัติการสร้าง รวมถึงงานศิลปกรรมประเภทอื่น ๆ ภายในวัดทำให้ยิ่งมั่นใจได้ว่าตัวอุโบสถวัดสุวรรณคีรีควรสร้างขึ้นในช่วงรัชกาลที่ ๓ และมีแนวโน้มว่าจะสร้างในช่วงต้นรัชกาล อีกทั้งยังถือเป็นตัวอย่างสำคัญของอุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๓ ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาได้เช่นกัน

แบบที่สองเป็นแบบที่ได้รับอิทธิพลจากสถาปัตยกรรมแบบจีนมากเป็นพิเศษกว่าแบบแรก อาจกล่าวได้ว่าเกือบจะเหมือนกับสถาปัตยกรรมแบบจีนโดยเฉพาะในเรื่องของโครงสร้างทั้งด้านนอกและด้านในตัวอาคาร ตัวอย่างสำคัญของอุโบสถแบบอิทธิพลสถาปัตยกรรมจีนนี้มีเพียงแห่งเดียว คือ อุโบสถของวัดดอนแย้ ซึ่งแม้ว่าจะไม่ปรากฏประวัติการสร้างที่ชัดเจนรวมถึงรูปแบบอุโบสถทรงจีนเช่นนี้ไม่เคยปรากฏมาก่อนในเมืองสงขลา จึงไม่มีตัวอย่างในการเทียบเคียงได้โดยตรง ทว่าหากวิเคราะห์เชื่อมโยงกับบริบทอื่น ๆ ได้แก่บริบททางประวัติศาสตร์ที่เชื่อว่าอุโบสถวัดดอนแย้น่าจะเกี่ยวข้องกับแนวความคิดของเจ้าเมืองสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๓ ที่นิยมวัฒนธรรม จีนอย่างมาก จนเป็นเหตุให้มีการสร้างศาลหลักเมืองสงขลาให้มีรูปแบบตามอย่างศาลเจ้าแบบจีน และอาจเป็นไปได้ว่าศาลหลักเมืองสงขลาที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นต้นแบบสำคัญให้กับการสร้างอุโบสถแบบจีนที่วัดดอนแย้ก็เป็นได้

๒.๑.๒ อุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๔

จากการตรวจสอบเอกสารทางประวัติศาสตร์และข้อมูลการสำรวจภาคสนามพบว่าอุโบสถในพื้นที่จังหวัดสงขลาที่เชื่อได้ว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๔ มีอยู่สองวัดด้วยกัน ได้แก่ อุโบสถของวัดมัชฌิมาวาส และอุโบสถของวัดศิริวนาวาส ซึ่งทั้งสองวัดเป็นวัดสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการสั่งให้สร้างโดยเจ้าเมืองสงขลา และมีทั้งข้อความจารึกติดที่หรือข้อมูลจากพงศาวดารเมืองบ่งบอกไว้อย่างชัดเจน จึงเป็นมูลเหตุสำคัญที่ผู้ศึกษาเลือกที่จะใช้มาเป็นตัวอย่างในการอธิบายรูปแบบ

วัดมัชฌิมาวาส

รูปแบบของอุโบสถที่วัดมัชฌิมาวาสสังเกตได้อย่างชัดเจนว่าเป็นอาคารแบบไทยประเพณีโครงสร้างรับน้ำหนักก่ออิฐถือปูน เครื่องบนเป็นหลังคาเครื่องไม้มุงกระเบื้องประดับเครื่องลำยองประกอบด้วยช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ และนาคสะดุ้ง หน้าบันเป็นไม้แกะสลักปิดทองประดับกระจก

โครงสร้างอุโบสถ

โครงสร้างสำคัญของอุโบสถหลังนี้ ได้แก่ โครงสร้างผนังอาคาร เสาพาไล และโครงสร้างเครื่องไม้รับหลังคา (ภาพที่ ๑๒๓)

ภาพที่ ๑๒๓ อุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

ส่วนฐานของอุโบสถมีการทำเป็นฐานบัวแบบฐานสิงห์ท้องไม้คาดด้วยลูกแก้วอกไก่ ซึ่งเป็นรูปแบบโดยทั่วไปของระเบียบความนิยมสร้างอุโบสถวิหารในสมัยรัตนโกสินทร์ แต่ที่น่าสนใจคือ วัสดุที่ใช้ในการทำฐานนั้นไม่ใช่การก่ออิฐถือปูน กลับใช้การสลักหินเป็นท่อนแล้วนำมาเรียงต่อกัน การทำเช่นนี้แสดงออกอย่างชัดเจนว่าช่างน่าจะมีจุดประสงค์สำคัญเพื่อให้เกิดความคงทนถาวร อีกทั้งยังเป็นการแสดงฝีมือเชิงช่างที่มากกว่าการก่ออิฐถือปูน (ภาพที่ ๑๒๔) เกี่ยวเนื่องกับความสามารถของช่างที่สลักหินเพื่อเป็นฐานอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสนั้นยังสามารถใช้เป็นเครื่องมือสำคัญอย่างหนึ่ง

ที่จะช่วยยืนยันได้ว่างานศิลปกรรมประเภทอื่น ๆ ที่ใช้เทคนิคการสลักหินในเมืองสงขลาก็น่าจะมีความเป็นไปได้สูงว่าหลายส่วนควรเป็นฝีมือของช่างเมืองสงขลาด้วยเช่นกัน นอกจากนี้การใช้วัสดุที่เป็นหินแกรนิตสลักยังสะท้อนให้เห็นว่าควรจะเป็นช่างจีนในเมืองสงขลาซึ่งชำนาญการสลักหินทำเป็นงานศิลปกรรมด้วย

ภาพที่ ๑๒๔ ฐานสิงห์สลักหินอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

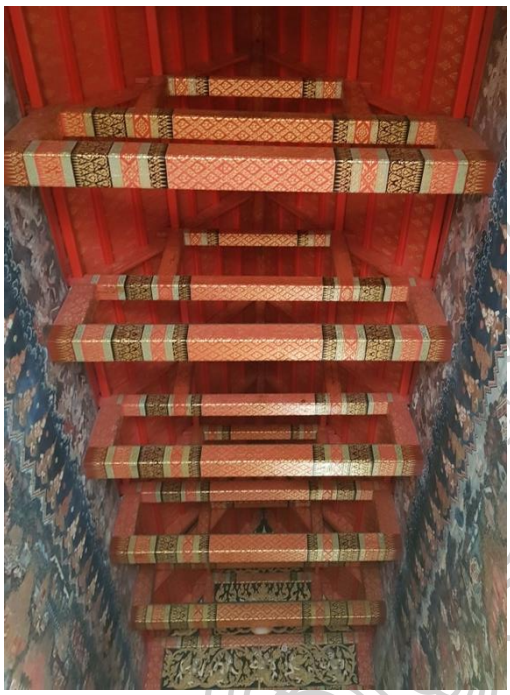
ผนังอาคารสังเกตได้ว่าเป็นผนังที่มีการก่ออิฐถือปูนค่อนข้างหนาซึ่งเทคนิคการก่อผนังหนาทึบในอุโบสถวิหารเชื่อว่าเกิดขึ้นแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยาตอนปลายนักวิชาการส่วนใหญ่เชื่อว่าเริ่มนิยมในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ซึ่งได้รับอิทธิพลจากการสร้างอาคารอย่างตะวันตก[๒๐๐] ต่อมาแนวคิดเรื่องการสร้างอาคารในศิลปะไทยเพื่อจุดประสงค์เรื่องการสร้างให้มีขนาดใหญ่โตและคงทนถูกตอกย้ำอีกครั้งในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๓ แต่ดูเหมือนว่าเทคนิคการก่อผนังทำหน้าที่เพื่อรับน้ำหนักในรัชกาลนี้จะเป็นผลจากอิทธิพลการสร้างอาคารอย่างจีนมากกว่า[๒๐๑] ผลพลอยได้จากประโยชน์ของการใช้ผนังที่หนาดังกล่าวมานี้เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ช่างสามารถตัดเสาร่วมในอาคารออกไปได้ จากนั้นจึงใช้ระบบขื่อและจันทันเพื่อช่วยค้ำยันเครื่องหลังคาอีกทอดหนึ่ง (ภาพที่ ๑๒๕) ระบบดังกล่าวนี้ถือเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของการก่อสร้างอาคาร

---

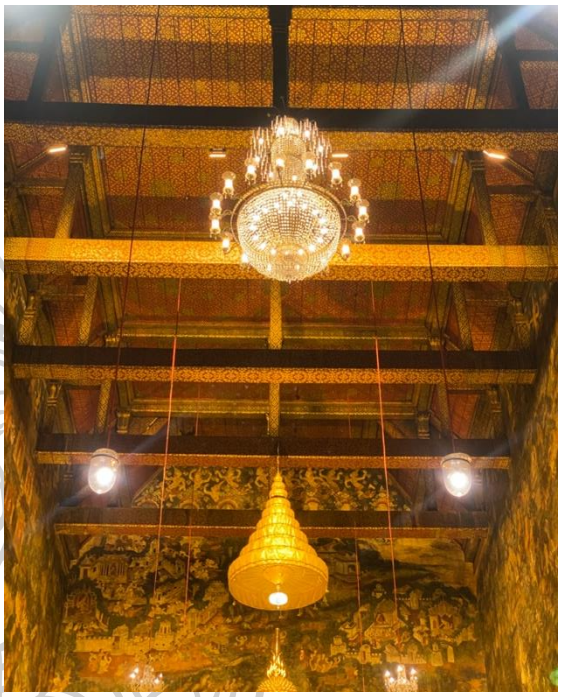
[๒๐๐] อานนท์ เรืองกาญจนวิทย์, “การออกแบบพระอุโบสถและพระวิหารแบบไทยประเพณีสมัยอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. ๒๑๗๓-๒๓๑๐),” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๕, ๗๙.

[๒๐๑] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่างพระนั่งเกล้า**, ๖๘-๖๙.

แบบไทยพระเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ (ภาพที่ ๑๒๖) ซึ่งหากเทียบกับโครงสร้างอุโบสถวิหารสมัยอยุธยาตอนปลายแล้วจะนิยมระบบโครงสร้างหลังคาเครื่องประดุมากกว่า[๒๐๒] (ภาพที่ ๑๒๗)

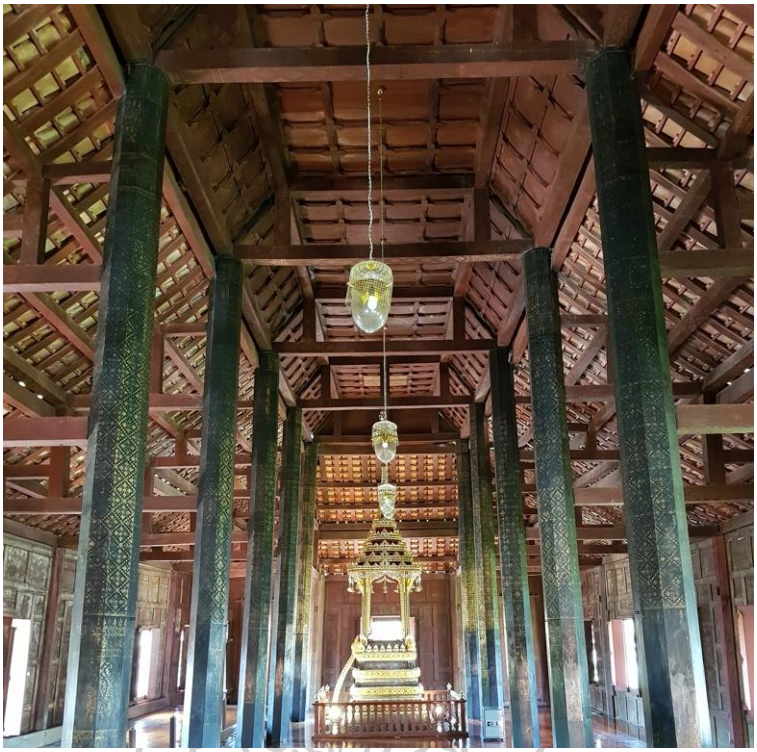


ภาพที่ ๑๒๕ โครงสร้างขื่อและจันทันรับหลังคา อุโบสถวัดมัชฌิมาวาส



ภาพที่ ๑๒๖ โครงสร้างขื่อและจันทันรับหลังคา อุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพฯ

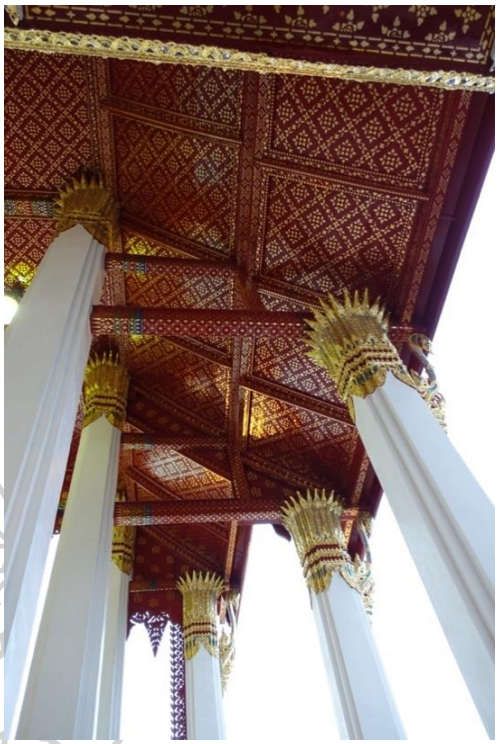
[๒๐๒] อานนท์ เรืองกาญจนวิทย์, “การออกแบบพระอุโบสถและพระวิหารแบบไทยประเพณีสมัยอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. ๒๑๗๓-๒๓๑๐),” ๕๙๙.



ภาพที่ ๑๒๗ ตัวอย่างโครงสร้างแบบเครื่องประดุในอาคารสมัยอยุธยา ที่ศาลาการเปรียญ วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี

สำหรับส่วนเสาพาไลรับชายคาปีกนกบริเวณระเบียงด้านนอกอุโบสถโดยทั่วไปแสดงออกถึงความเป็นรูปแบบอย่างไทยประเพณี (ภาพที่ ๑๒๘) อย่างไรก็ตามในรายละเอียดของรูปแบบเสานั้นน่าสนใจว่าต่างออกไปจากระเบียบแบบแผนอยู่บ้าง กล่าวคือ แม้ว่าบริเวณหัวเสาจะมีการประดับด้วยบัวหัวเสาซึ่งเป็นบัวจงกลปลายแหลมตามที่นิยมประดับบนเสาของอาคารอย่างไทยประเพณีในภาคกลางโดยทั่วไปสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ภาพที่ ๑๒๙) ทว่าตัวเสานั้นกลับเป็นเสาทรงสี่เหลี่ยมปราศจากการย่อมุม ซึ่งระเบียบการย่อมุมเป็นระเบียบที่ค่อนข้างเคร่งครัดและมักจะปรากฏคู่กับเสาที่มีการประดับด้วยบัวหัวเสาแบบบัวจงกลเสมอ ดังนั้นการปรากฏการเสาพาไลทรงสี่เหลี่ยมไม่ย่อมุมร่วมกับการประดับบัวจงกลที่อุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จึงเป็นรูปแบบที่อาจอธิบายได้ว่าช่างไม่เข้าใจระเบียบและรูปแบบตามอย่างงานช่างหลวงที่แท้จริง หรือมิเช่นนั้นก็เป็นความจงใจของช่างที่จะปรับเปลี่ยนให้เกิดเป็นเอกลักษณ์งานช่างของตนเองก็ได้ ในประเด็นนี้ผู้ศึกษามีความเห็นเพิ่มเติมว่ามีความเป็นไปได้ว่าช่างน่าจะมีแนวคิดการผสมผสานระหว่างรูปแบบของเสาแบบไทยประเพณีดั้งเดิมที่มีการประดับบัวหัวเสาผสานกับแนวความนิยมเสาพาไลทรงสี่เหลี่ยมปราศจากการย่อมุมและประดับบัวหัวเสาที่นิยมทำเป็นอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ ๓ (ภาพที่ ๑๓๐)

ภาพที่ ๑๒๘ เสาพาไลและบัวหัวเสา อุโบสถวัดมัชฌิมาวาส



ภาพที่ ๑๒๙ เสาพาไลและบัวหัวเสา พระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๑๓๐ เสาพาไลแท่งสี่เหลี่ยมลบมุมปราศจากการประดับบัวหัวเสา รสนิยมในสมัยรัชกาลที่ ๓ ตัวอย่างที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพฯ

ซุ้มประตูและหน้าต่าง

ซุ้มประตูหน้าต่างที่ปรากฏในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสมีรูปแบบที่แสดงออกชัดเจนว่าเป็นซุ้มแบบยอดมงกุฎ (ภาพที่ ๑๓๑) จากการตรวจสอบเกี่ยวกับการริเริ่มสร้างยอดซุ้มประตูทรงมงกุฎน่าจะปรากฏมาก่อนแล้วในสมัยรัชกาลที่ ๓ ดังหลักฐานที่ปรากฏตัวอย่างว่า พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ โปรดเกล้าให้สร้างประตูทางเข้าพระอุโบสถวัดอรุณฯ **ยอดทำเป็นซุ้มมงกุฎ**[๒๐๓] (ภาพที่ ๑๓๒) หรืออีกแห่งหนึ่งที่สำคัญ คือ ซุ้มประตูทางเข้าวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม รัชกาลที่ ๓ โปรดเกล้าให้รื้อซุ้มประตูของเดิมในสมัยรัชกาลที่ ๑ แล้วสร้างขึ้นใหม่และเปลี่ยนเป็นยอดมงกุฎทั้งหมด[๒๐๔] (ภาพที่ ๑๓๓) สำหรับการปรับเปลี่ยนยอดมงกุฎมาประดับบนประตูหน้าต่างของอุโบสถวิหารมีตัวอย่างสำคัญที่อุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามซึ่งก็น่าจะเป็นแนวคิดเดียวกันกับที่ใช้ในซุ้มประตูทางเข้าวัดที่ได้กล่าวมาแล้ว ภายหลังเมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงขึ้นครองราชย์ ซุ้มแบบนี้ยังคงเป็นที่นิยมอย่างต่อเนื่องและดูเหมือนว่ายังทวีความสำคัญในฐานะเป็นเครื่องหมายแทนองค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ชัดเจนเนื่องจากทรงมีพระนามเดิมว่า “เจ้าฟ้ามงกุฎ” อีกทั้งยังสอดคล้องกับพระบรมราชสัญลักษณ์ประจำพระองค์คือพระมหามงกุฎ ด้วยเช่นกัน[๒๐๕] ด้วยเหตุนี้จึงพบเห็นซุ้มประตูหน้าต่างยอดมงกุฎได้เสมอในวัดที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัดที่ทรงสร้างหรือปฏิสังขรณ์ หรือแม้กระทั่งใช้กับปราสาทราชวังเพื่อเป็นพระเกียรติยศแห่งพระองค์และ พระบรมวงศานุวงศ์ (ภาพที่ ๑๓๔, ๑๓๕, ๑๓๖)

สำหรับวัดมัชฌิมาวาสแม้จะไม่ได้เป็นวัดที่รัชกาลที่ ๔ ทรงมีพระราชประสงค์ให้สร้างโดยตรงแต่ก็พบว่าทรงพระราชทานช่างหลวงให้มาช่วยสร้าง ดังปรากฏข้อความในพงศาวดารเมืองสงขลาที่บันทึกเหตุการณ์ตอนที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จผ่านหน้าวัดแล้วทอดพระเนตรเห็นการสร้างอุโบสถจึงทรงตรัสว่า “***ช่อฟ้าดูไม่ได้ ให้ช่างกรุงมาแก้เสียใหม่***”[๒๐๖] จากข้อความที่ได้ยกมานี้แม้จะไม่ได้กล่าวรวมถึงรายละเอียดการทำซุ้มแบบมงกุฎแต่ก็เชื่อว่ามูลเหตุการณ์ทำซุ้มยอดมงกุฎที่อุโบสถวัดมัชฌิมาวาสมีความเป็นไปได้สูงที่จะเกี่ยวข้องกับการที่ช่างหลวงสมัยรัชกาลที่ ๔ มาช่วยในการสร้าง อีกทั้งยังมองได้ว่าสัญลักษณ์ของซุ้มมงกุฎเป็นเครื่องสะท้อน

---

[๒๐๓] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่างพระนั่งเกล้า**, ๑๘.

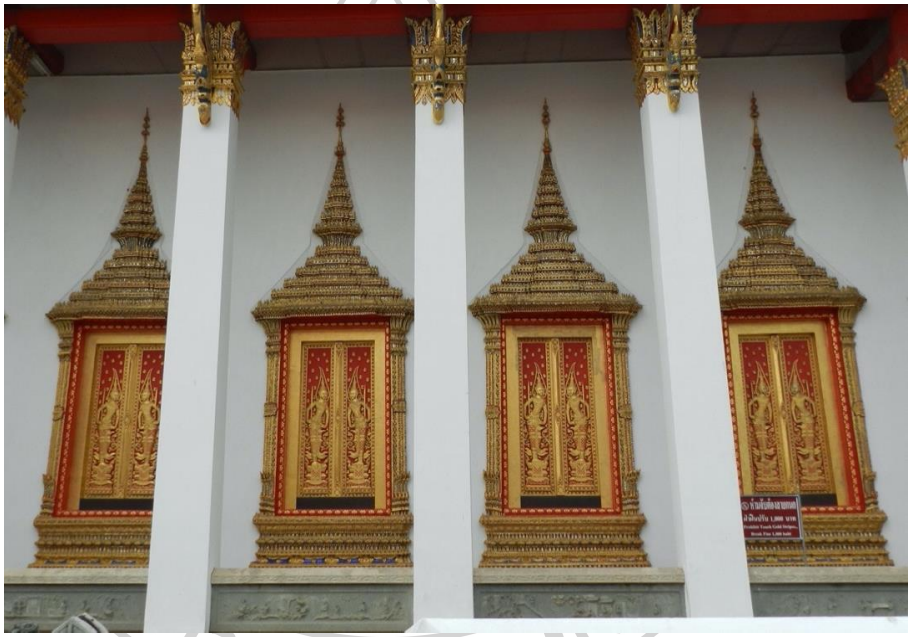
[๒๐๔] “จดหมายเหตุเรื่องการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน,” ใน **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ** (กรุงเทพฯ: ๒๕๔๔), ๔๔.

[๒๐๕] สมคิด จิระทัศนกุล, **คติ สัญลักษณ์ และความหมายของซุ้มประตู-หน้าต่างไทย** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, ๒๕๔๖), ๓๑๐.

[๒๐๖] **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง**, ๘๑.

ให้เห็นถึงการยกย่องถวายพระเกียรติและสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณที่ทรงโปรดเกล้าให้ช่างหลวงมาช่วยสร้างอุโบสถหลังนี้ก็เป็นได้ ซึ่งก็จะสอดคล้องกับคำโคลงภาษาจีนที่บริเวณเสาประตูกำแพงแก้วของพระอุโบสถที่กล่าวไว้ตอนหนึ่งแปลเป็นภาษาไทยได้ว่า

“พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้เสด็จมา (พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) ณ สถานที่อันศักดิ์สิทธิ์ (วัด) นี้ พระบรมโพธิสมภารที่ทรงแผ่ คือเมตตา การเสด็จมาประทับ ณ เมืองสงขลา พระมหากรุณาธิคุณที่แผ่กว้างประหนึ่งน้ำฟ้าชโลมดิน”[๒๐๗]



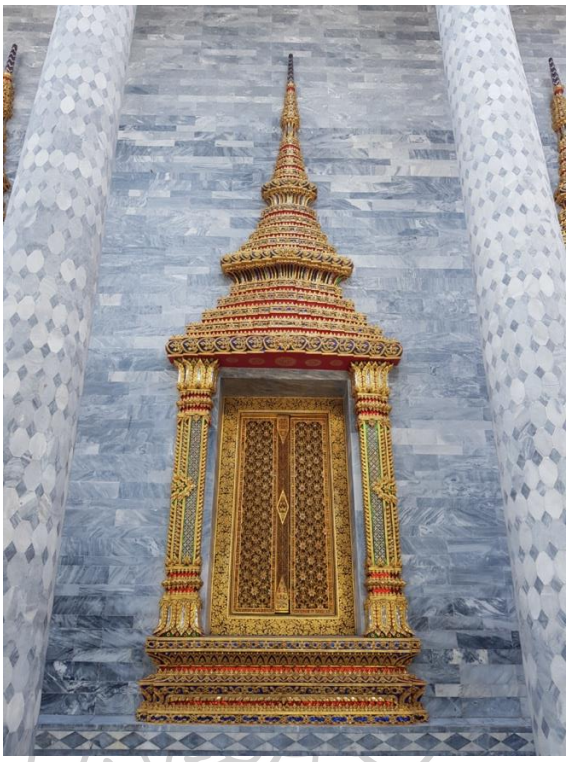
ภาพที่ ๑๓๑ ซุ้มหน้าต่างยอดมงกุฎของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

[๒๐๗] สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ [แปล] อ้างใน คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๕๒, **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสงขลา**, ๑๒๒.

ภาพที่ ๑๓๒ ซุ้มประตูยอดมงกุฎทางเข้าพระอุโบสถวัดอรุณราชวราราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๑๓๓ ซุ้มประตูยอดมงกุฎทางเข้าวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๑๓๔ ซุ้มหน้าต่างยอดมงกุฎพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพฯ



ภาพที่ ๑๓๕ ซุ้มหน้าต่างยอดมงกุฎพระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๑๓๖ ซุ้มประตูหน้าต่างยอดมงกุฎปราสาทพระเทพบิดร ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

พนักระเบียงและลวดลายประดับ

พนักระเบียงของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสมีลักษณะที่ต่างออกไปจากรูปแบบงานประดับในอุโบสถทั่วไปในสงขลา คือ ใช้หินที่มีการสลักเป็นภาพเล่าเรื่องและภาพทิวทัศน์ธรรมชาติประดับระหว่างเสาพาไลโดยรอบแทนการก่ออิฐถือปูนหรือการประดับด้วยกระเบื้องปรุเคลือบสี สำหรับภาพเล่าเรื่องที่ปรากฏบนพนักระเบียงนั้นนักวิชาการบางท่านเข้าใจว่าเป็นเรื่องสามก๊ก[๒๐๘]

มูลเหตุที่นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าเป็นเรื่องสามก๊กนั้นน่าจะตีความจากภาพสลักบางตอนโดยเฉพาะฉากเหตุการณ์ที่มีการสู้รบทั้งในลักษณะบนหลังม้าและอยู่บนพื้นดิน (ภาพที่ ๑๓๗) แต่จากการศึกษาตรวจสอบภาพสลักบนพนักระเบียงทั้งหมดรอบอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส พบว่าฉากการสู้รบนั้นมีจำนวนน้อยมากเมื่อเทียบกับฉากอื่น ๆ อีกทั้งข้อจำกัดเรื่องพื้นที่แสดงออกมีไม่มากนักส่งผลให้การสลักตัวละครในภาพมีขนาดค่อนข้างเล็กและไม่ชัดเจน จึงทำให้ไม่สามารถระบุรายละเอียดลักษณะสำคัญของตัวละครแต่ละตัวได้ อนึ่งนอกจากเรื่องสามก๊กแล้วเรื่องราวในวรรณกรรมจีนที่ปรากฏความนิยมในไทยและเน้นฉากสู้รบก็ยังปรากฏในเรื่องห้องสินด้วยเช่นกัน จึงเป็นการยากที่จะระบุชี้ชัดได้ว่าเป็นการแสดงออกถึงวรรณกรรมจีนเรื่องใด เป็นที่น่าสังเกตว่าฉากอื่น ๆ นอกเหนือจากฉากสู้รบ เช่น ฉากวิถีชีวิตและการดำเนินชีวิตประจำวันของผู้คน (ภาพที่ ๑๓๘) ฉากแสดงความงามของธรรมชาติกลับพบอยู่ในสัดส่วนที่มากอย่างเห็นได้ชัด (ภาพที่ ๑๓๙) จากการจัดวางเรื่องราวที่ไม่เป็นระเบียบแบบแผนทำให้ยากต่อการตีความให้ชี้ชัดลงไปได้ว่าเป็นการแสดงออกเรื่องใดเรื่องหนึ่ง อาจเป็นเพียงการแสดงออกถึงวิถีชีวิตประจำวันของชาวจีนในอดีต โดยสอดแทรกการแสดงออกสุนทรียภาพความงามตามธรรมชาติในแบบจีนได้ด้วยเช่นกัน

น่าสนใจว่าแนวคิดการประดับพนักระเบียงด้วยภาพสลักทำนองเดียวกันนี้สามารถพบเห็นได้ที่พนักระเบียงของพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามด้วยเช่นกัน ต่างกันที่วัดพระเชตุพนฯ นั้นสลักเป็นเรื่องรามเกียรติ์ตามคติความนิยมของไทย (ภาพที่ ๑๔๐) จึงอาจเป็นไปได้ว่าแนวคิดการประดับภาพเล่าเรื่องที่พนักระเบียงที่อุโบสถวัดพระเชตุพนฯ น่าจะเป็นต้นแบบและแรงบันดาลใจสำคัญให้กับการประดับของวัดมัชฌิมาวาส

---

[๒๐๘] ศรุตม์ เพชรสกุลวงศ์ และนารถนเรศ อาคาสุวรรณ, “การศึกษาสถาปัตยกรรมในเขตเมืองเก่าสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เพื่อสะท้อนความเปลี่ยนแปลงวิถีวิตชุมชน,” ๑๒๔.

ภาพที่ ๑๓๗ ภาพสลักพนักระเบียงรูปบุคคลสู้รบกันบนหลังม้า วัดมัชฌิมาวาส

ภาพที่ ๑๓๘ ภาพสลักพนักระเบียงฉากวิถีชีวิตและการดำเนินชีวิตประจำวันของผู้คน วัดมัชฌิมาวาส

ภาพที่ ๑๓๙ ภาพสลักพนักระเบียงฉากทิวทัศน์ในธรรมชาติ วัดมัชฌิมาวาส

ภาพที่ ๑๔๐ ภาพสลักพนักระเบียงเรื่องรามเกียรติ์ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพฯ

หน้าบันและลวดลายประดับ

หน้าบันของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสทำจากเครื่องไม้แกะสลักลวดลาย โดยด้านทิศตะวันตกซึ่งตรงกับประตูทางเข้าหลักของอุโบสถสลักพระอินทร์ประทับในปราสาททรงช้างเอราวัณรายล้อมด้วยลวดลายกระหนกก้านขดออกปลายด้วยรูปเทพยดาถือพระขรรค์ (ภาพที่ ๑๔๑) ส่วนหน้าบันด้านทิศตะวันออกซึ่งเป็นด้านหลังของอุโบสถสลักรูปพระพรหมทรงหงส์รายล้อมด้วยกระหนกเปลว ซึ่งทั้งส่วนของรูปแบบและแนวคิดการเลือกสลักหน้าบันของอุโบสถนั้นจะได้ทำการวิเคราะห์ในรายละเอียดดังต่อไปนี้

๑. หน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ

รูปแบบการประดิษฐานภาพสลักรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณเป็นรูปแบบที่สามารถเทียบเคียงได้กับการประดับหน้าบันของวัดสำคัญหลายแห่งในกรุงเทพฯ ตัวอย่างสำคัญได้แก่ หน้าบันประธานของพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ ๑๔๒) โดยมูลเหตุการประดับรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณกับหน้าบันของอุโบสถวิหารของวัดสำคัญในกรุงเทพฯ น่าจะมีที่มาเชื่อมโยงกับคติเรื่องการสถาปนากรุงเทพฯ ให้เป็นเมืองของพระอินทร์ ซึ่งนักวิชาการบางท่านเชื่อว่าคติดังกล่าวนี้ได้รับการถ่ายทอดออกมาในงานศิลปกรรมอย่างเป็นรูปธรรมและชัดเจนในสมัยรัชกาลที่ ๓ แต่เดิมในสมัยอยุธยารวมถึงช่วงกรุงธนบุรียังไม่เคยปรากฏหลักฐานว่ามีการทำหน้าบันหลักของอุโบสถวิหารหลวงเป็นรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณมาก่อน แต่จะนิยมทำรูปพระนารายณ์ทรงครุฑ

เสมอ[๒๐๙] ดังนั้นการปรากฏรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณบนหน้าบันของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสจึงเป็นเครื่องสะท้อนให้เห็นการรับเอาแนวคิดจากกรุงเทพฯ มาอย่างชัดเจน

ภาพที่ ๑๔๑ หน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๑๔๒ หน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพฯ

---

[๒๐๙] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “ศูนย์กลางจักรวาลกับสถาปัตยกรรมวัดสุทัศนเทพวราราม,” ใน มหาวิทยาลัยศิลปากร, **งานวันพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวประจำปี ๒๕๕๒** (กรุงเทพฯ: ฝ่ายศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๒), ๔๐-๔๑.

เกี่ยวกับลวดลายประกอบรายล้อมทำเป็นกระหนกก้านขดออกปลายด้วยเทวดาถือพระขรรค์ ซึ่งโครงสร้างลายก้านขดบนหน้าบันอุโบสถวิหารนั้นเป็นรูปแบบของลายประกอบที่นิยมและเป็นระเบียบที่พบเห็นได้ก่อนแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยมักจะออกปลายด้วยดอกไม้ทรงตูมที่ต่อมาพัฒนาเป็นลายที่ช่างไทยเรียกว่า “ช่อหางโต”[๒๑๐] ซึ่งระเบียบและรูปแบบลวดลายเช่นนี้ก็สืบทอดมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทว่านักวิชาการบางท่านได้ตั้งข้อสังเกตว่าสมัยรัตนโกสินทร์นั้นเกิดการพัฒนารูปแบบไปอีกขั้นหนึ่ง คือ ปรับเปลี่ยนจากการออกช่อด้วยหางโตเป็นออกช่อด้วย “เทพพนม”[๒๑๑] ในกรณีนี้ผู้วิจัยมีความเห็นเพิ่มเติมว่า ในระยะแรกนิยมทำเป็นรูป “เทพพนมครึ่งองค์” ตัวอย่างสำคัญได้แก่ หน้าบันพระอุโบสถและหอพระนากภายในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นต้น (ภาพที่ ๑๔๓, ๑๔๔)

ภาพที่ ๑๔๓ หน้าบันรูปพระนารายณ์ทรงครุฑ พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

---

[๒๑๐] สันติ เล็กสุขุม, **ลวดลายปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. ๒๑๗๒-๒๓๑๐)**, ๕๒, ๖๗-๖๘, ๙๑-๙๒.

[๒๑๑] สมพงษ์ แสงอร่ามรุ่งโรจน์, “หน้าบันพระอุโบสถและพระวิหาร วัดหลวงธรรมยุติกนิกายในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๓๖), ๑๔๘.

ภาพที่ ๑๔๔ หน้าบันรูปเทพพนมครึ่งองค์ หอพระนากวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

เมื่อกลับมาพิจารณาการวางโครงสร้างลายหน้าบันด้านทิศตะวันตกของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสที่มีการวางลายประธานล้อมด้วยลวดลายก้านขดประกอบกระหนกแสดงให้เห็นว่าเป็นความพยายามสืบทอดงานช่างตามอย่างโบราณโดยเฉพาะการออกปลายช่อด้วยรูปเทพซึ่งเป็นรูปบุคคลนั้นเป็นรูปแบบที่เริ่มเป็นที่นิยมในสมัยรัตนโกสินทร์ มีข้อสังเกตว่าแม้จะออกลายด้วยรูปเทพแต่ก็มิได้อยู่ในอิริยาบถการพนมมือแต่กลับอยู่ในท่าเหาะเหินเดินอากาศ ที่สำคัญมือข้างหนึ่งถือพระขรรค์ (ภาพที่ ๑๔๕) ลักษณะดังกล่าวทำให้นึกถึงรูปแบบงานศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ ๔ ที่พบว่านิยมประดับหน้าบันอาคารด้วยรูปเทพถือพระขรรค์หรือแม้กระทั่งตำแหน่งต่าง ๆ ในงานศิลปกรรมสมัยนี้ ตัวอย่างเช่น เทวดาบนหน้าบันอาภรณ์ภิโมกข์ปราสาท เทวดาบนหน้าบันพระที่นั่งไชยชุมพล เทวดาบนบานประตูและหน้าต่างหอพระคันธารราษฎร์ เป็นต้น (ภาพที่ ๑๔๖, ๑๔๗, ๑๔๘) จึงเชื่อว่ารูปแบบดังกล่าวน่าจะเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ช่วยสนับสนุนได้ว่าอุโบสถที่วัดมัชฌิมาวาสสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔

ภาพที่ ๑๔๕ ก้านขดออกลายเทพถือพระขรรค์เต็มองค์บนหน้าบันอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

ภาพที่ ๑๔๖ เทพถือพระขรรค์เต็มองค์บนหน้าบันอาภรณ์ภิโมกข์ปราสาท ในพระบรมมหาราชวัง

ภาพที่ ๑๔๗

ภาพที่ ๑๔๘

ภาพที่ ๑๔๗ เทวดา (พระมหาไชย) ถือพระขรรค์เต็มองค์ในท่าเหาะ บนหน้าบันพระที่นั่งไชยชุมพล ในพระบรมมหาราชวัง

๑๔๘ เทวดา (พระพิรุณ) ถือพระขรรค์เต็มองค์ในท่าเหาะ บนบานประตูและหน้าต่าง หอพระคันธารราษฎร์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ที่มาภาพที่ ๑๔๗: พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “ศิลปกรรมในพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” ๔๒๓.

ที่มาภาพที่ ๑๔๘: เรื่องเดียวกัน, ๔๒๕.

สำหรับแนวคิดแฝงที่สะท้อนออกมาจากหน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณในอุโบสถของวัดประจำเมืองสงขลาอาจมองได้ว่าเป็นเครื่องมือในการแสดงออกถึงการยอมรับอำนาจการปกครองจากราชสำนักส่วนกลาง ซึ่งรูปพระอินทร์มีความหมายแฝงถึงพระมหากษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ส่วนการทำรูปเทวดาเหาะถือพระขรรค์รายล้อมพระอินทร์ก็สื่อถึงความเป็นบริวารของพระอินทร์ นอกจากนี้การจงใจใช้สัญลักษณ์ที่สื่อสะท้อนถึงสถาบันพระมหากษัตริย์และราชอาณาจักรสลักไว้บนหน้าบันด้านหน้าอุโบสถของวัดแห่งนี้ซึ่งเป็นวัดที่ใช้เป็นสถานที่ถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาน่าจะมีจุดประสงค์แฝงในแง่ของการประกาศให้ชาติตะวันตกที่พยายามรุกรานสยามในขณะนั้นทราบโดยนัยว่าพื้นที่เมืองสงขลานั้นเป็นส่วนหนึ่งของพระราชอาณาจักรสยาม ซึ่งแนวคิดทำนองเดียวกันนี้ก็แสดงออกในงานศิลปกรรมหลายประเภทในจังหวัดสงขลาตัวอย่างสำคัญอีกแห่งหนึ่งแก่ เจดีย์หลวงบนเขาตังกวน ซึ่งมีการประดับลวดลายปูนปั้นรูปช้างอันสื่อมาจากธงชาติของสยามในขณะนั้น (ดูรายละเอียดในเรื่องเจดีย์สมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา)

น่าสนใจว่าหลังจากได้ปรากฏการทำหน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณในอุโบสถที่วัดมัชฌิมาวาสแล้ว แนวคิดการทำหน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณได้เกิดการเลียนแบบไปยังวัดอื่น ๆ ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาอย่างแพร่หลายโดยพบหลักฐานเป็นจำนวนมากในอุโบสถวิหาร

ที่เชื่อว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๕ ส่วนมากเป็นปูนปั้น (ภาพที่ ๑๔๙) อีกทั้งการนำรูปแบบสัญลักษณ์ซึ่งเดิมเป็นเครื่องมือเพื่อแสดงความเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์มาใช้กับอุโบสถพื้นบ้านแสดงให้เห็นความเคร่งครัดเรื่องการสื่อความหมายได้ลดเลือนลงไปมาก อันเป็นจุดสังเกตอย่างหนึ่งที่แสดงแนวคิดของช่างพื้นบ้านที่มักจะไม่คำนึงถึงความเคร่งครัดเรื่องฐานันดรศักดิ์ของอาคารศาสนสถานมากเท่าที่ควร

ภาพที่ ๑๔๙ ตัวอย่างหน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ สมัยรัชกาลที่ ๕
วิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา

๒. หน้าบันรูปพระพรหมทรงหงส์

ในส่วนของหน้าบันของอุโบสถด้านทิศตะวันออกซึ่งเป็นด้านหลังทำเป็นรูปพระพรหมทรงหงส์รายล้อมด้วยรูปเทวดาเหาะพนมมือและลวดลายกระหนกเปลว (ภาพที่ ๑๕๐) เป็นที่น่าสังเกตว่ารูปแบบการทำหน้าบันรูปพระพรหมทรงหงส์เป็นหน้าบันหลักของอุโบสถวิหารนั้นไม่เป็นที่นิยมมาก่อนแม้ว่าในงานศิลปกรรมไทยจะพบหลักฐานการทำพรหมพักตร์ค่อนข้างแพร่หลายแล้วอย่างน้อยตั้งแต่สมัยสุโขทัยเรื่อยมาจนถึงสมัยอยุธยา[๒๑๒] สำหรับแนวคิดความนิยมนำรูปพระพรหมทรงหงส์มาใช้เป็นประธานบนหน้าบันของอุโบสถวิหารเริ่มมีหลักฐานปรากฏให้เห็นมากขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์แต่ก็ยังพบว่ามีสัดส่วนที่น้อยกว่าการประดับด้วยรูปพระนารายณ์ทรงครุฑหรือ

[๒๑๒] ดูรายละเอียดใน กีรติ ศุภมานพ, “พรหมพักตร์ในงานศิลปกรรมไทย,” (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๘), ๑-๑๒๕.

รูปแบบพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ดังนั้นการที่ปรากฏว่ามีการทำหน้าบันหลักของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ผู้ศึกษาจึงตั้งข้อสมมติฐานเบื้องต้นว่าน่าจะเกี่ยวข้องกับงานช่างที่เริ่มเกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ และมีความเป็นไปได้สูงที่จะรับเอาทั้งคติการสร้างและรูปแบบมาจากราชสำนักกรุงเทพฯ

ภาพที่ ๑๕๐ หน้าบันรูปพระพรหมทรงหงส์ของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

จากการตรวจสอบเกี่ยวกับที่มาและแนวความคิดการประดับพรหมทรงหงส์บนหน้าบันสมัยรัตนโกสินทร์ปรากฏแล้วอย่างน้อยในรัชกาลที่ ๑ คือ ที่หน้าบันของหอพระมณเฑียรธรรมวัดพระศรีรัตนศาสดาราม[๒๑๓] (ภาพที่ ๑๕๑) แต่ไม่ได้มีการแสดงออกอยู่อย่างเดี่ยว ๆ ทว่าแสดงออกในลักษณะเป็นประธานร่วมกับรูปของพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณซึ่งอยู่บริเวณหน้าบันส่วนล่าง

---

[๒๑๓] สมเด็จกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท (วังหน้าสมัยรัชกาลที่ ๑) ทรงมีพระราชศรัทธาสร้างหอพระมณเฑียรธรรมไว้ภายในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ดูรายละเอียดใน ม.ร.ว แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, ไขแสง ศุขะวัฒนะ และ ผุสดี ทิพทัส, **สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม ๒**, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงเทพ, ๒๕๓๑. สำนักเลขาธิการ จัดพิมพ์น้อมเกล้า ฯ ถวายสนองพระมหากรุณาธิคุณ เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนพรรษา ๖๐ พรรษา วันเสาร์ที่ ๕ ธันวาคม พุทธศักราช ๒๕๓๐ และเนื่องในพระราชพิธีรัชมังคลาภิเษก วันเสาร์ที่ ๒ กรกฎาคม พุทธศักราช ๒๕๓๑), ๒๔๖.

โดยการแสดงออกเช่นนี้เข้าใจว่ามีจุดประสงค์ต้องการแสดงออกถึงสัญลักษณ์แห่งความเป็นจักรวาลที่มีลำดับชั้น กล่าวคือ รูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณสื่อถึงยอดเขาพระสุเมรุและสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ (สวรรค์ชั้นที่ ๒) ส่วนรูปพระพรหมทรงหงส์สื่อถึงชั้นของพรหมที่อยู่ในลำดับชั้นที่สูงขึ้นไป (สวรรค์ชั้นที่ ๖ ขึ้นไปจนถึงอรูปพรหม)

ภาพที่ ๑๕๑ หน้าบันรูปพระพรหมทรงหงส์เหนือพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ
หอพระมณเฑียรธรรม วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๓ ปรากฏหน้าบันรูปพระพรหมทรงหงส์มีตัวอย่างสำคัญที่หน้าบันทิศตะวันตกของพระที่นั่งศิวโมกขพิมาน ในพระราชวังบวรสถานมงคล[๒๑๔] และที่หน้าบันของอุโบสถวัดหงส์รัตนาราม กรุงเทพฯ[๒๑๕] เป็นต้น (ภาพที่ ๑๕๒, ๑๕๓) แต่หากพิจารณารูปแบบโดย

---

[๒๑๔] พระที่นั่งศิวโมกขพิมาน ตามประวัติสร้างขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๑ เดิมเป็นอาคารเครื่องไม้ทั้งหลัง ในสมัยรัชกาลที่ ๓ ได้รับการบูรณะขยายแบบให้ใหญ่ขึ้นและเปลี่ยนเป็นอาคารก่ออิฐถือปูนเมื่อครั้งที่มีสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ เป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคล จึงเชื่อว่ารูปแบบของหน้าบันพระพรหมทรงหงส์ควรเป็นงานช่างที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ อ้างใน กรมศิลปากร, **พระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า)** (กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์, ๒๕๕๘), ๔๒.

[๒๑๕] อุโบสถของวัดหงส์รัตนาราม กรุงเทพฯ สร้างครั้งสำคัญราวรัชกาลที่ ๓ เชื่อว่าที่มาของการประดับหน้าบันด้วยรูปพระพรหมทรงหงส์รวมถึงการประดับรูปหงส์ในส่วนต่าง ๆ ภายในวัดน่าจะเป็น

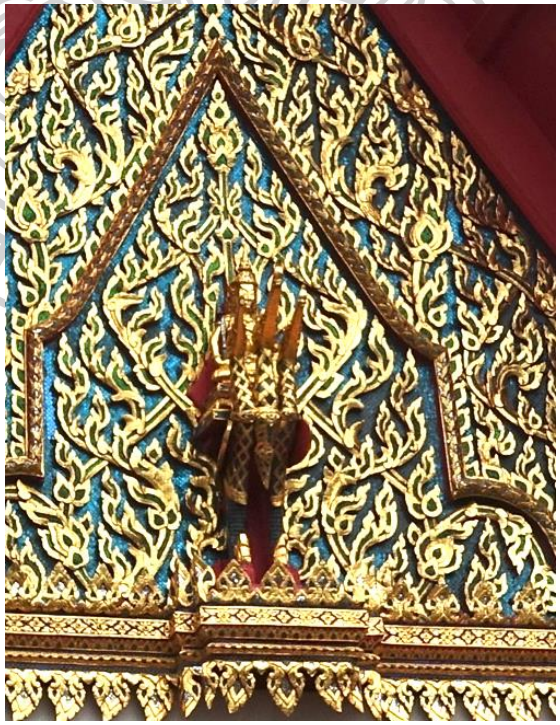
ละเอียดแล้วหน้าบันของอุโบสถวัดหงส์รัตนารามมีความคล้ายคลึงกับหน้าบันอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสมากกว่า **ดังนั้นในแง่ของรูปแบบงานประดับจึงมีความเป็นไปได้สูงที่หน้าบันรูปพระพรหมทรงหงส์ของที่วัดมัชฌิมาวาส อาจได้รับแรงบันดาลใจและมีความเกี่ยวข้องทางด้านรูปแบบกับหน้าบันของวัดหงส์รัตนาราม กรุงเทพฯ โดยตรง โดยส่วนที่เหมือนกันอย่างชัดเจนคือ “หงส์สามเศียร”** แต่ในแง่ของแนวคิดความจงใจออกแบบให้คู่กับหน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณนั้นไม่น่าจะมีที่มาจากวัดหงส์รัตนารามหรือที่พระที่นั่งศิวโมกขพิมาน ที่กล่าวเช่นนี้เนื่องจากไม่ปรากฏการทำหน้าบันคู่กับรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณทั้งที่วัดหงส์รัตนารามและที่พระที่นั่งศิวโมกขพิมานแต่อย่างใด

อนึ่งมูลเหตุของการนำรูปแบบหน้าบันรูปพระพรหมทรงหงส์มาใช้ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสยังอาจเกี่ยวข้องกับเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเจ้าเมืองสงขลากับพระอุดมปิฎกซึ่งเป็นพระเถระชั้นผู้ใหญ่ ครองวัดหงส์รัตนารามในสมัยรัชกาลที่ ๓ อีกทั้งพระอุดมปิฎกยังเป็นผู้ที่ราชสำนักส่งมาเป็นประธานในพิธีสงฆ์ในคราวที่สถาปนาศาลหลักเมืองและตั้งเมืองสงขลาอย่างเป็นทางการในรัชกาลที่ ๓ ด้วย[๒๑๖] จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่เจ้าเมืองสงขลาจะมีความสัมพันธ์กับพระอุดมปิฎกและมีการนำตัวอย่างงานศิลปกรรมจากวัดที่พระอุดมปิฎกเป็นเจ้าอาวาสมาปรับใช้ในหน้าบันของวัดมัชฌิมาวาสซึ่งถือเป็นวัดหลวงสำคัญของเมืองสงขลาเช่นกัน

การแสดงออกให้พ้องกับชื่อของผู้เริ่มสถาปนาวัดซึ่งตามประวัติกล่าวไว้ว่าเจ้าสัวหง เป็นผู้สร้าง อ้างใน ปาริสุทธิ์ สาริกวณิช, “ศิลปะสถาปัตยกรรม วัดหงส์รัตนารามราชวรวิหาร,” **เมืองโบราณ** ๒๔, ๓ (กรกฎาคม-กันยายน, ๒๕๔๑), ๙๐.

[๒๑๖] **พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม)**, ๒๕.

ภาพที่ ๑๕๒ หน้าบันรูปพระพรหมทรงหงส์ของพระที่นั่งศิวโมกขพิมาน ในพระราชวังบวรสถานมงคล



ภาพที่ ๑๕๓ หน้าบันวิหารวัดหงส์รัตนาราม กรุงเทพฯ

ต่อมาปรากฏว่าในรัชกาลที่ ๔ ได้ปรากฏการนำสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับพระอินทร์และพระพรหมมาใช้ประดับบนหน้าบันของอาคารสำคัญที่ทรงมีพระราชประสงค์ให้สร้างขึ้น **แต่ได้ปรับเปลี่ยนจากการทำพระพรหมทรงหงส์ เหลือเพียงสัญลักษณ์รูปหงส์อยู่ในวิมานแทน** นักวิชาการบางท่านใช้คำเรียกว่า “พระราชลัญจกรหงสพิมาน” ซึ่งมักจะแสดงคู่กับ “พระราชลัญจกรสังขพิมาน”[๒๑๗] อันสื่อความถึง วิชัยยุตรสังข์ของพระอินทร์ ตัวอย่างของการแสดงออกดังกล่าวปรากฏที่หน้าบันของพลับพลาจตุรมุขพระราชวังจันทรเกษม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ ๑๕๔) และที่หน้าบันของอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม กรุงเทพฯ (ภาพที่ ๑๕๕) เป็นต้น ซึ่งในประเด็นเกี่ยวกับพระราชลัญจกรของพระมหากษัตริย์ไทยที่ใช้มาแต่โบราณ ผู้ศึกษาได้ตรวจสอบจากพระวินิจฉัยของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ในหนังสือเรื่อง “พระราชลัญจกรและตราประจำตำแหน่ง” ปรากฏว่าตราพระราชลัญจกรที่เกี่ยวข้องกับรูปพระพรหมหรือรูปหงส์ เป็นหนึ่งในตราพระราชลัญจกรสำคัญของพระมหากษัตริย์ มีความหมายเรียกให้เข้าใจได้ว่า “พระราชลัญจกรหงสพิมาน”[๒๑๘] ซึ่งทรงเชื่อว่าการใช้ตราหงส์พิมานนั้นมีมาแต่โบราณตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นอย่างน้อยควบคู่ไปกับตราพระราชลัญจกรมหาโองการ ตราพระราชลัญจกรพระครุฑพ่าห์ และตราพระราชลัญจกรไอยราพรต[๒๑๙] **ดังนั้นการปรากฏรูปพระพรหมทรงหงส์บนหน้าบันของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ช่างอาจมีแรงบันดาลใจในแง่ของคติการสร้างจากพระราชลัญจกรหงส์พิมาน เพื่อให้สอดคล้องเกี่ยวข้องกับหน้าบันอีกด้านหนึ่งของอุโบสถที่ทำเป็นรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ อันเป็น ๑ ใน ๔ พระราชลัญจกรสำคัญของพระมหากษัตริย์ และแนวคิดการจับคู่เช่นนี้ชัดเจนแล้วในสมัยรัชกาลที่ ๔**

หากข้อสันนิษฐานเบื้องต้นเป็นจริงมูลเหตุสำคัญที่มีการนำพระราชลัญจกรอันเป็นเครื่องหมายของพระมหากษัตริย์มาประดิษฐานไว้บนหน้าบันของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส น่าจะเกิดจากเหตุที่เกี่ยวเนื่องกับฐานะของพระอุโบสถหลังนี้ซึ่งถือเป็นอุโบสถที่ใช้เป็นสถานที่สำหรับประกอบพิธี

---

[๒๑๗] พิชญา สุ่มจินดา, **ราชประดิษฐพิพิธทรรศน์**, (กรุงเทพฯ: มติชนปากเกร็ด, ๒๕๕๕. จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในโอกาสวันพระราชสมภพครบ ๒๐๘ ปี (วันพฤหัสบดีที่ ๑๘ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๕) และคล้ายวันสวรรคต (วันจันทร์ที่ ๑ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๕) ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว), ๘๖-๘๗.

[๒๑๘] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงลงความเห็นว่ารูปแบบตราพระราชลัญจกรรูปหงส์พิมานองค์เดิมก่อนที่จะทรงออกแบบไม่ปรากฏหลักฐานด้านรูปแบบที่ชัดเจนว่าเป็นรูปพระพรหมทรงหงส์หรือรูปหงส์อย่างเดียว อ้างใน พระยาอนุมานราชธน, **พระราชลัญจกรและตราประจำตัวประจำตำแหน่ง** (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๙๓), ๙-๑๒.

[๒๑๙] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน ,**พระราชลัญจกรและตราประจำตัวประจำตำแหน่ง**, ๒.

ถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาประจำเมืองสงขลา อีกทั้งพระอุโบสถหลังนี้ก็อยู่ภายใต้พระอุปถัมภ์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ยิ่งทำให้แนวคิดดังกล่าวมีความเป็นไปได้มากยิ่งขึ้น

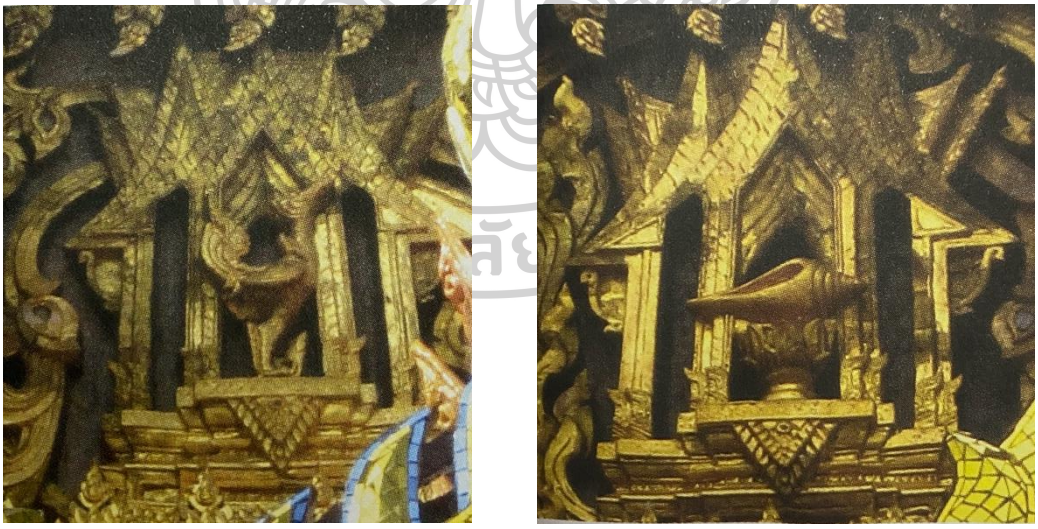
ก. ข.

ภาพที่ ๑๕๔ หน้าบันของพลับพลาจตุรมุข พระราชวังจันทรเกษม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ก. พระราชลัญจกรหงสพิมาน

ข. พระราชลัญจกรวิชัยยุตรสังข์

ที่มา: พิชญา สุ่มจินดา, **ราชประดิษฐพิพิธทรรศน์**, ๘๗.



ก. ข.

ภาพที่ ๑๕๕ หน้าบันของพระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม กรุงเทพฯ

ก. พระราชลัญจกรหงสพิมาน

ข. พระราชลัญจกรวิชัยยุตรสังข์

ที่มา: พิชญา สุ่มจินดา, **ราชประดิษฐพิพิธทรรศน์**, ๘๗.

อย่างไรก็ตามผู้ศึกษามีความเห็นเพิ่มเติมเกี่ยวกับแนวคิดการแสดงออกพระอินทร์และพระพรหมร่วมกันในงานศิลปกรรมไทยว่า นอกเหนือจากเป็นเครื่องสะท้อนถึงความเป็นเครื่องหมายแทนหรือเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์แล้ว ในแง่มุมหนึ่งการทำหน้าบันรูปพระอินทร์และพระพรหมคู่กันยังอาจมองได้ว่าสอดคล้องกับคติเรื่องพระอินทร์และพระพรหมซึ่งมักปรากฏบทบาทสำคัญในฐานะเป็นผู้อุปถัมภ์ค้ำชูพระพุทธศาสนา ดังปรากฏการกล่าวถึงเทพทั้งสองในคัมภีร์ทางพุทธศาสนาคู่กันอยู่เสมอ ตัวอย่างสำคัญได้แก่ในพุทธประวัติ ตอนประสูติ ตรัสรู้ และเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เป็นต้น

จากข้อมูลที่ได้กล่าวมาเบื้องต้นพอจะทำให้เห็นภาพได้ว่ามูลเหตุการทำหน้าบันรูปพระพรหมคู่กับพระอินทร์ที่อุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ในแง่ของรูปแบบงานศิลปกรรมน่าจะได้รับแนวคิดการสร้างมาจากกรุงเทพฯ โดยเฉพาะสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ หรือในอีกแง่มุมหนึ่งอาจมองได้ว่าสาเหตุที่แสดงออกรูปพระพรหมและพระอินทร์คู่กันส่วนหนึ่งน่าจะมีมูลเหตุจากเทพทั้งสององค์อยู่ในฐานะเป็นผู้อุปถัมภ์ค้ำชูพุทธศาสนา จึงน่าจะเป็นแรงบันดาลใจหนึ่งที่ช่างเลือกมาเป็นสื่อสัญลักษณ์บนหน้าบันทั้งสองด้านของอุโบสถได้เช่นกัน

เมื่อพิจารณาจากลักษณะโดยรวมแล้วเห็นได้ชัดเจนว่ารูปแบบของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสเป็นแบบไทยประเพณีอย่างภาคกลางอย่างปฏิเสธไม่ได้ บางองค์ประกอบก็สามารถใช้เป็นเครื่องมือสำคัญในการกำหนดอายุของตัวอุโบสถได้เป็นอย่างดี ได้แก่ รูปแบบงานประดับซุ้มประตูหน้าต่างที่ทำเป็นซุ้มยอดมงกุฎซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมอย่างมากในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔ นอกจากนี้งานประดับบนหน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณและพระพรหมทรงหงส์ก็เป็นส่วนสำคัญที่แสดงให้เห็นความเกี่ยวข้องกับรูปแบบที่เคยนิยมมาในรัชกาลก่อนแล้ว โดยเฉพาะที่ปรากฏในวัดสำคัญ ๆ ในพระนคร สำหรับด้านคติการสร้างหน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณและพระพรหมทรงหงส์ซึ่งเชื่อว่าเกี่ยวข้องกับความเป็นสื่อสัญลักษณ์แสดงถึงพระราชลัญจกรของพระมหากษัตริย์สมัยรัตนโกสินทร์อันนำไปสู่ความสอดคล้องกับฐานะความสำคัญของวัดมัชฌิมาวาสที่ใช้เป็นสถานที่ประกอบพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาของเมืองสงขลา

วัดศิริวนาวาส

วัดศิริวนาวาสเป็นวัดขนาดเล็กที่อยู่ติดเชิงเขาเมืองสงขลาฝั่งแหลมสน มีสิ่งก่อสร้างสำคัญเพียงอุโบสถและหอระฆัง (ปัจจุบันเป็นวัดร้าง) สำหรับประวัติเกี่ยวกับวัดศิริวนาวาสปรากฏในพงศาวดารเมืองสงขลาฉบับของเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) ความว่า “*จุลศักราช ๑๒๒๑* (พ.ศ.

๒๔๐๒) *ปีมะแมเอกศก...ได้**บูรณปฏิสังขรณ์**วัดโพเงิน ๓๖๑ เหรียญ **วัดศิริวนาวาศ** ๕๗๓ เหรียญ....*”[๒๒๐]

หากวิเคราะห์จากข้อความในพงศาวดารดังกล่าวจะเห็นได้ว่าวัดแห่งนี้น่าจะมีมาก่อนสมัยรัชกาลที่ ๔ และชัดเจนว่าได้มีการบูรณะครั้งสำคัญในช่วงต้นรัชกาลที่ ๔ โดยความประสงค์ของเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) เชื่อว่าในการบูรณะครั้งนั้นน่าจะเป็นการบูรณะในลักษณะของการสร้างอุโบสถหลังใหม่แทนที่อุโบสถหลังเดิม ด้วยเหตุผลที่ว่าโครงสร้างของอุโบสถอยู่ในลักษณะก่ออิฐถือปูนอย่างแข็งแรงตั้งแต่ส่วนฐานไปจนถึงหน้าบันอีกทั้งไม่พบว่ามีการประดับด้วยลวดลายปูนปั้นที่ง่ายต่อการหักพัง หากเป็นโครงสร้างที่มีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๓ จริง ก็ไม่น่าที่จะเสื่อมโทรมจนถึงขั้นที่ต้องบูรณะโดยใช้เงินบูรณะถึง ๕๗๓ เหรียญ ซึ่งเป็นจำนวนเงินที่มากกว่าการบูรณะวัดโพ (วัดโพธิ์ปฐมาวาส) ซึ่งเป็นวัดที่มีสิ่งก่อสร้างและมีพื้นที่มากกว่า (ภาพที่ ๑๕๖)

สำหรับรูปแบบโครงสร้างสถาปัตยกรรมของอุโบสถวัดศิริวนาวาสเป็นอุโบสถแบบก่ออิฐถือปูนทั้งอาคารขึ้นไปถึงส่วนของจั่วหน้าบัน ตัวหน้าบันไม่ทำไขราหน้าจั่ว ซึ่งโดยรวมแล้วคล้ายคลึงกับรูปแบบอุโบสถแบบนอกอย่างที่เคยเป็นที่นิยมมาก่อนแล้วในสมัยรัชกาลที่ ๓[๒๒๑] สำหรับรายละเอียดของโครงสร้างตัวอุโบสถ ได้แก่ ส่วนผนังก่อทึบมีประตูทางเข้าด้านหน้าเพียงช่องเดียว ด้านข้างเจาะช่องหน้าต่างสี่เหลี่ยม ทั้งประตูหน้าต่างปราศจากการปั้นปูนประดับเป็นซุ้ม โครงสร้างที่น่าสนใจ คือ ส่วนของเสาพาไลรองรับหลังคาปีกนก โดยมีลักษณะสำคัญ คือ ตัวเสานั้นก่อเป็นแท่งสี่เหลี่ยมจากนั้นเมื่อถึงปลายเสาจึงค่อย ๆ เหลื่อมอิฐออกทีละน้อยให้มีลักษณะเป็นเท้าแขนทำหน้าที่เป็นคานเฉียงรับน้ำหนักกดทับจากคานตรงด้านบน ลักษณะเช่นนี้ทำให้เกิดรูปทรงของช่องเปิดระหว่างเสาพาไลแต่ละต้นเป็นช่องรูปสี่เหลี่ยมคางหมู (ภาพที่ ๑๕๗) จากการศึกษาที่ผ่านมาของธีระยุทธ์ สุวลักษณ์ เกี่ยวกับอุโบสถในจังหวัดสงขลาเชื่อว่ารูปแบบการทำช่องเปิดแบบคานเฉียงเป็น

---

[๒๒๐] **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง**, ๔๗.

[๒๒๑] คำว่าวัด “นอกอย่าง” สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ประทานความเห็นต่อ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในหนังสือสาส์นสมเด็จ โดยทรงศึกษาจากการที่ทรงรวบรวมหลักฐานเอกสารโบราณและทรงทำการวิเคราะห์ว่าวัดนอกอย่างหมายถึงวัดที่มีสิ่งก่อสร้างภายในวัดแก้ไขยักเยื้อง มิให้มีช่อฟ้าใบระกาอันเป็นของหักง่ายไม่ถาวร อีกทั้งยังมีการประดับลวดลายใหม่ที่แผลงออกไปจากที่เคยประดับในงานช่างแบบไทยประเพณี การเปลี่ยนแปลงรูปแบบนี้ไม่เว้นแม้แต่สิ่งก่อสร้างสำคัญของวัดเช่น อุโบสถ วิหาร ศาลาการเปรียญ เป็นต้น ดูรายละเอียดใน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **สาส์นสมเด็จ**, **เล่ม ๒๕** (พระนคร: องค์การค้าคุรุสภา, ๒๕๐๕), ๒-๓.

สิ่งที่พัฒนามาจากระบบเสาตรงและคานตรงเพื่อแก้ไขเรื่องการถ่ายน้ำหนักซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมมาก่อนแล้วในอุโบสถวิหารสมัยรัชกาลที่ ๓[๒๒๒]

อาจกล่าวได้ว่ารูปแบบการทำคานเฉียงและช่องเปิดเสาพาไลแบบสี่เหลี่ยมคางหมูเกิดขึ้นในอุโบสถที่สงขลาแล้วอย่างน้อยในช่วงรัชกาลที่ ๔ ซึ่งหลังจากนี้รูปแบบดังกล่าวจะยังคงสืบทอดไปจนถึงรัชกาลถัดมาระยะหนึ่งร่วมกับรูปแบบช่องเปิดแบบวงโค้งรูปเกือกม้า (Arch) ก่อนที่จะถูกแทนที่ด้วยคานแบบคอนกรีตเสริมเหล็กในที่สุด ส่วนจุดสังเกตสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้ทราบได้ว่าความรู้ในการก่อสร้างอุโบสถวัดศิริวนาวาสของช่างยังคงยึดตามอย่างงานช่างสมัยรัชกาลที่ ๓ คือ เทคนิคการใช้คานรับน้ำหนักที่ยังคงใช้วัสดุที่ทำจากแผ่นไม้กระดานเชื่อมระหว่างเสาแต่ละต้นจากนั้นจึงพอกด้วยอิฐและปูนฉาบ[๒๒๓]

ลักษณะสำคัญอันเป็นที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่ง คือ ปรากฏระบบแนวคิ้วบัวหงายและเส้นลวดบัวลูกแก้วบริเวณผนังส่วนบนของแนวพาไล เพื่อทำหน้าที่รองรับชายคา (ภาพที่ ๑๕๘) ลักษณะเช่นนี้เป็นระเบียบที่ปรากฏเสมอในอุโบสถในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา ซึ่งต่างออกไปจากรูปแบบการทำส่วนรองรับชายคาปีกนกของอุโบสถวิหารในแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๓ และรัชกาลที่ ๔ โดยทั่วไปที่จะใช้ระเบียบการยื่นขื่อไม้ออกมาจากคอสองเสาพาไลเพื่อรับชายคาปีกนก ไม่เว้นแม้แต่อุโบสถวิหารแบบพระราชนิยม (แบบนอกอย่าง) ซึ่งมีพื้นฐานมาจากอาคารแบบจีนก็ตาม (ภาพที่ ๑๕๙) ด้วยเหตุที่ช่างใช้เทคนิคการก่อพาไลให้รับน้ำหนักกดทับจากหลังคาปีกนกอย่างเต็มที่ ทำให้สามารถลดความซับซ้อนของโครงสร้างขื่อไม้ในตำแหน่งระเบียงพาไลออกจนหมดเหลือเพียงจันทันและไม้ระแนงเป็นโครงสร้างหลักสำหรับมุงหลังคาเป็นหลักเท่านั้น (ภาพที่ ๑๖๐) ที่สำคัญคือรูปแบบเช่นนี้จะกลายเป็นระเบียบแบบแผนของการทำหลังคาคลุมพาไลปีกนกในอุโบสถวิหารสกุลช่างสงขลาต่อไป

สำหรับลักษณะการใช้โครงสร้างคิ้วบัวก่ออิฐถือปูนรับชายคาปีกนกดังกล่าว ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์ เชื่อว่ามีต้นแบบมาจากอาคารแบบจีน ซึ่งมีตัวอย่างสำคัญที่อุโบสถวัดดอนแย้[๒๒๔] (ภาพที่ ๑๖๑) แต่ผู้ศึกษามีความเห็นเพิ่มเติมว่าอาจเป็นไปได้ทั้งอิทธิพลของจีนและตะวันตก เนื่องจาก

---

[๒๒๒] ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์ “พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ. ๒๓๑๘-๒๔๔๔,” ๒๐๙.

[๒๒๓] เบญจวรรณ ทัศนลีลพร “การออกแบบพระนครคีรี,” (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปะสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๓), ๘๕.

[๒๒๔] ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์ “พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ. ๒๓๑๘-๒๔๔๔,” ๒๐๗.

ระเบียบงานประดับคิ้วบัวซ้อนเหลื่อมกันหลาย ๆ ชั้นก็ปรากฏอย่างสม่ำเสมอในสถาปัตยกรรมและงานศิลปกรรมอย่างตะวันตกทำนองเดียวกัน (ภาพที่ ๑๖๒)

นอกจากนี้น่าสังเกตว่าสาเหตุที่ช่างทำอาคารทรงเตี้ยแจ้และชักปีกนกออกมาจากผนังตัวอาคารค่อนข้างมากเป็นผลมาจากการคำนึงเรื่องสภาพภูมิอากาศของพื้นที่จังหวัดสงขลาซึ่งมีฝนตกชุก จึงทำให้แม้จะมีแรงบันดาลใจสำคัญมาจากอุโบสถแบบนอกอย่างในสมัยรัชกาลที่ ๓ แต่ทว่ารูปทรงและขนาดของอุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๓ ในกรุงเทพฯ นั้นล้วนแล้วแต่มีความสูงใหญ่ง่ายต่อการสาดเข้ามาของฝนซึ่งไม่เหมาะสมนักต่อการนำรูปแบบเช่นนี้มาใช้โดยไม่ปรับเปลี่ยน

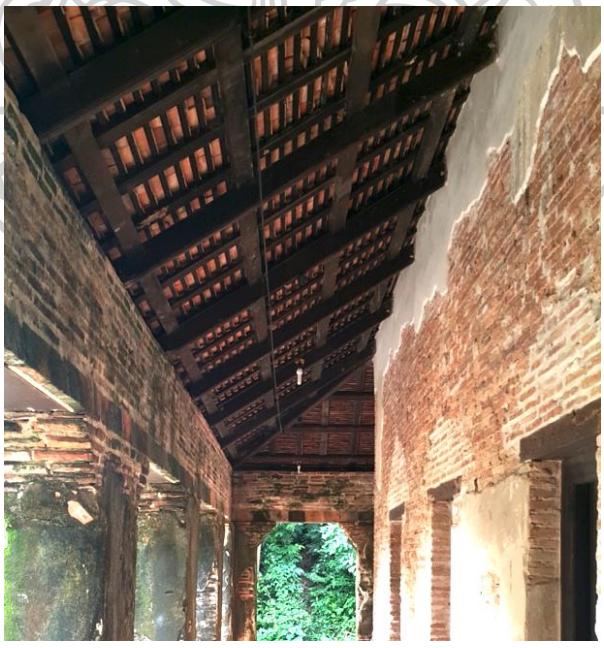
โดยรวมแล้วจะเห็นได้ว่าโครงสร้างของตัวอุโบสถมีลักษณะหลายประการที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบอุโบสถแบบนอกอย่างที่นิยมสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๓ โดยเฉพาะเรื่องของอาคารที่ก่ออิฐทั้งหลังขึ้นไปจนถึงอกไก่ของหน้าบันและระเบียบการทำเสาพาไลที่มีคอสองเสาพาไลเชื่อมต่อระหว่างเสาแต่ละต้น อีกทั้งหากพิจารณาเรื่องเทคนิคการก่อสร้างจะเห็นได้ชัดว่ายังคงใช้เทคนิคคานเครื่องไม้พอกปูน อย่างไรก็ตามด้วยรูปลักษณ์ที่อยู่ในทรงเตี้ยแจ้และมีการทำพาไลเปิดช่องเป็นรูปสี่เหลี่ยมคางหมูซึ่งเป็นสิ่งที่เห็นได้ชัดเจนว่าต่างออกไปจากรูปแบบโครงสร้างของอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ ๓ ในกรุงเทพฯ เหล่านี้แสดงให้เห็นว่าช่างท้องถิ่นเมืองสงขลาในสมัยรัชกาลที่ ๔ ได้รับแรงบันดาลใจสำคัญมาจากรูปแบบของอุโบสถแบบนอกอย่างในสมัยรัชกาลที่ ๓ ขณะเดียวกันก็ปรับเปลี่ยนรูปทรงให้มีขนาดกระทัดรัดและลดทอนลวดลายประดับบางประการลงอันแสดงถึงความเป็นงานช่างพื้นถิ่นอย่างแท้จริง

ภาพที่ ๑๕๖ รูปแบบและโครงสร้างโดยรวมของอุโบสถวัดศิริวนาวาส จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๑๕๗ รูปแบบและโครงสร้างเสาพาไลแบบช่องเปิดรูปสี่เหลี่ยมคางหมูของอุโบสถวัดศิริวนาวาส

ภาพที่ ๑๕๘ ระบบแนวคิ้วบัวหงายและเส้นลวดบัวลูกแก้วบริเวณผนังส่วนบนของแนวพาไล
อุโบสถวัดศิริวนาวาส

ภาพที่ ๑๕๙ ระเบียบการยื่นขื่อไม้ออกมาจากคอสองเสาพาไลเพื่อรับชายคาปีกนก วัดราชโอรสาราม กรุงเทพฯ



ภาพที่ ๑๖๐ ระบบโครงสร้างด้านในหลังคาปีกนกของอุโบสถวัดศิริวนาวาส

ภาพที่ ๑๖๑ ระบบแนวคิ้วบัวหงายรองรับชายคาแบบศิลปะจีนที่อุโบสถวัดดอนแย้ จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๑๖๒ ระบบแนวคิ้วบัวหงายรองรับชายคาแบบศิลปะตะวันตกที่พลับพลาวิหารแดง
บนเขาตังกวน จังหวัดสงขลา

สรุปรูปแบบสำคัญของอุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๔ ในจังหวัดสงขลา

จากตัวอย่างการศึกษาที่ได้ยกมาเบื้องต้นพอจะทำให้ทราบได้ว่ารูปแบบอุโบสถในจังหวัดสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๔ แบ่งได้ออกเป็น ๒ ประเภท คือ แบบไทยประเพณีที่ได้รับอิทธิพลจากภาคกลางโดยตรง และแบบท้องถิ่นสงขลาซึ่งส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลจากภาคกลางและส่วนหนึ่งเกิดจากการปรับปรุงลดทอนรายละเอียดลงเพื่อให้เหมาะสมกับความเป็นช่างท้องถิ่น

อุโบสถของวัดมัชฌิมาวาสถือเป็นตัวอย่างสำคัญของอุโบสถแบบไทยประเพณีในจังหวัดสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๔ เนื่องจากสามารถเทียบเคียงรูปแบบหลายประการได้กับอุโบสถแบบเดียวกันที่สร้างในกรุงเทพฯ โดยเฉพาะส่วนของหน้าบันแสดงออกอย่างชัดเจนว่าช่างมีฝีมือใกล้เคียงกับช่างในกรุงเทพฯเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ในด้านของคติการสร้างพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณและพระพรหมทรงหงส์ก็เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาก่อนแล้วในเมืองหลวง อีกทั้งสัญลักษณ์บนหน้าบันดังกล่าวนั้นก็เป็นหนึ่งในเครื่องมือสำคัญที่เกี่ยวข้องสอดคล้องกับการแสดงสถานะของอุโบสถแห่งนี้ซึ่งเป็นอุโบสถที่ใช้ประกอบพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาของเมืองสงขลา

สำหรับอุโบสถของวัดศิริวนาวาสถือเป็นตัวอย่างสำคัญของอุโบสถแบบท้องถิ่นสงขลาซึ่งมีพื้นฐานพัฒนาการมาจากอุโบสถแบบนอกอย่างที่เป็นที่นิยมมาก่อนแล้วในสมัยรัชกาลที่ ๓ จุดสังเกตสำคัญ คือ โครงสร้างตัวอุโบสถที่ใช้วัสดุก่ออิฐถือปูนเกือบทั้งหลังแม้กระทั่งส่วนของหน้าบันตัวหน้าบันไม่ทำไขรา มีการทำเสาพาไลตั้งไว้เพื่อรองรับหลังคาปีกนกรอบตัวอาคาร อีกทั้งสังเกตได้ว่ายังคงพบเทคนิคการทำคอสองเชื่อมพาไลด้วยไม้คานภายในและก่ออิฐฉาบปูนภายนอก สำหรับสิ่งที่ต่างออกไปและแสดงถึงความเป็นงานช่างท้องถิ่นสงขลาอย่างชัดเจนที่สุด คือ การทำอาคารในลักษณะเตี้ยแจ้และมีการชักหลังคาปีกนกคลุมระเบียงออกมาค่อนข้างมากเพื่อจุดประสงค์ในการกันฝนสาดได้มากขึ้น สอดคล้องกับสภาพภูมิอากาศของพื้นที่จังหวัดสงขลาที่มีฝนตกชุก นอกจากนี้การทำช่องเปิดพาไลแบบคานเฉียงจนเกิดเป็นช่องรูปสี่เหลี่ยมคางหมูซึ่งถือเป็นการพัฒนามาจากโครงสร้างของคานตรงที่เป็นที่นิยมอย่างมากในกลุ่มอาคารแบบนอกอย่างในสมัยรัชกาลที่ ๓ และเมื่อเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ ๕ ระบบคานเฉียงที่ทำให้เกิดรูปสี่เหลี่ยมคางหมูนี้จะลดบทบาทลง โดยจะนิยมวงโค้งรูปเกือกม้าแทน

๒.๑.๓ อุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๕

การศึกษาเกี่ยวรูปแบบของอุโบสถที่สร้างขึ้นสมัยรัชกาลที่ ๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาสามารถศึกษาได้จากตัวอย่างสำคัญ ได้แก่ อุโบสถของวัดแจ้ง วัดศาลาหัวยาง และวัดคูเต่า เนื่องจากอุโบสถของสามวัดดังกล่าวนี้มีหลักฐานการสร้างที่น่าเชื่อถือว่าสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยเฉพาะที่

วัดอุโบสถวัดแจ้งและวัดคูเต่าปรากฏจารึกระบุปีที่สร้างไว้บนผนังของอุโบสถว่าสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ จึงสามารถใช้เป็นตัวอย่างในการศึกษาได้เป็นอย่างดี

อนึ่งสามารถจัดให้อุโบสถวัดแจ้งและวัดศาลาหัวยางเป็นวัดของชนชั้นปกครอง เนื่องจากเป็นวัดที่อยู่ในเขตพื้นที่ใกล้กับศูนย์กลางของเมืองสงขลา ที่สำคัญเป็นวัดที่มีประวัติการสร้างโดยความประสงค์ของท่านผู้หญิงสุทธิ์เช่นเดียวกัน ขณะที่อุโบสถของวัดคูเต่าเป็นวัดที่ราษฎรบริจาคทรัพย์ช่วยกันสร้างและมีสถานที่ตั้งอยู่ห่างไกลจากเขตเมืองพอสมควร จึงจัดเป็นวัดราษฎร์ทั่วไป

วัดแจ้ง

ตามประวัติวัดที่ปรากฏในประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร ซึ่งจัดทำและรวบรวมข้อมูลโดยกรมศาสนา ระบุว่าพระอุโบสถสร้างโดยความประสงค์ของท่านผู้หญิงสุทธิ์ ภริยาของเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (เม่น)[๒๒๕] ซึ่งหากพิจารณาร่วมกับจารึกปีที่สร้างไว้บนเสาระเบียงพระอุโบสถ พ.ศ. ๒๔๔๘ ตรงกับรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ก็ยิ่งมีความน่าเชื่อถือมากขึ้นว่าอุโบสถหลังนี้สร้างโดยความประสงค์ของท่านผู้หญิงสุทธิ์จริง เนื่องจากท่านผู้หญิงเป็นภริยาในเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (เม่น) ซึ่งเป็นเจ้าเมืองสงขลาในช่วงปลายรัชกาลที่ ๔ ถึงกลางสมัยรัชกาลที่ ๕ นอกจากนี้ความสำคัญของวัดแจ้งยังใช้เป็นสถานที่เก็บอัฐิของผู้ที่อยู่ในตระกูล ณ สงขลาในอดีตด้วย

โครงสร้างอุโบสถ

หากพิจารณาจากโครงสร้างของตัวอุโบสถจะพบว่ามีลักษณะเป็นอุโบสถที่ก่ออิฐถือปูนทั้งหลังตั้งแต่ส่วนฐานจนถึงหน้าบัน หลังคามุงกระเบื้อง ไม่ประดับช่อฟ้า ใบระกา และหางหงส์ ใช้เสาพาไลเป็นช่องเปิดรับน้ำหนักหลังคาปีกนกโดยรอบ (ภาพที่ ๑๖๓) โดยรวมแล้วเป็นรูปแบบที่มีพัฒนาการสืบเนื่องมาจากงานช่างที่อุโบสถวัดศิริวนาวาสที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๔ ทว่าในส่วนของรายละเอียดโครงสร้างและงานประดับบางประการนั้นได้มีการปรับเปลี่ยนไปแล้ว

ส่วนที่แสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนไปอย่างมีนัยสำคัญจากรูปแบบของอุโบสถวัดศิริวนาวาส ได้แก่ สัดส่วนของตัวอุโบสถที่ยืดสูงอย่างเห็นได้ชัด ส่วนหนึ่งเกิดจากการก่อเสาพาไลให้สูงขึ้นสะท้อนให้เห็นการไม่ให้ความสำคัญกับเรื่องฝนที่จะสาดเข้ามา ใช้บานหน้าต่างสำหรับทำหน้าที่กันแดดกันฝนอย่างเต็มที่แทน นอกจากนี้ยังปรับเปลี่ยนจากเทคนิคการใช้คานไม้ตั้งทับบนเสาจากแบบคานตรงหรือคานเฉียงรูปสี่เหลี่ยมคางหมูเป็นการใช้เทคนิคการก่ออิฐเป็นวงโค้งรูปเกือกม้าซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นเทคนิคและรูปแบบที่นิยมอย่างมากในศิลปะตะวันตก นอกจากนี้ยังถูกเน้นย้ำ

---

[๒๒๕] กรมการศาสนา, กระทรวงศึกษาธิการ, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร, เล่ม ๓**, ๔๑๑.

ด้วยรูปแบบงานประดับคิ้วบัวในตำแหน่งหัวเสาช่วงที่จะต่อขึ้นไปเป็นวงโค้งและส่วนที่เป็นขอบวงโค้ง (Arch) ซึ่งเป็นลักษณะที่แสดงถึงอิทธิพลศิลปะตะวันตกอย่างชัดเจนเช่นกัน (ภาพที่ ๑๖๔)

เกี่ยวกับการใช้วงโค้งรูปเกือกม้าเป็นช่องเปิดพาไลรองรับหลังคาปีกนกโดยรอบนั้น ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์ เชื่อว่ารูปแบบการใช้วงโค้งรูปเกือกม้า (Arch) เป็นแนวช่องเปิดพาไลของอุโบสถสกุลช่างสงขลาน่าจะได้รับแรงบันดาลใจหรือแบบอย่างมาจากอุโบสถของวัดศรีสุริยวงศาราม จังหวัดราชบุรี เป็นสำคัญ (ภาพที่ ๑๖๕) ที่เป็นเช่นนี้อาจเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างตระกูล ณ สงขลากับตระกูลบุนนาคซึ่งเป็นตระกูลขุนนางใหญ่ก็เป็นได้[๒๒๖] อย่างไรก็ตามผู้ศึกษามีความเห็นเพิ่มเติมว่าแรงบันดาลใจนั้นอาจไม่จำเพาะเจาะจงอยู่ที่การพยายามเลียนแบบจากอุโบสถของวัดศรีสุริยวงศารามเพียงแห่งเดียว เนื่องจากการตรวจสอบของผู้ศึกษาพบว่ารูปลักษณ์ของอาคารที่ทำพาไลเป็นช่องเปิดแบบวงโค้งรูปเกือกม้า (Arch) ซึ่งเชื่อว่าเป็นรูปแบบที่ได้แรงบันดาลใจจากสถาปัตยกรรมแบบนีโอคลาสสิค (Neoclasscism) นั้น เกิดเป็นรูปแบบที่ชัดเจนและเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายมาก่อนแล้วในสมัยรัชกาลที่ ๔ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มอาคารที่สร้างอยู่บนพระนครคีรี จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ ๑๖๖, ๑๖๗) ซึ่งสร้างขึ้นก่อนการสร้างวัดศรีสุริยวงศารามเกือบ ๒๐ ปี[๒๒๗]

สำหรับส่วนของพนักระเบียงเป็นที่น่าสังเกตว่าส่วนของพนักระเบียงเชื่อมระหว่างพาไลของทั้งที่วัดแจ้งและวัดศาลาหัวยางยังคงมีการประดับด้วยกระเบื้องเคลือบปรุแบบจีนซึ่งนิยมมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๓ ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าความนิยมดังกล่าวยังสืบทอดเรื่อยมาจนถึงแนวคิดการประดับพนักระเบียงของช่างในพื้นที่จังหวัดสงขลามาจนถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ (ภาพที่ ๑๖๘)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[๒๒๖] ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์, “พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ. ๒๓๑๘-๒๔๔๔,” ๒๒๔-๒๒๙.

[๒๒๗] วัดศรีสุริยวงศารามสร้างในปี พ.ศ. ๒๔๑๗ แล้วเสร็จเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๒๑ อ้างใน ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์, “พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ. ๒๓๑๘-๒๔๔๔,” ๒๒๘. ; พระนครคีรีสร้างเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๗๒ แล้วเสร็จเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๐๕ อ้างใน กรมศิลปากร, **อุทยานประวัติศาสตร์พระนครคีรี** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๔๖๘), ๕.

ภาพที่ ๑๖๓ โครงสร้างโดยรวมของอุโบสถวัดแจ้ง จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๑๖๔ รูปแบบเสาพาไลช่องเปิดวงโค้งและการประดับคิ้วบัวแบบตะวันตกของอุโบสถวัดแจ้ง

ภาพที่ ๑๖๕ รูปแบบอุโบสถวัดศรีสุริยวงศาราม จังหวัดราชบุรี

ภาพที่ ๑๖๖ พระที่นั่งราชธรรมสภา ตัวอย่างสถาปัตยกรรมอิทธิพลแบบนีโคคลาสสิคบนพระนครคีรี จังหวัดเพชรบุรี

ภาพที่ ๑๖๗ ศาลาลูกขุน ตัวอย่างสถาปัตยกรรมอิทธิพลแบบนีโคคลาสสิคบนพระนครคีรี จังหวัดเพชรบุรี

ภาพที่ ๑๖๘ การประดับกระเบื้องเคลือบปรุลายอย่างจีนบนพนักระเบียงอุโบสถวัดแจ้ง

หน้าบันและลวดลายประดับ

สำหรับส่วนของหน้าบันมีความน่าสนใจว่าประดับลวดลายอย่างเรียบง่ายเป็นสัญลักษณ์รูปพระอาทิตย์ทอแสงอยู่บนผืนน้ำเหมือนกันทั้งสองฝั่งทั้งหน้าบันทิศตะวันออกและทิศตะวันตก (ภาพที่ ๑๖๙) ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์ สันนิษฐานว่าลักษณะดังกล่าวหมายถึงพระอาทิตย์ที่กำลังขึ้นซึ่งแสดงไว้ในหน้าบันทางทิศตะวันออก และพระอาทิตย์ตกที่แสดงไว้ในหน้าบันทางทิศตะวันตก สอดคล้องกับภูมิศาสตร์ของเมืองสงขลาฝั่งบ่อยางที่มีลักษณะเป็นเมืองสองทะเล[๒๒๘] ผู้ศึกษามีความเห็นสอดคล้องกับแนวคิดของ ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์ แต่มีความเห็นเพิ่มเติมว่าแนวคิดการใช้รูปสัญลักษณ์เพื่อเป็นเครื่องบ่งบอกความเป็นอัตลักษณ์ของสถานที่หรือสิ่งของใด ๆ นั้นสอดคล้องกับแนวความคิดอย่างตะวันตกที่มักจะแสดงความเป็นปัจเจกอยู่เสมอ และในกรณีของวัดแจ้งนั้นการทำรูปพระอาทิตย์ทอแสงน่าจะมีการสื่อความหมายล้อไปกับชื่อของวัดด้วยเช่นกัน นอกจากนี้เกี่ยวกับรูปแบบการประดับกรอบหน้าบันเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่แสดงเห็นถึงการปรับเปลี่ยนให้อยู่ในลักษณะกรอบคิ้วบัวยกนูนขึ้นมาอยู่ในรูปแบบทำนองเดียวกับกรอบคิ้วบัวที่ปรากฏบนวงโค้งซึ่งเป็นรูปแบบงานประดับอย่างตะวันตกเช่นกัน ซึ่งจะต่างกับรูปแบบของหน้าบันก่ออิฐถือปูนของอุโบสถวิหารแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๓ ที่ปรากฏกรอบหน้าบันเรียบในลักษณะยกคิ้วฉาบปูนเรียบปราศจากการไล่ระดับอย่างมากดังเช่นคิ้วบัวอย่างตะวันตก (ภาพที่ ๑๗๐)

โดยรวมแล้วรูปแบบการประดับคิ้วบัวทั้งที่ส่วนของหน้าบัน หัวเสา กรอบวงโค้งพาไล รวมถึงการประดับสัญลักษณ์บนหน้าบัน ล้วนเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยส่งเสริมภาพลักษณ์ของอุโบสถหลังนี้ ที่ให้ความสำคัญกับรูปแบบงานประดับอย่างตะวันตกเป็นพิเศษ สอดรับกับรสนิยมด้านงานช่างในสมัยรัชกาลที่ ๕ อันเป็นช่วงเวลาที่มีการรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกมาใช้กับงานศิลปกรรมอย่างเต็มที่แล้ว สำหรับวัดที่เชื่อว่าพยายามสร้างตามอย่างอุโบสถวัดแจ้งนั้นมีอยู่จำนวนหนึ่ง แต่ที่มีรูปแบบใกล้เคียงกับวัดแจ้งมากที่สุด คือ อุโบสถของวัดบ่อทรัพย์ เป็นต้น (ภาพที่ ๑๗๑)

---

[๒๒๘] ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์, “พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ. ๒๓๑๘-๒๔๔๔,” ๒๓๔.

ภาพที่ ๑๖๙ หน้าบันรูปตะวันทอแสงบนผืนน้ำและกรอบหน้าบันยกคิ้วบัวอย่างตะวันตก อุโบสถวัดแจ้ง

ภาพที่ ๑๗๐ หน้าบันและกรอบหน้าบันสมัยรัชกาลที่ ๓ ตัวอย่างในอุโบสถวัดนางนอง กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๑๗๑ อุโบสถวัดบ่อทรัพย์ จังหวัดสงขลา

วัดศาลาหัวยาง

สำหรับอุโบสถของวัดศาลาหัวยางตามประวัติกล่าวว่าสร้างตามความประสงค์ของท่านผู้หญิงสุทธิ์เช่นเดียวกับที่วัดแจ้ง[๒๒๙] ทว่าที่วัดแห่งนี้ไม่ปรากฏว่ามีการจารึกศักราชที่สร้างไว้บนผนังตัวอาคารแต่อย่างใด อย่างไรก็ตามก็ยังมีความเป็นไปได้ว่าน่าจะสร้างในห้วงเวลาเดียวกันกับอุโบสถวัดแจ้ง โดยพิจารณาร่วมกับรูปแบบโครงสร้างสำคัญของตัวอุโบสถที่สามาถเทียบเคียงกันได้ คือ ระเบียบและรูปแบบการเริ่มทำตัวอาคารที่ค่อนข้างยืดสูง แนววงโค้งเสาพาไลเป็นวงโค้งอาร์คประดับคิ้วบัวหัวเสาต่อเนื่องไปถึงวงโค้ง ทำพนักระเบียงเชื่อมติดกับแนวเสาพาไลประดับด้วยกระเบื้องเคลือบปรุลายอย่างจีน (ภาพที่ ๑๗๒)

แต่ส่วนที่ต่างกันอย่างเห็นได้ชัด คือ อุโบสถวัดแจ้งทำเป็นหน้าจั่วเดียวกรอบหน้าจั่วปั้นปูน ขณะที่อุโบสถวัดศาลาหัวยางเครื่องบนทำเป็นหลังคาลดชั้น กรอบหน้าบันทำเป็นแบบมีไขราหน้าจั่ว มุงหลังคาด้วยกระเบื้องสองสี ซึ่งการทำเครื่องบนแบบหลังคาลดชั้นแสดงให้เห็นว่ายังคงมีแนวคิดเนื่องฐานันดรศักดิ์ของอาคารตามอย่างไทยประเพณีโบราณ ส่วนการมุงกระเบื้องมากกว่า ๑ สี ก็ช่วยส่งเสริมฐานะของตัวอาคารเช่นกัน ในที่นี้น่าจะเกี่ยวข้องกับผู้ที่สั่งให้สร้างซึ่งมีฐานะเป็นภริยาของเจ้าเมืองสงขลาและเป็นชนชั้นสูง

---

[๒๒๙] กรมการศาสนา, กระทรวงศึกษาธิการ, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร, เล่ม ๓**, ๖๑๖.

ภาพที่ ๑๗๒ โครงสร้างโดยรวมของอุโบสถวัดศาลาหัวยาง จังหวัดสงขลา

สำหรับส่วนของหน้าบันที่ปรากฏลวดลายประดับพบว่าก็ต่างออกไปจากอุโบสถของวัดแจ้งด้วยเช่นกัน โดยทำหน้าบันประดับลวดลายกระหนกปูนปั้นอย่างเต็มพื้นที่ ซึ่งลักษณะเช่นนี้ก็ยิ่งส่งเสริมให้เห็นได้ชัดว่าอุโบสถหลังนี้มีการนำเอาลักษณะของศิลปะไทยเข้ามาผสม สำหรับรายละเอียดของการประดับนั้นยังพบว่ามีการกำหนดลวดลายประธานภายในวงกลมเป็นรูปกระบี่ (ลิง) ถือพระขรรค์ สวมชฎามียอด (ภาพที่ ๑๗๓) จากการตรวจสอบไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นตัวละครลิงในเรื่องรามเกียรติ์ตัวใด เนื่องจากตัวลิงที่นิยมแสดงออกในลักษณะถือพระขรรค์นั้นมีหลายตัว อีกทั้งรายละเอียดของยอดชฎาก็ไม่ชัดเจน ที่สำคัญจากการตรวจสอบไม่พบว่ารูปขุนพลวานรในเรื่องรามเกียรติ์มีความเกี่ยวข้องกับท่านผู้หญิงสุทธิ์ซึ่งเป็นผู้อุปถัมภ์ให้สร้างอุโบสถหลังนี้ได้อย่างไร จึงเป็นการยากที่จะระบุชี้ชัดลงไปได้ ผู้ศึกษามีความเห็นว่าอาจหมายถึงการอุปมาให้ตระกูล ณ สงขลาและบริวารเปรียบดั่งเหล่าขุนพลวานรในเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งมีความจงรักภักดีต่อพระราม ซึ่งพระรามก็หมายถึงพระมหากษัตริย์ โดยนัยแล้วคือการแสดงความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์นั่นเอง

อนึ่งการประดับรูปของตัวละครลิงในเรื่องรามเกียรติ์ให้เป็นประธานของหน้าบันอุโบสถไม่พบที่อื่นแม้ว่าในกรุงเทพฯ จะเคยปรากฏการทำหน้าบันที่มีรูปขุนพลลิง (หนุมาน) แต่ก็อยู่ในฐานะพาหนะของพระลักษณ์ หรือมิเช่นนั้นก็เป็นการแสดงออกเรื่องรามเกียรติ์ ดังตัวอย่างที่หน้าบันของวิหารรายในวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นต้น ส่วนในจังหวัดสงขลาจากการสำรวจยังไม่พบว่ามีลักษณะปรากฏเช่นเดียวกับที่วัดศาลาหัวยาง จึงเข้าใจว่าเป็นลักษณะจำเพาะที่เกิดขึ้นที่

อุโบสถวัดศาลาหัวยาง ซึ่งจะต่างกับรูปแบบหน้าบันรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณหรือพระพรหมทรงหงส์ที่สามารถพบเห็นได้ในอุโบสถจำนวนหนึ่งในจังหวัดสงขลา

ส่วนของแนวคิดการจัดวงองค์ประกอบประธานขนาบด้วยเทวดาเหาะรายล้อมไปด้วยกระหนกแบบไทยประเพณีนั้นทำให้นึกถึงระเบียบแบบแผนทำนองเดียวกับที่หน้าบันของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสที่สร้างก่อนในสมัยรัชกาลที่ ๔

โดยรวมแล้วจะเห็นได้ว่าแนวคิดการทำโครงสร้างอาคารและเสาอาคารตามอิทธิพลตะวันตกเป็นรูปแบบที่นิยมในกลุ่มงานช่างสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๕ ขณะเดียวกันอุโบสถบางหลังก็ยังพบว่ามีการนำเอารูปแบบโครงสร้างและงานประดับอย่างไทยประเพณีเข้ามาผสมผสานไว้ด้วยดังที่ปรากฏตัวอย่างในอุโบสถวัดศาลาหัวยางแห่งนี้เป็นต้น

ภาพที่ ๑๗๓ หน้าบันอุโบสถวัดศาลาหัวยาง จังหวัดสงขลา

วัดคูเต่า

อุโบสถวัดคูเต่าเป็นอีกหนึ่งตัวอย่างสำคัญที่มีหลักฐานการสร้างที่ชัดเจนว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยอุโบสถหลังนี้เป็นอุโบสถที่ก่ออิฐถือปูนทั้งหลังตั้งแต่ส่วนฐานจนถึงหน้าบันตามอย่างรูปแบบโครงสร้างของอุโบสถในพื้นที่จังหวัดสงขลาโดยทั่วไประหว่างช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ โดยรูปแบบที่แสดงออกนั้นมีทั้งส่วนที่เป็นการสืบทอดจากอุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๔ ในพื้นที่จังหวัดสงขลา (ภาพที่ ๑๗๔) ขณะเดียวกันรูปแบบบางประการก็แสดงให้เห็นว่ามีการพัฒนาปรับเปลี่ยนคลี่คลายไปบ้างแล้ว สำหรับการอธิบายรูปแบบของอุโบสถวัดคูเต่าสามารถแยกเป็นประเด็นสำคัญได้ดังนี้

โครงสร้างอุโบสถ

ส่วนตัวโครงสร้างอาคารทำเป็นอาคารก่ออิฐถือปูนทั้งหลัง สังเกตได้ว่ามีการพัฒนาจากรูปแบบการทำช่องเปิดพาไลรองรับหลังคาปีกนก โดยเฉพาะการทำคานเฉียงเป็นกรอบรูปสี่เหลี่ยมคางหมูเป็นรูปแบบที่เคยเกิดขึ้นมาก่อนแล้วในอุโบสถของวัดศิริวนาวาสซึ่งสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๔ จึงแสดงให้เห็นถึงแนวคิดการสืบเนื่องทางรูปแบบมาสู่สมัยรัชกาลที่ ๕ อย่างไรก็ตามสิ่งที่ต่างออกไปอย่างชัดเจน คือ ช่างไม่ได้เว้นช่องเปิดโล่งระหว่างเสาพาไลแต่ละต้นแล้ว แต่กลับเลือกที่จะปิดช่องนั้นด้วยการก่ออิฐทึบ เจาะช่องให้แสงเข้าจากนั้นจึงประดับลูกกรงกระเบื้องเคลือบ กระนั้นการก่ออิฐทึบก็มิได้ก่อในลักษณะผนังเรียบเป็นระนาบเดียวกัน แต่เว้นช่องสี่เหลี่ยมคางหมูทำนองล้อเลียนมาจากช่องเปิดโล่งและปรับเปลี่ยนให้คล้ายกับช่องจรนำเพื่อประดิษฐานประติมากรรมปูนปั้นภาพเล่าเรื่องแทน นอกจากนี้ยังอาจมองได้ว่าช่องว่างระหว่างเสาพาไลนี้อาจทำหน้าที่เป็นหน้าต่างไปในตัวซึ่งเป็นผลมาจากการเจาะส่องแสง (ภาพที่ ๑๗๕) อีกทั้งยังพบว่ามีการประดับลวดลายดอกไม้ปูนปั้นอย่างเทศบริเวณกรอบช่องว่างนั้น ทำให้นึกถึงระเบียบงานประดับกรอบช่องประตูหน้าต่างที่มักเกิดขึ้นเสมอในกรุงเทพฯ สมัยรัชกาลที่ ๓-๕ (ภาพที่ ๑๗๖)

เป็นที่น่าสังเกตว่าการประดับช่องแสงและพนักระเบียงภายในอุโบสถวัดคูเต่าเป็นการนำเอาลูกกรงกระเบื้องเคลือบที่มีลักษณะเป็นแท่งทรงถ้วยหรือแจกันทรงสูงมาประดับ ซึ่งจากการตรวจสอบตัวอย่างงานประดับลักษณะเช่นนี้พบว่าเป็นรูปแบบการประดับที่เริ่มเป็นที่นิยมอย่างมากและแพร่หลายในรัชกาลที่ ๔-๕ แทนที่รูปแบบการประดับกระเบื้องเคลือบปรุลายจีนที่เคยเป็นที่นิยมมาก่อนในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๓ ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของ สมคิด จิระทัศนกุล ที่ได้วิเคราะห์ว่างานประดับพนักระเบียงพาไลด้วยกระเบื้องเคลือบทรงแจกันนี้เริ่มเป็นที่นิยมมากในสมัยรัชกาลที่ ๔ เป็นต้นมาเช่นกัน[๒๓๐] โดยความนิยมนี้ปรากฏกับทั้งอาคารต่าง ๆ ทั้งในวัดและในวัง (ภาพที่ ๑๗๗, ๑๗๘, ๑๗๙, ๑๘๐)

[๒๓๐] สมคิด จิระทัศนกุล, “พระอุโบสถและพระวิหารในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” (วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปะสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๓๓), ๒๕๕-๒๕๖.

ภาพที่ ๑๗๔ อุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๑๗๕

ภาพที่ ๑๗๖

ภาพที่ ๑๗๕ ช่องสี่เหลี่ยมคางหมูทำนองล้อเลียนมาจากช่องพาไลเปิดโล่งของอุโบสถวัดคูเต่า

ภาพที่ ๑๗๖ ซุ้มหน้าต่างประดับลวดลายอย่างเทศที่วิหารพระพุทธไสยาสน์วัดพระเชตุพนฯ กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๑๗๗ พนักระเบียงประดับลูกกรงกระเบื้องเคลือบแจกันทรงสูงภายในอุโบสถวัดคูเต่า

ภาพที่ ๑๗๘ พนักระเบียงและราวบันไดประดับลูกกรงกระเบื้องเคลือบแจกันทรงสูงบนพระนครคีรี จังหวัดเพชรบุรี

ภาพที่ ๑๗๙ พนักระเบียงประดับลูกกรงกระเบื้องเคลือบแจกันทรงสูงรอบพระอุโบสถวัดปทุมวนาราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๑๘๐ พนักระเบียงประดับลูกกรงกระเบื้องเคลือบแจกันทรงสูงรอบพระอุโบสถ วัดเทพศิรินทราวาส กรุงเทพฯ

หน้าบัน คอสอง และลวดลายประดับ

หน้าบันประดับด้วยลวดลายปูนปั้นเฉพาะฝั่งด้านหน้าทางเข้าอุโบสถ ทำรูปบุคคลทรงหงส์เป็นประธานมีบริวารล้อมรอบด้วยรูปบุคคลและรูปสัตว์ โดยรูปสัตว์นั้นแสดงเป็นรูปช้างและรูปม้าซึ่งสัตว์ทั้งสองประเภทนั้นเป็นเครื่องหมายที่แสดงถึงความเป็นมงคลทั้งคู่ (ภาพที่ ๑๘๑) เกี่ยวกับภาพปรากฏรูปบุคคลทรงหงส์บนหน้าบันของวัดคูเต่านั้นมีประเด็นน่าสนใจว่าอาจไม่ได้หมายถึงพระพรหมเสมอไป เนื่องจากบริบทแวดล้อมต่างออกไปจากรูปพระพรหมทรงหงส์ที่ปรากฏบนหน้าบันวัดมัชฌิมาวาส โดยผู้ศึกษาเชื่อว่ารูปแบบที่ปรากฏบุคคลทรงหงส์นั้นน่าจะมีแรงบันดาลใจมาจากหน้าบันรูปพระพรหมทรงหงส์ที่เคยปรากฏมาก่อนแล้วที่วัดมัชฌิมาวาส ทว่าจุดประสงค์เรื่องราวที่แสดงออกนั้นต่างออกไป

สำหรับประเด็นเรื่องความหมายและการแสดงออกรูปบุคคลทรงหงส์นั้นผู้ศึกษามีความเห็นว่าน่าจะไม่ได้หมายความถึง “พระพรหม” แต่ควรหมายถึง “พระเวสสันดร” เนื่องจากองค์ประกอบแวดล้อมทำให้นึกถึงเรื่องราวในตอนที่พระเวสสันดรทรงบริจาคทานครั้งใหญ่ก่อนที่จะทรงถูกพระเจ้าสีพีเนรเทศออกจากเมือง เรียกการบริจาคทานครั้งใหญ่ครั้งนี้ว่า “สัตตสดกมหาทาน” (การบริจาคทาน ๗ ประการ) ในทานกัณฑ์ ได้แก่ ๑.) เงินทองของมีค่า ๒.) ช้าง ๓.) ม้า ๔.) นายสารถี ๕.) นางสนม ๖.) โคนม ๗.) ทาส[๒๓๑] แม้ว่าการแสดงออกบนหน้าบันของวัดคูเต่านั้นจะไม่ได้แสดงออกครบทั้ง ๗ ประการแต่ก็ได้แสดงรายละเอียดสำคัญถึง ๓ ประการได้แก่ การแสดงออกถึงรูปบุคคลที่มีทั้งบุคคลที่อยู่ในวรรณะสูง อาจตีความได้ว่าเป็นกลุ่มนางสนมหรือข้าราชบริพารในวัง ถัดมาคือ

---

[๒๓๑] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส, พระเทพโมลี (กลิ่น), พระเทพมุนี (ด้วง) และเจ้าพระยาพระคลัง (หน), **วรรณคดีมหาเวสสันดรชาดก ฉบับเทศมหาชาติ ๑๓ กัณฑ์** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา ลาดพร้าว, ๒๕๓๓), ๔๐-๔๑.

รูปบุคคลแต่งกายแบบชาวบ้านเปลือยกายช่วงบนปราศจากเครื่องประดับซึ่งน่าจะหมายถึงทาส ถัดมาเป็นรูปช้างและม้า จะเห็นได้ว่าการแสดงออกที่กล่าวมานั้นค่อนข้างที่จะสอดคล้องกับลักษณะการบริจาคแบบสัตตสดกมหาทานที่กล่าวไว้อย่างละเอียดในเรื่องพระเวสสันดรชาดก ประการหนึ่งความนิยมแสดงออกรูปพระพรหมทรงหงส์ในงานศิลปกรรมไทยไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรมหรืองานประติมากรรมมักจะแสดงออกเดี่ยว ๆ ปราศจากการล้อมรอบด้วยบุคคลหรือสัตว์ ด้วยเหตุนี้ผู้ศึกษาจึงเชื่อว่าประติมากรรมปูนบันรูปบุคคลประทับอยู่บนหงส์ที่หน้าบันของวัดคูเต่าไม่ควรจะหมายถึงพระพรหมแต่น่าจะหมายถึงพระเวสสันดรในเหตุการณ์ตอนบริจาคสัตตสดกมหาทานมากกว่า ส่วนสาเหตุที่ปรากฏว่าพระเวสสันดรประทับอยู่บนหงส์น่าจะเป็นการหยิบยืมรูปแบบหน้าบันของวัดมัชฌิมาวาส ซึ่งเป็นวัดสำคัญประจำเมืองสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ โดยที่ช่างไม่ได้คำนึงถึงประติมานวิทยาที่แท้จริง

นอกจากนี้การที่จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถเขียนเรื่องมหาเวสสันดรชาดกทั้งหมด ก็อาจเป็นมูลเหตุสำคัญและเป็นข้อสนับสนุนที่ช่วยส่งเสริมแนวความคิดที่ว่า ช่างที่ทำหน้าบันมีความประสงค์ให้งานศิลปกรรมประดับบนหน้าบันอุโบสถมีความสอดคล้องด้านเนื้อเรื่องไปในแนวทางเดียวกัน สำหรับมูลเหตุที่ทำให้ช่างเจาะจงเลือกเหตุการณ์ตอนสัตตสดกมหาทานมาเป็นตัวแทนของเรื่องมหาเวสสันดรชาดกบนหน้าบันน่าจะเป็นเพราะเรื่องมหาเวสสันดรชาดกเป็นชาดกที่เน้นเรื่อง “ทานบารมี” ดังนั้นการเลือกแสดงออกถึงการบริจาคทานครั้งยิ่งใหญ่จึงน่าจะเป็นการสื่อความที่ชัดเจนและครอบคลุมเนื้อหาและจุดประสงค์การแสดงออกของเรื่องมากที่สุด อีกทั้งยังเหมาะสมต่อพื้นที่ที่มีอยู่อย่างจำกัดของหน้าบันด้วยเช่นกัน

น่าสนใจว่ารูปแบบการแสดงออกทำนองเดียวกันนี้ได้พบอีกแห่งในหน้าบันของวัดสลักป่าเก่า อำเภอสิงหนคร (ภาพที่ ๑๘๒) ทว่าสิ่งที่ต่างออกไปอย่างชัดเจน คือ ตัวพระที่เป็นประธานของหน้าบันไม่ได้ประทับบนหงส์แต่กลับประทับอยู่ในปราสาทมีฐานบัวแทน ซึ่งการแสดงออกดังกล่าวยิ่งมีความชัดเจนมากขึ้นว่าบุคคลที่เป็นประธานของหน้าบันอุโบสถวัดสลักป่าเก่าควรจะหมายถึงพระเวสสันดรในเรื่องมหาเวสสันดรชาดกในเหตุการณ์ตอนบริจาคสัตตสดกมหาทาน ด้วยเหตุนี้จึงมองย้อนกลับไปได้ว่าบุคคลที่ประทับบนหงส์ของหน้าบันวัดคูเต่าก็อาจหมายถึงพระเวสสันดรได้ด้วยเช่นกัน อนึ่งจากการสำรวจตรวจสอบรูปแบบการทำหน้าบันตอนสัตตสดกมหาทาน ผู้ศึกษายังไม่พบความนิยมที่มีนัยสำคัญในพื้นที่อื่น ๆ ของภาคใต้ เบื้องต้นจึงสันนิษฐานว่าเป็นแนวคิดของช่างท้องถิ่นในสงขลาโดยเฉพาะมีต้นแบบสำคัญที่วัดคูเต่าจากนั้นจึงส่งอิทธิพลให้กับวัดสลักป่าเก่า

ภาพที่ ๑๘๑ หน้าบันอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๑๘๒ หน้าบันอุโบสถวัดสลักป่าเก่า จังหวัดสงขลา

ประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับรูปแบบของหน้าบันอีกประการหนึ่งคือ การปั้นปูนเป็นเส้นหยักฟันปลาเลียนแบบเส้นสินเทาในงานจิตรกรรมเพื่อทำหน้าที่แบ่งปูนปั้นเล่าเรื่องออกจากลวดลายกระหนก ซึ่งรูปแบบเช่นนี้ปรากฏให้เห็นในสงขลาเพียงแค่หน้าบันอุโบสถวัดคูเต่าและหน้าบันอุโบสถวัดสลักป่าเก่าเท่านั้น แสดงให้เห็นว่าช่างผู้ปั้นปูนมีความรู้เกี่ยวกับงานจิตรกรรมพอสมควร หรืออาจเป็นช่างเขียนจิตรกรรมด้วยเช่นกัน

สำหรับส่วนคอสองซึ่งอยู่เบื้องล่างติดกับส่วนของหน้าบันนั้นมีประเด็นย่อยที่น่าสนใจอยู่ว่า พบการประดับด้วยปูนปั้นรูป ครุฑ ยักษ์ และลิง รวมเรียกว่าพลแบก (ภาพที่ ๑๘๓) ซึ่งจากการตรวจสอบของผู้ศึกษาพบระเบียบงานประดับเช่นนี้ปรากฏเฉพาะคอสองของอุโบสถวัดคูเต่าและอุโบสถ วัดสลักป่าเก่าเท่านั้น (ภาพที่ ๑๘๔) ในด้านรายละเอียดความประณีตนั้นสังเกตได้ชัดว่าที่วัดคูเต่าจะมีรายละเอียดที่มากกว่า แสดงให้เห็นฝีมือความชำนาญของช่างที่มากกว่าที่วัดสลักป่าเก่า จึงเชื่อว่าต้นแบบน่าจะเกิดขึ้นก่อนที่วัดคูเต่าจากนั้นจึงมีการเลียนแบบไปยังงานประดับของวัดสลักป่าเก่าในระยะต่อมาแต่ก็ไม่ควรเป็นช่วงที่ห่างกันมากนัก

ภาพที่ ๑๘๓ พลแบกประดับคอสองบนอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๑๘๔ พลแบกประดับคอสองบนอุโบสถวัดสลักป่าเก่า จังหวัดสงขลา

โดยรวมแล้วประเด็นเกี่ยวกับหน้าบันอุโบสถวัดคูเต่าในเรื่องของรูปแบบ ส่วนหนึ่งเชื่อว่าได้รับแรงบันดาลใจสำคัญมาจากหน้าบันของอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสด้านที่แสดงเป็นรูปพระพรหมทรงหงส์ ทว่าในแง่ของความหมายที่ช่างต้องการแสดงรูปบุคคลทรงหงส์นั้นน่าจะจงใจให้หมายถึง พระเวสสันดรเนื่องจากมีหลายองค์ประกอบที่สามารถตีความได้ถึงเหตุการณ์ในทานกัณฑ์ตอนที่พระเวสสันดรกระทำสัตตสดกมหาทาน สำหรับรูปแบบอีกประการที่แสดงให้ความเป็นงานช่างพื้นบ้านที่สังเกตได้ชัด คือ การที่ช่างนำแนวคิดการใช้เส้นสินเทาหยักฟันปลาซึ่งเดิมเป็นรูปแบบที่ปรากฏในงานจิตรกรรมมาปรับใช้กับงานปูนปั้นเพื่อแบ่งภาพเล่าเรื่องออกจากลวดลายกระหนกซึ่งลักษณะเช่นนี้ไม่ใช่รูปแบบที่นิยมมาก่อนในงานช่างหลวงหรือช่างในกรุงเทพฯ แม้ว่าในกรุงเทพฯ เองจะปรากฏรูปแบบหน้าบันที่ใช้เส้นแบ่งเป็นกรอบสามเหลี่ยมแต่ก็ไม่เคยปรากฏว่ามีการใช้เส้นแบ่งในลักษณะของเส้นสินเทาแบบฟันปลามาก่อน

ความสำคัญของหน้าบัน คอสอง และลวดลายประดับของวัดคูเต่านอกจากจะแสดงให้เห็นว่าเป็นงานช่างพื้นบ้านสมัยรัชกาลที่ ๕ ที่สืบทอดและปรับเปลี่ยนรูปแบบและแนวความคิดมาจากวัดหลวงในเมืองสงขลา (วัดมัชฌิมาวาส) ในสมัยรัชกาลที่ ๔ จนมีรูปแบบเฉพาะของช่างท้องถิ่นอย่างแท้จริงแล้ว ยังสามารถใช้เป็นเครื่องมือสำคัญในการกำหนดอายุได้ว่ารูปแบบหน้าบัน คอสอง และลวดลายประดับที่คล้ายคลึงกันกับที่วัดสลักป่าเก่าน่าจะเป็นฝีมือของช่างกลุ่มเดียวกันหรือช่างที่สืบทอดงานช่างต่อกันมาและมีอายุไม่ห่างกันมากนัก

สรุปรูปแบบสำคัญของอุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๕ ในจังหวัดสงขลา

เมื่อพิจารณารูปแบบของอุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๕ ในจังหวัดสงขลาจากตัวอย่างที่ยกมาศึกษาโดยรวมแล้ว จะเห็นได้ว่ามีพื้นฐานสำคัญสืบเนื่องมากจากอุโบสถแบบก่ออิฐถือปูนไปจนถึงหน้าบันและมีการทำช่องเปิดพาไลรองรับชายคาปีกนกโดยรอบตัวอาคาร **ทว่าลักษณะโครงสร้างในรายละเอียดนั้นต่างออกไป กล่าวคือ พบว่าในสมัยรัชกาลที่ ๕ นั้นนิยมช่องเปิดเสาพาไลในรูปแบบวงโค้งรูปเกือกม้า (Arch) มากเป็นพิเศษ** ซึ่งเป็นรูปแบบที่ปรากฏอยู่เสมอในสถาปัตยกรรมตะวันตก อีกทั้งยังสังเกตได้ว่าส่วนประดับหัวเสาก่อนจะถึงส่วนวงโค้งยังนิยมประดับด้วยคิ้วบัวอย่างตะวันตกด้วย ลักษณะเช่นนี้ไม่ปรากฏมาก่อนในอุโบสถสมัยก่อนหน้า จึงกล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบโครงสร้างและงานประดับที่นิยมอย่างมากในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาช่วงสมัยรัชกาลที่ ๕ มีตัวอย่างสำคัญและถือเป็นต้นแบบ ได้แก่ อุโบสถวัดแจ้งและวัดศาลาหัวยาง ในเขตเมืองสงขลาฝั่งบ่อยาง สำหรับงานช่างแบบท้องถิ่นที่ห่างออกไปจากตัวเมืองสงขลาอาจพบว่ายังมีการสืบทอดรูปแบบสำคัญของงานช่างสมัยรัชกาลที่ ๔ จากวัดศิริวนาวาสอยู่บ้าง แต่ก็ได้เกิดการประยุกต์ให้ระบบคานเฉียงช่องเปิดสี่เหลี่ยมคางหมูกลายเป็นเพียงรูปแบบงานประดับแทน เนื่องจากมีการก่อผนังทับ

โดยรอบจากนั้นจึงอุดช่องเปิดและเจาะช่องแสงประดับลูกกรงแทน ตัวอย่างสำคัญได้แก่ อุโบสถวัดคูเต่า เป็นต้น

ส่วนของลวดลายประดับพบว่ามีการประดับมากบนหน้าบัน โดยจากการศึกษาพบว่าหน้าบันของอุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลามีสองลักษณะด้วยกัน คือ แบบที่มีการลดทอนลวดลายประดับลงเหลือเพียงสัญลักษณ์สำคัญบนหน้าบันอันสื่อสะท้อนถึงอัตลักษณ์สำคัญของงานช่างในพื้นที่นี้ เช่น การทำหน้าบันรูปตะวันทอแสงบนผืนน้ำ ซึ่งนักวิชาการบางท่านเชื่อว่าหมายถึงเมืองสงขลาที่อยู่ติดทะเลสองฟากฝั่ง ตัวอย่างลักษณะหน้าบันเช่นนี้ ได้แก่ หน้าบันของวัดแจ้ง ซึ่งลักษณะเช่นนี้ต่อไปจะสืบทอดมาจนถึงงานช่างสมัยรัชกาลถัดมาด้วย ส่วนอีกแบบหนึ่งยังคงแสดงให้เห็นการสืบทอดแนวคิดการประดับหน้าบันอย่างไทยประเพณีโดยปรากฏทั้งในวัดที่อยู่ในเขตเมืองมีตัวอย่างที่วัดศาลาหัวยาง ส่วนวัดที่อยู่นอกเขตเมืองสงขลามีตัวอย่างที่วัดคูเต่า ซึ่งทั้งสองแห่งแสดงให้เห็นว่าว่าช่างพยายามสืบทอดแนวคิดรวมถึงรูปแบบการทำหน้าบันจากวัดในสมัยรัชกาลที่ ๔ (หน้าบันอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส) ดังจะสังเกตได้ว่ามีการทำหน้าบันที่มีการประดับเทวดาเหาะที่วัดศาลาหัวยาง หรือการประดับรูปบุคคลประทับบนหงส์เป็นประธานรายล้อมด้วยลวดลายกระหนกที่วัดคูเต่า อย่างไรก็ตามจากการตรวจสอบพบว่าการสื่อความที่วัดคูเต่านั้นต่างออกไปมากแล้ว

๒.๑.๔ อุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๖

จากการลงพื้นที่สำรวจตรวจสอบของผู้ศึกษาพบว่าอุโบสถในพื้นที่จังหวัดสงขลาที่มีประวัติการสร้างสมัยรัชกาลที่ ๖ ปรากฏตัวอย่างที่เป็นวัดที่สร้างขึ้นใหม่ค่อนข้างน้อยเนื่องจากมีการสร้างวัดจำนวนมากในสมัยรัชกาลก่อนหน้าแล้ว โดยตัวอย่างที่ยกมาทำการศึกษาอยู่ที่อุโบสถวัดสระเกษ ซึ่งวัดแห่งนี้เป็นวัดที่ตั้งอยู่นอกเขตกำแพงเมืองสงขลาแต่ยังคงอยู่ในพื้นที่บ่อยาง ในเบื้องต้นสามารถกำหนดได้จากส่วนหน้าบันที่มีการจารึกว่าสร้างขึ้นในช่วงปีสุดท้ายของรัชกาลที่ ๖ (พ.ศ. ๒๔๖๘)

แม้ว่าอุโบสถในกรณีศึกษาที่ยกเป็นตัวอย่างเพื่ออธิบายจะปรากฏข้อมูลเบื้องต้นว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๖ ทว่าก็ยังคงจำเป็นต้องทำการศึกษารายละเอียดปลีกย่อยเพื่อใช้เป็นข้อมูลและเครื่องมือในการอธิบายความแตกต่างและพัฒนาการที่แปรเปลี่ยนไปจากอุโบสถสมัยก่อนหน้าได้อย่างชัดเจนมากขึ้นดังจะแสดงในรายละเอียดต่อไปนี้

โครงสร้างอุโบสถ

เกี่ยวกับรูปแบบสำคัญของอุโบสถวัดสระเกษสังเกตได้ชัดว่าตัวอุโบสถมีลักษณะของการก่ออิฐถือปูนทึบตั้งแต่ส่วนฐานจนถึงส่วนหน้าบัน ซึ่งเมื่อมองโดยผิวเผินแล้วยังคงแสดงให้เห็น

ความเกี่ยวเนื่องกับรูปแบบอุโบสถก่ออิฐถือปูนทรงทึบตัน มีพาไลวงโค้งเปิดโล่งดังที่นิยมมาก่อนแล้วในช่วงรัชกาลที่ ๔-๕ อย่างไรก็ตามรายละเอียดบางประการนั้นสังเกตได้ว่ามีการปรับเปลี่ยนไปอย่างมีนัยสำคัญ (ภาพที่ ๑๘๕)

โครงสร้างตัวอาคารถือเป็นภาพสะท้อนสำคัญส่วนหนึ่งที่แสดงให้เห็นการปรับเปลี่ยนไปจากรูปแบบที่เคยเป็นที่นิยมมาก่อนในสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ โดยสังเกตได้ว่าส่วนที่เป็นช่องเปิดพาไลรองรับหลังคาปีกนกมีการใช้เสาที่ยืดสูงและมีช่วงถี่มากขึ้น เสานั้นพุ่งขึ้นไปรับน้ำหนักคานที่อยู่ติดกับชายคา อีกทั้งระนาบของเสาแต่ละต้นสังเกตได้ชัดเจนว่ามีระนาบนูนออกมาจากแผงวงโค้งอาร์ค ซึ่งลักษณะเช่นนี้ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในงานช่างสมัยก่อนหน้า นอกจากนี้ยังสังเกตได้ว่าผนังโครงสร้างของทั้งตัวเสาและแผงวงโค้งบางลงจากสมัยก่อนหน้าอย่างชัดเจนเช่นกัน (ภาพที่ ๑๘๖) การกระทำเช่นนี้ได้สันนิษฐานว่าตัวเสาภายในควรจะเป็นการใช้โครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็กซึ่งมีความแข็งแรงพอที่จะสามารถรับน้ำหนักเครื่องบนได้มากโดยไม่จำเป็นต้องทำให้ผนังหนาด้วยวิธีการก่ออิฐล้วนอย่างเทคนิคดั้งเดิม สำหรับการใช้เทคนิคโครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็กพบหลักฐานว่าเริ่มมีการนำมาใช้กับงานสถาปัตยกรรมไทยแล้วอย่างน้อยช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ ๕ ตัวอย่างสำคัญคือการสร้างพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท จากนั้นจึงได้รับความนิยมอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ ๖ และกลายเป็นเทคนิคสมัยใหม่ที่ใช้มาจนถึงปัจจุบัน[๒๓๒]

ส่วนพนักระเบียงที่ประดับด้วยลูกกรงทรงแจกันเป็นอีกหนึ่งสิ่งสำคัญที่แสดงพัฒนาการที่ต่างออกไปจากรูปแบบลูกกรงทรงแจกันในสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ กล่าวคือ รูปทรงของลูกกรงทรงแจกันมีลักษณะเพรียวบางและยืดสูงกว่าลูกกรงทรงแจกันในสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ อีกทั้งวัสดุที่ใช้ก็เปลี่ยนจากกระเบื้องเคลือบดินเผาเป็นการใช้ซีเมนต์หล่อแทน ซึ่งเป็นเทคนิคสมัยใหม่แบบตะวันตกอย่างชัดเจน (ภาพที่ ๑๘๗)

สำหรับรูปแบบโครงสร้างของหลังคาที่มีการลดชั้นนั้นทำให้นึกถึงรูปแบบของอุโบสถวัดศาลาหัวยางซึ่งเชื่อว่าสร้างมาก่อนแล้วในสมัยรัชกาลที่ ๕ สาเหตุที่เชื่อว่าเป็นการรับเอาอิทธิพลมาเนื่องจากในบรรดาอุโบสถที่สร้างในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาตั้งแต่รัชกาลที่ ๓ เรื่อยมาจนถึงรัชกาลที่ ๕ นิยมทำหลังคาแบบหน้าจั่วชั้นเดียว ไม่เว้นแม้แต่อุโบสถแบบไทยประเพณีของวัดวัดมัชฌิมาวาส

น่าสนใจว่าเทคนิคการทำผนังบางและมีเสาติดผนังคั่นกลางระหว่างวงโค้งอาร์ครวมถึงการทำลูกกรงผนักระเบียงทรงแจกันเพรียวบางซึ่งทั้งหมดใช้เทคนิคคอนกรีตเสริมเหล็กยังปรากฏให้เห็นที่วัดอื่น ๆ ในพื้นที่ของจังหวัดสงขลาด้วยเช่นกัน ได้แก่ ที่อุโบสถวัดโรงวาส

---

[๒๓๒] ภานุวัฒน์ จ้อยกลัด และสุนิติ สุภาพ. **คอนกรีตเสริมเหล็ก: จากแหล่งกำเนิดสู่สยามประเทศ** เข้าถึงเมื่อ ๑๘ มิ.ย. ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก http://eitprblog.blogspot.com/2014/04/blog-post_17.html ; ประทีป มาลากุล, **พัฒนาการบ้านของคนไทยในภาคกลาง** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๐), ๑๕๘.

