จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างพื้นบ้านในเขตอีสานกลาง

โดย
นางสาวนงนุช ภู่มาลี

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างพื้นบ้านในเขตอีสานกลาง

โดย

นางสาวนงนุช ภู่มาลี

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2558

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

THE LOCAL MURAL PAINTING IN CENTRAL NORTHEASTERN AREA

By

Miss Nongnuch Phoomalee

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

Doctor of Philosophy Programme in Thai Art History

Department of Art History

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2015

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร อนุมัติให้วิทยานิพนธ์เรื่อง “ จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างพื้นบ้านในเขตอีสานกลาง ” เสนอโดย นางสาวนงนุช ภู่มาลี เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

.....

(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ ธารทัศนวงศ์)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วันที่.....เดือน..... พ.ศ.....

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

1. รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง
2. ศาสตราจารย์ เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม

คณะกรรมการตรวจสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์)

…...../...../.....

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ภรดี พันธุภากร)

…...../...../.....

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว)

…...../...../.....

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร. รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง)

…...../...../.....

..... กรรมการ

(ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม)

…...../...../.....

53107904: สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย
คำสำคัญ: จิตรกรรมฝาผนัง / สกุลช่างพื้นบ้าน / อีสานกลาง
นงนุช ภู่มาลี: จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างพื้นบ้านในเขตอีสานกลาง. อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : รศ.ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง และ ศ.เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม. 579 หน้า.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ทำการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างพื้นบ้านในเขตอีสานกลาง โดยมีจุดมุ่งหมายการศึกษารูปแบบเฉพาะ ที่มาและแนวความคิดของงานจิตรกรรมฝาผนังพื้นถิ่นในแถบอีสานกลางประกอบไปด้วย จังหวัดร้อยเอ็ด จังหวัดมหาสารคาม และจังหวัดขอนแก่น

จิตรกรรมฝาผนังช่างพื้นถิ่นในแถบอีสานตอนกลางสามารถกำหนดอายุในราวกลาง-ปลายพุทธศตวรรษที่ 25 โดยมีลักษณะงานเป็น “ช่างพื้นบ้านแท้” สามารถจำแนกรูปแบบออกเป็น 3 กลุ่มหลักดังนี้ คือ 1.รูปแบบอิทธิพลจิตรกรรมไทยประเพณีผสมพื้นบ้าน 2. รูปแบบงานพื้นบ้านที่นิยมเขียนภาพเล่าเรื่องจากวรรณกรรมศาสนาฉบับท้องถิ่น 3. รูปแบบงานพื้นบ้านที่นิยมเขียนภาพเล่าเรื่องจากวรรณกรรมพื้นบ้าน จากการวิเคราะห์พบว่างานจิตรกรรมฝาผนังอีสานพื้นถิ่นในเขตอีสานกลางที่สร้างขึ้นในช่วงเวลาดังที่กล่าวมาทั้งสามกลุ่มนี้มี เรื่องราว การจัดองค์ประกอบ เทคนิควิธีการ รูปแบบศิลปะ แม้จะสะท้อนทั้งอิทธิพลภายนอกอย่างเช่น ศิลปะรัตนโกสินทร์ ศิลปะลาว แต่จิตรกรรมพื้นถิ่นได้แสดงรูปแบบศิลปะที่น่าสนใจต่างไปเช่น ภาพนายฉันนะแต่งตัวแบบข้าราชบริพารแบกเครื่องประดับ ภาพธิดาพญามารทั้งสองภาค (ตอนสาวและตอนชรา) และภาพงานศพชูชก ซึ่งรูปแบบดังกล่าวสะท้อนถึงความเข้าใจของช่างเขียนพื้นบ้านจากวรรณกรรมศาสนาฉบับท้องถิ่น เช่น ปฐมสมโพธิกถาและเวสสันดรชาดกฉบับอีสาน ร่วมกับวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมในช่วงเวลานั้น เช่น สินไซ นอกจากนี้การที่พบรูปแบบการเขียนภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่ง-ยืน พบทั้งปางสมาธิและปางมารวิชัย ทรงเครื่องประดับมงกุฎในภาพพุทธประวัติ ยังได้แสดงความใกล้ชิดระหว่างกลุ่มชนเกี่ยวกับความเชื่อ ความศรัทธาและความระลึกถึงพระแก้วมรกตที่เคยเป็นพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิคู่บ้านคู่เมืองของชาวลาวผ่านรูปแบบผลงานจิตรกรรม ดังนั้นงานจิตรกรรมอีสานพื้นถิ่นอีสานกลางนี้จึงเชื่อมโยงถึงความสัมพันธ์สอดคล้องอันเป็นที่มารากฐานดั้งเดิมของผู้คนในพื้นที่อีสานตอนกลางที่นำมาสู่วัฒนธรรมเช่น ภาษาและวรรณกรรมในท้องถิ่นด้วย ส่วนประเพณีพื้นถิ่นที่เชื่อว่าเป็นอีกแนวคิดที่มีส่วนสำคัญต่อรูปแบบการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถ (สิม) ภายในท้องถิ่นอีสานตอนกลางคือ “งานบุญผะเหวด” และการเขียนผ้าผะเหวด

ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ลายมือชื่อนักศึกษา ..... ปีการศึกษา 2558

ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ 1..... 2.....

53107904: MAJOR: THAI ART HISTORY
KEY WORD: THE LOCAL MURAL PAINTING / CENTRAL NORTHEASTERN AREA
NONGNUCH PHOOMALEE: THE LOCAL MURAL PAINTING IN CENTRAL NORTHEASTERN AREA. THESIS ADVISORS: ASSOC.PROF. RUNGROJ THAMRUNGRAENG, Ph.D., AND EMERITUS PROF. SANTI LEKSUKUM, Ph.D. 579 pp.

This research is to study local mural painting in central Isan by focusing on its unique style, origin and concept. The areas of this study are in Roi Ed province, Mahasarakam province and Khon Kaen province.

The local mural painting in central Isan was dated around mid-late 20 Century A.D. and it was “real local work” which can be divided into 3 styles which are 1.Thai tradition painting style combined with local painting style. 2.Local painting style depicts the stories from local religion literatures. 3.Local painting style depicts the stories from local literatures.

The analysis found that all 3 groups of mural paintings at that period not only showed the influence from other arts such as Rattanakosin Art, Lao Arts in its story, composition, technique and art styles, but also showed the different styles of local painting. For example, the scene of servant Channa dressed in courtier uniform carrying decorations, the scene of Mara’s daughter (both young and old parts) and the scene of Choochok’s funeral. It reflected the understanding of local artists towards local religion literatures such as Pathom Somphōthikatha and Vessantara Jataka in Isan version including local literatures which was popular at that time which is Sin Sai.

Moreover, in mural painting of Life of Buddha story, the Buddha was found both in sitting and standing positions, in meditating position and subduing mara position, dressing in royal attire. This showed the close relationship between Lao people and local people on belief and remembrance of the Emerald Buddha as the Emerald Buddha used to be the important Buddha image in Lao. Local mural painting in central Isan showed relationship with original local people that developed to culture such as language and local literatures as well. The local traditions which were believed to be important concept to make mural painting in central Isan Ubosot is “Boonphawade Festival” and “Phawade Cloth Painting”

Department of Art History Graduate School, Silpakorn University

Student’s signature ……. Academic Year 2015

Thesis Advisors' signature 1. …… 2. ……

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ ด้วยแรงสนับสนุนและความช่วยเหลือของบุคคลหลายฝ่าย โดยเฉพาะรองศาสตราจารย์ ดร. รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง อาจารย์ผู้ควบคุมวิทยานิพนธ์ ได้เป็นผู้แนะนำปรึกษาแก้ไขข้อบกพร่อง ให้โอกาส และความช่วยเหลืออย่างดียิ่งตลอดมา ผู้เขียนรู้สึกซาบซึ้งและขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ ที่นี้

ขอกราบขอบพระคุณ คณาจารย์ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์ และรองศาสตราจารย์ ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี ที่ให้โอกาสในการศึกษาและประสิทธิประสาทวิชาความรู้ตลอดหลักสูตร จนถึงข้อคิดเห็นบางประการในทำงานวิทยานิพนธ์

ขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยขอนแก่นที่ให้การสนับสนุนในการศึกษาต่อ และเพื่อนร่วมชั้นสาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยทุกท่านที่เป็นกำลังใจ และมอบความห่วงใยเสมอ รวมถึงบุคคลที่มิได้เอ่ยนาม ณ ที่นี้

เหนือสิ่งอื่นใดคือความรักจากทุกคนครอบครัวผู้เป็นที่รักยิ่ง อันได้แก่ พ่อ แม่ พี่น้อง และสามี ที่เห็นคุณค่าในการศึกษา ให้กำลังใจ การสนับสนุนทุกประการเพื่อความสำเร็จด้วยดีตลอดมา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญภาพ ..... ฏ

บทที่

1 บทนำ..... 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา..... 5

สมมติฐานของการศึกษา 5

ขอบเขตการศึกษา..... 6

วิธีการศึกษา..... 6

ข้อตกลงเบื้องต้น..... 6

ประโยชน์ที่ได้รับ 7

2 ประวัติศาสตร์ศิลปะ ความเป็นมา ประเพณี และวรรณกรรมของภาคอีสาน

สมัยรัตนโกสินทร์ 5

คำจำกัดความของ ศิลปะลาวหรือศิลปะอีสาน..... 9

การอพยพผู้คนและการตั้งถิ่นฐานในหัวเมืองทางภาคอีสานสมัยรัตนโกสินทร์...

ประวัติเมืองและการจัดตั้งเมืองของอีสานตอนกลาง..... 19

เมืองร้อยเอ็ด 23

เมืองสารคาม 24

เมืองขอนแก่น 24

การเมืองการปกครองในสมัยรัตนโกสินทร์ 25

การก่อตั้งเมืองของภาคอีสานก่อนปฏิรูปการปกครอง 29

ประเพณีและความเชื่อท้องถิ่นที่สำคัญ..... 31

ความเชื่อของชาวอีสาน 35

วรรณกรรมอีสาน 36

วรรณกรรมอีสานที่มีสำคัญในพื้นถิ่น..... 37

บทที่ หน้า
3 จิตรกรรมฝาผนังพื้นถิ่นในเขตอีสานตอนกลาง 43
ตอนที่ 1 ประวัติวัดและงานจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดร้อยเอ็ด 46
วัดกลางมิ่งเมือง 47
ประวัติวัดและที่ตั้ง 47
รูปแบบสิม 47
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 49
ลักษณะการเขียน 83
วัดประตูชัย 97
ประวัติวัดและที่ตั้ง 97
รูปแบบสิม 98
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 99
ลักษณะการเขียน 116
วัดพุทธสีมา(วัดเปลือยใหญ่) 128
ประวัติวัดและที่ตั้ง 128
รูปแบบสิม 128
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 129
ลักษณะการเขียน 140
วัดจักรวาลภูมิพินิจ 150
ประวัติวัดและที่ตั้ง 150
รูปแบบสิม 152
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 152
ลักษณะการเขียน 166
วัดบ้านขอนแก่นเหนือ 177
ประวัติวัดและที่ตั้ง 177
รูปแบบสิม 177
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 179
ลักษณะการเขียน 188

บทที่ หน้า

วัดไตรภูมิคณาจารย์ 197
ประวัติวัดและที่ตั้ง 197
รูปแบบสิม 197
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 199
ลักษณะการเขียน 204
วัดใต้สูงยาง 209
ประวัติวัดและที่ตั้ง 209
รูปแบบสิม 209
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 210
ลักษณะการเขียน 212
วัดราษฎร์ศิริ 214
ประวัติวัดและที่ตั้ง 214
รูปแบบสิม 215
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 216
ลักษณะการเขียน 235
ตอนที่ 2 ประวัติวัดและงานจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดมหาสารคาม 239
วัดโพธาราม 239
ประวัติวัดและที่ตั้ง 239
รูปแบบสิม 240
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 241
ลักษณะการเขียน 268
วัดป่าเรย์ไรย์ 281
ประวัติวัดและที่ตั้ง 281
รูปแบบสิม 281
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 282
ลักษณะการเขียน 303
ความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมฝาผนังวัดป่าเรย์ไรย์และวัดโพธาราม
จังหวัดมหาสารคาม 316

บทที่ หน้า
วัดบ้านยาง 319
ประวัติวัดและที่ตั้ง 319
รูปแบบสิม 319
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 320
ลักษณะการเขียน 354
วัดตาลเรือง 368
ประวัติวัดและที่ตั้ง 368
รูปแบบสิม 369
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 370
ลักษณะการเขียน 375
ตอนที่ 3 ประวัติวัดและงานจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดขอนแก่น 379
วัดมัชฌิมวิทยาราม 379
ประวัติวัดและที่ตั้ง 379
รูปแบบสิม 379
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 381
ลักษณะการเขียน 393
วัดสระบัวแก้ว 404
ประวัติวัดและที่ตั้ง 404
รูปแบบสิม 404
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 406
ลักษณะการเขียน 422
วัดสนวนวารีพัฒนาราม 432
ประวัติวัดและที่ตั้ง 432
รูปแบบสิม 432
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 433
ลักษณะการเขียน 450
วัดไชยศรี 460
ประวัติวัดและที่ตั้ง 460

บทที่ หน้า

รูปแบบสิม 460

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง 461

ลักษณะการเขียน 477

4 วิเคราะห์รูปแบบสิมพื้นถิ่นในจังหวัดร้อยเอ็ด 488

รูปแบบและอายุของสิมพื้นถิ่นอีสานกลางที่มีภาพจิตรกรรม 489

ช่างเขียนหรือช่างแต้มพื้นถิ่นในเขตอีสานตอนกลาง 491

รูปแบบโดยรวมของจิตรกรรมฝาผนังสิมพื้นถิ่นอีสานกลาง 494

การวิเคราะห์แบ่งกลุ่มภาพจิตรกรรมฝาผนังพื้นถิ่นในอีสานกลาง 518

กลุ่มรูปแบบอิทธิพลจิตรกรรมไทยประเพณีผสมรูปแบบพื้นบ้าน 518

กลุ่มรูปแบบพื้นบ้านที่นิยมเขียนภาพเล่าเรื่องจากวรรณกรรมศาสนา ฉบับท้องถิ่น 525

กลุ่มรูปแบบพื้นบ้านที่นิยมเขียนภาพเล่าเรื่องจากวรรณกรรมท้องถิ่น 552

ความสัมพันธ์สอดคล้องระหว่างงานบุญผะเหวด ผ้าผะเหวด และงานจิตรกรรมฝาผนัง 557

ลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมสกุลช่างพื้นถิ่นในเขตอีสานตอนกลาง 561

5 สรุปผลการวิเคราะห์และข้อเสนอแนะ 566

รายการอ้างอิง 570

ประวัติผู้วิจัย 579

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	แผนที่จังหวัดภาคอีสาน	9
2	พระพุทธมิ่งเมือง วัดกลางมิ่งเมือง	49
3	จารึกที่ฐานพระพุทธมิ่งเมือง วัดกลางมิ่งเมือง	49
4	ภาพถ่ายเก่าอุโบสถด้านหน้า-หลัง และองค์ประกอบตกแต่ง	51
5	ผังภาพจิตรกรรม วัดกลางมิ่งเมือง	52
6	ผนังด้านทิศใต้ วัดกลางมิ่งเมือง	53
7	เตมียชาดก	53
8	เตมียชาดก	54
9	เตมียชาดก	54
10	มหาชนกชาดก	55
11	มหาชนกชาดก	55
12	สุวรรณสามชาดก	56
13	สุวรรณสามชาดก	56
14	เนมีราชชาดก	57
15	เนมีราชชาดก	57
16	มโหสถชาดก	58
17	มโหสถชาดก	58
18	ภาพจิตรกรรมของผนังด้านทิศตะวันออก วัดกลางมิ่งเมือง	59
19	มโหสถชาดก	60
20	ภูริทัตชาดก	61
21	จันทรกุมารชาดก	62
22	จันทรกุมารชาดก	62
23	จันทรกุมารชาดก	63
24	พรหมนารทชาดก	63
25	พรหมนารทชาดก	64
26	พรหมนารทชาดก	64
27	วิธูรบัณฑิตชาดก	65

ภาพที่ หน้า

28 วิฐูรบัณฑิตชาดก 65
29 วิฐูรบัณฑิตชาดก 66
30 วิฐูรบัณฑิตชาดก 66
31 กัณฑ์ทศพร 67
32 กัณฑ์หิมพานต์ 67
33 กัณฑ์หิมพานต์ 68
34 ทานกัณฑ์ 68
35 กัณฑ์วนประเวศน์ 69
36 กัณฑ์ชูชก 69
37 กัณฑ์จุลพน ช่างแสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะพื้นถิ่นที่ย่ามชูชก 70
38 กัณฑ์มหาพน 70
39 กัณฑ์กุมาร 71
40 กัณฑ์กุมาร พระชาลีและพระกัณหาซ่อนตัวในสระบัว 72
41 กัณฑ์มัทรี 72
42 ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศตะวันตก 73
43 กัณฑ์สักบรรพ 74
44 กัณฑ์มหาราช 74
45 ภาพขยายของกัณฑ์มหาราช 75
46 กัณฑ์มหาราช ช่างเขียนบรรยายถึงเหตุการณ์ตอนที่ชูชกอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่เข้าวัง บริโภคจนท้องแตกจนการจัดงานพิธีศพ 75
47 ทางซ้ายเป็นตอนที่ชูชกเข้าเฝ้าพระเจ้าสญชัย ทางขวาเป็นภาพชูชกที่กำลังชื่นชมกับรางวัลที่ได้รับ 76
48 พื้นที่ส่วนที่สองของผนังด้านทิศตะวันตก นครกัณฑ์ 77
49 ภาพขยายนครกัณฑ์ 78
50 ภาพขยายนครกัณฑ์ 78
51 มารผจญผนังด้านทิศตะวันตก 79
52 ฉากมารผจญของวัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี 79
53 สิบสองนักษัตร 80

ภาพที่ หน้า

54 ภาพเทพชุมนุม 83
55 การสร้างบรรยากาศท้องฟ้าด้วยกระบอกไม้ไผ่เจาะรู 85
56 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท 87
57 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้ 87
58 ภาพทิวทัศน์ 88
59 ภาพบุคคล 90
60 ภาพบุคคล 91
61 ภาพขบวนทหาร 92
62 ภาพสถาปัตยกรรม 93
63 ภาพสถาปัตยกรรม 94
64 ภาพสัตว์ 95
65 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต 96
66 รูปแบบสิมวัดบ้านประตูชัย 99
67 จารึกที่พบบริเวณเหนือประตูทางเข้า 99
68 ผังภาพจิตรกรรม วัดประตูชัย 100
69 ผนังทางเข้าด้านหน้าบริเวณซุ้มวงโค้ง 101
70 ผนังมุขด้านใน เขียนเป็นกลุ่มภาพรูปพระพุทธเจ้าและพระสาวก 102
71 พระพุทธเจ้า 5 พระองค์ 102
72 จารึกผนังมุขด้านใน 103
73 จารึกด้านหลังพระประธาน 103
74 ผนังด้านขวา ด้านหลังและด้านซ้ายพระประธาน 104
75 ผนังด้านหน้าพระประธาน 104
76 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออก 105
77 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือ 106
78 ภาพจิตรกรรมผนังที่เลือนลางคาดว่าน่าเป็นกลุ่มภาพชูชก 107
79 พระเวสสันดรชาดก 107
80 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศเหนือ 109
81 ภาพขบวนทหาร 110

ภาพที่ หน้า

82 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศใต้ 111
83 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศใต้ 112
84 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศใต้ 112
85 ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศตะวันตก..... 113
86 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศใต้ 114
87 แผนผังจิตรกรรมภายนอกวัดประตูชัย 116
88 การเขียนต้นไม้ 117
89 ภาพท้องฟ้าและผืนน้ำ..... 118
90 รูปแบบการเขียนภาพบุคคลชั้นสูง 119
91 ภาพพระพุทธเจ้า 120
92 ภาพบุคคล 121
93 การเขียนภาพพราหมณ์ ดาบส พราหมณ์ชูชก..... 122
94 ภาพทหาร 123
95 ภาพสถาปัตยกรรม 125
96 การแบ่งเรื่อง..... 127
97 การเขียนตกแต่งซุ้มหน้าต่างของวัดบ้านประตูชัย 128
98 วัดพุทธสีมา (วัดเปลือยใหญ่) 129
99 ผังภาพจิตรกรรม วัดพุทธสีมา (วัดเปลือยใหญ่) 130
100 กัณฑ์ทศพร 131
101 กัณฑ์หิมพานต์ 131
102 ทานกัณฑ์ 132
103 กัณฑ์วนประเวศน์..... 132
104 กัณฑ์ชูชก..... 133
105 กัณฑ์จุลพน..... 133
106 กัณฑ์มหาพน 134
107 กัณฑ์มหาพน 134
108 กัณฑ์กุมาร สองกุมารหวาดกลัวจึงหนีไปซ่อนในสระบัว 135
109 กัณฑ์กุมาร..... 135

ภาพที่ หน้า

110 กัณฑ์มัทรี 136
111 กัณฑ์สักบรรพ 136
112 กัณฑ์มหาราช 137
113 กัณฑ์มหาราช 138
114 พระเจ้าสญชัยจัดงานศพชูชก 138
115 กัณฑ์ฉกษัตริย์ 139
116 ขบวนเสด็จในนครกัณฑ์ 139
117 ภาพต้นไม้ 142
118 ภาพบุคคลชั้นสูง 143
119 ภาพบุคคล 144
120 ภาพบุคคล 145
121 ภาพทหาร 146
122 ภาพสถาปัตยกรรม 147
123 งานศพชูชก 149
124 เส้นแบ่งเรื่อง 150
125 สิมวัดจักรวาลภูมิพินิจ 151
126 ผังภาพจิตรกรรม วัดจักรวาลภูมิพินิจ 151
127 ภาพจิตรกรรมบนผนังทิศตะวันตก 154
128 ผนังด้านข้างทางขวาพระประธาน 155
129 ผนังด้านข้างทางขวาพระประธาน 156
130 ท้าวกศุราชตัดสินพระทัยออกบวช 156
131 วงดนตรีมีนักดนตรีที่เป็นผู้หญิง 157
132 พระมาลัยเสด็จบนสวรรค์เพื่อบูชาเจดีย์จุฬามณี 158
133 ตำแหน่งภาพจิตรกรรมผนังด้านหน้าสิม 159
134 ภาพขยายหมายเลข 3 160
135 พุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ 161
136 ภาพพระพุทธเจ้า 163
137 ตอนมารผจญ 165

ภาพที่		หน้า
138	ภาพธิดาพญามารเดินทางกลับมาหาพญามาร	165
139	นรกภูมิ	166
140	ภาพต้นไม้	168
141	ภาพท้องฟ้าและผืนน้ำ	169
142	ภาพบุคคล	170
143	ภาพพระพุทธเจ้า	171
144	ภาพบุคคล	172
145	ภาพทหาร	173
146	ภาพสถาปัตยกรรม	174
147	ภาพสัตว์	175
148	ภาพประเพณีและวิถีชีวิต	176
149	การแบ่งเรื่องหรือภาพ	177
150	อุโบสถวัดบ้านขอนแก่นเหนือ	178
151	ผนังมุขหน้าอุโบสถวัดบ้านขอนแก่นเหนือและพระพุทธรูปประธาน ปางมารวิชัย	179
152	ผังภาพจิตรกรรม วัดบ้านขอนแก่นเหนือ	180
153	ภาพจิตรกรรมเรื่องพระมาลัย	181
154	ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัย	182
155	ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่หน้าบันประตูทางเข้า	183
156	ภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนออกมหาภิเนษกรมณ์	184
157	ภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนออกมหาภิเนษกรมณ์	185
158	ภาพจิตรกรรมที่ฝาผนังอุโบสถวัดไชยทิศ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพ ฯ	185
159	พุทธบูชาปริวัตต์	185
160	ภาพพระพุทธเจ้าในตอนมารผจญ	186
161	ธิดาพระยามารทั้ง 3 ตน	187
162	รูปแบบการเขียนต้นไม้ทั่วไปไม่เจาะจงประเภท	189
163	ภาพทิวทัศน์	189
164	ภูเขา/ก้อนหิน	190
165	การเขียนบุคคลชั้นสูง	191

ภาพที่ หน้า

166 ภาพบุคคล 191
167 ภาพบุคคล 192
168 ภาพทหาร 193
169 ภาพสถาปัตยกรรม 194
170 ภาพสถาปัตยกรรม 195
171 เจดีย์จุฬามณี 195
172 ภาพสัตว์ 196
173 สิมวัดไตรภูมิคณาจารย์ 198
174 ผังภาพจิตรกรรม วัดไตรภูมิคณาจารย์ 198
175 ภาพจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ 199
176 ภาพพุทธประวัติตอนที่พระพุทธเจ้าทรงแสดงธรรมโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ 200
177 ผนังช่วงเสาที่สอง 201
178 รายละเอียดผนังช่วงเสาที่สอง 202
179 ผนังทิศตะวันออก 202
180 ภาพจิตรกรรมช่วงเสาที่สอง ผนังทิศเหนือ 203
181 ภาพต้นไม้ 205
182 พระสงฆ์ 205
183 ภาพบุคคล 206
184 ภาพบุคคล 207
185 ภาพสถาปัตยกรรม 207
186 ภาพสัตว์ 208
187 สิมโถงวัดใต้สูงยาง 210
188 ทานกัณฑ์ 211
189 นครกัณฑ์ 211
190 ท้องฟ้าและนก 212
191 ภาพบุคคล 213
192 สิมวัดราษฎร์ศิริ 215

ภาพที่		หน้า
193	จารึกภายในสิมวัดราษฎร์ศิริ	216
194	แผนผังจิตรกรรมวัดราษฎร์ศิริ	217
195	กัณฑ์ทศพร	218
196	กัณฑ์มหาราช	219
197	กัณฑ์ฉกษัตริย์	220
198	นครกัณฑ์	221
199	ภาพมารผจญ	222
200	ภาพตอนออกมหาภิเนษกรมณ์	223
201	กัณฑ์หิมพานต์	224
202	ทานกัณฑ์	225
203	กัณฑ์วนประเวศน์	226
204	ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์	227
205	ภาพพระมาลัย	228
206	กัณฑ์ชูชก	229
207	กัณฑ์จุลพน	230
208	กัณฑ์มหาพน	231
209	กัณฑ์กุมาร	232
210	กัณฑ์มัทรี	233
211	ภาพพระมาลัย	234
212	กัณฑ์สักบรรพ	233
213	ภาพพระพุทธเจ้า พระภิกษุสงฆ์และดาบส	237
214	สิมวัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม	239
215	ภาพขยายชุดฐานสองชั้นของสิมวัดโพธาราม	240
216	พระพุทธรูปและภาพจิตรกรรมภายในสิมวัดโพธาราม	241
217	แผนผังจิตรกรรมวัดโพธาราม	242
218	กัณฑ์ทศพร	243
219	ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือ	244
220	ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือ	245

ภาพที่ หน้า

221 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือ 246
222 ภาพประเพณีบริเวณระหว่างช่องหน้าต่าง 247
223 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออก 248
224 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออก 249
225 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ 251
226 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ 252
227 ภาพจิตรกรรมผนังด้านนอก ทิศตะวันตก 256
228 ภาพจิตรกรรมผนังด้านนอก ด้านทิศตะวันตก 257
229 ภาพจิตรกรรมผนังด้านนอก ด้านทิศตะวันตก 258
230 ภาพจิตรกรรมผนังด้านนอก ด้านทิศตะวันตก 259
231 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศเหนือ 261
232 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันออก 262
233 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันออก 263
234 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศใต้ 265
235 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศใต้ 266
236 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันตก 267
237 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันตก 268
238 ภาพทิวทัศน์ 270
239 ภาพทิวทัศน์ 271
240 ภาพบุคคล 273
241 ภาพบุคคล 274
242 ภาพสถาปัตยกรรม 276
243 ภาพสัตว์ 277
244 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต 278
245 การแบ่งเรื่องตามผนังสิม 279
246 การแบ่งเรื่องตามผนังสิม 280
247 สิมวัดป่าเรย์ไรย์ 282
248 แผนผังจิตรกรรมวัดป่าเรย์ไรย์ 283

ภาพที่ หน้า

249 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศเหนือ 285
250 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศเหนือ 286
251 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศตะวันออก 287
252 ภาพจิตรกรรมที่ฝาผนังด้านทิศตะวันตก 288
253 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศตะวันตก 290
254 ขบวนเสด็จในตอนนครกัณฑ์ 291
255 ภาพจิตรกรรมผนังด้านนอก ผนังด้านทิศใต้ 292
256 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศใต้ 294
257 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศใต้ 295
258 พระพุทธรูปและภาพจิตรกรรมภายในสิมวัดป่าเรย์ไรย์ 296
259 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศเหนือ 298
260 ภาพจิตรกรรมที่ฝาผนังด้านทิศเหนือ ช่วงเสาที่สาม 298
261 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันออก 299
262 ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศตะวันตก 300
263 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศใต้ 301
264 ภาพช่วงเสาที่สองของผนังทิศใต้ 302
265 ภาพช่วงเสาที่สามของผนังทิศใต้ 303
266 ภาพทิวทัศน์ 305
267 ภาพทิวทัศน์ 306
268 ภาพบุคคล 308
269 ภาพบุคคล 309
270 ภาพบุคคล 310
271 ภาพสถาปัตยกรรม 311
272 ศาลาหรือพลับพลา 311
273 ภาพสถาปัตยกรรม 312
274 ภาพสัตว์ 313
275 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต 314
276 แผนผังเปรียบเทียบจิตรกรรมวัดป่าเรย์ไรย์และวัดโพธาราม 317

ภาพที่		หน้า
277	ภาพอดีตพุทธของวัดโพธารามและวัดป่าเรย์ไรย์	318
278	สิมวัดบ้านยาง	319
279	แผนผังภาพจิตรกรรมวัดบ้านยาง	320
280	ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน	321
281	กลุ่มภาพแถวล่างสุดของผนังช่วงเสาแรกเขียนเรื่อง ปาจิตต์ อรพิม	322
282	ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศตะวันออก ช่วงเสาแรก	323
283	ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศเหนือช่วงเสาที่สอง	324
284	ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศตะวันออก ช่วงเสาที่สอง	325
285	ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศตะวันออก ช่วงเสาที่สอง	326
286	ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน	327
287	ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศตะวันออก ช่วงเสาที่สอง	328
288	ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน	329
289	กลุ่มภาพแถวด้านล่างของผนังทิศตะวันออก	130
290	ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน	331
291	ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน	332
292	ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน ช่วงเสาแรก	334
293	ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน ช่วงเสาแรก	335
294	ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน ช่วงเสาที่สอง	238
295	ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน ช่วงเสาที่สอง	339
296	ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน ช่วงเสาที่สอง	340
297	ผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน	341
298	ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศใต้ที่ช่วงเสาแรก	342
299	กลุ่มภาพแถวด้านล่างช่วงแรกของผนังทิศใต้	342
300	ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศใต้ที่ช่วงเสาแรก	343
301	ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศใต้ที่ช่วงเสาที่สอง	344
302	ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศใต้ที่ช่วงเสาที่สอง	345
303	ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศใต้ที่ช่วงเสาที่สอง	347
304	ผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน ที่ช่วงเสาที่สาม	349

ภาพที่		หน้า
305	ผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน ที่ช่วงเสาที่สาม	350
306	ภาพขบวนเสด็จในตอนนครกัณฑ์ผนังด้านทิศใต้ ทิศตะวันออก และทิศเหนือ	351
307	ภาพจิตรกรรมที่ฝาผนังทิศตะวันออก	353
308	ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทใช้เทคนิคแตะสี	355
309	ภาพทิวทัศน์	
310	ภาพทิวทัศน์	356
311	ภาพบุคคล	357
312	ภาพบุคคล	358
313	ภาพบุคคล	359
314	ภาพบุคคล	361
315	ภาพสถาปัตยกรรม	362
316	ภาพสถาปัตยกรรม	363
317	ภาพสัตว์	364
318	ภาพประเพณีและวิถีชีวิต	365
319	ภาพประเพณีและวิถีชีวิต	366
320	วัดตาลเรือง จังหวัดมหาสารคาม	368
321	ภาพจิตรกรรม วัดตาลเรือง จังหวัดมหาสารคาม	369
322	ผังภาพจิตรกรรมวัดตาลเรือง จังหวัดมหาสารคาม	370
323	ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศตะวันออก	372
324	ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศตะวันออก	373
325	ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศใต้	374
326	ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศใต้	375
327	สัตว์ที่มีในพื้นถิ่น	377
328	สิมวัดมัชฌิมวิทยารามและพระพุทธรูป	380
329	ผังภาพจิตรกรรมวัดมัชฌิมวิทยาราม	380
330	ผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน	381
331	ภาพจิตรกรรมผนังทิศเหนือ	382
332	ภาพจิตรกรรมที่ผนังของช่วงเสาที่สามทางทิศเหนือ	383

ภาพที่		หน้า
333	ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน	384
334	ภาพจิตรกรรม ผนังด้านทิศตะวันออก	385
335	ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน	386
336	ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ ช่วงเสาแรก	387
337	ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ ช่วงเสาที่สอง	388
338	ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ ช่วงเสาที่สาม	389
339	ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตกหรือผนังด้านหลังพระประธาน	391
340	พระชาลีและพระกัณหาซ่อนตัวในสระบัว	391
341	อดีตพุทธ	392
342	อักษรเขียนพระนามใต้ภาพอดีตพุทธ “พระกกุสันธพุทธเจ้า “	392
343	ภาพต้นไม้	394
344	ภาพทิพทัศน์	395
345	ภาพบุคคล	396
346	ภาพบุคคล	398
347	ภาพทหาร	399
348	ภาพสถาปัตยกรรม	400
349	ภาพสัตว์	401
350	ภาพประเพณีและวิถีชีวิต	402
351	เส้นแบ่งเรื่องแบบคดโค้ง	404
352	สิมวัดสระบัวแก้ว	405
353	ผังภาพจิตรกรรมวัดสระบัวแก้ว	406
354	จิตรกรรมฝาผนังด้านนอก	408
355	ท้าวธตรฐจัดการอภิเษกพระลามให้ขึ้นครองเมือง	409
356	ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน	409
357	ผนังด้านทิศตะวันตก	411
358	ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศใต้	413
359	ภาพจิตกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศเหนือ	416
360	จิตกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันออก	418

ภาพที่		หน้า
361	ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน	420
362	ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน	421
363	ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทวิธีที่หนึ่ง	423
364	ภาพทิวทัศน์	424
365	ภาพบุคคล	425
366	ภาพบุคคล	427
367	ภาพสถาปัตยกรรม	429
368	ภาพสัตว์	430
369	ภาพประเพณีและวิถีชีวิต	430
370	วัดสนวนวารีพัฒนาราม	433
371	ผังภาพจิตรกรรมวัดสนวนวารีพัฒนาราม	434
372	ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศเหนือ	436
373	ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน	437
374	ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศตะวันออก	438
375	ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตกหรือผนังด้านหลังพระประธาน	439
376	ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศตะวันออก	440
377	จิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน	441
378	ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศใต้	442
379	ผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน	444
380	ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศเหนือ	445
381	ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันออก	446
382	ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้หรือผนังด้านขวาพระประธาน	448
383	ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตกหรือผนังด้านหลังพระประธาน	450
384	ภาพทิวทัศน์	452
385	ภาพบุคคล	453
386	ภาพบุคคล	455
387	ภาพสถาปัตยกรรม	456
388	ภาพสัตว์	457

ภาพที่		หน้า
389	ภาพประเพณีและวิถีชีวิต	468
390	การแบ่งเรื่องแบบเส้นหยักโค้ง และแถบลาย	460
391	วัดไชยศรี	461
392	ผังภาพจิตรกรรมวัดไชยศรี	463
393	ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศเหนือ	463
394	ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศเหนือ	464
395	ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศเหนือ	465
396	ภาพจิตรกรรมที่ผนังทิศตะวันออก	466
397	ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศตะวันออก	467
398	ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศตะวันออก	468
399	ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศตะวันตก	469
400	ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศตะวันตก	470
401	ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศตะวันตก	471
402	ภาพจิตรกรรมที่ผนังทิศใต้	472
403	ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศใต้	472
404	ภาพจิตกรรมที่ฝาผนังทิศตะวันตกด้านหลังพระประธาน	475
405	ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน	476
406	ภาพทิวทัศน์	478
407	ภาพทิวทัศน์	478
408	ภาพบุคคล	480
409	ภาพพระพุทธเจ้า	480
410	ข้าราชบริพาร ขุนนางผู้ชาย	481
411	ภาพบุคคล	482
412	ภาพสถาปัตยกรรม	483
413	สัตว์ที่มีตามท้องเรื่องหรือสัตว์ในจินตนาการ	484
414	สัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่น	484
415	ภาพประเพณีและวิถีชีวิต	485
416	ภาพประเพณีและวิถีชีวิต	486

ภาพที่ หน้า

417 ภาพพระพุทธเจ้าทรงเครื่องประดับ 502
418 ภาพพระพุทธเจ้าทรงเครื่องประดับ..... 506
419 ภาพพระพุทธเจ้าทรงเครื่อง ปางเปิดโลก..... 507
420 ภาพพระพุทธเจ้าเครื่องเครื่องประดับ วัดเชียงทอง หลวงพระบาง..... 508
421 พระแก้วบุษราคัม วัดศรีอุบลรัตนาราม 509
422 ภาพพระพุทธเจ้า..... 510
423 พระพุทธรูปคาดรัดประคดอก 511
424 ภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนนายฉันนะแบกเครื่องประดับ..... 529
425 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ตอนธิดาพญามาร 532
426 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ตอนธิดาพญามาร 533
427 ภาพสัณฐานนรกกล่องสี่เหลี่ยมคือ มหานรก (นรกใหญ่) และอุสสุทนรก
(นรกบริวาร) ของวัดดุสิดาราม กรุงเทพฯ 535
428 ภาพนรกภูมิ วัดจักรวาลภูมิพินิจ จังหวัดร้อยเอ็ด 537
429 ภาพสัญชีพนรก สมุดภาพไตรภูมิฉบับที่ 10 539
430 ภาพกาลสุตตนรก สมุดภาพไตรภูมิฉบับที่ 10 540
431 นายนิรยบาลสองตนกำลังเลื่อยศีรษะสัตว์นรก สุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพฯ..... 541
432 ภาพจิตรกรรมผนังด้านหน้า วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ด 543
433 ภาพจิตรกรรมผนังด้านหน้า วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ด
วัดจักรวาลภูมิพินิจ จังหวัดร้อยเอ็ด..... 544
434 ภาพจิตรกรรมผนังด้านหน้า วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ด
วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี 545
435 ภาพจิตรกรรมผนังด้านหน้า วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ดวัดศรีมงคล
จังหวัดเพชรบูรณ์ 546
436 ภาพจิตรกรรมที่อุโบสถวัดสุวรรณาราม..... 546
437 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ธิดาพระยามาร..... 548
438 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ธิดาพระยามาร และลายฟอกคำ..... 549
439 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ฉากมารผจญ..... 550
440 ผ้าผะเหวด บ้านท่าม่วง อำเภอเสลภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด 559

ภาพที่ หน้า

441 ผ้าผะเหวดเก่าบนไม้อัดของวัดภูเขาลาด จังหวัดนครราชสีมา 560
442 ภาพจิตรกรรมฝาผนังผ้าม่านพันเสา..... 564
443 ภาพจิตรกรรมฝาผนังผ้าม่านพันเสา..... 565

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในช่วงเวลาสมัยรัตนโกสินทร์หากกล่าวถึงศิลปกรรมในส่วนภูมิภาคอีสานหรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือแล้ว สันติ เล็กสุขุม ได้เรียกศิลปกรรมที่เกิดในช่วงเวลาของพื้นที่นี้ว่า "ศิลปะอีสาน" [1]

ซึ่งวิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้อธิบายลักษณะผลงานที่สร้างในแหล่งนี้ว่าเป็นผลงานที่เกิดจากช่างท้องถิ่น ซึ่งสร้างขึ้นตามคติและวิธีการที่ถ่ายทอดกันมา มีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น โดยมีจุดประสงค์เพื่อการใช้สอยหรือการแลกเปลี่ยนหรือตามความเชื่อถือความศรัทธาในศาสนาหรือประเพณีของท้องถิ่นนั้น ๆ[2]

โดยเฉพาะงานด้านจิตรกรรมฝาผนังของสิมพื้นถิ่นในระยะเวลาที่ผ่านมา มีนักวิชาการหรือผู้สนใจได้ทำการศึกษาและเผยแพร่ไว้บ้างแล้ว เช่น ไพโรจน์ สโมสร และสุมาลี เอกชนนิยม เป็นต้น หากมีข้อสังเกตว่าการศึกษาที่ผ่านมาส่วนมากเน้นการตีความหมายของภาพและองค์ประกอบทางศิลปะเป็นสำคัญ ประเด็นหลักมักกล่าวคล้ายคลึงกันว่ารูปแบบงานจิตรกรรมอีสานนั้นมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากจิตรกรรมไทยประเพณีทางภาคกลาง คือ มีรูปแบบโดยรวมที่เรียบง่าย ไม่มีแบบแผนที่ชัดเจนนัก ตำแหน่งที่เขียนอาจพบได้ทั้งผนังด้านในและด้านนอกของสิมหรือโบสถ์ สร้างโดยช่างเขียนหรือช่างแต้มท้องถิ่นที่อาจเป็นได้ทั้งชาวบ้านหรือพระภิกษุที่พอมีฝีมือทางด้านการเขียนภาพและอาจได้รับการถ่ายทอดกันมาในเครือญาติ หากมี

---

[1] ศิลปะลาวคงเริ่มต้นในพุทธศตวรรษที่ 20-21 คงเริ่มที่แอ่งสกลนครก่อนที่จะแพร่ขยายไปอีสานตอนล่าง ส่วนศิลปะสองฝั่งโขง หรือศิลปะลาวในอีสานหมายถึงมีศูนย์กลางอยู่ที่นครเวียงจันทน์ ดูรายละเอียดใน สันติ เล็กสุขุม, **รายงานการสำรวจศิลปะลาวในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2538), 7-9.

[2] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, "ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน," ใน **เอกสารการสอนรายวิชา หน่วย 8-15,** พิมพ์ครั้งที่ 3 (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมธิราช, 2537), 908-923.

ทักษะความชำนาญสูงกว่านั้นก็อาจเป็นช่างที่มีประสบการณ์เคยไปกรุงเทพฯ หรือได้อาจรับการฝึกฝนมา ซึ่งข้อมูลเกี่ยวกับช่างเขียนพบได้เพียงเล็กน้อยเท่านั้นที่ได้จากตัวอักษรจารึกไว้บนฝาผนังและคำบอกเล่าของคนในพื้นที่ เช่น นายคำหมา แสงงาม ช่างเขียนของวัดกลางมิ่งเมืองได้เคยเรียนวิชาศิลปะการช่างกับพระครูวิโรจน์รัตโนบลที่วัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี นอกจากนี้ข้อมูลบางส่วนได้แสดงว่าช่างเขียนบางคนตัวอย่างในจังหวัดร้อยเอ็ดนั้น มีโอกาสเดินทางไปเขียนภาพจิตรกรรมในหลายสิมทั้งในและนอกพื้นที่จังหวัดของตนเองเช่น จิตรกรรมฝาผนังที่วัดป่าเรไรย์และวัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม[3] ประกอบด้วยความขาดแคลนทางวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างผลงานเช่น พู่กันและสีจากธรรมชาติ ดังนั้นประเด็นช่างเขียนจึงน่าจะส่งผลสำคัญต่อรูปแบบศิลปะที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังพื้นถิ่นในแถบอีสานตอนกลาง เช่นเดียวกับเรื่องราวที่ใช้แสดงออก คือ วรรณกรรมพุทธศาสนา ได้แก่ พุทธประวัติ ทศชาติ พระมาลัย นรกภูมิ เวสสันดรชาดก ส่วนวรรณกรรมพื้นบ้าน เช่น สินไซ พระราม สุริวงค์ กาละเกด ปาจิตต์กุมารชาดก เป็นต้น[4]

ไพโรจน์ สโมสร ได้สำรวจงานจิตรกรรมฝาผนังอีสานจำนวนหนึ่งเมื่อปี พ.ศ. 2525 และกล่าวว่าจิตรกรรมอีสานนั้นสามารถจำแนกลักษณะของช่างเขียนออกเป็น 3 กลุ่มหลัก คือ 1. กลุ่มช่างพื้นบ้านแท้ 2. กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลจากช่างหลวง 3. กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมล้านช้างและกรุงเทพฯ[5] เมื่อพิจารณาทั้ง 3 กลุ่มช่างที่อ้างในครั้งนั้น ยังไม่ได้มีการอธิบายถึงรายละเอียดของแต่ละกลุ่มอย่างครอบคลุมและชัดเจน มีความคลุมเครือระหว่างลักษณะเฉพาะอิทธิพลทางวัฒนธรรมที่มีผลต่อรูปแบบศิลปะและพื้นที่ทางภูมิศาสตร์

โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มงานจิตรกรรมฝาผนังของช่างพื้นบ้านที่ต้องการศึกษาวิจัยนี้กล่าวว่ามีลักษณะเป็นศิลปะพื้นบ้านแท้ โดยระบุครอบคลุมพื้นที่อีสานตอนกลาง เช่น จังหวัดขอนแก่น ร้อยเอ็ด มหาสารคามนั้น[6] หากพิจารณาพื้นที่ทางภูมิศาสตร์กลุ่มจังหวัดดังกล่าวของ

---

[3] ช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดป่าเรไรและวัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคามเป็นช่างจากเมืองร้อยเอ็ด เป็นต้น ดูรายละเอียดใน สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น** (อุดรธานี: วินิจการพิมพ์, 2543), 42-48 (เอกสารอัดสำเนา).

[4] ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน** (ขอนแก่น: ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2532), 38; สุมาลี เอกชนนิยม, **ฮูบแต้มในสิมอีสาน: งานศิลป์สองฝั่งโขง** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2548), 10-30.

[5] เรื่องเดียวกัน, 38-39.

[6] เรื่องเดียวกัน.

ช่างพื้นบ้านอยู่ในแถบราบลุ่มน้ำชีที่มีความสัมพันธ์ด้านอาณาเขตติดต่อกันแล้ว[7] ในบริเวณนี้ยังมีความสำคัญโดยช่วงเวลาก่อนปฏิรูปการปกครองใน พ.ศ.2463[8] หรือก่อนมีชื่อเรียกเป็นจังหวัดต่าง ๆ อย่างในปัจจุบัน ในอดีตเคยเป็นส่วนหนึ่งอาณาจักรล้านช้างมาก่อน เอกสารทางประวัติศาสตร์กล่าวถึงการตั้งบ้านแปงเมืองโดยที่ประชาชนลาวที่เคลื่อนย้ายเข้ามาอยู่บริเวณเขตพื้นที่ในภาคอีสานที่เมืองสุวรรณภูมิ (อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ดในปัจจุบัน) ในราวพุทธศตวรรษที่ 23 และต่อมาเมื่อเมืองในดินแดนอีสานต่างก็ขึ้นตรงต่อกรุงรัตนโกสินทร์ หัวเมืองชั้นนอกในแถบอีสานกลางเช่น เมืองร้อยเอ็ดมีเมืองในปกครองหลายเมืองด้วยกัน [9] ซึ่งในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์นี้เองได้เกิดชุมชนใหม่จำนวนมาก[10] ที่ภายหลังได้ก่อตั้งกลายเป็นเมืองใหญ่[11] และเมืองส่วนหนึ่งในอีสานตอนกลางนี้เกิดจากการแยกตัวจากเมืองร้อยเอ็ดก่อตั้งเป็นอีกหลายเมืองอื่นในจังหวัดมหาสารคามและจังหวัดขอนแก่นดังในปัจจุบัน[12]

ด้านวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนบริเวณอีสานตอนกลางนี้มีลักษณะคล้ายคลึงกับพื้นที่อื่นในอีสาน ที่ในระยะแรกกล่าวได้ว่าจึงมีความใกล้ชิดกับวัฒนธรรมล้านช้างหรือประเทศลาวใน

---

[7] อีสานตอนกลางมีอาณาบริเวณกว้างขวางกินพื้นที่ 3 ใน 4 ของอีสานทั้งหมด ใน อภิศักดิ์ โสมอินทร์, **ภูมิศาสตร์อีสาน** (กรุงเทพฯ: พรศักดิ์แอนด์แอสโซซิเอท, 2525), 6-7.

[8] วัฒนา อุ่นทรัพย์, "พงศาวดารหัวเมืองมณฑลอีสาน: เมืองสุวรรณภูมิ," **ศิลปากร** 50, 3 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2550): 69-73.

[9] ปี พ.ศ.2448 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงจัดการปฏิรูปการปกครองส่วนภูมิภาคให้เป็นรูปแบบเดียวกันทั่วประเทศ เมืองร้อยเอ็ดซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของมณฑลอีสานได้เปลี่ยนเป็นบริเวณเมืองร้อยเอ็ด มีเมืองในปกครอง 5 เมือง คือ เมืองร้อยเอ็ด เมืองสุวรรณภูมิ เมืองมหาสารคาม เมืองกมลาไสย เมืองกาฬสินธุ์ เมืองสุวรรณภูมิ จึงมีฐานะเป็นเมืองๆ หนึ่ง ขึ้นอยู่กับบริเวณร้อยเอ็ด ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน.

[10] นอกจากนโยบายการตั้งเมืองของพระมหากษัตริย์แล้ว เหตุผลการแยกตั้งเมืองใหม่มีหลายประการ เช่น เกิดความขัดแย้งในกลุ่มผู้นำ ดูรายละเอียดใน ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์, **ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น** (ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา, 2548), 111-115.

[11] หม่อมอมรวงษ์วิจิตร, "พงศาวดารหัวเมืองมณฑลอีสาน," **เมืองในภาคอีสาน** (กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2516), 190-194.

[12] ข้อมูลนี้ยังกล่าวถึงเจ้าเมืองและกลุ่มประชาชนของบางเมืองมาจากแหล่งเดียวกัน เรื่องเดียวกัน, 3-105.

ปัจจุบันมีความคล้ายคลึงด้านภาษา วรรณกรรม ตลอดจนความเชื่อต่าง ๆ[13] รวมถึงข้อมูลการศึกษาชาติพันธุ์สรุปว่าชาวอีสานของไทยมีความใกล้ชิดทางด้านชาติพันธุ์กับชนชาติไทยในอาณาจักรล้านช้าง (ลาว) มากกว่าชนชาติไทยในดินแดนลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา[14] กระทั่งในช่วงเวลาต่อมาเมื่อตกอยู่ใต้การปกครองของกรุงรัตนโกสินทร์แล้วทั้งอำนาจการปกครอง[15] และกระแสทางด้านศิลปวัฒนธรรมของราชธานีได้เข้าสู่หัวเมืองอีสานอย่างทั่วถึง[16]

ด้วยบริบททางภูมิศาสตร์ สังคม ประเพณี วัฒนธรรม ศาสนาและวรรณกรรมที่มีใกล้เคียงกัน เมื่อพิจารณาตรวจสอบหลักฐานทางด้านศิลปะเฉพาะจิตรกรรมฝาผนังอีสานของกลุ่มช่างพื้นบ้านจำนวนหนึ่งร่วมกับหลักฐานด้านอื่น ๆ อย่างเช่น สถาปัตยกรรมและหลักฐานตัวอักษรที่เขียนระบุระยะเวลาการสร้าง เบื้องต้นอาจกล่าวได้ว่าส่วนมากแล้วสร้างขึ้นอยู่ในช่วงระยะเวลาที่ไม่ต่างกันมากนักตั้งแต่กลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 แต่ก็มีข้อน่าสังเกตว่านอกจากรูปแบบศิลปะที่แสดงถึงทักษะความชำนาญที่แตกต่างกันแล้ว ข้อมูลการศึกษารวมถึงการสำรวจข้อมูลเพียงเบื้องต้นที่ผ่านมาจึงไม่เพียงพอในการกล่าวสรุปได้ว่า รูปแบบศิลปะใดภายในกลุ่มช่างพื้นบ้านนั้นที่มีลักษณะเฉพาะจนเป็นเอกลักษณ์ ยังมีความหลากหลายอันเป็นรายละเอียดภายใต้รูปแบบศิลปะที่สะท้อนเรื่องราวทางศาสนา ประเพณีวัฒนธรรมของกลุ่มช่างพื้นถิ่นนี้อีกมากที่ยังไม่มีการกล่าวถึง การแสดงออกภายในพื้นที่เดียวกันนี้มีทั้งลักษณะบางประการที่คล้ายคลึงกันและแตกต่างด้วยเช่นกันหรือที่ไม่ปรากฏในอีกแห่งหนึ่งเลย ในขณะเดียวกันก็เชื่อว่าจิตรกรรมพื้นถิ่นในแถบกลางเองไม่สามารถปฏิเสธความใกล้ชิดกับวัฒนธรรมลาวที่ยังคงอยู่และกระแสอิทธิพลทางศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ที่หลั่งไหลเข้ามาในภาคอีสานกลางแห่งนี้ได้ย่อมมีผลต่อทั้งประติมานวิทยา รูปแบบ วิธีการ ของช่างพื้นถิ่นไม่ต่างจากช่างแหล่งอื่น หากแต่รูปแบบที่เกิดจากการรับและผสมผสานในสัดส่วนที่มากน้อยต่างออกไป เหล่านี้จึงอาจก่อให้เกิดรูปแบบศิลปะบางประการที่ต่างออกไป และคงจะยึดถือเป็นแนวปฏิบัติภายในกลุ่มของช่างพื้นถิ่นในแถบอีสานกลางเอง

---

[13] ดูรายละเอียดใน ธวัช ปุณโณทก, **วรรณกรรมอีสาน** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2522), 2-27.

[14] สุเทพ สุนทรเภสัช, **สังคมวิทยาของหมู่บ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือ** (กรุงเทพฯ: คณะรัฐศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2511), 230.

[15] ธวัช ปุณโณทก, "ประวัติศาสตร์สังคมอีสาน สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น," **ศิลปวัฒนธรรม** 3, 7 (พฤษภาคม 2525): 34-35.

[16] สันติ เล็กสุขุม, **รายงานการสำรวจศิลปะลาวในประเทศไทย**, 7-9.

ล้วนเป็นประเด็นที่ควรสนใจและรีบเร่งในการศึกษาเพิ่มเติมเพราะด้วยงานจิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้เท่าที่สำรวจพบมีจำนวนลดน้อยลงเรื่อยมา ที่มีอยู่ก็มีสภาพที่ทรุดโทรม ยิ่งไปกว่านั้นปัญหาของความไม่เข้าใจในการดูแลรักษา อีกทั้งช่างเขียนรุ่นหลังไม่นิยมสืบสานรูปแบบอย่างเก่ากลับนิยมชมชอบกับรูปแบบอย่างใหม่ อาจทำให้ภาพจิตรกรรมฝาผนังพื้นถิ่นอีสานที่เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นขาดการเรียนรู้เผยแพร่และต้องสูญหายไปในที่สุด

ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาถึงการแสดงออกรูปแบบเฉพาะงานจิตรกรรมฝาผนังอีสานฝีมือช่างท้องถิ่นในแถบอีสานตอนกลาง
2. เพื่อศึกษาถึงรูปแบบที่สัมพันธ์กันของงานจิตรกรรมฝาผนังอีสานฝีมือช่างท้องถิ่นภายในแถบอีสานตอนกลางและอิทธิพลศิลปะจากวัฒนธรรมใกล้เคียง
3. เพื่อวิเคราะห์ถึงที่มาความเชื่อและแนวความคิดในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสาน
4. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมอีสานกับวรรณกรรมในท้องถิ่น

สมมติฐานของการศึกษา

กลุ่มจังหวัดในแถบอีสานกลางส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากการอพยพตั้งถิ่นฐานและขยายตัวเป็นเมืองของประชาชนจากฝั่งลาว ความใกล้ชิดทางด้านเชื้อชาติ ประเพณี วรรณกรรม และลักษณะพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ทำให้ผู้คนในพื้นที่นี้ได้ดำรงวัฒนธรรมจากแหล่งเดิมของตนคือวัฒนธรรมลาวล้านช้างของตนเรื่อยมา

หลักฐานงานด้านจิตรกรรมฝาผนังในสิมพื้นถิ่นแถบอีสานกลางที่เหลือพอศึกษาได้นั้นล้วนแสดงเอกลักษณ์ของงานช่างเขียนท้องถิ่นที่สร้างขึ้นในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ราวพุทธศตวรรษที่ 25 ที่ได้สะท้อนทั้งเรื่องราวทางวรรณกรรม ประเพณีวัฒนธรรมที่เชื่อถือมาแต่เดิมอย่างชัดเจน ในขณะเดียวกันรูปแบบบางส่วนก็ปรากฏการผสมผสานอิทธิพลทางศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ที่มีอยู่ในภาคอีสานกลางแห่งนี้ด้วย การผสมผสานนี้จึงก่อให้เกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนที่ต่างออกไปแหล่งต้นแบบและยังสะท้อนวิธีคิดความเป็นท้องถิ่นนั้นๆ ซึ่งยึดถือแนวปฏิบัติในกลุ่มของช่างพื้นถิ่นในแถบอีสานกลาง

ขอบเขตของการศึกษา

ศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังของสิมพื้นถิ่น (ฝีมือช่างพื้นบ้าน) ที่พบในพื้นที่แถบอีสานกลาง ได้แก่ จังหวัดร้อยเอ็ด จังหวัดมหาสารคาม และจังหวัดขอนแก่น

วิธีการศึกษา

1. รวบรวมข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา โดยแบ่งข้อมูลเป็น 3 ประเภท คือ

1.1 ข้อมูลทางเอกสาร เอกสารเท่าที่สามารถค้นหาได้จากการศึกษาที่มีผู้ศึกษาไว้ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับจิตรกรรมฝาผนังอีสาน ข้อมูลการบันทึกการซ่อมบูรณะของแหล่งจิตรกรรมที่สำคัญ ซึ่งสามารถนำมาร่วมประกอบการวิเคราะห์ ประเภทของข้อมูล ได้แก่ เอกสารชั้นต้น เช่น จารึก จดหมายเหตุ ภาพถ่ายเก่า เอกสารชั้นรอง งานที่มีผู้ศึกษาไว้แล้ว

1.2 ข้อมูลภาคสนาม ได้จากการสำรวจภาคสนามโดยอาศัยข้อมูลจากเอกสารที่ค้นคว้ามาแล้ว และสำรวจเพิ่มเติมด้วยการ บันทึกภาพหรือร่างภาพ

1.3 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้ทรงคุณวุฒิในพื้นที่ ตลอดจนบุคคลที่เกี่ยวข้อง

2. จัดหมวดหมู่ข้อมูลเบื้องต้นที่ได้ทั้งหมด ตรวจสอบรูปแบบและข้อมูลงานจิตรกรรมจากแหล่งต่าง ๆ ว่ามีรูปแบบอย่างไรและสัมพันธ์สอดคล้องกันอย่างไร โดยเปรียบเทียบจิตรกรรมภายในจังหวัดแต่ละจังหวัดเชื่อมโยงระหว่างงานจิตรกรรมกับจังหวัดอื่นและประเภทที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา

3. ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบจิตรกรรมฝาผนังพื้นถิ่นในแถบอีสานกลาง โดยพิจารณาด้านประติมานวิทยา รูปแบบ เทคนิค ตัวอักษรที่เขียนประกอบ และความสัมพันธ์ระหว่างงานจิตรกรรม

4. ประมวลและนำเสนอผลความรู้ ความคิดเห็นที่ได้จากการวิจัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. สิม หมายถึง อุโบสถพื้นบ้านในภาคอีสาน

2. จิตรกรรมพื้นถิ่น หมายถึง งานจิตรกรรมฝาผนังอีสานโดยฝีมือช่างพื้นบ้าน หรือภาษาท้องถิ่นเรียก “ฮูปแต้ม”

3. อีสานกลาง หมายถึง บริเวณขอบเขตพื้นที่ใช้ในการศึกษา ประกอบไปด้วยจังหวัดร้อยเอ็ด มหาสารคาม และขอนแก่น

4. สกุลช่าง หมายถึง รูปแบบทางศิลปะที่ปรากฏว่ามีระเบียบหรือแนวปฏิบัติในการสร้างสรรค์งานอย่างเป็นระบบ และเป็นลักษณะเฉพาะในงานช่างกลุ่มนั้น

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. เพิ่มพูนความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับรูปแบบเฉพาะงานจิตรกรรมฝาผนังอีสานฝีมือช่างท้องถิ่นในแถบอีสานตอนกลาง

2. เข้าใจที่มา ความเชื่อ และแนวความคิดในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสานสกุลช่างพื้นบ้านในเขตอีสานตอนกลาง

3. เป็นส่วนหนึ่งของการอนุรักษ์ และข้อมูลทางด้านศิลปวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ศิลปะพื้นถิ่น

บทที่ 2

ประวัติศาสตร์ศิลปะ ความเป็นมา ประเพณี และวรรณกรรม ของภาคอีสานสมัยรัตนโกสินทร์

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสาน มีพื้นที่ขนาดที่ใหญ่กว่าภาคอื่น ๆ ประมาณ 1 ใน 3 ของพื้นที่ทั้งหมด[1] ในปัจจุบันประกอบไปด้วย 20 จังหวัด ได้แก่ กาฬสินธุ์ ขอนแก่น ชัยภูมิ นครพนม นครราชสีมา หนองคาย หนองบัวลำภู บุรีรัมย์ มุกดาหาร มหาสารคาม ยโสธร ร้อยเอ็ด เลย ศรีษะเกษ สกลนคร สุรินทร์ อำนาจเจริญ อุดรธานี อุบลราชธานี และบึงกาฬ[2] ด้วยลักษณะภูมิประเทศเป็นที่ราบสูงแบบลูกคลื่นแยกออกจากภาคกลางและภาคเหนือ ลักษณะพื้นที่คล้ายแอ่งกระทะ ลาดเอียงสู่พื้นที่ตอนกลางมีแม่น้ำสายสำคัญไหลผ่าน เช่น แม่น้ำชี แม่น้ำมูลและอื่น ๆ หากแบ่งพื้นที่ตามลักษณะภูมิศาสตร์จะประกอบด้วย 2 แอ่ง คือ แอ่งสกลนครและแอ่งโคราช โดยมีเทือกเขาภูพานกั้นระหว่างพื้นที่ทั้งสองไว้[3]

---

[1] รณสิทธิ์ แสงวสุวอ, "ภูมิศาสตร์อีสาน," **ประวัติศาสตร์และโบราณคดีอีสาน หนังสือชุดความรู้มรดกอีสาน วิทยาลัยครูมหาสารคาม** (กรุงเทพ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2522), 1.

[2] จังหวัดบึงกาฬเป็นจังหวัดที่ 20 ของภาคอีสาน และเป็นจังหวัด 77 ในประเทศไทย จัดตั้งขึ้นตามพระราชบัญญัติตั้งจังหวัดบึงกาฬ พ.ศ.2554 อันมีผลใช้บังคับตั้งแต่วันที่ 23 มีนาคม 2554 โดยแยกอำเภอบึงกาฬ อำเภอเซกา อำเภอโซ่พิสัย อำเภอบุ่งคล้า อำเภอบึงโขงหลง อำเภอปากคาด อำเภอพรเจริญ และอำเภอศรีวิไล ออกจากการปกครองของจังหวัดหนองคาย.

[3] แอ่งสกลนคร ประกอบด้วย พื้นที่จังหวัดสกลนคร อุดรธานี นครพนม หนองคาย ขอนแก่น หนองบัวลำภู และบึงกาฬ แอ่งโคราชที่อยู่บริเวณพื้นที่ด้านล่าง มีอาณาเขตกว้างใหญ่ตั้งแต่บริเวณอีสานใต้แถบลุ่มแม่น้ำมูล ได้แก่ จังหวัดนครราชสีมา ชัยภูมิ บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ อุบลราชธานี ยโสธร ร้อยเอ็ด มหาสารคาม และกาฬสินธุ์ ดูรายละเอียดใน อภิศักดิ์ โสมอินทร์, **ภูมิศาสตร์อีสาน** (กรุงเทพฯ: พรศักดิ์แอนด์แอสโซซิเอท, 2525), 1.

ภาพที่ 1 แผนที่ภาคอีสาน

ที่มา: อีสานเกท, รู้จักกับภาคอีสานของไทย, เข้าถึงเมื่อ 16 สิงหาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.isangate.com/isan/provinces.html

โดยเฉพาะพื้นที่ตอนกลางของภาคมีลักษณะเป็นแอ่งแบบกระทะหงายแถบบริเวณราบลุ่มแม่น้ำชี-แม่น้ำมูล เป็นที่ราบลุ่มที่มีอาณาบริเวณกว้างขวางของเป็นกลุ่มจังหวัดมีอาณาเขตติดต่อกัน เป็นพื้นที่มีความอุดมสมบูรณ์ มีประชากรหนาแน่น อีกทั้งเป็นแหล่งที่ตั้งเมืองหรือชุมชนสำคัญหลายแห่ง[4] ได้แก่ จังหวัดร้อยเอ็ด มหาสารคาม และขอนแก่น (ภาพที่ 1) ดังจะกล่าวต่อไปในส่วนหลัง

1. คำจำกัดความของ ศิลปะลาวหรือศิลปะอีสาน

ตำนานและข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาบ่งบอกถึงประเทศลาวและภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยมีความสัมพันธ์ใกล้ชิด ความเกี่ยวข้องในต้นกำเนิด เชื้อชาติ ประวัติศาสตร์การเมืองปกครอง และวัฒนธรรมคล้ายคลึงกันตั้งแต่อดีต อีกทั้งหลักฐานทางด้านศิลปกรรมที่ค้นพบในภูมิภาคลุ่มน้ำโขงยังสะท้อนรูปแบบใกล้เคียงกันกับในภาคอีสานหรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือ บางครั้งจึงกล่าวรวม “ศิลปะลาว” ไปทั้งหมด

[4] อภิศักดิ์ โสมอินทร์, **ภูมิศาสตร์อีสาน**, 7.

นักวิชาการที่ศึกษาเรื่องศิลปะลาว เช่น ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ได้อธิบายว่า “ศิลปะลาว” คือศิลปะของชาวลาวทั้งที่พบในบริเวณประเทศลาวและประเทศไทยในปัจจุบันโดยครอบคลุมทั้งหมดตั้งแต่แรกเริ่มที่มีหลักฐานทางศิลปกรรมมาจนถึงปัจจุบัน ส่วน “ศิลปะล้านช้าง” นั้นเรียกชื่อตาม “อาณาจักรล้านช้าง” มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24 และอาจใช้กับศิลปกรรมในอดีตที่พบในประเทศไทย[5]

ส่วน “ศิลปะอีสาน” นั้น สันติ เล็กสุขุม ได้กล่าวว่ามีความหมายครอบคลุมตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 20 และคงเริ่มที่แอ่งสกลนครก่อนที่จะแพร่ขยายไปอีสานตอนล่างหรือแอ่งโคราชในภายหลัง อาจเรียก “ศิลปะลาว” หรือ “ศิลปะสองฝั่งโขง” หรือ “ศิลปะลาวในอีสาน” ก็ได้เพราะการเรียก “ศิลปะลาว” หรือ “ศิลปะลาวในอีสาน” บ่งชี้ว่าศูนย์กลางของศิลปวัฒนธรรมในขณะนั้นอยู่ที่ นครเวียงจันท์[6] ซึ่งวิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้อธิบายลักษณะผลงานที่สร้างในภาคอีสานนี้ว่าเป็นผลงานที่เกิดจากช่างท้องถิ่นซึ่งสร้างขึ้นตามคติและวิธีการ ที่ถ่ายทอดกันมามีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น โดยมีจุดประสงค์เพื่อการใช้สอยหรือการแลกเปลี่ยนหรือตามความเชื่อถือความศรัทธาในศาสนาหรือประเพณีของท้องถิ่นนั้น ๆ[7] ดังนั้นด้วยขอบเขตของพื้นที่การศึกษาศิลปกรรมครั้งนี้อยู่ในภาคอีสานตอนกลางของประเทศไทยมีประวัติที่มา และกำหนดสมัยการสร้างไว้ในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความแตกต่างไปจากศิลปะในประเทศลาวจึงมีความเห็นสอดคล้องที่ใช้คำเรียก “ศิลปะอีสาน” ในการศึกษาศิลปกรรมบริเวณพื้นที่อีสานตอนกลางตลอดทั้งเอกสารนี้

ดังที่กล่าวมาบ้างในส่วนก่อนภาคอีสานหรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือในอดีตก่อนจะเป็นภูมิภาคส่วนหนึ่งของประเทศไทย ในอาณาบริเวณดังกล่าวทั้งหมดมีความสำคัญเกี่ยวกับความเป็นมาในการตั้งถิ่นฐานเกี่ยวข้องกับคนที่อยู่อาศัยดินแดนแถบลุ่มน้ำโขงนี้ แม้”คนไทยในบริเวณลุ่มน้ำโขง” กล่าวว่าน่าจะเริ่มตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์มาแล้ว[8] หากแต่การศึกษาหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ศิลปะที่นักวิชาการค้นพบสามารถตีความแบ่งออกเป็นสมัย

---

[5] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **เจดีย์ พระพุทธรูป ฮูปแต้ม สิม ศิลปะลาวและอีสาน** (นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2555), 17.

[6] สันติ เล็กสุขุม, **โครงการศิลปะลาวในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2538), 2-7.

[7] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, “ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน,” ใน **เอกสารการสอนรายวิชา หน่วย 8-15,** พิมพ์ครั้งที่ 3 (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2537), 908-923.

[8] ตามตำนานเชื่อกันว่าบ้านเมืองแถบภูมิภาคนี้เกิดขึ้นมานานแล้ว ดังปรากฏในตำนานอุรังคธาตุ ดูรายละเอียดใน ธวัช ปุณโณทก, “ประวัติศาสตร์สังคมอีสานสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น.” **ศิลปวัฒนธรรม** 3, 7 (พฤษภาคม 2525): 33.

ต่าง ๆ ซึ่งผู้วิจัยขอสรุปภาพรวมของประวัติศาสตร์ งานช่างทางศาสนาและศิลปกรรมดังนี้ คือ สมัยก่อนประวัติศาสตร์ สมัยวัฒนธรรมทวารวดี สมัยวัฒนธรรมเขมร สมัยวัฒนธรรมล้านช้าง และสมัยรัตนโกสินทร์ดังนี้

สมัยก่อนประวัติศาสตร์

หลักฐานทางโบราณคดีบ่งชี้ว่าการเติบโตของผู้คน ชุมชนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ดังจะเห็นได้จากหลักฐานการค้นพบ โครงกระดูก ภาพเขียนสีตามผนังถ้ำเป็นภาพคน สัตว์ ต้นไม้ เรขาคณิตและฝ่ามือแดง ที่สำคัญเช่น ผาแต้ม อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี[9] รวมทั้งวัฒนธรรมบ้านเชียง จังหวัดอุดรธานี ซึ่งพัฒนาการของสังคมก่อนประวัติศาสตร์น่าจะเริ่มขึ้นก่อนในบริเวณอีสานตอนบนต่อมาอาจมีการเคลื่อนย้ายลงมาทางอีสานล่าง[10] ก่อนเข้าสู่วัฒนธรรมศาสนาจากอินเดียสู่ภูมิภาคเอเชียอาคเนย์เมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 7-8 และแพร่หลายในราวพุทธศตวรรษที่ 9 และ 10[11]

สมัยวัฒนธรรมทวารวดี

ต่อมาในสมัยวัฒนธรรมทวารวดีระหว่างพุทธศตวรรษที่ 12-16[12] เมื่อพุทธศาสนาจากภาคกลางเข้ามาสู่ดินแดนแถบนี้[13] โดยผ่านทางเมืองศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ ลงสู่ที่ราบลุ่มแม่น้ำต่างๆ[14] จากหลักฐานทางโบราณคดีแสดงถึงทวารวดีภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนต่างไปจากทวารวดีภาคกลางและประเทศกัมพูชา ซึ่งเป็นวัฒนธรรมใน

---

[9] กรมศิลปากร, "ภาพเขียนสีสมัยก่อนประวัติศาสตร์," **ศิลปวัฒนธรรม** 2, 12 กันยายน 2524): 6-16.

[10] สันติ เล็กสุขุม, **โครงการศิลปะลาวในประเทศไทย**, 3.

[11] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, **ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์ถึง พ.ศ.2000** (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย สำนักนายกรัฐมนตรี, 2522), 5.

[12] ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ได้แบ่งศิลปกรรมทวารวดีในภาคอีสานเป็น 2 ช่วงเวลา คือ ช่วงแรกสมัยทวารวดีอย่างแท้จริง (ร่วมสมัยกับภาคกลาง ราวพุทธศตวรรษที่ 12-15 ครอบคลุมอีสานเหนือและสมัยทวารวดีท้องถิ่นอีสาน ราวพุทธศตวรรษที่ 14-16) ครอบคลุมอีสานใต้ ดูรายละเอียดใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ทวารวดี**: **ศิลปกรรมยุคแรกเริ่มในดินแดนไทย** (กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547), 90.

[13] เรื่องเดียวกัน.

[14] *ศรีศักร วัลลิโภดม*, **แอ่งอารยธรรมอีสาน: แฉหลักฐานโบราณคดีพลิกโฉมหน้าประวัติศาสตร์ไทย**, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ: มติชน, 2533), 140.

พุทธศาสนาแบบเถรวาทที่อยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือระหว่างพุทธศตวรรษที่ 12-16[15] นั้น ดังได้พบหลักฐานทั้งเมืองโบราณขนาดใหญ่มีลักษณะคูน้ำคันดินล้อมรอบ[16] หลักฐานทางประติมากรรมประเภทใบเสมาหิน สมัยศิลปะสมัยทวารวดีที่กระจายตัวอยู่ทั่วพื้นที่ เช่น ใบเสมาที่เมืองฟ้าแดดสงยาง จังหวัดกาฬสินธุ์ ใบเสมาที่บ้านกุดโง้ง จังหวัดชัยภูมิ พระพุทธรูปประทับยืนปางแสดงธรรมพบที่เมืองฝ้าย ลำปลายมาศ จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นต้น นอกจากนี้แล้วนักวิชาการยังได้ระบุว่าแหล่งสำคัญของศิลปะทวารวดีในภาคอีสานนั้นคือแหล่ง จังหวัดนครราชสีมาและกาฬสินธุ์[17] ข้อมูลสำคัญทางศิลปกรรมเช่น จารึกบ่ออีกกาและจารึกหมายเลข 117 ค้นพบที่อยุธยาแสดงถึงที่ตั้ง “อาณาจักรศรีจนาศะ” ร่วมสมัยกำหนดขอบเขตอยู่บริเวณนครราชสีมา บุรีรัมย์ มีมาแล้วตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 14 เป็นอย่างช้า[18]

สมัยวัฒนธรรมเขมร

จากหลักฐานจารึกกล่าวถึงชื่อเมือง พระนามของกษัตริย์เขมรโบราณเกือบทุกพระองค์ได้แผ่ขยายอำนาจเข้าสู่ดินแดนของประเทศไทย[19] ในภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือพบศิลปกรรมมีลักษณะเช่นเดียวกันกับศิลปกรรมในประเทศกัมพูชากำหนดอายุหลักฐานในช่วงพุทธศตวรรษที่ 12-18 ในการสื่อความหมายถึงพื้นที่อาจใช้ชื่อเรียกศิลปะเขมรในประเทศไทย[20] ซึ่งได้พบหลักฐานเทียบเคียงกับศิลปะขอมในประเทศกัมพูชาตั้งแต่สมัยก่อนเมืองพระนครคือราวพุทธศตวรรษที่ 12 ตัวอย่างเช่น ปราสาทภูมิโพน จังหวัดสุรินทร์ จนกระทั่งภายหลังศิลปะขอมสมัยเมืองพระนครแพร่หลายในภาคอีสานในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 15 ก่อนจะแพร่หลายเข้าสู่ภาคกลางและภาคอื่น ๆ ตั้งแต่ราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 16 จนกระทั่งปลายพุทธศตวรรษที่ 18 จึงเสื่อมลง[21] หลักฐานจำนวนมากที่พบกระจายตัวอยู่ทั่วภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีทั้งโบราณสถานและโบราณวัตถุ

---

[15] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, “พระพุทธรูปและพระพิมพ์ทวารวดีภาคตะวันออกเฉียงเหนือ,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎี สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 19.

[16] เรื่องเดียวกัน.

[17] สันติ เล็กสุขุม, **ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ)**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2538), 26.

[18] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ทวารวดี: ศิลปกรรมยุคแรกเริ่มในดินแดนไทย**, 99.

[19] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, **ปราสาทขอมในดินแดนไทย: ความเป็นมาและข้อมูลด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2548), 16.

[20] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, **ศิลปะในประเทศไทย**, พิมพ์ครั้งที่ 12 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546), 4, 17.

[21] สันติ เล็กสุขุม, **ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ)**, 62-65.

เช่น ปราสาทหิน เทวรูป พระพุทธรูป และภาพสลักเล่าเรื่อง สร้างขึ้นทั้งในคติศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนามหายาน วัสดุที่ใช้สร้างหรือแกะสลักทำจากอิฐ หินทราย ศิลาแลง หรือไม้[22] การสรุปข้อมูลการพบจารึก ศาสนาสถานวัตถุดังกล่าวในลักษณะขอบเขตกระจายตัวกว้างมากขึ้นย่อมแสดงให้เห็นว่าในสมัยก่อนเมืองพระนครทั้งอำนาจทางการเมืองและทางวัฒนธรรมของอาณาจักรขอมโบราณหนาแน่นในเขตที่ติดกับประเทศกัมพูชาทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือและตะวันออกครั้นเมื่อเข้าสู่สมัยพระนครยิ่งเข้ามามีบทบาทมากขึ้นกว่าแต่ก่อนมาก และยังพบความสำคัญว่ากษัตริย์ขอมบางพระองค์สืบเชื้อสายจากราชวงศ์ที่อยู่ในดินแดนภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยอีกด้วย[23]

ช่วงเวลาในราวปลายพุทธศตวรรษที่18 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 19 แม้ศิลปะเขมรหรือขอมจะเสื่อมลงไปพร้อม ๆ กับความเสื่อมสลายของอาณาจักรขอม แต่กระนั้นหลักฐานศิลปกรรมของภูมิภาคนี้ก็ยังมีเค้าของศิลปะเขมรสมัยบายน (หลัง พ.ศ.1720-ราว พ.ศ.1770) หลงเหลือปรากฏอยู่บ้าง แต่ก็เป็นรูปแบบงานศิลปกรรมแบบท้องถิ่นแล้ว[24] ตัวอย่างดังพระพุทธรูปที่พบหลายแห่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย เช่น “พระองค์ตื้อ”ที่ภูพระ อำเภอเมือง จังหวัดชัยภูมิ กำหนดอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 18-19[25] ซึ่งในช่วงระยะเวลาร่วมสมัยเดียวกันนี้ในบริเวณลุ่มแม่น้ำโขง “อาณาจักรล้านช้าง” เริ่มปรากฏชัดขึ้นที่มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 เมื่อเข้าสู่รัชสมัยพระเจ้าฟ้างุ้มที่ได้สถาปนานครเชียงดง เชียงทองเป็นศูนย์กลางของอาณาจักรและแผ่ขยายอำนาจทางการเมืองครอบคลุมดินแดนลุ่มแม่น้ำโขงและส่วนหนึ่งทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

---

[22] วัสดุประเภทไม้เหลือหลักฐานให้เห็นน้อยมากนิยมนำมาสร้างปราสาทใช้กับส่วนที่เป็น บานประตู ฝ้าเพดาน พื้นไม้ เครื่องมุงหลังคา เป็นต้น ดูรายละเอียดใน หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, **ศิลปะขอม** (กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2539), 31.

[23] ช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 17 เป็นต้นไปมีกษัตริย์หลายพระองค์ครองราชย์สมบัติ มีบางพระองค์เป็นผู้สืบเชื้อสายจากราชวงศ์มหิธรปุระ ซึ่งเป็นราชวงศ์ที่อยู่ในดินแดนภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เช่น พระเจ้าสูรยวรมันที่ 2 (พ.ศ.1656 - หลัง พ.ศ.1688) ผู้สร้างปราสาทนครวัด ดูรายละเอียดใน รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, **ปราสาทขอมในดินแดนไทย: ความเป็นมาและข้อมูลด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ**, 17-19.

[24] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **เจดีย์ พระพุทธรูป ฮูปแต้ม สิม ศิลปะลาวและอีสาน**, 47.

[25] เรื่องเดียวกัน.

สมัยวัฒนธรรมล้านช้างในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

หลังจากอำนาจของอาณาจักรขอมเสื่อมไปแล้ว พื้นที่ทางลุ่มแม่น้ำโขงมีกลุ่มชนแถบนี้จึงมีอิสระและสถาปนาอาณาจักรของตนเองขึ้น[26] “อาณาจักรล้านช้าง” มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 ซึ่งแม้ดินแดนแถบนี้จะปรากฏในตำนานอุรังคธาตุ[27] กล่าวถึงบรรพบุรุษดั้งเดิมของชาวลาวเป็นนาคเคลื่อนย้ายผู้คนจากหนองแสในมณฑลยูนนานทางตอนใต้ของประเทศจีน ล่องมาตามลำน้ำโขงและเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ตามที่ราบลุ่มของฝั่งแม่น้ำโขงในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ตั้งแต่จังหวัดอุดรธานี จังหวัดหนองคายลงไปถึงจังหวัดอุบลราชธานี เกิดเป็นบ้านเมือง ได้แก่ ศรีโคตรบูร เมืองหนองหานหลวง เมืองหนองหารน้อย เมืองสาเกตหรือร้อยเอ็ดประตูอยู่บริเวณใกล้เคียงกัน ชั้นแรกนับถือผีและบูชานาคเป็นสำคัญ[28] แม้ตามข้อมูลอาณาจักรนี้จะเริ่มด้วยปฐมกษัตริย์ด้วย ขุนลอ ซึ่งสืบเชื้อสายมาจากขุนบรมราชาธิราช (พีล่อโก๊ะ) ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 13 (ยุคปรัมปราคติ ไม่มีหลักฐานการยืนยันชัดเจน) มีการสืบเชื้อสายเรื่อยมา หากปรากฏชัดเจนขึ้นด้วยตรงกับรัชสมัยพระเจ้าฟ้างุ้ม (สมัยที่มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์สืบค้นได้) ที่ได้สถาปนานครเชียงดง เชียงทองเป็นศูนย์กลางของอาณาจักรในปี พ.ศ.1896[29] ตัวอย่างในสมัยของรัชกาลเจ้าฟ้างุ้มนั้น มีหลักฐานทางเอกสารกล่าวถึงกลุ่มหัวเมืองสำคัญทางด้านใต้ของอาณาจักรล้านช้างซึ่งตั้งอยู่ในประเทศไทยในปัจจุบันมีดังนี้ คือ เมืองซายขาว (บ้านทรายขาว อำเภอวังสะพุง จังหวัดเลย), เมืองหนองหานน้อย (เมืองโบราณใน จังหวัดอุดรธานี), เมืองภูวานเถ้า ภูวานปาว (ชุมชนในเขตที่ราบลุ่มแม่น้ำพานและลำปาวอยู่ระหว่างอำเภอกมลไสย จังหวัดกาฬสินธุ์), เมืองบัวกอง (บ.กลาง อำเภอเมือง จังหวัดหนองบัวลำภู, เวียงบึงพระงาม (แถบลุ่มแม่น้ำเซินหรือลุ่มแม่น้ำพรมเขตติดต่อระหว่าง อำเภอชุมแพ จังหวัดขอนแก่น

---

[26] อาณาจักรที่อยู่ในเวลาใกล้เคียงกัน อาณาจักรสุโขทัย (ราว พ.ศ. 1800) อาณาจักรล้านนา (ในปี พ.ศ. 1839) อาณาจักรอยุธยา (ในปี พ.ศ.1893) และอาณาจักรเชียงดงเชียงทอง (อาณาจักรล้านช้าง) ดูรายละเอียดใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, “ศิลปะลาวหรือศิลปะล้านช้างโดยสังเขป,” **ศิลปะในกลุ่มประเทศเอเชียอาคเนย์** (กรุงเทพ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 87.

[27] อุรังคธาตุ คือ พระบรมธาตุส่วนอกของพระพุทธเจ้า ตามประวัติอ้างว่าพระมหากัสสปะนำมาประดิษฐานไว้ ณ ภูกำพร้า (พระธาตุพนม) ดูรายละเอียดใน ศรีศักร วัลลิโภดม, **แอ่งอารยธรรมอีสาน: แฉหลักฐานโบราณคดีพลิกโฉมหน้าประวัติศาสตร์ไทย**, 10.

[28] นอกจากนี้ยังมีแคว้นกุรุทนคร (อโยธยา) แคว้นจุลณี แคว้นอินทรปัฐนคร และแคว้นราชคฤห์ ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, 11-13.

[29] ทองสืบ ศุภะมาร์ค, **พงศาวดารลาว** (กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2528), 45.

และ อำเภอภูเขียว จังหวัดชัยภูมิ), เวียงร้อยเอ็ดประตู (กลุ่มเมืองโบราณแถบ จ.ร้อยเอ็ดและมหาสารคาม), เมืองลานเพี้ยศรีอยุธยา (เป็นกลุ่มเมืองขึ้นของกรุงศรีอยุธยาในเขตอีสานตอนล่าง เช่น เมืองพิมาย เมืองเสมา จังหวัดนครราชสีมา และเมืองพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์เป็นต้น) [30] นับแต่นั้นมีเจ้าเมืองเป็นผู้ปกครองและรวบรวมอาณาจักรเป็นปึกแผ่น เป็นช่วงระยะเวลาที่ล้านช้างแผ่ขยายอำนาจทางการเมืองครอบคลุมดินแดนลุ่มแม่น้ำโขง และเริ่มรับวัฒนธรรมจากอาณาจักรล้านนาโดยเฉพาะรัชสมัยเจ้าไชยเชษฐาธิราช (พ.ศ.2019-2114)[31] จนกระทั่งถึงสมัยของพระวรวงศาธรรมิกราช (พ.ศ.2146-2156) และนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2106 มีศึกกับพม่าเป็นระยะ จนกระทั่งปี พ.ศ. 2117 อาณาจักรล้านช้างก็ตกเป็นของพม่าในรัชกาลพระสุมังคลาโพธิสัตว์ (พ.ศ.2115-2119) จนถึงรัชกาลของพระยาวรวงษาธรรมิกราช (พ.ศ.2141-2167) นี้ จึงประกาศเป็นอิสระไม่ยอมขึ้นกับพม่า[32] เมื่ออาณาจักรล้านช้างหลุดพ้นจากอำนาจของพม่าแล้ว ภายในอาณาจักรล้านช้างเองนั้นเกิดความวุ่นวายเนื่องจากเกิดการแย่งชิงอำนาจ โดยเฉพาะหลังรัชกาลพระพระยาสุริยวงศาธรรมมิราช (พ.ศ. 2181-2238) ครั้งเมื่อ ปี พ.ศ. 2238 พระยาสุริยวงศาธรรมมิราชสวรรคตนั้น เกิดการแย่งชิงอำนาจของกลุ่มพระญาติพระวงศ์และขุนนางผู้ใหญ่ล้วนเป็นสาเหตุไปสู่การแบ่งแยกอาณาจักร ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 นครรัฐคือ หลวงพระบาง เวียงจันท์ และจำปาศักดิ์ราว กลางพุทธศตวรรษที่ 23[33] โดยเฉพาะอย่างยิ่งเหตุการณ์ความวุ่นวายในช่วงระยะเวลานี้ยังมีความสำคัญเกี่ยวข้องกับการอพยพกลุ่มคนเข้ามาตั้งถิ่นฐานเข้าสู่ภาคอีสานหรือในประเทศไทยในปัจจุบัน และตกอยู่ภายใต้การปกครองของธนบุรี - รัตนโกสินทร์พร้อมกันตั้งแต่ปี พ.ศ.2322[34]

ข้อมูลทางเอกสารและหลักฐานบางประการกล่าวถึงประวัติศาสตร์บางช่วงว่าอาณาจักรล้านช้างมีความสัมพันธ์อันดีกับ กรุงศรีอยุธยาและอาณาจักรล้านนาตลอดมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยสมเด็จพระไชยเชษฐาธิราชา เช่น

---

[30] สุรศักดิ์ ศรีสำอาง, **ลำดับกษัตริย์ลาว** (กรุงเทพฯ: สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2545), 49.

[31] ความเห็นของ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล กล่าวว่า การที่เจ้าฟ้างุ้มตั้งอาณาจักรลาวโดยมีเวียงจันท์เป็นราชธานีในพุทธศตวรรษที่ 19 (1896) ได้นั้น เพราะด้วยเหตุผลหนึ่งคือ อำนาจอาณาจักรสุโขทัยอ่อนลง เพราะต่อมาในปี 1921 อาณาจักรสุโขทัยได้ยอมอ่อนน้อมต่ออาณาจักรอยุธยา ดูรายละเอียดใน หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, **ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์ ถึง พ.ศ. 2000** (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย สำนักนายกรัฐมนตรี, 2522), 242.

[32] สุรศักดิ์ ศรีสำอาง, **ลำดับกษัตริย์ลาว**, 70.

[33] เรื่องเดียวกัน, 214.

[34] มหาสิลา วีระวงศ์, **ประวัติศาสตร์ลาว**, 107.

ใน พ.ศ.2103 ทรงสถาปนาความสัมพันธ์ทางพระราชไมตรีกับสมเด็จพระมหาจักรพรรดิแห่งกรุงศรีอยุธยา และร่วมกันร้างพระธาตุศรีสองรักขึ้นเป็นสักขีพยาน ว่ากษัตริย์ทั้งสองพระองค์ทรงรักและสนิทสนมกันตามนามของพระธาตุองค์นี้ที่ อำเภอด่านซ้าย จังหวัดเลย ตามความในศิลาจารึกวัดพระธาตุศรีสองรัก[35]

ใน พ.ศ. 2106...สมเด็จพระไชยเชษฐาได้ทูลขอพระราชธิดาสมเด็จพระมหาจักรพรรดิเป็นมเหสี จึ่งได้พระราชทานพระเจ้าลูกเธอแก้วฟ้าบุตรีแก่กษัตริย์ล้านช้าง

และพ.ศ.2112 ทรงยกทัพมาช่วยป้องกันกรุงศรีอยุธยา แต่ถูกกองทัพของมหาอุปราช สะโตมางจอ และพระราชบุตรเขยพระเจ้าหงสาวดีล้อมตีจนแตกทัพแต่ทรงหนีกลับล้านช้างได้[36]

ดังที่กล่าวในสมัยกษัตริย์สมเด็จพระไชยเชษฐาธิราช (พ.ศ.2091-2114) รัชกาลนี้มีความสัมพันธ์อันดีกับอาณาจักรล้านนา[37] นั้นศิลปกรรมสมัยล้านช้างกำหนดอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 24 ภายในพื้นที่ภาคอีสานยังสามารถพบหลักฐานศิลปกรรมช่วงเวลาพุทธศตวรรษที่ 21-22 ด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างพบงานประติมากรรมคือ พระพุทธรูปสำคัญมีศิลาจารึกที่ค้นพบแล้วเป็นจำนวนมากที่กล่าวถึงพระองค์เป็นผู้สร้างเช่น หลวงพ่อชมพูองค์ตื้อ วัดศรีชมพูองค์ตื้อ อำเภอท่าบ่อ จังหวัดหนองคาย (มีจารึกปีที่สร้าง พ.ศ. 2105) รวมทั้งหลวงพ่อ พระสุก พระเสน เป็นต้น[38] ส่วนพระพุทธรูปที่พบในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 เริ่มมีลักษณะเป็นท้องถิ่นมากขึ้น

---

[35] กรมศิลปากร, **ลำดับกษัตริย์ลาว**, 98.

[36] เรื่องเดียวกัน, 101.

[37] ในรัชกาลพระเจ้าโพธิสารราช (พ.ศ. 2063 -2093) กษัตริย์หลวงพระบาง พระองค์ได้ทรงขอพระไตรปิฎกและพระสงฆ์จำนวนหนึ่งมาจากเชียงใหม่ในรัชกาลพระเมืองแก้ว นอกจากนี้ยังพระองค์มีความสัมพันธ์ทางสายเลือดกับราชวงศ์เชียงใหม่ โดยการอภิเษกกับเจ้านางยอดคำทิพย์ซึ่งเป็นธิดาของพระเมืองเกษเกล้าอีกด้วย ครั้นเมื่อพระราชโอรสของพระเมืองเกษเกล้าสิ้นพระชนม์ลง ไม่มีผู้ใดเหมาะสมกับราชบัลลังก์เชียงใหม่ กลุ่มขุนนางจึงได้อัญเชิญพระเจ้าไชยเชษฐาธิราชพระโอรสของพระเจ้าโพธิสารซึ่งประสูติจากเจ้านางยอดคำทิพย์ไปครองนครเชียงใหม่ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า ล้านนาและล้านช้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในรัชกาลพรเจ้าโพธิสารราชและพระเจ้าไชยเชษฐาธิราช จึงเป็นอาณาจักรที่มีความสัมพันธ์กันอย่างมากทั้งทางด้านการเมืองและการศาสนา ดูรายละเอียดใน สีลา วีระวงส์, **ประวัติศาสตร์ลาว**, 46-81.

[38] สงวน รอดบุญ, **พุทธศิลปะลาว** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, 2526), 90.

อีกตัวอย่างศิลปกรรมประเภทสถาปัตยกรรมกลุ่มเจดีย์ทรงดอกบัวเหลี่ยม พระธาตุศรีสองรัก อำเภอด่านซ้าย จังหวัดเลย และที่วัดถ้ำสุวรรณคูหา บ้านคูหาพัฒนา ตำบลนาสี อำเภอสุวรรณคูหา จังหวัดหนองบัวลำภู[39] ตัวโบราณสถานภายในวัดแบ่งออกเป็น 3 เพิงถ้ำเรียงกัน ด้านบนสุดเป็นคูหาขนาดใหญ่เดิมคงใช้เป็นวิหาร ข้อมูลสำคัญอยู่ที่เพิงถ้ำด้านล่างเป็นเพิงผาแคบ ๆ มีจารึกวัดถ้ำสุวรรณคูหา 1 (อด.1) ปักอยู่ทางด้านหลัง ศิลาจารึกหลักนี้มี 2 ด้าน

> **ด้านแรก** จารึกขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าไชยเชษฐาธิราช เมื่อ พ.ศ. 2105 กล่าวถึงการกัลปนาที่ดิน สร้างพระพุทธรูปถวายข้าโอกาสและนาจังหันแด่วัดนี้[40]
>
> **ด้านหลัง** จารึกขึ้นในรัชกาลพระยาสุมังคละโพธิสัตว์ เมื่อพ.ศ. 2115 กล่าวถึงการถวายเขตที่ดินและนาที่สมเด็จพระไชยเชษฐาธิราชได้พระราชทานไว้แต่เดิมให้แก่วัด[41] และภายในประดิษฐานพระพุทธรูปปูนปั้นปางสมาธินาคปรกขนาดใหญ่ พระพุทธรูปในซุ้มเรือนแก้ว มีธาตุทรงบัวเหลี่ยมอยู่ทางด้านหลัง[42]

---

[39] ตั้งอยู่บริเวณเพิงผาถ้ำเทือกเขาหินปูน ภูผากบ ทางตะวันตกของแนวเทือกเขาภูพานคำ ใกล้กับต้นน้ำโมง และช่องเขาผาแดง เหนือช่องเขาสาร (ข้าวสาร) ที่ใช้เป็นเส้นทางการติดต่อระหว่างเมืองเวียงจันทน์ เมืองพานและเมืองหนองบัว และเส้นทางเดินทัพมาแต่สมัยโบราณ ดูรายละเอียดใน กรมศิลปากร, **ลำดับกษัตริย์ลาว**, 105.

[40] ด้านที่ 1 ออกพระนาม “อาชญามหาสมมุติเทวราช ตนเสวยพิภพในศรีสัตนาคนหุตมหานครราชธานี นามชื่อ “ พระไชยเชษฐาธิราช” พระราชทางเขตแดนไร่นากับวัดสุพัณณคุหา (วัดถ้ำสุวรรณคูหา) และกล่าวถึงการสร้างรูปพระสัพพัญญูเจ้าแก่พระธาตุบางควน (บังพวน) ในปี พ.ศ.2105ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, 199.

[41] ด้านที่ 2 ออกพระนาม “อาชญาสมเด็จบพิตรพรเจ้าชื่อ สุมังคลโพธิสัตว์ไอยกศรราชสิทธิเดชลือไชยไกร (ไตร) ภูวนาธิบดีศรีสุริยวงศาและบพิตรตนประโชตเสตรคัชอัสจันฑสุวรรณขักครสาลราชกุมาร” ทรงมีพระราชศรัทธาในพระพุทธศาสนาปละประกาศถวายเขตที่ดินเดิมที่สมเด็จพระไชยเชษฐาได้ถวายไว้กับวัสดุพัณณะคูหา ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, 125.

[42] เรื่องเดียวกัน.

ส่วนกลุ่มตัวอย่างของเจดีย์ทรงปราสาทยอดในกลุ่มพระธาตุของภาคอีสาน เช่น พระธาตุพนม พระธาตุเรณู น่าจะมีอายุตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 22 ลงมาแล้ว[43] เป็นต้น

สถาปัตยกรรมประเภทสิม หรืออุโบสถที่มีประวัติการสร้างตั้งแต่ยุคอาณาจักรล้านช้างในช่วงพุทธศตวรรษที่ 22 คือ วัดเชียงทอง ส่วนวัดอื่น ๆ ส่วนใหญ่สร้างขึ้นตั้งแต่ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 - ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 อีกทั้งมีการบูรณะปฏิสังขรณ์อย่างต่อเนื่อง ประกอบด้วยรูปแบบดังนี้ สกุลช่างหลวงพระบาง สกุลช่างเวียงจันท์ สิมแบบไทลื้อและมีอิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์ สำหรับในภาคอีสานกลุ่มงานประเภทนี้ไม่พบงานรุ่นเก่า

งานจิตรกรรมหรือฮูปแต้มรุ่นเก่าเหลือหลักฐานไม่มากนักและเป็นศิลปะลาวที่ได้รับอิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์แล้ว เก่าที่สุดเช่น จิตรกรรมในอุโบสถวัดสีสะเกด นครเวียงจันท์ เขียนขึ้นราวปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ในสมัยของเจ้าอนุวงศ์ ครั้งบูรณะซ่อมแซม เมื่อปี 2361 แล้ว[44] ยังนิยมเขียนแบบไทยประเพณี เรื่องหลักที่นิยมเขียน คือ พุทธประวัติและทศชาติ

สมัยรัตนโกสินทร์

สืบเนื่องจากเนื้อหาส่วนที่ผ่านมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเหตุการณ์ความวุ่นวายภายในอาณาจักรล้านช้างเอง การแย่งชิงอำนาจของกลุ่มพระญาติพระวงศ์และขุนนางผู้ใหญ่ล้วนเป็นสาเหตุไปสู่การแบ่งแยกอาณาจักร ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 นครรัฐคือ หลวงพระบาง เวียงจันท์ และจำปาศักดิ์ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 23 โดยมีกษัตริย์ปกครอง ไม่ขึ้นต่อกัน[45] และช่วงเวลานี้ยังมีความสำคัญเกี่ยวข้องกับการอพยพกลุ่มคนเข้ามาตั้งถิ่นฐานเข้าสู่ภาคอีสานหรือในประเทศไทยในปัจจุบัน เมื่อหลวงพระบาง เวียงจันท์ และจำปาศักดิ์ทั้ง 3 เมืองตกอยู่ภายใต้การปกครองของธนบุรี - รัตนโกสินทร์พร้อมกันตั้งแต่ปี พ.ศ. 2322 โดยมีกษัตริย์ปกครองตนเอง แต่ต้องส่งดอกไม้เงินดอกไม้ทองไปถวายกษัตริย์สยามกับยามสงครามก็ต้องจัดกำลังทหารช่วยรบด้วย[46] ต่อมา พ.ศ. 2436 เกิดกรณีพิพาทระหว่างไทยและฝรั่งเศส กรณีดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงและในที่สุดไทยต้องยอมเสียดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงให้ตกอยู่ใต้อิทธิพลของฝรั่งเศส[47]

---

[43] องค์พระธาตุพนมรูปแบบสันนิษฐานดั้งเดิมน่าจะได้รับอิทธิพลจากศิลปะจาม มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 15 แต่มีการบูรณะอีกหลายครั้ง รูปแบบปัจจุบันน่าจะมีอายุตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 22 ดูรายละเอียดใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, "ศิลปะลาวหรือศิลปะล้านช้างโดยสังเขป," **ศิลปะในกลุ่มประเทศเอเชียอาคเนย์**, 98.

[44] เรื่องเดียวกัน, 104.

[45] สุรศักดิ์ ศรีสำอาง, **ลำดับกษัตริย์ลาว**, 214.

[46] มหาสิลา วีระวงศ์, **ประวัติศาสตร์ลาว**, 107.

[47] สุรศักดิ์ ศรีสำอาง, **ลำดับกษัตริย์ลาว**, 359.

2. การอพยพผู้คนและการตั้งถิ่นฐานในหัวเมืองทางภาคอีสานสมัยรัตนโกสินทร์

การเคลื่อนย้ายหรืออพยพคนลาวเข้าสู่ดินแดนในประเทศไทยนั้นตามประวัติที่นักวิชาการกล่าวไว้ว่ามีหลายครั้งหลายระลอก ซึ่งอาจกล่าวได้ว่ามีหลักฐานมาอย่างน้อยตั้งแต่สมัยอยุธยา[48] และสมัยกรุงธนบุรี[49] ซึ่งศรีศักดิ์ วัลลิโภดม กล่าวไว้ส่วนหนึ่งว่าในระยะแรกตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นลงมากระจายตัวบริเวณริมฝั่งแม่น้ำโขง ตั้งแต่ จังหวัดเลย หนองคาย อุดรธานี สกลนคร จนถึงนครพนม ซึ่งในระยะนั้นจัดเป็นพื้นที่ส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านช้าง แล้วต่อมากระจายตัวในเขตลุ่มแม่น้ำชีในเขตจังหวัดขอนแก่น กาฬสินธุ์ มหาสารคาม ชัยภูมิ และร้อยเอ็ด ชั้นหลังจึ่งได้ขยายไปยังจังหวัดยโสธรและอุบลราชธานี จนอาจกล่าวได้ว่า บริเวณ ลุ่มแม่น้ำโขงและแม่น้ำชี ซึ่งจัดว่าเป็นอีสานตอนกลางและอีสานเหนือนั้น เป็นท้องถิ่นที่ชาวลาวตั้งหลักแหล่งกระจายกันอยู่ โดยที่ชุมชนลาวในระยะแรก ๆ นั้น อาศัยแหล่งชุมชนเดิมที่เคยเป็นบ้านเมืองมาแล้ว ก่อนสมัยพุทธศตวรรษที่ 18-19 เป็นแหล่งที่อยู่อาศัย[50] ในระยะหลัง ๆ การตั้งหลักแหล่งจึงค่อย ๆ เกิดขึ้นในท้องถิ่นต่าง ๆ ที่ไม่เคยเป็นชุมชนมาก่อน และได้มีการยกเป็นบ้านเมืองขึ้นมากมายในสมัยรัชกาลที่ 3 และ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์[51] รูปแบบการเข้ามาอยู่อาศัยในดินแดนไทยของคนลาวนั้นอาจกล่าวสรุปได้ว่าเข้ามาใน 2 ลักษณะ คือ อย่างแรก เป็นการอพยพเข้ามาลี้ภัยตั้งเป็นบ้านเป็นเมือง ส่วนใหญ่จะกระจายไปตามท้องถิ่นต่าง ๆ ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ อย่างที่สอง คือ ถูกกวาดต้อนเข้ามา ส่วนใหญ่จะถูกนำมาอยู่ทางภาคกลาง[52] สำหรับการอพยพผู้คนเข้ามาตั้งถิ่นฐานอีสานนั้นอาจจำแนกได้เป็นกลุ่มหลักๆ ดังนี้

---

[48] การย้ายเข้ามาตั้งถิ่นฐานในหัวเมืองชั้นในในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นเพราะความต้องการเพิ่มพูนกำลังคน จึงมีเป็นลักษณะเชลยศึกมีทั้งประชาชนและทหารจากกองทัพลาวยกทัพมารบกับกรุงศรีอยุธยา ในรัชสมัยสมเด็จพระมหาธรรมราชาธิราช (พ.ศ. 2112-2133) รัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ (พ.ศ.2199-2231) ดูรายละเอียดใน บังอร ปิยะพันธุ์, **ลาวในกรุงรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2541), 6-15.

[49] ในสมัยธนบุรีครั้งพระเจ้ากรุงธนบุรีส่งกำลังไปตีเมืองเวียงจันท์ เมื่อพ.ศ.2322 การยึดเมืองเวียงจันท์ได้ครั้งนี้ทำให้มีการย้ายถิ่นของชนชาวลาวจากเมืองเวียงจันท์ เป็นลักษณะเชลยศึกและมาพึ่งพระบรมโพธิสมภารมีทั้งเจ้านาย เชื้อพระวงศ์และราษฎรถูกส่งเข้าไปตั้งหลักแหล่งหัวเมืองชั้นใน ดูรายละเอียดใน บังอร ปิยะพันธุ์, **ลาวในกรุงรัตนโกสินทร์**, 25-35.

[50] ศรีศักร วัลลิโภดม, “ลาวในเมืองไทย,” **แอ่งอารยธรรมอีสาน**, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ: มติชน), 278-281.

[51] เรื่องเดียวกัน.

[52] เรื่องเดียวกัน.

1. **กลุ่มพระครูโพนสะเม็ก** หลังสิ้นรัชกาลพระยาสุริยวงศาธรรมมิราชแล้วนั้น บ้านเมืองเกิดความระส่ำระสาย พระครูยอดแก้ววัดโพนเสม็ดพร้อมด้วยเจ้านางสุมังคละและเจ้าหน่อกษัตริย์ได้รวบรวมผู้คนราว 3, 000 คนเศษ อพยพมาสู่นครกาลจำบากนาคบุรีศรี[53] ด้วยความเคารพนับถือของคนในพื้นที่ต่อพระครูฯ จึงได้อาราธนาให้บัญชาการบ้านเมืองและสั่งสอนพุทธศาสนา ต่อมาเมื่อเกิดความบาดหมางในบ้านเมืองนั้น ในปีพ.ศ.2256 ได้ตั้งพิธีราชาภิเษกเจ้าหน่อกษัตริย์ขึ้นเป็น “เจ้าสร้อยศรีสมุทรพุทธางกูร” (พ.ศ.2256-2260) เจ้านครกาลจำบากนาคบุรีศรีพร้อมทั้งเปลี่ยนนามเมืองเป็น “นครจำปาศักดิ์นาคบุรีศรี” จัดการบ้านปกครองบ้านเมืองตามจารีตแบบอย่างนครเวียงจันท์ จัดส่งข้าหลวงไปปกครองบ้านเมืองต่าง ๆ ดังนี้[54]

1. จารย์หวดไปรักษาดอนโขง เป็นเจ้าเมืองดอนโขง (ปัจจุบันเรียก สีทันดร)
2. ท้าวสุดตาเป็นพระไชยเชษฐา ไปตั้งบ้านทางโคปากน้ำเซกอง ฝั่งตะวันออกคือเมืองเชียงแตง หรือสตึงแตง
3. ให้จารย์แก้ว (เจ้าแก้ว มงคล)[55] เป็นเจ้าเมืองท่ง ตั้งเป็นเมืองสุวรรณภูมิ
4. ให้ท้าวหมั้นไปปกครองบ้านโพน ตั้งเป็นเมืองสาละวัน
5. ให้จารย์เสียงเป็นเจ้าเมืองศรีนครเขต (ในเขต จ.ศรีสะเกษ)
6. ท้าวพรหมตั้งบ้านแก้ววาเริมเป็นเมืองภายหลังเรียกว่าเมืองคำทองหลวง
7. ให้จารย์สุริวงศ์ ตั้งเมืองโพนสิม (เมืองตะโปน) เมืองพิณ เมืองนอง
8. ให้จารย์โสม ตั้งเมืองอัตตะบือ
9. ท้าวหลวงลูกชายพะละงุม รักษาและตั้งเป็นเมืองโขงเจียม
10. ให้เจ้าโพธิสาร ตั้งบ้านทุ่งบัวศรีเป็นเมืองศรีจำบัง[56]

---

[53] นครกาลจำบากนาคบุรีศรี นี้ตามตำนานกล่าวว่าเป็นชื่อเดิมของนครจำปาศักดิ์.

[54] สุรศักดิ์ ศรีสำอาง, **ลำดับกษัตริย์ลาว**, 328-333.

[55] จารย์ คือ พระสงฆ์ ภาษาพื้นเมืองเรียก “เสด็จ” เมื่อได้ทำพิธีฮดน้ำแล้ว ภายหลังได้ลาสิกขาออกไป เรียกว่า “จาน” หรือ จารย์ ดูรายละเอียดใน สมพงษ์ เกรียงไกรเพชร, **ประเพณีไทยโบราณ** (พระนคร: แพร่พิทยา, 2515), 652.

[56] มหาสิลา วีระวงศ์, **ประวัติศาสตร์ลาว**, 103.

2. **กลุ่มพระวอพระตา**[57] พระวรปิตาหรือพระวอพระตา[58] เสนาบดีนครเวียงจันท์ปกครองบริเวณลุ่มแม่น้ำมูลตอนปลาย และลุ่มแม่น้ำโขง โดยเมื่อ พ.ศ.2302 ด้วยเสนาบดีนครเวียงจันท์ เกิดความขัดแย้งกับเจ้าสิริบุญสาร จึงได้พาไพร่พล ญาติพี่น้องและพรรคพวกมาอยู่ที่บ้านหินโงม (อยู่ในเขตจังหวัดหนองคาย) และย้ายมาอยู่ที่เมืองหนองบัวลุ่มภู ซึ่งเป็นเมืองเก่าแล้วยกเป็นเมืองชื่อว่า “นครเขื่อนขันธ์กาบแก้วบัวบาน” เจ้าสิริบุญสารคิดว่าพระวรนั้นคิดกบฏจึงส่งกองทัพไปปราบเป็นเวลา 3 ปี พระวรจึงเข้าขอกำลังทางพม่าช่วยแต่พม่ากลับเข้าร่วมมือกับเจ้าสิริบุญสารจนเข้าตีเมืองหนองบัวลุ่มภูแตก หลังจากนั้นได้รวบรวมญาติพี่น้องพึ่งพระบรมโพธิสมภารพระเจ้าองค์หลวงไชยกุมารเจ้านคร จำปาศักดิ์

และเมื่อ พ.ศ.2321 พระเจ้าองค์หลวงไชยกุมารเจ้านครจำปาศักดิ์ และพระวรเกิดขัดแย้งกันจึงอพยพครอบครัวไพร่พลย้ายไปตั้งมั่นริมฝั่งแม่น้ำมูลที่ “ดอนมดแดง”[59] แขวงจำปาศักดิ์อีกครั้งโดยครั้งนี้มีหนังสือมายังเมืองนครราชสีมาขอพึ่งพระบรมโพธิสมภารพระบาทสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช พระเจ้ากรุงธนบุรี ขณะที่เจ้าสิริบุญสารแต่งตั้งให้พระยาสุโพคุมกองทัพมาตีดอนมดแดง แล้วประหารพระวรที่เวียงดอนกอง ส่วนท้าวก่ำบุตรพระวรหนีออกจากวงล้อมนำความแจ้งแก่เมืองนครราชสีมา ความทราบถึงสมเด็จพระเจ้าตากสินจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึกและพระยาสุรสีห์ยกกองทัพขึ้นไปเมืองเวียงจันท์[60] และสามารถยึดเมืองเวียงจันท์ได้สำเร็จวันจันทร์ เดือน 10 แรม 3 ค่ำ ปีกุน จุลศักราช 1411 (พ.ศ. 2322)[61] ทั้งเมืองเวียงจันท์ หลวงพระบางและจำปาศักดิ์ตกอยู่ภายใต้การปกครองภายหลังการสิ้นสงครามนี้

---

[57] กล่าวว่าเป็นพระบิดาของพระยาวรษามหาธรรมิกราช ปรากฏชื่อในศิลาจารึกที่สอบค้น 3 หลักต่างกัน คือ จารึกวัดหมื่นน้อยเมืองซายฟอง-พระวรศรีรัตนสังขจิตรธิราชพุทธางกูรฯ ศิลาจารึกวัดห้วยโสก เมืองศรีสัตตะนาค เวียงจันท์-พระยาราขานคร สมเด็จพระวรปิตาธิราช และจารึกฐานพระพุทธรูปบุเงินและทองที่องค์พระธาตุบังพวน จ.หนองคายพระเจ้าตา ดูรายละเอียดใน สุรศักดิ์ ศรีสำอาง, **ลำดับกษัตริย์ลาว**, 147.

[58] เอกสาร 2 ฉบับ กล่าวไว้ตรงกัน ชื่อเรียกอื่น ๆ เช่น พระวรปิตา พระวอพระตา พระวรราชวงศา พระวรราชภักดี กล่าวว่าเป็นบุคคลเดียวกัน ดูรายละเอียดใน มหาสิลา วีระวงศ์, **ประวัติ ศาสตร์ลาว**, 90; สุรศักดิ์ ศรีสำอาง, **ลำดับกษัตริย์ลาว**, 235.

[59] ปัจจุบันคือจังหวัดอุบลราชธานี

[60] สุรศักดิ์ ศรีสำอาง, **ลำดับกษัตริย์ลาว**, 241.

[61] มหาสิลา วีระวงศ์, **ประวัติศาสตร์ลาว**, 95.

3. **กลุ่มเจ้าผ้าขาว เจ้าโสมพมิตร** เป็นเชื้อสายมาจากเจ้าผ้าขาว ได้อพยพมาจากเวียงจันท์ในช่วงเวลาเดียวกับพระเจ้าวอพระเจ้าตา ภายหลังหนองบัวลำภูแตกได้แยกย้ายอพยพ เจ้าผ้าขาวอพยพไปทางสกลนครตั้งรกรากอยู่บริเวณบ้านผ้าขาว บ้านพันนากลุ่มนี้มีทั้งเชื้อพระวงศ์ผู้นำศาสนาและกรรมการเมือง ได้แก่ เจ้าผ้าขาว เจ้าโสมพะมิต ท้าวอุปชา เมืองแสนหน้าง้ำเป็นต้น เมื่อถูกรบกวนจากทางราชสำนักเวียงจันท์จึงได้อพยพผู้คนราว 3,000 กว่าคนมาตั้งเมืองอยู่บริเวณลุ่มน้ำลำปาว ก่อนรับการยกฐานะตั้งเป็นเมืองในปี พ.ศ. 2336 เป็นเมืองกาฬสินธุ์ โดยตั้งเจ้าโสมพมิตรเป็นพระยาไชยสุนธรเจ้าเมือง ขึ้นกับราชสำนักกรุงเทพฯโดยตรงนับตั้งแต่นั้นมา

4. **กลุ่มท้าวแล** เป็นชาวเวียงจันท์ได้อพยพผู้คนเข้ามาอยู่อาศัยที่บ้านหนองน้ำขุนหนองอีจาน (ปัจจุบันเป็นพื้นที่อยู่ใน อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา) ตรงกับรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งไม่ปรากฏสาเหตุการอพยพ ต่อมาปี พ.ศ. 2362 อพยพมาอยู่บ้านซีลอง (โนนน้ำอ้อม) เมื่อมีผู้คนจำนวนมากขึ้นก็ขยายเป็นกลุ่ม บ้านพันแสน บ้านบุงคล้า กุดต้ม บ่อแก บ่อหลุบ ฯลฯ โดยท้าวแลได้ส่งส่วยไปยังเวียงจันท์ ขณะนั้นเจ้าอนุวงศ์ปกครองเมืองเวียงจันท์และแต่งตั้งให้ท้าวแลเป็นขุนภักดีชุมพล และ พ.ศ. 2365 เนื่องจากเกิดภัยแล้งจึงได้ย้ายมาตั้งบ้านเรือนใหม่ชื่อว่า “บ้านหลวง” เมื่อเวียงจันท์ตกเป็นประเทศราชของสยามจึงงดส่งส่วยกับเวียงจันท์ โดยผ่านทางเจ้าเมืองนครราชสีมาทูลเกล้าถวาย รัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้ายกให้บ้านหลวงเป็นเมืองชัยภูมิ และตั้งให้ท้าวแลเป็นพระยาภักดีชุมพล เจ้าเมืองชัยภูมิ[62]

จากข้อมูลการอพยพผู้คนของกลุ่มหลักต่าง ๆ เข้าสู่ภาคอีสานที่กล่าวมา โดยเฉพาะกลุ่มผู้ปกครองนครจำปาศักดิ์หรือกลุ่มพระครูโพนสะเม็ก ที่กล่าวถึงการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณลุ่มแม่น้ำชีหรือบริเวณอีสานตอนกลาง ได้แก่ เมืองร้อยเอ็ด มหาสารคาม และเมืองขอนแก่น[63]

---

[62] เติม วิภาคพจนกิจ, **ประวัติอีสาน**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2542), 293.

[63] พระนครศรีบริรักษ์เจ้าเมืองขอนแก่น หรือแต่ตำแหน่งเดิม คือ เพี้ยเมืองแพน (ท้าวศักดิ์) เป็นนายกอง บ้านชีโหล่น เมืองสุวรรณภูมิ เป็นหลานจารแก้วหรือเจ้าแก้วมงคล เจ้าเมืองสุวรรณภูมิ ดูรายละเอียดใน เติม วิภาคพจนกิจ, **ประวัติอีสาน**, 264.

3. ประวัติเมืองและการจัดตั้งเมืองของอีสานตอนกลาง

3.1 เมืองร้อยเอ็ด

จังหวัดร้อยเอ็ดตั้งอยู่พื้นที่ตอนกลางของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ สำหรับชื่อเมืองร้อยเอ็ด[64] ปรากฏครั้งแรกในนิทานขุนบรมหรือที่กล่าวถึงหัวเมืองทางตอนใต้ของเขตอาณาจักรล้านช้างซึ่งตั้งอยู่ในประเทศไทยในสมัยเจ้าฟ้างุ้ม กษัตริย์ในอาณาจักรล้านช้าง (ครองราชย์ราว พ.ศ. 1896-1936) ยกทัพไปตีเมืองร้อยเอ็ดประตูก่อนยกทัพไปรบกับกรุงศรีอยุธยา[65] และในตำนานอุรังคธาตุกล่าวถึงชื่อเดิมว่าคือเมืองสาเกตุนคร โดยกล่าวเพียงว่าเป็นเมืองที่มีความเจริญในพุทธศาสนา[66] ดังที่กล่าวไว้ในส่วนก่อนแล้วว่า เมื่อเจ้าสร้อยศรีสมุทรพุทธางกูรจึงได้ส่งจารย์แก้วซึ่งเป็นราชนัดดาของพระเจ้าไชยเชษฐาธิราชแห่งเวียงจันทน์ และยังเป็นศิษย์ของพระครูโพนสะเม็ก มาสร้างบ้านแปงเมืองขึ้นในดินแดนอีสานตอนกลางเรียกว่า "เมืองทุ่ง" หรือ "เมืองท่ง"[67] (ปัจจุบันอยู่ในเขตอำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด) เมื่อปี พ.ศ.2268 เจ้าแก้วมงคลป่วยถึงแก่กรรมแล้วได้มีเจ้าเมืองสืบต่อกันมา คือ ท้าวมืด และท้าวทน ระหว่างที่ท้าวทนเป็นเจ้าเมืองนั้น[68] ได้เกิดความขัดแย้งภายในเครือญาติ จึงไปขอพึ่งพระบรมโพธิสมภารกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาขณะนั้นคือ สมเด็จพระบรมราชาที่ 3 (พระเจ้าเอกทัศน์) จึงโปรดให้พระยากรมท่า และพระยาพรหมเป็นข้าหลวงมาดำเนินการยุติการวิวาท เมื่อท้าวทนต์เห็นว่ามีกำลังจากกรุงศรีอยุธยาขึ้นมา ดังนั้นจึงย้ายผู้คนจำนวนหนึ่งออกมาตั้งชุมชนใหม่บริเวณบ้านดงเมืองจอก และเมืองท่งจึงตกอยู่ในอำนาจของกรุงศรีอยุธยานับตั้งแต่บัดนั้น ในสมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช

---

[64] เกี่ยวกับที่มาของชื่อนั้นยังไม่เป็นข้อสรุปที่แน่ชัด มีข้อเสนอแตกออกเป็นหลายประเด็นเป็นต้นว่าอาจมีที่มาจากจำนวนประตูเมืองหรือจำนวนหัวเมือง.

[65] มีข้อสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นกลุ่มเมืองโบราณในเขตร้อยเอ็ดและมหาสารคาม ดูรายละเอียดใน สุรศักดิ์ ศรีสำอาง, **ลำดับกษัตริย์ลาว**, 49; มหาสิลา วีระวงศ์, **ประวัติศาสตร์ลาว**, 33.

[66] **อุรังคธาตุ (ตำนานพระธาตุพนม)**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2537. กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในการสัมมนาวิชาการเรื่องวรรณกรรมสองฝั่งโขง วันที่ 30 มิถุนายน - 1 กรกฎาคม 2537), 43.

[67] ในครั้งนั้นเจ้าสร้อยศรีสมุทรพุทธางกูรโปรดแต่งตั้งเจ้าเมืองไปปกครองเมืองต่าง ๆ พร้อมกันอีกหลายเมือง ดูรายละเอียดใน มหาสิลา วีระวงศ์, **ประวัติศาสตร์ลาว**, 103.

[68] ท้าวมืดถึงแก่กรรมในปี พ.ศ. 2306 ดูรายละเอียดใน เติม วิภาคย์พจนกิจ, **ประวัติอีสาน**, 156.

ได้โปรดเกล้าฯ ให้พระยากรมท่า และพระยาพรหมเดินทางมาดูแล และจัดระเบียบหัวเมืองในภาคอีสานอีกครั้ง ประการแรกได้ยกบ้านกุ่ม (ที่ตั้งเมืองร้อยเอ็ดในปัจจุบัน) เป็นเมืองร้อยเอ็ด ท้าวทนได้รับแต่งตั้งเป็นพระขัติยวงษา ในปี พ.ศ. 2318 ประการที่สองได้ย้ายเมืองท่งมายังบริเวณดงเท้าสาร และตั้งเป็นเมืองสุวรรณภูมิ โดยมีท้าวเชียงเป็นพระรัตนวงศา ตำแหน่งเจ้าเมือง จึงอาจกล่าวได้ว่าแม้เมืองสุวรรณภูมินั้นเกิดขึ้นก่อนเมืองร้อยเอ็ดแต่ก็เจริญควบคู่กันและมีผู้ปกครองเรื่อยมาปัจจุบันเมืองสุวรรณภูมิเป็นอำเภอสุวรรณภูมิ ในเขตจังหวัดร้อยเอ็ด

3.2 เมืองมหาสารคาม

ประวัติเมืองมหาสารคามนั้น ในปี พ.ศ. 2408 พระยาขัติยวงศา (สาร) เจ้าเมืองร้อยเอ็ด ซึ่งเป็นผู้กราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ขอรับพระราชทาน “บ้านลาด กุดยางใหญ่” เป็นเมือง ขอท้าวมหาชัย (กวด) เป็นพระเจริญราชเดชวรเชษฐขัติยพงศ์ เป็นเจ้าเมืองมหาสารคาม ซึ่งเป็นบุตรของอุปฮาด (สิงห์) ของเมืองร้อยเอ็ด และตำแหน่งอื่น ๆ เช่น อัคฮาด อัครบุตร มาจากบุตรหลานของจากเมืองร้อยเอ็ด ในคราวนี้เมืองร้อยเอ็ดแบ่งเลกให้ 4, 000 คน รวมทั้งสัมมะโนครัว 9, 000 คน โดยขึ้นกับเมืองร้อยเอ็ด ต่อมา พ.ศ.2412 ทรงโปรดเกล้าฯให้เลื่อนฐานะเป็นเมืองเอก เมืองมหาสารคามขึ้นตรงกับกรุงเทพมหานคร ในขณะเดียวกันก็ยกฐานะตำแหน่งอาญาสี่ตามฐานะเมืองใหญ่ด้วย[69]

3.3 เมืองขอนแก่น

ในปี พ.ศ. 2332 ท้าวเพี้ยเมืองแพน ซึ่งเป็นหลานของเจ้าแก้วมงคล (จารแก้ว) ได้พาบุตรพร้อมด้วยผู้คนประมาณ 330 ครอบครัว อพยพจากบ้านชีหล่น (ชีโล่น) แขวงเมืองสุวรรณภูมิ (ปัจจุบันอยู่ในเขตท้องที่อำเภออาจสามารถ จังหวัดร้อยเอ็ด) มาตั้งอยู่ที่บ้านบึงบอน บ้านเมืองเก่า ตำบลในเมือง อำเภอเมืองขอนแก่น ปัจจุบันนี้) เดิมขึ้นอยู่กับพระยานครราชสีมา ต่อมามีใบบอกลงมายังกรุงเทพฯและพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมีพระบรมราชโองการยกฐานะบ้านบึงบอนขึ้นเป็น "เมืองขอนแก่น" เมื่อ พ.ศ. 2340 ตั้งให้ "ท้าวศักดิ์" ซึ่งเป็น "ท้าวเพี้ยเมืองแพน" เป็นเจ้าเมืองขอนแก่น มีนามว่า "พระนครศรีบริรักษ์บรมราชภักดี" หรือผู้ว่าราชการเมืองขอนแก่นคนแรก ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา[70]

---

[69] เติม วิภาคย์พจนกิจ, **ประวัติศาสตร์อีสาน**, 180-185.

[70] เรื่องเดียวกัน, 264-265.

4. การเมืองการปกครองในสมัยรัตนโกสินทร์

ช่วง พ.ศ.2325 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เมืองสุวรรณภูมิ และเมืองร้อยเอ็ด ตลอดจนเมืองในดินแดนอีสานต่างก็ขึ้นตรงต่อกรุงรัตนโกสินทร์ตั้งแต่ครั้งนั้นเป็นต้นมา ซึ่งแสดงให้เห็นว่าอำนาจการปกครองของราชธานีเข้าสู่หัวเมืองอีสาน การปกครองหัวเมืองประเทศราชและหัวเมืองอีสานนั้น ราชธานีไม่ได้เข้าไปกำกับกิจการภายใน คงปล่อยให้ปกครองกันเองตาม ธรรมเนียมเดิมของล้านช้าง ที่เรียกว่า อาญาสี่ คือ เจ้าเมือง อุปฮาด ราชวงศ์ และราชบุตร[71]

ระบบอาญาสี่เป็นระบบการปกครองหัวเมืองอีสานและอาณาจักรล้านช้าง ซึ่งเป็นธรรมเนียมการปกครองแต่ดั้งเดิมที่เคยใช้สืบทอดมาครั้งอยู่ใต้อำนาจการปกครองของนครเวียงจันท์ เมื่อตกเป็นเมืองในปกครองของธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์แล้วก็คงใช้ระบบอาญาสี่เรื่อยมาโดยมีอำนาจปกครองตนเอง สามารถแต่งตั้งขุนนางระดับท้าวเพี้ยที่ต่ำกว่าอาญาสี่ และมีหน้าที่ส่งส่วยตามที่หาได้ในเมืองนั้น ๆ สำหรับการแต่งตั้งเจ้าเมือง อุปฮาด ราชวงศ์ ราชบุตร พระเจ้าแผ่นดินจะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งคณะอาญาสี่ประกอบด้วย

เจ้าเมือง มีอำนาจเด็ดขาดในการบริหารหรือสั่งการทั้งปวง แต่ถ้าเป็นเมืองขึ้นกับเมืองใหญ่ จะไม่มีสิทธิในบางเรื่อง เช่น ตัดสินประหารชีวิต แต่งตั้งถอดถอนกรรมการเมืองผู้ใหญ่ ได้แก่ อุปฮาด ราชวงศ์ ราชบุตร เว้นแต่จะได้รับพระราชกระแสรับสั่ง

อุปฮาด หรืออุปราช[72] มีหน้าที่ปฏิบัติราชการหน้าที่แทนเจ้าเมืองตามที่ได้รับมอบหมาย เป็นที่ปรึกษา ปฏิบัติหน้าที่แทนเมื่อเจ้าเมืองไม่อยู่หรือไม่สามารถปฏิบัติราชการได้

ราชวงศ์ แปลว่าเครือญาติหรือเชื้อพระวงศ์ของเจ้าเมือง มีหน้าที่เกี่ยวกับอรรถคดีตัดสินถ้อยชำระความในการปกครองและมีหน้าที่ปฏิบัติตามคำสั่งของอุปฮาด

ราชบุตร แปลว่าบุตรเจ้าเมือง แต่ก็ไม่เสมอไปแต่อาจเป็นผู้ที่มีความสามารถอันสมควร พระเจ้าแผ่นดินทรงโปรดเกล้าให้ดำรงตำแหน่ง มีหน้าที่ควบคุมรักษาผลประโยชน์ของเมือง

---

[71] ธวัช ปุณโณทก, “ประวัติศาสตร์สังคมอีสาน สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น,” **ศิลปวัฒนธรรม**, 34-35.

[72] เติม วิภาคพจนกิจ, **ประวัติอีสาน**, 293.

นอกจากตำแหน่งสำคัญสูงสุดของเมืองนี้ยังมีตำแหน่งสำคัญอันดับรองลงมาตามลำดับขั้นอีกหลายตำแหน่ง เช่น ตำแหน่งผู้ช่วยอาญาสี่ ตำแหน่งขื่อบ้านขางเมือง ตำแหน่งที่แต่งตั้งเป็นพิเศษ และตำแหน่งระดับตำบลหรือหมู่บ้าน ตำแหน่งที่กล่าวมานี้ได้ใช้ไปจนถึงปี พ.ศ. 2440 จึงได้ยกเลิกเมื่อได้จัดระเบียบการปกครองแล้ว

พ.ศ. 2369 เกิดสงครามเจ้าอนุวงศ์ ได้ยึดเมืองนครราชสีมา และตีหัวเมืองรายทางเข้ามาทางกาฬสินธุ์และส่งพลเมืองไปยังเวียงจันท์ แล้วยกทัพมาตีเมืองร้อยเอ็ดกล่าวว่าพระขัติยวงษา (สีลัง) เป็นเจ้าเมืองขณะนั้นได้ยกบุตรีทั้ง 3 คน ได้แก่ เจ้าอุปราชและเจ้าราชวงศ์ที่คุมทัพมา แล้วเคลื่อนทัพมายังเมืองสุวรรณภูมิจนถึงเมืองนครราชสีมา

พ.ศ. 2386 ในปีนั้นพระขัติยวงษา (สีลัง) ถึงแก่กรรม เกิดความวุ่นวายในเมืองร้อยเอ็ด ความทราบถึงกรุงเทพพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 จึงโปรดเกล้าฯ ให้มี ตุลาการชำระความ และใน พ.ศ. 2392 จึงมีคำสั่งโปรดเกล้าฯ ให้ราชวงศ์อินทร์เป็นพระขัติยวงษา เจ้าเมืองร้อยเอ็ดคนต่อไป

พ.ศ.2418 เกิดกบฏฮ่อที่เวียงจันท์และหนองคาย เจ้าผู้ครองเมืองอุบลได้รับมอบหมายให้เป็นหัวหน้ายกกำลังไปปราบ โดยเกณฑ์กำลังพลจากหัวเมืองตะวันเฉียงเหนือไปช่วยปราบกบฏเมื่อกองทัพยกมาถึงเมืองร้อยเอ็ด พระขัติยะวงษา (สาร) เจ้าเมืองร้อยเอ็ดขณะนั้นได้ร่วมสมทบกำลังครั้งนี้ด้วย

พ.ศ. 2433 มีการปฏิรูปครั้งใหญ่โดยรวมหัวเมืองต่าง ๆ ในภาคอีสานแล้วแบ่งเป็น 3 บริเวณ คือ หัวเมืองลาวกลาง หัวเมืองลาวกาว และหัวเมืองลาวพวนหัวเมืองลาวกลางมีศูนย์กลางที่บริเวณเมืองนครราชสีมา หัวเมืองลาวพวนมีศูนย์กลางบริเวณเมืองอุดรธานี และหัวเมืองลาวกาวมีศูนย์กลางบริเวณเมืองอุบลราชธานี ซึ่งมีหัวเมืองภายใต้การดูแลรวมทั้งเมืองร้อยเอ็ดด้วย[73]

พ.ศ. 2434-2437 รวมหัวเมืองฝ่ายลาวตะวันออกกับหัวเมืองลาวฝ่ายตะวันออกเฉียงเหนือเข้าด้วยกันเป็น “หัวเมืองลาวกาว” และจัดตั้งมณฑลเทศาภิบาลขึ้นทั่วพระราชอาณาจักร “มณฑลลาวกาว” ประกอบด้วย อุบลราชธานี นครจำปาศักดิ์ ศรีษะเกษ สุรินทร์ ร้อยเอ็ด

---

[73] เขตปกครองทั้งสี่นี้ ไทยได้แต่งตั้งข้าหลวงผู้บังคับบัญชามาประจำ เขตละ 4 คน โดยขึ้นต่อข้าหลวงใหญ่สูงสุดอีกคนหนึ่ง ตั้งสำนักงานอยู่ที่นครจำปาศักดิ์ เมืองทุกเมืองเหล่านี้มี เจ้าเมืองทุกคนเป็นคนลาวและไทยได้ปกครองหัวเมืองลาวทั้งหมด ตั้งแต่ปี พ.ศ.2322 - 2436 ดินแดนทางฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงจึงตกเป็นของฝรั่งเศส ดูรายละเอียดใน มหาสิลา วีระวงศ์, **ประวัติศาสตร์ลาว**, 125, 147.

มหาสารคาม และกาฬสินธุ์ โดยมีพระเจ้าน้องยาเธอกรมหลวงสรรพสิทธิประสงค์ ทรงดำรงตำแหน่งข้าหลวงต่างพระองค์สำเร็จราชการมณฑล ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นมณฑลภาคตะวันออกเฉียงเหนือและมณฑลอีสานตามลำดับ[74]

พ.ศ.2436 ประเทศไทยต้องเสียดินแดนทางฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงให้แก่ฝรั่งเศส จึงได้ปฏิรูปการปกครองหัวเมือง จัดแบ่งเป็นมณฑล 3 มณฑล คือ มณฑลลาวกาว มณฑลลาวพวน และมณฑลลาวกลาง

พ.ศ. 2440 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯให้ยกเลิกการปกครองแบบเดิม คือ “ระบบกินเมือง” ซึ่งการปกครองภายในเมืองเป็นแบบอาญาสี่ และโปรดให้ขึ้นกับกระทรวงมหาดไทย[75]

พ.ศ. 2448 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงจัดการปฏิรูปการปกครองส่วนภูมิภาคให้เป็นรูปแบบเดียวกันทั่วประเทศ เมืองร้อยเอ็ดซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของมณฑลอีสานได้เปลี่ยนเป็นบริเวณเมืองร้อยเอ็ดและมีเมืองในปกครอง 5 เมือง คือ เมืองร้อยเอ็ด เมืองสุวรรณภูมิ เมืองมหาสารคาม เมืองกมลาไสย เมืองกาฬสินธุ์ เมืองสุวรรณภูมิ จึงมีฐานะเป็นเมืองๆ หนึ่ง ขึ้นอยู่กับบริเวณร้อยเอ็ด และแบ่งเขตปกครองเป็น 6 อำเภอ คือ 1.อำเภออุดรสุวรรณภูมิ 2. อำเภอทักษิณสุวรรณภูมิ 3. อำเภอเกษตรวิสัย 4. อำเภอพนมไพรแดนมฤค (อำเภอพนมไพร) 5. อำเภอพยัคฆภูมิพิสัย 6. อำเภอจตุรพักตรพิมาน

ใน พ.ศ. 2451 ได้มีประกาศให้ยกเลิกการเรียกชื่ออำเภอที่ตั้งอยู่ตามทิศทางของเมืองหรือจังหวัดเสีย โดยให้เรียกชื่อแต่ละอำเภอให้ตรงกับชื่อตำบลที่ตั้ง ดังนั้นอำเภออุดรสุวรรณภูมิและอำเภอทักษิณสุวรรณภูมิ ซึ่งเรียกตามเส้นทางของเมืองที่ตั้งอยู่ จึงรวมเป็นอำเภอสุวรรณภูมิอำเภอเดียว

พ.ศ. 2453 บริเวณร้อยเอ็ดได้รับการยกฐานะเป็นมณฑลร้อยเอ็ดมีเขตการปกครอง 3 จังหวัด คือ จังหวัดร้อยเอ็ด จังหวัดมหาสารคาม และจังหวัดกาฬสินธุ์

พ.ศ.2463 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงปฏิรูปการปกครองส่วนภูมิภาคใหม่ โดยโปรดเกล้าฯ ให้ยุบมณฑลร้อยเอ็ดเปลี่ยนเป็นจังหวัดร้อยเอ็ด และหลัง

---

[74] มหาสิลา วีระวงศ์, **ประวัติศาสตร์ลาว**, 145.

[75] เรียกใหม่ดังนี้ คือ เจ้าเมือง = ผู้ว่าราชการเมือง อุปราช = ปลัดเมือง ราชวงศ์ = ยกกระบัตรเมือง ราชบุตร = ผู้ช่วยราชการเมือง ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, 170.

การเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 จังหวัดต่าง ๆ เปลี่ยนโอนอำนาจขึ้นกับกระทรวงมหาดไทย อำเภอสุวรรณภูมิ มีฐานเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดร้อยเอ็ด[76]

จากประวัติความเป็นมาดังที่กล่าวมาข้างต้น แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงทางด้านการเมืองการปกครองและประชากรที่อยู่อาศัยในท้องถิ่นบริเวณอีสานตอนกลางนี้ว่าแม้หัวเมืองเก่าเช่นเมืองร้อยเอ็ดปรากฏตั้งแต่สมัยเจ้าฟ้างุ้ม ในราวพุทธศตวรรษที่ 19 หากเริ่มปรากฏชัดในการตั้งบ้านแปงเมืองโดยที่ประชาชนลาวที่เคลื่อนย้ายเข้ามาอยู่บริเวณเขตพื้นที่อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด ในราวพุทธศตวรรษที่ 23 คือ ตรงกับสมัยอยุธยา ดังนั้นชีวิตความเป็นอยู่ของคนบริเวณนี้ในช่วงแรกจึงกล่าวได้ว่าจึงมีความใกล้ชิดกับวัฒนธรรมล้านช้างหรือประเทศลาวในปัจจุบันมีความคล้ายคลึงด้านภาษา วรรณกรรม ตลอดจนความเชื่อต่าง ๆ[77] รวมถึงข้อมูลการศึกษาชาติพันธ์นักมนุษยวิทยาสรุปว่า ชาวอีสานของไทยมีความใกล้ชิดทางด้านชาติพันธุ์กับชนชาติไทยในอาณาจักรล้านช้าง (ลาว) มากกว่าชนชาติไทยในดินแดนลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา[78] แม้กระทั่งในช่วงเวลาต่อมาเมื่อตกอยู่ใต้การปกครองของกรุงรัตนโกสินทร์แล้ว อำนาจการปกครองของราชธานีเข้าสู่หัวเมืองอีสานอย่างทั่วถึง แต่อยู่ในลักษณะหัวเมืองขึ้นมากกว่าเป็นรัฐประชาชาติเดียวกัน ดังจะเห็นได้ว่าและยังอนุโลมให้ใช้ทำเนียมราชการที่เคยปฏิบัติสืบต่อกันมาแต่โบราณ ตามธรรมเนียมเดิมของล้านช้าง ที่เรียกว่า อาญาสี่ คือ เจ้าเมือง อุปฮาด ราชวงศ์ และราชบุตร และหัวเมืองยังแต่งตั้งท้าวเพี้ยช่วยราชการตามแบบแผนของตน หัวเมืองเหล่านั้นมีหน้าที่ส่งบรรณาการและถวายความจงรักภักดีต่อกษัตริย์แห่งราชธานีโดยตรง จนกระทั่งเมื่อปี พ.ศ. 2440 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 จึงโปรดเกล้าฯให้ยกเลิกธรรมเนียมนั้น[79]

---

[76] วัฒนา อุ่นทรัพย์, "พงศาวดารหัวเมืองมณฑลอีสาน: เมืองสุวรรณภูมิ," **ศิลปากร** 50, 3 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2550): 69-73.

[77] ธวัช ปุณโณทก, **วรรณกรรมอีสาน** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2522), 2-27.

[78] สุเทพ สุนทรเภสัช, **สังคมวิทยาของหมู่บ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือ** (กรุงเทพฯ: คณะรัฐศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2511), 230.

[79] ธวัช ปุณโณทก, "ประวัติศาสตร์สังคมอีสาน สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น," **ศิลปวัฒนธรรม**, 34-35.

5. การก่อตั้งเมืองของภาคอีสานก่อนปฏิรูปการปกครอง

สำหรับชาวลาวกลุ่มต่าง ๆ ที่อพยพเข้ามาในภาคอีสานและอยู่ภายใต้การปกครองของสยามนั้น กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้เขียนอธิบายไว้ว่า

> ในสมัยรัชกาลที่ 1 มีพระราชประสงค์จะตั้งหัวเมืองชั้นนอกให้เป็นกำลังของเมืองนครราชสีมา อยู่ในระหว่างประเทศราชเวียงจันทน์และนครจำปาศักดิ์ จึงโปรดฯให้เกลี้ยกล่อมพวกพระยาในท้องที่ให้ไปตั้งภูมิลำเนาตามที่สมควรจะบำรุงให้เกิดประโยชน์ได้ ใครพาสมัครพรรคพวกไปตั้งอยู่เป็นหลักแหล่ง จนเป็นที่ประชุมชมเกิดขึ้น ณ ที่ใด ก็โปรดฯให้ตั้งที่นั่นเป็นที่เป็นเมือง มีอาณาเขตปกครอง ทรงตั้งผู้ที่เป็นหัวหน้าให้เป็นเจ้าพระยาหรือเป็นเจ้าเมือง และทรงตั้ง ญาติวงศ์ ซึ่งช่วยกันทำนุบำรุงท้องที่นั้นเป็นตำแหน่งอุปราช ราชวงศ์และราชบุตรตามทำเนียบยศที่นิยมกันในเมืองลาวแต่ก่อนมา ให้เมืองเหล่านี้ส่งส่วยสิ่งของต่าง ๆ อันหาได้จากเมืองนั้นมาใช้ราชการในกรุงเทพ...[80]

ดังนั้น การตั้งบ้านเมืองสมัยก่อน เจ้าเมืองคนใดมีเลกตั้งแต่ 300 ครัวเรือนขึ้นไป ก็สามารถขอพระราชทานยกบ้านขึ้นเป็นเมืองได้[81] จากแนวความคิดดังกล่าวเป็นผลทำให้เกิดเมืองขึ้นจำนวนมากมายในภาคอีสาน ซึ่งมีทั้งเมืองที่เกิดขึ้นใหม่และแยกตัวออกมาจากจำปาศักดิ์ ทำให้เกิดเหตุที่ว่าเจ้าเมืองกับท้าวพระยาแย่งผู้คนที่ควบคุมกัน จึงมักมีท้าวพระยาของตั้งเมืองขึ้นใหม่ในที่ว่าง เพื่อรวบรวมผู้คนของตนให้มีที่อยู่เป็นหมวดหมู่ แต่เมื่อถึงรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การขอตั้งเมืองกลายเป็นอุบายพวกท้าวพระยาแย่งอาณาเขตและผู้คนกันและกัน...ครั้นทรงทราบว่าการตั้งเมืองกลับเป็นโทษ จึงโปรดเกล้างดการนั้นแต่ พ.ศ. 2428[82]

---

[80] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **สาส์นสมเด็จ**, เล่ม 6 (กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา, 2504-2506), 244-245.

[81] เติม วิภาคพจนกิจ, **ประวัติศาสตร์อีสาน**, 175.

[82] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **สาส์นสมเด็จ**, เล่ม 3 (กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา, 2504-2506), 30, อ้างถึงใน ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์, **ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น** (ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา, 2548), 7.

เท่าที่นักวิชาการได้รวบรวมจากหนังสือประวัติศาสตร์อีสาน ของเติม วิภาคย์พจนกิจ ไว้ดังจะเห็นได้ว่า

สมัยรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (พ.ศ.2325-2352) มีจำนวน 17 เมือง

สมัยรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พ.ศ.2352-2367) มีจำนวน 6 เมือง

สมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2367-2394) มีจำนวน 37 เมือง

สมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2494-2411) มีจำนวน 23 เมือง

สมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2411-2453) มีจำนวน 30 เมือง[83]

ส่วนที่มาของเจ้าเมืองของหัวเมืองทางภาคอีสานสมัยนั้น จากข้อมูลที่กล่าวในส่วนก่อนได้สะท้อนเห็นว่า นอกจากแนวคิดสนับสนุนยกฐานะของชุมชนตั้งเป็นบ้านเป็นเมืองจำนวนมากในสมัยนั้นแล้ว พระมหากษัตริย์จะทรงโปรดเกล้าแต่งตั้งให้คนท้องที่เป็นผู้นำในชุมชนนั้น ๆ ดังนั้นจะเห็นได้ว่าเมืองขึ้นทุกเมืองทางภาคอีสานเหล่านี้จะมีเจ้าเมืองทุกคนยังเป็นคนลาวดังจะเห็นได้จากเจ้าเมืองร้อยเอ็ด เมืองมหาสารคาม เมืองกาฬสินธุ์ และเมืองขอนแก่น เป็นต้น แม้ภาคอีสานจะประกอบไปด้วยคนหลายเผ่าพันธุ์[84] ก็ตามแต่เนื่องจากชนชั้นปกครองเป็นชนชาติลาว ประกอบกับวัฒนธรรมลาวเป็นวัฒนธรรมที่สูงกว่าวัฒนธรรมอื่นจึงทำให้บริเวณดังกล่าวรับ

---

[83] เหตุผลการตั้งเมืองใหม่อาจกล่าวได้คือ 1. เกิดความขัดแย้งภายในผู้นำกลุ่ม 2. ต้องการอำนาจและผลประโยชน์ในการขอตั้งเมืองใหม่ 3. กลุ่มผู้นำมีความดีความชอบในราชการจึงเสนอตั้งเมืองใหม่ โดยให้ลูกหลานเป็นเจ้าเมือง 4. การขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร โดยผ่านผู้นำเมืองที่มีอำนาจหรือตำแหน่งระดับสูงกว่าในภาคอีสานจึง โปรดเกล้าฯยกชุมชน ตั้งหลักแหล่งให้เป็นเมือง ดูรายละเอียดใน ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์, **ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น**, 111.

[84] ภูมิหลังประชากรในภาคอีสานประกอบไปด้วย ชาวลาว กวย เขมร พูไท ย้อ โย้ย กะเลิง กะโซ่ แสก เป็นต้น ดูรายละเอียดใน ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์, **ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น**, 7.

วัฒนธรรมลาวไปโดยปริยาย[85] ทั้งนี้หัวเมืองกองต่าง ๆ ทางไทยส่งข้าหลวงเข้ามาควบคุมดูแลอีกทีหนึ่ง[86] นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าเมื่อตรวจสอบได้จากเอกสารประวัตินามเมืองในภาคอีสานและกล่าวถึงการตั้งเจ้าเมืองต่าง ๆ เมืองเฉพาะอีสานตอนกลาง ระดับผู้นำหรือเจ้าเมืองของแต่ละเมืองยังมีความสัมพันธ์ใกล้ชิด ลักษณะเครือญาติ อีกด้วย

6. ประเพณีและความเชื่อท้องถิ่นที่สำคัญ

ตามที่กล่าวมาบ้างแล้วว่าคนอีสานสืบทอดวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำโขงและมีความใกล้ชิดทางเชื้อชาติกับคนในอาณาจักรล้านช้าง มีความคล้ายคลึงกันทางด้านภาษา ประเพณีวัฒนธรรมที่ถือ ปฏิบัติอย่างเคร่งครัด คือ ฮีตสิบสอง คองสิบสี่[87]

6.1 ฮีตสิบสอง คำว่า "ฮีต" แปลว่า จารีต ขนบธรรมเนียม แบบแผน ความประพฤติดีงามหรือประเพณี ซึ่งฮีตนั้นมี 12 อย่าง หรือประเพณีทำบุญ 12 เดือน[88] ซึ่งกำหนดไว้อย่าให้ขาดเป็นจารีตที่สืบทอดกันมาในวัฒนธรรมลุ่มน้ำโขงคือสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวและภาคอีสานของไทยที่พึงปฏิบัติพร้อมเพรียงกัน โดยแยกตามพิธีกรรมคือ

1. เดือนอ้าย บุญเข้ากรรม ภิกษุผู้ต้องอาติสังฆาทิเสส ต้องอยู่กรรมจึงพ้นอาบัติ ญาติโยมผู้หวังบุญกุศลไปบริจาคทานรักษาศีล ฟังธรรมเกี่ยวกับการเข้ากรรมของภิกษุ วันที่นิยมทำกันคือวันขึ้น 15 ค่ำ และเพราะมีกำหนดทำในเดือนอ้าย จึงมีชื่อเรียกอีกอย่างว่าบุญเดือนอ้าย

2. เดือนยี่ เป็นการทำบุญหลังการเก็บเกี่ยวเรียกว่า "บุญคูณลาน" เป็นการแบ่งปันส่วนที่เก็บเกี่ยวของตนทำบุญกุศล นำพระมาสวดมนต์ที่ลานนวดข้าว และถวายอาหารบิณฑบาต ส่วนที่เหลือเลี้ยงญาติพี่น้องที่มาทำบุญ ประหนึ่งเป็นการฉลองการเก็บเกี่ยว

3. เดือนสาม บุญข้าวจี่ ซึ่งเป็นการนำเอาข้าวเหนียวฤดูใหม่มาปั้นโรยเกลือ ทำไข่ไก่ และจี่ไฟให้สุก เรียกข้าวจี่ เป็นการละทานชนิดหนึ่ง หลังจากนั้นก็เทศน์วรรณกรรมชาดกหรือนิทาน ตลอดวัน

---

[85] อุราลักษณ์ สิถิรบุตร, "มณฑลอีสานและความสำคัญทางประวัติศาสตร์," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526), 17.

[86] มหาสิลา วีระวงศ์, **ประวัติศาสตร์ลาว,** 123.

[87] คนอีสานออกเสียง "ฮ" แทน "ร" ดูรายละเอียดใน สิริวัฒน์ คำวันสา, **อีสานคดี (แก้ไขเพิ่มเติม)**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: ไพศาลศิริ, 2521), 79.

[88] ปรีชา พิณทอง, **ประเพณีโบราณไทยอีสาน** (อุบลราชธานี: ศิริธรรมออฟเซ็ท, 2534), 57-154.

4. เดือนสี่ บุญผะเหวด กระทำในเดือนสี่บุญที่มีการเทศน์พระเวสหรือมหาชาติ เรียก “บุญผะเหวด”

5. เดือนห้า บุญสรงน้ำหรือฮดสรง (บุญรดน้ำผู้ใหญ่) การรดน้ำพระพุทธรูป พระสงฆ์และผู้หลักผู้ใหญ่ เรียกสรงน้ำหรือวันตรุษสงกรานต์

6. เดือนหก บุญบั้งไฟ (ขอฝน) ทำเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาและขอฝนก่อนที่จะลงมือทำนา

7. เดือนเจ็ด บุญซำฮะคือ การทำบุญ บูชาเทดา อารักษ์ หลักบ้าน หลักเมือง

8. เดือนแปด บุญเข้าพรรษา เป็นการอยู่ในอาวาสแห่งเดียวตลอด 3 เดือน มีการแห่เทียนเข้าพรรษาและถวายผ้าอาบน้ำฝน

9. เดือนเก้า บุญข้าวประดับดิน เป็นการห่ออาหารและของเคี้ยวเป็นห่อ ๆ แล้วนำไป ถวายทานบ้าง แขวนตามต้นไม้บ้าง เรียกข้าวประดับดินเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่ญาติมิตรที่ล่วงลับไปแล้ว

10. เดือนสิบ บุญข้าวสาก (บุญสลากภัตต์) ข้าวสลาก หรือสลากภัตรเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ล่วงลับเช่นเดียวกับบุญประดับดิน

11. เดือนสิบเอ็ด บุญออกพรรษา เวลาบ่าย “ซ่วงเฮือ” บุญพญานาค 15 ตระกูล มีพิธีกรรมอีกหลายอย่างในงานบุญเดือน 11 นี้ เช่น “ไต้ประทีป” คือในคืนออกพรรษาจะทำเป็นคล้ายรูปเรือด้วยกาบกล้วยสำหรับจุดเทียนเพื่อบูชา “ผาสาทผึ้ง” (ปราสาทผึ้ง) ในวันออกพรรษา นำหยวกกล้วยมาสร้างเป็นรูปปราสาทแล้วประดับด้วยดอกไม้ที่ทำด้วยขี้ผึ้ง ภายในปราสาทบรรจุผลไม้ เครื่องปัจจัยไทยทานถวายแด่ภิกษุ “การปล่อยเรือไฟ” (ลอยกระทง) เพื่อบูชาแม่น้ำ “ส่วงเฮือ” (แข่งเรือ)

12. เดือนสิบสอง บุญกฐิน ถือว่าเป็นการทำบุญที่มีอานิสงส์มาก

6.2 **คองสิบสี่หรือ** คลองสิบสี่ คือ ครองธรรม 14 อย่าง เป็นแนวทางที่ใช้ปฏิบัติระหว่างผู้ปกครองกับผู้อยู่ใต้ปกครอง หรือระหว่างคนธรรมพึงปฏิบัติต่อกัน สำหรับผู้ปกครองมี “ฮีตเจ้า คองเมือง”เป็นแนวทางในการปกครองบ้านเมืองให้ร่มเย็นเป็นสุข ประกอบด้วย 14 ข้อดังนี้

1. ฮีตเจ้าคองขุน เป็นหลักสำหรับผู้ปกครองในสมัยโบราณ
2. ฮีตท้าวคองเพีย
3. ฮีตไพร่คองนาย
4. ฮีตบ้านคองเมือง (ประเพณีของบ้านเมือง)
5. ฮีตปู่คองย่า

6. ฮีตตาคองยาย

7. ฮีตพ่อคองแม่

8. ฮีตไท้คองเขย

9. ฮีตป้าคองลุง

10. ฮีตลูกคองหลาน

11. ฮีตเถ้าคองแก่

12. ฮีตปีคองเดือน (คือฮีตสิบสอง)

13. ฮีตไพร่คองนา

14. ฮีตวัดคองสงฆ์[89]

ตัวอย่างประเพณีสำคัญในท้องถิ่น เช่น ประเพณีบุญผะเหวด บุญบั้งไฟ เป็นต้น

6.3 **บุญมหาชาติ** บุญพระเวส หรือบุญผะเวด คือ บุญที่มีการเทศน์พระเวส หรือมหาชาติ เรียกบุญผะเหวด ในหนังสือมหาชาติหรือเวสสันดรชาดก เป็นหนังสือมี 14 ผูก บุญนี้มีกำหนดทำขึ้นในเดือน 4 หรือมีอีกชื่อว่าบุญเดือน 4 ซึ่งมีมูลเหตุเล่าไว้ในมาลัยหมื่นมาลัยแสนครั้นที่พระมาลัยขึ้นไปไว้พระธาตุเกษแก้วจุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ พระศรีอาริย์ได้สั่งความกับพระมาลัยว่าให้ตั้งใจฟังมหาเวสสันดรชาดกให้จบในมื้อหนึ่งวันเดียว จะได้เกิดร่วมและพบเห็นพระองค์อาศัยเหตุนี้ ประชาชนจึงพากันเอาบุญมหาชาติเป็นประจำทุกปี[90]

ประเพณีการเทศน์มหาชาติของชาวอีสานมีแหล่งที่มาคล้าย ๆ กันกับการทำบุญมหาชาติของชาวพุทธในภูมิภาคอื่นของประเทศไทย กล่าวคือ การทำบุญผะเหวด ที่มาจากมหาเวสสันดรชาดก ซึ่งเป็นชาดกหรือเรื่องราวพุทธประวัติของศาสนาพุทธ ชาวพุทธเชื่อกันว่าการฟังเทศน์มหาชาติจะได้รับอานิสงส์ดังที่ปรากฏในมาลัยสูตร ในภาคอีสานประเพณี การทำบุญผะเหวด เป็นส่วนหนึ่งของประเพณีการทำบุญประจำเดือนของชาวอีสานที่เรียกว่า “ฮีตสิบสอง” ซึ่งเป็นฮีตที่ 4 เป็นการทำบุญเดือน 4 ช่วงเวลาทำบุญผะเหวด ของชาวอีสาน โดยทั่วไปจะทำในเดือน 4 แต่ก็ไม่ได้กำหนดระยะเวลาตายตัว ขึ้นอยู่กับการตกลงระหว่างประชาชนกับทางวัด ซึ่งชาวบ้านในภาคอีสานจะจัดบุญผะเหวด ภายหลังจากบุญข้าวจี่ในเดือนสามแต่ต้องจัดทำก่อนเทศกาลสงกรานต์ในเดือนห้าและบุญบั้งไฟในเดือนหก การที่ชาวบ้านเพิ่งเสร็จจากการเก็บข้าวขึ้นยุ้งฉาง

---

[89] สิริวัฒน์ คำวันสา, **อีสานคดี**, 82.

[90] ปรีชา พิณทอง, **ประเพณีโบราณไทยอีสาน**, 67.

และเป็นช่วงฤดูแล้ง บุญผะเหวด จึงเสมือนเป็นการเฉลิมฉลองหลังฤดูการเก็บเกี่ยว[91] โดยปกติจะจัดงาน 3 วัน วันแรกคือ “มื่อโฮม” คือชาวบ้านมารวมตัวกันเพื่อตระเตรียมงาน วันที่สอง แห่ขบวนพระเวสสันดร มัทรี กัณหา ชาลี และวันที่สามก็คือ การฟังเทศน์มหาชาติและแห่กัณฑ์หลอน[92] นอกจากนี้ยังมีพิธีสำคัญอีก 3 อย่าง คือ พิธีนิมนต์พระอุปคุต พิธีแห่พระเวสสันดรเข้าเมือง และพิธีแห่ข้าวก้อนพันในตอนกลางคืน (ก้อนพันคือ ก้อนข้าวเหนียวปั้นเล็ก ๆ ทำเสียบไม้ให้ได้จำนวน 1, 000 ก้อน เพื่อบูชาคาถาพัน) ที่สำคัญพิธีการแห่พระเวสสันดรเข้าเมืองนั้น ตามความเชื่อที่ว่าพระเวสสันดรได้ถูกเนรเทศออกจากเมืองไปสู่ป่าหิมพานต์ จึงต้องไปอัญเชิญพระเวสสันดรกลับเข้าเมือง ขบวนแห่ประกอบด้วย ดนตรีประโคม รำหน้าขบวนแล้ว และผ้าผะเหวด ที่เขียนเป็นเรื่องพระเวสสันดรชาดก ชาวบ้านจะช่วยกันถือเดินเรียงกันตามขบวนเข้ามาสู่วัดและมณฑลพิธีและนำมาประดับที่ฝาผนังโรงพิธี

การทำบุญผะเหวด ของภาคอีสานนี้อาจแตกต่างไปจากภูมิภาคอื่นๆ โดยนักมนุษยวิทยาตีความว่า เป็นประเพณีที่มีแนวความคิดเพื่อความอุดมสมบูรณ์ของข้าวและพืชพันธุ์ธัญญาหาร เสมือนวิงวอนขอประทานพรจากพระเวสสันดรรวมทั้งช้างเผือกคู่บารมีที่สามารถดลบันดาลให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล มีความอุดมสมบูรณ์ได้ [93]

6.4 ประเพณีการทำบุญบั้งไฟ

การทำบุญบั้งไฟ สาเหตุที่มาของบุญนี้สืบเนื่องมาจากพื้นดินแห้งแล้ง พืชพันธุ์ธัญญาหารไม่อุดมสมบูรณ์ โดยเฉพาะข้าวในนา จึงได้มีพิธีบวงสรวงแห่บ้องไฟ เพื่อเป็นการร้องขอต่อแถนหรือพระอิศวรเมตตาบันดาลฟ้าฝนให้ตกลงมา บางท่านกล่าวว่าบุญบั้งไฟนี้เป็นการสักการระบูชาพระบรมสารีริกธาตุจุฬามณีในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

---

[91] มหาวิทยาลัยขอนแก่น, **เอกสารประกอบนิทรรศการบุญผเวสของชาวอีสาน: การวิเคราะห์และตีความหมายทางมานุษยวิทยา** (ขอนแก่น: ห้องปฏิบัติการทางมานุษยวิทยาของอีสาน คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2537), 19.

[92] กัณฑ์หลอน คือ การรวบรวมเครื่องไทยทานหรือปัจจัยจากชาวบ้านที่ศรัทธาร่วมทำบุญโดยไม่เจาะจงว่าเป็นพระรูปใด โดยต้องแห่กัณฑ์หลอนจากหมู่บ้านเข้าวัด ดูรายละเอียดในมหาวิทยาลัยขอนแก่น, **เอกสารประกอบนิทรรศการบุญผเวสของชาวอีสาน: การวิเคราะห์และตีความหมายทางมานุษยวิทยา**, 32.

[93] เรื่องเดียวกัน, 36.

7. ความเชื่อของชาวอีสาน

1. ความเชื่อในเรื่องกำเนิดโลกและจักรวาล โดยเชื่อว่าสรรพสิ่งต่าง ๆ ในโลกนี้ พระยาแถนหรือแถนฟ้าหลวงเป็นผู้สร้างและผู้กำหนด มีอำนาจเหนือมนุษย์ กำหนดโชคชะตาและลมฟ้าอากาศในโลกมนุษย์

2. ความเชื่อในเรื่องผีสางเทวดา ยังฝังแน่นอยู่ในวิถีชีวิต มีบทบาทต่อสังคมและวิถีชีวิตชาวอีสานดังนี้

ความเชื่อในเรื่องผีฟ้าผีแถน เชื่อดั้งเดิมที่ว่า เทวดาที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในสวรรค์คือแถน เป็นผู้สร้างโลกและสรรพสิ่งทั้งหลาย มีหลายองค์และมีบทบาทหน้าที่ต่างกัน เช่น แถนฟ้าคื่นเป็นเทพสูงสุดแห่งแถนทั้งหลาย บางครั้งเรียกพระยาแถนหรือพระยาแถนหลวง แถนแต่ง เทพผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ต่าง ๆ ให้กับมนุษย์ เช่นความรู้ในการเพาะปลูก เลี้ยงไหม ตีเหล็ก ทำเครื่องมือและสถาปัตยกรรมต่าง ๆ แถนชั่ง เทพแห่งความยุติธรรม พิจารณาความดีความชั่ว เป็นต้น ความเชื่อเรื่องแถนนี้ปรากฏอยู่ในวรรณกรรม พิธีกรรม ขนบธรรมเนียมต่าง ๆ เช่นการแห่บั้งๆไฟ ลำผีฟ้าแถน (รักษาโรค การเทศน์เรื่อง พระยาคันคากตำนานแห่บั้งไฟเป็นต้น)

ความเชื่อเรื่องผีวีรบุรุษ ความเชื่อเรื่องนี้มีมาแล้วตั้งแต่สมัยล้านช้าง ผีวีรบุรุษเดิมเป็นคนที่เก่งกล้าสามารถ และมีคุณูปการแก่ชุมชนนั้น ยกย่องว่าเป็นผู้กล้าหาญ เมื่อตายไปแล้วคนยังนับถือเกรงกลัว ตั้งศาลบูชา ยกย่องว่าเป็นผีอารักษ์ประจำเมือง มีการเซ่นบวงสรวงในฐานะผีวีรบุรุษ

ความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ ซึ่งเป็นความรู้สึกนับถือบุพการี เช่น บิดา มารดา เมื่อคนเหล้านี้ตายไปจึงสมควรกราบไหว้ให้ความเคารพ ในฐานะผีบรรพบุรุษ ผีบ้าน ผีเรือน ผีประจำตระกูล ส่วนระดับหมู่บ้านจะมีศาลปู่ตาเป็นศูนย์รวมจิตใจของคนในชุมชน

ความเชื่อเรื่องผีอื่น ๆ ซึ่งในภาคอีสานมีเป็นจำนวนมาก ผีบางพวกไม่ก่อคุณประโยชน์จึงไม่มีพิธีกรรมเซ่นไหว้

3. ความเชื่อเรื่องวีรบุรุษ ในพงศาวดารล้านช้างปรากฏนิทานเรื่อง ขุนบรมราชากล่าวถึงวีระบุรุษ ชาวอีสานเชื่อว่าขุนบรมซึ่งเป็นเทพบนสวรรค์เป็นโอรสของแถนฟ้าคื่น

4. ความเชื่อเรื่องอื่น ๆ ได้แก่ ความเชื่อเรื่อง ผีสาง นางไม้ ฤกษ์ยาม ลางสังหรณ์ ความเชื่อไสยศาสตร์ จำนวนมาก[94]

---

[94] ธวัช ปุณโณทก, “ความเชื่อพื้นบ้านอันสัมพันธ์กับวิถีชีวิตในสังคมอีสาน,” ใน **วัฒนธรรมพื้นบ้าน**: **คติความเชื่อ** (กรุงเทพฯ: โครงการไทยคดีศึกษา ฝ่ายวิชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528), 350-386.

8. วรรณกรรมอีสาน

แม้จะมีนักวรรณกรรมกล่าวเอาไว้ว่า วรรณกรรมคือ การแสดงความนึกคิด จินตนาการ และประสบการณ์ของมนุษย์[95] แต่วัฒนธรรมประเพณีที่แตกต่างกันไปย่อมเป็นสิ่งที่กำหนดขอบเขต รูปแบบและเนื้อหาของวรรณกรรมเหล่านั้นด้วย ดังนั้น นักวิชาการจึงแบ่งวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานเป็น 2 ทาง คือ อิทธิพลจากวัฒนธรรมภายนอก และอิทธิพลจากสภาพวัฒนธรรมท้องถิ่นอีสานเอง[96]

วัฒนธรรมภายนอกที่เป็นวัฒนธรรมไทยทางภาคกลาง ตั้งแต่วัฒนธรรมสุโขทัย อยุธยา ตลอดจน รัตนโกสินทร์ จัดได้ว่ามีอิทธิพลต่อภาคอีสานน้อยมาก ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากลุ่มแม่น้ำโขงมากกว่าส่วนกลางหรือกรุงเทพฯ[97] ดังนั้นจึงไม่ปรากฏวัฒนธรรมภาคกลางเข้ามามีอิทธิพลหรือบทบาททางวรรณกรรมอีสานมากนัก อาจเป็นเหตุผลทางความใกล้ชิดของกลุ่มชน และภาคอีสานได้รับต้นแบบอิทธิพลวัฒนธรรมจากแหล่งอื่น[98] เช่น วัฒนธรรมจากอาณาจักรล้านช้างตั้งแต่อดีตมา ทั้งที่เป็นการถ่ายทอดโดยตรงในเรื่องวัฒนธรรมขั้นพื้นฐานด้านความเป็นอยู่ในชีวิตประจำวัน จนถึงวัฒนธรรมขั้นที่ซับซ้อนมากขึ้น เช่น ศิลปกรรม วรรณกรรม ดนตรี ฯลฯ [99]

ลักษณะของวรรณกรรมอีสานนั้นเป็นวรรณกรรมชาวบ้าน ผู้อ่านและผู้สร้างมีวัดเป็นศูนย์กลางเก็บรักษาและเผยแพร่ วรรณกรรมอีสานจึงมีความเฉพาะตัวทางด้าน รูปแบบ และเนื้อหา ภาษาสำนวนโวหาร ที่มุ่งเน้นคุณค่าอันได้แก่ ความงาม ความเชื่อ จริยธรรม[100] โดยเฉพาะอย่างยิ่งวรรณกรรมในท้องถิ่นนั้น ๆ ย่อมมีบทบาทสำคัญต่อชุมชนนั้น ชาวบ้านจะรับรู้เข้าใจวรรณกรรมต่าง ๆ ได้จากผู้มีความรู้ที่จำกัดกลุ่มอยู่ในหมู่ผู้นำ เช่น พระภิกษุหรือผู้ผ่านการบวชเรียนนำมาเทศน์หรือสวดในงานพิธีต่าง ๆ[101] สามารถจำแนกวรรณกรรมตามประเภทของเนื้อหาของเรื่องออกเป็น 6 กลุ่มหลัก คือ

---

[95] จารุวรรณ ธรรมวัตร, **วรรณกรรมท้องถิ่น: อีสาน-ล้านช้าง** (ม.ป.ท., 2538), 1.

[96] กรมศิลปากร, **ตำนานและนิทานพื้นบ้านอีสาน** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2524), 23-24.

[97] ธวัช ปุณโนทก, **วรรณกรรมอีสาน**, 25.

[98] กรมศิลปากร, **ตำนานและนิทานพื้นบ้านอีสาน**, 23-24.

[99] เรื่องเดียวกัน.

[100] ธวัช ปุณโนทก, **วรรณกรรมอีสาน**, 14-15.

[101] จารุวรรณ ธรรมวัตร, **วรรณกรรมท้องถิ่น: อีสาน-ล้านช้าง**, 10.

1. วรรณกรรมพุทธศาสนา ได้แก่ เรื่องทางพุทธศาสนา ชาดก มหาชาติ ตำนานทางพุทธศาสนา มาลัยหมื่นมาลัยแสน นิทานคติธรรม ฯลฯ

2. วรรณกรรมประวัติศาสตร์ ได้แก่ เรื่องราวของบุคคลสำคัญ ประวัติสถานที่ และเหตุการณ์สำคัญ เช่น ท้าวฮุ่งขุนเจือง พื้นเวียง เป็นต้น

3. วรรณกรรมนิทานพื้นบ้าน เรื่องราวที่เป็นเรื่องเล่า เป็นที่นิยมในภาคอีสานแพร่หลายมากทั้งในฐานะที่เป็นมหรสพ ให้ความบันเทิง คติสอนใจ เช่น สินไซ ลิ้นทอง นางผมหอม ท้าวผาแดงนางไอ่ ฯลฯ

4. วรรณกรรมคำสอน ได้แก่ วรรณกรรมที่มีเนื้อหาเป็นการสั่งสอนผู้อ่านเกี่ยวกับข้อปฏิบัติ ข้อละเว้น จริยธรรมต่าง ๆ โดยยึดหลักของทางศาสนา เช่น ธรรมดาสอนโลก พระยาคำกองสอนไพร่ ฯลฯ

5. วรรณกรรมตำนานบ้าน ตำนานเมือง เป็นวรรณกรรมเชิงประวัติศาสตร์ เช่นพระกิดพระพาน พระลักพระลาม ท้าวปาจิตต์นางอรพิมพ์ (ตำนานการสร้างเมืองพิมาย)

6. วรรณกรรมเบ็ดเตล็ด ได้แก่ วรรณกรรมที่เป็นกลุ่มย่อยไม่สามารถจัดเข้าประเภทได้ เช่น บทสูดขวน (สู่ขวัญ) ผญา ฯลฯ[102]

9. วรรณกรรมอีสานที่มีสำคัญในพื้นถิ่น

ในส่วนนี้จะขอยกตัวอย่างบางส่วนของวรรณกรรมที่มีความสำคัญต่อคนอีสาน และนำเสนอข้อมูลของวรรณกรรมที่เป็นประเด็นสำคัญพอสังเขป เช่น ปฐมสมโพธิกถา มหาชาติชาดก หรือพระเวสสันดรชาดก พระมาลัยหมื่นมาลัยแสน สินไซ

9.1 ปฐมสมโพธิกถาฉบับท้องถิ่นอีสาน

เรื่องราวพุทธประวัติที่เป็นที่รู้จักแพร่หลายทั่วไป คือ “พระปฐมสมโพธิกถา” พระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส ซึ่งหนังสือพุทธประวัติแบบคัมภีร์ปฐมสมโพธิ์ที่ปรากฏแพร่หลายอยู่ตามภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศไทยนั้นมีจำนวนไม่น้อย เนื่องมาจากคัดลอกสืบทอดมาแต่ครั้งโบราณทั้งฉบับภาษาไทยและภาษาบาลี

สำหรับภาคในอีสานข้อมูลที่ได้จากการสำรวจวรรณกรรมและคัมภีร์ใบลานในเขตภาคอีสานโดยวิทยาลัยครูมหาสารคามและมหาวิทยาลัยขอนแก่น ได้ร่วมกันจัดทำโครงการสำรวจวรรณกรรมและคัมภีร์วรรณกรรมและคัมภีร์ใบลานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ปรากฏว่ามีคัมภีร์ใบลานชื่อ “ปฐมสมโพธิ” กระจัดกระจายอยู่ตามวัดต่าง ๆ ทั้งสมบูรณ์และฉบับชำรุดเสียหาย ล้วนมีข้อมูลระบุที่มาการคัดลอกจากต้นฉบับประเทศลาว ตัวอย่างเช่น

---

[102] ดูรายละเอียดใน กรมศิลปากร, **ตำนานและนิทานพื้นบ้านอีสาน**, 27-28.

