วิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนัง วัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา : จิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัชกาลที่ 5 ฝีมือช่างชาวบ้าน

โดย
นางสาวศิรพร กวินสุพร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

วิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนัง วัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา : จิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัชกาลที่ 5 ฝีมือช่างชาวบ้าน

โดย
นางสาวศิรพร กวินสุพร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

ANALYSIS OF THE MURAL PAINTING IN WAT MUANG, BANG PAHAN DISTRICT, PHRA NAKHON SI AYUTTHAYA : TRADITIONAL THAI PAINTING BY LOCAL ARTISTS DURING THE REIGN OF KING RAMA V

By

MISS Siraporn KAWINSUPORN

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Arts (ART HISTORY)

Department of Art History

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2021

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	วิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนัง วัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา : จิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัชกาลที่ 5 ฝีมือช่างชาวบ้าน
โดย	ศิรพร กวินสุพร
สาขาวิชา	ประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

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

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์)

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

60107206 : ประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : จิตรกรรมฝาผนัง, จิตรกรรมไทยประเพณี, วัดม่วง, จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

นางสาว ศิรพร กวินสุพร: วิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนัง วัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา :จิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัชกาลที่ 5 ฝีมือช่างชาวบ้าน อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยการวิเคราะห์เนื้อหา การแสดงออกในงานจิตรกรรม เทคนิคและรูปแบบศิลปกรรม โดยเฉพาะศึกษาเกี่ยวกับอิทธิพลทางศิลปะที่ได้รับมาจากงานช่างหลวงซึ่งเป็นการถ่ายทอดอิทธิพลจากราชสำนักมาสู่งานช่างชาวบ้าน ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยจนเป็นลักษณะพิเศษ และอาจเป็นภาพสะท้อนความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในสมัยนั้น

จากการศึกษาพบว่าจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีเนื้อหา และเทคนิคการเขียนที่แสดงออกในงานจิตรกรรม ซึ่งสามารถสะท้อนภาพงานจิตรกรรมไทยประเพณี “นอกพระนคร” ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เป็นอย่างดี โดยแสดงเรื่องราวในคัมภีร์พุทธศาสนาตามแบบอุดมคติเดิม ซึ่งไม่เป็นที่นิยมแล้วในพระนคร เช่น การเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐานที่ผนังสกัดหลัง ภาพมารผจญที่ผนังสกัดหน้า ด้านข้างเป็นภาพพุทธประวัติและชาดก นอกจากนี้ยังพบว่างานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงมีเทคนิควิธีการเขียน เรื่องราว รวมถึงภาพประกอบอื่นๆ ที่มีแบบแผนของงานจิตรกรรมไทยประเพณีดั้งเดิมและผสมผสานเทคนิคแบบตะวันตกอย่างเช่นการแสดงทัศนียวิสัยไว้ในงานจิตรกรรม

งานจิตรกรรมที่วัดแห่งนี้ยังสามารถสะท้อนภาพสังคมและวัฒนธรรมในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นยุคสมัยแห่งการเปลี่ยนแปลงได้เป็นอย่างดี โดยแสดงให้เห็นถึงภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมที่มาจากเมืองหลวง เช่น พระราชประเพณีต่างๆ รูปแบบการแต่งกายแบบใหม่ของข้าราชบริพารในราชสำนัก การเข้ามาของเทคโนโลยีแบบตะวันตก และกฎเกณฑ์ด้านสุขอนามัยที่เปลี่ยนแปลงไปในกรุงเทพฯ และยังเขียนภาพวิถีชีวิตและวัฒนธรรมในชุมชนภาคกลางที่ตนคุ้นเคยสอดแทรกเข้าไปในงานจิตรกรรมด้วย เช่น การสวดพระมาลัยในงานศพ การใช้สมุดไทยก่อนที่จะมีหนังสือแบบตะวันตกเข้ามา และภาพวิถีชีวิตพื้นบ้านเช่น การทำอาหาร การจักสาน การเลี้ยงควายที่สะท้อนสังคมเกษตรกรรมหรือชนบท และระบบสาธารณสุข เป็นต้น

60107206 : Major (ART HISTORY)
Keyword : MURAL PAINTINGS, THAI TRADITIONAL PAINTING, WAT MUANG, PHRA NAKHON SI AYUTTHAYA

MISS SIRAPORN KAWINSUPORN : ANALYSIS OF THE MURAL PAINTING IN WAT MUANG, BANG PAHAN DISTRICT, PHRA NAKHON SI AYUTTHAYA : TRADITIONAL THAI PAINTING BY LOCAL ARTISTS DURING THE REIGN OF KING RAMA V THESIS ADVISOR : PROFESSOR SAKCHAI SAISINGHA, Ph.D.

The purpose of this study is to explore the mural paintings of Wat Muang, Bang Pahan district, Phra Nakhon Si Ayutthaya by analyzing contents, expressions, techniques, and styles. It is especially important to investigate artistic influence passed on from royal craftsmen to local artists. This could result in changes in Thai mural paintings into something with unique characteristics. Besides, it could reflect social and cultural changes in this period.

The results of the study suggested that the mural paintings of Wat Muang, Bang Pahan District, Phra Nakhon Si Ayutthaya demonstrate details and drawing techniques which significantly reflect traditional Thai paintings by royal craftsmen outside capital area during the reign of King RAMA V. The paintings reflect early idealistic of Buddhist scriptures which were not common anymore in the capital area, such as the placement of Trailokya mural painting behind a Buddha statue, the temptation of Mara in front of a Buddha statue, and biography of Buddha and allegory on each side of a Buddha statue. Moreover, the mural paintings of Wat Muang show drawing techniques, contents and other illustrations which employed methods found in early Thai traditional painting combined with Western technique, like perspective.

Mural paintings of Wat Muang impressively represent society and culture during the reign of King RAMA V which was the era of changes. The paintings show a reflection of society and cultures in the capital which are royal traditions, the new dress style of courtiers, the arrival of Western technology, and the improvement of hygiene practices in Bangkok. They also include common way of life and culture in the central region community into the paintings, such as Malai chant at a funeral, the use of folding-book manuscripts before the arrival of Western style books, and local ways of living, including cooking, basketry, buffalo raising that reflects an agricultural or rural society, and public health system.

กิตติกรรมประกาศ

ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ที่กรุณารับเป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และเมตตาให้คำปรึกษา แนะนำ แก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ ในการจัดทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้จนเสร็จสมบูรณ์ รวมไปถึงคณาจารย์ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้ให้การศึกษาและแนวทางในการทำงานค้นคว้าอันมีประโยชน์ยิ่งต่องานวิจัยในครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณพระภิกษุผู้ดูแลวัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา รวมไปถึงวัดแห่งอื่นๆ ที่กรุณาให้ความอนุเคราะห์แก่ผู้วิจัยในการสำรวจภาพจิตรกรรมในทุกคราว

ขอขอบพระคุณ ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์ และ ดร.กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์ ที่เอื้อเฟื้อข้อมูลและภาพประกอบสำหรับใช้ในการวิจัย และคุณประภัสร์ศิริ สังกระหวัด ที่ให้ความช่วยเหลือทางเทคนิคในการจัดรูปเล่ม

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณครอบครัวอันเป็นที่รัก ที่คอยดูแลสนับสนุน ส่งเสริม และให้กำลังใจกันเสมอมา

นางสาว ศิรพร กวินสุพร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

2. วัตถุประสงค์ของการศึกษา 3

3. สมมติฐานของการศึกษา 3

4. ขอบเขตการศึกษา 4

5. ขั้นตอนและวิธีการศึกษา 4

6. แหล่งข้อมูล 4

บทที่ 2 วัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 5

ประวัติความเป็นมาของวัดม่วง 5

แผนผัง 6

อุโบสถ 6

วิหาร 8

เจดีย์ 11

บทที่ 3 วิเคราะห์เรื่องราวและการแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง 14

1. โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง 15

2. วิเคราะห์เรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรม 18
2.1 พุทธประวัติ 18
2.1.1 การลำดับภาพพุทธประวัติในงานจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง 18
2.1.2 วิเคราะห์จิตรกรรมพุทธประวัติ 21
สรุปการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติ 47
2.2 ชาดก 48
2.2.1 การลำดับภาพชาดกในงานจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง 48
2.2.2 วิเคราะห์เนื้อเรื่องและการแสดงออกในภาพชาดก 50
สรุปการวิเคราะห์เนื้อเรื่องและการแสดงออกในภาพชาดก 81
2.3 ไตรภูมิ 81
2.3.1 วิเคราะห์องค์ประกอบและเรื่องราวที่ปรากฏในภาพไตรภูมิ 82
สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบและเรื่องราวที่ปรากฏในภาพไตรภูมิจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 99
2.4 เทพชุมนุม 99
2.4.1 เทพชุมนุมที่ผนังสกัดหน้าและพุทธประวัติตอนมารผจญ 100
2.4.2 เทพชุมนุมบนผนังทิศเหนือและทิศใต้ 102
2.4.3 พุทธประวัติหรือภาพเทพชุมนุม บนผนังด้านทิศใต้ 103
2.4.4 ประเด็นปัญหาเรื่องภาพเทวดาปริศนาทรงหงส์ที่ผนังด้านทิศเหนือ 107
2.4.5 นักสิทธิ์วิทยาธรผนังด้านทิศเหนือและผนังด้านทิศใต้ 109
2.5 สุภาษิต 111
2.5.1 ภูริทัตชาดก ปรากฏภาพสุภาษิต 2 ภาพ 111
2.5.2 จันทกุมารชาดก ปรากฏภาพสุภาษิต 2 ภาพ 112
2.5.3 พรหมนารทชาดก ปรากฏภาพสุภาษิต 1 ภาพ 112
2.5.4 วิธุรชาดก ปรากฏภาพสุภาษิต 2 ภาพ 113
2.5.5 เวสสันดรชาดก ปรากฏภาพสุภาษิต 1 ภาพ 113

สรุปการวิเคราะห์เรื่องราวและการแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง 114
บทที่ 4 วิเคราะห์เทคนิคและรูปแบบในการเขียนภาพจิตรกรรมภายในวิหารวัดม่วง..... 116
4.1 เทคนิคและรูปแบบ ของงานจิตรกรรมโดยรวม..... 116
4.1.1 การใช้สีและโครงสร้างสี..... 117
4.1.2 ภาพบุคคล..... 118
4.1.3 ภาพทิวทัศน์ 130
4.1.4 ภาพสัตว์..... 135
4.1.5 ภาพสถาปัตยกรรม 137
4.1.7 การแสดงทัศนียวิสัย (Perspective)..... 143
สรุปเรื่องเทคนิคและรูปแบบของงานจิตรกรรมโดยรวม 145
4.2 องค์ประกอบที่สื่อถึงที่มาและแรงบันดาลใจทางด้านรูปแบบ 146
4.2.1 องค์ประกอบที่สื่ออิทธิพลที่ได้รับมาจากงานช่างที่ปรากฏในราชธานี 146
4.2.2 องค์ประกอบที่สื่ออิทธิพลที่ได้รับมาจากงานช่างในละแวกใกล้เคียง 155
สรุปเรื่ององค์ประกอบที่สื่อถึงที่มาและแรงบันดาลใจทางด้านรูปแบบ..... 160
4.3 ศึกษา-เปรียบเทียบงานของ “นายเส็ง” และ “นายเส็ง อ่อนงามพร้อม” 160
สรุปการวิเคราะห์เทคนิคและรูปแบบในการเขียนภาพจิตรกรรมภายในวิหารวัดม่วง..... 164
บทที่ 5 ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 165
5.1 ภาพพระราชพิธีหรือประเพณีต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับราชสำนัก..... 165
5.2 ภาพสะท้อนการเข้ามาของต่างชาติ..... 182
5.2.1 ชาวจีน..... 182
5.2.2 เรือกลไฟ 183
5.2.3 ตะเกียงน้ำมันก๊าด..... 184
5.3 ภาพวิถีชีวิตความเป็นอยู่ 185
5.3.1 การสวดพระมาลัย 185

5.3.2 การใช้สมุดไทย 186
5.3.3 การจักสาน 187
5.3.4 การทำครัว 188
5.3.5 การเลี้ยงควาย ภาพสะท้อนสังคมเกษตร 189
5.3.6 การขับถ่าย 189
5.4 การแต่งกายของกลุ่มบุคคลต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 5 191
5.4.1 ข้าราชบริพาร-ขุนนาง 191
5.4.2 ทหาร 193
5.4.3 ชาวบ้าน 197
5.5 งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงกับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมในสมัยรัชกาลที่ 5 198
สรุปภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 203
บทที่ 6 บทสรุป 205
ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะ 208
รายการอ้างอิง 209
ประวัติผู้เขียน 215

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบเนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถากับการลำดับภาพพุทธประวัติผนังทิศใต้ 23

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบเนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถากับการลำดับภาพพุทธประวัติผนังสกัดหน้า .. 24

ตารางที่ 3 เปรียบเทียบเนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถากับการลำดับภาพพุทธประวัติผนังทิศใต้ 25

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 แผนผังโบราณสถานในเขตพุทธาวาสวัดม่วง 6

ภาพที่ 2 อุโบสถวัดม่วง 6

ภาพที่ 3 ซุ้มสีมาวัดม่วง 7

ภาพที่ 4 วิหารวัดม่วง 8

ภาพที่ 5 ประติมากรรมบุคคลที่หน้าบันทิศตะวันออก 9

ภาพที่ 6 พระประธานและพระสาวกบนฐานชุกชี 10

ภาพที่ 7 ฐานชุกชีลายหินอ่อนและข้อความที่ระบุบนฐาน 10

ภาพที่ 8 พระประธาน วิหารวัดม่วง 11

ภาพที่ 9 พระพุทธเสรฏฐมุนี วัดสุทัศนเทพวราราม 11

ภาพที่ 10 เจดีย์ทรงเครื่อง 12

ภาพที่ 11 ส่วนฐานของเจดีย์ทรงเครื่อง 13

ภาพที่ 12 ภาพแสดงตำแหน่งและรายละเอียดข้อความบริเวณผนังสกัดหน้า 14

ภาพที่ 13 ภาพรวมจิตรกรรมภายในวิหารวัดม่วง 15

ภาพที่ 14 ภาพแสดงการจัดแบ่งพื้นที่ผนังด้านข้าง 15

ภาพที่ 15 ผนังสกัดหน้า(ซ้าย)และผนังสกัดหลัง (ขวา) 16

ภาพที่ 16 แนวเส้นแถบลายหน้ากระดาน 17

ภาพที่ 17 คำอธิบายฉากที่แทรกอยู่ในแถบลายหน้ากระดาน 17

ภาพที่ 18 สุภาษิตตอนล่างของภาพภูริทัตชาดก 17

ภาพที่ 19 วิธีการเรียงภาพพุทธประวัติ 18

ภาพที่ 20 การลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังทิศใต้ 19

ภาพที่ 21 การลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังสกัดหน้า 20

ภาพที่ 22 การลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังด้านทิศเหนือ 21
ภาพที่ 23 การลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังด้านทิศใต้ เทียบกับคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา..... 23
ภาพที่ 24 การลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังสกัดหน้า เทียบกับคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา 24
ภาพที่ 25 การลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังด้านทิศเหนือ เทียบกับคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา..... 25
ภาพที่ 26 เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์..... 26
ภาพที่ 27 จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์..... 27
ภาพที่ 28 จิตรกรรมฝาผนังศาลาการเปรียญวัดกษัตราธิราช 27
ภาพที่ 29 พระอินทร์ดีดพิณ 3 สาย 29
ภาพที่ 30 ภาพพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ 30
ภาพที่ 31 ทำนายพุทธลักษณะ 31
ภาพที่ 32 พระกุมารประทับยืนบนชฎาของกาฬเทวิลดาบส 31
ภาพที่ 33 พราหมณ์ทำนายพุทธลักษณะ..... 32
ภาพที่ 34 การชูนิ้วของพราหมณ์ 32
ภาพที่ 35 พราหมณ์ถวายคำทำนายลักษณะแก่เจ้าชายสิทธัตถะ (ซ้าย) วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพมหานคร (ขวา) วัดสุทัศน์เทพวราราม 33
ภาพที่ 36 เจ้าชายสิทธัตถะประทับยืนบนชฎาของกาฬเทวิลดาบส (ซ้าย) วัดกษัตราธิราชวรวิหาร พระนครศรีอยุธยา (ขวา) วัดขนอนเหนือ พระนครศรีอยุธยา..... 34
ภาพที่ 37 พระพุทธเจ้าประชวร 35
ภาพที่ 38 สุภัททะปริพาชกขอเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า..... 36
ภาพที่ 39 พระอานนท์ร้องไห้..... 36
ภาพที่ 40 เจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปะศาสตร์ 37
ภาพที่ 41 เจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปะศาสตร์วัดเชิงท่า..... 39
ภาพที่ 42 จิตรกรรมบริเวณผนังด้านขวาข้างประตูไม่ปรากฏข้อความระบุตอนของภาพ 40
ภาพที่ 43 กลุ่มพระสงฆ์ทะเลาะกัน 41

ภาพที่ 44 ภาพวัดและเมืองที่ถูกแยกออกจากกัน 42
ภาพที่ 45 ภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งห้อยพระบาทมีช้างและลิง 43
ภาพที่ 46 ต้นภัททสาละและบรรณศาลา 45
ภาพที่ 47 ภาพพระพุทธเจ้า พระอานนท์ และพระสงฆ์ 500 รูป ในเมืองสาวัตถี 46
ภาพที่ 48 ภาพช้างและลิงถวายรวงผึ้ง วัดเทวสังฆาราม จังหวัดสุพรรณบุรี 47
ภาพที่ 49 ภาพแสดงการลำดับภาพชาดก 48
ภาพที่ 50 ภาพแสดงการลำดับภาพทศชาติบนผนังด้านทิศใต้ 49
ภาพที่ 51 ภาพแสดงการลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังด้านทิศเหนือ 50
ภาพที่ 52 ภาพเตมียชาดก 51
ภาพที่ 53 พระเตมีย์ประทับบนพระเพลาพระบิดาดูการตัดสินคดี 52
ภาพที่ 54 พระเตมีย์อดทนต่อการทดสอบ 53
ภาพที่ 55 พระเตมีย์ทรงยกรถทดสอบพละกำลัง 53
ภาพที่ 56 ภาพมหาชนกชาดก 54
ภาพที่ 57 การชนช้างระหว่างพระอริฏฐชนกกับพระโปลชนก 55
ภาพที่ 58 เรือสำเภาล่มกลางมหาสมุทร และนางมณีเมขลาเข้าช่วยเหลือพระมหาชนก 55
ภาพที่ 59 พระมหาชนกบรรทม โดยมีขบวนราชรถเสี่ยงทายมาหยุดอยู่ตรงปลายพระบาท 56
ภาพที่ 60 ภาพสุวรรณสามชาดก 57
ภาพที่ 61 สุวรรณสามต้องศรของพระเจ้ากปิลยักขราช 58
ภาพที่ 62 1. พระเจ้ากปิลยักขราชไปพบทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินี บิดามารดาของสุวรรณสาม เพื่อบอกเรื่องสุวรรณสาม 2. พระเจ้ากปิลยักขราชพาทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินีไปยังร่างสุวรรณสาม และ 3. ทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินีร่ำไห้ข้างร่างสุวรรณสาม 59
ภาพที่ 63 ภาพเนมีราชชาดก 59
ภาพที่ 64 พระเนมีราชเสด็จไปนรก 60
ภาพที่ 65 นรกสุนัข 61

ภาพที่ 66 นรกหม้อโลหะ 61
ภาพที่ 67 สัตติหตนรก 62
ภาพที่ 68 ชลิตปัพพตนรก 63
ภาพที่ 69 นรกหมกไหม้ 63
ภาพที่ 70 สัตว์นรกที่มีกายเป็นสัตว์หัวเป็นคน 63
ภาพที่ 71 โลหสัมพลีนรก 64
ภาพที่ 72 พระเนมีราชเสด็จไปสวรรค์ 64
ภาพที่ 73 ภาพมโหสถชาดก 65
ภาพที่ 74 มโหสถสร้างศาลา 66
ภาพที่ 75 พระมโหสถแสดงปัญญา 66
ภาพที่ 76 วินิจฉัยหัวข้อว่าโค 67
ภาพที่ 77 วินิจฉัยหัวข้อว่าคนเตี้ยชื่อโคฆกาฬ 68
ภาพที่ 78 ภาพภูริทัตชาดก 68
ภาพที่ 79 พราหมณ์อาลัมพายน์มาจับพระภูริทัต 69
ภาพที่ 80 สุทัสสนะฤาษีมาช่วยพระภูริทัต 70
ภาพที่ 81 ภาพจันทกุมารชาดก 70
ภาพที่ 82 กัณฑหาลพราหมณ์ทูลยุยงให้พระเจ้าเอกราชทำพิธีบูชายัญ 71
ภาพที่ 83 พระอินทร์หักฉัตร 71
ภาพที่ 84 เหตุการณ์วุ่นวายหลังพระอินทร์เสด็จมาหักฉัตร 72
ภาพที่ 85 ภาพพรหมนารทชาดก 73
ภาพที่ 86 พิธีโปรยทานของพระนางรุจา 74
ภาพที่ 87 พระพรหมนารทเสด็จมายังปราสาทของพระเจ้าอังคติราช 75
ภาพที่ 88 ภาพวิธุรชาดก 76
ภาพที่ 89 ปุณณกยักษ์เล่นสกากับพระเจ้าธนัญชัย 76

ภาพที่ 90 ปุณณกยักษ์ทรมานพระวิธุรบัณฑิต 77
ภาพที่ 91 พระวิธุรบัณฑิตแสดงสุนรธรรมแก่ปุณกยักษ์ 77
ภาพที่ 92 ภาพเวสสันดรชาดก 78
ภาพที่ 93 เวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมาร 79
ภาพที่ 94 เวสสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี 79
ภาพที่ 95 เวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช 80
ภาพที่ 96 เวสสันดรชาดก กัณฑ์ฉกษัตริย์ 81
ภาพที่ 97 ภาพไตรภูมิที่ผนังสกัดหลัง 82
ภาพที่ 98 เขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์ 83
ภาพที่ 99 (ซ้าย) สวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนยอดเขาพระสุเมรุ (ขวา) ปราสาทบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์ 83
ภาพที่ 100 นทีสีทันดรครึ่งวงกลม 84
ภาพที่ 101 วิมานพญาครุฑ 84
ภาพที่ 102 พระอาทิตย์และพระจันทร์ 86
ภาพที่ 103 พระอาทิตย์ พระจันทร์ วัดช้างใหญ่ 86
ภาพที่ 104 เขาจักรวาลหรือกำแพงจักรวาล 87
ภาพที่ 105 ทวีปทั้ง 4 88
ภาพที่ 106 วิมานลอย 89
ภาพที่ 107 (ซ้าย) วิมานลอยสามแถวล่าง (ขวา) วิมานลอย 2 แถวบน 89
ภาพที่ 108 วิมาน 4 หลังที่เชิงเขาพระสุเมรุและเขาสัตบริภัณฑ์ 90
ภาพที่ 109 ภาพบุคคลในวิมานตามลำดับ 90
ภาพที่ 110 สระอโนดาต 91
ภาพที่ 111 พระมาลัยบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ 92
ภาพที่ 112 เทวดาถือดอกไม้เหาะมานมัสการเจดีย์จุฬามณี 92
ภาพที่ 113 พระราหู 93

ภาพที่ 114 เมขลา-รามสูร 94
ภาพที่ 115 ภาพหงส์กับนก และราชสีกับช้างและเสือ บริเวณด้านล่างเขาสัตบริภัณฑ์ 95
ภาพที่ 116 (ซ้าย) สัตว์เลือกราชสีห์ ในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลข 6 (ขวา) หงส์กับนกอื่นๆ ในสมุดภายไตรภูมิหมายเลข 8 95
ภาพที่ 117 หงส์และนกในงานจิตรกรรมไตรภูมิวัดช้างใหญ่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 96
ภาพที่ 118 นาค 3 ตัวชูคอกลางน้ำ 97
ภาพที่ 119 รอยพระพุทธบาท 98
ภาพที่ 120 ปลาอานนท์ 98
ภาพที่ 121 ภาพเทวดาเหาะอยู่ในท้องฟ้าพร้อมก้อนเมฆในจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง 100
ภาพที่ 122 ภาพแสดงทิศทางการเหาะของเทวดา 100
ภาพที่ 123 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญที่ผนังสกัดหน้า 101
ภาพที่ 124 ภาพเทวดาเหาะหนีไปในทิศทางอื่น 101
ภาพที่ 125 ภาพเทวดาเหาะกลับมาและโปรยดอกไม้ 102
ภาพที่ 126 พระพรหม เทวดา เทพธิดา นักสิทธิ์วิทยาธร และครุฑ 103
ภาพที่ 127 ภาพกลุ่มเทวดาที่แตกต่างจากเทวดาองค์อื่นๆในภาพเทพชุมนุม 103
ภาพที่ 128 แสดงตำแหน่งภาพกลุ่มเทวดาและภาพพุทธประวัติตอนประสูติ 104
ภาพที่ 129 กลุ่มขบวนเสด็จของเทวดาองค์หนึ่ง มีรัศมีสีแดงและสีขาวรายล้อม 104
ภาพที่ 130 กลุ่มเทวดาองค์ที่ 2 มีรัศมีสีเหลืองนวลล้อมด้วยสีขาว 105
ภาพที่ 131 ภาพพระอาทิตย์พระจันทร์ในภาพไตรภูมิ 105
ภาพที่ 132 ภาพพระอาทิตย์ในภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญ 106
ภาพที่ 133 พระอินทร์ในพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ 106
ภาพที่ 134 ภาพเทวดาทรงหงส์ขนาดใหญ่ 107
ภาพที่ 135 ภาพพระพรหมในพุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ 108
ภาพที่ 136 (ซ้าย) พระพรหม พรหมนารทชาดก 108

ภาพที่ 137 (ซ้าย) พระวรุณวัดสุทัศนเทพวราราม (ขวา) พระวรุณวัดราชนัดดา 109
ภาพที่ 138 ภาพนักสิทธิ์วิทยาธรกำลังแย่งนารีผลบนผนังด้านทิศเหนือ 110
ภาพที่ 139 ภาพนักสิทธิ์วิทยาธรกำลังฉุดแขนเทพธิดาบนผนังด้านทิศใต้ 110
ภาพที่ 140 สุภาษิต ตั้งกะลาแคมเรือ 111
ภาพที่ 141 สุภาษิต วัวไม่กินหญ้าอย่าข่มเขา 112
ภาพที่ 142 สุภาษิต ขี้ก้อนใหญ่ให้เด็กเห็น 112
ภาพที่ 143 สุภาษิต ถ่อเรือไปหาความ 112
ภาพที่ 144 สุภาษิต มือไม่พายเอาเท้าราน้ำ 113
ภาพที่ 145 สุภาษิต ชี้โพรงให้กระรอก 113
ภาพที่ 146 สุภาษิต ไม่เห็นน้ำตัดกระบอก ไม่เห็นกระรอกโก่งหน้าไม้ 113
ภาพที่ 147 สุภาษิต จับงูข้างหาง 114
ภาพที่ 148 การใช้สีและโครงสร้างสี 117
ภาพที่ 149 พระรัศมีและฉัพพรรณรังสีของพระพุทธเจ้าในภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ 118
ภาพที่ 150 พระสิทธัตถะครองจีวรมีอุษณีษะไม่มีพระรัศมี 119
ภาพที่ 151 รูปแบบมาตรฐาน - แสดงพระรัศมี ฉัพพรรณรังสี และประภามณฑล 119
ภาพที่ 152 (ซ้าย) แสดงพระรัศมีและประภามณฑล (ขวา) แสดงพระรัศมีเพียงอย่างเดียว 119
ภาพที่ 153 พระรัศมี ฉัพพรรณรังสี และประภามณฑล พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 120
ภาพที่ 154 พระรัศมี ฉัพพรรณรังสี และประภามณฑล วัดกษัตราธิราช จังหวัดอยุธยา 120
ภาพที่ 155 จีวรลายดอก (ซ้าย) ป่าเลไลยก์ (ขวา) เทศนาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ 121
ภาพที่ 156 จีวรลายดอก (ซ้าย) ป่าเลไลยก์ (ขวา) เทศนาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ 121
ภาพที่ 157 ริ้วจากสังฆาฏิพาดไปบนพระอังสาซ้าย 122
ภาพที่ 158 วัดขนอนเหนือ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 122
ภาพที่ 159 การห่มจีวรแบบห่มดอง 122
ภาพที่ 160 การเขียนริ้วและแรเงาจีวรในส่วนโค้งของพระวรกายพระพุทธเจ้า 123

ภาพที่ 161 ชายสังฆาฏิยาวมาถึงพระเพลา 124
ภาพที่ 162 สัดส่วนพระพุทธเจ้าในภาพพุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพระพุทธบิดา 125
ภาพที่ 163 สัดส่วนพระพุทธเจ้าในภาพพุทธประวัติตอนเสด็จไปบ้านนายจุนทะ 125
ภาพที่ 164 สัดส่วนพระพุทธเจ้าในภาพพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ 126
ภาพที่ 165 ตัวพระตัวนาง 126
ภาพที่ 166 สุวรรณสามชาดก 127
ภาพที่ 167 เวสสันดรชาดก 128
ภาพที่ 168 ข้าราชบริพารชาย 128
ภาพที่ 169 นางใน 128
ภาพที่ 170 ภาพการแสดงออกในรูปแบบต่างๆของสามัญชน 129
ภาพที่ 171 ภาพท้องฟ้าในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 130
ภาพที่ 172 ก้อนเมฆและเทวดาขนาดเล็ก 131
ภาพที่ 173 การไล่สีของพื้นดิน 131
ภาพที่ 174 ภาพตลิ่งแสดงแสงและเงาแบบสมจริง 131
ภาพที่ 175 น้ำแบบจิตรกรรมไทยประเพณี 132
ภาพที่ 176 น้ำแบบสมจริง 132
ภาพที่ 177 น้ำแบบธรรมชาติที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากจิตรกรรมไทยประเพณี 132
ภาพที่ 178 การลงสีแสดงระยะ 133
ภาพที่ 179 การใช้ภาพภูเขาและต้นไม้เป็นเส้นนำสายตา 133
ภาพที่ 180 ภูเขาแบบสมจริง 133
ภาพที่ 181 เขามอ 134
ภาพที่ 182 ต้นไม้เขียนใบด้วยเทคนิคการกระทุ้งพู่กัน 134
ภาพที่ 183 ต้นไม้ที่ลงรายละเอียดในส่วนของลำต้น 134
ภาพที่ 184 ดอกงิ้วในเนมิราชชาดก 135

ภาพที่ 185 ต้นตาล ต้นมะพร้าว และต้นกล้วย 135
ภาพที่ 186 ครุฑ นาค หงส์ และสิงห์ 135
ภาพที่ 187 ช้างและกระบือ 136
ภาพที่ 188 กระต่าย นกแซงแซวหวงบ่วง และไก่ 136
ภาพที่ 189 เสือกำลังล่ากระต่าย 136
ภาพที่ 190 นกกระยางจับปลา 136
ภาพที่ 191 ปราสาทหลังคาซ้อนชั้น 137
ภาพที่ 192 ปราสาทราชวังแบบอุดมคติ 138
ภาพที่ 193 ปราสาทราชวังแบบอุดมคติกึ่งสมจริง 138
ภาพที่ 194 ปราสาทราชวังแบบสมจริง 138
ภาพที่ 195 แนวกำแพงแบบต่างๆ 139
ภาพที่ 196 เชิงเทินและระเบียงคด 139
ภาพที่ 197 ซุ้มประตูแบบศิลปะไทย 140
ภาพที่ 198 ซุ้มประตูอิทธิพลศิลปะตะวันตกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 140
ภาพที่ 199 ซุ้มประตูแนวกำแพงเขตพุทธาวาส วัดบวรนิเวศวิหาร 140
ภาพที่ 200 ภาพสถาปัตยกรรมอิทธิพลจีน 141
ภาพที่ 201 หน้าบันธาตุน้ำและหน้าบันธาตุไม้ 141
ภาพที่ 202 สถาปัตยกรรมอิทธิพลตะวันตก 142
ภาพที่ 203 หน้าบันแบบเรือนขนมปังขิง 142
ภาพที่ 204 เรือนเครื่องผูก 143
ภาพที่ 205 เรือนเครื่องสับ 143
ภาพที่ 206 กลุ่มบุคคลในภาพพุทธประวัติตอนพระเจ้าสุทโธทนะทำพิธีแรกนาขวัญ 144
ภาพที่ 207 ต้นไม้และฝูงสัตว์ขนาดเล็ก 144
ภาพที่ 208 เทคนิคการเรียงภาพซ้อนกันและใช้เส้นเฉียงกับเส้นซิกแซก 145

ภาพที่ 209 (ซ้าย) จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง (กลาง) ยอดของซุ้มประตูทรงมงกุฎที่วัดอรุณราชวรารามฯ (ขวา) หอไตรจตุรมุขวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ 147
ภาพที่ 210 ยอดทรงปรางค์และประติมากรรมบุคคลปรางค์ประจำมุมพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 148
ภาพที่ 211 รูปขมวดก้นหอยบนกำแพงเมือง 148
ภาพที่ 212 พระพุทธรูปปางทรงจีวรจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงและศาลาทิศวัดสุทัศน์ 149
ภาพที่ 213 มหาชนกชาดก วัดภาวนาภิรตาราม 150
ภาพที่ 214 ภาพพุทธประวัติตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 150
ภาพที่ 215 ภาพพุทธประวัติตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส จิตรกรรมฝาผนังวัดภาวนาภิรตาราม.. 151
ภาพที่ 216 ลวดลายบริเวณพระเศียรพระพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังวัดภาวนาภิรตาราม 151
ภาพที่ 217 ลวดลายบริเวณพระเศียรพระพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 152
ภาพที่ 218 (ซ้าย) วัดขนอนเหนือ (ขวา) วัดเทพอุปการาม 152
ภาพที่ 219 วิธุรบัณฑิตชาดก วัดภาวนาภิรตาราม 152
ภาพที่ 220 วิธุรบัณฑิตชาดก วัดม่วง 153
ภาพที่ 221 สุวรรณสามชาดก วัดม่วง 153
ภาพที่ 222 สุวรรณสามชาดก วัดบางยี่ขัน 153
ภาพที่ 223 ลูกศรกลายเป็นดอกไม้เมื่อมาต้องกายพระพุทธเจ้า 154
ภาพที่ 224 บานประดับมุกรามเกียรติ์วัดโพธิ์ 154
ภาพที่ 225 พระอาทิตย์และพระจันทร์ วัดม่วง 155
ภาพที่ 226 พระอาทิตย์ พระจันทร์ วัดช้างใหญ่ 156
ภาพที่ 227 หงส์และบริวารงาน วัดม่วง 156
ภาพที่ 228 หงส์และบริวาร วัดช้างใหญ่ 156
ภาพที่ 229 พุทธประวัติตอนแรกนาขวัญ วัดม่วง 157
ภาพที่ 230 พุทธประวัติตอนแรกนาขวัญ ศาลาการเปรียญวัดเชิงท่า 157
ภาพที่ 231 เปรียบเทียบภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญ วัดเชิงท่า(บน) กับวัดม่วง(ล่าง) 158

ภาพที่ 232 เจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปะศาสตร์ (ซ้าย)วัดม่วง (ขวา) วัดเชิงท่า..... 159
ภาพที่ 233 นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส (ซ้ายวัดม่วง) (ขวา) วัดเชิงท่า 159
ภาพที่ 234 ข้อความที่ผนังสกัดหน้า..... 160
ภาพที่ 235 ต้นไม้ ระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดาราม 162
ภาพที่ 236 (บน) เขามอ (ล่าง) เขาเลียนแบบธรรมชาติ ระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดาราม..... 162
ภาพที่ 237 (บน) คลื่นน้ำระเบียงคดวัดพระแก้ว (ล่าง)คลื่นน้ำวัดม่วง..... 163
ภาพที่ 238 พุทธประวัติตอนแรกนาขวัญ วัดม่วง 165
ภาพที่ 239 ภาพถ่ายเก่าพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญปลายสมัยรัชกาลที่ 5..... 166
ภาพที่ 240 ถวายพระเพลิงพระพุทธเจ้า..... 167
ภาพที่ 241 (ซ้าย)การแสดงงิ้ว (ขวา) การแสดงหนังใหญ่..... 168
ภาพที่ 242 ภาพพุทธประวัติตอนถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้า วัดขนอนเหนือ..... 168
ภาพที่ 243 ภาพพิธีโปรยทานของพระนางรุจา..... 169
ภาพที่ 244 พราหมณ์ในจิตรกรรมตอนอภิเษกพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา..... 170
ภาพที่ 245 พราหมณ์ในจิตรกรรมตอนอภิเษกเจ้าชายสิทธัตถะและพระนางพิมพา..... 170
ภาพที่ 246 พราหมณ์ในจิตรกรรมตอนประสูติ..... 170
ภาพที่ 247 พรามหณ์ในจิตรกรรมตอนทำนายพุทธลักษณะ..... 171
ภาพที่ 248 พราหมณ์ในจิตรกรรมวัดกษัตราธิราชวรวิหาร 171
ภาพที่ 249 พราหมณ์ในจิตรกรรมวัดขนอนเหนือ..... 172
ภาพที่ 250 กลุ่มนักดนตรีหญิงในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง..... 174
ภาพที่ 251 กลุ่มนักดนตรีชายในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง..... 176
ภาพที่ 252 พานพระขันหมาก..... 177
ภาพที่ 253 ภาพฉัตรแบบแขวน 178
ภาพที่ 254 ฉัตรแบบมีคันฉัตร..... 178
ภาพที่ 255 ฉัตรราชวัติ 178

ภาพที่ 256 (สีแดง) บังแทรก (สีเหลือง) บังสูรย์ 179
ภาพที่ 257 พระกลด 179
ภาพที่ 258 พระราชยานคานหาม 180
ภาพที่ 259 ธงช้างบนเสาธง 180
ภาพที่ 260 ภาพเสาธงบนป้อม 182
ภาพที่ 261 ชาวจีน 182
ภาพที่ 262 เรือกลไฟในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 184
ภาพที่ 263 ตะเกียง 185
ภาพที่ 264 สวดพระมาลัย วัดม่วง 186
ภาพที่ 265 สวดพระมาลัย สมุดไทยขาว อักษรขอม สมัย ร.5 วัดสว่างอารมณ์ 186
ภาพที่ 266 การใช้สมุดไทยในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 187
ภาพที่ 267 การจักสานในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 188
ภาพที่ 268 การทำครัวในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 189
ภาพที่ 269 ภาพคนทำนาเลี้ยงควาย 189
ภาพที่ 270 การขับถ่ายในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 191
ภาพที่ 271 ข้าราชบริพาร ขุนนางในราชสำนัก 193
ภาพที่ 272 ทหารในเครื่องแบบ 194
ภาพที่ 273 เครื่องแบบทหารในสมัยรัชกาลที่ 5 194
ภาพที่ 274 ทหารและเจ้าพนักงานดนตรีใส่เครื่องแบบในพระราชพิธี 195
ภาพที่ 275 ตัวอย่างการแต่งกายของชุดมโหระทึก วงสังข์แตร และวงปี่ชวากลองชนะในริ้วกระบวน 196
ภาพที่ 276 เจ้าพนักงานดนตรีสวมหมวกปัสตูแดง 196
ภาพที่ 277 หมวกพลแตรฝรั่งหรือหมวกปัสตูแดง 196
ภาพที่ 278 หมวกกลีบลำดวน 196
ภาพที่ 279 การแต่งกายของชายชาวบ้าน 197

ภาพที่ 280 การแต่งกายของหญิงชาวบ้าน 197
ภาพที่ 281 การแต่งกายของเด็ก 198
ภาพที่ 282 สะพานในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง 202

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วัดม่วงได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานโดยประกาศในราชกิจจานุเบกษาเล่ม 115 ตอนพิเศษ 37ง. วันที่ 19 พฤษภาคม 2541 ส่วนที่น่าสนใจคืองานจิตรกรรมภายในวิหาร มีข้อความบริเวณผนังสกัดหน้าตรงข้ามพระประธาน ความว่า "*พระพุทธศาสนาลวงได้ 2444 วิหานนี้ของแม่แสงกับท่านทั้งหลาย หล้วมใจกับศรทรับออกเขียน วิหานไว้ในพระพทธ์สาศนา ขอให้สมเร็ตแก่พระนิพานณปัจใจเยโหต..*" ซึ่งเป็นการระบุว่างานจิตรกรรมภายในวิหารได้ถูกเขียนขึ้นในพ.ศ.2444 ตรงกับสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 นอกจากนี้ ยังปรากฏข้อความระบุชื่อช่างเขียนภาพที่ผนังสกัดหน้าว่า "*นายเส็งเขียน...*" (ข้อความส่วนอื่นลบเลือนไปแล้วไม่สามารถอ่านได้) โดยมงคล ปุษปฤกษ์ ได้สันนิษฐานว่านายเส็งผู้นี้ คือ นายเส็ง อ่อนงามพร้อม ช่างเขียน 1 ใน 67 คน ผู้เขียนซ่อมภาพเรื่องรามเกียรติ์ ที่ผนังระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดารามไว้จำนวน 12 ห้อง ในปี พ.ศ. 2472 – 2474 สมัยรัชกาลที่ 7 เนื่องในโอกาสฉลองพระนครครบรอบ 150 ปี ราว 28 ปี หลังจากเขียนจิตรกรรมในวิหารวัดม่วง ซึ่งนับได้ว่าเป็นงานเขียนช่วงแรกของนายเส็ง ที่ต่อมาได้พัฒนาฝีมือจนได้รับมอบหมายให้เขียนภาพที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม[1]

จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดม่วง เขียนเป็นภาพจิตรกรรมไทยประเพณี มีการเขียนคำบรรยายภาพ โดยมีเทคนิคการเขียนแบบผสมผสานระหว่างจิตรกรรมไทยประเพณีผสมกับแบบตะวันตก ซึ่งปรากฏมาตั้งแต่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แล้ว กล่าวคือ บุคคลสำคัญแสดงออกโดยมีระเบียบแบบแผนตามจิตรกรรมไทยประเพณี แต่เขียนองค์ประกอบต่างๆ ทั้งภาพทิวทัศน์ธรรมชาติและสถาปัตยกรรม มี Perspective แบบตะวันตก ทั้งยังแสดงอิทธิพลการเข้ามาของต่างชาติ ผ่านฉากทะเลและเรือเดินสมุทร ซึ่งแสดงให้เห็นถึงกระแสอิทธิพลตะวันตกที่เข้ามาสู่ประเทศไทยได้เป็นอย่างดี โดยในวิหารวัดม่วงได้มีการเขียนภาพเทวดาเหาะเป็นหมู่ในท้องฟ้าพร้อมก้อนเมฆ ซึ่งเป็นรูปแบบที่ปรากฏขึ้นมาในสมัยรัชกาลที่ 4 จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นพระราชนิยมส่วนพระองค์[2]

---

[1]นิภาภัทร พิลา และคนอื่นๆ, **รายงานการบูรณะวัดม่วง โครงการบูรณะวัดม่วง ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เสนอสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 3 พระนครศรีอยุธยา**, (2545)

[2]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2556), 470-476.

งานจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดม่วงยังมีความสมบูรณ์อยู่มาก มีข้อความระบุอายุสมัยชัดเจน ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงในวิธีการแสดงออกที่มีการผสมผสานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี เข้ากับแบบตะวันตกซึ่งเริ่มปรากฏมาแล้วตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยได้แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางด้านแนวคิด (Concept) ของผู้คนในยุคนั้นได้อย่างเด่นชัด ทั้งทางด้านเรื่องราว และรูปแบบโดยเฉพาะประเด็นเรื่องช่างเขียนภาพชื่อ “นายเส็ง” ที่อาจเป็นคนเดียวกับ “นายเส็ง อ่อนงามพร้อม” ยิ่งทำให้งานจิตรกรรมที่วัดนี้น่าสนใจ ในแง่ของความเป็นช่างชาวบ้านที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังซึ่งแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลงานช่างจากราชสำนักที่มาปรากฏอยู่ในท้องถิ่นซึ่งอยู่ไม่ไกลจากกรุงเทพฯนัก

การศึกษาเกี่ยวกับงานจิตรกรรมในวัดม่วง มีปรากฏอยู่บ้าง เช่น “รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 3” ของงานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง กองโบราณคดี กรมศิลปากร[3] และ“จิตรกรรมฝาผนัง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่มที่ 6” ของ เอื้อง ชุมทัพ[4] ได้ให้ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับประวัติวัด รูปแบบวิหารที่ปรากฏงานจิตรกรรมอยู่ภายใน ลักษณะงานจิตรกรรม รวมไปถึงเรื่อง การลำดับภาพ และคุณค่าทางจิตรกรรม โดยให้ความเห็นที่น่าสนใจว่า งานจิตรกรรมที่วัดม่วงนี้ ได้แรงบันดาลใจมาจากงานจิตรกรรมวัดช้างใหญ่และวัดเชิงท่า และเป็นงานจิตรกรรมที่แสดงความเป็นงานช่างสมัยใหม่ในรัชกาลที่ 5 ซึ่งได้นำอิทธิพลงานจิตรกรรมแบบต่างชาติมาผสมผสานกับการเขียนภาพตามคติประเพณีนิยมโบราณ นอกจากนี้ ยังมี “จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์” ของ สน สีมาตรัง[5] และ“ปรัชญาและแนวความคิดในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์” ของ ประทีป ชุมพล[6]ซึ่งมีเนื้อหาคล้ายคลึงกัน ได้กล่าวถึงการแทรกภาพสุภาษิตและคติสอนใจลงไปในภาพพุทธประวัติและทศชาติ ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงว่าเป็นสิ่งที่ไม่ค่อยพบในจิตรกรรมฝาผนังมาก่อน และยังมี “รายงานการบูรณะวัดม่วง โครงการบูรณะวัดม่วง ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เสนอสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 3 พระนครศรีอยุธยา”โดยนิภาภัทร พิลา และคนอื่นๆ ซึ่งเสนอข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมารายละเอียดทางศิลปกรรม และข้อมูลการบูรณะโบราณสถานวัดม่วง[7]

---

[3]กรมศิลปากร, กองโบราณคดี, งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง, **รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 3**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2523), 52

[4]เอื้อง ชุมทัพ, **จิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา**, (กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2538)

[5]สน สีมาตรัง, **จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์**, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2522)

[6]ประทีป ชุมพล, **ปรัชญาและแนวความคิดในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์**, (2535)

[7]นิภาภัทร พิลา และคนอื่นๆ, **รายงานการบูรณะวัดม่วง โครงการบูรณะวัดม่วง ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เสนอสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 3 พระนครศรีอยุธยา**, (2545), 7

จากการศึกษาที่ผ่านมาดังกล่าว จะเห็นได้ว่ายังมีงานศึกษาอยู่จำนวนน้อย และงานศึกษาส่วนใหญ่ ยังเป็นเพียงการนำเสนอข้อมูลเบื้องต้น ยังไม่มีการทำการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับงานจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดม่วงโดยละเอียด ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผู้ศึกษาเกิดความสนใจที่จะศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดม่วง ผ่านการวิเคราะห์เนื้อหาและการแสดงออกในงานจิตรกรรม ตลอดจนเทคนิคและรูปแบบ โดยเฉพาะศึกษาเกี่ยวกับอิทธิพลทางศิลปะ ที่ได้รับมาจากงานช่างหลวง ซึ่งส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยจนเป็นลักษณะพิเศษ และอาจเป็นภาพสะท้อนความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในสมัยนั้น นอกจากนี้ยังศึกษางานศิลปกรรมอื่นๆ ที่พบภายในวัด ได้แก่ อุโบสถ วิหาร และเจดีย์ซึ่งน่าจะสร้างขึ้นในคราวเดียวกัน เพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์ร่วมกับงานจิตรกรรมให้สามารถทำความเข้าใจบริบทแวดล้อมได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

การศึกษาในครั้งนี้จึงเป็นการเพิ่มเติมความเข้าใจเกี่ยวกับงานช่างอย่างใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นการถ่ายทอดอิทธิพลจากราชสำนักมาสู่งานช่างชาวบ้าน จนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะที่น่าสนใจ โดยวัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ถือเป็นตัวอย่างสำคัญ ที่จะก่อให้เกิดความความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับวิวัฒนาการด้านงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยได้เป็นอย่างดี

2. วัตถุประสงค์ของการศึกษา

2.1 เพื่อศึกษาเกี่ยวกับอิทธิพลทางศิลปะ ที่ได้รับมาจากงานช่างหลวง และการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ผ่านการศึกษางานศิลปกรรมในวัดม่วง

2.2 เพื่อศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดม่วง ผ่านการวิเคราะห์เนื้อหาและการแสดงออก เทคนิคและรูปแบบ รวมไปถึงสภาพสังคมและวัฒนธรรมที่ปรากฏในงานจิตรกรรม

3. สมมติฐานของการศึกษา

งานจิตรกรรมและงานศิลปกรรมอื่นๆที่พบในวัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา แสดงให้เห็นถึงการรับอิทธิพลทางศิลปกรรมมาจากงานช่วงหลวง โดยมีการผสมผสานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีเข้ากับแบบตะวันตก เนื่องจากในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาได้เกิดการแพร่ขยายของงานจิตรกรรมในราชสำนักไปตามหัวเมืองต่างๆ ทำให้ช่างพื้นบ้านสามารถสร้างสรรค์งานได้โดยไม่ต้องใช้ช่างหลวง ถือเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญของงานศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 5

4. ขอบเขตการศึกษา

ศึกษางานศิลปกรรมที่ปรากฏในวัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยเน้นไปที่การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหาร ผ่านการวิเคราะห์เนื้อหาและการแสดงออกในงานจิตรกรรม เทคนิคและรูปแบบ รวมไปถึงศึกษาเกี่ยวกับภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมที่แสดงผ่านงานจิตรกรรม

5. ขั้นตอนและวิธีการศึกษา

5.1 ค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากเอกสารต่างๆ เช่น คัมภีร์ในพุทธศาสนา (ปฐมสมโพธิกถา ฯลฯ) รวมไปถึงงานวิจัย บทความหรือผลงานทางวิชาการ ที่มีความเกี่ยวข้องและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในครั้งนี้

5.2 เก็บข้อมูลจากการสำรวจภาคสนามและถ่ายภาพงานศิลปกรรมที่มีความเกี่ยวข้อง

5.3 ทำการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเอกสารร่วมกับข้อมูลที่ได้จากภาคสนาม

5.4 สรุปผลการศึกษาและรายงานผลการศึกษา

6. แหล่งข้อมูล

6.1 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศิลปากร

6.2 หอสมุดแห่งชาติ

6.3 สื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่างๆ

6.4 เก็บข้อมูลจากการสำรวจภาคสนาม ที่วัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

บทที่ 2
วัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ประวัติความเป็นมาของวัดม่วง

วัดม่วงตั้งอยู่ที่ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สร้างเมื่อปี พ.ศ. 2325 ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อปี พ.ศ.2328[8] ทั้งนี้ยังมีข้อมูลระบุว่าวัดม่วงสร้างเมื่อปี พ.ศ. 2355 และได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาใน พ.ศ. 2357[9] โดยร.ท.ขุนวิมลเจริญโภค (นิ่ม โรจนนาค) ซึ่งขณะนี้ถึงแก่กรรมแล้ว ได้ให้ข้อมูลไว้ว่า หม่อมเจ้าเกษร เป็นผู้สร้างหรือบูรณะปฏิสังขรณ์ไว้ ในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยหม่อมเจ้าเกษรได้ปรารถนาจะถวายวัดม่วงเป็นพระอารามหลวง แต่ภายหลังถูกกล่าวหาว่าเป็นกบฏ จึงงดมิได้ถวายเป็นพระอารามหลวง โดยสาเหตุที่เรียกวัดนี้ว่าวัดม่วง อาจเป็นการเรียกตามหมู่บ้านซึ่งเป็นที่ตั้งของวัด เรียกว่าบ้านม่วง[10]

ในที่นี้จะศึกษาเฉพาะงานศิลปกรรมที่สำคัญ คือ เจดีย์ อุโบสถ และวิหาร ในเขตพุทธาวาส ซึ่งสร้างขึ้นในคราวเดียวกัน และได้รับการประกาศขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานโดยประกาศในราชกิจจานุเบกษาเล่ม 115 ตอนพิเศษ 37ง. วันที่ 19 พฤษภาคม 2541[11]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[8]วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 1**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2533), 132.

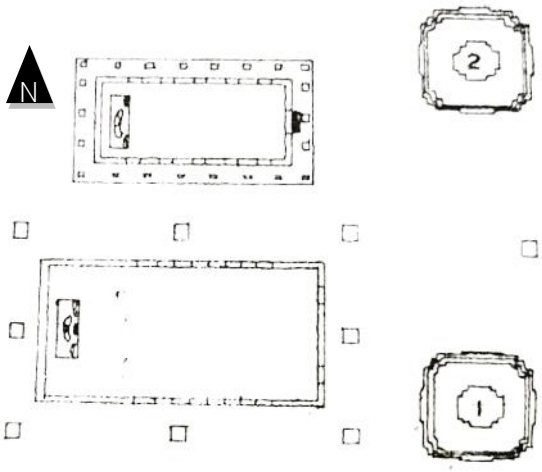
[9]กรมการศาสนา กองพุทธศาสนสถาน, **ข้อมูลทะเบียนวัด จังหวัดพระนครศรีอยุธยา,** เข้าถึงเมื่อ 15 มกราคม 2562, เข้าถึงได้จาก http://www3.onab.go.th/2018/09/13/watrecord092561/

[10]กรมศิลปากร กองโบราณคดี, งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง, **รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 3**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2523), 52.

[11]นิภาภัทร พิลา และคนอื่นๆ, **รายงานการบูรณะวัดม่วง โครงการบูรณะวัดม่วง ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เสนอสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 3 พระนครศรีอยุธยา**, (2545), 7

แผนผัง

ลักษณะของแผนผังเขตพุทธาวาสวัดม่วง(ภาพที่ 1) เป็นรูปแบบแผนผังที่เป็นแบบพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 เช่น แผนผังวัดไพชยนต์พลเสพ แผนผังวัดราชสิทธาราม และแผนผังวัดเทพธิดาราม เป็นต้น[12] โดยอุโบสถและวิหารตั้งอยู่ในตำแหน่งขนานกัน หันหน้าสู่ทิศตะวันออก ด้านหน้ามีเจดีย์ 2 องค์



ภาพที่ 1 แผนผังโบราณสถานในเขตพุทธาวาสวัดม่วง

ที่มา: นิภาภัทร พิลา และคนอื่นๆ, รายงานการบูรณะวัดม่วง โครงการบูรณะวัดม่วง ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เสนอสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 3 พระนครศรีอยุธยา, (2545)

อุโบสถ

ภาพที่ 2 อุโบสถวัดม่วง

[12]เรื่องเดียวกัน, 24

อุโบสถเป็นอาคารก่ออิฐถือปูน ตั้งอยู่ทางทิศใต้ของวิหาร หันหน้าสู่ทิศตะวันออก มีแผนผังทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า หลังคาพระอุโบสถเป็นหลังคาตอนเดียวชักชายคาปีกนกคลุมโดยรอบ หน้าบันก่ออิฐถือปูน ไม่ประดับช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ ด้านหน้าและด้านหลังทำจั่นหับยื่นออกมามีเสารองรับ คือหลังคาที่ลาดเอนมาปิดด้านหน้าและด้านหลังของอาคาร เรียกอีกอย่างว่า บังสาด (บังน้ำฝน) ซึ่งเป็นลักษณะที่สืบทอดมาจากศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย พบในงานสถาปัตยกรรมท้องถิ่นนอกราชธานีสืบมาจนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น วัดราชสิทธาราม วัดไชยทิศ และวัดบางยี่ขัน เป็นต้น[13] ผนังด้านข้างเจาะช่องหน้าต่างทุกช่วงเสา เสาทำเป็นสี่เหลี่ยมไม่มีการประดับบัวหัวเสาและคันทวย

รอบพระอุโบสถมีการทำซุ้มสีมา 8 ทิศ (ภาพที่ 3) เป็นซุ้มสีมาทรงเรือนอิทธิพลศิลปะจีนผสมศิลปะตะวันตก มีฐานสูงรองรับส่วนเรือนธาตุทรง 8 เหลี่ยม ทำวงโค้งที่ผนังแต่ละด้านและเจาะช่องที่ด้าน 4 ด้าน หลังคาเป็นทรงกระโจงจีบลอนมีหัวเป็นรูปดอกบัว ลักษณะเป็นแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3[14]

ภาพที่ 3 ซุ้มสีมาวัดม่วง

[13]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2563), 139

[14]เรื่องเดียวกัน, 175

วิหาร

วิหารวัดม่วงเป็นอาคารก่ออิฐถือปูนตั้งอยู่ทางทิศเหนือของเขตพุทธาวาส วางตัวขนานกับอาคารอุโบสถ หันหน้าสู่ทิศตะวันออก ขนาดใกล้เคียงกับอุโบสถ[15] มีการทำพาไลและเสาพาไลไม่มีคันทวยและบัวหัวเสา รับน้ำหนักรอบวิหาร 22 ต้น หน้าบันก่ออิฐถือปูน หน้าบันทิศตะวันออก (ภาพที่ 5) ประดับรูปวงกลมภายในมีรูปบุคคลแต่งกายอย่างจีนนั่งบนดอกบัว อาจหมายถึง พระโพธิสัตว์กวนอิม ถัดลงมามีรูปบุคคลห่มคลุมอย่างนักบวช โกนศีรษะ รูปร่างอ้วนท้วน อาจหมายถึงพระไมเตรยะ[16] หรือพระสังกัจจายน์ หลังคาวิหารซ้อน 2 ชั้น 3 ตับ มีโครงสร้างเป็นไม้ ก่ออิฐถือปูนมุงด้วยกระเบื้องดินเผาแผ่นเรียบปลายแหลมเป็นงานสถาปัตยกรรมที่ปรับปรุงจากแบบพระราชนิยมในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีการทำหลังคาที่มีไขราหน้าจั่วเป็นส่วนประกอบ ต่างจากที่พบในงานสถาปัตยกรรมแบบพระราชนิยม[17]

ภาพที่ 4 วิหารวัดม่วง

[15]นิภาภัทร พิลา และคนอื่นๆ, **รายงานการบูรณะวัดม่วง โครงการบูรณะวัดม่วง ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เสนอสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 3 พระนครศรีอยุธยา**, (2545), 17

[16]เรื่องเดียวกัน, 19

[17]เรื่องเดียวกัน, 21

ภาพที่ 5 ประติมากรรมบุคคลที่หน้าบันทิศตะวันออก

ภายในวิหารพระประธานและพระสาวก 2 องค์ ประดิษฐานบนฐานชุกชีที่ทำเป็นฐานสิงห์ (ภาพที่ 6) ฐานชุกชีมีการเขียนสีเลียนแบบหินอ่อน พร้อมมีข้อความระบุตามมุมห้ามไม่ให้ปีนขึ้นไปบนฐานชุกชี เช่น *“อย่าปีนณะพ่วคูนจะพาง”* และ *“อย้าปีนณะพ่วจะพาง”* (ภาพที่ 7) โดยความนิยมในการใช้หินอ่อนขัดมาประดับศาสนสถานในประเทศไทยเริ่มเด่นชัดในสมัยรัชกาลที่ 3 และวัดตามต่างจังหวัดมักมีการเขียนลายหินอ่อนในลักษณะนี้ด้วย เช่น เสาภายในวิหารจัตุรมุข วัดน้อย จังหวัดสุพรรณบุรี และผนังโบสถ์ วัดศรีสุริยวงศาราม จังหวัดราชบุรี เป็นต้น ซึ่งวัดตามต่างจังหวัดมักจะไม่พบการประดับด้วยหินอ่อนจริง ส่วนมากเป็นงานจิตรกรรมเขียนลายเลียนแบบเท่านั้น เนื่องจากหินอ่อนมีราคาสูงมากเพราะต้องสั่งมาจากต่างประเทศ[18]

[18]กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์, "งานจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 ภาพสะท้อนสังคมของกลุ่มชนลุ่มแม่น้ำสะแกกรัง อำเภอเมือง จังหวัดอุทัยธานี.", (วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ)) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 164-165.

ภาพที่ 6 พระประธานและพระสาวกบนฐานชุกชี

ภาพที่ 7 ฐานชุกชีลายหินอ่อนและข้อความที่ระบุบนฐาน

พระประธานในวิหาร (ภาพที่ 8) ประทับนั่งขัดสมาธิราบแสดงปางมารวิชัย มีพระวรกายเพรียวบาง พระพักตร์นิ่งอย่างหุ่น พระขนงโก่ง สันขอบเปลือกพระเนตรพระขนงป้ายเป็นแผ่น พระนาสิกโด่ง พระโอษฐ์เล็กอ่อนโค้งเล็กน้อยจนเกือบเป็นเส้นตรงแบบเรือประทุน ขมวดพระเกศาเล็ก พระรัศมีเป็นเปลว สังฆาฏิเป็นแผ่นใหญ่อยู่กึ่งกลางพระวรกาย นิ้วพระหัตถ์ทั้ง 4 เรียวยาวเสมอกัน ตรงกับลักษณะของ

พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3[19] เช่น พระพุทธเสรฏฐมุนี พระประธานในศาลาการเปรียญวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 9) พระพุทธรูปที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้หล่อขึ้นจากทองเหลืองของกลักฝิ่น ซึ่งได้มาจากการปราบปรามฝิ่นครั้งใหญ่ ใน พ.ศ.2328[20]

ภาพที่ 8 พระประธาน วิหารวัดม่วง

ภาพที่ 9 พระพุทธเสรฏฐมุนี วัดสุทัศนเทพวราราม
ที่มา: ณรัณฐ์ อัครนิธิพิรกุล

เจดีย์

เจดีย์ทั้งสององค์มีรูปแบบเหมือนกันคือเป็นเจดีย์ทรงเครื่อง ซึ่งพบความนิยมมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย มาจนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในรัชกาลที่ 1-3 โดยเฉพาะในรัชกาลที่ 3

---

[19]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการและความเชื่อของคนไทย**, (กรุงเทพฯ : ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556): 516-517

[20]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2563), 302

ที่มีการสร้างและบูรณะเจดีย์ทรงเครื่องเป็นจำนวนมาก จนอาจกล่าวได้ว่าเจดีย์ทรงเครื่องเป็นเจดีย์รูปแบบหนึ่งที่เป็นพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 3[21]

ภาพที่ 10 เจดีย์ทรงเครื่อง

ส่วนฐาน (ภาพที่ 11) ประกอบด้วยฐานเขียง 1 ฐาน และชุดฐานสิงห์ 4 ฐาน ในผังสี่เหลี่ยมเพิ่มมุมไม้ 12 มีซุ้มจระนำสี่ทิศ เหนือสันหลังคาของซุ้มมีการประดับเจดีย์ยอด เป็นเจดีย์ทรงเครื่องในผังเพิ่มมุมไม้ 12 ส่วนฐานเป็นฐานเขียง 1 ชั้น ต่อด้วยฐานสิงห์ 1 ชั้น ส่วนกลางเป็นทรงระฆังในผังย่อมุมไม้ 12 และทำบัลลังก์ในผังย่อมุมไม้ 12 เช่นกัน ส่วนยอดเป็นบัวทรงคลุ่มเถา ต่อด้วยปลี ลูกแก้ว และปลียอด

[21]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **เจดีย์ในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการและพลังศรัทธา**, (นนทบุรี : เมืองโบราณ, 2560), 674

ภาพที่ 11 ส่วนฐานของเจดีย์ทรงเครื่อง

เจดีย์ทรงเครื่องที่วัดม่วงนี้น่าจะเป็นเจดีย์ที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ เนื่องจากมีการทำทุกส่วนของเจดีย์ให้อยู่ในผังเพิ่มมุมหรือย่อมุมตั้งแต่ส่วนฐานไปจนถึงบัลลังก์ นอกจากนี้ยังทำส่วนปลีแบ่งเป็น 2 ช่วง ซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะของเจดีย์ทรงเครื่องในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เนื่องจากในสมัยอยุธยาตอนปลายทำปลีเพียงชั้นเดียว[22]

รูปแบบสถาปัตยกรรมและประติมากรรมที่ปรากฏในวัดม่วง ทั้งการจัดวางแผนผัง อุโบสถ เจดีย์ วิหาร และพระประธานในวิหาร มีรูปแบบความคล้ายคลึงกับงานศิลปกรรมแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 จึงน่าจะถูกสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3-4 ทั้งนี้เนื่องจากวัดม่วงเป็นวัดที่อยู่นอกพระนคร จึงมีรูปแบบบางประการที่มีความแตกต่างไปจากงานช่างหลวงแบบพระราชนิยมเล็กน้อย เช่นการทำไขราหน้าจั่วที่หลังคาวิหาร ซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนในงานช่างหลวง

[22]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **เจดีย์ในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการและพลังศรัทธา**, (นนทบุรี : เมืองโบราณ, 2560), 675-677.

บทที่ 3
วิเคราะห์เรื่องราวและการแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง

จิตรกรรมภายในวิหารวัดม่วง ยังมีความสมบูรณ์อยู่มาก ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงในวิธีการแสดงออกที่มีการผสมผสานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีเข้ากับแบบตะวันตก โดยแสดงความเปลี่ยนแปลงทางด้านแนวคิด (Concept) ของผู้คนในยุคนั้นได้อย่างเด่นชัด ทั้งทางด้านเรื่องราวและรูปแบบ และยังสามารถกำหนดอายุสมัยได้ชัดเจน ดังที่ได้ปรากฏข้อความอุทิศถวายบริเวณผนังสกัดหน้าตรงข้ามพระประธาน ความว่า "*พระพุทธศาสนาลวงได้ 2444 วิหานี้ของแม่แสงกับท่านทั้งหลาย หล้วมใจกับศรทรับออกเขียน วิหานไว้ในพระพทธ์สาศนา ขอให้สมเร็ตแก่พระนิพานณปัจใจเยโหต..*" ซึ่งเป็นการระบุว่างานจิตรกรรมภายในวิหารได้ถูกเขียนขึ้นในพ.ศ.2444 ตรงกับสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 นอกจากนี้ ยังปรากฏข้อความการอุทิศถวายระบุชื่อช่างเขียนภาพที่ผนังสกัดหน้าว่า "*นายเสงเขียน...*" (ข้อความส่วนอื่นลบเลือนไปแล้วไม่สามารถอ่านได้) (ภาพที่ 12)[23]

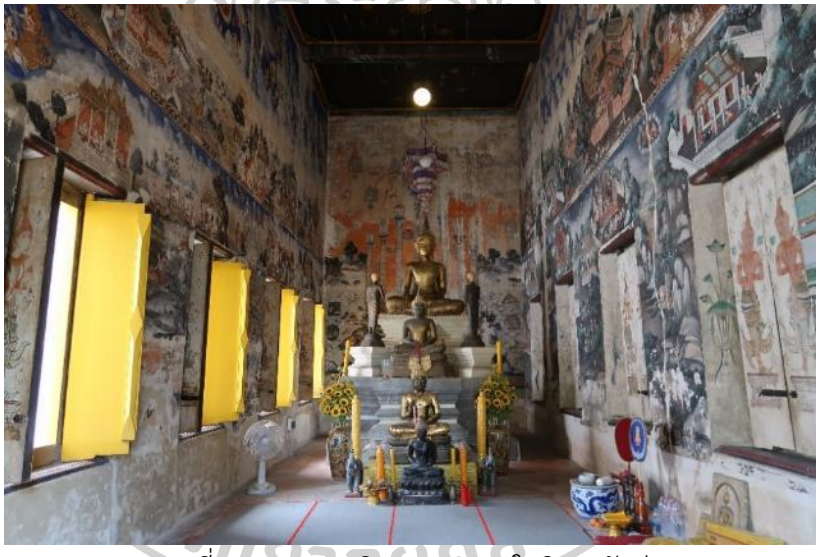
ภาพที่ 12 ภาพแสดงตำแหน่งและรายละเอียดข้อความบริเวณผนังสกัดหน้า

[23]มงคล ปุษปฤกษ์, "จิตรกรรมพูดได้ที่วัดม่วง บางปะหัน." **วารสารทางวิชาการราชภัฏกรุงเก่า** ปีที่ 2 ฉบับที่ 4. 2529, 3.

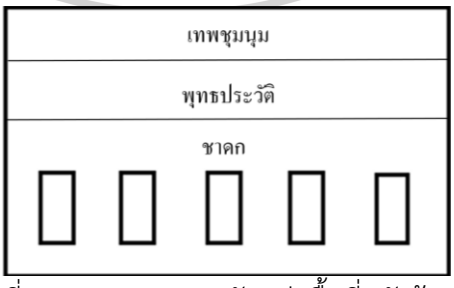
เนื้อหาของบทที่ 3 นี้ จึงทำการศึกษาเรื่องราวและการแสดงออกในงานจิตรกรรมผ่านวิเคราะห์โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง โดยศึกษาทั้งเนื้อหาและการแสดงออกผ่านรูปแบบงานศิลปกรรมที่ปรากฏ ร่วมกับการศึกษาเปรียบเทียบเรื่องราวในคัมภีร์พุทธศาสนา

1. โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง

จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดม่วง เขียนเป็นภาพทศชาติ พุทธประวัติ เทพชุมนุม รอบวิหาร (ภาพที่ 13) ผนังด้านข้าง ส่วนบนสุดของผนังเขียนภาพเทพชุมนุม ถัดลงมาเป็นภาพพุทธประวัติ (ภาพที่ 14) บริเวณผนังเหนือช่องหน้าต่างและระหว่างช่องหน้าต่างเขียนเป็นภาพชาดก ผนังสกัดหน้าเขียนภาพพุทธประวัติเต็มผนัง ครึ่งบนเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญขนาดใหญ่ และผนังสกัดหลัง เขียนภาพไตรภูมิ (ภาพที่ 15) แบบแผนในการนำเสนอเรื่องราวนี้สืบทอดมาจากงานจิตรกรรมไทยประเพณีในช่วงต้นรัตนโกสินทร์[24]



ภาพที่ 13 ภาพรวมจิตรกรรมภายในวิหารวัดม่วง



ภาพที่ 14 ภาพแสดงการจัดแบ่งพื้นที่ผนังด้านข้าง

[24]สน สีมาตรัง, **จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์**, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2522), 19-26.