(ภาพที่ ๑๘๘) ซึ่งวัดนี้ไม่ปรากฏประวัติการสร้างที่ชัดเจนแต่จากการพิจารณาโครงสร้าง รูปแบบงานประดับและเทคนิคการใช้คอนกรีตเสริมเหล็กอาจอนุมานได้ว่าน่าจะสร้างในช่วงระยะเดียวกับอุโบสถวัดสระเกษก็เป็นได้

ภาพที่ ๑๘๕ อุโบสถวัดสระเกษ จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๑๘๖ รูปแบบช่องเปิดเสาพาไลของอุโบสถวัดสระเกษ

ภาพที่ ๑๘๗ พนักระเบียงประดับด้วยลูกกรงปูนหล่อพิมพ์ทรงแจกันทรงสูง วัดสระเกษ

ภาพที่ ๑๘๘ อุโบสถวัดโรงวาส จังหวัดสงขลา

<u>หน้าบันและลวดลายประดับ</u>

หน้าบันอุโบสถวัดสระเกษเป็นอีกส่วนสำคัญที่แสดงให้เห็นส่วนที่สืบเนื่องมาจากงานช่างสมัยรัชกาลที่ ๕ ขณะเดียวกันก็มีประเด็นที่แสดงให้เห็นความต่างออกไป สำหรับสิ่งที่ทำให้เห็นความสืบเนื่องมาจากงานช่างสมัยรัชกาลที่ ๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาอย่างชัดเจน คือ การประดับหน้าบันด้วยลวดลายปูนปั้นรูปตะวันทอแสงอยู่บนผืนน้ำเป็นลายประธานของหน้าบัน ซึ่งลักษณะดังกล่าวเกิดขึ้นมาก่อนแล้วบนหน้าบันอุโบสถวัดแจ้งซึ่งสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๕ สำหรับลวดลายประดับส่วนที่เพิ่มเติมและทำให้ต่างออกไปจากหน้าบันของวัดแจ้ง คือ มีการประดับธรรมจักรด้านข้างรูปตะวันทอแสง (ภาพที่ ๑๘๙) น่าสนใจว่าการประดับรูปธรรมจักรบนหน้าบันไม่ใช่รูปแบบที่นิยมมาก่อนในงานช่างไทยโดยเฉพาะในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๑-๔ **ผู้ศึกษาเชื่อว่าแนวคิดเรื่องการประดับหน้าบันด้วยกงล้อ จักรหรือธรรมจักรน่าจะเกิดขึ้นแล้วอย่างน้อยในช่วงปลายรัชกาลที่ ๕ ในคราวที่ได้มีการสร้างพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม** ซึ่งมีสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงเป็นผู้ออกแบบ (ภาพที่ ๑๙๐)

สำหรับแนวคิดการออกแบบหน้าบันหลักของพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรฯ เป็นพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงต้องการให้ใช้พระราชลัญจกรตราแผ่นดินมาเป็นลวดลายประธานของหน้าบันทั้งสี่ด้านดังข้อความในพระหนังสือพระราชกระแสรับสั่งความว่า “***น่าบรรณพระอุโบสถ ให้กรมหมื่นวรวัฒน์ทำตัวอย่างตราใช้ตราแผ่นดินครุฑพ่าห์ ไอยราพต ฤๅมหาอุณาโลม***”[๒๓๓] จากพระราชกระแสรับสั่งที่ยกมานี้จะเห็นได้ว่าไม่ได้ทรงกล่าวไว้ว่า หน้าบันที่เหลืออีกด้านหนึ่งมีพระราชประสงค์จะใช้ตราพระราชลัญจกรแผ่นดินองค์ใด แสดงให้เห็นว่าทรงกล่าวยกตัวอย่างอย่างคร่าวว่ามีพระราชประสงค์หลักสำคัญให้ประดับหน้าบันด้านตราพระราชลัญจกรแผ่นดินโดยเปิดโอกาสให้เจ้านายผู้ควบคุมการก่อสร้างมีส่วนช่วยคัดเลือกด้วยเช่นกัน

มูลเหตุที่มีการนำเอาพระราชลัญจกรจักรรถมาใช้ประดับ ผู้ศึกษามีความเห็นว่าน่าจะมีนัยแฝงอยู่ด้วย กล่าวคือ พระราชลัญจกรจักรรถนั้นมิใช่พระราชลัญจกรแผ่นดินที่มีอยู่เดิมแต่โบราณ แต่เป็นสิ่งที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชประสงค์ให้สร้างขึ้นใหม่โดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงเป็นผู้ออกแบบ จึงเป็นไปได้ว่าน่าจะทรงมีส่วนในการเลือกพระราชลัญจกรจักรรถของใหม่นี้มาใช้ประดับเพื่อเป็นการสื่อความหมายแฝงว่า

---

[๒๓๓] ข้อความพระราชกระแสรับสังพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ใน **ประมวลเอกสารสำคัญเนื่องในการสถาปนาวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม** (กรุงเทพฯ: ท่าพระจันทร์, ๒๕๓๘. ธรรมบรรณาการในงานทำบุญฉลองชนมายุครอบ ๖ รอบ สมเด็จพระพุทธชินวงศ์ และพระพรหม-จริยาจารย์ วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ๕ มิถุนายน ๒๔๓๘), ๑๗๘.

พระราชลัญจกรองค์นี้เป็นของใหม่ที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ ๕[๒๓๔] และ**เมื่อพระราชลัญจกรจักรรถซึ่งมีลักษณะรูปแบบโดยทั่วไปคล้ายกับรูปธรรมจักรจึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นต้นเค้าของการปรับเปลี่ยนมาใช้ธรรมจักรบนหน้าบันอุโบสถในระยะหลังต่อมา** โดยเฉพาะการปรากฏหน้าบันรูปธรรมจักรของอุโบสถวัดพระศรีรัตนมหาธาตุบางเขนซึ่งสร้างโดยคณะราษฎร์ ออกแบบโดยพระพรหมพิจิตร ศิษย์เอกของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (ภาพที่ ๑๙๑)

น่าสนใจว่าการนำรูปธรรมจักรประดับบนหน้าบันและมีความหมายสื่อถึงธรรมจักรในพุทธศาสนาโดยตรงและเป็นผลงานการออกแบบของช่างหลวงพึ่งจะปรากฏอย่างเป็นรูปธรรมเมื่อล่วงมาถึงสมัยรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๗ แล้ว มีตัวอย่างสำคัญที่หน้าบันพระอุโบสถหลังปัจจุบันของวัดพระปฐมเจดีย์ ซึ่งออกแบบโดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สร้างแล้วเสร็จใน พ.ศ. ๒๔๗๑[๒๓๕] โดยเหตุที่ทำให้ทราบได้ว่าสื่อความเป็นธรรมจักรเนื่องจากปรากฏปูนปั้นรูปกวางหมอบขนาบอยู่ทั้งสองข้าง (ภาพที่ ๑๙๒)

สำหรับแนวคิดการนำรูปธรรมจักรมาประดับบนหน้าบันของอุโบสถวัดสระเกษ จังหวัดสงขลาแม้จะยังไม่เป็นที่แน่ชัดว่าช่างได้รับแรงบันดาลใจมาจากภาคกลางโดยตรงหรือไม่ แต่อย่างน้อยในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๕-๗ ก็ปรากฏว่ามีแนวคิดริเริ่มในการนำรูปแบบกงล้อซึ่งอาจมีความหมายได้ทั้งจักรในสถาบันพระมหากษัตริย์และธรรมจักรในสถาบันพุทธศาสนาเริ่มปรากฏการประดับไว้บนหน้าบันของอุโบสถในวัดสำคัญบ้างแล้ว จึงไม่แปลกที่ช่างสงขลาอาจได้รับอิทธิพลมาจากส่วนกลางได้เช่นกัน แต่การสื่อความของกงล้อประดับหน้าบันวัดสระเกษน่าจะหมายถึงธรรมจักรมากกว่าเนื่องจากไม่ใช่วัดหลวงที่จะสื่อความหมายถึงพระราชลัญจกรตราจักรรถได้ อนึ่งหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. ๒๔๗๕ จะสามารถพบเห็นการประดับรูปธรรมจักรได้อย่างแพร่หลายมากยิ่งขึ้นและล้วนมีความหมายเกี่ยวโยงกับสถาบันพุทธศาสนาทั้งสิ้น

---

[๒๓๔] พระราชลัญจกรที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้สร้างขึ้นใหม่ได้แก่ พระราชลัญจกรพระบรมราชโองการ พระราชลัญจกรสยามโลกัคราช พระราชลัญจกรนามกรุง พระราชลัญจกรจักรรรถ และพระราชลัญจกรอุณาโลมในกลีบบัว ใน พระยาอนุมานราชธน, **พระราชลัญจกรและตราประจำตัวประจำตำแหน่ง**, ๑๔.

[๒๓๕] กรมศิลปากร, **เรื่องพระปฐมเจดีย์ กรมศิลปากรตรวจสอบชำระใหม่ และการบูรณปฏิสังขรณ์พระปฐมเจดีย์** (กรุงเทพฯ: ยูนิตี้โพรเกรส จำกัด, ๒๕๒๘), ๒๖๓.

ภาพที่ ๑๘๙ หน้าบันประดับรูปตะวันทอแสงบนผืนน้ำขนาบด้วยลายธรรมจักร อุโบสถวัดสระเกษ

ภาพที่ ๑๙๐ หน้าบันพระราชลัญจกรจักรรถที่อุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๑๙๑ หน้าบันธรรมจักรที่อุโบสถวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ บางเขน กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๑๙๒ หน้าบันของอุโบสถวัดพระปฐมเจดีย์ พ.ศ. ๒๔๗๑ (รัชกาลที่ ๗)
ที่มา: เวปไซด์ https://is.gd/FMhURP เข้าถึงเมื่อ ๒๕ มิ.ย. ๒๕๖๓

โดยรวมแล้วอุโบสถวัดสระเกษซึ่งเป็นตัวอย่างที่สำคัญด้านรูปแบบของอุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๖ ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา แสดงให้เห็นว่ามีพัฒนาการมากจากอุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๕ จุดสังเกตที่ชัดเจน คือ การทำเสาพาไลและช่องเปิดพาไลที่เป็นวงโค้งอาร์ค ประดับด้วยคิ้วบัวแบบตะวันตก ส่วนหน้าบันทำรูปตะวันทอแสงบนผืนน้ำเช่นเดียวกับที่อุโบสถวัดแจ้ง อย่างไรก็ตาม สิ่งสำคัญที่ทำให้อุโบสถสมัยรัชกาลที่ ๖ แห่งนี้แตกต่างออกไปจากอุโบสถของวัดแจ้ง ได้แก่ รูปแบบการทำเสาพาไลที่เป็นแท่งสี่เหลี่ยมพุ่งไปรับจนถึงส่วนของชายคาปีกนก ส่วนแผงวงโค้งและตัวเสามีปริมาตรค่อนข้างบาง เชื่อว่าน่าจะเกิดจากการเปลี่ยนมาใช้เทคนิคคอนกรีตเสริมเหล็กซึ่งเป็นเทคนิคสมัยใหม่ส่งผลทำให้ผนังบางลงได้ นอกจากนี้ส่วนงานประดับอื่น ๆ เช่น ลูกกรงผนักระเบียงก็มีลักษณะที่บอบบางลงอันเกิดจากเทคนิคคอนกรีตเสริมเหล็กเช่นกัน สำหรับงานประดับหน้าบันที่มีการประดับด้วยรูปกงล้อควรจะหมายถึงธรรมจักรซึ่งน่าจะมีแนวคิดจากงานประดับที่มีพัฒนาการจากการประดับหน้าบันด้วยรูปกงล้อธรรมจักรจากทางส่วนกลางมาก่อน

๒.๑.๕. อุโบสถสมัยหลังรัชกาลที่ ๖ ถึงก่อน พ.ศ. ๒๕๐๐

อุโบสถในพื้นที่จังหวัดสงขลาที่สร้างขึ้นในช่วงหลังรัชกาลที่ ๖ ถึงก่อน พ.ศ. ๒๕๐๐ มีจำนวนมาก ซึ่งอุโบสถทุกหลังในกลุ่มนี้ใช้เทคนิคการก่อสร้างอย่างสมัยใหม่แล้วกล่าวคือใช้โครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็กทั้งหลังไม่เว้นแม้แต่โครงสร้างของหลังคา ในส่วนของลวดลายประดับก็จะใช้เทคนิคการหล่อพิมพ์ถอดลายทั้งสิ้น โดยเฉพาะช่วงหลัง พ.ศ. ๒๔๘๓ ที่รัฐบาลได้ให้พระพรหมพิจิตรออกแบบอุโบสถแบบมาตรฐาน เรียกว่า “แบบ ก. ข. และ ค.” ซึ่งทั้งสามแบบนั้นเป็นแบบที่ยึดหลักเกณฑ์และรูปแบบตามศิลปะไทยภาคกลาง เพื่อจุดประสงค์ให้เกิดความเป็นเอกภาพและมีมาตรฐานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั่วประเทศ[๒๓๖] ด้วยเหตุที่อุโบสถในช่วงระยะเวลาดังกล่าวมีจำนวนมากและคล้ายคลึงกัน ผู้ศึกษาจึงไม่ขอยกตัวอย่างจากอุโบสถที่มีรูปแบบตามอย่างแบบมาตรฐาน ก. ข. ค. มาทำการศึกษาแต่จะเลือกอุโบสถบางหลังที่มีประเด็นที่น่าสนใจอันแสดงให้เห็นรอยต่อการผสมผสานระหว่างรูปแบบอุโบสถสงขลาแบบดั้งเดิมและอุโบสถตามแบบมาตรฐาน ก. ข. ค. โดยอุโบสถวัดมะม่วงหมู่ ซึ่งมีจารึกลวดลายปูนปั้นบนหน้าบันอย่างชัดเจนว่าสร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๖ ถือเป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดในการนำมาใช้ในการศึกษา ซึ่งสามารถอธิบายในรายละเอียดได้ดังต่อไปนี้

---

[๒๓๖] สิปปะ ด้วงผึ้ง, “การศึกษาสถาปัตยกรรมโครงสร้างคอนกรีตของพระพรหมพิจิตร,” (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปะสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๘), ๒๑๘.

โครงสร้างอุโบสถ

โครงสร้างตัวอาคารทำผนังก่อทึบทั้งสี่ด้านเพื่อรองรับชายคาปีกนกโดยรอบ ลักษณะดังกล่าวมีรูปแบบที่ยังแสดงให้เห็นถึงแนวคิดการปรับเปลี่ยนจากรูปแบบดั้งเดิมของอุโบสถในพื้นที่เมืองสงขลา โดยมีพื้นฐานจากทั้งกลุ่มที่มีผนังภายในและเสาพาไลรอบและกลุ่มอุโบสถทรงโถง สำหรับความพยายามที่จะใช้ผนังทึบก่ออิฐถือปูนได้มีการริเริ่มและทดลองใช้แล้วโดยมีตัวอย่างสำคัญที่อุโบสถของวัดคูเต่า สมัยรัชกาลที่ ๕ แต่สิ่งที่ต่างออกไปอย่างชัดเจน คือ โครงสร้างของผนังมีขนาดและปริมาตรบางกว่ามาก ทั้งนี้เป็นผลมาจากวัสดุที่ใช้ในการก่อสร้างได้เปลี่ยนเป็นโครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็ก ส่งผลให้ตัวผนังมีความบางแต่แข็งแรงและรับน้ำหนักได้มากขึ้น จึงไม่จำเป็นที่จะต้องทำเสาพาไลเพื่อช่วยรับน้ำหนักหลังคาปีกนกอีกต่อไป กระนั้นก็ตามสังเกตได้ว่าช่างที่สร้างอุโบสถแห่งนี้พยายามแสดงอัตลักษณ์ของความเป็นช่างสงขลาด้วยการทำกรอบวงโค้งอาร์คในลักษณะของงานประดับเป็นปูนปั้นนูนต่ำบนผนังคั่นจังหวะระหว่างประตูหน้าต่างทำนองจะล้อมาจากรูปแบบของช่องเปิดวงโค้งระหว่างเสาพาไล ซึ่งลักษณะสำคัญดังกล่าวนี้เป็นเครื่องมือที่สำคัญอันแสดงให้เห็นถึงแนวคิดการออกแบบของช่างว่าพยายามคงไว้ซึ่งความเป็นเอกลักษณ์ของช่างสงขลาแต่ปรับปรุงให้กลายเป็นงานประดับตกแต่งแทน (ภาพที่ ๑๙๓, ๑๙๔)

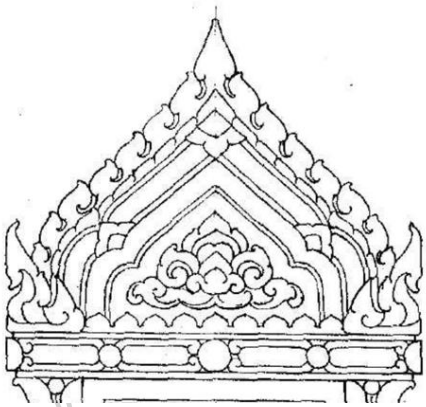
ภาพที่ ๑๙๓ รูปแบบโดยรวมของอุโบสถวัดมะม่วงหมู่ จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๑๙๔ ผนังอุโบสถวัดมะม่วงหมู่แสดงให้เห็นการปรับเปลี่ยนจากเสาพาไลและวงโค้งเปิดโล่งเป็นเสาติดผนังประดับวงโค้งแทน

ซุ้มประตูหน้าต่าง

กรอบประตูทำเป็นซุ้มบันแถลงที่มีรูปทรงค่อนข้างเป็นสามเหลี่ยมทื่อๆ มีส่วนโค้งน้อยเป็นลักษณะของการหล่อพิมพ์ด้วยคอนกรีต ข้อสังเกตสำคัญ คือ ขนาดและลวดลายของกรอบซุ้มประตูหน้าต่างมีขนาดเท่ากันพอดี แม้แต่ในรายละเอียดลวดลายกระหนกแต่ละตัวที่ประกอบเข้าด้วยกันก็มีลักษณะเป็นแผงเชื่อมต่อกันอย่างแนบเนียน นอกจากนี้ลวดลายกระหนกที่ประกอบกันแต่ละตัวมีลักษณะค่อนข้างใหญ่แข็งทื่อและมีขนาดที่สมมาตรเท่ากันอย่างพอดี ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าเกิดจากการใช้เทคนิคการหล่อพิมพ์ในคราวเดียวกันมิใช่เทคนิคการปั้นปูนประดับทีละชิ้นตามอย่างฝีมือช่างไทยโบราณ (ภาพที่ ๑๙๕) ข้อสังเกตที่น่าสนใจอีกประการ คือ ลวดลายประดับภายในซุ้มบันแถลงของประตูทำเป็นรูปหน้าขบ เชื่อว่าเป็นการถอดแบบและดัดแปลงมาจากแบบแปลนลายเส้นต้นแบบที่พระพรหมพิจิตรได้ออกแบบไว้ ซึ่งลายหน้าขบในซุ้มประตูหน้าต่างก็เป็นลวดลายหนึ่งที่ปรากฏอยู่เสมอในงานออกแบบของพระพรหมพิจิตร (ภาพที่ ๑๙๖)

ภาพที่ ๑๙๕ กรอบซุ้มประตูภายในประดับกระหนกรูปหน้าขบ อุโบสถวัดมะม่วงหมู่



ภาพที่ ๑๙๖ ลายเส้นซุ้มหน้าต่างทรงบันแถลง ออกแบบโดย พระพรหมพิจิตร
ที่มา : พระพรหมพิจิตร, **พุทธศิลป์สถาปัตยกรรม ภาคต้น** (พระนคร: โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์, ๒๔๙๕) ๗๔.

สำหรับกรอบซุ้มหน้าต่างทำเป็นซุ้มเสมาธรรมจักร (ภาพที่ ๑๙๗) โดยรูปแบบของซุ้มในลักษณะดังกล่าวทำให้นึกถึงตราสัญลักษณ์ของกระทรวงศึกษาธิการหรือในอดีตเรียกว่ากระทรวงธรรมการ (ภาพที่ ๑๙๘) ซึ่งในระยะแรกกระทรวงธรรมการมีหน้าที่จัดการดูแลครอบคลุมไปถึงกิจการทางพุทธศาสนา โดยรูปแบบซุ้มเสมาธรรมจักรนั้นเป็นรูปแบบใหม่ที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดเกล้าให้ใช้เป็นสัญลักษณ์ของกระทรวง[๒๓๗] ดังนั้นเมื่อกิจการด้านศาสนาในขณะนั้นยังควบรวมอยู่กับกระทรวงธรรมการจึงมีความเป็นไปได้ว่าช่างผู้สร้างหยิบยกสัญลักษณ์ดังกล่าวมาปรับใช้เป็นซุ้มหน้าต่างในอุโบสถของวัดมะม่วงหมู่

[๒๓๗] กระทรวงศึกษาธิการ. **ตราสัญลักษณ์**. เข้าถึงเมื่อ ๒๕ เมษายน ๒๕๖๓ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/luOZf3

ภาพที่ ๑๙๗ กรอบซุ้มหน้าต่างภายในประดับรูปธรรมจักร อุโบสถวัดมะม่วงหมู่

ภาพที่ ๑๙๘ ตราเสมาธรรมจักร ตราประจำกระทรวงธรรมการ (กระทรวงศึกษาธิการในปัจจุบัน) ที่มา: กระทรวงศึกษาธิการ. **ตราสัญลักษณ์**. เข้าถึงเมื่อ ๒๕ เมษายน ๒๕๖๓ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/luOZf3

หน้าบันและลวดลายประดับ

หน้าบันและลวดลายประดับบนหน้าบันเป็นส่วนสำคัญส่วนสุดท้ายที่จะกล่าวถึง ซึ่งโดยรวมสังเกตได้ว่าส่วนนี้ช่างยังคงใช้เทคนิคอย่างโบราณ กล่าวคือ ใช้โครงสร้างไขราหน้าจั่วทำจากไม้ ส่วนงานประดับหน้าบันใช้เทคนิคการปั้นปูนด้วยมือ ซึ่งต่างไปจากกระแสนิยมในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ที่จะใช้โครงสร้างไขราหน้าจั่วด้วยโครงเหล็ก ส่วนลวดลายประดับก็จะนิยมใช้เทคนิคหล่อพิมพ์ถอดแบบจากนั้นจึงนำมาประกอบกันเป็นลวดลาย (ภาพที่ ๑๙๙)

เกี่ยวกับลวดลายที่ใช้ประดับหน้าบันมีประเด็นที่น่าสนใจที่หน้าบันด้านทิศตะวันตก ซึ่งเป็นทิศทางเข้าหลักประดับด้วยลวดลายพระนารายณ์ทรงครุฑเป็นประธานล้อมรอบด้วยลายพุดตานก้านแย่งและใบเทศ โดยประเด็นที่น่าสนใจ คือ การประดับรูปครุฑที่มีปีกใหญ่ปลายแหลมยาวเลยกรงเล็บออกมาอยู่ในตำแหน่งใต้แขนทั้งสองข้างไม่มีตัวนาคกระหวัดรัด ขาสองข้างกางออกอย่างสมมาตรกัน สามารถเทียบเคียงได้กับตราครุฑพ่าห์ที่ปรากฏในธงมหาราชใหญ่ในรัชกาลที่ ๖ อันเป็นผลงานการออกแบบของพระเทวาภินิมิต (ฉาย เทียมศิลปะชัย)[๒๓๘] (ภาพที่ ๒๐๐) ซึ่งแท้จริง

[๒๓๘] พระยาอนุมานราชธน, **พระราชลัญจกรและตราประจำตัวประจำตำแหน่ง**, ๗

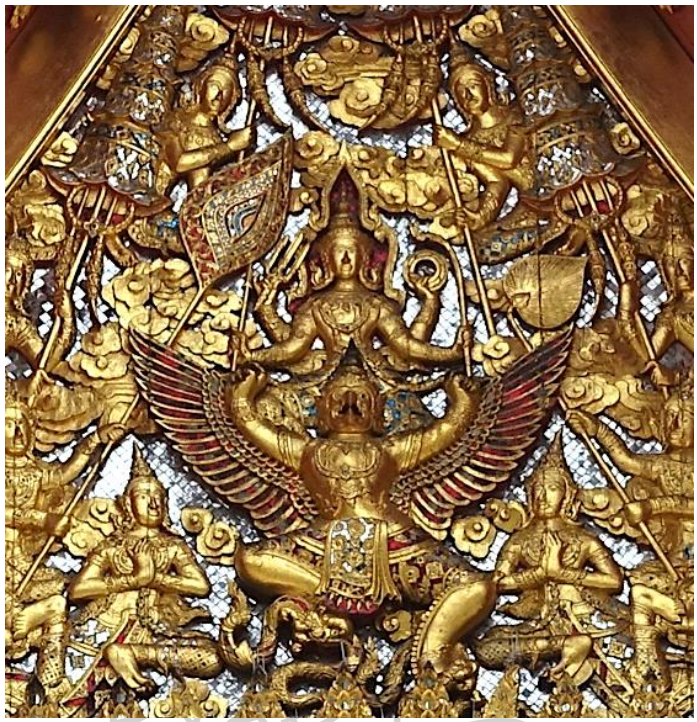
แล้วเป็นรูปแบบที่คลี่คลายมาจากการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในสมัยรัชการที่ ๕ ซึ่งทรงโปรดเกล้าให้สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ทรงเขียนพระราชลัญจกรพระครุฑพ่าห์เพื่อใช้แทนตราอาร์มเดิม โดยครั้งแรกทรงเขียนเป็นรูปตราพระนารายณ์ทรงครุฑซึ่งอิงตามแบบโบราณ[๒๓๙] แต่สิ่งที่ปรับเปลี่ยนมากขึ้น คือ ท่าทางของครุฑและพระนารายณ์ที่มีความอิสระ รวมถึงรูปแบบปีกใต้แขนครุฑที่แผ่กว้างปลายขนแหลมยาวเลียนแบบปีกจริงของนกมากขึ้น (ภาพที่ ๒๐๑) ลักษณะดังกล่าวถือเป็นแนวคิดริเริ่มการเปลี่ยนแปลงงานออกแบบเกี่ยวกับรูปตราครุฑให้มีความสมจริงมากขึ้น สำหรับการนำรูปแบบนารายณ์ทรงครุฑที่กรมพระยานริศฯ ทรงออกแบบมาใช้กับงานสถาปัตยกรรมนั้นมีตัวอย่างสำคัญที่ปรากฏเป็นประจักษ์พยานที่ชัดเจนในหน้าบันประธานทิศตะวันออกของพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม (ภาพที่ ๒๐๒)

ภาพที่ ๑๙๙ หน้าบันรูปพระนารายณ์ทรงครุฑวัดมะม่วงหมู่

[๒๓๙] แต่เดิมสมัยโบราณอย่างน้อยตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ รูปแบบของตราครุฑที่ใช้เพื่อประดับหน้าบันและงานศิลปกรรมประเภทต่าง ๆ จะมีรูปแบบสำคัญ คือ ตัวครุฑมีขนปีกขนาดเล็กที่ใต้แขนที่กางออก ส่วนปีกขนาดใหญ่จะติดอยู่กับสะโพกและมีลักษณะพับเข้าไปทางด้านหลัง และแสดงท่าทางใช้กรงเล็บเท้าจับเศียรนาค กรงเล็บมือยุดหางนาคชูขึ้น

ภาพที่ ๒๐๐ ตราพระราชลัญจกรพระครุฑพ่าห์บนธงมหาราชใหญ่ ออกแบบในสมัยรัชกาลที่ ๖
ที่มา: วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. **ตราแผ่นดินไทย**. เข้าถึงเมื่อ ๑๕ ม.ค. ๒๕๖๓ เข้าถึงได้จากhttps://is.gd/F7BqCC

ภาพที่ ๒๐๑ ตราพระราชลัญจกรนารายณ์ทรงครุฑ สมัยรัชกาลที่ ๕
ที่มา: วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. **ตราแผ่นดินไทย**. เข้าถึงเมื่อ ๑๕ ม.ค. ๒๕๖๓ เข้าถึงได้จากhttps://is.gd/F7BqCC

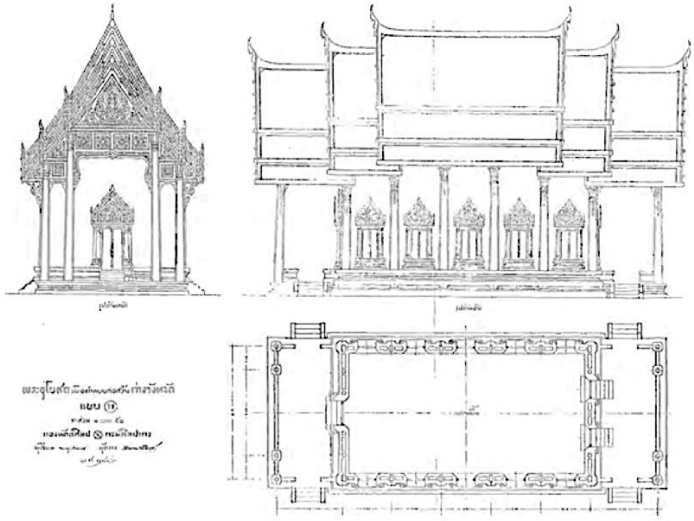


ภาพที่ ๒๐๒ ตราพระราชลัญจกรนารายณ์ทรงครุฑ หน้าบันวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม กรุงเทพฯ

เมื่อพิจารณารูปแบบโดยรวมทั้งในด้านโครงสร้างและลวดลายประดับบนอุโบสถวัดมะม่วงหมู่แสดงออกอย่างชัดเจนว่ามีลักษณะของการผสมผสานระหว่างรูปแบบและเทคนิคอย่างเก่าที่เคยเป็นที่นิยมมาโดยตลอดของสกุลช่างสงขลา ขณะเดียวกันก็ได้นำเทคนิคการก่อสร้างสมัยใหม่ คือ โครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็กและการหล่อปูนถอดพิมพ์มาผสานอยู่ด้วย ในส่วนของลวดลายประดับนั้นหลายส่วนแสดงออกอย่างชัดเจนว่ามีการหยิบยืมหรือดัดแปลงลวดลายที่อยู่ในกระแสนิยมในช่วงหลังรัชกาลที่ ๖ มาใช้ ตัวอย่างสำคัญได้แก่ รูปแบบของรูปครุฑบนหน้าบันเทียบเคียงได้กับพระราชลัญจกรพระครุฑพ่าห์บนธงมหาราช ซึ่งมีรายละเอียดต้องตรงกับรูปพระครุฑพ่าห์ที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดเกล้าให้ช่างออกแบบขึ้นมาใหม่ใช้เป็นตราแผ่นดิน นอกจากนี้ลวดลายประดับบนซุ้มประตูหน้าต่างก็ล้วนแล้วสามารถเทียบเคียงได้กับงานศิลปกรรมที่ออกแบบโดยช่างหลวงสมัยรัชกาลที่ ๖ ทั้งสิ้น

นอกจากนี้ความสำคัญของอุโบสถวัดมะม่วงหมู่ยังสะท้อนให้เห็นว่าแม้จะสร้างขึ้นในปี พ.ศ. ๒๔๘๖ ซึ่งเป็นช่วงสามปีหลังจากที่ทางรัฐบาลกลางได้ออกแบบและมีนโยบายในการสร้างอุโบสถในต่างจังหวัดสร้างตามรูปแบบของอุโบสถแบบมาตรฐาน ก. ข. ค. แล้ว แต่ช่างสงขลาก็ยังคงคุ้นชินกับระเบียบและรูปแบบเดิมอยู่มาก จึงสังเกตได้ว่ารูปแบบโครงสร้างยังคงเป็นอาคารที่ทำ

ผนังทึบมีปีกนกคลุมรอบ ซึ่งต่างจากรูปแบบของอุโบสถแบบ ก. ข. ค. ที่ด้านหน้าและด้านหลังตัวอาคารจะทำเป็นมุขลดซึ่งจะมีเสาพาไลรองรับประดับด้วยแผงแรคอสอง สาหร่ายร่วงผึ้ง หน้าอุด-ปีกนก เหล่านี้เป็นอิทธิพลตามอย่างแนวคิดอย่างอาคารแบบไทยประเพณีดั้งเดิม[๒๔๐] (ภาพที่ ๒๐๓)



ภาพที่ ๒๐๓ แบบแปลนของอุโบสถมาตรฐานทำมุขยื่นด้านหน้าและหลัง ตัวอย่าง แบบ ก.
ที่มา: รัฐนิยม-วัฒนธรรม-ศีลธรรม พ.ศ. ๒๔๗๘-๒๔๙๘, **แบบมาตรฐานอุโบสถ**, หจช. (๔) ศธ. ๐๗๐๑.๒๙/๑, หอจดหมายเหตุแห่งชาติ.

๒.๒ อุโบสถประเภทอาคารโถง

อุโบสถสร้างเป็นอาคารโถงที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ลักษณะโดยรวมสังเกตได้ค่อนข้างชัดเจนว่ามีความเรียบง่ายกว่าอุโบสถแบบก่ออิฐฉาบปูนเป็นผนังทับลงไปอีกระดับหนึ่ง ซึ่งสามารถแยกได้เป็นสองลักษณะย่อย คือ อาคารที่ใช้โครงสร้างเสาทำด้วยไม้ และอาคารที่ใช้โครงสร้างเสาก่ออิฐถือปูน

[๒๔๐] ดูรายละเอียดแบบแปลนอุโบสถ ก. ข. ค. ใน รัฐนิยม-วัฒนธรรม-ศีลธรรม พ.ศ. ๒๔๗๘-๒๔๙๘, **แบบมาตรฐานอุโบสถ**, หจช. (๔) ศธ. ๐๗๐๑.๒๙/๑, หอจดหมายเหตุแห่งชาติ.

๒.๒.๑ อาคารที่ใช้โครงสร้างเสาทำด้วยไม้

คือ อาคารที่ใช้เครื่องไม้เป็นองค์ประกอบตัวเรือนเป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะส่วนของเสาและโครงสร้างหลังคาคลุม สำหรับตัวอย่างสำคัญของอาคารกลุ่มนี้ ได้แก่ อุโบสถวัดพังกก อุโบสถวัดอู่ตะเภา และอุโบสถวัดสนามชัย เป็นต้น (ภาพที่ ๒๐๔, ๒๐๕, ๒๐๖) ซึ่งอุโบสถทั้งสองแห่งได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานโดยกรมศิลปากร ได้มีการบูรณะตามหลักวิชาการ จึงเป็นตัวอย่างในการศึกษาที่ดีกว่าอุโบสถหลังอื่น ๆ ที่ส่วนมากผ่านการปรับเปลี่ยนรูปแบบโดยชาวบ้านท้องถิ่นในปัจจุบันไปเกือบหมดแล้ว

โครงสร้างสำคัญของอาคารกลุ่มนี้ส่วนพื้นนิยมก่อฐานด้วยอิฐฉาบปูน หรือในบางแห่งก็ใช้กระเบื้องดินเผาปูพื้น สัดส่วนของฐานจะสูงหรือต่ำขึ้นอยู่กับรูปแบบของฐานว่าก่อเป็นฐานบัวหรือฐานเขียงเรียบ สำหรับโครงสร้างที่มักจะก่อด้วยอิฐฉาบปูนต่อเนื่องมาจากส่วนฐาน คือ ส่วนพนักระเบียงที่เชื่อมระหว่างเสาพาไลรับหลังคาปีกนก ตัวพนักระเบียงนี้นิยมประดับกระเบื้องปรุเคลือบสีเขียวไข่กาแบบจีน ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้เป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งที่ช่วยกำหนดอายุอาคารว่าเป็นอาคารที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะระหว่างรัชกาลที่ ๓-๕[๒๔๑]

ลักษณะพิเศษอีกประการหนึ่งของคาคารกลุ่มนี่ คือ เสาไม้พาไลที่ทำหน้าที่รองรับชายคาปีกนกจะทำในลักษณะของการพอกปูนเฉพาะส่วนล่างของเสาหรือในระนาบเดียวกับพนักระเบียง ผู้ศึกษาเชื่อว่าลักษณะเช่นนี้เป็นรูปแบบที่ปรับเปลี่ยนและได้รับแรงบันดาลใจมาจากการก่อฐานเสาปูน (ตีนเสา) ใช้เป็นส่วนรอบรับเสาไม้ของอาคารบ้านเรือนแบบท้องถิ่นภาคใต้รวมถึงอาคารบ้านเรือนแบบมลายูในประเทศมาเลเซียด้วย[๒๔๒] (ภาพที่ ๒๐๗) ทั้งนี้สาเหตุที่ช่างต้องทำตีนเสาปูนมีจุดประสงค์ให้ทำหน้าที่หลักเพื่อป้องการความชื้นที่ขึ้นมาจากพื้นดินอันเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้เสาไม้ผุพังได้ง่าย ดังนั้นลักษณะดังกล่าวถือเป็นลักษณะสำคัญที่พบเสมอในอาคารเครื่องไม้ในภาคใต้รวมไปถึงในประเทศมาเลเซียซึ่งอยู่ในเขตร้อนชื้นและมีฝนตกชุกเป็นพิเศษ

เกี่ยวกับงานประดับตัวอุโบสถโดยมากจะทำอย่างเรียบง่ายและใช้วัสดุที่ทำจากไม้เป็นหลัก จำนวนน้อยเท่านั้นที่จะทำในลักษณะฉาบปูนภายนอกประดับลวดลาย ซึ่งลวดลายที่นำมาใช้ประดับก็มีความหลากหลายเป็นเอกเทศในแต่ละหลังแต่โดยรวมแล้วจะทำเป็นลวดลายดอกไม้และพรรณพฤกษาเป็นหลัก

---

[๒๔๑] ไขแสง ศุขะวัฒนะ, **วัดพุทธศาสนาที่ได้รับอิทธิพลศิลปะจีนในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์**, ๔๘.

[๒๔๒] บรรลือ ขอรวมเดช, “อุโบสถวัดไทยในเมืองมลายู (กลันตัน เกดะห์ ปะลิส และปีนัง) สมัยรัตนโกสินทร์,” (ดุษฎีนิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๕), ๓๖-๓๘.

ส่วนหลังคาพบว่าอาคารในกลุ่มนี้ทั้งหมดใช้วัสดุเครื่องไม้ระบบจันทันมุงกระเบื้องสงขลา (กระเบื้องดินเผาเกล็ดเต่าแบบไม่เคลือบ) ซึ่งเป็นวัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่นอีกทั้งในพื้นที่สงขลาเองก็เป็นแหล่งผลิตและส่งออกกระเบื้องดินเผาที่สำคัญแห่งหนึ่งในดินแดนไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕[๒๔๓] สำหรับส่วนหน้าบันของอาคารกลุ่มนี้พบว่านิยมทำหน้าบันแบบมีไขราหน้าจั่วทำจากเครื่องไม้เป็นโครง ตัวหน้าบันพบทั้งรูปแบบที่เป็นเครื่องไม้และฉาบปูน

ภาพที่ ๒๐๔ ตัวอย่างอุโบสถโถงโครงสร้างเสาไม้วัดพังกก จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๒๐๕ ตัวอย่างอุโบสถโถงโครงสร้างเสาไม้วัดอู่ตะเภา จังหวัดสงขลา

---

[๒๔๓] สมปอง ยอดมณี, “คตินิยมการก่อสร้างที่ปรากฏในสถาปัตยกรรมจีน ในเขตอำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา ปีการศึกษา ๒๕๓๕), ๗๙-๘๐.

ภาพที่ ๒๐๖ ตัวอย่างอุโบสถโถงโครงสร้างเสาไม้วัดสนามชัย จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๒๐๗ เทคนิคการพอกและตั้งเสาเรือนบนตีนเสาก่อปูน ตัวอย่างในกุฏิวัดท้ายยอ จังหวัดสงขลา

น่าสนใจว่ารูปแบบการทำอุโบสถทรงโถงเสาไม้ในภาคใต้มีหลักฐานการสร้างเก่าที่สุดในสมัยอยุธยาตอนปลาย ตัวอย่างสำคัญได้แก่ อุโบสถวัดจำปา อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี (ภาพที่ ๒๐๘) อีกแห่งหนึ่งที่อุโบสถหลังเก่าวัดแดง อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช (ภาพที่ ๒๐๙) สำหรับในสงขลาไม่พบหลักฐานที่สามารถบ่งชี้ได้ว่าอาคารหลังใดเก่าไปถึงสมัยอยุธยาได้

จึงอนุโลมใช้อุโบสถของวัดจำปาและวัดแดงเป็นเครื่องมือในการศึกษา โดยเฉพาะอุโบสถวัดแดง มีหลักฐานชื่อวัดและภาพอุโบสถปรากฏอยู่ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระแต่ส่วนที่เป็นภาพเขียนอาคารหลังคาคลุมนั้นไม่มีรายละเอียดที่ชัดเจนด้านรูปแบบมากนัก (ภาพที่ ๒๑๐) อย่างไรก็ตามเชื่อว่าน่าจะเป็นการสื่อถึงอุโบสถที่หลงเหลือมาจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากรูปแบบและระเบียบงานประดับตัวอุโบสถเป็นอย่างงานช่างในสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่นสังเกตได้จากรูปแบบการมุงกระเบื้องที่เรียกว่า กระเบื้องกาบูอุดด้วยกระเบื้องเชิงชายรูปสามเหลี่ยมลายเทพพนมสวมมงกุฎทรงสูงและกลีบบัวประดิษฐ์คล้ายยอดกระหนกปลายแหลม ซึ่งลักษณะของเครื่องประดับอาคารเช่นนี้เป็นงานช่างที่นิยมอยู่ในสมัยอยุธยาช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๓[๒๔๔] ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค (ภาพที่ ๒๑๑) เมื่อเป็นเช่นนี้จึงกล่าวได้ว่าอุโบสถหลังเก่าของวัดแดงสามารถใช้เป็นตัวอย่างที่ดีและน่าจะเป็นภาพสะท้อนรูปแบบอุโบสถโถงเสาไม้ในจังหวัดสงขลาหลังอื่น ๆ ในสมัยอยุธยาได้ด้วยเช่นกัน

จุดสังเกตสำคัญที่ทำให้อุโบสถโถงเสาไม้สมัยอยุธยาต่างไปจากอุโบสถโถงเสาไม้สมัยรัตนโกสินทร์ในพื้นที่จังหวัดสงขลา ได้แก่ โครงสร้างหลังคาแบบเครื่องประดุ มุงหลังคาด้วยกระเบื้องกาบูและกระเบื้องเชิงชายเหล่านี้เป็นระบบโครงสร้างและวัสดุมุงหลังคาในสมัยอยุธยา[๒๔๕] ขณะที่ในสมัยรัตนโกสินทร์ทั้งในกรุงเทพฯและในท้องถิ่นล้วนนิยมโครงสร้างหลังคาแบบจันทันมุงกระเบื้องเกล็ดเต่าทั้งสิ้น สิ่งที่สะท้อนให้เห็นความต่างได้อีกประการหนึ่ง คือ อุโบสถโถงเสาไม้สมัยอยุธยาในภาคใต้จะไม่ทำพนักระเบียงรอบฐานอุโบสถ ขณะที่อุโบสถโถงเสาไม้สมัยรัตนโกสินทร์ในพื้นที่จังหวัดสงขลานิยมทำพนักระเบียง บางแห่งพบการประดับด้วยกระเบื้องปรุเคลือบลวดลายจีนที่กลางท้องไม้ ซึ่งการนำกระเบื้องปรุเคลือบลักษณะดังกล่าวมาประดับบนพนักระเบียงเป็นรูปแบบที่นิยมในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยสมัยรัชกาลที่ ๓ จะพบว่ามีความนิยมเป็นพิเศษ

---

[๒๔๔] รูปแบบกระเบื้องเชิงชายที่วัดแดงเทียบเคียงได้กับที่พบในโบราณสถานและอาคารหลายแห่งซึ่งมีประวัติระบุว่าสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย ดูรายละเอียดใน ประทีป เพ็งตะโก, “กระเบื้องเชิงชายสมัยอยุธยา,” (วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์-ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๐), ๔๐-๕๒.

[๒๔๕] สมใจ นิ่มเล็ก, **เครื่องประดุและกระเบื้องกาบู** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖), ๙.

ภาพที่ ๒๐๘ ภาพถ่ายเก่าอุโบสถวัดจำปา อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี เป็นตัวอย่างสำคัญของอุโบสถโถงเสาไม้สมัยอยุธยาในภาคใต้

ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๒๐๙ อุโบสถวัดแดง อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นตัวอย่างสำคัญของอุโบสถโถงเสาไม้สมัยอยุธยาในภาคใต้

ภาพที่ ๒๑๐ ภาพตำแหน่งวัดแดง ในแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระสมัยอยุธยาตอนปลาย
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพมหานคร

ภาพที่ ๒๑๑ กระเบื้องกาบูและกระเบื้องเชิงชายของอุโบสถวัดแดง อำเภอหัวไทร
จังหวัดนครศรีธรรมราช

๒.๒.๒ อาคารที่ใช้โครงสร้างเสาก่ออิฐถือปูน

คือ อาคารที่ใช้โครงสร้างรับน้ำหนักเครื่องบนด้วยการก่ออิฐถือปูนทั้งหมด โดยเฉพาะส่วนที่เป็นเสาทั้งเสาร่วมในและเสาพาไลรองรับชายคาปีกนก เชื่อว่าอาคารประเภทนี้พัฒนามาจากกลุ่มที่ใช้โครงสร้างหลักทำจากเครื่องไม้ รูปแบบที่ต่างออกไปและเป็นพัฒนาการทางด้านงานช่างอย่างเห็นได้ชัด คือ การทำพาไลในลักษณะวงโค้งเปิดโล่งเชื่อมต่อกันซึ่งรูปแบบเช่นนี้เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่าเป็นผลจากการรับเอาอิทธิพลและวิวัฒนาการทางวิศวกรรมการถ่ายน้ำหนักตามแบบตะวันตกเข้ามาปรับใช้แล้ว ตัวอย่างสำคัญของอุโบสถประเภทนี้ได้แก่ อุโบสถวัดสามกอง และอุโบสถวัดสูงเกาะใหญ่ (ภาพที่ ๒๑๒, ๒๑๓) เป็นต้น โดยรูปแบบของอาคารชั้นเดียวก่ออิฐถือปูนทำช่องเสาพาไลเป็นวงโค้งในลักษณะนี้ทำให้นึกถึงอาคารหลายหลังที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ ตัวอย่างสำคัญ ได้แก่ กลุ่มอาคารที่สร้างอยู่บนพระนครคีรี จังหวัดเพชรบุรี เป็นต้น (ดูภาพที่ ๑๖๖, ๑๖๗)

ภาพที่ ๒๑๒ อุโบสถโถงเสาก่ออิฐถือปูนวัดสามกอง จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๒๑๓ อุโบสถโถงเสาก่ออิฐถือปูนวัดสูงเกาะใหญ่ จังหวัดสงขลา

สำหรับหน้าบันพบว่าอุโบสถกลุ่มนี้นิยมหน้าบันแบบเรียบฉาบปูนเปลือยเป็นส่วนมาก แต่ประเด็นที่น่าสนใจ คือ เรื่องเกี่ยวกับเทคนิคการทำหน้าบันซึ่งแม้ว่าภายนอกจะเห็นว่าฉาบด้วยปูนนั้น ผู้ศึกษาเชื่อว่าช่างไม่ได้ใช้เทคนิคการก่อปูนทึบทั้งหมด ที่กล่าวเช่นนี้นอกจากผู้ศึกษาจะได้ทำการตรวจสอบด้วยการลงพื้นที่จริงแล้ว ยังพบว่าข้อสันนิษฐานดังกล่าวสอดคล้องกับข้อมูลที่เคยมีผู้ศึกษาเกี่ยวกับเทคนิคแบบหนึ่งของการทำหน้าบันของอุโบสถที่พบในเขตจังหวัดสงขลาแล้วพบว่าบางแห่งใช้เทคนิคเสริมโครงด้วยไม้ระแนงจากนั้นจึงฉาบปูนทับ[๒๔๖] ที่ทำเช่นนี้เชื่อว่าช่างต้องการผลในด้านการลดทอนน้ำหนักของหน้าบันเพราะหากก่ออิฐล้วนจะทำให้คานไม้ไม่สามารถทานน้ำหนักกดทับได้และพังทะลายลงในที่สุด เทคนิคดังกล่าวมีตัวอย่างสำคัญที่หน้าบันอุโบสถของวัดสามกองซึ่งไม่ได้กรุฝ้าเพดานและไม่ได้ฉาบปูนเรียบในส่วนผนังหน้าบันด้านในจึงเผยให้เห็นเทคนิคการก่อสร้างได้อย่างชัดเจน (ภาพที่ ๒๑๔)

[๒๔๖] ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์, “พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ. ๒๓๑๘-๒๔๔๔,” ๙๙.

ภาพที่ ๒๑๔ เทคนิคการใช้ไม้ระแนงบนหน้าบันร่วมกับการฉาบปูนในอุโบสถวัดสามกอง

นอกจากนี้อุโบสถของวัดสามกองยังมีลักษณะที่น่าสนใจอีกประการคือรูปแบบการเว้นผนังบางส่วนบนเสาแต่ละต้นไม่ฉาบปูนเผยให้เห็นการเรียงอิฐและสีของอิฐ ซึ่งลักษณะทำนองนี้ทำให้นึกถึงรูปแบบงานประดับที่ปรากฏในอาคารตามแบบตะวันตก โดยเฉพาะในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาก็ปรากฏอาคารสำคัญที่มีรูปแบบการเปลือยอิฐผสมกับการฉาบปูนและมีรูปแบบอาคารโดยรวมตามรสนิยมของตะวันตก มีตัวอย่างสำคัญในศาลาวิหารแดงบนเขาตังกวน ซึ่งมีประวัติการสร้างที่ชัดเจนว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๕[๒๔๗] อีกทั้งลวดลายประดับหน้าบันที่มีลายประธานเป็นรูปจุลมงกุฎนั้นก็ย่อมเป็นประจักษ์พยานสำคัญประการหนึ่งที่ยืนยันได้ว่าอาคารหลังนี้สร้างขึ้นตามพระราชประสงค์หรือมีความเกี่ยวข้องกับพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (ภาพที่ ๒๑๕) จากกรณีดังกล่าวผู้ศึกษามองว่ามีความเป็นไปได้สูงที่ช่างสร้างอุโบสถวัดสามกองน่าจะเคยเห็นตัวอย่างมาจากศาลาวิหารแดงบนเขาตังกวนและได้หยิบยืมการรูปแบบและเทคนิคมาสร้างโดยปรับเปลี่ยนลดทอนรายละเอียดบางประการลง

---

[๒๔๗] ดูรายละเอียดใน สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร, “เรื่องเงินทำศาลาและซ่อมพระเจดีย์ที่เขาตังกวน ร.ศ. ๑๑๘,” สำเนาเอกสาร ๒ พ.ค. ๒๕๓๔. ไม่ปรากฏเลขหน้า

ภาพที่ ๒๑๕ ศาลาวิหารแดงบนเขาตังกวน จังหวัดสงขลา

การสรุปและกำหนดอายุอุโบสถประเภทอาคารโถง

จากข้อมูลการวิเคราะห์เกี่ยวกับรูปแบบของอุโบสถประเภทอาคารโถงในพื้นที่จังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ สามารถแบ่งได้เป็นสองประเภทย่อย ได้แก่ แบบที่ใช้โครงสร้างเสาทำด้วยไม้และแบบที่ใช้โครงสร้างเสาก่ออิฐถือปูน ซึ่งแบบเสาทำด้วยไม้นั้นมีรูปแบบสำคัญคือ โครงสร้างตั้งแต่เสาไปจนถึงเครื่องบนมีส่วนประกอบหลักทำด้วยไม้ นิยมทำพนักระเบียงเตี้ย ๆ ก่ออิฐถือปูนเป็นแนวเชื่อมต่อกับเสาพาไลรองรับหลังคาปีกนกโดยรอบในลักษณะพอกผนึกเสาส่วนล่างเพื่อเพิ่มความแข็งแรงให้กับเสาและกันความชื้นทั้งที่ขึ้นมาจากพื้นดินและเกิดจากฝนสาด ส่วนโครงสร้างหลังคานิยมทำจั่วสามเหลี่ยมแบบจันทันที่มีไขราหน้าจั่ว หน้าบันมีทั้งแบบเครื่องไม้ล้วนและฉาบปูนประดับลวดลายซึ่งโดยมากปั้นลายพรรณพฤกษาอย่างง่ายตามฝีมือช่างพื้นบ้าน หลังคามุงกระเบื้องเกล็ดเต่าแบบไม่เคลือบ (กระเบื้องสงขลา)

สำหรับอุโบสถแบบที่ใช้โครงสร้างเสาก่ออิฐถือปูนเชื่อว่าพัฒนามาจากอุโบสถแบบอาคารโถงเสาไม้ แต่สิ่งที่ต่างออกไปนอกเหนือจากวัสดุที่ใช้สร้างแล้ว คือ รูปแบบและเทคนิคการทำเสาพาไลในลักษณะเป็นช่องวงโค้งอาร์ค (Arch) เชื่อมต่อกัน ซึ่งรูปแบบของวงอาร์คเป็นรูปแบบที่พบเห็นได้ทั่วไปงานสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก ทำนองเดียวกันกับอุโบสถกลุ่มผนังก่ออิฐทึบของสกุลช่างสงขลา นอกจากนี้ในอุโบสถบางแห่งก็พบว่ามีความพยายามเลียนแบบรูปแบบการเปลือยอิฐ

โดยมีจุดประสงค์เพื่อใช้เป็นงานประดับตกแต่งไปในตัว ซึ่งลักษณะดังกล่าวก็เป็นรสนิยมด้านศิลปะตามอย่างตะวันตกด้วยเช่นกัน

เกี่ยวกับการกำหนดอายุอุโบสถวิหารประเภทอาคารโถงทั้งแบบเสาไม้และเสาก่ออิฐถือปูนยังไม่อาจกำหนดอายุที่ระบุชี้ชัดได้ เนื่องจากอาคารทั้งสองแบบโดยมากแล้วมักจะสร้างอย่างเรียบง่ายและมีเครื่องประดับอาคารที่น้อย อีกทั้งส่วนมากไม่ปรากฏประวัติการสร้าง อย่างไรก็ตามเชื่อว่าอาคารในกลุ่มตัวอย่างที่ยกมาทำการศึกษาควรเป็นอาคารที่สร้างขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ คือ ในสมัยรัตนโกสินทร์ราวรัชกาลที่ ๓-๕ โดยจุดสังเกตสำคัญ คือ เครื่องกระเบื้องเคลือบปรุลายแบบจีนที่นิยมใช้ประดับบนพนักระเบียงซึ่งเป็นรูปแบบงานประดับที่แพร่หลายช่วงรัชกาลที่ ๓-๕ มาโดยตลอด ส่วนลักษณะอีกประการหนึ่ง คือ สังเกตได้ว่าอุโบสถวิหารโถงแบบเสาก่ออิฐถือปูนมักนิยมทำส่วนของเสาพาไลในลักษณะวงโค้งอาร์ค (Arch) ซึ่งเป็นรูปแบบที่แสดงให้เห็นถึงการรับอิทธิพลจากตะวันตกเข้ามาปรับใช้แล้ว โดยเฉพาะในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔ เป็นต้นมา ซึ่งเป็นระยะที่รับอิทธิพลตะวันตกมาใช้กับงานศิลปกรรมไทยค่อนข้างมากกว่าสมัยช่วงรัชกาลที่ ๑-๓

อนึ่งรูปแบบพาไลวงโค้งอาร์คถือเป็นรูปแบบมาตรฐานที่จะสามารถพบในอุโบสถท้องถิ่นสงขลาเรื่อยมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ ๖ ก่อนที่จะเสื่อมความนิยมเพราะถูกแทนที่ด้วยรูปแบบอาคารแบบ ก.ข.ค.

๓. สรุปผลการวิเคราะห์เกี่ยวกับอุโบสถในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕

จากการศึกษาที่ได้ทำการวิเคราะห์ในเบื้องต้นสามารถสรุปสาระสำคัญเป็นหัวข้อดังนี้

แนวคิดการวางผังบริเวณอุโบสถในจังหวัดสงขลา

ผลจากการศึกษาตรวจสอบพบว่าอุโบสถในพื้นที่สงขลาเป็นอาคารที่สำคัญที่สุดและถือเป็นสิ่งก่อสร้างประธานของวัด ด้วยเหตุนี้ตำแหน่งที่ตั้งของอุโบสถจึงมักจะอยู่บริเวณกึ่งกลางของเขตพุทธาวาส นอกจากนี้ยังพบว่าตำแหน่งในระนาบเดียวกับอุโบสถของหลายวัดในจังหวัดสงขลามักมีการสร้างอาคารประกอบเป็นอาคารรอง ซึ่งโดยมากจะสร้างเป็นศาลาการเปรียญไม้แบบเปิดโล่ง เฉพาะวัดสำคัญและมีขนาดใหญ่อย่างวัดมัชฌิมาวาสเท่านั้นที่พบว่ามีการสร้างวิหารและศาลาการเปรียญขนาบข้างอุโบสถ

สำหรับแนวคิดการวางผังบริเวณโดยใช้อุโบสถเป็นประธานของวัดมีศาลาการเปรียญหรือวิหารขนาบข้าง เชื่อว่าน่าจะเป็นการรับอิทธิพลการวางผังที่ถ่ายทอดมาจากกรุงเทพฯ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นอย่างน้อย ดังมีตัวอย่างสำคัญอยู่หลายวัดที่สถาปนาขึ้นในรัชกาลที่ ๓ ได้แก่ วัดเทพธิดาราม วัดเฉลิมพระเกียรติ เป็นต้น แต่เมื่อมีการนำแผงผังดังกล่าวมาปรับใช้กับวัด

ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาซึ่งส่วนใหญ่เป็นวัดขนาดเล็กจึงพบว่ามีการตัดวิหารออกไปเกือบทุกวัดเหลือเพียงแค่ศาลาการเปรียญ ซึ่งเหมาะสมและจำเป็นกว่าในแง่ของการปรับใช้ให้เค้ากับฐานะของวัดและจำนวนประชากรที่จะใช้ประโยชน์ มีเพียงวัดมัชฌิมาวาสซึ่งมีฐานะเป็นวัดหลวงประจำเมืองที่มีขนาดใหญ่เท่านั้นที่มีการสร้างวิหารขนาบข้างอุโบสถร่วมกับศาลาการเปรียญตามระเบียบแบบแผนที่พบเสมอในเมืองหลวง

รูปแบบอุโบสถในจังหวัดสงขลา

การศึกษาแบ่งกลุ่มอุโบสถในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาสามารถแบ่งได้เป็น ๒ ประเภทใหญ่ได้แก่ อุโบสถประเภทก่ออิฐถือปูนเป็นผนังรอบ และอุโบสถประเภทอาคารโถง

<u>อุโบสถประเภทก่ออิฐถือปูนเป็นผนังรอบ</u>

ถือเป็นกลุ่มใหญ่ที่สุดและมีตัวอย่างให้ศึกษามากที่สุด อีกทั้งยังสามารถศึกษาจากตัวอย่างของอุโบสถในแต่ละสมัยเริ่มตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๓ เรื่อยมาจนถึงช่วงก่อน พ.ศ. ๒๕๐๐

ลักษณะทางโครงสร้างที่ถือเป็นจุดเด่นที่สุดของอุโบสถประเภทนี้ในเขตจังหวัดสงขลาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๓ เรื่อยมาจนถึงรัชกาลที่ ๖ คือ โครงสร้างของตัวอาคารจะนิยมสร้างด้วยการก่ออิฐถือปูนทั้งหลังตั้งแต่ส่วนฐานขึ้นไปจนถึงส่วนของหน้าบัน มีพาไลรอบรับชายคาปีกนกที่คลุมออกมาค่อนข้างมากเป็นพิเศษ พาไลและช่องเปิดนิยมอยู่ ๓ ลักษณะด้วยกัน ได้แก่ พาไลแบบคานตรงช่องเปิดสี่เหลี่ยม พาไลแบบคานเฉียงช่องเปิดสี่เหลี่ยมคางหมู และพาไลช่องเปิดวงโค้งรูปเกือกม้าหรือวงโค้งอาร์ค (Arch) ซึ่งแบบช่องเปิดสี่เหลี่ยมเป็นแบบมาตรฐานที่ควรมีแล้วอย่างน้อยในสมัยรัชกาลที่ ๓ แบบช่องเปิดสี่เหลี่ยมคางหมูพบตัวอย่างครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ ๔ และช่องเปิดวงโค้งรูปอาร์คพบมากเป็นพิเศษในสมัยรัชกาลที่ ๕-๖ เนื่องจากได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกอย่างเต็มที่แล้วหลังจากสมัยรัชกาลที่ ๖ ความนิยมการสร้างอาคารแบบท้องถิ่นสงขลาเริ่มเลือนหายไปทีละน้อยอันเป็นผลมาจากการเข้ามาแทนที่ด้วยอุโบสถแบบมาตรฐาน ก. ข. ค. ซึ่งเป็นรูปแบบอย่างไทยประเพณีภาคกลางและเป็นโครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็กสมัยใหม่

นอกเหนือจากอุโบสถแบบท้องถิ่นที่ได้กล่าวมายังพบว่ามีบางหลังสร้างอย่างเป็นกรณีพิเศษ เช่น อุโบสถของวัดมัชฌิมาวาส ซึ่งเป็นวัดหลวงประจำเมืองสร้างตามอย่างไทยประเพณีเทียบเคียงได้กับอุโบสถแบบไทยประเพณีในภาคกลาง อุโบสถวัดดอนแย้ สร้างตามอย่างอิทธิพลของศาลเจ้าจีนซึ่งอาจเกี่ยวข้องกับแนวคิดของเจ้าเมืองสงขลา (เถี้ยนเส้ง) ที่นิยมขนมธรรมเนียมจีนมากเป็นพิเศษ

สำหรับรูปแบบงานประดับตกแต่งพบว่าหน้าบันในอุโบสถกลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลตามยุคสมัยที่สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงรูปแบบในกรุงเทพฯ โดยในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๓ หน้าบัน

อุโบสถเป็นหน้าบันที่ประดับลวดลายปูนปั้นพรรณพฤกษาและกระเบื้องเคลือบตามอย่างหน้าบันของอุโบสถแบบนอกอย่างในราชธานี ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๔ ด้วยเหตุที่มีการสร้างวัดหลวงประจำเมืองสงขลาที่วัดมัชฌิมาวาส ซึ่งเป็นอุโบสถแบบไทยประเพณีล้วนทำให้ตัวหน้าบันกลับมาใช้การสลักลวดลายกระหนกอย่างไทย อีกทั้งยังมีการนำรูปพระอินทร์พระพรหมมาประดับบนหน้าบันตามอย่างแนวคิดของวัดสำคัญในกรุงเทพฯ ซึ่งต่อจากนี้ไปวัดอื่น ๆ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาแม้จะเป็นวัดที่ชาวบ้านร่วมกันสร้างก็จะได้อิทธิพลหน้าบันจากวัดมัชฌิมาวาส

เมื่อเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ ๕ รูปแบบของการประดับหน้าบันเริ่มมีการลดทอนการประดับลวดลายลงเหลือเพียงสัญลักษณ์สำคัญตรงกาลหน้าบันเท่านั้นเช่นการประดับลวดลายตะวันทอแสงบนผืนน้ำที่อุโบสถวัดแจ้ง ซึ่งต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๖ บางวัดในเมืองสงขลาก็ได้รับอิทธิพลด้านรูปแบบด้วยเช่นกัน เช่นที่อุโบสถวัดสระเกษ ส่วนช่วงหลังจากสมัยรัชกาลที่ ๖ การประดับหน้าบันยิ่งมีความหลากหลายมากขึ้นแต่ก็มีรายละเอียดบางประการที่สังเกตได้ว่าต่างออกไปจากรัชกาลก่อนหน้า ได้แก่ การแสดงออกของรูปครุฑที่ประดับบนหน้าบันที่เป็นครุฑแบบใหม่ที่ออกแบบในสมัยรัชกาลที่ ๖ หรือการประดับลวดลายธรรมจักรเริ่มเป็นที่นิยมในช่วงเวลานี้ด้วยเช่นกัน

<u>อุโบสถประเภทอาคารโถง</u>

อุโบสถประเภทนี้เป็นกลุ่มที่มีน้อยกว่ากลุ่มแรกอย่างชัดเจน โดยสามารถแบ่งเป็น ๒ รูปแบบย่อย ได้แก่ อาคารที่ใช้โครงสร้างเสาทำด้วยไม้ และอาคารที่ใช้โครงสร้างเสาก่ออิฐถือปูน

อาคารที่ใช้โครงสร้างเสาทำด้วยไม้มีลักษณะสำคัญที่แสดงถึงความเป็นงานช่างท้องถิ่น คือ การใช้เสาไม้ในตำแหน่งเสาพาไลรองรับชายคาปีกนกหุ้มด้วยการก่ออิฐถือปูนเพื่อจุดประสงค์ในการป้องกันความชื้นที่ขึ้นมาจากพื้นดินอันเป็นปัจจัยสำคัญในการทำลายเนื้อไม้ เทคนิคเช่นนี้น่าจะพัฒนามาจากการก่อสร้างบ้านเรือนแบบดั้งเดิมของผู้คนในแหลมมลายูโดยทั่วไปทั้งในประเทศไทยและมาเลเซีย ที่จะทำเสาบ้านเรือนตั้งอยู่บนเสาปูนหรือพอกด้วยปูน สำหรับอาคารที่ใช้โครงสร้างเสาก่ออิฐถือปูนโดยรวมแล้วรูปทรงใกล้เคียงกับกลุ่มที่เสาทำจากไม้ แต่ส่วนที่ต่างออกไปอย่างชัดเจน คือ การทำเสาพาไลรองรับชายคาปีกนกที่นอกจากจะทำจากการก่ออิฐถือปูนทั้งหมดแล้วยังพบว่าการทำช่องเปิดพาไลมีลักษณะเป็นรูปแบบเดียวกลุ่มอาคารก่ออิฐถือปูนเป็นผนังรอบ ตัวอย่างที่พบโดยมากจะทำเป็นช่องเปิดพาไลแบบวงโค้งอาร์ค

ส่วนหน้าบันพบว่าอุโบสถโถงทั้งสองประเภทไม่นิยมประดับลวดลายแต่นิยมฉาบเป็นผิวปูนเรียบมากกว่าแสดงถึงความเรียบง่ายสอดคล้องกับโครงสร้างอื่น ๆ ของอุโบสถ อนึ่งมีประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับเทคนิคการก่อหน้าบันที่พบในอาคารสองกลุ่มนี้ คือ พบตัวอย่างว่าช่างใช้เทคนิค

การสานระแนงไม้ร่วมกับการก่ออิฐถือปูนฉาบทับผิวหน้าบันภายนอก มีตัวอย่างสำคัญที่อุโบสถวัดสามกอง เป็นต้น

ในด้านการกำหนดอายุกลุ่มอุโบสถโถงในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลายังคงเป็นปัญหาอยู่มาก เนื่องจากส่วนใหญ่ไม่ปรากฏประวัติการสร้างที่แน่ชัด จึงใช้วิธีการตั้งข้อสังเกตจากงานประดับบางประการ เช่น การตรวจสอบจากรูปแบบการประดับพนักระเบียงซึ่งมีรูปแบบการประดับอยู่สองลักษณะด้วยกัน ได้แก่ การประดับด้วยกระเบื้องเคลือบปรุลายอย่างจีน และการประดับด้วยลูกกรงแจกันทรงสูงเพรียว ซึ่งการประดับด้วยกระเบื้องเคลือบปรุลายจีนนั้นอาจเทียบเคียงได้กับรูปแบบการประดับที่เป็นที่นิยมอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ ๓-๕ แต่หลังรัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมาพบว่ารูปแบบลูกกรงแจกันทรงสูงกลับเป็นที่นิยมมากกว่า ดังนั้นอาคารหลังใดที่มีการประดับด้วยกระเบื้องเคลือบแบบจีนบนพนักระเบียง ก็ควรกำหนดอายุเบื้องต้นว่ามีอายุอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๓-๕ ส่วนอาคารที่มีการประดับด้วยลูกกรงแจกันทรงสูงควรเป็นอุโบสถที่สร้างในช่วงรัชกาลที่ ๕ ถึงก่อน พ.ศ. ๒๔๘๓ ซึ่งเป็นช่วงที่มีความนิยมการสร้างอุโบสถมาตรฐานแบบ ก. ข. ค. แล้ว

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ ๕
พระพุทธรูปในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๕

จากการสำรวจพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในเขตจังหวัดสงขลาพบหลักฐานการสร้างมากที่สุดในช่วงระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๕ สามารถแบ่งช่วงยุคสมัยเป็น ๒ ช่วงด้วยกันคือ ระยะแรกสมัยอยุธยาตอนปลาย ระยะที่สองสมัยรัตนโกสินทร์ โดยพื้นที่ที่พบพระพุทธรูปในสมัยอยุธยาตอนปลายนั้นปรากฏหลักฐานกระจุกตัวอยู่ในบริเวณคาบสมุทรสทิงพระซึ่งเป็นพื้นที่ที่ปรากฏหลักฐานการกัลปนาวัดต่าง ๆ โดยราชสำนักอยุธยาอย่างชัดเจน เบื้องต้นสันนิษฐานว่ารูปแบบสำคัญของพระพุทธรูปสมัยนี้ มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับรูปแบบของพระพุทธรูปสกุลช่างเมืองนครศรีธรรมราชเนื่องด้วยเมืองนครศรีธรรมราชเป็นหัวเมืองสำคัญที่สุดและเป็นตัวแทนอำนาจของกรุงศรีอยุธยาในบริเวณคาบสมุทรมลายูทั้งหมด อีกทั้งพื้นที่ของคาบสมุทรสทิงพระยังอยู่ใกล้กับเขตเมืองนครศรีธรรมราชจึงเป็นการง่ายที่จะมีการถ่ายเททางวัฒนธรรมต่อกัน

เมื่อเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นราชสำนักส่วนกลางก็ได้ให้ความสำคัญกับเมืองสงขลาอย่างเป็นรูปธรรมและชัดเจนยิ่งกว่าสมัยอยุธยา เป็นผลให้งานศิลปกรรมต่าง ๆ จากทางราชธานีรวมทั้งพระพุทธรูปส่งอิทธิพลโดยตรงต่อเมืองสงขลา อย่างไรก็ตามลักษณะบางประการก็ยังแสดงให้เห็นว่าช่างสงขลายังคงสืบทอดรูปแบบบางประการมาจากพระพุทธรูปสมัยอยุธยาในท้องถิ่น ลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดอัตลักษณ์ที่แตกต่างออกไปจากรูปแบบมาตรฐานที่พบในกรุงเทพฯ และภาคกลาง

๑. พระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลายในจังหวัดสงขลา (ปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๓)

จากการสำรวจและตรวจสอบของผู้ศึกษาเบื้องต้นพบว่า พระพุทธรูปสมัยอยุธยาที่ปรากฏในจังหวัดสงขลามีอายุอยู่ในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลาย (ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๓) ซึ่งในด้านรูปแบบของพระพุทธรูปจะมีความเป็นท้องถิ่นสูง ต่างออกไปจากพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลายที่เป็นงานช่างในภาคกลางค่อนข้างชัดเจน โดยพระพุทธรูปในจังหวัดสงขลาช่วงเวลานี้จะมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับพระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราชในทางตรง ซึ่งพระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราชเองก็มีพื้นฐานการสร้างงานศิลปกรรมที่สำคัญมากจากราชธานีกรุงศรีอยุธยาอีกทอดหนึ่ง

อนึ่งพระพุทธรูปที่เชื่อว่าเป็นงานช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายโดยมากพบหลักฐานกระจุกตัวมากที่สุดในบริเวณที่เป็นคาบสมุทรสทิงพระ ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีหลักฐานการกัลปนาเป็น

ภาพแผนที่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย (ดูในภาคผนวก)สำหรับแนวทางการศึกษาในครั้งนี้ผู้ศึกษาสามารถแบ่งแยกจัดกลุ่มพระพุทธรูปได้ ๒ กลุ่มใหญ่ คือ พระพุทธรูปประทับนั่ง และพระพุทธรูปทรงเครื่อง สำหรับพระพุทธรูปประทับนอนนั้นยังไม่พบพระพุทธรูปองค์ใดที่มีพุทธลักษณะบ่งชี้ได้ชัดเจนเนื่องจากมีความเป็นพื้นบ้านสูง ส่วนใหญ่ได้รับการบูรณะเปลี่ยนแปลงไปมากจนไม่เหลือเค้าเดิมแล้ว อีกทั้งยังไม่มีหลักฐานด้านอื่น ๆ ช่วยสนับสนุนอย่างหนักแน่นเพียงพอจึงไม่ขอนำเสนอในการศึกษาครั้งนี้

๑.๑ พระพุทธรูปประทับนั่ง

ที่ผ่านมาเคยมีนักวิชาการกล่าวไว้ว่าราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ลงมา พระพุทธรูปแบบท้องถิ่นบนคาบสมุทรสทิงพระตามวัดต่าง ๆ มีพุทธลักษณะสำคัญคือ เป็นพระพุทธรูปปูนปั้นปางมารวิชัย พระพักตร์ดุ ส่วนพระวรกายกระด้างชายสังฆาฏิตัดเป็นแผ่นใหญ่ **คล้ายและร่วมสมัยกับศิลปะแบบอู่ทอง** พระหัตถ์ซ้ายซึ่งวางซ้อนขนานกับหน้าตักงอคล้ายกับที่พบที่พระประธานภายในวิหารหลวง วัดพระบรมธาตุเมืองนครศรีธรรมราช[๒๔๘]

พระพุทธรูปกลุ่มนี้เป็นกลุ่มที่พบมากที่สุดโดยมากเป็นพระพุทธรูปปูนปั้นนิยมแสดงปางมารวิชัย จากการลงพื้นที่สำรวจพื้นที่จังหวัดสงขลาและตรวจสอบเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องพบพระพุทธสำคัญในรูปกลุ่มนี้จำนวน ๔ วัดด้วยกัน ได้แก่ พระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดดีหลวง (ภาพที่ ๒๑๖) พระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดชะแม (ภาพถ่ายเก่า) (ภาพที่ ๒๑๗) พระพุทธรูปภายในคูหาเจดีย์ทรงระฆังวัดท้ายยอ (ภาพที่ ๒๑๘) นอกจากนี้ยังพบชิ้นส่วนเศียรพระพุทธรูปที่วัดเขาน้อยด้วยเช่นกัน (ภาพที่ ๒๑๙) แนวทางการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบสำคัญของพระพุทธรูปกลุ่มนี้สามารถแยกวิเคราะห์เป็นสองส่วนหลัก ได้แก่ ส่วนพระพักตร์และส่วนพระวรกายดังจะได้ทำการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

---

[๒๔๘] ศรีศักร วัลลิโภดม, “จากท่าชนะถึงสงขลา,” ๗๕-๗๗.

ก. ข.

ภาพที่ ๒๑๖ ก.,ข. พระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดดีหลวง อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๒๑๗ ภาพถ่ายเก่าของพระพุทธรูปวัดชะแม อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา

ที่มา: ศรีศักร วัลลิโภดม, “จากท่าชนะถึงสงขลา,” ๗๖.

ภาพที่ ๒๑๘ พระพุทธรูปภายในคูหาเจดีย์วัดทรงระฆังวัดท้ายยอ อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๒๑๙ เศียรพระพุทธรูปได้จากวัดเขาน้อย อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

พระพักตร์

กรอบพระพักตร์พระพุทธรูปกลุ่มนี้อยู่ในเค้าเหลี่ยมผสมมน พระนลาฏกว้างทั้งในแนวดิ่งและแนวราบ ต้นพระหนุ (กรามขากรรไกร) เหลี่ยมและสอบลง พระหนุเหลี่ยมสอบต่อเนื่องมาจากขากรรไกร กรอบพระพักตร์โดยรวมมองแล้วสั้น เครื่องพระพักตร์ได้แก่ พระเนตรเหลือบต่ำเพียงเล็กน้อยทำให้มองแล้วเห็นพระเนตรที่เกือบจะเป็นเส้นตรงหรือมองตรง โดยในส่วนนี้เป็นสิ่งแรกที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าต่างออกไปจากงานช่างหลวงในกรุงศรีอยุธยาซึ่งพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นหลังจากพระพุทธรูปแบบอู่ทองรุ่นที่ ๓ ลงมาล้วนทำพระเนตรหรี่โค้งลงและเหลือบต่ำอย่างแท้จริงตามพื้นฐานอิทธิพลของพระพุทธรูปศิลปะสุโขทัย ซึ่งต่างจากพระพุทธรูปสมัยอยุธยาในแบบอู่ทองรุ่นที่ ๑ และแบบอู่ทองรุ่นที่ ๒ ที่ยังใกล้ชิดกับศิลปะเขมรจึงนิยมทำพระเนตรแบบมองตรง อย่างไรก็ตามไม่ได้หมายความว่าการทำพระเนตรแบบมองตรงของพระพุทธรูปในพื้นที่จังหวัดสงขลาจะเป็นการย้อนกลับไปทำตามพระพุทธรูปรุ่นเก่าอิทธิพลศิลปะเขมรแต่ประการใด เชื่อว่ารูปแบบดังกล่าวควรเกิดขึ้นแล้วในสกุลช่างนครศรีธรรมราชมากกว่า เนื่องจากผู้ศึกษาได้ตรวจสอบพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในเมืองนครศรีธรรมราชตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๒๑ ลงมาก็มีพระพุทธรูปบางส่วนนิยมทำพระเนตรที่เหลือบต่ำเพียงเล็กน้อยขอบพระเนตรเป็นทรงรี จนเกือบมองตรงแล้วเช่นกัน

ลักษณะสำคัญอีกประการที่สามารถใช้เป็นเครื่องมือบ่งชี้ถึงความเป็นพระพุทธรูปสมัยอยุธยาได้ คือ พระเนตรและเปลือกพระเนตรค่อนข้างโปนออกอย่างชัดเจน พระขนงโก่งอย่างมาก ช่องว่างระหว่างพระขนงกับขอบบนเปลือกพระเนตรมีลักษณะเป็นแผ่นป้ายขนาดใหญ่ซึ่งลักษณะเช่นนี้เคยมีนักวิชาการลงความเห็นว่าเป็นลักษณะที่เกิดขึ้นในพระพุทธรูปแบบศิลปะอยุธยาอย่างแท้จริงตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๑ เป็นต้นมา[๒๔๙] โดยเฉพาะเมื่อล่วงเข้าสู่สมัยอยุธยาตอนปลายช่วงสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ช่องว่างระหว่างพระขนงกับขอบเปลือกพระเนตรยิ่งมีขนาดใหญ่ขึ้นมากกว่าสมัยอยุธยาตอนกลางและสมัยใด ๆ[๒๕๐] สำหรับสิ่งที่แสดงความเป็นงานช่างพื้นบ้านอันแตกต่างออกจากงานช่างหลวงในภาคกลางหรือแม้แต่ต่างออกไปจากสกุลช่างเมืองนครศรีธรรมราช คือ ส่วนกลางสันพระขนงที่มีลักษณะยกขึ้นเป็นพิเศษจนเกือบจะเป็นมุมแหลม

ส่วนพระนาสิกขนาดใหญ่โด่งสันคม ปีกพระนาสิกบานออกอย่างชัดเจน รูปทรงโดยรวมค่อนข้างสั้นสอดรับกับพระพักตร์ที่สั้นเช่นกัน ลักษณะสำคัญอีกประการ คือ พระโอษฐ์ที่กว้าง พระโอษฐ์แบะออกเล็กน้อย พระโอษฐ์ล่างเป็นเส้นโค้งขึ้น ริมพระโอษฐ์บนมีลักษณะการจีบมุม

---

[๒๔๙] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย** (กรุงเทพฯ: พิมพ์สมาพันธ์, ๒๕๕๖), ๔๐๑.

[๒๕๐] เรื่องเดียวกัน, ๔๒๗.

ที่สำคัญที่สุด คือ มุมพระโอษฐ์โค้งและยกสูงขึ้นเป็นอย่างมากจนเกินพอดีซึ่งเป็นลักษณะที่ผิดธรรมชาติ ลักษณะเช่นนี้ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในงานช่างสมัยอยุธยาของภาคกลาง แต่จากการสำรวจของผู้ศึกษาพบว่าลักษณะเช่นนี้เป็นที่นิยมโดยทั่วไปในพระพุทธรูปแบบท้องถิ่นในภาคใต้สมัยอยุธยาราวพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๓ โดยพบตัวอย่างสำคัญในสกุลช่างนครศรีธรรมราช เช่น ที่พระศากยมุนีศรีธรรมราช พระประธานภายในวิหารหลวงวัดพระมหาธาตุนครศรีธรรมราช (ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๒)[๒๕๑] (ภาพที่ ๒๒๐) ส่วนสกุลช่างไชยามีตัวอย่างสำคัญที่วัดจำปา (ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓) โดยเฉพาะตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดจำปาองค์หนึ่งซึ่งเดิมเป็นพระพุทธรูปสลักหินทรายแบบเดียวกับกลุ่มพระพุทธรูปสกุลช่างไชยาสมัยอยุธยาตอนต้น (ภาพที่ ๒๒๑) พบว่ามีร่องรอยของการพอกพระพักตร์และพระโอษฐ์ด้วยปูนปั้นให้เกิดรูปแบบใหม่ คือ รูปแบบของพระโอษฐ์กว้างแบะยกมุมสูงอย่างผิดธรรมชาติ เป็นต้น จากข้อมูลที่กล่าวมาจึงแสดงให้เห็นว่ารูปแบบพระโอษฐ์เช่นนี้เป็นแบบมาตรฐานที่นิยมใช้กับพระพุทธรูปแบบท้องถิ่นภาคใต้อย่างน้อยตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๒๒ เป็นต้นมา ไม่จำกัดเฉพาะพระพุทธรูปในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาเพียงเท่านั้น

ภาพที่ ๒๒๐

ภาพที่ ๒๒๑

ภาพที่ ๒๒๐ รูปแบบพระโอษฐ์ของพระศากยมุนีศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๒๒๑ ร่องรอยการพอกปูนเปลี่ยนแปลงรูปแบบพระโอษฐ์ทับบนพระพุทธรูปหินทราย ที่วัดจำปา อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี

---

[๒๕๑] ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ,” ๘๙.

สำหรับส่วนของกรอบพระพักตร์เป็นแถบขนาดใหญ่ ทำให้นึกถึงความนิยมการทำกรอบพระพักตร์เป็นแถบขนาดใหญ่คั่นระหว่างไรพระศกกับขมวดพระเกศาในศิลปะอยุธยาเคยปรากฏความนิยมในสมัยอยุธยาตอนต้นซึ่งเป็นผลจากอิทธิพลของพระพุทธรูปจากศิลปะเขมรที่ยังคงหลงเหลืออยู่[๒๕๒] (ภาพที่ ๒๒๒) แต่ทว่าพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในศิลปะอยุธยาตอนกลางและตอนปลายที่ปรากฏในภาคกลางนั้นไม่พบว่านิยมแล้ว (ภาพที่ ๒๒๓, ๒๒๔) ดังนั้นการที่ปรากฏแถบไรพระศกเป็นแผ่นขนาดใหญ่นั้นอาจทำให้เกิดความเข้าใจผิดได้ว่าเป็นงานที่ทำขึ้นในสมัยอยุธยาตอนต้น แต่หากพิจารณาร่วมกับเครื่องประกอบพระพักตร์ส่วนอื่น ๆ โดยเฉพาะส่วนพระขนงและพระโอษฐ์กลับมีลักษณะใกล้เคียงกับงานช่างในสมัยอยุธยาตอนปลาย จึงอธิบายได้ว่าลักษณะดังกล่าวเป็นงานช่างพื้นถิ่นซึ่งช่างอาจได้เคยเห็นตัวอย่างจากพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนต้นแล้วหยิบเอาลักษณะนั้นมาใช้ก็เป็นได้

ภาพที่ ๒๒๒

ภาพที่ ๒๒๓

ภาพที่ ๒๒๔

ภาพที่ ๒๒๒ ตัวอย่างการทำกรอบพระพักตร์เป็นแผ่นขนาดใหญ่ในพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนต้น

ภาพที่ ๒๒๓ ตัวอย่างการลดทอนขนาดกรอบพระพักตร์ให้มีขนาดเล็กลงในพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนกลาง

ภาพที่ ๒๒๔ ตัวอย่างการลดทอนหรือไม่ปรากฏไรพระศกในพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลาย

---

[๒๕๒] ดูรายละเอียดใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย**, ๓๖๘-๓๙๓.

รูปแบบพระรัศมีเป็นเปลวเตี้ยฐานกว้างเป็นส่วนสำคัญส่วนสุดท้ายที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบที่ปรากฏเสมอในพระพุทธรูปกลุ่มนี้ ซึ่งรูปแบบนี้เชื่อว่ามีต้นเค้ามากจากพระพุทธรูปหินทรายในสมัยอยุธยาตอนต้นซึ่งในภาคใต้มีตัวอย่างสำคัญในกลุ่มพระพุทธรูปหินทรายสกุลช่างไชยา (ภาพที่ ๒๒๕) ต่อจากนั้นจึงส่งอิทธิพลให้กับพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนต้นสกุลช่างนครศรีธรรมราช และจะปรากฏต่อเนื่องเสมอในพระพุทธรูปสกุลนี้ (ภาพที่ ๒๒๖, ๒๒๗) จากความสำคัญของเมืองนครศรีธรรมราชที่เป็นศูนย์กลางการปกครองภาคใต้ในสมัยอยุธยาจึงเชื่อว่าพระพุทธรูปสมัยอยุธยาที่พบในสงขลาก็น่าจะได้รับอิทธิพลจากนครศรีธรรมราชมาโดยตรง

ภาพที่ ๒๒๕

ภาพที่ ๒๒๖

ภาพที่ ๒๒๗

ภาพที่ ๒๒๕ ตัวอย่างรัศมีเปลวฐานกว้างในพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนต้น สกุลช่างไชยา
ภาพที่ ๒๒๖ ตัวอย่างรัศมีเปลวฐานกว้างในพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนต้น สกุลช่างนครศรีธรรมราช
ภาพที่ ๒๒๗ ตัวอย่างรัศมีเปลวฐานกว้างในพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลาย
สกุลช่างนครศรีธรรมราช

มีข้อสังเกตว่าพระพุทธรูปประทับนั่งกลุ่มนี้นิยมทำแบบนูนสูงพิงกับผนังของอาคารหรือพนักพิง ส่งผลให้ส่วนพระเศียรและพระกรรณแนบติดอยู่กับผนังไปด้วย อีกทั้งยังส่งผลบังคับให้พระกรรณอยู่ในลักษณะเป็นแผ่นใหญ่กว้างและผึ่งออกมาอย่างชัดเจนซึ่งจะต่างจากพระพุทธรูปลอยตัวโดยทั่วไปที่พระกรรณจะเฉียงออกไปด้านหลัง

พระวรกาย

สำหรับพระวรกายมีลักษณะที่ค่อนข้างอวบตันอย่างเห็นได้ชัด ช่วงบนทำพระอุระเต็ม พระพาหาใหญ่ ช่วงล่างมีพระอุทรค่อนข้างใหญ่และผายออก พระชงฆ์และพระเพลาหนาใหญ่สอดรับกับช่วงบั้นพระองค์และพระอุทรที่ใหญ่ด้วยเช่นกัน เชื่อว่าเป็นอิทธิพลที่ได้รับมาโดยตรงจากพระพุทธรูปประทับนั่งสกุลช่างนครศรีธรรมราช ซึ่งปรากฏลักษณะเช่นนี้แล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยาตอนกลางมีตัวอย่างสำคัญที่พระพุทธรูปประธานในวิหารหลวง วัดพระบรมธาตุนครศรีธรรมราช (ภาพที่ ๒๒๘) ในกรณีเกี่ยวกับที่มาซึ่งเป็นต้นเค้าดั้งเดิมของการทำส่วนพระวรกายอวบกลมกลึงเช่นนี้ ผู้ศึกษามีความเห็นว่าน่าจะมีแรงบันดาลใจและถ่ายทอดมาจากพระพุทธรูปกลุ่มประทับนั่งขัดสมาธิเพชร (พระขนมต้ม) (ภาพที่ ๒๒๙) ซึ่งเป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่ได้รับความนิยมในสกุลช่างนครศรีธรรมราชในสมัยอยุธยาตอนกลาง หรือช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๒[๒๕๓] เมื่อนำมาสร้างในพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิราบความเคยชินนี้จึงอาจติดมาด้วย กลายเป็นรูปแบบที่นิยมในกลุ่มพระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราช และส่งอิทธิพลต่อให้กับพระพุทธรูปในเมืองเครือข่ายใกล้เคียงเช่นในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาในที่สุด

ลักษณะสำคัญอีกประการ คือ พระพุทธรูปประทับนั่งปางมารวิชัยมักจะนิยมทำฐานทรงสามเหลี่ยมรองรับพระหัตถ์ซ้ายตั้งไว้บนพระเพลาเสมอ ซึ่งลักษณะเช่นนี้ถือเป็นอีกรูปแบบสำคัญประการหนึ่งที่เชื่อว่าน่าจะเป็นการรับเอาอิทธิพลงานช่างมาจากพระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราช โดยจากการตรวจสอบผู้ศึกษาพบว่าน่าจะเริ่มปรากฏลักษณะเช่นนี้มาแล้วอย่างน้อยในพระพุทธรูปแบบอู่ทองรุ่นที่ ๓ ภายในวิหารโพธิมณเฑียร วัดพระบรมธาตุนครศรีธรรมราช (ภาพที่ ๒๓๐) จากนั้นจึงสืบเนื่องมาถึงพระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราชในระยะต่อมา เช่น พระพุทธรูปประธานภายในวิหารหลวงวัดพระบรมธาตุนครศรีธรรมราช พระพุทธรูปประธานในอุโบสถหลังปัจจุบันของวัดท้าวโคตร จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นต้น (ภาพที่ ๒๓๑) เป็นที่น่าสังเกตว่าไม่ปรากฏลักษณะดังกล่าวในกลุ่มพระพุทธรูป หินทรายสมัยอยุธยาตอนต้นทั้งในภาคกลางและเมืองไชยาซึ่งเป็นเมืองสำคัญใกล้เคียง ผู้ศึกษาจึงเชื่อว่าเป็นรูปแบบสำคัญที่เกิดจากการคิดสร้างสรรค์โดยช่างเมือง

---

[๒๕๓] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปสำคัญและพุทธศิลป์ในดินแดนไทย** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๕๔), ๓๐๘.

นครศรีธรรมราชอย่างแท้จริง ก่อนที่จะนิยมและเป็นต้นแบบสำคัญให้กับพระพุทธรูปสมัยอยุธยาในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาด้วยเช่นกันโดยเฉพาะในเขตพื้นที่เมืองสงขลาเองพบว่ามีการสืบทอดและคลี่คลายมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ดังจะกล่าวเพิ่มเติมต่อไป

ภาพที่ ๒๒๘ พระศากยมุนีศรีธรรมราช พระประธานในวิหารหลวงวัดพระบรมธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๒๒๙ พระพุทธสิหิงค์ พระพุทธรูปขัดสมาธิเพชรในหอพระพุทธสิหิงค์ จังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๒๓๐

ภาพที่ ๒๓๑

ภาพที่ ๒๓๐ พระพุทธรูปภายในวิหารโพธิมณเฑียรวัดพระบรมธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๒๓๑ พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดท้าวโคตร จังหวัดนครศรีธรรมราช

ผลของการทำฐานสามเหลี่ยมยกขึ้นเพื่อรองรับพระหัตถ์ซ้ายนี้เองเป็นตัวบังคับให้รูปแบบการวางพระหัตถ์เกิดลักษณะที่หักงอมากกว่าปกติ แตกต่างจากรูปแบบของการวางพระหัตถ์ซ้ายของพระพุทธรูปปางมารวิชัยในศิลปะไทยโดยทั่วไปที่จะไม่หักงอมากเช่นนี้ กล่าวได้ว่ารูปแบบนี้เป็นลักษณะพิเศษของพระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราชซึ่งถ่ายทอดมาสู่หัวเมืองภายใต้การปกครองด้วยเช่นกัน อนึ่งหลังจากสมัยอยุธยาเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ความนิยมการทำฐานสามเหลี่ยมรองรับพระหัตถ์ซ้ายจะค่อยๆเลือนหายไปในที่สุดทั้งในเขตเมืองนครศรีธรรมราชและสงขลาแต่รูปแบบการทำพระหัตถ์หักงอมากเช่นนี้ยังปรากฏสืบเนื่องมาโดยตลอดจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์

การสรุปผลและกำหนดอายุ

แนวทางในการกำหนดอายุวิเคราะห์ได้จากพุทธลักษณะของพระพุทธรูปซึ่งมีส่วนสำคัญสามารถเทียบเคียงได้กับพระพุทธรูปในสกุลช่างนครศรีธรรมราชซึ่งมีพื้นฐานแรงบันดาลใจมาจากศิลปะอยุธยาในภาคกลางมาอีกทอดหนึ่ง สิ่งสำคัญด้านรูปแบบที่ทำให้เชื่อว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้ควรเป็นงานช่างในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๓ คือ ลักษณะของการทำส่วนพระขนงโค้งเป็นอย่างมาก มีช่องว่างระหว่างพระขนงกับขอบพระเนตรเป็นแผ่นป้ายขนาดใหญ่ ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะ

สำคัญที่เกิดขึ้นกับพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนกลางเป็นต้นมา และแผ่นป้ายบริเวณนี้เองจะเริ่มมีการขยายขนาดมากขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายโดยเฉพาะในสมัยพระเจ้าปราสาททอง ดังพบตัวอย่างในกลุ่มพระพุทธรูปที่ระเบียงคด วัดไชยวัฒนาราม และพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดหน้าพระเมรุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ ๒๓๒, ๒๓๓) **ด้วยเหตุนี้การทำพระขนงโก่งโค้งอย่างมากแต่มีแผ่นป้ายขนาดใหญ่ในพระพุทธรูปกลุ่มตัวอย่างจึงใช้เป็นหลักฐานสำคัญที่บ่งชี้ได้ว่าน่าจะเป็นกลุ่มที่สร้างขึ้นร่วมสมัยหรือช้าไปกว่าสมัยพระเจ้าปราสาททองไม่มากนัก ตกอยู่ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๓**

สำหรับหลักฐานอื่น ๆ ที่สามารถนำมาพิจารณาร่วมด้วยได้ คือ พระพุทธรูปปูนปั้นองค์เดิมที่ประดิษฐานอยู่ในอุโบสถหลังเก่าวัดแดง อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช (ภาพที่ ๒๓๔) (พื้นที่ติดกับอำเภอระโนดของจังหวัดสงขลา) ซึ่งจากการเทียบเคียงพุทธลักษณะภาพรวมโดยเฉพาะพระพักตร์ที่มีเค้าโครงเหลี่ยมผสมมน พระพักตร์สั้น พระนลาฏทั้งในแนวดิ่งและแนวราบกว้างมาก พระขนงโก่งเป็นพิเศษ ช่องว่างระหว่างพระขนงกับขอบพระเนตรเป็นแผ่นป้ายขนาดใหญ่ พระนาสิกโด่งแต่สั้น พระโอษฐ์แบะกว้างยกมุมพระโอษฐ์สูงจนรูปพระโอษฐ์เป็นวงโค้งผิดธรรมชาติ ซึ่งลักษณะทั้งหมดที่กล่าวมาใกล้เคียงกับกลุ่มพระพุทธรูปในตัวอย่างการศึกษาของพื้นที่สงขลาเป็นอย่างมาก หลักฐานแวดล้อมอย่างหนึ่งที่ช่วยสนับสนุนว่าพระพุทธรูปพระประธานวัดแดงองค์เก่านั้นควรเป็นพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลาย คือ การที่พระพุทธรูปองค์นี้เคยประดิษฐานเป็นพระประธานบนฐานชุกชีภายในอุโบสถโถงซึ่งปรากฏว่ามีการมุงหลังคาด้วยกระเบื้องกาบูอุดด้วยกระเบื้องเชิงชายรูปสามเหลี่ยมลายเทพพนมสวมมงกุฎทรงสูงและกลีบบัวประดิษฐ์คล้ายยอดกระหนกปลายแหลม ซึ่งลักษณะของเครื่องประดับอาคารเช่นนี้เป็นงานช่างที่นิยมอยู่ในสมัยอยุธยาช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๓[๒๕๔] ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค (ดูภาพที่ ๒๑๑) นอกจากนี้วัดแดงยังเป็นวัดที่ปรากฏอยู่ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระซึ่งเขียนในสมัยอยุธยาตอนปลายด้วย (ดูภาพที่ ๒๑๐) จึงยิ่งเป็นการยืนยันได้ว่ารูปแบบของพระพุทธรูปลักษณะนี้ได้รับความนิยมอย่างมากในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายในพื้นที่จังหวัดนครศรีธรรมราชและจังหวัดสงขลาโดยเฉพาะบนคาบสมุทรสทิงพระ

---

[๒๕๔] รูปแบบกระเบื้องเชิงชายที่วัดแดงเทียบเคียงได้กับที่พบในโบราณสถานและอาคารหลายแห่งซึ่งมีประวัติระบุว่าสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย ดูรายละเอียดใน ประทีป เพ็งตะโก, “กระเบื้องเชิงชายสมัยอยุธยา,” ๔๐-๕๒.

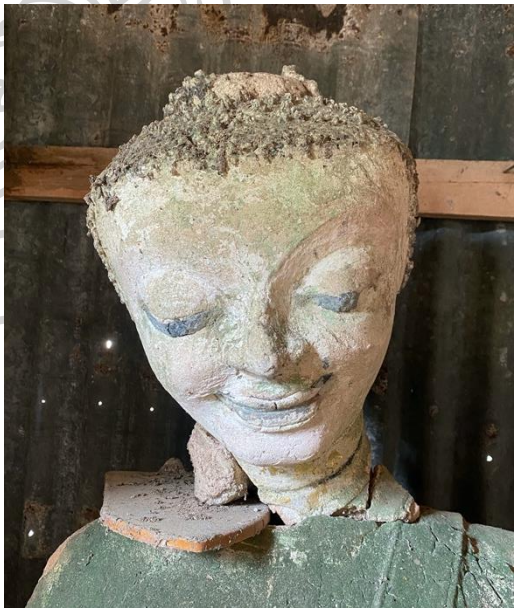
ภาพที่ ๒๓๒

ภาพที่ ๒๓๓

ภาพที่ ๒๓๒ พระพุทธรูปที่วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ ๒๓๓ พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถวัดหน้าพระเมรุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ก.



ข.

ภาพที่ ๒๓๔ ก.,ข. พระพุทธรูปประธานปูนปั้นในอุโบสถวัดแดง (องค์เดิม)
อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช

๑.๒ พระพุทธรูปทรงเครื่อง

จากการลงพื้นที่สำรวจพระพุทธรูปในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาผู้ศึกษาพบว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยอยุธยาที่พบในจังหวัดสงขลามีตัวอย่างให้ศึกษาค่อนข้างน้อย ข้อมูลปัจจุบันพบว่าการทำพระพุทธรูปในสงขลามีอยู่สองอิริยาบถด้วยกัน คือ พระพุทธรูปทรงเครื่องในอิริยาบถประทับนั่ง และพระพุทธรูปทรงเครื่องในอิริยาบถประทับยืน สำหรับพระพุทธรูปประทับนั่งมีตัวอย่างสำคัญที่วัดกาหรำ คือ พระพุทธรูปที่เคยเป็นพระประธานประดิษฐานอยู่ในอุโบสถหลังเก่า เบื้องต้นวิเคราะห์จากพุทธลักษณะและลวดลายประดับของเครื่องทรงรวมถึงเทคนิคบางประการสามารถเชื่อมโยงได้กับรูปแบบการทำพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ได้ในหลายส่วน สำหรับกลุ่มพระพุทธรูปยืนทรงเครื่องพบตัวอย่างสำคัญที่วัดสุวรรณคีรี แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ปัจจุบันพระพุทธรูปที่วัดแห่งนี้ได้สูญหายไปแล้ว แนวทางที่สามารถทำการศึกษาได้ คือ ต้องยึดตามหลักฐานจากภาพถ่ายเก่าเป็นสำคัญ

๑.๒.๑ พระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ที่วัดกาหรำ

พระพุทธทรงเครื่องใหญ่ที่เคยประดิษฐานอยู่ในอุโบสถหลังเก่าของวัดกาหรำถือได้ว่าเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องแบบท้องถิ่นองค์สำคัญที่เชื่อว่าน่าจะสร้างขึ้นในสมัยอยุธยา (ภาพที่ ๒๓๕) อีกทั้งยังอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์เป็นอย่างมาก ผู้ศึกษาจึงเลือกที่จะใช้เป็นตัวอย่างสำคัญในการหยิบยกมาวิเคราะห์อธิบายในการศึกษาครั้งนี้ ที่สำคัญไปกว่านั้นจากการสำรวจของนักวิชาการทั้งในอดีตและปัจจุบันพบว่าในเขตพื้นที่สงขลายังไม่เคยปรากฏพระพุทธรูปปูนปั้นที่เป็นแบบท้องถิ่นอย่างแท้จริงและสมบูรณ์เช่นนี้มาก่อน สำหรับแนวทางการศึกษาสามารถแยกประเด็นในการศึกษาดังต่อไปนี้

ภาพที่ ๒๓๕ พระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่วัดกาหรำ อำเภอกระแสสินธุ์ จังหวัดสงขลา

พระพักตร์

รูปแบบพระพักตร์โดยรวมแล้วอยู่ในเค้าโครงสี่เหลี่ยมผสมมน ค่อนไปทางสี่เหลี่ยม พระพักตร์สั้น พระนาสิกไม่โด่งมากฐานกว้าง ปีกพระนาสิกกว้าง โดยรวมแล้วพระนาสิกอยู่ในเค้าโครงสั้นสอดรับกับรูปพระพักตร์โดยรวมที่สั้นด้วยเช่นกัน สำหรับลักษณะสำคัญที่แสดงความเกี่ยวข้องกับศิลปะอยุธยาตอนปลายแบบมาตรฐานอย่างชัดเจนที่สุด คือ พระเนตรเหลือบต่ำ หางพระเนตรตวัดขึ้นเปลือกพระเนตรเป็นแผ่นใหญ่กว้าง ลักษณะของพระขนงที่โค้งโก่งขึ้นอย่างมาก ช่องว่างระหว่างขอบเปลือกพระเนตรกับพระขนงเป็นแผ่นป้ายขนาดใหญ่ พระโอษฐ์เป็นรูปกระจับ ฝีพระโอษฐ์บนจีบ แย้มพระสรวลเล็กน้อย มุมพระโอษฐ์มนชัดเจน ซึ่งลักษณะที่กล่าวมานี้เป็นรูปแบบสำคัญของพระพุทธรูปในสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างชัดเจนมีตัวอย่างสำคัญที่พระพุทธรูปทรงเครื่องที่วัดไชยวัฒนารามและพระประธานทรงเครื่องที่วัดหน้าพระเมรุ ดังได้กล่าววิเคราะห์ไปแล้วเบื้องต้น ในส่วนของพระพุทธรูปประทับนั่ง สำหรับโครงพระพักตร์ที่อยู่ในเค้าสี่เหลี่ยมผสมมน พระพักตร์สั้น พระนาสิกสั้นยังคงเป็นลักษณะร่วมที่แสดงออกถึงความเป็นงานช่างพื้นบ้านได้เช่นเดียวกับกลุ่มพระพุทธรูปประทับนั่งแบบไม่ทรงเครื่อง

พระวรกาย

ลักษณะของพระวรกายโดยรวมแล้วถือได้ว่าใกล้เคียงกับกลุ่มพระพุทธรูปประทับนั่งในท้องถิ่นสงขลาโดยทั่วไป คือ มีพระวรกายที่ค่อนข้างอวบโดยเฉพาะส่วนพระเพลา แต่ดูเหมือนว่าพระพุทธรูปองค์นี้ส่วนพระวรกายช่วงบนจะมีความสะโอดสะองเป็นพิเศษ ซึ่งก็น่าจะเป็นฝีมือช่างที่ต่างออกไปในรายละเอียดเล็กน้อย ส่วนพระหัตถ์ซ้ายนั้นไม่พบว่ามีฐานสามเหลี่ยมรองรับ น่าจะเป็นผลจากการที่พระพุทธรูปองค์นี้ทำปางสมาธิจึงไม่ปรากฏฐานรองรับพระหัตถ์ซ้ายดังเช่นที่ปรากฏในกลุ่มพระพุทธรูปปางมารวิชัย ประเด็นนี้จึงอาจใช้เป็นข้อสังเกตได้ว่า**การทำฐานสามเหลี่ยมรอบรับพระหัตถ์ซ้ายในพระพุทธสกุลช่างนครศรีธรรมราชและสงขลาน่าจะจำกัดไว้เฉพาะกลุ่มพระพุทธรูปประทับนั่งปางมารวิชัยเท่านั้น**

เครื่องทรง

เครื่องทรงลวดลายปูนปั้นที่ประดับอยู่บนองค์พระสามารถใช้เป็นเครื่องมือที่สำคัญอย่างหนึ่งในการกำหนดอายุของพระพุทธรูป ซึ่งมีรายละเอียดเครื่องประดับได้แก่

๑. ศิราภรณ์ ประกอบด้วยมงกุฎทรงสูงซ้อนชั้นลดหลั่นกันเป็นวงขึ้นไป แต่ละชั้นประดับด้วยแถบกระจังตาอ้อยขนาดเล็กโดยรอบในลักษณะฟันปลา ส่วนรัดเกล้าหรือยอดมงกุฎหรือชฎาทำเป็นทรงสูงคอดเว้าเป็นจังหวะคล้ายฉัตร สำหรับจังหวะการคอดเว้านั้นทำเป็นสองจังหวะก่อนที่จะตามด้วยยอดทรงกรวยแหลม (ภาพที่ ๒๓๖) ผลของจังหวะการคอดเว้าที่ไม่มากทำให้สัดส่วนของยอดมงกุฎในภาพรวมไม่สูงมากเมื่อเทียบกับจังหวะการคอดเว้าของมงกุฎหรือชฎาในพระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้นในภาคกลางโดยทั่วไปที่สังเกตได้ชัดว่านิยมทำจังหวะการคอดเว้ามากกว่าสองชั้นขึ้นไปทำให้เค้าโครงโดยรวมเป็นยอดแหลมสูงอย่างมาก

น่าสนใจว่าพระพุทธรูปสำริดสมัยอยุธยาตอนปลายองค์หนึ่งที่วัดหน้าพระลาน (ภาพที่ ๒๓๗) ข้างวัดพระบรมธาตุนครศรีธรรมราชมีลักษณะของยอดมงกุฎใกล้เคียงกับพระพุทธรูปของวัดกาหรำ คือ มีทรวดทรงการคอดเว้าและการซ้อนยอดไม่มากเช่นเดียวกัน จึงมีความเป็นไปได้สูงที่พระพุทธรูปวัดกาหรำจะได้รับแรงบันดาลใจจากสกุลช่างนครศรีธรรมราชมาอีกทอดหนึ่ง เหนือสิ่งอื่นใดความสำคัญของพระพุทธรูปสำริดที่วัดหน้าพระลานยังสามารถกำหนดอายุตามจารึกที่ปรากฏบนฐานของพระพุทธรูปได้ว่าสร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. ๒๒๔๐[๒๕๕] ตรงกับรัชสมัยพระเพทราชาแห่งกรุงศรีอยุธยา นอกจากนี้เท่าที่ผู้ศึกษาได้ทำการสำรวจเกี่ยวกับลักษณะของมงกุฎที่ใช้ทรงทั้งในกลุ่ม

---

[๒๕๕] จารึกอ่านโดยสำนักศิลปากรที่ ๑๔ นครศรีธรรมราช “ประกาศขึ้นทะเบียนในราชกิจจานุเบกษาเป็นโบราณวัตถุของชาติในความครอบครองของเอกชน,” **ราชกิจจานุเบกษา** เล่ม ๑๐๖, ตอน ๑๖ (๓๑ มกราคม ๒๕๓๒): ๗๒๙.

พระพุทธรูปและเทวดาที่ปรากฏในเมืองนครศรีธรรมราชซึ่งเป็นฝีมือของช่างท้องถิ่นในสมัยอยุธยาตอนปลายก็ล้วนแต่ไม่นิยมทำทรงสูงมากเช่นกัน ตัวอย่างเช่น รูปทรงชฎาที่ประดับบนศีรษะของเหล่าเทวดาปูนปั้นนูนสูงในวิหารพระทรงม้า วัดพระบรมธาตุนครศรีธรรมราช เป็นต้น (ภาพที่ ๒๓๘) อาจกล่าวได้ว่าสัดส่วนของมงกุฎในลักษณะที่กล่าวมาเบื้องต้นเป็นสัดส่วนหนึ่งที่ช่างในกลุ่มนครศรีธรรมราชและสงขลาบางกลุ่มซึ่งเชื่อว่าน่าจะเป็นกลุ่มใหญ่นิยมใช้กับพระพุทธรูปทรงเครื่องรวมถึงเทวดาจนเป็นบรรทัดฐานที่แพร่หลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งอันต่างออกไปจากงานช่างที่พบในกรุงศรีอยุธยาที่มีรูปแบบในรายละเอียดทรวดทรวงของมงกุฎที่สูงชะลูดกว่า เนื่องจากมีจำนวนชั้นที่คอดเว้ามากชั้นกว่า (ภาพที่ ๒๓๙)

ภาพที่ ๒๓๖

ภาพที่ ๒๓๗

ภาพที่ ๒๓๖ ศิราภรณ์บนพระพุทธรูปวัดกาหรำ

ภาพที่ ๒๓๗ ศิราภรณ์บนพระพุทธรูปวัดหน้าพระลาน จังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๒๓๘

ภาพที่ ๒๓๙

ภาพที่ ๒๓๘ ศิราภรณ์บนเทวดานูนสูงในวิหารพระทรงม้าวัดพระบรมธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๒๓๙ ศิราภรณ์บนพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลาย ภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เจ้าสามพระยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

สำหรับสาเหตุที่ช่างเมืองนครศรีธรรมราชและเมืองอื่น ๆ ที่ได้รับอิทธิพลจากงานช่างเมืองนครศรีธรรมราชยังคงทำสัดส่วนของยอดมงกุฎที่มีสัดส่วนไม่สูงมากนักกับพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย ทั้งที่ในเมืองหลวงที่กรุงศรีอยุธยาได้เกิดการพัฒนาให้ยอดมงกุฎมีแนวโน้มสูงขึ้นอย่างมากแล้ว ผู้ศึกษามีความเห็นว่ามูลเหตุนั้นเกิดจากการที่ช่างนครศรีธรรมราชสามารถสร้างงานศิลปกรรมแบบที่เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องซึ่งได้รับอิทธิพลจากพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยในสมัยอยุธยาตอนกลางจนชำนาญมาก่อนแล้ว ถึงขึ้นที่สามารถสร้างสรรค์ให้มีลักษณะเฉพาะตัวได้ ดังปรากฏทั้งในกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องรอบระเบียงวิหารทับเกษตรและในวิหารโพธิมณเฑียร เป็นต้น (ภาพที่ ๒๔๐, ๒๔๑) ซึ่งรูปแบบสำคัญของมงกุฎหรือรัดเกล้าที่นิยมสร้างในสมัยอยุธยาตอนกลางนั้นเกิดจากการซ้อนลดหลั่นกันของวงแหวนขนาดใหญ่ขึ้นไปแต่มีจำนวนชั้นไม่มาก และอยู่ในสัดส่วนที่เตี้ย[๒๕๖] (ภาพที่ ๒๔๒)

---

[๒๕๖] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย**, ๔๑๒.