1. ปฐมสมโพธิฉบับวัดใหม่ทองสว่าง จังหวัดอุบลราชธานี จารขึ้นในปี พ.ศ. 2489 เสร็จในปี 2490 คัมภีร์ฉบับนี้ได้คัดลอกมาจากต้นฉบับเดิมซึ่งคัดลอกมาจากเวียงจันท์อีกทีหนึ่ง[103]

2. ปฐมสมโพธิฉบับวัดบ้านบัว จังหวัดอุบลราชธานี จารขึ้นเมือปี พ.ศ.2480 และคัมภีร์ฉบับนี้น่าจะคัดลอกมาจากประเทศลาว[104]

3. ปฐมสมโพธิฉบับวัดวัดบกน้อย จังหวัดยโสธร จารขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2470 น่าจะได้คัดลอกมาจากต้นฉบับของเก่าในประเทศลาว[105]

ส่วนในพื้นที่แถบอีสานกลางเอง ก็พบหลักฐานการจารคัมภีร์ใบลานปฐมสมโพธิอย่างแพร่หลายเช่นเดียวกัน ขอยกตัวอย่างเฉพาะที่ระบุช่วงเวลาการจาร เช่น

4. ปฐมสมโพธิฉบับวัดโพธาราม จังหวัดร้อยเอ็ด จารขึ้นเมือปี พ.ศ.2456

5. ปฐมสมโพธิฉบับวัดปทุมวนาราม จังหวัดมหาสารคาม จารขึ้นเมือปี พ.ศ. 2470[106]

จุดประสงค์ของการจารหนังสือปฐมสมโพธิ คือ ผู้สร้างและผู้จารต้องการสร้างไว้เพื่อเป็นสมบัติแก่พุทธศาสนาด้วยความเชื่อว่าจะได้อานิสงส์บุญมาก และเป็นหนทางไปสู่นิพพาน ตลอดจนอุทิศส่วนกุศลที่ได้นั้นให้แก่ผู้ล่วงลับ อันได้แก่ พ่อแม่ ครูอาจารย์ และถือว่าปฐมสมโพธิเป็นหนังสืออันสูงส่ง ผู้ใดได้มีโอกาสได้ศึกษา ได้อ่านเรืองราวเกี่ยวกับพุทธประวัติจะถือว่าได้กุศลด้วยกันทั้งสิ้น นอกจากนี้ยังใช้เทศนาในวันสำคัญทางพุทธศาสนาและยังใช้เป็นตำราสอนภิกษุด้วย[107]

---

[103] จรรยา คงเจริญ, “การศึกษาเรื่องปฐมสมโพธิกถาฉบับท้องถิ่นอีสานจากต้นฉบับวัดใหม่ทองสว่าง จังหวัดอุบลราชธานี” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาจารึกภาษาไทย ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532), 79-81.

[104] เรื่องเดียวกัน.

[105] เรื่องเดียวกัน.

[106] โครงการอนุรักษ์ใบลานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, **การสำรวจรวบรวมเอกสารใบลาน**, เข้าถึงเมื่อ 10 สิงหาคม 2553, เข้าถึงได้จาก http://www.bl.msu.ac.th/gps/bl.php?page=2&P=&q=%E0%C7%CA%CA%D1%B9%B4%C3&q_province=&ap=&tp=.

[107] เรื่องเดียวกัน.

ปฐมสมโพธิฉบับที่ปรากฏในภาคอีสานทั่วไปมักนำมาใช้เทศน์ในวันสำคัญทางพุทธศาสนา โดยเฉพาะวันวิสาขบูชา เนื่องจากมีความยาวมากไม่สามารถเทศน์วันเดียวจบได้ จึงนำเฉพาะตอนที่สำคัญ และเหมาะสมมาใช้เทศน์ และมีการรจนาใหม่ให้สั้นลงเพื่อใช้เทศน์ในวันเดียวได้ หากวัดใดไม่มีปฐมสมโพธิของตนเองก็จะมีการยืมวัดอื่นที่อยู่ใกล้เคียงมาใช้หรือคัดลอกมา ดังนั้นจึงเป็นสาเหตุของการที่เนื้อเรื่องขาดหายและกระจัดกระจาย แต่การคัดลอกก็ทำให้ปฐมสมโพธิมีอยู่อย่างแพร่หลายในภาคอีสาน[108] และเป็นเนื้อหาส่วนหนึ่งของบทสังกาสในลำมหาชาติด้วย ดังจะกล่าวส่วนถัดไป

9.2 มหาชาติชาดก

มหาชาติชาดก หรือลำมหาชาติ คือ เรื่องพระเวสสันดรชาดกในภาคอีสานมีเขียนไว้เป็นสำนวนอีสาน โดยยกคำบาลีมาแปลเป็นภาษาอีสาน มักเขียนจารไว้ด้วยอักษรธรรม[109] ปรากฏหลักฐานทางเอกสารกล่าวไว้ว่าคงมีสำนวนหลายฉบับ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีตรวจสอบต้นฉบับวรรณกรรมประเภทลายลักษณ์พบว่า “มหาชาติชาดก” นี้สืบทอดมาจากวรรณกรรมล้านช้าง และคนไทยในภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือคนอีสานก็ยึดถือใช้กันต่อมาก็ยึดถือสืบต่อกันเรื่อยมา[110] เจ้าคุณอริยาวัตร วัดมหาชัย จังหวัดมหาสารคาม กล่าวว่ามหาชาติฉบับอีสานหลัก ๆ น่าจะมี 3 ฉบับ คือ

1. ฉบับคั่ว คือ ฉบับพิสดาร ใช้ในจังหวัดอุบลราชธานีและบริเวณพื้นที่จังหวัดใกล้เคียง

2. ฉบับกลาง พิมพ์เป็นอักษรไทยเมื่อ พ.ศ. 2504 ชื่อว่า “ลำมหาชาติ” ฉบับนี้ใช้เทศน์กันแถบบริเวณ จังหวัดมหาสารคาม และจังหวัดใกล้เคียง สำนักพิมพ์ ส.ธรรมภักดี ที่นายสม พ่วงภักดี นำมาพิมพ์ด้วยตัวหนังสือไทยภาคกลาง เมื่อ พ.ศ. 2504 ซึ่งแบบฉบับเทศน์กันอย่างแพร่หลายในวัดของอีสานทั่วไป ขณะนี้ต้นฉบับเดิมเป็นฉบับหลวงที่มีที่มาจากอาณาจักรล้านช้าง

3. ฉบับก้อม คือ ฉบับย่อ คัดลอกเฉพาะแหล่ที่สำคัญแต่ละกัณฑ์เพื่อใช้สำหรับเทศน์ ในบุญผะเหวดเท่านั้น จึงเรียกว่ามหาชาติฉบับก้อม[111]

---

[108] เรื่องเดียวกัน.

[109] อักษรธรรมเป็นอักษรที่ใช้อยู่ในกลุ่มชนแถบลุ่มแม่น้ำโขง บางครั้งเรียกว่าอักษรขอมลาว อาจเป็นเพราะอักษรขอมใช้เขียนเรื่องราวทางศาสนาและเห็นว่าเป็นอักษรศักดิสิทธิ์ ดูรายละเอียดใน ธวัช ปุณโนทก, **วรรณกรรมอีสาน**, 55, 77.

[110] รายละเอียดใน จารุวรรณ ธรรมวัตร, **วรรณกรรมท้องถิ่น กรณีอีสานล้านช้าง**, 18.

[111] ธวัช ปุณโนทก, **วรรณกรรมอีสาน**, 138.

นอกจากนี้ยังมีเวสสันดรชาดกสำนวนอีสาน ฉบับที่ได้รับความนิยมข้อมูลกล่าวว่าเขียนโดยพระภิกษุชาวอีสานที่ได้เข้ามาศึกษาในกรุงเทพ เขียนพิมพ์จำหน่ายเมื่อปี พ.ศ. 2496 โดยโรงพิมพ์เลี่ยงเชียง สำราญราษฎร์ ก.ท. ท่านประสงค์ที่จะใช้เป็นอุปกรณ์เทศน์แหล่จึงได้ตัดคำบาลีออกขยายเรื่องให้เป็นภาษาอีสานล้วน เพื่อให้คนท้องถิ่นเข้าใจหลักธรรมได้ดีกว่า นักวิชาการทางด้านวรรณกรรมอีสาน ได้กล่าวว่าฉบับนี้รวบรัดเนื้อเรื่องจนขาดสุนทรีย์ทางวรรณกรรมไปมาก[112]

สำหรับเนื้อเรื่องของตัวอย่างฉบับกลาง พิมพ์เป็นอักษรไทยเมื่อ พ.ศ. 2504 ชื่อว่า “ลำมหาชาติ” ฉบับนี้ใช้เทศน์กันแถบบริเวณ จังหวัดมหาสารคามและจังหวัดใกล้เคียงนั้น องค์ประกอบของเนื้อหาจะใช้ประกอบการเทศน์ มีส่วนต่าง ๆ ดังนี้

1. มะลัยหมื่น
2. มะลัยแสน (กล่าวถึงพระมาลัยเสด็จสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อนมัสการเจดีย์จุฬามณี)
3. สังกาส (กล่าวถึงอายุของพุทธศาสนาและบางส่วนของพุทธประวัติ)
4. เนื้อเรื่องพระเวสสันดรเริ่มที่กัณฑ์ทศพรจบจนถึงนครกัณฑ์ และ
5. ฉลอง (อานิสงฆ์ของการฟังเทศน์)[113]

สำหรับข้อมูลหลักฐานอื่นๆ เช่น เอกสารใบลานเรื่องพระเวสสันดรชาดกมีอย่างแพร่หลาย เอกสารใบลานดังกล่าวเหล่านี้จะระบุชื่อเรื่อง แต่โดยส่วนมากที่พบจะไม่ระบุปี พ.ศ.ที่เขียนหรือจารรวมทั้งนามผู้จารเองไว้ในเอกสารใบลาน พระเวสสันดรชาดกนี้เขียนไว้ด้วยชื่อต่างกัน ๆ เช่น ลำมหาชาติ มหาชาติ มหาเวสสันดร ปกิณกะพระเวสสันดรชาดก เป็นต้น เฉพาะในเขตพื้นที่จังหวัดร้อยเอ็ดหรือจังหวัดใกล้เคียง หลักฐานเอกสารใบลานที่สำรวจพบโดยโครงการอนุรักษ์ใบลานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เล่มเก่าสุดระบุปีการสร้าง พ.ศ. 2428 ชื่อ “มหาเวสสันดร” ของวัดโพธาราม จังหวัดร้อยเอ็ด และพระเวสสันดร ฉบับล่องรัก วัดสว่างอรุณ จังหวัดร้อยเอ็ด จารไว้เมื่อ พ.ศ.2432 และยังปรากฏการจารเรื่อยมาดังปรากฏหลักฐานใบลานที่ระบุปี พ.ศ. 2504[114] หลักฐานเหล่านี้ย่อมแสดงให้เห็นทิศทางค่านิยมวรรณกรรมพุทธศาสนาอีสานเรื่องเวสสันดรชาดกอย่างชัดเจน ซึ่งเวสสันดรชาดกนั้นในภาคอีสานยังนำมาใช้

---

[112] ธวัช ปุณโนทก, **วรรณกรรมอีสาน**, 138.

[113] เรื่องเดียวกัน, 139-140.

[114] โครงการอนุรักษ์ใบลานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, **การสำรวจรวบรวมเอกสารใบลาน**, เข้าถึงเมื่อ 10 สิงหาคม 2553, เข้าถึงได้จาก http://www.bl.msu.ac.th/gps/bl.php?page=2&P=&q=%E0%C7%CA%CA%D1%B9%B4%C3&q_province=&ap=&tp=.

เทศน์ประเพณี “บุญผะเหวด”หรือทางภาคกลางเรียก “เทศน์มหาชาติ” ชาวบ้านจะได้รับรู้วรรณกรรมเรื่องเวสสันดรชาดกผ่านการเทศน์จากพระสงฆ์[115] งานประเพณีบุญมหาชาติ จะจัดขึ้นในเดือน 4 โดยมีความเชื่อว่าเมื่อจัดงานบุญผะเหวดแล้วจะได้รับอานิสงฆ์ คือ ฝนจะตกต้องตามฤดูกาล เกิดความสุขความร่มเย็นแก่ชุมชนหรือบ้านแก่เมืองของตน ในการจัดงานบุญนี้ มีพิธีที่สำคัญคือ พิธีเชิญพระอุปคต พิธีแห่พระเวสสันดรเข้าเมือง การฟังเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน พิธีแห่ข้าวพันก้อน และการฟังเทศน์พระเวสสันดรชาดก หากทำไม่ถูกต้องตามตำราระบุไว้ หรือละเลยขั้นตอน ความเชื่อพื้นถิ่นกล่าวว่าจะทำให้เกิดอาถรรพณ์หรือสิ่งที่ไม่เป็นมงคลเกิดขึ้นได้[116]

9.3 **มาลัยหมื่นมาลัยแสน**

เรื่องราวพระมาลัยเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปแพร่หลายอยู่ในท้องถิ่นต่าง ๆ ในประเทศไทยมีที่มาจากที่เดียวกัน คือได้เค้ามาจาก “คัมภีร์มาเลยยสูตร”[117] เรื่องของพระมาลัยได้รับการถ่ายทอดอย่างกว้างขวางโดยมีผู้นำมาแต่งเป็นหลายสำนวน ดังปรากฏอยู่ทุกภาคของประเทศ ในภาคอีสานเรื่องพระมาลัยนี้เป็นวรรณกรรมทางพุทธศาสนาเรื่องหนึ่งที่ได้รับความนิยมมากใช้ชื่อเรียก “มาลัยหมื่น มาลัยแสน” เหมือนประเทศลาวและยังมีเนื้อหาไปทำนองเดียวกัน[118] โดยเรื่องมาลัยหมื่น มีเนื้อหากล่าวถึงพระมาลัยขึ้นไปบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อนมัสการพระธาตุจุฬามณีเจดีย์และได้พบกับพระอินทร์ พระศรีอาริยเมตไตย์ และได้สนทนาเรื่องบาป บุญกับพระศรีอาริยเมตไตย์ ส่วนเรื่องมาลัยแสน เป็นความที่ต่อเนื่องจากมาลัยหมื่น คือ พระมาลัยเสด็จกลับโลกมนุษย์ และได้นำความมาเล่าสั่งสอนเรื่องบาป และบุญ ซึ่งมีความสำคัญที่ใช้สวดก่อนการเทศน์มหาชาติในพิธีงานบุญผะเหวดเดือน 4[119] อันเป็นประเพณีสำคัญของภาคอีสานดังมีชื่อเรียกว่า “บุญใหญ่”[120]

---

[115] ไพโรจน์ สโมสร, **จิตกรรมฝาผนังอีสาน** (ขอนแก่น: ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2532), 54.

[116] มหาวิทยาลัยขอนแก่น, **เอกสารประกอบนิทรรศการบุญผเวสของชาวอีสาน: การวิเคราะห์และตีความหมายทางมานุษยวิทยา**, 61.

[117] ปรมินท์ จารุวร, “พระมาลัย,” **สารานุกรรมไทย ภาคกลาง** 9, (2542): 4153.

[118] สันทนี อาบัวรัตน์, “การศึกษาวรรณกรรมอีสาน เรื่อง มาลัยหมื่นมาลัยแสน”, (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร, 2528), 37.

[119] ปรีชา พิณทอง, **ประเพณีโบราณไทยอีสาน**, 67.

[120] ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยขอนแก่น, **บุญผะเวสของชาวอีสาน การวิเคราะห์และตีความหมายทางมานุษยวิทยา**, 7.

9.4 **สินไซ**[121]

สินไชเป็นวรรณกรรมที่มีความสำคัญต่อชาวอีสานเรื่องหนึ่ง มีบทบาทในการให้ความบันเทิงหลายรูปแบบ เช่น อ่านในงานศพ ภาษาอีสานเรียกว่า “งันเฮือนดี” หรือใช้เทศน์ให้อุบาสกอุบาสิกาฟัง รวมทั้งนำไปเล่นหมอลำ เช่น “ลำสินไซ” และหนังประโมทัย เป็นต้น ซึ่งในภาคอีสานนิยมแพร่หลายในรูปหนังสือผูก หรือหนังสือใบลานที่จารด้วยอักษรธรรม และตัวอักษรไทยน้อย พบทั่วไปตามวัด ต่าง ๆ ดังข้อมูลการสำรวจเอกสารโบราณ ของศูนย์วัฒนธรรมวิทยาลัยครูมหาสารคาม ปี พ.ศ. 2527 นั้นตัวย่างในจังหวัดมหาสารคามนั้นมีถึง 131 ผูก และจากการตรวจสอบของ กัญญา บุรีรัตน์ กล่าวว่าเรื่องนี้น่าจะมีเค้าโครงเรื่องจากประวัติศาสตร์ล้านช้าง ช่วงปี พ.ศ. 2176 –พ.ศ. 2233[122] ระบุว่าผู้แต่งคือท้าวปางคำ เมื่อ พ.ศ.2193[123] ปัจจุบันมีความนิยมอยู่ 3 สำนวน คือ 1) มหาสีลา วีระวงส์ แห่งประเทศลาว 2) สำนวนของ อ.ปรีชา พิณทอง ที่อ้างว่าปริวรรตมาจากต้นฉบับของเมืองอุบลราชธานี ของคุณแม่ทองอินทร์ ภูริทัต และ 3) ฉบับของนายมั่น จงเรียน ที่น่าจะปริวรรตต่อจากฉบับลาวของมหาสีลา วีระวงส์[124] ซึ่งแต่ละสำนวนมีความยาวของเนื้อเรื่องที่แตกต่างกันไป ซึ่งยังมีอีกหลายสำนวน เช่น สำนวนเมืองเว วิมลชนะบุญเป็นผู้ปริวรรต ซึ่งฉบับนี้เป็นเนื้อเรื่องภายหลังจากสินไซสวรรคตแล้ว[125]

---

[121] ชื่อ “สินไซ” นี้มีการเรียกและการเขียนหลายแบบ เช่น สังข์สินชัย, สินไซ, ศิลป์ชัย สินชัย ฯลฯ

[122] กัญญา บุรีรัตน์, “สังข์ศิลป์ชัย การวิเคราะห์วิจารณ์เชิงประวัติ” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2532), 126.

[123] ชอบ ดีสวนโคก, **วรรณกรรมพื้นบ้าน สินไซ**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (ขอนแก่น: งานดี งานสวย, 2550), 1.

[124] อุดม บัวศรี, **ฮูปแต้มสินไซ** (ขอนแก่น: ธนาคารแห่งประเทศไทย สำนักงานภาคตะวันออกเฉียงเหนือ, 2547), 27-29.

[125] ศูนย์ข้อมูลลาว มหาวิทยาลัยขอนแก่น, **สินไซสองฝั่งโขง** (ขอนแก่น: ศูนย์ข้อมูลลาว มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2557), คำชี้แจง.

บทที่ 3

จิตรกรรมฝาผนังพื้นถิ่นในเขตอีสานตอนกลาง

หากกล่าวถึงสถาปัตยกรรมแบบพื้นถิ่นในภาคอีสานโดยทั่วไปแล้วนั้น จะมี 3 ประเภทหลัก คือ เรือนที่พักอาศัย เรือนค้า และอาคารทางศาสนา[1] สำหรับอาคารทางศาสนา หรือพุทธสถานในเขตพุทธาวาสของพื้นที่ภาคอีสานนั้น อาจประกอบไปด้วย สิม ศาลา หรือหอแจก พระธาตุ วิหาร หอไตร กุฏิ หอพระ หอกลอง ศาลาที่พักหน้าสิม ลานวัด[2]

สถาปัตยกรรมประเภทสิมนั้น ในความหมายของพจนานุกรมฉบับอีสาน-ภาคกลาง ได้ให้ความหมายว่า “สิม” มาจากคำว่า “สีมา”[3] คือ เขตแดนที่สมมติขึ้นเกี่ยวกับพื้นที่ เมื่อจะกำหนดเขตสีมาเพื่อการตั้งหรือการสร้างพระอุโบสถ จึงต้องมีการขอพระราชทานวิสุงคามสีมา[4] เพื่อกันเขตแดนให้เป็นเขตเฉพาะหรือเป็นเขตต่างจากคามสีมา (ประเทศ หมู่บ้าน ชุมชน) และ สีมายังแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ พัทธสีมา แปลว่าผูกแล้ว ส่วนอพัทธสีมา หมายถึง แดนที่ยังไม่ได้ผูกใช้ทำสังฆกรรมได้เช่นเดียวกัน[5]

---

[1] อนุวิทย์ เจริญศุภกุล, “จุดเด่นในงานสถาปัตยกรรมอีสาน,” **หน้าจั่ว** 7 (ตุลาคม-พฤศจิกายน 2530): 25.

[2] สุวิทย์ จิระมณี, **ศิลปะสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นในวัฒนธรรมไทย-ลาว** (ชลบุรี: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, 2545), 142-144.

[3] สมเด็จมหาวีรวงศ์, **พจนานุกรมภาคอีสาน-ภาคกลาง** (กรุงเทพฯ: ม.ป.ท., 2513), 417.

[4] วิสุงคามสีมา หมายถึง บริเวณที่ดินที่พระมหากษัตริย์พระราชทานให้แก่สงฆ์เพื่อสร้างเป็นวัด ดูรายละเอียดใน โชติ กัลยาณมิตร, **พจนานุกรมสถาปัตยกรรมและศิลปะเกี่ยวเนื่อง**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548), 458.

[5] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส, **วินัยมุข**, เล่ม 3 (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2521), 12.

จากการตรวจสอบข้อมูลหลักฐานศิลปกรรมด้านจิตรกรรมฝาผนังอีสานที่ผ่านมาจวบจนในปัจจุบัน พบกระจายตัวในพื้นที่จังหวัดต่าง ๆ ทางภาคอีสาน ยังคงมีหลงเหลือให้ศึกษาในสภาพที่แตกต่างกัน ด้วยการสร้างสรรค์ผลงานที่ผ่านช่วงเวลาที่ยาวนานหลายสิบปี ทำให้สภาพที่พบในปัจจุบัน จะเห็นว่าโดยมากมีสภาพเสื่อมโทรมกว่าระยะเริ่มแรกที่มีการศึกษา แม้จะมีหน่วยงานของรัฐ เช่น กรมศิลปากรหน่วยต่าง ๆ ในพื้นที่เข้ามารับผิดชอบดูแลและซ่อมบำรุงอย่างถูกวิธีเพื่อปกป้องภาพจิตรกรรมฝาผนังจากปัญหาดินฟ้าอากาศ สภาพผุกร่อนตามอายุงานของวัสดุ ตลอดจนการซ่อมบำรุงดูแลรักษาให้อยู่ในสภาพดีดังเดิมนั้น แต่ก็ยังไม่ครอบคลุมทั้งหมดทุกแหล่งของจิตรกรรมที่กระจายตัวอยู่ตามแหล่งต่าง ๆ ทั้งในตัวเมืองและนอกตัวเมือง

จิตรกรรมอีสานหรืองานจิตรกรรมฝาผนังบนสิมพื้นถิ่น หรือภาษาท้องถิ่นเรียก ฮูปแต้ม ในระยะเวลาที่ผ่านมามีนักวิชาการ หรือผู้สนใจทั่วไปได้ทำการศึกษาวิจัยไว้บ้างแล้ว ตัวอย่างผลงานการศึกษารวบรวมข้อมูลภาพจิตรกรรมอีสานของ ไพโรจน์ สโมสร นั้นได้ทำการสำรวจงานจิตรกรรมฝาผนังอีสานเมื่อปี พ.ศ.2525 นั้น ถือเป็นนักวิจัยที่ได้บุกเบิกเริ่มต้นทำการศึกษาประเด็นหลักกล่าวถึงว่า งานจิตรกรรมอีสานนั้นมีเอกลักษณ์ แตกต่างจากรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีทางภาคกลาง มีเนื้อหาพอสรุปได้พอสังเขป คือ

ด้านเรื่องราวหลักที่ใช้แสดงออกเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง คือ วรรณกรรมพุทธศาสนา ได้แก่ พุทธประวัติ ทศชาติ พระมาลัย นรกภูมิ เวสสันดรชาดก ส่วนวรรณกรรมพื้นบ้าน ได้แก่ สินไซ พระราม สุริวงค์ กาละเกด ปาจิตต์กุมารชาดก เป็นต้น

ด้านรูปแบบโดยรวมกล่าวคือมีลักษณะที่เรียบง่าย ไม่มีกฎเกณฑ์ที่ชัดเจนนักวาดหรือระบายบนพื้นผนังสีอ่อน ประกอบด้วยจำนวนน้อยสีมีที่มาจากธรรมชาติ เช่น ต้นคราม (สีคราม) ยางบง (สีแดง) ยางรง (สีเหลือง) เขม่าไฟ (สีดำ) หอยกี้ (สีขาว) ส่วนสีเคมี ได้แก่สีบรรจุซองตราสตางค์แดง[6]

ตำแหน่งการเขียนบนผนังสิม หรืออุโบสถ บางแห่งอาจพบเพียงผนังด้านในเพียงอย่างเดียว หรือผนังด้านนอกอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งขณะเดียวกันก็สามารถพบหลักฐานได้ทั้งผนังด้านในและด้านนอกด้วย ซึ่งประเด็นนี้ขึ้นเหตุผลหนึ่งคงขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของพื้นที่ในการเขียนจิตรกรรม ซึ่งอาจมีเหตุผลของพื้นที่การเขียนและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมในส่วนของหลังคาที่เป็นชายคาปีกนก เช่น ถ้าสิมนั้นมีหลังคาคลุม มีชายคาปีกนกยื่นออกมา ภาพจิตรกรรม

---

[6] ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน** (ขอนแก่น: ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2532), 37.

จะเขียนไว้ภายนอกซึ่งจะพบได้จำนวนหลายหลังในประเด็นนี้ เช่น วัดกลางมิ่งเมือง วัดมาลาภิรมย์ เป็นต้น ตรงกันข้ามกันหาองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมของสิมนั้นไม่มีชายคาปีกนกยื่นออกจากตัวสิมแล้ว จิตรกรรมมักจะเขียนไว้เพียงภายในอย่างเดียว เช่น วัดพุทธสีมา สิมวัดใต้สูงยาง เป็นต้น

จิตรกรรมฝาผนังหรือฮูปแต้มนั้นอีสานมัก พบว่า ส่วนมากเขียนไว้บริเวณผนังด้านนอก จึงเป็นสาเหตุของความเสื่อมสภาพ ทั้งภัยจากธรรมชาติที่ได้จากลมฝน ซัดสาดลงผนัง จนเกิดความชื้น ฮูปแต้มจึงมีสภาพผุกร่อน ผนังสีหลุดหรือสีซีดจางไปมาก จนเห็นรายละเอียดไม่ชัดเจน หรือภัยที่ได้จากมือมนุษย์ที่ไม่ทันได้ตระหนักคิดถึงคุณค่าของศิลปกรรมพื้นบ้าน ภาวะดังกล่าวในปัจจุบันจึงเหลืองานฮูปแต้มจำนวนไม่มากแล้ว ด้านเทคนิคการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้นประกอบไปด้วย ปัจจัยแรก คือ วัสดุอุปกรณ์ในการเขียน อันเนื่องมาจากความขาดแคลนทางในการสร้างผลงาน เช่น พู่กันและสี ล้วนได้จากธรรมชาติ เป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสานมีรูปแบบเฉพาะของตนเอง อีกส่วนหนึ่งคือช่างเขียนหรือช่างแต้มในภาษาท้องถิ่นนั้นเป็นช่างภายในท้องถิ่น อาจเป็นได้ทั้งชาวบ้านหรือพระภิกษุที่พอมีฝีมือทางด้านการเขียนภาพ และอาจได้รับการถ่ายทอดกันมาในเครือญาติ หากมีทักษะความชำนาญสูงกว่านั้นก็อาจเป็นช่างที่มีประสบการณ์เคยไปกรุงเทพฯ และได้อาจรับการฝึกฝนมาบ้าง”[7] ครั้งนั้น ได้จำแนกลักษณะของช่างเขียนออกเป็น 3 กลุ่มหลัก คือ

1. กลุ่มช่างพื้นบ้านแท้
2. กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลจากช่างหลวง
3. กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมล้านช้าง และกรุงเทพฯ

โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มงานจิตรกรรมฝาผนังของช่างพื้นบ้านที่ต้องการศึกษาวิจัยนี้กล่าวว่ามีลักษณะเป็นศิลปะพื้นบ้านแท้ โดยระบุครอบคลุมพื้นที่อีสานเขตตอนกลาง เช่น จังหวัดขอนแก่น ร้อยเอ็ด และมหาสารคาม[8]

---

[7] ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 38; สุมาลี เอกชนนิยม, **ฮูบแต้มในสิมอีสาน**: **งานศิลป์สองฝั่งโขง** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2548), 10-30.

[8] เรื่องเดียวกัน.

ตอนที่ 1 ประวัติวัดและงานจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดร้อยเอ็ด

ภาพจิตรกรรมฝาผนังสิมเฉพาะในพื้นที่จังหวัดร้อยเอ็ดนั้น เท่าที่สำรวจพบมีอยู่จำนวนหนึ่ง บางส่วนมีสภาพยังพอให้ศึกษาได้ ขณะเดียวกันอีกส่วนหนึ่งก็ชำรุดเลือนลางไปมากเกินกว่าจะศึกษาตีความได้และด้วยลักษณะของงานจิตรกรรมฝาผนังโดยมากจึงพบกับสิมประเภทก่อผนัง เช่น วัดบ้านประตูชัย วัดกลางมิ่งเมือง วัดจักรวาลภูมิพินิจ เป็นต้น หากมีบ้างแต่เป็นเพียงส่วนน้อยมากที่พบกับสิมโถง เช่น วัดใต้สูงยาง สาเหตุเช่นนี้อาจเป็นเพราะความเหมาะสมของพื้นที่ที่เป็นผนังของสิมมีพื้นที่มากกว่าประเภทอื่น เหมาะสมกับการสร้างงานประเภทของจิตรกรรมที่จำเป็นต้องใช้พื้นที่เขียนภาพเล่าเรื่องต่าง ๆ

เรื่องราวที่พบใช้แสดงออกในภาพรวมของจิตรกรรมอีสานทั่วไป หากแบ่งกลุ่มตามลักษณะทางวรรณกรรม คือ กลุ่มที่เป็นวรรณกรรมพุทธศาสนา ได้แก่ พุทธประวัติ ทศชาติ พระมาลัย นรกภูมิ เวสสันดรชาดก ปริศนาธรรม ส่วนวรรณกรรมพื้นบ้าน ได้แก่ สินไซ ส่วนภาพวิถีชีวิตต่าง ๆ ที่แสดงถึงประเพณีท้องถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์ มักจะสอดแทรกไว้ส่วนต่าง ๆ ของภาพ [9] สันติ เล็กสุขุม ได้อธิบายถึงรูปแบบจิตรกรรมอีสานว่าส่วนใหญ่จะแสดงอิทธิพลทางด้านรูปแบบศิลปะจากกรุงเทพ แต่ด้วยเป็นช่างฝีมือพื้นบ้าน เนื้อหาที่นำมาวาดจึงมีอยู่ไม่น้อยที่นำมาจากวรรณกรรมท้องถิ่น[10] จุดประสงค์สำคัญของการเขียนภาพจิตกรรมนั้นเพื่อสอดแทรกคำสอนทางศาสนา และถ่ายทอดนิทานพื้นบ้านไว้ให้คนรุ่นหลังได้ดูเป็นสำคัญ [11]

ในจังหวัดร้อยเอ็ดนั้นเฉพาะสิมพื้นถิ่นอีสานที่พบการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังและยังมีสภาพที่ดี พอให้ศึกษารายละเอียดต่าง ๆ ได้ จำนวน 8 วัด คือ 1.วัดกลางมิ่งเมือง 2.วัดประตูชัย 3.วัดพุทธสีมา 4.วัดจักรวาลภูมิพินิจ 5.วัดบ้านขอนแก่นเหนือ 6.วัดไตรภูมิคณาจารย์ 7.วัดใต้สูงยาง และ 8.วัดราษฎร์ศิริ ดังจะกล่าวรายละเอียดดังต่อไปนี้

---

[9] ไพโจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 41.

[10] สันติ เล็กสุขุม, **รายงานสำรวจศิลปะลาวในประเทศไทย: โครงการวิจัยศิลปะลาวในประเทศไทย ปีที่ 1 สำรวจเก็บข้อมูล มี.ค 2535-ต.ค. 2536** (กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยศิลปากร, 2536), 9.

[11] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, **ศิลปะน่ารู้ในสองศตวรรษ** (กรุงเทพฯ: ปาณยา, 2525), 214.

1. **วัดกลางมิ่งเมือง**

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดกลางมิ่งเมืองตั้งอยู่เลขที่ 426 ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด ตั้งเมื่อ พ.ศ.2084 เดิมชื่อว่าวัดกลาง เนื่องจากตั้งอยู่ใจกลางเมืองร้อยเอ็ด สันนิษฐานว่าวัดสร้างมาตั้งแต่เมืองร้อยเอ็ดอยู่ในการปกครองของขอมและได้เปลี่ยนเป็นวัดในพุทธศาสนา ส่วนการสร้างอุโบสถหรือสิมนั้นพบหลักฐานที่เป็นอิฐจารึกอักษรธรรมว่า “ซาสิมปั้นดินจี่สร้างสิมวัดกลาง ปี 2090” และได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อ พ.ศ.2090[12]

รูปแบบสิม

เนื่องจากวัดกลางมิ่งเมืองนี้มีประวัติความเป็นมาค่อนข้างยาวนานและเป็นวัดที่มีความสำคัญหนึ่งของจังหวัดร้อยเอ็ด และอุโบสถหรือสิมหลังดังกล่าวได้ใช้ต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน การบูรณะซ่อมแซมในช่วงระยะเวลาต่าง ๆ ย่อมมีผลต่อรูปแบบศิลปกรรมเดิม สำหรับข้อมูลทางเอกสารค่อนข้างไม่ชัดเจนนักดังเช่น กล่าวว่าสิมหลังนี้ครั้งในสมัยของพระยาขัติยวงศา (ท้าวทนต์) เป็นเจ้าเมืองร้อยเอ็ด (ราวพ.ศ.2318 -2326)[13] เป็นสิมขนาดเล็กมีผนังเพียงสามด้านและในระยะเวลาต่อมากล่าวกันว่าเจ้าอนุวงษ์แห่งนครเวียงจันท์ได้นำช่างจากกรุงเทพมาบูรณะวัดกลาง เพื่อสร้างให้นางหมานุย บุตรีของพระยาขัติยวงศ์พิสุทธิบดี (สีลัง) เจ้าเมืองร้อยเอ็ด (พ.ศ. 2326-2387) ต่อมาในปีพ.ศ.2458 ทำการเปลี่ยนหลังคาเป็นสังกะสี การบูรณะครั้งใหญ่เมื่อปี พ.ศ. 2483-2484 เป็นผลสำคัญทำให้รูปแบบสถาปัตยกรรมและจิตรกรรมเปลี่ยนแปลงไป[14]

---

[12] สำหรับอิฐก้อนนี้ ปัจจุบันได้ฝังติดกับแท่นวิหารสุทรธรรมประพุทธ ดูรายละเอียดในกรมการศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, เล่มที่ 13 (กรุงเทพฯ: การศาสนา, 2537), 270.

[13] เติม วิภาคย์พจนกิจ, **ประวัติศาสตร์อีสาน** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2542), 157.

[14] เนื้อความอ้างถึงครั้งที่เจ้าอนุวงศ์สร้างสิมวัดกลางนั้นว่า มีหลังคามุงกระเบื้องไม้ มีช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ คันทวย และรวงผึ้ง มีภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีการใช้เขียนสีตัดเส้นด้วยสีทองก่อนที่จะลบเขียนใหม่ในภายหลัง ซึ่งนางบุญมี คำบุศย์ บันทึกเรื่องนี้ไว้ก่อนอายุได้ 83 ปี ซึ่งมีต้นตระกูลเป็นเจ้าเมืองร้อยเอ็ด คือ พระยาขัติยวงศา (ท้าวทนต์) และพระยาขัติยวงศ์พิสุทธธิบดี (สีลัง) ดูรายละเอียดใน บุญมี คำบุศย์, “วัดกลางมิ่งเมือง,” ใน **อดีตระลึก** (ร้อยเอ็ด: นำอักษรการพิมพ์, 2543), 10.

สภาพในปัจจุบันรูปแบบโดยทั่วไปของสิมวัดกลางมิ่งเมืองนี้เป็นสิมพื้นถิ่นประเภทสิมทึบมีขนาดใหญ่กว่าหลังอื่น ๆ ภายในจังหวัดเดียวกัน ทางด้านรูปแบบทางสถาปัตยกรรมของวัดกลางมิ่งเมืองในปัจจุบันนี้ถือว่าเป็นสิมพื้นถิ่นรุ่นเก่าที่มีขนาดใหญ่ที่สุดเพียงหลังเดียวของจังหวัดร้อยเอ็ด สร้างด้วยอิฐถือปูน มีผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง 7.25 เมตร ยาว 16.71 เมตร และมีระเบียงรอบนอก 14 เมตร 24.60 เมตร[15] หันหน้าไปทางทิศตะวันออก พระพุทธรูปประธาน งานปูนปั้นฝีมือช่างพื้นถิ่นปางมารวิชัย และหลักฐานอื่นที่เป็นพระพุทธรูปสำริดสำคัญ “พระพุทธมิ่งเมือง”[16] (ภาพที่ 2, 3) กล่าวถึงปีการสร้างใน พ.ศ.2367 ดังจารึกที่ฐานพระพุทธรูปว่า “ศักราช ๒ พัน ๓๖๗ พระวัสสา ปี ฮับเป้า เดือนยี่ แรม ๔ ค่ำ ๔ มหาราชครูเจ้าทั้ง ๒ วัดกลางเมืองร้อยเอ็ด ทั้งอันเตวาสิก แลมหาราชเจ้า แลกรมการ แลอุปาสก อุปาสิกา พร้อมกันหล่อพระพุทธรูปเจ้าไว้เพื่อให้เป็นทีไหว้ แลบูชา แก่คน แลเทพยดาทั้งหลาย”[17]

แม้ประวัติจะกล่าวถึงรูปแบบทางสถาปัตยกรรมจะเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม หากพิจารณาจากหลักฐานสำคัญเป็นภาพถ่ายหอจดหมายเหตุ พ.ศ.2449 ผนวกกับประวัติการซ่อมและบูรณะที่กล่าวผ่านมา อาจแสดงให้เห็นว่ารูปแบบสิมขนาดใหญ่ดังกล่าวคงปรับเปลี่ยนครั้งพระยาขัติยวงศ์พิสุทธิบดี (สีลัง) เจ้าเมืองร้อยเอ็ด (พ.ศ.2326-2387) หลักฐานงานประดับส่วนที่เป็นรวงผึ้งหรือฮังผึ้งหน้าบันในปัจจุบัน[18] ยังคงเป็นของดั้งเดิมที่น่าจะใช้ประดับมาแล้วตั้งแต่ก่อนในช่วงเวลานั้น หากตรวจสอบจากรูปแบบศิลปะ[19] ซึ่งทำให้เป็นเหตุผลสนับสนุนได้ว่าเป็นสิมรูปแบบนี้ที่น่าจะสร้างในช่วงระยะเวลาสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

---

[15] ห้างหุ้นส่วนพรอนันต์ก่อสร้าง, **รายงานการบูรณะโบราณสถาน วัดกลางมิ่งเมือง ต.ในเมือง อ.เมือง จ.ร้อยเอ็ด** (ร้อยเอ็ด: พรอนันต์ก่อสร้าง, 2549), 1.

[16] กรมการศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, 270.

[17] คำแปล สร้างขึ้นเมื่อวันที่ 2 มกราคม พ.ศ.2367 ผู้สร้างคือพระยาขัติยะวงษา (สีลัง) เจ้าเมืองร้อยเอ็ดคนที่ 2 พร้อมด้วยมหาราชครูวัดกลางมิ่งเมือง กรมการเมือง อุบาสก อุบาสิกา เพื่อให้เป็นที่เคารพ กราบไหว้ บูชาแก่ประชาชนและเทพยดาทั้งหลาย อ่านและแปลโดย วิมล เขตตะ, **พระพุทธรูปประจำจังหวัดร้อยเอ็ด**, เข้าถึงเมื่อ 10 มีนาคม 2553, เข้าถึงได้จาก http://203.157.184.6/Newaumpher/view.php?id=4608

[18] รวงผึ้งของวัดกลางมิ่งเมืองนี้เป็นของดั้งเดิม การบูรณะซ่อมแซมเพียงทาสี .

[19] นงนุช ภู่มาลี, “สิมพื้นถิ่นในจังหวัดร้อยเอ็ด,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 49-51.

ภาพที่ 2 พระพุทธมิ่งเมือง วัดกลางมิ่งเมือง

ภาพที่ 3 จารึกที่ฐานพระพุทธมิ่งเมือง วัดกลางมิ่งเมือง

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ภาพจิตรกรรมแต่เดิมมีประวัติกล่าวไว้ว่ามีภาพเขียนทั้งด้านในและด้านนอก ดังที่กล่าวถึงการบูรณะครั้งใหญ่เมื่อปี พ.ศ.2483-2484 เป็นผลสำคัญทำให้รูปแบบสถาปัตยกรรมและจิตรกรรมเปลี่ยนแปลงไปนั้น หลักฐานที่สำคัญใช้ประกอบการศึกษานี้นอกจากรูปถ่ายเก่าของหอจดหมายเหตุ เมื่อปี พ.ศ.2449[20] (ภาพที่ 4) แล้วยังมีข้อมูลเอกสารจากหนังสืออนุสรณ์ “อดีตรำลึก” ที่ได้บรรยายถึงลักษณะเดิมของภาพจิตกรรมของวัดกลางมิ่งเมืองว่า

[20] “ภาพถ่ายวัดกลางมิ่งเมือง, 2449,” ภ 002 หวญ 47/30, หอจดหมายเหตุแห่งชาติ.

...**ทิศตะวันออก**เป็นภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตอนพระพุทธเจ้าโปรดเทศนาพุทธมารดา มีเจดีย์จุฬามณีและชั้นพรหม

ทิศตะวันตก เป็นภาพพุทธประวัติ ตอนประสูติ ตรัสรู้และมารผจญ นางธรณีบีบมวยผม ปฐมเทศนา และปรินิพพาน ภาพนรก และภาพปริศนา

ทิศเหนือ เป็นภาพเทพชุมนุม เป็นแถวรูปใหญ่ จากตะวันออกมาทางตะวันตก ถัดลงมาเป็นเรื่องรามเกียรติ์ หลวิชัยคาวี และป่าหิมพานต์ นารีผล คนธรรพ์ กินรี และเวสสันดรชาดก ตอนชูชกขอกัณหาและชาลี

ทิศใต้ บนสุดเป็นเทพชุมนุมเหมือนทางทิศเหนือ ถัดลงมาเป็นเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนกุมภัณฑ์ลักนางสุมุณฑา-กุมภัณฑ์ตาย ถัดลงมาเป็นพระเจ้าสิบชาติ ... เครื่องแต่งกายของบุคคลก็เขียนด้วยลายทอง...[21]

พ.ศ.2484 จิตรกรรมฝาผนังได้ถูกลบทั้งหมดแล้วเขียนขึ้นมาใหม่โดย นายซ่งปี๊ด แซ่เตีย ได้บริจาคทรัพย์ในการซ่อมแซมโดยมีช่างเขียนพื้นบ้าน คือ นายคำหมา แสงงาม (ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ปั้นแกะสลัก) ประจำปี 2529) และบุตรชาย[22] ซึ่งพิจารณาจากประวัติแล้วทำให้ทราบข้อมูลหนึ่งที่สำคัญว่า นายคำหมา แสงงาม ครั้งสมัยบรรพชาเป็นสามเณรได้รับการศึกษาทางด้านพระธรรมวินัยและศิลปะการช่างจากวัดในจังหวัดอุบลราชธานี โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระครูวิโรจน์รัตนโนบลที่วัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานีด้วย[23]

---

[21] บุญมี คำบุศย์, **อดีตรำลึก**, 9-11.

[22] เรื่องเดียวกัน, 54.

[23] กระทรวงวัฒนธรรม, กรมศิลปากร, **เมืองร้อยเอ็ด**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา, 2548), 121-123.

ภาพที่ 4 ภาพถ่ายเก่าอุโบสถด้านหน้า-หลัง และองค์ประกอบตกแต่ง
ที่มา: “ภาพถ่ายวัดกลางมิ่งเมือง, 2449,” ภ 002 หวญ 47/30, หอจดหมายเหตุแห่งชาติ.

แม้ภายหลังวัดกลางมิ่งเมืองจะมีการซ่อมแซมอีกหลายครั้งแต่ไม่มีผลต่อภาพจิตรกรรมโดยรวมแต่อย่างใด เช่น พ.ศ.2504 ซ่อมบูรณะอีกครั้งโดยเปลี่ยนหลังคาเป็นกระเบื้องเคลือบ[24] และการบูรณะครั้งหลังสุด เมื่อปี พ.ศ.2549 โดยสำนักศิลปากรที่ 10 จังหวัดร้อยเอ็ด[25] ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

เรื่องราวและตำแหน่งของภาพ

ในปัจจุบันภาพจิตรกรรมวัดกลางมิ่งเมืองนี้จะเขียนไว้บริเวณผนังด้านนอกของอุโบสถหรือทั้งสี่ด้านโดยกำหนดใช้พื้นที่ครึ่งผนังด้านบน หรือพื้นที่บริเวณเหนือประตูหน้าต่างจนถึง

[24] เนื้อความอ้างถึงครั้งที่เจ้าอนุวงศ์สร้างสิมวัดกลางนั้นว่า มีหลังคามุงกระเบื้องไม้ มีช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ คันทวย และรวงผึ้ง มีภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีการใช้เขียนสีตัดเส้นด้วยสีทองก่อนที่จะลบเขียนใหม่ในภายหลัง ซึ่งนางบุญมี คำบุศย์ บันทึกเรื่องนี้ไว้ก่อนอายุได้ 83 ปี ซึ่งมีต้นตระกูลเป็นเจ้าเมืองร้อยเอ็ด คือ พระยาขัติยวงศา (ท้าวทนต์) และพระยาขัติยวงศ์พิสุทธธิบดี (สีลัง) ดูรายละเอียดใน บุญมี คำบุศย์, “วัดกลางมิ่งเมือง,” ใน **อดีตระลึก**, 10.

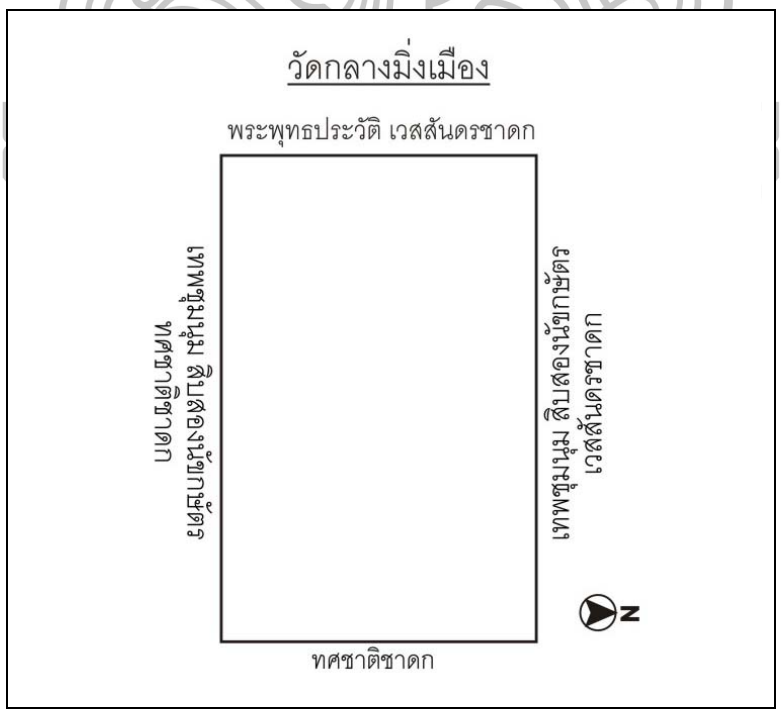
[25] ห้างหุ้นส่วนพรอนันต์ก่อสร้าง, **รายงานการบูรณะโบราณสถาน วัดกลางมิ่งเมือง ต.ในเมือง อ.เมือง จ.ร้อยเอ็ด**, 1-12.

บริเวณเพดาน ผนังด้านล่างปล่อยโล่ง ภายในไม่ปรากฏมีภาพจิตรกรรม สำหรับเรื่องราวหลักที่ใช้แสดงออกนั้นประกอบไปด้วยภาพ ทศชาติ เทพชุมนุม และพุทธประวัติตอนมารผจญ บริเวณซุ้มหน้าต่างเขียนภาพสิบสองนักษัตร (ภาพที่ 5)

การวางองค์ประกอบหลักของช่าง คือ เฉพาะผนังทางด้านทิศเหนือและทิศใต้ ช่างแบ่งพื้นที่ในลักษณะแนวนอนสองแถวแสดงเรื่องต่างกัน คือ แถวด้านบนสุดเป็นภาพเทพชุมนุมประทับนั่งหันหน้าไปทางทิศตะวันออก ด้านล่างเขียนเป็นภาพเล่าเรื่องทศชาติชาดก พระพุทธประวัติตอนมารผจญ ภายในซุ้มหน้าต่างเขียนภาพสิบสองนักษัตร

สำหรับทิศตะวันออกและทิศตะวันตก พื้นที่ครึ่งผนังด้านบนเหนือประตูถึงบริเวณจั่วจะเขียนเป็นภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่องกัน แต่ไม่มีภาพเทพชุมนุม ภาพสิบสองนักษัตรเขียนไว้ในกรอบวงกลม

ทศชาติชาดกและพระเวสสันดรชาดกนี้ถือได้ว่าเป็นเนื้อหาหลักของวัด เขียนไว้ครบทุกพระชาติ ทุกกัณฑ์ โดยที่แต่ละตอนอาจมีมากกว่าหนึ่งภาพ ส่วนเรื่องอื่นที่กล่าวมาจะแทรกไว้ในเนื้อหาหลัก การลำดับเรื่องราวเริ่มตั้งแต่ผนังทางด้านทิศใต้ ทิศตะวันออก ทิศเหนือ จนกระทั่งถึงผนังด้านทิศตะวันตกได้แสดงไว้ครบทั้ง 10 พระชาติดังจะอธิบายรายละเอียดต่อไปนี้



ภาพที่ 5 ผังภาพจิตรกรรม วัดกลางมิ่งเมือง

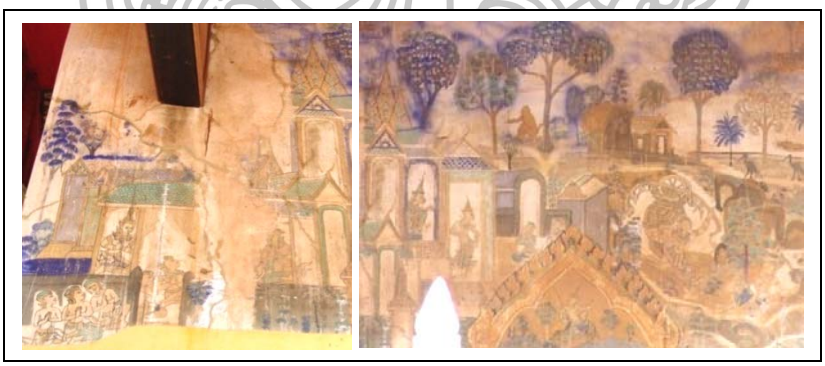
ภาพที่ 6 ผนังด้านทิศใต้ วัดกลางมิ่งเมือง

1. **ผนังด้านทิศใต้** เริ่มต้นที่ทางด้านขวาของผนังเขียนเรื่องทศชาติชาดกตั้งแต่เตมียชาดกถึงมโหสถชาดก (ภาพที่ 6)

1.1 ทศชาติชาดก

1.1.1 เตมียชาดก ภาพได้เขียนไว้สามตอน คือ

1.1.1.1 ภาพแรกแสดงถึงกลุ่มของปราสาทราชวัง อาจหมายความถึงตอนที่พระเจ้ากาสิกราชผู้ครองเมืองพาราณสีออกว่าราชการและทรงนำพระโอรสเสด็จไปด้วยทุกครั้ง ขณะนั้นราชบุรุษนำนักโทษ 4 คนมายังพระที่นั่งให้ทรงสั่งลงอาญา[26] (ภาพที่ 7)



ภาพที่ 7 เตมียชาดก

[26] ในการตีความภาพเดียวกันนี้จงรักษ์ พิสุทธิสมาน กล่าวว่าเป็นภาพในตอนหนึ่งของมโหสถชาดก ซึ่งผู้เขียนมีความเห็นต่างไปด้วยเหตุผลว่าหากมองภาพรวมจะเห็นได้ว่าช่างเขียนได้ออกแบบในการวางตำแหน่งเรื่องราวของชาดกไล่เรียงกันเป็นลำดับเรื่อยมา หากมีสลับบ้างก็อยู่ในบริเวณใกล้เคียงกัน จึงไม่น่าเป็นไปได้ว่าช่างนำเรื่องมโหสถมาเขียนไว้ตั้งแต่จุดเริ่มต้นซึ่งเป็นภาพแรกของผนัง

1.1.1.2 ภาพนายสารถีสุนันทะรับพระราชโองการ โดยให้นำพระเตมียกุมารไปฝังให้สิ้นพระชนม์ในป่า ระหว่างที่นายสุนันทะขุดหลุมอยู่ พระเตมียกุมารก็เลิกทำเป็นใบ้และง่อยแสดงพระองค์ว่ามีพระวรกายแข็งแรง (ภาพที่ 8)

ภาพที่ 8 เตมียชาดก

1.1.1.3 ภาพแสดงในตอนที่เมื่อพระราชากาสิการาชและพระมเหสีจันทาเทวีทราบความจริงจึงทรงเสด็จออกมาขอร้องให้พระเตมีย์กลับสู่พระราชวัง แต่พระองค์ก็มิได้ทรงมีจิตใจหวั่นไหวด้วยปรารถนาจะดำรงชีพเยี่ยงนักบวชที่มุ่งแสวงหาแต่ความสงบ จึงทรงปฏิเสธและได้แสดงธรรมถวายพระราชบิดาและพระมารดาจนออกบวชตามรวมทั้งเหล่าเสนาอำมาตย์ด้วย (ภาพที่ 9)

ภาพที่ 9 เตมียชาดก

1.1.2 มหาชนกชาดก ได้เขียนไว้สองตอนคือ

1.1.2.1 แสดงถึงบรรยากาศภายในเมืองมิถิลา มีบุคคลอยู่ภายในปราสาทพร้อมด้วยบุคคลชั้นสูงอีกจำนวนหนึ่ง พระอริฏชนกและพระอริฏชนกพระโอรสสองพระองค์ของมหาชนกราชแห่งกรุงมิถิลาซึ่งได้แต่งตั้งให้พระอริฏชนกผู้เชษฐาเป็นอุปราชและพระอริฏชนกเป็นเสนาบดี (ภาพที่ 10)

ภาพที่ 10 มหาชนกชาดก

1.1.2.2 ภาพแสดงในตอนที่พระมหาชนกเติบใหญ่ทราบความจริงจากพระมารดา จึงทรงคิดจะไปชิงพระราชสมบัติของพระราชบิดาคืน ทรงค้าขายทางเรือสำเภาเพื่อหาทุนสำหรับเป้าหมายที่ตั้งไว้เมื่อเดินทางไปในมหาสมุทรเมื่อเรือจมลงด้วยกำลังคลื่นจัด พระมหาชนกว่ายน้ำอยู่ 7 วัน 7 คืน เทพธิดาเห็นความพยายามของพระองค์จึงทรงอุ้มจากมหาสมุทรและนำสู่เมืองมิถิลา (มีอักษรเขียนกำกับว่า “พระชะนกกุมารไปด้วยเรือแตก”) (ภาพที่ 11)

ภาพที่ 11 มหาชนกชาดก

1.1.3 สุวรรณสามชาดก ภาพได้เขียนไว้สองตอน คือ

1.1.3.1 พระเจ้าปิลยักขราชแห่งกรุงพาราณสี ผู้โปรดการล่าเนื้อและทรงปรีชาสามารถในการยิงธนู พบสุวรรณสามที่ซึ่งออกหาอาหารเลี้ยงดูบิดามารดาเพียงลำพังอยู่ท่ามกลางพวกกวางและเนื้อ ก็ยิงธนูไปโดยเข้าใจผิดคิดว่าสุวรรณสามจะไม่ใช่มนุษย์ธรรมดา สุวรรณสามก่อนสิ้นใจได้กล่าวฝากฝั่งบิดามารดาของตนที่พิการอยู่ (มีอักษรไทยเขียนกำกับภาพว่า “ปุณณกะยักษ์ยิงสุวรรณสาม”) (ภาพที่ 12)

ภาพที่ 12 สุวรรณสามชาดก

1.1.3.2 ภาพถัดมาแสดงในตอนที่เมื่อสุวรรณสามอายุได้ 16 ปี บิดา คือ ทุกุลดาบส มารดา คือ ปาริกาดาบสิณี ถูกพิษงูพ่นเข้าตา ทั้งนี้เป็นผลกรรมแต่ชาติปางก่อนที่ทั้งสองเป็นหมอรักษาตาแต่เมื่อคนไข้ไม่มีค่ารักษาก็ช่วยทำให้คนไข้ตาบอดอีก (ภาพที่ 13)

ภาพที่ 13 สุวรรณสามชาดก

1.1.4 เนมีราชชาดก เขียนไว้สองตอนคือ

1.1.4.1 ภาพบุคคลภายในปราสาทราชวังอาจหมายถึงตอนพระเนมีราชทรงเป็นกษัตริย์ที่ตั้งอยู่ในธรรม ทรงบริจาคทานและรักษาศีลเป็นนิจ ทรงแสดงธรรมสั่งสอนประชาชนให้มั่นอยู่ในศีลในธรรม ภาพเขียนข้อความระบุชื่อกรุงมิถิลาและรูปแบบของสถาปัตยกรรมต่างไปจากภาพปราสาทอื่นที่ คล้ายอาคารคลุม แบบพื้นบ้านไม่สูงคล้ายศาลา แต่ก็ผสมผสานกำแพงและซุ้มประตูทรงปราสาท จึงต่างไปจากภาพปราสาทหลังอื่น ๆ (ภาพที่ 14)

ภาพที่ 14 เนมีราชชาดก

1.1.4.2 ตอนที่ท้าวสักกเทวราชจึงมีบัญชาให้มาตุลีเทพสารถีไปเชิญพระเนมีราชเมื่อมาตุลีไปถึงเมืองมิถิลาในคืนวันเพ็ญ พระเนมีราชทรงสมาทานอุโบสถศีลอยู่ จึงเชิญพระเนมีราชเสด็จมายังเทวโลกเขียนอักษรกำกับว่า “พระเนมีราชไปเยี่ยมสวรรค์” แต่มิได้วาดการลงไปโปรดสัตว์นรกไว้ด้วย (ภาพที่ 15)

ภาพที่ 15 เนมีราชชาดก

1.1.5 มโหสถชาดก ผนังนี้ได้เขียนไว้สองตอน คือ

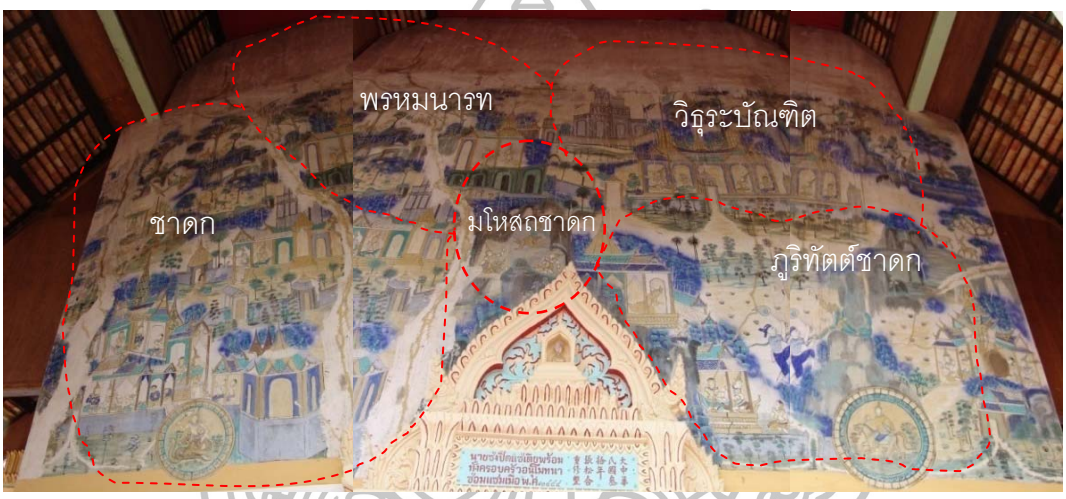
1.1.5.1 ตอนมโหสถกุมารครั้นตั้งแต่คลอดจากครรภ์มารดานั้นพระอินทร์ได้มาวางทิพย์โอสถแท่งในมือ เมื่อมารดาเห็นแท่งโอสถจึงถามพระโพธิสัตว์ จึงส่งแท่งทิพย์โอสถนี้แก่มารดาและขอให้มารดาให้ทิพย์โอสถแก่คนอาพาธทั้งหลายทำให้อาการป่วยได้หายไปด้วยอานุภาพของทิพย์โอสถนั้น (มีคำบรรยายเขียนไว้ว่า “ศาลาโรงทาน”) (ภาพที่ 16)

ภาพที่ 16 มโหสถชาดก

1.1.5.2 ตอนที่เทวัฏพราหมณ์ออกอุบายให้พระเจ้าจุลนีที่ครองกรุงมิถิลา โดยทำอุบายถวายพระธิดาแด่พระเจ้าเทหราช (ภาพที่ 17)

ภาพที่ 17 มโหสถชาดก

2. **ผนังด้านทิศตะวันออก** ผนังด้านนี้มีภาพอยู่สองเรื่อง คือ ภาพนักษัตรเขียนอยู่ภายในกรอบวงกลมด้านล่างทั้งสองข้างประตู และภาพเล่าเรื่องทศชาติชาดกต่อเนื่องจากผนังก่อน ลักษณะการจัดวางองค์ประกอบภาพต่างไปจากผนังด้านทิศใต้ที่กล่าวผ่านมา คือไม่ได้เรียงเป็นแถวลักษณะแนวนอน แต่เป็นแบ่งเป็นกลุ่มภาพโดยใช้พื้นที่ว่างและสถาปัตยกรรมเป็นตัวแบ่งเรื่อง วางเรียงสลับไปมา โดยเริ่มจากพื้นที่กึ่งกลางของผนังเรื่องมโหสถชาดก แล้วต่อด้วยด้านทางซ้ายของผนังเขียนภูริทัตชาดก จันทรกุมารชาดก พรหมนารทชาดก (ภาพที่ 18)



ภาพที่ 18 ภาพจิตรกรรมของผนังด้านทิศตะวันออก วัดกลางมิ่งเมือง

2.1 ทศชาติชาดก

2.1.1 มโหสถชาดก เป็นตอนต่อเนื่องจากผนังด้านทิศใต้ ใช้พื้นที่เพียงเล็กน้อยเหนือซุ้มประตูทางเข้าเขียนไว้เพียงตอนเดียว คือ ตอนที่มโหสถพาพระเจ้าจุลนีทอดพระเนตรอุโมงค์พระองค์ทรงตกตลึงด้วยความงามอย่างมหัศจรรย์ มโหสถบัณฑิตจึงเอื้อมดาบขู่ พระเจ้าจุลนีจึงขอเป็นไมตรีแล้วกษัตริย์สองนครก็ทรงเป็นมิตรกันสืบมา ช่างได้ระบายพื้นสีเทาสร้างให้มีบรรยากาศของความเป็นถ้ำ ในตอนนี้ใต้ภาพมีอักษรไทยเขียนกำกับเนื้อหาว่า “มโหสถโกรธจะฆ่าพระเจ้าวิเทหราช” ซึ่งน่าจะเป็นความเข้าใจผิดของช่างเขียน (ภาพที่ 19)

ภาพที่ 19 มโหสถชาดก

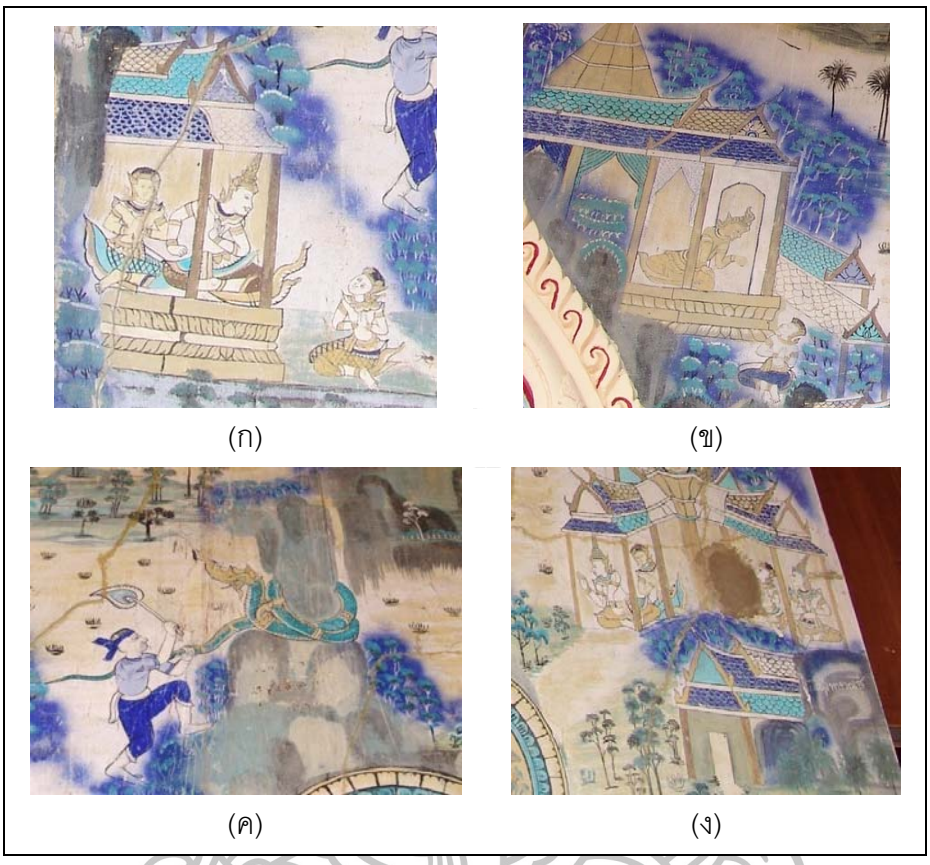
2.1.2 ภูริทัตชาดก ช่างได้เขียนไว้ดังนี้ คือ

2.1.2.1 ตอนหนึ่งแสดงถึงภูริทัตบำเพ็ญเพียรรักษาศีลที่ริมฝั่งแม่น้ำยมุนา เมื่อถึงเวลาใกล้รุ่งอรุณนางนาคทั้งหลายขึ้นมาปรนนิบัติแล้วเชิญภูริทัตกลับไปยังเมืองบาดาล (ภาพที่ 20ก)

2.1.2.2 ภาพในป่าหิมพานต์ตอนที่พญาครุฑที่แปลงร่างเป็นหนุ่มน้อยไปสนทนาถึงอกุศลกรรมแล้วได้มอบมนต์อลัมพายน์แก่ฤษี ต่อมาภายหลังฤษีตนนี้ได้มอบมนต์อลัมพายน์แก่พราหมณ์เนสารทอีกที (ภาพที่ 20ข)

2.1.2.3 นาคภูริทัตต์ได้รักษาศีลบนจอมปลวกใกล้ต้นไทรริมแม่น้ำยมุนา พร้อมทั้งอธิษฐานบริจาคทานผิวหนัง กระดูก เลือดให้แก่ผู้ที่ต้องการ ครั้งนั้นมีพราหมณ์เนสาทและบุตรชายมาจับนาคภูริทัตต์ได้ (ภาพที่ 20ค)

2.1.2.4 เยื้องมาทางซ้ายติดมุมผนัง เขียนภาพปราสาทประกอบไปด้วยบุคคล อาจจะตีความหมายได้ในสองตอนคือหนึ่งเป็นตอนต่อเนื่องกันกับที่ผ่านมากล่าวถึงกรุงพาราณสีในคราวที่พราหมณ์อลัมพายณ์ได้จับพระภูริทัตต์แล้วจึงนำเอาไปแสดงถวายพระเจ้ากรุงพาราณสี มีอักษรไทยเขียนประกอบว่า “เมืองพาราณสี” หรือสองอาจเป็นตอนที่ภูริทัตตนาคราชแสดงธรรมกถา แก่นาคทั้งปวงเนื่องจากบุคคลส่วนใหญ่ของภาพตอนนี้แสดงอากัปกิริยาของการพนมหัตถ์ (ภาพที่ 20ง)



(ก) (ข)

(ค) (ง)

ภาพที่ 20 ภูริทัตชาดก

(ก) ภูริทัตบำเพ็ญเพียรที่ริมฝั่งแม่น้ำยมุนา

(ข) ป่าหิมพานต์

(ค) นาคภูริทัตต์ได้รักษาศีลบนจอมปลวก

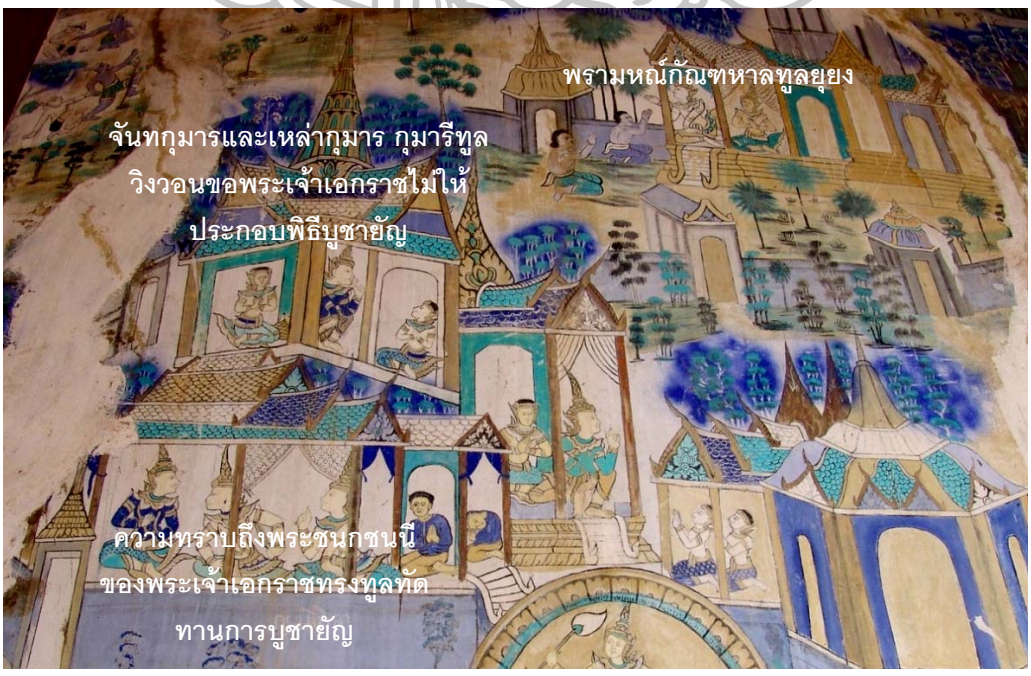
(ง) ภูริทัตนาคราช

2.1.3 จันทรกุมารชาดก ตำแหน่งภาพอยู่ทางขวาของประตู แบ่งเขียนออกเป็น 3 ตอนสำคัญ คือ

2.1.3.1 ปุโรหิตชื่อกัณฑหาลมีนิสัยที่ชอบรับสินบน ไม่ตั้งอยู่ในศีลธรรมและไม่พอใจ พระจันทกุมารได้ช่วยตัดสินคดีด้วยความยุติธรรมประชาชนจึงพากันชื่นชมสรรเสริญ วันหนึ่งพระราชาทรงหลงเชื่อในกลอุบายของพราหมณ์กัณฑหาล ทูลให้ทำบุญและบูชายัญด้วยหมวดสี่แห่งบุคคลและสัตว์คือ พระราชบุตร พระมเหสี ชาวนิคม ช้างมงคลโคอุสุภราช ม้าอาชาไนย (ภาพที่ 21, 22)

ภาพที่ 21 จันทรกุมารชาดก

2.1.3.2 ในกลุ่มภาพที่อยู่มุมผนังด้านล่างเขียนเป็นกลุ่มภาพปราสาทหลายหลังอาจหมายความถึงตอนที่ พราหมณ์กัณฑหาลจึงได้โอกาสทูลให้ทำบุญและบูชายัญด้วยหมวดสี่แห่งบุคคลและสัตว์คือ พระราชบุตร พระมเหสี ชาวนิคม ช้างมงคลโคอุสุภราช ม้าอาชาไนย ฯลฯ พระราชาทรงหลงเชื่อในกลอุบายของพราหมณ์กัณฑหาล แต่เมื่อมีผู้ทูลทัดทานและวิงวอนของพระราชทานชีวิตอย่างมาก ก็ทรงสลดพระทัยแล้วโปรดให้ปล่อยผู้ถูกบูชายัญ ครั้นเมื่อถูกพราหมณ์ทูลเร่งเร้าก็โปรดให้จับคืนมาอีกเป็นดังนี้ถึง 3 ครั้ง (ภาพที่ 22)



ภาพที่ 22 จันทรกุมารชาดก

2.1.3.3 ถัดขึ้นมาด้านบนเป็นภาพตอนที่พระนางจันทาเทวีอัครมเหสีของพระจันทกุมารทรงทำสัจกิริยาขอพระเป็นเจ้าช่วยกำจัดภัยร้ายในการบูชายัญนั้น พระอินทร์ทรงประจักษ์ในสัจกิริยานั้นจึงเสด็จมาพร้อมด้วยค้อนเหล็กไฟ แล้วทรงทำลายพิธีบูชายัญ (ภาพที่ 23)

ภาพที่ 23 จันทรกุมารชาดก

2.1.4 พรหมนารทชาดก ภาพในตอนนี้เขียนไว้ด้านบนสุดเหนือช่องประตูทางเข้า แบ่งเขียนตอนสำคัญคือ (ภาพที่ 24)

ภาพที่ 24 พรหมนารทชาดก

2.1.4.1 พระเจ้าอังคติราชได้สดับคำสอนของคุณาชีวกทรงงดภารกิจต่างๆ มุ่งแต่เสวยสุขในกามคุณ พระนางรุจาราชกุมารีเฝ้ากราบทูลด้วยกัลยาณ์ตั้งแต่เช้าจนตลอดคืนก็ไม่สามารถปลดเปลื้องพระชนกจากมิจฉาทิฐิได้ (ภาพที่ 25)

2.1.4.2 ท้าวมหาพรหมนารทะได้เสด็จมาทรงช่วงปลดเปลื้องมิจฉาทิฐิของพระเจ้าอังคติราช โดยทรงแปลงเพศเป็นบรรพชิตนำภาชนะทองและคนโทน้ำแก้วประพาฬมาสู่ปราสาทของพระราชาแล้วแสดงธรรม 4 ประการ คือสัจจะ ธัมมะ ทมะและจาคะ (ภาพที่ 26)

ภาพที่ 25 พรหมนารทชาดก

ภาพที่ 26 พรหมนารทชาดก

2.1.5 วิฐูรบัณฑิตชาดก (ภาพที่ 27) ตอนนี้เขียนไว้ด้านบนทางซ้าย แบ่งเขียนออกเป็น 3 ภาพต่อเนื่องกัน คือ

ภาพที่ 27 วิฐูรบัณฑิตชาดก

2.1.5.1 ภาพปราสาทแสดงถึงเนื้อความในตอนที่ปุณกยักษ์ได้ไปท้าเล่นสกากับพระเจ้าธนนชัยโกรพย์โดยเอาแก้วมณีจักรพรรดิ์และม้าวิเศษเป็นเดิมพัน เมื่อพระราชาก็ทรงแพ้พนันแล้วปุณณกยักษ์จึงทูลขอวิฐูระบัณฑิต (ภาพที่ 28)

ภาพที่ 28 วิฐูรบัณฑิตชาดก

2.1.5.2 เมื่อปุณณกยักษ์ได้วิธุรบัณฑิตมาแล้ว ต้องการฆ่าให้ตายด้วยสองมือของตน ได้จับวิธุระบัณฑิตทำทรมานต่าง ๆ นานา เช่น จะจับมาเคี้ยวกิน จับปลายขาวิธุรบัณฑิตกวัดแกว่งไปไกลหลายครั้งก็ไม่ตายจึงเปลี่ยนเป็น จับข้อเท้าจะฟาดกับภูเขา ฯลฯ แต่พระวิธุระก็มิได้หวาดหวั่น (ภาพที่ 29)

ภาพที่ 29 วิธูรบัณฑิตชาดก

2.1.5.3 พระวิธุระได้แสดงสาธุนรธรรมแก่ปุณณกยักษ์ ๆ จึงได้สติและรู้สึกผิดในความผิดของตน (ภาพที่ 30)

ภาพที่ 30 วิธูรบัณฑิตชาดก

3. **ผนังด้านทิศเหนือ** เป็นภาพจิตรกรรมเรื่อง พระชาติสุดท้าย เวสสันดร 10 กัณฑ์ โดยเริ่มเรื่องที่มุมผนังทางด้านทิศตะวันออก-ทิศตะวันตก

3.1 ทศชาติชาดก

3.1.1 กัณฑ์ทศพร (ภาพที่ 31) ภาพบรรยายในตอนที่พระนางผุสดีและพระอินทร์ ในตอนที่นางผุสดีขอพร 10 ประการกับพระอินทร์ (มีตัวอักษรกำกับด้านล่างว่าเป็นกัณฑ์ทศพร)

ภาพที่ 31 กัณฑ์ทศพร

3.1.2 กัณฑ์หิมพานต์ เขียนแสดงดังนี้

3.1.2.1 ตอนที่พราหมณ์ 8 คน แห่งแคว้นกาลิงครัฐมาทูลขอช้างปัจจัยนาเคนทร์ และเมื่อทรงพระองค์ประทานแล้วทรงหลั่งทักษิโณทกประทานช้างพร้อมเครื่องประดับอันแล้วด้วยเงินแก้วมณีมีค่าเป็นอันมาก แล้วยังได้แสดงภาพมุมถัดมาเป็นตอนที่พราหมณ์กำลังนำปัจจัยนาเคนทร์กลับแคว้นกาลิงครัฐ (ภาพที่ 32)

ภาพที่ 32 กัณฑ์หิมพานต์

3.1.2.1 ถัดมาชาวนครสีวีเกรงว่าการบริจาคทานของพระองค์นั้นจะทำให้บ้านเมืองพินาศ จึงกราบทูลพระเจ้าสญชัยให้เนรเทศพระเวสสันดรไปจากพระนคร (ภาพที่ 33)

ภาพที่ 33 กัณฑ์หิมพานต์

3.1.3 ทานกัณฑ์ กัณฑ์นี้เขียนไว้ 2 ภาพ คือ

3.1.3.1 พระเวสสันดรได้ทูลลาพระชนกชนนีออกบวชพร้อมด้วยพระมัทรี กัณหา ชาลีก็เสด็จโดยราชรถเทียมม้า เมื่อเสด็จออกจากพระนครก็มีพราหมณ์ 4 คนมาทูลขอม้าและพระองค์ทรงประทานม้าให้ครั้งหนึ่ง แล้วเทวดาได้แปลงองค์เป็นละมั่งเทียมราชรถแทนม้าพาพระองค์เสด็จต่อไป

3.1.3.2 พราหมณ์มาทูลขอราชรถ พระองค์ก็ได้ประทานราชรถแด่พราหมณ์อีกครั้งหนึ่ง และภาพถัดมาด้วยพระองค์ทรงอุ้มประชาลี พระมัทรีทรงอุ้มพระกัณหาบ่ายพระพักตร์ตรงไปสู่เขาวงกตพระบาท (ภาพที่ 34)

ภาพที่ 34 ทานกัณฑ์

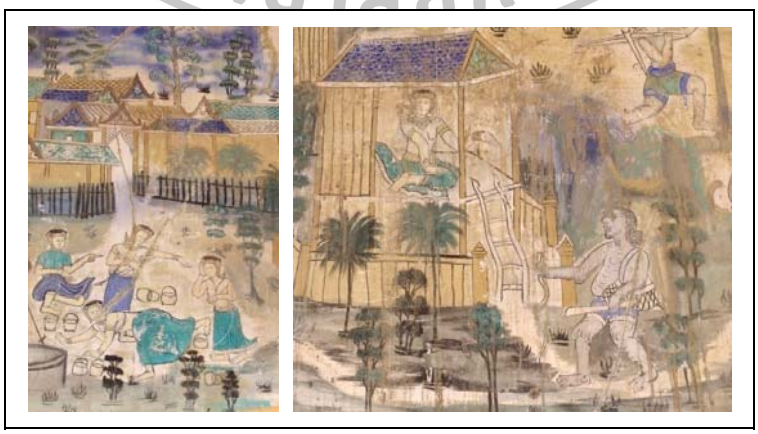
3.1.4 กัณฑ์วนประเวศน์ กัณฑ์นี้เขียนไว้ภาพเดียว คือ กล่าวถึงพระเวสสันดร พระมัทรี กัณหาและชาลีเมื่อเสด็จมาถึงแคว้นเจตรัฐ พระยาเจตราชและพระญาติ พระวงศ์ ทั้งหลายพากันทูลอัญเชิญให้ทรงครองราชย์ในแคว้นเจตรัฐก็มิได้ทรงรับ พระยาเจตราชทรงถวายการต้อนรับอย่างสมพระเกียรติ “เมืองเจตตะราช” (ภาพที่ 35)

ภาพที่ 35 กัณฑ์วนประเวศน์

3.1.5 กัณฑ์ชูชก กัณฑ์นี้เขียนไว้ 2 ภาพ คือ

3.1.5.1 ภาพแสดงถึงนางอมิตดาปฏิบัติต่อชูชกตามหน้าที่ของภรรยาที่ดี จนเป็นที่ริษยาของพราหมณ์หนุ่มทั้งหลายและกล่าวว่าด่าตี ภรรยาของตน เหล่านางพราหมณีจึงพากันมาบริภาสนางอมิตดา (ภาพที่ 36)

3.1.5.2 นางจึงอ้อนวอนชูชกให้ไป ขอพระชาลี และพระกัณหาเป็นทาสรับใช้นาง (ภาพที่ 36)



ภาพที่ 36 กัณฑ์ชูชก

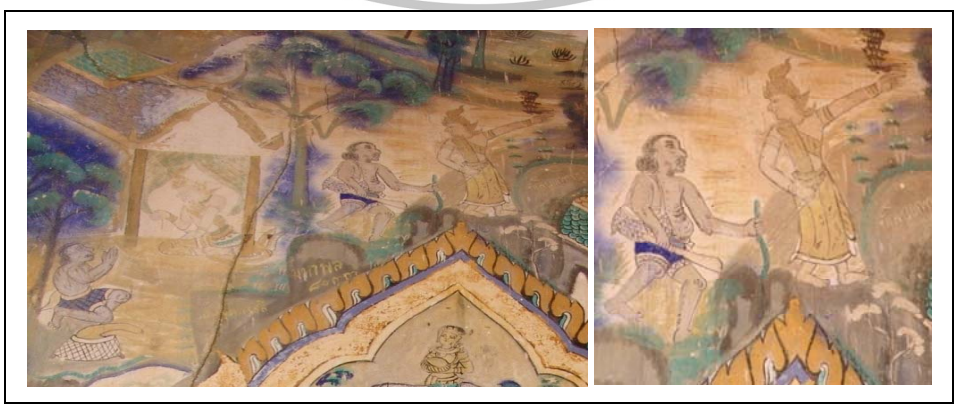
3.1.6 กัณฑ์จุลพน กัณฑ์นี้เขียนไว้ภาพเดียว คือ ชูชกหนีไปจนถึงปากทางป่าซึ่งเป็นเขาวงกต อันเป็นเขตที่พรานเจตบุตรเฝ้ารักษาทางป้องกันผู้ที่รบกวนพระเวสสันดร ถูกสุนัขร้ายของพรานเจตบุตรไล่ จึงต้องหนีขึ้นไปอยู่บนต้นไม้ แล้วได้กล่าวลวงพรานเจตบุตรว่า ตนเป็นทูตมาจากพระเจ้าสญชัยจะไปเฝ้าพระเวสสันดร (ภาพที่ 37)

ภาพที่ 37 กัณฑ์จุลพน ช่างแสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะพื้นถิ่นที่ย่ามชูชกมีลักษณะคล้ายงานจักสาน

3.1.7 กัณฑ์มหาพล (ภาพที่ 38) ภาพในตอนนี้ได้แบ่งเขียนเป็น 2 ภาพ คือ

3.1.7.1 ชูชกออกเดินทางมาถึงอาศรมของอัจจุฤษี ได้ชวนสนทนาและกล่าวลวงจนหลงเชื่อ

3.1.7.2 อัจจุฤษี ชี้ทางไปเขาวงกตในภาพนี้ปรากฏอักษรเขียนว่า “มหาพล 80 คาถา” และ “รัสสีบอกทาง” (ฤษีบอกทาง)



ภาพที่ 38 กัณฑ์มหาพน

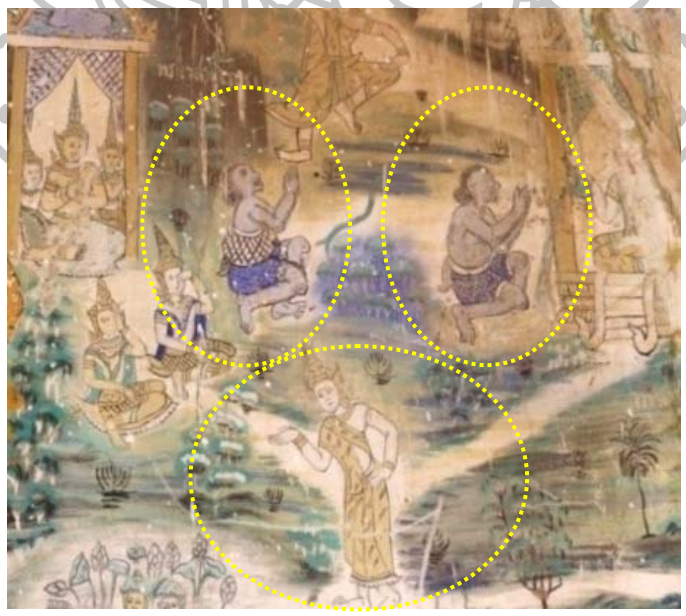
3.1.8 กัณฑ์กุมาร ภาพในตอนนี้ได้แบ่งเขียนเป็น 3 ภาพ คือ

3.1.8.1 ชูชกได้เข้าเฝ้าพระเวสสันดรในช่วงเวลาที่พระนางมัทรีไปหาผลไม้ในป่า (ภาพที่ 39)

3.1.8.2 ถัดมาพระชาลีและพระกัณหาเมื่อรู้ว่าพราหมณ์จะมาขอเอาไปรับใช้ก็หวาดกลัวจึงหนีไปซ่อนตัวในสระบัว พระเวสสันดรได้พรรณาคุณของทานบารมี (ภาพที่ 39, 40)

3.1.8.3 หลังจากสองกุมารหนีกลับมาหาพระเวสสันดร หากแต่พระองค์ทรงตั้งมั่นในพระสัพพัญญุตญาณ แม้จะสงสารสองกุมารเท่าใดแต่ก็ทรงดับความโกรธลงได้และปรารถนาที่จะบริจาคทานให้สำเร็จ เพื่อได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคตนั้น ในลำมหาชาติ ได้บรรยายกัณฑ์กุมารในบั้นปลายว่า

> ...อันว่าคำตริคะนิง หิงสนาธุบาทอันหนึ่ง ก็ลวดเกิดมี แก่เวสสันดรวรกษัตริย์ตนวิเศษ เหตุผารภาเชิ่งลูกรัก ...จิ่งมีปริวิตักคาถาว่า อาทู จาปิ คเหตฺวาน ขคฺคํ พนฺธิยวามโต ดังนี้เป็นเค้าเจ้ามีพระราชจิตนดาว่า มากูจักถือเอาธนูให้คัด ขัดพระขรรค์ชัยศรีก้ำซ้าย แล้วแลไล่ไต่ตามยังพราหมณ์ผู้นี้ แลข้าเสียแล้ว เอาลูกแก้วกูคืนมาท่อฤา?...[27] (ภาพที่ 43)



ภาพที่ 39 กัณฑ์กุมาร

[27] ส.ธรรมภักดี [นามแฝง], **ลำมามหาชาติ**, 137.

ภาพที่ 40 กัณฑ์กุมาร พระชาลีและพระกัณหาซ่อนตัวในสระบัว

3.1.9 กัณฑ์มัทรี ภาพในตอนนี้ได้เขียนไว้เพียงภาพเดียว คือ ภาพแสดงในตอนที่พระมัทรีเสด็จกลับจากป่าแล้ว ครั้นมิได้พบพระกุมารทั้งสองพระนางก็ยิ่งทรงโศกเศร้า ทรงคร่ำครวญประหนึ่งว่าดวงหทัยแตกสลายลงแล้วก็ทรงถึงวิสัญญีภาพลง ณ พระบาทมูลของพระเวสสันดร ๆ ทรงนำน้ำมาประพรมจนพระนางทรงฟื้นขึ้นแล้วได้แจ้งความจริงให้พระนางทราบ (ภาพที่ 41)

ภาพที่ 41 กัณฑ์มัทรี

4. **ผนังด้านทิศตะวันตก** ภาพโดยรวมของผนังด้านนี้ การจัดวางองค์ประกอบภาพอาจแบ่งเป็น 3 ส่วน ในลักษณะเป็นแถวแนวนอน คือ

ส่วนแรกอยู่บริเวณผนังด้านล่างชำรุดภาพบางส่วนหายไปและคงเป็นเนื้อหาต่อจากผนังก่อนด้านทิศตะวันออก โดยเริ่มที่ผนังด้านล่างทศชาติชาดก คือกัณฑ์สักบรรพ กัณฑ์มหาราช และกัณฑ์ฉกกษัตริย์ ส่วนที่สองอยู่ถัดขึ้นมาด้านบนทั้งหมดเขียนกัณฑ์นครกัณฑ์ตลอดแนว และส่วนที่สามเป็นพื้นที่กึ่งกลางผนังเขียนเป็นภาพขนาดใหญ่เรื่องพุทธประวัติตอนมารผจญ (ภาพที่ 42)

ภาพที่ 42 ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศตะวันตก

4.1 ทศชาติชาดก

4.1.1 กัณฑ์สักบรรพ เขียนแสดงไว้ภาพเดียวคือ พระอินทร์ทรงแปลงเป็นพราหมณ์ชรามาทูลขอพระมัทรี ทรงประจักษ์ในพระอัธยาศัยอันประณีตของดาบสทั้งสองพระองค์แล้ว จึงปรากฏให้ทราบว่าพระองค์คือพระอินทร์แปลงมา และถวายพระนางมัทรีคืนให้แก่เวสสันดรตรัสให้ทรงคู่บุญบารมีกันสืบไปพร้อมทั้งประสาทพร 8 ประการ ในภาพนี้สังเกตว่าพราหมณ์นี้ระบายสีลำตัวสีเขียว มีอักษรเขียนไว้ว่า “ทานเมีย” (ภาพที่ 43)

ภาพที่ 43 กัณฑ์สักบรรพ

4.1.2 กัณฑ์มหาราช ภาพในตอนนี้เขียนไว้หลายภาพต่อเนื่องกัน คือ

4.1.2.1 ภาพแรกเมื่อชูชกพาสองกุมารเดินทางในกลางป่า (มีอักษรไทยเขียนประกอบว่า “นำกัณหาชาลีกลับ หลงทาง มา”) (ภาพที่ 44)

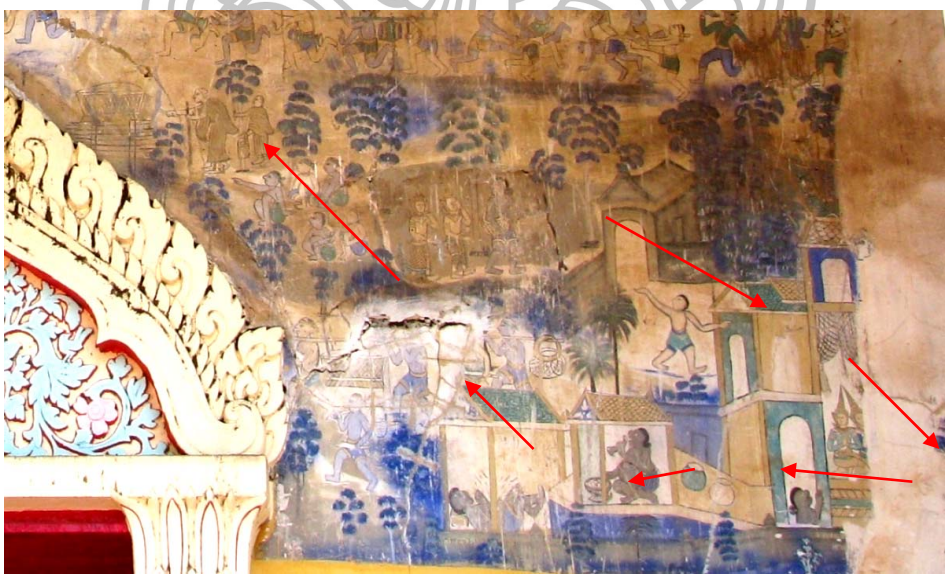
4.1.2.2 พอตกค่ำชูชกก็ผูกสองกุมารไว้โคนต้นไม้ และชูชกได้ผูกเปลนอน (ภาพที่ 44, 45)

4.1.2.3 เทพบุตรและเทพธิดาจำแลงเป็นพระเวสสันดรและพระนางมัทรีอภิบาล 2 กุมาร ทุกค่ำคืน (ภาพที่ 44, 45)

ภาพที่ 44 กัณฑ์มหาราช

ภาพที่ 45 ภาพขยายของกัณฑ์มหาราช

4.1.2.4 ถัดมาอีกฟากหนึ่งของผนังเป็นกลุ่มภาพเล่าเรื่องขนาดใหญ่ในเหตุการณ์ตอนต่อมาของกัณฑ์มหาราช เมื่อชูชกเดินทางมาถึงกรุงเชตุดรแล้ว พระเจ้าสญชัยได้สั่งให้อำมาตย์นำทั้ง 3 เข้าเฝ้าแล้วทรงไถ่ 2 กุมารคืนตามที่พระเวสสันดรตั้งราคาไว้และให้อาหารอันดีแก่ชูชก ภาพนี้มีอักษรเขียนไว้ว่า “เรียกพราหมณ์เข้าเมือง” “จะเอาหลาน....” (ภาพที่ 46)



ภาพที่ 46 กัณฑ์มหาราช ช่างเขียนบรรยายถึงเหตุการณ์ตอนที่ชูชกอย่างต่อเนื่องตั้งแต่เข้าวังบริโภคจนท้องแตก จวบจนการจัดงานพิธีศพ

ภาพที่ 47 ทางซ้ายเป็นตอนที่ชูชกเข้าเฝ้าพระเจ้าสญชัย ทางขวาเป็นภาพชูชกที่กำลังชื่นชมกับรางวัลที่ได้รับ

4.1.2.5 ภาพถัดมาเมื่อชูชกได้รับรางวัลจึ่งชื่นชมในสมบัติของตน การบริโภคอาหารจนเกินประมาณจนท้องแตกตาย (ภาพที่ 47)

4.1.2.6 ภาพจิตรกรรมฝาผนังยังได้เขียนถึงพระเจ้าสญชัยโปรดให้ทำ “ส่งสะการ” [28] หรืองานศพและได้ประกาศหาญาติของชูชกเพื่อมารับสมบัติ แต่เมื่อไม่มีผู้ใดมารับจึงเป็นสมบัติเข้าพระคลังหลวงขึ้นด้วย มีอักษรเขียนไว้ว่า “พราหมณ์ตาย” ซึ่งภาพในตอนนี้ไม่ใคร่พบในจิตรกรรมไทยประเพณี [29] ซึ่งมักกล่าวถึงว่าเป็นรูปแบบเฉพาะที่นิยมในจิตรกรรมอีสาน นอกจากจิตรกรรมนี้แล้วยังพบความนิยมอีกหลายแห่งที่เขียนเรื่องเวสสันดรชาดก เช่น วัดบ้านประตูชัย และวัดพุทธสีมา จ.ร้อยเอ็ด เป็นต้น (ภาพที่ 47)

4.1.3 กัณฑ์ฉกษัตริย์ คาดว่าน่าจะเขียนต่อเนื่องไว้ในพื้นที่ส่วนถัดไปอยู่บริเวณมุมผนัง แต่พื้นที่บริเวณดังกล่าวมีสภาพชำรุดภาพขาดหายมาก จึงไม่สามารถคาดการณ์ได้ว่าเขียนเป็นภาพอะไร (ภาพที่ 48)

---

[28] พิธีเผาศพของชาวอีสานนั้นแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ ประเพณีเผาศพแบบชาวบ้านและประเพณีเผาศพแบบเจ้าเมืองและพระสงฆ์ผู้ใหญ่ดูรายละเอียดใน จรัส พยัคฆราชศักดิ์, **อีสาน 1 ศาสนาและวรรณกรรมนิยมในท้องถิ่น** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2534), 273-275.

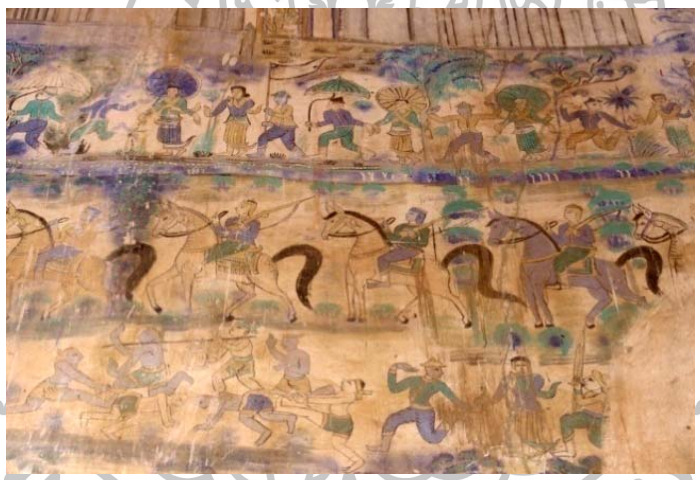
[29] สันติ เล็กสุขุม, “**รายงานสำรวจศิลปะลาวในประเทศไทย: โครงการวิจัยศิลปะลาวในประเทศไทย ปีที่ 1 สำรวจเก็บข้อมูล มี.ค.2535-ต.ค.2536**,” สถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยศิลปากร, 38. (อัดสำเนา)

4.1.4 นครกัณฑ์ ถัดมาด้านบนเป็นพื้นที่ส่วนที่สองทั้งหมดเขียนกัณฑ์นครกัณฑ์ตลอดแนว เนื้อเรื่องแสดงถึงตอนที่พระเจ้ากรุงสญชัยได้เสด็จไปทรงรับพระเวสสันดรและพระมัทรี ให้เสด็จกลับสู่กรุงเชตุดร พระเวสสันดรและพระมัทรีก็ทรงลาผนวช กษัตริย์ทั้ง 6 พระองค์พร้อมไพร่พลจึงเดินทางกลับกลับพระนคร

องค์ประกอบของภาพจะเขียนวกถัดขึ้นมาแถวด้านบนเป็นพื้นที่ส่วนที่สองของผนัง เริ่มต้นจากมุมหนึ่งของผนังสู่อีกมุมหนึ่งของผนังซึ่งเป็นฉากกลุ่มปราสาทของกรุงเชตุดร ซึ่งเป็นทิศทางตรงกันข้ามกับภาพเล่าเรื่องในส่วนที่กล่าวผ่านมา เขียนเป็นขบวนเสด็จของเหล่ากษัตริย์ โดยแสดงเป็น 3 แถวยาวซ้อนกัน แถวกลางเป็นขบวนเสด็จประกอบด้วยช้างและม้า อีก 2 แถวขนาบข้าง เป็นการแสดงร้องทำทำเพลงและการละเล่นต่าง ๆ เช่น หัวล้านชนกัน ปลายทิศทางของภาพนี้เชื่อมโยงด้วยภาพกลุ่มปราสาท หมายถึงกรุงเชตุดรพร้อมด้วยเหล่ากษัตริย์ คือ พระเจ้ากรุงสญชัย พระเวสสันดร พระนางมัทรี กัณหาและชาลี ภาพในตอนนี้จะเห็นได้ว่าเน้นรายละเอียดเกี่ยวกับภาพเหตุการณ์และประเพณี องค์ประกอบภาพเต็มไปด้วยตัวบุคคลมากกว่าภาพอื่น ๆ (ภาพที่ 48,49,50)

ภาพที่ 48 พื้นที่ส่วนที่สองของผนังด้านทิศตะวันตก นครกัณฑ์

ภาพที่ 49 ภาพขยายนครกัณฑ์



ภาพที่ 50 ภาพขยายนครกัณฑ์

4.2 ภาพพุทธประวัติ

ตอนมารผจญ ภาพนี้จะเขียนอยู่แถวบนสุดและอยู่กึ่งกลางของผนังทิศตะวันตก มีสัดส่วนภาพขนาดใหญ่กว่ามากเมื่อเปรียบเทียบกับภาพอื่น

พระพุทธเจ้าประทับนั่งบนฐานกลีบบัว ปางมารวิชัย ครองจีวรห่มเฉียง ภายใต้ซุ้มเรือนแก้ว พระยามารวัสวดีมารแต่งพลเสนายกมาผจญพระโพธิสัตว์ จากทางเบื้องขวาของพระองค์ ถัดลงมาด้านล่างแม่ธรณีประทับนั่ง พระหัตถ์บีบน้ำออกจากมวยผมท่วมเหล่าเสนามารทางด้านซ้ายของพระโพธิสัตว์ (ภาพที่ 51) กองทัพมารก็ได้แสดงถึงองค์ประกอบภาพเพียงเล็กน้อย มีเพียงบุคคลหลักของเรื่อง เช่น พระพุทธเจ้า พระแม่ธรณี พระยามารวัสวดีและกองทัพยักษ์มารจำนวน 2-3 ตน เขียนไว้ให้พอเข้าใจเนื้อความตอนนี้ได้ โดยที่ลักษณะการเขียนมิได้เขียน

รายละเอียดเน้นแสดงกำลังพลจำนวนมหาศาลแต่อย่างใด มีสัดส่วนน้อยกว่ามากเมื่อเทียบกับกลุ่มภาพทหารตอนนครกัณฑ์ในผนังเดียวกัน รวมทั้งการเขียนไว้ผนังด้านหลังพระประธานนี้ยังแตกต่างไปจากระเบียบอย่างที่เราคุ้นตาในจิตรกรรมไทยประเพณี แต่จะพบตัวอย่างจิตรกรรมได้อีกแห่งที่ผนังด้านในวัดทุ่งศรีเมือง จ.อุบลราชธานี (ภาพที่ 52)

ภาพที่ 51 มารผจญผนังด้านทิศตะวันตก

ภาพที่ 52 ฉากมารผจญของวัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

4.3 ภาพสิบสองนักษัตร

เขียนอยู่ภายในกรอบซุ้มหน้าบันของหน้าต่างทุกบาน เรียงลำดับจากผนังด้านทิศใต้ ทิศตะวันออก ทิศเหนือ และทิศตะวันตก ตั้งแต่ปีชวดถึงปีกุล ใต้ภาพจะมีอักษรเขียนกำกับระบุปีด้วย ซึ่งภาพสิบสองนักษัตรนั้นเป็นภาพเทพหรือเทวดา ทรงประทับนั่งบนหลังสัตว์แต่ละชนิด ซึ่งเป็นพาหนะในแต่ละปีเป็นคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ที่ได้นำมาผสมผสานกับศาสนาพุทธจนบางครั้งไม่สามารถแยกออกได้ [30] (ภาพที่ 53)

ภาพที่ 53 สิบสองนักษัตร

[30] สมชาติ มณีโชติ, **จิตรกรรมไทย** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2529), 119.

4.4 ภาพเทพชุมนุม (ภาพที่ 54)

เขียนไว้พื้นที่ด้านบนของผนังทั้งทิศใต้และทิศเหนือ ที่มีลักษณะเป็นผนังด้านยาว เป็นภาพไม่มีรายละเอียดมากเหมือนด้านล่าง ไม่มีเส้นคั่นแบ่งภาพ แต่วาดเป็นบรรยากาศท้องฟ้า โดยไล่ค่าน้ำหนักของสีให้มีความเข้มอ่อน โดยแต่ละช่วงของผนังหนึ่งๆที่คั่นโดยเสาจะวาดเป็นเทพชุมนุมจำนวน 2 องค์ ผนังมี 5 ช่วง รวม 10 องค์ เทพทุกองค์ประทับนั่ง พนมหัตถ์หันหน้าไปทางทิศตะวันออก และคั่นด้วยภาพต้นไม้อย่างละหนึ่ง ผิวกายระบายด้วยสีขาวและสีครามสลับกันไป มีเครื่องแต่งกายเขียนตกแต่งโดยรวมอย่างบุคคลชั้นสูงในจิตรกรรมไทยประเพณี ส่วนเทพบางองค์ที่เน้นกายสีครามคงเจตนาให้เป็นพระพรหม พระอินทร์ ยักษ์ อสูร พญาครุฑ พญานาคอย่างใดอย่างหนึ่งตามรายละเอียดของพุทธประวัติในตอนที่พระสมณโคดมตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า (พระปฐมสมโพธิสถา)

ซึ่งโดยทั่วไปแล้วภาพเทพชุมนุมในจิตรกรรมฝาผนังนั้น มีหลักฐานว่าเป็นเรื่องราวนิยมเขียนตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาตอนปลายและสืบมาจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น วัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี และ ภาพเทพชุมนุมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย กรุงเทพ เป็นต้น ที่ช่างเขียนให้ความสำคัญกับส่วนนี้มาก โดยวางตำแหน่งของภาพเทพชุมนุมไว้บนผนังด้านข้างตอนบน ประทับนั่งพนมมือหันพระพักตร์สู่พระพุทธรูปประธาน สันติ เล็กสุขุม กล่าวว่าหมายถึงเหตุการณ์เทพชุมนุมหมื่นพันจักรวาลภายหลังการตรัสรู้ของพระองค์ และพระพุทธรูปประธานในอุโบสถซึ่งหมายถึงพระพุทธเจ้าสมณโคดมนั่นเอง[31] ดังจะอธิบายต่อได้ว่าจิตรกรรมไทยประเพณีเขียนไว้ที่ผนังภายในพระอุโบสถ เรื่องราว และตำแหน่งของภาพ ซึ่งเป็นแบบแผนมีความหมายเฉพาะสอดรับสัมพันธ์กับองค์พระประธาน ทั้งส่วนที่เป็นภาพเทพชุมนุมที่ผนังรีหรือผนังด้านข้างที่กล่าวผ่านมาแล้ว รวมทั้งภาพมารผจญที่ผนังสกัดด้านหน้า ผนังสกัดหลังเขียนเป็นภาพจักรวาล ส่วนผนังรีด้านข้างตอนล่างระหว่างช่องหน้าต่างมักเขียนพุทธประวัติ ทศชาติ หรือมหาเวสสันดรชาดก เป็นต้น ทั้งหมดมีนัยยะและแสดงคติแนวความคิดทางเนื่องในพุทธศาสนา เสมอชัย พูลสุวรรณกล่าวว่า องค์ประกอบที่สัมพันธ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความหมายในทางเลือกของมหาบุรุษ ระหว่างการเป็นพระพุทธเจ้าและการเป็นจักรพรรดิและทรงเลือกแนวทางที่ประเสริฐที่พระพุทธรูปหันพระพักตร์สู่ภาพมารผจญ และหันปฤษฎางค์ (หลัง) สู่

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

จักรวาล[32] (ผนังส่วนล่าง) และบางครั้งในภาพจักรวาลมีภาพพุทธประวัติตอนภาพเสด็จกลับเทศนาดาวดึงส์กลับนั้น แสดงสถานะสูงส่งของพระพุทธเจ้าซึ่งเหนือกว่าสถานะแห่งชีวิตทั้งมวลในอนันตจักรวาล จิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติแสดงการตรัสรู้ [33] ซึ่งหากพิจารณาดูภาพเทพชุมนุมของภาพจิตรกรรมวัดกลางมิ่งเมืองแล้ว ทั้งการหันทิศทางตรงกันข้ามกับพระพุทธรูปประธานจึงแตกต่างไปที่กล่าวมา

รวมถึงตำแหน่งการวางภาพจิตรกรรมเรื่องมารผจญที่ผนังด้านหลังพระประธาน เป็นฉากการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า ตอนมารผจญนี้ถือเป็นแบบแผนในงานจิตรกรรมไทยประเพณี แต่ภาพของวัดกลางมิ่งเมืองนี้กลับเขียนไว้ในทิศตรงข้ามคือ เขียนไว้ผนังด้านหลังพระประธาน แต่เป็นผนังด้านนอก

ประเด็นปัญหาการวางองค์ประกอบและตำแหน่งภาพเช่นเดียวกันในสองเรื่องนี้ อาจสันนิษฐานได้ว่าช่างเขียนพื้นถิ่นนำเพียงรูปแบบมาใช้บางส่วน อาจไม่เข้าใจถึงคติ และแนวคิดจากต้นแบบ หรืออาจทำตามรูปแบบของข้อมูลเดิมตามที่เคยกล่าวมาจากคำบอกเล่าครั้งก่อนบูรณะก็เป็นได้ อีกอย่างหนึ่งที่น่าสนใจคือ นายคำหมา แสงงาม ช่างพื้นถิ่น[34]ที่เขียนภาพจิตรกรรมวัดกลางมิ่งเมืองนี้ ตามประวัติครั้งสมัยบรรพชาเป็นสามเณรได้รับการศึกษาทางด้านพระธรรมวินัยและศิลปะการช่างจากวัดในจังหวัดอุบลราชธานี โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระครูวิโรจน์รัตนโนบลที่วัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานีซึ่งกำหนดอายุงานจิตรกรรมแห่งนี้คงสร้างในราวรัชกาลที่ 4 ซึ่งวัดนี้เขียนภาพมารผจญไว้ที่ผนังภายในอุโบสถด้านหลังพระประธานเช่นกัน โดยมีผู้ศึกษาและให้คำอธิบายว่าเป็นเหตุผลเรื่องลักษณะสถาปัตยกรรมและจิตรกรรมมีความสอดคล้องกับพระพุทธรูปประธานขนาดเล็กของสิมเป็นปางมารวิชัย

---

[32] เสมอชัยเสนอความคิดว่า ภาพจักรวาลด้านหลังพระประธาน เขียนองค์ประกอบของจักรวาลเฉพาะส่วนกามภูมิ 6 ชั้น ภาพจักรวาลวัดดุสิดาราม สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นดูรายละเอียดใน เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่** 19 **ถึง** 24 **(**กรุงเทพฯ: คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 114.

[33] เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24**, 121.

[34] นายคำหมา แสงงาม ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (ปั้นแกะสลัก) ประจำปี 2529 ดูรายละเอียดใน สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, **เมืองร้อยเอ็ด**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (ขอนแก่น : โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา, 2548), 121-123.

ซึ่งคงเป็นรูปแบบที่ปรากฏสร้างมาก่อนที่จะสร้างภาพจิตรกรรมวัดกลางมิ่งเมือง ดังนั้นแนวคิดดังกล่าวกับการที่ช่างเขียนเคยได้ศึกษาพระธรรมวินัยของช่างเขียนที่วัดกลางมิ่งเมืองนี้ จึงอาจเป็นที่มาของแนวคิดหนึ่งในกำหนดตำแหน่งภาพตอนมารผจญที่ผนังด้านหลังพระประธานของวัดกลางมิ่งเมือง[35] นอกจากนี้ยังพบว่ายังมีบางวัดที่วาดจิตรกรรมที่ผนังด้านนอกของสิมในฉากมารผจญนี้บนผนังหุ้มกลองด้านหลังพระประธาน เช่น วัดมาลาภิรมย์ จ.ร้อยเอ็ด วัดท่าเรียบจังหวัดบุรีรัมย์ วัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคามด้วย

ภาพที่ 54 ภาพเทพชุมนุม

ลักษณะการเขียน

ด้วยที่วัดกลางมิ่งเมืองนี้มีประวัติความเป็นมาค่อนข้างยาวนานและเป็นวัดที่มีความสำคัญหนึ่งของจังหวัดร้อยเอ็ด ประวัติการสร้างวัดและโบราณวัตถุ กล่าวถึงความสำคัญของผู้สร้างฐานะเจ้าเมืองร้อยเอ็ด และปัจจุบันนี้ถือว่าเป็นสิมพื้นถิ่นรุ่นเก่าที่มีขนาดใหญ่ที่สุดเพียงหลังเดียวใช้ต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบันและเป็นศาสนาสถานสำคัญของจังหวัด แม้จะไม่ทราบรายละเอียดเกี่ยวกับภาพจิตรกรรมในอดีตมากพอที่จะวิเคราะห์รูปแบบ แต่ข้อมูลเดิมจากคำบอกเล่านั้นซึ่งหากเชื่อมโยงกับประวัติของวัดกลางมิ่งเมืองที่อ้างถึงความเกี่ยวข้องกับพระเจ้าไชย

[35] ยุทธนาวรากร แสงอร่าม, “พื้นถิ่นอีสานในงานจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 100.

เชษฐาธิราชที่ 5 หรือเจ้าอนุวงศ์ (พ.ศ.2347 -2370)[36] กษัตริย์นครเวียงจันท์ที่นำช่างจากกรุงเทพมาบูรณะวัดแห่งนี้เมื่อรัชสมัยของพระยาขัติยวงศ์พิสุทธิบดี (สีลัง) เจ้าเมืองร้อยเอ็ด (พ.ศ.2326 - 2387) ซึ่งขณะนั้นตรงกับรัชกาลที่ 2 และ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ หากเป็นเช่นที่กล่าวมาไม่ได้เป็นช่างหลวงเอง เนื่องจากช่างหลวงฝีมือดีย่อมเป็นการส่วนพระองค์ไม่พระราชทานให้ออกมาเขียนภาพตามหัวเมืองโดยง่าย[37] ดังนั้นอาจเป็นที่เคยทำงานหรือฝึกฝนฝีมือมาจนชำนาญพอที่จะรับงานตามหัวเมืองได้ จึงได้ยึดถือรูปแบบบางประการจากต้นแบบ เช่น การเขียนและระบายด้วยสีทอง และเรื่องที่เขียน ซึ่งมีเรื่องหลักพุทธประวัติ ทศชาติ รามเกียรติ์ ไตรภูมิ เทพชุมนุม เป็นต้น

เมื่องานจิตรกรรมแห่งนี้ ได้รับการเขียนใหม่ทั้งหมดเมื่อ พ.ศ.2484 ตรงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 แห่งราชวงศ์จักรี โดยช่างเขียนพื้นบ้าน คือ นายคำหมา แสงงามและบุตรชายนั้น เมื่อพิจารณาแล้วในช่วงระยะเวลาดังกล่าวรูปแบบงานศิลปกรรมขณะนั้นทุกแขนงเปลี่ยนแปลงไปมากแล้วเพราะรับกระแสรูปแบบอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตก งานแนวจิตรกรรมไทยประเพณีไม่ได้รับความนิยมเช่นสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การที่ช่างเขียนพื้นถิ่นจะยังนิยมเขียนภาพเล่าเรื่องทางศาสนา เช่น พุทธประวัติ ตอนมารผจญ ทศชาติชาดก เทพชุมนุม ถือได้ว่าเป็นความต้องการย้อนไปทำแบบอย่างเก่า เพราะเปรียบเทียบเรื่องราวเดิมก่อนบูรณะแล้วจะเห็นว่าเขียนเรื่องเดิม เช่น พุทธประวัติ ตอนมารผจญ ทศชาติชาดก เทพชุมนุม เน้นภาพมารผจญยังคงเขียนไว้ผนังทิศตะวันตกและเรื่องเวสสันดรยังคงเน้นการเขียนเป็นเนื้อหาหลัก โดยเฉพาะพระเวสสันดรชาดกนั้นช่างให้ความสำคัญมากกว่าตอนอื่น ๆ โดยเฉพาะนครกัณฑ์ ภาพขบวนแห่พระเวสสันดรกลับวังจะที่ใช้พื้นที่มากที่สุดกว่าทุกกัณฑ์ แล้วยังเต็มไปด้วยรายละเอียดที่แสดงเกี่ยวกับ วิถีชีวิตพื้นบ้าน ประเพณีต่าง ๆ เช่น การแต่งกาย การละเล่นหัวล้านชนกัน การเผาศพ เป็นรายละเอียดที่จะกล่าวต่อไปส่วนหลัง

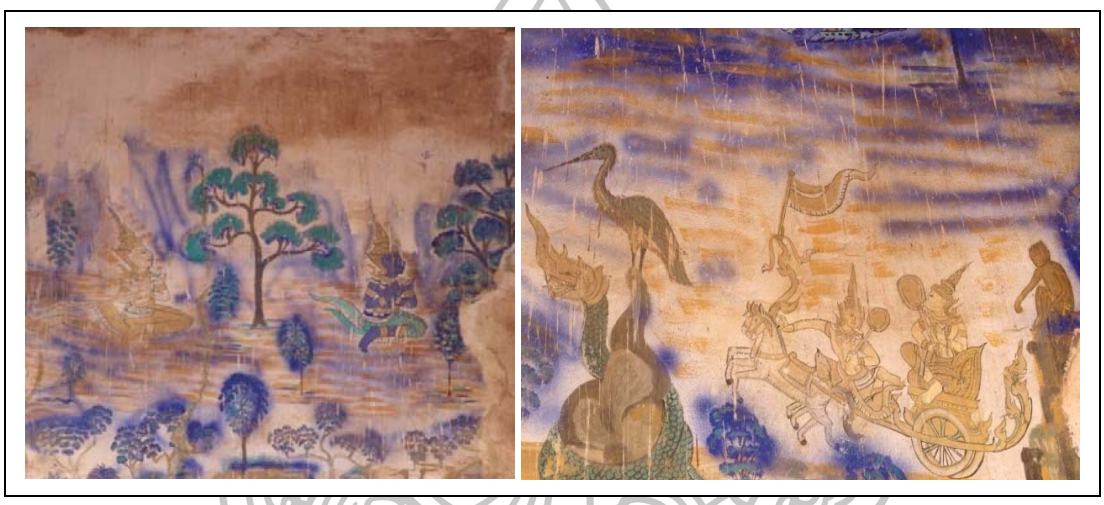
สี เทคนิคที่ใช้วัดกลางมิ่งเมืองนี้ โดยทั่วไปใช้สีจำนวนน้อยสีแบบจิตรกรรมอีสานทั่วไป ตัดเส้นด้วยสีดำ ระบายสีภาพด้วย สีน้ำเงิน เขียว โทนน้ำตาล เหลือง พื้นสีอ่อน ๆ บางส่วนของผนังสร้างเป็นสีของบรรยากาศ เช่น สีฟ้าคราม โดยเฉพาะสีเหลืองอมน้ำตาล ซึ่งใช้มากกว่าสีอื่นในการสร้างบรรยากาศ ทำให้ภาพโดยรวมออกเป็นโทนน้ำตาล ซึ่งต่างจากจิตรกรรมแหล่งอื่นที่มักไม่เน้นสร้างบรรยากาศส่วนพื้นของผนัง นอกจากนี้ช่างพื้นบ้านยังภูมิปัญญาช่างทำเป็นกระบอกไม้ไผ่เจาะรู ภาษาท้องถิ่นเรียก “บั้งพุ่ง” หรือ”บั้งเดียก” ใช้กระทุ้งสำหรับสร้างเทคนิคพ่น

---

[36] สุรศักดิ์ ศรีสำอาง, **ลำดับกษัตริย์ลาว**, 249.

[37] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทย สมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548), 270.

สีให้เป็นฝอยลงพื้นผนังเช่นส่วนที่เป็นท้องฟ้าหรือพื้น (ภาพที่ 55) ส่วนสีที่ใช้นั้นที่นี่น่าจะเป็นสีเคมีร่วมด้วยแล้วโดยเฉพาะสีน้ำเงินคราม ได้แก่ สีบรรจุซอง ตราสตางค์แดง และสีผงฝุ่นผสมกับตัวเชื่อมประสานสี เช่น ยางบงและยางมะตูม[38] ภาพไม่เน้นแสงเงาที่ชัดเจนนัก อย่างไรแล้วส่วนหลักและส่วนประธานของภาพเล่าเรื่องยังคงเป็นภาพปราสาทขนาดใหญ่ ใช้ที่ว่าง ต้นไม้เป็นแนวแบ่งเรื่องราวย่อยออกจากกัน นอกจากนี้ที่นี่พบการแบ่งภาพโดยใช้คำบรรยายภาพจะเห็นได้ว่าคำบรรยายภาพเขียนด้วยอักษรไทยซึ่ง คาดว่าเป็นการเขียนเพิ่มเติมภายหลัง[39]



ภาพที่ 55 การสร้างบรรยากาศท้องฟ้ากระบอกไม้ไผ่เจาะรู

ภาษาท้องถิ่นเรียก “บั้งพุ่ง” หรือ”บั้งเดียก”

การวางตำแหน่งภาพจิตรกรรมของวัดกลางมิ่งเมืองนี้โดยเริ่มจากผนังทางด้านทิศใต้ทิศตะวันออก ทิศเหนือและทิศตะวันตก จะเห็นได้ว่าช่างเขียนได้ใช้เหตุผลจากรูปแบบผนังในการกำหนดโครงสร้างของตำแหน่งเรื่องราวที่ผนังด้านนอกทั้งหมดเขียนเรื่องทศชาติของวัดกลางมิ่งเมือง หรือจะกล่าวว่าการจัดองค์ประกอบภาพของเรื่องเป็นไปตามรูปแบบของผนัง เช่น การวาง

---

[38] สัมภาษณ์ เมธา คำบุศย์, วิธีการเขียนภาพจิตรกรรม อ้างถึงใน จงรักษ์ พิสุทธิมาน, “จิตรกรรมฝาผนังวัดกลางมิ่งเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2535), 142.

[39] จงรักษ์ พิสุทธิมาน, จิตรกรรมฝาผนังวัดกลางมิ่งเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด,” 144.

ตำแหน่งองค์ประกอบของผนังทิศใต้ซึ่งมีพื้นที่เป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอนเว้นพื้นที่ช่องหน้าไว้การวางเรื่องจึงเรียงลำดับมาจากด้านซ้ายเป็นลำดับ จึงต่างจากผนังด้านทิศตะวันออกซึ่งเป็นพื้นที่แนวตั้งโดยรวมยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอนจึงทำให้การลำดับเรื่องค่อนข้างจะสับสนมากกว่าแบบแรก

1. ภาพทิวทัศน์

ดังที่กล่าวว่าโดยรวมยังยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอน ส่วนรูปแบบการเขียนภาพทิวทัศน์นั้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบการเขียนพื้นที่ส่วนมากยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง ดังนั้นจึงทำให้ภาพจิตรกรรมโดยรวมดูค่อนข้างสว่าง โปร่งไม่หนาแน่น แม้จะเป็นฉากในป่าที่ต้องมีต้นไม้หนาทึบจำนวนมาก แต่ช่างเขียนก็เขียนเพียงต้นไม้เป็นต้นหลัก ๆ ต้นไม้ในภาพจิตรกรรมนี้ก็เหมือนเป็นหน้าที่เสริมตัวภาพหรือทำหน้าที่แทรกระหว่างภาพเท่านั้น

1.1 ต้นไม้ รูปแบบของต้นไม้ทั้งขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ โดยรวมของวัดกลางมิ่งเมืองนี้มีรูปแบบที่หลากหลาย ส่วนมากแยกชนิดไม่ได้แต่ก็มีบ้างเป็นส่วนน้อยที่เขียน ต้นกล้วย ต้นมะพร้าว ต้นตาลแทรกภาพไว้บ้าง จึงอาจจำแนกเป็นสองกลุ่มคือ

1.1.1 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ รวมถึงไม้พุ่มเตี้ย ช่างได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วยวิธีการไม่สม่ำเสมอ เช่น บางต้นรองสีพื้นด้วยสีอ่อนแล้วใช้วิธีกระทุ้งแปรงหรือเทคนิคพ่นสีให้เป็นฝอยลงพื้นผนังให้เป็นกลุ่มหรือพุ่มใบ ส่วนใบจะใช้พู่กันหรือแปรงแตะเป็นกลุ่มใบเป็นสีเขียว บ้างก็ใช้วิธีคล้ายการพ่นเป็นละอองฟุ้งสีฟ้าครามไปรอบ ๆ ของต้นและใบเหล่านั้น ส่วนของใบใช้กลุ่มสีเช่น สีคราม สีเขียว บางต้นเพิ่มเทคนิคใส่น้ำหนักเงาสีดำสร้างแสงเงา อาจมีทั้งตัดเส้นและไม่ตัดเส้นใบ ส่วนลำต้นมีกิ่งก้านเขียนไว้อย่างอิสระแบบธรรมชาติอย่างสมจริงทำให้ภาพต้นไม้มีขนาดหลากหลาย ส่วนลำต้นและระบายด้วยสีเข้มอาจตัดเส้นหรือไม่ก็ไม่เสมอกันทั้งภาพ ช่างเพิ่มความสมจริงยิ่งขึ้นที่มิได้ตัดเพียงเส้นรอบนอกอย่างที่คุ้นตาแต่มีการขีดเส้นสั้น เพื่อสร้างพื้นผิวไม้บริเวณลำต้นด้วย (ภาพที่ 56)

1.1.2 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้ ที่พบได้มากในจิตรกรรมนี้ เช่น ต้นมะพร้าวหรือต้นตาลจะเขียนด้วยกลวิธีต่าง ๆ กันที่พบมากคือ รองพื้นด้วยสีอ่อน ใบขนาดเล็กอย่างเช่นใบมะพร้าวจะตวัดพู่กันด้วยสีเข้มกว่าสร้างเป็นใบขนาดเล็กในทิศทางอิสระอย่างสมจริง (ภาพที่ 57)

ภาพที่ 56 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท

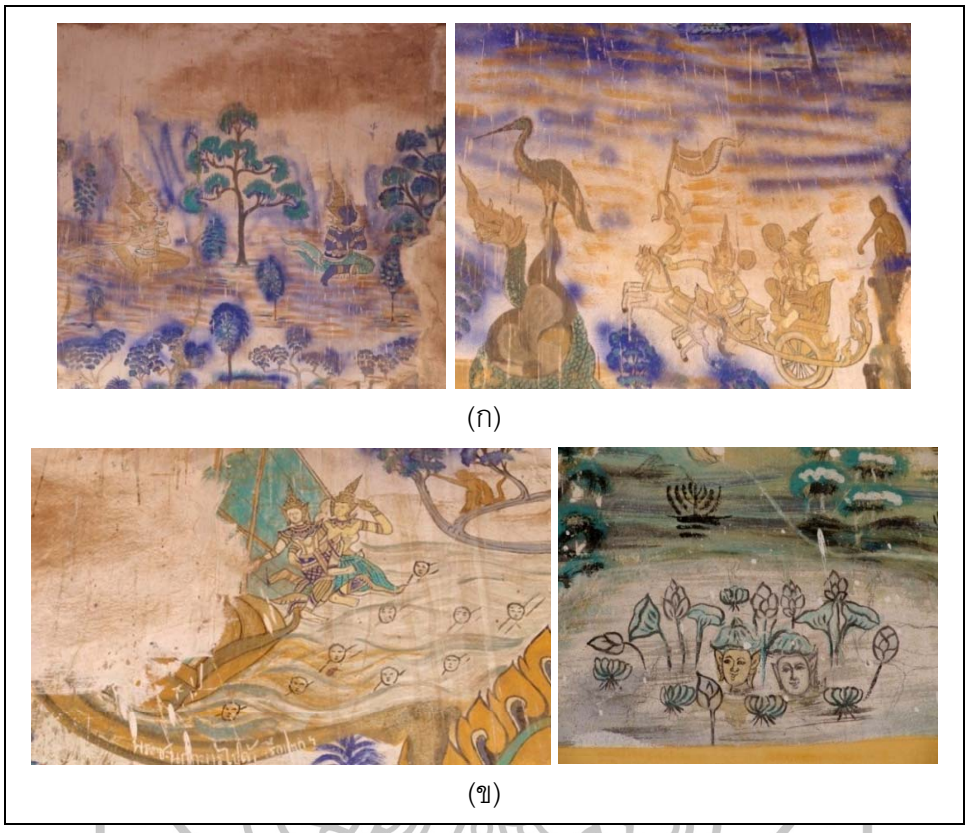
ภาพที่ 57 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้

1.2 ท้องฟ้า ของจิตรกรรมฝาผนังวัดกลางมิ่งเมืองนี้ชัดเจนที่สุดที่ตำแหน่งส่วนบนของผนังเขียนเรื่องเทพชุมนุม แม้ใช้สีขาวนวลของผนังเป็นฉากท้องฟ้า แต่ช่างได้ใช้กลวิธีคล้ายการพ่นเป็นละอองฟุ้งสีฟ้าความสลับกับการใช้เทคนิคแปรงหรือพู่กันป้าดสีเหลืองในทิศทางแนวนอนร่วมลงในพื้นที่นั้นแบบไม่หนาทึบเพราะยังสามารถเห็นส่วนของพื้นผนังอยู่มาก กลวิธีเดียวนี้ใช้รวมถึงบรรยากาศทั่วไปและพื้นดินของภาพด้วย (ภาพที่ 58ก)

1.3 โขดหิน เล็กหรือใหญ่เป็นประเภทเขามอ ก้อนหินสีเทา ดำ ช่างใช้วิธีระบายเรียบไล่น้ำหนักเข้มอ่อนหรือบางที่ระบายเรียบเป็นพื้นสีเทาให้เข้าใจไม่ใช่พื้นดินทั่วไปแต่เป็น พื้นหิน

1.4 ภาพผืนน้ำ ที่ปรากฏตามท้องเรื่องหมายถึงผืนน้ำของทะเลและบึง ทั้งสองแบบช่างไม่เน้นขอบเขตหรืออาณาพื้นที่ด้วยการตัดเส้นรอบวงอย่างชัดเจน เพราะส่วนที่เป็นพื้นผิวดินใช้วิธีการระบายแบบแทรกสี สร้างเป็นน้ำหนักเข้มอ่อน ภาพผืนน้ำระบายด้วยสีอ่อนกว่า ช่างมักใช้กลวิธีอยู่สองแบบด้วยกันคือ แบบแรกภาพผิวน้ำที่สงบนิ่งจะระบายสีเรียบด้วยสีครามแบบธรรมชาติ แบบที่สอง ภาพผืนน้ำที่เป็นระลอกคลื่นอย่างประดิษฐ์ ช่างจะเขียนหรือตัดเส้นสีเข้มแทรกสีอ่อนลากเป็นเส้นโค้งไปมายาวทับซ้อนกันแบบไม่เรียงเป็นระเบียบนัก ทั้งสองรูปแบบใช้

ร่วมกันในภาพจิตรกรรมแห่งนี้ (ภาพที่ 58ข) การระบายสีน้ำแบบสมจริงได้เริ่มนิยมกันแล้วในสมัยรัชกาลที่ 3[40]



ภาพที่ 58 ภาพทิวทัศน์
(ก) ภาพท้องฟ้า (ข) ภาพผืนน้ำ

2. ภาพบุคคล

การเขียนบุคคลชั้นสูงโดยทั่วไปของภาพจิตรกรรมวัดกลางมิ่งเมืองนั้น เห็นได้ว่าเทคนิควิธีการเขียนในกลุ่มภาพบุคคลชั้นสูงกลุ่มของ กษัตริย์ มเหสี พระอินทร์ ยักษ์ ช่างวาดบุคคลกลุ่มนี้แสดงออกในลักษณะอุดมคติแนวไทยประเพณี กล่าวคือจะแสดงเส้นรอบนอกที่อ่อนไหว ไม่แสดงอายุหรือวัย ส่วนมากไม่แสดงอารมณ์บนใบหน้าแต่แสดงออกด้วยอากัปกิริยาแบบนาฏลักษณ์ (Dramatic) หรือท่าละคร โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระ

[40] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทย สมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 156.

หรือตัวนางด้วยสรีระและเครื่องประดับ รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ ใช้วิธีการตัดเส้นลงสีเฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ ผิวกายเป็นสีของผนัง แต่ยกเว้นตัวละครที่มีลักษณะเฉพาะเช่น พระอินทร์อาจจะระบายสีผิวให้ต่างไปจากตัวอื่น กลวิธีการเขียนเครื่องประดับส่วนต่าง ๆ ซึ่งเป็นรูปแบบจะเป็นเค้าโครงอย่างให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับนั้น เช่น อาจลดลวดลายกนกลงโดยเขียนเพียงเส้นโค้งซ้อนกัน เป็นต้น เช่น สังวาลย์ มงกุฎ กรองศอ เป็นต้น ส่วนเครื่องแต่งกายหากไม่ตัดเส้นเป็นลวดลายเรียบ ๆ ก็จะระบายสี หรือทั้งสองอย่างร่วมกัน (ภาพที่ 59ข)

2.1 ภาพพระพุทธเจ้า ที่วัดมิ่งเมืองนี้เขียนเป็นภาพขนาดใหญ่เมื่อเปรียบเทียบกับสัดส่วนภาพอื่น พระพุทธเจ้าประทับนั่งภายใต้ซุ้มเรือนแก้ว บนฐานกลีบบัว ปางมารวิชัย ครองจีวรห่มเฉียง ตัดเส้นด้วยสีเข้ม ระบายสีเรียบ ผิวกายเป็นสีขาวนวลของผนัง จีวรและรัศมีระบายด้วยสีเหลืองเข้ม พระเศียรระบายด้วยสีเขียว (ภาพที่ 59ก)

2.2 การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางสนมกำนัล ชาวบ้าน ปรากฏในภาพที่สอดแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะเขียนรายละเอียดการแต่งกายแตกต่างกันไปตามบุคคลิกในท้องเรื่องนั้น

2.3 ข้าราชบริพารขุนนางชั้นสูงที่มีความสำคัญกับเนื้อหาหลักที่วัดกลางมิ่งเมืองนี้ ทั้งบุรุษและสตรีเน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสรีระ ไม่แสดงอารมณ์บนใบหน้าแต่แสดงออกด้วยอากัปกิริยาแบบนาฏลักษณ์ เปลือยท่อนบน สวมใส่เครื่องประดับมากชิ้น เช่น ใส่กรอบหน้านาง สังวาลย์ กรองศอ ทองกร ฯลฯ ซึ่งคล้ายกลุ่มบุคคลชั้นสูงแต่แตกต่างที่ไม่สวมมงกุฎ เช่น นายสุนันท์สารถีกำลังขุดหลุมฝังพระเตมี เป็นต้น นางอมิตดาก็อยู่ในการแต่งกายนี้เช่นกันเมื่อเปรียบเทียบกับนางพราหมณ์ที่แต่งกายอย่างธรรมดา ส่วนข้าราชบริพารหญิงทั่วไปไม่สวมเครื่องประดับ รวบผมมวย ใส่เสื้อคอกลมแขนยาว คาดทับด้วยผ้าแถบไขว่คล้องคอ นุ่งผ้าชิ่น ไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 59ค, 59ง)

2.4 ภาพพราหมณ์ สำหรับจิตรกรรมที่วัดกลางมิ่งเมืองนี้จะเกล้าผมมวยรวบไว้ที่ท้ายทอย นุ่งโจงกระเบน ไม่สวมรองเท้า การเขียนรูปร่างสรีระแบบสมจริงอย่างคนทั่วไป โดยมากสีผิวเป็นสีของพื้นผนัง แต่ก็มีบ้างที่ระบายเป็นสีเทา ส่วนอื่นที่จะระบายคือสีผ้านุ่ง เช่น พราหมณ์ในตอนที่มาขอช้างปัจจยานาเคนทร์ (ภาพที่ 59จ) แต่ที่ดูจะเน้นบุคลิกมีความเฉพาะดูน่าสนใจมาก คือ พราหมณ์ชูชกเน้นการตกแต่งรูปร่างและสีให้โดดเด่นกว่าพราหมณ์อื่น ๆ และแตกต่างไปจากตัวละครอื่น เช่น สะพายย่าม มีสีผิวสีเข้ม มีสรีระร่างกายเน้นกล้ามเนื้อต่างจากคนทั่วไป (ภาพที่ 60ก)

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

(จ)

ภาพที่ 59 ภาพบุคคล

(ก) ภาพพระพุทธเจ้า

(ข) ภาพบุคคลชั้นสูง

(ค) ภาพข้าราชบริพาร ขุนนางชั้นสูง

(ง) ภาพข้าราชบริพารหญิงทั่วไป

(จ) ภาพพราหมณ์

2.5 ดาบสหรือฤาษี จะสวมเครื่องแต่งกายแบบหนังเสือระบายสี ตัดเส้นด้วยสีเหลือง (ภาพที่ 60ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 60 ภาพบุคคล

(ก) ภาพฐูชก

(ข) ดาบสหรือฤาษี

2.6 ภาพขบวนทหาร จะปรากฏแน่ชัดในขบวนเสด็จ ซึ่งมักพบเห็นว่าจะเขียนไว้อย่างสวยงาม โดยจัดเรียงเป็นแถวเป็นแนวอย่างมีระเบียบ ที่วัดกลางมิ่งเมืองนี้ แสดงรายละเอียดของแถวทหารเดินเท้าที่ประทับอาวุธประจำตัว รวมทั้งมีภาพทหารชาวต่างชาติร่วมขบวนด้วย การแต่งกายของภาพขบวนทหารของสิมนี้แสดงออกแบบผสม คือ

แบบที่หนึ่ง คือ ทหารที่สวมหมวกมีปีกปิดหู ใบหน้าค่อนข้างกลม สวมเครื่องแต่งกาย ด้วยเสื้อคอกลมแขนยาวมีสาบที่คอและอก ปล่อยชายเสื้อ มีแถบรังดุมกลางอก สวมกางเกงขายาวคาดผ้าที่เอว บางคนอาจประทับอาวุธบางอย่าง อาจสวมรองเท้าหรือไม่ก็ได้ อาจเป็นกลุ่มทหารที่เดินเท้าหรือควบคุมช้าง ทหารม้า (ภาพที่ 61ก)

แบบที่สอง เป็นทหารต่างชาติพบเขียนแทรกในขบวนทหารอื่น ๆ ควบม้าบุคลิก ใบหน้าและการแต่งกายไปจากกลุ่มแรกที่กล่าวมา เน้นใบหน้าด้านข้าง จมูกที่โด่งกว่า ผมหยิกยาวถึงต้นคอ สวมหมวกมีปีก เสื้อคอกลมบริเวณสาบเสื้อกลางตัวหรืออาจเป็นเครื่องประดับตรงกลางอกอย่างใดอย่างหนึ่ง นุ่งโจงยาวหรือกางเกงยาว และสวมรองเท้า ไม่พกอาวุธ ทั้งนี้สังเกตว่าม้าที่ควบอยู่นั้นมีท่วงท่าและลีลาตื่นตัว มีหางอันขวัดแขวง ซึ่งต่างไปตัวอื่นที่เดินอย่างเนิบเฉื่อย (ภาพที่ 61ข)

(ก)

(ข)

ภาพที่ 61 ภาพขบวนทหาร

(ก) ทหารแบบที่หนึ่ง

(ข) ทหารแบบที่สอง

3. ภาพสถาปัตยกรรม

ในภาพจิตรกรรมได้แก่อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง กำแพงเมือง ศาลา พลับพลา และเรือนพื้นถิ่น ซึ่งสิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนที่ขนาดใหญ่สังเกตได้ชัดเจนที่สุด แต่ก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพบุคคล เพื่อบอกสถานะ สถานที่ โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเกี่ยวกับ ความสมดุลย์ระหว่างปราสาทกับภาพบุคคล และเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ

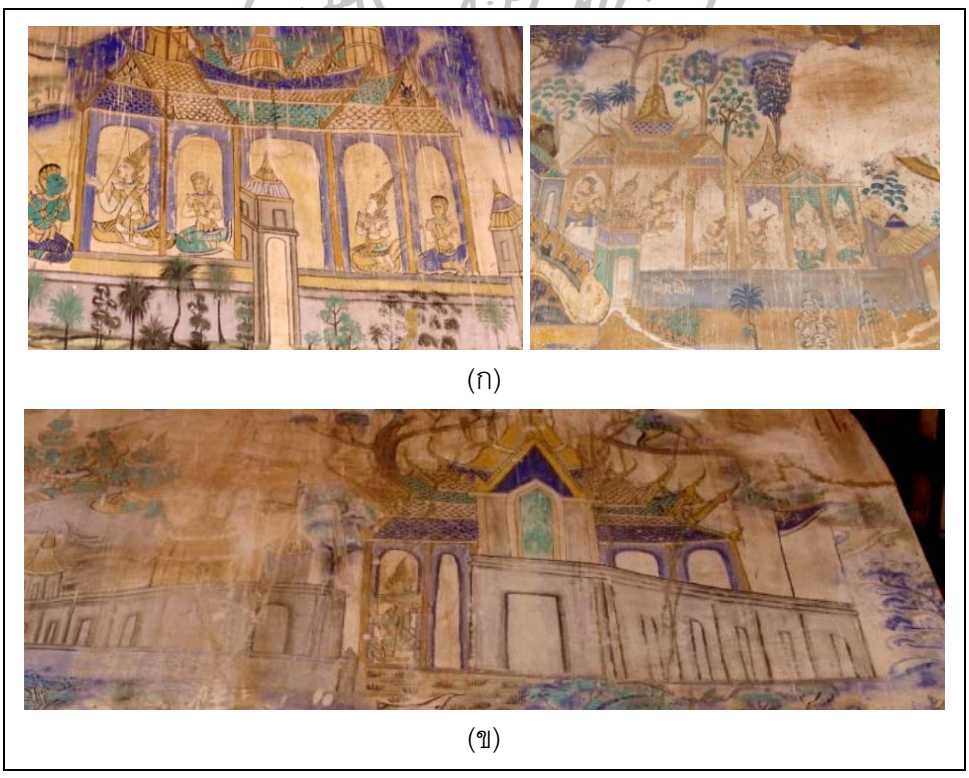
3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ที่สุด แบบแรกมีรูปแบบอย่างอุดมคติในลักษณะ 2 มิติ เป็นอาคารทรงจั่วหันด้านหน้าออก ส่วนบนคือหลังคาจั่วซ้อนชั้น ต่อยอดสันหลังคาด้วยปราสาทยอด ตกแต่งด้วยงานประดับหลังคา เช่น หน้าบัน โหง่ ป้านลม แผ่นหลังคาตัดเส้นลงสีเป็นวงโค้งทับซ้อนคล้ายรูปแบบมุงเกล็ดเต่า ตัวอาคารแสดงโครงสร้างเสาสูงรองรับอาคารทั้งหมด ปราสาทบางหลังเขียนเป็นลักษณะซุ้มวงโค้งร่วมด้วย พื้นที่ระหว่างเสาตกแต่งผ้าม่านที่รูดเก็บคล้องไว้กับเสา ตัวอาคารตั้งอยู่บนฐานรองรับอีกชั้นหนึ่ง รูปแบบปราสาทดังกล่าวดูจากเค้าโครงย่อมคุ้นตาแบบอย่างในจิตรกรรมไทยประเพณี แต่รายละเอียดส่วนย่อย เช่น ลวดลายประดับตกแต่งส่วนต่าง ๆ อาจจะรวบรัดหรือลดทอนให้เรียบง่ายไปมาก (ภาพที่ 62ก) แบบที่สอง เป็น

ปราสาทที่มีผนังก่ออิฐถือปูน และมีซุ้มประตูวงโค้ง ผสมกับส่วนที่เป็นหลังคาทรงจั่ว ช่างพยายามเขียนมิติตื้นลึกของตัวอาคาร ด้านระยะหน้าใหญ่ ข้างหลังเล็ก แต่ไม่สอดคล้องกับส่วนอื่น ทำให้ทัศนียภาพดูขัดตาบ้าง (ภาพที่ 62ข)

3.2 กำแพงเมือง โดยทั่วไปคล้ายคลึงกันที่เป็นกำแพงสีขาวก่ออิฐถือปูน ล้อมรอบพื้นที่ปราสาทหรือวัง มีประตูทางเข้าทางออกเป็นซุ้มประตูยอด (ภาพที่ 63ก)

3.3 ศาลา หรือ พลับพลา เป็นอาคารขนาดเล็กลงมาไม่สูงนัก เป็นอาคารโถงที่วาดแยกจากปราสาทใหญ่ มักมีรูปแบบหลังคาอาคารทรงจั่วมีเสารองรับ ตั้งอยู่บนฐานรองรับ (ภาพที่ 63ข)

3.4 เรือนพื้นถิ่น สิ่งปลูกสร้างส่วนนี้พบเขียนไว้นอกแนวกำแพง พบน้อยกว่ารูปแบบอื่นๆ ซึ่งเป็นที่อยู่ของชาวบ้าน โครงสร้างไม่ซับซ้อนนัก เป็นอาคารทรงจั่ว แต่ละหลังขนาดไม่ใหญ่ ทำจากไม้ ไม่มีฐานรองรับ ล้อมรั้วด้วยเสาเตี้ยอย่างง่าย เช่น หมู่บ้านพราหมณ์ (ภาพที่ 63ค)



(ก)

(ข)

ภาพที่ 62 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ภาพปราสาทแบบที่หนึ่ง (ข) ภาพปราสาทแบบที่สอง

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 63 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ซุ้มประตูยอด

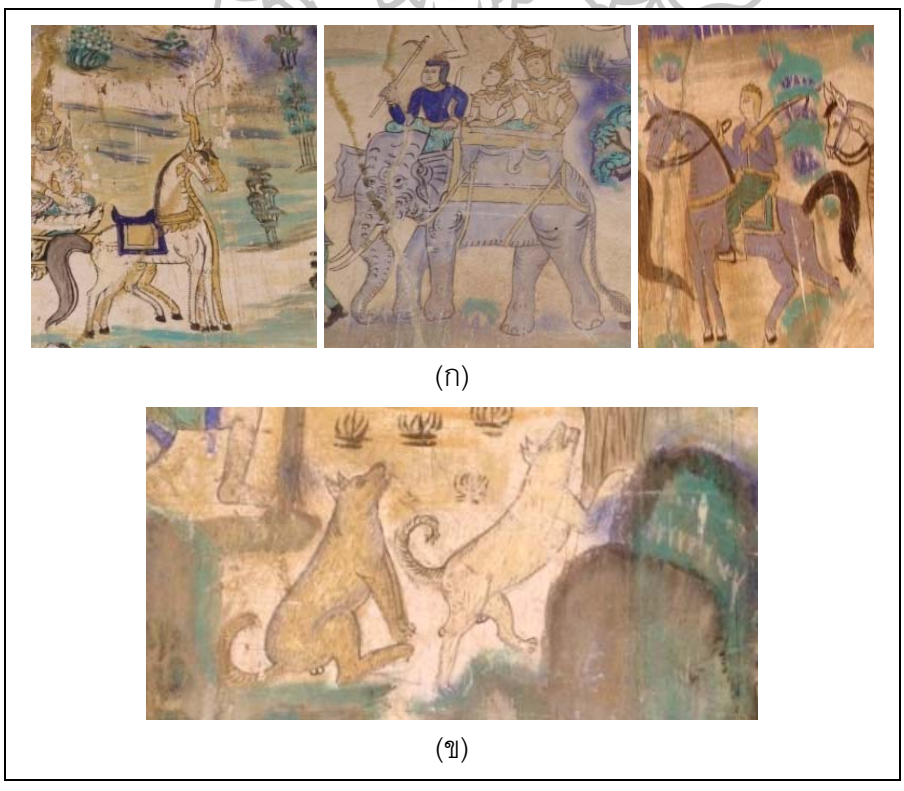
(ข) พลับพลาหรือศาลา

(ค) เรือนพื้นถิ่น

4. ภาพสัตว์

4.1 กลุ่มแรกเป็นสัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง และเกี่ยวข้องกับบุคคลชั้นสูงกลุ่มของกษัตริย์ เทพยดา ย่อมจะเป็นสัตว์ประเภทช้าง ม้า ละมั่ง เป็นต้น ภาพตัวสัตว์จะเขียนแบบสองมิติด้วยโครงสร้างแบบเรียบง่ายไม่เน้นกล้ามเนื้อความเป็นจริงทางกายวิภาค ตัดเส้นด้วยสีเข้ม เช่น สีดำ ระบายสีเรียบด้วย สีคราม สีเหลือง หรือเป็นสีขาวนวลของผนัง เขียนท่าทางของสัตว์เหล่านี้จะเคลื่อนไหวแบบเรียบนิ่ง และคล้ายคลึงกัน ไม่แสดงอากัปกิริยาอึกทึก หรือสมจริงอย่างธรรมชาติ (ภาพที่ 64ก)

4.2 ภาพสัตว์ทั่วไปที่ไม่มีกล่าวตามเนื้อเรื่อง แม้จะเป็นสัตว์ในกลุ่มแรก ช่างจะเขียนแทรกเพื่อเสริมส่วนต่าง ๆ ภาพไว้ส่วนต่าง ๆ สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตซึ่งเป็นสัตว์ทั่วไปเช่น นก ลิง เขียนกิริยาท่าทางได้สมจริงกว่าแบบแรก (ภาพที่ 64ข)



(ก)

(ข)

ภาพที่ 64 ภาพสัตว์

(ก) ภาพสัตว์ที่มีตามเนื้อเรื่อง

(ข) ภาพสัตว์ทั่วไปที่ไม่มีกล่าวตามเนื้อเรื่อง

5. ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

ภาพในหัวข้อนี้จะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยของตอนต่าง ๆ ในเนื้อเรื่องพระเวสสันดรชาดกเป็นส่วนมาก โดยเฉพาะในฉากนครกัณฑ์ แทรกอยู่ในส่วนขบวนแถวนั้นด้วย เช่น การเล่นดนตรีพื้นเมืองประเภท แคน การฟ้อนร่ายรำ วัฒนธรรมถือร่ม การสักขา เป็นต้น หรือ ภาพงานศพ (ภาพที่ 65 ก-ง)

(ก)

(ข)

(ค) (ง)

ภาพที่ 65 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

(ก) นักดนตรี (ข) ภาพบางส่วนของขบวนเสด็จของพระเวสสันดร

(ค) การละเล่นหัวล้านชนกัน (ง) งานศพฐูชก

6. การแบ่งเรื่อง

ดังที่กล่าวมาทั้งหมด ภาพจิตรกรรมที่ผนังสิกลางมิ่งเมองนี้ เส้นแบ่งภาพที่ใช้อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งภาพตามรูปแบบผนังสิม คือ ภาพจิตรกรรมนี้เขียนไว้ครึ่งผนังบน และช่างยังออกแบบพื้นที่บางส่วนแบ่งออกเป็น 2 ส่วนหลัก บนและล่าง การจำแนกพื้นที่ใช้งานส่วนบนออกจากส่วนล่าง ช่างใช้ลักษณะเส้นแถบตรงหนาสีเหลือง

6.2 แบ่งเรื่องในส่วนรายละเอียดของภาพ

6.2.1 ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ ช่างเว้นที่ว่างรอบเนื้อเรื่องด้วยพื้นที่ว่างของภาพซึ่งเป็นสีขาวนวลของพื้นผนังหรือไล่น้ำหนักของสีอ่อน คล้ายเป็นทางเดิน กลุ่มต้นไม้ใหญ่และเงาต้นไม้ ต้นไม้เขียนจำนวนน้อย เบาบางแต่เมื่อพ่นรอบโครงสร้างเป็นเงาสีครามทำให้ลวงตาผู้ดูว่าภาพต้นไม้มีความหนาแน่นมาก (ภาพที่ 18)

6.2.2 โขดหิน ที่เขียนเป็นกลุ่มก้อน ระบายไล่น้ำหนักเป็นสีเทาดำ หรือระบายเป็นพื้นเรียบช่วงระหว่างภาพเป็นอันเข้าใจว่าพื้นที่นั้นเป็นก้อนหิน (ภาพที่ 27)

6.2.3 เส้นคั่นเรื่อง โดยเฉพาะเส้นคั่นเรื่องนี้ใช้มากในผนังทิศตะวันตกโดยด้วยรูปแบบการขีดเป็นแนวเส้นทึบยาว เป็นแถบหนาหรือบางไม่เท่ากัน มีสีอ่อนเข้มด้วยสีครามหรือสีเทาอ่อน โดยเฉพาะผนังนี้เขียนเป็นแถวยาวหลายเส้นเพื่อคั่นภาพขบวนเสด็จในตอนนครกัณฑ์ ทำให้องค์ประกอบโดยรวมมีลักษณะของแถวแนวนอนหลายแถว บางจุดเส้นโค้งมาบรรจบกันกลายเป็นช่องเฉพาะเรื่องราวนั้น ขณะเดียวกันเส้นที่เขียนคั่นไว้ในแนวระนาบยาวนั้นอาจมีความหมายทดแทนพื้นดิน โขดหินและภูเขาด้วย (ภาพที่ 48)

2. วัดประตูชัย (บ้านคำไฮ)

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดประตูชัย (บ้านคำไฮ) (ภาพที่ 66) ตั้งอยู่บ้านประตูชัย ถนนแจ้งสนิท หมู่ที่ 7 ตำบลนิเวศน์ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด ตั้งเมื่อพ.ศ.2441 ชื่อเดิมคือ วัดบ้านคำไฮ ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อวันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ.2525[41] มีข้อมูลกล่าวว่าวัดบ้านประตูชัยตั้งขึ้นภายหลังจากการตั้งหมู่บ้านคำไฮไม่นานนัก พร้อมกับมีการสร้างกุฏิ อุโบสถในเวลาใกล้เคียงกัน ซึ่ง

[41] กรมการศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, 467.

รูปแบบอุโบสถเดิมน่าจะก่อสร้างด้วยวัสดุที่เป็นไม้ ภายหลังมีการปฏิสังขรณ์จึงเป็นก่ออิฐสอดิน[42] จึงมีนักวิชาการได้สันนิษฐานว่าสิมของวัดบ้านประตูชัยแห่งนี้แต่เดิมอาจจะเป็นรูปแบบสิมโปร่งมาก่อน[43] ส่วนพระพุทธรูปประธานเป็นงานปูนปั้นปางมารวิชัยอาจจะสร้างขึ้นมาพร้อมกับอุโบสถด้วยรูปแบบของฐานชุกชีที่ก่อติดกับผนังด้านหลังอุโบสถ หากแต่ทั้งหมดไม่มีประวัติการสร้างที่ชัดเจน มีเพียงหลักฐานที่บริเวณด้านหลังพระประธานจารึกว่า

> ปีมะเมียสมฤทธิศก พ.ศ.2461 พระครูพรมและพรสงฆ์ สามเณร ทั้งอุปะสก อุปสีกา ได้พร้อมกันปั้นที่ดินกี่ปฏิสังขรโบดขึ้นไว้ในพระพุทธสาสนาให้ถึงนิพพาน" และ"พระครูพรมสร้างพระบทอุทิดกุศลให้แก่บิดา ในพ.ศ.2461

รูปแบบสิม

ปัจจุบันเป็นสิมทึบพื้นถิ่น แบบที่มีเสาพาไลรองรับหลังคาปีกนก อิทธิพลช่างญวณ หันหน้าไปทางทิศตะวันออก ก่อด้วยอิฐฉาบปูน ขนาดกว้าง 8 เมตร ยาว 15 เมตร ฐานรองรับอาคารเป็นฐานปัทม์สูงราว 0.90 เมตร[44] ผนังหรือตัวอาคารเจาะเป็นช่องหน้าต่างด้านละ 2 บาน มีประตูทางเข้าทางด้านหน้าเพียงด้านเดียว ส่วนมุขทางเข้าด้านหน้าก่อเป็นผนังสูงถึงอกไก่และเจาะเป็นซุ้มโค้งเชื่อมต่อกับบันไดทางขึ้น หลังคาซ้อนลดหลั่นกัน 3 ชั้น ปัจจุบันหลังคามุงด้วยสังกะสี ส่วนภาพจิตกรรมฝาผนังเขียนไว้หลายส่วนทั้งผนังทางด้านในและผนังด้านนอก (ภาพที่ 66)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[42] หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมธรรมชาติและศิลปกรรมท้องถิ่นจังหวัดร้อยเอ็ด, **สถาปัตยกรรมพุทธสถานพื้นถิ่นอีสาน** (ร้อยเอ็ด: ประสานการพิมพ์, 2545), 12-13.

[43] หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมธรรมชาติและศิลปกรรมท้องถิ่นจังหวัดร้อยเอ็ด, **สถาปัตยกรรมพุทธสถานพื้นถิ่นอีสาน**, 88.

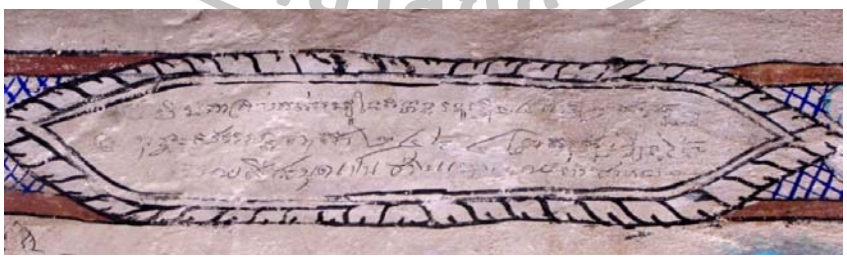
[44] สุวิทย์ จิระมณี, "**สิมพื้นถิ่นอีสานตอนกลาง**," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2533), 262.

ภาพที่ 66 รูปแบบสิมวัดบ้านประตูชัย

จิตรกรรมฝาผนัง

เรื่องราวตำแหน่งของภาพ

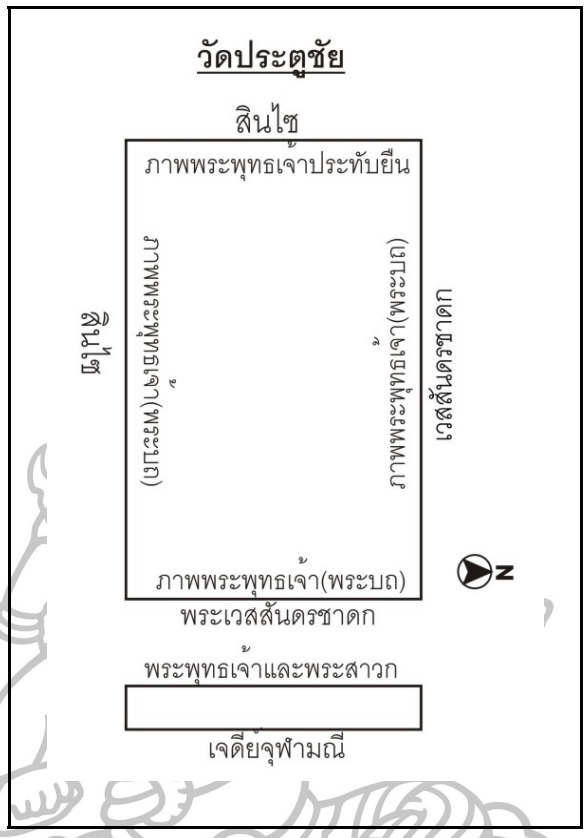
จิตรกรรมฝาผนังของวัดประตูชัยนี้ข้อมูลเดิมกรมศิลปากรระบุว่าเขียน โดย “นายสีละมุด และนายสุ่ย สุ่มมาตย์” วาดเมื่อ พ.ศ.2461[45] หากจารึกที่พบบริเวณเหนือประตูทางเข้าสิมเขียนไว้ว่า “นายสีสะมุด เป็นช่างและนายจารย์ซาหอม วาดเมื่อพ.ศ.2464” (ภาพที่ 67) ซึ่งข้อมูลดังกล่าวแตกต่างที่ตัวเลขปี พ.ศ.และชื่อช่างเขียนกล่าวไว้ไม่ตรงกัน ส่วนงานภาพจิตรกรรมฝาผนังสามารถจำแนกออกเป็น 3 ส่วน คือ 1. จิตรกรรมผนังทางเข้าด้านหน้าบริเวณซุ้มวงโค้ง 2. จิตรกรรมผนังด้านในอาคาร และ 3.จิตรกรรม ผนังด้านนอกรอบตัวสิม(ภาพที่ 68)



ภาพที่ 67 จารึกที่พบบริเวณเหนือประตูทางเข้า

---

[45] กรมศิลปากร, **จิตรกรรมไทยประเพณี** (กรุงเทพฯ: ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย, 2533), 159.



ภาพที่ 68 ผังภาพจิตรกรรม วัดประตูชัย

1. **ผนังทางเข้าด้านหน้าบริเวณซุ้มวงโค้ง** ที่ก่อเป็นผนังสูงถึงอกไก่นั้นมีจิตรกรรมที่ผนังทั้งสองด้าน

1.1 ด้านหน้า มีสภาพเลือนรางมากเป็นภาพเจดีย์จุฬามณี[46] พระมาลัยโปรดสัตว์นรก (ภาพที่ 69) การวาดภาพที่ผนังด้านนอกของจิตรกรรมอีสานนี้กล่าวว่าอาจจะได้รับอิทธิพลจากจิตรกรรมลาวหลวงพระบางในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งตำแหน่งการวาดจิตรกรรมฝาผนังที่พบเป็นหลักคือ บนผนังหุ้มกลองบริเวณมุขโถงด้านหน้าอาคาร[47] ซึ่งเป็นรูปแบบที่พบได้กับ

---

[46] สันติ เล็กสุขุม, “**รายงานสำรวจศิลปะลาวในประเทศไทย: โครงการวิจัยศิลปะลาวในประเทศไทย ปีที่ 1 สำรวจเก็บข้อมูล มี.ค.2535-ต.ค.2536**”, 131.

[47] ภานุพงษ์ เลาหสม, “การศึกษาเปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังในเมืองเชียงใหม่และหลวงพระบาง,” ใน **ความสัมพันธ์ระหว่างล้านนา ล้านช้าง: กรณีศึกษาศิลปกรรมในเมืองเชียงใหม่และหลวงพระบาง**, (เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2544), 153-154.

สิมภาคอีสานด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมขนาดเล็ก จึงเชื่อว่ามีผลต่อการสร้างจิตรกรรม ส่วนการวาดภาพไตรภูมิโดยเฉพาะเรื่องราวของนรกภูมิมักพบผนังด้านนอก ผนังด้านประตูทางเข้านั้นมีจุดมุ่งหมายแสดงให้เห็นว่า กามภูมิ ประกอบด้วยทุคติภูมิ ที่มีเฉพาะเปรตภูมิและนรกภูมิเท่านั้น และสุคติภูมิเฉพาะสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ซึ่งประดิษฐานเจดีย์จุฬามณี พระอินทร์ เทพบุตรและเทพธิดา[48]

ภาพที่ 69 ผนังทางเข้าด้านหน้าบริเวณซุ้มวงโค้ง

1.2 ด้านใน เขียนเป็นกลุ่มภาพพระพุทธเจ้าปางแสดงธรรม ประทับยืนอยู่ภายใต้กรอบซุ้มเรือนแก้วและพระสาวก แยกกลุ่มภาพได้จำนวน 4 กลุ่ม (ภาพที่ 70-72) เริ่มจากผนังทางซ้ายเป็นรูปพระพุทธเจ้า 4 พระองค์, พระพุทธเจ้า 5 พระองค์, พระพุทธเจ้า 1 พระองค์พร้อมสาวก 1 องค์ และพระพุทธเจ้า 1 พระองค์พร้อม สาวก 2 องค์ ทางด้านซ้ายและขวาพนมพระหัตถ์ สังเกตจากลักษณะการเขียนโดยรวมและการวางองค์ประกอบภาพน่าจะเป็นช่างเขียนคนเดียวกัน แต่เขียนคนละช่วงเวลาโดยไม่ได้วางแผนการเขียนให้เสร็จในคราวเดียวกันทั้งหมด ภาพจึงเว้นจังหวะกลุ่มภาพแบบไม่สมดุลย์กับพื้นผนัง ซึ่งมีพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ เขียนไว้กึ่งกลางพื้นที่น่าจะเขียนขึ้นเป็นภาพแรก รูปแบบการเขียนภาพพระพุทธเจ้าทั้งหมด ประทับยืนภายใต้กรอบซุ้มเรือนแก้ว พระเศียรเขียนรัศมีเปลวขนาดใหญ่และสูง พระพักตร์รูปไข่ เขียนเส้นกรอบพระพักตร์คล้ายใส่กะบังหน้า กรรเจียกจร สวมกุณฑล กรองศอ พระวรกายเพรียวบาง ครองจีวรห่มเฉียง ชายสังฆาฏิเป็นแผ่นยาวจรดพระนาภี ปลายตัดตรง ส่วนบริเวณแขนตกแต่งลวดลายเป็นเส้นโค้งหลายเส้นซ้อนติดกันเว้นเป็นระยะๆ ทำให้เข้าใจได้ว่าช่างต้องการแสดงถึงการประดับตกแต่งด้วย

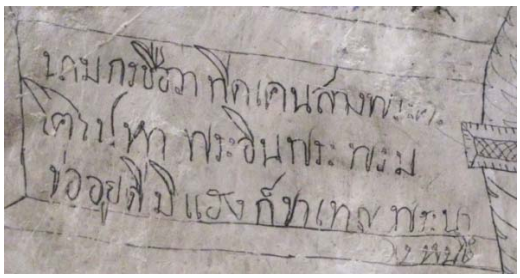
---

[48] พิทักษ์ น้อยวังคลัง, **รายงานการวิจัยเรื่องค่านิยมไตรภูมิในจิตรกรรมฝาผนังอีสาน** (มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2544), 87.

เครื่องประดับเช่น สวมพาหุรัด ทองข้อพระกร นุ่งสบงมีจีบหน้านาง สวมปั้นเหน่งรูปดอกไม้ และสวมรองพระบาทเชิงงอนด้วย ซึ่งรูปแบบการแต่งกายมีรูปแบบเดียวกับผนังภายใน และการแต่งกายคล้ายคลึงกับพระพุทธเจ้าที่วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ด ส่วนทางด้านซ้ายบนสุดของผนังมีจารึก ว่า “นามกรทิดเคน สร้างพระโตไปหา (พระพุทธเจ้า) พระอิน พระพรหม ขออยู่ดีมีแฮง ก็ขาเทอญพระยา” (ภาพที่ 72)

ภาพที่ 70 ผนังมุขด้านใน เขียนเป็นกลุ่มภาพพระพุทธเจ้าและพระสาวก

ภาพที่ 71 พระพุทธเจ้า 5 พระองค์



ภาพที่ 72 จารึกผนังมุขด้านใน

2. **จิตรกรรมฝาผนังผนังด้านใน** เขียนภาพพระพุทธเจ้าไว้ทั้งสี่ผนัง

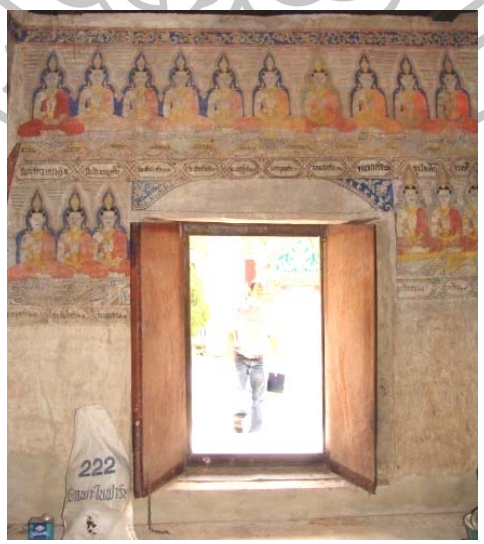
2.1 **ผนังด้านทิศตะวันตก** ผนังด้านหลังพระประธานเขียนพระพุทธเจ้าประทับยืนแสดงปางแสดงธรรม 3 องค์และปางเปิดโลก 1 องค์ พร้อมด้วยภาพเหล่าเทวดาหรือเทพชุมนุม ด้านหลังพระประธานมีจารึก ว่า “ ปีมะเมียสมฤทธิศก พ.ศ.2461 พระครูพรมและพรสงฆ์ สามเณร ทั้งอุปะสก อุปสีกาได้พร้อมกันปั้นที่ดินกี่ปฏิสังขรโบดขึ้นไว้ในพระพุทธสาสนาขอให้ถึงนิพพาน” และ “พระครูพรมสร้างพระบทอุทิดกุศลให้แก่บิดา ในพ.ศ.2461” (ภาพที่ 73)

ภาพที่ 73 จารึกด้านหลังพระประธาน

2.2 **ผนังทิศตะวันออก ทิศเหนือ ทิศใต้** แต่ละผนังขอบบนสุดเขียนตกแต่งลายหน้ากระดาน ถัดลงมาแบ่งพื้นที่เป็นสองแถว เขียนภาพพระบถเท่าอายุของผู้สร้าง โดยมีจารึกของว่า “ หลวงสารพลสร้างพระบถครบอายุเกิด วัดพุฒ เดือนแปด พ.ศ.2383 ฉลูโทศก” ภาพพระบถ

จึงเขียนตั้งแต่ปีฉลู ซึ่งเป็นปีเกิดของผู้สร้าง จวบจนไปถึงปีที่สร้างพระบถ ซึ่งมีอายุ ครบ 77 ปี จึงมีภาพพระบถพร้อมทั้งลำดับปีเกิดทั้งหมด 77 ภาพ รูปแบบการเขียนรายละเอียดมีลักษณะคล้ายคลึงกันกับผนังด้านหลังพระประธาน และผนังมุขด้านหน้าสิมดังที่กล่าวมาแล้ว ภาพพระพุทธเจ้ายกพระหัตถ์ขึ้นทั้งสองระดับพระอุระคล้ายกับแสดงปางห้ามสมุทร ประทับนั่งบนฐานรองรับภายใต้กรอบซุ้มเรือนแก้ว เน้นภาพพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ให้เด่นชัดยิ่งขึ้นด้วยพื้นหลังด้วยสีคราม ที่ว่างระว่างบางองค์เขียนแทรกด้วยช่อดอกบัว และเนื่องจากมีจำนวนมากพระองค์จึงมีปัญหาในการจัดวางภาพให้สม่ำเสมอ เช่น ผนังด้านหน้าจึงมีลักษณะการวางตำแหน่งภาพเลื่อมซ้อนกัน (ภาพที่ 74, 75)

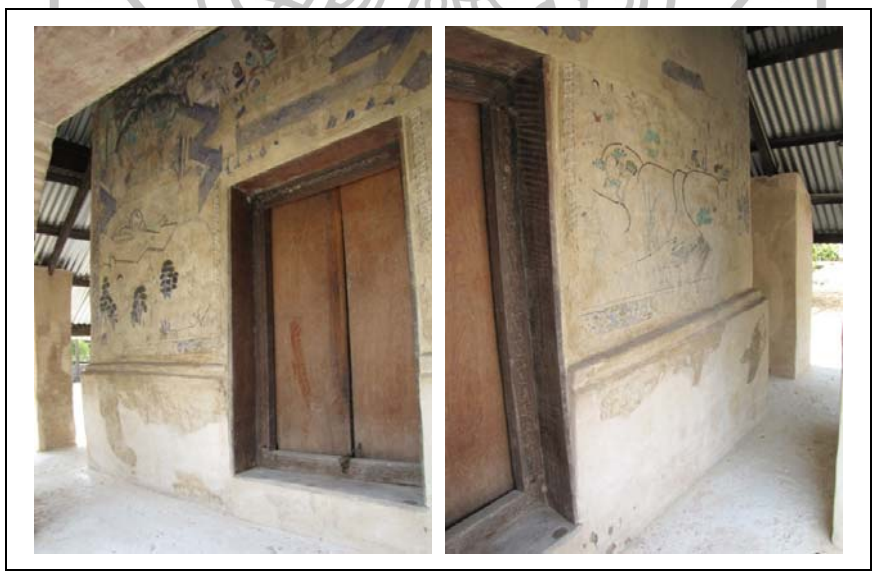
ภาพที่ 74 ผนังด้านขวา ด้านหลังและด้านซ้ายพระประธาน



ภาพที่ 75 ผนังด้านหน้าพระประธาน

3. **จิตรกรรมฝาผนังผนังด้านนอก** ผนังรอบนอกทั้งหมด ส่วนมากผนังด้านล่างของแต่ละด้านชำรุดเกือบครึ่งผนัง แต่ละผนังเขียนกรอบลวดลายหน้ากระดานที่ขอบของผนังแต่ละผนัง ซึ่งเขียนไว้แตกต่างกัน พื้นที่ตรงกลางเขียนภาพเล่าเรื่องคือ ด้านทิศตะวันออกและผนังด้านทิศเหนือเขียนเรื่องพระเวสสันดรชาดก และผนังทิศตะวันตกและทิศใต้เขียนเรื่องสินไซ เว้นพื้นที่เฉพาะบริเวณประตูหน้าและหน้าต่าง เหนือซุ้มประตูและหน้าต่างมักเขียนตกแต่งเป็นภาพเจดีย์หรือลวดลายภายในกรอบสามเหลี่ยมตกแต่งเป็นซุ้มหน้าบัน เนื้อเรื่องโดยรวมไม่ได้เรียงลำดับที่ต่อเนื่องกันตามท้องเรื่อง บางฉากมีเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเน้นไว้มากกว่าเหตุการณ์เดียว เขียนบนพื้นผนังสีอ่อนหรือสีขาวนวล ตัดเส้นทึบสีเข้ม ระบายสีจำนวนไม่มากสี ใช้คั่นภาพแต่ละตอนด้วยแนวกำแพงเมือง ต้นไม้และโขดหิน สามารถลำดับเรื่องได้ดังนี้

3.1 **ผนังด้านทิศตะวันออก** (ภาพที่ 76) เรื่องพระเวสสันดรชาดกที่บริเวณผนังด้านหน้าทางทิศตะวันออกประกอบไปด้วยกลุ่มภาพหลายกลุ่มเขียนกัณฑ์หิมพานต์ ทานกัณฑ์จำนวนหลายภาพ เริ่มที่มุมด้านขวาบนของผนังจนถึงส่วนกลาง และทางซ้ายของผนัง การลำดับเรื่องราวเริ่มต้นที่กลุ่มปราสาทขนาดใหญ่และภาพบุคคลน่าจะกล่าวถึงเมืองเชตุดร ภาพอยู่ที่ด้านบนและตรงกลางของผนังเป็นเหตุการณ์ตอนที่พราหมณ์ของแคว้นกาลิงครัฐเดินทางมาทูลขอช้างปัจจัยนาเครนทร์ พระองค์ประทานให้แล้วทรงหลั่งทักษิโณทกประทานช้าง และเขียนถึงการเลี้ยงดูพระกุมารทั้ง 2 สองยามที่อยู่ในแคว้นสีวี

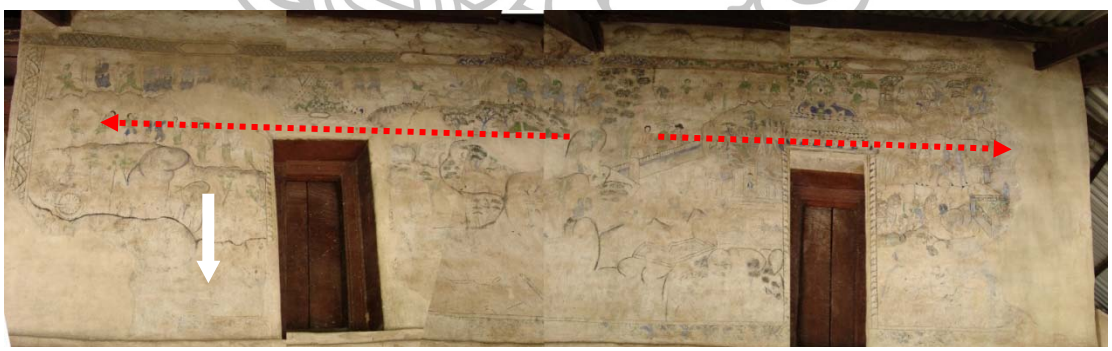


ภาพที่ 76 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออก

ในภาพกล่าวถึงตอนที่พระเวสสันดรพร้อมด้วยพระนางมัทรีอุ้มพระชาลี พระกัณหา เสด็จออกจากวัง เสด็จโดยราชรถเทียมม้า เมื่อออกจากเมืองก็มีพราหมณ์มาทูลขอม้า ภาพในพื้นที่ทางซ้ายของประตูชำรุดเป็นวงกว้างจนไม่สามารถตีความได้ และพื้นที่บางมุมของผนังนี้กล่าวว่าน่าแทรกการเขียนเรื่อง มฆมานพ[49]

3.2 **ผนังด้านทิศเหนือ** (ภาพที่ 77)

โดยรวมผนังทิศเหนือนี้พื้นที่ผนังบริเวณขอบด้านล่างและกลางผนังบางกลุ่มภาพเลือนลางชำรุดเสียหายมาก เว้นพื้นที่เจาะหน้าต่าง 2 บานขนาดเล็กและเหนือบานหน้าต่างขึ้นไปเขียนเป็นกรอบสามเหลี่ยมใส่ลวดลายตกแต่งเป็นซุ้มหน้าบัน ซึ่งเขียนไว้แตกต่างซุ้มหน้าต่างอื่นของวัดประตูชัยที่เขียนเป็นรูปเจดีย์แบบต่าง ๆ การลำดับเรื่องราวของพระเวสสันดรในผนังนี้ต่อจากผนังด้านทิศตะวันออก มีการจะพบได้ว่ามีการแบ่งห้องภาพตามช่วงเสา เริ่มที่ผนังด้านขวาสุดตรงกลางผนัง แบ่งพื้นที่ส่วนแรกออกเป็น 4 แถวในแนวนอน ใช้ตัดเส้นด้วยสีเข้มคั่นไว้ ดูคล้ายลักษณะแนวพื้นดินที่มีระดับสูงต่ำต่างกันเป็นรายละเอียดในตอนท้ายของเรื่อง ใกล้เคียงกันทางด้านล่างสุดของผนังภาพชำรุดเลือนลางเป็นพื้นที่กว้าง แต่ก็มีเค้าโครงบางภาพที่เหลือเค้าลางพบการเขียนถึงชุชกในหลายตอนด้วยกันหากแต่องค์ประกอบที่เป็นเรื่องราวแวดล้อมขาดหาย (ภาพที่ 77, 78)



ภาพที่ 77 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือ

[49] สันติ เล็กสุขุม, “**รายงานสำรวจศิลปะลาวในประเทศไทย: โครงการวิจัยศิลปะลาวในประเทศไทย ปีที่ 1 สำรวจเก็บข้อมูล มี.ค.2535-ต.ค.2536**, 131.