ภาพที่ 15 ผนังสกัดหน้า(ซ้าย)และผนังสกัดหลัง (ขวา)

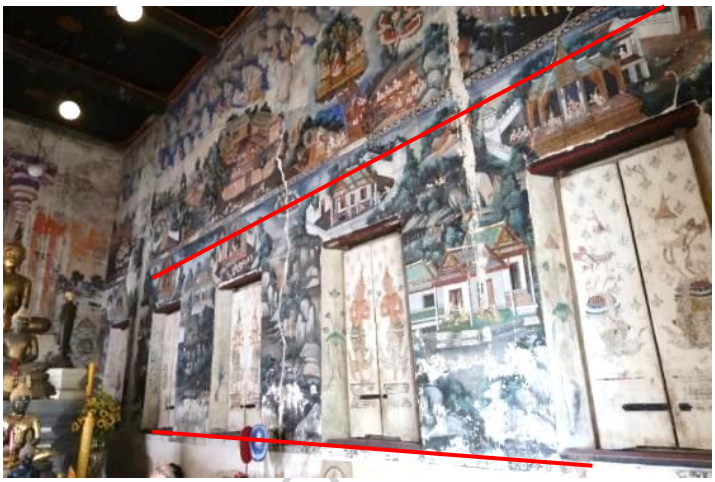
ใต้ภาพพุทธประวัติและชาดกปรากฏแถบลายหน้ากระดานอยู่ด้านล่าง(ภาพที่ 16) ทั้งยังมีการเขียนคำบรรยายฉากหรือตอนที่นำเสนอไว้บริเวณแถบลายหน้ากระดาน ตัวอย่างเช่น ภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าประชวร ปรากฏข้อความบริเวณแถบลายหน้ากระดานว่า *“เมื่อพระพุทธีเจ้าประชวนนะคะ”*(ภาพที่ 17) โดยเป็นการใช้คำราชาศัพท์แบบง่ายๆ เขียนด้วยภาษาพูดแบบชาวบ้าน มีคำลงท้ายอย่างสุภาพ เช่น *“นะเจ้าคะ”* *“นะคะ”* เป็นต้น นอกจากการเขียนคำบรรยายฉากหรือตอนแล้ว ยังปรากฏข้อความอื่นด้วย ซึ่งข้อความเหล่านี้ปัจจุบันลบเลือนไปหมดแล้ว เช่น *“หนู่เอ๋ยดูแต่ตาอย่างจับ”* และ *“ท้านทั้งหลายมาดูแล้วอย่านีนทาฉันๆ เขียนไว้ดูเป็นขว้านตา”* เป็นต้น[25] แสดงให้เห็นว่าช่างต้องการสื่อสารกับผู้ดู เลยมีการแทรกภาษาพูดไว้ในจิตรกรรม ซึ่งการเขียนคำบรรยายประกอบภาพนี้ยังพบในวัดแห่งอื่นด้วย เช่น วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี วัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี เป็นต้น แต่ไม่ได้เขียนมีคำลงท้ายเป็นภาษาพูดหรือเขียนสื่อสารโดยตรงกับผู้ดูแบบวัดม่วง[26]

นอกจากนี้ในภาพชาดกบางช่อง มีการแทรกภาพสุภาษิตไทยไว้บริเวณตอนล่างของภาพพร้อมกับเขียนข้อความกำกับ เช่นในภาพภูริทัตชาดก ปรากฏสุภาษิตอยู่ 2 ภาพ คือ *“ตั่งกะลาแคมเรือ* (ตั้งกะลา แคมเรือ)” และ *“งัวไม่กินอย้าอย่าค่มเข า*(วัวไม่กินหญ้าอย่าข่มเขา)” ตรงกับสุภาษิต “อย่าข่มเขาโคขืนให้กินหญ้า” (ภาพที่ 18)

---

[25]กรมศิลปากร, กองโบราณคดี. งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง, **รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 3**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2523), 56

[26]มงคล ปุษปฤกษ์, จิตรกรรมพูดได้ที่วัดม่วง บางปะหัน, **วารสารทางวิชาการราชภัฏกรุงเก่า** ปีที่ 2 ฉบับที่ 4. 2529, 3



ภาพที่ 16 แนวเส้นแถบลายหน้ากระดาน

ภาพที่ 17 คำอธิบายฉากที่แทรกอยู่ในแถบลายหน้ากระดาน

ภาพที่ 18 สุภาษิตตอนล่างของภาพภูริทัตชาดก

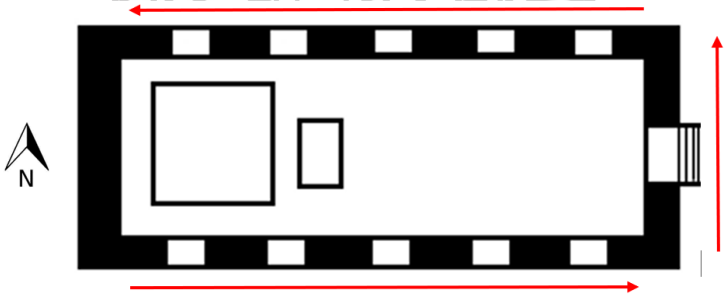
2. วิเคราะห์เรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรม

2.1 พุทธประวัติ

พุทธประวัติคือประวัติความเป็นมาของพระพุทธเจ้า[27] ในงานจิตรกรรมช่างเขียนภาพมักจะเลือกเหตุการณ์สำคัญของแต่ละปริเฉทมานำเสนอ โดยให้พระพุทธเจ้าเป็นองค์ประกอบหลักของภาพ และมีองค์ประกอบอื่นๆ ที่ขยายความพุทธประวัติตอนนั้นๆ ให้เด่นชัดว่าเป็นพุทธประวัติตอนใด ซึ่งช่างจะต้องเขียนภาพตามลำดับเรื่องเพื่อให้เกิดความเข้าใจแก่ผู้ดู[28]

2.1.1 การลำดับภาพพุทธประวัติในงานจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง

ภาพพุทธประวัติในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเขียนถัดลงมาจากภาพเทพชุมนุมและอยู่เหนือภาพชาดก โดยเขียนเนื้อเรื่องเริ่มจากบริเวณผนังด้านทิศใต้ทางทิศตะวันตก เรื่อยไปทางผนังสกัดหน้าในทิศตะวันออก และเรียงลำดับไปจนสุดที่ผนังฝั่งตรงข้ามด้านทิศเหนือติดกับผนังสกัดหลังด้านทิศตะวันตก (ภาพที่ 19) โดยมีการจัดลำดับและแสดงองค์ประกอบภายในภาพตามแบบจิตรกรรมไทยประเพณี[29]



ภาพที่ 19 วิธีการเรียงภาพพุทธประวัติ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

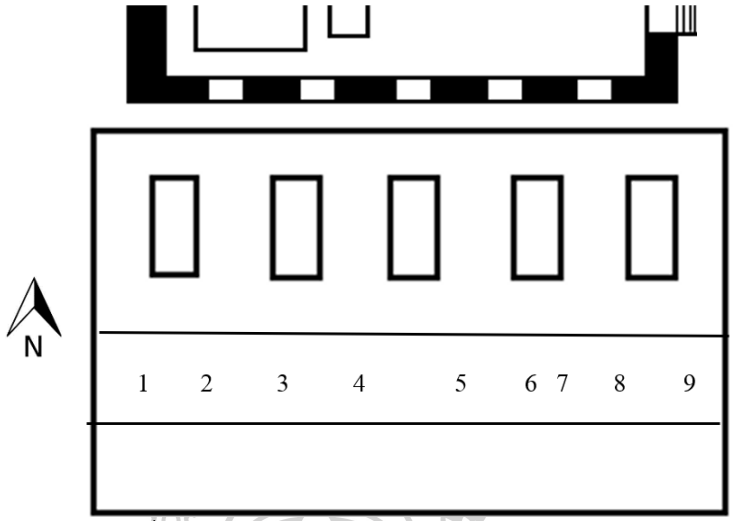
---

[27]เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, **ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 130.

[28]สันติ เล็กสุขุม, และกมล ฉายาวัฒนะ, **จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา**, (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2524), 13.

[29]วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 1**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2533), 27.

ผนังด้านทิศใต้ สามารถแบ่งได้เป็น 9 ตอน ตามการเขียนคำบรรยายภาพ ดังนี้ (ภาพที่ 20)



ภาพที่ 20 การลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังทิศใต้

1) *“อูบภีเสกพระเจากรูงสิริสูโทต เจ้าคะ”* (อภิเษกพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา)

2)*“ประสูติพระพูทธีเจ้า ณะจ้า”* (ประสูติ)

3)*“ทายลักคะณะพระข่อรัพ”* (ทำนายพุทธลักษณะ)

4)*“แรกน้ำข้วนณะเจาคะ”* (พระเจ้าสุทโธทนะทำพิธีแรกนาขวัญ)

5)*“ร้องสินประสาตณะจะ”* (เจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปะศาสตร์)

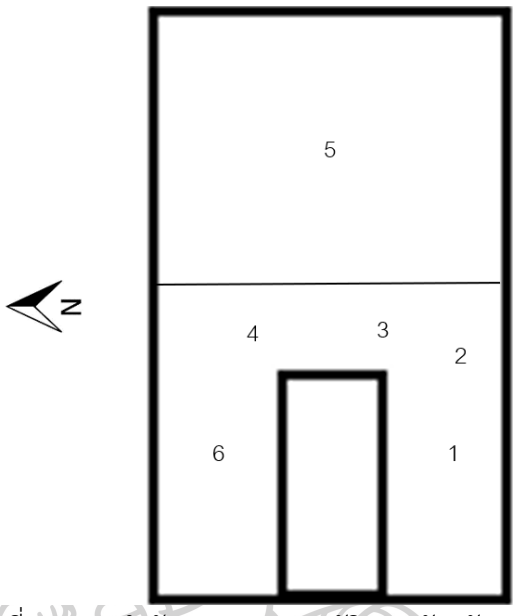
6)*“อูบภิเสกพิ่มถาเจ้าคะ”* (อภิเษกเจ้าชายสิทธัตถะและพระนางพิมพา)

7)*“ชัมสวนแถวแฮ”* (เจ้าชายสิทธัตถะเสด็จประพาสอุทยานและพบเทวทูตทั้งสี่)

8)*“นี้บวดแล้วพระเจ้าคะ”* (อำลาพระราหูและพระนางพิมพา)

9)*“บับพระชาแล้วทูนกะมอม”* (เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์)

ผนังสกัดหน้า (ทิศตะวันออก) มีการเขียนคำบรรยายภาพอยู่ 1 ตอน แต่ลบเลือนไปมาก ส่วนเส้นหน้ากระดานตำแหน่งอื่นเป็นการเขียนข้อความอุทิศฯ และข้อความระบุชื่อช่างเขียนภาพซึ่งข้อความส่วนอื่นๆ ลบเลือนไปหมด ทั้งนี้สามารถแบ่งภาพออกเป็น 4 ส่วน ดังนี้ (ภาพที่ 21)



ภาพที่ 21 การลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังสกัดหน้า

1) *“.....ด็จโปลฏพญาพีม.....”*(พบพระเจ้าพิมพิสารที่กรุงราชคฤห์)

2) ไม่ปรากฏคำบรรยาย (นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส)

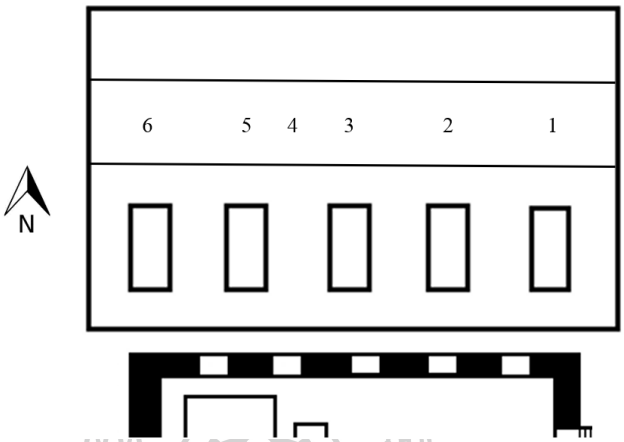
3) ไม่ปรากฏคำบรรยาย (พระอินทร์ดีดพิณ 3 สาย)

4) ไม่ปรากฏคำบรรยาย (ลอยถาด)

5) ไม่ปรากฏคำบรรยาย (มารผจญ)

6) ไม่ปรากฏคำบรรยาย (การตีความยังเป็นปัญหา จะกล่าวถึงโดยละเอียดในส่วนถัดไป)

ผนังด้านทิศเหนือสามารถแบ่งได้เป็น 6 ตอน ตามการเขียนคำบรรยายภาพ ดังนี้ (ภาพที่ 22)



ภาพที่ 22 การลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังด้านทิศเหนือ

1) “*เมื่อพระพุทธีเจ้าไปโปลดพระบิดา*” (เสด็จโปรดพระพุทธบิดา)

2) “*พระพุทธเจ้าเทสนาดาวดึงแล้วเปิดโลกห์*” (เสด็จโปรดพุทธมารดาที่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และเปิดโลก)

3) “*พระพุทธีเจ้าสเดจไปฉันบ่านนายจุน*” (เสด็จไปบ้านนายจุนทะ)

4 “*เมื่อพระพุทธีเจ้าให้อานนต์ักน้ำ*” (ให้พระอานนท์ตักน้ำ)

5) “*เมื่อพระพุทธีเจ้าประชวนนะคะ*” (พระพุทธเจ้าประชวร)

6) “*ถวายพระเพลิงพระพุทธเจ้านะจะ*” (ถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้า)

2.1.2 วิเคราะห์จิตรกรรมพุทธประวัติ

เนื้อหาในส่วนนี้เป็นวิเคราะห์ภาพพุทธประวัติที่ปรากฏภายในจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง โดยเน้นศึกษาประเด็นเกี่ยวกับที่มาและแรงบันดาลใจของช่างในการนำเสนอเรื่องราว ผ่านวิธีการแสดงออกและองค์ประกอบภายในภาพ ดังนั้น งานศึกษานี้จึงลำดับการนำเสนอและข้อวิเคราะห์ตามประเด็นศึกษาเป็นสำคัญ โดยแสดงตัวอย่างพุทธประวัติแต่ละตอนที่มีความสอดคล้องกับเนื้อหาในประเด็นนั้นๆ ซึ่งอาจไม่เรียงตามลำดับการดำเนินเรื่องตามพุทธประวัติและตำแหน่งของภาพจิตรกรรมฝาผนังในวิหารนี้

พุทธประวัติมีผู้แต่งไว้หลายสำนวน สำนวนซึ่งเป็นที่ยอมรับในการอธิบายเนื้อหาในงานจิตรกรรมไทยประเพณีคือ พระปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิต

ชิโนรส[30] ภาพพุทธประวัติ ในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงจึงน่าจะสามารถศึกษาเทียบเคียงได้กับพระปฐมสมโพธิกถาได้ ทั้งการลำดับเรื่องราวและองค์ประกอบในภาพ นอกจากนี้ช่างยังแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในคัมภีร์ที่ช่างมีเป็นอย่างดี และมีการแทรกรายละเอียดในภาพพุทธประวัติบางประการที่ไม่พบในพระปฐมสมโพธิกถา รวมทั้งยังมีการแสดงภาพพุทธประวัติที่อยู่นอกพระปฐมสมโพธิกถาด้วย

2.1.2.1 วิเคราะห์ที่มาของเรื่องราวในงานจิตรกรรมพุทธประวัติ โดยศึกษาเทียบเคียงภาพพุทธประวัติกับพระปฐมสมโพธิกถา

จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงได้เขียนภาพพุทธประวัติโดยเลือกนำเสนอเหตุการณ์สำคัญ ตั้งแต่ตอนพิธีอภิเษกสมรสของพระพุทธบิดาและพระพุทธมารดา จนไปจบที่ตอนถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้า นอกจากนี้ยังนำเสนอเรื่องราวและองค์ประกอบภาพในพุทธประวัติแต่ละตอนได้ค่อนข้างละเอียด แสดงให้เห็นถึงความรู้และความเข้าใจในคัมภีร์ที่ช่างมีเป็นอย่างดี

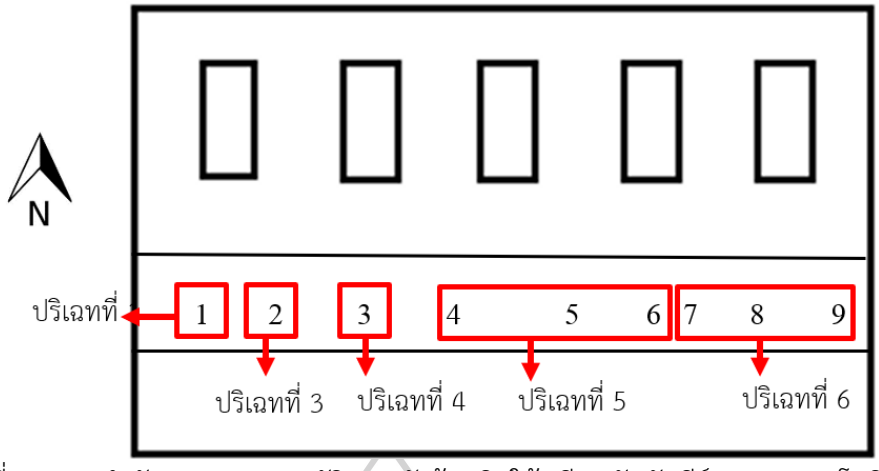
ในส่วนนี้ผู้ศึกษาจะทำการตรวจสอบจิตรกรรมพุทธประวัติในวิหารวัดม่วงว่าสามารถศึกษาเทียบเคียงกับพระปฐมสมโพธิกถาได้หรือไม่ โดยเริ่มตรวจสอบจากการเรียงลำดับภาพพุทธประวัติกับการลำดับเนื้อหาพุทธประวัติในพระปฐมสมโพธิกถา และตรวจสอบเรื่องราวที่ปรากฏพร้อมทั้งองค์ประกอบบางประการเพื่อหาข้อบ่งชี้ที่สามารถระบุได้ว่าพุทธประวัติในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ได้รับแรงบันดาลใจมาจากพระปฐมสมโพธิกถา

ตรวจสอบการเรียงลำดับภาพพุทธประวัติกับการลำดับเนื้อหาพุทธประวัติในพระปฐมสมโพธิกถา

ผนังด้านทิศใต้ แสดงภาพพุทธประวัติพร้อมคำบรรยายภาพอยู่ 9 ตอน เมื่อนำไปเทียบกับการลำดับเนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถาสามารถแยกเป็น 5 ปริเฉท ตามภาพและตารางดังต่อไปนี้ (ภาพที่ 23 ตารางที่ 1)

---

[30]เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, **ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 130

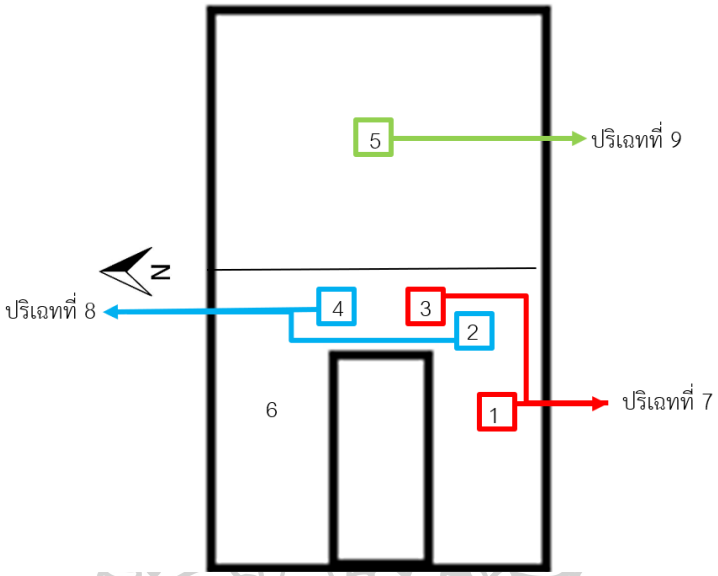


ภาพที่ 23 การลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังด้านทิศใต้ เทียบกับคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบเนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถากับการลำดับภาพพุทธประวัติผนังทิศใต้

ลำดับ	เนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถา	การลำดับพุทธประวัติในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง
1	ปริเฉทที่ 1 วิวาหมงคลปริวรรต	ภาพที่ 1 *“อุบภิเสกพระเจากรุงสิริสูโทต เจ้าคะ”* (อภิเษกพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา)
2	ปริเฉทที่ 3 คัพภานิกขมนปริวรรต	ภาพที่ 2 *“ประสูติพระพูทธีเจ้า ณะจ้า”* (ประสูติ)
3	ปริเฉทที่ 4 ลักขณปริคคาหกปริวรรต	ภาพที่ 3 *“ทายลักคะณะพระข่อรัพ”* (ทำนายพุทธลักษณะ)
4	ปริเฉทที่ 5 ราชาภิเษกปริวรรต	ภาพที่ 4 *“แรกน้ำข้วนณะเจาคะ”* (พระเจ้าสุทโธทนะทำพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ) ภาพที่ 5 *“ร้องสีนประสาดณะจะ”* (เจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปศาสตร์) ภาพที่ 6 *“อุบภิเสกพิ่มถาเจ้าคะ”* (อภิเษกเจ้าชายสิทธัตถะและพระนางพิมพา)
5	ปริเฉทที่ 6 มหาภินิกขมณปริวรรต	ภาพที่ 7 *“ชัมสวนแถวแฮ”* (พบเทวทูตทั้งสี่) ภาพที่ 8 *“นี้บวดแล้วพระเจ้าคะ”* (เสด็จออกจากพระราชวัง) ภาพที่ 9 *“บับพระชาแล้วทูนกะมอม”* (เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์)

ผนังสกัดหน้ามีภาพพุทธประวัติ 5 ตอน ซึ่งสามารถนำไปเทียบการลำดับเนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถาได้ 3 ปริเฉท ตามภาพและตารางดังต่อไปนี้ (ภาพที่ 24 ตารางที่ 2)

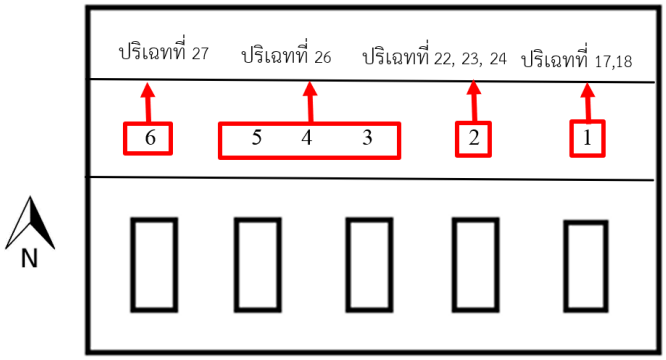


ภาพที่ 24 การลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังสกัดหน้า เทียบกับคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบเนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถากับการลำดับภาพพุทธประวัติผนังสกัดหน้า

ลำดับ	เนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถา	การลำดับพุทธประวัติในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง
1	ปริเฉทที่ 7 ทุกรกิริยาปริวรรติ	ภาพที่ 1 “.....ด็จโปลฎพญาพีม.....” (เสด็จไปเจอพระเจ้าพิมพิสารที่กรุงราชคฤ) ภาพที่ 3 พระอินทร์ดีดพิณ 3 สาย
2	ปริเฉทที่ 8 พุทธบูชาปริวรรต	ภาพที่ 2 นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส ภาพที่ 4 ลอยถาดทอง
3	ปริเฉทที่ 9 มารวิชัยปริวรรต	ภาพที่ 5 มารวิชัย

ผนังด้านทิศเหนือสามารถแบ่งภาพพุทธประวัติได้เป็น 6 ตอน สามารถนำไปเทียบการลำดับเนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถาได้ 7 ปริเฉท ตามภาพและตารางดังต่อไปนี้ (ภาพที่ 25 ตารางที่ 3)



ภาพที่ 25 การลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังด้านทิศเหนือ เทียบกับคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา

ตารางที่ 3 เปรียบเทียบเนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถากับการลำดับภาพพุทธประวัติผนังทิศใต้

ลำดับ	เนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถา	การลำดับพุทธประวัติในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง
1	ปริเฉทที่ 17 กปิลวัตถุคมนปริวรรต	ภาพที่ 1 *“เมื่อพระพุทธีเจ้าไปโปลดพระบิดา”* (เสด็จโปรดพระพุทธบิดา)
2	ปริเฉทที่ 18 พิมพาพิลาปปริวรรต	ภาพที่ 1 *“เมื่อพระพุทธีเจ้าไปโปลดพระบิดา”*
3	ปริเฉทที่ 22 ยมกปาฏิหาริย์ปริวรรต	ภาพที่ 2 *“พระพุทธเจ้าเทสนาดาวดึงแล้วเปิดโลกห์”* (เสด็จโปรดพุทธมารดาที่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และเปิดโลก)
4	ปริเฉทที่ 23 เทศนาปริวรรต	ภาพที่ 2 *“พระพุทธเจ้าเทสนาดาวดึงแล้วเปิดโลกห์”*
5	ปริเฉทที่ 24 เทโวโรหนปริวรรต	ภาพที่ 2 *“พระพุทธเจ้าเทสนาดาวดึงแล้วเปิดโลกห์”*
6	ปริเฉทที่ 26 มหานิพพานสูตรปริวรรต	ภาพที่ 3 *“พระพุทธีเจ้าสเดจไปฉันบ่านนายจุน”* (เสด็จไปบ้านนายจุนทะ) ภาพที่ 4 *“เมื่อพระพุทธีเจ้าให้อานนตักน้ำ”* (ให้พระอานนท์ตักน้ำ) ภาพที่ 5 *“เมื่อพระพุทธีเจ้าประชวนนะคะ”* (พระพุทธเจ้าประชวน)
7	ปริเฉทที่ 27 ธาตุวิภัชนปริวรรต	ภาพที่ 6 *“ถวายพระเพลิงพระพุทธเจ้านะจะ”* (ถวายพระเพลิง)

จากการศึกษาภาพพุทธประวัติในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงโดยตรวจสอบกับการลำดับเนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถา ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส พบว่ามีความสอดคล้องกันเป็นอย่างมาก ไม่เพียงแต่สามารถศึกษาเทียบเคียงกับพระปฐมสมโพธิกถา

ได้เท่านั้น ในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงยังแสดงภาพพุทธประวัติซึ่งมีปรากฏเฉพาะในพระปฐมสมโพธิกถาด้วย คือตอนอภิเษกพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา ในปริเฉทที่ 1 วิวาหมงคลปริวรรต ซึ่งไม่พบในคัมภีร์นิทานกถา คัมภีร์ชินมหานิทาน และพระปฐมสมโพธิกถา ฉบับล้านนา[31]

ตรวจสอบเรื่องราวและองค์ประกอบที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากพระปฐมสมโพธิกถา

องค์ประกอบบางประการที่พบภายในภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ที่ถึงแม้จะเป็นรูปแบบที่นิยมแสดงในงานจิตรกรรมไทยประเพณี แต่ได้แสดงให้เห็นถึงการได้รับแรงบันดาลใจมาจากพระปฐมสมโพธิกถา เนื่องจากมีการแสดงองค์ประกอบที่สื่อถึงเรื่องราวที่ถูกเพิ่มเติมขึ้นมาในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา ดังที่ปรากฏใน 1. บับพระชาแล้วทูนกะมอม (เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์) 2. การแสดงภาพพระอินทร์ดีดพิณ 3 สาย และ 3. การแสดงภาพพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เป็นต้น

1. บับพระชาแล้วทูนกะมอม (เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์)

ภาพที่ 26 เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์

ภาพพุทธประวัติตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ปรากฏอยู่บนผนังด้านทิศใต้ ในตอนบับพระชาแล้วทูนกะมอม(เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์) แสดงเนื้อหาในปริเฉทที่ 6 มหาภินิกขมณปริวรรต ส่วนที่น่าสนใจคือ ช่างเขียนภาพเจ้าชายสิทธัตถะประทับนั่งบนหลังม้ากัณฐกะโดยมีท้าวจตุโลกบาลรองรับเท้าอยู่ทั้ง 4 ข้าง และมีนายฉันนะจับหางม้าอยู่ด้านหลัง มีพระอินทร์มาคอยจูงม้ากัณฑกะ และพระพรหมณ์มากางฉัตร ถือบาตรและพานใส่ผ้าไตรตามหลัง ฝั่งตรงข้ามเป็นพระยามารซึ่งแสดงเป็นทศกัณฐ์มายกมือขัดขวางโดยยืนอยู่บนหน้าผา (ภาพที่ 26) การจัดวาง

[31]พระมหาสิริชัย จริยสุธรรมกุล, "การวิเคราะห์เรื่องราวจิตรกรรมพุทธประวัติในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์เปรียบเทียบกับคัมภีร์ในพุทธศาสนา", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561), 37-38.

องค์ประกอบภาพในลักษณะนี้เคยปรากฏมาก่อนแล้วที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 27) และยังพบที่วัดอื่นในจังหวัดอยุธยาซึ่งอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงและยังมีอายุสมัยอยู่ในคราวเดียวกัน เช่น จิตรกรรมฝาผนังศาลาการเปรียญวัดกษัตราธิราช (ภาพที่ 28) ซึ่งมีอายุในสมัยรัชกาลที่ 4–5[32] เป็นต้น

ภาพที่ 27 จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 28 จิตรกรรมฝาผนังศาลาการเปรียญวัดกษัตราธิราช

นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับที่ปรากฏในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา กล่าวคือในคัมภีร์ชั้นอรรถกถาภาษาบาลี คัมภีร์นิทานกถา ระบุถึงขบวนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ไว้ว่า เจ้าชายสิทธัตถะทรงม้ากัณฐกะ โดยนายฉันนะจับหางม้าไว้ และมีเหล่าเทวดาชูคบเพลิงอยู่รอบม้ากัณฐกะ มีเครื่องบูชาพร้อมด้วยดนตรีบรรเลงโดยรอบ ส่วนคัมภีร์มธุรัตถวิลาสินี อรรถกถาพุทธวงศ์ ระบุเพิ่มเติมว่าขบวนเสด็จถูกแวดล้อมไปด้วยพัดจามรและธงผ้า และคัมภีร์วิสุทธชนวิลาสินี อรรถกถาอุปทาน ระบุถึงการมีเทวดามารองรับเท้าม้ากัณฐกะ การแสดงรายละเอียดของขบวนเสด็จนี้ ส่งอิทธิพลต่อมาในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถาได้ให้รายละเอียดเพิ่มเติมว่าเทวดาที่รองรับเท้าม้ากัณฐกะคือ

[32]เอื้อง ชุมทัพ, **จิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา**, (กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2538), 12

ท้าวจตุโลกบาล[33] ดังที่ปรากฏในปริเฉทที่ 6 มหาภินิกขมณปริวรรต ความว่า "..ขณะนั้น ท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 ลงมาแวดล้อมประจำเท้ากัณฐกอัศวราชแห่เสด็จไป นายฉันนามาตย์นั้นยึดหางมโนมัยตามไปในเบื้องหลัง..."[34]

ถึงแม้ว่าในคัมภีร์จะไม่ได้มีการกล่าวถึงพระอินทร์และพระพรหมในขบวนเสด็จ ดังที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังที่วัดม่วง แต่การแสดงภาพการออกมหาภิเนษกรมณ์ในงานจิตรกรรมสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ที่มักสร้างขึ้นตามคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา คือมีการแสดงภาพท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 รองรับเท้าม้ากัณฐกะ ส่วนเทวดาที่แวดล้อมนั้นจะแสดงเฉพาะองค์ที่สำคัญคือพระอินทร์กับ พระพรหม ที่สามารถสื่อความหมายแทนเทพทั้งมวลที่ตามเสด็จในครั้งนี้ โดยแสดงภาพพระอินทร์จับบังเหียนม้าด้านหน้าพระโพธิสัตว์ และพระพรหมอัญเชิญอัฐบริขาร ในรูปของผ้าไตรและบาตรซึ่งตามคัมภีร์พระพรหมเป็นผู้ถวายให้หลังจากที่เจ้าชายสิทธัตถะปลงพระเกศาแล้ว[35]

2. การแสดงภาพพระอินทร์ดีดพิณ 3 สาย

การแสดงภาพพระอินทร์ดีดพิณ 3 สาย ปรากฏอยู่บริเวณผนังสกัดหน้า (ภาพที่ 29) แสดงเป็นพระสิทธัตถะประทับนอนสีหไสยาสน์ มีพระอินทร์ดีดพิณ 3 สาย (ในรูปกระจับปี่) ถวาย เรื่องพระอินทร์ดีดพิณถวายพระสิทธัตถะ ไม่ปรากฏในพระไตรปิฎก แต่เรื่องการดีดพิณ 3 สายเคยปรากฏมาก่อนในพระไตรปิฎกตอนที่พระพุทธเจ้าทรงเทศนาอบรมพระโสณะ ซึ่งมีความชำนาญเรื่องพิณโดยการเปรียบเทียบความเพียรกับการตั้งสายพิณ[36]

ต่อมาหลักธรรมเรื่องการดีดพิณนี้ได้ถูกนำมาปรับเข้ากับพุทธประวัติในพระปฐมสมโพธิกถา[37] ดังที่ปรากฏอยู่ในปริเฉทที่ 7 ทุกรกิริยาปริวรรต ซึ่งกล่าวถึงการที่พระสิทธัตถะบำเพ็ญทุกรกิริยาแต่ไม่ใช่หนทางสู่การตรัสรู้ พระอินทร์จึงมาดีดพิณสามสายถวาย เพื่อให้เห็นถึงทางสายกลางทำให้พระพุทธเจ้าเลิกบำเพ็ญทุกรกิริยา และกลับมาเสวยอาหารในที่สุด[38]

---

[33]ศรัณย์ มะกรูดอินทร์, "พระอินทร์ในคติพุทธศาสนานิกายเถรวาทที่พบในงานศิลปกรรมไทย", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559), 310

[34]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**, (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 97

[35]ศรัณย์ มะกรูดอินทร์, "พระอินทร์ในคติพุทธศาสนานิกายเถรวาทที่พบในงานศิลปกรรมไทย", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559), 311

[36]เรื่องเดียวกัน, 337

[37]เรื่องเดียวกัน, 337

[38]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**, (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 105

ภาพที่ 29 พระอินทร์ดีดพิณ 3 สาย

3. การแสดงภาพพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

การแสดงภาพพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ปรากฏอยู่บนผนังด้านทิศเหนือในภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเทสนาดาวดึงแล้วเปิดโลกห์ (เสด็จโปรดพุทธมารดาที่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และเปิดโลก) โดยแสดงเป็นภาพพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์โดยมีพระอินทร์ถือบาตรอยู่ที่บันไดเงินทางขวา และพระพรหมถือฉัตรที่บันไดทองทางซ้ายของพระพุทธเจ้า (ภาพที่ 30) ส่วนที่น่าสนใจคือการแสดงภาพพระอินทร์ถือบาตรเดินข้างกายพระพุทธเจ้า ซึ่งในคัมภีร์ชั้นอรรถกถาได้มีการระบุบทบาทของพระอินทร์ทั้งในเรื่องของการเนรมิตบันไดทั้ง 3 และร่วมในขบวนเสด็จโดยเชิญบาตรของพระพุทธเจ้า แต่ต่อมาในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิได้มีการขยายเพิ่มเติมให้บทบาทของพระอินทร์ชัดเจนขึ้น ด้วยการระบุว่าพระอินทร์อุ้มบาตรนำเสด็จพระพุทธเจ้าลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์[39] ดังที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถา ปริเฉทที่ 24 เทโวโรหนปริวรรต ความว่า"สมเด็จอมรินทราธิราช....พระกรอุ้มซึ่งบาตรทรงองค์พระสัพพัญญูลงทางบันไดทอง เป็นมัคคุเทศน์นำพระพุทธดำเนินมาก่อน... "[40] ถึงแม้ว่าในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงจะไม่ได้แสดงการแบ่งสีบันไดชัดเจน แต่การแสดงตำแหน่งของพระอินทร์และพระพรหม ตรงกับที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถา ที่พระพุทธเจ้าเสด็จลงบันไดกลาง พระอินทร์ถือบาตรลงบันไดขวาและพระพรหมกั้นฉัตรลงบันไดซ้าย[41]

---

[39]ศรัณย์ มะกรูดอินทร์, "พระอินทร์ในคติพุทธศาสนานิกายเถรวาทที่พบในงานศิลปกรรมไทย", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559), 312-313

[40]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**, (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 362

[41]เรื่องเดียวกัน, 362

ภาพที่ 30 ภาพพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

ดังนั้น ภาพพุทธประวัติในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง จึงไม่เพียงแต่สามารถศึกษาเทียบเคียงกับพระปฐมสมโพธิกถาเพียงเท่านั้น แต่น่าจะได้รับแรงบันดาลใจหลักมาจากพระปฐมสมโพธิกถาด้วย เนื่องจากมีการแสดงภาพพุทธประวัติที่ปรากฏเฉพาะในพระปฐมสมโพธิกถาและองค์ประกอบบางประการที่พบภายในภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ยังแสดงให้เห็นถึงการได้รับแรงบันดาลใจมาจากพระปฐมสมโพธิกถา เนื่องจากมีการแสดงองค์ประกอบที่สื่อถึงเรื่องราวที่ถูกเพิ่มเติมขึ้นมาในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา

2.1.2.2 ภาพพุทธประวัติที่สะท้อนความเข้าใจของช่างที่มีต่อคัมภีร์เป็นอย่างดี

ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติในวัดม่วงบางตอนซึ่งสามารถศึกษาเทียบเคียงได้กับพระปฐมสมโพธิกถา มีการแสดงองค์ประกอบบางประการภายในภาพ ซึ่งไม่สามารถพบได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณี แสดงให้เห็นถึงความรู้ความเข้าใจในคัมภีร์ที่ช่างมีเป็นอย่างดี ดังที่ปรากฏใน 1) การชูนิ้วของพราหมณ์ใน *“ทายลักคะณะพระข่อรัพ”* (ทำนายพุทธลักษณะ) และ 2) พระอานนท์ร้องไห้ใน *“เมื่อพระพุทธีเจ้าประชวนนะคะ”* (พระพุทธเจ้าทรงพระประชวร)

1) การชูนิ้วของพราหมณ์ ใน“*ทายลักคะณะพระข่อรัพ*” (ทำนายพุทธลักษณะ)

ภาพที่ 31 ทำนายพุทธลักษณะ

จิตรกรรมตอนทำนายพุทธลักษณะในวัดม่วง (ภาพที่ 31) แสดงภาพเหตุการณ์ 2 เหตุการณ์ซึ่งอยู่ในพระปฐมสมโพธิกถา ปริเฉทที่ 4 ลักขณปริคคาหกปริวรรต เหตุการณ์แรกแสดงเป็นภาพเจ้าชายสิทธัตถะประทับยืนบนชฎาของกาฬเทวิลดาบส (ภาพที่ 32) ตรงกับเนื้อหาในพระปฐมสมโพธิกถาตอนที่กาฬเทวิลดาบสพระอาจารย์ประจำพระตระกูลศากยะทูลขอชมพระราชกุมารน้อย พระเจ้าสุทโธทนะนำพระกุมารออกมาและจะให้พระกุมารไหว้พระดาบส แต่เกิดเหตุอัศจรรย์พระกุมารกลับขึ้นไปยืนอยู่บนชฎาของพระดาบสแทน[42] โดยทั่วไปในจิตรกรรมไทยประเพณีมักจะแสดงจิตรกรรมตอนทำนายพุทธลักษณะ เป็นภาพเจ้าชายสิทธัตถะประทับยืนบนชฎาของกาฬเทวิลดาบส[43]

ภาพที่ 32 พระกุมารประทับยืนบนชฎาของกาฬเทวิลดาบส

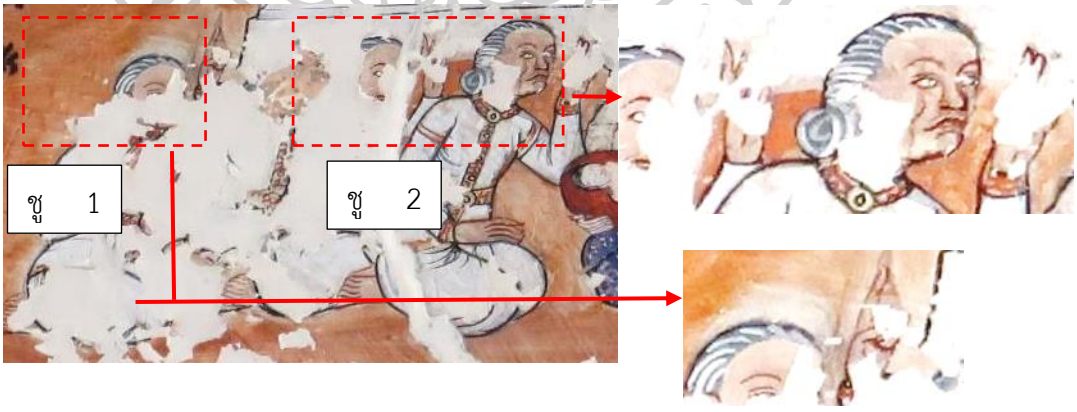
---

[42]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**, (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 55

[43]เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, **ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 134

เหตุการณ์ที่ 2 แสดงเป็นภาพที่พราหมณ์มาถวายทำนายลักษณะแก่เจ้าชายสิทธัตถะ (ภาพที่ 33) แม้ภาพค่อนข้างลบเลือนไป แต่ยังพอสังเกตรายละเอียดในการชูนิ้วของพราหมณ์ได้อยู่ ดังจะเห็นได้จากพราหมณ์ 3 คนแรกที่อยู่ใกล้พระกุมารยกมือขึ้นชูสองนิ้ว ส่วนพราหมณ์คนสุดท้ายยกมือขึ้นชูนิ้ว 1 นิ้ว สันนิษฐานว่าเป็นโกณฑัญญพราหมณ์ (ภาพที่ 34) สอดคล้องกับเนื้อความในพระปฐมสมโพธิกถาที่ว่า พระเจ้าสุทโธทนะคัดเลือกพราหมณ์ 8 คน มาดูพระมหาปุริสลักษณะ 32 ประการ เพื่อทำนายว่าพระกุมารจะมีความเป็นไปอย่างไร พราหมณ์ 7 คน ยกนิ้วสองนิ้วทำนายว่า "หากอยู่ครองเรือนจะเป็นพระเจ้าจักรพรรดิ หากออกบวชจะเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า" มีเพียงโกณฑัญญพราหมณ์ที่ยกนิ้วขึ้นนิ้วเดียวทำนายว่าพระกุมารจะออกบวชและเป็นพระพุทธเจ้าแน่นอน[44] ถึงแม้ว่าในจิตรกรรมจะวาดจำนวนพราหมณ์ไม่ครบ 8 คน แต่รายละเอียดการชูนิ้วของพราหมณ์แสดงได้ตรงกับเนื้อความที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถาเป็นอย่างมาก

ภาพที่ 33 พราหมณ์ทำนายพุทธลักษณะ



ภาพที่ 34 การชูนิ้วของพราหมณ์

[44]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**, (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 52

เมื่อตรวจสอบแล้วพบว่าการแสดงภาพพราหมณ์ถวายคำทำนายลักษณะแก่เจ้าชายสิทธัตถะเคยปรากฏมาก่อนในจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพมหานคร (ภาพที่ 35) แต่แสดงลักษณะการชูนิ้วมือไม่ชัดมากนัก และยังพบในจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพมหานคร ซึ่งแสดงภาพพราหมณ์ครบทั้ง 8 คน และยังแสดงการชูนิ้วอย่างชัดเจน (ภาพที่ 35) ส่วนที่วัดในจังหวัดอยุธยาฯ ซึ่งอยู่ในละแวกเดียวกันและมีอายุร่วมสมัยกันอย่างวัดกษัตราธิราชวรวิหารและวัดขนอนเหนือ ปรากฏเพียงฉากที่เจ้าชายสิทธัตถะประทับยืนบนชฎาของกาฬเทวิลดาบส (ภาพที่ 36) ไม่ปรากฏภาพพราหมณ์ถวายคำทำนายลักษณะแก่เจ้าชายสิทธัตถะในงานจิตรกรรม

ภาพที่ 35 พราหมณ์ถวายคำทำนายลักษณะแก่เจ้าชายสิทธัตถะ

(ซ้าย) วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพมหานคร (ขวา) วัดสุทัศน์เทพวราราม

ที่มา: ดร. กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์

ภาพที่ 36 เจ้าชายสิทธัตถะประทับยืนบนชฎาของกาฬเทวิลดาบส
(ซ้าย) วัดกษัตราธิราชวรวิหาร พระนครศรีอยุธยา (ขวา) วัดขนอนเหนือ พระนครศรีอยุธยา

อาจกล่าวได้ว่าการแสดงภาพพราหมณ์ถวายคำทำนายลักษณะแก่เจ้าชายสิทธัตถะที่ปรากฏในจิตรกรรมพุทธประวัติวัดม่วงนี้ เป็นฉากที่ไม่ได้ปรากฏแพร่หลายทั่วไปในจิตรกรรมไทยประเพณี ดังนั้นการที่ช่างสามารถแสดงรายละเอียดปลีกย่อยเรื่องการชูนิ้วของพราหมณ์ แสดงให้เห็นว่าช่างน่าจะมีความรู้ในคัมภีร์เป็นอย่างดี และอาจเคยศึกษางานจิตรกรรมไทยประเพณีหรืองานช่างหลวงในกรุงเทพฯ ทำให้สามารถแสดงภาพได้ตรงกับเนื้อความที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถา

2) พระอานนท์ร้องไห้ใน *“เมื่อพระพุทธีเจ้าประชวนนะคะ”* (พระพุทธเจ้าทรงพระประชวร)

ภาพที่ 37 พระพุทธเจ้าประชวร

ภาพเหตุการณ์ตอนพระพุทธเจ้าประชวร (ภาพที่ 37) แสดงภาพแนวกำแพงล้อมรอบพระพุทธเจ้าประทับสีหาไสยาสน์บนพระแท่นใต้ต้นรังคู่แวดล้อมด้วยเหล่าสาวก บริเวณตอนกลางของภาพปรากฏภาพชายมีมุ่นมวยผมห่มผ้าขาวกำลังเดินเข้าไปหาพระพุทธเจ้า ส่วนล่างสุดของภาพบริเวณนอกแนวกำแพงแถวช่องทางเข้า เป็นภาพพระสาวกกำลังยืนเหนี่ยวกิ่งไม้ พร้อมนำมือมาปิดหน้า ลักษณะอาการเหมือนกำลังร้องไห้ โดยที่มีพระสาวกอีกองค์ยืนด้านข้างพร้อมยื่นมือไปแตะที่ตัวของพระสาวกองค์แรก

การแสดงภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าประชวรที่วัดม่วงนี้ ตรงกับพระปฐมสมโพธิกถาปริเฉทที่ 26 มหานิพพานสูตรปริวรรต ซึ่งกล่าวถึงพระพุทธเจ้าและเหล่าสาวกได้เสด็จไปยังเมืองกุสินาราเพื่อปรินิพพาน และประทับสีหไสยาสน์บนมัญจาอาสน์ใต้ต้นรังคู่ที่สาลวันอุทยานซึ่งมีปราการล้อมรอบ[45] ส่วนชายมีมุ่นมวยผมบริเวณตอนกลางของภาพ สันนิษฐานว่าเป็นสุภัททะปริพาชก ซึ่งถูกกล่าวถึงในพระปฐมสมโพธิกถาว่าสุภัททปริพาชกมาขอเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าเพื่อทูลถามปัญหาให้พระพุทธเจ้าตรัสวิสัชนา พระพุทธเจ้าโปรดสุภัททปริพาชก จนพระสุภัททะบรรลุธรรมขอบวช สำเร็จเป็นพระอรหันต์และกลายเป็นปัจฉิมสาวก[46] โดยแสดงลักษณะของปริพาชก

[45]เรื่องเดียวกัน, 391-392

[46]เรื่องเดียวกัน, 394-396

ซึ่งเป็นนักบวชผู้ชายนอกพระพุทธศาสนา[47] ด้วยความเป็นพราหมณ์ห่มผ้าขาวและมีมุ่นมวยผม (ภาพที่ 38)

ภาพที่ 38 สุภัททะปริพาชกขอเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า

ภาพพระสาวกยืนเหนี่ยวกิ่งไม้ร้องไห้ สันนิษฐานว่าเป็นพระอานนท์ ตรงกับที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถา ที่ว่าเมื่อใกล้เวลาปรินิพพาน พระอานนท์ยิ่งเศร้าโศกด้วยความกลัวว่าหากร้องไห้ใกล้กับพระพุทธเจ้าแล้ว พระพุทธเจ้าจะไม่เป็นสุข จึงถอยออกจากที่นั้นไปหยุดยืนอยู่แถบบริเวณประตู ใช้มือเหนี่ยวกิ่งไม้ร้องไห้[48] ส่วนพระสาวกอีกองค์ สันนิษฐานว่าเป็นพระสาวกที่พระพุทธเจ้าใช้ให้ไปตามพระอานนท์เพื่อเทศนาปลอบโยนและทำนายว่าพระอานนท์จะได้บรรลุเป็นพระอรหันต์ตอนทำปฐมสังคายนา[49] (ภาพที่ 29)

ภาพที่ 39 พระอานนท์ร้องไห้

---

[47]พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต), **พจนานุกรมพุทธศาสน์ : ฉบับประมวลศัพท์**, (กรุงเทพฯ : เอส. อาร์. พริ้นติ้ง แมสโปรดักส์, 2546)

[48]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**, (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 396-397

[49]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**, (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 396-397

ช่างเขียนฉากพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าประชวรโดยแสดงรายละเอียดของฉากและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นได้ค่อนข้างละเอียด โดยเฉพาะการแสดงภาพพระอานนท์ร้องไห้ ซึ่งไม่สามารถพบได้ทั่วไปในจิตรกรรมไทยประเพณี แสดงให้เห็นว่าช่างมีความรู้ทางด้านคัมภีร์เป็นอย่างดี

2.1.2.3 ภาพพุทธประวัติที่มีรายละเอียดนอกเหนือจากที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถา

ภาพพุทธประวัติที่มีรายละเอียดนอกเหนือจากที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถานี้ เป็นภาพพุทธประวัติตอนที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถา เพียงแต่ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงได้มีการแทรกองค์ประกอบบางประการซึ่งมีรายละเอียดที่ไม่พบในพระปฐมสมโพธิกถาดังที่ปรากฏในภาพพุทธประวัติตอน *“ร้องสินประสาตณะจะ”* (เจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปศาสตร์)

ภาพที่ 40 เจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปะศาสตร์

ฉากการแสดงศิลปศาสตร์ของเจ้าชายสิทธัตถะในจิตรกรรรมฝาผนังวัดม่วง (ภาพที่ 40) แสดงเป็นภาพเจ้าชายสิทธัตถะกำลังโก่งคันธนูเพื่อแผลงศร ส่วนที่น่าสนใจคือมีการแสดงภาพลูกศรที่ถูกเชือกร้อยไว้ยิงทะลุต้นกล้วย 4 ต้น ก่อนวนกลับไปปักที่จุดเดิม นอกจากนี้บริเวณกำแพงยังปรากฏภาพอาคารหรือปราสาทสีทองเล็กๆ ติดอยู่บนกำแพง โดยทั่วไปในงานจิตรกรรมมักแสดงเป็นภาพเจ้าชายสิทธัตถะทรงยกคันธนูขึ้นประลองกำลัง[50] สามารถเทียบเคียงกับพระปฐมสมโพธิกถาปริเฉทที่ 5 ราชาภิเษกปริวรรต โดยมีเนื้อหาที่กล่าวถึงการแสดงศิลปศาสตร์ของ

[50]เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, **ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 137

เจ้าชายสิทธัตถะไว้ว่าเจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปศาสตร์แก่พระญาติทั้งปวงโดยยกคันธนูหนักขนาดที่ชาย 1,000 คนจะยกได้ แล้วแสดงศิลปศาสตร์ธนูทั้ง 12 ประการ ดังที่ว่า

> "...สมเด็จพระมหาสัตว์ก็สำแดงศิลปศาสตร์ธนูทั้ง 12 ประการ อันเป็นอนัญญสาธารณ์ มิได้มีทั่วไปแก่ผู้อื่น คือผู้อื่นมิได้รู้จักสำแดงได้ แล้วตรัสถามว่า จะให้กระทำอย่างอื่น ประการใดบ้าง ? ชนทั้งหลายทูลว่า ให้แผลงขนหางทรายจามรี ในขณะนั้นพอเพลา พระอาทิตย์อัสดงคต พระมหาบุรุษทรงแผลงถูกเส้นขนหางจามรี...ขาดตกลงที่ตรงกึ่งกลาง..."[51]

พระปฐมสมพธิกถา ไม่ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงศิลปศาสตร์ธนูทั้ง 12 ประการ แต่เมื่อผู้ศึกษาลองตรวจสอบกับคัมภีร์อวิทูเรนิทาน ในพระสุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย พบเนื้อหาที่มีการกล่าวถึงการที่เจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปะการยิงธนู 12 อย่าง ความว่า "...พระโพธิสัตว์ให้ประชุมนักแม่นธนูผู้สามารถยิงอย่างสายฟ้าแลบ และผู้สามารถยิงขนหางสัตว์ แล้วทรงแสดงศิลปะทั้ง ๑๒ ชนิดแก่พระญาติ ซึ่งไม่ทั่วไปกับพวกนักแม่นธนูอื่นๆ ในท่ามกลางมหาชน. เรื่องนั้นพึงทราบตามนัยที่มีมาในสรภังคชาดกนั่นแล..."[52] ซึ่งอรรถกถา สรภังคชาดกนี้ ได้มีการกล่าวถึงพระโพธิสัตว์ เมื่อครั้งเกิดเป็น โชติปาละ ซึ่งมีฝีมือการยิงธนูเป็นเลิศกว่านายขมังธนูทั้งปวง และต้องแสดงศิลปะการยิงธนูต่อหน้าพระราชาและมหาชนในพระนคร ทำให้มีการลงรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงศิลปะการยิงธนูอยู่มากมาย[53]

ส่วนที่น่าสนใจคือการแสดงศิลปศาสตร์ของโชติปาละในอรรถกถาสรภังคชาดก มีเนื้อหาสอดคล้องกับรูปแบบที่ปรากฏในจิตรกรรมวัดม่วง ทั้งการยิงธนูทะลุต้นกล้วย ซึ่งเรียกว่าจักกวิทธศิลปะ โดยให้นำต้นกล้วยไปปักไว้ที่มุมทั้ง 4 ผูกด้ายแดงที่ตัวลูกธนูแล้วยิงทะลุต้นกล้วยทั้ง 4 ต้น ก่อนวนกลับมาจุดเดิมแล้วต้นกล้วยยังตั้งอยู่ได้ และการแสดงการยิงธนูเป็นรูปปราสาทลูกศร เรียกว่าสรปาสาทะ หรือยิงธนูเป็นรูปมณฑปลูกศร เรียกว่า สรมัณฑปะ[54] ซึ่งการแสดงศิลปะศาสตร์ดังกล่าว ถูกแสดงอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

---

[51]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**, (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 78-79

[52]วิสุทธชนวิลาสินี อรรถกถาอปทาน พุทธวรรค พุทธาปทาน อวิทูเรนิทาน, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย อปทาน เล่มที่ ๘ ภาคที่ ๑** (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๓๖), 121- 122

[53]อรรถกถา สรภังคชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 3 ภาค 7** (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 592 - 598

[54]เรื่องเดียวกัน, 592-598

ทั้งนี้ในวัดเชิงท่า พระนครศรีอยุธยา ปรากฏภาพการยิงธนูออกมาเป็นอาคารจำลองขนาดเล็กและดอกไม้ (ภาพที่ 41) จนอาจทำให้คิดได้ว่าช่างที่วัดม่วงได้รับอิทธิพลมา แต่ภาพพุทธประวัติตอนแสดงศิลปศาสตร์ที่วัดม่วงนี้ ยังปรากฏฉากการยิงธนูทะลุต้นกล้วยด้วย ผู้ศึกษาจึงเห็นว่าช่างที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังที่วัดม่วงมีความรู้ทางด้านคัมภีร์ในพุทธศาสนาที่นอกเหนือไปจากพุทธประวัติในพระปฐมสมโพธิกถา ทำให้สามารถนำเสนอภาพรายละเอียดของการแสดงศิลปศาสตร์ธนูทั้ง 12 ประการได้

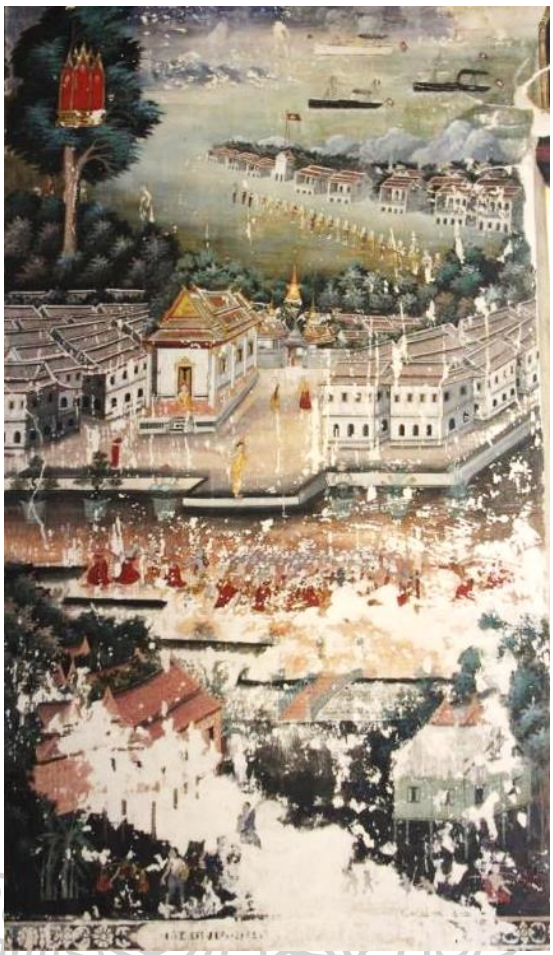
ภาพที่ 41 เจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปะศาสตร์วัดเชิงท่า

2.1.2.4 ประเด็นปัญหาเรื่องการตีความภาพพุทธประวัติ : เทวทัตทำสังฆเภทหรือป่าเลไลยก์ ?

จากการศึกษาภาพพุทธประวัติในจิตรกรรมวัดม่วง พบว่ามีภาพหนึ่งที่ยังมีประเด็นปัญหาในการตีความ เบื้องต้นภาพพุทธประวัติตอนนี้ได้รับการสันนิษฐานว่าเป็นภาพพุทธประวัติตอนเทวทัตทำสังฆเภท[55] ส่วนผู้ศึกษาเห็นว่าภาพพุทธประวัติตอนนี้ควรเป็นตอนป่าเลไลยก์มากกว่า ดังนั้นเนื้อหาในส่วนนี้จะทำการตรวจสอบภาพพุทธปะวัติตอนนี้ โดยทำการศึกษาและเปรียบเทียบองค์ประกอบภาพกับเนื้อหาในคัมภีร์ เพื่อทำการลงความเห็นต่อไป

---

[55]มงคล ปุษปฤกษ์, จิตรกรรมพูดได้ที่วัดม่วง บางปะหัน, **วารสารทางวิชาการราชภัฏกรุงเก่า** ปีที่ 2 ฉบับที่ 4, (2529), 3 และนิภาภัทร พิลา และคนอื่นๆ, **รายงานการบูรณะวัดม่วง โครงการบูรณะวัดม่วง ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เสนอสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 3 พระนครศรีอยุธยา**, (2545), 9



ภาพที่ 42 จิตรกรรมบริเวณผนังด้านขวาข้างประตูไม่ปรากฏข้อความระบุตอนของภาพ

บริเวณผนังด้านขวาข้างประตู ปรากฏภาพจิตรกรรมพุทธประวัติซึ่งไม่มีข้อความระบุว่าเป็นตอนใด โดยภาพแบ่งพื้นที่การแสดงเนื้อหาออกเป็นสองส่วนใหญ่ๆ ส่วนบนเป็นภาพแถวพระสงฆ์ยืนเรียงกันแสดงความลึกของภาพ ส่วนด้านล่างเป็นภาพพระสงฆ์กำลังทะเลาะวิวาทกันโดยมีพระพุทธเจ้าประทับยืนแสดงปางห้ามญาติ เบื้องต้นได้รับการสันนิษฐานว่าจิตรกรรมตอนนี้เป็นภาพเทวทัตทำสังฆเภท[56] ในปริเฉทที่ 19 สักยบรรพชาปริวรรต มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระเทวทัตที่เมื่อบวชแล้วต้องการลาภสักการะ จึงไปแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ให้พระเจ้าอชาตศัตรูเลื่อมใส และขอปกครองหมู่สงฆ์ต่อจากพระพุทธเจ้า แต่ไม่สมปรารถนาจึงเริ่มผูกจิตอาฆาตนับแต่นั้น และพยายาม

[56]มงคล ปุษปฤกษ์, จิตรกรรมพูดได้ที่วัดม่วง บางปะหัน, **วารสารทางวิชาการราชภัฏกรุงเก่า** ปีที่ 2 ฉบับที่ 4, (2529), 3. และนิภาภัทร พิลา และคนอื่นๆ, **รายงานการบูรณะวัดม่วง โครงการบูรณะวัดม่วง ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เสนอสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 3 พระนครศรีอยุธยา**, (2545), 9

ฆ่าพระพุทธเจ้าหลากหลายวิธี รวมไปถึงปล่อยช้างนาฬาคีรีจะให้ไปทำร้ายพระพุทธเจ้าแต่ไม่สำเร็จ จากนั้นจึงวางแผนขอวัตถุ 5 จากพระพุทธเจ้า เพื่อให้สงฆ์ทั้งหลายปฏิบัติกันอย่างเคร่งครัด แต่พระพุทธเจ้าปฏิเสธทำให้พระเทวทัตโกรธมาก จึงกล่าวว่าข้อปฏิบัติของตนนั้นประเสริฐกว่าของพระพุทธเจ้าและเป็นหนทางพ้นทุกข์ ทำให้พระสงฆ์ที่บวชใหม่กลุ่มที่มีปัญญาน้อยหลงเชื่อเข้าเป็นพวกไป 500 รูป และปฏิบัติตามวัตถุ 5 อย่างเคร่งครัด พระพุทธเจ้าจึงเรียกพระเทวทัตมาเตือนไม่ให้ทำสังฆเภทเนื่องจากจะเป็นกรรมหนัก แต่พระเทวทัตไม่ฟัง และเว้นจากพระพุทธเจ้ารวมไปถึงหมู่สงฆ์ทั้งปวง ทำสังฆกรรมแต่พวกของตนเท่านั้น จากนั้นจึงทำสังฆเภทด้วยการจับสลากเลือกฝ่าย และแยกตนไปยังคยาสีสะประเทศ[57]

สาเหตุที่ทำให้ภาพนี้ถูกตีความว่าเป็นตอนเทวทัตทำสังฆเภท อาจเป็นเพราะมีการปรากฏภาพกลุ่มพระสงฆ์วิวาทยื้อยุดกันชุลมุน (ภาพที่ 43) ทำให้เห็นถึงความแตกแยกในหมู่สงฆ์ โดยมีพระพุทธเจ้าประทับยืนแสดงปางห้ามญาติอยู่ ซึ่งภาพนี้ปรากฏอยู่บริเวณกึ่งกลางภาพทั้งยังมีขนาดใหญ่กว่าองค์ประกอบอื่นๆ ภายในภาพ จึงทำให้น่าเชื่อว่าจิตรกรรมตอนนี้เน้นไปที่ฉากความขัดแย้งในหมู่สงฆ์ โดยมงคล ปุษปฤกษ์ ได้ตั้งข้อสังเกตว่า “..สงฆ์แบ่งเป็นสองพวก พวกหนึ่งยืนอยู่ข้างพระบรมศาสดา อีกพวกหนึ่งอยู่ข้างพระเทวทัตจะมีสีกายคล้ำกว่า..”[58]

ภาพที่ 43 กลุ่มพระสงฆ์ทะเลาะกัน

นอกจากนี้ภาพเหตุการณ์ยังมีลักษณะที่เหมือนจะเกิดขึ้นในเมือง โดยตรงกึ่งกลางภาพปรากฏเป็นภาพอาคารมีลักษณะเป็นวิหาร และมีหมู่กุฏิสงฆ์อยู่ล้อมรอบเปรียบเหมือนวัด (ภาพที่ 44) ส่วนด้านบนถูกแบ่งและผลักระยะออกจากกันมีอาคารบ้านเรือนเรียงกันมีลักษณะ

---

[57]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**, (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 296-300

[58]มงคล ปุษปฤกษ์, จิตรกรรมพูดได้ที่วัดม่วง บางปะหัน, **วารสารทางวิชาการราชภัฏกรุงเก่า** ปีที่ 2 ฉบับที่ 4, (2529).