การที่ปรากฏมงกุฎทรงแหลมสูงแต่ไม่สูงเท่ากับความนิยมในกรุงศรีอยุธยาสมัยอยุธยาตอนปลาย ขณะเดียวกันก็ไม่ได้อยู่ในรูปแบบวงแหวนเตี้ยอย่างในสมัยอยุธยาตอนกลาง อาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าเป็นลักษณะสัดส่วนที่ก้ำกึ่งระหว่างสัดส่วนยอดมงกุฎสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลายในกลุ่มพระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราช จึงอธิบายโดยภาพรวมได้ว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่สกุลช่างนครศรีธรรมราชที่สร้างในสมัยอยุธยาตอนปลาย เกิดจากการที่ช่างเมืองนครศรีธรรมราชยังคงสืบทอดรูปแบบมาจากความชำนาญเดิมที่ปรากฏมาก่อนแล้วในสมัยอยุธยาตอนกลางขณะเดียวกันก็ผสมผสานแนวความคิดอย่างใหม่ที่เกิดขึ้นในกรุงศรีอยุธยาซึ่งนิยมทำยอดมงกุฎทรงแหลมสูงไว้ด้วย ในที่สุดจึงเกิดเป็นรูปแบบของสกุลช่างนครศรีธรรมราชสมัยอยุธยาตอนปลาย และยังผลสืบเนื่องไปสู่งานช่างพื้นบ้านที่อยู่ใกล้เคียงเมืองนครศรีธรรมราชดังเช่นปรากฏหลักฐานที่วัดกาหรำ บนคาบสมุทรสทิงพระด้วยเช่นกัน

ภาพที่ ๒๔๐

ภาพที่ ๒๔๑

ภาพที่ ๒๔๐ มงกุฎพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยในวิหารทับเกษตรวัดพระบรมธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๒๔๑ มงกุฎพระพุทธทรงเครื่องน้อยในวิหารโพธิมณเฑียร จังหวัดนครศรีธรรมราช

ที่มา: สำนักศิลปากรที่ ๑๒ นครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๒๔๒ เศียรพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อย ได้จากพระอุระพระมงคลบพิตร
ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเจ้าสามพระยา

องค์ประกอบสำคัญของศิราภรณ์ในพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่วัดกาหรำยังมีส่วนของกระบังหน้า โดยรูปแบบของกระบังหน้านั้นมีลักษณะเป็นแถบขนาดเล็ก ซึ่งรูปแบบดังกล่าวเป็นรูปแบบหนึ่งของพระพุทธรูปทรงเครื่องในสมัยอยุธยาตอนปลายด้วยเช่นกัน อย่างไรก็ตามจากการตรวจสอบ อย่างละเอียดผู้ศึกษาพบว่าลักษณะกระบังหน้าแบบแถบขนาดเล็กนั้นยังปรากฏเป็นระเบียบแบบแผนสม่ำเสมอในกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องที่มีอายุอยู่ในสมัยรัตนโกสินทร์ด้วย เมื่อเป็นเช่นนี้แนวทางในการกำหนดอายุจึงต้องอาศัยองค์ประกอบอื่น ๆ ร่วมด้วยเพื่อความรัดกุมมากขึ้น

น่าสนใจว่ายังปรากฏครีบแหลมอยู่ด้านข้างพระเศียร ซึ่งความนิยมการประดับเช่นนี้เป็นระเบียบที่เคร่งครัดและเกิดขึ้นมาก่อนแล้วในพระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยอยุธยาตอนกลาง[๒๕๗]

---

[๒๕๗] มงกุฎที่มีครีบเหนือพระกรรณในศิลปะอยุธยาพบหลักฐานเก่าที่สุดในรูปเทวดาบนบานประตูสลักไม้จากเจดีย์ประธานวัดพระศรีสรรเพชญ อยุธยา ซึ่งพระราชพงศาวดารระบุว่าก่อสร้างอยู่ในช่วงต้นหรือครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ดูรายละเอียดใน ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “หลักฐานศิลปกรรม

จากการศึกษาของ ดิตถรัตน์ ทิพย์รัตน์ ลงความเห็นว่าครีบด้านข้างของกระบังหน้านี้เป็นงานประดับที่นิยมกับพระพุทธรูปทรงเครื่องและเครื่องทรงเทวดาแบบท้องถิ่นเมืองนครศรีธรรมราชด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระพุทธรูปที่สร้างในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๔[๒๕๘]

เครื่องประดับศิราภรณ์ชิ้นสุดท้าย คือ กุณฑล มีลักษณะเป็นกุณฑลที่เชื่อมต่อกับปลายพระกรรณและเป็นตุ้มปลายงอนออกไปด้านหลัง ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นรูปแบบพิเศษที่พบเจอได้เสมอ ในกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องในสมัยอยุธยาตอนปลาย ต่างจากสมัยอยุธยาตอนกลางที่จะทำในลักษณะห้อยลงมาตรง ๆ[๒๕๙] อีกทั้งยังต่างจากพระพุทธรูปทรงเครื่องในสมัยรัตนโกสินทร์ที่จะไม่นิยมประดับกุณฑลเชื่อมต่อกับพระกรรณแล้ว แต่จะใช้ระเบียบการประดับกรรเจียกจรหูแทน จนกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปในสมัยรัตนโกสินทร์

สำหรับลวดลายที่ประดับบนศิราภรณ์มีความน่าสนใจในตำแหน่งแผ่นเบื้องหลังมงกุฎ คือ ส่วนที่ปิดทับด้านหลังพระเศียรจากบริเวณกลางพระเศียรลงมาจนถึงต้นพระศอ ซึ่งในกรณีพระพุทธรูปทรงเครื่องของวัดกาหรำมีลักษณะสำคัญ คือ ตรงกลางมีลายประธานเป็นลายดอกสี่กลีบออกลายด้วยก้านขดเส้นรีดขนาดเล็กมีเส้นประธาน (เส้นที่ยาวที่สุด) ออกปลายด้วยช่อหางโตเส้นขนาบหรือเส้นบริวารปลายขมวดหัวคล้ายรูปแบบของเลขหนึ่งไทย (ภาพที่ ๒๔๓)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

อยุธยาที่กรุงเทพมหานครและปริมณฑล: วิเคราะห์ในฐานะชุมชนปากใต้สมัยอยุธยา," รายงานการวิจัยได้รับการสนับสนุนจากกองทุนวิจัยและสร้างสรรค์ คณะโบราณคดี ปี พ.ศ. ๒๕๕๗, ๑๗๑.

[๒๕๘] ดิตถรัตน์ ทิพย์รัตน์, "พระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราชระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๓," การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๕, ๑๓๗.

[๒๕๙] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย**, ๔๒๗.

ภาพที่ ๒๔๓ ลวดลายที่ประดับบนศิราภรณ์ในตำแหน่งแผ่นเบื้องหลังมงกุฎพระพุทธรูปวัดกาหรำ

เมื่อพิจารณาโดยรวมแล้วจะเห็นได้ว่าเค้าโครงของการวางลายรวมถึงลวดลายบางชนิด เช่น การออกช่อก้านขดเส้นประธานด้วยช่อหางโตเป็นลักษณะสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงรสนิยมของช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างชัดเจน[๒๖๐] (ภาพที่ ๒๔๔) ขณะเดียวกันรูปแบบของก้านขดบริวารที่มีลักษณะเป็นลายม้วนเข้าม้วนออกจนมีลักษณะหัวเป็นเลขหนึ่งไทยก็สามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบของลวดลายที่เป็นที่นิยมในศิลปะอยุธยาตอนกลาง[๒๖๑] (ภาพที่ ๒๔๕) จึงกล่าวได้ว่างานประดับส่วนนี้แสดงให้เห็นว่า ช่างผู้สร้างมีแนวคิดการผสมผสานระหว่างแนวคิดอย่างใหม่และอย่างเก่าเข้าด้วยกัน คือ แม้ว่าจะปรากฏระเบียบการใช้ช่อหางโตตามแบบรสนิยมของช่างสมัยอยุธยาตอนปลาย ทว่าก็ยังหวนกลับไปเลือกลวดลายที่เคยเป็นที่นิยมในสมัยก่อนหน้าเข้ามาปรับใช้ด้วย

อนึ่งจากการศึกษาของ ศรินยา ปาทา พบว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยอยุธยาตอนกลางที่ได้จากพระอุระและพระพาหาข้างซ้ายของพระมงคลบพิตรนิยมทำเป็นลวดลายส่วนแผ่น

---

[๒๖๐] สันติ เล็กสุขุม, **ลวดลายปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. ๒๑๗๒-๒๓๑๐)**, ๖๓-๖๘.

[๒๖๑] ลวดลายก้านขดคดโค้งขมวดหัวคล้ายเลขหนึ่งไทยเป็นลวดลายที่นิยมในไทยมาก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๙ และนิยมเรื่อยมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๒ คือ สมัยอยุธยาตอนกลาง จากนั้นจึงค่อยๆเสื่อมความนิยมด้วยว่าลวดลายในสมัยอยุธยาตอนปลายนั้นเน้นลวดลายกระหนกปลายแหลมประดิษฐ์อย่างเต็มที่แล้ว โดยเฉพาะรูปแบบของกระหนกที่มีปลายแหลมสะบัดพลิ้วคล้ายเปลวไฟ จนทำให้เกิดคำศัพท์ช่างที่ใช้เรียกกระหนกประเภทนี้ว่า “กระหนกเปลว” ดูรายละเอียดใน สันติ เล็กสุขุม, **พัฒนาการของลายไทย: กระหนกกับเอกลักษณ์ไทย** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๕๓), ๑๙-๓๙๐.

เบื้องหลังมงกุฎเป็นลวดลายเรขาคณิต ได้แก่ ลายตารางสี่เหลี่ยมตารางหมากรุก ลายตารางสี่เหลี่ยมแนวทแยง ลายซี่เรียงแล้วเป็นแนวตั้งเป็นส่วนมาก มีจำนวนน้อยที่ทำลายก้านขดพรรณพฤกษา[๒๖๒] (ภาพที่ ๒๔๖) จากผลการศึกษาดังกล่าวสามารถใช้เป็นเครื่องมือสำคัญอย่างหนึ่งที่ช่วยสนับสนุนได้ว่ารูปแบบของแผ่นเบื้องหลังมงกุฎพระประธานทรงเครื่องวัดกาหรำควรมีอายุการสร้างในสมัยอยุธยาตอนปลาย เนื่องจากต่างออกไปจากรสนิยมของช่างในสมัยอยุธยาตอนกลางอย่างชัดเจน

ภาพที่ ๒๔๔ ลายก้านขดออกซ่อหางโต บนหน้าบันวิหารแกรบวัดพุทไธสวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ ๒๔๕ ลวดลายม้วนเข้าม้วนออกแบบอยุธยาตอนกลาง บนศิราภรณ์พระพุทธรูปที่ได้จากวัดพระศรีสรรเพชญ

ก. ข. ค.

ภาพที่ ๒๔๖ ก.,ข.,ค. ลวดลายบนแผงหลังมงกุฎพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยสมัยอยุธยาตอนกลาง ที่ได้จากพระอุระพระมงคลบพิตร

ที่มา: ศรินยา ปาทา, “พระพุทธรูปทรงเครื่องน้อย จากพระอุระและพระพาหาซ้ายของพระมงคลบพิตรจังหวัดพระนครศรีอยุธยา,” ๘๒.

---

[๒๖๒] ศรินยา ปาทา, “พระพุทธรูปทรงเครื่องน้อย จากพระอุระและพระพาหาซ้ายของพระมงคลบพิตรจังหวัดพระนครศรีอยุธยา,” (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๙), ๘๐-๘๕.

๒. เครื่องประดับพระวรกาย ประกอบไปด้วย กรองศอ ทับทรวง พาหุรัด ทองพระกร พระธำมรงค์

กรองศอ (ภาพที่ ๒๔๗) มีลักษณะสำคัญ คือ เป็นแผงหน้ากว้างรอบพระศอภายในมีแถบประธานประดับลวดลายวงโค้งก้านขดม้วนเข้าม้วนออกต่อเนื่องกันปลายวงโค้งแต่ละวงขมวดในลักษณะเลขหนึ่งไทยเช่นเดียวกันกับที่ประดับบนแผงด้านหลังของศิราภรณ์ แถบขนาบข้างสองแถบประดับด้วยลวดลายดอกพิกุลสลับวงโค้งเข้าออก ปลายขมวดหัวเป็นเลขหนึ่งไทยสองข้าง ลักษณะสำคัญของลายประธานดังกล่าวมานั้นเป็นส่วนที่แสดงให้เห็นว่าช่างยังคงเน้นความสำคัญของลวดลายที่เคยเป็นที่นิยมในงานประดับแบบสมัยอยุธยาตอนกลาง นอกจากนี้ในด้านของเทคนิคการปั้นลายให้เป็นเส้นนูนขนาดเล็กเคลื่อนไหวอย่างเป็นธรรมชาติยังเทียบได้กับเทคนิคที่นิยมในกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องสำริดสมัยอยุธยาตอนกลาง (ภาพที่ ๒๔๘) ซึ่งน่าสนใจว่าเทคนิคดังกล่าวไม่นิยมใช้ประดับในงานปูนปั้น เนื่องด้วยข้อจำจัดเรื่องความคงทนถาวรเป็นหลัก แต่การที่พบว่าช่างผู้ปั้นเครื่องทรงของพระพุทธรูปวัดกาหรำสามารถปั้นลวดลายเส้นนูนขนาดเล็กได้อย่างละเอียดละออพลิ้วไหวเช่นนี้ย่อมแสดงให้เห็นถึงความชำนาญที่อยู่ในระดับสูงไม่แพ้ช่างในเมืองหลวง และยิ่งเป็นการเน้นให้เห็นว่าแม้งานชิ้นนี้น่าจะล่วงเข้าสู่สมัยอยุธยาตอนปลายแล้วแต่ช่างท้องถิ่นก็ยังคงให้ความสำคัญกับลวดลายและเทคนิคที่สืบต่อมาจากสมัยอยุธยาตอนกลางอยู่มาก

ภาพที่ ๒๔๗ ลวดลายกรองศอบนพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ วัดกาหรำ

ภาพที่ ๒๔๘ ลวดลายกรองศอบนพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยสมัยอยุธยาตอนกลาง
ในวิหารโพธิมณเฑียร วัดพระบรมธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช
ที่มา: สำนักศิลปากรที่ ๑๒ นครศรีธรรมราช

สำหรับสิ่งที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่ากรองศอของพระพุทธรูปองค์นี้ไม่ควรเป็นงานที่ทำขึ้นในสมัยอยุธยาตอนกลาง เนื่องจากในสมัยอยุธยาตอนกลางนั้นไม่นิยมห้อยแถวอุบะรูปหยดน้ำที่ขอบนอกกรองศอแต่จะนิยมทำขอบเกลี้ยง หรือหากมีการห้อยอุบะมักจะเป็นรูปวงโค้งต่อกันเท่านั้น (ภาพที่ ๒๔๙) ต่างจากงานในสมัยอยุธยาตอนปลายที่มักจะนิยมประดับอุบะรูปหยดน้ำกระจังฟันปลา หรือกระจังตาอ้อยโดยรอบเสมอ (ภาพที่ ๒๕๐) ลักษณะดังกล่าวนี้ยังรวมไปถึงงานประดับที่คล้ายคลึงกันในส่วนของพาหุรัดและทองพระกรด้วยเช่นกัน อนึ่งระเบียบงานประดับด้วยอุบะทรงหยดน้ำหรือสามเหลี่ยมฟันปลานั้นน่าจะเป็นการที่ช่างอยุธยาตอนปลายหันกลับไปทำตามรูปแบบที่เคยนิยมมาก่อนแล้วในพระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยก่อนอยุธยาและอยุธยาตอนต้นที่ได้อิทธิพลจากศิลปะเขมร แต่ที่ต่างออกไป คือ ตามแบบศิลปะเขมรหรืออิทธิพลเขมรนั้นแถวอุบะจะไม่มีก้านต่อออกมาและมักพบว่าปลายอุบะห้อยมักเอียงเข้าหาจุดกึ่งกลางกรองศอ (ภาพที่ ๒๕๑)

ภาพที่ ๒๔๙ รูปแบบกรองศอขอบเรียบไม่ห้อยอุบะในพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยสมัยอยุธยาตอนกลางจากพระอุระและพระพาหาซ้ายของพระมงคลบพิตร

ภาพที่ ๒๕๐ รูปแบบกรองศอแบบห้อยรูปหยดน้ำหรือกระจังตาอ้อยในพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่สมัยอยุธยาตอนปลาย ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร

ภาพที่ ๒๕๑ กรองศอเทวสตรีในศิลปะเขมรแบบบายน จากศาลตาผาแดง จังหวัดสุโขทัย

การที่พระพุทธรูปทรงเครื่องของวัดกาหรำยังปรากฏทับทรวงในลักษณะห้อยตรงลงมาจากพระศอเป็นอีกระเบียบหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นว่าช่างยังคงได้รับแรงบันดาลใจมาจากกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยในสมัยอยุธยาตอนกลาง (ภาพที่ ๒๕๒, ๒๕๓) แต่ทว่าในรายละเอียดของ

รูปทรงสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนที่เกิดจากการลากเส้นตรงต่อกัน ไม่ใช่การประกอบจากวงโค้งรวมถึงลวดลายภายในที่เป็นลายประดิษฐ์มากขึ้นเป็นข้อที่แตกต่างออกไปจากรูปแบบของงานช่างสมัยอยุธยาตอนกลางที่มักจะนิยมรูปทรงของทับทรวงแบบที่ประกอบจากวงโค้งเป็นกรอบภายนอกส่วนภายในประดับลวดลวดลายเครือเถาและลายก้านขดวงโค้งหัวขมวดเป็นเลขหนึ่งไทยเช่นเดียวกับส่วนกรองศอและศิราภรณ์ ดังนั้นกรอบเส้นตรงสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนนี้ควรกำหนดได้ว่าเป็นสมัยอยุธยาตอนปลายแล้ว (ภาพที่ ๒๕๔)

ข้อสังเกตที่ช่วยเน้นย้ำว่าช่างที่ทำทับทรวงของพระพุทธรูปวัดกาหรำมีแนวคิดส่วนหนึ่งหันไปหยิบยืมระเบียบการประดับทับทรวงตามอย่างสมัยอยุธยาตอนกลางแทนที่จะใช้ระเบียบตามอย่างสมัยนิยมในช่วงอยุธยาตอนปลาย เนื่องด้วยพบว่าในศิลปะอยุธยาตอนปลายได้เริ่มเกิดรูปแบบการประดับทับทรวงที่มีลักษณะเป็นตัวห้ามตรงกลางระหว่างเส้นสังวาลยที่ไขว้เป็นรูปกากบาทแล้ว ซึ่งนักวิชาการส่วนมากเชื่อว่าต้นแบบสำคัญน่าจะเกิดขึ้นในกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องต้นอย่างพระมหาจักรพรรดิทั้งที่วัดไชยวัฒนารามและวัดหน้าพระเมรุ สมัยพระเจ้าปราสาททอง หลังจากนี้รูปแบบสังวาลแบบกากบาทจะได้รับความนิยมเรื่อยมาตลอดสมัยอยุธยาและยังคงส่งอิทธิพลต่อมายังสมัยรัตนโกสินทร์ ในประเด็นนี้จะได้อธิบายรายละเอียดในหัวข้อพระพุทธรูปประทับยืนทรงเครื่องอีกครั้ง

พระธำมรงค์ เป็นองค์ประกอบสุดท้ายที่จะกล่าวถึงในส่วนนี้ โดยจากการตรวจสอบผู้ศึกษาพบว่าระเบียบการประดับพระธำมรงค์นั้นถือเป็นระเบียบที่พบเสมอในกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องอย่างพระมหาจักรพรรดิซึ่งเป็นพระพุทธรูปที่เกิดขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย ความนิยมนี้บางองค์ถึงกับทำพระธำมรงค์สวมไว้ที่นิ้วพระหัตถ์ทั้ง ๑๐ แต่ทว่าในกลุ่มพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนกลางกลับไม่นิยมประดับด้วยพระธำมรงค์ ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าการประดับพระธำมรงค์สามารถใช้เป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งสำหรับการแยกแยะระหว่างพระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลายออกจากกันได้

ภาพที่ ๒๕๒ ทับทรวงบนพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ วัดกาหรำ

ภาพที่ ๒๕๓ ทับทรวงบนพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อย สมัยอยุธยาตอนกลาง จากเมืองเพชรบุรี ในระเบียงคด วัดเบญจมบพิตรฯ กรุงเทพฯ

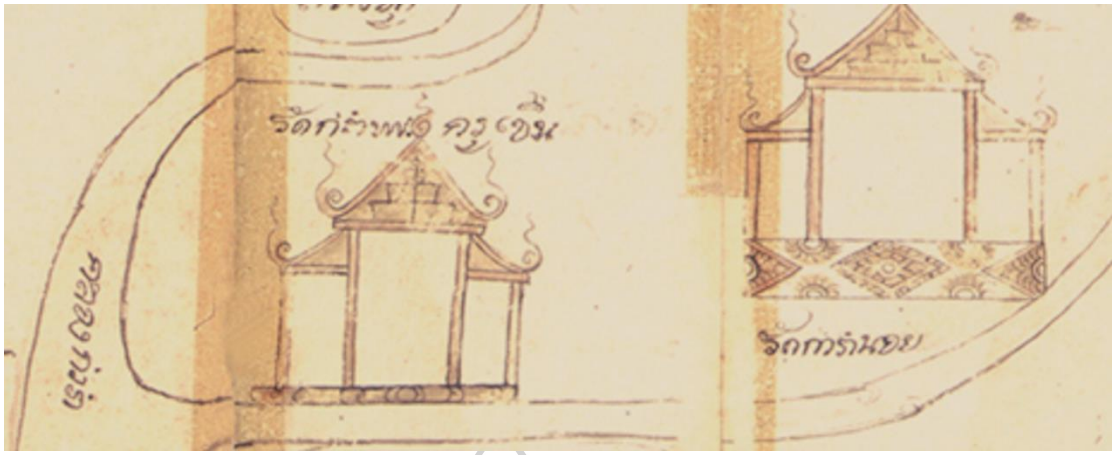
ภาพที่ ๒๕๔ ทับทรวงบนพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ สมัยอยุธยาตอนปลาย ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร

การสรุปผลและกำหนดอายุ

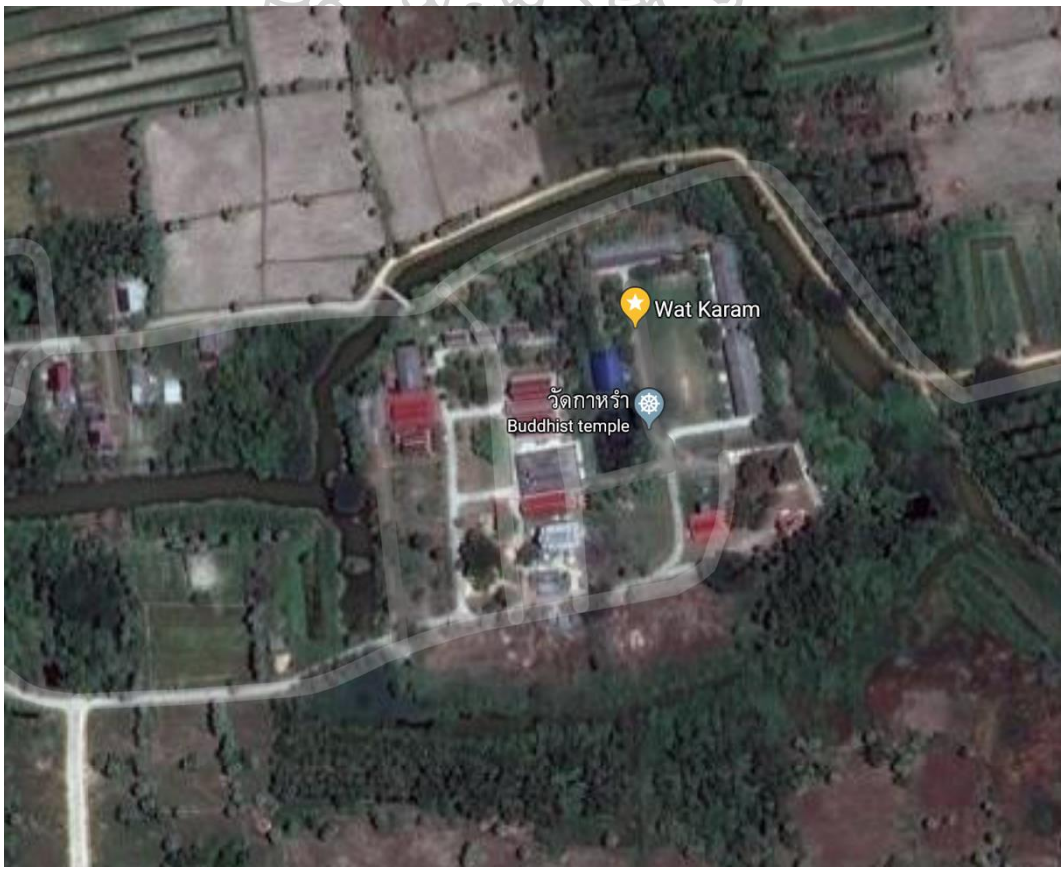
จากการวิเคราะห์เกี่ยวกับรูปแบบของพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่วัดกาหรำซึ่งมีลักษณะสำคัญ เช่น พระพักตร์อยู่ในเค้าโครงเหลี่ยมผสมมน พระเนตรค่อนข้างโปนเหลือบต่ำหาง พระเนตรตวัดขึ้นเปลือกพระเนตรเป็นแผ่นขนาดใหญ่ พระขนงโก่งมากมีช่องว่างพระหว่างขอบเปลือกพระเนตร และพระขนงเป็นแผ่นป้าย พระวรกายที่ค่อนข้างอวบโดยเฉพาะส่วนพระเพลา เหล่านี้ล้วนเทียบเคียงได้กับรูปแบบของพระพุทธรูปในศิลปะอยุธยาตอนปลายที่นิยมสร้างขึ้นในพื้นที่จังหวัดสงขลา นอกจากนี้เครื่องทรงเครื่องประดับก็เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยให้สามารถกำหนดอายุพระพุทธรูปองค์นี้ได้ชัดเจนยิ่งขึ้นว่าเป็นพระพุทธรูปในสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น รูปแบบของแถบกระบังหน้าที่มีขนาดเล็ก ลวดลายก้านขดออกช่อหางโต และกุณฑลปลายงอน แต่อย่างไรก็ตามลักษณะการประดับลวดลายบนเครื่องทรงนั้นก็แสดงให้เห็นแนวความคิดของช่างว่ายังคงหวนกลับไปนำรูปแบบและเทคนิคที่เคยเป็นที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนกลางมาผสมผสานด้วย เช่น ลวดลายคดโค้งขมวดหัวเป็นเลขหนึ่งไทยโดยใช้เทคนิคการปั้นเส้นนูนขนาดเล็ก รวมถึงระเบียบการทำทับทรวงในลักษณะห้อยจากพระศอปราศจากสังวาลไขว้ตามแบบรสนิยมของช่างสมัยอยุธยาตอนปลายโดยทั่วไป

นอกเหนือไปจากรูปแบบที่ปรากฏบนองค์พระพุทธรูปแล้วหลักฐานอื่น ๆ ก็สามารถใช้เป็นเครื่องมือสนับสนุนได้ว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องที่วัดกาหรำแห่งนี้ควรสร้างขึ้นแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยา เนื่องจากเมื่อตรวจสอบจากหลักฐานเอกสารในภาพแผนที่กัลปนาบนเกาะสทิงพระซึ่งเขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายปรากฏชื่อของวัดกาหรำ[๒๖๓] (ภาพที่ ๒๕๕) และตำแหน่งที่ตั้งของวัดก็ตรงตามที่ตั้งของวัดกาหรำในปัจจุบันที่มีลักษณะเป็นเกาะขนาดเล็กซึ่งเกิดจากการโอบล้อมของลำคลองกาหรำมาจนถึงปัจจุบัน (ภาพที่ ๒๕๖)

[๒๖๓] ในภาพแผนที่กัลปนาบนเกาะสทิงพระจะปรากฏชื่อ “วัดการำคูเขิน” และ “วัดการำน้อย” ซึ่งเป็นวัดที่อยู่ติดกัน จึงไม่อาจระบุได้ชัดเจนว่าชื่อที่แท้จริงของ “วัดกาหรำ” จะเคยใช้ชื่อใดมาก่อน แต่การตรวจสอบจากตำแหน่งทางภูมิศาสตร์แล้วแสดงให้เห็นว่าวัดกาหรำในปัจจุบันตั้งอยู่บนเกาะที่ล้อมรอบด้วยคลองกาหรำเหมือนกัน



ภาพที่ ๒๕๕ ตำแหน่งที่ตั้งของวัดกาหรำในภาพแผนที่กัลปนาบนเกาะสทิงพระ
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ



ภาพที่ ๒๕๖ ตำแหน่งที่ตั้งของวัดกาหรำในปัจจุบัน
ที่มา: Google maps. **วัดกาหรำ** เข้าถึงเมื่อ ๑ ธันวาคม ๒๕๖๒
เข้าถึงได้จาก www.google.co.th/maps

๑.๒.๒ พระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ที่วัดสุวรรณคีรี

พระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ที่วัดสุวรรณคีรีเป็นพระพุทธรูปยืนปางอุ้มบาตร เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งของพระพุทธรูปทรงเครื่องที่มีลักษณะความเป็นท้องถิ่นสงขลา อีกทั้งพุทธลักษณะสำคัญหลายประการยังสามารถเทียบเคียงกับได้กับพระพุทธรูปสกุลช่างเมืองนครศรีธรรมราชซึ่งพบหลักฐานรูปแบบพระพุทธรูปทรงเครื่องปางอุ้มบาตรเป็นจำนวนมาก อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าเสียดายว่าปัจจุบันพระพุทธรูปองค์นี้ได้สูญหายไปแล้ว การศึกษาครั้งนี้จึงจำเป็นที่จะต้องวิเคราะห์จากภาพถ่ายเก่า

<u>พระพักตร์และพระวรกาย</u> (ภาพที่ ๒๕๗)

รูปแบบสำคัญในพระพักตร์ของพระพุทธรูปองค์นี้ คือ พระพักตร์เป็นรูปไข่ พระเนตรโปนค่อนข้างมาก เส้นพระเนตรเกือบเป็นเส้นตรง พระขนงเป็นสันยกขึ้น ช่องว่างระหว่างขอบเปลือกพระเนตรบนและพระขนงเป็นแผ่นป้ายโค้ง พระนาสิกโด่งสันคม ปีกพระนาสิกกว้างและบานออก พระโอษฐ์เป็นรูปวงโค้งเกิดจากมุมพระโอษฐ์ทั้งสองข้างยกสูงขึ้นอย่างมาก เมื่อพิจารณาจากรูปแบบของพระพักตร์โดยรวมแล้วสามารถเทียบเคียงกับพระพักตร์ของพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะอยุธยาในท้องถิ่นสงขลาซึ่งได้กล่าวไปแล้วเบื้องต้น จุดสังเกตสำคัญที่สุด คือ รูปแบบของพระเนตรที่โปนอย่างมาก ช่องว่างระหว่างขอบเปลือกพระเนตรและพระขนงเป็นแผ่นป้ายโค้ง พระนาสิกเป็นสันคม และพระโอษฐ์เป็นวงโค้งยกมุมมาก

ส่วนพระวรกายสังเกตได้อย่างชัดเจนว่ามีลักษณะเพรียวบางต่างจากกลุ่มพระพุทธรูปประทับนั่งที่มักจะมีพระวรกายค่อนข้างอวบและตันกว่ามาก ซึ่งลักษณะของพระวรกายที่เพรียวบางของพระพุทธรูปองค์นี้เทียบได้กับรูปแบบของพระพุทธรูปประทับยืนทรงเครื่องในสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว หรือราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๔

สำหรับประเด็นเรื่องการแสดงปางอุ้มบาตรของพระพุทธรูปองค์นี้ทำให้นึกถึงรูปแบบความนิยมการแสดงปางอุ้มบาตรในกลุ่มพระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราช จากการศึกษาของดิตถรัตน์ ทิพย์รัตน์ ประมวลได้ว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องปางอุ้มบาตรที่พบในจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยมากมีอายุอยู่ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ [๒๖๔] ซึ่งผู้ศึกษามีความเห็นสอดคล้องกับผลการศึกษาของ ดิตถรัตน์ ทิพย์รัตน์ แต่มีข้อเสนอเพิ่มเติมว่านอกจากความนิยมทำปาง อุ้มบาตรในกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องแล้วยังพบว่ากลุ่มที่ไม่ทรงเครื่องก็นิยมด้วยเช่นกัน ตัวอย่างเช่นพระพุทธรูปบุเงิน-ทอง ภายในหอพระพุทธสิหิงค์ เมืองนครศรีธรรมราช

---

[๒๖๔] ดิตถรัตน์ ทิพย์รัตน์, “พระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราชระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๓,” ๑๑๗-๑๓๗.

เป็นต้น (ภาพที่ ๒๕๘, ๒๕๙) เมื่อเป็นเช่นนี้จึงอาจมองได้ว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องปางอุ้มบาตรที่วัดสุวรรณคีรีควรจะเป็นอิทธิพลจากกลุ่มพระพุทธรูปปางอุ้มบาตรแบบไม่ทรงเครื่องได้เช่นกัน

ภาพที่ ๒๕๗ พระพุทธรูปประทับยืนทรงเครื่องใหญ่ปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา
ที่มา: โครงการศูนย์รูปธรรมศึกษาโปษยะจินดาและหอนิทรรศน์รัตกสิกร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย **พระพุทธรูปปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา** https://is.gd/nYFarl เข้าถึงเมื่อ ๑๕ พ.ย. ๒๕๖๒

ภาพที่ ๒๕๘

ภาพที่ ๒๕๙

ภาพที่ ๒๕๘ พระพุทธรูปบุเงินปางอุ้มบาตร ในหอพระพุทธสิหิงค์ จังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพที่ ๒๕๙ พระพุทธรูปบุทองปางอุ้มบาตร ในหอพระพุทธสิหิงค์ จังหวัดนครศรีธรรมราช

เครื่องทรง

การประดับเครื่องทรงของพระพุทธรูปองค์นี้มีลักษณะสำคัญหลายประการที่แสดงให้เห็นถึงงานช่างท้องถิ่น รวมถึงบางลักษณะสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดอายุได้อย่างดีเช่นกัน ดังจะแบ่งการวิเคราะห์ดังนี้

๑. ศิราภรณ์ การศึกษาศิราภรณ์ของพระพุทธรูปองค์นี้มีข้อจำกัด คือ สามารถศึกษารูปทรงและลวดลายได้จากทางด้านหน้าและทางด้านข้างบางส่วนเท่านั้นเนื่องจากเป็นการศึกษาจากภาพถ่ายเก่าที่ไม่ได้มีข้อมูลการถ่ายไว้ทุกมุม

รูปแบบของศิราภรณ์มีลักษณะของกระบังหน้าและยอดมงกุฎต่อเป็นชิ้นเดียวกัน รูปแบบยอดมงกุฎเป็นชั้นลดหลั่นกันเป็นทรงกรวยแหลมสูง (สูงกว่ามงกุฎแบบปล้องในศิลปะอยุธยาตอนกลาง) แต่ละชั้นประดับกระจังตาอ้อยโดยรอบ สำหรับรูปแบบสำคัญที่สุดที่ทำให้ศิราภรณ์ของพระพุทธรูปแบบท้องถิ่นองค์นี้ต่างออกไปจากพระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยอยุธยาที่พบในภาคกลางอย่างชัดเจน คือ รูปลักษณ์ของส่วนกระบังหน้าที่จะมีแถบค่อนข้างกว้างขณะเดียวกันก็แผ่บานในลักษณะสอบขึ้นเป็นอย่างมาก นอกจากนี้สัดส่วนการลดหลั่นและความชันของแถวกระจังแต่ละชั้น

ก็น้อยจนแทบจะกล่าวได้ว่าเกือบจะเป็นระนาบเส้นตรงขนานกับพื้นราบ ซึ่งต่างออกไปจากส่วนเดียวกันในมงกุฎของพระพุทธรูปทรงเครื่องในภาคกลางไม่ว่าจะเป็นสมัยอยุธยาตอนปลายหรือในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็จะเน้นความลาดชันของส่วนนี้อย่างชัดเจน (ภาพที่ ๒๖๐) โดยลักษณะที่กล่าวมานี้ทำให้นึกถึงรูปแบบของเทริดที่ใช้ในการแสดงมโนราซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่นิยมแพร่หลายในภาคใต้ (ภาพที่ ๒๖๑) นอกจากนี้รูปแบบของศิราภรณ์ดังกล่าวยังใกล้เคียงกับที่พบที่นครศรีธรรมราชด้วย ซึ่งการวิเคราะห์ของ ดิตถรัตน์ ทิพย์รัตน์ สันนิษฐานว่ากลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องกลุ่มหนึ่งของนครศรีธรรมราชเกิดการถ่ายเทรูปแบบจากเทริดของโนราและกำหนดอายุกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องปางอุ้มบาตรสกุลช่างนครศรีธรรมราชในช่วงระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๓-๒๔[๒๖๕] (ภาพที่ ๒๖๒) **จึงมีแนวโน้มที่เป็นไปได้สูงว่าต้นแบบมงกุฎและเทริดแบบโนรานี้น่าจะเป็นที่นิยมในกลุ่มสกุลช่างเมืองนครศรีธรรมราชก่อน จากนั้นจึงได้เกิดการแพร่หลายไปทั่วภาคใต้รวมทั้งในพื้นที่ของจังหวัดสงขลาด้วยเช่นกัน**

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[๒๖๕] ดิตถรัตน์ ทิพย์รัตน์, “พระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราชระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๓,” ๑๓๗.

ภาพที่ ๒๖๐

ภาพที่ ๒๖๑

ภาพที่ ๒๖๐ ศิราภรณ์ของพระพุทธรูปปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี

ที่มา: โครงการศูนย์รูปธรรมศึกษาโปษยะจินดาและหอนิทรรศน์รัตกสิกร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย **พระพุทธรูปปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา** https://is.gd/nYFarl เข้าถึงเมื่อ ๑๕ พ.ย. ๒๕๖๒

ภาพที่ ๒๖๑ เทริดโนราของภาคใต้ในปัจจุบัน

ที่มา: ศาสตร์แห่งครูหมอโนรา. **เทริดโนรา**. เข้าถึงเมื่อ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๖๐ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/o3YN0W

ภาพที่ ๒๖๒ พระพุทธรูปทรงเครื่องปางอุ้มบาตรสกุลช่างนครศรีธรรมราช พุทธศตวรรษที่ ๒๓-๒๔
ที่มา: ดิตถรัตน์ ทิพย์รัตน์, “พระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราช ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๓,” ๑๖๙.

๒. เครื่องประดับพระวรกาย

ประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับเครื่องประดับพระวรกายของพระพุทธรูปทรงเครื่องประทับยืนปางอุ้มบาตรองค์นี้มีสองส่วนสำคัญ คือ ส่วนทับทรวงและสังวาลรูปวงโค้ง ส่วนผ้านุ่งและฉลองพระบาทเชิงงอน

ส่วนทับทรวงและสังวาลสังเกตจากภาพถ่ายเก่าได้ค่อนข้างชัดเจนว่าสังวาลของพระพุทธรูปองค์นี้ทำเป็นสายคู่ห้อยจากพระอังสาแล้วมีตัวห้ามเป็นทับทรวงเกี่ยวให้สังวาลรวบติดกันตรงพระอุระ (ภาพที่ ๒๖๓) นักวิชาการเชื่อว่าเป็นรูปแบบที่คลี่คลายมาจากการทำสังวาลไขว้กากบาทลงมาแล้ว[๒๖๖] หรือกล่าวโดยนัยว่าสังวาลไขว้แบบกากบาทเป็นเส้นตรงเกิดก่อนจากนั้นจึงคลี่คลายมาเป็นแบบโค้ง แต่ทั้งสองแบบก็จัดเป็นลักษณะสำคัญของงานช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายเช่นเดียวกัน (ภาพที่ ๒๖๔, ๒๖๕)

---

[๒๖๖] ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “หลักฐานศิลปกรรมอยุธยาที่กรุงเทพมหานครและปริมณฑล: วิเคราะห์ในฐานะชุมชนปากใต้สมัยอยุธยา,”๑๘๗.

ภาพที่ ๒๖๓ ทับทรวงและสังวาลบนพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี
ที่มา: โครงการศูนย์รูปธรรมศึกษาโปษยะจินดาและหอนิทรรศน์รัตกสิกร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย **พระพุทธรูปปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา** https://is.gd/nYFarl เข้าถึงเมื่อ ๑๕ พ.ย. ๒๕๖๒

ภาพที่ ๒๖๔ สังวาลไขว้แบบกากบาทเป็นเส้นตรงตัวอย่างที่พระพุทธรูปประธานภายในพระอุโบสถ วัดหน้าพระเมรุสมัยอยุธยาตอนปลาย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ ๒๖๕ สังวาลแบบโค้ง ตัวอย่างที่พระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่แบบมาตรฐานของพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลายในภาคกลาง
ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจันทรเกษม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

สำหรับส่วนของผ้านุ่งมีลักษณะสำคัญ คือ ทำลายแผงเต็มพื้นที่ตรงกลางจีบหน้านางประดับลวดลายแต่มองไม่ถนัดนักว่าเป็นลวดลายประเภทใด ที่แปลกไปจากระเบียบแบบแผนของพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ในสมัยอยุธยาตอนปลายโดยทั่วไปคือ ไม่พบว่ามีการประดับด้วยสุวรรณกระถอบหรือชายไหวชายแครงแต่อย่างใด (ภาพที่ ๒๖๖, ๒๖๗) จากการตรวจสอบในกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่สกุลช่างเมืองนครศรีธรรมราชก็พบว่าปรากฏในลักษณะเดียวกัน (ภาพที่ ๒๖๘) ยิ่งทำให้เห็นว่าพระพุทธรูปประทับยืนทรงเครื่องแบบพื้นบ้านที่วัดสุวรรณคีรีองค์นี้น่าจะเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับพระพุทธรูปที่นครศรีธรรมราชชัดเจนมากขึ้น อนึ่งเหตุที่ช่างท้องถิ่นทั้งที่นครศรีธรรมราชและสงขลาไม่ทำเครื่องประดับดังกล่าวเป็นไปได้ว่าไม่มีความชำนาญเพียงพอ เนื่องจากการจะประดับในส่วนนี้ต้องใช้เทคนิคงานช่างที่มีความชำนาญอย่างมากในการหล่อชิ้นส่วนแต่ละชิ้นมาเชื่อมต่อกันไม่ได้เกิดจากการหล่อเป็นแผงแล้วนำมาติด ช่างท้องถิ่นจึงแก้ปัญหาโดยการตัดส่วนนี้ออกไปและพยายามเพิ่มลวดลายนูนต่ำบนตัวผ้านุ่งแทน ด้วยวิธีการสลักลวดลายบนแม่พิมพ์ชุดเดียวกับตัวผ้านุ่ง เมื่อทำการหล่อแล้วเสร็จจึงถอดจากแม่พิมพ์ในคราวเดียวกัน

ภาพที่ ๒๖๖

ภาพที่ ๒๖๗

ภาพที่ ๒๖๖ ลักษณะผ้านุ่งของพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี
ที่มา: โครงการศูนย์รูปธรรมศึกษาโปษยะจินดาและหอนิทรรศน์รัตกสิกร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย **พระพุทธรูปปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา** https://is.gd/nYFarl เข้าถึงเมื่อ ๑๕ พ.ย. ๒๕๖๒

ภาพที่ ๒๖๗ การทำชายไหวชายแครงในพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่สมัยอยุธยาตอนปลาย ในภาคกลาง
ที่มา: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจันทรเกษม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ ๒๖๘ การไม่ทำชายไหวชายแครงในพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่สมัยอยุธยาตอนปลาย สกุลช่างนครศรีธรรมราช
ที่มา: สำนักศิลปากรที่ ๑๒ นครศรีธรรมราช

การสรุปผลและกำหนดอายุ

โดยภาพรวมลักษณะสำคัญของพระพักตร์ของพระพุทธรูปทรงเครื่องประทับยืนปางอุ้มบาตรองค์นี้แสดงให้เห็นว่าเค้าพระพักตร์อยู่ในทำนองเดียวกับกลุ่มพระพุทธรูปประทับนั่งแบบพื้นบ้านสงขลาที่ได้กำหนดอายุไปแล้วเบื้องต้นว่าลักษณะพระพักตร์เช่นนี้เป็นแบบอยุธยาตอนปลายในท้องถิ่นสงขลา แต่สิ่งที่น่าสนใจและต่างออกไปจากกลุ่มอื่นอย่างชัดเจนประการแรกคือการแสดงปางอุ้มบาตรเป็นรูปแบบของปางที่สามารถเชื่อมโยงให้เห็นความนิยมที่สืบทอดมาจากกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องประทับยืนเมืองนครศรีธรรมราชได้ ซึ่งเคยมีผู้กำหนดอายุว่าเป็นปางที่นิยมสร้างเป็นพิเศษในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลาย ประการต่อมาคือเรื่องของเครื่องทรงโดยรวมที่แสดงความเป็นพื้นบ้านอย่างชัดเจน ได้แก่ ส่วนของมงกุฎที่มีลักษณะสำคัญเกี่ยวเนื่องกับการได้รับอิทธิพลของเทริดมโนราในภาคใต้ ผ้านุ่งที่ไม่ทำสุวรรณกระถอบและชายไหวชายแครงแต่ทำเป็นลวดลายนูน

ต่ำเป็นลายผ้าแทน ที่สำคัญที่สุดในด้านการกำหนดอายุจากส่วนนี้ คือ รูปแบบของการทำสังวาลรูปวงโค้งรวบกับส่วนของทับทรวงซึ่งเทียบเคียงได้กับรูปแบบหนึ่งของพระพุทธรูปทรงเครื่องในสมัยอยุธยาตอนปลาย

สรุปสาระสำคัญเกี่ยวกับพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลายในจังหวัดสงขลา

จากข้อมูลการวิเคราะห์ที่ได้กล่าวไปแล้วเบื้องต้นแสดงให้เห็นว่าพุทธลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปกลุ่มตัวอย่าง โดยเฉพาะเมื่อวิเคราะห์จากพระพักตร์แล้วกล่าวได้ว่าพุทธลักษณะภาพรวม พระพักตร์มีเค้าโครงเหลี่ยมผสมมน พระพักตร์สั้น พระนลาฏทั้งในแนวดิ่งและแนวราบกว้างมาก พระขนงโก่งเป็นพิเศษ ช่วงว่างระหว่างพระขนงกับขอบพระเนตรเป็นแผ่นป้ายขนาดใหญ่ พระนาสิกโด่งแต่สั้น พระโอษฐ์แบะกว้างยกมุมพระโอษฐ์สูงจนรูปพระโอษฐ์เป็นวงโค้ง ซึ่งผลการวิเคราะห์แสดงให้เห็นว่าเป็นพุทธลักษณะของพระพุทธรูปสมัยอยุธยาที่พบในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาและพบมากในพื้นที่ของคาบสมุทรสทิงพระ ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับพระพักตร์ของพระพุทธรูปในสกุลช่างนครศรีธรรมราชพบว่ามีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกัน และน่าจะเป็นต้นทางในการถ่ายเทวัฒนธรรมมาสู่พื้นที่สงขลาบนคาบสมุทรสทิงพระ

นอกจากนี้เครื่องทรงเครื่องประดับที่ปรากฏในกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องก็เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ช่วยให้สามารถกำหนดอายุพระพุทธรูปได้เป็นอย่างดี ซึ่งจากการวิเคราะห์ลวดลายงานประดับกล่าวในภาพรวมได้ว่า แนวคิดการประดับลวดลายบนเครื่องทรงรวมถึงสัดส่วนของเครื่องทรงสามารถกำหนดได้ว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องในกลุ่มตัวอย่างนั้นควรสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายหรือราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๓ เป็นต้นว่า รูปแบบของแถบกระบังหน้าที่มีขนาดเล็ก ลวดลายก้านขดออกช่อหางโตและกุณฑลปลายงอน สังวาลทำเป็นสายคู่ห้อยจากพระอังสาแล้วมีตัวห้ามเป็นทับทรวงเกี่ยวให้สังวาลรวบติดกันตรงพระอุระ อย่างไรก็ตามลักษณะการประดับลวดลายบนเครื่องทรงในพระพุทธรูปทรงเครื่องประทับนั่งที่วัดกาหรำนั้นก็แสดงให้เห็นแนวความคิดของช่างว่ายังคงหวนกลับไปนำรูปแบบและเทคนิคที่เคยเป็นที่นิยมในสมัยอยุธยาตอนกลางมาผสมผสานด้วย เช่น ลวดลายก้านคดโค้งขมวดหัวเป็นเลขหนึ่งไทยโดยใช้เทคนิคการปั้นเส้นนูนขนาดเล็ก อนึ่งลักษณะของเครื่องทรงที่แสดงความเป็นท้องถิ่นภาคใต้โดยแท้จริง คือ รูปทรงและสัดส่วนของศิราภรณ์ในพระพุทธรูปทรงเครื่องประทับยืนที่วัดสุวรรณคีรี ซึ่งสามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบได้กับลักษณะของเทริดและมงกุฎที่ใช้ในการแสดงมโนราซึ่งเป็นศิลปะแสดงที่สำคัญของภาคใต้เสมอมา

ส่วนการแสดงปางอุ้มบาตรที่ปรากฏในพระพุทธรูปทรงเครื่องประทับยืนที่วัดสุวรรณคีรีถือเป็นรูปแบบของปางที่สามารถเชื่อมโยงให้เห็นความนิยมที่สืบทอดมาจากกลุ่มพระพุทธรูปทรงเครื่องประทับยืนเมืองนครศรีธรรมราชในสมัยอยุธยาตอนปลายได้เช่นกัน

๒. พระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา (ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๕)

ในสมัยรัตนโกสินทร์เมืองสงขลาได้รับความสนใจจากทางราชธานีเป็นอย่างมาก เนื่องด้วยทางราชธานีมองว่าเมืองสงขลาเป็นหัวเมืองปลายแดนที่สำคัญที่อยู่ภายใต้อำนาจการปกครองของกรุงเทพฯ อย่างเบ็ดเสร็จ และจากความสัมพันธ์อันใกล้ชิดดังกล่าวจึงทำให้งานศิลปกรรมต่าง ๆ อันเป็นที่นิยมในกรุงเทพฯ มีบทบาทสำคัญในฐานะความเป็นต้นแบบให้กับการสร้างงานศิลปกรรมในเมืองสงขลาอย่างชัดเจน หนึ่งในนั้นคือการสร้างพระพุทธรูปซึ่งเบื้องต้นสังเกตได้ว่าส่วนหนึ่งแสดงออกถึงรูปแบบที่เทียบได้กับงานช่างในภาคกลางอย่างชัดเจน กระนั้นก็ตามลักษณะบางประการก็ยังแสดงให้เห็นความสืบเนื่องที่ส่งต่อมาจากงานช่างพื้นบ้านในสมัยอยุธยาที่ยังคงตกค้างหลงเหลืออยู่ เกิดเป็นการผสมผสานจนอาจกล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบสำคัญของงานช่างท้องถิ่นสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ก็ว่าได้

สำหรับแนวทางในการศึกษาผู้ศึกษาขอแบ่งเป็นการศึกษาโดยอิงกับรัชสมัยของพระมหากษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรี รัชกาลที่ ๑-๕ โดยในแต่ละรัชกาลก็จะยกตัวอย่างพระพุทธรูปองค์สำคัญที่มีประวัติการสร้างที่น่าเชื่อถือ ซึ่งพิจารณาจากจารึกและเอกสารชั้นต้นประเภทพงศาวดารเมืองเป็นหลัก

๒.๑ พระพุทธรูปที่อาจสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๑

สำหรับพระพุทธรูปที่พบในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาและมีความเป็นได้ว่าน่าจะสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พบตัวอย่างสำคัญที่พระพุทธรูปแบบไม่ทรงเครื่องประทับยืน ปางอุ้มบาตร ปัจจุบันประดิษฐานภายในอุโบสถของวัดสุวรรณคีรี โดยแนวทางการศึกษาวิเคราะห์พระพุทธรูปองค์นี้แม้ว่าจะไม่ปรากฏหลักฐานเอกสารถระบุว่าสร้างขึ้นเมื่อใดหรือโดยผู้ใดดังนั้นจึงจำเป็นต้องใช้แนวทางการวิเคราะห์จากพุทธลักษณะของพระพุทธรูปเป็นสำคัญ จากนั้นจึงวิเคราะห์ร่วมกับหลักฐานแวดล้อมเพื่อสนับสนุนความเชื่อดังกล่าวซึ่งมีรายละเอียดการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

พระพักตร์

พระพักตร์ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญของการวิเคราะห์พระพุทธรูปองค์นี้ โดยมีลักษณะสำคัญคือ พระพักตร์ที่เป็นรูปไข่ทรงรี พระเนตรค่อนข้างโปนเหลือบต่ำ เส้นนัยน์พระเนตรเกือบเป็นเส้นตรง เส้นระหว่างขอบเปลือกพระเนตรบนและพระขนงเป็นแผ่นป้าย พระขนงยกขึ้นเป็นสันคม พระนาสิกโด่งแต่เล็กเรียว พระรัศมีเป็นเปลวแหลมสูงมาก โดยรวมแล้วรูปแบบพระพักตร์แสดงให้เห็นว่ามีความต่างจากกลุ่มพระพุทธรูปแบบท้องถิ่นที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาที่จะมีพระพักตร์ในเค้าโครงเหลี่ยมผสมมนและมีสัดส่วนสั้น สำหรับส่วนที่ยังแสดงเห็นความสืบเนื่องมาจากพระพุทธรูปในศิลปะอยุธยาอย่างชัดเจนที่สุด ได้แก่ ลักษณะของพระเนตรที่กึ่งเหลือบต่ำกึ่งมองตรง พระเนตรและเปลือกพระเนตรค่อนข้างโปน ช่องว่างระหว่างขอบเปลือกพระเนตรและพระขนงเป็นแผ่นป้าย พระขนงยกขึ้นเป็นสันคม เมื่อมองโดยรวมแล้วจะเห็นได้ว่าพระพักตร์มีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างพระพุทธรูปศิลปะอยุธยาที่ยังคงมีความเข้มขรึมกับพระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๓ ซึ่งนักวิชาการให้คำจำกัดความว่าเป็นรูปแบบของพระพักตร์แบบอ่อนเยาว์ หรือบางท่านเรียกว่าพระพักตร์นิ่งอย่างหุ่น[๒๖๗] (ภาพที่ ๒๖๙)

ก. ข.

ภาพที่ ๒๖๙ ก.,ข. พระพุทธรูปประทับยืนปางอุ้มบาตรไม่ทรงเครื่อง วัดสุวรรณคีรี

[๒๖๗] สันติ เล็กสุขุม, **ข้อมูลกับมุมมอง: ศิลปะรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๔๘), ๑๓๒.

อย่างไรก็ตามสิ่งที่ทำให้พระพุทธรูปองค์นี้ต่างออกไปจากพระพุทธรูปที่นิยมสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๓ เล็กน้อย คือ รูปแบบของพระโอษฐ์ที่หนามีการจีบมุมพระโอษฐ์ค่อนข้างชัดเจนและมุมพระโอษฐ์ยกขึ้นเล็กน้อย ซึ่งจะต่างจากรูปแบบพระโอษฐ์ที่พบในกลุ่มพระพุทธรูปที่นิยมสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ ที่จะมีลักษณะของพระโอษฐ์ที่เกือบเป็นเส้นตรงริมฝีพระโอษฐ์บางเกือบเท่ากันทั้งบนและล่าง หรือที่นักวิชาการมักเรียกว่า “พระโอษฐ์แบบเรือประทุน” ซึ่งการใช้รูปแบบพระโอษฐ์เป็นเครื่องมือเพื่อแบ่งแยกความต่างระหว่างพระพักตร์ของพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑ และรัชกาลที่ ๓ เช่นนี้ ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ได้เสนอมาก่อนแล้วโดยยกตัวอย่างสำคัญจากพระพุทธจุลจักร และพระพุทธจักรพรรดิ ซึ่งมีประวัติว่าสร้างขึ้นตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ ปัจจุบันประดิษฐานอยู่ในหอพระสุลาลัยพิมาน พระบรมมหาราชวัง[๒๖๘] (ภาพที่ ๒๗๐)

อนึ่งการที่รูปแบบของพระโอษฐ์ในพระพุทธรูปองค์นี้ยังมีลักษณะพระโอษฐ์ค่อนข้างใหญ่และมีการจีบมุมพระโอษฐ์บนอย่างชัดเจน แสดงให้เห็นว่ายังคงมีความใกล้เคียงกับรูปแบบพระโอษฐ์ของพระพุทธรูปในศิลปะอยุธยาตอนปลายอยู่มาก ขณะเดียวกันก็ไม่ใช่รูปแบบพระโอษฐ์แบบเรือประทุนที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ ๓ จึงควรกำหนดอายุพระพุทธรูปองค์นี้ว่าควรเป็นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑ โดยประมาณ และหากพิจารณาพระพักตร์ในภาพรวมสีพระพักตร์ก็ไม่ได้แสดงความนิ่งสงบอย่างหุ่นอย่างแท้จริง หรือมีสีพระพักตร์ตามแบบรสนิยมของช่างในสมัยรัชกาลที่ ๓ แต่อย่างใด และจากการสำรวจตรวจสอบผู้ศึกษายังพบหลักฐานเพื่อเป็นการยืนยันแนวคิดดังกล่าวได้หนักแน่นขึ้น โดยพบหลักฐานว่ารูปแบบพระโอษฐ์ของพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งตามประวัติกล่าวว่าสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑ [๒๖๙] (ภาพที่ ๒๗๑) มีรูปแบบพระโอษฐ์แบบที่ยังหยักเป็นคลื่นคล้ายรูปกระจับ ริมฝีพระโอษฐ์บนจีบขึ้นมุมพระโอษฐ์ทั้งสองข้างยกขึ้นชัดเจน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าใกล้เคียงกับรูปแบบพระโอษฐ์ของพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนปลาย

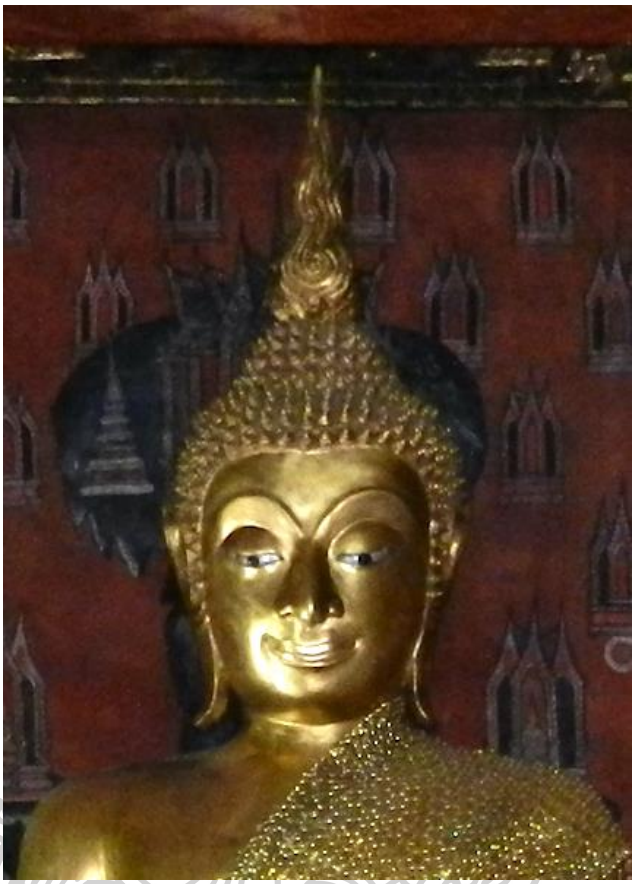
---

[๒๖๘] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย**, ๕๐๙.

[๒๖๙] ในปี พ.ศ. ๒๓๒๘ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงโปรดให้จัดการปฏิสังขรณ์วัดสุวรรณดาราราม (สร้างขึ้นใหม่ทั้งหมดเนื่องจากพระอารามเดิมได้รับความเสียหายอย่างมากในคราวเสียกรุง) โดยสร้างพระอุโบสถ เจดีย์ และหมู่กุฏิ ดูรายละเอียดใน ขุนประศารทประภาศึกษากร, **ประวัติวัดสุวรรณดาราราม พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ ทรงสถาปนา** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, ม.ป.ป.), ๔-๑๙.

ภาพที่ ๒๗๐ ตัวอย่างพระพักตร์ของพระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๑ ในพระพุทธจักรพรรดิ
ที่มา: ม.ร.ว. สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, **พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง** (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, ๒๕๓๕ สำนักราชเลขาธิการ จัดพิมพ์เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา ๕ รอบ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ วันที่ ๑๒ สิงหาคม พุทธศักราช ๒๕๓๕), ๙.

สำหรับหลักฐานแวดล้อมที่อาจช่วยสนับสนุนเพิ่มเติมได้ว่าพระพุทธรูปปางอุ้มบาตรของวัดสุวรรณคีรีองค์นี้อาจเป็นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๑ เนื่องจากทั้งหลักฐานเอกสารและหลักฐานงานศิลปกรรมประเภทอื่น ๆ เช่น ถะจีน ซึ่งระบุตรงกันว่าวัดสุวรรณคีรีสร้างขึ้นสมัยรัชกาลที่ ๑ จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่จะพบพระพุทธรูปที่มีพุทธลักษณะตามแบบรัชกาลที่ ๑ ภายในวัดเดียวกัน



ภาพที่ ๒๗๑ ตัวอย่างพระพักตร์ของพระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๑ พระพุทธรูปประธาน
ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

๒.๒ พระพุทธรูปที่เชื่อว่าสร้างในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ ๒ ถึงต้นรัชกาลที่ ๓

พระพุทธรูปที่มีหลักฐานน่าเชื่อถือว่าควรจะเป็นงานที่สร้างขึ้นในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ ๒ ถึงต้นรัชกาลที่ ๓ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาคือ พระพุทธรูปประธานภายในวัดโพธิ์ปฐมาวาส (ภาพที่ ๒๗๒) โดยในพงศาวดารเมืองสงขลากล่าวว่า สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ (พ.ศ. ๒๓๖๑) พระยาศรีสมบัติจางวาง (บุญชิ้น) ผู้ช่วยราชการเมืองสงขลา เป็นผู้สร้างอุโบสถและโรงธรรม[๒๗๐] ดังนั้นพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถก็ควรเป็นงานที่สร้างขึ้นคราวเดียวกับการสร้างวัดและอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ ๒ ด้วยเช่นกัน[๒๗๑] ด้วยเหตุดังกล่าวพระพุทธรูปองค์นี้

---

[๒๗๐] **ประชุมพงศาวดาร เล่ม ๓๐ (ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๐ (ต่อ) -๕๓)**, ๒๑๐.

[๒๗๑] สำหรับอุโบสถนั้นปัจจุบันได้ปรับเปลี่ยนโครงสร้างของเครื่องบนและหน้าบันไปแล้ว จากเดิมที่สังเกตจากถ่ายเก่าว่ามีการซ้อนชั้นของหลังคา ๒ ตับ ต่อมาเมื่อมีการบูรณะครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่

จึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในฐานะความเป็นต้นแบบของพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ที่สร้างขึ้นในปลายสมัยรัชกาลที่ ๒ ถึงต้นรัชกาลที่ ๓ ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา

พระพักตร์

สำหรับพุทธลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปองค์นี้ ได้แก่ พระพักตร์เป็นรูปไข่กลมกลึงค่อนข้างแป้น พระปรางเต็มและอวบอิ่ม (แก้ม) พระนาสิกโด่งแต่เล็กและบอบบาง พระเนตรหรี่ลงต่ำเป็นเส้นตรงเรียวเล็กกว่าที่พบในพระพุทธรูปประทับยืนปางอุ้มบาตรที่วัดสุวรรณคีรีซึ่งเชื่อว่าสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๑ ช่องว่างระหว่างขอบเปลือกพระเนตรและพระขนงยังคงมีลักษณะเป็นแผ่นป้าย พระขนงไม่ได้ยกสันคมแล้ว พระโอษฐ์ค่อนข้างอิ่ม ริมพระโอษฐ์บนจีบเป็นสองมุม มุมพระโอษฐ์ทั้งสองข้างแย้มและยกขึ้นค่อนข้างมาก พระรัศมีเป็นเปลวแหลมสูงกว่าพระพุทธรูปสมัยใดที่พบในพื้นที่จังหวัดสงขลา

เมื่อพิจารณาโดยรวมแล้วคล้ายกับรูปแบบพระพักตร์ของพระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๑ ในพื้นที่จังหวัดสงขลา แต่ส่วนที่พัฒนาไปแล้ว เช่น ลักษณะพระพักตร์กลมกลึงที่สำคัญคือมีความแป้นอย่างเห็นได้ชัด พระเนตรหรี่เรียวเล็กเกือบเป็นเส้นตรง พระรัศมีแหลมและสูงอย่างมากจนค่อนข้างผิดส่วน ซึ่งลักษณะที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ทำให้นึกถึงกลุ่มพระพุทธรูปที่มีประวัติว่าสร้างขึ้นสมัยรัชกาลที่ ๒ ในกรุงเทพมหานคร เช่น พระพุทธธรรมิศราชโลกธาตุดิลก[๒๗๒] และพระพุทธจุฬารักษ์[๒๗๓] (ภาพที่ ๒๗๓, ๒๗๔)

---

๖ เปลี่ยนเป็นหลังคาตับเดียว และทำหน้าบันใหม่ทั้งหมด (ประเด็นเรื่องการกำหนดอายุกลุ่มเจดีย์วัดโพธิ์ปฐมาวาส และดูภาพที่ ๙๓) ส่วนพระพุทธรูปประธาน และผนังรับโครงสร้างเครื่องบนควรเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยแรกสร้างแล้ว

[๒๗๒] พระพุทธรรมิศราชโลกธาตุดิลกเป็นพระพุทธรูปโลหะผสมทองที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ โปรดเกล้าฯให้หล่อขึ้น โดยทรงปั้นหุ่นพระพักตร์ด้วยพระองค์เอง ดูรายละเอียดใน กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, **พระพุทธรูปสำคัญ** (กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, ๒๕๔๔), ๑๔๐.

[๒๗๓] พระพุทธจุฬารักษ์ตามประวัติกล่าวว่าสร้างขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ โดยทรงปั้นหุ่นพระเศียร และพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวขณะนั้นทรงดำรงพระอิสริยศเป็น พระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ทรงปั้นส่วนองค์พระ ดูรายละเอียดในกองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, **พระพุทธรูปสำคัญ**, ๑๐๒.

ก. ข.

ภาพที่ ๒๗๒ ก.,ข. พระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา

ก. ข.

ภาพที่ ๒๗๓ ก.,ข. พระพุทธธรรมิศราชโลกธาตุดิลก พระประธานภายในพระอุโบสถ
วัดอรุณราชวราราม กรุงเทพฯ

ก. ข.

ภาพที่ ๒๗๔ ก.,ข. พระพุทธจุฬารักษ์ พระประธานภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม กรุงเทพฯ

พระวรกาย

ส่วนพระวรกายมีลักษณะสำคัญ คือ พระวรกายทั้งช่วงบนและช่วงล่างค่อนข้างอวบตันโดยเฉพาะส่วนพระเพลา ซึ่งลักษณะของความอวบตันเช่นนี้ไม่ใช่รูปแบบโดยทั่วไปของพระพุทธรูปศิลปะรัตนโกสินทร์ในกรุงเทพฯ แต่ได้เคยเกิดขึ้นแล้วในงานช่างสมัยอยุธยา ทั้งในเขตพื้นที่จังหวัดนครศรีธรรมราชและจังหวัดสงขลา ลักษณะเช่นนี้พบว่ายังคงปรากฏสืบเนื่องเรื่อยมาในงานช่างสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์จนถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นอย่างน้อย จึงกล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบสำคัญอย่างหนึ่งของการสร้างพระพุทธรูปในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาที่สืบเนื่องมาอย่างยาวนาน

ข้อสังเกตอีกประการในพระพุทธรูปองค์นี้ คือ การทำนิ้วพระหัตถ์ทั้ง ๔ ยาวเสมอกัน ถือเป็นรูปแบบเฉพาะของพระพุทธรูปในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ ๑-๓) ซึ่ง ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ เคยทำการศึกษาเกี่ยวกับพระพุทธรูปในสมัยรัตนโกสินทร์และลงความเห็นว่ามีปรากฏในเอกสารการสร้างหรือซ่อมพระพุทธรูปหลายครั้ง เช่น การซ่อมพระศรีศากยมุนีในสมัยรัชกาลที่ ๒ ที่โปรดเกล้าฯ ให้ปฏิสังขรณ์พระพักตร์สร้างนิ้วพระหัตถ์ให้ยาวเสมอกันหรืออีกครั้งหนึ่ง

ให้มีการสร้างนิ้วพระหัตถ์พระพุทธชินราชและพระพุทธชินสีห์ที่ประดิษฐาน ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ให้มีนิ้วพระหัตถ์ทั้ง ๔ ยาวเสมอกันต้องตามตำราอรรถกถา เป็นต้น[๒๗๔]

สำหรับลักษณะสำคัญที่ยังคงแสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าพระพุทธรูปองค์นี้ยังคงสืบทอดระเบียบบางประการมาจากกลุ่มพระพุทธรูปศิลปะอยุธยาในท้องถิ่น คือ การที่ยังคงปรากฏส่วนฐานสามเหลี่ยมรองรับพระหัตถ์ซ้ายที่ตั้งอยู่บนพระเพลา โดยหลังจากนี้จะไม่ปรากฏรูปแบบดังกล่าวอีกต่อไปในพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ที่สร้างขึ้นในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา

๒.๓ พระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๓

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว การสร้างพระพุทธรูปถือเป็นภาระกิจหลักอย่างหนึ่งของพระองค์ที่จะทรงฟื้นฟูและทำนุบำรุงพระศาสนาให้กลับมามั่งคงดังเช่นเคยเป็นมาก่อนในสมัยอยุธยา การสร้างพระพุทธรูปขึ้นใหม่อย่างมากในรัชกาลนี้ทำให้เกิดแบบอย่างงานศิลปกรรมอย่างใหม่ที่เป็นลักษณะเฉพาะของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (สมัยรัชกาลที่ ๓) คือ ลักษณะพระพักตร์ที่เรียกว่า “พระพักตร์อย่างหุ่น” หรือแลดูอ่อนเยาว์[๒๗๕]

พุทธลักษณะแบบมาตรฐานของพระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๓ โดยสังเขป

สำหรับพุทธลักษณะสำคัญและถือเป็นมาตรฐานของพระพุทธรูปในสมัยรัชกาลที่ ๓ คือ พระพักตร์ค่อนข้างเป็นรูปไข่กลมกลึง พระนาสิกโด่งแต่มีขนาดเล็ก พระเนตรเหลือบต่ำ หางพระเนตรตวัดน้อยมากเมื่อเทียบกับสมัยอยุธยาตอนปลาย จึงมองแล้วเกือบเป็นเส้นตรง ช่องว่างระหว่างขอบเปลือกพระเนตรและพระขนงเป็นแผ่นป้าย ยังคงเป็นสิ่งที่สืบทอดมาตั้งแต่สมัยอยุธยา สิ่งที่เปลี่ยนไป คือ การยกขึ้นของแนวเส้นพระขนงที่โก่งนั้นไม่มาก บางองค์ลบคมพระขนงเกือบหมด ทำให้แลดูกลมกลืนไปกับพระนลาฏและเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่ส่งผลต่อรูปแบบพระพักตร์ให้มองแล้วดูอ่อนเยาว์ พระโอษฐ์เล็กแย้มพระโอษฐ์เล็กน้อย เส้นพระโอษฐ์เกือบเป็นเส้นตรง ริมฝีพระโอษฐ์บนและล่างบางเกือบเท่ากันปราศจากการจีบมุมในตำแหน่งริมฝีพระโอษฐ์บนเช่นพระพุทธรูปสมัยก่อนหน้า ลักษณะพระโอษฐ์ดังกล่าวมานี้นักวิชาการบางท่านให้คำจำกัดความว่า “คล้ายเรือประทุน”[๒๗๖] (ภาพที่ ๒๗๕) ส่วนพระโอษฐ์นี้เองถือเป็นส่วนสำคัญที่สุดส่วนหนึ่งที่เป็น

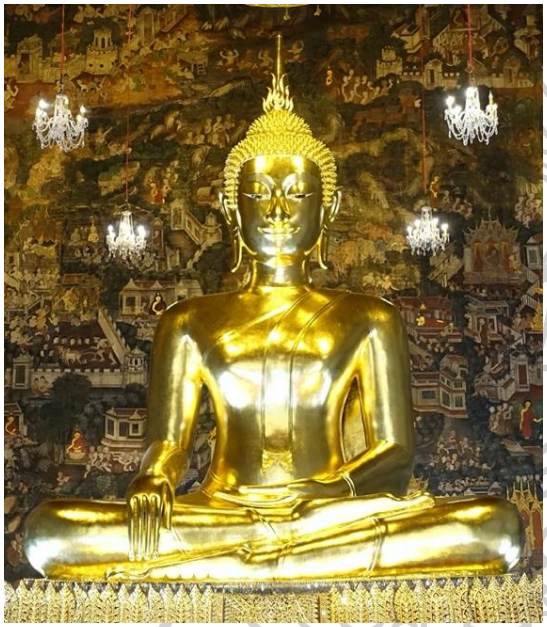
---

[๒๗๔] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย**, ๕๑๔.

[๒๗๕] สันติ เล็กสุขุม, **ข้อมูลกับมุมมอง: ศิลปะรัตนโกสินทร์**, ๑๓๒.

[๒๗๖] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย**, ๕๑๔.

เครื่องมือในการแบ่งแยกรูปแบบพระพักตร์ของพระพุทธรูปในสมัยก่อนหน้าได้ชัดเจนที่สุด ทั้งในสมัยอยุธยาตอนปลาย สมัยรัชกาลที่ ๑ และรัชกาลที่ ๒ แต่ในบางกรณีก็ไม่อาจแยกได้โดยเด็ดขาด เนื่องจากปรากฏหลักฐานว่าในช่วงปลายรัชกาลที่ ๒ รูปแบบพระโอษฐ์ของพระพุทธรูปเริ่มเป็นแบบเรือประทุนโดยสมบูรณ์แล้ว ตัวอย่างสำคัญเช่น พระพุทธอนันตคุณอดุลญาณบพิตร พระประธานในพระอุโบสถวัดราชโอรสาราม ซึ่งมีประวัติว่าสร้างขึ้นในปี พ.ศ. ๒๓๖๓[๒๗๗] (ภาพที่ ๒๗๖)



ภาพที่ ๒๗๕

ภาพที่ ๒๗๖

ภาพที่ ๒๗๕ พระพุทธตรีโลกเชษฐ์ พระประธานในอุโบสถวัดสุทัศนฯ กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๒๗๖ พระพุทธอนันตคุณอดุลญาณบพิตร พระประธานในอุโบสถวัดราชโอรสาราม กรุงเทพฯ[๒๗๘]

---

[๒๗๗] วัดราชโอรสารามและศูนย์พุทธจักรปฏิบัติธรรม (วัดพระธรรมกาย), **วัดราชโอรสารามราชวรวิหาร** (กรุงเทพฯ: บริษัทกราฟิคอาร์ต, ๒๕๒๕), ๔๐.

[๒๗๘] พระพุทธตรีโลกเชษฐ์ เป็นพระประธานในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ โปรดเกล้าฯให้หล่อขึ้น ดังปรากฏในหมายรับสั่งว่า เริ่มสร้างในปี พ.ศ. ๒๓๗๕ แล้วเสร็จเมื่อปี พ.ศ.๒๓๘๐ อ้างใน หมายรับสั่ง ร.๓ เล่ม ๑ จ.ศ. ๑๑๙๓ เลขที่ ๕๒, รายงานว่าด้วยการหล่อพระพุทธรูปวัดเสาชิงช้า จ.ศ. ๑๙๙๔ เลขที่ ๕๒ สมุดไทยดำ พ.ศ. ๒๓๗๕, หอสมุดแห่งชาติ, ๑-๓.

ส่วนพระวรกายก็มีลักษณะสำคัญ คือ พระวรกายบอบบาง จีวรห่มเฉียงชายสังฆาฏิเป็นแผ่นใหญ่พาดผ่านลงตรงกลางพระอุระจรดพระนาภีปลายแยกออกเป็นเขี้ยวตะขาบ นอกจากนี้ลักษณะที่ถือเป็นระเบียบที่สำคัญที่เคร่งครัดเสมอ คือ นิ้วพระหัตถ์ทั้ง ๔ เรียวยาวเสมอกัน ซึ่งเริ่มเกิดขึ้นแล้วอย่างน้อยในสมัยรัชกาลที่ ๑ แต่พบหลักฐานจำนวนมากในสมัยรัชกาลที่ ๓ จนถือเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของพระพุทธรูปในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ ๑-๓)

พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดดอนแย้: ตัวอย่างพระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๓ แบบท้องถิ่นในจังหวัดสงขลา

สำหรับพระพุทธรูปที่เชื่อว่าสร้างขึ้นสมัยรัชกาลที่ ๓ ในพื้นที่จังหวัดสงขลามีตัวอย่างสำคัญอยู่ที่วัดดอนแย้ (ภาพที่ ๒๗๗) ซึ่งแม้ว่าจะไม่ปรากฏประวัติการสร้างที่ชัดเจนนัก แต่รูปแบบของพระพุทธรูปโดยรวมค่อนข้างชัดเจนว่าเป็นงานช่างตามแบบที่ได้รับอิทธิพลของพระพุทธรูปแบบมาตรฐานที่นิยมสร้างในเมืองหลวงในสมัยรัชกาลที่ ๓ แล้ว จุดสังเกตที่สำคัญ คือ รูปแบบของพระพักตร์ค่อนข้างเป็นรูปไข่กลมกลึง พระนาสิกโด่งแต่มีขนาดเล็ก พระเนตรเหลือบต่ำหางพระเนตรตวัดน้อยมองแล้วเกือบเป็นเส้นตรง ช่องว่างระหว่างขอบเปลือกพระเนตรและพระขนงเป็นแผ่นป้ายแนวเส้นพระขนงแลดูกลมกลืนไปกับพระนลาฏ ลักษณะ**พระโอษฐ์คล้ายเรือประทุนโดยสมบูรณ์** โดยรวมแล้วพระพักตร์สงบนิ่งอ่อนเยาว์อย่างหุ่น แต่ส่วนที่แตกต่างออกไปและแสดงให้เห็นถึงความเป็นงานช่างท้องถิ่นอย่างแท้จริง คือ พระวรกายซึ่งไม่ได้มีความบอบบาง กลับมีลักษณะที่ค่อนข้างอวบตันทั้งส่วนพระวรกายและพระเพลา นอกจากนี้ส่วนของพระหัตถ์ซ้ายที่วางอยู่บนพระเพลามีลักษณะหักฉากผิดธรรมชาติ ทั้งสองประการนี้แสดงให้เห็นถึงลักษณะสำคัญที่สืบเนื่องมาในงานช่างท้องถิ่นสงขลาตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่พระพุทธรูปที่วัดดอนแย้จะตัดส่วนรองรับพระหัตถ์ออกซึ่งต่างจากพระพุทธรูปของวัดโพธิ์ปฐมาวาส ที่ยังคงทำส่วนนี้และแสดงให้เห็นความสืบเนื่องมาจากสมัยอยุธยาในท้องถิ่นมากกว่า

นอกจากลักษณะของพระพุทธรูปประธานที่แสดงออกและสามารถเทียบเคียงได้กับพระพุทธรูปแบบมาตรฐานในกรุงเทพฯแล้ว ยังสามารถใช้หลักฐานอื่น ๆ เพื่อเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ได้เช่นกัน ประการหนึ่งนักวิชาการบางท่านลงความเห็นว่าอุโบสถแบบจีน[๒๗๙] พระพุทธรูปประธาน สร้างและสถาปนาขึ้นในสมัยของพระยาวิเชียรคีรี (เถี้ยนเส้ง) ซึ่งท่านเป็นผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาในสมัยรัชกาลที่ ๓ [๒๘๐] หลักฐานที่อาจนำมาช่วยสนับสนุนความเชื่อดังกล่าว คือ ข้อความ

---

[๒๗๙] ดูรายละเอียดในเรื่องอาคารหลังคาคลุมในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕

[๒๘๐] ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์, “พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ. ๒๓๑๘-๒๔๔๔,” ๑๘๖.

ที่ปรากฏในพงศาวดารเมืองสงขลาฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม) ซึ่งกล่าวว่า “*...พระยาวิเชียรคีรี (เถี้ยนเส้ง) ผู้นี้เป็นผู้ถือธรรมเนียมจีนอย่างกวดขัน...*”[๒๘๑] จะเห็นได้ว่าการที่พระยาวิเชียรคีรี (เถี้ยนเส้ง) มีความเคร่งครัดต่อธรรมเนียมจีนค่อนข้างมากน่าจะเป็นปัจจัยสำคัญให้มีการดำริคิดสร้างอุโบสถทรงจีนได้เช่นกัน สำหรับมูลเหตุที่ทำให้สร้างพระพุทธรูปอย่างไทยเป็นพระประธานภายในอุโบสถนั้นยังไม่เป็นที่แน่ชัด แต่แนวคิดการผสมผสานระหว่างความต่างของงานศิลปกรรมและความเชื่อแบบจีนและไทยก็ไม่ใช่สิ่งที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน ดังจะเห็นตัวอย่างได้อีกที่หนึ่ง คือ การสร้างศาลหลักเมืองสงขลาที่เป็นสถาปัตยกรรมทรงจีนแท้ แต่ขณะเดียวกันสิ่งที่ประดิษฐานอยู่ภายในและเป็นประธาน คือ เสาหลักเมืองอย่างไทย อีกทั้งยังมีรูปเทวดาทวารบาลอย่างไทยประดิษฐานอยู่ภายในด้วย ซึ่งศาลหลักเมืองนี้ก็เป็นสิ่งก่อสร้างที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ ด้วยเช่นกัน (พ.ศ. ๒๓๘๕ ตรงกับช่วงกลางรัชกาลที่ ๓)[๒๘๒] **ดังนั้นพระประธานภายในอุโบสถวัดดอนแย้ควรสร้างพร้อมกับอุโบสถวัดดอนแย้และควรมีอายุอยู่หลังจาก พ.ศ. ๒๓๘๕ แต่ไม่ควรพ้นช่วงรัชกาลที่ ๓ ไปแล้ว**

ก. ข.

ภาพที่ ๒๗๗ ก.,ข. พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดดอนแย้ จังหวัดสงขลา
ที่มา: ศรุตม์ เพชรสกุลวงศ์

---

[๒๘๑] **พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม)**, ๓๐.

[๒๘๒] **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง**, ๓๖-๓๗.

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการ คือ ระเบียบการประดิษฐานพระพุทธรูป ๓ องค์ในแนวเดียวกันที่วัดดอนแย้ (ภาพที่ ๒๗๘) ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์ ตั้งข้อสังเกตว่าการประดิษฐานพระพุทธรูปในลักษณะดังกล่าวคล้ายคลึงกับการประดิษฐานพระพุทธรูปในวิหารแบบวัดในพุทธศาสนานิกายมหายาน เช่น วัดมังกรกมลาวาส (ภาพที่ ๒๗๙) และหากพิจารณาร่วมกับรูปแบบของอุโบสถที่เป็นทำนองอย่างจีนแล้วก็อาจเป็นไปได้ว่าการประดิษฐานพระพุทธรูปเช่นนี้น่าจะเป็นตามความเชื่อในแบบเดียวกับที่ปรากฏในวัดจีนฝ่ายมหายาน[๒๘๓]

ในกรณีดังกล่าวผู้ศึกษาค่อนข้างมีแนวคิดส่วนหนึ่งสอดคล้องไปทางเดียวกันว่ามีความเป็นไปได้ที่จะเกี่ยวข้องกับแนวคิดการจัดวางพระพุทธรูปประธานตามแบบวัดจีนฝ่ายมหายาน แต่ก็ไม่อาจลงความเห็นให้ชัดเจนได้ว่าระเบียบการจัดวางพระพุทธรูปปางเดียวกันทั้ง ๓ องค์เกี่ยวข้องกับคติมหายานโดยตรงเนื่องจากเหตุผลหลัก คือ หากเป็นความจงใจสร้างตามคติมหายานจริง เหตุใดจึงไม่สร้างพระพุทธรูปซึ่งเป็นตัวแทนของพระพุทธเจ้าแต่ละองค์ให้มีขนาดเท่ากัน หรือแสดงความแตกต่างของพระพุทธรูปทั้ง ๓ องค์ด้วยปางหรือของถือที่ต่างกันตามที่เป็นที่นิยมในลัทธิมหายานแบบจีน อีกทั้งแนวคิดการจัดวางพระพุทธรูปสามองค์เรียงกันเช่นนี้ก็มีหลักฐานให้พบเห็นในพระพุทธรูปสมัยอยุธยาที่วัดท้ายยอมาก่อนแล้ว จึงอาจเป็นอิทธิพลที่สืบเนื่องมาจากสมัยอยุธยาได้เช่นกัน (ดูภาพที่ ๒๑๘)

อย่างไรก็ตามแม้ว่าไม่อาจสรุปได้ชัดเจนว่าแนวคิดการสร้างพระพุทธรูปประธาน ๓ องค์ในแถวเดียวกันเป็นแนวความคิดตามแบบการประดิษฐานพระพุทธรูปประธานตามแบบวัดจีนฝ่ายมหายานโดยตรงได้หรือไม่ แต่สิ่งที่แสดงให้เห็นชัดเจนและมีนัยสำคัญ คือ ระเบียบดังกล่าวได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในการสร้างพระพุทธรูปประธาน ๓ องค์ ในอุโบสถสมัยรัตนโกสินทร์ในจังหวัดสงขลา โดยเฉพาะช่วงรัชกาลที่ ๓-๕ (ภาพที่ ๒๘๐, ๒๘๑)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[๒๘๓] ธีระยุทธ์ สุวลักษณ์, “พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ. ๒๓๑๘-๒๔๔๔,” ๑๗๖.

ภาพที่ ๒๗๘ ลักษณะการเรียงพระพุทธรูปประธาน ๓ องค์ที่วัดดอนแย้ จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๒๗๙ ลักษณะการเรียงพระพุทธรูปประธาน ๓ องค์ตามแบบนิกายมหายานแบบจีน ที่วัดมังกรกมลาวาส กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๒๘๐ ลักษณะการเรียงพระพุทธรูปประธาน ๓ องค์ที่วัดสุวรรณคีรี ร่วมสมัยกับที่วัดดอนแย้ ราวรัชกาลที่ ๓

ภาพที่ ๒๘๑ ลักษณะการเรียงพระพุทธรูปประธาน ๓ องค์ที่วัดคูเต่า สมัยรัชกาลที่ ๕

๒.๔ พระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๔

พระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๔ ที่ปรากฏหลักฐานการสร้างขึ้นในพื้นที่จังหวัดสงขลา มีตัวอย่างสำคัญที่พระพุทธรูปศิลาขาว พระประธานภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส (ภาพที่ ๒๘๒) โดยพระพุทธรูปองค์นี้มีความสำคัญในฐานพระประธานในอุโบสถซึ่งเชื่อว่าสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔

ตามประวัติกล่าวตรงกันว่าอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสหลังปัจจุบันสร้างขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔[๒๘๔] อีกทั้งได้รับการยืนยันได้จากจารึกบนจิตรกรรมฝาผนังว่าเขียนขึ้นในรัชกาลนี้ด้วยเช่นกัน แต่ไม่มีเอกสารชั้นต้นหรือจารึกใดกล่าวถึงรายละเอียดของการสร้างพระประธานภายในอุโบสถ ในกรณีนี้เชื่อได้ว่าพระประธานซึ่งถือเป็นสิ่งสำคัญที่สุดที่ประดิษฐานภายในอุโบสถก็ย่อมต้องสร้างในห้วงเวลาเดียวกันกับการสร้างอุโบสถและการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง จึงสันนิษฐานเบื้องต้นว่าควรเป็นงานที่สร้างขึ้นในรัชกาลที่ ๔

ข้อสังเกตและการศึกษาที่ผ่านมาในอดีตนักวิชาการมีความเห็นร่วมกันว่าพระพุทธรูปองค์นี้สร้างขึ้นพร้อมกับอุโบสถและจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ แต่ทว่าในรายละเอียดเกี่ยวกับฝีมือของช่างที่สลักนั้นต่างกัน โดยกลุ่มแรกซึ่งเป็นกลุ่มใหญ่เชื่อว่าพระประธานภายในพระอุโบสถทำจากหินอ่อนสีขาวแกะสลักโดยฝีมือช่างชาวจีน เจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาในสมัยรัชกาลที่ ๔ เป็นผู้ส่งแบบไปแกะสลักที่ประเทศจีน พระพักตร์ของพระประธานจึงแสดงลักษณะฝีมือช่างจีนอย่างเห็นได้ชัด[๒๘๕]

กลุ่มที่สองสันนิษฐานว่าสร้างขึ้นและสลักด้วยฝีมือช่างในไทย โดยบุคคลสำคัญที่สันนิษฐานในแนวทางนี้ คือ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงลงความเห็นเกี่ยวกับพระพุทธรูปศิลาขาวพระประธานในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ในคราวที่เสด็จเยี่ยมชมวัดเมื่อวันที่ ๑ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๔๗๖ และได้ทรงจดบันทึกดังความว่า “...*วัดมัชฌิมาวาสเป็นวัดที่ตั้งใจทำเป็นอย่างดี...**พระประธานเป็นศิลาขาวฝีมือไทยฉลัก***”[๒๘๖]

จากการตรวจสอบเอกสารชั้นต้น ได้แก่ พงศาวดารเมืองสงขลาทั้งฉบับของเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) และของพระยาวิเชียรคีรี (ชม) ไม่ปรากฏข้อความที่ระบุถึง

---

[๒๘๔] **อาสันนะโยคะ**, ๒.

[๒๘๕] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร, “รายงานการบูรณะโบราณสถานกุฏิเก๋งจีน วัดมัชฌิมาวาส,” (ม.ป.ท., ม.ป.ป), ไม่ปรากฏเลขหน้า ; ศรุตม์ เพชรสกุลวงศ์ และนารถนเรศ อาคาสุวรรณ, “การศึกษาสถาปัตยกรรมในเขตเมืองเก่าสงสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เพื่อสะท้อนความเปลี่ยนแปลงวิถีวิตชุมชน,” ๑๑๒.

[๒๘๖] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **สาสน์สมเด็จ**, **เล่ม ๓** (พระนคร: คุรุสภา, ๒๕๐๕), ๑๑-๑๒.

พระประธานศิลาขาวองค์นี้ว่าเป็นฝีมือการสลักของช่างจีนแผ่นดินใหญ่หรือช่างในเมืองสงขลาเอง ดังนั้นการวิเคราะห์ตรวจสอบพุทธลักษณะและองค์ประกอบร่วมต่าง ๆ จึงเป็นแนวทางสำคัญที่จะสามารถไขข้อคลุมเครือดังกล่าวได้ชัดเจนขึ้น

ก. ข.

ภาพที่ ๒๘๒ ก.,ข. พระพุทธรูปศิลาขาววัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

สำหรับพุทธลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปศิลาขาวองค์นี้ คือ พระพักตร์เป็นรูปไข่กลมกลึง พระเนตรมองตรง เส้นพระเนตรเป็นเส้นตรงและหรี่เล็กคล้ายเมล็ดอัลมอน (Almond bean) ไม่ปรากฏช่องว่างระหว่างขอบเปลือกพระเนตรและพระขนงเช่นที่พบในพระพุทธรูปตามรสนิยมของช่างไทย พระขนงเป็นเส้นบาง พระนาสิกโด่งแต่มีขนาดเล็ก พระโอษฐ์มีขนาดเล็กและบอบบางซึ่งในที่นี้สังเกตได้ชัดเจนว่าความกว้างของพระโอษฐ์นั้นน้อยกว่าพระพุทธรูปในสมัยรัตนโกสินทร์โดยทั่วไปค่อนข้างมาก พระเศียรสลักเกลี้ยงปราศจากเม็ดพระศก อุษณีษะมีฐานกว้างและเกือบเรียบแบนไปกับพระเศียร เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมรูปแบบพระพักตร์ของพระพุทธรูปองค์นี้ถือว่าต่างออกไปจากรูปแบบมาตรฐานของพระพุทธรูปที่นิยมสร้างในสมัยรัตนโกสินทร์ จุดสังเกตสำคัญ ได้แก่ ไม่ปรากฏรูปแบบการทำช่องว่างระหว่างขอบเปลือกพระเนตรและพระขนงเป็นแผ่นป้ายซึ่งเป็นอิทธิพลของช่างไทยที่สืบทอดเรื่อยมาจากสมัยอยุธยา นอกจากนี้รูปแบบของพระเนตรที่หรี่เป็นเส้นตรงรวมถึงพระโอษฐ์ที่เป็นเส้นตรงขนาดเล็กมากกว่าปกติเช่นนี้ก็ไม่ใช่รูปแบบของพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์โดยทั่วไปด้วยเช่นกัน ลักษณะเค้าโครงและเครื่องประกอบ

พระพักตร์ที่กล่าวมานี้ ทำให้นึกถึงรูปแบบพระพักตร์ของพระพุทธรูปแบบจีนมากกว่าที่จะเป็นรสนิยมของช่างไทย[๒๘๗] (ภาพที่ ๒๘๓)

ภาพที่ ๒๘๓ พระพุทธรูปหยกขาว สมัยราชวงศ์ชิง
ที่มา: Augeo Gllery. **Carving of Buddha Qing Dynasty**. เข้าถึงเมื่อ ๖ ธ.ค. ๒๕๖๒
เข้าถึงได้จาก https://is.gd/AGpvWA

มีข้อสังเกตเกี่ยวกับสาเหตุสำคัญที่พระพุทธรูปศิลาขาวองค์นี้ไม่ทำเม็ดพระศกและอุษณีษะทรงสูงเพราะไม่จำเป็นต้องทำเช่นนี้ เนื่องจากวัตถุประสงค์ต้องการนำชุดเม็ดพระศกที่หล่อเป็นชิ้นเดียวกับรัศมีเป็นเปลวมาครอบไว้เหนือพระเศียร โดยหากครอบลงบนพระเศียรแล้วจะยิ่งแสดงให้เห็นเด่นชัดว่าไม่มีส่วนนูนของอุษณีษะออกมาแต่จะต่อด้วยพระรัศมีขึ้นไปเท่านั้น (ภาพที่ ๒๘๔) ลักษณะดังกล่าวทำให้นึกถึงรูปแบบสำคัญของพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ ซึ่งเกิดจากแนวคิดที่ได้รับอิทธิพลจากเรื่องของความสมจริงตามแนวคิดอย่างตะวันตก (ภาพที่ ๒๘๕) แต่หากพิจารณาจากการที่ยังคงทำรัศมีเป็นเปลวตามอย่างอุดมคติอยู่จึงไม่อาจกล่าวได้ว่าเป็นแบบสมจริงทั้งหมด ผู้ศึกษาจึงขอใช้คำว่า “พระพุทธรูปที่มีแนวคิดกึ่งเสมือนจริง”

---

[๒๘๗] จากการตรวจสอบข้อมูลและภาพประกอบในหนังสือเรื่อง “ศิลปะจีนโดยสังเขป” พบว่าลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปแบบจีนจะมีการทำพระพักตร์อยู่ในเค้ากลม พระเนตรเรียวเป็นเส้นตรงหรี่แคบ พระโอษฐ์มีขนาดเล็กอย่างมากเมื่อเทียบกับเครื่องประกอบพระพักตร์ส่วนอื่น ๆ ดูรายละเอียดใน อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **ศิลปะจีนโดยสังเขป**, ทุนอุดหนุนการวิจัยจากภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๕, ๖๙-๑๙๕.

ภาพที่ ๒๘๔

ภาพที่ ๒๘๕

ภาพที่ ๒๘๔ เครื่องทองครอบพระเศียรไม่มีอุษณีษะในพระพุทธรูปศิลาขาว วัดมัชฌิมาวาส
ภาพที่ ๒๘๕ พระพุทธนิรันตราย พระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๔ ไม่มีการทำอุษณีษะ
ที่มา: ม.ร.ว. สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, **พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง**, ๓๕๒.

ส่วนของพระวรกายมีลักษณะอวบเล็กน้อย โดยเฉพาะพระเพลาค่อนข้างอวบกว่าส่วนพระวรกาย น่าสังเกตว่ารูปแบบการทำส่วนพระเพลาอวบกว่าส่วนพระวรกายนั้นเป็นรูปแบบที่พบได้เสมอในพระพุทธรูปประทับนั่งสกุลช่างสงขลา ซึ่งปรากฏหลักฐานแล้วอย่างน้อยสมัยอยุธยาเป็นต้นมา ส่วนนี้จึงเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมโยงเกี่ยวข้องกับเทคนิคของช่างสงขลาได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้การทำผ้าสังฆาฏิเป็นแผ่นใหญ่ชายพับทบซ้อนกันก่อนที่จะพาดผ่านข้อพระกรตลบไปด้านหลัง (ดูภาพที่ ๒๘๒ ก.) เป็นรูปแบบพิเศษอย่างหนึ่งที่พบได้สม่ำเสมอในพระพุทธรูปสกุลช่างสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์และต่างออกไปจากรูปแบบมาตรฐานของพระพุทธรูปสมัยนี้ในภาคกลางที่มักจะทำชายสังฆาฏิเป็นแผ่นใหญ่ปลายทั้งสองข้างแยกออกเป็นเขี้ยวตะขาบหรือมิเช่นนั้นก็ทำเป็นแบบปลายตัดตรงปราศจากการซ้อนทบของชายผ้า ในส่วนหลักฐานการทำเช่นนี้ในพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ในพื้นที่จังหวัดสงขลาพบหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดที่พระพุทธรูปประธานวัดโพธิ์ปฐมาวาสมาก่อน ดังที่ได้ทำการวิเคราะห์ไปแล้วว่าเป็นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในปลายรัชกาลที่ ๒ ต้นรัชกาลที่ ๓ (ดูภาพที่ ๒๗๒ ก.)

เมื่อวิเคราะห์มาถึงจุดนี้แล้วผู้ศึกษาลงความเห็นเกี่ยวกับฝีมือการสลักของช่างว่ามีแนวโน้มสูงที่จะเป็นฝีมือช่างของสงขลาเอง เนื่องจากรูปแบบสำคัญของพระพุทธรูปหลายประการสะท้อนให้เห็นว่าเป็นรูปแบบและเทคนิคการสร้างงานของช่างสงขลามากกว่าที่จะเป็นผลงานที่ส่งไปให้ช่างจากจีนแผ่นดินใหญ่สลัก สาเหตุที่ผู้ศึกษาเชื่อเช่นนี้นอกจากเหตุผลจากการวิเคราะห์รูปแบบของพระพุทธรูปอย่างละเอียดแล้ว ยังมีเหตุผลอื่นสนับสนุนด้วยเช่น ผลจากการวิเคราะห์เรื่องฝีมือการสลักหินทำเป็นถะจีนของที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสว่าควรเป็นฝีมือของช่างในสงขลาเอง และมีการพัฒนาการสลักเจดีย์ทรงเครื่องแบบท้องถิ่นดังที่ปรากฏในเจดีย์ศิลาที่วัดเขาเก้าเส้งและวัดแจ้ง เป็นต้น[๒๘๘] จึงไม่ใช่เรื่องแปลกแต่ประการใดที่ช่างสงขลาจะสามารถสลักพระพุทธรูปที่เป็นหินได้ อีกทั้งหินที่ใช้สลักพระพุทธรูปก็เป็นประเภทหินเนื้ออ่อนยิ่งเป็นการง่ายกว่าการสลักหินเนื้อแข็งที่ใช้ทำเจดีย์มาก่อน นอกจากนี้ยังสังเกตได้ว่าส่วนฐานรองรับพระพุทธรูปซึ่งสลักจากหินเนื้ออ่อนและน่าจะเป็นส่วนที่ทำขึ้นพร้อมกับองค์พระ ปรากฏว่าช่างสามารถสลักได้ถูกต้องตามระเบียบของลวดบัวฐานของช่างไทย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของสัดส่วนการลดชั้นรวมถึงรายละเอียดของผ้าทิพย์แสดงให้เห็นชัดเจนว่าช่างต้องเข้าใจระเบียบดังกล่าวในระดับดีจึงจะสามารถทำเช่นนี้ได้ ซึ่งหากเป็นการส่งแบบไปให้ช่างจีนในแผ่นดินใหญ่สลัก เชื่อว่าช่างจีนแผ่นดินใหญ่ไม่น่าจะเข้าใจระเบียบงานช่างไทยได้มากเช่นนี้ ด้วยเหตุที่มีการแสดงออกตามระเบียบงานช่างไทยดังกล่าวนี้เองน่าจะเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงลงความเห็นว่า “เป็นฝีมือช่างไทยสลัก”

อย่างไรก็ตามอาจมีผู้แย้งว่าหากไม่ใช่ฝีมือของช่างจีนแผ่นดินใหญ่แล้วเหตุใดรูปแบบพระพักตร์จึงมีรูปแบบพระพักตร์ใกล้เคียงกับพระพุทธรูปจีนมากกว่า ในประเด็นนี้ต้องไม่ลืมว่าช่างของสงขลาเองก็มีกลุ่มที่เป็นช่างเชื้อสายจีนที่อพยพมาจากแผ่นดินใหญ่จำนวนไม่น้อยและช่างที่จะสามารถสร้างพระพุทธรูปสำคัญเช่นนี้ได้ ควรเป็นช่างที่สังกัดกับเจ้าเมืองสงขลา ตระกูล ณ สงขลา เชื่อว่าน่าจะเป็นช่าวจีนที่อพยพมาจากจีนแผ่นดินใหญ่แล้วมารับราชการสังกัดเจ้าเมืองสงขลา ดังนั้นการสร้างพระพุทธรูปให้มีพระพักตร์ตามแบบพระพักตร์ของพระพุทธรูปจีนย่อมไม่ใช่เรื่องที่เป็นไปไม่ได้

ที่มาของแนวความคิดการสร้างพระพุทธรูปด้วยหินมีค่าเป็นประธานในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

แนวคิดการนำพระพุทธรูปที่สลักจากหินมีค่าหรือรัตนชาติมาใช้เป็นประธานภายในอุโบสถของวัดในสมัยรัตนโกสินทร์เริ่มปรากฏอย่างชัดเจนแล้วในคราวที่สถาปนากรุงรัตนโกสินทร์

---

[๒๘๘] ดูรายละเอียดการวิเคราะห์เรื่องเจดีย์ในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕

พร้อมกับการสร้างพระบรมมหาราชวังและวัดพระศรีรัตนศาสดาราม โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ประดิษฐานพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร (พระแก้วมรกต) (ภาพที่ ๒๘๖) ที่ได้มาจากเวียงจันทร์ไว้เป็นพระประธานภายในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม[๒๘๙] และเนื่องจากพระแก้วมรกตประดิษฐานเป็นประธานภายในวัดประจำพระบรมมหาราชวังจึงถือได้ว่าเป็นพระพุทธรูปสำคัญสูงสุดของพระราชอาณาจักรไปโดยปริยายและไม่อาจมีพระพุทธรูปองค์ใดในพระราชอาณาจักรมีฐานะความสำคัญเทียบเท่าได้ จึงสังเกตได้ว่าในขอบขัณฑสีมาของกรุงรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะช่วงรัชกาลที่ ๑-๕ วัดที่เป็นวัดหลวงแห่งอื่น ๆ ภายในพระนครและตามหัวเมืองสำคัญที่อยู่ภายใต้อำนาจของกรุงเทพฯ ไม่ปรากฏว่ามีการประดิษฐานพระพุทธรูปที่ทำจากมรกตหรือหยกเขียวหรือแม้กระทั่งหินมีค่าประเภทอื่น ๆ ที่มีสีเขียวเป็นประธานภายในพระอุโบสถเลย

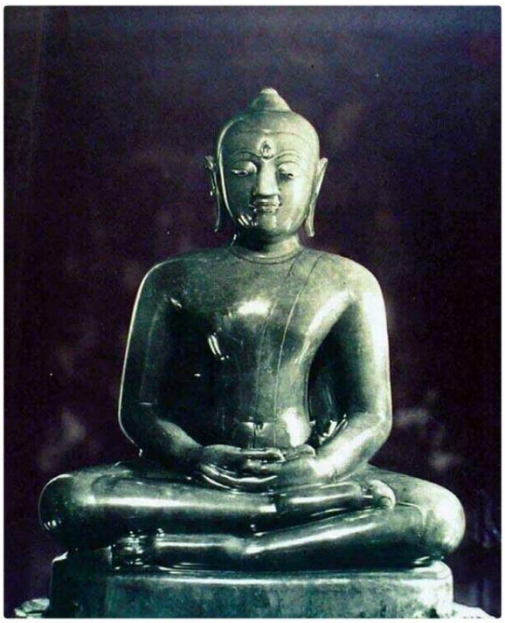
เมื่อพระพุทธรูปที่มีลักษณะเป็นหยกเขียวหรือมรกตเป็นของสงวนสำหรับการประดิษฐานไว้ในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามเพียงเท่านั้น วัดอื่น ๆ ที่เป็นวัดสำคัญรองลงมาหากต้องการประดิษฐานพระพุทธรูปที่สลักจากหินมีค่าจึงจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนโดยวิธีการใช้วัสดุที่ทำจากหินสีอื่นแทน ตัวอย่างสำคัญที่สะท้อนแนวความคิดนี้ ได้แก่ การประดิษฐานพระพุทธเทววิลาสซึ่งเป็นพระพุทธรูปสลักด้วยศิลาขาวภายในอุโบสถวัดเทพธิดาราม โดยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดเกล้าฯ ให้อัญเชิญมาจากพระบรมมหาราชวัง[๒๙๐] (ภาพที่ ๒๘๗)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[๒๘๙] สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, **พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง**, ๔๖-๔๗.

[๒๙๐] กรมการศาสนา, **ประวัติวัดสำคัญทางพระพุทธศาสนา ตอน ๓** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, ๒๕๒๖), ๒๔๒.



ก.

ข.

ภาพที่ ๒๘๖ ก. พระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร แบบไม่ทรงเครื่องต้น

ข. ตัวอย่างพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร ทรงเครื่องต้นฤดูฝน ส่วนครอบพระเศียรทำเม็ดพระศก อุษณีษะและรัศมีเป็นเปลว

ที่มา: ภาพ ก. **พระแก้วมรกต** เข้าถึงเมื่อ ๓ ธ.ค. ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/MdVrvO

ภาพ ข. **พระแก้วมรกตทรงเครื่องต้นฤดูฝน** เข้าถึงเมื่อ ๓ ธ.ค. ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/Ly6Jto

ภาพที่ ๒๘๗ พระพุทธเทววิลาส พระประธานภายในอุโบสถวัดเทพธิดาราม กรุงเทพฯ

สำหรับพระพุทธรูปศิลาขาว พระประธานภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสงขลานั้น เชื่อว่าน่าจะได้รับแนวคิดและแรงบันดาลใจจากการประดิษฐานพระพุทธรูปที่ทำจากหินมีค่าที่ปรากฏมาก่อนแล้วในกรุงเทพฯ มีข้อสังเกตว่าในด้านรูปแบบนั้นส่วนหนึ่งช่างมีความจงใจที่จะถ่ายแบบมาจากพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร สังเกตได้จากการทำปางสมาธิ สลักพระอุษณีษะทรงเตี้ยและสร้างเครื่องสวมพระเศียรทองคำจำลองแบบเม็ดพระศกและพระรัศมีครอบลงบนพระเศียรจริง ซึ่งลักษณะเช่นนี้ก็ยังปรากฏในพระพุทธเทววิลาสแต่เปลี่ยนจากเครื่องครอบพระเศียรทองคำทั้งองค์เป็นการปิดทองแทน

นอกจากนี้องค์ประกอบแวดล้อมเกี่ยวกับการประดิษฐานไว้ในบุษบกยังเป็นทำนองเดียวกับพระแก้วมรตในอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม และพระพุทธเทววิลาสในอุโบสถวัดเทพธิดาราม สำหรับประเด็นเรื่องการประดิษฐานพระพุทธรูปประธานขนาดเล็กไว้ในบุษบกยอดมณฑปนั้นเป็นวิธีการแก้ปัญหาของช่างเรื่องการเน้นความสำคัญของพระพุทธรูปในเด่นชัดมากขึ้น เนื่องจากอุโบสถสมัยรัตนโกสินทร์มีลักษณะค่อนข้างสูงใหญ่ หากไม่มีสิ่งใดมาช่วยขับเน้นจะทำให้องค์พระพุทธรูปประธานไม่เด่นเป็นสง่า ซึ่งแนวคิดเช่นนี้ไม่จำเพาะเพียงแค่กลุ่มพระพุทธรูปขนาดเล็กที่สลักจากหินมีค่าเท่านั้น แต่สังเกตว่าในช่วงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ก็ปรากฏว่าพระพุทธรูปที่โปรดเกล้าฯ ให้หล่อจากทองสำริดไปประจำตามพระอารามที่ทรงสถาปนาหรือทรงบูรณะซ่อมแซมก็พบว่าพระพุทธรูปที่เป็นประธานของพระอุโบสถส่วนใหญ่มีขนาดค่อนข้างเล็กและมักประดิษฐานภายในบุษบกเกือบทั้งสิ้น

สำหรับแนวคิดแฝงอันเป็นสาเหตุที่ทำให้เจ้าเมืองสงขลาเลือกที่จะสร้างพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสด้วยหินมีค่า สะท้อนให้เห็นได้ว่าต้องการเน้นย้ำว่าเมืองสงขลามีความสัมพันธ์อันดีกับเมืองหลวง อีกทั้งยังเป็นการเน้นย้ำว่าเมืองสงขลาอยู่ภายใต้เขตแดนสยามซึ่งมีกรุงรัตนโกสินทร์เป็นศูนย์กลาง จึงพยายามยกเอาคติการประดิษฐานพระพุทธรูปสำคัญประจำเมืองทำจากหินมีค่าดังเช่นที่พระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากรหรือพระแก้วมรกตเป็นพระพุทธรูปสำคัญของพระราชอาณาจักร

๒.๕ พระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๕

จากการสำรวจพบว่าการสร้างพระพุทธรูปในพื้นที่จังหวัดสงขลาโดยฝีมือช่างสงขลาที่มีความน่าเชื่อถือว่าสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีอยู่ไม่มากนักเช่นเดียวกับพระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๔ เนื่องด้วยข้อจำกัดเรื่องความเป็นฝีมือช่างพื้นบ้านและข้อจำกัดเรื่องความน่าเชื่อถือในด้านหลักฐานเกี่ยวกับประวัติการสร้าง ดังนั้นการศึกษาในครั้งนี้ผู้ศึกษาจึงคัดเลือกเฉพาะพระพุทธรูปที่ประดิษฐานเป็นพระประธานภายในอุโบสถที่มีประวัติการสร้างชัดเจนและมีความน่าเชื่อถือ ตัวอย่างสำคัญได้แก่

พระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดแจ้ง พระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดศาลาหัวยาง และพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดคูเต่า เป็นต้น

พระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดแจ้ง

มูลเหตุสำคัญที่เลือกใช้พระพุทธรูปประธานที่ประดิษฐานอยู่ภายในอุโบสถวัดแจ้งเป็นตัวอย่างในการศึกษาเกี่ยวกับพระพุทธรูปในสมัยรัชกาลที่ ๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลา เนื่องจากอุโบสถของวัดนี้ มีการจารึกปีที่สร้างไว้อย่างชัดเจนว่าสร้างในปี พ.ศ. ๒๔๔๘ ตรงกับปลายรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงเชื่อว่าพระพุทธรูปปูนปั้นขนาดใหญ่ซึ่งเป็นประธานภายในอุโบสถก็ควรสร้างขึ้นในคราวเดียวกันด้วย (ภาพที่ ๒๘๘)

สำหรับพุทธลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปองค์นี้ คือ พระพักตร์เป็นรูปไข่กลมกลึงแป้นเล็กน้อย พระเนตรมองตรงและเส้นพระเนตรค่อนข้างเป็นเส้นตรง ช่องว่างระหว่างขอบเปลือกพระเนตรและพระขนงเป็นแผ่นป้าย พระขนงโก่งโค้งมาก พระนาสิกโด่งแต่มีขนาดเล็ก พระโอษฐ์เป็นเส้นตรงยาว แย้มพระโอษฐ์เล็กน้อย ริมพระโอษฐ์ทั้งบนและล่างบางไม่จีบมุม พระรัศมีเป็นเปลว ลักษณะโดยรวมเป็นลักษณะสำคัญที่ใกล้เคียงกับพระพุทธรูปแบบมาตรฐานที่นิยมสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๓ มาก่อนแล้ว โดยเฉพาะส่วนของพระโอษฐ์ที่มีพระโอษฐ์เล็กแบบบอบบางเป็นเส้นตรงคล้ายเรือประทุน ลักษณะเช่นนี้เป็นเครื่องมือสำคัญในการกำหนดพัฒนาการของพระพุทธรูปในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาได้เช่นกัน เนื่องจากพระพุทธรูปสมัยก่อนหน้ารัชกาลที่ ๓ ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลานั้นยังสังเกตได้ว่านิยมทำพระโอษฐ์ลักษณะที่ค่อนข้างแบะกว้าง มุมพระโอษฐ์ยกขึ้นชัดเจน ที่สำคัญคือริมฝีพระโอษฐ์บนยังคงจีบมุมเป็นสองมุมซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นพัฒนาการที่แสดงให้เห็นความสืบเนื่องมาจากพระพุทธรูปสมัยอยุธยาในท้องถิ่นสงขลา ซึ่งต่างจากพระพุทธรูปในจังหวัดสงขลาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๓ ถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ รูปแบบพระโอษฐ์จะเปลี่ยนไปตามกระแสนิยมของพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ที่ถ่ายทอดมาจากกรุงเทพฯ อย่างแท้จริงแล้ว

เป็นที่น่าสังเกตว่าแม้รูปแบบของพระพักตร์จะเปลี่ยนไปตามกระแสนิยมที่เข้ามาในสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นต้นมาแล้ว ทว่ารูปแบบในส่วนของพระวรกายนั้นแทบจะไม่เกิดการเปลี่ยนแปลง สังเกตได้จากช่างสงขลายังคงรักษารูปแบบการปั้นส่วนพระวรกายให้ค่อนข้างอวบตัน ทั้งในส่วนของพระวรกายและพระเพลาแทบจะไม่มีการทำส่วนโค้งเว้าที่บั้นพระองค์ที่สำคัญ คือ การทำพระกรซ้ายที่วางไว้บนพระเพลายังมีลักษณะหักมุมแบบผิดธรรมชาติอยู่ นอกจากนี้การปั้นชายสังฆาฏิแบบไม่ทำเขี้ยวตะขาบแต่ทำชายแบบซ้อนทบกันแทน ลักษณะทั้งหมดที่กล่าวมาเป็นสิ่งที่พบเจอได้เสมอในพระพุทธรูปสกุลช่างสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญชี้ให้เห็นความแตกต่างไปจากพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ในพื้นที่กรุงเทพฯ และในภาคกลาง

ก.

ข.

ภาพที่ ๒๘๘ ก.,ข. พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดแจ้ง จังหวัดสงขลา

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการ คือ การทำซุ้มเรือนแก้วลอยตัวรอบองค์พระพุทธรูป ซึ่งรูปแบบของซุ้มเรือนแก้วเช่นนี้ทำให้นึกถึงเรือนแก้วของพระพุทธชินราช ทั้งที่พระพุทธชินราชองค์จริงในวิหารหลวงวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก และพระพุทธชินราชองค์จำลองในพระอุโบสถของวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม กรุงเทพฯ (ภาพที่ ๒๘๙) เชื่อว่าแรงบันดาลใจที่ช่างสงขลานำมาสร้างนั้นน่าจะเป็นผลสืบเนื่องจากเหตุการณ์สำคัญที่ได้เกิดการจำลองพระพุทธชินราชมาประดิษฐานที่วัดเบญจมบพิตรฯ เป็นสำคัญ เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเมื่อครั้งที่ทรงผนวชและตามเสด็จพระราชบิดา คือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ไปนมัสการพระพุทธชินราชที่เมืองพิษณุโลกและทรงมีพระราชดำริว่า “*...พระพุทธชินราชองค์นั้นงดงาม*

หาพระพุทธรูปใดเปรียบไม่มี...”[๒๙๑] เมื่อทรงขึ้นครองราชแล้วมีพระราชดำริให้สร้างวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามจึงทรงมีพระราชประสงค์ที่จะให้จำลองพระพุทธชินราชมาไว้เป็นประธานภายในพระอุโบสถ[๒๙๒] หลังจากประดิษฐานไว้ภายในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรฯ เป็นที่เรียบร้อยแล้ว ดูเหมือนว่ากระแสความนิยมของการจำลองพระพุทธชินราชยังมิได้หมดไป ดังจะสังเกตได้ว่าได้มีการสร้างพระพุทธราชจำลองไว้ในวัดอื่น ๆ ด้วย ตัวอย่างสำคัญ เช่น วัดนวลนรดิศ วัดเทพลีลา และวัดบุญประดิษฐ์ เป็นต้น (ภาพที่ ๒๙๐)

ดังนั้นจึงน่าเชื่อได้ว่าแนวคิดการจำลองพระพุทธชินราชที่กำลังเป็นกระแสนิยมในส่วนกลางขณะนั้น ส่งผลต่อแนวความคิดของช่างสงขลาจนเกิดการลอกเลียนแบบและพยายามจำลองพระพุทธชินราชมาประดิษฐานไว้ในวัดสำคัญของเมืองมาจากในเมืองหลวงด้วยเช่นกัน แต่เนื่องด้วยความไม่ชำนาญในการคัดลอกแบบประกอบกับปัจจัยเรื่องความเคยชินในการทำพระพุทธรูปแบบเดิมของช่างท้องถิ่นจึงเป็นสาเหตุที่ไม่สามารถถ่ายทอดพุทธลักษณะให้ใกล้เคียงกับพระพุทธชินราชที่สร้างขึ้นในภาคกลางได้ กระนั้นก็ตามช่างสงขลาก็พยายามที่สร้างสัญลักษณ์สำคัญที่ประกอบและแสดงให้ใกล้เคียงกับความเป็นพระพุทธชินราชมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ ดังเห็นได้จากการสร้างซุ้มเรือนแก้วลอยตัวในลักษณะเดียวกับที่ปรากฏในพระพุทธชินราชองค์จริงและพระพุทธชินราชจำลององค์อื่น ๆ แม้จะไม่ประณีตตามอย่างในงานช่างหลวงก็ตาม

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[๒๙๑] ทรงวิทย์ แก้วศรี, “พระพุทธรูปสำคัญ ณ วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม,” **ศิลปากร** ๔๓, ๒ (มีนาคม-เมษายน, ๒๕๔๓): ๘๐-๘๑.

[๒๙๒] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดเกล้าฯ ให้พระประสิทธิ์ปฏิมาเป็นช่างผู้สร้างจำลองขึ้น โดยขึ้นไปสร้างจำลองที่เมืองพิษณุโลก เมื่อสร้างเสร็จแล้วจึงอัญเชิญมาประดิษฐานที่วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามในปี พ.ศ. ๒๔๔๔ อ้างใน กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, **พระพุทธรูปสำคัญ**, ๑๐๙.

ภาพที่ ๒๘๙

ภาพที่ ๒๙๐

ภาพที่ ๒๘๙ พระพุทธชินราชจำลองวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๒๙๐ พระพุทธชินราชจำลองวัดนวลนรดิศ กรุงเทพฯ

ที่มา: Facebook. **วัดนวลนรดิศวรวิหาร**. เข้าถึงเมื่อ ๑๐ ธ.ค. ๒๕๖๒

เข้าถึงได้จาก https://is.gd/qMoXET

พระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถวัดศาลาหัวยางและวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา

เกี่ยวกับประวัติวัดศาลาหัวยางไม่เป็นที่แน่ชัดว่าสร้างขึ้นเมื่อใด แต่เกี่ยวกับประวัติการสร้างอุโบสถตามประวัติวัดกล่าวว่าท่านผู้หญิงสุทธิ์ ภริยาในเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (เม่น) ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาในช่วงต้นรัชกาลที่ ๕ เป็นผู้อุปถัมภ์ให้สร้างอุโบสถและศาลาการเปรียญของวัดนี้ขึ้น[๒๙๓] พระพุทธรูปประธานภายในก็น่าจะสร้างขึ้นพร้อมกับอุโบสถด้วยเช่นกัน (ภาพที่ ๒๙๑)

---

[๒๙๓] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา, กรมศิลปากร, “รายงานการบูรณะอุโบสถวัดศาลาหัวยาง ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา พ.ศ. ๒๕๔๘-๒๕๕๐,” ไม่ปรากฏเลขหน้า.