ภาพที่ 78 จิตรกรรมผนังที่เลือนลางคาดว่าน่าเป็นกลุ่มภาพชูชก

ลำดับต่อมาด้านบนตรงกลางของผนัง เป็นรูปภาพพระเวสสันดร พระนางมัทรี กัณหาและชาลี ประทับราชรถที่เทียมด้วยละมั่ง คือ เทวดาที่แปลงองค์มา ถัดมาในแถวเดียวกันคั่นด้วยแนวต้นไม้ แสดงถึงตอนถัดไปเมื่อพระองค์บริจาคทานเป็นราชรถแก่พราหมณ์แล้วจึงเสด็จสู่ป่าด้วยพระบาท พระเวสสันดรทรงอุ้มพระชาลี พระมัทรีทรงอุ้มพระกัณหา แล้วหันพระพักตร์ไปสู่เขาวงกต (ภาพที่ 79ก-ข)

(ก)

(ข)

ภาพที่ 79 พระเวสสันดรชาดก

(ก) พระเวสสันดรพระนางมัทรี กัณหาและชาลีประทับราชรถ

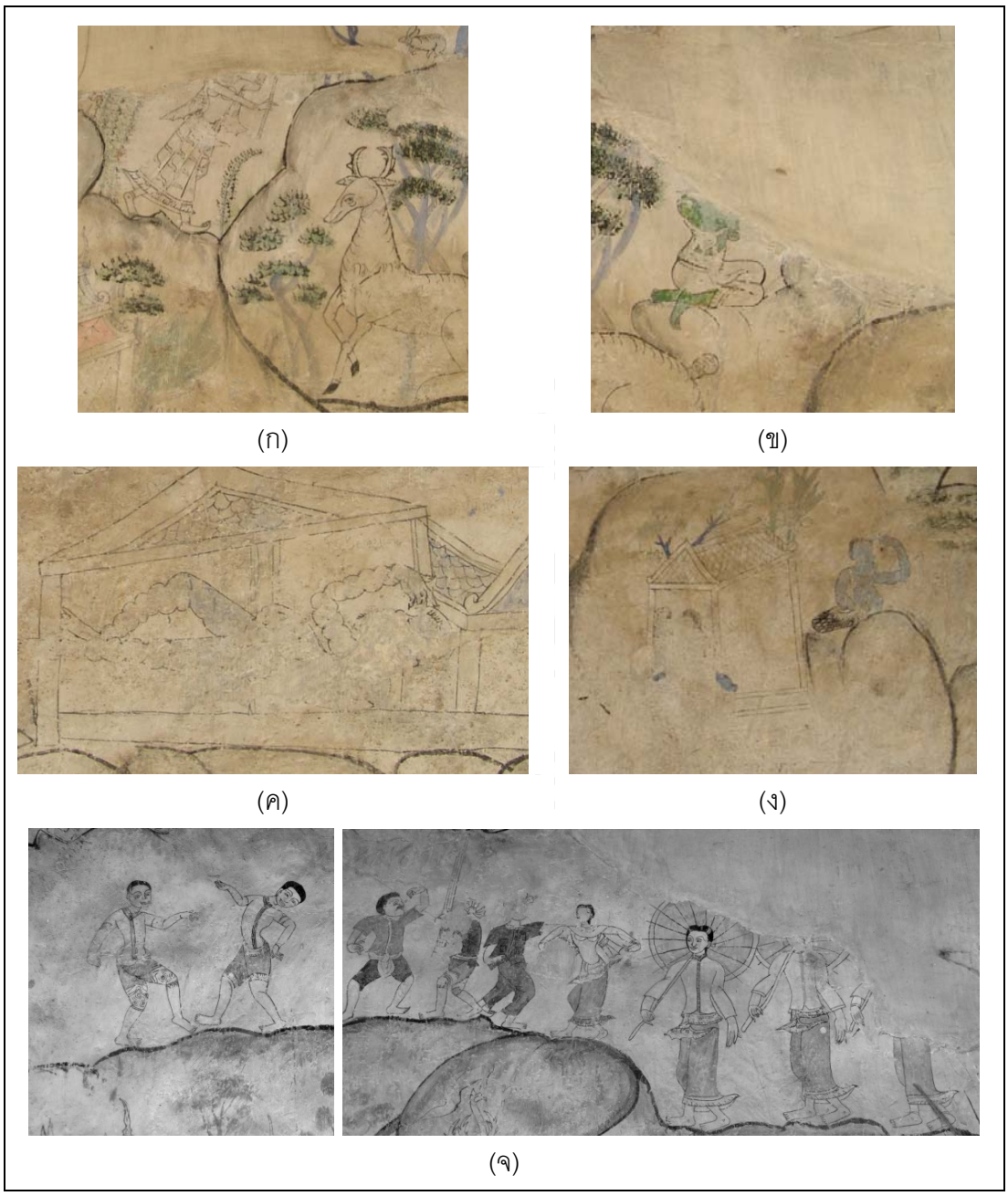
(ข) พระเวสสันดร พระมัทรี พระชาลี พระกัณหาไปเขาวงกต

ภาพบางช่วงของผนังระหว่างบานหน้าต่างขาดหายไป ทั้งสภาพที่เลือนลางและการซ่อมบูรณะผนังของกรมศิลปากร จึงขอกล่าวถึงภาพในลำดับต่อมาที่ปรากฏเป็นภาพชัดเจนได้ คือ เป็นเหตุการณ์พระเวสสันดร พระมัทรี ชาลี กัณหาได้หันพระพักตร์สู่ทิศอุดรเสด็จผ่านวิบูลบรรพตแม่น้ำเกตุมณี นาสิกบรรพรต และสระโบกขรณี ทรงเปลื้องพระขรรค์และทรงอธิฐานเพศบรรพชิตครองผ้าคากรอง แล้วสถิตในบรรณศาลา นางอมิตดาภรรยาคนสวยของชูชก (ภาพที่ 80ง) เทพยดาไปสกัดกั้นพระนางมัทรีไว้มิให้กลับถึงอาศรมเร็ว จึงแปลงเป็นราชสีห์ เสือโคร่งและเสือเหลือง ไปขวางทางพระนางไว้ (ภาพที่ 80ก) มีภาพในตอนที่พระอินทร์แปลงร่างเป็นพราหมณ์ทูลขอพระนางมัทรี (ภาพที่ 80ข) และภาพชูชกในตอนที่เดินทางมาถึงเมืองเชตุดร พระเจ้าสัญชัยทรงโปรดให้ไถ่ตัวพระกุมารทั้งสองตามจำนวนที่พระเวสสันดรทรงตั้งไว้ และเมื่อชูชกได้รับพระราชทานรางวัล จึงชื่นชมสมบัติขอตนจนลืมตัว บริโภคอาหารเกินประมาณจนท้องแตกตาย (ภาพที่ 80ค)

ส่วนตอนของ (ภาพที่ 77) ขาดหายไปจากการตีความข้างต้น เชื่อว่าน่าที่จะเขียนมีอีกหลายภาพด้วยกัน ดังจะเห็นได้จากพื้นที่ว่างเปล่าจากการซ่อมบูรณะผนัง ที่ยังแสดงส่วนประกอบบางส่วนบางตอนของฉากนั้น ๆ อย่างเลือนลาง เช่น ภาพสระบัวน่าจะเป็นตอนที่สองกุมารหลบหนีจากชูชกไปซ่อนตัวในสระบัว ภาพสองกุมารอาจเป็นตอนที่ชูชกใช้เถาวัลย์มัดมือลากสองกุมาร เป็นต้น

กลุ่มภาพต่อมาเป็นกลุ่มภาพที่มีขนาดใหญ่มีรายละเอียดมากที่สุดของผนัง เป็นภาพขบวนเสด็จเหล่ากษัตริย์ สังเกตโดยรวมจะเห็นได้ว่ามีอยู่สองขบวนทิศทางมุ่งหน้าไปแบบตรงกันข้ามกัน ขบวนแรกหันหน้าไปทางซ้ายของผนังหรือทิศตะวันตก องค์ประกอบของภาพเน้นเขียนเป็นขบวนเสด็จแนวนอนถึง 3 แถว ประกอบไปด้วยช้าง ม้าและไพร่พลจำนวนมาก เดินทางไปบรรณศาลาเพื่อไปรับพระเวสสันดรและพระนางมัทรีกลับคืนสู่เมืองเชตุดร ขบวนเสด็จที่ผสมผสานระหว่างรูปแบบขบวนเสด็จในแบบประเพณี ทหารม้าประทับปืนยาวสวมเครื่องแบบอย่างตะวันตก รวมถึงภาพทหารต่างชาติ (ภาพที่ 80จ)

ส่วนอีกขบวนหนึ่งหันหน้าไปทางขวาหรือทางทิศตะวันออก เขียนยาวจนถึงขอบของผนัง น่าจะเป็นภาพขบวนเสด็จในตอนกลับสู่เมืองเชตุดรของกษัตริย์ทั้ง 6 พระองค์ ประกอบไปด้วยช้าง ม้าและไพร่พลเช่นเดียวกันกับขบวนแรก แต่มีจำนวนน้อยกว่าหากแต่มีรายละเอียดย่อยส่วนอื่น ๆ ที่ผสมไว้อย่างน่าสนใจ เช่น ภาพแถวทหารที่ชาวต่างชาติ ภาพวิถีชีวิตพื้นบ้านแสดงออกในเรื่องการแต่งกาย การละเล่นแบบต่าง ๆ ขบวนของการร้องรำทำเพลง (ภาพที่ 81) คนสักขาลาย การเล่นดนตรีพื้นบ้าน เช่น แคน โดยเฉพาะภาพกลุ่มหญิงสาวนุ่งซิ่นกางร่มที่มีท่วงท่าอ่อนช้อย ภาพส่วนนี้ค่อนข้างมีรายละเอียดมาก แต่ได้แสดงทักษะฝีมือของช่างเขียนอย่างชัดเจน (ภาพที่ 80จ)



ภาพที่ 80 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศเหนือ

(ก) ราชสีห์ เสือโคร่งและเสือเหลือง ไปขวางทางพระนาง

(ข) พระอินทร์แปลงร่างเป็นพราหมณ์ทูลขอพระนางมัทรี

(ค) ชูชกบริโภคจนท้องแตกตาย

(ง) ชูชกและนางอมิตดา

(จ) ภาพวิถีชีวิต คนสักขาลาย การเล่นดนตรีพื้นบ้าน

(ก)

(ข)

ภาพที่ 81 ภาพขบวนทหาร

(ก) ภาพขบวนทหารกลุ่มที่แรก

(ข) ภาพขบวนทหารกลุ่มที่สอง

3.3 ผนังด้านทิศใต้ ผนังด้านทิศใต้นี้เขียนวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่องสินไซจะแบ่งออกเป็นตอนที่เรียกว่า “บั้น” เริ่มต้นอธิบายดังนี้

3.3.1 ผนังช่วงแรก บริเวณด้านบนฝั่งทิศตะวันออกเขียนไว้ 4 ภาพ เริ่มที่ท้าวกศุราชครองเมืองเปงจาล มีน้องสาวชื่อนางสุมณฑา ยักษ์กุมภกัณฑ์ซึ่งอดีตชาติเคยเป็นสามีของนางสุมณฑาได้มาลักพาตัวนางสุมณฑาไปจากสวนดอกไม้เพื่อไปเป็นชายา (ภาพที่ 80ก) ภาพในตอนถัดมาท้าวกศุราชมีชายาทั้งสิ้น 8 คน ด้วยความอิจฉาเกิดความแตกแยกในหมู่ชายาของท้าวกศุราชลูกเศรษฐีนันททั้ง 6 คน ใส่ร้ายว่าลูกของนางจันทามเหสีและนางลุนซึ่งเป็นชายาคนสุดท้ายเป็นกาลากินี ลูกของนางจันทามีรูปร่างเป็นคชสีห์ชื่อว่า “สีโห” และลูกของนางลุนทั้งสองคน คนพี่ชื่อ “สินไซ” มีดาบและธนูเป็นอาวุธ ส่วนคนน้องเป็นหอยสังข์ ชื่อว่า”สังข์ทอง” ถัดมากุมภกัณฑ์ชื่อชายาทั้ง 6 จำต้องขับไล่นางจันทาเทวีและนางลุนออกจากเมืองพร้อมโอรสทั้งหมดเดินทางไปตามป่าเขา (ภาพที่ 80ข-ค)

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 82 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศใต้

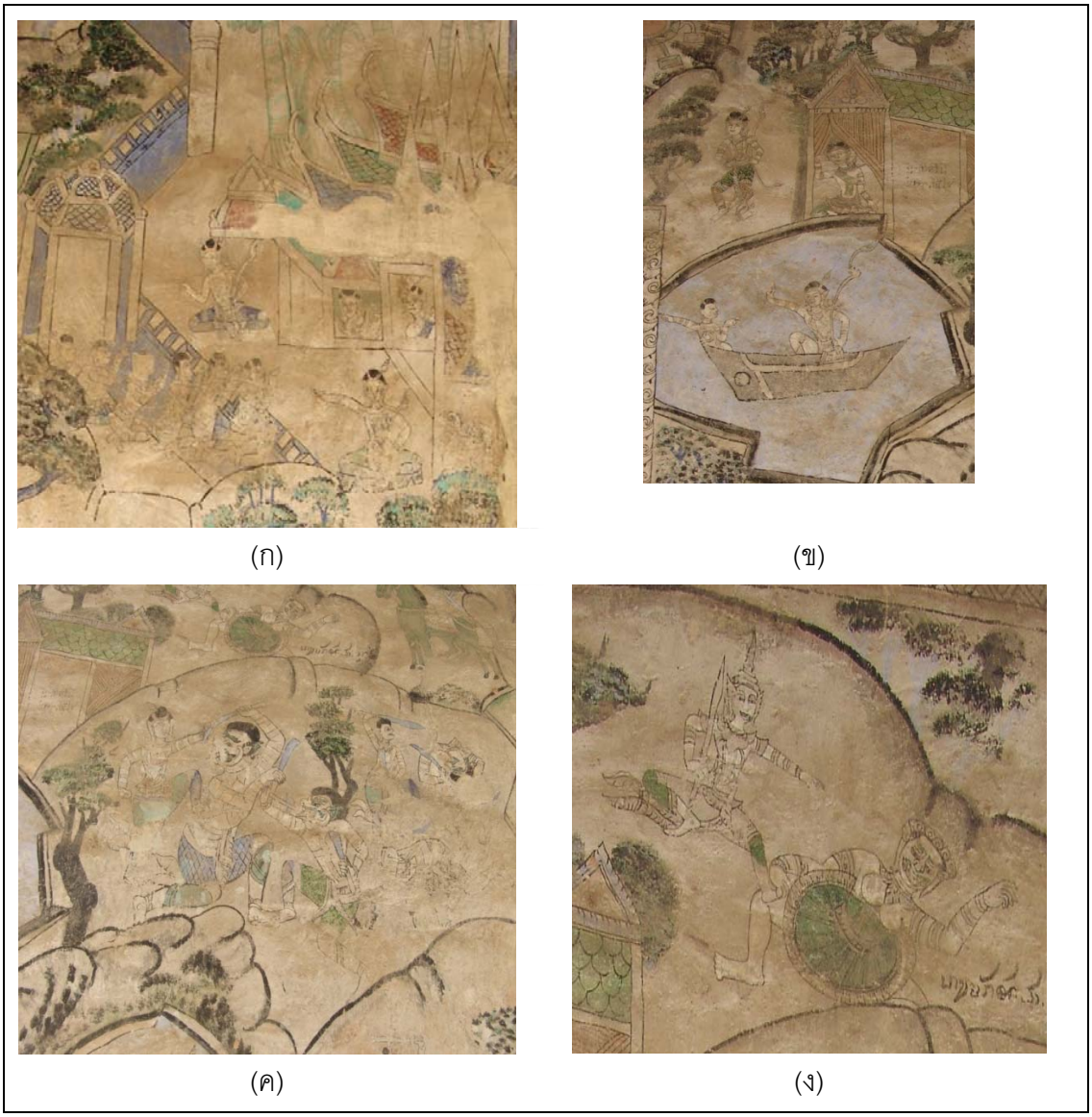
(ก) กุมภกัณฑ์ลักพาตัวลักตัวนางสุมณฑา

(ข) เกิดความแตกแยกในหมู่ชายาของท้าวกศุราชลูกเศรษฐีนันทั้ง 6 คน

(ค) นางจันทาเทวีและนางลุนออกจากเมือง

3.3.2 ผนังช่วงที่สองมีพื้นที่กว้างเป็นเนื้อเรื่องตอนต่อเนื่องจากผนังช่วงแรก เมื่อนางจันทาเทวีและนางลุนเดินทางไปตามป่าเขาเป็นเวลาเดือนเศษได้พบปราสาทที่พระอินทร์เนรมิตไว้ให้พักอาศัย และเมื่อกุมาร 6 คน อายุได้ 7 ปี ท้าวกศุราชให้ออกเรียนวิชาเพื่อตามหา และพานางสุมณฑากลับเมือง เมื่อพบสินไชกลางป่าจึงร่วมออกอุบาย และเจรจาให้สินไชออกตามหานางสุมณฑา (ภาพที่ 83ก) สินไชและกุมารทั้ง 6 คนเดินทางไปตามสุมณฑากลับเมืองระหว่างทางได้พบวิทยาธร ช้างป่า หญิงสาว ได้ชมดอกนารีผลและเดินทางข้ามแม่น้ำหลายโยชน์ (ภาพที่ 80ข)

สินไชได้พบตัวนางสุมณฑา สินไชจึงได้สู้รบกับยักษ์กุมภภัณฑ์ที่มาชิงตัวนางสุมณฑาจนฆ่ายักษ์กุมภภัณฑ์ตาย (ภาพที่ 80ค) ท้าวเวสสุวรรณได้ชุบชีวิตยักษ์กุมภภัณฑ์ขึ้นใหม่ และขอให้เลิกติดตามนางสุมณฑาเสีย แต่ยักษ์กุมภภัณฑ์ไม่ยอมเชื่อฟัง (ภาพที่ 80ง)



(ก) (ข)

(ค) (ง)

ภาพที่ 83 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศใต้

(ก) ท้าวกศุราชสั่งกุมารทั้ง 6 คนให้ออกเรียนวิชาเพื่อตามหานางสุมณฑากลับเมือง

(ข) สินไชเดินทาง

(ค) สินไชฆ่ายักษ์กุมภภัณฑ์ตาย

(ง) ท้าวเวสสุวรรณได้ชุบชีวิตยักษ์กุมภภัณฑ์

3.3.3 ผนังช่วงที่สามนี้ค่อนข้างมีสภาพชำรุดเป็นบริเวณกว้างมากกว่าจุดอื่น มีภาพจิตรกรรมเหลือให้เห็นอยู่สองกลุ่ม มุมบนเป็นตอนที่สินไชผลัดตกเหวด้วยกลอุบายจากกุมารทั้ง 6 คน มุมล่างทางขวาสินไชต่อสู้กับวิทยาธรแย่งมักรีผล (ภาพที่ 84ก) และภาพมุมทางซ้ายของเจดีย์เหนือบานหน้าต่างปรากฏภาพตอนหนึ่งกล่าวถึง บนเขาเวละบาดนี้มีต้นกาลพฤกษ์ เป็นต้นไม้ที่พระอินทร์เนรมิตไว้มีดอกเป็นเสื้อผ้าอาภรณ์สีสวยงามดังเครื่องทรงของเทพ สินไชได้ผลัดเปลี่ยนเครื่องทรงใหม่แล้วเดินทางต่อไป ภาพต้นกัลปพฤกษ์นี้ช่างเขียนเป็นเสาสูง มีส่วนบนเป็นพุ่มคล้ายกลีบบัวและมีช่อยื่นเป็นแฉกรอบทิศ แต่ละช่อเขียนเป็นรูปร่างคล้ายหีบหรือกล่อง[50] โดยมีสินไชถืออาภรณ์อยู่บริเวณเดียวกัน (ภาพที่ 84ข)

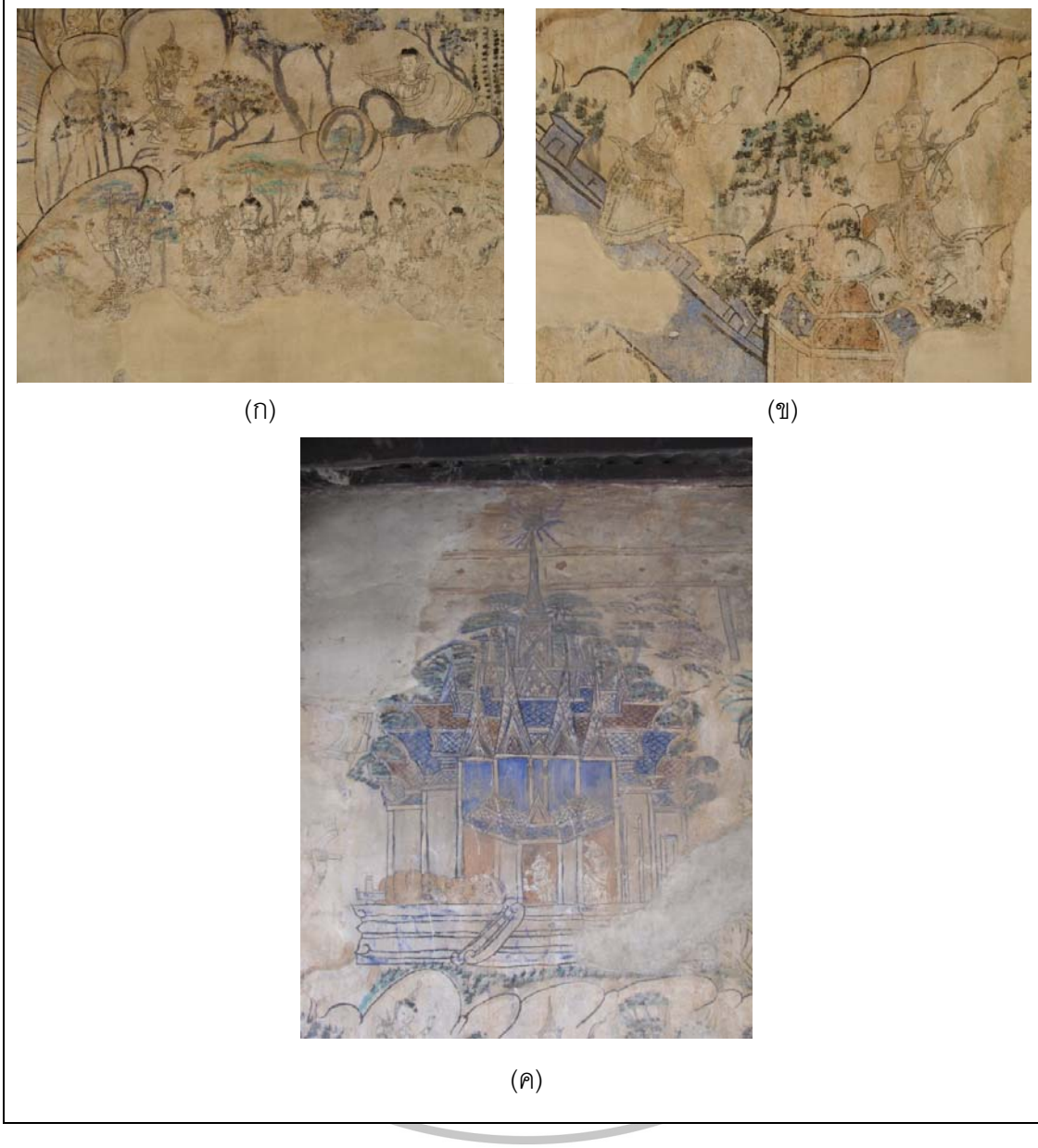
(ก) (ข)

ภาพที่ 84 ภาพจิตกรรมฝาผนังด้านทิศใต้
(ก) สินไชผลัดตกเหว
(ข) ต้นกัลปพฤกษ์

[50] คัมภีร์โอกาสโลกทีปนี นอกจากระบุว่าต้นกัลปพฤกษ์เป็นต้นไม้ประจำอุตรกุรุทวีปแล้ว ต้นกัลปพฤกษ์ยังเป็นต้นไม้ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์อีกด้วย ใน ยุทธนาวรากร แสงอร่าม, **ศิลปากร** 55, 5 (ก.ย.-ต.ค. 2555): 20-35.

3.4 **ผนังด้านทิศตะวันตก** ผนังด้านนี้มีสภาพชำรุดเช่นผนังอื่น (ภาพที่ 85) ฝาผนังด้านนี้ยังกล่าวถึงวรรณกรรมเรื่องสินไชในตอนต่อจากผนังด้านทิศใต้ เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่กล่าวถึงการเดินทางของสินไชสู่เมืองอโนราช ภาพแรกตอนที่สินไชได้นางเกียงคำซึ่งเป็นธิดาของพระยาที่ปกครองเหล่านางกินรีเป็นเมีย และเมื่อสินไชจะออกเดินทางนางเกียงคำได้มอบเหล่านางกินรี 500 นางให้เป็นนางสนม (ภาพที่ 86ก) ภาพขบวนราชรถของสินไช สินไชสั่งสังข์ทองดูต้นทางณ เมืองอโนธราชบุรี ยักษ์กุมภัณฑ์นอนหลับ นางสุมณฑาเกิดลางร้ายและขอให้ยักษ์กุมภัณฑ์ไม่ออกป่า แต่ไม่สำเร็จ (ภาพที่ 86ก) ส่วนภาพบุคคลอีกกลุ่มหนึ่งไม่แน่ชัดว่าเป็นตอนใด อาจหมายความถึงนางสุมณฑาเจรจายังไม่ยอมกลับเมืองเปงจาลเพราะเป็นห่วงยักษ์ กุมภัณฑ์? หรือตอนที่เมื่อยักษ์กุมภัณฑ์ สินไชมารับนางสุมณฑากลับนครเปงจาล? (ภาพที่ 86ค)

ภาพที่ 85 ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศตะวันตก



(ก) (ข)

(ค)

ภาพที่ 86 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศใต้

(ก) สินไชและเหล่ากินรี

(ข) นางสุมณฑาเจรจากับสินไช ยังไม่ยอมกลับเมืองเปงจาลเพราะเป็นห่วงยักษ์กุมภัณฑ์

(ค) เมืองอโนราชยักษ์กุมภัณฑ์นอนหลับ นางสุมณฑาเกิดลางร้าย

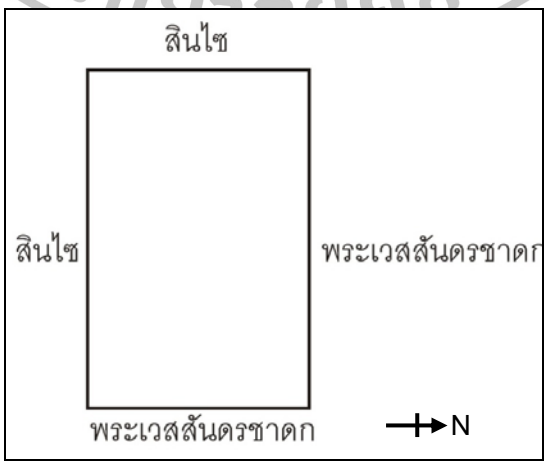
ลักษณะการเขียน

เนื่องด้วยภาพจิตรกรรมของผนังทั้ง 4 ด้าน ไม่ได้เป็นเรื่องเดียวกันทั้งหมด ดังที่กล่าวว่าไว้ข้างต้นว่าแบ่งเขียนเป็นสองเรื่องหลักคือ พระเวสสันดรชาดก 2 ผนัง และสินไซ 2 ผนัง

สำหรับภาพจิตรกรรมที่วัดบ้านประตูชัยนี้ จะพบได้ว่ามีการเขียนกลุ่มภาพแบ่งห้องภาพตามช่วงเสา การลำดับเรื่องราวนั้นยึดถือตามฉากหรือสถานที่ว่าเหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นที่ไหนแล้วจึงจัดองค์ประกอบที่เป็นเรื่องราว ภาพบุคคลตามเนื่องเรื่องปรากฏตอนนั้นลงไป ทิศทางการดำเนินเรื่องจึงออกจะสับสนไม่ปะติดปะต่อมากนัก การดำเนินเนื้อเรื่องของทั้งสองเรื่องค่อนข้างมีทิศทางย้อนแย้งกัน คือ สินไซดำเนินเรื่องลักษณะเวียนขวา พระเวสสันดรชาดกดำเนินเรื่องลักษณะเวียนซ้าย หรือกล่าวได้ว่าดำเนินเรื่องในทิศทางตรงกันข้ามกัน

สำหรับพระเวสสันดรชาดกที่ดำเนินเนื้อเรื่องในลักษณะเวียนซ้าย เริ่มจากผนังด้านหน้าทิศตะวันออก ไปสู่ผนังทิศเหนือ เริ่มที่มุมด้านขวาบนของผนังจนถึงส่วนกลางจนกระทั่งถึงทางซ้ายของผนังและวกกลับมาทางขวาอีกครั้ง ผนังภายนอกทั้งสองมีสภาพเช่นเดียวกันคือภาพบางตอนที่ชำรุดไปเป็นพื้นที่กว้าง จึงอาจมีบางประเด็นที่น่าสนใจ เพราะเค้าโครงของภาพที่เหลืออยู่แบบเลือนรางเช่น เรื่องเวสสันดรชาดกที่ผนังด้านทิศเหนือเห็นเค้าโครงการเขียนถึงตัวละคร”ชูชก”ไว้หลายตอนกระจายอยู่บนผนัง หากแต่องค์ประกอบที่เป็นเรื่องราวแวดล้อมขาดหายไปจึงเป็นการคาดการณ์ไม่สามารถระบุชี้ชัดถึงเนื้อเรื่องตอนใดตอนหนึ่งได้

เทคนิควิธีทางจิตรกรรม การเขียนบนพื้นผนังสีอ่อนหรือสีขาวนวล ตัดเส้นทึบสีเข้มระบายสี การใช้กลุ่มสีจะแตกต่างจากผนังภายในบ้างเพราะเป็นภาพพระพุทธเจ้า ซึ่งแต่จะใช้สีประเภทฝุ่นจำนวนน้อยสี เช่น สีเขียว สีฟ้าคราม น้ำเงิน น้ำตาลเข้มอ่อน และสีดำเป็นสีหลัก ซึ่งเป็นเทคนิคทางเชิงช่างที่พบได้ทั่วไปของช่างเขียนพื้นบ้านในงานจิตรกรรมอีสาน



ภาพที่ 87 แผนผังจิตรกรรมภายนอกวัดประตูชัย

1. ภาพทิวทัศน์

ดังที่กล่าวว่าโดยรวมยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอน ส่วนรูปแบบการเขียนภาพทิศทัศน์นั้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบการเขียนยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง ดังนั้นจึงทำให้ภาพจิตรกรรมโดยรวมดูค่อนข้างสว่าง โปร่งไม่หนาแน่น แม้จะเป็นฉากในป่าที่ต้องมีต้นไม้หนาทึบจำนวนมาก แต่ช่างเขียนก็เขียนเพียงต้นไม้เป็นต้นหลัก ๆ จำนวนไม่มาก ต้นไม้ในภาพจิตรกรรมนี้ก็เหมือนเป็นหน้าที่เสริมตัวภาพหรือทำหน้าที่แทรกระหว่างภาพเท่านั้น

1.1 รูปแบบต้นไม้ รูปแบบของต้นไม้ทั้งขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ โดยรวมดูคล้ายคลึงกันแยกชนิดไม่ได้ แต่ก็มีส่วนน้อยที่เขียน ต้นกล้วย ต้นมะพร้าวแทรกภาพไว้บ้าง จึงอาจจำแนกเป็นสองกลุ่ม คือ

1.1.1 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ รวมถึงไม้พุ่มเตี้ย ช่างได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วยวิธีการไม่สม่ำเสมอ เช่น บางต้นรองสีพื้นด้วยสีอ่อนแล้วใช้วิธีกระทุ่งแปรงให้เป็นกลุ่มหรือพุ่มใบ บางแบบใช้วิธีจุดทีละจุด สร้างให้เป็นใบ บางภาพก็ข้ามขั้นตอนแรกในการรองพื้นไปเลยก็มี ใช้สีเช่น สีคราม สีเหลือง สีเขียว บางต้นใส่น้ำหนักเงาสีดำ ส่วนลำต้นมีกิ่งก้านอย่างอิสระแบบธรรมชาติและระบายด้วยสีเข้มอาจตัดเส้นหรือไม่ก็ไม่เสมอกันทั้งภาพ (ภาพที่ 88ก)

1.1.2 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้เขียนไว้อย่างสมจริง เช่น ต้นกล้วย ต้นมะพร้าว จะเขียนด้วยกลวิธีต่าง ๆ กันที่พบมากคือ รองพื้นด้วยสีอ่อน กรณีใบใหญ่ใช้สีเข้มตัดเส้นรอบนอก เช่น ต้นกล้วย ถ้าเป็นใบขนาดเล็กอย่างเช่น ใบมะพร้าวจะตวัดพู่กันด้วยสีเข้มกว่าสร้างเป็นทิศทางอิสระของใบที่ใกล้เคียงธรรมชาติ (ภาพที่ 88ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 88 การเขียนต้นไม้

(ก) การเขียนต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท

(ข) การเขียนต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้

1.2 ท้องฟ้าและผืนน้ำของผนังภายนอกนี้ใช้สีขาวนวลของผนังเป็นฉากท้องฟ้าไม่ระบายสี ส่วนภาพผืนน้ำ ช่างมักใช้กลวิธีอยู่สองแบบด้วยกันคือ แบบแรกภาพผิวน้ำที่สงบนิ่งจะระบายสีเรียบด้วยสีคราม หรือสีเขียว (ภาพที่ 85,89) แบบที่สอง ภาพผืนน้ำที่เป็นระลอกคลื่นอย่างประดิษฐ์ ช่างจะเขียนหรือตัดเส้นสีเข้มเป็นเส้นโค้งยาว คล้ายเกล็ดปลาซ้อนกัน และขัดไปมาไม่เรียงเป็นระเบียบนัก ทั้งสองรูปแบบใช้ร่วมกันบนผนัง ข้อสังเกตว่าผนังทางทิศใต้จะแสดงการตัดเส้นสีดำเพื่อเน้นเส้นขอบเขตของผืนน้ำชัดเจนกว่าผนังอื่น ใช้ลักษณะหยักโค้งไปมาจนเป็นเหลี่ยมเป็นมุม มีเส้นหนาบาง ซ้อนสองชั้น คล้ายแสดงมิติลวงตา แบบหนาบางของขอบผิวน้ำ (ภาพที่ 89ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 89 ภาพท้องฟ้าและผืนน้ำ
(ก) ภาพผิวน้ำที่สงบนิ่ง
(ข) ภาพผืนน้ำที่เป็นระลอกคลื่นอย่างประดิษฐ์

2. ภาพบุคคล

การเขียนภาพบุคคลของวัดประตูชัยนี้ แต่จะเห็นได้ว่าเทคนิควิธีการเขียนในกลุ่มภาพบุคคลชั้นสูง ช่างวาดบุคคลกลุ่มนี้แสดงออกอ้างอิงได้กับลักษณะอุดมคติแนวไทยประเพณีกล่าวคือจะแสดงเส้นรอบนอกที่อ่อนไหว ไม่แสดงอายุหรือวัย ส่วนมากไม่แสดงอารมณ์บนใบหน้า แต่แสดงออกด้วยอากัปกิริยาแบบนาฏลักษณ์ (Dramatic) หรือท่าละคร โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสรีระและเครื่องประดับ รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ ใช้วิธีการตัดเส้นลงสีเฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ ผิวกายเป็นสีของผนัง แต่ยกเว้นตัวละครที่มีลักษณะเฉพาะ เช่น พระ

อินทร์อาจจะเน้นระบายสีผิวของร่างกายให้ต่างไปจากตัวอื่น กลวิธีการเขียนเครื่องประดับส่วนต่าง ๆ ซึ่งเป็นรูปแบบจะเป็นเค้าโครงอย่างให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับนั้น เช่น อาจลดทอนลวดลายกนก โดยเขียนเพียงเส้นโค้งซ้อนกัน เป็นต้น เช่น สังวาลย์ มงกุฎ กรองศอ เป็นต้น ส่วนเครื่องแต่งกายหาก ไม่ตัดเส้นเป็นลวดลายเรียบ ๆ ก็จะระบายสี หรือทั้งสองอย่างร่วมกัน (ภาพที่ 90)

ภาพที่ 90 รูปแบบการเขียนภาพบุคคลชั้นสูง

2.1 ภาพพระพุทธเจ้า จะพบเขียนที่ผนังมุขด้านหน้าและผนังภายใน รูปแบบการเขียนภาพพระพุทธเจ้าทั้งหมดเป็นรูปแบบทรงเครื่องในลักษณะคล้ายคลึงกัน จะต่างกันที่การแสดงปาง ท่าประทับ ซึ่งอยู่ภายใต้กรอบซุ้มเรือนแก้ว พระเศียรเขียนรัศมีเปลวขนาดใหญ่และสูง พระพักตร์รูปไข่ เขียนเส้นกรอบพระพักตร์คล้ายใส่กะบังหน้า กรรเจียกจร สวมกุณฑล กรองศอ พระวรกายเพรียวบาง ครองจีวรห่มเฉียง ชายสังฆาฏิเป็นแผ่นยาวจรดพระนาภี ปลายตัดตรง ส่วนบริเวณแขนตกแต่งลวดลายเป็นเส้นโค้งหลายเส้นซ้อนติดกันเว้นเป็นระยะๆ บางภาพเขียนไว้มากจนเกือบเต็มแขน ทำให้เข้าใจได้ว่าช่างต้องการแสดงถึงการประดับตกแต่งด้วยเครื่องประดับเช่น สวมพาหุรัด ทองข้อพระกร นุ่งสบงมีจีบหน้านาง สายรัดองค์ สวมปั้นเหน่งรูปดอกไม้ และสวมรองพระบาทเชิงงอนด้วย ประทับบนฐานรองรับ เน้นภาพพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ให้เด่นชัดยิ่งขึ้นด้วยพื้นหลังด้วยสีครามหรือสีเขียว ตัดเส้นสีเข้มดำ พระเศียรระบายด้วยสีดำ จีวรระบายด้วยสีส้มและเครื่องประดับ ระบายด้วยสีเหลืองแทนที่สีทอง ส่วนผิวพระวรกายระบายบางรูปใช้สีขาวหรือสีของพื้นผนัง (ภาพที่ 91)

(ก) (ข)

ภาพที่ 91 ภาพพระพุทธเจ้า

(ก) ภาพพระพุทธเจ้าปางเปิดโลก และปางแสดงธรรม

(ข) ภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่ง

2.2 การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางสนมกำนัล ชาวบ้าน หรือเรียกภาพกลุ่มนี้ว่า “ภาพกาก” [51] นั้น ปรากฏในภาพวิถีชีวิตที่สอดแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะเขียนรายละเอียดการแต่งกายแตกต่างกันไปตามบุคคลิกในท้องเรื่องนั้น

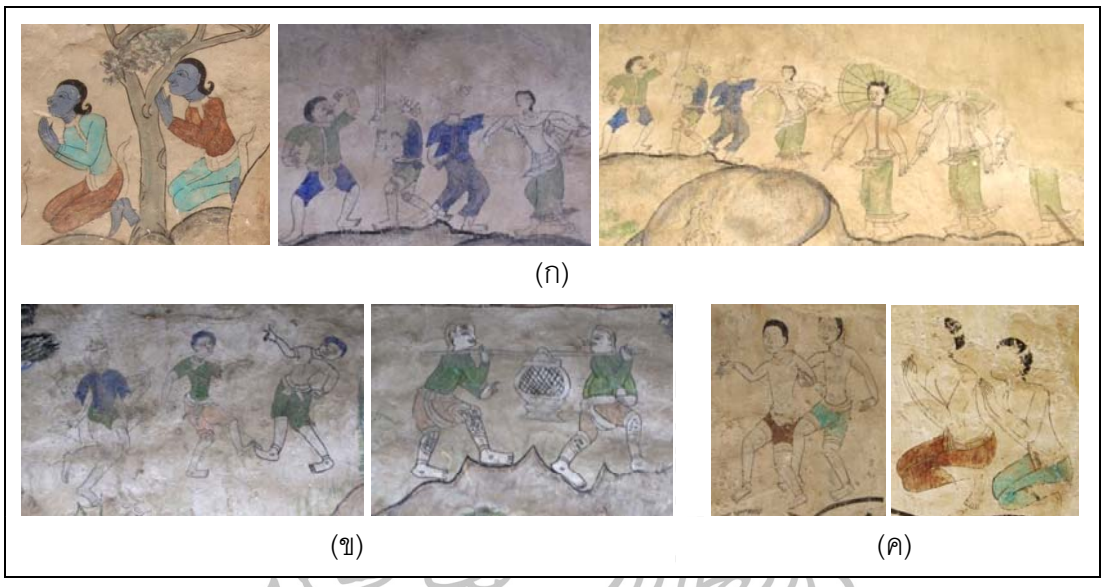
2.2.1 ข้าราชบริพาร ขุนนางผู้ชาย ใส่เสื้อคอกลมมีทั้งแขนสั้นและยาว มีแถบเสื้อผ่ากลาง นุ่งโจงกระเบนผ้าคาดเอว ไว้ผมสั้น มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน บ้างมีสักลายที่โคนขา (ภาพที่ 92)

2.2.2 ข้าราชบริพารสตรี อาจแบ่งได้สองแบบ กลุ่มหนึ่ง เป็นนางกำนัลในวัง มักเปลือยอก นุ่งผ้าซิ่นมีชายผ้า รวบผมมวย มีผ้าสไบพาดบ่าหรือคล้องคอ เช่น นางอมิตดา กลุ่มสอง คือ ใส่เสื้อคอกลมแขนยาว มีแถบเสื้อผ่ากลางนุ่งผ้าซิ่นรวบผมมวย (ภาพที่ 92ก)

---

[51] จะพบได้มากเป็นลำดับตั้งแต่จิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย จนถึงจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ซึ่งเป็นช่วงที่ช่างเขียนภาพกากได้อย่างมีชีวิตชีวา ตามอากัปกิริยาในชีวิตประจำวัน ดูเพิ่มเติมใน สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2553), 187.

2.2.3 ชาวบ้านทั่วไป แต่งกายเรียบง่าย ผู้ชายมีทั้งใส่และไม่ใส่เสื้อ นุ่งโจงกระเบนหรือกางเกงขาสั้นอย่างใดอย่างหนึ่ง ผ้าคาดเอว ทรงผมสั้น มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน (ภาพที่ 92ค)



ภาพที่ 92 ภาพบุคคล

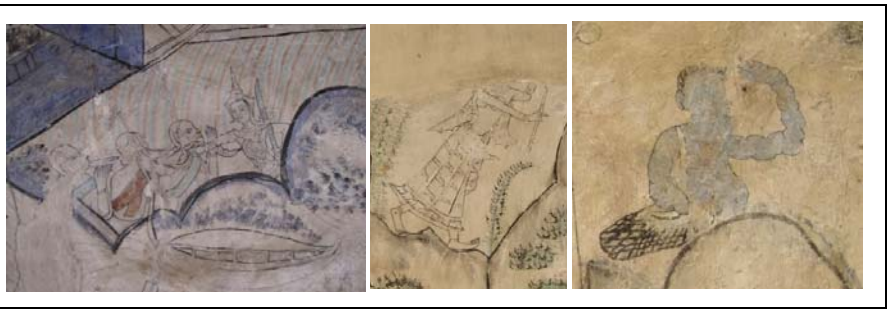
(ก) การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางกำสนมกำนัล

(ข) การเขียนภาพบุคคล ข้าราชบริพาร

(ค) การเขียนภาพชาวบ้าน

2.3 ภาพพราหมณ์ ทั่วไปจะเกล้าผมมวยไว้ที่ท้ายทอย ไม่สวมเสื้อ ห่มสไบ นุ่งโจงกระเบน แต่ที่ดูเหมือนจะเน้นให้บุคลิกมีความเฉพาะดูน่าสนใจมากคือ พราหมณ์ชูชกจะเน้นการตกแต่งรูปร่างและสีให้โดดเด่นกว่าพราหมณ์อื่น ๆ และแตกต่างไปจากตัวละครอื่น เช่น สะพายย่าม มีสีผิวสีเข้ม มีร่างกายเน้นกล้ามเนื้อผิดสัดส่วน และปูดโปน สร้างความรู้สึกน่าเกลียดน่ากลัว

2.4 ดาบสหรือฤาษี จะสวมเครื่องแต่งกายแบบหนังเสือ เช่น ภาพนางมัทรี (ภาพที่ 93)



ภาพที่ 93 การเขียนภาพพราหมณ์ ดาบส พราหมณ์ชูชก

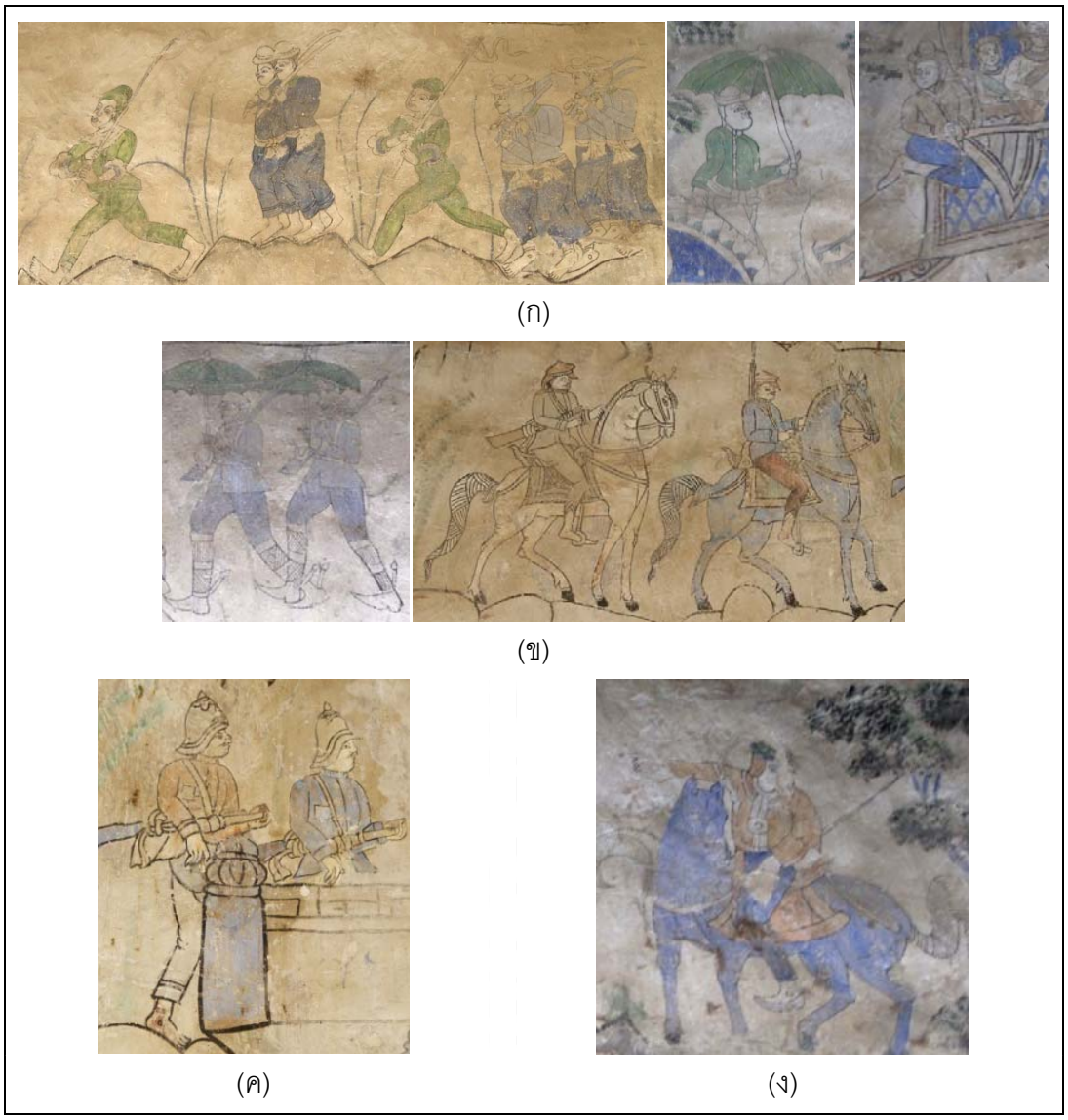
2.5 ภาพขบวนทหารเหล่านี้จะปรากฏแน่ชัดในขบวนเสด็จพระเวสสันดร ซึ่งมักพบเห็นว่าจะเขียนไว้อย่างสวยงามและจัดเป็นระเบียบมาก ที่วัดประตูชัยนี้แสดงถึงระดับฝีมือของช่างแต้มที่มีความชำนาญมากกว่าที่อื่น สังเกตได้จากทักษะตัดเส้นเล็กอย่างสม่ำเสมอและมีความปราณีต แสดงรายละเอียดของทหารเดินเท้าที่ประทับอาวุธประจำตัว รวมทั้งมีภาพทหารชาวต่างชาติร่วมขบวนด้วย การแต่งกายของภาพขบวนทหารของสิมนี้แสดงออกแบบผสม คือ

แบบที่หนึ่ง คือ ทหารที่สวมหมวกมีปีก มีเครื่องแต่งกาย ด้วยเสื้อคอกลมแขนยาวมีสาบที่คอและอก ปล่อยชายเสื้อ มีแถบรังดุมกลางอก สวมกางเกงขายาวคาดผ้าที่เอว อาจประทับอาวุธบางประเภท เช่น ดาบ หอก ทวน ทั้งหมดมักไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 94ก)

แบบที่สอง คือ ทหารที่สวมเครื่องแบบดูคล้ายข้าราชการทหาร กลุ่มแรกเป็นทหารม้าเขียนรายละเอียดคล้ายว่า สวมหมวกมีปีกคล้ายทรงหม้อตาล สวมเสื้อคอกลมแขนยาว มีสาบที่คอและอก ปล่อยชายเสื้อ และสวมกางเกงขายาว รองเท้าหนังทรงสูง มีเข็มขัดสายโยงหรือสายกระบี่คาดทับเสื้ออีกที ประทับอาวุธที่เป็นปืนยาว (ภาพที่ 94ข) กลุ่มที่สอง แต่งตัวคล้ายกลุ่มแรก แต่ต่างที่คาดเข็มขัดทับเสื้อนอก รองเท้าหนังหุ้มข้อเท้า เขียนลายละเอียดเหมือนการพันสนับแข้งของทหารด้วยการตัดลายเส้น เดินเท้าประทับอาวุธพร้อมกับเดินถือร่ม (ภาพที่ 94ข) และอีกกลุ่มเป็นทหารเดินเท้าประทับปืนเป็นอาวุธอีกกลุ่ม แต่งตัวโดยรวมคล้ายสองกลุ่มที่ผ่านมาแต่ต่างไปสวมหมวกเหล็กที่เขียนลวดลายหน้าหมวกคล้ายตราสัญลักษณ์บางอย่างและไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 94ค)

แบบที่สาม เป็นทหารต่างชาติพบเขียนแทรกในขบวนทหารอื่น ๆ ควบม้าบุคคลิกและการแต่งกายไปจากกลุ่มที่กล่าวมาทั้งหมด ใบหน้าที่กลมเน้นรอยหยักที่คาง รูปร่างอ้วนใหญ่ สวมหมวกปิดหู ลักษณะคล้ายสวมเสื้อหลายชั้น ชั้นนอกคลุมบ่า ชั้นด้านในถัดไปเป็นแขนยาวอย่างหลวม ๆ ตกแต่งด้วยสาบคอปกและสาบเสื้อ หรืออาจเป็นเครื่องประดับตรงกลางอก

อย่างใดอย่างหนึ่ง นุ่งทับสวมกางเกงขายาว และสวมรองเท้า (ภาพที่ 94ง) ทั้งนี้สังเกตว่าม้าที่ควบอยู่นั้นมีท่วงท่าและลีลาตื่นตัว มีหางอันขวัดแขว่ง ซึ่งต่างไปตัวอื่นที่เดินอย่างเนิบเฉื่อย



ภาพที่ 94 ภาพทหาร

(ก) ภาพทหารกลุ่มที่หนึ่ง

(ข) ภาพทหารกลุ่มที่สอง

(ค) ภาพทหารกลุ่มที่สองเดินเท้า

(ง) ภาพทหารกลุ่มที่สามทหารต่างชาติ

3. ภาพสถาปัตยกรรม

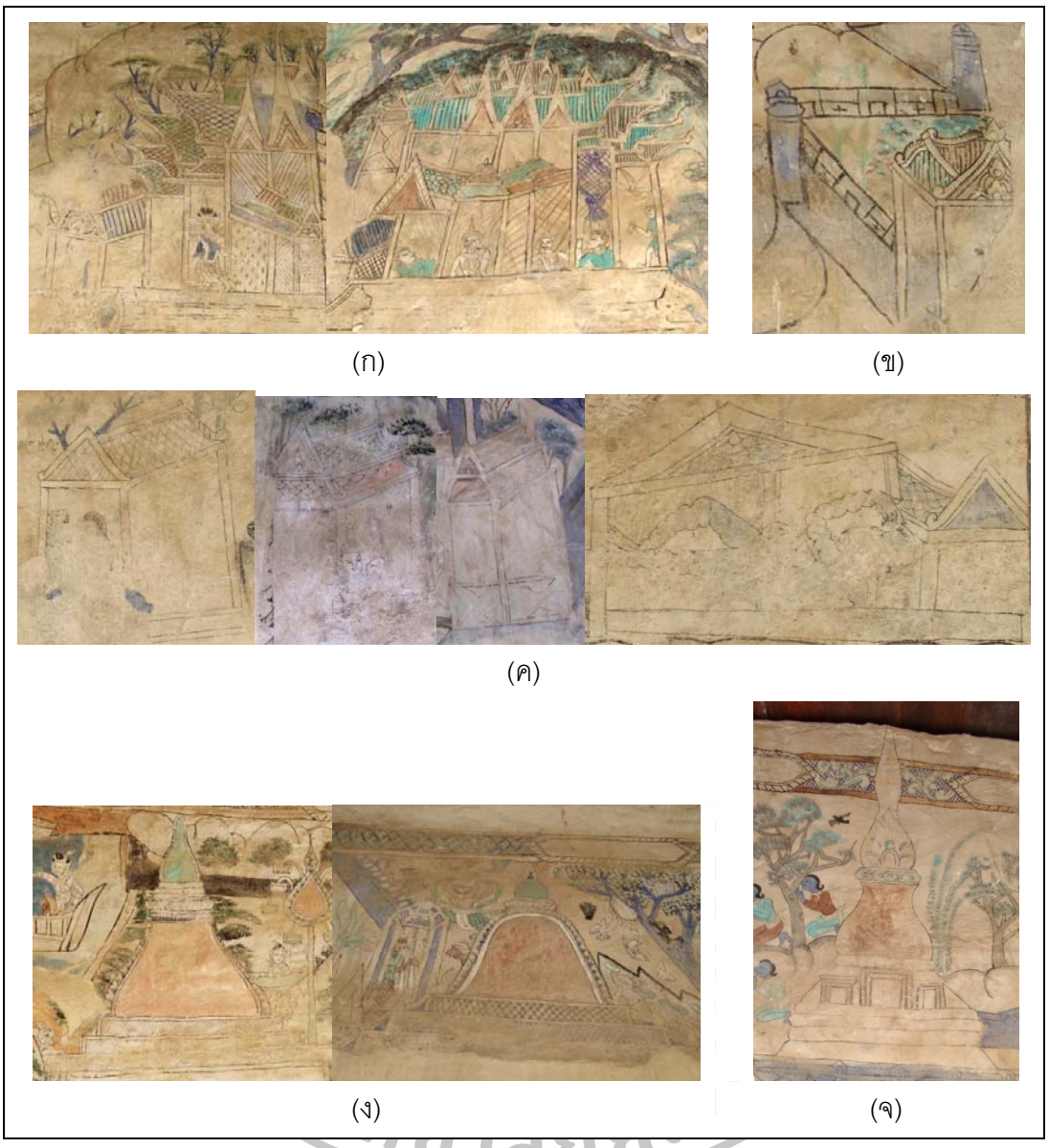
สถาปัตยกรรมที่พบ ได้แก่ อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง กำแพงเมือง ศาลา พลับพลา และเรือนพื้นถิ่น ซึ่งสิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนที่ขนาดใหญ่สังเกตได้ชัดเจนที่สุด แต่ก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพบุคคล เพื่อบอกสถานะ สถานที่ เหล่านี้โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเกี่ยวกับ ความสมดุลย์ระหว่างปราสาทกับภาพบุคคล และเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ

3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ที่สุด มีรูปแบบอย่างอุดมคติที่แสดงออกในลักษณะ 2 มิติ เป็นอาคารทรงจั่วหันด้านหน้าออก ส่วนบนคือหลังคาจั่วมีป้านลมหรือปั้นลมยอดแหลมสามจั่วเรียงซ้อนต่อกัน มุมมองด้านข้างซ้อนกันยิ่งกว่า หลังคาตัดเส้นลงสีเป็นวงโค้งทับซ้อนคล้ายรูปแบบมุงเกล็ดเต่าและขีดเป็นเส้นแบบมุงกระเบื้อง ตัวอาคารแสดงโครงสร้างเสาสูงรองรับอาคารทั้งหมดอยู่บนฐานรองรับอีกชั้นหนึ่ง บางภาพด้านหน้ามีอาคารหลังคาจั่วขนาดเล็กกว่าต่อยื่นจากอาคารหลักคล้ายกับจตุรมุข พื้นที่ระหว่างเสาขีดเขียนลวดลายเป็นเส้นแบบต่าง ๆ ไม่ได้เป็นระเบียบเดียวกันทั้งหมดจึงไม่แน่ชัดว่าเป็นผนังหรือผ้าม่าน รูปแบบปราสาทดังกล่าวดูจากเค้าโครงย่อมคุ้นตาแบบอย่างจิตรกรรมไทยประเพณี แต่รายละเอียดส่วนย่อย เช่น ลวดลายประดับตกแต่งส่วนต่าง ๆ อาจจะรวบรัดหรือลดทอนให้เรียบง่ายไปมาก (ภาพที่ 95ก)

3.2 กำแพงเมือง โดยทั่วไปคล้ายคลึงกันที่เป็นกำแพงสีขาว ล้อมรอบพื้นที่ปราสาท มีประตูทางเข้าทางออกเป็นซุ้มประตูแบบเก๋งจีน (ภาพที่ 95ข)

3.3 ศาลา หรือ พลับพลา เป็นอาคารขนาดเล็กลงมาไม่สูงนัก เป็นอาคารโถงที่วาดแยกจากปราสาทใหญ่ มักมีรูปแบบหลังคาอาคารทรงจั่วมีเสารองรับ (ภาพที่ 95ค)

3.4 เจดีย์ ที่วัดประตูชัยนี้วัดเจดีย์ไว้สามภาพมีรูปแบบไม่ซ้ำกัน เขียนอยู่เหนือประตูทางเข้าทางทิศตะวันออกและวาดไว้เหนือกรอบหน้าต่างทิศใต้ (ภาพที่ 95ง-จ) ภาพเจดีย์ที่วาดบนผนังนี้ส่วนมากเป็นเจดีย์ทรงกลม มีฐานสูงเป็นชั้นลดหลั่น ตกแต่งลวดลายหรือระบายด้วยสีเขียว บางเจดีย์เรือนธาตุทรงคล้ายดอกบัวตูม มียอดแหลม บางรูปเขียนเรือนธาตุกลมขนาดใหญ่คล้ายเจดีย์หมากโม ของประเทศลาว เนื่องจากว่าเนื้อหาประกอบมีบางรูปทางทิศใต้เท่านั้นเขียนต้นกัลปพฤกษ์ ซึ่งคงหมายถึงเป็นเป็นเจดีย์จุฬามณีและต้นไม้ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และอีกส่วนหนึ่งที่เขียนไว้โดยไม่มีเนื้อหาส่วนอื่นเกี่ยวข้อง ช่างจึงน่าจะเป็นการเขียนประดับตกแต่งซุ้มประตูหรือหน้าต่าง



ภาพที่ 95 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ปราสาทราชวัง

(ข) ภาพซุ้มประตู

(ค) ภาพศาลา

(ง) ภาพเจดีย์ ผนังทิศตะวันออก

(จ) ภาพเจดีย์ เหนือกรอบหน้าต่าง ผนังทิศทิศใต้

4. ภาพสัตว์

4.1 เป็นสัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง เช่น ครุฑ สิงห์ ช้าง ม้า ละมั่ง เป็นต้น ภาพตัวสัตว์จะเขียนแบบสองมิติด้วยโครงสร้างแบบเรียบง่ายไม่เน้นกล้ามเนื้อความเป็นจริงทางกายวิภาค ตัดเส้นด้วยสีเข้ม เช่น สีดำ ระบายสีด้วย สีคราม น้ำตาล หรือเป็นสีขาวนวลของผนัง เขียนแบบท่าทางของสัตว์เหล่านี้จะเคลื่อนไหวแบบเรียบนิ่ง และคล้ายคลึงกัน ไม่แสดงอากัปกิริยาอึกทึก (ภาพที่ 94ข)

4.2 ส่วนสัตว์อื่น ๆ เขียนแทรกเสริมภาพไว้ในแต่ละตอนในจะพบเพียงแค่ นก ปลา ซึ่งเป็นสัตว์ทั่วไปที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิต เขียนท่าทางได้หลากหลายกว่า (ภาพที่ 82ค)

5. ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

ภาพในหัวข้อนี้จะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยของตอนต่าง ๆ ในเนื้อเรื่องพระเวสสันดรชาดกเป็นส่วนมาก ภาพวิถีชีวิตอื่นเล็ก ๆ น้อย ๆ ช่างมักจะพบเขียนใส่แทรกไว้ในฉากนครกัณฑ์ แทรกอยู่ในส่วนขบวนแถวนั้นด้วย เช่น การเล่นดนตรีพื้นเมืองประเภท แคน การฟ้อนร่ายรำ การถือร่ม การสักขา เป็นต้น (ภาพที่ 92)

6. การแบ่งเรื่อง (ภาพที่ 96)

ดังที่กล่าวมาทั้งหมด ภาพจิตรกรรมที่ผนังสิมด้านในของวัดประตูชัยนั้นเส้นแบ่งภาพที่ใช้อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งเรื่องตามรูปแบบผนังสิม คือ จะเห็นได้ชัดว่าภาพจิตรกรรมผนังภายนอกเขียน 2 เรื่อง แบ่งเป็นเรื่องละ 2 ผนังอย่างชัดเจน ซึ่งถือว่าเป็นการแบ่งภาพโครงสร้างใหญ่วิธีหนึ่ง

6.2 การแบ่งเรื่องในส่วนรายละเอียดของภาพ ช่างจะใช้ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ กำแพง ต้นไม้ใหญ่ และโขดหินที่ไม่สูง เขียนเป็นเส้นคดโค้งต่อเนื่องกันเป็นแถว เป็นแนวยาว บางครั้งคล้ายพื้นดินที่ขรุขระ การใช้คั่นภาพแต่ละตอนด้วยแนวกำแพงเมือง ต้นไม้และโขดหินเป็นแบบอย่างที่พบได้ในรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี โดยเฉพาะการใช้โขดหินหรือเขามอแยกเรื่องราวส่วนต่าง ๆ ของภาพนั้นนิยมใช้ในจิตรกรรมไทยประเพณีตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3[52] ด้วยเช่นกัน หากแต่จะแตกต่างบ้างที่ที่งานจิตรกรรมอีสานตัวอย่างวัดประตูชัยนี้จะเขียนโขดหินยาวต่อเนื่องกันจนเหมือนเป็นแถวเป็นแนวยาวคั่นไว้ ขณะเดียวกันมีความหมายคล้ายเนินเดินและพื้นดินลักษณะขรุขระ (ภาพที่ 96ก)

---

[52] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 39.

(ก)

(ข)

ภาพที่ 96 การแบ่งเรื่อง
(ก) การแบ่งเรื่องผนังด้านทิศเหนือ
(ข) การแบ่งเรื่องผนังด้านทิศใต้

7. การตกแต่งอื่น ๆ

ที่น่าสนใจการตกแต่งซุ้มหน้าต่าง พื้นที่สามเหลี่ยมด้านบนของบานหน้าต่างไม้สองบานทางทิศเหนือเขียนไว้ลวดลายที่ต่างกัน ใช้วิธีตัดเส้นลงสีเรียบตกแต่งให้เป็นซุ้มบรรพแถลง ซึ่งกรอบสามเหลี่ยมรูปจั่ว อันเป็นรูปสัญลักษณ์ของเรือนฐานันดรแบบหนึ่ง นอกจากประดับให้เกิดความงดงามแล้ว ยังเป็นสัญลักษณ์ของฐานันดรสูง เป็นสัญลักษณ์ซ้อนอยู่ในฐานันดรจริง[53] ออกแบบลวดลายภายในกรอบสามเหลี่ยมไว้แตกต่างกัน เค้าโครงโดยรวมดูคล้ายคลึงกับรูปแบบหน้าบรรพอุโบสถและวิหารแบบพระราชนิยมที่สร้างด้วยปูนปั้นดังในสมัยรัชกาลที่ 3[54] (ภาพที่ 97)

---

[53] ดูเพิ่มเติมใน สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ**, 87.

[54] หน้าบันหรือหน้าบรรพ ในสมัยพระราชนิยมมีโครงสร้างแบบก่ออิฐถือปูนทั้งหมด ไม่มีช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ ตามแบบไทยประเพณี ดูรายละเอียดใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน** (กรุงเทพฯ: ฟิสิกซ์เซ็นเตอร์, 2556), 162.

ภาพที่ 97 การเขียนตกแต่งซุ้มหน้าต่างของวัดบ้านประตูชัย

3. **วัดพุทธสีมา (วัดเปลือยใหญ่)**

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดพุทธสีมา (วัดบ้านเปลือยใหญ่) ตั้งอยู่บ้านเปลือยใหญ่ หมู่ที่ 1 ตำบลช้างเผือก อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด วัดตั้งเมื่อ พ.ศ.2464 ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมา เมื่อ พ.ศ. 2470 [55]

รูปแบบสิม

เป็นสิมทึบพื้นบ้านขนาดเล็ก สร้างโดยช่างญวณ[56] หันหน้าไปทางทิศตะวันออก (ภาพที่ 98ก) ก่ออิฐถือปูนทรงสูง ไม่มีมุขหน้า หลังคาทรงจั่วสองชั้น ขนาดกว้าง 6 เมตร ยาว 9 เมตร สูง 8 เมตร มีประตูทางเข้าทางเดียว บานประตูแกะสลักไม้เป็นลายก้านขด เหนือกรอบประตูเป็นซุ้มลายโค้งแต่งลวดลาย ภายในซุ้มกลางประดิษฐานพระพุทธรูปปางมารวิชัย ขนาบด้านข้างทั้งซ้ายและขวาเป็นซุ้มขนาดเล็กลงมา ไว้ประดิษฐานพระพุทธปางประทานพรข้างละหนึ่ง รอบกำแพงแก้วรอบนอกบริเวณกรอบประตูแกะสลักไว้ว่า “อุปฌาย์ คณะสงฆ์ กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน ราษฎร ตำบลเปือย มีศรัทธาบริจาคทรัพย์สร้างพัทธสีมา พ.ศ.71 เสร็จ พ.ศ.75 สิ้นปัจจัย 832 บาท” [57] บริเวณผนังข้างทำช่องหน้าต่างข้างละสามช่อง เหนือบานหน้าต่างประดับซุ้มโค้งเป็นลายกนกสามแฉกเล็กใหญ่ต่างกัน ส่วนหน้าต่างคู่สุดท้ายก่อทึบเจาะเป็นซุ้มโค้งมีพระพุทธรูปปูนปั้นปางมารวิชัย

---

[55] กรมการศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, 489.

[56] ชวลิต อธิปัตยกุล, **สิมญวณในอีสาน** (อุดรธานี: เต้าโล้, 2556), 286.

[57] หน่วยอนุรักษ์ส่งแวดล้อมธรรมชาติและศิลปกรรมท้องถิ่นจังหวัดร้อยเอ็ด, **สิมที่มีฮูปแต้มจังหวัดร้อยเอ็ด** (ร้อยเอ็ด: ประสานการพิมพ์, 2543), 113.

ด้านละหนึ่งองค์ อีกสองช่องทำเป็นบานหน้าต่างแกะสลักเป็นลายก้านขด ชุดฐานบัวเป็นบัวลูกแก้วอกไก่ ประดับลวดลายหน้ากระดานบน กำแพงแก้วรอบนอกเจาะเป็นทางเข้าประดับสิงห์ข้างละหนึ่ง ส่วนกำแพงแก้วด้านหน้าประดับด้วยยักษ์ปูนปั้นข้างละหนึ่งเช่นกัน ภายในประดิษฐานพระพุทธรูปปูนปั้นปางมารวิชัย (ภาพที่ 98ข) ฝีมือช่างพื้นบ้านคงสร้างมาพร้อมกับการสร้างโบสถ์[58] ผนังด้านในเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดกและนรกภูมิ

(ก) (ข)

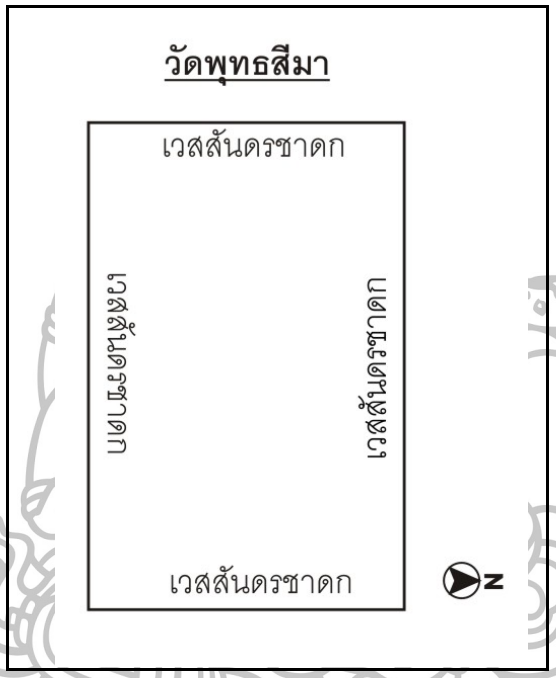
ภาพที่ 98 วัดพุทธสีมา (วัดเปลือยใหญ่)
(ก) อุโบสถวัดพุทธสีมา
(ข) พระพุทธรูปและจิตกรรมภายในวัดพุทธสีมา

ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน (ภาพที่ 99)

ภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้เขียนไว้ทุกด้าน มีสภาพอายุยาวนานทำให้ภาพจิตรกรรมฝาผนังเกิดสภาพชำรุดบางส่วน ข้อมูลกล่าวว่าช่างสุดใจ อุทรวง คนท้องถิ่นอำเภอสุวรรณภูมิเป็นคนเขียนภาพนี้ขึ้น สีผนังขาวนวลที่ได้จากชาวบ้านช่วยกันไปขุดหอยกี้ที่ทุ่งกุลามาตำทำปูนและเอา

[58] หน่วยอนุรักษ์ส่งแวดล้อมธรรมชาติและศิลปกรรมท้องถิ่นจังหวัดร้อยเอ็ด, **สิมที่มีฮูปแต้มจังหวัดร้อยเอ็ด**, 113.

ยางบงมาคลุกผสม[59] สีส่วนใหญ่ใช้สีเหลือง เทา น้ำเงิน แดง เขียว และดำ ใช้สีเข้ม เช่น สีดำ สีน้ำเงิน แต่ภาพบางส่วนที่ไม่ใช้วิธีการการตัดเส้นเลยก็มี เช่น ปราสาทราชวัง โครงสร้างการวางองค์ประกอบภาพที่การแบ่งเป็นแถวด้วยเส้นสีน้ำเงิน มีทั้งแนวเส้นตรงและเส้นหยัก โค้งไปมา โอบล้อมเป็นกรอบบ้างก็มี



ภาพที่ 99 ผังภาพจิตรกรรม วัดพุทธสีมา (วัดเปลือยใหญ่)

1. **พระเวสสันดรชาดก**

เริ่มที่ผนังด้านหลังพระประธาน/ทิศตะวันตก ภาพในส่วนต้นนี้ค่อนข้างวางไว้ สลับไปมาระหว่างผนังทิศตะวันตก ทิศเหนือและทิศตะวันออก สามารถอธิบายดังนี้

1.1 กัณฑ์ทศพร ภาพเริ่มต้นที่ผนังด้านซ้ายที่มุมด้านล่าง เขียนไว้หนึ่งตอน กล่าวถึงเนื้อความตอนที่นางผุสดีเป็นอัครมเหสีของพระอินทร์ เมื่อถึงเวลาจุติยังโลกมนุษย์ได้ขอพร 10 ประการจากพระอินทร์ ภายในปราสาทภาพบุคคลบางส่วนเขียนรัศมีไว้สื่อความหมายถึงพระอินทร์ในตอนนี้ (ภาพที่ 100)

---

[59] หน่วยอนุรักษ์ส่งแวดล้อมธรรมชาติและศิลปกรรมท้องถิ่นจังหวัดร้อยเอ็ด, **สิมที่มีฮูปแต้มจังหวัดร้อยเอ็ด**, 113.

ภาพที่ 100 กัณฑ์ทศพร

1.2 กัณฑ์หิมพานต์ ครั้งนั้นได้เกิดทุพภิกขภัยขึ้นในแคว้นกาลิงครัฐ พระราชาแห่งแคว้นกาลิงครัฐจึงทรงให้พราหมณ์ 8 คน มาทูลขอช้างปัจจัยนาเคนทร์ เพราะถ้าช้างนี้ไปสู่ที่กันดารจะทำให้เกิดฝนตกขจัดทุพภิกขภัยไปได้ เมื่อพราหมณ์ทั้ง 8 มาทูลขอช้างปัจจัยนาเคนทร์ (ภาพที่ 101)

ภาพที่ 101 กัณฑ์หิมพานต์

1.3 ทานกัณฑ์ พระเวสสันดรได้ทรงบริจาคทานครั้งยิ่งใหญ่ แล้วได้ทูลลาพระชนกชนนีขอออกบวชและเสด็จเข้าสู่เขาวงกตปฏิบัติธรรมอยู่ ณ ที่นั้น แล้วพระเวสสันดรพร้อมด้วยพระมัทรี กัณหา ชาลีก็เสด็จโดยราชรถเทียมม้า 4 ตัว เมื่อเสด็จออกจากพระนครก็มีพราหมณ์ 4 คน มาทูลขอม้า เมื่อพระองค์ประทานม้าแก่พราหมณ์แล้ว เทวดาได้แปลงองค์เป็นละมั่งเทียมราช

รถแทนม้าพาพระองค์เสด็จต่อไป และมีพราหมณ์ผู้หนึ่งมาทูลขอราชรถ พระองค์ได้ประทานราชรถแด่พราหมณ์นั้น แล้วเสด็จสู่ป่าด้วยพระบาทพระองค์ทรงอุ้มพระชาลี พระมัทรีทรงอุ้มพระกัณหา หันพระพักตร์ตรงไปสู่เขาวงกต (ภาพที่ 102)

ภาพที่ 102 ทานกัณฑ์

1.4 กัณฑ์วนประเวศน์ ทั้ง 4 พระองค์เสด็จสู่ป่าโดยพระบาท พระเวสสันดรทรงอุ้มพระชาลี พระมัทรีทรงอุ้มพระกัณหา ทั้งสี่พระองค์เสด็จถึงแคว้นเจตรัฐ พะยาเจตราชและพระวงค์ได้ทูลเชิญให้ครองราชย์ ในแคว้นเจตรัฐก็มิได้ทรงรับ (ภาพที่ 103)

ภาพที่ 103 กัณฑ์วนประเวศน์

1.5 กัณฑ์ชูชก ที่กล่าวถึงนางอมิตดาภรรยาคนสวยของชูชกระหว่างเดินทางไปตักน้ำ ถูกภรรยาพราหมณ์กว่ากล่าวและด่าตี เมื่อกลับบ้านได้แสดงถึงชูชกที่รอรับหาบน้ำนางอมิตดา

ชี้นิ้วมาทางภริยาพราหมณ์และอ้อนวอนชูชกให้ไปขอพระกัณหาและชาลีมาเป็นทาสรับใช้นาง (ภาพที่ 104)

ภาพที่ 104 กัณฑ์ชูชก

1.6 กัณฑ์จุลพน ที่กล่าวถึงบริเวณเขาวงกตอันเป็นเขตของพราหมณ์เจตบุตรเฝ้ารักษา ชูชกโดนสุนัขร้ายของเจตบุตรไล่ (ภาพที่ 105)

ภาพที่ 105 กัณฑ์จุลพน

1.7 กัณฑ์มหาพน เริ่มเรื่องที่ชูชกเดินทางสู่เขาวงกต ผนังด้านทิศตะวันออก เหลือภาพจิตรกรรมอยู่น้อยกว่าผนังอื่นอยู่ส่วนบนของผนัง ช่างได้บรรยายภาพถึงระหว่างการเดินทางสู่เขาวงกตของชูชกและการใช้ชีวิตของชูชกในป่าก่อนเดินทางถึงอาศรมพระเวสสันดร (ภาพที่ 106-107)

ภาพที่ 106 กัณฑ์มหาพน

ภาพที่ 107 กัณฑ์มหาพน

1.8 กัณฑ์กุมาร ชูชกได้แอบเข้าเฝ้าพระเวสสันดรตอนนางมัทรีไปหาผลไม้ในป่า เพื่อทูลขอสองกุมารเมื่อสองกุมารรู้ว่าพราหมณ์ชูชกมาขอเอาไปเป็นทาสรับใช้ก็หวาดกลัวจึงหนีไปซ่อนในสระบัว พระเวสสันดรได้พรรณนา คุณของทานบารมีและอุปมากุมาร แก่กุมารในสระบัวจึงยอมขึ้นจากสระบัว (ภาพที่ 108) เมื่อพระเวสสันดรมอบสองกุมารให้ชูชกแล้ว ชูชกก็รีบมัดมือเท้ารีบพาไปโดยเร็ว (ภาพที่ 109) ระหว่างเดินทางเมื่อชูชกเหยียบหินลื่น สองกุมารก็รีบหนีกลับมาหาพระเวสสันดร ตอนนี้ช่างได้แทรกอารมณ์ขบขันลงไปด้วยการวาดภาพชูชกที่ผ้านุ่งหลุดด้วยอาการน่าขบขัน (ภาพที่ 109)

ภาพที่ 108 กัณฑ์กุมาร สองกุมารหวาดกลัวจึงหนีไปซ่อนในสระบัว

ภาพที่ 109 กัณฑ์กุมาร

1.9 กัณฑ์มัทรี กล่าวถึงตอนเมื่อพระเวสสันดรบริจาคทานแล้ว นางมัทรีรีบเดินทางกลับอาศรมโดยเร็วเพราะทรงพระสุบินเป็นลางร้าย ระหว่างทางทรงพบพญานามฤคราชที่เกิดจากเทพบุตรจำแลงมาทั้งสามกั้นทางอยู่มิอาจผ่านไปได้ และนางมัทรีกลับถึงอาศรม มิได้พบกับสองกุมารก็ทรงเศร้าโศกหนัก ทรงคร่ำครวญ ร่ำไห้ประหนึ่งว่าดวงหทัยแตกสลายและก็ทรงถึงแก่วิสัญญีภาพลง พระนางทรงฟื้นขึ้นอีกครั้งด้วยเมื่อพระเวสสันดรทรงนำน้ำมาประพรม (ภาพที่ 110)

ภาพที่ 110 กัณฑ์มัทรี

1.10 กัณฑ์สักบรรพ (ตอนนี้สภาพค่อนข้างเลือนลาง) เห็นเป็นเค้าโครง ของบุคคลสองคนในศาลานั่นคืออาศรมของพระเวสสันดรกล่าวคือ ครั้นเมื่อพระอินทร์เกิดเกรงว่าหากมีผู้มาขอพระมัทรีพระเวสสันดรก็จะประทานอีกจึงแปลงเป็นพราหมณ์ชรามาทูลข้อเสียก่อน ครั้นเมื่อพระมัทรีก็ทรงยินยอม พระอินทร์ทรงประจักษ์ในเจตนาของดาบสทั้งสองพระองค์แล้วจึงปรากฏพระองค์ให้ทราบว่าคือพระอินทร์แปลงมา แล้วถวายพระนางมัทรีคืนพระเวสสันดร (ภาพที่ 111)

ภาพที่ 111 กัณฑ์สักบรรพ

1.11 กัณฑ์มหาราช เขียนเป็นกลุ่มภาพดังนี้ (ภาพที่ 112)

1.11.1 ชูชกและสองกุมารเดินทางในป่า เมื่อตกค่ำ ชูชกก็ก็ผูกเปลนอนบนต้นไม้ แต่มัดสองกุมาไว้โคนต้น

1.11.2 เทพบุตรและเทพธิดาก็จำแลงตนเป็นพระเวสสันดรและกระนางมัทรีมาบริบาลสองกุมารทุกราตรี (ภาพที่ 113)

1.11.3 ชูชกเดินทางหลงเข้าไปจนถึงกรุงเชตุดร พระเจ้าสญชัยทอดพระเนตรเห็นพระกุมารทั้งสองจึงโปรดเข้าเฝ้า และไถ่ตัวตามราคาที่พระเวสสันดรตั้งไว้ พร้อมทั้งพระราชทานปราสาท 7 ชั้นและอาหารอันดีแก่ชูชก

1.11.4 ชูชกนั้นก็ลืมตัวในทรัพย์สมบัติ กินอาหารเกินประมาณจนท้องแตกตาย (ภาพที่ 114)

1.11.5 พระเจ้าสญชัยได้ประกาศหาญาติของชูชกมารับสมาบัติ แต่ไม่มีผู้ใดมาจึงเก็บเข้าพระคลังหลวงไว้ ในจิตรกรรมอีสานได้เขียนถึงพระเจ้าสญชัยจัดงานศพชูชก (ภาพที่ 114)

ภาพที่ 112 กัณฑ์มหาราช

ภาพที่ 113 กัณฑ์มหาราช

ภาพที่ 114 พระเจ้าสญชัยจัดงานศพชูชก

1.12 กัณฑ์ฉกษัตริย์ ในตอนที่กษัตริย์ทุกพระองค์ทรงพบหน้ากันที่อาศรมของพระเวสสันดรและพระนางมัทรีและแถวด้านบนของผนังข้างนี้ เป็นรูปปราสาท 3 หลังเรียงกัน โดยที่หลังแรกมีเนื้อหากล่าวถึง ปราสาทราชวังภายในปราสาทมีบุคคลจำนวนมาก (ภาพที่ 115)

ภาพที่ 115 กัณฑ์ฉกษัตริย์

1.13 นครกัณฑ์ ที่กล่าวถึงพระเจ้ากรุงสญชัยไปรับพระเวสสันดรและพระนางมัทรี ซึ่งลาผนวชกลับมายังกรุงเชตุดร และขึ้นครองราชย์ (ภาพที่ 116)

ภาพที่ 116 ขบวนเสด็จในนครกัณฑ์

2. ภาพนรกภูมิ

ภาพนี้เขียนไว้ผนังด้านล่างทางทิศใต้ พิจารณาจากลักษณะการเขียนจึงดูแตกต่างจากส่วนก่อนอย่างมาก เขียนแยกส่วนออกมา โดยไม่ต่อเนื่องจากภาพในผนังเดียวกัน ซึ่งภาพถัดไปในบริเวณเดียวกันกล่าวถึงเรื่องเวสสันดร อีกทั้งด้วยฝีมือ และความชำนาญทางด้านศิลปะจึงคาดว่าน่าจะเป็นคนละช่างกันกับพื้นที่ส่วนใหญ่ จึงอาจเป็นได้ว่าว่าภาพนี้อาจเขียนเสริมขึ้นในคราวหลัง หรือเขียนคราวเดียวกันนั้นแต่คนละช่างกันที่แบ่งพื้นที่ในการทำงาน

ภาพนรกภูมิและการลงโทษสัตว์นรก โดยมีคำบรรยายเป็นอักษรไทยประกอบในแต่ละภาพ เขียนเป็นคำอธิบายไว้ใต้ภาพเป็นอักษรไทย เช่น “ลักกินของวัดเกิดเป็นหนอไม้เกิดกลางหัว” และ คำบรรยายใต้ภาพสัตว์นรกปีนต้นงิ้ว ว่า “เล่นชู้กับผัวเล่นเจ้าหัวกับเผิ่น” เป็นต้น ใช้เทคนิควิธีการเขียนแบบตัดเส้นไม่ระบายสี

โดยทั่วไปในจิตรกรรมอีสานมักพบภาพเรื่องนรกภูมินี้จะเป็นองค์ประกอบร่วมตอนหนึ่งในเรื่องพระมาลัย และเจดีย์จุฬามณี ซึ่งไพโรจน์ สโมสร ได้กล่าวไว้ในแนวคิดเดียวนี้ว่า ชาวอีสานนั้นไม่รู้จักเรื่องไตรภูมิพระร่วง ภาพนรกภูมิน่าจะเป็นอิทธิพลจากเรื่องพระมาลัยมากกว่า[60] ซึ่งความคิดนี้ก็สอดคล้องกับ พิทักษ์ น้อยวังคลังที่กล่าวว่าการเขียนเกี่ยวกับเปรตภูมิ นรกภูมิ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์นั้นเป็นการถ่ายทอดเนื้อเรื่องพระมาลัย[61] การแยกเขียนย่อมแสดงถึงการไม่มีข้อจำกัดและอิสระของช่างพื้นถิ่น

ลักษณะการเขียน

จากประวัติการสร้างสิมโดยช่างญวน แต่ไม่ทราบแน่ชัดว่าช่างเขียนภาพเป็นใคร เป็นช่างญวณด้วยหรือไม่ แต่ภาพจิตรกรรมของวัดพุทธสีมานี้รูปแบบโดยรวมดูจะแตกต่างจากสิมวัดอื่นๆ ที่กลุ่มสีที่ใช้เป็นสีสดใสจากแดงเหลือง เทา น้ำเงิน แดง เขียว และดำบนพื้นสีขาวนวล เน้นเรื่องเขียนพระเวสสันดรเพียงเรื่องเดียว แม้จะมีเรื่องนรกภูมิมาแทรก เป็นส่วนเล็กน้อยจากผนังทั้งหมด

การวางภาพ ผนังด้านในสิมของวัดพุทธสีมานั้น มีภาพจิตรกรรมเพียงครึ่งผนังด้านบนของทุกด้าน แสดงเป็นวรรณกรรมศาสนาเรื่องเวสสันดร ชาดก ทั้ง 13 กัณฑ์จนครบและโดยละเอียด การเรียงลำดับเรื่องราวตั้งแต่ผนังด้านหลังพระประธานหรือผนังทิศตะวันตก ทิศใต้ ทิศตะวันออก และทิศเหนือ

การเรียงลำดับภาพหรือตอนในช่วงแรกค่อนข้างสับสับไปมา ทำให้ยากต่อการเชื่อมโยงความเข้าใจ แม้ในแต่ละผนังดูเหมือนจะแบ่งเป็นแถวแนวนอนด้วยเส้นคั่นภาพ อาจแบ่งเป็น 1-3แถว วิธีการเล่าเรื่องเรียงกันจากแถวด้านล่างทางซ้ายและเริ่มแถวใหม่ที่แถวบนด้านซ้ายเช่นกัน แต่ก็เป็นไปอย่างไม่สม่ำเสมอ การเล่าเรื่องแต่ละกัณฑ์อาจมีการเน้นรายละเอียดมากบ้างน้อยบ้างไม่เท่ากันทุกกัณฑ์ แต่จะเห็นได้ชัดว่าภาพเวสสันดรในจิตรกรรมอีสานมักจะเน้นหรือจะต้องเขียนฉากงานการจัดพิธีศพของชูชกเป็นสำคัญและเน้นขบวนเสด็จอย่างยิ่งใหญ่ในนครกัณฑ์เสมอ

---

[60] ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 60.

[61] พิทักษ์ น้อยวังคลัง, **รายงานวิจัยเรื่องค่านิยมไตรภูมิในจิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 87.

ส่วนรูปแบบการเขียนโดยรวม ทั้งสถาปัตยกรรม ภาพบุคคลชั้นสูง และทิวทัศน์ จะยังมีเค้าโครงของจิตรกรรมไทยประเพณีอยู่บ้างแต่ก็ได้คลี่คลายเป็นพื้นบ้านไปมากแล้ว ทั้งแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ และการตกแต่งเครื่องประดับต่าง ๆ ด้วยลวดลายกนก ซึ่งเป็นเค้าโครงคร่าว ๆ เช่น สังวาลย์ มงกุฎ กรองศอ ระบายด้วยสีเหลือง สีผิวสีระบายด้วยสีเหลืองอ่อน ส่วนการเขียนใบหน้า มีลักษณะค่อนข้างกลม ไม่เน้นการแสดงอารมณ์ทางใบหน้านัก ใช้ท่าทางในการสื่อจะจำแนกสถานะความสำคัญของบุคคลด้วยเครื่องแต่งกายและสีผิว ส่วนสถาปัตยกรรมจะจำแนกด้วยขนาดและรายละเอียด การแบ่งเรื่องแต่ละตอนออกจากกันใช้ที่ว่างและเส้นทึบที่มีทั้งเส้นตรงและเส้นโค้งไปมา การเขียนต้นไม้ไม่มีบทบาทในการแบ่งภาพออกจากกัน จึงเห็นภาพต้นไม้ได้น้อย ฉะนั้นภาพที่วัดพุทธสีมานี้จึงดูโปร่งและโล่งไปด้วยสีอ่อนของผนัง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. **ภาพทิวทัศน์**

ดังที่กล่าวว่าโดยรวมยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอน ส่วนรูปแบบการเขียนภาพทิศทัศน์นั้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบการเขียนยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง ดังนั้นจึงทำให้ภาพจิตรกรรมโดยรวมดูค่อนข้างสว่าง โปร่งไม่หนาแน่น แม้จะเป็นฉากในป่าที่ต้องมีต้นไม้หนาทึบจำนวนมาก แต่ช่างเขียนก็เขียนเพียงต้นไม้เป็นต้นหลัก ๆ ต้นไม้ในภาพจิตรกรรมนี้ก็เหมือนเป็นหน้าที่เสริมตัวภาพหรือทำหน้าที่แทรกระหว่างภาพเท่านั้น

1.1 รูปแบบต้นไม้ รูปแบบของต้นไม้มีทั้งขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ ส่วนมากดูคล้ายคลึงกันแยกชนิดไม่ได้ จึงอาจจำแนกเป็นสองกลุ่มคือ

1.1.1 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ รวมถึงไม้พุ่มเตี้ย ช่างได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วยวิธีการ เช่น บางต้นรองสีพื้นด้วยสีอ่อนแล้วตัดเส้นใบกลมทีละใบใช้สี เช่น สีคราม สีเหลือง สีเขียว บางต้นสร้างน้ำหนักเข้มอ่อนของใบด้วยการแบ่งระบายสีแต่ละกลุ่มใบด้วยต่างสี ส่วนลำต้นมีกิ่งก้านนั้นที่วัดนี้ออกแบบอย่างอิสระ สมจริงตามธรรมชาติ โดยที่กิ่งไม้ใหญ่จะขดเคี้ยวไปมา และระบายด้วยสีเข้ม เช่น น้ำตาล สีคราม อาจมีตัดเส้นร่วมด้วยหรือไม่ก็ไม่เสมอกันทุกผนัง (ภาพที่ 117ก)

1.1.2 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้และพบมากที่จิตรกรรมฝาผนังวันนี้คือ ต้นมะพร้าว จะเขียนด้วยกลวิธีคือ ลำต้นรองพื้นด้วยสีอ่อนเน้นรายละเอียดด้วยสีเข้มกว่าใบมีขนาดเล็กอย่างเช่น ใบมะพร้าวช่างจะพู่กันตวัดสีเข้มกว่าสร้างเป็นทิศทางอิสระของกลุ่มใบที่ใกล้เคียงธรรมชาติ (ภาพที่ 117ข)

(ก)

(ข)

ภาพที่ 117 ภาพต้นไม้
(ก) ภาพต้นไม้ทั่วไป
(ข) ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้

1.2 ท้องฟ้า ของผนังภายนอกนี้ใช้สีขาวนวลของผนังเป็นฉากท้องฟ้า ไม่ระบายสี (ภาพที่ 117ก)

1.3 ภาพผืนน้ำ ช่างเขียนไว้เป็นส่วนน้อยตัวอย่างในตอนที่พระชาลี พระกัณหาหนีชูชกลงในสระบัว ใช้กลวิธีระบายสีเรียบด้วยสีคราม ระบายเป็นภาพผิวน้ำที่สงบนิ่ง (ภาพที่ 108)

2. ภาพบุคคล

2.1 บุคคลชั้นสูง (ภาพที่ 118) โดยทั่วไปการเขียนคนของวัดพุทธสีมานั้น จะมีเค้าโครงของจิตรกรรมไทยประเพณีน้อยกว่าที่อื่นมาก จนคล้ายเป็นเอกลักษณ์ของช่างที่นี่เอง เพราะได้ลดทอนและคลี่คลายรายละเอียดทั้งหลายไปมากแล้ว ทั้งการเช่น แสดงเส้นรอบนอกที่อ่อนไหว แต่ยังไม่แสดงอายุหรือวัย คนในวัยเด็กเขียนขนาดเล็กลง ส่วนมากไม่แสดงอารมณ์บน

ใบหน้าแต่แสดงออกด้วยอากัปกิริยาแบบนาฏลักษณ์ (Dramatic) หรือท่าละคร โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสรีระและเครื่องประดับ รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องบ่งบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ เขียนใบหน้าตัวละครกลมทั้งหมดใช้วิธีการตัดเส้นลงสี เฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ กลวิธีการเขียนเครื่องประดับตกแต่งร่างกายส่วนต่าง ๆ ซึ่งเป็นรูปแบบจะเป็นเค้าโครงเรียบอย่างให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับนั้น เช่น เช่น สังวาลย์ มงกุฎ กรองศอ เป็นต้น ระบายด้วยสีเหลือง สีผิวสีระบายด้วยสีเหลืองอ่อน หากไม่ตัดเส้นหรือจุดสร้างเป็นลวดลายเรียบ ๆ ก็จะระบายสี หรือทั้งสองอย่างร่วมกัน ข้อสังเกตสำหรับภาพผู้หญิงในวัง เช่น พระนางมัทรี จะแต่งกายด้วยท่อนบนเปลือยอกสวมเครื่องประดับ เช่น ไร ข้อมือ-เท้า รัดแขน รัดเกล้า ผมคล้ายมีชฎาแต่เขียนเป็นแท่งรัศมี

ภาพที่ 118 ภาพบุคคลชั้นสูง

2.2 การเขียนภาพบุคคลอื่น เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางสนมกำนัล ชาวบ้าน ปรากฏในภาพวิถีชีวิตที่สอดแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะเขียนรายละเอียดการแต่งกายแตกต่างกันไปตามบุคคลิกในท้องเรื่องนั้น

2.2.1 ข้าราชบริพารขุนนางผู้ชาย ใส่เสื้อคอกลมมีทั้งแขนสั้นและยาว มีแถบเสื้อผ่ากลางอก นุ่งโจงกระเบนผ้าคาดเอว ไว้ผมสั้น มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน (ภาพที่ 119ก)

2.2.2 ข้าราชบริพารสตรี หรือชาวบ้าน แต่งกายคล้ายกัน เป็นนางกำนัลในวังมักเปลือยอก นุ่งผ้าซิ่นมีชายผ้า รวบผมมวย มีผ้าสไบคล้องคอ เช่น นางอมิตดา (ภาพที่ 119ข)

2.3 ภาพพราหมณ์ สำหรับจิตรกรรมที่วัดพุทธสีมานี้จะเกล้าผมมวยไว้ที่ท้ายทอย สวมเสื้อแขนสั้น ห่มสไบ นุ่งโจงกระเบน ไม่สวมรองเท้า การเขียนรูปร่างสรีระแบบทั่วไป ภาพจะระบายสีที่เสื้อผ้าอาภรณ์ ต่าง ๆ กันด้วยสีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน เช่น พราหมณ์ในตอนที่มาขอช้างปัจจยานาเครนทร์เป็น แต่ที่ดูจะเน้นไว้ต่างไปและเหมือนช่างจะเน้นให้บุคลิกมีความเฉพาะดูน่าสนใจมาก คือ พราหมณ์ชูชกเน้นการตกแต่งรูปร่างและสีให้โดดเด่นกว่าพราหมณ์อื่น ๆ และแตกต่างไปจากตัวละครอื่น เช่น สะพายย่าม มีสีผิวสีเข้ม มีสรีระร่างกายเน้นกล้ามเนื้อต่างจากคนทั่วไป (ภาพที่ 120ก,ข)

2.4 ดาบสหรือฤาษี จะสวมเครื่องแต่งกายแบบหนังเสือระบายสี ตัดเส้นด้วยสีเหลือง (ภาพที่ 120 ค)

(ก)

(ข)

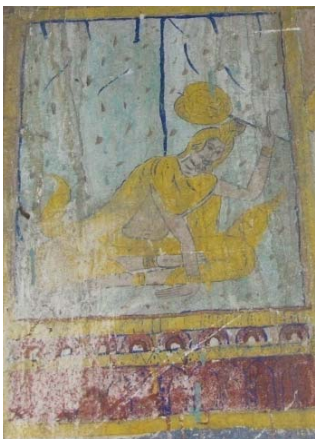
ภาพที่ 119 ภาพบุคคล

(ก) ข้าราชบริพารขุนนางผู้ชาย

(ข) ข้าราชบริพารสตรี

(ก)

(ข)



(ค)

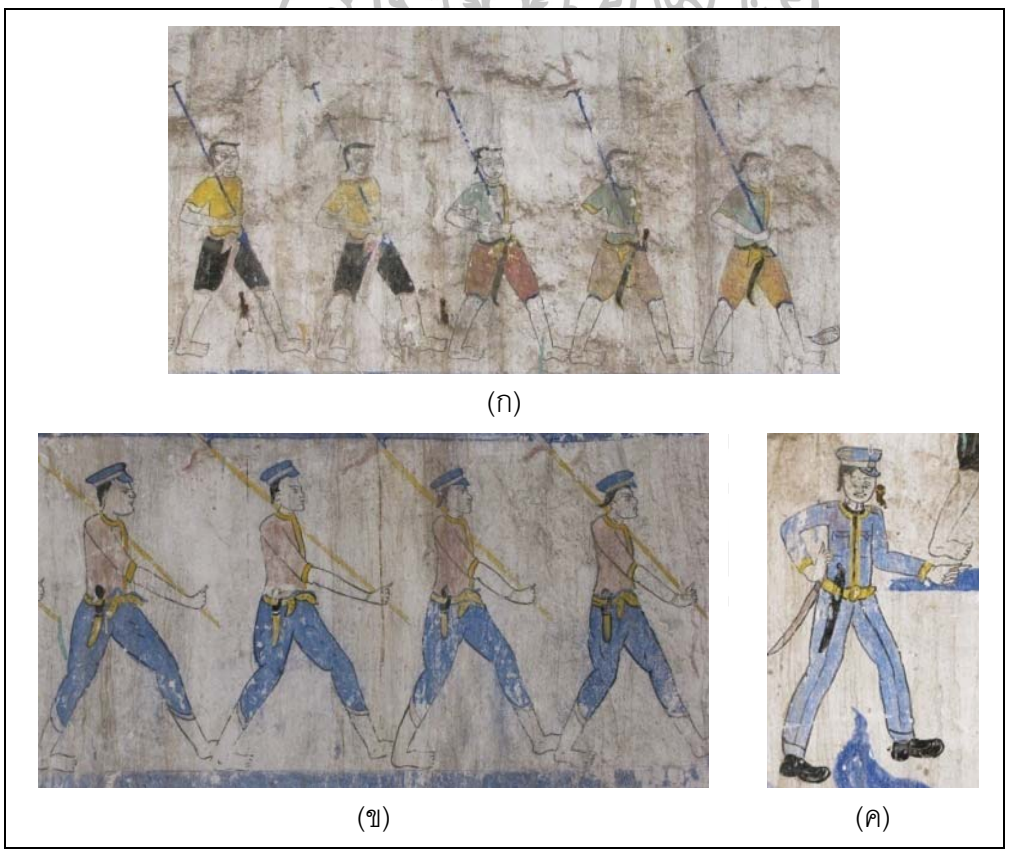
ภาพที่ 120 ภาพบุคคล
(ก) ภาพพราหมณ์
(ข) ชูชก
(ค) ดาบสหรือฤาษี

2.5 ภาพขบวนทหารเหล่านี้จะปรากฏแน่ชัดที่สุดในขบวนเสด็จ ซึ่งมักพบเห็นว่าจะเขียนไว้อย่างสวยงามและจัดเป็นระเบียบมากเหมือนกับทุกสิมมีในตอนนี้ ที่วัดพุทธสีมาแสดงรายละเอียดของขบวนทหารทั้งที่ขี่ช้างม้า และเดินเท้าประทับอาวุธประจำตัว การแต่งกายของภาพขบวนทหารของสิมนี้แสดงออกแบบผสม คือ

แบบที่หนึ่ง คือ ทหารที่ไม่สวมหมวก มีเครื่องแต่งกายด้วยเสื้อคอกลมแขนสั้น มีสาบที่คอและอก มีแถบรังดุมกลางอก สวมกางเกงขาสั้นแค่เข่าหรือนุ่งโจงสั้น คาดผ้าที่เอว อาจประทับอาวุธบางประเภท เช่นดาบ หอก ทวน ทั้งหมดมักไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 121ก)

แบบที่สอง คือ ทหารที่สวมหมวกมีปีกคล้ายทรงหม้อตาล มีเครื่องแต่งกายด้วยเสื้อคอกลมแขนสั้นมีสาบที่คอและอก มีแถบรังดุมกลางอก สวมกางเกงหรือนุ่งโจงยาวกว่าแบบแรกคาดผ้าที่เอว อาจประทับอาวุธบางอย่างในมือประเภทดาบ หอก ทวน ทั้งหมดมักไม่สวมรองเท้า และเหน็บอาวุธที่เอว (ภาพที่ 121ข)

แบบที่สาม คือ ที่เขียนไว้ต่างจากที่อื่นคาดว่าน่าจะเป็นภาพของตำรวจจำนวน 1 นาย ปรากฏเดินอยู่ท้ายขบวนช้าง ม้า มีลักษณะการแต่งกายดังนี้ สวมหมวกมีปีก ใส่เสื้อคอกลมแขนยาวมีสาบที่คอและอกมีกระเป๋าเสื้อบริเวณหน้าอกทั้งสองข้าง บนบ่าประดับอินทธนู สวมกางเกงขายาว คาดเข็มขัดและสวมรองเท้าสีดำ พกอาวุธ 2 อย่างคือ ดาบยาวและเหน็บอาวุธลักษณะสวมปลอกคาดที่เอวไว้ (ภาพที่ 121ค)



(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 121 ภาพทหาร

(ก) ภาพทหารแบบที่หนึ่ง

(ข) ภาพทหารแบบที่สอง

(ค) ภาพทหาร/ตำรวจ

3. ภาพสถาปัตยกรรม

ภาพจิตรกรรมได้แก่อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง และศาลา พลับพลา ซึ่งสิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนที่ขนาดใหญ่สังเกตได้ชัดเจนที่สุด แต่ก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพบุคคล เพื่อบอกสถานะ สถานที่ เหล่านี้โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเกี่ยวกับ ความสมดุลย์ระหว่างปราสาทกับภาพบุคคล และเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ

3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ที่สุด เขียนไว้ตำแหน่งใดของภาพนั่นมีความหมายถึงปราสาทราชวังหรือเมืองใดเมืองหนึ่ง จะเน้นขนาดใหญ่และการซับซ้อนของรูปทรงแบบสองมิติ กึ่งอุดมคติแต่ก็ไม่เหมือนสมจริงนัก แต่การตกแต่งกระจายออกทางด้านข้าง ไม่เน้นต่อยื่นมุขด้านหน้า เป็นอาคารทรงไม่สูงนัก ตั้งอยู่บนฐาน ตัวอาคารแสดงรายละเอียดที่เป็นเสาต่อจากหน้าจั่วแหลมหลายจั่วตกแต่งด้วยเครื่องไม้ แบ่งภายในเป็นห้อง หลักคาและเสามักใช้สีระบายด้วยสีเหลือง หลังคาทำเป็นลวดลายคล้ายเกล็ดเต่าแบบภาคกลาง ภายในปราสาทฉากหลังมักตกแต่งด้วยผ้าม่านหรือระบายด้วยสีเรียบเพื่อเน้นตัวละครด้านหน้าให้เด่นชัดขึ้น รูปแบบเรียบง่ายกว่ามากจึงเป็นข้อที่ต่างไปการเขียนภาพปราสาทหรือวังในจิตรกรรมไทย (ภาพที่ 122ก)

(ก)

(ข)

ภาพที่ 122 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ปราสาทราชวัง (ข) ศาลาหรือพลับพลา

3.2 ศาลา หรือ พลับพลา เป็นอาคารขนาดเล็กลงกว่า ทรงไม่สูงนัก ทรงโถงที่วาดแยกจากปราสาทใหญ่ มักมีรูปแบบหลังคาทรงจั่วมีเสารองรับ มีความหมายตามท้องเรื่องคือ อาศรมของเวสสันดรหรืออาศรมของฤษี นั้น แสดงลักษณะโดยรวมคล้ายกับลักษณะอาคารขนาดใหญ่ แต่ต่างกันที่ขนาดและลดความซับซ้อนของรายละเอียดการตกแต่งลงอีก เป็นอาคารโถงมีเพียงหลังคาทรงจั่วเสารองรับอาคารล้อมรอบ ทั้งสองแบบมักระบายด้วยสีเหลือง ซึ่งทั้งสองแบบที่กล่าวมาย่อมแสดงถึงรูปแบบที่ถูกลดทอนรายละเอียดให้เหลือวิธีคิดการเขียนรูปราสาท มีความคลี่คลายมี ลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นที่แตกต่างจากการเขียนสถาปัตยกรรมในลักษณะจิตรกรรมไทยประเพณีอย่างชัดเจน (ภาพที่ 122ข)

4. **ภาพสัตว์**

ภาพสัตว์ที่ปรากฏ เช่น ช้าง ม้า ละมั่ง สุนัข เป็นสัตว์ที่เขียนไว้ตามท้องเรื่อง ไม่ใช่สัตว์ในจินตนาการ โดยเฉพาะช้างและม้าที่เป็นองค์ประกอบที่ความสำคัญหนึ่งในฉากขบวนเสด็จ สังเกตว่าช่างจะเขียนไว้อย่างตั้งใจ ใส่ใจและประณีต สัตว์ดังกล่าวเคลื่อนไหวอย่างเนิบช้า ไม่แสดงท่าทางอย่างสมจริง

5. **ภาพประเพณีและวิถีชีวิต**

ภาพในหัวข้อนี้จะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยของตอนต่าง ๆ ในเนื้อเรื่องพระเวสสันดรชาดกเป็นส่วนมาก โดยเฉพาะส่วนสำคัญ เช่น ภาพพิธีงานศพชูชกที่กล่าวว่ามักนิยมเขียนในจิตรกรรมอีสาน ดังที่กล่าวมาว่าช่างได้ให้ความสำคัญเขียนภาพขยายเนื้อหาตอนนี้ไว้หลายฉาก โดยเฉพาะสังเกตว่าภาพในตอนชูชกตายนั้นได้เขียนรายละเอียดถึงพิธีงานศพไว้อย่างเป็นขั้นเป็นตอน ที่คนอีสานเรียกว่า “ส่งสงการ” ซึ่งภาพในตอนนี้มักพบนิยมในจิตรกรรมอีสาน ประเพณีการเผาศพของชาวอีสานนั้นแบ่งเป็น 2 ประเภท คือประเพณีเผาศพแบบชาวบ้าน และประเพณีเผาศพแบบเจ้าเมืองและพระสงฆ์ผู้ใหญ่ ดังในภาพจิตรกรรมนี้เป็นการแสดงภาพงานศพแบบชาวบ้าน ตามประเพณีอีสานจะเผาศพ ต่อหีบหรือใส่โรง ใส่ศพหรือที่เรียกว่า “ส่งสะการ” บางคนที่บ้านยากจนก็ใช้แคร่ที่ทำด้วยไม้ไผ่บ้าน 2 ลำ เอาโลงตั้งขันชเนาะหามข้างละ 3-4 คน เอาเท้าศพไปก่อน ใช้ด้ายหรือเชือกจูงศพ มีพระสงฆ์หรือเณรนำเข้าป่าช้า เมื่อออกจากบ้านมีการหว่านข้าวสารหรือข้าวตอกไปตลอดทาง ผู้ร่วมขบวนบางคนถือธง 4 อันเพื่อนำไปปักบูชาพระภูมิเจ้าที่ทั้ง 4 ทิศ บางคนถือผลน้ำเต้าบรรจุน้ำหอมไว้ภายในเพื่อนำไปราดศพก่อนเผา บางคนเมื่อถึงที่เผาจะหาฟืนมากองรวมกันเรียกว่า”กองฟอน” ปักธง 4 หลักที่มุมทั้งสี่เรียกว่า “หลักสะกอน”หามศพเวียนซ้ายรอบกองฟอน 3 ครั้งก่อนทำการเผา[62] (ภาพที่ 123)

---

[62] จรัส พยัคฆราชศักดิ์, **อีสาน 1 ศาสนาและวรรณกรรมนิยมในท้องถิ่น**, (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2534) 273-275.

ส่วนภาพวิถีชีวิตอื่น ๆ ช่างมักจะเขียนแทรกไว้ในฉากของนครกัณฑ์ เช่น การเล่นดนตรีพื้นเมืองประเภทแคน การฟ้อนร่ายรำ เป็นต้น

ภาพที่ 123 งานศพชูชก

6. **การแบ่งเรื่อง** (ภาพที่ 124)

ดังที่กล่าวมาทั้งหมด ภาพจิตรกรรมที่ผนังสิมด้านในของวัดพุทธสีมานี้ เส้นแบ่งภาพที่ใช้อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งเรื่องตามรูปแบบผนังสิม คือ ภาพจิตรกรรมนี้เขียนไว้ครึ่งผนังบน และช่างยังออกแบบพื้นที่บางส่วนแบ่งออกเป็น 2 ส่วนหลัก บนและล่าง การจำแนกพื้นที่ใช้งานออกจากกันนี้ช่างใช้ลักษณะการตัดเส้นตรงหนาลากเป็นแนวยาวในทุกผนัง และกรณีที่ต้องการแบ่งพื้นงานจิตรกรรมเป็นแถวย่อยส่วนบนล่างอย่างชัดเจนอีกครั้งหนึ่ง

6.2 การแบ่งเรื่องในส่วนรายละเอียดของภาพ ช่างจะใช้ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพต้นไม้ใหญ่ โขดหินและเส้นคั่นเรื่อง โดยเฉพาะเส้นคั่นเรื่องนี้ใช้มากในทุกผนังโดยมีรูปแบบการตัดเส้นทึบด้วยสีน้ำเงินเป็นแถบหนาหรือบางไม่เท่ากัน เส้นที่หยักคดโค้งไปมาอย่างไม่เป็นวงโค้งสม่ำเสมอกัน บางที่โอบรอบเรื่องราวเพื่อจำกัดเนื้อหาแต่ละตอนนั้น หรือบางที่ก็ลากเส้นยาวเป็นระนาบ อย่างแน่ชัดว่าเส้นเหล่านี้ทำหน้าที่ในการคั่นเรื่องราวแต่ละฉากออกจากกัน ขณะเดียวกันเส้นที่เขียนคั่นไว้อาจมีความหมายทดแทนพื้นดิน โขดหินและภูเขาด้วย

(ก)

(ข)

ภาพที่ 124 การแบ่งเรื่อง

(ก) การแบ่งเรื่องตามลักษณะผนัง

(ข) เส้นแบ่งเรื่องที่หยักคดโค้งไปมา ไม่เป็นวงโค้งสม่ำเสมอกัน

4. สิมวัดจักรวาลภูมิพินิจ

ประวัติและที่ตั้ง

วัดจักรวาลภูมิพินิจ ตั้งอยู่บ้านหนองหมื่นถ่าน หมู่ที่ 5 ต.หนองหมื่นถ่าน อ.อาจสามารถ จ.ร้อยเอ็ด วัดนี้ตั้งเมื่อ พ.ศ.2330 และได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2451 [63] โดยมีประวัติกล่าวว่านายสิงห์ เสนา เดิมอยู่บ้านหนองแล้ง แขวงเมืองสุวรรณภูมิ ได้พาครอบครัวและญาติมาตั้งหมู่บ้านใหม่และต่อมาชักชวนชาวบ้านตั้งวัดขึ้น [64] กรมศิลปากรประกาศขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานของชาติเมื่อ วันที่ 17 ธันวาคม พ.ศ.2544 เล่มที่ 118 ตอนพิเศษ 124ง [65]

---

[63] กรมการศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, 301.

[64] หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมท้องถิ่นจังหวัดร้อยเอ็ด, **แหล่งศิลปกรรมจังหวัดร้อยเอ็ด** (ร้อยเอ็ด: ประสานการพิมพ์, 2540), 228.

[65] กรมศิลปากร สำนักโบราณคดี, **การขึ้นทะเบียนโบราณสถานจังหวัดร้อยเอ็ด**, เข้าถึงเมื่อ 10 มีนาคม 2553, เข้าถึงได้จาก http://www.archae.go.th/ monument/Eastern/ Roid.asp

ภาพที่ 125 สิมวัดจักรวาลภูมิพินิจ

ภาพที่ 126 ผังภาพจิตรกรรม วัดจักรวาลภูมิพินิจ

รูปแบบสิม (ภาพที่ 125)

สำหรับอาคารที่เป็นสิมของวัดจักรวาลภูมิพินิจนี้กล่าวไว้ว่าสร้างเมื่อ พ.ศ.2442[66] และได้ใช้ต่อเนื่องจนในปัจจุบัน มีประวัติการซ่อม คือ เมื่อ พ.ศ.2482 สมัยพระปลัดอาน บุตรโท เป็นเจ้าอาวาสได้ทำการต่อเติมบันไดทางขึ้นและทำสิงห์ตัวมอมบริเวณบันได ต่อมาเมื่อ พ.ศ.2510 สมัยอธิการลือ สุวรณโณ ได้เปลี่ยนหลังคาจากแป้นไม้เป็นสังกะสี สร้างหลังคาคลุมบันได และบูรณะอีกครั้งปี พ.ศ.2542 โดยสำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 8 อุบลราชธานี [67]

ลักษณะโดยทั่วไปของสิมวัดจักรวาลภูมิพินิจนี้เป็นสิมพื้นถิ่นประเภทสิมทึบอิทธิพลศิลปะลาว ก่ออิฐถือปูน มีแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง 5.30 เมตร ยาว 7.85 เมตร หันหน้าไปทางทิศตะวันออก มีมุขด้านหน้า และมีทางเข้าสิมมีเพียงด้านหน้าด้านเดียว โดยทำเป็นบันไดทางขึ้นและก่ออิฐฉาบปูนเป็นราวบันไดรูปสิงห์ มีเพียงห้องเดียวไว้สำหรับพระสงฆ์ทำสังฆกรรม ภายในสิมที่บริเวณผนังด้านหลังช่างก่ออิฐฉาบปูนเป็นแท่นยาวตลอดแนว ชิดติดกับผนังด้านหลังเป็นฐานชุกชี โดยที่พระพุทธรูปประธานที่มีอยู่เดิมได้ซึ่งได้สูญหายไปนานแล้ว ส่วนงานจิตรกรรมฝาผนังเท่าที่ปรากฏพบจำแนกออกเป็น 2 ส่วนคือ จิตรกรรมฝาผนังภายใน และ จิตรกรรมฝาผนังภายนอก (ภาพที่ 126)

ก. จิตรกรรมฝาผนังภายใน ผนังที่มีจิตรกรรมทั้งหมดเขียนเป็นเรื่องเดียวคือเรื่องสังข์ศิลป์ไชยหรือสินไซหลายตอนด้วยกัน เขียนไว้ในตำแหน่งครึ่งผนังด้านบนเพียงสามผนัง ยกเว้นผนังตรงข้ามพระประธานในทิศตะวันออก การเรียงลำดับเนื้อเรื่องโดยเริ่มจากผนังด้านหลังพระประธานหรือทิศตะวันตก และต่อเนื่องด้วยผนังด้านทิศใต้ ส่วนอีกผนังด้านทิศเหนือจะมีภาพปรากฏอยู่บริเวณมุมผนังเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ตำแหน่งและเรื่องราวสามารถลำดับได้ดังนี้

1. **ผนังทิศตะวันตก** หรือผนังด้านหลังพระประธาน (ภาพที่ 127ก) การลำดับเรื่องราวกล่าวโดยสรุปดังนี้

1.1 **สินไซ**

1.1.1 เริ่มต้นที่ผนังด้านบนทางขวา แสดงภาพอุทยานในนครเป็งจาล ซึ่งนครแห่งนี้มีพระยากุศราชเป็นเจ้าเมืองมีมเหสีนามว่า จันทาเทวี และมีกนิษฐาที่ทรงพระศิริโฉมพระนามว่า นางสุมนฑาซึ่งชื่นชอบความงามแห่งพฤกษาชาติสวนดอกไม้ในราชอุทยาน ด้วยความที่ยักษ์กุมภัณฑ์เจ้าเมืองอโนราธใคร่ได้นางสุมณฑามาเป็นมเหสีนั้นจึงแอบซ่อนตัวในอุทยานและ

---

[66] กรมการศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, 301.

[67] หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมท้องถิ่นจังหวัดร้อยเอ็ด, "การบูรณะวัดจักรวาลภูมิพินิจ," **สิมที่มีฮูปแต้มในจังหวัดร้อยเอ็ด** (ร้อยเอ็ด: ประสานการพิมพ์, 2543), 156-190.

ร่ายมนต์คาถาขับไล่เทวดาอารักษ์ให้หลีกหนีไปสิ้น จากนั้นเข้าจู่โจมอุ้มนางสุมนทาเหาะขึ้นสู่อากาศกลับสู่เมืองอโนราช (หมายเลข 1)

1.1.2 ลำดับต่อมาเมื่อท้าวกศุราชทราบความดังกล่าวก็ทรงโทมนัส ด้วยความรักที่มีต่อนางสุมนฑา จึงสละราชสมบัติและออกบวชเพื่อตามหานางสุมนฑา เมื่อมาถึงนครจำปาได้พบลูกสาวเศรษฐีทั้ง 7คนเกิดจิตปฏิพัทธ์ จึงกลับนครเป็งจาลลาสิกขาบทแล้วส่งขุนอามาตย์ยกขันหมากมาสู่ขอนางทั้งเจ็ดเพื่ออภิเษกเป็นมเหสี ท้าวกศุราชจัดพิธีอย่างยิ่งใหญ่ จึงเป็นอันว่าพระองค์มีมเหสีรวม 8 องค์ (หมายเลข 2)

1.1.3 ถัดมาบริเวณมุมล่างของผนังแสดงกลุ่มคนจำนวนหนึ่งประกอบด้วยหญิงและชายภายในอาคาร นั่งล้อมรอบลักษณะคล้ายว่ากำลังประกอบพิธีกรรม ภาพนี้อาจหมายความถึงเนื้อความตอนที่ท้าวกศุราชรับสั่งว่าใครมีโอรสที่มีฤทธิ์กล้าแกร่งจะยกให้เป็นเอกอัครมเหสี จากนั้นนางทั้งแปดตั้งใจสมาทานศีล บำเพ็ญภาวนาน้อมจิตอธิษฐานอ้อนวอนอินทาธิราชขอผู้มีบุญมาเกิดกับตน[68] (หมายเลข 3)

1.1.4 ภาพกลางผนังด้านหลังพระประธาน พระอินทร์สั่งให้เทพทั้งสามองค์ลงมาเกิด โดยที่องค์หนึ่งมาเกิดกับนางจันทา อีกสององค์ลงมาเกิดกับนางลุนซึ่งเป็นลูกสาวคนสุดท้องของเศรษฐี เมื่อนางทั้งแปดก็ตั้งท้องและคลอดลูก นางจันทาคลอดบุตรเป็นคชสีห์ชื่อ สีโห ส่วนนางลุน (ลูกสาวคนสุดท้องของเศรษฐี) คลอดบุตรฝาแฝดเป็นสังข์ ชื่อสังข์ อีกหนึ่งเป็นมนุษย์ที่มีพระขรรค์ติดตัวมาด้วย ชื่อสินไซ ส่วนมเหสีทั้งหกนั้นคลอดเป็นบุตรชายธรรมดา (หมายเลข 4)

1.1.5 ต่อมาเกิดความริษยาในหมู่มเหสีด้วยกัน มเหสีทั้งหกแอบติดสินบนโหรโดยให้ทำนายว่ากุมารทั้งสามเป็นกาลกิณี ท้าวกศุราชเชื่อคำทำนาย ทั้งหมดคือ นางจันทา นางลุน สีโห สังข์ สินไซ จึงถูกเนรเทศออกจากนครเป็งจาล (หมายเลข 5, หมายเลข 6)

1.1.6 ภาพถัดไปเขียนซ้อนไว้ในผนังและปราสาทหลังเดียวกันของภาพตอนที่ผ่านมา เนื้อเรื่องเป็นเหตุการณ์ในภายหลังที่ซึ่งไม่ต่อเนื่องกับส่วนก่อน ภาพแรกแสดงตอนที่ นางสุมนทาและนางสีดาจันทร์พร้อมโอรสทั้งหกคนเดินทางกลับมาถึงเมืองเป็งจาลพร้อมโอรสทั้ง 6 ก็รีบเข้ากราบทูลเพื่อขอความดีความชอบ ประกอบด้วยผนังนี้มีอักษรธรรมเขียนไว้มีความหมายว่า “ทั้ง ๖ เอานางสุมณฑาเข้ามาเมืองแล” (หมายเลข 7)

---

[68] ภาพนี้อาจแปลได้อีกหนึ่งความหมายในตอน นางทั้ง 6 จ้างวานหมอเสน่ห์ยาแฝดทำเสน่ห์ให้ท้าวกศุราชหลงรัก

1.1.7 หลังจากยักษ์กุมภัณฑ์ถูกสินไซฆ่าแล้วด้วยความช่วยเหลือจากท้าวเวสสุวรรณจึงฟื้นคืนชีพ จากนั้นจึงมุ่งหน้าแสวงหานางสุมนทาจนกระทั่งถึงนครเป็งจาลแปลงเป็นแมลงวันเขียวเข้าไปลักพาตัวเอานางสุมนทาพร้อมกับนำสินไซไปด้วย[69] อักษรธรรมเขียนไว้ระหว่างมีความหมายว่า “บั้น (ตอน) กุมพันเข้ามาเอาสุมณฑาแล” (หมายเลข 8)

(ก) (ข)

ภาพที่ 127 จิตรกรรมบนผนังทิศตะวันตก
(ก) ผนังด้านหลังพระประธาน
(ข) อักษรธรรม

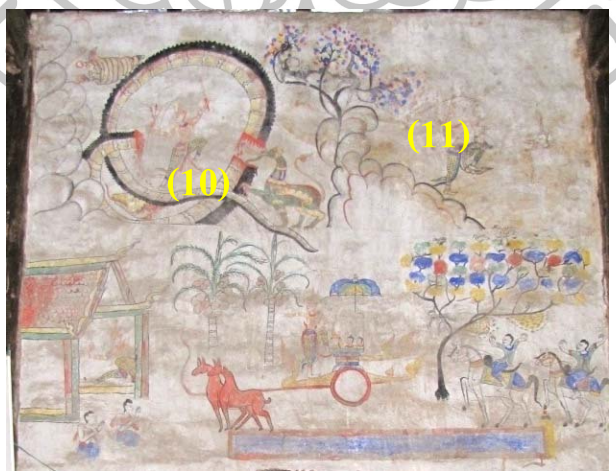
[69] ปัจจุบันมีผู้ปริวรรตต้นฉบับหนังสือนี้ประมาณ 3 คน สำนวนต่างกันมีเพียงฉบับของอาจารย์ปรีชา พิณทองที่อ้างว่าปริวรรตมาจากต้นฉบับของเมืองอุบลราชธานีเท่านั้นมีเรื่องยาวมากว่า ฉบับอื่นจบสำนวนในตอนหรือบั้นที่ 15 นาคสะดุ้ง ดูเพิ่มเติมใน อุดม บัวศรี, **ฮูปแต้มสินไซ** (ขอนแก่น: ธนาคารแห่งประเทศไทย สำนักงานภาคตะวันออกเฉียงเหนือ, 2547), 27-29.

2. **ผนังทิศใต้** หรือ ผนังด้านข้างทางขวามือพระประธาน (ภาพที่ 128-129) ผนังด้านนี้เขียนไว้ครึ่งผนังด้านบนเช่นเดียวกัน การจัดองค์ประกอบของผนังนี้โดยแบ่งเป็นกลุ่มภาพ โดยขอบล่างของภาพมีเส้นแถบหนาสีน้ำเงินสลับแดงเขียนเป็นแนวยาวเชื่อมสองต่อจากผนังก่อนเป็นแนวกำแพง ดังนี้

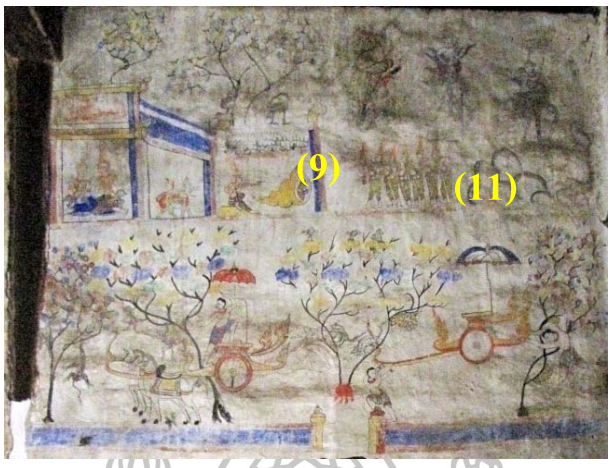
2.1 การลำดับเรื่องราวเริ่มต้นที่ผนังด้านบนของช่วงเสาแรก แสดงบรรยากาศในตอนที่นางจันทาและนางลุน สีโห สังข์และสินไซ ถูกเนรเทศออกจากนครเป็งจาล ทั้งหมดเดินทางไปตามป่าเขาได้รับความทุกข์ทรมานอยู่หนึ่งเดือนเศษ พระอินทร์จึงเนรมิตปราสาทให้พำนักอาศัย ส่วนโอรสทั้ง 6 คนต้องออกตามหานางสุมนทากลับคืนมาตามคำสั่งของบิดาจนได้มาพบกับกลุ่มของสินไซในกลางป่า และมีครุฑ นาค สัตว์ร้ายนานาชนิดอยู่แวดล้อมเป็นบริวาร และใช้เพทุบายหลอกให้สินไซสั่ง สัตว์ร้าย ต่างๆ เหล่านั้นเข้าไปปรากฏที่เมืองเป็งจาล แล้วกราบทูลท้าวกศุราช ว่าเป็นฤทธิ์เดชของตน (หมายเลข 9)

2.2 ภาพต่อมาเขียนเป็นภาพขนาดใหญ่อยู่ในผนังด้านบนของช่วงเสาถัดไปหรือช่วงเสาที่สองของผนังทิศนี้กล่าวถึงการสู้รบและการผจญภัยในระหว่างการเดินทางของสีโห สังข์และสินไซ เช่น รบกับงูซวงหรืองูพิษขนาดใหญ่ (หมายเลข 10)

2.3 ภาพถัดมาเขียนเป็นแนวนอนเป็นขบวนราชรถในตอนที่สินไซพานางสุมนทากลับนครเป็งจาล (หมายเลข11) ผนังนี้มีอักษรธรรมเขียนด้วยดินสอลาง ๆ ไว้ระหว่างภาพซุ้มประตูมีความหมายว่า “โอวาท”

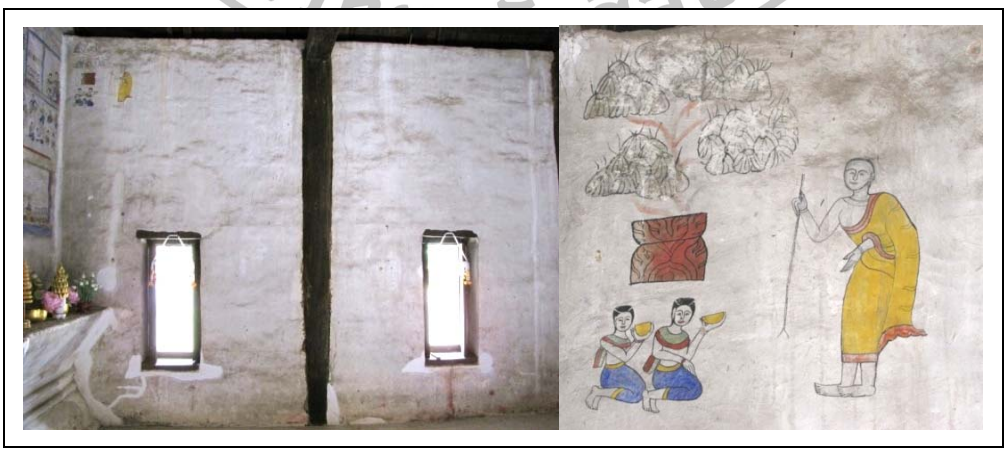


ภาพที่ 128 ผนังด้านข้างทางขวามือพระประธาน



ภาพที่ 129 ผนังด้านข้างทางขวามือพระประธาน

3. **ผนังทิศเหนือ** หรือผนังทางซ้ายพระประธาน มีภาพจิตรกรรมปรากฏที่บริเวณมุมของผนังเพียงเล็กน้อยเท่านั้น น่าจะเป็นตอนที่ท้าวกศุราชตัดสินพระทัยออกบวชเพื่อสืบหานางสุมณทา เมื่อถึงเมืองจำปาขณะที่ออกบิณฑบาตได้พบกับลูกสาวนันทะเศรษฐี ช่างเขียนภาพพระภิกษุกับหญิงชาวบ้านสองคน ดูจากลักษณะรูปแบบการเขียนน่าจะเป็นการเขียนขึ้นในคราวเดียวกันกับผนังอื่น ๆ เนื่องจากเป็นเนื้อหาที่ต่อเนื่องกันภายในพื้นที่ผนังด้านทิศตะวันตก ช่างเขียนคงต้องการเสริมเพิ่มเติมเนื้อหาส่วนนี้ลงไปด้วย ส่วนที่เป็นพื้นที่ว่างของผนังสอบถามชาวบ้านที่ดูแลสิมกล่าวว่าสภาพดังกล่าวเป็นเช่นนั้นมานานแล้วมิได้มีการลบทับภายหลังแต่อย่างใด (ภาพที่ 130)



ภาพที่ 130 ท้าวกศุราชตัดสินพระทัยออกบวช

จิตรกรรมฝาผนังด้านในนี้เน้นให้ความสำคัญ โดยการเขียนเรื่องสินไซไว้เพียงเรื่องเดียวทั้งสามผนัง สิ่งที่โดดเด่นและน่าสนใจของผนังด้านในนี้คือ เทคนิคการเขียนเช่น สถาปัตยกรรม ตัวบุคคล ทิวทัศน์ แม้จะยึดถือต้นแบบมีเค้าโครงการเขียนภาพโดยรวมในรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี แต่ด้วยเป็นวรรณกรรมพื้นถิ่นก็ดูไม่เคร่งครัด คลี่คลาย ลดทอนรายละเอียดลงให้เรียบง่าย ลวดลายกนกเหลือไว้เพียงเส้นโค้งเว้าจนเป็นรูปแบบของช่างพื้นบ้านเอง เช่น การเขียนภาพบุคคลชั้นสูง สถาปัตยกรรม ทิวทัศน์ ต้นไม้ ช่างเขียนได้ออกแบบแปลกตาออกไปจากที่เคยเห็น ตัดเส้นและระบายเป็นวงกลม ตวัดวนเล็ก มีการใช้วิธีการที่หลากหลายมากกว่าภาพผนังด้านนอกมาก โดยเฉพาะการใช้สีในกลุ่มของ แดงสด น้ำเงินสด เหลืองสด โดยไม่ลดค่าความจัดของสีลง สีแดงเป็นสีพบได้น้อยในงานจิตรกรรมอีสานแต่ที่นี่นำมาใช้หลายส่วนของภาพแบบไม่เฉพาะเจาะจง เส้นแบ่งเรื่องเขียนคล้ายเส้นปะที่เกิดจากการใช้พู่กันแต้มแตะหรือสะบัดปลายให้เป็นเส้นๆ เว้นจังหวะห่าง มีทั้งเส้นเฉียง เส้นโค้ง รวมทั้งใช้พื้นที่ว่างเว้นจังหวะของภาพด้วย นอกจากนี้ยังมีเขียนอักษรกำกับจึงถือเป็นการแบ่งภาพอีกอย่างหนึ่งด้วย

สร้างความสมจริงที่การระบายสีแดงเป็นสีของเลือดในตอนสีโหรบกับพญานาค ภาพวิถีชีวิตยังเป็นสิ่งที่แสดงถึงบรรยากาศเป็นจริงเต็มไปด้วยอารมณ์ที่สนุกสนาน เช่น ฉากวงดนตรีประกอบด้วยฆ้อง ระนาด กลอง กรับ ปี่ และเครื่องดนตรีของพื้นถิ่น เช่น แคนและยังแสดงข้อมูลว่าช่วงเวลานั้นในวงดนตรีมีนักดนตรีที่เป็นผู้หญิงประกอบด้วยได้ (ภาพที่ 131)

ภาพที่ 131 วงดนตรีมีนักดนตรีที่เป็นผู้หญิง

ข. จิตรกรรมฝาผนังภายนอก เขียนไว้ผนังเดียวอยู่ทางเข้าทิศตะวันออกซึ่งเป็นผนังด้านหน้าสิมและเขียนไว้เพียงครึ่งผนังด้านบนเหนือประตูทางเข้า องค์ประกอบโดยรวมเขียนไว้ค่อนข้างหนาแน่นกว่าผนังด้านในอาจเพราะภายในผนังเดียวกันต้องเขียนหลายเรื่องราวดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. กลุ่มภาพที่ตำแหน่งส่วนบนสุดของผนัง ใต้หลังคาจั่วเป็นพื้นที่รูปสามเหลี่ยม (หมายเลข 1) ภายในเขียนเป็นภาพมาลัยหมื่นมาลัยแสน แสดงองค์ประกอบในตอนที่พระมาลัยเสด็จบนสวรรค์เพื่อบูชาเจดีย์จุฬามณี ภาพเจดีย์จุฬามณีเขียนไว้บริเวณกึ่งกลางของภาพ อยู่บนฐานบัวลูกแก้วขนาดใหญ่ เรือนธาตุรูปแบบทรงคล้ายเจดีย์ทรงระฆังแต่ยืดเรือนธาตุสูง ระบายด้วยสีน้ำตาล ส่วนยอดภาพค่อนข้างเลือนลางระบายด้วยสีเหลือง สำหรับรูปแบบเจดีย์จุฬามณีนั้น สันติ เล็กสุขุมกล่าวว่า ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาเมื่อความนิยมสร้างเจดีย์ที่ทรงเครื่องจางลง มีพระราชนิยมย้อนกลับไปนำรูปแบบของเจดีย์ทรงระฆังเอามาปรับปรุงสร้างใหม่ แม้แต่การเขียนรูปเจดีย์จุฬามณีก็เป็นทรงระฆังความนิยมนี้แพร่หลายไปสู่ภาคอีสานด้วย[70] (ภาพที่ 132)

ภาพที่ 132 พระมาลัยเสด็จบนสวรรค์เพื่อบูชาเจดีย์จุฬามณี

2. กลุ่มภาพต่อมาทั้งทางด้านซ้ายและขวาเจดีย์ (ภาพที่ 132) มีพระสงฆ์ในมือถือตาลบัตร โดยนั่งหันหน้าเข้าสู่เจดีย์จุฬามณี ซึ่งทั้งคู่ ย่อมหมายความถึงพระมาลัยโดยเฉพาะมีอักษรธรรมเขียนกำกับว่าไว้ “พระมาไลแล” [71] ด้านข้างมีเครื่องบูชา ถัดลงมาด้านล่างเป็นภาพพระอินทร์

---

[70] สันติ เล็กสุขุม, **ลีลาไทย**, 131.

[71] การที่ช่างวาดภาพซ้ำกันสองภาพ อาจมีความหมายถึงข้างใดข้างหนึ่งอาจหมายถึงเนื้อความในตอนอื่น ๆ เช่น พระมาลัยกำลังเหาะขึ้นมาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

เขียนและระบายด้วยรูปแบบเดียวกันคือมีกายสีเขียวด้านข้างมีอักษรธรรมกำกับว่าไว้ด้านข้างผนังว่า “พระอินทร์” ภาพด้านล่างเขียนเป็นกลุ่มเทพชุมนุม อักษรธรรมเขียนประกอบไว้มีความหมายว่า “พระเมตไตเทพบุตร เทพดามาไหว้พระบาทเกศแก้ว” ที่อยู่ทางซ้าย 5 องค์ ทางขวา 4 องค์ โดยที่เทพแต่ละองค์ในมือประกอบด้วยดอกบัว 2 ดอก หันพระพักตร์สักการะเจดีย์จุฬามณีซึ่งเป็นศูนย์กลางของภาพ เทพยดาเหล่านี้คงหมายถึงเทพบริวารจำนวนมากถึงแสนโกฏิที่เสด็จมานมัสการพระจุฬามณีเจดีย์ (หมายเลข 1) ส่วนด้านล่างของภาพในพื้นที่ส่วนนี้คั่นหรือแบ่งภาพด้วยเส้นปะระบายสีน้ำเงินเขียนในแนวนอน การเขียนลักษณะนี้มีความคล้ายคลึงกับรูปแบบเส้นแบ่งภาพของผนังด้านใน

ภาพที่ 133 ตำแหน่งภาพจิตรกรรมผนังด้านหน้าสิม

3. กลุ่มภาพส่วนกลาง ถัดจากพื้นที่ส่วนบนลงมาเป็นพื้นที่ขนาดใหญ่ที่สุดของผนัง องค์ประกอบส่วนนี้ค่อนข้างแน่น แบ่งได้ 2 เรื่องหลัก คือ พุทธประวัติและนรกภูมิ ดังรายละเอียดคือ พื้นที่ช่วงกลางผนังส่วนใหญ่ผนังเขียนเป็นเรื่องพุทธประวัตินั้นเขียนไว้ 2 ตอน คือ ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ และมารวิชัยปริวัตต์

3.1 พุทธประวัติ

3.1.1 พุทธประวัติ ตอนมหาภิเนกขมนปริวัตต์ (หมายเลข 2) (ภาพที่133)

3.1.1.1 เริ่มต้นตรงที่บริเวณผนังด้านขวาเยื้องไปทางด้านบนของพื้นที่ส่วนนี้ เขียนพุทธประวัติตอนมหาภิเนกขมนปริวัตต์หรือออกมหาภิเนษกรมณ์ แสดงรายละเอียดบรรยากาศยามค่ำคืนที่พระโพธิสัตว์สิทธัตถะตัดสินพระทัยที่จะครองเพศบรรพชิต ปราศจากความอาลัยในราชสมบัติ เสด็จไปยังห้องบรรทมแห่งพระนางพิมพาราชเทวี ทรงประทับที่พระทวารทอดพระเนตรนางพิมพาและพระราหุลราชโอรส ทรงกำหนดพระหทัยระงับความเสน่ห์หาในพระราชโอรส ทรงตัดอาลัยในเบญจกามคุณ ตั้งพระทัยจะเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ แล้วก็เสด็จจากพระทวารไปยังที่ม้ากัณฐกะยืนอยู่ ภาพพระราชวังที่ภายในประกอบไปด้วยนางสนมกำนัลที่กำลังนอนหลับไหล ประกอบด้วยการฟ้อนรำและการบรรเลงดนตรี เช่น กลอง ระนาด ฆ้องวง ฯลฯ นายฉันนะที่กำลังนั่งหมอบรอพร้อมด้วยม้ากัณฐกะอยู่ด้านนอก อักษรธรรมเขียนประกอบไว้มีความหมายว่า “บั้นศรีธาต (ตอนสิทธัตถะ) ”

3.1.1.2 เหตุการณ์ลำดับต่อมา (หมายเลข 3) เขียนไว้อย่างต่อเนื่องแบบชิดติดกันกับภาพก่อนโดยไม่มีเส้นแบ่งหรือเว้นที่ว่างคล้ายว่าเป็นเรื่องเดียวกัน ภาพเลือนลางบางส่วน แต่สังเกตว่าได้ฉากส่วนนี้ได้แสดงภาพของม้ามีแสดงท่าทางเหาะบริเวณเท้าม้ามีสองภาพรูปบุคคลชั้นสูง นอกจากนี้แล้วไม่ได้แสดงรายเอียดอื่น เขียนประกอบด้วยอักษรธรรมไว้ว่า “พระพรหมโจม (ยก) ตีนม้าแล” ลักษณะที่กล่าวมาจึงเชื่อว่าน่าจะเป็นภาพม้ากัณฐกะและท้าวจตุโลกบาลประจำเท้า เป็นการกล่าวความต่อจากส่วนก่อนในยามค่ำคืนที่โพธิสัตว์สิทธัตถะมุ่งหน้าไปสู่แม่น้ำอโนมา จตุโลกบาลได้เสด็จมารองรับเท้าทั้ง 4 ของม้ากัณฐกะ (ภาพที่ 134)

ภาพที่ 134 ภาพขยายหมายเลข 3

3.1.1.3 ฉากต่อมาเป็นพุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์เช่นเดียวกัน แต่แยกเขียนไว้ส่วนล่างของฉากมารผจญ ในตอนที่สิทธัตถะโพธิสัตว์เดินทางถึงริมฝั่งแม่น้ำอโนมาแล้วทรงตัดโมฬีด้วยพระขรรค์ พระโมฬีและพระภูษาโพกพระเศียรของพระองค์นั้นพระอินทร์ได้อัญเชิญไปประดิษฐานบรรจุไว้ในเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีอักษรธรรมเขียนไว้ว่า “พระอินทร์ถือไตรทองคำลงมารับกับพระพรหมแลเจ้าเอย”และ“ พระเจ้าตัดเกศแลเจ้าเอย ” (หมายเลข 4) ภาพสิทธัตถะโพธิสัตว์ภาพนี้เน้นให้มีขนาดใหญ่ชัดเจน เขียนไว้อยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมวาดสอดรับกับภาพที่อยู่ด้านบนเป็นฉากมารผจญ ประกอบด้วยเทพสององค์ทางซ้ายและขวา องค์หนึ่งอยู่ทางซ้ายมีกายเขียวคือ พระอินทร์รอเก็บพระโมฬีธาตุ ส่วนรูปเทพทางขวาผิวกายขาวเนื่องจากมิได้ระบายสีกำลังเก็บพระภูษาโพกพระเศียรของพระองค์ [72] ทางซ้ายมีนายฉันนะและม้ากัณฐกะยืนเศร้าโศกสลด มีอักษรธรรมเขียนไว้ว่า “นายม้าแก้ว (นายฉันนะ) ร้องไห้ด้วยเจ้าชายสิทธัตถะ” (หมายเลข 4) (ภาพที่ 135)

ภาพที่ 135 พุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

[72] ในพุทธประวัติกล่าวถึงพระอินทร์อัญเชิญทั้งพระโมฬีและพระภูษาโพกพระเศียรไปประดิษฐานบรรจุไว้ในเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ของพระองค์ และจะเห็นกลวิธีการเขียนภาพซ้ำสองข้างพบได้ 3 ตำแหน่ง คือ 2 ตำแหน่งเรื่องพระมาลัยหมื่นมาลัยแสน และ1 ตำแหน่งพุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ ทั้งหมดน่าจะเป็นเทคนิคการออกแบบของช่างเขียนพื้นถิ่นต้องการความสมดุลย์ทางองค์ประกอบศิลปะ

หากน่าสังเกตว่าฉากพุทธประวัติในตอนนี้ของวัดจักรวาลภูมิพินิจที่กล่าวมานี้มีรูปแบบการเขียนหลายประการที่ต่างไปจากภาพที่เคยพบในงานจิตรกรรมที่เขียนเรื่องเดียวกัน การนำภาพของพุทธองค์ในตอนนี้มาไว้บริเวณกึ่งกลางผนัง เน้นเขียนขนาดใหญ่ย่อมหมายถึงช่างผู้เขียนคงต้องให้ความสำคัญเป็นพิเศษ และถูกเน้นมากยิ่งขึ้นด้วยเขียนไว้ภายในกรอบเสมือนว่าเป็นอาคารต่อจากส่วนบนที่เป็นฉากในตอนมารวิชัย อีกทั้งเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์ทรงครองจีวรห่มที่มีรูปแบบการครองจีวรที่เปิดไหล่ซ้าย พาดสังฆาฏิบ่าขวา นั้นเป็นลักษณะที่ต่างไปจากพุทธลักษณะที่เป็นระเบียบแบบแผนปฏิบัติ [73] ลักษณะการเขียนเช่นเดียวกับภาพจิตรกรรมที่วัดยางทวง จังหวัดมหาสารคาม (ภาพที่ 135-136)

เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับภาพตัวอย่างจิตรกรรมไทยประเพณีที่เคร่งครัดระเบียบแบบแผนกว่าย่อมไม่พบลักษณะเดียวกันนี้ โดยเฉพาะภาพพุทธประวัติของจิตรกรรมฝาผนังทางภาคกลางในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้นกล่าวว่าได้นำเค้าโครงมาจากวรรณกรรมเรื่องพระปฐมสมโพธิกถาฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส [74] ดังตัวอย่างเนื้อความของพุทธประวัติในพระปฐมสมโพธิกถา ในตอนนี้บรรยายว่า

> ...พระโพธิสัตว์เมื่อตัดสินพระทัยที่จะครองเพศบรรพชิต จึงมุ่งหน้าสู่แม่น้ำอโนมาที่ซึ่งมีพรหมแดนแห่งนครทั้ง 3 คือ กรุงกบิลพัสดุ์ เมืองสาวัตถี และเมืองเวสาลี ทรงตัดพระโมฬีด้วยพระขรรค์ พระหัตถ์ซ้ายทรงจับพระเกศา พระหัตถ์ขวาทรงจับพระขรรค์ [75] พระองค์เพียงทรงเปลื้องอาภรณ์ส่งให้นายฉันทะแต่ยังมิได้ทรงจีวรอย่างสมณเพศ จวบจนเมื่อพระองค์ได้ตัดโมฬีแล้วนั้นจึงทรงเห็นว่าภูษาที่ทรงอยู่ไม่เหมาะสมแก่สมณเพศ พระพรหมจึงได้นำเอาบริขารทั้ง 8 ถวาย... [76]

---

[73] การครองจีวรเฉียงเปิดบ่าขวาพาดสังฆาฏิที่บ่าซ้าย .

[74] กมลา กองสุข, “ภาพมารวิชัยในจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2534), 88.

[75] เกี่ยวกับท่าทางตัวอย่างงานจิตรกรรมภาคกลางสมัยรัตนโกสินทร์ ตัวอย่างที่ วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร ก็แสดงออกทิศทางที่แตกต่างกันไป

[76] ทรงเปลื้องพระภูษาที่พระองค์ทรงแต่ยังเป็นคฤหัสถ์มอบให้แก่พระพรหมแล้วอัญเชิญขึ้นบรรจุไว้ในทุสเจดีย์ ดูรายละเอียดใน สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา** (กรุงเทพฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2530), 96-99.

แม้ในพระปฐมโพธิกถา ฉบับล้านช้างเองก็กล่าวไว้ในลักษณะเดียวกัน รูปแบบที่แปลกตาอาจเกิดจากความไม่เข้าใจของช่างเขียนย่อมสะท้อนลักษณะงานช่างพื้นถิ่น

(ก) (ข)

ภาพที่ 136 ภาพพระพุทธเจ้า

(ก) พระพุทธเจ้าทรงตัดพระโมฬีด้วยพระขรรค์ วัดจักรวาลภูมิพินิจ ตอนมารวิชัยปริวัตต์

(ข) พระพุทธเจ้าครองจีวรในพุทธประวัติฉากตัดพระโมฬี วัดยาง จังหวัดมหาสารคาม

3.1.2 พุทธประวัติ มารวิชัยปริวัตต์หรือมารผจญ

เหตุการณ์ลำดับต่อมาเขียนเป็นภาพขนาดใหญ่สุดหรืออาจจะกล่าวได้ว่าเป็นภาพประธานของผนัง มีรายละเอียดมาก คือ พุทธประวัติตอนมารวิชัยปริวัตต์หรือมารผจญ ซึ่งเหตุการณ์ตอนนี้ สันติ เล็กสุขุมกล่าวว่า ช่างทุกสำนัก ทั้งกรุงเทพและหัวเมืองให้ความสำคัญอย่างยิ่ง[77] ที่บริเวณกึ่งกลางของผนังพระพุทธเจ้าประทับเหนือแท่นวัชรอาสน์ภายใต้เรือนแก้วล้อมรอบพระวรกาย เบื้องล่างลงมามีภาพแม่พระธรณีกำลังบีบน้ำออกจากมวยผม ด้านข้างเขียนอักษรธรรมประกอบแต่สภาพเลือนลางมากจึงไม่สามารถแปลความหมายได้ (หมายเลข 5) ภาพพระพุทธเจ้านี้ช่างได้แสดงเหตุการณ์ใน 3 ตอน ซึ่งเขียนไว้ ณ บริเวณเดียวกัน คือ

3.1.2.1 พระโพธิสัตว์ทรงผจญธิดาพระยามารทั้ง 3 คือ นางตัณหา นางอรดี นางราคา ซึ่งอาสาพระยามารผู้เป็นบิดา เข้าไปประโลมพระโพธิสัตว์ด้วยมายาการต่าง ๆ

---

[77] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 324.

เพื่อจะมิให้พระองค์บรรลุอนุตรสัมโพธิญาณได้ แต่พระโพธิสัตว์มิได้ใยดีต่อมารกัญญาทั้ง 3 นางแต่อย่างใด และมารกัญญาทั้ง 3 ได้กลายเป็นหญิงชราถือไม้เท้า [78] (หมายเลข 6)

3.1.2.2 จากนั้นจึงแสดงเหตุการณ์ในตอนที่พระยามารวัสวดีมาแต่งพลเสนายกมาผจญพระโพธิสัตว์จากทางเบื้องซ้ายของพระโพธิสัตว์ ประกอบด้วยอมนุษย์และสัตว์ร้ายมีเพศพรรณมาก ร่วมกันสำแดงอิทธิฤทธิ์นานับปการ เพื่อขัดขวางการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า มีอักษรธรรมเขียนไว้มีความหมายว่า “ปั้น (ตอน) พญามารรบกับพระพุทธเจ้า” และพระยามารวัสวดีพ่ายแพ้ แม่พระธรณีบีบน้ำออกจากมวยผมท่วมเหล่ามารทางด้านขวาของพระโพธิสัตว์ ที่มุมด้านล่างช่างได้แทรกภาพการละเล่นหัวล้านชนกันร่วมในภาพนี้ด้วย [79] (หมายเลข 7)

> ...หมู่มารเสนาทั้งหลายมิอาจดำรงกายอยู่ได้ ก็ลอยไปตามกระแสน้ำปลาตนาการไปสิ้น ส่วนคีรีเมขละคชินทร์ที่นั่งทรงองค์พระยาวัสวดีก็มีบาทาอันพลาดมิอาจตั้งกายตรองอยู่ได้ ก็ลอยตามชลธารไปตามเท่าที่มหาสาคร อันระเบียบแห้งฉัตรธวัชจามรทั้งหลายก็หักทบเท้าทำลายล้อมเกลื่อนกลาด....หมู่มารทั้งหลายต่างตระหนกตกประหม่ากลัวพระเดชานุภาพแพ้พ่าย แตกขจัดขจายหนีไปทิศานะทิศทั้งปวงมิได้เศษ และพระยามารก็กลัวเดชพระคุณพระมหาบุรุษจึงทิ้งเสียซึ่งสรรพาวุธประนมหัตถ์ 2 พัน อัญชลีกรนมัสการ... [80] (หมายเลข 8)

---

[78] พระปฐมโพธิกถา ฉบับล้านช้าง กล่าวถึงเนื้อความพระโพธิสัตว์ผจญธิดามารทั้ง 3 ต่างไปจากฉบับของภาคกลาง ที่กล่าวว่าเมื่อธิดาพระยามารทั้งหลายไม่อาจนำพระองค์มาสู่อำนาจแห่งตนได้แล้วจึงพากันกลับไปสู่สำนักพระบิดา แต่ฉบับล้านช้างจะอธิบายรายละเอียดว่าได้กลายเป็นหญิงชรา หลังโกง และถือไม้เท้า ดูรายละเอียดใน พระมหาชนะ ธมฺมธโช, ผู้ปริวรรต, **โคลงสารปถมสมโพธิกถาฉบับล้านช้าง** (กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย, 2542), 114.

[79] ประเพณีหัวล้านชนกัน เป็นประเพณีการเล่นดั้งเดิมของภาคกลางและภาคใต้และภาคอีสาน ในภาคอีสานการเล่นหัวล้านชนกันนิยมเล่นในงานขัตฤกษ์โดยเฉพาะในเทศกาลสงกรานต์ บางท้องที่หัวล้านชนกันยังเป็นส่วนหนึ่งของพิธีขอฝน ภาพหัวล้านชนกันยังปรากฏในจิตรกรรรมอีกหลายจังหวัดเช่น วัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม วัดพุทธสีมา จังหวัดนครพนม วัดโพธ์ชัยนาพึง เลย เป็นต้น ดูรายละเอียดใน ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 101.

[80] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา**, 144-145.

ภาพที่ 137 มารผจญ

3.1.2.3 ภาพหนึ่งที่เขียนไว้ทางขวาสุดของผนังถัดจากมารพ่าย ภาพแสดงถึงบุคคลกลุ่มหนึ่งทั้งชายและหญิงอยู่ภายในอาคาร ภาพบุคคลหนึ่งประทับนั่งบนแท่นอาสน์พร้อมด้วยนางสนมกำนัล 5 นางนั่งร่วมด้วย ถัดไปมียักษ์มีกรหลายกร ร่างกายสีเขียว ไม่ทราบว่าช่างต้องการสื่อถึงเรื่องใดอย่างแน่ชัด คาดว่าอาจจะกล่าวถึงตอนที่ธิดาทั้งสามของพระยามารเมื่อพ่ายต่อพุทธองค์จึงคืนกลับสู่สำนักพระบิดา หากดูจากลักษณะรูปแบบการเขียนแล้วคล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังด้านในทั้งการเขียนภาพบุคคลและการใช้สีสด (หมายเลข 9) (ภาพที่ 138)

ภาพที่ 138 ภาพธิดาพญามารเดินทางกลับมาหาพญามาร

2. นรกภูมิ

ด้านล่างของผนังเขียนเป็นภาพนรกภูมิไว้บริเวณผนังทางขวาของประตูทางเข้า แบ่งเป็นกลุ่มภาพได้เป็น 4 กลุ่ม คือ ตำแหน่งด้านล่างของภาพ แสดงการตัดสินโทษหรือคดีความของยมบาล เขียนอักษรธรรมประกอบความว่า “บั้น (ตอน) นายบัญชีอ่านถวายนายยมบาลแล” ภาพต่อมาสัตว์นรกได้รับการลงโทษต่าง ๆ ได้รับทุกขเวทนาแสนสาหัส เช่น นายนิรบาลกำลังใช้เลื่อยหัว สัตว์ และภาพสัตว์นรกกำลังปีนต้นไม้ (ต้นงิ้ว) ที่มีใบคล้ายมีดหรือเคียว ตามกิ่งไม้มีนกตัวใหญ่คอยจิกศีรษะและร่างกายของสัตว์นรก และภาพสัตว์นรกหลายตนอยู่ในกระทะร้อนและถูกทรมานด้วยการมัดตามร่างกายนอนอยู่ใต้กระทะ กระนั้นมีนายนิรบาลสองตนคอยถือหอกหรือด้ามแหลม ทิ่มแทงพร้อมกับมีสัตว์ที่มีปากแหลมเหมือนนกจิกกินสัตว์นรกนั้นอีกด้วยเขียนอักษรธรรมประกอบความว่า “ บั้น (ตอน) นรก หนอนกัดก้นกบในนรกแล” และอีกข้อความหนึ่งเขียนไว้ใต้ภาพกะทะทองแดง ตัวอักษรมีสภาพเลือนลาง สังเกตได้ว่าภาพดังกล่าวจะเป็นการเขียนบทลงโทษโดยทั่วไป ไม่ได้ระบุอย่างชัดเจนว่าเป็นการเขียนถึงภูมิใดภูมิหนึ่ง (ภาพที่ 139)

ภาพที่ 139 นรกภูมิ

ลักษณะการเขียน

จากที่อธิบายรายละเอียดข้างต้นของภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในและภายนอกของวัดจักรวาลภูมิพินิจนี้มีการเขียนเรื่องราวและเนื้อหาแตกต่างกัน แบ่งแยกพื้นที่เขียนภายใน ภายนอกชัดเจน รูปแบบพื้นที่ของผนังที่เขียนภาพจึงเป็นตัวกำหนดโครงสร้าง การวางตำแหน่งภาพ การจัดองค์ประกอบภาพให้แตกต่างกันชัดเจน นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังทั้งสองส่วนของวัดจักรวาลภูมิพินิจนี้ยังมีเทคนิค และกลวิธีการเขียนภาพที่ต่างกันอีกด้วย จึงคาดว่าช่างเขียนน่าจะมีมากกว่าหนึ่งคนทำงานร่วมกัน

ภาพผนังภายนอก คือ พระมาลัย พุทธประวัติ และนรกภูมิ ลักษณะการเขียนโดยรวมของภาพผนังด้านนอกค่อนข้างมีสัดส่วนหรือขนาดใหญ่กว่าผนังด้านใน มีองค์ประกอบที่หนาแน่นกว่า แต่พื้นหลังไม่เน้นการเขียนตกแต่งพื้นภาพให้เป็นบรรยากาศทำให้ภาพสว่าง ช่างคงคำนึงถึงความสมดุลย์ในจัดองค์ประกอบภาพเป็นสำคัญ โดยมีกลวิธีเน้นภาพหลักไว้กึ่งกลางผนังเหนือช่องประตู เช่น พุทธประวัติตอนมารผจญ และตอนออกมหาภิเนษกรมณ์เฉพาะตอนตัดพระโมฬีเป็นประธานของผนังในแนวตั้งและแบ่งเรื่องราวย่อย ๆ ลงมา กระจายโดยรอบข้างด้านซ้ายและด้านขวา จะเห็นว่าหลายตำแหน่งมีการเขียนเน้นภาพเดียวกันไว้สองข้าง หรือลักษณะการหันมวยผมไปคนละด้านของพระแม่ธรณีและภาพพระพุทธเจ้าในตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ แทรกภาพวิถีชีวิตประเพณีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ขณะที่จิตรกรรมภายในเล่าเรื่องตามจะพบได้ว่ามีการแบ่งห้องภาพตามช่วงเสา การลำดับเรื่องราวนั้นยึดถือตามฉากหรือสถานที่ว่าเหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นที่ไหนแล้วจึงจัดองค์ประกอบที่เป็นเรื่องราว ภาพบุคคลตามเนื่องเรื่องปรากฏตอนนั้นลงไป

เทคนิควิธีทางจิตรกรรม ภาพรวมการเขียนบนพื้นผนังสีอ่อนหรือสีขาวนวล สีที่ใช้ประเภทสีฝุ่นจำนวนน้อยสีหรือเป็นกลุ่มสีเฉพาะกลุ่ม คือ ตัดเส้นด้วยสีดำ ระบายสีเรียบแบนด้วยน้ำเงินเขียว คราม ดำ น้ำตาล เป็นสีหลัก ซึ่งเป็นเทคนิคทางเชิงช่างที่พบได้ทั่วไปของช่างเขียนพื้นบ้านในงานจิตรกรรมอีสาน หากแต่ผลทางสายตาที่เห็นจึงแตกต่างอย่างชัดเจนว่าผนังภายในใช้สีสดตัดกัน เช่น แดงสด ครามและเหลืองสด ในสัดส่วนที่มากกว่า

1. **ภาพทิวทัศน์**

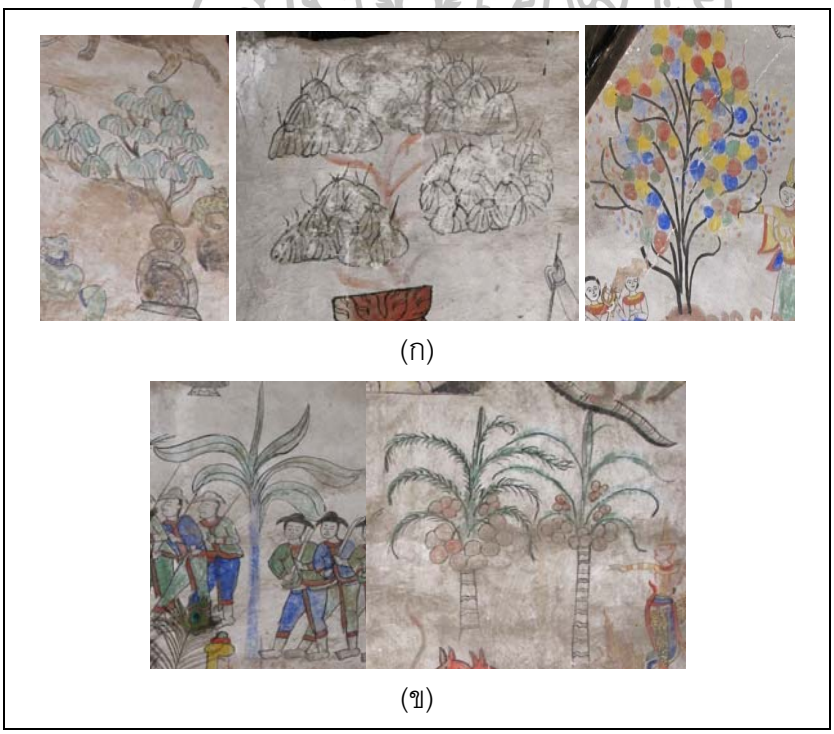
ผนังภายในเขียนไว้ชัดเจนกว่า ดังที่กล่าวว่าโดยรวมยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอน ส่วนรูปแบบการเขียนภาพทิศทัศน์นั้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบการเขียนยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง ดังนั้นจึงทำให้ภาพจิตรกรรมโดยรวมดูค่อนข้างสว่าง โปร่งไม่หนาแน่น แม้จะมีรายละเอียดค่อนข้างมากที่ผนังภายนอกก็ตาม ฉากในป่าเช่นผนังภายในที่ต้องมีต้นไม้หนาทึบจำนวนมาก แต่ช่างเขียนก็เขียนเพียงต้นไม้เป็นต้นหลัก ๆ ต้นไม้ในภาพจิตรกรรมนี้ก็เหมือนเป็นหน้าที่เสริมตัวภาพหรือทำหน้าที่แทรกระหว่างภาพเท่านั้น

1.1 รูปแบบต้นไม้ มีทั้งขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ โดยรวมดูคล้ายคลึงกันแยกชนิดไม่ได้ แต่ก็มีส่วนน้อยที่เขียน ต้นกล้วย ต้นมะพร้าวแทรกภาพไว้บ้าง จึงอาจจำแนกเป็นสองกลุ่ม คือ

1.1.1 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ รวมถึงไม้พุ่มเตี้ย ช่างได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วยวิธีการไม่สม่ำเสมอ เช่น บางต้นรองสีพื้นด้วยสีอ่อนแล้วตัด

เส้นใบด้วยสีเข้ม สร้างให้เป็นใบ ส่วนลำต้นมีกิ่งก้านอย่างอิสระแบบธรรมชาติและระบายด้วยสีเข้มอาจตัดเส้นหรือไม่ก็ไม่เสมอกันทั้งภาพ และมีที่ผนังภายในมีวิธีการสร้างภาพต้นไม้โดยใช้สีดำตัดเส้นกิ่งก้านอย่างอิสระ ใบไม้ใช้สีสดระบายเรียบเป็นวงกลมเล็กใหญ่ซ้อนทับกันเป็นพุ่มใบ (ภาพที่ 140ก)

1.1.2 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้ กลุ่มนี้จะแสดงรายละเอียดภาพอย่างสมจริงอย่างธรรมชาติ ที่ลำต้น ใบ ผล เป็นต้นไม้ที่พบได้ในท้องถิ่น เช่น ต้นกล้วย ต้นมะพร้าว จะเขียนด้วยกลวิธีต่าง ๆ กันที่พบมากคือ รองพื้นด้วยสีอ่อน กรณีใบใหญ่ใช้สีเข้มตัดเส้นรอบนอก เช่น ต้นกล้วย ถ้าเป็นใบขนาดเล็กอย่างเช่น ใบมะพร้าวจะตวัดพู่กันด้วยสีเข้มกว่าสร้างเป็นทิศทางอิสระของใบที่ใกล้เคียงธรรมชาติ (ภาพที่ 140ข)



(ก)

(ข)

ภาพที่ 140 ภาพต้นไม้

(ก) ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท

(ข) ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้

1.3 ท้องฟ้าและผืนน้ำ ของผนังภายนอกและภายในนี้ใช้สีขาวนวลของผนังเป็นฉากท้องฟ้า หรือใช้เพียงสีดำตัดเส้นหยักโค้งเป็นก้อนเมฆวาดเป็นก้อนกลมสีขาว ไม่ระบายสี ส่วน

ภาพผืนน้ำ พ ภาพผืนน้ำที่เป็นระลอกคลื่นอย่างประดิษฐ์ ช่างจะเขียนหรือตัดเส้นสีเข้มเช่นสีดำ เป็นเส้นโค้งสั้นยาว คล้ายเกล็ดปลาซ้อนกัน และขัดไปมาไม่เรียงเป็นระเบียบนัก (ภาพที่ 141)

(ก) (ข)

ภาพที่ 141 ภาพท้องฟ้าและผืนน้ำ
(ก) ท้องฟ้า (ข) ผืนน้ำระลอกคลื่น

2. ภาพบุคคล

2.1 ภาพบุคคลชั้นสูงของวัดจักรวาลภูมิพินิจนี้ โดยรวมทั้งสองผนังจะเห็นได้ว่าเทคนิควิธีการเขียนในกลุ่มภาพบุคคลชั้นสูง ช่างวาดบุคคลกลุ่มนี้แสดงออกอ้างอิงที่มาได้กับลักษณะอุดมคติแนวไทยประเพณี กล่าวคือจะแสดงเส้นรอบนอกที่อ่อนไหว ไม่แสดงอายุหรือวัย ส่วนมากไม่แสดงอารมณ์บนใบหน้าแต่แสดงออกด้วยอากัปกิริยาแบบนาฏลักษณ์ (Dramatic) หรือท่าละคร โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสรีระและเครื่องประดับ รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ ใช้วิธีการตัดเส้นลงสีเฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ ผิวกายเป็นสีของผนัง แต่ยกเว้นตัวละครที่มีลักษณะเฉพาะเช่น พระอินทร์อาจจะเน้นระบายสีผิวของร่างกายให้ต่างไปจากตัวอื่น กลวิธีการเขียนเครื่องประดับส่วนต่าง ๆ ซึ่งเป็นรูปแบบจะเป็นเค้าโครงอย่างให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับนั้น เช่น อาจลดลวดลายกนกลงโดยเขียนเพียงเส้นโค้งซ้อนกัน เป็นต้น เช่น ชฎามงกุฎ สังวาลย์ กรองศอ เป็นต้น ส่วนเครื่องแต่งกายหากไม่ตัดเส้นเป็นลวดลายเรียบ ๆ ก็จะระบายสี หรือทั้งสองอย่างร่วมกัน (ภาพที่ 142ก, ข) หากแต่รูปแบบการเขียนของผนังภายในจะลดทอนรายละเอียดส่วนต่างๆ มีความเป็นพื้นถิ่นมากกว่า

(ก)

(ข)

ภาพที่ 142 ภาพบุคคล

(ก) ภาพบุคคลชั้นสูงที่ผนังภายนอก (ข) ภาพบุคคลชั้นสูงที่ผนังภายใน

2.2 พระพุทธเจ้า เขียนสัดส่วนใหญ่กว่าภาพส่วนอื่น ตัดเส้นด้วยสีเข้ม ไม่ระบายผิว จีวรระบายเรียบด้วยสีเหลือง

ภาพพระพุทธเจ้าในภาพจิตรกรรมผนังด้านนอกนี้จะพบการเขียนอยู่สองภาพในพุทธประวัติสองตอนด้วยกัน คือ ภาพแรกตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ ซึ่งได้กล่าวถึงไว้บ้างแล้วในเนื้อหาส่วนก่อนถึงประเด็นรูปแบบการครองจีวรของพระพุทธองค์ ที่น่าจะเป็นความไม่เข้าใจของช่างท้องเขียนพื้นถิ่นเอง และอีกภาพหนึ่งในตอนมารวิชัยปริวัตต์หรือมารผจญ สังเกตจากเครื่องแต่งกายจะเห็นว่าบางภาพคล้ายสวมชฎามงกุฎ กรรเจียกจร สวมกุณฑล กรองศอ พระวรกายเพรียวบาง ครองจีวรห่มเฉียง ชายสังฆาฏิเป็นแผ่นยาวจรดพระนาภี ปลายตัดตรง คาดรัดประคดทับการตกแต่งด้วยรายละเอียดเช่นนี้คล้ายคลึงกับลักษณะการเขียนภาพพระพุทธเจ้าปางเปิดโลกที่วัดบ้านประตูชัย จังหวัดร้อยเอ็ดด้วย

ภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งบนบัลลังค์ พระอิริยาบทนั่งขัดสมาธิราบ พระองค์มิได้แสดงปางมารวิชัย[81] หากแต่พระหัตถ์ซ้ายวางไว้เหนือเข่าเบี่ยงไปทางด้านข้าง พระหัตถ์ขวายกขึ้นระดับอก ในส่วนของนิ้วพระหัตถ์ไม่ชัดเจน หากพิจารณาเค้าโครงภาพหงายฝ่าพระหัตถ์ออก มีบางนิ้วที่โค้งงอลงแต่มีขนาดใหญ่อย่างผิดสัดส่วน ช่างเขียนอาจหมายถึงปางแสดงธรรม (?)[82] (ภาพที่ 143)

(ก) (ข)

ภาพที่ 143 ภาพพระพุทธเจ้า

(ก) ภาพพระพุทธเจ้า

(ข) พระพุทธเจ้าครองจีวรและมีผ้าคาดประคดอก วัดยางทวง จังหวัดมหาสารคาม

2.3 การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางสนมกำนัล ชาวบ้าน[83] นั้น ปรากฏในภาพวิถีชีวิตที่สอดแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะเขียนรายละเอียดการแต่งกายแตกต่างกันไปตามบุคคลิกในท้องเรื่องนั้น

---

[81] ภาพพระพุทธเจ้าในตอนมารผจญนี้ในจิตรกรรมไทยประเพณี นอกจากพบแสดงปางมารวิชัยแล้วยังพบว่าแสดงปางอื่น ๆ เช่น ปางสมาธิด้วย เช่น วัดเกาะแก้วสุทธาราม เพชรบุรี พระที่นั่งวัดพุทไธสวรรย์ วัดดุสิดาราม และวัดสุวรรณาราม กรุงเทพ เป็นต้น

[82] หากปางแสดงธรรมนี้ในพระพุทธรูปประทับนั่งพระหัตถ์ซ้ายมักวางหงายบนพระเพลา ดูรายละเอียดใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปสำคัญและพุทธศิลป์ในดินแดนไทย** (กรุงเทพฯ: ฟิสิกซ์เซ็นเตอร์), 37.