เหมือนเมือง ประจวบกับตำแหน่งของภาพพุทธประวัติตอนนี้อยู่ในบริเวณผนังสกัดหน้า ซึ่งมีพุทธประวัติตอนโปรดพระเจ้าพิมพิสารที่กรุงราชคฤห์ ประหนึ่งว่าเป็นเรื่องราวที่ต่อกัน ซึ่งในปริเฉทที่ 7 ทุกกรกิริยาปริวรรต พระเจ้าพิมพิสารเคยทูลขอพระสิทธัตถะว่าหากพระองค์ได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าแล้ว ขอให้เสด็จมาที่กรุงราชคฤห์และเทศนาโปรดพระเจ้าพิมพิสารก่อน[59] ดังนั้นหลังจากที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้และโปรดชฎิลแล้ว พระองค์จึงเสด็จไปโปรดพระเจ้าพิมพิสารตามที่เคยรับปากไว้ก่อนตรัสรู้ จนพระเจ้าพิมพิสารเกิดความเลื่อมใสและยกเวฬุวันให้เป็นอารามแห่งแรกในพุทธศาสนา[60] ทำให้ฉากภาพอาคารที่มีลักษณะเหมือนบริเวณวัดที่ปรากฏร่วมกับเมือง อาจเป็นเวฬุวันในกรุงราชคฤห์ ดังนั้นเมื่อนำภาพสถานที่มาพิจารณาร่วมกับภาพเหตุการณ์การวิวาทกันของหมู่สงฆ์ จึงอาจตีความได้ว่าเหตุการณ์ตอนนี้เป็นตอนพระเทวทัตทำสังฆเภทซึ่งเกิดขึ้นในเวฬุวัน

ภาพที่ 44 ภาพวัดและเมืองที่ถูกแยกออกจากกัน

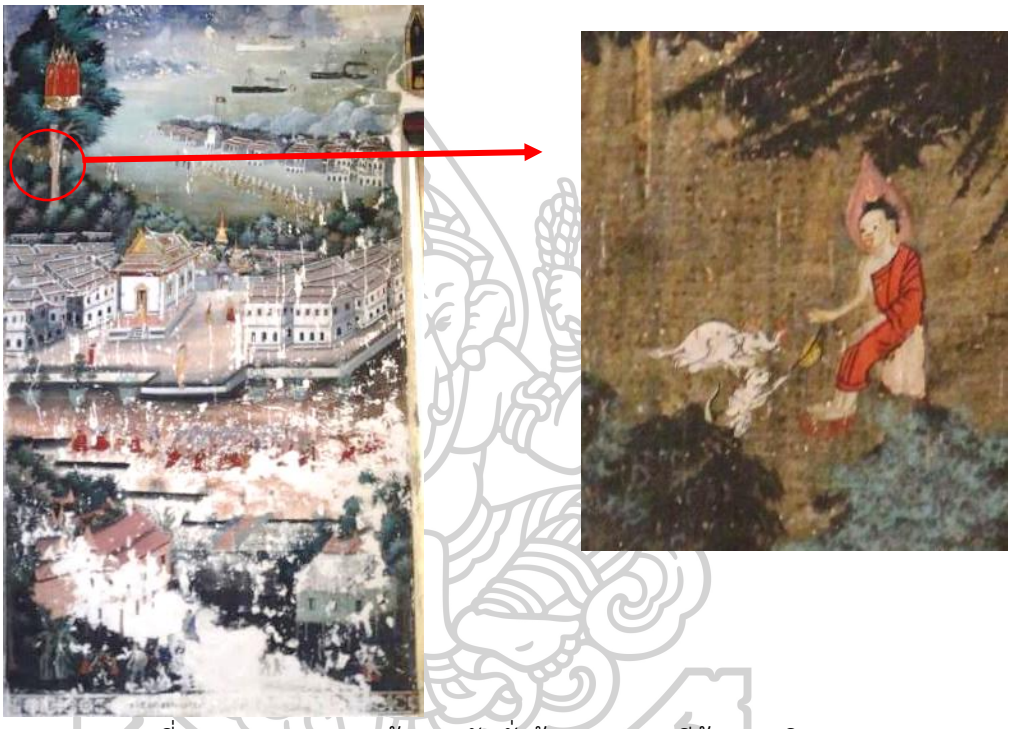
ส่วนที่น่าสนใจคือบริเวณมุมซ้ายส่วนบนของภาพ ปรากฏภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งห้อยพระบาทโดยมีช้างและลิงหมอบอยู่ด้านล่าง ช้างมีกระบอกไม้ไผ่อยู่ที่งวง สันนิษฐานว่าเป็นกระบอกน้ำถวายแด่พระพุทธเจ้า ส่วนลิงได้ยื่นกิ่งไม้ซึ่งมีรวงผึ้งติดอยู่ถวายแด่พระพุทธเจ้าด้วยเช่นเดียวกัน (ภาพที่ 45) ทำให้ผู้ศึกษาเห็นว่าภาพนี้ควรจะเป็นภาพพุทธประวัติตอน

---

[59]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**, (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 116-236

[60]เรื่องเดียวกัน, 236

ป่าเลไลยก์ ที่นิยมเขียนเป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งห้อยพระบาทโดยมีรูปช้างหมอบถวายน้ำและลิงถวายรวงผึ้ง[61] มากกว่าภาพพุทธประวัติตอนเทวทัตทำสังฆเภท ทั้งนี้ภาพพระพุทธเจ้าที่ปรากฏร่วมกับลิงและช้างบริเวณมุมซ้ายบนมีขนาดเล็กมาก จนอาจทำให้ผู้ที่ทำการศึกษาในระยะแรกมองข้ามไป เนื่องจากภาพนี้ไม่ได้ถูกวาดให้โดดเด่น และมีขนาดใหญ่เท่ากับภาพการต่อสู้กันของกลุ่มสงฆ์บริเวณกึ่งกลางของภาพ ต่างจากจิตรกรรมไทยประเพณีโดยทั่วไปที่มักจะให้ความสำคัญกับการแสดงองค์ประกอบของภาพซึ่งเป็นเรื่องราวหลักเพื่อให้สามารถทำความเข้าใจได้โดยง่าย



ภาพที่ 45 ภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งห้อยพระบาทมีช้างและลิง

นอกจากนี้ภาพพุทธประวัติตอนสังฆเภท ในงานจิตรกรรมไทยประเพณีมักแสดงเป็นฉากพระเทวทัตทำร้ายพระพุทธเจ้าปล่อยช้างนาฬาคีรีมาทำร้ายพระพุทธเจ้า[62] หรือพระเทวทัตพยายามลอบปลงพระชนม์พระพุทธเจ้าด้วยวิธีการต่างๆ และหากเทียบตามพระปฐมสมโพธิกถา ยังไม่มีเนื้อความตอนใดที่ปรากฏว่ามีการทะเลาะกันของหมู่สงฆ์ในพุทธประวัติตอนพระเทวทัตทำสังฆเภท มีเพียงแต่ตอนที่พระเทวทัตขอวัตถุ 5 จากพระพุทธเจ้าเพื่อลวงเหล่าสงฆ์ให้เลื่อมใสใน

---

[61]วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 1**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2533): 19

[62]เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, **ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 148

ความเคร่งครัดของพระเทวทัต และให้จับฉลากแบ่งฝ่ายแยกกลุ่มไปยังคยาสีสะประเทศ[63] เนื้อความที่บ่งชี้ถึงการทะเลาะกันปรากฏเพียงตอนที่พระโกกาลิกะโกรธใช้เท้ากระทืบอกพระเทวทัตจนล้มป่วย[64] ซึ่งน่าจะแสดงเป็นภาพของพระเทวทัตและพระโกกาลิกะมากกว่าการแสดงภาพการทะเลาะวิวาทกันของหมู่สงฆ์

เนื้อความในพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ ในอรรถกถาปาลิเลยยสูตรที่ 9 มีการกล่าวถึงการทะเลาะกันของพระภิกษุเมืองโกสัมพีจนทำให้พระพุทธเจ้าเสด็จจาริกไปยังป่าเลไลยก์โดยลำพัง และเมื่อนำเนื้อความในพุทธประวัติมาเทียบกับภาพจิตรกรรมในวัดม่วงแล้วพบว่ามีความสอดคล้องกันเป็นอย่างมาก โดยส่วนแรกบริเวณกึ่งกลางภาพ ปรากฏภาพภิกษุสงฆ์กลุ่มใหญ่ทะเลาะวิวาทกัน โดยมีพระพุทธเจ้าประทับยืนแสดงปางห้ามญาติ ตรงกับเนื้อความในคัมภีร์ที่ว่าพระภิกษุชาวโกสัมพีทะเลาะวิวาทกัน ถึงแม้ว่าพระพุทธเจ้าจะเทศนาตรัสสอนแล้ว แต่ภิกษุเหล่านั้นก็ยังทะเลาะกันอยู่เหมือนเดิม[65] ในภาพจิตรกรรมจะเห็นได้ว่าในกลุ่มสงฆ์ที่ทะเลาะกันนั้นไม่มีคนไหนที่แสดงความสนใจต่อพระพุทธเจ้าเลย สนแต่เพียงการวิวาทกันในหมู่สงฆ์เท่านั้น (ภาพที่ 43)

ภาพส่วนที่สองที่อยู่บริเวณด้านบน ปรากฏภาพพระพุทธเจ้าประทับอยู่กับช้างและลิง อยู่ทางมุมซ้ายบนของภาพ ส่วนที่น่าสนใจคือในอรรถกถาปาลิเลยยสูตร ได้กล่าวถึงการที่ชาวเมืองปาลิเลยยกะ สร้างบรรณศาลาถวายแก่พระพุทธเจ้าบริเวณราวป่าชื่อรักขิตะ ไม่ไกลจากป่าปาลิเลยยกะ ซึ่งในบริเวณนั้นมีต้นสาละขนาดใหญ่มาก เรียกว่าภัททสาละ พระพุทธเจ้าจึงประทับอยู่ที่โคนต้นไม้นั้นซึ่งอยู่ใกล้กับบรรณศาลา[66] สอดคล้องกับในภาพจิตรกรรมที่แสดงพระพุทธเจ้าประทับอยู่กับช้างและลิงใต้โคนต้นไม้ขนาดใหญ่ที่ถูกวาดให้เด่นกว่าต้นไม้อื่น ต้นไม้นี้น่าจะเป็นภัททสาละ และอาคารที่อยู่บนต้นไม้น่าจะเป็นบรรณศาลาที่ชาวเมืองปาลิเลยยกะสร้างถวาย (ภาพที่ 46)

---

[63]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**, (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 299-300

[64]เรื่องเดียวกันหน้า, 302

[65]“อรรถกถา ปาลิเลยยสูตร, **พระสูตรและอรรถกถาแปล สังยุตตนิกาย ขันธวารวรรค เล่ม ๓**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 231

[66]เรื่องเดียวกัน

ภาพที่ 46 ต้นภัททสาละและบรรณศาลา

ทั้งนี้ในอรรถกถาปาลิเลยยสูตร ปรากฏแต่เพียงช้างป่าเลไลยก์เท่านั้นที่มาอุปัฏฐากพระพุทธเจ้า ไม่ปรากฏว่ามีลิงอยู่ในเนื้อความ เมื่อศึกษาเพิ่มเติมแล้วพบว่าเรื่องลิงถวายรวงผึ้งนี้ปรากฏอยู่ในอรรถกถา เรื่องภิกษุชาวเมืองโกสัมพี ความว่า วานรตัวหนึ่งเมื่อเห็นช้างทำอภิสมาจาริกวัตรแด่พระพุทธเจ้าแล้ว จึงคิดจะทำเช่นเดียวกัน โดยไปหารวงผึ้งมาถวายแด่พระพุทธเจ้า เมื่อพระพุทธเจ้ารับแล้วไม่ได้เสวย วานรจึงจับปลายกิ่งไม้มาพลิกพิจารณาดูแล้วเห็นว่ามีตัวอ่อน จึงค่อยๆนำตัวอ่อนออกแล้วถวายแด่พระพุทธเจ้าใหม่ เมื่อพระพุทธเจ้าเสวยแล้ว วานรนั้นก็ดีใจยืนฟ้อนจนกิ่งไม้หักและตกลงมาตาย เมื่อตายแล้วได้ไปเกิดใหม่ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์[67] ในทางเดียวกัน อรรถกถา เรื่องภิกษุชาวเมืองโกสัมพี ถึงแม้จะมีการกล่าวถึงช้างและลิง แต่ไม่ได้มีการกล่าวถึงบรรณศาลาในเนื้อความ ดังนั้นการแสดงภาพบรรณศาลา ร่วมกับช้างและลิงนี้ จึงแสดงให้เห็นว่าภาพพุทธประวัติตอนนี้ได้รับอิทธิพลจากคัมภีร์ 2 เล่ม

ส่วนบริเวณทางขวาบนของภาพปรากฏภาพแถวพระพุทธเจ้าและพระสงฆ์ยืนเรียงกันเป็นแนวยาว หันหน้าไปในทิศทางเดียวกัน (ภาพที่ 47) น่าจะสอดคล้องกับเนื้อความที่ปรากฏในอรรถกถา ขุททกนิกาย เรื่องภิกษุชาวเมืองโกสัมพีด้วยเช่นกัน ดังที่ว่า ภิกษุ 500 รูปอ้อนวอนพระอานนท์ให้พาไปเฝ้าพระพุทธเจ้าเพื่อฟังธรรม เมื่อทั้งหมดได้เข้าเฝ้าและฟังธรรมจากพระพุทธเจ้าแล้ว พระอานนท์จึงทูลพระพุทธเจ้าว่าอนาถบิณฑิกเศรษฐีหวังให้พระพุทธเจ้าเสด็จไปหา

---

[67]“อรรถกถา เรื่องภิกษุชาวเมืองโกสัมพี, **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย คาถาธรรมบท เล่ม ๑ ภาค ๒**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 85-86

พระพุทธเจ้าพร้อมด้วยพระอานนท์และสาวกอีก 500 รูป จึงเสด็จออกจากป่าไปยังเมืองสาวัตถี[68] ภาพนี้จึงน่าจะเป็นภาพของพระพุทธเจ้า พระอานนท์ และพระสงฆ์อีก 500 รูป(แสดงแบบย่อ) ยืนเรียงกันอยู่ในเมืองสาวัตถีนั่นเอง

ภาพที่ 47 ภาพพระพุทธเจ้า พระอานนท์ และพระสงฆ์ 500 รูป ในเมืองสาวัตถี

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าภาพพุทธประวัติตอนนี้หมายถึงภาพพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ เนื่องจากมีองค์ประกอบภาพซึ่งมีความสอดคล้องกับเนื้อหาที่ปรากฏในคัมภีร์มากกว่าพุทธประวัติตอนพระเทวทัตทำสังฆเภท โดยภาพจิตรกรรมสะท้อนเรื่องราวที่สัมพันธ์กันกับพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ถึง 3 ส่วน ส่วนแรกเป็นตอนที่พระพุทธเจ้าเสด็จไปห้ามพระสงฆ์ที่เมืองโกสัมพีทะเลาะกัน ส่วนที่สองเป็นตอนที่เสด็จไปประทับยังป่าเลไลยก์ และส่วนที่สามคือตอนเสด็จไปยังเมืองสาวัตถี ซึ่งพุทธประวัติตอนนี้เป็นพุทธประวัติที่ไม่ปรากฏอยู่ในพระปฐมสมโพธิกถา และยังมีการวาดนำเสนอออกมาอย่างละเอียด แสดงให้เห็นว่าช่างมีความรู้ในด้านคัมภีร์เป็นอย่างมาก ซึ่งการนำเสนอพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ในงานศิลปกรรมไทยมักปรากฏภาพช้างและลิงอยู่ร่วมกันเสมอ เช่น ในงานจิตรกรรมที่วัดเทวสังฆาราม จังหวัดสุพรรณบุรี (ภาพที่ 48) ไม่บ่อยนักที่จะปรากฏการวาดภาพสถานที่หรือเหตุการณ์อื่นแวดล้อม

[68]“อรรถกถา เรื่องภิกษุชาวเมืองโกสัมพี, **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย คาถาธรรมบท เล่ม ๑ ภาค ๒**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 86-90

ภาพที่ 48 ภาพช้างและลิงถวายรวงผึ้ง วัดเทวสังฆาราม จังหวัดสุพรรณบุรี

สรุปการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติ

จากการตรวจสอบเนื้อหาที่ถ่ายทอดผ่านจิตรกรรมในวิหารวัดม่วง ผู้ศึกษาเห็นว่าจิตรกรรมพุทธประวัติในวิหารวัดม่วงได้รับแรงบันดาลใจในการนำเสนอเรื่องราวมาจากพระปฐมสมโพธิกถาเป็นหลัก เนื่องจากการแสดงภาพพุทธประวัติโดยส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์กับเนื้อหาในคัมภีร์ฉบับนี้ อีกทั้งเนื้อหาบางตอนยังมีปรากฏเฉพาะในพระปฐมสมโพธิกถาด้วย คือตอนอภิเษกพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา ยิ่งไปกว่านั้นยังมีการแสดงองค์ประกอบของเรื่องราวที่ถูกเพิ่มเติม ขึ้นมาในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา ดังที่ปรากฏในภาพพุทธประวัติตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ พระอินทร์ดีดพิณ 3 สาย และตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และยังมีการแสดงองค์ประกอบในภาพพุทธประวัติบางตอนโดยละเอียดซึ่งไม่สามารถพบได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณี เช่นในภาพพุทธประวัติตอนทำนายพุทธลักษณะ และตอนพระพุทธเจ้าประชวร

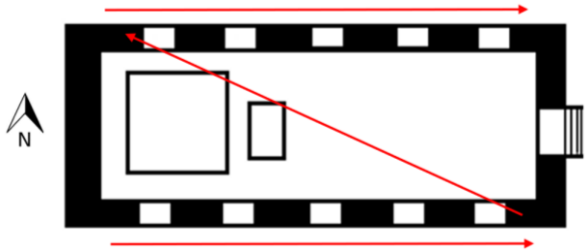
นอกจากใช้คัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถาเป็นคัมภีร์หลักแล้ว ยังพบว่าช่างน่าจะมีความรู้ในคัมภีร์พุทธศาสนาที่หลากหลาย ดังจะเห็นได้จากภาพพุทธประวัติตอนเจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปศาสตร์ที่แสดงรายละเอียดนอกเหนือจากที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถาด้วย และยังมีการนำเสนอพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ ซึ่งอยู่นอกคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา โดยแสดงองค์ประกอบต่างๆ อย่างละเอียด ดังนั้นจิตรกรรมภายในวิหารวัดม่วงนี้ จึงไม่ได้มีแรงบันดาลใจจากคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถาเพียงเล่มเดียว แต่ยังได้รับแรงบันดาลใจจากคัมภีร์ในพุทธศาสนาเล่มอื่นๆ ด้วยแสดงให้เห็นถึงความรู้ความเข้าใจที่ช่างมีต่อคัมภีร์ในพุทธศาสนาเป็นอย่างดี ไม่ได้วาดตามอย่างงานครูในจิตรกรรมไทยประเพณีเพียงอย่างเดียว

2.2 ชาดก

ชาดก หมายถึง เรื่องราวเกี่ยวกับอดีตชาติของพระพุทธเจ้า โดยพรรณนาถึงการที่พระพุทธเจ้าทรงสร้างพระบารมีเป็นกุศลอันยิ่งใหญ่ในพระชาติต่างๆ จนได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในที่สุด[69] ในงานจิตรกรรมไทยนิยมเขียนทศชาติแพร่หลายมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยา ประกอบไปด้วย เตมียชาดก มหาชนกชาดก สุวรรณสามชาดก เนมีราชชาดก มโหสถชาดก ภูริทัตชาดก จันทกุมารชาดก พรหมนารทชาดก วิทูรชาดก และเวสสันดรชาดก[70]

2.2.1 การลำดับภาพชาดกในงานจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง

ภาพทศชาติในงานจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง ปรากฏครบ 10 พระชาติ โดยเรียงลำดับคล้ายคลึงกับภาพพุทธประวัติ กล่าวคือเขียนพระชาติแรกจากบริเวณผนังด้านทิศใต้ เริ่มจากทิศตะวันตก เรื่อยไปจนสุดที่ผนังสกัดหน้าทางทิศตะวันออก แต่แตกต่างกันตรงที่ในส่วนผนังด้านทิศเหนือเรื่องจะเริ่มจากทางด้านทิศตะวันตกแล้วค่อยเรียงลำดับไปทางทิศตะวันออกเช่นเดียวกันกับผนังด้านทิศใต้ (ภาพที่ 49)

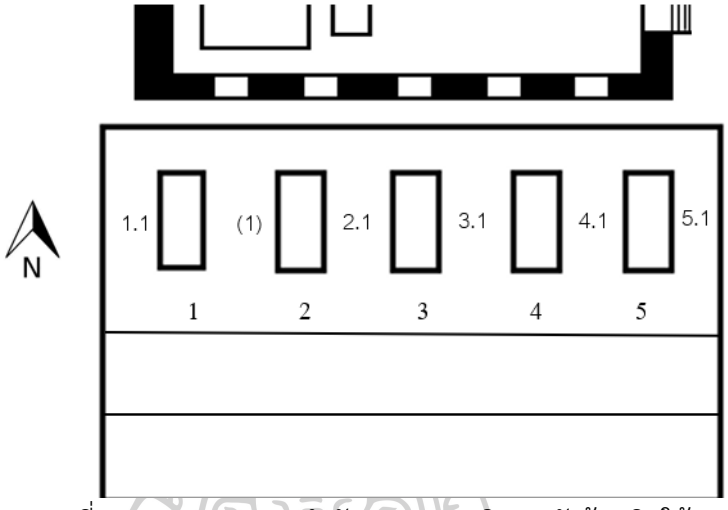


ภาพที่ 49 ภาพแสดงการลำดับภาพชาดก

[69]วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 2**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2534), 25

[70]เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, **ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี**. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 167

ผนังด้านทิศใต้ สามารถแบ่งได้เป็น 5 ตอน ตามการเขียนคำบรรยายภาพบริเวณเหนือช่องหน้าต่าง และผนังระหว่างหน้าต่างได้มีการเขียนคำบรรยายภาพไว้ด้วย ดังนี้ (ภาพที่ 50)



ภาพที่ 50 ภาพแสดงการลำดับภาพทศชาติบนผนังด้านทิศใต้

1) “*พระเตมีบัย เจาคะ*” (เตมียชาดก)

1.1)“*ห้องนี้เรื่องเตมีบั่ยจะเอาไปฝัง*”[71] (ปัจจุบันข้อความส่วนนี้ลบเลือนไปหมด) (ห้องภาพที่ (1) ไม่ปรากฏข้อความ) แต่เป็นเรื่องพระเตมีย์

2) “*พระมะหาชะนก เจาคะ*” (มหาชนกชาดก)

2.1)“*ห้องนี้พระมหาชะนกเรือสำเพาแตก*”[72] (ปัจจุบันข้อความจุดนี้ได้ลบเลือนไปหมด)

3)“*พระสุวันณะสาม จะพวคูน*” (สุวรรณสามชาดก)

3.1) “*ห้องนี้เลื่องสุวันณสามบิดามานดาตาบอด*”[73] (ปัจจุบันข้อความจุดนี้ได้ลบเลือนไปหมด)

4)“*พระเนมีราช เจาคะ*” (เนมีราชชาดก))

4.1) “*ห้องนี้เลื่องเนมีลาดขึ้นไปเยียมสวันชมนรก*”[74] (ปัจจุบันข้อความจุดนี้ได้ลบเลือนไปหมด)

5)“*พระมะโหสด เจาคะ*” (มโหสถชาดก)

5.1) “*ห้องนี้เมื่อพระมะโหส.....สาลาให้ทาน*”

---

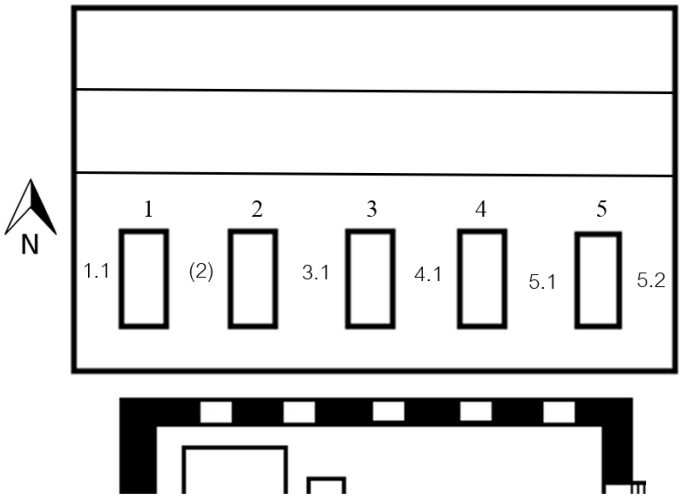
[71]กรมศิลปากร กองโบราณคดี, **งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 3**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2523), 56

[72]เรื่องเดียวกัน, 56

[73]เรื่องเดียวกัน, 56

[74]เรื่องเดียวกัน, 56

ผนังด้านทิศเหนือ สามารถแบ่งได้เป็น 5 ตอน ตามการเขียนคำบรรยายภาพ โดยระหว่างหน้าต่างได้มีการเขียนคำบรรยายภาพไว้ ดังนี้ (ภาพที่ 51)



ภาพที่ 51 ภาพแสดงการลำดับภาพพุทธประวัติบนผนังด้านทิศเหนือ

1) วาดภาพเต็มพื้นที่ผนังเหนือช่องหน้าต่างโดยไม่เขียนคำบรรยาย (ภูริทัตชาดก)

1.1) “*ห้องนี้พูทีทัตอาลัมพายมาจับ*”

2) ไม่ปรากฏคำบรรยาย อาจเคยมีเขียนแต่ลบเลือนไปหมด สันนิษฐานได้ว่าเป็นตอนจันทกุมารชาดก

3) วาดภาพเต็มพื้นที่ผนังเหนือช่องหน้าต่างโดยไม่เขียนคำบรรยาย (พรหมนารทชาดก)

3.1) “*ห้องนี้พรมนาทหาบทองเท่าลูกฝัก*”

4) ไม่ปรากฏคำบรรยาย อาจเคยมีเขียนแต่ลบเลือนไปหมด (วิทูรบัณฑิตชาดก)

4.1) “*ห้องนี้เมื่อบูนน...พะยั...เอาพระวิทูน*”

5) วาดภาพเต็มพื้นที่ผนังเหนือช่องหน้าต่างโดยไม่เขียนคำบรรยาย (เวสสันดรชาดก)

5.1) “*นี้อกระษัต...จบ...ตก...*” (กัณฑ์ฉกษัตริย์)

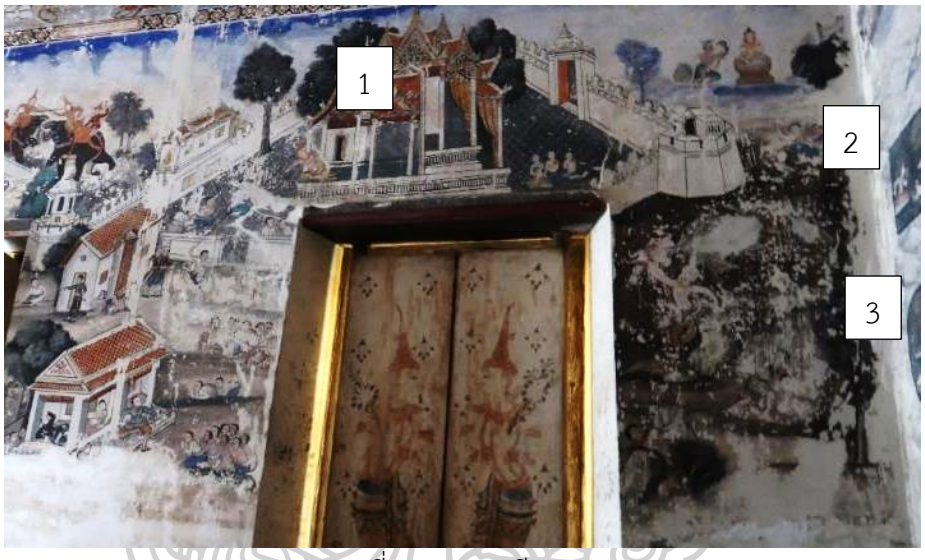
5.2) “*กุมาน...ต...ตัง*” (กัณฑ์กุมาร)

2.2.2 วิเคราะห์เนื้อเรื่องและการแสดงออกในภาพชาดก

เนื้อหาในส่วนนี้เป็นวิเคราะห์ภาพชาดกที่ปรากฏภายในจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง โดยเน้นศึกษาประเด็นเกี่ยวกับเนื้อเรื่องและการแสดงออกจากองค์ประกอบที่ปรากฏภายในภาพชาดกว่าเป็นการแสดงภาพเหตุการณ์ตอนใดในชาดกทั้ง 10 พระชาติ ตามลำดับ

2.2.2.1 เตมียชาดก

ภาพเตมียชาดกในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏบริเวณผนังด้านทิศใต้ โดยใช้พื้นที่บนผนัง 3 ส่วน คือช่องระหว่างหน้าต่าง 2 ช่อง ผนังที่ติดกับผนังสกัดหลัง มีข้อความระบุว่า “ห้องนี้เรื่องเตมีบั่ยจะเอาไปฝัง” และเหนือช่องหน้าต่าง 1 ช่อง มีข้อความระบุว่า“*พระเตมีบัย เจาคะ*” แสดงภาพเหตุการณ์ 3 ตอน (ภาพที่ 52) ตอนที่ 1 แสดงภาพพระเตมีย์ประทับบนพระเพลาพระบิดาดูการตัดสินคดี ตอนที่ 2 แสดงภาพพระเตมีย์ทรงอดทนต่อการทดสอบ และตอนที่ 3 แสดงภาพพระเตมีย์ทรงยกรถทดสอบพละกำลัง



ภาพที่ 52 ภาพเตมียชาดก

ภาพพระเตมีย์ประทับบนพระเพลาพระบิดาดูการตัดสินคดี(ภาพที่ 53) บริเวณผนังเหนือช่องหน้าต่าง แสดงภาพพระเตมีย์ในวัยเด็กประทับบนพระเพลาพระบิดาภายในอาคาร มีกลุ่มข้าราชการหมอบเฝ้าอยู่เบื้องล่างในแนวรั้ว ส่วนบริเวณผนังทางด้านขวาของหน้าต่างแสดงภาพเหตุการณ์ที่เกี่ยวเนื่องกันกับภาพการตัดสินคดี บริเวณตรงกลางแสดงภาพนักโทษใส่ขื่อคอกำลังถูกเฆี่ยนจนหลังเป็นลายริ้ว ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่นิยมแสดงในฉากพระเตมีย์ประทับนั่งบนพระเพลาของพระบิดา ส่วนด้านล่างมีลักษณะเหมือนข้าราชการกำลังตัดสินคดีความอยู่ โดยมีกลุ่มชาวบ้านนั่งอยู่บนพื้น

ภาพที่ 53 พระเตมีย์ประทับบนพระเพลาพระบิดาดูการตัดสินคดี

ภาพพระเตมีย์ทรงอดทนต่อการทดสอบ (ภาพที่ 54) แสดงพระเตมีย์ประทับนั่งบริเวณด้านซ้ายของพระเตมีย์ปรากฏภาพควาญช้างและช้างหมอบ ส่วนบริเวณด้านขวาแสดงภาพคนจับงูชูใส่พระเตมีย์แต่งูหันหัวหนีจากพระเตมีย์ ตรงกับการแสดงการทดสอบพระเตมีย์พร้อมกัน 2 เหตุการณ์คือทดสอบพระเตมีย์เมื่ออายุ 6 ขันษาด้วยช้าง และอายุ 7 ขันษาด้วยงู[75] ทั้งช้างและงูต่างไม่มีสัตว์ตัวใดที่แสดงอาการดุร้ายหรือพยายามโจมตีพระเตมีย์ ต่างจากเนื้อความในชาดกที่กล่าวว่า “...ลำดับนั้น ช้างที่ฝึกดีแล้วนั้นแล่นเข้ามา จับพระมหาสัตว์ เหมือนจับกำดอกไม้ วิ่งไปวิ่งมาทำให้พระมหาสัตว์ลำบากยิ่ง...”[76] และ “...คราวนั้นงูทั้งหลายก็เลื้อยมารัดพระสกลกายของพระมหาสัตว์ แผ่พังพานอยู่บนพระเศียรของพระมหาสัตว์...”[77] สาเหตุที่เป็นเช่นนี้ นอกจากจะเป็นการแสดงตามรูปแบบที่มักจะพบในฉากพระเตมีย์อดทนต่อการทดสอบแล้ว อาจเป็นเพราะช่างต้องการแสดงให้เห็นถึงความเกรงกลัวของช้างและงูที่มีต่อพระบารมีของพระเตมีย์ก็เป็นได้ นอกจากนี้การแสดงภาพช้างตกมันหมอบน่าจะมีความเกี่ยวข้องกับการแสดงออกในภาพพุทธประวัติตอนปราบช้างนาฬาคีรีที่มีการแสดงภาพช้างหมอบเช่นเดียวกัน[78]

---

[75]อรรถกถามหานิบาต เตมิยชาดก, **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 2**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 27--28

[76]เรื่องเดียวกัน, 27

[77]เรื่องเดียวกัน, 28

[78]เจตน์ เพชรรัตน์, "จิตรกรรมวัดกลาง จังหวัดอุตรดิตถ์ : แรงบันดาลใจจากภาคกลางสู่ท้องถิ่นช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ), 2556), 90

ภาพที่ 54 พระเตมีย์อดทนต่อการทดสอบ

ภาพพระเตมีย์ทรงยกรถทดสอบพละกำลัง (ภาพที่ 55) แสดงอยู่บริเวณผนังข้างหน้าต่างเต็มพื้นที่โดยมีภาพพระเตมีย์ทรงยกรถเพื่อทดสอบพละกำลัง และนายสุนันทสารถีใช้จอบขุดดินหันหน้ากลับมามองพระเตมีย์ ส่วนที่น่าสนใจคือการยกรถของพระเตมีย์ในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงนี้คือพระเตมีย์ทรงยกรถจนม้าลอยหงายท้องขึ้นไปในอากาศ ซึ่งไม่สามารถพบได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณี

ภาพที่ 55 พระเตมีย์ทรงยกรถทดสอบพละกำลัง

2.2.2.2 มหาชนกชาดก

ภาพมหาชนกชาดกในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏบริเวณผนังด้านทิศใต้ต่อจากเรื่องเตมียชาดก โดยใช้พื้นที่บนผนัง 2 ส่วน คือเหนือช่องหน้าต่าง 1 ช่อง มีข้อความระบุว่า *“พระมะหาชะนก เจาคะ”* และระหว่างช่องหน้าต่าง 1 ช่อง มีข้อความระบุว่า *“ห้องนี้พระมหาชะนก*

เรือสำเภาแตก” แสดงภาพเหตุการณ์ 3 ตอน (ภาพที่ 56) ตอนที่ 1 แสดงภาพการชนช้างระหว่างพระอริฏฐชนกกับพระโปลชนกตอนที่ 2 แสดงภาพเรือสำเภาล่มกลางมหาสมุทร โดยมีนางมณีเมขลาเข้าช่วยเหลือพระมหาชนก และตอนที่ 3 แสดงภาพพระมหาชนกบรรทม โดยมีขบวนราชรถเสี่ยงทายมาหยุดอยู่ตรงปลายพระบาท

ภาพที่ 56 ภาพมหาชนกชาดก

ภาพการชนช้างระหว่างพระอริฏฐชนกกับพระโปลชนก (ภาพที่ 57) แสดงการชนช้างกันอยู่นอกแนวกำแพง โดยพระโปลชนกใช้งาฟันไปที่พระศอของพระอริฏฐชนกจนพระโลหิตหลั่งออกมา ภายในกำแพง มีปราสาท 1 หลังวาดช่องหน้าต่างเปิด ภายในปรากฏภาพสตรีแต่งกายอย่างชนชั้นสูงในอาคาร แสดงท่านาฏลักษณ์ในลักษณะยกแขนขึ้นข้างหนึ่งอาการเหมือนกำลังร้องไห้ สันนิษฐานว่าเป็นพระมเหสีของพระอริฏฐชนก(พระมารดาของพระมหาชนก) ที่โศกเศร้าเมื่อทราบข่าวการตายของพระสวามี ทั้งนี้ในชาดกไม่มีเนื้อความที่กล่าวถึงความโศกเศร้าของพระมเหสี กล่าวถึงเพียงแต่เก็บทรัพย์สมบัติสำคัญและเปลี่ยนภูษาทรงเพื่อลี้ภัยออกนอกพระนคร[79] การแสดงภาพพระมเหสีร้องไห้นี้ จึงน่าจะเกิดจากการตีความหรือทัศนคติของช่าง ที่ต้องการแสดงให้เห็นถึงความโศกเศร้าจากการสูญเสียพระสวามี

[79]อรรถกถามหานิบาต มหาชนกชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 2**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 95

ภาพที่ 57 การชนช้างระหว่างพระอริฏฐชนกกับพระโปลชนก

ภาพเรือสำเภาล่มกลางมหาสมุทร และนางมณีเมขลาเข้าช่วยเหลือพระมหาชนก (ภาพที่ 58) แสดงอยู่บริเวณผนังข้างหน้าต่างเต็มพื้นที่ โดยมีภาพเรือสำเภาล่มกลางมหาสมุทร มีเหล่าลูกเรือพยายามกระเสือกกระสนเอาชีวิตรอด บ้างก็ถูกสัตว์น้ำกัดกิน โดยมีนางมณีเมขลากำลังช้อนร่างพระมหาชนกขึ้นจากน้ำและแสดงภาพนางมณีเมขลาอุ้มพระมหาชนกเหาะข้ามมหาสมุทรไปยังเมืองมิถิลาเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องกัน

ภาพที่ 58 เรือสำเภาล่มกลางมหาสมุทร และนางมณีเมขลาเข้าช่วยเหลือพระมหาชนก

ภาพพระมหาชนกบรรทม โดยมีขบวนราชรถเสี่ยงทายมาหยุดอยู่ตรงปลายพระบาท (ภาพที่ 59) แสดงเป็นภาพพระมหาชนกบรรทมอยู่บนพื้น มีนางมณีเมขลากำลังเหาะจากไปและมีขบวนราชรถเสี่ยงทายมาหยุดอยู่ตรงปลายพระบาท ประกอบไปด้วยพราหมณ์เป่าสังข์และ

ทหารติดตาม โดยปกติแล้วในงานจิตรกรรมไทยประเพณีมักจะแสดงภาพพระมหาชนกบรรทมอยู่บนพระแท่นตามที่ปรากฏในคัมภีร์[80] ไม่ใช่บนพื้นดังที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

ภาพที่ 59 พระมหาชนกบรรทม โดยมีขบวนราชรถเสี่ยงทายมาหยุดอยู่ตรงปลายพระบาท

2.2.2.3 สุวรรณสามชาดก

ภาพสุวรรณสามชาดกในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏบริเวณผนังด้านทิศใต้ต่อจากเรื่องมหาชนกชาดก โดยใช้พื้นที่บนผนัง 2 ส่วน คือเหนือช่องหน้าต่าง 1 ช่อง มีข้อความระบุว่า *“พระสุวันณะสามจะพวคูน”* และระหว่างช่องหน้าต่าง 1 ช่องมีข้อความระบุว่า *“ห้องนี้เลื่องสุวันณสามบิดามานดาตาบอด”* แสดงภาพเหตุการณ์ 4 ตอน (ภาพที่ 60) ตอนที่ 1 เป็นภาพตอนสุวรรณสามต้องศรของพระเจ้ากปิลยักขราช ตอนที่ 2 พระเจ้ากปิลยักขราชไปพบทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินีบิดามารดาของสุวรรณสามเพื่อบอกเรื่องสุวรรณสาม ตอนที่ 3 แสดงภาพพระเจ้ากปิลยักขราชพาทุกูลดาบสและ ปาริกาดาบสินีไปยังร่างสุวรรณสาม และตอนที่ 4 แสดงภาพทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินีร่ำไห้ข้างร่างสุวรรณสาม

[80]อรรถกถามหานิบาต มหาชนกชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 2**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 104

ภาพที่ 60 ภาพสุวรรณสามชาดก

ภาพตอนสุวรรณสามต้องศรของพระเจ้ากปิลยักขราช (ภาพที่ 61) วาดอยู่บริเวณผนังข้างหน้าต่างเต็มพื้นที่ โดยแสดงภาพพระเจ้ากปิลยักขราชกำลังน้าวคันศรในท่านาฏลักษณ์ และร่างของสุวรรณสามเซไปเนื่องจากต้องศรของพระเจ้ากปิลยักขราช มีกวางสองตัวกำลังวิ่งหนีไปในทิศทางเดียวกัน กวางตัวหนึ่งมีหม้อน้ำที่กำลังเอียงหกอยู่บนหลังเนื่องจากกำลังวิ่งหนี โดยมีฉากเป็นท่าน้ำที่สุวรรณสามมาตักน้ำริมแม่น้ำมิคสัมมตา แสดงภาพทิวทัศน์ธรรมชาติพร้อมด้วยสัตว์หลากหลายชนิดอย่างสวยงาม ซึ่งอาจเป็นฉากหนึ่งในงานจิตรกรรมไทยประเพณีที่เปิดโอกาสให้ช่างได้แสดงฝีมือการวาดภาพทิวทัศน์และสัตว์ต่างๆ อย่างเต็มที่ ทั้งนี้การแสดงภาพพระสุวรรณสามต้องศรโดยที่มีหม้อน้ำวางอยู่บนหลังกวางนี้ เป็นรูปแบบที่มักแสดงทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณี แต่หากศึกษาตามเนื้อความในชาดกแล้วพบว่าเมื่อสุวรรณสามถูกยิงนั้น ไม่ได้วางหม้อน้ำไว้บนหลังกวาง แต่ “...ฝ่ายสุวรรณสามบัณฑิตแม้ถูกยิง ก็ประคองหม้อน้ำไว้โดยปกติ ตั้งสติค่อย ๆ วางหม้อน้ำลง คุ้ยเกลี่ยทรายตั้งหม้อน้ำ...”[81] ดังนั้นการวางหม้อน้ำบนหลังกวางในขณะที่ถูกยิงนี้ จึงไม่ตรงกับเนื้อความที่ปรากฏในชาดก แต่อาจมีที่มาจากตอนที่สุวรรณสาม “...ไหว้บิดามารดาลาไปตักน้ำ ถือหม้อน้ำมีฝูงมฤคแวดล้อม ให้มฤคสองตัวเดินเคียงกัน วางหม้อน้ำดื่มบนหลังมฤคทั้งสองมือประคองไปสู่ท่าน้ำ...”[82] และกลายเป็นรูปแบบที่นิยมวาดทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณี

---

[81]อรรถกถามหานิบาต สุวรรณสามชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 2**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 180

[82]เรื่องเดียวกัน, 179

ภาพที่ 61 สุวรรณสามต้องศรของพระเจ้ากปิลยักขราช

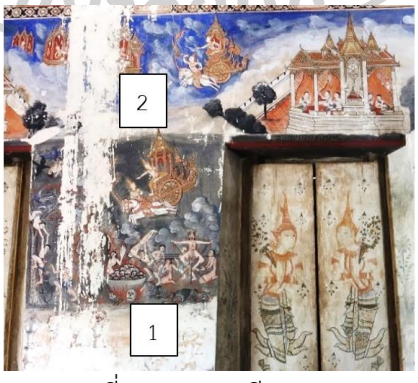
พระเจ้ากปิลยักขราชไปพบทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินี บิดามารดาของสุวรรณสามเพื่อบอกเรื่องสุวรรณสาม (ภาพที่ 62.1) แสดงภาพบุคคล 3 คนสนทนากัน โดยพระเจ้ากปิลยักขราชถือหม้อน้ำซึ่งมีใบบัวปิดด้านบนประทับนั่งอยู่บนพื้น ส่วนทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินีในลักษณะหลับตาเพื่อแสดงอาการตาบอด นุ่งห่มหนังเสือนั่งอยู่บนพื้นหน้าอาศรม ลำดับถัดมาจึงเป็นภาพพระเจ้ากปิลยักขราชพาทุกูลดาบสและ ปาริกาดาบสินีไปยังร่างสุวรรณสาม (ภาพที่ 62.2) โดยการให้ทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินีจับกิ่งไม้เดินตาม ซึ่งเป็นการแสดงออกที่พบได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณี แต่ต่างจากเนื้อความที่ปรากฏในชาดกซึ่งกล่าวว่าพระเจ้ากปิลยักขราชจูงทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินีด้วยมือ[83] ส่วนสุดท้ายแสดงภาพสุวรรณสามนอนอยู่บนแท่นหิน มีทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินีร่ำไห้ข้างร่างสุวรรณสาม (ภาพที่ 62.3) ในท่านาฏลักษณ์ โดยมีพระเจ้ากปิลยักขราชประทับนั่งพนมมืออยู่เบื้องล่าง

[83]เรื่องเดียวกัน, 205

ภาพที่ 62 1. พระเจ้ากปิลยักขราชไปพบทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินี บิดามารดาของสุวรรณสาม เพื่อบอกเรื่องสุวรรณสาม 2. พระเจ้ากปิลยักขราชพาทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินีไปยังร่างสุวรรณสาม และ 3. ทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินีร่ำไห้ข้างร่างสุวรรณสาม

2.2.2.4 เนมีราชชาดก

ภาพเนมีราชชาดกในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏบริเวณผนังด้านทิศใต้ ต่อจากเรื่องสุวรรณสามชาดก โดยใช้พื้นที่บนผนัง 2 ส่วน คือเหนือช่องหน้าต่าง 1 ช่อง มีข้อความระบุว่า “*พระเนมีราชเจาคะ*” และระหว่างช่องหน้าต่าง 1 ช่อง มีข้อความระบุว่า “*ห้องนี้เลื่องเนมีลาดขึ้นไปเยียมสวันชมนรก*” แสดงภาพเหตุการณ์ 2 ตอน (ภาพที่ 63) ตอนที่ 1 เป็นภาพพระเนมีราชเสด็จไปนรก และตอนที่ 2 พระเนมีราชเสด็จไปสวรรค์ ส่วนที่น่าสนใจคือบริเวณพื้นที่เหนือช่องหน้าต่าง ถึงแม้จะไม่ปรากฏภาพพระเนมีราช แต่ปรากฏเป็นภาพพระราชวังซึ่งมีสตรีนั่งอยู่ภายใน 5 คน สันนิษฐานว่าอาจเป็นการแสดงฉากพระราชวังของพระเนมีราช ซึ่งมาตุลีเทพบุตรนำเวชยันตราชรถมารับ โดยก่อนจะเสด็จขึ้นราชรถพระองค์ได้ตรัสสั่งกับนางในและมหาชนทั้งปวงให้ทำบุญทำทานด้วยความไม่ประมาท[84]



ภาพที่ 63 ภาพเนมีราชชาดก

[84]อรรถกถามหานิบาต เนมิราชชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 2**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 256

ภาพพระเนมีราชเสด็จไปนรก (ภาพที่ 64) แสดงอยู่บริเวณผนังข้างหน้าต่างเต็มพื้นที่ ซึ่งในงานจิตรกรรมไทยประเพณีมักให้ความสำคัญกับฉากนรกมากกว่าฉากสวรรค์[85] เขียนภาพพระเนมีราชประทับบนเวชยันตราชรถ มีมาตุลีเทพบุตรเป็นสารถี โดยพระเนมีราชชี้พระหัตถ์ขวาไปเบื้องหน้าและมาตุลีเทพบุตรหันหน้ากลับมาพนมมือมองพระเนมีราช บริเวณด้านล่างถึงแม้จะมีภาพบางส่วนลบเลือนไป โดยเฉพาะส่วนล่างสุดของภาพ แต่ยังคงเหลือรายละเอียดการแสดงนรกขุมต่างๆ ซึ่งสามารถสันนิษฐานได้ว่าตรงกับนรกที่ปรากฏในเนมิราชชาดก 5 ขุม และอีก 1 ขุมซึ่งไม่ปรากฏในเนมีราชชาดก

ภาพที่ 64 พระเนมีราชเสด็จไปนรก

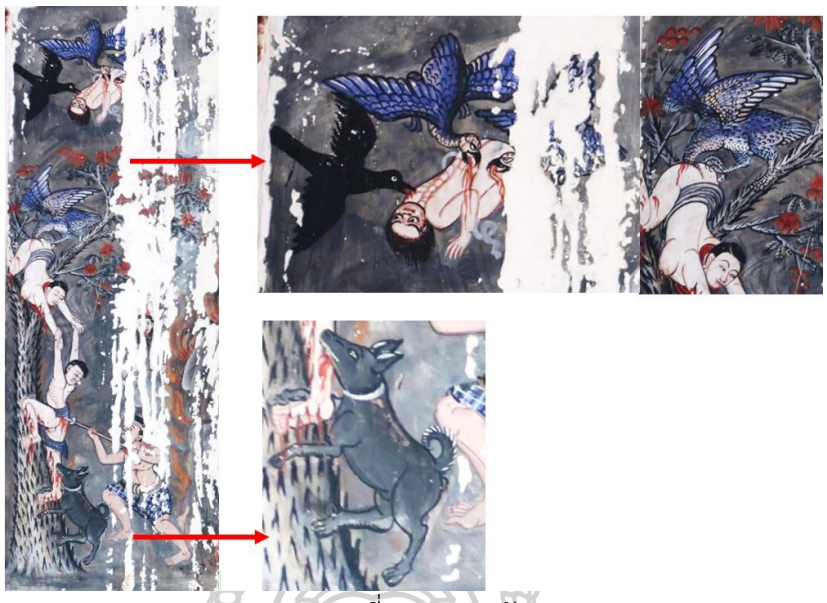
นรก 5 ขุมซึ่งปรากฏในเนมีราชชาดก

ขุมที่ 1 นรกสุนัข (ภาพที่ 65) ปรากฏภาพแร้งและกากำลังจิกกินสัตว์นรกเบื้องล่างมีสุนัขสีดำกำลังกัดสัตว์นรกอยู่เช่นกัน นรกขุมนี้เป็นนรกที่ใช้สุนัขตัวใหญ่เท่าช้าง(ซึ่งในภาพแสดงสุนัขขนาดปกติ) แร้งที่มีจะงอยปากเป็นโลหะ และกาที่มีจะงอยปากเป็นโลหะคอยไล่กัดกินสัตว์นรกเพื่อทรมานสัตว์นรกที่เบียดเบียนด่าว่าสมณพราหมณ์ และห้ามผู้อื่นบริจาคทาน[86]

---

[85]เจตน์ เพชรรัตน์, "จิตรกรรมวัดกลาง จังหวัดอุตรดิตถ์ : แรงบันดาลใจจากภาคกลางสู่ท้องถิ่นช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ), 2556), 8

[86]อรรถกถามหานิบาต เนมิราชชาดก, **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 2**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 260-261



ภาพที่ 65 นรกสุนัข

ขุมที่ 2 นรกหม้อโลหะ (ภาพที่ 66) แสดงภาพสัตว์นรกเบียดเสียดกันจนเห็นแต่ศีรษะอยู่ในหม้อหรือกระทะขนาดใหญ่ซึ่งมีเปลวเพลิงลุกท่วม โดยมีนิรยบาลกำลังจับสัตว์นรกนำเท้าขึ้นแล้วนำศีรษะลงด้านล่างโยนลงไปในหม้อ ตรงกับลักษณะการทรมานสัตว์นรกที่ปรากฏในเนมิราชชาดกว่า “...เหล่าสัตว์ถูกนายนิรยบาลที่น่ากลัว จับเอาเท้าขึ้นบนเอาศีรษะลงล่างโยนไปตกในหม้อโลหะอันร้อนแรง...”[87] เพื่อลงโทษผู้ที่ประทุษร้ายสมณพราหมณ์และผู้มีศีลเมื่อยังมีชีวิต[88]

ภาพที่ 66 นรกหม้อโลหะ

[87]เรื่องเดียวกัน, 264

[88]เรื่องเดียวกัน, 264

ขุมที่ 3 นรกแหลนหลาว (ภาพที่ 67) หรือ สัตติหตนรกเป็นนรกที่เหล่านิรยบาลทรมานสัตว์นรกด้วยศร หอก และโตมร เพื่อลงโทษผู้ที่ถือเอาทรัพย์สินของผู้อื่นมาเลี้ยงชีวิตตนเมื่อยังมีชีวิต[89] แสดงภาพสัตว์นรกมีกงจักรปั่นศีรษะอยู่ด้านบน ลำไส้ไหลออกมา และถูกหอก 3 เล่มแทงทะลุร่างกายถึง 7 ส่วนอย่างซับซ้อน หอกเล่มแรกแทงทะลุข้อเท้าซ้ายไปทะลุต้นขาขวาโดยมีปลายหอกอยู่ที่ฝ่ามือขวา หอกเล่มที่สองแทงทะลุข้อเท้าขวาไปทะลุต้นขาซ้ายโดยมีปลายหอกอยู่ที่ฝ่ามือซ้าย หอกเล่มที่สามแทงทะลุกลางทวารปักเข้าไปในลำตัว ซึ่งการแสดงภาพสัตว์นรกถูกทรมานในลักษณะนี้มักพบเห็นได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณี

ภาพที่ 67 สัตติหตนรก

ขุมที่ 4 นรกภูเขาบด (ภาพที่ 68) หรือชลิตปัพพตนรกภาพในส่วนนี้ถึงจะลบเลือนไปบ้างแต่ยังปรากฏการแสดงภาพส่วนศีรษะของสัตว์นรกอัดกัน มีภูเขาที่ลงรายละเอียดเป็นก้อนหินขนาบสองด้าน และมีเพลิงลุกท่วม ซึ่งนรกขุมนี้ใช้ภูเขาหินบดร่างจนแหลกเหลว เพื่อทรมานนางสัตว์นรกที่ประพฤติไม่ควรเล่นชู้กับบุรุษอื่นเมื่อยังมีชีวิต[90]

[89]เรื่องเดียวกัน, 267-268

[90] เรื่องเดียวกัน, 273-275

ภาพที่ 68 ชลิตปัพพตนรก

ขุมที่ 5 นรกหมกไหม้ (ภาพที่ 69) แสดงภาพสัตว์นรกกำลังพนมมือขึ้นเหนือศีรษะด้านบน โดยสัตว์นรกเหล่านี้มีรูปร่างไม่เหมือนมนุษย์ปกติ เช่น มีศีรษะเป็นเป็ด มีศีรษะเป็นไก่ หรือไม่มีศีรษะแต่แสดงตาและปากอยู่บริเวณลำตัวโดยมีอัณฑะพาดอยู่บนบ่า และแสดงสัตว์นรกที่มีกายเป็นสัตว์หัวเป็นคน (ภาพที่ 70)เช่น เต่ามีศีรษะเป็นคน คนที่โผล่ออกมาจากหอย และกิ้งก่าที่มีหัวเป็นคน ซึ่งนรกนี้ให้สัตว์นรกมีรูปร่างพิลึกและต้องทนทุกข์ทรมานอยู่ในเปลวเพลิงที่ร้อนมาก เพื่อทรมานผู้ที่ทำกรรมด้วยมิจฉาทิฐิ[91]

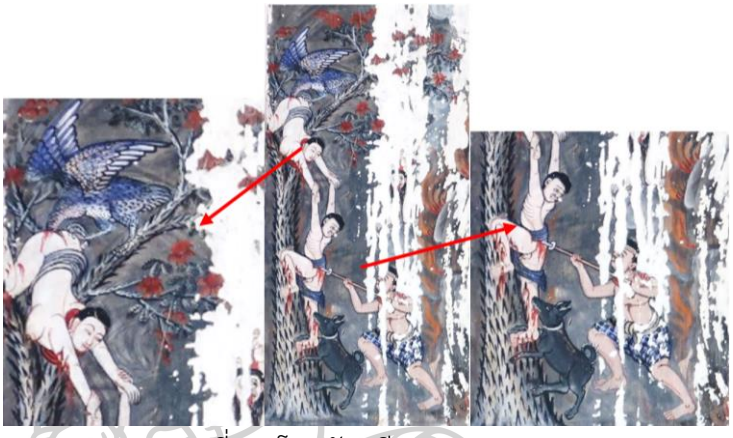
ภาพที่ 69 นรกหมกไหม้

ภาพที่ 70 สัตว์นรกที่มีกายเป็นสัตว์หัวเป็นคน

[91]เรื่องเดียวกัน, 277

นรกซึ่งไม่ปรากฏในเนมีราชชาดก

ขุมที่ 1 โลหสัมพลีนรก (นรกต้นงิ้วเหล็ก) ในไตรภูมิกถา เป็นนรกที่มีไว้เพื่อลงโทษชายที่เคยเป็นชู้กับภรรยาผู้อื่น หรือหญิงมีสามีแล้วคบชู้นอกใจสามี โดยนิรยบาลทรมานให้สัตว์นรกเหล่านั้นปีนต้นงิ้วที่มีหนามแหลมคมไปหาชู้ของตน[92] ที่น่าสนใจคือโลหสัมพลีนรกนี้ ปรากฏอยู่ร่วมกับฉากนรกสุนัข และมักจะพบได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณี โดยในจิตรกรรมวัดม่วงแสดงเป็นภาพชายปีนต้นงิ้วโดยมีนายนิรยบาลใช้หอมทิ่มแทง และมีสุนัขกัด บริเวณยอดงิ้วแสดงภาพหญิงโดนแร้งกัดกำลังช่วยชายปีนต้นงิ้วขึ้นไป (ภาพที่ 71)



ภาพที่ 71 โลหสัมพลีนรก

ภาพพระเนมีราชเสด็จไปสวรรค์ (ภาพที่ 72) แสดงอยู่บริเวณส่วนผนังเหนือช่องหน้าต่างเขียนภาพพระเนมีราชประทับบนเวชยันตราชรถ มีมาตุลีเทพบุตรเป็นสารถี โดยพระเนมีราชชี้พระหัตถ์ขวาไปเบื้องหน้าและมาตุลีเทพบุตรแสดงท่านาฏลักษณ์มองไปในทิศทางเดียวกัน ฝั่งตรงข้ามแสดงเป็นวิมานของเทวดา 3 หลัง ในรูปทรงที่แตกต่างกันไป ตรงกับในเนมีราชชาดกที่พระเนมีราชเสด็จไปเทวโลกได้เห็นวิมานต่างๆ ของเทวดา และได้ถามมาตุลีเทพบุตรว่าเทวดาเหล่านี้ทำกุศลกรรมอะไรไว้[93]

ภาพที่ 72 พระเนมีราชเสด็จไปสวรรค์

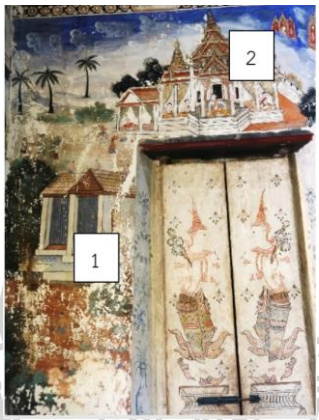
---

[92]กรมศิลปากร, **ไตรภูมิกถาฉบับถอดความ**, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2555), 78

[93]อรรถกถามหานิบาต เนมิราชชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 2**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 279-292

2.2.2.5 มโหสถชาดก

ภาพมโหสถชาดกในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏบริเวณผนังด้านทิศใต้ติดกับผนังสกัดหน้าต่อจากเรื่องเนมีราชชาดก โดยใช้พื้นที่บนผนัง 2 ส่วน คือเหนือช่องหน้าต่าง 1 ช่อง มีข้อความระบุว่า *"พระมะโหสด เจาคะ"* และระหว่างช่องหน้าต่าง 1 ช่อง มีข้อความระบุว่า *"ห้องนี้เมื่อพระมะโหส...สาลาให้ทาน"* แสดงภาพเหตุการณ์ 2 ตอน(ภาพที่ 73) ตอนที่ 1 เป็นภาพพระมโหสถสร้างศาลาและตอนที่ 2 เป็นภาพตอนมโหสถแสดงปัญญา



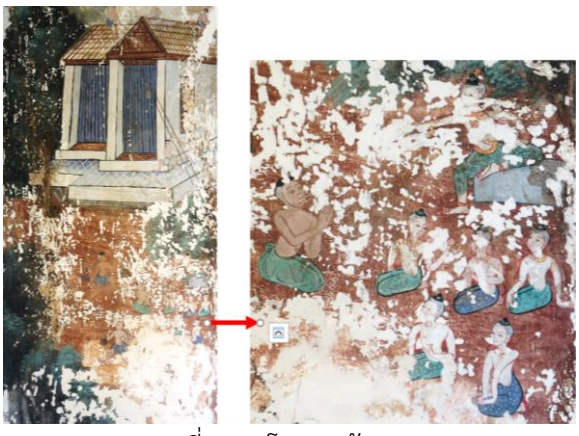
ภาพที่ 73 ภาพมโหสถชาดก

ภาพตอนพระมโหสถสร้างศาลา (ภาพที่ 74) วาดอยู่บริเวณผนังข้างหน้าต่างเต็มพื้นที่ แสดงภาพศาลาขนาดใหญ่ ซึ่งกำลังมีการก่อสร้างอยู่ มีภาพพระมโหสถในวัยเด็กนั่งอยู่บนที่นั่งใต้ต้นไม้ใหญ่กำลังทำท่าชี้สั่งชายชาวบ้านสันนิษฐานว่าเป็นนายช่าง ตรงกับเนื้อความที่ปรากฏในมโหสถชาดกว่าพระมโหสถเป็นผู้บัญชาการสร้างศาลาทั้งหมดนี้ด้วยตนเอง[94] โดยมีกุมาร 5 คนใส่เครื่องประดับนั่งอยู่เบื้องล่างพระมโหสถ สันนิษฐานว่ากุมารทั้ง 5 นี้ อาจแทนเด็กทั้ง 1,000 คน ซึ่งเกิดในวันเดียวกับมโหสถกุมาร ที่เศรษฐีสิริวัฒกะบิดาของมโหสถมอบเครื่องประดับและนางนมให้ทำให้มโหสถมีเด็กทั้ง 1,000 คน เป็นเพื่อนเล่นกันจนอายุ 7 ขวบ[95]

---

[94]อรรถกถามหานิบาต มโหสถชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 2**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 331-333

[95]เรื่องเดียวกัน, 331



ภาพที่ 74 มโหสถสร้างศาลา

ภาพตอนพระมโหสถแสดงปัญญา (ภาพที่ 75) วาดอยู่บริเวณผนังเหนือช่องหน้าต่าง แสดงภาพพระมโหสถในวัยเด็กนั่งอยู่ในศาลาที่ยื่นต่อออกมาจากทางขวาอาคารเรือนยอด มีกุมารเพื่อนของมโหสถ 3 คนนั่งอยู่เบื้องล่าง ส่วนอาคารเรือนยอดด้านข้างปรากฏภาพบุรุษนั่งอยู่ในอาคาร ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าอาจเป็นพระมโหสถนั่งในศาลาเพื่อสั่งสอนสิ่งที่ควรและไม่ควรทำ รวมทั้งวินิจฉัยคดีต่างๆ[96] นอกศาลาเป็นภาพตอนพระมโหสถแสดงปัญญาวินิจฉัยคดี ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่ามีการแสดงภาพ 2 ตอน ตอนแรกวินิจฉัยหัวข้อว่าโค และตอนถัดมาคือวินิจฉัยหัวข้อว่าคนเตี้ยชื่อโคฆกาฆ

ภาพที่ 75 พระมโหสถแสดงปัญญา

วินิจฉัยหัวข้อว่าโค (ภาพที่ 76) แสดงภาพลักษณะเหมือนควายเผือก กำลังโดนคนจับกระบอกไม้ไผ่กรอกปาก โดยมีชายอีกคนนั่งอยู่เบื้องล่าง ถึงแม้ช่างจะวาดสัตว์ที่มีลักษณะเป็นควาย แต่เนื่องจากมีการแสดงภาพคนจับกระบอกไม้ไผ่กรอกปากควาย ซึ่งตรงกับในมโหสถชาดก

[96]เรื่องเดียวกัน, 333

ตอนวินิจฉัยหัวข้อว่าโค ที่ว่า “...บัณฑิตได้ฟังคำของคนทั้งสองนั้นแล้ว จึงให้คนของตนนำถาดมาให้นำใบประยงค์มาตำในครก ขยำด้วยน้ำให้โคดื่ม โคก็อาเจียนออกมาเป็นหญ้า...” เพื่อตัดสินว่าใครเป็นเจ้าของวัวที่แท้จริงจากของที่วัวกินและดื่มเข้าไป [97]

ภาพที่ 76 วินิจฉัยหัวข้อว่าโค

วินิจฉัยหัวข้อว่าคนเตี้ยชื่อโคฆกาฆ (ภาพที่ 77) แสดงภาพกุมารเพื่อนของมโหสถ จูงชายคนหนึ่งที่อุ้มสตรีในอ้อมแขน สตรีคนนั้นหันหน้ากลับไปหาชายอีกคนที่มีลักษณะเตี้ย โดยที่ชายเตี้ยคนนั้นกำลังจับข้อเท้าของสตรีนางนั้นไว้ ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าเป็นเรื่องตอนวินิจฉัยหัวข้อว่าคนเตี้ยชื่อโคฆกาฆ ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับคนเตี้ยชื่อโคฆกาฆกับภรรยาชื่อทีฆตาหลา ต้องการจะข้ามแม่น้ำตื้นแต่ไม่กล้าข้ามไป นายทีฆปิฏฐิรู้จึงบอกว่าแม่น้ำนี้ลึกมากและมีสัตว์ร้ายชุกชุม คนทั้งสองจึงขอให้นายทีฆปิฏฐิพาข้ามแม่น้ำ โดยพานางทีฆตาหลาขึ้นขี่คอข้ามไปก่อน และพูดเกี้ยวนางทีฆตาหลาจนนางตัดสินใจทิ้งสามี นายโคฆกาฆเมื่อรู้ว่าโดนทิ้งจึงรีบวิ่งตามไปต่อว่านายทีฆปิฏฐิว่าจะพาภรรยาของตนไปไหน แต่โดนนายทีฆปิฏฐิผลักไสและต่อว่ากลับว่านี่ไม่ใช่ภรรยาของนายโคฆกาฆ นายโคฆกาฆจึงวิ่งไปจับมือนางทีฆตาหลาห้ามไม่ให้ไป นายโคฆกาฆทะเลาะกับนายทีฆปิฏฐิมาถึงใกล้ศาลาของพระมโหสถ พระมโหสถจึงให้คนไปเรียกมาและวินิจฉัยคดี [98] จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏ สอดคล้องกับเนื้อหาที่ปรากฏในมโหสถชาดกถึง 4 ส่วน คือ 1. แสดงภาพชายร่างกายปกติ และชายที่มีร่างกายเตี้ยกว่า 2. แสดงนายทีฆปิฏฐิอุ้มนางทีฆตาหลาซึ่งโอบคอนายทีฆปิฏฐิอยู่ คล้ายกับตอนที่นายทีฆปิฏฐิให้นางทีฆตาหลาขี่คอข้ามแม่น้ำ 3.นายโคฆกาฆวิ่งมาจับเท้านางทีฆตาหลาห้ามไม่ให้ไป คล้ายกับตอนทีนายโคฆกาฆวิ่งมาจับมือนางทีฆตาหลา และ 4.แสดงภาพกุมารเพื่อนของพระมโหสถมาตามทั้ง 3 ไปเพื่อให้พระมโหสถวินิจฉัยคดี ดังนั้นภาพนี้จึงน่าจะเป็นการแสดงภาพพระมโหสถแสดงปัญญาวินิจฉัยหัวข้อว่าคนเตี้ยชื่อโคฆกาฆ

[97]เรื่องเดียวกัน, 336

[98]เรื่องเดียวกัน, 340-342

ภาพที่ 77 วินิจฉัยหัวข้อว่าคนเตี้ยชื่อโคฆกาฆ

2.2.2.6 ภูริทัตชาดก

ภาพภูริทัตชาดกในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏบริเวณผนังด้านทิศเหนือติดกับผนังสกัดหลัง โดยใช้พื้นที่บนผนัง 2 ส่วน คือเหนือช่องหน้าต่าง 1 ช่อง และระหว่างช่องหน้าต่าง 1 ช่อง มีข้อความระบุว่า *“ห้องนี้พูทีทัตอาลัมพายมาจับ”* แสดงภาพเหตุการณ์ 2 ตอน (ภาพที่ 78) ตอนที่ 1 เป็นภาพพราหมณ์อาลัมพายน์มาจับพระภูริทัต และตอนที่ 2 เป็นภาพสุทัสสนะฤๅษีมาช่วยพระภูริทัต

ภาพที่ 78 ภาพภูริทัตชาดก

ภาพตอนพราหมณ์อาลัมพายน์มาจับพระภูริทัต(ภาพที่ 79) แสดงภาพพระภูริทัตกำลังจำศีลขดอยู่รอบจอมปลวกโดยหลับพระเนตร อาลัมพายน์มาจับหางพระภูริทัตเพื่อดึงร่างพระภูริทัตออกมาจากจอมปลวก โดยมีกระโปรงวางอยู่ข้างๆ การแสดงฉากนี้ตรงกับเนื้อความที่ปรากฏในภูริทัตชาดก ว่า “...ฝ่ายอาลัมพายน์ ... เข้าไปหาพระโพธิสัตว์ จับหางพระโพธิสัตว์คร่ามา

จับศีรษะไว้มั่นแล้ว เปิดปากพระมหาสัตว์ เคี้ยวยาบ้วนใส่พร้อมเสมหะเข้าในปากพระมหาสัตว์ พระยานาคผู้เป็นชาติสะอาด ไม่โกรธไม่ลืมตาเพราะกลัวแต่ศีลจะขาดทำลาย..."[99]

ภาพที่ 79 พราหมณ์อาลัมพายน์มาจับพระภูริทัต

ภาพตอนสุทัสสนะฤาษีมาช่วยพระภูริทัต (ภาพที่ 80) แสดงฉากภายในกำแพงวัง สันนิษฐานว่าเป็นตอนที่พรามหณ์อาลัมพายน์นำพระภูริทัตไปเล่นถวายในพระราชวังกรุงพาราณสี[100] โดยฤาษีที่ยืนอยู่ คือพระสุทัสสนะที่แปลงเป็นดาบสมาตามหาพระภูริทัต[101] พระภูริทัตเลื้อยออกมาอยู่นอกกระโปรงสีเงิน มีพราหมณ์อาลัมพายน์นั่งอยู่ข้างๆ กระโปรงสีเงินนี้เป็นกระโปรงแก้วที่พราหมณ์อาลัมพายน์สั่งทำขึ้นใหม่หลังจากได้ทรัพย์สมบัติมาจากการนำพระภูริทัตไปแสดง[102] ด้านบนมีชายแต่งเครื่องทรงอย่างกษัตริย์ประทับอยู่ในอาคาร สันนิษฐานว่าเป็นพระเจ้าพาราณสีผู้เป็นลุงของพระสุทัสสนะและพระภูริทัต[103]

---

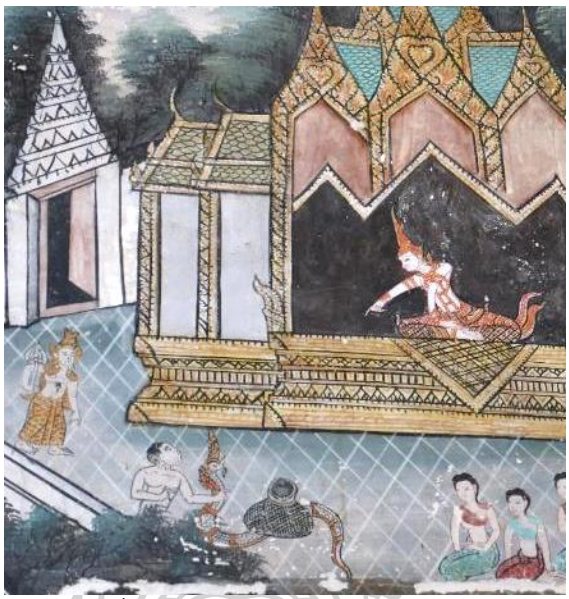
[99]อรรถกถามหานิบาต ภูริทัตชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 3**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 69

[100]เรื่องเดียวกัน, 71

[101]เรื่องเดียวกัน, 78

[102]เรื่องเดียวกัน, 70

[103]เรื่องเดียวกัน, 81



ภาพที่ 80 สุทัสสนะฤๅษีมาช่วยพระภูริทัต

2.2.2.7 จันทกุมารชาดก

ภาพจันทกุมารชาดกในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏบริเวณผนังด้านทิศเหนือต่อจากภูริทัตชาดก โดยใช้พื้นที่บนผนัง 2 ส่วน คือเหนือช่องหน้าต่าง 1 ช่อง และระหว่างช่องหน้าต่าง 1 ช่อง แสดงภาพเหตุการณ์ 3 ตอน(ภาพที่ 81) ตอนที่ 1 เป็นภาพกัณฑหาลพราหมณ์ทูลยุยงให้พระเจ้าเอกราชทำพิธีบูชายัญ และตอนที่ 2 เป็นภาพพระอินทร์ทำลายพิธีบูชายัญด้วยการหักฉัตร

ภาพที่ 81 ภาพจันทกุมารชาดก

กัณฑหาลพราหมณ์ทูลยุยงให้พระเจ้าเอกราชทำพิธีบูชายัญ (ภาพที่ 82) แสดงภาพพระเจ้าเอกราชประทับนั่งอยู่ในปราสาท โดยมีพราหมณ์ 4 คน และข้าราชการ 3 คน นั่งอยู่เบื้องล่าง ซึ่งไม่มีการแสดงลักษณะชี้เฉพาะว่ากัณฑหาลพราหมณ์เป็นคนใด

ภาพที่ 82 กัณฑหาลพราหมณ์ทูลยุยงให้พระเจ้าเอกราชทำพิธีบูชายัญ

ภาพพระอินทร์ทำลายพิธีบูชายัญด้วยการหักฉัตร (ภาพที่ 83) แสดงภาพพระอินทร์เสด็จมาพร้อมกับค้อนเหล็กเพื่อมาทำลายฉัตรพิธีจนหักลง ในปะรำพิธีถึงแม้บางส่วนจะลบเลือนไปแต่ยังคงปรากฏภาพพระจันทนกุมารใส่เครื่องทรงอย่างกษัตริย์ประทับอยู่ร่วมกับเจ้าชายอีก 2 พระองค์ซึ่งสวมเพียงกระบังหน้าและกรรเจียกจอน

ภาพที่ 83 พระอินทร์หักฉัตร

การแสดงภาพพระอินทร์หักฉัตรเป็นรูปแบบที่สามารถพบได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณี ทว่าในจันทกุมารชาดก ไม่ปรากฏเนื้อความที่ว่าพระอินทร์เข้ามาทำการหักฉัตร แต่ปรากฏเนื้อความว่า “...ท้าวสักกเทวราช...ทรงกวัดแกว่งค้อนยังความกลัวให้เกิดแก่พระเจ้าเอกราชนั้นแล้ว ได้ตรัสกะพระราชาว่า พระราชากาลี จงรู้ไว้อย่าให้เราตีเศียรของท่านด้วยค้อนเหล็กนี้...”[104] ทั้งนี้การกล่าวถึงฉัตรปรากฏขึ้นในภายหลัง หลังจากพระเจ้าเอกราชและกัณฑหาลปุโรหิตสั่งให้ปล่อยพระจันทกุมาร เหล่าชนทั้งปวง รวมไปถึงสัตว์ทั้งหลายแล้ว ชนทั้งปวงได้พากันรุมสังหารกัณฑหาลพราหมณ์ด้วยก้อนดิน และจะสังหารพระเจ้าเอกราชต่อ แต่พระจันทกุมารห้ามไว้ ชนทั้งปวงจึงกล่าวว่า “...เราจะให้แต่ชีวิตเท่านั้นแก่พระราชาชั่วนั้น แต่พวกเราจะไม่ยอมให้ฉัตรและที่