สำหรับวัดคูเต่าเป็นวัดราษฎร์ตั้งอยู่นอกเขตกำแพงเมืองสงขลาและห่างออกมาจากตัวเมืองสงขลาพอสมควร พระพุทธรูปที่วัดนี้มีความสำคัญเนื่องจากเป็นพระพุทธรูปที่ประดิษฐานเป็นประธานอยู่ภายในอุโบสถ ซึ่งปรากฏข้อความบนจารึกหินชนวนบริเวณเหนือประตูทางเข้าอุโบสถ ความว่า “*...พุทธศักราช ๒๔๔๕...ได้ยกพระวิหาร*[๒๙๔]*ขึ้นไว้ในพระศาสนา* ***ได้หล่อพระพุทธรูปปางก่อไว้ข้างในพระวิหาร***...” (ภาพที่ ๒๙๒)

ก. ข.

ภาพที่ ๒๙๑ ก.,ข. พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดศาลาหัวยาง จังหวัดสงขลา
ที่มา: **วัดศาลาหัวยาง** https://is.gd/lR4ha1 เข้าถึงเมื่อ ๖ ม.ค. ๒๕๖๓

[๒๙๔] คำว่า “พระวิหาร” ในความหมายนี้น่าจะหมายถึงตัวพระอุโบสถในปัจจุบัน เนื่องจากในวัดคูเต่าไม่ปรากฏว่ามีการสร้างพระวิหาร อีกทั้งจารึกนั้นก็ถูกผนวกไว้บนผนังของอุโบสถอย่างจงใจ

ก.

ข.

ภาพที่ ๒๙๒ ก.,ข. พระพุทธรูปประธานอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา

พุทธลักษณะของพระพุทธรูปประธานของวัดศาลาหัวยางและวัดคูเต่ามีลักษณะสำคัญโดยรวมคล้ายคลึงกัน ซึ่งลักษณะสำคัญของทั้งสององค์ก็ยังเทียบเคียงได้กับกลุ่มพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ช่วงรัชกาลที่ ๓-๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาโดยทั่วไป คือ พระพักตร์อ่อนเยาว์อย่างหุ่น พระเนตรหรี่มองตรง เส้นพระเนตรเป็นเส้นตรง พระนาสิกเล็ก แต่ประเด็นที่น่าสนใจ คือ ส่วนพระวรกายของพระพุทธรูปของวัดศาลาหัวยางจะเพรียวบางกว่าที่วัดคูเต่าอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งรูปแบบความเพรียวบางของพระวรกายเช่นนี้เป็นไปตามรูปแบบมาตรฐานของพระพุทธรูปที่นิยมสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๓ ในภาคกลาง ขณะที่ส่วนพระวรกายของพระพุทธรูปวัดคูเต่ายังสังเกตเห็นได้ชัดว่ายังคงค่อนข้างอวบตามอย่างรสนิยมงานช่างท้องถิ่นสงขลา จากความต่างกันในรายละเอียดดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าช่างสงขลาในสมัยรัชกาลที่ ๕ กลุ่มหนึ่งได้พยายามทำพระวรกายของพระพุทธรูปให้ใกล้เคียงกับรสนิยมตามแบบช่างภาคกลางมากขึ้น อย่างไรก็ตามช่างบางกลุ่มก็ยังคง

เคยชินกับการทำพระวรกายในลักษณะอวบตันตามอย่างที่สืบทอดเป็นเอกลักษณ์ของช่างสงขลาดั้งเดิม

ประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับพระพุทธรูปประธานที่วัดศาลาหัวยางและวัดคูเต่าอีกประการ คือ องค์ประกอบแวดล้อมที่มีการทำแผงด้านหลังพระพุทธรูปในลักษณะของซุ้มเรือนแก้วผสานด้วยไม้โพธิ์ ซึ่งองค์ประกอบดังกล่าวทำให้นึกถึงระเบียบการประดิษฐานพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถตามแบบที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ ๔ ซึ่งมักจะปรากฏร่วมกับพระพุทธรูปขนาดค่อนข้างเล็ก และการทำฉากหลังเช่นนี้ก็เป็นวิธีการสำคัญอย่างหนึ่งเพื่อเป็นการขับเน้นให้พระพุทธรูปประธานมีความโด่ดเด่นมากยิ่งขึ้นนอกเหนือไปจากการประดิษฐานไว้ในบุษบกเรือนยอด

สำหรับการทำซุ้มประดิษฐานพระพุทธรูปในศิลปะไทย ผศ. ดร. พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์ ให้ความเห็นว่ามีตัวอย่างให้เห็นมาแล้วในงานศิลปกรรมไทยแต่โบราณ เช่น จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระอดีตพุทธเจ้าและพุทธประวัติ โดยอาจแบ่งได้เป็น ๒ ประเภท ได้แก่ ซุ้มที่เป็นสัญลักษณ์แทนอาคารทรงปราสาท ซึ่งมีทั้งที่อยู่ในรูปแบบของบุษบกเรือนยอด หรือซุ้มเรือนแก้วที่จำลองรูปสัญลักษณ์ของอาคารรอบองค์พระพุทธรูป ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับคติปราสาทซึ่งเป็นเรือนฐานันดรสูงอันเป็นที่ประทับของพระพุทธองค์ หรืออีกนัยหนึ่งอาจสอดคล้องกับพุทธประวัติในตอนเสวยวิมุตติสุขที่เรียกว่า “รัตนฆรเจดีย์” อันเป็นตอนที่พระพุทธเจ้าประทับภายในเรือนแก้วที่อยู่ทางทิศเหนือของต้นพระศรีมหาโพธิ์เพื่อทรงพิจารณาพระอภิธรรมภายหลังจากการที่ทรงตรัสรู้ในสัปดาห์ที่ ๔[๒๙๕]

เมื่อกลับมาพิจารณาพระพุทธรูปประธานภายในอุโบสถที่วัดศาลาหัวยางและวัดคูเต่า ซึ่งเชื่อว่าสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ ทั้งสององค์ ก็ย่อมแสดงให้เห็นชัดเจนว่าแนวความคิดการประดิษฐานพระพุทธรูปแวดล้อมไปด้วยซุ้มเรือนแก้วผสานไม้โพธิ์ยังคงสืบทอดแนวคิดมาจากสมัยรัชกาลที่ ๔ และได้รับความนิยมจนกระทั่งส่งอิทธิพลมาสู่งานช่างท้องถิ่นด้วยเช่นกัน

เชื่อว่าแนวคิดการประดิษฐานพระพุทธรูปโดยมีแผงหลังเป็นซุ้มเรือนแก้วผสานไม้โพธิ์น่าจะเริ่มทำขึ้นก่อนที่วัดศาลาหัวยางเนื่องจากเป็นวัดที่อยู่ใกล้ศูนย์กลางเมืองสงขลา มีรูปแบบศิลปกรรมและฝีมือช่างที่ใกล้เคียงกับงานช่างในกรุงเทพฯ มากกว่า จากนั้นจึงได้มีการส่งอิทธิพลให้กับพระพุทธรูปที่วัดคูเต่าซึ่งเป็นวัดที่ราษฎร์สร้างในระยะต่อมา ซึ่งเชื่อว่าไม่น่าห่างกันมากนัก

---

[๒๙๕] พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “ศิลปกรรมในพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” ๒๕๘.

๓. สรุปประเด็นสำคัญเกี่ยวกับพระพุทธรูปในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๕

จากการศึกษาเกี่ยวกับพระพุทธรูปในจังหวัดสงขลาเบื้องต้นสามารถแบ่งการศึกษาเป็น ๒ ช่วงหลักคือ สมัยอยุธยาตอนปลาย (ปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๓) และสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น รัชกาลที่ ๑-๕ (ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๕)

สมัยอยุธยาตอนปลาย (ปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๓)

พระพุทธรูปในสมัยอยุธยาตอนปลายที่พบในสงขลาพบมากบริเวณคาบสมุทรสทิงพระ ซึ่งพื้นที่นี้ในสมัยอยุธยามีความสำคัญอย่างมากจนถึงขนาดที่ทางกรุงศรีอยุธยาประกาศกัลปนาพื้นที่นี้ทั้งหมดและมีการทำแผนที่เพื่อกัลปนาและบ่งบอกพระราชอาณาเขตไปในตัว ด้วยเหตุนี้จึงไม่แปลกที่จะพบพระพุทธรูปสมัยอยุธยาในพื้นที่นี้ อย่างไรก็ตามพระพุทธรูปอิทธิพลศิลปะอยุธยาที่พบในพื้นที่จังหวัดสงขลาส่วนใหญ่แล้วไม่ใช่การแพร่กระจายจากทางกรุงศรีอยุธยาลงมาโดยตรง ทว่าเป็นการรับผ่านมาจากเมืองนครศรีธรรมราชอีกทอดหนึ่งซึ่งเมืองนครศรีธรรมราชถือเป็นหัวเมืองใหญ่และสำคัญที่สุดที่ทางกรุงศรีอยุธยาใช้เป็นฐานการปกครองเมืองบริวารอื่น ๆ ในคาบสมุทรมลายูขณะนั้น

สำหรับพุทธลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปที่พบในพื้นที่จังหวัดสงขลา คือ พระพักตร์สั้นอยู่ในเค้าโครงสี่เหลี่ยมผสมมน พระนลาฏกว้าง พระเนตรค่อนข้างโปน เปลือกพระเนตรใหญ่ ช่องว่างระหว่างขอบเปลือกพระเนตรและพระขนงเป็นแถบป้ายขนาดใหญ่ พระขนงโก่งและยกมุมเป็นพิเศษ พระโอษฐ์ค่อนข้างแบะ มีการจีบมุมที่ริมฝีพระโอษฐ์ซึ่งเป็นเส้นที่ต่อมาจากขอบพระนาสิก มุมพระโอษฐ์ทั้งสองข้างยกอย่างมากจนทำให้รูปพระโอษฐ์เป็นวงโค้งผิดธรรมชาติ พระรัศมีเป็นเปลวเตี้ยฐานกว้าง ในส่วนพระวรกายมีสัดส่วนที่ค่อนข้างอวบตันโดยเฉพาะส่วนพระเพลา พระหัตถ์ซ้ายที่วางอยู่บนพระเพลามีลักษณะหักงออย่างผิดธรรมชาติ นิยมทำส่วนรองรับพระหัตถ์เสมอ ลักษณะสำคัญที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นรูปแบบสำคัญที่เกี่ยวกับพระพุทธรูปศิลปะอยุธยาสกุลช่างเมืองนครศรีธรรมราชในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๓ อย่างมีนัยสำคัญ จึงเชื่อว่าเป็นการรับอิทธิพลมาจากเมืองนครศรีธรรมราชมาโดยตรง ซึ่งเมืองนครศรีธรรมราชเองก็ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบบางประการจากต้นแบบจากพระพุทธรูปศิลปะอยุธยาในภาคกลางมาอีกทอดหนึ่ง

เกี่ยวกับพระพุทธรูปที่ประดับด้วยเครื่องทรงหรือที่เรียกว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องนั้น พบทั้งพระพุทธรูปประทับนั่งและประทับยืน โดยพบว่าพระพุทธรูปตัวอย่างที่ยกมาทำการศึกษานั้นล้วนเป็นพระพุทธรูปที่จัดเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ซึ่งเป็นรูปแบบที่เป็นที่นิยมในศิลปะอยุธยาตอนปลายแล้ว อย่างไรก็ตามในรายละเอียดเกี่ยวสัดส่วนและลวดลายประดับในเครื่องทรงแต่ละชิ้น รวมถึงเทคนิคบางประการก็ยังคงแสดงให้เห็นว่าช่างยังคงทำตามแบบเครื่องทรงของพระพุทธรูปในสมัยอยุธยาตอนกลาง ทั้งนี้เชื่อว่าลักษณะดังกล่าวน่าจะเป็นผลมาจากการที่ทางเมือง

นครศรีธรรมราชยังคงใช้การผสมผสานระหว่างงานช่างแบบอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย ดังนั้น พื้นที่อื่น ๆ ที่อยู่ใต้การปกครองของเมืองนครศรีธรรมราชจึงยึดถือตามรูปแบบและรสนิยมเดียวกัน ทั้งที่ในกรุงศรีอยุธยาเองได้มีการพัฒนาทั้งเรื่องของรูปแบบเครื่องทรงและลวดลายประดับไปเป็นอย่างสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างแท้จริงแล้ว นอกจากนี้ลักษณะพิเศษประการหนึ่งที่ไม่ปรากฏในศิลปะอยุธยาในภาคกลาง คือ รูปแบบของเทริดและมงกุฎที่พัฒนาให้มีลักษณะทรวดทรวงแบบเดียวกับเทริดของมโนรา ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ถือเป็นลักษณะสำคัญที่แสดงให้เห็นความแตกต่างจากเทริดและมงกุฎในพระพุทธรูปทรงเครื่องภาคกลางอย่างชัดเจน

สำหรับพระพุทธรูปประทับยืนมีข้อสังเกตสำคัญ คือ นิยมแสดงปางอุ้มบาตร และการประดับเครื่องทรงในพระพุทธรูปทรงเครื่องสังเกตได้ชัดว่าช่างใช้เทคนิคการการปั้นลวดลายลงบนจีวรแทนที่การประดับชายไวชายแครงและสุวรรณกระถอบ ซึ่งรูปแบบและเทคนิคเช่นนี้ก็สามารถพบเจอได้ในกลุ่มพระพุทธประทับยืนทรงเครื่องสกุลช่างเมืองนครศรีธรรมราชในสมัยอยุธยาตอนปลายด้วยเช่นกัน ซึ่งต่างจากพระพุทธรูปทรงประทับยืนทรงเครื่องสมัยอยุธยาตอนปลายในกรุงศรีอยุธยาที่จะนิยมประดับด้วยชายไหวชายแครงและสุวรรณกระถอบเสมอ

สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น รัชกาลที่ ๑-๕ (ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๕)

ในสมัยรัตนโกสินทร์เมืองสงขลาตกอยู่ภายใต้อิทธิพลทางการเมืองการปกครองจากราชสำนักกรุงเทพฯ อย่างเบ็ดเสร็จ บางสมัยก็ขึ้นตรงต่อกรุงเทพฯ โดยไม่ต้องผ่านการปกครองจากเมืองนครศรีธรรมราชดังที่เคยเป็นมาก่อนในสมัยอยุธยา ลักษณะความสัมพันธ์ดังกล่าวส่งผลให้รูปแบบของงานศิลปกรรมรวมถึงพระพุทธรูปในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลามีแนวโน้มที่จะได้รับอิทธิพลและพยายามทำตามอย่างในกรุงเทพฯ โดยตรงด้วยเช่นกัน

ลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ในพื้นที่จังหวัดสงขลาได้แก่ พระพักตร์ โดยรวมอยู่ในเค้าโครงรูปไข่ค่อนข้างแป้นเล็กน้อย พระเนตรหรี่เล็กเกือบเป็นเส้นตรง ไม่โปนเท่าในสมัยอยุธยา ช่องว่างระหว่างขอบเปลือกพระเนตรและพระขนงเป็นแผ่นป้ายซึ่งเป็นลักษณะที่สืบทอดมาจากสมัยอยุธยาแต่สันของพระขนงไม่ยกสูงและคมเท่าในสมัยอยุธยา มองแล้วเกือบกลมกลืนไปกับพระนลาฏ พระนาสิกโด่งแต่เล็ก พระรัศมีเป็นเปลวสูงเป็นพิเศษ ลักษณะดังกล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นลักษณะที่ปรากฏสม่ำเสมอและเป็นมาตรฐานของงานช่างสมัยรัตนโกสินทร์ที่นักวิชาการให้คำจำกัดความของพระพักตร์แบบนี้ว่า “พระพักตร์สงบนิ่งอย่างหุ่น” หรือบ้างก็เรียกว่า “พระพักตร์แบบอ่อนเยาว์” อย่างไรก็ตามมีรายละเอียดบนพระพักตร์บางประการที่อาจใช้เป็นเครื่องมือแยกระหว่างกลุ่มพระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ ๑-๒ ออกจากพระพุทธรูปตั้งแต่รัชกาลที่ ๓ คือ รูปแบบของพระโอษฐ์ ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ ๑-๒ พระโอษฐ์จะมีลักษณะที่ยังใกล้เคียงกับในสมัยอยุธยา

ตอนปลาย ต่างกับพระพุทธที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๓ ลงมา จะมีลักษณะสำคัญของพระโอษฐ์ที่เกือบเป็นเส้นตรงและเรียวเล็กบอบบางรูปทรงคล้ายเรือประทุน

แม้ว่าส่วนของพระพักตร์โดยรวมแล้วจะเปลี่ยนแปลงไปตามรูปแบบมาตรฐานของพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ในกรุงเทพฯ แล้ว ทว่าส่วนพระวรกายนั้นสังเกตได้ชัดว่าไม่ได้ทำให้มีความเพรียวบางตาม กลับมีลักษณะที่ค่อนข้างอวบตันโดนเฉพาะในส่วนของพระเพลา นอกจากนี้ส่วนของพระหัตถ์ที่วางบนพระเพลาก็ยังคงทำหักงอแบบผิดธรรมชาติ บางองค์ยังพบว่ามีการทำส่วนรองรับพระหัตถ์ ลักษณะที่กล่าวมาทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นความใกล้ชิดกับรูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะอยุธยาแบบท้องถิ่นนครศรีธรรมราชและสงขลา ซึ่งมักจะพบเสมอในกลุ่มพระพุทธรูปประทับนั่งสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ ต่อเมื่อล่วงเข้าสู่มัยรัชกาลที่ ๕ จึงเริ่มมีการเปลี่ยนไปทำแบบวางพระหัตถ์อย่างเป็นธรรมชาติมากขึ้น พระวรกายของพระพุทธรูบางองค์ก็เริ่มมีลักษณะเพรียวบางคล้ายคลึงกับรูปแบบมาตรฐานของศิลปะรัตนโกสินทร์ในภาคกลางมากขึ้นเช่นกัน

นอกจากรูปแบบของพระพุทธรูปที่ทางสงขลาได้รับอิทธิพลจากราชธานีแล้ว ในส่วนของคติในการสร้างก็มีตัวอย่างให้เห็นว่ามีความพยายามเลียนแบบมาด้วยเช่นกัน ตัวอย่างเช่น ในสมัยรัชกาลที่ ๔ มีการสร้างพระพุทธรูปที่ทำด้วยหินมีค่าประดิษฐานภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส มีต้นแบบมาจากพระแก้วมรกตเป็นสำคัญ ส่วนในสมัยรัชกาลที่ ๕ ในเมืองสงขลามีการสร้างพระพุทธรูปเลียนแบบพระพุทธชินราช เนื่องจากในเมืองหลวงเกิดเหตุการณ์ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชประสงค์ให้จำลองพระพุทธชินราชมาประดิษฐานเป็นพระประธานภายในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ทั้งสองตัวอย่างที่ยกมานั้นแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าผู้มีอำนาจในเมืองสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์พยายามที่จะจำลองพระพุทธรูปสำคัญที่มีอยู่ในกรุงเทพฯ มาไว้ที่เมืองสงขลา หรือพยายามทำตามกระแสนิยมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งดังเช่นเหตุการณ์การจำลองพระพุทธชินราชตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

บทที่ ๖
จิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดสงขลา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕

จิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดสงขลาเท่าที่ปราปรากฏหลักฐานในปัจจุบันล้วนเขียนขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ หรือตรงกับสมัยรัตนโกสินทร์ โดยจิตรกรรมภาพเล่าเรื่องในสมัยรัชกาลที่ ๓-๔ โดยมากปรากฏอยู่ในวัดสำคัญของเมือง เช่น วัดสุวรรณคีรี วัดมัชฌิมาวาส ซึ่งจิตรกรรมในช่วงเวลานี้ยังคงระเบียบแบบแผนอย่างไทยประเพณีที่สืบทอดมาจากงานช่างหลวงในภาคกลางทั้งเรื่องราวและเทคนิคการเขียนภาพ อย่างไรก็ตามจิตรกรรมบางแห่งในพื้นที่จังหวัดสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๔ เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงแนวคิดการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังแล้ว สังเกตได้จากการเลือกเรื่องราวที่ใช้เขียนซึ่งมีลักษณะสะท้อนแนวคิดแบบสัจนิยมและมนุษยนิยมมากขึ้น ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๕ รูปแบบของจิตรกรรมเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน โดยเฉพาะเทคนิคการเขียนภาพที่มีลักษณะของความเป็นพื้นบ้านอย่างแท้จริง และไม่ปรากฏการเขียนอย่างงานช่างหลวงอีกต่อไป

จากการรวมรวมข้อมูลเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่จังหวัดสงขลาผู้ศึกษาสามารถแบ่งหัวข้อสำคัญเพื่ออธิบายและวิเคราะห์ได้ ๔ หัวข้อดังนี้ ๑.) ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับการกำหนดอายุสมัยการเขียนจิตรกรรมฝาผนังตามสถานที่ต่าง ๆ ในจังหวัดสงขลา ๒.) เนื้อหาเรื่องราวที่ใช้เขียนจิตรกรรมฝาผนัง ๓.) รูปแบบและเทคนิคในจิตรกรรมฝาผนัง ๔.) ภาพสะท้อนสภาพบ้านเมือง วิถีชีวิต สังคมและวัฒนธรรมผ่านงานจิตรกรรมฝาผนัง

๑. ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับอายุสมัยการเขียนจิตรกรรมฝาผนังตามสถานที่ต่าง ๆ ในจังหวัดสงขลา

จิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ เท่าที่ปรากฏหลักฐานในพื้นที่จังหวัดสงขลาในปัจจุบันและมีความสมบูรณ์พอที่จะทำการศึกษาได้ มี ๖ แห่ง ได้แก่ ๑.) จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี ๒.) จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๓.) จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส ๔.) จิตรกรรมฝาผนังภายในศาลาฤๅษีดัดตนวัดมัชฌิมาวาส ๕.) จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดคูเต่า ๖.) จิตรกรรมภายในวิหารวัดจะทิ้งพระ

ก่อนที่จะทำการศึกษาเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่จังหวัดสงขลาจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องทราบข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับอายุสมัยการเขียนงานจิตรกรรมแต่ละแห่งโดยสังเขปเพื่อจะได้เป็นแนวทางในการทำความเข้าใจถึงที่มาของคติ การเลือกเรื่องราว เทคนิคการเขียนภาพ รวมถึงภาพสะท้อนสิ่งต่าง ๆ ออกมาจากงานจิตรกรรมได้ชัดเจนมากขึ้น โดยสิ่งที่นำมาใช้เป็นหลักฐานชั้นต้นได้แก่ จารึก จดหมายเหตุ พระราชหัตเลขา บทพระราชนิพนธ์ และพงศาวดารเมืองสงขลา

ซึ่งหลักฐานเหล่านี้ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติการสร้างหรือมีส่วนเกี่ยวข้องกับการเขียนงานจิตรกรรมแต่ละแห่ง ซึ่งจะได้นำเสนอโดยสังเขปดังต่อไปนี้

๑.๑ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี

จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีถือเป็นจิตรกรรมฝาผนังในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ที่เก่าแก่ที่สุดในพื้นที่จังหวัดสงขลา แม้ว่าจะไม่ปรากฏประวัติว่าจิตรกรรมเขียนเมื่อใดแต่ก็พอจะสันนิษฐานว่าควรเขียนขึ้นหลังจากที่สร้างอุโบสถหลังปัจจุบันเล็กน้อย ดังปรากฏข้อความในพงศาวดารเมืองสงขลาฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม) ว่า “...*พระยาสงขลา (เถี้ยนจ๋ง)*[๒๙๖] *ได้เป็นผู้สำเร็จราชการเมืองอยู่ได้ ๗ ปี* ***ได้สร้างพระอุโบสถวัดสุวรรณคีรีอาราม ๑ ยังไม่ทันสำเร็จ***...”[๒๙๗] การที่ปรากฏหลักฐานว่าอุโบสถหลังนี้สร้างไม่แล้วเสร็จในสมัยที่พระยาสงขลา (เถี้ยนจ๋ง) ยังรับราชการอยู่ในรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ ดังนั้นจิตรกรรมต้องเขียนขึ้นหลังจากที่สร้างอุโบสถเสร็จแล้ว และมีแนวโน้มที่จะเขียนสำเร็จในรัชกาลที่ ๓ ซึ่งเป็นรัชกาลถัดมา เนื่องจากวัดสุวรรณคีรีเป็นสถานที่สำคัญของเมืองและใช้ประกอบพิธีที่เกี่ยวข้องกับราชสำนักส่วนกลางจึงมีความจำเป็นต้องสร้างหรือบูรณะให้แล้วเสร็จในเร็ววัน ประกอบกับในส่วนรูปแบบโดยทั่วไปของงานจิตรกรรมที่หลงเหลืออยู่ในปัจจุบันก็มีลักษณะเป็นงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่นิยมช่วงรัชกาลที่ ๓ สำหรับหลักฐานด้านงานศิลปกรรมอื่น ๆ ที่ปรากฏภายในวัดแห่งนี้ส่วนมากล้วนแล้วเทียบเคียงได้กับรูปแบบงานศิลปกรรมแบบพระราชนิยม ในรัชกาลที่ ๓ เช่นกัน

อย่างไรก็ตามข้อจำกัดของการศึกษาเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีมีอยู่ค่อนข้างมากเนื่องจากสภาพของภาพจิตรกรรมได้รับรับความเสียหายและลบเลือนไปเกือบหมด ทำให้ไม่สามารถวิเคราะห์รายละเอียดในส่วนของเรื่องราวได้ชัดเจนมากนัก ทว่าในด้านของเทคนิคการเขียนสามารถทำการวิเคราะห์จากหลักฐานที่ยังหลงเหลือได้และยังสามารถใช้เป็นข้อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมที่เขียนขึ้นสมัยต่อมาได้ในระดับหนึ่ง

---

[๒๙๖] พระยาสงขลา (เถี้ยนจ๋ง) หรือ พระยาวิเศษภักดีสุรสงคราม ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาคนที่ ๓ ในตระกูล ณ สงขลา รับราชการตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒

[๒๙๗] **พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม)**, ๒๒.

การลำดับเนื้อเรื่อง (ภาพที่ ๒๙๓)

การลำดับเรื่องราวที่เขียนแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี มีลักษณะการเขียนแบบเวียนซ้าย สามารถแบ่งเนื้อหาของภาพออกเป็น ๔ ส่วน ได้แก่

๑. ทศชาติชาดก อยู่ในตำแหน่งผนังระหว่างช่องหน้าต่างผนังแปและระหว่างผนังช่องประตูผนังสกัดด้านหน้าพระประธาน

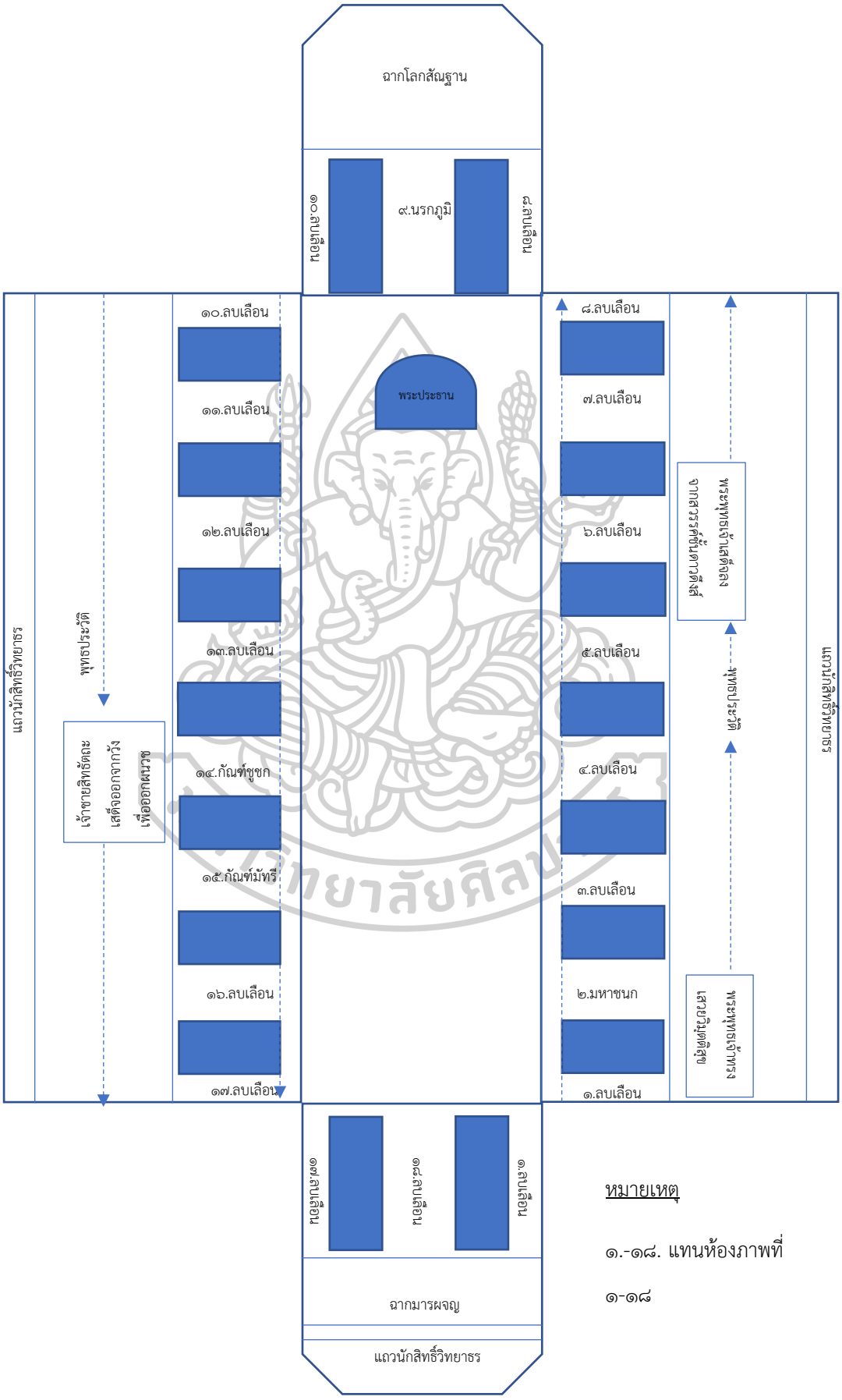
๒. พุทธประวัติ อยู่ในตำแหน่งผนังแปส่วนเหนือช่องหน้าต่างและส่วนเหนือช่องประตูผนังสกัดด้านหน้าพระประธาน

๓. โลกสัณฐาน อยู่ในตำแหน่งผนังสกัดด้านหลังพระประธาน

๔. แถวนักสิทธิ์วิทยาธร อยู่ในตำแหน่งส่วนบนสุดของผนัง ๓ ด้านยกเว้นผนังสกัดด้านหลังพระประธาน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ ๒๙๓ ภาพแผนผังลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี



<u>หมายเหตุ</u>

๑.-๑๘. แทนห้องภาพที่ ๑-๑๘

๑.๒ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสถือเป็นจิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่คงสภาพสมบูรณ์ที่สุดในพื้นที่จังหวัดสงขลา และยังแสดงให้เห็นการเลือกเรื่องราวและเทคนิคการเขียนที่มีลักษณะใกล้เคียงกับงานจิตรกรรมรูปแบบเป็นแบบไทยประเพณีในภาคกลางในช่วงรัชกาลที่ ๓ จนทำให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีพระราชวิจารณ์ไว้ดังนี้

"...วันที่ ๑ พฤษภาคม เวลาเย็นไปไหว้พระและชมวัดมัชฌิมาวาส เป็นวัดที่ตั้งใจทำเป็นอย่างดี ***มีรูปเขียนในอุโบสถ ฝีมือช่างรัชกาลที่ ๓*** *ไม่ล้ำเลิศอะไร แต่ทำแปลกสะดุดใจที่เบื้องบนเขียนทั้งปฐมสมโพธิ์และเทพชุมนุมประสานกัน แบ่งด้วยเส้นสินเทา อันยังไม่เคยเห็นเขียนทำนองนี้ ห้องข้างล่างเขียนเป็นสิบชาติ..."*[๒๙๘]

อย่างไรก็ตามปัจจุบันพบหลักฐานจารึกบนจิตรกรรมฝาผนังในตำแหน่งผนังสกัดด้านหลังพระประธานว่าจิตรกรรมแห่งนี้เขียนแล้วเสร็จเมื่อง พ.ศ. ๒๔๐๖ ตรงกับรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ (ภาพที่ ๒๙๔)

ภาพที่ ๒๙๔ จารึกปีที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จุลศักราช ๑๒๒๕ (พ.ศ. ๒๔๐๖)

[๒๙๘] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **สาสน์สมเด็จ, เล่ม ๓**, ๑๑-๑๒.

การลำดับเนื้อเรื่อง (ภาพที่ ๒๙๕)

การลำดับเรื่องราวที่เขียนแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสมีลักษณะการเขียนแบบเวียนซ้าย สามารถแบ่งเนื้อหาของภาพออกเป็น ๔ ส่วนได้แก่

๑. ทศชาติชาดก อยู่ในตำแหน่งผนังระหว่างช่องหน้าต่างผนังแปและระหว่างผนังช่องประตูผนังสกัดด้านหน้าพระประธาน

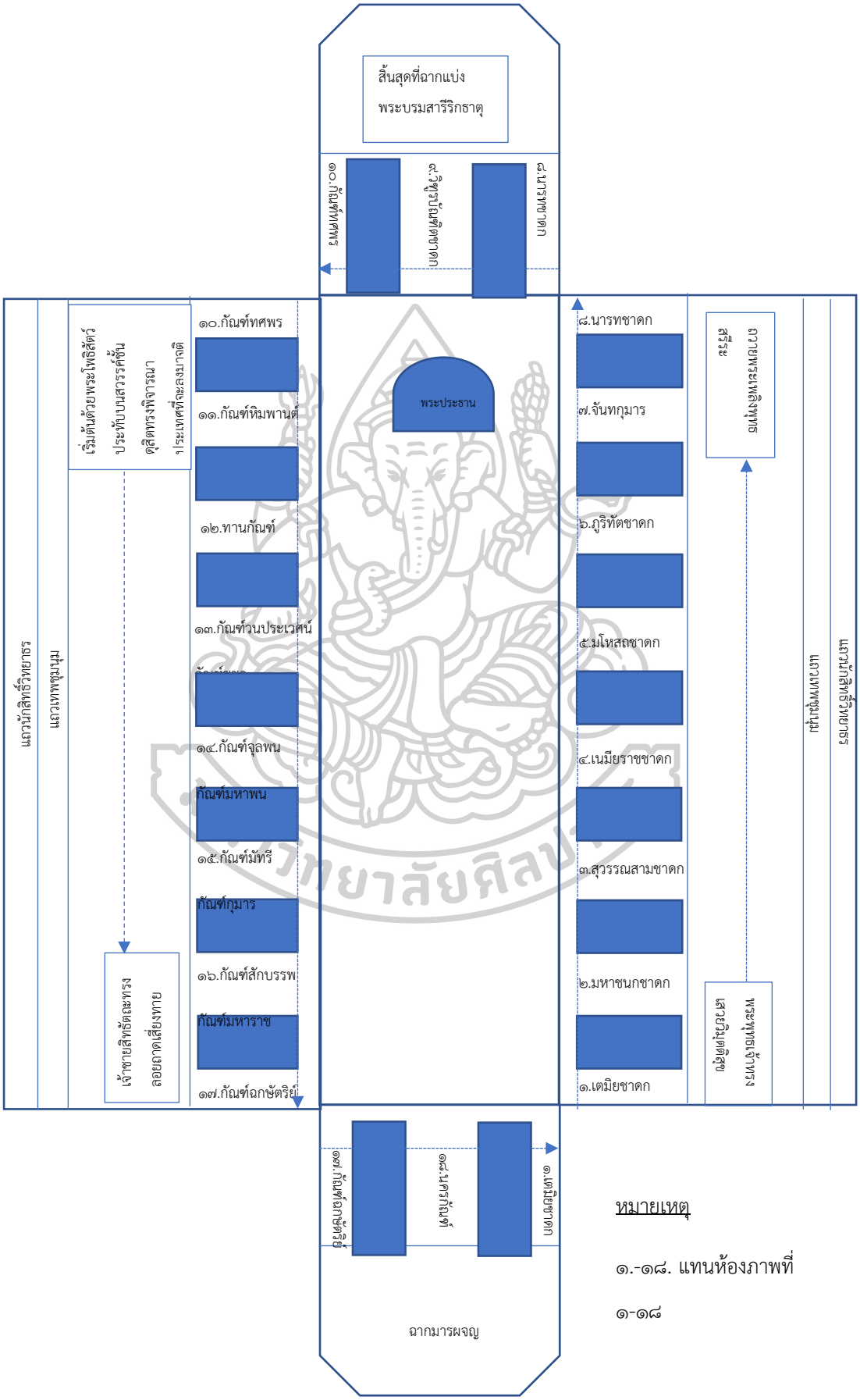
๒. พุทธประวัติ อยู่ในตำแหน่งผนังแปส่วนเหนือช่องประตูหน้าต่าง

๓. แถวเทพชุมชุม อยู่ในตำแหน่งเหนือเรื่องพุทธประวัติที่ผนังแป

๔. แถวนักสิทธิ์วิทยาธร อยู่ในตำแหน่งส่วนบนสุดของแปเหนือแถวเทพชุมนุม

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ ๒๙๕ แผนผังลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส



หมายเหตุ

๑.-๑๘. แทนห้องภาพที่ ๑-๑๘

๑.๓ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส

ข้อความในพงศาวดารเมืองสงขลาฉบับเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) ได้กล่าวเกี่ยวกับวัดโพธิ์ปฐมาวาสว่าสร้างขึ้นในช่วงระหว่างรัชกาลที่ ๑ ถึงรัชกาลที่ ๒ ดังข้อความว่า

"...*พระยาศรีสมบัติ*[๒๙๙] ***สร้างพระอุโบสถแลโรงธรรมวัดโพ****ไว้*..."[๓๐๐] ในพงศาวดารฉบับเดียวกันนี้ยังได้กล่าวต่อไปอีกว่า "...*จุลศักราช ๑๒๒๑* (พ.ศ. ๒๔๐๒) *เจ้าคุณผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลา* (เจ้าพระยาวิเชียรคีรี บุญสังข์) ...***ได้บรูณปฏิสังขรณ์วัดโพ*** (เป็น)*เงิน ๓๖๑ เหรียญ*..."[๓๐๑]

ในส่วนของจิตรกรรมฝาผนังแม้ไม่มีรายละเอียดของปีที่วาดแต่ก็พอจะสันนิษฐานได้จากรูปแบบและการเลือกเรื่องราวที่เขียนเน้นเรื่องจริยวัตรของสงฆ์ซึ่งเป็นเรื่องราวที่เป็นที่นิยมอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ ๔ จึงสันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นงานที่เขียนขึ้นพร้อมกับการบูรณะอุโบสถในสมัยที่เจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) เป็นผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๔ และออกคำสั่งให้ปฏิสังขรณ์พระอารามแห่งนี้

สำหรับจิตรกรรมที่เขียนในลักษณะกาบไผ่บนเสาติดผนังภายในอุโบสถ สังเกตได้ว่าเป็นลักษณะของการเขียนทับลงบนจิตรกรรมฝาผนังภาพเล่าเรื่อง ทำให้มองผิวเผินเรื่องราวไม่ประติดประต่อกัน เชื่อว่าตัวเสาและจิตรกรรมลายต้นไผ่ดังกล่าวน่าจะเป็นสิ่งที่สร้างเสริมขึ้นมาภายหลังในช่วงการบูรณะสมัยรัชกาลที่ ๖ เพื่อเป็นการเสริมโครงสร้างตัวอาคารให้แข็งแรงขึ้น ส่วนมูลเหตุการเลือกลวดลายต้นไผ่มาเขียนทับบนเสานั้นยังไม่เป็นที่แน่ชัด อย่างไรก็ตามทำให้นึกถึงสุนทรียภาพตามอย่างจิตรกรรมแบบจีนที่มักจะนิยมเขียนภาพกิ่งหลิวกิ่งไผ่ (ดูภาพที่ ๓๔๖, ๓๔๗, ๓๕๑, ๓๕๒)

---

[๒๙๙] พระยาศรีสมบัติ (บุญชิ้น) เป็นน้องชายของเจ้าพระยาอินทคีรีสมุทสงครามฯ ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาลำดับที่ ๒ เป็นบิดาของเจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) ผู้สำเร็จราชการเมืองสงขลาลำดับที่ ๕ มีอายุอยู่ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ ถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ ดูรายละเอียดใน **พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม)**, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[๓๐๐] **ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง**, ๒๒.

[๓๐๑] เรื่องเดียวกัน, ๔๖-๔๗.

การลำดับเนื้อเรื่อง (ภาพที่ ๒๙๖)

การลำดับเรื่องราวที่เขียนแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส มีลักษณะการเลือกเรื่องราวที่ค่อนข้างเป็นเอกเทศ โดยมีลักษณะเรียงลำดับด้วยการเริ่มต้นเรื่องทางผนังด้านซ้าย คล้ายกับการลำดับเรื่องแบบวนซ้ายแบบที่พบที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาส ในส่วนภาพรวมของการแสดงเนื้อหาสามารถแบ่งเนื้อหาภาพออกเป็น ๕ ส่วนได้แก่

๑. พระมาลัย

๒. ธุดงควัตร

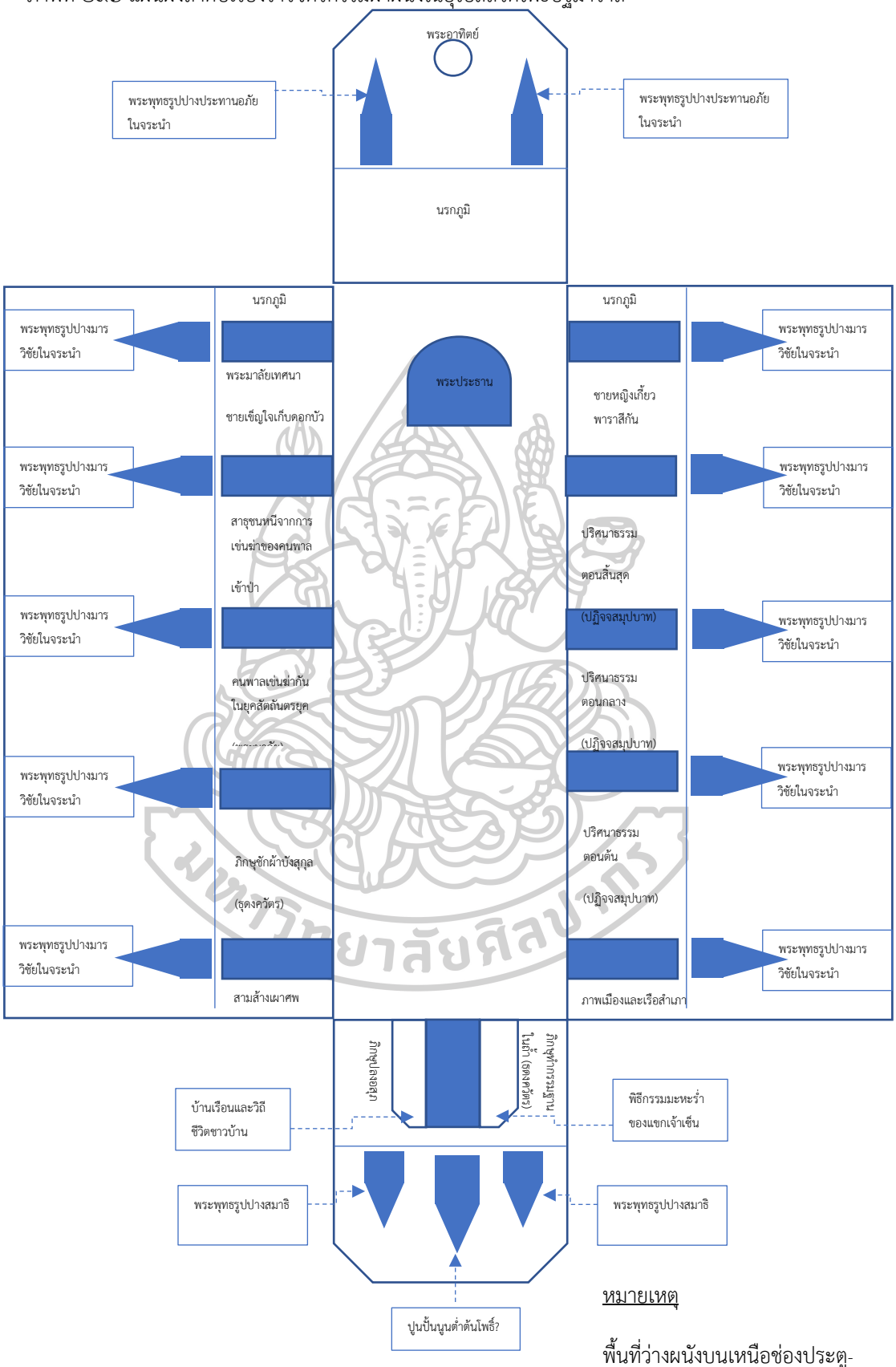
๓. อสุภกรรมฐาน

๔. ปริศนาธรรม (ปฏิจจสมุปบาท)

๕. วิถีชีวิต ประเพณี และความเป็นอยู่ของผู้คน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ ๒๙๖ แผนผังลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส

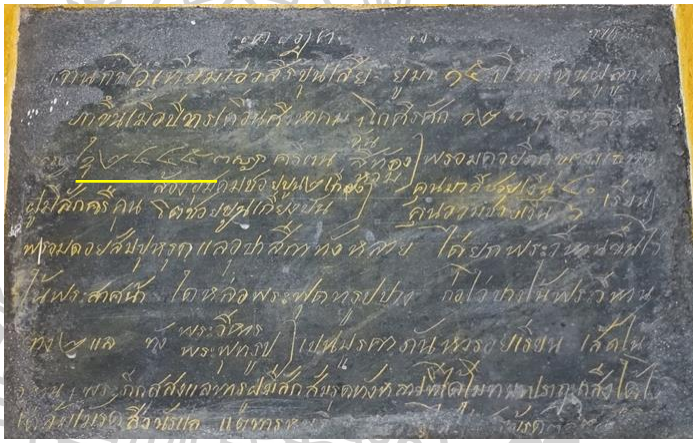


<u>หมายเหตุ</u>

พื้นที่ว่างผนังบนเหนือช่องประตู-หน้าต่างเขียนภาพดอกไม้ร่วง

๑.๔ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดคูเต่า

วัดคูเต่าเป็นวัดราษฎร์แห่งหนึ่งที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ ปรากฏงานศิลปกรรมแบบพื้นถิ่นสงขลามากมายภายในวัด โดยรวมแล้วมีอายุอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ ในส่วนงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถสันนิษฐานว่าน่าจะเขียนในระยะเวลาใกล้เคียงกับการสร้างอุโบสถซึ่งปรากฏจารึกบริเวณผนังด้านบนประตูทางเข้าความว่า “*...เมื่อปีขาร เดือนสิงหาคม**รัตนโกสินทร์ศก ๑๒๐** (พ.ศ. ๒๔๔๕) จัน สีทอง หวม พร้อมด้วยภิกษุและผู้มีสักการคุณ ....พร้อมด้วยสัปบุรุษแลอุบาสิกาทั้งหลาย ได้ยกพระวิหารขึ้นไว้ในพระศาสนา ได้หล่อพระพุทธรูปปาง...ก่อไว้ข้างในพระวิหาร...*” (ภาพที่ ๒๙๗)

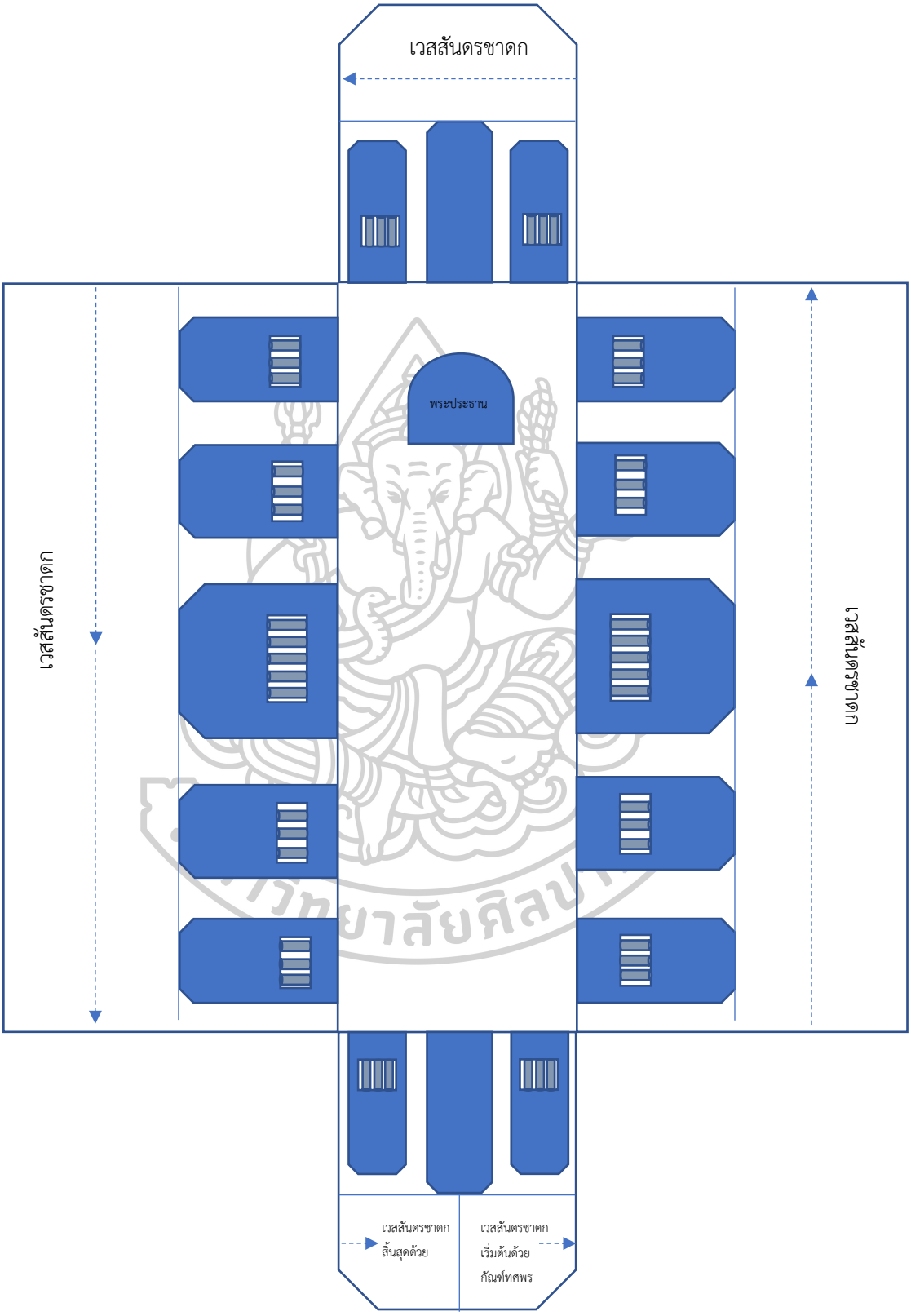


ภาพที่ ๒๙๗ จารึกปีที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดคูเต่า ร.ศ. ๑๒๐ (พ.ศ. ๒๔๔๕)

การลำดับเนื้อเรื่อง (ภาพที่ ๒๙๘)

การลำดับเรื่องราวที่เขียนแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดคูเต่ามีลักษณะเรียงลำดับเรื่องราวแบบเวียนซ้ายทำนองเดียวกับที่วัดสุวรรณคีรี วัดมัชฌิมาวาส และวัดโพธิ์ปฐมาวาส โดยปรากฏการเขียนแสดงเรื่องราวเพียงเรื่องเดียวคือเรื่องเวสสันดรชาดก

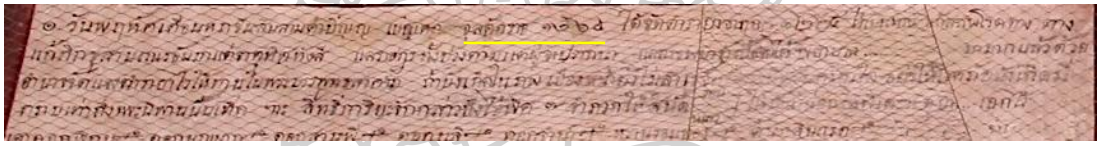
ภาพที่ ๒๙๘ แผนผังลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดคูเต่า



๑.๕ จิตรกรรมฝาผนังภายในศาลาฤๅษีดัดตนวัดมัชฌิมาวาส

จิตรกรรมฝาผนังภายในศาลาฤๅษีดัดตนวัดมัชฌิมาวาสเป็นอีกแห่งหนึ่งที่ปรากฏการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง แต่เขียนเป็นภาพฤๅษีดัดตนและตำรายา รวมถึงวิธีบำบัดรักษาโรคต่าง ๆ ไม่ได้เขียนเป็นภาพเล่าเรื่องเช่นในแห่งอื่น ๆ บริเวณผนังจั่วด้านทิศใต้ของอาคารปรากฏจารึกอักษรไทยภาษาไทยระบุปีที่เขียนจิตรกรรมว่าเขียนขึ้นตรงกับรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ดังจารึกความว่า

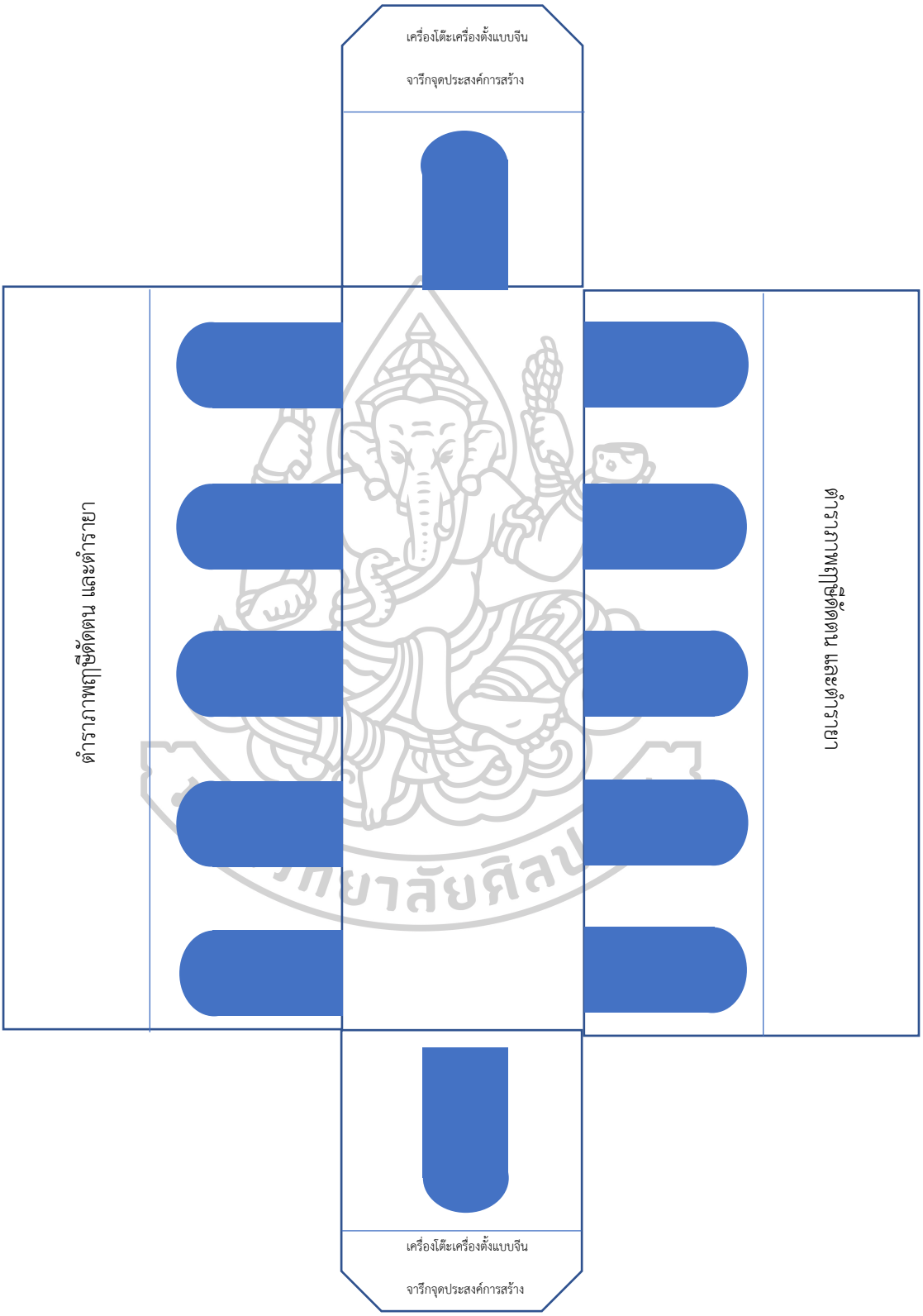
"วันพฤหัสเดือนหกขึ้นสิบสามค่ำ...เบญจศก ***จุลศักราช ๑๒๖๕*** *(พ.ศ. ๒๔๔๖) ได้จัดตำรายาจารึก...๑๒๒๕ (พ.ศ. ๒๔๐๖) ไว้เป็นทานแก้สรรพโรคต่างๆ แก่ภิกษุสามเณรอันมาแต่จตุรทิศทั้งสี่ แลราษฎรทั้งปวงตามแต่ผู้จะปรารถนา...ถ้าบังเกิดในภพเบื้องหน้ายังไม่สำเร็จ...อย่าให้โรคภัยบังเกิดมีตราบเท่าพระนิพพานนั้นเทิดฯ..."*[๓๐๒] (ภาพที่ ๒๙๙, ๓๐๐)



ภาพที่ ๒๙๙ จารึกปีที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในศาลาฤๅษีดัดตนวัดมัชฌิมาวาส จุลศักราช ๑๒๖๕ (พ.ศ. ๒๔๔๖)

[๓๐๒] ในหนังสืออาสันโยคะ ส่วนที่เป็นประวัติของวัดมัชฌิมาวาสให้ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างศาลาฤๅษีดัดตนว่า ระหว่าง พ.ศ. ๒๓๙๔-๒๔๐๘ พระยาวิเชียรคีรี บุญสังข์ได้ทำการบูรณปฏิสังขรณ์วัดมัชฌิมาวาสครั้งใหญ่ ในการนี้ได้สร้างศาลาฤๅษีดัดตนขึ้นด้วย (**อาสันนะโยคะ**, ๒. ; ส่วนในสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙ นักวิชาการอ่านคำจารึกว่า *"วันพฤหัส เดือนหกขึ้นสิบสามค่ำ ปกญเบญศก จุลศักราช ๑๒๒๕ (พ.ศ. ๒๔๐๖) ได้แจงตำรายาจาฤกไว้ให้เป็นทาน"* (สถาบันทักษิณคดีศึกษา, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙**, **เล่ม ๒** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๙), ๗๔๗) อย่างไรก็ตามจากการตรวจสอบคำอ่านโดยผู้ศึกษาในครั้งนี้พบว่าช่วงเวลาการเขียนจิตรกรรมคลาดเคลื่อนจากที่เคยมีการศึกษาและเชื่อกันมาในอดีตว่าจิตรกรรมแห่งนี้เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ จึงได้สอบทานใหม่ดังที่แสดงรายละเอียดแล้วเบื้องต้น

ภาพที่ ๓๐๐ แผนผังลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังในศาลาฤๅษีดัดตน วัดมัชฌิมาวาส



๑.๖ จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ

จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระนอนไม่ปรากฏหลักฐานว่าเขียนขึ้นเมื่อใด แต่สันนิษฐานว่าน่าจะเขียนในคราวที่มีการบูรณะวิหารพระนอน ในสมัยของพระครูศีลคุณ (ชู) อดีตเจ้าอาวาสในสมัยรัชกาลที่ ๕ เล่ากันว่าผู้เขียนภาพมี ๓ คน คือ พระครูวิจารย์ศีลคุณ (ชู) นายเกลื่อน และนายช่างใบ้[๓๐๓]

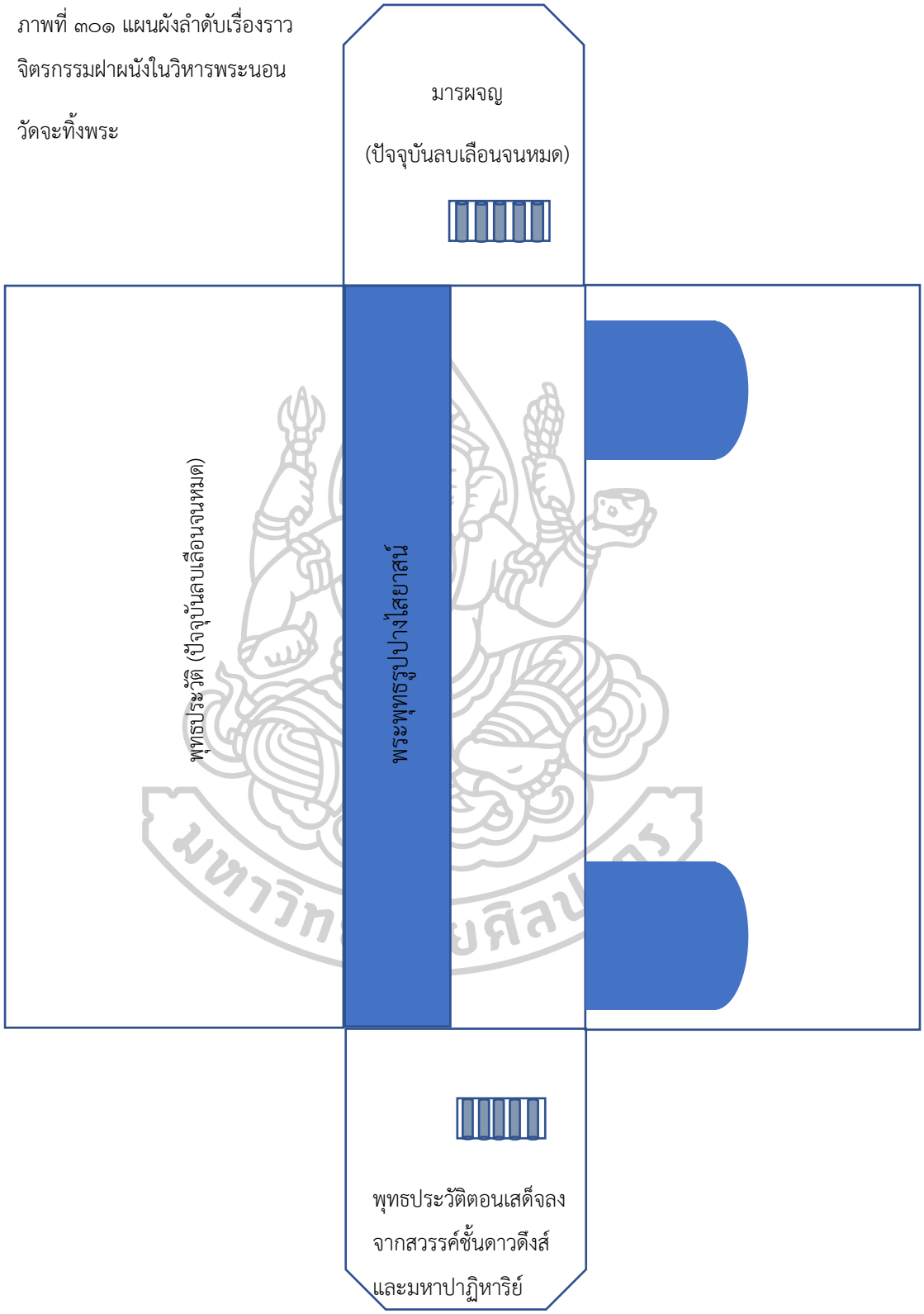
การลำดับเนื้อเรื่อง (ภาพที่ ๓๐๑)

จากการตรวจสอบพบว่าเรื่องราวที่ใช้เขียนในจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ พบว่าเขียนเฉพาะเรื่องราวในพุทธประวัติเท่านั้น ซึ่งปัจจุบันเหลือหลักฐานเพียงแค่ผนังสกัดด้านทิศตะวันออกเพียงเท่านั้น อย่างไรก็ตามในภาพถ่ายเก่าพบว่าส่วนผนังสกัดฝั่งตรงข้ามด้านทิศตะวันตกเคยปรากฏการเขียนฉากมารผจญ และส่วนผนังแปด้านหลังพระนอนเขียนภาพพุทธประวัติตอนอื่น ๆ (ดูรายละเอียดในการวิเคราะห์เกี่ยวกับฉากโลกสัณฐานของวัดจะทิ้งพระ)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[๓๐๓] สถาบันทักษิณคดีศึกษา, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙**, **เล่ม ๒**, ๗๑๔-๗๑๕.

ภาพที่ ๓๐๑ แผนผังลำดับเรื่องราว
จิตรกรรมฝาผนังในวิหารพระนอน
วัดจะทิ้งพระ



๒. เนื้อหาเรื่องราวที่ใช้เขียนจิตรกรรมฝาผนัง

เนื้อหาเรื่องราวที่ช่างเลือกนำมาเขียนในกลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่จังหวัดสงขลาช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ทั้ง ๖ แห่งประกอบด้วยเนื้อหาที่สามารถจัดกลุ่มได้เป็น ๒ กลุ่มใหญ่ด้วยกันคือ กลุ่มที่เขียนเนื้อหาอย่างปรัมปราคติหรือเป็นเนื้อหาที่นิยมสืบเนื่องมาในจิตรกรรมไทยประเพณีโบราณ ซึ่งเนื้อหาเรื่องราวของจิตรกรรมในกลุ่มนี้ยังคงนิยมเขียนเรื่องพุทธประวัติ ชาดก หรือไตรภูมิ เป็นหลัก และมักจะเน้นเรื่องของอิทธิปาฏิหาริย์เหนือธรรมชาติเพื่อแสดงความเป็นปรัมปราคติและความศักดิ์สิทธิ์ของเรื่องราว ส่วนอีกกลุ่มหนึ่งเริ่มแสดงให้เห็นเนื้อหาในแนวใหม่ กล่าวคือ เนื้อหาที่เน้นเรื่องความเป็นจริงของมนุษย์และธรรมชาติมากขึ้น ซึ่งเกี่ยวข้องกับแนวคิดอย่างตะวันตกที่เน้นความสำคัญของสัจนิยม ปัจเจกนิยม มนุษยนิยม เป็นต้น อย่างไรก็ตามเรื่องราวบางเรื่องแสดงให้เห็นถึงความก้ำกึ่งระหว่างความเป็นปรัมปราคติกับความเป็นมนุษยนิยม กล่าวอีกนัยหนึ่งว่าเป็นการแสดงออกถึงช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของแนวความคิดการเลือกราวที่ใช้เขียนในจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งเรื่องราวที่กล่าวมาโดยสังเขปเบื้องต้นจะได้ทำการวิเคราะห์อธิบายดังต่อไปนี้

๒.๑ เนื้อเรื่องอย่างปรัมปราคติ

๒.๑.๑ ฉากโลกสัณฐาน

ฉากที่สื่อถึงคติโลกสัณฐานที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถและวิหารในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ พบว่ามีอยู่ ๒ แห่งด้วยกันได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณคีรี และจิตรกรรมฝาผนังที่วัดจะทิ้งพระ

สำหรับจิตรกรรรมที่วัดสุวรรณคีรีถือเป็นแห่งเดียวเท่านั้นที่ปรากฏรูปแบบการเขียนและการจัดวางตำแหน่งผนังสกัดด้านหลังพระประธานซึ่งเป็นระเบียบเดียวกับที่ปรากฏในกรุงเทพฯ ที่สำคัญยังคงเน้นการแสดงออกถึงฉากโลกสัณฐานที่แสดงความเป็นจักรวาลอย่างชัดเจน คือ มีระบบการเขียนเขาพระสุเมรุประกอบด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ ไม่ได้ทับซ้อนหรือเป็นส่วนหนึ่งกับเหตุการณ์ในพุทธประวัติ ส่วนจิตรกรรมที่สื่อฉากความเป็นโลกสัณฐานของวัดจะทิ้งพระ ได้เกิดการคลี่คลายเรื่องการแสดงออกไป คือ ปรากฏในลักษณะของการแสดงถึงฉากโลกสัณฐานร่วมกับเหตุการณ์ในพุทธประวัติ

คำนิยามและความหมาย

งานศิลปกรรมไทยที่มีองค์ประกอบเป็นรูปเขาพระสุเมรุ เขาสัตตบริภัณฑ์ ทวีปทั้งสี่ มนุษย์โลก เทวโลก เดิมนิยมเรียกว่า “ภาพไตรภูมิ” “โลกสัณฐาน” “ฉากจักรวาล” หรือ “ภูมิจักรวาล” อย่างไรก็ตามคำว่า โลก จักรวาล และไตรภูมิ ต่างก็เป็นคำที่มีความหมายและการใช้

สื่อความคล้ายคลึงกันหรือใช้แทนกันได้ดังปรากฏให้เห็นในคัมภีร์ในหมวดโลกศาสตร์ของพุทธศาสนาฝ่ายเถรวาทซึ่งใช้ภาษาบาลี เช่น คัมภีร์โลกบัญญัติ[๓๐๔] คัมภีร์จักกวาฬทีปนี[๓๐๕] คัมภีร์เตภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง[๓๐๖] คัมภีร์โลกสัณฐานโชตรตนคัณฐี[๓๐๗] ไตรภูมิโลกยวินิจฉัย[๓๐๘] เป็นต้น

ผศ. ดร.รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล ให้ความเห็นว่าควรเรียกเฉพาะงานจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงออกถึงเขาพระสุเมรุ เขาสัตตบริภัณฑ์ ทวีปทั้งสี่ มนุษย์โลก และเทวโลก ว่า “ฉากโลกสัณฐาน”[๓๐๙] โดยยกตัวอย่างสำคัญ ๒ ประการได้แก่ ประการแรกจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม ข้อความขึ้นต้นของศิลาจารึกจะเริ่มว่า “โลกสัณฐานเหลี่ยมนี้” ทุกแผ่น[๓๑๐] ประการที่สอง มีตัวอย่างจากเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ประพันธ์โดยนายมี มหาดเล็ก ได้มีการกล่าวถึงภาพจิตรกรรมที่อยู่ตามวัด และกล่าวถึง “ภาพโลกสัณฐาน”[๓๑๑]

---

[๓๐๔] ดูรายละเอียดใน พระสัทธรรมโฆษเถระ, แย้ม ประพัฒน์ทอง [แปล], **โลกบัญญัติ** (กรุงเทพฯ: อักษรไทย, ๒๕๒๘), ๑-๓๔๔.

[๓๐๕] ดูรายละเอียดใน พระสิริมังคลาจารย์, ฉบับหอสมุดแห่งชาติ [ตรวจชำระเรียบเรียง], **จักกวาฬทีปนี** (กรุงเทพฯ: เซ็นทรัลเอ็กซ์เพลสศึกษาการพิมพ์, ๒๕๒๓), ๑-๒๔๒.

[๓๐๖] ดูรายละเอียดใน พระมหาธรรมราชาที่ ๑ ลิไท, **ไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง**, พิมพ์ครั้งที่ ๕ (กรุงเทพฯ: องค์การค้าของ สกสค., ๒๕๕๕), ๑-๓๘๗.

[๓๐๗] ดูรายละเอียดใน กรมศิลปากร, บุญเลิศ เสนานนท์ [ปริวรรตถ่ายทอดและแปล], **โลกสัณฐานโชตรตนคัณฐี** (กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์, ๒๕๔๓), ๑-๒๗๖.

[๓๐๘] ดูรายละเอียดใน พระยาธรรมปรีชา (แก้ว), กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร [ตรวจชำระและเรียบเรียง], **ไตรภูมิโลกวินิจฉัยกถา** ฉบับที่ ๒ เล่มที่ ๑-๓ (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๒๐).

[๓๐๙] รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, “วิวัฒนาการและประติมานวิทยาจิตรกรรมโลกสัณฐานเบื้องหลังพระประธาน” **เมืองโบราณ** ๒๙, ๔ (ตุลาคม-ธันวาคม ๒๕๔๖), ๒๘.

[๓๑๐] สัจจรัตน์ สุขในมณี, “ศิลาจารึกในพระวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม การศึกษาเชิงวิเคราะห์” รายงานการค้นคว้าเฉพาะบุคคล สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๓, ๓๑๓-๓๗๖. อ้างใน รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, “วิวัฒนาการและประติมานวิทยาจิตรกรรมโลกสัณฐานเบื้องหลังพระประธาน,” ๒๘.

[๓๑๑] นายมี มหาดเล็ก, **กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๓๐. พิมพ์เนื่องในมหามงคลเฉลิมพระเกียรติวันพระบรมราชสมภพครบ ๒๐๐ ปี พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว วันอังคารที่ ๓๑ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๓๐), ๔๓.

สำหรับความเห็นของผู้ศึกษา มีความเห็นว่าควรเรียกว่า *"ฉากโลกสัณฐาน"* ตามอย่างที่ ผศ. ดร.รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล ได้เสนอไว้ เนื่องจากตัวอย่างการศึกษาเป็นงานจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ถึงสอดคล้องกับหลักฐานคำเรียกที่ ผศ. ดร.รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล ได้ทำการวิเคราะห์มากที่สุด

ระเบียบแบบแผนและการแสดงออกฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานในกรุงเทพฯ และปริมณฑลสมัยรัชกาลที่ ๑-๕ โดยสังเขป

ก่อนจะทำการศึกษาเกี่ยวกับระเบียบแบบแผนเรื่องราวและการแสดงออกของฉากโลกสัณฐานในจิตรกรรมในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องราวและระเบียบแบบแผนการแสดงออกของจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานที่เขียนขึ้นในกรุงเทพฯ สมัยรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะในจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานที่เขียนขึ้นระหว่างรัชกาลที่ ๑-๕ โดยสังเขป เนื่องจากการพิจารณาของผู้ศึกษาในเบื้องต้นสันนิษฐานว่าพื้นฐานสำคัญของงานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ในพื้นที่จังหวัดสงขลาได้รับแบบอย่างมาจากกรุงเทพฯ เป็นสำคัญ ก่อนที่จะพัฒนาดัดแปลงเรื่องราวและการแสดงออกให้สอดคล้องกับความเป็นพื้นถิ่นในที่สุด นอกจากนี้ยังเป็นเครื่องมือสำคัญในการกำหนดอายุโดยการเทียบเคียงกับการแสดงออกฉากโลกสัณฐานที่เขียนขึ้นในพื้นที่จังหวัดสงขลาได้เป็นอย่างดี

สมัยรัชกาลที่ ๑-๒

องค์ประกอบสำคัญที่พบเกือบทุกแห่งที่มีการเขียนฉากโลกสัณฐานในกรุงเทพฯ ได้แก่ เขาพระสุเมรุและสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เขาสัตตบริภัณฑ์และวิมานมหาราชแต่ละองค์ กำแพงจักรวาล พระอาทิตย์ พระจันทร์ วิมานฉิมพลี สระอโนดาต ทวีปทั้งสี่ นรกภูมิ องค์ประกอบดังกล่าวมานี้ค่อนข้างเคร่งครัดเป็นพิเศษมีความแตกต่างในแต่ละแห่งน้อยมาก โดยเฉพาะการวาดเขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์ พบว่ามีระเบียบการวาดที่ค่อนข้างเคร่งครัด กล่าวคือ มักจะวาดเป็นเขาลักษณะแท่งตรงซ้อนลดหลั่นกันทางซ้ายและขวา ที่สำคัญจำนวนของเขาสัตตบริภัณฑ์จะมีจำนวนด้านละ ๗ เขาเสมอ ลักษณะที่เด่นชัดอีกประการ ได้แก่ มีการวาดเส้นวงโค้งเป็นวงโคจรของพระอาทิตย์และพระจันทร์ ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นสิ่งที่สืบเนื่องและแสดงความใกล้ชิดกับเทคนิคการวาดแบบเดียวกันในจิตรกรรมสมัยอยุธยาที่เกิดขึ้นก่อนแล้ว ตัวอย่างสำคัญได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานที่ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

สำหรับตัวอย่างของจิตรกรรมฉากโลกสันฐานผนังสกัดด้านหลังพระประธานที่เชื่อว่าเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑-๒ ได้แก่ จิตรกรรมที่วัดราชสิทธาราม จิตรกรรมที่วัดดุสิตาราม จิตรกรรม

ที่วัดไชยทิศ จิตรกรรมที่วัดใหม่เทพนิมิตร และจิตรกรรมที่วัดโบสถ์สามเสน เป็นต้น (ภาพที่ ๓๐๒) อย่างไรก็ตามนักวิชาการบางท่านได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับวัดที่ผู้ศึกษาได้ยกตัวอย่างมานี้ว่าน่าจะมีการเขียนซ่อมแซมในสมัยรัชกาลที่ ๓ ด้วย แต่อาจจะยังคงรักษาระเบียบแบบแผนเดิมเอาไว้[๓๑๒]

อนึ่ง อาจอนุโลมให้จิตรกรรมฉากโลกสัณฐานบนหอไตรวัดระฆังเป็นตัวอย่างงานจิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานสมัยรัชกาลที่ ๑ ได้ด้วย เนื่องจากมีหลักฐานค่อนข้างชัดเจนว่าเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑[๓๑๓] และหากเทียบองค์ประกอบและรูปแบบแล้วใกล้เคียงกับจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถที่กล่าวมาทั้งหมดเบื้องต้น

ภาพที่ ๓๐๒ ฉากโลกสัณฐานผนังสกัดด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดราชสิทธาราม กรุงเทพฯ

[๓๑๒] ดูรายละเอียดใน สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๔๘), ๒๓-๗๕.

[๓๑๓] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, ๖๔-๖๗.

สมัยรัชกาลที่ ๓

สำหรับจิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานที่เขียนบนผนังสกัดด้านหลังพระประธานในสมัยรัชกาลที่ ๓ มีตัวอย่างสำคัญที่สุดที่วัดสุวรรณาราม[๓๑๔] (ภาพที่ ๓๐๓) ซึ่งพบว่ายังคงรักษาระเบียบแบบแผนสำคัญของการเขียนฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานที่ปรากฏในรัชกาลก่อนหน้าไว้อยู่ ขณะเดียวกันก็พบว่าเริ่มมีการปรับเปลี่ยนการแสดงออกของเนื้อหาที่ต่างออกไป ส่วนที่สังเกตได้อย่างชัดเจน คือ ฉากโลกสัณฐานไม่ได้แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับโลกสัณฐานเพียงอย่างเดียวแต่กลับมีการสื่อความซ้อนทับด้วยเรื่องราวในพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ด้วย จุดสังเกตสำคัญ คือ การเขียนภาพบันไดแก้ว บันไดทอง บันไดเงิน พาดลงจากยอดเขาพระสุเมรุมาสู่เบื้องล่างโดยมีพระพุทธเจ้าเสด็จดำเนินลงมาตามขั้นบันได ส่งผลให้การแสดงรายละเอียดบางประการถูกตัดออกไป เช่น การเขียนสระอโนดาต ทวีปทั้งสี่ จำนวนวิมานที่ลอยอยู่ในอากาศ ในส่วนของฉากนรกที่เคยเขียนอยู่อย่างเต็มพื้นที่ผนังด้านล่างสุดหลังพระประธานก็ถูกตัดออกหรือลดทอนลงอย่างมากด้วยเช่นกัน จึงกล่าวได้ว่าในรัชกาลนี้เริ่มมีแนวคิดการปรับเปลี่ยนแนวการเขียนแสดงออกเกี่ยวกับฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธาน อย่างไรก็ตามก็ยังพบว่ามีวัดหลวงบางแห่งที่ยังคงมีการแสดงออกตามขนบเดิมตัวอย่างเช่น จิตรกรรมที่วัดไพชยนต์พลเสพย์[๓๑๕] เป็นต้น

---

[๓๑๔] ดูรายละเอียดการกำหนดอายุจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม ใน เรื่องเดียวกัน, ๗๙-๘๓.

[๓๑๕] แม้ว่าตามประวัติจะปรากฏหลักฐานว่าเริ่มมีการสร้างวัดไพชยนต์พลเสพในช่วงปลายรัชกาลที่ ๒ แต่ก็ไม่ปรากฏว่าสร้างแล้วเสร็จเมื่อใด ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่างานจิตรกรรมฝาผนังน่าจะเขียนขึ้นในช่วงต้นรัชกาลที่ ๓ เนื่องจากรูปแบบของจิตรกรรมรวมไปถึงสิ่งก่อสร้างอื่น ๆ ภายในวัดที่สร้างล้วนเป็นแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๓ ทั้งสิ้น ดูข้อมูลเมื่อแรกสร้างวัดใน เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๒** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, ๒๕๔๘), ๑๑๑. และดูการวิเคราะห์เกี่ยวกับงานศิลปกรรมใน อาภากร โตประเสริฐ, “การศึกษาเปรียบเทียบศิลปกรรมระหว่างวัดไพชยนต์พลเสพย์และวัดโปรดเกศเชษฐาราม จังหวัดสมุทรปราการ,” (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๗), ๒๙-๕๔.

ภาพที่ ๓๐๓ ฉากโลกสัณฐานผนังสกัดด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ

สมัยรัชกาลที่ ๔-๕

แม้ว่าในช่วงรัชกาลที่ ๔ การเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องโลกสัณฐานจะเสื่อมความนิยมลงมากแล้ว อย่างไรก็ตามยังพบว่ายังคงมีการเขียนอยู่บ้างในบางแห่งโดยเฉพาะในพื้นที่รอบนอกกรุงเทพฯ หรือต่างจังหวัดที่ห่างไกลออกไป ในส่วนของเนื้อหานั้นดูเหมือนว่าช่างจะให้ความสำคัญกับการแสดงออกฉากเหตุการณ์พุทธประวัติในตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และมหาปาฏิหาริย์เปิดโลกเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นความสืบเนื่องมากจากที่เคยปรากฏแล้วในสมัยรัชกาลที่ ๓ ที่วัดสุวรรณาราม เป็นต้น สำหรับรูปแบบและการแสดงออกของจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ ต่างออกไปจากสมัยรัชกาลที่ ๓ ค่อนข้างชัดเจน ที่สังเกตได้ชัดคือ นิยมเขียนเน้นเพียงแค่เขาพระสุเมรุเป็นประธานโดยลดทอนจำนวนของเขาสัตตบริภัณฑ์ลง หรือบางแห่งตัดการเขียนเขาสัตตบริภัณฑ์ออกไปจนหมด[๓๑๖] เมื่อตัดเขาสัตตบริภัณฑ์ซึ่งเป็นบริวารและมีหน้าที่เป็นภาพนำสายตาไปสู่ยอดเขาพระสุเมรุออกไป ช่างจึงแก้ปัญหาโดยการหันมาใช้ภาพของเหล่าเทวดาเหาะมุ่งหน้ามาสู่ยอดเขาพระสุเมรุแทน ซึ่งภาพแสดงออกถึงเทวดาเหล่านั้นถือว่าสอดคล้องกับรูปแบบและการแสดงออกที่เป็น

---

[๓๑๖] วิไลรัตน์ ยังรอด, “การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในเขตกรุงเทพมหานคร,”(การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๐), ๑๑๒.

ที่นิยมในรัชกาลที่ ๔ กล่าวคือ นิยมเขียนภาพเทวดาเหาะเหินหรือแทรกตัวภายในปุยเมฆซึ่งเขียนเลียนแบบธรรมชาติ (ดูรายละเอียดในเรื่องเทคนิคการเขียนภาพเทวดา) ตัวอย่างสำคัญของจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานในรัชกาลที่ ๔ ได้แก่ จิตรกรรมที่วัดนายโรง[๓๑๗] (ภาพที่ ๓๐๔) เป็นต้น

ภาพที่ ๓๐๔ ฉากโลกสัณฐานผนังสกัดด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดนายโรง กรุงเทพฯ

เมื่อเข้าสู่ในสมัยรัชกาลที่ ๕ แนวโน้มของการเขียนฉากโลกสัณฐานยิ่งน้อยลงเป็นลำดับ อีกทั้งในเรื่องของการแสดงออกและองค์ประกอบของภาพที่แสดงถึงฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานก็ถูกลดทอนลงไปมากกว่ารัชกาลก่อนด้วย แม้ว่าจิตรกรรมนั้นจะเขียนภายใน

[๓๑๗] จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดนายโรงนับได้ว่าเป็นฝีมือช่างสมัยรัชกาลที่ ๓ ที่ได้รับแนวความคิดและเทคนิคการเขียนอย่างใหม่ในสมัยรัชกาลที่ ๔ ดูรายละเอียดใน สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, ๑๙๒-๑๙๔. ; สน สีมาตรัง , **คติความเชื่อไตรภูมิ และจักรวาลวิทยาในจิตรกรรมฝาผนังไทย** (กรุงเทพ ฯ: แปลนพริ้นติ้ง, ๒๕๕๖. หนังสือที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพเป็นกรณีพิเศษ นางตั้ง สีมาตรัง ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันเสาร์ที่ ๒๓ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๕๖), ๗๘.

พื้นที่เกาะรัตนโกสินทร์ก็ตามตัวอย่างสำคัญ ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังแสดงฉากโลกสัณฐานที่วัดราชนัดดาราม[๓๑๘] (ภาพที่ ๓๐๕) เป็นต้น

ภาพที่ ๓๐๕ ฉากโลกสัณฐานผนังสกัดด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดราชนัดดาราม กรุงเทพฯ

การวิเคราะห์การแสดงออกจิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานที่วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

จากการพิจารณารูปแบบการเขียนจิตรกรรมและตำแหน่งจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานที่เขียนไว้บนผนังสกัดด้านหลังพระประธานภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี (ภาพที่ ๓๐๖) โดยภาพรวมสื่อให้เห็นว่ามีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับระเบียบและรูปแบบการเขียนจิตรกรรมในภาคกลางสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะเมื่อเทียบกับจิตรกรรมที่เขียนขึ้นในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ กล่าวคือ ยังคงพบว่าช่างให้ความสำคัญกับการเขียนเขาพระสุเมรุเป็นประธานโดยมีเขาสัตต-บริภัณฑ์ทั้ง ๗ ล้อมรอบ อีกทั้งยังคงพบการเขียนรายละเอียดอื่น ๆ ประกอบเช่น ภาพวิมานลอยอยู่ใน

---

[๓๑๘] จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดราชนัดดารามในปัจจุบันเป็นฝีมือช่างในสมัยรัชกาลที่ ๕ ดูรายละเอียดใน ก่องแก้ว วีระประจักษ์, **โลหะปราสาทวัดราชนัดดารามวรวิหาร** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๓๘. จัดพิมพ์เนื่องในมหามงคลสมัยฉลองสิริราชสมบัติครบ ๕๐ ปี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินทรงบำเพ็ญพระราชกุศลพระราชพิธีบรรจุพระบรมสารีริกธาตุประดิษฐาน ณ พระเจดีย์บุษบกโลหะปราสาทวัดราชนัดดารามวรวิหาร), ๓๙.

อากาศ ภาพสระอโนดาต ไปจนถึงมีการเขียนฉากนรกที่ผนังสกัดด้านล่างต่อเนื่องลงมาด้วย จากการแสดงออกดังที่ได้กล่าวมานี้เป็นหลักฐานที่ใช้ยืนยันในเบื้องต้นได้ว่าฉากโลกสัณฐานที่ผนังสกัดด้านหลังพระประธานควรมีอายุอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๑-๓ โดยประมาณ

ด้วยเหตุที่ภาพรวมของจิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานของวัดสุวรรณคีรีมีระเบียบและองค์ประกอบสำคัญโดยรวมคล้ายคลึงกับจิตรกรรมในกรุงเทพฯ ซึ่งเคยมีผู้ทำการศึกษาในรายละเอียดค่อนข้างมากแล้ว การศึกษาในครั้งนี้จึงไม่ขออธิบายรายละเอียดที่ซ้ำกับการศึกษาในอดีตอีก ประกอบกับจิตรกรรมบางส่วนของฉากโลกสัณฐานที่ผนังสกัดด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีมีส่วนที่ลบเลือนเสียหายไปค่อนข้างมาก ผู้วิจัยจึงจะขอนำเสนอในประเด็นอื่นที่แตกต่างออกไปและยังไม่เคยมีผู้ทำการศึกษาหรือกล่าวถึง ได้แก่ ๑.) ความเข้าใจผิดของช่างเกี่ยวกับการเขียนแสดงออกภาพวิมานชั้นอรูปพรหมกับวิมานเทวดาบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์ ๒.) การแสดงออกเกี่ยวกับอสูรพิภพ ๓.) การแสดงออกเกี่ยวกับสระอโนดาต

ภาพที่ ๓๐๖ ฉากโลกสัณฐานผนังสกัดด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

ความเข้าใจผิดของช่างเกี่ยวกับการเขียนแสดงออกภาพวิมานชั้นอรูปพรหมกับวิมานเทวดาบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์ และวิมานที่ลอยในอากาศ

ในคัมภีร์ของพุทธศาสนาที่ใช้ภาษาบาลีเป็นหลักมักจะให้รายละเอียดเกี่ยวกับดินแดนที่เกี่ยวข้องกับพรหมโลกหรือสถานที่อยู่ของพรหมในพุทธศาสนาว่าแบ่งเป็น ๒ ส่วนใหญ่คือ อรูปภูมิ (พรหมไม่มีรูป) มีทั้งหมด ๔ ชั้น และรูปภูมิ (พรหมมีรูป) มีทั้งหมด ๑๖ ชั้น[๓๑๙]

สำหรับวิมานของมหาราชที่อยู่บนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์แต่ละชั้นในคัมภีร์ของพุทธศาสนาที่ใช้ภาษาบาลีเป็นหลักก็กล่าวตรงกันว่า ภูเขาทั้ง ๗ ที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุนามว่า ยุคลธร อิสินทร กรวิก สุทัศนะ เนมินธร วินันตกะ อัศกรรณ เป็นที่อยู่ของมหาราชทั้งหลาย (เทวดามีรูป ผู้เป็นใหญ่ในแต่ละภพ)[๓๒๐]

งานจิตรกรรมที่พบว่าสามารถแสดงรายละเอียดของพรหมโลกและเทวดาผู้เป็นใหญ่บนเขาสัตตบริภัณฑ์แต่ละชั้นได้ละเอียดมากที่สุด คือ จิตรกรรมในสมุดภาพไตรภูมิทั้งในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ โดยจากหลักฐานในปัจจุบันพบว่าการแสดงออกเกี่ยวกับพรหมไม่มีรูปนั้นมีรูปแบบการเขียนแสดงออก ๓ ลักษณะด้วยกัน ๑.) รูปวงกลมอยู่ภายในวิมาน (ภาพที่ ๓๐๗) ๒.) รูปหยดน้ำภายในวิมาน (ภาพที่ ๓๐๘) ๓.) รูปวิมานภายในว่างเปล่า (ภาพที่ ๓๐๙) จากการตรวจสอบข้อความในคัมภีร์ที่ใช้ภาษาบาลีเป็นหลักหลายฉบับกล่าวตรงกันและสามารถสรุปใจความสำคัญได้ว่า อรูปภูมิเป็นที่อยู่ของพรหมไม่มีรูปร่าง มีแต่ “ดวงจิต”[๓๒๑] ซึ่งคำว่าดวงจิตในที่นี้เป็นนามธรรมยากต่อการตีความมาใช้ในการเขียนจิตรกรรมที่เป็นรูปธรรมได้ จึงเป็นที่มาของภาพปรากฏที่หลากหลายในสมุดภาพไตรภูมิ

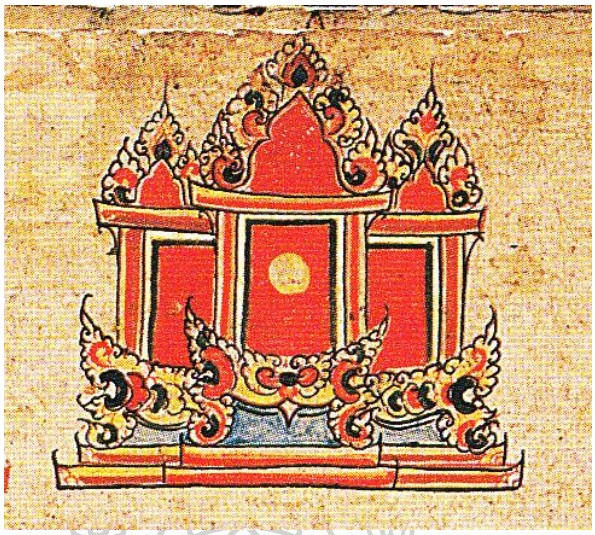
ส่วนภาพแสดงออกของมหาราชบนเขาสัตตบริภัณฑ์แต่ละชั้นจากการตรวจสอบพบว่า มีการแสดงออก ๒ แบบ คือ ๑.) แสดงเทวดาอยู่ในวิมานบนยอดเขาลดหลั่นกันลงไป (ภาพที่ ๓๑๐) ๒.) เขียนภาพวิมานว่างเปล่าเช่นเดียวกับแบบที่แสดงออกในชั้นอรูปภูมิ (ภาพที่ ๓๑๑) ลักษณะเช่นนี้จึงเป็นหลักฐานที่ยืนยันได้ว่าความเข้าใจผิดในการสื่อความด้านรูปแบบระหว่างวิมานของพรหมชั้นอรูปภูมิกับเทวดาชั้นฉกามาพจรเกิดขึ้นตั้งแต่ในสมุดภาพไตรภูมิตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว สิ่งเดียวที่จะแยกระหว่างสองภพภูมิได้ คือ ตำแหน่งที่เขียนวิมาน ซึ่งความเข้าใจผิดนี้เมื่อได้รับการถ่ายทอดไปสู่งานจิตรกรรมฝาผนังจะยิ่งเกิดปัญหามากขึ้นดังจะได้กล่าวต่อไป

---

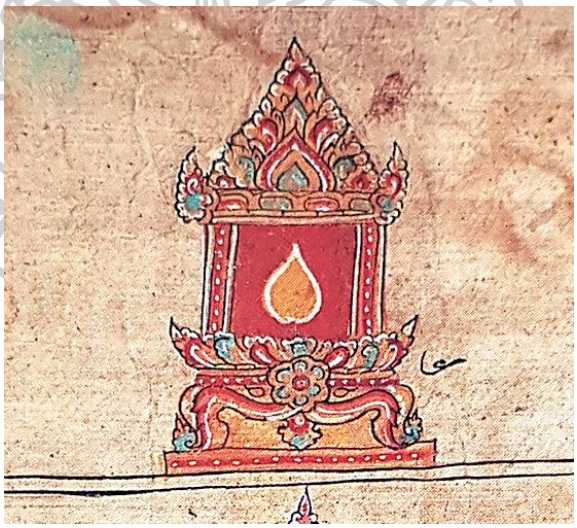
[๓๑๙] รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, “การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ,” (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ ภาควิชาโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๒), ๑๖๕, ๑๖๘.

[๓๒๐] รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, “การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ,” ๒๐๗.

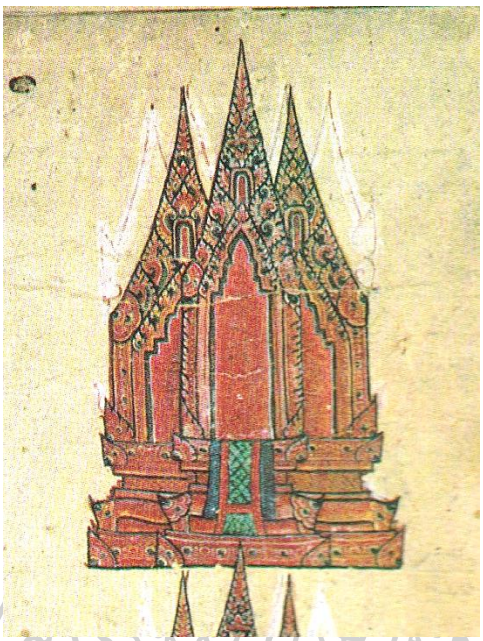
[๓๒๑] เรื่องเดียวกัน, ๒๐๗-๒๐๘.



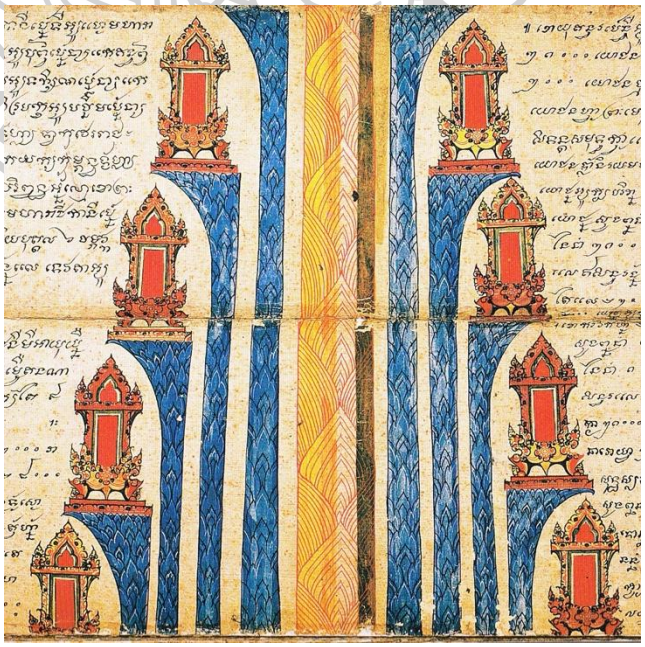
ภาพที่ ๓๐๗ ตัวอย่างอรูปพรหมในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลขที่ ๗ ฉบับอักษรขอมภาษาไทย
ที่มา: **สมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรขอมภาษาไทย** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๕๒), ๖๖.



ภาพที่ ๓๐๘ ตัวอย่างภาพอรูปพรหมในสมุดภาพไตรภูมิฉบับหมายเลขที่ ๖
ที่มา: **สมุดภาพไตรภูมิกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี เล่มที่ ๑** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๒), ๑๗.



ภาพที่ ๓๐๙ ตัวอย่างอรูปพรหมในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลขที่ ๑๐ ฉบับหลวงกรุงธนบุรี
ที่มา: **สมุดภาพไตรภูมิกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี, เล่มที่ ๒** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๒), ๑๘.



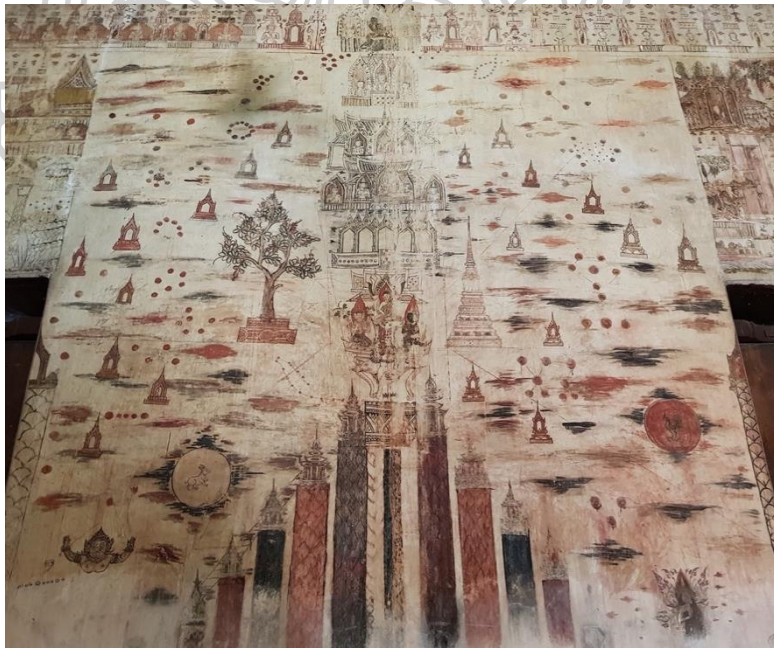
ภาพที่ ๓๑๐ ตัวอย่างวิมานบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์ไม่มีเทพประทับในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลขที่ ๗
ที่มา: **สมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรขอมภาษาไทย**, ๘๓.

ภาพที่ ๓๑๑ ตัวอย่างวิมานบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์มีเทพประทับในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลขที่ ๑๐ ที่มา: **สมุดภาพไตรภูมิกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี, เล่มที่ ๒**, ๓๖.

น่าสนใจว่าช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานสมัยรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะช่วงรัชกาลที่ ๑-๒ พบว่าช่างไม่เขียนแสดงออกแยกแยะถึงอรูปภูมิซึ่งเป็นที่อยู่ของพรหมไม่มีรูปและรูปภูมิในส่วนวิมานของมหาราชบนเขาสัตตบริภัณฑ์ รวมถึงวิมานที่ลอยในอากาศให้ออกจากกันอย่างชัดเจน ดังจะสังเกตได้ว่า**ช่างเลือกที่จะใช้รูปแบบของปราสาทพื้นว่างสำหรับการเขียนปราสาทของเทวดาในชั้นฉกามาพจรในหลายตำแหน่ง ซึ่งผู้ศึกษาเชื่อว่าสาเหตุของความคลุมเครือดังกล่าวน่าจะเป็นผลสืบเนื่องมาตั้งแต่การแสดงออกในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาแล้ว** สำหรับจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานของหลายวัดซึ่งเชื่อว่าเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑-๒ ได้แก่ ฉากโลกสัณฐานบนหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม ฉากโลกสัณฐานที่วัดไชยทิศ ฉากโลกสัณฐานที่วัดโบสถ์สามเสน ฉากโลกสัณฐานที่วัดใหม่เทพนิมิต (ภาพที่ ๓๑๒) เป็นต้น

ความไม่เข้าใจ ความเข้าใจผิดหรือกระทั่งความไม่ใส่ใจในกฎเกณฑ์ของช่างที่เกิดขึ้นนี้มีตัวอย่างเชิงประจักษ์มาก่อนหน้าแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยาตอนปลาย ตัวอย่างสำคัญได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานภายในอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม (ภาพที่ ๓๑๓) ดังนั้นภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ ๑-๒ ที่มีรูปแบบการเขียนสอดคล้องกันจึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นแบบแผนของงานช่างที่นิยมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นช่วงรัชกาลที่ ๑-๒ ค่อนข้างชัดเจน

ภาพที่ ๓๑๒ ภาพวิมานว่างเปล่าที่ลอยในอากาศและบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์ในอุโบสถ
วัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ



ภาพที่ ๓๑๓ ภาพวิมานว่างเปล่าที่ลอยในอากาศและบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์
ในอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี

สำหรับการแสดงออกในจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายนั้นเนื่องจากมีข้อจำกัดด้านหลักฐานที่มีจำนวนน้อยและส่วนมากลบเลือนจนไม่เห็นรายละเอียดจึงไม่อาจกล่าวได้อย่างแน่ชัดว่าลักษณะดังกล่าวเป็นที่นิยมมากน้อยเพียงใด จึงทำได้เพียงตั้งเป็นข้อสังเกตเพียงเท่านั้น อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมองว่ามีแนวโน้มสูงที่จะเป็นที่นิยมมาก่อนต้นกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ ๑-๒ ด้วยเหตุผลที่ว่าหากรูปแบบการเขียนแสดงออกดังกล่าวไม่เป็นที่นิยมในสมัยอยุธยามาก่อน ช่างที่เขียนจิตรกรรมในช่วงรัชกาลที่ ๑-๒ คงไม่ยึดถือตามเป็นระเบียบที่เคร่งครัดเช่นนี้

อนึ่ง เมื่อไม่สามารถตีความได้จากรูปแบบของวิมานว่างเปล่าว่าสื่อถึงวิมานในชั้นอรูปภูมิหรือวิมานในชั้นฉกามาพจร ผู้วิจัยขอเสนอแนวทางว่าควรจะตีความจากตำแหน่งที่ตั้งของวิมานเปล่านั้น ๆ ตามลำดับชั้นของภพภูมิชั้นต่าง ๆ กล่าวคือ หากวิมานกลุ่มใด ๆ เขียนแสดงออกอยู่ในตำแหน่งระนาบเดียวกับปราสาทไพชยนต์ของพระอินทร์บนยอดเขาพระสุเมรุหรือต่ำลงมาควรตีความให้หมายถึงวิมานของเทวดาในชั้นฉกามาพจรภูมิทั้งหมด ส่วนวิมานว่างเปล่าที่อยู่ในตำแหน่งเหนือปราสาทไพชยนต์ขึ้นไปโดยเฉพาะที่อยู่ตำแหน่งบนสุดติดกับขอบผนังสกัดให้ตีความได้หลายความหมายซึ่งอาจหมายถึงวิมานของพรหมชั้นอรูปภูมิ หรืออาจหมายถึงวิมานของเทวดาชั้นฉกามาพจรและพรหมชั้นรูปภูมิ หรือหากบางแห่งพบว่าปรากฏรูปวิมานว่างเปล่าจำนวน ๔ หลังในตำแหน่งติดกับขอบผนังด้านบนสุดก็ย่อมตีความได้ค่อนข้างชัดเจนว่าหมายถึงอรูปภูมิ ๔ แต่จากการสำรวจของผู้ศึกษายังไม่พบว่ามีจิตรกรรมฝาผนังแห่งใด ที่เขียนเจาะจงหรือเน้นเขียนเฉพาะวิมานเปล่า ๔ หลัง ซึ่งหากเป็นเช่นนี้ก็จะสอดคล้องกับข้อสันนิษฐานของ ผศ. ดร.รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล ที่เชื่อว่าจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงฉากโลกสัณฐานส่วนใหญ่จะเน้นภาพกามภูมิและไม่จำเป็นต้องเขียนให้ครบทั้ง ๓ ภูมิก็ได้[๓๒๒] อย่างไรก็ตามผู้ศึกษายังเชื่อว่าเมื่อไม่อาจระบุชี้ชัดได้ว่าภาพวิมานลอยอยู่บนอากาศโดยปราศจากเทวดาภายในมีความหมายถึงวิมานของใคร ทางที่ดีที่สุดคือตีความกว้าง ๆ ตามบริบทและตำแหน่งที่ปรากฏดังแนวทางที่ได้เสนอไปแล้วเบื้องต้น

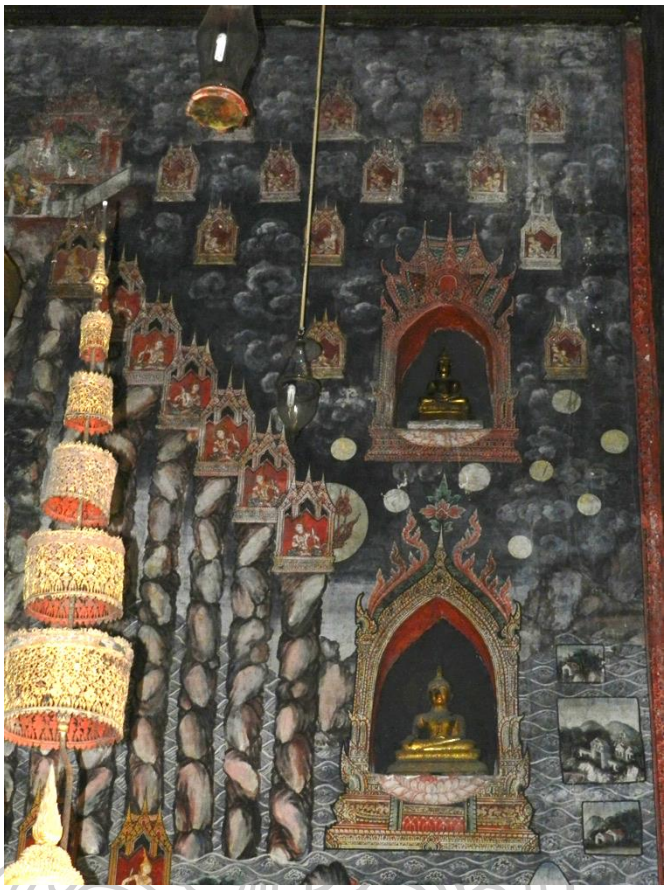
เมื่อล่วงเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ ๓ การจัดโครงสร้างและองค์ประกอบของฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานที่ปรากฏในกรุงเทพฯ และปริมณฑล โดยรวมยังถือว่ายังใกล้เคียงกับในสมัยรัชกาลที่ ๑-๒ สำหรับการแสดงออกที่มีแนวโน้มต่างออกไปอย่างเห็นได้ชัดคือ **ช่างสมัยรัชกาลที่ ๓ นิยมเขียนภาพเทวดาประทับในวิมานเสมอไม่ว่าจะเป็นวิมานของมหาราชบนเขาสัตตบริภัณฑ์หรือวิมานที่ลอยอยู่ในอากาศ** ดังปรากฏตัวอย่างจำนวนมากทั้งในกรุงเทพฯและต่างจังหวัด ตัวอย่างในกรุงเทพฯ ได้แก่ ฉากโลกสัณฐานวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ (ภาพที่ ๓๑๔) ตัวอย่างในต่างจังหวัด ได้แก่ วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี วัดอินทาราม จังหวัดชลบุรี และวัดไพชยนต์-พลเสพย์ จังหวัดสมุทรปราการ (ภาพที่ ๓๑๕) เป็นต้น

---

[๓๒๒] รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, “การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ,” ๓๓๒.

ปรากฏการณ์ดังกล่าวอาจมองได้ว่าเหตุที่ช่างในเมืองหลวงและปริมณฑลสมัยรัชกาลที่ ๓ นิยมเขียนภาพวิมานภายในมีเทวดาทั้งที่อยู่บนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์และที่ลอยอยู่ในอากาศมากกว่าที่จะเขียนวิมานแบบว่างเปล่านั้นเป็นการสื่อความของช่างที่ชัดเจนว่าต้องการเขียนเฉพาะสวรรค์ที่อยู่ในชั้นฉกามาพจรภูมิเพียงเท่านั้น ไม่ได้มีจุดประสงค์แต่แรกที่จะสื่อความรวมไปถึงวิมานของพรหมชั้นอรูปภูมิแต่อย่างใด

ภาพที่ ๓๑๔ ภาพวิมานมีเทพประทับบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์ในอุโบสถวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ

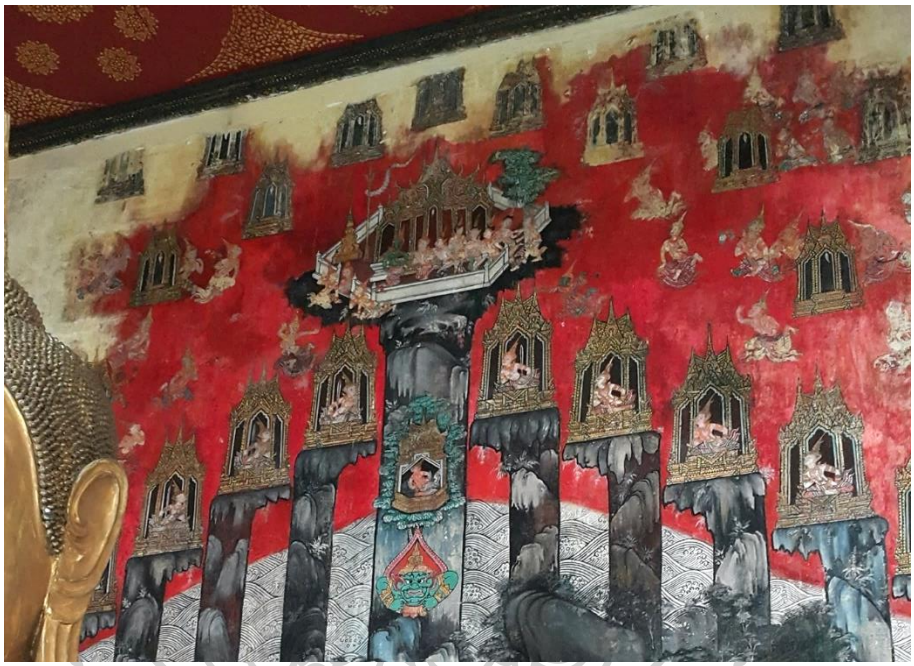


ภาพที่ ๓๑๕ ภาพวิมานมีเทพประทับทั้งที่ลอยในอากาศและบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์
ในอุโบสถวัดไพชยนต์พลเสพ จังหวัดสมุทรปราการ

เมื่อกลับมาพิจารณาในส่วนของการเขียนแสดงออกบนบนจิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี (ภาพที่ ๓๑๖) พบว่าช่างเขียนภาพวิมานที่ลอยอยู่บนอากาศในลักษณะวิมานว่างเปล่า ซึ่งมีทั้งอยู่ในตำแหน่งเรียงแถวเหนือปราสาทไพชยนต์ บนยอดเขาพระสุเมรุ อยู่ในตำแหน่งระนาบเดียวกับปราสาทไพชยนต์ และอยู่ในตำแหน่งที่ต่ำลงมาจากยอดเขาพระสุเมรุ ลักษณะดังกล่าวทำให้นึกถึงระเบียบและรูปแบบงานเขียนอันเป็นที่นิยมในจิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานสมัยรัชกาลที่ ๑-๒ ขณะเดียวกันก็ปรากฏว่าวิมานของมหาราชบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์เขียนในลักษณะที่มีเทวดาอยู่ในวิมาน ซึ่งได้กล่าวไปแล้วเบื้องต้นว่าเป็นระเบียบที่นิยมและค่อนข้างเคร่งครัดมากในการแสดงออกถึงวิมานของมหาราชบนเขาสัตตบริภัณฑ์ ในงานจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานสมัยรัชกาลที่ ๓

จากการที่พบระเบียบและรูปแบบการเขียนแสดงออกถึงภาพวิมานที่ลอยอยู่ในอากาศและวิมานของมหาราชบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์ในจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานที่วัดสุวรรณคีรี

ซึ่งมีทั้งระเบียบที่เป็นที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ ๑-๒ (นิยมเขียนวิมานเปล่า) และสมัยรัชกาลที่ ๓ (นิยมเขียนวิมานที่มีเทวดา) แสดงให้เห็นว่าช่างเขียน**ภาพที่วัดสุวรรณคีรีมีแนวคิดการผสมผสานแบบใหม่และแบบเก่าเข้าด้วยกัน แต่ก็ยังคงไม่เข้าใจหรือไม่ให้ความสำคัญเกี่ยวกับการแยกภพภูมิในชั้นฉกามาพจรรูปภูมิ หรืออรูปภูมิออกจากกันให้ชัดเจน** ซึ่งก็ไม่ใช่เรื่องแปลกแต่ประการใด เพราะแม้แต่ช่างในเมืองหลวงเองก็ยังไม่ให้ความสำคัญกับประเด็นนี้ด้วยเช่นกัน



ภาพที่ ๓๑๖ ภาพวิมานว่างเปล่าที่ลอยในอากาศและวิมานมีเทพประทับบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์ ในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

การแสดงออกเกี่ยวกับอสูรพิภพ

จากการตรวจสอบคัมภีร์ทางพุทธศาสนาที่ใช้ภาษาบาลีเป็นหลักโดยเฉพาะที่สันนิษฐานว่าแต่งขึ้นในพม่าและในไทยพบว่ามีการกล่าวถึงและให้ข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับอสูรพิภพไว้ค่อนข้างตรงกันว่ามีที่ตั้งอยู่บริเวณเชิงเขาหรือใต้เขาพระสุเมรุ มีราชาแห่งอสูร ๔ ตน ประทับในวิมาน ๔ หลัง แต่ละเมืองจะมีอุปราชอสูร มีสมบัติต่าง ๆ เทียบเท่ากับเทวดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เป็นต้น ต่างกันเพียงการเรียบเรียงและการใช้สำนวนภาษาเท่านั้น (ตรวจสอบและดูรายละเอียดได้ในคัมภีร์

โลกบัญญัติ[๓๒๓] คัมภีร์จักกวาฬทีปนี[๓๒๔] คัมภีร์เตภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง[๓๒๕] คัมภีร์โลกสัณฐานโชตรตนคัณฐี[๓๒๖] ไตรภูมิโลกยวินิจฉัย[๓๒๗])

สำหรับการถ่ายถอดมาสู่งานจิตรกรรมจากการตรวจสอบพบว่าการเขียนแสดงออกเกี่ยวกับอสูรและวิมานที่เป็นถิ่นที่อยู่เชิงเขาหรือใต้เขาพระสุเมรุปรากฏสม่ำเสมอในสมุดภาพไตรภูมิ โดยมักจะแสดงออกถึงจำนวนอสูร ๔ ตน อยู่ในวิมาน ๔ หลัง หรือบางครั้งอาจมีการเขียนอุปราชอสูรร่วมอยู่ในปราสาทด้วย (ภาพที่ ๓๑๗) ซึ่งการแสดงออกเช่นนี้เป็นการถ่ายทอดมาจากเนื้อหาสำคัญที่กล่าวไว้ในคัมภีร์โลกศาสตร์ อย่างไรก็ตามพบว่าภาพปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิไม่นิยมถ่ายทอดให้ละเอียดตามที่บรรยายไว้ในคัมภีร์ผู้ศึกษาเชื่อว่านอกจากจะมีเหตุผลมาจากพื้นที่อันจำกัดแล้ว สาเหตุสำคัญที่สุด คือ แม้ในคัมภีร์หลายฉบับจะให้ข้อมูลทำนองเดียวกันว่าพิภพอสูรเปรียบได้กับพิภพดาวดึงส์ แต่ด้วยความที่เหล่าอสูรเป็นผู้มีมิจฉาทิฐิและเป็นผู้มีความประพฤติทรามกว่าเหล่าเทวดา จึงไม่อาจเขียนแสดงออกให้เทียบเทียมกับเทวดาที่อยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ได้ ดังข้อความในคัมภีร์โลกบัญญัติที่กล่าวว่า “(ภพอสูร) ***เหมือนสิ่งอุปโภคของเทพยดาชาวดาวดึงส์ แต่แผ่ไปเป็นหย่อม ๆ ทรามกว่า***...”[๓๒๘]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[๓๒๓] ดูรายละเอียดใน พระสัทธรรมโฆษเถระ, แย้ม ประพัฒน์ทอง [แปล], **โลกบัญญัติ**, ๙๔-๙๕.

[๓๒๔] ดูรายละเอียดใน พระสิริมังคลาจารย์, ฉบับหอสมุดแห่งชาติ [ตรวจชำระเรียบเรียง], **จักกวาฬทีปนี**, ๑๔๗-๑๕๘.

[๓๒๕] ดูรายละเอียดใน พระมหาธรรมราชาที่ ๑ ลิไท, **ไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง**, ๒๖๑.

[๓๒๖] ดูรายละเอียดใน กรมศิลปากร, บุญเลิศ เสนานนท์ [ปริวรรตถ่ายทอดและแปล], **โลกสัณฐานโชตรตนคัณฐี**, ๙๑.

[๓๒๗] ดูรายละเอียดใน พระยาธรรมปรีชา (แก้ว), กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร [ตรวจชำระ], **ไตรภูมิโลกวินิจฉัยกถา ฉบับที่ ๒**, ๑๘๐.

[๓๒๘] พระสัทธรรมโฆษเถระ, แย้ม ประพัฒน์ทอง [แปล], **โลกบัญญัติ**, ๙๔.

ภาพที่ ๓๑๗ พิภพอสูรใต้เขาพระสุเมรุในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลขที่ ๑๐/ก.
ที่มา: **สมุดภาพไตรภูมิกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี เล่มที่ ๑**, ๑๗๗.