[83] จะพบได้มากเป็นลำดับตั้งแต่จิตรกรมสมัยอยุธยาตอนปลาย จนถึงจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ซึ่งเป็นช่วงที่ช่างเขียนภาพกากได้อย่างมีชีวิตชีวา ตามอากัปกิริยาในชีวิตประจำวัน ดูรายละเอียดใน สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ**, 187.

2.3.1 ข้าราชบริพารขุนนางผู้ชาย ใส่เสื้อคอกลมมีทั้งแขนสั้นและยาว มีแถบเสื้อผ่ากลาง นุ่งโจงกระเบนผ้าคาดเอว ไว้ผมสั้น มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน (ภาพที่ 144ก)

2.3.2 ข้าราชบริพารสตรี อาจแบ่งได้สองแบบ กลุ่มหนึ่ง เป็นนางกำนัลในวัง มักเปลือยอก นุ่งผ้าซิ่นมีชายผ้า รวบผมมวย มีผ้าสไบพาดบ่าหรือคล้อง กลุ่มสอง คือ ใส่เสื้อคอกลมแขนยาว มีแถบเสื้อผ่ากลางนุ่งผ้าซิ่นรวบผมมวย สวมเครื่องประดับ เช่นกำไร ทั้งหมดไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 144ข)

2.4 ชาวบ้านทั่วไป แต่งกายเรียบง่าย ผู้ชายมีทั้งใส่และไม่ใส่เสื้อ นุ่งโจงกระเบนหรือกางเกงขาสั้นอย่างใดอย่างหนึ่ง ผ้าคาดเอว ทรงผมสั้น มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน (ภาพที่ 144ค, ง)

ภาพที่ 144 ภาพบุคคล

(ก) ข้าราชบริพารขุนนางผู้ชาย (ข) ข้าราชบริพารสตรีผนังภายใน

(ค) ชาวบ้านทั่วไปชาย (ง) ชาวบ้านทั่วไปหญิง

2.5 ทหาร ทหารจะแต่งคล้ายคลึงกัน คือ ผมสั้น หรือสวมหมวกมีปีก มีเครื่องแต่งกาย ด้วยเสื้อคอกลมแขนยาวมีสาบที่คอและอก ปล่อยชายเสื้อ มีแถบรังดุมกลางอก สวมกางเกงขายาวคาดผ้าที่เอว อาจประทับอาวุธบางอย่างในมือประเภทดาบ หอก ทวน ทั้งหมดมักไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 145)

ภาพที่ 145 ภาพทหาร

3. ภาพสถาปัตยกรรม

ได้แก่ อาคารประเภทปราสาทราชวัง กำแพงเมือง ศาลา พลับพลา และเรือนพื้นถิ่น ซึ่งสิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนที่ขนาดใหญ่สังเกตได้ชัดเจนที่สุด แต่ก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพบุคคล เพื่อบอกสถานะ สถานที่ เหล่านี้โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเกี่ยวกับ ความสมดุลย์ระหว่างปราสาทกับภาพบุคคล และเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ

3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ที่สุด เขียนไว้ตำแหน่งใดของภาพนั่นมีความหมายถึงปราสาทราชวังหรือเมืองใดเมืองหนึ่ง จะเน้นขนาดใหญ่และการซับซ้อนของรูปทรงแบบสองมิติ กึ่งอุดมคติแต่ก็ไม่เหมือนสมจริงนัก การตกแต่งกระจายออกทางด้านข้าง ไม่เน้นต่อยื่นมุขด้านหน้า เป็นอาคารทรงไม่สูงนัก ตั้งอยู่บนฐาน ตัวอาคารแสดงรายละเอียดที่เป็นเสาต่อจากหน้าจั่วแหลมหลายจั่วตกแต่งด้วยเครื่องไม้ แบ่งภายในเป็นห้อง หลังคาทำเป็นลวดลายคล้ายเกล็ดเต่าแบบภาคกลาง ภายในปราสาทฉากหลังไม่ระบายสี มีรูปแบบเรียบง่าย (ภาพที่ 146ก)

3.2 ศาลา หรือ พลับพลา เป็นอาคารขนาดเล็กลงกว่า ทรงไม่สูงนัก ทรงโถงที่วาดแยกจากปราสาทใหญ่ มักมีรูปแบบแสดงโครงสร้างอย่างเรียบง่ายหลังคาทรงจั่วมีเสารองรับหลังคาที่ประดับด้วยโหง่ และการมุงหลังคาด้วยเกล็ดเต่า แสดงลักษณะโดยรวมคล้ายกับลักษณะอาคารขนาดใหญ่ แต่ต่างกันที่ขนาดและลดความซับซ้อนของรายละเอียดการตกแต่งลงอีก (ภาพที่ 146ข)

(ก) (ข) (ค)

ภาพที่ 146 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ภาพปราสาทขนาดใหญ่

(ข) ศาลาหรือ พลับพลา

(ค) เจดีย์จุฬามณี

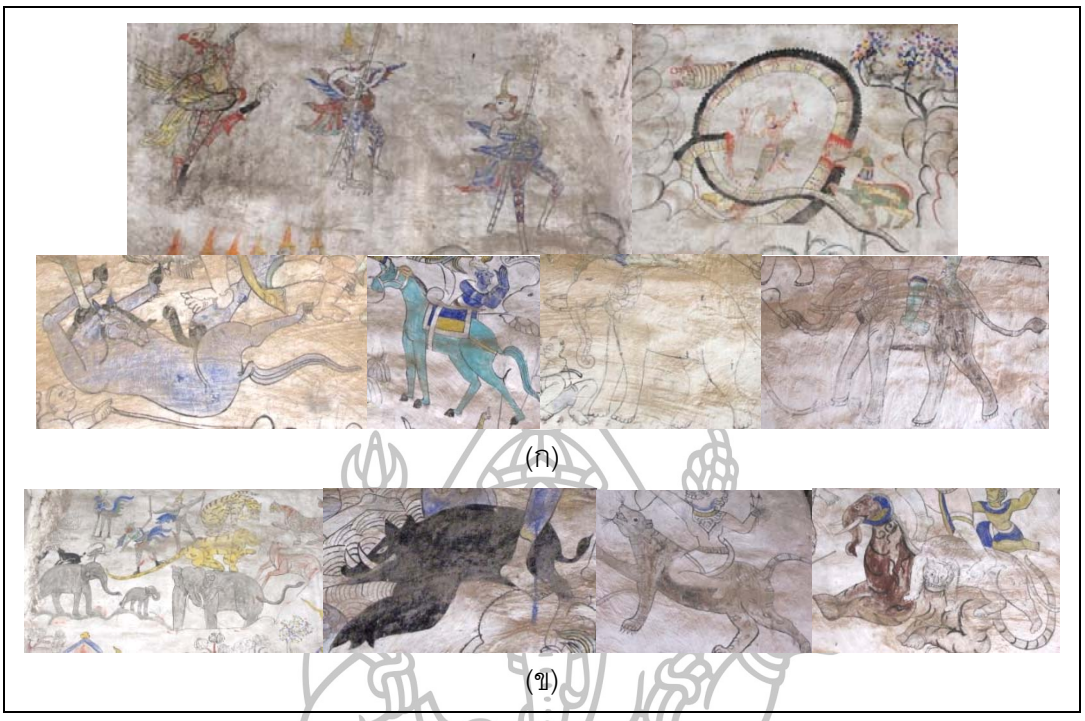
3.3 เจดีย์ ที่ปรากฏในผนังด้านหน้านี้มีความหมายถึงเจดีย์จุฬามณี มีเพียงภาพเดียวเขียนอยู่ด้านบนสุดของผนังตรงพื้นที่บริเวณจั่วแหลม เป็นเจดีย์ทรงกลม ตั้งอยู่บนฐานเป็นชั้นเรือนธาตุคล้ายทรงระฆังทรงสูงเพรียว ยอดแหลม ระบายเรือนธาตุด้วยสีน้ำตาล (ภาพที่ 146ค)

4. ภาพสัตว์

ช่างเขียนวัดจักรวาลภูมิพินิจนี้ดูเหมือนมีความถนัดเรื่องการเขียนภาพสัตว์สังเกตได้จากภาพสัตว์หลายภาพ เขียนไว้มีจำนวนมากกว่าสิมหลังอื่น ๆ หากแบ่งเป็นสองกลุ่มคือ

4.1 กลุ่มแรกเป็นสัตว์ที่มีตามท้องเรื่องและเกี่ยวข้องกับบุคคลชั้นสูงกลุ่มของกษัตริย์ เทพ ย่อมจะเป็นสัตว์ประเภท ครุฑ พระยานาค ช้าง ม้า ละมั่ง เป็นต้น ภาพตัวสัตว์จะเขียนแบบสองมิติด้วยโครงสร้างแบบเรียบง่ายไม่เน้นกล้ามเนื้อความเป็นจริงทางกายวิภาค ตัดเส้นด้วยสีเข้ม เช่น สีดำ ระบายสีเรียบด้วย สีคราม น้ำเหลือง หรือเป็นสีขาวนวลของผนัง เขียนท่าทางของสัตว์เหล่านี้จะเคลื่อนไหวแบบเรียบนิ่ง และคล้ายคลึงกัน ไม่แสดงอากัปกิริยาอึกทึก สมจริงอย่างธรรมชาติ ยกเว้นภาพพระยานาคในเรื่องสินไซที่ผนังด้านในที่แสดงความสมจริงด้วยการใช้สีแดงแทนสีของเลือด (ภาพที่ 147ก)

4.2 ภาพสัตว์ทั่วไปที่ไม่มีกล่าวตามเนื้อเรื่อง แม้จะเป็นสัตว์ในกลุ่มแรก ช่างจะเขียนแทรกเพื่อเสริมส่วนต่าง ๆ ภาพไว้ส่วนต่าง ๆ สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตซึ่งเป็นสัตว์ทั่วไปเช่น หมู ลิง เสือ เขียนกิริยาท่าทางได้สมจริงกว่าแบบแรก (ภาพที่ 147ข)



(ก)

(ข)

ภาพที่ 147 ภาพสัตว์

(ก) สัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง (ข) ภาพสัตว์ทั่วไป

5. ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

ภาพในหัวข้อนี้จะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยของตอนต่าง ๆ เช่น ภาพนักดนตรีแสดงถึงบรรยากาศที่สนุกสนาน วงดนตรีประกอบด้วยฆ้อง ระนาด กลอง กรับ ปี่ และมีเครื่องดนตรีของพื้นถิ่น เช่น แคน ปี่ นอกจากนี้ยังแสดงว่าในวงดนตรีมีนักดนตรีที่เป็นผู้หญิงประกอบด้วยได้ (ภาพที่ 148ก, ข)

นอกจากนี้พบภาพหัวล้านชนกันซึ่ง เป็นประเพณีการเล่นดั้งเดิมของภาคกลางและภาคใต้และภาคอีสาน หัวล้านในที่นี้เป็นการนำคนหัวล้านมาชนกัน ในภาคอีสานการเล่นหัวล้านชนกันนิยมเล่นในงานขัตฤกษ์โดยเฉพาะในเทศกาลสงกรานต์ ชาวอีสานมักอ้างว่า การเล่นชนิดนี้มีที่มาจากเรื่อง เซี่ยวเมี่ยง ตอนพนันชนหัวล้านเอาบ้านเอาเมือง นอกจากเป็นการละเล่นนี้แล้ว บางท้องที่หัวล้านชนกันยังเป็นส่วนหนึ่งของพิธีขอฝน ภาพหัวล้านชนกันยังนิยมทั่วไปเขียนไว้จิตรกรมอีกหลายที่ด้วยกัน เช่น ที่ วัดกลางมิ่งเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด วัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม วัดพุทธสีมา จังหวัดนครพนม วัดโพธ์ชัยนาพึง จังหวัดเลย เป็นต้น [84]

[84] ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 101.

(ก)

(ข)

ภาพที่ 148 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

(ก) นักดนตรี (ข) ประเพณีหัวล้านชนกัน

6. การแบ่งเรื่อง

ดังที่กล่าวมาทั้งหมด ภาพจิตรกรรมที่ผนังสิมวัดจักรวาลภูมิพินิจนี้ เส้นแบ่งภาพที่ใช้อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งตามรูปแบบโครงสร้างผนังสิม ช่างออกแบบพื้นที่เขียนภาพจิตรกรรมแบ่งออกเป็น 2 ส่วนหลักแนวบนและล่าง และตามช่วงเสา มักจะพบได้กับจิตรกรรมที่เขียนไว้กับพื้นที่ผนังด้านข้าง (ภาพที่ 149)

6.2 การแบ่งเรื่องในส่วนรายละเอียดของภาพ ช่างจะใช้วิธี ดังนี้คือ

6.2.1 ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ จิตรกรรมที่วัดจักรวาลภูมิพินิจนี้ค่อนข้างหนาแน่น แต่ช่างได้พยายามเว้นที่ว่างรอบเนื้อเรื่องด้วยพื้นที่ว่างของภาพซึ่งเป็นสีขาวนวลของพื้นผนังหรือไล่น้ำหนักของสีอ่อน คล้ายเป็นทางเดิน

6.2.2 แบบเส้นคั่นเรื่อง โดยเฉพาะเส้นคั่นเรื่องประกอบไปด้วยลักษณะเส้นจุดหรือเส้นประเป็นแนวยาว เกิดจากการใช้พู่กันแต้มแตะเว้นจังหวะห่างมีทั้งสีน้ำเงินหรือสีเหลืองคดโค้งไปรอบองค์ประกอบภาพ พบว่าใช้กับผนังทั้งสองด้าน อาจใช้สีเดียวหรือสลับสี (ภาพที่ 149ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 149 การแบ่งเรื่องหรือภาพ

(ก) การแบ่งตามรูปแบบโครงสร้างผนังสิม

(ข) เส้นคั่นเรื่องแบบจุดหรือเส้นประ

5. วัดบ้านขอนแก่นเหนือ

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดขอนแก่นเหนือ ตั้งอยู่บ้านขอนแก่นเหนือ หมู่ที่ 3 ต.ขอนแก่น อ.เมือง จ.ร้อยเอ็ด วัดนี้ตั้งเมื่อ พ.ศ.2334 ปรากฏหลักฐานระบุปีการสร้างวัดเป็นอักษรไทยน้อยที่ตัวสิมว่าสร้างขึ้นเมื่อจุลศักราช 1247[85] (พ.ศ.2428) ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ.2537[86] กรมศิลปากรประกาศขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานของชาติเมื่อ วันที่ 17 ธันวาคม พ.ศ.2544 เล่มที่ 118 ตอน 124ง[87] (ภาพที่ 150)

รูปแบบสิม

ลักษณะโดยทั่วไปของสิมวัดบ้านขอนแก่นนี้เป็นสิมทึบพื้นบ้านสร้างด้วยอิฐถือปูน มีแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง 4 เมตร ยาว 8 เมตร หันหน้าไปทางทิศตะวันออก มีมุขด้านหน้าเหมือนสิมทึบโดยทั่วไป มีมุขด้านโถงหน้า ระหว่างเสาพาไลมีพนัก และเว้นพนักเป็นช่องบันได (ภาพที่ 150) ส่วนทางเข้าสิมมีเพียงด้านหน้าด้านเดียวโดยทำเป็นบันไดทางขึ้นและก่ออิฐฉาบปูน

---

[85] บริษัท พรอนันท์การช่าง, **รายงานการบูรณะอุโบสถวัดบ้านขอนแก่นเหนือ ต.ขอนแก่น อ.เมือง จ.ร้อยเอ็ด** (ร้อยเอ็ด: พรอนันท์การช่าง, 2549), 1.

[86] กรมการศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, 684.

[87] สำนักโบราณคดี กรมศิลปากร, **การขึ้นทะเบียนโบราณสถานจังหวัดร้อยเอ็ด**, เข้าถึงเมื่อ 10 มีนาคม 2553, เข้าถึงได้จาก http://www.archae.go.th/monument/Eastern/Roid.asp

เป็นรูปพญานาคทอดลำตัวเป็นราวบันได (ภาพที่ 150) มีห้องเดียวไว้สำหรับพระสงฆ์ทำสังฆกรรม ผนังภายในด้านหลังสิมช่างก่ออิฐฉาบปูนก่อยื่นตรงกลางผนังเป็นฐานชุกชี โดยฐานตกแต่งเป็นฐานบัวคว่ำ บัวหงายเพิ่มมุมเว้นท้องไม้คาดลูกแก้วอกไก่และมีลายกลีบบัวคว่ำบัวหงายรองรับพระพุทธรูปปูนปั้นปางมารวิชัย ที่บริเวณผนังด้านหลังรอบพระวรกายประดับด้วยซุ้มเรือนแก้วที่เป็นงานจิตรกรรม ภาพจิตรกรรมเขียนไว้ผนังมุขด้านหน้า (ภาพที่ 151, 152)

ภาพที่ 150 อุโบสถวัดบ้านขอนแก่นเหนือ

จากเอกสารกล่าวถึงประวัติการบูรณะสิมหลังนี้ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2504 ครั้งที่สองในปี พ.ศ.2505[88] ซึ่งมีหลักฐานเขียนไว้ที่ฝาผนังด้านในสิมทางขวามือดังนี้

แถวที่ 1 ข้าพเจ้าพระวันดี ธมมทร พร้อมคณะสงฆ์
แถวที่ 2 นายอ่วม สมณสิงห์ พร้อมชาวบานได้ทำ
แถวที่ 3 การก่อสร้างกำแพงรอบโบสถ พระเจดีย์ได้
แถวที่ 4 บูรณะพระอุโบสถและเจดีย์ให้มีสภาพถาวรขึ้นได้
แถวที่ 5 ปี พ.ศ.2504-2505 จึงเสร็จฯ
แถวที่ 6 สิ้นเงิน 12,002.50 บาท
แถวที่ 7 ขอให้พวกข้าพเจ้าทั้งหลายนี้ตั้งความปรารถนาไว้
แถวที่ 8 ด้วยสิ่งใดขอส่งอันนั้นสำเร็จทุกประการ เทอญ
แถวที่ 9 นิพพาน ปจจโยโหตุ

---

[88] ลักษณา จินดาวงษ์, “สิมวัดบ้านขอนแก่นเหนือ,” **สิม หอแจก หอไตร ในจังหวัดร้อยเอ็ด** (ม.ป.ท., ม.ป.ป), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

และการบูรณะครั้งล่าสุดเมื่อปี พ.ศ.2549 โดยสำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 10 จังหวัดร้อยเอ็ด[89]

จิตรกรรมฝาผนัง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดบ้านขอนแก่นเหนือนี้เขียนไว้ผนังมุขด้านหน้าทางทิศตะวันออกเขียนเป็นเรื่องเจดีย์จุฬามณี พระมาลัยและพุทธประวัติ ผนังภายในสิมมีเพียงเล็กน้อยเขียนตกแต่งเป็นซุ้มเรือนแก้วรอบพระพุทธรูปประธาน โดยที่ภาพจิตรกรรมที่ผนังมุขด้านหน้าหลังการบูรณะครั้งสุดท้ายโดยกรมศิลปากร ยังคงพอศึกษาในส่วนครึ่งผนังบน มีอักษรไทยน้อยจารึกบอกข้อมูลปีการสร้างและประวัติเป็นจุลศักราช 1247 (พ.ศ.2428) [90]ซึ่งตรงกับรัชกาลที่ 5 แห่งราชวงศ์จักรี แบ่งพื้นที่เป็นส่วนดังนี้

ภาพที่ 151 ผนังมุขหน้าอุโบสถวัดบ้านขอนแก่นเหนือและพระพุทธรูปประธาน ปางมารวิชัย

[89] บริษัทพรอนันท์การช่าง, **รายงานการบูรณะอุโบสถวัดบ้านขอนแก่นเหนือ ต.ขอนแก่น อ.เมือง จ.ร้อยเอ็ด**, 1-130.

[90] หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมท้องถิ่นจังหวัดร้อยเอ็ด, **สิมที่มีฮูปแต้มในจังหวัดร้อยเอ็ด**, 77

ภาพที่ 152 ผังภาพจิตรกรรม วัดบ้านขอนแก่นเหนือ

การวางภาพและตำแหน่งของจิตรกรรมวัดบ้านขอนแก่นเหนือ อาจอธิบายตามกลุ่มภาพได้ดังนี้

1. ภาพราหูอมพระอาทิตย์ พื้นที่ด้านบนสุดของผนัง

2. ภาพพระมาลัยเสด็จบูชาเจดีย์จุฬามณี ทั้งสองภาพนี้มีเนื้อหาส่วนที่เกี่ยวข้องกันที่กล่าวถึงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ช่างแต้มได้วาดสวรรค์ชั้นดาวดึงส์นี้ให้มีกำแพง ล้อมรอบเต็มพื้นที่สามเหลี่ยมเป็นเส้นแบ่งภาพ ประกอบเข้ากับซุ้มประตูอย่างศิลปะจีน ซึ่งเป็นลักษณะที่พบได้เสมอกับภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมอีสานซึ่งเป็นรูปแบบจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 และจิตรกรรมแถบหัวเมือง [91]

ภายในเน้นภาพเจดีย์จุฬามณีเป็นประธานมีขนาดใหญ่ เป็นเจดีย์ทรงกลมคล้ายดอกบัวขนาดใหญ่ตกแต่งด้วยลายเส้นแนวตั้งคล้ายอธิบายว่าเป็นเจดีย์นี้เป็นทรงเหลี่ยม ระบายด้วยสีเขียว ตั้งเป็นศูนย์กลางอยู่ตรงกลางภาพ ด้านข้างมีปราสาทเป็นที่ประทับของเหล่าเทพเทวดาในสวรรค์ที่ล้วนนำเครื่องสักการะมาบูชาเจดีย์นี้ ภาพพระมาลัยกำลังสนทนาธรรมกับพระ

---

[91] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 254.

อินทร์ นอกกำแพงแสดงเป็นสองช่วงคือ หนึ่งคือทางด้านซ้ายของผนังแสดงในตอนเสด็จขึ้นบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ด้วยอาการการเหาะพระมาลัยจะเขียนเป็นเส้นกรอบรัศมีล้อมเน้นความสำคัญไว้ [92]เหาะท่ามกลางเหล่าขบวนธงของเทพยดา เทพธิดา ล้อมหมู่เมฆอย่างจีนบูชาเจดีย์จุฬามณี (ภาพที่ 153)

ภาพที่ 153 ภาพจิตรกรรมเรื่องพระมาลัย

3. ถัดลงมาตำแหน่งกึ่งกลางของภาพตอนนี้ช่างแต้มวาดเป็นวงกลม ระบายสีดำ ลอยอยู่กลางท้องฟ้าระหว่างขบวนของเทพ ภายในเขียนเป็นภาพบุคคล ทั้งชายและหญิง ช่างอาจแสดงถึงพระอาทิตย์หรือพระจันทร์อย่างใดอย่างหนึ่ง (ภาพที่ 154)

---

[92] เขียนเป็นเส้นกรอบรัศมีล้อมเน้นความสำคัญของภาพ นี้มีชื่อเรียกทางเชิงช่างว่า “เส้นแผลง” สันติ เล็กสุขุม อธิบายว่ามีความหมายตรงกับสินเทาหรือลายฮ่อ สำหรับภาพนี้ของบ้านขอนแก่นเหนือจึงถือว่าเป็นการย้อนไปทำอย่างเก่าในจิตรกรรมอีสานมักพบการเขียนกับภาพพระมาลัย เช่นที่ วัดมาลาภิรมย์ จังหวัดร้อยเอ็ด ดูรายละเอียดใน สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 63.

ภาพที่ 154 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัย

4. งานตกแต่งหน้าบันประตูทางเข้าเป็น ภาพราหูจะพบได้ถึงสองส่วนในงานจิตรกรรม นี้คือ พื้นที่ส่วนบนสุดคือใต้หลังคาที่ได้กล่าวไปแล้ว และอีกส่วน คือ หน้าบันประตูทางเข้าโดยวาดไว้ภายในกรอบพื้นที่สามเหลี่ยม พื้นที่ส่วนกรอบประดับด้วยลายกนก ภายในเขียนเป็นภาพราหูอมจันทร์ในลักษณะห้อยตัวลงมาจากด้านบน มีเทพสององค์พนมมือทั้งซ้ายขวา ที่พื้นประดับลายดอกไม้ใบไม้ ขดวนกึ่งกลางภาพการตกแต่งทั้งหมดในส่วนนี้ดูเหมือนเน้นความพิถีพิถันมาก ทั้งเส้น ลวดลาย การวางตำแหน่งลักษณะสมดุลย์ แสดงถึงความตั้งใจของช่างเขียนในการวางแผนกำหนดตำแหน่งไว้ก่อนแล้ว (ภาพที่ 155)

ภาพที่ 155 ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่หน้าบันประตูทางเข้า

5. พุทธประวัติ

5.1 ออกมหาภิเนษกรมณ์

5.1.1 เริ่มต้นส่วนล่างทางขวาของประตูทางเข้าภาพส่วนหนึ่งมีสภาพค่อนข้างชำรุดและเลือนลางมาก เป็นภาพของกลุ่มปราสาทภายในนั้นมีบุคคลถือพระขรรค์แต่งองค์ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ อาจเป็นตอนเริ่มต้นของตอนมหาภิเนกขมนปริวัตต์ นี้คือ พุทธประวัติยามดึกของคืนที่สิทธัตถะโพธิสัตว์จะออกผนวช พระองค์ทรงเสด็จทอดพระเนตรนางพิมพาและราหุลโอรส ซึ่งต่างกำลังบรรทมสนิท (ภาพที่ 156ก)

5.1.2 ต่อเนื่องที่บริเวณถัดไปด้านบนเหนือกลุ่มภาพปราสาท มีสภาพเลือนลางมากเช่นเดียวกัน แต่อาจพอมองเห็นเป็นเค้าโครงได้ว่า บุคคลจำนวนหนึ่งเชื่อว่าเป็นท้าวจตุโลกบาลประจำเท้า เหล่าเทวดา พระอินทร์และพระพรหมห้อมล้อมเป็นขบวน กล่าวถึงพุทธประวัติตอนกลางดึกเมื่อเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์ทรงออกผนวช พระองค์ทรงม้ากัณฐกะ โดยมีเท้าจัตุโลกบาลประจำเท้าม้า เทพยาดา พระอินทร์ และพระพรหมเหาะด้วยอากัปกิริยาของตัวละครปรัมปราคติ ห้อมล้อมเป็นขบวน มุ่งหน้าไปสู่แม่น้ำอโนมา (ภาพที่ 156ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 156 ภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ก) จิตรกรรมฝาผนังตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ข) โพธิสัตว์ทรงออกผนวช พระองค์ทรงประทับม้ากัณฐกะ

5.1.3 ถัดขึ้นไปด้านบนเป็นภาพต่อเนื่องจากเนื้อหาส่วนก่อนแสดงรายละเอียด คือ ตอนที่เจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์ ทรงตัดพระโมฬีด้วยพระขรรค์ (เจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์ทรงผนวช ทรงตัดเกศาท่ามกลางเหล่าเทวดา มีนายฉันทะในท่าโศกซบหลังม้ากัณฐกะ

โดยพระโมฬีและผ้าโพกพระเศียรของพระองค์ พระอินทร์เสด็จมาอัญเชิญพระเกศาขึ้นไปประดิษฐานในเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ (ภาพที่ 157ก, ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 157 ภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ก) ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ข) นายฉันนะแบกเครื่องทรง

5.1.4 ในกลุ่มภาพเดียวกันนี้ยังกล่าวถึงเนื้อเรื่องต่อจากส่วนก่อนเป็นภาพนายฉันทะที่แบกเครื่องทรงของพระโพธิสัตว์กลับวัง (ภาพที่ 15ข) ซึ่งตามเนื้อความในพุทธประวัติเมื่อพระโพธิสัตว์ผนวชแล้วได้รับสั่งให้นายฉันทะนั้นนำ เครื่องประดับและอาภรณ์กลับไปยังกรุงกบิลพัสดุ์ เพื่อแจ้งข่าวการออกผนวชของพระองค์แก่บิดาและนางพิมพา นายฉันทะจำต้องกลับกรุงกบิลพัสดุ์ตามรับสั่งด้วยความเศร้าโศก ด้วยความจงรักภักดีระหว่างเดินทางกลับพร้อมกับม้ากัณฐกะมีความเศร้าโศกท่วมท้นจนดวงหฤทัยสลาย นายฉันทะจึงต้องเดินทางกลับกรุงกบิลพัสดุ์โดยลำพัง เพื่อนำความกราบทูลตามรับสั่ง ในปฐมสมโพธิกถากล่าวไว้ใน ปริเฉทที่ 6 มหาภินิกขมนปริวัตต์ ก่อนตัดพระเกศาว่า “ ท่านจงนำเอาเครื่องประดับของอาตมากับม้ากัณฐกะสินธพกลับพระนครเถิด เราจะบรรพชาในที่นี้ “และในปริเฉทที่ 7 ทุกกรกิริยาปริวัตต์ ดังว่า “...กาลเมื่อพระมหาสัตว์ทรงบรรพชาแล้ว จึงดำรัสนายฉันนามาตน์ว่า “ท่านจึงรับเป็นภารธุระ ช่วยนำอาภรณ์ของอาตมากลับเข้ายังกรุงกบิลพัสดุ์...” [93] ส่วนในฉบับล้านช้าง กล่าวว่า “...เมื่อนั้นนายฉันน์ นบเน่งน้อม รับเครื่องสังวาลย์กับทัง อานพาชี ที่พระองค์วางไว้...”

[93] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา**, 98, 100.

ภาพที่ 158 ภาพจิตรกรรมที่ฝาผนังอุโบสถวัดไชยทิศ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพ ฯ

5.2 พุทธบูชาปริวัตต์

ภาพถัดไปเยื้องไปทางมุมขวา แสดงพระโพธิสัตว์ครองจีวรประทับนั่งปางมารวิชัยบนแท่นฐานหรือบัลลังค์ ด้านล่างของภาพแสดงลักษณะของคลื่นน้ำในสภาพรายละเอียดที่เลือนลางมาก ดังกล่าวนั้นจึงอาจเป็นตอนปริเฉทที่ 8 พุทธบูชาปริวัตต์ กล่าวคือพระโพธิสัตว์เมื่อเสวยข้าวมธุปายาดที่นางสุชาดาใส่ถาดทองมาถวาย ทรงอธิษฐานลอยถาดนั้นให้ทวนกระแสน้ำ ลอยถาดก็ได้ ซึ่งภาพในตอนนี้พบได้น้อย แต่สิ่งที่น่าสนใจภาพพระพุทธเจ้าแสดงครองจีวร เขียนเครื่องประดับไว้เป็นกรองศอ รัดแขน ข้อพระกร จำนวนหลายเส้นบนแขน ซึ่งลักษณะการเขียนดังกล่าวยังพบได้กับภาพพระพุทธเจ้าอีกหลายแหล่งในจิตรกรรมอีสาน เช่น วัดบ้านประตูชัยเป็นต้น (ภาพที่ 159)

ภาพที่ 159 พุทธบูชาปริวัตต์

5.3 ตอนมารผจญ แบ่งเป็นกลุ่มภาพหลักดังนี้

5.3.1 ภาพเขียนไว้ที่ตำแหน่งเยื้องทางซ้ายของประตู ภาพพระพุทธเจ้าประดิษฐานในเรือนแก้ว ลักษณะของการตกแต่งหน้าบันที่ตกแต่งด้วยลวดลายดอกไม้ แบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3ด้านล่างเป็นภาพแม่ธรณีบีบมวยผม รอบพระวรกายของพระโพธิสัตว์นั้นประดับด้วยดอกบัวที่ยื่นมาจากผนังหรือเสาด้านข้าง ทางขวาแสดงกองทัพมาร แสดงการนำทัพโดยพญาวัสวดีพร้อมด้วยทหารและสัตว์นานาชนิด เช่น ช้าง หมู นก กวาง ซึ่งตรงกับพุทธประวัติในตอนนี้ที่กล่าวถึงความชุลมุนของกองทัพ สัตว์นานาชนิด ประกอบด้วยอมนุษย์และสัตว์ร้ายมีเพศพรรณมากร่วมกันสำแดงอิทธิฤทธิ์นานัปการเพื่อขัดขวางการตรัสรู้ของพระโพธิสัตว์ ฝั่งตรงข้ามของภาพมารผจญหรือตำแหน่งกึ่งกลางเหนือบริเวณช่องประตูเป็นภาพมารพ่ายโดยแสดงบรรยากาศที่มีภาพน้ำท่วมห้อมล้อมด้วยภูเขา เหล่ามารที่กำลังหนีแหวกว่าย และดิ้นรนให้พ้นจากการถูกสัตว์น้ำกัดกิน เนื้อหาส่วนนี้ต่อเนื่องจากส่วนก่อน อันเกิดจากน้ำจำนวนมหาศาลจากมวยผมของแม่ธรณีซึ่งรวบรวมไว้เมื่อพระโพธิสัตว์ในอดีตชาติทรงหลั่งน้ำลงบนพื้นดินหลังจากทรงบริจาคทานอันนับครั้งไม่ถ้วน น้ำจำนวนมหาศาลนั้นทำให้ท่วมเหล่ามารเป็นเหตุให้มารต้องยอมพ่ายแก่พระโพธิสัตว์

ภาพพระพุทธเจ้าตอนมารผจญนี้ประทับนั่งไม่ได้ทำท่าปางมารวิชัยแต่ดูเหมือนเป็นปางสมาธิมากกว่า ซึ่งกรณีนี้ก็สามารถพบได้ตัวอย่างในจิตรกรรมไทยประเพณีในเขตภาคกลางได้ เช่น วัดดุสิดาราม บางกอกน้อยกรุงเทพแม้ภาพจะเลือนลางโดยไม่ได้แสดงรายละเอียดที่ชัดเจน เค้าโครงจุดสังเกตของภาพนี้คือ พระเศียรของพระโพธิสัตว์คล้ายทรงชฎามงกฎ (ภาพที่ 160)

ภาพที่ 160 ภาพพระพุทธเจ้าในตอนมารผจญ

5.3.2 ในพื้นที่ใกล้กันนั้นเขียนเป็นธิดาพระยามารทั้ง 3 คนเข้ามาผจญพระองค์ทั้งสภาพเป็นสาวสวย (เลือนลาง) และตอนกลายร่างเป็นหญิงชราอยู่พื้นที่ใกล้กัน (ภาพที่ 161) โดยเฉพาะธิดาพระยามารตอนเป็นหญิงชรา 3 คน นั้นช่างเขียนเน้นรายละเอียดอย่างสมจริง ความแตกต่างจากคนหนุ่มสาวโดยที่แสดงออกถึงวัย สรีระที่ผิดแผกไป เช่น ร่างกายที่เดินค้อมตัวก้มหัวลง ผิวหนังคล้ำและหย่อนยาน ผมหงอกโดยวิธีตัดเส้นไม่ระบายสี ถือไม้เท้าประคอง (ภาพที่ 161)

ในพระพระปฐมสมโพธิกถา กล่าวว่าก่อนที่พระพุทธเจ้าจะเผชิญกับกองทัพมาพญามาร ในปริเฉทที่ 9 มารวิชัยปริวัตต์ นั้นพระพุทธเจ้าต้องเผชิญกับการล่อลวงของพญามาร โดยส่งลูกสาวทั้ง 3 องค์ คือ นางตัณหา นางราคา และนางอรดี มายั่วยวนไม่ให้พระองค์บรรลุธรรมนั้น จริงแล้วไม่ใช่ดังที่อ้างมาแต่เป็นตอนหลังจากที่มารได้พ่ายและพระองค์ทรงตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแล้วนั้น ในพระปฐมสมโพธิกถา ปริเฉทที่ 10 โพธิสัพพัญญุปริวัตต์ พระยามารซึ่งได้พิจารณาเหตุ 16 ประการ ซึ่งตนมิได้ปฏิบัติดังพระพุทธเจ้า จึงมิได้ตรัสรู้เหมือนดังพระองค์ ขณะนั้นธิดาพระยามารทั้ง 3 ดังกล่าว ก็มาเฝ้าพระบิดาเมื่อทราบสาเหตุของการปริวิตกจึงอาสาไปปราบให้พระพุทธเจ้าตกอยู่อำนาจแห่งตนแล้วเนรมิตกายให้มีรูปอันงาม ต่าง ๆ กัน กระทำอิตถีมายาเล้าโลมแวดล้อมอยู่โดยรอบพระองค์ แต่พระองค์ซึ่งทรงตัดกิเลสดับสิ้นแล้ว จึงไม่มีอำนาจกิเลสใดๆ ครอบงำพระองค์ได้อีก ธิดาพระยามารทั้งหลายไม่อาจนำพระองค์มาสู่อำนาจแห่งตนได้แล้วจึงพากันกลับไปสู่สำนักพระบิดา[94]

ภาพที่ 161 ธิดาพระยามารทั้ง 3 ตน

[94] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา**, 129-166.

ลักษณะการเขียนการวางตำแหน่งภาพ

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดบ้านขอนแก่นเหนือนี้เขียนไว้ผนังมุขด้านหน้าทางทิศตะวันออกเขียนเป็นเรื่องเจดีย์จุฬามณี พระมาลัยและพุทธประวัติ กำหนดใช้พื้นที่ครึ่งผนังด้านบนผนังด้านล่างปล่อยโล่ง การวางองค์ประกอบของช่างคือ การแบ่งแยกพื้นที่ของสวรรค์ที่มีเจดีย์จุฬามณีไว้ส่วนบนสุดของผนังของพื้นที่ใต้หน้าจั่วอย่างชัดเจน พื้นที่ด้านล่างเป็นเรื่องพุทธประวัติตอนต่าง ๆ ซุ้มประตูเขียนภาพบูชาพระราหู

การจัดเรียงลำดับภาพไม่ต่อเนื่องไปในทิศทางเดียวกัน ยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอน การวางตำแหน่งภาพหลักขาดความสมดุลย์กับพื้นที่ เห็นได้จากที่ภาพมารวิชัยที่ไม่ได้อยู่ตำแหน่งศูนย์กลางของผนัง เยื้องออกไปทางด้านข้าง จัดองค์ประกอบภาพไม่นาแน่นนัก

1. **ภาพทิวทัศน์**

ส่วนรูปแบบการเขียนภาพทิวทัศน์นั้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบการเขียนพื้นที่ส่วนมากยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง ดังนั้นจึงทำให้ภาพจิตรกรรมโดยรวมดูค่อนข้างสว่าง โปร่งไม่หนาแน่น แม้จะเป็นฉากในป่าที่ต้องมีต้นไม้หนาทึบจำนวนมาก แต่ช่างเขียนก็เขียนเพียงต้นไม้เป็นต้นหลัก ๆ ต้นไม้ในภาพจิตรกรรมนี้ก็เหมือนเป็นหน้าที่เสริมตัวภาพหรือทำหน้าที่แทรกระหว่างภาพเท่านั้น

1.1 รูปแบบของต้นไม้ (ภาพที่ 162) ทั้งขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ โดยรวมของวัดบ้านขอนแก่นนี้มีรูปแบบไม่หลากหลายนัก เป็นการเขียนรูปแบบต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ รวมถึงไม้พุ่มเตี้ย ช่างได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วยวิธีการไม่สม่ำเสมอมีวิธีการแสดงออกสองแบบ คือ

1.1.1 ต้นไม้ที่เป็นต้นใหญ่ มีลำต้นสูง เขียนเป็นสีครามหรือสีฟ้าน้ำเงินมีรูปร่างของกิ่งก้านแบบอิสระไม่ซ้ำแบบกันในของส่วนใบ ระบายด้วยสีเขียวเป็นพื้นและจะใช้ตัดเส้นโค้งหรือวงรีทับซ้อนกันเป็นพุ่มใบ ใช้สีดำเน้นเพื่อแสดงถึงแสงและเงาของต้นไม้ วิธีการเช่นนี้ดูเหมือนช่างเขียนต้องการถ่ายทอดเรื่องแสงเงาในภาพ แต่ไม่เข้าใจเรื่องแสงเงาแท้จริง จึงเห็นได้ว่ามักนำสีดำแต้มแตะไว้ด้านบนหรือโดยรอบของกลุ่มใบไม้มากกว่าที่จะเน้นสีดำของเงาไปตามระบบแสงธรรมชาติ ตามทิศทางของแสงที่ส่องมา ความไม่เข้าใจนี้จึงเห็นว่าบางครั้ง บางส่วนของภาพต้นไม้เน้นสีดำของเงามากจนเป็นวงรอบมากกว่าทางใดทางหนึ่ง อีกวิธีหนึ่งคือแต้มเป็นรอยของทีแปรง โดยไม่ตัดเส้นที่พุ่มใบ ส่วนลำต้นมีกิ่งก้านเขียนไว้อย่างอิสระแบบธรรมชาติอย่างสมจริงทำให้ภาพต้นไม้มีขนาดหลากหลาย ส่วนลำต้นและระบายด้วยสีเข้มอาจตัดเส้นหรือไม่ก็ไม่เสมอกันทั้งภาพ

1.1.2 ส่วนต้นไม้กลุ่มแบบที่สอง เป็นต้นไม้ที่มีลักษณะเตี้ยหรือเป็นพุ่มใบ ไม่มีลำต้นจะใช้วิธีการรองพื้นด้วยสีเขียวและใช้พู่กันแต้มเป็นร่องรอยของทีแปรงทั้งหมด ไม่ตัดเส้น

ภาพที่ 162 รูปแบบการเขียนต้นไม้ทั่วไปไม่เจาะจงประเภท

1.2 ท้องฟ้าและผืนน้ำ (ภาพที่ 163) นอกจากเว้นพื้นที่ว่างของพื้นผนังกำหนดให้เป็นท้องฟ้าแล้ว ช่างเขียนก้อนเมฆเป็นเส้นขดวนคล้ายเฆมอย่างจีนในภาพท้องฟ้าตอนพระมาลัยเหาะไปสวรรค์ ส่วนภาพผืนน้ำ ที่ปรากฏตามท้องเรื่องหมายถึงผืนน้ำของทะเลและบึง ตัดเส้นสีน้ำเงินเป็นวงโค้ง เรียงซ้อนสลับกันเป็นคลื่น มีลักษณะคล้ายเกล็ดปลาเป็นผืนน้ำที่เป็นระลอกคลื่นอย่างประดิษฐ์ เช่น ภาพคลื่นน้ำชัดกองทัพพระยามาร

(ก)

(ข)

ภาพที่ 163 ภาพทิวทัศน์

(ก) ท้องฟ้าและก้อนเฆม (ข) ภาพผืนน้ำ

1.3 ภูเขา/ก้อนหินเล็กหรือใหญ่เป็นประเภทเขามอ ก้อนหินสีเทา ดำ วิธีการคือ ระบายสีเทาบาง ๆ เป็นการไล่น้ำหนักเข้มอ่อนเป็นก้อนเหมือนเขามอแล้วใช้สีดำตัดเส้นหนา มีรูปทรง และขนาดต่าง ๆ กันอย่างอิสระ หากเป็นรูปภาพอื่นทั่วไปช่างแต้มจะใช้การตัดเส้นในขนาดเล็กเท่ากัน (ภาพที่ 164)

ภาพที่ 164 ภูเขา/ก้อนหิน

2. ภาพบุคคล

2.1 การเขียนบุคคลชั้นสูง โดยทั่วไปของภาพจิตรกรรมวัดบ้านขอนแก่นเหนือนั้น มีทักษะความชำนาญระดับดี เห็นได้ว่าเทคนิควิธีการเขียนในกลุ่มภาพบุคคลชั้นสูงกลุ่มของกษัตริย์ มเหสี พระอินทร์ ยักษ์ ช่างวาดบุคคลกลุ่มนี้แสดงออกในลักษณะอุดมคติแนวไทยประเพณี กล่าวคือจะแสดงเส้นรอบนอกที่อ่อนไหว ไม่แสดงอายุหรือวัย ส่วนมากไม่แสดงอารมณ์บนใบหน้าแต่แสดงออกด้วยอากัปกิริยาแบบนาฏลักษณ์ (Dramatic) หรือท่าละคร โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสีระและเครื่องประดับ รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ ใช้วิธีการตัดเส้นสีเข้ม คมชัด ลงสีเฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับด้วยสีเหลือง และอาภรณ์เป็นสีต่าง ๆ ผิวกายบางตัวละครเป็นสีของผนัง แต่ยกเว้นตัวละครนั้น ๆ จะมีลักษณะเฉพาะเช่น พระอินทร์อาจจะระบายสีผิวเป็นสีเขียวให้ต่างไปจากตัวอื่น กลวิธีการเขียนเครื่องประดับส่วนต่าง ๆ ซึ่งเป็นรูปแบบจะเป็นเค้าโครงอย่างให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับนั้น เช่น อาจลดลวดลายกนกลงโดยเขียนเพียงเส้นโค้งซ้อนกันเป็นต้น เช่น สังวาลย์ มงกุฎ กรองศอ ทัดทรวง เป็นต้น (ภาพที่ 165)

ภาพที่ 165 การเขียนบุคคลชั้นสูง

2.2 ภาพพระพุทธเจ้า ที่วัดบ้านขอนแก่นเหนือนี้เขียนรูปแบบแต่งกายอย่างทรงเครื่องด้วยเครื่องประดับเพียงบางอย่าง เช่น กรองศอ รัดแขน ข้อพระกร ปั้นเหน่ง ไว้ในตอนพุทธบูชา หรือภาพพระพุทธเจ้าทรงสวมชฎาในตอนมารผจญ (ภาพที่ 166ก) โดยเฉพาะมีข้อสังเกตว่าการตกแต่งในส่วนที่เป็นรัดแขนและข้อพระกรนั้น ช่างจะเขียนไว้หลายช่วง หลายชั้นจนเหมือนเต็มแขน ส่วนพระสงฆ์และอริยสงฆ์ในจิตรกรรมแห่งนี้ได้แก่พระมาลัย นั้นเขียนนุ่งห่มจีวร ถือตาลบัตร ทั้งหมดตัดเส้นสีเข้ม ระบายสีจีวรด้วยสีน้ำตาล หากมีเครื่องประดับจะระบายสีด้วยสีเหลือง (ภาพที่ 166ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 166 ภาพบุคคล

(ก) ภาพพระพุทธเจ้า

(ข) พระมาลัย

2.3 การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ ที่วัดบ้านขอนแก่นนี้ไม่ชัดเจนนัก เนื่องจากภาพชำรุดไม่สามารถยกรายละเอียดอธิบายได้ เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางกำสนมกำนัล ซึ่งมักจะปรากฏในภาพที่สอดแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะเขียนรายละเอียดการแต่งกายแตกต่างกันไปตามบุคคลิกในท้องเรื่องนั้น ชาวบ้านทั่วไป มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน แต่งกายเรียบง่าย ผู้ชายมีทั้งใส่และไม่ใส่เสื้อ นุ่งโจงกระเบนหรือกางเกงขาสั้นอย่างใดอย่างหนึ่ง ผ้าคาดเอว ส่วนมากไม่สวมรองเท้า ความสมจริงปรากฏชัดในการเขียนภาพคนชรานั้น ช่างเขียนจะเน้นรายละเอียดอย่างสมจริง มีลักษณะท่าทางที่แตกต่างจากคนวัยหนุ่มสาวชัดเจน โดยที่แสดงรายละเอียดทางกายภาพที่มี ผิวหนังที่ไม่สดใส หย่อนยาน ผมอันหงอก ร่างกายที่ค้อมตัวลง ถือไม้เท้าค้ำยัน (ภาพที่ 167)

(ก) (ข)

ภาพที่ 167 ภาพบุคคล
(ก) ภาพชาวบ้าน
(ข) ภาพหญิงชรา

2.4 ทหาร ภาพนี้พบเพียงเล็กน้อยการแต่งกาย คือ ศีรษะใส่หมวกมีปีก สวมเสื้อแขนยาวมีแถบรังดุมด้านหน้าของเสื้อ ใส่กางเกงหรือโจงกระเบน มักไม่สวมรองเท้า ในมือมีอาวุธเป็นดาบ หอก ขวาน เน้นรายละเอียดแตกต่างจากกลุ่มที่เป็นบุคคลชั้นสูง แสดงอากัปกิริยาท่าทางที่แตกต่างกัน (ภาพที่ 168)

ภาพที่ 168 ภาพทหาร

3. ภาพสถาปัตยกรรม

ในภาพจิตรกรรมได้แก่อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง กำแพงเมือง ศาลา พลับพลา และเรือนพื้นถิ่น ซึ่งสิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนที่ขนาดใหญ่สังเกตได้ชัดเจนที่สุด แต่ก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพบุคคล เพื่อบอกสถานะ สถานที่ เหล่านี้โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเกี่ยวกับความสมดุลย์ระหว่างปราสาทกับภาพบุคคล และเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ

3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ที่สุด มีรูปแบบอย่างอุดมคติที่แสดงออกในลักษณะ 2 มิติ เป็นอาคารทรงจั่วหันด้านหน้าออกการแสดงถึงความพยายามของช่างที่ต้องการถ่ายทอดความงามอย่างอุดมคติโดยเขียนให้มีลักษณะของเรือนยอดหรือทรงปราสาท ซึ่งมีมุมมองการเขียนคล้ายกับจิตรกรรมภาคกลาง มากกว่าแสดงลักษณะสถาปัตยกรรมตามแบบพื้นบ้าน

ตัวอาคารแสดงโครงสร้างเสาสูงรองรับอาคารทั้งหมดอยู่บนฐานรองรับอีกชั้นหนึ่ง สถาปัตยกรรมได้แสดงลักษณะสำคัญ คือส่วนของหน้าบันที่มีโครงสร้างแบบอิฐถือปูนรายละเอียดของหน้าบันไม่มีช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ และมีหน้าบันที่เป็นแบบอย่างจีน ที่มีลวดลายอย่างจีน ลวดลายดอกไม้จีน ลายหน้าบันแบบหนึ่งในพระราชนิยม ซึ่งภาพปราสาทในผนังหนึ่งหากมีหลายหลังก็จะเขียนในลักษณะคล้ายคลึงกัน (ภาพที่ 169ก)

3.2 หอกลอง (ภาพที่ 169ข) เป็นอาคารก่ออิฐ ทรงสูงซ้อนสอง-สามชั้น เป็นอาคารที่แสดงถึงอิทธิพลจีน แสดงรายละเอียดการใช้กระเบื้องลอนมุงหลังคา และยอดของหลังคาชั้นบนสุดเป็นหัวเม็ด

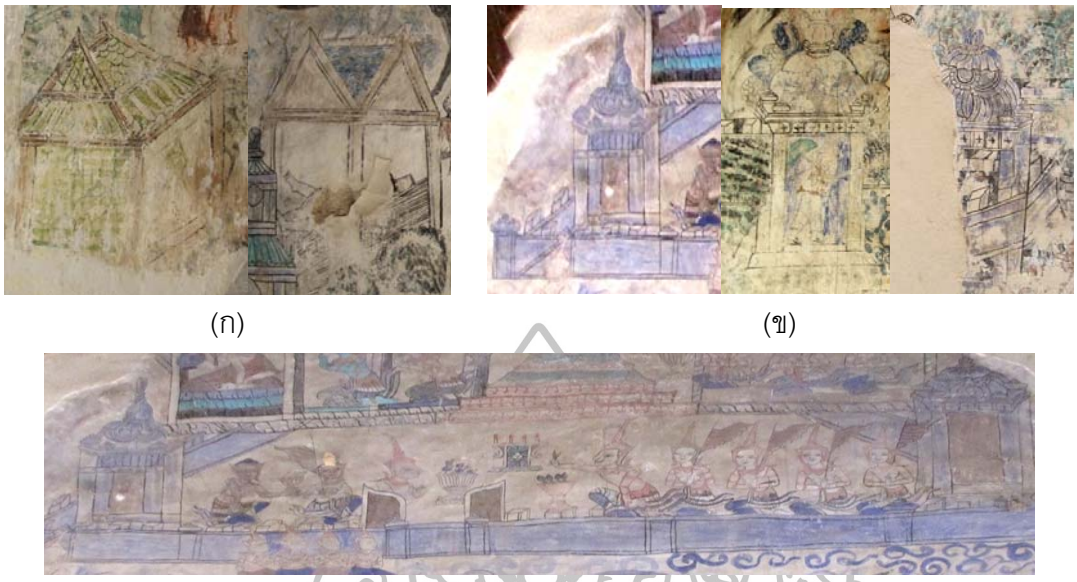
(ก) (ข)

ภาพที่ 169 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ปราสาทราชวัง (ข) หอกลอง

3.3 ศาลาหรือพลับพลา เป็นอาคารทรงจั่วยกพื้น ไม่มีกั้นฝา แสดงโครงสร้างที่ประกอบ ด้วยเสาสี่ต้น ไม่มีผนัง บางหลังอาจตกแต่งด้วยผ้าม่าน มุงหลังคาด้วยวัสดุ บางหลังอาจมุงด้วยกระเบื้องลอนและกระเบื้องเกล็ดเต่าอย่างใดอย่างหนึ่งหรือ ในหลังเดียวกัน (ภาพที่ 170ก)

3.4 นอกจากนี้ยังมี กำแพงและซุ้มประตู กำแพงเมือง โดยทั่วไปคล้ายคลึงกันที่เป็นกำแพงสีขาว ล้อมรอบพื้นที่ปราสาท มีประตูทางเข้าทางออกเป็นซุ้มประตูแบบเก๋งจีน ซึ่งก่ออิฐถือปูนมีแบบอย่างศิลปะจีน ดังจะเห็นได้จากภาพของกลุ่มปราสาทราชวัง ช่างเขียนไว้หลากหลายรูปแบบ (ภาพที่ 170ข, 170ค)



(ก) (ข)

(ค)

ภาพที่ 170 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ศาลาหรือพลับพลา (ข) ภาพซุ้มประตู

(ค) ภาพกำแพงเมือง และซุ้มประตู

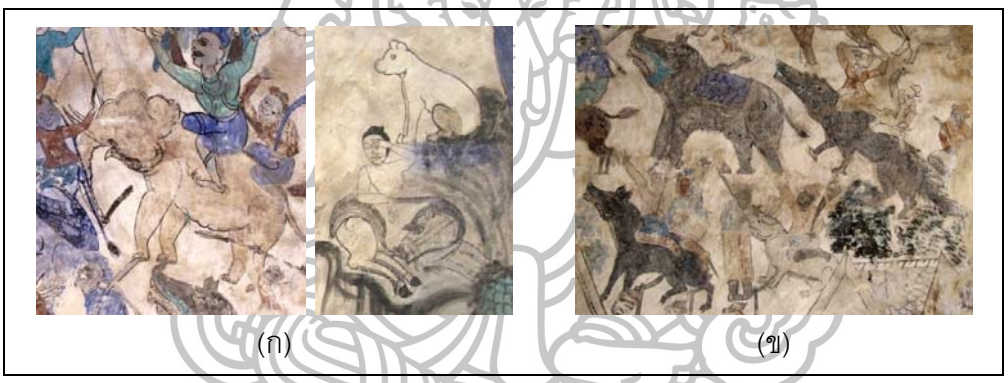
3.5 เจดีย์จุฬามณี แสดงเป็นรูปเจดีย์ทรงกลมตั้งอยู่บนฐานแอวขัน สูง เรือนธาตุกลมอวบอ้วนรูปทรงคล้ายดอกบัว เขียนเส้นตกแต่งเป็นลวดลายแนวตั้ง โดยใช้เส้นด้วยสีแดง และระบายสีบางส่วนของเจดีย์ด้วยสีเขียว (ภาพที่ 171)

ภาพที่ 171 เจดีย์จุฬามณี

4. ภาพสัตว์

4.1 สัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง และเกี่ยวข้องกับบุคคลสำคัญตามท้องเรื่อง เช่น ช้าง ม้า เป็นต้น ภาพตัวสัตว์จะเขียนแบบสองมิติด้วยโครงสร้างแบบเรียบง่ายไม่เน้นกล้ามเนื้อความเป็นจริงทางกายวิภาค ตัดเส้นด้วยสีเข้ม เช่น สีดำ ระบายสีด้วย สีคราม น้ำตาล หรือเป็นสีขาวนวลของผนัง เขียนแบบท่าทางของสัตว์เหล่านี้จะเคลื่อนไหวแบบเรียบนิ่ง และคล้ายคลึงกัน ไม่แสดงอากัปกิริยาอึกทึก (ภาพที่ 172ก)

4.2 ส่วนสัตว์อื่น ๆ จะเขียนแทรกเสริมภาพไว้ในแต่ละตอน เช่น ตอนกองทัพมาร ซึ่งเป็นสัตว์ทั่วไปที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิต ช่างเขียนอากัปกิริยาท่าทางได้อย่างสมจริงหลากหลายกว่าสัตว์ในกลุ่มแรก (ภาพที่ 166ข)



(ก) (ข)

ภาพที่ 172 ภาพสัตว์
(ก) ภาพสัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง (ข) สัตว์เสริมภาพ

5. การแบ่งเรื่อง

การแบ่งเรื่องหรือภาพในแต่ละเรื่องแต่ละตอนของภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดบ้านขอนแก่นเหนือนั้น ช่างเขียนใช้ที่ว่างของพื้นผนังบริเวณรอบกลุ่มภาพ กำแพง กลุ่มแนวต้นไม้ใหญ่และโขดหินที่ไม่สูง การแบ่งคั่นภาพแต่ละตอนด้วยแนวกำแพงเมือง ต้นไม้และโขดหินเป็นแบบอย่างที่พบได้ในรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี โดยเฉพาะการใช้โขดหินหรือเขามอแยกเรื่องราวส่วนต่าง ๆ ของภาพนั้นนิยมใช้ในจิตรกรรมไทยประเพณีตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3[95] (ภาพที่ 153)

---

[95] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 39.

6. วัดไตรภูมิคณาจารย์

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดไตรภูมิคณาจารย์ ตั้งอยู่เลขที่ 141 บ้านตากแดด หมู่ที่ 2 ตำบลหัวโทน อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด วัดนี้ตั้งเมื่อ พ .ศ. 2341 ชาวบ้านเรียกวัดนี้ว่า "วัดตากแดด" โดยมีหลวงปู่หลักคำ (ปัจจุบันคือตำแหน่งเจ้าคณะจังหวัด) เป็นประธานฝ่ายสงฆ์พร้อมด้วยชาวบ้านได้ร่วมกันสร้างวัดขึ้น สันนิษฐานว่าวัดไตรภูมิได้ย้ายจากวัดใต้ซึ่งเกิดโรคระบาดและเป็นวัดร้างในเวลาต่อมา วัดไตรภูมินี้ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อวันที่ 2 เมษายน 2530[96] กรมศิลปากรประกาศขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานของชาติเมื่อ วันที่ 20 กันยายน พ.ศ.2540 เล่มที่ 114 ตอนพิเศษ 80ง[97] และได้ดำเนินการบูรณะซ่อมแซมเมื่อ พ.ศ.2541[98]

รูปแบบสิม

ลักษณะโดยทั่วไปของสิมวัดไตรภูมิคณาจารย์นี้เป็นสิมทึบพื้นบ้านอิทธิพลศิลปะลาวขนาดเล็กหันหน้าไปทางทิศตะวันออก สร้างด้วยอิฐถือปูน มีแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีมุขด้านหน้าและทางเข้ามีเพียงด้านหน้าด้านเดียว ตัวสิมมีเพียงห้องเดียวไว้สำหรับพระสงฆ์ทำสังฆกรรม จากหลักฐานภาพถ่ายเก่าเคยประดิษฐานพระไม้ปางมารวิชัย ขนาดหน้าตักกว้าง 40 เซนติเมตร[99] ปัจจุบันไม่พบพระพุทธรูปดังกล่าวมีเพียงพระพุทธรูปขนาดเล็กหลายองค์วางเรียงรายอยู่ (ภาพที่ 173)

---

[96] กรมการศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, 351-352.

[97] สำนักโบราณคดี กรมศิลปากร, **การขึ้นทะเบียนโบราณสถานจังหวัดร้อยเอ็ด**, เข้าถึงเมื่อ 10 มีนาคม 2553, เข้าถึงได้จาก http://www.archae.go.th/monument/Eastern/Roid.asp

[98] ห้างหุ้นส่วนจำกัดฐานอนุรักษ์, **รายงานการบูรณะโบราณสถานวัดไตรภูมิคณาจารย์ บ้านตากแดด ต.หัวโทน อ.สุวรรณภูมิ จ.ร้อยเอ็ด** (ร้อยเอ็ด : ห้างหุ้นส่วนจำกัดฐานอนุรักษ์, 2541), 1-131.

[99] วิโรฒ สีสุโร, **สิมอีสาน** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้า, 2536), 234-237.

ภาพที่ 173 สิมวัดไตรภูมิคณาจารย์

ผนังด้านข้างทั้งสองเจาะเป็นช่องหน้าต่างขนาดเล็กด้านละสองช่องเป็นแบบบานเปิด-ปิดสองข้างไม่มีลวดลาย ผนังด้านหลังก่อทึบเว้นพื้นที่ใต้จั่วสำหรับประดับตกแต่งหน้าบันเครื่องไม้ ผนังด้านหน้าทำเป็นทางเข้ามีประตูไม้เป็นบานเปิด-ปิดไม่มีลวดลายเช่นเดียวกัน ด้านหน้าเป็นมุขหน้า ใต้หลังคาจั่วประดับตกแต่งด้วยเครื่องไม้เช่นเดียวกัน คือ หน้าบันเครื่องไม้ถัดลงมาเป็นรวงผึ้ง (ภาพที่ 173) ผนังด้านในปรากฏ ภาพฮูปแต้มหรืองานจิตรกรรมฝาผนังปัจจุบันมีจำนวน 3 ด้าน คือผนังด้านทิศตะวันตก ทิศเหนือ และทิศใต้ส่วนใหญ่มีสภาพชำรุดและลบเลือน

ภาพที่ 174 ผังภาพจิตรกรรม วัดไตรภูมิคณาจารย์

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง

สภาพจิตรกรรมที่วัดไตรภูมิคณาจารย์หรือวัดบ้านตากแดดนี้ไม่ต่างจากสิมอื่น แม้กรมศิลปากรจะเข้ามาบูรณะแล้วแต่สภาพปัจจุบันก็ยังสภาพชำรุด จิตรกรรมฝาผนังด้านในมีสภาพโดยรวมเลือนลางไปมาก จนบางภาพมีรายละเอียดภาพน้อยจนไม่สามารถตีความได้ มีผู้สันนิษฐานว่าอาจเป็นช่างที่มาจากภาคกลางหรือเป็นช่างลาว[100] จิตรกรรมฝาผนังปัจจุบันพบเขียนไว้เพียง 3 ด้าน คือ ผนังด้านทิศตะวันตก ผนังด้านทิศใต้ และทิศเหนือ (ภาพที่ 174)

ภาพจิตรกรรมทั้งหมดแบ่งเรื่องตามช่วงของผนัง โครงสีที่ใช้ดูแปลกตากว่าทุกหลังที่กล่าวมา คือ คลุมโทนสีบรรยากาศของภาพทั้งหมดไว้ด้วยสีแดง ส่วนสีอื่น ๆ เช่น สีเขียว น้ำตาล สีขาวตกแต่งรายละเอียด ตัดเส้นด้วยสีแดงและสีดำ

1. **ผนังด้านทิศตะวันตกหรือผนังหลังพระประธาน** ผนังนี้เลือนรางค่อนข้างมาก เขียนเป็นภาพยักษ์ประทับภายในปราสาทแวดล้อมด้วยข้าราชบริพาร มีข้อสันนิษฐานว่าเป็นบางตอนของเรื่องรามเกียรติ์[101] (ภาพที่ 175)

ภาพที่ 175 ภาพจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์

[100] หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมท้องถิ่นจังหวัดร้อยเอ็ด, **สิมที่มีฐูปแต้มในจังหวัดร้อยเอ็ด**, 103.

[101] หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมท้องถิ่นจังหวัดร้อยเอ็ด, **สิมที่มีฐูปแต้มในจังหวัดร้อยเอ็ด**, 109.

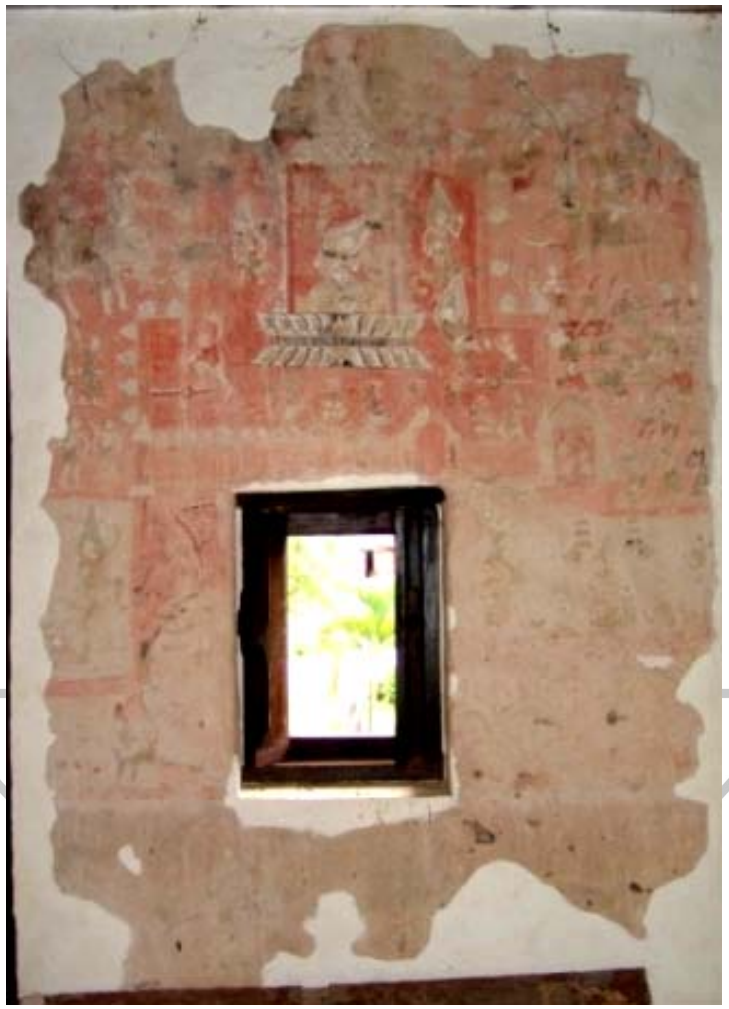
2. **ผนังด้านทิศใต้** แบ่งเป็น 2 ช่วงเสา

2.1 ช่วงเสาแรก คาดว่าเป็นภาพพุทธประวัติในตอนที่พระพุทธเจ้าทรงแสดงธรรมโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์มีเหล่าเทพยดา พระอินทร์ นำดอกไม้มาสักการะบูชา โดยพระพุทธเจ้าประทับอยู่ในปราสาทกึ่งกลางของผนัง ภาพชำรุดมากเห็นพระหัตถ์เลือนราง ทำท่าปางสมาธิ ส่วนทางขวาของภาพเป็นภายบุคคลแต่งองค์ทรงเครื่องอย่างบุคคลชั้นสูง อยู่ในปราสาทที่มีขนาดเล็กกว่า และมีเหล่าเทวดานั่งสักการะที่บริเวณพื้นด้านล่างนำโดยพระอินทร์ที่ช่างแต้มระบายผิวกายด้วยสีเขียว (ภาพที่ 176) กล่าวคือ เมื่อพระพุทธเจ้าหลังการแสดงยมกปาฏิหาริย์แล้ว ตามประเพณีพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ในอดีตทรงมีพระจริยาวัตรตามประเพณีที่ปฏิบัติกันมา คือเสด็จไปยังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เทวโลกเพื่อเทศนาโปรดพุทธมารดา พระพุทธเจ้าของเราก็เสด็จขึ้นโปรดพุทธมารดาเช่นกัน ซึ่งพุธมารดาสถิต ณ ดุสิตสวรรค์ เหนือขึ้นไปจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ พระอินทร์ได้อัญเชิญพระนางเสด็จลงมาเพื่อสดับพระธรรมของพระพุทธเจ้า [102] (ภาพที่ 169)

ภาพที่ 176 ภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าทรงแสดงธรรมโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

[102] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 212-214.

2.2 ช่วงเสาที่สอง ผนังด้านนี้เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ มีสภาพเลือนลาง กึ่งกลางผนังเหนือช่องหน้าต่างเป็นภาพปราสาทแวดล้อมด้วยข้าราชบริพารและกำแพงเมือง ทางซ้ายและขวามีภาพกองทัพทหารและช้างหันหน้าเข้าสู่ปราสาท ไม่สามารถตีความได้ว่าว่าผนังด้านนี้เขียนเป็นภาพอะไร บางท่านว่าเป็นมารผจญ ?[103] (ภาพที่ 178)



ภาพที่ 177 ผนังช่วงเสาที่สอง

[103] ไพโรจน์ สโมสร และคณะ, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 126.

ภาพที่ 178 รายละเอียดผนังช่วงเสาที่สอง

3. **ผนังทิศตะวันออก** พื้นที่ทั้งหมดลบเลือนไปหมดแล้ว (ภาพที่ 179)

ภาพที่ 179 ผนังทิศตะวันออก

4. **ผนังด้านทิศเหนือ** แบ่งพื้นที่ออกเป็น 2 ส่วนเช่นเดียวกัน

4.1 ช่วงเสาแรก ด้านล่างของผนังเลือนลาง ด้านบนเป็นภาคสวรรค์ พระมาลัยและการบูชาเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ พระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์ เหล่าเทพยดาบูชาเจดีย์จุฬามณี เจดีย์จุฬามณีล้อมรอบด้วยกำแพงสีแดง มุมกำแพงมีหัวเสาเป็นหัวเม็ดรูปแบบเจดีย์ที่นี่แตกต่างจากที่อื่น เป็นอาคารก่ออิฐสีขาว ยอดแหลม (ภาพที่ 180)

4.2 ช่วงเสาที่สอง เป็นภาพพุทธประวัติ ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ เป็นกลุ่มภาพปราสาทขนาดใหญ่เป็นศูนย์กลางภาพ กล่าวถึงตอนที่กลางดึกแห่งการตัดสินพระทัย ตอนเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จไปทอดพระเนตรพระนางพิมพาบรรทมอยู่กับพระโอรสราหุลแล้วจึงเสด็จออกพร้อมด้วยม้ากัณฐกะและนายฉันนะรอตามเสด็จ (ภาพที่ 180ข)

และภายในผนังเดียวกันที่ด้านล่าง บริเวณมุมปราสาทของเรื่องพุทธประวัติตอนที่กล่าวผ่านมา เขียนเป็นยักษ์สองตนกำลังสู้รบในเรื่องรามเกียรติ์[104] (ภาพที่ 180ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 180 ภาพจิตรกรรมช่วงเสาที่สอง ผนังทิศเหนือ

(ก) พระมาลัยและการบูชาเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

(ข) พุทธประวัติ ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์และรามเกียรติ์

[104] ไพโรจน์ สโมสร และคณะ, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 126.

ลักษณะการเขียน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของสิมไตรภูมิคณาจารย์นี้ ภาพจิตรกรรมเขียนไว้ตำแหน่งผนังด้านในอย่างเดียว มีสภาพทรุดโทรม บางผนังไม่เหลือภาพจิตรกรรมให้เห็น ส่วนผนังที่มีอยู่ก็สภาพค่อนข้างเลือนลางมาก สามารถตีความได้บางภาพบางตอน เช่น พุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ โปรดพุทธมารดาและพระมาลัยเสด็จบูชาเจดีย์จุฬามณี และบางส่วนที่ไม่สามารถตีความได้ ส่วนรูปแบบภาพจิตรกรรมของผนังภายในนี้ค่อนข้างแตกต่างไปจากสิมหลังอื่น ๆ ที่การใช้โครงสีแดงระบายพื้นภาพและตัวภาพ ในสัดส่วนค่อนข้างมาก มีรูปแบบการเขียนภาพบุคคล และเทคนิควิธีการเขียนตัวภาพต่าง ๆ การตัดเส้นเล็ก เขียนภาพบุคคลได้สัดส่วน ท่วงท่าอ่อนหวาน หากพิจารณารูปแบบโดยรวมแล้วค่อนข้างเป็นช่างพื้นถิ่นที่มีฝีมือค่อนดีกว่าสิมหลังอื่นในพื้นที่เขตใกล้เคียง

การวางตำแหน่งเรื่องนั้น ภาพจะเขียนไว้ที่ผนังด้านบนจรดขอบหน้าต่างล่างบางผนังยังแสดงเส้นสีแดงขีดยาวตลอดเป็นแนวกั้นแบ่งผนังด้านล่างที่ปล่อยโล่ง และด้วยสภาพพื้นที่ผนังอาคารที่แบ่งออกเป็นช่วงเสา มีแนวเสากั้นกำกับไว้เป็นช่วงอย่างชัดเจนคล้ายทำหน้าที่แบ่งคั่นภาพและเรื่อง การวางตำแหน่งเรื่องนั้นอาจพิจารณาได้ยากเพราะภาพจิตรกรรมเลือนหาย แต่ภายในผนังเดียวกันดูเหมือนไม่มีกฎเกณฑ์ในกลุ่มช่างพื้นถิ่น ไม่ได้เรียงลำดับกันอย่างเป็นระบบทั้งภายในผนังเดียวกัน จะวางเรื่องโดยเน้นสถานที่เป็นสำคัญ หมายถึงฉากสถานที่เดียวสามารถมีหลายเหตุการณ์อยู่ร่วมกัน

1. **ภาพทิวทัศน์**

ด้วยปัญหาสภาพผนังดังที่กล่าวมา ภาพทิวทัศน์บางจำพวก เช่น ต้นไม้ จึงมีตัวอย่างปรากฏให้เห็นได้น้อยเพียงกลุ่มต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้ เช่น ต้นมะพร้าว เขียนรายละเอียด ตัดเส้น ใบ ผลระบายสี เลียนแบบธรรมชาติ ภาพผืนน้ำเขียนตัดเป็นเส้นโค้งซ้ำ ส่วนภาพอื่นๆ ปรากฏไม่ชัด (ภาพที่ 181)

ภาพที่ 181 ภาพต้นไม้

2. ภาพบุคคล

2.1 บุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ เทวดา เจ้านายชั้นสูง ยักษ์ โดยทั่วไปการเขียนภาพบุคคลของสิมนี้ไม่แตกต่างจากจิตรกรรมอีสานแหล่งอื่น ๆ ที่อิงรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีมีการแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสีระและเครื่องประดับ รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องราว เช่น สถานที่ เพื่อบ่งบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ โดยรวมใช้วิธีการตัดเส้นลงสี เฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ กลวิธีการเขียนเครื่องประดับตกแต่งร่างกายเขียนเป็นเค้าโครงเรียบระบายสีให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับตกแต่งส่วนต่าง ๆ เช่น มงกุฎ สังวาลย์ กรองศอ เป็นต้น (ภาพที่ 178,183ก)

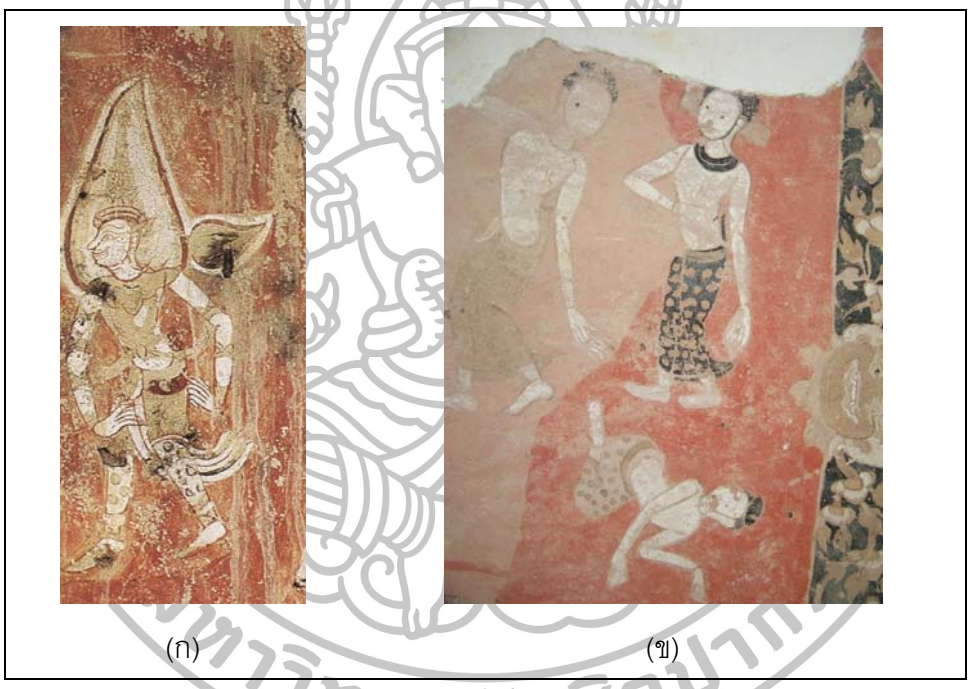
2.2 พระภิกษุสงฆ์ เช่น พระมาลัย มีลักษณะคล้ายกัน บุคลิกสำรวม ศีรษะโล้น ครองจีวรห่มเฉียง บางองค์รัดประคดอก ถือตาลปัตร (ภาพที่ 182)

ภาพที่ 182 ภาพพระสงฆ์

2.3 การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางกำสนมกำนัล ชาวบ้าน นั้น จะแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะวาดเป็นกลุ่มและกลุ่มเดียวกันจะแต่งตัวคล้ายกัน อิริยาบถแสดงซ้ำกัน

2.3.1 ข้าราชบริพาร ขุนนางผู้ชาย นุ่งโจงกระเบน ไว้ผมสั้น มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน ไม่สวมรองเท้า เช่น นายฉันนะ (ภาพที่ 184ก)

2.3.2 ข้าราชบริพารสตรี ไม่สวมเสื้อ คล้องหรือพาดสไบ นุ่งผ้าซิ่นมีชายผ้า รวบผม ไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 183ช)



(ก) (ข)

ภาพที่ 183 ภาพบุคคล

(ก) ภาพบุคคลชั้นสูง (ข) ข้าราชบริพารสตรี

2.4 ภาพขบวนทหาร มีทหารเดินเท้า ภายในกลุ่มเดียวกันจะเขียนลักษณะเหมือนกัน การแต่งกายทหารของสิม นี้ คือ ทหารที่สิมหลังนี้แต่งตัวคล้ายข้าราชบริพารชายแต่มีอาวุธ เช่น หอก (ภาพที่ 184ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 184 ภาพบุคคล

(ก) นายฉันทะ

(ข) ทหาร

3. **สถาปัตยกรรม** หมายถึง สิ่งก่อสร้างในภาพจิตรกรรม ได้แก่ อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง และศาลา พลับพลา

(ก) (ข) (ค)

ภาพที่ 185 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ปราสาทราชวัง

(ข) ศาลาหรือพลับพลา

(ค) เจดีย์จุฬามณี

3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ มักมีกำแพงอิฐล้อม เน้นการซับซ้อนของรูปทรงแบบสองมิติ มีฐานสูง อิงรูปแบบจิตรกรรมไทย แสดงโครงสร้างหลังคาซ้อนชั้น มีเสาต่อจากหน้าจั่วแหลมหลายจั่วตกแต่งด้วยเครื่องไม้ หลังคาทำเป็นลวดลายคล้ายเกล็ดเต่า ระบายสีเหลืองบริเวณงานประดับตกแต่งเครื่องหลังคา เช่น โหง่ ลำยอง หางหงส์ ภายในแบ่งเป็นห้องบางครั้งเป็นอาคารเปิดโล่ง (ภาพที่ 175ก)

3.2 ศาลา หรือ พลับพลา เป็นอาคารขนาดเล็กลงกว่า ไม่สูงนัก เป็นทรงโถงที่วาดแยกจากปราสาทใหญ่ มักมีรูปแบบหลังคาทรงจั่วมีเสารองรับ ลดความซับซ้อนของรายละเอียดหลังคาและ การตกแต่งลง คล้ายศาลาทรง (ภาพที่ 175ข)

3.3 เจดีย์ ที่นี่พบว่าช่างเขียนภาพเจดีย์ที่มีฐานอันสูง เรือนธาตุ มีช่องประตู และยอดแหลมซ้อนลดหลั่น ตกแต่งด้วยงานประดับต่าง ๆ ล้อมรอบด้วยกำแพง ระบายสีขาว หมายถึงเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ (ภาพที่ 175ค)

4. สัตว์

ภาพสัตว์ที่มีตามท้องเรื่องเกี่ยวข้องกับบุคคลระดับกษัตริย์ เจ้านายชั้นสูง เทพยดา เช่น ช้าง ม้า โดยทั่วไปจะตัดเส้น ระบายสี เน้นการตกแต่งรายละเอียดอย่างประดิษฐ์ ช่างจะไม่เน้นกล้ามเนื้อทางกายวิภาค การเคลื่อนไหว ท่าทางของสัตว์เหล่านี้จะเคลื่อนไหวแบบซ้ำๆ คล้ายๆ กัน และเรียบนิ่ง (ภาพที่ 186)

ภาพที่ 186 ภาพสัตว์

5. การแบ่งเรื่อง

ดังที่กล่าวมาทั้งหมดภาพจิตรกรรมของสิมวัดไตรภูมิคณาจารย์นี้มีลักษณะแบ่งภาพแบ่งตอนที่อาจจำแนกได้ คือ

5.1 การแบ่งตามรูปแบบผนังสิม คือ แบ่งตามลักษณะของผนังอาคาร เช่น ช่วงเสา แต่ละช่วงเสา การแบ่งลักษณะนี้เป็นการแบ่งภาพที่ไม่ได้มีเส้นขีดเขียนให้เห็นทางกายภาพ แต่เป็นการแบ่งหรือวางเนื้อหาตามโครงสร้างของอาคารโดยมีช่างเป็นผู้กำหนด

5.2 การแบ่งเรื่องในส่วนรายละเอียดของภาพ ไม่มีกฎชัดเจนว่าภาพแบบใดจะใช้อย่างไร ที่ปรากฏมีรูปแบบดังนี้คือ

5.2.1 ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ ช่างเขียนใช้รูปแบบนี้จะใช้มาก ช่างใช้กลวิธีการใช้ภาพบุคคลและสถานที่สำคัญเป็นศูนย์กลางของเรื่อง จึงเว้นที่ว่างรอบเนื้อเรื่องค่อนข้างไม่ชัดเจน บางครั้งเนื้อเรื่องปะปนกันเป็นเรื่องเดียวกันหรือเป็นองค์ประกอบใหญ่ทั้งผนัง ทำให้ยากต่อการทำจำแนกเรื่องและเกี่ยวข้องกับความเข้าใจของผู้ดู

5.2.2 กำแพง มักเขียนล้อมรอบภาพปราสาท เจดีย์ ที่เป็นศูนย์กลางภาพเพื่อแสดงเป็นอาณาบริเวณเขตเมืองหรือสถานที่สำคัญ (ภาพที่ 180)

7. **วัดใต้สูงยาง**

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดใต้สูงยาง ตั้งอยู่บ้านสูงยาง หมู่ที่ 7 ตำบลคูเมือง อำเภอเมืองสรวง จังหวัดร้อยเอ็ด วัดใต้สูงยางนี้ตั้งเมื่อ พ.ศ.2392 ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมา เมื่อวันที่ 2 ตุลาคม พ.ศ.2532[105]

รูปแบบสิม (ภาพที่ 187ก)

ลักษณะโดยทั่วไปของสิมวัดใต้สูงยาง เป็นสิมพื้นถิ่นประเภทสิมโถงหรือสิมโปร่งแบบไม่มีเสารับปีกนก มีขนาดเล็ก สิมประเภทนี้ถือเป็นงานช่างพื้นบ้านแท้[106] กำแพงล้อมรอบคงสร้างขึ้นภายหลัง หันหน้าไปทางทิศตะวันออก ฐานรองรับอาคารเป็นฐานบัวที่มีลวดบัวงอน[107] ผนังก่ออิฐถือปูนโดยมีผนังเพียงสามด้าน คือ ด้านซ้าย ด้านขวา และด้านหลังพระประธาน ด้านหน้าเปิดโล่ง ผนังด้านข้างทำเป็นขั้นบันไดลดหลั่น 4-5 ขั้น มีพนักปูนกั้นเป็นมุขหน้าเว้นเป็นทางเข้าสิมมี

---

[105] กรมการศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, 350.

[106] เป็นสิมที่สร้างขึ้นแสดงถึงความสมถะ ในการใช้สอยตามครรลองของวิถีชีวิตของคนอีสาน ดูรายละเอียดใน วิโรฒ ศรีสุโร, **สิมอีสาน**, 99.

[107] ลักษณะของลวดบัวคว่ำ บัวหงายประกบกันของฐานปัทม์ มีการงอนส่วนปลายขึ้น นี้คงมาจากศิลปะล้านนาราวปลายพุทธศตวรรษที่ 21และเกิดขึ้นครั้งแรกในศิลปะล้านช้างที่พระธาตุศรีสองรักและได้รับความนิยมสืบมาซึ่งจากการศึกษาเปรียบเทียบฐานบัวในศิลปะอีสานที่มีลักษณะของลวดบัวงอนนั้น ภาพรวมยังคงลักษณะแบบอย่างเก่าในศิลปะล้านช้างต่างกันที่รายละเอียดของลวดบัวที่มีการเพิ่มจำนวนมากขึ้นและเพิ่มความโค้งงอนในลวดบัวอื่น ๆ ดูรายละเอียดใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะสมัยล้านช้างที่พบในประเทศไทย (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-23)** (ม.ท.ป., 2551), 50.

เพียงด้านหน้าด้านเดียว โดยทำเป็นบันไดทางขึ้นไม่มีราวบันได หลังคาทรงจั่วแต่เดิมคงมุงด้วยแป้นเกล็ดแต่ปัจจุบันมุงสังกะสี[108] ภายในผนังด้านหลังสิมช่างก่ออิฐฉาบปูนก่อยื่นเป็นฐานชุกชี โดยฐานตกแต่งเป็นฐาน "แอวขัน" หรือฐานบัวคว่ำ บัวหงายเพิ่มมุมเว้นท้องไม้คาดลูกแก้วอกไก่รองรับพระพุทธรูปประธาน(ภาพที่ 187ข) ซึ่งปัจจุบันก่อฐานชุกชีใหม่ประดิษฐานพระพุทธหล่อปูนปางสมาธิ ผนังด้านในทั้งสามด้านตกแต่งด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเวสสันดรชาดก

(ก) (ข)

ภาพที่ 187 สิมโถงวัดใต้สูงยาง
(ก) สิมโถงวัดใต้สูงยาง
(ข) ภายในสิมโถงวัดใต้สูงยาง

จิตรกรรมฝาผนัง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดใต้สูงยางนี้ ไม่ทราบข้อมูลเกี่ยวกับผู้เขียนและระยะเวลาการสร้าง ทุกผนังสภาพปัจจุบันค่อนข้างเลือนลางมาก ร่องรอยที่เหลือแสดงให้เห็นว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนไว้ที่ผนังด้านในทั้งสามผนัง เขียนเรื่องเวสสันดรชาดกไว้หลายตอน มีตำแหน่งด้านหลังพระประธานที่พอตีความได้คือ ตอนทานกัณฑ์ ตอนนครกัณฑ์ (ภาพที่ 187-188)

[108] วิโรฒ ศรีสุโร, **สิมอีสาน**, 99.

ภาพที่ 188 ทานกัณฑ์

ภาพที่ 189 นครกัณฑ์

จิตรกรรมเรื่องพระเวสสันดร

1. ทานกัณฑ์ พระเวสสันดรได้ทูลลาพระชนกชนนี ออกบวชพร้อมด้วยพระมัทรี กัณหา ชาลีก็เสด็จโดยราชรถเทียมม้า เมื่อเสด็จออกจากพระนครก็มีพราหมณ์ 4 คนมาทูลขอม้าและพระองค์ทรงประทานม้าให้ เขียนไว้ในตำแหน่งด้านหลังทางขวาพระประธาน ประกอบไปด้วยกลุ่มภาพของพระเวสสันดรเสด็จโดยราชรถเทียมม้า ทรงหลั่งทักษิโณทกประทานและมีภาพเหล่าพราหมณ์ทั้งหลายนั่งรายล้อม (ภาพที่ 188)

2. นครกัณฑ์ ครั้งนั้นเมื่อพระเจ้ากรุงสญชัยได้เสด็จไปทรงรับพระเวสสันดรและพระมัทรี ให้เสด็จกลับสู่กรุงเชตุดร พระเวสสันดรและพระมัทรีก็ทรงลาผนวชและเสด็จกลับพระนคร และเสด็จขึ้นครองราชย์ เขียนเป็นขบวนยาวตั้งแต่ขอบผนังทิศเหนือ จนถึงขอบของผนังด้านซ้ายพระประธาน น่าจะกล่าวถึงขบวนเสด็จในตอนกลับสู่เมืองเชตุดรของกษัตริย์ทั้ง 6

พระองค์ ประกอบไปด้วยช้าง ม้าและไพร่พล มีรายละเอียดย่อยส่วนอื่น ๆ ที่ผสมไว้อย่างน่าสนใจ เช่น ภาพขบวนแถวทหารและภาพวิถีชีวิตพื้นบ้าน (ภาพที่ 189)

ลักษณะการเขียน

ผนังด้านในสิมของวัดใต้สูงยางนั้น มีภาพจิตรกรรมทุกทุกด้าน แต่ด้วยสภาพชำรุดเลือนลางเกือบหมด เหลือร่องรอยบ้างแสดงเป็นวรรณกรรมศาสนาเรื่องเวสสันดรชาดกในหลายตอน ด้วยสิมขนาดเล็กมีพื้นที่ของผนังไม่มากเค้าโครงของภาพที่เหลือเขียนอย่างต่อเนื่องกันคาดว่าน่าจะเขียนเพียงเรื่องเดียว แต่สภาพเลือนรางการเรียงลำดับภาพเรื่องราวจึงไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจน จิตรกรรมที่ผนังสิมวัดใต้สูงยางนี้ใช้สีน้อยมีเพียง สีดำ และสีครามเป็นหลักซึ่งทั้งสองสีนำมาใช้ทั้งการตัดเส้นและระบายสี

1. **ภาพทิวทัศน์** โดยรวมทั่วไป การเขียนภาพทิวทัศน์ของช่างแต้มอีสานไม่เน้นการระบายสีพื้นของภาพ ปล่อยให้เป็นพื้นสีขาวนวลของผนัง ดังนั้นจึงทำให้ภาพดูค่อนข้างโปร่ง ไม่หนาแน่นด้วยกลุ่มต้นไม้ ช่างเขียนก็เขียนเพียงต้นไม้ไม่กี่ต้นเป็นต้นหลัก ๆ ไม่หนาทึบ และไม่เน้นฉากหลัง เช่น ภูเขา ป่าไม้ ท้องฟ้าและอื่น ๆ กล่าวคือ

1.1 ต้นไม้ การเขียนต้นไม้ช่างตัดเส้นด้วยสีน้ำเงินคราม ทีละใบ ตัดเส้นเป็นใบกลมรวมกันเป็นพุ่ม ไม่ระบายสีจำแนกสีส่วนของลำต้นด้วยตัดเส้นสีดำ และไม่ระบายสีเช่นเดียวกัน

1.2 ท้องฟ้า ภายในสิมนี้ไม่แสดงลักษณะท้องฟ้าชัดเจนนัก เนื่องจากเขียนภาพทิวทัศน์ของช่างแต้มอีสานไม่เน้นการระบายสีพื้น และสีของภาพ ปล่อยให้เป็นพื้นสีขาวนวลของผนังที่เข้าใจว่าเป็นท้องฟ้าเพราะช่างได้เขียนนกเป็นส่วนหนึ่งของภาพไว้ (ภาพที่ 190)

ภาพที่ 190 ภาพท้องฟ้าและนก

2. **ภาพบุคคล**

2.1 บุคคลชั้นสูง โดยทั่วไปการเขียนคนของวัดใต้สูงยางไม่แตกต่างจากจิตรกรรมอีสานแหล่งอื่น ๆ ที่อิงรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี แต่ก็ได้คลี่คลายไปทางพื้นบ้านมาก คงไว้ในการแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ และการตกแต่งเครื่องประดับต่าง ๆ ด้วยลวดลายกนก ซึ่งเป็นเค้าโครงอย่างคร่าว ๆ เช่น สังวาลย์ มงกุฎ กรองศอ ฯลฯ (ภาพที่ 191)

2.2 บุคคลธรรมดา ข้าราชบริพาร ะปรากฏในภาพวิถีชีวิตที่สอดแทรกในตอนต่าง ๆ นุ่งโจงกระเบนสีพื้นมีสีเขียว สีคราม ผ้าคล้องบ่า ไว้ผมสั้นสีดำ มีใบหน้าคล้าย ๆ กัน ส่วนพราหมณ์ตกแต่งให้ต่างไปด้วยผมมวย ตกแต่งลวดลายผ้านุ่งตกแต่งด้วยการเขียนเส้นลายตารางประดับอย่างง่าย

ภาพที่ 191 ภาพบุคคล

2.3 ภาพทหาร สิมนี้ไม่ต่างจากสิมหลังอื่นที่นิยมเน้นเขียนขบวนทหารได้ปราณีตสวยงาม เป็นระเบียบ ในตอนเดียวกันคือ นครกัณฑ์ ด้วยภาพทหารของสิมนี้เท่าที่เหลืออยู่แสดงการแต่งกาย ด้วยเสื้อคอกลม มี นุ่งโจงยาว ทหารเหล่านี้ผมสั้นสีดำ บ้างสวมหมวกปีก ในมือถือแส่ควบคุมม้าหรืออาวุธที่เป็นด้ามยาวที่น่าจะเป็นปืนยาว ทั้งหมดเดินเท้าเปล่า ระบายผ้านุ่งสีครามคล้ายกัน (ภาพที่ 190)

3. **สถาปัตยกรรม** อธิบายจากภาพที่เหลืออยู่เห็นว่าสถาปัตยกรรมที่นี่ จะปรากฏเป็นสองแบบด้วยกัน คือ

3.1 อาคารขนาดใหญ่ที่แทนความหมายของปราสาทราชวังมีกำแพงล้อมรอบ จะเน้นขนาดใหญ่แสดงความซับซ้อนของรูปทรงและการตกแต่ง เป็นอาคารทรงไม่สูงนักต่างกับ

ภาพปราสาทหรือวังในจิตรกรรมไทย ตั้งอยู่บนฐาน แสดงรายละเอียดที่เป็นเสาคั่นแบ่งเป็นห้อง มีหลายหน้าจั่วแหลมหลาย ๆ อันเหมือนเป็นอาคารที่มีมุขยื่นจำนวนมาก มักใช้ระบายสีคราม หลังคาทำเป็นลวดลายคล้ายเกล็ดเต่าแบบภาคกลาง

3.2 สถาปัตยกรรมขนาดเล็กที่นี้มีความหมายถึงอาศรมของเวสสันดรหรืออาศรมของฤษี นั้น อาคารหลังคาทรงจั่วที่ได้ลดความซับซ้อนของรายละเอียดการตกแต่งและขนาดลงให้เป็นอาคารขนาดเล็ก

4. **สัตว์** เช่น ช้าง ม้า เป็นสัตว์ที่มีตามท้องเรื่องไม่ใช่สัตว์ในจินตนการเขียนลักษณะจิตรกรรมไทยประเพณี ส่วนสัตว์เสริมบรรยากาศเนื้อเรื่องเช่น นก

5. **การแบ่งเรื่อง** ที่ผนังสิมด้านในของวัดใต้สูงยางนี้กำหนดขอบเขตพื้นที่งานจิตรกรรมที่ขอบผนังด้านล่างตัดเส้นสีเข้มเป็นแนวยาวกั้นพื้นที่ผนังส่วนบนและล่างออกจากกัน ส่วนเส้นแบ่งเรื่องในภาพจิตรกรรม นอกจากใช้แนวกำแพง และเว้นที่ว่างของเป็นส่วนมาก

6. **ข้อสังเกตบางประการ** จิตรกรรมที่วัดใต้สูงยางนี้เขียนขึ้นในสิมประเภทสิมโปร่งที่ถือว่าเป็นงานช่างพื้นบ้านแท้นั้น แม้ภาพจิตรกรรมจะชำรุดไปมาก เหลือเพียงส่วนน้อย ร่องรอยที่เหลือให้เห็นบ่งบอกถึงความสำคัญทางเรื่องราวทางศาสนาในพระชาติสุดท้าย คือ พระเวสสันดรชาดก หากจะกล่าวถึงความชำนาญของช่างเขียนเมื่อเปรียบเทียบกับสิมหลังอื่น ๆ ในจังหวัดร้อยเอ็ดแล้ว สิมที่นี่น่าจะเป็นช่างพื้นถิ่นกว่ามาก สังเกตจากการลดทอนรูปแบบระเบียบต่าง เป็นเป็นความเรียบง่ายกว่าไม่มีแบบแผนชัดเจนนัก ดังจะปรากฏอยู่ในการใช้สีที่มีน้อยสีเพียง 3 สี ที่วัดใต้สูงยางนี้เน้นการเขียนภาพเหตุการณ์หรือภาพเล่าเรื่องตอนนั้น ๆ เขียนเกี่ยวกับภาพบุคคลมากกว่าทิวทัศน์อย่างอื่น

8. วัดราษฎร์ศิริ

ประวัติวัดและที่ตั้ง

ตั้งอยู่เลขที่ 258 ถนนผดุงพาณิช ตำบลในเมือง อำเภอเมืองร้อยเอ็ด วัดนี้ตั้งเมื่อ พ.ศ. 2340 ชื่อเดิม วัดบ้านแขก เพราะตั้งอยู่กลางเมืองมีแขกมาขายแล้วมาพักที่นี่เป็นจำนวนมาก ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อ พ.ศ.2505 โดยเฉพาะอาคารเสนาสนะที่เป็นอุโบสถเก่าที่ใช้อยู่ในปัจจุบัน สร้างเมื่อ พ.ศ.2505 กว้าง 12 เมตร ยาว 20 เมตร[109]

[109] กรมการศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, 551.

รูปแบบสิม

สิมวัดราษฎร์ศิริเป็นสิมทึบขนาดใหญ่ ที่ระบุปีการสร้าง พ.ศ.2505 รูปแบบเป็นอาคารทรงโรงแบบไม่มีมุขหน้า หันหน้าไปทางทิศตะวันออก มีชุดฐานบัวรองรับอาคาร ผนังก่ออิฐถือปูน หลังคาคลุมปัจจุบันมุงด้วยกระเบื้อง หน้าจั่วประดับด้วยลายตะวัน มีประตูทางเข้าสามทาง ทางหลักคือด้านหน้าที่ประดับด้วยซุ้มประตูยอด และทางเข้าด้านซ้ายและด้านขวา เจาะเป็นหน้าต่างไม้บานเปิด ทุกผนังประดับด้วยกรอบหน้าบันปูนปั้น และเหนือหน้าต่างมีช่องแสงสี่เหลี่ยมแนวตั้งทุกผนัง ภายในสร้างฐานชุกชีที่ประดับด้วยฐานสิงห์ ก่อชิดติดกับผนังด้านหลังประดิษฐานพระพุทธรูปปูนปั้นฝีมือช่างพื้นบ้านเป็นปางมารวิชัยขนาดใหญ่ (ภาพที่ 192)

(ก) (ข)

ภาพที่ 192 สิมวัดราษฎร์ศิริ

(ก) สิมวัดราษฎร์ศิริ

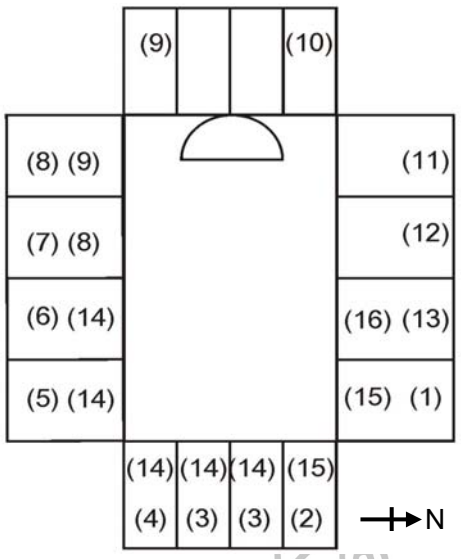
(ข) ภายในสิมวัดราษฎร์ศิริ

จิตรกรรมฝาผนัง

กรมศิลปากรบันทึกข้อมูลว่า ช่างเขียนจิตรกรรมแห่งนี้คือ “นายอ่อน” เขียนเมื่อ พ.ศ. 2504[110] ซึ่งไม่ตรงกับข้อมูลอักษรที่เขียนที่กรอบเหนือประตูทางเข้าด้านหน้า ระบุว่าเขียนเมื่อ 1 พ.ย. 2508 โดย “ช่างมานิตย์” ซึ่งจากการสอบถามผู้ดูแลวัดว่าภาพเหล่านี้เป็นจิตรกรรมที่มีอยู่เดิม ผนังภายในสิมแห่งนี้แต่ละผนังแบ่งเป็นช่วงหรือเป็นห้อง ผนังด้านข้างทางซ้ายและขวาแบ่งผนังด้านละสี่ห้องตามแนวเสา ส่วนผนังหุ้มกลองด้านหน้าและด้านหลังแบ่งเป็นสามห้องภาพตามแนวเสาเช่นกัน ภาพจิตรกรรมฝาผนังยังสามารถแบ่งย่อยออกเป็นสองส่วนคือ บนและล่าง เขียนเรื่องราวต่างกัน ส่วนบนเขียนเรื่องพระเวสสันดรชาดกตั้งแต่ต้นจนจบ เริ่มที่มุมผนังด้านซ้ายพระประธานจนมาบรรจบที่ผนังเดิม ด้านล่างเขียนพุทธประวัติตอนตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ ตอนมารผจญ และพระมาลัย แถวล่างเขียนไว้ไม่ครบทุกผนังและเขียนไว้พุทธประวัติบางตอน ที่ใต้ภาพจิตรกรรมฝาผนังเกือบทุกภาพมีกรอบชื่อภาพและผู้สร้างอุทิศถวาย ดังจะอธิบายรายละเอียดต่อไปนี้ (ภาพที่ 193-194)

ภาพที่ 193 จารึกภายในสิมวัดราษฎร์ศิริ

[110] กรมศิลปากร, **จิตรกรรมไทยประเพณี** (กรุงเทพฯ: ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย, 2533), 159.



ผนังด้านซ้ายพระประธาน (หมายเลข 1,11-13,15-16)

บน - มหาราช (11) ฉกกษัตริย์ (12) นครกัณฑ์ (13) กัณฑ์ทศพร (1)

ล่าง - มารผจญ (16) ออกมหาภิเนษกรมณ์ (15)

ผนังด้านขวาพระประธาน (หมายเลข 5-9,14)

บน - กัณฑ์ชูชก (5) กัณฑ์จุลพล (6) กัณฑ์มหาพน (7) กัณฑ์กุมาร (8) กัณฑ์มัทรี (9)

ล่าง - ระมาลัย (14)

ผนังด้านหลังพระประธาน (หมายเลข 9-10)

บน - กัณฑ์มัทรี (9) กัณฑ์สักบรรพ (10)

ผนังด้านหน้าพระประธาน (หมายเลข 2-4,14-15)

บน - หิมพานต์ (2) ทานกัณฑ์ (3) กัณฑ์วนประเวศ (4)

ล่าง - ออกมหาภิเนษกรมณ์ (15) พระมาลัย (14)

ภาพที่ 194 แผนผังจิตรกรรมวัดราษฎร์ศิริ

1. **ทิศเหนือ ผนังด้านซ้ายพระประธาน** (หมายเลข 1,11-13,15-16)

แถวบน

1.1 พระเวสสันดรชาดก

1.1.1 กัณฑ์ทศพร (1) กล่าวถึงเทพธิดาชื่อผุสดี ได้เป็นอัครมเหสีของพระอินทร์ เมื่อถึงเวลาไปจุติยังโลกมนุษย์ได้ขอพร 10 ประการจากพระอินทร์ ช่วงผนังบนเขียนเพียงเรื่องเดียว ภาพบรรยากาศของสรวงสวรรค์ที่ประกอบไปด้วยวิมานและเหล่าเทพธิดา มวลเฆมก้อนกลม ขดวนอย่างศิลปะจีนเขียนไว้เต็มพื้นที่ ภาพจัดองค์ประกอบอย่างไม่หนาแน่นหนัก ได้เล่าตั้งแต่นางผุสดีได้รับพรจากพระอินทร์มุมหนึ่งแล้วกำลังจุติจากสวรรค์มาเป็นพระธิดาของพระเจ้ามัทราช ทรงพระนามว่า ผุสดี ใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “กัณฑ์ทศพร 19 คาถา” (ภาพที่ 195)

ภาพที่ 195 กัณฑ์ทศพร

1.1.2 กัณฑ์มหาราช (11) ภาพเขียนไว้เต็มผนังบน แบ่งเป็น 3 กลุ่มภาพหลัก คือ

1.1.2.1 ชูชกสองกุมารเดินทางมาในป่า เมื่อตกค่ำชูชกก็ผูกแปลนอนบนต้นไม้ แต่มัดสองกุมารไว้โคนต้นไม้เทพบุตรและเทพธิดาก็จำแลงเป็นพระเวสสันดรและพระมัทรีมาบริบาลกุมารทั้งสองทุกราตรี

1.1.2.2 เวลาเช้าชูชกพาเดินทางต่อไปจนหลงทางเข้าไปถึงกรุงเชตุดร พระเจ้าสญชัยทอดพระเนตรเห็นกุมารทั้งสองและชูชก จึงโปรดให้อำมาตย์นำตัวทั้งสามมาเข้าเฝ้า และโปรดให้ไถ่ตัวพระกุมารทั้งสองตามจำนวนที่พระเวสสันดรทรงตั้งไว้

1.1.2.3 ชูชกได้รับรางวัลและชื่นชมในสมบัติของตนจนลืมตัว บริโภคอาหารเกินประมาณจนไม่อาจย่อยได้ท้องแตกตายในที่บริโภคอยู่นั่นเอง

1.1.2.4 งานศพชูชก ใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “กัณฑ์มหาราช 69 คาถา” ภาพทั้งหมดในกัณฑ์นี้เขียนไว้เป็นกลุ่มภาพ โดยยึดถือฉากและสถานที่เป็นสำคัญ แบ่งภาพออกด้วยที่ว่างของพื้นผนัง และภาพต้นไม้แบบประปราย สังเกตว่าภาพในตอนชูชกตายนั้นได้เขียนรายละเอียดถึงพิธีงานศพไว้ด้วย ที่คนอีสานเรียกว่า “ส่งสงการ” ซึ่งภาพในตอนนี้มักพบนิยมในจิตรกรรมอีสาน ประเพณีการเผาศพของชาวอีสานนั้นแบ่งเป็น 2 ประเภท คือประเพณีเผาศพแบบชาวบ้าน และประเพณีเผาศพแบบเจ้าเมืองและพระสงฆ์ผู้ใหญ่ ดังในภาพจิตรกรรมนี้เป็นการแสดงภาพงานศพแบบชาวบ้าน ตามประเพณีอีสานจะเผาศพ ต่อหีบหรือใส่โรง ใส่ศพหรือที่เรียกว่า “ส่งสะการ” บางคนที่บ้านยากจนก็ใช้แคร่ที่ทำด้วยไม้ไผ่บ้าน 2 ลำ เอาโลงตั้งขันชเนาะหามข้างละ 3-4 คน อาเท้าศพไปก่อน ใช้ด้ายหรือเชือกจูงศพ มีพระสงฆ์หรือเณรนำเข้าป่าช้า เมื่อออกจากบ้านมีการหว่านข้าวสารหรือข้าวตอกไปตลอดทาง ผู้ร่วมขบวนบางคนถือธง 4 อันเพื่อ

นำไปปักบูชาพระภูมิเจ้าที่ ทั้ง 4 ทิศ บางคนถือผลน้ำเต้าบรรจุน้ำหอมไว้ภายในเพื่อนำไปราดศพก่อนเผา บางคนเมื่อถึงที่เผาจะหาฟืนมากองรวมกันเรียกว่า"กองฟอน" ปีกธง 4 หลักที่มุมทั้งสี่เรียกว่า"หลักสะกอน"หามศพเวียนซ้ายรอบกองฟอน 3 ครั้งก่อนทำการเผา[111] (ภาพที่ 195ก,ข)

(ก)

(ข)

ภาพที่ 196 กัณฑ์มหาราช

(ก) กัณฑ์มหาราช

(ข) รายละเอียดกัณฑ์มหาราช งานศพชูชก

1.1.3 ฉกกษัตริย์ (12) ภาพเขียนไว้เต็มผนังบน แบ่งเป็น 2 กลุ่มภาพหลัก คือ

1.1.3.1 เมื่อกระบวนเสด็จของพระเจ้าสญชัยและพระชาลี พระกัณหามาใกล้จะถึงอาศรม พระเวสสันดรทรงสดับเสียงอึงคนึงสนั่นหวั่นไหวก็เกรงจะมีภัย จึงพาพระมัทรีหนีขึ้นไปอยู่บน

1.1.3.2 พระเวสสันดรและพระมัทรีก็รีบเสด็จออกมารีบด้วยความปิติยินดี และพระนางผุสดีเสด็จตามเข้ามา ทั้งสองพระองค์รีบเสด็จไปถวายอภิวาท ครั้นพระมัทรีทอดพระเนตรเห็นพระชาลี พระกัณหาตามเสด็จมาก็ดีพระทัย รีบเสด็จไปรับขวัญและบังเกิด

---

[111] อ้างถึงใน จรัส พยัคฆราชศักดิ์, **อีสาน 1 ศาสนาและวรรณกรรมนิยมในท้องถิ่น** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2534), 273-275.

ความปิติตื้นตัน จนมิอาจกลั้นไว้ได้ จึงถึงแก่วิสัญญีภาพลงด้วยกันทั้งหมด แม้เหล่าเสนาข้าราชบริพารได้เห็นความโศกเศร้าของกษัตริย์ทั้งหก ก็ไม่อาจกลั้นโศกไว้ได้ต่างก็สิ้นสติล้มสลบลงตามกันไปทั้งสิ้นหก ครั้นนั้นพระอินทร์จึงทรงบันดาลให้ฝนโบกขพรรษตกลงมาประพรหมชโลมกษัตริย์ทั้งหกและเหล่าเสนาข้าราชบริพารทั้งปวงให้ได้สติฟื้นขึ้นและต่างก็ได้ทูลอันเชิญพระเวสสันดรเสด็จกลับสู่กรุงเชตุดร ใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “กัณฑ์ฉกกษัตริย์ 36 คาถา คุณอุเทน ลูกชายแม่กิมกี่ผู้สร้างกัณฑ์นี้” ภาพทั้งหมดในกัณฑ์นี้เขียนไว้เป็นกลุ่มภาพ โดยยึดถือฉากและสถานที่เป็นสำคัญ แบ่งภาพออกด้วยที่ว่างของพื้น ภูเขาและต้นไม้แบบประปราย ดังนั้นจึงทำให้ภาพโปร่งโล่งและ สว่างด้วยสีพื้นของผนัง (ภาพที่ 197)

ภาพที่ 197 กัณฑ์ฉกษัตริย์

1.1.4 นครกัณฑ์ (13) ภาพเขียนไว้เต็มผนังบนในตอนที่ พระเจ้ากรุงสญชัยได้เสด็จไปทรงรับพระเวสสันดรและพระมัทรี ให้เสด็จกลับสู่กรุงเชตุดร พระเวสสันดรและพระมัทรีก็ทรงลาผนวชและเสด็จกลับพระนคร และเสด็จขึ้นครองราชย์ ใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “กัณฑ์นครกัณฑ์ 48 คาถา แม่กิมกี่ผู้สร้างกัณฑ์นี้” ภาพทั้งหมดในกัณฑ์นี้เขียนเป็นขบวนเสด็จเป็นกลุ่มภาพแนวนอน โดยยึดถือฉากและสถานที่เป็นสำคัญ แบ่งภาพออกด้วยที่ว่างของพื้น ภูเขาและต้นไม้เดี่ยวแบบประปราย เป็นอีกตอนหนึ่งที่ถือว่ามีความสำคัญโดยช่างเขียนอีสานมักจะโชว์ฝีไม้ลายมือไว้ในฉากตอนนี้ มักพบเห็นได้ในจิตรกรรมอีสานเรื่องเดียวกันหลายแห่ง (ภาพที่ 198)

ภาพที่ 198 นครกัณฑ์

แถวล่าง

2. พุทธประวัติ

2.1 มารผจญ (16) พุทธประวัติตอนนี้กล่าวถึง

2.1.1 พญามารวัสวดียกกองทัพมารประกอบด้วยอมนุษย์และสัตว์ร้ายมีเพศพรรณมาก ร่วมกันสำแดงอิทธิฤทธิ์นานับปการ เพื่อขัดขวางการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า แต่พระองค์ไม่ทรงหวั่นไหว ทรงเหยียดพระหัตถ์เบื้องขวาพาดไว้ที่พระชงฆ์ นิมิตหมายให้แม่พระธรณีเป็นพยานว่าพระองค์ถึงพร้อมที่จะตรัสรู้ แม่ธรณีปรากฏกายจากพื้นดิน บิดน้ำจำนวนมหาศาลออกจากมวยผม ซึ่งรวบรวมไว้เมื่อพระโพธิสัตว์ในอดีตชาติทรงหลั่งลงพื้นดินหลังจากทรงบริจาคทานอันนับครั้งไม่ถ้วน น้ำมหาศาลท่วมเหล่ามารเป็นเหตุให้พญามารยอมแพ้แก่พระโพธิสัตว์ ทิ้งอาวุธและประนมมือถวายอภิวาท ซึ่งเหตุการณ์ตอนนี้ สันติ เล็กสุขุมกล่าวว่า ช่างทุกสำนัก ทั้งกรุงเทพและหัวเมืองให้ความสำคัญอย่างยิ่ง[112] ภาพในตอนนี้ช่างวาดพระพุทธเจ้าประทับนั่งสมาธิภายในซุ้มเรือนแก้ว ต่อกันด้านล่างมีภาพแม่ธรณีแบบมวยผม กองทัพหมู่มารผจญพระพุทธองค์ทาง

[112] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 324.

ด้านซ้าย มีน้ำมหาศาลท่วมเหล่ามาร ภาพกองทัพมารของวัดราษฎร์ศิริหรือหลายวัดในจิตรกรรมอีสานจะแสดงเพียงองค์ประกอบหลัก มีรายละเอียดไม่มาก (ภาพที่ 199)

2.1.2 อีกภาพหนึ่งของผนังเขียนไว้ในบริเวณใกล้เคียงของตอนมารผจญนี้ คือ ฉากธิดาพญามารทั้ง 3 นาง คือ นางตัณหา นาราคา และนางอรดี ตามพุทธประวัติกล่าวว่ามากระทำการยั่วยวนไม่ให้พระองค์บรรลุธรรม โดยพบทั้งสองรูปแบบคือ ในตอนสาวสวย แต่งกายด้วยลักษณะบุคคลชั้นสูงและตอนกลายร่างเป็นหญิงชรา 3 ตน แต่งกายแบบบุคคลธรรมดาหรือชาวบ้าน ไม่ใส่เสื้อ นุ่งผ้าซิ่น มีหลังอันค่อม เดินถือไม้เท้าค้ำยัน จิตรกรรมแหล่งนี้เขียนไว้จำนวนสามเท่ากันทั้งก่อนและหลัง ในบางที่เขียนจำนวนสองหรือสามบ้างไม่แน่นอน (ภาพที่ 199)

ภาพที่ 199 ภาพมารผจญ

2.2 ออกมหาภิเนษกรมณ์ (14) ผนังด้านซ้ายพระประธานและผนังด้านหน้าพระประธานแถวล่างเขียนภาพพุทธประวัติตอนออกผนวชหรือออกมหาภิเนษกรมณ์ไว้ 5 ภาพ

2.2.1 ตอนที่พระโพธิสัตว์ทรงมีพระทัยปรารถนาที่จะครองเพศบรรพชิต ปราศจากความอาลัยในจักรพรรดิราชสมบัติ จึงโปรดให้นายฉันนะเตรียมกัณฐกะอัศวราชไว้ เพื่อพระองค์จะเสด็จออกจากพระราชวัง แล้วเสด็จไปยังห้องบรรทมแห่งพระนางพิมพาราชเทวี

2.2.2 ทรงตัดอาลัยในเบญจกามคุณ ตั้งพระทัยจะเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ แล้วก็เสด็จจากพระทวารไปยังที่ม้ากัณฐกะยืนอยู่

2.2.3 ในยามดึกเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์เสด็จขึ้นทรงม้ากัณฐกะเพื่อเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ขณะนั้นเท้าจตุโลกบาลทั้ง 4 เสด็จแวดล้อมประจำเท้าทั้ง 4 ของม้ากัณฐกะ ท้าวมหาพรหมทรงกางกั้นฉัตรทิพย์ เทพทั้งหลายอัญเชิญเครื่องสักการะบูชา นายฉันนะยึดหางตามไปทางเบื้องหลัง พระองค์ทรงขับม้าพระที่นั่งเสด็จออกจากกรุงกบิลพัสดุ์

2.2.4 ขณะนั้นพระยาวัสวดีมารก็เหาะมาเบื้องพระพักตร์ ห้ามและทูลให้อยู่ในราชสมบัติ แต่พระองค์ประสงค์มุ่งไปสู่พระอตมนิพพาน แล้วทรงขับม้าพระที่นั่งเสด็จต่อไปสู่แม่น้ำอโนมา 5) เมื่อเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์ทรงขับม้าพระที่นั่งมาถึงริมฝั่งแม่น้ำอโนมาแล้ว ทรงสถิตเหนือกองทรายทรงเปลื้องเครื่องทรงและอาภรณ์ มอบให้นายฉันนะอัญเชิญกลับไปพร้อมม้ากัณฐกะ แล้วทรงตัดพระโมฬีด้วยพระขรรค์ สมเด็จพระอมรินทราธิราชอัญเชิญผอบแก้วมณีรองรับพระโมฬีธาตุไปประดิษฐานในจุฬามณีเจดีย์ที่ดาวดึงส์เทวโลก (ภาพที่ 200)

(ก)

(ข)

ภาพที่ 200 ภาพตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ก) ออกมหาภิเนษกรมณ์ที่ผนังด้านซ้าย

(ข) ออกมหาภิเนษกรมณ์ที่ผนังด้านหน้า

ภาพพุทธประวัตินี้เริ่มเขียนไว้ที่ผนังด้านหน้าพระประธานเรียงลำดับมาถึงผนังด้านซ้ายพระประธานซึ่งจะเป็นการวางตำแหน่งภาพและการเล่าเรื่องในทิศทางตรงกันข้ามกับพระเวสสันดรชาดกที่อยู่ผนังด้านบน เนื่องจากพื้นที่ของผนังช่วงนี้เว้นช่องหน้าต่างและประตูทำให้การแบ่งภาพจึงอยู่ภายใต้ข้อกำหนดของพื้นที่โดยปริยาย การวางองค์ประกอบการเขียนในแต่และตอน

คล้ายตัวอย่างภาพในจิตรกรรมไทยประเพณีอย่างคุ้นเคย มีแทรกเสริมรายละเอียดต่างไปบ้างที่มีภาพนายฉันนะในชุดข้าราชบริพารอัญเชิญเครื่องทรงและอาภรณ์ กลับวังพร้อมม้ากัณฐกะไว้มุมหนึ่ง ของผนังด้วย

2. **ผนังทิศตะวันออก ผนังด้านหน้าพระประธาน** (แผนผังหมายเลข 2-4,14-15)

แถวบน

2.1 พระเวสสันดรชาดก

2.1.1 หิมพานต์ (2) ภาพเขียนไว้เต็มผนังบน แบ่งเป็น 4 กลุ่มภาพ คือ

2.1.1.1 พระอินทร์อัญเชิญพระโพธิสัตว์ให้จุติเป็นพระเวสสันดร

2.1.1.2 พระเวสสันดรประทานขอช้างปัจจัยนาเคนทร์ แก่พราหมณ์ 8 คน ของแคว้นกาลิงครัฐแล้วทรงหลั่งทักษิโณทกประทานช้างพร้อมเครื่องประดับอันแล้วด้วยเงินแก้วมณีมีค่าเป็นอันมาก

2.1.1.3 พราหมณ์ทั้ง 8 คน นำช้างปัจจัยนาเคนทร์เดินทางกลับสู่แคว้นกาลิงครัฐ

2.1.1.4 ชาวนครสีวีกราบทูลพระเจ้าสญชัยให้เนรเทศพระเวสสันดรไปจากพระนคร พระเวสสันดรจึงบริจาคทานครั้งใหญ่ก่อนเสด็จออกจากพระนคร ภาพทั้งหมดในกัณฑ์นี้เขียนไว้อย่างกระจายตัวเป็นกลุ่มภาพ โดยยึดถือฉากและสถานที่นครเชตุดร แคว้นสีวีเป็นหลัก แบ่งภาพออกด้วยที่ว่างของพื้น ใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “กัณฑ์หิมพานต์ 134 คาถา” (ภาพที่ 201)

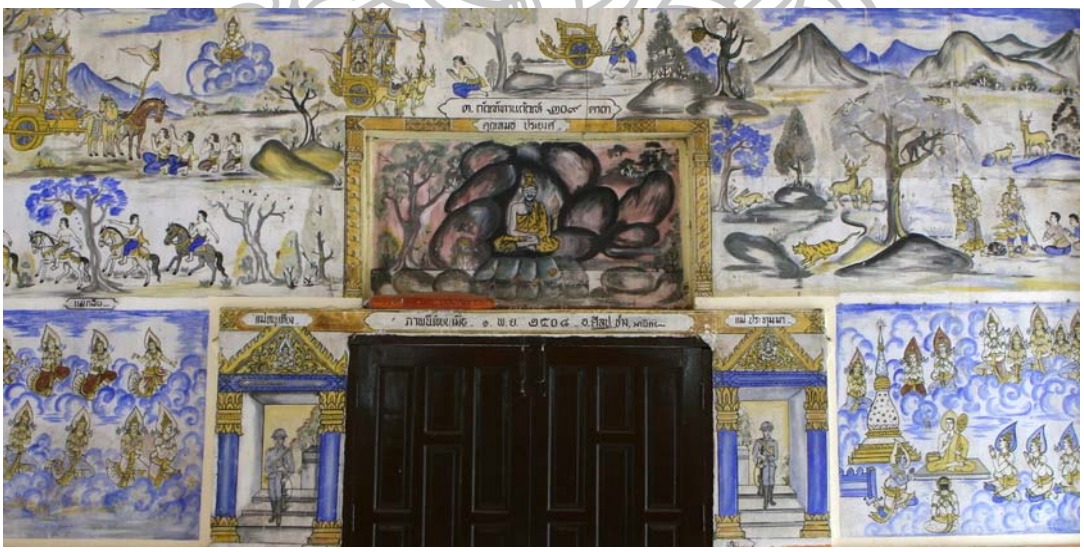
ภาพที่ 201 กัณฑ์หิมพานต์

2.1.2 ทานกัณฑ์ (3) ภาพเขียนไว้เต็มผนังบน แบ่งเป็น 3 กลุ่มภาพ คือ

2.1.2.1 พระเวสสันดรได้ทูลลาพระชนกชนนีขอออกบวชและเสด็จเข้าสู่เขาวงกต พร้อมด้วยพระมัทรี กัณหา ชาลีก็เสด็จโดยราชรถเทียมม้า 4 ตัว เมื่อเสด็จออกจากพระนครก็มีพราหมณ์ 4 คน มาทูลขอม้า

2.1.2.2 หลังจากนั้นเทวดาได้แปลงองค์เป็นละมั่งเทียมราชรถแทนม้า พาพระองค์เสด็จต่อไป ต่อมามีพราหมณ์ผู้หนึ่งมาทูลขอราชรถ พระองค์ได้ประทานราชรถแด่พราหมณ์นั้น และ

2.1.2.3 แล้วเสด็จสู่ป่าด้วยพระบาทพระองค์ทรงอุ้มประชาลี พระมัทรีทรงอุ้มพระกัณหาหันพระพักตร์ตรงไปสู่เขาวงกต ภาพทั้งหมดในกัณฑ์นี้เขียนเป็นกลุ่มภาพ ดำเนินเรื่องจากทางซ้ายสู่ทางด้านขวา โดยยึดถือฉากและสถานที่ในป่าเขาเป็นหลัก แบ่งภาพออกด้วยต้นไม้ที่ว่างของพื้นใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “3 ทานกัณฑ์ 209 คาถา” กึ่งกลางภาพเหนือประตูทางเข้าล้อมด้วยกรอบภาพสี่เหลี่ยมตกแต่งลายแถบ ภายในวาดเป็นพระฤาษีประทับนั่งสมาธิภายในถ้ำหิน หากแต่ไม่ทราบว่าเป็นเนื้อเรื่องในตอนใด (ภาพที่ 202)



ภาพที่ 202 ทานกัณฑ์

2.1.3 กัณฑ์วนประเวศ (4) ภาพเขียนไว้เต็มผนังบน แบ่งเป็น 2 กลุ่มภาพ คือ

2.1.3.1 พระยาเจตราชและพระญาติ พระวงศ์ทั้งหลายพากันทูลอัญเชิญให้พระเวสสันดรทรงครองราชย์ในแคว้นเจตรัฐแต่ก็มิได้ทรงรับ พระยาเจตราชทรงถวายการต้อนรับอย่างสมพระเกียรติ

2.1.3.2 ให้เจตบุตรผู้มีความสันทัดจัดเจนทางป่าอยู่รักษาทางไว้เพื่อป้องกันบุคคลอื่น ๆ ไม่ให้ติดตามไปรบกวนพระองค์ได้ พระเวสสันดร พระมัทรี ชาลี กัณหาได้หันพระพักตร์สู่ทิศอุดร ภาพทั้งหมดในกัณฑ์นี้เขียนเป็น 2 กลุ่มภาพ ดำเนินเรื่องจากทางด้านซ้ายสู่ด้านขวา โดยยึดถือฉากและสถานที่แคว้นเจตรัฐเป็นหลัก แบ่งภาพออกด้วยต้นไม้ และที่ว่างของพื้นใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “4 กัณฑ์ วนปเวศน์ 57 คาถา” ภาพสถาปัตยกรรมมีมิติตื้นลึกทิวทัศน์มีความสมจริงมากขึ้นด้วยการระบายท้องฟ้าเป็นสีฟ้า ต้นไม้และภูเขาใกล้เคียงธรรมชาติมาก (ภาพที่ 203)

ภาพที่ 203 กัณฑ์วนประเวศน์

แถวล่าง

2.2 พุทธประวัติ

2.2.1 ออกมหาภิเนษกรมณ์ (15) กล่าวรวมไว้ในเนื้อหาส่วนก่อนที่ตำแหน่งผนังด้านซ้าย พระประธาน (ภาพที่ 204)

ภาพที่ 204 ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

2.3 พระมาลัย (14) ภาพเขียนไว้เต็มผนังส่วนล่างต่อเนื่องไปถึงผนังถัดไป คือ ผนังด้านขวาพระประธาน แบ่งเป็น 2 กลุ่มภาพ คือ

2.3.1 พระเถระองค์หนึ่ง ชื่อพระมาลัยในลังกาทวีปเป็นพระอรหันต์มีฤทธิ์เสมอด้วยพระโมคคัลลานะมักไปโปรดสัตว์นรกเสมอ วันหนึ่งเมื่อออกบิณฑบาต ได้พบชายผู้หนึ่งเป็นผู้มีความกตัญญูกตเวทีเกิดความเลื่อมใสจึงได้ถวายดอกบัวพระมาลัย

2.3.2 เมื่อรับดอกบัวพระลัยก็เหาะขึ้นสู่สวรรค์เพื่อนำดอกบัวนั้นถวายพระจุฬามณีเจดีย์ ในเวลานั้น พระอินทร์ได้นำหมู่เทวดามาไหว้พระจุฬามณี แล้วพากันไหว้พระมาลัย ระหว่างที่พระมาลัยคอยพบพระศรีอาริยเมไตรยก็มีเทวดามากมายทยอยกันมานมัสการพระจุฬามณีเจดีย์ พระอินทร์ได้เล่าถึงกุศลที่เทวดาแต่ละองค์ได้ประกอบไว้ครั้งเป็นมนุษย์

2.3.3 เมื่อพระมาลัยได้พบพระศรีอาริยเมไตรยแล้วก็กลับยังโลกมนุษย์ สังเกตได้ว่าเรื่องพระมาลัยนั้นจะถ่ายทอดเนื้อหาและเรื่องแบ่งเป็น 3 ภาค คือ ภาคนรก ภาคสวรรค์ และภาคพระศรีอาริย์ เพื่อแสดงให้เห็นถึงผลแห่งการประกอบกรรมดีและกรรมชั่วเสมอกัน โดยจะเน้นภาคสวรรค์และภาคนรกเป็นฉากสำคัญในภาพจิตรกรรม

2.3.4 แสดงการตัดสินโทษหรือคดีความของยมบาล และถัดมาสัตว์นรกได้รับการลงโทษได้รับทุกขเวทนาแสนสาหัส เช่น ภาพสัตว์นรกกำลังปีนต้นไม้ที่มีใบคมคล้ายมีดหรือเคียว ตามกิ่งไม้นั้นมีนกตัวใหญ่คอยจิกศีรษะและร่างกายของสัตว์นรก

2.3.5 ภาพสัตว์นรกหลายตนอยู่ในกะทะร้อน บ้างถูกทรมานด้วยการมัดตามร่างกายนอนอยู่ใต้กระทะ กระนั้นมีนายนิรบาลสองตนคอยถือหอกหรือด้ามแหลม ทิ่มแทงพร้อมกับมีสัตว์ที่มีปากแหลมเหมือนนกจิกกินสัตว์นรกนั้นอีกที สังเกตได้ว่าภาพดังกล่าวจะเป็นการเขียนบทลงโทษโดยทั่วไป ไม่ได้ระบุอย่างชัดเจนว่าเป็นการเขียนถึงภูมิใดภูมิหนึ่ง (ภาพที่ 205)

(ก) (ข)

(ค)

(ง)

ภาพที่ 205 ภาพพระมาลัย

(ก) พระมาลัย

(ข) ภาพพระมาลัยที่ผนังด้านขวาพระประธาน

(ค) ภาพพระมาลัย

(ง) ภาพพระมาลัยที่ผนังด้านขวาพระประธาน

นอกจากนี้ภาพที่บริเวณผนังข้างประตูทางเข้าทั้งเขียนเป็นทวารบาลอยู่ภายใต้ซุ้มประตู สวมเครื่องแบบทหารและประทับปืนยาว (ภาพที่)

3. **ผนังทิศใต้ ผนังด้านขวาพระประธาน** (แผนผังหมายเลข 5-9,14)

แถวบน

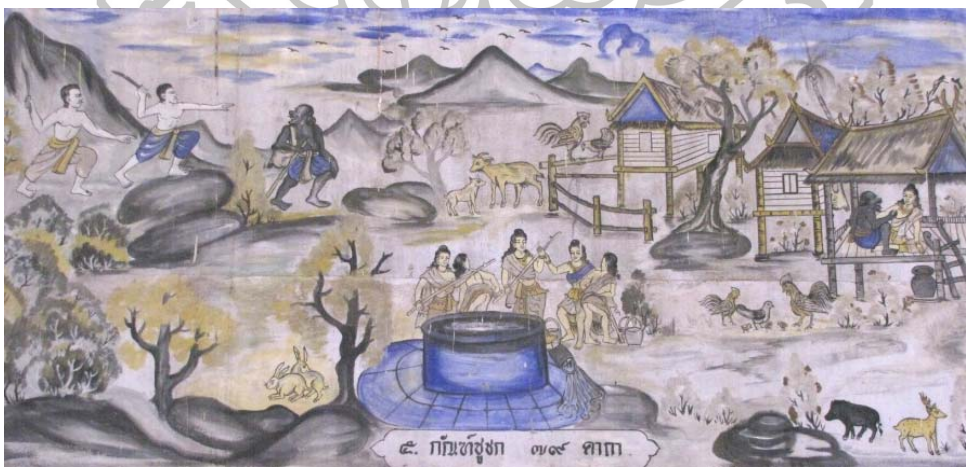
3.1 พระเวสสันดรชาดก

3.1.1 กัณฑ์ชูชก (5) ภาพเขียนไว้เต็มผนังบน แบ่งเป็น 3 กลุ่มภาพ ดังนี้คือ

3.1.1.1 ชูชกขอทานผู้มีทรัพย์มากแต่ไม่อาจรักษาไว้ได้จึงฝากเพื่อนพราหมณ์ไว้แล้วจึงนำทรัพย์ของชูชกไปใช้หมด ต่อมาจึงยกธิดาชื่อนางอมิตดาให้เป็นภรรยา

3.1.1.2 นางอมิตดาปฏิบัติต่อชูชกตามหน้าที่ของภรรยาที่ดี จนเป็นที่ริษยาของพราหมณ์หนุ่มทั้งหลายและกล่าวว่าด่าตี ภรรยาของตน นางพราหมณีเหล่านั้นจึงพากันมาบริภาสนางอมิตดา

3.1.1.3 นางจึงอ้อนวอนชูชกให้ไป ขอพระชาลี พระกัณหาเป็นทาสรับใช้นาง เมื่อไม่สามารถปฏิเสธนางอมิตดาได้จึงเดินทางไปกรุงเชตุดร ก็ถูกประชาชนขับไล่ด้วยความรังเกียจ ภาพทั้งหมดในกัณฑ์นี้เขียนเป็น 3 กลุ่มภาพ ดำเนินเรื่องค่อนข้างวกไปมาต่างจากภาพอื่น โดยยึดถือฉากและสถานที่บ้านทุนนวิฐติดกับแคว้นกาลิงครัฐเป็นหลัก แบ่งภาพออกด้วยต้นไม้ โขดหิน และที่ว่างของพื้นใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “5 กัณฑ์ชูชก 39 คาถา” ภาพนี้เห็นถึงเทคนิควิธีการเขียนของช่างแสดงมิติตื้นลึก มีระยะใกล้ไกล ของทิวทัศน์ที่มี ภูเขา ต้นไม้ โดยเฉพาะสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นแสดงรายละเอียดที่สมจริงมากกว่าที่ผ่านมา ขอบของบ่อน้ำที่แสดงมิติความกลมของบ่อ และสัตว์เลี้ยงต่าง ๆ ที่มีในวิถีชีวิตจริง เป็นต้น (ภาพที่ 206)



ภาพที่ 206 กัณฑ์ชูชก

3.1.2 กัณฑ์จุลพล (6) ภาพเขียนไว้เต็มผนังบนแบ่งเป็น 2 กลุ่มภาพ ดังนี้คือ

3.1.2.1 ชูชกหนีไปจนถึงปากทางป่าซึ่งเป็นเขาวงกต อันเป็นเขตที่พรานเจตบุตรเฝ้ารักษาทางป้องกันผู้ที่รบกวนพระเวสสันดร จนถูกสุนัขร้ายของพรานเจตบุตรไล่จึงหนีขึ้นไปอยู่บนต้นไม้ แล้วจึงลวงพรานเจตบุตร

3.1.2.2 พรานเจตบุตรหลงเชื่อจึงเชิญไปสู่เรือนและต้อนรับเป็นอย่างดี ภาพทั้งหมดในกัณฑ์นี้เขียนเป็น 2 กลุ่มภาพ ดำเนินเรื่องจากซ้ายไปขวา โดยยึดถือฉากและสถานที่เป็นสำคัญ แบ่งภาพช่วงตอนด้วยต้นไม้ โขดหิน และที่ว่างของพื้นผนัง ใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “6 กัณฑ์จุลพน 35 คาถา” ภาพนี้เห็นถึงเทคนิควิธีการเขียนของช่างแสดงมิติตื้นลึก ระยะใกล้ไกล ของทิวทัศน์ด้านหน้าและด้านหลัง มี ภูเขา ต้นไม้ แสดงรายละเอียดที่สมจริงมากกว่าที่ผ่านมาด้วยการไล่น้ำหนักเข้มอ่อนที่ต้นไม้และโขดหิน ท้องฟ้า ภูเขาและน้ำ เป็นต้น (ภาพที่ 207)

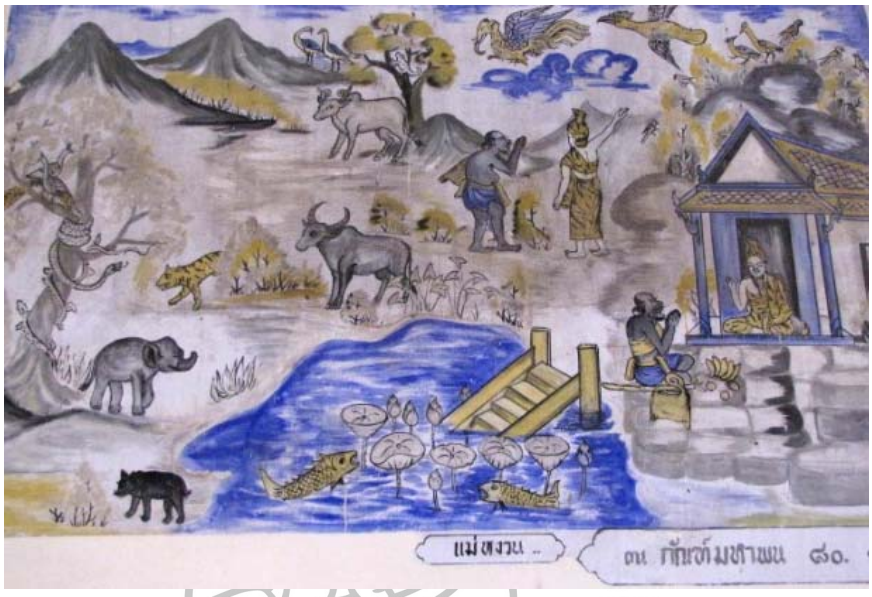
ภาพที่ 207 กัณฑ์จุลพน

3.1.3 กัณฑ์มหาพน (7) ภาพเขียนไว้เพียงครึ่งหนึ่งของพื้นที่ส่วนบนในช่วงเสานี้ ส่วนอีกครึ่งเป็นกัณฑ์กุมาร กัณฑ์มหาพนแบ่งเป็น 2 กลุ่มภาพ ดังนี้คือ

3.1.3.1 ชูชกเดินทางต่อมาถึงอาศรมของอัจจุตฤาษีแล้วได้ชวนสนทนา อัจจุตฤษีหลงเชื่อในกลลวงของชูชก

3.1.3.2 เมื่อถึงเวลาเช้าอัจจุตฤษีจึงพาชูชกไปชี้ทางไปสู่เขาวงกต ภาพทั้งหมดในกัณฑ์นี้เขียนเป็น 2 กลุ่มภาพ ดำเนินเรื่องจากล่างไปบน โดยยึดถือฉากและสถานที่เป็นสำคัญ แบ่งภาพออกด้วยต้นไม้ โขดหิน และที่ว่างของพื้นผนัง ใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “7 กัณฑ์มหาพน 80 คาถา” ภาพนี้เห็นถึงเทคนิควิธีการเขียนของช่างแสดงมิติตื้นลึกโดยการไล่

น้ำหนักเข้มอ่อน ขนาดเล็กใหญ่เพื่อสร้างระยะใกล้ไกลของทิวทัศน์ที่มี ภูเขา ต้นไม้ ยังเสริมด้วยภาพสัตว์ในจินตนาการลงไปในส่วนนี้ด้วย (ภาพที่ 208)

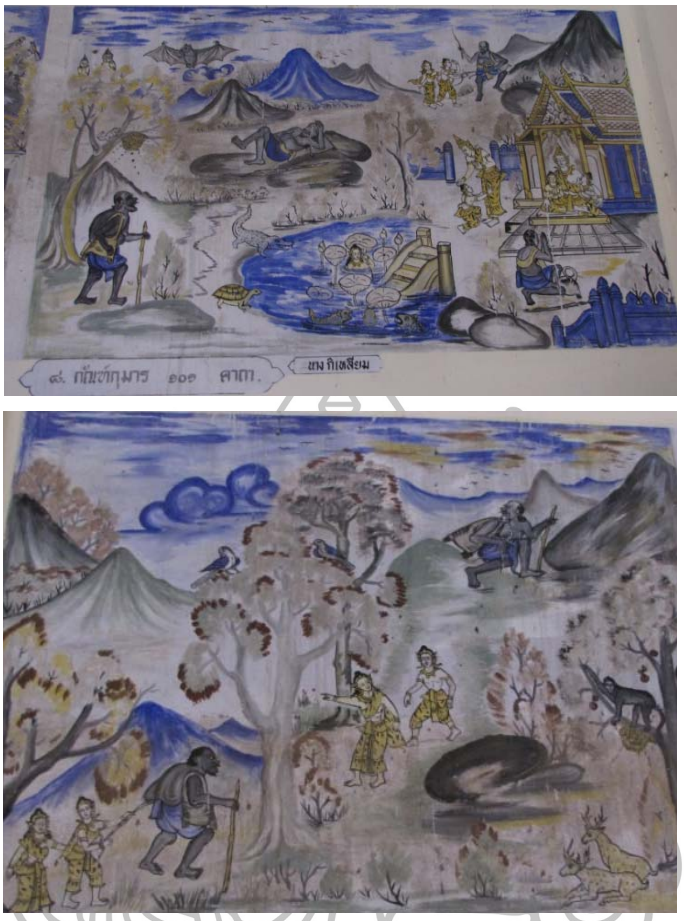


ภาพที่ 208 กัณฑ์มหาพน

3.1.4 กัณฑ์กุมาร (8) กัณฑ์นี้เขียนไว้สองภาพหลักดังนี้คือ

3.1.4.1 ชูชกได้เข้าเฝ้าพระเวสสันดรในช่วงเวลาที่พระนางมัทรีไปหาผลไม้ในป่า พระชาลีและพระกัณหาเมื่อรู้ว่าพราหมณ์จะมาขอเอาไปรับใช้ก็หวาดกลัวจึงหนีไปซ่อนตัวในสระบัว พระเวสสันดรทรงตั้งราคาค่าตัวของสองกุมารให้พระกัณหามีค่าตัวสูงกว่าเพราะว่าเป็นสตรีมีอันตรายมากกว่า

3.1.4.2 ชูชกก็ใช้เถาวัลย์มัดมือสองกุมารแล้วลากไปโดยเร็ว ลากไปเฆี่ยนไป จนหลังแตกเลือดอาบได้รับทุกขเวทนายิ่งนัก ครั้นเมื่อชูชกเดินเหยียบหินล้มลง สองกุมารได้ทีก็รีบกลับมาหาพระเวสสันดร ภาพทั้งหมดในกัณฑ์นี้เขียนเป็น 2 ฉากแยกออกจากกันโดยที่มีเสากั้น การดำเนินเรื่องจากทางซ้ายไปขวา โดยยึดถือฉากและสถานที่เป็นสำคัญ แบ่งภาพออกด้วยต้นไม้ โขดหิน ภูเขาและที่ว่างของพื้นผนัง ใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “8 กัณฑ์กุมาร 101 คาถา” (ภาพที่ 209)



ภาพที่ 209 กัณฑ์กุมาร

3.1.5 กัณฑ์มัทรี (9) กัณฑ์นี้เขียนไว้สองฉากต่อกันที่ผนังด้านขวาและผนังด้านหลังพระประธาน ดังนี้คือ

3.1.5.1 เมื่อพระเวสสันดรบริจาคทานแล้ว เมื่อพระมัทรีเสด็จกลับไปหาผลไม้ในป่า ด้วยพระหทัยหวาดหวั่นเพราะนอกจากทรงมีพระสุบินเป็นลางร้ายแล้ว เกรงจะเกิดภัยอันตรายแก่สองกุมารและพระสวามี

3.1.5.2 จึงรีบเร่งกลับสู่อาศรม ก็ทรงพบพญานาคมฤคราชทั้งสามกั้นทางอยู่ไม่อาจผ่านทางได้ พระนางรออยู่จนค่ำ เทพบุตรที่จำแลงเป็นสัตว์ทั้งสามจึงหลีกทางให้

3.1.5.3 พระนางจึงเสด็จกลับถึงพระอาศรม ครั้นมิได้พบพระกุมารทั้งสองพระนางก็ยิ่งทรงโศกเศร้า พระเวสสันดรได้สดับฟังคำรำพันของพระนาง ก็แสร้งตัดพ้อว่านางกลับมามืดค่ำมิได้ทรงห่วงใยในพระองค์และบุตรธิดา

3.1.5.4 พระมัทรียิ่งเสียพระทัยเสด็จเข้าไปในป่าชัฏเที่ยวร้องเรียกหากุมารทั้งสองจนทั่วแล้วกลับมาทรงคร่ำครวญประหนึ่งว่าดวงหทัยแตกสลายลงแล้วก็ทรงถึงวิสัญญีภาพ พระเวสสันดรทรงนำน้ำมาประพรมจนพระนางทรงฟื้นขึ้น ภาพทั้งหมดในกัณฑ์นี้เขียนเป็น 2 กลุ่มภาพ ดำเนินเรื่องจากซ้ายไปขวา โดยยึดถือฉากและสถานที่ป่าเป็นสำคัญ แบ่งภาพออกด้วยต้นไม้ โขดหิน และที่ว่างของพื้นผนัง ใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “ กัณฑ์มัทรี” ภาพนี้เห็นถึงเทคนิควิธีการเขียนของช่างแสดงมิติตื้นลึกโดยการไล่น้ำหนักเข้มอ่อน แบ่งพื้นที่ของพื้นดินและระยะไกลเป็นท้องฟ้า ภาพมีขนาดเล็กใหญ่เพื่อสร้างระยะใกล้ไกลของทิวทัศน์ที่มี ภูเขา ต้นไม้ (ภาพที่ 210)

ภาพที่ 210 กัณฑ์มัทรี

แถวล่าง

3.2 พระมาลัย (14) ได้กล่าวรวมไว้กับส่วนของผนังตรงข้ามพระประธาน (ภาพที่ 211)

ภาพที่ 211 ภาพพระมาลัย

4. **ผนังทิศตะวันตก ผนังด้านหลังพระประธาน** (แผนผังหมายเลข 9-10)

แถวบน

4.1 พระเวสสันดรชาดก

4.1.1 กัณฑ์มัทรี (9) ได้ยกภาพส่วนนี้กล่าวรวมไว้ในส่วนผนังด้านขวาพระประธานแล้ว

4.1.2 กัณฑ์สักบรรพ (10) ภาพในตอนนี้เขียนไว้ที่ผนังด้านหลังพระประธานเยื้องมาทางซ้ายชิดขอบผนังอีกด้าน แสดงถึงตอนที่ พระอินทร์ทรงแปลงเป็นพราหมณ์ชรามาทูลขอพระมัทรี พระเวสสันดรก็ทรงประทานให้ด้วยทรงปรารถนาพระสัพพัญญุตญาณ พระอินทร์ทรงประจักษ์ในพระอัธยาศัยอันประณีตของดาบสทั้งสองพระองค์แล้ว จึงปรากฏให้ทราบว่าพระองค์คือพระอินทร์แปลงมา และถวายพระนางมัทรีคืนให้แก่เวสสันดรตรัสให้ทรงคู่บุญบารมีกันสืบไป พร้อมทั้งประสาทพร 8 ประการแก่ทั้งสองพระองค์ ภาพทั้งหมดโดยยึดถือฉากและสถานที่ป่าเป็นสำคัญ แบ่งภาพออกด้วยต้นไม้ โขดหิน และที่ว่างของพื้นผนัง ใต้ภาพมีกรอบอักษรไทยเขียนว่า “ 10 กัณฑ์สักบรรพ 47 คาถา” ภาพนี้เห็นถึงเทคนิควิธีการเขียนของช่างแสดงมิติตื้นลึกโดยการไล่น้ำหนักเข้มอ่อน แบ่งพื้นที่ของพื้นดิน แม่น้ำและระยะไกลเป็นท้องฟ้า ภาพมีขนาดเล็กใหญ่เพื่อสร้างระยะใกล้ไกลของทิวทัศน์ที่มี ภูเขา ต้นไม้ (ภาพที่ 212)

ภาพที่ 212 กัณฑ์สักบรรพ

ลักษณะการเขียน

ผนังด้านในสิมของวัดราษฎร์ศิรินั้น ดังที่กล่าวแล้วว่ามีภาพจิตรกรรมฝาผนังทุกด้าน เนื่องจากเป็นสิมที่มีอายุการสร้างไม่ยาวนานมากและยังใช้งานอยู่ในปัจจุบัน ทำให้สิมได้รับการดูแลไม่ปล่อยให้รกร้าง ภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงยังอยู่ในสภาพที่ดีแม้จะมีร่องรอยคราบสกปรกจากมูลของนกจะกระจายไปทั่วทุกผนังบ้างก็ตาม ตามรายละเอียดข้างต้นที่กล่าวมาแล้ว ภาพจิตรกรรมวัดนี้เนื้อเรื่องหลักคือ เรื่องพระเวสสันดรชาดกเขียนไว้ทุกกัณฑ์ตั้งแต่ต้นจนจบ เรื่องพระมาลัย และเรื่องพุทธประวัติบางตอน ด้วยเหตุหนึ่งเป็นสิมขนาดใหญ่กว่าที่อื่นจึงมีพื้นที่ของผนังมากกว่า ช่างจึงสามารถจัดสัดส่วนเนื้อหาที่ต้องการเขียนได้อย่างไม่แออัดนัก แบ่งเป็นแถวบนและแถวล่างเป็นเรื่องราวต่างกันอย่างชัดเจน แต่ทั้งนี้จึงแสดงให้เห็นถึงระดับความสำคัญบางประการของเรื่องที่ช่างนำมาเขียนกับตำแหน่งหรือพื้นที่ของสิมด้วย ถึงแม้การวางเรื่องราวและตำแหน่งอาจดูเหมือนไม่มีระเบียบอะไรแน่ชัด หากสังเกตการกำหนดองค์ประกอบแถวบนซึ่งเป็นเรื่องพระเวสสันดรชาดก ช่างจัดแบ่งพื้นผนังและเนื้อเรื่องทุกตอนครบถ้วนและให้บรรจบกันพอดีที่ผนังเริ่มต้นโดยไม่แบ่งพื้นที่ให้กับเรื่องอื่น ๆ มาแทรก โดยเขียนเวียนไปทางทิศขวา ขณะที่เรื่องที่เขียนแถวล่างกำหนดเขียนให้เป็นสองเรื่องคือ พุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ มารผจญ และพระมาลัยในลักษณะเวียนซ้ายซึ่งเป็นการดำเนินเรื่องในทิศทางตรงกันข้ามกัน

จิตรกรรมที่ผนังสิมวัดราษฎร์ศิรินี้ เขียนเมื่อ 1 พ.ย. พ.ศ.2508 แม้จะเป็นจิตรกรรมในสิมพื้นถิ่นรุ่นหลังที่สร้างมาในช่วง 50 กว่าปีที่ผ่านมานี้ แต่ช่างพื้นถิ่นยังคงระเบียบกลวิธีใช้สีแบบเดิมคือ ใช้จำนวนน้อยสีคือ สีดำ สีเหลืองและสีครามเป็นหลัก ซึ่งสีดำจะใช้ทั้งการตัดเส้นและระบายสี เทคนิควิธีการระบายสีนั้นแตกต่างไปจากการระบายเรียบอย่างที่เป็นมา เพิ่มเติมใช้วิธีไล่สีสร้างน้ำหนักสีเข้ม-อ่อน แม้จะยังคงปล่อยให้สีขาวนวลของผนังเป็นพื้นหลังของภาพทั่วไป แต่ช่างก็เลือกระบายสีให้จำแนกความแตกต่างจากพื้นผนังในส่วนท้องฟ้าและพื้นน้ำด้วยสีครามระบายสีของภูขาด้วยสีเทาดำ การเขียนองค์ประกอบอื่น ๆ อาจอธิบายได้ดังนี้

1. **ภาพทิวทัศน์** โดยรวมยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอน ส่วนรูปแบบการเขียนภาพทิศทัศน์นั้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบการเขียนเสมือนจริงมากกว่าแต่ก่อน กำหนดระยะ มิติใกล้ไกล กำหนดให้ระยะหน้าเป็นเนื้อเรื่องหลัก ระยะหลังมักเป็นส่วนเสริมเช่น ภูเขาและท้องฟ้า ยังคงปล่อยให้เป็นพื้นสีขาวนวลของผนัง ดังนั้นจึงทำให้ภาพดูค่อนข้างสว่างและโปร่งไม่หนาแน่น ต้นไม้เขียนขนาดแตกต่างกัน รูปแบบของต้นไม้ทั้งขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ โดยรวมดูคล้ายคลึงกันแบบเจาะจงชนิดไม่ได้ ใช้วิธีกระทุ้งแปรงหรือจุดสี แต่ก็มีส่วนน้อยที่เขียนระบุคล้ายว่าเป็นต้นกล้วย ต้นมะพร้าวแทรกไว้บ้าง กลวิธีช่างพื้นถิ่นใน

การเขียนทิวทัศน์อย่างหนึ่งแม้จะเป็นฉากในป่าที่ต้องมีต้นไม้หนาทึบจำนวนมาก แต่ช่างเขียนก็เขียนเพียงต้นไม้เป็นต้นหลัก ๆ เขียนแบบเดี่ยว

1.1 รูปแบบการเขียนต้นไม้ ต้นสูงใหญ่หรือเป็นพุ่มมีกิ่งก้านและใบอย่างอิสระแบบธรรมชาติ แต่ว่าไม่ว่าจะเป็นการเขียนแบบใด ต้นไม้ในภาพจิตรกรรมนี้ก็เหมือนเป็นหน้าที่เสริมตัวภาพหรือทำหน้าที่แทรกระหว่างภาพเท่านั้น วิธีการการระบายลำต้นสีเข้ม ส่วนใบแต้มพู่กันเป็นพุ่มหนาใช้สีเช่น สีคราม สีเหลือง บางต้นใส่น้ำหนักเงาสีดำ (ภาพที่ 210)

1.2 ท้องฟ้าภายภายในสิมนี้เขียนรูปแบบท้องฟ้าเป็นสองลักษณะ คือ ท้องฟ้าที่มีก้อนเมฆอย่างอุดมคติเป็นขดวน ก้อนกลม ดังในตอนพระมาลัยเสด็จสักการะเจดีย์จุฬามณี และอีกแบบใกล้เคียงธรรมชาติ ระบายสีฟ้าไล่น้ำหนักเข้มอ่อนเป็นกลุ่มก้อนเมฆ รวมถึงระบายสีเรียบมักใช้กับฉากท้องฟ้าเป็นระยะหลังหรือมิติไกลของภาพทั่วไป (ภาพที่ 212)

2. **ภาพบุคคล** การเขียนบุคคลโดยทั่วไปของภาพจิตรกรรมวัดราษฎร์ศิริน้ันทั้งบุคคลชั้นสูงและข้าราชบริพารต่าง ๆ แสดงลักษณะทางกายภาพคล้ายคลึงกันที่ แสดงรูปร่าง มัดกล้ามเนื้อที่ใกล้เคียงความเป็นจริง ไม่บอบบาง อ่อนช้อยแบบจิตรกรรมประเพณี

2.1 บุคคลชั้นสูงอย่างกษัตริย์จะมีเค้าโครงที่มาจากจิตรกรรมไทยประเพณีมากแต่ก็ได้คลี่คลายไปมากแล้ว ทั้งแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ ไม่เน้นการแสดงอารมณ์ทางใบหน้านัก ใช้ท่าทางในการสื่อสาร ส่วนการเขียนใบหน้า มีลักษณะค่อนข้างกลม ไม่ระบายสีผิวและการตกแต่งเครื่องประดับต่าง ๆ ด้วยลวดลายกนก ซึ่งเป็นรูปแบบเค้าโครงอย่างคร่าว ๆ เช่น สังวาลย์ มงกุฎ กรองศอ ระบายด้วยสีเหลืองแทนสีทอง (ภาพที่ 205ก)

2.2 ภาพพระพุทธเจ้า พระภิกษุสงฆ์ แสดงลักษณะทางกายภาพคล้ายคลึงกันที่แสดงรูปร่าง มัดกล้ามเนื้อที่ใกล้เคียงความเป็นจริง ครองจีวรริ้วแบบธรรมชาติ สำหรับภาพดาบสน้ันทั้งชายและหญิงนุ่งห่มหนังเสือ สวมชฎา (ภาพที่ 213)

2.3 บุคคลธรรมดา นอกจากการเขียนสรีระให้สมจริงแล้ว จำพวกข้าราชบริพารชาวบ้านจะปรากฏในภาพวิถีชีวิตที่สอดแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ไม่ใช่เนื้อหาหลัก เช่น กลุ่มนางกำนัลในวังและนางชาวบ้าน มักเปลือยอก นุ่งผ้านุ่งรวบผมมวย มีผ้าสไบพาดบ่าหรือคล้องคอ เช่น นางอมิตดา และเหล่านางพราหมณ์ ส่วนผู้ชายใส่เสื้อแขนสั้นมีแถบเสื้อผ่ากลาง บ้างนุ่งโจงกระเบน ไว้ผมสั้น ใบหน้าคล้าย ๆ กัน เว้นแต่ชูชกจะมีการเขียนลักษณะให้พิเศษกว่า ระบายผิวด้วยสีเทา นุ่งโจงกระเบนสั้นสีขาวอย่างพราหมณ์ สะพายย่าม ไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 198)

ภาพที่ 213 ภาพพระพุทธเจ้า พระภิกษุสงฆ์ และดาบส

2.4 ทหารสิมนี้ไม่ต่างจากสิมหลังอื่นที่ค่อนข้างเน้นการเขียนเรื่องของขบวนทหาร เขียนไว้ได้ปราณีตสวยงาม มีกิริยาอาการอย่างเป็นธรรมชาติ ไม่ซ้ำกัน การแต่งกายของภาพขบวนทหารของสิมนี้แสดงออกแบบผสม คือ

แบบที่หนึ่ง คือ ทหารที่ยังคงสวมเครื่องแต่งกายแบบอย่างดั้งเดิม ด้วยเสื้อคอกลม มีแถบรังดุมกลางอก กางเกงขายาวคาดผ้าที่เอว บ้างก็เอาคาดผ้านั้นมาพาดที่บ่า ทหารเหล่านี้บางคนสวมหมวกมีลักษณะคล้ายหมวกหูกระต่าย ตัวอย่างนายฉันทะสวมหมวกทรงสูง คล้ายหมวกทรงประพาส อาจถืออาวุธบางอย่างประเภทดาบ หอก ทั้งหมดมักไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 214)

แบบที่สองคือ สวมเครื่องแบบตามแบบความเป็นจริงของข้าราชการทหารในช่วงสมัยนั้น เช่น ทหารม้า ทหารเดินเท้าบางกลุ่ม แสดงข้อมูลบางประการว่า สวมหมวกเหล็กหรือหมวกหม้อตาล เสื้อและกางเกงขายาว รองเท้าหนังทรงสูง คาดเข็มขัดทับเสื้อนอก มีเข็มขัดสายโยงหรือสายกระบี่คาดทับเสื้ออีกที ประทับอาวุธที่เป็นปืนยาวหรือดาบ ส่วนภาพบุคคลอื่นในส่วนที่เป็นเรื่องนรกภูมินั้นจะเขียนไว้แตกต่างจากกลุ่มที่ผ่านมาช่างจะเน้นรายละเอียดทางกายภาพและกำหนดสี เกินกว่าความเป็นจริง เพื่อให้เกิดความรู้สึกน่ากลัวตามจินตนาการของช่าง (ภาพที่ 197)

3. **สถาปัตยกรรม** ดังที่กล่าวว่าเทคนิคการเขียนภาพรวมของจิตรกรรมแห่งนี้นั้นสร้างมิติลวงตาให้ดูตื้นลึกกว่าแต่ก่อน สถาปัตยกรรมที่นี่ก็เช่นเดียวกันจะปรากฏเป็นสองแบบด้วยกัน คือ

3.1 ขนาดใหญ่ที่แทนความหมายของปราสาทราชวัง จะเน้นรูปร่างขนาดใหญ่ แสดงความซับซ้อนของรูปทรงและการตกแต่งประดับประดา เป็นอาคารทรงไม่สูงนักต่างกับภาพปราสาทหรือวังในจิตรกรรมไทย ตั้งอยู่บนฐาน แสดงรายละเอียดที่เป็นเสาคั่นแบ่งเป็นห้อง มีผ้าม่าน มีหลายหน้าจั่วแหลมหลายจั่วเหมือนเป็นอาคารที่มีมุขยื่นจำนวนมาก มักใช้ระบายด้วยสีเหลือง หลังคาทำเป็นลวดลายคล้ายเกล็ดเต่าแบบภาคกลาง มีกำแพงล้อมรอบ (ภาพที่ 201)

3.2 ขนาดเล็กที่นี้มีความหมายถึงอาคารขนาดเล็กลง เช่น อาศรมของเวสสันดรหรืออาศรมของฤาษี นั้น ลักษณะการตกแต่งโดยรวมคล้ายกับลักษณะอาคารขนาดใหญ่ แต่ต่างกันที่ได้ลดความซับซ้อนของรายละเอียด และลดขนาดลงให้เป็นอาคารขนาดเล็ก มีเพียงเสาด้านข้างล้อมรอบ ทั้งสองแบบมักระบายด้วยสีกลุ่มเดียวกัน นอกจากนี้ภาพบางตอนยังแทรกการเขียนสิ่งก่อสร้างลักษณะแบบท้องถิ่นหรือและเรือนพื้นถิ่นไว้ ด้วยเช่น ที่อยู่อาศัยของนางอมิตดาและชูชก สร้างจากวัสดุที่ทำมาจากธรรมชาติเช่น ผนังไม้ มุงหลังคาด้วยใบไม้ ล้อมรั้วอย่างง่าย

4. สัตว์

4.1 เป็นสัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง เช่น ช้าง ม้า ละมั่ง เสือ สิงห์ (ภาพที่ 198)

4.2 สัตว์อื่น ๆ เขียนแทรกเสริมภาพไว้ในแต่ละตอน เช่น นก ไก่ หมู ซึ่งเป็นสัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่น (ภาพที่ 206)

5. ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

ภาพในหัวข้อนี้จะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยของตอนต่าง ๆ ในเนื้อเรื่องพระเวสสันดรชาดกเป็นส่วนมาก โดยเฉพาะส่วนสำคัญ เช่น ภาพพิธีงานศพชูชกที่กล่าวว่ามักนิยมเขียนในจิตรกรรมอีสาน ส่วนภาพวิถีชีวิตอื่นเล็ก ๆ น้อย ๆ ช่างมักจะพบเขียนใส่แทรกไว้ในฉากนครกัณฑ์ การเล่นดนตรีพื้นเมือง เช่น แคน การฟ้อนร่ายรำ การฉลองด้วยการดื่มกินสุรา เป็นต้น (ภาพที่ 198)

6. การแบ่งเรื่อง

ดังที่กล่าวมาทั้งหมด ภาพจิตรกรรมที่ผนังสิมด้านในของวัดราษฎร์ศิริเส้นแบ่งภาพที่ใช้อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งเรื่องตามสภาพผนังสิม คือ ภาพจิตรกรรมแบ่งเป็น 2 ส่วนหลัก บนและล่าง และยังแบ่งตอนย่อยแต่ละตอนตามแนวเสา โดยเขียนเขียนอักษรกำกับตอนแต่ละตอนไว้ ซึ่งถือว่าเป็นการแบ่งภาพวิธีหนึ่ง (ภาพที่ 198)

6.2 การแบ่งเรื่องในส่วนรายละเอียดของภาพ ช่างจะใช้ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ ต้นไม้ใหญ่ และโขดหิน (ภาพที่ 198)

ตอนที่ 2 ประวัติวัดและงานจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดมหาสารคาม

1. วัดโพธาราม

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดโพธาราม ตั้งอยู่หมู่ที่ 5 บ้านดงบัง ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม ตามประวัติกล่าวว่าเป็นวัดที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยชาวลาวที่อพยพมาจากเมืองเวียงจันท์ แต่เดิมสิม หลังเก่าเป็นประเภทสิมน้ำ เมื่อชำรุดจึงสร้างสิมหลังใหม่ขึ้นเป็นสิมบกดังในปัจจุบัน สร้างและออกแบบขึ้นโดยพระครูจันดี เจ้าอาวาสองค์ที่ 45 และได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาในปี พ.ศ.2451[113] ขณะเดียวกันได้รับชื่อวัดว่า “วัดโพนทอง” และต่อมาในภายหลัง ปีพ.ศ.2458 ได้เปลี่ยนชื่อเป็น “วัดโพธาราม” ดังปัจจุบัน[114] (ภาพที่ 214ก)

(ก) (ข)

ภาพที่ 214 สิมวัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม

(ก) สิมวัดโพธาราม

(ข) บันไดทางเข้าสิมวัดโพธาราม

---

[113] พิทักษ์ น้อยวังคลัง, **ค่านิยมไตรภูมิในงานจิตรกรรมอีสาน** (มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2544), 30.

[114] สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 7 จังหวัดขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น** (อุดรธานี: วินิจการพิมพ์, 2543), 46.

รูปแบบสิม

ลักษณะโดยทั่วไปของสิมวัดบ้านขอนแก่นนี้เป็นสิมทึบพื้นบ้านสร้างด้วยอิฐถือปูนหันหน้าไปทางทิศตะวันออก มีชุดฐานบัวสูงที่ประดับลวดบัวงอนซ้อนลดหลั่นสองชุด (ภาพที่ 215) ตัวอาคารมีแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง 4.47 เมตร ยาว 7.35 เมตร หันหน้าไปทางทิศตะวันออก หลังคาทรงจั่วด้วยมุงกระเบื้องดินเผาแบบมีเสารองรับชายคาปีกนกรอบตัวอาคาร กล่าวว่าวัสดุมุงหลังคาเดิมนั้นเป็นแบบแป้นเกล็ด 115 มีเครื่องประดับหลังคา เช่น โหง่ ช่อฟ้า กลางสันหลังคา ลำยอง หางหงส์ หน้าบันเรียบไม่มีลวดลาย ผนังด้านข้างเจาะช่องหน้าต่างขนาดเล็กด้านละ 2 ช่อง เป็นบานเปิดปิดแผ่นไม้เรียบ ไม่มีซุ้มหน้าต่าง มีประตูทางเข้าทางด้านหน้าด้านเดียว บานประตูแผ่นไม้เรียบประดับบอกเลา กรอบประตูประดับด้วยลวดลายประจำยามและประดับด้วยกระจกสี หากแต่มีสภาพชำรุดไปมาก ไม่มีซุ้มประตู บันไดด้านหน้าก่ออิฐฉาบปูน ราวบันไดรูปพระยานาคทอดลำตัวเป็นราวบันได (ภาพที่ 214ข) ภายในอาคารมีห้องเดียวไว้สำหรับพระสงฆ์ทำสังฆกรรม ผนังภายในอาคารด้านหลังสิมช่างก่ออิฐฉาบปูนเป็นชุดฐานบัวเป็นฐานชุกชียาวตลอดแนวผนังประดิษฐานพระพุทธรูปประธาน (ภาพที่ 216, 217) ผนังด้านนอกและด้านในเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติ เวสสันดรชาดก พระมาลัย อดีตพุทธ และสินไซ

ภาพที่ 215 ภาพขยายชุดฐานสองชั้นของสิมวัดโพธาราม

[115] สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 7 จังหวัดขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 47.

ภาพที่ 216 พระพุทธรูปและภาพจิตรกรรมภายในสิมวัดโพธาราม

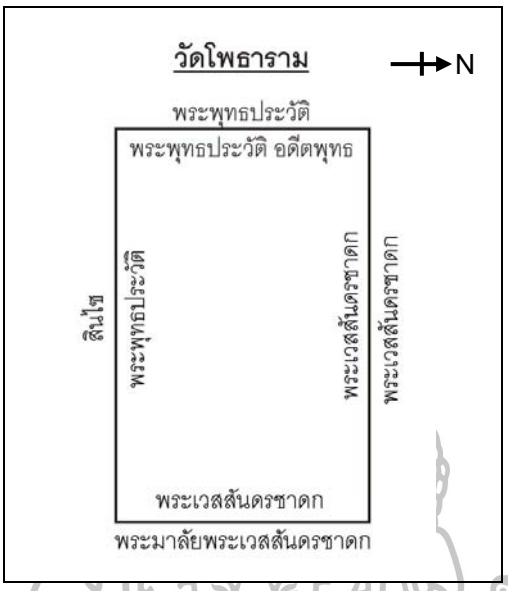
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดนี้เขียนไว้ทุกผนังทั้งผนังด้านนอกและด้านใน กรมศิลปากรระบุว่า ช่างเขียนของวัดโพธาราม คือ นายสิงห์ และจารย์ซาลาย[116] ซึ่งเป็นช่างพื้นบ้านที่อาศัยอยู่ในอำเภอพยัคฆภูมิพิสัย จังหวัดมหาสารคาม ซึ่งมีภูมิลำเนาเดิมเป็นคนอำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด และตามเอกสารกล่าวว่าเป็นช่างคนเดียวที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังของวัดป่าเรไร จังหวัดมหาสารคามอีกด้วย[117] ลักษณะภาพจิตรกรรมนี้ตัดเส้นสีลงบนผนังสีขาวนวล สีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นสีฟ้าคราม สีเขียว น้ำตาล ดำ ขาว ตัดเส้นด้วยสีแดง สีดำหรือน้ำเงิน ระบายสีที่ตัวภาพบุคคล สัตว์ ทิวทัศน์ สถาปัตยกรรม โดยเฉพาะผิวภาพบุคคลเป็นสีขาวที่ผนังบางส่วน อธิบายภาพบางส่วนด้วยอักษรไทยน้อย ภาพจิตรกรรมฝาผนังสามารถจำแนกออกพื้นที่เป็น 2 ส่วน คือ 1. ผนังด้านนอก 2. ผนังด้านใน ดังนี้

---

[116] กรมศิลปากร, **จิตรกรรมไทยประเพณี**, เล่มที่ 1 (กรุงเทพฯ: กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2533), 163.

[117] นอกจากนี้ช่างสิงห์ ยังมีบุตรชาย คือ ช่างลี วงศ์วาด เป็นผู้ช่วยเขียนจิตรกรรมวัดโพธารามและวัดป่าเรไร ดูรายละเอียดใน สุมาลี เอกชนนิยม, **ฮูบแต้มในสิมอีสาน: งานศิลป์สองฝั่งโขง** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2548), 23; สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 7 จังหวัดขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 48.