[104]อรรถกถามหานิบาต จันทกุมารชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 3**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 199

อยู่อาศัยในพระนครแก่พระราชานั่น เราจักทำพระราชาให้เป็นคนจัณฑาลแล้วให้ไปอยู่เสียภายนอกพระนคร..."[105] และได้อภิเษกพระจันทกุมารครองราชสมบัติแทนพระบิดา[106] ดังนั้นการแสดงภาพพระอินทร์หักฉัตรในที่นี้ อาจหมายถึงการสิ้นสุดอำนาจความเป็นกษัตริย์ของพระเจ้าเอกราช จากการเข้ามาขัดขวางพิธีบูชายัญของพระอินทร์ จนทำให้ชนทั้งปวงสามารถสังหารกัณฑหาลพราหมณ์และขับไล่พระเจ้าเอกราชได้สำเร็จ

บริเวณด้านล่างปะรำพิธีแสดงภาพความวุ่นวายหลังจากที่พระอินทร์เสด็จมาหักฉัตร (ภาพที่ 84) ส่วนบนสุดแสดงภาพคนเข้าทำร้ายพราหมณ์ด้วยไม้ โดยมีพราหมณ์อีกคนนอนคว่ำหน้าอยู่เบื้องล่าง นอกจากนี้ยังปรากฏภาพวัว ม้า และช้างที่ภายในภาพ เป็นการแสดงภาพสัตว์ที่กัณฑหาลพราหมณ์ทูลให้พระเจ้าเอกราชใช้ในพิธีบูชายัญนอกเหนือไปจาก ราชบุตร พระมเหสี เศรษฐี สัตว์ที่ใช้ในพิธีบูชายัญประกอบไปด้วย โคอุสภราช ม้าอาชาไนย และช้างต่างๆ[107]

ภาพที่ 84 เหตุการณ์วุ่นวายหลังพระอินทร์เสด็จมาหักฉัตร

2.2.2.8 พรหมนารทชาดก

ภาพพรหมนารทชาดกในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏบริเวณผนังด้านทิศเหนือต่อจากจันทกุมารชาดก โดยใช้พื้นที่บนผนัง 2 ส่วน คือเหนือช่องหน้าต่าง 1 ช่อง และระหว่างช่องหน้าต่าง 1 ช่อง มีข้อความระบุว่า "*ห้องนี้พรมนาทหาบทองเท่าลูกฝัก*" แสดงภาพเหตุการณ์ 2 ตอน(ภาพที่ 85) ตอนที่ 1 เป็นภาพพิธีโปรยทานของพระนางรุจา และตอนที่ 2 เป็นภาพพระพรหมนารทเสด็จมายังปราสาทของพระเจ้าอังคติราช

---

[105]เรื่องเดียวกัน, 201

[106]เรื่องเดียวกัน, 202-204

[107]เรื่องเดียวกัน, 155-162

ภาพที่ 85 ภาพพรหมนารทชาดก

พิธีโปรยทานของพระนางรุจา (ภาพที่ 86) แสดงภาพเจ้าพนักงานสวมหมวกลอมพอกแสดงภาพเจ้าพนักงานแต่งตัวเป็นเทวดาสวมลอมพอกยืนบนแท่นซึ่งมีต้นกัลปพฤกษ์กำลังโปรยทาน ลักษณะเป็นเหรียญ เบื้องล่างแสดงผู้คนมากมาย บ้างรอรับทานที่โปรยมาจากด้านบน บ้างก้มเก็บเหรียญที่ตกด้านล่าง ซึ่งฉากการโปรยทานนี้ นิยมแสดงในงานจิตรกรรมไทยประเพณีเป็นอย่างมาก ซึ่งในพรหมนาทชาดกเองมีการกล่าวถึงการทำทานของพระนางรุจาความว่า

> ...พระเจ้าวิเทหราช ...พระราชทานทรัพย์ 1,000 แล้วส่งไปด้วย ตรัสว่า นี่ลูก เจ้าจงให้ทาน พระนางรุจานั้นเสด็จกลับไปยังนิเวศน์ของตนแล้ว วันรุ่งขึ้นจึงทรงรักษาอุโบสถศีล ทรงให้ทานแก่คนกำพร้าคนเดินทางไกล ยาจกและวนิพกเป็นอันมาก..[108]

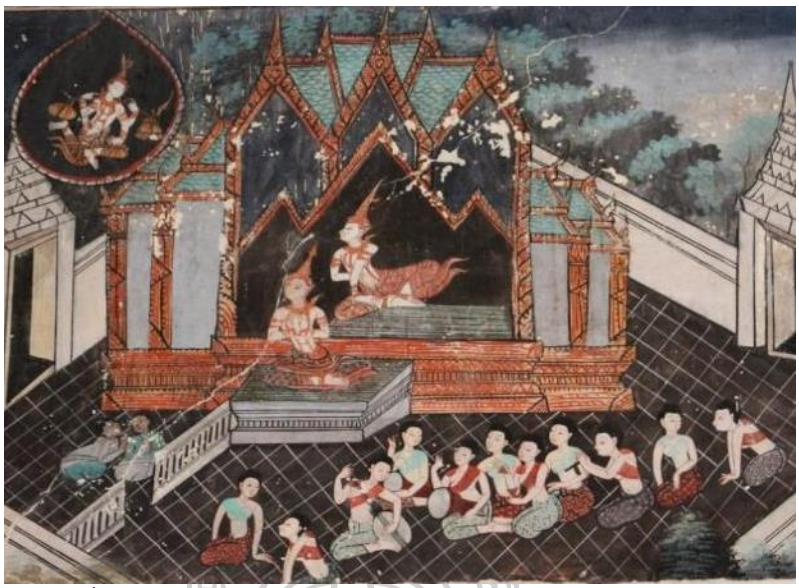
[108]อรรถกถามหานิบาติ พรหมนาทชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 3**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 252

ภาพที่ 86 พิธีโปรยทานของพระนางรุจา

พระพรหมนารทเสด็จมายังปราสาทของพระเจ้าอังคติราช (ภาพที่ 87) แสดงภาพพระพรหมนารทใส่เครื่องทรงอย่างเทวดาสวมชฎา 3 ยอด แบกสาแหรกข้างหนึ่งใส่ทองทรงลูกฟักอีกข้างเป็นหม้อน้ำ เหาะมายังปราสาทของพระเจ้าอังคติราช ทั้งนี้การแสดงภาพพระพรหมนารทอย่างเทวดาพร้อมหาบสาแหรกใส่หม้อน้ำและลูกฟักนี้ เป็นรูปแบบที่นิยมแสดงในงานจิตรกรรมไทยประเพณี แต่ไม่ตรงตามเนื้อความที่ปรากฏในพรหมนารทชาดก ซึ่งกล่าวว่าพระพรหมนารทเสด็จมาหาพระเจ้าอังคติราชด้วยเพศบรรพชิต ดังที่ว่า

> ...ครั้นตกลงใจฉะนี้แล้ว ก็แปลงเพศเป็นมนุษย์ มีวรรณะดังทองคำ น่าเลื่อมใสผูกชฎามณฑลอันงามจับใจ ปักปิ่นทองไว้ในระหว่างชฎา นุ่งผ้าพื้นแดงไว้ภายใน ทรงผ้าเปลือกไม้ย้อมฝาดไว้ภายนอก กระทำเฉวียงบ่าผ้าหนังเสือ...แล้วเอาภิกขาภาชนะทองใส่สาแหรก อันประดับด้วยมุกดาข้าง 1 เอาคนโทน้ำแก้วประพาฬใส่ในสาแหรกอีกข้าง 1 เสร็จแล้วก็ยกคานทองอันงามงอนขึ้นวางเหนือบ่า แล้วเหาะมาโดยอากาศ ด้วย เพศแห่งฤๅษีนี้ ...[109]

[109]เรื่องเดียวกัน, 274



ภาพที่ 87 พระพรหมนารทเสด็จมายังปราสาทของพระเจ้าอังคติราช

ภายในปราสาทแสดงภาพพระเจ้าอังคติราชประทับนั่งหันหน้าไปดูพระพรหมนารท โดยแสดงภาพพระนางรุจาประทับนั่งพนมมืออยู่บนพระแท่นนอกปราสาท เบื้องล่างมีสตรีนั่งอยู่มากมาย บ้างนั่งเฉยๆ บ้างเล่นดนตรี สตรีเหล่านี้น่าจะหมายถึงหญิงสหายและกุมารีทั้ง 500 ที่ไปเข้าเฝ้าพระเจ้าอังคติราชพร้อมกับพระนางรุจา ดังที่ปรากฏในพรหมนารทชาดก ความว่า

> ...หญิงสหายกับทั้งกุมาริกา ประมาณ ๕๐๐ ของเราทั้งหมด จงประดับด้วยเครื่องประดับต่างๆ...ฉันจักไปเฝ้าพระเจ้าวิเทหราชผู้เป็นพระชนกนาถเพื่อให้นำทานวัตรของเรามา...วันนั้นหญิงบริวาร พากันแวดล้อมพระนางรุจาราชธิดา... ก็พระนางรุจาราชธิดานั้น ...เสด็จไป ณ ท่ามกลางหญิงสหายเสด็จเข้าสู่จันทกปราสาท[110]

2.2.2.9 วิธุรชาดก

ภาพวิธุรชาดกในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏบริเวณผนังด้านทิศเหนือต่อจากพรหมนารทชาดก โดยใช้พื้นที่บนผนัง 2 ส่วน คือเหนือช่องหน้าต่าง 1 ช่อง และระหว่างช่องหน้าต่าง 1 ช่อง มีข้อความระบุว่า “*ห้องนี้เมื่อบูนน...พะยั...เอาพระวิทูน*” แสดงภาพเหตุการณ์ 3 ตอน (ภาพที่ 88) ตอนที่ 1 เป็นภาพปุณณกยักษ์เล่นสกากับพระเจ้าธนัญชัย ตอนที่ 2 เป็นภาพปุณณกยักษ์ทรมานพระวิธุรบัณฑิต ตอนที่ 3 เป็นภาพพระวิธุรบัณฑิตแสดงสาธุนรธรรมแก่ปุณณกยักษ์

---

[110] เรื่องเดียวกัน, 253-254

ภาพที่ 88 ภาพวิธุรชาดก

ปุณณกยักษ์เล่นสกากับพระเจ้าธนัญชัย(ภาพที่ 89) แสดงภาพปุณณกยักษ์กำลังเล่นสกากับพระเจ้าธนัญชัย โดยปุณณกยักษ์เหลือบตามองไปยังเทพธิดาด้านบนซึ่งกำลังเหาะหนีไป ตรงกับเนื้อความที่ปรากฏในวิธุรชาดก ว่า “...ปุณณกยักษ์..เมื่อทราบว่าเพราะอานุภาพของอารักขเทวดาแล้ว จึงถลึงตาดูอารักขเทวดานั้น แสดงดุจดังว่าโกรธ. อารักข เทวดาพอปุณณกยักษ์เพ่งดูเท่านั้น ก็สะดุ้งกลัว วิ่งหนีไปถึงที่สุดเขาจักรวาล ได้ยืนแอบตัวสั่นอยู่รัวๆ...”[111] ทั้งนี้ในวิธุรชาดกปุณณกยักษ์ไม่ได้เล่นสกากับพระเจ้าธนัญชัยด้วยร่างยักษ์แต่ “...เข้าไปสู่สภาแห่งชาวกุรุรัฐ ด้วยเพศแห่งมาณพน้อย...”[112] ต่างจากการแสดงภาพปุณณกยักษ์ในร่างยักษ์ที่นิยมแสดงในงานจิตรกรรมไทยประเพณี

ภาพที่ 89 ปุณณกยักษ์เล่นสกากับพระเจ้าธนัญชัย

ปุณณกยักษ์ทรมานพระวิธุรบัณฑิต (ภาพที่ 90) ด้านบนแสดงภาพปุณณกยักษ์ขี่ม้าหันกลับไปมองพระวิธุรบัณฑิตซึ่งจับหางม้าโดยมีหางม้าพันอยู่รอบบั้นพระองค์ และมีกลุ่มก้อนของลมแหวกอยู่ล้อมรอบ ตรงกับเนื้อความในพระวิธุรชาดกที่ปุณณกยักษ์ให้พระวิธุรบัณฑิตเกาะหางม้า

---

[111]อรรถกถามหานิบาติ วิธุรชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 3**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 398

[112]เรื่องเดียวกัน, 382

มโนมัยสินธพแล้วเหาะไปในอากาศ โดยปุณณกยักษ์ต้องการสังหารพระวิธุรบัณฑิตและนำหัวใจไปมอบให้แก่พระนางวิมลา จึงคิดทรมานพระวิธุรบัณฑิตด้วยวิธีการต่างๆ รวมถึง

> ...ควบม้าไปสู่กองลมแล่นกลับไปกลับมาสิ้น 7 ครั้ง ด้วยอานุภาพแห่งพระโพธิสัตว์ กองลมได้แยกออกเป็น 2 ภาคให้ช่องแก่พระมหาสัตว์...แม้อันว่าลมเวรัมภะก็มีเสียงดังครืน ดุจเสียงฟ้าฟาดตั้งแสนครั้ง ได้แยกช่องให้แก่พระโพธิสัตว์ฝ่ายปุณณกยักษ์เมื่อเห็นว่าพระโพธิสัตว์ไม่เป็นอันตรายด้วยลมเวรัมภะนั้น...[113]

ด้านล่างแสดงภาพปุณณกยักษ์กำลังยกพระวิธุรบัณฑิตขึ้นฟาดกับภูเขา ดังที่ปรากฏในพระวิธุรชาดก ว่า หลังจากที่ขว้างพระวิธุรบัณฑิตไปถึงสามครั้งแล้วไม่ตาย ปุณณกยักษ์จึงจะ“..จับเท้าของเธอฟาดลงบนยอดบรรพตนี้ให้ตาย..”[114]

ภาพที่ 90 ปุณณกยักษ์ทรมานพระวิธุรบัณฑิต

พระวิธุรบัณฑิตแสดงสาธุนรธรรมแก่ปุณกยักษ์ (ภาพที่ 91) แสดงภาพพระวิธุรบัณฑิตประทับนั่งขัดสมาธิ โดยนำพระหัตถ์ขวาแตะพื้น ลักษณะคล้ายการแสดงปางมารวิชัย โดยมีปุณณกยักษ์นั่งพนมมือเยื้องไปด้านล่าง

ภาพที่ 91 พระวิธุรบัณฑิตแสดงสุนรธรรมแก่ปุณกยักษ์

---

[113]เรื่องเดียวกัน, 437-438

[114]เรื่องเดียวกัน, 443

2.2.2.10 เวสสันดรชาดก

ภาพเวสสันดรในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏบริเวณผนังด้านทิศเหนือติดกับผนังสกัดหน้าเป็นเรื่องสุดท้าย โดยใช้พื้นที่บนผนัง 3 ส่วน คือเหนือช่องหน้าต่าง 1 ช่อง และระหว่างช่องหน้าต่าง 2 ช่อง ปรากฏข้อความทั้ง 2 ช่องหน้าต่างคือ *“นี้อกระษัต...จบ...ตก...”* และ *“กุมาน ...ต...ตัง”* แสดงภาพเหตุการณ์ 4 กัณฑ์ (ภาพที่ 92) กัณฑ์ที่ 1 กัณฑ์กุมาร กัณฑ์ที่ 2 กัณฑ์มัทรี กัณฑ์ที่ 3 กัณฑ์มหาราช และกัณฑ์ที่ 4 กัณฑ์ฉกษัตริย์ ซึ่งแสดงออกตามรูปแบบที่มักจะปรากฏในงานจิตรกรรมไทยประเพณี

ภาพที่ 92 ภาพเวสสันดรชาดก

กัณฑ์กุมาร (ภาพที่ 93) แสดงภาพพระเวสสันดรประทับนั่งอยู่ในอาศรม เบื้องล่างแสดงภาพชูชกใช้เถาวัลย์ผูกข้อมือพระกัณหาและพระชาลี กำลังยกไม้จะตีทั้งสองกุมารซึ่งกำลังแสดงอาการร้องไห้ในท่านาฏลักษณ์ต่อหน้าพระเวสสันดร ตรงกับเนื้อความที่ปรากฏในเวสสันดรชาดก ว่า “...พราหมณ์ผู้ร้ายกาจนั้น ก็เอาฟันกัดเถาวัลย์ ผูกพระกรแห่งพระกุมารกุมารีด้วยเถาวัลย์อีกข้างหนึ่งไว้ แต่นั้น พราหมณ์ถือเถาวัลย์ถือไม้เฆี่ยนตีนำพระกุมารกุมารีไปต่อหน้าที่นั่งแห่งพระเวสสันดรสีวีราช..”[115]

[115]อรรถกถามหานิบาติ เวสสันดรชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 3**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 723

ภาพที่ 93 เวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมาร

กัณฑ์มัทรี (ภาพที่ 94) แสดงภาพพระนางมัทรีประทับนั่งโดยมีสาแหรกใส่ดอกไม้วางอยู่ด้านข้าง ฝั่งตรงข้ามแสดงภาพเสือสีขาว เสือสีเหลือง และราชสีห์มาขวางทางพระนางมัทรีไว้ หากสันนิษฐานตามเนื้อความที่ปรากฏในเวสสันดรชาดก “..เทพบุตรทั้งสาม...ต่างจำแลงกายกลายเป็นราชสีห์ เสือโคร่ง เสือเหลือง มานอนหมอบเรียงกันอยู่ในมรรคาที่พระนางเจ้ามัทรีเสด็จมา ...”[116] ช่างน่าจะวาดเสือสีขาวหมายถึงเสือโคร่งเพื่อให้แตกต่างจากเสือเหลืองนั่นเอง

ภาพที่ 94 เวสสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี

กัณฑ์มหาราช (ภาพที่ 95) ทั้งนี้ภาพบริเวณส่วนนี้ไม่ปรากฏข้อความ ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าภาพเหตุการณ์ตอนนี้เป็นกัณฑ์มหาราช มีฉากเป็นพระราชวังในเมืองภายในพระราชวัง ปรากฏภาพบุคคลทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ 3 คน 1 ในนั้นอาจเป็นพระเจ้าสญชัย โดยมีพระกันหากับพระชาลีประทับอยู่ใกล้เคียง อาจสันนิษฐานได้ว่าภาพส่วนนี้เป็นการแสดงเหตุการณ์ตอนที่พระเจ้าสญชัยพบพระกัญหาและพระชาลี[117] โดยไม่แสดงชูชกภายในภาพ

---

[116]เรื่องเดียวกัน, 739

[117] เรื่องเดียวกัน, 774 - 785

ภาพที่ 95 เวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช

กัณฑ์ฉกษัตริย์ (ภาพที่ 96) แสดงภาพเหตุการณ์ 2 ตอน ตอนแรกแสดงภาพขบวนเสด็จของพระชาลี และกองทหารเดินเรียงราย ด้านบนแสดงภาพพระเวสสันดรและพระนางมัทรีหลบอยู่บนภูเขา ตรงกับเนื้อความในเวสสันดรชาดกที่ว่า

> ..ฝ่ายพระชาลีราชกุมารให้ตั้งค่ายแทบฝั่งสระมุจลินท์ .. เสียงพาหนะทั้งหลายมีช้างเป็นต้นอื้ออึงสนั่น ครั้งนั้น พระเวสสันดรมหาสัตว์ได้ทรงสดับเสียงนั้นก็ทรงกลัวแต่มรณภัยด้วยเข้าพระทัยว่าเหล่าปัจจามิตรของเราปลงพระชนม์พระชนกของเรา แล้วมาเพื่อต้องการตัวเรากระมังหนอ จึงพาพระนางมัทรีเสด็จขึ้นภูผาทอดพระเนตรดูกองทัพ..[118]

ส่วนที่สองแสดงภาพการพบกันของกษัตริย์ทั้ง 6 พระองค์ โดยแสดงภาพเป็นสองกลุ่ม กลุ่มแรกแสดงพระเวสสันดร พระเจ้าสญชัย และพระชาลี กลุ่มที่สองแสดงภาพพระนางมัทรี พระนางผุสดีพระกัณหา ประทับนั่งร้องไห้ในท่านาฏลักษณ์อยู่ด้วยกัน โดยพระเวสสันดร พระนางมัทรี พระกัณหาและพระชาลี นุ่งห่มผ้าลายหนังเสือ ต่างจากพระเจ้าสญชัยและพระนางผุสดี

[118]เรื่องเดียวกัน, 791

ภาพที่ 96 เวสสันดรชาดก กัณฑ์ฉกษัตริย์

สรุปการวิเคราะห์เนื้อเรื่องและการแสดงออกในภาพชาดก

จากการศึกษาเปรียบเทียบกับคัมภีร์และงานจิตรกรรมแห่งอื่นๆ พบว่าเนื้อเรื่องและการแสดงออกของภาพชาดกที่ปรากฏภายในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงทั้ง 10 พระชาติ ในด้านรูปแบบองค์ประกอบภาพ และการลำดับเรื่องราวหรือการเลือกภาพมานำเสนอ มีลักษณะการแสดงออกในภาพรวมสอดคล้องกับรูปแบบที่นิยมเขียนในงานจิตรกรรมไทยประเพณี เช่น ภูริทัตชาดกที่แสดงภาพพราหมณ์อาลัมพายน์มาจับพระภูริทัต และวิธุรชาดกที่แสดงภาพตอนปุณณกยักษ์เล่นสกาและตอนปุณณกยักษ์ทรมานพระวิธุรบัณฑิต ซึ่งเป็นตอนที่มักถูกเลือกมานำเสนอซ้ำๆ ในงานจิตรกรรมไทยประเพณี ประกอบกับการที่มีคำบรรยายภาพ ทำให้สามารถตีความได้โดยง่ายว่าเป็นชาดกตอนใด เป็นการเขียนภาพตามงานครู ไม่ได้มีลักษณะการนำเสนอเรื่องราวที่โดดเด่นหรือแปลกใหม่เหมือนดังที่ปรากฏในภาพพุทธประวัติ

2.3 ไตรภูมิ

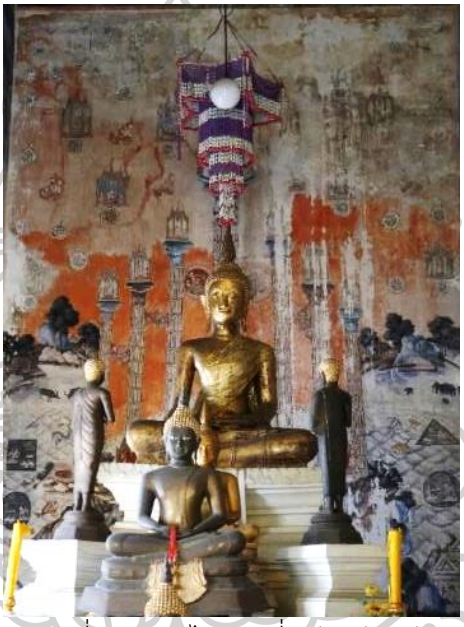
ไตรภูมิเป็นวรรณกรรมทางพุทธศาสนาที่กล่าวถึงภูมิทั้งสาม คือ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ[119] การเขียนภาพจักรวาลในงานจิตรกรรมช่างสามารถแสดงภาพจักรวาลได้เพียง 2 มิติ จึงมักจะแสดงภาพหน้าตัดตามระนาบดิ่ง โดยมีเขาพระสุเมรุเป็นแกนกลาง ขนาบด้วยสัตบริภัณฑ์ซ้อนลดหลั่นลงมาถัดออกไปเป็นภาพมหาสมุทรซึ่งเป็นที่ตั้งของทวีปทั้งสี่ รอบนอกสุดเป็นกำแพงจักรวาล เหนือแกนเขา

[119]วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 2**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2534), 75

พระสุเมรุและสัตบริภัณฑ์นิยมเขียนภาพวิมาน ส่วนใต้แกนเขามักเขียนภาพแสดงรายละเอียดของชมพูทวีป[120]

2.3.1 วิเคราะห์องค์ประกอบและเรื่องราวที่ปรากฏในภาพไตรภูมิ

ภาพไตรภูมิในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงอยู่บนผนังสกัดหลัง (ภาพที่ 97) ทาพื้นด้วยสีส้ม ซึ่งภาพไตรภูมิในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง มีการแสดงรายละเอียดและองค์ประกอบต่างๆ สอดแทรกอยู่มากมาย ดังนั้นการศึกษาส่วนนี้จึงเป็นวิเคราะห์องค์ประกอบและเรื่องราวที่ปรากฏ โดยเริ่มศึกษาจากองค์ประกอบสำคัญที่มักจะปรากฏในภาพไตรภูมิ แล้วจึงศึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวอื่นๆ ที่สอดแทรกมาในภาพไตรภูมิ



ภาพที่ 97 ภาพไตรภูมิที่ผนังสกัดหลัง

2.3.1.1 องค์ประกอบสำคัญที่มักจะปรากฏในภาพไตรภูมิ

เขาพระสุเมรุ เขาสัตตบริภัณฑ์ และนทีสีทันดร

จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเขียนภาพเขาพระสุเมรุมีขนาดสูงใหญ่ที่สุดเป็นแกนกลาง ขนาบด้วยเขาสัตบริภัณฑ์ซึ่งเขียนเพียง 3 ชั้น มีขนาดเท่ากันแต่มีความสูงลดหลั่นลงมาข้างละ 3 ลูก (ภาพที่ 98) โดยเขียนภาพภูเขาในลักษณะเป็นแท่งเสามีลายกาบพรหมศรเรียงซ้อนกันขึ้นไปต่อกับส่วนยอดเขาที่เขียนเป็นหินแบบธรรมชาติ ยอดเขาพระสุเมรุ แสดงภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีเจดีย์จุฬามณีปรากฏอยู่ ด้านข้างลบเลือนไปแต่มีร่องรอยภาพอาคารอยู่สันนิษฐานว่าอาจเป็นปราสาทไพชยนต์ นอกจากนี้ยังมีการแสดงภาพพระสงฆ์ สันนิษฐานว่าอาจเป็นพระมาลัยปรากฏอยู่ด้วย(รายละเอียด

[120]เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24**, (กรุงเทพฯ : คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2535), 113-114

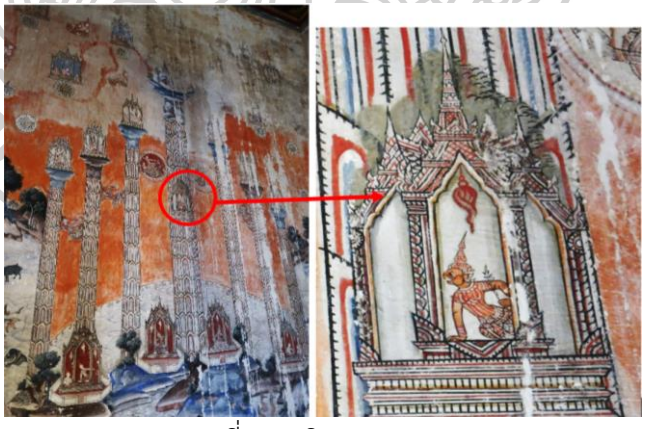
เรื่องพระมาลัยจะอธิบายในส่วนถัดไป) ส่วนยอดเขาสัตบริภัณฑ์แต่ละยอดมีวิมานซึ่งมีเทวดาประทับอยู่ภายใน (ภาพที่ 99) บริเวณใกล้เชิงเขามีนทีสีทันดรคั่นอยู่ระหว่างเขาแต่ละลูก แสดงภาพเป็นครึ่งวงกลมที่มีลวดลายน้ำแบบเกล็ดปลาซ้อนกัน (ภาพที่ 100) ซึ่งนิยมในงานจิตรกรรมไทยประเพณี

ภาพที่ 98 เขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์

ภาพที่ 99 (ซ้าย) สวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนยอดเขาพระสุเมรุ (ขวา) ปราสาทบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์

ภาพที่ 100 นทีสีทันดรครึ่งวงกลม

บริเวณเกือบกึ่งกลางแกนเขาพระสุเมรุ ปรากฏภาพวิมานพญาครุฑหรือวิมานฉิมพลี (ภาพที่ 101) แสดงภาพวิมานมีพญาครุฑกายสีแดงอยู่ภายใน ซึ่งการแสดงภาพวิมานพญาครุฑในแกนเขาพระสุเมรุนี้เคยปรากฏมาก่อนในสมุดไตรภูมิเช่น สมุดไตรภูมิฉบับหมายเลข 1 สมุดไตรภูมิฉบับหมายเลข 5 และสมุดไตรภูมิฉบับหมายเลข 6 ซึ่งมีข้อความระบุไว้ว่า พิภพแห่งครุฑอยู่แทบตีนเขาพระสุเมรุอันมีไม้งิ้ว สูงได้100 โยชน์มีสระใหญ่ เป็นต้น[121] ในคัมภีร์พุทธศาสนาแสดงเนื้อหาเกี่ยวกับพญาครุฑอยู่บ่อยครั้ง และอรรถกถากุลาวกชาดก ได้กล่าวถึงตอนพระมาตลีชักรถจะขึ้นสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ต้องผ่านป่าฉิมพลีอันเป็นที่ของพญาครุฑ แต่ไม่ปรากฏว่ามีการระบุถึงที่อยู่ของครุฑอย่างชัดเจน [122] ถึงแม้ว่าภาพวิมานพญาครุฑในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงจะไม่ได้แสดงภาพวิมานพญาครุฑอยู่ที่เชิงเขา แต่อาจเป็นไปได้ว่าการแสดงภาพวิมานพญาครุฑบริเวณแกนกลางเขาพระสุเมรุนี้ เป็นการแสดงภาพวิมานพญาครุฑซึ่งอยู่ในตำแหน่งก่อนที่จะไปถึงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่อยู่ด้านบน ตามที่ปรากฏในอรรถกถากุลาวกชาดกนั่นเอง



ภาพที่ 101 วิมานพญาครุฑ

ระหว่างเขาพระสุเมรุและเขาสัตบริภัณฑ์ ปรากฏภาพพระอาทิตย์อยู่ทางขวาและพระจันทร์อยู่ทางซ้ายของเขาพระสุเมรุ (ภาพที่ 102) แสดงสัญลักษณ์เป็นวงกลมมีเส้นรัศมีกระจาย

---

[121]รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 217

[122]เรื่องเดียวกัน, 217

ออกมาโดยรอบพระอาทิตย์เขียนวงกลมลงสีแดง ภายในเขียนภาพพระอาทิตย์ประทับอยู่บนราชรถเทียมสิงห์ โดยมีนายสารถีอยู่ด้านหน้า ส่วนพระจันทร์เขียนวงกลมสีขาวนวล ภายในเขียนภาพพระจันทร์ประทับอยู่บนราชรถเทียมม้าโดยมีนายสารถีอยู่ด้านหน้าเช่นกัน ซึ่งการเขียนภาพพระอาทิตย์และพระจันทร์ประทับอยู่บนราชรถนี้ ปรากฏมาตั้งแต่สมัยอยุธยา สมัยธนบุรี เรื่อยมาจนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น อาจได้อิทธิพลมาจากคติความเชื่อในศาสนาฮินดู[123] คัมภีร์ไตรเพทระบุว่าพระอาทิตย์มีรูปกายและรัศมีกายสีแดง พาหนะคือรถเทียมด้วยม้า มีสารถีชื่ออรุณ[124] สอดคล้องกับลักษณะพระอาทิตย์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ทั้งนี้การแสดงราชรถเทียมด้วยสิงห์นั้นสอดคล้องกับตามตำรานพเคราะห์ทางโหราศาสตร์ที่กล่าวว่าพระอิศวรสร้างพระอาทิตย์ด้วยการนำราชสีห์ 6 ตัวมาปั่น ห่อด้วยผ้าแดงแล้วพรมด้วยน้ำอัมฤต ดังนั้นพระอาทิตย์จึงมีกายสีแดง วิมานแดง และมีราชสีห์เป็นพาหนะ[125] จึงอาจเป็นที่มาของการแสดงพาหนะเป็นราชรถเทียมด้วยสิงห์แทนที่จะเทียมด้วยม้า ส่วนพระจันทร์ ในคัมภีร์ปุราณะระบุว่าพระจันทร์มีรูปกายสีขาว รัศมีกายสีขาว มีพาหนะเป็นราชรถ 3 ล้อ เทียมด้วยม้าสีขาว[126] สอดคล้องกับลักษณะพระจันทร์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง แต่การแสดงสารถีในภาพของพระจันทร์อาจเป็นไปเพื่อเพิ่มความสมมาตรให้เกิดขึ้นในภาพ ทั้งนี้การแสดงภาพพระอาทิตย์พระจันทร์ในลักษณะนี้ เคยปรากฏมาก่อนแล้วในงานจิตรกรรมไตรภูมิวัดช้างใหญ่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา[127] ที่แสดงพระอาทิตย์และพระจันทร์ขนาบเขาพระสุเมรุ เพียงแต่สลับข้างซ้าย-ขวากันเท่านั้น (ภาพที่ 103)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[123]วิไลรัตน์ ยังรอต, "การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540), 97-100

[124]วรรณิภา ณ สงขลา. **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 2**. (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2534), หน้า 76

[125]เรื่องเดียวกัน, 76

[126]เรื่องเดียวกัน, 76

[127]กรมศิลปากร กองโบราณคดี, **งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 3**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2523), 57

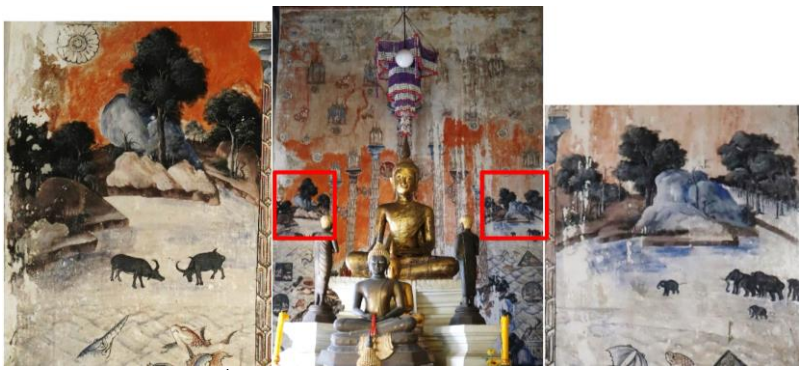
ภาพที่ 102 พระอาทิตย์และพระจันทร์

ภาพที่ 103 พระอาทิตย์ พระจันทร์ วัดช้างใหญ่

เขาจักรวาลหรือกำแพงจักรวาล และทวีปทั้ง 4

เขาจักรวาลหรือกำแพงจักรวาลในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง (ภาพที่ 104) วาดอยู่บริเวณขอบผนังสกัดหลังทั้งด้านซ้ายและด้านขวา ต่อจากเขาสัตบริภัณฑ์ชั้นนอกสุด โดยแสดงเป็นภาพทิวทัศน์ธรรมชาติทั้งแนวเขาและต้นไม้ เบื้องล่างวาดน้ำซึ่งมีคลื่นแบบธรรมชาติ ต่างจากที่แสดงในภาพนทีสีทันดร ภายในมหาสมุทรมีการแสดงภาพทวีปทั้ง 4 ซึ่งเขาจักรวาลนี้เป็นเขาชั้นนอกสุดล้อมรอบทวีปทั้ง 4 และโลณมหาสมุทร[128] ดังนั้นการแสดงภาพน้ำซึ่งมีเกลียวคลื่นแบบธรรมชาตินี้น่าจะเป็นการแสดงภาพโลณมหาสมุทร เพื่อให้ต่างจากภาพน้ำในนทีสีทันดร

[128]วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 2**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2534), 75



ภาพที่ 104 เขาจักรวาลหรือกำแพงจักรวาล

ทวีปทั้ง 4 ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง (ภาพที่ 105) วาดอยู่ในโลณมหาสมุทร ตรงกับคติในพระพุทธศาสนาเชื่อว่าเมื่อพ้นเขาสัตตบริภัณฑ์เทือกเขาสุดท้ายไปแล้วเป็นโลณมหาสมุทรหรือทะเลน้ำเค็มที่มีมหาทวีปทั้ง 4 หรือเกาะขนาดใหญ่ลอยอยู่[129] ซึ่งทวีปทั้ง 4 นี้ วาดโดยใช้สัญลักษณ์สี่เหลี่ยม วงรี สามเหลี่ยม และวงกลม มีเพียงคัมภีร์โลกบัญญัติเพียงคัมภีร์เดียวเท่านั้นที่ปรากฏการใช้สัญลักษณ์สามเหลี่ยมเป็นสัณฐาน ที่กล่าวว่า ชมพูทวีปมีสัณฐานดั่งหน้าต่างเกวียน อุตตรกุรุทวีปมีสัณฐานเป็นรูปตั่งสี่เหลี่ยม ปุพพวิเทหทวีปมีสัณฐานเหมือนหน้าจั่ว และอมรโคยานทวีปมีสัณฐานเหมือนคันฉ่อง[130] ดังนั้นภาพสี่เหลี่ยมจึงหมายถึงอุตตรกุรุทวีป วงรีหมายถึงชมพูทวีป สามเหลี่ยมหมายถึงปุพพวิเทหทวีป และวงกลมหมายถึงอมรโคยานทวีป โดยทวีปทั้ง 4 นี้ ตั้งอยู่ทางทิศหลักของเขาพระสุเมรุ อุตตรกุรุทวีปตั้งอยู่ทางทิศเหนือ ชมพูทวีปตั้งอยู่ทางทิศใต้ ปุพพวิเทหทวีปตั้งอยู่ทางทิศตะวันออก และอมรโคยานทวีปตั้งอยู่ทางทิศตะวันตก[131] ภายในทวีปแต่ละทวีป แสดงองค์ประกอบของภาพไม่แตกต่างกัน คือมีต้นไม้ 1 ต้น ภาพบุคคลใส่เครื่องทรงอย่างกษัตริย์ถือดาบกำลังสนทนากับชายสองคนซึ่งหมอบอยู่บนพื้น ซึ่งในงานจิตรกรรมมักแสดงภาพต้นไม้ประจำทวีปอยู่เสมอ[132] โดยต้นไม้ประจำอุตตรกุรุทวีปคือต้นกัลปพฤกษ์ ชมพูทวีป คือต้นหว้า ปุพพวิเทหทวีปคือต้นซีก และอมรโคยานทวีปคือต้นกระทุ่ม[133]

---

[129]รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 231

[130]พระสัทธรรมโฆษเถระ (แต่ง), **โลกบัญญัติ**, แปลโดย แย้ม ประพัฒน์ทอง, (กรุงเทพฯ: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2528), 21

[131]วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 2**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2534), 75

[132]วิไลรัตน์ ยังรอต, **การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร**, (วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ))--มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540), 104

[133]อรรถกถาวรรคที่ 41. **พระสูตรและอรรถกถาแปล เอกนิบาต-ทุกนิบาต เล่ม 1 ภาค 2.** (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 208

ภาพที่ 105 ทวีปทั้ง 4

วิมานลอย

พื้นที่ท้องฟ้า ปรากฏภาพวิมานลอยอยู่ทั้งหมด 5 ระดับ (ภาพที่ 106) เรียงสับหว่างกันขึ้นไปจนถึงส่วนบนสุดของผนัง โดยวิมานลอยแต่ละหลังจะมีการเขียนลายดอกไม้กลมรองรับ วิมานลอยสามแถวล่าง เขียนภาพเทวดาพร้อมด้วยบริวารไว้ภายใน ส่วนวิมานลอยสองแถวบนถึงแม้จะลบเลือนไปมาก แต่มีการเขียนภาพลายกนกไว้ภายใน นอกจากนี้ยังพบมีการเขียนภาพลูกฟักวางบนพานและมีลายกนกอยู่ด้านบนปะปนอยู่ในแถวบนสุดด้วย (ภาพที่ 107) ภาพวิมานลอยสามแถวล่างนี้ อาจเป็นการวาดเพื่อแสดงสวรรค์ชั้นอื่นในกามภูมิ คือ ยามา ดุสิต นิมมานรดี และปรนิมมิตวสวัตดี โดยย่อ โดยไม่ได้แบ่งว่าเป็นสวรรค์ชั้นใดให้แน่ชัด เนื่องจากข้อจำกัดทางพื้นที่ ส่วนภาพวิมานลอยสองแถวบน อาจเป็นการวาดเพื่อแสดงรูปภูมิและอรูปภูมิ โดยแสดงภาพพรหมลูกฟักเป็นสัญลักษณ์ของรูปภูมิ เนื่องจากเป็นพรหมที่ยังมีรูป[134] และแสดงภาพลายกนกเป็นสัญลักษณ์ของอรูปภูมิ เนื่องจากอรูปพรหมนั้นเป็นพรหมที่ไม่มีรูปร่างแต่มีดวงจิต[135] ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าการแสดงลายกนกในงานจิตรกรรมวัดม่วงนี้ หมายถึงดวงจิตนั่นเอง

[134]จักริน จุลพรหม, "จิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดช้างใหญ่ จ.พระนครศรีอยุธยา", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 29

[135]รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 165

ภาพที่ 106 วิมานลอย

ภาพที่ 107 (ซ้าย) วิมานลอยสามแถวล่าง (ขวา) วิมานลอย 2 แถวบน

วิมานที่เชิงเขาพระสุเมรุ

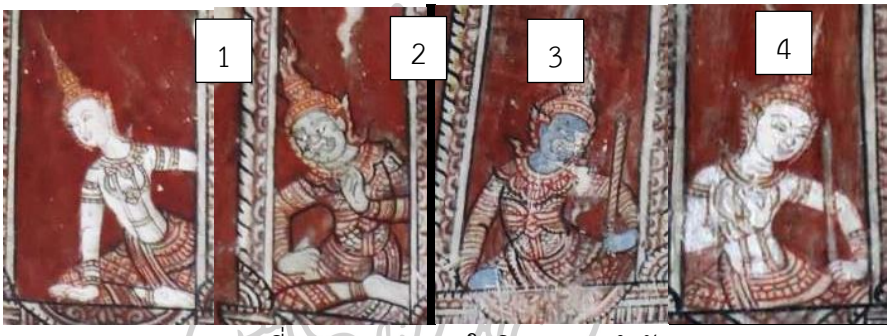
บริเวณเชิงเขาพระสุเมรุและเขาสัตบริภัณฑ์ปรากฏการแสดงภาพวิมาน 4 หลัง มีการเขียนภาพเทวดาและยักษ์อยู่ภายใน (ภาพที่ 108) วิมานหลังแรกแสดงภาพเทวดากายสีขาว วิมานหลังถัดมาแสดงภาพยักษ์กายสีเขียว วิมานหลังที่สามแสดงภาพยักษ์กายสีน้ำเงิน และวิมานหลังสุดท้ายแสดงภาพเทวดากายสีขาว(ภาพที่ 109) สามารถสันนิษฐานได้ว่าเป็นท้าวจตุโลกบาล เนื่องจากในงานจิตรกรรมไตรภูมิ มักจะแสดงวิมานของท้าวจตุโลกบาลในระนาบเดียวกันอยู่หน้าเขาพระสุเมรุ[136] โดยยักษ์กายสีเขียวเป็นท้าวเวสสุวรรณหรือท้าวกุเวร ท้าวจตุโลกบาลประจำทิศเหนือผู้ปกครองเหล่ายักษ์ ยักษ์กายสีน้ำเงินเป็นท้าววิรุฬหก ท้าวจตุโลกบาลประจำทิศใต้ผู้ปกครองเหล่ากุมภัณฑ์[137] แต่ในส่วนของภาพเทวดาไม่สามารถสันนิษฐานได้ เนื่องจากไม่มีลักษณะเฉพาะทางประติมานวิทยาที่บ่งบอก

---

[136]สน สีมาตรัง, "สัญลักษณ์และวิวัฒนาการภาพไตรภูมิและจักรวาลตามคติพุทธศาสนานิกายเถรวาทในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย." **อาษา** ปีที่ 3, ฉบับที่ 2 (เมษายน 2541), 35

[137]สำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร, **การจัดสร้างประติมากรรม: ท้าวจตุโลกบาล**, เข้าถึงเมื่อ 28 พฤษภาคม 2564, เข้าถึงได้จาก https://www.finearts.go.th/traditionalart/view/12333-การจัดสร้างประติมากรรม--ท้าวจตุโลกบาล.

ภาพที่ 108 วิมาน 4 หลังที่เชิงเขาพระสุเมรุและเขาสัตบริภัณฑ์



ภาพที่ 109 ภาพบุคคลในวิมานตามลำดับ

สระอโนดาต

งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงได้แสดงภาพสระอโนดาตอยู่บริเวณส่วนล่างถัดจากวิมานที่เชิงเขาพระสุเมรุ (ภาพที่ 110) โดยแสดงเป็นรูปทรงกลม มีหัวสัตว์ออกมา 4 ด้าน คือ ช้าง ม้า โค สิงห์ และมีน้ำไหลออกมาจากหัวสัตว์เหล่านั้น เข้าไปในภูเขา 4 ลูก โดยหัวสัตว์ทั้ง 4 ด้านนี้อาจแทนได้ถึงปากช่องทางออกของทิศทั้ง 4 คือ ทิศตะวันออกมีสัณฐานเหมือนสิงห์ ทิศตะวันตกมีสัณฐานเหมือนช้าง ทิศเหนือมีสัณฐานเหมือนม้า และทิศใต้มีสัณฐานเหมือนโค[138] ทั้งนี้ในคัมภีร์อรรถกถาไม่มีการกล่าวถึงช่องน้ำไหลที่เป็นรูปหัวสัตว์ซึ่งอยู่ประจำทิศต่างๆ มีเพียงคัมภีร์ชินาลังการฏีกาและคัมภีร์โลกทีปกสารที่ระบุว่าช่องรูปวัวหันหน้าลงไปทางทิศใต้ และต่อมาในคัมภีร์ไตรภูมิโลกยวินิจฉัยจึงได้ให้รายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับสัตว์ประจำทิศอื่นๆ[139] ซึ่งรายละเอียดการวางหัวสัตว์ไว้ประจำทิศต่างๆ

---

[138]เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, **ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 212

[139]รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 243-244

ในงานจิตรกรรมไทยประเพณีมีการแสดงออกไม่ตรงกัน แต่มักจะวาดสระอโนดาตไว้ในตำแหน่งเดียวกันคือบริเวณด้านใต้ของเขาพระสุเมรุ[140]

ภาพที่ 110 สระอโนดาต

2.3.1.2 เรื่องราวอื่นๆ ที่สอดแทรกมาในภาพไตรภูมิ

1) พระมาลัย

บริเวณยอดเขาพระสุเมรุ แสดงภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีเจดีย์จุฬามณีปรากฏอยู่ ด้านข้างลบเลือนไปแต่มีร่องรอยภาพอาคารอยู่สันนิษฐานว่าอาจเป็นปราสาทไพชยนต์ นอกจากนี้ยังมีการแสดงภาพพระสงฆ์ แม้ว่าส่วนที่แสดงภาพทางขวาจะลบเลือนไปมาก แต่ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าเป็นภาพตอนพระมาลัยขึ้นไปนมัสการเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ได้สนทนาธรรมกับพระอินทร์และพบพระศรีอาริย์[141] (ภาพที่ 111) โดยภาพพระมาลัยในจิตรกรรมไตรภูมิมักจะเขียนอยู่บริเวณส่วนยอดเขาพระสุเมรุ โดยแสดงภาพเจดีย์จุฬามณี และภาพพระมาลัยนั่งสนทนาธรรมกับพระอินทร์ ในส่วนท้องฟ้าเขียนภาพเหล่าเทวดาถือเครื่องสักการะบูชาเหาะมานมัสการเจดีย์จุฬามณี[142] ซึ่งปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเช่นกัน (ภาพที่ 112) ทั้งนี้ตั้งแต่รัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา จิตรกรรมเรื่องพระมาลัยได้เสื่อมความนิยมลงโดยเฉพาะในพระอารามหลวง แต่ยังคงพบแพร่หลายอยู่ในวัดราษฎร์ในราชธานี และหัวเมืองรอบนอกในท้องถิ่นภาคกลาง[143]

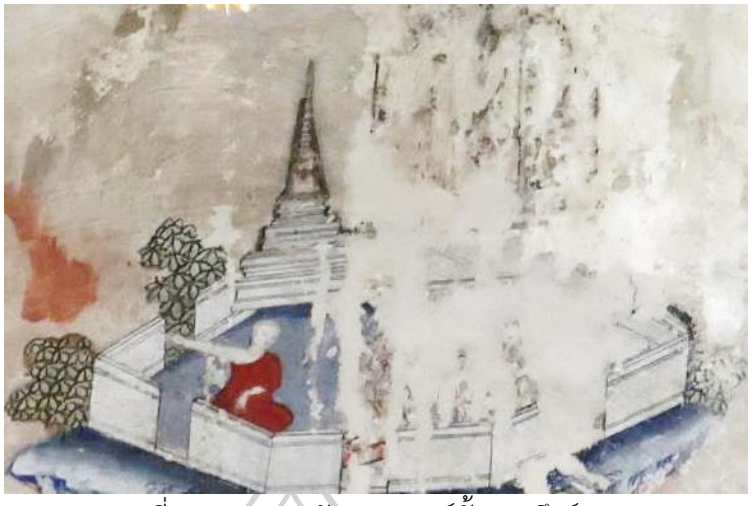
---

[140]วิไลรัตน์ ยังรอต, "การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540), 106-107

[141]เรื่องเดียวกัน, 68

[142]เด่นดาว ศิลปานนท์, "จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549), 104

[143]เรื่องเดียวกัน, 106-107



ภาพที่ 111 พระมาลัยบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

ภาพที่ 112 เทวดาถือดอกไม้เหาะมานมัสการเจดีย์จุฬามณี

2) พระราหู

บริเวณเขาสัตตบริภัณฑ์ปรากฏภาพพระราหู (ภาพที่ 113) โดยแสดงเป็นภาพยักษ์มีครึ่งตัว ยืดตัวออกมาจากเขาสัตตบริภัณฑ์ ชะเง้อมองมาทางพระอาทิตย์และพระจันทร์ ภาพราหูกำลังจะจับพระอาทิตย์และพระจันทร์ในพุทธศาสนาอาจมีที่มาจากจันทิมสูตรและสุริยสูตร สังยุตตนิกาย[144] ดังที่ปรากฏเนื้อความว่า จันทิมเทวบุตร(พระจันทร์) และสุริยเทวบุตร (พระอาทิตย์) ถูกราหูจับ จึงได้ระลึกถึงพระพุทธเจ้าเพื่อขอความช่วยเหลือ พระพุทธเจ้าจึงตรัสให้ราหูปล่อยตัวเทวบุตรทั้งสอง[145] การที่พระราหูจับพระอาทิตย์และพระจันทร์ ในอรรถกถาสุริยสูตรให้เหตุผลไว้ว่า “...ราหูนั้นเห็นจันทระและสุริยะ ส่องสว่างอยู่ มีความริษยาเป็นปกติอยู่แล้ว..”[146] ในหนังสือไตรภูมิ

---

[144] รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 227

[145] จันทิมสูตร และสุริยสูตร, **พระสูตรและอรรถกถาแปล สังยุตตนิกาย ชาดก เล่ม 1 ภาค 1**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 340-343

[146] อรรถกถา สุริยสูตร, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล สังยุตตนิกาย ชาดก เล่ม 1 ภาค 1**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 344

พระร่วงให้เหตุผลไว้ว่าพระราหูริษยาในความงามของพระอาทิตย์พระจันทร์ จึงขึ้นไปเหนือเขายุคนธร เพื่อรอจับพระอาทิตย์และพระจันทร์[147] ซึ่งเขายุคนธรนี้เป็นหนึ่งในเขาสัตบริภัณฑ์ สอดคล้องกับลักษณะการแสดงภาพพระราหูในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง การแสดงภาพพระราหูในภาพไตรภูมินี้จึงน่าจะมีคติเนื่องในพุทธศาสนามากกว่าศาสนาพราหมณ์

ทั้งนี้การแสดงภาพพระราหูครึ่งตัวเป็นรูปแบบทางประติมานวิทยาที่ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์ ซึ่งอาจเป็นแนวคิดที่ยังตกค้างอยู่ในลุ่มน้ำเจ้าพระยา[148] โดยมีเรื่องราวมาจากตอนที่พระอาทิตย์และพระจันทร์ไปฟ้องพระวิษณุ เรื่องพระราหูแอบดื่มน้ำอมฤตในพิธีกวนเกษียรสมุทร จนทำให้พระวิษณุขว้างจักรมาโดนพระราหูจนตัวขาด[149] ดังนั้นการแสดงภาพพระราหูในภาพไตรภูมิ งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง จึงแสดงการผสมผสานระหว่างสองคติ คือเป็นการเสนอเรื่องราวตามคัมภีร์ในศาสนาพุทธ โดยใช้รูปแบบทางประติมานวิทยาของพระราหูในศาสนาพราหมณ์

ภาพที่ 113 พระราหู

3) เมขลา-รามสูร

บริเวณเขาสัตตบริภัณฑ์ปรากฏภาพเมขลา-รามสูร (ภาพที่ 114) โดยแสดงภาพเมขลาถือแก้วมณีกำลังเหาะหนีรามสูรซึ่งแสดงเป็นยักษ์ถือขวานเหาะไล่ตามมาแล้วชี้นิ้วไปที่เมขลา ในวรรณกรรมเฉลิมไตรภพซึ่งเป็นวรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ที่รวบรวมตำนานมุขปาฐะที่ตกทอดมาตั้งแต่สมัยอยุธยา[150] กล่าวถึงเรื่องเมขลา-รามสูรไว้ว่า

---

[147]สุรศักดิ์ ทอง, **สยามเทวะ**, (กรุงเทพฯ : มติชน, 2553), 289-290

[148]รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 230

[149]เรื่องเดียวกัน, 289

[150]เปรมวัฒนา สุวรรณมาศ, "คติพราหมณ์และคติพุทธใน "เฉลิมไตรภพ", **วารสารภาษาและวัฒนธรรม** ปีที่ 37, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2561), 73.

นางเมขลามีหน้าที่เฝ้าดวงแก้วมณีของพระอิศวร แต่ได้ลักดวงแก้วมณีไป และท่องเที่ยวไปทั่วจักรวาลพร้อมดวงแก้วมณีของพระอิศวร ทำให้ได้ชื่อว่านางมณีเมขลา เมื่อพระอิศวรทรงทราบเรื่อง จึงมีเทวบัญชาให้ตามล่านางเมขลาเพื่อนำดวงแก้วมาคืน รามสูรจึงติดตามและตามล่านางเมขลา หากเมื่อใดนางเมขลาพบรามสูรก็จะชูดวงแก้วมณีขึ้นล่อให้รามสูรขว้างขวานใส่ จึงเชื่อกันว่าเป็นต้นเหตุให้เกิดฟ้าแลบ ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า พายุฝนในโลกมนุษย์[151]

ภาพเมขลา-รามสูร เป็นภาพที่นิยมเขียนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภาพไตรภูมิ วัดบางพระ จังหวัดนครปฐม[152] โดยเรื่องเมขลา-รามสูรปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาเรื่อยมาจนสมัยรัตนโกสินทร์ และอาจเป็นต้นแบบให้กับงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์[153]

ภาพที่ 114 เมขลา-รามสูร

4) อุลูกชาดก

บริเวณด้านล่างเขาสัตบริภัณฑ์ปรากฏภาพอยู่สองภาพซึ่งน่าจะเกี่ยวข้องกัน ภาพแรกเป็นภาพหงส์กับนกที่อาจเป็นกายืนเรียงกันเป็นแถว ส่วนภาพที่สองเป็นภาพราชสีห์มีช้าง และเสือหมอบอยู่เบื้องล่าง (ภาพที่ 115) ซึ่งภาพลักษณะนี้เคยปรากฏมาก่อนแล้วในสมุดภาพไตรภูมิ (ภาพที่ 116) โดยในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลข 6 แสดงภาพราชสีห์กับสัตว์อื่นๆ มีข้อความ

---

[151]นิยะดา ทาสุคนธ์ อดีตผู้อำนวยการส่วนภาษาโบราณ หอสมุดแห่งชาติ, **ความนำเฉลิมไตรภพ**, เข้าถึงเมื่อ 29 พฤษภาคม 2564, เข้าถึงได้จาก https://vajirayana.org/เฉลิมไตรภพ/ความนำเฉลิมไตรภพ.

[152]จักริน จุลพรหม, "จิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดช้างใหญ่ จ.พระนครศรีอยุธยา", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 36

[153]อำพล คมขำ, "จิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดสมุทรสงครามกับภาพสะท้อนความคิดช่างสมัยรัตนโกสินทร์", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), 21-22

กำกับว่า “เมื่อแรกประถมกลับสัตว ๔ ตีน ทังหลาย ตังศรหราชปนพญา”[154] และสมุดภาพไตรภูมิหมายเลข 8 แสดงภาพหงส์กับนกอื่นๆ ซึ่งมีข้อความกำกับว่า “เมื่อแรกประถมกลับนกทังหลายปรชุมกันจตังพญากาแลนกเคาชิงกันเปนพญากไลจิกกันบินไปยนกทังหลายจึงตังหงษเปนพญา”[155]

ภาพที่ 115 ภาพหงส์กับนก และราชสีกับช้างและเสือ บริเวณด้านล่างเขาสัตบริภัณฑ์

ภาพที่ 116 (ซ้าย) สัตว์เลือกราชสีห์ ในสมุดภาพไตรภูมิหมายเลข 6
(ขวา) หงส์กับนกอื่นๆ ในสมุดภายไตรภูมิหมายเลช 8
ที่มา: สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542)

สอดคล้องกับเรื่องราวที่ปรากฏในอรรถกถาอุลูกชาดกที่ ๑๐ ความว่า “... ฝ่ายสัตว์ ๔ เท้าก็ประชุมกันตั้งราชสีห์ให้เป็นพระราชา...หมู่นกพากันประชุม...แต่งตั้งนกเค้าให้เป็นใหญ่...กานั้นครั้นกล่าวอย่างนี้แล้วบินร้องไปในอากาศว่า ข้าพเจ้าไม่ชอบใจ ฝ่ายนกเค้าก็บินขึ้นไล่

[154]กรมศิลปากร, หอสมุดแห่งชาติ, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี**, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542)

[155]เรื่องเดียวกัน, 486

ติดตามกานั้นไป ...นกทั้งหลายตั้งหงส์ทองให้เป็นพระราชา แล้วพากันหลีกไป..." [156] ถึงแม้ว่าในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง จะแสดงภาพทั้งนกและสัตว์ต่างๆ ไม่หลากหลายเท่ากับที่ปรากฏในสมุดภาพไตรภูมิ แต่ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าเป็นการวาดเพื่อแสดงเรื่องราวในอุลูกชาดกเช่นกัน ทั้งนี้ภาพหงส์กับนกในอุลูกชาดก เคยปรากฏมาก่อนแล้วในงานจิตรกรรมวัดช้างใหญ่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งการแสดงภาพหงส์กับนกในวัดช้างใหญ่นั้นมีลักษณะใกล้เคียงกันกับในวัดม่วง แต่ปรากฏภาพนกหัสดีลิงค์อยู่ด้วย (ภาพที่ 117) ถึงแม้ว่าในปัจจุบันจิตรกรรมวัดช้างใหญ่ลบเลือนไปมาก ทำให้ไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีการวาดภาพสัตว์เลือกราชสีห์อยู่ด้วยหรือไม่ แต่รูปแบบการนำเสนอที่คล้ายคลึงกัน อาจสันนิษฐานได้ว่าภาพอุลูกชาดกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง นอกจากจะได้อิทธิพลมาจากสมุดภาพไตรภูมิแล้ว อาจได้รับอิทธิพลจากวัดช้างใหญ่ด้วย

ภาพที่ 117 หงส์และนกในงานจิตรกรรมไตรภูมิวัดช้างใหญ่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

5) นาคสูตร

บริเวณด้านล่างเขาสัตบริภัณฑ์ ปรากฏภาพนาค 3 ตัวกำลังชูคออยู่กลางน้ำ (ภาพที่ 118) ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าอาจเป็นการแสดงเรื่องอรรถกถานาคสูตร เนื่องจากอรรถกถานาคสูตรนี้ถูกแสดงในสมุดภาพไตรภูมิด้วยเช่นกัน[157] การแสดงภาพนาค 3 ตัวชูคอนี้ อาจเป็นการแสดงภาพตอนที่นาคกำลังสอนลูกว่ายน้ำ ดังที่ปรากฏในอรรถกถานาคสูตร ว่า

> ...นางนาค...สอนให้ลูกนาคหยั่งลงในน้ำประมาณข้อเท้าเป็นต้น...แล้วข้ามน้ำไปได้ต่อจากนั้น เมื่อใดพวกนาคเหล่านั้นข้ามแม่น้ำคงคาเป็นต้นได้โดยลำดับ สามารถข้ามไปมาได้คือข้ามจากฝั่งนี้ไปฝั่งโน้น ข้ามจากฝั่งโน้นมาฝั่งนี้ได้ เมื่อนั้น แม้นาคทั้งหลายรู้ว่า บัดนี้ ลูก ๆ ของเราสามารถทนกระแสคลื่นและกำลังครุฑได้แล้ว..."[158]

---

[156]อรรถกถาอุลูกชาดกที่ 10, ใน **พระสุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 3 ภาค 4**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 156-160

[157]รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 319-320

[158]อรรถกถานาคสูตร, ใน **พระสุตตันตปิฎก สังยุตตนิกาย มหาวารวรรค เล่ม 5 ภาค 1**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 146-147

ภาพที่ 118 นาค 3 ตัวชูคอกลางน้ำ

6) รอยพระพุทธบาท

บริเวณโลณมหาสมุทร ระหว่างภาพอุตตรกุรุทวีปชมพูทวีป และอุลูกชาดก ปรากฏภาพเกาะกลางน้ำ มีรอยพระพุทธบาท 1 รอย (ภาพที่ 119) ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าอาจหมายถึงรอยพระพุทธบาท ณ ฝั่งแม่น้ำนัมมทา ดังที่ปรากฏเนื้อความใน อรรถกถาปุณโณวาทสูตร ว่า “...พระผู้มีพระภาคเจ้า จึงทรงแสดงบทเจดีย์ รอยพระบาท ไว้ที่ฝั่งแม่น้ำนิมมทา รอยพระบาทนั้นเมื่อคลื่นซัดมาก็ถูกปิด เมื่อคลื่นเลยไปแล้วก็ถูกเปิด. กลายเป็นรอยพระบาทที่ถึงสักการะอย่างใหญ่..”[159] โดยช่างได้วาดแนวเขาอยู่เบื้องล่าง ด้านบนมีลักษณะเหมือนผืนแผ่นดินที่ราบเรียบไม่มีเหลี่ยมเขา และตั้งอยู่กลางน้ำ อาจหมายถึงการที่คลื่นสามารถซัดมาปิดได้ ซึ่งการแสดงรอยพระพุทธบาท ณ ฝั่งแม่น้ำนัมมทาบนเกาะกลางน้ำเช่นนี้ เคยปรากฏมาก่อนแล้วในตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา[160] ถึงแม้ว่าในสมุดภาพไตรภูมิมักจะมีการแสดงภาพเกาะมีรอยพระพุทธบาทบนยอดเขา แต่ภาพเขาสุมนกูฏในสมุดไตรภูมิแทบทุกฉบับ ได้เขียนภาพสายโซ่ที่เป็นบันไดสำหรับไต่ขึ้นไปด้วย[161] การแสดงรอยพระพุทธบาทบนเขาสุมนกูฏในงานศิลปกรรม มักจะแสดงอยู่บนยอดเขาสูงชันซึ่งมีบันไดห่วงโซ่เหล็กเป็นสัญลักษณ์สำคัญ[162] ดังนั้นภาพพระพุทธบาทในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงนี้ จึงน่าจะเป็นการแสดงภาพรอยพระพุทธบาท ณ ฝั่งแม่น้ำนัมมทา มากกว่าจะเป็นรอยพระพุทธบาทบนเขาสุมนกูฏ

---

[159]อรรถกถาปุณโณวาทสูตร, ใน **พระสุตตันตปิฎก มัชฌิมนิกาย อุปริปัณณาสก์ เล่ม 3 ภาค 2**, (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 449

[160]อำพล คมขำ, "แนวคิดที่เหมือนคล้ายและแตกต่างของรอยพระพุทธบาทในงานจิตรกรรมฝาผนังกับงานประติมากรรมสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 34

[161]รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 322-323

[162]ศรันย์ ทองปาน, "พระบาทลังกา", **เมืองโบราณ** 23, 4 (ตุลาคม - ธันวาคม 2540), 49

ภาพที่ 119 รอยพระพุทธบาท

7) ปลาอานนท์

บริเวณส่วนล่างสุดของจิตรกรรมไตรภูมิปรากฏภาพปลาใหญ่ 2 ตัวกัดหัวกัดหางพันอยู่รอบภูเขา สันนิษฐานว่าเป็นปลาอานนท์ (ภาพที่ 120) เนื่องจากการแสดงภาพปลาอานนท์กำลังขดตัวพันรอบภูเขาเป็นรายละเอียดที่แทรกอยู่ในภาพไตรภูมิหลายแห่ง ซึ่งมีการแสดงจำนวนปลาอย่างหลากหลายอาจมีที่มาจากความเข้าใจคลาดเคลื่อนของช่าง เช่น ในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาที่วัดใหม่เทพนิมิตร และวัดโบสถ์สามเสน แสดงภาพปลาสองตัวกัดหัวกัดหางพันอยู่รอบภูเขา ส่วนวัดดุสิตาราม แสดงภาพปลาสามตัวกัดหัวกัดหางพันอยู่รอบภูเขา[163] นอกจากนี้ในสมุดภาพไตรภูมิยังปรากฏการเขียนภาพปลาอานนท์เป็นปลาสองตัวอยู่เช่นกัน[164]

ภาพที่ 120 ปลาอานนท์

[163]วิไลรัตน์ ยังรอต, "การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540), 101

[164]รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 279

สรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบและเรื่องราวที่ปรากฏในภาพไตรภูมิจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบและเรื่องราวที่ปรากฏในภาพไตรภูมิจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงโดยตรวจสอบกับเนื้อหาในคัมภีร์ทางพุทธศาสนา พบว่าภาพไตรภูมิในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงสามารถแสดงองค์ประกอบของภูมิต่างๆ ได้ค่อนข้างครบถ้วน ทั้งกามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกเรื่องราวต่างๆ โดยได้รับอิทธิพลมาจากสมุดภาพไตรภูมิและจิตรกรรมไทยประเพณี เช่น ภาพพระมาลัย พระราหูมองหาพระอาทิตย์พระจันทร์ อุลูกชาดก และมณีเมขลา-รามสูร ทั้งนี้สมัยรัชกาลที่ 5 ไม่พบความนิยมวาดภาพไตรภูมิบนผนังสกัดหลังอีกโดยเฉพาะในพระอารามหลวงในกรุงเทพฯ นอกจากวาดเพื่อบูรณะซ่อมแซมภาพจิตรกรรมตามแบบแผนเดิมเท่านั้น เนื่องจากเกิดความนิยมในแนวคิดเรื่องสัจนิยมแบบตะวันตก ถึงกระนั้นแบบแผนดังกล่าวยังพบอยู่ในวัดราษฎร์ในพระนครและวัดตามหัวเมือง[165] การปรากฏภาพไตรภูมิในจิตรกรรมภายในวิหารวัดม่วงซึ่งเป็นศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 5 จึงสะท้อนให้เห็นแนวคิดแบบอุดมคติที่ยังคงเป็นที่นิยมอยู่ในวัดที่อยู่นอกพระนครนั่นเอง

2.4 เทพชุมนุม

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ได้ให้ความหมายของ "เทพชุมนุม" ไว้ว่า เทพชุมนุม คือ ชื่อภาพเขียนรูปเทวดานั่งประนมมือเรียงกันเป็นแถวลำดับกันขึ้นไป 3 ชั้นถึง 5 ชั้น เป็นต้น ตามฝาผนังด้านข้างในพระอุโบสถหรือหอพระ[166] ศาสตราจารย์ ดร. สันติ เล็กสุขุม ได้ให้ความหมาย“เทพชุมนุม” ว่าหมายถึงเหล่าอมนุษย์วรรณะต่างๆ เช่น เทวดา ยักษ์ วิชาธร (วิทยาธร) พญาครุฑ พญานาค เป็นต้น พากันมาร่วมชุมนุมครั้งสำคัญ เมื่อพระโพธิสัตว์ทรงบรรลุพระสัมมาสัมโพธิญาณ อมนุษย์ทั้งหมื่นจักรวาลจึงพากันมาชุมนุมแสดงความยินดีที่พระโพธิสัตว์ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า คติในฉากนี้ระบุว่า เหล่าอมนุษย์ต่างประเภท ต่างชั้นวรรณะ มาร่วมชุมนุมไม่มีข้อรังเกียจ และในวาระนั้น ภพนรก ภพมนุษย์ ภพสวรรค์ ต่างเปิดเห็นกันตลอด นอกจากนี้ยังมีเทพชุมนุมในวาระอื่น คือการนมัสการเจดีย์จุฬามณี การนมัสการทุสสะเจดีย์บนสวรรค์ชั้นดุสิต[167]

---

[165] วิไลรัตน์ ยังรอต, "การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540, 116

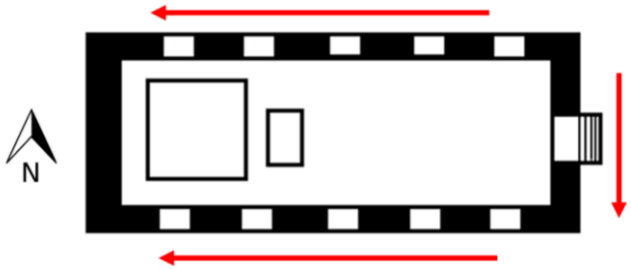
[166]สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, **เทพชุมนุม**, เข้าถึงเมื่อ 18 พฤศจิกายน 2562, เข้าถึงได้จาก http://www.royin.go.th/dictionary.