ในด้านของรูปลักษณ์ทางประติมานวิทยาของอสูรซึ่งเท่าที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิทุกฉบับมีลักษณะเหมือนกับพญาวัสวดีมาร ยักษ์ และกุมภัณฑ์ ประเด็นนี้ ผศ. ดร.รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล เสนอว่าน่าจะเป็นไปได้ว่าพื้นที่เขตที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาหรืออาจก่อนหน้านั้นไม่สามารถที่จะแยกลักษณะของมาร อสูร ยักษ์ และกุมภัณฑ์ได้[๓๒๙] ส่วนการที่ปรากฏว่าในสมุดภาพไตรภูมิเขียนสีกายของอสูรต่างกันออกไปนั้น ยังไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัดว่ามาจากคัมภีร์เล่มใด ทั้งนี้ผู้วิจัยเชื่อว่าสาเหตุมาจากอสูรที่ช่างเขียนตีความจากในคัมภีร์มีมากกว่า ๑ ตน ดังนั้นจึงใช้สีเป็นเครื่องมือในการแยกแยะ ซึ่งมีทั้งอสูรกายสีเขียว กายสีมืดดำ กายสีแดง และกายสีขาว เป็นต้น ผศ. ดร.รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล ยังได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับประเด็นนี้อย่างน่าสนใจว่าการลงสีกายของพญาอสูรเป็นสีเขียว ซึ่งเหมือนกับสีผิวกายของพระอินทร์อาจเป็นไปได้ว่าหมายถึง “เวปปจิตตาสูร”[๓๓๐] ซึ่งข้อสันนิษฐานนี้ ผู้ศึกษามีความเห็นสอดคล้องกับ ผศ. ดร.รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล แต่ในครั้งนี้จะขอเพิ่มเติมข้อมูลการวิเคราะห์ เนื่องจากการตรวจสอบในคัมภีร์โลกบัญญัติพบข้อความว่า

---

[๓๒๙] รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, “การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ,” ๒๗๗.

[๓๓๐] เรื่องเดียวกัน, ๒๗๖.

"...เมืองอสูรทางปุรัตถิมทิศ ***จอมอสูรชื่อ เวปจิตติ*** *ยุวราช (อุปราช) ชื่อสุจิตติ ทั้งสองจอมอสูรครองความเป็นราชา* ***มีอิศราธิปัตย์ของอสูรผู้เหมศักดิ์ทั้งหมด*** *ตลอดถึงหมู่อสูรที่ชื่อว่า กาลกัญจิกา อันเป็นพวกที่ทรามกว่าอสูรทั้งปวง..."*[๓๓๑]

และในคัมภีร์จักกวาฬทีปนีอ้างจากอรรถกถาเทวปุตตสังยุตความว่า

*"...****ท้าวเวปปจิตตาสูรนั้นเป็นใหญ่กว่าเขาทั้งหมดแห่งอสูรทั้งหลาย****..."*[๓๓๒]

จากข้อความที่ยกมาเบื้องต้นพอจะทำให้เห็นภาพได้ว่าฐานะของเวปปจิตราสูรเป็นราชาของราชารวมถึงเหล่าอสูรทั้งมวล และด้วยเหตุที่ว่าฐานะเดิมของเวปปจิตราสูรเป็นผู้ปกครองดาวดึงส์พิภพมาก่อนรวมทั้งในคัมภีร์โลกศาสตร์หลาย ๆ ฉบับก็กล่าวทำนองเดียวกันว่าภพอสูรนั้นมิต่างอันใดจากภพดาวดึงส์ จึงเป็นเหตุผลเพียงพอที่ช่างจะใช้สีเขียวเป็นสีกายของเวปปจิตราสูรเช่นเดียวกับพระอินทร์ กระนั้นก็ตามช่างก็ได้ตีความและลดทอนฐานะของอสูรด้วยการใช้รูปแบบการเขียนระเบียบและองค์ประกอบวิมาน ปราสาท ให้ดูแล้วด้อยกว่าวิมานของพระอินทร์แทน

หากเชื่อว่าจิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานส่วนใหญ่มีพื้นฐานด้านเค้าโครงและรูปแบบการเขียนมาจากสมุดภาพไตรภูมิจึงไม่แปลกที่จะมีการถ่ายทอดระเบียบการวาดพิภพอสูรมาสู่งานจิตรกรรมฝาผนังด้วยเช่นกัน อย่างไรก็ตามจากการตรวจสอบของผู้ศึกษาพบว่าลักษณะการแสดงออกเกี่ยวกับพิภพอสูรมีทั้งที่สามารถเทียบเคียงได้กับในสมุดภาพไตรภูมิและมีลักษณะการแสดงรายละเอียดที่ต่างออกไปขึ้นอยู่กับยุคสมัยและปัจจัยแวดล้อมที่ส่งผลให้ช่างมีแนวความคิดต่างกันดังจะได้แสดงการอธิบายดังนี้

จากการตรวจสอบภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนแสดงออกถึงพิภพอสูรซึ่งเชื่อว่าเป็นฝีมือช่างในสมัยรัชกาลที่ ๑-๒ พบว่าการแสดงออกเกี่ยวกับพิภพอสูรมีความใกล้เคียงกับที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิหลายฉบับ กล่าวคือ **เขียนในตำแหน่งใต้เขาพระสุเมรุและเขียนแสดงออกอย่างง่าย เน้นการแสดงออกถึงภาพบุคคลมากกว่าที่จะแสดงรายละเอียดของวิมาน หรือปราศจากปราสาทราชวังที่มีรั้วรอบขอบชิด** มีตัวอย่างสำคัญที่จิตรกรรมฝาผนังสกัดหลังพระประธานภายในอุโบสถวัดไชยทิศ กรุงเทพฯ (ภาพที่ ๓๑๘) นอกจากจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดไชยทิศแล้วยังมีปรากฏที่หอไตรวัดระฆังด้วยเช่นกัน (ภาพที่ ๓๑๙)

---

[๓๓๑] พระสัทธรรมโฆษเถระ, แย้ม ประพัฒน์ทอง [แปล], **โลกบัญญัติ**, ๙๔.

[๓๓๒] พระสิริมังคลาจารย์, ฉบับหอสมุดแห่งชาติ [ตรวจชำระเรียบเรียง], **จักกวาฬทีปนี**, ๑๕๒.

ภาพที่ ๒๑๘ พิภพอสูรใต้เขาพระสุเมรุในจิตรกรรมฝาผนังสกัดด้านหลังพระประธานวัดไชยทิศ กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๓๑๙ พิภพอสูรใต้เขาพระสุเมรุในจิตรกรรมบนหอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม กรุงเทพฯ

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าลักษณะการเขียนลดทอนรายละเอียดของพิภพอสูรที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในกรุงเทพฯ และพื้นที่ใกล้เคียง นอกจากจะสะท้อนให้เห็นว่าช่างไม่ได้ให้ความสำคัญกับฐานะของเหล่าอสูรซึ่งขัดแย้งกับข้อความในคัมภีร์โลกศาสตร์ทุกฉบับที่กล่าวทำนองเดียวกันว่าพิภพอสูรมีหลายสิ่งเทียบเท่ากับดาวดึงส์พิภพ แต่ขณะที่ฉากของสวรรค์นั้นใช้เขียนรายละเอียดที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่ของพระอินทร์ อาจแปลความได้ว่ากรุงเทพฯ เปรียบดั่งเมืองของพระอินทร์ การที่จะแสดงออกให้จิตรกรรมฉากพิภพอสูรมีความงามและยิ่งใหญ่เท่าฉากดาวดึงส์เทวโลกจึงไม่ใช่เหตุที่สมควรนัก อย่างไรก็ตามข้อเสนอดังกล่าวยังขาดความรัดกุมเพียงพอเนื่องจากหลักฐานที่เป็นงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ ๑-๒ มีจำนวนน้อยและโดยมากได้รับการบูรณะในสมัยต่อมาจึงทำได้เพียงตั้งเป็นข้อสังเกตเท่านั้น

อนึ่งอาจมีผู้แย้งว่าหากช่างไม่ต้องการเน้นแสดงออกถึงวิมานของอสูรให้มีพื้นที่แสดงออกใกล้เคียงกับวิมานของพระอินทร์จริงเหตุใดจึงเขียนฉากนรกภูมิซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องโลกสัณฐานให้กินพื้นที่มากเกือบเท่าฉากของสวรรค์แทน ในประเด็นนี้ผู้ศึกษาสามารถอธิบายได้ว่านิยามโดยภาพรวมของนรกภูมิไม่ว่าจะเป็นขุมใดจะสื่อถึงความทุกข์ทรมาน การแสดงออกจึงต่างออกไปจากเมืองสวรรค์อย่างชัดเจนไม่สามารถเทียบเคียงกันได้ ขณะที่เมืองของอสูรนั้นหากตีความจากในคัมภีร์หลายฉบับหรือแม้แต่ข้อความในสมุดภาพไตรภูมิ ไม่ได้มีเล่มใดกล่าวว่าเป็นแดนแห่งความทุกข์ทรมาน ตรงกันข้ามกลับพรรณนาในลักษณะสื่อถึงความน่าอภิรมย์ประดุจสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ด้วยซ้ำ ดังนั้นหากจะเขียนให้มีทั้งขนาดและความวิจิตรเท่ากับเมืองสวรรค์ก็จะกลายเป็นการลดทอนความโด่ดเด่นของดาวดึงส์พิภพเสียมากกว่า

สำหรับจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓-๔ ที่แสดงออกถึงอสูรพิภพบนจิตรกรรมฝาผนังในตำแหน่งผนังสกัดด้านหลังพระประธานพบว่า**บางส่วนยังมีการสืบทอดระเบียบและรูปแบบมาจากสมัยรัชกาลที่ ๑-๒** คือ เขียนภาพพิภพอสูรแบบที่เน้นตัวบุคคลไม่เขียนปราสาทเป็นที่ประทับหรือหากเขียนก็จะเขียนในลักษณะวิมานเดี่ยวไม่เขียนเป็นวิมานขนาดใหญ่มีกำแพงหรือมีบริวารล้อมรอบ ซึ่งจากการสำรวจพบตัวอย่างสำคัญที่จิตรกรรมวัดไพชยนต์พลเสพย์ จังหวัดสมุทรปราการ (ภาพที่ ๓๒๐) ซึ่งเป็นจิตรกรรมที่มีหลักฐานชัดเจนว่าเขียนขึ้นในวัดที่สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพทรงอุปถัมภ์

ภาพที่ ๓๒๐ พิภพอสูรในจิตรกรรมฝาผนังสกัดด้านหลังพระประธานวัดไพชยนต์พลเสพย์ จังหวัดสมุทรปราการ

อย่างไรก็ตามน่าสนใจว่าการเขียนแสดงออกถึงพิภพอสูรบนจิตรกรรมฝาผนังด้านหลังพระประธานในสมัยรัชกาลที่ ๓-๔ ในภาคกลาง**บางแห่งพบว่ามีการเขียนแสดงออกในลักษณะที่ให้รายละเอียดของการเขียนวิมาน ปราสาท ภายในมีจอมอสูรประทับอยู่ ล้อมรอบด้วยเหล่าอสูรบริวาร และเขียนกำแพงแก้วเป็นรั้วล้อมรอบวงนอกสุด** รูปแบบการจัดวางองค์ประกอบในลักษณะนี้เป็นระเบียบของการเขียนแสดงออกถึงวิมานบนยอดเขาพระสุเมรุ หรือแม้กระทั่งเมืองของพระราชาในฐานะมนุษย์ในฉากอื่น ๆ ด้วย สำหรับความเห็นของผู้วิจัยเชื่อว่าช่างมีแนวความคิดการนำเสนออย่างใหม่โดยไม่ยึดติดกับระเบียบที่ช่างสมัยกาลที่ ๑-๒ นิยมกันมาก่อน โดยการแสดงออกเช่นนี้ทำให้ขอบเขตพื้นที่ของพิภพอสูรมีความชัดเจนและมีความใกล้เคียงกับรูปแบบการนำเสนอในฉากวิมานของพระอินทร์บนยอดเขาพระสุเมรุ อีกทั้งยังสอดคล้องกับข้อความที่บรรยายไว้ในคัมภีร์โลกศาสตร์ที่กล่าวไว้ตรงกันว่าพิภพอสูรมีความรุ่งเรืองมิต่างอันใดจากดาวดึงส์พิภพ

น่าสนใจว่าในด้านของพื้นที่ที่พบการเขียนแสดงออกถึงพิภพอสูรแบบมีจอมอสูรประทับในวิมาน มีบริวารและมีกำแพงล้อมรอบซึ่งมีทั้งขนาดและองค์ประกอบที่ใกล้เคียงกับภาพวิมานของพระอินทร์ในฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธาน ไม่พบว่ามีความนิยมในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓ ในกรุงเทพและปริมณฑล แต่กลับพบลักษณะดังกล่าวในพื้นที่ต่างจังหวัดที่ห่างไกลออกไป ตัวอย่างสำคัญได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังที่วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี (ภาพที่ ๓๒๑) เป็นต้น ทั้งนี้ผู้ศึกษาเชื่อว่ามีสาเหตุหลัก ๒ ประการ

ประการแรก จิตรกรรมที่เขียนขึ้นใหม่ในกรุงเทพฯ สมัยรัชกาลที่ ๓ เกิดระบบการเขียนแบบใหม่ คือ นิยมเขียนแสดงภาพพุทธประวัติต่อเนื่องวนรอบผนังส่วนเหนือประตูหน้าต่าง ไม่เว้นแม้แต่ผนังสกัดหน้าและหลังอุโบสถ จึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ฉากโลกสัณฐานที่มีองค์ประกอบภาพพิภพอสูรและภพภูมิต่าง ๆ ถูกตัดออกไปโดยปริยาย

ประการที่สอง แม้ว่าจิตรกรรมในกรุงเทพฯ ที่เขียนในรัชกาลที่ ๓ บางแห่งยังปรากฏการณ์เขียนฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานแต่ก็แสดงองค์กอบหลักที่ต่างออกไปจากขนบดั้งเดิมที่ประกอบด้วยเขาพระสุเมรุ ดาวดึงส์พิภพ และเขาสัตตบริภัณฑ์ โดยการแสดงออกที่เพิ่มขึ้นมามักจะถูกสื่อความซ้อนทับด้วยพุทธประวัติมหาปาฏิหาริย์เปิดโลก ตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ดังนั้นในส่วนเหตุการณ์ที่แสดงถึงเชิงเขาพระสุเมรุช่างจึงตัดการแสดงออกถึงพิภพอสูรและถูกแทนที่ด้วยเหตุการณ์ในโลกมนุษย์ที่พระพุทธเจ้าเสด็จลงมาถึงเมืองสังกัสสะ เพื่อให้สอดคล้องสัมพันธ์ไปกับเนื้อหาโดยรวมมากกว่า ตัวอย่างสำคัญของการเขียนแสดงออกลักษณะนี้ได้แก่ จิตรกรรมฉากโลกสัณฐานที่วัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ เป็นต้น

สำหรับกรณีของการเขียนแสดงออกถึงพิภพอสูรที่ปรากฏในฉากโลกสัณฐานบนผนังสกัดด้านหลังพระประธานภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา พบว่ามีการแสดงออกทั้งด้านระเบียบและรูปแบบที่คล้ายคลึงกับจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานวัดคงคาราม คือ มีการวางตำแหน่งที่ตั้งของพิภพอสูรไว้ใต้เขาพระสุเมรุ เขียนจอมอสูรเวปจิตตราสูร (กายสีเขียว) ประทับในวิมาน รายล้อมด้วยบริวารอสูร กำหนดเขตเมืองด้วยกำแพง (ภาพที่ ๓๒๒) ที่สำคัญคือ ขนาดของภาพเมืองอสูรมีขนาดใกล้เคียงกับวิมานพระอินทร์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์อันตั้งอยู่บนยอดเขาพระสุเมรุ อย่างไรก็ตามสิ่งที่จิตรกรรมสองแห่งนี้ต่างกันออกไปอย่างชัดเจน คือ ภาพแสดงออกถึงเมืองของท้าวเวปปจิตตราสูรที่วัดสุวรรณคีรีตั้งอยู่บนพื้นดินใต้เขาพระสุเมรุ ส่วนภาพแสดงออกถึงเมืองของท้าวเวปปจิตตาสูรที่วัดคงคารามตั้งลอยอยู่ท่ามกลางมหาสมุทร

ภาพที่ ๓๒๑ วิมานท้าวเวปปจิตตราสูรวัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี
ที่มา: อมเรนทร์ บุญแต่ง

ภาพที่ ๓๒๒ พิภพอสูรในจิตรกรรมฝาผนังสกัดด้านหลังพระประธานวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

ในประเด็นเรื่องเกี่ยวกับที่ตั้งของพิภพอสูรในจิตรกรรมฝาผนังด้านหลังพระประธานที่กล่าวมาเบื้องต้น ผู้ศึกษาได้ทำการตรวจสอบและพบหลักฐานว่าช่างไทยมีแนวทางการเขียนแสดงออกอยู่ ๒ ลักษณะด้วยกัน กล่าวคือ

ลักษณะแรก ช่างเขียนภาพภพอสูรในตำแหน่งใต้เขาพระสุเมรุพอดีปราศจากการเขียนภาพมหาสมุทรล้อมรอบ แนวคิดนี้เชื่อว่าช่างตีความจากคัมภีร์หลาย ๆ ฉบับที่กล่าวตรงกันว่า ภพอสูรตั้งอยู่ใต้เขาพระสุเมรุแต่ไม่ได้ให้รายละเอียดว่าตั้งลอยอยู่บนมหาสมุทรหรือมีมหาสมุทรล้อมรอบแต่ประการใด มีตัวอย่างสำคัญปรากฏอยู่หลายแห่งและดูเหมือนว่าจะเป็นลักษณะที่นิยมมากที่สุดในการเขียนแสดงภาพพิภพอสูรในงานจิตรกรรมฝาผนัง ตัวอย่างเช่น ที่วัดไชยทิศ กรุงเทพฯ วัดไพชยนต์พลเสพ จังหวัดสมุทรปราการ และวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา เป็นต้น

ลักษณะที่สอง ช่างเขียนพิภพอสูรในลักษณะที่ตั้งลอยอยู่ท่ามกลางมหาสมุทรหรืออยู่ท่ามกลางมหาสมุทรล้อมรอบ เชื่อว่าแรกเริ่มเดิมทีช่างน่าจะตีความจากคัมภีร์บางฉบับตัวอย่างเช่น อรรถกถามหาสมัยสูตรที่กล่าวว่า “*บาทพระสมุทฺทำ อสุรา สิตา หมายความว่า* ***พวกอสูรเป็นชาวมหาสมุทร***”[๓๓๓] แม้ว่าในคัมภีร์จะไม่ได้กล่าวว่าพิภพอสูรตั้งลอยอยู่ท่ามกลางมหาสมุทรแต่การที่กล่าวว่า “อสูรเป็นชาวสมุทร” ก็พอที่จะให้ภาพได้ว่าเหล่าอสูรมีความเกี่ยวข้อกับมหาสมุทร ดังนั้นเมื่อมีการเขียนแสดงออกในสมุดภาพไตรภูมิจึงปรากฏการเขียนในลักษณะเมืองลอยน้ำ (ดูภาพที่ ๑๙) ต่อมาจึงถ่ายทอดมาสู่งานจิตรกรรมฝาผนัง เมื่อเป็นเช่นนี้จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่แนวคิดการแสดงออกพิภพอสูรในจิตรกรรมฝาผนังที่วัดคงคารามจะเขียนในลักษณะเป็นเมืองลอยน้ำ ขณะเดียวกันก็อยู่ในตำแหน่งใต้เขาพระสุเมรุด้วยเช่นกัน

จากลักษณะที่แสดงออกทั้งที่วัดสุวรรณคีรีและที่วัดคงคารามแม้จะต่างกันในรายละเอียดเรื่องที่ตั้งอยู่บ้าง (ภาพที่ ๓๒๓, ๓๒๔) แต่โดยรวมแล้วเรื่องขนาดของภพอสูรและการเขียนรายละเอียดสภาพแวดล้อมของเมืองก็แสดงให้เห็นแนวคิดที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมซึ่งนิยมแสดงออกเน้นเฉพาะอสูรปราศจากวิมานเป็นที่อาศัย หรือหากมีการเขียนภาพวิมานก็เขียนเพียงวิมานขนาดเล็กปราศจากองค์ประกอบแวดล้อม เช่น บริวารอสูร หรือกำแพงกำหนดเขตแดนของเมือง ปรากฏการณ์เช่นนี้ยังสะท้อนให้เห็นความสอดคล้องกับแนวความคิดในภาพรวมของการปรับเปลี่ยนทั้งระเบียบและรูปแบบการเขียนงานจิตรกรรมไทยประเพณีในรัชกาลที่ ๓ ที่เริ่มให้ความสำคัญกับความสมจริงมากขึ้นแม้ว่าจะยังอิงอยู่ความเป็นอุดมคติก็ตาม ดังเช่นที่ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. สันติ เล็กสุขุม ได้ให้คำนิยามเกี่ยวกับจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ ๓ ว่าเป็นจิตรรมที่ “*สมจริงอย่างปรัมปราคติ*”[๓๓๔]

---

[๓๓๓] พระสิริมังคลาจารย์, ฉบับหอสมุดแห่งชาติ [ตรวจชำระเรียบเรียง], **จักกวาฬทีปนี**, ๑๕๐.

[๓๓๔] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, ๗๘.

ประการหนึ่งตัวอย่างที่พบว่ามีการเขียนแสดงออกถึงพิภพอสูรแบบมีองค์ประกอบใกล้เคียงกับภาพพิภพดาวดึงส์ ดังเช่นที่วัดสุวรรณคีรีและวัดคงคาราม ซึ่งจัดเป็นวัดที่อยู่ห่างไกลราชานีส่งผลสำคัญให้ช่างมีอิสระในการแสดงออกและสามารถลดทอนระเบียบที่เคร่งครัดตามอย่างงานจิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานในกรุงเทพฯและปริมณฑลลงไปมาก จึงสามารถเขียนแสดงออกให้พิภพอสูรมีฐานะความสำคัญเทียบเท่ากับภพดาวดึงส์ที่ปรากฏการอ้างอยู่เสมอในคัมภีร์โลกศาสตร์หลาย ๆ ฉบับ ดังที่กล่าวมาแล้วเบื้องต้นก็เป็นได้

ภาพที่ ๓๒๓

ภาพที่ ๓๒๔

ภาพที่ ๓๒๓ สัณฐานดาวดึงส์พิภพและอสูรพิภพในจิตรกรรมวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา
ภาพที่ ๓๒๔ สัณฐานดาวดึงส์พิภพและอสูรพิภพในจิตรกรรมวัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี

การแสดงออกเกี่ยวกับสระอโนดาต

สระอโนดาตถือเป็นหนึ่งในสระน้ำสำคัญทั้ง ๗ ของจักรวาล เรื่องราวของสระใหญ่ทั้ง ๗ สระ มีปรากฏอยู่ในคัมภีร์รุ่นเก่าของพุทธศาสนาที่ใช้ภาษาบาลีเป็นหลัก คือ อรรถกถาโปติลย-สูตรในคัมภีร์ปปัญจสูทนี และอรรถกถาปหาราทสูตรในคัมภีร์มโนรถปุรณี นอกจากนี้คัมภีร์สมัยหลังฎีกา เช่น คัมภีร์ชินาลังกาฎีกา คัมภีร์โลกศาสตร์ ต่างก็นำข้อความในอรรถกถาโปติลยสูตรไปใช้ อนึ่งในคัมภีร์ฉบับต่าง ๆ ที่กล่าวถึงสระใหญ่ ๗ สระ ต่างกล่าวตรงกันว่าสระทั้ง ๗ มีลักษณะกลม ดังนั้นในสมุดภาพไตรภูมิทุกฉบับจึงเขียนสระรูปทรงกลมทั้งสิ้น นอกจากนี้ยังส่งผลต่อจิตรกรรมฝาผนังให้มีการเขียนสระในทรงกลมด้วยเช่นกัน ตัวอย่างเช่น ภาพจิตรกรรมสระทั้ง ๗ บนจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพฯ เป็นต้น[๓๓๕]

ในบรรดาสระทั้ง ๗ มีสระอโนดาตเป็นสระที่สำคัญมากที่สุด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเชื่อกันว่าแม่น้ำสายสำคัญของอินเดียภาคตะวันออกหรือที่เรียกว่า “ปัญจมหานที” นั้นมีแหล่งกำเนิดมาจากสระอโนดาตทั้งสิ้น อีกทั้งเรื่องราวในนิทานต่าง ๆ ก็เกิดขึ้นที่สระอโนดาต

ลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของสระอโนดาตที่มักจะปรากฏการพรรณนาอยู่ในคัมภีร์ทางพุทธศาสนาอยู่เสมอ คือ การกล่าวถึงรูปหัวสัตว์ ๔ ชนิดที่เป็นทางไหลของน้ำจากสระอโนดาตในทิศต่าง ๆ ได้แก่ ช้าง ม้า โค สิงห์ ซึ่งจากการตรวจสอบเนื้อความเกี่ยวกับสระอโนดาตในคัมภีร์พุทธศาสนาที่ใช้ภาษาบาลีเป็นหลัก ในการศึกษาของ ผศ. ดร.รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล พบว่าคัมภีร์รุ่นอรรถกถา เช่น คัมภีร์มโนรถปุรณีอรรถกถาอังคุตตรนิกายและคัมภีร์ปปัญจสูทนีอรรถกถามัชฌิมนิกาย รวมถึงคัมภีร์สมัยฎีกาและหลังฎีกา เช่น คัมภีร์รัตถทีปนีวินัยฎีกา คัมภีร์ชินาลังการฎีกา และไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง เป็นต้น พบว่าคัมภีร์เหล่านี้มีเนื้อความกล่าวว่าสระอโนดาตมีการกล่าวถึงมุขหรือช่องน้ำรูปหัวสัตว์ไหลออกมาจากสระอโนดาต ทว่าไม่มีคัมภีร์ใดกล่าวถึงทิศของสัตว์เหล่านั้นแต่ประการใด[๓๓๖]

ตัวอย่างข้อความที่กล่าวถึงลักษณะของสระอโนดาตบางตอนในคัมภีร์อังคุตตรนิกายและคัมภีร์ปัญจสูทนีอรรถกถามัชฌิมนิกายซึ่งเป็นคัมภีร์ในชั้นอรรถกถากล่าวตรงกันว่า

“...สระนั้นมีมุขอยู่ ๔ มุข คือ สีหมุข หัสดีมุข อัศวมุข พฤษภมุข อันเป็นทางที่แม่น้ำทั้ง ๔ สายไหลไปที่ฝั่งแม่น้ำด้านที่ไหลออกทางสีหมุข มีราชสีห์อยู่มาก ที่ฝั่งแห่งแม่น้ำด้านที่ไหลออกทางหัสดีมุขเป็นต้น มีช้าง ม้า และโคอุสภะอยู่มาก แม่น้ำที่ไหลออกจากทิศตะวันออก ไหลเวียนขวาสระอโนดาต ๓ เลี้ยว แล้วเลี่ยงแม่น้ำอีก ๓ สาย ไหลไปยังถิ่นที่ไม่มีมนุษย์ทางป่าหิมวันต์ด้านเหนือ

---

[๓๓๕] รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, “การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ,” ๒๓๘.

[๓๓๖] เรื่องเดียวกัน, ๒๔๓.

แล้วไหลลงสู่มหาสมุทร แต่แม่น้ำที่ไหลออกทางทิศตะวันตกและทิศเหนือ ก็เวียนขวาเช่นนั้น เหมือนกันไปยังถิ่นที่ไม่มีมนุษย์ ทางป่าหิมวันต์ด้านทิศตะวันตกและป่าหิมวันด้านทิศเหนือแล้วไหลลงสู่มหาสมุทร...”[๓๓๗]

ส่วนไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วงซึ่งเป็นคัมภีร์รุ่นหลังและเป็นคัมภีร์โลกศาสตร์ฉบับสำคัญที่นักวิชาการเชื่อว่าแต่งเป็นภาษาไทยเล่มแรกเท่าที่มีหลักฐานในปัจจุบัน[๓๓๘] มีความสำคัญในฐานะเป็นคัมภีร์ฉบับพื้นฐานเกี่ยวกับการอธิบายเรื่องราวเกี่ยวกับภูมิจักรวาล ก็ไม่ได้ระบุตำแหน่งและทิศที่ตั้งของท่อน้ำรูปหัวสัตว์ทั้งสี่ด้วยเช่นกัน แสดงให้เห็นว่าความไม่ชัดเจนเรื่องตำแหน่งเป็นสิ่งที่สืบเนื่องมาจากคัมภีร์ที่ใช้ภาษาบาลีรุ่นแรก ๆ แล้ว ดังปรากฏในข้อความว่า

“...ปากเข้าอันอยู่ฝ่ายอโนดาตสระมี ๔ ทิศโดยทิศใหญ่ ทิศหนึ่งดั่งหน้าสิงห์ ทิศหนึ่งดั่งหน้าช้าง ทิศหนึ่งดั่งหน้าม้า ทิศหนึ่งดั่งหน้าวัว ...”[๓๓๙]

อย่างไรก็ตามน่าสนใจว่าคัมภีร์ที่แต่งขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์อย่างไตรภูมิโลกยวินิจฉัยปรากฏอย่างชัดเจนว่าได้ให้รายละเอียดของสัตว์ประจำทิศรอบสระอโนดาต คือ ช่องน้ำรูปหัวสัตว์ด้านทิศตะวันออกเป็นรูปสิงห์ ช่องน้ำรูปหัวสัตว์ด้านทิศตะวันตกเป็นรูปช้างและทิศเหนือเป็นรูปม้า[๓๔๐] ทว่าไม่ปรากฏการกล่าวถึงรูปโค น่าเสียดายที่ในคัมภีร์ก็มิได้แสดงถึงที่มาที่ไปว่าเหตุใดจึงระบุไว้เช่นนั้นและไม่มีการกล่าวถึงรูปโค

จากการที่คัมภีร์ทางพุทธศาสนาหลายฉบับไม่ระบุตำแหน่งและทิศที่ตั้งของท่อน้ำรูปหัวสัตว์รอบสระอโนดาต ด้วยเหตุนี้ผู้ศึกษาจึงเชื่อว่าภาพปรากฏรูปหัวสัตว์รอบสระอโนดาตในงานจิตรกรรมไทยซึ่งรวมถึงจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จึงไม่มีแบบแผนการจัดวางตำแหน่งที่เคร่งครัด ซึ่งเป็นผลมาจากความไม่ชัดเจนตั้งแต่เรื่องราวในคัมภีร์พุทธศาสนาที่ใช้ภาษาบาลี

---

[๓๓๗] **พระสูตรและอรรถกถา แปล อังคุตตรนิกายอังคุตตรนิกาย สัตตกอัฏฐกนวกนิบาต**, **เล่มที่ ๔**, ๔๐๙-๔๑๐; **พระสูตรและอรรถกถา แปล มัชฌิมปัณณาสก์ เล่มที่ ๒ ภาคที่ ๓** (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๓๐), ๙๐.

[๓๓๘] นิยดา เหล่าสุนทร, **ไตรภูมิพระร่วง การศึกษาที่มา** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แม่คำผาง, ๒๕๔๓), ๑๑.

[๓๓๙] พระยาลิไท, **ไตรภูมิพระร่วง**, พิมพ์ครั้งที่ ๗ (กรุงเทพฯ: บรรณาคาร,๒๕๑๕), ๒๘๒.

[๓๔๐] พระยาธรรมปรีชา (แก้ว), “ไตรภูมิโลกยวินิจฉัย” **วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์**, **เล่ม ๒** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๓๕), ๑๑๑.

เป็นหลักที่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับเรื่องนี้มาก่อน แม้จะพบว่าวรรณกรรมสำคัญเนื่องในพุทธศาสนาที่แต่งขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์เช่น ไตรภูมิโลกยวินิจฉัย จะให้รายละเอียดตำแหน่งทิศที่ตั้งของท่อน้ำรูปหัวสัตว์อย่างค่อนข้างชัดเจน แต่ก็ไม่ได้มีผลต่อการนำมาใช้สื่อในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยนี้อย่างตรงไปตรงมาและชัดเจน ดังจะเห็นได้จากภาพแสดงออกเกี่ยวท่อน้ำรูปหัวสัตว์รอบสระอโนดาตในจิตรกรรมสมัยนี้แทบจะไม่มีแบบแผนที่ต้องตรงกันในแต่ละแห่ง[๓๔๑]

นอกจากนี้ความพิเศษของการเขียนภาพสระอโนดาตในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี คือ มีลักษณะการเขียนภาพอย่างอุดมคติกึ่งเสมือนจริง โดยส่วนที่แสดงถึงความเป็นอุดมคติ คือ รูปแบบการเขียนสระน้ำในทรงกลม คลื่นน้ำเป็นเส้นวงโค้งซ้อนกันหลายๆวง มีท่อน้ำเป็นรูปหัวสัตว์ประจำทิศ ๔ ชนิด ซึ่งลักษณะดังกล่าวมาทั้งหมดนี้ถือเป็นรูปแบบมาตรฐานที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยประเพณีอยู่เสมอทั้งที่เขียนบนจิตรกรรมฝาผนังและในสมุดภาพไตรภูมิฉบับต่าง ๆ ส่วนที่ช่างแสดงออกถึงความสมจริง ได้แก่ การเขียนภูเขาโขดหินที่มีรูปหัวสัตว์ทั้ง ๔ ชนิดยื่นออกมาทั้ง ๔ ทิศ โดยน้ำที่ออกมาจากปากของสัตว์เหล่านั้นเป็นลักษณะของน้ำแบบธรรมชาติที่ตกจากที่สูงลงสู่ที่ต่ำคล้ายกับน้ำตกที่ตกลงมาจากซอกหินผาในธรรมชาติที่มีอยู่จริง มุมมองของภาพจึงอยู่ในลักษณะมองจากด้านหน้าเข้าไป (ภาพที่ ๓๒๕) ต่างจากรูปแบบการเขียนภาพสระอโนดาตและท่อน้ำรูปหัวสัตว์ในจิตรกรรมไทยประเพณีโดยทั่วไปที่จะมีมุมมองที่มองจากด้านบนลงมา จะเห็นได้ว่าช่างได้นำรูปแบบของสระอโนดาตที่อยู่ในทรงกลม มีรูปหัวสัตว์เป็นท่อน้ำและเขียนเส้นคลื่นน้ำอย่างอุดมคติผสมผสานกับภูเขาโขดหินอย่างธรรมชาติ โดยแนวคิดและการแสดงออกของจิตรกรรมแบบสมจริงอย่างอุดมคติในทำนองเดียวกันนี้ยังสามารถพบเห็นได้อีกแห่งหนึ่งที่จิตรกรรมบนเสาวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพฯ ซึ่งเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓[๓๔๒] (ภาพที่ ๓๒๖) **หลักฐานดังกล่าวจึงทำให้เชื่อมโยงได้ว่าแนวคิดการเขียนแสดงออกเกี่ยวกับภาพสระอโนดาตและท่อน้ำรูปหัวสัตว์มีความเกี่ยวข้องกับจิตรกรรมในกรุงเทพฯ สมัยรัชกาลที่ ๓** ส่งผลสืบเนื่องให้สามารถใช้ลักษณะร่วมดังกล่าวในการกำหนดอายุว่าจิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณคีรีควรมีอายุอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๓ โดยประมาณได้เช่นกัน

อนึ่ง การเขียนรูปท่อน้ำรูปหัวสัตว์ยื่นออกมาจากโขดหินแนวตัดขวางแทนที่จะยื่นออกมาจากส่วนที่เป็นสระน้ำโดยตรงตามมุมมองจากด้านบนอย่างที่เคยนิยมเขียนกันมา

---

[๓๔๑] วิไลรัตน์ ยังรอด, “การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในเขตกรุงเทพมหานคร,” ๑๐๗.

[๓๔๒] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, ๑๖๓-๑๖๙.

ทำให้รายละเอียดของการเขียนภูเขา ๕ ลูกล้อมรอบสระอโนดาต ได้แก่ เขาสุทัศนกูฏ เขาจิตรกูฏ เขากาฬกูฏ เขาคันธมาทนกูฏ และเขาไกรลาศ[๓๔๓] หายไปด้วย (ภาพที่ ๓๒๗)

ภาพที่ ๓๒๕ ภาพสระอโนดาตในจิตรกรรมฝาผนังสกัดด้านหลังพระประธานวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

[๓๔๓] พระยาลิไท, **ไตรภูมิพระร่วง**, ๒๘๐.

ภาพที่ ๓๒๖ ภาพสระอโนดาตในจิตรกรรมฝาผนังบนเสาภายในวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๓๒๗ ภาพสระอโนดาต ในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลขที่ ๖
ที่มา: **สมุดภาพไตรภูมิกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี, เล่มที่ ๑**, ๗๓.

แนวความคิดการปรับเปลี่ยนจากฉากโลกสัณฐานแทนด้วยฉากเสด็จโปรดพุทธมารดาและเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

จากการตรวจสอบหลักฐานภาพจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่จังหวัดสงขลาและในภาคใต้ที่หลงเหลือในปัจจุบันพบว่า หลังจากที่มีการเขียนภาพจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานในลักษณะที่มีการเขียนเขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์ในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีแล้วก็ไม่ปรากฏว่ามีวัดใดในจังหวัดสงขลารวมถึงในภาคใต้เขียนในลักษณะดังกล่าวอีก แต่กลับพบว่ามีการปรับเปลี่ยนไปเขียนแสดงออกและสื่อถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับฉากโลกสัณฐานร่วมกับเหตุการณ์ในพุทธประวัติแทน โดยการศึกษาครั้งนี้ผู้ศึกษาจะได้ยกตัวอย่างสำคัญของจิตรกรรมที่พบในจังหวัดสงขลาได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังสกัดเหนือพระนอนวัดจะทิ้งพระ (ภาพที่ ๓๒๘) เหตุที่เลือกตัวอย่างแห่งนี้มาอธิบายเนื่องจากอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์ มีประเด็นที่สามารถเชื่อมโยงให้เห็นพัฒนาการของการเขียนแสดงออกถึงฉากโลกสัณฐานอีกทั้งยังเป็นวัดสำคัญที่มีประวัติการสร้างและบูรณะที่ค่อนข้างชัดเจนกว่าวัดอื่น ๆ

เกี่ยวกับการแสดงออกถึงฉากโลกสัณฐานบนผนังสกัดภายในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระพบว่ามีความต่างออกไปจากที่วัดสุวรรณคีรีอย่างน่าสนใจ คือ มีการปรับเปลี่ยนจากการเขียนแสดงออกโดยตัดเขาพระสุเมรุ เขาสัตตบริภัณฑ์ พระอาทิตย์ พระจันทร์ รวมถึงวิมานของเทพที่ลอยอยู่ในอากาศออกไปจนหมด แทนที่ด้วยพุทธประวัติเหตุการณ์ต่อเนื่องตอนโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ การปรับเปลี่ยนดังกล่าวนับเป็นการปรับเปลี่ยนที่ยังคงพยายามยึดโยงและสื่อความซ้อนทับระหว่างเรื่องของโลกสัณฐานเข้ากับเหตุการณ์ต่อเนื่องในพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ได้อย่างลงตัว เนื่องจากเหตุการณ์ในพุทธประวัติตอนนี้พยายามอธิบายถึงพุทธานุภาพของพุทธองค์ที่ทรงกระทำการเปิดโลกและจักรวาลทั้งหมดให้สามารถมองเห็นกันได้โดยไม่มีภพภูมิแบ่งกั้น องค์ประกอบโดยรวมจึงคล้ายคลึงกับภาพฉากโลกสัณฐานที่มีรายละเอียดการแสดงเขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์ ดังปรากฏตัวอย่างข้อความอรรถาธิบายพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ในพระปฐมสมโพธิกถาเทโวโรหนปริวรรตปริเฉจที่ ๒๔ ความว่า

“...อันว่าเทวโลกและพรหมโลกทั้งหลายก็แลตลอดโล่ง เป็นลานอันเดียวกันทั้งสิ้น แล้วทอดพระเนตรลงไปฝ่ายทิศอโธภาคเบื้องต่ำในขณะนั้น อันว่าอโธทิศก็แลโล่งเป็นอันเดียวตลอดถึงอเวจีเป็นที่สุด แล้วก็ทอดพระเนตรไปทิศทั้ง ๘ ทิศ อันว่าพันแห่งจักรวาลทั้งหลายเป็นอันมากก็แลโล่งตลอดไปเป็นลานอันเดียวกัน ในกาลนั้นสวรรค์แลมนุษย์กับทั้งนรกก็แลเห็นกันปรากฏทั่วทั้งสิ้นมิได้มีที่ปิดบังทั้งหมื่นโลกธาตุ...”[๓๔๔]

---

[๓๔๔] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, ๒๕๒๓), ๔๑๐.

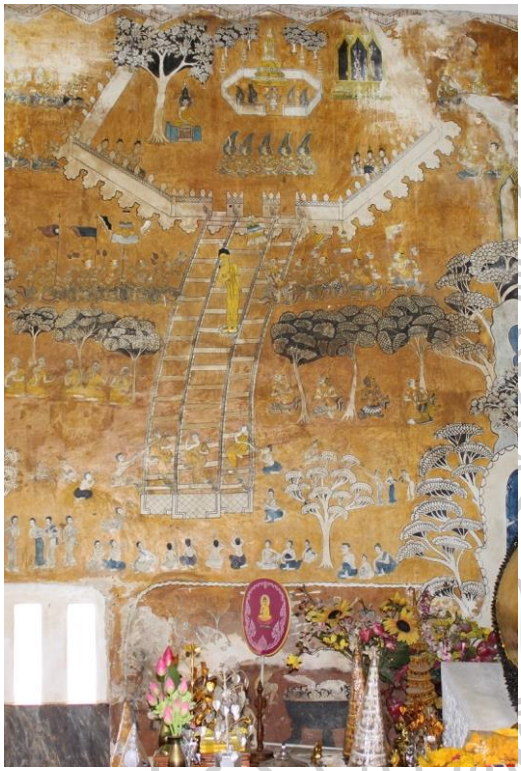
แม้ว่าการเขียนแสดงออกถึงเหตุการณ์ต่อเนื่องตอนโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์และตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่ปรากฏในจิตรกรรมภายในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระจะไม่เขียนภาพเขาสัตบริภัณฑ์ซึ่งเป็นรูปแบบที่ปรากฏเสมอในการเขียนฉากโลกสัณฐาน แต่ก็มีลักษณะที่แสดงออกให้เห็นว่าเป็นการสื่อถึงความเป็นจักรวาลในลักษณะคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ เขียนฉากสวรรค์ (ดาวดึงส์พิภพ) โลกมนุษย์ และนรกเช่นเดียวกับโครงเรื่องหลักของฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธาน

จากการตรวจสอบของผู้ศึกษาพบว่าแนวคิดการเขียนเรื่องราวควบรวมหรือซ้อนทับกันระหว่างสองเรื่องราวดังกล่าวนั้นปรากฏแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยาตอนปลายเรื่อยมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นช่วงรัชกาลที่ ๑ ซึ่งพบตัวอย่างสำคัญในจิตรกรรมบนผนังสกัดด้านหลังพระประธานภายในอุโบสถที่วัดช่องนนทรี วัดเกาะแก้วสุทธาราม (สมัยอยุธยาตอนปลาย) และที่วัดราชสิทธาราม (สมัยรัตนโกสินทร์ ช่วงรัชกาลที่ ๑) (ดูภาพที่ ๓๐๒, ๓๑๓)

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๓ เริ่มพบว่ามีการเขียนภาพเหตุการณ์ตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ร่วมด้วย ตัวอย่างที่สำคัญและชัดเจนมากได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณาราม (ภาพที่ ๓๒๙) เป็นต้น เชื่อว่าจิตรกรรมที่แสดงออกในเหตุการณ์ตอนโปรดพุทธมารดาและตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์แสดงออกซ้อนทับกับฉากโลกสัณฐานได้กลายเป็นระเบียบแบบแผนของการเขียนงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ ด้วยเช่นกัน ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมที่วัดนายโรง (สมัยรัชกาลที่ ๔) และจิตรกรรมวัดปรมัยยิกาวาส (สมัยรัชกาลที่ ๕) เป็นต้น (ดูภาพที่ ๓๐๔)

สำหรับหลักฐานที่ทำให้น่าเชื่อได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนเรื่องพุทธประวัติตอนโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนผนังสกัดด้านทิศตะวันออก (เหนือเศียรพระนอนประธาน) ภายในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระเป็นการปรับเปลี่ยนเรื่องราวโดยยังคงยึดโยงและแสดงความหมายซ้อนทับกับคติเรื่องโลกสัณฐานซึ่งเป็นแนวความเชื่อดั้งเดิมนั้น คือ ผนังสกัดด้านทิศตะวันตก (เบื้องล่างพระบาทพระนอนประธาน) เคยปรากฏว่ามีการเขียนพุทธประวัติตอนมารผจญในลักษณะเต็มพื้นที่ผนังส่วนนี้ (ภาพที่ ๓๓๐) **จึงกล่าวได้ว่าช่างเขียนจิตรกรรมแห่งนี้ยังคงมีแนวความคิดการเลือกเรื่องราวที่ยังคงอิงกับคติความเชื่อเดิมขณะเดียวกันก็พยายามที่จะปรับเปลี่ยนเรื่องราวที่สื่อถึงเรื่องโลกสัณฐานผ่านทางเหตุการณ์ตอนโปรดพุทธมารดาและตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ไปพร้อมกัน** สะท้อนทัศนคติของช่างที่พยามหลีกหนีจากความจำเจตามระเบียบแบบแผนที่ยึดถือในการเขียนงานจิตรกรรมไทยประเพณีมาแต่โบราณ และยังสอดรับความนิยมที่เกิดขึ้นมาแล้วในช่วงรัตนโกสินทร์ในสมัยรัชกาลที่ ๓-๕ ในภาคกลางด้วยเช่นกัน

เกี่ยวกับแนวคิดการนำเรื่องราวอื่นมาแสดงออกร่วมกับฉากโลกสัณฐานยังปรากฏว่านิยมนำเรื่องของพระมาลัยเข้ามาผสานไว้ด้วย ซึ่งจะได้อธิบายรายละเอียดในหัวข้อเกี่ยวกับเรื่องพระมาลัยต่อไป



ภาพที่ ๓๒๘

ภาพที่ ๓๒๙

ภาพที่ ๓๒๘ จิตรกรรมฉากเสด็จโปรดพุทธมารดาและเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์วัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๓๒๙ จิตรกรรมฉากเสด็จโปรดพุทธมารดาและเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์วัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๓๓๐ จิตรกรรมพุทธประวัติตอนมารผจญ วัดจะทิ้งพระ (ปัจจุบันเลือนหายจนหมดแล้ว)
ที่มา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙**, **เล่ม ๗**, ๘๙.

โดยภาพรวมแล้วพอจะสรุปได้ว่าจิตรกรรมที่เขียนเรื่องราวเกี่ยวกับเรื่องโลกสัณฐาน ซึ่งปรากฏในพื้นที่จังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ มีทั้งแบบที่ยังคงรักษาแบบแผนของงานจิตรกรรมไทยประเพณีโบราณตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ ๑-๓) ซึ่งก็สอดคล้องกับตัวอย่างภาพโลกสันฐานบนงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี ซึ่งสันนิษฐานว่าเขียนขึ้นช่วงสมัยรัชกาลที่ ๓

สำหรับในรายละเอียดของการเขียนแสดงออกที่วัดสุวรรณคีรีพบว่ามีการแสดงออกตามอย่างที่เคยเป็นที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ ๑-๒ ได้แก่ รูปแบบการแสดงวิมานเปล่าลอยในอากาศผสมผสานกับรูปแบบและเทคนิคการแสดงออกอย่างใหม่ที่เป็นที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ ๓ ได้แก่ รูปแบบการแสดงออกพิภพอสูร รูปแบบการแสดงออกถึงสระอโนดาต เป็นต้น

ส่วนจิตรกรรมในพื้นที่จังหวัดสงขลาช่วงหลังรัชกาลที่ ๓ ลงมา พบว่าช่างพื้นถิ่นมีแนวคิดการควบรวมเรื่องราวเกี่ยวกับโลกสัณฐานให้อยู่ในบริบทและเป็นส่วนหนึ่งของพุทธประวัติตอนสำคัญเช่น จิตรกรรมฝาผนังตอนโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตัวอย่างสำคัญที่วิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ ซึ่งตามประวัติระบุว่าเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยประมาณ

๒.๑.๒ พุทธประวัติ

การนำเรื่องราวในพุทธประวัติมาเขียนในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยาตอนต้น ซึ่งเท่าที่ปรากฏหลักฐานในปัจจุบันพบว่าการเขียนเรื่องราวในพุทธประวัติสมัยอยุธยาแสดงรายละเอียดค่อนข้างน้อย เน้นการเขียนสื่อความโดยสังเขปเพียงเพื่อให้ทราบว่าเป็นเรื่องราวของพุทธประวัติในตอนใด เมื่อล่วงเข้าสู่สมัยอยุธยาตอนปลายจึงเริ่มปรากฏว่ามีการเขียนรายละเอียดของเรื่องราวในพุทธประวัติเพิ่มมากขึ้น แต่อย่างไรก็ตามหากเปรียบเทียบกับรูปแบบการเขียนในสมัยรัตนโกสินทร์พบว่ายังมีการแสดงรายละเอียดอยู่น้อยกว่าอย่างเห็นได้ชัด

เรื่องราวในพุทธประวัติปรากฏอยู่ในคัมภีร์ของพุทธศาสนาอยู่หลายฉบับ ส่วนเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติที่สำคัญในสมัยรัตนโกสินทร์ได้แก่ เรื่องพุทธประวัติในชื่อ ***พระปฐมสมโพธิ-กถา*** อันเป็นฉบับที่กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงเรียบเรียงถวายรัชกาลที่ ๓ เมื่อ พ.ศ. ๒๓๘๘ มีทั้งหมด ๒๙ ปริเฉท (ตอน) นับว่าละเอียดพิสดารกว่าฉบับอื่น ๆ [๓๔๕] เรื่องราวในพุทธประวัติที่ได้ถูกเสริมเติมแต่งให้มีความพิสดารเต็มไปด้วยการแสดงออกถึงพุทธบารมีและอิทธิปาฏิหาริย์เป็นอย่างมาก ส่งผลกระทบอย่างชัดเจนต่อแนวการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยนี้ซึ่งเน้นการเขียนเรื่องราวที่พยายามแสดงรายละเอียดตามพระปฐมสมโพธิกถาให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้

ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ตั้งข้อสังเกตสำคัญเกี่ยวกับการเลือกตำแหน่งการเขียนพุทธประวัติในจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ ๓ ว่าการเขียนพุทธประวัติมีการปรับเปลี่ยนโดยการเพิ่มพื้นที่ผนังเล่าเรื่องอย่างละเอียดมากขึ้นกว่าเดิม เช่น แต่เดิมนั้นจะเขียนพุทธประวัติแทรกอยู่กับทศชาติ ผนังสกัดด้านหน้าใต้ภาพมารผจญ หรือบางส่วนระหว่างช่องหน้าต่างสลับกับทศชาติ แต่**ในสมัยรัชกาลที่ ๓ ได้เพิ่มพื้นที่ เขียนภาพพุทธประวัติส่วนบนเหนือช่องหน้าต่างแทนภาพเทพชุมนุม และเขียนพุทธประวัติแต่ละตอนอย่างละเอียด** โดยทั่วไปจะเขียนภาพพุทธประวัติก่อนตรัสรู้ไว้ที่ด้านขวาของพระประธาน และเขียนภาพภายหลังการตรัสรู้แล้วที่ด้านซ้ายของพระประธาน[๓๔๖]

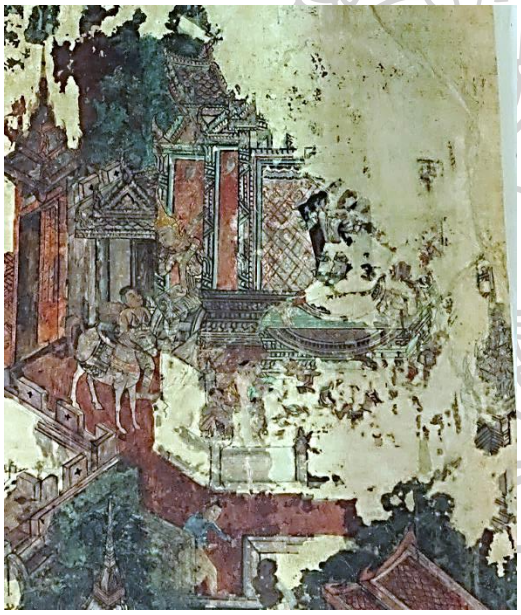
จิตรกรรมฝาผนังที่เขียนเรื่องพุทธประวัติเท่าที่ปรากฏในจังหวัดสงขลาและสามารถใช้เป็นตัวอย่างในการศึกษาจิตรกรรมในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ได้อย่างดี ได้แก่ จิตรกรรมพุทธประวัติภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี ภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสและภายในวิหารวัดจะทิ้งพระ เป็นต้น

---

[๓๔๕] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, ๑๙.

[๓๔๖] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์: พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๕๖), ๔๒๑.

สำหรับจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีแม้ว่าปัจจุบันจะได้รับความเสียหายลบเลือนจนเกือบหมด กระนั้นก็ยังสังเกตได้ว่าพื้นที่ของผนังส่วนที่อยู่เหนือช่องประตูหน้าต่างด้านข้าง (ผนังแป) และด้านตรงข้ามพระประธาน (ผนังสกัด) เขียนเป็นเรื่องพุทธประวัติ โดยจากการสำรวจอย่างละเอียดของผู้ศึกษาพบว่าฉากเหตุการณ์ที่ยังสามารถตีความเป็นเรื่องราวได้แน่ชัด มีเพียง ๔ ตอนเท่านั้น ได้แก่ ภาพเหตุการณ์ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ (ออกบวช) (ภาพที่ ๓๓๑) ภาพเหตุการณ์ตอนมารผจญ (ภาพที่ ๓๓๒) ภาพเหตุการณ์ตอนเสวยวิมุตติสุข (ภาพที่ ๓๓๓) และภาพเหตุการณ์ตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ (ภาพที่ ๓๓๔) **การที่จิตรกรรมแห่งนี้ให้ความสำคัญกับการเขียนภาพเรื่องราวในพุทธประวัติในตำแหน่งผนังเหนือประตูหน้าต่างทั้ง ๓ ด้าน ซึ่งกินพื้นที่ส่วนใหญ่ของฝาผนังภายในอุโบสถทั้งหมด จึงทำให้ใช้เป็นข้อสันนิษฐานสำคัญอย่างหนึ่งว่า จิตรกรรมแห่งนี้ควรเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นอย่างน้อย**



ภาพที่ ๓๓๑ จิตรกรรมฉากออกมหาภิเนษกรมณ์ วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

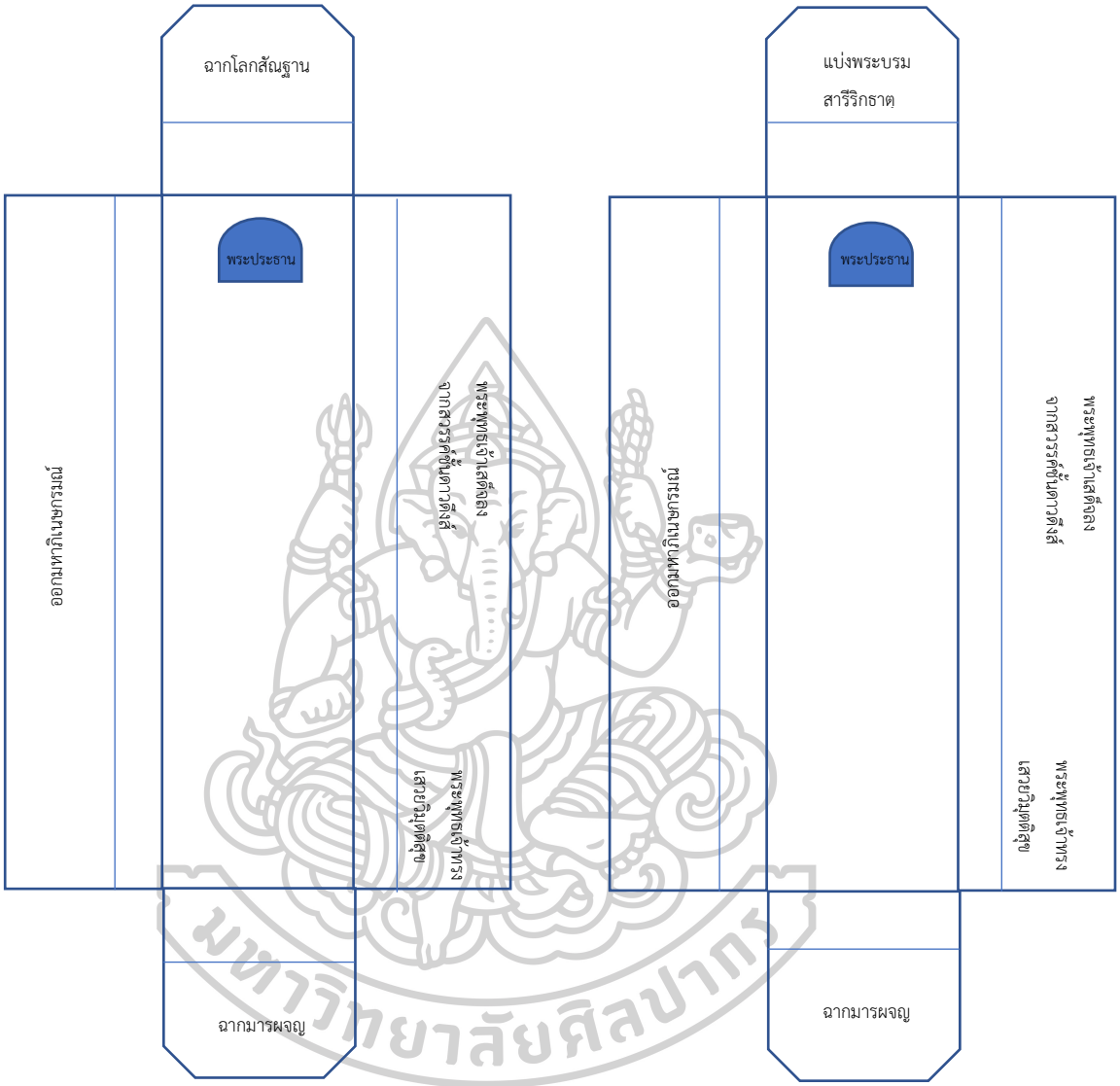
ภาพที่ ๓๓๒ จิตรกรรมฉากมารผจญ วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๓๓๓ จิตรกรรมฉากเสวยวิมุตติสุข วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๓๓๔ จิตรกรรมฉากเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

ส่วนจิตรกรรมฝาผนังที่ยังคงปรากฏภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติที่สมบูรณ์ที่สุดในปัจจุบัน ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ซึ่งโดยรวมแล้วการเขียนและการแสดงออกคล้ายคลึงกับที่วัดสุวรรณคีรีเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะเรื่องของตำแหน่งการจัดวางภาพเหตุการณ์ จึงกล่าวได้ว่ารูปแบบการแสดงออกเรื่องพุทธประวัติในที่แห่งนี้สามารถใช้เป็นภาพสะท้อนถึงแนวการเขียนพุทธประวัติที่วัดสุวรรณคีรีได้เป็นอย่างดี แม้ว่าส่วนของรูปแบบและเทคนิคในรายละเอียดการเขียนบางอย่างอาจต่างกันออกไปบ้าง สำหรับความต่างระหว่างการจัดวางพุทธประวัติสองแห่ง คือ จิตรกรรมที่วัดมัชฌิมาวาสเขียนเรื่องพุทธประวัติรอบผนังส่วนเหนือประตูหน้าต่างทั้งผนัง ๔ ผนัง แต่จิตรกรรมที่วัดสุวรรณคีรีเขียนเรื่องพุทธประวัติในผนัง ๓ ด้าน คือ ด้านแปสองด้านและด้านสกัดตรงข้ามพระประธาน ส่วนด้านหลังพระประธานเขียนฉากโลกสัณฐาน (ภาพที่ ๓๓๕)

ภาพที่ ๓๓๕ แผนผังเปรียบเทียบการจัดวางเรื่องราวในพุทธประวัติวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาส



แผนผังจิตรกรรมพุทธประวัติวัดสุวรรณคีรี แผนผังจิตรกรรมพุทธประวัติวัดมัชฌิมาวาส

จากแผนผังเปรียบเทียบการจัดวางเรื่องพุทธประวัติในอุโบสถของวัดสำคัญทั้งสองแห่งในจังหวัดสงขลาจะเห็นได้ว่าจิตรกรรมที่วัดมัชฌิมาวาสให้ความสำคัญกับการเขียนเรื่องพุทธประวัติมากกว่าที่วัดสุวรรณคีรีเล็กน้อย เนื่องจากวัดสุวรรณคีรียังคงปรากฏการเขียนฉากโลกสัณฐานตามระเบียบแบบแผนโบราณที่สืบทอดมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ขณะที่วัดมัชฌิมาวาสได้ตัดฉากโลกสัณฐานออกไปแล้วแทนที่ด้วยพุทธประวัติในตำแหน่งด้านหลังพระประธาน ซึ่งลักษณะหลัง

เป็นแบบแผนที่เริ่มเกิดขึ้นและนิยมในสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นต้นมา ตัวอย่างสำคัญที่เห็นได้ชัดเจนได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติภายในอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพมหานคร

โดยภาพรวมแล้วการจัดวางตำแหน่งจิตรกรรมพุทธประวัติที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสก็ยังถือว่าอยู่ในเค้าโครงแบบเดียวกันแม้จะต่างกันในรายละเอียดเล็กน้อยดังที่กล่าวไปแล้วเบื้องต้น ที่สำคัญทั้งสองแห่งสามารถเทียบเคียงได้กับระเบียบหลักของการจัดวางภาพพุทธประวัติในอุโบสถวิหารในกรุงเทพฯ ได้เช่นกัน

มีข้อสังเกตว่าแม้จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสจะสามารถตรวจสอบอายุได้ชัดเจนว่าเขียนในสมัยรัชกาลที่ ๔ ทว่ายังคงเขียนเรื่องพุทธประวัติตามอย่างปรัมปราคติโบราณ ขณะที่จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสซึ่งน่าจะสร้างในสมัยรัชกาลที่ ๔ เช่นกันกลับเขียนเรื่องราวที่เป็นแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ ทั้งที่วัดโพธิ์ปฐมาวาสไม่ได้มีฐานะเป็นวัดหลวงของเมืองสงขลาเช่นวัดมัชฌิมาวาส ในประเด็นดังกล่าวผู้ศึกษาเชื่อว่า**สาเหตุหลักของการเลือกพุทธประวัติและชาดก ผู้อุปถัมภ์น่าจะให้ความสำคัญกับการคำนึงถึงแบบแผนและขนมประเพณีนิยมที่สะท้อนเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ซึ่งสอดคล้องกับฐานะความสำคัญของวัดที่ใช้เป็นสถานที่ประกอบพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาด้วยเรื่องแนวปรัมปราคติจึงเป็นเครื่องมือเพื่อตอบสนองและเน้นย้ำความศักดิ์สิทธิ์ดังกล่าวได้เป็นอย่างดี**

สำหรับการเขียนจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติที่มีอายุหลังลงมาจากที่วัดมัชฌิมาวาส ปรากฏตัวอย่างที่วัดจะทิ้งพระภายในวิหารพระนอนซึ่งสันนิษฐานว่าเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ ถือว่าเป็นหลักฐานสำคัญแห่งสุดท้ายที่มีแนวคิดการเขียนแสดงเรื่องพุทธประวัติโดยยึดเค้าโครงการแสดงออกตามอย่างโบราณ แต่ก็ลดทอนรายละเอียดของเรื่องราวลงไปมากและไม่เคร่งครัดในเรื่องการจัดวางตำแหน่งของการเขียนภาพแล้ว แสดงให้เห็นความเป็นอิสระของช่างพื้นบ้านอย่างแท้จริง อนึ่ง หลังจากนี้จิตรกรรมในแนวปรัมปราคติจะเปลี่ยนไปเขียนตามภาพพิมพ์สมัยใหม่แล้ว

โดยภาพรวมกล่าวได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติซึ่งเขียนระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ที่ปรากฏในจังหวัดสงขลาพบว่าเขียนตามอย่างจิตรกรรมในภาคกลางเป็นหลัก โดยเฉพาะที่เขียนในวัดสำคัญประจำเมืองอย่างวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสซึ่งใช้เป็นสถานที่ถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา ส่งผลให้ช่างจำเป็นต้องเขียนจิตรกรรมเรื่องปรัมปราคติให้สอดคล้องกับหน้าที่การใช้งานของสถานที่ด้วย สำหรับจิตรกรรมภายในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระซึ่งเป็นจิตรกรรมแบบพื้นบ้านที่เขียนเรื่องพุทธประวัติก็ยังพบว่าพยายามสืบทอดเรื่องราวตามอย่างไทยประเพณี ทว่าสิ่งที่ต่างออกไป คือ การลดทอนรายละเอียดของเรื่องราวให้ลดน้อยลงเขียนเพียงตอนสำคัญเท่านั้น ปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและลดทอนรายละเอียดการแสดงออกเรื่องราวพุทธ

ประวัติเชื่อว่าน่าจะเป็นผลมาจากเนื้อที่ที่จำกัดประกอบกับช่างที่เขียนเป็นช่างพื้นถิ่นจึงไม่เคร่งครัดต่อระเบียบแบบแผนตามอย่างช่างในเมืองหลวงหรือช่างที่อยู่ในสังกัดของเจ้าเมือง

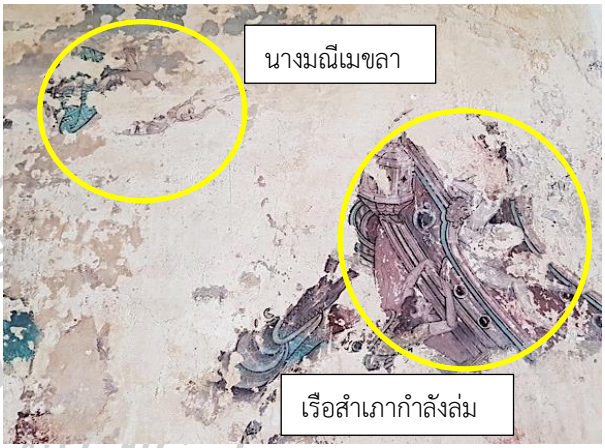
๒.๑.๓ ทศชาติชาดก

เรื่องทศชาติเป็นเรื่องราวทางพุทธศาสนาที่เป็นนิทานชาดก โดยจัดอยู่ในชั้นอรรถกถา กล่าวคือ เป็นการอธิบายความเสริมเติมแต่งเรื่องราวให้มีความอัศจรรย์เพิ่มขึ้นจากเนื้อความบางตอนในพระไตรปิฎก เรื่องทศชาติชาดกเป็นเรื่องย่อยที่อยู่ในชุดชาดกทั้งหมด ๕๕๐ เรื่อง แสดงถึงการสั่งสมบารมีของพระโพธิสัตว์มาจนถึง ๑๐ พระชาติสุดท้ายก่อนที่ตรัสรู้เป็นพระโคตมพุทธเจ้า

การถ่ายทอดเรื่องราวในชาดกทั้ง ๑๐ พระชาตินี้เป็นที่นิยมจนกลายเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งที่ปรากฏอยู่เสมอในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี หลักฐานภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏเป็นหลักฐานในปัจจุบันพบว่าเริ่มเขียนขึ้นชัดเจนแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยาตอนต้น ตัวอย่างสำคัญ ได้แก่ ภาพเล่าเรื่องทศชาติชาดกภายในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา แต่ก็มีประเด็นว่าเขียนในที่ที่ปิดตายไม่มีจุดประสงค์ตั้งแต่แรกที่จะเผยแพร่ให้ผู้คนทั่วไปได้เห็น เมื่อล่วงเข้าสู่สมัยอยุธยาตอนปลายจึงปรากฏหลักฐานการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องทศชาติมากขึ้นจนกลายเป็นแบบแผนที่ปรากฏอยู่เสมอและสืบทอดมาอย่างต่อเนื่องในสมัยรัตนโกสินทร์

ในกรณีของภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสเขียนเรื่องทศชาติไว้บริเวณช่องประตูหน้าต่างโดยรอบ ซึ่งทศชาติชาดกภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส (ภาพที่ ๓๓๖) ถือเป็นหลักฐานภาพเขียนที่เป็นงานช่างหลวงที่สมบูรณ์และเป็นไปตามระเบียบแบบแผนอย่างโบราณมากที่สุดในพื้นที่จังหวัดสงขลาที่ยังหลงเหลือในปัจจุบัน ขณะที่จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีแม้จะพอสังเกตได้ว่าเป็นงานช่างหลวงเช่นเดียวกับที่วัดมัชฌิมาวาส แต่ภาพส่วนใหญ่ลบเลือนไปมากไม่สามารถศึกษารายละเอียดของเรื่องชาดกได้มากนัก อย่างไรก็ตามยังสามารถพบหลักฐานงานเขียนที่ยังหลงเหลืออยู่ประปรายในบางช่องผนังพอจะทำให้อนุมานได้ว่าเป็นเรื่องทศชาติทั้งหมด ดังปรากฏตัวอย่างผนังตอนหนึ่งเขียนรูปเรือสำเภากำลังล่มลงในมหาสมุทรมีผู้คนที่พลัดหล่นจากเรือถูกสัตว์ร้ายในทะเลกัดกิน เหนือขึ้นไปบนฉากท้องฟ้ามีนางมณีเมขลาในท่าเหาะลอยลงมาจึงประติดประต่อได้ว่าควรเป็นเรื่องราวของพระมหาชนก ซึ่งเป็นหนึ่งในเรื่องราวในทศชาติชาดก เป็นต้น (ภาพที่ ๓๓๗)

ภาพที่ ๓๓๖ ตัวอย่างจิตรกรรมเรื่องทศชาติ (เรื่องมโหสถชาดก) วัดมัชฌิมาวาส



ภาพที่ ๓๓๗ ตัวอย่างจิตรกรรมเรื่องทศชาติ (เรื่องมหาชนกชาดก) วัดสุวรรณคีรี

น่าสนใจว่านอกจากจิตรกรรมเรื่องทศชาติชาดกภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาส ซึ่งเป็นงานจิตรกรรมอิทธิพลช่างหลวงและมีอายุอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๓ และ ๔ ตามลำดับแล้ว หลังจากนั้นก็ไม่ปรากฏว่ามีการเขียนเรื่องทศชาติอย่างเต็มรูปแบบบนจิตรกรรมภายในอุโบสถวิหารในพื้นที่จังหวัดสงขลาอีกต่อไป ต่อมาในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ กลับพบว่าช่างเน้นความสำคัญกับการเขียนจิตรกรรมเฉพาะเรื่องมหาชาติ หรือเวสสันดรชาดกแทนที่การเขียนทศชาติอย่างเต็มเรื่อง ซึ่งแนวคิดที่เปลี่ยนแปลงดังกล่าวเห็นได้ชัดในงานจิตรกรรมแบบพื้นบ้าน ตัวอย่างสำคัญที่เด่นชัด ได้แก่ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดคูเต่า (ภาพที่ ๓๓๘) เป็นต้น

สาเหตุของการเลือกเฉพาะเรื่องมหาชาติ (มหาเวสสันดรชาดก) มาเขียนในงานจิตรกรรมฝาผนังน่าจะเกี่ยวข้องกับประเพณีการเทศน์มหาชาติซึ่งเป็นประเพณีที่สำคัญของท้องถิ่นภาคใต้ น่าสนใจว่าประเพณีนี้ไม่ใช่ประเพณีที่จำเพาะแค่ในภาคใดภาคหนึ่งของไทยเท่านั้นแต่พบว่ามีธรรมเนียมปฏิบัติทุกภาคของประเทศไทยเพียงแต่ใช้ชื่อเรียกแตกต่างกันตามภูมิภาคหรือท้องถิ่นนั้น ๆ[๓๔๗]

ภาพที่ ๓๓๘ ตัวอย่างจิตรกรรมเรื่องพระเวสสันดร (กัณฑ์สักบรรพ) ในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา

แท้จริงแล้วประเพณีการเทศน์มหาชาตินั้นไม่ได้เริ่มนิยมในสมัยรัตนโกสินทร์ แต่จากการศึกษาของนักวิชาการทั้งในอดีตและปัจจุบันต่างก็ยอมรับกันว่าปรากฏมาก่อนหน้านี้แล้ว[๓๔๘] แต่หลักฐานด้านงานศิลปกรรมปรากฏให้เห็นได้อย่างชัดเจนและเป็นที่แพร่หลายอย่างมากในสมัยรัตนโกสินทร์ ดังจะเห็นได้จากสิ่งสะท้อนออกมาจากงานศิลปกรรมโดยเฉพาะการเขียนเรื่อง

---

[๓๔๗] กรมการศาสนา, กระทรวงวัฒนธรรม, **องค์ความรู้เรื่องการเทศน์มหาชาติเวสสันดรชาดก** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ, ๒๕๕๘), ๕.

[๓๔๘] ดูรายละเอียดใน เด่นดาว ศิลปานนท์, “จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย,” (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๙), ๙-๒๐.

มหาเวสสันดรชาดกบนแผงไม้คอสองศาลาการเปรียญในที่ต่าง ๆ ของประเทศ หรือบางวัดก็อาจเขียนไว้บนฝาผนังอุโบสถหรือวิหารก็ได้

สำหรับการดำเนินเรื่องเวสสันดรชาดกภายในอุโบสถวัดคูเต่าแม้จะเขียนรายละเอียดเกือบครบทั้ง ๑๓ กัณฑ์ แต่ก็สังเกตได้ชัดว่าให้ความสำคัญกับตัวละครชูชกโดดเด่นควบคู่กับตัวพระ-ตัวนาง ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าช่างพยายามเขียนจิตรกรรมโดยมีจุดประสงค์ให้ชาวบ้านที่ได้พบเห็นสามารถเข้าถึงกับเรื่องราวได้ง่ายขึ้นเนื่องจากสถานภาพของชูชกนั้นเป็นชนชั้นชาวบ้านจึงเขียนแสดงออกถึงลักษณะท่าทางได้อย่างอิสระอย่างเป็นธรรมชาติได้มากกว่าชนชั้นสูงอย่างตัวพระ-ตัวนาง นอกจากนี้เครื่องแต่งกายและข้าวของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันก็มีลักษณะเป็นภาพสะท้อนความเป็นจริงของชาวบ้านด้วยเช่นกัน

๒.๑.๔ พระมาลัย

พระมาลัย เป็นชื่อของพระอรหันต์สาวกองค์หนึ่งในพระพุทธศาสนา มีเรื่องราวปรากฏอยู่ใน “มาลัยสูตร” อันเป็นพระสูตรนอกพระไตรปิฎก[๓๔๙] แต่งขึ้นเป็นนิทานธรรม เพื่อเป็นคติในการสั่งสอนศาสนาจากเนื้อหาความเป็นมาของพระมาลัยซึ่งประกอบไปด้วยบุญญาภินิหารเป็นที่น่าประทับใจ พระมาลัยจึงได้รับความเคารพนับถือและเผยแผ่เรื่องราวไปอย่างกว้างขวาง

เนื้อความโดยสังเขปของมาลัยสูตรกล่าวถึงพระเถระองค์หนึ่งนามว่า “พระมาลัยเทวเถระ” อาศัยบ้านกัมโพช ในโรหชนบท ลังกาทวีป เป็นผู้มีฤทธิ์และญาณอันสูงสุด มักไปสู่เทวโลกและยมโลกด้วยกำลังฤทธิ์ นำเรื่องราวความสุขในเทวโลกและความทุกข์ของสัตว์ในนรกมาแจ้งแก่มนุษย์ ทำให้คนทั้งหลายเลื่อมใสในคำสอนเว้นจากบาปประกอบแต่กรรมดี มีการให้ทาน เป็นต้น จากนั้นจึงอุทิศส่วนกุศลให้แก่ญาติที่ล่วงลับไปแล้ว สัตว์นรกจึงพ้นจากอบายภูมิไปสู่เทวโลกด้วยผลบุญที่ญาติอุทิศให้

เรื่องราวของพระมาลัยเป็นที่นิยมและได้รับการถ่ายทอดไปอย่างกว้างขวาง โดยมีผู้นำมาแต่งเป็นวรรณกรรมหลายสำนวน ปรากฏอยู่ในทุกภูมิภาคของประเทศ อาทิ ภาคเหนือมีคัมภีร์ “มาลัยต้น มาลัยปลาย” (ปฐมมาลัยและทุติยมาลัย) และ “มาลัยโผดโลก” ภาคกลางมีวรรณกรรม “พระมาลัยคำหลวง” “พระมาลัยกลวนสวด” และ “นิทานพระมาลัย” ภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีคัมภีร์ “มาลัยหมื่น มาลัยแสน” และภาคใต้มี “มาลัยคำกาพย์” เป็นต้น[๓๕๐]

---

[๓๔๙] ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานเทศน์มหาชาติ** (กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี, ๒๕๓๔. พิมพ์แจกในงานทอดกฐินพระราชทานของสำนักนายกรัฐมนตรี ณ วัดมหรรพาราม เขตพระนคร กรุงเทพฯ ๒๙ ตุลาคม ๒๕๓๔), ๑๒.

[๓๕๐] เด่นดาว ศิลปานนท์,“จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย,” ๔.

จากการที่เรื่องพระมาลัยได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายส่งผลโดยตรงต่องานศิลปกรรมเนื่องด้วยพุทธศาสนาในดินแดนไทยอย่างชัดเจน ในส่วนของจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยพบว่าเริ่มปรากฏหลักฐานการเขียนแล้วในสมัยอยุธยา มีการสืบเนื่องและทวีความสำคัญมากขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การศึกษาของ เด่นดาว ศิลปานนท์ เรื่อง “จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย”แสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ปรากฏความนิยมเขียนขึ้นอย่างแพร่หลายกว่าในสมัยอยุธยาตอนปลาย เนื้อหาที่ใช้เขียนนิยมเขียนภาพพระมาลัย ภาคเทวภูมิ และภาคนรกภูมิ ซึ่งภาคนรกภูมิเริ่มปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกในสมัยรัตนโกสินทร์ และ**ไม่เน้นเนื้อหาพระมาลัยภาคมนุษยภูมิ การจัดองค์ประกอบภาพและตำแหน่งที่ตั้งสะท้อนให้เห็นถึงคติของภูมิจักรวาลเข้ามาเกี่ยวข้องอย่างชัดเจน โดยการเขียนภาพพระมาลัยผนวกเข้ากับภาพภูมิจักรวาลหรือภาพโลกสัณฐาน** โดยมักวาดขึ้นบนผนังสกัดด้านหลังพระอุโบสถหรือพระวิหาร อันเป็นตำแหน่งสำคัญและเป็นประธานของภาพทั้งหมดจิตรกรรมเรื่องพระมาลัยจึงผสานอยู่กับเรื่องราวจิตรกรรมอย่างหลากหลาย[๓๕๑]

จิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ที่เขียนเรื่องพระมาลัยในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาปรากฏตัวอย่างภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีและภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส ในส่วนของจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนสอดแทรกเรื่องพระมาลัยภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีเท่าที่หลงเหลือหลักฐานในปัจจุบันอยู่ในบริเวณผนังสกัดหลังพระประธานส่วนล่างระหว่างช่องประตู เขียนในภาคที่พระมาลัยโปรดสัตว์นรก (ภาพที่ ๓๓๙) โดยเรื่องพระมาลัยสอดแทรกอยู่ร่วมกันฉากใหญ่เรื่องโลกสัณฐาน ลักษณะเช่นนี้เป็นรูปแบบที่ปรากฏอยู่เสมอในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะในช่วงระหว่างรัชกาลที่ ๑-๓ (ภาพที่ ๓๔๐) ซึ่งการแสดงออกของภาพที่ทำให้ทราบได้ว่าควรเป็นฉากตอนพระมาลัยโปรดสัตว์นรก คือ ภาพพระภิกษุผู้มีฤทธิ์ในท่าเหาะเหินเดินอากาศถือตาลปัตร เบื้องหน้าของพระภิกษุนั้นมีภาพสัตว์นรกรูปร่างแปลกประหลาดอยู่ในท่าทางยกมือไว้ขึ้นเหนือหัวแสดงความเคารพพระมาลัยที่มาโปรดและดับไฟนรก เหล่าสัตว์นรกจึงยินดีที่พ้นจากความทุกข์

---

[๓๕๑] เด่นดาว ศิลปานนท์,“จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย,” ๘๕.

ภาพที่ ๓๓๙ จิตรกรรมพระมาลัยสอดแทรกในฉากโลกสัณฐาน (ภาคนรกภูมิ) ในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๓๔๐ ตัวอย่างจิตรกรรมพระมาลัยที่เขียนสอดแทรกในฉากโลกสัณฐาน (ภาคนรกภูมิ) ในอุโบสถวัดดุสิตาราม กรุงเทพฯ

ที่มา: น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], **วัดดุสิตาราม** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๒๖), ๑๒-๑๓.

เทคนิคการเขียนเรื่องราวของพระมาลัยในภาคนรกภูมิสอดแทรกกับวรรณกรรมทางศาสนาเรื่องอื่น ๆ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับนรกเช่นเดียวกันนั้นเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์เป็นพิเศษ เพราะหากเปรียบเทียบกับรูปแบบการเขียนเรื่องราวของพระมาลัยในลักษณะผนวกกับเรื่องราวอื่น ๆ ในสมัยอยุธยาเท่าที่มีหลักฐานในปัจจุบันพบว่านิยมเขียนพระมาลัยภาคเทวภูมิเท่านั้น[๓๕๒] สาเหตุที่รูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องพระมาลัยสมัยรัตนโกสินทร์ปรากฏการให้ความสำคัญกับภาคนรกภูมิเพิ่มมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด น่าจะเป็นผลมาจากบทบาทของวรรณกรรมพระมาลัยพัฒนาเปลี่ยนแปลงเน้นเนื้อหาด้านนรกภูมิมากยิ่งขึ้นสอดคล้องกับประเพณีสวดพระมาลัยในงานศพโดยใช้วรรณกรรมพระมาลัย (กลอนสวด) ขณะที่ประเพณีสวดมาลัยในงานมงคลได้เสื่อมความนิยมลงไป[๓๕๓] **ดังนั้นการที่จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีที่เขียนแสดงออกเฉพาะในฉากนรกภูมิ ไม่ปรากฏว่าเขียนในฉากเทวภูมิ อาจเป็นเครื่องยืนยันได้ว่าการแสดงออกเช่นนี้ควรเป็นลักษณะการแสดงออกของจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ราวรัชกาลที่ ๑-๓) ซึ่งน่าจะได้รับแนวคิดหลักมาจากจิตรกรรมฝาผนังของภาคกลางที่เน้นความสำคัญกับการแสดงออกเรื่องพระมาลัยในภาคนรกภูมิมากกว่าภาคเทวภูมิเช่นเดียวกัน**

เกี่ยวกับเรื่องความนิยมเขียนเรื่องพระมาลัยที่มักแสดงออกสอดแทรกผสานในฉากโลกสัณฐาน รศ. ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ได้ตั้งข้อสันนิษฐานว่า สามารถสลับสับเปลี่ยนหรือทดแทนด้วยพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าโปรดพุทธมารดาและเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ได้หรือไม่ ในเมื่อการแสดงออกทั้งสองลักษณะมีองค์ประกอบของฉากโลกสัณฐานร่วมในลักษณะเดียวกัน[๓๕๔]

จากข้อสันนิษฐานดังกล่าวผู้ศึกษาได้ทำการตรวจสอบแนวความคิดการเลือกเรื่องราวและการแสดงออกในตำแหน่งผนังสกัดเท่าที่ปรากฏหลักฐานตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายยังไม่พบหลักฐานงานจิตรกรรมที่สอดแทรกเรื่องพระมาลัยในตำแหน่งดังกล่าว อย่างไรก็ตามต้องคำนึงถึงเรื่องข้อจำกัดของหลักฐานจิตรกรรมฝาผนังสมัยนี้ที่มีจำนวนน้อยมาก แต่หากเชื่อว่ารูปแบบการเขียนจิตรกรรมฝาผนังในฉากโลกสัณฐานด้านผนังสกัดส่วนหนึ่งเป็นงานที่ได้แรงบันดาลใจมาจากสมุดภาพไตรภูมิซึ่งปรากฏหลักฐานชัดเจนว่านิยมเขียนสอดแทรกเรื่องพระมาลัยร่วมอยู่ด้วย (ภาพที่ ๓๔๑) ก็มีความเป็นไปได้มากที่จะมีความนิยมเขียนสอดแทรกเรื่องพระมาลัยในฉากโลกสัณฐานบนงานจิตรกรรมฝาผนังในตำแหน่งผนังสกัดด้วยเช่นกัน กับอีกกรณีหนึ่งก็พบตัวอย่าง

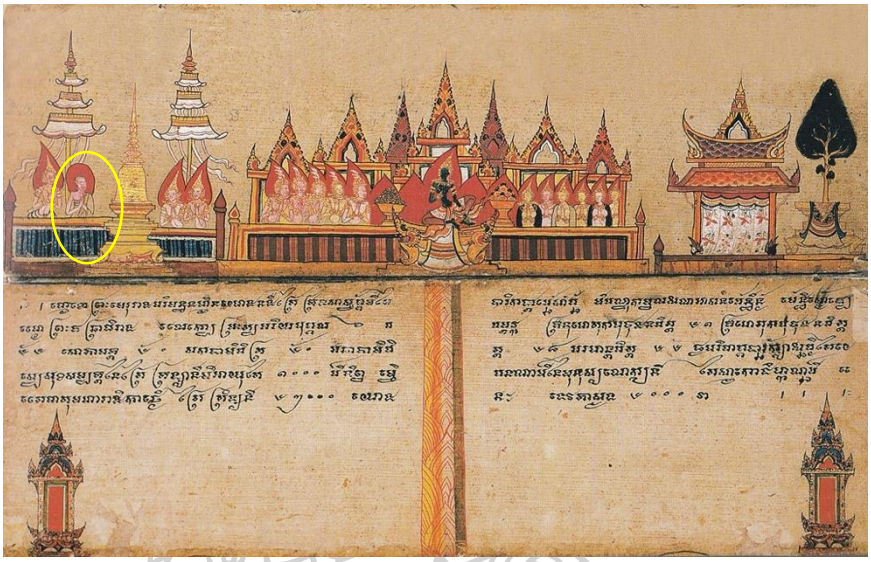
---

[๓๕๒] เด่นดาว ศิลปานนท์, “จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย,” ๘๕, ๗๑-๘๖.

[๓๕๓] เรื่องเดียวกัน, ๑๐๑.

[๓๕๔] บทสัมภาษณ์ รศ. ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี, อาจารย์ประจำภาควิชา ประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อวันที่ ๒๑ ต.ค. ๒๕๖๒

การเขียนจิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานผสานกับเหตุการณ์พุทธประวัติตอนโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนตำแหน่งผนังสกัดในอุโบสถบางแห่งด้วย มีตัวอย่างสำคัญภายในอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ (ปัจจุบันเลือนหายจนหมด) และวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ ๓๔๒) เป็นต้น



ภาพที่ ๓๔๑ พระมาลัยขึ้นไปนมัสการพระเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
ที่มา: **สมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรขอมภาษาไทย**, ๘๑.

ภาพที่ ๓๔๒ พระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
จิตรกรรมวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี

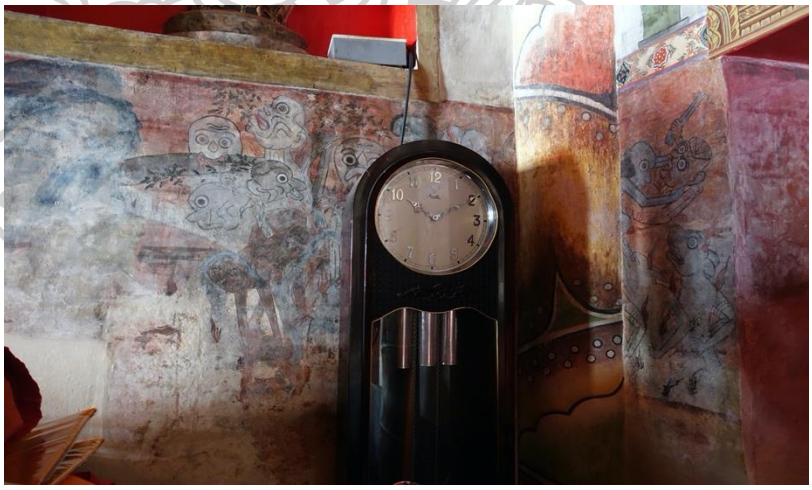
ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นช่วงรัชกาลที่ ๑-๓ มีหลักฐานการเขียนแสดงออกถึงภาพจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานบนผนังสกัดด้านหลังพระประธานมากขึ้น ซึ่งจากการตรวจสอบโดยผู้ศึกษาพบว่าจิตรกรรมที่เขียนฉากโลกสัณฐานด้านหลังประธานในกรุงเทพฯ มีทั้งแนวคิดที่เขียนเรื่องราวเหตุการณ์ที่พระพุทธเจ้าประทับบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ผสานอยู่กับฉากโลกสัณฐาน ซึ่งในการตีความเรื่องราวนั้นมักจะหมายถึงเหตุการณ์พุทธประวัติตอนโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ต่อเนื่องมาถึงตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ อีกกรณีหนึ่งก็จะนิยมเขียนเรื่องราวของพระมาลัยผสานเข้ากับฉากโลกสัณฐานในตำแหน่งบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์หรือไม่ก็เขียนแทรกอยู่ในฉากนรกภูมิ แต่จะไม่นิยมนำเรื่องราวของพระพุทธเจ้าแสดงออกร่วมกับเรื่องของพระมาลัย ดังนั้นจึงพอจะสรุปได้ว่าจิตรกรรมในกรุงเทพฯ ไม่นิยมผสานเรื่องพุทธประวัติร่วมกันกับเรื่องพระมาลัยในฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธาน เมื่อเป็นเช่นนี้จึงสามารถตอบข้อสันนิษฐานของ รศ. ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ได้ว่า **หากมองในแง่ของเนื้อหาเรื่องราวไม่สามารถทดแทนกันได้ ช่างจำเป็นต้องเลือกเรื่องใดเรื่องหนึ่งเข้ามาผสานกับฉากโลกสัณฐานระหว่างเรื่องพุทธประวัติหรือเรื่องพระมาลัย ขึ้นอยู่กับความประสงค์ว่าช่างต้องการสื่อความในเรื่องใด เพราะเนื้อหาเรื่องราวและการแสดงออกนั้นมีผลต่อการสื่อความที่ต่างกันออกไปอย่างสิ้นเชิง แต่หากมองในแง่ของตำแหน่งการจัดวางย่อมสามารถทดแทนกันได้เพราะฉากการแสดงออกที่เป็นระเบียบหลักดั้งเดิมคือฉากโลกสัณฐาน แนวคิดการนำเรื่องพุทธประวัติหรือเรื่องพระมาลัยมาผสานไว้เป็นแนวโน้มที่เกิดขึ้นสมัยหลังแล้ว โดยเฉพาะในสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้น**

เมื่อกลับมาพิจารณาระเบียบการเขียนแทรกเรื่องพระมาลัยผสานกับฉากโลกสัณฐานด้านหลังพระประธานโดยปราศจากการเขียนเรื่องราวพุทธประวัติตอนโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์จึงแสดงให้เห็นการสืบทอดระเบียบและแนวคิดมาจากช่างในเมืองหลวงอย่างชัดเจน โดยเฉพาะลักษณะการแสดงออกเรื่องพระมาลัยเฉพาะในฉากนรกเทียบเคียงแนวคิดการจัดวางได้กับจิตรกรรมที่วัดดุสิตาราม กรุงเทพฯ ซึ่งเป็นจิตรกรรมที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑ และเชื่อว่าบูรณะครั้งสำคัญในสมัยรัชกาลที่ ๓

สำหรับเรื่องพระมาลัยที่เขียนบนฝาผนังภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสมีเนื้อหาและเทคนิคที่แสดงออกรวมถึงการให้ความสำคัญกับการนำเสนอเรื่องราวนั้นต่างออกไปจากที่วัดสุวรรณคีรี กล่าวคือ เรื่องพระมาลัยที่ปรากฏภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีนั้นแสดงรายละเอียดของเรื่องราวที่น้อยกว่า ดังจะเห็นได้ว่าปรากฏการเขียนพระมาลัยสอดแทรกในฉากนรกลักษณะเหาะเพียงอิริยาบทเดียว และเป็นการแสดงออกในลักษณะที่สอดแทรกร่วมกับเนื้อเรื่องใหญ่คือ เรื่องโลกสันฐาน ขณะที่จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยที่ปรากฏในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสพบว่าช่างพยายามเขียนแสดงออกถึงเรื่องราวที่ละเอียดมากขึ้นโดยเขียนลำดับภาพเหตุการณ์เป็นห้องภาพต่อเนื่องกัน

จากการตรวจสอบพบว่าเรื่องพระมาลัยภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส**แสดงออกถึงฉากที่อยู่บนโลกมนุษย์มากที่สุด และยังคงเขียนต่อเนื่องกับฉากของนรก แต่เลือกที่จะตัดการแสดงออกในเหตุการณ์ที่เกิดบนสวรรค์ออก** (ดูในแผนผังแสดงตำแหน่งการเขียนเรื่องพระมาลัยในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส)

โดยเริ่มเรื่องตั้งแต่ฉากนรกที่อยู่ด้านหลังพระประธานและบริเวณผนังรักแร้ (ภาพที่ ๓๔๓) ซึ่งหากมองผิวเผินอาจเข้าใจผิดได้ว่าฉากนรกตำแหน่งนี้ไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องของพระมาลัย เนื่องจากเนื้อหาส่วนมากของฉากนี้เขียนไว้ในส่วนด้านหลังของพระประธานตำแหน่งเดียวกับที่นิยมเขียนฉากนรกในระเบียบการเขียนฉากโลกสัณฐาน อีกประการหนึ่งไม่ปรากฏการเขียนภาพพระมาลัยแทรกอยู่ในห้องภาพดังกล่าว อย่างไรก็ตามผู้ศึกษาเชื่อว่าการแสดงออกถึงฉากนรกนั้นเป็นความจงใจของช่างที่ต้องการแสดงเนื้อหาเริ่มต้นเรื่องพระมาลัยเนื่องจากกินพื้นที่มาจนถึงผนังส่วนที่เป็นรักแร้ ซึ่งหากเป็นความประสงค์ที่ต้องการเขียนฉากนรกให้อยู่ในบริบทเดียวกับฉากโลกสัณฐานมักจะเขียนไว้เฉพาะผนังส่วนด้านหลังพระประธานเท่านั้น นอกจากนี้จากการตรวจสอบลักษณะการเขียนภาพพระมาลัยในสมุดภาพพบว่ามักเขียนส่วนต้นเรื่องด้วยฉากนรกแต่ไม่จำเป็นต้องแสดงออกถึงการเขียนภาพพระมาลัยร่วมอยู่ด้วยเสมอไป



ภาพที่ ๓๔๓ ฉากนรกบนผนังสกัดด้านหลังพระประธานต่อเนื่องมาถึงผนังรักแร้
ในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา

ห้องภาพต่อมาเป็นห้องภาพที่เริ่มปรากฏการเขียนภาพพระมาลัย มี ๓ เหตุการณ์ในห้องภาพเดียวกันเริ่มต้นจากฉากที่พระมาลัยกำลังเทศนาสั่งสอนและบอกเล่าเรื่องราวของนรกให้แก่สาธุชนรับรู้ ในฉากนี้แม้ว่าภาพของพระมาลัยจะลางเลือนไปบ้าง แต่ก็พอที่จะคาดเดาได้จากลักษณะ

ของพระสงฆ์ที่นั่งในเรือนแก้วมีผู้คนหลากหลายวัยกำลังพนมมือฟังธรรม บ้างก็อยู่ในอากับกิริยาลักษณะกำลังเดินเข้ามาในสถานที่ฟังธรรมนั้น (ภาพที่ ๓๔๔)

ภาพที่ ๓๔๔ จิตรกรรมฉากพระมาลัยสั่งสอนผู้คนในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส

ฉากต่อมาเป็นภาพของชายเข็ญใจกำลังเก็บดอกบัวอยู่ในสระ (ส่วนบนขวา) ต่อด้วยเหตุการณ์ต่อเนื่องที่ชายเข็ญใจถวายดอกบัวแด่พระมาลัย (ส่วนล่างซ้าย) (ภาพที่ ๓๔๕) พระมาลัยจึงนำไปบูชาพระเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

ภาพที่ ๓๔๕ จิตรกรรมภาพชายเข็ญใจกำลังเก็บดอกบัว (บนขวา) และพระมาลัยรับดอกบัวจากชายเข็ญใจ (ล่างซ้าย) ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส

อนึ่งการเลือกนำเสนอและให้ความสำคัญกับภาพชายเข็ญใจถวายดอกบัวอาจเป็นกุศโลบายที่สามารถเข้าถึงประชาชนทั่วไปได้ดีตอนหนึ่ง เนื่องจากการถวายสิ่งของปัจจัยให้แก่พระสงฆ์เป็นเรื่องบุญกุศลอย่างหนึ่งที่อยู่ในวัฒนธรรมและวิถีชีวิตประจำวันของชาวพุทธอยู่แล้ว ประกอบกับเนื้อหาส่วนที่เกี่ยวกับชายเข็ญใจได้แสดงรายละเอียดเรื่องการทำบุญกุศลของชายเข็ญใจในรูปแบบต่าง ๆ ที่สำคัญที่สุด คือ ได้ถวายดอกบัวผ่านพระมาลัยเพื่อเป็นพุทธบูชาพระเจดีย์จุฬามณี ซึ่งกุศลบุญนั้นส่งผลให้เมื่อชายเข็ญใจสิ้นอายุไขบนโลกมนุษย์แล้วได้ไปเกิดเป็นอุบลเทพบุตร

ประทับในนิลุบลปราสาท แวดล้อมด้วยบริวารและทิพยสมบัติมากมายในเทวโลก[๓๕๕] ดังนั้นจึงเป็นเหตุให้เรื่องราวของชาวเข็ญใจเป็นแรงบันดาลใจและเป็นตัวอย่างของการทำความดีแล้วจะได้ขึ้นสวรรค์ในที่สุด

จากการศึกษาตรวจสอบลักษณะการเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องพระมาลัยในสมุดภาพพระมาลัยโดยเฉพาะที่สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ผู้ศึกษาพบว่าฉากการแสดงออกในสมุดภาพพระมาลัยมีการแสดงออกในเนื้อหาสำคัญ ๓ ฉากเหตุการณ์อย่างเคร่งครัดเสมอและจะขาดไม่ได้ คือ ๑.) ฉากพระมาลัยโปรดสัตว์นรก ๒.) พระมาลัยรับดอกบัวจากชายเข็ญใจ และ ๓.) พระมาลัยขึ้นไปนมัสการพระเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ โดยเฉพาะในส่วนหน้าที่เขียนเหตุการณ์เกี่ยวกับพระมาลัยและชายเข็ญใจจะเขียนเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องกันเสมอ คือ ด้านหนึ่งจะเขียนเหตุการณ์ตอนชายเข็ญใจกำลังเก็บดอกบัว อีกด้านหนึ่งเขียนชายเข็ญใจคนเดียวกันกำลังถวายดอกบัวแก่พระมาลัย ซึ่งสองเหตุการณ์นี้สามารถสลับตำแหน่งกันได้ เนื่องจากเป็นการแสดงออกเรื่องราวในห้วงเวลาที่ต่อเนื่องกันและอยู่ในสมุดหน้าเดียวกัน ดังนั้นการแสดงออกดังกล่าวจึงเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่าภาพเหตุการณ์ต่อเนื่องที่มีรูปชายเก็บดอกบัวแล้วนำมามอบให้กับภิกษุในจิตรกรรมฝาผนังบนห้องภาพเดียวกันในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสย่อมสื่อถึงเหตุการณ์ในเรื่องพระมาลัยที่คัดลอกมาจากระเบียบการเขียนในสมุดภาพพระมาลัยอย่างไม่ต้องสงสัย

ห้องภาพต่อมาผู้ศึกษาขออธิบายวิเคราะห์สองห้องภาพร่วมกันเนื่องจากตรวจสอบพบว่าเขียนเหตุการณ์ห้วงเวลาเป็นห้วงเวลาเดียวกันและแสดงออกในยุคเดียวกัน แต่สิ่งที่แปลกคือช่างเขียนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นหลังไว้ในลำดับห้องภาพที่อยู่ก่อนเหตุการณ์ที่เกิดก่อน คือ เขียนเหตุการณ์ตอนผู้คนมีศีลกำลังหนีเข้าป่า (ภาพที่ ๓๔๖) ในลำดับที่อยู่ก่อนเหตุการณ์ตอนคนพาลกำลังเข่นฆ่ากัน (ภาพที่ ๓๔๗) ซึ่งตามหลักความเป็นจริงแล้วต้องมีการสู้รบกันของคนพาลก่อนจากนั้นจึงเป็นเหตุให้ผู้คนมีศีลหลบหนีเข้าสู่ป่า การเขียนแสดงออกที่ทำให้ผู้ศึกษาเชื่อว่าน่าจะเป็นเหตุการณ์ตอนที่ผู้คนมีศีลกำลังหลบจากคนพาลเข้าไปในป่า (ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่อยู่ในห้วงเวลาเดียวกับคนพาลกำลังสู้รบกัน[๓๕๖]) เนื่องจากสังเกตได้ชัดเจนว่าภาพบุคคลที่เขียนอยู่ในห้องภาพนี้ล้วนหันหน้าพร้อมกับทำมือชี้ไปยังห้องภาพที่มีการเขียนภาพคนพาลสู้รบกัน

---

[๓๕๕] สรุปความจากคัมภีร์มาเลยยเทวัตเถรวัตถุ ดูรายละเอียดใน สุภาพร มากแจ้ง, “มาเลยยเทวต-เถรวตถุ: การตรวจสอบชำระและการศึกษาเชิงวิเคราะห์,” (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต แผนกภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๑), ๑๙๕-๒๑๖.

[๓๕๖] สรุปความจากคัมภีร์มาเลยยเทวัตเถรวัตถุ ดูรายละเอียดใน สุภาพร มากแจ้ง, “มาเลยยเทวต-เถรวตถุ: การตรวจสอบชำระและการศึกษาเชิงวิเคราะห์,” ๒๑๐-๒๑๑.

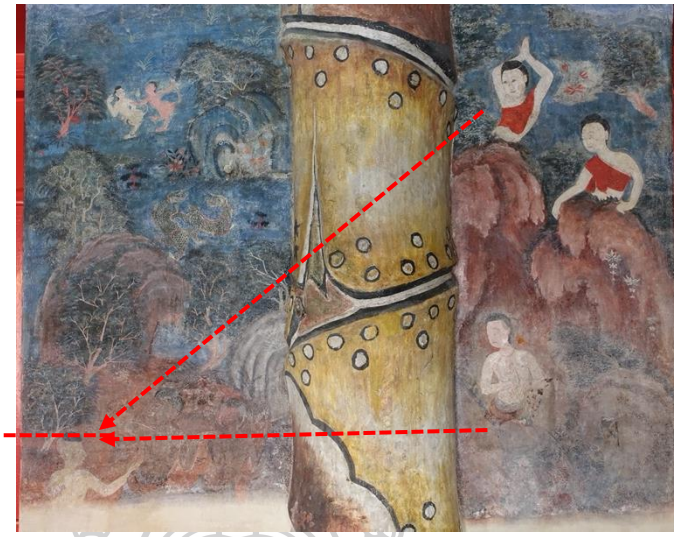
ในส่วนห้องภาพที่เขียนแสดงออกในลักษณะของผู้คนกำลังใช้อาวุธประหัตประหารกัน ซึ่งเคยมีผู้ตีความไว้เป็นสองแนวทาง ตัวอย่างเช่น กณิกนันท์ อำไพ ตีความว่าเป็นภาพเล่าเรื่องพระมาลัยที่กล่าวถึงกลียุคผู้คนจะฆ่าฟันกัน แต่ก็ตีความอีกนัยหนึ่งว่าเป็นภาพแสดงการรุกรานของกลุ่มโจรสลัด[๓๕๗] ส่วนสุวรรณี ดวงตา ตีความเป็นเรื่องราวของเมืองสงขลาถูกรุกรานโดยโจรสลัดเท่านั้น[๓๕๘] ผู้ศึกษามีความเห็นโดยรวมสอดคล้องกับแนวความคิดที่ว่าภาพนี้แสดงออกถึงยุคเสื่อมทรามของมนุษย์ แต่ในส่วนของการตีความในรายละเอียดนั้นเชื่อว่าภาพเล่าเรื่องในฉากนี้น่าจะสื่อถึงภาพการแสดงเรื่องราวของยุคก่อนพระศรีอาริย์หรือที่เรียกว่า “สัตถันตรยุค”[๓๕๙] ซึ่งเป็นลำดับเรื่องราวที่อยู่ท้ายเรื่องพระมาลัย เหตุการณ์ตอนนี้นิยมเขียนเป็นภาพคนพาลประหัตประหารกันจนล้มตายหมดสิ้นจากนั้นจึงเข้าสู่ยุคของพระศรีอาริย์

---

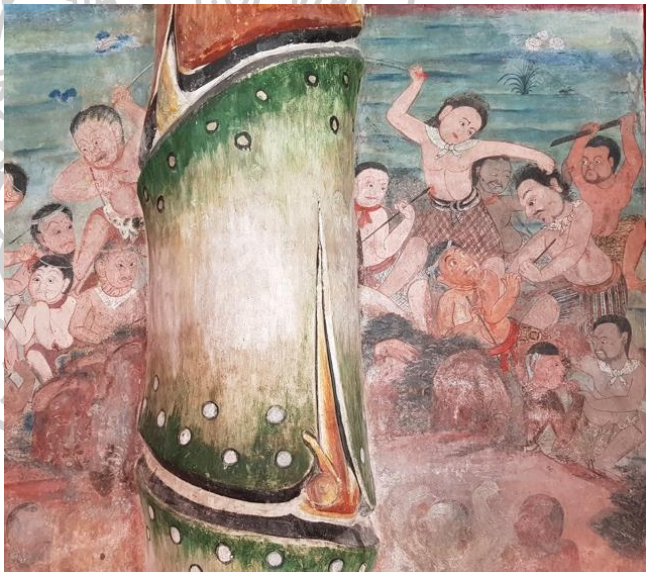
[๓๕๗] กณินันท์ อำไพ, “จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในชุมชนสงขลาสมัยต้นรัตนโกสินทร์” (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตร มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๘), ๓๑.

[๓๕๘] สุวรรณี ดวงตา, “ภาษากายจากจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างสงขลาที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส อำเภอเมืองสงขลา วัดจะทิ้งพระ อำเภอสทิงพระ และวัดคูเต่า อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา,” (ศิลปะนิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาศิลปะบัณฑิต ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๑), ๓๖.

[๓๕๙] “สัตถันตรยุค” ตามพระไตรปิฎกกล่าวว่า “*ดูกรภิกษุทั้งหลาย ในเมื่อมนุษย์มีอายุ ๑๐ ปี จักมีสันตรกัปสิ้น ๗ วัน มนุษย์เหล่านั้นจักกลับได้ความสำคัญกันเองว่าเป็นเนื้อ ศัสตราทั้งหลายอันคมจักปรากฏมีในมือของพวกเขา พวกเขาจะฆ่ากันเองด้วยศัสตราอันคมนั้นโดยสำคัญว่า นี้เนื้อ...*” อ้างในพระไตรปิฎกเล่มที่ ๑๐ พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ ๓ ทีฆนิกาย ปาฏิกวรรค เข้าถึงเมื่อ ๑๒ กรกฎาคม ๒๕๖๒. เข้าถึงได้จาก https://is.gd/zn38oJ



ภาพที่ ๓๔๖ ฉากผู้มีศีลหลบหนีเข้าป่าในสัตถันตรยุค



ภาพที่ ๓๔๗ ฉากคนพาลสู้รบกันในสัตถันตรยุค

โดยรวมจะเห็นว่าช่างไม่ได้เคร่งครัดเรื่องการแสดงออกลำดับเหตุการณ์สองเหตุการณ์นี้ ผู้ศึกษาเชื่อว่าน่าจะเป็นเพราะเหตุการณ์ทั้งสองเป็นเหตุการณ์ที่อยู่ในห้วงเวลาเดียวกันอีกทั้งยังอยู่ในยุคเดียวกันช่างจึงไม่ได้ให้ความสำคัญในเรื่องการเรียงลำดับที่ถูกต้องตามหลักเหตุผลอย่างที่ควรจะเป็น

นอกจากนี้ยังมีประเด็นสืบเนื่องที่น่าสนใจว่าการเขียนภาพอธิบายจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยภายในอุโบสถแห่งนี้สิ้นสุดเพียงแค่ยุคก่อนพระศรีอาริย์ ซึ่งตามเนื้อเรื่องที่สมบูรณ์แล้วต้องตามด้วยเรื่องราวในยุคพระศรีอาริย์ อันแสดงถึงความสุขอย่างอุดมคติ เช่น ปราศจากการเข่นฆ่าประหัตประหารกันของมนุษย์ นึกปรารถนาสิ่งใดย่อมได้ดั่งใจ ผู้คนอยู่ในศีลในธรรม เป็นต้น แต่ในกรณีของการแสดงออกในจิตรกรรมที่วัดโพธิ์ปฐมาวาสยังไม่สามารถตีความได้อย่างแน่ชัด ผู้ศึกษาจึงมีความเห็นเสนอเป็นสองแนวทางดังนี้

แนวทางแรก จากการตรวจสอบลำดับการเขียนเรื่องพระมาลัยในสมุดภาพพระมาลัยพบว่าบางส่วนเขียนภาพสิ้นสุดเพียงฉากสู้รบกันของผู้คนในสัตถันตรยุคไม่เขียนเหตุการณ์ยุคพระศรีอาริย์ จึงอาจเป็นไปได้ว่าช่างได้ตัวอย่างจากสมุดภาพพระมาลัยเล่มที่เขียนสิ้นสุดเรื่องแค่สัตถันตรยุค

แนวทางที่สอง อาจเป็นไปได้ว่าเหตุที่จิตรกรไม่เขียนภาพยุคพระศรีอาริย์เกิดจากความจงใจให้เป็นเช่นนั้น โดยจุดประสงค์เพื่อให้เกิดการเชื่อมโยงเรื่องราวที่จะเขียนแสดงออกในห้องภาพถัดไป ซึ่งจิตรกรอาจคิดว่าแม้จะได้ไปเกิดในยุคของพระศรีอาริย์ก็ยังได้ชื่อว่ายังต้องเวียนว่ายตายเกิดอยู่ในสังสารวัฏ หนทางที่จะหลุดพ้นได้อย่างแท้จริงจำเป็นที่จะต้องปฏิบัติตามหลักพระธรรมคำสอนให้ถึงพร้อมถึงจะหลุดพ้นได้ และอาจจะหลุดพ้นได้ในชาติปัจจุบันจึงเขียนภาพในฉากต่อไปสื่อให้เห็นเรื่องธุดงควัตร เรื่องอสุภกรรมฐาน และเรื่องปริศนาธรรม ซึ่งเรื่องทั้งหมดที่กล่าวมาเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวัตรปฏิบัติของสงฆ์และเกี่ยวข้องกับหลักธรรมในพุทธศาสนาซึ่งจะเป็นหนทางและขั้นตอนหนึ่งที่จะนำไปสู่ความหลุดพ้น

จากการประมวลลักษณะของ**การจัดวางเรื่องราวพระมาลัยทุกห้องภาพภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่ามีความเกี่ยวข้องกับการจัดวางและลำดับภาพเหตุการณ์คล้ายคลึงกับในสมุดภาพพระมาลัยหลายฉบับที่เขียนขึ้นช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๔ หรือตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๔ เป็นต้นมา**[๓๖๐] ซึ่งมักจะแสดงเรื่องราวค่อนข้างละเอียด ตรงกันข้ามกับรูปแบบการเขียนจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมาลัยในตำแหน่งผนังสกัดด้านหลังพระประธานในช่วงก่อนปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ที่มักจะสอดแทรกเป็นเพียงส่วนหนึ่งของฉากโลกสัณฐานและไม่ได้แยกเรื่องราวออกอย่างเป็นเอกเทศ[๓๖๑]

น่าสนใจว่าสัดส่วนการเขียนแสดงออกเรื่องพระมาลัยภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสมีสัดส่วนการเขียนแสดงเหตุการณ์บนโลกมนุษย์มากกว่าฉากนรกอย่างเห็นได้ชัด อีกทั้งอยู่ในตำแหน่ง

---

[๓๖๐] ดูในการเปรียบเทียบการลำดับภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธิ์ปฐมาวาสกับจิตรกรรมในสมุดภาพพระมาลัย

[๓๖๑] เด่นดาว ศิลปานนท์, “จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย,” ๑๐๔.

สังเกตได้ง่าย (ด้านแป) จึงอาจมองได้ว่าเรื่องพระมาลัยที่เขียนในที่แห่งนี้มีลักษณะที่กึ่งกลางระหว่างความเป็นอุดมคติและสัจจนิยม ผู้ศึกษาเชื่อว่าสาเหตุที่ช่างเลือกแสดงออกเช่นนี้เนื่องจากต้องการปรับเปลี่ยนเพื่อให้สอดคล้องไปในแนวทางเดียวกันกับเรื่องอื่น ๆ ที่ส่วนมากเป็นเรื่องแนวสัจนิยมและมนุษยนิยม

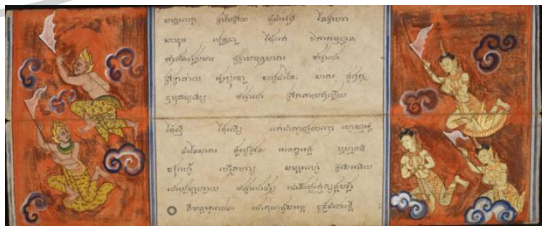
ประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับการเขียนเรื่องพระมาลัยบนจิตรกรรมฝาผนังในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ อีกประการหนึ่งคือ **แนวคิดการเขียนเรื่องพระมาลัยยังมีความสัมพันธ์กับเรื่องมหาชาติชาดก** เด่นดาว ศิลปานนท์ เชื่อว่าการสวดพระมาลัยในมาลัยสูตรเป็นที่มาของประเพณีเทศน์มหาชาติเนื่องจากเกี่ยวข้องกับเนื้อหาที่แสดงไว้ว่า พระศรีอาริยเมตไตรยซึ่งจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคตกาลต่อจากยุคของพระศรีศากยมุนีพุทธเจ้า มีเทวโองการสั่งพระมาลัยเถระให้แจ้งแก่มนุษย์ว่า ผู้ใดปรารถนาจะพบกับศาสนาของพระองค์ให้สดับเวสสันดรชาดกให้จบทั้ง ๑,๐๐๐ คาถาในวันเดียว[๓๖๒] และหากพิจารณาโดยภาพรวมเกี่ยวกับการเลือกเรื่องราวมาเขียนจิตรกรรมฝาผนังโดยฝีมือช่างพื้นบ้านที่ไม่ยึดกับกรอบการเขียนเรื่องโลกสัณฐาน พุทธประวัติและชาดกแล้ว จะเห็นได้ว่าช่างให้ความสำคัญกับการเลือกเรื่องพระมาลัยและมหาชาติชาดกมาใช้เขียนงานจิตรกรรมฝาผนัง โดยมีจุดประสงค์หลักเพื่อการเข้าถึงชาวบ้านให้มากที่สุดผ่านการเทศน์พระมาลัยหรือเทศน์มหาชาติ แม้ว่าจิตรกรรมแห่งหนึ่งอาจเขียนเรื่องพระมาลัยแต่ไม่เขียนเรื่องเวสสันดรชาดก หรือเขียนเรื่องเวสสันดรชาดกแต่ไม่เขียนเรื่องพระมาลัย ทว่าผู้คนในสังคมสมัยนั้นก็อาจเชื่อมโยงหรือทำความเข้าใจกับเรื่องทั้งสองที่เขียนต่างสถานที่กันได้ไม่มากก็น้อย ดังนั้นเรื่องพระมาลัยจึงสัมพันธ์กับเวสสันดรชาดกอย่างมีนัยสำคัญ

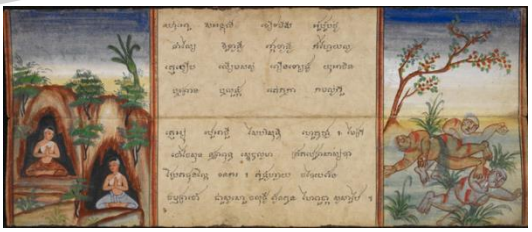
มหาวิทยาลัยศิลปากร

[๓๖๒] เด่นดาว ศิลปานนท์, “จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย,” ๒๒.

<table>
<tr><td colspan="2">ตารางเปรียบเทียบการลำดับเรื่องราวพระมาลัยบนจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส กับจิตรกรรมพระมาลัยในสมุดภาพ[๓๖๓]</td></tr>
<tr><td>จิตรกรรมฝาผนังวัดโพธิ์ปฐมาวาส</td><td>จิตรกรรมในสมุดภาพพระมาลัย</td></tr>
<tr><td></td><td>ลำดับที่ ๑ ภาพพิธีพระบรมศพพระพุทธเจ้า
 </td></tr>
<tr><td>ลำดับที่ ๑ ภาพนรก
 </td><td>ลำดับที่ ๒ พระมาลัยเยี่ยมนรก
 </td></tr>
<tr><td>ลำดับที่ ๒ ประชาชนพากันทำบุญฟังเทศน์กับพระมาลัย
 </td><td>ลำดับที่ ๓ ประชาชนพากันทำบุญฟังเทศน์กับพระมาลัย
 </td></tr>
</table>

[๓๖๓] ตัวอย่างจาก British Library. **สมุดภาพพระมาลัยสมัยรัชกาลที่ ๕ (พ.ศ. ๒๔๑๘)**. เข้าถึงเมื่อ ๑๐ ต.ค.๒๕๖๒. เข้าถึงได้จาก bl.uk/manscripts/Viewer.aspx?ref=OR_14956_f001r (British Library)

จิตรกรรมฝาผนังวัดโพธิ์ปฐมาวาส	จิตรกรรมในสมุดภาพพระมาลัย
ลำดับที่ ๓ ชายเข็ญใจเก็บดอกบัวและถวายแก่พระมาลัย	ลำดับที่ ๔ ขายเข็ญใจเก็บดอกบัวและถวายแก่พระมาลัย
	ลำดับที่ ๕ พระมาลัยเยี่ยมสวรรค์
	ลำดับที่ ๖ เหล่าเทวดาทุกชั้นฟ้ามานมัสการพระจุฬามณีและพระมาลัย 

จิตรกรรมฝาผนังวัดโพธิ์ปฐมาวาส	จิตรกรรมในสมุดภาพพระมาลัย
ลำดับที่ ๔ เหล่าสาธุชนหนีเข้าป่าในสัตถันตรยุค ลำดับที่ ๕ เหล่าคนพาลประหัตประหารกันในสัตถันตรยุค 	ลำดับที่ ๗ เหล่าคนพาลประหัตประหารกันในสัตถันตรยุค
	ลำดับที่ ๘ ในระหว่างเหตุการณ์การสู้รบของคนพาลจนล้มตายหมด สาธุชนต่างพากันปลีกวิเวกเข้าป่าบำเพ็ญศีลภาวนา 

มหาวิทยาลัยศิลปากร

๒.๒ เนื้อเรื่องแนวสัจนิยมและมนุษยนิยม

เนื้อเรื่องแนวสัจนิยมและมนุษยนิยมเป็นเนื้อเรื่องที่ต่างไปจากปรัมปราคติหรือเชิงอุดมคติอย่างชัดเจน โดยเนื้อหาแนวสัจนิยมและมนุษยนิยมเป็นเนื้อหาที่เริ่มปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังอย่างเป็นรูปธรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ซึ่งเป็นที่ทราบกันดีว่าพระองค์ทรงมีพระราชประสงค์หลายประการที่ต้องการเปลี่ยนแปลงรูปแบบงานศิลปกรรมจากที่เคยอิงอยู่กับความเป็นอุดมคติให้มีความเป็นสัจนิยมตามแนวคิดแบบตะวันตกมากขึ้น ในส่วนที่เป็นงานจิตรกรรมฝาผนังพบว่าพระอารามหลายแห่งทั้งที่ทรงมีพระราชประสงค์ให้สถาปนาขึ้นใหม่และบูรณะภายในและนอกพระนครล้วนแสดงออกถึงแนวคิดที่มีพื้นฐานเกี่ยวกับความเป็นสัจนิยมทั้งสิ้น มากน้อยต่างกันออกไป

สำหรับจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่จังหวัดสงขลาแม้ไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีจิตรกรรมที่เขียนขึ้นตามพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ ๔ กระนั้นก็ยังพบลักษณะการเลือกเรื่องราวบางเรื่องที่เป็นที่นิยมและเป็นเอกลักษณ์ของรัชกาลนี้ ได้แก่ ธุดงควัตร อสุภกรรมฐาน และปริศนาธรรม ซึ่งเรื่องทั้งหมดนี้เท่าที่มีหลักฐานในปัจจุบันปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสแห่งเดียวเท่านั้น

๒.๒.๑ ธุดงควัตร

ในพระไตรปิฎกได้กล่าวถึงเรื่องธุดงควัตรไว้ว่า หมายถึงการสมาทานวัตรข้อธุดงค์ของพระภิกษุถือเป็นวิธีแห่งการขัดเกลากิเลสประการหนึ่ง ซึ่งพระพุทธองค์ทรงอนุญาตให้ปฏิบัติได้ตามที่พึงพอใจ ภิกษุพึงประพฤติเพื่อเห็นแก่ความสันโดษ มักน้อย ซึ่งช่วยให้มีการขัดเกลากิเลสได้จริงตามเจตนารมณ์แห่งธุดงค์[๓๖๔] ส่วนการถ่ายทอดออกมาในงานจิตรกรรมฝาผนังปรากฏหลักฐานมาแล้วอย่างน้อยในสมัยรัชกาลที่ ๓ แต่ไม่เป็นที่แพร่หลายมากนัก[๓๖๕] ต่อมาพบว่ามีการนำเรื่องดังกล่าวมาเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังอย่างละเอียดและนิยมแพร่หลายมากขึ้นโดยเฉพาะจิตรกรรมที่เป็นงานเนื่องในพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔[๓๖๖]

---

[๓๖๔] พระราชธรรมนิเทศ (ระแบบ ฐิตญาโณ), **พระวินัยปิฎกย่อ**, **เล่ม ๒**, พิมพ์ครั้งที่ ๔ (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๔๐), ๒๑๘-๒๑๙.