ภาพที่ 217 แผนผังจิตรกรรมวัดโพธาราม

1. **จิตรกรรมฝาผนังด้านนอก** พื้นที่ทั้งหมดสี่ด้านเขียนภาพจิตรกรรมไว้เต็มทุกผนัง แต่ละผนังเขียนกรอบลวดลายหน้ากระดานที่ขอบของผนังทั้งสี่ด้าน พื้นที่ตรงกลางเขียนภาพเล่าเรื่อง เว้นพื้นที่เฉพาะบริเวณประตูหน้าและหน้าต่าง สามารถลำดับเรื่องได้ดังนี้

1.1 **ผนังด้านทิศเหนือ** หรือผนังด้านซ้ายของพระประธานนี้ สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดี มีเพียงผนังส่วนบนที่สีซีดจางเพราะน้ำฝนจากหลังคารั่วลงมา รวมทั้งปัญหาคราบสกปรกจากมูลสัตว์ ทำให้ภาพชำรุดไปมากกว่าส่วนอื่น พื้นที่ผนังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเว้นช่องหน้าต่างสองช่องเขียนเรื่องหลักเป็นภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดรชาดก อาจแทรกเรื่องย่อยบ้าง เช่น ภาพยักษ์ที่มุมผนังด้านขวาบน มีอักษรไทยน้อยเขียนว่า “อันนี้ไวยุราสแล” โดยเฉพาะลักษณะภาพเล่าเรื่องรูปแบบที่ช่างอีสานที่มักใช้ฉากหรือสถานที่เป็นสำคัญ จึงทำให้ภาพสถานที่หนึ่ง ๆ เช่น ปราสาทราชวังในผนังนี้ที่หมายถึงนครเชตุดร อาจเขียนภาพที่ มีเหตุการณ์ร่วมสถานที่เดียวกันหลายตอนปะปนกันไว้เช่น กัณฑ์หิมพานต์ ทานกัณฑ์ นครกัณฑ์ การพิจารณาจึงแบ่งเป็นกลุ่มภาพได้ดังนี้ (ภาพที่ 217)

1.1.1 พระเวสสันดรชาดก

1.1.1.1 กัณฑ์ทศพร ภาพแสดงที่ในตอนนี้เป็นกลุ่มภาพบุคคลขนาดเล็กสองภาพ อยู่เหนือกลุ่มภาพปราสาทด้านล่างมีอักษรไทยน้อยเขียนไว้สองประโยคว่า “อันนี้อยู่ไฟ” และ“อันนี้ออกหันลูก” อาจจะกล่าวถึงเนื้อตอนหนึ่งความในกัณฑ์ทศพรและภาพบุคคลอาจกล่าวถึง พระนางผุสดีหรือพระนางมัทรี ครั้งคลอดพระโอรส พระธิดา (ภาพที่ 218)

ภาพที่ 218 กัณฑ์ทศพร

1.1.1.2 กัณฑ์หิมพานต์ แสดงถึงตอนที่พระเวสสันดรพระราชทานช้างปัจจัยนาเคนทร์แก่พราหมณ์ทั้ง 8 ของแคว้นกาลิงครัฐ บางภาพมีอักษรไทยน้อยเขียนบรรยายประกอบสั้น ๆ ในตอนนี้มีสองกลุ่มภาพที่ กล่าวถึง คือ 1. ภายในปราสาทใหญ่ทางซ้ายของผนังที่หมายถึงนครเชตุดร แคว้นสีวี เขียนลำดับเหตุการณ์ตั้งแต่พราหมณ์ของแคว้นกาลิงครัฐเข้าเมืองเพื่อทูลขอช้าง ถัดมาด้วยพระเวสสันดรทูลลาพระชนกชนนีขอออกบวช และ 2. ส่วนอีกตอนเขียนไว้ด้านบนของผนังมีสภาพเลือนรางมากกล่าวถึงในตอนที่พระเวสสันดรพระราชทานช้างปัจจัยนาเคนทร์แก่พราหมณ์แล้ว (ภาพที่ 219ก, 220ก)

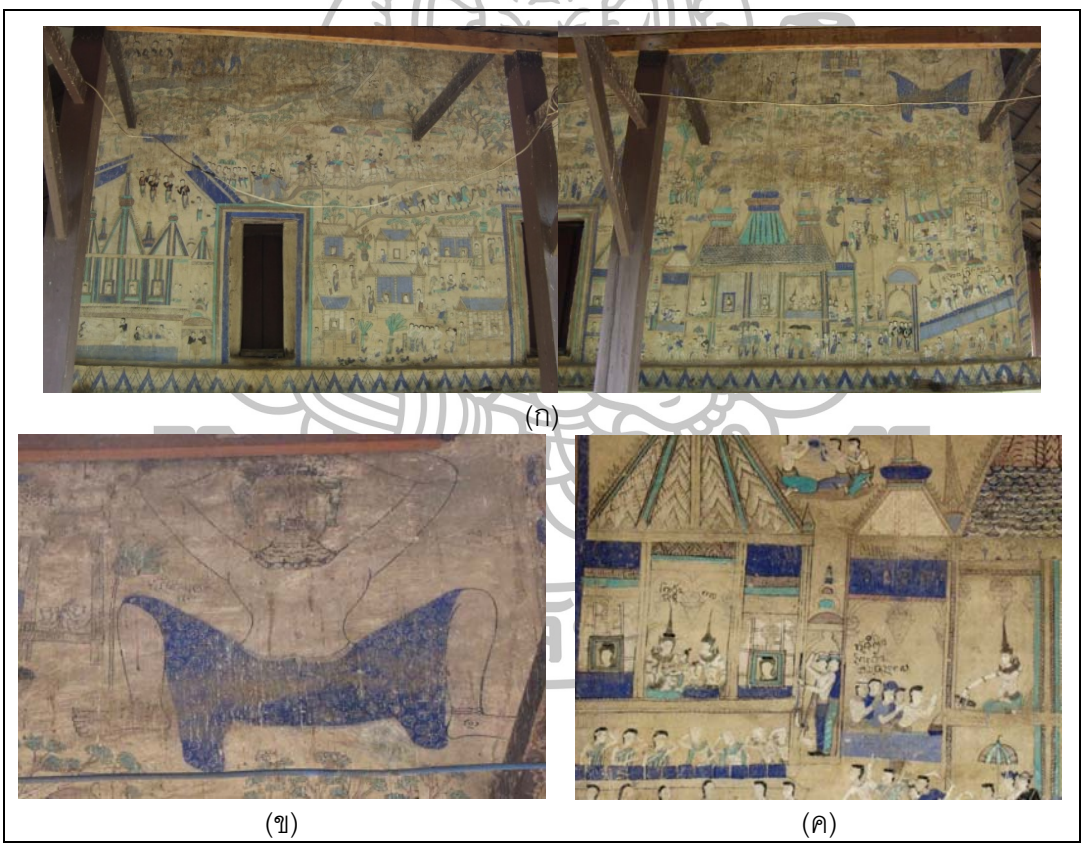
1.1.1.3 ทานกัณฑ์ ภาพแถบด้านบนของผนังสภาพเลือนรางมากเช่นกันกล่าวถึงเมื่อพระเวสสันดรได้ทูลลาพระชนกชนนีขอออกบวชและเสด็จเข้าสู่เขาวงกต เมื่อเสด็จออกจากพระนครก็มีพราหมณ์มาทูลขอม้า ต่อมาเทวดาได้แปลงองค์เป็นละมั่งเทียมราชรถแทนม้าพาพระองค์เสด็จต่อไป และมีพราหมณ์ผู้หนึ่งมาทูลขอราชรถ พระองค์ได้ประทานราชรถแด่พราหมณ์นั้น แล้วเสด็จสู่ป่าด้วยพระบาทพระองค์ทรงอุ้มประชาลี พระมัทรีทรงอุ้มพระกัณหาไปสู่เขาวงกต (ภาพที่ 220ข, ค, ง)

1.1.1.4 วนประเวศน์ ภาพนี้เขียนไว้ที่ผนังด้านขวาเป็นกลุ่มภาพปราสาทขนาดใหญ่ แวดล้อมด้วยกำแพงเมืองแคว้นเจตรัฐ พระเวสสันดร พระมัทรี กัณหาและชาลีเสด็จมาถึงแคว้นเจตรัฐ พระยาเจตราชและพระญาติ พระวงศ์ทั้งหลายพากันทูลอัญเชิญให้ทรงครองราชย์ในแคว้นเจตรัฐก็มิได้ทรงรับและถวายการต้อนรับอย่างสมพระเกียรติ (ภาพที่ 220จ)

1.1.1.5 นครกัณฑ์ ภาพนี้เขียนมีองค์ประกอบหลายส่วน เริ่มที่บริเวณกึ่งกลางผนังเป็นภาพขบวนเสด็จของกษัตริย์ทั้งหกพาดผ่านจากกึ่งกลางผนัง วกเข้าประตูเมืองทางมุมผนังซ้าย และทอดขบวนยาวลงด้านล่างของภาพปราสาทขนาดใหญ่ที่แวดล้อมด้วยกำแพงเมืองกรุงเชตุดร จะเห็นได้ว่าด้วยเหตุการณ์ตอนนี้ใช้สถานที่หรือฉากเดียวทับซ้อนกับเนื้อความส่วน

ก่อนในกัณฑ์หิมพานต์ ภาพจึงมีรายละเอียดค่อนมากและสับสน ขบวนเสด็จของกษัตริย์ทั้งหกองค์ประกอบเต็มไปด้วยภาพบุคคลที่เป็นกษัตริย์ข้าราชบริพารชายหญิง ประชาชน พร้อมด้วยวิถีชีวิต วัฒนธรรม ประเพณีมากมาย เช่น ประเพณีฮดสรง สู่ขวัญ เป็นต้น ฉากนี้มีอักษรไทยน้อยเขียนว่า “บั้นพระเวสโอมนางมัทรีแห่เมือ (กลับ) เมืองแล” ซึ่งเนื้อความย่อในตอนนี้ กล่าวถึง พระเจ้ากรุงสญชัยได้เสด็จไปทรงรับพระเวสสันดรและพระมัทรี ให้เสด็จกลับสู่กรุงเชตุดร (ภาพที่ 221ก-ง)

ส่วนพื้นที่ระหว่างช่องหน้าต่างเป็นผนังตรงกลางขนาดกว้างสมควร วางตำแหน่งภาพไว้อยู่ระหว่างภาพปราสาทที่มีความหมายถึงกรุงเชตุดรและแคว้นเจตรัฐ เขียนภาพวิถีชีวิตเป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่กระจายตัวเต็มพื้นที่ ทั้งที่พักอาศัย วิถีชีวิต การทำบุญ การเกี้ยวพาราสี การทอผ้า การเลี้ยงสัตว์ เป็นต้น (ภาพที่ 222)



(ก)

(ข) (ค)

ภาพที่ 219 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือ

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายของพระประธาน

(ข) ภาพยักษ์

(ค) กัณฑ์หิมพานต์

(ก)

(ข)

(ค)

(จ)

(ง)

ภาพที่ 220 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือ

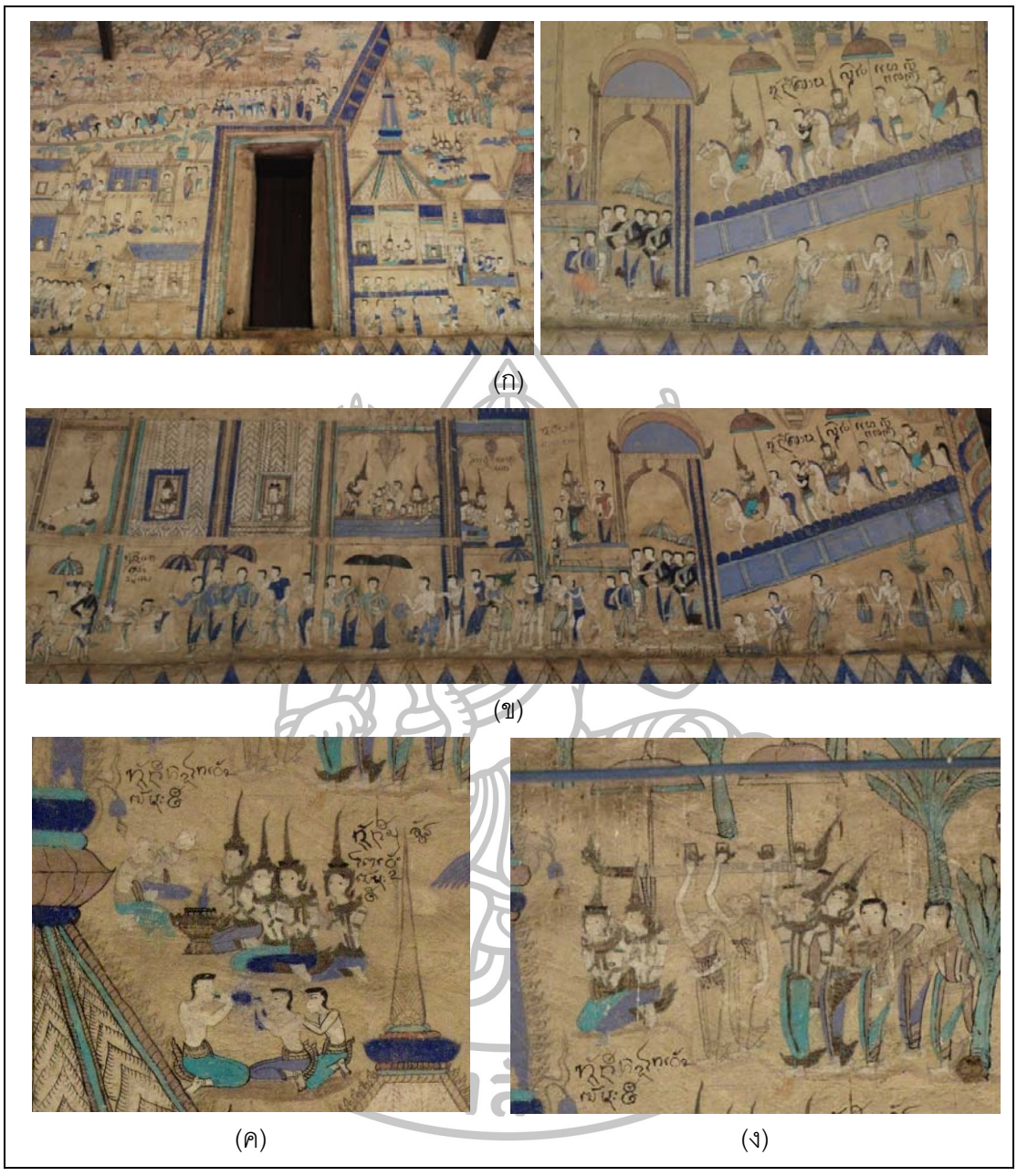
(ก) กัณฑ์หิมพานต์

(ข) เวสสันดรพระราชทานช้างปัจจัยนาเคนทร์แก่พราหมณ์

(ค) พระเวสสันดรพระราชทานม้าและราชรถแก่พราหมณ์

(ง) พระเวสสันดรทรงอุ้มพระชาลี พระมัทรีทรงอุ้มพระกัณหาไปสู่เขาวงกต

(จ) พระเวสสันดร พระมัทรี กัณหาและชาลีเสด็จมาถึงแคว้นเจตรัฐ



(ก)

(ข)

(ค) (ง)

ภาพที่ 221 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือ

(ก) นครกัณฑ์

(ข) นครกัณฑ์

(ค) ประเพณีสู่ขวัญพระเวสสันดรกับพระนางมัทรี

(ง) ประเพณีฮดสรง

ภาพที่ 222 ภาพประเพณีบริเวณระหว่างช่องหน้าต่าง

1.2 **ผนังด้านทิศตะวันออก** หรือผนังตรงข้ามพระประธาน เด่นชัดที่ช่างเขียนวางภาพเขียนขนาดใหญ่สองภาพไว้ทั้งสองข้างของผนัง ฝั่งขวาเป็นภาพเกี้ยวพาราสีของทหารชายและหญิงสาว และทางฝั่งซ้ายเป็นภาพราหู ส่วนภาพเล่าเรื่องเขียนไว้สองเรื่องหลัก คือ พระเวสสันดรชาดก และพระมาลัย สามารถแบ่งเป็นกลุ่มภาพ 3 กลุ่ม (ภาพที่ 223ก) ดังนี้

1.2.1 พระเวสสันดรชาดก

1.2.1.1 ทานกัณฑ์ ตำแหน่งที่เขียนบริเวณฝั่งขวาตอนบนสุดของผนังเขียนขบวนเสด็จตามแนวผนังด้านบน แต่การตีความยังไม่สามารถระบุแน่ชัดว่าเป็นส่วนหนึ่งของตอนทานกัณฑ์นี้ด้วยหรือไม่ ถัดลงมาด้านล่างเป็นภาพในตอนที่พระเวสสันดรได้ทูลลาพระชนกชนนีออกบวชพร้อมด้วยพระมัทรี พระกัณหา พระชาลี เมื่อพระองค์ก็ได้ประทานราชรถแด่พราหมณ์ไปแล้วจึงเสด็จสู่ป่าด้วยพระบาท พระองค์ทรงอุ้มประชาลี พระมัทรีทรงอุ้มพระกัณหาบ่ายพระพักตร์ตรงไปสู่เขาวงกตพระบาท (ภาพที่ 223ข)

1.2.1.2 กัณฑ์ชูชก ตำแหน่งที่เขียนบริเวณฝั่งขวาครึ่งผนังด้านล่างเขียนเรื่องราวเป็นลำดับกล่าวคือ ชูชกซึ่งเป็นพราหมณ์ชราและนางอมิตดา ผู้ซึ่งปฏิบัติต่อชูชกตามหน้าที่ของภรรยาที่ดี จนเป็นที่ริษยาของพราหมณ์หนุ่มทั้งหลายและกล่าวว่าด่าตี ภรรยาของตนนางพราหมณีเหล่านั้นจึงพากันมาบริภาสนางอมิตดา นางจึงอ้อนวอนชูชกให้ไป ขอพระชาลีพระกัณหาเป็นทาสรับใช้นาง ภาพเขียนส่วนนี้วาดไว้อย่างกระจายตัวเสมอกันโดยไม่เว้นที่ว่างรอบกลุ่มภาพมากนัก โดยรวมยึดถือฉากและสถานที่คือหมู่บ้านพราหมณ์ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือสถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอน ทำให้มีภาพบุคคลคนเดียวในหลายเหตุการณ์อยู่ร่วมในพื้นที่ภาพเดียวกัน (ภาพที่ 224ก)

1.2.2 พระมาลัยและนรกภูมิ(ภาพที่ 224ข)

1.2.2.1 พระมาลัยและนรกภูมิที่ผนังด้านฝั่งซ้ายรวมถึงบริเวณเหนือประตูทางเข้า เขียนเป็นเรื่องพระมาลัยและนรกภูมิเต็มพื้นที่ โดยแบ่งพื้นที่ออกเป็น 3 ส่วน สวรรค์ โลกมนุษย์และนรกภูมิ โดยเริ่มเรื่องจากพื้นที่บนสุดของผนังกล่าวถึงพระมาลัยเสด็จบูชาเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ได้พบกับพระอินทร์ พระศรีอาริยเมตไตรย์ และได้สนทนาเรื่องบาป บุญ กับพระศรีอาริยเมตไตย์

1.2.2.2 ผนังส่วนกลางพระมาลัยนำเทวโองการจากพระศรีอาริยเมตไตรย์มาแจ้งแก่ชาวชมพูทวีป และได้นำความมาเล่าสั่งสอนเรื่องบาปและบุญ

1.2.2.3 ส่วนผนังตอนล่างเขียนตอนพระมาลัยเสด็จลงนรกภูมิเพื่อโปรดสัตว์นรก แสดงการตัดสินโทษหรือคดีความของยมบาล สัตว์นรกได้รับการลงโทษได้รับทุกขเวทนาแสนสาหัส เช่น ภาพนายนิรบาลกำลังใช้เลื่อยศีรษะ บ้างกำลังปีนต้นไม้ที่มีใบคมคล้ายมีดหรือเคียว ตามกิ่งไม้นั้นมีนกตัวใหญ่คอยจิกศีรษะและร่างกาย บ้างอยู่ในกะทะร้อน โดยมีนายนิรบาลสองตนคอยถือหอกหรือด้ามแหลมทิ่มแทง เป็นต้น

(ก)

(ข)

ภาพที่ 223 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออก

(ก) พระมาลัยและนรกภูมิ (ข) ภาพขยายจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออก ทานกัณฑ์

(ก) (ข)

ภาพที่ 224 จิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออก
(ก) ภาพขยายจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออก กัณฑ์ชูชก
(ข) ภาพขยายจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออกเขียนเรื่องพระมาลัย

1.3 **ผนังด้านทิศใต้** หรือผนังด้านขวาพระประธาน (ภาพที่ 225ก) สภาพของงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพพอใช้เนื่องจากมีเพียงผนังหลายส่วนที่สีซีดจางไปมาก ขอบผนังสามด้านเขียนลายกรอบหน้ากระดานที่ผนังด้านล่างและด้านข้างทั้งสองด้าน เว้นพื้นที่ช่องหน้าต่างสองช่อง บริเวณกรอบเขียนประดับด้วยลวดลายกนก และเหนือช่องหน้าต่างตกแต่งซุ้มหน้าบันทรงโค้งต่อยอดแหลม ซึ่งส่วนนี้ช่างจะออกแบบแตกต่างกันไปในแต่ละผนังซึ่งไม่ถือว่าเป็นระเบียบที่ไม่สม่ำเสมอนัก ภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้ทั้งหมดเขียนภาพเล่าเรื่องหลักเป็นในวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่องสินไซไว้หลายตอนด้วยกัน เนื้อเรื่องเริ่มจากผนังด้านซ้ายและกระจายตัวไปตามส่วนต่าง ๆ ของผนัง เขียนในตอนสำคัญสามารถแบ่งอธิบายเป็นกลุ่มภาพได้ดังนี้

1.3.1 สินไซ

1.3.1.1 ตำแหน่งผนังด้านด้านซ้ายเหนือซุ้มประตูเป็นภาพยักษ์อุ้มสตรีนางหนึ่ง แสดงถึงตอนที่ยักษ์กุมภกัณฑ์ซึ่งอดีตชาติเคยเป็นสามีของนางสุมณฑาได้มาลักพาตัวนางสุมณฑาเป็นชายา มีอักษรเขียนบรรยายว่า “กุมภัณฑ์เอาสุมุณฑาแล” (ภาพที่ 225ค)

1.3.1.2 ถัดขึ้นมาด้านบนตำแหน่งผนังมุมด้านด้านซ้ายน่าจะเป็นตอนที่ท้าวกศุราชตัดสินพระทัยออกบวชเพื่อสืบหานางสุมณทา ขณะที่ออกบิณฑบาตได้พบกับลูกสาวนันทะ 7 คน เศรษฐีเมืองจำปา มีอักษรเขียนบรรยายว่า “บ้านเศรษฐีแล” (ภาพที่ 255ก)

1.3.1.3 ตำแหน่งมุมด้านล่างซ้ายของผนังแสดงภาพกลุ่มปราสาทและภาพบุคคลกล่าวถึงเหตุการณ์ในเมืองเปงจาล พระเจ้ากศุราชหลงเชื่อชายาทั้ง 6 ของตน จำต้องขับไล่นางจันทาเทวี (มเหสีคนที่ 1) มเหสี และนางลุน (ปทุมามเหสีคนที่ 8) ออกจากเมืองพร้อมโอรสทั้งหมดเดินทางไปตามป่าเขา (ภาพที่ 225จ)

1.3.1.4 ตำแหน่งช่วงกลางผนังแสดงภาพอาคารและภาพบุคคลที่ประกอบไปด้วยกุมารทั้ง 6 คนออกเดินทางเรียนศาสตร์ศิลป์จนได้พบสินไซ และสีโห ทั้งหมดจึ่งไปตามสุมณฑากลับเมือง (ภาพที่ 225ง)

1.3.1.5 ตำแหน่งภาพที่ผนังด้านขวาบนสุดของผนัง สินไซเดินทางมาพบตัวนางสุมณฑาแล้ว สินไซจึงได้สู้รบกับยักษ์กุมภัณฑ์ที่มาชิงตัวนางสุมณฑาจนฆ่ายักษ์กุมภัณฑ์ตาย (ภาพที่ 32)

1.3.1.6 ตำแหน่งตรงกลางขอบผนังด้านบนเขียนตอนที่ท้าวเวสสุวรรณได้ชุบชีวิตยักษ์กุมภัณฑ์ขึ้นใหม่ และขอให้เลิกติดตามนางสุมณฑาเสีย แต่ยักษ์กุมภัณฑ์ดื้อรั้นไม่ยอมเชื่อฟัง (ภาพที่ 226จ)

1.3.1.7 ตำแหน่งของกลุ่มปสาทกลางผนัง เหนือกลุ่มภาพการสู้รบในด่านช้าง เป็นภาพปราสาทที่ตกแต่งด้วยเหล่าพระยานาคประดับจำนวนมาก ซึ่งแสดงถึงสถานที่อันหมายถึงเมืองบาดาล ตอนที่สินไซเล่นสกาชนะท้าววรุณนาคแล้วได้รับนางสีดาจันทร์คืนสู่เมืองมนุษย์ (ภาพที่ 226ง) นอกจากนี้บริเวณเดียวกันภาพยังเขียนถึงต้นกาลพฤกษ์บนเขาเวละบาดซึ่งหมายถึงต้นไม้ที่พระอินทร์เนรมิตไว้มีดอกเป็นเสื้อผ้าอาภรณ์สีสวยงามดังเครื่องทรงของเทพด้วย แต่ภาพนี้เขียนเพียงต้นไม้ที่มีดอกไม้บานเป็นช่อและมีอักษรบรรยายว่า “สินไซฮอด (ถึง) ต้นกัลปพฤกษาแล (ภาพที่ 226ฉ)

1.3.1.8 ภาพบนผนังฝั่งทางขวาโดยส่วนมากเขียนเล่าเรื่องเหตุการณ์ระหว่างการเดินทางตามหานางสุมณฑาว่าสินไซต้องพบอุปสรรคด่านต่าง ๆ เขียนเป็นฉากสู้รบ เช่น ด่านงูซวง ด่านยักษ์กันดารหรือวรุณยักษ์ ด่านช้าง ด่านยักษ์ 4 ตน ด่านต่อสู้กับวิทยาธรแย่งนารีผล เป็นต้น (ภาพที่ 226ช)

ภาพที่ 225 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านขวาพระประธาน

(ข) ท้าวกศุราชออกบิณฑบาตได้พบกับลูกสาวนันทะเศรษฐีทั้ง 7 คน

(ค) ยักษ์กุมภกัณฑ์ลักพาตัวนางสุมณฑา

(ง) กุมารทั้ง 6 คนเดินทางมาเรียนศาสตร์ศิลป์ได้พบสินไซและสีโห

(จ) พระเจ้ากศุราชขับไล่นางจันทาเทวีและนางลุน

ภาพที่ 226 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้

(ก) สินไซ สีโห กุมารทั้ง 6 คนออกตามหานางสุมณฑา และภาพสินไซรบกับงูซวง

(ข) ด่านยักษ์

(ค) สินไซฆ่ายักษ์กุมกัณฑ์ตาย

(ง) สินไซรบกับท้าววรุณนาคเมืองบาดาล

(จ) ท้าวเวสสุวรรณชุบชีวิตและสั่งสอนยักษ์กุมภกัณฑ์

(ฉ) สินไซและต้นกัลปพฤกษ์บนเขาเวละบาด

(ช) สินไซรบกับพญาธรแย่งนางกินรี

1.4 ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดี มีเพียงผนังส่วนบนที่สีซีดจางและมีคราบสกปรกจากมูลสัตว์ไม่ต่างจากผนังอื่น ๆ และสังเกตได้ว่าช่างยังเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังส่วนนี้ไม่เสร็จสมบูรณ์นัก เพราะเรื่องราวบางช่วงตอนยังแสดงร่องรอยเพียงการร่างภาพด้วยดินสอหรือตัดเส้น โดยที่ยังไม่ได้ระบายสี เช่น ภาพหนึ่งในตอนพิมพาพิลาปปริวัตต์ (ภาพที่ 227ก) พื้นที่ทั้งหมดของผนังด้านข้างทางทิศตะวันออกนี้เขียนเป็นกลุ่มภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติ ในตอนต่าง ๆ สามารถอธิบายได้ดังนี้

1.4.1 พุทธประวัติ

1.4.1.1 ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ เขียนไว้บริเวณพื้นที่ส่วนใหญ่ผนังทางด้านซ้าย และโอบล้อมบางส่วนของบริเวณขอบผนังขวาด้านบนใต้หลังคา เขียนไว้หลายตอน ประกอบด้วยฉากต่าง ๆ ดังนี้

1.4.1.1.1 ตำแหน่งกึ่งกลางผนังเขียนเป็นกลุ่มภาพบุคคลขนาดเล็ก แสดงตอนที่เมื่อพระโพธิสัตว์มีพระชนม์ได้ 28 พรรษาทรงออกประพาสอุทยานได้พบคน แก่ คนเจ็บ คนตายและนักบวชจึงทรงสังเวชพระทัย และทรงเลือกจะออกบวช[118] (ภาพที่ 227ข)

1.4.1.1.2 กลุ่มภาพปราสาทขนาดใหญ่ทางด้านซ้าย แสดงพุทธประวัติกล่าวถึงตอนที่กลางดึกแห่งการตัดสินพระทัย ตอนเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จไปทอดพระเนตรพระนางพิมพาบรรทมอยู่กับพระโอรสราหุลแล้วจึงเสด็จออกพร้อมด้วยม้ากัณฐกะและนายฉันนะตามเสด็จ (ภาพที่ 38)

1.4.1.1.3 เหนือภาพกลุ่มปราสาทเป็นกลุ่มบุคคล แสดงในยามดึกเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์เสด็จขึ้นทรงม้ากัณฐกะเพื่อเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ขณะนั้นเท้าจตุโลกบาลทั้ง 4 เสด็จแวดล้อมประจำเท้าทั้ง 4 ของม้ากัณฐกะ ท้าวมหาพรหมทรงกางกั้นฉัตรทิพย์ เทพทั้งหลายอัญเชิญเครื่องสักการะบูชา ขณะนั้นพระยาวัสวดีมารก็เหาะมาเบื้องพระพักตร์ห้ามและทูลให้อยู่ในราชสมบัติ แต่พระองค์ประสงค์มุ่งไปสู่พระอตมนิพพาน [119] ซึ่งภาพในตอนนี้พบว่าเขียนไว้อีกภาพหนึ่งในลักษณะเดียวกัน กึ่งกลางผนังด้านบน ซึ่งช่างอาจหมายถึงลำดับช่วงเหตุการณ์ต่อมาของการเดินทางสู่แม่น้ำอโนมา และเพื่อเป็นการสร้างภาพเชื่อมเหตุการณ์สู่ภาพถัดไปอีกพื้นที่หนึ่งของผนัง (ภาพที่ 227ค)

---

[118] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 53.

[119] เรื่องเดียวกัน, 66-67.

1.4.1.1.4 ตำแหน่งขอบผนังบนด้านขวา แสดงถึงตอนที่เมื่อเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จมาถึงริมฝั่งแม่น้ำอโนมาแล้ว ทรงสถิตเหนือกองทรายทรงเปลื้องเครื่องทรงและอาภรณ์แล้วทรงตัดพระโมฬีด้วยพระขรรค์ สมเด็จพระอมรินทราธิราชอัญเชิญผอบแก้วมณีรองรับพระโมฬีธาตุไปประดิษฐานในจุฬามณีเจดีย์ที่ดาวดึงส์ [120] (ภาพที่ 228ก-ง)

1.4.1.2 ตอนทุกรกิริยาปริวัตต์ เขียนไว้บริเวณแถวด้านบนสุดของผนัง สภาพเลือนลางมากแต่ยังพอเห็นเค้าโครงภาพบุคคล อาจตีความหมายได้ดังนี้

ถัดจากภาพก่อนมาพื้นที่แนวผนังด้านบนยังกล่าวถึงสถานที่ ณ แม่น้ำอโนมา ในตอนที่หลังจากเจ้าชายสิทธัตถะออกบวชแล้วจึงมอบเครื่องทรงและอาภรณ์ให้นายฉันนะอัญเชิญกลับไปพร้อมม้ากัณฐกะกลับไปยังเมืองกบิลพัสดุ์ ม้ากัณฐกะจึงเหลียวมองไปทางเจ้าชายสิทธัตถะ พอลับสายตาไป ม้ากัณฐกะเศร้าโศกเสียใจจนดวงใจแตกสลาย แล้วไปจุติในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์มีนามว่า “กัณฐกเทพบุตร” [121] (ภาพที่ 229ก) โดยเฉพาะภาพนายฉันนะลักษณะทำท่าแบกคานสอดเครื่องทรงและอาภรณ์ เพื่ออัญเชิญกลับไปยังเมืองกบิลพัสดุ์ มักพบในจิตรกรรมอีสานหลายแห่ง

1.4.1.3 ตอนมารวิชัยปริวัตต์ เขียนไว้บริเวณฝั่งขวาของผนัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ใช้พื้นที่เกือบครึ่งหนึ่งของผนัง ภาพบางตอนช่างเขียนมากกว่าหนึ่งภาพในผนังเพื่อลำดับเหตุการณ์ เช่น ภาพกองทัพพญามาร ธิดาพญามาร จึงดูเหมือนว่าช่างแต้มหรือช่างเขียนท้องถิ่นเองได้ให้ความสำคัญกับเรื่องในตอนนี้ค่อนข้างมาก ประกอบได้ด้วยฉากต่าง ๆ สองกลุ่มภาพ ดังนี้

1.4.1.3.1 พุทธประวัติตอนนี้กล่าวถึง พญามารวัสวดียกกองทัพมารเพื่อขัดขวางการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า แต่พระองค์ไม่ทรงหวั่นไหว เรียกแม่พระธรณีเป็นพยานว่าพระองค์ถึงพร้อมที่จะตรัสรู้ แม่ธรณีปรากฏกายจากพื้นดิน บิดน้ำจำนวนมหาศาลออกจากมวยผม น้ำมหาศาลท่วมเหล่ามารเป็นเหตุให้พญามารยอมแพ้แก่พระโพธิสัตว์ ภาพทั้งกองทัพมารเข้าผจญพุทธองค์และพ่ายนั้นทิศทางฝั่งขวาของพุทธองค์เช่นเดียวกัน ซึ่งเหตุการณ์ตอนมารผจญนี้ สันติ เล็กสุขุมกล่าวว่า ช่างเขียนทั้งในกรุงเทพและหัวเมืองให้ความสำคัญอย่างยิ่ง [122] (ภาพที่ 229ข-ค)

---

[120] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 66-67.

[121] เรื่องเดียวกัน.

[122] สันติ เล็กสุขุม, **ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548), 324.

1.4.1.3.2 ภาพอีกกลุ่มหนึ่งพบว่าเขียนไว้ในบริเวณใกล้เคียงหรือร่วมฉากเดียวกับตอนมารผจญที่ตำแหน่งกึ่งกลางผนังกล่าวมาข้างต้น ในปริเฉทที่ 11 โพธิสัพพัญญุปริวัตต์ ของ พระปฐมสมโพธิกถาฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส[123] เป็นเหตุการณ์ภายหลังที่พระองค์ได้ผจญเหล่าพญามาร และทรงตรัสรู้แล้ว[124] กล่าวถึงธิดาพญามารทั้ง 3 นาง คือ นางตัณหา นางราคะ และนางอรดี โดยที่ช่างวัดโพธารามนี้ก็ได้เขียนเน้นไว้หลายภาพ ลำดับเหตุการณ์อย่างละเอียดต่อเนื่องกัน รูปแบบทั้งในตอนสาวงามแต่งกายด้วยลักษณะบุคคลชั้นสูงมากระทำการยั่วยวนไม่ให้พระองค์บรรลุธรรม แต่พระองค์ซึ่งทรงตัดกิเลสดับสิ้นแล้ว จึงไม่มีอำนาจกิเลสใด ๆ ครอบงำพระองค์ได้อีก และเมื่อไม่อาจนำพระองค์มาสู่อำนาจแห่งตนได้แล้ว จึงกลายร่างเป็นหญิงชรา 3 ตน มีผิวกายสีเข้ม แต่งกายแบบบุคคลธรรมดาหรือชาวบ้าน ไม่ใส่เสื้อ นุ่งผ้าซิ่น มีหลังค่อม เดินถือไม้เท้าค้ำยัน แล้วพากันกลับไปสู่สำนักพระบิดาที่เขียนเป็นกลุ่มปราสาทขนาดใหญ่มุมหนึ่งของภาพ ซึ่งมักพบความนิยมการเขียนตอนนี้ในจิตรกรรมอีสานแหล่งอื่น ๆ ด้วย (ภาพที่ 229ค-ง)

1.4.1.4 อภิสัมโพธิปริวัตต์ เป็นกลุ่มภาพบุคคลที่เขียนไว้ตำแหน่งกลางผนัง มีรายละเอียดไม่มากนัก ดังนี้ ภาพพระพุทธเจ้าประทับใต้ต้นมหาโพธิพร้อมด้วยเหล่าเทพยดา ต่างมาสักการะบูชาพระองค์ คงมีความหมายถึงในตอนที่พระองค์ทรงประทับนั่งใต้ต้นมหาโพธิ์ วันเพ็ญเดือน 6 ผ่านปฐมยาม มัชฌิมยามและปัจฉิมยาม ทรงพิจารณาญาณต่าง ๆ เป็นลำดับจนตรัสรู้อริยสัจสี่ ในตอนรุ่งอรุณ โดยมีเหล่าเทพยดาทั้งหมื่นจักรวาลพากันมาชื่นชมยินดี[125] (ภาพที่ 230ข)

1.4.1.5 พิมพาพิลาปปริวัตต์ กลุ่มภาพที่ประกอบไปด้วยพระพุทธเจ้าเสด็จพร้อมเหล่าสาวก เบื้องหน้ามีภาพบุคคลชั้นสูงทั้งชายหญิง โดยเฉพาะมีภาพบุคคลชั้นสูงเช่นเดียวกันแต่มีรูปร่างเล็กกว่าบุคคลอื่นกำลังก้มลงกราบพระบาท สภาพเลือนลางมาก อาจหมายถึงพระนางพิมพาในตอนที่พระพุทธองค์เสด็จยังกรุงกบิลพัสดุ์ (ภาพที่ 230ก)

---

[123] สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 105-106.

[124] นอกจากนี้ยังปรากฏใน ปฐมสมโพธิฉบับล้านนา ลลิตวิสตร พุทธประวัติฝ่ายมหายานในธิเบต กล่าวในช่วงตอนต่างกัน ดูรายละเอียดใน กมลา กองสุข, "ภาพมารวิชัยในจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2534), 88.

[125] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 102.

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 227 ภาพจิตรกรรมผนังด้านนอก ทิศตะวันตก

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน

(ข) ภาพจิตรกรรมพระโพธิสัตว์ทรงออกประพาสอุทยานพบคนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวช

(ค) ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ก)

(ข)

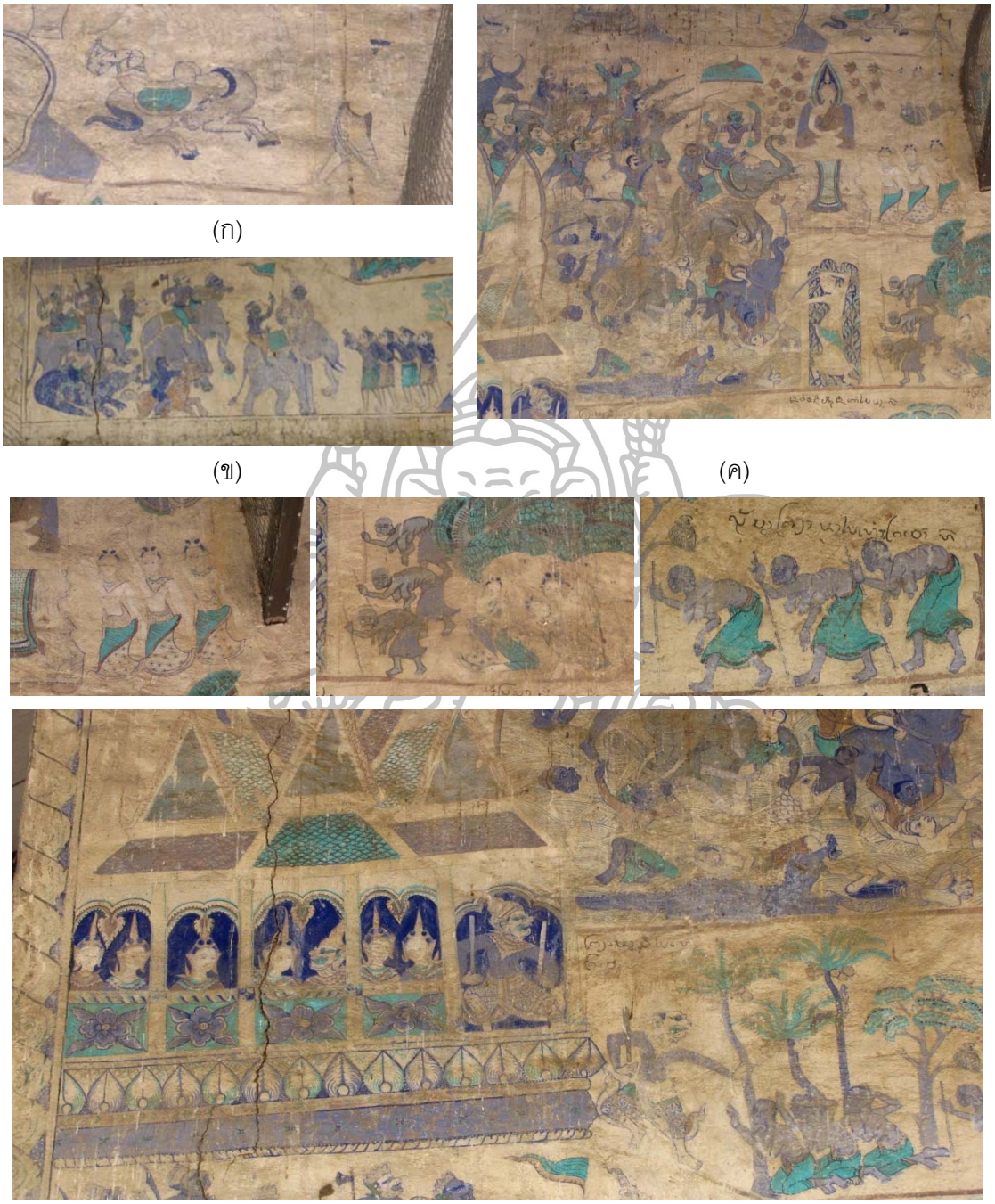
(ค)

(ค) (ง)

ภาพที่ 228 ภาพจิตรกรรมผนังด้านนอก ด้านทิศตะวันตก

(ก) ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ (ข) ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ค) ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ (ง) ตัดพระโมฬี ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์



(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

ภาพที่ 229 ภาพจิตรกรรมผนังด้านนอก ด้านทิศตะวันตก

(ก) ม้ากัณฐกะและนายฉันนะ ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ข) กองทัพพญามารในตอนมารวิชัย

(ค) ตอนมารวิชัย

(ง) ภาพขยายธิดาพญามารตอนต่าง ๆ

(ก)

(ข)

ภาพที่ 230 ภาพจิตรกรรมผนังด้านนอก ด้านทิศตะวันตก
(ก) ตอนพิมพาพิลาป (ข) ตอนตรัสรู้

2. **จิตรกรรมฝาผนังด้านใน** ภาพจิตรกรรมเขียนไว้บริเวณตำแหน่งครึ่งผนังบนด้านล่างปล่อยผนังโล่ง ที่ขอบด้านล่างของภาพเขียนตกแต่งด้วยลายหน้ากระดานตลอดทุกแนวผนังด้านข้างแบ่งออกเป็นสามช่วงเสา การวางตำแหน่งภาพจึงเป็นตามลักษณะของผนังสิม และเนื้อเรื่องผนังด้านในนี้ส่วนใหญ่ต่อเนื่องมาจากผนังด้านด้วยนอก แม้สีที่ใช้ส่วนใหญ่โดยรวมคล้ายคลึงกับผนังด้านนอกคือ สีฟ้าคราม สีเขียว น้ำตาล ดำ ขาว แต่ผนังภายในเน้นใช้สีส้มแดงในการตัดเส้นและระบายภาพบุคคลหลายส่วน ทำให้ภายผนังภายในมีโครงสีโทนของวรรณะร้อนและไม่มีการเขียนคำบรรยายประกอบเหมือนผนังภายนอก

2.1 **ผนังด้านทิศเหนือ** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน แบ่งตามแนวเสาของผนังออกเป็น 3 ช่วงเสา ทั้งหมดเขียนเรื่องพระเวสสันดรชาดก โดยที่ที่เริ่มจากแถวด้านล่างของผนังมีลายหน้ากระดานแล้วยังมีแถบคดโค้งขนาดใหญ่ตามแนวนอน ระบายสีเข้มอ่อน คล้าย “ลายฮ่อ” ในจิตรกรรมไทยอิทธิพลศิลปะจีนยาวตลอดแนวผนัง ด้วยลักษณะที่ช่างเขียนไว้ขอบด้านล่างจึงเหมือนไม่ได้ทำหน้าที่แบ่งเนื้อเรื่องของภาพ แต่ทำหน้าที่ซ้ำซ้อนคล้ายเส้นแถบแบ่งเนื้อเรื่องออกจากด้านล่างของผนังหรืองานประดับตกแต่ง

2.1.1 ช่วงเสาแรก แบ่งเป็นกลุ่มภาพ 3 กลุ่ม คือ (ภาพที่ 231ก)

2.1.1.1 กัณฑ์มัทรี ตอนพระนางมัทรีออกหาอาหารในป่า เทวดาแปลงเป็นเสือ สิงโตขวางทางดำเนินไว้จึงไม่อาจเดินทางกลับถึงอาศรมได้

2.1.1.2 กัณฑ์สักบรรพ ตอนที่พระอินทร์แปลงกายเป็นพราหมณ์โดยที่มีกายสีเขียวทูลขอพระนางมัทรี ต่อมาภายหลังจึงถวายพระนางมัทรีคืนให้แก่พระเวสสันดร

ในตอนนี้ช่างเขียนอธิบายไว้หลายภาพอย่างเป็นลำดับต่อเนื่องกัน จากแถวล่างสู่บนโดยใช้สถานที่อาศรมเป็นศูนย์กลางสำคัญของกลุ่มภาพ และ

2.1.1.3 พระเจ้ากรุงสัญชัยโปรดจัดขบวนไปรับพระเวสสันดร พระนางมัทรีคืนสู่พระนคร ในภาพแสดงตอนที่เมื่อทั้งสองพระองค์ได้พบกับพระกัณหาและพระชาลีต่างทรงกันแสง (ร้องไห้) และเปลี่ยนเครื่องทรงคืนสู่พระนคร

2.1.2 ช่วงเสาที่สอง เป็นพื้นที่ตรงกึ่งกลางผนัง ภาพเริ่มเนื้อเรื่องต่อจากส่วนก่อนที่ผนังด้านล่างและต่อเนื่องขึ้นข้างบนเช่นเดียวกัน แบ่งเป็นกลุ่มภาพ 3 กลุ่ม คือ

2.1.2.1 แสดงเนื้อเรื่องในกัณฑ์กุมาร ตอนที่ชูชกได้เข้าเฝ้าพระเวสสันดรเพื่อทูลขอพระชาลีและพระกัณหา เมื่อทั้งสองกุมารรู้ว่าพราหมณ์จะมาขอเอาไปรับใช้จึงหวาดกลัวแล้วหนีไปซ่อนตัวในสระบัว เมื่อพระเวสสันดรมอบสองกุมารให้แล้ว ชูชกก็ใช้เถาวัลย์มัดมือสองกุมารแล้วพาไปโดยเร็ว ครั้นระหว่างการดินทางทางชูชกเดินพลาดเหยียบหินล้มลง สองกุมารจึ่งหนีกลับมาหาพระเวสสันดร แต่ด้วยพระองค์ทรงตั้งมั่นในพระสัพพัญญุตญาณ ชูชกก็รีบมาพาสองกุมารเดินทางไปอีกครั้ง และแสดงเนื้อเรื่องในบางตอนกัณฑ์มัทรีตอนที่เมื่อพระนางจึงเสด็จกลับถึงพระอาศรม ครั้นมิได้พบพระกุมารทั้งสองพระนางก็ยิ่งทรงโศกเศร้า เสด็จเข้าไปในป่าชัฏเที่ยวร้องเรียกหากุมารทั้งสองจนทั่ว ทรงคร่ำครวญประหนึ่งว่าดวงหทัยแตกสลาย แล้วก็ทรงถึงวิสัญญีภาพลง พระเวสสันดรทรงนำน้ำมาประพรมจนพระนางทรงฟื้นขึ้นแล้วได้แจ้งความจริงให้พระนางทราบ

2.1.2.2 ภาพในกัณฑ์มหาราช ชูชกสองกุมารเดินทางมาในป่า เมื่อตกค่ำชูชกก็ผูกแปลนอนบนต้นไม้ แต่มัดสองกุมารไว้โคนต้นไม้เทพบุตรและเทพธิดาก็จำแลงเป็นพระเวสสันดรและพระมัทรีมาบริบาลกุมารทั้งสองทุกราตรี และพาเดินทางต่อไปจนหลงทางเข้าไปถึงกรุงเชตุดร โปรดให้ไถ่ตัวพระกุมารทั้งสองตามจำนวนที่พระเวสสันดรทรงตั้งไว้ พร้อมทั้งพระราชทานรางวัลและอาหารอันดี ชูชกหลงชื่นชมในสมบัติของตนจนลืมตัว บริโภคอาหารเกินประมาณจนท้อง แตกตาย

2.1.2.3 ตอนพระเจ้าสญชัยได้ประกาศหาญาติของชูชกมารับสมบัติแต่ไม่มีผู้ใดมาจึงเก็บเข้าพระคลังหลวงไว้ ในตอนนี้จิตรกรรมอีสาน วัดโพธารามนี้ก็ได้เขียนถึงจัดงานศพชูชกด้วยเช่นกัน (ภาพที่ 231ข-ค)

2.1.3 ช่วงเสาที่สาม ภาพแบ่งเป็นกลุ่มภาพ 2 กลุ่ม คือ

2.1.3.1 ส่วนล่างแสดงเนื้อเรื่องพระเวสสันดรในกัณฑ์มหาพนซึ่งเป็นตอนต่อจากผนังช่วงเสาที่สองกล่าวถึงเหตุการณ์ระหว่างการเดินทางของชูชกเพื่อมาอาศรมพระเวสสันดร เมื่อชูชกเดินทางต่อมาถึงอาศรมของอัจจุตฤาษี ชูชกได้ใช้เล่ห์กลหลอกอัจจุตฤษีจนหลงเชื่อและยอมชี้ทางไปสู่เขาวงกต

2.1.3.2 ครึ่งผนังบนเป็นขบวนเสด็จในตอนนครกัณฑ์ อาจด้วยพื้นที่ผนังมีจำกัด ภาพในตอนนี้เขียนไว้ไม่มากนักแต่ก็เน้นรายละเอียดจนเข้าใจว่าสำคัญ (ภาพที่ 231ง)

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

ภาพที่ 231 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศเหนือ

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือช่วงเสาแรก

(ข) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือช่วงเสาที่สอง

(ค) ภาพขยายงานศพชูชกที่จิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือช่วงเสาที่สอง

(ง) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือช่วงเสาที่สาม

2.2 ผนังด้านทิศตะวันออก หรือผนังตรงข้ามพระประธาน (ภาพที่ 232ก) เว้นพื้นที่ว่างใต้จั่วหลังคา ด้านล่างเป็นส่วนผนังเป็นพื้นที่ผนังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ครึ่งผนังบนเขียนเป็นภาพจิตรกรรม ด้านล่างปล่อยโล่ง บริเวณผนังเหนือประตูทางเข้าเขียนตกแต่งเป็นซุ้มหน้าบันทรงสามเหลี่ยมมีซ้อนชั้นต่อยอดแหลมขึ้นไปลักษณะคล้ายเจดีย์ ส่วนภาพเล่าเรื่องผนังนี้แบ่งเป็นกลุ่มภาพ 3 กลุ่ม คือ

2.2.1 ทางมุมซ้ายติดผนังทิศเหนือเขียนกัณฑ์ชูชก โดยกล่าวถึงลักษณะบุคคลิกของชูชกซึ่งเป็นที่น่ารังเกียจของชาวบ้านไว้หลายภาพติดต่อกัน แสดงลักษณะ เช่น ชูชกสุนัขไล่กวด ชาวบ้านขับไล่ เขียนไว้เต็มครึ่งผนังทางซ้าย (ภาพที่ 232ข)

2.2.2 มุมขวาด้านบนผนังเขียนเป็นภาพพระพุทธ์องค์ประทับนั่งบนฐานบัวขาดให้มีขนาดใหญ่กว่าภาพอื่น ๆ ซึ่งเขียนเป็นภาพประวัติพระพุทธเจ้าในตอนใดตอนหนึ่งที่ประกอบด้วยภาพพุทธองค์ประทับนั่งพร้อมด้วยภาพบุคคลจำนวนหนึ่งน้อมสักการะ (ภาพที่ 233ก)

2.2.3 มุมขวาด้านล่างเป็นกลุ่มภาพวิถีชีวิต เป็นลักษณะของตลาดที่มีการซื้อการขายสินค้าประเภทเครื่องนุ่งห่ม ประเภทเสื้อและกางเกง ซึ่งลักษณะการจัดแสดงสินค้าคล้ายคลึงกับสมัยปัจจุบันแล้ว (ภาพที่ 233ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 232 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันออก

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออก

(ข) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออก แสดงกัณฑ์ชูชก

(ก)

(ข)

ภาพที่ 233 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันออก
(ก) ขยายจิตรกรรมภาพประวัติพระพุทธเจ้า
(ข) ขยายจิตรกรรมภาพวิถีชีวิตแสดงตลาดที่มีการซื้อการขาย

2.3 **ผนังด้านทิศใต้** หรือผนังด้านขวาของพระพุทธรูปประธานทั้งหมดเขียนเรื่องประวัติพระพุทธเจ้า สามารถแบ่งตามแนวเสาของผนังออกเป็น 3 ช่วงเสาตามแนวของผนัง ดังนี้

2.3.1 ช่วงเสาแรก ผนังนี้แบ่งเป็นกลุ่มภาพ 3 กลุ่ม คือ

2.3.1.1 เขียนแสดงพุทธประวัติในตอนที่เสด็จปรินิพพาน ณ เมืองกุสินารา ภาพแสดงถึงเหตุการณ์ครั้งนั้นและบรรยากาศความเศร้าโศกของเหล่าพระสาวกทั้งหลาย (ภาพที่ 234 ก-ข)

2.3.1.2 ภาพจิตรกรรมต่อเนื่องจากกลุ่มแรกที่เขียนถึงพุทธประวัติหลังจากเสด็จปรินิพพาน ภาพพลับพลาประทับพระบรมศพ แวดล้อมด้วยเหล่าเทวดา พระสาวกเสด็จมาอย่างพร้อมเพรียงกันในวาระการถวายพระเพลิงพระบรมศพ หากแต่ไม่สามารถจุดติดไฟได้ จนกระทั่งพระมหากัสสปะได้เดินทางมากราบพระบาท ซึ่งแสดงปาฏิหาร์ย์ยื่นพระบาทออกมานอกหีบทอง จึงจุดไฟถวายพระเพลิงพระพุทธสรีระได้[126] ข้อสังเกตที่น่าสนใจคือ การตกแต่งภาพพลับพลาพระบรมศพจัดตกแต่งไว้สวยงาม และภาพได้แสดงสมจริงบางประการของงานตกแต่งผ้าม่านที่คล้องพันเสาไว้ โดยช่างเขียนไว้เกือบทุกภาพบนผนัง และนอกจากนี้ประดับด้วยเสาหงส์ (ภาพที่ 234ค)

[126] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 253.

2.3.1.3 ตำแหน่งด้านล่างของผนังเป็นเป็นกลุ่มภาพนักดนตรีประเภทกลอง ระนาด ฆ้องวงเป็นต้น (ภาพที่ 234ข)

2.3.2 ช่วงเสาที่สอง (ภาพที่ 234ง-จ) ผนังกลางนี้ภาพจิตรกรรมสามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มภาพ 4 กลุ่มหลัก จากผนังด้านล่างสุด คือ

2.3.2.1 ภาพพุทธประวัติแสดงในตอนที่พระพุทธองค์ออกบิณฑบาตร พร้อมด้วยเหล่าสาวกจำนวนหนึ่ง เบื้องหน้ามีภาพบุคคลรอถวายภัตราหาร และถวายเครื่องพุทธบูชา เบื้องหลังภาพบุคคลเป็นภาพปราสาทขนาดใหญ่ ถ้าพิจารณาจากภาพที่ แวดล้อมบริเวณผนังพื้นที่ใกล้เคียงในเนื้อความตอนทรงพระประชวรและปรินิพพาน อาจเป็นเนื้อความในตอนหนึ่งในพุทธประวัติ กล่าวถึงตอนปัจฉิมบิณฑบาต กลุ่มภาพบุคคลที่ถวายภัตราหารนั้นคงหมายความถึงอัคคทานของนายจุนทะ เมื่อพระพุทธองค์รับถวายภัตราหารครั้งนั้นก็บังเกิดพระอาพาธโลหิตปักขันทิกโรคและปรินิพานในเวลาต่อมา[127] จึงสอดคล้องกับภาพพุทธประวัติในผนังเดียวกันและผนังต่อไป (ภาพที่ 234จ)

2.3.2.2 มุมผนังด้านขวากึ่งกลางผนัง แสดงพุทธประวัติในตอนลอยถาด ซึ่งกล่าวถึงพระพุทธเจ้าทรงเสวยข้าวมธุปายาสที่นางสุชาดานำมาถวายและทรงอธิฐานว่าหากพระองค์จะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ขอให้ถาดที่ใส่ของถวายนั้นลอยทวนกระแสน้ำขึ้นไปราว 80 ศอก จึงจมลงกระทบกับถาดอดีตพุทธซึ่งเคยอธิษฐานไว้เช่นเดียวกัน[128]

2.3.2.3 มุมผนังด้านซ้ายกึ่งกลางผนัง ภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งพร้อมด้วยเหล่าสาวกในพระหัตถ์ต่างถือบาตร คงเป็นภาพพุทธประวัติภายหลังการตรัสรู้ในตอนที่ท้าวจตุโลกบาลถวายบาตรพระพุทธองค์เพื่อให้ทรงรับซึ่งข้าวสัตตุของสองพาณิชพี่น้อง[129]

2.3.2.4 มุมผนังด้านบนของแสดงในตอนที่พระพุทธองค์ทรงพระประชวรหนักขอน้ำเสวย ภาพพระพุทธเจ้าและเหล่าสาวกที่คอยเฝ้าปรนนิบัติ ทั้งหมดประกอบด้วยอาการวิตกกังวลในการประชวรของพระพุทธองค์ (ภาพที่ 234จ)

2.3.3 ช่วงเสาที่สาม (ภาพที่ 235) ผนังนี้แบ่งเป็นกลุ่มภาพ 2 กลุ่มหลัก เรียงลำดับจากผนังด้านล่าง คือ

---

[127] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 238.

[128] เรื่องเดียวกัน, 78.

[129] เรื่องเดียวกัน, 109.

ภาพที่ 234 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศใต้

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้

(ข) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ช่วงเสาแรก

(ค) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ช่วงเสาแรก

(ง) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ช่วงเสาที่สอง

(จ) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ช่วงเสาที่สอง

2.3.3.1 กลุ่มปราสาทขนาดใหญ่แวดล้อมด้วยกำแพงพระราชวัง และข้าราชบริพารมากมาย แสดงพุทธประวัติในตอนที่พระเจ้าสุทโธทนะส่งอำมาตย์มาทูลเชิญพุทธองค์เสด็จยังกรุงกบิลพัสดุ์เพื่อโปรดพุทธบิดา และภาพพุทธองค์เสด็จบิณฑบาตในเมืองกรุงกษิลพัสดุ์ โดยบรรยายถึงข้าราชบริพารต่างรอรับเสด็จ (ภาพที่ 234ข)

2.3.3.2 ถัดขึ้นไปด้านบนของผนัง ภาพเขียนพุทธประวัติในตอนพุทธองค์บวชพระสาวกจำนวนหนึ่ง ซึ่งสาวกนี้อาจหมายถึงเนื้อความในตอนภาพเขียนก่อนหน้าที่อำมาตย์และบริวารต่าง ๆ ครั้งทูลเชิญเสด็จยังกรุงกบิลพัสดุ์ต่างเกิดศรัทธาจึงได้ขออุปสมบท (ภาพที่ 235ค)

(ก)

(ข) (ค)

ภาพที่ 235 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศใต้

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ ช่วงเสาที่สาม

(ข) ภาพขยายจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ ช่วงเสาที่สาม

(ค) ภาพขยายจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ ช่วงเสาที่สาม

2.4 ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน ผนังนี้เว้นพื้นที่ว่างใต้จั่วหลังคา ด้านล่างเป็นส่วนผนังเป็นพื้นที่ผนังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ครึ่งผนังบนเขียนเป็นภาพจิตรกรรม ด้านล่างปล่อยโล่ง ด้านล่างเหนือลายหน้ากระดาน สามารถแบ่งเป็นกลุ่มภาพ 3 กลุ่ม (ภาพที่ 236) คือ

2.4.1 กึ่งกลางของผนังเขียนเป็นภาพจักรวาล เขียนภาพเจดีย์จุฬามณี เขียนเป็นเจดีย์ขนาดใหญ่ทรงระฆัง มีฐานสูง ระบายสีเขียว ส่วนเรือนธาตุ เหนือภาพเจดีย์จุฬามณีเขียนนางเมขลา และรามสูร

2.4.2 ผนังทางซ้ายเป็นเรื่องพุทธประวัติในตอนที่เสด็จประทับป่าลิไลยก์มีช้างและลิงคอยอุปัฏฐาก ในปฐมสมโพธิกถากล่าวถึงในพรรษาที่ 10 หลังการตรัสรู้ นั้นกล่าวถึงเพียงพญาช้างชื่อปาลิไลย์ทำวัตรปฏิบัติ โดยไม่ได้กล่าวถึงลิง ส่วนนี้ศาสตราจารย์ไขศรี ศรีอรุณ กล่าวว่าเรื่องลิงนำรวงผึ้งมาถวาย พญาช้างถวายน้ำอุ่นให้พระพุทธองค์สรงและเสวยนั้นปรากฏในหนังสือ “Dictionary of Pali Proper Name” และสาเหตุที่พระพุทธองค์เสด็จมาประทับเสวยวิเวกณ ป่าแห่งนี้เพราะมีพระประสงค์จะหลีกให้พ้นจากหมู่ภิกษุที่ทะเลาะวิวาทกัน[130]

2.4.3 มุมขวาของผนังเขียนเป็นภาพพระพุทธเจ้าจำนวนสองภาพ ประทับนั่งปางมารวิชัย รูปหนึ่งและ ปางสมาธิ คั่นด้วยภาพแจกันดอกบัว คาดว่าเป็นภาพอดีตพุทธ ซึ่งการคั่นแจกันดอกบัวระหว่างภาพอดีตพุทธนี้ สันติ เล็กสุขุม กล่าวว่าเกี่ยวข้องกับอิทธิพลศิลปะล้านนาที่นิยมเช่นเดียวกันนี้[131] (ภาพที่ 237)

ภาพที่ 236 ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันตก

---

[130] ไขศรี ศรีอรุณ, **พระพุทธรูปปางต่าง ๆ ในสยามประเทศ** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2546), 34-35.

[131] สันติ เล็กสุขุม, **รายงานสำรวจศิลปะลาวในประเทศไทย**, 78.

ภาพที่ 237 จิตรกรรมผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันตก

ลักษณะการเขียน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของสิมวัดโพธารามจากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นเขียนไว้ทุกผนังทั้งด้านนอกด้านใน แม้ช่างจะนำเรื่องราววรรณกรรมศาสนามาเขียนเรื่องพุทธประวัติอยู่หลายฉากหลายตอน แต่ดูเหมือนช่างจะให้ความสำคัญกับตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ ตอนมารผจญ ธิดาพญามาร มากกว่าตอนอื่น ๆ ส่วนทศชาติชาดกจะเน้นเขียนพระชาติสุดท้ายเรื่องพระเวสสันดรเพียงเรื่องเดียว แม้จะเขียนไว้หลายกัณฑ์แต่ก็ไม่ได้เรียงลำดับต่อเนื่องกัน ดูเหมือนจะเน้นเขียนมากในตอนนครกัณฑ์และชูชก ทั้งหมดสังเกตจากตำแหน่ง เช่น ตอนมารผจญที่ผนังด้านหลังพระประธาน สัดส่วนพื้นที่การวาด ความใส่ใจกับรายละเอียดที่ประกอบด้วยกลุ่มภาพที่เป็นฉากย่อย ๆ อีกหลายฉาก ส่วนไตรภูมิในงานจิตรกรรมแห่งนี้เป็นภาพที่ กล่าวถึงในเรื่องพระมาลัย ส่วนวรรณกรรมพื้นบ้านเน้นมากที่เรื่องสินไซเพียงเรื่องเดียวเต็มผนัง การอธิบายภาพด้วยอักษรไทยน้อยเขียนไว้เพียงผนังด้านนอกด้านเดียว

ตำแหน่งการวางภาพ หรือการวางตำแหน่งเรื่องของผนังเนื่องจากเขียนไว้ทุกผนังทั้งด้านนอกด้านใน ลักษณะการเล่าเรื่องไม่ไล่เรียงลำดับเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง อาจสลับไปมาระหว่างผนังภายในและภายนอก และพื้นที่ของผนังเดียวกัน ไม่มีระเบียบแบบแผนใดชัดเจน ภาพไม่เรียงลำดับต่อเนื่องกันไปตามแนวของผนัง การตีความของผู้ดูจึงเชื่อว่าค่อนข้างสับสน เพราะช่างแบ่งเรื่องหนึ่ง เช่น พุทธประวัติ และเวสสันดรชาดก เป็นช่วงเป็นตอนแล้วแบ่งเขียนไว้ทั้งผนังด้านนอกและด้านใน และประเด็นส่วนหนึ่งคือรูปแบบการวางเรื่องโดยที่เน้นสถานที่เป็นสำคัญหมายถึงฉากสถานที่เดียวสามารถมีหลายเหตุการณ์อยู่ร่วมกัน ส่วนภาพขนาดใหญ่ที่เขียนบริเวณ

ผนังด้านนอก เขียนเป็นภาพเดี่ยวแทรกตามจุดต่าง ๆ ของผนังแบบไม่มีที่มาหรือสัมพันธ์กับเนื้อเรื่องโดยรอบ อีกทั้งวางไว้ในตำแหน่งที่ไม่สมดุลย์กับองค์ประกอบโดยรวมของผนัง เช่น ภาพคนเกี้ยวพาราสี ราหู ยักษ์ เป็นต้น เป็นลักษณะที่พบได้ในจิตกรรมอีสานทั่วไป

โดยรวมสีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็น สีฟ้าคราม สีเขียว น้ำตาล ดำ ขาว ตัดเส้นด้วยสีเข้ม เช่น ดำ ระบายลงบนสีขาวนวลของผนัง แต่มีส่วนแตกต่างไปบ้างที่ผนังข้างในค่อนข้างเป็นสีกลุ่มสุดใสมากกว่าผนังภายนอก ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะผนังด้านในอาคารไม่โดนทำลายจากแสงแดด ลม น้ำฝน สีจึงคงสภาพความสดของสีไว้ได้มากกว่า แต่ที่น่าสนใจที่ผนังภายในสิมบางพื้นที่ใช้เทคนิควิธีการตัดเส้นภาพบุคคลด้วยสีแดงเฉพาะกลุ่มบุคคลชั้นสูง เช่น พระพุทธเจ้า พระสาวก และกษัตริย์ เส้นคมชัดปราณีตมีทักษะความชำนาญสูงกว่าผนังอื่น ๆ อีกทั้งภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านในโดยรวมจึงสังเกตได้ว่ามีความแตกต่างไปจากผนังภายนอก ทั้งรูปแบบการเขียน รสนิยมการใช้สี ดังนั้นทักษะความชำนาญในการเขียนที่ไม่สม่ำเสมอทุกผนังนี้ จึงอาจบ่งบอกความสอดคล้องของข้อมูลช่างเขียนข้างต้นที่น่ามีมากกว่าหนึ่งคนขึ้นไป

1. ภาพทิวทัศน์

ดังที่กล่าวมาก่อนว่าภาพจิตรกรรมของช่างพื้นถิ่นอีสานโดยรวมยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอน ส่วนรูปแบบการเขียนภาพทิวทัศน์สิ่งแวดล้อมนั้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบการเขียนยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง ดังนั้นจึงทำให้ภาพจิตรกรรมโดยรวมดูค่อนข้างสว่าง โปร่งไม่หนาแน่น แม้จะเป็นฉากในป่าที่ควรแสดงต้นไม้หนาทึบจำนวนมาก แต่ช่างเขียนก็เขียนเพียงต้นไม้เป็นต้นหลัก ๆ น้อยต้น เพราะต้นไม้ในภาพจิตรกรรมนี้นอกจากบ่งบอกสถานที่ก็มีหน้าที่เสริมตัวภาพหรือทำหน้าที่แทรกระหว่างภาพด้วย

1.1 รูปแบบต้นไม้รูปแบบของต้นไม้มีทั้งขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ ส่วนมากจะดูคล้ายคลึงกันแยกชนิดไม่ได้ จึงอาจจำแนกเป็นสองกลุ่ม คือ ภาพต้นไม้ทั่วไปแบบไม่เฉพาะเจาะจงและภาพต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้

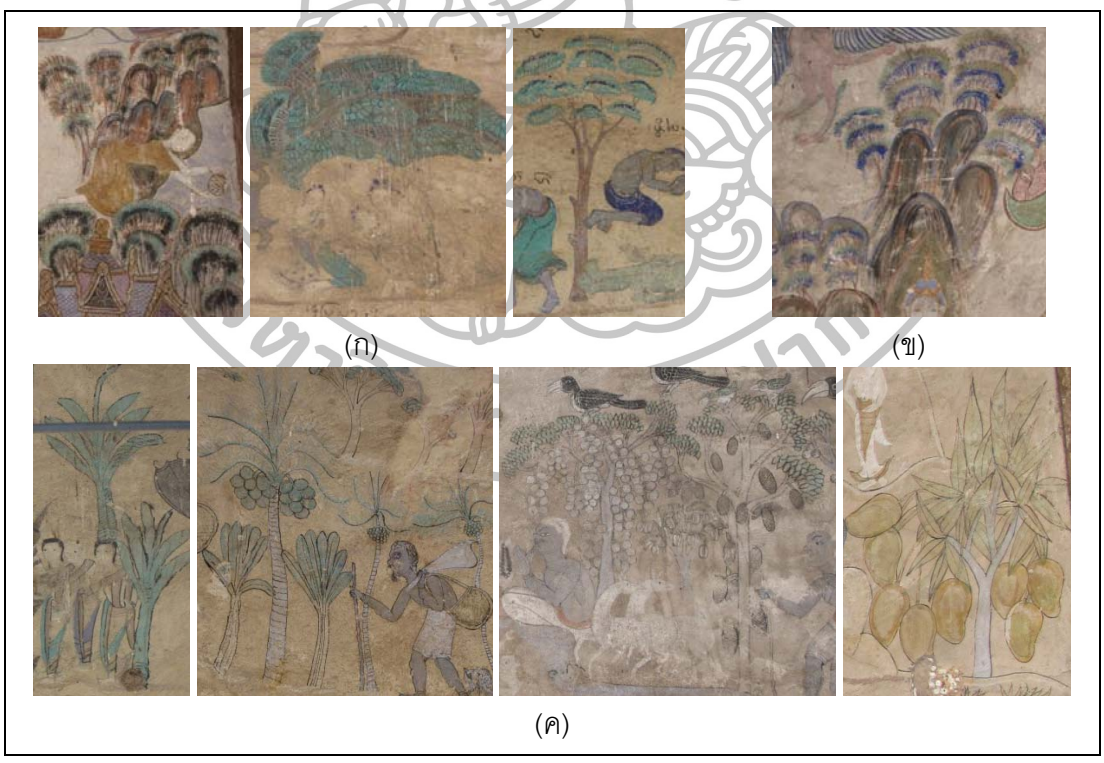
1.1.1 ภาพต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ รวมถึงไม้พุ่มเตี้ย ช่างได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วยหลายวิธีการ เช่น บางต้นรองสีพื้นด้วยสีอ่อนแล้วตัดเส้นลำต้น ใบกลมทีละใบ ใช้สี เช่น สีคราม สีเหลือง สีเขียว บางต้นสร้างน้ำหนักเข้มอ่อนของใบด้วยการแบ่งระบายสีแต่ละกลุ่มใบด้วยต่างสี ส่วนลำต้นมีกิ่งก้านนั้นเขียนให้ขดเคี้ยวสมจริงตามธรรมชาติ และระบายด้วยสีเข้ม เช่น น้ำตาล สีคราม อาจมีตัดเส้นร่วมด้วยหรือไม่ก็ไม่เสมอกันทุกผนัง (ภาพที่ 238ก)

1.1.2 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้และมีอยู่จริงตามท้องถิ่น พบมากที่จิตรกรรมฝาผนังวัดนี้คือ ต้นกล้วย ต้นมะม่วง ต้นมะพร้าว ต้นขนุน เป็นต้น เช่นต้น มะพร้าวจะเขียนด้วยกลวิธีคือ ลำต้นรองพื้นด้วยสีอ่อนเน้นรายละเอียดด้วยสีเข้มกว่าใบมีขนาดเล็กอย่างเช่น ใบมะพร้าวช่างจะพู่กันตวัดสีเข้มกว่าสร้างเป็นทิศทางอิสระของกลุ่มใบที่ใกล้เคียงธรรมชาติ (ภาพที่ 238ค)

1.2 ท้องฟ้า ส่วนมากฉากท้องฟ้าทั่วไปใช้สีขาวนวลของผนัง ไม่ระบายสี มีบ้างบางส่วนใช้เส้นขดวนซ้ำ ๆ มักเขียนไว้เป็นก้อนเมฆในส่วนที่เป็นสวรรค์ (ภาพที่ 239ก)

1.3 ภาพผืนน้ำ ช่างเขียนไว้เป็นส่วนน้อย ตัวอย่างผืนน้ำในตอนที่มารพ่าย ช่างกำหนดขอบเขตผืนน้ำกว้างหรือแคบ โดยมากช่างใช้กลวิธีตัดเส้นโค้งทับซ้อนกันคล้ายเกล็ดปลา บางภาพอาจระบายสีพื้นสีอ่อนเป็นพื้นน้ำ ไม่มีรูปแบบชัดเจน (ภาพที่ 239ข)

1.4 ภูเขาหรือโขดหิน เขียนขนาดไม่ใหญ่ทับซ้อน ไล่ระดับสีเข้มอ่อนด้วยสีน้ำตาลสีดำคล้ายก้อนหินที่มีอยู่ในธรรมชาติ (ภาพที่ 239ข)

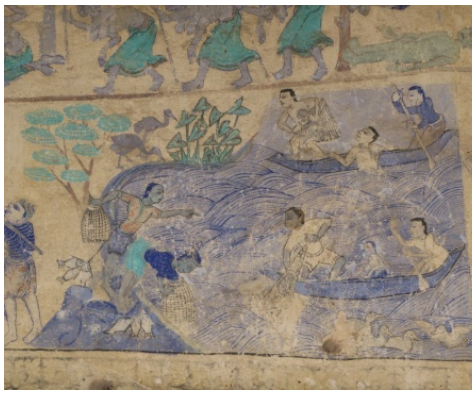


ภาพที่ 238 ภาพทิวทัศน์

(ก) ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท (ข) ภูเขาหิน

(ค) ภาพต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้

(ก)



(ข)

ภาพที่ 239 ภาพทิวทัศน์

(ก) ภาพท้องฟ้า (ข) ภาพผืนน้ำ

2. ภาพบุคคล

2.1 บุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ เทวดา เจ้านายชั้นสูง โดยทั่วไปโดยทั่วไปการเขียนภาพบุคคลของสิมนี้ไม่แตกต่างจากจิตรกรรมอีสานแหล่งอื่น ๆ ที่อิงรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี มีการแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสีวรรณะและเครื่องประดับ รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องราวเพื่อบ่งบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ โดยรวมใช้วิธีการตัดเส้นลงสี เฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ กลวิธีการเขียนเครื่องประดับตกแต่งร่างกายเขียนเป็นเค้าโครงเรียบ ระบายด้วยสีเหลืองให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับนั้น เช่น สังวาลย์ มงกุฎ กรองศอ เป็นต้น เฉพาะบางผนังที่ฝั่งด้านขวาพระประธานด้านใน ภาพบุคคลกลุ่มกษัตริย์และเทพยดามีผิวกายระบายด้วยสีขาว ตัดเส้นภาพบุคคลด้วยสีแดง ยังแสดงเทคนิควิธีการมีความชำนาญสูงกว่าภาพส่วนอื่น ๆ (ภาพที่ 240ก)

2.2 ภาพพระพุทธเจ้า รูปแบบการเขียนภาพพระพุทธเจ้าส่วนมากเขียนและระบายสีแตกต่างจากภาพบุคคลกลุ่มอื่น ๆ โดยเฉพาะที่ผิวกายระบายด้วยสีขาว แต่ที่สิมนี้พบหลายรูปมีลักษณะคล้ายคลึงกันที่การแต่งพระองค์ ดังนี้ พระเศียรสวมชฎามงกุฎที่มีลักษณะยอดแหลมและกรรเจียก หรือบางภาพที่ ส่วนบริเวณแขนตกแต่งลวดลายเป็นวงโค้งหลายเส้น เว้นเป็นระยะ ๆ ช่างอาจต้องการแสดงถึงการประดับตกแต่งด้วยเครื่องประดับเช่น สวมพาหุรัด ทองข้อพระกรเป็นต้น อีกลักษณะหนึ่งที่พบคือ ส่วนพระเศียรของภาพเขียนให้แปลกตาไปบ้าง คือ ส่วนที่ถัดลงมาจากรัศมีแหลมด้านบน ช่างไม่ได้เขียนตกแต่งเป็นเม็ดพระศก หากแต่ตัดเส้นระบายสี คล้ายเป็นพุ่มก้อนเกศา ส่วนที่เหลือระบายสีคราม และสวมกะบังหน้า อีกส่วนหนึ่ง การครองจีวรห่มเฉียงของ

กลุ่มภาพพระพุทธเจ้าและสาวกมีทั้งเปิดพระอังสะขวาและซ้าย ซึ่งรูปแบบนี้ก็พบได้เช่นกันในสิมหลังอื่น ๆ ซึ่งน่าจะเป็นความเข้าใจผิดของช่างเขียนเอง (ภาพที่ 240ข-ค)

2.3 การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางกำสนมกำนัล ชาวบ้าน นั้น ปรากฏในภาพวิถีชีวิตที่สอดแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะเขียนรายละเอียดการแต่งกายแตกต่างกันไปตามบุคคลิกในท้องเรื่องนั้น

2.3.1 ข้าราชบริพารขุนนางผู้ชาย ใส่เสื้อคอกลมมีทั้งแขนสั้นและยาว มีแถบเสื้อผ่ากลาง นุ่งโจงกระเบนผ้าคาดเอว ไว้ผมสั้น มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน ตัวอย่างภาพนายฉันนะแต่งกายแบบข้าราชบริพารทั่วไปเช่นกัน (ภาพที่ 240ง, 241ก)

2.3.2 ข้าราชบริพารสตรี ใส่เสื้อคอกลมแขนยาว คล้องสไบ นุ่งผ้าซิ่นหรือโจงกระเบน รวบผม (ภาพที่ 241ข)

2.3.3 ชาวบ้านทั่วไป แต่งกายเรียบง่าย ไม่สวมใส่เครื่องประดับ มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน ผู้ชายมีทั้งสวมและไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบนหรือกางเกงขาสั้นอย่างใดอย่างหนึ่ง ผ้าคาดเอว ทรงผมสั้น ส่วนสตรีจะไม่สวมเสื้อ อาจคล้องสไบบ้าง นุ่งผ้าซิ่นนุ่งโจงกระเบน รวบผมมวย (ภาพที่ 241ฉ. ซ)

2.3.4 ดาบสหรือฤาษี จะสวมเครื่องแต่งกายที่ขีดเขียนด้วยเส้นสร้างลวดลายอย่างง่ายเลียนแบบลายหนังเสือ เช่น ภาพนางมัทรี (ภาพที่ 241ญ)

2.3.5 พระภิกษุสงฆ์ บุคลิกสำรวม ศีรษะโล้น ครองจีวรห่มเฉียงระบายสีส้มแดง เช่น ภาพพระมาลัย (ภาพที่ 241ช)

2.3.6 ส่วนภาพพราหมณ์ เช่น พราหมณ์ชูชกจะเน้นการตกแต่งรูปร่างและสีให้โดดเด่นกว่าพราหมณ์อื่น ๆ มีร่างกายที่เน้นกล้ามเนื้อผิดสัดส่วนและปูดโปน มีผิวกายสีคล้ำ ไม่ใส่เสื้อ ผมมวย นุ่งโจงกระเบน สร้างความรู้สึกน่าเกลียดน่ากลัว (ภาพที่ 241ฌ)

2.4 ภาพขบวนทหาร เหล่านี้จะปรากฏแน่ชัดเจนที่สุดในขบวนเสด็จ ซึ่งมักพบเห็นว่าจะเน้นเขียนไว้อย่างสวยงามและจัดเป็นระเบียบมาก ซึ่งจิตรกรรมอีสานนิยมฉากตอนนี้มากโดยเขียน มีทหารทั้งที่ขี่ช้างม้า และเดินเท้า กิริยาอาการแตกต่างกัน การแต่งกายทหารของสิมนี้แสดงออกแบบผสม คือ (ภาพที่ 241ก)

แบบที่หนึ่ง คือทหารที่ยังคงสวมเครื่องแต่งกายแบบอย่างดั้งเดิม ด้วยเสื้อคอกลมมีแถบรังดุมกลางอก กางเกงขายาวคาดผ้าที่เอว ทหารเหล่านี้บางคนสวมหมวก มักไม่สวมรองเท้า

แบบที่สอง คือคาดว่าสวมเครื่องแบบตามแบบความเป็นจริงของข้าราชการทหาร ตำรวจในช่วงสมัยนั้น เช่น ทหารม้า ทหารเดินเท้าบางกลุ่ม แสดงข้อมูลบางประการว่า สวม

หมวกเหล็กหรือหมวกหม้อตาล เสื้อและกางเกงขายาว สวมรองเท้าหนังทรงสูง คาดเข็มขัดทับเสื้อนอก ประทับอาวุธที่เป็นปืนยาว (ภาพที่ 241ค)

2.5 ส่วนภาพบุคคลอื่น ๆ ในประเภทอื่น เช่น สัตว์นรก นั้นจะเขียนไว้มีลักษณะแตกต่างจากกลุ่มที่ผ่านมาช่างจะเน้นรายละเอียดทางกายภาพ มีอวัยวะยืดยาวออก เช่น คอ แขน ขา และกำหนดสีผิวหลากหลายสี ตามจินตนาการของช่างเขียน เพื่อสร้างให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (ภาพที่ 241ง)

ภาพที่ 240 ภาพบุคคล

(ก) ภาพบุคคลชั้นสูง (ข) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ช่วงเสาที่สอง

(ค) ภาพพระพุทธเจ้า (ง) ภาพนายฉันนะ

ภาพที่ 241 ภาพบุคคล

(ก) ข้าราชบริพารชาย
(ข) ข้าราชบริพารสตรี
(ค) ทหารหรือตำรวจ
(ง) สัตว์นรก
(จ) ทหารม้า
(ฉ) ชาวบ้านและพราหมณ์
(ช) พระภิกษุสงฆ์
(ซ) หญิงชาวบ้าน
(ฌ) ชูชก
(ญ) นางมัทรี

3. สถาปัตยกรรม

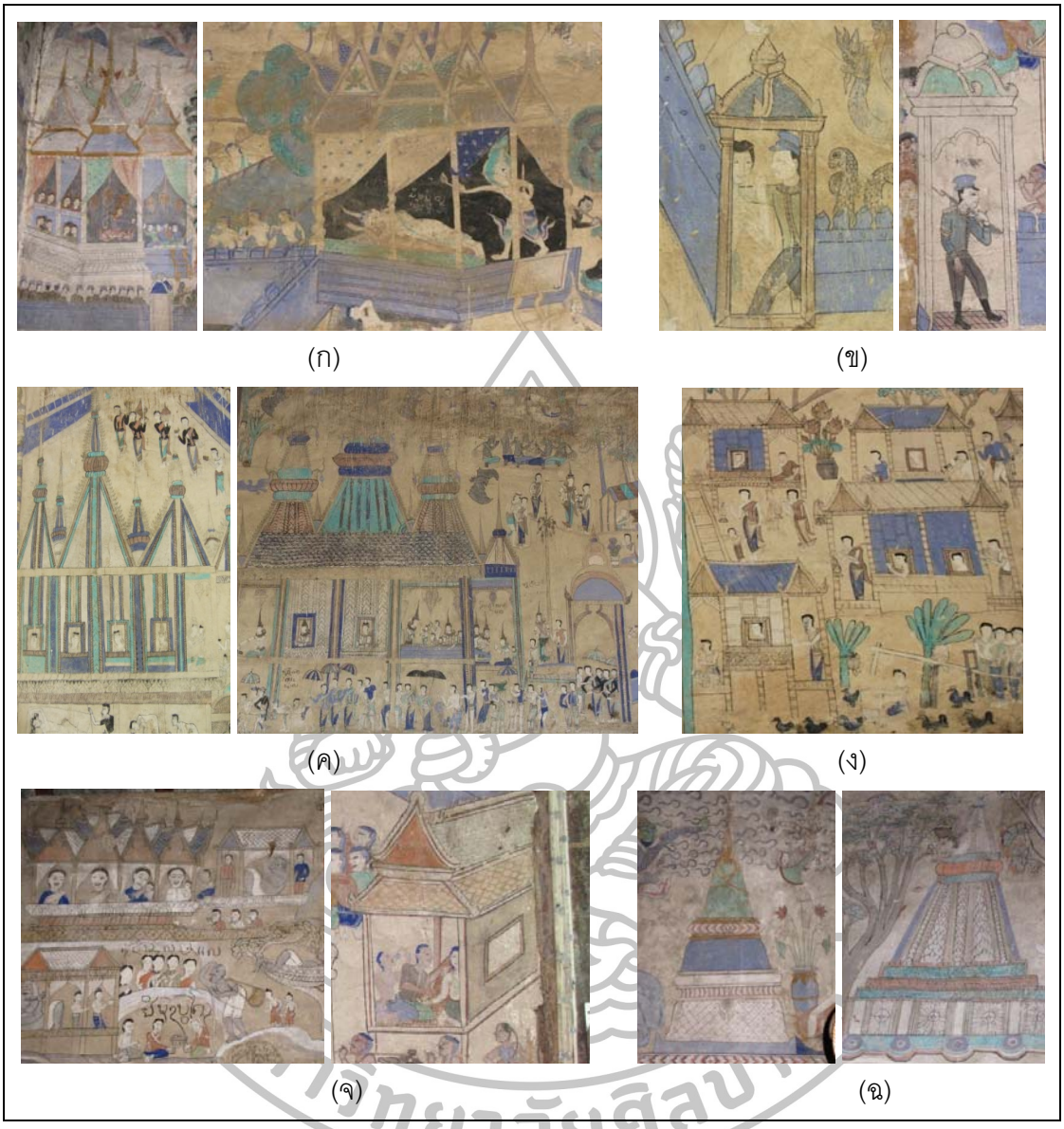
หมายถึงสิ่งก่อสร้างในภาพจิตรกรรมได้แก่อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง และศาลา พลับพลา ซึ่งสิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนที่ขนาดใหญ่สังเกตได้ชัดเจนที่สุด แต่ก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพบุคคล เพื่อบอกสถานะ สถานที่ เหล่านี้โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเกี่ยวกับ ความสมดุลย์ระหว่างปราสาทกับภาพบุคคล และเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ

3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ ปราสาทราชวัง เขียนไว้ตำแหน่งใดของภาพนั่นมีความหมายถึงเมืองใดเมืองหนึ่ง โดยรวมจะเน้นขนาดใหญ่และการซับซ้อนของรูปทรงแบบสองมิติ ที่วัดโพธารามจะมีสองรูปแบบหลัก คือ แบบแรกจะอิงลักษณะภาพปราสาทหรือวังในจิตรกรรมไทย กึ่งอุดมคติแต่ก็ไม่เหมือนสมจริงนัก ตัวอาคารแสดงรายละเอียดที่เป็นฐานสูง มีเสาต่อจากหน้าจั่วแหลมหลายจั่วตกแต่งด้วยเครื่องไม้ หลังคาทำเป็นลวดลายคล้ายเกล็ดเต่า แบ่งภายในเป็นห้อง ส่วนที่พบว่าเป็นลักษณะเฉพาะของภาพสถาปัตยกรรมที่ปราสาทราชวังของสิมวัดโพธาราม คือหากเขียนประดับตกแต่งด้วยผ้าม่าน จะพันคล้องเสาไว้ ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมฝาผนังด้านใน ส่วนแบบที่สอง เป็นแบบพื้นถิ่นมากกว่า ตัวอาคารแสดงรายละเอียดที่เป็นอาคารหลังคาคลุมต่อยอดแหลมขึ้นไปหลายยอด มีผนังข้างเจาะช่องหน้าต่าง บ้างเขียนมีใต้ถุนสูง งานลวดลายประดับแบบเรียบง่าย เน้นเค้าโครงหลักและขนาดใหญ่ (ภาพที่ 242ก, ค)

3.2 ศาลา หรือ พลับพลา เป็นอาคารขนาดเล็กลงกว่า ทรงไม่สูงนัก ทรงโถงที่วาดแยกจากปราสาทใหญ่ มักมีรูปแบบหลังคาทรงจั่วมีเสารองรับ ลดความซับซ้อนของรายละเอียดการตกแต่งลง บ้างไม่มีผนัง หรือกั้นบางผนัง (ภาพที่ 242จ)

3.3 เรือนพื้นถิ่น สิ่งปลูกสร้างส่วนนี้พบเขียนไว้นอกแนวกำแพง ซึ่งเป็นที่อยู่ของชาวบ้าน เป็นอาคารขนาดเล็กหลังคาทรงจั่ว มีโครงสร้างไม่ซับซ้อนนัก สร้างด้วยไม้ ไม่มีฐานรองรับ อาจพบได้ทั้งใต้ถุนสูงหรือไม่มีใต้ถุน (ภาพที่ 242ง)

3.4 เจดีย์ มักพบว่าสิมหลังหนึ่งช่างเขียนไว้รูปแบบแตกต่างกัน มีฐานสูง เรือนธาตุกลมอาจมีตกแต่งหรือระบายด้วยสีเขียว ส่วนยอดแหลม มักเป็นเจดีย์ที่ประดิษฐานอยู่ ณ สรวงสวรรค์ และมีความหมายถึงจุฬามณีในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ตัวอย่างในเรื่องพระมาลัย (ภาพที่ 242ฉ)



ภาพที่ 242 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ภาพปราสาทราชวังอิงจิตรกรรมไทยประเพณี (ข) รูปแบบซุ้มประตู

(ค) ภาพปราสาทราชวังแบบพื้นถิ่น (ง) บ้านเรือนที่พักอาศัย

(จ) ศาลาหรือพลับพลา (ฉ) เจดีย์จุฬามณี

4. สัตว์

จากรูปแบบสามารถแบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ

4.1 เป็นสัตว์ที่มีตามท้องเรื่องหรือสัตว์ในจินตนาการ เช่น ช้าง ม้า ละมั่ง เสือ สิงห์ หงส์ เขียนท่าทางของสัตว์เหล่านี้จะเคลื่อนไหวแบบเรียบนิ่ง (ภาพที่ 243ก)

4.2 สัตว์อื่น ๆ ซึ่งเป็นสัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่นเขียนแทรกเสริมภาพวิถีชีวิตไว้ในแต่ละตอน เช่น นก ไก่ ควาย สุนัข ค้างคาว เขียนกิริยาท่าทางได้สมจริงกว่าแบบแรก (ภาพที่ 243ข)

(ก)

(ข)

ภาพที่ 243 ภาพสัตว์
(ก) สัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง
(ข) สัตว์ที่มีจริงตามท้องถิ่น

5. ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

ซึ่งโดยทั่วไปจะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยประกอบในตอนต่าง ๆ ในเรื่องเวสสันดรชาดก สิมวัดโพธารามจะเน้นเขียนยิ่งมากขึ้น โดยเน้นเขียนเป็นฉากใหญ่เต็มผนัง แสดงถึงภาพวิถีชีวิตในท้องถิ่นอย่างน่าสนใจหลายภาพเช่น การทำนา หาปลา ฟ้อนร่ายรำ การเลี้ยงลูก การใช้ร่ม การทอผ้า การลงข่วง การเสพสังวาส เป็นต้น

ที่มักพบเสมอในจิตรกรรมอีสานเรื่องพระเวสสันดร คือ ภาพงานศพในตอนงานศพชูชก อีกส่วนหนึ่งที่พบเขียนถึงวัฒนธรรมประเพณีในราชวัง เช่น ประเพณีการสรงน้ำพระหรือ “ฮดสรง” การสู่ขวัญ วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับคลอด เป็นต้น (ภาพที่ 244ก-ช)

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

(จ)

(ฉ)

(ช)

ภาพที่ 244 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

(ก) ตัวอย่างภาพวิถีชีวิตท้องถิ่น

(ข) ประเพณีเกี่ยวกับการคลอดและอยู่ไฟ

(ค) ประเพณีสู่ขวัญพระเวสกับมัทรี

(ง) ประเพณีฮดสรง

(จ) ภาพงานศพชูชก

(ฉ) การเสพสังวาส

(ช) เกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว

6. การแบ่งเรื่อง

ดังที่กล่าวมาทั้งหมดภาพจิตรกรรมของสิมวัดโพธารามนี้ใช้เส้นแบ่งภาพที่ อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งตามรูปแบบผนังสิม (ภาพที่ 245) มีสองรูปแบบ คือ

6.1.1 แบ่งตามลักษณะของผนังอาคาร เช่น ผนังแต่ละด้าน ผนังภายในภายนอก ช่วงเสาแต่ละช่วงเสา การแบ่งลักษณะนี้เป็นการแบ่งภาพที่ ไม่ได้เส้นขีดเขียนให้เห็นทางกายภาพ แต่เป็นการแบ่งหรือวางเนื้อหาตามโครงสร้างของอาคารโดยมีช่างเป็นผู้กำหนด ซึ่งยังผลสู่การแบ่งเรื่องของผนังภายในและภายนอก

6.1.2 พื้นที่ผนังที่ช่างแบ่งพื้นที่ครึ่งผนังบนและล่าง โดยช่างใช้ลายหน้ากระดานเป็นตัวแบ่งพื้นที่ภาพออกจากผนังด้านล่างที่ปล่อยโล่ง ซึ่งยังผลสู่การแบ่งเรื่องของผนังภายในและภายนอก

ภาพที่ 245 แบ่งเรื่องตามผนังสิม

6.2 การแบ่งเรื่องในส่วนรายละเอียดของภาพ (ภาพที่ 246)

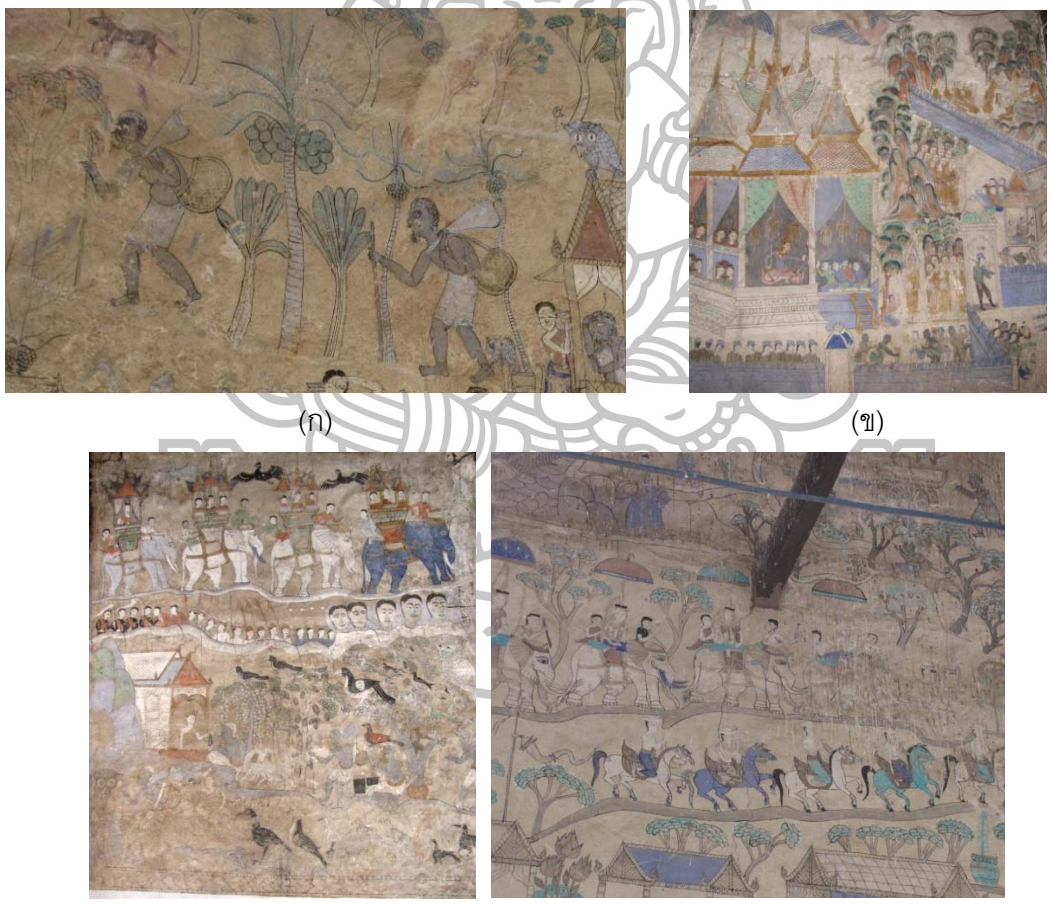
6.2.1 ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ ช่างเขียนเว้นที่ว่างรอบเนื้อเรื่อง ซึ่งเป็นสีขาวนวลของพื้นผนัง

6.2.2 ต้นไม้ ที่มีทั้งแบบพุ่มก้อน หรือต้นเดี่ยว

6.2.3 โขดหิน ที่เขียนเป็นกลุ่มก้อน ระบายไล่น้ำหนักเป็นสีเทาดำ หรือระบายเป็นพื้นเรียบช่วงระหว่างภาพเป็นอันเข้าใจว่าพื้นที่นั้นเป็นภูเขา เนินเขา

6.2.4 กำแพงเมือง ล้อมรอบอาณาบริเวณเขตเมืองนั้น

6.2.5 การแบ่งเรื่องแบบเส้นคั่นเรื่อง เส้นแถบคดโค้ง โดยเฉพาะเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ใช้มากในทุกผนังและพบมากในจิตกรรรมอีสานอื่น ๆ เช่นกัน คือ มีรูปแบบการขีดหรือระบายเป็นเส้นทึบยาว มีทั้งเขียนในทิศทางแนวนอนและหยักโค้งไปมา บางเส้นอาจใช้เพียงแค่ตัดเส้นเล็ก ๆ หรือเส้นหนาไล่น้ำหนักสีเข้มอ่อนเป็นแถบหนาหรือบางไม่เท่ากัน มักใช้สีคราม สีขาว หรือสีเทาอ่อน ซึ่งเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ทำให้เกิดองค์ประกอบภาพที่ คล้ายจุดนำสายตาไปสู่เรื่องราวตอนต่าง ๆ เมื่อมีหลายเส้นบนผนังเดียวกันจึงมีลักษณะของแถวแนวนอนหลายแถว ขณะเดียวกันเส้นคั่นภาพเล่าเรื่องเหล่านี้นอกจากจะคั่วเรื่องราวออกจากกันยังมีความหมายทดแทนพื้นดิน ทางเดิน โขดหิน เนินเขาและภูเขาด้วย (ภาพที่ 246ค)



ภาพที่ 246 แบ่งเรื่องตามผนังสิม

(ก) แบ่งเรื่องด้วยประเภทต้นไม้ (ข) แบ่งเรื่องด้วยกำแพงเมืองและโขดหิน

(ค) แบ่งเรื่องแบบเส้นแถบคดโค้ง

2. วัดป่าเรย์ไรย์ จังหวัดมหาสารคาม

ประวัติวัดและที่ตั้ง

ประวัติวัดป่าเรไรย์[132] ตั้งอยู่หมู่ที่ 5 ที่บ้านหนองพอก ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม เดิมเป็นสำนักสงฆ์ ต่อมาชาวบ้านช่วยกันสร้างวัดขึ้นให้ชื่อว่า “วัดบ้านหนองพอก” สิมสร้างเมื่อปี พ.ศ.2400[133] ต่อมาเมื่อปี พ.ศ.2485 จึงได้เปลี่ยนชื่อเป็นวัดป่าเรไรย์[134] ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อวันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ.2460 และได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถาน โดย ประกาศในราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 110 ตอนที่ 217 เมื่อวันที่ 22 ธันวาคม ปี พ.ศ.2536[135] (ภาพที่ 247)

รูปแบบสิม

เป็นอาคารศาสนสถานที่มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมแบบพื้นบ้านอีสาน เรียกว่า สิมแบบเดียวกับวัดโพธาราม เป็นสิมทึบพื้นบ้าน ตัวอาคารแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง 3.84 เมตร ยาว 6 เมตร หันหน้าไปทางทิศตะวันออก มีประตูทางเข้าด้านหน้าเพียงด้านเดียว หลังคาทรงจั่วชั้นเดียวมีปีกนกคลุมรอบอาคาร มีเสารองรับชั้นหลังคา มุงด้วยสังกะสี เครื่องบนประดับด้วยโหง่ และหางหงส์ไม้สีแดงจากการบูรณะใหม่ตามรูปแบบเดิมที่สร้างไว้ ส่วนหน้าบันไม่มีการตกแต่งลวดลายใด ตัวอาคารยกพื้นสูงประกอบด้วยชุดฐานบัวสูงประมาณ 1 เมตร ผนังด้านข้างเจาะช่องหน้าต่างขนาดเล็กด้านละ 2 ช่อง เปิดโล่ง เขียนตกแต่งด้วยลวดลายประดับกรอบซุ้มหน้าบัน กรอบประตูเขียนประดับด้วยลวดลายกนก บันไดด้านหน้าก่ออิฐฉาบปูน ราวบันไดรูปพระยานาคทอดลำตัวเป็นราวบันได (ภาพที่ 24ข) ภายในอาคารมีห้องเดียวไว้สำหรับพระสงฆ์ทำสังฆกรรม ผนังภายในอาคารด้านหลังสิมช่างก่ออิฐฉาบปูนเป็นฐานชุกชียาวประดิษฐานพระพุทธรูปประธาน (ภาพที่ 247ค) ผนังด้านนอกและด้านในเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติ เวสสันดรชาดก พระมาลัย อดีตพุทธ และพระลักพระลาม

---

[132] ชื่อไม่ตรงกันบ้างใช้ “วัดป่าเรไร” และป้ายชื่อวัดบริเวณซุ้มประตูโขง ใช้ชื่อว่า “วัดป่าเลไลย์” ดูรายละเอียดใน สำนักศิลปะและวัฒธรรม มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, โครงการอนุกรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง(ฮูปแต้ม), (มหาสารคาม: โรงพิมพ์มหาสารคามการพิมพ์, 2551), 47.

[133] พิทักษ์ น้อยวังคลัง, **ค่านิยมไตรภูมิในจิตรกรรมอีสาน** (มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2544), 36.

[134] สำนักศิลปะและวัฒธรรม มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, โครงการอนุกรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง(ฮูปแต้ม), 47.

[135] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 42.

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 247 สิมวัดป่าเรย์ไรย์

(ก) สิมวัดป่าเรย์ไรย์

(ข) บันไดทางเข้าวัดป่าเรย์ไรย์

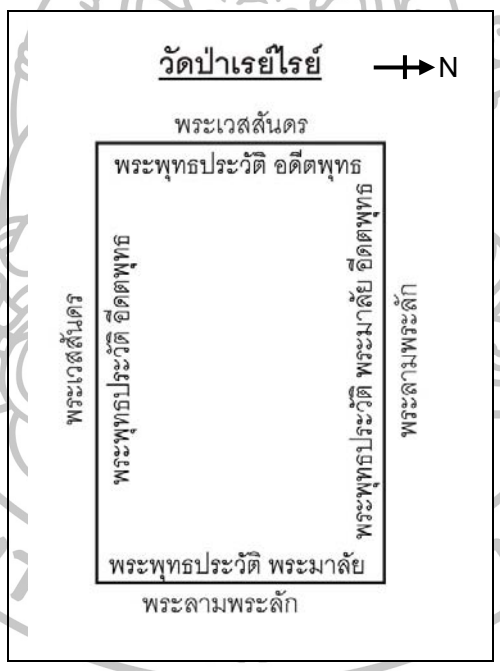
(ค) พระพุทธรูปและภาพจิตรกรรมภายในสิมวัดป่าเรย์ไรย์

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง (ภาพที่ 248)

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดนี้เขียนไว้ทุกผนังทั้งผนังด้านใน และด้านนอก กรมศิลปากร ระบุว่า ช่างเขียนของวัดโพธาราม คือ นายสิงห์[136] ซึ่งเป็นช่างพื้นบ้านที่อาศัยอยู่ในอำเภอพยัคฆภูมิพิสัย จังหวัดมหาสารคาม ซึ่งมีภูมิลำเนาเดิมเป็นคนอำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด และตาม

[136] กรมศิลปากร, **จิตรกรรมไทยประเพณี**, 163.

เอกสารกล่าวว่าเป็นช่างคนเดียวกันกับจิตรกรรมฝาผนังของวัดป่าโพธาราม[137] โดยที่เขียนวัดโพธารามแล้วเสร็จ ต่อมาจึงเดินทางเขียนภาพที่ วัดป่าเลย์ไลย์นี้[138] ภาพหลายส่วนของสิมแห่งนี้ยังไม่เสร็จสมบูรณ์นัก ซึ่งทิ้งร่องรอยการร่างภาพดินสอที่ยังไม่ลงสีไว้ เนื่องจากช่างย้ายที่พักอาศัยไปเสียก่อน[139] ลักษณะภาพจิตรกรรมแห่งนี้เมื่อพิจารณารายละเอียดจึงมีลักษณะโดยรวมที่คล้ายคลึงกันหลายประการทั้งเรื่องราวที่นำมาเขียน การวางภาพ และเทคนิคการเขียนภาพ ซึ่งใช้การตัดเส้นลงสีบนผนังสีขาวนวล สีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็น สีฟ้าคราม สีน้ำเงิน สีเขียว น้ำตาล ดำ ขาว ตัดเส้นด้วย สีแดง สีดำหรือน้ำเงิน ระบายสีที่ตัวภาพบุคคล สัตว์ ทิวทัศน์ สถาปัตยกรรม โดยเฉพาะการระบายสีผิวภาพบุคคลด้วยสีขาว อธิบายภาพบางส่วนด้วยอักษรไทยน้อย ภาพจิตรกรรมฝาผนังสามารถจำแนกออกพื้นที่เป็น 2 ส่วน คือ 1. ผนังด้านนอก 2. ผนังด้านใน ดังนี้



ภาพที่ 248 แผนผังจิตรกรรมวัดป่าเรย์ไรย์

---

[137] นอกจากนี้ช่างสิงห์ ยังมีบุตรชาย คือ ช่างลี วงศ์วาด เป็นผู้ช่วยเขียนจิตรกรรมวัดโพธาราม และวัดป่าเรไร ดูเพิ่มเติมใน สุมาลี เอกชนนิยม, **ฮูบแต้มในสิมอีสาน: งานศิลป์สองฝั่งโขง** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2548), 23; สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 7 จังหวัดขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 48.

[138] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 44.

[139] เรื่องเดียวกัน.

1. **จิตรกรรมฝาผนังด้านนอก** พื้นที่ผนังทั้งหมดสี่ด้านเขียนภาพจิตรกรรมไว้เต็มทุกผนัง สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดี พบปัญหาภาพบางส่วนของผนัง เช่น ส่วนบนที่สีซีดจางเพราะน้ำฝนจากหลังคารั่วลงมา รวมทั้งปัญหาคราบสกปรกจากมูลสัตว์ ทำให้ภาพจิตรกรรมชำรุดไปมากกว่าส่วนอื่น และสังเกตได้ว่าช่างยังเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายนอกนี้ไม่เสร็จสมบูรณ์นัก เพราะเรื่องราวบางช่วงตอนหรือบางภาพยังแสดงร่องรอยเพียงการร่างภาพด้วยดินสอหรือตัดเส้น โดยที่ยังไม่ได้ระบายสีใด ๆ พื้นที่ผนังทั้งหมดเว้นเฉพาะช่องประตูทางเข้าและหน้าต่าง กรอบซุ้มเขียนตกแต่งเป็นหน้าบันรูปกลีบบัว แต่ละผนังเขียนกรอบลวดลายหน้ากระดานที่ขอบของผนังด้านล่างและด้านข้างทั้งสองด้าน ตรงกลางเขียนภาพเล่าเรื่อง สามารถลำดับเรื่องได้ดังนี้

1.1 **ผนังด้านทิศเหนือ** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน (ภาพที่ 249)

สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดี พื้นที่ผนังเว้นช่องหน้าต่างสองช่อง บริเวณกรอบและเหนือช่องหน้าต่างเขียนตกแต่งประดับหน้าบันรูปกลีบบัว ภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้เขียนเรื่องหลักเป็นภาพเล่าเรื่องพระลักพระลาม หรือพระรามชาดกเป็นชาดกนอกนิบาตด้วยที่มีเนื้อหาคล้ายคลึงแต่มีรายละเอียดแตกต่างจากรามเกียรติ์ภาคกลางจึงมีนักวิชาการเชื่อว่าพระลักพระลามนี้เป็นเรื่องที่ใช้เขียนจิตรกรรมฝาผนังอีสาน[140] สามารถอธิบายได้ดังนี้

พระลักพระลาม

1.1.1 กลุ่มภาพเป็นรูปปราสาทขนาดใหญ่อยู่มุมซ้ายของผนัง กลุ่มภาพโหรอำมาตย์ และทหารด้านล่างแสดงถึงตอนท้าวพิบพีและท้าวอินทชีเฝ้าท้าวฮาบมะนาสวน (ราพณาสูร) เพื่อทำนายฝันนางจันทา มีคำบรรยายอักษรธรรมว่า“ท้าวพิบพีดูหูร (โหรา) แล” (ภาพที่ 249ข)

1.1.2 ภาพนางจันทาเมื่อคลอดนางสีดาได้มีทหารอุ้มอยู่ด้านล่างของผนังถัดมาในบริเวณเดียวกันภายในปราสาทภาพนางจันทาส่งนางสีดาให้ท้าวฮาบมะนาสวน (ราพณาสูร) ซึ่งในมือนางสีดามีมีดเพื่อสร้างความถึงคำนายว่านางเกิดมาเพื่อฆ่าท้าวฮาบมะนาสวน (ราพณาสูร) (ภาพที่ 249ซ)

1.1.3 ฉากตอนที่ท้าวฮาบมะนาสวน (ราพณาสูร) ให้เอานางสีดาไปลอยน้ำเป็นเรื่องราวเมื่อท้าวฮาบมะนาสวน ((ราพณาสูร)) ได้ฟังคำทำนายเกี่ยวกับพระธิดาของพระองค์จึงสั่งให้นำนางสีดาไปลอยน้ำ ฉากนี้แสดงตอนที่ข้าราชบริพารนำพระธิดาไปลอยในแพที่มีหลังคาซึ่งภาพแสดงการเคลื่อนที่ของแพนางสีดาจากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่ง จนถึงมีนาคและรูปบุคคลอุ้ม

---

[140] สำรวย เย็นเฉื่อย, “รามารยณะลาวในจิตรกรรมฝาผนังอีสานตอนกลาง,” **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น** 2, 1 (มกราคม-มีนาคม 2553): 49-50.

นางสีดา มีคำบรรยายอักษรธรรมว่า ”เขาเอานางสีดาใส่แพไหลน้ำหนีหั้นแล” และ”ราพณาศวรให้เอาลูกสาว (นางสีดา) ไปด่วง (ถ่วง) น้ำแล” (ภาพที่ 250ก)

1.1.4 เมื่อพระยานาคแปลงกายเป็นคนมารับนางสีดาไปเลี้ยง มีคำบรรยายอักษรธรรมว่า “พญานาคกลับเพศเป็นคนเอานางสีดาไปไว้เมืองแห่งตนแล” (ภาพที่ 250ก)

1.1.5 การสู้รบระหว่างกองทัพพระลามพระลักกับกองทัพท้าวฮาบมะนาสวน (ราพณาสูร) กองทัพพระลาม มีสองแถว บนและล่าง แถวบนเป็นช้าง 3 เชือก มีคำบรรยายอักษรธรรมว่า “พระยาลามะราชรบกันที่นี่แล” (ภาพที่ 250ข)

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 249 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศเหนือ

(ก) ผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

(ข) ท้าวฮาบมะนาสวน (ราพณาสูร) ฟังคำทำนาย

(ค) พระยานาคแปลงกายเป็นคนมารับนางสีดาไปเลี้ยง

(ก)

(ข)

ภาพที่ 250 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศเหนือ
(ก) นางสีดาไปลอยน้ำ
(ข) กองทัพพระลามพระลัก

1.2 **ผนังด้านทิศตะวันออก** หรือผนังด้านหน้าพระประธาน (ภาพที่ 251) สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดีมีชำรุดบ้างบางส่วน พื้นที่ผนังเว้นเว้นช่องประตูทางเข้า ภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้เขียนเรื่องหลักเป็นภาพเล่าเรื่องพระลักพระลาม สามารถแบ่งเป็นสามกลุ่มภาพคือ อธิบายได้ดังนี้

พระลักพระลาม

1.2.1 กลุ่มภาพทางขวาบนของผนัง กล่าวถึงตอนที่ พระยาพาลีต่อสู้กับควายทรพี มีอักษรธรรมบรรยายว่า “ทอระพีชนพ่อแล” (ภาพที่ 251ข)

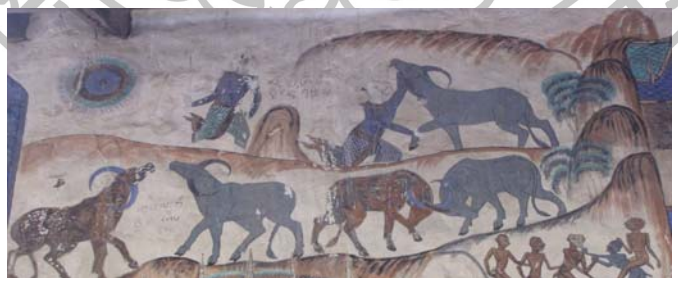
1.2.2 กลุ่มภาพเหนือประตูทางเข้า เป็นพลับพลาที่ประทับของพระลักผูกม้าเอาไว้รอพระลามซึ่งกินผลนิโครธแล้วกลายเป็นลิง ปีนขึ้นต้นไม้ มีอักษรธรรมบรรยายว่า “พระรัก (ลัก) บ่อง (บ่อน) พระลามอยู่ต้นไม้มณีโคตรแล” “พระลามกับพระรักมาเถิงต้นมะณีโคตรแล” และ “พระลามกินหมากมณีโคตรเป็นลิงอยู่ที่นี่แล” (ภาพที่ 251ค)

1.2.3 กลุ่มภาพมุมล่างของผนังทางซ้าย กล่าวถึงตอนที่พระลามตามหานางสีดา และขอนางสีดากับฤษีเลี้ยงดูไว้ (ภาพที่ 251ค)

(ก)

(ข)

(ค)



(ง)

ภาพที่ 251 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศตะวันออก

(ก) ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน

(ข) พระยาพาลีต่อสู้กับควายทรพี

(ค) พระลามซึ่งกินผลนิโครธแล้วกลายเป็นลิง

(ง) พระลามขอนางสีดากับฤษี

1.3 **ผนังด้านทิศตะวันตก** หรือผนังด้านหลังพระประธาน (ภาพที่ 252) เขียนกรอบลวดลายหน้ากระดานที่ขอบของผนังด้านล่างและด้านข้างทั้งสองด้าน ตรงกลางเขียนภาพเล่าเรื่อง

ภาพที่ 252 ภาพจิตรกรรมที่ฝาผนังด้านทิศตะวันตก

ภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้เขียนเรื่องหลักเป็นภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดรชาดก สามารถแบ่งอธิบายตามลำดับได้ดังนี้

พระเวสสันดรชาดก

1.3.1 ทานกัณฑ์ ตำแหน่งภาพอยู่เกือบกึ่งกลางผนังเป็นภาพบุคคล กล่าวถึงหลังจากพระเวสสันดรประทานราชรถแด่พราหมณ์ไปแล้วจึงเสด็จสู่ป่าด้วยพระบาท พระองค์ทรงอุ้มประชาลี พระมัทรีทรงอุ้มพระกัณหามุ่งหน้าเขาวงกตพระบาท (ภาพที่ 253ก)

1.3.2 กัณฑ์จุลพน ตำแหน่งภาพทางมุมด้านซ้ายของผนัง แสดงในตอนที่ชูชกเดินทางไปถึงปากทางป่าซึ่งเป็นเขาวงกตได้พบกับพรานเจตบุตรและสุนัขร้ายขับไล่จนต้องหนีขึ้นไปอยู่บนต้นไม้ พร้อมทั้งได้กล่าวลวงพรานเจตบุตรจนหลงเชื่อว่าเป็นทูตมาจากพระเจ้าสญชัยจะไปเฝ้าพระเวสสันดร จึงได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดี (ภาพที่ 253ข)

1.3.3 กัณฑ์มหาพน ตำแหน่งของภาพอยู่ขอบด้านล่างของผนังถัดมาทางขวาจากภาพก่อนหน้า ตอนนี้คั่นภาพด้วยสระบัวเป็นภาพในตอนที่ชูชกเดินทางต่อมาถึงอาศรมของอัจจุตฤาษีซึ่งหลงเชื่อในกลลวงของชูชกชี้ทางไปสู่เขาวงกตให้กับชูชก (ภาพที่ 252)

1.3.4 กัณฑ์กุมาร ตำแหน่งของภาพอยู่ขอบผนังทางขวา เป็นกลุ่มภาพสถาปัตยกรรมที่ล้อมรอบด้วยแนวกำแพงพร้อมด้วยภาพสระบัวกล่าวถึงสถานที่อาศรมพระเวสสันดร ในฉากนี้มีภาพเหตุการณ์เขียนร่วมกันไว้หลายตอนดังนี้ คือ

1.3.4.1 กล่าวในตอนที่ชูชกเดินทางมาถึงอาศรมแล้วรอเวลาที่พระนางมัทรีไปหาผลไม้ในป่าจึงเข้าเฝ้าพระเวสสันดรเพื่อทูลขอสองกุมาร

1.3.4.2 เมื่อพระชาลีและพระกัณหารู้ถึงเหตุการณ์จึงเกิดความหวาดกลัวแล้วหนีไปซ่อนตัวในสระบัว

1.3.4.3 ตำแหน่งของภาพข้ามมาอยู่ขอบผนังทางซ้าย แถวกลางของผนัง เขียนเป็นฉากกลางป่าเล่าถึงเรื่องราวของชูชกและสองกุมารคือ ระหว่างเดินทางชูชกเดินงกเงิ่นจนเหยียบหินจนล้มลง ยามค่ำคืนชูชกก็ผูกแปลนอน เทพบุตรและเทพธิดาบริบาลกุมาร (ภาพที่ 253ข)

1.3.5 กัณฑ์มัทรี ย้อนกลับมาที่ตำแหน่งผนังด้านขวาและกึ่งกลางผนังด้านล่างเป็นฉากป่าเขาวงกตอาศรมพระเวสสันดรและแนวกำแพง ภาพจิตรกรรมมีสภาพชำรุดหลายจุดพร้อมกับทิ้งร่องรอยภาพร่างดินสอที่ตัวภาพบุคคลบางภาพกล่าวถึงดังนี้

1.3.5.1 นอกบริเวณภาพกำแพงอาศรมมีภาพเสือโคร่งและเสือเหลืองจำแลงไปขวางทางสกัดกั้นพระนางมัทรีไว้มิให้กลับถึงอาศรม

1.3.5.2 เมื่อพระนางจึงเสด็จกลับถึงพระอาศรม มิได้พบพระกุมารทั้งสองพระนางก็ยิ่งทรงโศกเศร้าประหนึ่งว่าดวงหทัยแตกสลาย แล้วก็ทรงถึงวิสัญญีภาพลง พระเวสสันดรทรงนำน้ำมาประพรมจนพระนางทรงฟื้นขึ้น ภาพส่วนนี้มีสภาพเลือนราง ช่างใช้เทคนิคเขียนภาพบุคคลซ้ำ ๆ หลายภาพภายในฉากเดียวกันเพื่อลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง (ภาพที่ 252)

1.3.6 กัณฑ์สักบรรพ ตำแหน่งภาพเดียวกันกับเนื้อหาส่วนก่อนแสดงถึงตอนที่พระอินทร์ทรงแปลงเป็นพราหมณ์ชรามาทูลขอพระมัทรี และถวายพระนางมัทรีคืนให้แก่เวสสันดรในภายหลัง (ภาพที่ 253ค)

1.3.7 กัณฑ์มหาราช ย้อนกลับมาที่ตำแหน่งผนังด้านซ้ายของผนัง เป็นฉากในป่าแสดงภาพชูชกพาสองกุมารเดินทางมาในป่า เมื่อตกค่ำชูชกก็ผูกแปลนอนบนต้นไม้ แต่มัดสองกุมารไว้โคนต้นไม้เทพบุตรและเทพธิดาก็จำแลงเป็นพระเวสสันดรและพระมัทรีมาบริบาลกุมารทั้งสองทุกราตรี (ภาพที่ 253ข)

ภาพที่ 253 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศตะวันตก

(ก) พระเวสสันดรทรงอุ้มประชาลี พระมัทรีทรงอุ้มพระกัณหามุ่งหน้าสู่เขาวงกตพระบาท

(ข) ภาพชูชกพาสองกุมารเดินทางมาในป่า

(ค) พระอินทร์จำแลงเป็นพราหมณ์ขอประทานนางมัทรี

(ง) ฉากอาศรมพระเวสสันดร

(จ) ประเพณีฮดสรง

(ฉ) ภาพนักดนตรี

1.3.8 นครกัณฑ์ สำหรับผนังนี้เขียนเป็นฉากขบวนเสด็จในตอนนครกัณฑ์ โดยตำแหน่งภาพใช้พื้นที่เกือบครึ่งผนังด้านบนทั้งหมดเขียนเป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่เรียงแถวแนวนอนสองแถว แถวบน ในทิศทางภาพจากขอบผนังทางขวาหรือจากแนวทางทิศเหนือสู่ทิศใต้เป็นขบวนพระที่นั่งของทั้งหกกษัตริย์ ส่วนแถวล่างหันหน้าขบวนในทิศทางตรงกันข้ามเป็นขบวนข้าราชบริพาร ภาพนี้ถือว่าเป็นภาพน่าสนใจภาพหนึ่ง ที่ช่างเขียนพื้นถิ่นได้แสดงฝีไม้ลายมือของตนเองไว้ เพราะถือเป็นฉากสำคัญในเรื่องพระเวสสันดร ช่างค่อนข้างให้ความสำคัญจึงใช้พื้นที่สร้างสรรค์ค่อนข้างมาก รายละเอียดหลักประกอบไปด้วยทั้งภาพบุคคลกลุ่มกษัตริย์ ทหารช้าง ทหารม้า ทหารเดินเท้า ข้าราชบริพารชายหญิง และสัตว์พาหนะต่าง ๆ ส่วนภาพที่ เสริมขบวนจะมักแสดงกลุ่มภาพประเพณีและวัฒฯธรรมต่าง ๆ เช่น การเล่นดนตรีพื้นบ้าน การสักขาลาย การใช้ร่มและการแต่งกายของหญิงสาว เป็นต้น และเพิ่มเติมเฉพาะที่สิมวัดป่าเรย์ไรย์นี้คือ ภาพประเพณีฮดสรงทั้งหมดแสดงเนื้อความกล่าวถึงพระเจ้ากรุงสญชัยได้เสด็จไปทรงรับพระเวสสันดรและพระมัทรีที่ทรงขอให้ลาผนวชให้เสด็จกลับสู่กรุงเชตุดร (ภาพที่ 254)

ภาพที่ 254 ขบวนเสด็จในตอนนครกัณฑ์

1.4 **ผนังด้านทิศใต้** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดี มีเพียงผนังส่วนบนที่สีซีดจางเพราะน้ำฝนจากหลังคารั่วลงมา พื้นที่เว้นช่องหน้าต่างสองช่อง บริเวณกรอบและเหนือช่องหน้าต่างเขียนประดับหน้าบันรูปกลีบบัว ภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้เขียนเรื่องหลักเป็นภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดรชาดกสามารถอธิบายตามลำดับได้ดังนี้ (ภาพที่ 255)

ภาพที่ 255 ภาพจิตรกรรมผนังด้านนอก ผนังด้านทิศใต้

พระเวสสันดรชาดก

1.4.1 กัณฑ์ทศพร ตำแหน่งทางซ้ายของผนัง ภาพแสดงถึงภาพบุคคลอยู่ภายในปราสาทล้อมรอบด้วยกำแพง กล่าวถึงในตอนที่เทพธิดาชื่อผุสดีซึ่งอัครมเหสีของพระอินทร์ เมื่อถึงเวลาไปจุติยังโลกมนุษย์จึงได้ขอพรจากพระอินทร์ 10 ประการ (ภาพที่ 256ก)

1.4.2 กัณฑ์หิมพานต์ ถัดลงมาด้านล่างของผนังเขียนไว้หลายฉาก ดังนี้ คือ

1.4.2.1 พระนางผุสดีให้การประสูติพระเวสสันดร โดยที่ช่างเขียนรูปพระนางผุสดีนั่งคุกเข่ายกแขนทั้งสองข้างขึ้น มีภาพข้าราชบริพารขนาบข้าง และมีนายทหารยืนกางร่ม (ภาพที่ 256ข)

1.4.2.2 กลุ่มภาพบริเวณติดกันเข้าใจว่าเป็นตอนต่อเนื่องจากส่วนก่อนที่ ข้าราชบริพารนำพระเวสสันดรซึ่งเป็นทารกกลับสู่เมืองโดยใส่พานแบกใส่บ่าไว้ (ภาพที่ 256ข)

1.4.2.3 ตำแหน่งผนังด้านบนสุดระหว่างช่องหน้าต่าง แสดงถึงตอนที่พระเวสสันดรพระราชทานช้างปัจจัยนาเคนทร์แก่พราหมณ์ทั้ง 8 ของแคว้นกาลิงครัฐ (ภาพที่ 256ค)

1.4.2.4 ถัดลงมาด้านล่างระหว่างช่องหน้าต่างเป็นกลุ่มภาพปราสาทขนาดใหญ่ประกอบไปด้วยภาพกษัตริย์และข้าราชบริพาร กล่าวถึงเหตุการณ์ตอนที่ชาวนครสีวีเกรงว่าการพระราชทานช้างปัจจัยนาเคนทร์ของพระเวสสันดรจะทำให้บ้านเมืองพินาศ จึงกราบทูลพระเจ้าสญชัยให้เนรเทศพระเวสสันดรไปจากพระนคร ภาพได้บรรยายถึงช่วงตอนที่พระเวสสันดร

พระนางมัทรี พระกัณหา พระชาลี กราบทูลลาขอออกบวช ในปราสาทหลังเดียวกันได้ภาพพิธีบายศรีสู่ขวัญอีกมุมหนึ่งของปราสาทด้วย (ภาพที่ 255)

1.4.3 ทานกัณฑ์ กลุ่มภาพนี้เขียนอยู่ตำแหน่งทางขวาของผนัง เขียนเป็นภาพในลักษณะแถวแนวนอนจากกึ่งกลางผนังพาดถึงขอบผนังทางขวา ดังนี้ 1) พระเวสสันดรพร้อมด้วยพระมัทรี กัณหา ชาลีก็เสด็จโดยราชรถเทียมม้า 4 ตัว เมื่อเสด็จออกจากพระนครมีพราหมณ์ 4 คน มาทูลขอม้า 2) เมื่อพระองค์ประทานม้าแก่พราหมณ์แล้ว เทวดาได้แปลงองค์เป็นละมั่งเทียมราชรถแทนม้าพาพระองค์เสด็จต่อไป ต่อมามีพราหมณ์ผู้หนึ่งมาทูลขอราชรถ พระองค์ได้ประทานราชรถแด่พราหมณ์นั้น (ภาพที่ 255)

1.4.4 กัณฑ์ชูชก ตำแหน่งกลุ่มภาพที่ เขียนอยู่บริเวณฝั่งขวาติดผนังด้านล่าง เป็นกลุ่มภาพที่ ประกอบไปผู้คนและที่พักอาศัยเป็นลักษณะหมู่บ้านพราหมณ์ มีกลุ่มอาคารที่พักอาศัยแบบพื้นถิ่น เขียนเรื่องราวกล่าวถึงชูชกเป็นลำดับดังนี้คือ ชูชกซึ่งเป็นพราหมณ์ชราและนางอมิตดาผู้ซึ่งปฏิบัติต่อชูชกตามหน้าที่ของภรรยาที่ดี จนเป็นที่ริษยาของพราหมณ์หนุ่มทั้งหลายและกล่าวว่าด่าตี ภรรยาของตน นางพราหมณีเหล่านั้นจึงพากันมาบริภาสนางอมิตดา นางจึงอ้อนวอนชูชกให้ไปขอพระชาลี พระกัณหาเป็นทาสรับใช้นาง เมื่อไม่สามารถปฏิเสธนางได้จึงเดินทางไปกรุงเชตุดร (ภาพที่ 255,257ก)

1.4.5 กัณฑ์มหาราช ตำแหน่งถัดขึ้นเหนือจากกลุ่มภาพในตอนทานกัณฑ์ในบริเวณผนังเดียวกันสามารถแบ่งเป็นกลุ่มภาพในกัณฑ์มหาราช ได้ดังนี้ 1) ตอนที่ชูชกพาสองกุมารเดินทางจนหลงทางเข้าไปถึงกรุงเชตุดร พระเจ้าสญชัยโปรดให้อำมาตย์นำตัวชูชกและกุมารทั้งสองเข้าเฝ้าพร้อมทั้งไถ่ตัวพระกุมารทั้งสอง น่าสังเกตว่าภาพชูชกในตอนนี้ ช่างใช้เทคนิคเขียนภาพบุคคลซ้ำ ๆ หลายภาพ คงเพื่อเน้นย้ำถึงอากัปกิริยาชูชกในช่วงเวลาที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องภายในเหตุการณ์อำมาตย์นำนำตัวชูชกเข้าเฝ้า เทคนิคคล้ายภาพเคลื่อนไหว (ภาพที่ 256ง,257ข,ค) 2) ถัดขึ้นไปด้านบนสุดของผนัง เขียนในตอนที่เจ้าสญชัยโปรดพระราชทานรางวัลและอาหารอันดีแก่ชูชก ซึ่งหลงชื่นชมในสมบัติของตนจนลืมตัว บริโภคอาหารเกินประมาณจนไม่อาจย่อยได้ท้องแตกตาย 3) เนื้อความต่อเนื่องที่หลังจากชูชกตายพระเจ้าสญชัยได้ประกาศหาญาติของชูชกมารับสมบัติ แต่ไม่มีผู้ใดมาจึงเก็บเข้าพระคลังหลวงไว้ ในตอนนี้จิตรกรรมอีสานที่วัดป่าเลย์ไลย์นี้ก็ได้เขียนภาพบรรยายยังไม่เสร็จสมบูรณ์ถึงพิธีจัดงานศพชูชกไว้ด้วยเช่นกัน (ภาพที่ 257ค)

(ก) (ข)

(ค) (ง)

ภาพที่ 256 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศใต้

(ก) พระนางผุสดีขอพร 10 ประการจากพระอินทร์

(ข) ประสูติพระเวสสันดร)

(ค) พระเวสสันดรพระราชทานช้างปัจจัยนาเคนทร์แก่พราหมณ์

(ง) เทคนิคการเขียนภาพชูชก

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 257 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศใต้

(ก) ทานกัณฑ์ กัณฑ์ชูชก

(ข) ชูชกบริโภคอาหารจนท้องแตกตาย

(ค) งานศพชูชก

2. จิตรกรรมฝาผนังด้านใน

สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดี ภาพจิตรกรรมทั้งหมดเขียนไว้บริเวณตำแหน่งครึ่งผนังบน ด้านล่างปล่อยผนังโล่ง ที่ขอบด้านล่างของภาพเขียนตกแต่งด้วยลายหน้ากระดานยาวตลอดทุกผนัง นอกจากนี้หลายผนังด้านในจัดองค์ประกอบในการวางตำแหน่งภาพย่อยแบ่งออกเป็นสองแถวบนล่างโดยตัดเส้นแนวนอนคั่นแบ่งพื้นที่ออกชัดเจน ผนังด้านข้างทั้งสองแบ่งออกเป็นสามช่วงเสา การวางตำแหน่งภาพเป็นไปตามรูปแบบของผนังสิมหนึ่งเรื่องต่อหนึ่งช่วงเสา ภาพมีสัดส่วนใหญ่ชัดเจน องค์ประกอบจึงไม่หนาแน่นแยกเป็นสัดส่วนชัดเจน แม้สีที่ใช้ส่วนใหญ่โดยรวมคล้ายคลึงกับผนังด้านนอกคือ สีฟ้าคราม สีเขียว น้ำตาล ดำ ขาว แต่ด้วยที่ผนังภายในเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธประวัติ ช่างจึงใช้เทคนิคสีส้มแดงในการตัดเส้นและระบายสีภาพบุคคลต่าง ๆ ในสัดส่วนที่มากกว่าผนังด้านนอก จึงทำให้จิตรกรรมฝาผนังภายในนี้มีโครงสีโทนสีส้มแดงของวรรณะร้อนต่างไปจากด้านนอก (ภาพที่ 258)

ภาพที่ 258 พระพุทธรูปและภาพจิตรกรรมภายในสิมวัดป่าเรย์ไรย์

2.1 **ผนังด้านทิศเหนือ**หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน แบ่งตามแนวเสาของผนังออกเป็น 3 ช่วงเสา ทั้งหมดเขียนเรื่อง พุทธประวัติ อดีตพุทธและพระมาลัย

2.1.1 ช่วงเสาแรก แบ่งออกเป็นสองแถวบนและล่าง สามารถแบ่งเป็นสองกลุ่มภาพ คือ

2.1.1.1 พุทธประวัติ ด้านบนเขียนสองฉากร่วมกันคือ ฉากแรกภาพเขียนพุทธประวัติตอนพระพุทธองค์ทรงบำเพ็ญทุกรกิริยาอยู่ 6 พรรษา คราวนั้นพระอินทร์ได้ลงมาทำนิมิตหมายโดยดีดพิณสามสาย และฉากต่อมาด้านล่างกลุ่มภาพเดียวกันมีพุทธเองค์เป็นศูนย์กลางภาพ แสดงตอนที่นางสุชาดาหุงข้าวมธุปายาสใส่ถาดทองถวาย (ภาพที่ 259ก)

2.1.1.2 อดีตพุทธ ด้านล่างเขียนเป็นภาพพระพุทธเจ้าจำนวน 3 พระองค์ ประทับนั่งปางสมาธิ ผนังนี้แต่ละพระองค์คั่นแจกันและดอกไม้ ซึ่งภาพอดีตพุทธของผนังนี้เป็นส่วนหนึ่งที่ต่อเนื่องจากผนังด้านอื่น ๆ ที่กล่าวมาแล้วผนังละ 6 พระองค์ และมีจำนวนทั้งหมด 18 พระองค์ (ภาพที่ 259ก)

2.1.2 ช่วงเสาที่สอง ตรงกึ่งกลางผนังแบ่งออกเป็นสองแถวบนและล่าง (ภาพที่ 259ข)

2.1.2.1 พระมาลัย ด้านบนศูนย์กลางภาพคือ เจดีย์จุฬามณี เป็นเจดีย์ทรงกลม ฐานสูง เรือนธาตุและส่วนยอดแหลมระบายด้วยสีเขียว มีเหล่าเทพยดา นางฟ้า ล้อมรอบด้วยกำแพงอิฐ ท้องฟ้าตัดเส้นเป็นเมฆกลมลอยสร้างบรรยากาศสรวงสวรรค์ กล่าวถึงพระมาลัยเสด็จบูชาเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ได้พบกับพระอินทร์ พระศรีอาริยเมตไตย์ และได้สนทนาเรื่องบาป บุญกับพระศรีอาริยเมตไตย์

2.1.2.2 อดีตพุทธ ตำแหน่งด้านล่างเขียนเป็นภาพพระพุทธเจ้าจำนวน 3 พระองค์ ประทับนั่งปางสมาธิ ผนังนี้แต่ละพระองค์คั่นแจกันและดอกไม้คล้ายกับผนังด้านขวาพระประธานดังที่กล่าวรายละเอียดไว้แล้ว

2.1.3 ช่วงเสาที่สาม (ภาพที่ 260) เป็นภาพเล่าเรื่องพระมาลัยเพียงเรื่องเดียว มีเนื้อความต่อเนื่องจากช่วงเสาที่ผ่านมา และในผนังต่อไปทางทิศตะวันออกมีอักษรเขียนบรรยายว่า “พระมาลัยเข้าเมืองนรก” องค์ประกอบของภาพทั้งหมดแบ่งเป็นสองตอน คือ

2.1.3.1 ตอนแรกด้านบนน่าจะเป็นตอนที่พระมาลัยสนทนาธรรมกับพระอินทร์

2.1.3.2 ภาพปราสาทและบุคคลแสดงถึงเมืองยมโลกที่มียมบาลกำลังตัดสินโทษหรือคดีความของผู้กระทำผิด

(ก) (ข)

ภาพที่ 259 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศเหนือ

(ก) จิตรกรรมที่ฝาผนังด้านทิศเหนือ ช่วงเสาแรก

(ข) จิตรกรรมที่ฝาผนังด้านทิศเหนือ ช่วงเสาที่สอง

ภาพที่ 260 จิตรกรรมที่ฝาผนังด้านทิศเหนือ ช่วงเสาที่สาม

2.2 ผนังด้านทิศตะวันออก หรือผนังด้านหน้าพระประธาน (ภาพที่ 261) เว้นพื้นที่ว่างใต้จั่วหลังคา ด้านล่างเป็นส่วนผนังเป็นพื้นที่รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ครึ่งผนังบนเขียนเป็นภาพจิตรกรรม ด้านล่างปล่อยโล่ง บริเวณผนังเหนือประตูทางเข้าเขียนตกแต่งเป็นซุ้มหน้าบันคดโค้งรูปกลีบบัว ส่วนภาพเล่าเรื่องผนังนี้เรียงลำดับจากทางด้านซ้ายของพระประธานแบ่งเป็นกลุ่มภาพ 3 กลุ่ม คือ พระมาลัย และพุทธประวัติ

(ก) (ข)

ภาพที่ 261 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันออก
(ก) ภาพจิตรกรรมที่ฝาผนังด้านทิศตะวันออก
(ข) ตอนพระมาลัยเสด็จลงนรกภูมิ

2.2.1 พระมาลัย ตอนพระมาลัยเสด็จลงนรกภูมิเพื่อโปรดสัตว์นรก ภาพสัตว์นรกทั้งหลายได้รับการลงโทษได้รับทุกขเวทนาแสนสาหัส เช่น ภาพนายนิรบาลกำลังโยนเหล่าสัตว์นรกลงในกะทะร้อน บ้างกำลังปีนต้นงิ้วที่มีหนามแหลมและมีนกตัวใหญ่คอยจิกศีรษะและร่างกาย มีอักษรธรรม เขียนบรรยายว่า “พระมาลัยโปรดสัตว์นรก แล เจ้าเอย” (ภาพที่ 261ข)

2.2.2 พุทธประวัติ

2.2.2.1 ภาพช้างเจ็ดเศียรขนาดใหญ่อยู่ตำแหน่งเหนือซุ้มประตูทางเข้า ถ้าภาพช้างนี้ช่างเขียนมีเจตนาให้สัมพันธ์เกี่ยวข้องกับเรื่องและกลุ่มภาพถัดไปของผนังคือฉากกองทัพมารจึงอาจหมายถึงช้างคีรีเมขล์ อันเป็นคชสารพาหนะของพญามารวัสวดี [141]

[141] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 85.

2.2.2.2 ภาพกองทัพมาร ถัดมาตำแหน่งทางขวา ช่างเขียนแบ่งองค์ประกอบภาพโดยขีดเส้นคั่นแบ่งออกเป็นสองแถว ซึ่งภาพส่วนนี้เป็นส่วนท้ายของภาพกองทัพมารซึ่งต่อเนื่องมาจากศูนย์กลางภาพอยู่ที่ผนังทางด้านขวาของพระประธานในตอนมารผจญดังจะกล่าวต่อไป (ภาพที่ 261ก)

2.3 ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน(ภาพที่ 262) เว้นพื้นที่ว่างใต้จั่วหลังคา ด้านล่างเป็นส่วนผนังเป็นพื้นที่ผนังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ครึ่งผนังบนเขียนเป็นภาพจิตรกรรม ด้านล่างปล่อยโล่ง ผนังบนที่มีภาพจิตรกรรรมจัดองค์ประกอบในการวางภาพแบ่งออกเป็นสองแถวบนล่างโดยตัดเส้นแนวนอนคั่นภาพแบ่งพื้นที่ชัดเจน แบ่งภาพได้เป็น 2 กลุ่มภาพดังนี้

2.3.1 พุทธประวัติ ตอนปรินิพพาน พื้นที่ผนังในแนวนอนเขียนแสดงพุทธประวัติในตอนที่เสด็จปรินิพพาน ณ เมืองกุสินารา ภาพแสดงถึงเหตุการณ์และบรรยากาศความเศร้าโศกของเหล่าพระสาวกทั้งหลายที่ต่อเนื่องไปยังผนังด้านข้างทางซ้ายอีกเล็กน้อย องค์ประกอบคล้ายคลึงกับภาพตอนเดียวกันนี้ที่วัดโพธาราม ประกอบไปด้วยภาพพุทธองค์เสด็จปรินิพพาน ล้อมรอบด้วยเหล่าเทพยดา สาวก แตกต่างที่ตำแหน่งผนังที่เขียน สัดส่วนพื้นที่ผนังมากกว่าจึงมีรายละเอียดตัวบุคคลมากกว่า

2.3.2 อดีตพุทธ เขียนเป็นภาพพระพุทธเจ้าจำนวน 6 พระองค์ ประทับนั่งปางสมาธิ เฉพาะผนังนี้แต่ละพระองค์คั่นระหว่างภาพด้วยเทพยดาบนสรวงสวรรค์นำดอกไม้สักการะบูชาพระพุทธองค์ ซึ่งภาพอดีตพุทธของผนังนี้เป็นส่วนหนึ่งที่ต่อเนื่องจากผนังทางซ้าย 6 พระองค์ และขวาของพระประธาน 6 พระองค์ มีจำนวนทั้งหมด 18 พระองค์

ภาพที่ 262 ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศตะวันตก

2.4 ผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านขวาพระประธาน แบ่งออกเป็น 3 ช่วงเสา เขียนเรื่องพุทธประวัติ และอดีตพุทธ แบ่งภาพได้ดังนี้ (ภาพที่ 263)

2.4.1 ช่วงเสาที่แรก ภาพแบ่งออกเป็นสองแถวบนและล่าง ด้านบนภาพเขียนพระพุทธองค์พระสาวก ภาพพระพุทธเจ้าประทับยืนพร้อมด้วยเหล่าสาวกในพระหัตถ์ต่างอุ้มบาตร ด้านบนสุดของผนังมีเหล่าเทพยดา คงเป็นภาพพุทธประวัติภายหลังการตรัสรู้ในตอนที่ท้าวจตุโลกบาลถวายบาตรพระพุทธองค์เพื่อให้ทรงรับซึ่งข้าวสัตตุของสองพาณิชพี่น้อง[142] ส่วนด้านล่างเขียนเป็นภาพอดีตพุทธจำนวน 3 ภาพ ซึ่งผนังนี้คั่นแจกันดอกบัวระหว่างภาพอดีตพุทธนี้ สันติ เล็กสุขุม กล่าวว่าเกี่ยวข้องกับอิทธิพลศิลปะล้านนาที่นิยมเช่นเดียวกัน[143]

(ก) (ข)

ภาพที่ 263 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศใต้
(ก) ผนังด้านทิศใต้หรือผนังด้านขวาพระประธาน
(ข) ภาพจิตรกรรมช่วงเสาแรกที่ผนังด้านขวาพระประธาน

2.4.2 ช่วงเสาที่สอง แบ่งเป็นสองแถวบนและล่าง ด้านบนภาพเขียนพระพุทธองค์ มีนายพานิช 2 คนกำลังถวายภัตราหาร รายล้อมไปด้วยขบวนเกวียนและฝูงวัว กล่าวถึงพุทธประวัติในตอนที่พาณิชสองพี่น้องมีนามว่า ปุสสะและภัลลิกะ ซึ่งพาหมู่เกวียนบรรทุกสินค้า 500 เล่มเมื่อได้พบกับพุทธองค์ประทับอยู่ร่มไม้เกดเกิดความศรัทธาจึ่งได้นำข้าวสัตตุก้อนสัตตุผงถวาย

---

[142] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 109.

[143] สันติ เล็กสุขุม, **รายงานสำรวจศิลปะลาวในประเทศไทย**, 78.

[144] มีอักษรบรรยายว่า “ชายพระริพา (ปริพาชก) 2 พี่น้องเอาข้าวสะตุกระยาสะถวายพระเจ้าแล” (ภาพที่ 264)

ภาพที่ 264 ภาพช่วงเสาที่สองของผนังทิศใต้

2.4.3 ช่วงเสาที่สาม พุทธประวัติ ตอนมารผจญ เขียนไว้ตอนหลักตอนเดียว เป็นภาพพญามารวัสวดียกกองทัพมารเข้าประชิดทางด้านขวาและซ้าย เพื่อขัดขวางการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า แต่พระองค์ไม่ทรงหวั่นไหว เรียกแม่พระธรณีเป็นพยานว่าพระองค์ถึงพร้อมที่จะตรัสรู้ แม่ธรณีปรากฏกายจากพื้นดิน บิดน้ำจำนวนมหาศาลออกจากมวยผม ภาพน้ำมหาศาลท่วมเหล่ามารทางด้านล่างของผนังหรือใต้ภาพแม่ธรณีเป็นเหตุให้พญามารยอมแพ้แก่พระโพธิสัตว์ เขียนไว้เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ใช้พื้นที่เต็มผนังของช่วงเสานี้ และภาพส่วนท้ายขบวนของกองทัพพญามารต่อเนื่องไปยังผนังด้านทิศตะวันออก ดังที่กล่าวไปส่วนก่อนแล้ว (ภาพที่ 265)

[144] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 108.

ภาพที่ 265 ภาพช่วงเสาที่สามของผนังทิศใต้

ลักษณะการเขียน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของสิมวัดป่าเรย์ไรย์จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นเขียนไว้ทุกผนังทั้งด้านนอกด้านใน ภาพจิตรกรรมที่วัดป่าเรย์ไรย์นี้จำแนกและจัดสรรเรื่องราวเป็นสัดส่วนได้ชัดเจนระหว่างผนังภายใน ภายนอก เช่น ผนังด้านในเขียนเรื่องพุทธประวัติ อดีตพุทธและพระมาลัย ผนังด้านนอกเขียนเรื่องพระเวสสันดรชาดกและพระลักพระลาม ฯ ไม่ปะปนกัน ส่วนผนังภายในก็แบ่งช่วงแบ่งตอนตามช่วงเสาของผนัง ส่วนผนังที่มีเรื่องหลายฉากนั้นไม่ไล่เรียงลำดับเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง อาจสลับไปมาภายในพื้นที่ของผนัง การวางเรื่องโดยที่เน้นสถานที่เป็นสำคัญ หมายถึงฉากสถานที่เดียวสามารถมีหลายเหตุการณ์อยู่ร่วมกัน เช่น เรื่องพระเวสสันดรของผนังทิศใต้

แต่ละกลุ่มเรื่องที่นำมาเขียน แม้ช่างจะนำเรื่องราววรรณกรรมศาสนาเรื่องพุทธประวัติมาเขียนอยู่หลายฉากหลายตอน เน้นเขียนเฉพาะตอนสำคัญ ๆ แสดงองค์ประกอบหลัก ๆ ตามท้องเรื่อง เช่น ตอนมารผจญ ปรินิพพาน ส่วนทศชาติชาดกที่วัดป่าเรย์ไรย์นี้จะเน้นเขียนพระชาติสุดท้ายเรื่องพระเวสสันดรเพียงเรื่องเดียว แม้จะเขียนไว้จำนวนหลายกัณฑ์ก็ตาม แต่ก็ไม่ได้เรียงลำดับอย่างต่อเนื่องภายในผนังเดียวกัน ฉากการทำทานของพระเวสสันดร เรื่องชูชก และขบวนทหารในนครกัณฑ์ ที่ดูเหมือนมีรายละเอียดและใช้พื้นที่มากกว่าภาพตอนอื่น ๆ ที่ช่างจะเขียนองค์ประกอบหลักตามเหตุการณ์ แต่เขียนภาพเหตุการณ์ย่อยของแต่ละตอนอย่างละเอียดเพิ่มเติม พร้อมทั้งแทรกเนื้อหาเสริมที่เป็นวิถีชีวิตพื้นถิ่นของตนไว้ด้วย

โดยรวมสีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็น สีฟ้าคราม สีเขียว น้ำตาล ดำ เทา ขาว ตัดเส้นด้วยสีเข้ม เช่น ดำ ระบายผิวกายสีขาว ทั้งหมดระบายลงบนสีขาวนวลของผนัง แต่มีข้อแตกต่างไปบ้างที่เทคนิคการเขียนของผนังด้านในที่ภาพมีสัดส่วนภาพบุคคลใหญ่กว่าภาย สีค่อนข้างสดใสมากกว่าผนังภายนอก ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะเขียนเรื่องราวประวัติพระพุทธเจ้าซึ่งเป็นตัวกำหนดโครงสีโดยรวมของผนังภาพทั้งหมดที่ใช้เทคนิควิธีการระบายสี ตัดเส้นภาพบุคคลด้วยสีส้มแดง เฉพาะกลุ่มบุคคลชั้นสูง เช่น พระพุทธเจ้า พระสาวก และกษัตริย์ อีกทั้งผนังด้านในอาคารไม่โดนทำลายจากแสงแดด ลม น้ำฝน จึงคงสภาพความสดของสีไว้ได้มากกว่าผนังภายนอก

1. ทิวทัศน์

ดังที่กล่าวมาก่อนว่าภาพจิตรกรรมของช่างพื้นถิ่นอีสานโดยรวมยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอน ส่วนรูปแบบการเขียนภาพทิวทัศน์สิ่งแวดล้อมทั่วไปนั้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบการเขียนยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง ดังนั้นจึงทำให้ภาพจิตรกรรมโดยรวมดูค่อนข้างสว่าง โปร่ง ไม่หนาแน่น แม้จะเป็นฉากที่มีรายละเอียดต่าง ๆ มากก็ตาม เช่น ฉากในป่าเขาที่ควรแสดงบรรยากาศต้นไม้หนาทึบจำนวนมาก แต่ช่างเขียนก็เขียนเพียงภาพต้นไม้น้อยต้น เพราะภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมอีสานนี้นอกจากบ่งบอกสถานที่ก็มีหน้าที่เสริมตัวภาพหรือทำหน้าที่แทรกระหว่างภาพในแต่ละตอนด้วยด้วย

1.1 ต้นไม้ สำหรับรูปแบบต้นไม้รูปแบบของต้นไม้มีทั้งขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ส่วนมากจะดูคล้ายคลึงกันแยกชนิดไม่ได้ จึงอาจจำแนกเป็นสองกลุ่ม คือ

1.1.1 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทมีลักษณะคล้ายคลึงกัน มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ รวมถึงไม้พุ่มเตี้ย ช่างได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วยหลายวิธีการ เช่น บางต้นรองสีพื้นด้วยสีอ่อนแล้วตัดเส้นส่วนของ ลำต้น ใบกลมทีละใบด้วยสีเข้ม บางต้นใช้วิธีสร้างน้ำหนักเข้มอ่อนของใบด้วยการแบ่งชั้นระบายสี แตะสี แต่ละกลุ่มใบด้วยต่างสี ส่วนลำต้นที่มีกิ่งก้านนั้นเขียนให้มีลักษณะ แยกก้าน คดเคี้ยวสมจริงตามธรรมชาติ และระบายด้วยสีเข้ม เช่น น้ำตาล เทา สีคราม อาจตัดเส้นหรือไม่ก็ไม่เสมอกันทุกภาพทุกผนัง (ภาพที่ 266ก)

1.1.2 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้ ลักษณะเลียนแบบธรรมชาติและมีอยู่จริงตามท้องถิ่น พบมากกับประเภท ต้นกล้วย ต้นมะพร้าว บัว เป็นต้น (ภาพที่ 266ค)

1.2 ท้องฟ้า ส่วนมากฉากท้องฟ้าทั่วไปใช้สีขาวนวลของผนัง ไม่ระบายสี สิมนี้เพิ่มเติมด้วย ก้อนเฆม พระอาทิตย์หรือพระจันทร์ เทคนิควิธีการเขียนภาพพระอาทิตย์พระจันทร์นั้นใช้กลุ่มสีเดียวกับภาพอื่น ๆ เช่น สีเขียว สีครามและขีดเส้นเป็นประกายแสง ส่วนก้อนเฆมใช้วิธี

ตัดเส้นขดวนซ้ำ ๆ หรือเส้นหยักซ้ำ ๆ ซึ่งมักเขียนก้อนเฆมไว้ในส่วนที่ต้องการเป็นสวรรค์ (ภาพที่ 266ข)

1.3 ภาพผืนน้ำ ช่างจะกำหนดอาณาเขตผืนน้ำด้วยการตัดเส้นหรือไล่น้ำหนักเข้มอ่อนเป็นขอบน้ำ ตรงกลางเป็นผืนน้ำโดยมากใช้เพียงวิธีการตัดเส้นสีครามให้โค้งทับซ้อนกันคล้ายเกล็ดปลา อาจมีบ้างที่ระบายสีพื้นเป็นสีครามก่อนตัดเส้นร่วมด้วย (ภาพที่ 266ค,267ก)

1.4 ภูเขาหรือโขดหิน เขียนขนาดไม่ใหญ่มากเป็นก้อนทับซ้อน ระบายสีไล่ระดับสีเข้มอ่อนด้วยสีน้ำตาล และสีดำ คล้ายก้อนหินที่มีอยู่ในธรรมชาติ (ภาพที่ 267ข)

ภาพที่ 266 ภาพทิวทัศน์

(ก) ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท (ข) ภาพท้องฟ้า

(ค) ภาพต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้

(ก) (ข)

ภาพที่ 267 ภาพทิวทัศน์
(ก) ภาพผืนน้ำ (ข) ภูเขาหิน

2. ภาพบุคคล

2.1 บุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ เทวดา เจ้านายชั้นสูง ยักษ์ โดยทั่วไปการเขียนภาพบุคคลของสิมนี้ไม่แตกต่างจากจิตรกรรมอีสานแหล่งอื่น ๆ ที่อิงรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีมีการแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสรีระและเครื่องประดับ สำหรับภาพพระโอรสพระธิดาเขียนสัดส่วนร่างกายให้เล็กกว่า รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องราวเพื่อบ่งบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ โดยรวมใช้วิธีการตัดเส้นลงสี เฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ กลวิธีการเขียนเครื่องประดับตกแต่งร่างกายเขียนเป็นเค้าโครงเรียบ ระบายด้วยสีเหลือง ให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับตกแต่งส่วนต่าง ๆ เช่น มงกุฎ สังวาลย์ กรองศอ เป็นต้น (ภาพที่ 268ก)

2.2 ภาพพระพุทธเจ้า โดยทั่วไปด้วยรูปแบบการเขียนภาพพระพุทธเจ้าจะเขียนและระบายสีมีแตกต่างจากภาพบุคคลกลุ่มอื่น ๆ อยู่แล้ว เช่น ครองจีวรห่มเฉียง เน้นผิวกายระบายด้วยสีขาว แต่ช่างเขียนจิตรกรรมอีสานมักเน้นส่วนพระเศียรของภาพให้แปลกตาไปบ้าง คือ ส่วนที่ถัดลงมาจากรัศมีแหลมด้านบน ช่างไม่ได้เขียนตกแต่งเป็นเม็ดพระศก หากแต่ตัดเส้นระบายสีดำคล้ายเป็นพุ่มก้อนเกศา ส่วนที่เหลือระบายสีคราม และบางภาพเขียนคล้ายสวมกะบังหน้า เช่น ภาพพระอดีตพุทธ (ภาพที่ 268ข)

2.3 การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางกำสนมกำนัล ชาวบ้าน นั้น ปรากฏภาพที่ สอดแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะเขียนรายละเอียดการแต่งกายแตกต่างกันไปตามบุคคลิกในท้องเรื่องนั้น

2.3.1 ข้าราชบริพารขุนนางผู้ชาย ใส่เสื้อคอกลมมีทั้งสวมแขนสั้นและยาวมีแถบเสื้อผ่ากลาง นุ่งโจงกระเบนผ้าคาดเอว ไว้ผมสั้น มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน ไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 268ค)

2.3.3 ข้าราชบริพารสตรี ใส่เสื้อคอกลมแขนยาว คล้องหรือพาดสไบ นุ่งผ้าซิ่นหรือโจงกระเบน รวบผม ไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 268จ)

2.3.4 ชาวบ้านทั่วไป แต่งกายเรียบง่าย ไม่สวมใส่เครื่องประดับ ผู้ชายมีทั้งสวมและไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบนหรือกางเกงขาสั้นอย่างใดอย่างหนึ่ง ผ้าคาดเอว ทรงผมสั้น ส่วนสตรีอาจไม่สวมเสื้อ คล้องสไบบ้าง นุ่งผ้าซิ่น นุ่งโจงกระเบน รวบผมมวย โดยเฉพาะวัยเด็ก วัยชราจะเขียนลักษณะอย่างสมจริง ทั้งหมดไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 268ง)

2.3.5 ดาบสหรือฤาษี จะสวมเครื่องแต่งกายสวมชฎายอดฤษี นุ่งห่มหนังสัตว์ที่ขีดเขียนด้วยเส้นสร้างลวดลายอย่างง่ายเลียนแบบลายหนังเสือ (ภาพที่ 269ง)

2.3.6 พระภิกษุสงฆ์ มีบุคลิกสำรวม ศีรษะโล้น ครองจีวรห่มเฉียงระบายสีส้มแดง เช่น ภาพพระมาลัย (ภาพที่ 269จ)

2.3.7 ส่วนภาพพราหมณ์ เช่น พราหมณ์ชูชกจะเน้นการตกแต่งรูปร่างและสีให้โดดเด่นกว่าพราหมณ์อื่น ๆ เน้นลักษณะของบุรุษโทษ มีร่างกายที่เน้นกล้ามเนื้อผิดสัดส่วนและปูดโปน มีผิวกายคล้ำ ไม่สวมเสื้อเสื้อ นุ่งโจงกระเบน ผมมวย สร้างความรู้สึกน่าเกลียดน่ากลัว (ภาพที่ 269ค)

2.3.8 ชาวต่างชาติ จะแต่งกายไปตามวัฒนธรรมของตน เช่น ชาวจีน สวมเสื้อแขนยาว นุ่งกางเกงขายาว สวมรองเท้า ส่วนชาวมุสลิมสวมหมวกกะปิเยาะ ใส่เสื้อแขนยาว นุ่งโสร่งลาย ไม่สวมรองเท้า คนต่างชาติที่ปรากฏจะมีท่วงท่าอากัปกิริยาแตกต่างไปจากบุคคลทั่วไป เช่น ท่านั่งเก้าอี้ (ภาพที่ 269ข)

2.4 ภาพขบวนทหาร เหล่านี้จะปรากฏแน่ชัดเจนมีจำนวนมากที่สุดในขบวนเสด็จตอนนครกัณฑ์ ซึ่งมักพบเห็นว่าช่างจะเน้นเขียนจัดเป็นแถวระเบียบไว้อย่างสวยงามและ จนกล่าวได้ว่าหากจิตรกรรมอีสานหากเขียนเรื่องพระเวสสันดรก็จะต้องเขียนฉากตอนนี้ด้วย โดยเขียนรูปขบวนทหารเป็นแบบผสมคือ มีทหารทั้งที่ขี่ช้างม้า และเดินเท้า ภายในกลุ่มเดียวกันเขียนลักษณะเหมือนกัน การแต่งกายทหารของสิมนี้ คือ (ภาพที่ 269ก,ข)

แบบที่หนึ่ง คือ ทหารที่ยังคงสวมเครื่องแต่งกายแบบอย่างดั้งเดิม ด้วยเสื้อคอกลม มีแถบรังดุมกลางอก กางเกงขายาวคาดผ้าที่เอว ทหารเหล่านี้บางคนสวมหมวก ใช้ดาบเป็นอาวุธ และมักไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 269ก)

แบบที่สอง คือ คาดว่าสวมเครื่องแบบตามแบบความเป็นจริงของข้าราชการทหารในช่วงสมัยนั้น เช่น ทหารม้า ทหารเดินเท้าบางกลุ่ม สวมหมวกเหล็กหรือหมวกหม้อตาล เสื้อและกางเกงขายาวสีแตกต่างกันออกไป สวมรองเท้าหนังทรงสูง คาดเข็มขัดทับเสื้อนอก ประทับอาวุธที่เป็นปืนยาว (ภาพที่ 269ข)

2.5 ส่วนภาพบุคคลอื่น ๆ ในประเภทอื่น เช่น สัตว์นรกนั้นจะเขียนไว้มีลักษณะแตกต่างจากกลุ่มที่ผ่านมาช่างจะเน้นรายละเอียดทางกายภาพ มีอวัยวะยืดยาวออก เช่น คอ แขน ขา และกำหนดสีผิวหลากหลายสี ตามจินตนาการของช่างเขียน เพื่อสร้างให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (ภาพที่ 270ก)

ภาพที่ 268 ภาพบุคคล

(ก) ภาพบุคคลชั้นสูง
(ข) ภาพพระพุทธเจ้า
(ค) ข้าราชบริพารชาย
(ง) ชาวบ้าน
(จ) ข้าราชบริพารสตรี

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

(จ)

ภาพที่ 269 ภาพบุคคล

(ก) ทหาร (ข) ทหารม้า

(ค) ภาพพราหมณ์ชูชก (ง) ภาพดาบส

(จ) พระภิกษุสงฆ์

(ก) (ข)

ภาพที่ 270 ภาพบุคคล

(ก) สัตว์นรก

(ข) ชาวต่างชาติ

3. สถาปัตยกรรม

หมายถึงสิ่งก่อสร้างในภาพจิตรกรรมได้แก่อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง และศาลา พลับพลา ซึ่งสิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนที่ขนาดใหญ่เป็นจุดสังเกตได้ชัดเจนที่สุดในผนัง แต่ก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพบุคคล เพื่อบอกสถานะ สถานที่ เหล่านี้โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเกี่ยวกับ สัดส่วน ความสมดุลย์ระหว่างปราสาทกับภาพบุคคล และเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ

3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ ล้อมรอบด้วยกำแพงเมืองที่มีซุ้มประตูก่ออิฐ ใบเสมาเรียงบนสันกำแพง เขียนไว้ตำแหน่งใดของภาพนั่นมีความหมายถึงเมืองใดเมืองหนึ่ง โดยรวมจะเน้นขนาดใหญ่และเน้นการซับซ้อนของรูปทรงแบบสองมิติ อิงลักษณะภาพปราสาทหรือวังในจิตรกรรมไทย ตัวอาคารแสดงรายละเอียดที่เป็นฐานสูง มีเสาต่อจากหน้าจั่วแหลมหลายจั่วตกแต่งด้วยเครื่องไม้ หลังคาทำเป็นลวดลายคล้ายเกล็ดเต่า แบ่งภายในเป็นห้องล้วนประดับตกแต่งด้วยผ้าม่าน (ภาพที่271ก)

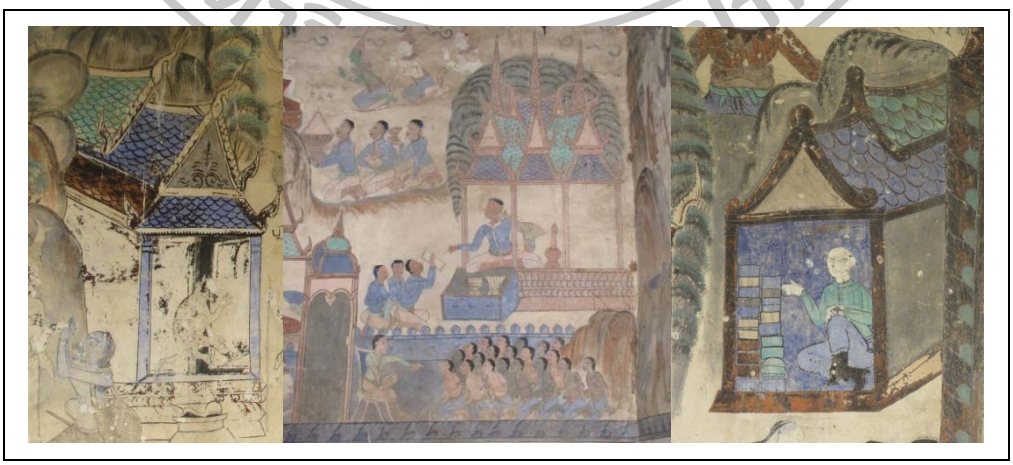
(ก) (ข)

ภาพที่ 271 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ปราสาทราชวัง

(ข) ซุ้มประตู

3.2 ศาลา หรือ พลับพลา เป็นอาคารขนาดเล็กลงกว่า ทรงไม่สูงนัก ทรงโถงที่วาดแยกจากปราสาทใหญ่ มักมีรูปแบบหลังคาทรงจั่วมีเสารองรับ ลดความซับซ้อนของรายละเอียดการตกแต่งลง บ้างกั้นบางผนัง หรือไม่มีผนัง มีทั้งเป็นศาลาทรงไทย และเก๋งจีน (ภาพที่ 272)



ภาพที่ 272 ศาลาหรือพลับพลา

3.3 เรือนพื้นถิ่น สิ่งปลูกสร้างส่วนนี้พบเขียนไว้นอกแนวกำแพง ซึ่งมักเป็นที่อยู่ของชาวบ้าน เป็นอาคารขนาดเล็กหลังคาทรงจั่วแบบจิตรกรรมไทยประเพณีที่มีโครงสร้างไม่ซับซ้อนนัก สร้างด้วยไม้ ไม่มีฐานรองรับ อาจพบได้ทั้งใต้ถุนสูงหรือไม่มีใต้ถุน และแบบพื้นถิ่น หลังคาทรงจั่ว มีขนาดเล็ก ยกพื้นสูง โครงสร้างด้วยไม้ ไม่ซับซ้อน (ภาพที่ 273ก-ข)

3.4 เจดีย์ มักพบว่าช่างเขียนเป็นเจดีย์ทรงกลม มีฐานสูง เรือนธาตุกลมระบายด้วยสีเขียว ส่วนยอดแหลม มีความหมายถึงเจดีย์จุฬามณีในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ดังตัวอย่างในเรื่องพระมาลัย (ภาพที่ 273ค)

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 273 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) บ้านเรือนที่พักอาศัย

(ข) เรือนพื้นถิ่น

(ค) เจดีย์จุฬามณี

4. สัตว์

4.1 สัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง หรือเป็นสัตว์ในจินตนาการ เช่น ช้าง ม้า ละมั่ง เสือ สิงห์ หงส์ มังกร เป็นต้น โดยเขียนเน้นตกแต่งด้วยลวดลายประดิษฐ์ ไม่เน้นกล้ามเนื้อ ท่าทางของสัตว์เหล่านี้ จะเคลื่อนไหวแบบเรียบนิ่ง (ภาพที่ 274ก)

4.2 กลุ่มสัตว์อื่น ๆ ซึ่งเป็นสัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่นจะเขียนแทรกเสริมภาพวิถีชีวิตไว้ในแต่ละตอน เช่น นก ไก่ ควาย สุนัข ค้างคาว เขียนรายละเอียดทางกายภาพและกิริยาท่าทางได้เป็นธรรมชาติและสมจริงกว่าแบบแรก (ภาพที่ 274ข)

(ก)

(ข)

ภาพที่ 274 ภาพสัตว์

(ก) สัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง

(ข) สัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่น

5. ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

ซึ่งโดยทั่วไปจะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยประกอบในตอนต่าง ๆ มักพบมากในเรื่องเวสสันดรชาดก แสดงถึงภาพวิถีชีวิตในท้องถิ่นอย่างน่าสนใจหลายภาพเช่น บายศรีสู่ขวัญ การล่าสัตว์ การค้าขาย การทำอาหาร การเลี้ยงสัตว์ การเล่นดนตรีของหมอแคน ภาพการเกี้ยวของหนุ่มสาวโดยสวมกอด ภาพงานศพในตอนงานศพชูชก อีกส่วนหนึ่งที่พบที่วัดนี้เขียนถึงวัฒนธรรมประเพณีในราชวัง การสู่ขวัญ เป็นต้น (ภาพที่ 275ก-จ)

ภาพที่ 275 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

(ก) การล่าสัตว์ (ข) ภาพการสวมกอดของชายหญิง

(ค) ภาพนักดนตรี หมอแคน (ง) ประเพณีฮดสรง

(จ) ภาพงานศพในตอนงานศพชูชก

6. การแบ่งเรื่อง

ดังที่กล่าวมาทั้งหมดภาพจิตรกรรมของสิมวัดป่าเรย์ไรย์นี้มีลักษณะการแบ่งภาพแบ่งตอนที่อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งตามรูปแบบผนังสิม มีสองรูปแบบ คือ

6.1.1 แบ่งตามลักษณะของผนังอาคาร เช่น ผนังแต่ละด้าน ผนังภายในภายนอก ช่วงเสาแต่ละช่วงเสา การแบ่งลักษณะนี้เป็นการแบ่งภาพที่ ไม่ได้มีเส้นขีดเขียนให้เห็นทางกายภาพ แต่เป็นการแบ่งหรือวางเนื้อหาตามโครงสร้างของอาคารโดยมีช่างเป็นผู้กำหนด

6.1.2 พบมากกับผนังภายในอาคารที่ช่างจะแบ่งพื้นที่ผนังแต่ละผนังออกเป็นสองส่วนคือครึ่งผนังบนและล่าง โดยช่างใช้ลายหน้ากระดานเป็นตัวแบ่งพื้นที่ภาพจิตรกรรมฝาผนังออกจากผนังด้านล่างที่ปล่อยโล่ง

6.2 การแบ่งเรื่องจะอยู่ในส่วนรายละเอียดของภาพ ไม่มีกฎชัดเจนว่าภาพแบบใดจะใช้อย่างไร มีรูปแบบดังนี้คือ

6.2.1 ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ ช่างเขียนเว้นที่ว่างรอบเนื้อเรื่อง ซึ่งเป็นสีขาวนวลของพื้นผนัง รูปแบบนี้ดูเหมือนจะไม่มีความชัดเจนนัก ในกรณีที่ช่างเขียนภาพรายละเอียดกระจาย ที่ว่างของรอบกลุ่มภาพมีน้อยจนบางครั้งเหมือนเป็นเรื่องเดียวกันหรือเป็นองค์ประกอบใหญ่ทั้งผนัง ทำให้ยากต่อการทำจำแนกเรื่องและเกี่ยวข้องกับความเข้าใจของผู้ดู

6.2.2 ต้นไม้ทุกประเภท ที่มีทั้งแบบพุ่มก้อน หรือต้นเดี่ยว เขียนคั่นหรือแบ่งช่วงตอนของเนื้อเรื่อง

6.2.3 โขดหิน ที่เขียนเป็นกลุ่มก้อน ขนาดเล็กจนถึงขนาดกลาง ระบายไล่น้ำหนักเป็นสีเทาดำ หรือระบายเป็นพื้นนูนขุรขระ ช่วงระหว่างภาพเป็นอันเข้าใจว่าพื้นที่นั้นเป็นภูเขา เนินเขา

6.2.4 กำแพงเมืองเขียน มักเขียนล้อมรอบภาพปราสาทหรือภาพเจดีย์ที่เป็นศูนย์กลางภาพเพื่อแสดงเป็นอาณาบริเวณเขต

6.2.5 แบบเส้นคั่นเรื่อง แบบเส้นแถบคดโค้ง โดยเฉพาะเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ใช้มากในทุกผนังและพบมากในภาพจิตกรรรมอีสานแหล่งอื่น ๆ เช่นกัน คือ มีรูปแบบการขีดหรือระบายเป็นเส้นทึบสั้นและยาว มีทั้งเขียนในทิศทางแนวนอนและหยักโค้งไปมา บางเส้นอาจใช้เพียงแค่ตัดเส้นเล็กบางหรือเส้นหนาที่เกิดจากการไล่น้ำหนักสีเข้มอ่อนเป็นแถบหนาหรือบางไม่เท่ากัน มักใช้สีคราม สีขาวหรือสีเทาอ่อน ซึ่งเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ทำให้เกิดองค์ประกอบภาพที่คล้ายจุดนำสายตาไปสู่เรื่องราวตอนต่าง ๆ เมื่อมีหลายเส้นบนผนังเดียวกัน ภาพจึงมีลักษณะของแถวแนวนอนหลายแถว ขณะเดียวกันเส้นคั่นภาพเล่าเรื่องเหล่านี้นอกจากจะแบ่งหรือคั่นเรื่องราว

ออกจากกันแล้วยังมีความหมายทดแทนพื้นดิน ทางเดิน โขดหิน เนินเขาและภูเขาด้วย (ภาพที่ 257,263, 275จ,)

ความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมฝาผนังวัดป่าเรย์ไรย์และวัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม

จากข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของวัดและช่างเขียนของทั้งสองวัดคือ วัดป่าเรย์ไรย์และวัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม ข้อมูลเบื้องต้นของกรมศิลปากรกล่าวว่าเป็นช่างเขียนหลักคนเดียวกัน คือ นายสิงห์[145] ซึ่งเป็นช่างพื้นบ้านที่อาศัยอยู่ในอำเภอพยัคฆภูมิพิสัย จังหวัดมหาสารคาม และมีภูมิลำเนาเดิมเป็นคนอำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ดนั้น[146] โดยที่ข้อมูลอื่น ๆ ของจิตรกรรมวัดโพธารามยังระบุต่อว่ามีช่างมากกว่าหนึ่งคนร่วมเขียนภาพจิตรกรรมแห่งนี้ ส่วนที่วัดป่าเรย์ไรย์ข้อมูลไม่ได้ระบุข้อมูลที่กล่าวถึงช่างเขียนร่วมคนอื่น ๆ

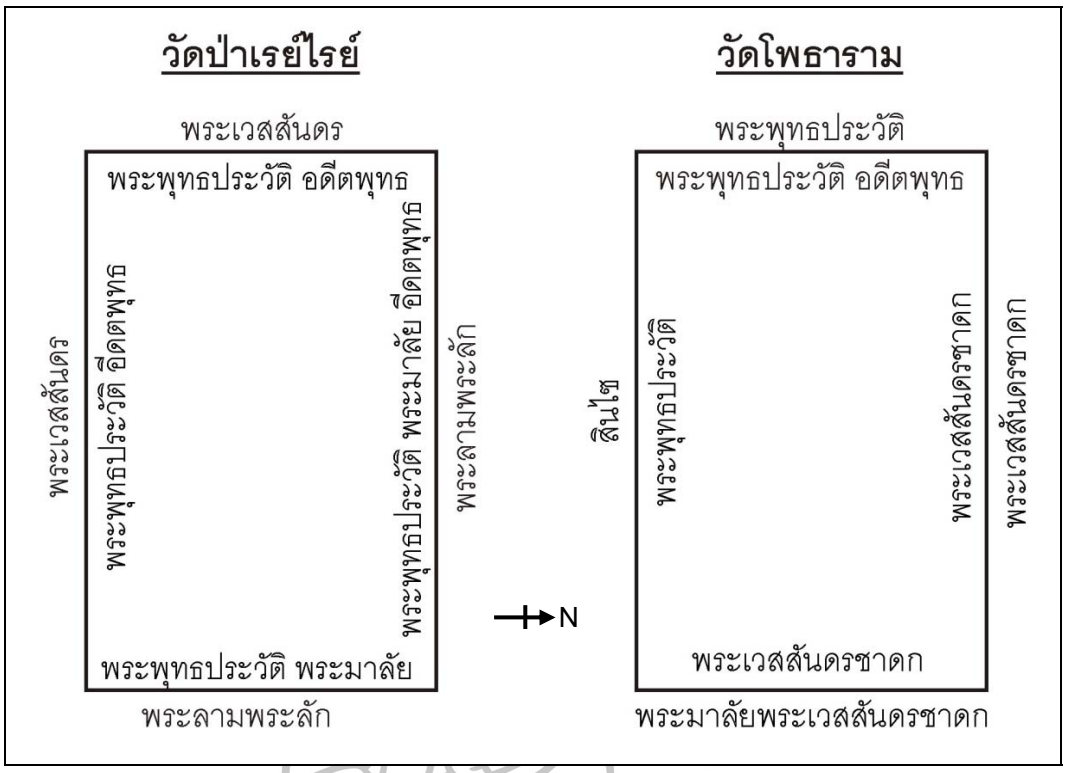
จากการวิเคราะห์รูปแบบงานจิตรกรรมฝาผนังของสิมวัดโพธารามผ่านมามีความสอดคล้องกับข้อมูลช่างที่ร่วมสร้างงานนี้น่าจะมีมากกว่าหนึ่งคน เพราะเมื่อพิจารณาเทคนิควิธีการการจัดองค์ประกอบที่แตกต่างกัน รวมทั้งจะเห็นได้ว่าช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้ยังแสดงถึงทักษะความชำนาญที่แตกต่างกันไปในแต่ละผนังด้วย ดังนั้นหมายความว่าการสร้างงานจิตรกรรมในครั้งนั้น ๆ คงมีการแบ่งสัดส่วนในการสร้างงานหรือแบ่งเรื่องหรือพื้นที่เขียน ที่เห็นได้ชัดเจนมาก ตัวอย่างภาพพุทธประวัติของผนังภายในใช้เทคนิคกลวิธีการระบายสี ตัดเส้น การจัดองค์ประกอบที่ต่างไปจากผนังด้านนอกชัดเจน สำหรับภาพจิตรกรรมที่สิมวัดป่าเรย์ไรย์เองหากพิจารณารายละเอียดทั้งหมดทุกผนังก็น่าจะพอคาดได้ว่า ช่างที่ร่วมกันสร้างสรรค์งานของสิมแต่ละหลังไม่ได้มีเพียงคนเดียวเหมือนกัน

ส่วนจากข้อมูลกล่าวว่าสิมทั้งสองแหล่งของจังหวัดมหาสารคามนี้มีช่างเขียนคนเดียวกันคือ “นายสิงห์” ซึ่งหากพิจารณาจากข้อมูลช่างเบื้องต้นก็มีความเป็นไปได้เพราะสถานที่ของสิมทั้งสองหลังนี้อยู่ไม่ระยะทางไกลกันมาก คืออยู่ภายในพื้นที่ใกล้เคียงจังหวัดเดียวกันที่ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม การเดินทางไปทำงานจึงมีความเป็นไปได้มาก ส่วนภาพจิตรกรรมฝาผนังทั้งสองสถานที่ปรากฏแสดงให้เห็นข้อมูลประการที่สอดคล้องกัน ดังนี้

---

[145] กรมศิลปากร, **จิตรกรรมไทยประเพณี**, 163.