[167]สันติ เล็กสุขุม, **งานช่างคำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2553), 112-113

เทพชุมนุมในจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง เขียนอยู่ส่วนบนสุดของผนังด้านทิศเหนือผนังด้านทิศใต้ และผนังสกัดหน้า โดยแสดงเป็นภาพเทวดาเหาะอยู่ในท้องฟ้าพร้อมก้อนเมฆ (ภาพที่ 121) ต่างจากจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในสมัยก่อนหน้าที่เขียนเทพชุมนุมนั่งเป็นแถวๆ ซึ่งการเขียนภาพเทวดาเหาะในท้องฟ้านี้ เป็นรูปแบบที่เริ่มปรากฏขึ้นมาในสมัยรัชกาลที่ 4 จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นพระราชนิยมส่วนพระองค์[168]

ภาพที่ 121 ภาพเทวดาเหาะอยู่ในท้องฟ้าพร้อมก้อนเมฆในจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง

ผนังด้านทิศเหนือและทิศใต้ แสดงภาพเทพชุมนุมในลักษณะที่เหล่าเทวดาเหาะมุ่งหน้าไปในทิศทางเดียวกัน คือ ทางพระประธาน (ภาพที่ 122) ส่วนภาพเทพชุมนุมบนผนังสกัดหน้าเทวดาจะหันหน้าไปทางทิศใต้ทั้งหมด หากพิจารณาดูแล้ว พบว่าภาพเทพชุมนุมในจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วงอาจสื่อถึงเรื่องราวในพุทธประวัติ 3 ตอน คือ บริเวณผนังสกัดหน้าเป็นพุทธประวัติตอนมารผจญ บริเวณผนังด้านทิศเหนือและทิศใต้เป็นพุทธประวัติตอนตรัสรู้ ภาพแทรกในบริเวณผนังด้านทิศใต้เป็นพุทธประวัติตอนอัญเชิญพระโพธิสัตว์สันดุสิตเทวราชมาจุติในพระครรภ์ของพระนางสิริมหามายา ส่วนภาพแทรกในบริเวณผนังด้านทิศเหนือปรากฏภาพเทวดาทรงหงส์ซึ่งแตกต่างไปจากเทวดาองค์อื่นๆ ที่ไม่มีสัตว์พาหนะ



ภาพที่ 122 ภาพแสดงทิศทางการเหาะของเทวดา

วิเคราะห์ภาพเทพชุมนุม

2.4.1 เทพชุมนุมที่ผนังสกัดหน้าและพุทธประวัติตอนมารผจญ

ผนังสกัดหน้าวัดม่วงส่วนบนแสดงภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ (ภาพที่ 123) โดยส่วนบนสุดของผนังแสดงเป็นภาพเทพชุมนุมที่มีลักษณะเหมือนกับภาพเทพชุมนุมที่ผนังด้านทิศเหนือ

---

[168]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2556), 470-476.

และทิศใต้ แต่หากพิจารณาดูแล้วพบว่าภาพเทพชุมนุมนี้ น่าจะเป็นส่วนหนึ่งของภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ เนื่องจากทิศทางการเคลื่อนไหวของเทวดามีความสัมพันธ์กับภาพพุทธประวัติที่ปรากฏอยู่เบื้องล่าง

ภาพที่ 123 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญที่ผนังสกัดหน้า

ทางด้านซ้ายของพระพุทธเจ้า ปรากฏเป็นภาพหมู่มารเข้ามาผจญพระสิทธัตถะ โดยด้านบนมีเทวดาเหาะหนีไปในทิศทางอื่น โดยหันหน้ากลับมามองพระสิทธัตถะ (ภาพที่ 124) และทางด้านขวาของพระพุทธเจ้าเป็นภาพหมู่มารแตกพ่ายไป ด้านบนเป็นภาพเทวดาเหาะมุ่งหน้ากลับเข้ามาหาพระพุทธเจ้าพร้อมโปรยดอกไม้ลงมา (ภาพที่ 125) เหตุการณ์ที่เกิดในภาพทั้ง 2 ฝั่งนี้ ตรงกับพระปฐมสมโพธิกถา ในปริจเฉทที่ 9 มารวิชัยปริวรรต กล่าวว่า ฝ่ายพระยาวัสวดีมารเห็นว่าถ้าไม่รีบทำอันตรายขัดขวาง พระสิทธัตถะ อาจพ้นจากอำนาจตน จึงพยายามเข้าโจมตีจนทำให้หมู่เทวดาหนีหายไป[169] และต่อมาเมื่อพระโพธิสัตว์สามารถชนะมารได้แล้วเหล่าเทวดาจึงกลับมาร่วมแสดงความยินดีอีกครั้ง[170]

ภาพที่ 124 ภาพเทวดาเหาะหนีไปในทิศทางอื่น

---

[169]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**. (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 142

[170]เรื่องเดียวกัน, 164

ภาพที่ 125 ภาพเทวดาเหาะกลับมาและโปรยดอกไม้

2.4.2 เทพชุมนุมบนผนังทิศเหนือและทิศใต้

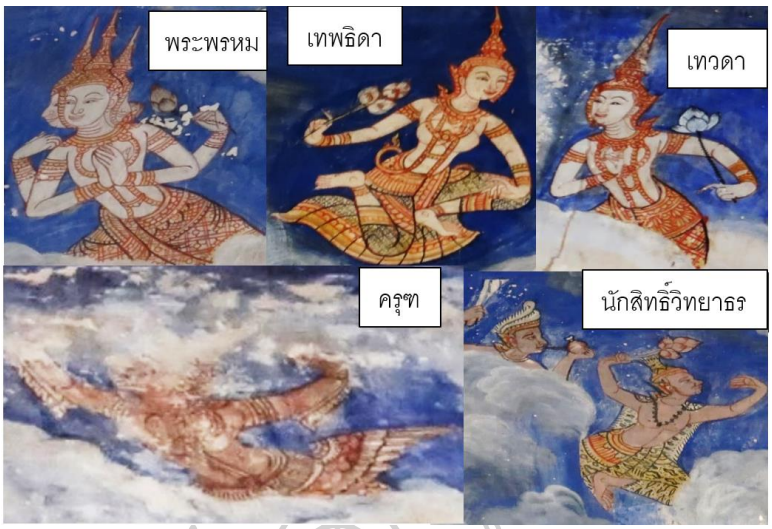
เทพชุมนุมบนผนังทิศเหนือและทิศใต้ แสดงภาพเทพชุมนุมในลักษณะที่เหล่าเทวดาเหาะมุ่งหน้าไปในทิศทางเดียวกัน คือ ทางพระประธาน ซึ่งน่าจะหมายถึงเหตุการณ์การชุมนุมหลังการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า[171] เรื่องราวในส่วนนี้จึงต่อเนื่องมาจากพุทธประวัติตอนมารผจญบนผนังสกัดหน้า[172] โดยในภาพปรากฏทั้งพระพรหม เทวดา เทพธิดา นักสิทธิ์วิทยาธร และครุฑ (ภาพที่ 126) ตรงกับที่ปรากฏในพุทธประวัติตอนตรัสรู้ ที่เหล่าอมนุษย์ต่างประเภท ต่างชั้นวรรณะ มาร่วมชุมนุมไม่มีข้อรังเกียจ[173] ทั้งนี้ เป็นที่น่าสนใจว่าพระพรหม และครุฑ ได้ปรากฏในภาพเทพชุมนุมนี้เพียงครั้งเดียวเท่านั้น ไม่ได้มีการปรากฏซ้ำไปซ้ำมาแบบที่มักจะพบในภาพจิตรกรรมเทพชุมนุมที่วัดแห่งอื่นๆ เช่น จิตรกรรมเทพชุมนุมที่วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี นอกจากนี้ในภาพยังไม่ปรากฏนาค โดยสามารถสังเกตได้จากยอดศิราภรณ์ของเทวดาที่ไม่มีมงกุฎยอดนาคปรากฏอยู่เลย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[171]สันติ เล็กสุขุม, **ลีลาไทย: เพื่อความเข้าใจในความคิดเห็นของช่างโบราณ**. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), 177-178

[172]เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24,** (กรุงเทพฯ : คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2535), 98

[173]เรื่องเดียวกัน, 164



ภาพที่ 126 พระพรหม เทวดา เทพธิดา นักสิทธิ์วิทยาธร และครุฑ

2.4.3 พุทธประวัติหรือภาพเทพชุมนุม บนผนังด้านทิศใต้

ภาพเทพชุมนุมในผนังด้านทิศใต้ ปรากฏภาพกลุ่มเทวดาที่แลดูแตกต่างจากในบริเวณอื่น โดยในกลุ่มแรก ปรากฏเป็นกลุ่มขบวนเสด็จของเทวดาองค์หนึ่ง ซึ่งมีรัศมีรายล้อมและมีเทวดา-เทพธิดา องค์อื่นๆ ถือเครื่องสูงอยู่โดยรอบ และอีกกลุ่มหนึ่ง เป็นเทวดามีรัศมีสีขาวนวลอยู่รอบกายพร้อมเทพธิดาสององค์เหาะอยู่ใกล้เคียง (ภาพที่ 127)

ภาพที่ 127 ภาพกลุ่มเทวดาที่แตกต่างจากเทวดาองค์อื่นๆในภาพเทพชุมนุม

ภาพสองภาพนี้อยู่ในระยะใกล้กันเหมือนเรียงกันเป็นลำดับ หากพิจารณาร่วมกับภาพพุทธประวัติเบื้องล่างจะพบว่าภาพลำดับถัดไปเป็นภาพพุทธประวัติตอนประสูติ (ภาพที่ 128) จึงอาจมีความเป็นไปได้ว่ากลุ่มเทวดาสองกลุ่มนี้เป็นการแสดงภาพเหตุการณ์การอัญเชิญพระโพธิสัตว์สันดุสิตลงมาจุติในครรภ์ของพระนางสิริมหามายา ซึ่งมงคล บุษปฤกษ์ได้เคยเสนอแนวคิดนี้ไว้เช่นกัน[174]

[174]มงคล ปุษปฤกษ์, จิตรกรรมพูดได้ที่วัดม่วง บางปะหัน," **วารสารทางวิชาการราชภัฏกรุงเก่า** ปีที่ 2 ฉบับที่ 4. 2529: 6.

ภาพที่ 128 แสดงตำแหน่งภาพกลุ่มเทวดาและภาพพุทธประวัติตอนประสูติ

การแสดงภาพกลุ่มเทวดาเป็นลำดับอาจเป็นการแสดงถึงการเปลี่ยนผ่านสถานะของพระโพธิสัตว์ ที่เปลี่ยนสถานะจากความเป็นเทพมาสู่ความเป็นมนุษย์ สอดคล้องกับในปฐมสมโพธิกถา ปริจเฉทที่ 2 ดุสิตปริวรรติ ความว่า

> ครั้นลุกาลแสนปีล่วงไป ปัญจบุพนิมิตทั้ง 5 ก็บังเกิดมีแก่พระมหาสัตว์ คือทิพยบุปผาที่ประดับพระกายนั้นเหี่ยวแห้ง 1 ทิพยพัสตรภูษาที่ทรงนั้นมีสีอันเศร้าหมอง 1 พระเสโทบังเกิดไหลออกจากพระกัจฉประเทศ 1 พระสรีรกายกอปรด้วยอาการชราปรากฏ 1 มีพระทัยพระสันเป็นทุกข์เหนื่อยหน่ายจากเทวโลกมิได้มีความยินดีที่จะสถิตย์ในทิพยอาสน์นั้น 1[175]

การเกิดปัญจบุพนิมิตนี้ เป็นการแสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นแก่พระโพธิสัตว์ในลักษณะที่เริ่มเสื่อมจากสถานะความเป็นเทพ จึงเป็นไปได้ว่าช่างอาจเลือกที่จะนำเสนอภาพตอนอัญเชิญพระโพธิสัตว์ โดยการแสดงภาพเทวดา 2 กลุ่ม กลุ่มแรก (ภาพที่ 129) ปรากฏเป็นกลุ่มขบวนเสด็จของเทวดาองค์หนึ่ง ซึ่งมีรัศมีสีแดงและสีขาวรายล้อม มีกลุ่มเทวดาถือเครื่องสูงแสดงฐานันดรศักดิ์ เช่น ฉัตร บังสูรย์ จามร เป็นต้น อยู่โดยรอบ และกลุ่มที่ 2 (ภาพที่ 130) เป็นเทวดามีรัศมีสีเหลืองนวลล้อมด้วยสีขาว พร้อมเทพธิดาสององค์เหาะอยู่ใกล้เคียงโดยไม่มีเครื่องสูง

ภาพที่ 129 กลุ่มขบวนเสด็จของเทวดาองค์หนึ่ง มีรัศมีสีแดงและสีขาวรายล้อม

---

[175]สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**. (กรุงเทพฯ : ธรรมสภา, 2552), 34

ภาพที่ 130 กลุ่มเทวดาองค์ที่ 2 มีรัศมีสีเหลืองนวลล้อมด้วยสีขาว

ช่างอาจแสดงเทวดา 2 กลุ่มนี้ เพื่อให้เห็นการเปลี่ยนสถานะของพระโพธิสัตว์ผ่านทางการใช้สีในรัศมีล้อมรอบพระวรกาย ในส่วนของสีรัศมี ที่ปรากฏเป็นสีแดง และสีเหลืองนวลv(ขาว) มีความคล้ายคลึงกับการให้สีพระอาทิตย์และพระจันทร์ในงานจิตรกรรมไทยประเพณี ที่มักให้รัศมีกายสีแดงแก่พระอาทิตย์ และให้รัศมีกายสีขาวแก่พระจันทร์[176] ซึ่งการให้สีในลักษณะนี้ได้ปรากฏในภาพพระอาทิตย์และพระจันทร์ภายในจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วงด้วย ไม่ว่าจะเป็นภาพพระอาทิตย์พระจันทร์ในภาพไตรภูมิ (ภาพที่ 131) และภาพพระอาทิตย์ในภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญ (ภาพที่ 132) ดังนั้นรัศมีสีแดงที่ปรากฏรอบกายเทวดาองค์แรกอาจแทนได้ถึงรัศมีที่ร้อนแรงกว่า ส่วนรัศมีสีเหลืองนวลที่ปรากฏรอบกายเทวดาองค์ที่สอง อาจแทนได้ถึงรัศมีที่อ่อนแสงลง แสดงความเสื่อมของสภาวะเทพเหมือนดั่งที่ปรากฏในปฐมสมโพธิกถา และขบวนเสด็จเทวดาจำนวนมากที่มีเครื่องสูงและเทวดาจำนวนน้อยที่ไม่มีเครื่องสูง อาจเป็นการแสดงการสละทิพยอาสน์ในเทวโลก ดังนั้นจึงมีความเป็นไปได้สูง ว่าภาพกลุ่มเทวดา 2 กลุ่มซึ่งแทรกอยู่ในภาพเทพชุมนุมบนผนังด้านทิศใต้เป็นภาพพุทธประวัติตอนอัญเชิญพระโพธิสัตว์สันดุสิตลงมาจุติในครรภ์ของพระนางสิริมหามายา

ภาพที่ 131 ภาพพระอาทิตย์พระจันทร์ในภาพไตรภูมิ

[176]วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 2 วรรณกรรม**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2535), 76

ภาพที่ 132 ภาพพระอาทิตย์ในภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญ

อย่างไรก็ดี เทวดาสองกลุ่มนี้อาจเป็นเพียงเทวดาที่มาร่วมในเหตุการณ์เทพชุมนุมตามปกติ เนื่องจากปรากฏกายในลักษณะที่ถือดอกบัว คล้ายกับเทวดาองค์อื่นๆ ที่อยู่ในเหตุการณ์เทพชุมนุม โดยกลุ่มเทวดาองค์แรกที่มีเครื่องสูงแสดงฐานันดรอย่างกษัตริย์ (ภาพที่ 129) สันนิษฐานได้ว่าอาจเป็นพระอินทร์ซึ่งเป็นเทวกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่กว่าเทพทั้งปวง และปกครองสวรรค์ชั้นดาวดึงส์[177] ทั้งนี้ พระอินทร์ที่ปรากฏในจิตรกรรมตำแหน่งอื่น ๆ ในวิหารแห่งเดียวกัน มักจะปรากฏกายเป็นสีเขียว เช่นในพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ (ภาพที่ 133) จึงมีความเป็นไปได้สูงที่เทวดาองค์ดังกล่าวจะไม่ใช่พระอินทร์

ภาพที่ 133 พระอินทร์ในพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

ดังนั้นภาพกลุ่มเทพที่ปรากฏแทรกอยู่ในเทพชุมนุมที่ผนังด้านทิศใต้ จึงอาจตีความได้ว่าเป็นภาพพุทธประวัติตอนอัญเชิญพระโพธิสัตว์สันดุสิตลงมาจุติในครรภ์ของพระนางสิริมหามายา ดังเหตุผลที่ได้กล่าวไปแล้วในข้างต้น หรืออาจเป็นการแสดงภาพเทพชุมนุมตามปกติ โดยไม่ได้แสดงถึงเทพองค์ใดเป็นพิเศษ

---

[177]เทวดาพุทธ, 73-75

2.4.4 ประเด็นปัญหาเรื่องภาพเทวดาปริศนาทรงหงส์ที่ผนังด้านทิศเหนือ

บริเวณผนังด้านทิศเหนือ ปรากฏภาพเทวดาทรงหงส์ขนาดใหญ่ (ภาพที่ 134) ซึ่งมีสีกายที่แตกต่างจากเทวดาองค์อื่น ในภาพเทพชุมนุม ซึ่งมีสีกายเป็นสีขาว และไม่มีการทรงสัตว์พาหนะ

ภาพที่ 134 ภาพเทวดาทรงหงส์ขนาดใหญ่

หากพิจารณาจากสัตว์พาหนะที่เป็นหงส์ ซึ่งเป็นข้อบ่งชี้ทางประติมานวิทยาที่เด่นชัดที่สุด อาจสันนิษฐานได้ว่าเทวดาองค์นี้คือพระพรหมที่ทรงหงส์เป็นพาหนะ[178] แต่เทวดาองค์นี้ปรากฏเศียรเพียง 1 เศียร และทรงชฎายอดเดียว ต่างจากพระพรหมที่ปรากฏในจิตรกรรมฉากอื่นๆ ในวิหารแห่งเดียวกัน เช่น ในพุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ แสดงพระพรหมมี 4 เศียร 4 กร (ภาพที่ 135) หรือพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และพรหมนารทชาดก ที่แสดงพระพรหมมี 1 เศียร ทรงชฎา 3 ยอด และมี 4 กร (ภาพที่ 136) นอกจากนี้ ในฉากเทพชุมนุมเอง ยังปรากฏภาพพระพรหมที่มี 4 เศียร 4 กรอยู่แล้ว (ภาพที่ 126) จึงอาจอนุมานได้ว่าพระพรหมในความเข้าใจของช่างเขียนจิตรกรรมในวัดม่วงนี้ จะต้องมี 4 เศียร 4 กร หรือมี 1 เศียร ทรงชฎา 3 ยอด (อาจเป็นการแสดง 4 เศียรแบบลดรูป) และมี 4 กร ดังนั้นเทวดาองค์นี้จึงอาจไม่ใช่พระพรหม

[178]วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 2 วรรณกรรม**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2535), 76

ภาพที่ 135 ภาพพระพรหมในพุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

ภาพที่ 136 (ซ้าย) พระพรหม พรหมนารทชาดก
(ขวา) พุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

นอกจากพระพรหมที่มีสัตว์พาหนะเป็นหงส์แล้ว ยังมีเทพอีกองค์ที่มีความเกี่ยวข้องกับหงส์ คือพระวรุณ โดยในศิลปะอินเดีย พระวรุณทรงพาหนะคือมกรและหงส์ ศิลปะขอมและศิลปะขอมในดินแดนไทย ยังพบว่ามีการใช้สัตว์พาหนะของพระวรุณสองชนิด คือหงส์ และนาค โดยนิยมใช้หงส์เป็นพาหนะของพระวรุณมากกว่านาค[179] อีกทั้งสีกายของเทวดาองค์นี้ยังมีความคล้ายคลึงกับหนึ่งในสีกายของพระวรุณ ที่มีผิวกายสีขาวผ่อง บางทีว่ามีผิวสีแดงหรือสีขาวเมฆ[180]

ทว่าในศิลปะรัตนโกสินทร์กลับนิยมแสดงเป็นพระวรุณทรงงู หรือนาค ดังเช่นที่ปรากฏในจิตรกรรมพระวรุณซึ่งเป็น ภาพทวารบาล หลังบานหน้าต่างพระวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวรารามและหลังบานหน้าต่างพระอุโบสถวัดราชนัดดา (ภาพที่ 137)[181] ดังนั้นจึงไม่สามารถที่จะตีความว่าเทวดาทรงหงส์ที่พบที่วัดม่วงคือเทพองค์ใด เนื่องจากไม่มีลักษณะทางประติมานวิทยาที่มีการบ่งชี้ได้ชัดเจน ทั้งนี้ช่างอาจต้องการแสดงภาพเทวดาทั่วไปที่มาร่วมในเหตุการณ์เทพชุมนุม โดยใส่ภาพเทวดาทรงหงส์เพื่อเป็นการแสดงฝีมือ

---

[179]ณัฐพล ดำนงค์, "พระวรุณในสมัยรัตนโกสินทร์", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 18-20

[180]เรื่องเดียวกัน, 9

[181]เรื่องเดียวกัน, 33-52

ภาพที่ 137 (ซ้าย) พระวรุณวัดสุทัศนเทพวราราม (ขวา) พระวรุณวัดราชนัดดา

2.4.5 นักสิทธิ์วิทยาธรผนังด้านทิศเหนือและผนังด้านทิศใต้

ในขณะที่เทวดาหรือนักสิทธิ์วิทยาธรองค์อื่น ๆ เหาะมุ่งหน้าไปทางพระประธานเพื่อนมัสการพระพุทธเจ้า บริเวณผนังด้านทิศเหนือและผนังด้านทิศใต้มุมที่ติดกับผนังสกัดหน้า ปรากฏภาพนักสิทธิ์วิทยาธร ในลักษณะที่แตกต่างไปจากเทวดาหรือนักสิทธิ์วิทยาธร ที่ปรากฏในภาพเทพชุมนุมองค์อื่น ๆ กล่าวคือบริเวณผนังด้านทิศเหนือ ปรากฏภาพนักสิทธิ์วิทยาธร กำลังยื้อแย่งผู้หญิงที่เปลือยเปล่า (ภาพที่ 138) สันนิษฐานว่าเป็นนารีผลหรือมักกะลีผล เนื่องจากมีขั้วของผลไม้แปะติดบนศีรษะ โดยนารีผลเป็นผลของต้นมักกะลี ต้นไม้ในวรรณคดี ลักษณะคล้ายหญิงวัยรุ่น ดังที่ปรากฏข้อความในไตรภูมิกถาบรรยายว่า ถัดนั้นไปมีป่าไม้นารีผล แลว่าลูกไม้นั้นงามนัก ดั่งสาวอันพึงใหญ่ได้ 16 ปีแล ฝูงผู้ชายได้เห็นก็มีใจรักนัก ครั้นว่าหล่นตกลง ฝูงนกกลุ้มกินดั่งหมีกินผึ้ง[182] ในงานจิตรกรรมช่างมักจะแสดงผลที่มีรูปร่างอย่างมนุษย์เพศหญิง มีขั้วผลที่อยู่บนหัวมีกลีบเลี้ยงของผลปกอยู่ดูคล้ายหมวก ช่างนิยมเขียนองค์ประกอบโดยรอบต้นมักกะลีผลเป็นภาพนักสิทธิ์วิทยาธร คนธรรพ์ หรือเทวดา อยู่ในท่าเร่งรีบเหาะเหินมุ่งมายังต้นมักกะลีผล เพื่อเก็บผลก่อนที่จะงอมเน่าเสียไป บางทียังแสดงเป็นภาพเข้าแย่งชิงต่อสู้กันชุลมุนอยู่ในอากาศ[183] เหมือนดั่งที่ปรากฏในภาพเทพชุมนุมในจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วงนี้

---

[182] รื่นฤทัย สัจจพันธ์. "อิทธิพลของคติไตรภูมิต่อการสร้างสรรค์วรรณคดี." เอกสารนำเสนอที่ สัมมนาทางวิชาการ เรื่อง “คติไตรภูมิ: อิทธิพลต่อวิถีสังคมไทย”, โรงแรมเอส.ดี. อเวนิว, 2555.

[183] พัชนะ บุญประดิษฐ์ สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, **มักกะลีผล**, เข้าถึงเมื่อ 15 มกราคม 2562, เข้าถึงได้จาก http://www.royin.go.th/?knowledges=มักกะลีผล-๑๙-สิงหาคม-๒๕๕.

ภาพที่ 138 ภาพนักสิทธิ์วิทยาธรกำลังแย่งนารีผลบนผนังด้านทิศเหนือ

ส่วนบริเวณผนังด้านทิศใต้ ปรากฏภาพนักสิทธิ์วิทยาธรกำลังฉุดแขนเทพธิดา (ภาพที่ 139) โดยนักสิทธิ์วิทยาธรนี้ คืออมนุษย์ระดับรองจากเทพยดา มีฤทธิ์เหาะได้ อาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์ ช่างมักวาดเป็นภาพเทวดาเหาะในท่าโลดโผน เพราะชอบอวดฤทธิ์เดช และยังมีกิเลสนิสัยเช่นมนุษย์[184]

ภาพที่ 139 ภาพนักสิทธิ์วิทยาธรกำลังฉุดแขนเทพธิดาบนผนังด้านทิศใต้

การแสดงภาพสองภาพนี้ที่ผนังด้านทิศเหนือและทิศใต้ในมุมที่ติดกับผนังสกัดหน้า จนถือได้ว่าเป็นทิศทางตรงข้ามพระประธานอย่างที่สุด อาจเป็นการสะท้อนถึงการที่ยังไม่สามารถละกิเลสได้ ทำให้ห่างไกลจากการหลุดพ้น หรือการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าซึ่งเป็นพระประธาน

ดังนั้น ภาพเทพชุมนุมในจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง อาจสื่อถึงเรื่องราวในพุทธประวัติ 3 ตอน คือ บริเวณผนังสกัดหน้าเป็นพุทธประวัติตอนมารผจญ บริเวณผนังด้านทิศเหนือและทิศใต้เป็นพุทธประวัติตอนตรัสรู้ ภาพแทรกในบริเวณผนังด้านทิศใต้อาจเป็นพุทธประวัติตอนอัญเชิญพระโพธิสัตว์สันดุสิตเทวราชมาจุติในพระครรภ์ของพระนางสิริมหามายา โดยมีแนวคิดและคติการสร้างภาพเทพชุมนุมที่มีการแสดงภาพของเหล่าเทวดาและอมนุษย์ร่วมกัน บนฝาผนังด้านทิศเหนือและทิศใต้ในจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วงนี้ มีที่มาจากพุทธประวัติตอนตรัสรู้ ซึ่งเหล่าเทวดาได้เสด็จมาแสดงความยินดีแก่พระพุทธเจ้าโดยไม่มีชั้นวรรณะ โดยเหล่าเทวดาได้เหาะมุ่งหน้าไปยังพระพุทธรูป

---

[184]สันติ เล็กสุขุม, **งานช่างคำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2553)

ประธานซึ่งทำปางมารวิชัย คือเป็นตอนที่พระพุทธองค์ทรงตรัสรู้แล้ว แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางแนวคิดและคติการสร้างระหว่างงานจิตรกรรมและประติมากรรม[185]

2.5 สุภาษิต

จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง นอกจากจะแสดงเรื่องราวในพุทธศาสนา อย่างพุทธประวัติ ชาดก และไตรภูมิแล้ว ยังมีการแสดงภาพสุภาษิตอยู่ด้วย การเขียนภาพสุภาษิตนี้ปรากฏในงานจิตรกรรมแห่งอื่นๆ ด้วย เช่น กรอบประตูหน้าต่างหรือบานแผละพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม บานแผละพระวิหารวัดโสมนัสวิหาร กรุงเทพมหานคร พระอุโบสถวัดบางบำหรุ กรุงเทพมหานคร และพระอุโบสถวัดคูหาสวรรค์ กรุงเทพมหานคร เป็นต้น โดยการเขียนภาพสุภาษิตในงานจิตรกรรมฝาผนังปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรก ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4[186] ภาพสุภาษิตในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏอยู่บริเวณส่วนล่างของภาพชาดก โดยมีการเขียนข้อความกำกับไว้บริเวณใกล้เคียง ปัจจุบันภาพสุภาษิตลบเลือนไปมาก แต่ยังคบพบอยู่ในส่วนล่างของภาพชาดก ทั้งหมด 5 ตอน ได้แก่

2.5.1 ภูริทัตชาดก ปรากฏภาพสุภาษิต 2 ภาพ คือ *"ตั้งกะลาแคมเรือ"* ตั้งกะลาแคมเรือ (ภาพที่ 140) แสดงภาพชายพายเรือกำลังหยิบกะลาตั้งที่แคมเรือ และ *"งัวไม่กินอญ้า อย่าค่มเขา"* วัวไม่กินหญ้าอย่าข่มเขา (ภาพที่ 141) แสดงภาพชายจูงวัว ชี้ไปทางพงหญ้า

ภาพที่ 140 สุภาษิต ตั้งกะลาแคมเรือ

[185] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดการปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2556), 399

[186]สัมภาษณ์ ศรัณย์ มะกรูดอินทร์ 02/06/2560

ภาพที่ 141 สุภาษิต วัวไม่กินหญ้าอย่าข่มเขา

2.5.2 จันทกุมารชาดก ปรากฏภาพสุภาษิต 2 ภาพ คือ *"..ให้เด็ก..."* (ภาพที่ 142) แสดงภาพชายกำลังนั่งยองๆทำธุระส่วนตัว โดยมีเด็กยกมือปิดจมูกชี้ไปที่ชายคนนี้ สันนิษฐานว่าเป็นสุภาษิตขี้ก้อนใหญ่ให้เด็กเห็น และ *"...หา....าม"* ถ่อเรือไปหาความ(ภาพที่ 143) แสดงภาพชายยืนถ่อเรืออยู่

ภาพที่ 142 สุภาษิต ขี้ก้อนใหญ่ให้เด็กเห็น

ภาพที่ 143 สุภาษิต ถ่อเรือไปหาความ

2.5.3 พรหมนารทชาดก ปรากฏภาพสุภาษิต 1 ภาพ คือ *"มือไม่...เท้า...ลา.."* มือไม่พายเอาเท้าราน้ำ (ภาพที่ 144) ภาพค่อนข้างลบเลือนไปมาก แต่แสดงภาพชายนั่งพายเรือ โดยมีชายอีกคนยืนอยู่กลางลำเรือ

ภาพที่ 144 สุภาษิต มือไม่พายเอาเท้าราน้ำ

2.5.4 วิธุรชาดก ปรากฏภาพสุภาษิต 2 ภาพ คือ *"...งให้กะรอก.."* ชี้โพรงให้กระรอก (ภาพที่ 145) แสดงภาพชายชี้ไปบนต้นไม้ และ *"ไม่เห็นน้ำตัด...ไม่เห็นกะรอกโกงน่าไม้"* ไม่เห็นน้ำตัดกระบอก ไม่เห็นกระรอกโก่งหน้าไม้ (ภาพที่ 146) แสดงภาพชายนั่งตัดกระบอกไม้ไผ่ และชายอีกคนกำลังชูแขนสองข้างโก่งหน้าไม้

ภาพที่ 145 สุภาษิต ชี้โพรงให้กระรอก

ภาพที่ 146 สุภาษิต ไม่เห็นน้ำตัดกระบอก ไม่เห็นกระรอกโก่งหน้าไม้

2.5.5 เวสสันดรชาดก ปรากฏภาพสุภาษิต 1 ภาพ คือ *"จับงูค่างหาง"* จับงูข้างหาง (ภาพที่ 147) แสดงภาพชายจับงูบริเวณปลายหาง โดยงูเหลียวส่วนหัวกลับมาหาชายนั้น

ภาพที่ 147 สุภาษิต จับงูข้างหาง

ทั้งนี้ในการศึกษาก่อนหน้า บันทึกว่ามีการเขียนภาพสุภาษิตอื่นๆ ซึ่งปัจจุบันลบเลือนไปหมดแล้ว คือ *“เห็นเขาขึ้นคานหามเอามือประสานด่น”* เห็นเขาขึ้นคานหาม เอามือประสานก้น *“ฝนทั่งให้เป็นเข็มสิ่..ไว้”* ฝนทั่งให้เป็นเข็ม[187] และ มะนาวทิ้งทาน[188]

สรุปการวิเคราะห์เรื่องราวและการแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง

งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง แสดงเรื่องราวในพุทธศาสนา ทั้งพุทธประวัติ ชาดก ไตรภูมิ และเทพชุมนุม และมีแบบแผนในการแสดงออกตามที่นิยมในงานจิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยจิตรกรรมพุทธประวัติ ได้รับแรงบันดาลใจหลักมาจากพระปฐมสมโพธิกถา แต่ก็ปรากฏรายละเอียดอื่นที่สัมพันธ์กับคัมภีร์อรรถกถาด้วย แสดงให้เห็นว่าช่างมีความรู้ความเข้าใจต่อคัมภีร์ที่หลากหลาย

ในขณะที่จิตรกรรมทศชาติมีลักษณะการแสดงออกในภาพรวมสอดคล้องกับรูปแบบที่นิยมเขียนในงานจิตรกรรมไทยประเพณีมากกว่า ส่วนภาพไตรภูมิมีการสอดแทรกรายละเอียดต่างๆ โดยได้รับอิทธิพลด้านเนื้อหามาจากสมุดภาพไตรภูมิและงานจิตรกรรมไทยประเพณี นอกจากนี้ยังมีการแสดงภาพสุภาษิต ซึ่งเป็นเรื่องราวนอกคัมภีร์พุทธศาสนาและไม่สามารถพบได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณี แต่เริ่มปรากฏในราชธานีมาก่อนแล้วในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงเรื่องราวที่นำเสนอโดยให้ความสำคัญกับแนวคิดเรื่องสัจนิยมมากขึ้นต่างจากศิลปะไทยประเพณีดั้งเดิม

ทั้งนี้ในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่จิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วงถูกวาดขึ้นนั้น งานจิตรกรรมไทยประเพณีที่นำเสนอเรื่องราวอุดมคติได้เสื่อมความนิยมไปจากกรุงเทพฯแล้ว

---

[187]กรมศิลปากร กองโบราณคดี, **งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 3**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2523), 56

[188]นิภาภัทร พิลา และคนอื่นๆ, **รายงานการบูรณะวัดม่วง โครงการบูรณะวัดม่วง ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เสนอสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 3 พระนครศรีอยุธยา**, (2545), 10

เนื่องจากการเข้ามาของแนวคิดแบบสัจนิยม แต่จากเรื่องราวและการแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง สะท้อนให้เห็นถึงความนิยมในเรื่องราวแบบอุดมคติที่ยังปรากฏอยู่ในวัดนอกพระนคร และยังแสดงให้เห็นว่าช่างสามารถเขียนภาพจิตรกรรมได้ใกล้เคียงกับงานช่างหลวงและงานจิตรกรรมที่ปรากฏในราชธานีในช่วงต้นรัตนโกสินทร์เป็นอย่างมาก และยังได้รับอิทธิพลทางเทคนิคการวาดจากงานจิตรกรรมแบบตะวันตกซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในขณะนั้น อาจเป็นไปได้ว่าช่างเคยได้ไปเรียนหรือไปเห็นงานจิตรกรรมที่ปรากฏอยู่ในราชธานีทำให้ได้รับอิทธิพลดังกล่าวมา ซึ่งจะศึกษาเพิ่มเติมในบทถัดไป คือ บทที่ 4 วิเคราะห์เทคนิคและรูปแบบในการเขียนภาพจิตรกรรมภายในวิหารวัดม่วง และบทที่ 5 ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมผ่านงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 4
วิเคราะห์เทคนิคและรูปแบบในการเขียนภาพจิตรกรรมภายในวิหารวัดม่วง

จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏทั้งพุทธประวัติ ชาดก ไตรภูมิ และเทพชุมนุม ซึ่งเป็นเรื่องราวในพุทธศาสนา และมีแบบแผนในการแสดงออกตามที่นิยมในงานจิตรกรรมไทยประเพณี แสดงให้เห็นว่าช่างสามารถเขียนภาพจิตรกรรมได้ใกล้เคียงกับงานช่างหลวงและงานจิตรกรรมที่ปรากฏในราชธานี ในบทนี้จึงทำการศึกษาเทคนิคและรูปแบบในการเขียนภาพจิตรกรรม และวิเคราะห์ที่มาและแรงบันดาลใจทางด้านรูปแบบ รวมทั้งการตรวจสอบเรื่องจิตรกร ว่า “นายเส็ง” เป็นช่างคนเดียวกันกับ “นายเส็ง อ่อนงามพร้อม” ผู้เขียนจิตรกรรมรอบพระระเบียงคดวัดพระแก้ว ตามที่มงคล บุษปฤกษ์ ได้เคยเสนอไว้จริงหรือไม่

4.1 เทคนิคและรูปแบบ ของงานจิตรกรรมโดยรวม

จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเขียนตามแบบแผนจิตรกรรมไทยประเพณีอย่างเคร่งครัด คือเขียนภาพมารวิชัยที่ผนังสกัดหน้า ภาพไตรภูมิที่ผนังสกัดหลัง บริเวณผนังด้านข้างเขียนภาพเทพชุมนุมไว้ตอนบน ถัดลงมาเป็นภาพพุทธประวัติ และเขียนภาพชาดกระหว่างช่องหน้าต่าง ทว่ามีการใช้เทคนิคที่มีอิทธิพลตะวันตกหรือศิลปะแบบสมัยใหม่ไว้ด้วย คือเขียนภาพแบบพยายามแสดงทัศนวิสัยใกล้-ไกล และเขียนภาพทิวทัศน์แบบสมัยใหม่[189] ซึ่งการผสมผสานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีกับแบบตะวันตก เริ่มปรากฏมาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยมีการเขียนภาพบุคคลและปราสาทราชวังเป็นภาพสองมิติแบบจิตรกรรมไทยประเพณี แต่เขียนองค์ประกอบต่างๆ ในลักษณะที่เป็นสามมิติแบบสมจริง ทั้งธรรมชาติและอาคารบ้านเรือน รวมทั้งมีการสอดแทรกฉากทะเลและเรือเดินสมุทรไว้ด้วย[190] เนื้อหาในส่วนนี้จะทำการศึกษาเทคนิคและรูปแบบของงานจิตรกรรมโดยรวม ทั้งการใช้สีและโครงสร้างสี รูปแบบขององค์ประกอบที่ปรากฏภายในภาพเช่นภาพบุคคล ภาพทิวทัศน์ ภาพสัตว์ต่างๆ ภาพสถาปัตยกรรม และการแสดงทัศนียวิสัย

---

[189]กรมศิลปากร กองโบราณคดี, **งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 3**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2523), 53-54

[190]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2563), 470-471

4.1.1 การใช้สีและโครงสร้างสี

จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเขียนด้วยสีฝุ่นบนผนังขัดเรียบ โดยสีฝุ่นต้องผสมกาวเพื่อเขียนและต้องขัดพื้นผิวของพื้นที่ที่ต้องการวาด จากนั้นจึงลงรองพื้นและขัดให้เรียบอีกครั้ง ตามเทคนิคแบบโบราณที่เรียกว่าแบบปูนแห้ง (Secco)[191] โทนสีที่ใช้ในส่วนพื้นหลังเป็นโทนสีคล้ำ วรรณะเย็น มีปริมาณสีน้ำเงินและสีเขียวค่อนข้างมาก โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ทำให้ภาพรวมของงานจิตรกรรมในส่วนบนของผนังดูสว่างกว่าส่วนล่างในบริเวณผนังระหว่างหน้าต่าง (ภาพที่ 148) เนื่องจากส่วนบนสุดของผนังเป็นภาพเทพชุมนุม เขียนภาพท้องฟ้าด้วยสีน้ำเงินและก้อนเมฆด้วยสีขาวนวลเต็มพื้นที่ ถัดลงมาจากภาพเทพชุมนุมเป็นภาพพุทธประวัติ เขียนท้องฟ้าด้วยสีขาวนวล พื้นดินส่วนบนระบายด้วยสีอ่อนสีเดียวกับท้องฟ้าและไล่ลงมาเป็นสีเข้มบริเวณส่วนล่างเพื่อแสดงระยะใกล้ไกล บริเวณผนังเหนือช่องหน้าต่างและระหว่างช่องหน้าต่างเขียนเป็นภาพชาดก เขียนท้องฟ้าและก้อนเมฆไว้บริเวณส่วนบนสุด พื้นดินระบายสีลักษณะเดียวกับที่ปรากฏในภาพพุทธประวัติ แต่มีสัดส่วนที่มากกว่าทำให้พื้นที่ผนังส่วนล่างสีคล้ำกว่าผนังส่วนบน โดยความนิยมในการใช้สีน้ำเงินในการระบายสีท้องฟ้านี้ พบมาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 เนื่องจากมีการค้นพบแร่โคบอล ทำให้สีน้ำเงินได้รับความนิยมไปทั่วโลก[192]

ภาพที่ 148 การใช้สีและโครงสร้างสี

องค์ประกอบที่ปรากฏภายในภาพ เช่นภาพบุคคล และสถาปัตยกรรมต่างๆ มีการใช้สีนวลหรือสีวรรณะร้อนในการระบาย ทำให้ภาพมีความโดดเด่นออกจากพื้นหลัง และทำให้ภาพรวมของงานจิตรกรรมมีความสว่างสดใสมากขึ้น ทั้งนี้ภาพไตรภูมิในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเขียนสีพื้น

---

[191]สันติ เล็กสุขุม, **งานช่างคำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2553), 253

[192]เรื่องเดียวกัน, 471

หลังด้วยสีส้มทั้งผนังตามลักษณะอุดมคติที่นิยมในงานจิตรกรรมไทยประเพณีต่างจากในงานจิตรกรรมส่วนอื่นๆ

4.1.2 ภาพบุคคล

ภาพบุคคลที่ปรากฏภายในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง มีการแสดงออกหลากหลาย สามารถจำแนกได้ดังนี้ 1) พระพุทธเจ้า 2) ตัวพระ ตัวนาง 3) ข้าราชบริพารในราชสำนัก และ 4) สามัญชน

4.1.2.1 ภาพพระพุทธเจ้า

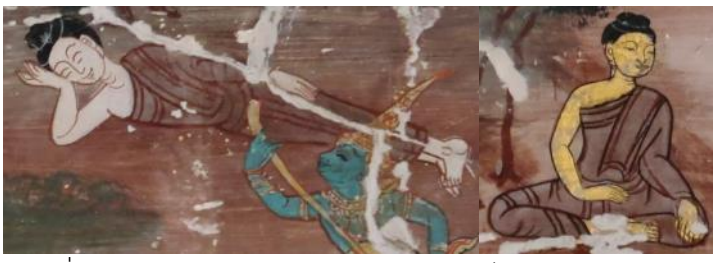
ภาพพระพุทธเจ้าในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง มีการแสดงออกอย่างน่าสนใจในหลายประเด็น คือ การแสดงพระรัศมีและฉัพพรรณรังสี ลักษณะการครองจีวร และสัดส่วนภาพพระพุทธเจ้ากับองค์ประกอบอื่นๆ ภายในภาพ

<u>การแสดงพระรัศมีและฉัพพรรณรังสี</u>

การแสดงพระรัศมีและฉัพพรรณรังสีของพระพุทธเจ้าในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง เริ่มปรากฏครั้งแรกในภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ (ภาพที่ 149) โดยคัมภีร์ทุกเล่มระบุตรงกันว่าพระรัศมีหรือฉัพพรรณรังสีของพระพุทธเจ้านั้น ปรากฏขึ้นหลังจากตรัสรู้แล้ว ในงานจิตรกรรมจึงไม่นิยมเขียนรัศมีบนพระเศียรของพระพุทธเจ้าในตอนที่ยังไม่ตรัสรู้[193] โดยภาพพุทธประวัติตอนก่อนตรัสรู้ในจิตรกรรมฝาผนัง วัดม่วง แสดงภาพพระสิทธัตถะครองจีวรมีอุษณีษะปรากฏอยู่บนพระเศียรโดยไม่มีพระรัศมีและฉัพพรรณรังสีเช่นกัน (ภาพที่ 150)

ภาพที่ 149 พระรัศมีและฉัพพรรณรังสีของพระพุทธเจ้าในภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ

[193]สิริชัย จริยสุธรรมกุล, "การวิเคราะห์เรื่องราวจิตรกรรมพุทธประวัติในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์เปรียบเทียบกับคัมภีร์ในพุทธศาสนา", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561), 84



ภาพที่ 150 พระสิทธัตถะครองจีวรมีอุษณีษะไม่มีพระรัศมี

การแสดงพระรัศมีและฉัพพรรณรังสีในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงพบอยู่ 3 รูปแบบ แบบแรกแสดงพระรัศมี ฉัพพรรณรังสี และประภามณฑล (ภาพที่ 151) ซึ่งเป็นรูปแบบหลักที่ใช้ในการแสดงภาพพระพุทธเจ้าหลังตรัสรู้ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ส่วนอีกสองรูปแบบปรากฏอยู่ในภาพพุทธประวัติตอน *“พระพุทธเจ้าเทสนาดาวดึงแล้วเปิดโลกห์”*(เสด็จโปรดพุทธมารดาที่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และเปิดโลก) บนผนังด้านทิศเหนือ แบบที่สองแสดงพระรัศมีและประภามณฑล และแบบที่สามแสดงพระรัศมีเพียงอย่างเดียว (ภาพที่ 152)

ภาพที่ 151 รูปแบบมาตรฐาน - แสดงพระรัศมี ฉัพพรรณรังสี และประภามณฑล

ภาพที่ 152 (ซ้าย) แสดงพระรัศมีและประภามณฑล (ขวา) แสดงพระรัศมีเพียงอย่างเดียว

ลักษณะการแสดงพระรัศมีและฉัพพรรณรังสีพร้อมด้วยประภามณฑลเป็นรูปแบบที่ปรากฏทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณี ดังที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่นพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 153) นอกจากนี้การแสดงภาพพระรัศมี ฉัพพรรณรังสี

และประภามณฑล ยังพบในจิตรกรรมฝาผนังศาลาการเปรียญวัดกษัตราธิราช จังหวัดอยุธยา ซึ่งอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงและยังมีอายุสมัยอยู่ในคราวเดียวกัน ถึงแม้ว่าการแสดงภาพพระพุทธเจ้าในศาลาการเปรียญ วัดกษัตราธิราช มักแสดงเฉพาะพระรัศมีเป็นหลัก แต่ยังปรากฏการแสดงพระรัศมีประภามณฑล และฉัพพรรณรังสี ในภาพพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และตอนแสดงยมกปาฏิหาริย์ด้วย (ภาพที่ 154) ทั้งนี้รูปแบบการแสดงฉัพพรรณรังสีในวัดกษัตราธิราชแสดงเป็นเส้นแฉกรังสี ต่างจากในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงที่แสดงเป็นแบบเปลวที่นิยมในงานจิตรกรรมไทยประเพณี

ภาพที่ 153 พระรัศมี ฉัพพรรณรังสี และประภามณฑล พระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 154 พระรัศมี ฉัพพรรณรังสี และประภามณฑล วัดกษัตราธิราช จังหวัดอยุธยา

ลักษณะการครองจีวร

ลักษณะการครองจีวรของพระพุทธเจ้าภายในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏทั้งการครองจีวรแบบห่มเฉียงและการครองจีวรแบบห่มคลุม โดยปกติแสดงจีวรแบบเรียบลงสีดินแดง แต่มีการแสดงภาพจีวรลายดอกในภาพพุทธประวัติตอนโปรดพระพุทธบิดา เทศนาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และตอนป่าเลไลยก์ (ภาพที่ 155) ซึ่งการทำจีวรลายดอกนี้เคยปรากฏหลักฐานมาก่อนแล้วในพระพุทธรูปตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 1 และชัดเจนสมัยรัชกาลที่ 3 โดยมีหลักฐานเอกสารที่กล่าวถึงการซื้อผ้าแพรดอกซึ่งเป็นผ้าเนื้อดีมาย้อมเป็นผ้ากาสาวพัสตร์เพื่อถวายพระพุทธรูป จึงเริ่มมีการสร้าง

พระพุทธรูปครองจีวรลายดอกแพร่หลายมากขึ้น[194] และคงส่งอิทธิพลต่อมาในงานจิตรกรรมด้วย นอกจากนี้การแสดงภาพพระพุทธเจ้าครองจีวรลายดอก ยังพบที่วัดอื่นในจังหวัดอยุธยาในพื้นที่ใกล้เคียงและยังมีอายุสมัยอยู่ในคราวเดียวกัน เช่น จิตรกรรมฝาผนังศาลาการเปรียญวัดกษัตราธิราช (ภาพที่ 156) ซึ่งมีอายุในสมัยรัชกาลที่ 4-5[195]

ภาพที่ 155 จีวรลายดอก (ซ้าย) ป่าเลไลยก์ (ขวา) เทศนาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

ภาพที่ 156 จีวรลายดอก (ซ้าย) ป่าเลไลยก์ (ขวา) เทศนาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

รูปแบบการครองจีวรของพระพุทธเจ้าในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง แสดงสังฆาฏิ ขอบสบง และแถบหน้านาง ซึ่งเป็นรูปแบบที่แสดงออกทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณีตั้งแต่สมัยอยุธยาเรื่อยมาจนสมัยรัตนโกสินทร์ ส่วนที่น่าสนใจคือมีการเขียนเส้นริ้วต่อจากสังฆาฏิพาดไปบนพระอังสาซ้าย ปิดส่วนพระอุระและพระพาหา(ภาพที่ 157) ต่างจากในงานจิตรกรรมไทยประเพณีทั่วไป ที่มักจะแสดงเส้นพระพาหาและเส้นพระอุระชัดเจน เส้นริ้วในลักษณะคล้ายกันนี้พบในวัดขนอน

---

[194]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2563), 294

[195]เอื้อง ชุมทัพ, **จิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา**, (กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2538), 12

เหนือจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงและมีอายุสมัยคราวเดียวกัน (ภาพที่ 158) แต่ที่วัดขนอนเหนือยังมีการแสดงเส้นพระพาหาและพระอุระอยู่ การแสดงเส้นริ้วจีวรที่พาดจากสังฆาฏิมาปิดพระอังสานี้ อาจเป็นความพยายามในการสะท้อนภาพการห่มจีวรแบบสมจริงตามความเข้าใจของช่าง คล้ายกับรูปแบบการห่มจีวรแบบห่มดองของพระสงฆ์ (ภาพที่ 159) ที่ห่มจีวรพาดบนไหล่ซ้ายและพาดสังฆาฏิทับด้านหน้า ทำให้มีริ้วจีวรที่พาดต่อออกมาจากสังฆาฏิ แบบเดียวกับที่ปรากฏในงานจิตรกรรมวัดม่วง

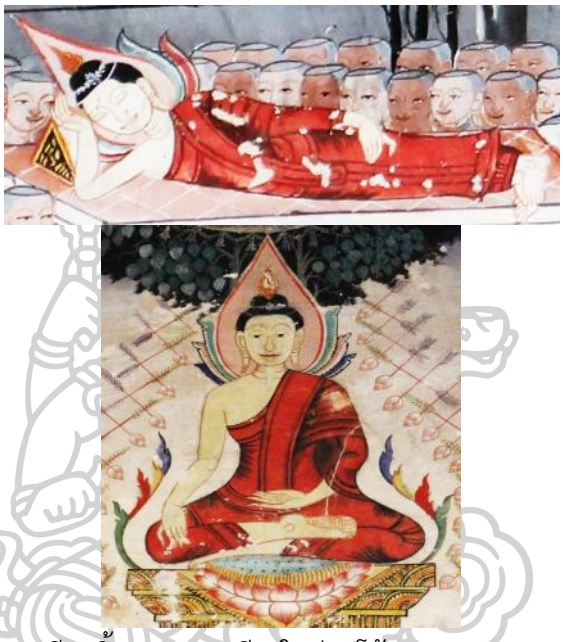
ภาพที่ 157 ริ้วจากสังฆาฏิพาดไปบนพระอังสาซ้าย

ภาพที่ 158 วัดขนอนเหนือ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 159 การห่มจีวรแบบห่มดอง

ที่มา : ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์

ความพยายามของช่างในการสะท้อนภาพการห่มจีวรแบบสมจริง ยังถูกแสดงออกด้วยการเขียนริ้วและการแรเงาจีวรบริเวณส่วนโค้งของพระวรกายพระพุทธเจ้า เช่น ปรากฏบริเวณบั้นพระองค์และพระโสณี (ภาพที่ 160) ซึ่งการสะท้อนภาพแบบสมจริงตามความเข้าใจของช่างแสดงให้เห็นถึงอิสระในการแสดงออกของช่างพื้นบ้านที่อยู่นอกราชธานี ที่ไม่ได้แสดงเฉพาะตามแบบประเพณีนิยมเท่านั้น แต่ยังแสดงรูปแบบบางประการที่อาจได้รับอิทธิพลทางแนวคิดมาจากกลุ่มช่างที่เขียนงานแบบสัจนิยมซึ่งมีบทบาทอย่างมากในระยะเวลานั้น



ภาพที่ 160 การเขียนริ้วและแรเงาจีวรในส่วนโค้งของพระวรกายพระพุทธเจ้า

นอกจากนี้ยังพบประเด็นที่น่าสนใจในส่วนของชายสังฆาฏิ กล่าวคือในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง มีการแสดงชายสังฆาฏิแบบยาวมาถึงพระนาภีตามที่นิยมแสดงในงานจิตรกรรมไทยประเพณี[196] และยังพบการแสดงชายสังฆาฏิยาวมาถึงพระเพลา (ภาพที่ 161) ซึ่งเป็นลักษณะการครองจีวรแบบใหม่ที่เกิดขึ้นกับงานจิตรกรรมฝาผนังราวสมัยรัชกาลที่ 4 มักจะปรากฏในวัดที่เขียนภาพแบบตะวันตกหรือวัดในฝ่ายธรรมยุตินิกาย[197] การแสดงชายสังฆาฏิยาวมาถึงพระเพลาในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงนี้ จึงน่าจะเป็นรูปแบบอีกประการที่ได้รับอิทธิพลมาจากรูปแบบสมัยใหม่

---

[196]กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์, "งานจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 ภาพสะท้อนสังคมของกลุ่มชนลุ่มแม่น้ำสะแกกรัง อำเภอเมือง จังหวัดอุทัยธานี", (วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ)) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 194

[197]เรื่องเดียวกัน, 194

ภาพที่ 161 ชายสังฆาฏิยาวมาถึงพระเพลา

<u>สัดส่วนภาพพระพุทธเจ้ากับองค์ประกอบอื่นๆ ภายในภาพ</u>

พุทธประวัติในงานจิตรกรรมไทยประเพณี มีพระพุทธเจ้าเป็นส่วนสำคัญของภาพและมีองค์ประกอบ เช่น ภาพบุคคลหรืออื่น ๆ เป็นส่วนขยายความภาพ ให้เด่นชัดว่าเป็นพุทธประวัติตอนใด[198] ดังนั้นในงานจิตรกรรมไทยประเพณีจึงมักแสดงภาพพระพุทธเจ้าขนาดใหญ่เพื่อให้เห็นได้เด่นชัด ซึ่งพบได้ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเช่นกัน ทั้งนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงพบการแสดงภาพพระพุทธเจ้าในสัดส่วนที่เล็กกว่าองค์ประกอบอื่นภายในภาพด้วย

สาเหตุที่มีการแสดงภาพพระพุทธเจ้าในสัดส่วนที่เล็กกว่าองค์ประกอบอื่นภายในภาพ ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าอาจมาจากการที่ช่างต้องการแสดงระยะใกล้ไกลตามหลักทัศนวิสัย (Perspective) ซึ่งเป็นแนวคิดและเทคนิคแบบใหม่ที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะตะวันตกตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4[199] ทำให้บางครั้งภาพพระพุทธเจ้าซึ่งเป็นส่วนสำคัญของภาพและองค์ประกอบหลักที่เป็นส่วนอธิบายภาพ มีขนาดเล็กมากจนไม่สามารถเห็นได้ชัดเจน ในขณะที่องค์ประกอบอื่นๆ หรือภาพกากมีขนาดใหญ่กว่า ดังที่ปรากฏในภาพพุทธประวัติตอน 1) *“เมื่อพระพุทธีเจ้าไปโปลดพระบิดา”* (เสด็จโปรดพระพุทธบิดา) 2) *“พระพุทธีเจ้าสเดจไปฉันบ่านนายจุน”* (เสด็จไปบ้านนายจุนทะ) และ 3) พุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ เป็นต้น

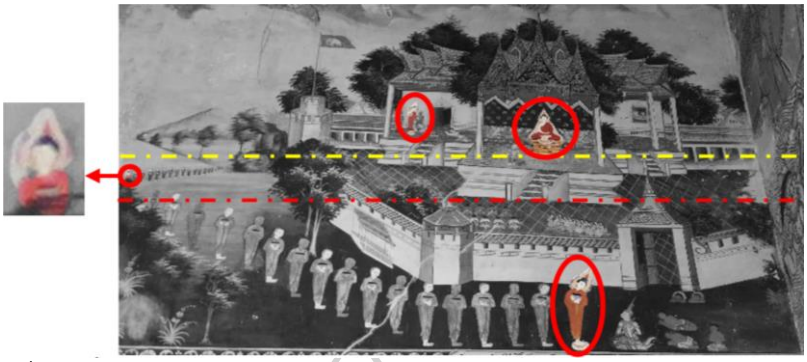
1) *“เมื่อพระพุทธีเจ้าไปโปลดพระบิดา”* (เสด็จโปรดพระพุทธบิดา) (ภาพที่ 162) แสดงภาพพระพุทธเจ้าในขนาดแตกต่างกันไปตามการแบ่งระยะใกล้ไกลในแนวตั้ง ทำให้ภาพพระพุทธเจ้าที่อยู่บริเวณส่วนบนของภาพมีขนาดเล็กกว่าภาพพระพุทธเจ้าที่อยู่บริเวณส่วนล่างของภาพ แต่ลักษณะการผลักระยะยังไม่ถูกต้องนัก ดังจะเห็นได้จากภาพขบวนเสด็จของพระพุทธเจ้าใน

---

[198]สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ, **จิตรกรรมสมัยอยุธยา**, (กรุงเทพฯ : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2524), 14

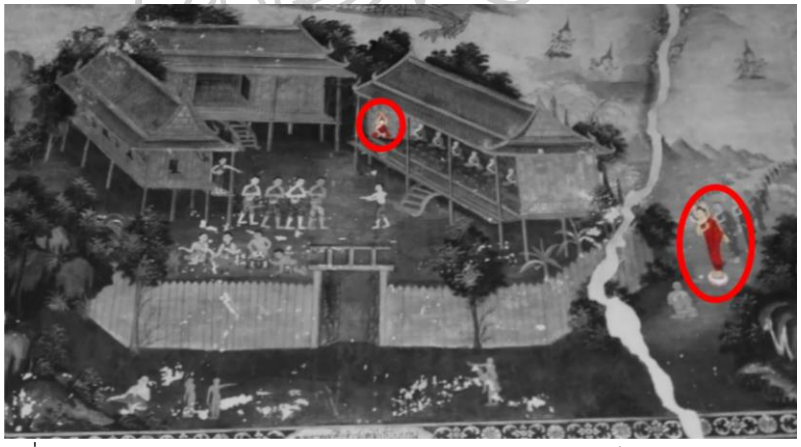
[199]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2563), 470-471

ระนาบเส้นสีแดง แสดงภาพพระพุทธเจ้าในสัดส่วนที่เล็กที่สุด ในขณะที่ภาพพระพุทธเจ้าที่อยู่เหนือระนาบเส้นสีเหลืองขึ้นไปมีขนาดใหญ่กว่าทั้งที่อยู่บริเวณส่วนบนของภาพ

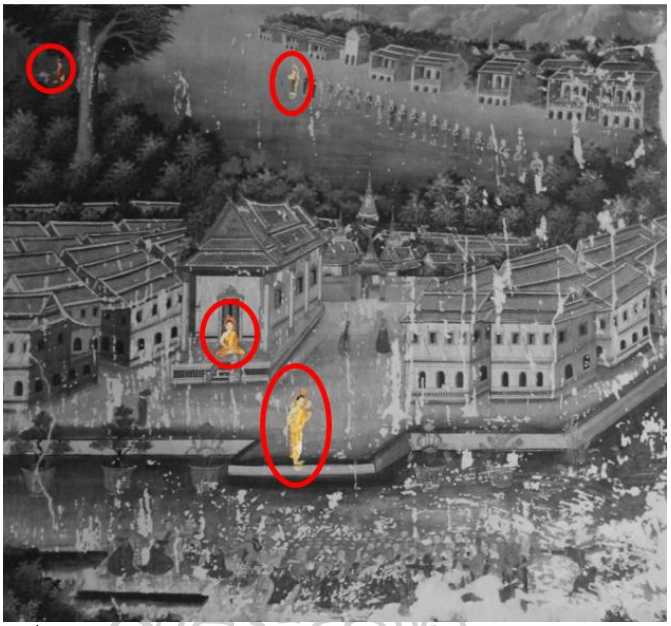


ภาพที่ 162 สัดส่วนพระพุทธเจ้าในภาพพุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพระพุทธบิดา

การแสดงภาพพระพุทธเจ้าที่มีขนาดแตกต่างกันตามการแบ่งระยะใกล้ไกลในแนวตั้งนี้ ยังปรากฏอยู่ใน 2) “*พระพุทธีเจ้าสเดจไปฉันบ่านนายจุน*” (เสด็จไปบ้านนายจุนทะ) (ภาพที่ 163) และ 3) พุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ (ภาพที่ 164) โดยภาพพระพุทธเจ้าที่อยู่บริเวณส่วนบนของภาพมีขนาดเล็กกว่าภาพพระพุทธเจ้าที่อยู่บริเวณส่วนล่างของภาพเพื่อเป็นการแสดงระยะใกล้ไกล



ภาพที่ 163 สัดส่วนพระพุทธเจ้าในภาพพุทธประวัติตอนเสด็จไปบ้านนายจุนทะ



ภาพที่ 164 สัดส่วนพระพุทธเจ้าในภาพพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์

2) ภาพตัวพระ ตัวนาง

ตัวพระ ตัวนาง และเทวดาในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง มีลักษณะเป็นอุดมคติตามรูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี โดยตัวพระ ตัวนาง ซึ่งเป็นตัวละครสำคัญตามท้องเรื่อง แสดงอารมณ์และความรู้สึกผ่านทางท่าทางแบบนาฏลักษณ์มากกว่าการแสดงออกทางสีหน้าแบบเหมือนจริงหรือแบบจิตรกรรมตะวันตก[200] แสดงผิวกายสีขาว สวมเครื่องทรงอย่างกษัตริย์ เช่น มงกุฎ กุณฑล กรองศอ สังวาล ทับทรวง พาหุรัดและทองกร เพื่อแสดงฐานันดรสูง (ภาพที่ 165)

ภาพที่ 165 ตัวพระตัวนาง

ถึงแม้ว่าการแสดงตัวพระ ตัวนาง มีรูปแบบของหน้าตาและเครื่องทรงคล้ายคลึงกันเกือบทั้งหมด แต่อาจมีการแสดงลักษณะหรือรายละเอียดของเครื่องทรงที่แตกต่างกันไปบ้างตามเนื้อเรื่องดังที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมสุวรรณสามชาดกและเวสสันดรชาดก

---

[200]เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, **ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 7

สุวรรณสามชาดก(ภาพที่ 19) แสดงภาพบิดามารดาของสุวรรณสามซึ่งเป็นดาบส แต่งกายอย่างดาบสคือมีผ้าคลุมไหล่ นุ่งผ้าลายหนังเสือซึ่งเป็นผ้านุ่งของเพศดาบส[201] แต่สวมเครื่องทรง เช่น กรองศอ ทองพระกร ธารพระกร ถึงแม้สุวรรณสามจะนุ่งผ้าเป็นผ้าลาย แต่แสดงการแต่งกายรูปแบบเดียวกับบิดามารดาของสุวรรณสาม และสวมเครื่องทรงด้วยเช่นเดียวกัน สาเหตุที่เป็นเช่นนี้อาจเป็นเพราะช่างต้องการแสดงสถานะของสุวรรณสามที่ถึงแม้จะไม่ได้เป็นกษัตริย์แต่เป็นพระโพธิสัตว์ จึงเขียนให้มีการทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ ทำให้บิดามารของสุวรรณสามถูกเขียนแบบทรงเครื่องด้วย แต่ยังคงแสดงความเป็นดาบสผ่านทางการแต่งกาย เพื่อให้เกิดความสมจริงตามเนื้อเรื่อง[202]

ภาพที่ 166 สุวรรณสามชาดก

เวสสันดรชาดก (ภาพที่ 167) แสดงภาพพระเวสสันดร พระนางมัทรี กัณหา ชาลี แต่งกายทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ เพื่อแสดงฐานันดรของพระเวสสันดรและครอบครัวซึ่งอยู่ในวรรณกษัตริย์ แต่นุ่งผ้าลายหนังเสือซึ่งเป็นผ้านุ่งของดาบส[203] เนื่องจากออกบรรพชาครองเพศเป็นดาบส ทำให้สามารถบ่งบอกได้ว่าตัวละครภายในภาพหมายถึงใคร ดังเช่นที่ปรากฏในเวสสันดรชาดกกัณฑ์ฉกษัตริย์ การที่ช่างเขียนผ้านุ่งลายหนังเสือ ทำให้สามารถบอกได้ว่าตัวละครนั้นเป็นพระเวสสันดรและพระนางมัทรี ในขณะที่พระเจ้าสญชัยและพระนางผุสดีแต่งกายสวมเครื่องทรงอย่างกษัตริย์ตามลักษณะของตัวพระตัวนางทั่วไป ลักษณะดังกล่าวนี้ เป็นการผสมผสานกันทางแนวคิดระหว่างความสมจริงกับลักษณะทางอุดมคติที่เป็นลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมไทยประเพณี[204]

---

[201]สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548.), 86

[202]เรื่องเดียวกัน, 87

[203]เรื่องเดียวกัน, 86

[204]เรื่องเดียวกัน, 87

ภาพที่ 167 เวสสันดรชาดก

3) ภาพข้าราชบริพารในราชสำนัก

ภาพข้าราชบริพารในราชสำนักในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏอยู่ทั้งในภาพพุทธประวัติและชาดก ภาพข้าราชบริพารในราชสำนัก ปรากฏทั้งพราหมณ์ ขุนนาง ทหาร นักดนตรี และนางใน ข้าราชบริพารชาย เขียนผิวสีเนื้อหรือสีขาว นุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อหรือเครื่องแบบอยู่เสมอ(ภาพที่ 168) ส่วนนางในเขียนผิวสีขาว นุ่งโจงกระเบนคาดสไบ ผ้ามีการเขียนลวดลายอย่างง่ายๆ (ภาพที่ 22) มักเขียนอยู่ในบริเวณใกล้กับตัวพระตัวนาง มีการแสดงสีหน้าและท่าทางที่หลากหลายเป็นธรรมชาติ แต่ยังอยู่ในอาการสงบ ต่างจากตัวพระตัวนางที่มักแสดงท่านาฏลักษณ์เพียงอย่างเดียว

ภาพที่ 168 ข้าราชบริพารชาย

ภาพที่ 169 นางใน

4) ภาพสามัญชน

ภาพสามัญชน มีการแสดงออกอย่างหลากหลายที่สุด ทั้งในเรื่องของสีผิวที่แสดงผิวสีอ่อนไปจนถึงผิวสีเข้ม การแต่งกายมีรูปแบบหลากหลาย โดยสามัญชนชายนุ่งโจงกระเบนมีทั้งสวมเสื้อและไม่สวมเสื้อ ส่วนสามัญชนหญิงมีทั้งนุ่งโจง ห่มสไบ ห่มตะเบงมาน นุ่งผ้ารัดอก หรือ

ใช้ผ้าพาดคอเฉยๆ ส่วนเด็กมักจะเปลือยกาย หรือนุ่งโจงกระเบนเพียงอย่างเดียว รูปแบบใบหน้ามีการแสดงอารมณ์ และลักษณะท่าทางในอิริยาบถต่างๆ ทั้งยืน เดิน นั่ง นอน หรือแม้แต่ขับถ่าย มีความเป็นธรรมชาติ สามารถสะท้อนภาพวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ได้เป็นอย่างดี (ภาพที่ 170)

ภาพที่ 170 ภาพการแสดงออกในรูปแบบต่างๆของสามัญชน

ดังนั้น จะเห็นได้ว่าภาพบุคคลในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง แสดงภาพพระพุทธเจ้าแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ผสมผสานกับอิทธิพลแบบสมัยใหม่ ทั้งเรื่องการครองจีวรลายดอก การแสดงชายสังฆาฏิยาวถึงพระเพลาและลักษณะการแสดงมิติใกล้ไกลที่ปรากฏเฉพาะในภาพพุทธประวัติ และแสดงภาพตัวพระตัวนางตามแบบแผนที่ปรากฏในจิตรกรรมไทยประเพณี ส่วนภาพข้าราชบริการในราชสำนักมีการคลี่คลายทางรูปแบบ แสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติมากกว่าภาพตัวพระตัวนาง ดังจะเห็นได้จากลักษณะการแต่งกาย สีหน้าและท่าทาง และภาพสามัญชนในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง มีรูปแบบการแสดงออกที่หลากหลายที่สุดในกลุ่มภาพบุคคล เนื่องจากภาพข้าราชบริพารและสามัญชน เป็นองค์ประกอบที่ไม่มีผลต่อเรื่องราว ทำให้มีการแสดงออกหลากหลายกว่าตัวพระและ ตัวนาง ทั้งรูปลักษณ์ ลักษณะท่าทาง และมีการแต่งกายที่สามารถสะท้อนภาพวิถีชีวิตและสังคมในสมัยนั้นออกมาได้ ดังนั้น ผู้ศึกษาจะทำการศึกษาโดยละเอียดต่อไปในบทที่ 5 ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมผ่านงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