[๓๖๕] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, ๒๑.

[๓๖๖] พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “จิตรกรรมฝาผนัง: พระราชประสงค์รัชกาลที่ ๔ เรื่องจริยวัตรสงฆ์,” (วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๒), ๕๙.

เรื่องธุดงควัตรปรากฏอยู่ในหลายพระสูตร เมื่อรวมแล้วได้ทั้งหมด ๑๓ ข้อ[๓๖๗] ในส่วนจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏว่ามีการเขียนแสดงเรื่องธุดงควัตรได้ละเอียดที่สุดพบบนจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย คือ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม กรุงเทพมหานคร ซึ่งตามประวัติปรากฏว่าเป็นพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว[๓๖๘] นอกจากนี้ ก็ยังพบการเขียนเรื่องธุดงควัตรในพระอารามที่สถาปนาหรือบูรณะภายใต้พระราชประสงค์ของรัชกาลที่ ๔ อีกจำนวนหนึ่งโดยมากอยู่ในพระนครและปรากฏในลักษณะที่เขียนไว้ในตำแหน่งที่เห็นได้ต่างกันออกไป เช่น บนผนังบานแผละ หรือส่วนเหนือประตูหน้าต่างขึ้นไป

ในส่วนภาพปรากฏที่แสดงออกเรื่องธุดงควัตรบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสปรากฏอยู่สองห้องภาพด้วยกัน แสดงเนื้อหาในเรื่องปังสุกุลิกังคธุดงค์[๓๖๙] (ภาพที่ ๓๔๘) และ อารัญญิกังคธุดงค์[๓๗๐] (ภาพที่ ๓๔๙) โดยทั้งสองห้องภาพนั้นไม่ได้อยู่ติดกันถูกคั่นด้วยเรื่องอสุภกรรมฐาน ลักษณะดังกล่าวแสดงความไม่เป็นระเบียบในการจัดวางภาพเรื่องราวของช่าง

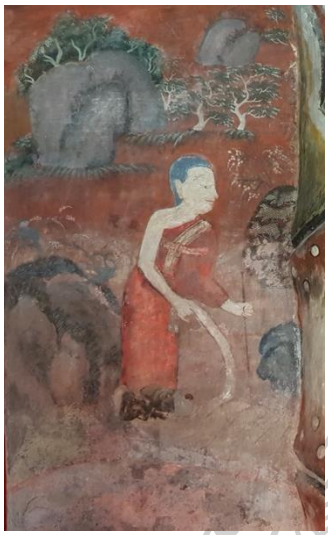
---

[๓๖๗] บุญย์ นิลเกษ, **คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม ๑ สีลนิเทศและธุดงคนิเทศ** (เชียงใหม่: บุณยนิธิ, ๒๕๔๓), ๕๕-๖๙.

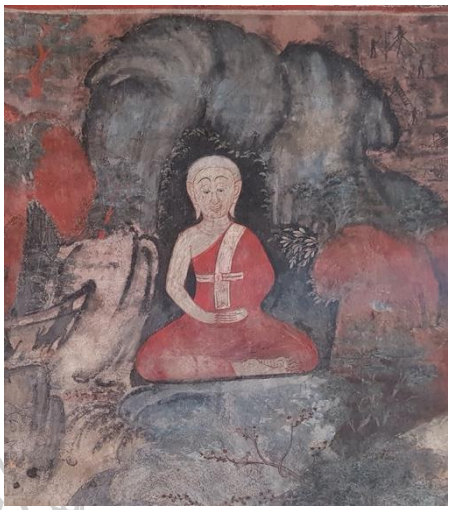
[๓๖๘] **ประวัติวัดมหาพฤฒาราม**, พิมพ์โดยเสด็จพระราชกุศลพระกฐินเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานที่วัดมหาพฤฒาราม ๑๒ ต.ค. ๒๕๑๑ (กรุงเทพฯ: ประชุมช่าง, ๒๕๑๑), ๔-๕.

[๓๖๙] ปังสุกุลิกังคธุดงค์ แปลว่า การทรงผ้าบังสุกุล หมายถึง การสมาทานของภิกษุเพื่อทรงผ้าเปื้อนฝุ่นจากที่ต่าง ๆ เพื่อนำมาทำจีวรมีทั้งสิ้น ๒๓ ประเภท ดูรายละเอียดใน มหามกุฏราชวิทยาลัย, **วิสุทธิมรรคแปล ภาค ๑ ตอน ๑**, พิมพ์ครั้งที่ ๑๑ (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๕๐), ๑๒๙.

[๓๗๐] อรัญญิกังคธุดงค์ หมายถึง การอยู่ป่าเป็นประจำของพระภิกษุ ผู้ถืออย่างหนักต้องอยู่ในป่าตลอดกาลทั้งปวง ผู้ถืออย่างกลางย่อมอยู่ในชายคาได้ตลอด ๔ เดือนในฤดูฝน ผู้ถืออย่างเบาย่อมอยู่ในชายคาได้ตลอด ๔ เดือนในฤดูหนาว อ้างใน ๘๔. บุณย์ นิลเกษม, **คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม ๑ ศิลนิเทศและธุดงคนิเทศ**, ๗๐.



ภาพที่ ๓๔๘ จิตรกรรมเรื่อง ปังสุกุลิกังคธุดงค์ ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส



ภาพที่ ๓๔๙ จิตรกรรมเรื่อง อารัญญิกังคธุดงค์ ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส

๒.๒.๒ อสุภกรรมฐาน

ส่วนเรื่องราวที่แสดงถึงอสุภกรรมฐานนั้นปรากฏเพียงห้องภาพเดียวอยู่ในตำแหน่งที่ติดกับเรื่องธุดงควัตร โดยแสดงเรื่องราวของอัฏฐิกอสุภ หมายถึง การพิจารณาร่างที่เป็นกระดูก การพิจารณาร่างกระดูกนี้เหมาะสำหรับผู้มีกำหนัดหรือติดในสมบัติแห่งฟัน จึงแสดงให้เห็นว่าความเป็นสรีระของกระดูกทั้งหลายในร่างกายเป็นสิ่งปฏิกูล[๓๗๑] (ภาพที่ ๓๕๐) ทั้งนี้ผู้ศึกษาเชื่อว่าสาเหตุที่ช่างเขียนเรื่องอสุภกรรมฐานแต่เพียงแต่อัฏฐิอสุภ นอกเหนือจากเหตุผลเรื่องข้อจำกัดของพื้นที่ฝาผนังอุโบสถขนาดเล็กแล้วยังอาจตีความได้ว่าอัฏฐิอสุภสามารถแสดงกระบวนการสิ้นสุดของเรื่องอสุภกรรมฐาน จากศพที่ขึ้นอืด สีคล้ำ มีสัตว์มากัดกิน มีเลือดไหล จนในที่สุดเหลือเพียงกระดูก โดยหากพิจารณาระหว่างศพที่ขึ้นอืด สีคล้ำ หรือมีเลือดไหลเมื่อนำมาตีความแล้วเขียนเป็นภาพจิตรกรรมโดยช่างพื้นบ้าน ช่างอาจไม่สามารถเขียนแยกให้เห็นกระบวนการอย่างละเอียดชัดเจนได้เช่นเดียวกับช่างฝีมือระดับครูช่างในภาคกลาง ในขณะที่การเขียนภาพโครงกระดูกนอกจากจะเป็นการเขียนภาพที่แสดงกระบวนการสุดท้ายของการเน่าเปื่อยของซากศพแล้ว ในแง่ของการเขียนแสดงออกก็ง่ายที่จะเขียนเพื่อสื่อความโดยช่างพื้นบ้าน เนื่องจากไม่ต้องใช้เทคนิคการเกลี่ยสีที่ซับซ้อน

---

[๓๗๑] บุณย์ นิลเกษม, **คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม ๒ กัมมัฏฐานนิเทศ** (เชียงใหม่: บุณยนิธิ, ๒๕๔๓), ๒๒๓.

เช่นเดียวกับภาพศพในลักษณะต่าง ๆ ที่นิยมเขียนกระบวนการเน่าเปื่อยค่อนข้างละเอียดดังเช่นที่ปรากฏในงานช่างหลวง

ภาพที่ ๓๕๐ ภาพจิตรกรรมเรื่องอัฏฐิกอสุภกรรมฐาน ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส

น่าสังเกตว่าแม้วัตรปฏิบัติเรื่องธุดงควัตรและอสุภกรรมฐานจะเป็นข้อปฏิบัติอย่างหนึ่งที่จะช่วยให้ขัดเกลากิเลสได้ง่ายขึ้น ทว่าก็เป็นหลักเกณฑ์ที่ไม่ได้นำไปสู่การหลุดพ้นโดยตรงดังที่ในพระไตรปิฎกได้ระบุไว้ว่าเป็นข้อปฏิบัติที่สงฆ์จะยึดถือหรือไม่ยึดถือก็ได้ หรือไม่ระบุว่าต้องยึดถือจำนวนกี่ข้อและเคร่งครัดเท่าใด[๓๗๒] ขณะที่เรื่องราวผนังตรงกันข้ามซึ่งเป็นการแสดงเรื่องราวของพระธรรม (ปฏิจจสมุปบาท) ถือเป็นแก่นแท้ที่จะนำไปสู่การหลุดพ้นจากวัฏสงสารที่แท้จริงจึงเขียนแสดงรายละเอียดที่มากกว่า

๒.๒.๓ ปริศนาธรรม

เรื่องปริศนาธรรมเป็นเรื่องราวแนวใหม่อีกประเภทหนึ่งที่ปรากฏว่าต้องตามพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ซึ่งในเนื้อหาแสดงความลึกซึ้งของข้อพระธรรมอันเชื่อมโยงและอุปมาจากพระไตรปิฎกเป็นสำคัญ การเขียนเรื่องในลักษณะนี้บนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถในระยะแรกมีตัวอย่างสำคัญภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสซึ่งทั้งสองวัดมีประวัติเกี่ยวข้องกับพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งปรากฏว่าพระองค์ทรงมีพระราชประสงค์ชัดเจนที่จะให้วัดทั้งสองเป็นวัดคู่กันโดยวัดบวรนิเวศวิหารเป็นวัดธรรมยุนิกายฝ่าย

---

[๓๗๒] มหามกุฏราชวิทยาลัย, **วิสุทธิมรรคแปล**, **ภาค ๑ ตอน ๒**, พิมพ์ครั้งที่ ๑๑ (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๕๐), ๒๐๗.

คามวาสี และวัดบรมนิวาสเป็นฝ่ายอรัญวาสี[๓๗๓] จะสังเกตได้ว่าแนวคิดการเขียนจิตรกรรมฝาผนังนิยมในเมืองหลวงมาก่อน ส่วนพื้นที่รอบนอกหรือในหัวเมืองห่างไกลน่าจะใช้เวลาระยะหนึ่งจึงจะเริ่มปรากฏงานเขียนลักษณะนี้

สำหรับภาพปริศนาธรรมเท่าที่พบในจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่จังหวัดสงขลาปรากฏอย่างชัดเจนภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส เขียนภาพปริศนาธรรมเรื่องปฏิจจสมุปบาท ซึ่งอุปมาจากพระธรรมหัวข้อหนึ่งในพุทธศาสนา เรียกอีกอย่างว่า “อิทัปปัจจยตา” เป็นหลักธรรมที่อธิบายถึงการเกิดขึ้นและดับไปของธรรมทั้งหลาย โดยการที่สิ่งทั้งหลายที่เกิดขึ้นสืบ ๆ เนื่องกันย่อมมีหนทางทำให้ดับไป[๓๗๔]

เรื่องปฏิจจสมุปบาท ที่ปรากฏในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสนี้ถ่ายทอดออกมาในลักษณะชุดภาพปริศนาธรรมที่มีเนื้อหาต่อเนื่องและเชื่อมโยงกัน เป็นการอธิบายหลักธรรมโดยอุปมาจากภาพสัตว์ชนิดต่าง ๆ ได้แก่ ช้าง กบ นก งู เขียด (ภาพที่ ๓๕๑, ๓๕๒, ๓๕๓) ดังที่พระเทพวิสุทธิเมธี ได้ตีความปริศนาธรรมและแสดงความเชื่อมโยงไว้ และผู้ศึกษาได้ขัดเกลาสำนวนให้เข้าใจง่ายมากขึ้นดังต่อไปนี้

“...ภาพช้างเชือกหนึ่งกำลังดื่มน้ำในสระ ๓ สระ อุปมาเหมือนสัตว์โลกทั้งหลายที่ต่างพะวงหลงดื่มกินแต่น้ำในสระ ๓ สระนี้ ซึ่งหมายถึงอารมณ์แห่งความอยาก ๓ ประการ คือ กามตัณหา ภวตัณหา และวิภวตัณหา

เมื่อช้างดื่มน้ำ ๓ สระเข้าไปแล้ว ก็เหมือนกับถูกเขียดกินเข้าไปในท้อง หมายถึงเวทนา (ความรู้สึก) เป็นเหตุให้เกิดตัณหาครอบคลุมผู้เกิดเวทนา (ความอยาก)

เมื่อเขียดถูกงูกลืนเข้าไปในท้อง ก็หมายถึงตัณหาได้ถูกปรุงแต่งเป็นอุปทาน อุปทานก็ปรุงแต่งเป็นภพต่อไป ซึ่งจะเป็นภาพนกกินงู (แสดงเป็นภาพช้างอยู่ในท้องเขียด เขียดอยู่ในท้องงู งูอยู่ในท้องนก)

นก ซึ่งหมายถึงภพชาติก็ได้ไปเกาะที่ต้นอ้อ ซึ่งหมายถึงภพปรุงแต่งให้เป็นชาติต้นอ้อ หมายถึงความไร้แก่นสาร อุปมาเหมือนร่างกายของสัตว์โลกทั้งหลายทั้งที่รู้ว่าสิ่งนั้นไม่มีแก่นสารก็ยังนำจิตของตนไปเกาะไปอาศัยด้วยแรงฉุดรั้งของกิเลสนานาประการ ส่วนที่เป็นโคนต้นอ้อนั้นมีหนู ๔ ตัวกำลังกัดแทะราก หมายถึงการเกิด แก่ เจ็บ และตาย กำลังเบียดเบียนสัตว์โลกอยู่ทุกขณะ (ปัจจุบันภาพหนูได้ลบเลือนจนหมดแล้ว ส่วนต้นอ้อเหลือให้เห็นเพียงใบ ๓-๔ ใบเท่านั้น)

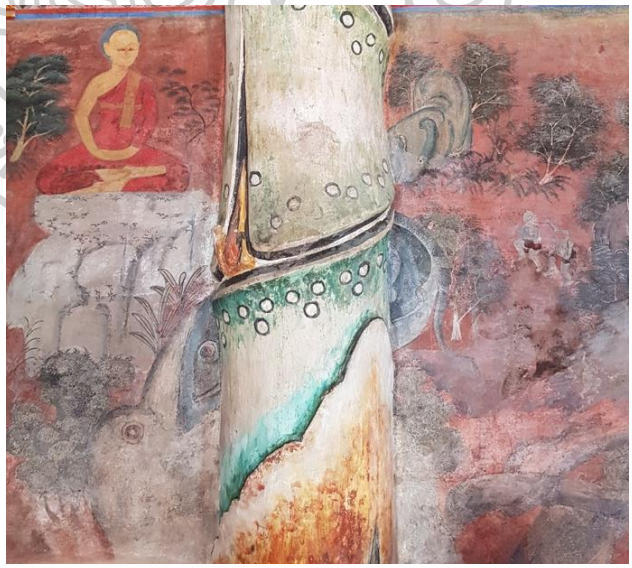
---

[๓๗๓] ประยูร อุลุชาฎะ, **ศิลปะในกรุงเทพมหานคร** (กรุงเทพฯ: พีระพัฒนา, ๒๕๒๑), ๑๙๕.

[๓๗๔] บุณย์ นิลเกษม, **คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม ๗ ปฏิจจสมุปบาท** (เชียงใหม่: บุณยนิธิ, ๒๕๔๓), ๖๙๓-๖๙๗.

โดยสรุปแล้วกลุ่มภาพเล่าเรื่องนี้เปรียบเปรยอุปมากิเลสที่ปรุงแต่งไปตามลำดับ จนเกิดความทุกข์ เมื่อความยึดมั่นถือมั่น สำคัญผิดในรูปที่เห็นหรือเสียงที่ได้ยิน เป็นต้นแล้ว ก็เกิดการปรุงแต่งเป็นเวทนา เป็นตัณหา เป็นอุปทาน เป็นภพ เป็นชาติ ไปตามลำดับ ที่สุดแล้ว ยังคงเวียนว่ายตายเกิดหาทางหลุดพ้นจากวัฏสงสารไม่ได้...”[๓๗๕]

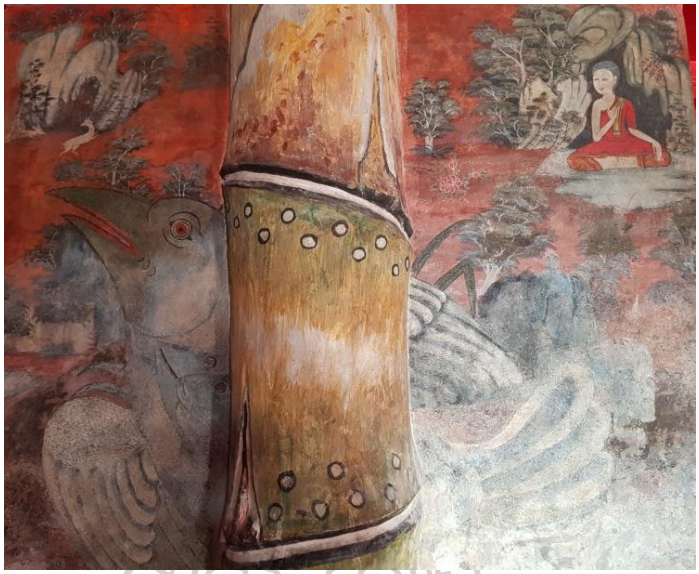
ภาพที่ ๓๕๑ ภาพจิตรกรรมแสดงเนื้อหาต้นเรื่องปฏิจจสมุปบาท ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส



ภาพที่ ๓๕๒ ภาพจิตรกรรมแสดงเนื้อหากลางเรื่องปฏิจจสมุปบาท ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส

---

[๓๗๕] พระเทพวิสุทธิเมธี, **ปริศนาธรรมไทย** (กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, ๒๕๑๑), ๒๔-๓๑.



ภาพที่ ๓๕๓ ภาพจิตรกรรมแสดงเนื้อหาปลายเรื่องปฏิจจสมุปบาท ในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส

ในส่วนข้อเปรียบเทียบที่เห็นความต่างกันอย่างชัดเจนระหว่างภาพปริศนาธรรมที่เขียนขึ้นสมัยรัชกาลที่ ๔ ในกรุงเทพฯและที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา คือภาพชุดปริศนาธรรมภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส รูปแบบงานจิตรกรรมฝาผนังนั้นได้แสดงออกผ่านภาพบุคคล การแต่งกาย อาคารบ้านเรือน รวมถึงบรรยากาศอีมครึมอย่างตะวันตก ซึ่งลักษณะที่กล่าวมาทั้งหมดแม้ว่าจะเป็นการอุปมาจากพระไตรปิฎกแต่ก็แฝงไปด้วยแนวคิดแนวใหม่อย่างลึกซึ่งอย่างมากเป็นพิเศษ ดังที่พลอยไพลิน เทพพงศ์ ได้เคยทำการศึกษาและเสนอข้อมูลในประเด็นนี้ไว้อย่างน่าสนใจว่าภาพปริศนาธรรมที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสเปรียบได้กับเป็นการอุปมาซ้อนอุปมาอีกชั้นหนึ่ง โดยการอุปมาในชั้นแรกนั้น คือ การให้ความหมายของภาพปริศนาธรรมอุปมาเปรียบเทียบพระรัตนตรัยอันมีพระพุทธเจ้า พระธรรม และพระสงฆ์ เป็นผู้ขจัดกิเลสและความเศร้าหมองในจิตใจของปวงชน ส่วนการอุปมาซ้อนอีกชั้นหนึ่ง คือ การอุปมาเปรียบเทียบให้บุคคลจากดินแดนตะวันตก สามารถเข้าถึงพระรัตนตรัยเช่นเดียวกันกับพุทธศาสนิกชน[๓๗๖]

ขณะที่จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา เลือกที่จะนำเสนอภาพปริศนาธรรมตรงไปตรงมามากกว่า หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าเป็นลักษณะของการตีความ

---

[๓๗๖] พลอยไพลิน เทพพงษ์, “งานวิเคราะห์ในมุมมองใหม่: แนวคิดงานจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมในรัชกาลที่ ๔,” (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๒), ๙๓-๙๔.

แบบชั้นเดียว ส่วนการแสดงออกด้านรูปแบบการเขียนภาพก็ยังคงสะท้อนให้เห็นลักษณะของงานช่างอย่างไทยประเพณีทั้งหมด (ดูรายละเอียดในหัวข้อรูปแบบเทคนิคจิตรกรรมในจังหวัดสงขลา)

นอกจากนี้เรื่องของปริมาณที่พบการเขียนภาพปริศนาธรรมเรื่องปฏิจจสมุปบาทในภาคใต้เท่าที่พบในปัจจุบันและเป็นฝีมือเก่าสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีเพียงที่วัดโพธิ์ปฐมาวาสแห่งเดียวเท่านั้น[๓๗๗] สำหรับที่มาของการเขียนภาพเชื่อว่าช่างน่าจะคัดลอกมาจากรูปแบบการเขียนภาพแสดงปฏิจสมุปบาทในสมุดภาพโบราณ ซึ่งนิยมเขียนอธิบายเป็นลำดับขั้นตอนเช่นกัน พบตัวอย่างในสมุดภาพวัดลาดเล่มที่ ๑ (ภาพที่ ๒๕๔) และสมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ ๒ จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ ๓๕๕) ซึ่งมีผู้สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นฝีมือช่างสมัยอยุธยาตอนปลายหรือสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น[๓๗๘]

ภาพที่ ๓๕๔ ภาพอุปมาปฏิจจสมุปบาท
สมุดภาพวัดลาดเล่มที่ ๑ จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา: บุญเตือน ศรีวรพจน์, **สมุดข่อย**, ๒๐๓.

ภาพที่ ๓๕๕ ภาพอุปมาปฏิจจสมุปบาท
สมุดภาพวัดพระรูป เล่มที่ ๒
จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา: บุญเตือน ศรีวรพจน์, **สมุดข่อย**, ๒๗๕.

---

[๓๗๗] สถาบันทักษิณคดีศึกษา, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙, เล่ม ๒**, ๒๕๒๙, ๗๗๔.

[๓๗๘] บุญเตือน ศรีวรพจน์, **สมุดข่อย**, โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย (กรุงเทพฯ: สตาร์ปริ๊นท์, ๒๕๔๒) ๑๙๕, ๒๖๑.

จากประเด็นดังกล่าวแสดงให้เห็นแนวโน้มของการเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับภาพปริศนาธรรมน่าจะเป็นที่นิยมมาก่อนสมัยรัชกาลที่ ๔ แล้ว ซึ่งแต่เดิมน่าจะปรากฏว่าเขียนเฉพาะในสมุดข่อยที่ใช้เป็นตำราของพระสงฆ์มากกว่าบนฝาผนัง แต่การนำเรื่องปริศนาธรรมมาเขียนบนจิตรกรรมฝาผนังน่าจะเกิดจากกระแสความนิยมที่เกิดขึ้นในเมืองหลวงจากพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ ๔ จากนั้นแนวคิดนี้จึงส่งผลมาสู่เมืองอื่น ๆ ในพระราชอาณาจักร แต่ปรับเปลี่ยนเรื่องราวให้เหมาะสมกับศักยภาพและความรู้ของพระสงฆ์ในท้องถิ่นอีกทอดหนึ่งดังเช่นที่ปรากฏภาพปริศนาธรรมเรื่องปฏิจจสมุปบาท ณ อุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส เป็นต้น

ข้อสังเกตเรื่องที่มาและแนวคิดการเรียงลำดับภาพจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส

จากการพิจารณาลักษณะของการจัดวางและการลำดับเนื้อเรื่องทั้งหมดที่เขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับแนวการเขียนลำดับภาพของสมุดภาพพระมาลัยหลาย ๆ ฉบับ โดยเฉพาะที่เขียนขึ้นในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ พบว่าการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้และในสมุดภาพพระมาลัยคล้ายคลึงกันหลายส่วน กล่าวคือต้นเล่มเขียนเรื่องพระมาลัย ตามด้วยเรื่องอสุภกรรมฐานหรือธุดงควัตรท้ายเล่ม (บางเล่ม) เขียนเรื่องปฏิจจสมุปบาท[๓๗๙] จึงค่อนข้างแน่ชัดว่าที่มาของการลำดับภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดแห่งนี้น่าจะเกิดจากการที่ช่างคัดลอกรูปแบบการจัดวางภาพมาจากสมุดภาพพระมาลัยเกือบทั้งหมด แต่อย่างไรก็ตามดังที่ได้กล่าวไปแล้วเบื้องต้นว่าช่างเลือกเรื่องราวที่เน้นการแสดงออกในลักษณะของสัจนิยมและมนุษยนิยม ขณะเดียวกันก็ลดทอนเรื่องราวที่เป็นอุดมคติหรือแสดงปาฏิหาริย์เหนือธรรมชาติออกไปจนเกือบหมดเหลือไว้เพียงฉากนรกหลังพระประธานซึ่งอยู่ในตำแหน่งที่สังเกตได้ยาก โดยแนวคิดแบบสัจนิยมนี้เป็นแนวคิดที่เริ่มมีบทบาทสำคัญกับการเขียนงานจิตรกรรมมาแล้วอย่างน้อยในสมัยรัชกาลที่ ๔

โดยภาพรวมจึงกล่าวได้ว่าช่างได้แรงบันดาลใจเรื่องการเขียนลำดับภาพมาจากสมุดภาพพระมาลัย ขณะเดียวกันก็ได้เลือกสรรปรับเปลี่ยนการนำเสนอเรื่องราวเฉพาะเรื่องที่มีความเป็นสัจนิยมและมนุษย์นิยม ซึ่งสอดคล้องกับช่วงเวลาที่มีการเขียนจิตรกรรมแห่งนี้ที่ได้กล่าวไปแล้วว่าน่าจะเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ ส่วนสาเหตุที่ช่างไม่เขียนและเลือกเรื่องราวแบบสัจนิยมที่มีอยู่ในกรุงเทพฯ ก็น่าจะเป็นเพราะช่างไม่มีความสามารถพอที่จะทำความเข้าใจระเบียบและ

---

[๓๗๙] ดูรายละเอียดการลำดับภาพของสมุดภาพพระมาลัยใน บุญเตือน ศรีวรพจน์, **สมุดข่อย**, ๑๓๕-๓๑๑.

รูปแบบที่ซับซ้อนของงานช่างหลวงได้จึงเลือกที่จะปรับเปลี่ยนจากสมุดภาพพระมาลัยเป็นสิ่งที่ช่างท้องถิ่นคุ้นเคยมากกว่า

ในอีกแง่มุมหนึ่งอาจมองได้ว่าภาพจิตรกรรมแห่งนี้แฝงด้วยหลักธรรมซึ่งมีการเรียงลำดับเรื่องราวหลัก ๆ ตามหลักเหตุและผล อีกทั้งยังเป็นการชี้นำให้เห็นถึงวิธีหลุดพ้นจากวัฏสงสารด้วยหลักธรรมได้อย่างลึกซึ้ง กล่าวคือ ช่างเลือกที่จะเริ่มต้นด้วยเรื่องพระมาลัย จากนั้นจึงเริ่มชี้แนวทางแห่งการปฏิบัติเพื่อความหลุดพ้นจากทุกข์ด้วยการเขียนหลักปฏิบัติของสงฆ์ ทั้งเนื้อหาเกี่ยวกับธุดงควัตรและอสุภกรรมฐานซึ่งไม่ใช่ข้อบังคับว่าพระภิกษุต้องปฏิบัติตามทุกข้อ และในที่สุดจึงเขียนปิดท้ายด้วยปริศนาธรรมเรื่องปฏิจจสมุปบาทซึ่งอุปมาหลักธรรมจากพระไตรปิฎกซึ่งถือเป็นการยกตัวอย่างว่าหลักธรรมของพระพุทธองค์เป็นแก่นแท้ที่จะนำเหล่าเวไนยสัตว์ก้าวล่วงสังสารวัฏได้ในที่สุด[๓๘๐]

สรุปสาระสำคัญเกี่ยวกับเนื้อหาเรื่องราวในจิตรกรรม

เนื้อหาเรื่องราวที่ช่างเลือกนำมาเขียนในกลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาทั้ง ๖ แห่งสามารถจัดกลุ่มได้เป็น ๒ กลุ่มใหญ่ มีสาระสำคัญดังนี้

๑. กลุ่มที่เขียนเนื้อหาอย่างปรัมปราคติซึ่งเป็นเนื้อหาที่นิยมสืบเนื่องมาในจิตรกรรมไทยประเพณีโบราณ โดยเนื้อหาเรื่องราวของจิตรกรรมในกลุ่มนี้ได้แก่ เรื่องพุทธประวัติ ชาดก โลกสัณฐาน และเรื่องพระมาลัย เรื่องทั้งหมดที่กล่าวมาจะเน้นเรื่องของอิทธิปาฏิหาริย์เหนือธรรมชาติเพื่อแสดงความเป็นปรัมปราคติและความศักดิ์สิทธิ์ของเรื่องราว โดยเรื่องราวแนวนี้จะปรากฏอย่างเด่นชัดในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาส เนื่องด้วยวัดทั้งสองต่างก็มีความสำคัญในฐานะเป็นวัดที่ใช้เป็นสถานที่ประกอบพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยามาก่อน การเลือก

---

[๓๘๐] กณิกนันท์ อำไพ เคยศึกษาเกี่ยวกับจิตรกรรมวัดโพธิ์ปฐมาวาสได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเทคนิคการเลือกเนื้อหาและเทคนิคการจัดวางภาพว่า “*...กรรมวิธีในการเล่าเรื่องมีทั้งแบบที่เนื้อหาเชื่อมต่อกัน ในหลายห้องภาพและแบบจบลงในห้องภาพเดียว ทำให้งานจิตรกรรมแต่ละส่วนแสดงถึงความแตกต่างค่อนข้างชัดเจนทั้งด้านฝีมือ เนื้อหา รวมไปถึงขาดสัมพันธภาพโดยรวมของเรื่องราว แม้สีสันและบรรยากาศของงานจิตรกรรมจะให้ความรู้สึกกลมกลืนไม่ขัดตาก็ตาม...*” อ้างใน กณิกนันท์ อำไพ, “จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในชุมชนสงขลาสมัยต้นรัตนโกสินทร์,” ๒๓-๒๔. แต่การศึกษาของผู้ศึกษาในครั้งนี้มีความเห็นต่างออกไปดังที่ได้แสดงผลการวิเคราะห์ไปแล้วเบื้องต้น

เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความเป็นปรัมปราคติจึงสอดคล้องและส่งเสริมความความศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อดั้งเดิมได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตามการเขียนเรื่องราวแนวนี้ไม่จำกัดเฉพาะในวัดหลวงที่สำคัญของเมืองเพียงเท่านั้น ทว่ายังคงปรากฏสืบเนื่องมาถึงวัดที่เขียนโดยฝีมือช่างพื้นบ้านด้วยเช่นกัน แต่ความแตกต่างที่สังเกตได้อย่างชัดเจน คือ ระเบียบแบบแผนการจัดวางภาพเล่าเรื่องและการสื่อความนั้นต่างออกไป ตัวอย่างเช่น การใช้เรื่องราวในพุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ทำหน้าที่ทับซ้อนหรือสื่อความควบรวมกับการแสดงออกเรื่องโลกสัณฐาน เป็นต้น นอกจากนี้เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับชาดกจากเดิมที่เคยนิยมแสดงรายละเอียดครบทั้ง ๑๐ พระชาติ ก็มีการเลือกเอาเฉพาะเรื่องมหาชาติ (พระเวสสันดรชาดก) มานำเสนอเท่านั้น ซึ่งในประเด็นนี้เป็นพัฒนาการที่สอดคล้องกับความเชื่อของชาวบ้านเกี่ยวกับประเพณีการฟังเทศน์มหาชาติอย่างชัดเจน

๒. จิตรกรรมที่แสดงเนื้อหาแนวสัจนิยมและมนุษยนิยม ซึ่งปรากฏตัวอย่างสำคัญในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส โดยมีเนื้อหาในรายละเอียดเน้นเรื่องความเป็นจริงของมนุษย์และธรรมชาติมากขึ้น ซึ่งเกี่ยวข้องกับแนวคิดอย่างตะวันตกที่เน้นความสำคัญของสัจนิยม ปัจเจกนิยม มนุษยนิยม แสดงออกผ่านทางเรื่องราวที่เน้นความสำคัญของสงฆ์ วัตรปฏิบัติของสงฆ์ ความเป็นจริงที่เกิดจากการพิจารณาพระธรรมคำสอนในพระไตรปิฎกเรื่องปฏิจจสมุปบาท รวมถึงวิถีชีวิตของชาวบ้าน เป็นต้น อย่างไรก็ตามเรื่องราวบางเรื่องแสดงให้เห็นความก้ำกึ่งระหว่างความเป็นปรัมปราคติกับความเป็นมนุษยนิยม ดังเช่นการเขียนเรื่องราวของพระมาลัยซึ่งเดิมทีเป็นเรื่องราวแนวอุดมคติแต่การที่พบว่าภาพปรากฏของพระมาลัยในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสเขียนแสดงออกเฉพาะฉากที่อยู่บนโลกมนุษย์เท่านั้นและไม่ปรากฏว่ามีการสื่อถึงอิทธิปาฏิหาริย์แต่อย่างใด ย่อมเป็นสิ่งที่สื่อให้เห็นว่าแม้พื้นฐานของเรื่องพระมาลัยจะอิงอยู่กับความเป็นอุดมคติแต่ช่างก็เลือกที่จะนำเสนอเฉพาะเรื่องราวที่ปุถุชนทั่วไปสามารถทำความเข้าใจในหลักของเหตุและผลมากกว่า

๓. สำหรับประเด็นที่น่าสนใจประเด็นหนึ่งพบว่าที่มาของการลำดับจัดวางภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส มีลักษณะของการจัดวางและลำดับเรื่องราวใกล้เคียงกับการเรียงลำดับเนื้อหาเรื่องราวในสมุดภาพพระมาลัย ส่วนที่ต่างกันออกไป คือ ช่างเลือกให้ความสำคัญกับเรื่องที่มีความเป็นสัจนิยมและมนุษยนิยม โดยลดทอนการแสดงออกที่เกี่ยวข้องกับปาฏิหาริย์ออกไปจนเกือบหมด เชื่อว่าการปรับเปลี่ยนดังกล่าวสอดคล้องกับยุคสมัยที่มีการเขียนภาพจิตรกรรมแห่งนี้ในช่วงรัชกาลที่ ๔ อันเป็นช่วงเวลาที่แนวคิดสัจนิยมและมนุยนิยมเริ่มทวีความสำคัญกับงานศิลปกรรมเกือบทุกแขนง

๓. รูปแบบและเทคนิคในจิตรกรรมฝาผนัง

การศึกษาวิเคราะห์เรื่องรูปแบบและเทคนิคงานจิตรกรรมที่เขียนระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาสามารถแบ่งประเด็นสำคัญในการศึกษาได้เป็น ๖ ประเด็นได้แก่ ๑.) การลำดับภาพและการแบ่งตอนของภาพ ๒.) การใช้โทนสีในงานจิตรกรรม ๓.) การเขียนภาพบุคคล ๔.) การเขียนภาพทิวทัศน์และธรรมชาติ ๕.) การเขียนภาพอาคารและสิ่งปลูกสร้าง ๖.) ความสัมพันธ์ของเทคนิคการเขียนจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสกับจิตรกรรมที่พัทลุงและนราธิวาส

๓.๑ การลำดับภาพ การแบ่งตอนของภาพ

๓.๑.๑ การลำดับเรื่องราวแบบวนซ้าย

จากการตรวจสอบการลำดับภาพเรื่องราวของจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาเกือบทุกแห่งทั้งที่เป็นงานช่างหลวงที่วัดสุวรรณคีรี วัดมัชฌิมาวาส หรือแม้กระทั่งที่เป็นงานช่างท้องถิ่นได้แก่ วัดโพธิ์ปฐมาวาส วัดคูเต่า เป็นต้น **พบว่ามีลักษณะของการลำดับภาพแบบวนซ้าย** ซึ่งธรรมเนียมการเวียนซ้ายนั้นตามคติดั้งเดิมของทั้งศาสนาพราหมณ์-ฮินดูและศาสนาพุทธเรียกว่า “อุตราวรรต” ซึ่งจะกระทำในงานอวมงคลเช่นงานศพ เป็นต้น ตรงข้ามกับคติเรื่องการเวียนขวา “ทักษิณาวรรต” ซึ่งจะประกอบในพิธีมงคลหรือวนรอบสิ่งที่เป็นมงคล เช่น การวนขวารอบพระบรมสารีริกธาตุหรือพระพุทธรูปจำนวน ๓ รอบ เพื่อเป็นการแสดงความเคารพนอบน้อม ดังนั้นการปรากฏลักษณะการจัดวางและการดำเนินเรื่องราวของจิตรกรรมฝาผนังไม่ว่าจะเป็นส่วนที่อยู่ระหว่างช่องประตูหน้าต่างหรือส่วนเหนือขึ้นไปในลักษณะวนซ้ายทุกแห่ง จึงเป็นข้อสังเกตที่น่าสนใจว่าเหตุใดจึงไม่เขียนจิตรกรรมในอุโบสถวิหารวนขวารอบพระประธานซึ่งถือเป็นวัตถุมงคลสูงสุดอย่างหนึ่งในพุทธศาสนา

ในประเด็นนี้ ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ มีความเห็นว่าการเขียนวนซ้ายน่าจะเกี่ยวข้องกับรูปแบบการอ่านเขียนแบบจีน กล่าวคือ วัฒนธรรมการเขียนตัวอักษรแบบจีนโบราณจะเปิดอ่านข้อความโดยการใช้มือซ้ายเปิดลากกระดาษ ในขณะที่กำลังเปิดนั้นก็จะอ่านตัวอักษรและกวาดสายตาจากทางขวามาทางซ้ายมือ และน่าจะเกี่ยวข้องกับสภาพสังคมและวัฒนธรรมของเมืองสงขลาในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่มีพื้นฐานสำคัญมาจากชาวจีนที่อยู่ในเมือง เห็นได้จากชนชั้นนำล้วนเป็นผู้มีเชื้อสายจีนทั้งสิ้น และชนชั้นนำเหล่านี้มีก็มีบทบาทสำคัญต่อการเป็นผู้อุปถัมภ์ให้สร้างงานศิลปกรรม การเขียนจิตรกรรมในลักษณะที่ต้องดูแบบวนซ้ายเช่นนี้จึงน่าจะมีสาเหตุสำคัญจากความต้องการของผู้สั่งให้เขียนก็คือชนชั้นนำของเมืองสงขลาที่เป็นชาวจีนซึ่งยังคง

ติดกับความเคยชินตามวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนในระยะเริ่มแรก จากนั้นจึงมีการสืบทอดแนวทางเดียวกันไปสู่งานช่างแบบท้องถิ่นสงขลาในระยะถัดมา[๓๘๑]

ผู้วิจัยมีความเห็นส่วนหนึ่งสอดคล้องกับแนวทางการสันนิษฐานเบื้องต้นของศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ซึ่งมีความเป็นไปได้หากพิจารณาร่วมกับสภาพสังคมวัฒนธรรมที่มีคนจีนอาศัยในพื้นที่เป็นส่วนมาก แต่อย่างไรก็ตามจากการตรวจสอบแนวทางการเขียนเรียงลำดับเรื่องราวภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวิหารทั้งที่เขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ ๑-๔) พบว่ามีระเบียบการเขียนวนซ้ายปรากฏอยู่หลายแห่งด้วยกัน ตัวอย่างจิตรกรรมสมัยอยุธยา เช่น จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดวัดช่องนนทรี ตัวอย่างจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิต วัดสุวรรณาราม วัดนายโรง เป็นต้น จึงเห็นได้ว่าระเบียบการเขียนจิตรกรรมแบบเวียนซ้ายไม่ใช่ระเบียบที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน และอาจไม่ได้มีนัยสำคัญเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการอ่านหรือมองภาพแบบจีนก็ได้ นอกจากนี้ผู้ศึกษายังพบด้วยว่าจิตรกรรมบางแห่งก็เขียนเรียงลำดับเรื่องราวในลักษณะเวียนขวาด้วยเช่น จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดไชยทิศ เป็นต้น เมื่อเป็นเช่นนี้จึง**ไม่อาจสรุปหรือระบุชี้ชัดได้ว่าระเบียบการเขียนภาพจิตรกรรมเวียนซ้ายหรือเวียนขวาส่งผลกระทบหรือมีนัยสำคัญต่อการแสดงออกเนื้อหามากน้อยเพียงใด**

๓.๑.๒ การแบ่งตอนของภาพ

เครื่องมือที่ช่างใช้ในการแบ่งเนื้อหาหรือเรื่องราวแต่ละเรื่องออกจากกันที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มตัวอย่างมีลักษณะสำคัญที่กล่าวได้ว่า บางรูปแบบเป็นรูปแบบอย่างโบราณที่สืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยอยุธยา บางรูปแบบเป็นรูปแบบที่เริ่มนิยมอย่างชัดเจนในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓ ลงมา เครื่องมือดังกล่าวได้แก่ เส้นสินเทา เส้นฮ้อ หรือแม้กระทั่งการใช้ภาพทิวทัศน์ในธรรมชาติ เช่น แนวเขา แนวป่า แม่น้ำ ลำคลอง เป็นต้น

ในส่วนของ “เส้นสินเทา”ตามความหมายของช่างเขียนจิตรกรรมหมายถึงแถบเส้นหยักฟันปลาต่อเนื่องกันใช้คั่นฉากเหตุการณ์หรือเนื้อเรื่องคนละเนื้อเรื่องให้แยกจากกันเป็นสัดส่วน อีกหน้าที่หนึ่งของเส้นสินเทา คือ เขียนครอบพื้นที่ที่เป็นฉากหลังของปราสาทเพื่อเน้นภาพนั้นให้เด่นชัดขึ้นและเพิ่มความสง่างามสูงส่งของปราสาทมากยิ่งขึ้นด้วย[๓๘๒]

---

[๓๘๑] สัมภาษณ์ ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์, อาจารย์ประจำภาควิชา ประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อวันที่ ๓๐ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๒.

[๓๘๒] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, ๑๐๕.

ความนิยมใช้เส้นสินเทาดังที่กล่าวมานั้นเป็นรูปแบบที่พบได้เสมอในจิตรกรรมที่เขียนก่อนรัชกาลที่ ๓ แต่หลังจากรัชกาลที่ ๓ เป็นต้นมาเส้นสินเทาเริ่มจะหมดความสำคัญลงไปอย่างเห็นได้ชัด[๓๘๓] สังเกตได้จากจำนวนและสัดส่วนที่ลดลงเมื่อเทียบกับองค์ประกอบของการเขียนภาพจิตรกรรมทั้งหมด แต่จะถูกแทนที่ด้วยเทคนิคอื่น ๆ เช่น การเขียนเน้นปราสาทราชวังด้วยฉากหลังที่เป็นกลุ่มต้นไม้พุ่มไม้สีเขียวมืด หรือการแบ่งภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ด้วยภาพแนวโขดหิน แนวป่า ลำน้ำ อันเป็นลักษณะสมจริงตามธรรมชาติ[๓๘๔] กระนั้นก็ตามกรณีของจิตรกรรมในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาที่ได้ยกตัวอย่างมาทำการศึกษาพบว่าช่างยังให้ความสำคัญกับการใช้เส้นสินเทาแบบหยักฟันปลา ดังจะเห็นได้ว่าจิตรกรรมบางแห่งแม้จะมีอายุล่วงมาถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๕ แล้วก็ตาม เช่น จิตรกรรมที่วัดจะทิ้งพระ เป็นต้น หลักฐานที่ย้ำให้เห็นว่าการใช้เส้นสินเทาแบบหยักฟันปลายังคงมีบทบาทสืบมาอย่างต่อเนื่องในพื้นที่จังหวัดสงขลาเห็นได้จากหน้าบันของอุโบสถวัดคูเต่า หน้าบันอุโบสถวัดสลักป่าเก่า เป็นต้น ซึ่งมีการหยิบยืมรูปแบบและหน้าที่ของเส้นสินเทาแบบหยักฟันปลามาประยุกต์ใช้กับงานปูนปั้นประดับ (ดูรายละเอียดในการวิเคราะห์อาคารหลังคาคลุมประเภทอุโบสถในจังหวัดสงขลา)

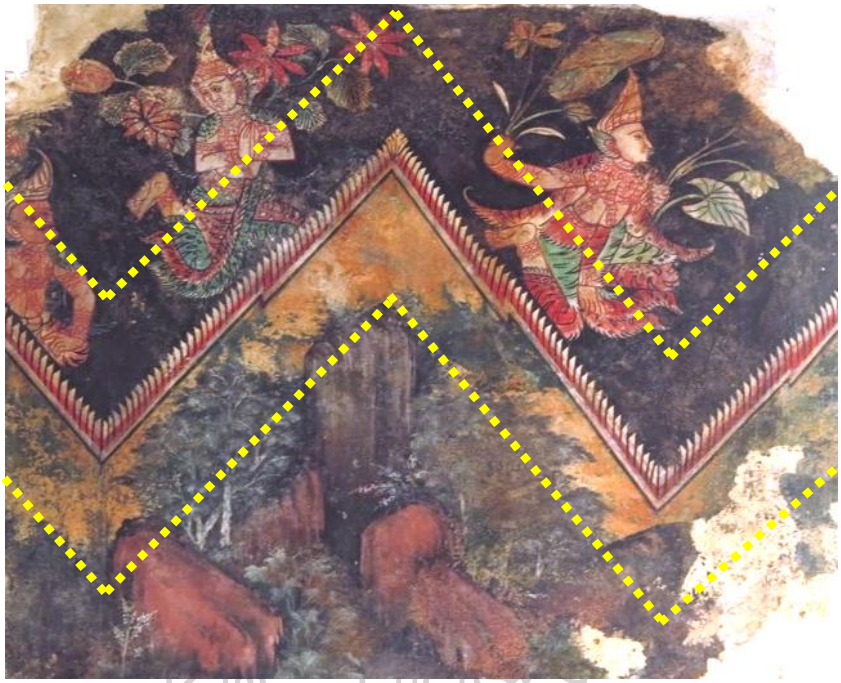
สำหรับพัฒนาการเกี่ยวกับหน้าที่ของเส้นสินเทาแบบหยักฟันปลาซึ่งพบในงานจิตรกรรมในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา เห็นได้ชัดว่าปรากฏในจิตรกรรมช่วงรัชกาลที่ ๓-๔ สม่ำเสมอ ได้แก่ งานจิตรกรรมทั้งที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสซึ่งเป็นแบบที่ได้รับอิทธิพลจากกรุงเทพฯ โดยตรง สำหรับประเด็นที่น่าสนใจคือ การเขียนแถบเส้นสินเทาเขียนคั่นระหว่างภาพจิตรกรรมตอนล่างและภาพแถวนักสิทธิ์วิทยาธรตอนบนสุดของผนังด้านข้างของพระประธาน ซึ่งจากการตรวจสอบระเบียบการเขียนดังกล่าวพบว่าปรากฏแล้วอย่างน้อยในจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายและยังคงระเบียบเคร่งครัดสืบเนื่องมาถึงระยะเวลาก่อนรัชกาลที่ ๓ (ภาพที่ ๓๕๖) ก่อนที่จะเริ่มพบว่าจิตรกรรมบางแห่งมีการปรับเปลี่ยนมาใช้แถบริบบิ้นคดโค้งแทน

ส่วนอีกประเด็นที่น่าสนใจคือ การเขียนเส้นสินเทาหยักฟันปลาบนจิตรกรรมในวิหารวัดจะทิ้งพระซึ่งเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีรูปแบบการจัดวางที่ต่างออกไปจากจิตรกรรมที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสเล็กน้อย (ภาพที่ ๓๕๗) กล่าวคือ เส้นสินเทาส่วนบนที่เคยทำหน้าที่แบ่งเนื้อหาส่วนล่างออกจากส่วนบนที่วัดจะทิ้งพระกลับปล่อยเป็นพื้นที่ว่างไม่ปรากฏว่ามีการเขียนเนื้อหาส่วนที่อยู่เหนือเส้นสินเทา ลักษณะเช่นนี้จึงเป็นข้อสังเกตอย่างหนึ่งอันแสดงถึงความไม่เคร่งครัดตามระเบียบแบบแผนของงานช่างที่มีความเป็นฝีมือช่างท้องถิ่น แสดงให้เห็นพัฒนาการอีกขั้นของการเขียนและการจัดวางตำแหน่งของเส้นสินเทาในงานจิตรกรรมที่จังหวัดสงขลา

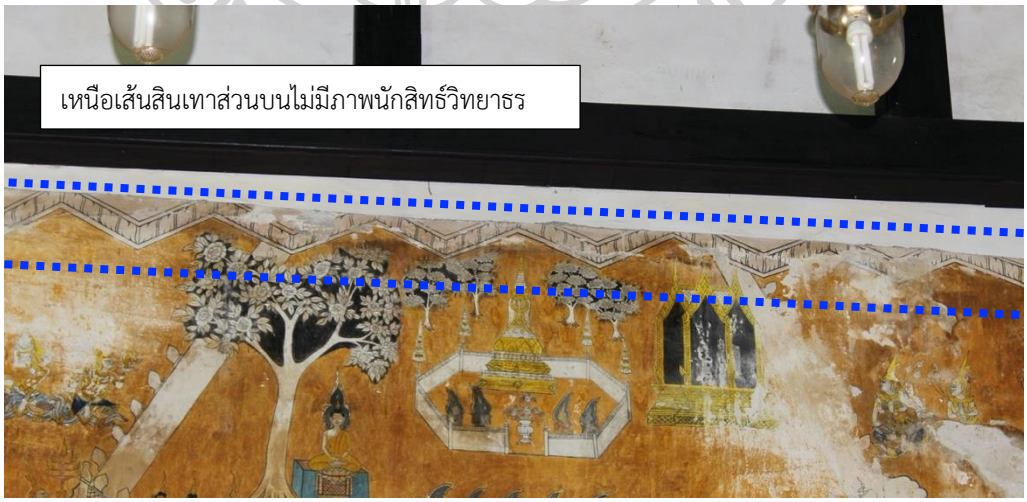
---

[๓๘๓] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, ๓๓.

[๓๘๔] เรื่องเดียวกัน, ๑๐๕.

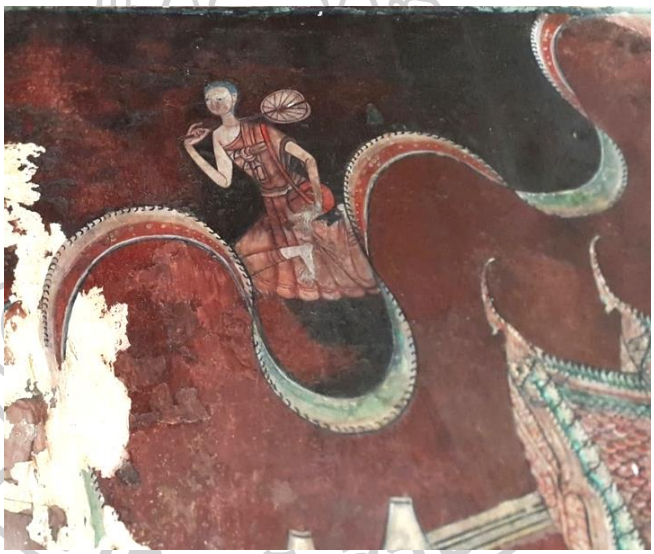


ภาพที่ ๓๕๖ รูปแบบการเขียนและตำแหน่งเส้นสินเทาแบบหยักฟันปลาภายในจิตรกรรมฝาผนัง วัดสุวรรณคีรี



ภาพที่ ๓๕๗ รูปแบบการเขียนและตำแหน่งของเส้นสินเทาแบบหยักฟันปลาภายในวิหารพระนอน วัดจะทิ้งพระ

ส่วนแถบริบบิ้นในลักษณะคดโค้งที่ตามศัพท์ช่างเรียกว่า “เส้นฮ้อ หรือ ลายฮ้อ” ปรากฏให้เห็นทั้งในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาส (ภาพที่ ๓๕๘) โดยที่มาของลายดังกล่าวเทียบเคียงได้กับลวดลายในศิลปะจีนซึ่งปรากฏลวดลายฮ้ออยู่ในงานศิลปกรรมประเภทต่าง ๆ ของจีนมาก่อน ลายฮ้อนี้ทำหน้าที่ในลักษณะเดียวกับเส้นสินเทาแบบหยักฟันปลา พบหลักฐานว่าเริ่มมีปรากฏการเขียนในจิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ก็ไม่พบว่ามีความนิยมเท่ากับเส้นสินเทาแบบฟันปลาซึ่งเป็นรูปแบบที่ช่างไทยคิดค้นขึ้นเอง ลวดลายฮ้อกลับมาเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายและเริ่มชัดเจนมากขึ้นเมื่อล่วงเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์แล้ว สอดคล้องกับการเปิดรับเอาศิลปวัฒนธรรมจากจีนเข้ามาใช้อย่างมากมายเป็นประวัติการณ์[๓๘๕]



ภาพที่ ๓๕๘ ตัวอย่างการใช้ลวดลายฮ้อ ในจิตรกรรมแบบไทยประเพณีวัดสุวรรณคีรี

นอกจากนี้ผู้ศึกษามีข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับรูปแบบและพัฒนาการของการเขียนลายฮ้อในงานจิตรกรรมในพื้นที่จังหวัดสงขลา คือ พบว่าช่างเขียนลายฮ้อเพื่อทำหน้าที่เป็นตัวแบ่งภาพเหตุการณ์บนสวรรค์กับเหตุการณ์ในภพภูมิอื่น ๆ อยู่เสมอ (ภาพที่ ๓๕๙) อาจกล่าวได้ว่าเป็นระเบียบที่นิยมในงานจิตรกรรมในพื้นที่จังหวัดสงขลาอย่างหนึ่ง โดยเฉพาะพบสม่ำเสมอในฉากที่

---

[๓๘๕] พงศักดิ์ อัครวัฒนากุล, “กรรมวิธีแบ่งตอนของภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น,” (การค้นคว้าอิสระหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๓), ๘๔.

เกี่ยวข้องกับความเป็นสวรรค์ในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จึงอาจกล่าวได้ว่าลายฮ้อสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดขอบเขตของความเป็นเมืองสวรรค์ที่ลอยอยู่ในอากาศได้ด้วยเช่นกัน

อนึ่งความนิยมดังกล่าวพบว่าสืบทอดมาสู่งานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๕ ภายในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระด้วย (ภาพที่ ๓๖๐) แต่ในด้านฝีมือนั้นแสดงให้เห็นความเป็นพื้นบ้านอย่างชัดเจน สังเกตได้จากเส้นลายฮ้อที่วัดจะทิ้งพระมีลักษณะประดิษฐ์ของเส้นวงโค้งที่มีระยะเท่า ๆ กัน ไม่มีความพลิ้วไหวมีมิติ ตรงข้ามกับเทคนิคของช่างหลวงที่จะเขียนเส้นลายฮ้อแบบที่เน้นความพลิ้วไหวไหลลื่นอย่างมีมิติคล้ายกับริบบิ้นที่ต้องลมตามลักษณะที่เป็นธรรมชาติ

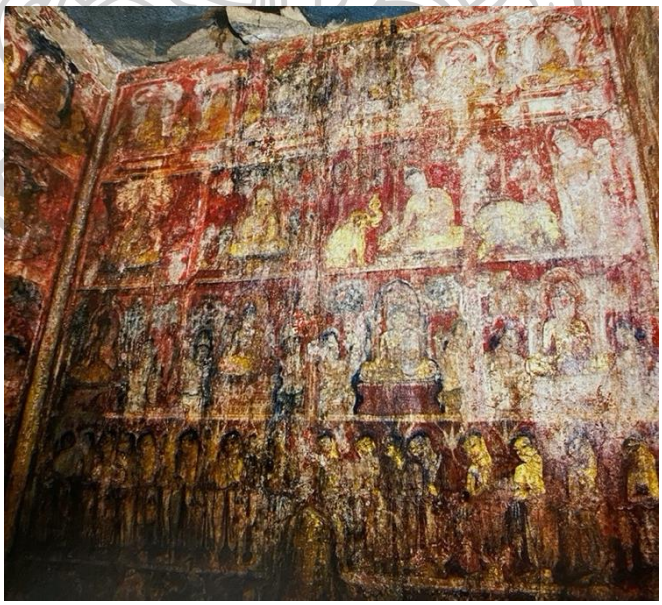
ภาพที่ ๓๕๙ ตัวอย่างความนิยมใช้ลายฮ้อล้อมฉากสวรรค์ที่จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

ภาพที่ ๓๖๐ จิตรกรรมลายฮ้อแบบฝีมือช่างพื้นบ้าน ในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ

๓.๒ การใช้โทนสีในงานจิตรกรรม

การเลือกใช้โทนสีของงานจิตรกรรมฝาผนังระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลามีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับเทคนิคการเขียนงานจิตรกรรมในภาคกลางอย่างปฏิเสธไม่ได้ ดังนั้นในการศึกษานี้จึงจะแสดงให้เห็นความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงดังกล่าว รวมถึงแสดงให้เห็นปัจจัยของการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยอันมีผลจากแนวคิด เทคนิค และวัตถุดิบที่เปลี่ยนแปลงไป

ตัวอย่างของการศึกษาเรื่องการใช้โทนสีกับงานจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่จังหวัดสงขลาแห่งแรก คือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีเนื่องจากเป็นวัดที่สำคัญและมีจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ที่เก่าแก่ที่สุด อย่างไรก็ตามดังที่ได้กล่าวไปแล้วในเบื้องต้นว่าภาพจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีได้รับความเสียหายอย่างหนัก ในที่นี้ผู้ศึกษาจึงจะทำการวิเคราะห์เฉพาะหลักฐานเท่าที่ปรากฏในปัจจุบัน โดยส่วนที่คงสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ที่สุดเมื่อเทียบจิตรกรรมที่เขียนขึ้นทั้ง ๔ ด้าน คือ ส่วนผนังสกัดด้านหลังพระประธานที่เขียนแสดงเรื่องโลกสัณฐาน สังเกตได้อย่างชัดเจนว่ามีการใช้สีแดงชาดเป็นพื้นหลังเกือบเต็มพื้นที่ของผนังทั้งหมด (ดูภาพที่ ๓๑๖) ลักษณะการระบายสีพื้นหลังด้วยสีแดงแทนพื้นดินและท้องฟ้าเช่นนี้ปรากฏในงานช่างไทยอย่างน้อยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น (ภาพที่ ๓๖๑) ซึ่งถือเป็นลักษณะของความเป็นอุดมคติอย่างแท้จริง



ภาพที่ ๓๖๑ จิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนต้น ภายในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ
จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ที่มา: เสมอชัย พูลสุวรรณ, **จิตรกรรมพุทธศาสนาสมัยพุกาม** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๕๙), ๑๘๔.

สำหรับการใช้สีแดงเป็นฉากหลังเพื่อแสดงออกถึงความเป็นท้องฟ้าในฉากโลกสัณฐานที่เขียนขึ้นบนฝาผนังอาคารสมัยอยุธยาปรากฏหลักฐานให้เห็นชัดเจนที่สุดในจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานบนผนังสกัดภายในตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ ๓๖๒) อย่างไรก็ตามเชื่อว่าแนวความคิดเกี่ยวกับการใช้สีแดงเพื่อเป็นพื้นหลังฉากโลกสัณฐานและสื่อความถึงท้องฟ้าไปในตัวนั้นไม่ได้เป็นระเบียบที่เคร่งครัดเสมอไปของช่างสมัยอยุธยา ดังจะเห็นได้ว่าจิตรกรรมบางแห่งมีรูปแบบการเว้นพื้นที่ผนังปูนเปลือยเป็นฉากหลังแทน ตัวอย่างสำคัญและชัดเจนที่สุดได้แก่ ฉากโลกสัณฐานที่ผนังสกัดภายในอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี เป็นต้น (ดูภาพที่ ๓๑๓) ทั้งนี้จำเป็นต้องคำนึงถึงด้วยว่างานจิตรกรรมที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม ไม่ใช่งานที่เขียนในเมืองหลวงจึงอาจลดทอนระเบียบแบบแผนลงได้เช่นกัน

ภาพที่ ๓๖๒ จิตรกรรมฝาผนังฉากโลกสัณฐานภายในตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์
จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

เมื่อเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ช่วงรัชกาลที่ ๑-๓ การแสดงออกในฉากโลกสัณฐานและสวรรค์บนจิตรกรรมฝาผนัง โดยเฉพาะจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถในกรุงเทพฯ พบว่าเกือบทุกแห่งนิยมระบายพื้นหลังฉากโลกสัณฐานด้วยสีแดงชาดแทนความเป็นท้องฟ้าเสมอ ไม่นิยมปล่อยพื้นหลังเป็นปูนเปลือย แสดงให้เห็นความเคร่งครัดเรื่องระเบียบดังกล่าวมากกว่าสมัยอยุธยา สำหรับกรณีของจิตรกรรมฉากโลกสัณฐานบนผนังสกัดด้านหลังพระประธานที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ แนวคิดการเลือกใช้สีแดงแทนท้องฟ้าเป็นฉากหลังเสมอแสดงให้เห็นว่าช่างต้องการสื่อถึงความเป็นอุดมคติอย่างแท้จริง และต้องการแยกแยะออกจากฉากอื่นที่ไม่ได้เน้นสื่อความในลักษณะของอุดมคติมากนัก

โดยเฉพาะฉากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบนโลกมนุษย์ช่างมักจะเลือกใช้เทคนิคการเขียนภาพท้องฟ้าด้วยสีครามเกลี่ยสีเข้ม-จาง ซึ่งเป็นการแสดงออกอย่างสมจริงตามสีของท้องฟ้าจริงในธรรมชาติ

ต่อเมื่อเข้าสู่รัชกาลที่ ๔-๕ ซึ่งเป็นยุคที่รับเอาแนวคิดและเทคนิคการเขียนภาพอย่างสมจริงแบบตะวันตกมาปรับใช้มากกว่าสมัยก่อนหน้า ส่งผลอย่างชัดเจนต่อการเขียนแสดงออกถึงท้องฟ้าที่ใช้สีฟ้าครามตามอย่างธรรมชาติในทุกส่วนที่ต้องการแสดงออกถึงความเป็นท้องฟ้าไม่เว้นแม้แต่ฉากโลกสัณฐานที่มีเนื้อหาเป็นอุดมคติอย่างมาก (ดูภาพที่ ๓๐๔, ๓๐๕)

เมื่อกลับมาพิจารณารูปแบบการเขียนท้องฟ้าในจิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา ซึ่งยังคงยึดรูปแบบการระบายสีแดงเป็นพื้นหลังของฉากโลกสัณฐานและสวรรค์ ขณะเดียวกันในส่วนที่เป็นฉากที่แสดงท้องฟ้าในโลกมนุษย์ก็ใช้เทคนิคการเกลี่ยสี่ครามเลียนแบบสีของท้องฟ้าจริง จึงเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ช่วยสนับสนุนได้ว่า**จิตรกรรมแห่งนี้เป็นแบบแผนของงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ ๓ ที่นิยมแบ่งแยกความเป็นท้องฟ้าแบบอุดมคติและท้องฟ้าแบบธรรมชาติอย่างชัดเจน**

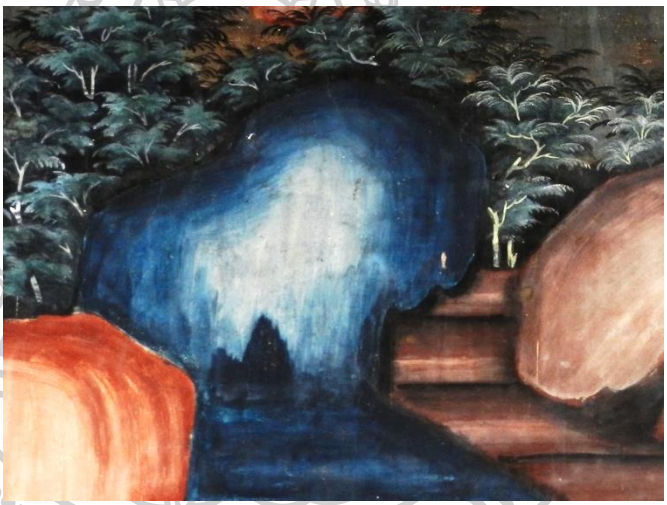
อย่างไรก็ตามแม้ว่าลักษณะการเขียนแสดงออกฉากโลกสัณฐานที่วัดสุวรรณคีรีจะเทียบเคียงได้กับแบบแผนงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ แต่ต้องไม่ลืมว่าจิตรกรรมของวัดสุวรรณคีรีเขียนขึ้นในพื้นที่ห่างไกลจากราชธานี จึงเป็นไปได้ว่าเทคนิคดังกล่าวอาจเป็นลักษณะที่ตกค้างล่วงเลยมาถึงรัชกาลถัดมาก็เป็นได้ ซึ่งในส่วนนี้จำต้องวิเคราะห์เปรียบเทียบกับเทคนิคการเขียนงานจิตรกรรมที่อื่นในพื้นที่จังหวัดสงขลาซึ่งมีอายุหลังจากที่วัดสุวรรณคีรีเพื่อจะทำให้เห็นพัฒนาการด้านเทคนิคในรายละเอียดที่ต่างออกไปและจะทำให้สามารถกำหนดอายุจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีได้ชัดเจนมากขึ้น

ในส่วนการใช้โทนสีในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส พบว่าบรรยากาศโดยทั่วไปสังเกตได้อย่างชัดเจนว่าช่างเลือกที่จะใช้โทนสีที่สว่างสดใสตัดกับสีโทนมืดทึบทำให้วัตถุที่วาดบนพื้นสีหม่นมืดเด่นชัดขึ้น ลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งที่พบได้เสมอในงานจิตรกรรมฝาผนังที่นิยมเขียนในสมัยรัชกาลที่ ๓ และใกล้เคียงกับที่วัดสุวรรณคีรี อย่างไรก็ตามตัวอักษรที่เขียนจารึกไว้บนฝาผนังระบุไว้อย่างชัดเจนว่าจิตรกรรมแห่งนี้เขียนแล้วเสร็จเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๐๖ เป็นหลักฐานสำคัญอันบ่งบอกได้ว่าจิตรกรรมแห่งนี้เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔

สิ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับเทคนิคการเขียนจิตรกรรมในรัชกาลที่ ๔ คือ ช่างเขียนจิตรกรรมโดยเฉพาะในกรุงเทพฯ มีเทคนิคการเขียนจิตรกรรมรวมถึงการเลือกใช้สีก็ปรับเปลี่ยนไปใช้สีเข้มขรึม ให้บรรยากาศสงบเยือกเย็นตามอย่างเทคนิคตะวันตกมากขึ้น การที่ยังคงปรากฏเทคนิคการเลือกใช้โทนสีที่สดใสตัดกับโทนสีเข้มในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จึงอธิบายได้ว่าช่างที่เขียนน่าจะเป็นช่างที่ได้เล่าเรียนมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๓ และยังคงเคยชินกับรูปแบบการเขียน

แบบเก่า ยังไม่มีความสามารถพอที่จะปรับเปลี่ยนให้ทันสมัยตามอย่างช่างในเมืองหลวงซึ่งเกิดการปรับเปลี่ยนเทคนิคการเขียนภาพอย่างชัดเจนแล้ว

แม้ว่าการเลือกใช้โทนสีโดยรวมในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสจะแสดงให้เห็นการสืบเนื่องมาจากรูปแบบของจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ ๓ คือยังคงใช้สีฝุ่นที่ได้มาจากวัตถุดิบจากธรรมชาติ แต่ลักษณะในรายละเอียดสังเกตได้อย่างชัดเจนว่าสัดส่วนของการใช้โทนสีฟ้าหรือโทนสีน้ำเงินปรากฏให้เห็นมากขึ้นกว่าจิตรกรรมที่เขียนในสมัยรัชกาลที่ ๓ อย่างชัดเจน ปรากฏการณ์เช่นนี้น่าจะเป็นผลสืบเนื่องมากจากช่วงรัชกาลที่ ๔ ชาวตะวันตกได้มีการค้นพบแร่โคบอลซึ่งเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ใช้ผลิตเป็นสีฟ้าหรือสีน้ำเงินเข้มสดจัด ทำให้เกิดเป็นความนิยมแพร่หลายทั่วโลก[๓๘๖] (ภาพที่ ๓๖๓)



ภาพที่ ๓๖๓ ตัวอย่างการใช้สีฟ้าหรือสีน้ำเงินเข้มสดจัดจากแร่โคบอล ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

ข้อสังเกตสำคัญที่น่าสนใจอีกประการเกี่ยวกับเรื่องการใช้สีในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส คือ การใช้สีเหลืองและแดงส้มแทนที่หลายส่วนที่เคยนิยมใช้เทคนิคการปิดทองในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓ ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของการเลือกใช้สีที่มีความหลายหลายและสดจัดมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ สอดคล้องกับการรับเอาวัตถุดิบและเทคนิค

---

[๓๘๖] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์: พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, ๔๗๑.

การเลือกใช้สีที่หลากหลายตามอย่างจิตรกรทางตะวันตก[๓๘๗] แทนที่จากการใช้สีจากธรรมชาติในท้องถิ่นดังเช่นสมัยก่อนหน้า ตัวอย่างสำคัญที่สามารถสังเกตได้อย่างชัดเจนคือ การใช้สีเหลืองสดและสีแดงส้มระบายส่วนที่เป็นปราสาทราชวังแบบไทยประเพณีซึ่งแต่เดิมส่วนนี้มักจะใช้สีทองจากทองคำเปลว สีแดงชาด หรือสีเขียวหม่นเท่านั้น อนึ่งการเลือกใช้สีเหลืองสดแทนที่การปิดทองคำเปลวยังเป็นการช่วยลดค่าใช้จ่ายได้มากด้วยเช่นกัน (ภาพที่ ๓๖๔)

ภาพที่ ๓๖๔ ตัวอย่างการใช้สีเหลืองสดแทนที่การปิดทองคำเปลว ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

เมื่อเปรียบเทียบลักษณะการเลือกใช้สีและคุณสมบัติของสีระหว่างจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีกับจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสแล้ว จะเห็นได้ว่าจิตรกรรมที่วัดสุวรรณคีรียังคงเลือกใช้สีและกรรมวิธีที่เป็นแบบดั้งเดิมอยู่มาก ขณะที่วัดมัชฌิมาวาสแม้ว่าในภาพรวมจะมีโทนสีคล้ายคลึงกับที่วัดสุวรรณคีรีแต่ก็ลักษณะทางเทคนิคการใช้สีบางประการที่ต่างออกไปเช่น การให้ความสำคัญกับสีโทนสดจัด โดยเฉพาะสีฟ้าที่ผลิตจากการสังเคราะห์จากแร่โคบอลซึ่งนิยมอย่างแพร่หลายในรัชกาลที่ ๔

---

[๓๘๗] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, **บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ, เล่ม ๓** (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๑), ๒๐๗.

สำหรับจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นฝีมือของช่างท้องถิ่นในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดคูเต่าและภายในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ มีลักษณะการใช้โครงสีที่สดจัดมากขึ้นกว่าจิตรกรรมฝาผนังที่วัดมัชฌิมาวาสอีกระดับหนึ่ง โดยช่างเลือกใช้สีน้ำเงินสดและเหลืองสดเป็นพิเศษ ในส่วนจิตรกรรมภายในวิหารวัดจะทิ้งพระนั้นช่างให้ความสำคัญกับการเลือกใช้สีเหลืองสดถึงขนาดที่ใช้เป็นสีพื้นของภาพเล่าเรื่องตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ (ดูภาพที่ ๓๒๘) ลักษณะของการเลือกใช้สีที่กล่าวมานี้บ่งชี้ได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของงานช่างท้องถิ่นสมัยรัชกาลที่ ๕ ลงมาก็ได้ จากการตรวจสอบความนิยมดังกล่าวพบว่าไม่จำกัดเฉพาะจิตรกรรมในจังหวัดสงขลาหรือในภาคใต้เท่านั้น ทว่าพบลักษณะเช่นนี้ได้ทั่วประเทศในช่วงเวลาเดียวกัน (ภาพที่ ๓๖๕)

ภาพที่ ๓๖๕ ตัวอย่างภาพจิตรกรรมช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ที่เน้นการใช้สีน้ำเงินสด และเหลืองสดในภาคอีสาน วัดมัชฌิมวิทยาราม จังหวัดขอนแก่น
ที่มา: พงษ์ศักดิ์ อัครวัฒนากุล

๓.๓ การเขียนภาพบุคคล

จากการสังเกตเบื้องต้นเกี่ยวกับรูปแบบการเขียนภาพบุคคลในงานจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลา พบว่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔ โดยรวมแล้วยังคง

รูปแบบอย่างอุดมคติและยึดโยงกับงานช่างแบบไทยประเพณีอยู่มาก ซึ่งหลักฐานที่พบทั้งหมดจัดเป็นงานช่างที่มีฝีมือดีแบบอิทธิพลของงานช่างหลวง มีพื้นฐานสำคัญมากจากเทคนิคและการแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ กล่าวคือ ภาพตัวพระ-ตัวนางในวรรณะกษัตริย์เขียนตามแบบนาฏลักษณ์อันมีลักษณะอ่อนช้อยไม่แสดงอารมณ์ออกมาทางสีหน้าแต่จะแสดงออกด้วยท่าทางซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นแบบแผนมาแต่โบราณมีการปรับเปลี่ยนน้อย ภาพข้าราชสำนักชาย-หญิง แสดงออกด้วยเครื่องแต่งกายที่สวยสดงดงามมีกิริยาที่สำรวม แต่สิ่งที่ต่างจากการแสดงออกของตัวพระ-ตัวนาง คือ การแสดงอารมณ์ออกมาทางสีหน้ามากขึ้น ส่วนภาพชาวบ้านมักจะถ่ายทอดความสมจริงอย่างเป็นอิสระ แสดงอารมณ์ออกทั้งทางสีหน้าและท่าทางอย่างสมจริง บางครั้งแฝงไปด้วยอารมณ์ขัน โลดโผน ครื้นเครง การแต่งกายส่วนมากจะมีสีสันน้อยและขาดความประณีต สะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพและฐานะทางสังคมรวมถึงสภาพเศรษฐกิจของคนกลุ่มนี้ได้อย่างชัดเจน ดังนั้นภาพของชนชั้นใต้ปกครองเหล่านี้จึงเป็นสิ่งที่ช่างสามารถเขียนแสดงออกในลักษณะที่ใกล้เคียงความเป็นจริงหรือเรียกว่ามีความกึ่งสมจริงก็ได้ ส่วนในจิตรกรรมฝาผนังช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นต้นมา ยังคงปรากฏแนวคิดการเขียนภาพบุคคลตามอย่างอุดมคติสืบมา เช่น ตัวพระ-ตัวนาง แต่สิ่งที่โด่ดเด่นขึ้นมาควบคู่กัน คือ ภาพของชาวบ้าน ซึ่งก็สอดคล้องกับลักษณะของงานจิตรกรรมที่เขียนโดยฝีมือช่างพื้นบ้าน

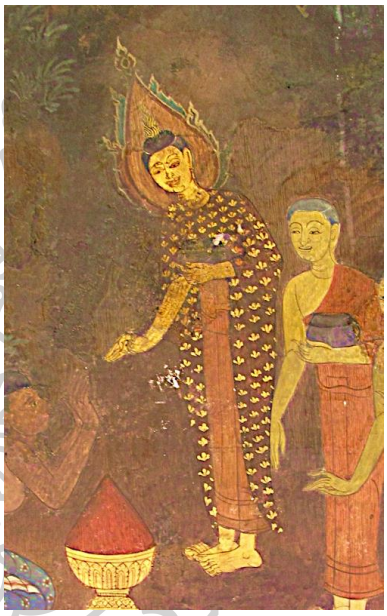
ในอดีตที่ผ่านมามีนักวิชาการให้ความสนใจในเรื่องของเทคนิคการเขียนภาพบุคคลในงานจิตรกรรมไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ เป็นจำนวนมาก ดังนั้นการศึกษาครั้งนี้ผู้ศึกษาจึงคัดเลือกเฉพาะประเด็นที่น่าสนใจในประเด็นต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับงานช่างในราชธานี รวมไปจนถึงพัฒนาการของช่างท้องถิ่นที่พยายามแสดงอัตลักษณ์ของตนผ่านเทคนิคการเขียนงานจิตรกรรมดังต่อไปนี้

ประเด็นเรื่องเกี่ยวกับเทคนิคการเขียนภาพพระพุทธเจ้าและพระสาวก

ภาพพระพุทธเจ้าซึ่งพบในจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มตัวอย่างระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา มีลักษณะสำคัญอันสืบเนื่องมาโดยตลอดในการเขียนภาพจากจิตรกรรมไทยประเพณี ได้แก่ การเขียนเค้าโครงใบหน้าและท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ การปิดทองในบริเวณที่สำคัญ มีพระรัศมีเป็นเปลวรวมถึงมีฉัพพรรณรังสีแผ่ออกมาจากพระวรกาย เป็นต้น อย่างไรก็ตามจากการสังเกตการเขียนภาพพระพุทธเจ้าในจิตรกรรมกลุ่มตัวอย่างพบบางประเด็นที่น่าสนใจประการแรก พบว่าภาพพระพุทธเจ้าบางภาพโดยเฉพาะที่ปรากฏในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสพบว่าเขียนรายละเอียดของจีวรลักษณะที่มีลวดลายดอกในหลายภาพ (ภาพที่ ๓๖๖) ซึ่งความนิยมในการเขียนจีวรลายดอกนี้มีปรากฏตัวอย่างสำคัญบนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลา-

ราม เป็นต้น (ภาพที่ ๓๖๗) นอกจากนี้จีวรลายดอกยังปรากฏอย่างแพร่หลายในพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ช่วงรัชกาลที่ ๓-๔ ด้วยเช่นกัน[๓๘๘] (ภาพที่ ๓๖๘) อนึ่งจากการตรวจสอบภาพถ่ายเก่าของจอห์น ทอมสัน (John Thomson) ที่เข้ามาสยามระหว่างพุทธศักราช ๒๔๐๘-๒๔๐๙ ตรงกับรัชกาลที่ ๔ ปรากฏภาพพระภิกษุนุ่งห่มจีวรมีลวดลายดอก (ภาพที่ ๓๖๙) จึงเป็นหลักฐานสำคัญที่ยืนยันได้ว่าความนิยมจีวรลายดอกเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริงอย่างน้อยในรัชกาลที่ ๔ ถึงกับนำมาปรับใช้และสะท้อนออกมากับการสร้างงานประติมากรรมและจิตรกรรม ลักษณะดังกล่าวยังสะท้อนแนวคิดเรื่องความสมจริงที่เริ่มปรากฏอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นต้นมา

ภาพที่ ๓๖๖ ภาพพระพุทธเจ้าครองจีวรลายดอก ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส



ภาพที่ ๓๖๗ ภาพพระพุทธเจ้าครองจีวรลายดอก ในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ กรุงเทพฯ

ที่มา: กวิฏ ตั้งจรัสวงศ์

[๓๘๘] การห่มจีวรลายดอกพิกุลนี้น่าจะเกิดจากที่สมัยรัชกาลที่ ๓ ค้าขายกับจีนมาก สินค้านำเข้าของไทยอย่างหนึ่งคือผ้า ส่วนที่เป็นลายดอกเชื่อว่าเมื่อมีผู้ที่มีครอบครองไว้มากคิดอยากทำบุญจึงนำผ้าลายดอกนี้ไปถวายพระสงฆ์ เมื่อพระสงฆ์ได้รับจึงนำมานุ่งห่มเป็นจีวร อ้างใน อารุจ ปรีดิยาพันธ์, “อิทธิพลศิลปะจีน และภาพสะท้อนเกี่ยวกับวิถีชีวิตชาวจีนในงานจิตรกรรมฝาผนัง ภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) กรุงเทพมหานคร”, (การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๔๗), ๕๖.

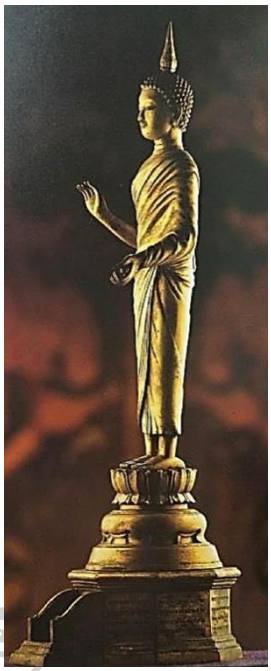
ภาพที่ ๓๖๘ พระพุทธรูปครองจีวรลายดอก อายุราวรัชกาลที่ ๓-๔

ภาพที่ ๓๖๙ ภาพตัวอย่างภิกษุทรงสมณศักดิ์ครองจีวรลายดอก ในสมัยรัชกาลที่ ๔ ที่มา: John Thomson, Siam: Through the Lens of John Thomson 1865-66,

นอกจากความสมจริงที่สะท้อนออกมาจากปรากฏการณ์นิยมนุ่งห่มจีวรลายดอกของพระสงฆ์ส่วนหนึ่งสมัยรัชกาลที่ ๓-๔ จิตรกรรมภาพพระพุทธเจ้าในพื้นที่จังหวัดสงขลาที่เขียนขึ้นในสมัยหลังราวรัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมา ก็มีพัฒนาการในส่วนของการเขียนจีวรในลักษณะสมจริงอีกแง่มุมที่ต่างออกไป คือ เขียนจีวรให้มีลักษณะใกล้เคียงกับธรรมชาติและความยับตามธรรมชาติของผ้า มีตัวอย่างการเขียนในลักษณะนี้ที่จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ (ภาพที่ ๓๗๐) เป็นต้น อย่างไรก็ตามสังเกตได้ว่าช่างยังคงเขียนพระพักตร์ พระรัศมีเป็นเปลว รวมถึงท่าทางที่ยังคงเป็นแบบนาฏลักษณ์อย่างเคร่งครัด

สังเกตได้ว่าแนวคิดเกี่ยวกับสร้างงานศิลปกรรมที่แสดงรูปพระพุทธเจ้า ในศิลปะไทยเริ่มให้ความสำคัญกับการห่มจีวรที่มีลักษณะยับใกล้เคียงกับธรรมชาติในสมัยรัชกาลที่ ๔ เนื่องจากปรากฏทั้งในภาพจิตรกรรมและพระพุทธรูปจำนวนมาก (ภาพที่ ๓๗๑) ดังนั้นการปรากฏลักษณะการเขียนจีวรเลียนแบบธรรมชาติเช่นนี้ในจิตรกรรมที่วัดจะทิ้งพระที่เชื่อว่าเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ จึงไม่ใช่เรื่องแปลก และเป็นผลที่สืบเนื่องมากจากรัชกาลที่ ๔ อย่างเห็นได้ชัด

ภาพที่ ๓๗๐ ภาพพระพุทธเจ้าครองจีวรยับแบบธรรมชาติ ในวิหารพระนอน วัดจะทิ้งพระ



ภาพที่ ๓๗๑ พระพุทธรูปครองจีวรยับแบบธรรมชาติ (พระคันธารราษฎร์ยืน รัชกาลที่ ๔) ที่มา: ม.ร.ว. สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, **พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหารชวัง**, ๓๒๘.

ประเด็นเรื่องเกี่ยวกับเทคนิคการเขียนภาพเทวดา

จากการสังเกตและประมวลลักษณะของการเขียนภาพเทวดาบนจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่จังหวัดสงขลา โดยรวมเขียนแสดงออกแบบอุดมคติเช่นเดียวกับรูปแบบการเขียนตัวพระ-ตัวนาง ส่วนประเด็นเรื่องการเขียนภาพเทวดาที่ต่างออกไปจากขนบแบบแผนดั้งเดิมปรากฏให้เห็นที่จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ซึ่งมีลักษณะการเขียนภาพเทวดาในบางส่วนแสดงท่าทางที่ต่างออกไป กล่าวคือ บ้างเหาะในท่าเท้าสะเอว บ้างเหาะในท่ายื่นมือทั้งสองไปข้างหน้า บ้างเหาะในท่าหันหลัง หรือเหาะไปพลางก็แสดงอาการพูดคุยกับเทวดาด้วยกัน (ภาพที่ ๓๗๒) ลักษณะเช่นนี้เป็นการแสดงอาการที่ไม่ค่อยสำรวมนัก หากเทียบกับระเบียบการเขียนเทวดาแบบอุดมคตินิยมซึ่งจะเคร่งครัดในเรื่องของความสง่างาม จึงมักแสดงออกด้วยอาการสงบและนอบน้อมต่อพระพุทธเจ้า โดยมากจะอยู่ในท่านั่งคุกเข่าประนมมือหรือเหาะและประนมมือเรียงเป็นแถว หันหน้าไปในทิศทางเดียวกัน ส่วนสำคัญที่ทำให้ลักษณะการแสดงออกเกี่ยวกับเทวดาแบบใหม่นี้เปลี่ยนไปจากเดิมคือการแสดงภาพเทวดาเหาะเป็นหมู่สอดแทรกอยู่ในกลุ่มก้อนเมฆอย่างสมจริง ซึ่งรูปแบบและ

การแสดงออกเกี่ยวกับภาพเทวดาอย่างใหม่นี้สามารถพบเห็นได้เสมอในงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ ๔ โดยเฉพาะปรากฏอย่างสม่ำเสมอในงานจิตรกรรมที่อยู่ในกรุงเทพฯ ซึ่งมีหลักฐานว่าเกิดจากพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในงานจิตรกรรมหลายวัดด้วยกัน เช่น จิตรกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร จิตรกรรมวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม จิตรกรรมวัดปทุมวนาราม วัดเขมาภิรตาราม เป็นต้น[๓๘๙]

ภาพที่ ๓๗๒ ลักษณะการเขียนและการแสดงออกภาพเทวดาตามความนิยมในสมัยรัชกาลที่ ๔ ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

แม้ว่าจะปรากฏลักษณะของการเขียนเทวดาแบบใหม่ในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส แต่ก็มีสัดส่วนที่น้อยมากเมื่อเทียบกับภาพจิตรกรรมทั้งหมด นอกจากนี้ความหลากหลายเรื่องท่าทางการแสดงออกของเทวดาเหล่านั้นก็มีน้อยด้วยเช่นกันเมื่อเทียบกับภาพในลักษณะเดียวกันที่ปรากฏในราชธานีที่มีความหลากหลายของท่าทางอย่างเป็นอิสระชัดเจนและสมจริงกว่ามาก ประเด็นนี้จึงเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ทำให้เชื่อได้ว่าช่างที่เขียนภาพจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสยังไม่ชำนาญเรื่องการเขียนภาพแนวใหม่ที่เป็นอย่างพระราชนิยมในรัชกาลที่ ๔ แต่ก็พยายามที่จะปรับเปลี่ยนรูปแบบการเขียนของตนให้ทันสมัยตามอย่างในเมืองหลวง

---

[๓๘๙] ผศ. ดร.พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์ เชื่อว่าการเขียนภาพเทวดาเหาะเป็นหมู่และแสดงท่าทางที่ต่างกันแต่ยังคงท่านาฏลักษณ์เช่นนี้ อาจสืบเนื่องมาจากงานช่างจิตรกรรมในรัชกาลที่ ๓ เช่นการเขียนภาพเหล่าเทพยดาในขบวนเสด็จขณะที่เจ้าชายสิทธัตถะออกมหาภิเนษกรมณ์ ดูรายละเอียดใน พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “ศิลปกรรมในพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” ๓๓๑.

ประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับการแสดงออกถึงเทพยดาในจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้คือภาพการเขียนเทพชุมนุม ๑ แถว เหนือเรื่องพุทธประวัติ (ภาพที่ ๓๗๓) ซึ่งลักษณะเช่นนี้ไม่เคยปรากฏเป็นที่นิยมมาก่อนในการเขียนเทพชุมนุมแบบเรียงแถวตามอย่างที่เคยนิยมมาก่อนตั้งแต่ในสมัยอยุธยาจนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ ๓ ซึ่งจะมีลักษณะของการเขียนแบบเรียงแถวและซ้อนชั้นขึ้นไปมากกว่า ๑ ชั้นเสมอ (ภาพที่ ๓๗๔) นอกจากนี้หากช่างเลือกที่จะเขียนภาพพุทธประวัติในผนังส่วนบนก็จะไม่ปรากฏแถวเทพชุมนุม ในทางตรงกันข้ามหากเลือกที่จะเขียนแถวของเทพชุมนุมก็จะไม่เขียนภาพพุทธประวัติในตำแหน่งนี้ ข้อยืนยันถึงความแตกต่างเช่นนี้ปรากฏในบทวิจารของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่เคยเสด็จมายังวัดมัชฌิมาวาส และได้ทรงบันทึกข้อความไว้อย่างน่าสนใจว่า

"...วันที่ ๑ พฤษภาคม เวลาเย็นไปไว้พระและชมวัดมัชฌิมาวาส เป็นวัดที่ตั้งใจทำเป็นอย่างดี มีรูปเขียนในอุโบสถ ฝีมือช่างรัชกาลที่ ๓ ไม่ล้ำเลิศอะไร ***แต่ทำแปลกสะดุดใจที่เบื้องบนเขียนทั้งปฐมสมโพธิ์และเทพชุมนุมประสานกัน แบ่งด้วยเส้นสินเทา อันยังไม่เคยเห็นเขียนทำนองนี้*** *ห้องข้างล่างเขียนเป็นสิบชาติ พระประธานเป็นศิลาขาวไทยฉลัก..."*[๓๙๐]

ภาพที่ ๓๗๓ ภาพการเขียนเทพชุมนุม ๑ แถว เหนือเรื่องพุทธประวัติ ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

[๓๙๐] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **สาสน์สมเด็จ, เล่ม ๓**, ๑๑-๑๒.

ภาพที่ ๓๗๔ ตัวอย่างการเขียนภาพเทพชุมนุมในภาคกลางสมัยรัชกาลที่ ๓
ในอุโบสถวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ

ปรากฏการณ์ดังกล่าวแสดงถึงแนวความคิดของช่างที่ต้องการจะนำทั้งระเบียบการเขียนเรื่องพุทธประวัติและเทพชุมนุมผสมผสานกันโดยเลือกที่จะให้ความสำคัญกับการแสดงออกเนื้อเรื่องในพุทธประวัติมากกว่า แต่ที่ยังคงเลือกเขียนเทพชุมนุมด้วย ผู้ศึกษาเชื่อว่าน่าจะเกี่ยวข้องกับความพยายามแสดงอัตลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีให้ครบถ้วน

ประเด็นเรื่องเกี่ยวกับเทคนิคการเขียนภาพเปรตและสัตว์นรก

ภาพเปรตในงานจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี (ภาพที่ ๓๗๕) เป็นภาพแสดงออกที่มีประเด็นน่าสนใจ เนื่องจากช่างเขียนแสดงออกในลักษณะเปรตสวมใส่เครื่องทรงคล้ายตัวพระ-ตัวนางในงานจิตรกรรมไทยประเพณี สังเกตได้ว่าโดยทั่วไปแล้วลักษณะการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง หรือแม้แต่จิตรกรรมในสมุดภาพสมัยรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะในราชธานีหากช่างต้องการเขียนแสดงเรื่องราวหรือฉากที่เกี่ยวข้องกับนรกซึ่งอยู่ในอบายภูมิ มักจะให้ความสำคัญกับการเขียนภาพสัตว์นรก เปรต อสูรกายที่มีรูปร่างพิกลพิการและมักจะปราศจากการสวมใส่เสื้อผ้าอาภรณ์สวยงามแต่อย่างใด ทั้งนี้เพื่อแสดงออกถึงความทุกข์ทรมานที่สัตว์นรก เปรต อสูรกายเหล่านั้นได้รับอย่างถึงที่สุด ไม่เคยปรากฏว่ามีความนิยมเขียนในลักษณะทรงเครื่องมาก่อน

จากการตรวจสอบคัมภีร์อันเกี่ยวเนื่องด้วยพุทธศาสนาที่สำคัญในดินแดนไทย มีตัวอย่างวรรณกรรมทางพุทธศาสนาเถรวาท ได้แก่ คัมภีร์ไตรภูมิพระร่วง คัมภีร์โชตรตนคัณฐี เป็นต้น ได้แสดงรายละเอียดเกี่ยวกับเปรตประเภทหนึ่งซึ่งเป็นเปรตที่มีวิถีความเป็นอยู่คล้ายกับเทวดา มีรายละเอียดดังนี้

คัมภีร์ไตรภูมิพระร่วง

“เปรตมีอยู่มากมายนักหนาแลเปรตลางจำพวกอยู่ในกลางมหาสมุทร เปรตลางจำพวกอยู่เหนือเขา เปรตลางจำพวกอยู่กลางเขา และเปรต ๓ จำพวกนี้ จำพวกหนึ่งชื่อ ตรีตุปฏิสนธิ จำพวกหนึ่งมีปราสาทแก้วแลมีกำแพงแก้วล้อมรอบ มีคูล้อมรอบดูงามนักหนาแล เปรตจำพวกหนึ่งมีช้างมาข้าคน มียั่วยานคานหามทองที่เที่ยวไปโดยอากาศ แม้นชื่อว่าเปรตฝูงนั้น แม้นจะเป็นดีมียศศักดิ์เท่าใด ๆ ก็ดี มีบ่มิดุจเทวดาในสวรรค์ แลฝูงเปรตลางหมู่เป็นดั่งนั้นก็นานนักหนาแล ***ฝูงเปรตลางจำพวก เมื่อเดือนแรมเป็นเปรต เมื่อเดือนขึ้นเป็นเทพยดา ฝูงเปรตลางพวก เมื่อเดือนขึ้นเป็นเปรต เมื่อเดือนแรมเป็นเทพยดา*** *เปรตลางจำพวกที่เป็นเปรตตรีเหตุปฏิสนธินั้น ก็รู้พระจตุราริยสัจธรรม เปรตลางจำพวกไปแฝงอยู่ต้นไม้ใหญ่ เปรตลางจำพวกอยู่ที่ราบ แลย่อมกินอันราบเป็นอาหารเลี้ยงตน เขา* ***เปรตลางจำพวกมีปราสาททิพย์ มีเครื่องกินนั้นย่อมเป็นทิพย์ดั่งเทพยดา”***[๓๙๑]

คัมภีร์โชตรตนคัณฐี

“...เปรตเหล่านั้นชื่อว่า อชตรังคาเปรต เปรตที่เป็นหญิงก็ตาม เป็นชายก็ตาม เป็นผู้ทุศีล ทำบุญทั้งหลายมีการให้ทานเป็นต้น วิมานเกิดขึ้นแก่เปรตเหล่านั้น พวกเขาเสวยทิพย์สมบัติอันเหมาะสมกับบุญของตนในทิพยวิมานครึ่งเดือน หรือเสวยทิพยสมบัติอันสมควรแก่การทุศีลของตนอีกครึ่งเดือน...”[๓๙๒]

จากข้อความที่ยกมาเบื้องต้นจะเห็นได้ว่ามีการอธิบายและให้รายละเอียดของเปรตบางประเภทที่มีวิถีความเป็นอยู่ใกล้เคียงกับเทวดา แม้ว่าจะไม่ปรากฏว่าลักษณะของเครื่องแต่งกายของเปรตเหล่านั้นเป็นเช่นไร แต่ก็พอจะอนุมานได้ว่าน่าจะมีเครื่องแต่งกายในลักษณะเดียวกันหรือใกล้เคียงกับเทวดาด้วยเช่นกัน ผู้ศึกษาจึงเชื่อว่าช่างที่เขียนภาพเปรตในลักษณะของการสวมใส่เครื่องทรงอย่างเทวดานางฟ้าในจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณคีรี น่าจะตีความและพยายามถ่ายทอดลักษณะ

---

[๓๙๑] พระมหาธรรมราชาที่ ๑ ลิไทย, **ไตรภูมิกถา หรือ ไตรภูมิพระร่วง**, กรมศิลปากรจัดพิมพ์ เนื่องในการประชุมสัมมนา เรื่องไตรภูมิพระร่วง ในโอกาสฉลอง ๗๐๐ ปีลายสือไทย วันที่ ๑๙-๒๑ ธันวาคม ๒๕๒๖, ๒๗-๒๘.

[๓๙๒] กรมศิลปากร, บุญเลิศ เสนานนท์ [ปริวรรตถ่ายทอดและแปล], **โลกสัณฐานโชตรตนคัณฐี**, ๑๐๓.

ของเปรตประเภทนี้มาจากข้อความในคัมภีร์ทางพุทธศาสนาโดยเฉพาะจากคัมภีร์โลกศาสตร์เป็นสำคัญ

ภาพที่ ๓๗๕ ภาพเปรตร่ายรำและแต่งกายลักษณะทรงเครื่องคล้ายเทวดาหรือบุคคลในวรรณะกษัตริย์ ในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี

สำหรับการแสดงออกเกี่ยวกับท่าทางและรายละเอียดของเครื่องทรงเป็นประเด็นหนึ่งที่มีความน่าสนใจ ซึ่งเคยมีนักวิชาการเชื่อว่าหมายถึงภาพเปรตทรงเครื่องสองตนกำลังร่ายรำโนรา[๓๙๓] อย่างไรก็ตามจากการตรวจสอบผู้ศึกษามีความเห็นว่าท่าทางและการแสดงออกของภาพเปรตทรงเครื่องที่เคยมีนักวิชาการบางท่านเชื่อนั้น คล้ายคลึงกับภาพจิตรกรรมที่เขียนการฟ้อนรำละครหลวงตอนหนึ่งบนจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพฯมากกว่า (ภาพที่ ๓๗๖) ซึ่งภาพที่แสดงออกนั้นเป็นลักษณะของตัวพระตัวนางกำลังระบำรำฟ้อนเกี้ยวพาราสีเอี้ยวตัวและหันหน้าเข้าหากัน ตัวพระมีศิราภรณ์เป็นชฎายอดแหลม ส่วนตัวนางสวมศิราภรณ์ที่เรียกว่าเกี้ยวยอดเปลว จากความคล้ายคลึงในด้านระเบียบและรูปแบบดังกล่าว โดยเฉพาะรูปแบบของตัวนางที่ทรงเครื่องศิราภรณ์แบบเกี้ยวยอดเปลว สามารถใช้เป็นเครื่องมือสำคัญอันบ่งบอกได้อย่างชัดเจนว่าไม่ใช่รูปแบบเครื่องศิราภรณ์ของมโนราในภาคใต้ **ดังนั้นจึงน่าเชื่อได้ว่าช่างที่เขียนภาพเปรตทรงเครื่องในท่าร่ายรำน่าจะได้รับแรงบันดาลใจและหยิบยืมลักษณะการเขียนเช่นนี้มาจากงานช่างหลวงมากกว่าที่จะหมายถึงการแสดงออกเรื่องการรำโนราดังที่ได้เคยเชื่อกันมาในอดีต**

---

[๓๙๓] สถาบันทักษิณคดีศึกษา, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙**, **เล่ม ๒**, ๘๐๙.

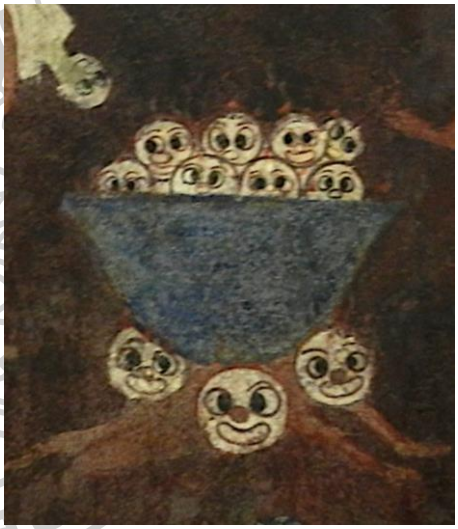
ภาพที่ ๓๗๖ ภาพนางละครในราชสำนักกำลังร่ายรำบนจิตรกรรมในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพฯ

สันนิษฐานว่าสาเหตุที่ช่างในราชธานีไม่เขียนเปรตหรือสัตว์นรกในลักษณะทรงเครื่องในฉากนรก เนื่องจากการเขียนภาพบุคคลที่สวมใส่อาภรณ์ที่มีการประดับเครื่องยอดและเครื่องทรงอื่น ๆ อันถือเป็นเครื่องสูงที่ไม่ใช่สิ่งที่บุคคลหรือสามัญชนทั่วไปจะสามารถนำมาประดับร่างกายได้ โดยพื้นฐานแล้วผู้ที่จะประดับประดาไปด้วยเครื่องทรงเหล่านี้ได้ต้องอยู่ในวรรณะกษัตริย์ เทวดา ผู้มีบุญญาธิการ หรือหากบุคคลกลุ่มอื่นจะนำมาประดับต้องใช้เพื่อการละครเท่านั้น และเนื่องจากเครื่องทรงเหล่านี้มีส่วนเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ การนำมาวาดเขียนร่วมกับบุคคลประเภทเปรตซึ่งเป็นสัตว์นรกประเภทหนึ่งนั้นอาจเป็นการไม่บังควรและผิดกาลเทศะรวมถึงอาจเป็นการสื่อความที่สุ่มเสี่ยงต่อการดูหมิ่นสถาบันพระมหากษัตริย์ซึ่งคนโบราณเชื่อว่าเป็นผู้มีบุญญาธิการ ดังนั้นการเขียนภาพจิตรกรรมลักษณะนี้จึงไม่ปรากฏในราชธานีซึ่งเป็นที่ประทับของพระมหากษัตริย์ในทางกลับกันกฎเกณฑ์และความเคร่งครัดย่อมถูกลดทอนลงมากในจิตรกรรมที่เขียนขึ้นห่างไกลราชธานี การแสดงออกจึงมีความเป็นอิสระค่อนข้างมาก ในที่นี้เชื่อว่าช่างไม่ได้มีจุดประสงค์การเขียนเพื่อการดูหมิ่นสถาบันพระมหากษัตริย์แต่อย่างใด แต่อาจต้องการเขียนแสดงออกให้ต่างออกไปจากงานช่างในราชธานี โดยมีแนวคิดและการตีความจากคัมภีร์ทางศาสนาเป็นสำคัญ

สำหรับการแสดงออกเกี่ยวกับภาพสัตว์นรกประเภทอื่น ๆ มีประเด็นที่น่าสนใจได้แก่ การเขียนแสดงออกภาพสัตว์นรกบนจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ โดยลักษณะที่น่าสนใจคือ ภาพสัตว์นรกที่กำลังถูกทรมานอยู่ในกระทะทองแดงซึ่งเลือกที่จะแสดงออกถึงภาพ

บุคคลที่มีใบหน้าและทรงผมใกล้เคียงกับบุคคลธรรมดา[๓๙๔] แออัดยัดเยียดอยู่ภายในกระทะทองแดง แต่ทว่านำเสนอรายละเอียดของลำตัวครึ่งบนแบบการผลักระยะตื้นลึกอย่างเทคนิคตะวันตก (ภาพที่ ๓๗๗) การแสดงออกเช่นนี้เป็นความพยายามเขียนอิงกับหลักทัศนียวิสัย ซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนในเทคนิคการเขียนภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีทั่วไปทั้งในสมุดภาพและบนจิตรกรรมฝาผนังที่มักจะแสดงออกเพียงภาพใบหน้าสัตว์นรกในทรงกลมแบบสองมิติยัดเยียดกัน (ภาพที่ ๓๗๘) หรือไม่ก็เขียนร่างกายและใบหน้าอย่างพิกลพิการ แนวคิดการแสดงออกถึงความสมจริงของฉากสัตว์นรกในกระทะทองแดงในจิตรกรรมวัดจะทิ้งพระสื่อถึงแนวคิดเรื่องความสมจริงอย่างตะวันตก ขณะเดียวกันก็ยังคงหลงเหลือเทคนิคการเขียนภาพใบหน้าของบุคคลตามอย่างไทยโบราณให้เห็นอยู่ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าเป็นความก้ำกึ่งระหว่างเทคนิคแบบตะวันตกและแบบไทยดั้งเดิม

ภาพที่ ๓๗๗



ภาพที่ ๓๗๘

ภาพที่ ๓๗๗ ภาพสัตว์นรกในกระทะทองแดง จิตรกรรมฝาผนังในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๓๗๘ สัตว์นรกในกระทะทองแดง จิตรกรรมวัดใหญ่อินทาราม จังหวัดชลบุรี

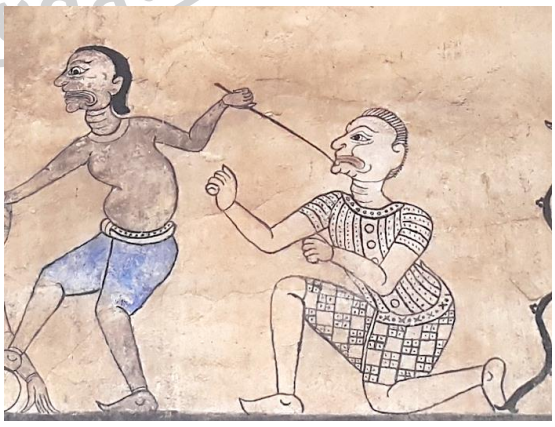
[๓๙๔] จากการตรวจสอบเทคนิคของการเขียนภาพสัตว์นรกอย่างไทยประเพณีโบราณนิยมเขียนร่างกายและใบหน้าในลักษณะพิกลพิการเสมอ

ประเด็นเรื่องเกี่ยวกับเทคนิคการเขียนภาพบุคคลที่มีพื้นฐานจากตัวหนังตะลุงและท่ารำมโนราในภาคใต้

ลักษณะของภาพบุคคลที่พบว่ามีความคล้ายคลึงกับรูปแบบของตัวหนังตะลุงและบุคคลในท่ารำมโนรา สามารถพบเห็นได้ในวัดที่เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยช่างพื้นบ้าน สำหรับจิตรกรรมฝาผนังในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาที่แสดงออกให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างตัวหนังตะลุงและท่ารำมโนราที่สื่อออกมาด้วยงานจิตรกรรมมากที่สุดได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดคูเต่า

จากการศึกษาและพิจารณาเกี่ยวกับ**เทคนิคการเขียนภาพบุคคลที่เขียนแสดงออกในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดคูเต่า ผู้ศึกษาพบว่าตัวละครแต่ละตัวมีพื้นฐานการเขียนมาจากตัวหนังตะลุงเกือบทั้งสิ้น** ยกเว้นตัวพระ (พระเวสสันดร พระกุมารชาลี) (ภาพที่ ๓๗๙) ยังมีลักษณะการเขียนหน้าเสี้ยวใกล้เคียงกับแบบแผนการเขียนตัวพระในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีภาคกลาง ส่วนตัวละครที่เป็นผู้ชายตัวอื่น ๆ ช่างเขียนอย่างอิสระแต่มีรูปแบบร่วมที่สำคัญ คือ ส่วนใบหน้าเน้นความสำคัญของส่วนปากที่กว้าง จมูกใหญ่ คางยื่น ส่วนลำตัวเน้นส่วนท้องที่ป่อง หลังคู้ ก้นงอน (ภาพที่ ๓๘๐) ซึ่งลักษณะทั้งหมดดังกล่าวมานี้สามารถเทียบเคียงได้กับรูปตัวหนังตะลุงที่เป็นเพศชายทั้งสิ้น (ภาพที่ ๓๘๑) อย่างไรก็ตามบุคคลชายที่เป็นตำรวจนั้นแม้ว่าช่างจะเขียนเค้าโครงอย่างตัวหนังตะลุง แต่ก็สังเกตได้ชัดว่าพยายามลดทอนส่วนท้องและเครื่องหน้าที่เกินความพอดีออกไป (ภาพที่ ๓๘๒) ทั้งนี้น่าจะเป็นเพราะต้องการแยกแยะให้เห็นถึงความภูมิฐานน่าเกรงขามตามสถานภาพของบุคคลผู้เป็นเจ้าหน้าที่ของรัฐ

ภาพที่ ๓๗๙ รูปแบบและการแต่งกายของตัวพระในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา



ภาพที่ ๓๘๐ ภาพชาวบ้านเขียนคล้ายตัวหนังตะลุงในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๓๘๑ ตัวอย่างรูปแบบตัวตลกในหนังตะลุง
ที่มา: หนังตะลุงวัฒนธรรมภาคใต้. **ตัวละครหนังตะลุง**.
เข้าถึงเมื่อ ๑ กรกฎาคม ๒๕๖๒
เข้าถึงได้จาก https://is.gd/1ZCkUc

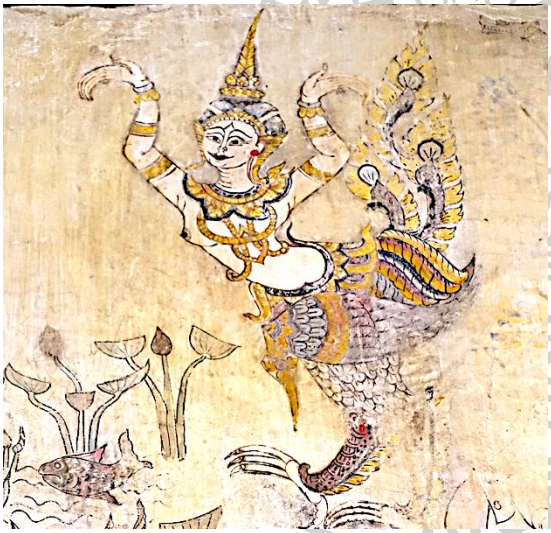
ภาพที่ ๓๘๒ ภาพตำรวจ ในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา

ส่วนภาพตัวนางมีลักษณะสำคัญที่เด่นชัด คือ ใบหน้าที่มีการเขียนเส้นคิ้ว ปาก จมูก และคางต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน (ภาพที่ ๓๘๓) ลักษณะดังกล่าวสามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบของตัวนางในหนังตะลุงได้ชัดเจน (ภาพที่ ๓๘๔) **อาจกล่าวได้ว่ารูปแบบการเขียนตัวนางในจิตรกรรมวัดคูเต่าเป็นภาพสะท้อนเชื่อมโยงกับหนังตะลุงได้ชัดที่สุดเมื่อเทียบกับบรรดาตัวละครอื่น ๆ ในงานจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้**

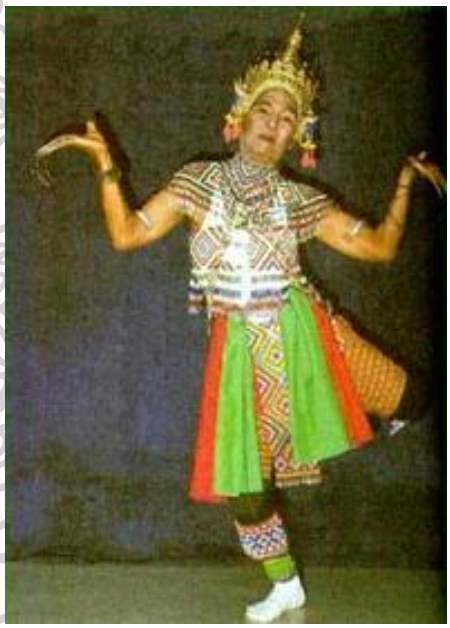
ภาพที่ ๓๘๓ ภาพตัวนางเขียนใบหน้าคล้ายหนังตะลุงในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๓๘๔ ภาพตัวนางในหนังตะลุง
ที่มา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙ เล่ม ๑๐**, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๙) ๓๙๓๔.

น่าสนใจว่าภาพตัวนางที่เป็นกินรีมีการแสดงออกของท่าทางที่น่าจะเกี่ยวข้องกับท่าทางที่นำมาจากท่ารำมโนราของชาวใต้ คือ ท่าผาลาหรือผาหลา (ภาพที่ ๓๘๕) โดยท่าดังกล่าวมีลักษณะสำคัญคือ การทำท่าตั้งวงแบบหงายฝ่ามือขึ้นปลายนิ้วทั้งหมดหันออกนอกลำตัว (ภาพที่ ๓๘๖) อย่างไรก็ตามท่าผาลานี้ยังคล้ายคลึงกับท่าพรหมสี่หน้าที่ปรากฏในตำราท่ารำของภาคกลางด้วยเช่นกัน (ภาพที่ ๓๘๗) ดังนั้นจึงไม่อาจระบุชี้ชัดได้ว่าลักษณะท่าทางดังกล่าวหมายถึงท่ารำของมโนราในภาคใต้ได้อย่างแท้จริง แต่ก็มีแนวโน้มเป็นไปได้มากที่จะหมายถึงท่าผาลาของมโนราเนื่องจากจิตรกรรมแห่งนี้เขียนขึ้นโดยช่างพื้นบ้านท้องถิ่นภาคใต้ อีกทั้งยังเจาะจงเขียนแสดงออกกับภาพกินรีซึ่งก็คือนางมโนราในความเชื่อของชาวใต้



ภาพที่ ๓๘๕ ภาพกินรีในท่ารำมโนรา (ท่าผลา)? ในอุโบสถวัดคูเต่า สงขลา



ภาพที่ ๓๘๖ ภาพมโนรา ในท่าผลา
ที่มา: **ท่ารำมโนรา**. เข้าถึงเมื่อ ๑๕ มิถุนายน ๒๕๖๒
เข้าถึงได้จาก https://is.gd/5mA659

ภาพที่ ๓๘๗ ภาพลายเส้นท่าพรหมสี่หน้า
ที่มา: **ตำราฟ้อนรำ (ฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร)**, (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒนากร, ม.ป.ป.ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ณ พระเมรุท้องสนามหลวง), ๑๒.

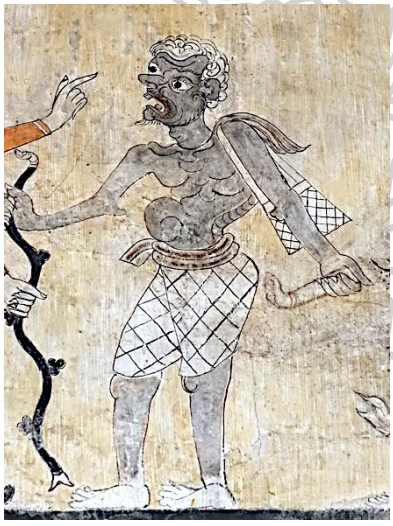
สำหรับประเด็นเรื่องการเขียนภาพชูชก ปรากฏในการศึกษาที่ผ่านมาของ สุวรรณี ดวงตา เชื่อว่าช่างเขียนภาพจิตรกรรมในอุโบสถวัดคูเต่าน่าจะเป็นช่างเขียนที่มาจากช่างทำหน้าหนังตะลุง[๓๙๕] ส่วนจุฑารัตน์ จิตโสภา ได้ให้ความเห็นเกี่ยวรูปแบบการเขียนจิตรกรรมภาพบุคคลในอุโบสถวัดคูเต่าโดยเฉพาะภาพชูชกต่างออกไป (ภาพที่ ๓๘๘) โดยมีความเห็นว่าสามารถมองได้สองแง่ คือ ช่างเขียนตามอย่างตัวตลกในหนังตะลุง หรือไม่ก็เป็นรูปแบบที่รับอิทธิพลจากการเขียนภาพชูชกในจิตรกรรมแบบไทยประเพณี (ภาพที่ ๓๘๙) โดยจุดประสงค์ของการเขียนภาพตัวตลกในหนังตะลุงและภาพชูชกในงานจิตรกรรมไทยประเพณีต่างก็เขียนภาพและแสดงออกให้มีความโด่ดเด่นจากความเป็นรูปร่างของมนุษย์สามัญชนทั่วไปเพื่อให้เป็นที่น่าจดจำและน่าขบขัน ซึ่งในส่วนของการเขียนภาพ

[๓๙๕] สุวรรณี ดวงตา, “ภาษากายจากจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างสงขลาที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส อำเภอเมืองสงขลา วัดจะทิ้งพระ อำเภอสทิงพระ และวัดคูเต่า อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา,” ๑๓๗.

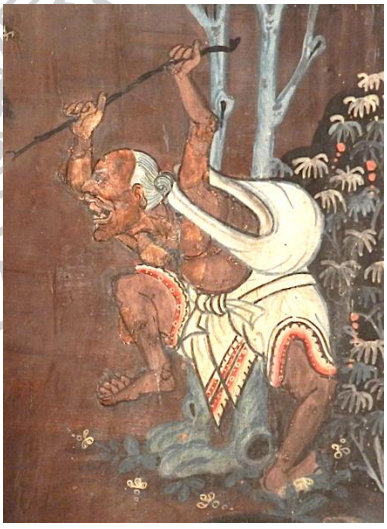
ชูชกนั้น มีการเพิ่มรูปแบบที่อิงอยู่กับลักษณะที่เรียกว่า “บุรุษโทษ ๑๘ ประการ ”เข้ามายิ่งทำให้มีความน่าขบขันปนน่ารังเกียจไปในตัว[๓๙๖]

ผู้ศึกษามีความเห็นโดยรวมแล้วคล้ายกับสุวรรณี ดวงตา และจุฑารัตน์ จิตโสภา แต่ในรายละเอียดค่อนข้างโน้มเอียงไปกับ จุฑารัตน์ จิตโสภา มากกว่า ประเด็นที่ผู้ศึกษาเชื่อตามแนวคิดจุฑารัตน์ จิตรโสภา เป็นพิเศษ คือการบ่งชี้ว่าจิตรกรรมฝาผนังที่วัดคู่เต่าเขียนโดยได้รับอิทธิพลจากตัวหนังตะลุงทั้งหมดนั้น อาจเป็นคำกล่าวที่เจาะจงเกินไป ซึ่งจากการศึกษาและสังเกตของผู้ศึกษาเองก็พบว่านอกจากรูปแบบการเขียนภาพชูชกที่มีความใกล้เคียงกับที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยประเพณีแล้ว ส่วนที่เป็นตัวพระก็มีลักษณะเทียบเคียงได้กับรูปแบบการเขียนตัวพระในงานจิตรกรรมไทยประเพณีโดยทั่วไปด้วย

สรุปได้ว่าตัวละครบางตัวมีอิทธิพลของตัวหนังตะลุงจริง โดยเฉพาะใบหน้าของตัวนางนั้นมีความชัดเจนมากที่สุด ขณะเดียวกันตัวละครบางตัวก็มีความก้ำกึ่งกับลักษณะของตัวหนังตะลุงและลักษณะของตัวละครในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี เช่น ตัวพระและชูชก นอกจากนี้ลักษณะท่าทางของตัวละครบางตัว เช่น กินรี ที่มีแนวโน้มเกี่ยวข้องกับการแสดงออกถึงท่ารำของการแสดงมโนราของภาคใต้ด้วยเช่นกัน



ภาพที่ ๓๘๘ ภาพชูชกเขียนโดยช่างพื้นบ้านในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา



ภาพที่ ๓๘๙ ภาพชูชกเขียนโดยช่างฝีมือแบบภาคกลางในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

---

[๓๙๖] สัมภาษณ์ จุฑารัตน์ จิตโสภา กำลังศึกษาในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ดุษฎีนิพนธ์ในหัวข้อเรื่อง “จิตรกรรมในหนังสือบุด: ภาพสะท้อนความคิด สังคมและภูมิปัญญาช่างช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕” สัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๒๖ มิถุนายน ๒๕๖๒.