[146] นอกจากนี้ช่างสิงห์ ยังมีบุตรชาย คือ ช่างลี วงศ์วาด เป็นผู้ช่วยเขียนจิตรกรรมวัดโพธาราม และวัดป่าเรไร ดูรายละเอียดใน สุมาลี เอกชนนิยม, **ฮูปแต้มในสิมอีสาน: งานศิลป์สองฝั่งโขง**, 23. และ สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 7 จังหวัดขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 48.



ภาพที่ 276 แผนผังเปรียบเทียบจิตรกรรมวัดป่าเรย์ไรย์และวัดโพธาราม

1. **เนื้อเรื่อง** ทั้งสองวัดนี้มีเนื้อเรื่องหลักเกี่ยวกับพระพุทธประวัติเขียนไว้หลายตอน แสดงฉากหลักคล้ายคลึงกันคือ (โดยเฉพาะปรินิพพาน มารผจญ ท้าวจตุโลกบาลถวายบาตร) พระเวสสันดรชาดก (เขียนหลายกัณฑ์) อดีตพุทธคั่นดอกแจกันดอกไม้ และพระมาลัย (บูชาเจดีย์ จุฬามณี นรกภูมิ) รวมทั้งภาพประเพณีบางอย่างที่พบได้ไม่มากในสิมหลังอื่นเช่น การฮดสรง การสู่ขวัญ เป็นต้น (ภาพที่ 276)

2. **ตำแหน่งและการจัดวางองค์ประกอบ** เฉพาะส่วนที่ตรงกันคือ การจำแนกเรื่องพุทธประวัติและ อดีตพุทธเขียนไว้ที่ตำแหน่งไว้ผนังด้านในบริเวณด้านหลังพระประธาน และพระเวสสันดรเขียนไว้ที่บริเวณผนังภายนอก ส่วนวรรณกรรมพื้นบ้านแม้จะเขียนคนละเรื่องกันแต่ก็เลือกเขียนไว้ที่ผนังภายนอกเช่นเดียวกัน

3. **เทคนิควิธีการ** โดยเฉพาะประเด็นนี้ต้องควรพิจารณามาก ด้วยว่าข้อมูลที่วิเคราะห์ผ่านมาถึงรายละเอียดของภาพจิตรกรรมในเชิงเทคนิคการเขียนภาพแต่ละสิมแสดงให้จะเห็นว่าประกอบไปด้วยช่างหลายคนร่วมกันทำงานต่อหนึ่งสิม ดังนั้นเชื่อว่างานจิตรกรรมจึงมีความเหลื่อมล้ำกันด้านทักษะความชำนาญ รวมทั้งประเด็นช่างเขียนพื้นถิ่นไม่มีระเบียบกฎเกณฑ์ในการสร้าง

งานที่ชัดเจนนัก แต่เมื่อพิจารณาในเรื่องเทคนิควิธีการเชิงช่างทั้งสองสิมนี้ยังมีที่จุดร่วมที่น่าสนใจและมีความสอดคล้องกันมาก ดังตัวอย่างการเขียนภาพกลุ่มคนชั้นสูง เช่น กษัตริย์ พระพุทธเจ้า พระสาวก เป็นต้น ใช้เทคนิควิธีการตัดเส้นสีแดง ระบายผิวกายสีขาว ห่มจีวรสีน้ำตาลหรือส้มแดงเช่นเดียวกัน

โดยเฉพาะอย่างภาพอดีตพุทธประทับนั่งบนฐานบัว คั่นด้วยแจกันดอกไม้ ถึงมีจำนวนที่เขียนไว้ต่างกัน ต่างปาง แต่มีรูปแบบและวิธีการที่คล้ายคลึงกันมาก จุดสังเกตส่วนพระเศียรถัดลงมาจากรัศมีแหลมด้านบน ช่างไม่ได้เขียนตกแต่งเป็นเม็ดพระศก หากแบ่งเป็นสองส่วน ตัดเส้นระบายสี ส่วนหนึ่งคล้ายเป็นพุ่มก้อนเกศาระบายด้วยสีเข้มเช่นสีดำ ส่วนที่เหลือระบายสีคราม ส่วนกรอบรอบพระพักตร์ตัดเส้นระบายสีเหลืองคล้ายสวมกะบังหน้า (ภาพที่ 277)

ดังที่กล่าวมาทั้งสองสิมนี้มีความคล้ายคลึงกันหลายประการทั้งเรื่องราว ตำแหน่ง และเทคนิคกลวิธีการเขียนภาพจิตกรรมฝาผนังดังตัวอย่างที่กล่าวไว้ แต่ด้วยข้อมูลไม่มีระบุว่าช่างคนไหนรับผิดชอบส่วนไหนบ้าง เรื่องอะไร ดังนั้นการตรวจสอบภาพจิตรกรรมของสิมหลังประกอบด้วยช่างเขียนหลายคนรับหน้าที่ในการทำงานสัดส่วนแตกต่างกันไปนั้นและในจำนวนทั้งหมด จึงน่าจะมีบางคนที่อาจเป็นคนเดียวกันที่รับผิดชอบเขียนภาพทั้งวัดโพธารามและวัดป่าเรย์ไรย์ ตามที่ข้อมูลเอกสารกล่าวไว้ข้างต้น

ภาพที่ 277 ภาพอดีตพุทธของวัดโพธารามและวัดป่าเรย์ไรย์

3. วัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดบ้านยาง ตั้งอยู่หมู่ที่ 5 ตำบลบ้านยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม[147] วัดบ้านยางประกาศตั้งเป็นวัดเมื่อ วันที่ 10 เมษายน พ.ศ.2410 และได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อวันที่ 28 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2485 ซึ่งในปี พ.ศ.2464 ได้มีการทุบผนังสิมหลังเก่าออกหมด และก่อสร้างด้วยการผนังขึ้นใหม่แล้วเขียนจิตรกรรมฝาผนังขึ้นอีกครั้งหนึ่ง[148] (ภาพที่ 278ก)

(ก) (ข)

ภาพที่ 278 สิม วัดบ้านยาง

(ก) สิมวัดบ้านยาง (ข) พระพุทธรูปและภาพจิตรกรรมภายในสิมวัดบ้านยาง

รูปแบบสิม

เป็นอาคารศาสนสถานที่มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมแบบพื้นบ้านอีสาน ประเภทสิมทึบพื้นบ้านขนาดค่อนข้างใหญ่ ตัวอาคารมีแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง 5.80 เมตร ยาว 9.30 เมตร หันหน้าไปทางทิศตะวันออก หลังคาทรงจั่วซ้อนลดหลั่นสองชั้น มีเสารองรับชั้นหลังคาปีกนกคลุมรอบอาคาร มุงด้วยกระเบื้อง เครื่องประดับหลังคา โหง่ ใบระกา และหางหงส์ มีทางเข้า

---

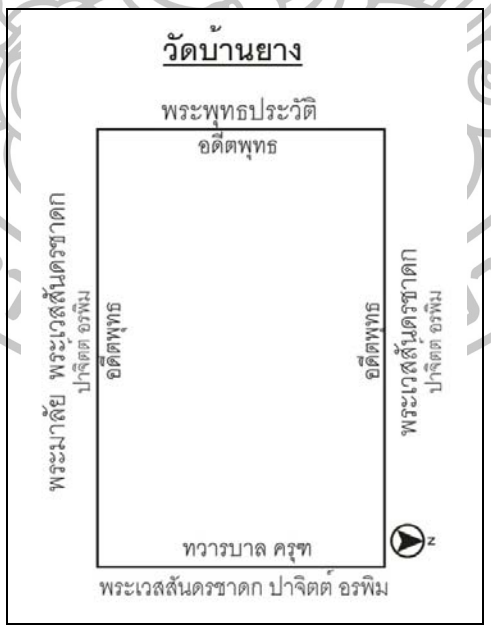
[147] ผู้ก่อตั้งชุมชนบ้านยางคือ นายกอง นางชุ่ม มาจากบ้านหานนก อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด ดูรายละเอียดใน เพ็ญผกา นันทดิลก, “จิตรกรรมฝาผนัง เรื่องมหาเวสสันดรชาดก สิมวัดบ้านยาง ตำบลบ้านยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2541), 31.

[148] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 50.

ด้านหน้าเพียงด้านเดียว บานประตูทางเข้าประดับเป็นกระจังไม้ประดับเหนือประตู ตัวอาคารก่อผนังทึบ เจาะช่องหน้าต่างด้านละ 2 ช่องเป็นบานไม่มีลวดลาย ราวบันไดประดับด้วยปูนปั้นรูปผู้ชายและสิงห์ข้างละหนึ่ง มีกำแพงแก้วล้อมรอบ ภายในอาคารมีห้องเดียวไว้สำหรับพระสงฆ์ทำสังฆกรรม ผนังภายในด้านหลังสิมตรงกลางช่างก่ออิฐฉาบปูนเป็นฐานชุกชีประดิษฐานพระพุทธรูปประธาน (ภาพที่ 278ข) ผนังด้านนอกและด้านในเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติ เวสสันดรชาดก พระมาลัย อดีตพุทธ ปริศนาธรรม และปาจิตต์ นางอรพิน

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดนี้เขียนไว้ทุกผนังทั้งผนังด้านใน และด้านนอก กรมศิลปากรระบุว่า ช่างเขียนของวัดบ้านยาง คือ ช่างหน่าย และคนอื่น ๆ เช่น ญาคูทวง หลวงพ่อผุย ครูก่อง อาจารย์หลง อาจารย์หื่น ข้อมูลระบุถึงว่าช่างหน่ายเป็นผู้ร่างภาพ แล้วเขียนภาพใช้สีน้ำมัน[149] ตัดเส้นสีลงบนผนังสีขาวนวล สีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็น สีฟ้าคราม สีเขียว น้ำตาล แดง ส้ม เหลือง ดำ ขาว ตัดเส้นด้วย สีดำหรือน้ำเงิน ระบายสีที่ตัวภาพบุคคล สัตว์ ทิวทัศน์ สถาปัตยกรรม โดยเฉพาะการระบายสีผิวภาพบุคคลด้วยสีขาว ภาพจิตรกรรมฝาผนังสามารถจำแนกออกพื้นที่เป็น 2 ส่วน คือ 1. ผนังด้านนอก 2. ผนังด้านใน ดังนี้ (ภาพที่ 279)



ภาพที่ 279 แผนผังภาพจิตรกรรมวัดบ้านยาง

[149] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 52.

1. **จิตรกรรมฝาผนังด้านนอก** พื้นที่ผนังทั้งหมดสี่ด้านเขียนภาพจิตรกรรมไว้เต็มทุกผนัง สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดี พื้นที่ผนังทั้งหมดเว้นเฉพาะช่องประตูทางเข้าและหน้าต่าง

1.1 **ผนังด้านทิศเหนือ** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน เว้นพื้นที่บริเวณหน้าต่าง 2 ช่อง ผนังด้านล่างมีสภาพสีภาพซีดจางไปมาก แต่ละช่วงเสาเขียนตกแต่งกรอบลวดลายหน้ากระดานตามแนวเสาและตลอดแนวขอบบนของผนัง ตรงกลางเขียนภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดรชาดก ปาจิตต์ อรพิม โดยเฉพาะช่างเขียนแบ่งพื้นที่เท่า ๆ กันของผนังทุกผนังในแนวเดียวกันเขียนเป็นเรื่อง ปาจิตต์ อรพิม ทั้งหมดสามารถลำดับเรื่องราวได้ดังนี้ (ภาพที่ 280)

ภาพที่ 280 ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

ช่วงเสาแรก (ติดกับผนังด้านทิศตะวันออก)

1. ปาจิตต์ อรพิม กลุ่มภาพแถวด้านล่างของผนัง ดังที่กล่าวว่าช่างเขียนแบ่งพื้นที่เท่าๆ กันของผนังด้านล่างทุกผนังเขียนเป็นภาพเล่าเรื่อง ปาจิตต์ อรพิม สำหรับช่วงเสานี้สามารถแบ่งเป็นสองกลุ่มภาพได้ คือ

1.1 กลุ่มภาพทางซ้ายของผนัง กล่าวถึงเนื้อความตอนที่ท้าวปาจิตต์เป็นโอรสเจ้าเมืองอินทปัตถาออกเดินทางเพื่อแสวงหาคู่ครอง พบกับหญิงท้องแก่ผู้หนึ่ง ตามคำนายของโหรจึงรู้ว่าในท้องของนางเป็นผู้มีบุญ ท้าวปาจิตจึงขออาศัยและช่วยเหลือการงานทำไร่ไถ่นาทุกอย่าง และก็เอ่ยขอว่า ถ้าคลอดออกมาเป็นผู้หญิง จะขอไปเป็นชายา ในที่สุดก็คลอดออกมาเป็นผู้หญิงจริง ๆ ท้าวปาจิตตั้งชื่อให้ว่า" อรพิม "

1.2 อีกกลุ่มภาพทางซ้ายรูปอาคารสิ่งก่อสร้าง ช้างและบุคคลนั้น กล่าวถึงตอนที่ ท้าวพรหมทัตเกิดความหลงใหลผมของนางอรพิมที่ลอยตามน้ำมา จึงสั่งให้ทหารออกตามหาเจ้าของเส้นผม และจับตัวนางอรพิมไปถวาย ระหว่างทางนางอรพิมคิดถึงท้าวปาจิตจึงร้องไห้ไม่ยอมเดินทางต่อ (ภาพที่ 281)

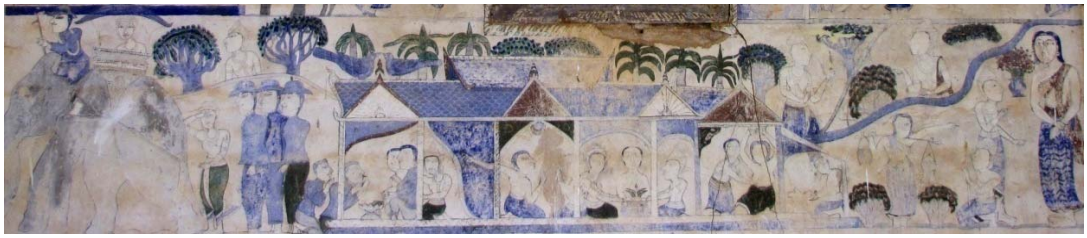
2. เวสสันดรชาดก แบ่งเป็น 4 กลุ่มภาพ ดังนี้

2.1 ทานกัณฑ์ ภาพอยู่เหนือบริเวณขอบหน้าต่าง กล่าวถึงตอนที่พระเวสสันดรพร้อมด้วยพระมัทรี กัณหา ชาลีกำลังเดินทางด้วยพระบาทเสด็จไปสู่เขาวงกต (ภาพที่ 282ก)

2.2 กัณฑ์ชูชก ถัดลงมาจากส่วนก่อน ตำแหน่งกลุ่มภาพที่ เขียนอยู่บริเวณกึ่งกลางผนังติดช่องหน้าต่าง เป็นกลุ่มภาพที่ กล่าวถึงเรื่องราวชูชก บอกเล่าเหตุการณ์ตั้งแต่เพื่อนพราหมณ์มอบลูกสาว คือ นางอมิตดาให้เป็นภรรยาชูชกแทนการใช้หนี้ นางอมิตดาผู้ซึ่งปฏิบัติต่อชูชกตามหน้าที่ของภรรยาที่ดี จนเป็นที่ริษยา นางพราหมณีเหล่านั้นจึงพากันมาบริภาสนางอมิตดาด้วยท่าทางดูถูกดูแคลนต่าง ๆ นานา นางจึงอ้อนวอนชูชกให้ไปขอพระชาลี พระกัณหาเป็นทาสรับใช้ กลุ่มภาพประกอบไปผู้คนและที่พักอาศัยของหมู่บ้านพราหมณ์ ภาพนี้บรรยายถึงการด่าทอเสียดสีอย่างออกรส ส่วนอาคารบ้านเรือนของหมู่บ้านพราหมณ์ซึ่งเขียนด้วยรูปแบบพื้นถิ่น (ภาพที่ 282ค)

2.3 กัณฑ์มหาราช ภาพอันดับต่อมาบริเวณใกล้เคียงกับกลุ่มภาพก่อนหน้าเป็นภาพบุคคลอยู่ภายในอาคาร และภาพชูชกมัดมือสองกุมารแล้วลากพาผ่านไป น่าจะหมายถึงในตอนที่พระเจ้าสญชัยทราบข่าวเรื่องชูชกและสองกุมารจึงโปรดให้อำมาตย์นำตัวทั้งสามมาเข้าเฝ้า และให้ไถ่ตัวพระกุมารทั้งสองตามจำนวนที่พระเวสสันดรทรงตั้งไว้ (ภาพที่ 282ข)

2.4 นครกัณฑ์ ถัดขึ้นมาด้านบนสุดของผนังในช่วงเสาแรกเป็นภาพต่อเนื่องยาวไปจนตลอดผนังด้านทิศเหนือ แสดงเป็นภาพขบวนเสด็จสองแถวมีรายละเอียดหลักประกอบไปด้วยทั้งภาพบุคคลกลุ่มกษัตริย์ ทหารช้าง ทหารม้า ทหารเดินเท้า ข้าราชบริพารชายหญิง และสัตว์พาหนะต่าง ๆ กล่าวถึงในตอนนครกัณฑ์ พระเจ้ากรุงสญชัยได้เสด็จไปทรงรับพระเวสสันดรและพระมัทรีที่ทรงขอให้ลาผนวชให้เสด็จกลับสู่กรุงเชตุดร (ภาพที่ 282ง)



ภาพที่ 281 กลุ่มภาพแถวล่างสุดของผนังช่วงเสาแรกเขียนเรื่อง ปาจิตต์ อรพิม

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

ภาพที่ 282 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศตะวันออก ช่วงเสาแรก

(ก) ทานกัณฑ์ (ข) กัณฑ์มหาราช

(ค) กัณฑ์ชูชก (ง) นครกัณฑ์

ช่วงเสาที่สอง (ผนังช่องกลาง)

1. ปาจิตต์ อรพิม กลุ่มภาพแถวด้านล่างของผนังช่วงเสานี้สภาพเลือนรางไปมาก องค์ประกอบเกี่ยวกับการทำนาในเรื่อง ปาจิตต์ อรพิม ซึ่งกลุ่มภาพได้กล่าวถึงเนื้อความตอนที่โหรได้ทำนายถึงเนื้อคู่ท้าวปาจิตต์นั้นมีบุญอยู่ทางทิศบูรพา ท้าวปาจิตต์จึงออกเดินทางตามหาหญิงสาวที่เป็นเนื้อคู่ ขออาศัยอยู่กับหญิงท้องแก่และช่วยเหลือการงานทำไร่ไถ่นา (ภาพที่ 283, 284ก)

ภาพที่ 283 ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศเหนือช่วงเสาที่สอง

2. เวสสันดรชาดก แบ่งเป็น 4 กลุ่มภาพ ดังนี้(ภาพที่ 284ข)

2.1 กัณฑ์หิมพานต์ ถัดขึ้นมาจากแถวด้านล่างของผนังเขียนไว้หลายฉาก ดังนี้คือ

2.1.1 พระนางผุสดีให้การประสูติพระเวสสันดร โดยที่ช่างเขียนรูปเหตุการณ์ในตอนที่พระนางผุสดีประทับนั่งคุกเข่ายกแขนทั้งสองข้างขึ้นยึดด้านบน ด้านข้างรายล้อมด้วยมีนางสนมกำนัล

2.1.2 ถัดมาแถวด้านบนเหนือภาพในตอนก่อนอยู่แถวข้างขวาและซ้ายของช่องหน้าต่าง แสดงถึงในกัณฑ์เดียวกัน ตอนที่พราหมณ์ 8 คนเดินทางมาจากแคว้นกาลิงครัฐเพื่อมาทูลขอช้างปัจจัยนาเคนทร์ และภาพได้แสดงตอนที่พราหมณ์ทั้ง 8 ได้รับพระราชทานช้างปัจจัยนาเคนทร์จากพระเวสสันดรนั้นแล้วกำลังนำช้างเดินทางกลับสู่แคว้นกาลิงครัฐ ซึ่งเป็นตอนต่อเนื่องมาจากผนังในช่วงเสาที่สาม ดังจะกล่าวถึงต่อไป (ภาพที่ 284ค)

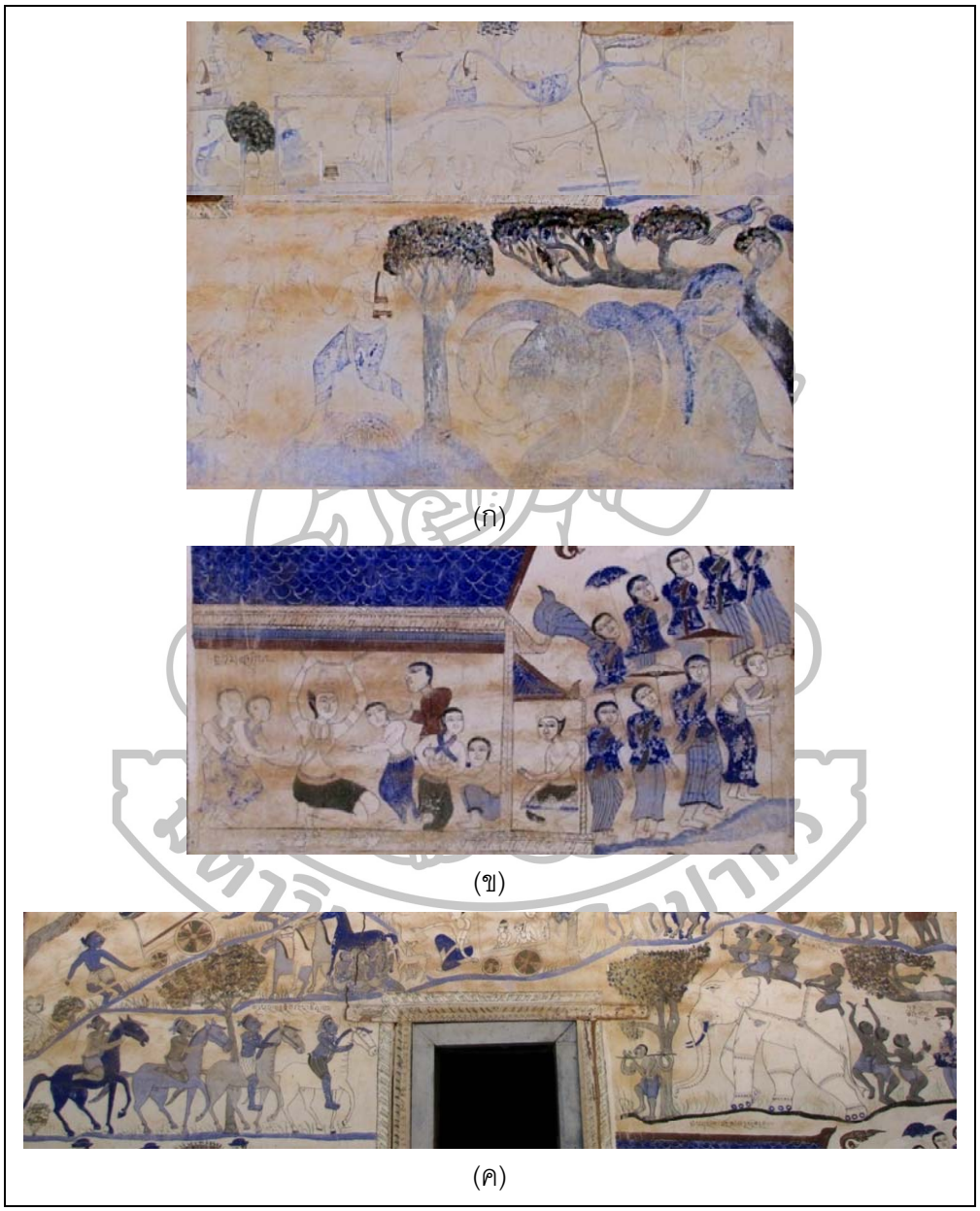
2.2 ทานกัณฑ์ กลุ่มภาพนี้เขียนถัดขึ้นมาอยู่ตำแหน่งเหนือช่องหน้าต่าง เขียนเป็นกลุ่มภาพในลักษณะแถวแนวนอนดังนี้ (ภาพที่ 285ก)

2.2.1 พระเวสสันดรพร้อมด้วยพระมัทรี กัณหา ชาลีก็เสด็จโดยราชรถเทียมม้า 4 ตัว เมื่อเสด็จออกจากพระนครมีพราหมณ์ 4 คน มาทูลขอม้า

2.2.2 เมื่อพระองค์ประทานม้าแก่พราหมณ์แล้ว เทวดาได้แปลงองค์เป็นละมั่งเทียมราชรถแทนม้าพาพระองค์เสด็จต่อไป ต่อมามีพราหมณ์ผู้หนึ่งมาทูลขอราชรถพระองค์ได้ประทานราชรถแด่พราหมณ์นั้น

2.3 กัณฑ์มหาราช ตำแหน่งทางขวาติดช่องหน้าต่างในตอนที่ชูชกเอาเชือกผูกลากพาสองกุมารออกเดินทาง ซึ่งภาพเขียนไว้ท่ามกลางผู้คนมากกมาย คงหมายถึงชูชกพาสองกุมารจนหลงทางเข้าไปสู่กรุงเชตุดร (ภาพที่ 285ข)

2.4 นครกัณฑ์ ถัดขึ้นมาด้านบนสุดของผนังเป็นภาพขบวนที่ต่อเนื่องมาจากช่วงเสาแรก แสดงเป็นภาพขบวนทหารหนึ่งแถวด้านบน และข้าราชบริพารทั้งชายหญิง นักดนตรีจำนวนอีกหนึ่งแถวหันหน้าเดินเรียงกันไปสู่ช่วงแถวที่สามของผนัง (ภาพที่ 285ก)



(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 284 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศตะวันออก ช่วงเสาที่สอง
(ก) กลุ่มภาพแถวล่างสุดของผนังช่วงเสาสองเขียนเรื่อง ปาจิตต์ อรพิม
(ข) กัณฑ์หิมพานต์ พระนางผุสดีให้การประสูติพระเวสสันดร
(ค) พราหมณ์แคว้นกาลิงครัฐทูลขอช้างปัจจัยนาเคนทร์

(ก)

(ข)

ภาพที่ 285 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศตะวันออก ช่วงเสาที่สอง
(ก) ทานกัณฑ์และนครกัณฑ์ (ข) กัณฑ์มหาราช

ช่วงเสาที่สาม

1. ปาจิตต์ อรพิม กลุ่มภาพแถวด้านล่างของผนังช่วงเสานี้สภาพเลือนรางไปมากเช่นกัน เขียนภาพเล่าเรื่อง ปาจิตต์ อรพิม ซึ่งสามารถอธิบายได้ว่า ท้าวปาจิตต์ต้องจากนางอรพิมเสด็จกลับเมืองเมืองอินทปัตถา เพื่อเยี่ยมเยียนพระราชบิดาและพระราชมารดาของตนและจะกลับมาอีกครั้งพร้อมขันหมากสู่ขอ (ภาพที่ 287ก)

2. เวสสันดรชาดก แบ่งเป็น 3 กลุ่มภาพ ดังนี้

2.1 กัณฑ์หิมพานต์ เขียนไว้ตำแหน่งแถวที่สองผนังทางด้านซ้าย ภาพแสดงในตอนที่พระเวสสันดรทรงหลั่งทักษิโณทกพระราชทานช้างปัจจัยนาเคนทร์แก่พราหมณ์ทั้ง 8 ของแคว้นกาลิงครัฐ ซึ่งตอนต่อไปได้เขียนไว้ในช่วงเสาที่สอง ดังที่กล่าวไปแล้ว (ภาพที่ 287ข)

2.2 กัณฑ์มหาราช เป็นกลุ่มภาพสถาปัตยกรรมสามหลังเรียงต่อกัน วาดที่ไว้ตำแหน่งกึ่งกลางผนังของช่วงเสานี้ สามารถแบ่งเป็นกลุ่มเรื่องในกัณฑ์มหาราช ได้คือ (ภาพที่ 287ค, ง)

2.2.1 บริเวณแถวที่สองทางซ้ายของผนังวาดไว้บริเวณนอกกำแพงเมือง ตอนที่ชูชกพาสองกุมารเดินทางจนหลงทางเข้าไปถึงกรุงเชตุดร อำมาตย์กำลังนำตัวชูชกและกุมารทั้งสองเข้าเฝ้าพระเจ้าสญชัยเพื่อทั้งไถ่ตัวพระกุมารทั้งสอง

2.2 2 ถัดขึ้นไปภาพภายในปราสาทเขียนในตอนที่เจ้าสญชัยโปรดพระราชทานรางวัลและอาหารอันดีแก่ชูชก ซึ่งหลงชื่นชมในสมบัติของตนจนลืมตัว บริโภคอาหารเกินประมาณจนท้องแตกตาย

2.3 นครกัณฑ์ ถัดขึ้นมาด้านบนสุดของผนัง เป็นภาพขบวนทหารจำนวนสองแถวหันหน้าในทิศทางต่างกัน แถวล่างเป็นทหารแสดงอากัปกิริยาท่าทางเหมือนกันจำนวนหนึ่งเดินเท้าต่อเนื่องมาจากช่วงเสาที่สองเป็นภาพขบวนสั้น ๆ และเมื่อมองจากรูปขบวนทั้งหมดภาพทหารส่วนนี้อาจจะเป็นของภาพต้นขบวนเสด็จของหกกษัตริย์กลับสู่กรุงเชตุดร ส่วนแถวด้านบนแสดงเป็นภาพขบวนทหารที่หันหน้ารูปขบวนในทิศทางตรงกันข้าม กับกลุ่มก่อนหน้ากล่าวคือหันหน้าไปย้อนกลับทางช่วงเสาที่สอง คงหมายถึงเนื้อความในนครกัณฑ์นี้หรือขบวนเสด็จของพระเจ้าสญชัยและพระชาลี พระกัณหา ตอนที่กำลังเสด็จไปทรงรับพระเวสสันดรและพระมัทรีให้เสด็จกลับสู่กรุงเชตุดรในกัณฑ์ฉกษัตริย์ (ภาพที่ 287จ)

ภาพที่ 286 ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

(จ)

ภาพที่ 287 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศตะวันออก ช่วงเสาที่สอง

(ก) กลุ่มภาพแถวล่างสุดของผนังช่วงเสาสามเขียนเรื่อง ปาจิตต์ อรพิม

(ข) พระเวสสันดรทรงหลั่งทักษิโณทกพระราชทานช้างปัจจัยนาเคนทร์

(ค) ภาพขยายกัณฑ์มหาราช

(ง) กัณฑ์มหาราช

(จ) ขบวนเสด็จในนครกัณฑ์

1.2 **ผนังด้านทิศตะวันออก** หรือผนังด้านหน้าพระประธาน พื้นที่ผนังด้านหน้าแบ่งเป็นสามช่วงเสา เว้นพื้นที่ตรงประตูทางเข้าตกแต่งเป็นลายหน้ากระดานและสัตว์ เช่น ลิง งู จระเข้ จิ้งจก เป็นต้น เหนือกรอบประตูบนเขียนสัตว์สองประเภทคือ ภาพเต่า และหงส์ขาว กล่าวว่าเป็นภาพปริศนาธรรม[150] ซึ่งนิยมมักอยู่ในอีสานตอนกลางเป็นส่วนใหญ่ [151]ส่วนผนังทั้งสองข้างประตูในบางฉากเป็นเรื่องราวต่อเนื่องกันสามารถอธิบายได้ ดังนี้ (ภาพที่ 288)

ภาพที่ 288 ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน

1.2.1 ปาจิตต์ อรพิม กลุ่มภาพแถวด้านล่างของผนังทิศตะวันออกนี้ เขียนเป็นขบวนช้าง ทหาร ข้าราชบริพารหญิงเดินเป็นแถวเรียงในมือถือพาน คงเล่าเรื่อง ปาจิตต์ อรพิมพ์ ในตอนที่เมื่อนางอรพิมอายุได้ 16 ปี ท้าวปาจิตต์จึงขอลากลับบ้านเมืองและกลับมาพร้อมขบวนขันหมากสู่ขอนางอรพิมเป็นชายา (ภาพที่ 289)

---

[150] เพ็ญผกา นันทดิลก, “จิตรกรรมฝาผนัง เรื่องมหาเวสสันดรชาดก สิมวัดบ้านยาง ตำบลบ้านยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม,” 59.

[151] ติ๊ก แสนบุญ [นามแฝง], “ทวงคืน คันทวย ศิลปะไทยบ้านอีสาน ของวัดศรีฐานเมืองร้อยเอ็ด,” **ศิลปวัฒนธรรม** 30, 11 (กันยายน 2552): 48-51.

ภาพที่ 289 กลุ่มภาพแถวด้านล่างของผนังทิศตะวันออก

1.2.2 เวสสันดรชาดก แบ่งเป็น 3 กลุ่มภาพ ดังนี้

1.2.2.1 วนประเวศน์ ภาพนี้เขียนไว้ที่ผนังด้านซ้ายข้างประตูทางเข้า เป็นกลุ่มภาพปราสาทขนาดใหญ่สองกลุ่ม กล่าวถึงเมืองแคว้นเจตรัฐ พระเวสสันดร พระมัทรี กัณหาและชาลีเสด็จมาถึงแคว้นเจตรัฐ พระยาเจตราชและพระญาติ พระวงค์ทั้งหลายพากันทูลอัญเชิญให้ทรงครองราชย์ในแคว้นเจตรัฐก็มิได้ทรงรับและถวายการต้อนรับอย่างสมพระเกียรติ (ภาพที่ 290ก)

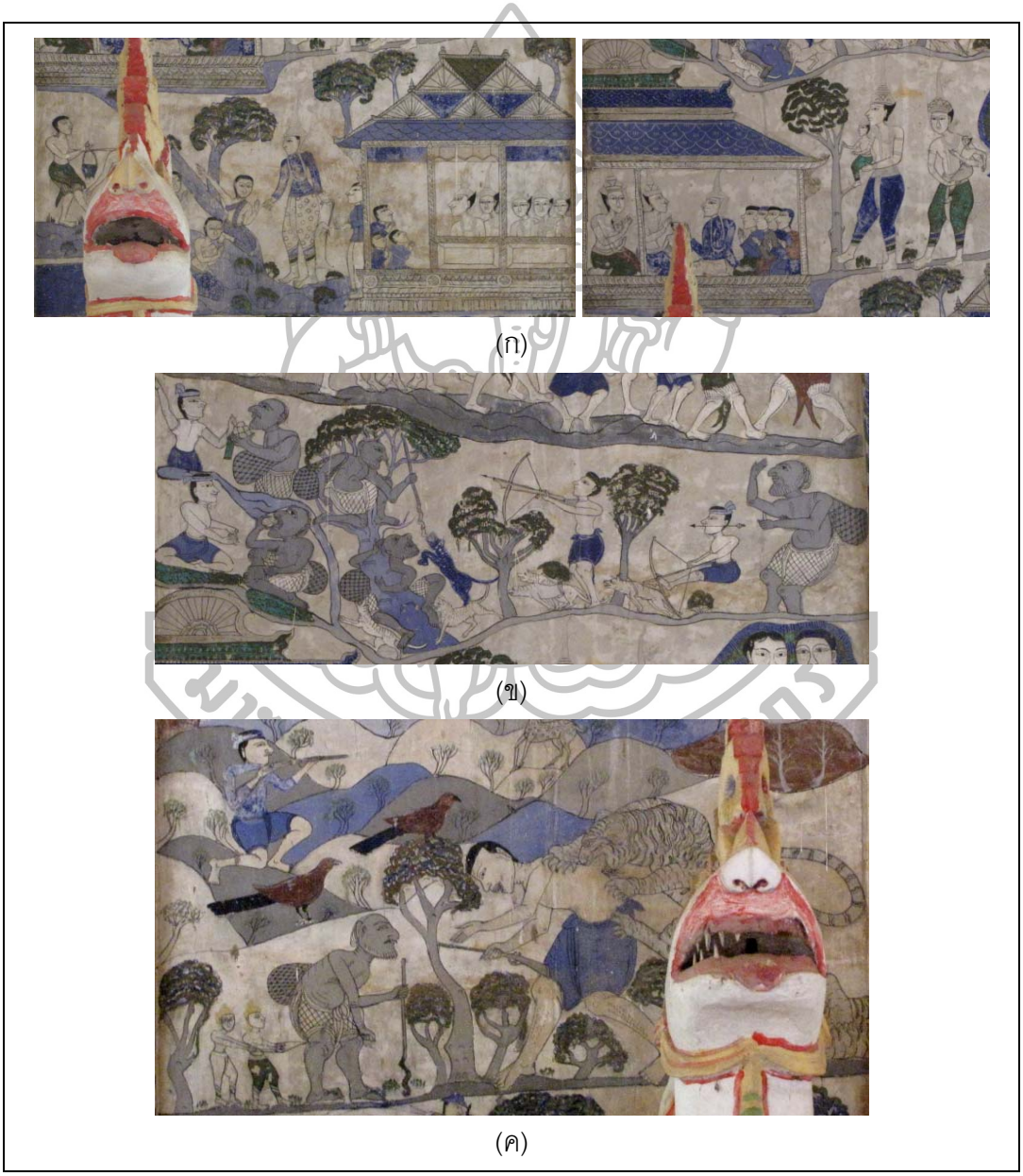
1.2.2.2 กัณฑ์จุลพน ภาพในตอนนี้เขียนไว้ทั้งสองข้างของประตูทางเข้า เขียนไว้หลายฉากเพื่อบรรยายภาพเหตุการณ์ในตอนที่ชูชกพาสองกุมารเดินทางไปถึงปากทางป่าซึ่งเป็นเขาวงกตได้พบกับพรานเจตบุตรและสุนัขร้ายขับไล่จนต้องหนีขึ้นไปอยู่บนต้นไม้ พร้อมทั้งได้กล่าวลวงพรานเจตบุตรจนหลงเชื่อว่าเป็นทูตมาจากพระเจ้าสญชัยจะไปเฝ้าพระเวสสันดร จึงได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดี (ภาพที่ 290ข,ค)

1.2.2.3 กัณฑ์มหาพน ตำแหน่งของภาพถัดขึ้นมาจากภาพก่อนด้านบน อยู่ตำแหน่งทางด้านขวาของประตู คั่นภาพออกจากตอนก่อนหน้าด้วยระลอกของเนินเขาหลายเนินเป็นภาพในตอนที่ชูชกเดินทางต่อมาถึงอาศรมของอัจจุตฤาษีผู้ซึ่งหลงเชื่อในกลลวงของชูชก ยอมชี้ทางไปสู่เขาวงกตให้กับชูชก (ภาพที่ 291ก)

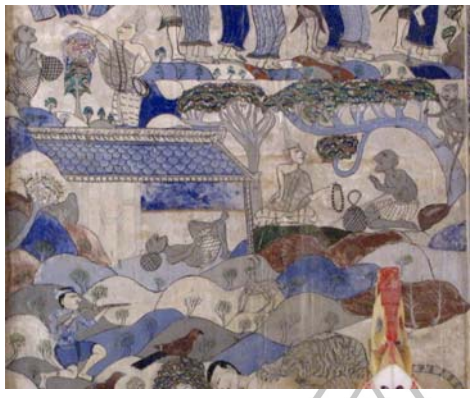
1.2.2.4 นครกัณฑ์ ถัดขึ้นมาด้านบนสุดของผนังช่างแบ่งเขียนไว้ละช่วงแถวและสองแถวแสดงเป็นภาพบางส่วนของขบวนเสด็จในตอนนครกัณฑ์ที่เขียนต่อเนื่องภายในผนังเดียวกัน และต่อเนื่องกับผนังด้านทิศเหนือประกอบได้ด้วย ทหารม้า ข้าราชบริพารสตรี นักดนตรี ภาพขบวนในตอนนี้จะเห็นได้ว่า แต่ละผนังช่างจะเขียนภาพแบ่งออกเป็นสองแถวบนล่างเรียงกัน แม้จะอยู่ในผนังเดียวกัน แต่คั่นด้วยช่วงเสาของผนัง เส้นคั่นหรือเส้นพื้นต่างระดับไปมา ขนาดภาพบุคคลเล็กใหญ่ไม่สม่ำเสมอ องค์ประกอบสูง ๆ ต่ำ ๆ เหมือนกับว่าช่างไม่ได้มีวาง

แผนการเขียนรูปขบวนเสด็จของนครกัณฑ์อย่างต่อเนื่องทั้งหมดในครั้งแรกครั้งเดียว แต่เป็นการวาดในคนละครั้งทีละส่วนของผนัง (ภาพที่ 288,291ค)

1.2.3 ภาพอื่น ๆ ตำแหน่งมุมทางขวาของผนังแทรกภาพการเกี้ยวพาราสีของชายหญิงไว้ แม้ไม่ได้อยู่ในจุดสำคัญ แต่ช่างเน้นเขียนสัดส่วนใหญ่กว่ารูปอื่น ๆ โดยเป็นรูปเดี่ยวที่ไม่มีเนื้อหาสัมพันธ์กับผนังส่วนอื่น ซึ่งเป็นลักษณะที่พบได้เสมอ (ภาพที่ 291ข)



ภาพที่ 290 ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน
(ก) กัณฑ์วนประเวศน์ (ข) กัณฑ์จุลพน (ค) กัณฑ์จุลพน



(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 291 ภาพจิตรกรรมที่ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน
(ก) กัณฑ์มหาพน (ข) เกี้ยวพาราสีชายหญิง
(ค) ขบวนเสด็จในนครกัณฑ์

1.3 ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน พื้นที่ผนังด้านหลังแบ่งเป็นสองช่วงเสา แต่ละช่วงเสาเขียนตกแต่งกรอบลวดลายหน้ากระดานตกแต่งตามแนวเสาและตลอดแนวขอบบนของผนัง พื้นที่ตรงกลางเขียนภาพเล่าเรื่องหลักคือ พุทธประวัติ เวสสันชาดก และปาจิตต์ อรพิมพ ผนังส่วนนี้ภาพบางส่วนซีดจางมาก และบางส่วนยังไม่เสร็จสมบูรณ์ ทิ้งร่องรอยการร่างดินสอไว้ในหลายภาพบนผนัง เช่นในส่วนของเครื่องประดับตกแต่งตัวพระ ตัวนางหลายภาพ เนื้อเรื่องสามารถอธิบายได้ดังนี้ (ภาพที่ 292)

ช่วงเสาแรก (ผนังทางขวาติดกับผนังด้านทิศเหนือ) ภาพผนังด้านนี้ค่อนข้างเขียนภาพไว้อย่างหนาแน่นมาก องค์ประกอบโดยรวมแบ่งเป็นกลุ่มภาพที่ มีลักษณะเป็นแถวภาพ 3-4 แถวใหญ่ และแบ่งเป็นกลุ่มภาพย่อยภายในอีก ซ้อนเรียงกันสามารถอธิบายได้ดังนี้

1. ปาจิตต์ อรพิม กลุ่มภาพแถวด้านล่างของผนังทิศตะวันออกนี้ เขียนเป็นขบวนเสด็จประกอบไปด้วยช้าง ทหาร ข้าราชบริพารชายและหญิงเดินเป็นแถวเรียงกัน คงเล่าเรื่องปาจิตต์ อรพิม ในตอนที่เมื่อท้าวปาจิตต์และนางอรพิมได้พบกัน นางอรพิมจึงลาสิกขาบทกลับคืนเป็นหญิงแล้วเดินทางกลับเมืองของท้าวปาจิตต์และอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข (ภาพที่ 292ก)

2. เวสสันดรชาดก แสดงตอนดังนี้

งานศพชูชก กลุ่มภาพงานศพของชูชกนี้เขียนไว้ถัดขึ้นมาจากกลุ่มภาพแรกและเขียนแยกเรื่องราวออกมาจากกลุ่มภาพเรื่องพระเวสสันดรในผนังอื่น บรรยายเรื่องราวของชูชกหลังจากบริโภคอาหารเกินพอดี ทำให้ท้องแตกตาย ภาพงานศพชูชกของผนังนี้เขียนไล่เรียงอย่างเป็นลำดับขั้นตอน ถือว่าแสดงรายละเอียดถึงแสดงประเพณีการเผาศพอย่างชาวบ้านหรือที่เรียกว่า “ส่งสะการ” อย่างละเอียด โดยมีภาพพระสงฆ์หรือเณรนำเข้าไปป่าช้า ผู้ร่วมขบวนบางคนถือธงเพื่อนำไปปักบูชาพระภูมิเจ้าที่ บางคนถือน้ำเต้า บางคนหว่านข้าวสารหรือข้าวตอกแตก แสดงการหามศพ จูงศพไปป่าช้าด้วยพระและเณร เมื่อนำขึ้นกองฟอนแล้วล้างหน้าศพหรือพลิกศพก่อนจะมาติกาบังสุกุลศพ แล้วนิมนต์พระสวดมาติกา เมื่อเสร็จพิธีจึงพาเดินทางกลับ (ภาพที่ 292ข)

3. พุทธประวัติ แบ่งเป็นสองกลุ่มภาพดังนี้

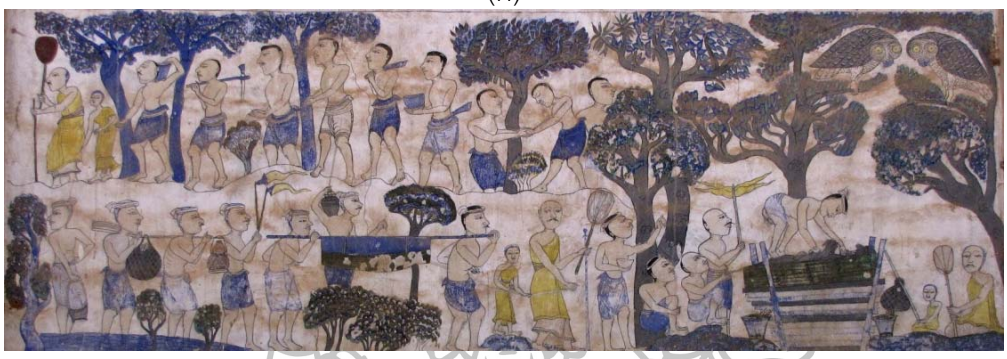
3.1 ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ แถวถัดมาด้านบนเป็นกลุ่มภาพในตอนต่าง ๆ โดยแสดงสถานที่ของเมืองกบิลพัสดุ์ ดังนี้ คือ

3.1.1 กลุ่มภาพปราสาทเมืองกบิลพัสดุ์หลังแรกกล่าวถึงพุทธประวัติตอนที่ในกลางดึกแห่งการตัดสินพระทัยออกบวช ตอนเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จไปทอดพระเนตรพระนางพิมพาบรรทมอยู่กับพระโอรสราหุล และบรรยากาศภายในปราสาทแล้วจึงเสด็จออกพร้อมด้วยม้ากัณฐกะและนายฉันนะตามเสด็จ (ภาพที่ 293ก)

3.1.2 เหนือภาพกลุ่มปราสาทเมืองกบิลพัสดุ์หลังที่สองอยู่ส่วนบนสุดของผนัง แสดงบรรยากาศท้องฟ้ามี พญาครุฑ เทพยดา แสดงภาพเหตุการณ์ตอนต่อมาที่ในยามดึกเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์เสด็จขึ้นทรงประทับม้ากัณฐกะเพื่อเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ภาพเขียนส่วนนี้มีองค์ประกอบท้าวจตุโลกบาลเพียงสองประจำที่เท้าทั้งสองของม้ากัณฐกะเท่านั้น (ภาพที่ 292ค)

3.2 กบิลวัตถุคมนปริวัตต์ กลุ่มภาพต่อมาเป็นบริเวณปราสาทหลังที่สองที่ยังคงกล่าวถึงสถานที่ในเมืองกบิลพัสดุ์ เขียนแสดงพุทธประวัติในตอนที่พระเจ้าสุทโธทนะส่งอำมาตย์มาทูลเชิญพุทธองค์เสด็จยังกรุงกบิลพัสดุ์เพื่อโปรดพุทธบิดา และโอกาสนั้นได้ทรงแสดงปาฏิหาริย์เหาะขึ้นสู่อากาศให้หมู่พระญาติวงศ์ประจักษ์ (ภาพที่ 293ข)

(ก)



(ข)

(ค)

(ง)

(จ)

ภาพที่ 292 ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน ช่วงเสาแรก

(ก) กลุ่มภาพแถวด้านล่างของผนังทิศตะวันตก (ข) งานศพชูชก

(ค) พุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ (ง) ภาพขยายงานศพชูชก

(จ) ภาพขยายงานศพชูชก

(ก)

(ข)

ภาพที่ 293 ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน ช่วงเสาแรก
(ก) พุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์
(ข) พุทธองค์เสด็จยังกรุงกบิลพัสดุ์เพื่อโปรดพุทธบิดา

ช่วงเสาที่สอง (ผนังกลาง) ภาพผนังด้านนี้ค่อนข้างเขียนรายละเอียดภาพไว้อย่างหนาแน่นมาก นอกจากช่างเขียนจิตกรรมอีสานใช้ฉากสถานที่เป็นศูนย์กลางเรื่อง โดยที่มีเหตุการณ์หลายเหตุการณ์รวมในภาพสถานที่เดียวแล้วภาพในผนังนี้ช่างยังใช้กลวิธีภาพบุคคลสำคัญเป็นศูนย์กลางเขียนเหตุการณ์ร่วมหลายฉากในภาพเดียวกัน องค์ประกอบโดยรวมแบ่งเป็นกลุ่มภาพที่ มีลักษณะเป็นแถวภาพ 3 แถวภาพใหญ่ และแบ่งเป็นกลุ่มภาพย่อยภายในอีก ซ้อนเรียงกันจากล่างสู่บน สามารถอธิบายได้ดังนี้(ภาพที่ 294)

1. ปาจิตต์ อรพิม กลุ่มภาพแถวด้านล่างช่วงเสาที่สองของผนังทิศตะวันออกนี้เขียนเป็นสองกลุ่มภาพ คือ กลุ่มภาพทางขวาของผนัง กล่าวถึงตอนที่เมื่อนางอรพิมในร่างผู้ชายเดินทางมาถึงเมืองพาราณสี และได้ช่วยชุบชีวิตเจ้าหญิงของเมืองที่ถูกงูกัดจนสิ้นพระชนม์ จนประชาชนร้องไห้กันถ้วนทั่ว เจ้าเมืองยกเจ้าหญิงและแบ่งเมืองให้ครองครึ่งหนึ่งเป็นการตอบแทน นางอรพิมไม่รับแต่ขอลาบวช และกลุ่มภาพทางซ้ายที่มีภาพธาตุเจดีย์ กล่าวถึงตอนที่วันหนึ่งมีทหารแจ้งนางอรพิมว่ามีชายแปลกหน้ายืนร้องไห้จนสลบ นางจึงสั่งให้นำตัวเข้าพบซึ่งคือท้าวปาจิตต์ ดังนั้นนางก็อธิษฐานขอคืนร่างกลับเป็นหญิง ซึ่งเนื้อความในตอนหลังกล่าวถึงนางอรพิมเขียนจารึกเรื่องราวขอนตนไว้ที่ศาลา แต่ช่างเขียนในภาพตอนนี้เป็นภาพธาตุเจดีย์จำนวนมาก (ภาพที่ 294ข)

2. ภาพพุทธประวัติ แถวที่สองถัดมาด้านบน แสดงกลุ่มภาพพุทธประวัติเรียงลำดับจากผนังด้านขวามาซ้ายดังนี้ (ภาพที่ 295)

2.1 ตอนปัจฉิมบิณฑบาต ภาพบุคคลที่ถวายภัตราหารนั้นคงหมายความถึงอัคคทานของนายจุนทะ

2.2 เมื่อพระพุทธองค์รับถวายภัตราหารครั้งนั้นก็บังเกิดพระอาพาธโลหิตปักขันทิกโรคและปรินิพานในฉากต่อมา

2.3 ภาพถัดมาในแถวเดียวกันแสดงในตอนที่พระพุทธองค์ทรงพระประชวรหนัก เหล่าสาวกที่คอยเฝ้าปรนนิบัติทั้งหมดต่างประกอบด้วยอาการวิตกกังวลในการประชวรของพระพุทธองค์

2.4 ภาพถัดมาทางขวากล่าวถึงพุทธประวัติตอนที่พระยามารวัสวดีมารเข้ามาทูลอาราธนาเพื่อให้เสด็จสู่มหาปรินิพพาน เมื่อพระองค์พิจารณาและตรัสความนี้แก่พระสาวก

2.5 ภาพจิตรกรรมกลุ่มสุดท้ายของแถวนี้เขียนถึงพุทธประวัติหลังจากเสด็จปรินิพพานแล้วแสดงภาพพลับพลาประทับพระบรมศพ แวดล้อมด้วยเหล่าพระสาวกเสด็จมาอย่างพร้อมเพรียงกันในวาระการถวายพระเพลิงพระบรมศพ สังเกตว่าภาพสาวกที่ประกอบในภาพพระบรมศพพระพุทธองค์นี้ ภาพบุคคลกลุ่มหนึ่งช่างเขียนไว้ในมุมมองแบบนั่งหันหลัง ซึ่งเป็นรูปแบบที่แปลกตาไปจากมุมมองด้านตรงและด้านข้าง (ภาพที่ 295ก)

2.6 ตำแหน่งแถวด้านบนเป็นพื้นที่กว้างกว่าสองแถวแรกที่กล่าวมาแล้ว แสดงกลุ่มภาพที่ มีรายละเอียดค่อนข้างมาก ศูนย์กลางภาพตรงกลางผนังเป็นพุทธประวัติตอนมารผจญ แต่แวดล้อมเรื่องเกี่ยวกับพุทธประวัติตอนอื่น ๆ ไว้หลายฉากหลายตอนในผนังเดียวกัน ภาพบุคคลสำคัญได้แก่ภาพพระพุทธเจ้าเป็นศูนย์กลาง จึงมีเหตุการณ์ร่วมหลายฉากในภาพเดียวกัน การแบ่งเรื่องแต่ละตอนไม่ชัดเจน การเรียงลำดับเหตุการณ์ค่อนข้างสับสนไปมา พออธิบายได้ดังนี้ ส่วนบนสุดของผนังแสดงบรรยากาศท้องฟ้ามี พญาครุฑ เทพยดา ราหู แสดงภาพเหตุการณ์ต่อเนื่องมาจากผนังช่วงเสาแรกตอนที่ในยามดึกเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์เสด็จขึ้นทรงประทับม้ากัณฐกะเพื่อเสด็จ ออกมหาภิเนษกรมณ์ ภาพเขียนนี้มีองค์ประกอบเช่นเดียวกันที่ท้าวจตุโลกบาลเพียง 2 ประจำที่เท้าทั้ง 2 ของม้ากัณฐกะ และเพิ่มเติมภาพนายฉันนะยึดหางตามไปทางเบื้องหลัง ปรากฏพญามารยืนขวางพระองค์อีกฟากหนึ่งของผนัง (ภาพที่ 296)

2.7 ตำแหน่งมุมซ้ายของผนังเมื่อเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์ทรงม้าพระที่นั่งมาถึงริมฝั่งแม่น้ำอโนมาแล้ว แล้วทรงตัดพระโมฬีด้วยพระขรรค์ สมเด็จพระอมรินทราธิราชเหาะมาด้านบน อัญเชิญผอบแก้วมณีรองรับพระโมฬีธาตุไปประดิษฐานในจุฬามณีเจดีย์ที่ดาวดึงส์เทวโลก สังเกตว่าในภาพนี้พระองค์ทรงครองจีวรแล้ว (ภาพที่ 295ค)

2.8 เมื่อทรงเปลื้องเครื่องทรงและอาภรณ์ มอบให้นายฉันนะอัญเชิญกลับเมือง มีภาพม้ากัณฐกะนอนสิ้นใจเศร้าโศกเสียใจจนดวงใจแตกสลาย ภาพนายฉันนะแบกคานสอดเครื่องทรง อาภรณ์ และอานม้า กลับไปยังเมืองกบิลพัสดุ์นั้น มักพบมากในจิตรกรรมอีสาน

หลายแห่ง บนผนังนี้ช่างแยกมาเขียนไว้ห่างจากฉากตัดพระโมฬี แต่วางภาพอยู่ใกล้กลุ่มภาพมารผจญที่บริเวณกึ่งกลางผนัง (ภาพที่ 295ง)

2.9 มุมผนังด้านขวาพื้นที่กึ่งกลางผนัง มีปราสาทหลังใหญ่ อักษรบรรยาย “เศรษฐีผัวเมีย” ไม่แน่ใจว่าภาพในตอนนี้แสดงพุทธประวัติในเนื้อความตอนพระพุทธเจ้าทรงแสดงธรรมเทศนาโปรดแด่ “ยสกุลบุตร” จนได้ดวงตาเห็นธรรม (ภาพที่ 295จ)

2.10 ตอนที่พระพุทธองค์ทรงรับหญ้าคา 8 กำจากโสถิยพราหมณ์ ภาพในตอนนี้เขียนไว้ค่อนข้างสับสน เพราะใช้ศูนย์กลางภาพเดียวกันนี้ คือภาพพุทธองค์แต่มีองค์ประกอบร่วมกับฉากอื่นอีกทั้งตอนมารผจญและธิดามาร ภาพพุทธองค์ทรงประทับนั่งบนหญ้าคาทำปางมารผจญ ด้านล่างหญ้าคาเป็นแม่ธรณีบีบมวยผม ทางซ้ายเขียนเป็นโสถิยพราหมณ์เหนือขึ้นไปเป็นธิดามาร ทางขวาเป็นกองทัพมารที่เข้าผจญพระองค์ดังกล่าวรายละเอียดต่อไป (ภาพที่ 296ข)

2.11 ภาพกลุ่มนี้เขียนไว้ชิดผนังทางด้านซ้ายแสดงพุทธประวัติในสองตอน โดยมีภาพพระพุทธองค์ประทับนั่งปางมารวิชัยเป็นศูนย์กลางของภาพ ตอนหนึ่งเขียนไว้ทางขวากล่าวถึงพระอินทร์ได้ลงมาทำนิมิตดีดพิณสามสาย และพระองค์ทรงประจักษ์ในนิมิตนั้น อีกตอนหนึ่งเขียนไว้ทางซ้ายของพระองค์ กล่าวถึงพระพุทธเจ้าทรงรับถวายข้าวมธุปายาสที่นางสุชาดานำมาถวาย (ภาพที่ 296ก)

2.12 ภาพกลุ่มนี้เขียนไว้บริเวณกึ่งกลางผนังของช่วงเสาที่สอง ดังที่กล่าวมาเป็นเหตุการณ์ร่วมฉากเดียวกันกับตอนพระพุทธองค์ทรงรับหญ้าคาที่กล่าวมาแล้วส่วนก่อนภาพพระพุทธองค์ประทับนั่งทำท่าปางมารวิชัยเป็นศูนย์กลางของภาพ ภาพพญามารวัสวดียกกองทัพมารเพื่อขัดขวางการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าเข้าผจญทางขวาของพระองค์ แต่พระองค์ไม่ทรงหวั่นไหว เรียกแม่พระธรณีเป็นพยานว่าพระองค์ถึงพร้อมที่จะตรัสรู้ แม่ธรณีปรากฏกายจากพื้นดิน บิดน้ำจำนวนมหาศาลออกจากมวยผม น้ำมหาศาลท่วมเหล่ามารเป็นเหตุให้พญามารยอมแพ้แก่พระโพธิสัตว์นั้น ภาพกองทัพมารเข้าผจญพุทธองค์เขียนไว้เพียงองค์ประกอบหลัก ๆ เช่น พญามาร พญาช้างและเหล่ามารอีกสองสามตน และภาพมวลน้ำท่วมเหล่ามารจนพ่ายนั้นอยู่ทิศทางฝั่งขวาของพุทธองค์ก็เช่นเดียวกัน (ภาพที่ 296ค)

2.13 ภาพธิดามาร โดยที่ช่างวัดบ้านยางนี้ก็ได้เน้นเขียนไว้หลายภาพ อยู่ร่วมฉากทั้งตอนมารผจญนี้และภาพใกล้เคียง ตามเนื้อหาปฐมสมโพธิกถาเป็นเหตุการณ์ภายหลังที่พระองค์ได้ผจญเหล่าพญามาร และทรงตรัสรู้แล้ว กล่าวถึงธิดาพญามารทั้ง 3 นาง คือ นางตัณหา นางราคะ และนางอรดี ลำดับเหตุการณ์อย่างละเอียดต่อเนื่องกัน รูปแบบทั้งในตอนสาวงามแต่ง

กายด้วยลักษณะบุคคลชั้นสูงมากระทำการยั่วยวนไม่ให้พระองค์บรรลุธรรม แต่พระองค์ซึ่งทรงตัดกิเลสดับสิ้นแล้ว จึงไม่มีอำนาจกิเลสใด ๆ ครอบงำพระองค์ได้อีก และเมื่อไม่อาจนำพระองค์มาสู่อำนาจแห่งตนได้แล้ว จึงกลายร่างเป็นหญิงชรา 3 ตน มีผิวกายสีเข้ม แต่งกายแบบบุคคลธรรมดาหรือชาวบ้าน ไม่ใส่เสื้อ นุ่งผ้าซิ่น มีหลังค่อม เดินถือไม้เท้าค้ำยัน หันหลังให้พระพุทธองค์เพื่อกลับไปหาพญามาร (ภาพที่ 296ง)

(ก)

(ข)

ภาพที่ 294 ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน ช่วงเสาที่สอง

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน

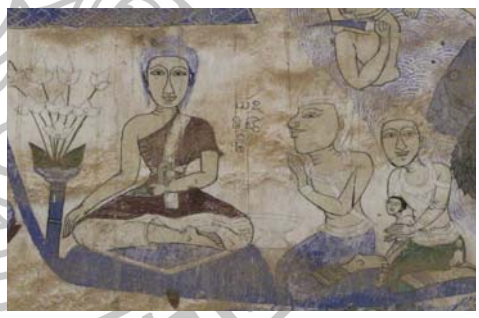
(ข) กลุ่มภาพแถวด้านล่างช่วงเสาที่สองของผนังทิศตะวันออก

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)



(จ)

ภาพที่ 295 ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน ช่วงเสาที่สอง

(ก) พุทธประวัติตอนปัจฉิมบิณฑบาต, พุทธองค์ทรงพระประชวรหนัก และเสด็จปรินิพพาน

(ข) เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์

(ค) เจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์ทรงตัดพระโมฬีด้วยพระขรรค์

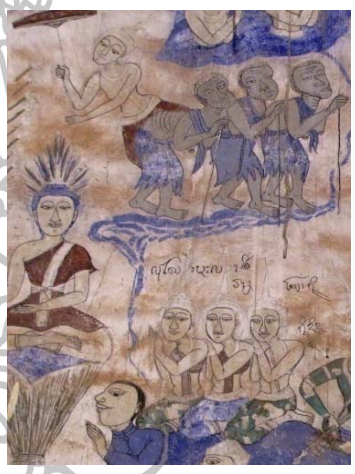
(ง) นายฉันนะแบกคานสอดเครื่องทรง อาภรณ์ และอานม้ากลับเมืองกบิลพัสดุ์

(จ) แสดงธรรมเทศนาโปรดแด่เศรษฐียสกุลบุตร

(ก)

(ข)

(ค)



(ง)

ภาพที่ 296 ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน ช่วงเสาที่สอง
(ก) พระอินทร์นิมิตดีดพิณสามสายและทรงรับถวายข้าวมธุปายาสของนางสุชาดา
(ข) พระพุทธองค์ทรงรับหญ้าคาจากโสถิยพราหมณ์
(ค) ตอนมารผจญ
(ง) ธิดาพญามาร

1.4 **ผนังด้านทิศใต้** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน พื้นที่ผนังด้านทิศใต้แบ่งเป็นสามช่วงเสา แต่ละช่วงเสาเขียนตกแต่งกรอบลวดลายหน้ากระดานตกแต่งตามแนวเสาและตลอดแนวขอบบนของผนัง เว้นพื้นที่หน้าต่างที่ตกแต่งกรอบเป็นลายกนก ตรงกลางเขียนภาพเล่าเรื่องหลัก คือ พระมาลัย พระเวสสันดร และปาจิตต์ อรพิม เนื้อเรื่องสามารถอธิบายได้ดังนี้ (ภาพที่ 297)

ภาพที่ 297 ผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

ช่วงเสาแรก (ผนังทางขวาติดกับผนังด้านทิศตะวันตก) โครงสร้างหลักของผนังช่วงเสาแรก องค์ประกอบโดยรวมช่างแบ่งพื้นที่ภาพทั้งหมดด้วยแนวเส้นแนวนอนจากเสาหนึ่งสู่เสาหนึ่งออกเป็นสามส่วนแต่เขียนเป็นสองเรื่อง ดังนี้คือ (ภาพที่ 298)

1. ปาจิตต์ อรพิม กลุ่มภาพแถวด้านล่างช่วงแรกของผนังทิศใต้นี้ เขียนเป็นสองกลุ่มภาพ คือ

1.1 กลุ่มภาพทางซ้ายของผนังเป็นทิวทัศน์แม่น้ำ ภาพบรรยายถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นหลายตอนดังนี้ เมื่อปาจิตต์ อรพิมพ์เดินทางมาถึงแม่น้ำใหญ่แห่งหนึ่งไม่สามารถจะข้ามไปได้ เมื่อเห็นเณรพายเรือผ่านมาจึงขอให้ช่วย แต่เณรกลับหลงใหลนางอรพิม จึงออกอุบายว่าส่งท้าวปาจิตต์ก่อน แต่เณรกลับไม่ทำตามที่พูดไปส่งนางอรพิมที่เดียวกัน เมื่อนางอรพิมเห็นความไม่ซื่อของเณรจึงออกอุบายให้เณรหลงเชื่อว่าอยากกินผลมะเดื่อ เมื่อเณรจึงปีนขึ้นไปเก็บให้ นางจึงเอาหนามมาสุมไว้ที่โคนต้นมะเดื่อ แล้วพายเรือไปหาท้าวปาจิต เณรลงมาไม่ได้จึงกลายเป็นแมลงหวี่อยู่ที่ต้นมะเดื่อตลอดมา (ภาพที่ 299)

1.2 อีกกลุ่มภาพหนึ่งอยู่ทางขวาของผนังเขียนภาพนางอรพิมสัดส่วนใหญ่กว่าทุกภาพ กล่าวถึงเนื้อเรื่องตอนที่นางอรพิมตามหาท้าวปาจิตต์ไปถึงศาลาโรงทานของเศรษฐี ซึ่งในโรงทานนี้มีศพนางปทุมเกษรเป็นธิดาเศรษฐี นางอรพิมจึงเอารากไม้วิเศษนั้นชุบชีวิตขึ้น นางปทุมเกษรจึงขอเดินทางติดตามนางอรพิมไป ทั้งสองเป็นหญิงและเกรงกลัวอันตราย นางอรพิมจึงอธิษฐานขอให้ตนกลายร่างเป็นชาย (ภาพที่ 299)

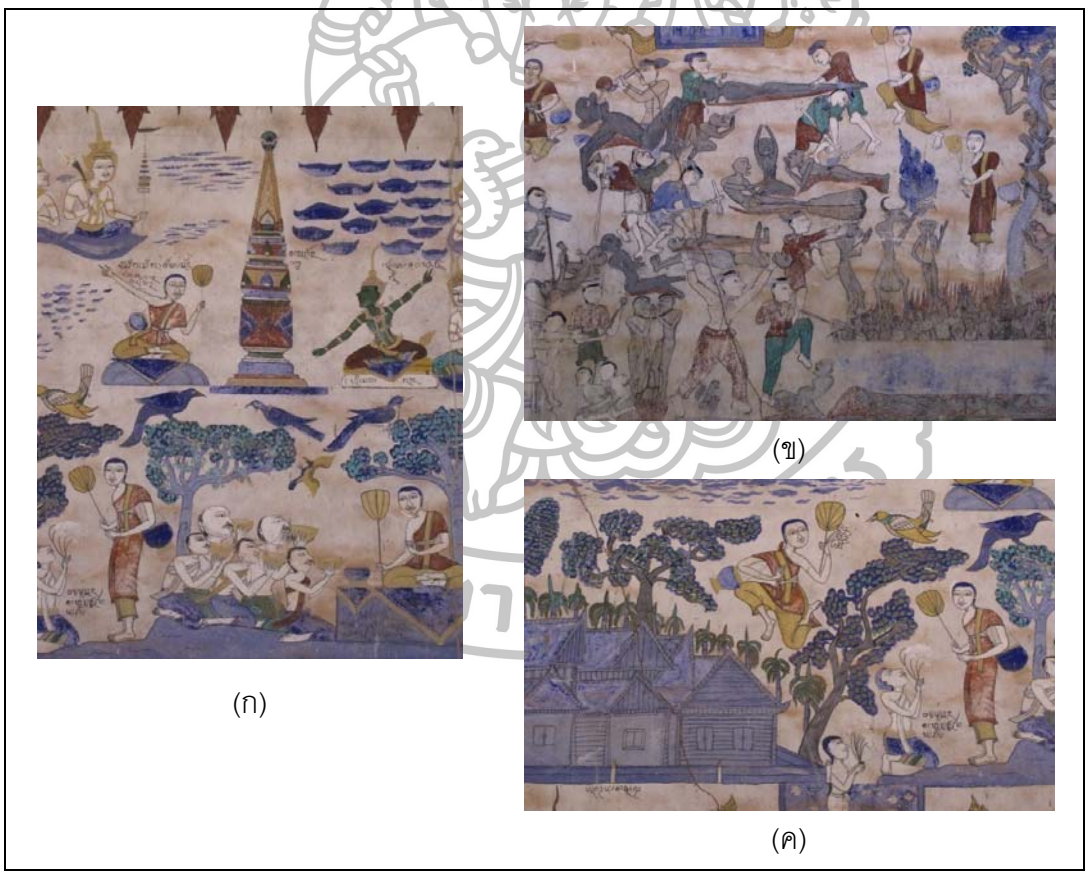
ภาพที่ 298 ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศใต้ที่ช่วงเสาแรก

ภาพที่ 299 กลุ่มภาพแถวด้านล่างช่วงแรกของผนังทิศใต้

2. พระมาลัย ตำแหน่งของผนังส่วนนี้มีบริเวณกว้าง ผลมุมมองทางสายตาผู้ดูอาจมองเป็นสองช่องจากการขีดเส้นแบ่งเรื่อง แต่ทั้งหมดเขียนเรื่องพระมาลัยผู้มีฤทธิ์และญาณอันสูงสุดสามารถเดินทางไปเทวโลกและยมโลกได้ด้วยกำลังแห่งฤทธิ์และนำเรื่องราวความสุขในเทวโลกและความทุกข์ในยมโลกแจ้งแก่มนุษย์โลก ภาพได้แสดงถึงภาคสวรรค์ มนุษย์และนรกภูมิดังมีฉากต่อไปนี้

2.1 ตำแหน่งพื้นที่บนสุดของผนังแสดงภาคสวรรค์ชั้นดาวดึงนี้มีภาพเจดีย์จุฬามณีเป็นศูนย์กลางหรือประธานภาพ รายล้อมด้วยพระมาลัย พระอินทร์และเหล่าทวยเทพยดาเทพธิดา ฉากพระมาลัยเยือนสวรรค์ เป็นเรื่องราวเมื่อพระมาลัยเสด็จสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และได้สนทนาธรรมกับพระอินทร์พร้อมทั้งถามถึงพระศรีอาริยเมตไตรย์ (ภาพที่ 300)

2.2 ตำแหน่งถัดลงมาจากส่วนก่อน บริเวณกึ่งกลางผนัง แสดงกลุ่มภาพบุคคล สถาปัตยกรรม พระภิกษุ และชายชาวบ้าน กล่าวถึงพระมาลัยรับดอกบัวจากชายยากจนเป็นเรื่องก่อนที่พระมาลัยจะเสด็จสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งได้พบกับชายยากจนได้เก็บดอกบัว 8 ดอก และเกิดความเลื่อมใสจึงตั้งจิตอธิษฐานแล้วถวายดอกบัวนั้นแก่พระมาลัย พระมาลัยรับอนุโมทนาก่อนเหาะไปในอากาศ (ภาพที่ 300ก)



(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 300 ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศใต้ที่ช่วงเสาแรก

(ก) พระมาลัย

(ข) พระมาลัยโปรดสัตว์นรก

(ค) ชายยากจนถวายดอกบัว 8 ดอกแก่พระมาลัย

2.3 ตำแหน่งทางซ้ายของส่วนที่สอง ภาพพระมาลัยถือตาลปัตรอิริยาบถนั่ง มีชาวบ้านนั่งขนาบซ้ายขวา แสดงถึงหลังจากพระมาลัยเสด็จลงจากสวรรค์แล้ว นำเทวโองการจากพระศรีอาริยเมตไตรมาแจ้งแก่ชาวชมพูทวีป สั่งสอนเรื่องบาปและบุญแก่คนทั้งหลาย (ภาพที่ 300ค)

2.4 ส่วนล่างใช้พื้นที่มากกว่าตอนอื่น ๆ แสดงรายละเอียดมากถึงในตอนที่พระมาลัยเสด็จลงนรกภูมิเพื่อโปรดสัตว์นรก นำข่าวความทุกข์ทรมานมาแจ้งแก่ญาติเพื่ออุทิศส่วนกุศลไปให้ ภาพพระมาลัยถือตาลปัตรด้วยอิริยาบถเหาะไปตามส่วนต่าง ๆ ของนรกภูมิที่มีการตัดสินโทษหรือคดีความของยมบาล สัตว์นรกได้รับการลงโทษได้รับทุกขเวทนาแสนสาหัส เช่น ภาพนายนิรบาลกำลังใช้เลื่อยศีรษะ บ้างกำลังปีนต้นไม้ที่มีใบคมคล้ายมีดหรือเคียว ตามกิ่งไม้นั้นมีนกตัวใหญ่คอยจิกศีรษะและร่างกาย บ้างอยู่ในกะทะร้อน โดยมีนายนิรบาลถือหอกหรือด้ามแหลมทิ่มแทง เป็นต้น (ภาพที่ 300ข)

ช่วงเสาที่สอง (ผนังกลาง) (ภาพที่ 301)

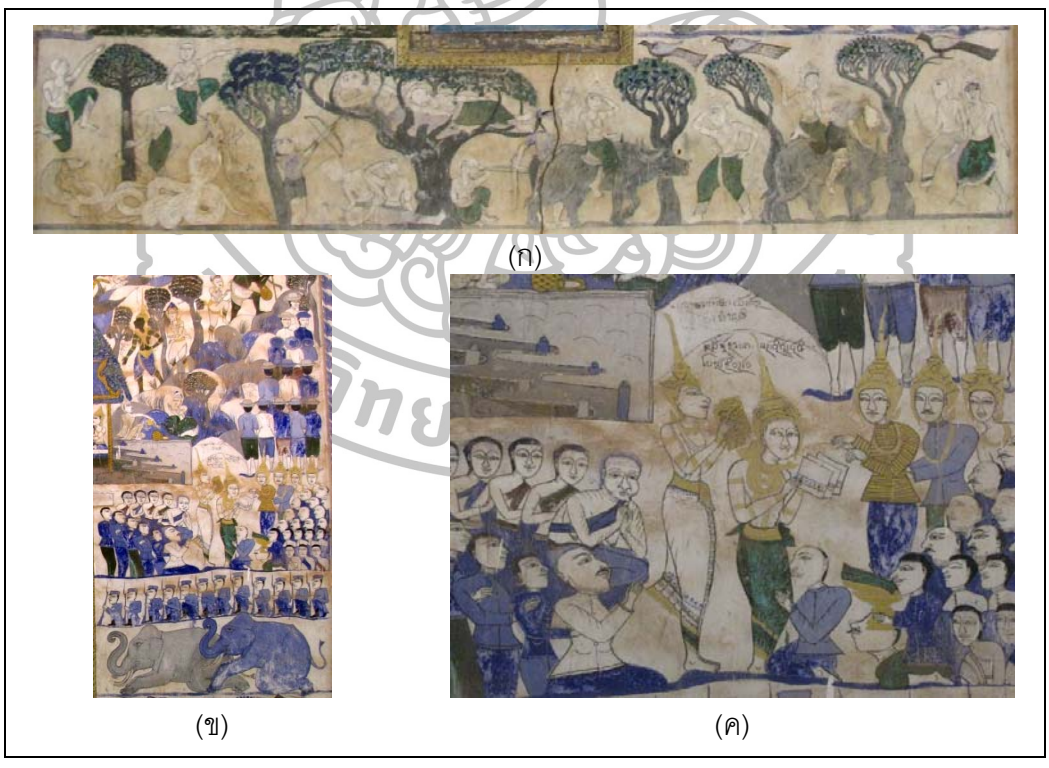
ภาพที่ 301 ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศใต้ที่ช่วงเสาที่สอง

โครงสร้างหลักของผนังช่วงเสาที่สองหรือผนังกลาง เว้นพื้นที่ช่องหน้าต่าง องค์ประกอบโดยรวมช่างแบ่งพื้นที่ภาพทั้งหมดด้วยแนวเส้นแนวนอนขีดแบ่งจากเสาหนึ่งสู่เสาหนึ่ง ออกสี่ส่วนแต่เขียนเป็นสองเรื่อง ดังนี้คือ

1. ปาจิตต์ อรพิม กลุ่มภาพแถวด้านล่างช่วงเสาที่สองของผนังทิศใต้นี้ ภาพเหตุการณ์เรียงลำดับจากทางซ้ายเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในป่าระหว่างการหลบหนี ช่างแบ่งเขียนเป็นสองกลุ่มภาพ คือ (ภาพที่ 302ก)

1.1 กลุ่มภาพทางซ้ายกล่าวถึงเมื่อทั้งท้าวปาจิตต์ อรพิมพากันหนีออกจากปราสาทแล้วถูกทหารออกติดตาม หลังจากนั้นเมื่อนายพรานป่ามาพบจึงยิงธนูสกัดเอาไว้แต่ไปถูกกลางหลังของท้าวปาจิตต์จนท้าวปาจิตสิ้นใจ เมื่อพรานป่าพานางขึ้นหลังควาย เมื่อนางได้โอกาสจึงใช้ดาบฟันคอนายพรานจนขาดลงแล้วโดดหนีลงจากหลังควาย กอดศพสามีร่ำไห้จนสลบไป

1.2 กลุ่มภาพทางขวาเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องมาที่จากเหตุดังกล่าวร้อนถึงพระอินทร์ได้ชวนพระวิษณุแปลงกายเป็นงูกับพังพอนกัดกันอยู่ใกล้ ๆ นาง เมื่องูถูกพังพอนกัดตาย พังพอนก็ไปกัดรากไม้มาพ่นให้งูจนฟื้น แล้วก็สลับกันตาย สลับกันกัดรากไม้พ่นแล้วฟื้น ทำให้นางอรพิมทราบสรรพคุณวิเศษของรากไม้นั้น นางจึงใช้รากไม้นั้นทำให้ท้าวปาจิตต์ฟื้นขึ้นมา (ภาพที่ 302ก)



(ก)

(ข) (ค)

ภาพที่ 302 ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศใต้ที่ช่วงเสาที่สอง

(ก) กลุ่มภาพแถวด้านล่างช่วงเสาที่สองของผนังทิศใต้ (ข) นครกัณฑ์

(ค) พระเวสสันดรและพระมัทรีก็ทรงลาผนวชเปลี่ยนอาภรณ์

2. เวสสันดรชาดก แบ่งเป็นกลุ่มภาพ ดังนี้

2.1 ตอนนครกัณฑ์ ตำแหน่งทางซ้ายของช่องหน้าต่าง ช่างแบ่งภาพเป็นสามแถว แถวแรกเป็นช้างสองเชือกหมอบ ถัดขึ้นมาเป็นแถวของภาพทหารประทับปืน และแถวบนเป็นกลุ่มภาพหกกษัตริย์และเหล่าข้าราชบริพาร ภาพตัวพระตัวนาง ตรงกลางในมือถืออาภรณ์หนังเสือ ทั้งหมดน่าจะกล่าวถึงเรื่องพระเวสสันดรในตอนนครกัณฑ์ พระเจ้ากรุงสญชัยได้เสด็จไปทรงรับพระเวสสันดรและพระมัทรี ให้เสด็จกลับสู่กรุงเชตุดร พระเวสสันดรและพระมัทรีก็ทรงลาผนวช เปลี่ยนอาภรณ์และเสด็จกลับพระนคร ซึ่งเป็นตอนต่อเนื่องจากภาพในอาศรมด้านบน (ภาพที่ 302ข)

2.2 กัณฑ์กุมาร ตำแหน่งทางขวาของหน้าต่างภาพอัดแน่นแทบไม่มีช่องว่าง ประกอบไปด้วยภาพสัตว์สระบัวและชูชก กล่าวถึงเนื้อความในกัณฑ์กุมาร สองฉากคือเมื่อพระชาลีและพระกัณหาเมื่อรู้ว่าพราหมณ์จะมาขอเอาไปรับใช้ก็หวาดกลัวจึงหนีไปซ่อนตัวในสระบัว และพระเวสสันดรพระราชทานสองกุมารแก่พราหมณ์ชูชกแล้ว ชูชกก็ใช้เถาวัลย์มัดมือสองกุมารลากไปเฆี่ยนไป จนสองกุมารได้รับทุกขเวทนายิ่งนัก ครั้นระหว่างเดินทางชูชกเหยียบหินล้มลง สองกุมารหนีกลับมาหาพระเวสสันดร (ภาพที่ 303ค)

2.2.1 กัณฑ์กุมาร ตำแหน่งเหนือช่องหน้าต่าง ศูนย์กลางภาพ คือสถานที่อาศรมแห่งพระเวสสันดร ภาพจิตรกรรมเขียนภาพเล่าเรื่องถึงเหตุการณ์ในตำแหน่งภาพทางขวาของอาศรม กล่าวถึงเนื้อความในกัณฑ์กุมาร ตอนที่ชูชกได้เข้าเฝ้าพระเวสสันดรเพื่อทูลขอสองกุมารในช่วงเวลาที่พระนางมัทรีไปหาผลไม้ในป่า (ภาพที่ 303ค)

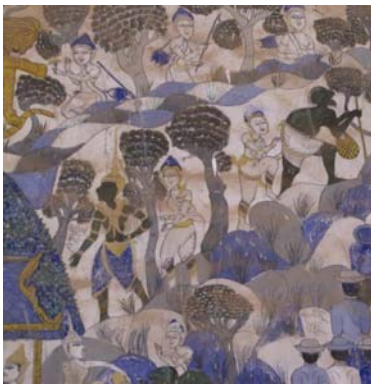
2.3 กัณฑ์มัทรี ตำแหน่งฝั่งซ้ายส่วนบนสุดของผนัง เป็นฉากป่าเขาเต็มไปด้วยสัตว์จำพวกสัตว์ป่า เช่นเสือ กล่าวถึงเนื้อความในกัณฑ์มัทรี เมื่อพระเวสสันดรบริจาคทานแล้วเทพทั้งหลายพิจารณาว่าควรจะไปสกัดกั้นพระนางมัทรีไว้มิให้กลับถึงอาศรมเร็ว จึงแปลงเป็นราชสีห์ เสือโคร่งและเสือเหลือง ไปขวางทางพระนางไว้ (ภาพที่ 303ค,ง) ตำแหน่งภาพเขียนไว้ภายในอาศรมกล่าวถึงเนื้อความในกัณฑ์มัทรีหลายตอน

2.3.1 ตั้งแต่ตอนที่พระนางจึงเสด็จกลับถึงพระอาศรม ครั้นมิได้พบพระกุมารทั้งสองพระนางก็ยิ่งทรงโศกเศร้า แล้วเสด็จเข้าไปในป่าชัฏเที่ยวร้องเรียกหากุมารทั้งสองจนทั่ว

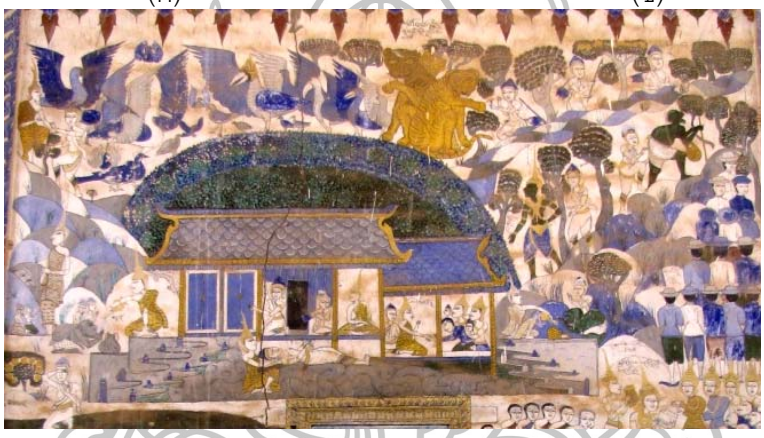
2.3.2 ทรงคร่ำครวญประหนึ่งว่าดวงหทัยแตกสลายลงแล้วก็ทรงถึงวิสัญญีภาพลง และ

2.3.3 พระเวสสันดรทรงนำน้ำมาประพรมจนพระนางทรงฟื้นขึ้นแล้วได้แจ้งความจริงให้พระนางทราบ

(ก)



(ข)



(ค)

(ง)

ภาพที่ 303 ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศใต้ที่ช่วงเสาที่สอง

(ก) กัณฑ์กุมาร (ข) กัณฑ์สักบรรพ

(ค) กัณฑ์กุมาร, กัณฑ์มัทรี, กัณฑ์สักบรรพและนครกัณฑ์

(ง) กัณฑ์มัทรี และนครกัณฑ์

2.4 กัณฑ์สักบรรพ ตำแหน่งมุมทางซ้ายของอาศรมเขียนกล่าวถึงเนื้อความในกัณฑ์สักบรรพ เป็นเนินเขา กล่าวถึงตอนที่ พระอินทร์ทรงแปลงเป็นพราหมณ์ชรามาทูลขอพระมัทรีภายหลังก็ทรงถวายพระนางมัทรีคืนให้แก่เวสสันดร ตรัสให้ทรงคู่บุญบารมีกันสืบไป ภาพในตอนนี้เขียนลำดับเหตุการณ์ตั้งแต่พระอินทร์แปลงเป็นพราหมณ์ชราทูลขอพระนางมัทรีจากพระเวสสันดร แล้วพานางมัทรีไปจากอาศรม จวบจนคืนร่างเป็นพระอินทร์แล้วพาพระนางมัทรีคืนสู่พระเวสสันดร (ภาพที่ 303ข)

2.5 ตอนนครกัณฑ์ ตำแหน่งทางซ้ายภายในปราสาทคงกล่าวถึงบางส่วนในตอนนครกัณฑ์ พระเจ้ากรุงสญชัยได้เสด็จไปทรงรับพระเวสสันดรและพระมัทรี ให้เสด็จกลับสู่กรุงเชตุดร พระเวสสันดรและพระมัทรีก็ทรงลาผนวช เปลี่ยนอาภรณ์และเสด็จกลับพระนคร ซึ่งเป็นตอนต่อเนื่องจากภาพแถวด้านล่างที่กล่าวมาแล้ว (ภาพที่ 302ข)

ช่วงเสาที่สาม (ผนังซ้าย) (ภาพที่ 304) โครงสร้างหลักของผนังช่วงเสาที่สามเว้นพื้นที่ช่องหน้าต่าง องค์ประกอบโดยรวมช่างแบ่งพื้นที่ภาพด้วยลักษณะเส้นแนวนอนคดโค้ง ขีดแบ่งจากแนวเสาหนึ่งสู่เสาหนึ่ง พื้นที่จึงเหมือนถูกแบ่งคั่นออกเป็นหลายแถวแต่ทั้งหมดเขียนเป็นสองเรื่อง ดังนี้คือ

1. ปาจิตต์ อรพิม กลุ่มภาพแถวด้านล่างช่วงเสาที่สามของผนังทิศใต้นี้ ภาพเหตุการณ์ไม่ได้เรียงลำดับตามเนื้อความ ช่างแบ่งเขียนเป็นสองกลุ่มภาพ คือ (ภาพที่ 305ก)

1.1 กลุ่มภาพทางขวาเขียนเป็นปราสาทขนาดใหญ่มากด้วยผู้คน กล่าวถึงท้าวปาจิตต์และนางอรพิมวางแผนมอมเหล้าท้าวพรหมทัต และเหล่าทหาร พอตกค่ำนางอรพิมก็ลอบปลงพระชนม์ โดยตัดคอท้าวพรหมทัตขาด

1.2 กลุ่มภาพทางซ้ายกั้นจากภาพก่อนด้วยเส้นแถบกั้นภาพ ภาพบรรยายถึงศาสนสถานที่มีพระพุทธรูปองค์ใหญ่พร้อมด้วยพระสงฆ์ ข้าราชบริพารชายหญิง ในเนื้อเรื่องตอนที่หลังจากพลัดพรากจากท้าวปาจิตต์แล้ว นางอรพิมได้แปลงเป็นชายเดินทางมาเมืองพาราณสีได้ช่วยเจ้าหญิงของเมืองฟื้นคืน นางไม่สนใจในรางวัลที่ได้กลับขอลาบวช บวชอยู่นานจนเป็นพระสังฆราชแห่งเมืองพาราณสี ในภาพบรรยายถึงนางอรพิมในร่างพระสังฆราช กำลังสรงน้ำพระพุทธรูป

2. เวสสันดรชาดก แบ่งเป็นกลุ่มภาพ ดังนี้

2.1 กัณฑ์กุมาร ตำแหน่งทางขวาของช่องหน้าต่าง ตอนหนึ่งครั้นระหว่างเดินทางชูชกเหยียบหินล้มลง สองกุมารหนีกลับมาหาพระเวสสันดร ภาพแสดงบรรยากาศท่ามกลางป่าเขา และอากัปกิริยาของชูชกตอนล้มลง (ภาพที่ 305ข)

2.2 กัณฑ์มหาราช ตำแหน่งทางซ้ายของช่องหน้าต่าง เขียนกล่าวถึงเนื้อความในตอนหนึ่งของกัณฑ์มหาราช ชูชกและสองกุมารเดินทางมากลางป่า เมื่อตกค่ำชูชกก็ผูกแปลนอนบนต้นไม้ แต่มัดสองกุมารไว้โคนต้นไม้เทพบุตรและเทพธิดาก็จำแลงเป็นพระเวสสันดร

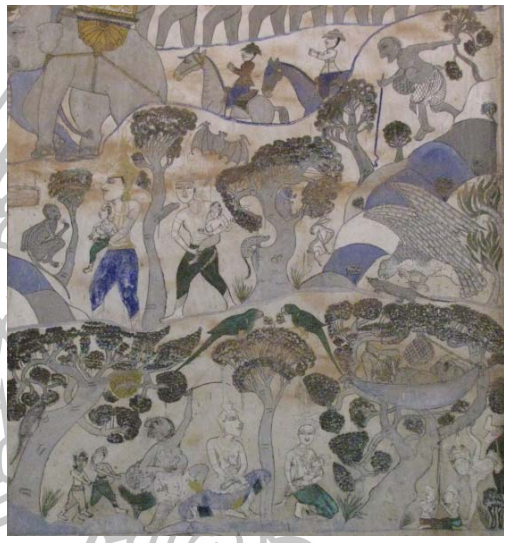
และพระมัทรีมาบริบาลกุมารทั้งสองทุกราตรี ภาพตอนนี้เขียนแบ่งเป็นสองแถวและแบ่งเหตุการณ์เล่าสองฉากเพื่อแสดงถึงเทพบุตรและเทพธิดามาบริบาลสองกุมารในตอนนี้ (ภาพที่ 305ค)

2.4 นครกัณฑ์ ตำแหน่งเหนือช่องหน้าต่าง ถัดขึ้นมาด้านบนสุดของผนัง ช่างแบ่งเขียนเป็นสองแถวหลักแสดงเป็นภาพขบวนเสด็จของหกกษัตริย์ในตอนนครกัณฑ์ แต่สองแถวนี้หันทิศทางสวนทางกัน แถวบนหันหน้าไปทางทิศตะวันออก แถวล่างหันหน้าไปทางทิศตะวันตก ซึ่งมีองค์ประกอบขบวนคล้ายกันที่ ขบวนช้างพระที่นั่งของกษัตริย์ ทหารม้า ข้าราชบริพารชายและสตรี ซึ่งภาพขบวนเสด็จในตอนนครกัณฑ์นี้ได้กล่าวอธิบายมาแล้วในส่วนก่อนว่าเขียนไว้ทั้งทิศใต้ ผนังด้านทิศตะวันออก และทิศเหนือ ยกเว้นเพียงผนังทิศตะวันตกผนังเดียวเท่านั้น ลักษณะภาพขบวนจะเห็นได้ว่า แต่ละผนังช่างจะกำหนดเขียนไว้ตำแหน่งส่วนบนสุดของผนัง ใช้พื้นที่กว้างมีองค์ประกอบมากกว่าภาพอื่น ๆ ภาพแบ่งออกเป็นสองแถวหลัก คือ บนและล่างซ้อนเรียงภายในผนังเดียวกันก็มีทั้งหันหน้าไปทางเดียวและต่างทิศทางต่างกัน แม้จะอยู่ในผนังทิศเดียวกันแต่อาจมีช่วงเสาของผนังคั่นไว้ หรือภาพช่วงเสาเดียวกันแต่ช่างก็เขียนเส้นคั่นหรือมีเส้นคั่นเป็นพื้นต่างระดับไปมา รูปขบวนทั้งหมดของทุกผนังจึงไม่อยู่แนวเดียวกันหรือระนาบทั้งหมด ขนาดภาพบุคคลมีขนาดเล็กใหญ่ไม่สม่ำเสมอ องค์ประกอบสูง ๆ ต่ำ ๆ ทั้งสามผนังที่เขียนขบวนเสด็จในตอนนครกัณฑ์เหมือนกับว่าช่างไม่ได้มีวางแผนการเขียนรูปขบวนเสด็จของนครกัณฑ์ของทุกผนังอย่างต่อเนื่องทั้งหมดในครั้งแรกครั้งเดียว แต่เป็นการวาดในคนละครั้งตามพื้นที่ทีละส่วนของลักษณะผนัง (ภาพที่ 305ง,306)

ภาพที่ 304 ผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน ที่ช่วงเสาที่สาม

(ก)

(ข)



(ค)

(ง)

ภาพที่ 305 ผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน ที่ช่วงเสาที่สาม

(ก) กลุ่มภาพแถวด้านล่างช่วงเสาที่สามของผนังทิศใต้

(ข) กัณฑ์กุมาร

(ค) กัณฑ์มหาราช

(ง) ขบวนเสด็จนครกัณฑ์

ภาพที่ 306 ภาพขบวนเสด็จในตอนนครกัณฑ์ผนังด้านทิศใต้ ทิศตะวันออก และทิศเหนือ

2. **จิตกรรมฝาผนังด้านใน** สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดี เขียนไว้ที่บริเวณตำแหน่งครึ่งผนังบน ด้านล่างปล่อยผนังโล่ง ไม่มีเส้นกั้นขอบด้านล่างของภาพ ผนังด้านข้างทั้งสองแบ่งออกเป็นสามช่วงเสา การวางตำแหน่งภาพจัดสรรตามรูปแบบของผนังสิม ภาพจิตรกรรมทั้งหมดไม่ได้เขียนเป็นภาพเล่าเรื่องแต่เขียนตกแต่งเป็นภาพบุคคลมีขนาดและสัดส่วนค่อนข้างใหญ่กว่าผนังด้านนอกมาก องค์ประกอบจึงไม่หนาแน่นแยกเป็นสัดส่วนชัดเจน ส่วนสีที่ใช้ส่วนใหญ่โดยรวมจะเป็นกลุ่มสีคล้ายคลึงกับผนังด้านนอกคือ สีฟ้าคราม สีเขียว น้ำตาล ดำ ขาว แต่ด้วยที่ผนังภายในเขียนภาพพระพุทธเจ้า ช่างจึงใช้กลุ่มสีส้มแดงในการระบายสีภาพบุคคลต่าง ๆ ในสัดส่วนที่มากกว่าผนังด้านนอก จึงทำให้จิตรกรรมฝาผนังภายในนี้มีโครงสีออกโทนสีส้มแดงของวรรณะร้อนต่างไปจากผนังด้านนอก (ภาพที่ 307)

2.1 **ผนังด้านทิศเหนือ** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน แบ่งตามแนวเสาของผนังออกเป็น 3 ช่วงเสา สองช่วงเสาแรกเขียนภาพอดีตพุทธ พระพุทธองค์ประทับยืนปางถวายเนตร แบ่งจังหวะช่วงเสาละ 3 พระองค์ เว้นระยะห่างเท่า ๆ กัน คั่นด้วยภาพแจกันดอกไม้ข้างละสอง ส่วนช่วงเสาสุดท้ายเขียนภาพพระพุทธเจ้าประทับอิริยาบถนอน ภายใต้ร่ม ด้านข้างประกอบด้วยพระสาวกสองพระองค์ คั่นจังหวะภาพด้วยแจกันดอกไม้ 5 กระถาง เว้นระยะห่างเท่า ๆ กัน (ภาพที่ 307ข)

2.2 **ผนังด้านทิศตะวันออก** หรือผนังด้านหน้าพระประธาน ผนังนี้ค่อนข้างโล่ง เขียนเป็นรูปภาพเดี่ยวขนาดใหญ่ ไม่มีเรื่องราวประกอบคือ เหนือช่องประตูทางเข้าเขียนเป็นรูปครุฑกางปีก ทางด้านซ้ายและขวาของประตูเขียนทวารบาลเป็นรูปทหารขนาดใหญ่ยืนข้างละสองคน แสดงอากัปกิริยาไว้ต่างกัน สวมหมวก ใส่เสื้อและกางเกงขายาวสีแตกต่างกันออกไป สวมรองเท้า คาดเข็มขัดทับเสื้อนอก ถืออาวุธคล้ายดาบ (ภาพที่ 307ก)

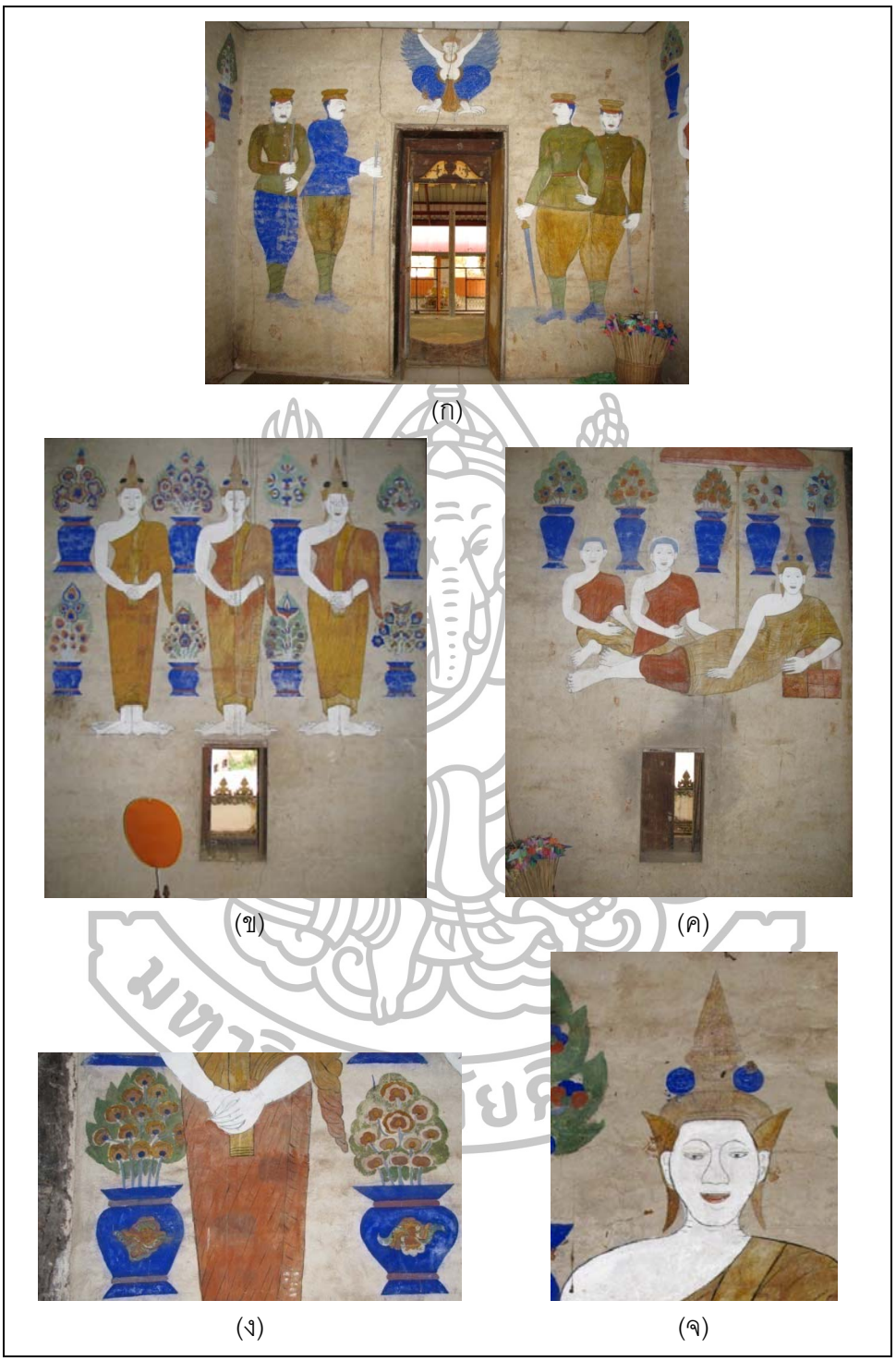
2.3 **ผนังด้านทิศตะวันตก** หรือผนังด้านหลังพระประธาน ทั้งหมดเขียนอดีตพุทธพระพุทธองค์ประทับยืนปางถวายเนตร 5 พระองค์ เว้นระยะห่างเท่า ๆ กัน คั่นด้วยภาพแจกันดอกไม้ข้างละสอง ด้านล่างทางซ้ายและขวาเขียนรูปเสือประดับ

2.4 **ผนังด้านทิศใต้** หรือผนังด้านขวาพระประธาน แบ่งตามแนวเสาของผนังออกเป็น 3 ช่วงเสา สองช่วงเสาแรกเขียนภาพอดีตพุทธ ประทับยืนปางถวายเนตร ช่วงเสาละ 3 พระองค์ เว้นระยะห่างเท่า ๆ กัน คั่นด้วยภาพแจกันดอกไม้ข้างละสอง ส่วนช่วงเสาสุดท้ายเขียนภาพพระพุทธเจ้าประทับอิริยาบถนอนภายใต้ร่ม ด้านข้างประกอบด้วยพระสาวกสองพระองค์ คั่นจังหวะภาพด้วยแจกันดอกไม้ 5 กระถาง เว้นระยะห่างเท่า ๆ กัน (ภาพที่ 307ค)

ด้วยที่ภาพผนังภายในทั้งหมดเขียนไว้รูปแบบไว้คล้ายคลึงกันที่ภาพอดีตพุทธประทับยืนปางถวายเนตร[152] และภาพพระพุทธเจ้าประทับอิริยาบทนอน คือ พระเศียรสวมมงกุฎประดับกรรเจียกจร และสองข้างทัดดอกไม้สีฟ้า ลืมพระเนตร พระพักตร์เหมือนกันทุกพระองค์ พระกรรณสั้น ทรงครองจีวรห่มเฉียงขีดเขียนเส้นให้มีริ้วจีวรอย่างสมจริงยืนปลายเท้าแยกออกด้านข้าง แจกันดอกไม้ที่คั่นภาพมีส่วนน้อยตกแต่งด้วยลายดอกโบตั๋น ส่วนภาพพระพุทธเจ้าประทับอิริยาบถนอนเขียนไว้เหมือนกันกันสองผนังคือผนังทางด้านทิศเหนือและทิศใต้ ที่ช่วงเสาที่สามซึ่งเป็นทั้งทางผนังด้านซ้ายและขวาของพระประธานนั้น พระองค์ประทับอิริยาบถนอนหันพระเศียรไปทางผนังทิศตะวันออก ลืมพระเนตรพระกรข้างหนึ่งทอดทาบไปตามพระวรกาย พระกรอีกข้างจับหมอนหนุนพระองค์ ซึ่งหมอนนั้นเขียนลักษณะเป็นแบบหมอนขิดสี่เหลี่ยมแบบพื้นถิ่นอีสาน

---

[152] ปางถวายเนตร พระอิริยาบถยืน พระหัตถ์ทั้งสองประสานกันอยู่ที่ข้างหน้าพระเพลา ลืมพระเนตร ปางนี้มีความหมายกล่าวถึงสัปดาห์แรกหลักการตรัสรู้พระพุทธองค์ประทับเสวยธรรมปิติที่รัตนบัลลังก์ ครั้นย่างเข้าสัปดาห์ที่สอง พระพุทธองค์ทรงประทับยืน ลืมพระเนตรบูชาพระศรีมหาโพธิ์ที่พระพุทธองค์ประทับตรัสรู้ตลอดสัปดาห์ที่สองนั้น โดยมิได้กระพริบพระเนตรเลย สถานที่แห่งนั้นเรียกว่าอนิมมิสเจดีย์ ดูรายละเอียดใน ไขศรี ศรีอรุณ, **พระพุทธรูปปางต่าง ๆ ในสยามประเทศ**, 21.



(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

(จ)

ภาพที่ 307 จิตรกรรมที่ฝาผนังทิศตะวันออก

(ก) จิตรกรรมที่ฝาผนังทิศตะวันออกด้านหน้าพระประธาน

(ข) จิตรกรรมที่ฝาผนังด้านข้างทิศเหนือ (ค) จิตรกรรมที่ฝาผนังทิศใต้

(ง) แจกันลายดอกโบตั๋น (จ) ภาพขยายพระพุทธเจ้าทรงมงกฎ

ลักษณะการเขียน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของสิมวัดบ้านยางจากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นมีช่างเขียนร่วมกันหลายคน ภาพจิตรกรรมเขียนไว้ทุกผนังทั้งด้านนอกด้านใน ที่วัดบ้านยางนี้จำแนกและจัดสรรเรื่องราวระหว่างผนังภายในเป็นเรื่องอดีตพุทธ ผนังภายนอกเขียนทั้งวรรณกรรมศาสนาเช่น พุทธประวัติ พระเวสสันดรชาดกและพระมาลัย ส่วนวรรณกรรมพื้นบ้านนั้นเขียนผนังภายนอกเพียงเรื่องเดียวคือ ปาจิตต์ อรพิม ส่วนรูปแบบภาพจิตรกรรมของผนังภายในและภายนอกนี้ค่อนข้างมีข้อเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างมากหลายประการ เช่น เรื่องราว ขนาดสัดส่วน การใช้สี รูปแบบการเขียนภาพบุคคล และเทคนิควิธีการเขียนจนคาดว่าน่าจะเป็นช่างที่รับผิดชอบเขียนคนละคนกันกับช่างเขียนผนังภายนอก

การวางตำแหน่งเรื่องนั้น ด้วยสภาพพื้นที่ผนังอาคารวัดบ้านยางที่แบ่งออกเป็นช่วงเสามีแนวเสากั้นกำกับไว้เป็นช่วงอย่างชัดเจนคล้ายทำหน้าที่แบ่งคั่นภาพและเรื่อง การวางตำแหน่งเรื่องนั้นอาจดูเหมือนไม่มีกฎเกณฑ์ในกลุ่มช่างพื้นถิ่น ไม่ได้เรียงลำดับกันอย่างเป็นระบบทั้งภายในผนังเดียวกัน และผนังตามทิศต่าง ๆ ค่อนข้างสลับไปสลับมา แต่ก็อาจสังเกตความตั้งใจบางประการที่น่ามีการวางแผนออกแบบก่อนที่จะลงมือเขียน เช่น ช่างจะให้ความสำคัญกับโครงสร้างการวางเรื่องวรรณกรรมกลุ่มพุทธศาสนา เช่น พุทธประวัติเขียนไว้ผนังด้านทิศตะวันตกหรือผนังด้านหลังพระประธาน โดยเฉพาะตำแหน่งอยู่เกือบกึ่งกลางผนังเป็นภาพมารผจญ พระเวสสันดรนั้นช่างจัดสรรเขียนไว้เกือบทุกกัณฑ์และเกือบทุกผนัง แต่ที่เน้นเขียนมากอย่างชัดเจนคือ ภาพขบวนเสด็จในนครกัณฑ์ ส่วนอีกเรื่องราวงานศพชูชกของวัดบ้านยางนี้ได้แยกเขียนออกเป็นภาพใหญ่ ส่วนวรรณกรรมพื้นบ้านแม้จะดูเขียนในสัดส่วนที่น้อยกว่าเรื่องอื่น ๆ แต่ช่างออกแบบโดยวางตำแหน่งที่ขอบล่างของทุกผนังอย่างเสมอกัน ภาพเล่าเรื่องโดยเฉพาะวรรณกรรมทางศาสนาช่างจะเน้นเขียนเฉพาะฉากสำคัญแสดงองค์ประกอบหลักตามเหตุการณ์ ยกเว้นเรื่องเพระเวสสันดรบางตอน เช่น นครกัณฑ์ ชูชก และในกลุ่มวรรณกรรมพื้นบ้าน ที่จะเพิ่มเติมส่วนที่เรื่องย่อย ๆ ภาพวิถีชีวิตเป็นพื้นถิ่นของตนไว้ด้วย โดยทั่วไปที่พบช่างเขียนพื้นถิ่นจะวางเรื่องโดยเน้นสถานที่เป็นสำคัญ หมายถึงฉากสถานที่เดียวสามารถมีหลายเหตุการณ์อยู่ร่วมกัน วัดบ้านยางนี้มีกลวิธีเพิ่มเติมที่ใช้ภาพบุคคลเป็นศูนย์กลางของเหตุการณ์ร่วมเดียวกัน ประสานการเขียนการวางองค์ประกอบภาพที่ วัดบ้านยางนี้จะหนาแน่นกว่าที่อื่น จึงทำให้การเรียงลำดับภาพค่อนข้างสับสนในการตีความ

ดังที่กล่าวมาผนังภายในและนอกเทคนิคการวาดภาพระบายสีต่างกัน โดยรวมสีที่ใช้ส่วนใหญ่ ตัดเส้นสีเข้มลงบนผนังสีขาวนวลของผนัง สีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็น สีฟ้าคราม สีเขียว น้ำตาล แดง ส้ม เหลือง ดำ ขาว ตัดเส้นด้วย สีดำหรือน้ำเงิน ระบายสีที่ตัวภาพบุคคล สัตว์ ทิวทัศน์ สถาปัตยกรรม โดยเฉพาะการระบายสีผิวภาพบุคคลด้วยสีขาว

1. ทิวทัศน์

ดังที่กล่าวมาก่อนว่าภาพจิตรกรรมของช่างพื้นถิ่นอีสานโดยรวมยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอน ส่วนรูปแบบการเขียนภาพทิวทัศน์สิ่งแวดล้อมทั่วไปนั้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบการเขียนยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง แต่ด้วยการเขียนองค์ประกอบที่วัดบ้านยางนี้จะหนาแน่นกว่าที่อื่น แต่ก็ยังทำให้ภาพจิตรกรรมโดยรวมดูค่อนข้างสว่าง โปร่ง ไม่หนาแน่น แม้จะเป็นฉากทิวทัศน์ที่ควรบรรยายถึงมีรายละเอียดต่าง ๆ มากก็ตาม เช่น ฉากในป่าเขาที่ควรแสดงบรรยากาศต้นไม้หนาทึบจำนวนมาก แต่ช่างเขียนก็เขียนเพียงภาพต้นไม้น้อยต้น เพราะภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมอีสานนี้นอกจากบ่งบอกสถานที่ก็มีหน้าที่เสริมตัวภาพหรือทำหน้าที่แทรกระหว่างภาพในแต่ละตอนด้วยด้วย

1.1 ต้นไม้ สำหรับรูปแบบต้นไม้รูปแบบของต้นไม้มีทั้งขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ส่วนมากจะดูคล้ายคลึงกันแยกชนิดไม่ได้ จึงอาจจำแนกเป็นสองกลุ่ม คือ

1.1.1 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทมีลักษณะคล้ายคลึงกัน มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ รวมถึงไม้พุ่มเตี้ย ช่างได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วยหลายวิธีการ เช่น วิธีแรกรองสีพื้นด้วยสีอ่อนแล้วตัดเส้นส่วนของ ลำต้น ใบกลมทีละใบด้วยสีเข้ม อีกวิธีบางต้นใช้วิธีสร้างน้ำหนักเข้มอ่อนของใบด้วยการแบ่งชั้นระบายสี แตะสี แต่ละกลุ่มใบด้วยต่างสี ส่วนลำต้นที่มีกิ่งก้านนั้น ช่างเขียนให้มีลักษณะสมจริงตามธรรมชาติ โดยแยกก้าน คดเคี้ยว และระบายด้วยสีเข้ม เช่น น้ำตาล เทา สีคราม อาจตัดเส้นหรือไม่ก็ไม่เสมอกันทุกภาพทุกผนัง (ภาพที่ 308,309ก)

1.1.2 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้ ลักษณะสมจริงเลียนแบบธรรมชาติและมีอยู่ตามท้องถิ่น พบเขียนประเภทเช่น ต้นตาล ต้นมะพร้าว เป็นต้น (ภาพที่ 309ข)

ภาพที่ 308 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทใช้เทคนิคแตะสี

(ก)

(ข)

ภาพที่ 309 ภาพทิวทัศน์

(ก) ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ

(ข) ภาพต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้

1.2 ท้องฟ้า ส่วนมากฉากท้องฟ้าทั่วไปใช้สีขาวนวลของผนัง ไม่ระบายสี สิมนี้ใช้เทคนิควิธีการระบายสีใช้สีเดียวกับภาพอื่น ๆ เช่น สีครามระบายเป็น แผ่น ก้อน ของเฆมลอยไว้ในส่วนที่ต้องการเป็นสวรรค์ (ภาพที่ 310ก)

1.3 ภาพผืนน้ำ ช่างจะใช้สองวิธีการคือ กำหนดอาณาเขตผืนน้ำด้วยการตัดเส้นหรือไล่น้ำหนักเข้มอ่อนและระบายสีพื้นน้ำด้วยสีคราม อีกวิธีการหนึ่งคือตัดเส้นสีครามให้โค้งทับซ้อนกันคล้ายเกล็ดปลา (ภาพที่ 310ข)

1.4 ภูเขาหรือโขดหิน สำหรับสิมวัดบ้านยางนี้ค่อนข้างเขียนไว้หลายภาพมีลักษณะเฉพาะที่เขียนขนาดไม่สูงใหญ่มากเป็นก้อนโค้งต่ำทับซ้อนสลับไปมา ระบายสีพื้นด้วยสีคราม เทา น้ำตาล และตัดเส้นสีดำแทรกต้นไม้ระหว่างก้อนคล้ายก้อนโขดหินที่มีอยู่ในธรรมชาติ (ภาพที่ 310ค)

ภาพที่ 310 ภาพทิวทัศน์
(ก) ภาพท้องฟ้า (ข) ภาพผืนน้ำ (ค) ภูเขา เนินหิน

2. ภาพบุคคล

2.1 บุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ เทวดา เจ้านายชั้นสูง ยักษ์ โดยทั่วไปการเขียนภาพบุคคลของสิมนี้ไม่แตกต่างจากจิตรกรรมอีสานแหล่งอื่น ๆ ที่อิงรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีมีการแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสรีระและเครื่องประดับ สำหรับภาพพระโอรสพระธิดาเขียนสัดส่วนร่างกายให้เล็กกว่า รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องราวเพื่อบ่งบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ โดยรวมใช้วิธีการตัดเส้นลงสี เฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ กลวิธีการเขียนเครื่องประดับตกแต่งร่างกายเขียนเป็นเค้าโครงเรียบ ระบายด้วยสีเหลือง ให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับตกแต่งส่วนต่าง ๆ เช่น มงกุฎ สังวาลย์ กรองศอ เป็นต้น (ภาพที่ 311ก)

2.2 ภาพพระพุทธเจ้า โดยทั่วไปด้วยรูปแบบการเขียนภาพพระพุทธเจ้าจะมีลักษณะเฉพาะตัดเส้นและระบายสีให้มีรูปแบบที่แตกต่างจากนักบวช พระสงฆ์หรือภาพบุคคลในกลุ่มอื่น ๆ อย่างชัดเจนเช่น พระเศียรมีรัศมี พระกรรณยาว ครองจีวรสีส้มหรือสีน้ำตาล เป็นต้น แต่ช่างเขียนจิตรกรรมอีสานที่วัดบ้านยางนี้สังเกตว่าเขียนไว้สองแบบด้วยกัน คือ

แบบแรกที่ส่วนพระเศียรสวมชฎามงกุฎที่มีลักษณะยอดแหลม และประดับกรรเจียก ดังเช่น ภาพพระอดีตพุทธในผนังด้านใน (ภาพที่ 307จ,311ข)

แบบที่สองที่ผนังด้านนอกทางทิศตะวันตกทุกภาพ พบว่า ส่วนพระเศียรของพระพุทธเจ้ามีอุษณีษะแต่ไม่เขียนรัศมีแหลม และการครองจีวรของพระพุทธเจ้ามีรูปแบบคล้ายการครองจีวรของพระสงฆ์ เช่น พระมาลัย โดยมีลักษณะการครองจีวรห่มเฉียงและคาดรัดประคดอก แม้แต่ภาพพระโพธิสัตว์ตอนตัดพระโมฬีก็ใช้นุ่งห่มครองจีวรแล้ว (ภาพที่ 259) ซึ่งถ้ากล่าวตามพุทธประวัติเกี่ยวกับการแต่งกายของพระองค์ตอนนี้ได้กล่าวไว้ว่า “...เมื่อทรงเปลื้องอาภรณ์ส่งให้นายฉันทะแต่ยังมิได้ทรงจีวรอย่างสมณเพศ จวบจนพระองค์ได้ตัดโมฬีแล้วนั้นทรงเห็นว่าภูษาที่ทรงอยู่ไม่เหมาะสมแก่สมณเพศ พระพรหมจึงได้นำเอาบริขารทั้ง 8 ถวาย...”[153] ดังนั้นจึงเห็นว่าประเด็นนี้จึงน่าจะเกี่ยวข้องกับความไม่เข้าใจของช่างเขียนพื้นบ้านเอง พบได้อีกตัวอย่างหนึ่งกับภาพพระพุทธเจ้าตอนออกบวชที่วัดจักรวาลภูมิพินิจ จังหวัดร้อยเอ็ด (ภาพที่ 312)

(ก) (ข)

ภาพที่ 311 ภาพบุคคล

(ก) ภาพบุคคลชั้นสูง (ข) ภาพพระพุทธเจ้าสวมมงกฎ

[153] สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 63-64.

(ก) (ข)

ภาพที่ 312 ภาพบุคคล

(ก) ภาพพระพุทธเจ้าครองจีวรห่มเฉียงรัดประคดอก

(ข) พระพุทธเจ้าตอนตัดพระโมฬี

2.3 การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางกำสนมกำนัล ชาวบ้าน นั้น จะแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะวาดเป็นกลุ่มและกลุ่มเดียวกันจะแต่งตัวคล้ายกัน อิริยาบถแสดงซ้ำกัน ซึ่งจะเขียนรายละเอียดการแต่งกายแตกต่างกันไปตามบุคคลิกในท้องเรื่องนั้น การเขียนภาพบุคคลนอกจากมุมมองด้านตรงและด้านข้างแล้วยังเขียนมุมมองข้างหลัง บางภาพมีชาวต่างชาติร่วมในฉากด้วย เช่น ชาวจีน

2.3.1 ข้าราชบริพาร ขุนนางผู้ชาย แบบดั้งเดิมใส่เสื้อคอกลมมีทั้งสวมแขนสั้นและยาวมีแถบเสื้อผ่ากลาง นุ่งโจงกระเบนผ้าคาดเอว ไว้ผมสั้น มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน ไม่สวมรองเท้า เช่น นายฉันนะ (ภาพที่ 313ก)

2.3.2 ข้าราชบริพารสตรี บางคนไม่สวมเสื้อ บางคนใส่เสื้อคอกลมแขนยาวคล้องหรือพาดสไบ นุ่งผ้าซิ่นหรือโจงกระเบน รวบผม ไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 313ข)

2.3.3 ชาวบ้านทั่วไป จะเขียนไว้นอกปราสาท แต่งกายเรียบง่าย ไม่สวมใส่เครื่องประดับ ผู้ชายมีทั้งสวมและไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบนหรือกางเกงขาสั้นอย่างใดอย่างหนึ่ง ผ้าคาดเอว ทรงผมสั้น ส่วนสตรีอาจไม่สวมเสื้อ คล้องสไบบ้าง นุ่งผ้าซิ่น นุ่งโจงกระเบน รวบผมมวย บางคนมีลายสักขา โดยเฉพาะแสดงอายุวัยต่างกันเช่น วัยเด็ก วัยชรา จะเขียนลักษณะอย่างสมจริง ทั้งหมดไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 313ฉ)

2.3.4 ดาบสหรือฤาษี เช่น พระเวสสันดร พระนางมัทรี จะยังคงสวมเครื่องประดับบางชิ้น สวมมงกุฎ ใส่กรองศอ ทองกรเป็นต้น นุ่งห่มหนังสัตว์ ที่ขีดเขียนด้วยเส้นสร้างลวดลายอย่างง่ายเลียนแบบลายหนังเสือ (ภาพที่ 313ค)

2.3.5 พระภิกษุสงฆ์ มีบุคลิกสำรวม ศีรษะโล้น ครองจีวรห่มเฉียงรัดประคดอก มือถือตาลปัตร ระบายจีวรด้วย สีส้มแดง เช่น ภาพพระมาลัย (ภาพที่ 313ง)

2.3.6 ส่วนภาพพราหมณ์ เช่น พราหมณ์ชูชกจะเน้นการตกแต่งรูปร่างและสีให้โดดเด่นกว่าพราหมณ์อื่น ๆ เน้นลักษณะของบุรุษโทษ มีร่างกายที่เน้นกล้ามเนื้อผิดสัดส่วนและปูดโปน มีสีผิวกายคล้ำ ไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบน ผมมวย สร้างความรู้สึกน่าเกลียดน่ากลัว (ภาพที่ 313จ)

2.3.7 ชาวต่างชาติ จะแต่งกายไปตามวัฒนธรรมของตน เช่น ชาวจีน สวมเสื้อแขนยาว นุ่งกางเกงขายาว ไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 314ก)

2.4 ภาพขบวนทหาร เหล่านี้จะปรากฏแน่ชัดเจนมีจำนวนมากที่สุดในขบวนเสด็จตอนนครกัณฑ์ ซึ่งมักพบเห็นว่าช่างจะเน้นเขียนจัดเป็นแถวระเบียบไว้อย่างสวยงามและ จนกล่าวได้ว่าหากจิตรกรรมอีสานหากเขียนเรื่องพระเวสสันดรก็จะต้องเขียนฉากตอนนี้ด้วย โดยเขียนรูปขบวนทหารเป็นแบบผสมคือ มีทหารทั้งที่ขี่ช้างม้า และเดินเท้า ภายในกลุ่มเดียวกันจะเขียนลักษณะเหมือนกัน การแต่งกายทหารของสิมนี้ คือ

แบบที่หนึ่ง คือ ทหารที่ยังคงสวมเครื่องแต่งกายแบบอย่างดั้งเดิม ด้วยเสื้อคอกลม มีแถบรังดุมกลางอก กางเกงขายาวคาดผ้าที่เอว ทหารเหล่านี้บางคนสวมหมวก ใช้ดาบเป็นอาวุธ และมักไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 314ข)

แบบที่สอง คือ คาดว่าสวมเครื่องแบบตามแบบความเป็นจริงของข้าราชการทหารในช่วงสมัยนั้น เช่น ทหารม้า ทหารเดินเท้าบางกลุ่ม สวมหมวกเหล็กหรือหมวกหม้อตาล เสื้อและกางเกงขายาวสีแตกต่างกันออกไป สวมรองเท้าหนังทรงสูง คาดเข็มขัดทับเสื้อนอก ประทับอาวุธที่เป็นปืนยาว (ภาพที่ 314ค)

2.5 ส่วนภาพบุคคลอื่น ๆ ในประเภทอื่น เช่น สัตว์นรก นั้นจะเขียนไว้มีลักษณะแตกต่างจากกลุ่มบุคคลที่กล่าวผ่านมา ช่างจะเน้นรายละเอียดทางกายภาพ มีอวัยวะที่ยืดยาวออก เช่น คอ แขน ขา และกำหนดสีผิวคล้ำหลากหลายสี ตามจินตนาการของช่างเขียนเพื่อสร้างให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว (ภาพที่ 314ง)

ภาพที่ 313 ภาพบุคคล

(ก) ข้าราชบริพารชาย (ข) ข้าราชบริพารสตรี

(ค) ดาบส ฤษี พราหมณ์ (ง) พระสงฆ์

(จ) ภาพพราหมณ์ชูชก (ฉ) ชาวบ้านทั่วไป

ภาพที่ 314 ภาพบุคคล
(ก) ชาวจีน (ข) ภาพทหาร
(ค) ภาพทหาร (ง) สัตว์นรก

3. สถาปัตยกรรม

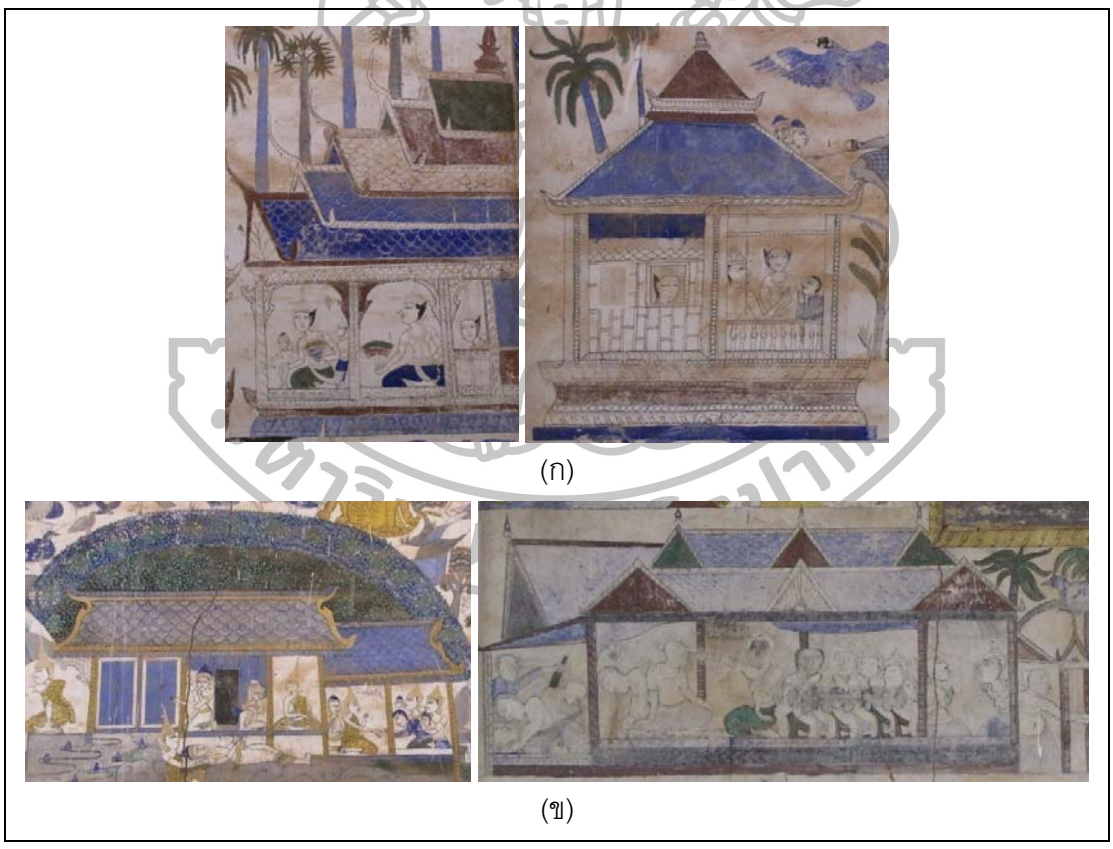
หมายถึงสิ่งก่อสร้างในภาพจิตรกรรมได้แก่อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง และศาลาพลับพลา ซึ่งสิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนที่ขนาดใหญ่เป็นจุดสังเกตได้ชัดเจนที่สุดในผนัง แต่ก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพบุคคล เพื่อบอกสถานะ สถานที่เหล่านี้โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเกี่ยวกับความสมดุลย์ระหว่างปราสาทกับภาพบุคคล และเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ

3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ เน้นการซับซ้อนของรูปทรงแบบสองมิติ ที่วัดบ้านยางนี้ตัวปราสาทแสดงรายละเอียดที่เป็นฐานสูงมีสองรูปแบบ บางส่วนอิงรูปแบบจิตรกรรมไทย แสดงโครงสร้างหลังคาซ้อนชั้น บางส่วนคล้ายเรือนอีสานที่มีหน้าจั่วตกแต่งเครื่องไม้

เป็นรูปตะวัน มีเสาต่อจากหน้าจั่วแหลมหลายจั่วตกแต่งด้วยเครื่องไม้ หลังคาทำเป็นลวดลายคล้ายเกล็ดเต่า แบ่งภายในเป็นห้อง บางครั้งเป็นอาคารเปิดโล่ง หรือกั้นฝาเป็นห้อง (ภาพที่ 315ก)

3.2 ศาลา หรือ พลับพลา เป็นอาคารขนาดเล็กลงกว่า ไม่สูงนัก เป็นทรงโถงที่วาดแยกจากปราสาทใหญ่ มักมีรูปแบบหลังคาทรงจั่วมีเสารองรับ ลดความซับซ้อนของรายละเอียดการตกแต่งลง บ้างกั้นบางผนัง หรือไม่มีผนัง มีทั้งแบบศาลาทรงไทยและรูปแบบเรือนอีสาน (ภาพที่ 315ข)

3.3 เรือนพื้นถิ่น สิ่งปลูกสร้างส่วนนี้พบเขียนไว้นอกแนวกำแพงเมือง อาจเขียนอยู่เป็นกลุ่มหรือหลังเดี่ยว ซึ่งมักเป็นที่อยู่ของชาวบ้าน เป็นอาคารแบบพื้นถิ่นขนาดเล็กหลังคาทรงจั่วมีโครงสร้างไม่ซับซ้อนนัก สร้างด้วยวัสดุไม้ ไม่มีฐานรองรับ ยกพื้นใต้ถุนสูง มีทั้งกั้นมีช่องหน้าต่างหรือปล่อยโล่ง (ภาพที่ 316ก)



(ก)

(ข)

ภาพที่ 315 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ปราสาทราชวัง

(ข) ศาลา หรือพลับพลา

3.4 เจดีย์ พบว่าช่างเขียนภาพเจดีย์ที่มีฐานอันสูง เรือนธาตุ และยอดแหลมซ้อนลดหลั่น ตกแต่งด้วยงานประดับต่าง ๆ เจดีย์นี้ไม่ได้ระบายสีเขียว แต่ก็มีความหมายถึงเจดีย์จุฬามณีในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ดังภาพตัวอย่างในเรื่องพระมาลัย (ภาพที่ 316ข)

(ก) (ข)

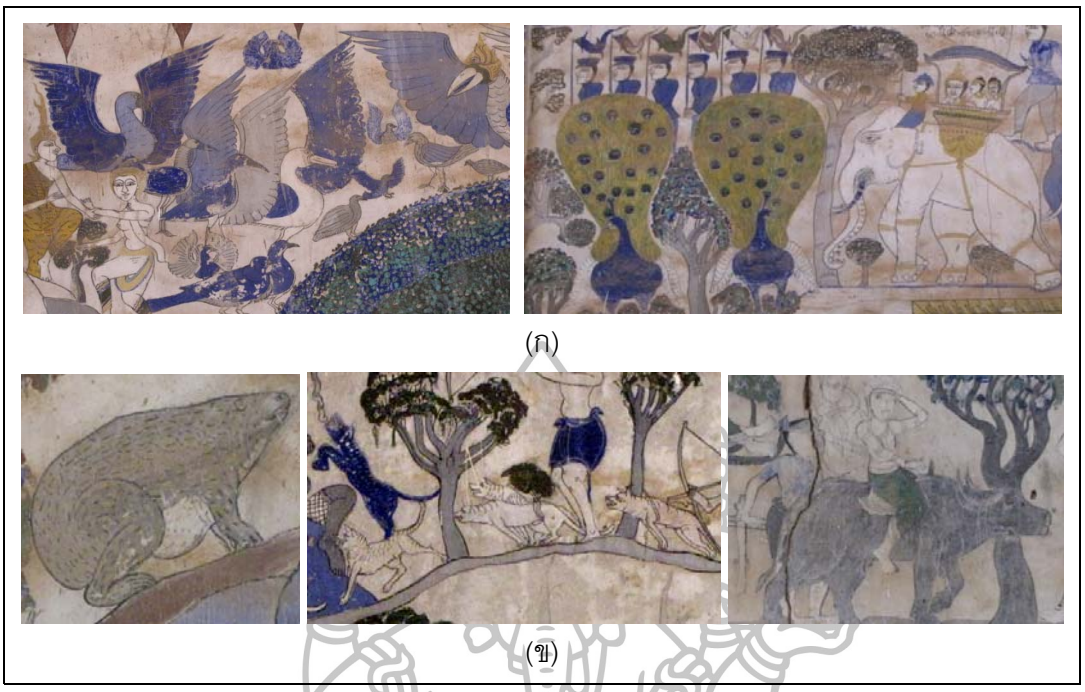
ภาพที่ 316 ภาพสถาปัตยกรรม
(ก) เรือนพื้นถิ่น (ข) เจดีย์จุฬามณี

4. สัตว์

สามารถแบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ

4.1 สัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง เช่น ช้าง ม้า ละมั่ง เสือ สิงห์ หรือเป็นสัตว์ในจินตนาการ หงส์ มังกร นกยูง เป็นต้น โดยตัดเส้นระบายสีเน้นตกแต่งรายละเอียดอย่างประดิษฐ์ ไม่เน้นกล้ามเนื้อทางกายภาพ ท่าทางของสัตว์เหล่านี้จะเคลื่อนไหวแบบซ้ำ ๆ และเรียบนิ่ง (ภาพที่ 317ก)

4.2 สัตว์อื่น ๆ ซึ่งเป็นสัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่นจะเขียนแทรกเสริมภาพวิถีชีวิตไว้ในแต่ละตอน เช่น นก ควาย สุนัข คางคก เขียนรายละเอียดทางกายภาพและกิริยาท่าทางได้เป็นธรรมชาติและสมจริงกว่าแบบแรก (ภาพที่ 317ข)



(ก)

(ข)

ภาพที่ 317 ภาพสัตว์

(ก) ภาพสัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่น

(ข) สัตว์ที่มีตามท้องเรื่องหรือสัตว์ในจินตนาการ

5. ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

ซึ่งวัดบ้านยางนี้จะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยประกอบในตอนต่าง ๆ มักพบมากวรรณกรรมพุทธศาสนาเฉพาะในเรื่องเวสสันดรชาดก และวรรณกรรมพื้นบ้านปาจิตต์ อรพิมพ์ ซึ่งเป็นแสดงถึงภาพวิถีชีวิตในท้องถิ่นอย่างน่าสนใจหลายภาพเช่น การทำบุญ การล่าสัตว์ การค้าขาย การทำอาหาร การเลี้ยงสัตว์ การเล่นดนตรีของหมอแคน ประเพณีหัวล้านชนกัน ภาพการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว ภาพงานศพในตอนงานศพชูชก (ภาพที่ 318-319)

(ก)

(ข)

ภาพที่ 318 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

(ก) การเล่นดนตรี

(ข) หัวล้านชนกัน

(ก)

(ข)

ภาพที่ 319 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

(ก) พิธีการสรงน้ำพระ

(ข) ภาพขยายงานศพชูชก

6. การแบ่งเรื่อง

ดังที่กล่าวมาทั้งหมดภาพจิตรกรรมของสิมวัดบ้านยางนี้มีลักษณะแบ่งภาพแบ่งตอนที่อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งตามรูปแบบผนังสิม คือ แบ่งตามลักษณะของผนังอาคาร เช่น ผนังแต่ละด้าน ผนังภายในภายนอก ช่วงเสาแต่ละช่วงเสา การแบ่งลักษณะนี้เป็นการแบ่งภาพที่ ไม่ได้มีเส้นขีดเขียนให้เห็นทางกายภาพ แต่เป็นการแบ่งหรือวางเนื้อหาตามโครงสร้างของอาคารโดยมีช่างเป็นผู้กำหนด (ภาพที่ 298)

6.2 การแบ่งเรื่องจะอยู่ในส่วนรายละเอียดของภาพ ไม่มีกฎชัดเจนว่าภาพแบบใดจะใช้อย่างไร ที่ปรากฏมีรูปแบบดังนี้คือ

6.2.1 ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ ช่างเขียนวัดบ้านยางนี้ใช้รูปแบบนี้ไม่มีความชัดเจนนัก เพราะช่างใช้กลวิธีการใช้ภาพบุคคลและสถานที่สำคัญเป็นศูนย์กลางของเรื่อง จึงเว้นที่ว่างรอบเนื้อเรื่องค่อนข้างน้อยมากจนบางครั้งเนื้อเรื่องปะปนกัน บางครั้งเหมือนเป็นเรื่องเดียวกันหรือเป็นองค์ประกอบใหญ่ทั้งผนัง ทำให้ยากต่อการทำจำแนกเรื่องและเกี่ยวข้องกับความเข้าใจของผู้ดู

6.2.2 ต้นไม้ทุกประเภทดังที่กล่าวมาในส่วนของภาพทิวทัศน์ ที่มีทั้งแบบพุ่มก้อน หรือต้นเดี่ยว เขียนคั่นหรือแบ่งช่วงตอนของเนื้อเรื่อง หรือเขียนปกคลุมเพื่อเน้นสถาปัตยกรรมให้โดดเด่นขึ้นจากพื้นหลังก็มี

6.2.3 โขดหิน ที่อาคารนี้มีลักษณะแตกต่างไปจากการเขียนโขดหินแบบเขามอ แต่เขียนเป็นกลุ่มเนินขนาดเล็กจนถึงขนาดกลางวางสลับซับซ้อนไปมา ระบายสีเรียบ สลับสีแต่ละก้อนโดยใช้สีเทา น้ำตาล เป็นอันเข้าใจว่าพื้นที่นั้นเป็นภูเขาหรือเนินเขา

6.2.4 กำแพง พบเพียงเล็กน้อย มักเขียนล้อมรอบภาพปราสาทที่เป็นศูนย์กลางภาพเพื่อแสดงเป็นอาณาบริเวณเขต

6.2.5 แบบเส้นคั่นเรื่องแบบลากเส้นตรง แถบคดโค้ง โดยเฉพาะเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ใช้มากในทุกผนังและพบมากในภาพจิตกรรรมวัดบ้านยาง

แบบเส้นตรง ช่างเขียนวัดบ้านยางมักใช้วิธีตัดเส้นตรงแนวนอนระยะสั้นหรือยาวตามลักษณะพื้นที่เช่น ใต้หน้าต่าง ผนังระหว่างช่องหน้าต่าง และประตูออกเป็นพื้นที่สี่เหลี่ยม หรือเป็นช่องสี่เหลี่ยม จึงทำให้ภาพรวมของทุกผนังมีการวางภาพคล้ายกัน (ภาพที่ 305ง)

แบบเส้นหยักโค้ง รูปแบบการขีดหรือระบายเป็นเส้นทึบสั้นและยาวบางเส้นอาจใช้เพียงแค่ตัดเส้นเล็กบางหรือเส้นหนาที่เกิดจากการไล่น้ำหนักสีเข้มอ่อนเป็นแถบหนาหรือบางไม่เท่ากัน มีทั้งเขียนในทิศทางแนวนอนและหยักโค้งไปมา มักใช้สีคราม สีเทา ซึ่งเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ทำให้เกิดองค์ประกอบภาพที่ คล้ายจุดนำสายตาไปสู่เรื่องราวตอนต่าง ๆ เมื่อมี

หลายเส้นบนผนังเดียวกัน ภาพจึงมีลักษณะของแถวแนวนอนหลายแถว ขณะเดียวกันเส้นคั่นภาพเล่าเรื่องเหล่านี้นอกจากจะแบ่งหรือคั่นเรื่องราวออกจากกันแล้วยังมีความหมายทดแทนพื้นดิน ทางเดิน โขดหิน เนินเขาและภูเขาด้วย (ภาพที่ 318ก)

4. วัดตาลเรือง จังหวัดมหาสารคาม

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดตาลเรืองตั้งอยู่ที่ หมู่ 10 บ้านโคกกลาง ตำบลเขวาไร่ อำเภอโกสุมพิสัย จังหวัดมหาสารคาม วัดนี้ตั้งเมื่อ พ.ศ.2320 โดยชาวบ้านร่วมกันสร้าง ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อวันที่ 20 เมษายน พ.ศ.2391 ตามประวัติกล่าวว่าสิมหลังนี้หลวงปู่สังฆราชจากจังหวัดอุบลราชธานีเป็นผู้ควบคุมการก่อสร้าง พร้อมทั้งสร้างผลงานแกะสลักหน้าบันที่สิมหลังนี้ด้วย นอกจากนี้ท่านยังนำชาวบ้านจากจังหวัดมหาสารคามและจังหวัดร้อยเอ็ดมาตั้งเป็นหมู่บ้านแห่งนี้[154] (ภาพที่ 320ก)

(ก) (ข)

ภาพที่ 320 วัดตาลเรือง จังหวัดมหาสารคาม

(ก) สิมวัดตาลเรือง จังหวัดมหาสารคาม

(ข) ภายในสิมหลังเก่าวัดตาลเรือง จังหวัดมหาสารคาม

---

[154] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 52.

รูปแบบสิม

จากข้อมูลการสำรวจในปี พ.ศ.2539 ของสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 7 จังหวัดขอนแก่น กล่าวว่า ตั้งแต่ปี พ.ศ.2528 ทางวัดได้รื้อส่วนของหลังคาเหลือแต่ผนังสิมทั้งสี่ด้าน และคราวเดียวกันก่อสร้างพระอุโบสถหลังใหม่ครอบสิมหลังเดิมไว้ โดยเว้นช่องว่างระหว่างผนังสิมเก่าและอุโบสถหลังใหม่ประมาณ 1 เมตร ให้สามารถเดินชมได้ ข้อมูลทางเอกสารการสำรวจระบุว่า สิมหลังเดิมเป็นสิมทึบแบบพื้นบ้าน ตั้งบนฐานสูง หลังคามุงด้วยแป้นเกล็ด หลังคาประดับด้วยรวงผึ้งระหว่างช่วงเสามุขหน้าสลักลวดลายราหูและลายก้านขด ตัวอาคารมีทางเข้าทางด้านหน้าด้านเดียว แต่เดิมมีราวบันไดรูปพญานาค[155] (ภาพที่ 320,321)

(ก) (ข)

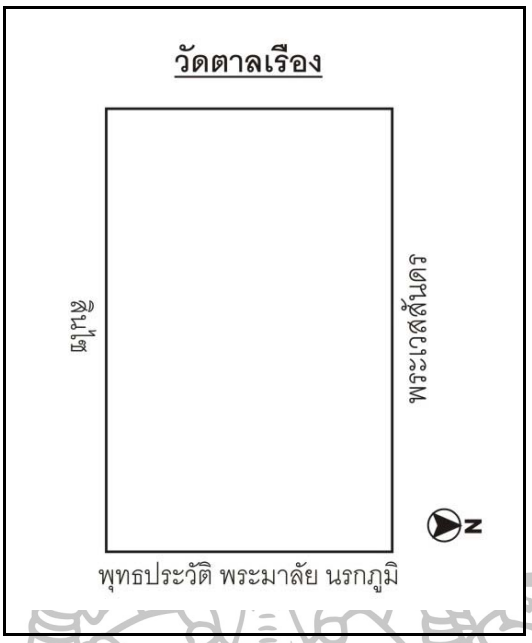
ภาพที่ 321 ภาพจิตรกรรมวัดตาลเรือง จังหวัดมหาสารคาม

(ก) ผนังภายในสิมหลังเก่าวัดตาลเรือง จังหวัดมหาสารคาม

(ข) ภาพจิตรกรรมภายในสิมหลังเก่าวัดตาลเรือง จังหวัดมหาสารคาม

---

[155] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 52.



ภาพที่ 322 ผังภาพจิตรกรรมวัดตาลเรือง จังหวัดมหาสารคาม

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดนี้เขียนไว้เฉพาะผนังด้านนอกทั้งสี่ด้าน ช่างเขียนเป็นช่างพื้นบ้าน คือ นายแหวน ลักษณะภาพจิตรกรรมนี้พื้นที่ส่วนมากตัดเส้นสีแดงและดำ ลงบนผนังสีขาวนวล สีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็น สีที่ใช้สีฝุ่นได้แก่ สีน้ำตาลแดง สีดำ สีเหลือง สีเขียวเข้ม และสีขาว ระบายสีที่ตัวภาพบุคคล สัตว์ ทิวทัศน์ สถาปัตยกรรม โดยเฉพาะผิวภาพบุคคลเป็นสีขาวที่ผนังบางส่วน อธิบายภาพบางส่วนด้วยอักษรไทยน้อย เนื่องจากสภาพสิมที่ถูกสร้างครอบ และสภาพความชำรุดของจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ที่มีเพิ่มมากขึ้น การเก็บข้อมูลสถานที่จริงและรวบรวมจากข้อมูลที่เป็นเอกสารทำให้การตีความจึงมีอุปสรรคมากสามารถกระทำได้เพียงบางส่วน ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดตาลเรืองสามารถจำแนกดังนี้ (ภาพที่ 322)

1. **ผนังด้านทิศเหนือ** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน จากสภาพจริงที่พบครั้งเดินทางไปสำรวจ ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือมีสภาพค่อนข้างชำรุดเลือนรางไปมากแล้ว จนไม่แทบมองไม่เห็น ข้อมูลทางเอกสารระบุว่าผนังด้านนี้เขียนเรื่องพระเวสสันดร[156]

[156] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 52.

2. **ผนังด้านทิศตะวันออก** หรือผนังด้านหน้าพระประธาน สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมสภาพเลือนลางไปมากเช่นกัน มีสีซีดจาง รวมทั้งสังเกตว่าภาพจิตรกรรมยังไม่เสร็จสมบูรณ์ดีนัก เพราะในบางภาพตัดเส้นทิ้งรอยไว้โดยยังมิได้ระบายสี และมีบางกลุ่มภาพเท่านั้นที่สามารถตีความได้ พื้นที่ผนังทั้งหมดเว้นพื้นที่ประตูทางเข้าเขียนภาพจิตรกรรมดังนี้คือ

2.1 พุทธประวัติ

2.1.1 ตอนมารผจญ ตำแหน่งบริเวณกึ่งกลางผนัง ภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งปางสมาธิบนบัลลังค์ ภาพด้านข้างทางซ้ายเหลือองค์ประกอบเพียงภาพพญามารขี่ช้างกำลังเข้าผจญพระองค์ (ภาพที่ 323ก)

2.2.2 ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ แถวถัดมาด้านล่างทั้งทางด้านและขวา เป็นกลุ่มภาพในตอนต่าง ๆ ดังนี้ คือ

2.2.2.1 ตำแหน่งทางขวาเขียนเป็นกลุ่มภาพปราสาทเมืองกบิลพัสดุ์ กล่าวถึงพุทธประวัติตอนที่ในกลางดึกแห่งการตัดสินพระทัยออกบวช ตอนเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จไปทอดพระเนตรพระนางพิมพาบรรทมอยู่กับพระโอรสราหุล และบรรยากาศภายในปราสาทแล้วจึงเสด็จออกพร้อมด้วยม้ากัณฐกะและนายฉันนะที่รอตามเสด็จ (ภาพที่ 323ข,ค)

2.2.2.2 ถัดมาด้านล่างทางขวากลุ่มปราสาทเมืองกบิลพัสดุ์ แสดงบรรยากาศท้องฟ้าแสดงภาพเหตุการณ์ตอนต่อมาที่ในยามดึกเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์เสด็จขึ้นทรงประทับม้ากัณฐกะเพื่อเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์พญามารยืนขวางพระองค์ ภาพเขียนส่วนนี้มีองค์ประกอบท้าวจตุโลกบาล นายฉันนะเกาะหางม้ากัณฐกะ (ภาพที่ 323ง)

2.2.2.3 ตำแหน่งมุมซ้ายของผนังถัดจากเนื้อเรื่องตอนก่อนกล่าวถึงเมื่อเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์ทรงม้าพระที่นั่งมาถึงริมฝั่งแม่น้ำอโนมาแล้ว แล้วทรงตัดพระโมฬีด้วยพระขรรค์ ภาพเลือนลางมากแล้วมีเพียงภาพพระโพธิสัตว์อิริยาถือพระขรรค์ตัดพระโมฬีกับม้ากัณฐกะหมอบอยู่ใกล้ในกลุ่มภาพนี้ (ภาพที่ 324ก)

2.2 พระมาลัย

2.2.1 พระมาลัยเสด็จนรกภูมิ ภาพตอนนี้เขียนไว้เต็มผนังข้างซ้ายและข้างขวาของประตูทางเข้า ทางขวาของผนังภาพพระมาลัยถือตาลปัตรด้วยอิริยาบถเหาะไปตามส่วนต่าง ๆ ของนรกภูมิที่มีการตัดสินโทษหรือคดีความของยมบาล มีสัตว์นรกจำนวนมากได้รับการลงโทษและทุกขเวทนาแสนสาหัส บางตนมีส่วนหัวเป็นสัตว์ บางตนมีร่างกายสีแดง ภาพนายนิรบาลกำลังใช้เลื่อยศีรษะ บ้างกำลังปีนต้นไม้ที่มีใบคมคล้ายมีดหรือเคียว ตามกิ่งไม้นั้นมีนกตัวใหญ่

คอยจิกศีรษะและร่างกาย บ้างอยู่ในกะทะร้อน โดยมีนายนิรบาลถือหอกหรือด้ามแหลมทิ่มแทง เป็นต้น (ภาพที่ 324ข, ค)

(ก) (ข)

(ค) (ง)

ภาพที่ 323 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศตะวันออก

(ก) พุทธประวัติตอนมารผจญ

(ข) ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ค) นายฉันนะและม้ากัณฐกะ ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ง) ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ก) (ข)

(ค)

ภาพที่ 324 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศตะวันออก

(ก) ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ข) พระมาลัย

(ค) พระมาลัย

3. **ผนังด้านทิศตะวันตก** หรือผนังด้านหลังพระประธาน ข้อมูลทางเอกสารระบุว่าผนังด้านนี้เขียน ภาพกินรี[157]

4. **ผนังด้านทิศใต้** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน จิตรกรรมค่อนข้างชำรุดเลือนลางมาก สามารถเก็บข้อมูลและตีความได้บางภาพ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

4.1 สินไซ

4.1.1 ภาพยักษ์อุ้มสตรีนางหนึ่ง แสดงถึงตอนที่ยักษ์กุมภกัณฑ์ซึ่งอดีตชาติเคยเป็นสามีของนางสุมณฑาได้มาลักพาตัวนางสุมณฑาเป็นชายา (ภาพที่ 325ก)

4.1.2 ท้าวกศุราชตัดสินพระทัยออกบวชเพื่อสืบหานางสุมณฑา ขณะที่ออกบิณฑบาตได้พบกับลูกสาวนันทะ 7 คน เศรษฐีเมืองจำปา (ภาพที่ 325ข)

4.1.3 ภาพกลุ่มปราสาทและภาพบุคคลกล่าวถึงเหตุการณ์ในเมืองเปงจาล พระเจ้ากศุราชหลงเชื่อชายาทั้ง 6 ของตน จำต้องขับไล่นางจันทาเทวี (มเหสีคนที่ 1) มเหสี และนางลุน (หรือนางปทุมามเหสีคนที่ 8) ออกจากเมืองพร้อมโอรสทั้งหมดเดินทางไปตามป่าเขา (ภาพที่ 326)

(ก) (ข)

ภาพที่ 325 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศใต้

(ก) ยักษ์กุมภกัณฑ์ลักพาตัวนางสุมณฑาเป็นชายา

(ข) ท้าวกศุราชตัดสินพระทัยออกบวช

---

[157] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 52.

(ก)

(ข)

ภาพที่ 326 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศใต้

(ก) พระเจ้ากศุราชหลงเชื่อชายาทั้ง 6 ของตน จำต้องขับไล่นางจันทาเทวีมเหสี และนางลุน

(ข) นางจันทาเทวีมเหสีและนางลุนโดนขับไล่ออกจากเมืองเปงจาล

ลักษณะการเขียน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของสิมวัดตาลเรืองนี้ เนื่องจากปัญหากายภาพของอาคาร สภาพจิตรกรรม ทำให้การสำรวจเก็บข้อมูลนั้นเป็นไปด้วยความยากลำบาก ข้อมูลภาพอาจได้มาไม่ครบถ้วนในการตีความ ข้อมูลที่ชัดเจนที่สุดที่บริเวณผนังด้านหน้าทางทิศตะวันออก เขียนเรื่องพุทธประวัติและพระมาลัยเสด็จเยือนนรกภูมิ ผนังด้านทิศใต้เขียนเรื่องสินไซ ผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน เขียนเรื่องพระเวสสันดร ข้อมูลระบุเป็นฝีมือช่างชาวบ้านชื่อ แหวน จากข้อมูลทั้งหมดเท่าที่มีแม้จะไม่เหลือองค์ประกอบภาพให้เห็นมาก สามารถวิเคราะห์ได้จะเห็นว่าช่างพื้นถิ่นนี้คงให้ความสำคัญกับวรรณกรรมกลุ่มพุทธศาสนา เช่น พุทธประวัติเขียนไว้ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน โดยเฉพาะวางไว้ที่ตำแหน่งอยู่เกือบกึ่งกลางผนังเป็น

ภาพตอนมารผจญ และพระมาลัยเสด็จเยือนนรกภูมินั้นเขียนไว้ทางด้านล่างของผนัง เทคนิคการวาดภาพระบายสี โดยเฉพาะการระบายสีผิวภาพบุคคลด้วยสีขาวและตัดเส้นด้วยสีแดงนั้น นั้นพบได้ในจิตรกรรมแหล่งอื่น ๆ ในจังหวัดมหาสารคามและจังหวัดร้อยเอ็ดด้วย

1. **ทิวทัศน์**

เนื่องจากองค์ประกอบไม่ครบถ้วน ที่คงเหลือไว้บางส่วนมีไม่มาก จึงสามารถวิเคราะห์ได้ว่า จากรูปแบบทั่วไปการเขียนยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง พร้อมทั้งการเขียนองค์ประกอบที่วัดตาลเรืองนี้ไม่หนาแน่นหนัก ทำให้ภาพโปร่งโล่ง และมีองค์ประกอบของทิวทัศน์ดังนี้

1.1 ท้องฟ้า ส่วนมากฉากท้องฟ้าใช้สีขาวนวลของผนัง ไม่ระบายสี มีบ้างบางส่วนใช้เส้นขดวนซ้ำ ๆ มักเขียนไว้เป็นก้อนเมฆในส่วนสถานที่หมายถึงสวรรค์

1.2 ภูเขาหรือโขดหิน เขียนขนาดไม่ใหญ่ทับซ้อนกัน ไล่ระดับสีเข้มอ่อนด้วยเพียงสีเดียว เช่น สีขาว น้ำตาล และสีคราม รูปร่างโค้งมนคล้ายก้อนหินที่มีอยู่ในธรรมชาติ (ภาพที่ 323ค)

2. **ภาพบุคคล**

2.1 บุคคลชั้นสูง กษัตริย์ เทวดา เจ้านายชั้นสูง ยักษ์ โดยทั่วไปการเขียนภาพบุคคลของสิมนี้ไม่แตกต่างจากจิตรกรรมอีสานแหล่งอื่น ๆ ที่อิงรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีมีการแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสีระและเครื่องประดับ รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องราวเพื่อบ่งบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ โดยรวมใช้วิธีการตัดเส้นลงสี เฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ กลวิธีการเขียนเครื่องประดับตกแต่งร่างกายเขียนเป็นเค้าโครงเรียบ ตัดเส้นลวดลายระบายด้วยสีเหลือง ให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับตกแต่งส่วนต่าง ๆ เช่น มงกุฎ สังวาลย์ กรองศอ เป็นต้น (ภาพที่ 326ก)

2.2 ภาพพระพุทธเจ้า ในฉากมารผจญพบว่ามีลักษณะคล้ายคลึงกันที่พระเศียรสวมชฎามงกุฎที่มีลักษณะยอดแหลมและกรรเจียกทั้งหมดระบายสีเหลือง (ภาพที่ 323ก)

2.3 ข้าราชบริพารชาย เช่น นายฉันนะทั้งตอนรอพุทธองค์เสด็จออกผนวช และเกาะหางม้ากัณฐกะไปยังแม่น้ำอโนมานั้น เขียนการแต่งกายไว้สองรูปแบบแตกต่างกัน คือ เหตุการณ์แรกเขียนแต่งกายแบบข้าราชบริพารชายทั่วไปคือ ไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบน ไว้ผมสั้น ไม่สวมรองเท้า อีกเหตุการณ์หนึ่ง แต่งกายอย่างเจ้านายชั้นสูง(ภาพที่ 323ค)

2.4 ชาวบ้านทั่วไป เช่น นางจันทาเทวีตอนโดนขับไล่ออกจากวัง แต่งกายเรียบง่าย ไม่สวมใส่เครื่องประดับ ไม่สวมเสื้อ คล้องสไบบ้าง นุ่งผ้าซิ่น นุ่งโจงกระเบน รวบผมมวย (ภาพที่ 326ข)

2.5 พระภิกษุสงฆ์ เช่น ภาพพระมาลัย แสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์แม้ภาพจะเลือนลาง แต่พระเศียรส่วนบนแสดงให้เห็นว่าประดับด้วยรัศมีแหลมต่อด้วยกระพุ่มสีดำ คล้ายก้อนผม ศีรษะโล้น ตัดเส้นคล้ายสวมใส่กรองศอ ครองจีวรห่มเฉียง มือถือตาลปัตร ระบายจีวรด้วยสีเหลืองน้ำตาล (ภาพที่ 324ข)

3. สถาปัตยกรรม

สิ่งก่อสร้างในภาพจิตรกรรม ได้แก่ อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง และศาลาพลับพลา ตัวอย่างที่พบได้แก่ ภาพปราสาทกรุงกบิลพัสดุ์ในตอนที่พระโพธิสัตว์ออกผนวช และปราสาทของยมบาลในนรกภูมิ ทั้งสองแสดงให้เห็นรูปแบบอิงลักษณะภาพปราสาทหรือวังในจิตรกรรมไทย กึ่งอุดมคติแต่ก็ไม่เหมือนสมจริงนัก ลดรายละเอียดที่เป็นลวดลายประดับลงแสดงเค้าโครงตัวอาคารรายละเอียดที่เป็นฐานสูง มีเสาต่อจากหน้าจั่วแหลมหลายจั่วซ้อนชั้น ตกแต่งด้วยเครื่องไม้ หลังคาทำเป็นลวดลายคล้ายเกล็ดเต่า แบ่งภายในเป็นห้องเขียนประดับตกแต่งด้วยผ้าม่านลักษณะพันคล้องเสาไว้ ภายนอกล้อมรอบด้วยกำแพงก่ออิฐ (ภาพที่ 324ค)

4. สัตว์

พบในงานจิตรกรรมวัดตาลเรืองนี้สามารถแบ่งได้ 2 ลักษณะ เป็นสัตว์ที่มีตามท้องเรื่องเช่น ช้าง ม้า ตัวอย่างเช่น ม้ากัณฐกะ ตัดเส้นระบายสีเน้นตกแต่งรายละเอียดอย่างประดิษฐ์ ไม่เน้นกล้ามเนื้อทางกายภาพ ท่าทางของสัตว์เหล่านี้จะเคลื่อนไหวแบบซ้ำ ๆ หรือเรียบนิ่ง (ภาพที่ 258) และอีกกลุ่มคือ สัตว์อื่น ๆ ซึ่งเป็นสัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่นจะเขียนแทรกเสริมภาพวิถีชีวิตไว้ในแต่ละตอน เช่น ควาย เป็นต้น (ภาพที่ 327)

ภาพที่ 327 สัตว์ที่มีในพื้นถิ่น

5. ส่วนภาพบุคคลอื่น ๆ ในประเภทอื่น

เช่น สัตว์นรก นั้นจะเห็นได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้เขียนไว้จำนวนมากมีลักษณะแตกต่างจากกลุ่มบุคคลที่กล่าวผ่านมาชัดเจนทางกายภาพ ช่างจะเน้นรายละเอียดส่วนของมีอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายที่ยืดยาวออก เช่น คอ แขน ขา และระบายสีผิวให้หลากหลายสี เช่น เทา แดง มีศรีษะเป็นสัตว์ ตามจินตนาการของช่างเขียนเพื่อสร้างให้เกิดความรู้สึกน่ากลัวตามเนื้อเรื่อง (ภาพที่ 324ข,ค)

6. การแบ่งเรื่อง

การวิเคราะห์ในส่วนนี้นั้นอาจไม่สมบูรณ์ด้วยข้อมูลภาพจิตรกรรมในแต่ละผนังเลือนหายไปมาก แต่ดังที่กล่าวมาทั้งหมดภาพจิตรกรรมของสิมวัดตาลเรื่องนี้มีลักษณะการจัดองค์ประกอบในการดำเนินเรื่องอาจใช้เส้นแบ่งภาพที่ อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งตามรูปแบบผนังสิม คือ ตามข้อมูลที่ได้จากทางเอกสารและการสำรวจเห็นว่าแบ่งตามลักษณะของผนังอาคาร เช่น ผนังแต่ละด้านของวัดนี้เขียนเรื่องราวต่างกัน เช่น ผนังด้านหน้าทิศตะวันออกเขียนเรื่องพุทธประวัติ พระมาลัย การแบ่งลักษณะนี้เป็นการแบ่งภาพที่ ไม่ได้มีเส้นขีดเขียนให้เห็นทางกายภาพ แต่เป็นการแบ่งหรือวางเนื้อหาตามโครงสร้างหลักของอาคารโดยมีช่างเป็นผู้กำหนด

6.2 การแบ่งเรื่องจะอยู่ในส่วนรายละเอียดของภาพ ไม่มีกฎชัดเจนว่าภาพแบบใดจะใช้อย่างไร ที่ปรากฏมีรูปแบบดังนี้คือ

6.2.1 ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ คาดว่าน่าจะมีการใช้บ้างในรูปแบบนี้ เนื่องแต่ว่าไม่มีความชัดเจนนักเพราะองค์ประกอบส่วนใหญ่เลือนลาง ไม่ครบถ้วน จึงไม่ทราบขอบเขตหรือองค์ประกอบภาพที่ สมบูรณ์ ทำให้ยากต่อการจำแนกพื้นที่ตอนหนึ่งจากอีกตอนหนึ่ง

6.2.2 โขดหิน ที่เขียนเป็นกลุ่มก้อนคดโค้ง ตัดเส้นระบายไล่น้ำหนักเข้มอ่อนของสีเทา สีขาว สีคราม

6.2.3 กำแพง พบเพียงเล็กน้อย มักเขียนเป็นกำแพงอิฐล้อมรอบภาพปราสาทที่มีความหมายตามท้องเรื่องคือกรุงกบิพัสดุ์เพื่อแสดงเป็นอาณาบริเวณเขตเมือง

6.2.4 แบบเส้นหยักโค้ง ใช้รูปแบบการขีดหรือระบายเป็นเส้นทึบมีทั้งสั้นและยาว บางเส้นอาจใช้เส้นเล็กบางหรือเส้นหนาไม่เท่ากัน ขีดหยักโค้งไปมาคั่นภาพออกจากกัน วัดตาลเรืองนี้มักใช้สีคราม เส้นคั่นที่วัดตาลเรืองนี้ไม่ประณีตนัก ดูจากเส้นและสีที่ลากผ่านแต่ละเส้นคล้ายทำเพิ่มเติมในภายหลังไม่มีการเว้นจังหวะหรือที่ว่างพอดีกับภาพและเส้นคั่น แต่เส้นคั่นภาพเล่าเรื่องเหล่านี้นอกจากจะแบ่งหรือคั่นเรื่องราวออกจากกันแล้วยังมีความหมายทดแทนพื้นดินทางเดิน โขดหิน เนินเขาและภูเขาด้วย (ภาพที่ 324ค)

ตอนที่ 3 ประวัติวัดและงานจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดขอนแก่น

1. วัดมัชฌิมวิทยาราม จังหวัดขอนแก่น

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดมัชฌิมวิทยาราม ตั้งอยู่ หมู่ที่ 4 บ้านลาน ตำบลบ้านลาน อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น ตั้งวัดเมื่อปี พ.ศ.2412 โดยพระอาจารย์โค้งมาจากอำเภอพยัคภูมิพิสัย จังหวัดมหาสารคามได้มาตั้งวัดนี้ขึ้น และ ได้รับวิสุงคามสีมาเมื่อวันที่ 10 กันยายน 2527 ส่วนสิมหลังปัจจุบันนี้สร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2470[158] และเมื่อปี พ.ศ.2504 มีการบูรณะปฏิสังขรณ์และสร้างรั้วขึ้นใหม่[159]

รูปแบบสิม

เป็นอาคารศาสนสถานที่มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมแบบพื้นบ้านอีสาน ประเภทสิมทึบฝีมือช่างญวณ[160] ตัวอาคารมีแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง 5 เมตร ยาว 7.30 เมตร ชุดฐานบัวสูง หันหน้าไปทางทิศตะวันออก หลังคาทรงจั่วซ้อนลดหลั่นสองชั้น มีเสารองรับชั้นหลังคาปีกนกคลุมรอบอาคาร มุงด้วยกระเบื้อง เครื่องประดับหลังคา โหง่ ใบระกา และหางหงส์ มีทางเข้าด้านหน้าเพียงด้านเดียวเป็นบานไม้แกะสลักลวดลายและรูปพระพุทธเจ้าโดยผู้มีจิตศรัทธาสร้างอุทิศถวายภายหลัง ตัวอาคารก่อผนัง เจาะช่องหน้าต่างด้านข้างละ 2 ช่อง ด้านหน้า 2 ช่อง เป็นวงโค้งไม่ใส่บานหน้าต่างเช่นเดียวกัน ราวบันไดประดับด้วยรูปนาคทอดลำตัวเป็นราวบันได ภายในอาคารมีห้องเดียวไว้สำหรับพระสงฆ์ทำสังฆกรรม ผนังภายในด้านหลังสิมตรงกลางช่างก่ออิฐ ปูแผ่นกระเบื้องเป็นฐานชุกชีประดิษฐานพระพุทธรูปประธาน ผนังด้านนอกและด้านในเขียนเป็นภาพจิตรกรรมดังนี้ (ภาพที่ 328)

---

[158] ปีนั้นพระอาจารย์บุญมาได้พาญาติโยมปั้นดินจี่ แล้วว่าจ้างนายองฮาย ชาวเวียดนามมาจากอำเภอมัญจาคีรี จังหวัดขอนแก่น มาเป็นช่างปูน ดูรายละเอียดใน ธีรพงศ์ สารภัญญ์, “จิตรกรรมฝาผนังสิมวัดมัชฌิมวิทยาราม อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น,” 96.

[159] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 21.

[160] ชวลิต อธิปัตยกุล, **ฮูปแต้มอีสาน มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์พื้นถิ่น บนแผ่นดินอีสาน** (อุดรธานี: เต้า-โล้, 2555), 34.