4.1.3 ภาพทิวทัศน์

ภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงปรากฏอยู่ในภาพพุทธประวัติและภาพชาดก มีการแสดงทัศนวิสัย (perspective) ผลักระยะใกล้-ไกลแบบสมัยใหม่[205] สามารถแบ่งส่วนการศึกษาได้เป็น 2 ส่วน คือ

4.1.3.1 ส่วนที่เป็นพื้นหลัง : ท้องฟ้า พื้นดิน และพื้นน้ำ

งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงแสดงภาพท้องฟ้า พื้นดินและพื้นน้ำด้วยเทคนิคการเขียนแบบสมจริงที่ได้รับอิทธิพลและแนวความคิดแบบใหม่ แสดงมิติภายในภาพผ่านการลงสีและการแสดงขนาดเล็ก-ใหญ่

ท้องฟ้า ลงสีพื้นด้วยสีน้ำเงิน และเขียนก้อนเมฆแบบสมจริงด้วยสีขาวนวลหลายขนาดเพื่อเพิ่มมิติใกล้-ไกลตามเทคนิคแบบตะวันตก[206] (ภาพที่ 171) ทั้งนี้ท้องฟ้าในภาพพุทธประวัติซึ่งอยู่ถัดลงมาจากเทพชุมนุมนั้น เขียนสีพื้นด้วยสีขาวอมเหลืองหรือสีขาวนวลคล้ายกับต่อมาจากก้อนเมฆในภาพเทพชุมนุม ประหนึ่งว่าให้ภาพเทพชุมนุมและภาพพุทธประวัติใช้ท้องฟ้าร่วมกัน แต่เมื่อสังเกตแล้วพบว่ามีการเขียนก้อนเมฆขนาดเล็กร่วมกับองค์ประกอบของภาพทิวทัศน์อื่นที่มีขนาดเล็กเช่นกัน ดังที่ปรากฏในภาพพุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพุทธมารดาที่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่แสดงภาพก้อนเมฆและเทวดาขนาดเล็กแตกต่างจากเทวดาขนาดใหญ่ในฉากเทพชุมนุมด้านบน (ภาพที่ 172) ผู้ศึกษาจึงเห็นว่าภาพเทพชุมนุมและภาพพุทธประวัติถูกนำเสนอแยกกันแม้จะไม่มีลายหน้ากระดานกั้นเป็นแนว แต่มีการใช้ท้องฟ้าเป็นตัวแบ่งเรื่องราวออกจากกัน

ภาพที่ 171 ภาพท้องฟ้าในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

---

[205]กรมศิลปากร กองโบราณคดี, งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง, **รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 3**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2523), 53-54

[206]สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548.), 104

ภาพที่ 172 ก้อนเมฆและเทวดาขนาดเล็ก

พื้นดิน เขียนด้วยสีน้ำตาล เทา ดำใกล้เคียงธรรมชาติในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเขียนภาพท้องฟ้ากับพื้นดินกลืนกันโดยไม่มีการแสดงเส้นขอบฟ้าชัดเจน ภาพพื้นดินส่วนบนไล่สีโดยผสมกับสีขาวให้เป็นสีอ่อนใกล้เคียงกับกลุ่มเมฆ ลงมาเป็นสีเข้มบริเวณส่วนล่างของภาพเพื่อแสดงระยะและทำให้เกิดมิติภายในภาพ (ภาพที่ 173) และยังมีการเขียนตลิ่งริมฝั่งน้ำโดยให้แสงและเงาอย่างสมจริงตามธรรมชาติ (ภาพที่ 174)

ภาพที่ 173 การไล่สีของพื้นดิน

ภาพที่ 174 ภาพตลิ่งแสดงแสงและเงาแบบสมจริง

<u>พื้นน้ำ</u> ปรากฏเทคนิคการเขียนอยู่ 2 แบบ แบบแรกคือแบบจิตรกรรมไทยประเพณีหรือแบบอุดมคติ เขียนแบบเป็นวงโค้งซ้อนเรียงสลับกันคล้ายเกล็ดปลามีภาพหัวคลื่นแทรกเป็นจังหวะ[207] (ภาพที่ 175) แบบที่สองคือแบบสมจริง เลียนแบบน้ำนิ่งหรือระลอกคลื่น ซึ่งเริ่มมีปรากฏมาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 3[208] โดยช่างใช้วิธีเกลี่ยสีพื้นน้ำและอาจมีการเติมแนวเส้นสีขาวเป็น

[207]เรื่องเดียวกัน, 104

[208]เรื่องเดียวกัน, 104

ระลอกคลื่นตามจังหวะ เพื่อเลียนแบบการเคลื่อนไหวของน้ำในธรรมชาติ (ภาพที่ 176) นอกจากนี้ยังมีการเขียนน้ำที่แสดงภาพคลื่นแบบรุนแรงจนเป็นแนวสามเหลี่ยมซ้อนเรียงสลับกัน คล้ายเป็นการเขียนน้ำแบบก้ำกึ่งระหว่างจิตรกรรมไทยประเพณีกับแบบสมจริงตามธรรมชาติ จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นการเขียนภาพน้ำแบบธรรมชาติที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการเขียนน้ำแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ส่วนที่น่าสนใจคือในการเขียนภาพน้ำในลักษณะนี้ ช่างแสดงระยะใกล้-ไกล ด้วยการเขียนภาพคลื่นด้านบนด้วยขนาดเล็กกว่าคลื่นด้านล่าง แสดงให้เห็นว่าช่างค่อนข้างจะให้ความสำคัญกับการแสดงทัศนวิสัย (ภาพที่ 177)

ภาพที่ 175 น้ำแบบจิตรกรรมไทยประเพณี

ภาพที่ 176 น้ำแบบสมจริง

ภาพที่ 177 น้ำแบบธรรมชาติที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากจิตรกรรมไทยประเพณี

4.1.3.2 ส่วนที่เป็นองค์ประกอบฉาก : ภูเขาและต้นไม้

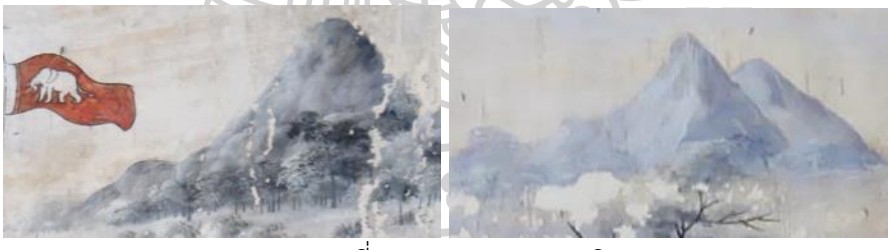
องค์ประกอบฉากอย่างภาพภูเขาและต้นไม้ เป็นองค์ประกอบที่แสดงทัศนียวิสัยในภาพทิวทัศน์ ผ่านทางการไล่ระดับขนาดและการลงสีอ่อนสีเข้ม โดยภาพที่แสดงตำแหน่งว่าอยู่ไกล มักจะลงสีอ่อนจาง ภาพที่อยู่ใกล้ในลำดับถัดมามักจะลงสีดำ และภาพที่อยู่ใกล้จึงเป็นการลงสีแบบให้รายละเอียด (ภาพที่ 178) และถึงแม้ว่างานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงจะเขียนภาพท้องฟ้ากับพื้นดิน

กลืนกันโดยไม่มีการแสดงเส้นขอบฟ้าชัดเจน แต่มีการใช้ภาพภูเขาและต้นไม้เพื่อแสดงตำแหน่งเส้นขอบฟ้าอยู่ (ภาพที่ 179)

ภาพที่ 178 การลงสีแสดงระยะ

ภาพที่ 179 การใช้ภาพภูเขาและต้นไม้เป็นเส้นนำสายตา

ภูเขา ปรากฏเทคนิคการเขียนอยู่ 2 แบบ แบบแรกคือแบบสมจริง โดยเขียนอยู่ในรูปทรงสามเหลี่ยม เขียนให้ซ้อนกันเพื่อแสดงมิติและอาจลงสีให้แสงเงาเพื่อแสดงเหลี่ยมเขา (ภาพที่ 180) แบบที่สองคือแบบจิตรกรรมไทยประเพณี โดยเขียนเป็นรูปเขามอ ลักษณะเหมือนโขดหินก่อจำลองในสวน[209] ซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมเขียนในงานจิตรกรรมตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา[210]



ภาพที่ 180 ภูเขาแบบสมจริง

---

[209]สันติ เล็กสุขุม, **งานช่างคำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**, กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2553), 36

[210]กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์, "งานจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 ภาพสะท้อนสังคมของกลุ่มชนลุ่มแม่น้ำสะแกกรัง อำเภอเมือง จังหวัดอุทัยธานี", (วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ)) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 122

ภาพที่ 181 เขามอ

<u>ต้นไม้</u> ส่วนใหญ่พบว่ามีการเขียนลำต้นอย่างง่ายๆ และเขียนใบด้วยเทคนิคการกระทุ้งพู่กันทำให้ใบออกมาเป็นทรงพุ่ม (ภาพที่ 182) เป็นเทคนิคใหม่ที่นิยมตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3-4 เป็นต้นมา[211] บางครั้งอาจมีการลงรายละเอียดสมจริงในส่วนของลำต้น (ภาพที่ 183) และยังมีภาพต้นไม้ที่เขียนเลียนแบบต้นไม้ในธรรมชาติ เช่น ต้นงิ้วในฉากนรกของเนมิราชชาดกที่มีการเขียนดอกงิ้วสีแดงสดลักษณะคล้ายกับดอกงิ้วของต้นงิ้วแดงที่ปรากฏในธรรมชาติ (ภาพที่ 184) นอกจากนี้ยังปรากฏภาพต้นไม้อื่นๆ เช่น ต้นตาลต้นมะพร้าว และต้นกล้วย เป็นต้น (ภาพที่ 185)

ภาพที่ 182 ต้นไม้เขียนใบด้วยเทคนิคการกระทุ้งพู่กัน

ภาพที่ 183 ต้นไม้ที่ลงรายละเอียดในส่วนของลำต้น

[211]ปรีชา เถาทอง ,**จิตรกรรมไทยวิจักษ์**, (กรุงเทพมหานคร : สถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 43

ภาพที่ 184 ดอกงิ้วในเนมิราชชาดก

ที่มาภาพดอกงิ้ว : https://www.silpa-mag.com/from-the-fingertip/article_8369
เข้าถึงเมื่อ 14/09/2564

ภาพที่ 185 ต้นตาล ต้นมะพร้าว และต้นกล้วย

4.1.4 ภาพสัตว์

ภาพสัตว์ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏทั้งภาพสัตว์หิมพานต์เช่น ครุฑ นาค หงส์ และสิงห์ (ภาพที่ 186) ซึ่งเป็นสัตว์ในจินตนาการที่มีรูปร่างแตกต่างไปจากธรรมชาติ[212] โดยช่างอาจได้แรงบันดาลใจมาจากคัมภีร์ทางศาสนาหรือเกิดจากการนำสัตว์ต่างชนิดกันมาผสมกันเขียนขึ้นเป็นสัตว์ชนิดใหม่ ตกแต่งด้วยลายกระหนกอย่างมาก มีชื่อเรียกอีกอย่างว่า สัตว์กระหนก[213]

ภาพที่ 186 ครุฑ นาค หงส์ และสิงห์

และสัตว์ที่มีอยู่จริงในธรรมชาติ เช่นสัตว์ขนาดใหญ่อย่างช้างและกระบือ (ภาพที่ 187) ไปจนถึงสัตว์ขนาดเล็กอย่างกระต่าย นกแซงแซวหางบ่วง และไก่ (ภาพที่ 188) ซึ่งในงานจิตรกรรม

---

[212]กรมศิลปากร, **ลวดลายตัวภาพในศิลปะ**, (กรุงเทพมหานคร : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้ง จำกัด, 2533), 8

[213]สมชาติ มณีโชติ. **จิตรกรรมไทย**, (กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2529), 120

ฝาผนังวัดม่วงเขียนภาพสัตว์ได้อย่างมีชีวิตชีวาและใกล้เคียงความเป็นจริงเป็นอย่างมาก เช่นที่ปรากฏในภาพเสือกำลังล่ากระต่ายในจันทกุมารชาดก (ภาพที่ 42) และภาพนกกระยางจับปลาในสุวรรณสามชาดก (ภาพที่ 189) สาเหตุที่ช่างเขียนภาพสัตว์ที่มีอยู่จริงในธรรมชาติแบบสมจริงต่างจากภาพสัตว์ในหิมพานต์ที่เขียนตามแบบแผนประเพณีอาจเป็นเพราะช่างต้องเขียนภาพสัตว์หิมพานต์ตามแบบแผนประเพณีอย่างงานครู ต่างจากภาพสัตว์ที่มีอยู่จริงในธรรมชาติที่ช่างอาจมีโอกาสเคยพบเห็นจนสามารถแสดงภาพออกมาได้สมจริงเป็นอย่างมาก

ภาพที่ 187 ช้างและกระบือ

ภาพที่ 188 กระต่าย นกแซงแซวหางบ่วง และไก่

ภาพที่ 189 เสือกำลังล่ากระต่าย

ภาพที่ 190 นกกระยางจับปลา

4.1.5 ภาพสถาปัตยกรรม

ภาพปราสาทราชวัง เป็นที่ประทับของกษัตริย์ เขียนแบบจิตรกรรมไทยประเพณี โดยเขียนเป็นเรือนมีหลังคาซ้อนชั้น ประดับช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ แสดงความเป็นฐานันดรสูง (ภาพที่ 191) หรือเป็นทรงจัตุรมุขประดับยอดด้วยทรงปรางค์และทรงมณฑป สามารถแยกตามรูปแบบและเทคนิคการเขียน ได้ดังนี้ 1. แบบอุดมคติ (ภาพที่ 192) เขียนภาพปราสาทคลี่ออกในแนวแบนราบ 2 มิติ เขียนหลังคาแผ่ออกในระนาบเดียวกัน[214] ด้านหน้าเขียนภาพปราสาทเชิงสัญลักษณ์ด้วยภาพจั่วสามเหลี่ยมทรงสูงแทงยอดลดหลั่นซึ่งนิยมมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยาตอนปลายมาจนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น[215] และมีการใช้เส้นสินเทาในการขับเน้นตัวละครในอาคาร 2. แบบอุดมคติกึ่งสมจริง (ภาพที่ 193) กล่าวคือเป็นการเขียนภาพปราสาทแบบอุดมคติผสมกับการแสดงโครงสร้างอื่นๆแบบสมจริง เช่น เสา หลังคามุขยื่นออกมาบริเวณด้านหน้าของปราสาท หน้าบันแสดงเครื่องลำยอง รวมไปถึงมีการแสดงช่องประตูและหน้าต่างแบบสมจริง และ 3. แบบสมจริง (ภาพที่ 194) แสดงโครงสร้างแบบสมจริง หน้าบันแสดงเครื่องลำยอง มีเสา ช่องประตู หน้าต่าง พื้น และบันได โดยแสดงมิติทำให้ภาพมีความลึกแบบสมจริง

ภาพที่ 191 ปราสาทหลังคาซ้อนชั้น

[214]สมชาติ มณีโชติ. **จิตรกรรมไทย**, (กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2529), 123

[215]สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548.), 104

ภาพที่ 192 ปราสาทราชวังแบบอุดมคติ

ภาพที่ 193 ปราสาทราชวังแบบอุดมคติกึ่งสมจริง

ภาพที่ 194 ปราสาทราชวังแบบสมจริง

<u>กำแพง และประตูเมือง</u> การเขียนภาพมักปรากฏอยู่ร่วมกับปราสาทราชวัง โดยเขียนกำแพงเป็นแนวยาวปรากฏอยู่ร่วมกับซุ้มประตูและป้อม โดยนอกจะทำเป็นแนวกำแพงเฉยๆแล้วยังปรากฏการทำใบสอทั้งแบบที่ทำเป็นทรงใบเสมา และทรงสี่เหลี่ยม (ภาพที่ 195) โดย ทั้งนี้การทำลวดลายวงกลมสลับกับลายกากบาทบนกำแพง เกิดขึ้นในสมัยหลังกว่ารัชกาลที่ 3 เป็นรูปแบบที่

เกิดขึ้นเองในท้องถิ่น และไม่มีการประดับเช่นนี้อยู่จริง[216] นอกจากนี้ยังมีการเขียนกำแพงทั้งแบบที่เป็นเพียงแนวกำแพงเฉยๆ และแบบเชิงเทินมีแนวทางเดินบนกำแพง (ภาพที่ 196) โดยเขียนบันไดทางขึ้น แนวทางเดินอิฐ กำแพงกันตก และกำแพงที่มีลักษณะคล้ายระเบียงคด (ภาพที่ 196) มีหลังคาล้อมรอบ และมีเสารับน้ำหนัก โดยน่าจะมีภาพต้นแบบที่เขียนต่อๆกันมาและอาจได้รับอิทธิพลมาจากกำแพงพระบรมมหาราชวังจริง

ภาพที่ 195 แนวกำแพงแบบต่างๆ

ภาพที่ 196 เชิงเทินและระเบียงคด

ประตูเมือง เขียนเป็นประตูยอดแบบศิลปะไทย ทั้งแบบทรงมณฑปซึ่งปรากฏมาแล้วในสมัยรัชกาลที่ 1-3 และแบบที่เป็นยอดลักษณะคล้ายเจดีย์หรือทรงปราสาทยอด (ภาพที่ 197)[217] ซุ้มประตูอิทธิพลตะวันตก (ภาพที่ 198) พบในงานจิตรกรรมได้ตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 3 และเป็นที่นิยมในรัชกาลที่ 4 โดยเฉพาะในวัดตามหัวเมือง เช่นที่วัดหน่อพุทธางกูร[218] นอกจากนี้ยังปรากฏอยู่ใน

---

[216]อ่านเพิ่มใน กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์, "งานจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 ภาพสะท้อนสังคมของกลุ่มชนลุ่มแม่น้ำสะแกกรัง อำเภอเมือง จังหวัดอุทัยธานี", (วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ)) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 234-235

[217]เรื่องเดียวกัน, 261

[218] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548.), 255

สถาปัตยกรรมจริงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ดังจะเห็นได้จากซุ้มประตูแนวกำแพงเขตพุทธาวาส วัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 199) สร้างขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีลักษณะเป็นซุ้มหลังคาโค้งซ้อนด้วยมณฑปประดับประติมากรรมถ้วยแห่งชัยชนะ (trophy) แบบตะวันตกที่ยอดและมุมของแต่ละชั้น[219]

ภาพที่ 197 ซุ้มประตูแบบศิลปะไทย

ภาพที่ 198 ซุ้มประตูอิทธิพลศิลปะตะวันตกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

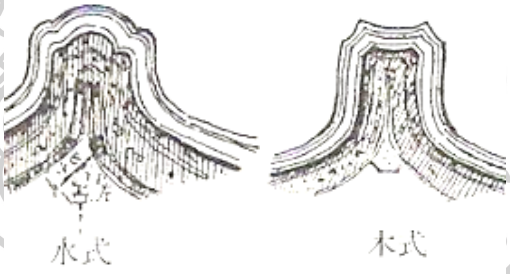
ภาพที่ 199 ซุ้มประตูแนวกำแพงเขตพุทธาวาส วัดบวรนิเวศวิหาร

ที่มาภาพ : ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์

[219] สัมภาษณ์ ศรัณย์ มะกรูดอินทร์

ภาพสถาปัตยกรรมอิทธิพลจีน (ภาพที่ 200) ลักษณะคล้ายกับอาคารแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 มีลักษณะเป็นอาคารแบบประเพณีที่ปรับโครงสร้างโดยได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีน เปลี่ยนหน้าบันเป็นงานก่ออิฐถือปูน ไม่มีช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์[220] กระเบื้องหลังคาทำเป็นลอนปล้องไผ่แบบจีน ส่วนที่น่าสนใจคือบริเวณส่วนยอดของหน้าบัน ช่างพยายามเขียนเลียนแบบหน้าบันในสถาปัตยกรรมจีนแบบแต้จิ๋วหรือแบบเฉาซ่าน (ภาพที่ 201) เช่นหน้าบันที่ทำยอดเป็นรูปทรงคลื่นน้ำมีวงโค้งสามวง แทนธาตุน้ำ ส่วนยอดเป็นรูปเรขาคณิตเกือบเหลี่ยมแทนธาตุไม้[221]

ภาพที่ 200 ภาพสถาปัตยกรรมอิทธิพลจีน



ภาพที่ 201 หน้าบันธาตุน้ำและหน้าบันธาตุไม้

ที่มา: อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, “สถาปัตยกรรมศาลเจ้าจีนสะท้อนภาพชาวจีนในสังคมสมัยรัตนโกสินทร์”.

(งานวิจัยสนับสนุนโดยกองทุนวิจัยและสร้างสรรค์ คณะโบราณคดี ปี 2557), หน้า 81

---

[220]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2563), 162

[221]อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, “**สถาปัตยกรรมศาลเจ้าจีนสะท้อนภาพชาวจีนในสังคมสมัยรัตนโกสินทร์**” . (งานวิจัยสนับสนุนโดยกองทุนวิจัยและสร้างสรรค์ คณะโบราณคดี ปี 2557), 79-82

<u>ภาพสถาปัตยกรรมอิทธิพลตะวันตก</u> มีลักษณะเป็นอาคารก่ออิฐถือปูนในผังสี่เหลี่ยมผืนผ้า อาจมีชั้นเดียวหรือสองชั้น ทำหน้าบันแบบสามเหลี่ยม (Pediment) และมีช่องประตูเป็นรูปวงโค้งเรียงต่อกัน (Arcade) ซึ่งมีปรากฏในงานสถาปัตยกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4[222] (ภาพที่ 202) นอกจากนี้ยังปรากฏภาพปราสาทแบบไทยประเพณีซึ่งเขียนหน้าบันแบบเรือนขนมปังขิง ภายในภาพปรากฏอาคารทรงจตุรมุขมียอดเป็นมณฑปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี แต่มีการเขียนหน้าบันทรงจั่วขนาดใหญ่ตรงกลางและมีจั่วขนาดเล็กขนาบสองข้าง มีการเขียนครีบ ระบายบริเวณกรอบ และเขียนสรไนที่ยอดจั่วทั้ง 3 ยอด ส่วนด้านล่างจั่วทำเป็นวงโค้ง (Arch) ประดับลายฉลุแบบที่พบในเรือนขนมปังขิง (ภาพที่ 203) โดยช่างอาจเคยเห็นเรือนขนมปังขิงที่เริ่มนิยมสร้างกันอย่างแพร่หลายในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยได้รับอิทธิพลมาจากเรือนแบบวิคตอเรียในศิลปะตะวันตก มีการประดับตกแต่งด้วยครีบ ระบาย และไม้ฉลุลาย[223] แล้วนำมาเขียนเลียนแบบ ทั้งนี้นอกจากพบในบ้านเรือนแล้ว ลักษณะการตกแต่งแบบขนมปังขิงนี้ อาจพบได้ในกุฏิพระด้วย แต่ไม่ค่อยพบในอุโบสถและวิหาร

ภาพที่ 202 สถาปัตยกรรมอิทธิพลตะวันตก

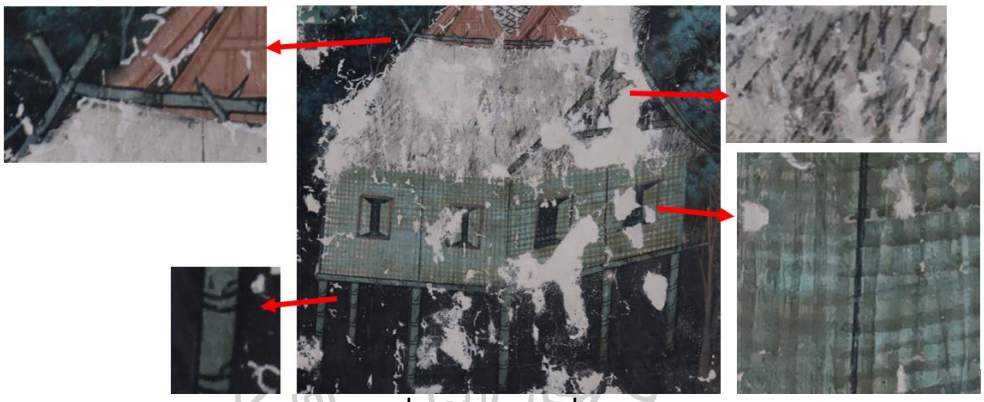
ภาพที่ 203 หน้าบันแบบเรือนขนมปังขิง

---

[222]กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์, "งานจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 ภาพสะท้อนสังคมของกลุ่มชนลุ่มแม่น้ำสะแกกรัง อำเภอเมือง จังหวัดอุทัยธานี", (วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ)) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 254-267

[223]สืบพงศ์ จรรย์สืบศรี, **เอกสารประกอบการบรรยาย วิชาสถาปัตยกรรมไทยพื้นถิ่น**, (เชียงใหม่ : หลักสูตรสถาปัตยกรรมศาสตร์บัณฑิต มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา. 2558), 179

ภาพอาคารบ้านเรือน ปรากฏทั้งภาพเรือนเครื่องผูก ซึ่งเป็นเรือนที่สร้างโดยใช้ไม้ไผ่หรือวัสดุธรรมชาติมาผูกหรือมัด และเรือนเครื่องสับซึ่งเป็นเรือนที่ใช้ไม้จริงมาแปรรูปเป็นไม้กระดานหรือไม้ท่อนเพื่อนำมาใช้ก่อสร้างโดยใช้วิธีการสับ[224] โดยเรือนเครื่องผูกในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง (ภาพที่ 204) แสดงภาพการใช้ไม้ไผ่เป็นโครงสร้างหลัก เช่นเสาเรือน โครงหลังคา ส่วนหลังคาเขียนเป็นเส้นแหลมซ้อนกันมีลักษณะเหมือนการมุงหลังคาด้วยใบจาก และฝาเรือนเขียนเป็นเส้นลายตารางคล้ายกับการนำไม้มาสานเพื่อทำฝาเรือนแบบไม้ไผ่ขัดแตะ



ภาพที่ 204 เรือนเครื่องผูก

ส่วนเรือนเครื่องสับ (ภาพที่ 205) แสดงภาพเรือนที่มีโครงสร้างหลักเป็นไม้ โครงหลังคาเป็นไม้มุงด้วยกระเบื้องยอดแหลมสูง ปลายสองข้างทำเป็นตัวเหงา มีจั่วลูกฟัก ทำฝาเรือนเป็นฝาไม้ปะกน หน้าต่างมีหย่องเป็นซี่ลูกกรงสั้นๆติดด้านล่างของช่องหน้าต่าง

ภาพที่ 205 เรือนเครื่องสับ

4.1.7 การแสดงทัศนียวิสัย (Perspective)

จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงมีการแสดงทัศนียวิสัยโดยใช้เทคนิคที่หลากหลาย ทั้งการใช้ตำแหน่ง ขนาด และสี ตามที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้นในภาพบุคคลและภาพทิวทัศน์ กล่าวโดยสรุปคือให้

---

[224]สืบพงศ์ จรรย์สืบศรี, **เอกสารประกอบการบรรยาย วิชาสถาปัตยกรรมไทยพื้นถิ่น**, (เชียงใหม่ : หลักสูตรสถาปัตยกรรมศาสตร์บัณฑิต มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา, 2558), 136

ส่วนบนของภาพแทนระยะไกล ส่วนล่างของภาพแทนระยะใกล้ สัมพันธ์กับการแสดงขนาดและสี ที่ให้ขนาดเล็กกับสีอ่อนแทนระยะไกล และขนาดใหญ่กับสีเข้มแทนระยะใกล้ แต่การแสดงออกในบางครั้งยังมีความสับสนและไม่ถูกต้องนัก ดังจะเห็นได้จากภาพพุทธประวัติตอนพระเจ้าสุทโธทนะทำพิธีแรกนาขวัญ (ภาพที่ 206) บริเวณทางซ้ายของภาพ แสดงภาพกลุ่มบุคคลกำลังเฝ้ามองพระราชพิธีแรกนาขวัญมีภาพทิวทัศน์เป็นพื้นหลัง เรียงระดับกันขึ้นไปตามเทคนิคการแสดงทัศนียวิสัยที่เขียนให้ภาพซึ่งอยู่ในระยะใกล้กว่ามีขนาดใหญ่กว่าภาพที่อยู่ในระยะไกล แต่กลับแสดงภาพพระเจ้าสุทโธทนะทำพิธีแรกนาขวัญในขนาดที่ใหญ่กว่ากลุ่มบุคคลทางซ้ายมาก

ในภาพสุวรรณสามชาดก (ภาพที่ 60) ที่แสดงภาพทุกูลดาบสและปาริกาดาบสินีร่ำไห้ข้างร่างสุวรรณสาม โดยสุวรรณสามนอนอยู่บนก้อนหิน แต่ด้านล่างก้อนหินกลับมีภาพต้นไม้และฝูงช้างขนาดเล็ก สาเหตุที่เป็นเช่นนี้อาจเป็นเพราะขนบในการแสดงภาพในงานจิตรกรรมไทยประเพณีที่มักจะเน้นให้ความสำคัญกับตัวละครหลักภายในภาพ ทำให้ช่างเขียนตัวละครหลักให้มีขนาดใหญ่โดยไม่คำนึงถึงสัดส่วนและความสมจริงมากนัก ต่างจากการแสดงองค์ประกอบอื่นๆ ภายในภาพที่เริ่มแสดงสัดส่วนของคนกับฉากให้มีความสมจริงมากขึ้น ทั้งนี้ในภาพพุทธประวัติบางตอนมีการแสดงสัดส่วนขององค์ประกอบหลักที่คำนึงถึงความสมจริงมากขึ้น ดังที่ได้กล่าวไปแล้วใน “สัดส่วนภาพพระพุทธเจ้ากับองค์ประกอบอื่นๆ ภายในภาพ”

ภาพที่ 206 กลุ่มบุคคลในภาพพุทธประวัติตอนพระเจ้าสุทโธทนะทำพิธีแรกนาขวัญ

ภาพที่ 207 ต้นไม้และฝูงสัตว์ขนาดเล็ก

นอกจากการใช้ตำแหน่ง ขนาด และสีเพื่อบอกระยะแล้ว ส่วนที่น่าสนใจคือการใช้เส้นนำสายตาเพื่อแสดงมิติภายในภาพ โดยการนำองค์ประกอบภายในภาพมาเขียนเรียงซ้อนกันไปด้านหลัง ไล่สีและขนาดเพื่อผลักระยะ รวมทั้งยังมีการวางภาพตามแนวเส้นเฉียงหรือเส้นซิกแซก (ภาพที่ 208) จากภาพเห็นได้ชัดว่าช่างตั้งใจเขียนภาพตามทฤษฎี 3 มิติ แสดงให้เห็นว่าช่างมีความรู้ความเข้าใจในการแสดงทัศนียวิสัยตามอิทธิพลศิลปะตะวันตกที่ได้รับความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 4[225]

ภาพที่ 208 เทคนิคการเรียงภาพซ้อนกันและใช้เส้นเฉียงกับเส้นซิกแซก

สรุปเรื่องเทคนิคและรูปแบบของงานจิตรกรรมโดยรวม

จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงนำเสนอตามแบบแผนของจิตรกรรมไทยประเพณี แต่มีอิทธิพลการแสดงออกแบบสมจริงอย่างตะวันตกเข้ามาผสมผสานอยู่ด้วย เช่นการแสดงหลักทัศนียวิสัยผ่านการใช้เส้นนำสายตาและขนาดขององค์ประกอบภายในภาพจิตรกรรม นอกจากจะแสดงเทคนิคแบบตะวันตกแล้ว ช่างยังเขียนภาพที่สะท้อนสิ่งที่มีอยู่จริง เช่นภาพสัตว์ที่มีอยู่จริงในธรรมชาติ และอาคารบ้านเรือนที่น่าจะเป็นการสะท้อนภาพบ้านเรือนในสมัยนั้น จนกล่าวได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเป็นการผสมผสานเทคนิคแบบไทยประเพณีดั้งเดิมเข้ากับเทคนิคสมัยใหม่อย่างตะวันตก ที่ถึงแม้ว่าจะยังไม่ถูกต้องนักแต่ได้แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลที่ได้รับมาจากสกุลช่างที่เขียนภาพแบบสามมิติและเรื่องราวแนวใหม่แบบตะวันตกที่มีบทบาทในระยะเวลานั้น และน่าจะสัมพันธ์กับการที่ช่างเขียนรุ่นเก่าออกมาเขียนงานนอกพระนครตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 [226]

---

[225]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2563), 468

[226]เรื่องเดียวกัน, 514

4.2 องค์ประกอบที่สื่อถึงที่มาและแรงบันดาลใจทางด้านรูปแบบ

จากเทคนิคและรูปแบบของงานจิตรกรรมโดยรวม พบว่าจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเขียนเรื่องราวและเทคนิคที่สืบทอดจากงานจิตรกรรมไทยประเพณีโดยมีเทคนิคสมัยใหม่ปรากฏอยู่ด้วย ซึ่งงานลักษณะเช่นนี้มักปรากฏอยู่ในวัดรอบนอกพระนครและวัดในภูมิภาค อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เริ่มมีความนิยมเทคนิคและแนวคิดแบบสัจนิยม ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 เกิดความนิยมในการเขียนภาพเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ หรือภาพเหตุการณ์ในพุทธประวัติแบบสมัยรัชกาลที่ 4[227] คือคัดเลือกเรื่องในพุทธประวัติที่เป็นจริง เช่น พุทธประวัติ ประวัติและเหตุการณ์สำคัญทางพุทธศาสนา การสังคายนาพระไตรปิฎก และการเผยแพร่พุทธศาสนาในสุวรรณภูมิ เป็นต้น[228] ทำให้งานจิตรกรรมไทยประเพณีตามขนบเดิม ได้พบอยู่ตามรอบนอกพระนครและตามต่างจังหวัดมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 โดยช่างอาจเป็นผู้ที่เคยเขียนงานอยู่ภายในราชธานี หรือเคยได้มาเรียน มาเห็นงานจิตรกรรมในราชธานี ทำให้สามารถกลับไปเขียนงานได้[229]

แนวความคิดที่ช่างได้รับอิทธิพลบางประการมาจากงานจิตรกรรมในราชธานีนี้ สะท้อนอยู่ในองค์ประกอบที่ถูกแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงด้วย และนอกจากนี้ในงานศึกษาก่อนหน้ายังให้ความเห็นว่าการเขียนภาพและการวางองค์ประกอบของภาพแสดงให้เห็นว่าได้ดูงานจากวัดอื่นๆ ในบริเวณใกล้เคียง เช่น วัดช้างใหญ่และวัดเชิงท่าและนำมาเขียนตาม[230] เนื้อหาในส่วนนี้จึงจะทำการศึกษาเกี่ยวกับองค์ประกอบที่สื่อถึงอิทธิพลที่ได้รับมาจากงานช่างที่ปรากฏในราชธานี และอิทธิพลที่ได้รับมาจากงานช่างในและแวกใกล้เคียง

4.2.1 องค์ประกอบที่สื่อถึงอิทธิพลที่ได้รับมาจากงานช่างที่ปรากฏในราชธานี

จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง นอกจากจะแสดงรูปแบบและเทคนิคสมัยใหม่ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการที่ช่างได้รับอิทธิพลบางประการมาจากงานช่างหลวงหรืองานจิตรกรรมที่ปรากฏในราชธานี ยังปรากฏองค์ประกอบบางประการที่มีความเกี่ยวข้องกับงานช่างที่ปรากฏในราชธานี โดยมีทั้ง 1.องค์ประกอบที่ได้รับอิทธิพลมาจากสถาปัตยกรรม 2. องค์ประกอบที่ได้รับอิทธิพลมาจากงานประติมากรรม 3. องค์ประกอบที่ได้รับอิทธิพลมาจากงานจิตรกรรม และ 4. องค์ประกอบที่ได้รับอิทธิพลมาจากงานศิลปกรรมอื่นๆ

---

[227]เรื่องเดียวกัน, 531-532

[228]เรื่องเดียวกัน, 570

[229]เรื่องเดียวกัน, 514-531

[230]กรมศิลปากร กองโบราณคดี, **งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 3**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2523), 54

1) <u>องค์ประกอบที่ได้รับอิทธิพลมาจากสถาปัตยกรรม</u> งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง แสดงภาพสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะบางประการคล้ายกับสถาปัตยกรรมที่มีอยู่จริงในกรุงเทพฯ ดังในภาพพุทธประวัติตอนทำนายพุทธลักษณะ ปรากฏภาพอาคารอยู่ 2 แบบ แบบแรกเป็นอาคารทรงจัตุรมุขประดับซุ้มยอดทรงมงกุฎในผังกลม การทำซุ้มยอดมงกุฎในผังกลมนี้มีรูปแบบคล้ายกับซุ้มประตูทรงมงกุฎบริเวณทางเข้าพระอุโบสถทางทิศตะวันออกที่วัดอรุณราชวรารามฯ (ภาพที่ 209) ซึ่งสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 บูรณะปฏิสังขรณ์ตามแบบเดิมในสมัยรัชกาลที่ 5 [231] และหากพิจารณารูปแบบอาคารรวมทั้งซุ้มทรงมงกุฎ ยังมีความคล้ายคลึงกับพระมณฑป(หอไตรจตุรมุข) วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ ซึ่งสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ก่อนการสร้างซุ้มประตูทรงมงกุฎที่วัดอรุณราชวรารามฯ อีกด้วย[232] และแบบที่สองเป็นยอดทรงปรางค์ ภายในซุ้มเรือนธาตุปรากฏภาพบุคคลยืนอยู่ ลักษณะคล้ายเจดีย์ทรงปรางค์ที่มุมทั้ง 4 ของพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ (ภาพที่ 210) ซึ่งสร้างในสมัยรัชกาลที่ 3 บริเวณซุ้มเรือนธาตุมีประติมากรรมเทวดาสันนิษฐานว่าเป็นท้าวจตุโลกบาล ลักษณะการประดับประติมากรรมบุคคลเช่นนี้ยังปรากฏอยู่ในเจดีย์ทรงปรางค์วัดราชบูรณะ และเจดีย์ทรงปรางค์ที่มุมพระอุโบสถวัดเทพธิดารามฯ อีกด้วย[233]

ภาพที่ 209 (ซ้าย) จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง (กลาง) ยอดของซุ้มประตูทรงมงกุฎที่วัดอรุณราชวรารามฯ (ขวา) หอไตรจตุรมุขวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ

[231]อนัสพงษ์ ไกรเกรียงศรี, "การศึกษาสถาปัตยกรรมวัดอรุณราชวราราม", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม.(ประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535), 125-126

[232]วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ราชวรมหาวิหาร , **พระมณฑป (หอไตรจตุรมุข) 2021**, เข้าถึงเมื่อ 25 พฤศจิกายน, เข้าถึงได้จาก http://www.watpho.com/th/architecture/detail/266.

[233]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, (กรุงเทพฯ : มติชน, 2551), 135 -158

ภาพที่ 210 ยอดทรงปรางค์และประติมากรรมบุคคลปรางค์ประจำมุมพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

นอกจากนี้ยังมีกำแพงเมืองในภาพพุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพุทธบิดา ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับกำแพงเมืองที่หน้าวัดบวรนิเวศ (ภาพที่ 211) กล่าวคือมีการเขียนรูปขมวดก้นหอย “Volute” ซึ่งเป็นส่วนประกอบอย่างสถาปัตยกรรมตะวันตก มีลักษณะคล้ายกับ “ตัวเหงา” เป็นตัวประดับชุ้มประตูก่อนเริ่มการประดับใบเสมาบนแนวกำแพงเหมือนกับที่ปรากฏในกำแพงเมืองหน้าวัดบวรนิเวศ ซึ่งกำแพงเมืองที่หน้าวัดบวรนิเวศนี้เป็นส่วนที่เหลืออยู่ของแนวกำแพงเมืองชั้นนอกซึ่งสร้างในสมัยรัชกาลที่ 1[234] จะเห็นได้ว่ารูปแบบสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมที่นำเสนอไปข้างต้นค่อนข้างคล้ายคลึงกับสถาปัตยกรรมที่มีอยู่จริงในกรุงเทพฯ อาจเป็นไปได้ว่าช่างเคยได้มาเห็นและจดจำกลับไปเขียน ทำให้องค์ประกอบดังกล่าวมาปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมด้วย

ภาพที่ 211 รูปขมวดก้นหอยบนกำแพงเมือง

2) <u>องค์ประกอบที่ได้รับอิทธิพลมาจากงานประติมากรรม</u> ในพุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรม ปรากฏภาพพระพุทธเจ้ากำลังทรงจีวรซึ่งมีลักษณะคล้ายกับพระพุทธรูปปางทรงจีวรที่

---

[234] กรมศิลปากร กองโบราณคดี, **งานผังรูปแบบฯ.รายงานการสำรวจโบราณสถานในกรุงรัตนโกสินทร์**, (กรุงเทพฯ : งานผังรูปแบบ ฝ่ายอนุรักษ์โบราณสถาน กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2538), 136-138

ศาลาทิศตะวันตกเฉียงใต้ของวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวรารามฯ[235] (ภาพที่ 212) ซึ่งพระพุทธรูปปางทรงจีวรนี้ อาจเป็นแรงบันดาลใจให้กับภาพพระพุทธเจ้าทรงจีวรในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง เนื่องจากเป็นรูปแบบที่ไม่ได้พบเห็นได้โดยง่าย และการเขียนภาพพระพุทธเจ้าทรงจีวรลายดอก ยังอาจได้รับอิทธิพลมาจากพระพุทธรูปจีวรลายดอกที่มีการสร้างอย่างแพร่หลายในสมัยรัชกาลที่ 5 และพบในภาคกลางเป็นจำนวนมาก

ภาพที่ 212 พระพุทธรูปปางทรงจีวรจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงและศาลาทิศวัดสุทัศน์

3) องค์ประกอบที่ได้รับอิทธิพลมาจากงานจิตรกรรม งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงปรากฏองค์ประกอบภายในภาพบางประการที่มีความคล้ายคลึงกับงานจิตรกรรมที่วัดในกรุงเทพฯ เช่น วัดภาวนาภิรตาราม และวัดบางยี่ขัน โดยวัดภาวนาภิรตาราม จังหวัดกรุงเทพฯ สร้างขึ้นในปี พ.ศ.2429 รัชกาลที่ 5[236] (วัดม่วงระบุว่างานจิตรกรรมภายในวิหารเขียนขึ้นในพ.ศ.2444) ภายในพระอุโบสถปรากฏภาพพุทธประวัติ ชาดก และสุภาษิต ซึ่งภาพสุภาษิตนี้เป็นเรื่องราวที่พบได้ไม่มากนักในงานจิตรกรรมไทยประเพณี และปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเช่นกัน[237] โดยในงานจิตรกรรมฝาผนังของวัดภาวนาภิรตาราม ปรากฏเทคนิคการเขียนภาพคนตัวเล็กเพื่อแสดงระยะใกล้-ไกลตามหลักทัศนียวิสัย เช่นในมหาชนกชาดก ที่แสดงภาพตอนราชรถมาเกยขนาดเล็กมาก (ภาพที่ 213) ซึ่งเทคนิคการแสดงภาพคนขนาดเล็กเพื่อระยะไกลนี้ ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ใน 4.1

---

[235] วรรณิภา ณ สงขลา, **การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารหลวง วัดสุทัศน์เทพวราราม**. (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2531), 26-28

[236]ปรีชา กาญจนาคม ... [และคนอื่น ๆ], **จิตรกรรมฝาผนังธนบุรี**, (กรุงเทพฯ : สมาคมอนุรักษ์ศิลปกรรมและสิ่งแวดล้อม การไฟฟ้าฝ่ายผลิตแห่งประเทศไทย, 2523), 16

[237]อ่านเพิ่มใน บทที่ 3 - 2.5 สุภาษิต

ภาพที่ 213 มหาชนกชาดก วัดภาวนาภิรตาราม

องค์ประกอบภาพอื่นๆ มีการแสดงออกในรายละเอียดที่ค่อนข้างคล้ายคลึงกัน เช่น ภาพพุทธประวัติตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงแสดงภาพพระสิทธัตถะยื่นพระหัตถ์ซ้ายออกมาเพื่อรับข้าวมธุปายาสจากนางสุชาดา (ภาพที่ 214) แบบเดียวกับที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดภาวนาภิรตาราม(ภาพที่ 215) ซึ่งเป็นรูปแบบที่พบได้ไม่มากนัก ทั้งนี้การแสดงออกในลักษณะนี้ยังพบในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดเชิงท่า จังหวัดพระนครศรีอยุธยาด้วย จึงอาจเป็นไปได้ว่าภาพพุทธประวัติตอนนี้ไม่ได้มีข้อกำหนดเคร่งครัดในการแสดงออก

ภาพที่ 214 ภาพพุทธประวัติตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

ภาพที่ 215 ภาพพุทธประวัติตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส จิตรกรรมฝาผนังวัดภาวนาภิรตาราม
ที่มา ปรีชา กาญจนาคม ... [และคนอื่น ๆ], จิตรกรรมฝาผนังธนบุรี, (กรุงเทพฯ : สมาคมอนุรักษ์ศิลปกรรมและสิ่งแวดล้อม การไฟฟ้าฝ่ายผลิตแห่งประเทศไทย, 2523), หน้า 64

ในวัดภาวนาภิรตารามยังมีการเขียนลวดลายบนพระเศียรของพระพุทธเจ้าบริเวณส่วนฐานของอุษณีษะที่มีการเขียนแนวเส้นลายดอกอย่างง่ายและแนวเส้นไรพระศกรอบพระเศียรของพระพุทธเจ้า (ภาพที่ 216) เป็นรูปแบบที่ใกล้เคียงกับที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเช่นกัน (ภาพที่ 217) ทั้งนี้ลักษณะดังกล่าวยังพบในวัดแห่งอื่นซึ่งอยู่ในละแวกใกล้เคียงกันและมีอายุสมัยใกล้เคียงกัน เช่น วัดขนอนเหนือ[238] และวัดเทพอุปการาม[239] จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 218) อาจเป็นไปได้ว่าการเขียนลวดลายดังกล่าวเป็นที่นิยมแสดงออกอยู่แล้วในงานจิตรกรรมไทยประเพณี

ภาพที่ 216 ลวดลายบริเวณพระเศียรพระพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังวัดภาวนาภิรตาราม
ที่มา: ปรีชา กาญจนาคม ... [และคนอื่น ๆ], จิตรกรรมฝาผนังธนบุรี, (กรุงเทพฯ : สมาคมอนุรักษ์ศิลปกรรมและสิ่งแวดล้อม การไฟฟ้าฝ่ายผลิตแห่งประเทศไทย, 2523), หน้า 64 - 65

---

[238]เอื้อง ชุมทัพ, **จิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา**, (กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2538), 20-21

[239]เรื่องเดียวกัน, 39-43

ภาพที่ 217 ลวดลายบริเวณพระเศียรพระพุทธเจ้า จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

ภาพที่ 218 (ซ้าย) วัดขนอนเหนือ (ขวา) วัดเทพอุปการาม

ส่วนที่น่าสนใจคือในงานจิตรกรรมวิธุรบัณฑิตชาดก วัดภาวนาภิรตาราม ตอนปุณณกยักษ์ทรมานพระวิธุรบัณฑิต (ภาพที่ 219) แสดงภาพปุณณกยักษ์ขี่ม้าหันกลับไปมองพระวิธุรบัณฑิตซึ่งจับหางม้าโดยมีหางม้าพันอยู่รอบบั้นพระองค์ เหมือนกับที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง (ภาพที่ 220) ซึ่งโดยทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณีมักแสดงภาพเหตุการณ์ตอนนี้โดยการเขียนพระวิธุรบัณฑิตจับหางม้าโดยไม่ได้มีการเขียนหางมาพันอยู่รอบบั้นพระองค์เช่นนี้

ภาพที่ 219 วิธุรบัณฑิตชาดก วัดภาวนาภิรตาราม

ภาพที่ 220 วิธุรบัณฑิตชาดก วัดม่วง

นอกจากอิทธิพลบางประการที่อาจได้รับมาจากวัดภาวนาภิรตารามแล้ว พบว่าองค์ประกอบในภาพจิตรกรรมสุวรรณสามชาดกในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง (ภาพที่ 221) มีความคล้ายคลึงกับองค์ประกอบที่ปรากฏในภาพสุวรรณสามชาดกที่วัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 222) ดังจะเห็นได้จากการเขียนต้นไม้ดอกสีแดง โดยมีชะนีขนาดเล็กโหนอยู่บนกิ่งไม้

ภาพที่ 221 สุวรรณสามชาดก วัดม่วง

ภาพที่ 222 สุวรรณสามชาดก วัดบางยี่ขัน

จากเนื้อหาที่นำเสนอในข้างต้น เห็นได้ว่าทั้งเทคนิคและองค์ประกอบมีความคล้ายคลึงกัน จึงมีความเป็นไปได้สูงว่าช่างที่เขียนงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง อาจเคยได้มาดูหรือมาเห็นงานจิตรกรรมจากวัดทั้งสองแห่งนี้ ทำให้ได้รับอิทธิพลทางรูปแบบบางประการ และรูปแบบดังกล่าวได้มาปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงด้วย

4. องค์ประกอบที่ได้รับอิทธิพลมาจากงานศิลปกรรมอื่นๆ ยังปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมตอนมารผจญที่ผนังสกัดหน้า ดังจะเห็นได้จากลูกศรรอบพระวรกายพระสิทธัตถะ ที่มีการสานกันเป็นตาข่ายรอบพระวรกายพระสิทธัตถะ (ภาพที่ 223) ลักษณะคล้ายกับที่ปรากฏในภาพรามเกียรติ์ บานประตูประดับมุก พระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ซึ่งน่าจะสร้างขึ้นในช่วงปฏิสังขรณ์พระอุโบสถสมัยรัชกาลที่ 3[240] โดยปรากฏอยู่ในบานที่ 4 ศึกสัทธาสูร-วิรุณจำบัง และบานที่ 5 นางมณโฑหุงน้ำทิพย์ -ทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร (ภาพที่ 224) ด้วยลักษณะการนำเสนอที่คล้ายกันเป็นอย่างมาก อาจเป็นไปได้ว่าช่างเขียนจิตรกรรมวัดม่วงได้แรงบันดาลใจในการเขียนศรมาจากงานประดับมุกบนบานประตูนี้

ภาพที่ 223 ลูกศรกลายเป็นดอกไม้เมื่อมาต้องกายพระพุทธเจ้า

ภาพที่ 224 บานประดับมุกรามเกียรติ์วัดโพธิ์

ที่มา: บุญเตือน ศรีวรพจน์, รามเกียรติ์วัดโพธิ์, (กรุงเทพฯ : วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, 2561)

[240]บุญเตือน ศรีวรพจน์, **รามเกียรติ์วัดโพธิ์**, (กรุงเทพฯ : วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, 2561), 403

4.2.2 องค์ประกอบที่สื่อถึงอิทธิพลที่ได้รับมาจากงานช่างในละแวกใกล้เคียง

งานศึกษาก่อนหน้าให้ความเห็นว่า ช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ได้ศึกษางานครูจากจิตรกรรมที่ปรากฏในวัดแห่งอื่นๆ คือวัดช้างใหญ่ และวัดเชิงท่า ซึ่งอยู่ในละแวกใกล้เคียงกัน

วัดช้างใหญ่ มีงานจิตรกรรมซึ่งเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 หรือรัชกาลที่ 4[241] ช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงน่าจะได้รับอิทธิพลการเขียนภาพไตรภูมิบางส่วนมาจากวัดช้างใหญ่ ดังจะเห็นได้จากการเขียนพระอาทิตย์ พระจันทร์ โดยในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงแสดงสัญลักษณ์เป็นวงกลมมีเส้นรัศมีกระจายออกมาโดยรอบ พระอาทิตย์เขียนวงกลมลงสีแดง ภายในเขียนภาพพระอาทิตย์ประทับอยู่บนราชรถเทียมสิงห์โดยมีนายสารถีอยู่ด้านหน้า ส่วนพระจันทร์เขียนวงกลมสีขาวนวล ภายในเขียนภาพพระจันทร์ประทับอยู่บนราชรถเทียมม้าโดยมีนายสารถีอยู่ด้านหน้าเช่นกัน (ภาพที่ 225) ถึงแม้ว่าการเขียนภาพพระอาทิตย์และพระจันทร์ประทับอยู่บนราชรถนี้ ปรากฏมาตั้งแต่สมัยอยุธยา สมัยธนบุรี เรื่อยมาจนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น[242] ทว่าด้วยลักษณะการจัดวางที่นำพระอาทิตย์และพระจันทร์มาขนาบเขาพระสุเมรุ ทำให้รูปแบบการนำเสนอมีความคล้ายคลึงกันกับภาพพระอาทิตย์และพระจันทร์ที่ปรากฏในวัดช้างใหญ่เป็นอย่างมาก (ภาพที่ 226) เพียงแต่สลับข้างซ้าย-ขวากันเท่านั้น

นอกจากนี้ในส่วนของภาพหงส์และบริวาร (อุลูกชาดก) ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง (ภาพที่ 227) ยังแสดงในบริเวณเชิงเขาพระสุเมรุ ใกล้เคียงกันกับวัดช้างใหญ่ ซึ่งการแสดงภาพหงส์กับนกในวัดช้างใหญ่นั้น มีลักษณะใกล้เคียงกันกับในวัดม่วง แต่ปรากฏภาพนกหัสดีลิงค์อยู่ด้วย (ภาพที่ 228) ทั้งนี้การแสดงภาพอุลูกชาดกเคยปรากฏมาก่อนแล้วในสมุดภาพไตรภูมิ จึงอาจเป็นไปได้ว่าช่างได้รับอิทธิพลทางคติและการแสดงออกมาจากสมุดภาพไตรภูมิด้วย

ภาพที่ 225 พระอาทิตย์และพระจันทร์ วัดม่วง

---

[241]จักริน จุลพรหม, "จิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดช้างใหญ่ จ.พระนครศรีอยุธยา", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 160

[242]วิไลรัตน์ ยังรอต, "การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540), 97-100

ภาพที่ 226 พระอาทิตย์ พระจันทร์ วัดช้างใหญ่

ภาพที่ 227 หงส์และบริวารงาน วัดม่วง

ภาพที่ 228 หงส์และบริวาร วัดช้างใหญ่

<u>วัดเชิงท่า</u> งานศึกษาก่อนหน้าเสนอว่าภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญของวัดม่วง (ภาพที่ 229) ได้รับอิทธิพลมาจากภาพจิตรกรรมพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญที่ศาลาการเปรียญวัดเชิงท่า[243] ซึ่งสร้างในปี พ.ศ. 2225 บูรณะในปี พ.ศ. 2231 และสมัยรัชกาลที่ 4[244] ในภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง แสดงภาพพระเจ้าสุทโธทนะกำลังทำพิธีแรกนาขวัญ บริเวณทางซ้ายของภาพปรากฏพระกุมารประทับนอนอยู่บนเบาะสีแดงใต้ต้นไม้ มีสตรีนั่งคุกเข่าอยู่ใกล้เคียงและมีม่านขึงล้อมบริเวณที่พระกุมารประทับอยู่ ส่วนยอดของต้นไม้มีการเขียนพระอาทิตย์สีแดงดวงโตมีรัศมีล้อมรอบ

---

[243]กรมศิลปากร กองโบราณคดี, **งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 3**, (กรุงเทพฯ : โบราณคดี กรมศิลปากร, 2523), 57

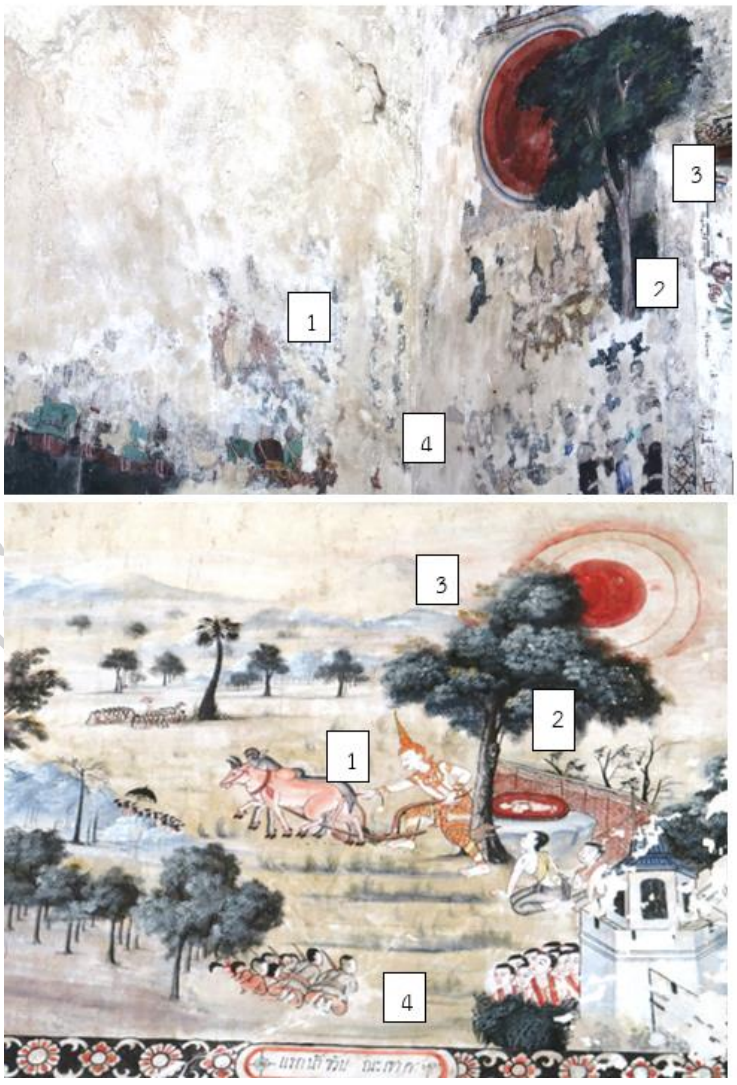
[244]เอื้อง ชุมทัพ. **จิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา**, (กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2538), 169

ภาพที่ 229 พุทธประวัติตอนแรกนาขวัญ วัดม่วง

ถึงแม้ว่าปัจจุบัน ภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญที่วัดเชิงท่าได้ลบเลือนเสียหายไปมาก แต่ยังพอมีเค้าโครงให้ศึกษาเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมที่วัดม่วงได้อยู่ โดยจิตรกรรมพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญที่ศาลาการเปรียญวัดเชิงท่า (ภาพที่ 230) แสดงภาพพระเจ้าสุทโธทนะกำลังทำพิธีแรกนาขวัญ สังเกตได้จากวัวเทียมคันไถ ส่วนทางขวาเป็นต้นไม้มีดวงอาทิตย์วงกลมขนาดใหญ่อยู่บริเวณส่วนยอด ส่วนโคนต้นไม้ปรากฏพระกุมารและกลุ่มสตรีแวดล้อม และส่วนล่างสุดของภาพปรากฏกลุ่มข้าราชการนั่งเรียงเป็นแถวเพื่อชมพิธีแรกนาขวัญ

ภาพที่ 230 พุทธประวัติตอนแรกนาขวัญ ศาลาการเปรียญวัดเชิงท่า

เมื่อพิจารณาดูแล้วพบว่าภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญจากวัดทั้งสองแห่งมีความคล้ายคลึงกันจริง ทั้งในแง่ของการจัดวางองค์ประกอบและองค์ประกอบภายในภาพ กล่าวคือ ปรากฏทั้ง 1.พระเจ้าสุทโธทนะทำพิธีแรกนา 2.พระกุมารและกลุ่มสตรี 3.ต้นไม้และพระอาทิตย์ 4.กลุ่มข้าราชการ ที่มีการจัดวางภาพไว้ในตำแหน่งที่ใกล้เคียงกัน (ภาพที่ 231) ดังนั้นจึงอาจเป็นไปได้ว่าช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่วัดม่วง อาจได้รับอิทธิพลการเขียนภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญมาจากวัดเชิงท่าจริง โดยเฉพาะในส่วนของต้นไม้และพระอาทิตย์ที่เขียนออกมาในลักษณะใกล้เคียงกันเป็นอย่างมาก ทั้งนี้ประเด็นเรื่องการใช้สัญลักษณ์ซ้ำๆ ในจิตรกรรมไทยประเพณี[245] จนอาจทำให้ภาพออกมามีลักษณะใกล้เคียงกันโดยบังเอิญยังเป็นส่วนที่ต้องคำนึงถึงอยู่เช่นกัน



ภาพที่ 231 เปรียบเทียบภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญ วัดเชิงท่า(บน) กับวัดม่วง(ล่าง)

[245]อ่านเพิ่มใน เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, **ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 12

ไม่เพียงแต่ในภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญ ผู้ศึกษาพบว่าในภาพพุทธประวัติตอนเจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปะศาสตร์ ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงมีภาพอาคารขนาดเล็กปรากฏอยู่ที่กำแพง เพื่อแสดงศิลปะศาสตร์การยิงธนูของเจ้าชายสิทธัตถะ ซึ่งอาคารขนาดเล็กนี้เคยปรากฏมาก่อนแล้วในวัดเชิงท่า (ภาพที่ 232) และภาพพุทธประวัติตอนรับข้าวมธุปายาสจากนางสุชาดาซึ่งมีการการเขียนภาพพระสิทธัตถะรับข้าวมธุปายาสจากนางสุชาดาด้วยพระหัตถ์ซ้าย (ภาพที่ 233) หากพิจารณาร่วมกับภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญแล้ว อาจทำให้เชื่อได้ว่าช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่วัดม่วงได้มีการศึกษาดูงานจิตรกรรมที่วัดเชิงท่ามาจริงๆ

ภาพที่ 232 เจ้าชายสิทธัตถะแสดงศิลปะศาสตร์ (ซ้าย)วัดม่วง (ขวา) วัดเชิงท่า

ภาพที่ 233 นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส (ซ้ายวัดม่วง) (ขวา) วัดเชิงท่า

สรุปเรื่ององค์ประกอบที่สื่อถึงที่มาและแรงบันดาลใจทางด้านรูปแบบ

จากการศึกษาเกี่ยวกับองค์ประกอบที่สื่อถึงที่มาและแรงบันดาลใจทางด้านรูปแบบพบว่างานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากงานศิลปกรรมที่ปรากฏในเมืองหลวงโดยตรง ทั้งจากสถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม และงานศิลปกรรมอื่นๆ โดยมีรูปแบบและเทคนิคที่สามารถแสดงออกได้คล้ายคลึงกันเป็นอย่างมาก บ่งบอกว่าช่างน่าจะเคยได้เห็นและได้ศึกษางานศิลปกรรมในเมืองหลวง จนสามารถจำแบบมาเขียนในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงได้ และนอกจากจะมีการศึกษาดูงานจากงานศิลปกรรมที่ปรากฏในเมืองหลวงแล้ว ช่างวัดม่วง ยังมีการศึกษาดูงานจากจิตรกรรมที่ปรากฏวัดอื่นๆ ในละแวกใกล้เคียงด้วย ดังจะเห็นได้จากการแสดงออกผ่านทางเรื่องราวและการจัดวางองค์ประกอบภายในภาพที่มีความใกล้เคียงกันเป็นอย่างมาก

4.3 ศึกษา-เปรียบเทียบงานของ “นายเส็ง” และ “นายเส็ง อ่อนงามพร้อม”

จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงปรากฏข้อความการอุทิศถวายระบุชื่อช่างเขียนภาพที่ผนังสกัดหน้าว่า “นายเสงเขียน...” (ข้อความส่วนอื่นลบเลือนไปแล้วไม่สามารถอ่านได้) ภาพที่ 234) ซึ่งในงานศึกษาของมงคล ปุษปฤกษ์ กล่าวว่านายเสงผู้นี้ คือ นายเส็ง อ่อนงามพร้อม ช่างเขียน 1 ใน 67 คน ผู้เขียนซ่อมภาพเรื่องรามเกียรติ์ที่ผนังระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดาราม สมัยรัชกาลที่ 7 โดยอ้างอิงจากปากคำของชาวบ้านที่อยู่ในละแวกนั้น และสังเกตจากลักษณะของยักษ์และลิงที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมว่ามีความคล้ายคลึงกัน[246] โดยมงคล บุษปฤกษ์ให้ความเห็นว่า “..ในช่วงที่เขียนที่วัดม่วงนั้นถือเป็นระยะแรกฝึกเป็นช่าง แต่ฝีมือก็จัดอยู่ในเกณฑ์ดีแล้ว..” โดยไปเขียนภาพรามเกียรติ์ที่วัดพระศรีรัตนศาสดารามหลังจากเขียนที่วัดม่วงได้ 28 ปี[247] เนื้อหาในบทนี้จึงจะศึกษาว่า “นายเส็ง” และ “นายเส็ง อ่อนงามพร้อม” เป็นช่างคนเดียวกัน ตามที่มีผู้เคยเสนอไว้จริงหรือไม่

ภาพที่ 234 ข้อความที่ผนังสกัดหน้า

[246]มงคล ปุษปฤกษ์, “จิตรกรรมพูดได้ที่วัดม่วง บางปะหัน”, **วารสารทางวิชาการราชภัฏกรุงเก่า** ปีที่ 2 ฉบับที่ 4. 2529, 3

[247]เรื่องเดียวกัน, 4

การบูรณปฏิสังขรณ์ระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดารามในสมัยรัชกาลที่ 7 ถือเป็นส่วนหนึ่งของงานสมโภชพระนครครบรอบ 150 ปี เน้นการบูรณปฏิสังขรณ์ระเบียงคดให้มั่นคงและประดับเล็กน้อยให้ใกล้เคียงกับของเดิม ส่วนจิตรกรรมฝาผนังเบื้องต้นคาดว่าจะซ่อมเพียงบางส่วนเท่านั้น แต่เมื่อถึงเวลาบูรณะจริงกลับเขียนจิตรกรรมที่ระเบียงคดใหม่เกือบทั้งหมด[248] โดยในการเขียนภาพน่าจะเป็นการเขียนตามภาพร่างของพระเทวาภินิมมิต (ฉาย เทียมศิลปไชย) โดยภาพร่างลายเส้นดังกล่าวจะแสดงเฉพาะฉากเหตุการณ์เท่านั้น ไม่มีการแสดงภาพทิวทัศน์หรือสถานที่ จึงเป็นไปได้ว่าภาพทิวทัศน์และสถานที่นั้นเป็นการออกแบบของช่างที่เขียนภาพแต่ละห้อง[249]

ดังนั้นการจะตรวจสอบว่านายเส็งเป็นคนเดียวกับนายเส็ง อ่อนงามพร้อมจริงหรือไม่ จึงจะศึกษาในส่วนของการเขียนภาพทิวทัศน์และสถานที่เป็นหลัก เพื่อหาองค์ประกอบบางประการที่อาจบ่งบอกถึงความเกี่ยวข้องกัน นายเส็ง อ่อนงามพร้อมเขียนภาพรามเกียรติ์ในระเบียงคดวัดพระแก้ว จำนวน 12 ห้อง ในปี พ.ศ. 2472 เขียนภาพห้องที่ 6, 14, 16, 17, 18, 19 พ.ศ.2437 เขียนภาพห้องที่ 37, 112, 113, 120 และ พ.ศ.2474 เขียนภาพห้องที่ 122, 123 จากการศึกษาภาพจิตรกรรมโดยรวมพบว่าภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดารามนั้นมีลักษณะแตกต่างจากที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ทั้งการเขียนภาพทิวทัศน์ที่มีความเสมือนจริง โดยเขียนภาพต้นไม้ด้วยเทคนิคการกระทุ้งแปรง เขียนเส้นกรอบ ลงเงาให้สีแบบหลากหลายและสมจริงเป็นอย่างมาก (ภาพที่ 235) เขียนภูเขาทั้งแบบที่เป็นเขามอและเขาเลียนแบบธรรมชาติ (ภาพที่ 236) โดยเน้นการให้แสงเงาและลงรายละเอียดอย่างสมจริงและคมชัดมากกว่าภาพจิตรกรรมที่วัดม่วง ส่วนที่น่าสนใจคือการเขียนภาพคลื่นน้ำในห้องภาพที่ 37 มีลักษณะคล้ายกับคลื่นน้ำที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง (ภาพที่ 237) โดยเขียนคลื่นเป็นทรงสามเหลี่ยมซ้อนกัน ทว่ารูปแบบดังกล่าวอาจเป็นรูปแบบที่ปรากฏทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยก็เป็นได้

---

[248]รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, **รามเกียรติ์วัดพระแก้วเขียนใหม่สมัยรัชกาลที่ 7**, (กรุงเทพฯ : มติชน, 2560), 67

[249]เรื่องเดียวกัน, 73

ภาพที่ 235 ต้นไม้ ระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ภาพที่ 236 (บน) เขามอ (ล่าง) เขาเลียนแบบธรรมชาติ ระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ภาพที่ 237 (บน) คลื่นน้ำระเบียงคดวัดพระแก้ว (ล่าง)คลื่นน้ำวัดม่วง

ทั้งนี้สิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงคือจิตรกรรมที่ถูกเขียนขึ้นในการบูรณะระเบียงคดสมัยรัชกาลที่ 7 มีสภาพชำรุดค่อนข้างเร็วมาก มีการเขียนซ่อมตั้งแต่ปี พ.ศ. 2483-2492 ถึง 55 ห้อง หรือ 1 ใน 3 ของภาพทั้งหมด และมีการบูรณะเขียนแก้ไขภาพครั้งใหญ่ช่วงปี พ.ศ.2513-2516 ให้ภาพมีความถูกต้องตามเนื้อเรื่อง และเขียนลักษณะตัวละครให้ถูกต้อง[250] และบูรณะอีกครั้งในตอนฉลองพระนครครบ 200 ปี ทำให้การระบุอย่างชัดเจนว่าเอกลักษณ์ในการเขียนภาพแต่ละห้องเป็นของช่างคนใดเป็นไปได้ยาก นอกจากนี้ยังต้องเขียนตามภาพร่างที่กำหนดไว้และยังต้องเขียนภาพในเขตพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ช่างจึงไม่สามารถแสดงลักษณะความเป็นตัวตนลงไปในผลงานได้มากนัก[251] ดังนั้น จึงไม่สามารถบอกได้ว่าผลงานดั้งเดิมที่นายเส็ง อ่อนงามพร้อมเป็นผู้เขียนนั้นแท้จริงแล้วมีลักษณะอย่างไร และระยะเวลาในการเขียนงานจิตรกรรมทั้งสองแห่งนี้ห่างกันนานถึง 28 ปี หากเป็นช่างคนเดียวกัน ฝีมือในการเขียนก็น่าจะเปลี่ยนแปลงไปมากแล้ว การศึกษาทางด้านรูปแบบจึงไม่สามารถบอกได้ว่านายเส็ง ช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงนี้ เป็นผู้เดียวกับนายเส็ง อ่อนงามพร้อมที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดารามจริงหรือไม่ เนื่องจากมีข้อมูลไม่มากพอ

[250]เรื่องเดียวกัน, 85

[251]เรื่องเดียวกัน, 124

สรุปการวิเคราะห์เทคนิคและรูปแบบในการเขียนภาพจิตรกรรมภายในวิหารวัดม่วง

จากการศึกษาเทคนิคและรูปแบบในการเขียนภาพจิตรกรรมภายในวิหารวัดม่วงพบว่า จิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงมีแบบแผนในการเขียนตามจิตรกรรมไทยประเพณี เช่น การเขียนตัวละคร โดยเฉพาะตัวพระตัวนาง หรือภาพสถาปัตยกรรมบางส่วนที่เขียนตามแบบแผนของจิตรกรรมไทยประเพณีอย่างชัดเจน ทว่ามีการสอดแทรกเทคนิคที่แสดงอิทธิพลความเป็นสัจจนิยมแบบตะวันตกไว้ เป็นการผสมผสานเทคนิคการเขียนแบบตะวันตกเข้ากับรูปแบบแบบอุดมคติในงานจิตรกรรมไทยประเพณี เช่น การเขียนภาพทิวทัศน์ที่พยายามแสดงทัศนียวิสัยใกล้ไกลผ่านการใช้ขนาดและเส้นนำสายตาแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลที่ได้รับจากสกุลช่างหลวงซึ่งเขียนภาพแบบตะวันตกที่มีบทบาทเป็นอย่างมากในเมืองหลวงตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 ก่อนจะแพร่สู่ท้องถิ่นอื่นๆ

สำหรับข้อสันนิษฐานถึงที่มาและแรงบันดาลใจทางรูปแบบในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากงานช่างหลวงโดยตรง สอดคล้องกับการที่ช่างเขียนงานจิตรกรรมไทยประเพณีในเมืองหลวงเริ่มออกมาเขียนงานในเขตรอบนอกพระนคร และตามภูมิภาคต่างๆ ตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4[252] จึงทำให้องค์ความรู้ในการเขียนภาพจิตรกรรมไทยประเพณีดังกล่าวแพร่หลายมาสู่ช่างพื้นบ้านที่อยู่ในภาคกลางอย่างวัดม่วง และงานจิตรกรรมในลักษณะนี้ ยังพบในวัดแห่งอื่นๆที่มีอายุสมัยเดียวกันและอยู่ในพื้นที่เดียวกัน เช่นวัดขนอนเหนือ และวัดกษัตราธิราช เป็นต้น นอกจากนี้ในงานจิตรกรรมวัดม่วงยังมีการแสดงภาพเขียนบางส่วนที่มีรูปแบบทางศิลปกรรมแบบเดียวกับที่ปรากฏในเมืองหลวง บ่งบอกว่านอกจากจะได้รับอิทธิพลมาจากงานช่างหลวงโดยตรงแล้ว ช่างน่าจะเคยได้เห็นและได้ศึกษารูปแบบงานศิลปกรรมที่ปรากฏในเมืองหลวงมาก่อน แล้วนำรูปแบบนั้นมาแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง และนอกจากนี้อาจเป็นไปได้ว่าช่างผู้เขียนจิตรกรรมที่วัดม่วงยังได้ศึกษางานจิตรกรรมที่ปรากฏที่วัดอื่นๆ ในละแวกใกล้เคียงด้วย โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาการจัดวางองค์ประกอบภายในภาพที่มีความใกล้เคียงกันเป็นอย่างมากจากวัดเชิงท่าและวัดช้างใหญ่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ทั้งนี้ถึงแม้ว่าช่างผู้เขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง น่าจะได้รับอิทธิพลในการเขียนงานจิตรกรรมมาจากงานช่วงหลวงโดยตรง ทั้งยังเคยได้เห็นและศึกษางานศิลปกรรมที่ปรากฏในเมืองหลวงมาก่อน แต่ยังไม่สามารถยืนยันได้ว่านายเส็งช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง เป็นคนเดียวกับนายเส็ง อ่อนงาม พร้อมที่ร่วมเขียนงานจิตรกรรมระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดารามในสมัยรัชกาลที่ 7 เนื่องจากมีข้อมูลไม่มากพอ

---

[252]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2563), 514

บทที่ 5
ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง นอกจากแสดงเรื่องราวในพุทธศาสนาแล้ว ยังมีการสอดแทรกภาพสังคม วัฒนธรรมและประเพณีต่างๆ รวมไปถึงภาพวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในยุคสมัยนั้นๆ ผ่านองค์ประกอบของโครงเรื่องหลักและภาพกากที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังได้ จากการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงสามารถสะท้อนภาพสังคม วัฒนธรรม และประเพณี ได้ดังนี้

5.1 ภาพพระราชพิธีหรือประเพณีต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับราชสำนัก

5.1.1 ภาพพุทธประวัติตอน*"แรกนาขวัญณะเจาคะ"*จิตรกรรมไทยประเพณีที่สะท้อนบรรยากาศพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ ภาพพุทธประวัติตอนแรกนาขวัญในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง(ภาพที่238)แสดงองค์ประกอบตามแบบจิตรกรรมไทยประเพณี คือมีภาพพระเจ้าสุทโธทนะกำลังทำพิธีแรกนาขวัญ และพระกุมารประทับอยู่บริเวณใกล้เคียง ซึ่งต่างจากในงานพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญจริงที่พระมหากษัตริย์ไม่ได้ลงมือไถนาเอง แต่มีการแต่งตั้งพระยาแรกนามาทำหน้าที่นี้แทน แต่ส่วนที่น่าสนใจคือการแสดงภาพประชาชนเฝ้าดูพระราชพิธีแรกนาขวัญ เป็นการสะท้อนภาพบรรยากาศพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญซึ่งมีลักษณะคล้ายกับที่ปรากฏในภาพถ่ายเก่า (ภาพที่ 239) ที่มีประชาชนมากมายมาเฝ้าดูพระราชพิธี เนื่องจากต้องการมารอเก็บเมล็ดข้าวที่พระยาแรกนาโปรยในพระราชพิธีเพื่อไปเจือในพันธุ์ข้าวที่ใช้ปลูกหรือปนไว้ในถุงเงินเพื่อให้เป็นศิริมงคล[253]

ภาพที่ 238 พุทธประวัติตอนแรกนาขวัญ วัดม่วง

[253]พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **พระราชพิธีสิบสองเดือน**, กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2503, 423.