๓.๔ การเขียนภาพทิวทัศน์และธรรมชาติ

ภาพทิวทัศน์และธรรมชาติเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งที่ปรากฏคู่กับจิตรกรรมไทยเรื่อยมา โดยเฉพาะในจิตกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓ ซึ่งให้ความสำคัญกับเรื่องนี้อย่างมากดังจะสังเกตได้ว่าจิตรกรรมในสมัยนี้เน้นสุนทรียภาพและความงดงามรื่นรมของภาพธรรมชาติเป็นพิเศษ ในส่วนจิตรกรรมช่วงสมัยกาลที่ ๓-๔ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาก็แสดงออกถึงเทคนิคและการเขียนดังเช่นที่ปรากฏในกรุงเทพฯ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะจิตรกรรมในช่วงดังกล่าวปรากฏเฉพาะจิตรกรรมในวัดสำคัญและได้รับการอุปถัมภ์จากเจ้าเมือง ต่อเมื่อล่วงเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมาก็ไม่ปรากฏรูปแบบการเขียนภาพทิวทัศน์ธรรมชาติอย่างงานช่างหลวงในพื้นที่ของจังหวัดสงขลาอีกต่อไป ปรากฏเฉพาะงานช่างพื้นบ้านที่พยายามเลียนแบบงานช่างหลวงที่เขียนมาก่อน ส่งผลให้รูปแบบของการเขียนมีลักษณะที่ต่างออกไปอย่างชัดเจน โดยการศึกษาเทคนิคการเขียนภาพทิวทัศน์และธรรมชาติสามารถแบ่งเป็นหัวข้อย่อยได้ดังนี้

<u>ภาพท้องน้ำ</u> มีทั้งที่เขียนอย่างอุดมคติในลักษณะวงโค้งซ้อนสลับกันคล้ายเกล็ดปลาเขียนประดิษฐ์หัวคลื่นแทรกเป็นจังหวะ (ภาพที่ ๓๙๐) ภาพเชิงสัญลักษณ์ที่เลียนลักษณะจากระลอกคลื่นอันเป็นแบบเก่า และยังมีการเขียนแบบสมจริงซึ่งเป็นแบบใหม่ คือ เขียนผิวน้ำนิ่งและระลอกคลื่นอย่างสมจริง (ภาพที่ ๓๙๑) ซึ่งแบบหลังนี้ไม่พบว่าเป็นที่นิยมในจิตรกรรมก่อนสมัยรัชกาลที่ ๓

ในส่วนของจิตรกรรมแบบพื้นบ้านซึ่งทั้งหมดเขียนขึ้นสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมา พบว่าจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระนอน วัดจะทิ้งพระเคยปรากฏว่ายังคงเขียนภาพพื้นน้ำแบบประดิษฐ์ตามอย่างโบราณ ซึ่งเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าช่างยังคงพยายามสืบทอดเทคนิคโบราณเอาไว้ โดยเฉพาะพบว่าภาพผืนน้ำในจิตรกรรมแห่งนี้ปรากฏในฉากมารผจญ ทำให้คิดได้ว่าสาเหตุที่ช่างยังเขียนตามแบบโบราณน่าจะเกี่ยวข้องกับการเน้นย้ำความเป็นอุดมคติให้สอดคล้องกับเรื่องราวตอนมารผจญซึ่งเป็นแบบแผนที่สืบทอดในงานช่างแบบไทยประเพณีมาอย่างยาวนานก็เป็นได้

ภาพที่ ๓๙๐

ภาพที่ ๓๙๑

ภาพที่ ๓๙๐ ภาพผืนน้ำและฟองคลื่นแบบอุดมคติในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา
ภาพที่ ๓๙๑ ภาพผืนน้ำและระลอกคลื่นอย่างสมจริงในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

ภาพท้องฟ้า มีทั้งแบบอุดมคติและแบบสมจริง โดยการเขียนท้องฟ้าอย่างอุดมคติตามอย่างโบราณ มีตัวอย่างฉากการเขียนในเรื่องโลกสัณฐานที่วัดสุวรรณคีรี (ดูภาพที่ ๓๑๖) ซึ่งใช้พื้นหลังเป็นสีแดงสื่อแทนท้องฟ้าตลอดผนัง ไม่แสดงกาลเวลาว่าอยู่ในช่วงเวลาเช้าหรือกลางคืน ลักษณะดังกล่าวนี้เริ่มเสื่อมความนิยมลงอย่างเห็นได้ชัดเมื่อล่วงเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ ๔ ที่ลดทอนความสำคัญของการนำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความเป็นอุดมคติลง แต่ทว่างานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในพื้นที่รอบนอกหรือห่างไกลราชธานียังคงปรากฏรูปแบบท้องฟ้าแบบอุดมคติอยู่

กรณีของแบบสมจริงมีลักษณะสำคัญ คือ เทคนิคเกลี่ยสีจากส่วนบนสุดที่มีสีเข้มไล่ลงมาจนมีสีอ่อนจางลงเรื่อย ๆ เทคนิคเช่นนี้เป็นเทคนิคที่เขียนเลียนแบบสีของท้องฟ้าตามธรรมชาติ ซึ่งปรากฏให้เห็นอยู่เสมอในจิตรกรรมที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นต้นมา นอกจากนี้ในสมัยรัชกาลที่ ๔ ยังพบเทคนิคการเขียนภาพท้องฟ้าให้สมจริงมากขึ้นด้วยการเขียนปุยเมฆ ตัวอย่างที่พบในพื้นที่จังหวัดสงขลา ได้แก่ จิตกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส เป็นต้น (ดูภาพที่ ๓๕๙)

เป็นที่น่าสนใจว่าจิตรกรรมแบบพื้นบ้านซึ่งล้วนมีอายุหลังลงมาจากรัชกาลที่ ๔ ในพื้นที่จังหวัดสงขลากลับไม่ปรากฏเทคนิคการเขียนท้องฟ้าแบบธรรมชาติ โดยปรากฏเพียงแค่การปล่อยพื้นที่ผนังแบบไม่ระบายสีเช่นที่วัดคูเต่า หรือไม่ก็ระบายสีพื้นอย่างเต็มพื้นที่เช่นที่วัดจะทิ้งพระ ทั้งนี้น่าจะมีเหตุผลมาจากความไม่ชำนาญของช่างเกี่ยวกับเรื่องเทคนิคการเกลี่ยสีดังสังเกตได้ว่าองค์ประกอบอื่น ๆ ก็ไม่เน้นเรื่องการเกลี่ยสีหรือแสงเงาแบบธรรมชาติแต่จะเน้นเทคนิคการตัดเส้นแทน

<u>ภาพภูเขาโขดหิน</u> เท่าที่ปรากฏหลักฐานการเขียนภาพภูเขาและโขดหินในจิตรกรรมฝาผนังช่วงรัชกาลที่ ๓-๔ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาส พบว่าปรากฏเพียง “เขามอ” เท่านั้น กล่าวคือ การวาดภูเขาและโขดหินมีลักษณะคล้ายคลึงกับธรรมชาติใช้เทคนิคการระบายสีแบบเกลี่ยสีและมีการแสดงมุมที่รับแสงออนกว่ามุมที่หลบแสง สำคัญที่สุดคือไม่เน้นเรื่องการตัดเส้นขอบนอกด้วยสีดำ (ภาพที่ ๓๙๒) การปรากฏเฉพาะเขามอในจิตรกรรมช่วงรัชกาลที่ ๓-๔ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาสะท้อนให้เห็นความเกี่ยวข้องด้านเทคนิคอย่างใกล้ชิดกับรูปแบบในกรุงเทพฯ ซึ่งเขามอนิยมอย่างมากจนกล่าวได้ว่าเป็นแบบแผนสำคัญอย่างหนึ่งที่ใช้ในจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นในรัชกาลที่ ๓

อนึ่งก่อนหน้าที่จะเริ่มมีการเขียนเขามออย่างแพร่หลายในรัชกาลที่ ๓ พบว่าในงานจิตรกรรมไทยโดยเฉพาะในจิตรกรรมสมัยอยุธยาได้มีการเขียนแสดงออกถึงภูเขาและโขดหินมาก่อนแล้วแต่จะมีลักษณะที่ต่างออกไป คือ มีรูปทรงหยักโค้ง มีปุ่มปมคล้ายรากหรือตอไม้จึงเป็นที่มาของชื่อ “เขาไม้” มักจะมีการตัดเส้นขอบนอกด้วยสีดำเสมอ (ภาพที่ ๓๙๓) ลักษณะเช่นนี้นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าเป็นสิ่งที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากศิลปะจีน[๓๙๗]

ภาพที่ ๓๙๒ ภาพโขดหินและภูเขา (เขามอ) ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส สงขลา

ภาพที่ ๓๙๓ ภาพโขดหินและภูเขา (เขาไม้) สมัยอยุธยาในตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

[๓๙๗] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, ๓๑, ๔๕.

สำหรับจิตรกรรมพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดสงขลาพบว่าช่างยังคงพยายามเขียนเลียนแบบเขามอในงานช่างหลวงอยู่ ทว่าฝีมือนั้นด้อยกว่าอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะรูปแบบการเขียนเขามอบนจิตรกรรมภายในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ (ภาพที่ ๓๙๔) พบว่าช่างเขียนพยายามสร้างมิติของก้อนหิน แต่ทว่ากลับใช้เทคนิคการตัดเส้นสีดำเป็นชั้น ๆ สลับการระบายสีเข้มเว้นด้วยสีขาวแทน เชื่อว่าช่างน่าจะเห็นรูปแบบการเขียนก้อนหินและเขามอมาจากงานช่างหลวงในวัดสุวรรณคีรีหรือวัดมัชฌิมาวาสมาก่อน ซึ่งสองแห่งนี้ช่างเขียนเขามอให้มีมิติด้วยการค่อย ๆ ไล่น้ำหนักสีหนักเบาเลียนแบบการกระทบของแสงและไม่มีการตัดเส้นด้วยสีดำ แต่เนื่องจากช่างที่เขียนจิตรกรรมเป็นช่างพื้นบ้านอาจไม่เข้าใจเทคนิคดังกล่าว จึงพยายามเขียนสร้างมิติด้วยการตัดเส้นเป็นชั้น ๆ ระบายสีเข้มสลับเว้นพื้นขาวแทนการไล่สีตามแบบเทคนิคช่างหลวง

ภาพที่ ๓๙๔ ตัวอย่างการเขียนภาพเขามอแบบฝีมือช่างพื้นบ้าน ในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา

<u>ภาพต้นไม้</u> สังเกตได้อย่างชัดเจนว่าเทคนิคการวาดภาพต้นไม้ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่จังหวัดสงขลามีสองเทคนิคสำคัญ เทคนิคแรก คือ เทคนิคการตัดเส้นพุ่มใบและเทคนิคการกระทุ่งให้เกิดเป็นพุ่มโดยไม่ตัดเส้นใบไม้ ซึ่งลักษณะของการตัดเส้นพุ่มใบนั้นปรากฏมาก่อนเสมอ

ในจิตรกรรมภาพต้นไม้ในศิลปะอยุธยา[๓๙๘] ส่วนอีกเทคนิคเกิดจากการใช้พู่กันจุ่มสีแล้วกระทุ้งให้เห็นเป็นพุ่มใบนั้นพบว่าเป็นที่นิยมอย่างชัดเจนในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นต้นมา[๓๙๙] ซึ่งลักษณะเช่นนี้มีความใกล้เคียงความเป็นธรรมชาติมากกว่าเทคนิคแรก นอกจากการกระทุ้งแล้วยังพบว่ามีการไล่สีของพุ่มรวมถึงลำต้นให้มีสีอ่อนเข้มต่างกัน แสดงถึงจุดรับแสงที่ต่างกันออกไป การปรากฏเทคนิคทั้งสองดังกล่าวในจิตรกรรมในพื้นที่จังหวัดสงขลาแสดงให้เห็นการที่ยังคงสืบทอดเทคนิคดั้งเดิม ขณะเดียวกันก็ได้มีการเพิ่มเติมและปรับเปลี่ยนพัฒนาให้เข้ากับยุคสมัยที่มีการรับเอาแนวทางการวาดภาพแบบสมจริงจากตะวันตกเข้ามาใช้ด้วย (ภาพที่ ๓๙๕)

ภาพที่ ๓๙๕ ตัวอย่างเทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ใบไม้ตามอิทธิพลช่างหลวง ช่วงรัชกาลที่ ๓ และ ๔ ในจังหวัดสงขลา ที่อุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

ส่วนจิตรกรรมแบบพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดสงขลานั้นพบว่าเทคนิคการวาดภาพต้นไม้ถูกลดความสำคัญลงอย่างเห็นได้ชัด แม้ว่ารูปแบบบางประการยังอยู่บนพื้นฐานของงานช่างหลวงอยู่ แต่ก็มีสัดส่วนที่น้อยเต็มที ตัวอย่างเช่นภาพต้นไม้ในจิตรกรรมวัดคูเต่าซึ่งมีลักษณะสำคัญ คือ ลำต้นใช้เทคนิคการตัดเส้นระบายสี แต่ส่วนใบใช้เทคนิคการแต้มสีเป็นใบทีละใบโดยปราศจากการตัดเส้นใด ๆ นอกจากนี้ยังพบว่าสีที่นิยมใช้ส่วนใหญ่เป็นสีน้ำเงินสด (ภาพที่ ๓๙๖) ซึ่งการใช้สีที่ไม่ตรงกับใบไม้จริงตามธรรมชาติบ่งบอกให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าช่างไม่ได้คำนึงถึงความเหมือนจริง

---

[๓๙๘] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, ๔๔-๔๕.

[๓๙๙] เรื่องเดียวกัน, ๑๐๔.

แต่เป็นเพราะความนิยมใช้สีน้ำเงินสดเป็นสีหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญกับจิตรกรรมในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นอย่างมาก ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่ากระแสความนิยมนี้เกิดขึ้นทั่วดินแดนไทยในช่วงเวลาดังกล่าว

นอกจากนี้จิตรกรรมภาพต้นไม้ที่วัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลาเป็นอีกหนึ่งแหล่งที่พบการเขียนอย่างพื้นบ้าน แต่ก็พบว่ามีความต่างออกไปจากที่วัดคูเต่า ซึ่งจิตรกรรมที่วัดจะทิ้งพระนั้นเขียนต้นไม้แบบตัดเส้นทั้งส่วนลำต้นและส่วนใบ โดยเฉพาะส่วนใบมีรูปแบบการเขียนที่มองแล้วคล้ายกับดอกไม้มากกว่าที่จะเป็นใบไม้ สิ่งที่น่าสนใจคือ ช่างใช้เทคนิคการระบายสีพื้นหลังพุ่มใบด้วยสีดำเพื่อขับเน้นความเป็นพุ่มของต้นไม้ ลักษณะเช่นนี้ทำให้นึกถึงเทคนิคการกระทุ้งสีเป็นพื้นหลังก่อนการเขียนตัดเส้นใบในภาพต้นไม้ที่นิยมเขียนในงานช่างหลวงสมัยรัชกาลที่ ๓-๔ แต่ภาพต้นไม้ที่วัดจะทิ้งพระช่างเลือกที่จะใช้เทคนิคการระบายสีดำแบบใช้พู่กันป้ายน้ำหนักสีที่เท่ากันนั้น ซึ่งแตกต่างจากเทคนิคการกระทุ้งแสดงให้เห็นว่าช่างพยายามเลียนแบบเทคนิคการกระทุ้งเพื่อให้เกิดมิติแต่ก็ขาดความชำนาญและไม่เข้าใจกระบวนการที่แท้จริงจึงทำได้เพียงป้ายสีเป็นพื้นหลังเพียงเท่านั้น (ภาพที่ ๓๙๗)

ภาพที่ ๓๙๖

ภาพที่ ๓๙๗

ภาพที่ ๓๙๖ เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ใบไม้แบบพื้นบ้านในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๓๙๗ เทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ใบไม้แบบพื้นบ้านในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา

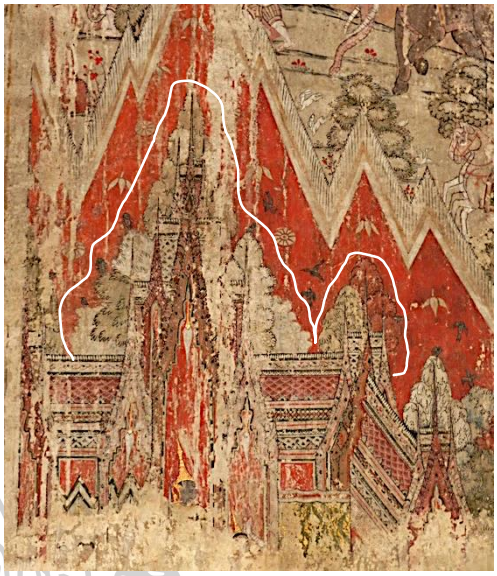
๓.๕ การเขียนภาพอาคารและสิ่งปลูกสร้าง

ภาพอาคารสิ่งปลูกสร้างสำคัญที่ปรากฏในจิตรกรรมทั้งแบบไทยประเพณี (งานช่างหลวง) และแบบพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดสงขลา สามารถแยกประเภทของอาคารได้เป็นสองประเภทใหญ่ ได้แก่ ภาพปราสาทราชวัง และภาพบ้านเรือนชาวบ้าน ซึ่งอาคารทั้งสองประเภทนี้ก็มีรูปแบบและพัฒนาการด้านเทคนิคการเขียนต่างกันออกไปดังจะกล่าวในรายละเอียดต่อไปนี้

<u>ภาพปราสาทราชวัง</u> ในส่วนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาส โดยภาพรวมแล้วเขียนอย่างอุดมคติ คือ มีลักษณะปราสาทแบบไทยประเพณี ๒ มิติ ประกอบด้วยจั่วสามเหลี่ยมทรงสูงตรงกลางและด้านข้างออกมุขซ้ายขวา หลังคามุงด้วยกระเบื้องเกล็ดเต่า (ภาพที่ ๓๙๘) ลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏเป็นระเบียบแบบแผนการวาดภาพปราสาทมาแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยา ซึ่งเมื่อสืบมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ก็ยังคงรักษารูปแบบดังกล่าวนี้ไว้ มีการเปลี่ยนแปลงไปจากสมัยอยุธยาไม่มากนัก น่าสนใจว่าองค์ประกอบการใช้สีที่ระบายบนภาพปราสาทบนจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดสุวรรณคีรี ใช้สีสำคัญเป็นโครงสองสี ได้แก่ สีแดงและสีเขียว ซึ่งรูปแบบการใช้คู่สี่ที่ตัดกันเช่นนี้ทำให้นึกถึงจิตรกรรมภาพปราสาทที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ หลายแห่งด้วยกัน ในส่วนภาพปราสาทที่วัดมัชฌิมาวาสที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ พบว่ายังคงยึดถือเทคนิคเดียวกับในรัชกาลที่ ๓ แต่สิ่งที่ต่างออกไป คือ เริ่มใช้สีเหลืองแต้มแทนการใช้ทองคำเปลวปิดในหลายภาพ (ดูรายละเอียดเรื่องการใช้โทนสีในงานจิตรกรรม)

ในส่วนของการเขียนภูมิทัศน์และองค์ประกอบรอบปราสาทโดยเฉพาะเทคนิคการเขียนฉากหลังเป็นกลุ่มพุ่มใบลงพื้นด้วยสีเขียวทึบ มีจุดประสงค์สำคัญเพื่อเน้นความเด่นชัดของปราสาท ลักษณะดังกล่าวนักวิชาการส่วนใหญ่ลงความเห็นว่าเริ่มนิยมและปรากฏเสมอในงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ ซึ่งผู้ศึกษามีความเห็นสอดคล้องกับนักวิชาการส่วนมากในแง่ของความนิยมที่ปรากฏมากในรัชกาลที่ ๓ แต่อย่างไรก็ตามจากผู้ศึกษามีความเห็นเพิ่มเติมว่าแท้จริงแล้วเทคนิคการใช้พุ่มใบของต้นไม้เป็นฉากหลังของภาพปราสาทราชวังปรากฏแล้วอย่างน้อยในจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่รูปแบบพุ่มใบใช้เทคนิคการตัดเส้นแทนการกระทุ้งรวมถึงสีของสีเขียวของพุ่มก็อ่อนบางหรือไม่ก็ปล่อยพื้นเป็นสีขาวของผนังก็ได้ (ภาพที่ ๓๙๙)

ภาพที่ ๓๙๘



ภาพที่ ๓๙๙

ภาพที่ ๓๙๘ ตัวอย่างภาพปราสาทแบบอุดมคติ จิตรกรรมฝาผนังสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๓๙๙ ตัวอย่างภาพปราสาทแบบอุดมคติ จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย ภายในอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ

สำหรับงานช่างพื้นบ้านที่เขียนปราสาทแม้จะยังคงเขียนในลักษณะ ๒ มิติ และมีองค์ประกอบช่อฟ้าใบระกา หางหงส์ นาคสะดุ้งเช่นเดียวกันแต่ก็ขาดความสมส่วนและประณีตอย่างเห็นได้ชัด น่าสนใจว่าการเขียนปราสาทราชวังในจิตรกรรมที่วัดจะทิ้งพระ ช่างเลือกที่จะตัดรูปแบบการเขียนฉากลับแลออกแทนที่ด้วยการเขียนผนังของปราสาทในลักษณะเครื่องก่อทึบ (ภาพที่ ๔๐๐) ซึ่งแบบแผนเช่นนี้ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีช่วงรัชกาลที่ ๓-๔ อย่างไรก็ตามเนื่องจากจิตรกรรมแห่งนี้เป็นงานช่างพื้นบ้านและมีอายุอยู่ในสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยประมาณ จึงมีความเป็นไปได้ว่าช่างอาจเคยเห็นหรือได้อิทธิพลจากเทคนิคการเขียนอาคารทรงปราสาทแบบสมจริงซึ่งเป็นที่นิยมแพร่หลายในจิตรกรรมที่พระนครช่วงเวลานั้น (ภาพที่ ๔๐๑)

นอกจากนี้ยังพบว่าช่างหยิบยืมลักษณะของอาคารบ้านเรือนแบบชาวบ้านรวมถึงกุฏิสงฆ์มาผสมผสานเข้ากับการเขียนภาพปราสาทด้วย สังเกตได้จากการเขียนเท้าแขนแบบเรียบ ๆ ในลักษณะที่ปลายด้านหนึ่งอยู่ในตำแหน่งฐานอาคารปลายอีกด้านค้ำชายคา (ภาพที่ ๔๐๒)

ภาพที่ ๔๐๐ การเขียนผนังอาคารแบบก่อทึบใส่บานหน้าต่างอย่างสมจริงในวิหารพระนอนวัดจะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๔๐๑ เทคนิคการเขียนภาพปราสาทแบบสมจริงราวรัชกาลที่ ๔-๕ ในอุโบสถวัดราชประดิษฐ์ฯ กรุงเทพฯ

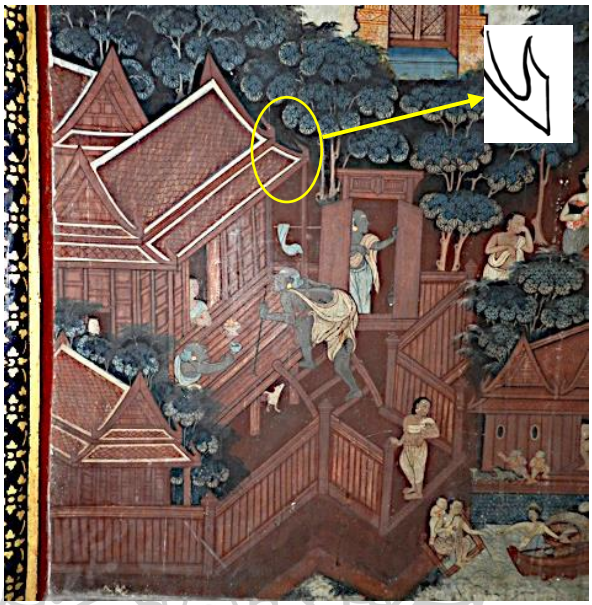
ภาพที่ ๔๐๒ ตัวอย่างการใช้เท้าแขนในบ้านเรือนและกุฏิในจังหวัดสงขลา

<u>ภาพบ้านเรือนราษฎร</u> รูปแบบบ้านเรือนของราษฎรสามารถพบเห็นสอดแทรกอยู่ในงานจิตรกรรมทุกแห่งในพื้นที่จังหวัดสงขลา สามารถจำแนกรูปแบบของบ้านเรือนได้เป็น ๒ ประเภท ด้วยกัน ได้แก่ บ้านเรือนไทย บ้านแบบจีน

บ้านเรือนไทยที่ปรากฏในงานจิตรกรรมระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในกลุ่มตัวอย่างที่ทำการศึกษา พบการเขียนภาพเรือนไทยแบบภาคกลางซึ่งมีทั้งเรือนเครื่องสับและเรือนเครื่องผูก น่าสนใจว่าภาพเรือนไทยเหล่านี้ปรากฏมากในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส (ภาพที่ ๔๐๓) ซึ่งเป็นจิตรกรรมที่เขียนตามอย่างงานช่างหลวงภาคกลางจึงไม่แปลกที่ช่างจะเลือกเขียนภาพเรือนไทยแบบภาคกลางตามอย่างระเบียบของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี แต่ที่น่าแปลก คือ ในจิตรกรรมแบบพื้นบ้านบางแห่ง เช่น จิตรกรรมฝาผนังที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส ก็ยังปรากฏว่าช่างให้ความสำคัญกับการเขียนเรือนไทยแบบภาคกลางแทนที่จะเขียนสะท้อนภาพบ้านเรือนแบบท้องถิ่นภาคใต้ (ภาพที่ ๔๐๔) สำหรับเครื่องมือที่ใช้เป็นจุดสังเกตว่าช่างเขียนเรือนไทยแบบภาคกลางที่สำคัญ คือ เรือนแบบภาคกลางจะมีอัตลักษณ์พิเศษเรื่องการประดับจั่วที่มีชายป้านลมสองข้างเป็นรูปเหงาปลายแหลม หรือตามที่ศัพท์ช่างไทยเรียกว่า “เหงาแบบหางปลา”[๔๐๐] ขณะที่เรือนไทยแบบภาคใต้นั้นไม่นิยมทำเหงาหางปลาแต่จะทำเพียงป้านลมในลักษณะสามเหลี่ยมแบบเรียบ ๆ (ภาพที่ ๔๐๕) จากลักษณะดังกล่าวสะท้อนให้เห็นแนวคิดการเขียนงานจิตรกรรมของช่างว่ายังเคยชินกับการเขียนภาพเรือนไทยแบบภาคกลาง เชื่อว่าเกิดจากการถ่ายทอดรูปแบบและแนวคิดการเขียนจากช่างครูที่ไปเรียนการเขียนภาพในภาคกลางมาสู่ช่างที่เป็นศิษย์ในเมืองสงขลาก็เป็นได้

---

[๔๐๐] **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ เล่มที่ ๑๓ เรื่องที่ ๑ เรือนไทย** เข้าถึงเมื่อ ๒๑ มิ.ย. ๒๕๖๒. เข้าถึงได้จาก https://is.gd/aQxpKf



ภาพที่ ๔๐๓ ภาพเรือนเครื่องสับภาคกลาง ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๔๐๔ ภาพเรือนเครื่องสับอิทธิพลภาคกลาง ในจิตรกรรมแบบพื้นบ้านวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๔๐๕ ตัวอย่างส่วนหนึ่งของเรือนเครื่องสับที่กุฏิวัดท้ายยอ (ถ่ายเมื่อราว พ.ศ. ๒๔๓๗) ไม่ปรากฏเหงาทรงหางปลาแบบเรือนไทยภาคกลาง[๔๐๑]
ที่มา: อเนก นาวิกมูล, **สมุดภาพสงขลา มหาวชิราวุธ** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, ๒๕๓๖), ๙๕.

สำหรับภาพบ้านเรือนอีกประเภทที่ปรากฏว่านิยมเขียนในจิตรกรรมที่สงขลาคือบ้านตึกแบบจีนซึ่งสังเกตได้ว่าปรากฏมากในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส (ภาพที่ ๔๐๖) ภาพปรากฏดังกล่าวส่วนหนึ่งน่าจะเป็นรูปแบบการเขียนที่นิยมเขียนสอดแทรกอยู่ในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ ๓ จึงไม่อาจกล่าวได้อย่างชัดเจนว่าภาพปรากฏบ้านเรือนตึกแถวแบบจีนในจิตรกรรมแห่งนี้เป็นภาพสะท้อนบ้านเรือนในพื้นที่จังหวัดสงขลาได้ทั้งหมด อย่างไรก็ตามประเด็นที่น่าสนใจ คือ รูปแบบของตึกแถวแบบจีนเช่นนี้เป็นภาพสะท้อนให้เห็นว่าตึกแบบจีนในลักษณะที่เป็นห้องแถวหน้าแคบอยู่ติด ๆ กันเป็นอาคารที่มีอยู่จริงในย่านเมืองเก่าสงขลา ซึ่งลักษณะอาคารหน้าแคบ คือ รูปแบบสำคัญของตึกรามบ้านช่องที่มีที่มาจากที่อยู่อาศัยของชาวจีนตอนใต้ซึ่งก็สอดคล้องกับข้อบ่งชี้ว่าชาวจีนส่วนใหญ่ในสงขลาที่มีภูมิลำเนาเดิมอยู่บริเวณมณฑลทางใต้ของประเทศจีนในปัจจุบัน[๔๐๒] นอกจากนี้ยังพบหลักฐานของชาวต่างชาติที่ได้เข้ามายังเมืองสงขลาในต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ และได้บรรยายสภาพบ้านเมืองและอาคารที่อยู่อาศัยของชาวสงขลาไว้อย่างน่าสนใจว่า

---

[๔๐๑] เนื่องจากบ้านเรือนของชาวบ้านในอดีตทำจากเครื่องไม้จึงไม่เหลือหลักฐานที่น่าเชื่อถือพอจึงอนุโลมใช้กุฏิเป็นตัวอย่างแทน

[๔๐๒] ศรีสมร ศรีเบญจพลางกูร, **ประวัติศาสตร์เมืองสงขลา**, ๘.

“...ที่พักอาศัยของชาวสงขลาส่วนใหญ่จะอยู่ตลอดกำแพงเมืองฝั่งตะวันตกของเมือง ชาวสงขลาจำนวนมากอยู่ภายในเมือง แต่ละคนส่วนใหญ่จะตั้งบ้านเรือนอยู่บริเวณฝั่งทะเลสาบ ***อิทธิพลจีนปรากฏเด่นชัดในสถาปัตยกรรม และโด่เด่นมากที่สุดเท่าที่ผมเคยเห็นมาในสยาม*** *บ้านริมน้ำจะยกพื้นสูงประมาณ ๖ ฟุต* ***บ้านจะแคบ สูงและอยู่ติดกัน ชาวสงขลาสร้างบ้านจำนวนหลายชั้น*** *และมุงหลังคาด้วยกระเบื้องสีแดง มีหน้าต่างสี่เหลี่ยมขนาดเล็ก ทาพื้นกำแพงสีขาว...”*[๔๐๓]

น่าสนใจว่าไม่ปรากฏการเขียนบ้านเรือนแบบตะวันตกในจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในพื้นที่สงขลาเลย มีเพียงอิทธิพลของสถาปัตยกรรมแบบตะวันตกสอดแทรกอยู่ในบ้านเรือนแบบจีน หรือซุ้มประตูของพระราชวังเท่านั้น ในประเด็นนี้ผู้ศึกษาเชื่อว่าเป็นเพราะช่างที่เขียนจิตรรรมในพื้นที่จังหวัดสงขลายังคงติดกับเทคนิคการเขียนภาพอย่างเทคนิคของช่างไทยโดยทั่วไปยังไม่สามารถพัฒนาถึงขั้นเขียนอาคารแบบตะวันตกได้เช่นช่างในเมืองหลวงในช่วงเวลาเดียวกัน

ภาพที่ ๔๐๖ ภาพบ้านตึกแบบจีน ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

[๔๐๓] Smyth, H. Warinhton, **Five years in Siam: from 1891-1986. Vol. 1 and 2**, P. 95-96. อ้างใน ศรุตม์ เพชรสกุลวงศ์ และนารถนเรศ อาคาสุวรรณ, “การศึกษาสถาปัตยกรรมในเขตเมืองเก่าสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เพื่อสะท้อนความเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตชุมชน,” ๘๑.

๓.๖ ความสัมพันธ์ของเทคนิคการเขียนจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสกับจิตรกรรมที่จังหวัดพัทลุงและจังหวัดนราธิวาส

จากการสำรวจและตรวจสอบภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เชื่อว่าเขียนขึ้นระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในภาคใต้ผู้ศึกษาพบว่าจิตรกรรมฝาผนังที่จังหวัดสงขลา พัทลุง และนราธิวาส มีลักษณะร่วมบางประการอันบ่งชี้ให้เห็นถึงการถ่ายทอดเทคนิควิธีการรวมถึงการเลือกเรื่องราวที่ใช้เขียนจิตรกรรมที่มีความสัมพันธ์กัน โดยเทคนิคที่ถือเป็นลักษณะร่วมดังกล่าวนั้น ได้แก่ เทคนิคการเขียนแถวเทพชุมนุม ๑ แถวเหนือเรื่องพุทธประวัติ[๔๐๔] ระเบียบดังกล่าวในจังหวัดสงขลาพบตัวอย่างสำคัญที่จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดพัทลุงพบตัวอย่างสำคัญที่จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดวังและวัดวิหารเบิก จังหวัดนราธิวาสพบตัวอย่างสำคัญที่จิตรกรรมฝาผนังวัดชลธาราสิงเห สังเกตได้ว่าวัดที่กล่าวมาทั้งหมดนั้นล้วนเป็นวัดสำคัญของแต่ละเมือง

สำหรับกรณีเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบและเทคนิคการเขียนจิตรกรรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสกับจิตรกรรมฝาผนังที่พัทลุงซึ่งเขียนในช่วงรัชกาลที่ ๔ เช่นกัน มีปรากฏทั้งภายในอุโบสถวังและวัดวิหารเบิก แต่ในการศึกษาเปรียบเทียบครั้งนี้จะขอยกตัวอย่างเฉพาะจิตรกรรมของวัดวังเท่านั้นเนื่องจากเป็นวัดที่สำคัญในฐานะเป็นสถานที่ถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาเช่นเดียวกับวัดมัชฌิมาวาส ส่วนประเด็นเรื่องที่มาว่าจิตรกรรมแห่งใดเป็นต้นแบบให้กัน เบื้องต้นเชื่อว่าจิตรกรรมที่วัดวังน่าจะเป็นต้นแบบก่อนที่จะถ่ายทอดมาสู่จิตรกรรมของวัดมัชฌิมาวาส ซึ่งจะได้แสดงรายละเอียดการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

แม้ว่าจะพบหลักฐานจารึกภายในระเบียงคดวัดวังว่า เขียนเสร็จเมื่อปี พ.ศ. ๒๓๕๙ ตรงกับรัชกาลที่ ๒[๔๐๕] แต่ทว่าในพงศาวดารเมืองพัทลุงก็ได้กล่าวไว้ว่าภาพจิตรกรรมวัดวังได้รับการบูรณะครั้งใหญ่และเสร็จสมบูรณ์ในปี พ.ศ. ๒๔๐๓ ดังปรากฏข้อความว่า

"...พระยาพัทลุง (ทับ) ให้หลวงยกกระบัตร (นิ่ม) ไปรื้อเอาปืนบาเหลียมมาแต่เขาชัยบุรีเมืองเก่าทั้ง ๒ กระบอก มาไว้ที่กลางเมืองพัทลุง กับให้รื้อกำแพงเมืองที่เขาไชยบุรีมาปฏิสังขรณ์วัดวัง ซึ่งเป็นวัดของพระยาพัทลุง (ทองขาว) บิดา ขึ้นเป็นวัดถือน้ำไว้กลางเมืองพัทลุง ***ทั้งกุฏิวิหาร อุโบสถ และเจดียสถาน และวาดเขียนพร้อมเสร็จบริบูรณ์ ...ปีวอกโทศก พ.ศ. ๒๔๐๓***..."[๔๐๖]

---

[๔๐๔] ดูการวิเคราะห์ระเบียบการเขียนแถวเทพชุมนุมในหัวข้อเทคนิคการเขียนภาพเทวดา

[๔๐๕] ในจารึกมีส่วนหนึ่งเขียนคำว่า "วาดเขียน" เข้าใจว่าเป็นการวาดเขียนจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถ

[๔๐๖] **พงศาวดารเมืองสงขลา และพงศาวดารเมืองพัทลุง** (พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๔๙๘. พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หลวงจรูญบุรกิจ (จรูญ ณ สงขลา), ๘๖.

หากเชื่อตามข้อความในพงศาวเมืองพัทลุงย่อมแสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดวังเขียนขึ้นก่อนจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๓ ปี[๔๐๗] ดังนั้นจึงค่อนข้างแน่ใจได้ว่าแรงบันดาลใจสำคัญในการเขียนภาพเทพชุมนุม ๑ ของวัดมัชฌิมาวาสน่าจะสืบทอดรูปแบบมาจากที่วัดวัง จังหวัดพัทลุง แม้ว่าในพื้นที่จังหวัดสงขลาเองจะเคยปรากฏจิตรกรรมแบบไทยประเพณีอย่างภาคกลางสมัยรัชกาลที่ ๓ มาก่อนแล้วในอุโบสถวัดสุวรรณคีรีก็ตาม แต่ก็ไม่ปรากฏว่ามีรูปแบบการเขียนแถวเทพชุมนุม ๑ แถวมาก่อน นอกจากนี้ในแง่ของประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ระหว่างเมืองสงขลาและพัทลุงในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔ ก็ถือว่ามีความสัมพันธ์อันดีต่อกัน[๔๐๘] จึงไม่เป็นการแปลกที่จะมีการสร้างสัมพันธ์แลกเปลี่ยนช่างฝีมือระหว่างกันและกัน

สำหรับเทคนิคการเขียนภาพชุมนุม ๑ แถว บนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดชลธาราสิงเห จังหวัดนราธิวาส เชื่อว่าช่างน่าจะได้รับแรงบันดาลใจจากจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสมาโดยตรง สอดคล้องกับประวัติการเขียนงานจิตรกรรมที่วัดแห่งนี้ซึ่งปรากฏว่าเขียนโดยช่างชาวสงขลา[๔๐๙] ซึ่งนอกจากจะพิจารณาจากระเบียบและรูปแบบของงานจิตรกรรมและประวัติการเขียนจิตรกรรมแล้ว ยังสามารถพิจารณาจากปัจจัยด้านอื่น ๆ ร่วมด้วยดังนี้

๑. เรื่องของสภาพภูมิศาสตร์ที่ไม่ห่างไกลกันนักย่อมมีการแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมต่อกันได้ง่าย

๒. เรื่องของการเมืองการปกครองซึ่งแม้จะไม่ปรากฏเป็นที่แน่ชัดว่าพื้นที่อำเภอตากใบในเวลานั้นขึ้นตรงต่อเมืองใดเมืองหนึ่งใน ๗ หัวเมืองแขกซึ่งอยู่ในปกครองของเมืองสงขลาอีกทอดหนึ่งหรือไม่ แต่ผู้ศึกษาเชื่อว่าน่าจะเป็นพื้นที่ที่อยู่ในขอบขัณฑสีมาสยามและน่าจะอยู่ในการดูแลโดยเมืองสงขลา หากเชื่อว่าพื้นที่ของเมืองตากใบเคยอยู่ในอำนาจปกครองของเมืองสงขลาจริงมีความเป็นไปได้สูงที่จะมีการถ่ายทอดความรู้และเทคนิคการเขียนงานจิตรกรรมมาจากช่างในเมืองสงขลา

๓. เรื่องของช่วงระยะเวลาที่มีการสร้างอุโบสถวัดชลธาราสิงเหเป็นช่วงเวลาหลังจากที่สร้างอุโบสถและเขียนจิตรกรรมของวัดมัชฌิมาวาสเสร็จเรียบร้อยแล้ว (พ.ศ. ๒๔๐๖ ตรงกับรัชกาลที่ ๔) โดยปรากฏหลักฐานบนหน้าบันอุโบสถวัดชลธาราสิงเหว่าสร้างเสร็จเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๑๖ ตรงกับ

---

[๔๐๗] ดูรายละเอียดประวัติการเขียนจิตรกรรมวัดมัชฌิมาวาสในหัวข้อข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับอายุสมัยการเขียนจิตรกรรมตามสถานที่ต่าง ๆ ในจังหวัดสงขลา

[๔๐๘] สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔)**, ๑๓๗.

[๔๐๙] วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย**, **ชุดที่ ๐๐๒ เล่ม ๓**, **วัดชลธาราสิงเห จังหวัดนราธิวาส**, (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, ๒๕๓๕), ๘.

ช่วงต้นรัชกาลที่ ๕ เชื่อว่าตัวงานจิตรกรรมเองก็น่าจะเขียนหลังจากสร้างตัวอุโบสถแล้วเสร็จในระยะเวลาไม่นานนัก ดังนั้นปัจจัยเรื่องของระยะเวลาการเขียนงานจิตรกรรมทั้งสองแห่งที่ไม่ห่างกันมากนักจึงเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ช่วยสนับสนุนได้ว่าจิตรกรรมทั้งสองแห่งน่าจะมีความเกี่ยวข้องกันไม่มากก็น้อย

จากข้อมูลที่กล่าวมาเบื้องต้นโดยเฉพาะระเบียบการเขียนแถวเทพชุมนุมจำนวน ๑ แถวอันเป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ สามารถใช้เป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยยืนยันถึงความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับพัฒนาการทางด้านรูปแบบซึ่งเชื่อมโยงกับจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดวัง จังหวัดพัทลุง ซึ่งถือเป็นต้นแบบ สืบทอดมาสู่จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา จากนั้นจึงส่งอิทธิพลต่อมายังจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดชลธาราสิงเห จังหวัดนราธิวาสในที่สุด (ภาพที่ ๔๐๗, ๔๐๘, ๔๐๙)

ภาพที่ ๔๐๗ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดวัง จังหวัดพัทลุง

ภาพที่ ๔๐๘ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๔๐๙ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดชลธาราสิงเห จังหวัดนราธิวาส

สรุปสาระสำคัญเกี่ยวกับเทคนิคการเขียนงานจิตรกรรม

จากการประมวลและสังเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิคการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาสามารถสรุปสาระสำคัญเกี่ยวกับเทคนิคงานจิตรกรรมฝาผนังในสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ได้ดังนี้

๑. <u>เทคนิคการเขียนลำดับภาพและการแบ่งตอนของภาพ</u>

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์แนวคิดการจัดวางและการลำดับเรื่องราวของภาพเล่าเรื่องในงาน**จิตรกรรมฝาผนังระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาพบว่าส่วนใหญ่มีลักษณะของการลำดับภาพแบบ “วนซ้าย”** โดยจากการศึกษาเบื้องต้นยังไม่พบที่มาของการเขียนแบบวนซ้ายของจิตรกรรมที่ชัดเจนนัก เนื่องจากเมื่อตรวจสอบเทียบกับระเบียบการจัดวางและการลำดับภาพเล่าเรื่องในจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีทั้งในสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่เชื่อว่าเป็นต้นแบบและเป็นต้นทางของการเขียนงานจิตรกรรมไทยประเพณีในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา ไม่พบว่ามีระเบียบแบบแผนชัดเจนว่าต้องเขียนวนซ้ายหรือวนขวา อย่างไรก็ตามการที่ปรากฏระเบียบการเขียนเรื่องราวแบบวนซ้ายที่พบในจิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่จังหวัดสงขลาทุกแห่งน่าจะเกิดจากการยึดถือตามระเบียบจากวัดหลวงที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสเป็นหลัก และต่อมาความนิยมดังกล่าวจึงเผยแพร่ไปสู่ช่างท้องถิ่นในที่สุด

ในส่วนของเทคนิคการแบ่งตอนของภาพพบว่ามีการใช้เทคนิคโดยรวมตามอย่างความนิยมที่มีพื้นฐานจากงานจิตรกรรรมในสมัยรัชกาลที่ ๓ ซึ่งนอกจากจะยังคงรูปการใช้เส้นสินเทาแบบฟันปลาแล้วยังมีการใช้เส้นลายฮ้อแบบจีน รวมถึงการใช้ภาพโขดหิน แม่น้ำ ลำคลอง แนวป่าเข้ามาช่วยแบ่งตอนของภาพเล่าเรื่องด้วย อย่างไรก็ตามสังเกตได้ว่าในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ลงมาซึ่งส่วนใหญ่ปรากฏจิตรกรรมแบบฝีมือช่างพื้นบ้าน งานช่างจึงมีลักษณะที่ด้อยฝีมือลงมาก

๒. <u>เทคนิคการใช้โทนสี</u>

รูปแบบการใช้โทนสีในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏในเขตพื้นที่สงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ พบตัวอย่างจิตกรรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณคีรี (ราวรัชกาลที่ ๓) มีลักษณะเด่นชัดอันแสดงให้เห็นว่ามีการสืบทอดแนวคิดการเลือกใช้สีเพื่อความสอดคล้องกับเรื่องราวแบบอุดมคติ โดยเฉพาะการใช้สีแดงชาดเป็นพื้นหลังในฉากโลกสัณฐานเป็นการใช้สีที่ไม่บ่งบอกเวลาจึงมีความเป็นอุดมคติอย่างสมบูรณ์ เมื่อเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ ๔ แม้ว่าแบบแผนโดยรวมของการเลือกใช้สีจะยังคงใกล้เคียงกับสมัยก่อนหน้าแต่ทว่าความสดของสีมีมากขึ้น แต่สิ่งที่ต่างออกไปอย่างชัดเจนคือเริ่มมีการใช้สีน้ำเงินโคบอลมากขึ้น รวมถึงการใช้สีเหลืองสดทดแทนในส่วนที่เคยนิยมปิดทองในรัชกาลก่อน โดยการใช้สีสดใสฉูดฉาดเหล่านี้เป็นผลมาจากการติดต่อค้าขายและการรับเอาสีตัวใหม่มาจากทางตะวันตก ตัวอย่างสำคัญของจิตกรรรมสมัยนี้ ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๕ ซึ่งส่วนใหญ่ปรากฏจิตรกรรมแบบพื้นบ้าน พบว่าการใช้สีแบบดั้งเดิมและการปิดทองคำเปลวนั้นถูกลดความสำคัญจนเกือบหมดสิ้น ช่างหันมาใช้สีโทนใหม่แทน สังเกตได้จากความนิยมในสีฟ้าสดหรือสีน้ำเงินสดและสีเหลืองสดในเกือบทุกองค์ประกอบของภาพไม่เว้นแม้แต่สีของใบไม้ซึ่งควรจะเป็นสีเขียวตามความเป็นจริงในธรรมชาติ

๓. <u>เทคนิคการเขียนภาพบุคคล</u>

การเขียนภาพบุคคลของจิตรกรรมฝาผนังในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลากล่าวได้ว่ามีเทคนิคและการแสดงออก ๒ รูปแบบด้วยกัน กล่าวคือ เขียนตามอย่างอิทธิพลช่างหลวงในภาคกลางและเขียนอย่างอิสระโดยฝีมือช่างท้องถิ่น ส่วนที่เขียนตามอิทธิพลของงานช่างหลวงหากเป็นบุคคลชั้นสูงเช่น พระพุทธเจ้า บุคคลในวรรณะกษัตริย์ หรือเทวดา จะมีระเบียบแบบแผนที่ค่อนข้างเคร่งครัดตามอย่างอุดมคติ แต่พบว่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ลงมาเริ่มมีแนวคิดแบบกึ่งสมจริงมากขึ้นแม้ว่าจะไม่ได้แสดงออกมาทางรูปร่าง สีหน้า ท่าทางมากนัก แต่ช่างก็พยายามแสดงออกผ่านทางเครื่องแต่งกายแทน เช่น เรื่องการเขียนจีวรลายดอกหรือจีวรแบบมีริ้วตามธรรมชาติของพระพุทธเจ้าและพระสาวก เป็นต้น

ส่วนการเขียนภาพเปรตและสัตว์นรกเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่มีความน่าสนใจกล่าวคือภาพเปรตทรงเครื่องเป็นรูปแบบการเขียนที่ไม่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังภาคกลางมาก่อน เหตุผลส่วนหนึ่งน่าจะเป็นเรื่องของความเหมาะสมด้วย แม้จะเป็นการตีความจากวรรณกรรมทางศาสนาแต่เนื่องจากลักษณ์การเขียนทรงเครื่องนั้นเกี่ยวพันกับกษัตริย์หรือผู้มีบุญญาธิการจึงเป็นการแสดงออกที่ค่อนข้างอ่อนไหวในพื้นที่ส่วนกลางอันเป็นที่ประทับของพระมหากษัตริย์ ตรงกันข้ามกับการเขียนแสดงออกในพื้นที่หัวเมืองห่างไกลย่อมมีความอิสระและลดความเคร่งครัดลงไปมากกว่า

สำหรับประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับเทคนิคการเขียนภาพบุคคลทั่วไป ได้แก่ การเขียนภาพบุคคลแบบพื้นบ้านที่มีพื้นฐานจากตัวหนังตะลุงและท่ารำมโนรา โดยเฉพาะรูปแบบการเขียน

ใบหน้าของตัวนางในจิตรกรรมวัดคูเต่า แสดงออกอย่างชัดเจนว่าเกี่ยวข้องกับเทคนิคการเขียนตัวหนังตะลุงและท่ารำมโนรา

๔. <u>เทคนิคการเขียนภาพทิวทัศน์</u>

โดยภาพรวมแล้วการเขียนภาพทิวทัศน์มีทั้งรูปแบบที่เป็นอุดมคติและแบบกึ่งสมจริงตามธรรมชาติ ในส่วนที่เป็นงานจิตรกรรมอิทธิพลช่างหลวงพบว่ามีพื้นฐานจากรูปแบบการเขียนจิตรกรรมในรัชกาลที่ ๓ ส่วนที่เป็นงานช่างพื้นบ้านแม้จะพบว่ามีแนวคิดพยายามสืบทอดมาจากต้นแบบงานช่างหลวง แต่เนื่องจากพื้นฐานความรู้และฝีมือที่ด้อยกว่ามากรวมถึงข้อจำกัดด้านทุนทรัพย์จึงทำให้แนวโน้มของการเขียนภาพทิวทัศน์ธรรมชาติมีลักษณะที่ห่างไกลจากความสมจริง แม้ว่าภาพจิตรกรรมแบบท้องถิ่นส่วนใหญ่จะเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ ซึ่งเป็นช่วงที่ไทยรับวัฒนธรรมตะวันตกอย่างเต็มที่แล้วก็ตาม

๕. <u>เทคนิคการเขียนภาพอาคารและสิ่งปลูกสร้าง</u>

จากการศึกษาเกี่ยวรูปแบบของการเขียนภาพอาคารและสิ่งปลูกสร้างโดยรวมสามารถแบ่งได้เป็น ๒ กลุ่มใหญ่ ได้แก่ ภาพปราสาทราชวัง และภาพอาคารบ้านเรือนของราษฎร โดยภาพปราสาทราชวังนั้นมีความเป็นแบบแผนค่อนข้างมากและมีการเปลี่ยนแปลงไปจากรูปแบบของงานจิตรกรรมที่มีพื้นฐานจากจิตรกรรมไทยประเพณีซึ่งเน้นความเป็นอุดมคติค่อนข้างน้อย อย่างไรก็ตามรูปแบบของภาพปราสาทที่เป็นฝีมือช่างพื้นบ้านซึ่งโดยมากเขียนในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นต้นมา เริ่มมีการนำเอารูปแบบบางประการของส่วนประกอบบ้านเรือนชาวบ้านเข้ามาผสม

สำหรับภาพบ้านเรือนของราษฎรปรากฏว่ามีรูปแบบการเขียนภาพบ้านเรือนไทยหมู่อย่างภาคกลางในจิตรกรรมที่วัดสุวรรณคีรีและวัดมัชฌิมาวาสซึ่งเป็นงานช่างอิทธิพลช่างหลวง น่าสนใจว่าแม้ในงานจิตรกรรมที่เป็นงานช่างพื้นบ้านบางแห่งก็ยังปรากฏว่าช่างท้องถิ่นหยิบยืมเอารูปแบบของเหงาแบบหางปลาของเรือนไทยภาคกลางมาใช้ด้วยแทนที่จะเขียนเรือนไทยแบบภาคใต้ที่มีป้านลมแบบเรียบ ๆ

นอกจากนี้อาคารบ้านเรือนทรงตึกแถวแบบจีนก็พบการเขียนสอดแทรกร่วมกับอาคารทรงอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน ในประเด็นนี้เชื่อว่าน่าจะเป็นรูปแบบร่วมที่เกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ไม่จำเพาะเพียงแค่จิตรกรรมในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลา เนื่องจากในกรุงเทพฯ ก็ปรากฏความนิยมการเขียนอาคารแบบจีนอย่างมากเช่นกัน

๖. <u>ความสัมพันธ์ของเทคนิคการเขียนจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสกับจิตรกรรมที่จังหวัดพัทลุงและนราธิวาส</u>

จากการตรวจสอบรูปแบบและเทคนิคการเขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา วัดวัง จังหวัดพัทลุง และวัดชลธาราสิงเห จังหวัดนราธิวาส พบว่ามีเทคนิคและรูปแบบสำคัญหนึ่งที่มีความใกล้เคียงกันอย่างเห็นได้ชัดคือ เทคนิคการเขียนแถวเทพชุมชุม

๑ แถวเหนือเรื่องพุทธประวัติ ซึ่งเทคนิคการจัดวางภาพในลักษณะดังกล่าวไม่ปรากฏว่าเป็นที่นิยมในงานจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนในภาคกลางซึ่งมักจะเขียนเทพชุมนุมมากกว่า ๑ แถวเสมอ และเมื่อตรวจสอบในด้านของประวัติการเขียนภาพจิตรกรรมของทั้ง ๓ แห่งก็พบว่ามีอยู่ในช่วงเวลาที่ไม่ห่างกันประกอบกับปัจจัยด้านอื่น เช่น ตำแหน่งที่ตั้ง ประวัติความสัมพันธ์ด้านการเมืองการปกครอง ทำให้เชื่อได้ว่าจิตรกรรมทั้ง ๓ แห่งมีความสัมพันธ์ด้านงานช่างต่อกันไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง

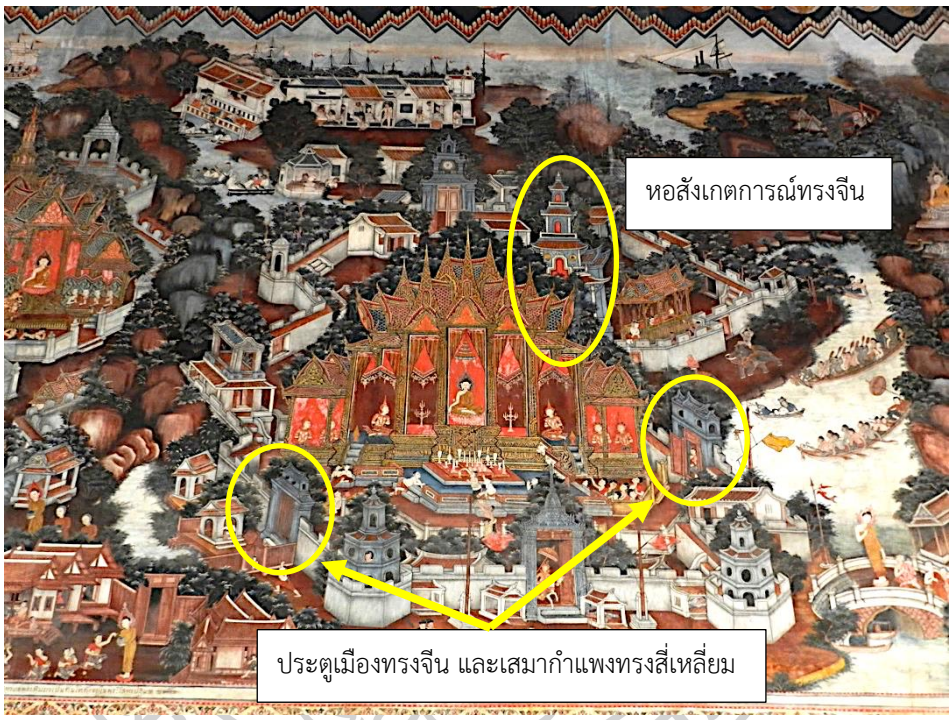
๔. ภาพสะท้อนสภาพบ้านเมือง วิถีชีวิต สังคมและวัฒนธรรมผ่านงานจิตรกรรมฝาผนัง

จิตรกรรมฝาผนังของไทยทั้งที่เป็นรูปแบบงานช่างหลวงหรืองานช่างพื้นบ้านล้วนมีลักษณะสำคัญอย่างหนึ่ง คือ มักจะสอดแทรกเรื่องราวเกี่ยวกับวิถีชีวิต สังคมและวัฒนธรรมร่วมกับเนื้อเรื่องหลักอยู่เสมอ ในส่วนจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่จังหวัดสงขลาก็ปรากฏเช่นเดียวกัน สำหรับการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาจะไม่กล่าวถึงการแสดงออกที่เหมือนกับจิตรกรรมในภาคกลางแต่จะนำเสนอถึงสภาพบ้านเมือง วิถีชีวิต สังคมและวัฒนธรรมที่แสดงออกถึงความเป็นอัตลักษณ์ของชาวสงขลาและชาวใต้ โดยแบ่งหัวข้อศึกษาเป็น ๕ หัวข้อหลัก ได้แก่ ๑.) ภาพสะท้อนสิ่งก่อสร้างในเมืองสงขลาบ่อยางผ่านงานจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ๒.) จิตรกรรมฝาผนังในศาลาฤาษีดัดตนวัดมัชฌิมาวาสกับภาพสะท้อนแนวคิดของวัดในฐานะเป็นแหล่งเรียนรู้ด้วยตนเองสำหรับประชาชนทั่วไป ๓.) ภาพวิถีชีวิตประจำวัน ๔.) ภาพการละครและการละเล่นพื้นบ้าน ๕.) ภาพพิธีมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น

๔.๑ ภาพสะท้อนสิ่งก่อสร้างในเมืองสงขลาบ่อยางผ่านงานจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส

จากการพิจารณาภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสพบว่าในบางฉากบางตอน โดยเฉพาะฉากพระพุทธเจ้าเสด็จเมืองมคธหลังจากที่ทรงตรัสรู้เป็นเมืองแรก แสดงให้เห็นแนวคิดการเขียนภาพที่สะท้อนลักษณะทางกายภาพและรูปแบบของสิ่งก่อสร้างภายในเมืองสงขลา กล่าวคือ ในภาพแสดงลักษณะสำคัญของซุ้มประตูเมืองแบบจีนถึง ๒ ประตู ใบเสมาบนกำแพงเมืองเป็นแบบทรงเหลี่ยม (ภาพที่ ๔๑๐) หอสังเกตการณ์แบบจีนในตำแหน่งติดกับกำแพงเมือง ซึ่งลักษณะสำคัญที่กล่าวมาทั้งหมดนี้สามารถเทียบเคียงได้กับสิ่งที่เคยมีอยู่จริงในเมืองสงขลาทั้งสิ้น (ภาพที่ ๔๑๑, ๔๑๒) และจากการตรวจสอบภาพจิตรกรรมทั้งหมดภายในอุโบสถไม่พบว่าช่างให้ความสำคัญกับการเขียนองค์ประกอบดังกล่าวมากเท่ากับฉากนี้ ทั้งนี้อาจมีการเขียนลักษณะของซุ้มประตูแบบจีนประกอบในฉากอื่น ๆ บ้างแต่ก็มีเพียงประตูเดียว และอยู่ในตำแหน่งค่อนไปทางหลังเมือง

อย่างไรก็ตามสังเกตได้ว่าส่วนที่เป็นปราสาทราชวังยังคงเขียนในลักษณะอุดมคติอย่างไทยประเพณีอยู่ ในกรณีนี้เชื่อว่าน่าจะมีเหตุผลหลักอยู่ ๒ ประการ ประการแรกเกิดจากการที่ช่างคำนึงถึงความสอดคล้องกับรูปแบบการเขียนปราสาทราชวังในฉากอื่น ๆ ประการที่สอง ปราสาทราชวังอย่างไทยประเพณีเป็นสัญลักษณ์หรือเป็นเครื่องสะท้อนอำนาจของส่วนกลางที่มีเหนือเมืองสงขลาก็เป็นได้



ภาพที่ ๔๑๐ ฉากตอนพระพุทธเจ้ารับอาราธนาเสวยภัตตาหารในพระราชวังของพระเจ้าพิมพิสาร ในภาพแสดงให้เห็นซุ้มประตูแบบจีน หอสังเกตการณ์แบบจีน เสมากำแพงแบบเหลี่ยม

ภาพที่ ๔๑๑ ภาพถ่ายเก่าประตูเมืองสงขลา สมัยรัชกาลที่ ๕
ที่มา: อเนก นาวิกมูล, **สมุดภาพสงขลา มหาวชิราวุธ**, ๑๑๙.

ภาพที่ ๔๑๒ ภาพถ่ายเก่าปรากฏหอสังเกตการณ์ทรงจีนริมกำแพงเมืองสงขลา (ถ่ายเมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๗)
ที่มา: จากหนังสือ เลอ ทัวร์ เดอร์ มองต์ (LE TOUR DE MONDE),หอสมุดแห่งชาติประเทศฝรั่งเศส
อ้างใน หอสมุดแห่งชาติประเทศฝรั่งเศส. **กำแพงเมืองสงขลา**. เข้าถึงเมื่อ ๑ มิถุนายน ๒๕๖๒.
เข้าถึงได้จาก https://is.gd/KkjCPJ

๔.๒ จิตรกรรมฝาผนังในศาลาฤๅษีดัดตนวัดมัชฌิมาวาส: ภาพสะท้อนแนวคิดของวัดในฐานะแหล่งเรียนรู้ด้วยตนเองสำหรับประชาชนทั่วไป

แนวความคิดเรื่องการศึกษาของคนในสังคมไทยสมัยโบราณส่วนใหญ่จัดให้มีขึ้นสำหรับชนชั้นสูง เช่นบุคคลในวรรณะกษัตริย์ ข้าราชบริพาร ขุนนาง รวมทั้งเศรษฐีและผู้มีหน้ามีตาในสังคม เป็นต้น ซึ่งสถานเล่าเรียนเขียนอ่านโดยมากก็อยู่ในรั้วในวังหรือไม่ก็ในวัดเป็นสำคัญ โดยเฉพาะวัด กล่าวได้ว่าเป็นสถานที่ที่เปรียบเสมือนศูนย์กลางของชุมชนซึ่งมีอยู่ทุกหนแห่งในพระราชอาณาจักร มีพระสงฆ์เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ให้กับประชาชน แต่อย่างไรก็ตามไม่ปรากฏหลักฐานเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนเกี่ยวกับหน้าที่ของวัดในฐานะที่เป็นสถานที่ถ่ายทอดสรรพวิชาให้แก่ผู้คน จนกระทั่งล่วงเข้าสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ จึงเริ่มปรากฏหลักฐานเป็นรูปธรรมมากกว่าสมัยใดก่อนหน้านี้ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงกล่าวถึง พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เกี่ยวกับพระราชประสงค์อย่างหนึ่งที่สำคัญของการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ สรุปใจความสำคัญได้ว่า ทรงมีพระราชประสงค์ที่จะให้วัดพระเชตุพนฯ เป็นสถานศึกษาหาความรู้ของประชาชนทั่วไปโดยไม่เลือกชั้นบรรดาศักดิ์ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้รวบรวมเลือกสรรตำรับตำราต่าง ๆ ซึ่งสมควรจะเล่าเรียนเป็นวิชาสามัญศึกษา ถ้าจะเรียกอย่างทุกวันนี้ก็คือจะให้เป็นมหาวิทยาลัย[๔๑๐]

วิชาความรู้แขนงหนึ่งซึ่งมีการแสดงออกเป็นรูปธรรมผ่านทางงานศิลปกรรมที่วัดพระเชตุพนฯ ได้แก่ วิชาความรู้เรื่องการแพทย์แผนโบราณและการสาธารณสุขซึ่งมีทั้งส่วนของจารึก จิตรกรรมและประติมากรรม ซึ่งแม้ว่าปัจจุบันงานศิลปกรรมกลุ่มนี้จะมีบางส่วนที่ได้เคลื่อนย้ายออกจากสถานที่ตั้งเดิมแต่ก็ยังสามารถตรวจสอบตำแหน่งที่ตั้งเดิมได้จากเอกสารสำเนาจารึกแผ่นศิลาว่าด้วยการปฏิสังขรณ์ วัดพระเชตุพนฯ จ.ศ. ๑๑๙๓ พ.ศ. ๒๓๗๔ ซึ่งกล่าวไว้อธิบายอย่างละเอียดดังนี้

“...ที่มุมทั้งสองข้าง (ของกำแพงแก้วล้อมพระมหาเจดีย์) มีศาลาเฉลียงรอบอยู่ตามรหว่างแนวกำแพงแก้วสองหลังลดพื้นเปนสองชั้น.....บนคอสองแลปลายผนังใหญ่หลังเหนือเขียนเรื่องชาฎกนิทานหลังละสิบสองเรื่องสองหลังเป็นญี่สิบสี่ชาฎก ***พื้นผนังใหญ่หลังเหนือเขียนแผนฝีดาษฝียอดเดียวแลแผนชัลลุกะด้วย คอสองเฉลียงเขียนแผนนวดจารึกตำรายาวัณโรค ในแผ่นสิลาลาย***

---

[๔๑๐] **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน, เล่ม ๑** (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒนากร, ๒๔๗๒), คำนำ ก-ข.

ติดตามผนังแลเสาทั่วทั้งหลัง *พื้นผนังใหญ่หลังใต้เขียนแผนกุมารแลแม่ซื้อ ศอสองเฉลียงเขียนแผนลบองราหู จากฤโคลงบอกความไว้ด้วย....”*[๔๑๑]

กับอีกตอนหนึ่งกล่าวว่า

“*...**แลศาลารายรอบลานพระอารามตามแนวกำแพงแก้วทังชั้นในชั้นนอกนั้นเดิมไม่มีเฉลียงก่อผนังเปนช่องกุฏทังรอบล้วยแต่ชำรุดให้รื้อก่อใหม่มีเฉลียงรอบ...แลก่อแท่นก่อเขาตั้งรูปฤษีดัดตนหล่อด้วยสังกสีผสมดีบุกศาลาละห้ารูปบ้างสี่รูปบ้าง จารึกโคลงสุภาพลงแผ่นสิลาบอกถ้าบอกลมแลขนานนามติดผนังประจำรูปไว้ทุกทุกรูป**...”*[๔๑๒]

น่าสนใจว่าเอกสารจารึกซึ่งเป็นเอกสารชั้นต้นดังกล่าวนั้นไม่ปรากฏข้อความว่ามีการเขียนภาพจิตรกรรมภาพฤๅษีสีดัดตน แต่พบว่าในโคลงดั้นปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ กล่าวว่ามีการเขียนภาพฤๅษีดัดตนร่วมด้วย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

“ก่อฐานแท่นหลากสล้าง ไศลเฉลียง หลังนา
ตั้งรูปดาบสเฉลา หล่อล้วน
สังกะสีดีบุกผสมเรียง รายทก ห้องเฮย
ตนดัดต่างถ้าถ้วน ทั่วพนมฯ
หลังละสี่ห้าตก แต่งสถิต แท่นนา
ตามที่มากน้อยสม ส่วนห้อง
ผาแผ่นฉลักลิขิต คำสุภาพ โคลงฤๅ
เสนอชื่อลมพร้องถ้า ทั่วสกนธ์ฯ
ติดผนังประจำข้างตราบ ตรงดา บสเอย
อีกสริเรื่องโคลงยุบล บอกด้าน

---

[๔๑๑] “สำเนาจารึกแผ่นศิลาว่าด้วยการปฏิสังขรณ์ วัดพระเชตุพนฯ จ.ศ. ๑๑๙๓ พ.ศ. ๒๓๗๔”. ใน **จดหมายเหตุวัดพระเชตุพนฯ สมัยรัชกาลที่ ๑-๔**, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง, ๒๕๕๒.คณะสงฆ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม มูลนิธิ “ทุนพระพุทธยอดฟ้า” ในพระบรมราชูปถัมภ์จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสครบรอบ ๒๐๐ ปี วันสวรรคต พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช วันที่ ๗ กันยายน พุทธศักราช ๒๕๕๒), ๙๑.

[๔๑๒] เรื่องเดียวกัน, ๙๑.

ผู้สฤษฏิแห่งศาลา ***แลช่าง วาดแฮ***[๔๑๓]
ทั่วทังบ้านถ้วน *ทกหลังฯ”*[๔๑๔]

จากข้อมูลและหลักฐานเอกสารและจารึกรวมถึงด้านงานศิลปกรรมแสดงให้เห็นได้ชัดเจนว่าวัดพระเชตุพนฯ เป็นแหล่งเรียนรู้วิทยาการทางการแพทย์แผนโบราณที่สำคัญของพระราชอาณาจักร สำหรับจิตรกรรมฝาผนังภาพฤๅษีดัดตนประกอบคำโคลงที่ปรากฏในศาลาฤๅษีดัดตนภายในวัดมัชฌิมาวาส (ภาพที่ ๔๑๓) เชื่อว่าน่าจะเป็นการถ่ายทอดแนวความคิดมาจากวัดพระเชตุพนฯ ค่อนข้างแน่ชัด โดยเชื่อว่าน่าจะเกิดจากการที่ช่างคัดลอกมาจากสมุดภาพไทยดำเขียนลายเส้นฤๅษีดัดตน ๘๐ ท่า ประกอบคำโคลงซึ่งมีต้นฉบับจากวัดพระเชตุพนฯ เนื่องจากทั้งลักษณะการเขียนภาพลายเส้น คำโคลงที่ใช้อธิบายภาพ รวมถึงการเขียนภาพไม้ดัดและไม้ประดับประกอบภาพแทบจะเหมือนกันทุกส่วน (ภาพที่ ๔๑๔)

ภาพที่ ๔๑๓ ตัวอย่างภาพฤๅษีดัดตน ในศาลาฤๅษีดัดตนวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

---

[๔๑๓] คำว่า “*วาด*” ในที่นี้น่าจะหมายถึงการวาดภาพฤๅษีดัดตน เนื่องจากหากเป็นการจารึกตัวอักษรลงแผ่นหินจะใช้คำว่า “*ฉลัก*”

[๔๑๔] ตำราฤๅษีดัดตนคำโคลง, หอสมุดแห่งชาติ, กระดาษฝรั่ง, อักษรไทย, ภาพษาไทย, เส้นพิมพ์ดีด, พ.ศ. ๒๔๕๐, เลขที่ ๕๓/ก, หมวดตำราภาพ, หน้า ๒. อ้างใน คณะสงฆ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, **สมุดภาพโคลงฤๅษีดัดตน** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, ๒๕๕๙), ๔.

ภาพที่ ๔๑๔ ตัวอย่างภาพฤๅษีดัดตน ในสมุดภาพโคลงฤๅษีดัดตน (ต้นฉบับวัดพระเชตุพนฯ)
ที่มา: คณะสงฆ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, **สมุดภาพโคลงฤๅษีดัดตน**, ๖๙.

แม้ว่าจิตรกรรมภาพฤๅษีดัดตนและคำโคลงที่จารึกบนผนังคอสองภายในศาลาฤๅษีดัดตน วัดมัชฌิมาวาสจะแสดงให้เห็นว่าเกี่ยวข้องทั้งด้านแนวคิดและเทคนิคการเขียนภาพจากวัดพระเชตุพนฯ แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าจะเป็นการสืบทอดภายในช่วงระยะเวลาการครองราชย์ของรัชกาลที่ ๓ ทว่าหลักฐานด้านจารึกกลับชี้ให้เห็นว่าจิตรกรรมแห่งนี้เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ ดังข้อความจารึกภายศาลาฤๅษีดัดตน วัดมัชฌิมาวาสที่กล่าวไว้ว่า “***วันพฤหัสเดือนหกขึ้นสิบสามค่ำ...เบญจศก จุลศักราช ๑๒๖๕ (พ.ศ. ๒๔๔๖) ได้จัดตำรายาจารึก...๑๒๒๕ (พ.ศ. ๒๔๐๖)***...” ซึ่งจากข้อความดังกล่าวนอกจากจะระบุว่าจิตรกรรมเขียนขึ้นสมัยรัชกาลที่ ๕ แล้ว ยังให้รายละเอียดเพิ่มเติมอีกว่าเป็นการนำเอาตำราที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ มาใช้เป็นต้นแบบให้การเขียนภาพหลักฐานจารึกดังกล่าวจึงแสดงให้เห็นว่าแนวคิดเรื่องการถ่ายทอดวิชาเกี่ยวกับการแพทย์ไทยแผนโบราณยังคงมีการสืบเนื่องมาอย่างไม่ขาดสายแม้พื้นที่นั้นจะตั้งอยู่ในหัวเมืองอันห่างไกลก็ตาม ที่สำคัญยังคงแสดงให้เห็นการสืบทอดแนวความคิดด้านการให้การศึกษาเป็นทานแก่ประชาชนทั่วไปโดยใช้วัดเป็นสถานที่ศึกษาหาความรู้ด้วยตัวเอง ซึ่งมีต้นกำเนิดแนวคิดมาจากวัดพระเชตุพนฯ เป็นสำคัญ สมดังปณิทานของผู้ให้จัดสร้างและเขียนภาพฤๅษีดัดตนของวัดมัชฌิมาวาสดังข้อความว่า “... ***ได้จัดตำรายาจารึก...๑๒๒๕ (พ.ศ. ๒๔๐๖) ไว้เป็นทานแก้สรรพโรค ต่าง ๆ แก่ภิกษุสามเณรอันมาแต่จตุรทิศทั้งสี่ แลราษฎรทั้งปวงตามแต่ผู้จะปรารถนา...***”

๔.๓ ภาพวิถีชีวิตประจำวัน

๔.๓.๑ ภาพวิถีชีวิตประจำวัน (การตักน้ำจากบ่อ)

ภาพจิตรกรรมรูปหญิงสาวชาวบ้านกำลังตักน้ำจากบ่อปรากฏอยู่ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส สอดแทรกอยู่ในเรื่องวิฑูรบัณฑิต (ภาพที่ ๔๑๕) ถือเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนตัวอย่างหนึ่งอันสะท้อนถึงวิถีชีวิตประจำวันของชาวเมืองสงขลาที่จะต้องตักน้ำจากบ่อน้ำมาเพื่อใช้อุปโภคบริโภค อีกทั้งการแสดงออกดังกล่าวยังสะท้อนให้เห็นเรื่องสภาพภูมิประเทศที่ตั้งของเมืองสงขลาที่บ้านบ่อยางซึ่งเป็นสันทรายอันเกิดจากการทับถมของตะกอนทรายที่คลื่นทะเลพัดเข้าฝั่งจนกลายเป็นที่ราบขนาดใหญ่ทอดตัวตามแนวเหนือ-ใต้ ลักษณะดินชั้นบนเป็นดินทรายมีคุณสมบัติในการระบายน้ำได้ดี จึงไม่เกิดปัญหาน้ำท่วมขัง และดินทรายยังทำหน้าที่เป็นตัวกรอง ส่วนดินชั้นล่างเป็นดินร่วนปนทรายกักเก็บน้ำได้ดี จึงทำให้เป็นพื้นที่ที่มีน้ำจืดอุดมสมบูรณ์[๔๑๕] อย่างไรก็ตามแม้ว่าสภาพภูมิประเทศของเมืองสงขลาฝั่งบ่อยางจะไม่ขาดแคลนน้ำจืดแต่ทว่าก็ไม่มีน้ำจืดจากแม่น้ำลำคลองที่ไหลมาหล่อเลี้ยงผู้คนในเมือง น้ำจืดส่วนใหญ่สะสมอยู่ด้านใต้พื้นดินที่ปกคลุมด้วยดินทราย ดังนั้นวิธีการแก้ปัญหาที่ตรงจุดที่สุดคือ การขุดบ่อน้ำ ซึ่งสามารถพบเห็นได้ทั้งในบ้านเรือนและในสถานที่สาธารณะ ตัวอย่างของความนิยมสร้างหรือขุดบ่อน้ำเพื่อใช้อุปโภคบริโภคของชาวเมืองปรากฏว่าเป็นหนึ่งในโครงสร้างพื้นฐานสำคัญของเมือง ดังปรากฏในจารึกสำโรงทั้งในส่วนที่เขียนแบบร่ายและแบบโคลง ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างมาเฉพาะส่วนที่เป็นโคลงดังข้อความต่อไปนี้

“...ครั้นถึงวันพุธ เดือนยี่ ขึ้นแปดคำ่ ปีมะเส็ง สัปตศก มรรคนายกจัดแจงการก่อสะพานพื้นศิลา มีพนักฝากำแพงข้างโปร่ง อิฐก็ตั้งทั้งสองข้าง ไว้ช่องว่างกว้างสามวา ไม้แก่นหนาเรียบเรียงรอง ยาวยี่สิบสองวาที่สุด ศาลาหยุดศิลาประดับ ***บ่อน้ำซับน่าอาบกิน*** *ข้างทักษิณศาลเทพยดา ไว้บูชาแขก จีน ไทย...”*[๔๑๖]

มีข้อน่าสนใจว่าอันที่จริงแล้วปัญหาเรื่องการขาดแคลนแหล่งน้ำจืดบนผิวดินเป็นปัญหาที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยเมืองสงขลาที่หัวเขาแดงและที่แหลมสนแล้ว โดยเฉพาะพื้นที่ของเมืองสงขลาฝั่งแหลมสนซึ่งเป็นศูนย์กลางเมืองสงขลาก่อนที่จะย้ายมายังฝั่งบ่อยาง ด้วยเหตุที่เมืองสงขลาฝั่ง

---

[๔๑๕] ศรุตม์ เพชรสกุลวงศ์ และนารถนเรศ อาคาสุวรรณ, “การศึกษาสถาปัตยกรรมในเขตเมืองเก่าสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เพื่อสะท้อนความเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตชุมชน,” ๒๗.

[๔๑๖] อภิเชษฐ กาญจนดิฐ, “จารึกสำโรง: มรดกความทรงจำเมืองสงขลา,” **๑๐๐ เอกสารสำคัญ: สรรพสาระประวัติศาสตร์ไทย ลำดับที่ ๑๑**, โครงการวิจัยในความสนับสนุนของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) กรกฎาคม ๒๕๕๔, ๑๗๖.

แหลมสนเป็นเมืองขนาดเล็กอยู่ปลายแหลมด้านหลังประชิดติดภูเขาด้านหน้าติดกับทะเล ดังนั้น ชาวสงขลาฝั่งแหลมสนจึงต้องแก้ปัญหาเรื่องน้ำจืดด้วยการขุดบ่อขนาดใหญ่และเจาะบ่อลงไปในหินบริเวณเชิงเขาหลายสิบลูก[๔๑๗] เมื่อมีการย้ายเมืองมายังฝั่งบ่อยางที่แม้จะมีพื้นที่กว้างขวางกว่าแต่ก็เป็นดินทรายและยังคงขาดแคลนแหล่งน้ำจืดบนชั้นผิวดินชาวเมืองจึงยังต้องใช้วิธีการขุดบ่อน้ำ สืบทอดตามวิถีชีวิตที่เคยปฏิบัติมาแต่เดิม (ภาพที่ ๔๑๖)

ภาพที่ ๔๑๕ ภาพสะท้อนวิถีชีวิตชาวบ้านสงขลาตักน้ำจากบ่อในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๔๑๖ ตัวอย่างบ่อน้ำในบ้านของชาวเมืองสงขลา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[๔๑๗] สงบ ส่งเมือง, **การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและรัตนโกสินทร์ พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔**, ๑๗๐.

๔.๔ ภาพการละครและการละเล่นพื้นบ้าน

๔.๔.๑ ภาพมหรสพพื้นบ้านมโนรา

ภาพการแสดงมหรสพพื้นบ้านมโนรา[๔๑๘]ปรากฏการเขียนสอดแทรกในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส ส่วนที่เป็นห้องภาพเรื่องพระมหาชนก โดยสิ่งที่แสดงออกได้ว่ามีการเขียนภาพสื่อถึงการแสดงมโนรา ปรากฏจากลักษณ์การแสดงออกของผู้รำมโนรา เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี รวมถึงโรงที่ปลูกขึ้นเพื่อใช้เป็นสถานที่แสดง (ภาพที่ ๔๑๗)

ผู้รำมโนราที่เขียนแสดงออกในงานจิตรกรรมแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่ามีเพศสภาพเป็นชายซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของนักวิชาการว่าการแสดงมโนราแต่เดิมใช้ผู้ชายแสดงล้วน[๔๑๙] ส่วนเครื่องแต่งกายแต่เดิมไม่สวมเสื้อ และแต่งแบบง่ายๆ เคยมีผู้พบเห็นเครื่องแต่งกายทำด้วยเปลือกหอยนำมาร้อยเหมือนลูกปัดหรือบางแห่งเอากะลามาร้อยทำเป็นเครื่องแต่งตัวก็มี เครื่องประดับเช่น ทับทรวง เล็บ เทริด สนับเพลา กำไล ล้วนมีวิวัฒนาการในชั้นหลัง[๔๒๐] ในประเด็นเรื่องเครื่องแต่งกายผู้ศึกษาเชื่อว่าน่าจะเป็นการหยิบยืมรูปแบบเครื่องแต่งกายมาจากโขนละครที่ใช้ในวัฒนธรรมภาคกลางของไทยเนื่องจากมีความคล้ายคลึงกันมาก โดยเฉพาะส่วนที่เรียกว่า “เทริด” (ภาพที่ ๔๑๘) ซึ่งมีรูปแบบที่แสดงให้เห็นถึงความเกี่ยวข้องกับชฎาทรงแหลมสูงของตัวพระตัวนางในโขนละครของภาคกลาง (ภาพที่ ๔๑๙) แม้ว่าโดยภาพรวมเทริดมโนราจะคล้ายคลึงกับชฎาและมงกุฎในภาคกลางทว่าในรายละเอียดนั้นพบว่าเทริดมโนราจะมีลักษณะที่มีขนาดใหญ่และแผ่บานออกมากกว่าอย่างเห็นได้ชัด

นอกจากนี้ภาพเขียนตัวละครที่เป็นตัวตลกหรือพรานที่ปรากฏกับการแสดงมโนรานั้นก็เป็นการแสดงออกที่ถ่ายทอดมาจากความเป็นจริง ซึ่งพรานนั้นจะแสดงโดยผู้ชาย สวมหน้ากาก

---

[๔๑๘] มโนราเป็นวัฒนธรรมการแสดงเก่าแก่ที่สืบทอดต่อเนื่องกันมาแต่สมัยโบราณ ได้รับความนิยมจากชาวภาคใต้อย่างกว้างขวางเกือบทุกท้องถิ่นมาจนปัจจุบัน กำเนิดมโนราไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนทำให้มีการอธิบายถิ่นกำเนิดของมโนราหลากหลายอันสะท้อนถึงความเก่าแก่และความสำคัญของการแสดงชนิดนี้ นักวิชาการส่วนมากเชื่อว่ามโนราน่าจะเป็นศิลปะการแสดงของอินเดียมาแต่เดิม จากนั้นจึงแพร่เข้าสู่ชวาและมลายูแล้วจึงเข้าสู่ภาคใต้ของประเทศไทย เพราะหากสังเกตท่ารำมโนราโดยเฉพาะท่ารำในตอนไหว้ครูจะสังเกตได้อย่างชัดเจนว่ามีท่าทางและการใช้มือและนิ้วคล้ายอินเดียลีลาที่รำก็มีเชิงชวาปนอยู่มาก บางลักษณะคล้ายคลึงกับการแสดง “มะโยง” ของมลายู ดูรายละเอียดใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมณ์, **วัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๔), ๖๒-๖๖.

[๔๑๙] บุปาชาติ อุปถัมภ์นรากร, **ศิลปะการแสดงมโนรา: การอนุรักษ์ การพัฒนา และการสืบสาน** (นนทบุรี: สำนักพิมพ์สัมปชัญญะ, ๒๕๕๓), ๑๓.

[๔๒๐] ดูรายละเอียดใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมณ์, **วัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้**, ๖๕.

พรานสีแดง ส่วนบนต่อจากหน้าผากใช้ขนเป็ดหรือห่านสีขาวทาบไว้แทนผมหงอก นุ่งโจงกระเบน[๔๒๑] (ภาพที่ ๔๒๐)

ในส่วนของโรงมโนราที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมซึ่งแสดงออกในลักษณะการปลูกโรงเป็นรูปสี่เหลี่ยมอย่างง่ายไม่ยกพื้น พื้นโรงปูเสื่อ มีที่นั่งเยื้องมาทางส่วนหน้าของโรง เรียกว่า “นัก” หรือ “พนัก” ตัวโรงไม่มีม่านกั้น ผู้ชมสามารถชมโนราได้ทั้ง ๔ ด้านซึ่งก็สอดคล้องกับรูปแบบการปลูกโรงมโนราที่มีอยู่จริง[๔๒๒] (ภาพที่ ๔๒๑)

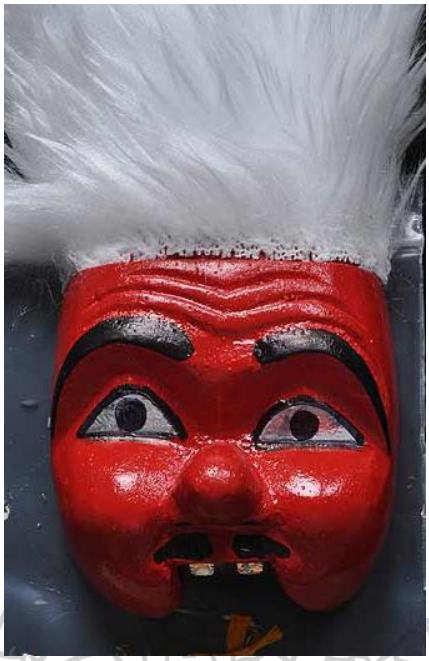
ภาพที่ ๔๑๗ ภาพการแสดงมโนรา ในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

[๔๒๑] อัศนัย เล่งอี้, “ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมโนรา,” (วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสถาปัตยกรรมไทย ภาควิชาสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๖), ๒๔.

[๔๒๒] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมณ์, **วัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้**, ๖๕-๖๕.

ภาพที่ ๔๑๘ เครื่องทรงมโนรา ราวรัชกาลที่ ๕
ที่มา: **ตำราฟ้อนรำ (ฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร)**, ๘๒.

ภาพที่ ๔๑๙ เครื่องทรงโขนละครในภาคกลาง ราวรัชกาลที่ ๔-๕
ที่มา: ธรพันธุ์ จันทร์เจริญ, **วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขนละคร สมัยรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ: แปลนโมทีฟ, ๒๕๕๒), ๒๗๙.



ภาพที่ ๔๒๐ หน้ากากพรานเพื่อใช้แสดงมโนรา ในปัจจุบัน
ที่มา: **หน้ากากพรานบุญ** เข้าถึงเมื่อ ๓ ตุลาคม ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/L5aEpJ

ภาพที่ ๔๒๑ ภาพถ่ายเก่าแสดงตัวอย่างโรงมโนราสมัยรัชกาลที่ ๕
ที่มา: อัศนัย เล่งอี้, “ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมโนรา,” ๒.

๔.๔.๒ ภาพการละเล่นและเครื่องดนตรีมลายู

จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสนอกจากจะพบเห็นการแสดงมหรสพอย่างไทยและจีนแล้ว ยังพบว่ามีการสอดแทรกการละเล่นและเครื่องดนตรีแบบมลายูปรากฏร่วมด้วย ตัวอย่างเช่น การปรากฏเครื่องดนตรีคล้ายซอสามสายหรือที่เรียกว่า “รือบับ” ในภาษามลายู

“รือบับ” (Rebab) หรือซอสามสายของชวา-มลายู เป็นเครื่องดนตรีที่มีการละเล่นกันตั้งแต่ในบริเวณจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย ประเทศมาเลเซีย สุมาตราเหนือและชวาของประเทศอินโดนีเซีย ใช้เป็นเครื่องดนตรีสำคัญเพื่อการบรรเลงทำนองเพลงในการแสดง มะโยง หรือเมาะโยง มักนิยมใช้เครื่องประกอบจังหวะเช่นกลองแขก ๑ คู่ การแสดงชนิดนี้เป็นการแสดงที่เป็นที่นิยมทั้งในระดับชนชั้นสูงจนถึงระดับชนชั้นทั่วไป มีลักษณะคล้ายกับละครนอกในภาคกลางของไทย สามารถจัดการแสดงได้ในหลากหลายโอกาส อาจใช้แสดงในวังของเจ้าเมืองมลายูเมืองต่าง ๆ ใช้แสดงเพื่อรับราชฑูตหรือแสดงในงานเลี้ยงต้อนรับอาคันตุกะไปจนกระทั่งใช้แสดงเพื่อแก้บน[๔๒๓]

เนื่องจากภาพเขียนที่แสดงออกถึงเครื่องดนตรีที่ใช้วิธีการสีในจิตรกรรมแห่งนี้เมื่อมองผิวเผินอาจเข้าใจผิดได้ว่าเป็นซอสามสายซึ่งเป็นเครื่องดนตรีโบราณของภาคกลาง แต่สิ่งที่ทำให้ทราบได้ว่าเครื่องดนตรีในจิตรกรรมส่วนนี้ไม่ใช่ซอสามสายของภาคกลางแต่เป็นรือบับซึ่งเป็นเครื่องดนตรีชนิดสีอย่างหนึ่งในวัฒนธรรมมลายู (ภาพที่ ๔๒๒) สามารถพิจารณาจากรายละเอียดแวดล้อมที่ปรากฏ เช่น ลักษณะการแต่งกายของผู้เล่นที่เป็นชายนุ่งผ้าถุงหรือที่เรียกว่าผ้าโสร่ง โพกผ้าที่ศีรษะ ไว้หนวดเครา ซึ่งวัฒนธรรมการแต่งกายดังกล่าวถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งของชาวมลายูที่นับถือศาสนาอิสลามและสามารถพบเห็นได้มาจนถึงปัจจุบัน (ภาพที่ ๔๒๓, ๔๒๔)

อนึ่งการพบว่ามีการเขียนภาพการละเล่นและเครื่องดนตรีของชาวมลายูในงานจิตรกรรมฝาผนังของภายในอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสแสดงให้เห็นว่าแม้โดยภาพรวมเรื่องราวและเทคนิคการเขียนจิตรกรรมจะแสดงออกถึงความเป็นแบบแผนอย่างไทยประเพณีแต่การเขียนสอดแทรกวิถีชีวิตของชาวมุสลิมมลายูก็สามารถสะท้อนให้เห็นได้ว่าช่างพยายามสอดแทรกวัฒนธรรมท้องถิ่นในพื้นที่จังหวัดสงขลาซึ่งมีผู้คนที่นับถือศาสนาอิสลามอยู่จำนวนหนึ่งด้วย

---

[๔๒๓] ดูรายละเอียดใน สถาบันทักษิณคดีศึกษา, **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙ เล่ม ๗** (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๙), ๒๗๕๐-๒๗๕๓. ; ประทุม ชุ่มเพ็ง, **ศิลปวัฒนธรรมภาคใต้** (กรุงเทพ ฯ: สุวีริยาสาส์น, ๒๕๒๘), ๒๔๔-๒๔๖.

ภาพที่ ๔๒๒ กลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงมะโยงในจิตรกรรมภายในอุโบสถ วัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๔๒๓ รูปทรงของรือบับในปัจจุบัน
ที่มา: รือบับ เข้าถึงเมื่อ ๑ มิถุนายน ๒๕๖๒
เข้าถึงได้จาก http://samesouls.com/?p=936

ภาพที่ ๔๒๔ กลองแขกในปัจจุบัน
ที่มา: รือบับ เข้าถึงเมื่อ ๑ มิถุนายน ๒๕๖๒
เข้าถึงได้จาก http://samesouls.com/?p=936

๔.๕ ภาพพิธีมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น

ประเด็นเกี่ยวกับภาพสะท้อนพิธีกรรมทางศาสนาอิสลามเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่จังหวัดสงขลา เนื่องจากเป็นเรื่องแปลกที่ช่างเลือกที่จะนำเสนอเรื่องราวของศาสนาอื่นผ่านงานจิตรกรรมที่อยู่ในวัดของชาวพุทธ มีการแสดงออกเนื้อหาในผนังส่วนหนึ่งอย่างเป็นเอกเทศที่ตำแหน่งบานแผละประตูทางเข้าอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส ดังนั้นเพื่อหาคำตอบจากประเด็นดังกล่าวในการศึกษาครั้งนี้ผู้ศึกษาจะได้แสดงถึงสาเหตุ ที่มา รวมถึงแรงบันดาลใจที่น่าจะเป็นไปได้เกี่ยวกับการเขียนเรื่องราวของศาสนาอิสลามในวัดของชาวพุทธในสงขลาดังต่อไปนี้

๔.๕.๑ ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับพิธีมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น

แขกเจ้าเซ็น หมายถึงกลุ่มชนที่นับถือศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์เฉพาะในประเทศไทย ซึ่งคนไทยยังมีคำเรียกอื่น ๆ ที่ให้ความหมายถึงชนกลุ่มนี้อย่างรวม ๆ ด้วย เช่นคำว่า แขกเทศ แขกมะหง่น หรือแขกมัวร์ แขกกลุ่มนี้มีความเชื่อและพิธีกรรมสำคัญ คือ การรำลึกถึงมรณกรรมของฮูเซน อิบนิอะลี ซึ่งมีความสำคัญในฐานะเป็นผู้นำคนสำคัญที่มีตำแหน่งเป็นอิหม่ามและยังมีสถานะเป็นหลานชายของศาสดามุฮัมหมัดที่เกิดจากท่านหญิงฟาฏิมะห์ ผู้เป็นบุตรสาวคนเดียวของท่านศาสดาอีกด้วย สมัยที่ท่านฮูเซนเป็นอิหม่ามท่านถูกกระทำทารุณกรรมและถูกสังหารอย่างโหดเหี้ยมพร้อมกับบริวารของท่านอีกจำนวนหนึ่ง ณ แผ่นดินกัรบะลาอ์ (ปัจจุบันอยู่ในประเทศอิรัก)

เหตุการณ์ในครั้งนั้นเป็นที่มาของพิธีกรรมดังที่เรียกว่า “พิธีมะหะร่ำ” ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่แขกเจ้าเซ็นจัดขึ้นทุก ๆ เดือนมะหะร่ำ อันเป็นเดือนแรกของปฏิทินอิสลาม โดยจัดพิธีกรรมต่อเนื่องเป็นเวลา ๑๐ วัน นับตั้งแต่วันแรกของเดือน ส่วนหนึ่งของพิธีประกอบไปด้วยการเล่าประวัติศาสตร์ประกอบการขับร้องพิลาปรำพันถึงการสูญเสียชีวิตของอิหม่ามฮูเซนและบริวาร[๔๒๔] กล่าวได้ว่าพิธีกรรมมีส่วนคล้ายกับการแสดงในรูปแบบหนึ่ง ทว่าแสดงออกด้วยอารมณ์สะเทือนใจของบรรดาผู้เข้าร่วมพิธีทุกคน

---

[๔๒๔] ธีรนันท์ ช่วงพิชิต, “พิธีเจ้าเซ็น (อาชูรอ): อัตลักษณ์และการธำรงชาติพันธ์ของมุสลิมนิกายชีอะห์ในสังคมไทย,” (วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา ภาควิชามานุษยวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๑), ๑-๒.

๔.๕.๒ การตีความเรื่องราวเกี่ยวกับพิธีมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น

น่าสนใจว่าจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถของวัดโพธิ์ปฐมาวาสพบภาพเขียนแสดงเรื่องราวของพิธีกรรมมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น (ภาพที่ ๔๒๕) โดยสิ่งที่ทำให้ตีความว่าเป็นเรื่องราวดังกล่าวแสดงออกอย่างชัดเจนผ่านทั้งสัญลักษณ์สำคัญ ปฏิกิริยาท่าทาง รวมถึงการแต่งกายของผู้คน ดังจะได้แสดงรายละเอียดต่อไปนี้

สัญลักษณ์สำคัญที่ทำให้ทำให้ทราบได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ที่ปรากฏในพิธีกรรมมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น ได้แก่ “ปั้นหย่า” คือ สัญลักษณ์รูปมือทำด้วยโลหะ เช่น แผ่นเงิน หรือแผ่นทองเป็นสื่อแทนอิหม่ามฮุเซน การใช้รูปมือเป็นเครื่องหมายแทนการปกป้องศาสนา[๔๒๕] “ซัลฟะกาต” เป็นชื่อดาบประจำตัวของอิหม่ามฮุเซนซึ่งได้รับสืบต่อลงมาจากท่านศาสดาที่มอบให้แก่ท่านอะลี และอิหม่ามอะลีมอบให้กับอิหม่ามฮะซัน และอิหม่ามฮะซันก็ได้มอบให้แก่อิหม่ามฮุเซน ซัลฟะกาตจึงเป็นสัญลักษณ์ของอาวุธที่อิหม่ามฮุเซนใช้เพื่อพิทักษ์รักษาอิสลาม และสัญลักษณ์สำคัญที่สุดคือ “โต้ระบัต” หมายถึงสิ่งที่สร้างจำลองโลงศพ ในที่นี้หมายถึงศพของอิหม่ามฮุเซน เหตุที่ทำให้ส่วนนี้สำคัญที่สุดนอกจากเป็นเสมือนการจำลองโลงศพของท่านฮุเซนแล้ว ส่วนบนตรงกลางโลงจำลองใช้เป็นที่ประดิษฐานพระคัมภีร์กุรอาน

ส่วนเครื่องบ่งชี้อื่น ๆ ได้แก่ เครื่องแต่งกายที่ปรากฏหมวกกลีบ การแต่งชุดดำล้วนไม่มีลวดลายแสดงถึงการไว้ทุกข์และถือเป็นข้อปฏิบัติอย่างเคร่งครัดนับตั้งแต่วันเริ่มต้นของการเข้าสู่ช่วงเวลาของพิธีกรรม นอกจากนี้สื่อสะท้อนถึงกระบวนการประกอบพิธีที่สำคัญอย่างหนึ่ง คือ ภาพที่ผู้ชายทุกคน ในพิธีต่างโกนหัว มีเลือดไหลอาบจนมาถึงหน้าอกและแผ่นหลัง ทั้งนี้ช่างได้สะท้อนออกมาจากส่วนหนึ่งของพิธีกรรมจริงเรียกว่า “การควั่นหัว”[๔๒๖] เพื่อแสดงการรำลึกถึงความเจ็บปวดทรมานของท่านอุเซนและบริวารที่ถูกทารุณกรรมก่อนสิ้นชีพ ส่วนภาพผู้หญิงนั้นก็แสดงอาการร้องไห้โศกเศร้า (ภาพที่ ๔๒๖, ๔๒๗)

---

[๔๒๕] เรื่องเดียวกัน, ๑๔๓.

[๔๒๖] ปัจจุบันยังคงมีการสืบทอดธรรมเนียมการควั่นหัวในพิธีกรรมมะหะร่ำของกลุ่มชนอิสลามนิกายชีอะห์ในพื้นที่เขตธนบุรี กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๔๒๕ ภาพพิธีกรรมและเครื่องประกอบพิธีกรรม มะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น ในอุโบสถ วัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา

ภาพที่ ๔๒๖ ตัวอย่างการประกอบพิธีมะหะร่ำ (การควั่นหัว) ที่กุฎีเจริญพาศน์ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพฯ ในปัจจุบัน

ที่มา: ธีรนันท์ ช่วงพิชิต, “พิธีเจ้าเซ็น (อาซูรอ): อัตลักษณ์และการธำรงชาติพันธ์ของมุสลิมนิกายชีอะห์ในสังคมไทย,” ๑๗๔.

ภาพที่ ๔๒๗ ภาพตัวอย่างการประกอบพิธีมะหะร่ำ (แห่แขกเจ้าเซ็น) ในปัจจุบัน

ที่มา: ธีรนันท์ ช่วงพิชิต, “พิธีเจ้าเซ็น (อาซูรอ): อัตลักษณ์และการธำรงชาติพันธ์ของมุสลิมนิกายชีอะห์ในสังคมไทย,” ๑๖๔.

๔.๕.๓ ที่มาและแรงบันดาลใจในการเขียนภาพพิธีมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็น

ที่มาและแรงบันดาลใจในการเขียนภาพพิธีมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็นที่ปรากฏนี้ยังไม่เป็นที่แน่ชัดว่าเหตุใดช่างจึงเลือกที่จะเขียนภาพวิถีชีวิตและพิธีกรรมของคนต่างศาสนาในลักษณะให้ความสำคัญถึงกับเขียนแยกเป็นห้องภาพ ที่สำคัญคือพิธีกรรมมะหะร่ำเป็นพิธีกรรมที่ถือปฏิบัติเฉพาะมุสลิมนิกายชีอะห์เท่านั้น ขณะที่ปัจจุบันในพื้นที่เมืองเก่าสงขลาทั้งฝั่งบ่อยางและหัวเขาแดงพบแต่ชุมชนมุสลิมนิกายสุหนี่และไม่เคยปรากฏว่ามีการทำพิธีมะหะร่ำเลย[๔๒๗] การปรากฏภาพพิธีกรรมของนิกายชีอะห์จึงเป็นสิ่งที่ย้อนแย้งกับสภาพสังคมมุสลิมในจังหวัดสงขลาอยู่บ้าง จากข้อสงสัยดังกล่าวผู้ศึกษาจึงเสนอแนวทางในการพิจารณาเป็น ๒ แนวทาง

แนวทางแรก เคยมีชุมชนมุสลิมนิกายชีอะห์อาศัยอยู่ในเมืองสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์จริง ความเป็นไปได้ของแนวความคิดนี้อาจเกี่ยวข้องสืบเนื่องมาตั้งแต่บรรพบุรุษสมัยที่มีมุสลิมมาตั้งรกรากที่หัวเขาแดง ซึ่งนำโดยเจ้าเมืองที่มีชื่อว่า “ดะโต๊ะโมกุล”[๔๒๘] นักวิชาการหลายท่านเชื่อว่าท่านเป็นชาวอาหรับเชื้อสายเปอร์เซีย (อยู่ในประเทศอิหร่านในปัจจุบัน) ซึ่งหากเป็นจริงดังที่นักวิชาการสันนิษฐานนั้นย่อมมีความเป็นไปได้ว่าการสืบทอดเชื้อสายของกลุ่มคนที่มาจากเปอร์เซียที่เป็นดินแดนที่นับถือศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์อาจยังคงสืบทอดพิธีกรรมมะหะร่ำซึ่งเป็นพิธีกรรมสำคัญของนิกายนี้มาก็เป็นได้ก่อนที่จะหายไปในปัจจุบัน

แนวทางที่สอง ช่างเขียนจิตรกรรมที่ไปเรียนเขียนภาพในกรุงเทพฯ อาจเคยเห็นพิธีกรรมนี้ในกรุงเทพฯ และเกิดเป็นภาพจำจึงนำมาเขียนที่สงขลาด้วย อาจเข้าใจว่าเป็นพิธีของศาสนาอิสลามที่แปลกตา และเนื่องจากน่าจะเป็นช่างชาวพุทธจึงไม่ได้ให้ความสำคัญกับสาระทางศาสนามากนักจึงไม่ได้คำนึงถึงเรื่องนิกายของศาสนาอิสลาม มูลเหตุที่ทำให้ช่างเกิดแรงบันดาลใจในการเขียนภาพส่วนหนึ่งน่าจะมีที่มาจากภาพจำเกี่ยวกับพิธีกรรมนี้ที่จัดขึ้นสืบต่อกันมาในชุมชนมุสลิมในกรุงเทพฯ ฝั่งธนบุรี ตัวอย่างความน่าจดจำของพิธีกรรมนี้มีตัวอย่างสำคัญตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ ที่สะท้อนออกมาจากบทพระราชนิพนธ์กาพย์เห่เรือของพระองค์ ความว่า

---

[๔๒๗] สัมภาษณ์ นางสาว ดวงใจ นันทวงศ์ ผู้ที่นับถือศาสนาอิสลาม และเป็นนักวิชาการอิสระด้านเมืองเก่าสงขลา สัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๑๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

[๔๒๘] ในบันทึกของบริษัทอินเดียตะวันออกของอังกฤษได้ออกนามของเจ้าเมืองสงขลาว่า “ดะโต๊ะโมกอลล์” เป็นครั้งแรก อ้างใน ไพโรจน์ เกษแม่นกิจ [แปล], **บันทึกเรื่องสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศไทยกับนานาประเทศ ในศตวรรษที่ ๑๗, เล่ม ๑** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๑๒), ๑๗๖.

“ดลเดือนเรียกมหะหร่ำ ขึ้นสองค่ำแขกตั้งการ
เจ้าเซ็นสิบวันวาร ประหารอก ฟกฟูมนัยน์
มหะหร่ำเรียมคอยเคร่า ไม่เห็นเจ้าเศร้าเสียใจ
ลูกอกโอ้อาลัย ลาลดล้ำกำศรวลเซ็น”[๔๒๙]

ในส่วนความเห็นของ กณิกนันท์ อำไพ ได้ทำการวิเคราะห์ในวิทยานิพนธ์เรื่อง “จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสฯ” ลงความเห็นว่าที่มาของการเขียนภาพแขกเจ้าเซ็นในจิตรกรรมที่จังหวัดสงขลาอาจมาจากเหตุการณ์ในปี พ.ศ. ๒๓๕๗-๒๓๖๐ ซึ่งมีบันทึกไว้ว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้ทั้งกุฎีบนกับกุฎีเจริญพาศน์ยกกระบวนแห่ในพิธี เจ้าเซ็น เข้าไปแห่หน้าพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ ติดต่อกัน โดยปีหลัง ๆ นี้โปรดให้ลุยไฟถวายให้ทอดพระเนตรด้วย เจ้าพระยาวิเชียรคีรี (บุญสังข์) ซึ่งขณะนั้นรับราชการในตำแหน่งมหาดเล็กอยู่ในกรุงเทพฯ คงได้มีโอกาสเห็นพิธีแห่แขกเจ้าเซ็นนี้อย่างใกล้ชิด เมื่อท่านเป็นเจ้าเมืองสงขลาได้กลับมาบูรณะวัดโพธิ์ปฐมาวาส จึงมีความเป็นไปได้ที่ท่านจะมีความประสงค์ให้เขียนเรื่องราวเหตุการณ์ที่ท่านเคยพบเห็นในเมืองหลวงมาก่อน นอกจากนี้ กณิกนันท์ อำไพ ยังเชื่อว่ามูลเหตุการเลือกเขียนพิธีกรรมของแขกเจ้าเซ็นเนื่องจากเจ้าพระยาวิเชียรคีรีหวังผลทางการเมืองการปกครองในแง่ของการสร้างปฏิสัมพันธ์ที่ดีระหว่างกลุ่มคนที่มีความหลากหลายทางเชื้อชาติศาสนาในชุมชนสงขลา เพื่อลดความรุนแรงทางการเมืองและ การปกครองที่ในขณะนั้นค่อนข้างที่จะมีความสุ่มเสี่ยงที่จะทำให้เกิดความวุ่นวายทางการเมืองทั้งปัจจัยจากภายในและภายนอก[๔๓๐]

หากเป็นไปตามที่กณิกนันท์ อำไพ สันนิษฐานไว้จริง มีแนวโน้มว่าผู้ที่เป็นสื่อกลางในการให้ความรู้และสั่งสอนชาวพุทธในพื้นที่ให้มีปฏิสัมพันธ์ที่ดีกับพลเมืองที่นับถือศาสนาอิสลามคือพระสงฆ์ที่จำพรรษาในวัดนี้ เนื่องจากตำแหน่งที่ตั้งของของภาพพิธีกรรมมะหะร่ำของแขกเจ้าเซ็นอยู่ในตำแหน่งผนังบานแผละประตูทางเข้าอุโบสถ ซึ่งไม่ใช่ตำแหน่งที่บุคคลทั่วไปจะสามารถสังเกตได้ง่าย ตรงกันข้ามพระสงฆ์ซึ่งเป็นผู้กระทำสังฆกรรมและดูแลอุโบสถย่อมผู้ที่สามารถเห็นรายละเอียดส่วนนี้ได้บ่อยครั้งเมื่อมีการปิดเปิดประตูมากกว่าฆราวาส

โดยรวมแล้วผู้ศึกษามีความเห็นสอดคล้องโน้มเอียงไปในทางเดียวกับการวิเคราะห์ของ กณิกนันท์ อำไพ ทว่ายังมีข้อขัดข้องอยู่บางประการโดยเฉพาะประเด็นเรื่องความต้องการใช้

---

[๔๒๙] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **ประชุมกาพย์เห่เรือ และเสภาเรื่องพระราชพงศาวดารของสุนทรภู่** (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๔๙๘), ๓๐.

[๔๓๐] กณิกนันท์ อำไพ, “จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในชุมชนสงขลาสมัยต้นรัตนโกสินทร์,” ๖๙, ๗๓-๗๘.