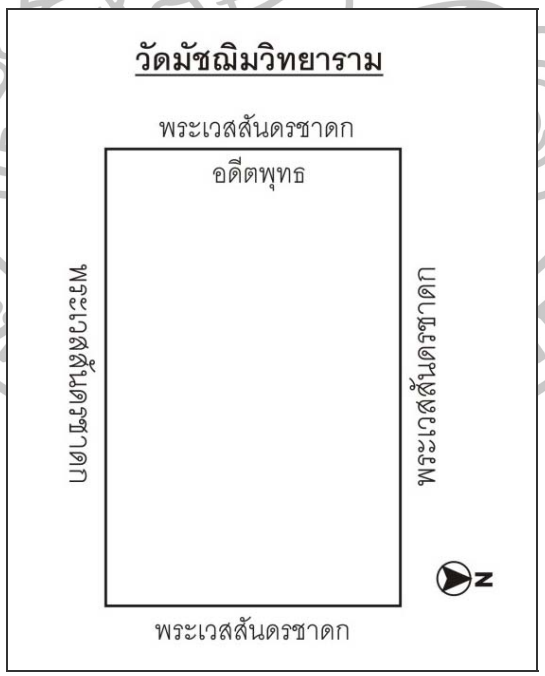
(ก)

(ข)

ภาพที่ 328 สิมวัดมัชฌิมวิทยาราม และพระพุทธรูป

(ก) สิมวัดมัชฌิมวิทยาราม

(ข) พระพุทธรูปและภาพจิตรกรรมภายใน



ภาพที่ 329 ผังภาพจิตรกรรม วัดมัชฌิมวิทยาราม

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง (ภาพที่ 329)

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดนี้ผนังด้านนอกเขียนไว้ทุกผนัง ส่วนผนังด้านในเขียนไว้ที่ผนังด้านหลังพระประธาน ช่างเขียน คือ จารย์สุวรรณ บิวสาร ที่มาจากบ้านข่า ตำบลขอนแก่น อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด และมีช่างลี แสนทวี ช่างมุม บิวสาร เป็นช่างผู้ช่วย กล่าวว่าภาพจิตรกรรมนี้ใช้ระยะเวลาทำงาน 8-9 เดือนจึงเขียนเสร็จ[161] โดยจิตรกรรมผนังวัดนี้มีโทนสีทั้งหมดเป็นสีคราม เพราะช่างระบายสีพื้นหลังด้วยสีครามทับลงบนผนังสีขาวนวลเดิม สีภาพที่ ใช้ส่วนใหญ่เป็น สีฟ้า คราม สีเขียว เหลือง ดำ ขาว ตามลำดับ ตัดเส้นด้วย สีดำหรือน้ำเงิน ระบายสีที่ตัวภาพบุคคล สัตว์ ทิวทัศน์ สถาปัตยกรรม ภาพจิตรกรรมฝาผนังสามารถจำแนกออกพื้นที่เป็น 2 ส่วน คือ 1. จิตรกรรมผนังด้านนอก 2. จิตรกรรมผนังด้านใน ดังนี้

1. **จิตรกรรมฝาผนังด้านนอก**

พื้นที่ผนังทั้งหมดสี่ด้านเขียนภาพจิตรกรรมไว้เต็มทุกผนัง สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดี พื้นที่ผนังทั้งหมดเว้นเฉพาะช่องประตูทางเข้า และหน้าต่างทั้งหมดเขียนเรื่องพระเวสสันดร

1.1 **ผนังด้านทิศเหนือ** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน เว้นพื้นที่บริเวณหน้าต่าง 2 ช่องแบ่งเป็น 3 ช่วงเสา แต่ละช่วงเสาก่อเป็นเสานูนเขียนตกแต่งกรอบลวดลายหน้ากระดานตามแนวเสาของผนัง ตรงกลางผนังเขียนภาพเล่าเรื่อง พระเวสสันดรชาดก ทั้งหมดสามารถลำดับเรื่องราวได้ดังนี้ (ภาพที่ 330)

ภาพที่ 330 ผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

[161] ธีรพงศ์ สารภัญญ์, "จิตรกรรมฝาผนังสิมวัดมัชฌิมวิทยาราม อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น", 96.

ช่วงเสาแรก (ติดกับผนังด้านทิศตะวันออก) เว้นพื้นที่ช่องหน้าต่างภาพสามารถแบ่งย่อยเป็นสามกลุ่มดังนี้ คือ (ภาพที่ 331ก)

1. พระเวสสันดรชาดก

1.1 ทานกัณฑ์

1.1.1 ทางขวาของขอบหน้าต่าง ตอนที่พราหมณ์ทั้ง 8 ได้รับพระราชทานช้างปัจจัยนาเคนทร์จากพระเวสสันดรแล้วกำลังนำช้างเดินทางกลับสู่แคว้นกาลิงครัฐ

1.1.2 เหนือบริเวณขอบหน้าต่างบน กล่าวถึงในตอนที่หลังจากพระเวสสันดรประทานม้าแก่พราหมณ์ พระเวสสันดรพร้อมด้วยพระมัทรี กัณหา ชาลีกำลังออกเดินทางด้วยพระบาทเสด็จไปสู่เขาวงกต

1.1.3 ทางซ้ายของขอบหน้าต่างกล่าวถึงพราหมณ์ตอนที่ได้รับพระราชทานราชรถเทียมม้าจากพระเวสสันดรกำลังออกเดินทางไป

(ก) (ข)

ภาพที่ 331 ภาพจิตรกรรมผนังทิศเหนือ

(ก) ภาพจิตรกรรมช่วงเสาแรกทางทิศเหนือ

(ข) ภาพจิตรกรรมช่วงเสาที่สองทางทิศเหนือ

ช่วงเสาที่สอง (ผนังช่องกลาง) (ภาพที่ 331ข)

1. พระเวสสันดรชาดก

1.1 ทานกัณฑ์ เว้นพื้นที่ช่องหน้าต่าง ภาพจิตรกรรมสามารถแบ่งย่อยเป็นสามกลุ่มดังนี้คือ

1.1.1 เมื่อพระองค์ประทานม้าแก่พราหมณ์แล้ว เทวดาได้แปลงองค์เป็นละมั่งเทียมราชรถแทนม้าพาพระองค์เสด็จต่อไป ต่อมาได้มีพราหมณ์ผู้หนึ่งมาทูลขอราชรถพระองค์ได้ประทานราชรถแด่พราหมณ์นั้นอีกครั้ง แล้วพระเวสสันดรพร้อมด้วยพระมัทรี กัณหา ชาลีกำลังเดินทางด้วยพระบาทเสด็จไปสู่เขาวงกต

1.1.2 ทางซ้ายของขอบช่องหน้าต่างเป็นภาพพราหมณ์กำลังนั่งราชรถเทียมละมั่งที่ได้รับพระราชทานมาออกเดินทางไป เสริมด้วยทางขวาของขอบหน้าต่างเขียนเป็นภาพบรรยากาศท่ามกลางป่าและนารีผล คงกล่าวถึงบรรยากาศเสริมระหว่างการเดินทาง

ช่วงเสาที่สาม

1. พระเวสสันดรชาดก

1.1 วนประเวศน์ ภาพนี้เขียนเป็นกลุ่มภาพปราสาทขนาดใหญ่สองกลุ่ม กล่าวถึงตุลนครในแคว้นเจตรัฐ แบ่งเป็นกลุ่มย่อย ดังนี้

1.1.1 เมื่อพระยาเจตราชทรงทราบว่าพระเวสสันดรเดินทางผ่านมาถึงตุลนครในแคว้นเจตรัฐ

1.1.2 พระเวสสันดร พระมัทรี กัณหาและชาลีเสด็จมาถึงแคว้นเจตรัฐ พระยาเจตราชและพระญาติ พระวงศ์ทั้งหลายพากันทูลอัญเชิญให้ทรงครองราชย์ในแคว้นเจตรัฐก็มิได้ทรงรับและถวายการต้อนรับอย่างสมพระเกียรติ และขอให้แนะเส้นทางไปเขาวงกต ก่อนจะออกเดินทางต่อไป (ภาพที่ 332)

ภาพที่ 332 ภาพจิตรกรรมที่ผนังของช่วงเสาที่สามทางทิศเหนือ

1.2 **ผนังด้านทิศตะวันออก**หรือผนังด้านหน้าพระประธาน ผนังด้านนี้จิตรกรรมส่วนล่างของผนังชำรุดเลือนลางไปมาก พื้นที่ผนังด้านหน้าเว้นพื้นที่ตรงประตูทางเข้าเสาสองข้างตกแต่งเป็นลายหน้ากระดานและ ส่วนผนังทั้งสองข้างประตูเป็นเรื่องราวต่อเนื่องกันสามารถอธิบายได้ ดังนี้ (ภาพที่ 333)

ภาพที่ 333 ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน

1.2.1 พระเวสสันดรชาดก

1.2.1.1 กัณฑ์ทศพร ตำแหน่งแถวด้านบนเหนือกรอบประตูเป็นภาพเจดีย์จุฬามณี พระอินทร์ และเหล่าเทพยดาในดาวดึงส์พิภพ กล่าวถึง ตอนที่เทพธิดาชื่อผุสดี อัครมเหสีของพระอินทร์ เมื่อถึงเวลาไปจุติยังโลกมนุษย์ได้ขอพร 10 ประการจากพระอินทร์

1.2.1.2 กัณฑ์หิมพานต์ เป็นภาพกลุ่มย่อยดังนี้

ถัดลงมาแถวด้านล่างสุดของผนังทางซ้าย แสดงตอนที่พราหมณ์ 8 คนเดินทางมาจากแคว้นกาลิงครัฐเพื่อมาทูลขอช้างปัจจัยนาเคนทร์

ถัดขึ้นมาด้านบนทางซ้ายของผนังเช่นเดียวกัน กล่าวถึง ตอนที่ชาวนครสีวีเกรงว่าการบริจาคทานของพระองค์จะทำให้บ้านเมืองพินาศ จึงกราบทูลพระเจ้าสญชัยให้เนรเทศพระเวสสันดร (ภาพที่ 334ก)

1.2.1.3 กัณฑ์มหาราช บริเวณด้านล่างทางขวาของประตูเป็นกลุ่มอาคารรูปแบบพื้นถิ่นกลุ่มใหญ่ สภาพเลือนรางมาก มีภาพบุคคลผิวกายสีดำคล้ำคล้ายลักษณะของพราหมณ์ชูชกอยู่ในท่านอน คาดว่าจะเป็นชูชกในกัณฑ์มหาราช ตอนที่ชูชกหลงชื่นชมในสมบัติของตนจนลืมตัว บริโภคอาหารเกินประมาณจนไม่อาจย่อยได้ท้องแตกตาย[162] (ภาพที่ 334ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 334 ภาพจิตรกรรม ผนังด้านทิศตะวันออก
(ก) กัณฑ์หิมพานต์ (ข) กัณฑ์มหาราช

1.3 **ผนังด้านทิศใต้** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน พื้นที่ผนังด้านทิศใต้แบ่งเป็นสามช่วงเสา แต่ละช่วงเสาเขียนตกแต่งกรอบลวดลายหน้ากระดานตามแนวทั้งเสาสี่ต้น เว้นพื้นที่ช่องหน้าต่างสองบาน ตรงกลางเขียนภาพเล่าเรื่องหลักคือ พระเวสสันดร ส่วนล่างของผนังทุกช่วงเสามีสภาพชำรุด สีซีดจางไปมาก โดยรวมสามารถอธิบายได้ดังนี้ (ภาพที่ 335)

[162] สอดคล้องกับข้อมูลที่ทำการสำรวจข้อมูลไว้ก่อนปี 2537 กล่าวว่าเป็นภาพชูชกท้องแตกตาย ดูรายละเอียดใน ธีรพงศ์ สารภัญญ์," จิตรกรรมฝาผนังสิมวัดมัชฌิมวิทยาราม อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น", 200.

ภาพที่ 335 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

ช่วงเสาแรก (ผนังทางขวาติดกับผนังด้านทิศตะวันตก) โครงสร้างหลักของผนังช่วงเสาแรก มีองค์ประกอบโดยรวมกล่าวถึงสถานที่อันเป็นอาศรมของพระเวสสันดร แบ่งเป็นกลุ่มภาพได้ดังนี้ (ภาพที่ 336)

1. พระเวสสันดรชาดก

1.1 กัณฑ์กุมาร เป็นภาพกลุ่มย่อยดังนี้

1.1.1 มุมขวาล่าง ภาพเฉลียงเป็นภาพชูชกกำลังเข้าเฝ้าพระเวสสันดรในช่วงเวลาที่พระนางมัทรีไปหาผลไม้ในป่าเพื่อขอพระราชทานสองกุมาร

1.1.2 มุมขวาล่างถัดขึ้นมาด้านบนเล็กน้อย เมื่อชูชกได้รับพระราชทานสองกุมารชูชกก็ใช้เถาวัลย์มัดมือสองกุมารแล้วลากไปเฆี่ยนไป จนหลังแตกเลือดอาบได้รับทุกขเวทนายิ่งนัก

1.2 กัณฑ์มัทรี เป็นภาพกลุ่มย่อยดังนี้

1.2.1 ตำแหน่งด้านล่างของผนัง สภาพเลือนราง พระนางมัทรีเสด็จกลับมายังอาศรมไม่พบสองกุมาร จึงทรงคร่ำครวญประหนึ่งว่าดวงหทัยแตกสลายลงแล้วก็ทรงถึงวิสัญญีภาพลง ณ พระบาทมูลของพระเวสสันดร พระเวสสันดรทรงนำน้ำมาประพรมจนพระนางทรงฟื้นขึ้น

1.2.2 ถัดขึ้นมาเป็นภาพเหตุการณ์ในปราสาทกล่าวถึงเมื่อพระนางทรงฟื้นขึ้น พระเวสสันดรได้แจ้งความจริงทั้งหมดให้พระนางทราบ และขอให้ยินดีในการเสียสละในการบริจาคมหาทานนี้

1.3 กัณฑ์สักบรรพ ภาพนี้เขียนไว้สองฉากดังนี้

1.3.1 ภาพในปราสาทกล่าวถึงตอนที่ พระอินทร์ทรงแปลงเป็นพราหมณ์ชรามาทูลขอพระมัทรี

1.3.2 ภาพนอกปราสาท กล่าวถึงพราหมณ์ พระเวสสันดร และพระนางมัทรี ช่างอาจเขียนตอนถัดมาที่พระเวสสันดรพระราชทานพระนางมัทรีแก่พราหมณ์

1.4 กัณฑ์ฉกษัตริย์ ตำแหน่งเดียวกันกับภาพตอนที่แล้ว กล่าวถึงกระบวนเสด็จของพระเจ้าสญชัย พระนางผุสดี พระชาลี และพระกัณหามาถึงอาศรม พระเวสสันดรและพระมัทรีก็รีบเสด็จออกมารีบด้วยความปิติยินดี

ช่วงเสาที่สอง (ผนังกลาง) โครงสร้างหลักของผนังช่วงเสาที่สองและสาม เว้นพื้นที่ช่องหน้าต่าง องค์ประกอบโดยรวมแต่ละช่วงเสาแบ่งออกเป็นสองกลุ่มภาพหลัก เป็นกระบวนเสด็จสองขบวนที่หันหน้าทิศทางสวนทิศกัน อาจอธิบายได้ คือ (ภาพที่ 337)

1. พระเวสสันดรชาดก

1.1 กัณฑ์ฉกษัตริย์ ตำแหน่งภาพด้านล่าง อาจกล่าวถึงกระบวนเสด็จของพระเจ้าสญชัย พระนางผุสดี พระชาลี และพระกัณหา ตอนขาไปรับพระเวสสันดรและพระนางมัทรีที่อาศรม

1.2 นครกัณฑ์ ตำแหน่งภาพด้านบน อาจกล่าวถึงตอนที่พระเจ้ากรุงสญชัยได้เสด็จไปทรงรับพระเวสสันดร พระมัทรีพร้อมด้วยสองกุมาร เสด็จกลับสู่กรุงเชตุดร

ภาพที่ 336 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ ช่วงเสาแรก

ภาพที่ 337 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ ช่วงเสาที่สอง

ช่วงเสาที่สาม (ผนังซ้าย) โครงสร้างหลักของผนังช่วงเสาที่สาม เว้นพื้นที่ช่องหน้าต่าง องค์ประกอบโดยรวมอาจอธิบายได้ คือ (ภาพที่ 338)

1. พระเวสสันดรชาดก

1.1 นครกัณฑ์

1.1.1 ด้านบนเป็นภาพการละเล่น สนุกสนานของชาวบ้าน อาจกล่าวถึง ความดีใจที่พระเวสสันดรกลับสู่เมือง

1.1.2 ด้านล่าง เป็นภาพขบวนเสด็จที่หันหน้าทิศทางเดียวกับช่วงเสากลางจึงน่าจะเป็นภาพที่ ต้องการแสดงความต่อเนื่องกันประกอบด้วยขบวนช้าง ข้าราชบริพารถือเครื่องสูง เช่น ฉัตร มีการเล่นดนตรีพื้นบ้านประกอบ เช่น แคน

ภาพที่ 338 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ ช่วงเสาที่สาม

1.4 **ผนังด้านทิศตะวันตก** หรือผนังด้านหลังพระประธาน (ภาพที่ 339)

พื้นที่ผนังด้านหลังแบ่งเป็นช่วงเสาเดียว เสาด้านข้างทั้งสองเขียนตกแต่งกรอบลวดลายหน้ากระดาน พื้นที่ตรงกลางเขียนภาพเล่าเรื่องหลักคือ เวสสันชาดกกลุ่มภาพบางส่วนชำรุดเลือนลาง สามารถแบ่งเป็นกลุ่มภาพเรียงมาจากผนังทางด้านขวาสามารถอธิบายได้ดังนี้

พระเวสสันดรชาดก

1. กัณฑ์ชูชก

1.1 ตำแหน่งกลุ่มภาพที่ เขียนอยู่บริเวณด้านล่างมุมทางขวาของผนัง เป็นกลุ่มภาพบ้านเรือนและผู้คน หมายถึงหมู่บ้านพราหมณ์ทุนนวิฏฐ เล่าเหตุการณ์ครั้งนางอมิตดาผู้ซึ่งปฏิบัติต่อชูชกตามหน้าที่ของภรรยาที่ดีจนเป็นที่ริษยา

1.2 ถัดมาด้านล่าง เหล่านางพราหมณีนั้นจึงพากันมาบริภาสนางอมิตดาด้วยท่าทางดูถูกดูแคลนต่าง ๆ นานา ทั้งเปิดผ้าชิ่น ว่าร้าย และเสียดสีอย่างออกรส

1.3 ถัดมาด้านข้างเกือบกึ่งกลางผนัง นางจึงอ้อนวอนชูชกให้ไปขอพระชาลี พระกัณหาเป็นทาสรับใช้ กลุ่มภาพประกอบไปผู้คนและที่พักอาศัยของหมู่บ้านพราหมณ์ ภาพนี้บรรยายถึงการด่าทอ เสียดสีอย่างออกรส

2. กัณฑ์จุลพน

2.1 ภาพในตอนนี้เขียนไว้มุมผนังทางซ้าย เขียนบรรยากาศในป่าเขาไว้สองฉาก เพื่อบรรยายภาพเหตุการณ์ในตอนที่ชูชกเดินทางไปถึงปากทางป่าเขาวงกตได้พบกับพรานเจตบุตร และสุนัขร้ายขับไล่จนต้องหนีขึ้นไปอยู่บนต้นไม้

2.1 เหตุการณ์ต่อมาได้กล่าวลวงพรานเจตบุตรจนหลงเชื่อว่าเป็นทูตมาจากพระเจ้าสญชัยจะไปเฝ้าพระเวสสันดร จึงได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดี

3. กัณฑ์มหาพน

ตำแหน่งของภาพถัดขึ้นมาจากภาพก่อนด้านบน อยู่ตำแหน่งทางด้านซ้าย คั่นภาพออกจากตอนก่อนหน้าด้วยระลอกของเนินเขาเป็นภาพอาศรมฤษีและป่าเขา แสดงในตอนที่ชูชกเดินทางต่อมาถึงอาศรมของอัจจุตฤาษีผู้ซึ่งหลงเชื่อในกลลวงของชูชก ให้ที่พักยอมชี้ทางไปสู่เขาวงกตให้กับชูชก

4. กัณฑ์มหาราช

แถวกลางของผนัง เป็นบรรยากาศป่าเขากล่าวถึง ชูชกมัดลากสองกุมารเดินทางมาในป่า เมื่อตกค่ำชูชกก็ผูกแปลนอนบนต้นไม้ แต่มัดสองกุมารไว้โคนต้นไม้เทพบุตรและเทพธิดาก็จำแลงเป็นพระเวสสันดรและพระมัทรีมาบริบาลกุมารทั้งสองทุกราตรี (ภาพที่ 333)

5. กัณฑ์กุมาร

ตำแหน่งมุมผนังซ้าย เขียนเป็นภาพสระบัวและพระเวสสันดรดาบส กล่าวถึงตอนที่พระชาลีและพระกัณหาเมื่อรู้ว่าพราหมณ์จะมาขอเอาไปรับใช้ก็หวาดกลัวจึงหนีไปซ่อนตัวในสระบัว (ภาพที่ 340)

6. กัณฑ์มัทรี

ตำแหน่งแถวบนสุดของผนัง กล่าวถึงบรรยากาศป่าเขาวงกต สัตว์ป่าและพระนางมัทรี ในตอนที่พระนางมัทรีออกไปหาผลไม้ในป่า เมื่อพระเวสสันดรบริจาคทานสองกุมารแก่ชูชกแล้ว เทพทั้งหลายเห็นควรว่าควรจะไปสกัดกั้นพระนางมัทรีไว้มิให้กลับถึงอาศรมเร็ว จึงแปลงเป็นราชสีห์ เสือโคร่งและเสือเหลือง ไปขวางทางพระนางไว้

ภาพที่ 339 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตกหรือผนังด้านหลังพระประธาน

ภาพที่ 340 พระชาลีและพระกัณหาหนีไปซ่อนตัวในสระบัว

2. **จิตกรรมฝาผนังด้านใน** จิตรกรรมที่ฝาผนังด้านในปรากฏงานจิตรกรรมเพียงผนังด้านหลังพระประธานเพียงผนังเดียว เขียนภาพอดีตพุทธจำนวนสองภาพอยู่เบื้องซ้ายและเบื้องขวาพุทธองค์ ประทับนั่ง พระกรข้างขวายกขึ้นเสมอพระอุระ จีบนิ้วพระหัตถ์เป็นวงกลมเป็นปางแสดงธรรม ด้านล่างเขียนลายพรรณพฤกษา ซึ่งมีอักษรเขียนพระนามใต้ภาพในสภาพเลือนว่า “พระกักกุสนธ” คงหมายถึงพระนามของอดีตพุทธ “พระกกุสันธพุทธเจ้า “ ส่วนภาพต้นโพธิ์นั้นควรเป็นงานเขียนขึ้นใหม่ไม่นาน (ภาพที่ 341-342)

ภาพอดีตพุทธสองภาพของผนังด้านในนี้มีกลวิธีที่แตกต่างไปที่เฉพาะส่วนพระพักตร์นั้นใช้วิธีการตัดเส้นระบายสี ไล่น้ำหนักแสงเงา สร้างมิติลวงตา เน้นกล้ามเนื้อให้สมจริงทางกายภาพ เช่น จมูก ปากแสดงถึงอายุและวัย ขณะที่ส่วนอื่นเช่น เครื่องแต่งกาย พระหัตถ์ ยังคงตัดเส้นระบายสีเรียบสองมิติเหมือนจิตรกรรมอื่น ๆ

(ก) (ข)

ภาพที่ 341 อดีตพุทธ

(ก) อดีตพุทธตำแหน่งทางซ้ายของผนัง (ข) อดีตพุทธตำแหน่งทางขวาของผนัง

ภาพที่ 342 อักษรเขียนพระนามใต้อดีตพุทธ “พระกกุสันธพุทธเจ้า “

ลักษณะการเขียน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของสิมวัดวัดมัชฌิมวิทยาราม จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นมีช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดนี้ร่วมกันหลายคน โดยมีช่างหลักหรือหัวหน้าช่างคือ จารย์สุวรรณ บิวสาร ตามประวัติเดินทางมาจากจังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งภาพจิตรกรรมนี้อายุการเขียนแน่นอนว่าคงเขียนหลังจากสร้างสิมเมื่อ พ.ศ.2470 ไปแล้ว[163] ส่วนภาพจิตรกรรมเขียนไว้ทุกผนังทั้งด้านนอก เขียนเรื่องเดียวคือเรื่องพระเวสสันดร ส่วนผนังด้านใน มีเพียงเล็กน้อยคือเรื่องอดีตพุทธ ซึ่งดูจากเทคนิคกลวิธีการเขียนภาพแล้ว ผนังภายนอกซึ่งมีโทนสีทั้งหมดเป็นสีคราม จากการระบายสีพื้นหลังทับลงบนผนังสีขาวนวล ดังที่กล่าวน่าจึงจะเป็นช่างที่รับผิดชอบเขียนคนละคนกันกับช่างเขียนผนังภายในด้วย และลักษณะการลงสีพื้นนี้ยังแตกต่างจากจิตรกรรมแหล่งอื่น ๆ ด้วย

การวางตำแหน่งเรื่องนั้น ด้วยสภาพพื้นที่ผนังอาคารวัดนี้ที่แบ่งออกเป็นช่วงเสา มีแนวเสากั้นกำกับไว้เป็นช่วงอย่างชัดเจนคล้ายทำหน้าที่แบ่งคั่นภาพและเรื่อง การวางตำแหน่งเรื่องนั้นแม้มีเพียงเรื่องเดียว แต่ค่อนข้างสลับไปมา แม้จะเขียนเริ่มต้นกัณฑ์ทศพรที่ผนังด้านทิศตะวันออก แต่ด้วยที่ช่างใช้เทคนิคยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอน เช่น กัณฑ์มัทรีในตอนที่พระนางมัทรีออกไปหาผลไม้ในป่าเขียนเรียงไว้ในตำแหน่งพื้นที่ภาพใกล้กันกับเนื้อหาของกัณฑ์มหาพน กัณฑ์มหาราชที่กล่าวถึงฉากป่าเช่นเดียวกันในผนังด้านทิศตะวันตก ขณะเดียวกันที่กัณฑ์มหาราช ตอนที่ชูชกบริโภคท้องแตกตายนั้นกลับเขียนไว้อยู่ผนังด้านทิศตะวันออก และสังเกตว่าภาพจิตรกรรมที่วัดนี้ไม่มีการเขียนถึงเรื่องราวในงานศพชูชก

1. **ทิวทัศน์**

ดังที่กล่าวมาผนังภายในและนอกเทคนิคการวาดภาพระบายสีต่างกัน กลวิธีการเขียนภาพแล้วผนังภายนอกมีโทนสีทั้งหมดเป็นสีคราม จากการระบายสีพื้นหลังทับลงบนผนังสีขาวนวล แม้จะใช้สีอื่น ๆ ร่วม เช่น สีเขียว เหลือง ดำ ขาว ตามลำดับ แต่ด้วยสัดส่วนการใช้สีครามมีมากกว่าทำให้ผนังไม่โปร่งโล่งหรือสว่าง จึงทำให้ภาพทิวทัศน์ สิ่งแวดล้อมทั่วไปนั้นจะเห็นได้ว่าค่อนข้างหนาแน่นและทึบ รูปแบบจึงต่างจากสิมหลังอื่น

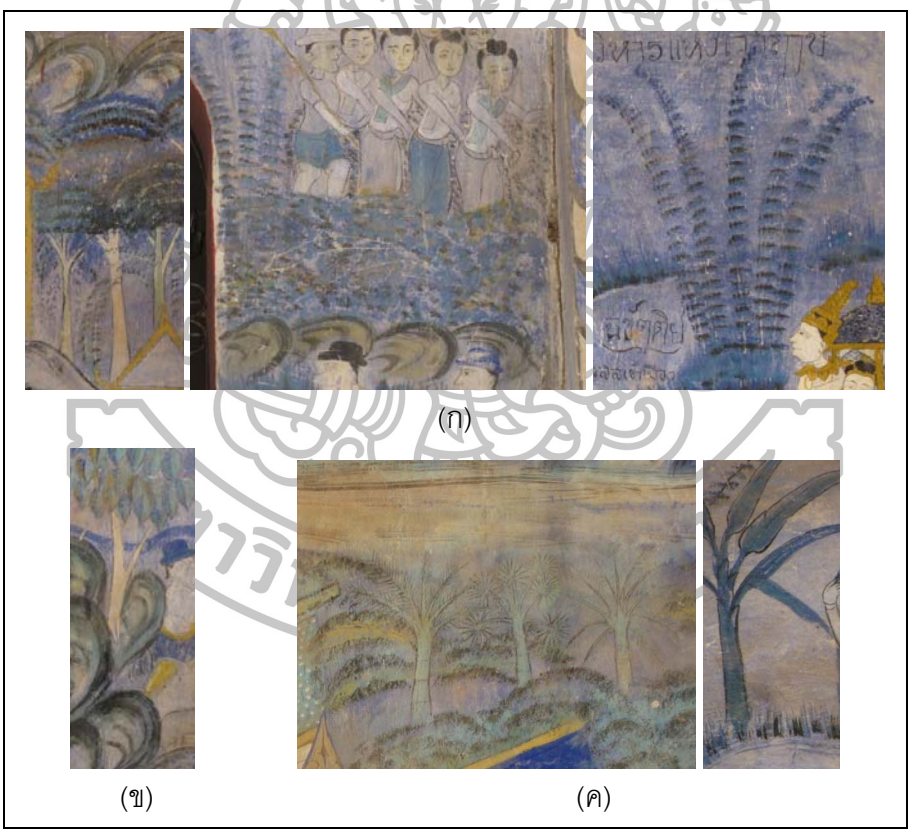
1.1 ต้นไม้ สำหรับรูปแบบต้นไม้รูปแบบของต้นไม้มีทั้งขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ส่วนมากจะดูคล้ายคลึงกันแยกชนิดไม่ได้ จึงอาจจำแนกเป็นสองกลุ่ม คือ

---

[163] ธีรพงศ์ สารภัญญ์, "จิตรกรรมฝาผนังสิมวัดมัชฌิมวิทยาราม อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น", 96.

1.1.1 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทมีลักษณะคล้ายคลึงกัน มีหลายขนาด ทั้งเล็กและใหญ่ รวมถึงไม้พุ่มเตี้ย ช่างได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วยหลายวิธีการและใช้มากในจิตรกรรมแห่งนี้ เช่น วิธีแรกรองสีพื้นด้วยสีอ่อนแล้วตัดเส้นส่วนของใบทีละใบด้วยสีเข้มกว่า และอีกวิธีสร้างน้ำหนักเข้มอ่อนของใบด้วยการแบ่งชั้นระบายสี แตะสี แต่ละกลุ่มใบด้วยต่างกลุ่มสี เช่น เขียว ดำ ส่วนลำต้นที่มีกิ่งก้านนั้นช่างเขียนให้มีลักษณะสมจริงตามธรรมชาติ โดยแยกก้าน คดเคี้ยว และระบายด้วยสีเข้ม เช่น เทา (ภาพที่ 343ก,ข)

1.1.2 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้ ลักษณะสมจริงเลียนแบบธรรมชาติและมีอยู่ตามท้องถิ่น ณ ที่นี่พบเขียนน้อยกว่าประเภทแรก เช่น ต้นมะพร้าว ต้นกล้วย เป็นต้น (ภาพที่ 343ค)



(ก)

(ข) (ค)

ภาพที่ 343 ภาพต้นไม้

(ก) ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทแบบแต้มกลุ่มสี

(ข) ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทแบบตัดเส้นทีละใบ

(ค) ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้

1.2 ท้องฟ้า ส่วนมากฉากท้องฟ้าทั่วไปใช้สีเดียวกับสีครามของพื้นหลัง (ภาพที่ 344ก)

1.3 ภาพผืนน้ำ ช่างระบายสีพื้นกำหนดอาณาเขตผืนน้ำเป็น บ่อน้ำ หรือสระน้ำ แล้วตัดเส้นสีเข้มเป็นเส้นโค้งทับซ้อนกันคล้ายเกล็ดปลา (ภาพที่ 344ข)

1.4 ภูเขาหรือโขดหิน สำหรับสิมนี้ค่อนเขียนไว้หลายฉากหลายตอน ลักษณะเป็นก้อนค่อนข้างกลมโค้งต่ำเรียงยาวเป็นแนว ระบายสีพื้นด้วยสีคราม เทา และตัดเส้นสีเข้มเน้นผิวด้านบน ลักษณะคล้ายก้อนโขดหินที่มีอยู่ในธรรมชาติ (ภาพที่ 344ค)

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 344 ภาพทิวทัศน์

(ก) ท้องฟ้า (ข) ผืนน้ำ (ค) ก้อนหิน ภูเขา

2. ภาพบุคคล

2.1 บุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ เทวดา เจ้านายชั้นสูง ยักษ์ โดยทั่วไปการเขียนภาพบุคคลของสิมนี้ไม่แตกต่างจากจิตรกรรมอีสานแหล่งอื่น ๆ ที่อิงรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณี มีการแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสรีระและเครื่องประดับ สำหรับภาพพระโอรสพระธิดาเขียนสัดส่วนร่างกายให้ขนาดเล็กกว่า รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องราวเพื่อบ่งบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ โดยรวมใช้วิธีการตัดเส้นลงสี เฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ กลวิธีการเขียนเครื่องประดับตกแต่งร่างกายเขียนเป็นเค้าโครงเรียบ ระบายด้วยสีเหลือง ให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับตกแต่งส่วนต่าง ๆ เช่น มงกุฎ สังวาลย์ กรองศอ เป็นต้น (ภาพที่ 345ก)

2.2 ภาพพระพุทธเจ้า ช่างเขียนภาพพระอดีตพุทธที่ผนังด้านใน มีรูปแบบแต่งพระองค์ด้วยเครื่องประดับ พระรัศมีแหลม ถัดลงมาใต้พระรัศมีรูปแบบคล้ายก้อนมุ่นผม และเกศาระบายด้วยสีดำ รอบพระพักตร์ตัดเส้นลงสีเหลืองเป็นเครื่องประดับกะบังหน้า ประดับกรรเจียกจรสวมกรองศอ และทองกร ครองจีวรห่มเฉียง เฉพาะพระพักตร์เขียนให้มีรูปแบบสมจริง ดังที่อธิบายส่วนก่อนแล้ว (ภาพที่ 345ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 345 ภาพบุคคล

(ก) ภาพบุคคลชั้นสูง

(ข) ภาพพระพุทธเจ้า

2.3 การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางกำสนมกำนัล ชาวบ้าน นั้น โดยรวมจะแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะวาดเป็นกลุ่มและกลุ่มเดียวกันจะแต่งตัวคล้ายกัน มุมมองภาพ อิริยาบถแสดงซ้ำกัน ซึ่งจะเขียนรายละเอียดการแต่งกายแตกต่างกันไป

2.3.1 ข้าราชบริพาร ขุนนางผู้ชาย แบบดั้งเดิมใส่เสื้อคอกลมมีทั้งสวมแขนสั้นและยาวมีแถบเสื้อผ่ากลาง นุ่งโจงกระเบนผ้าคาดเอว ไว้ผมสั้น มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน ไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 346ก)

2.3.2 ข้าราชบริพารสตรี บางคนไม่สวมเสื้อ บางคนใส่เสื้อคอกลมแขนยาวคล้องหรือพาดสไบ นุ่งผ้าซิ่นหรือโจงกระเบน ผมสั้น แสกผม หรือรวบผม ไม่สวมรองเท้า หากเขียนเป็นกลุ่มจะมีอิริยาบถคล้าย ๆ กัน (ภาพที่ 346ข)

2.3.3 ชาวบ้านทั่วไป จะเขียนไว้นอกปราสาท แต่งกายเรียบง่าย ไม่สวมใส่เครื่องประดับ ผู้ชายมีทั้งสวมและไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบน ผ้าคาดเอว ทรงผมสั้น บ้างคนสวมหมวก เช่น พรานเจตบุตร ส่วนสตรีอาจไม่สวมเสื้อ คล้องสไบบ้าง นุ่งผ้าซิ่น นุ่งโจงกระเบน รวบผมมวย ไม่สวมรองเท้า ทั้งหมดแสดงอิริยาบถอย่างสมจริง เช่น ภริยาพราหมณ์ (ภาพที่ 346ค)

2.3.4 ดาบสหรือฤาษี เช่น พระเวสสันดร พระนางมัทรี จะยังคงสวมเครื่องประดับบางชิ้น เช่น สวมมงกุฎ ชฎา ใส่กรองศอ นุ่งห่มอาภรณ์มีสีเหลืองเพื่อสื่อแสดงถึงหนังสัตว์ (ภาพที่ 346ค)

2.3.5 ส่วนภาพพราหมณ์ เช่น พราหมณ์ชูชกจะเน้นการตกแต่งรูปร่างและสีให้โดดเด่นกว่าพราหมณ์อื่น ๆ เน้นลักษณะของบุรุษโทษ มีร่างกายที่เน้นกล้ามเนื้อผิดสัดส่วนและปูดโปน มีสีผิวกายคล้ำ ไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบน ผมมวย สร้างความรู้สึกน่าเกลียดน่ากลัว (ภาพที่ 346จ)

2.3.6 ชาวต่างชาติ ที่จิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้แต่งกายต่างไปจากกลุ่มที่กล่าวมา สวมหมวก ใส่เสื้อปิดคอ กางเกงขายาว น่าจะเป็นชาวจีน ไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 346ง)

ภาพที่ 346 ภาพบุคคล

(ก) ข้าราชบริพาร ขุนนางผู้ชาย (ข) ข้าราชบริพารตรี

(ค) ชาวบ้านทั่วไป (ง) ดาบสหรือฤษี

(จ) ชาวต่างชาติ (ฉ) พราหมณ์

2.4 ภาพขบวนทหาร เหล่านี้จะปรากฏแน่ชัดเจนมีจำนวนมากที่สุดในขบวนเสด็จตอนนครกัณฑ์ ซึ่งมักพบเห็นว่าช่างจะเน้นเขียนจัดเป็นแถวระเบียบไว้อย่างสวยงามและ ภาพจิตรกรรมเรื่องพระเวสสันดรมักไม่เคยขาดภาพของฉากตอนนี้บนผนัง โดยเขียนรูปขบวนทหารเป็นแบบผสมคือ มีหลายกลุ่มทหารทั้งที่ขี่ช้างม้า และเดินเท้า ภายในกลุ่มเดียวกันจะเขียนลักษณะคล้ายคลึงกันทั้งท่าทาง การแต่งกาย ส่วนการแต่งกายทหารที่พบมากของสิมนี้ คือ คาดว่าสวมเครื่องแบบตามแบบความเป็นจริงแบบอย่างข้าราชการทหารในช่วงสมัยนั้น เช่น ทหารม้า ทหารเดินเท้าบางกลุ่ม สวมหมวกเหล็กหรือหมวกหม้อตาล เสื้อและกางเกงขายาวสีแตกต่างกันออกไป ประดับยศ สวมรองเท้าหนังทรงสูง คาดเข็มขัดทับเสื้อนอก (ภาพที่ 347)

ภาพที่ 347 ภาพทหาร

3. สถาปัตยกรรม

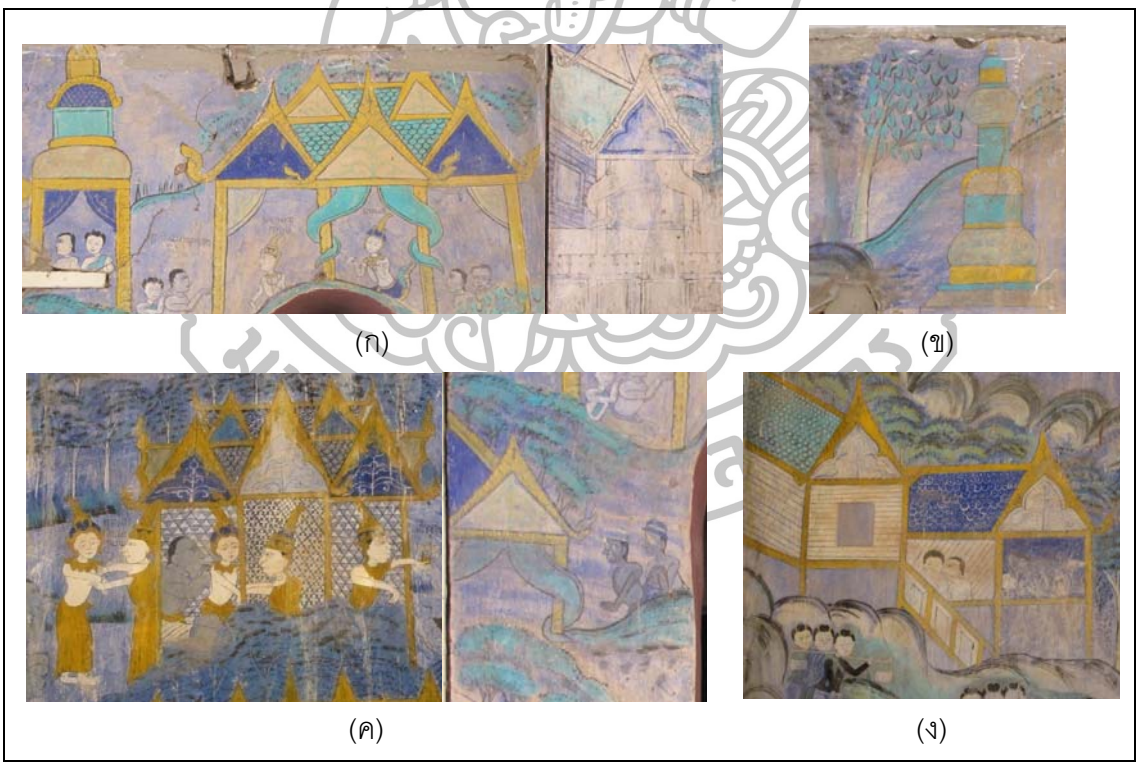
สิ่งก่อสร้างในภาพจิตรกรรมได้แก่ อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง และศาลาพลับพลา ซึ่งสิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนที่ขนาดใหญ่เป็นจุดสังเกตได้ชัดเจนที่สุดในผนัง เน้นด้วยตำแหน่งภาพ ขนาด รายละเอียด สี แต่ก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพบุคคล เพื่อบอกสถานะ สถานที่เหล่านี้โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเกี่ยวกับ สัดส่วน ความสมดุลย์ระหว่างปราสาทกับภาพบุคคล และเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ

3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ล้อมรอบด้วยกำแพงก่ออิฐ เช่น ปราสาทนครเชตุดร แคว้นสีวี เน้นการซับซ้อนของรูปทรงแบบสองมิติ ตัวปราสาทแสดงรายละเอียดที่เป็นฐานสูงมีสองรูปแบบ บางส่วนอิงรูปแบบจิตรกรรมไทย แสดงโครงสร้างหลังคาซ้อนชั้น มีเสาต่อจากหน้าจั่วแหลมหลายจั่วตกแต่งด้วยเครื่องไม้ หลังคาทำเป็นลวดลายคล้ายเกล็ดเต่า แบ่งภายในเป็นห้อง บางครั้งเป็นอาคารเปิดโล่ง หรือกั้นฝาเป็นห้อง ภายในอาคารแบ่งเป็นห้องมักพบการประดับผ้าม่านที่รวบพันคล้องเสาแต่ละข้างไว้ เช่น (ภาพที่ 348ก)

3.2 ศาลา หรือ พลับพลา อิงรูปแบบศาลาทรงไทยเช่น อาศรม พระเวสสันดร เป็นอาคารขนาดเล็กลงกว่า ไม่สูงนัก เป็นทรงโถงที่วาดแยกจากปราสาทใหญ่ มักมีรูปแบบหลังคาทรงจั่วมีเสารองรับ ลดความซับซ้อนของหลังคา และรายละเอียดการตกแต่งลง บ้างกั้นผนัง หรือบางผนังตกแต่งเป็นลวดลายตารางหรือเลขาคณิตหรือไม่มีฝาผนัง (ภาพที่ 348ค)

3.3 เรือนพื้นถิ่น สิ่งปลูกสร้างส่วนนี้พบเขียนไว้นอกแนวกำแพงเมือง อาจเขียนอยู่เป็นกลุ่มหรือหลังเดี่ยว ซึ่งมักเป็นที่อยู่ของชาวบ้าน เช่น บ้านชูชก เป็นอาคารแบบพื้นถิ่นขนาดเล็ก หลังคาทรงจั่วมีโครงสร้างไม่ซับซ้อนนัก สร้างด้วยวัสดุไม้ ไม่มีฐานรองรับ ยกพื้นใต้ถุนสูง มีทั้งกั้นมีช่องหน้าต่าง หรือปล่อยโล่ง (ภาพที่ 348ง)

3.4 เจดีย์ พบว่าช่างเขียนภาพเจดีย์ที่มีฐานอันสูง เรือนธาตุและส่วนยอดซ้อนลดหลั่น ตกแต่งด้วยงานประดับต่าง ๆ ระบายสีสลับสีเขียว สีเหลือง มีความหมายถึงเจดีย์จุฬามณีในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ดังภาพตัวอย่างเจดีย์ในกัณฑ์ทศพร (ภาพที่ 348ข)



ภาพที่ 348 ภาพสถาปัตยกรรม

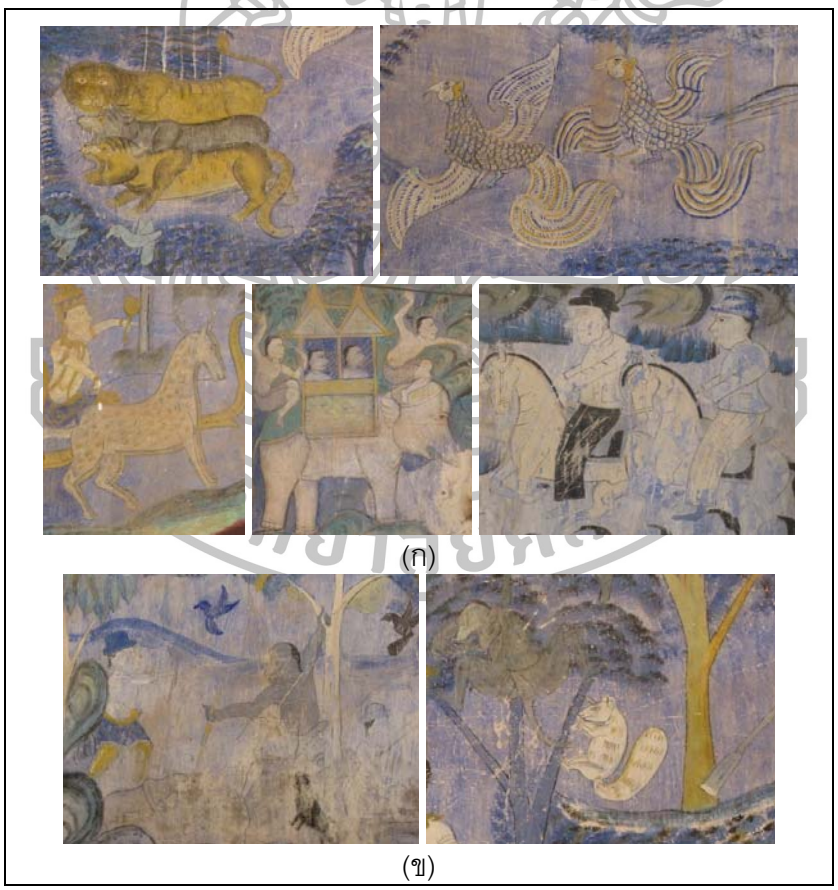
(ก) ภาพปราสาท (ข) เจดีย์

(ค) ศาลา (ง) เรือนพื้นถิ่น

4. สัตว์ สามารถแบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ

4.1 สัตว์ที่มีตามท้องเรื่องเวสสันดร หรือเป็นสัตว์ในจินตนาการ เช่น ช้าง ม้า ละมั่ง เสือ สิงห์ หงส์ เป็นต้น สัตว์จำพวกนี้มักเกี่ยวข้องกับบุคคลสำคัญของเรื่องที่เป็นบุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ เจ้านาย เทพยดา เป็นต้น โดยตัดเส้นระบายสีเน้นตกแต่งรายละเอียดอย่างประดิษฐ์ ไม่เน้นกล้ามเนื้อทางกายภาพ ท่าทางของสัตว์เหล่านี้จะเคลื่อนไหวแบบซ้ำ ๆ หรือคล้าย ๆ กันและเรียบนิ่ง (ภาพที่ 349ก)

4.2 สัตว์อื่น ๆ ซึ่งเป็นสัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่น และเกี่ยวข้องกับกลุ่มบุคคลธรรมดาเช่น ชาวบ้าน จะเขียนแทรกเสริมภาพวิถีชีวิตไว้ในแต่ละตอน เช่น นก สุนัข เขียนรายละเอียดทางกายภาพและกิริยาท่าทางได้เป็นธรรมชาติอย่างสมจริงกว่าแบบแรก (ภาพที่349ข)



(ก)

(ข)

ภาพที่ 349 ภาพสัตว์

(ก) สัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง หรือเป็นสัตว์ในจินตนาการ

(ข) สัตว์อื่น ๆ ซึ่งเป็นสัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่น

5. ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

ซึ่งวัดมัชฌิมวิทยารามนี้จะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยประกอบในตอนต่าง ๆ มักพบมากในเรื่องเวสสันดรชาดก ตอนที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับชูชก แทรกขบวนเสด็จตอนนครกัณฑ์ ซึ่งเป็นแสดงถึงภาพวิถีชีวิตในท้องถิ่นอย่างน่าสนใจหลายภาพเช่น การเลี้ยงสัตว์ การเล่นดนตรีพื้นถิ่น การทะเลาะถกเถียง หัวล้านชนกัน ภาพการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว (ภาพที่ 350)

(ก) (ข) (ค)

ภาพที่ 350 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

(ก) การเกี้ยวพาราสี (ข) หัวล้านชนกัน

(ค) การเล่นดนตรีพื้นบ้าน

6. การแบ่งเรื่อง

ดังที่กล่าวมาทั้งหมดภาพจิตรกรรมของสิมวัดมัชฌิมวิทยาราม นี้มีลักษณะการจัดองค์ประกอบในการดำเนินเรื่องอาจใช้เส้นแบ่งภาพ ที่อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งตามรูปแบบผนังสิม กล่าวคือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดนี้แบ่งตามลักษณะของผนังอาคาร เช่น ผนังแต่ละด้าน ผนังภายในภายนอก ช่วงเสาแต่ละช่วงเสา การแบ่งลักษณะนี้เป็นการแบ่งภาพที่ ไม่ได้มีเส้นขีดเขียนให้เห็นทางกายภาพ แต่เป็นการแบ่งหรือวางเนื้อหาตามโครงสร้างของอาคารโดยมีช่างเป็นผู้กำหนด

6.2 การแบ่งเรื่องจะอยู่ในส่วนรายละเอียดของภาพ ไม่มีกฎชัดเจนว่าภาพแบบใดจะใช้อย่างไร ที่ปรากฏมีรูปแบบดังนี้คือ

6.2.1 ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ ด้วยกลวิธีของช่างเขียนวัดมัชฌิมวิทยาราม ที่ใช้ระบายสีพื้นหลังด้วยสีครามทับลงบนผนังสีขาวนวล พร้อมทั้งโครงสีภาพที่ ใช้ส่วนใหญ่เป็น สีฟ้าครามทำให้ภาพทึบและไม่โล่งโปร่ง ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพจึงเป็นสีคราม ซึ่งเป็นสีบรรยากาศกลมกลืนทั่วไปอาจไม่ชัดเจนเท่ากับสิมหลังที่ไม่ระบายสีพื้นหลัง

6.2.2 ต้นไม้ทุกประเภทดังที่กล่าวมาในส่วนของภาพทิวทัศน์ ที่มีทั้งแบบพุ่มก้อน หรือต้นเดี่ยว ภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้ค่อนข้างใช้ภาพต้นไม้แบ่งหรือคั่นเนื้อเรื่องภาพในสัดส่วนที่มาก โดยเฉพาะกลุ่มต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท ใช้เขียนทั้งคั่นหรือแบ่งช่วงตอนของเนื้อเรื่องออกจากกัน หรือเขียนปกคลุมเพื่อเน้นสถาปัตยกรรมหลังหนึ่ง ๆ ให้โดดเด่นขึ้นจากพื้นหลัง ตัวอย่างฉากป่าเขาวงกต พระนางมัทรีออกหาอาหาร ฉากนั้นเขียนต้นไม้ไว้เป็นกลุ่มอย่างหนาทึบจึงรู้สึกถึงบรรยากาศอย่างสมจริงในป่าเขา

6.2.3 โขดหิน ที่วัดมัชฌิมวิทยาราม ดังที่กล่าวมานี้มีลักษณะการเขียนโขดหินแบบกึ่งสมจริง โดยเขียนเป็นก้อนกลมมีเส้นวงโค้งแบบซ้ำ ๆ เกิดเป็นรูปก้อนหินขนาดต่างกันวางเป็นแถวเป็นแนวยาวหรือกลุ่มก้อนใหญ่ ใช้กั้นภาพแต่ละฉากละตอนและแสดงถึงทิวทัศน์ที่เป็นป่าเขา

6.2.4 กำแพง พบส่วนนี้เพียงเล็กน้อย มักเขียนล้อมรอบภาพปราสาทที่เป็นศูนย์กลางภาพเพื่อแสดงเป็นอาณาบริเวณเขต เช่น กำแพงเมืองนครเชตุดร แคว้นสีวี

6.2.5 แบบเส้นคั่นเรื่องแบบลากเส้นตรง แถบคดโค้ง เส้นแถบเล็กใหญ่ไม่เสมอกันทุกเส้น ถ้าเส้นใหญ่บางครั้งมีไล่น้ำหนักสีเข้มอ่อน โดยเฉพาะเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ใช้มากในทุกผนังนอกจากคั่นภาพแล้วยังมีความหมายแทนพื้นดินด้วย

แบบเส้นตรง ช่างเขียนวัดมัชฌิมวิทยาราม มักใช้วิธีลากหรือตัดเส้นตรงแนวนอนระยะสั้นหรือยาวขนานกับแนวผนัง ซึ่งแบบนี้พบได้น้อยกว่าแบบเส้นคดโค้ง ตัวอย่างภาพช่วงเสาที่สามของผนังด้านทิศเหนือขีดคั่นระหว่างเรื่องด้านบนและด้านล่าง

แบบเส้นหยักโค้ง รูปแบบการขีดหรือระบายเป็นเส้นทึบสั้นและยาว บางเส้นอาจใช้เพียงแค่ตัดเส้นเล็กบางหรือเส้นหนาที่เกิดจากการช่างใช้แปรงไล่น้ำหนักสีเข้มอ่อนเป็นแถบหนาหรือบางไม่เท่ากัน มีทั้งเขียนในทิศทางแนวนอนและหยักโค้งไปมา ที่วัดมัชฌิมวิทยารามนี้ช่างมักใช้สีคราม สีเขียว สีเทา และสีดำ ขีดเส้นลัดเลาะไปตามแนวพุ่มไม้ที่ทำหน้าที่แบ่งภาพไปแล้วระดับหนึ่ง การขีดเส้นนี้จึงเป็นการย้ำขอบเขตภาพเล่าเรื่องตอนนั้น ๆ ให้หนักแน่นขัดเจนยิ่งขึ้นทั้งยังทำให้เกิดคล้ายจุดนำสายตาไปสู่เรื่องราวตอนต่าง ๆ เมื่อมีหลายเส้นบนผนังเดียวกัน ผนังหนึ่งจึงมีลักษณะของแถวแนวนอนหรือเส้นทะแยงหลายแถวบนผนัง ขณะเดียวกันเส้นคั่นภาพเล่าเรื่องเหล่านี้นอกจากจะแบ่งหรือคั่นเรื่องราวออกจากกันแล้วยังมีความหมายทดแทนพื้นดินทางเดิน โขดหิน เนินเขาและภูเขาด้วย (ภาพที่ 351)

ภาพที่ 351 เส้นแบ่งเรื่องแบบคดโค้ง

2. วัดสระบัวแก้ว จังหวัดขอนแก่น

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดสระบัวแก้วตั้งอยู่ที่หมู่ 4 บ้านวังคูน ตำบลหนองเม็กอำเภอหนองสองห้อง จังหวัดขอนแก่น ตามประวัติวัดสระบัวแก้วได้ก่อตั้งเป็นวัดเมื่อวันที่ 10 มีนาคม พ.ศ.2460 และได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมา เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2482[164] กล่าวว่า บ้านวังคูณ เป็นชุมชนอายุมากกว่าร้อยปีประชากรเป็นชาวไทย-ลาวสองกลุ่มใหญ่ กลุ่มแรกอพยพมาจากอำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด และอำเภอวาปีประทุม จังหวัดมหาสารคาม กลุ่มที่สองมาจากบ้านนาโพธิ์ บ้านหนองว้า บ้านหนองจุก อำเภอพุทไธสง จังหวัดบุรีรัมย์[165]

รูปแบบสิม

เป็นอาคารศาสนสถานที่มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมแบบพื้นบ้านอีสาน ประเภทสิมทึบ ตามประวัติกล่าวว่า สิมวัดสระบัวแก้วหลังนี้สร้างเมื่อ พ.ศ.2475 โดยใช้รูปแบบสิมวัดบ้านยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม[166] ตัวอาคารมีแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ากว้าง 10 เมตร ยาว 18 เมตร หลังคาทรงจั่วซ้อนลดหลั่นสองชั้น มีเสากลมรองรับชั้นหลังคาปีกนกคลุมรอบอาคาร มุงด้วย

---

[164] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 39.

[165] หอพุทธศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตขอนแก่น, **วัดสระบัวแก้ว**, เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.mcukk.com/buddhasilpa/buddha.php?select=16

[166] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 39.

กระเบื้อง หน้าบันไม้ทำลวดลายตาเวน (ตะวัน) เครื่องประดับหลังคา โหง่ ใบระกา และหางหงส์ มีทางเข้าด้านหน้าเพียงด้านเดียว ตัวอาคารก่อผนังทึบ เจาะช่องหน้าต่างด้านละ 2 ช่องเป็นบาน ไม่มีลวดลาย บานประตูทางเข้าประดับเป็นกระจังไม้ประดับเหนือประตู ราวบันไดประดับด้วยรูปหมอบและรูปผู้ชายห้อยขาอีกหนึ่งคู่ ภายในอาคารมีห้องเดียวไว้สำหรับพระสงฆ์ทำสังฆกรรม ผนังภายในด้านหลังสิมตรงกลางช่างก่ออิฐเป็นฐานชุกชีประดิษฐานพระพุทธรูปประธาน ผนังด้านนอกและด้านในเขียนเป็นภาพจิตรกรรมเรื่อง พุทธประวัติ สินไซ พระลักพระลาม ดังนี้ (ภาพที่ 352ก-ค)

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 352 สิม วัดสระบัวแก้ว

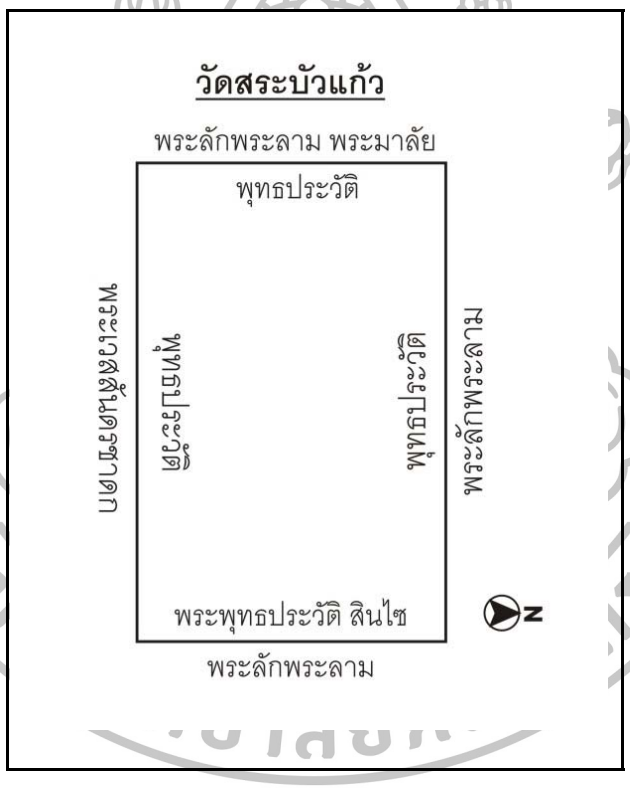
(ก) สิม วัดสระบัวแก้ว

(ข) ราวบันไดด้านหน้าสิม

(ค) พระพุทธรูปและภาพจิตรกรรมภายในสิมวัดสระบัวแก้ว

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดนี้เขียนไว้ทุกผนังทั้งผนังด้านในและด้านนอก กรมศิลปากรระบุว่า ช่างเขียนของวัดสระบัวแก้วนี้ คือ จารย์จี๋ จารย์ทองมา จารย์น้อย (บ้านโศกธาตุ ไม่ทราบอำเภอ) จารย์พรหมา (อำเภอวาปีปทุม จังหวัดมหาสารคาม)[167] โดยจิตรกรรมผนังวัดนี้มีโทนสีทั้งหมดเป็นสีคราม สีเขียว เหลือง น้ำตาลแดง ดำ ขาว ตามลำดับ ตัดเส้นด้วยสีดำ ระบายสีที่ตัวภาพบุคคล สัตว์ ทิวทัศน์ สถาปัตยกรรม ภาพจิตรกรรมฝาผนังสามารถจำแนกออกพื้นที่เป็น 2 ส่วน คือ 1.ผนังด้านนอก 2.ผนังด้านใน ดังนี้ (ภาพที่353)



ภาพที่ 353 ผังภาพจิตรกรรม วัดสระบัวแก้ว

[167] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**,

1. **จิตรกรรมฝาผนังด้านนอก**

พื้นที่ผนังทั้งหมดสี่ด้าน ทุกแนวเสาตกแต่งด้วยลวดลายประดับแตกต่างกัน เว้นพื้นที่ช่องหน้าต่างและประตูทางเข้า ภาพจิตรกรรมเขียนไว้เต็มทุกผนัง เขียนรายละเอียดไว้อย่างหนาแน่นจนเป็นองค์ประกอบผืน เรื่องราวค่อนข้างเรียงลำดับสลับไปมาจนยากต่อการตีความ สภาพโดยรวมมีปัญหาที่สีและรายละเอียดของผนังด้านนอกค่อนข้างซีดจางไปมาก เขียนเรื่องพระลักพระลาม และพระมาลัย พออธิบายได้ดังนี้[168]

1.1 **ผนังด้านทิศเหนือ** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน เขียนเรื่องพระลักพระลาม แบ่งเป็นกลุ่มภาพดังนี้ (ภาพที่ 354ก)

1.1.1 เมืองอินทรปัตถ์ ท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) ลักนางจันทา (ภาพที่ 354ข)

1.1.2 พระลามออกติดตามพี่สาวมาถึงแม่น้ำ สู้รบกับบริวารของท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) อันได้แก่ ครุฑ นาค ช้าง เสือ (ภาพที่ 354ค)

1.1.3 รบกับท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) ยอมคืนนางจันทา

1.2 **ผนังด้านทิศตะวันออก**หรือผนังด้านหน้าพระประธาน เว้นพื้นที่ช่องประตูทางเข้า พระลักพระลามและมีภาพพระราหูอมจันทร์ แบ่งเป็นกลุ่มภาพดังนี้ (ภาพที่ 354ง)

1.2.1 พระลาม พระลักกลับเมือง (รูปรถนาคติดกงจักร)

1.2.2 ท้าวธตรฐ จัดการอภิเษกพระลามให้ขึ้นครองเมือง (เป็นรูปฮดสงตามแบบประเพณีอีสาน) (ภาพที่ 355)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

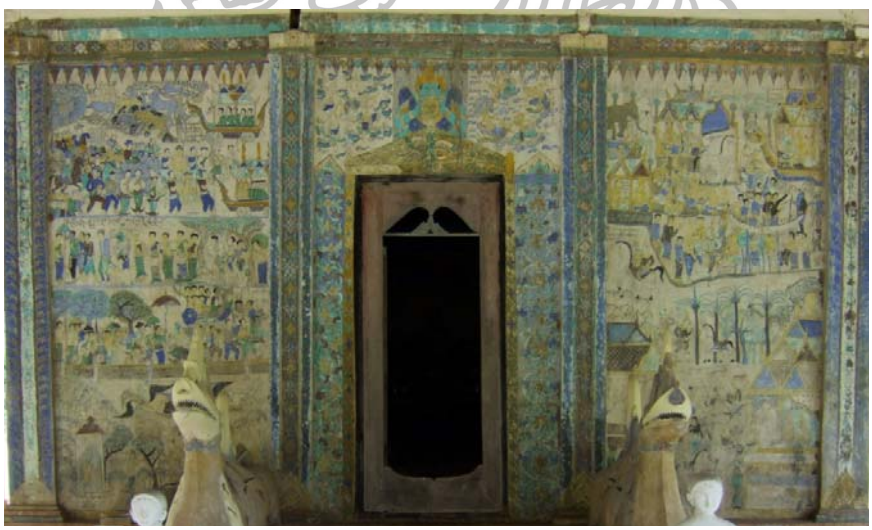
---

[168] ดูการตีความเพิ่มเติมใน ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2532), 63-66.

(ก)

(ข)

(ค)



(ง)

ภาพที่ 354 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก

(ก) ผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

(ข) ท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) ลักนางจันทา

(ค) สู้รบกับบริวารของท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน)

(ง) ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน

ภาพที่ 355 ท้าวธตรฐ จัดการอภิเษกพระลามให้ขึ้นครองเมือง

1.3 **ผนังด้านทิศตะวันตก** หรือผนังด้านหลังพระประธาน เขียนเรื่องพระลักพระลาม และพระมาลัย แบ่งเป็นกลุ่มภาพดังนี้ (ภาพที่ 356)

ภาพที่ 356 ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน

1.3.1 พระลักพระลาม

1.1.3.1 พระลามได้นางคำซาว พระลักได้นางแอกไค้ ลูกสาวพญานาคเป็นชายา

1.1.3.2 พระลามพระลักขี่ม้าตามหานางสีดา พระลามโกรธพระลักจนอยากฆ่า แต่คิดได้เมื่อเห็นพระลักก่อไฟหุงข้าว เห็นก้อนเส้า 3 ก้อน คิดเปรียบเทียบความสัมพันธ์ของทั้งสามคน (ต้นไม้ใหญ่ รูปสัตว์นานา พระรามยืน) (ภาพที่ 357ก)

1.1.3.3 พระลามกินผลนิโครธ กลายเป็นลิง พระลักกับม้ามณีกาบจึงสร้างศาลาอยู่เฝ้าพระลาม

1.1.3.4 นางแพงสีถูกแม่กว้างตกภูเขา เดินป่ามาพบต้นนิโครธและกินผลจนกลายเป็นลิง ต่อมาได้สมสู่กับพระลาม จนเกิดลูกชื่อ หุลละมาน (องค์ประกอบเป็นต้นนิโครธมีลิงใหญ่เกาะต้นไม้)

1.1.3.5 พระลามกลายเป็นคนเมื่อหมดกรรม (แสดงเป็นรูปพระลามขี่ม้ามณีกาบลงจากต้นนิโครธ)

1.1.3.6 พระลามยกทัพไปตามนางสีดา

1.1.3.7 ชิวหาแลบลิ้นเป็นสะพานเชื่อมเมืองลงกากับชมพูทวีป เมื่อทหารเดินข้ามก็พลิกลิ้นให้ลวงตกทะเล หุลละมานและขวัญเท่าฟ้าช่วยทหารขึ้นจากน้ำ หุลละมานถีบโคนลิ้นชิวหาขาด (ภาพที่ 357ข)

1.1.3.8 พระสัตตพระยาหอบภูเขาไปทำสะพาน หุลละมานและขวัญเท่าฟ้าช่วยกันสร้างสะพาน

1.1.3.9 พญานาคปัดตะลุมลักพระลามไปขังที่เมืองบาดาล หุลละมานตามลงไปทำลายที่ขังพระลาม

1.1.3.10 ศึกท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) กับพระลาม ท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) แต่งตั้งให้กุมารทั้ง 9 ลูกนางสุดโทเป็นแม่ทัพไปรบกับพระลาม แล้วถูกศรพระลามตาย

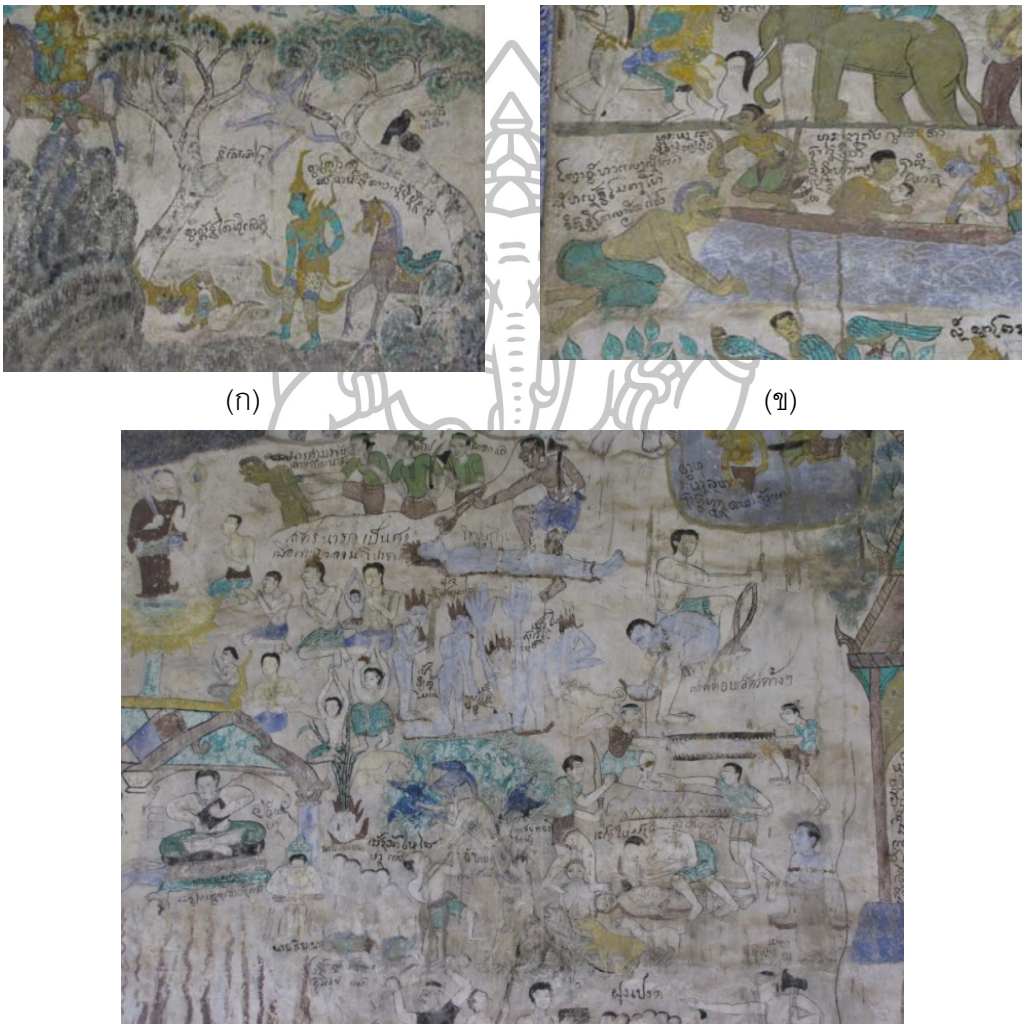
1.1.3.11 ท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) ยิงปืนถูกพระลาม หุลละมานเหาะไปบนภูเขาเอายาสมุนไพรแล้วรีบไปขอมูลโคอุสุภราช พร้อมทั้งจับรถพระอาทิตย์ขว้างไปทางทิศตะวันออกดำลงไปกลางมหาสมุทรเพื่อไปพบพญานาคเพื่อนำมาปรุงเป็นยารักษาพระลาม

1.1.3.12 หุลละมานเอาปืนมาให้พระลามยิงท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบ-มะนาสวน)

1.2.2 พระมาลัยเสด็จนรกภูมิ

ช่างตัดเส้นบางกั้นภาพที่ บริเวณมุมผนังด้านขวา สภาพจิตรกรรมชีดจาง มีอักษรธรรมเขียนไว้บางส่วน กลุ่มภาพใหญ่ทั้งหมดแสดงตอนที่พระมาลัยรับดอกบัวจากชายยากจน และเสด็จลงนรกภูมิเพื่อโปรดสัตว์นรก ภาพพระมาลัยประทับยืนถือตาลปัตร นรกภูมิที่มี

การตัดสินโทษหรือคดีความของยมบาล สัตว์นรก เปรต ได้รับการลงโทษได้รับทุกขเวทนาแสนสาหัส เช่น ภาพนายนิรบาลกำลังตัดสินคดีบ้างใช้เลื่อยศีรษะ บ้างกำลังปีนต้นไม้ที่มีใบคมคล้ายมีดหรือเคียว ตามกิ่งไม้นั้นมีนกตัวใหญ่คอยจิกศีรษะและร่างกาย บ้างอยู่ในกระทะร้อน โดยมีนายนิรบาลถือหอกหรือด้ามแหลมทิ่มแทง เป็นต้น (ภาพที่ 357ค)



(ก) (ข)

(ค)

ภาพที่ 357 ผนังด้านทิศตะวันตก

(ก) พระลักก่อไฟหุงข้าว

(ข) ชิวหาแลบลิ้นเป็นสะพานเชื่อมเมืองลงกากับชมพูทวีป

(ค) พระมาลัยเสด็จเยือนนรกภูมิ

1.4 ผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธานเขียนเรื่องพระลักพระลาม แบ่งเป็นกลุ่มภาพดังนี้ (ภาพที่ 358)

1.4.1 พระอินทร์ชุบตัวลุนลู่ใหม่มีหน้าตาเหมือนคนธรรมดาแล้วส่งมาเกิดใหม่เป็นท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน)

1.4.2 ท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) ประพฤติตัวเกเร พญาตับปรเมศรจึงพาครอบครัวไปอยู่เขายุคนธร พระอินทร์เอาธนูมาให้

1.4.3 ท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) สร้างเมืองลังกา นางจันทาคลอดนางสีดา

1.4.4 ท้าวราพณ์ ให้เอานางสีดาลอยน้ำ

1.4.5 พระฤษีอุ้มนางสีดาออกจากแพ เนรมิตปราสาทให้อยู่กับนางค่อม (ภาพที่ 358ก)

1.4.6 ท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) มาขอนางสีดาจากฤาษี ให้เสี่ยงดาบและธนู

1.4.7 ท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) ยกไม่ได้จึงลาพระฤษีกลับ

1.4.8 พระลามเสี่ยงยกศร ได้นางสีดา (ภาพที่ 358ข)

1.4.9 พระลามพระลักพานางสีดาขี่ม้ามณีกาบกลับเมือง พบกวางคำท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) เนรมิตมาล่อ นางสีดาอยากได้จึงขอให้พระลามจับให้ พระลามฝากนางไว้กับพระลักแล้วตามกวางไป แผลงศรถูกกวาง

1.4.10 พระลักฝากนางไว้กับแม่ธรณีแล้วตามไปดูพระลาม

1.4.11 ท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน) เนรมิตแท่งหินรูปคนอุ้มนางสีดากลับเมือง

1.4.12 พญาครุฑพบท้าวราพณ์ (ท้าวฮาบมะนาสวน)

1.4.13 ตอนกำเนิดสังคีพ พลีจัน

1.4.14 พระฤษีตนหนึ่งชุบนางจากเหงื่อไคลของตนและเอาเป็นภริยาชื่อว่านางไคสี มีลูกสาวชื่อแพงสี

1.4.15 พระฤษีสอนศิลปะศาสตร์ให้สองกุมาร จนเก่งกล้ามาก

1.4.16 พระฤษีเสี่ยงลูกโดยโยนเด็กลงน้ำ 3 คน อธิษฐานว่าถ้าคนใดเป็นลูกแท้ให้ว่ายน้ำกลับมา ปรากฏว่ามีนางแพงสีที่ว่ายน้ำกลับมา

1.4.17 สังคีบ พะลีจัน ลอยน้ำไปถึงเกาะกลางน้ำตั้งเมืองขึ้น สังคีบได้ชายาชื่อนางคตตะราช (องค์ประกอบเป็นรูปปราสาท นางคตตะราชอุ้มลูก)

1.4.18 ทรพีท้าสังคีบ พะลีจัน ทั้งคู่จึงได้สู้รบกัน สังคีบให้พะลีจันเฝ้าปากถ้ำ

1.4.19 พระลามพระลักพบพะลีจันนั่งร้องไห้น้ำตากลายเป็นห้วย

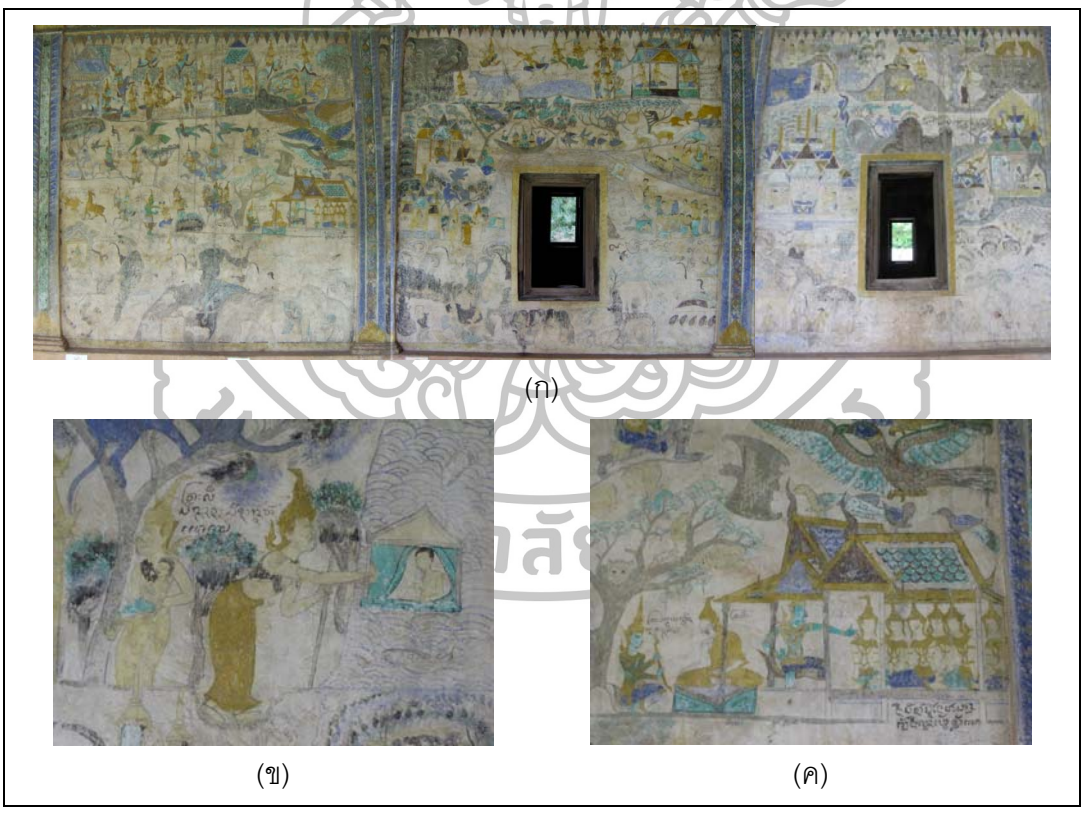
1.4.20 พะลีจันรบกับสังคีบนางคตตะราชช่วยสังคีบจึงถูกปลายดาบของพะลีจันตาบอดทั้งสองข้าง

1.4.21 พระลามยิงศรใส่สังคีบและยิ่งให้เป็นธาตุครอบศพสังคีบ

1.4.22 พระลามพบนางคตตะราชและช่วยรักษาตาให้หายดี

1.4.23 พะลีจันป่าวประกาศหาคนอาสาไปลงกา พบขวัญเท่าฟ้าและนางคตตะราช

1.4.24 หุลละมานลงไปเมืองบาดาลเพื่อเอาธนูแก้ววชิรเพชรไปให้พระรามต่อสู้กับผียักษ์ที่รักษาธนู



(ก)

(ข) (ค)

ภาพที่ 358 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านอนก ผนังด้านทิศใต้

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

(ข) พระฤษีอุ้มนางสีดาออกจากแพ

(ค) พระลามเสี่ยงยกศร ได้นางสีดา

2. **จิตกรรมฝาผนังด้านใน**

สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดี เขียนเรื่องพระพุทธประวัติและสินไซไว้ที่บริเวณตำแหน่งครึ่งผนังบน ด้านล่างปล่อยผนังโล่ง มีเส้นแถบกั้นขอบด้านล่างของภาพ ผนังด้านข้างทั้งสองแบ่งออกเป็นสามช่วงเสา แต่มิได้วางตามลักษณะนี้ แต่การวางตำแหน่งภาพจัดสรรตามรูปแบบของผนังสิมทั้งหมด ภาพจิตรกรรมที่เขียนเป็นภาพเล่าเรื่อง แต่มีองค์ประกอบที่ไม่หนาแน่นแยกเป็นสัดส่วนชัดเจน ส่วนสีที่ใช้ส่วนใหญ่โดยรวมจะเป็นกลุ่มสีต่างไปจากผนังด้านนอกที่ผนังภายในเขียนเรื่องพระพุทธประวัติ ช่างจึงใช้กลุ่มสีเหลือง น้ำตาลในการระบายสีภาพบุคคลต่าง ๆ ในสัดส่วนที่มากกว่าผนังด้านนอก จึงทำให้จิตรกรรมฝาผนังภายในนี้มีโครงสีออกโทนสีเหลืองแดงของวรรณะร้อนต่างไปจากผนังด้านนอกจะเป็นโทนเย็น ดังนี้

2.1 **ผนังด้านทิศเหนือ** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน ผนังเป็นพื้นที่ผืนผ้าตามแนวยาวไม่ได้แบ่งเรื่องตามช่วงเสา สามารถอธิบายได้ดังนี้(ภาพที่ 359ก)

2.1.1 อดีตพุทธ

พื้นที่ส่วนครึ่งแรกของผนัง ตำแหน่งติดกับพระประธานเป็นภาพอดีตพุทธ 5 พระองค์ สลับด้วยแจกันดอกไม้ที่มีรูปแบบแตกต่างกัน พระพุทธองค์ประทับยืนปางถวายเนตร โดยที่พระหัตถ์สองข้างประสานกันอยู่ที่หน้าพระเพลาลืมพระเนตร[169] เป็นปางเดียวกันกับภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านในวัดบ้านยาง ระบายผิวพระวรกายสีเหลืองอ่อน ส่วนรูปแบบครองจีวรสีขาวนั้น ครั้งแรกคาดว่าภาพยังไม่เสร็จสมบูรณ์ เพราะยังอยู่ในขั้นตอนของการร่างภาพ โดยช่างเขียนยังคงทิ้งรอยร่างดินสอไว้ แต่เมื่อพิจารณาผนังตรงข้ามที่สมบูรณ์แล้วทั้งตัดเส้น ระบายสีขาวย่อมแสดงให้เห็นเจตนาที่ช่างคงต้องการระบายสีรูปแบบนี้ (ภาพที่ 359ก)

---

[169] ปางถวายเนตร พระอิริยาบถยืน พระหัตถ์ทั้งสองประสานกันอยู่ที่ข้างหน้าพระเพลา ลืมพระเนตร ปางนี้มีความหมายกล่าวถึงสัปดาห์แรกหลักการตรัสรู้พระพุทธองค์ประทับเสวยธรรมปิติที่รัตนบัลลังก์ ครั้นย่างเข้าสัปดาห์ที่สอง พระพุทธองค์ทรงประทับยืน ลืมพระเนตรบูชาพระศรีมหาโพธิ์ที่พระพุทธองค์ประทับตรัสรู้ตลอดสัปดาห์ที่สองนั้น โดยมิได้กระพริบพระเนตรเลย สถานที่แห่งนั้นเรียกว่าอนิมมิสเจดีย์ ดูเพิ่มเติมใน ไขศรี ศรีอรุณ, **พระพุทธรูปปางต่าง ๆ ในสยามประเทศ**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: พิคเณศพริ้นติ้ง, 2546), 21.

2.1.2 พุทธประวัติ แบ่งเป็นกลุ่มภาพต่าง ๆ ดังนี้

2.1.2.1 ตอนคัพภานิกขมน

กลุ่มภาพขนาดเล็กอยู่มุมภาพปราสาท ล้อมพื้นที่ภาพเป็นวง กล่าวถึงพระนางสิริมหามายาประสูติพระราชโอรส ณ ชายป่าตำบลลุมพินี

2.1.2.2 ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ อธิบายเป็นกลุ่มภาพได้ดังนี้

2.1.2.2.1 ตำแหน่งกลุ่มภาพปราสาทขนาดใหญ่ เขียนเป็นกลุ่มภาพรถม้าพระที่นั่งออกจากปราสาท ด้านหน้ามีนักบวช คนแก่ คนเจ็บนอนล้มอยู่ แสดงตอนที่เมื่อพระโพธิสัตว์มีพระชนม์ได้ 28 พรรษาทรงออกประพาสอุทยานได้พบคนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวชจึงทรงสังเวชพระทัย และทรงเลือกจะออกบวช[170] (ภาพที่ 359ข)

2.1.2.2.2 ตำแหน่งติดกับผนังด้านหน้าพระประธาน เป็นกลุ่มภาพปราสาทขนาดใหญ่เป็นศูนย์กลางภาพ กล่าวถึงตอนที่กลางดึกแห่งการตัดสินพระทัยตอนเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จไปทอดพระเนตรพระนางพิมพาบรรทมอยู่กับพระโอรสราหุลแล้วจึงเสด็จออกพร้อมด้วยม้ากัณฐกะและนายฉันนะรอตามเสด็จ (ภาพที่ 359ข)

2.1.2.2.3 เหนือภาพกลุ่มปราสาทเป็นท้องฟ้าแห่งเมืองกบิลพัสดุ์ แสดงภาพเหตุการณ์ตอนต่อมาที่ในยามดึกเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์เสด็จขึ้นทรงประทับม้ากัณฐกะเพื่อเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ภาพเขียนส่วนนี้มีองค์ประกอบท้าวจตุโลกบาลเพียงสองประจำที่เท้าทั้งสองของม้ากัณฐกะ (ภาพที่ 359ข)

2.1.2.2.4 ตำแหน่งกึ่งกลางผนังภาพเขียนกล่าวถึงตอนที่เมื่อเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์ทรงม้าพระที่นั่งมาถึงริมฝั่งแม่น้ำอโนมาแล้ว ทรงเปลื้องเครื่องทรงและอาภรณ์ มอบให้นายฉันนะอัญเชิญกลับเมือง มีภาพม้ากัณฐกะนอนสิ้นใจเศร้าโศกเสียใจจนดวงใจแตกสลาย (ภาพที่ 359ก)

2.1.2.2.5 ภาพเหตุการณ์ถัดมาบริเวณเดียวกัน ภาพนายฉันนะกำลังแบกคานสอดเครื่องทรง อาภรณ์ และอานม้า ของพระพุทธองค์กำลังเดินทางกลับไปยังเมืองกบิลพัสดุ์นั้น ซึ่งมักพบมากในจิตรกรรมอีสานหลายแห่ง (ภาพที่ 359ค)

---

[170] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 53.

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 359 ภาพจิตกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศเหนือ

(ก) ผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

(ข) ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

(ค) นายฉันนะแบกคานสอดเครื่องทรง อาภรณ์ และอานกลับไปยังเมืองกบิลพัสดุ์

2.2 **ผนังด้านทิศตะวันออก**หรือผนังด้านหน้าพระประธาน เว้นพื้นที่ใต้จั่วหลังคาเป็นพื้นที่ผนังสี่เหลี่ยมผืนผ้าตามแนวยาว แบ่งเขียนเป็นสองแถว สองเรื่อง อธิบายได้ดังนี้ (ภาพที่ 360ก)

ตำแหน่งเหนือประตูทางเข้าในตอนนี้เขียนลำดับไว้ค่อนข้างสับสน เพราะช่างเขียนใช้กลวิธี คือ ภาพพระพุทธองค์เป็นศูนย์กลางภาพ เขียนพุทธประวัติในตอนต่าง ๆ ร่วมไว้ดังนี้คือ

2.2.1 ภาพพุทธประวัติ

2.2.1.1 ตอนพุทธบูชา ตำแหน่งภาพเขียนไว้ใต้บัลลังค์ กล่าวถึงพระพุทธองค์ทรงรับหญ้าคา 8 กำ จากโสถิยพราหมณ์ (ภาพที่ 360ก)

2.2.1.2 ตอนมารวิชัย ดังที่กล่าวมาเขียนภาพเป็นเหตุการณ์ร่วมฉากเดียวกันกับส่วนก่อน ภาพพระพุทธองค์ประทับนั่งทำท่าปางสมาธิเป็นศูนย์กลางของภาพ ภาพพญามารวัสวดียกกองทัพมารเพื่อขัดขวางการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าเข้าผจญทางขวาของพระองค์ มีอักษรไทยน้อยเขียนว่า “อันนี้มารมาประจญพระเจ้าแล” แต่พระองค์ไม่ทรงหวั่นไหว เรียกแม่พระธรณีเป็นพยานว่าพระองค์ถึงพร้อมที่จะตรัสรู้ แม่ธรณีปรากฏกายจากพื้นดิน บิดน้ำจำนวนมหาศาลออกจากมวยผม น้ำมหาศาลท่วมเหล่ามารเป็นเหตุให้พญามารยอมแพ้แก่พระโพธิสัตว์นั้น ภาพกองทัพมารเข้าผจญพุทธองค์เขียนไว้มีเพียงองค์ประกอบหลัก ๆ เช่น พญามาร พญาช้าง และเหล่ามารอีกสี่ถึงห้าตน และส่วนตอนมารพ่ายเขียนไว้สองกลุ่มภาพ คือ กลุ่มแรกพญามารพร้อมด้วยธิดาพญามาร 4 นาง พนมหัตถ์ทางฝั่งซ้ายของพระพุทธองค์ มีอักษรไทยน้อยเขียนว่า “พญามารยอมแล” อีกกลุ่มภาพเป็นมวลน้ำจากมวยผมพระแม่ธรณีท่วมเหล่ามารจนพ่ายนั้นอยู่ทิศทางฝั่งขวาใต้ภาพทัพพญามารผจญ (ภาพที่ 360ก,ข)

2.2.1.3 ตอนโพธิสัพพัญญู[171] ภาพธิดามารมีถึง 4 นาง เขียนไว้ในสองตอนคือ ก่อนและหลังกลายร่างจากหญิงสาวสวยเป็นหญิงชราหลังค่อม 4 ตนมีผิวกายสีเข้ม แต่งกายแบบบุคคลธรรมดาหรือชาวบ้าน ไม่ใส่เสื้อ นุ่งผ้าซิ่น มีหลังค่อม เดินถือไม้เท้าค้ำยัน หันหลังให้พระพุทธองค์เพื่อกลับไปหาพญามาร โดยที่ช่างวัดสระบัวแก้วนี้ก็ได้เขียนไว้ใกล้ฉากตอนมารผจญพร้อมด้วยอักษรธรรมบรรยายว่า “นางทั้ง ๔ นี้ลูกสาวพญามาร มาขอพระองค์ไปเป็นผัวแลพระพุทธองค์บ่ยินนำก็เลยเป็นคนเฒ่าแลกลับออกมานี้เนอ” ตามเนื้อหาปฐมสมโพธิกถาเป็นเหตุการณ์ภายหลังที่พระองค์ได้ผจญเหล่าพญามาร และทรงตรัสรู้แล้ว กล่าวถึงธิดาพญามารทั้ง 3 นาง คือ นางตัณหา นางราคะ และนางอรดี มากระทำการยั่วยวนไม่ให้พระองค์บรรลุธรรม แต่พระองค์ซึ่งทรงตัดกิเลสดับสิ้นแล้ว จึงไม่มีอำนาจกิเลสใด ๆ ครอบงำพระองค์ได้อีก และเมื่อไม่อาจนำพระองค์มาสู่อำนาจแห่งตนได้แล้ว (ภาพที่ 360ค)

2.2.1.4 ธัมมจักกปริวิตต์ พระพุทธองค์ทรงประทับยืนท่ามกลางทิวทัศน์ป่าเขา ที่มุมผนังด้านซ้ายเพียงองค์เดียวไม่มีภาพอื่น ๆ มีอักษรธรรมเขียนว่า “อันนี้พระพุทธเจ้าเดินไปโผด (โปรด) ปัญจวัคคีทั้ง ๕ แล” คงกล่าวถึงเนื้อความในตอนที่พระองค์กำลังเสด็จสู่ป่าอิสิปตนมฤคทายวัน (ป่ากวาง) ในวันขึ้น 15 ค่ำเดือน 8 เพื่อทรงแสดงปฐมเทศนาธรรมจักรกัปปวัตตนสูตรแก่ปัญจวัคคีย์ทั้ง 5 องค์ที่เคยปรนนิบัติครั้งยังไม่บรรลุพระสัมมาสัมโพธิญาณ (ภาพที่ 360ง)

---

[171] เรื่องธิดามารกล่าวไว้ในตอนโพธิสัพพัญญูปริวรรต ดูเพิ่มเติมใน สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, 105.

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

ภาพที่ 360 ภาพจิตiกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันออก

(ก) ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน

(ข) กองทัพมาร

(ค) ธิดามาร

(ง) พระพุทธองค์โปรดแก่ปัญจวัคคีย์ทั้ง 5 องค์

2.2.1.5 ตำแหน่งผนังทางขวา เขียนเป็นภาพปราสาทหลังใหญ่ ภายในปราสาทเขียนอักษรไทยไว้ว่า “อันนี้พระยาสีสุดโทกับนางสีหามะญาแม่พระพุดทะเจ้าแล” คงกล่าวถึงความเป็นมาตอนต้นเรื่องของพุทธประวัติของพระโพธิสัตว์พระชนกคือ พระเจ้าสุทโธทนะ และพระชนนี คือ พระนางสิริมหามายา (ภาพที่ 360ก)

2.2.2 สินไซ

บริเวณผนังด้านล่างต่อจากพุทธประวัติที่กล่าวมา แบ่งออกเป็น 3 กลุ่มภาพ คือ

2.2.2.1 ตำแหน่งผนังด้านซ้าย เขียนรูปสีโห สินไชพร้อมด้วยโอรส 6 พระองค์ กล่าวถึงตอนที่ทั้งหมดเดินทางเรียนศาสตร์ศิลป์จนได้พบสินไช และสีโห ทั้งหมดจึ่งออกไปตามสุมณฑากลับเมือง

2.2.2.2 ติดประตูทางซ้าย เขียนภาพเหตุการณ์ระหว่างการเดินทางตามหานางสุมณฑาว่าสินไชต้องพบอุปสรรคด่านต่าง ๆ เขียนเป็นฉากสู้รบ เช่น ด่านงูซวง ภาพสินไชรบกับงูซวง

2.3 ผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน ผนังด้านนี้เป็นพื้นที่แนวสี่เหลี่ยมผืนผ้าตามแนวยาวไม่ได้แบ่งเรื่องตามช่วงเสา เขียนเรื่องพุทธประวัติ อดีตพุทธ และสินไช สามารถอธิบายได้ดังนี้

2.3.1 พุทธประวัติ แบ่งเป็นกลุ่มภาพต่าง ๆ ดังนี้

2.3.1.1 ธัมมจักกปริวัตต์ ตำแหน่งด้านขวาของผนัง ภาพพระพุทธองค์ประทับนั่งบนบัลลังค์อยู่ท่ามกลางเหล่าสาวกจำนวนหนึ่ง เป็นภาพตอนต่อเนื่องจากผนังด้านทิศตะวันออกกล่าวถึง วันขึ้น 15 ค่ำเดือน 8 เพื่อทรงแสดงปฐมเทศนาธรรมจักรกัปปวัตตนสูตรแก่ปัญจวัคคีย์ทั้ง 5 องค์ที่เคยปรนนิบัติครั้งยังไม่บรรลุพระสัมมาสัมโพธิญาณ มีอักษรธรรมเขียนว่า “อันนี้บ่อน (ที่) โผด (โปรด) ปัญจวัคคีทั้ง ๕ แล” (ภาพที่ 361)

2.3.1.2 ยสบรรพชาปริวัตต์ พระพุทธองค์ประทับนั่ง และสาวกเบื้องหน้า มีอักษรธรรมเขียนว่า “พระพุทธองค์มาโผดพระยสะแล” กล่าวถึงตอนที่ กุลบุตรชื่อ ยสกุลบุตร และสหาย บุตรเศรษฐีได้ฟังธรรมเทศนาจากพระพุทธองค์จึงเกิดศรัทธาขอบวช และได้บรรลุอรหันต์ (ภาพที่ 66)

2.3.2 สินไช (ภาพที่ 361)

เขียนเป็นภาพเหตุการณ์ระหว่างการเดินทางของสินไชและสีโห เพื่อตามหานางสุมณฑาและต้องพบอุปสรรคด่านต่าง ๆ ดังนี้

2.3.2.1 สินไชเดินป่า เขียนเป็นภาพเล็กใกล้กับภาพพุทธประวัติเป็นภาพบุคคล สินไชถือธนูเดินป่า มีอักษรธรรมเขียนว่า มีอักษรธรรมเขียนว่า “นี้ท้าวสินไช”

2.3.2.2 สินไชเดินผ่านข้ามแม่น้ำ ลำธาร เขียนไว้ที่ด้านล่างริมผนังทางซ้าย เป็นภาพสินไชกำลังนั่งเรือข้ามน้ำ มีอักษรธรรมเขียนว่า “สินไชข้ามแม่น้ำโยชน์ ๑ แล“

2.3.2.3 สินไชรบ ด่านช้าง มีอักษรธรรมเขียนว่า “สินไชเล่วช้างแล”

2.3.2.4 สินไชรบ ด่านยักษ์กันดาร เขียนไว้ในแนวถัดมา มีอักษรธรรมเขียนว่า “ท้าวสินไชเล่วยักษ์กันดารแล นี่ยักษ์กันดาร “

2.3.3 อดีตพุทธ

พื้นที่ส่วนที่สองของผนัง ภาพอดีตพุทธ 4 พระองค์ สลับด้วยแจกันดอกไม้ที่ตกแต่งลวดลายมีรูปแบบแตกต่างกัน พระพุทธองค์ประทับยืนปางถวายเนตร โดยที่พระหัตถ์สองข้างประสานกันอยู่ที่หน้าพระเพลาลืมพระเนตร ซึ่งเป็นปางเดียวกันกับจิตรกรรมฝาผนังด้านในวัดบ้านยาง ระบายผิวพระวรกายสีเหลืองเข้มกว่าผนังตรงข้าม ส่วนรูปแบบครองจีวรสีขาว ผนังนี้ได้ตัดเส้นด้วยสีเข้มเสร็จสมบูรณ์แล้ว ต่อด้านท้ายเขียนรูปผู้ชายนั่งหันพนมมือเขียนไว้ด้วยหน้าตาท่าทางสมจริงกว่าส่วนอื่น มีตัวอักษรไทยเขียนกำกับว่า “รูปนายพานบุญ รักสาศีลดี” (ภาพที่ 361)

ภาพที่ 361 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

2.4 **ผนังด้านทิศตะวันตก** หรือผนังด้านหลังพระประธาน เว้นพื้นที่ว่างใต้จั่วหลังคา ด้านล่างเป็นส่วนผนังเป็นพื้นที่ผนังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ครึ่งผนังบนเขียนเป็นภาพจิตรกรรมด้านล่างปล่อยโล่ง ผนังบนที่มีภาพจิตรกรรรมจัดองค์ประกอบในการวางภาพแบ่งออกเป็นสองแถวบนและล่างโดยตัดเส้นแนวนอนคั่นภาพแบ่งพื้นที่ชัดเจน แบ่งภาพได้เป็น 2 กลุ่มดังนี้

2.4.1 พุทธประวัติ(ภาพที่ 362)

2.4.1.1 ตอนมหาปรินิพพานปริวัตต์ เขียนไว้สามฉาก คือ

2.4.1.1.1 ส่วนภาพมุมผนังด้านขวาเป็นกลุ่มภาพพระพุทธเจ้าและภาพบุคคลเป็นเหตุการณ์ตอนต่อเนื่องกันถึงปัจฉิมบิณฑบาต ในตอนอัคคทานของนายจุนทะ

2.4.1.1.2 เมื่อพระพุทธองค์รับถวายภัตราหารครั้งนั้นก็บังเกิดพระอาพาธโลหิตปักขันทิกโรคและปรินิพานในเวลาต่อมา มีอักษรธรรมเขียนไว้สองประโยคว่า “ พระพุทธเจ้าฉันหมูงวน จากนายจุนทะ” และ “พระพุทธเจ้ามาบิณฑบาต พระพุทธเจ้ารากเลียด (เลือด) สู่ที่นี้แล” และ

2.4.1.1.3 ศูนย์กลางภาพพื้นที่ผนังในแนวนอนเขียนพุทธประวัติในตอนที่เสด็จปรินิพพานใต้ต้นสาละคู่ ณ เมืองกุสินารา ภาพแสดงถึงเหตุการณ์และบรรยากาศความเศร้าโศกของเหล่าพระสาวกทั้งหลาย เช่น พระโมคคัลลาน์ ส่วนพระกัสสปะ เขียนนั่งประทับอยู่เบื้องพระบาทพุทธองค์ พร้อมนี้ด้วยพระอินทร์และเทพยดาทั้งมวลที่เขียนเหาะมาด้านบนของผนัง องค์ประกอบคล้ายคลึงกับภาพตอนเดียวกันนี้ที่วัดโพธาราม วัดป่าเรย์ไรย์ จังหวัดมหาสารคาม (ภาพที่ 362)

2.4.1.2 ตอนมารพันธปริวัตต์ ตำแหน่งภาพอยู่มุมซ้ายของผนังมีอักษรธรรมเขียนไว้ว่า “พระอานนท์” และ“พระธรรมาโศกเข้ามานมัสการพระพุทธเจ้า” หากรูปนี้หมายถึงพระอานนท์ช่างได้เขียนให้มีรูปแบบเดียวกับพระพุทธเจ้าที่พระเศียรประดับด้วยพระรัศมีแหลม คงหมายถึงตอนที่หลังพระพุทธองค์ปรินิพพาน และหลังจากการสร้างพระบรมธาตุแล้วเสร็จ 218 ปี พระเจ้าอโศกมหาราชจะให้ขุดสถูปและนำพระธาตุขึ้นแจกจ่ายไปประดิษฐานตามเมืองต่าง ๆ (ภาพที่ 362)

ภาพที่ 362 จิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน

2.4.1.3 ศูนย์กลางภาพแถวล่างนี้เป็นพระแท่นบรรทมสี่เหลี่ยมของเรื่องที่อยู่แถวบน ทางซ้ายและขวาเป็นแจกันดอกบัวข้างละ 4-5 ใบแทรกด้วยภาพบุคคลมีขนาดเล็กแต่งตัวแบบข้าราชบริพารชาย ผมสั้น ใส่เสื้อคอกลมแขนยาว ผ่าอก นุ่งโจงกระเบน ไม่สวมรองเท้าน้อมกราบสักการะพุทธองค์จำนวน 3 ภาพ เขียนอิริยาบทไว้แตกต่างกัน เช่น นั่ง คุกเข่า และหันหลัง (ภาพที่ 362)

ลักษณะการเขียน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของสิมวัดสระบัวแก้ว จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นเขียนโดยกลุ่มช่างพื้นบ้านที่ร่วมกันเขียนหลายคนซึ่งล้วนเคยผ่านการบวชเรียนมาแล้วได้แก่ จารย์จื จารย์ทองมา จารย์น้อย (บ้านโศกธาตุ ไม่ทราบอำเภอ) จารย์พรหมา (อำเภอวาปีปทุม จังหวัดมหาสารคาม) [172] ภาพจิตรกรรมเขียนไว้ทุกผนังทั้งด้านนอกด้านใน ด้านในเป็นเรื่องพุทธประวัติ อดีตพุทธ ด้านนอกชาดกนอกนิบาต เรื่องพระลักพระลาม และพระมาลัย

ด้วยลักษณะกายภาพของผนังอาคารของทั้งสองผนังด้านในและด้านนอกนั้น จึงมักพบว่าช่างมีกลวิธีกับตำแหน่งการวางภาพที่ แตกต่างกันด้วย เช่น ผนังด้านในจะเขียนไว้ในพื้นที่ผนังด้านบนเท่านั้น ซึ่งมีพื้นที่ภาพจิตรกรรมฝาผนังแต่ละผนังเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า การเรียงลำดับเรื่องราวจึงเป็นลักษณะแถวแนวนอนตามลักษณะกายภาพของผนังอาคาร ด้วยที่ผนังวัดนี้ไม่มีมีแนวช่วงเสากั้น ภาพเขียนจึงถูกวางแบบต่อเนื่องกันเป็นองค์ประกอบแผ่นยาว แบบต่อขยายออกทางด้านข้าง หากต้องการเปลี่ยนเรื่องเขียนใหม่ ก็เว้นที่ว่างของผนัง และเขียนเริ่มเรื่องได้ โดยที่ไม่ใช้เส้นแนวตั้งขีดคั่นภาพ เช่น ผนังด้านทิศเหนือ อาจมีบางตำแหน่งของผนังที่ช่างแบ่งสัดส่วนการเขียนย่อยของผนังออกเป็นแถวบน แถวล่างเช่นผนังด้านหลังพระประธาน เพื่อเพิ่มเรื่องราวในตอนที่ต่าง ๆ กัน กลุ่มสีที่ใช้เป็นโทนร้อนคือ ส้มเหลืองเป็นหลัก

ส่วนผนังภายนอกนั้นมีพื้นที่ผนังเป็นผืนกว้างกว่า เขียนภาพเล่าเรื่องเต็มพื้นที่ทั้งสี่ด้านแต่ละผนังออกแบบตกแต่งลายเสาล้อมทุกต้น การวางตำแหน่งเรื่องนั้นอาจดูเหมือนไม่มีกฎเกณฑ์แน่ชัดในกลุ่มช่างพื้นถิ่น ไม่ได้เรียงลำดับกันอย่างเป็นระบบทั้งภายในผนังเดียวกัน และผนังตามทิศต่างๆ ค่อนข้างสลับไปสลับมา โดยเฉพาะผนังภายนอกนี้เว้นช่องว่างรอบภาพน้อย องค์ประกอบภาพจะเหมือนเป็นแผ่นใหญ่และเข้าใจยาก ขณะที่กลุ่มโทนสีที่ใช้ด้านนอกจะเป็นโทนเย็น ของสีครามเขียว เป็นหลัก เมื่อพิจารณาจากภาพรวมแม้ภาพจิตรกรรมนี้จะเขียนหลายเรื่องโดยมากเน้นตอนสำคัญ ฉากสำคัญ แต่ที่ดูช่างเน้นเป็นหลักเขียนไว้ละเอียดน่าจะเป็นเรื่องพระลักพระลาม

1. **ทิวทัศน์**

ด้วยลักษณะการเขียนภาพของทั้งสองผนังด้านในและผนังด้านนอกมีความแตกต่างกันมาก ด้านในเน้นเฉพาะองค์ประกอบหลัก ตัวละครสำคัญ ในฉากสำคัญ ผนังจึงค่อนข้างโปร่งและโล่ง ไม่เน้นเขียนภาพบรรยากาศทิวทัศน์และรายละเอียดประดับมากนัก ตรงกันข้ามขณะที่ผนังด้านนอกองค์ประกอบหนาแน่นมากกว่ามากทั้งเรื่องราวมากตอน ตัวละครจำนวนมาก บรรยากาศทิวทัศน์หลากหลาย อีกทั้งที่ว่างของภาพมีน้อย กลวิธีการเขียนภาพทั้งสองผนังจึง

---

[172] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 39.

มีความต่างมาก อาจย้ำความเข้าใจในส่วนนี้ได้ว่าช่างเขียนนั้นคนละคนกันการพิจารณาจึงดูจากภาพรวมภาพทิวทัศน์ของสิมนี้จึงอาจจำแนกต้นไม้เป็นสองกลุ่ม คือ

1.1 ต้นไม้

1.1.1 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทมีลักษณะคล้ายคลึงกัน มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ รวมถึงไม้พุ่มเตี้ย ช่างพื้นบ้านที่นี้ได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วยหลายวิธีการ คือ 1) อาจรองสีพื้นด้วยสีอ่อนหรือไม่ก็ได้ แล้วใช้แปรงแตะสีเข้ม อ่อนเป็นพุ่มใบ เรียงกันเป็นแถวเว้นจังหวะห่างเท่า ๆ กัน อาจใช้สีเดียวหรือสลับผสมสีต่างกันก็มี 2) ระบายสีพื้นและตัดเส้นรายละเอียดทีละใบแบบสมจริงตามธรรมชาติ ส่วนลำต้น กิ่งก้านนั้นทั้งสองวิธี ช่างเขียนให้มีลักษณะสมจริง โดยแยกก้าน คดเคี้ยว และระบายด้วยสีเข้ม เช่น เทา น้ำตาล อาจตัดเส้นหรือไม่ก็ไม่เสมอกันทุกภาพทุกผนัง (ภาพที่ 363, 364ก)

1.1.2 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้ เขียนรายละเอียด ตัดเส้น ใบระบายสีเลียนแบบธรรมชาติและมีอยู่ตามท้องถิ่น พบเขียนมากในประเภท เช่น ต้นตาล ต้นมะพร้าว ต้นกล้วย เป็นต้น (ภาพที่ 364ข)

1.2 ท้องฟ้า ผนังภายในส่วนมากฉากท้องฟ้าใช้สีขาวนวลของผนัง ไม่เน้นรายละเอียด เราสามารถทำส่วนผนังภายนอก จะตัดเส้นเดี่ยวหรือคู่ม้วนตวัดเป็นระยะ เป็นต้น (ภาพที่ 364ค)

1.3 ภาพผืนน้ำ ช่างจะใช้วิธีการ คือ 1) ระบายสีพื้นน้ำเรียบด้วยสีคราม 2) ตัดเส้นสีครามให้โค้งทับซ้อนกันคล้ายเกล็ดปลา 3) ทั้งระบายสีพื้นเรียบและตัดเส้นโค้ง (ภาพที่ 364ง)

1.4 ภูเขาหรือโขดหิน สำหรับสิมนี้เขียนขนาดไม่สูงใหญ่มากเป็นก้อนโค้งกลมทับซ้อนสลับไปมา เรียงเป็นแถวระบายด้วยสีเข้มอ่อนด้วย สีดำ แทรกสีเน้นด้วยเทาหรือเขียว (ภาพที่ 361)

ภาพที่ 363 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทวิธีที่หนึ่ง

ภาพที่ 364 ภาพทิวทัศน์

(ก) ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทวิธีที่สอง (ข) ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้

(ค) ท้องฟ้า (ง) ภาพผืนน้ำ

2. ภาพบุคคล

2.1 บุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ เทวดา เจ้านายชั้นสูง ยักษ์ โดยทั่วไปการเขียนภาพบุคคลของสิมนี้ พระเวสสันดร พระนางมัทรี สินไซ ไม่แตกต่างจากจิตรกรรมอีสานแหล่งอื่น ๆ ที่อิงรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีมีการแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ ไม่แสดงอารมณ์ โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสรีระ สีผิวและเครื่องประดับ รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องราวเพื่อบ่งบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ โดยรวมใช้วิธีการตัดเส้นลงสี เฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ กลวิธีการเขียนเครื่องประดับตกแต่งร่างกายเขียนเป็นเค้าโครงเรียบ ระบายด้วยสีเหลือง ให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับตกแต่งส่วนต่าง ๆ เช่น มงกุฎ สังวาลย์ กรองศอ เป็นต้น (ภาพที่ 365ก)

2.2 ภาพพระพุทธเจ้า สิมวัดนี้ปรากฏเขียนไว้ที่ผนังด้านในเรื่องพุทธประวัติและอดีตพุทธ สิ่งที่เป็นลักษณะเฉพาะต่างไปจากที่อื่น คือ บริเวณพระเศียรใต้รัศมี เขียนเป็นก้อนกระพุ่มนูนขึ้นสองข้างบ้างระบายด้วยสีคราม ดำ หรือสีอื่น ๆ กรอบพระพักตร์คล้ายสวมใส่เครื่องประดับประเภทกะบังหน้า มีกรรเจียกจร เพราะระบายด้วยสีเหลืองแตกต่างจากสีผิวกาย บั้นพระองค์สวมผ้าคาด ส่วนภาพอดีตพุทธนั้นทรงครองจีวรมีสีขาว (ภาพที่ 365ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 365 ภาพบุคคล

(ก) ภาพบุคคลชั้นสูง (ข) ภาพพระพุทธเจ้า

2.3 การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางกำสนมกำนัล ชาวบ้าน นั้น จะแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะวาดเป็นกลุ่ม และภายในกลุ่มเดียวกันจะแต่งตัวคล้ายกัน อิริยาบถแสดงซ้ำกัน ยกเว้นชาวบ้านที่จะหลากหลายกว่า

2.3.1 ข้าราชบริพาร ขุนนางผู้ชาย แบบดั้งเดิมใส่เสื้อคอกลมมีทั้งสวมแขนสั้นและยาวมีแถบเสื้อผ่ากลาง นุ่งโจงกระเบนผ้าคาดเอว ไว้ผมสั้น ตัวอย่างเช่น นายฉันนะ (ภาพที่ 366ก)

2.3.2 ข้าราชบริพารสตรี บางคนไม่สวมเสื้อ บางคนใส่เสื้อคอกลมแขนยาวคล้องหรือพาดสไบ นุ่งผ้าซิ่นมีชายผ้า รวบผม ไม่สวมรองเท้า โดยเฉพาะข้าราชบริพารที่ผนังด้านนอกเขียนรายละเอียดการตกแต่งลายผ้าซิ่นอย่างงดงามแตกต่างกันออกไป (ภาพที่ 366ข)

2.3.3 ชาวบ้านทั่วไป จะเขียนไว้นอกปราสาท แต่งกายเรียบง่าย ไม่สวมใส่เครื่องประดับ ผู้ชายมีทั้งสวมและไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบนหรือสั้นอย่างใดอย่างหนึ่ง ผ้าคาดเอว ทรงผมสั้น ส่วนสตรีอาจไม่สวมเสื้อ คล้องสไบบ้าง นุ่งผ้าซิ่น นุ่งโจงกระเบน รวบผมมวย แสดงกิริยา ท่วงท่า หลากหลาย อย่างสมจริง ทั้งหมดไม่สวมรองเท้า แสดงอายุหรือวัย เช่น ภาพธิดาพญามาร ผมขาว มีหลังค่อม ผิวหนังคล้ำ เหี่ยวย่น (ภาพที่ 366ง)

2.3.4 ดาบสหรือฤาษี จะยังคงสวมมงกุฎ อาภรณ์เครื่องนุ่งห่มระบายด้วยสีเหลืองแทนความหมายนุ่งห่มหนังสัตว์ (ภาพที่ 366ค)

2.3.5 พระภิกษุสงฆ์ เช่น ภาพพระสาวก มีลักษณะคล้ายๆกัน บุคลิกสำรวม ศีรษะโล้น บางภาพตัดเส้นคล้ายมีผม ครองจีวรห่มเฉียง บางองค์รัดประคดอก (ภาพที่ 366ฉ)

2.4 ภาพขบวนทหาร มีทหารทั้งที่ขี่ช้างม้า และเดินเท้าโดยเขียนรูปทหารเป็นแบบผสม ภายในกลุ่มเดียวกันจะเขียนลักษณะเหมือนกัน การแต่งกายทหารของสิมนี้ คือ

แบบที่หนึ่ง คือ ทหารที่ยังคงสวมเครื่องแต่งกายแบบอย่างดั้งเดิม ด้วยเสื้อคอกลม มีแถบรังดุมกลางอก กางเกงขายาวหรือนุ่งโจงกระเบน ใช้ดาบเป็นอาวุธ และมักไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 366ช)

แบบที่สอง คือ คาดว่าสวมเครื่องแบบตามแบบความเป็นจริงของข้าราชการทหารในช่วงสมัยนั้น เช่น ทหารเดินเท้าบางกลุ่ม สวมหมวกเหล็กหรือหมวกหม้อตาล เสื้อและกางเกงขายาวสีแตกต่างกันออกไป ประดับยศ คาดเข็มขัดทับเสื้อนอก มักพบสวมรองเท้าหนังทรงสูง ประทับอาวุธที่เป็นปืนยาว (ภาพที่ 366ซ)

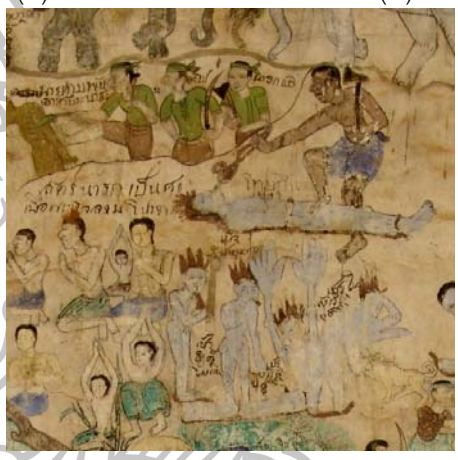
2.5 ส่วนภาพบุคคลอื่นๆ ในประเภทอื่น เช่น สัตว์นรก นั้นจะเขียนไว้มีลักษณะแตกต่างจากกลุ่มบุคคลที่กล่าวผ่านมา เปลือย มีอวัยวะที่ยืดยาวออก เช่น คอ แขน ขา และกำหนดสีผิวคล้ำหลากหลายสี (ภาพที่ 366จ)

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)



(จ)

(ฉ)

(ช)

ภาพที่ 366 ภาพบุคคล

(ก) ข้าราชบริพารชาย นายฉันนะ (ข) ข้าราชบริพารสตรี (ค) ดาบส ฤษี

(ง) ชาวบ้านทั่วไป (จ) ภาพสัตว์นรก (ฉ) พระภิกษุสงฆ์

(ข) ทหารแบบที่หนึ่ง (ช) ทหาร

3. **สถาปัตยกรรม**

สิ่งก่อสร้างในภาพจิตรกรรมได้แก่อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง และศาลาพลับพลา สิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนที่ขนาดใหญ่เป็นจุดสังเกตได้ชัดเจนที่สุดในผนัง แต่ก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพบุคคล เพื่อบอกสถานะ บอกสถานที่ สถานที่เหล่านี้โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเกี่ยวกับ ความสมดุลย์ระหว่างปราสาทกับภาพบุคคล และเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ

3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ มีกำแพงอิฐล้อม มีซุ้มประตู เน้นการซับซ้อนของรูปทรงแบบสองมิติ มีฐานสูง อิงรูปแบบจิตรกรรมไทย แสดงโครงสร้างหลังคาซ้อนชั้น มีเสาต่อจากหน้าจั่วแหลมหลายจั่วตกแต่งด้วยเครื่องไม้ หลังคาทำเป็นลวดลายคล้ายเกล็ดเต่า ระบายสีเหลืองบริเวณงานปะรดับตกแต่งเครื่องหลังคา เช่น โหง่ ลำยอง หางหงส์ ภายในแบ่งเป็นห้อง บางครั้งเป็นอาคารเปิดโล่ง หรือกั้นฝาเป็นห้อง ประดับด้วยผ้าม่านที่คล้องพันเสาไว้ (ภาพที่ 367ก)

3.2 ศาลา หรือ พลับพลา เป็นอาคารขนาดเล็กลงกว่า ไม่สูงนัก เป็นทรงโถงที่วาดแยกจากปราสาทใหญ่ มักมีรูปแบบหลังคาทรงจั่วมีเสารองรับ ลดความซับซ้อนของรายละเอียดหลังคาและ การตกแต่งลง คล้ายศาลาทรงไทย ภาพศาลาที่วัดสระบัวแก้วนี้ประดับด้วยผ้าม่านส่วนปลายที่คล้องพันเสาไว้ (ภาพที่ 367ค)

3.3 เรือนพื้นถิ่น สิ่งปลูกสร้างส่วนนี้พบเขียนไว้นอกแนวกำแพงเมือง อาจเขียนอยู่เป็นกลุ่มหรือหลังเดี่ยว ซึ่งมักเป็นที่อยู่ของชาวบ้าน หลังคาทรงจั่วมีโครงสร้างไม่ซับซ้อนนัก สร้างด้วยวัสดุไม้ ไม่มีฐานรองรับ ยกพื้นใต้ถุนสูง (ภาพที่ 367ข)

3.4 เจดีย์ พบว่าช่างเขียนภาพเจดีย์ที่มีฐานอันสูง เรือนธาตุ และยอดแหลมซ้อนลดหลั่น ตกแต่งด้วยงานประดับต่าง ๆ ล้อมรอบด้วยกำแพง ระบายสีเขียว อยู่ท่ามกลางหมู่เฆมลอย ล้อมรอบ มักหมายถึงเจดีย์ที่ประดิษฐานในสรวงสวรรค์ (ภาพที่ 367ง)

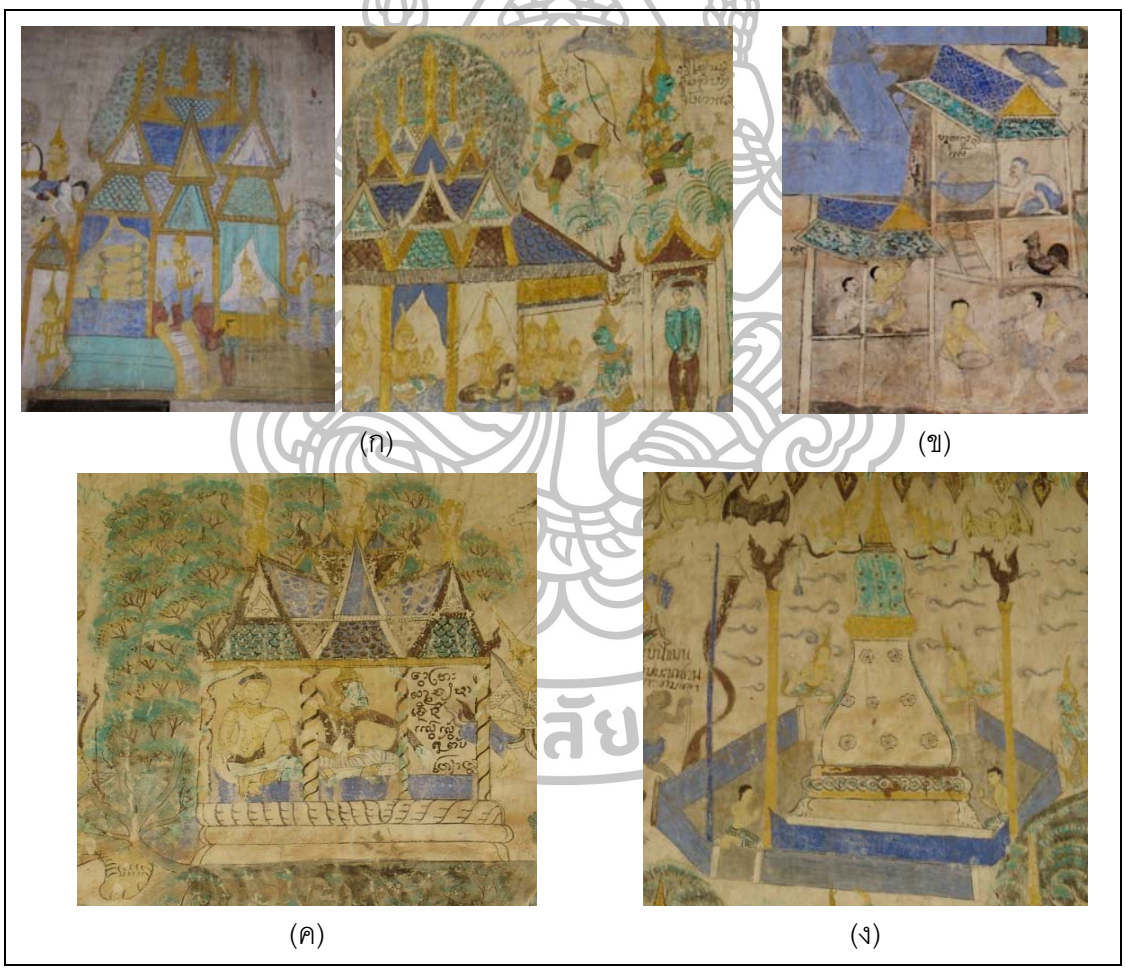
4. **สัตว์** ในงานจิตรกรรมแห่งนี้สามารถแบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ

4.1 สัตว์ที่มีตามท้องเรื่องเกี่ยวข้องกับบุคคลระดับกษัตริย์ เจ้านายชั้นสูง เช่น ช้าง ม้า ละมั่ง เสือ สิงห์ หรือเป็นสัตว์ในจินตนาการ หงส์ พญานาค ครุฑ เป็นต้น โดยทั่วไปจะตัดเส้นระบายสี เน้นการตกแต่งรายละเอียดอย่างประดิษฐ์ ช่างจะไม่เน้นกล้ามเนื้อทางกายภาพ การเคลื่อนไหว ท่าทางของสัตว์เหล่านี้จะเคลื่อนไหวแบบซ้ำ ๆ คล้าย ๆ กันและเรียบนิ่ง เฉพาะบางภาพที่ วัดสระบัวแก้วนี้เช่น ภาพพญาครุฑ ช่างจะเขียนอากัปกิริยาเคลื่อนอย่างเป็นธรรมชาติ (ภาพที่ 368ก, ข)

4.2 สัตว์อื่น ๆ ซึ่งภาพวาดของสิมหลังนี้พบได้ไม่มาก ซึ่งเป็นสัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่น แทรกเสริมภาพวิถีชีวิตไว้ในแต่ละตอน เช่น นก ไก่ สุนัข ตัดเส้นระบายสีมีท่าทางได้เป็นธรรมชาติและสมจริงกว่าสัตว์ในกลุ่มแรก (ภาพที่ 368ค)

5. ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

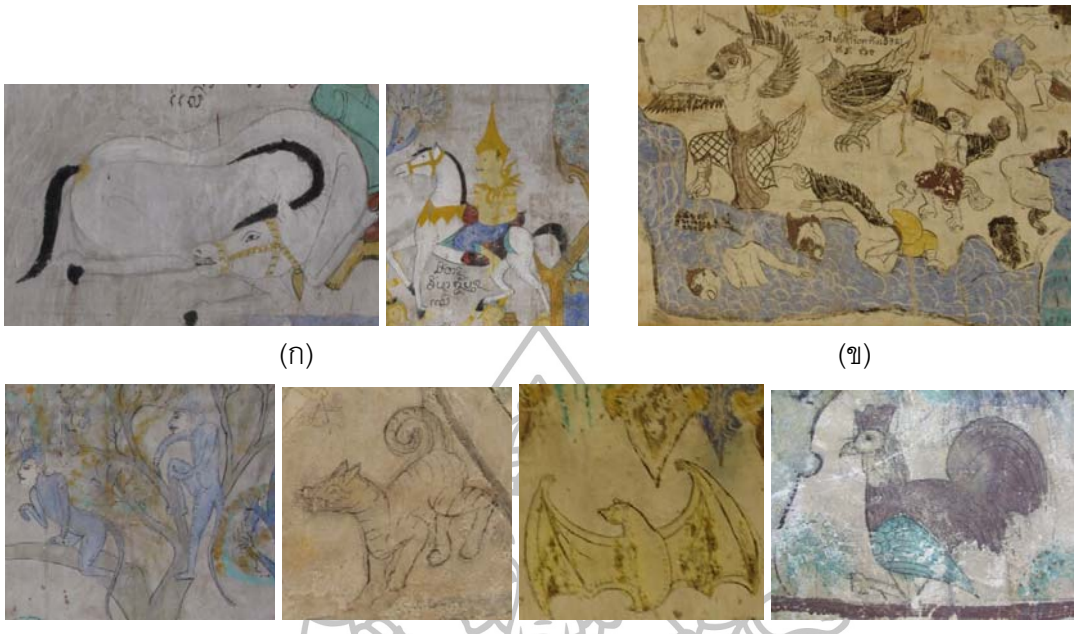
ซึ่งวัดบ้านยางนี้จะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยประกอบในตอนต่าง ๆ ที่วัดสระบัวแก้วนี้มักพบมากพระลักพระลาม ซึ่งเป็นแสดงถึงภาพวิถีชีวิตในท้องถิ่นอย่างน่าสนใจหลายภาพเช่น การทำนา การเลี้ยงสัตว์ การเลี้ยงลูก การเล่นดนตรีของหมอแคน เป็นต้น (ภาพที่ 369)



ภาพที่ 367 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ภาพปราสาท (ข) ศาลาหรือพลับพลา

(ค) เรือนพื้นถิ่น (ง) เจดีย์



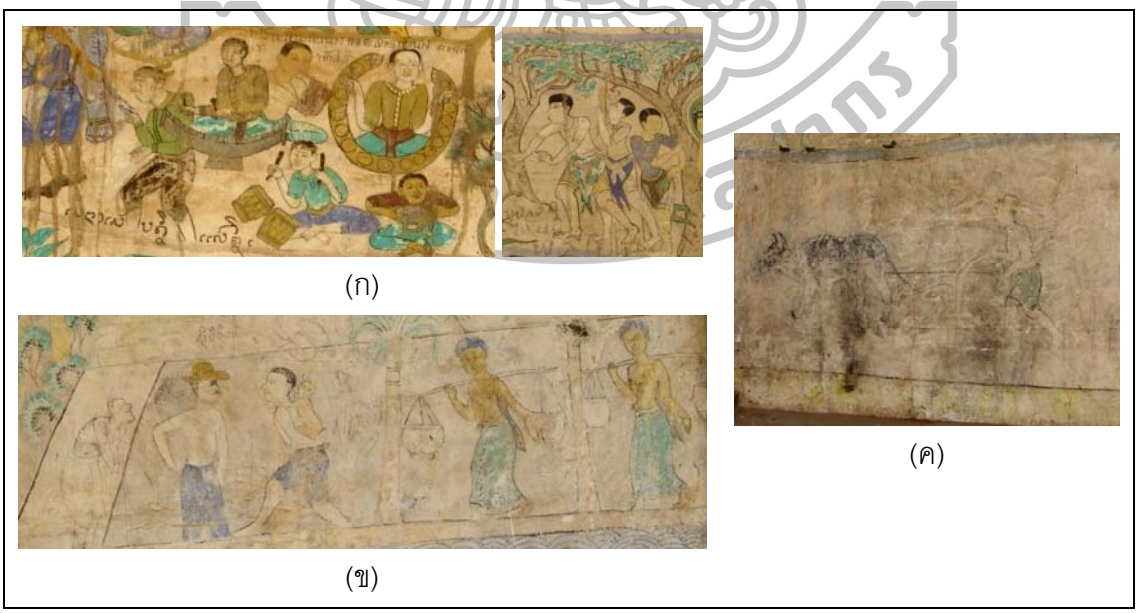
(ก) (ข)

(ค)

ภาพที่ 368 ภาพสัตว์

(ก) สัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง (ข) ภาพพญาครุฑเรื่องพระลักพระลาม

ค) สัตว์พบเห็นได้ในวิถีชีวิตพื้นถิ่น



(ก)

(ค)

(ข)

ภาพที่ 369 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

(ก) นักดนตรี (ข) วิถีชีวิต (ค) การทำนา

6. การแบ่งเรื่อง

ดังที่กล่าวมาทั้งหมดภาพจิตรกรรมของสิมวัดสระบัวแก้วนี้มีลักษณะแบ่งภาพแบ่งตอนที่อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งตามรูปแบบผนังสิม คือ แบ่งตามลักษณะของผนังอาคาร เช่น ผนังแต่ละด้าน ผนังภายในภายนอก ช่วงเสาแต่ละช่วงเสา การแบ่งลักษณะนี้เป็นการแบ่งภาพที่ ไม่ได้มีเส้นขีดเขียนให้เห็นทางกายภาพ แต่เป็นการแบ่งหรือวางเนื้อหาตามโครงสร้างของอาคารโดยมีช่างเป็นผู้กำหนด

6.2 การแบ่งเรื่องจะอยู่ในส่วนรายละเอียดของภาพ ไม่มีกฎชัดเจนว่าภาพแบบใดจะใช้อย่างไร ที่ปรากฏมีรูปแบบดังนี้คือ

6.2.1 ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ ช่างเขียนวัดสระบัวแก้วนี้ใช้รูปแบบนี้จะใช้มากที่ผนังด้านใน ส่วนด้านนอกไม่มีความชัดเจนนัก เพราะช่างใช้กลวิธีการใช้ภาพบุคคลและสถานที่สำคัญเป็นศูนย์กลางของเรื่อง จึงเว้นที่ว่างรอบเนื้อเรื่องค่อนข้างน้อยมากจนบางครั้งเนื้อเรื่องปะปนกัน บางครั้งเหมือนเป็นเรื่องเดียวกันหรือเป็นองค์ประกอบใหญ่ทั้งผนัง ทำให้ยากต่อการทำจำแนกเรื่องและเกี่ยวข้องกับความเข้าใจของผู้ดู

6.2.2 ต้นไม้ทุกประเภทดังที่กล่าวมาในส่วนของภาพทิวทัศน์ ที่มีทั้งแบบพุ่มก้อน หรือต้นเดี่ยว เขียนคั่นหรือแบ่งช่วงตอนของเนื้อเรื่อง หรือเขียนปกคลุมเพื่อเน้นสถาปัตยกรรมให้โดดเด่นขึ้นจากพื้นหลังก็มี

6.2.3 โขดหิน ที่สิมวัดสระบัวแก้วนี้มีลักษณะเรียบง่ายกว่าการเขียนโขดหินแบบเขามอ กึ่งเหมือนจริง ที่เขียนก้อนขนาดเล็กจนถึงขนาดกลางวางสลับซับซ้อนไปมา ระบายสีเรียบ สลับสีแต่ละก้อนโดยใช้ดำเทา กั้นภาพตอนย่อย ๆ

6.2.4 กำแพง พบเพียงเล็กน้อย มักเขียนล้อมรอบภาพปราสาทที่เป็นศูนย์กลางภาพเพื่อแสดงเป็นอาณาบริเวณเขตเมืองหรือสถานที่สำคัญ

6.2.5 การแบ่งเรื่องแบบ เส้นตรง แถบคดโค้ง โดยเฉพาะเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ใช้มากในทุกผนังและพบมากในภาพจิตรกรรรม

แบบเส้นตรง (ภาพที่ 362) ตัวอย่างพบกับผนังด้านในใช้แบ่งผนังออกส่วนบนและล่าง ช่างเขียนระบายแถบหนาสีครามแล้วตัดเส้นขอบ แถบสีนี้มีความหนาเสมอกันตามแนวนอนของผนัง หรือใช้แบ่งส่วนย่อยในพื้นที่เขียนภาพออกเป็นแถว

แบบเส้นหยักโค้ง(ภาพที่ 355) เส้นรูปแบบนี้พบได้ทั่วไป ขีดหรือระบายเป็นเส้นทึบมีทั้งขนาดสั้นและยาว บางเส้นอาจใช้เพียงแค่ตัดเส้นเล็กบางหรือเส้นหนาเส้นเดียว

บางเส้นเกิดจากการไล่น้ำหนักสีเข้มอ่อนเป็นแถบหนาหรือบางไม่เท่ากัน มีทั้งเขียนในทิศทางแนวนอนและหยักโค้งไปมา มักใช้สีคราม สีเทา ซึ่งเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ทำให้เกิดองค์ประกอบภาพที่ คล้ายจุดนำสายตาไปสู่เรื่องราวตอนต่าง ๆ เมื่อมีหลายเส้นบนผนังเดียวกัน ภาพจึงมีลักษณะของแถวแนวนอนหลายแถว ขณะเดียวกันเส้นคั่นภาพเล่าเรื่องเหล่านี้นอกจากจะแบ่งหรือคั่นเรื่องราวออกจากกันแล้วยังมีความหมายทดแทนพื้นดิน ทางเดิน โขดหิน เนินเขาและภูเขาด้วย

3. วัดสนวนวารีพัฒนาราม จังหวัดขอนแก่น

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดสนวนวารีพัฒนาราม ตั้งอยู่ หมู่ที่ 1 บ้านหัวหนอง ตำบลหัวหนอง จังหวัดขอนแก่น เดิมชื่อวัดโนนงิ้ว ตั้งเมื่อ พ.ศ.2465 และได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมา เมื่อวันที่ 13 เมษายน 2469 ตัวอาคารประเภทสิมสร้างเมื่อ พ.ศ.2466 โดยช่างญวนชื่อนายทองผา [173]ส่วนจิตรกรรมเขียนโดย ช่างหยวกและช่างแดง[174]

รูปแบบสิม

เป็นอาคารศาสนสถานที่มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมแบบพื้นบ้านอีสาน ประเภทสิมทึบฝีมือช่างญวน ตามประวัติกล่าวว่าสิมวัดสนวนวารีพัฒนาราม หลังนี้สร้างเมื่อ พ.ศ.2466 โดยช่างญวนชื่อ นายทองผา ตัวอาคารมีแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง 5.0 เมตร ยาว 7.30 เมตร หันหน้าไปทางทิศตะวันออก หลังคาทรงจั่ว มีเสารองรับชั้นหลังคาปีกนกคลุมรอบอาคาร มุงด้วยกระเบื้อง เครื่องประดับหลังคา โหง่ ใบระกา และหางหงส์แบบพื้นบ้าน ชุดฐานรองรับอาคารเป็นฐานบัวลูกแก้ว สูงประมาณ 1 เมตร ราวบันไดประดับด้วยตัวนาค ผนังสิมก่ออิฐ ด้านหลังทึบ แต่ละผนังตกแต่งด้วยการเจาะช่องลูกกรงสี่เหลี่ยม ยกระดับแนวเสาให้นูนขึ้น เจาะช่องหน้าต่างเป็นซุ้มโค้งก่ออิฐฉาบปูนให้มีระดับนูนต่ำเหลื่อมกัน ตกแต่งด้วยลวดลายแตกต่างกันไป มีทางเข้าด้านหน้าเป็นประตูวงโค้งเพียง 1 ช่อง ภายในอาคารมีห้องเดียวไว้สำหรับพระสงฆ์ทำสังฆกรรม ผนังด้านหลังสิมตรงกลางช่างก่ออิฐฉาบปูนเป็นฐานชุกชีประดิษฐานพระพุทธรูปประธานฝีมือช่างพื้นบ้าน ผนังด้านนอกและด้านในเขียนภาพจิตรกรรมเรื่อง พระเวสสันดรชาดก สินไซ และนรกภูมิ (ภาพที่ 370ก, ข)

---

[173] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 24.

[174] เรื่องเดียวกัน.

(ก)

(ข)

ภาพที่ 370 วัดสนวนวารีพัฒนาราม

(ก) สิมวัดสนวนวารีพัฒนาราม

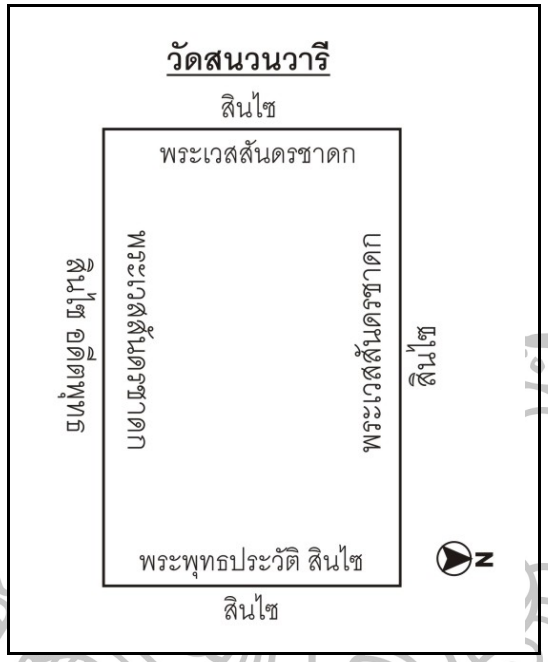
(ข) พระพุทธรูปและภาพจิตรกรรมภายในสิมวัดสนวนวารีพัฒนาราม

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง (ภาพที่ 371)

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดนี้เขียนไว้ทุกผนังทั้งผนังด้านใน และด้านนอก เขียนโดย ช่างหยวกและช่างแดง[175] โดยจิตรกรรมผนังวัดนี้มีโทนสีทั้งหมดเป็นสีคราม สีเขียว เหลือง น้ำตาลแดง

[175] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 24.

เทา ดำ ขาว ตามลำดับ ตัดเส้นด้วยสีดำ ระบายสีที่ตัวภาพบุคคล สัตว์ ทิวทัศน์ สถาปัตยกรรม ภาพจิตรกรรมฝาผนังสามารถจำแนกออกพื้นที่เป็น 2 ส่วน คือ 1.ผนังด้านนอก 2.ผนังด้านใน ดังนี้



ภาพที่ 371 ผังภาพจิตรกรรม วัดสนวนวารีพัฒนาราม

1. **จิตรกรรมฝาผนังด้านนอก** พื้นที่ผนังทั้งหมดสี่ด้านเขียนภาพจิตรกรรมไว้เต็มทุกผนัง เว้นพื้นที่ผนังช่องหน้าต่าง ด้วยที่พื้นผนังสิมไม่เป็นแผ่นเรียบและไม่เป็นแผ่นกว้าง หากแต่ผนังยกระดับพื้นนูนสูงบริเวณแนวเสาและกรอบช่องหน้าต่างเขียนตัดเส้นระบายสีลวดลายประดับรูปแบบแตกต่างกันไปคือกลุ่มลาย ลายก้านขด ลายช่อ เป็นลายหน้ากระดาน และกลุ่มภาพสัตว์ เช่น พญานาค โดยไม่มีระเบียบการวางลายที่ชัดเจน ตำแหน่งเดียวกันมีลายต่างกัน พื้นที่ในการเขียนภาพเล่าเรื่องจึงลดน้อยลงและเนื้อหาขาดความต่อเนื่อง

โดยรวมสีและรายละเอียดของผนังด้านนอกใช้กลุ่ม สีคราม สีเขียว เหลือง ดำ ตัดเส้นด้วยสีเข้ม เช่น สีครามหรือสีดำ ภาพเล่าเรื่องสินไซเขียนอยู่ที่ตำแหน่งของผนังด้านบน ช่างแบ่งภาพออกเป็นเหตุการณ์สำคัญในแต่ละตอน เขียนองค์ประกอบหลัก สามารถอธิบายตามลำดับได้ดังนี้

1.1 **ผนังด้านทิศเหนือ** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน ผนังด้านทิศเหนือนี้ในระหว่างภาพจะมีแนวเสานูนต่างระดับ จะพบภาพซ้ำ ๆ เช่น พญานาคขดกระหวัด และสินไชในอากัปกิริยาเดินท่ามกลางป่า หรือนั่งเรือคือสังข์แปลงร่างสลับไปมาระหว่างตอน นั่นหมายความถึงการออกเดินทางหลังจากเสร็จการรบจากด่านหนึ่งสู่ด่านหนึ่งจำนวนทั้งหมด 9 ด่านด้วยการเดินหรือนั่งเรือข้ามแม่น้ำ 6 สาย แม่น้ำแต่ละสายจะมีความกว้างต่างกันตามเนื้อเรื่อง ส่วนที่เป็นลวดลายตามพื้นที่ต่าง ๆ จะตกแต่งด้วยลายพรรณพฤกษา ซึ่งจะไม่ซ้ำกัน (ภาพที่ 372ก)

1.1.1 ช่วงเสาแรก (ติดกับผนังด้านทิศตะวันออก) (ภาพที่ 372ข)

1.1.1.1 สินไชรบในด่านวรุณยักษ์หรือยักษ์กันดารเป็นยักษ์ที่มีนิสัยชั่วช้าสามารและกักขระ (ภาพที่ 98)

1.1.1.2 สินไชข้ามมหาสมุทรหรือแม่น้ำ โดยสังข์ทองแปลงเป็นเรือ

1.1.1.3 สินไชเดินทางไปกับสังข์

1.1.1.4 บริเวณหน้าต่างทึบบานแรกเขียนเป็นรูปบุคคลมีหนวดสวมเครื่องประดับศรีษะประเภทกรรเจียกเพียงข้างเดียว สวมหมวก สวมเสื้อ มีสร้อยสังวาล สวมกางเกงขายาว ไม่สวมรองเท้า ยืนถือดอกไม้อยู่ไม่ทราบว่าช่างต้องการสื่อถึงตัวละครหรือผู้ใด

1.1.2 ช่วงเสาที่สอง (ผนังช่องกลาง) (ภาพที่ 372ค)

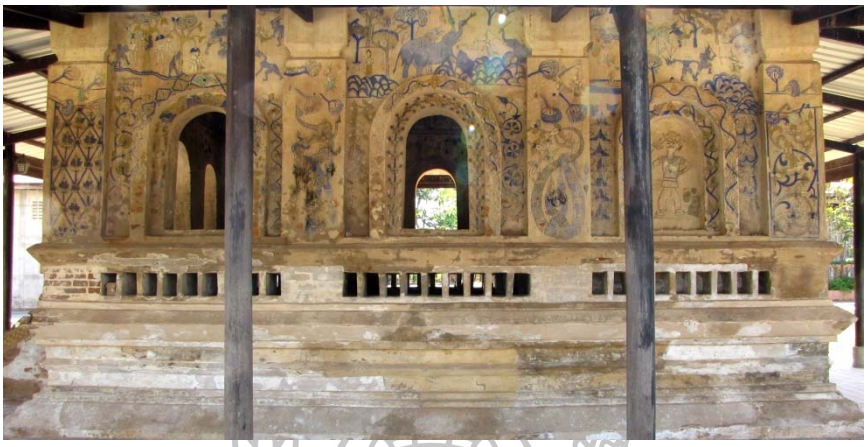
1.1.2.1 สินไชรบในด่านช้าง ช้างฝูงนี้กล่าวว่ามีมากหลายแสนตัวมีพระยาฉัททันต์เป็นหัวหน้าโขลง ครั้นเห็นคนแปลกหน้าเข้ามาล่วงล้ำเขต จะแสดงความโกรธ มีดวงตาแดงกล่ำ และจะจับสินไชกิน

1.1.2.2 สินไช ผ่านด่านยักขินี ผู้ซึ่งมากไปด้วยราคะ แปลงเป็นหญิงงามหวังหลอกล่อให้ลุ่มหลง แต่สินไชไม่สนใจออกเดินทางต่อไป ภาพนี้เขียนเพียงภาพหญิงสาวและต้นไม้เพียง 2-3 ต้น วางภาพบริเวณมุมผนัง “นางโพงนำสินไช”

1.1.3 ช่วงเสาที่สาม (ภาพที่ 372ง)

1.1.3.1 สินไชรบในด่านยักษ์ ด่านนี้กล่าวว่ามียักษ์อยู่สี่ตนล้วนมีฤทธิ์เดช เมื่อปราบยักษ์แล้วจึงเดินทางต่อไป อักษรธรรมบรรยายว่า “บ่อน (ที่นี่) สินไชเล่วยักษ์ ๔ ตัว”

1.1.3.2 สินไชในด่านที่หกคือนารีผล กล่าวว่าด่านนี้ซึ่งถือเป็นรมณียสถานของหมู่มวลผู้แสวงวิทยาความรู้เป็นต้นไม้มีดอกสีส้ม ครั้นกลีบดอกหล่นก็เกิดเป็นผลมีรูปร่างเหมือนหญิงสาวที่สวยงาม มีอายุเพียงสัปดาห์เดียวก็เหี่ยวเฉา สินไชและหมู่วิทยาธรได้เหาะมาชมนารีผลจึงเกิดการยื้อแย่งและสู้รบเกิดขึ้น



(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

ภาพที่ 372 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศเหนือ

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

(ข) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือช่วงเสาที่หนึ่ง

(ค) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือช่วงเสาที่สอง

(ง) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือช่วงเสาที่สาม

1.2 **ผนังด้านทิศตะวันออก**หรือผนังด้านหน้าพระประธาน ผนังด้านทิศเหนือนี้ในระหว่างภาพเล่าเรื่อง พื้นที่ระหว่างทางเข้าเขียนรูปทวารบาลเป็นนายทหารสองคน ส่วนที่เป็นลวดลายตามพื้นที่ต่าง ๆ จะตกแต่งด้วยลายพรรณพฤกษา ออกแบบไว้ไม่ซ้ำกัน (ภาพที่ 373)

ภาพที่ 373 ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน

1.2.1 ช่วงเสาแรก (ผนังทางขวาติดกับผนังด้านทิศเหนือ)

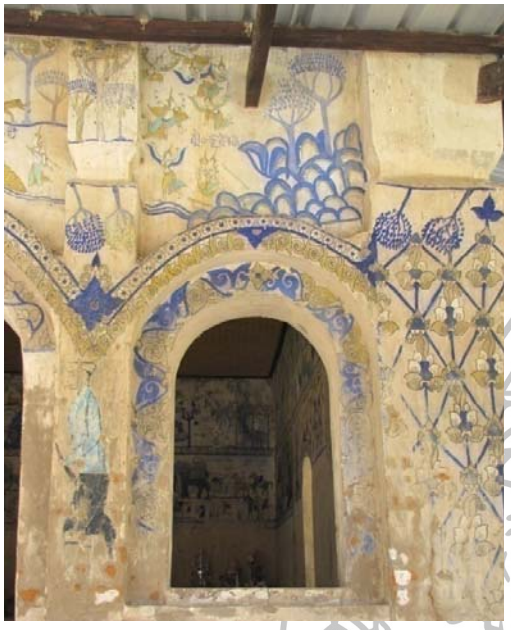
สินไซพบกับด่านเทพกินรี ณ ผาจวงถ้ำแอ่นมีหมู่กินรีร่างเป็นคนสามารถใส่ปีกติดหาง บินเหาะเหินเดินอากาศได้ ซึ่งที่นี่สินไซได้พบและเกี้ยวพาราสีนางเกียงคำเป็นเมีย อักษรธรรมเขียนว่า"สินไซยชมนางกินรี" (ภาพที่ 374ก)

1.2.2 ช่วงเสาที่สอง (ผนังกลาง)

สินไซและสังข์ออกเดินทางต่อไปท่ามกลางป่าเขา และข้ามแม่น้ำอักษรธรรมเขียนว่า "สังข์กลับเพศเป็นเริย (เรือ) " (ภาพที่ 374ข)

1.2.3 ช่วงเสาที่สาม

สินไซกับด่านยักษ์กุมกัณฑ์ ซึ่งถือเป็นด่านสุดท้ายและสำคัญของการผจญภัย กล่าวคือเมื่อสินไซเดินทางมาถึงเมืองอโนราชเพื่อพานางสุมณฑากลับเมืองเปงจาล มีอักษรธรรมเขียนว่า “บ่อน (ที่นี่) สินไซยเข้ามาเถิงอา” (ภาพที่ 374ค)



(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 374 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศตะวันออก

(ก) ผนังด้านทิศตะวันออกช่วงที่หนึ่ง

(ข) ผนังด้านทิศตะวันออกช่วงที่สอง

(ค) ผนังด้านทิศตะวันออกช่วงที่สาม

1.3 **ผนังด้านทิศตะวันตก** หรือผนังด้านหลังพระประธาน ผนังด้านทิศตะวันตกพื้นที่หลักแบ่งออกเป็นสองช่วงเสา ระหว่างผนังเป็นเสานูนสามเสาตกแต่งด้วยลายพรรณพฤกษาออกแบบไว้ไม่ซ้ำกัน (ภาพที่ 375)

ภาพที่ 375 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตกหรือผนังด้านหลังพระประธาน

1.3.1 ช่วงเสาแรก (ผนังทางขวาติดกับผนังด้านทิศใต้)

1.3.1.1 แถวบนตำแหน่งช่วงกลางผนังแสดงภาพอาคารและภาพบุคคลที่ประกอบไปด้วยสินไซ สีโห สังข์ทอง และกุมารทั้ง 6 คน ที่มีเนื้อหาอยู่ส่วนต้นเรื่องกล่าวถึงออกเดินทางเรียนศาสตร์ศิลป์และการเริ่มต้นตามสุมณฑากลับเมืองเปงจาล (ภาพที่ 376ก)

1.3.1.2 แถวล่าง สินไซรบในด่านยักษ์กุมภกัณฑ์ ซึ่งเป็นมหาสงครามด่านสุดท้ายครั้งยิ่งใหญ่ของสินไซ ซึ่งหลังจากยักษ์กุมภกัณฑ์ถูกสินไซฆ่าแล้วฟื้นคืนชีพขึ้น จึงคิดออกติดตามนางสุมณฑาที่สินไซพากลับไป จึงเกิดศึกใหญ่ขึ้น ครั้งนี้ร้อนถึงพระอินทร์ต้องลงมาห้ามทัพและตัดสินให้ยักษ์กุมภกัณฑ์คืนนางสุมณฑา ภาพนี้แสดงการรบในมหาสงครามด้วยภาพยักษ์จำนวนหลายตนจนเต็มผนัง วาดภาพสินไซและสีโหต่อสู้อยู่ท่ามกลางมหาสงครามนั้น (ภาพที่ 376ข)

1.3.2 ช่วงเสาที่สอง (ผนังทางขวาติดกับผนังด้านทิศเหนือ)

1.3.2.1 แถวบน สินไซรบกับด่านงูซวง ซึ่งเป็นด่านรบด่านแรกกล่าวคือ ระหว่างเดินทางตามหานางสุมณฑา พบงูซวงเป็นงูขนาดใหญ่ มีตาแดงดั่งอาทิตย์พ่นพิษท้าวทั้งหกคนเกิดความหวาดกลัวจึงขอเดินทางกลับเมืองในที่สุดก็เอาชนะปราบงูซวงได้สำเร็จแล้วเดินทางต่อไป ภาพสินไซ สีโหทำการสู้รบ ฟันงูจนขาดเป็นท่อน มุมหนึ่งมีภาพกุมารหรือท้าวทั้งหกนั่งดู ถัมามุมขวาเป็นภาพสินไซนั่งเรือข้ามแม่น้ำเดินทางต่อไป (ภาพที่ 376ค)

1.3.2.2 แถวล่าง พื้นที่ส่วนนี้ค่อนข้างชำรุดและเลือนรางมาก ดูโครงร่างของภาพที่ปรากฏเหลือเพียงบางส่วนเป็นภาพของสัตว์นรกที่มีร่างกายเปลือย สีผิวสีคล้ำ มีอักษรเขียนไว้ว่า “นี้เรี้ยงตอนไก่” กำลังถูกลงทัณฑ์ เช่น โดนเลื่อย โดนคีมบีบอวัยวะเพศ ถูกนายนิรบาลจับโยนลงกระทะร้อน

(ก) (ข)

(ค)

ภาพที่ 376 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศตะวันออก

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตกช่วงเสาแรกด้านบน

(ข) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตกช่วงเสาแรกด้านล่าง

(ค) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตกช่วงเสาที่สอง

1.4 **ผนังด้านทิศใต้** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน ผนังด้านทิศตะวันตก พื้นที่หลักแบ่งออกเป็นสามช่วงเสา ระหว่างผนังเป็นเสานูนสามเสาตกแต่งด้วยลายพรรณพฤกษาออกแบบไว้ไม่ซ้ำกัน (ภาพที่ 377)

ภาพที่ 377 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

1.4.1 ช่วงเสาแรก (ผนังทางขวาติดกับผนังด้านทิศตะวันตก) (ภาพที่ 378ก)

แสดงภาพกลุ่มปราสาทและภาพบุคคลหญิงชาย กล่าวถึงเหตุการณ์ในเมืองเปงจาล มีพระราชาชื่อพระเจ้ากศุราชและชายาทั้ง 8 คน แต่ด้วยหลงเชื่อชายาทั้ง 6 ของตนจำต้องขับไล่นางจันทาเทวี (มเหสีคนที่ 1) มเหสี และนางลุน (ปทุมามเหสีคนที่ 8) ออกจากเมืองพร้อมโอรสทั้งหมดเดินทางไปตามป่าเขา มีอักษรไทยเขียนบรรยายว่า “เรื่องสินไชยลู้กพะยากุสะราช นางเอก นางลุน แม่สินไชยหนีแล้ว”

1.4.2 ช่วงเสาที่สอง (ผนังกลาง) (ภาพที่ 378ข)

เหนือภาพกลุ่มชาวเมืองเปงจาลกำลังเศร้าโศกเสียใจ เป็นภาพยักษ์อุ้มสตรีนางหนึ่ง แสดงถึงตอนที่ยักษ์กุมภกัณฑ์ ซึ่งอดีตชาติเคยเป็นสามีของนางสุมณฑาได้มาลักพาตัวนางสุมณฑาไปเป็นชายา มีอักษรไทยเขียนบรรยายว่า “ยักอุ้มนางสุมุณฑา”

1.4.3 ช่วงเสาที่สาม (ผนังซ้าย) (ภาพที่ 378ค)

1.4.3.1 แสดงภาพอาคารสิ่งก่อสร้าง ภาพบุคคลและสัตว์ป่าเช่นกวาง นก งู อยู่ท่ามกลางป่าเขาและประกอบไปด้วยกุมารทั้ง 6 คนซึ่งแสดงในตอนที่พระเจ้ากศุราชสั่งให้กุมารทั้งหมดออกเดินทางล่าสัตว์ในป่า และเมื่อพบสินไชกำลังแผลงศรเรียกสัตว์ป่ามาชมเล่น อักษรไทยเขียนบรรยายว่า “นี้บ่อน (ที่นี้) พระยาขับแม่ท้าวกับท้าวออกหนีอยู่ในดอย”

1.4.3.2 อีกภาพหนึ่งภายในช่องหน้าต่างทึบเขียนรูปพระพุทธเจ้าประทับนั่งปางสมาธิบนบัลลังค์ สองข้างประดับด้วยแจกันดอกไม้ ด้านหลังมีสัปทนเล็ก พระพุทธองค์แต่งกายด้วยเครื่องประดับ พระเศียรมีแถบระบายสีเหลืองระหว่างพระเกศาสีดำคล้ายเป็นเครื่องประดับ พระพักตร์กลม ลืมพระเนตร พระวรกายสวมเครื่องประดับเช่น กรองศอ ข้อพระกรพาหุรัดเป็นต้น มีอักษรไทยเขียนบรรยายว่า “รูปพระโคดม นายยวกเป็นผู้ทำ ขอให้ได้บุญมาก ๆ แด่เทิด”

ภาพที่ 378 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ผนังด้านทิศใต้

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ ช่วงเสาที่หนึ่ง

(ข) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ ช่วงเสาที่สอง

(ค) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ ช่วงเสาที่สาม

(ง) ภาพพระพุทธเจ้าที่ช่องหน้าต่างช่วงเสาที่หนึ่ง

2. **จิตรกรรมฝาผนังด้านใน** สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดี เขียนภาพเล่าเรื่องที่มีรายละเอียดไม่หนาแน่นมากนัก ดูแล้วค่อนข่างโปร่งโล่ง และเขียนไว้ที่บริเวณตำแหน่งครึ่งผนังบน ด้านล่างปล่อยผนังโล่ง การวางตำแหน่งภาพจัดสรรตามรูปแบบของผนัง ที่ผนังด้านข้างทั้งสองเรื่องราวจะแบ่งออกเป็นสามช่วงเสา ภาพจิตรกรรมทุกผนังช่างจะเขียนเป็นแถบลายแนวนอนยาวตลอดทุกผนัง กั้นขอบด้านล่าง และเส้นที่สองตรงบริเวณกึ่งพื้นที่ผนังแนวนอนเพื่อแบ่งส่วนย่อยของภาพออกเป็นส่วนบนส่วนล่างของภาพ ทั้งสองเส้นนี้เป็นแนวต่อเนื่องกันทุกผนัง บางภาพของแต่ละผนังอาจมีเส้นแถบลายแนวตั้ง แบ่งย่อยพื้นที่ลงอีกด้วย สำหรับผนังด้านในเขียนภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดรชาดก และสินไซซึ่งเขียนเพียงเล็กน้อยสามารถอธิบายได้ดังนี้

2.1 ผนังด้านทิศเหนือ หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน แบ่งตามแนวเสาของผนังออกเป็น 3 ช่วงเสา(ภาพที่ 379)

2.1.1 ช่วงเสาแรก (ติดกับผนังด้านทิศตะวันออก) (ภาพที่ 380ก)

2.1.1.1 พระเวสสันดรชาดก แบ่งเป็นกลุ่มภาพดังนี้

2.1.1.1.1 กัณฑ์ทศพร ตำแหน่งทางซ้ายของผนัง ภาพแสดงถึงภาพบุคคลอยู่ภายในปราสาทล้อมรอบด้วยกำแพง กล่าวถึงในตอนที่เทพธิดาชื่อผุสดีอัครมเหสีของพระอินทร์ เมื่อถึงเวลาไปจุติยังโลกมนุษย์จึ่งได้ขอพรจากพระอินทร์ 10 ประการ

2.1.1.1.2 ทานกัณฑ์ ถัดมาตำแหน่งเดียวกันคั่นด้วยเส้นสองเส้นทางขวาแสดงถึงตอนที่พระเวสสันดรหลั่งน้ำพระราชทานช้างปัจจัยนาเคนทร์แก่พราหมณ์แคว้นกาลิงครัฐ

2.1.1.2 สินไซ เป็นภาพเดี่ยวโดยไม่มีเรื่องประกอบ เช่น ราหูอมจันทร์ สิงห์ (สีโห ตัวละครเรื่องสินไซ) และรูปครุฑประดับกรอบวงโค้งหน้าต่าง พร้อมทั้งอักษรเขียนว่า “นายหยวกเป็นผู้เรียบเรียงตามความประสงค์” ส่วนภาพราหูอมจันทร์นั้นน่าจะเกี่ยวข้อกับสินไซตอนที่ฝันถึงราหูว่า หลังจากกุมภกันณ์ฟื้นคืนชีพยังไม่ล้มความตั้งใจในการเอานางสุมณฑากลับคืนมา สินไซเองก็ฝันสิ่งแปลกประหลาด 6ประการ หนึ่งในนั้นคือฝันว่าราหูอมจันทร์

2.1.2 ช่วงเสาที่สอง (ผนังช่องกลาง) (ภาพที่ 380ข)

2.1.2.1 พระเวสสันดรชาดก แบ่งเป็นกลุ่มภาพดังนี้

2.1.2.1.1 ทานกัณฑ์ เขียนฉากไว้ร่วมกันดังนี้ คือ พระเวสสันดรพร้อมด้วยพระมัทรี กัณหา ชาลีก็เสด็จโดยราชรถเทียมม้า 4 ตัว เมื่อเสด็จออกจากพระนครมีพราหมณ์ 4 คน มาทูลขอม้า และเมื่อพระองค์ประทานม้าแก่พราหมณ์แล้ว เทวดาได้แปลงองค์เป็นละมั่งเทียมราชรถแทนม้าพาพระองค์เสด็จต่อไป ต่อมามีพราหมณ์ผู้หนึ่งมาทูลขอราชรถพระองค์ได้ประทานราชรถแด่พราหมณ์นั้น

2.1.2.2 สินไซ ยักษ์กุมภกัณฑ์ และสินไซ เขียนเป็นภาพเดี่ยวไม่มีเรื่องประกอบของ ทั้งสองประดับตกแต่งด้วยลวดลายพรรณพฤกษาเกาะเกี่ยวตามร่างกาย

2.1.3 ช่วงเสาที่สาม (ภาพที่ 380ค)

2.1.3.1 พระเวสสันดรชาดก แบ่งเป็นกลุ่มภาพดังนี้

2.1.3.1.1 วนประเวศน์ เขียนเป็นกลุ่มปราสาทใหญ่ของแคว้นเจตรัฐ สองฉาก คือ หลังจากพระเวสสันดรประทานราชรถแด่พราหมณ์ไปแล้วจึงเสด็จสู่ป่าด้วยพระบาท พระองค์ทรงอุ้มประชาลี พระมัทรีทรงอุ้มพระกัณหามุ่งหน้าเขาวงกตพระบาท (ภาพที่ 116) และเมื่อพระเวสสันดร พระมัทรี กัณหาและชาลีเสด็จมาถึงแคว้นเจตรัฐ พระยาเจตราชและพระญาติ พระวงค์ทั้งหลายพากันทูลอัญเชิญให้ทรงครองราชย์ในแคว้นเจตรัฐก็มิได้ทรงรับและถวายการต้อนรับอย่างสมพระเกียรติมีอักษรธรรมบรรยายภาพว่า “วันพระเวสบ่อน (ที่นี้) พระเวสลงเดินไปเถิงเมืองเจตตราส”

2.1.3.1.2 กัณฑ์ฉกษัตริย์ แสดงเป็นกลุ่มภาพสิ่งก่อสร้างและกลุ่มคนเดินเป็นขบวนกล่าวในตอนที่ กระบวนเสด็จของพระเจ้าสญชัย พระนางผุสดี และพระชาลี พระกัณหาเดินทางถึงอาศรมทูลอันเชิญพระเวสสันดรเสด็จกลับสู่กรุงเชตุดร มีอักษรธรรมบรรยายภาพว่า“สักกัติบั้นเชิญพระเวสเข้าเมือง”

ภาพที่ 379 ผนังด้านทิศเหนือหรือผนังด้านซ้ายพระประธาน

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 380 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศเหนือ
(ก) ผนังด้านทิศเหนือช่วงเสาที่หนึ่ง (ข) ผนังด้านทิศเหนือช่วงเสาที่สอง
(ค) ผนังด้านทิศเหนือช่วงเสาที่สาม

2.2 ผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน ภาพจิตรกรรมอยู่ตรงพื้นที่เหนือประตูทางเข้าแบ่งเป็นสองแถว ส่วนบนและส่วนล่าง อธิบายได้ดังนี้ (ภาพที่ 381ก)

2.2.1 พระเวสสันดรชาดก แบ่งเป็นกลุ่มภาพดังนี้

2.2.1.1 กัณฑ์มหาราช ทางซ้ายของผนังเขียนเป็นทิวทัศน์ป่าเขาแสดงตอนที่ชูชกสองกุมารเดินทางมาในป่า เมื่อตกค่ำชูชกก็ผูกแปลนอนบนต้นไม้ แต่มัดสองกุมารไว้โคนต้นไม้เทพบุตรและเทพธิดาก็จำแลงเป็นพระเวสสันดรและพระมัทรีมาบริบาลกุมารทั้งสองทุกราตรี

2.2.1.2 กัณฑ์มหาราช ตำแหน่งกลางผนังเป็นอาคารหลังใหญ่มีรั้วรอบ ภายในนั้นประกอบด้วยสองกษัตริย์และกุมารทั้งสอง น่าจะเป็นเนื้อความในกัณฑ์เดียวกันตอนที่พระเจ้าสญชัยโปรดให้ไถ่ตัวพระกุมารทั้งสองแล้ว พร้อมสั่งพระราชทานปราสาททั้ง 7 ชั้น และอาหารอันดีแก่ชูชก

2.2.1.3 กัณฑ์มหาราช ทางขวาของผนังส่วนบนเป็นภาพศาลาใต้ถุนสูง ชูชกกำลังนอนกินอาหาร และชาวบ้านจำนวนหลายคนในเหตุการณ์นั้นกำลังหาบหรือขนสิ่งของเพื่อนำมามอบแด่ชูชก ซึ่งเป็นเนื้อเรื่องกล่าวถึงตอนที่ ชูชกชื่นชมในสมบัติของตนจนลืมตัวบริโภคอาหารเกินประมาณจนไม่อาจย่อยได้ท้องแตกตาย มีอักษรไทยเขียนบรรยายว่า “มะหาราชบ่อนท้องพรามแตกตุ้มตาย” (ภาพที่ 381ข,ค)

2.2.2 สินไซ เป็นพญานาค 6 ตนเขียนไว้ที่ตำแหน่งแถวด้านล่างเขียนพร้อมด้วยลายพรรณพฤกษาเกี่ยวกระหวัดไปมาประดับเหนือช่องประตูทางเข้าและช่องหน้าต่างอาจหมายถึงเนื้อความเรื่องสินไซ(ภาพที่ 381ก)

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 381 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน ผนังด้านทิศตะวันออก

(ก) ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออกหรือผนังด้านหน้าพระประธาน

(ข) ชูชกท้องแตกตาย (ค) กัณฑ์มหาราช

2.3 ผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านขวาพระประธาน แบ่งตามแนวเสาของผนังออกเป็น 3 ช่วงเสาคือ (ภาพที่ 382ก)

2.3.1 ช่วงเสาแรก เขียนพระเวสสันดรชาดก แบ่งเป็นกลุ่มภาพดังนี้

2.3.1.1 กัณฑ์กุมาร ภาพอาศรมพระเวสสันดรและพระนางมัทรี เบื้องหน้ามีพราหมณ์ กล่าวถึงในตอนที่ค่ำคืนก่อนการบริจาคทางสองกุมาร พระนางมัทรีทรงเกิดนิมิตรร้าย ผวาตื่นพระเวสสันดรทรงทราบคำทำนายนั้นว่าจะมีพราหมณ์ขอทานสองกุมารไป มีอักษรเขียนว่า “กุมมารผูก ๘ บั้นนางมัทรีแก้ความฝัน”

2.3.1.2 กัณฑ์กุมาร ในแถวบนเช่นเดียวกันกั้นภาพด้วยเส้นแถบประดับลวดลายสีคราม กล่าวในตอนที่ชูชกรอเวลาเพื่อได้เข้าเฝ้าพระเวสสันดรในช่วงที่พระนางมัทรีไปหาผลไม้ในป่า ภาพตอนนี้เขียนไว้มีองค์ประกอบไม่ต่างจากภาพแรก ประกอบด้วยบรรยากาศอาศรม มีชูชกนั่งพนมมือด้านหน้า และมีสระบัวด้านหลัง กล่าวถึงตอนที่ชูชกขอสองกุมารกับพระเวสสันดร เมื่อพระชาลีและพระกัณหารู้ถึงเหตุการณ์จึงเกิดความหวาดกลัวแล้วหนีไปซ่อนตัวในสระบัว

2.3.1.3 นครกัณฑ์ แสดงเป็นกลุ่มอาคารขนาดใหญ่มีผู้คนภายในอากัปกิริยายิ้มแย้มและพักผ่อนด้วยการละเล่น น่าจะกล่าวถึงตอนที่พระเวสสันดรและพระมัทรีลาผนวชเสด็จกลับยังพระนครเชตุดร แล้วเสด็จขึ้นครองราชย์ มีอักษรเขียนว่า “แต่งเรื่องมหาชาติหมดแล้ว” และ “แห่พระเวสเถิงเมืองแล้วแต่เรียง (เรื่อง) มหาชาติหมดแล้ว” ภาพนี้ยังมีส่วนต่อเนื่องมาจากขบวนเสด็จที่ผนังด้านหลังพระประธาน

2.3.2 ช่วงเสาที่สอง เขียนแบ่งเป็นสองเรื่อง แบ่งกลุ่มภาพดังนี้

2.3.2.1 พระเวสสันดรชาดก

2.3.2.1.1 กัณฑ์กุมาร เมื่อชูชกได้สองกุมารก็ใช้เถาวัลย์มัดมือสองกุมารแล้วลากไปโดยเร็ว ลากไปเฝี่ยนไป จนหลังแตกเลือดอาบได้รับทุกขเวทนายิ่งนัก ภาพตอนนี้เขียนไว้สองฉาก ฉากหนึ่งช่างเขียนภาพอิริยาบทเดินลากสองกุมาร และอีกฉากน่าจะหมายถึงชูชกเดินงกเงิ่นจนผ้านุ่งหลุดแสดงให้เห็นเพศชาย

2.3.2.1.2 กัณฑ์มัทรี วางในตำแหน่งถัดมากล่าวถึงตอนที่เมื่อพระนางมัทรีเสด็จกลับถึงพระอาศรม ครั้นมิได้พบพระกุมารทั้งสองพระนางก็ยิ่งทรงโศกเศร้าทรงคร่ำครวญประหนึ่งว่าดวงหทัยแตกสลายลงแล้วก็ทรงถึงวิสัญญีภาพลง ณ พระบาทมูลของพระเวสสันดร ๆ ทรงนำน้ำมาประพรมจนพระนางทรงฟื้นขึ้นแล้วได้แจ้งความจริงให้พระนางทราบ

2.3.2.2 สินไซ ภาพยักษ์สู้รบพญานาค 2 ตน มีผู้ตีความว่าเป็นภาพในเรื่องสินไซ ยักษ์กุมภกัณฑ์และวรุณนาค[176] พร้อมด้วยลายพรรณพฤกษาเกี่ยวกระหวัดไปมาอยู่เหนือช่องประตูทางเข้าและช่องหน้าต่าง

2.3.3 ช่วงเสาที่สาม

2.3.3.1 พระเวสสันดรชาดก

2.3.3.1.1 กัณฑ์มัทรี ช่องแรกทางซ้ายแสดงตอนที่ กล่าวถึงตอนที่พระนางมัทรีออกไปหาอาหารในป่า เทพทั้งหลายพิจารณาว่าควรจะไปสกัดกั้นพระนางมัทรีไว้มิให้กลับถึงอาศรมเร็ว เพราะหากไม่ทรงเห็นพระกุมารทั้งสองก็จะเสด็จติดตามไปจึงแปลงเป็นราชสีห์ เสือโคร่งและเสือเหลือง ไปขวางทางพระนางไว้

2.3.3.1.2 กัณฑ์สักบรรพ ถัดมาจากพื้นที่ส่วนก่อนที่กั้นด้วยแถบลาย แสดงถึงตอนที่พระอินทร์ทรงแปลงเป็นพราหมณ์ชรามาทูลขอพระมัทรี และนำถวายพระนางมัทรีคืนให้แก่เวสสันดรในภายหลัง ภาพส่วนตอนนี้ล้ำไปพื้นที่ผนังด้านทิศตะวันออก คั่นด้วยแถบลายกั้นไว้ไม่ให้ปะปนกัน

2.3.3.2 สินไซ สิงห์และเสือสู้รบกัน ส่วนปลายหางทั้งสองแปลงเป็นลายพรรณพฤกษา ขดวนไปมาจากด้านข้างสู่กลางภาพ

ภาพที่ 382 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านขวาพระประธาน

[176] ชอบ ดีสวนโคก, **วรรณกรรมพื้นบ้านเรื่องสินไซ**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (ขอนแก่น: งานดี, 2550), 48.