ภาพที่ 239 ภาพถ่ายเก่าพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญปลายสมัยรัชกาลที่ 5
ที่มา: เอนก นาวิกมูล, ประเพณีวิถีไทย, (กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2547.), หน้า 68

5.1.2 ภาพพุทธประวัติตอน *“ถวายพระเพลิงพระพุทธเจ้านะจะ”* ภาพสะท้อนงานพระเมรุในสมัยรัตนโกสินทร์

ภาพพุทธประวัติตอนถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้า (ภาพที่ 240) แสดงองค์ประกอบที่มีความเกี่ยวข้องกับงานพระเมรุ โดยแสดงภาพพระเมรุยอดมณฑป ภายในมีพระหีบทองของพระพุทธเจ้ากำลังลุกเป็นไฟอยู่บนพระจิตกาธานที่ประดิษฐานอยู่ในพระเมรุ ด้านนอกพระเมรุแสดงภาพพระมหากัสสปะนมัสการพระบาททั้งคู่ของพระพุทธเจ้าทะลุพระหีบทองออกมาปรากฏยังภายนอก นอกจากนี้ยังมีภาพอาคารสองหลัง หลังหนึ่งมีพระสาวกอยู่ภายใน สันนิษฐานว่าเป็นซ่างหรือสำซ่าง ซึ่งเป็นสถานที่สำหรับพระสงฆ์สวดพระอภิธรรมในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพ[254] ล้อมด้วยรั้วราชวัติ เป็นเครื่องหมายกำหนดขอบเขตปริมณฑลพระราชพิธี[255]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[254]นนทพร อยู่มั่งมี, **ธรรมเนียมพระบรมศพและพระศพเจ้านาย** , (กรุงเทพฯ : มติชน, 2559.), 219

[255]เรื่องเดียวกัน, 221

ภาพที่ 240 ถวายพระเพลิงพระพุทธเจ้า

ส่วนที่น่าสนใจคือในภาพได้มีการสอดแทรกการละเล่นและมหรสพต่างๆ ไว้ด้วย ด้านล่างสุดปรากฏแถวต้นไฟเพยียมาศ(พเยียมาศ) คือ ไฟพวงดอกไม้หรือไฟดอกไม้พุ่ม มีเสาหลักเป็นแกนกลางและเหลาไม้ไผ่นำมาผูกติดกับเสา เมื่อทำการจุดไฟดอกไม้จะดีดจากลำต้น ทำให้มีลักษณะคล้ายดอกไม้[256] ซึ่งการจุดดอกไม้เพลิงนี้มีความเกี่ยวข้องกับทั้งพิธีหลวง เช่นงานพระเมรุ และงานพิธีกรรมทางศาสนาต่างๆ [257]

บริเวณนอกรั้วราชวัติทางด้านขวาของภาพ ปรากฏภาพการแสดงงิ้ว (ภาพที่ 241) ในโรงงิ้วปลูกยกพื้น มีการทำฉากขึงผ้าแดงและแสดงตัวอักษรจีน นักแสดงแต่งกายแบบจีนกำลังแสดงฉากการต่อสู้ให้ผู้ชมชาวจีนดู ในพิธีฉลองและงานสมโภชต่างๆ มักจะต้องมีงิ้วสำหรับให้ความบันเทิงแก่ประชาชนด้วย ซึ่งงิ้วเข้ามาประเทศไทยตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เรื่อยมาจนสมัยรัตนโกสินทร์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 เนื่องจากชาวจีนอพยพเข้ามาอยู่ประเทศไทยมากขึ้น ทำให้มีคณะงิ้วเกิดขึ้นในประเทศไทยมากมาย และงิ้วยังเป็นที่นิยมหมู่คนไทยด้วย ดังจะเห็นได้จากที่กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญทรงเป็นเจ้าของ "งิ้ววังหน้า" และยังมีเจ้านาย ข้าราชการ พ่อค้าคหบดีอีกหลายท่านที่มีคณะงิ้วเป็นของตัวเอง[258]

---

[256]สิทธา สลักคำ, **ดอกไม้เพลิงโบราณ : มหัศจรรย์แห่งภูมิปัญญาไทย**, (กรุงเทพฯ : สารคดี, 2540), หน้า 25-26

[257]เรื่องเดียวกัน, 24

[258]พรพิไล เอื้อวิเศษวงศ์, "งิ้ว : การเสื่อมความนิยมของชาวจีนในเยาวราช", (สารนิพนธ์ ศศ.บ. (มานุษยวิทยา) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2538), 15 -17

ภาพที่ 241 (ซ้าย)การแสดงงิ้ว (ขวา) การแสดงหนังใหญ่

ส่วนทางขวาของภาพ ปรากฏภาพการละเล่นหนังใหญ่ (ภาพที่ 241) มีภาพจอหนังตั้งอยู่กับพื้น ขึงด้วยผ้าโปร่งสีขาว เว้นชายล่างสูงจากพื้นดินทำให้เห็นผู้เชิดหนัง ซึ่งกำลังเชิดหนังให้กับผู้ชม ชาวไทยดูบนปลายเสาของจอหนังมีการปักด้วยหางนกยูงและธงแดง สามารถสะท้อนรูปแบบการละเล่นหนังใหญ่ในอดีตได้เป็นอย่างดี[259]

การเขียนภาพพุทธประวัติตอนถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้าให้มีความเกี่ยวข้องกับงานพระเมรุและมหรสพสมโภชต่างๆ ปรากฏมาอย่างน้อยตั้งแต่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย ดังที่ปรากฏในวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี และยังพบเรื่อยมาจนสมัยรัตนโกสินทร์ เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติวรวิหาร จังหวัดกรุงเทพมหานคร และพระอุโบสถวัดอรุณราชวราราม ราชวรวิหาร จังหวัดกรุงเทพมหานคร[260] นอกจากนี้ยังพบในวัดแห่งอื่นๆในละแวกใกล้เคียงและมีอายุสมัยใกล้เคียงกัน เช่น วัดขนอนเหนือ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 242)

ภาพที่ 242 ภาพพุทธประวัติตอนถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้า วัดขนอนเหนือ

---

[259]มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา. สถาบันอยุธยาศึกษา. **จิตรกรรมไทย**, (พระนครศรีอยุธยา : สถาบันอยุธยาศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา, 2529), 28

[260]เกรียงไกร เกิดศิริ และคนอื่น ๆ, **งานพระเมรุ : ศิลปสถาปัตยกรรม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมเกี่ยวเนื่อง**, (กรุงเทพฯ : มติชน, 2560), 340

สาเหตุที่ทำให้เกิดการเขียนภาพพุทธประวัติตอนถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้าในลักษณะนี้ อาจเป็นเพราะว่าช่างต้องการบันทึกภาพวิถีชีวิต ประเพณี เกี่ยวกับงานพระเมรุซึ่งเป็นเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์ และยังสัมพันธ์กับคติความเชื่อเนื่องจากเดิมพระพุทธเจ้าอยู่ในวรรณะกษัตริย์ ดังนั้นจึงต้องจัดงานพระบรมศพพระพุทธเจ้าอย่างกษัตริย์ ซึ่งแนวคิดดังกล่าวยังสะท้อนอยู่ในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถาที่กล่าวถึงการตกแต่งพระบรมศพพระพุทธเจ้าอย่างพระจักรพรรดิราช และเหล่ากษัตริย์มัลละทั้งหลายยังจัดงานมหรสพสมโภชและการละเล่นต่างๆ ในงานพระบรมศพพระพุทธเจ้าด้วย ทำให้พุทธประวัติตอนนี้มีความสัมพันธ์กับงานพระเมรุของพระมหากษัตริย์[261]

5.1.3 ภาพพิธีโปรยทานของพระนางรุจาในพรหมนารทชาดก

ภาพพิธีโปรยทานของพระนางรุจาของพระนางรุจาในพรหมนารทชาดก (ภาพที่ 6) สามารถสะท้อนภาพการโปรยทานแบบราชสำนักได้เป็นอย่างดี ดังจะเห็นได้จากภาพปรัมพิธีมีคอกกั้นสี่ด้าน มีต้นกัลปพฤกษ์สำหรับทิ้งทาน ทำเป็นลำต้นปักซี่ไม้ไผ่สำหรับทำโครงพุ่มตรงกลาง รวบส่วนปลายแต่ละซี่เข้าด้วยกัน และใช้ไม้ไผ่รัดเป็นวงๆเรียงลำดับกันขึ้นไปคล้ายทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ด้านล่างพุ่มข้าวบิณฑ์มีการเขียนภาพมะนาวห้อยอยู่ และมีเจ้าพนักงานทิ้งทานใส่ลอมพอกสวมเสื้อครุยและ นุ่งผ้าสมปักลายกำลังทิ้งทานให้แก่คนที่มารอเก็บลูกกัลปพฤกษ์เบื้องล่าง ซึ่งลักษณะดังกล่าวมีความสอดคล้องกับเนื้อความที่ปรากฏในขั้นตอนการทิ้งทานต้นกัลปพฤกษ์ที่ปรากฏในภาคผนวกประชุมหมายรับสั่งภาค 4 ตอนที่ 2 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จ.ศ.1203-1205[262]

ภาพที่ 243 ภาพพิธีโปรยทานของพระนางรุจา

---

[261]เกรียงไกร เกิดศิริ...[และคนอื่น ๆ]. **งานพระเมรุ : ศิลปสถาปัตยกรรม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมเกี่ยวเนื่อง**, (กรุงเทพฯ : มติชน, 2560), 340-348

[262]เจตน์ เพชรรัตน์, "จิตรกรรมวัดกลาง จังหวัดอุตรดิตถ์ : แรงบันดาลใจจากภาคกลางสู่ท้องถิ่นช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ), 2556), 177-178

5.1.4 พราหมณ์ในราชสำนัก

พราหมณ์ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง มักแสดงเป็นภาพบุคคลไว้ผมยาวมุ่นมวยไว้ที่ท้ายทอยแต่งกายในชุดราชปะแตนสีขาวขลิบทอง ในจิตรกรรมตอนอภิเษกพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา แสดงภาพกลุ่มพราหมณ์กำลังส่งแว่นเวียนเทียน (ภาพที่ 244) จิตรกรรมตอนอภิเษกเจ้าชายสิทธัตถะและพระนางพิมพาแสดงภาพกลุ่มพราหมณ์ กำลังถือแว่นเวียนเทียน เป่าสังข์และแตร รวมไปถึงถือพานที่มีก้อนกลมวางซ้อนกันภายในสันนิษฐานว่าเป็นขนม (ภาพที่ 245) จิตรกรรมตอนประสูติแสดงภาพพราหมณ์กำลังเป่าสังข์ (ภาพที่ 246) และจิตรกรรมตอนทำนายพุทธลักษณะ แสดงภาพพราหมณ์ทำนายพุทธลักษณะของเจ้าชายสิทธัตถะ (ภาพที่ 247) ภาพเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของพราหมณ์ที่มีหน้าที่ในการประกอบพระราชพิธีต่างๆ ในราชสำนัก โดยช่างสามารถแสดงรายละเอียดออกมาได้ค่อนข้างดี ทำให้น่าเชื่อว่าช่างอาจเคยเห็นภาพงานพระราชพิธี หรือได้ศึกษาดูงานมาจากงานช่างหลวงหรือวัดแห่งอื่นๆ

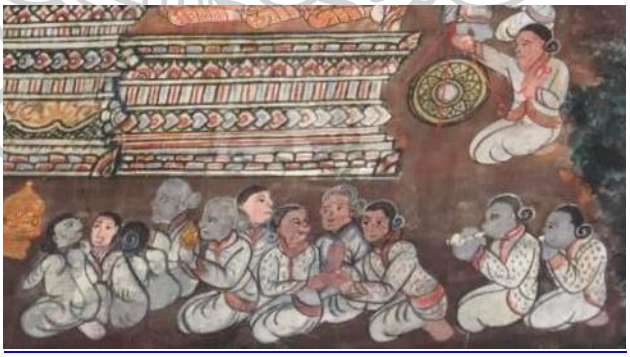
ภาพที่ 244 พราหมณ์ในจิตรกรรมตอนอภิเษกพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา

ภาพที่ 245 พราหมณ์ในจิตรกรรมตอนอภิเษกเจ้าชายสิทธัตถะและพระนางพิมพา

ภาพที่ 246 พราหมณ์ในจิตรกรรมตอนประสูติ

ภาพที่ 247 พรามหณ์ในจิตรกรรมตอนทำนายพุทธลักษณะ

ที่น่าสนใจคือการแสดงภาพพราหมณ์ประกอบพระราชพิธีในลักษณะนี้ ได้ปรากฏที่วัดกษัตราธิราชวรวิหาร (ภาพที่ 248) และวัดขนอนเหนือ(ภาพที่ 249) จังหวัดอยุธยา ซึ่งมีอายุสมัยและอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงกันกับวัดม่วง พราหมณ์ในภาพจิตรกรรมทั้งสองวัดกำลังทำหน้าที่ประกอบพระราชพิธีโดยมีการเป่าสังข์ถือแว่นเวียนเทียนอยู่เช่นเดียวกัน นอกจากนี้ยังได้แสดงลักษณะการแต่งกายคล้ายกับภาพพราหมณ์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ภาพจิตรกรรมเหล่านี้จึงอาจเป็นภาพสะท้อนทัศนะของกลุ่มช่างในอยุธยาที่มีต่อพราหมณ์ ทั้งการแต่งกายและบทบาทหน้าที่ของพราหมณ์ที่มีความเกี่ยวข้องกับราชสำนัก สอดคล้องกับบริบททางสังคมและประวัติศาสตร์ ที่แต่เดิมพราหมณ์ประจำราชสำนัก มีหน้าที่ในการประกอบพระราชพิธีต่างๆที่เกี่ยวเนื่องกับพระมหากษัตริย์และราชวงศ์[263] และเป็นโหรประจำราชสำนัก มีหน้าที่ในการถวายคำทำนายทางโหราศาสตร์ และถวายฤกษ์ต่างๆ[264] สอดคล้องกับบริบทของพราหมณ์ที่ปรากฏในจิตรกรรมพุทธประวัติ ที่มักจะปรากฏในฉากที่มีความเกี่ยวข้องกับพระราชพิธีต่างๆและการทำนาย ดังที่ได้ยกตัวอย่างไปแล้วข้างต้น



ภาพที่ 248 พราหมณ์ในจิตรกรรมวัดกษัตราธิราชวรวิหาร

[263]จักรชัย อภิชาติบุตร "ศาสนาพราหมณ์ในประเทศไทย", (สารนิพนธ์ (ศศ.บ. (โบราณคดี) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2515), 31

[264]วอลเตอร์ เอฟ. เวลลา (แต่ง), **แผ่นดินพระนั่งเกล้า = Siam under Rama Iii**, แปลโดย นิจ ทองโสภิต, (กรุงเทพฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2530), 54

ภาพที่ 249 พราหมณ์ในจิตรกรรมวัดขนอนเหนือ

5.1.5 การเล่นดนตรีในราชสำนัก

งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงปรากฏภาพนักดนตรีทั้งในพุทธประวัติและชาดก มีการแสดงออกอยู่สองลักษณะคือเป็นกลุ่มนักดนตรีหญิง และกลุ่มนักดนตรีชาย โดยกลุ่มนักดนตรีหญิง (ภาพที่ 250) แสดงภาพหญิงนุ่งโจงกระเบน ห่มสไบ แสดงเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

ขลุ่ย เครื่องเป่า เดิมทำจากไม้รวกปล้องยาว ภายหลังทำด้วยไม้จริงหรืองา แต่ยังคงรูปร่างลักษณะอย่างปล้องไม้รวกไว้อยู่ ด้านหน้าเจาะรูกลมๆ เรียงแถวกันสำหรับใช้นิ้วปิดเปิดเพื่อเปลี่ยนเสียง ซึ่งขลุ่ยนี้ยังใช้เป่าร่วมในวงเครื่องสาย วงมโหรีและวงปี่พาทย์[265]

กระจับปี่ พิณสี่สาย มีใช้กันมาอย่างยาวนานแล้ว ดังที่ปรากฏในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยาว่า “ร้องเพลงเรือ เป่าปี่เป่าขลุ่ย สีซอดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับโห่ร้องนี่นั่น” ต่อมาใช้เป็นเครื่องดีดประกอบการขับไม้ สำหรับบรรเลงในงานหลวง เช่น งานสมโภชพระมหาเศวตฉัตร และสมโพชพระยาช้างเผือก เป็นต้น ทั้งยังนิยมนำไปเล่นในวงมโหรีและวงเครื่องสาย[266]

ซอด้วง ซอสองสาย เดิมทำกะโหลกซอจากปล้องไม้ไผ่ ภายหลังทำจากไม้หรืองา[267]

โทน เครื่องตีขึงด้วยหนังหน้าเดียว มีสายโยงเร่งเสียงจากขอบหนังถึงคอ มีหางยื่นออกไปตอนปลายบานเป็นดอกลำโพง บางครั้งถูกเรียกว่า “ทับ” มีสองชนิดคือ โทนชาตรี ใช้ 2 ลูก ตี 2 คน คนละ 1 ลูก ใช้ตีประกอบการแสดงโนห์รา ชาตรี หนังตะลุง และใช้ตีประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย หรือวงมโหรีและโทนมโหรี ด้านที่ขึ้นหนังขนาดกว้างกว่าโทนชาตรี ใช้ตีประกอบในวงเครื่องสายและวงมโหรี แต่ใช้เพียง 1 ลูกตีขัดสอดสลับกับรำมะนา[268]

---

[265]ธนิต อยู่โพธิ์, **เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย**, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2523), 56-58

[266]เรื่องเดียวกัน, 76-77

[267]เรื่องเดียวกัน, 86

[268]เรื่องเดียวกัน, 35

เปิงมาง เครื่องตีขึงหนัง เดิมคงเป็นเครื่องดนตรีมอญ รูปร่างยาวเหมือนกระบอก ขึ้นหนังทั้งสองหน้า มีขนาดเกือบเท่ากัน ในงานจิตรกรรมอยุธยา สมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ เขียนภาพเปิงมางร่วมกับตะโพนในวงปี่พาทย์แล้ว[269]

และฉิ่ง เครื่องตีทำด้วยโลหะ หล่อหนา ปากผายกลม รูปคล้ายถ้วยชา มี 2 ฝา ร้อยเชือกเผื่อสะดวกในการถือตีกระทบกันให้เกิดเสียงเป็นจังหวะ ใช้ประกอบวงปี่พาทย์ เครื่องสาย และวงมโหรี[270]

ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าช่างตั้งใจเขียนภาพกลุ่มนักดนตรีหญิงเป็นวงมโหรี เนื่องจากสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงอธิบายไว้ใน “เรื่องตำนานเครื่องมโหรี” ว่าแต่เดิมผู้ชายเป็นผู้เล่นมโหรี ต่อมาเกิดความนิยมฟังมโหรีกันแพร่หลาย ผู้มีบรรดาศักดิ์ซึ่งมีบริวารมาก จึงมักหัดผู้หญิงเล่นมโหรี ทำให้มโหรีกลายเป็นของผู้หญิงเล่นมาตั้งแต่เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี[271] ในอดีตมโหรีวงหนึ่งจะเล่นเพียง 4 คน เป็นคนขับร้องตีกรับพวง 1 คน สีซอสามสาย 1 คน ดีดกระจับปี่ 1 คน ตีทับประสานจังหวะ 1 คน ต่อมาเพิ่มเป็น 5 คน คือ คนขับร้องตีกรับ 1 คน เป่าปี่หรือขลุ่ย 1 คน สีซอสามสาย 1 คน ตีทับ 1 คน ดีดกระจับปี่ 1 คน ภายหลังพัฒนาเพิ่มเป็น 10 คน ไปจน 12 ถึง 14 คน โดยเพิ่มเครื่องดนตรีตามจำนวนคน เช่น ระนาด ฆ้องวง และซอสามสาย เป็นต้น ซึ่ง “เพลงยาวไหว้ครูมโหรี” สมัยอยุธยา กล่าวถึงเครื่องดนตรีในวงมโหรีไว้ดังนี้ “...เรื่องมโหรี ซอ กรับ กระจับปี่ รำมะนา โทน ขลุ่ย ฉิ่ง ฉาบ ระนาด ฆ้อง ประลองเพลงขับกล่อม...” [272] ดังนั้น กลุ่มนักดนตรีหญิงล้วนในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง จึงเป็นการแสดงภาพวงมโหรี ซึ่งนอกจากจะแสดงเป็นภาพวงดนตรีหญิงล้วนแล้ว ยังแสดงเครื่องดนตรีที่สอดคล้องกับที่ใช้บรรเลงในวงมโหรีด้วย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[269]เรื่องเดียวกัน, 42

[270]เรื่องเดียวกัน, 17

[271]เรื่องเดียวกัน, 105

[272]เรื่องเดียวกัน, 105-109

ภาพที่ 250 กลุ่มนักดนตรีหญิงในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

กลุ่มนักดนตรีชาย (ภาพที่ 251) แสดงภาพชายนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อแขนยาว ลักษณะเป็นเครื่องแบบ (รายละเอียดเรื่องการแต่งกายจะกล่าวในลำดับถัดไป) แสดงเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

แตรฝรั่ง มีปากบานคล้ายดอกลำโพง จึงมีอีกชื่อว่าแตรลำโพง หนังสือกฎมณเทียรบาล โบราณเรียก “แตรลางโพง” ในหมายรับสั่งสมัยรัชกาลที่ 1 เรียก “แตรวิลันดา” สันนิษฐานว่าฮอลันดานำเข้ามาเป็นชาติแรก โดยแตรฝรั่งนี้มักจะใช้ร่วมกับสังข์ในการประกอบพระราชพิธีเกียรติยศ เช่น พระมหากษัตริย์เสด็จออกรับทูตานุทูต งานเสด็จพระราชดำเนินโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคและสถลมารค และในกระบวนแห่อย่างอื่น และยังเป่าแตรสังข์เพื่อประโคมสำหรับพระราชอิสริยยศด้วย[273]

สังข์ เกิดจากการนำหอยทะเลเปลือกขรุขระมาขัดให้เกลี้ยงและเจาะก้นให้ทะลุเพื่อเป็นรูเป่า ถือเป็นของศักดิ์สิทธิ์ ไทยน่าจะได้แบบอย่างการใช้สังข์เป่าในพระราชพิธีต่างๆ มาจากอินเดีย ใช้แต่ในงานที่มีเกียรติ์สูงโดยมักจะเป่าร่วมกับแตรงอนและแตรฝรั่ง[274]

ฆ้องชัย เครื่องตีทำด้วยโลหะ มีปุ่มกลมตรงกลางไว้สำหรับตีให้เกิดเสียง ฐานแผ่ออกโดยรอบ มีขนาดใหญ่ นิยมปิดทองเป็นลวดลายกระหนกสวยงาม บางครั้งติดเป็นเลขยันต์ ลงอักขระเป็นคาถา

---

[273]เรื่องเดียวกัน, 70

[274]เรื่องเดียวกัน, 72

เพื่อความศักดิ์สิทธิ์สำหรับมงคลพิธีต่างๆ ในอดีตใช้เป็นสัญญาณในกองทัพหรือการศึกสงคราม ปัจจุบันใช้ตีในงานพิธีมงคลต่างๆ[275]

กลอง สันนิษฐานว่าเป็นกลองชนะ เป็นเครื่องตีขึงด้วยหนังมีสายโยงเร่งเสียงคล้ายของแขก ตัวกลองทาสีปิดทองเขียนลาย ในอดีตเคยมีผู้เขียนเป็น “กลองฉณะ” ซึ่ง ฉณะ แปลว่ามหรสพ เดิมคาดว่าใช้ตีการสงคราม แต่สมัยต่อมาใช้เป็นเครื่องประโคมในกระบวนพยุหยาตรา และใช้ประโคมในงานพระบรมศพและพระศพเจ้านาย[276] โดยใช้สีกลองแตกต่างกันไปตามลำดับชั้น ดังนี้ กลองแดงลายทอง ใช้กับพระบรมศพ พระศพเจ้าฟ้าและพระองค์เจ้า กลองแดง ใช้กับพระศพหม่อมเจ้าและข้าราชการซึ่งเป็นราชนิกุล และกลองเขียวใช้สำหรับศพข้าราชการที่ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ตั้งแต่ชั้นประถมาภรณ์ช้างเผือกขึ้นไป[277]

จากเครื่องดนตรีและลักษณะเครื่องแบบ อาจสันนิษฐานได้ว่ากลุ่มนักดนตรีชายนี้ เป็นการแสดงวงประโคมในงานพระราชพิธีต่างๆ ซึ่งมีหน่วยงานรับผิดชอบ 2 หน่วยงาน คือ งานเครื่องสูงกองพระราชพิธี สำนักพระราชวัง รับผิดชอบวงสังข์แตร วงกระทั่งแตรมโหระทึก วงปี่ชวากลองชนะ และวงปี่ไฉนกลองชนะ และกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร รับผิดชอบนำวงดนตรีไปบรรเลง คือ วงปี่พาทย์พิธี วงปี่ชวากลองแขก และวงขับไม้ เป็นต้น[278] การประโคมในพระราชพิธีนี้ปรากฏหลักฐานมาตั้งแต่ในสมัยสุโขทัย คือมีการใช้วงประโคมประกอบพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ โดยมีพราหมณ์เป่าสังข์ พระโหราธิบดีลั่นฆ้องชัย และมีวงประโคมดุริยางดนตรี

ต่อมาในสมัยอยุธยา จากพงศาวดารคำให้การของชาวกรุงเก่า บันทึกไว้ว่า เวลาพระมหากษัตริย์เสด็จออกประทับมหาราชบัลลังก์ จะมีการบรรเลงเครื่องประโคม มีสังข์ แตร และกลอง นอกจากนี้ในพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับสมเด็จพระพนรัตน์ ยังกล่าวถึงวงประโคมในงานพระศพ ว่ามีการใช้แตรงอน แตรฝรั่ง สังข์ ดุรยางค์คดนตรี ปี่ กลองชนะ ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ กฎเกณฑ์เรื่องวงประโคมดนตรีประกอบพระราชพิธีเริ่มมีชัดเจนขึ้น โดยมีการระบุเครื่องดนตรีและจำนวนที่ใช้ รวมทั้งลำดับขั้นตอนการประโคมในงานพระราชพิธีต่างๆ ไว้อย่างชัดเจน ดังที่ปรากฏในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกในสมัยรัชกาลที่ 5 คือในขณะที่จุดเทียนและพระราชดำเนินเข้าที่สรงมูรธาภิเษก มีการประโคมฆ้องชัย วงแตรสังข์ พิณพาทย์กลองแขก และในขณะที่เสด็จออกเป็นพิธีการโดยมีพระบรมวงศ์สานุวงศ์และข้าราชการเข้าเฝ้า มีการประโคมมโหระทึกแตรสังข์ กลองชนะ[279]

---

[275]เรื่องเดียวกัน, 21

[276]เรื่องเดียวกัน, 40

[277]บุญตา เขียนทองกุล , **ดนตรีในพระราชพิธี**, (กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2548.), 160

[278]เรื่องเดียวกัน, 149

[279]เรื่องเดียวกัน, 136-144

ภาพที่ 251 กลุ่มนักดนตรีชายในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

5.1.6 เครื่องราชูปโภคในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

เครื่องราชูปโภคเป็นสิ่งของเครื่องใช้สำหรับพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ และยังเป็นเครื่องยศที่พระราชทานแก่เจ้านายและขุนนางชั้นสูง[280] ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง มักแสดงภาพเครื่องราชูปโภคในฉากที่มีความเกี่ยวข้องกับกษัตริย์ ทั้งในภาพพุทธประวัติและชาดกเพื่อแสดงฐานันดรสูงของตัวละครภายในภาพ ดังที่ปรากฏเป็นภาพพานพระขันหมาก ในภาพพุทธประวัติตอนอภิเษกพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา (ภาพที่ 252) แสดงภาพพานสองชั้น ชั้นบนเป็นพานคล้ายพานแว่นฟ้า ใส่ซองพลูและตลับหมาก ในระยะแรกพระมหากษัตริย์เสวยหมาก พานพระขันหมากจึงมีหน้าที่เดียวกับเชี่ยนหมาก ภายหลังพระมหากษัตริย์ไม่เสวยหมาก จึงทอดถวายเพื่อประกอบพระราชอิสริยยศเท่านั้น[281]

[280]สมศักดิ์ ฤทธิ์ภักดี, "เครื่องราชูปโภคทองคำสมัยรัชกาลที่ 5 ในศาลาเครื่องราชอิสริยยศ เครื่องราชอิสริยาภรณ์ และเหรียญกษาปณ์", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 8-9

[281]วิทย์ พิณคันเงิน, **เครื่องราชภัณฑ์**, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์, 2551.), 14-15

ภาพที่ 252 พานพระขันหมาก

นอกจากนี้ยังมีภาพเครื่องสูง ซึ่งเป็นเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ โดยมีฉัตรเป็นประธาน และมีส่วนประกอบอื่นเพื่อปกป้องแสงแดด สายลม ไปจนถึงศัสตราวุธต่างๆ ในสมัยอยุธยาปรากฏหลักฐานว่ามีการใช้เครื่องสูงในกระบวนพยุหยาตราชลมารคและสถลมารค ประเพณีดังกล่าวยังคงสืบเนื่องต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยในกระบวนพยุหยาตรา โดยเฉพาะทางสถลมารค ถือเอาพระราชยานที่ประทับเป็นศูนย์กลาง ดังนั้นเครื่องสูงที่อยู่ด้านหน้าพระราชยานเรียกว่า “เครื่องสูงหน้า” ส่วนเครื่องสูงที่อยู่หลังพระราชยานเรียก “เครื่องสูงหลัง”[282] เครื่องสูงที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง มีดังต่อไปนี้

ฉัตร หมายถึง ร่ม เครื่องประกอบพระราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ รวมทั้งพระบรมวงศานุวงศ์ สมเด็จพระสังฆราช และข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ จึงมีการทำหลายชั้น โดยจัดลำดับความกว้างของแต่ละชั้นลดหลั่นกันขึ้นไปด้านบนฉัตรมีทั้งชนิดที่ปักหรือแขวนห้อยเบื้องบนพระแท่นราชบัลลังก์หรือองค์พระพุทธรูป ตลอดจนเชิญเข้าขบวรเสด็จพระราชดำเนินในพระบวนพยุหยาตราทางสถลมารค หรือเชิญไปประกอบพระเกียรติยศในการพระราชทานเพลิงศพ[283] ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏภาพฉัตรแบบแขวน (ภาพที่ 253) ภาพฉัตรสีขาว 5 ชั้น บุแถบผ้าสีทอง ด้านล่างมีการห้อยอุบะจำปาทอง และฉัตรแบบที่มีคันฉัตร (ภาพที่ 254) โดยปรากฏแบบใช้มือถือ และแบบใช้ปักกับราชรถ นอกจากนี้ยังมีฉัตรราชวัติ (ภาพที่ 255) ซึ่งเป็นฉัตรโลหะใช้ประดับตามมุมราชวัติในพระราชพิธีต่างๆ[284] ซึ่งในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงแสดงภาพฉัตรนี้ในภาพพุทธประวัติตอนถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้า

---

[282]เรื่องเดียวกัน, 38-41

[283]เรื่องเดียวกัน, 48-51

[284]เรื่องเดียวกัน, 53-54

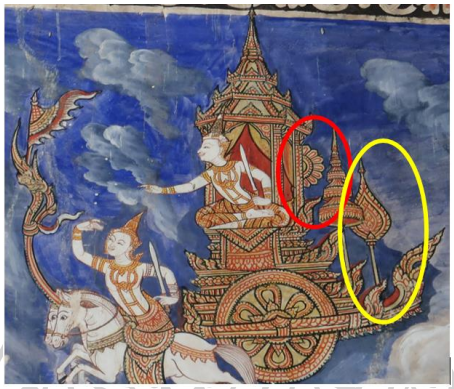
ภาพที่ 253 ภาพฉัตรแบบแขวน

ภาพที่ 254 ฉัตรแบบมีคันฉัตร

ภาพที่ 255 ฉัตรราชวัติ

<u>บังแทรก</u> (ภาพที่ 256)แผ่นผ้าปักหักทองขวางหรือปักทองแผ่ลวด รูปแบบกลม ขอบรูปใบสาเกเป็นจักๆ ตอนล่าง ตอนบนเป็นยอดแหลม มีด้ามยาว <u>บังสูรย์</u> (ภาพที่ 256) เครื่องบังแดด

ขนาดใหญ่รูปใบโพ ปักหักทองขวางหรือทองแผ่ลวด มีด้ามไม้ปิดทอง พัดโบก พัดใบตาลลงรักปิดทอง มีขนาดใหญ่ รูปทรงงอนช้อย ด้ามเป็นคันดาลือหักโค้งเข้ามุมฉาก[285] ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง มักแสดงภาพบังแทรก บังสูรย์ และพัดโบก ปักอยู่บนราชรถ และยังมีพระกลด (ภาพที่ 257) ร่มกันแดดกันฝน มีลักษณะเป็นฉัตรชั้นเดียว ตัวพระกลดทำด้วยผ้าชุบขี้ผึ้ง ผ้าโหมด ผ้าตาด หรือผ้าเยียรบับ[286] เขียนเป็นเครื่องประกอบขบวนเสด็จอีกด้วย



ภาพที่ 256 (สีแดง) บังแทรก (สีเหลือง) บังสูรย์

ภาพที่ 257 พระกลด

นอกจากภาพเครื่องสูงแล้วยังมีการเขียนภาพราชรถและพระราชยานคานหาม โดยราชรถเป็นพาหนะที่สร้างขึ้นเพื่อให้สมกับพระราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ เป็นพระราชพาหนะที่ใช้ทรงเพื่อเสด็จในพระราชพิธีสำคัญ เช่น การเสด็จเลียบพระนคร อันประกอบด้วยริ้วขบวนเครื่องสูง และยังใช้สำหรับอัญเชิญพระโกศทองคำสำหรับงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพของพระมหากษัตริย์อีกด้วย ในสมัยอยุธยาราชรถคงมีหลายขนาดเพื่อให้เหมาะแก่พิธีการต่างๆ และใช้เป็นพระราชพาหนะสำหรับกิจพิธีบางอย่าง[287]

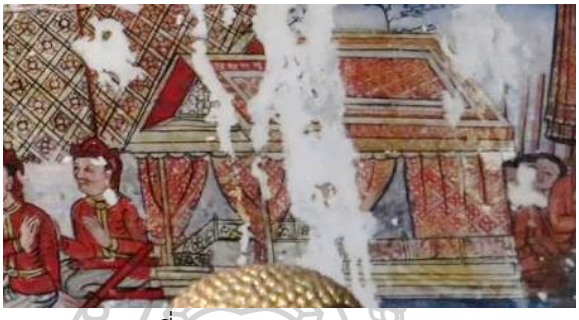
---

[285]เรื่องเดียวกัน, 43-45

[286]เรื่องเดียวกัน, 45

[287]เรื่องเดียวกัน, 94-97

ส่วนพระราชยานคานหาม (ภาพที่ 258) ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง เขียนให้มีลักษณะคล้ายกับพระวอสีวิกากาญจน์ซึ่งเป็นพระราชยานคานหามมีกง และมีเสาตั้งตรงมุมพระแท่น สี่เสาทำหลังคาซ้อนสองชั้น โดยพระราชยานแบบคานหามนี้เป็นราชพาหนะอย่างหนึ่ง มีหลากหลายรูปแบบ และมีการตราไว้ในกฎมณเฑียรบาลมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยา ว่าในพระราชพิธีต่างๆ พระอัครมเหสี พระราชโอรสธิดา และพระบรมวงศานุวงศ์ต้องพระราชยานชนิดใด[288]



ภาพที่ 258 พระราชยานคานหาม

5.1.7 ธงช้าง

ภาพที่ 259 ธงช้างบนเสาธง

ธงช้างเผือกบนพื้นสีแดงที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ตรงกับลักษณะธงชาติในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้ตราพระราชบัญญัติธงรัตนโกสินทร์ ศก 118 กำหนดใช้ตั้งแต่วันที่ 1 ธันวาคม ร.ศ.119 (พ.ศ. 2443) กำหนดลักษณะธงชาติให้เป็นพื้นธงสีแดง กลางเป็นรูปช้างเผือก หันหน้าเข้าเสา สำหรับใช้ชักในเรือทั้งหลายทั้งพ่อค้าและของสามัญชนทั่วไป ซึ่งธงรูปช้างเผือกบนพื้นสีแดงนี้ เกิดขึ้นเนื่องจากพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเห็นว่าธงแดงที่เรือค้าขายใช้กันมาแต่โบราณนั้น มีลักษณะซ้ำกับธงของประเทศอื่นยากที่จะสังเกต พระองค์จึงโปรดฯ ให้ดัดแปลงธงที่ใช้ชักในเรือหลวง โดยให้ยกรูปจักรออก

[288]เรื่องเดียวกัน, 102-104

เหลือแต่รูปช้างเผือกบนพื้นสีแดง สำหรับให้ราษฎรใช้ชัก ส่วนธงที่ใช้ชักในเรือหลวงโปรดฯ ให้ชักรูปช้างเผือกบนพื้นสีขาว เพื่อให้ต่างกับเรือที่ราษฎรใช้[289]

ส่วนที่น่าสนใจคือการแสดงภาพธงช้างบนเสาธง ซึ่งแต่เดิมไทยไม่มีประเพณีการทำเสาธงและการชักธงบนบก จะพบแต่การใช้ธงสีต่างๆ ประจำกองทัพแต่ละกอง และการชักธงแดงบนเรือกำปั่นที่ไปค้าขายกับต่างประเทศที่มีมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยา ในสมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ให้ทำเสาธงขึ้นที่พระราชวังเดิมอันเป็นวังที่ประทับในขณะนั้นตามธรรมเนียมฝรั่ง แต่สมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดฯ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชดำรัสสั่งให้ทำเสาธงขึ้นในวังหลวงและวังหน้า เพื่อชักธงตามธรรมเนียมฝรั่ง โดยเสาธงวังหลวงโปรดให้ชักธงตราพระมงกุฎ ซึ่งเป็นธงประจำพระองค์ ส่วนวังหน้าโปรดให้ชักธงจุฑามณี (ปื่น) อันเป็นธงประจำพระองค์พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำให้ราษฎรเข้าใจกันว่าการทำเสาธงและชักธงดังกล่าวเป็นเครื่องหมายแห่งพระเกียรติยศของพระเจ้าแผ่นดิน

ครั้นเมื่อชาวต่างประเทศเข้ามาตั้งกงสุลในกรุงเทพ ตั้งเสาธงและชักธงชาติของตนตามประเพณี ราษฎรจึงตกใจคิดว่ากงสุลเหล่านั้นต้องการแข่งพระบรมเดชานุภาพ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงพระราชดำริหาอุบายแก้ไข โปรดฯให้เจ้านายและขุนนางข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ทั้งหลาย ทำเสาธงและชักธงช้างขึ้นที่ตามวังและตามบ้าน เพื่อให้การชักธงกลายเป็นของธรรมดาไป

ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดฯให้ย้ายเสาธงที่พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้สร้างขึ้นที่หน้าหอราชวัลลภในพระบรมมหาราชวัง (ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นศาลาว่าการต่างประเทศ) ไปตั้งบนป้อมเผด็จดัสกร อันเป็นป้อมกำแพงพระบรมมหาราชวัง เพื่อให้ราษฎรและผู้ที่ผ่านไปผ่านมาสามารถมองเห็นได้โดยง่าย โดยมีธรรมเนียมการชักธงคือ ชักธงขึ้นทุกตอนเช้า เวลา 8.00 น. โดยมีทหารที่กองรักษาการณ์ศาลายุทธนาธิการคอยเป่าแตรสั้นคำนับ 3 จบ และชักธงลงตอนเย็นเวลา 18.00 น. โดยมีแตรวงทหารที่กระโจมหน้าศาลายุทธนาธิการบรรเลงทุกเย็น ยกเว้นวันอาทิตย์จะทำการบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีแทนการเป่าแตรเดี่ยว ทำให้พอตกเย็นราษฎรต่างพากันมาฟังแตรวงหน้าศาลายุทธนาธิการ และยืนทำความเคารพกันเป็นจำนวนมาก[290] การแสดงภาพเสาธงบนป้อมที่อยู่กับกำแพงพระราชวังในจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง (ภาพที่ 260) จึงอาจเป็นการแสดงภาพเสาธงบนป้อมเผด็จดัสกรในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็เป็นได้

---

[289]เทพชู ทับทอง, **กรุงเทพฯ ในอดีต**, (กรุงเทพฯ : อักษรบัณฑิต, 2518), 133

[290]เรื่องเดียวกัน, 133

ภาพที่ 260 ภาพเสาธงบนป้อม

5.2 ภาพสะท้อนการเข้ามาของต่างชาติ

5.2.1 ชาวจีน

งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงมีการเขียนภาพกลุ่มชาวจีน(ภาพที่ 261) กำลังยืนหันหลังชมงิ้ว ในภาพงานถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้า โดยแสดงเป็นภาพกลุ่มคนหันหลังสวมเสื้อแขนยาวและกางเกงขาก๊วย ไว้ผมเปียโกนผมส่วนที่เหลือออกหมด ซึ่งลักษณะดังกล่าวเกิดจากการที่ชาวแมนจูบังคับให้ชาวจีนเปลี่ยนมาไว้ผมเปียโกนผมด้านหน้าและด้านหลังออกให้หมดในสมัยราชวงศ์ชิง นอกจากนี้ยังให้แต่งกายแบบชาวแมนจูคือใส่กางเกงและสวมเสื้อติดกระดุม[291]

ภาพที่ 261 ชาวจีน

ชาวจีนมีความสัมพันธ์กับชาวไทยมายาวนาน ในสมัยอยุธยา ชาวจีนเป็นชาติเดียวเท่านั้นที่ได้รับอนุญาตให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ในกำแพงพระนครได้ นอกจากนี้ยังมีหลักฐานจากบันทึกของ

[291]เลียง เสถียรสุต, **ประวัติวัฒนธรรมจีน**, (กรุงเทพฯ : ชมรมเด็ก, 2544), 246

ชาวตะวันตกที่ระบุว่าชาวจีนอาศัยอยู่ตามริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาในบริเวณที่ตั้งของกรุงเทพฯ มาตั้งแต่ในสมัยอยุธยา [292] ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ ในช่วงรัชกาลที่ 1 มีการพาชาวจีนกลับมาเมืองไทยทางเรือสำเภาแทนสินค้าเป็นจำนวนมาก โดยชาวจีนเข้ามาประกอบอาชีพทั้งเป็นพ่อค้า นายอากร ทำโรงสี โรงเลื่อย พ่อค้าหาบเร่ ช่างตัดผม และเป็นผู้ใช้แรงงาน สมัยรัชกาลที่ 3 ชาวจีนอพยพเข้ามาตั้งภูมิลำเนาในประเทศไทยทั้งในและนอกพระนคร ใน พ.ศ. 2364 มีชาวจีนในประเทศมากถึงประมาณ 440,000 คน ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและการเมืองเป็นอย่างมาก[293]

5.2.2 เรือกลไฟ

ประเทศไทยเริ่มมีการนำเรือกลไฟเข้ามาใช้เมื่อมีการติดต่อกับตะวันตก เรือกลไฟเข้ามามากในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และได้มีการต่อเรือกลไฟขึ้นภายในประเทศ โดยเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ ว่าที่สมุหกลาโหม และพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว สั่งเครื่องจักรกลไฟจากต่างประเทศเข้ามาต่อถวายเป็นเรือพระที่นั่ง ตั้งชื่อว่า "เรือสยามอรสุมพล" หลังจากนี้ได้มีการต่อเรือขึ้นอีกหลายลำ เช่น เรือเวหนชลเดช พระนทีเทพบิดา เรือกลไฟบางลำมีพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้สั่งนำเข้ามาจากต่างประเทศ เช่นเรือเสพสหายไมตรี เจ้านายและขุนนางต่างพากันสั่งเรือกลไฟมาจากต่างประเทศ บ้างต่อเรือกลไฟใช้เอง นอกจากนี้การใช้เรือกลไฟแพร่หลายไปยังนายอากร นายห้าง ทำให้ ภาพการแล่นเรือกลไฟไปในแม่น้ำลำคลองต่างๆ ค่อนข้างเป็นที่คุ้นตาของคนทั่วไปในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว[294] การแสดงภาพเรือกลไฟในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง (ภาพที่ 262) จึงเป็นการแสดงให้เห็นถึงการเข้ามาของเทคโนโลยีตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทในวิถีชีวิตชาวไทยนั่นเอง

---

[292]สกินเนอร์, จี. วิลเลียม. (แต่ง), **สังคมจีนในประเทศไทย : ประวัติศาสตร์เชิงวิเคราะห์**, แปลโดย พรรณี ฉัตรพลรักษ์ และคนอื่นๆ. (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2548), 18

[293]อารุจ ปรีดิยาพันธ์, "อิทธิพลศิลปะจีนและภาพสะท้อนเกี่ยวกับวิถีชีวิตชาวจีนในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) กรุงเทพมหานคร", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547), 5-7

[294]นาวิน เหล่าพงษ์ศร, "การศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยภายในพระอุโบสถ วัดโพธินิมิตสถิตมหาสีมาราม กรุงเทพฯ (กรณีศึกษาเฉพาะภาพจิตรกรรม ระหว่างช่องประตูและช่องหน้าต่าง)", (สารนิพนธ์ ศศ.บ. (โบราณคดี) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2536), 98

ภาพที่ 262 เรือกลไฟในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

5.2.3 ตะเกียงน้ำมันก๊าด

งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงปรากฏภาพตะเกียงน้ำมันก๊าดรูปแบบต่างๆ (ภาพที่ 263) โดยราษฎรในเมืองหลวงสามารถซื้อตะเกียงสำหรับให้แสงสว่างที่มีขายในกรุงเทพ ดังที่ปรากฏในคดีไฟไหม้ตึกแถวแดงผาด ย่านถนนเฟื่องนคร ปี พ.ศ.2450 "..วันนี้เวลาบ่าย 3 โมงอำแดงช่วยได้วานผู้มีชื่อคือนายเคล้าซึ่งอยู่ห้องเดียวกันไปซื้อตะเกียงแก้วตั้ง คือดวงที่ลุกขึ้นนี้ จากร้านสี่ก๊กเสาชิงช้า ..." และคดีของหญิงชาวจีนชื่ออำแดงหมุย ปี พ.ศ. 2449 "อำแดงหมุยหญิงจีนเจ้าของห้องเติมตะเกียงเหล็กวิลาดจุดเพลิงแล้วติดไว้ที่ฝาครัวเพลิงลุกขึ้น... เพลิงลุกจนหูตะเกียงอันบัดกรีไว้สำหรับแขวนละลายตะเกียงตกยังพื้นน้ำมันหกเพลิงลุกขึ้นที่พื้นนั้น.."[295] การที่ราษฎรสามารถหาซื้อตะเกียงน้ำมันก๊าดได้โดยง่าย สะท้อนให้เห็นถึงการที่สินค้าจากต่างประเทศเริ่มหลั่งไหลเข้ามาในสยาม

สมัยรัชกาลที่ 4 มีการเปิดประเทศให้ฝรั่งเข้ามาค้าขายอย่างอิสระ โดยเฉพาะหลังการทำสนธิสัญญาการค้าและพาณิชย์กับอังกฤษ ที่เรียกว่าสนธิสัญญาเบาริ่ง ในปีพ.ศ.2398 บันทึกของหมอสมิธ (Dr.Malcolm Smith) แพทย์ชาวอังกฤษประจำราชสำนักรัชกาลที่ 5 ได้บันทึกการหลั่งไหลเข้ามาของสินค้ายุโรปในประเทศไทยว่า "..ในทันทีที่ประเทศสยามตกลงทำสัญญาทางการค้ากับประเทศทางยุโรปอันมีประเทศอังกฤษเป็นประเทศแรกในปี พ.ศ. 2398 อิทธิพลของชาติยุโรปได้เริ่มแพร่หลายเข้ามาในประเทศสยาม ตามท้องตลาดสินค้านำเข้าจากยุโรปมีปรากฏให้เห็นอยู่ดาษดื่น ..."[296]

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 นอกจากจะได้รับเครื่องราชบรรณาการจากผู้นำประเทศต่างๆ แล้ว ในรัชกาลนี้ยังได้รับเครื่องราชบรรณาการจากชาวต่างชาติระดับอื่นๆ เช่น พ่อค้าฝรั่ง พ่อค้าแขก และพ่อค้าจีน ซึ่งเข้ามาตั้งร้านค้าในกรุงเทพฯ ทำให้โลกทัศน์และรสนิยมแบบตะวันตกเริ่มหลั่งไหลเข้าสู่ประเทศ และยิ่งเพิ่มความสำคัญมากขึ้นเพื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาส

---

[295]นนทพร อยู่มั่งมี. **แรกมี 'น้ำมันก๊าด' ใช้ในสยาม ราษฎรไม่คุ้นชินจนเกิดไฟไหม้หลายคดี**, เข้าถึงได้จาก https://www.silpa-mag.com/history/article_49779.

[296]ศุกลรัตน์ ธาราศักดิ์, **ราชสำนักสยาม ในทรรศนะของหมอสมิธ**, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542)

ต่างประเทศด้วยพระองค์เองครั้งแรก โดยเสด็จประพาสสิงคโปร์ ในปี พ.ศ.2413 และเสด็จประพาสพม่าและอินเดีย ปีพ.ศ.2414 ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงหลายอย่างตามมาในราชสำนัก ตลอดจนการแก้ไขขนบธรรมเนียมต่างๆ ตามทัศนคติแบบใหม่ตามอย่างชาวยุโรป เพื่อเตรียมการปรับปรุงบ้านเมืองให้ทันสมัยเช่นเดียวกับนานาอารยประเทศ ทำให้มีฝรั่งสัญชาติอังกฤษจากอินเดียเดินทางติดตามเข้ามาเปิดธุรกิจร้านค้าในกรุงเทพ และดำเนินการสั่งสินค้าจากทวีปยุโรปเข้าจำหน่ายอย่างมากมาย เช่น ห้างแรมเซย์ (RAMSAY & COMPANY) ห้างแบดแมน (HARRY A. BADMAN & Co.) ห้าง เอส.เอ.บี (S.A.B. ชื่อเต็มว่า Societe Anonyme Belge) และห้างแซมสัน (SAMPSON & SON CO.)[297]

ภาพที่ 263 ตะเกียง

5.3 ภาพวิถีชีวิตความเป็นอยู่

5.3.1 การสวดพระมาลัย

ภาพพุทธประวัติตอนถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้า แสดงภาพพระสงฆ์ 4 รูป (ภาพที่ 264) นั่งอยู่ในซ่างหรือสำซ่าง โดยพระสงฆ์ 2 รูปอยู่ในลักษณะสงบ ส่วนพระสงฆ์อีก 2 รูป ชูแขนออกท่าทางและมีพระสงฆ์รูปหนึ่งแลบลิ้นออกมา ด้านหน้ามีตู้พระธรรมตั้งเพื่อใส่คัมภีร์ ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าเป็นการเขียนภาพการสวดพระมาลัย ซึ่งเป็นการสวดที่มีมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยา เดิมใช้ในงานมงคล เช่น งานแต่ง เรียกว่า "มาลัยกล่อมหอ" ต่อมาเปลี่ยนแปลงไปสวดในงานศพ โดยมักจะมีการสวดเล่นตลกคะนอง[298] สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เกิดการห้ามพระสงฆ์สวดพระมาลัย เนื่องจากมีการออกท่าทางสนุกสนานกันจนเกินสมณรูป ทำให้พระสงฆ์ต้องไปสวดอภิธรรมแทน บรรดาชาวบ้านที่เล่นขับลำออกภาษาอยู่แล้ว จึงพลิกแพลงการสวดพระมาลัยของพระสงฆ์ แล้วเรียกสมัยหลังว่าสวดคฤหัสถ์

---

[297] ไกรฤกษ์ นานา, **ประวัติศาสตร์นอกตำรา : สยามรัฐตามทรรศนะโลกตะวันตก**, (กรุงเทพฯ : มติชน, 2560), 154-158

[298] เสฐียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชธน), **การศึกษาเรื่องประเพณีไทย**, (พระนคร : ราชบัณฑิตยสถาน, 2505), 199

แทน[299] การแสดงภาพพระสงฆ์ออกท่าทางในลักษณะนี้ ยังปรากฏในสมุดไทยด้วย เช่นที่ปรากฏในสมุดไทยขาว อักษรขอม สมัย ร.5 วัดสว่างอารมณ์ อ.สว่างอารมณ์ จ.อุทัยธานี(ภาพ 265)

ภาพที่ 264 สวดพระมาลัย วัดม่วง

ภาพที่ 265 สวดพระมาลัย สมุดไทยขาว อักษรขอม สมัย ร.5 วัดสว่างอารมณ์ อ.สว่างอารมณ์ จ.อุทัยธานี

ที่มา: https://www.matichonweekly.com/column/article_345194 เข้าถึงเมื่อ 12/29/2021

5.3.2 การใช้สมุดไทย

งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงแสดงภาพชายกำลังใช้ดินสอเขียนลงบนสมุดไทย (ภาพที่ 266) ซึ่งสมุดไทยเป็นหนังสือที่มีลักษณะเป็นกระดาษพับกลับไปกลับมา รูปทรงเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าวางตามแนวระนาบ เวลาเปิดต้องเปิดจากด้านล่างขึ้นไปหาด้านบน สามารถเรียกอีกอย่างได้ว่าสมุดข่อย เนื่องจากทำขึ้นจากเนื้อเยื่อส่วนเปลือกของต้นข่อยเอกสารสมุดไทยใช้บันทึกความรู้และข้อมูลต่างๆ ในสมัยที่ยังไม่มีการพิมพ์ ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เทคโนโลยีแบบตะวันตกแพร่หลายเข้ามามากขึ้น ทำให้สมุดไทยหรือสมุดข่อยแบบโบราณเสื่อมความนิยมตามลำดับ โดยสมุดไทยสามารถจำแนกได้เป็น 2 ประเภทตามสีของกระดาษ คือ สมุดไทยดำ และสมุดไทย

[299]สุจิตต์ วงษ์เทศ, งานศพมีสวดอภิธรรม กำจัดสวดพระมาลัย, เข้าถึงเมื่อ 29 ธันวาคม 2564, เข้าถึงได้จาก https://www.matichonweekly.com/sujit/article_451287.