พิธีกรรมแขกเจ้าเซ็นเป็นเครื่องมือให้การประสานสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มชนที่มีความหลากหลายเชื้อชาติและวัฒนธรรมในเมืองสงขลาจริง การเลือกพิธีกรรมของแขกเจ้าเซ็นซึ่งเป็นพิธีกรรมของมุสลิมนิกายชีอะห์มาเป็นเครื่องมือเชื่อมโยงความปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มชนในพื้นที่จังหวัดสงขลานั้นดูเหมือนจะเกิดความย้อนแย้งในหลักการ เนื่องจากนิกายชีอะห์นั้นกล่าวได้ว่ามีความเป็นปฏิปักษ์ต่อนิกายสุหนี่ซึ่งผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามในพื้นที่จังหวัดสงขลารวมถึงในภาคใต้เกือบทั้งหมดนับถือนิกายนี้ ที่สุดแล้วปัจจุบันยังไม่มีข้อยุติในการตีความเรื่องแนวคิดและที่มาของการเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องพิธีกรรมของแขกเจ้าเซ็นภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสที่ชัดเจนมากนักเพราะขาดหลักฐานอย่างเพียงพอ ทำได้เพียงสันนิษฐานและเสนอแนวทางที่มีความเป็นไปได้มากที่สุดและจำต้องศึกษาต่อไปในภายภาคหน้าให้กระจ่างมากขึ้น

สรุปภาพสะท้อนสภาพบ้านเมือง วิถีชีวิต สังคมและวัฒนธรรมจากงานจิตรกรรมฝาผนัง

โดยรวมแล้วการศึกษาที่กล่าวมาในข้างต้นแม้ว่า เนื้อเรื่อง รูปแบบและเทคนิคของงานจิตรกรรมฝาผนังในสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ จะแสดงออกอย่างชัดเจนว่ายึดถือแบบอย่างมาจากจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในภาคกลางเป็นส่วนใหญ่ กระนั้นก็ตามช่างก็ได้แสดงความเป็นท้องถิ่นออกมาในส่วนที่เป็นรายละเอียดสอดแทรกภาพสะท้อนเกี่ยวกับสภาพบ้านเมือง สังคมและวัฒนธรรมรวมทั้งวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นร่วมอยู่ด้วย ลักษณะดังกล่าวนี้เองถือได้ว่าเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความแตกต่างจากจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในภาคกลางได้อย่างชัดเจนที่สุด ถึงแม้ว่าภาพแสดงออกดังกล่าวจะเป็นส่วนน้อยเมื่อเทียบกับเนื้อหาและการแสดงออกของภาพจิตรกรรมทั้งหมด แต่ก็สังเกตได้ว่าหลายแห่งช่างให้ความสำคัญกับการเขียนภาพเรื่องราวที่สะท้อนถึงความเป็นท้องถิ่น ดังจะเห็นวิธีการนำเสนอไว้ในตำแหน่งระหว่างช่องประตูหน้าต่างซึ่งอยู่ในระดับสายตาเพื่อให้ผู้คนเห็นได้อย่างชัดเจน หรือแม้กระทั่งเขียนแสดงออกอย่างเต็มพื้นที่บนผนังระหว่างช่องประตูหน้าต่าง เป็นต้น

๕. สรุปผลการวิเคราะห์เกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕

๑. <u>เนื้อหาเรื่องราวที่ใช้เขียนในจิตรกรรม</u>

เนื้อหาเรื่องราวที่ช่างเลือกนำมาเขียนในกลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลา สามารถจัดกลุ่มได้เป็น ๒ กลุ่มใหญ่ โดยกลุ่มแรกเป็นเรื่องราวที่มีเนื้อหาอย่างปรัมปราคติหรือเป็นเนื้อหาที่นิยมสืบเนื่องมาในจิตรกรรมไทยประเพณีโบราณ ซึ่งเนื้อหาเรื่องราวของจิตรกรรมในกลุ่มนี้ ได้แก่ เรื่องพุทธประวัติ ชาดก โลกสัณฐาน และเรื่อง

พระมาลัย เรื่องทั้งหมดที่กล่าวมาจะเน้นเรื่องของอิทธิปาฏิหาริย์เหนือธรรมชาติ ซึ่งสืบเนื่องมาแต่โบราณจนในที่สุดได้มีการปรับเปลี่ยนและถ่ายทอดมาสู่งานช่างพื้นบ้าน

จิตรกรรมที่แสดงเนื้อหาแนวสัจนิยมและมนุษยนิยม ซึ่งเกี่ยวข้องกับแนวคิดอย่างตะวันตกที่เน้นความสำคัญของสัจนิยม ปัจเจกนิยม มนุษยนิยม เป็นแนวเรื่องที่ได้รับความนิยมอย่างน้อยในสมัยรัชกาลที่ ๔ โดยเฉพาะในกรุงเทพฯ สำหรับการที่พบเนื้อเรื่องในลักษณะเดียวกันในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาแสดงให้เห็นว่ามีการแพร่กระจายแนวความคิดจากศูนย์กลางมาสู่หัวเมือง

อย่างไรก็ตามเรื่องราวบางเรื่องแสดงให้เห็นความก้ำกึ่งระหว่างความเป็นปรัมปราคติกับความเป็นมนุษยนิยม ดังเช่นการเขียนเรื่องราวของพระมาลัยที่ภายในอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาสที่เน้นเขียนแสดงออกภาพพระมาลัยเฉพาะในฉากที่อยู่บนโลกมนุษย์เท่านั้นและไม่ปรากฏว่ามีการสื่อถึงอิทธิปาฏิหาริย์แต่อย่างใด

๒. <u>รูปแบบและเทคนิคในจิตรกรรรม</u>

เกี่ยวกับเทคนิคการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ ในพื้นที่จังหวัดสงขลาสามารถสรุปสาระสำคัญได้ว่ามีลักษณะของการเขียน รูปแบบสำคัญ ๒ กลุ่มคือ กลุ่มที่ยังใกล้เคียงกับงานช่างหลวงในภาคกลาง ซึ่งจิตรกรรมในกลุ่มนี้มีพื้นฐานสำคัญจากรูปการเขียนงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ ๓ และรัชกาลที่ ๔ เป็นหลัก อีกกลุ่มหนึ่งเป็นกลุ่มงานช่างแบบพื้นบ้านซึ่งโดยมากเขียนในสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมา

สำหรับเทคนิคสำคัญที่ปรากฏว่าเป็นลักษณะเด่นของการเขียนงานจิตรกรรมในพื้นที่จังหวัดสงขลา ได้แก่ เทคนิคการเขียนลำดับภาพเล่าเรื่องแบบวนซ้ายซึ่งเทคนิคนี้ปรากฏทั้งในงานจิตรกรรมแบบอิทธิพลช่างหลวงและช่างพื้นบ้าน จากการศึกษาเบื้องต้นเชื่อว่าการเขียนเวียนซ้ายหรือขวามิได้เป็นส่วนสำคัญในการจัดองค์ประกอบและการลำดับภาพอย่างมีนัยสำคัญแต่อย่างใด ส่วนเทคนิคการเขียนภาพบุคคลที่มีพื้นฐานจากตัวหนังตะลุงและท่ารำมโนรา รวมถึงเทคนิคการเขียนแถวเทพชุมชุม ๑ แถวเหนือเรื่องพุทธประวัติ เป็นอีกเทคนิคและการแสดงออกอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่นได้ชัดเจน โดยเฉพาะมีความเป็นอัตลักษณ์ร่วมและเชื่อมโยงกับจิตรกรรมในพื้นที่อื่นที่อยู่ใกล้เคียงกับจังหวัดสงขลา เช่น จังหวัดพัทลุงและจังหวัดนราธิวาสเป็นต้น

๓. <u>ภาพสะท้อนสภาพบ้านเมือง วิถีชีวิต สังคมและวัฒนธรรมผ่านงานจิตรกรรม</u>

จากการศึกษาพบว่างานจิตรกรรมฝาผนังในสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ แสดงออกอย่างชัดเจนว่ามีพื้นฐานแนวคิดด้านสังคมวัฒนธรรมและแรงบันดาลใจมาจากจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในภาคกลางเป็นส่วนใหญ่ อย่างไรก็ตามส่วนที่ทำให้รายละเอียดของงานจิตรกรรมในพื้นที่จังหวัดสงขลาต่างจากภาคกลาง คือ มีการสอดแทรกภาพสะท้อนเกี่ยวกับสภาพบ้านเมือง สังคมและวัฒนธรรมรวมทั้งวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นร่วมอยู่ด้วย โดยตัวอย่างที่เด่นชัดของการแสดงออกถึงความเป็นท้องถิ่นในประเด็นนี้ ได้แก่ ภาพบุคคลกำลังตักน้ำจากบ่อซึ่งเป็นภาพ

สะท้อนวิถีชีวิตของชาวสงขลาที่ใช้ชีวิตประจำวันเกี่ยวโยงกับกิจกรรมนี้ ภาพการรำมโนราซึ่งเป็นอัตลักษณ์ด้านการละเล่นและการละครที่สำคัญของภาคใต้ หรือภาพแสดงออกเกี่ยวกับพิธีกรรมทางศาสนาอิสลามซึ่งแสดงให้เห็นว่าสังคมในเมืองสงขลาเป็นสังคมที่มีชาวมุสลิมเป็นกลุ่มคนที่สำคัญกลุ่มหนึ่งนอกเหนือจากชาวไทยและชาวจีน

บทที่ ๗
บทสรุป

การศึกษาเกี่ยวงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕ แสดงให้เห็นว่างานศิลปกรรมกลุ่มตัวอย่างมีพัฒนาการที่เกิดจากการรับเอารูปแบบแรงบันดาลใจจากเมืองที่มีอำนาจมากกว่าในแต่ละยุคสมัยมาเป็นพื้นฐานสำคัญในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมในพื้นที่ แต่อย่างไรก็ตามเมื่อเวลาผ่านไปช่างท้องถิ่นก็ได้เรียนรู้และพัฒนารูปแบบงานศิลปกรรมที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยสาเหตุที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบงานศิลปกรรมนั้นส่วนใหญ่แล้วมักจะมีมูลสำคัญอันเกี่ยวข้องกับการปรับเปลี่ยนอำนาจทางการเมืองทั้งจากส่วนกลางและส่วนท้องถิ่น สำหรับประเด็นสำคัญที่ได้จากการศึกษาศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๕ สามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

๑. ศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลาสมัยอยุธยา (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓)

จากการศึกษาในครั้งนี้พบว่างานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลาที่เกิดขึ้นสมัยอยุธยา ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๓ พบตัวอย่างที่ยังหลงเหลือหลักฐานให้ทำการศึกษาอยู่ ๒ ประเภทด้วยกัน ได้แก่ เจดีย์ และพระพุทธรูป

กลุ่มเจดีย์และพระพุทธรูปสมัยอยุธยาที่พบในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาโดยมากกระจุกตัวอยู่บริเวณคาบสมุทรสทิงพระซึ่งในอดีตเคยตกอยู่ภายใต้เขตอิทธิพลการปกครองของเมืองพัทลุงมาก่อน โดยเมืองพัทลุงในขณะนั้นถือเป็นเมืองบริวารของเมืองนครศรีธรรมราชซึ่งเมืองนครศรีธรรมราชก็มีฐานะเป็นหัวเมืองเอกที่ตกอยู่ภายใต้อำนาจการปกครองสูงสุดจากราชสำนักกรุงศรีอยุธยาอีกทอดหนึ่ง ซึ่งฐานะความเป็นเมืองเอกของนครศรีธรรมราชนั้นมีนัยสำคัญที่ทำให้ช่างสามารถสร้างสรรค์ผลงานให้มีรูปแบบเฉพาะถิ่นโดยมีพื้นฐานสำคัญมาจากศิลปะอยุธยาในภาคกลาง และเมื่อเมืองพัทลุงบนคาบสมุทรสทิงพระมีเขตแดนติดกับเมืองนครศรีธรรมราช อีกทั้งยังอยู่ภายใต้การปกครองของเมืองนครศรีธรรมราช จึงเป็นเหตุปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการถ่ายเทวัฒนธรรมมาสู่พื้นที่บนคาบสมุทรสทิงพระ โดยหลักฐานด้านงานศิลปกรรมโดยเฉพาะเจดีย์ และพระพุทธรูปถือเป็นประจักษ์พยานที่สามารถยืนยันแนวความเชื่อดังกล่าวได้อย่างชัดเจนดังที่ได้ทำการศึกษาอย่างละเอียดไปแล้วในเบื้องต้น

แม้ว่างานศิลปกรรมสมัยอยุธยาในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาจะมีพื้นฐานสำคัญมาจากสกุลช่างเมืองนครศรีธรรมราช ทว่าเมื่อศึกษาในรายละเอียดจะพบว่าช่างพื้นถิ่นก็พยายามสร้างสรรค์ผลงานให้มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวมากขึ้น สำหรับกรณีของเจดีย์นั้นสังเกตได้ว่าแม้จะมีอิทธิพล

จากรูปแบบของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชที่ได้ผ่านการบูรณะครั้งสำคัญในสมัยอยุธยาเป็นหลัก แต่ก็พบว่าเจดีย์จำนวนไม่น้อยที่ยังคงแสดงให้เห็นอิทธิพลตกค้างจากรูปแบบบางประการของเจดีย์ศิลปะศรีวิชัยปรากฏร่วมอยู่ด้วย ได้แก่ การทำฐานในผังกากบาท การทำองค์ระฆังให้มีลักษณะสอบล่างภายบน เป็นต้น สำหรับสาเหตุที่ยังคงพบอิทธิพลตกค้างเจดีย์ศิลปะศรีวิชัย จากการศึกษาเชื่อว่าพื้นที่บริเวณคาบสมุทรสทิงพระเคยมีชุมชนสมัยศรีวิชัยมาก่อน ดังนั้นรูปแบบการผสมผสานระหว่างอิทธิพลหลักจากพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชที่ได้รับการบูรณะสมัยอยุธยา และรูปแบบตกค้างจากอิทธิพลของเจดีย์แบบศรีวิชัยนี้เองถือเป็นลักษณะสำคัญและเป็นลักษณะพิเศษที่เกิดขึ้นในเจดีย์ที่สร้างขึ้นบนคาบสมุทรสทิงพระสมัยอยุธยา

สิ่งสำคัญประการหนึ่งที่ได้จากการศึกษารูปแบบเจดีย์สมัยอยุธยาในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาคือ เจดีย์สมัยนี้พบหลักฐานการสร้างเฉพาะ “เจดีย์ทรงระฆังเท่านั้น” ซึ่งก็สอดคล้องกับผลการวิเคราะห์ที่ได้กล่าวมาแล้วเบื้องต้นว่าพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชซึ่งมีรูปทรงเป็นเจดีย์ทรงระฆัง ถือเป็นต้นแบบหลักที่สำคัญให้กับการสร้างเจดีย์สมัยอยุธยาบนคาบสมุทรสทิงพระ และสอดคล้องกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่เชื่อว่าพื้นที่บนคาบสมุทรสทิงพระซึ่งก็คือเมืองพัทลุงในอดีตมีความสัมพันธ์ในฐานะเมืองใต้การปกครองของเมืองนครศรีธรรมราช

กรณีของพระพุทธรูปสมัยอยุธยาในเขตพื้นที่จังหวัดสงขลาก็พบการกระจุกตัวอยู่บริเวณคาบสมุทรสทิงพระเช่นเดียวกับเจดีย์ และก็พบว่ามีแรงบันดาลใจสำคัญในการสร้างมาจากกลุ่มพระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราช ลักษณะสำคัญที่มักพบอยู่เสมอในพระพุทธรูปกลุ่มนี้ตั้งสมัยอยุธยาตอนกลางถึงตอนปลาย ได้แก่ พระโอษฐ์หนาและมุมพระโอษฐ์ยกสูงอย่างผิดธรรมชาติ พระเนตรพระรัศมีเปลวเตี้ยฐานกว้าง พระพุทธรูปที่ประทับนั่งปางมารวิชัยจะทำข้อพระกรหักฉากอย่างผิดธรรมชาติ พระวรกายอวบตัน นิยมทำฐานสามเหลี่ยมประดับกลีบบัวรองรับข้อพระกรที่หักฉากนั้น ส่วนพระพุทธรูปทรงเครื่องก็จะมีลักษณะสำคัญ คือ สวมมงกุฎรูปทรงคล้ายคลึงกับเทริดมโนรา หากเป็นพระพุทธรูปยืนก็นิยมทำปางอุ้มบาตร เป็นต้น ซึ่งลักษณะโดยรวมที่กล่าวมานั้นใกล้เคียงกับสกุลช่างนครศรีธรรมราชเป็นอย่างมากและแสดงความเป็นท้องถิ่นที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวน้อยกว่ารูปแบบของศิลปกรรมประเภทเจดีย์ที่ได้กล่าวมาแล้วเบื้องต้น

หลักฐานเอกสารสำคัญที่สามารถใช้เป็นเครื่องมือในการตอบคำถามว่าเหตุใดงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาสมัยอยุธยาในจังหวัดสงขลาจึงปรากฏการกระจุกตัวอยู่เป็นจำนวนมากบริเวณที่เป็นคาบสมุทรสทิงพระคือ “ภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ” ซึ่งเขียนขึ้นราวสมัยสมเด็จพระนารายณ์ นอกจากนี้การที่ภาพแผนที่เขียนมาสิ้นสุดที่ปลายคาบสมุทรสทิงพระยังเป็นผลสะท้อนด้านการเมืองการปกครองว่าอย่างน้อยที่สุดอำนาจของกรุงศรีอยุธยาที่มอบผ่านเมืองนครศรีธรรมราชสามารถดูแลได้อย่างใกล้ชิดถึงบริเวณที่เป็นคาบสมุทรสทิงพระ โดยใช้เครื่องมือทางด้านวัฒนธรรมพุทธศาสนาอันมีงานศิลปกรรมเป็นเครื่องมือสำคัญในเชิงสัญลักษณ์ว่าอำนาจของ

กรุงศรีอยุธยาแผ่ลงมาจนถึงคาบสมุทรสทิงพระ สำหรับตัวอย่างงานศิลปกรรมที่ปรากฏอย่างมากในภาพแผนที่และสามารถตรวจสอบได้กับสถาปัตยกรรมที่มีอยู่จริงได้แก่ เจดีย์ ซึ่งในการศึกษาครั้งนี้ได้ข้อสรุปว่าเค้าโครงโดยรวมของภาพลายเส้นเจดีย์ในแผนที่สามารถใช้เป็นภาพสะท้อนรูปแบบเจดีย์องค์จริงได้ในระดับหนึ่ง

๒. ศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในจังหวัดสงขลาสมัยรัตนโกสินทร์ (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕)

หลังจากศูนย์กลางอำนาจของสยามที่กรุงศรีอยุธยาได้ถูกทำลายลงเป็นเหตุให้หัวเมืองที่เคยอยู่ภายใต้อำนาจการปกครองของกรุงศรีอยุธยาพยายามตั้งตนเป็นใหญ่ สำหรับหัวเมืองสงขลาที่เคยอยู่ภายใต้การปกครองของเมืองนครศรีธรรมก็อยู่ในช่วงที่ไม่ชัดเจนและขาดเสถียรภาพทางการเมืองเช่นกัน ส่งผลสำคัญต่อการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปกรรมที่เป็นอิทธิพลศิลปะอยุธยาสกุลช่างนครศรีธรรมราชที่เคยมีอิทธิพลมาตลอดยุคสมัย ประกอบกับเมื่อเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะช่วงรัชกาลที่ ๑-๓ ที่ได้มีการจัดการปกครองเมืองสงขลาขึ้นใหม่โดยช่วงเวลาดังกล่าวเป็นการเปลี่ยนผ่านอำนาจของผู้ปกครองเมืองจากชาวไทยเป็นชาวจีนอพยพ ยิ่งทำให้เห็นผลกระทบสำคัญต่องานศิลปกรรมที่ก่อร่างสร้างตัวขึ้นในช่วงเวลานี้

กล่าวคือ บทบาทความสำคัญของอิทธิพลศิลปะอยุธยาสกุลช่างนครศรีธรรมราชได้ลดลงจนเกือบกล่าวได้ว่าเป็นช่วงที่ศิลปกรรมสมัยอยุธยาในพื้นที่ขาดสายพัฒนาการไประยะหนึ่ง สังเกตได้จากหลักฐานงานศิลปกรรมที่สร้างในช่วงรัชกาลที่ ๑-๓ หันไปสร้างตามแบบอิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์ตามอย่างที่กรุงเทพฯ ทั้งนี้ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากความขัดแย้งทางการเมืองของกลุ่มชนชั้นนำระหว่างเมืองนครศรีธรรมราชและเมืองสงขลา ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการที่สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) และสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชยญาติ (ทัต บุนนาค) ได้เป็นแม่ทัพมาปราบปรามหัวเมืองมลายูและปรากฏหลักฐานว่าได้สร้างศิลปกรรมประเภทเจดีย์เพื่อเป็นที่ระลึกชัยชนะในการศึกไว้ที่เมืองสงขลา ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการที่ผู้ปกครองเมืองสงขลาเป็นชาวจีนอพยพจึงยังไม่สันทัดเรื่องการสร้างงานศิลปกรรมและการสืบทอดงานศิลปกรรมอย่างไทยประเพณี อย่างไรก็ตามพบว่าก็มีความพยายามสร้างงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในแนวทางอื่น ๆ ตามที่ชาติพันธ์ของตนถนัด ตัวอย่างสำคัญได้แก่ การสร้างเจดีย์แบบจีน “ถะ” หรือแม้กระทั่งอุโบสถแบบจีน เป็นต้น

ผลกระทบที่ถือเป็นการเปลี่ยนแปลงแนวคิดการสร้างงานศิลปกรรมในพื้นที่จังหวัดสงขลาในระยะต่อมามีมูลเหตุสำคัญมาจากการที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้เสด็จประพาสต้นมาจนถึงหัวเมืองชายทะเลตะวันตกเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ที่พระมหากษัตริย์เสด็จเยือนหัวเมืองสงขลาซึ่งเป็นเมืองปลายแดนของพระราชอาณาจักรฝ่ายใต้ การเสด็จฯ เยือนครั้งนั้นเป็น

การตอกย้ำอย่างชัดเจนว่าราชสำนักส่วนกลางให้ความสำคัญกับเมืองสงขลาในฐานะเป็นเมืองตัวแทนการกระจายอำนาจจากส่วนกลางมายังหัวเมืองสงขลา ผลกระทบในครานั้นไม่เพียงส่งผลดีต่อความมั่นคงและสถานภาพของเมืองสงขลาในด้านต่าง ๆ ในส่วนของงานศิลปกรรมที่สร้างขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวก็พบว่ามีความเฟื่องฟูเป็นอย่างมาก ดังจะเห็นได้ว่าปรากฏการสถาปนาวัดวาอารามหลายแห่งหรือบางแห่งก็มีการบูรณะสร้างเสริมเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ อีกทั้งแนวคิดการสร้างงานศิลปกรรมที่อิงกับรูปแบบของราชสำนักที่กรุงเทพฯ ก็สะท้อนออกมาอย่างชัดเจนอย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน ดังตัวอย่างของการสถาปนาเจดีย์บนเขาตังกวนที่สร้างตามแบบเจดีย์แบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ ๔ การสร้างอุโบสถและการเขียนจิตรกรรมแบบไทยประเพณีภายในวัดมัชฌิมาวาส เป็นต้น ปัจจัยหนึ่งที่ทำให้งานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาเริ่มปรากฏในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔ เริ่มปรากฏมากขึ้นส่วนหนึ่งน่าจะเป็นผลมาจากการที่เหล่าเจ้าเมืองสงขลาในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๓-๔ ต่างก็เคยเป็นมหาเล็กอยู่ในราชสำนักส่วนกลางมาก่อน จึงเกิดการซึมซับพระเพณีและศิลปวัฒนธรรมตามแบบภาคกลางมามากและทำให้เกิดความพยายามสร้างงานศิลปกรรมตามแบบกรุงเทพฯ ในที่สุด

นอกจากนี้ผลพวงจากความเฟื่องฟูของงานศิลปกรรมในช่วงเวลาดังกล่าวยังส่งผลกระทบให้ช่างในเมืองสงขลาสมัยรัชกาลที่ ๔ ต่อเนื่องมาถึงรัชกาลที่ ๖ เริ่มพยายามคิดค้นรูปแบบงานศิลปกรรมที่เคยสร้างมาก่อนในสมัยก่อนหน้าให้มีความหลากหลายและมีความเป็นท้องถิ่นเฉพาะตัวมากยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น การสร้างเจดีย์แบบท้องถิ่นสงขลาที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างเจดีย์ทรงเครื่อง เจดีย์ทรงระฆังและเจดีย์แบบจีน จนเกิดเป็นเอกลักษณ์สำคัญ ได้แก่ ระเบียบการทำฐานบัวแบบใช้หน้ากระดานร่วม การลดรูปของฐานบัวด้วยการประกบกันของบัวคว่ำบัวหงายโดยปราศจากหน้ากระดานคั่น เป็นต้น ในส่วนของงานจิตรกรรมก็พบว่ามีทั้งเทคนิคและแนวคิดในการวาดห่างไกลออกจากระเบียบแบบแผนของช่างช่างหลวงมากขึ้น ดังจะสังเกตได้จากตัวอย่าง งานจิตรกรรมที่วัดคูเต่าที่เริ่มเลือกเฉพาะเรื่องราวที่สามารถเข้าถึงประชาชนได้มากขึ้นและสอดคล้องกับประเพณีการเทศน์มหาชาติที่ชาวบ้านรับรู้เรื่องราวได้ง่าย ส่วนเทคนิคก็แสดงออกว่ามีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการวาดตัวหนังตะลุง เป็นต้น

เป็นที่น่าสนใจว่าในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๕ การสร้างงานศิลปกรรมเริ่มมีแนวคิดที่มีการรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับตัวงานศิลปกรรมมากขึ้น ตัวอย่างสำคัญได้แก่ รูปแบบการทำวงโค้งรูปเกือกม้าของพาไลปีกนกรอบอุโบสถ การประดับคิ้วบัวหัวเสา เป็นต้น ซึ่งแนวคิดตะวันตกนั้นแท้จริงเริ่มมีปรากฏบ้างแล้วในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ ๔ ทว่าปรากฏอย่างแพร่หลายและเป็นรูปธรรมมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ สอดคล้องกับการเข้ามาของชาติตะวันตกเป็นจำนวนมากในช่วงเวลาดังกล่าวด้วย ในรัชกาลนี้ยังพบว่าเริ่มมีการรื้อฟื้นแนวคิดการสร้างเจดีย์สำหรับบรรจุพระบรมธาตุกลับมาหลังจากที่ได้เลือนหายไปในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งในที่นี้เป็นการนำเอารูปแบบเจดีย์ที่มีต้นแบบจากลังกามาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้าง ขณะเดียวกันรายละเอียดบาง

ประการก็แสดงให้เห็นว่ามีความพยายามหวนกลับไปสร้างตามอิทธิพลของพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราชด้วย เช่น รูปแบบการประดับพระเวียนบนก้านฉัตร รวมถึงการทำอาคารประกอบในลักษณะทับเกษตรตามแบบที่ปรากฏอยู่ในพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช เป็นต้น ซึ่งแนวคิดการหวนกลับไปสร้างเจดีย์ตามรูปแบบในยุคโบราณก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๙ เป็นผลจากความก้าวหน้าของการศึกษาของชนชั้นนำที่มีมากขึ้นซึ่งต้องการหวนกลับไปสู่ต้นแบบดั้งเดิมในการสร้างสถูปเจดีย์ ซึ่งกระแสความนิยมนี้ไม่เพียงปรากฏในพื้นที่เมืองสงขลาทว่าเกิดขึ้นมาก่อนแล้วในภาคกลาง เช่นตัวอย่างของการสถาปนาพระปฐมเจดีย์ด้วยพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้น

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๖ จนถึงช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองยังคงพบว่าศิลปกรรมหลายประเภทมีส่วนที่สร้างตามรูปแบบที่พัฒนามาเป็นแบบแผนของงานช่างสงขลา แต่พบว่าช่วงหลังราว พ.ศ ๒๔๗๕ แนวโน้มการสร้างงานแบบตามแบบช่างท้องถิ่นสงขลาเริ่มชะลอตัวลง ทั้งนี้เป็นผลมาจากการปรับเปลี่ยนการปกครองที่มีลักษณะการรวมศูนย์อำนาจไว้ที่ส่วนกลางอย่างเบ็ดเสร็จและเน้นการแพร่อิทธิพลในด้านต่าง ๆ มากจากส่วนกลาง ส่งผลให้งานศิลปกรรมที่เคยสร้างอย่างอิสระตามแนวทางของช่างท้องถิ่นเริ่มเสื่อมความนิยมลง และช่างหันไปรับเอารูปแบบมาตรฐานที่กำหนดโดยส่วนกลางมาใช้แทน ตัวอย่างสำคัญที่สังเกตได้อย่างชัดเจนได้แก่ รูปแบบของการสร้างอุโบสถที่ปรับเปลี่ยนไปสู่การใช้แบบมาตรฐานที่เรียกว่า แบบ ก. ข. ค. ซึ่งเทคนิคการสร้างงานศิลปกรรมหลายประเภทก็ใช้เทคนิคสมัยใหม่เข้ามาแทนที่เช่น การก่อผนังใช้โครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็ก การใช้ปูนซีเมนต์หล่อลวดลายด้วยแม่พิมพ์ เป็นต้น

ในแง่บทบาทของงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาที่สะท้อนความสำคัญของพื้นที่บริเวณจังหวัดสงขลาปรากฏแนวคิดการใช้ตัวงานศิลปกรรมเป็นเสมือนเครื่องมือทางการเมืองการปกครองและเป็นสัญลักษณ์สำคัญเพื่อบ่งบอกเขตแดนทางวัฒนธรรมระหว่างดินแดนภายในการปกครองของสยามและหัวเมืองประเทศราชมลายู และเป็นกุศโลบายเพื่อการปิดกั้นการรุกคืบเข้ามาของศาสนาอิสลามที่กำลังมีอิทธิพลในแหลมมลายู ซึ่งแนวคิดดังกล่าวนี้ปรากฏแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายดังปรากฏทั้งตัวงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาบนคาบสมุทรสทิงพระอันสอดคล้องกับแนวคิดการทำแผนที่กัลปนาบนเกาะสทิงพระ

ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์แนวคิดเรื่องการทำให้พื้นที่บริเวณจังหวัดสงขลาเป็นยุทธศาสตร์สำคัญของราชอาณาจักรในฐานะพื้นที่ปลายแดนยังเป็นนโยบายที่สืบเนื่องมาจากสมัยอยุธยา ทว่ายิ่งทวีความสำคัญมากขึ้นเมื่อราชสำนักส่วนกลางพยายามพัฒนาทั้งด้านเศรษฐกิจการเมืองการปกครองและการทหารให้มีความมั่งคงเพิ่มมากขึ้นอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน และงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาก็ถือเป็นสิ่งหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญเพื่อให้เกิดการรับรู้ของผู้คนทั้งคนในพื้นที่และต่างพื้นที่อย่างเป็นรูปธรรม ด้วยเหตุทั้งหมดที่กล่าวมาจึงปรากฏหลักฐานงาน

ศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาอันเกี่ยวข้องกับราชสำนักอย่างชัดเจนมากกว่าในสมัยอยุธยา ตัวอย่างสำคัญได้แก่ เจดีย์สองพี่น้องบนหัวเขาแดง เจดีย์หลวงบนเขาตังกวน พระอุโบสถ พระพุทธรูป และจิตรกรรมภายในวัดมัชฌิมาวาส เป็นต้น

รายการอ้างอิง

Augeo Gllery. (2562). Carving of Buddha Qing Dynasty. เข้าถึงเมื่อ 6 ธันวาคม 2562 เข้าถึงได้จาก https://is.gd/AGpvWA

British Library. (2562). สมุดภาพพระมาลัยสมัยรัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2418). เข้าถึงเมื่อ 10 ตุลาคม 2562 เข้าถึงได้จาก bl.uk/manscripts/Viewer.aspx?ref=OR_14956_f001r (British Library)

Facebook. (๒๕๖๒). วัดนวลนรดิศวรวิหาร. เข้าถึงเมื่อ ๑๐ ธันวาคม ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/qMoXET

Feng Zhiwei. (2004). “Aspects of Foreign Words / Loanwords in the Words’ Language: The Multi–Faceted Nature of Language Policies that Aim to Standardize and Revive Language.” (in Processings for 11th International Symposium of NIJLA. Tokyo. March. 2004.

Google maps. (๒๕๖๑). จังหวัดสงขลา. เข้าถึงเมื่อ ๑ สิงหาคม ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก www.google.co.th/maps.

Google maps. (๒๕๖๒a). วัดกาหรำ. เข้าถึงเมื่อ ๑ ธันวาคม ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก www.google.co.th/maps.

Google maps. (๒๕๖๒b). วัดเทพธิดาราม. เข้าถึงเมื่อ ๑ ม.ค. ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก www.google.co.th/maps.

A Guide to Anuradhapura. (2002). Fifth Print. Clombo: Central Cultural Fund.

Roland Silva. (1988). *Religious architecture in early and medieval Sri Lanka*. Druk: Krips Repro Meppel.

Smyth H. Warimgton. (1994). *Five years in Siam: from 1891-1896 Vol.1 and 2*. n.d.

๘๔ ปี ดร. พระราชวรธรรมโกศล (แฉล้ม เขมปญฺโญ). (ม.ป.ป). ม.ป.ท.

กณิกนันท์ อำไพ. (๒๕๔๘). “จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในชุมชนสงขลาสมัยต้นรัตนโกสินทร์.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตร มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๘.

กรมการศาสนา. (๒๕๒๖). ประวัติวัดสำคัญทางพระพุทธศาสนา ตอน ๓. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

กรมการศาสนา. (๒๕๕๘). กระทรวงวัฒนธรรม. องค์ความรู้เรื่องการเทศน์มหาชาติเวสสันดรชาดก. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ.

กรมศาสนา กระทรวงศึกษาธิการ. (๒๕๓๒). ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร เล่ม ๓. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

กรมศิลปากร. (๒๔๖๘). อุทยานประวัติศาสตร์พระนครคีรี. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร. (๒๕๒๗). จารึกสมัยสุโขทัย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร. (๒๕๒๘). เรื่องพระปฐมเจดีย์ กรมศิลปากรตรวจสอบชำระใหม่ และการบูรณปฏิสังขรณ์พระปฐมเจดีย์. กรุงเทพฯ: ยูนิตี้โพรเกรส จำกัด.

กรมศิลปากร. (๒๕๕๘). พระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า). กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

กรมศิลปากร [แปล]. (ม.ป.ป.). เอกสารของเฮนรีเบอร์นี่ เล่ม ๒ ตอน ๒. ม.ป.ท.

กรมศิลปากร และจังหวัดนครศรีธรรมราช. (๒๕๖๑). การขุดค้นทางโบราณคดี ณ วัดพระธาตุวรมหาวิหารนครศรีธรรมราช. นครศรีธรรมราช: อักษรการพิมพ์.

กรมศิลปากร. นันทา สุตกุล [แปล]. (๒๕๑๓). เอกสารของฮอลันดาสมัยกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. ๒๑๕๑-๒๑๖๓ และ พ.ศ. ๒๑๖๗-๒๑๘๕. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร. บุญเลิศ เสนานนท์ [ปริวรรตถ่ายทอดและแปล]. (๒๕๔๓). โลกสัณฐานโชตรตนคัณฐี. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

กรมศิลปากร. ไพโรจน์ เกษแม่นกิจ [แปล]. (๒๕๑๒). บันทึกสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศไทยกับนานาประเทศในศตวรรษที่ ๑๗ เล่ม ๑. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

กรมศิลปากร. สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา. (๒๕๔๐). รายงานการบูรณะโครงการฟื้นฟูบูรณะแหล่งประวัติศาสตร์ เขตเมืองสงขลา (สุวรรณคีรี).

กรมศิลปากร. สำนักโบราณคดีที่ ๑๑ สงขลา. (๒๕๓๔). โครงการบูรณปฏิสังขรณ์โบราณสถาน วัดจะทิ้งพระอำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา.

กระทรวงศึกษาธิการ. (๒๕๖๓). ตราสัญลักษณ์. เข้าถึงเมื่อ ๒๕ เมษายน ๒๕๖๓ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/luOZf3

ก่องแก้ว วีระประจักษ์. (๒๕๓๘). โลหะปราสาทวัดราชนัดดารามวรวิหาร. จัดพิมพ์เนื่องในมหามงคลสมัยฉลองสิริราชสมบัติครบ ๕๐ ปี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินทรงบำเพ็ญพระราชกุศลพระราชพิธีบรรจุพระบรมสารีริกธาตุ ประดิษฐาน ณ พระเจดีย์บุษบกโลหะปราสาท วัดราชนัดดารามวรวิหาร. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. ร.ศ. ๑๐๕-๑๑๐: รัชกาลที่ ๕ ม. ๒.๑๒ก/๒.

กองโบราณคดี. กรมศิลปากร. (๒๕๒๒). รายงานทางวิชาการเรื่อง การศึกษาสภาพแวดล้อมบริเวณแหล่งขุดค้นโบราณคดีสทิงพระ และการสำรวจแหล่งโบราณคดีข้างเคียง. พฤษภาคม-ธันวาคม.

กองพุทธศาสนสถาน. (๒๕๒๗). ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร เล่ม ๓. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. (๒๕๔๔). พระพุทธรูปสำคัญ. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์.

กีรติ ศุภมานพ. (๒๕๕๘). “พรหมพักตร์ในงานศิลปกรรมไทย.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๘.

เกรียงไกร เกิดศิริ. (๒๕๖๐). พระบรมธาตุนครศรีธรรมราช: มรดกพุทธศาสนาสถาปัตยกรรมศูนย์กลางพระพุทธศาสนาเถรวาทแห่งคาบสมุทรภาคใต้. กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ขุนประศารทประภาศึกษากร. (ม.ป.ป). ประวัติวัดสุวรรณดาราราม พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯทรงสถาปนา. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (๒๕๒๓). “การวิจัยเพื่อทราบปีที่สร้างและปฏิสังขรณ์พระอารามที่มีลักษณะสถาปัตยกรรมเลียนแบบจีนในตอนปลายรัชกาลที่ ๒ และตลอดรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์.” ภาควิชาสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. ๒๕๒๓.

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (๒๕๒๖). วัดพุทธศาสนาที่ได้รับอิทธิพลศิลปะจีนในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. มูลนิธิเจมส์ทอมป์สัน ให้ทุนจัดตีพิมพ์เผยแพร่.

คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และโบราณคดี สำนักนายกรัฐมนตรี. (๒๕๑๐). ประชุมพระตำราบรมราชูทิศเพื่อกัลปนาสมัยอยุธยา ภาค ๑. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สำนักนายกรัฐมนตรี.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนพรรษา ๖ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๕๒. (๒๕๔๕). วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสงขลา. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว.

คณะสงฆ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม. (๒๕๕๙.). สมุดภาพโคลงฤาษีดัดตน. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

คณะสงฆ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม มูลนิธิ “ทุนพระพุทธยอดฟ้า” ในพระบรมราชูปถัมภ์. (๒๕๕๒). จดหมายเหตุวัดพระเชตุพนฯ สมัยรัชกาลที่ ๑-๔. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง. จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสครบรอบ ๒๐๐ ปี วันสวรรคตพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช วัดที่ ๗ กันยายน พุทธศักราช ๒๕๕๒.

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์. มหาวิทยาลัยศิลปากร. (ม.ป.ป). “การศึกษาสถาปัตยกรรมตะวันตกที่มีอิทธิพลต่อสถาปัตยกรรมไทยในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช จังหวัดลพบุรี.” รายงานการวิจัย.

คำให้การชาวกรุงเก่า คำให้การขุนหลวงหาวัด และพระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์. (๒๕๐๗). พระนคร: คลังวิทยา.

โครงการศูนย์รูปธรรมศึกษาโปษยะจินดาและหอนิทรรศน์รัตกสิกร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (๒๕๖๒). พระพุทธรูปปางอุ้มบาตร วัดสุวรรณคีรี จังหวัดสงขลา. เข้าถึงเมื่อ ๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/nYFarI

จดหมายเหตุรัชกาลที่ ๓ จ.ศ. ๑๒๐๑ (๒๓๘๒) เลขที่ ๒๑๐.

จดหมายเหตุรัชกาลที่ ๓ จ.ศ. ๑๒๐๑ (๒๓๘๒), เลขที่ ๒๕๐.

“จดหมายเหตุรัชกาลที่ ๓ จ.ศ. ๑๒๐๖ (พ.ศ. ๒๓๘๗).” เลขที่ ๔๙ มัดที่ ๕๓, กองหอสมุดแห่งชาติ.

เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค). (๒๕๐๔). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๒. กรุงเทพฯ: องค์การค้า คุรุสภา.

เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค). (๒๕๔๘a). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๒. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค). (๒๕๔๘b). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๔. กรุงเทพฯ: บริษัทพิมพ์ดีด.

เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค). (๒๕๕๕.). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๑-๔ เล่ม ๒. กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา.

เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค). (ม.ป.ป). พระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๒. ม.ป.ท: สมาคมประวัติศาสตร์ในพระราชูปถัมภ์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี.

โจคิม เค. เบ้าท์ซ. (๒๕๕๙). ฉายาลักษณ์สยาม. กรุงเทพฯ: ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์.

ฉวีงาม มาเจริญ. (๒๕๔๕.). ธงไทย เล่ม ๑. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ชัยวุฒิ พิยะกุล. (๒๕๒๗). ความรู้เรื่องโบราณวิทยาเมืองพัทลุง. กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

ชาลี ศิลปะรัศมี. (๒๕๒๙). “การปกครองมณฑลนครศรีธรรมราชภายใต้สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ายุคลฑิฆัมพร กรมขุนลพบุรีราเมศวร์ (พ.ศ. ๒๔๕๓-๒๔๖๘).” ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร ปีการศึกษา ๒๕๒๙.

เชษฐ์ ติงสัญชลี. (๒๕๕๘). ศิลปะไทยภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียแบบปาละ. นนทบุรี: โรงพิมพ์มติชนปากเกร็ด.

ฐานข้อมูลท้องถิ่นภาคใต้. (๒๕๖๑). เจดีย์ควนธง. เข้าถึงเมื่อ ๒๕ กันยายน ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/dMtPL

ฐานข้อมูลประวัติศาสตร์ศิลปะภาคใต้ ดำเนินการโดยศูนย์ศึกษาศิลปกรรมโบราณในเอเชียอาคเนย์ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร. (๒๕๖๑). วัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา. เข้าถึงเมื่อ ๑๕ กันยายน ๒๕๖๑. เข้าถึงจาก http://is.gd/9eoiao.

ดิตถรัตน์ ทิพย์รัตน์. (๒๕๕๕.). “พระพุทธรูปสกุลช่างนครศรีธรรมราชระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๓.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๕.

เด่นดาว ศิลปานนท์. (๒๕๔๙). “จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๙.

ตำราฟ้อนรำ (ฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร). (ม.ป.ป). พระนคร: โรงพิมพ์โสภณ พิพรรฒนากร. ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ณ พระเมรุท้องสนามหลวง.

ทรงวิทย์ แก้วศรี. (๒๕๔๓). “พระพุทธรูปสำคัญ ณ วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม”. ศิลปากร ๔๓ (๒), (มีนาคม-เมษายน): ๘๐-๘๑.

ทวีศักดิ์ ล้อมลิ้ม. (๒๕๓๕). “ความสัมพันธ์ระหว่างเมืองสงขลากับต่างเมือง.” ใน สงขลาศึกษา. ๑๐๘-๑๐๙. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.

ทัศนีย์ พิกุล. (๒๕๒๕). “โบราณสถานในวัดมัชฌิมาวาส.” ใน นำชมพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ วัดมัชฌิมาวาส. ๑๔. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร

ท่ารำมโนรา. เข้าถึงเมื่อ ๑๕ มิถุนายน ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/5mA659

ธนธร กิตติกานต์. (๒๕๕๔). “มหาธาตุ: แนวคิดและแนวทางในงานสถาปัตยกรรมไทย.” วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๔.

ธนิต อยู่โพธิ์. (๒๕๓๔). ตำนานเทศน์มหาชาติ. กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี. พิมพ์แจกในงานทอดกฐินพระราชทานของสำนักนายกรัฐมนตรี ณ วัดมหรรพาราม เขตพระนคร กรุงเทพฯ ๒๙ ตุลาคม ๒๕๓๔.

ธรพันธุ์ จันทร์เจริญ. (๒๕๕๒). วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขนละคร สมัยรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: แปลนโมทีฟ.

ธราพงศ์ ศรีสุชาติ. (๒๕๒๘). “ชุมชนแรกเริ่มสมัยประวัติศาสตร์บริเวณวัดพะโคะ และใกล้เคียง” ใน ประวัติศาสตร์และโบราณคดีคาบสมุทรสทิงพระ. ๓๗. สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ธีรนันท์ ช่วงพิชิต. (๒๕๕๑). “พิธีเจ้าเซ็น (อาซูรอ): อัตลักษณ์และการธำรงชาติพันธ์ของมุสลิมนิกายชีอะห์ในสังคมไทย.” วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา ภาควิชามานุษยวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๑.

ธีรยุทธ์ สุวลักษณ์. (๒๕๕๔). “พระอุโบสถในเมืองสงขลา สมัยการปกครองของเจ้าเมืองตระกูล ณ สงขลา พ.ศ.๒๓๑๘–๒๔๔๔.” วิทยานิพนธ์หลักสูตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปะสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๔.

น. ณ ปากน้ำ.[นามแฝง]. (๒๕๒๖). วัดดุสิตาราม. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

นายมี มหาดเล็ก. (๒๕๓๐). กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. เนื่องในมหามงคลเฉลิมพระเกียรติวันพระบรมราชสมภพ ครบ ๒๐๐ ปี พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว วันอังคารที่ ๓๑ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๓๐.

นิยดา เหล่าสุนทร. (๒๕๔๓). ไตรภูมิพระร่วง การศึกษาที่มา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แม่คำผาง.

บรรลือ ขอรวมเดช. (๒๕๕๕). “อุโบสถวัดไทยในเมืองมลายู (กลันตัน เกดะห์ ปะลิส และปีนัง) สมัยรัตนโกสินทร์.” ดุษฎีนิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๕.

บุญเตือน ศรีวรพจน์. (๒๕๔๒). สมุดข่อย. กรุงเทพฯ: สตาร์ปริ๊นท์. โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย.

บุญย์ นิลเกษ. (๒๕๔๓a). คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม ๑ สีลนิเทศและธุดงคนิเทศ. เชียงใหม่: บุณยนิธิ.

บุญย์ นิลเกษ. (๒๕๔๓b). คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม ๒ กัมมัฏฐานนิเทศ. เชียงใหม่: บุณยนิธิ.

บุญย์ นิลเกษ. (๒๕๔๓c). คัมภีร์วิสุทธิมรรคสำหรับประชาชน เล่ม ๗ ปฏิจจสมุปบาท. เชียงใหม่: บุณยนิธิ.

บุปาชาติ อุปถัมภ์นรากร. (๒๕๕๓). ศิลปะการแสดงมโนรา: การอนุรักษ์ การพัฒนา และการสืบสาน. นนทบุรี: สำนักพิมพ์สัมปชัญญะ.

เบญจวรรณ ทัศนลีลพร. (๒๕๔๓). “การออกแบบพระนครคีรี.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปะสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๓.

“ประกาศขึ้นทะเบียนในราชกิจจานุเบกษาเป็นโบราณวัตถุของชาติในความครอบครองของเอกชน.”.

“ประกาศขึ้นทะเบียนในราชกิจจานุเบกษาเป็นโบราณวัตถุของชาติในความครอบครองของเอกชน.” ราชกิจจานุเบกษา เล่ม ๑๐๖ ตอน ๑๖ (๓๑ มกราคม ๒๕๓๒): ๗๒๙.

ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน เล่ม ๑. (๒๔๗๒). พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒนากร.

ประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ (๒๕๔๔). กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

ประชุมพงศาวดาร เล่ม ๓. (๒๕๐๗). กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

ประชุมพงศาวดาร เล่ม ๑๒. (๒๕๐๗). กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

ประชุมพงศาวดาร เล่ม ๒๕ ภาคที่ ๔. (๒๕๑๑). กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา.

ประชุมพงศาวดาร เล่ม ๓๐ (ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๐ (ต่อ) -๕๓). (๒๕๑๑). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

ประชุมพงศาวดาร เล่ม ๓๑. (๒๕๑๒). กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๕๓ พงศาวดารเมืองสงขลา พงศาวดารเมืองนครศรีธรรมราช พงศาวดารเมืองพัทลุง. (๒๔๗๖). พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร. พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพพระพิทักษ์สาครเกษตร์ (หยวก ลีละบุตร) ๑๘ พฤษภาคม ๒๔๗๖.

ประทีป เพ็งตะโก. (๒๕๔๐). “กระเบื้องเชิงชายสมัยอยุธยา.” วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิตสาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๐.

ประทีป มาลากุล. (๒๕๓๐). พัฒนาการบ้านของคนไทยในภาคกลาง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประทุม ชุ่มเพ็ง. (๒๕๒๘). ศิลปวัฒนธรรมภาคใต้. กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

ประภัสสร์ ชูวิเชียร. “วัดวรเชตุเทพบำรุง แบบอย่างงานช่างของอยุธยาในพุทธศตวรรษที่ ๒๒.” วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๒.

ประภัสสร์ ชูวิเชียร. (๒๕๔๗). “พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ.”การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๗.

ประภัสสร์ ชูวิเชียร. (๒๕๕๓). พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช มหาสถูปแห่งคาบสมุทรภาคใต้. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

ประภัสสร์ ชูวิเชียร. (๒๕๕๗). “หลักฐานศิลปกรรมอยุธยาที่กรุงเทพมหานครและปริมณฑล: วิเคราะห์ในฐานะชุมชนปากใต้สมัยอยุธยา.” รายงานการวิจัยได้รับการสนับสนุนจากกองทุนวิจัยและสร้างสรรค์ คณะโบราณคดี ปี พ.ศ. ๒๕๕๗.

ประมวลประวัติพระบรมสารีริกาตุวัดเพชรมงคล จังหวัดสงขลา. (๒๕๐๐). สงขลา: โรงพิมพ์สุเมธการพิมพ์.

ประมวลเอกสารสำคัญเนื่องในการสถาปนาวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม. (๒๕๓๘). กรุงเทพฯ: ท่าพระจันทร์. ธรรมบรรณาการในงานทำบุญฉลองชนมายุครอบ ๖ รอบ สมเด็จพระพุทธชินวงศ์และพระพรหมจริยาจารย์ วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ๕ มิถุนายน ๒๔๓๘.

ประยูร อุลุชาฏะ. (๒๕๑๙). “ศิลปะในอาณาจักรภาคใต้ของไทย”. เมืองโบราณ, ๒(๒), (มกราคม-มีนาคม): ๕๐.

ประยูร อุลุชาฏะ. (๒๕๒๑). ศิลปะในกรุงเทพมหานคร. กรุงเทพฯ: พีระพัฒนา.

ประวัติวัดมหาพฤฒาราม. (๒๕๑๑). กรุงเทพฯ: ประชุมช่าง. พิมพ์โดยเสด็จพระราชกุศลพระกฐิน เสด็จพระราชดำเนินพระราชทานที่วัดมหาพฤฒาราม ๑๒ ตุลาคม ๒๕๑๑.

ปรีดี พิศภูมิวิถี. (๒๕๕๕). ประชุมจดหมายเหตุออกพระวิสุทสุนทร (โกษาปาน). กรุงเทพฯ: สถาบันการเรียนรู้แห่งชาติ.

ปาริสุทธิ์ สาริกวณิช. (๒๕๔๑). “ศิลปะสถาปัตยกรรม วัดหงส์รัตนารามราชวรวิหาร”. เมืองโบราณ, ๒๔ (๓. (กรกฎาคม-กันยายน): ๙๐).

แผนที่ไทยดอทคอม. (๒๕๖๓). แผนที่จังหวัดสงขลา. เข้าถึงเมื่อ ๒๒ พฤษภาคม ๒๕๖๓ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/fCgU4n.

พงศักดิ์ อัครวัฒนากุล. (๒๕๕๓). “กรรมวิธีแบ่งตอนของภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น.” การค้นคว้าอิสระหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๓.

พงศาวดารเมืองพัทลุง. (๒๕๑๕). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เจริญธรรม.

พงศาวดารเมืองสงขลา ฉบับพระยาวิเชียรคีรี (ชม). (๒๕๖๑). ม.ป.ท: พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระยาอภิรักษ์ราชอุทยาน (ทิตย์ ณ สงขลา).

พงศาวดารเมืองสงขลา และพงศาวดารเมืองพัทลุง. (๒๔๙๘). พระนคร: กรมศิลปากร. พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หลวงจรูญบุรกิจ (จรูญ ณ สงขลา).

พระแก้วมรกต. เข้าถึงเมื่อ ๓ ธันวาคม ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/MdVrvO

พระแก้วมรกตทรงเครื่องฤดูฝน. เข้าถึงเมื่อ ๓ ธันวาคม ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/Ly6Jto.

พระไตรปิฎกเล่มที่ ๑๐ พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ ๓ ทีฆนิกาย ปาฏิกวรรค. เข้าถึงเมื่อ ๑๒ กรกฎาคม ๒๕๖๒. เข้าถึงได้จาก https://is.gd/zn38oJ

พระเทพวิสุทธิเมธี. (๒๕๑๑). ปริศนาธรรมไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. (๒๕๔๘). “ประกาศแผ่พระราชกุศลให้พระบรมวงศานุวงศ์แลข้าทูลละอองฯ ให้ช่วยปลูกสร้างวัดพระปฐมเจดีย์.” ใน ประชุมประกาศรัชกาลที่ ๔. ๒๐๔-๒๐๕. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์มนุษยศาสตร์.

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. (๒๔๙๓). ชุมนุมพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๕ ภาคปกิณกะ ภาค ๑. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์ ท่าพระจันทร์. พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวาปีบุษบากร โปรดให้พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าประภาพรรณพิไลย ณ พระเมรุท้องสนามหลวง พ.ศ. ๒๔๙๓.

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. (๒๔๙๘). ประชุมกาพย์เห่เรือ และเสภาเรื่องพระราชพงศาวดารของสุนทรภู่. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

พระพรหมพิจิตร. (๒๔๙๕). พุทธศิลป์สถาปัตยกรรมภาคต้น. พระนคร: โรงพิมพ์ท่าพระจันทร์.

พระมหาธรรมราชาที่ ๑ ลิไท. (๒๕๒๖). ไตรภูมิกถา หรือ ไตรภูมิพระร่วง. ม.ป.ท: กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในการประชุมสัมมนาเรื่องไตรภูมิพระร่วง ในโอกาสฉลอง ๗๐๐ ปีลายสือไทย วันที่ ๑๙-๒๑ ธันวาคม ๒๕๒๖.

พระมหาธรรมราชาที่ ๑ ลิไท. (๒๕๕๕). ไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของ สกสค.

พระยาธรรมปรีชา (แก้ว). (๒๕๓๕). “ไตรภูมิโลกยวินิจฉัย.” วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ เล่ม ๒. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

พระยาธรรมปรีชา (แก้ว) กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร [ตรวจชำระ]. (๒๕๒๐). ไตรภูมิโลกวินิจฉัยกถา ฉบับที่ ๒ เล่มที่ ๑-๓. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

พระยาลิไท. (๒๕๑๕). ไตรภูมิพระร่วง. พิมพ์ครั้งที่ ๗. กรุงเทพฯ: บรรณาคาร.

พระยาอนุมานราชธน. (๒๔๙๓). พระราชลัญจกรและตราประจำตัวประจำตำแหน่ง. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.

พระราชธรรมนิเทศ (ระแบบ ฐิตญาโณ). (๒๕๔๐.). พระวินัยปิฎกย่อ เล่ม ๒. พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

พระราชพงศาวดาร ฉบับพระราชหัตถเลขา. (๒๕๑๑). พระนคร: ศิวพร.

พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม ๑. (๒๕๑๖). กรุงเทพฯ: คลังวิทยา.

พระสัทธรรมโฆษเถระ. แย้ม ประพัฒน์ทอง [แปล]. (๒๕๒๘). โลกบัญญัติ. กรุงเทพฯ: อักษรไทย.

พระสิริมังคลาจารย์. ฉบับหอสมุดแห่งชาติ [ตรวจชำระเรียบเรียง]. (๒๕๒๓). จักกวาฬทีปนี. กรุงเทพฯ: เซ็นทรัลเอ็กซ์เพลสศึกษาการพิมพ์.

พระสูตรและอรรถกถา แปล มัชฌิมปัณณาสก์ เล่มที่ ๒ ภาคที่ ๓. (๒๕๓๐). กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

พระสูตรและอรรถกถา แปล อังคุตตรนิกายอังคุตตรนิกาย สัตตกอัฏฐกนวกนิบาต เล่มที่ ๔. (๒๕๓๐). กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

พลอยไพลิน เทพพงษ์. (๒๕๕๒). “งานวิเคราะห์ในมุมมองใหม่: แนวคิดงานจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมในรัชกาลที่ ๔.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๒.

พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์. (๒๕๕๒). “จิตรกรรมฝาผนัง: พระราชประสงค์รัชกาลที่ ๔ เรื่องจริยวัตรสงฆ์.” วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๒.

พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์. (๒๕๕๘). “ศิลปกรรมในพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.” วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๘.

พิชญา สุ่มจินดา. (๒๕๕๕). ราชประดิษฐพิพิธทรรศน์. กรุงเทพฯ: มติชนปากเกร็ด. จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในโอกาสวันพระราชสมภพครบ ๒๐๘ ปี (วันพฤหัสบดีที่ ๑๘ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๕) และคล้ายวันสวรรคต (วันจันทร์ที่ ๑ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๕) ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.

พิมพ์ชนก ทิมบรรเจิด. (๒๕๕๘). “ถะ: เจดีย์ศิลาจีนในสมัยรัชกาลที่ ๓.” วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๘.

พิสิฐ เจริญวงศ์ และคณะ. (๒๕๒๘). “ก่อนประวัติศาสตร์ภาคใต้ ข้อมูลและวิธีการศึกษา.” ใน ประวัติศาสตร์และโบราณคดีคาบสมุทรสทิงพระ. ๒๕-๒๖. สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา

ไพโรจน์ เกษแม่นกิจ [แปล]. (๒๕๑๒). บันทึกเรื่องสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศไทยกับนานาประเทศในศตวรรษที่ ๑๗ เล่ม ๑. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมณ์. (๒๕๕๔). วัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภานุวัฒน์ จ้อยกลัด และสุนิติ สุภาพ. (๒๕๖๒). คอนกรีตเสริมเหล็ก: จากแหล่งกำเนิดสู่สยามประเทศ. เข้าถึงเมื่อ ๑๘ มิถุนายน ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก http://eitprblog.blogspot.com/2014/04/blog-post_17.html.

ม.ร.ว แน่งน้อย ศักดิ์ศรี ไขแสง ศุขะวัฒนะ และ ผุสดี ทิพทัส. (๒๕๓๑). สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม ๒. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงเทพ. สำนักเลขาธิการ จัดพิมพ์น้อมเกล้า ฯ ถวายสนองพระมหากรุณาธิคุณ เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนพรรษา ๖๐ พรรษา วันเสาร์ที่ ๕

ธันวาคม พุทธศักราช ๒๕๓๐ และเนื่องในพระราชพิธีรัชมังคลาภิเษก วันเสาร์ที่ ๒ กรกฎาคม พุทธศักราช ๒๕๓๑

ม.ร.ว. สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. (๒๕๓๕). พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ. สำนักราชเลขาธิการ จัดพิมพ์เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา ๕ รอบ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ วันที่ ๑๒ สิงหาคมพุทธศักราช ๒๕๓๕.

มหามกุฏราชวิทยาลัย. (๒๕๕๐a). วิสุทธิมรรคแปล ภาค ๑ ตอน ๑. พิมพ์ครั้งที่ ๑๑. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

มหามกุฏราชวิทยาลัย. (๒๕๕๐b). วิสุทธิมรรคแปล ภาค ๑ ตอน ๒. พิมพ์ครั้งที่ ๑๑. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

มานิต วัลลิโภดม. (๒๕๒๘). กัมโพชนคร-อโยธยา ตามพรลิงค์. ม.ป.ท: พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนายเกียรติ เวสสะโกศล ณ วัดตรีทศเทพ กุมภาพันธ์ ๒๕๒๘.

รัฐนิยม-วัฒนธรรม-ศีลธรรม พ.ศ. ๒๔๗๘-๒๔๙๘. แบบมาตรฐานอุโบสถ, หจช. (๔) ศธ. ๐๗๐๑.๒๙/๑. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ.

รือบับ. เข้าถึงเมื่อ ๑ มิถุนายน ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก http://samesouls.com/?p=936

รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล. (๒๕๔๖). “วิวัฒนาการและประติมานวิทยาจิตรกรรมโลกสัณฐานเบื้องหลังพระประธาน.” เมืองโบราณ, ๒๙(๔), (ตุลาคม-ธันวาคม): ๒๘.

รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล. (๒๕๕๒). “การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ ภาควิชาโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๒.

วรรณยุทธ ณวิภาส. (๒๕๓๘). “ประวัติวัดราชประดิษฐาน.” วัดพะโคะ. ๑๒๒. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง

วรรณิภา ณ สงขลา. (๒๕๓๕). จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย ชุดที่ ๐๐๒ เล่ม ๓ วัดชลธาราสิงเห จังหวัดนราธิวาส. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ.

วัดพระเชตุพน. (๒๕๑๗). ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน. กรุงเทพฯ: ศิวพร.

วัดราชโอรสารามและศูนย์พุทธจักรปฏิบัติธรรม (วัดพระธรรมกาย). (๒๕๒๕). วัดราชโอรสารามราชวรวิหาร. กรุงเทพฯ: บริษัทกราฟิคอาร์ต.

วัดศาลาหัวยาง. เข้าถึงเมื่อ ๖ มกราคม ๒๕๖๓ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/IR4ha1.

วัลลิโภดม, ศ. (๒๕๒๘). “ชุมชนแรกสมัยประวัติศาสตร์บริเวณคาบสมุทรสทิงพระและบริเวณใกล้เคียง.” ใน ประวัติศาสตร์และโบราณคดีคาบสมุทรสทิงพระ. ๒๙. สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. ตราพระราชลัญจกรนารายณ์ทรงครุฑ. เข้าถึงเมื่อ ๑๕ มกราคม ๒๕๖๓ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/F7BqCC.

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (๒๕๖๑). ธงชาติไทย. เข้าถึงเมื่อ ๑ สิงหาคม ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/2PFTbo

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (๒๕๖๓). ตราแผ่นดินไทย. เข้าถึงเมื่อ ๑๕ มกราคม ๒๕๖๓ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/F7BqCC

วิไลรัตน์ ยังรอด. (๒๕๔๐). “การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในเขตกรุงเทพมหานคร.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๐.

ศรินยา ปาทา. (๒๕๔๙). “พระพุทธรูปทรงเครื่องน้อย จากพระอุระและพระพาหาซ้ายของพระมงคลบพิตร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๙.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (๒๕๑๙). “จากท่าชนะถึงสงขลา”. เมืองโบราณ, ๒(๒), (มกราคม): ๒๐.

ศรีสมร ศรีเบญจพลางกูร. (๒๕๔๔). ประวัติศาสตร์เมืองสงขลา. ม.ป.ท: โรงพิมพ์ภาพพิมพ์.

ศรุตม์ เพชรสกุลวงศ์ และนารถนเรศ อาคาสุวรรณ. (๒๕๕๔). “การศึกษาสถาปัตยกรรมในเขตเมืองเก่าสงสงขลา ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เพื่อสะท้อนความเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตชุมชน.” รายงานการวิจัยได้รับเงินอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน (ว.ช.) มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา พ.ศ. ๒๕๕๔.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. “ศูนย์กลางจักรวาลกับสถาปัตยกรรมวัดสุทัศนเทพวราราม.” ใน มหาวิทยาลัยศิลปากร. งานวันพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวประจำปี ๒๕๕๒. ๔๐-๔๑. กรุงเทพฯ: ฝ่ายศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๒.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (๒๕๕๑). งานช่างพระนั่งเกล้า. กรุงเทพฯ: มติชน.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (๒๕๕๔). พระพุทธรูปสำคัญและพุทธศิลป์ในดินแดนไทย. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (๒๕๕๕-๒๕๕๖). “เจดีย์ในประเทศไทย: แนวคิด คติการสร้าง พัฒนาการทางรูปแบบและการวิเคราะห์ ทางประวัติศาสตร์.” รายงานการวิจัยได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยศิลปากร ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๕๕-๒๕๕๖.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (๒๕๕๖a). พระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย. กรุงเทพฯ: พิมพ์สมาพันธ์.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (๒๕๕๖b). พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์: พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

ศานติ ภักดีคำ. (๒๕๕๔). “พระพุทธบาทศิลาจีนในวัดอรุณฯ จากเมืองกวางตุ้ง: พระพุทธบาทศาลาจีนที่ถูกลืม”. ศิลปวัฒนธรรม, ๓๒(๔), (กุมภาพันธ์): ๑๐๑-๑๐๗.

ศาสตร์แห่งครูหมอโนรา. (๒๕๖๒). เทริดโนรา. เข้าถึงเมื่อ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/o3YN0W

สงบ ส่งเมือง. (๒๕๒๓). การพัฒนาหัวเมืองสงขลาในสมัยกรุงธนบุรีและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๐-๒๔๔๔). ม.ป.ท: จัดพิมพ์โดยโครงการบริการวิชาการ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

สถาบันทักษิณคดีศึกษา. (๒๕๒๙a). สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙ เล่ม ๒. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

สถาบันทักษิณคดีศึกษา. (๒๕๒๙b). สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙ เล่ม ๗. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์.

สถาบันทักษิณคดีศึกษา. (๒๕๒๙c). สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙ เล่ม ๑๐. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์.

สน สีมาตรัง. (๒๕๕๖). คติความเชื่อไตรภูมิ และจักรวาลวิทยาในจิตรกรรมฝาผนังไทย. กรุงเทพฯ: แปลน พริ้นติ้ง. หนังสือที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพเป็นกรณีพิเศษ นางตั้ง สีมาตรัง ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันเสาร์ที่ ๒๓ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๕๖.

สมคิด จิระทัศนกุล. (๒๕๓๓). “พระอุโบสถและพระวิหารในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.” วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปะสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๓๓.

สมคิด จิระทัศนกุล. (๒๕๔๖). คติ สัญลักษณ์ และความหมายของซุ้มประตู-หน้าต่างไทย. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

สมใจ นิ่มเล็ก. (๒๕๔๖). เครื่องประดุและกระเบื้องกาบู. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (๒๕๐๕a). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ ฉบับหอสมุดแห่งชาติ รัชกาลที่ ๒. พระนคร: คลังวิทยา.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (๒๕๐๕b). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ฉบับหอสมุดแห่งชาติ รัชกาลที่ ๑. พระนคร: คลังวิทยา.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. (๒๕๒๑). บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ เล่ม ๓. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. (๒๕๔๐). จดหมายระยะทางไปตรวจราชการแหลมมลายู ร.ศ.๑๒๑. ม.ป.ท: กรมศิลปากรจัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ นายสมคิดโชติกวณิชย์ (อดีต) อธิบดีกรมศิลปากร.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (๒๕๐๕a). สาส์นสมเด็จ เล่ม ๓. พระนคร: คุรุสภา.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (๒๕๐๕b). สาส์นสมเด็จ เล่ม ๒๕. พระนคร: องค์การค้าคุรุสภา.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช. (๒๕๑๐). ชีววัฒน์เที่ยวเมืองต่าง ๆ ภาคที่ ๗. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ร้อยเอกพิพัฒน์ พิพัฒน์สรการ.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช. (๒๕๑๑). ชีววัฒน์เที่ยวที่ต่าง ๆ ภาค ๗. ม.ป.ท: พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปณกิจศพ คุณแจ่ม ยงใจยุทธ ณ สุสานหลวง วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ ๑๘ พฤศจิกายน พุทธศักราช ๒๕๑๑.

สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส. (๒๕๒๓). พระปฐมสมโพธิกถา. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส พระเทพโมลี (กลิ่น) พระเทพมุนี (ด้วง) และเจ้าพระยาพระคลัง (หน). (๒๕๓๓). วรรณคดีมหาเวสสันดาดก ฉบับเทศมหาชาติ ๑๓ กัณฑ์. กรุงเทพฯ: คุรุสภา ลาดพร้าว.

สมปอง ยอดมณี. (๒๕๓๕). “คตินิยมการก่อสร้างที่ปรากฏในสถาปัตยกรรมจีน ในเขตอำเภอเมือง สงขลา จังหวัดสงขลา.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา ปีการศึกษา ๒๕๓๕.

สมพงษ์ แสงอร่ามรุ่งโรจน์. (๒๕๓๖). “หน้าบันพระอุโบสถและพระวิหาร วัดหลวงธรรมยุติกนิกายในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๓๖.

สมุดภาพไตรภูมิกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี เล่มที่ ๑. (๒๕๔๒). กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

สมุดภาพไตรภูมิกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี เล่มที่ ๒. (๒๕๔๒). กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

สมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรขอมภาษาไทย. (๒๕๕๒). กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

สัจจรัตน์ สุขในมณี. (๒๕๔๓). “ศิลาจารึกในพระวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม การศึกษาเชิงวิเคราะห์.” รายงานการค้นคว้าเฉพาะบุคคล สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๓.

สันติ เล็กสุขุม. (๒๕๓๒). ลวดลายประดับปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. ๒๑๗๒-๒๓๑๐). ทุนอุดหนุนการวิจัย ประจำปีงบประมาณ ๒๕๓๐ ศูนย์วิจัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, มูลนิธิ เจมส์ ทอมป์สัน จัดพิมพ์ พ.ศ. ๒๕๓๒.

สันติ เล็กสุขุม. (๒๕๔๒). ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สันติ เล็กสุขุม. (๒๕๔๘a). ข้อมูลกับมุมมอง: ศิลปะรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สันติ เล็กสุขุม. (๒๕๔๘b). จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สันติ เล็กสุขุม. (๒๕๕๓a). งานช่างคำช่างโบราณ. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

สันติ เล็กสุขุม. (๒๕๕๓b). พัฒนาการของลายไทย: กระหนกกับเอกลักษณ์ไทย. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ เล่มที่ ๑๓ เรื่องที่ ๑ เรือนไทย. เข้าถึงเมื่อ ๒๑ มิถุนายน ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/aQxpKf

สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา กรมศิลปากร. (๒๕๕๖). “รายงานการบูรณะโบราณสถานวัดพังยาง (บูรณะเจดีย์)”.

สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา. กรมศิลปากร. (๒๕๑๓). “เอกสารสำเนาเรื่อง การตรวจสอบที่ดินวัดพะโคะ พ.ศ. ๒๕๑๓”.

สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา. กรมศิลปากร. (๒๕๓๔). “เรื่องเงินทำศาลาและซ่อมพระเจดีย์ที่เขาตังกวน ร.ศ. ๑๑๘.” สำเนาเอกสาร ๒ พ.ค. ๒๕๓๔.

สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา. กรมศิลปากร. (๒๕๔๘-๒๕๕๐). “รายงานการบูรณะอุโบสถวัดศาลาหัวยาง ตำบลบ่อยางอำเภอเมือง จังหวัดสงขลา พ.ศ. ๒๕๔๘-๒๕๕๐”.

สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา. กรมศิลปากร. (๒๕๕๔). “รายงานการบูรณะและปรับปรุงโบราณสถานวัดจะทิ้งพระพุทธศักราช ๒๕๕๔.”.

สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา. กรมศิลปากร. (ม.ป.ป-a). "บันทึกเอกสาร"

สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา. กรมศิลปากร. (ม.ป.ป-b). “รายงานการบูรณะโครงการฟื้นฟูบูรณะแห่งประวัติศาสตร์ เขตเมืองสงขลาเก่า.”

สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๑๑ สงขลา. กรมศิลปากร. (ม.ป.ป-c). “รายงานการบูรณะโบราณสถานกุฏิเก๋งจีน วัดมัชฌิมาวาส.”

สำนักงานพระพุทธศาสนาจังหวัดสงขลา. (๒๕๖๑). วัดชัยมงคล. เข้าถึงเมื่อ ๒๐ สิงหาคม ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/OJX9hQ

สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. (๒๕๕๗). พัฒนาการของอักษรไทย. กรุงเทพฯ: ศูนย์สื่อสิ่งพิมพ์แก้วเจ้าจอม.

สิปปะ ด้วงผึ้ง. (๒๕๔๘). “การศึกษาสถาปัตยกรรมโครงสร้างคอนกรีตของพระพรหมพิจิตร.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปะสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๘.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (๒๕๔๖). “โบราณคดีพเนจร” ใน อู่อารยธรรมแหลมทองคาบสมุทรไทย. ๕๑. กรุงเทพฯ: มติชน.

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (๒๕๓๘). “แผนที่เมืองนครศรีธรรมราช จ.ศ. ๙๗๗: แสดงวัดต่าง ๆ ที่ขึ้นกับวัดพะโคะ.” ใน วัดพะโคะ. ๑๓๗-๑๘๖. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

สุภัทร สุคนธาภิรมย์ ณ พัทลุง. (๒๕๓๑). “สายตระกูลสุลต่านสุลัยมาน.” ใน ประวัติศาสตร์ตระกูลสุลัยมาน. ๓๐. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ.

สุภาพร มากแจ้ง. (๒๕๒๑). “มาเลยยเทวตเถรวตฺถุ: การตรวจสอบชำระและการศึกษาเชิงวิเคราะห์.” วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต แผนกภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ๒๕๒๑.

สุวรรณี ดวงตา. (๒๕๕๑). “ภาษากายจากจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างสงขลาที่วัดโพธิ์ปฐมาวาส อำเภอเมืองสงขลาวัดจะทิ้งพระ อำเภอสทิงพระ และวัดคูเต่า อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา.” ศิลปะนิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาศิลปะบัณฑิต ภาควิชาทฤษีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๑.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. (๒๕๕๙). จิตรกรรมพุทธศาสนาสมัยพุกาม. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

หจช. ร๕ ม๒. ๑๔/๗ เสนาบดีมหาดไทยเสด็จตรวจราชการหัวเมืองปักษ์ใต้ ร.ศ. ๑๑๕ (๒๔๓๙).

หนังตะลุงวัฒนธรรมภาคใต้. (๒๕๖๒). ตัวละครหนังตะลุง. เข้าถึงเมื่อ ๑ กรกฎาคม ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/1ZCkUc.

หน้ากากพรานบุญ. เข้าถึงเมื่อ ๓ ตุลาคม ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/L5aEpJ.

หมายรับสั่ง ร.๓ เล่ม ๑ จ.ศ. ๑๑๙๓ เลขที่ ๕๒.

หอสมุดดิจิทัลวชริญาณ. (๒๕๖๓). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๓. เข้าถึงเมื่อ ๑๖ มกราคม ๒๕๖๓ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/swuaUR.

หอสมุดแห่งชาติประเทศฝรั่งเศส. (๒๕๖๑a). เจดีย์หลวงบนเขาตังกวน เข้าถึงเมื่อ ๑ สิงหาคม ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/ZksqM4

หอสมุดแห่งชาติประเทศฝรั่งเศส. (๒๕๖๑b). วัดโพธิ์ปฐมาวาส. เข้าถึงเมื่อ ๑ สิงหาคม ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/KkjCPJ

หอสมุดแห่งชาติประเทศฝรั่งเศส. (๒๕๖๒). กำแพงเมืองสงขลา. เข้าถึงเมื่อ ๑ มิถุนายน ๒๕๖๒ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/KkjCPJ

องค์การบริหารส่วนตำบลน้ำขาว. (๒๕๖๑). ประวัติเจดีย์ควนธง. เข้าถึงเมื่อ ๓ ตุลาคม ๒๕๖๑ เข้าถึงได้จาก https://is.gd/KW6si2.

อชิรัชญ์ ไชยพจน์พาณิช. “ประติมากรรมศิลาจีนกับความนิยมศิลาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น.” ใน สรรพศาสตร์ประวัติศาสตร์ศิลป์. ๑๑๖. เอกสารประกอบโครงการประชุมวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเนื่องในโอกาสครบรอบ ๔๐ ปี ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๕๗.

อชิรัชญ์ ไชยพจน์พาณิช. (๒๕๕๕). ศิลปะจีนโดยสังเขป. ทุนอุดหนุนการวิจัยจากภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๕.

อชิรัชญ์ ไชยพจน์พาณิช. (๒๕๖๑). ศาลเจ้าจีนในกรุงเทพฯ. กรุงเทพฯ: มติชน.

อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. (ม.ป.ป). แบบโครงสร้างและระเบียบการก่ออิฐสถาปัตยกรรมสกุลช่างเขมรและศรีวิชัย. ม.ป.ท: สถาบันไทยคดีศึกษา สมาคมฯ มูลนิธิ เจมส์ ทอมป์สัน.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ มหาอำมาตย์เอก เจ้าพระยาศรีธรรมธิเบศ (จิตร ณ สงขลา). (๒๕๑๙). ม.ป.ท.

อเนก นาวิกมูล. (๒๕๓๖). สมุดภาพสงขลา มหาวชิราวุธ. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

อภิเชษฐ กาญจนดิฐ. (๒๕๕๔). “จารึกสำโรง: มรดกความทรงจำเมืองสงขลา.” ๑๐๐ เอกสารสำคัญ: สรรพสาระประวัติศาสตร์ไทย ลำดับที่ ๑๑. ๑๗๖. โครงการวิจัยในความสนับสนุนของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) กรกฎาคม ๒๕๕๔.

อัศนัย เล่งอี้. (๒๕๕๖). “ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมโนรา.” วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสถาปัตยกรรมไทย ภาควิชาสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๕๖.

อานนท์ เรืองกาญจนวิทย์. (๒๕๔๕). “การออกแบบพระอุโบสถและพระวิหารแบบไทยประเพณีสมัยอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. ๒๑๗๓-๒๓๑๐).” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากรปีการศึกษา ๒๕๔๕.

อาภากร โตประเสริฐ. (๒๕๔๗). “การศึกษาเปรียบเทียบศิลปกรรมระหว่างวัดไพชยนต์พลเสพย์และวัดโปรดเกศเชษฐาราม จังหวัดสมุทรปราการ.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๔๗.

อารุจ ปรีดิยาพันธ์. (๒๕๔๗). “อิทธิพลศิลปะจีน และภาพสะท้อนเกี่ยวกับวิถีชีวิตชาวจีนในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) กรุงเทพมหานคร.” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ๒๕๔๗.

อาสันนะโยคะ กรมการฝึกหัดครูพิมพ์แจกในงานกฐินพระราชทาน ณ วัดมัชฌิมาวาส อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา วันเสาร์ที่ ๔ พฤศจิกายน ๒๕๒๑.

อุดม นิปริยาย. “นครศรีธรรมราชกับการปกครองหัวเมืองมลายู ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. ๒๓๖๗-๒๓๙๔).” การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา ๒๕๒๑.

ภาคผนวก

๑. การตรวจสอบภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระด้วยกระบวนการทางประวัติศาสตร์ศิลปะ

แผนที่ภาพกัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระฉบับนี้ ต้นฉบับถูกจัดเก็บรักษาไว้ที่ห้องสมุดแห่งชาติ หอวชิรญาณ เจ้าหน้าที่จัดหมวดหมู่ไว้ให้อยู่ในหมู่ตำราภาพ ชื่อ *"แผนที่เมืองนครศรีธรรมราช จ.ศ. ๙๗๗ (พ.ศ. ๒๑๕๘)"* ด้านหลังแผนที่มีข้อความเขียนเป็นตัวอักษรไทยสมัยอยุธยา กล่าวถึงการกัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระเป็นสำคัญ

สำหรับสาเหตุที่ต้องนำเอาสมุดภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระมาทำการวิเคราะห์ก็เพื่อต้องการใช้เอกสารดังกล่าวในการตรวจสอบกับสถาปัตยกรรมที่ได้ทำการศึกษาไปแล้วในบทที่ ๓

การตรวจสอบอายุ

แม้ว่าจะพบศักราชที่เขียนบนแผ่นกระดาษที่ใช้เขียนแผนภาพฉบับนี้ว่าแต่งขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๑๕๘ ทว่าเป็นการเขียนไว้ในส่วนของเนื้อหาการกัลปนาซึ่งอยู่อีกด้านหนึ่งของแผนภาพ จึงทำให้เกิดข้อสงสัยว่าอาจไม่ใช่ศักราชที่เขียนภาพที่แท้จริงก็เป็นได้

ศาสตราจารย์สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ได้ตั้งข้อสังเกตว่า หลักฐานสำคัญที่ชี้ชัดได้ว่าเรื่องกัลปนาที่จารไว้ด้านหลังตำราแผนที่ภาพฉบับนี้มีข้อความไม่ต้องตรงกัน และเชื่อว่าเนื้อเรื่องกัลปนาแผนที่ไม่ได้เขียนขึ้นในคราวเดียวกัน ตัวอย่างข้อความที่ต่างกันและเป็นหลักฐานสำคัญคือชื่อภูเขาทั้ง ๔ ที่กล่าวถึงในเรื่องกัลปนามีชื่อเรียกต่างกันกับที่ปรากฏบนแผนที่ภาพ[431] โดยสามารถแสดงเป็นตารางได้ดังนี้

ข้อความในเรื่องกัลปนา	**ข้อความในภาพแผนที่กัลปนา**
เขาพิพัทธสิงห์[432]	เขาพะโคะ
เขาคูหา	เขาโคหาย
เขาพนังตุกแก	เขาตุกแก
เขาผี	เขาผี

[431] สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, "แผนที่เมืองนครศรีธรรมราช จ.ศ. ๙๗๗: แสดงวัดต่าง ๆ ที่ขึ้นกับวัดพะโคะ" **วัดพะโคะ**, ๑๕๘.

[432] ในเรื่องกัลปนาวัดจังหวัดพัทลุงฉบับหนังสือครั้งกรุงเก่า เรียก "เขาภีพัชสิง, พิเพชรสิง" เข้าใจว่าสามคำนี้เป็นชื่อเดียวกันแต่การสะกดคำต่างออกไปเล็กน้อย ใน **ประชุมพระตำราบรมราชูทิศเพื่อกัลปนาสมัยอยุธยา, ภาค ๑**, ๖๖.

นอกจากนี้ผู้ศึกษาได้ทำการตรวจสอบเอกสารบันทึกการกัลปนาฉบับอื่น ได้แก่ เรื่องกัลปนาวัดจังหวัดพัทลุงฉบับหนังสือครั้งกรุงเก่า ว่าด้วยพระราชทานที่กัลปนาซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงโปรดให้พิมพ์ไว้ในหนังสือเทศาภิบาล เล่ม ๓ แผ่นที่ ๑๔ มีข้อความที่บอกถึงการเปลี่ยนชื่อจากเขาพิพัทธสิงห์ เป็นเขาพระโคะ ความว่า

*"...อยู่มาจึงผแดงศรีทิรมขอที่ ณ บน**เขาพิเพชรสิง**แก่พระ ณ ไสยมุยว่าจะตั้งพระไพหารและก่อรูปพระโคะ จึงพระ ณ ไสยมุยเจ้า ก็อนุโมทนา ให้แก่ผแดงศรีทิรมนั้น จึงให้ก่อสร้างพระไพหารแต่นั้นมา จึงเรียก **เขาพระโคะ**"*[433]

ดังนั้นจึงเชื่อได้ว่าส่วนที่เป็นแผนที่และส่วนที่เป็นเนื้อเรื่องการกัลปนานั้นไม่น่าจะเขียนขึ้นในคราวเดียวกัน

หลักฐานสำคัญอีกประการหนึ่งที่ศาสตราจารย์สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ใช้เป็นข้อกำหนดอายุของภาพแผนที่ฉบับนี้ คือ การตรวจสอบเอกสารเกี่ยวกับการกัลปนาวัดในเขตลุ่มทะเลสาบสงขลา[434] ซึ่งเท่าที่ปรากฏเป็นหลังฐานในเอกสารโบราณสมัยอยุธยามีอย่างน้อย ๖ ครั้ง โดยผลการศึกษาได้สรุปผลจากตำแหน่งของ "ศาลาหลวง" ซึ่งปรากฏในภาพแผนที่กัลปนาสมัยอยุธยา (ภาพที่ ๔๒๘) ซึ่งศาลาหลวงแห่งนี้เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์หลังการปราบกบฏเมืองสงขลาในปี พ.ศ. ๒๒๒๓ ตรงกับสมัยสมเด็จพระนารายณ์[435] ดังปรากฏตัวอย่างข้อความในเรื่อง "ยอเข้าตำราหมื่นตราพระธรรมวิลาสเอาไปวิวาทเป็นหัวเมือง" ความว่า

---

[433] **ประชุมพระตำราบรมราชูทิศเพื่อกัลปนาสมัยอยุธยา**, **ภาค ๑**, ๖๖.

[434] สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, "แผนที่เมืองนครศรีธรรมราช จ.ศ. ๙๗๗: แสดงวัดต่าง ๆ ที่ขึ้นกับวัดพะโคะ ,"**วัดพะโคะ**, ๑๖๐-๑๗๑.

[435] **ประชุมพงศาวดารเล่ม**, **๒๕ (ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๔๑ (ต่อ) -๔๒-๔๓)**, ๓๐๗-๓๐๘.

"...มีพระราชโองการตรัสสั่งแก่พระศรีภูริปัญญาธิราชเสนาบดีศรีสาลักษณ์....ให้มีตราออกไปถึงออกญาราม....แลออกญารามก็ยกพลไปตามสลัด[436]แล้วพากลับมา จึงก่อพระเจดีย์ ณ เกาขามอันหนึ่ง ณ เกาะหนูอันหนึ่ง ณ บนจอมเขาแดง แลเรียงลงมาสุดหัวเขาแดง เป็น 3 อันเท่านั้น แลให้ทำบุญให้ทานฉลองพระเจดีย์ แลเลื่องลือเข้าถึงเท้าราชกฤษณาผู้เป็นภริยาแห่งออกญารามนั้น ก็ยกทัพออกมาหวังจะทำบุญให้ทาง และมาตั้ง ***ณ ศาลาหลวง จึงกระทำศาลาฉลอง****..."*[437]

ผลจากการทำสงครามปราบกบฏเมืองสงขลาทำให้อำนาจของอยุธยาสามารถควบคุมเมืองสงขลาได้อย่างเบ็ดเสร็จ ดังสะท้อนจากการเขียนภาพแผนที่กัลปนาครอบคลุมมาจนถึงตำแหน่งของเมืองสงขลาในสมัยนั้น คือ เมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดง เลยไปจนถึงเกาะยอ รวมถึงเขาตังกวนตั้งอยู่บนแหลมฝั่งบ่อย่างซึ่งเป็นฝั่งตรงข้าม (ภาพที่ ๔๒๙)

ดังนั้นมีความเป็นไปได้สูงที่ภาพแผนที่กัลปนาฉบับนี้จะเขียนขึ้นหลังปี พ.ศ. ๒๒๒๓ ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์หลังจากได้เผาทำลายเมืองสงขลาลงอย่างราบคาบและควบคุมได้อย่างเบ็ดเสร็จแล้ว จากนั้นจึงทำการกำหนดขอบเขตพระราชอาณาจักรฝ่ายใต้ขึ้นมาใหม่

นอกจากการวิเคราะห์ตีความจากข้อความในเบื้องต้นแล้วยังสามารถตรวจสอบอายุภาพแผนที่ฉบับนี้ได้จากลักษณะของตัวอักษรที่ใช้เขียนกำกับ โดยรูปแบบของตัวอักษรดังกล่าวสามารถเทียบเคียงได้กับ "อักษรไทยย่อ" ซึ่งเป็นตัวอักษรไทยแบบโบราณ มีการประดิษฐ์ตกแต่งรูปอักษรให้สวยงาม มักเขียนรูปสระบางตัวให้ต่อเนื่องกับตัวอักษร นับเป็นตัวอักษรที่กำเนิดและนิยมในสมัยอยุธยา[438] ที่น่าพิจารณาเป็นพิเศษ คือ ตัวอักษรในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชซึ่งมีลักษณะสำคัญ คือ ตัวอักษรจะเป็นตัวเหลี่ยมเกือบทุกตัว มีความเอียงไปทางขวาอย่างชัดเจน หักเหลี่ยมย่อมุมคล้ายอักษรขอม ลักษณะเช่นนี้จะต่างกับตัวอักษรในสมัยอยุธยาตอนต้นและตอนกลางที่รูปแบบของตัวอักษรจะมีเส้นโค้ง มุมอักษรมน ตัวอักษรจะกว้างกว่าตัวอักษรในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ นอกจากนี้ยังพบว่ารูปแบบของตัวอักษรก็ต่างจากตัวอักษรที่ใช้ในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่

---

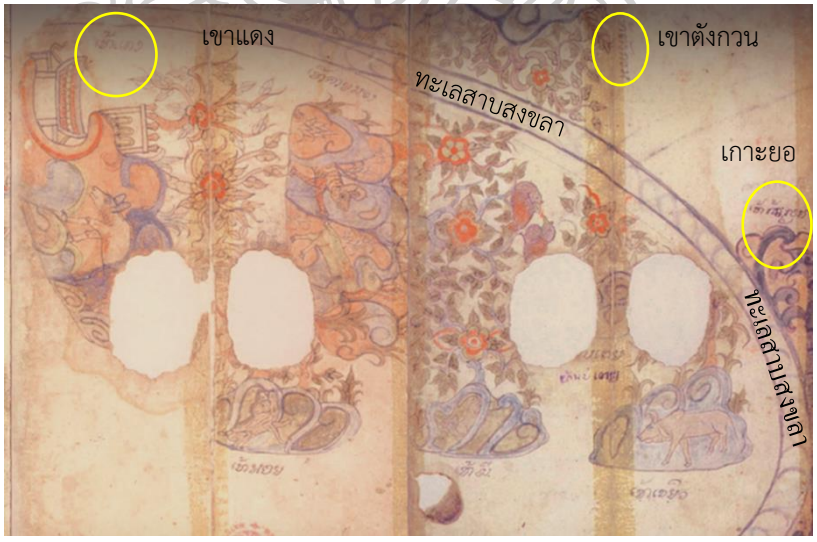
[436] คำว่า "สลัด" ในที่นี้น่าจะหมายถึงเจ้าเมืองสงขลา ซึ่งนักวิชาการโดยมากเชื่อว่าเจ้าเมืองสงขลาที่เป็นมุสลิมก่อนจะมาตั้งเมืองสงขลาฝั่งหัวเขาแดงเคยเป็นโจรสลัดมาก่อน และจากการตรวจสอบเหตุการณ์ที่สามารถสามารถจับตัวสลัดกลับมาได้ปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนเพียงครั้งเดียวในเหตุการณ์ที่กรุงศรีอยุธยาสามารถตีเมืองสงขลาได้ คือ ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์

[437] ยอเข้าตำราหมื่นตราพระธรรมวิลาสเอาไปวิวาทเป็นหัวเมือง ใน **ประชุมพระตำราบรมราชูทิศเพื่อกัลปนาสมัยอยุธยา**, **ภาค ๑**, ๘๒.

[438] **สมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรขอมภาษาไทย**, ๕.

แม้ว่าจะมีการสืบเนื่องมาจากสมัยอยุธยาตอนปลายแต่จะมีรูปแบบที่ต่างออกไปอย่างมีนัยสำคัญ คือ มีความเอียงที่น้อยกว่ามาก[439]

ภาพที่ ๔๒๘ ศาลาหลวง ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ

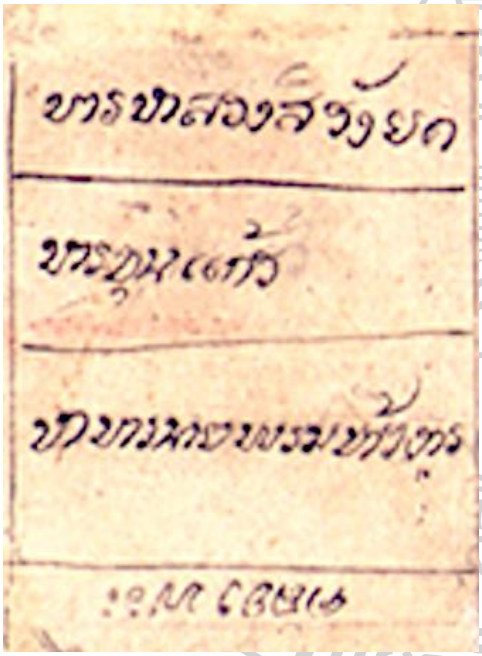


ภาพที่ ๔๒๙ ขอบเขตการเขียนภาพแผนที่กัลปนาไปจนถึงหัวเขาแดง เกาะยอ รวมถึงเขาตังกวน
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ

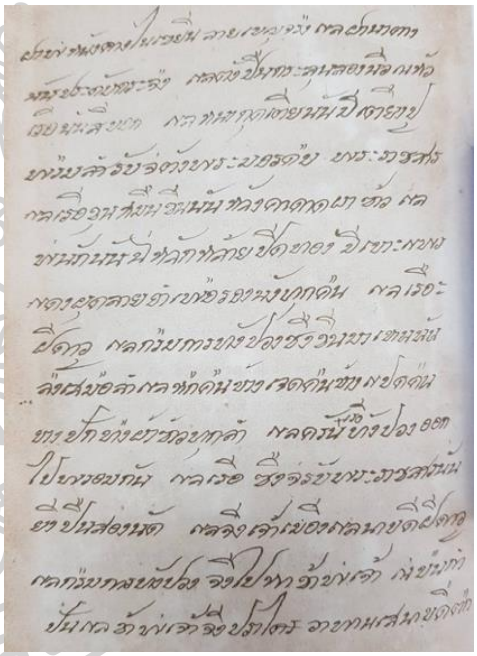
---

[439] สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร, **พัฒนาการของอักษรไทย** (กรุงเทพฯ: ศูนย์สื่อสิ่งพิมพ์แก้วเจ้าจอม, ๒๕๕๗), ๖๒-๗๑.

เมื่อพิจารณาจากรูปแบบของตัวอักษรไทยย่อที่เขียนลงบนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ (ภาพที่ ๔๓๐) พบว่ามีความใกล้เคียงกับลักษณะของตัวอักษรที่ใช้เขียนในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ตัวอย่างหลักฐานสำคัญที่สามารถใช้กำหนดอายุลักษณะตัวอักษรไทยแบบนี้มีอยู่เป็นจำนวนมาก หนึ่งในนั้นคือ ตัวอักษรที่ปรากฏในบันทึกรายวันของออกพระวิสุทสุนทร (ปาน) ซึ่งเป็นราชทูตไปเจริญสัมพันธไมตรีกับฝรั่งเศส เมื่อปี พ.ศ. ๒๒๒๘[440] (ภาพที่ ๔๓๑) **ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าลายมือที่ปรากฏในภาพแผนที่กัลปนาฉบับนี้น่าจะมีอายุอยู่ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชหรือหลังไปกว่านั้นเล็กน้อย**



ภาพที่ ๔๓๐ ตัวอักษรบนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ



ภาพที่ ๔๓๑ ตัวอักษรสมัยสมเด็จพระนารายณ์
ที่มา: ปรีดี พิศภูมิวิถี, **ประชุมจดหมายเหตุออกพระวิสุทสุนทร (โกษาปาน)** (กรุงเทพฯ : สถาบันการเรียนรู้แห่งชาติ, ๒๕๕๕), ๔๔.

ในส่วนของรูปแบบงานสถาปัตยกรรมอาคารหลังคาคลุมที่ปรากฏในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระมีลักษณะสำคัญบางอย่างที่สามารถช่วยในการกำหนดอายุได้ว่าภาพแผนที่

[440] ปรีดี พิศภูมิวิถี, **ประชุมจดหมายเหตุออกพระวิสุทสุนทร (โกษาปาน)**, ๒๙.

กัลปนาฉบับนี้เขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย คือ ลักษณะของการเขียนภาพอาคารแบบมีมุขประเจิดยื่นออกมาจากจั่ว มีเสาลอยรับหลังคามุข (ภาพที่ ๔๓๒) รูปแบบความนิยมดังกล่าวสามารถพบเห็นได้อย่างแพร่หลายในอาคารหลังคาคลุมที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย[441] (ภาพที่ ๔๓๓) ดังนั้นจึงเชื่อได้ว่าความนิยมดังกล่าวได้ถ่ายทอดลงมาสู่งานจิตรกรรมและสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดอายุว่าภาพแผนที่กัลปนาฉบับนี้ควรเขียนขึ้นในสมัยอยุธยาด้วยเช่นกัน

จากหลักฐานต่าง ๆ ที่ได้ทำการวิเคราะห์ไปเบื้องต้น ทั้งหลักฐานเกี่ยวกับชื่อเรียกของภูเขาสำคัญในพื้นที่ หลักฐานด้านตำแหน่งที่ตั้งของอาคารต่าง ๆ ตรวจสอบกับเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ รวมไปถึงลักษณะสำคัญของรูปแบบตัวอักษรและรูปแบบงานสถาปัตยกรรมที่ปรากฏในภาพแผนที่กัลปนาฉบับนี้ พบว่าหลักฐานทั้งหมดที่กล่าวมามีความความสอดคล้องต้องกันว่าควร **เป็นภาพเขียนที่จัดทำขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งรายละเอียดบางประการที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นมีแนวโน้มที่จะเขียนขึ้นราวสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช**

ภาพที่ ๔๓๒ ตัวอย่างภาพเขียนอาคารที่มีมุขประเจิดในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ

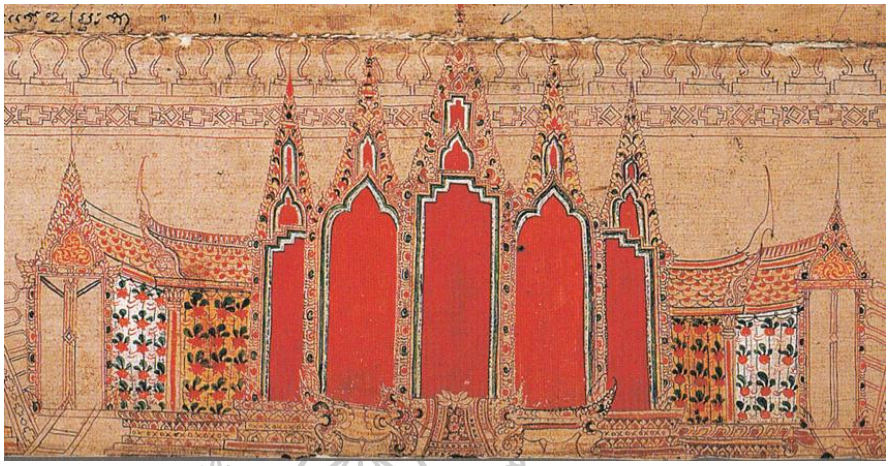
---

[441] ผู้ศึกษาเชื่อว่า “มุขประเจิด” น่าจะปรากฏในอาคารหลังคาคลุมแล้วอย่างน้อยในสมัยอยุธยาตอนกลาง เนื่องจากพบหลักฐานจากงานปูนปั้นประดับฝาผนังของวัดไลย์ จังหวัดลพบุรี ซึ่งกำหนดอายุได้ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ แม้ว่าจะไม่พบหลักฐานของตัวอาคารจริงแต่ก็เชื่อได้ว่าภาพปูนปั้นอาคารที่มีมุขประเจิดก็น่าจะถ่ายทอดมาจากอาคารหลังคาคลุมที่มีอยู่จริงในขณะนั้น รูปแบบทางสถาปัตยกรรมดังกล่าวมานี้ปรากฏหลักฐานกับอาคารจริงอย่างชัดเจนในสมัยอยุธยาตอนปลาย ดังปรากฏว่าอุโบสถ วิหาร ศาลาการเปรียญ รวมถึงอาคารจำลองหลายประเภทแสดงให้ความนิยมรูปแบบการใช้มุขประเจิดอย่างแพร่หลายและเป็นรูปธรรม

ภาพที่ ๔๓๓ ตัวอย่างอาคารหลังคาคลุมสมัยอยุธยาตอนปลายที่ทำมุขประเจิดที่ศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี

การตรวจสอบฝีมือช่าง

ตัวอย่างที่น่าจะนำมาใช้ในการพิจารณาฝีมือของช่างว่าเป็นช่างหลวงหรือช่างท้องถิ่นได้ดีและค่อนข้างแสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนที่สุด คือ ลักษณะของการเขียนอาคารหลังคาคลุม ซึ่งสังเกตได้อย่างชัดเจนว่ารูปแบบของการเขียนอาคารหลังคาคลุมที่ปรากฏบนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระเป็นอาคารหลังคาทรงจั่วแบบเรียบง่ายไม่มีการแสดงรายละเอียดของเครื่องประดับสถาปัตยกรรมมากนัก วาดเพียงเส้นตรงในส่วนของเสา ขื่อคาน หน้าจั่ว ส่วนที่เป็นช่อฟ้าหางหงส์ก็เขียนเป็นเส้นวงโค้งคดไปมาเท่านั้น หากนำมาเปรียบเทียบกับสมุดภาพฉบับอื่น ๆ สมัยอยุธยาสมัยกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ที่เป็นงานเขียนของช่างที่ชำนาญในราชธานีจะพบความต่างที่ชัดเจน คือ ลักษณะการเขียนภาพอาคารหลังคาคลุมจะให้ความสำคัญกับการเขียนรายละเอียดเป็นอย่างมาก บางภาพอาจกล่าวได้ว่ามีรายละเอียดของการเขียนกระหนกที่มีมากเกินจากความเป็นจริงก็ว่าได้ (ภาพที่ ๔๓๔) แม้แต่อาคารหลังคาคลุมที่เป็นเรือนของชาวบ้านทั่วไปก็ยังมักจะแสดงรายละเอียดที่มากกว่าที่ปรากฏในภาพแผนที่กัลปนาบนเกาะสทิงพระ จากเหตุผลดังกล่าวจึงน่าเชื่อได้ว่าภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระน่าจะเป็นช่างพื้นถิ่นเขียนมากกว่าที่จะเป็นช่างหลวงจากราชสำนักเขียนขึ้น



ภาพที่ ๔๓๔ ตัวอย่างภาพเขียนอาคารอย่างงานช่างหลวงในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา
ที่มา: **สมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรขอมภาษาไทย**, ๖๕.

การตรวจสอบรูปแบบเจดีย์ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระกับเจดีย์องค์จริงในปัจจุบัน

รูปแบบของเจดีย์ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระมีรูปแบบสำคัญคือ เจดีย์เกือบทุกองค์จะเขียนฐานสิงห์ในลักษณะยืดท้องไม้สูงอย่างชัดเจน (มีเพียงส่วนน้อยที่เขียนในลักษณะฐานสิงห์เป็นชุดซ้อนกันประมาณ ๒ ฐาน) ถัดขึ้นไปเป็นส่วนรองรับองค์ระฆังเขียนเป็นลูกแก้วกลม ๑-๒ ชั้น จากนั้นจึงเป็นองค์ระฆังยืดสูง ส่วนปากระฆังคอดไหล่ระฆังผายออก ตามด้วยบัลลังก์ กรวยแหลมซึ่งประกอบด้วยปล้องไฉน บัวปัทมบาท และปลียอด ส่วนที่มีการเขียนหลังคาทับเกษตรรอบฐานเจดีย์จะปรากฏเฉพาะกับภาพเขียนเจดีย์ขนาดใหญ่และเป็นเจดีย์สำคัญบนเกาะสทิงพระ ได้แก่ สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ พระบรมธาตุเจดีย์ วัดจะทิ้งพระ เป็นต้น

องค์ประกอบสำคัญของเจดีย์ในภาพจิตรกรรมที่สามารถเทียบเคียงกับรูปแบบซึ่งปรากฏจริงในองค์เจดีย์สมัยอยุธยาในพื้นที่เกาะสทิงพระได้แก่

<u>การเขียนส่วนฐานบัวยืดท้องไม้สูง</u>

รูปแบบการเขียนเค้าโครงของฐานเจดีย์ที่มีลักษณะเป็นฐานบัวยืดท้องไม้สูง ๑ ชั้น เป็นรูปลักษณะสำคัญประการหนึ่งที่สามารถแสดงให้เห็นความสัมพันธ์กับส่วนฐานอันเป็นที่นิยมในเจดีย์สมัยอยุธยาบนเกาะสทิงพระโดยปรากฏทั้งในเจดีย์ขนาดใหญ่และขนาดเล็ก ลักษณะของฐานดังกล่าว มีพื้นฐานมาจากฐานของพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช

การเขียนส่วนองค์ระฆังในลักษณะยืดสูงเพรียวมีปากระฆังที่คอดไหลระฆังผายออก[442]

เจดีย์องค์สำคัญที่ใช้เป็นตัวอย่างขององค์ระฆังแบบนี้ได้เป็นอย่างดี ได้แก่ เจดีย์บริวารหมายเลข ๑ วัดพะโคะ สาเหตุสำคัญที่ทำให้เจดีย์องค์นี้สามารถใช้เป็นตัวอย่างในการเทียบเคียงกับรูปแบบองค์ระฆังในภาพกัลปนาได้ดี คือ รูปแบบองค์ระฆังทรงยืดสูงปากระฆังคอดไหล่ระฆังผายในลักษณะเดียวกัน อนึ่งนอกจากเจดีย์องค์จริงจะมีทรวดทรงขององค์ระฆังคล้ายคลึงกับในภาพจิตรกรรมแล้วตำแหน่งที่ตั้งที่เขียนไว้ทางด้านทิศเหนือของสุวรรณมาลิกเจดีย์ซึ่งเป็นเจดีย์ประธานภายในวัดพะโคะบนยอดเขาเดียวกันก็ตรงกับที่ตั้งจริงของเจดีย์บริวารหมายเลข ๑ องค์จริงในปัจจุบัน (ดูภาพที่ ๓๕, ๓๖)

การเขียนยอดทรงกรวยแหลมแบบที่ไม่มีการคั่นปล้องไฉน

ลักษณะนี้เป็นลักษณะสำคัญอีกประการที่พบว่าที่มีการเขียนบนเจดีย์ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ และสามารถเทียบเคียงได้กับรูปแบบหนึ่งซึ่งปรากฏในเจดีย์องค์จริงโดยพบตัวอย่างสำคัญที่เจดีย์องค์เดิมภายในวัดพังยางก่อนการบูรณะของกรมศิลปากร (ดูภาพที่ ๔๓) เชื่อว่าน่าจะเป็นการสืบทอดหรือได้รับแรงบันดาลใจมาจากรูปแบบปล้องไฉนของเจดีย์บริวารแถวที่ ๑-๓ ล้อมพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชซึ่งมีนักวิชาการเคยกำหนดอายุไว้ว่าควรมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๑[443] (ดูภาพที่ ๔๔)

จะเห็นว่าเมื่อเปรียบเทียบรูปแบบและองค์ประกอบสำคัญเจดีย์ที่ปรากฏในแผนที่ตั้งแต่ส่วนฐานจนถึงส่วนยอดกับเจดีย์องค์จริงในปัจจุบันโดยรวมถือว่ามีความใกล้เคียงทางด้านรูปแบบและโครงสร้างหลักอันสะท้อนถึงเอกลักษณะของเจดีย์ในพื้นที่นี้ได้อย่างชัดเจนในแต่อย่างไรก็ตามมีบางลักษณะที่ต่างออกไปและไม่สอดคล้องกับรูปแบบของเจดีย์องค์จริงซึ่งจำเป็นต้องตรวจสอบลักษณะที่ต่างออกไปเพื่อความกระจ่างโดยแบ่งประเด็นสำคัญได้ดังนี้

---

[442] ลักษณะองค์ระฆังแบบปากระฆังคอดไหล่ระฆังผายออกน่าจะเป็นรูปแบบพัฒนามาจากการตกค้างของรูปแบบขององค์เจดีย์แบบศรีวิชัย ซึ่งมีตัวอย่างสำคัญที่พระบรมธาตุไชยา เป็นต้น

[443] ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ,” ๙๐.

ประเด็นเรื่องการเขียนฐานสิงห์

การที่ช่างเขียนภาพเจดีย์บนแผนที่กัลปนาฉบับนี้ให้มีฐานสิงห์ทุกองค์ทำให้เกิดประเด็นคำถามเรื่องความสอดคล้องต้องกันของรูปแบบเจดีย์องค์จริง ซึ่งจากการสำรวจไม่พบว่ามีเจดีย์จริงองค์ใดทำฐานสิงห์ดังในภาพกัลปนาแม้แต่องค์เดียว ดังนั้นจึงเกิดเป็นคำถามสำคัญที่ต้องหาคำอธิบายลักษณะดังกล่าว

การใช้ฐานสิงห์มาเป็นส่วนหนึ่งในงานสถาปัตยกรรมไทยมีหลักฐานเริ่มขึ้นอย่างชัดเจนที่ฐานของพระวิหารหลวงภายในวัดพระศรีสรรเพชญ ซึ่งวิหารหลังนี้ตามหลักฐานในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ระบุว่าสร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ พ.ศ. ๒๐๔๒[444] ตรงกับสมัยอยุธยาตอนกลาง ในส่วนของการนำมาใช้ในเจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนกลาง มีตัวอย่างสำคัญ คือ เจดีย์ศรีสุริโยทัย ซึ่งสร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ราว พ.ศ. ๒๐๙๑[445]

ความนิยมฐานสิงห์ปรากฏอย่างแพร่หลายจนกลายเป็นแบบแผนที่เคร่งครัดของการสร้างเจดีย์ในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยมีรูปแบบที่สำคัญ คือ ทำเป็นชุดฐานสิงห์ ๓ ฐาน พบได้ในเจดีย์ทุกรูปแบบทั้งเจดีย์ทรงเครื่อง เจดีย์ทรงปรางค์ และเจดีย์ทรงระฆัง ด้วยเหตุนี้การเขียนภาพที่ต้องการสื่อถึงเจดีย์ในช่วงเวลานี้จะพบว่านิยมเขียนฐานสิงห์ตามรูปแบบที่ปรากฏจริงเสมอ แต่สิ่งที่ต่างออกไปจากเจดีย์องค์จริง คือ ความเคร่งครัดของจำนวนชั้นฐานได้ถูกลดทอนลงจากระเบียบ ๓ ชั้นเหลือเพียง ๑ หรือ ๒ ชั้นตามความเหมาะสมของพื้นที่ โดยเฉพาะเมื่อตรวจสอบจากภาพเจดีย์ที่เขียนบนสมุดภาพซึ่งมีพื้นที่จำกัดช่างจะเขียนเพื่อให้ทราบว่าเป็นองค์เจดีย์อย่างคร่าวเท่านั้น มิได้จงใจเขียนให้เป็นไปตามแบบแผนของเจดีย์องค์จริง และเนื่องจากการเขียนด้วยฝีแปรงจึงทำให้ช่างสามารถใส่รายละเอียดของกระหนกลงไปได้อย่างอิสระมากกว่าที่ปรากฏในองค์จริงด้วย

น่าสนใจว่าภาพเจดีย์ที่ปรากฏในภาพแผนที่ระยะทางไปลังกาในสมุดภาพไตรภูมิหลายฉบับก็มักจะพบการเขียนฐานสิงห์ร่วมกับองค์ประกอบอื่น ๆ ของเจดีย์เสมอ แม้ว่าตำแหน่งที่ตั้งของเจดีย์องค์นั้น ๆ จะอยู่ในพื้นที่ห่างไกลออกไปและอยู่นอกเหนือเขตอำนาจของกรุงศรีอยุธยาแล้วก็ตาม ตัวอย่างเช่น ถูปาราม มหาสถูป[446] ที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา

---

[444] **คำให้การชาวกรุงเก่า คำให้การขุนหลวงหาวัด และพระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์** (พระนคร: คลังวิทยา, ๒๕๐๗), ๔๔๘.

[445] **พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา, เล่ม ๑** (กรุงเทพฯ: คลังวิทยา, ๒๕๑๖), ๑๔๘-๑๖๐.

[446] “มหาสถูป”(สถูปขนาดใหญ่) เป็นชื่อของเจดีย์สำคัญอย่างยิ่งองค์หนึ่งในลังกา ตั้งอยู่ในสำนักมหาวิหารแห่งเมืองอนุราธปุระ โดยในคัมภีร์ฝ่ายลังกาอธิบายว่าเจดีย์องค์นี้มีชื่อเรียกได้มากกว่า ๑ ชื่อ เช่น “สถูปรุวันเวลิ” (เจดีย์ทรายแก้ว)” “สุรรณมาลิกเจดีย์” (เจดีย์ทรายทอง) อ้างใน ธนธร กิตติกานต์, “มหาธาตุ: แนวคิดและแนวทางในงานสถาปัตยกรรมไทย,” ๑๐๖.

เลขที่ ๖ (ภาพที่ ๔๓๕) ถึงแม้ว่าช่างที่เขียนภาพเจดีย์ลังกาจะเข้าใจว่าเจดีย์สำคัญหลายองค์ในลังกาควรมีขนาดใหญ่ และเน้นความสำคัญขององค์ระฆังเป็นหลัก แต่ก็ได้สอดแทรกความเคยชินตามแบบช่างอยุธยาตอนปลายด้วยการเขียนฐานสิงห์ให้กับเจดีย์ในลังกาด้วย แสดงให้เห็นว่าช่างไม่ได้เคร่งครัดในรูปแบบของเจดีย์แบบลังกาแต่ต้องการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ว่าสิ่งก่อสร้างนั้นคือเจดีย์เพียงเท่านั้น

ภาพที่ ๔๓๕ ตัวอย่างความนิยมเขียนฐานสิงห์กับเจดีย์ที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิ เลขที่ ๖
ที่มา: **สมุดภาพไตรภูมิกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี, เล่มที่ ๑**, ๙๖.

เมื่อกลับมาพิจารณาการเขียนฐานสิงห์กับเจดีย์ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ ก็น่าจะมีเหตุผลในด้านความเคยชินของช่างเช่นเดียวกับการเขียนเจดีย์ในสมุดภาพไตรภูมิได้ด้วยเช่นกัน แต่สิ่งที่ต่างออกไปและสามารถสังเกตได้ชัด คือ รูปแบบและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมหลายส่วนสามารถเทียบเคียงได้กับเจดีย์องค์จริงที่ปรากฏในปัจจุบันอันเป็นเอกลักษณ์ในพื้นถิ่น ได้แก่ การวาดฐานบัวที่มีลักษณะยืดท้องไม้สูงอย่างชัดเจน ส่วนรองรับองค์ระฆังที่เป็นลวดบัวลูกแก้ว ๑-๒ เส้น องค์ระฆังยืดสูงปากระฆังคอดไหล่องค์ระฆังผาย เน้นความสูงของกรวยแหลมและปลีที่ยืดสูงอย่างมาก มีการประดับบัวปัทมบาทเสมอ องค์ประกอบทั้งหมดดังกล่าวนี้เป็นองค์ประกอบหลักที่สามารถเห็นได้ในเจดีย์เกือบทุกองค์บนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ **จึงเชื่อได้ว่าช่างที่เขียนได้พบเห็นเจดีย์องค์จริง และมีความเป็นไปได้สูงที่จะเป็นฝีมือของช่างพื้นถิ่นจึงสามารถถ่ายทอดลักษณะสำคัญได้ในหลายส่วน ขณะเดียวกันก็ปรับเปลี่ยนรูปแบบทางสถาปัตยกรรมใน**

ภาพเขียนเพียงเล็กน้อยเพื่อให้สอดคล้องกับความนิยมรูปแบบฐานสิงห์ที่นิยมเป็นอย่างมากในศิลปะอยุธยาตอนปลาย แม้ว่าองค์ประกอบในส่วนนี้จะไม่ตรงกับรูปแบบของเจดีย์องค์จริงก็ตาม

อนึ่งอาจมีผู้โต้แย้งว่าหากไม่มีเจดีย์องค์ใดที่ทำฐานสิงห์บนคาบสมุทรสทิงพระ เหตุใดช่างเขียนจึงเขียนฐานสิงห์กับเจดีย์เกือบทุกองค์บนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ ในกรณีดังกล่าวผู้ศึกษามีความเห็นว่าสาเหตุของการไม่ปรากฏฐานสิงห์ในเจดีย์บนคาบสมุทรสทิงพระเนื่องจากไม่เป็นที่นิยมจึงไม่ปรากฏ ทั้งนี้อาจเกี่ยวข้องกับความเคยชินและความชำนาญของช่างในพื้นที่ที่สร้างเจดีย์ซึ่งยังคงยึดอิทธิพลรูปแบบสำคัญจากเจดีย์ที่วัดพระบรมธาตุ เมืองนครศรีธรรมราช เป็นหลัก ส่วนหนึ่งต้องไม่ลืมว่าช่างที่เขียนภาพนั้นเป็นช่างที่มีความเชี่ยวชาญในงานเขียนเป็นหลักจึงอาจไม่เข้าใจรูปแบบงานสถาปัตยกรรมอย่างลึกซึ้ง ประกอบกับช่างเขียนน่าจะได้เคยเห็นรูปแบบการเขียนฐานสิงห์ในจิตรกรรม ซึ่งอาจเห็นจากสมุดภาพที่สามารถเคลื่อนย้ายและนำติดตัวได้ง่าย จึงเกิดการเลียนแบบรูปแบบการเขียนฐานสิงห์ที่เป็นระเบียบแบบแผนของภาคกลางมาประยุกต์ร่วมกับประสบการณ์ที่ได้เคยเห็นเจดีย์องค์จริงในพื้นจนเกิดเป็นลักษณ์ดังที่ปรากฏในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระในปัจจุบัน

<u>ประเด็นเรื่องการเขียนหลังคาทับเกษตร</u>

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ทรงมีพระวินิจฉัยว่า “ทับเกษตร” หมายถึง อะไรต่าง ๆ ที่เป็นเรือนล้อม หรือที่สำหรับขอบเขต[447] ในปัจจุบันอาคารที่เรียกว่า “วิหารทับเกษตร” ปรากฏการใช้งานอยู่ไม่กี่แห่งในภาคใต้ที่สำคัญ ได้แก่ วิหารทับเกษตรรอบฐานองค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช วิหารทับเกษตรรอบฐานสุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ วิหารทับเกษตรรอบฐานพระบรมธาตุเจดีย์ วัดชัยมงคล (อิทธิพลสืบเนื่องมาถึงในสมัยรัตนโกสินทร์)

รศ. ดร. ประภัสสร์ ชูวิเชียร ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับที่มาของลักษณะการทำวิหารทับเกษตรขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช และลงความเห็นไว้อย่างน่าสนใจว่าวิหารทับเกษตร เป็นสิ่งก่อสร้างที่เรียกว่า ระเบียงล้อมฐานเจดีย์ ซึ่งเกี่ยวข้องกับแรงบันดาลใจจากเจติยวิหารในศิลปะพุกาม ซึ่งมีความซับซ้อนในการทำอาคารหลังคาคลุมรอบฐานขององค์เจดีย์

---

[447] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, **บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ เล่ม ๓**, ๒๖๕-๒๖๖.

ก่อนที่จะส่งอิทธิพลให้แก่การทำระเบียงล้อมฐานเจดีย์ในศิลปะสุโขทัย[448] ซึ่งล้วนกำหนดอายุได้ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙ โดยเจดีย์ที่ทำระเบียงเช่นนี้ในศิลปะสุโขทัยมักพบร่วมกับเจดีย์ขนาดใหญ่ที่มีความสำคัญระดับมหาธาตุ จึงมีความเป็นไปได้ว่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ซึ่งสุโขทัยมีความสัมพันธ์กับนครศรีธรรมราชตามหลักฐานจารึก[449] องค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชอาจมีฐานะเป็น “มหาธาตุ” องค์หนึ่งซึ่งชาวสุโขทัยรู้จักและนับถือบูชาด้วย[450]

จากความสำคัญขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งถือได้ว่าเป็นมหาธาตุที่สำคัญที่สุดในดินแดนคาบสมุทรมลายู ทำให้การสร้างเจดีย์บริวารมักจะจำลองรูปแบบสำคัญมาสร้าง ลักษณะสำคัญที่เห็นได้อย่างชัดเจนอย่างหนึ่ง คือ รูปแบบการสร้างวิหารทับเกษตรหรือระเบียงหลังคาคลุมล้อมฐานเจดีย์ ดังนั้นจึงปรากฏว่าเจดีย์ขนาดกลางจำนวนหนึ่งบนคาบสมุทรมลายูที่ได้รับอิทธิพลขององค์พระบรมธาตุเจดีย์ มีการสร้างวิหารทับเกษตรด้วยเช่นกัน ตัวอย่างของเจดีย์สมัยอยุธยาองค์สำคัญที่ยังปรากฏหลักฐานการสร้างวิหารทับเกษตรในปัจจุบัน ได้แก่ สุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ โดยที่เจดีย์องค์นี้ถือเป็นเจดีย์องค์สำคัญที่มีประวัติว่าได้รับการอุปถัมภ์โดยพระมหากษัตริย์ของกรุงศรีอยุธยา (ดูรายละเอียดใน ประชุมพระตำราบรมราชูทิศเพื่อกัลปนาสมัยอยุธยา ภาค ๑) อย่างไรก็ตามหลังคาทับเกษตรที่คลุมฐานช้างล้อมของสุวรรณมาลิกเจดีย์เป็นของที่เกิดจากการบูรณะเปลี่ยนเครื่องหลังคาแล้วในปัจจุบัน (ดูภาพที่ ๒๘) แต่สิ่งที่ทำให้ผู้ศึกษาเชื่อว่าระเบียบการสร้างหลังคาทับเกษตรควรมีพร้อมกับการสถาปนาสุวรรณมาลิกเจดีย์เนื่องจากเจดีย์องค์นี้มีส่วนฐานช้างล้อมรวมถึงระเบียบลวดบัวประดับทำนองเดียวกับพระบรมธาตุเจดีย์เมืองนครศรีธรรมราช และยังถือเป็นมหาธาตุที่สำคัญองค์หนึ่งในระดับที่เป็นรองเพียงพระบรมธาตุเจดีย์ เมืองนครศรีธรรมราชเท่านั้น อีกทั้งหากพิจารณาสัดส่วนของฐานเจดีย์ที่มีขนาดค่อนข้างใหญ่มีความเหมาะสมและเป็นไปได้อย่างยิ่งที่จะสร้างหลังคาทับเกษตรคลุมรอบได้ สอดคล้องกับภาพเขียนสุวรรณมาลิกเจดีย์บนภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระที่มีวิหารทับเกษตร (ดูภาพที่ ๓๓) จึงไม่เป็นปัญหาในการเทียบเคียงรูปแบบมากนัก

อย่างไรก็ตามเมื่อตรวจสอบการเขียนวิหารทับเกษตรล้อมฐานเจดีย์ในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระแล้ว พบว่านอกจากจะปรากฏว่าเขียนประกอบกับฐานสุวรรณมาลิกเจดีย์

---

[448] จากการสำรวจของ รศ. ดร. ประภัสสร์ ชูวิเชียร พบร่องรอบการทำระเบียงหลังคาคลุมรอบเจดีย์อย่างน้อย ๖ แห่ง ใน ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ,” ๗๒.

[449] กรมศิลปากร, **จารึกสมัยสุโขทัย** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๒๗), ๑๓-๑๔.

[450] ดูรายละเอียดใน ประภัสสร์ ชูวิเชียร, “พระบรมธาตุเจดีย์ นครศรีธรรมราช กับการวิเคราะห์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ,” ๗๐-๗๗.

แล้ว ยังปรากฏว่าเขียนประกอบกับฐานของพระบรมธาตุเจดีย์ วัดจะทิ้งพระด้วย ทว่าเจดีย์องค์จริงไม่ปรากฏวิหารทับเกษตรเช่นในภาพเขียน นอกจากนั้นระบบฐานที่มีการทำเป็นฐานในผังกากบาทของเจดีย์องค์จริงก็ไม่สอดคล้องกับภาพเขียนด้วยเช่นกัน (ภาพที่ ๑๘, ๒๔) ดังนั้นจึงต้องตั้งข้อสังเกตว่าเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น ทั้งที่ความสำคัญของพระธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระก็มีฐานะเป็นพระธาตุสำคัญใกล้เคียงกับสุวรรณมาลิกเจดีย์ วัดพะโคะ ในปัจจุบันยังไม่พบหลักฐานทางการขุดค้นทางโบราณคดีที่แสดงให้เห็นได้ว่ารูปแบบของเจดีย์วัดจะทิ้งพระเดิมเป็นเช่นไร จึงยังไม่อาจสรุปได้อย่างชัดเจน ดังนั้นผู้ศึกษาจึงเสนอเป็นแนวทางนำเสนอได้ ๓ แนวทางดังนี้

แนวทางแรก รูปแบบของพระธาตุเจดีย์ วัดจะทิ้งพระในปัจจุบันเกิดจากการปรับเปลี่ยนรูปแบบฐานให้เป็นผังแบบกากบาท “หลังจาก” ที่มีการเขียนภาพแผนที่กัลปนาแล้ว ซึ่งก็คือในสมัยอยุธยาตอนปลายร่วมสมัยหรือหลัง พ.ศ. ๒๒๒๓ จนถึงเสียกรุงศรีอยุธยาใน พ.ศ. ๒๓๑๐ จึงไม่ปรากฏการเขียนฐานแบบกากบาทและหลังคาทับเกษตรในภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ

แนวทางที่สอง รูปแบบของพระธาตุเจดีย์ วัดจะทิ้งพระในปัจจุบันยังคงเค้าโครงตามรูปแบบเดิมสมัยแรกสร้าง แต่การที่ช่างเขียนภาพกัลปนาไม่เขียนตามรูปแบบฐานในลักษณะผังกากบาท กลับเขียนให้เป็นฐานสี่เหลี่ยมจัตุรัสตามแบบความนิยมการสร้างเจดีย์ในพื้นที่คาบสมุทรสทิงพระ เกิดจากความเคยชินหรืออาจไม่มีความชำนาญในการเขียนลักษณะของฐานที่มีการยกกระเปาะซึ่งมีความซับซ้อนกว่าฐานแบบสี่เหลี่ยมจัตุรัสมาก

แนวทางที่สาม การเขียนวิหารทับเกษตรล้อมองค์พระธาตุเจดีย์วัดจะทิ้งพระในภาพกัลปนา มีเหตุผลเดียวกับการเขียนวิหารทับเกษตรกับที่สุวรรณมาลิกเจดีย์ คือ เพื่อเน้นความสำคัญขององค์เจดีย์ที่อยู่ระดับพระมหาธาตุสำคัญของภูมิภาค

สรุปผลการวิเคราะห์ความน่าเชื่อถือของภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ

หากประมวลผลการวิเคราะห์ถึงความน่าเชื่อถือของภาพแผนที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระพบว่ามีความน่าเชื่อถือว่าเขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลายจริง เช่น สามารถพิจารณาจากตัวอักษรเป็นแบบอย่างที่พบในสมัย อยุธยาตอนปลาย เป็นต้น อีกทั้งมีความเป็นไปได้มากที่จะเป็นฝีมือของช่างเขียนที่เป็นบุคคลในท้องถิ่นเนื่องจากฝีมือช่างที่เขียนภาพลายเส้นโดยรวมมีความเรียบง่าย ในส่วนของรูปแบบงานศิลปกรรมที่ปรากฏในภาพแผนที่ฉบับนี้โดยเฉพาะในเรื่องของเค้าโครงและองค์ประกอบสำคัญของเจดีย์ ได้แก่ ฐานบัวที่มีท้องไม้ยืดสูง ส่วนรองรับองค์ระฆังเป็นลวดบัวลูกแก้วกลม ๑-๒ ชั้น องค์ระฆังยืดสูงคอดล่างผายบน การให้ความสำคัญกับกรวยแหลมยืดสูงอย่างมาก ซึ่งมีทั้งปล้องไฉนแบบลูกแก้วซ้อนชั้น และปล้องไฉนแบบเรียบ ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมานี้เป็นองค์ประกอบหลักที่สามารถพบได้ทั้งในเจดีย์องค์จริงและในภาพเจดีย์ที่ปรากฏบนภาพแผนที่กัลปนา

วัดบนเกาะสทิงพระ แสดงให้เห็นว่าช่างที่เขียนน่าจะเป็นช่างท้องถิ่นจึงสามารถถ่ายทอดรายละเอียดเค้าโครงและองค์ประกอบสำคัญที่เป็นรูปแบบเฉพาะของเจดีย์ในท้องถิ่นได้ชัดเจน ขณะเดียวกันช่างที่เขียนภาพก็ต้องการที่จะสอดแทรกรูปแบบฐานสิงห์ที่เป็นความนิยมในกระแสหลักของการสร้างเจดีย์องค์จริงที่มีแนวคิดมาจากส่วนกลาง (กรุงศรีอยุธยา) ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ซึ่งการไม่ปรากฏการทำฐานสิงห์กับเจดีย์องค์จริงบนคาบสมุทรสทิงพระแต่ในภาพแผนที่กัลปนากลับปรากฏการเขียนฐานสิงห์เกือบทุกองค์ สามารถอธิบายได้ว่าช่างอาจจะสื่อเป็นนัยว่าตนมีความทันยุคทันสมัยเช่นเดียวกับช่างในเมืองหลวงแม้ว่าเจดีย์องค์จริงบนคาบสมุทรสทิงพระจะไม่มีฐานสิงห์ก็ตาม

อย่างไรก็ตามยังมีลักษณะการแสดงออกบางอย่างที่ไม่สามารถอธิบายได้อย่างชัดเจน เช่น เรื่องของการเขียนหลังคาทับเกษตรล้อมฐานและรูปแบบฐานที่ไม่เขียนในลักษณะผังกากบาทตามที่ปรากฏจริงของวัดจะทิ้งพระซึ่งได้เสนอเป็น ๓ แนวทางในการพิจารณาไปแล้วเบื้องต้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

๒. ภาพแผ่นที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ

ที่มา : ปรับปรุงจากต้นฉบับภาพแผ่นที่กัลปนาวัดบนเกาะสทิงพระ

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล เชน เพชรรัตน์

วัน เดือน ปี เกิด ๘ กรกฎาคม ๒๕๒๙

สถานที่เกิด จังหวัดกาฬสินธุ์

วุฒิการศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร

พ.ศ. ๒๕๕๓ ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ (เกียรตินิยมอันดับ ๒) คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

พ.ศ. ๒๕๕๗ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

พ.ศ. ๒๕๕๘ ศึกษาต่อระดับปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติการทำงาน

พ.ศ. ๒๕๕๓ ๑. ภัณฑารักษ์ พิพิธภัณฑ์เอกชน บริษัทคิงพาวเวอร์ ดิวตี้ฟรี จำกัด

๒. พนักงานต้อนรับส่วนหน้า (Front Office) โรงแรมเมอร์เคียวเชียงใหม่

พ.ศ. ๒๕๕๖-๒๕๕๘ อาจารย์ประจำหลักสูตรการท่องเที่ยว คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย วิทยาเขตสงขลา

ที่อยู่ปัจจุบัน ๒๙๖ หมู่ ๑ ตำบลเกาะแต้ว อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ๙๐๐๐๐