ขาว[300] ส่วนที่น่าสนใจคือในการบันทึกตัวอักษรลงในสมุดไทยแต่ละชนิดใช้วัสดุต่างกัน ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงแสดงภาพการใช้ดินสอจดลงบนสมุดไทย สันนิษฐานว่าเป็นสมุดไทยขาวเส้นดินสอดำ ซึ่งทำมาจากผงขี้เถ้าแกลบอัดเป็นแท่ง[301]

ภาพที่ 266 การใช้สมุดไทยในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

5.3.3 การจักสาน

งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงแสดงภาพชาวบ้านสองคนกำลังทำการสานตะกร้าอยู่ (ภาพที่ 267) ซึ่งเครื่องจักสานเป็นเครื่องใช้ในระดับพื้นบ้านที่อยู่คู่สังคมไทยมาอย่างยาวนาน ดังที่ปรากฏหลักฐานในลวดลายบนเครื่องปั้นดินเผาบ้านเชียง จังหวัดอุดรธานี ในยุคหินใหม่[302] โดยการจักหมายถึงการนำวัสดุมาทำให้เป็นเส้น แฉก หรือริ้ว หากวัสดุที่นำมาทำเป็นไม้ไผ่หรือหวายจะเรียกว่าการตอก ส่วนการสานเป็นขั้นตอนสำหรับทำเครื่องจักสาน สามารถจำแนกเป็นลักษณะใหญ่ๆ ได้ดังนี้ คือ การสอดขัดกัน การขัดกันด้วยเส้นทแยง และการสานด้วยวิธีการขดเป็นวง[303]เครื่องจักสานเป็นเครื่องใช้พื้นบ้านที่ทำจากวัสดุพื้นบ้านที่ชาวบ้านส่วนใหญ่สามารถผลิตขึ้นใช้ได้เอง ทำให้เครื่องจักสานเป็นเครื่องมือเครื่องใช้ที่ใช้อย่างแพร่หลาย เนื่องจากสามารถตอบสนองความต้องการใช้สอยในชีวิตประจำวันได้เป็นอย่างดี ก่อนที่จะมีเครื่องใช้จากวัสดุอื่นมาทดแทน[304]

---

[300]บุญเตือน ศรีวรพจน์, **สมุดไทย : บันทึกภูมิปัญญาและวัฒนธรรมสยาม**, (กรุงเทพฯ : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2563), 9-15

[301]เรื่องเดียวกัน, 25

[302]สาวิตรี เจริญพงศ์, **วิวัฒนาการของศิลปหัตถกรรมในสังคมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ : เครื่องปั้นดินเผา เครื่องจักสาน ดอกไม้ประดิษฐ์**, (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยศึกษา ฝ่ายวิจัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537), 18

[303]วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, **รายงานการวิจัยเครื่องจักสานในประเทศไทย**, (กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2524), 20

[304]เรื่องเดียวกัน, 25

ภาพที่ 267 การจักสานในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

5.3.4 การทำครัว

ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง ปรากฏภาพการทำครัวอยู่ด้วยเช่นกัน (ภาพที่ 268) โดยแสดงภาพหญิงสองคนกำลังคนหม้อดินซึ่งเป็นภาชนะหุงต้มที่ใช้กันมายาวนาน เหมาะกับเตาฟืนเพราะสามารถทนไฟได้ดี ซึ่งหม้อดินสำหรับใช้หุงข้าวมีรูปทรงเฉพาะ คล้ายกับที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง คือ ส่วนล่างมีลักษณะกลมป่อง ส่วนบนเป็นคอคอดและมีปากเชิงผายเพื่อรองรับฝาละมีที่ใช้สำหรับปิด ขนาดของปากหม้อเล็กกว่าส่วนก้นเพื่อให้สะดวกในการรินน้ำออกเวลาเช็ดน้ำข้าว ทั้งนี้หม้อดินมีเนื้อบาง คนโบราณจึงมักใช้กระจ่าสำหรับคดข้าวเพราะกระจ่าทำด้วยกะลามะพร้าวทำให้หม้อไม่แตกง่ายนัก[305]

นอกจากนี้ยังปรากฏภาพชายคนหนึ่งกำลังจับหมูลงกระทะโลหะ ซึ่งกระทะเป็นภาชนะที่สำคัญกับครัวไทยเช่นเดียวกับหม้อข้าว เพราะกระทะจะถูกใช้ทุกครั้งที่มีการประกอบอาหารแต่ละมื้อ ทั้งผัด ทอดคั่ว นึ่ง กวน และแกง[306] ส่วนที่น่าสนใจคือการแสดงภาพวิธีการใช้ไฟ ลักษณะเตาแบบที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงน่าจะเป็นเตาก้อนเส้า ซึ่งเป็นการทำเตาอย่างง่ายที่สุด คือสุมกองไฟบนพื้นดินและหาก้อนหินหรือก้อนดิน 3 ก้อนมาตั้งให้เป็นสามเส้าแบบง่ายๆ และใช้เชื้อเพลิงจากไม้แห้ง[307] โดยมีภาพชายอีกคนกำลังใช้กระบอกเป่าไฟ คือกระบอกไม้ไผ่ขนาดเล็ก ใช้เพื่อเป่าไฟให้ไฟลุกได้ดีขึ้น[308]

---

[305]นุกูล ชมภูนิช, **การศึกษาเครื่องใช้ในครัวแบบดั้งเดิมของคนไทยในชนบทภาคกลาง**, (กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2533), 81

[306]เรื่องเดียวกัน, 106

[307]เรื่องเดียวกัน, 32-63

[308]เรื่องเดียวกัน, า 67

ภาพที่ 268 การทำครัวในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

5.3.5 การเลี้ยงควาย ภาพสะท้อนสังคมเกษตร

การเขียนภาพบ้านเคียงข้างกับคอกควายโดยมีภาพคนสวมงอบก้มลงที่พื้นคล้ายกับกำลังทำนา (ภาพที่ 269) เป็นการสะท้อนภาพสังคมไทยที่เป็นสังคมเกษตรซึ่งมีการเลี้ยงควายไว้เพื่อใช้แรงงาน เมื่อหมดหน้าที่แล้ว ควายมักจะถูกปล่อยให้ไปกินหญ้าอย่างอิสระโดยมีคนคอยตามเฝ้า เนื่องจากควายถือเป็นแรงงานสำคัญในการทำการเกษตรจึงต้องดูแลรักษาให้ดี และยังต้องสร้างคอกไว้เพื่อป้องกันการถูกขโมย[309]

ภาพที่ 269 ภาพคนทำนาเลี้ยงควาย

5.3.6 การขับถ่าย

ภาพชาวบ้านกำลังขับถ่ายในที่สาธารณะ เช่น บนถนน และในน้ำ (ภาพที่ 270) ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง เป็นภาพสะท้อนวิธีการขับถ่ายของราษฎร ณ ขณะนั้น ที่มักจะขับถ่ายลงบนถนนและคูคลอง โดยในสมัยรัชกาลที่ 5 มีการปรับปรุงและสร้างถนนหลายสายในกรุงเทพ เพื่อให้ประชาชนสามารถสัญจรได้อย่างสะดวก แต่ถนนกลับกลายเป็นส้วมของคนที่อยู่ใกล้ถนน จนรัฐบาล

[309]เสฐียรโกเศศ, **ประเพณีเบ็ดเตล็ด** , (กรุงเทพฯ : ศยาม, 2546), 45-147

ต้องดำเนินการสั่งห้ามด้วยการออกกฎหมายหลายฉบับ ฉบับหนึ่งเรียกว่าพระราชบัญญัติธรรมเนียมคลอง ประกาศใช้ใน พ.ศ. 2413 มาตรา 4 ของกฎหมายฉบับนี้มีข้อความสำคัญว่า

> อนึ่ง คลองเล็กๆ เหมือนเช่น คลองตลาด คลองหลอด และคลองอื่นๆ ที่ผ่านทลุเข้าไปในกำแพงพระนคร แลใกล้เคียงกำแพงก็มีอยู่หลายแห่ง ห้ามมิให้ผู้ใด ที่ตั้งบ้านเรือนอยู่ทั้งสองฝั่งนั้น ทำเว็จแลถ่ายอุจจาระลงไปในลำคลองนั้น...เป็นอันขาดทีเดียว...[310]

นอกจากนี้ ใน พ.ศ. 2418 รัฐบาลยังออกกฎหมายโปลิศ ให้อำนาจโปลิศรักษาหน้าที่ในพระนครและนอกพระนคร ปรากฏข้อความว่า

> อนึ่ง ที่แห่งหนึ่งแห่งใดเปนที่อันไม่สมควรที่จะถ่ายอุจจาระ เปนต้นว่าข้างถนน ริมถนน เปนที่กลางแจ้ง ถ้าผู้ถ่ายอุจจาระลงในที่ดังกล่าวมานี้ ให้จับตัวปรับไหมเอาเงิน 20 บาท แล้วให้ปล่อยตัวไป อนึ่ง เปนแต่ถ่ายปัสสาวะในที่ต่างๆ ดังว่ามาแล้วนั้น ให้โปลิศจับเอาตัวผู้นั้นมามัดไว้ 4 ชั่วโมง ถ่ายโทษที่มัด โมงละบาท 4 ชั่วโมงเปนเงิน 4 บาท [311]

ในสมัยที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังไม่กลับจากเสด็จประพาสประเทศต่างๆ ในทวีปยุโรป สมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรี พระบรมราชินีนารถ ซึ่งสำเร็จราชการแผ่นดินต่างพระองค์ ได้ออกประกาศพระราชกำหนด “ศุขาภิบาลกรุงเทพ” ในเดือนพฤศจิกายน 2440 โดยให้ขึ้นอยู่กับกระทรวงนครบาล มีหน้าที่รักษาความสะอาด เพื่อป้องกันโรคภยันตราย รวมทั้งจัดที่ถ่ายอุจจาระและปัสสาวะของมหาชน หากประชาชนจะก่อสร้างอาคารบ้านเรือนโรงร้าน ให้ขออนุญาตต่อกรมสุขาภิบาล และบังคับเจ้าของอาคารให้สร้างเว็จใหม่หรือสร้างเว็จเพิ่มเติมตามที่กรมสุขาภิบาลสั่ง จัดให้มีเกวียนสำหรับรับสิ่งโสโครกโดยเฉพาะ และออกกฎข้อบังคับห้ามอุจจาระกลางถนนหรือกลางแจ้ง หรือในสถานที่อื่นนอกจากในเว็จ [312] แสดงให้เห็นว่า ในขณะนั้นแม้จะเป็นในกรุงเทพประชาชนยังคงขับถ่ายตามริมถนนและริมคลองกันอยู่ ซึ่งการขับถ่ายในลักษณะนี้น่าจะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นทั่วไปในขณะนั้น ส่วนที่น่าสนใจคือในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงมีการแสดงภาพหญิงขับถ่ายโดยมีเจ้าหน้าที่จากทางการมาชี้เหมือนห้ามนี้ อาจเป็นการสะท้อนภาพกฎหมายที่บังคับใช้ในขณะนั้น

---

[310]ชัย เรืองศิลป์, **ประวัติศาสตร์ไทยสมัย พ.ศ. 2352-2453 : ด้านสังคม**, (กรุงเทพฯ : กิตติวรรณ : เรืองศิลป์, 2519), 313-314

[311]เรื่องเดียวกัน, 313-314

[312]เรื่องเดียวกัน, 338

ภาพที่ 270 การขับถ่ายในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

5.4 การแต่งกายของกลุ่มบุคคลต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 5

งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงแสดงภาพการแต่งกายหลากหลายในส่วนของภาพข้าราชบริพารและสามัญชน เนื่องจากเป็นองค์ประกอบที่ไม่มีผลต่อเรื่องราว ทำให้มีการแสดงออกมากกว่าตัวพระและตัวนาง สันนิษฐานว่าช่างน่าจะเขียนภาพตามลักษณะการแต่งกายที่มีอยู่จริงในขณะนั้น ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงนี้ จึงสามารถสะท้อนภาพวัฒนธรรมการแต่งกายในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นยุคของการเปลี่ยนแปลงการแต่งกายของคนไทยอย่างแท้จริง[313]

5.4.1 ข้าราชบริพาร-ขุนนาง

ข้าราชบริพาร-ขุนนางแสดงเป็นภาพชายสวมเสื้อนุ่งโจงกระเบนสวมถุงเท้าและรองเท้า มีบ้างที่แสดงภาพเท้าเปล่า (ภาพที่ 271) ซึ่งการสวมเสื้อจะมีมาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 เนื่องจากพระองค์มีนโยบายปรับปรุงการแต่งกายของบรรดาเจ้านายและข้าราชการ ที่แต่เดิมไม่สวมเสื้อเวลาเข้าเฝ้าให้สวมเสื้อเวลาเข้าเฝ้าทุกคน โดยให้เหตุผลว่า

> ดูคนที่ไม่สวมเสื้อเหมือนเปลือยกาย ร่างกายจะเป็นเกลื้อนกลากก็ดี เหงื่อออกมากก็ดี โสโครกนัก ประเทศอื่นๆ ที่เป็นประเทศใหญ่เขาก็สวมเสื้อหมดทุกภาษา เว้นเสียแต่ละว้า ลาว ชาวป่า ที่ไม่ได้บริโภคผ้าผ่อนเป็นมนุษย์อย่างต่ำ ก็ประเทศสยามนี้เป็นประเทศใหญ่ รู้

[313]สรัญญา สุริยรัตนกร, **วิวัฒนาการเครื่องแบบ**, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2535), 30

ขนบธรรมเนียมมากอยู่แล้ว ไม่ควรจะถือเอาอย่างโบราณที่เป็นชาวป่ามาแต่ก่อน ขอท่านทั้งหลายจงสวมเสื้อเข้ามาในที่เฝ้าจงทุกคน[314]

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงคิดประดิษฐ์เสื้อขึ้นเป็นเครื่องแบบสำหรับเจ้านายและข้าราชการ เพื่อสวมให้เป็นระเบียบเดียวกัน เรียกว่า “เสื้อราชการ” ลักษณะเป็นเสื้อตัวตรง ผ่าอกตลอด ชายเสื้อยาวถึงต้นขา คอมีปกตั้งขึ้นโดยรอบ แขนทรงกระบอกยาวจดข้อมือ ให้ใช้เวลาเข้ารับราชการ และออกงานสำคัญต่างๆ และนุ่งผ้าสมปักชักพก คาดผ้ากราบ ส่วนในยามปกติให้ใช้เสื้ออีกชนิด เป็นทรงกระบอกแขนยาวสีขาว[315]

สมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสสิงคโปร์และชวาครั้งแรกในปี พ.ศ.2413 โดยการเสด็จประพาสต่างประเทศครั้งแรกนี้ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงปรับปรุงเปลี่ยนแปลงการแต่งกายของข้าราชสำนักที่จะติดตามพระองค์เพื่อไม่ให้อายฝรั่ง ทรงคิดเครื่องแบบเต็มยศฝ่ายพลเรือนขึ้นใหม่ คือ ให้สวมเสื้อปีกผ้าแพรกรมท่าปักทองที่คอและข้อมือ นุ่งผ้าโจงกระเบน สีกรมท่า สวมรองเท้าหนัง และสวมหมวกเฮลเม็ด เวลาปกติใช้เสื้อคอเปิดผูกผ้าผูกคออย่างฝรั่ง นุ่งโจงกระเบนสีกรมท่า และสวมรองเท้าหนังเช่นกัน ตั้งแต่นั้นมาผ้าม่วงสีกรมท่าจึงกลายเป็นเครื่องแบบของข้าราชการที่ใช้นุ่งเวลามีงานสำคัญมาจนถึงสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองในพ.ศ. 2475[316]

ต่อมาในปี พ.ศ.2414 ทรงเสด็จประพาสอินเดียและพม่าเป็นครั้งที่ 2 เมื่อพระองค์เสด็จถึงประเทศอินเดีย ทรงมีพระราชดำริออกแบบเครื่องแต่งตัวใหม่ เป็นเสื้อคอปิดมีกระดุมตลอดอก เพื่อใช้แทนเสื้อคอปิดแบบฝรั่งที่ต้องสวมเสื้อเชิ้ตไว้ข้างในอีกตัวและต้องมีผ้าผูกคอทำให้ร้อนมาก เจ้าหมื่นศรีสรรักษ์ ราชเลขานุการ อาสาคิดชื่อเสื้อแบบใหม่นี้ โดยนำคำมคธ คือ ราช รวมกับภาษาอังกฤษคือ แพทเทิร์น (Pettern) รวมเป็น ราชแพทเทิร์น แปลว่าเสื้อแบบหลวง ต่อมาภายหลังจึงเพี้ยนเป็นราชปะแตนตามสำเนียงไทย ตั้งแต่นั้นมาบรรดาข้าราชการในราชสำนัก ต่างก็ใช้เสื้อราชปะแตนแต่งตัวและสวมถุงเท้ามาทำงานกันทั่วไป โดยมีการกำหนดเครื่องแบบฝ่ายพลเรือนให้แต่งเสื้อแพรสีต่างๆ กันดังนี้ เจ้านายใส่เสื้อแพรสีไพล ขุนนางกระทรวงมหาดไทยใช้เสื้อแพรสีเขียวแก่ ขุนนางกระทรวงกลาโหม ใช้เสื้อแพรสีลูกหว้า(น้ำเงินแก่เจือแดง) ขุนนางกรมท่า (กระทรวงการต่างประเทศ) ใช้เสื้อแพรสีน้ำเงินแก่ จึงเกิดเรียกสีนั้นว่า”สีกรมท่า” มหาดเล็ก ใช้เสื้อแพรสีเหล็ก(สีเทา) แบบเดียวกับสีเสื้อทหารมหาดเล็ก และอาลักษณ์กับโหรใช้เสื้อแพรสีขาว

---

[314]พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ เล่ม 1, 4

[315]สรัญญา สุริยรัตนกร, **วิวัฒนาการเครื่องแบบ**, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2535), 21-22,

[316] เรื่องเดียวกัน, 30

เสื้อแบบพลเรือนดังกล่าวเรียกว่า “เสื้อปีก” เป็นเสื้อปิดคอมีชาย แต่ชายสั้น คาดเข็มขัดนอกเสื้อ เจ้านายทรงเข็มขัดทอง ขุนนางคาดเข็มขัดหนังสีเหลือง หัวเข็มขัดมีตราพระเกี้ยว นุ่งผ้าม่วงโจงกระเบนแทนสมปัก แต่เครื่องแบบพลเรือนไม่ได้มีบัญญัติใช้ทั่วไป จะแต่งเฉพาะผู้ได้รับพระราชทานเท่านั้น หากไม่ได้รับพระราชทานจะใส่เครื่องแบบอย่างเดิม คือ ใส่เสื้อกระบอกสีขาว เจ้านายทรงผ้าม่วงโจงกระเบนคาดแพรแถบ ขุนนางนุ่งสมปักชักพกคาดผ้ากราบ แต่เครื่องแบบพลเรือนที่ว่านี้คงยกเลิกไปใน พ.ศ. 2415 และให้ใช้เสื้อราชปะแตนเป็นเครื่องแบบราชการแทน นอกจากนี้พระองค์ยังทรงส่งเสริมให้ข้าราชการสวมถุงเท้าและรองเท้า[317]

ภาพที่ 271 ข้าราชบริพาร ขุนนางในราชสำนัก

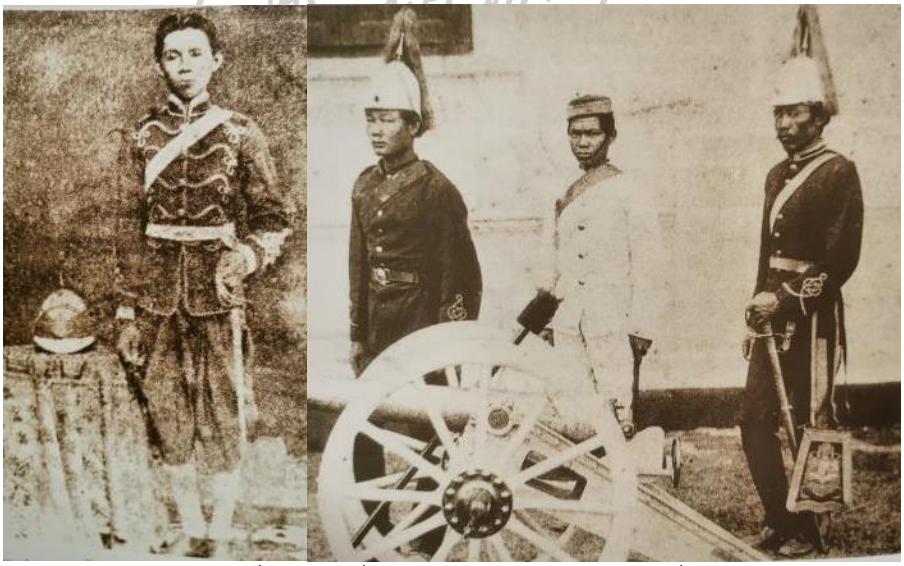
5.4.2 ทหาร

งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง เขียนภาพทหารในเครื่องแบบต่างๆ ทั้งสวมเสื้อปักดิ้นทองประดับอินทรธนูที่บ่า หรือสวมเสื้อปกติ อาจมีสายสะพายและเข็มขัดคาดเอว ส่วนการแต่งกายท่อนล่างมีทั้งโจงกระเบนและกางเกงขายาวมีลายแถบ สวมถุงเท้าและรองเท้า (ภาพที่ 272) โดยช่างน่าจะได้อิทธิพลมาจากเครื่องแบบทหารจริง (ภาพที่ 273) ในปี พ.ศ. 2413 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสเมืองสิงคโปร์และชวา ได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเครื่องแบบทหารเช่นเดียวกับการแต่งกายของข้าราชการฝ่ายพลเรือน โดยเปลี่ยนแปลงทั้งเครื่องแบบเต็มยศและเครื่องแบบครึ่งยศ เมื่อเสด็จพระราชดำเนินกลับจากประพาสสิงคโปร์และชวาแล้ว ได้ทรงวางระเบียบการแต่งกายของทหารเป็นแบบใหม่ ทั้งแบบเต็มยศ ครึ่งยศ และแบบปกติในทหารประจำการ และต่อมาในปี พ.ศ. 2440 หลังจากเสด็จกลับจากประพาสยุโรปครั้งแรก ได้โปรดเกล้าฯ ให้ปรับปรุงเครื่องแต่งตัวทหารครั้งใหญ่ เพื่อให้เหมาะสมกับยุคสมัย โดยตราพระราชกำหนดเครื่อง

[317] เรื่องเดียวกัน, 30-32

แต่งตัวทหารราบ ร.ศ.116 (พ.ศ.2440) ประกอบด้วยเครื่องแต่งตัวของนายทหารชั้นผู้ใหญ่ ชั้นนายพัน นายร้อย และชั้นนายสิบ พลทหาร[318]

ภาพที่ 272 ทหารในเครื่องแบบ



ภาพที่ 273 เครื่องแบบทหารในสมัยรัชกาลที่ 5

ที่มา: เผ่าทอง ทองเจือ, การแต่งกายไทย : วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน เล่ม 2, (กรุงเทพฯ : สำนักงาน, 2543)

[318]อ่านเพิ่มใน เผ่าทอง ทองเจือ, **การแต่งกายไทย : วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน เล่ม 2**, (กรุงเทพฯ : สำนักงาน, 2543), 28-31

นอกจากนี้ยังมีภาพทหารและเจ้าพนักงานดนตรีโดยแสดงภาพกลุ่มคนสวมเสื้อแขนยาวสีแดงและสวมหมวก(ภาพที่ 274) ซึ่งลักษณะดังกล่าวเหมือนกับเครื่องแบบในพระราชพิธี โดยเจ้าพนักงานดนตรีและพนักงานชาวประโคมต้องแต่งกายตามหมายกำหนดการที่กองพระราชพิธีเป็นผู้กำหนดมา เช่น เครื่องแบบปกติขาว เครื่องแบบเต็มยศ และเครื่องแบบครึ่งยศ นอกจากนี้เครื่องแบบของพนักงานชาวประโคมงานเครื่องสูงยังมีความแตกต่างออกไปจากชุดเครื่องแบบดังกล่าวตามลักษณะของงานพระราชพิธี โดยในงานพระราชพิธีที่มีลักษณะเป็นริ้วกระบวน จะใช้วงประโคม ชื่อของชุดจะระบุตามชนิดของเครื่องดนตรี เช่น วงปี่ชวากลองชนะ ประกอบด้วย ปี่ชวา เปิงมาง และกลองชนะ การเรียกชุดใช้คำว่า ชุด “จ่าปี่” ชุด “จ่ากลอง” หรือวงสังข์แตร เรียกว่า ชุด “วงสังข์แตรในริ้วกระบวน”[319] ซึ่งเครื่องแต่งกายในแต่ละส่วนทั้งเสื้อ กางเกงจะมีชื่อเรียกเฉพาะ เช่น เสื้อเข้มขาบไหม กางเกงผ้ามัสหรู่ไหม เสื้อปัสตู และกางเกงปัสตูเป็นต้น[320] แต่ส่วนที่สามารถจำแนกได้ชัดคือ หมวก โดยหมวกที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง มี 2 ชนิด ชนิดแรกมีลักษณะเป็นหมวกทรงกรวยแหลม (ภาพที่ 275) เรียกว่าหมวกพลแตรฝรั่ง หรือหมวกปัสตูแดง (ภาพที่ 276) ส่วนชนิดที่สองเป็นหมวกลักษณะคล้ายทงคือมีสามเหลี่ยมซ้อนกัน ลักษณะคล้ายหมวกกลีบลำดวน (ภาพที่ 277)

ภาพที่ 274 ทหารและเจ้าพนักงานดนตรีใส่เครื่องแบบในพระราชพิธี

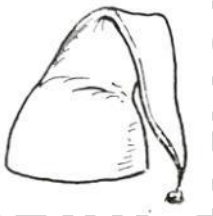
[319]บุญตา เขียนทองกุล, **ดนตรีในพระราชพิธี** (กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2548.), 173-174

[320]เรื่องเดียวกัน, 181-182

ภาพที่ 275 ตัวอย่างการแต่งกายของชุดมโหระทึก วงสังข์แตร และวงปี่ชวากลองชนะในริ้วกระบวน

ที่มา: บุญตา เขียนทองกุล ,ดนตรีในพระราชพิธี (กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2548.)

ภาพที่ 276 เจ้าพนักงานดนตรีสวมหมวกปัสตูแดง



ภาพที่ 277 หมวกพลแตรฝรั่งหรือหมวกปัสตูแดง

ที่มา: วิทย์ พิณคันเงิน, เครื่องราชภัณฑ์, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์, 2551)

ภาพที่ 278 หมวกกลีบลำดวน

ที่มา : เผ่าทอง ทองเจือ, การแต่งกายไทย : วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน เล่ม 2,

(กรุงเทพฯ : สำนักงาน, 2543)

5.4.3 ชาวบ้าน

งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงแสดงภาพชายชาวบ้านไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบน มีผ้ารัดเอว (ภาพที่ 279) ส่วนหญิงชาวบ้านนุ่งโจงกระเบนห่มผ้าแถบ โดยมีทั้งห่มผ้าแถบคาดอกพันรอบตัว ห่มสไบเฉียงและห่มตะเบ็งมาน (ภาพที่ 280) ส่วนเด็กไม่สวมเสื้อผ้า(ภาพที่ 281) สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงแม้ว่าในหมู่ชนชั้นสูงจะมีความเปลี่ยนแปลงในการแต่งกายไปมาก แต่ชาวบ้านยังคงนิยมแต่งกายตามสบายเช่นเดียวกับในรัชกาลก่อนๆ โดยชายมักจะสวมโจงกระเบนหรือนุ่งผ้าลอยชาย ไม่นิยมสวมเสื้อ ชายสูงอายุใช้ผ้าขาวม้าหรือผ้าชนิดอื่นพับแตะไว้ที่บ่า ส่วนชายหนุ่มนิยมใช้ผ้าคล้องไหล่ทิ้งชายไปข้างหลัง ไม่สวมรองเท้า ส่วนหญิงชาวบ้านยังคงนุ่งโจงกระเบนห่มผ้าแถบอยู่เช่นเดิม โดยแม้ว่าจะมีผ้าห่มคล้องตัวแต่ก็ไม่ได้ปิดบังหน้าอกให้มิดชิด[321] ส่วนเด็กนั้นไม่นิยมสวมเสื้อผ้าเลยทั้งชายหญิง จน 4-5 ขวบ เด็กผู้หญิงจึงจะเริ่มมีกระจับปิ้งปิดอวัยวะเพศ ส่วนเด็กผู้ชายจะผูกสายเอวหรือพริกเทศ จากนั้นจึงแต่งกายตามแบบผู้ใหญ่[322]

ภาพที่ 279 การแต่งกายของชายชาวบ้าน

ภาพที่ 280 การแต่งกายของหญิงชาวบ้าน

[321]เผ่าทอง ทองเจือ, **การแต่งกายไทย : วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน เล่ม 1**, (กรุงเทพฯ : สำนักงาน, 2543), 330-331

[322]เรื่องเดียวกัน, 283

ภาพที่ 281 การแต่งกายของเด็ก

5.5 งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงกับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมในสมัยรัชกาลที่ 5

จากข้างต้น จะเห็นได้ว่างานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงเป็นการสะท้อนให้เห็นภาพความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสืบสานพระราชวิเทโศบายเกี่ยวกับการเมืองระหว่างประเทศตามพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พัฒนาบ้านเมืองให้ทันสมัยเทียบเท่าอารยะประเทศเพื่อให้รอดพ้นการคุกคามจากชาติตะวันตก จนกล่าวได้ว่าในรัชสมัยของพระองค์เป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลง อย่างเต็มรูปแบบ[323] เนื้อหาในส่วนนี้จึงทำการศึกษาการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ดังนี้

การเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณีในราชสำนัก

การเปลี่ยนแปลงในระยะแรกมักเกิดขึ้นภายในราชสำนักก่อน โดยเริ่มจากคนใกล้ชิดและแผ่ขยายเป็นวงกว้าง เช่น เรื่องทรงผม ยกเลิกการไว้ผมทรงมหาดไทยในผู้ชาย เริ่มให้ไว้ผมรองทรงแทน (ภาพที่ 271)ในหมู่พระเจ้าน้องยาเธอและข้าราชสำนักที่มีพระชนมายุและอายุใกล้เคียงกัน และยกเลิกการไว้ผมปีกหรือผมทัดในผู้หญิง เปลี่ยนให้มาไว้ผมยาวโดยเจ้าคุณพระประยูรวงศ์เมื่อครั้งยังเป็นเจ้าจอมมารดาแพ พระสนมเอก เป็นผู้นำในการเปลี่ยนแปลงของฝ่ายใน[324]

เรื่องการแต่งกายและธรรมเนียมการเข้าเฝ้า ให้ข้าราชสำนักเลิกนุ่งผ้าสมปักเพื่อบอกยศตามธรรมเนียมเก่า และโปรดฯให้ข้าราชสำนักนุ่งผ้าพื้นสีกรมท่าแทน และนำเสื้อแบบตะวันตกมาดัดแปลงใช้ในโอกาสต่างๆ เกิดเป็นเครื่องแบบแบบใหม่ และโปรดฯให้ใส่เสื้อเข้าเฝ้า ดังที่ได้ให้รายละเอียดไว้ใน “4. การแต่งกายของกลุ่มบุคคลต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 5” นอกจากนี้ยังยกเลิกประเพณีหมอบคลาน

---

[323]เผ่าทอง ทองเจือ, **การแต่งกายไทย : วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน เล่ม 1**, (กรุงเทพฯ : สำนักงาน, 2543), 307

[324] เรื่องเดียวกัน, 307-320

โดยเปลี่ยนจากการหมอบคลานเข้าเฝ้ามาเป็นการยืนเข้าเฝ้าถวายคำนับแบบตะวันตก หรือนั่งเก้าอี้เข้าเฝ้า แต่หากเป็นการเข้าเฝ้าในหมู่คนไทยเอง ยังใช้ประเพณีหมอบคลานเข้าเฝ้าแบบเดิม[325]

การเปลี่ยนแปลงด้านการปกครอง

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงจัดตั้งสภาขึ้น 2 สภาในปี พ.ศ.2417 คือ สภาที่ปรึกษาราชการแผ่นดิน ซึ่งมีหน้าที่ในการประชุมเพื่อพิจารณาปัญหาชำระความคดีต่างๆ และสภาที่ปรึกษาส่วนพระองค์ เพื่อทรงปรึกษาเรื่องราวและมอบหมายงานให้ปฏิบัติ และทรงปฏิรูปการบริหารราชการส่วนกลาง ส่วนภูมิภาค และส่วนท้องถิ่น เรียกว่า "คอเวอนเมนต์รีฟอร์ม" (Government Reform) โดยแบ่งการบริหารราชการแผ่นดินออกเป็น 12 กระทรวง ให้ดำเนินงานอย่างเป็นระบบชัดเจนมากขึ้น เพื่อรองรับการพัฒนาประเทศที่กำลังเกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว สำหรับการปกครองส่วนภูมิภาค ได้ยกเลิกการจัดเมืองเป็นชั้นเอก โท ตรี จัตวา เปลี่ยนเป็นการปกครองแบบเทศาภิบาลเพื่อรวมอำนาจเข้าสู่ส่วนกลาง โดยแบ่งเป็นหมู่บ้าน ตำบล อำเภอ เมือง โดยเมืองหลายเมืองรวมเป็น 1 มณฑล และมีสมุหเทศาภิบาลเป็นผู้ปกครองมณฑล ขึ้นตรงต่อกระทรวงมหาดไทย และจัดตั้งสุขาภิบาลขึ้นเพื่อบริหารงานส่วนท้องถิ่น[326]

การเปลี่ยนแปลงด้านสังคม

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงยกเลิกระบบไพร่ เพื่อแก้ความไม่มีประสิทธิภาพในการควบคุมคนของระบบไพร่ เนื่องจากการที่ไพร่หลบหนีจากระบบ ก่อให้เกิดปัญหาตามมาเป็นอย่างมาก เช่น ปัญหาเงินค่าราชการหรือเงินส่วยค้าง ข้อพิพาทของมูลนายที่ช่วงชิงผลประโยชน์ในการควบคุมไพร่ และการเข้ามาของชาติตะวันตก เช่นฝรั่งเศสที่ชักชวนคนไทยเข้าเป็นคนในบังคับเป็นจำนวนมาก ทำให้ไม่สามารถเอาผิดทางกฎหมายกับคนเหล่านั้นได้ และคนเหล่านั้นยังสามารถหลีกเลี่ยงการเกณฑ์แรงงาน เสียเงินราชการและเสียภาษี จนรัฐบาลเสียอำนาจในการควบคุมคน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงจัดระบบควบคุมคนใหม่โดยให้ประชาชนทุกคนมีทะเบียนสำมโนครัวสังกัดกับแขวงท้องที่ที่ตนอาศัยอยู่ เพื่อยกเลิกการสังกัดมูลนายตามระบบเดิม และใช้ระบบการจ่ายเงินตอบแทนเป็นค่าจ้างสำหรับการเกณฑ์แรงงาน ทั้งยังใช้ระบบการเกณฑ์ทหารเพื่อเป็นการดึงอำนาจในการควบคุมคนสู่ส่วนกลาง[327]

---

[325]ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, **พระราชดำรัส ร.5 ทรงยกเลิก “หมอบคลาน” ปรับธรรมเนียมครั้งใหญ่ช่วงต้นรัชสมัย**, เข้าถึงเมื่อ 12 มกราคม 2665, เข้าถึงได้จาก https://www.silpa-ag.com/history/article_10739.

[326]ภารดี มหาขันธ์, **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่**, (กรุงเทพฯ : อมรการพิมพ์, 2526), 116-120

[327]ปิยะฉัตร ปิตะวรรณ, **การยกเลิกระบบไพร่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2411 - 2453)** , (กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2523), 60-132

นอกจากยกเลิกระบบไพร่แล้ว พระองค์ยังทรงยกเลิกระบบทาสด้วย เนื่องจากระบบทาสเกิดปัญหาเช่นเดียวกับระบบไพร่ โดยในปี พ.ศ. 2417 โปรดให้ตราพรราชบัญญัติพิกัดเกษียณอายุของลูกทาส โดยกำหนดว่าลูกทาสที่เกิดตั้งแต่ปีมะโรง พ.ศ.2441 อันเป็นปีแรกซึ่งพระองค์ทรงขึ้นครองราชย์ ให้ใช้อัตราค่าตัวใหม่ ตามที่ระบุไว้ในพระราชบัญญัตินี้ พออายุครบ 8 ปี ให้ตีค่าออกมาให้เต็มตัว จนกว่าจะครบ 20 ปีบริบูรณ์ ให้เป็นไทแก่ตัว เมื่อก้าวพ้นเป็นอิสระแล้วห้ามกลับมาเป็นทาสอีกทรงระบุเรื่องโทษของการเป็นทาสแก่ผู้ซื้อและผู้ขายไว้ด้วย เพื่อป้องกันไม่ให้เกิดการกลับมาเป็นทาสอีก[328]

การเปลี่ยนแปลงด้านการศึกษา

ในอดีตการศึกษาถูกจัดขึ้นที่วัดโดยพระเป็นผู้ให้การศึกษา โดยเรียนหนังสือเพื่อให้อ่านออกเขียนได้เพียงเท่านั้น ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงส่งเสริมให้พระราชโอรสและพระราชธิดาได้รับการศึกษาแบบตะวันตก และสนับสนุนให้มิชชันนารีก่อตั้งโรงเรียนสำหรับประชาชนในกรุงเทพฯและต่างจังหวัดทำให้ประชาชนมีโอกาสได้รับการศึกษามากขึ้น ในสมัยรัชกาลที่ 5 ปีพ.ศ.2414 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดฯ ให้ตั้งโรงเรียนหลวงหรือโรงสกูลหลวงโรงแรกในเมืองไทย โดยมีพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย) ตั้งแต่ครั้งยังเป็นหลวงสารประเสริฐ ปลัดกรมพระอาลักษณ์เป็นอาจารย์ใหญ่ และตั้งโรงเรียนหลวงสอนภาษาอังกฤษโดยมี นาย ฟรานซิส ยอร์ช แปเตอร์สัน ชาวอังกฤษเป็นครูผู้สอน เมื่อนายฟรานซิสกลับยุโรปไป จึงโปรดฯ ให้ตั้งโรงเรียนสอนภาษาอังกฤษขึ้นใหม่ ในปี พ.ศ.2422 โดยมีดอกเตอร์แมกฟาแลนด์ ชาวเมริกันเป็นอาจารย์ใหญ่ และตั้งโรงเรียนนายทหารมหาดเล็กและโรงเรียนทำแผนที่ในปี พ.ศ. 2425 ต่อมาในปี พ.ศ. 2427 พระองค์โปรดฯให้ พรเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าดิศวรกุมาร จัดตั้งโรงเรียนหลวงให้แก่ราษฎรเล่าเรียนที่วัดมหรรณพาราม และจัดตั้งโรงเรียนขึ้นตามพระอารามต่างๆ ทั้งในกรุงเทพฯ และตามหัวเมือง ในปี พ.ศ. 2428 มีโรงเรียนที่จัดตั้งขึ้นสำหรับราษฎรรวมทั้งหมด 14 แห่ง[329]

และยังมีการจัดตั้งโรงเรียนสตรีขึ้น จากในอดีตที่มีเพียงโรงเรียนสตรีที่ตั้งโดยมิชชันนารีเช่น โรงเรียนกุลสตรีวังหลัง (วัฒนาวิทยาลัย) และโรงเรียนสตรีการช่างที่เพชรบุรี โดยในปี พ.ศ. 2440 สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ ทรงตั้งโรงเรียนเสาวภา และในปี พ.ศ.2448 ทรงตั้งโรงเรียนราชินี สำหรับสอนหนังสือแก่สตรี หลังจากนั้นยังมีโรงเรียนสตรีเกิดขึ้นอีกหลายแห่ง เช่น โรงเรียนสตรีวิทยา โรงเรียนศึกษานารี โรงเรียนวิสุทธิคาม และโรงเรียนสมุทรสตรี เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการจัดตั้งโรงเรียนเฉพาะทางขึ้น เช่นโรงเรียนฝึกหัดครู โรงเรียนแพทยากร โรงเรียนกฎหมาย โรงเรียน

---

[328] กิ่งแก้ว อ่วมศรี. (2544, ตุลาคม-ธันวาคม). “บุคคลดีเด่นของโลกทางการศึกษาไทย : มติองค์การยูเนสโก",” **วารสารห้องสมุด**, ปีที่ 45 ฉบับที่ 4, 6

[329] เทพชู ทับทอง, **กรุงเทพฯ ในอดีต**, (กรุงเทพฯ : อักษรบัณฑิต, 2518), 145

มหาดเล็ก โรงเรียนนายร้อยนายสิบ โรงเรียนนางผดุงครรภ์ โรงเรียนการคลง โรงเรียนวิชาการเพาะปลูก โรงเรียนอัยการ และโรงเรียนฝึกหัดการพยาบาล เป็นต้น [330]

ด้านสาธารณูปโภค

การสาธารณูปโภคในสมัยรัชกาลที่ 5 พัฒนาไปอย่างกว้างขวางทั้งในพระนครและหัวเมือง ในส่วนของการไฟฟ้าหลังจากที่เสด็จประพาสยุโรปแล้ว ได้มีการอนุญาตให้นายเลียวนาดี ร่วมมือกับข้าราชการจัดตั้งบริษัทไฟฟ้าที่วัดราชบูรณะ และโอนกิจการให้กับนายเวสเซนโฮล์ม ชาวเดนมาร์ก ในปีพ.ศ.2509 และเปลี่ยนชื่อเป็นบริษัทไฟฟ้าสยาม การประปา เมื่อเสด็จประพาสหัวเมืองพระองค์ทรงรับสั่งให้มีการจัดทำแหล่งกักเก็บน้ำเสมอ เช่น การทำฝายต้นน้ำ (เสด็จมณฑลฝ่ายเหนือ) การเปิด-ปิดน้ำจากประตูน้ำ (เสด็จประพาสมณฑลราชบุรี) การกั้นทำนบขังน้ำเพื่อประโยชน์ในการทำนา (เสด็จประพาสแหลมมลายู) จนปีพ.ศ.2454 พระองค์จึงทรงโปรดฯให้จัดตั้งการประปาขึ้นเพื่อดูแลระบบชลประทานให้กับประเทศ[331]

ในปี พ.ศ. 2428 ประเทศไทยได้สมัครเข้าร่วมเป็นสมาชิกภาคีสหภาพสากลไปรษณีย์ เพื่อนำวิทยาการสื่อสารมาใช้ปรับปรุงการสื่อสารทางไปรษณีย์ที่ก่อตั้งขึ้นมา 2 ปีแล้ว และเริ่มทดลองใช้โทรเลขในปี พ.ศ.2412 โดยวิศวกรชาวอังกฤษ และในอีก 6 ปีถัดมากระทรวงกลาโหมจึงสามารถเปิดดำเนินการใช้โทรเลข ส่งสายระหว่างกรุงเทพฯ - สมุทรปราการ ระยะทาง 45 กิโลเมตร ต่อมาในปี พ.ศ. 2421 โปรดเกล้าฯให้ขยายงานโทรเลขอีกสายหนึ่ง คือ กรุงเทพฯ-บางปะอิน และสร้างต่อจนถึงพระนครศรีอยุธยา และขยายต่อเนื่องไปอีกหลายสาย ทรงโปรดเกล้าฯให้การไปรษณีย์และโทรเลขรวมเข้าด้วยกัน เรียกว่า กรมไปรษณีย์โทรเลข กระทรวงกลาโหมยังนำวิทยาการสมัยใหม่คือ โทรศัพท์เข้ามาทดลองใช้ในปี พ.ศ.2424 ตั้งแต่กรุงเทพฯ - เมืองสมุทรปราการ และเปิดใช้ในปี พ.ศ.2429[332]

นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาปรับปรุงการคมนาคมด้วยการสร้างถนน โดยในระยะแรกเป็นการซ่อมและปรับปรุงถนนสายเก่าให้กว้างขึ้น เช่น ถนนบำรุงเมือง ถนนเฟื่องนคร ถนนเลียบกำแพงพระบรมมหาราชวัง ได้แก่ถนนหน้าพระลาน ถนนสนามไชย ถนนท้ายวัง และถนนมหาราช ถนนเลียบคลองคูเมืองเดิมทั้งสองฝั่ง ได้แก่ถนนราชินีและถนนอัษฎางค์ และสร้างถนนภายในกำแพงเมืองขึ้นใหม่คือ ถนนจักรพงษ์ ถนนพระอาทิตย์ ถนนพระสุเมรุ ถนนจักรเพ็ชร และถนนมหาชัย

---

[330]ชัย เรืองศิลป์, **ประวัติศาสตร์ไทยสมัย พ.ศ. 2352-2453 : ด้านสังคม**, (กรุงเทพฯ : กิตติวรรณ : เรืองศิลป์, 2519), 382-386

[331]พรทิพย์ จันทรพิศุทธิ์, **การเสด็จประพาสในรัชกาลที่ 5 : นัยยะของปรากฏการณ์ความเป็น "สมัยใหม่"**, (สารนิพนธ์ (ศศ.บ. (มานุษยวิทยา))--มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547), 165-166

[332]กิ่งแก้ว อ่วมศรี, "บุคคลดีเด่นของโลกทางการศึกษาไทย : มติองค์การยูเนสโก." **วารสารห้องสมุด** ปีที่ 45, ฉบับที่ 4 (ตุลาคม - ธันวาคม 2544): 6, 12-13, 10-11.

ทำการขุดคลองทางด้านเหนือของกรุงเทพฯ เช่น คลองเปรมประชากร โดยในปี พ.ศ. 2413-2415 ขุดคลองจากฝั่งใต้ของคลองโคแขวงเมืองกรุงเก่าลงมาทางทิศใต้ ตัดกับคลองเก่า เช่น คลองบางซื่อ และคลองสามเสน ลงมาออกคลองผดุงกรุงเกษม และยังมีการขุดคลองนครเนื่องเขตร คลองประเวศน์บุรีรมย์ คลองสาธร และคลองรังสิต เป็นต้น [333]

สร้างสะพานโดยจ้างนายช่างต่างประเทศโดยใช้เทคนิคและวัสดุแบบตะวันตก เช่น สะพานผ่านพิภพลีลา และสะพานผ่านฟ้าลีลาศ สะพานมัฆวานรังสรรค์ และสะพานที่มีชื่อนำหน้าด้วยคำว่า "เฉลิม" ลงท้ายด้วยตัวเลขตามปีพระชนมายุที่โปรดฯ ให้สร้างขึ้น เช่น สะพานเฉลิมศรี 42 และสะพานเฉลิมเวียง 46 เป็นต้น และเริ่มทำกิจการขนส่งมวลชน โดยเปิดบริการรถรางของบริษัทบางกอกแตรมเวย์ (Bangkok Tramway) สายถนนเจริญกรุง - บางคอแหลม ในปี พ.ศ.2431 ต่อมาในปีพ.ศ.2439 โปรดฯให้สร้างทางรถไฟสายแรกขึ้น คือ สายกรุงเทพฯ - นครราชสีมา ต่อมาสร้างทางรถไฟสายใต้ ระหว่างกรุงเทพฯ - เพชรบุรี สายท่าจีน สายกรุงเทพฯ - ปากน้ำ รวมทั้งเริ่มดำเนินการสร้างทางรถไฟสายเหนือ กรุงเทพฯ - เชียงใหม่ ในปี พ.ศ.2440 [334]

ภาพที่ 282 สะพานในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

ด้านสาธารณสุข

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชทานทรัพย์สินส่วนพระองค์ตั้งโรงพยาบาลขึ้นริมคลองบางกอกน้อย เรียกว่าโรงพยาบาลวังหลัง เปิดดำเนินการวันที่ 26 เมษายน

---

[333]ชัย เรืองศิลป์, **ประวัติศาสตร์ไทยสมัย พ.ศ. 2352-2453 : ด้านสังคม**, (กรุงเทพฯ : กิตติวรรณ :เรืองศิลป์, 2519), 313-317

[334]นาวิน เหล่าพงษ์ศร , "การศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยภายในพระอุโบสถ วัดโพธินิมิตสถิตมหาสีมาราม กรุงเทพฯ (กรณีศึกษาเฉพาะภาพจิตรกรรม ระหว่างช่องประตูและช่องหน้าต่าง)", (สารนิพนธ์ ศศ.บ. (โบราณคดี) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2536), 15-16

พ.ศ.2431 โดยมีสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าศิริราชกกุธภัณฑ์ เป็นผู้ดำเนินการก่อสร้าง ยังไม่แล้วเสร็จ พระองค์เสด็จทิวงคตเสียก่อน โรงพยาบาลวังหลังจึงเปลี่ยนชื่อเพื่อเทิดพระเกียรติเป็นโรงพยาบาลศิริราช และมีการสร้างโรงพยาบาลมากขึ้นตามลำดับ ทั้งโรงพยาบาลเทพศิรินทร์ โรงพยาบาลบางรัก โรงพยาบาลเสียจริต โรงพยาบาลสามเสน และบูรพาพยาบาล นอกจากนี้พระองค์ยังโปรดฯให้ตั้งกรมพยาบาล และกรมสุขาภิบาลขึ้น เพื่อบำรุงรักษาประชาชนให้ปราศจากโรคภัยและพัฒนาคุณภาพชีวิตของประชาชนให้ดีมากขึ้น[335]

สรุปภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง แสดงภาพวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เป็นอย่างดี และมีการสอดแทรกความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคม ณ ขณะนั้นไว้ด้วยบางส่วน โดยสามารถแยกเป็น 2 ประเด็นได้ดังนี้ คือ

1. ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมจากเมืองหลวง

ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมจากเมืองหลวง ปรากฏในการแสดงภาพพระราชพิธี เช่น พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ งานพระเมรุ และภาพพิธีโปรยทาน การแสดงภาพการชักธงชาติซึ่งเป็นธงช้างเผือกพื้นสีแดงบนเสาธง ซึ่งอาจสะท้อนถึงการชักธงชาติบนป้อมเผด็จดัสกรในช่วงสมัยนั้น และยังมีการสะท้อนภาพประเพณีต่างๆในราชสำนัก เช่น บทบาทของพราหมณ์ที่มีหน้าที่ในการประกอบพระราชพิธี และการเล่นดนตรีในราชสำนัก ทั้งวงมโหรีและวงประโคมในงานพระราชพิธีต่างๆ

ส่วนที่น่าสนใจคือการแสดงภาพเครื่องแบบการแต่งกายแบบใหม่ของเหล่าข้าราชบริพารในราชสำนักที่มีการปรับปรุงเครื่องแบบให้มีการใส่รองเท้าและถุงเท้า และยังแสดงภาพเทคโนโลยีแบบใหม่จากตะวันตก เช่น เรือกลไฟ และตะเกียงน้ำมันก๊าด ที่เป็นภาพสะท้อนถึงนวัตกรรมแบบใหม่ที่หลั่งไหลเข้ามาสู่ประเทศไทย จากการติดต่อค้าขายกับชาวตะวันตกซึ่งเข้ามาตั้งห้างสรรพสินค้าอยู่มากมายในกรุงเทพ และยังแสดงภาพเกี่ยวกับกฎหมายเรื่องการห้ามขับถ่ายในที่สาธารณะที่เริ่มบังคับใช้ในกรุงเทพด้วย

2. ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในชุมชน

นอกจากแสดงภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมที่น่าจะได้รับมาจากเมืองหลวงแล้ว ช่างยังได้เขียนภาพวิถีชีวิตและวัฒนธรรมในชุมชนที่ตนคุ้นเคยสอดแทรกเข้าไปในงานจิตรกรรมด้วย ทั้งการสวดพระมาลัยในงานศพซึ่งในขณะนั้นพระสงฆ์ยังเป็นผู้สวดอยู่ การใช้สมุดไทยก่อนที่

---

[335]กิ่งแก้ว อ่วมศรี, (2544, ตุลาคม-ธันวาคม), “บุคคลดีเด่นของโลกทางการศึกษาไทย : มติองค์การยูเนสโก" , **วารสารห้องสมุด**, ปีที่ 45 ฉบับที่ 4, 10-11

จะมีการทำกระดาษหรือหนังสือแบบตะวันตกเข้ามา และภาพวิถีชีวิตพื้นบ้านเช่น การทำอาหาร การจักสาน และสังคมเกษตร

การที่ช่างผู้เขียนงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงสามารถแสดงองค์ประกอบที่สามารถสะท้อนภาพสังคมและวัฒนธรรมที่มาจากเมืองหลวง อาจเป็นเพราะช่างได้รับอิทธิพลมาจากงานจิตรกรรมไทยประเพณี และงานช่างที่ปรากฏในพระนครดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 4 ทั้งนี้รายละเอียดที่ปรากฏภายในภาพ บ่งบอกว่าช่างผู้เขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง อาจเคยมีโอกาสได้ไปพบเห็นสิ่งที่เกิดขึ้นในพระนครมาก่อน เนื่องจากสามารถเขียนภาพงานจิตรกรรมที่แสดงความเป็นไปในเมืองหลวงได้เป็นอย่างดี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 6
บทสรุป

วัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีรูปแบบสถาปัตยกรรมและประติมากรรม ทั้งการจัดวางแผนผัง อุโบสถ เจดีย์ วิหาร และพระประธานในวิหาร น่าจะถูกสร้างขึ้นราวสมัยรัชกาลที่ 3-4 เนื่องจากมีความคล้ายคลึงกับงานศิลปกรรมแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 ส่วนจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดม่วง เขียนขึ้นใน พ.ศ. 2444 สมัยรัชกาลที่ 5 อันเป็นช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นมากมายในสังคม

จากการศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง พบว่างานจิตรกรรมที่วัดแห่งนี้มีการเปลี่ยนแปลงในการแสดง “เรื่องราว” รวมทั้ง “เทคนิคและรูปแบบ” โดยมีพื้นฐานจากอิทธิพลการเขียนภาพแบบตะวันตกที่เข้ามาผสมผสานกับจิตรกรรมไทยประเพณีตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้แก่การเขียนภาพแบบสามมิติและแนวคิดแบบสัจจนิยม จึงทำให้งานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 5 เกิดความนิยมในการนำเสนอเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์ด้วยรูปแบบที่สมจริงมากขึ้น ความนิยมในงานจิตรกรรมแบบใหม่ในช่วงรัชกาลที่ 5 นี้ ทำให้กลุ่มช่างหลวงที่แต่เดิมเขียนงานจิตรกรรมไทยประเพณีอยู่ในเขตพระนครเริ่มออกมาเขียนงานจิตรกรรมไทยประเพณีรอบนอกพระนครและตามภูมิภาคต่างๆ เนื่องจากจิตรกรรมแบบไทยประเพณีดั้งเดิมไม่เป็นที่นิยมในเมืองหลวงอีกต่อไป

จากการศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงผ่านเรื่องราวและรูปแบบที่ปรากฏในงานจิตรกรรมด้วยการวิเคราะห์ข้อมูลทางเอกสาร เช่น คัมภีร์ในพุทธศาสนา และข้อมูลทางประวัติศาสตร์ รวมไปถึงศึกษาเทียบเคียงกับงานศิลปกรรมอื่นๆ ทั้งในและนอกพระนคร พบว่าจิตรกรรมฝาผนังที่วัดแห่งนี้มีเนื้อหาและเทคนิคการวาดงานจิตรกรรมซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากงานช่างหลวง และสามารถสะท้อนภาพงานจิตรกรรมไทยประเพณี “นอกพระนคร” ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เป็นอย่างดี สามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญได้ดังต่อไปนี้

1. เรื่องราว

เรื่องราวที่แสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงปรากฏทั้งพุทธประวัติ ทศชาติ ไตรภูมิ และเทพชุมนุม โดยมีแบบแผนในการแสดงออกตามแบบจิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แสดงให้เห็นว่าช่างมีความรู้ความเข้าใจต่อคัมภีร์ที่หลากหลาย ดังที่ปรากฏในภาพพุทธประวัติ ที่ถึงแม้จะได้แรงบันดาลใจหลักมาจากพระปฐมสมโพธิกถา แต่ยังมีการแสดงองค์ประกอบและเรื่องราวอื่นๆที่ปรากฏอยู่ในคัมภีร์ชั้นอรรถกถาด้วย ทั้งนี้เรื่องราวที่แสดงออกบางส่วน ไม่เป็นที่นิยมเขียนต่อไปแล้วในงานช่างหลวงหรืองานช่างในพระนคร เช่น ภาพไตรภูมิ

ส่วนที่น่าสนใจคือมีการแสดงภาพสุภาษิต ซึ่งเป็นเรื่องราวนอกคัมภีร์พุทธศาสนาและไม่สามารถพบได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมไทยประเพณี แต่เริ่มปรากฏในราชธานีมาก่อนแล้วในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงเรื่องราวที่นำเสนอโดยให้ความสำคัญกับแนวคิดเรื่องสัจนิยมมากขึ้น

การที่งานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงนำเสนอเรื่องราวแบบอุดมคติที่นิยมแสดงออกในงานจิตรกรรมไทยประเพณี สะท้อนให้เห็นถึงความนิยมในเรื่องราวแบบอุดมคติที่ยังคงปรากฏอยู่ในวัดนอกพระนคร และยังแสดงให้เห็นว่าช่างสามารถเขียนภาพจิตรกรรมได้ใกล้เคียงกับงานช่างหลวงและงานจิตรกรรมที่ปรากฏในราชธานีในช่วงต้นรัตนโกสินทร์เป็นอย่างมาก

2. เทคนิคและรูปแบบ

สอดคล้องกับการเขียนภาพจิตรกรรมภายในวิหารวัดม่วง ที่มีแบบแผนในการเขียนอย่างจิตรกรรมไทยประเพณี เช่น การเขียนตัวละคร โดยเฉพาะตัวพระตัวนาง หรือภาพสถาปัตยกรรมบางส่วนที่เขียนตามแบบแผนของจิตรกรรมไทยประเพณีอย่างชัดเจน แต่มีการผสมผสานเทคนิคการเขียนแบบตะวันตกเข้ากับรูปแบบแบบอุดมคติในงานจิตรกรรมไทยประเพณี เช่น การเขียนภาพทิวทัศน์ที่พยายามแสดงทัศนียวิสัยใกล้ไกลผ่านการใช้ขนาดและเส้นนำสายตา แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลทางรูปแบบที่งานจิตรกรรมไทยประเพณีได้รับจากสกุลช่างหลวงซึ่งเขียนภาพแบบตะวันตกที่มีบทบาทเป็นอย่างมากตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4

ช่างผู้เขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงจึงน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากงานช่างหลวงโดยตรง สอดคล้องกับการที่ช่างเขียนงานจิตรกรรมไทยประเพณีในเมืองหลวงเริ่มออกมาเขียนงานในเขตรอบนอกพระนคร และตามภูมิภาคต่างๆ ตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4[336] จึงทำให้องค์ความรู้ในการเขียนภาพจิตรกรรมไทยประเพณีดังกล่าวแพร่หลายมาสู่ช่างพื้นบ้านที่อยู่ในภาคกลางอย่างวัดม่วง และงานจิตรกรรมในลักษณะนี้ ยังพบในวัดแห่งอื่นๆที่มีอายุสมัยเดียวกันและอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงกัน เช่น วัดขนอนเหนือ และวัดกษัตราธิราช เป็นต้น

นอกจากนี้ในงานจิตรกรรมวัดม่วงยังมีการแสดงภาพเขียนบางส่วนที่มีรูปแบบทางศิลปกรรมแบบเดียวกับที่ปรากฏในเมืองหลวง บ่งบอกว่านอกจากจะได้รับอิทธิพลมาจากงานช่างหลวงโดยตรงแล้ว ช่างน่าจะเคยได้เห็นและได้ศึกษารูปแบบงานศิลปกรรมที่ปรากฏในเมืองหลวงมาก่อน แล้วนำรูปแบบนั้นมาแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง และยังเป็นไปได้ว่าช่างผู้เขียนจิตรกรรมที่วัดม่วงยังได้ศึกษางานจิตรกรรมที่ปรากฏที่วัดอื่นๆ ในละแวกใกล้เคียงด้วย โดยเฉพาะเมื่อพิจารณา

---

[336]ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2563), 514

การจัดวางองค์ประกอบภายในภาพที่มีความใกล้เคียงกันเป็นอย่างมากจากวัดเชิงท่าและวัดช้างใหญ่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

3. ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรม

ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง มีทั้งภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมที่มาจากเมืองหลวง เช่น พระราชประเพณีต่างๆ รูปแบบการแต่งกายแบบใหม่ของข้าราชบริพารในราชสำนักการเข้ามาของเทคโนโลยีแบบตะวันตก และกฎเกณฑ์ด้านสุขอนามัยที่เปลี่ยนแปลงไปในกรุงเทพ ซึ่งบ่งบอกว่าช่างผู้เขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงน่าจะเคยมีโอกาสได้ไปพบเห็นสิ่งที่เกิดขึ้นในพระนครมาก่อน เนื่องจากสามารถเขียนภาพงานจิตรกรรมที่แสดงความเป็นไปในเมืองหลวงได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ช่างอาจเขียนงานจิตรกรรมดังกล่าวโดยได้รับอิทธิพลมาจากงานช่างหลวงก็เป็นได้

นอกจากแสดงภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมที่น่าจะได้รับมาจากเมืองหลวงแล้ว ช่างยังได้เขียนภาพวิถีชีวิตและวัฒนธรรมในชุมชนที่ตนคุ้นเคยสอดแทรกเข้าไปในงานจิตรกรรมด้วย เช่น การสวดพระมาลัยในงานศพซึ่งในขณะนั้นพระสงฆ์ยังเป็นผู้สวดอยู่ การใช้สมุดไทยก่อนที่จะมีหนังสือแบบตะวันตกเข้ามา และภาพวิถีชีวิตพื้นบ้านเช่น การทำอาหาร การจักสาน การเลี้ยงควายที่สะท้อนสังคมเกษตร และการขับถ่ายที่ ณ ขณะนั้นยังคงขับถ่ายทั่วไปในที่สาธารณะอยู่

การแสดงภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในเมืองหลวงและในชุมชนนี้ สะท้อนให้เห็นถึงตัวตนของช่างที่น่าจะมีโอกาสเดินทางไปสัมผัสสิ่งต่างๆในเมืองหลวง และนำมาวาดสะท้อนลงไปในงานจิตรกรรม ร่วมกับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมในชุมชนที่ตนคุ้นเคย สอดคล้องกับการแสดงออกในเทคนิคและรูปแบบที่แสดงอิทธิพลงานช่างหลวง

4. ข้อสันนิษฐานเรื่อง “นายเส็ง” ช่างผู้เขียนงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง

ประเด็นเรื่องช่างผู้เขียนซึ่งปรากฏนามบนจิตรกรรมว่า “นายเส็ง” นั้น ยังไม่สามารถยืนยันได้ว่า “นายเส็ง” ช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง เป็นคนเดียวกับนายเส็ง อ่อนงามพร้อม ที่ร่วมเขียนงานจิตรกรรมระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดารามในสมัยรัชกาลที่ 7 เนื่องจากมีข้อมูลไม่มากพอ

ถึงกระนั้น จากการศึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวที่แสดงออก เทคนิคและรูปแบบ รวมไปถึงภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมที่ปรากฏภายในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง บ่งชี้ว่านายเส็งผู้เขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วงนี้ น่าจะเป็นช่างที่มีโอกาสได้เข้าไปศึกษาเล่าเรียนวิธีการเขียนภาพงานจิตรกรรมภายในเมืองหลวง และอาจมีโอกาสได้ศึกษากับช่างหลวงที่เขียนงานแบบไทยประเพณีดั้งเดิม

ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดม่วง แสดงอิทธิพลของงานช่างหลวงที่มีต่องานจิตรกรรมท้องถิ่น จึงควรศึกษางานจิตรกรรมในวัดแห่งอื่นๆ ซึ่งมีอายุสมัยและอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงกันเพิ่มเติม เช่น วัดขนอนเหนือ และวัดกษัตราธิราช เป็นต้น โดยศึกษาจากเรื่องราวและรูปแบบที่ปรากฏ เพื่อหาลักษณะร่วมที่อาจสื่อให้เห็นเอกลักษณ์ความเป็นท้องถิ่น และอิทธิพลของงานช่างหลวงที่ส่งมายังพื้นที่แถบนี้

รายการอ้างอิง

กรมการศาสนา กองพุทธศาสนสถาน, **ข้อมูลทะเบียนวัด จังหวัดพระนครศรีอยุธยา**, เข้าถึงเมื่อ 15 มกราคม 2562, เข้าถึงได้จาก http://www3.onab.go.th/2018/09/13/watrecord092561/.

กรมศิลปากร, **ลวดลายตัวภาพในศิลปะ**, (กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้ง จำกัด, 2542).

———, หอสมุดแห่งชาติ, ใน **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542).

———, **ไตรภูมิกถาฉบับถอดความ**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2555).

กรมศิลปากร กองโบราณคดี, **งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เล่ม 3**, (กรุงเทพฯ: โบราณคดี กรมศิลปากร, 2523).

———, งานผังรูปแบบฯ, ใน **รายงานการสำรวจโบราณสถานในกรุงรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ: งานผังรูปแบบ ฝ่ายอนุรักษ์โบราณสถาน กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2538).

กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์, "งานจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 ภาพสะท้อนสังคมของกลุ่มชนลุ่มแม่น้ำสะแกกรัง อำเภอเมือง จังหวัดอุทัยธานี", (วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ)) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552).

กิ่งแก้ว อ่วมศรี. "บุคคลดีเด่นของโลกทางการศึกษาไทย : มติองค์การยูเนสโก." **วารสารห้องสมุด** ปีที่ 45, ฉบับที่ 4 (ตุลาคม - ธันวาคม 2544): 6, 12-13, 10-11.

เกรียงไกร เกิดศิริ และคนอื่นๆ, **งานพระเมรุ : ศิลปสถาปัตยกรรม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมเกี่ยวเนื่อง**, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2560).

ไกรฤกษ์ นานา, **ประวัติศาสตร์นอกตำรา : สยามรัฐตามทรรศนะโลกตะวันตก**, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2560).

จักรชัย อภิชาติบุตร, "ศาสนาพราหมณ์ในประเทศไทย", (สารนิพนธ์ (ศศ.บ. (โบราณคดี) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2515).

จักริน จุลพรหม, "จิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดช้างใหญ่ จ.พระนครศรีอยุธยา", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557).

จันทิมสูตร และสุริยสูตร, **พระสูตรและอรรถกถาแปล สังยุตตนิกาย ชาดก เล่ม 1 ภาค 1**, (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525).

เจตน์ เพชรรัตน์, "จิตรกรรมวัดกลาง จังหวัดอุตรดิตถ์ : แรงบันดาลใจจากภาคกลางสู่ท้องถิ่นช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ), 2556).

ชัย เรืองศิลป์, **ประวัติศาสตร์ไทยสมัย พ.ศ. 2352-2453 :** ด้านสังคม, (กรุงเทพฯ: กิตติวรรณ : เรืองศิลป์, 2519).

ณัฐพล ดำนงค์, "พระวรุณในสมัยรัตนโกสินทร์", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557).

เด่นดาว ศิลปานนท์, "จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549).

เทพชู ทับทอง, **กรุงเทพฯ ในอดีต**, (กรุงเทพฯ: อักษรบัณฑิต, 2518).

ธนิต อยู่โพธิ์, **เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523).

นนทพร อยู่มั่งมี, **แรกมี 'น้ำมันก๊าด' ใช้ในสยาม ราษฎรไม่คุ้นชินจนเกิดไฟไหม้หลายคดี**, เข้าถึงได้จาก https://www.silpa-mag.com/history/article_49779.

———, **ธรรมเนียมพระบรมศพและพระศพเจ้านาย**, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2559).

นาวิน เหล่าพงษ์ศร, "การศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยภายในพระอุโบสถ วัดโพธินิมิตสถิตมหาสีมาราม กรุงเทพฯ (กรณีศึกษาเฉพาะภาพจิตรกรรม ระหว่างช่องประตูและช่องหน้าต่าง)", (สารนิพนธ์ ศศ.บ. (โบราณคดี) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2536).

นิภาภัทร พิลา และคนอื่นๆ, **รายงานการบูรณะวัดม่วง โครงการบูรณะวัดม่วง ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เสนอสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 3 พระนครศรีอยุธยา**, (2545).

นุกูล ชมภูนิช, **การศึกษาเครื่องใช้ในครัวแบบดั้งเดิมของคนไทยในชนบทภาคกลาง**, (**กรุงเทพฯ: โอเดียน สโตร์**, (2533).

เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, **ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี**, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556).

บุญตา เขียนทองกุล, **ดนตรีในพระราชพิธี**, (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2548).

บุญเตือน ศรีวรพจน์, **รามเกียรติ์วัดโพธิ์**, (กรุงเทพฯ: วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, 2561).

———, **สมุดไทย : บันทึกภูมิปัญญาและวัฒนธรรมสยาม**, (กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2563).

ประทีป ชุมพล, **ปรัชญาและแนวความคิดในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์**, 2535).

ปรีชา กาญจนาคม และคนอื่น ๆ, **จิตรกรรมฝาผนังธนบุรี**, (กรุงเทพฯ: สมาคมอนุรักษ์ศิลปกรรมและสิ่งแวดล้อม การไฟฟ้าฝ่ายผลิตแห่งประเทศไทย, 2523).

ปรีชา เถาทอง, **จิตรกรรมไทยวิจักษ์**, (กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548).

ปิยะฉัตร ปิตะวรรณ, **การยกเลิกระบบไพร่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.**

2411-2453), (กรุงเทพฯ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2523).

เปรมวัฒนา สุวรรณมาศ. "คติพราหมณ์และคติพุทธใน "เฉลิมไตรภพ"." **วารสารภาษาและวัฒนธรรม** ปีที่ 37, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2561): 73.

เผ่าทอง ทองเจือ, **การแต่งกายไทย : วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน เล่ม 1**, (กรุงเทพฯ: สำนักงาน, 2543).

———, **การแต่งกายไทย : วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน เล่ม 2**, (กรุงเทพฯ: สำนักงาน, 2543).

พรทิพย์ จันทรพิศุทธิ์, "การเสด็จประพาสในรัชกาลที่ 5 : นัยยะของปรากฏการณ์ความเป็น "สมัยใหม่"", (สารนิพนธ์ ศศ.บ. (มานุษยวิทยา) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547).

พรพิไล เอื้อวิเศษวงศ์, "งิ้ว : การเสื่อมความนิยมของชาวจีนในเยาวราช", (สารนิพนธ์ ศศ.บ. (มานุษยวิทยา) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2538).

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์**, (กรุงเทพฯ: เอส.อาร์ พริ้นติ้ง แมส โปรดักส์, 2546), 121-122.

พระสัทธรรมโฆษเถระ (แต่ง), **โลกบัญญัติ**, แปลโดย แย้ม ประพัฒน์ทอง. (กรุงเทพฯ: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2528).

พัชนะ บุญประดิษฐ์ สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, **มักกะลีผล**, เข้าถึงเมื่อ 15 มกราคม 2562, เข้าถึงได้จาก http://www.royin.go.th/?knowledges=มักกะลีผล-๑๙-สิงหาคม-๒๕๕.

ภารดี มหาขันธ์, **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่**, (กรุงเทพฯ: อมรการพิมพ์, 2526).

มงคล ปุษปฤกษ์. "จิตรกรรมพูดได้ที่วัดม่วง บางปะหัน." **วารสารทางวิชาการราชภัฏกรุงเก่า** ปีที่ 2, ฉบับที่ (2529): 4.

มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา สถาบันอยุธยาศึกษา, **จิตรกรรมไทย**, (พระนครศรีอยุธยา: สถาบันอยุธยาศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา, 2529).

รื่นฤทัย สัจจพันธ์. "อิทธิพลของคติไตรภูมิต่อการสร้างสรรค์วรรณคดี." เอกสารนำเสนอที่ สัมมนาทางวิชาการ เรื่อง “คติไตรภูมิ: อิทธิพลต่อวิถีสังคมไทย”, โรงแรมเอส.ดี. อเวนิว, 2555.

รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ที่มาของสมุดภาพไตรภูมิ", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552).

———, **รามเกียรติ์วัดพระแก้วเขียนใหม่สมัยรัชกาลที่ 7**, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2560).

เลียง เสถียรสุต, **ประวัติวัฒนธรรมจีน**, (กรุงเทพฯ: ชมรมเด็ก, 2544).

วรรณิภา ณ สงขลา, **การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารหลวง วัดสุทัศน์เทพวราราม**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2531), 26-28.

———, **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 1**, (กรุงเทพฯ: โบราณคดี กรมศิลปากร, 2533).

———, **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 2**, (กรุงเทพฯ: โบราณคดี กรมศิลปากร, 2534).

———, **จิตรกรรมไทยประเพณี เล่ม 2** วรรณกรรม, (กรุงเทพฯ: โบราณคดี กรมศิลปากร, 2535).

วอลเตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้า = Siam under Rama Iii**, แปลโดย นิจ ทองโสภิต, (กรุงเทพฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2530).

วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ราชวรมหาวิหาร, **พระมณฑป (หอไตรจตุรมุข) 2021**, เข้าถึงเมื่อ 25 พฤศจิกายน, เข้าถึงได้จาก http://www.watpho.com/th/architecture/detail/266.

วิทย์ พิณคันเงิน, **เครื่องราชภัณฑ์**, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2551).

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, **รายงานการวิจัยเครื่องจักสานในประเทศไทย**, (กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2524), 13.

วิไลรัตน์ ยังรอต, "การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540).

ศรัณย์ มะกรูดอินทร์, "พระอินทร์ในคติพุทธศาสนานิกายเถรวาทที่พบในงานศิลปกรรมไทย", (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2551).

———, **พระพุทธรูปในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการและความเชื่อของคนไทย**, (กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556).

———, **เจดีย์ในประเทศไทย : รูปแบบพัฒนาการและพลังศรัทธา**, (นนทบุรี: เมืองโบราณ, 2560).

———, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2563).

ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, **พระราชดำรัส ร.5 ทรงยกเลิก "หมอบคลาน" ปรับธรรมเนียมครั้งใหญ่ช่วงต้นรัชสมัย**, เข้าถึงเมื่อ 12 มกราคม 2665, เข้าถึงได้จาก https://www.silpa-ag.com/history/article_10739.

ศุกลรัตน์ ธาราศักดิ์, **ราชสำนักสยาม ในทรรศนะของหมอสมิธ**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542).

สกินเนอร์ จี. วิลเลียม, **สังคมจีนในประเทศไทย : ประวัติศาสตร์เชิงวิเคราะห์**, แปลโดย พรรณี ฉัตรพลรักษ์ และคนอื่นๆ. (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2548).

สน สีมาตรัง. "สัญลักษณ์และวิวัฒนาการภาพไตรภูมิและจักรวาลตามคติพุทธศาสนานิกายเถรวาทในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย." **อาษา** ปีที่ 3, ฉบับที่ 2 (เมษายน 2541).

———, **จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์**, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2522).

สมชาติ มณีโชติ, **จิตรกรรมไทย**, (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2529).

สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุดภาพปฐมสมโพธิกถา : วรรณคดีพระพุทธศาสนาพากย์ไทย คัมภีร์แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า**, (กรุงเทพฯ: ธรรมสภา, 2552).

สมศักดิ์ ฤทธิ์ภักดี, "เครื่องราชูปโภคทองคำสมัยรัชกาลที่ 5 ในศาลาเครื่องราชอิสริยยศ เครื่องราชอิสริยาภรณ์ และเหรียญกษาปณ์", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556).

สรัญญา สุริยรัตนกร, **วิวัฒนาการเครื่องแบบ**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2535), 21-22, 30.

สันติ เล็กสุขุม, **ลีลาไทย: เพื่อความเข้าใจในความคิดเห็นของช่างโบราณ**, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2546).

———, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548).

———, **งานช่างคำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2553).

สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ, **จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา**, (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2524).

สาวิตรี เจริญพงศ์, **วิวัฒนาการของศิลปหัตถกรรมในสังคมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ : เครื่องปั้นดินเผา**, (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา ฝ่ายวิจัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537).

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, **เทพชุมนุม**, เข้าถึงเมื่อ 18 พฤศจิกายน 2562, เข้าถึงได้จาก http://www.royin.go.th/dictionary.

สำนักช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร, **การจัดสร้างประติมากรรม: ท้าวจตุโลกบาล**, เข้าถึงเมื่อ 28 พฤษภาคม 2564, เข้าถึงได้จาก https://www.finearts.go.th/traditionalart/view/ 12333-การจัดสร้างประติมากรรม--ท้าวจตุโลกบาล.

สิทธา สลักคำ, **ดอกไม้เพลิงโบราณ : มหัศจรรย์แห่งภูมิปัญญาไทย**, (กรุงเทพฯ: สารคดี, 2540).

สิริชัย จริยสุธรรมกุล, "การวิเคราะห์เรื่องราวจิตรกรรมพุทธประวัติในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์เปรียบเทียบกับคัมภีร์ในพุทธศาสนา", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2561).

สืบพงศ์ จรรย์สืบศรี, **เอกสารประกอบการบรรยาย วิชาสถาปัตยกรรมไทยพื้นถิ่น**, เชียงใหม่. หลักสูตรสถาปัตยกรรมศาสตร์บัณฑิต มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา, 2558).

สุจิตต์ วงษ์เทศ, **งานศพมีสวดอภิธรรม กำจัดสวดพระมาลัย**, เข้าถึงเมื่อ 29 ธันวาคม 2564, เข้าถึงได้จาก https://www.matichonweekly.com/sujit/article_451287.

สุรศักดิ์ ทอง, **สยามเทวะ**, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2553).

เสฐียรโกเศศ, **ประเพณีเบ็ดเตล็ด**, (กรุงเทพฯ: ศยาม, 2546).

เสฐียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชธน), **การศึกษาเรื่องประเพณีไทย**, (พระนคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2505).

เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24**, (กรุงเทพฯ:

คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2535).

อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, "สถาปัตยกรรมศาลเจ้าจีนสะท้อนภาพชาวจีนในสังคมสมัยรัตนโกสินทร์", (งานวิจัยสนับสนุนโดยกองทุนวิจัยและสร้างสรรค์ คณะโบราณคดี, 2557).

อนัสพงษ์ ไกรเกรียงศรี, "การศึกษาสถาปัตยกรรมวัดอรุณราชวราราม", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535).

อรรถกถา สุริยสูตร, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล สังยุตตนิกาย ชาดก เล่ม 1 ภาค 1** (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525).

อรรถกถามหานิบาต ภูริทัตชาดก, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 4 ภาค 3** (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525).

อรรถกถาวรรคที่ 41, ใน **พระสูตรและอรรถกถาแปล เอกนิบาต-ทุกนิบาต เล่ม 1 ภาค 2** (กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525).

อารุจ ปรีดิยาพันธ์, "อิทธิพลศิลปะจีนและภาพสะท้อนเกี่ยวกับวิถีชีวิตชาวจีนในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) กรุงเทพมหานคร", (วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547).

เอื้อง ชุมทัพ, **จิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา**, (กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2538).

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ศิรพร กวินสุพร
วัน เดือน ปี เกิด	04/02/2536
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2552 สำเร็จการศึกษาปริญญาศิลปศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. 2560 ศึกษาต่อระดับปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	101 ม.1 ต.ทัพหลวง อ.เมืองนครปฐม จ.นครปฐม 73000

มหาวิทยาลัยศิลปากร