2.4 ผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน ภาพจิตรกรรมอยู่ตรงพื้นที่ด้านหลังพระประธานเขียนแบ่งพื้นที่เขียนภาพเป็นสองแถวบนและล่างเขียนเรื่องพระเวสสันดรชาดก อธิบายได้ดังนี้ (ภาพที่ 383)

2.4.1 พระเวสสันดรชาดก

2.4.1.1 กัณฑ์ชูชก ทางซ้ายของผนัง กล่าวถึงตอนที่ชูชกซึ่งเป็นพราหมณ์ชราและนางอมิตดาผู้ซึ่งปฏิบัติต่อชูชกตามหน้าที่ของภรรยาที่ดี จนเป็นที่ริษยาของพราหมณ์หนุ่มทั้งหลายและกล่าวว่าด่าตี ภรรยาของตน นางพราหมณีเหล่านั้นจึงพากันมาบริภาสนางอมิตดา นางจึงอ้อนวอนชูชกให้ไปขอพระชาลี พระกัณหาเป็นทาสรับใช้นาง เมื่อไม่สามารถปฏิเสธนางได้จึงเดินทางไปกรุงเชตุดร มีอักษระไทยบรรยายว่า “บ่อน (ที่นี่) นางอมิตตดาไปตักน้ำเขาหย้อเขาหยัน“ และอักษรธรรมเขียนบรรยายว่า “ชูชกผูก ๕ บ่อน (ที่นี่) พรามณ์สั่งนางอามิตตดา”

2.4.1.2 กัณฑ์จุลพน ชูชกเดินทางจนถึงปากทางป่าซึ่งเป็นเขาวงกตถูกสุนัขร้ายของพรานเจตบุตรไล่ทำร้ายจึงต้องหนีขึ้นไปอยู่บนต้นไม้ หลังจากนั้นได้ใช้กลอุบายลวงพรานเจตบุตรเพื่อให้บอกทางไปอาศรมพระเวสสันดร

2.4.1.3 กัณฑ์มหาพน ถัดมาพื้นที่ทางขวากล่าวถึงตอนที่ชูชกเดินทางต่อมาถึงอาศรมของอัจจุตฤาษีได้หลงเชื่อในกลลวงของชูชก จึงต้อนรับเป็นอย่างดี พร้อมชี้เส้นการเดินทางไปสู่เขาวงกต

2.4.1.4 กัณฑ์กุมาร ภาพบรรยายถึงบรรยากาศทิวทัศน์ป่าเขาและชูชกนอนพักบนเนินหิน กล่าวถึงชูชกนอนพักแรมที่เนินผาใกล้อาศรมกลางป่า รอเวลาที่พระนางมัทรีออกหาอาหาร ด้านล่างมีเสื้อร้ายรออยู่ อักษรธรรมบรรยายว่า “กุมมารผูก ๘ บ่อนพรามหณ์นอนอยู่เทิงดอย”

2.4.1.5 นครกัณฑ์ ในตอนนี้แบ่งออกเป็นสองแถวย่อยคั่นด้วยเส้นหยักคดโค้งตลอดแนวผนัง แสดงถึงภาพขบวนเสด็จสองแถวหันหน้าไปทิศทางเดียวกันตลอดแนวผนังพาดจากทางซ้ายสู่ทางขวาและไปเชื่อมต่อกับเรื่องราวแถวล่างของผนังทิศใต้ แถวล่างในตอนนครกัณฑ์ ขบวนนี้ประกอบไปด้วยแถวบนจะเป็นเหล่ากษัตริย์ ทหารช้าง ทหารม้า ทหารเดินเท้า แถวล้านล่าง ข้าราชบริพารชายและหญิง การละเล่นต่าง ๆ เช่น หมอรำ ดนตรีพื้นบ้านประเพณีหัวล้านชนกัน

ภาพที่ 383 ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันตก หรือผนังด้านหลังพระประธาน

ลักษณะการเขียน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของสิมวัดสนวนวารีพัฒนาราม เขียนไว้ทุกผนังทั้งด้านนอกด้านใน จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นเขียนโดยช่างพื้นบ้านคือ ช่างหยวกและช่างแดง งานจิตรกรรมของที่สิมนี้แยกออกเป็นประเภทงานลวดลายประดับและภาพเล่าเรื่อง จากการสังเกตรูปแบบและเทคนิควิธีการเขียนน่าจะมีการแบ่งปันหน้าที่ในการทำงาน แบบแยกประเภทรูปแบบเขียน

บริเวณแนวเสาและกรอบช่องหน้าต่างเขียนตัดเส้นระบายสีลวดลายประดับรูปแบบแตกต่างกันไปคือ กลุ่มลาย ลายก้านขด ลายช่อ สร้างเป็นลวดลายหน้ากระดาน [177] และกลุ่มภาพสัตว์ เช่น พญานาค โดยไม่มีระเบียบการวางลายที่ชัดเจน ตำแหน่งเดียวกันมีลายต่างกัน พื้นที่ในการเขียนภาพเล่าเรื่องจึงลดน้อยลงและเนื้อหาขาดความต่อเนื่อง

สำหรับวรรณกรรมที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมมีจำนวนสองเรื่อง ช่างจึงจำแนกและแบ่งสัดส่วนได้ง่ายและชัดเจนกว่า

ตำแหน่งการวางภาพ ไว้ในพื้นที่ผนังด้านบน โดยเฉพาะผนังภายในมีพื้นที่จิตรกรรมฝาผนังแต่ละผนังเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า เรียงภาพเป็นลักษณะแถวแนวนอนตามลักษณะกายภาพของผนังอาคารที่แบ่งออกเป็นช่วงเสา มีแนวเสากั้นกำกับไว้เป็นช่วงๆ คล้ายทำหน้าที่แบ่งคั่นภาพ

---

[177] ลายหน้ากระดาน มีลักษณะประดับเป็นชุดต่อเนื่องกันบนแถบแบนคล้ายแผ่นกระดาษ สามารถแยกย่อยอีกหลายลักษณะ ดูรายละเอียดใน สันติ เล็กสุขุม, **กระหนกในดินแดนไทย**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2545), 73.

เรื่องในแต่ละตอน นอกจากนี้ในแต่ละช่วงเสายังแบ่งย่อย เป็นแถวบน แถวล่าง และแบ่งเป็นห้องภาพให้เป็นสี่เหลี่ยมเล็กตามองค์ประกอบเรื่อง

การลำดับเรื่องทั้งสองเป็นไปในทิศทางตรงกันข้าม ผนังภายในเป็นเรื่องพระเวสสันดร การลำดับเรื่องเวียนซ้ายของผนัง เริ่มต้นเรื่องที่ผนังด้านทิศเหนือ ทิศตะวันตก ทิศใต้ และทิศตะวันออกและวกกลับมาที่ผนังทิศตะวันตกอีกครั้งกับขบวนเสด็จของหกกษัตริย์ในนครกัณฑ์

ส่วนผนังด้านนอกเขียนวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่องสินไซ เพียงเรื่องเดียวเช่นเดียวกัน การเรียงลำดับเนื้อเรื่องเวียนขวาของผนัง แต่ค่อนข้างจะสับสนมากกว่าผนังด้านใน เน้นเฉพาะตอนสำคัญ ฉากสำคัญ ตัวละครหลัก เกี่ยวกับการผจญภัยของสินไซ

1. **ภาพทิวทัศน์**

รูปแบบการเขียนภาพทิวทัศน์สิ่งแวดล้อมทั่วไปนั้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบการเขียนยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง แต่ด้วยการเขียนองค์ประกอบที่วัดนี้ไม่หนาแน่น ภาพจิตรกรรมโดยรวมดูค่อนข้างสว่าง โปร่ง ฉากทิวทัศน์ที่ควรบรรยายถึงมีรายละเอียดต่าง ๆ จำนวนมาก เช่น ฉากในป่าเขาที่ควรแสดงบรรยากาศต้นไม้หนาทึบจำนวนมาก แต่ช่างเขียนก็เขียนเพียงภาพต้นไม้ ต้นเดี่ยว หรือจำนวนน้อยแบบบางตา ภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมอีสานนี้นอกจากบ่งบอกสถานที่ก็มีหน้าที่เสริมตัวภาพหรือทำหน้าที่แทรกระหว่างภาพในแต่ละตอนด้วยด้วย

1.1 ต้นไม้ สำหรับรูปแบบต้นไม้รูปแบบของต้นไม้มีทั้งขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ส่วนมากจะดูคล้ายคลึงกันแยกชนิดไม่ได้ ภาพทิวทัศน์ของสิมนี้จึงอาจจำแนกเป็นสองกลุ่ม คือ

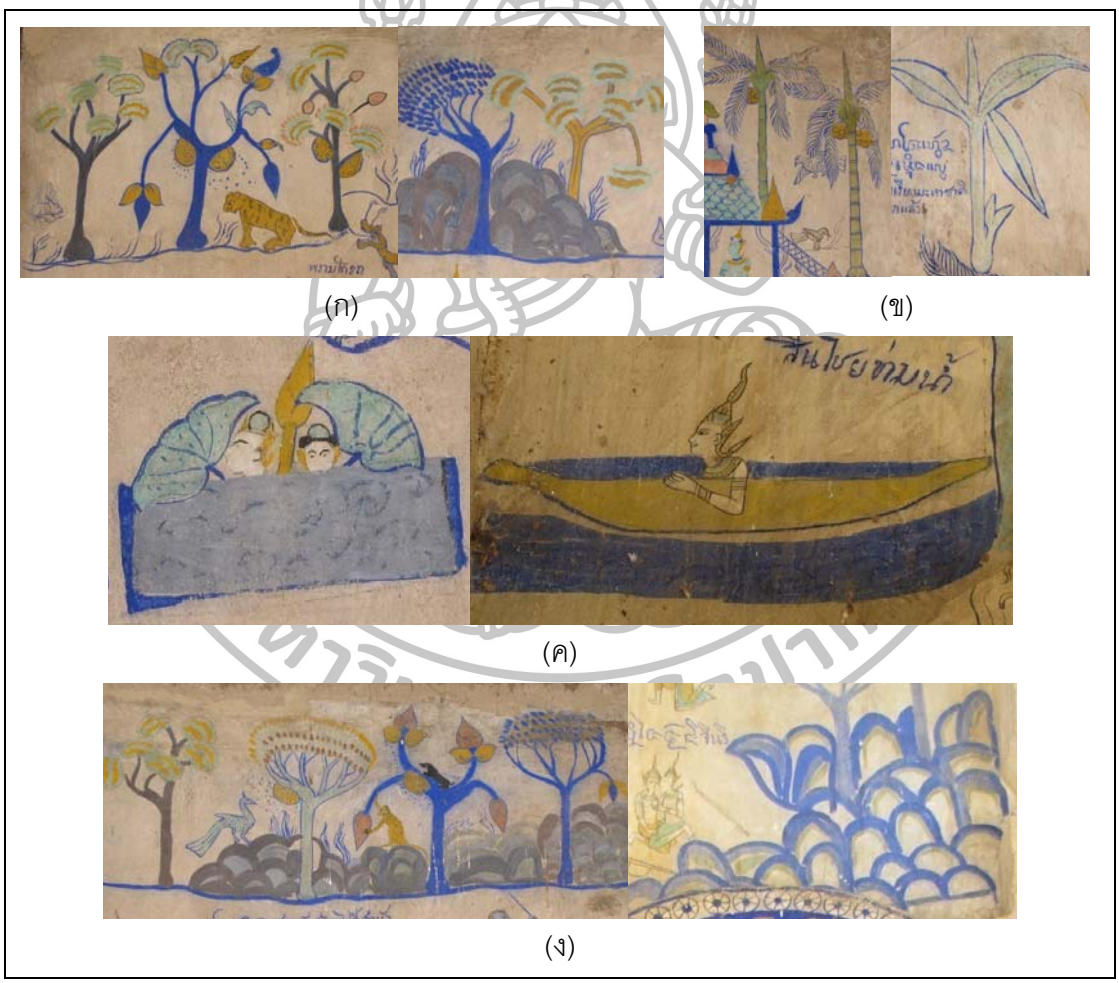
1.1.1 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทมีลักษณะคล้ายคลึงกัน มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ รวมถึงไม้พุ่มเตี้ย ช่างพื้นบ้านที่นี้ได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วยหลายวิธีการ คือ 1) รองสีพื้นด้วยสีอ่อนแล้วใช้แปรงแต้สีเข้มกว่าเป็นใบกลม ๆ เรียงกันเป็นแถวเว้นจังหวะห่างเท่า ๆ กัน อาจใช้สีเดียวหรือผสมสีต่างกันก็มี 2) ระบายกลุ่มใบโดยแบ่งชั้นสีเข้มอ่อนสลับ 3) ระบายสีพื้นแล้วตัดเส้นทีละใบซึ่งใบนั้นคล้ายดอกบัว ส่วนลำต้นที่มีกิ่งก้านนั้น ช่างเขียนให้มีลักษณะสมจริงตามธรรมชาติ โดยแยกก้าน คดเคี้ยว และระบายด้วยสีเข้ม เช่น สีคราม น้ำตาล เทา อาจตัดเส้นหรือไม่ก็ไม่เสมอกันทุกภาพทุกผนัง (ภาพที่ 384ก)

1.1.2 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้ เขียนรายละเอียด ตัดเส้น ใบระบายสีใกล้เคียงลักษณะสมจริงแบบธรรมชาติและมีอยู่ตามท้องถิ่น พบเขียนประเภท เช่น ต้นตาล ต้นมะพร้าว เป็นต้น (ภาพที่ 384ข)

1.2 ท้องฟ้า ส่วนมากฉากท้องฟ้าใช้สีขาวนวลของผนัง ไม่ระบายสี เราสามารถทำความเข้าใจว่าบริเวณผนังนั้นเป็นท้องฟ้าให้ดูจากสิ่งแวดล้อม หรือองค์ประกอบในภาพ เช่น เทวดา เหาะ นก หงส์ เป็นต้น

1.3 ภาพผืนน้ำ ช่างจะใช้วิธีการคือ ระบายสีพื้นน้ำเรียบด้วยสีคราม (ภาพที่ 384ค)

1.4 ภูเขาหรือโขดหิน สำหรับสิมนี้ค่อนข้างเขียนไว้เรียบง่ายมีลักษณะเฉพาะที่เขียนขนาดไม่สูงใหญ่มากเป็นก้อนโค้งกลมทับซ้อนสลับไปมา อาจระบายสีพื้นด้วยสีคราม เทาแล้วตัดเส้นด้วยสีเข้มกว่า หรือบางภาพใช้วิธีแค่ตัดเพียงเส้นอย่างเดียว (ภาพที่ 384ง)



ภาพที่ 384 ภาพทิวทัศน์

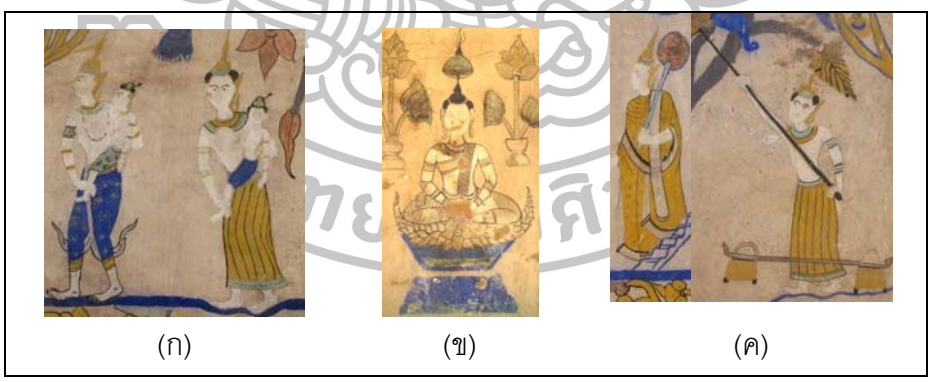
(ก) ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท (ข) ภาพต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้

(ค) ภาพผืนน้ำ (ง) ภูเขา เนินหิน

2. ภาพบุคคล

2.1 บุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ เทวดา เจ้านายชั้นสูง ยักษ์ โดยทั่วไปการเขียนภาพบุคคลของสิมนี้ พระเวสสันดร พระนางมัทรี สินไซ ไม่แตกต่างจากจิตรกรรมอีสานแหล่งอื่น ๆ ที่อิงรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีมีการแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสีรระและเครื่องประดับ สำหรับภาพพระโอรสพระธิดาเขียนสัดส่วนร่างกายให้เล็กกว่า รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องราวเพื่อบ่งบอกสถานะของตัวละครนั้น ๆ เช่น สินไซจะถือดาบยาวหรือคันธนู โดยรวมใช้วิธีการตัดเส้นลงสีเฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ กลวิธีการเขียนเครื่องประดับตกแต่งร่างกายเขียนเป็นเค้าโครงเรียบ ระบายด้วยสีเหลือง ให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับตกแต่งส่วนต่าง ๆ เช่น มงกุฎ สังวาลย์ กรองศอ เป็นต้น (ภาพที่ 385ก)

2.2 ภาพพระพุทธเจ้า สิมวัดนี้ปรากฏเขียนไว้เพียงหนึ่งภาพที่ ช่องหน้าต่างผนังด้านทิศใต้ พระพุทธองค์แต่งกายด้วยเครื่องประดับ พระเศียรมีแถบระบายสีเหลืองระหว่างพระเกศาสีดำคล้ายเป็นเครื่องประดับ พระพักตร์กลม ลืมพระเนตร พระวรกายสวมเครื่องประดับ เช่น กรองศอ ข้อพระกร พาหุรัดเป็นต้น ดังมีอักษรไทยเขียนบรรยายว่า “รูปพระโคดม นายยวกเป็นผู้ทำขอให้ได้บุญมาก ๆ แด่เทิด” การวาดรูปพระพุทธเจ้านี้ เปรียบเสมือนช่างเขียนได้สร้างกุศลด้วย (ภาพที่ 385ข)



(ก) (ข) (ค)

ภาพที่ 385 ภาพบุคคล

(ก) ภาพบุคคลชั้นสูง (ข) ภาพพระพุทธเจ้า (ค) ดาบส ฤษี

2.3 การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ เช่น ข้าราชบริพาร ทหาร นางกำสนมกำนัล ชาวบ้าน นั้น จะแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะวาดเป็นกลุ่ม และภายในกลุ่มเดียวกันจะแต่งตัวคล้ายกัน อิริยาบถแสดงซ้ำกัน ยกเว้นชาวบ้านที่จะหลากหลายกว่า

2.3.1 ข้าราชบริพาร ขุนนางผู้ชาย แบบดั้งเดิมใส่เสื้อคอกลมมีทั้งสวมแขนสั้นและยาวมีแถบเสื้อผ่ากลาง นุ่งโจงกระเบนผ้าคาดเอว ไว้ผมสั้น มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน ไม่สวมรองเท้า ตัวอย่างเช่น ข้าราชบริพารเมืองเปงจาล เรื่องสินไซ(ภาพที่ 386ก)

2.3.2 ข้าราชบริพารสตรี บางคนไม่สวมเสื้อ บางคนใส่เสื้อคอกลมแขนยาวคล้องหรือพาดสไบ นุ่งผ้าซิ่นหรือโจงกระเบน รวบผม ไม่สวมรองเท้า เขียนไว้คล้ายกันในกลุ่มภาพชาวบ้าน ตัวอย่างเช่น ข้าราชบริพารเมืองเปงจาล เรื่องสินไซ (ภาพที่ 386ก)

2.3.3 ชาวบ้านทั่วไป จะเขียนไว้นอกปราสาท แต่งกายเรียบง่าย ไม่สวมใส่เครื่องประดับ ผู้ชายมีทั้งสวมและไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบนหรือกางเกงขาสั้นอย่างใดอย่างหนึ่ง ผ้าคาดเอว ทรงผมสั้น ส่วนสตรีอาจไม่สวมเสื้อ คล้องสไบบ้าง นุ่งผ้าซิ่น นุ่งโจงกระเบน รวบผมมวย แสดงกิริยา ท่วงท่า หลากหลาย อย่างสมจริง ทั้งหมดไม่สวมรองเท้า เช่น ภริยาพรามหณ์ (ภาพที่ 386ข)

2.3.4 ดาบสหรือฤาษี เช่น พระนางมัทรี จะยังคงสวมเครื่องประดับบางชิ้น สวมชฎา มงกุฎ ใส่กรองศอ ทองกรเป็นต้น คล้ายแต่งกายอย่างตัวนางแต่อาภรณ์เปลี่ยนเป็นสีเหลืองแทนความหมายนุ่งห่มหนังสัตว์ เท่านั้น ส่วนพระเวสสันดรที่สิมแห่งนี้สวมมงกฎ ครองจีวรห่มคลุม และถือตาลปัตร ลักษณะคล้ายพระสงฆ์ (ภาพที่ 385ค)

2.3.5 ส่วนภาพพราหมณ์ เช่น พราหมณ์ชูชกจะเน้นการตกแต่งรูปร่างและสีให้โดดเด่นกว่าพราหมณ์อื่น ๆ เน้นลักษณะของบุรุษโทษ มีร่างกายที่เน้นกล้ามเนื้อผิดสัดส่วนและปูดโปน ที่สำคัญมีสีผิวกายคล้ำ ผมมวย ไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบน ไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 386ค)

2.4 ภาพขบวนทหาร เหล่านี้จะปรากฏแน่ชัดเจนและมีจำนวนมากที่สุดในขบวนเสด็จตอนนครกัณฑ์ ซึ่งมักพบเห็นว่าช่างจะเน้นเขียนจัดเป็นแถวระเบียบไว้อย่างสวยงามและ จนกล่าวได้ว่าหากจิตรกรรมอีสานหากเขียนเรื่องพระเวสสันดรก็จะต้องเขียนฉากตอนนี้ด้วย โดยเขียนรูปขบวนทหารเป็นแบบผสมคือ มีทหารทั้งที่ขี่ช้างม้า และเดินเท้า ภายในกลุ่มเดียวกันจะเขียนลักษณะเหมือนกัน การแต่งกายทหารของสิมนี้ คือ

แบบที่หนึ่ง คือ ทหารที่ยังคงสวมเครื่องแต่งกายแบบอย่างดั้งเดิม ด้วยเสื้อคอกลม มีแถบรังดุมกลางอก กางเกงขายาวหรือนุ่งโจงกระเบน คาดผ้าที่เอว ทหารเหล่านี้บางคนสวมหมวก ใช้ดาบ พลอง เป็นอาวุธ และมักไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 386จ)

แบบที่สอง คือ คาดว่าสวมเครื่องแบบตามแบบความเป็นจริงของข้าราชการทหารในช่วงสมัยนั้น เช่น ทหารม้า ทหารเดินเท้าบางกลุ่ม สวมหมวกเหล็กหรือหมวกหม้อตาล เสื้อและกางเกงขายาวสีแตกต่างกันออกไป ประดับยศ คาดเข็มขัดทับเสื้อนอก มักพบสวมรองเท้าหนังทรงสูง ประทับอาวุธที่เป็นปืนยาว (ภาพที่ 386ฉ)

2.5 ส่วนภาพบุคคลประเภทอื่น เช่น สัตว์นรก นั้นจะเขียนไว้มีลักษณะแตกต่างจากกลุ่มบุคคลที่กล่าวผ่านมา ช่างจะเน้นรายละเอียดทางกายภาพ ไม่สวมเสื้อผ้า เปลือย มีอวัยวะที่ยืดยาวออก เช่น คอ แขน ขา และกำหนดสีผิวคล้ำหลากหลายสี ตามจินตนาการของช่างเขียน

ภาพที่ 386 ภาพบุคคล

(ก) ข้าราชบริพารชายและสตรี
(ข) ชาวบ้านทั่วไป
(ค) ภาพพราหมณ์ชูชก
(ง) สัตว์นรก
(จ) ทหารสวมเครื่องแต่งกายแบบอย่างดั้งเดิม
(ฉ) ทหารสวมเครื่องแบบตามสมัยจริง

3. สถาปัตยกรรม

ภาพจิตรกรรมได้แก่อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง และศาลา พลับพลา ซึ่งวัดนี้เขียนไว้จำนวนหลายภาพ สิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนที่ขนาดใหญ่เป็นจุดสังเกตได้ชัดเจนที่สุดในผนัง แต่ก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพบุคคล เพื่อบอกสถานะ บอกสถานที่ สถานที่เหล่านี้โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเกี่ยวกับ ความสมดุลย์ระหว่างปราสาทกับภาพบุคคล และเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพแต่ที่วัดนี้ ช่างได้พบพยามสร้างมิติลวงตา ระยะตื้น ระยะลึกกับภาพสิ่งก่อสร้างของตนในบางส่วน เช่น รั้วไม้ที่โอบล้อมปราสาท บันไดที่มีระยะตื้นลึก

3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ เน้นการซับซ้อนของรูปทรงมากกว่ากลุ่มสิ่งก่อสร้างอื่น ที่วัดนี้เขียนเป็นอาคารรูปแบบพื้นบ้าน สร้างจากไม้ แสดงโครงสร้างเสา ใต้ถุนสูง มีบันได ตกแต่งเครื่องประดับหน้าบันลายตะวัน มีระเบียงไม้ และรั้วไม้ล้อมรอบ แทนกำแพงอิฐ ซึ่งรูปแบบดังกล่าวมีความสมจริงกับรูปแบบท้องถิ่น ไม่อิงรูปแบบปราสาทอย่างจิตรกรรมไทยประเพณี (ภาพที่ 387ก)

3.2 ศาลา หรือ พลับพลา เป็นอาคารพื้นถิ่นขนาดเล็กกว่า เป็นหลังเดี่ยว ใต้ถุนไม่สูงนัก ลดความซับซ้อนของรายละเอียดการตกแต่งลง ปราสาทและศาลา มีความต่างเพียงเรื่องขนาดเล็กหรือใหญ่เท่านั้น เช่น อาศรมพระเวสสันดร (ภาพที่ 387ข)

3.3 เรือนพื้นถิ่น สิ่งปลูกสร้างส่วนนี้พบเขียนไว้นอกแนวกำแพงเมือง อาจเขียนอยู่เป็นกลุ่มหรือหลังเดี่ยว ซึ่งมักเป็นที่อยู่ของชาวบ้าน เช่น บ้านที่พักของชูชกและนางอมิตดา เป็นอาคารแบบพื้นถิ่นขนาดเล็ก หลังคาทรงจั่วมีโครงสร้างไม่ซับซ้อนน้อยกว่ากลุ่มภาพศาลาหรือพลับพลา สร้างด้วยวัสดุไม้ ไม่มีฐานรองรับ ยกพื้นใต้ถุนสูง มีบันได (ภาพที่ 387ค)

(ก) (ข) (ค)

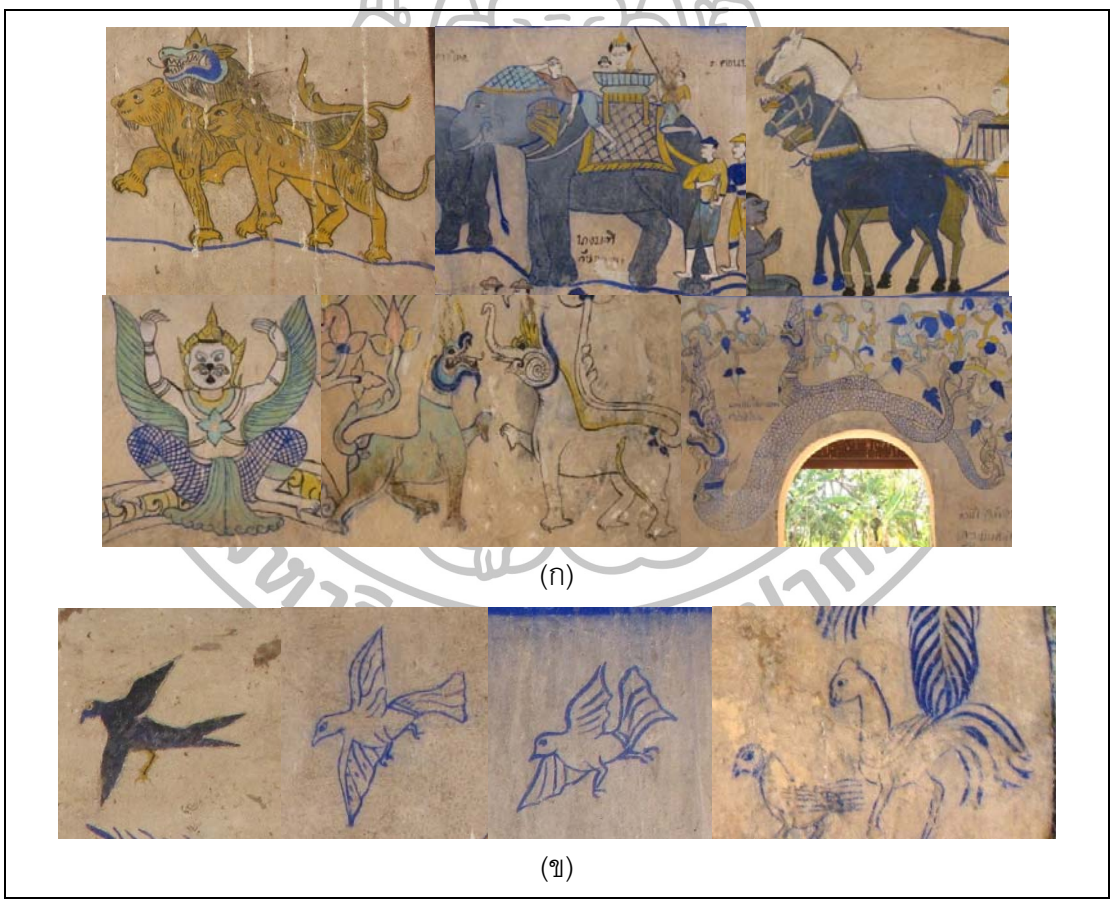
ภาพที่ 387 ภาพสถาปัตยกรรม

(ก) ปราสาทราชวัง (ข) ศาลา หรือพลับพลา (ค) เรือนพื้นถิ่น

4. สัตว์ ในงานจิตรกรรมแห่งนี้สามารถแบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ

4.1 สัตว์ที่มีตามท้องเรื่องเกี่ยวข้องกับบุคคลระดับกษัตริย์ เจ้านายชั้นสูง เช่น ช้าง ม้า ละมั่ง เสือ สิงห์ หรือเป็นสัตว์ในจินตนาการ หงส์ พญานาค ครุฑ เป็นต้น โดยตัดเส้นระบายสี เน้นตกแต่งรายละเอียดอย่างประดิษฐ์ ช่างจะไม่เน้นกล้ามเนื้อทางกายภาพ การเคลื่อนไหว ท่าทางของสัตว์เหล่านี้จะเคลื่อนไหวแบบซ้ำ ๆ คล้าย ๆ กันและเรียบนิ่ง (ภาพที่ 388ก)

4.2 สัตว์อื่น ๆ ซึ่งภาพวาดของสิมหลังนี้พบได้น้อยกว่าแบบแรก ซึ่งเป็นสัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่น แทรกเสริมภาพวิถีชีวิตไว้ในแต่ละตอน เช่น นก ไก่ ตัดเส้นระบายสีมีท่าทางได้เป็นธรรมชาติและสมจริงกว่าแบบแรก (ภาพที่ 388ข)



(ก)

(ข)

ภาพที่ 388 ภาพสัตว์

(ก) สัตว์ที่มีตามท้องเรื่องหรือสัตว์ในจินตนาการ

(ข) สัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่น

5. **ภาพประเพณีและวิถีชีวิต**

ซึ่งศาสนสถานนี้จะพบได้น้อย แทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยประกอบในขบวนเสด็จ เช่น การเล่นดนตรีของหมอแคน การฟ้อนรำ เป็นต้น (ภาพที่ 389 ก-ค)

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 389 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

6. การแบ่งเรื่อง

ดังที่กล่าวมาทั้งหมดภาพจิตรกรรมของสิมวัดสนวนวารีนี้มีลักษณะแบ่งภาพแบ่งตอนที่อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งตามรูปแบบผนังสิม คือ แบ่งตามลักษณะของผนังอาคาร เช่น ผนังแต่ละด้าน ผนังภายในภายนอก ช่วงเสาแต่ละช่วงเสา การแบ่งลักษณะนี้เป็นการแบ่งภาพที่ ไม่ได้มีเส้นขีดเขียนให้เห็นทางกายภาพ แต่เป็นการแบ่งหรือวางเนื้อหาตามโครงสร้างของอาคารโดยมีช่างเป็นผู้กำหนด (ภาพที่ 143)

6.2 เส้นแบ่งเรื่องจะอยู่ในส่วนรายละเอียดของภาพ ไม่มีกฎชัดเจนว่าภาพแบบใดจะใช้อย่างไร ที่ปรากฏมีรูปแบบดังนี้คือ

6.2.1 ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ จิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ แต่ละตอน แต่ละฉากเน้นเขียนแต่ตัวละครหรือองค์ประกอบสำคัญเป็นหลัก โดยทั่วไปผนังจะโล่งไปด้วยพื้นที่ว่าง ภาพดูเหมือนกระจายตัวเท่า ๆ กัน รูปแบบนี้จึงมีบ้างแต่ไม่มีความชัดเจนนัก

6.2.2 แบบเส้น ได้แก่ เส้นหยักคดโค้ง และแถบลาย โดยเฉพาะเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ใช้มากในทุกผนังและพบมากในภาพจิตกรรรม

6.2.2.1 แบบเส้นหยักโค้ง รูปแบบการขีดหรือระบายเป็นเส้นทึบ สั้นและยาว บางเส้นอาจใช้เพียงแค่ตัดเส้นเล็กบางหรือเส้นหนา เขียนในทิศทางแนวนอนและหยักโค้งไปมาอย่างอิสระ มักใช้สีคราม ซึ่งเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ใช้กรณีต้องการแบ่งตอนหรือรายละเอียดในภาพให้ชัดขึ้น ทำให้เกิดองค์ประกอบภาพที่ คล้ายจุดนำสายตาไปสู่เรื่องราวตอนต่าง ๆ เมื่อมีหลายเส้นบนผนังเดียวกัน ภาพจึงมีลักษณะของแถวแนวนอนหลายแถว ขณะเดียวกันเส้นคั่นภาพเล่าเรื่องเหล่านี้นอกจากจะแบ่งหรือคั่นเรื่องราวออกจากกันแล้วยังมีความหมายทดแทนพื้นดิน ทางเดิน โขดหิน เนินเขา (ภาพที่ 383, 390)

6.2.2.2 แบบแถบลาย ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมที่ผนังด้านใน เกิดจาการตัดเส้นขนานเป็นกรอบ ตรงกลางเขียนลวดลาย ขนาดไม่ใหญ่ แถบลายนี้มีสองลักษณะ คือ แถบแนวนอน และแนวตั้ง

แถบแนวนอน แถบหนึ่งจะใช้กั้นขอบเขตพื้นที่ภาพจิตรกรรมฝาผนังออกจากผนังโล่งและอีกแถบใช้คั่นกลางภาพเพื่อแบ่งพื้นที่ออกเป็นแถวแนวนอนสองแถว ทั้งหมดเชื่อมต่อกันทุกผนังเป็นแนวเดียวกัน(ภาพที่ 382, 390)

แถบแนวตั้ง จากพื้นที่สี่เหลี่ยมผืนผ้าในการแบ่งแถบลายในแบบแรก ใช้ลักษณะเดียวกันแต่เป็นแนวตั้ง แบ่งหรือคั่นภาพเนื้อเรื่องแต่ละตอนออกจากกัน แทนการใช้ต้นไม้ ภูเขาและที่ว่าง (ภาพที่ 383, 390)

ภาพที่ 390 การแบ่งเรื่องแบบเส้นหยักโค้ง และแถบลาย

4. วัดไชยศรี จังหวัดขอนแก่น

ประวัติวัดและที่ตั้ง

วัดไชยศรี ตั้งอยู่หมู่ที่ 8 บ้านสาวะถี ตำบลสาวะถี อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น ตั้งเมื่อ 22 มีนาคม พ.ศ.2408 และได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อวันที่ 16 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2460[178]

รูปแบบสิม

เป็นอาคารศาสนสถานที่มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมแบบพื้นบ้านอีสาน ประเภทสิมทึบฝีมือช่างญวน[179] โดยมีหลวงปู่อ่อนสา เจ้าอาวาสรูปแรกของวัดนี้ เป็นผู้ออกแบบและพาญาติโยมสร้างขึ้น[180] ตัวอาคารมีแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า การซ่อมแซมบูรณะหลายครั้งทำให้ปัจจุบันหลังคาทรงจั่วซ้อนลดหลั่นและเครื่องตกแต่งแบบหลังคาโบสถ์ทางภาคกลาง มีเสารองรับชั้นหลังคาปีกนกคลุมรอบอาคาร มุงด้วยกระเบื้อง ราวบันไดรูปนาคทอดลำตัวยาว

---

[178] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 6.

[179] ชวลิต อธิปัตยกุล, **ฮูปแต้มอีสาน มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์พื้นถิ่นบนแผ่นดินอีสาน**, 30.

[180] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 8.

ผนังด้านข้างเจาะช่องหน้าต่างขนาดเล็กด้านละ 1 ช่อง ตกแต่งด้วยกรอบซุ้มหน้าบันสามเหลี่ยมด้วยงานปูนปั้นพระพุทธเจ้าปางมารวิชัย ประตูทางเข้าด้านหน้าเพียงด้านเดียว เหนือกรอบประตูเขียนประดับหน้าบันสามเหลี่ยมด้วยงานปูนปั้นพระพุทธเจ้าปางมารวิชัย ฐานส่วนล่างและผนังเป็นแบบก่ออิฐฉาบปูน ผนังสิมแห่งนี้มิได้สร้างเป็นพื้นที่เรียบกว้าง บริเวณ เสา ประตู กรอบประตู หน้าต่าง กรอบหน้าต่าง ประดับตกแต่งด้วยการก่ออิฐฉาบปูน ยกระดับระนาบของผิวผนังส่วนดังกล่าวเป็นระดับลดหลั่น

ภายในอาคารมีห้องเดียวไว้สำหรับพระสงฆ์ทำสังฆกรรม ผนังภายในอาคารด้านหลังสิมช่างก่ออิฐฉาบปูนเป็นฐานชุกชียาวประดิษฐานพระพุทธรูปปูนปั้นแบบพื้นบ้านปางมารวิชัย โดยสิมนี้มีข้อห้ามสตรีเข้าด้านใน ผนังด้านนอกและด้านในเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องหลักคือ อดีตพุทธ สินไซ และนรกภูมิ (ภาพที่ 391ก,ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 391 วัดไชยศรี

(ก) สิมวัดไชยศรี (ข) พระพุทธรูปและภาพจิตรกรรมภายใน

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดนี้เขียนไว้ทุกผนังทั้งผนังด้านใน และด้านนอก โดย ฝีมือช่างเขียนภาพพื้นบ้านชื่อ นายทอง ทิพย์ชา เป็นชาวอำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม และร่วมกับคณะช่างเขียนหรือช่างแต้มพื้นถิ่นอีกหลายคน เช่น ช่างเคน นามตะ[181] โดยการเขียนภาพนี้ เขียน

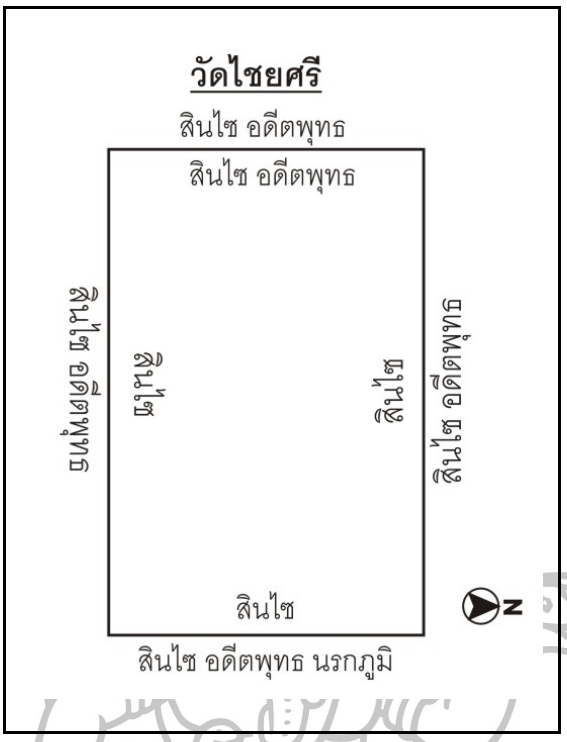
[181]หอพุทธศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตขอนแก่น, **วัดไชยศรี**, เข้าถึงเมื่อ 18 กันยายน 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.mcukk.com/buddhasilpa/buddha.php?select=13

ตามที่หลวงปู่อ่อนสา เจ้าอาวาสในช่วงเวลานั้นเป็นผู้กำหนด ผนังด้านในเขียนภาพหลักเรื่อง อดีตพุทธ สินไซ มนุษย์และสัตว์ต่างๆ ส่วนผนังด้านนอกเขียนภาพสินไซ นรกเจ็ดขุม ด้วยรูปแบบผนังสิมแห่งนี้มิได้สร้างเป็นพื้นที่เรียบ แบน กว้าง บริเวณ เสา ประตู กรอบประตู หน้าต่าง กรอบหน้าต่าง ประดับตกแต่งด้วยการก่ออิฐฉาบปูน ยกระดับระนาบของผิวผนังส่วนดังกล่าวให้มีระดับลดหลั่น ผนังพื้นของภาพงานจิตรกรรมทั้งหมดของสิมนี้จึงบรรจุอยู่ในพื้นที่มีลักษณะเป็นชั้น ช่อง เหลี่ยม มุม ซึ่งอาจเป็นลักษณะเฉพาะของที่นี่คือ ภาพจิตรกรรมเขียนไว้เต็มแน่นมากไม่เว้นแม้แต่ซอกมุมต่าง ๆ ส่วนตัวภาพไม่ว่าเป็นภาพบุคคล คือ ตัวพระ ตัวนาง กษัตริย์ ยักษ์ ชาวบ้าน เขียนไว้หลายขนาดตั้งแต่เล็กจนถึงขนาดใหญ่ แสดงท่าทางเคลื่อนไหวกล่าวว่าเป็นไปอย่างโลดโผน อยู่ภายในพื้นที่ผนังต่างระดับนั้น ใช้สีฝุ่นโทนวรรณะเย็น คือ สีคราม สีเหลือง สีขาว สีเขียว สีน้ำตาล และสีดำ สามารถอธิบายได้ดังนี้

1. **จิตรกรรมฝาผนังด้านนอก** พื้นที่ผนังทั้งหมดสี่ด้านเขียนภาพจิตรกรรมไว้เต็มทุกผนัง ตามที่พิจารณา ผนังด้านนอกช่างเขียนสินไซ ภาพนรกภูมิ เป็นเรื่องหลัก ภาพจิตรกรรมมีลักษณะสีซีดจากไปบ้าง ซึ่งเขียนอยู่ภายในพื้นที่ผนังแบบต่างระดับของสิมที่กล่าวมา แต่ละพื้นที่ของการเขียนภาพมีขนาดเล็กและแคบ ทำให้ภาพรวมของจิตรกรรมแห่งนี้มีลักษณะต่างไปจากภาพเล่าเรื่องที่เป็นฉากใหญ่มีองค์ประกอบจำนวนมากอย่างในสิมหลังอื่น ๆ รูปแบบจิตรกรรมที่สิมนี้มีสองลักษณะ คือ (ภาพที่ 392)

1.1 ลวดลาย ซึ่งจะเขียนประดับไว้บริเวณที่แคบเช่น ขอบประตูและหน้าต่าง ออกแบบเป็นลวดลายอย่างง่ายคล้ายรูปทรงเลขาคณิต ระบายสีสลับไปมาวางจังหวะให้สอดคล้องกับระนาบของพื้นที่ผนังส่วนนั้น ๆ

1.2 ภาพเล่าเรื่อง ด้วยลักษณะกายภาพของผืนผนังดังที่กล่าวมา ช่างเขียนที่นี่ต้องใช้เทคนิคในการเขียนภาพด้วยลักษณะของการตัดเนื้อหา นำเอาช่วงเหตุการณ์สำคัญ เฉพาะตัวละครสำคัญอาจมีหนึ่งหรือสองคนต่อหนึ่งภาพ เป็นภาพบางส่วนจากตอนย่อยในตอนหนึ่ง ๆ มาเขียนลงในพื้นที่เหล่านั้น เพื่อที่จะนำมาออกแบบ จัดสรร ให้เกิดความลงตัวเกิดความพอดีกับพื้นที่แต่ละช่อง เช่น สินไซกับสังข์ สินไซกับยักษ์ และพบว่าแม้ภาพจะอยู่ร่วมในผนังทิศ ช่วงเสาเดียวกัน การดำเนินเรื่องหรือลำดับเหตุการณ์จึงมีลักษณะกระจายตัว ไม่มีความเป็นเอกภาพ สามารถแยกอธิบายเนื้อหาตอนหลักได้ดังนี้ คือ



ภาพที่ 392 ผังภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศเหนือ

1.1 **ผนังด้านทิศเหนือ** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน มีทั้งหมดสามช่วงเสา หนึ่งช่องหน้าต่างและสองหน้าต่างหลอก เหนือหน้าต่างตกแต่งด้วยซุ้มหน้าบันประดับงานปูนปั้น ระบายสีรูปพระพุทธเจ้า (ภาพที่ 393)

ภาพที่ 393 ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศเหนือ

1.1.1 สินไซ เขียนเป็นกลุ่มภาพดังนี้

1.1.1.1 สินไซข้ามแม่น้ำ

1.1.1.2 พระอินทร์เนรมิตปราสาทให้กลางป่าแวดล้อมด้วยหมู่ผีและนกกรวีก (ภาพที่ 395ก)

1.1.1.3 สินไซผ่านด่านยักษ์ทั้งสี่ และด่านหมู่ผีหลอก (ภาพที่ 394ข)

1.1.1.4 สินไซลักนางสุมณฑาจากนครเปงจาล (ภาพที่ 394ก)

1.1.1.5 สินไซผ่านด่านยักขินี ผู้ซึ่งมากไปด้วยราคะ แปลงเป็นหญิงงามหวังหลอกล่อ (ภาพที่ 395ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 394 ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศเหนือ

(ก) ยักษ์กุมภกัณฑ์ลักนางสุมณฑาและสินไซ

(ข) ภาพสินไซฆ่ายักษ์ทั้ง 4 ตนและด่านหมู่ผีหลอก

1.1.2 พระพุทธเจ้า

ภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งปางสมาธิและปางมาวิชัย (พระหัตถ์ซ้าย) เป็นงานปูนปั้นระบายสี ตกแต่งที่หน้าบันรูปพญานาคซ้อนกันสามชั้นเหนือซุ้มหน้าต่างทั้งสาม (ภาพที่ 395ค)

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 395 ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศเหนือ
(ก) ปราสาทยักขิณี สินไซข้ามแม่น้ำ และพระอินทร์เนรมิตปราสาทให้กลางป่าแวดล้อมด้วยหมู่ผีและนกกรวีก
(ข) ผาสาทยักขินีแล (ปราสาทยักษี)
(ค) สินไซลักนางสุมณฑา

1.2 **ผนังทิศตะวันออก**หรือผนังด้านหน้าพระประธาน ผนังส่วนนี้แบ่งออกเป็นผนังทางเข้าด้านหน้า และผนังมุขหน้าด้านข้าง มีประตูทางเข้าและสองประตูหลอกด้านข้าง นอกเหนือจากหน้าต่างตกแต่งด้วยซุ้มหน้าบันสามเหลี่ยมประดับงานปูนปั้นรูปพระพุทธเจ้าแล้ว ส่วนอื่น ๆ ทั้งที่อยู่ผนัง เสา ก็ยังมีประดับ ขนาดเล็กลดหลั่นมา ทั้งหมดมีระดับผนังลดหลั่นกัน (ภาพที่ 396) เขียนเป็นกลุ่มภาพดังนี้

1.2.1 พระพุทธเจ้า

ภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งปางมารวิชัย หน้าบันหลักรูปพญานาคซ้อนกันสามชั้นเหนือซุ้มประตูทางเข้า และหน้าบันประตูหลอกด้านข้าง

1.2.2 สินไซ เขียนเป็นกลุ่มภาพดังนี้

1.2.2.1 พระเจ้ากศุราชตอนออกบวช (ภาพที่ 397ก)

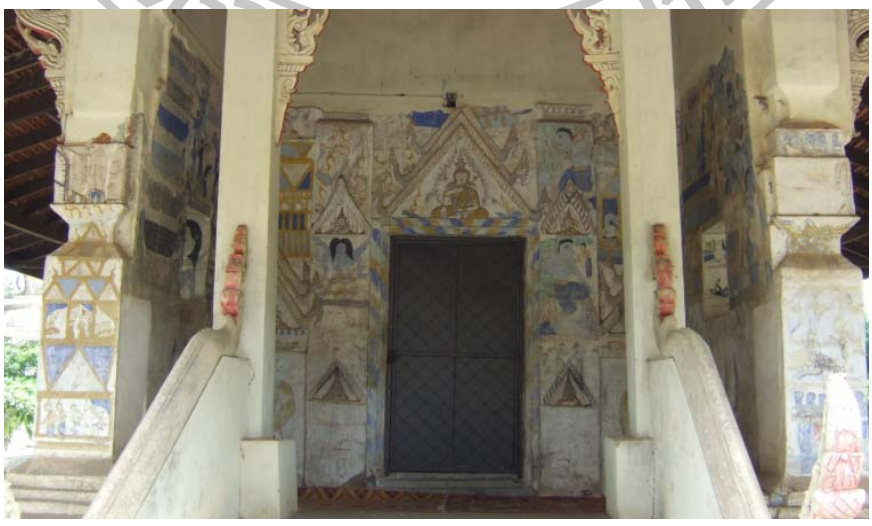
1.2.2.2 นางจันทาเทวี นางลุน โดนขับไล่ออกจากเมืองเปงจาลพร้อมกุมารทั้งสอง

1.2.2.3 สินไซกับด่านยักษ์กุมกัณฑ์ ซึ่งถือเป็นด่านสุดท้ายและสำคัญของการผจญภัย กล่าวคือเมื่อสินไซเดินทางมาถึงเมืองอโนราชเพื่อพานางสุมณฑากลับเมืองเปงจาลและฆ่ายักษ์กุมภกัณฑ์ตาย (ภาพที่ 397ก)

1.2.2.4 สินไซเดินทางข้ามแม่น้ำ สินไซในอากัปกิริยาเดินท่ามกลางป่า หรือนั่งเรือก็คือสังข์แปลงร่างสลับไปมาระหว่างตอนพบซ้ำหลายครั้งนั่นหมายความถึงการออกเดินทางหลังจากเสร็จการรบจากด่านหนึ่งสู่ด่านหนึ่งจำนวนทั้งหมด 9 ด่านด้วยการเดินหรือนั่งเรือข้ามแม่น้ำ 6 สาย ตามเนื้อเรื่องแม่น้ำแต่ละสายจะมีความกว้างต่างกัน(ภาพที่ 397ค)

1.2.3 นรกภูมิ เขียนเป็นกลุ่มภาพดังนี้

เขียนเมืองนรก ยมบาลกำลังตัดสินโทษ รูปสัตว์นรกโดนลงโทษ เขียนองค์ประกอบหนาแน่นมากภายในพื้นที่ผนังมุขด้านทิศตะวันออก มีอักษรไทยน้อยกำกับดังเช่น สัตว์นรกโดนลงโดนโดยเอาคีมหนีบเพศ มีอักษรบรรยายว่า “จักได้เอา คีมคีบหำ แล” (ภาพที่ 398)



ภาพที่ 396 ภาพจิตรกรรมที่ผนังทิศตะวันออก

ภาพที่ 397 ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศตะวันออก

(ก) พระเจ้ากศุราชตอนออกบวช และนางจันทาเทวี นางลุน โดนขับไล่ออกจากเมืองเปงจาลพร้อมกุมารทั้งสอง

(ข) สินไซกับด่านยักษ์กุมกัณฑ์

(ค) สินไซและสังข์เดินทางข้ามแม่น้ำ

(ง) พระพุทธเจ้าซุ้มหน้าบันเหนือประตูทางเข้าด้านหน้า

(ก) (ข)

(ค) (ง)

ภาพที่ 398 ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศตะวันออก

(ก) ภาพจิตรกรรมที่ผนังมุขทางเข้าด้านหน้าฝั่งขวา

(ข) ภาพจิตรกรรมที่ผนังมุขทางเข้าด้านหน้าฝั่งซ้าย

(ค) นรกภูมิ

(ง) ห้องตัดสินโทษของยมบาลและสัตว์นรกที่กำลังถูกลงโทษ

1.3 **ผนังด้านทิศตะวันตก** หรือผนังด้านหลังพระประธาน มีทั้งหมดสามช่วงเสา และสามหน้าต่างหลอก เหนือหน้าต่างตกแต่งด้วยซุ้มหน้าบันประดับเป็นงานปูนปั้นรูปพระพุทธเจ้าเหมือนกับผนังอื่น ๆ มีระดับผนังลดหลั่นกัน สินไซในอากัปกิริยาเดินท่ามกลางป่า

หรือนั่งเรือคือสังข์แปลงร่างสลับไปมาระหว่างตอน ภาพซ้ำกับผนังอื่นนั่นหมายความถึงการออกเดินทางหลังจากเสร็จการรบจากด่านหนึ่งสู่ด่านหนึ่งจำนวนทั้งหมด 9 ด่านด้วยการเดินหรือนั่งเรือข้ามแม่น้ำ 6 สาย แม่น้ำแต่ละสายจะมีความกว้างต่างกันตามเนื้อเรื่อง สามารถอธิบายได้ดังนี้ (ภาพที่ 399)

1.3.1 สินไซ เขียนเป็นกลุ่มภาพดังนี้

1.3.1.1 พระเจ้ากศุราชสั่งให้กุมารทั้งหมดออกเดินทางล่าสัตว์ในป่า (ภาพที่ 400ข)

1.3.1.2 สินไซรบด่านงูชวง (ภาพที่ 400ก)

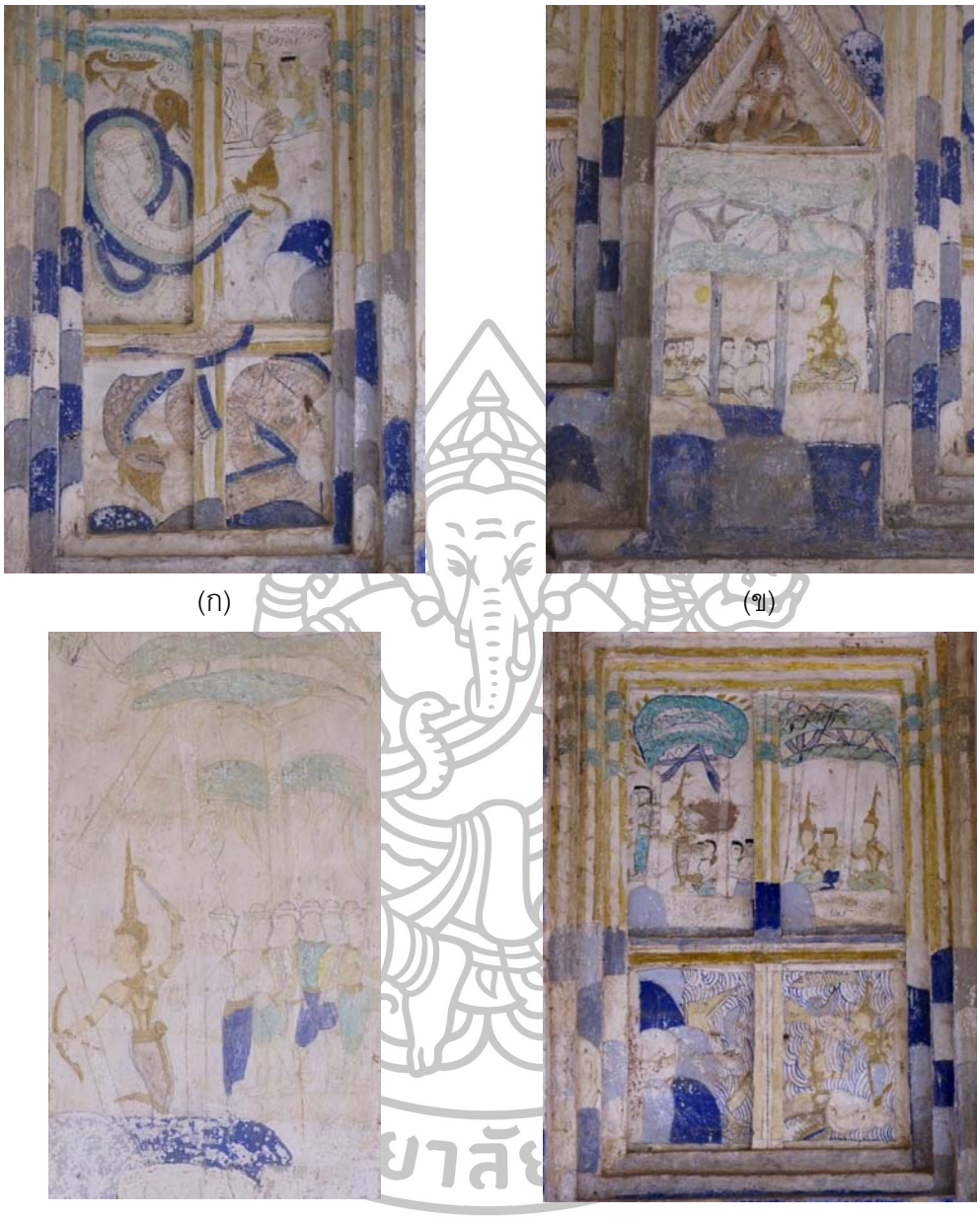
1.3.1.3 สินไซข้ามแม่น้ำ

1.3.1.4 สินไซและกุมารทั้ง 6 คน ที่มีเนื้อหาอยู่ส่วนต้นเรื่องกล่าวถึงออกเดินทางเรียนศาสตร์ศิลป์และการเริ่มต้นตามสุมณฑากลับเมืองเปงจาล (ภาพที่ 400ค)

1.3.1.5 สินไซโดนผลักตกหน้าผา (ภาพที่ 400ง,401ก,ค)

1.3.2 พระพุทธเจ้า ภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งปางมารวิชัย (มีทั้งรูปแบบพระหัตถ์ซ้ายและขวาพาดพระชงฆ์) เป็นงานปูนปั้นระลายสีตกแต่งที่หน้าบันรูปพญานาคซ้อนกันสามชั้นเหนือซุ้มหน้าต่าง และช่องสามเหลี่ยมตามแนวเสาต้นละสององค์ (ภาพที่ 399)

ภาพที่ 399 ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศตะวันตก



(ก) (ข)

(ค) (ง)

ภาพที่ 400 ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศตะวันตก

(ก) สินไชรบด่านงูซวง

(ข) พระเจ้ากศุราชสั่งให้กุมารทั้งหมดออกเดินทางล่าสัตว์ในป่า

(ค) สินไชและกุมารทั้ง 6 คน ออกเดินทางเรียนศาสตร์ศิลป์

(ง) ท้าวทั้งหกลวงสินไชผลักตกเหว

(ก) (ข) (ค)

(ง) (จ)

ภาพที่ 401 ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศตะวันตก

(ก) สินไชตกเหว (ข) สินไชผ่านด่านยักษ์กันดาร

(ค) สินไชตกเหว (ง) สินไชข้ามแม่น้ำ

(จ) ภาพพระพุทธเจ้าปูนปั้นปางมารวิชัย (พระหัตถ์ซ้าย)
ระบายสีตกแต่งหน้าบันผนังทิศตะวันตก

1.4 **ผนังด้านทิศใต้** หรือผนังด้านซ้ายพระประธาน มีทั้งหมดสามช่วงเสาและผนังมุขหน้า หนึ่งช่องหน้าต่างและสองหน้าต่างหลอก เหนือหน้าต่างตกแต่งด้วยซุ้มหน้าบันรูปพญานาคซ้อนกันสามชั้น ประดับงานปูนปั้นรูปพระพุทธเจ้าปางสมาธิ ทั้งหมดมีระดับผนังลดหลั่นกัน (ภาพที่ 402)

ภาพที่ 402 ภาพจิตรกรรมที่ผนังทิศใต้

1.4.1 สินไซ

1.4.1.1 นางสุมณฑาชมสวน (ภาพที่ 403ก)

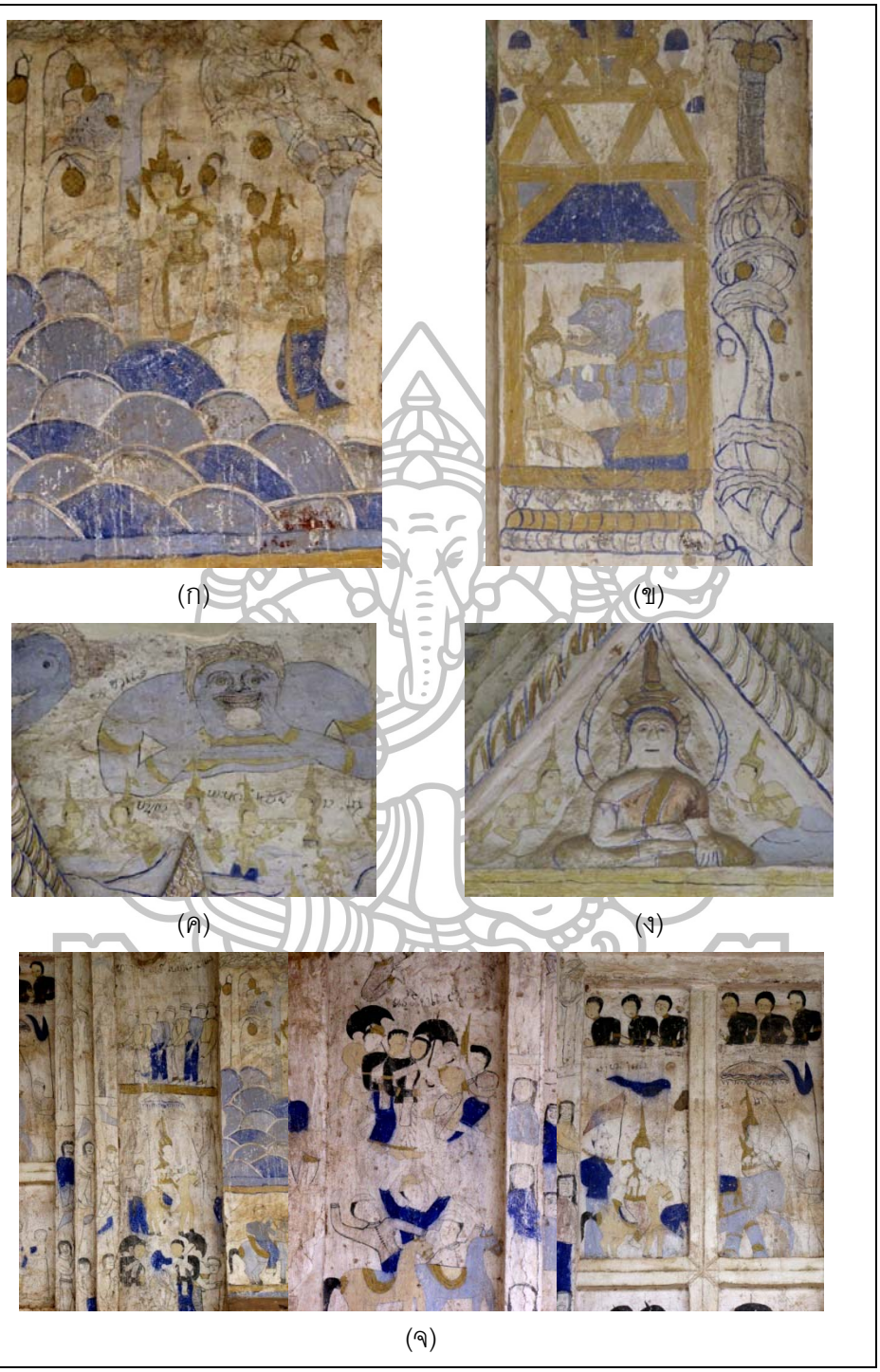
1.4.1.2 ยักษ์ดูแลเอาใจใส่นางสุมณฑา (ภาพที่ 403ข)

1.4.1.3 สินไซฝันถึงราหู หลังจากกุมภกันณ์ฟื้นคืนชีพยังไม่ล้มความตั้งใจในการเอานางสุมณฑากลับคืนมา สินไซฝันสิ่งแปลกประหลาด 6 ประการ หนึ่งในนั้นคือฝันว่าราหูอมจันทร์ (ภาพที่ 403ค)

1.4.1.4 ขบวนแห่สินไซ อาจเป็นตอนที่ทั้งหมดกลับสู่เมืองเปงจาล (ภาพที่ 403จ)

1.4.2 พระพุทธเจ้า

ภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งปางมารวิชัย (พระหัตถ์ซ้ายพาดพระชงฆ์) เป็นงานปูนปั้นระลายสีตกแต่งที่หน้าบันรูปพญานาคซ้อนกันสามชั้นเหนือซุ้มหน้าต่าง 3 บาน จริง 1 บาน หลอก 3 บาน (ภาพที่ 403ง)



ภาพที่ 403 ภาพจิตรกรรมด้านนอกที่ผนังทิศใต้

(ก) นางสุมณฑาชมสวน (ข) ยักษ์ดูแลนางสุมณฑา

(ค) สินไซฝันถึงราหูอมจันทร์ (ง) ภาพพระพุทธเจ้าปางมารวิชัย (พระหัตถ์ซ้าย)

(จ) ขบวนแห่สินไซเข้าเมือง

2. **จิตรกรรมฝาผนังด้านใน**

สภาพงานจิตรกรรมโดยรวมยังอยู่ในสภาพดี ภาพจิตรกรรมทั้งหมดเขียนไว้บริเวณตำแหน่งครึ่งผนังบน ด้านล่างปล่อยผนังโล่ง มีเส้นขอบแบ่งพื้นที่ชัดเจน (ภาพที่ 117-179)

2.1 ภาพอดีตพุทธ[182] มีจำนวนหลายพระองค์นั้นเขียนไว้ที่ผนังด้านหลังพระประธานภาพใหญ่จำนวนหนึ่งภาพอยู่ชิดที่ผนังด้านซ้าย นอกนั้นประดิษฐานภายในโครงสร้างที่เป็นปราสาทขนาดใหญ่ หลังคาจั่ว ซ้อนชั้นต่อขึ้นด้านบน ในจำนวนช่องหรือห้อง มีรูปพระอินทร์ ยักษ์ สังข์ ช้าง พญานาค ทั้งลักษณะการเขียน และประเภทของตัวละครต่าง ๆ คล้ายตัวละครในเรื่องสินไซ ส่วนภาพอดีตพุทธที่ผนังด้านในนั้นเขียนไว้ด้วยรูปแบบเดียวกับกับปูนปั้นเขียนสีที่หน้าบันหน้าต่างรอบอาคาร (ภาพที่ 404)

2.2 สินไซ ตำแหน่งผนังด้านหน้า ด้านซ้ายและด้านขวาพระประธาน (ภาพที่ 405 ก-ค) เขียนเป็นภาพขนาดใหญ่เต็มผนัง องค์ประกอบภาพแน่นขนัดไปด้วยภาพบุคคล และสิ่งก่อสร้าง เช่น ด้านขวาพระประธานเป็นภาพยุทธหัตถี ทางซ้ายเป็นฉากสงครามการสู้รบระหว่างนาคและช้าง มีตัวอย่างอักษรไทยน้อย เขียนว่า ...

“พญานาคซีไปเล่นหมาซะกา (สกา) แล”

“ขุนสานตะวันหอบผ้าจวงมาใส่ไชยลาส”

“ขุนยมพิบาลแล อุ่นเนื้อนงค์แพงหอบผ้าจวงมาถิ้มใส่ไชยาลาสแล”

“พญาครุฑเอาบ่วงบาศก์ผูกพญานาคแก่ไปแล”

“พระยาไชยลาส (ไชยราช) ชนช้างกันกับทั้ง ๖ แล” (ทั้ง ๖ ชนช้างกับไชยลาสแล)

คำอธิบายด้วยตัวอักษรไทยน้อยดังกล่าวแทรกภาพต่าง ๆ ไว้หลายภาพ ดังที่กล่าวมา ดังนั้นจึงพิจารณาแล้วว่า จากรูปแบบ เหตุการณ์ ชื่อ นาม ไม่น่าจะใช่เรื่องเวสสันดรตามที่เอกสารกล่าวถึง แต่น่าจะเป็นเนื้อเรื่องของสินไซ แต่เป็นเนื้อหาระหว่างเมืองเปงจาลและเมืองสาเกตในบั้นหลังจากที่ท้าวสินไซสวรรคต เกี่ยวกับเรื่องราวของบรรดารุ่นลูกสินไซและท้าวทั้งหก เป็นต้น[183]

---

[182] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้น**, 6.

[183] นักวิชาการมักกล่าวถึงสินไซฉบับที่ชาวบ้านนิยมคือเป็นสำนวนของ สิลา วีระวงส์ ปรีชา พิณทอง วรรณกรรมเรื่องนี้ยังมีอีกหลานสำนวน ดูรายละเอียดใน ศูนย์ข้อมูลลาว มหาวิทยาลัยขอนแก่น, **สินไซสองฝั่งโขง** (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, 2557), ไม่ปรากฏ.

ในบั้นสองหรือภาคสองนี้กล่าวถึงว่าเมื่อสินไชเสวยราชสมบัติครองเมืองเปงจาลได้เปลี่ยนชื่อเป็น “พระเจ้าชัยราช” มีโอรสชื่อ “พระเจ้าศรีสังยะราช” เมื่อสินไชสวรรคต หกกุมารเดินทางไปหลอกล่อเจ้าเมืองสาเกตว่าโดนเนรเทศและได้เป็นเขยเมืองสาเกตทั้งหก ต่อมาเมื่อมีลูกได้สั่งลูกไปเอาเมืองเปงจาลที่ถูกพระเจ้าชัยราชโกงไป จึงเป็นที่มาของการสู้รบ และฉากการสู้รบดังกล่าว

รวมทั้งภาพอดีตพุทธด้านหลังพระประธานอาจจะเกี่ยวข้องกับการม้วนชาดกท้ายเรื่องลงที่ว่า ตัวละครสำคัญทั้งหมดในเรื่องสินไชคือ บุคคลในพุทธประวัติของพระพุทธเจ้าศรีศากยมุณี เช่นว่า พระยากุศราชก็คือพระเจ้าสุทโธทนะ นางลุนคือนางสิริมหามายา นางสุมณฑาคือนางชาปดีโคตมี สังข์คือพระอานนท์ พระยาครุฑคือมหากัสสัปปะ พระยานาคคือพระสีวลี และพระเจ้าชัยราช (สินไช) คือพระสมณโคดมสัมมาสัมพุทธเจ้านั่นเอง[184] ดังนั้น ภายในปราสาทซ้อนชั้นจึงมีทั้งยักษ์ สังข์ ช้าง พญานาค ล้วนเป็นตัวละครสำคัญของเรื่องอยู่ร่วมกับภาพอดีตพุทธ ดังนั้นภาพจิตรกรรมเรื่องสินไชที่ปรากฏภายนอกเป็นเนื้อหาส่วนบั้นต้น ส่วนภายในเป็นบั้นสอง

ภาพที่ 404 ภาพจิตกรรมที่ฝาผนังทิศตะวันตกด้านหลังพระประธาน

[184] เนื้อหาส่วนตอนนี้เป็นสำนวนเมืองเว (เรณูนคร) จารึกเมื่อปี พ.ศ.2413 โดยเจ้าขวัญ คัมภีรปัญญา เจ้าคำสอน บ้านสองคอนเป็นคนจารึกเป็นผูกที่มีเนื้อหาสมบูรณ์ ดูรายละเอียดใน ปริวรรต, วิมล ชนะบุญ, **หนังสือผูกเรื่องสังข์ศิลป์ชัย** (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, 2539), 203-215.

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 405 ภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านใน

(ก) ภาพจิตกรรมที่ฝาผนังทิศใต้หรือด้านขวาพระประธาน

(ข) ภาพจิตรกรรมที่ฝาผนังทิศเหนือหรือด้านซ้ายพระประธาน

(ค) ภาพจิตรกรรมที่ฝาผนังทิศตะวันออกหรือด้านหน้าพระประธาน

ลักษณะการเขียน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของสิมวัดไชยศรี จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นช่างเขียนเป็นช่างพื้นบ้านมาจากนอกพื้นที่และเขียนตามคำแนะนำของเจ้าอาวาสขณะนั้น รูปแบบโดยรวมค่อนข้างมีลักษณะเฉพาะมีความเป็นพื้นถิ่นสูง และแตกต่างจากสิมหลังอื่น ๆ เขียนไว้ทุกผนังทั้งด้านนอกด้านใน ประการหนึ่งด้วยผนังสิมแห่งนี้มิได้สร้างเป็นพื้นที่เรียบกว้าง บริเวณ เสา ประตู กรอบประตูหน้าต่าง กรอบหน้าต่าง ประดับตกแต่งด้วยการก่ออิฐฉาบปูน ยกระดับระนาบของผิวผนังส่วนดังกล่าวเป็นระดับลดหลั่น ผนังพื้นของภาพงานจิตรกรรมทั้งหมดของสิมนี้จึงบรรจุอยู่ในพื้นที่มีลักษณะเป็น ช่อง เหลี่ยม มุม อาจเป็นลักษณะเฉพาะของที่นี่คือ ภาพจิตรกรรมเขียนไว้เต็มแน่นมาไม่เว้นแม้แต่ซอกมุมต่าง ๆ ไม่ว่าเป็นภาพบุคคล คือ ตัวพระ ตัวนาง กษัตริย์ ยักษ์ ชาวบ้าน เขียนไว้หลายขนาดตั้งแต่เล็กจนถึงขนาดใหญ่ แสดงท่าทางเคลื่อนไหวอย่างโลดโผน อยู่ภายในพื้นที่ผนังต่างระดับนั้น รวมถึงช่างเองออกแบบให้ตัวภาพเล่นกับตัวอาคารด้วย เช่น ภาพงูซวงบริเวณหน้าต่างหลอกเลื้อยพันกับแกนหน้าต่างหรือระดับพื้นของผนัง โดยใช้สีฝุ่นโทนวรรณะเย็น คือ สีคราม สีเหลือง สีขาว สีเขียว สีน้ำตาล และสีดำ มักเน้นตัดเส้นด้วยสีเข้ม เช่นสีดำ มากกว่าระบายสีทึบลงบนผนังสีขาวนวล

สำหรับวรรณกรรมที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมมีจำนวนสองเรื่องหลักคือ อดีตพุทธสินไซ และนรกภูมิ ดูเหมือนว่าเรื่องสินไซนั้นช่างจะให้ความสำคัญเน้นเขียนไว้ที่ผนังทั้งสองด้านทั้งภายในภายนอกด้วยช่วงตอนที่ต่างกัน

ตำแหน่งการวางภาพ ผนังภายในมีระเบียบคล้ายกันในทุกที่คือ ตำแหน่งครึ่งผนังด้านบน ด้านล่างปล่อยโล่ง ส่วนผนังภายนอกดังที่กล่าวมาสำหรับเหตุผลด้านนอกเป็นไปตามสภาพผนังสิม แต่ละพื้นที่ของมีขนาดเล็กและแคบ จึงมีลักษณะต่างไปจากภาพเล่าเรื่องที่เป็นฉากใหญ่มีองค์ประกอบจำนวนมากอย่างในสิมหลังอื่น ๆ และประกอบด้วยสองลักษณะ คือ

1. ลวดลาย ซึ่งจะเขียนประดับไว้บริเวณขอบประตูและหน้าต่าง ออกแบบเป็นลวดลายอย่างง่ายคล้ายรูปทรงเลขาคณิต ระบายสีสลับช่องสอดคล้องกับระนาบของพื้นที่ผนังส่วนนั้น ๆ ส่วนหน้าบันประดับซุ้มหน้าต่าง ช่องสามเหลี่ยมตามเสาเป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งมีทั้งปางมารวิชัย (ทั้งสองพระหัตถ์) และปางสมาธิ (ภาพที่ 188)

2. ภาพเล่าเรื่อง ด้วยลักษณะกายภาพของผืนผนังดังที่กล่าวมา จึงต่างไปจากผนังอื่นที่ใช้แกหรือสถานที่เป็นสำคัญ ช่างเขียนที่นี่ใช้พื้นที่ผนังสิมเป็นตัวกำหนด ต้องใช้เทคนิคในการเขียนภาพด้วยลักษณะของการตัดเนื้อหานำเอาช่วงเหตุการณ์สำคัญเป็นจุดสนใจของเรื่อง จึงมีเฉพาะตัวละครสำคัญ อาจมีหนึ่งหรือสองคนต่อหนึ่งภาพ ช่างออกแบบจัดสรรให้ลงตัวเกิดความ

พอดีกับพื้นที่แต่ละช่อง เช่น สินไซกับสังข์ สินไซกับยักษ์ และพบว่าแม้ภาพจะอยู่ร่วมในผนังทิศช่วงเสาเดียวกัน การดำเนินเรื่องหรือลำดับเหตุการณ์จึงมีลักษณะแยกส่วน ไม่มีกฎเกณฑ์ที่ชัดเจน เรื่องสินไซอาจเริ่มต้นกล่าวถึงนครเปงจาลที่ผนังผนังด้านทิศใต้ หรือผนังด้านซ้ายพระประธานในตอนต้นเรื่อง แต่ผนังเดียวกันก็ยังแสดงเรื่องราวตอนท้ายร่วมด้วยอยู่ในพื้นที่ใกล้ ๆ ด้วย

1. ภาพทิวทัศน์

รูปแบบการเขียนยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง แต่ด้วยการเขียนองค์ประกอบที่หนาแน่นเป็นด้วยผู้คน แต่ภาพจิตรกรรมโดยรวมยังดูค่อนข้างสว่าง โปร่ง ฉากทิวทัศน์ที่ควรบรรยายถึงมีไม่มากหรืออาจกล่าวได้ว่ามีตามความจำเป็น อาจอธิบายได้ดังนี้

1.1 ต้นไม้ทั่วไป ที่ไม่เจาะจงประเภท พบมากมีลักษณะคล้ายคลึงกันที่มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ ช่างพื้นบ้านที่นี้เน้นการตัดเส้นเป็นหลัก มีวิธีการคือ 1) ตัดเส้นเป็นกลุ่มเป็นก้อนใบ ไม่เน้นรายละเอียดภายใน 2) ตัดเส้นทีละใบ เน้นลายละเอียดของใบแบบสมจริง (ภาพที่ 406 ก)

1.2 ท้องฟ้า ส่วนมากฉากท้องฟ้าใช้สีขาวนวลของผนัง ไม่ระบายสีพื้น แต่จะระบายเป็นก้อนเมฆหยักรี หลายก้อนหมายถึงเมฆบนสวรรค์ (ภาพที่ 406 ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 406 ภาพทิวทัศน์

(ก) ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท

(ข) ท้องฟ้า

1.3 ภาพผืนน้ำ ช่างจะใช้วิธีการเดียว คือ ตัดเส้นสีครามซ้อนกันคล้ายเกล็ดปลา ตามท้องเรื่องช่างเขียนไว้หลายภาพมากของทุก ๆ ผนังจนคล้ายว่าเป็นลักษณะเฉพาะ และเป็นภาพที่ โดดเด่นเฉพาะของสิมนี้ (ภาพที่ 407 ก)

1.4 ภูเขาหรือโขดหิน สำหรับสิมนี้ค่อนข้างเขียนไว้เรียบง่าย เขียนขนาดไม่สูงใหญ่มากเป็นก้อนโค้งกลมเนียน ทับซ้อน สลับไปมา อาจระบายสีพื้นด้วยดำ เทา แล้วตัดเส้นด้วยสีเข้ม (ภาพที่ 407 ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 407 ภาพทิวทัศน์
(ก) ผืนน้ำ
(ข) โขดหินหรือภูเขา

2. ภาพบุคคล

2.1 บุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ เทวดา เจ้านายชั้นสูง ยักษ์ โดยทั่วไปการเขียนภาพบุคคลของสิมนี้ค่อนข้างมีลักษณะเฉพาะมาก มีความเป็นพื้นถิ่นชัดเจนกลุ่ม กษัตริย์ เทวดา เจ้านายชั้นสูง ยังจะอิงรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีมีการแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์บ้าง เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสรีระและเครื่องประดับ โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน แต่เน้นตัวละครเอกที่มีบุคคลิกเฉพาะเช่น สินไซจะถือดาบยาวหรือคันธนูเป็นอาวุธ แต่ที่โดดเด่นของสิมนี้คือการเขียน ยักษ์ เช่น กุมภกัณฑ์ รูปแบบพื้นถิ่นห่างไกลจากยักษ์ในภาพจิตรกรรมไทยมาก คงไว้แต่รูปแบบการแต่งกายสวมใส่เครื่องประดับอย่างบุคคลชั้นสูง ส่วนยักษ์ทั่วไปจะแสดงถึงรูปแบบเฉพาะตนชัดเจนยิ่งกว่า (ภาพที่ 406 ก-ค)

(ก) (ข) (ค)

ภาพที่ 408 ภาพบุคคล
(ก) สินไซ (ข) ยักษ์กุมภกัณฑ์ (ค) ยักษ์กันดาร

2.2 ภาพพระพุทธเจ้า สิมวัดนี้ปรากฏเขียนภาพพระพุทธองค์ไว้ที่ผนังด้านใน และงานปูนปั้นผนังด้านนอก ตามซุ้มหน้าบันสามเหลี่ยมขนาดต่าง ๆ กัน ทั้งหมดมีลักษณะแต่งกายด้วยเครื่องประดับบางชิ้นคล้ายพระทรงเครื่อง เช่น พระเศียรส่วนต่อจากรัศมีแหลมลงมา มีเส้นแถบรอบพระพักตร์มักระบายด้วยสีเหลืองในจิตรกรรมอีสานคือแทนค่าสีทอง คล้ายกะบังหน้าพระกรรณประดับมีกรรเจียกจร พระพักตร์กลม ลืมพระเนตร พระวรกายสวมเครื่องประดับ เช่น กรองศอ ข้อพระกร พาหุรัดเป็นต้น มีอักษรไทยน้อย เขียนกำกับไว้หลายภาพ ว่า “เทพพะดาไหว้พระเจ้า” หรือ “พระเจ้าแล” ที่วัดไชยศรีนี้ การแสดงพระอิริยาบถมีทั้ง ปางสมาธิ และมารวิชัย ซึ่งอย่างหลังงานปูนปั้นประดับกรอบซุ้มหน้าบันรอบสิม หลายองค์ปางมารวิชัยแสดงด้วยพระหัตถ์ซ้าย (ภาพที่ 409)

ภาพที่ 409 ภาพพระพุทธเจ้า

2.3 การเขียนภาพบุคคลอื่น ๆ เช่น ข้าราชบริพาร ชายหญิง ทหาร นางกำสนม กำนัล ชาวบ้าน นั้น จะแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก จะวาดเป็นกลุ่ม และภายในกลุ่มเดียวกันจะแต่งตัวคล้ายกัน ที่สิมนี้แสดงอิริยาบถแสดงหลากหลาย แตกต่างกันไป

2.3.1 ข้าราชบริพาร ขุนนางผู้ชาย ยังคงแต่งแบบดั้งเดิมใส่เสื้อคอกลมมีทั้งสวมแขนสั้นและยาวมีแถบเสื้อผ่ากลาง นุ่งโจงกระเบนผ้าคาดเอว ไว้ผมสั้น มีลักษณะใบหน้าคล้ายคลึงกัน ไม่สวมรองเท้า (ภาพที่ 401)

ภาพที่ 410 ข้าราชบริพาร ขุนนางผู้ชาย

2.3.2 ข้าราชบริพารสตรี บางคนไม่สวมเสื้อ บางคนใส่เสื้อคอกลมแขนยาวคล้องหรือพาดสไบ นุ่งผ้าซิ่น รวบผม ไม่สวมรองเท้า กางร่ม ตัวอย่างเช่น ข้าราชบริพารเมืองเปงจาล เรื่องสินไซ (ภาพที่ 411ก)

2.4 ภาพขบวนทหาร กลุ่มภาพนี้จะปรากฏแน่ชัดเจนและมีจำนวนมากที่สุดในขบวนทหาร ซึ่งมักพบว่าช่างจะเน้นเขียนจัดเป็นแถวระเบียบไว้อย่างสวยงาม โดยเขียนรูปขบวนทหารหลากหลายประเภท มีทหารทั้งที่ขี่ช้างม้า และเดินเท้า ภายในกลุ่มเดียวกันจะเขียนลักษณะเหมือนกัน การแต่งกายทหารของสิมนี้ คือ

สวมเครื่องแบบตามแบบความเป็นจริงของข้าราชการทหารในช่วงสมัยนั้น เช่น ทหารเดินเท้าบางกลุ่ม กลุ่มเดียวกันแต่งตัวคล้ายกัน สวมหมวกเหล็กหรือหมวกหม้อตาล เสื้อและกางเกงขายาวสีแตกต่างกันออกไป เข็มขัดทับเสื้อนอก มักพบสวมรองเท้าหนังทรงสูง ประทับอาวุธที่เป็นปืนยาวหรือดาบ (ภาพที่ 411ข)

2.5 ส่วนภาพบุคคลประเภทอื่น เช่น ชาวบ้าน จะเขียนรูปแบบไว้อย่างน่าสนใจ แสดงอารมณ์ใบหน้าแตกต่างกัน เช่น ยิ้ม หัวเราะ เขียนอวัยวะที่เป็น ตา ปาก ริมฝีปาก เหงือกและฟัน อย่างสมจริง (ภาพที่ 411ค)

2.6 สัตว์นรก นั้นจะเขียนไว้มีลักษณะแตกต่างจากกลุ่มบุคคลที่กล่าวผ่านมา ช่างจะเน้นรายละเอียดทางกายภาพ ไม่สวมเสื้อผ้า เปลือย มีอวัยวะบางส่วนตามร่างกายที่ยืดยาวออก เช่น คอ แขน ขา และมีสีผิวคล้ำหลากหลายสี กำลังได้รับความทุกข์ทรมานจากการถูกลงโทษหลายรูปแบบ ตามจินตนาการของช่างเขียน เช่น เลื่อย หนีบ (ภาพที่ 411ง)

ภาพที่ 411 ภาพบุคคล
(ก) ข้าราชบริพารสตรี (ข) ทหาร
(ค) ชาวบ้านทั่วไป (ง) สัตว์นรก

3. สถาปัตยกรรม

อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง และศาลา พลับพลา ซึ่งวัดนี้เขียนไว้จำนวนหลายภาพ มีขนาดใหญ่เป็นจุดสังเกตได้ชัดเจนที่สุดในผนัง ด้วยลักษณะพื้นผนัง ซับซ้อน และความเป็นพื้นถิ่นค่อนข้างมาก รูปแบบสถาปัตยกรรมของสิมหลังนี้จึงมีความน่าสนใจที่ช่างลดรายละเอียดความซับซ้อนด้านรูปทรงและลวดลายออก เหลือแต่ความเข้าใจเรื่องของขนาดและความสำคัญเพื่อบอกสถานะ สถานที่ โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ

3.1 ปราสาทราชวัง เป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ที่ช่างเขียนโครงสร้างแบบเลขาคณิต ประกอบด้วย สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม วงกลม และออกแบบให้สัดส่วนพอเหมาะพอดีกับพื้นที่ผนังส่วนนั้นๆ เช่น เสา โดยให้ตัวอาคารแสดงรายละเอียดที่เป็นฐานสูง มีเสาต่อจากหน้าจั่วแหลมหลายจั่ว หลังคา หน้าบัน ทำเป็นลวดลายคล้ายเกล็ดเต่า ภายในมีซุ้มประตูทางเข้า แบ่งเป็นห้องขนาดต่าง ๆ และมีรูปบุคคลภายใน (ภาพที่ 412ก)

3.2 ศาลา หรือ พลับพลา มีโครงสร้างเลขาคณิตเช่นเดียวกันแต่ เป็นอาคารขนาดเล็กลงกว่า ทรงไม่สูงนัก วาดแยกจากปราสาทใหญ่ ลดความซับซ้อนของรายละเอียดการตกแต่งลง (ภาพที่ 412ข)

(ก) (ข)

ภาพที่ 412 ภาพสถาปัตยกรรม
(ก) ปราสาท (ข) ศาลาหรือพลับพลา

4. สัตว์ ช่างที่สิมหลังนี้ดังที่กล่าวเป็นช่างพื้นถิ่น เบื้องต้นรูปแบบไม่อิงกับรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีนักหรือน้อยมาก รูปแบบงานเขียนภาพสัตว์ค่อนข้างเป็นไปอย่างอิสระไม่ต่างจากภาพลักษณะอื่น แต่ก็อาจจำแนกได้ 2 ลักษณะคือ

4.1 สัตว์ที่มีตามท้องเรื่องหรือเป็นสัตว์ในจินตนาการรวมทั้งเกี่ยวข้องกับบุคคลชั้นสูง เช่น ช้าง ม้า พญานาค งู ปลา เป็นต้น โดยเขียนเน้นตกแต่งด้วยลวดลายประดิษฐ์ ไม่เน้นกล้ามเนื้อ แต่ท่าทางของสัตว์เหล่านี้ จะเคลื่อนไหวกว่า กลุ่มเดียวกันกับสิมหลังอื่น ๆ (ภาพที่ 413)

4.2 สัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่นสิมหลังนี้พบได้น้อยกว่าแบบแรกอาจมีบ้าง เช่น นก เป็ด ไก่ ค้างคาว อาจเพราะต้องเนื้อเรื่องมีภาพสัตว์ต้องเขียนมากหลายชนิดอยู่แล้ว (ภาพที่ 414)

ภาพที่ 413 สัตว์ที่มีตามท้องเรื่องหรือสัตว์ในจินตนาการ

ภาพที่ 414 สัตว์ที่สามารถพบเห็นได้จริงในวิถีชีวิตพื้นถิ่น

5. **ภาพประเพณีและวิถีชีวิต** (ภาพที่ 415)

ศาสนสถานนี้จะพบได้เช่น พิธีงานศพกุมภกัณฑ์ การขอขมาศพ[185] การละเล่น การดูดกัญชา การอุปสมบท อีกส่วนจะแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยประกอบในขบวนเสด็จของสินไซกลับเมืองเปงจาล อักษรไทยน้อยเขียนว่า “แห่สินไซเข้าเมืองแล” หรือ “สังข์ทองแล สินไซแล” ดังปรากฏในลักษณะเช่น การแต่งกายของสตรี ซึ่งรูปขบวนแห่ของบุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ นี้มักพบว่าเขียนประกอบไปด้วยขบวนช้าง ทหารม้า ทหารเดินเท้า ข้าราชบริพาร ชายหญิง เป็นกลุ่มภาพซ้ำคล้ายๆ กัน จนบางครั้งอาจทำให้เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนว่าเป็นเนื้อเรื่องพระเวสสันดรชาดกในตอนนครกัณฑ์ อักษรไทยน้อยบรรยายว่า“ยอดเหม (เมรุ?) แล” และ “เผยหีบ (โลง) กุมพันแล”

(ก) (ข)

ภาพที่ 415 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

(ก) งานศพกุมภกัณฑ์

(ข) งานอุปสมบท

[185] อุดม บัวศรี, **ฮูปแต้มสินไซ** (ขอนแก่น: ธนาคารแห่งประเทศไทย สำนักงานภาคตะวันออกเฉียงเหนือ, 2547), 43.

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

ภาพที่ 416 ภาพประเพณีและวิถีชีวิต

(ก) การขอขมาศพ

(ข) ดูดกัญชา

(ค) ขบวนแห่สินไซกลับเมืองเปงจาล

(ง) การเล่นดนตรี ประเภท ฆ้อง

6. การแบ่งเรื่อง

ดังที่กล่าวมาทั้งหมดภาพจิตรกรรมของสิมวัดไชยศรีนี้มีลักษณะแบ่งภาพแบ่งตอนที่อาจจำแนกได้ คือ

6.1 การแบ่งตามรูปแบบผนังสิม คือ แบ่งตามลักษณะของผนังอาคาร เช่น ผนังแต่ละด้าน ผนังภายในภายนอก ช่วงเสาแต่ละช่วงเสา เช่น สินไซ บั้นต้นเขียนที่ผนังภายนอก บั้นปลายเขียนผนังภายใน ซึ่งดังที่กล่าวมาว่าเหตุปัจจัยของผนังอาคาร ระนาบของผิวผนังลดหลั่นผนังพื้นของภาพงานจิตรกรรมทั้งหมดจึงบรรจุอยู่ในพื้นที่มีลักษณะเป็น ช่อง เหลี่ยม มุม ซึ่งสิ่งนี้เองก็เป็นส่วนในการแบ่งภาพแต่ละตอนย่อยออกจากกันด้วย

6.2 การแบ่งเรื่องจะอยู่ในส่วนรายละเอียดของภาพ ไม่มีกฎชัดเจนว่าภาพแบบใดจะใช้อย่างไร ที่ปรากฏมีรูปแบบดังนี้คือ การแบ่งเรื่องแบบเส้นตรง แนวนอนสีเหลืองน้ำตาลทึบขีดคั่นแบ่งตามแนวเสา แนวผนัง เป็นเส้นไม่ยาว เพราะพื้นที่ผนังแต่ละส่วนแคบ ใช้มากในทุกผนัง เมื่อมีหลายเส้นบนผนัง หรือบนเสาเดียวกัน ภาพจึงมีลักษณะของแถวแนวนอนหลายแถว ขณะเดียวกันเส้นคั่นภาพเล่าเรื่องเหล่านี้นอกจากจะแบ่งหรือคั่นเรื่องราวออกจากกันแล้วยังมีความหมายคล้ายพื้นดิน ทางเดิน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 4

วิเคราะห์รูปแบบจิตรกรรมฝาผนังพื้นถิ่นอีสานกลาง

ข้อมูลเริ่มต้นเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาอันเป็นรากฐานดั้งเดิมของผู้คนในพื้นที่อีสานตอนกลางกล่าวไว้อย่างพอสังเขป บริเวณลุ่มแม่น้ำโขง และแม่น้ำชีจัดว่าเป็นพื้นที่อีสานตอนกลางเป็นท้องถิ่นที่ชาวลาวอพยพมาตั้งหลักแหล่งอย่างกระจายกันอยู่ โดยที่ชุมชนลาวในระยะแรก ๆ นั้น อาศัยแหล่งชุมชนเดิมที่เคยเป็นบ้านเมืองมาแล้ว ก่อนสมัยพุทธศตวรรษที่ 18-19 เป็นแหล่งที่อยู่อาศัย[1] ในระยะหลังการตั้งหลักแหล่งจึงค่อยเกิดเพิ่มขึ้นในท้องถิ่นต่าง ๆ ที่ไม่เคยเป็นชุมชนมาก่อน และได้มีการยกเป็นบ้านเมืองขึ้นจำนวนมากในสมัยรัชกาลที่ 3 และ รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์[2]

สำหรับการตั้งบ้านแปงเมืองในเขตอีสานกลาง โดยเฉพาะจังหวัดร้อยเอ็ด จังหวัดมหาสารคาม และจังหวัดขอนแก่น ตามประวัติศาสตร์กล่าวถึงการอพยพเคลื่อนย้ายผู้คนในครั้งที่เดินทางเข้ามากลุ่มพระครูโพนสะเม็กโดยมีเจ้าแก้ว มงคล ((เป็นราชนัดดาของพระเจ้าไชยเชษฐาธิราชแห่งเวียงจันทน์)[3] ได้เข้ามาเริ่มตั้งเมืองท่ง (หรือเมืองทุ่ง ปัจจุบันคือ อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด) เป็นที่แรก เมื่อปี พ.ศ. 2268 และระยะเวลาต่อมาบุตรหลานของเจ้าเมืองร้อยเอ็ดนำผู้คนจำนวนหนึ่งแยกย้ายกันไปตั้งเป็นบ้านเป็นเมืองต่าง ๆ เช่น เมืองขอนแก่น (ปี พ.ศ. 2332) และเมืองสารคาม (ปี พ.ศ. 2408)[4] ดังนั้นชีวิตความเป็นอยู่ของคนบริเวณนี้ในช่วงแรกจึงกล่าวได้ว่าจึงมีความใกล้ชิดกับวัฒนธรรมล้านช้างเดิมหรือประเทศลาวในปัจจุบัน มีความ

---

[1] ศรีศักร วัลลิโภดม, "ลาวในเมืองไทย," ใน **แอ่งอารยธรรมอีสาน**, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ: มติชน), 278-281.

[2] เรื่องเดียวกัน.

[3] ในครั้งนั้นเจ้าสร้อยศรีสมุทรพุทธางกูรโปรดแต่งตั้งเจ้าเมืองไปปกครองเมืองต่าง ๆ พร้อมกันอีกหลายเมือง ดูรายละเอียดใน มหาสิลา วีระวงศ์, **ประวัติศาสตร์ลาว** (เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2535), 103.

[4] สุรศักดิ์ ศรีสำอาง, **ลำดับกษัตริย์ลาว** (กรุงเทพฯ: สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2545), 328-333.

คล้ายคลึงด้านภาษา วรรณกรรม ตลอดจนความเชื่อต่าง ๆ[5] แม้กระทั่งชาติพันธุ์[6] ความเข้าใจในความเกี่ยวข้องหรือความสัมพันธ์ทางด้านเชื้อชาติของผู้คน การอพยพตั้งถิ่นฐาน การตั้งเมือง และวัฒนธรรมประเพณีของคนในพื้นที่อีสานตอนกลางนั้น เพื่อนำมาเชื่อมโยงกับรูปแบบงานศิลปกรรมทางศาสนาที่ต้องการศึกษาวิจัย

ในการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นในงานจิตรกรรมฝาผนังของช่างท้องถิ่น จากสิมพื้นถิ่นในเขตอีสานตอนกลาง ที่ยังมีสภาพให้พอศึกษาได้จำนวนทั้งสิ้น 16 วัด ได้แก่ จังหวัดร้อยเอ็ด จำนวน 8 วัด จังหวัดมหาสารคาม จำนวน 4 วัด และจังหวัดขอนแก่น จำนวน 4 วัด เกี่ยวกับข้อมูลทางด้านประวัติวัด รูปแบบอุโบสถหรือสิม เรื่องราวที่ปรากฏในภาพ ลักษณะภาพของจิตรกรรมฝาผนังอีสานหรือฮูปแต้มในภาษาท้องถิ่น ของสิมพื้นถิ่นอีสานกลาง จากการศึกษาข้อมูลของภาพจิตรกรรมฝาผนัง ข้อมูลทั่วไปโดยรวมได้ดังนี้ว่า

1. รูปแบบและอายุของสิมพื้นถิ่นอีสานกลางที่มีภาพจิตรกรรม

จากการศึกษาหลักฐานทางด้านเอกสารเกี่ยวกับประวัติการตั้งวัดเฉพาะของสิมพื้นถิ่นในเขตอีสานตอนกลางที่มีงานจิตรกรรมฝาผนังนั้น แม้ประวัติความเป็นมาจะบอกข้อมูลถึงช่วงเวลาการก่อตั้งวัดที่ซึ่งเป็นศูนย์รวมทางศาสนา ประเพณี และวัฒนธรรม อันเป็นวิถีชีวิตของชุมชนคนอีสานนั้นแล้ว แต่ในส่วนของศาสนสถาน ที่เป็นอาคารสิ่งก่อสร้างสำคัญของวัด เช่น สิมพื้นถิ่นพบจำนวนไม่มากนักที่มีการจดบันทึก ระบุระยะเวลาการสร้างสิมไว้ที่อย่างชัดเจน ดังนั้นการศึกษาข้อมูลทางเอกสารจากหน่วยงานหลักของกรมศิลปากร หรือหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง ศูนย์ข้อมูลแหล่งโบราณคดี พุทธสถานของชุมชน รวมไปถึงกลุ่มผู้ที่ริเริ่มทำการศึกษาและนำเสนอข้อมูลในชั้นแรกจึงถือเป็นคุณาปการยิ่งแก่ผู้ศึกษารุ่นต่อมาที่จะต่อยอดการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลต่อไป

เอกสารข้อมูลกล่าวถึงอายุของศาสนสถานประเภทสิมพื้นบ้านที่เก่าแก่ที่สุดอยู่ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 21 หรือในสมัยอยุธยาตอนกลางมีจำนวนวัดเดียวเท่านั้นแต่ก็ผ่านการบูรณะรื้อ สร้างหลายครั้งจนสภาพในปัจจุบันเปลี่ยนแปลงไปมาก คือ วัดกลางมิ่งเมือง อ.เมือง จังหวัดร้อยเอ็ด กลุ่มช่วงอายุต่อมาที่พบมีประวัติการตั้งวัดในราวพุทธศตวรรษที่ 24 คือ กลุ่มสิมพื้นถิ่นจำนวนหลายวัดตั้งอยู่ภายในเขตจังหวัดร้อยเอ็ด ได้แก่ วัดไตรภูมิคณาจารย์ วัดบ้านขอนแก่นเหนือ

---

[5] ธวัช ปุณโณทก, **วรรณกรรมอีสาน** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2522), 2-27.

[6] สุเทพ สุนทรเภสัช, **สังคมวิทยาของหมู่บ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือ** (กรุงเทพฯ: คณะรัฐศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2511), 230.

วัดจักรวาลภูมิพินิจ เป็นต้น และกลุ่มช่วงอายุถัดมาที่มีประวัติการตั้งวัดราวพุทธศตวรรษที่ 25 ได้แก่ กลุ่มสิมพื้นถิ่นภายในเขตจังหวัดมหาสารคาม และจังหวัดขอนแก่น เช่น วัดโพธาราม วัดมัชฌิมวิทยาราม วัดสระบัวแก้ว วัดสนวนวารี วัดไชยศรี

รูปแบบสิมอีสานพื้นถิ่นส่วนมากจะมีลักษณะเฉพาะที่มีโครงสร้างอาคารขนาดเล็ก เพราะการก่อตั้งวัดครั้งแรกหากไม่ได้สร้างในเมืองหรือชุมชนใหญ่หรือเป็นวัดสำคัญของชุมชน ดังเช่น สิมขนาดใหญ่ของวัดกลางมิ่งเมือง ที่มีประวัติกล่าวว่าผู้สร้างมีความสำคัญระดับเจ้าเมืองในรัชสมัยของพระยาขัติยวงศ์พิสุทธิบดี (สีลัง) เจ้าเมืองร้อยเอ็ด (พ.ศ.2326-2387)[7] แต่เกิดจากการแยกตัวมาจากชุมชนเดิมเพื่อสร้างชุมชนใหม่ การสร้างศาสนสถาน และขนาดของสิมจึงมีเหตุผลสอดคล้องกับขนาดชุมชนนั้น ๆ เช่น วัดจักรวาลภูมิพินิจ จังหวัดร้อยเอ็ด และวัดไชยศรี จังหวัดขอนแก่น เป็นต้น

เฉพาะสิมพื้นถิ่นในเขตอีสานตอนกลางที่มีจิตรกรรรมฝาผนังนั้น เกือบทั้งหมดที่มีประวัติการสร้างชัดเจนอยู่ในช่วงราวกลาง-ปลายพุทธศตวรรษที่ 25 หรือราวรัชสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ลงมาแล้ว เช่น วัดจักรวาลภูมิพินิจ จังหวัดร้อยเอ็ด สร้างเมื่อปี พ.ศ. 2442, วัดบ้านยาง สร้างเมื่อปี พ.ศ. 2464 และวัดสระบัวแก้ว สร้างเมื่อปี พ.ศ. 2475 ส่วนประเด็นที่กล่าวว่ามีศาสนสถานบางแห่งมีประวัติการตั้งเก่าที่สุดและยังใช้งานต่อเนื่องมาในปัจจุบันในกลุ่มสิมพื้นถิ่นเขตอีสานตอนกลาง คือ วัดกลางมิ่งเมือง จังหวัดร้อยเอ็ดนั้น สามารถอธิบายได้ว่า ศาสนาสถานที่มีอายุการสร้างยาวนานเช่นนี้ มักพบเสมอว่าได้รับการบูรณะและผ่านการซ่อมบำรุงอยู่หลายครั้ง ซึ่งแต่ละครั้งอาจมีผลต่อรูปแบบศิลปกรรม เช่นเดียวกับอุโบสถหรือสิมของวัดกลางมิ่งเมืองที่ได้นำเสนอข้อมูลไปส่วนประวัติวัดและรูปแบบสิมในตอนต้นแล้วว่า จากหลักฐานสำคัญเป็นทางภาพถ่ายเก่าแสดงถึงโบราณวัตถุและงานศิลปกรรมดั้งเดิมของวัด สามารถกำหนดอายุการสร้างราวปี พ.ศ. 2367 แต่ด้วยหลักฐานประวัติซ่อมและบูรณะตัวอาคารในระยะหลังในปี พ.ศ. 2483-2484 และครั้งนั้นทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่อรูปแบบสถาปัตยกรรม โดยเฉพาะงานจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นมาใหม่ สืบเนื่องดังในปัจจุบันจึงได้ถือเอาข้อมูลรูปแบบศิลปกรรมที่เป็นปัจจุบันจัดอยู่ในกลุ่มสิมที่มีอายุการสร้างศิลปกรรมในช่วงราวกลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 แล้ว โดยมีรูปแบบอาคารแตกต่างกัน คือ

1. สิมพื้นถิ่นอิทธิพลศิลปะลาวอิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์ ได้แก่ สิมในจังหวัดร้อยเอ็ด เช่น วัดกลางมิ่งเมือง สิมวัดจักรวาลภูมิพินิจ วัดไตรภูมิคณาจารย์ วัดบ้านขอนแก่นเหนือ เป็นต้น (ภาพที่ 4, 150)

[7] ซึ่งช่วงเวลาขณะนั้นตรงกับรัชกาลที่ 2 และ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

2. สิมพื้นบ้านขนาดเล็ก สิมในกลุ่มนี้อาจเป็นได้ทั้งประเภทสิมโถงและสิมทึบ ทั้งที่มีโครงสร้างหลังคาแบบมีหรือไม่มีชายคาปีกนก ได้แก่ สิมในจังหวัดร้อยเอ็ด เช่น วัดใต้สูงยาง, สิมในจังหวัดมหาสารคาม เช่น วัดป่าเรย์ไรย์ วัดโพธาราม วัดบ้านยาง, สิมในจังหวัดขอนแก่น เช่น วัดมัชฌิมวิทยาราม วัดสระบัวแก้ว เป็นต้น (ภาพที่ 187ก, 214ก)

3. สิมอิทธิพลช่างญวณ (ภาพที่ 370, 391ก) ได้แก่ สิมในจังหวัดร้อยเอ็ด วัดประตูชัย เช่น สิมในจังหวัดขอนแก่น สิมวัดสนวนวารี และสิมวัดไชยศรี

2. ช่างเขียนหรือช่างแต้มพื้นถิ่นในเขตอีสานตอนกลาง

ช่างแต้มหรือช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสานโดยทั่วไป อาจารย์ไพโรจน์ สโมสรซึ่งกล่าวไว้ว่าสามารถแบ่งออกตามกลุ่มอิทธิรูปแบบทางศิลปะได้กลุ่มหลัก ๆ ได้ 3 กลุ่ม คือ 1. อิทธิพลศิลปะกรุงเทพ (อิทธิพลช่างหลวง) 2. อิทธิพลศิลปะกรุงเทพผสมล้านช้าง 3. แบบพื้นบ้าน ซึ่งช่างเหล่านั้นมีทั้งพระภิกษุ และฆราวาส การถ่ายทอดความรู้ในระบบเครือญาติ และมีช่างแต้มทำงานร่วมกันหลายคนต่ออาคารหนึ่งหลัง ช่างที่มีความชำนาญอาจได้เป็นหัวหน้างานคอยดูแลกำกับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้น [8] และยังระบุว่ากลุ่มช่างเขียนบริเวณอีสานตอนกลางนี้เป็นกลุ่มช่างที่เรียกได้ว่าเป็นลักษณะ “ช่างพื้นบ้านแท้” [9]

ดังนั้น จากข้อมูลทั้งหมดที่ได้กล่าวไว้ในรายเอียดส่วนข้อมูลประวัติของสิมเกี่ยวกับข้อมูลช่างเขียนหรือช่างแต้มของสิมหลังต่างๆ ที่ได้รับผิดชอบทำงานในเขตอีสานกลางในจำนวน 16 หลัง ซึ่งสามารถสรุปถึงลักษณะของช่างเขียนพื้นถิ่นที่มีทั้งส่วนที่สอดคล้องและเพิ่มเติมได้ดังนี้ คือ

1. ช่างเขียนพื้นถิ่นมีลักษณะการเดินทางหมุนเวียนเพื่อไปรับงานตามสิมแหล่งต่าง ๆ ในพื้นที่ใกล้เคียง เช่น นายทอง ทิพย์ชาเป็นชาวอำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ได้รับการว่าจ้างมาดำเนินการเขียนภาพจิตรกรรมวัดไชยศรี จังหวัดขอนแก่น[10] และนายสิงห์เป็นช่างพื้นบ้านที่อาศัยอยู่ในอำเภอพยัคฆภูมิพิสัย จังหวัดมหาสารคาม ซึ่งมีภูมิลำเนาเดิมเป็นคนอำเภอ

---

[8] ไพโรจน์ สโมสร และคณะ, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน** (ขอนแก่น: ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2538), 38.

[9] เรื่องเดียวกัน, 142.

[10] หอพุทธศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย วิทยาเขตขอนแก่น, **วัดไชยศรี**, เข้าถึงเมื่อ 18 กันยายน 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.mcukk.com/buddhasilpa/buddha.php?select=13

สุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ดเดินทางรับงานเขียนของวัดโพธาราม และวัดป่าเรย์ไรย์[11] และจารย์สุวรรณ บิวสาร อยู่บ้านข่า ตำบลขอนแก่น อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด ได้เดินทางมารับงานเขียนจิตกรรมฝาผนังที่วัดมัชฌิมวิทยาราม จังหวัดมหาสารคาม

2. การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังหนึ่งหลังใช้ระยะเวลาทำงานค่อนข้างนานกว่าจะเสร็จเรียบร้อย ตัวอย่างเช่น 8-9 เดือน หรือมากกว่านั้น ดังนั้นจึงพบว่าสิมบางหลังงานจิตรกรรมฝาผนังสิมยังทิ้งร่องรอยการทำงานค้างคาไว้หลายแห่ง สิมหลังหนึ่งจึงจะประกอบไปด้วยช่างเขียนจำนวนหลายคน แต่ละคนมีทักษะความชำนาญในระดับที่แตกต่างกัน ดังนั้นภายในกลุ่มช่างเขียนจึงคาดว่ามีระบบหัวหน้าช่างและผู้ช่วย เช่น วัดมัชฌิมวิทยาราม จังหวัดมหาสารคาม ช่างเขียนคือจารย์สุวรรณ บิวสาร โดยมีช่างลี แสนทวี ช่างมุม บิวสาร เป็นช่างผู้ช่วย[12] และข้อมูลของวัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม กล่าวว่าช่างหน่ายเป็นหัวหน้าช่างมีหน้าที่ในการร่างภาพแล้วเขียนภาพสีน้ำมัน [13]

3. จากจำนวนช่างทั้งหมดอาจเป็นพระสงฆ์ภายในวัดที่มีฝีมือเป็นช่างเขียนภาพจิตรกรรมวัดนั้นเอง เช่น หลวงพ่อผุยเขียนภาพจิตรกรรมที่วัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม[14] หรือมักจะพบว่าเป็นช่างผู้ที่เคยผ่านการบวชเป็นพระมาแล้ว เช่น จารย์จี และจารย์นวย[15] ช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดสระบัวแก้ว จังหวัดขอนแก่น

---

[11] กรมศิลปากร, **จิตรกรรมไทยประเพณี**, เล่มที่ 1 (กรุงเทพฯ: กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2533), 163.

[12] ธีรพงศ์ สารภัญญ์, "จิตรกรรมฝาผนังสิมวัดมัชฌิมวิทยาราม อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรี- นครินทรวิโรฒ, 2541), 96.

[13] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น** (อุดรธานี: วินิจการพิมพ์, 2543), 52.

[14] เรื่องเดียวกัน.

[15] จารย์ ในภาษาอีสานใช้เรียกชื่อผู้ที่เคยบวชเรียนเป็นเวลานานและสึกออกมา พระสงฆ์ ภาษาพื้นเมืองเรียก "เสด็จ"เมื่อได้ผ่านทำพิธีฮดน้ำแล้ว ภายหลังได้ลาสิกขาออกไปเรียกว่า "จาน" หรือจารย์ ดูรายละเอียดใน สมพงษ์ เกรียงไกรเพชร, **ประเพณีไทยโบราณ** (พระนคร: แพร่พิทยา, 2515), 652.

4. นอกจากช่างจะมีการศึกษาเรียนรู้ ถ่ายทอดกันอยู่ภายในท้องถิ่นแล้ว ข้อมูลยังระบุถึงมีการเรียนรู้จากช่างนอกพื้นที่ด้วย เช่น ช่างเขียนของวัดกลางมิ่งเมือง นายคำหมา แสงงาม ครั้งสมัยบรรพชาเป็นสามเณรได้รับการศึกษาทางด้านพระธรรมวินัยและศิลปะการช่างจากวัดในจังหวัดอุบลราชธานี โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระครูวิโรจน์รัตนโนบลที่วัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี [16]

5. ช่างเขียนรับหน้าที่เขียนภาพจิตรกรรมตามแนวคิดของเจ้าอาวาส และพระสงฆ์ในวัด เช่น ภาพจิตรกรรมที่วัดไชยศรี จังหวัดขอนแก่น เขียนตามที่หลวงปู่อ่อนสา เจ้าอาวาสในช่วงเวลานั้นเป็นผู้กำหนด[17] ส่วนผู้มีจิตศรัทธาอื่น ๆ ที่มีกำลังทรัพย์ก็สามารถว่าจ้างช่างพื้นถิ่นเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเพื่อสร้างอานิสงฆ์บุญให้แก่ตนเองและญาติผู้ล่วงลับได้เช่นกัน ตัวอย่างสิมวัดประตูชัย จังหวัดร้อยเอ็ดพบจารึกที่ฝาผนังเขียนไว้ว่า “พระครูพรมสร้างพระบทอุทิดกุศลให้แก่บิดา ในพ.ศ. 2461” และ “ หลวงสารพลสร้างพระบถครบอายุเกิด วัดพุฒ เดือนแปด พ.ศ. 2383 ฉลูโทศก”

6. พบหลักฐานว่าโดยส่วนมากช่างจะไม่นิยมจารึกชื่อตนเองลงบนจิตรกรรมแหล่งนั้นๆ หากพบได้ก็มีจำนวนน้อยที่จารึกชื่อหรือนามตนเองภาพพระพุทธเจ้าพร้อมด้วยเขียนคำอุทิศถวายโดยเชื่อว่าการเขียนรูปพระพุทธเจ้านี้จะได้บุญกุศลมาก เช่น

วัดประตูชัย จังหวัดร้อยเอ็ด เขียนว่า “นามกรทิดเคน สร้างพระโตไปหา (พระพุทธเจ้า) พระอิน พระพรหม ขออยู่ดีมีแฮง ก็ขาเทอญพระยา”

วัดสนวนวารี จังหวัดขอนแก่น เขียนว่า “รูปพระโคดม นายยวกเป็นผู้ทำ ขอให้ได้บุญมาก ๆ แด่เทิด”

---

[16] นายคำหมา แสงงาม ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (ปั้นแกะสลัก) ประจำปี 2529, สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ; กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, **เมืองร้อยเอ็ด**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา), 121-123.

[17] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น, **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**, 6.

3. รูปแบบโดยรวมของจิตรกรรมฝาผนังสิมพื้นถิ่นอีสานกลาง

ดังนั้น เมื่อพิจารณาหลักฐานและรายละเอียดทั้งหมดข้างต้น อาจกล่าวรวมถึงลักษณะร่วมทั้งหมดว่าเป็นผลงานของช่างเขียนพื้นบ้านแท้ได้ และจากข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ระบุปีการสร้างสามารถกำหนดอายุเบื้องต้นของภาพจิตรกรรมอีสานกลางนี้ที่ราวกลาง-ปลายพุทธศตวรรษที่ 25

จากข้อมูลหลักฐานจิตรกรรมฝาผนังของสิมต่าง ๆ ในเขตอีสานตอนกลาง ตำแหน่งภาพจิตรกรรมฝาผนังพบว่าเขียนไว้ทั้งผนังภายใน และผนังภายนอก หรือเขียนไว้ทั้งสองผนัง ซึ่ง อ. ไพโรจน์ สโมสร ได้ให้เหตุผลเกี่ยวกับตำแหน่งหรือพื้นที่การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้ว่า เนื่องด้วยสิมอีสานมีขนาดเล็ก มีแสงสว่างลอดผ่านได้น้อย ภายในอาคารมีพื้นที่เฉพาะพระภิกษุสงฆ์เพียง 10 รูป ประกอบสังฆกรรมเท่านั้น ดังนั้นถ้าหากภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังอยู่ภายในชาวบ้านหรือ คนทั่วไปมิอาจได้ชมภาพ โดยเฉพาะคำสอนทางศาสนาเกี่ยวกับบาปบุญ จึงนิยมรูปแบบที่จะเขียนไว้ที่ผนังภายนอก[18]

ซึ่งประเด็นพื้นที่การเขียนภาพนี้ เมื่อพิจารณาจากหลักฐานทั้งหมดของรูปแบบศาสนาอาคารและงานจิตรกรรมฝาผนังจะเห็นเหตุผลหนึ่งที่มีความสำคัญ สามามารถอธิบายถึงความเหมาะสมของการกำหนดพื้นที่ผนังภายในหรือภายนอกในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของช่างพื้นถิ่นได้สามลักษณะคือ

1. ความสัมพันธ์สอดคล้องขององค์ประกอบสำคัญทางสถาปัตยกรรมในส่วนของหลังคาคลุมนั้นน่าจะเป็นเหตุผลสำคัญ หลังคาที่ยื่นคลุมออกจากผนังตัวอาคารเรียก “ชายคาปีกนก” หากสิมที่มีโครงสร้างหลังคาคลุมเช่นนี้มักจะพบภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ภายนอก ได้แก่ วัดกลางมิ่งเมือง วัดโพธาราม วัดบ้านยาง เป็นต้น

2. หากองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมไม่มีโครงสร้างหลังคาแบบชายคาปีกนกยื่นคลุมออกจากตัวผนังสิมรอบแล้ว ภาพจิตรกรรมฝาผนังมักจะพบว่าเขียนไว้ผนังภายในอย่างเดียว เช่น วัดพุทธสีมา สิมวัดใต้สูงยาง เป็นต้น

3. หากมีหลังคาคลุมเฉพาะส่วนมุขด้านหน้าสิมก็มักพบภาพจิตรกรรมในส่วนนี้ได้เช่น วัดบ้านขอนแก่นเหนือ เป็นต้น

สำหรับพื้นที่การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังและการเก็บข้อมูลจึงปัญหาหนึ่งที่นักวิจัยมักพบเสมอเกี่ยวกับภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสาน คือ ถ้าภาพจิตรกรรมแหล่งที่ใดก็ตามเขียนไว้บริเวณผนังด้านนอก ปัญหาความเสื่อมสภาพ ทั้งภัยจากธรรมชาติที่ได้จากลมฝน ซัดสาดลงสู่ผนัง

---

[18] ไพโรจน์ สโมสร และคณะ, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 35.

จนผนังเกิดความชื้น ภาพจิตรกรรมฝาผนังพื้นถิ่นจึงมีสภาพผุกร่อน ผนังสีหลุดหรือสีซีดจางไปมากกว่าผนังด้านใน โดยเฉพาะบริเวณส่วนบนใต้หลังคา และพื้นที่บริเวณขอบล่างของผนัง จนทำให้เห็นรายละเอียดไม่ชัดเจน หรือภัยอื่น ๆ ที่ได้รับจากฝีมือมนุษย์ ขีด ขูด โดยไม่ทันได้ตระหนักคิดถึงคุณค่าของศิลปกรรมพื้นบ้าน ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ผนังด้านนอกนั้นส่วนมากจะใช้พื้นที่เต็มผนังเว้นพื้นที่เฉพาะช่องหน้าต่างและประตูทางเข้า ส่วนผนังภายในโดยมากเขียนไว้ที่ในตำแหน่งครึ่งผนังบนเหมือนกัน ไม่มีกฎระเบียบชัดเจนในเรื่องการกำหนดตำแหน่งเรื่องราวกับผนังสิม การดำเนินเรื่องเวียนซ้ายบ้าง เวียนขวาบ้าง หรือสลับไปสลับมา คาดว่าคงวางตำแหน่งเรื่องตามความเหมาะสมและการแบ่งหน้าที่ทำงานของช่างเอง

1. **วัตถุประสงค์** การสร้างจิตรกรรมฝาผนังในช่วงเวลานั้นนอกจากต้องการสอดแทรกคำสอนทางศาสนา เกี่ยวกับบาปบุญ คุณโทษแล้ว จากตัวอักษรที่เขียนจารึกไว้บนผนังเช่นที่ วัดประตูชัย จังหวัดร้อยเอ็ด ได้กล่าวถึงวัตถุประสงค์ในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังแห่งนั้นว่าชาวบ้านผู้มีจิตศรัทธาได้มีส่วนร่วมในการสร้างจิตรกรรมฝาผนังเพื่อสร้างบุญกุศลแก่ตนเองและเพื่อให้ถึงนิพพาน พร้อมทั้งอุทิศบุญกุศลนี้แก่ญาติพี่น้องผู้ล่วงลับ

2. **สีในงานจิตรกรรม** งานจิตรกรรมฝาผนังมักพบเทคนิคการใช้สีในลักษณะคล้ายคลึงกันที่เป็นสีจากธรรมชาติ เช่น สีครามจากต้นคราม, สีเหลืองจากยางรง, สีแดงและสีน้ำตาลจากสีฝุ่นของดินแดงประสานจากยางบง, สีเขียวเกิดจากการผสมระหว่างสีครามและสีเหลือง, สีดำมาจากเขม่าไฟหรือหมึกจีน สีขาวจากหอยกี้ และประเภทสีเคมี เช่น สีบรรจุซองตราสตางค์แดง[19] และสีน้ำมัน โดยนำกลุ่มสีที่นำมาจากธรรมชาติผสมกับยางบง ยางมะตูม หรือไขสัตว์ ส่วนอุปกรณ์การนั้นใช้ดินสอร่างภาพ พู่กันใช้รากดอกเกด ทุบปลายให้เป็นเส้นใยบาน[20] หรือกระบอกไม้ไผ่เจาะรูภาษาท้องถิ่นเรียก “บั้งพุ่ง” หรือ “บั้งเดียก”[21] ระบายสีตัวภาพด้วยกลุ่มสีคราม สีเขียว สีเทา สีเหลือง สีขาว สีดำ และกลุ่มสีเข้มจำพวกสีดำและสีครามตัดเส้นบนผนังสีขาวนวล

ส่วนสีแดงนั้นพบว่าใช้ในปริมาณน้อย นำมาใช้เฉพาะกลุ่มภาพพระพุทธเจ้า กษัตริย์ พระสาวก เช่น ภาพจิตรกรรมผนังด้านในของวัดโพธาราม วัดป่าเรย์ไรย์ จังหวัดมหาสารคาม ฉะนั้นจะพบว่าถ้าหากช่างได้แบ่งพื้นที่เขียนเรื่องราวอย่างเป็นสัดส่วน โดยที่ผนัง

---

[19] ไพโรจน์ สโมสร และคณะ, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 37.

[20] ไพโรจน์ สโมสร และคณะ, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 37.

[21] สัมภาษณ์ เมธา คำบุศย์, อ้างถึงใน จงรักษ์ พิสุทธิมาน, “จิตรกรรมฝาผนังวัดกลางมิ่งเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2535), 142.

ภายใน และผนังภายนอกเป็นเรื่องที่แตกต่างกัน ดังที่วัดโพธาราม วัดป่าเรย์ไรย์เขียนพุทธประวัติไว้ผนังภายใน จึงเป็นผลให้โครงสีภาพจิตรกรรมมีความแตกต่างกับภายนอกอย่างชัดเจน เนื้อเรื่องจึงเป็นส่วนหนึ่งที่กำหนดโครงสีภาพว่าเป็นโครงสีของวรรณะเย็นหรือร้อนอีกด้วย

ส่วนกรณีภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดไตรภูมิคณาจารย์ จังหวัดร้อยเอ็ดใช้โครงสีต่างไปจากสิมหลังอื่น โดยมีโครงภาพรวมเป็นสีแดงเป็นหลัก ทั้งตัดเส้นและระบายสีพื้นภาพด้วยสีแดง ไม่มีข้อมูลเกี่ยวกับช่างแต้มของสิมวัดนี้ แต่ดังที่กล่าวมาว่าอายุภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสานกลางส่วนใหญ่นั้นอยู่ในช่วงราวกลาง-ปลายพุทธศตวรรษที่ 25 แล้วเกือบทั้งสิ้นดังนั้น จึงถือได้ว่ากลวิธีการระบายพื้นหลังสีแดงเป็นการย้อนไปใช้กรรมวิธีการระบายสีอย่างเก่าอย่างจิตรกรรมสมัยอยุธยา และในภาคอีสานเองนั้นมีตัวอย่างการระบายสีพื้นหลังสีแดงให้เห็นบ้างไม่มากเช่นที่อุโบสถวัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานีกำหนดอายุงานจิตรกรรมฝาผนังในราวรัชกาลที่ 4-5 มีลักษณะการใช้พื้นหลังด้วยสีน้ำเงินคราม สีแดง ตัดกันเป็นลักษณะเฉพาะของวัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี[22]

ซึ่งประเด็นนี้มีบางข้อมูลแสดงถึงความเชื่อมโยงที่น่าสนใจระหว่างจังหวัดอุบลราชธานีและจังหวัดร้อยเอ็ดในช่วงเวลานั้นคือ ตั้งแต่ในสมัยของพระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท 2463-2475) ซึ่งเป็น เจ้าคณะมณฑลอีสาน จนกระทั่งสมเด็จมหาวีรวงศ์ (อ้วน ติสฺโส 2410-2499) ซึ่งเป็นพระสังฆนายกรูปแรกของไทยมีบทบาทการศึกษาในภาคอีสานจนจังหวัดอุบลราชธานีได้กลายเป็นศูนย์กลางการศึกษา ตลอดจนได้ปฏิรูปการปกครองคณะสงฆ์ เช่น ยกเลิกพิธีฮดสรงเพื่อเลื่อนสมณศักดิ์ของพระสงฆ์ในภาคอีสาน[23] และนอกจากนี้ พ.ศ.2465

---

[22] ยุทธนาวรากร แสงอร่าม, “พื้นถิ่นอีสานในงานจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดทุ่งศรีเมือง จ.อุบลราชธานี,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 51.

[23] พิธีเถราภิเษกหรือฮดสรง ในสมัยโบราณเป็นพิธีเลื่อนสมณศักดิ์แก่พระสงฆ์ตามประเพณี ซึ่งมีความสำคัญขลังและศักดิ์สิทธิ์ เพราะบางชั้นสมณศักดิ์จะได้รับการเถราภิเษกฮดสรงจากพระมหากษัตริย์ และพิธีการสรงน้ำนี้ยังเป็นที่นิยมปฏิบัติสำหรับชาวเมืองโดยทั่วไปด้วย ชาวบ้านในหัวเมืองต่าง ๆ อาจจะจัดทำพิธีขึ้นเองในงานบุญตามประเพณี เช่น บุญบั้งไฟซึ่งนิยมทำในเดือนหก เป็นต้น ผู้ดำเนินการอาจจะเป็นเจ้าผู้ครองเมืองพร้อมด้วยท้าวเพีย หรือตาแสง นายบ้าน ส่วนพิธีเถราภิเษกโดยพระมหากษัตริย์แต่งตั้งโดยพระองค์เองเท่านั้น จะมีพิธีใหญ่โตและจัดบริขารเครื่องยศถวายเป็นพิเศษ ดูรายละเอียดใน ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน, **อีสานฉบับพุทธศาสนา** (ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น), 13, 22.

ผู้รั้งตำแหน่งเจ้าคณะมณฑลร้อยเอ็ด[24] ซึ่งตามประวัติของเจ้าอาวาสวัดไตรภูมิคณาจารย์[25] มีตำแหน่งเป็นพระครูหลักคำ หรือเทียบได้กับตำแหน่งเจ้าคณะจังหวัดในปัจจุบัน[26] ซึ่งการปกครองคณะสงฆ์อีสานในช่วงเวลานั้นอาจเป็นผลที่วัดไตรภูมิคณาจารย์นี้อาจได้อิทธิพลทางรูปแบบศิลปะจากศูนย์กลางการปกครองทางศาสนาในช่วงระยะเวลาเดียวกันนี้ด้วย

3. **เนื้อเรื่อง** ที่นำมาเขียนเป็นภาพเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมฝาผนังอีสานกลางนี้ จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่านิยมเขียนเรื่องราววรรณกรรมทางศาสนา เช่น พุทธประวัติ พระเวสสันดรชาดก พระมาลัย อดีตพุทธ ส่วนวรรณกรรมพื้นบ้านนิยมมากที่สุดได้แก่ สินไซ ส่วนเรื่องพระลามพระลัก และปาจิตต์ อรพิม ซึ่งอย่างหลังพบได้เล็กน้อยมาก

4. **ลักษณะภาพ** โดยรวมช่างเขียนจะเน้นเนื้อหาในฉากหรือตอนสำคัญ เขียนเฉพาะองค์ประกอบหลักที่ระบุตามเนื้อเรื่องอย่างตรงไปตรงมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาที่นำมาเขียนจากกลุ่มวรรณกรรมศาสนา เน้นที่ตัวละครหลักเช่น ตัวพระ ตัวนาง ในเหตุการณ์สำคัญเป็นตัวดำเนินเรื่อง บางตอนอาจมีฉากย่อยมากกว่าหนึ่งฉาก เช่น พุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์เขียนเหตุการณ์ตั้งแต่ค่ำคืนของการตัดสินใจออกบวช จนกระทั่งตัดพระโมฬี หรือฉากการเดินทางของชูชกสู่อาศรมพระเวสสันดรแบ่งออกเป็นเหตุการณ์ย่อยหลายภาพ เป็นต้น แต่ช่างพื้นถิ่นจะไม่เสริมจินตนาการเพิ่มลงไปหรือสอดแทรกประเด็นรองส่วนตัวอื่น ๆ ลักษณะการเขียนภาพแบบตรงประเด็นตามท้องเรื่องนั้นเปรียบเทียบได้แบบอุดมคติลักษณะขนบนิยมแบบโบราณ ส่วนเรื่องหรือภาพวิถีชีวิตต่าง ๆ ที่วาดสอดแทรกไว้ในจิตรกรรมฝาผนังนั้น ซึ่งจะเริ่มเด่นชัดมากในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมาแล้ว [27] อีกประเด็นหนึ่งคืออาจเป็นผลจากมีช่างทำงานร่วมกันหลายคน สิม

---

[24] "ประกาศกรมธรรมการ เรื่องตั้งผู้รั้งตำแหน่งเจ้าคณะมณฑล," **ราชกิจจานุเบกษา** เล่ม 39, 0ง (7 พฤษภาคม 2465): 317- 8.

[25] กรมการศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร เล่มที่ 13** (กรุงเทพฯ: การศาสนา, 2537), 351-352.

[26] คูหลักคำ (ครูหลักคำ) เป็นตำแหน่งยศ ซึ่งปกครองคณะสงฆ์ในเขตกว้าง ประกอบกับผู้มั่นคงในพระธรรมเป็นหลักในการประกอบศาสนกิจเทียบได้กับหลักหล่อด้วยทองคำ บางทีเรียกว่า เจ้าหัวคูหลวง คงจะเนื่องจากได้รับแต่งตั้งจากหลวงหรือพระมหากษัตริย์ ตำแหน่งนี้เทียบได้กับคณะจังหวัดเพราะเมืองหนึ่งมีได้เพียงรูปเดียว ดูรายละเอียดใน ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน, **อีสานฉบับพุทธศาสนา**, 13-22.

[27] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548), 38.

บางหลังที่มีการวางภาพต่างเนื้อเรื่องในพื้นที่เดียวกัน ทำให้ขนาดตัวภาพเล็กใหญ่ไม่สม่ำเสมอกัน หรือบางที่อาจแทรกเป็นตัวภาพเดี่ยวโดยไม่มีเนื้อเรื่องประกอบก็มี และยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ กล่าวคือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมเหตุการณ์ร่วมไว้หลายตอน ทำให้การเรียงลำดับเรื่องค่อนข้างสลับไปมา

4.1 ภาพทิวทัศน์ ดังที่กล่าวมาภาพจิตรกรรมของช่างพื้นถิ่นอีสานกลาง โดยรวมยึดถือฉากและสถานที่เป็นสำคัญ ในการเขียนภาพทิวทัศน์สิ่งแวดล้อมทั่วไปนั้นจะเห็นได้ว่ารูปแบบทั่วไปที่พบมีเทคนิคการเขียนยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง ดังนั้นผลทางสายตาจึงทำให้ภาพจิตรกรรมโดยรวมดูค่อนข้างสว่าง โปร่ง ไม่หนาแน่น แม้จะเป็นฉากที่ควรมีรายละเอียดต่าง ๆ มากก็ตาม เช่น ทิวทัศน์ในป่าเขาที่ควรแสดงบรรยากาศต้นไม้หนาทึบจำนวนมาก แต่ช่างเขียนก็เขียนเพียงภาพต้นไม้เบาบาง ไม่หนาแน่น เพราะเข้าใจว่าภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมอีสานนี้ นอกจากทำหน้าที่บ่งบอกสถานที่ว่าคือสถานที่ เช่น ป่าเขา นอกเมืองแล้วก็มีหน้าที่เสริมตัวภาพ เช่น ภาพปราสาทราชวังต่าง ๆ ให้เด่น และทำหน้าที่แทรกระหว่างภาพในแต่ละตอนด้วย

4.1.1 ต้นไม้ ที่ช่างเขียนไว้ในภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้นมีทั้งขนาดเล็กจนถึงขนาดใหญ่ ส่วนลำต้นนั้นจะเขียนคล้ายกันที่มีกิ่งก้าน แยกก้าน คดเคี้ยวสมจริงตามธรรมชาติ และระบายด้วยสีเข้ม เช่น น้ำตาล เทา สีคราม อาจตัดเส้นหรือไม่ก็ไม่ก็ได้ จะต่างกันที่ส่วนของการเขียนใบ อาจจำแนกเป็นสองกลุ่ม คือ

4.1.1.1 ต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภท (ภาพที่ 56) หลายสิมมีเทคนิควิธีการคล้ายคลึงกัน จนแยกชนิดไม่ได้ มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ รวมถึงไม้พุ่มเตี้ย ช่างได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้ด้วยหลายวิธีการ

รองสีพื้นด้วยสีอ่อนแล้วตัดเส้นส่วนของลำต้น และใบกลมทีละใบๆ เรียงซ้อนกันด้วยสีเข้มกว่า

แบ่งกลุ่มสีระบายเป็นชั้นสี โดยวิธีแตะสี ทีละชั้น ทีละกลุ่มใบ สร้างน้ำหนักเข้มอ่อนของใบด้วยด้วยต่างสี บางที่ใส่น้ำหนักเงาสีดำสร้างความสมจริงแสงเงา

4.1.1.2 ต้นไม้ที่จำแนกประเภทได้ มีลักษณะเลียนแบบตามธรรมชาติทั้งลำต้นและใบ และมีอยู่จริงตามท้องถิ่น พบมากกับประเภท ต้นกล้วย ต้นตาล ต้นมะม่วง ต้นมะพร้าว บัว เป็นต้น เน้นเขียนรายละเอียดใบมีรายละเอียดแตกต่างกันแต่ละชนิด เช่น ต้นมะพร้าว ใบมะพร้าวจะตวัดพู่กันด้วยสีเข้มกว่าสร้างเป็นใบขนาดเล็กในทิศทางอิสระ ใบกล้วยระบายสีตัดเส้นใบใหญ่เป็นแฉก หากเป็นประเภทที่มีผลจะแสดงถึงรายละเอียดส่วนนั้นด้วย (ภาพที่ 57)

4.1.2 ท้องฟ้า ส่วนมากฉากท้องฟ้าในงานจิตรกรรมอีสานจะใช้สีขาวนวลของผนัง เราสามารถทำความเข้าใจว่าบริเวณผนังนั้นเป็นท้องฟ้าให้สังเกตจาก เรื่อง สิ่งแวดล้อม หรือองค์ประกอบในภาพ เช่น เทวดาเหาะ นก หงส์ เป็นต้น หรือเขียนก้อนเมฆ พระอาทิตย์ พระจันทร์ ซึ่งช่างมักเขียนก้อนเมฆไว้ในพื้นที่ส่วนที่ต้องการเน้นเรื่องหรือสถานที่เป็นสวรรค์ เทคนิควิธีการเขียนภาพพระอาทิตย์พระจันทร์นั้นใช้กลุ่มสีเดียวกับภาพอื่น ๆ ในผนัง เช่น สีเขียว สีครามและขีดเส้นเป็นประกายแสงรูปแบบก้อนเมฆใช้วิธีต่างกันไป เช่น

ระบายสีพื้นท้องฟ้าด้วยสีครามไล่น้ำหนักเข้มอ่อน พบได้มากนักเช่น วัดกลางมิ่งเมือง วัดมัชมัชฌิมวิทยาราม (ภาพที่ 344)

ตัดเส้นขดวนซ้ำหรือเส้นหยักซ้ำ (ภาพที่ 154)

ก้อนเมฆอิทธิพลอย่างศิลปะจีน เช่น วัดบ้านขอนแก่นเหนือ วัดราษฎร์-ศิริ (ภาพที่ 154, 212)

ก้อนลอย แผ่นยาวรี ระบายสีเรียบหลาย เช่น วัดไชยศรี วัดสนวนวารี (ภาพที่ 406 ข)

4.1.3 ภาพผืนน้ำ โดยช่างจะกำหนดอาณาเขตผืนน้ำด้วยการตัดเส้นหรือไล่น้ำหนักเข้มอ่อนล้อมรอบ ตรงกลางเป็นผืนน้ำจะพบอยู่สองวิธีการคือ ระบายผิวน้ำเรียบ และการตัดเส้นสีครามให้โค้งทับซ้อนกันไปมาคล้ายเกล็ดปลา อาจมีบ้างที่ใช้สองวิธีผสมกันคือ ระบายสีพื้นเป็นสีครามก่อนตัดเส้นร่วมด้วย (ภาพที่ 266ค, 267ก)

4.1.4 ภูเขาหรือโขดหิน เขียนขนาดไม่ใหญ่มากเป็นก้อนทับซ้อน ระบายสีไล่ระดับสีเข้มอ่อนด้วยสีน้ำตาล และสีดำ คล้ายก้อนหินที่มีอยู่ในธรรมชาติ รูปแบบภาพก้อนหินนี้ถ้าช่างมีฝีมือความชำนาญจะเน้นเขียนให้มีรูปร่างสูงต่ำ ขนาดเล็กใหญ่แตกต่างกันไป วางทับซ้อนอย่างสมจริง เช่น วัดบ้านขอนแก่นเหนือ (ภาพที่ 164) แต่ถ้าเป็นงานช่างพื้นถิ่นมากจะเป็นเพียงรูปทรงกลมโค้งแบบเรียบทับซ้อนกัน เช่น วัดไชยศรี (ภาพที่ 407 ข)

4.2 ภาพบุคคล ประกอบไปด้วยดังนี้

4.2.1 ภาพบุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ เทวดา เจ้านายชั้นสูง ยักษ์ ช่างจะให้ความสนใจและความสำคัญมาก โดยทั่วไปการเขียนภาพบุคคลของสิมพื้นถิ่นนี้ไม่แตกต่างกันที่อิงรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีมีการแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ โครงร่างโดยรวมจึงคล้ายคลึงกัน เน้นความแตกต่างกันที่ตัวพระหรือตัวนางด้วยสรีระเครื่องประดับ และอาวุธ ตัวละครที่มีลักษณะพิเศษ เช่น สินไซจะถือดาบหรือธนูประจำกาย สำหรับภาพพระโอรสพระธิดาเขียนสัดส่วนร่างกายให้เล็กกว่า รวมทั้งตำแหน่งองค์ประกอบทางเรื่องราวเพื่อบ่งบอกสถานะของ

ตัวละครนั้น ๆ แต่ด้วยเป็นช่างพื้นบ้านจึงทักษะความชำนาญในระดับที่แตกต่างกันไป แต่โดยรวมใช้วิธีการตัดเส้นลงสี เฉพาะส่วนที่เป็นเครื่องประดับและอาภรณ์ กลวิธีการเขียนเครื่องประดับตกแต่งร่างกายเขียนเป็นเค้าโครงเรียบ และระบายด้วยสีเหลืองให้พอเข้าใจถึงเครื่องประดับตกแต่งส่วนต่าง ๆ เช่น มงกุฎระบายสีเหลืองมียอดแหลมประดับกรรเจียกจร (ภาพที่ 90)

เฉพาะเครื่องประดับตกแต่งเศียรของตัวนางที่พบได้บ่อยครั้ง เช่น ภาพตัวนางสุมณฑาที่วัดพุทธสีมา วัดจักรวาลภูมิพินิจ จังหวัดร้อยเอ็ด (ภาพที่ 118) บนเกศาสวมยอดชฎาแหลม สวมกะบังหน้าบ้างในบางภาพ พระกรรณบางภาพอาจประดับกรรเจียก โดยเฉพาะร่องผมที่แสกปัดออกสองข้างมักพบเสมอว่าช่างมักต้องระบายด้วยสีเหลืองเช่นเดียวกับส่วนเครื่องประดับอื่น รูปแบบนี้มักพบได้ในหลายวัด แม้แต่ภาพพระพุทธเจ้าของสิมในบางหลังดังจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

4.2.2 ภาพพระพุทธเจ้าในเรื่องพุทธประวัติ ภาพอดีตพุทธ โดยทั่วไปด้วยรูปแบบการเขียนภาพพระพุทธเจ้า ช่างจะให้ความสำคัญเขียนรูปแบบ บุคคลิกตรงตามเนื้อเรื่องนั้นอย่างตรงไปตรงมา การตกแต่งและระบายสีย่อมจะจำแนกให้แตกต่างจากภาพบุคคลกลุ่มอื่นอย่างชัดเจน จากข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมดที่กล่าวผ่านมา มักพบเขียนแสดงไว้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พระพุทธเจ้าประทับนั่ง-ยืน พบทั้งปางสมาธิและปางมารวิชัย ทรงเครื่องประดับมงกุฎ ส่วนเครื่องประดับอื่น ๆ มีบ้างในบางรูป และใส่เพียงน้อยชิ้น เช่น กรองศอ ทองกร พาหุรัด แต่ไม่เน้นเท่าเครื่องประดับพระเศียร เขียนไว้ทั้งในเรื่องภาพอดีตพุทธและพุทธประวัติหลายตอน พบมากเกือบทุกวัด สิมจังหวัดร้อยเอ็ด เช่น วัดบ้านขอนแก่นเหนือ วัดจักรวาลภูมิพินิจ สิมจังหวัดมหาสารคาม เช่น วัดโพธาราม วัดบ้านยาง วัดป่าเรย์ไรย์ วัดตาลเรือง และสิมจังหวัดขอนแก่น เช่น วัดสระบัวแก้ว วัดไชยศรี วัดสนวนวารี วัดมัชฌิมวิทยาราม โดยแยกเป็นสองลักษณะดังนี้คือ

แบบที่หนึ่ง ทรงสวมชฎามงกฎแบบจิตรกรรมไทยประเพณี มียอดแหลม ประดับกรรเจียกจร ช่างพื้นบ้านอาจตัดเส้นลวดลายกนกประดับเป็นเค้าโครงแบบคร่าว ๆ บางภาพอาจทำแค่ระบายสีเหลืองเรียบ พอให้เข้าใจ (ภาพที่ 417)

แบบที่สอง พระเศียรเขียนรัศมีแหลม ถัดลงมาด้านล่างช่างเขียนเป็นกระพุ่มก้อนนูนคล้ายอุษณีษะ หรือคล้ายมุ่นผมเพราะช่างระบายสีดำบ้าง สีครามบ้าง รวบรัดด้วยเครื่อง ประดับที่ระบายด้วยสีเหลืองและเขียนกรอบพระพักตร์เป็นกะบังหน้า ส่วนพระกรรณทรงประดับกรรเจียกจร รูปแบบนี้คล้ายคลึงกับเครื่องประดับเศียรของตัวพระ ตัวนางอื่นๆ แต่รูปแบบพื้นถิ่นมากกว่า (ภาพที่ 118, 418ง)

ทั้งสองแบบที่กล่าวมาถือได้ว่าเป็นลักษณะการสวมเครื่องประดับหรือทรงเครื่อง ซึ่งในแบบแรกนั้นยังจะพบความนิยมมากกับจิตรกรรมฝาผนังสิมพื้นถิ่นอีสานแหล่งอื่น ๆ ด้วย เช่น วัดโพธิ์ชัยนาแห้ว จังหวัดเลย, วัดอุดมประชาราษฎร์รังสรรย์ จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นต้น ดังนั้นเบื้องต้นจึงเชื่อได้ว่ารูปแบบดังกล่าวนั้นย่อมไม่ใช่มาจากความเข้าใจผิด หรือการคิดออกแบบเพิ่มเติมของช่างเขียนพื้นถิ่น แต่น่าจะเป็นระเบียบที่ช่างนำมาปฏิบัติต่อกัน จะแตกต่างกันที่ความชำนาญ ความเข้าใจ การลดทอนการเขียนลวดลายประดับเท่านั้น ความเชื่อหรือแนวคิดเกี่ยวกับพระพุทธรูปสวมเครื่องประดับพระเศียรนี้ ไม่มีหลักฐานอื่นที่แน่ชัดยืนยัน แต่รูปแบบดังกล่าวทำให้นึกถึงพระพุทธรูปประทับนั่งสมาธิ หรือปางมารวิชัย ที่มีรูปแบบเครื่องประดับทองครอบพระเศียร และกรรเจียก ซึ่งเป็นที่รู้จักและศรัทธาในกลุ่มคนลาวและคนภาคอีสานมาช้านาน คือ กลุ่มพระพุทธรูปพระแก้วมรกต ซึ่งมีคติสำคัญ คือ การจำลองพระแก้วมรกตที่เคยเป็นพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิคู่บ้านคู่เมืองของชาวลาว จึงมีการจำลองอย่างแพร่หลาย หลักฐานตัวอย่างสำคัญที่พบในภาคอีสาน คือ พระพุทธปฏิมาบุษรัตน์ วัดมหาธาตุ เมืองยโสธร และพระแก้วบุษราคัม วัดศรีอุบล เมืองอุบลราชธานี[28] ซึ่งผู้คนแถบอีสานกลางนี้ดังที่กล่าวมาว่าเป็นกลุ่มคนที่มีประวัติความเป็นมาความสัมพันธ์ทางด้านเชื้อชาติกับคนลาวมาก่อน ดังนั้นเป็นไปได้ที่ความเชื่อความศรัทธาและความระลึกถึงนี้ยังคงตกทอดมาสู่ผู้คนอีสานตอนกลาง ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นี้ด้วย แต่หากถ่ายทอดความศรัทธานี้ลงสู่รูปแบบของงานจิตรกรรม (ภาพที่ 421)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[28] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะสมัยล้านช้างที่พบในประเทศไทย** (ม.ป.ท., ม.ป.ป), 96 -97.

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

ภาพที่ 417 ภาพพระพุทธเจ้าทรงเครื่องประดับ

(ก) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม

(ข) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม

(ค) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดจักรวาลภูมิพินิจ จังหวัดร้อยเอ็ด

(ง) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดตาลเรือง จังหวัดมหาสารคาม

กลุ่มที่ 2 ภาพพระพุทธเจ้าทรงเครื่องประทับยืนปางเปิดโลก เช่น พระพุทธเจ้า 5 พระองค์ที่ วัดประตูชัย (ภาพที่ 419) ภาพจิตรกรรมของวัดบ้านประตูชัยที่มีจารึกเขียนขึ้นราว พ.ศ. 2461-2464 เฉพาะภาพพระพุทธเจ้าของวัดประตูชัยทั้งผนังด้านในและผนังมุขหน้าด้านนอกสิม เมื่อพิจารณาจากลักษณะการเขียนคาดว่าน่าจะเป็นช่างคนเดียวกันทั้งผนังภายนอกและภายใน โดยภาพพระพุทธเจ้าดังกล่าวมีความหมายถึง อดีตพุทธ ทั้งหมดต่างกันเพียงการแสดงพระหัตถ์และการประทับนั่งและยืน แต่ภาพทั้งหมดเขียนในรูปแบบการทรงเครื่องที่คล้ายคลึงกันมาก ซึ่งจะพบทั้ง ปางเปิดโลก[29] ปางประทานอภัย[30] และปางแสดงธรรม[31]นอกจากนี้ยังพบในแหล่งอื่นๆ เช่น วัดบ้านนาควาย จังหวัดอุบลราธานีและวัดวัดแพงศรี จังหวัดร้อยเอ็ด (ภาพที่ 419ข,ค)

มีรูปแบบ พระเศียร ประดับด้วยรัศมีใหญ่แบบศิลปะลาว [32] รอบพระพักตร์เขียนเป็นเส้นกรอบคล้ายกระบังหน้าที่ดูเหมือนมีส่วนครอบพระเศียรไว้ ประดับกรรเจียกจรกุณฑล พระวรกายประดับด้วย กรองศอแผ่นใหญ่ ทองกร พาหุรัด ครองจีวรห่มเฉียง โดยที่มีสังฆาฏิพาดทับกรองศอยาวจรดพระนาภีเสมอ จีบหน้านางขนาดใหญ่ อยู่ในแนวเดียวกันกับสังฆาฏิ โดยเฉพาะรัดประคดนอกจากจะเป็นแผ่นขนาดใหญ่แล้วยังเน้นการตกแต่งเป็นลวดลายกนกและสวมรองพระบาท จะเห็นได้ว่าการเขียนรูปแบบรัดประคดและเน้นการเขียนทองกรหรือพาหุรัดเป็นเส้นจำนวนมากนั้นคล้ายคลึงกับการเขียนรูปแบบพระพุทธเจ้าประทับนั่งที่วัดจักรวาลภูมิพินิจในกลุ่มแรกที่กล่าวมาด้วย (ภาพที่ 417ค)

---

[29] พระอิริยาบถประทับยืน พระกรสองข้างทอดกางออกไปข้างพระวรกาย นิ้วพระหัตถ์กางเล็กน้อย แสดงมุทราทรงเปิด ความว่าเมื่อพระพุทธองค์จะเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์หลังจากเสด็จโปรดพุทธมารดาแล้ว ทรงแสดงปาฏิหาริย์เปิดโลกทำให้ชาวโลกมนุษย์ สวรรค์ และนรกต่างเห็นกันโดยตลอด

[30] โดยมีพระอิริยาบถประทับนั่งขัดสมาธิราบ ยกพระหัตถ์ทั้งสองขึ้นเสมอพระอุระ ฝ่าพระหัตถ์หันออก

[31] พระอิริยาบถประทับยืน พระกรข้างขวายกขึ้นเสมอพระอุระ จีบนิ้วพระหัตถ์เป็นวงกลม พระกรซ้ายทอดยาวด้านข้าง

[32] รัศมีลักษณะประดิษฐ์แบบพระพุทธรูปศิลปะลาว ดูรายละเอียดใน สงวน รอดบุญ, **พุทธศิลปลาว**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: สายธาร, 2545), 170.

สำหรับแนวความคิดเรื่องการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องนั้น ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ได้กล่าวไว้ว่ามีอยู่หลายประการด้วยกัน เช่น เชื่อว่าพระพุทธเจ้าทรงเคยเป็นเจ้าชายมาก่อนจึ่งมีศักดิ์ที่สามารถทรงเครื่องอย่างจักรพรรดิได้[33] เฉพาะศิลปะไทยนั้นปรากฏมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลางเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อย ต่อมาในสมัยอยุธยาตอนปลายจึงนิยมทำพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ [34] สำหรับในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนนั้นไม่ปรากฏหลักฐานคติการสร้างที่ชัดเจน อาจหมายถึงคติหลายประการ คือ คติระหว่างมหาชมพูบดีสูตร พระศรีอาริยเมตไตรย หรือรูปแบบศิลปกรรมที่มีการสืบต่อกันมาด้านการประดับตกแต่งพระพุทธรูปเพื่อให้เกิดความงดงามทางศิลปะ หรือเป็นพระราชกุศลอุทิศถวายบรรพมหากษัตริย์ รูปแบบการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องต้นอย่างจักรพรรดินั้นมีความนิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 3[35]

ส่วนพระพุทธรูปทรงเครื่องปางเปิดโลกนั้น ศักดิ์ชัย สายสิงห์ กล่าวว่ามีความนิยมมากในศิลปะลาว โดยเฉพาะช่วงรัชกาลที่ 1-3 ที่อาณาจักรลาวขึ้นกับกรุงรัตนโกสินทร์ (พุทธศตวรรษที่ 24-25) ลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะลาวนี้ คือ สวมมงกฎมีทรงสูงมากที่ครอบเฉพาะส่วนบนของพระเศียร ชายไหวชายแครงที่ไม่อ่อนไหวเท่าศิลปะอยุธยา พระพักตร์นิ่งอย่างหุ่น พระโอษฐ์แบนแบบเรือประทุนใกล้เคียงกับลักษณะพระพุทธรูปสมัยรัชกาลที่ 3 โดยเฉพาะกลุ่มพระพุทธรูปปางเปิดโลกที่โรงราชรถวัดเชียงทอง (ภาพที่ 419ง) การครองจีวรที่มีเส้นรัดประคดและผ้าจีบหน้านางเน้นขนาดใหญ่มาก บางครั้งมีการตกแต่งลวดลายด้วย[36]

นอกจากงานประติมากรรมแล้ว ที่หอไตร โรงราชรถของวัดเชียงทอง ยังพบงานศิลปกรรมขนาดเล็ก มีทั้งประเภทจิตรกรรมสองมิติและงานปักผ้าใส่กรอบไม้แกะสลักลวดลายไว้หลายชิ้น (ภาพที่ 420) ขณะนี้ไม่ทราบที่มาและอายุการสร้าง เป็นรูปพระพุทธเจ้าทรงเครื่อง พระหัตถ์บางชิ้นทำปางแสดงธรรมหรือบางชิ้นทำปางเปิดโลก ประกอบด้วยสาวกเบื้อง

---

[33] เชื่อว่าพระพุทธเจ้าเป็นจักรพรรดิราชาธิราชคือ ราชาแห่งพระราชาทั้งหลาย เชื่อว่าพระพุทธเจ้าเป็นจักรพรรดิราชหรือพระพุทธเจ้าสูงสุด (อาทิพุทธเจ้า) อันเป็นคติที่เกี่ยวกับนิกายมหายาน เรื่องชมพูบดีสูตร หรือเรื่องพระพุทธเจ้าปางทรมานพญามหาชมพู และเชื่อว่าพระพุทธเจ้าทรงเครื่องหมายถึงพระอนาคตพุทธเจ้าคือพระศรีอาริยเมตไตรย ดูรายละเอียดใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่างสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2551), 235.

[34] เรื่องเดียวกัน, 236.

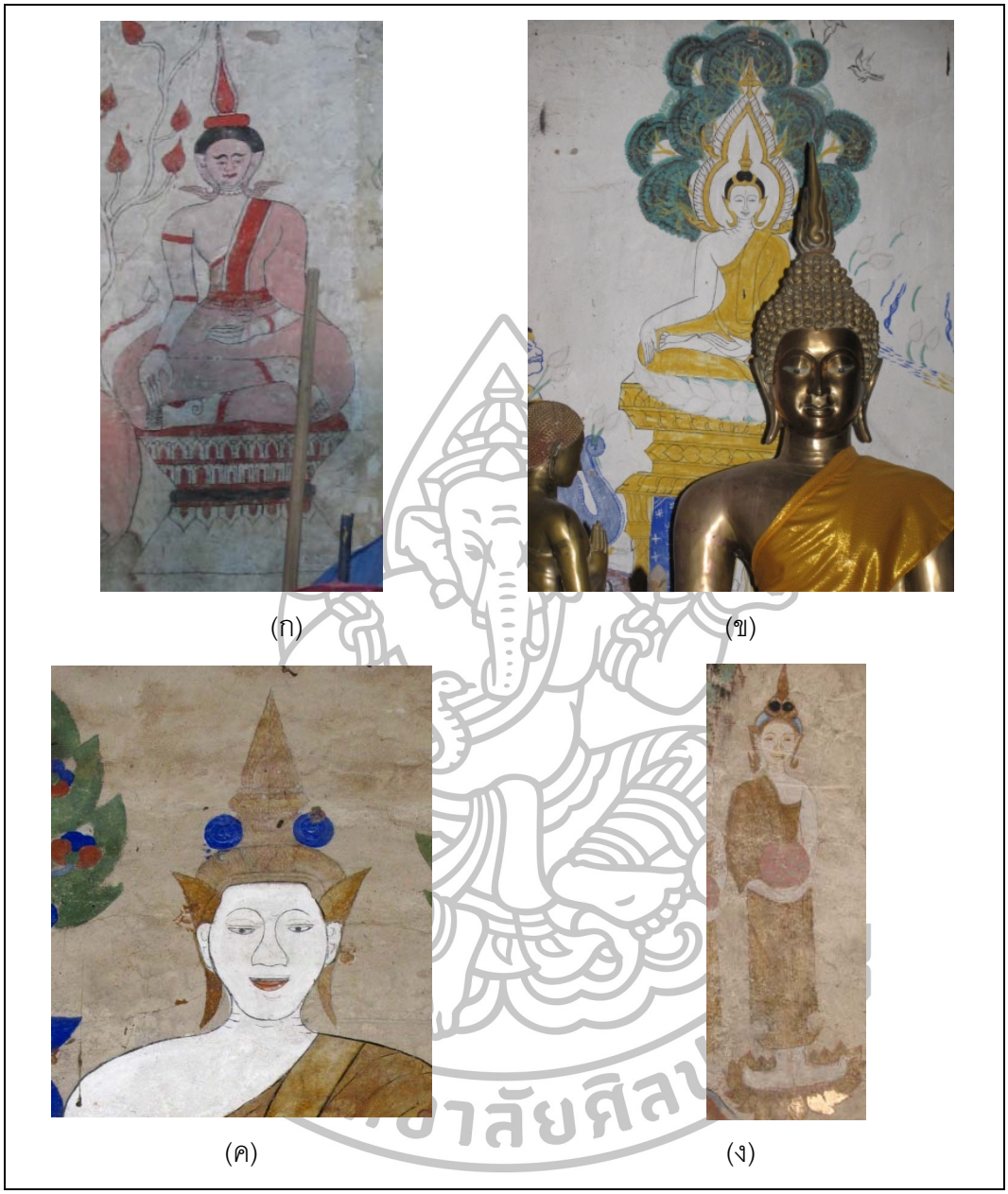
[35] เรื่องเดียวกัน.

[36] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะสมัยล้านช้างที่พบในประเทศไทย**, 61.

ซ้ายและขวา รูปแบบศิลปะที่สำคัญคือ พระเศียรสวมมงกุฎ กระบังหน้า (ไม่ชัด) กรรเจียกจร กุณฑล พระวรกายประดับด้วย กรองศอแผ่นใหญ่ ทองกร พาหุรัด ครองจีวรโดยที่มีสังฆาฏิยาว จรดจีบหน้านางขนาดใหญ่ วาดอยู่ในแนวเดียวกันกับสังฆาฏิ โดยเฉพาะรัดประคดนอกจากจะเป็นแผ่นขนาดใหญ่แล้วยังเน้นการตกแต่งเป็นลวดลายกนกอย่างเรียบง่าย ประดับทองบาทและสวมฉลองบาท สังเกตว่าบางชิ้นไม่นิยมเขียนสวมทับทรวงและส่วนที่เป็นชายไหวชายแครงแบบพระพุทธรูปทรงเครื่อง เน้นการเขียนทองกรและพาหุรัดมีจำนวนหลายเส้น

ซึ่งรูปแบบงานศิลปะดังกล่าว เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสานแล้ว มีลักษณะสอดคล้องกับภาพจิตรกรรมที่เขียนพระพุทธเจ้าทรงเครื่องปางเปิดโลกหลายภาพที่วัดบ้านประตูชัย โดยเฉพาะงานปักผ้าภาพพระพุทธเจ้าในแบบทรงเครื่อง ไม่นิยมเขียนประดับทับทรวงและส่วนที่เป็นชายไหวชายแครง แต่เน้นการเขียนรัดประคดนอกจากจะเป็นแผ่นขนาดใหญ่แล้วยังเน้นการตกแต่งเป็นลวดลายกนก แต่รูปแบบที่เป็นลักษณะต่างออกไป ควรจะเป็นเรื่องการผสมผสานรูปแบบพื้นถิ่นบางส่วนเพิ่มเติม คือ พระพุทธรูปปางเปิดโลกในจิตรกรรมอีสานตัวอย่างที่วัดประตูชัย ไม่การนิยมเขียนสวมมงกฎ แต่ช่างเขียนกรอบพระพักตร์คล้ายกะบังหน้าและมีส่วนครอบอุษณีษะหรือมุ่นผม ประดับทองกร พาหุรัดเขียนจำนวนหลายเส้น (ภาพที่ 419ก)

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 418 ภาพพระพุทธเจ้าทรงเครื่องประดับ

(ก) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดโพธิ์ชัย จังหวัดเลย

(ข) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดอุดมประชาราษฎร์ จังหวัดกาฬสินธุ์

(ค) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดป่าเรย์ไรย์ จังหวัดมหาสารคาม

(ง) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

ภาพที่ 419 ภาพพระพุทธเจ้าทรงเครื่องประดับ ปางเปิดโลก

(ก) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดประประตูชัย จังหวัดร้อยเอ็ด

(ข) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดแพงศรี จังหวัดร้อยเอ็ด

(ค พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดบ้านคำไฮ จังหวัดอุบลราชธานี

(ง) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดเชียงทอง หลวงพระบาง

(ก) (ข)

ภาพที่ 420 ภาพพระพุทธเจ้าเครื่องเครื่องประดับ วัดเชียงทอง หลวงพระบาง
(ก) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง งานปักผ้า วัดเชียงทอง หลวงพระบาง
(ข) พระพุทธเจ้าทรงเครื่อง วัดเชียงทอง หลวงพระบาง

กลุ่มที่ 3 ภาพพระพุทธเจ้าการครองจีวรและคาดรัดประคดอก (ภาพที่ 422ค) ปรากฏหลักฐานเขียนในภาพพุทธประวัติในตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ ฉากตัดพระโมฬี ตัวอย่างที่วัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม และวัดจักรวาลภูมิพินิจ จังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งแสดงรูปแบบการครองจีวรแล้วคาดรัดประคดอกในพุทธประวัติตอนนี้สามารถแยกอธิบายได้ สองประเด็น คือ

ประเด็นแรก ภาพเหตุการณ์พระโพธิสัตว์ทรงครองจีวรตอนตัดพระโมฬีของที่วัดบ้านยาง และวัดจักรวาลภูมิพินิจ นั้นพบได้เป็นส่วนน้อย น่าจะเป็นความคลาดเคลื่อนหรือเข้าใจผิดของช่างเขียนเกี่ยวกับเนื้อความของพุทธประวัติซึ่งในตอนนี้ว่า “พระโพธิสัตว์ทรงเปลื้องอาภรณ์ส่งให้นายฉันทะ ยังมิได้ทรงจีวรอย่างสมณเพศ จวบจนพระองค์ได้ตัดโมฬีแล้วนั้นทรงเห็นว่าภูษาที่ทรงอยู่ไม่เหมาะสมแก่สมณเพศ พระพรหมจึงได้นำเอาบริขารทั้ง 8 ถวาย [37]

[37] สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา** (กรุงเทพฯ: อำนวยสาส์น, 2549), 98-99.

ประเด็นที่สอง ลักษณะการครองจีวรแบบมีคาดรัดประคดอกมักพบในภาพจิตรกรรมไทยประเพณีมักพบได้กับกลุ่มภาพของ พระมาลัย พระอริยบุคคล 8 พวก เป็นต้น[38] ในขณะที่รูปแบบการครองจีวรแบบเดียวกันนี้ในศิลปะอีสานเองก็มักพบความนิยมรูปแบบการครองจีวรแบบมีคาดรัดประคดอกกับกลุ่มงานประเภทประติมากรรมโดยฝีช่างท้องถิ่นที่มีอายุในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ถึงปัจจุบัน เป็นงานก่ออิฐปั้นปูน พระพุทธรูปไม้[39] เช่น พระรูปประธานงานปูนปั้นฝีมือช่างพื้นบ้านภายในสิมวัดโพธิ์ชัย (พ.ศ.2464) จังหวัดกาฬสินธุ์ และในกลุ่มพระพุทธรูปไม้หลายองค์ เช่น วัดศรีสว่าง บ้านหนองโก อำเภอกระนวน จังหวัดขอนแก่น (ภาพที่ 423 ก, ข)

ภาพที่ 421 พระแก้วบุษราคัม วัดศรีอุบลรัตนาราม
ที่มา: ไกด์อุบล, **พระแก้วบุษราคัม วัดศรีอุบลรัตนาราม**, เข้าถึงเมื่อ 18 ธันวาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://guideubon.com/news/view.php?t=18&s_id=54&d_id=54&page=2&start=1

[38] พระอริยบุคคล 8 พวก คือ พระอรหัตตมาค พระอรหัตตผล พระอนาคามิมรรค พระอนาคามิผล พระสกทาคามิมร พระสกทาคามิผล พระโสดาปัตติมาร พระโสดาปัตติผล.

[39] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ: สมาพันธ์, 2556), 500.

(ก) (ข) (ค)

ภาพที่ 422 ภาพพระพุทธเจ้า

(ก) วัดจักรวาลภูมิพินิจ

(ข) วัดจักรวาลภูมิพินิจ

(ค) พระพุทธเจ้าครองจีวร มีผ้าคาดประคดอก วัดยางทวง จังหวัดมหาสารคาม

(ก) (ข)

ภาพที่ 423 พระพุทธรูปคาดรัดประคดอก

(ก) พระประธาน วัดโพธิ์ชัย บ้านหนองห้าง อ.กุฉินารายณ์ จ.กาฬสินธุ์

(ข) พระพุทธรูปไม้ วัดศรีสว่าง บ้านหนองโก อ.กระนวน จ.ขอนแก่น

ที่มา: นิยม วงค์พงษ์คำและคณะ, **พระไม้อีสาน** (จังหวัด: โรงพิมพ์, พ.ศ.2545), 29.

4.2.3 ภาพข้าราชบริพาร ทหาร นางสนมกำนัล ชาวบ้าน ปรากฏเป็นภาพที่สอดแทรกอยู่ในตอนต่าง ๆ ที่เป็นภาพหลัก ช่างเขียนใส่รายละเอียดการแต่งกายแตกต่างกันไป เน้นบุคคลิกตามท้องเรื่องนั้น

4.2.3.1 ข้าราชบริพาร ผู้ชายลักษณะต่างจากทหารคือแต่งตัวแบบแบบดั้งเดิมใส่เสื้อคอกลมมีทั้งสวมแขนสั้นและยาวมีแถบเสื้อผ่ากลาง นุ่งโจงกระเบนผ้าคาดเอว ไว้ผมสั้น ตัวอย่างเช่น นายฉันนะ ส่วนข้าราชบริพารผู้หญิงจะแต่งกาย บางคนไม่สวมเสื้อ บางคนใส่เสื้อคอกลมแขนยาว คล้องหรือพาดสไบ นุ่งผ้าซิ่นมีรายละเอียดการตกแต่งลายผ้าซิ่นและชายผ้าแบบอีสาน อย่างงดงามแตกต่างกันออกไป รวบผม ไม่สวมรองเท้า เขียนให้มีอากัปกิริยาคล้ายกัน (ภาพที่ 313 ก, ข)

4.2.3.2 ชาวบ้านทั่วไป จะเขียนไว้นอกเขตปราสาท แต่งกายเรียบง่าย ไม่สวมใส่เครื่องประดับ ผู้ชายมีทั้งสวมและไม่สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบนหรือสั้นอย่างใดอย่างหนึ่ง ผ้าคาดเอว ทรงผมสั้น ส่วนสตรีแต่งตัวคล้ายข้าราชบริพารในวังแต่จะแสดงกิริยา ท่วงท่า อย่างสมจริง ทั้งหมดไม่สวมรองเท้า เกี่ยวกับวัฒนธรรมการสวมรองเท้าในอดีตจะพบว่านิยมสวมใส่กันเฉพาะในหมู่ข้าราชการ ชาวบ้านทั่วไปจะเดินเท้าเปล่า เพราะเชื่อว่ารองเท้านั้นเป็นเครื่องหมายของความมียศตำแหน่ง [40] และยิ่งแสดงถึงความเป็นลักษณะเฉพาะพื้นถิ่นด้วยตัวภาพกลุ่มนี้ซึ่งจะเขียนไว้ชัดเจนมากในเรื่องพระเวสสันดร ส่วนบางภาพที่มักแสดงอายุหรือวัยเสมอ เช่น ภาพธิดาพญามาร ผมขาว ถือไม้เท้า มีหลังค่อม ผิวหนังคล้ำ เหี่ยวย่น (ภาพที่ 144ค, ง)

4.2.4 ดาบสหรือฤาษี โดยมากจะพบในเรื่องเวสสันดรชาดกจะยังคงสวมมงกุฎ อาภรณ์เครื่องนุ่งห่มระบายด้วยสีเหลืองแทนความหมายนุ่งห่มหนังสัตว์ (ภาพที่ 108, 269ง, 314ข)

4.2.5 พระภิกษุสงฆ์ เช่น ภาพพระสาวก พระมาลัย มีลักษณะคล้ายๆกัน บุคลิกสำรวม ศีรษะโล้น บางภาพตัดเส้นคล้ายมีผม ครองจีวรห่มเฉียงซึ่งอาจมีบ้างที่พบว่าสลับข้าง บางองค์เขียนรัดประคดอก หากเฉพาะเจาะจงบุคคลิกเช่นพระมาลัยจะต่างไปที่มักอยู่ในท่าเหาะและถือตาลปัตร (ภาพที่ 235ค)

4.2.6 พราหมณ์ โดยเฉพาะภาพพราหมณ์ชูชก ภาพจิตรกรรมทุกที่จะเน้นการเขียนให้มีบุคคลิกเฉพาะ ตกแต่งรูปร่างและสีให้โดดเด่นกว่าพราหมณ์อื่น และตัวละครอื่น เช่น มีสีผิวกายสีเข้ม ร่างกายมีกล้ามเนื้อผิดสัดส่วน สะพายย่ามคล้ายเครื่องจักสาน คงหมายถึงรูปลักษณ์

---

[40] ดูรายละเอียดใน, ก่อ สวัสดิ์พาณิชย์, **อีสานเมื่อวันวาน** (กรุงเทพฯ: พี.วาทิน พับลิเคชั่น, 2546), 258-259.

ที่อัปลักษณ์ 18 ประการของพราหมณ์ชูชก ความอัปลักษณ์ 18 ประการ เช่น ผมโหรงเหรง ตาเหล่ จมูกหัก หนวดเคราหยาบ ริมฝีปากบนปิดริมฝีปากร่าง เขี้ยวงอกเหมือนเขี้ยวหมู เนื้อย่น ท้องป่อง ร่างกายคดค้อม เท้าใหญ่และคดทั้งสองข้าง เล็บกุดทุกเล็บ เป็นต้น[41] ทุกฉากของชูชกช่างจะเน้น แบ่งเขียนไว้เป็นตอนย่อยหลายภาพ อยู่ในเนื้อเรื่องตั้งแต่กัณฑ์ชูชก กัณฑ์จุลพน กัณฑ์มหาพน กัณฑ์กุมาร โดยเฉพาะกัณฑ์มหาราช เนื้อความหลังจากที่ชูชก บริโภคอาหารเกินประมาณจนไม่ อาจย่อยได้ท้องแตกตาย ช่างเขียนภาพประเพณีงานศพชูชกไว้เกือบทุกสิม เช่น วัดกลางมิ่งเมือง วัดโพธาราม วัดป่าเรย์ไรย์ (ภาพที่ 231ค, 244จ, 257ค)

4.2.7 ทหาร กลุ่มภาพนี้จะปรากฏชัดเจนในขบวนเสด็จพระเวสสันดร ซึ่งมักพบว่าทุกวัดจะเน้นเขียนไว้อย่างสวยงาม จัดองค์ประกอบเป็นลักษณะเรียงแถวยาวสองแถวบนล่างอย่างเป็นระเบียบ บางสิมวาดไว้เป็นขบวนยาวต่อเนื่องกันหลายผนัง จึงต่างไปจากการวางภาพองค์ประกอบและการดำเนินเรื่องในตอนอื่นที่เป็นกลุ่มภาพ อาจกล่าวได้ว่าทุกสิมที่เขียนเรื่องพระเวสสันดรในตอนนครกัณฑ์นี้จะมักต้องมีรูปขบวนเสด็จ ที่ประกอบด้วย ขบวนพลช้าง พลม้า พลรถ พลบทจร ตามเนื้อเรื่องกล่าวว่าประกอบไปด้วยจำนวนทัพละแปดหมื่นสี่พัน[42] ติดตามด้วยข้าราชบริพารชาย หญิงจำนวนมาก ซึ่งภาพทหารมีลักษณะการแต่งกายเป็นแบบผสม กล่าวคือ ทหารที่ยังคงสวมเครื่องแต่งกายแบบอย่างดั้งเดิมและสวมเครื่องแบบตามแบบความเป็นจริงของข้าราชการทหารในช่วงสมัยนั้น (ภาพที่ 241ค, 307ก, 314ข) เช่น ทหารเดินเท้าบางกลุ่ม สวมหมวกเหล็กหรือหมวกหม้อตาล เสื้อและกางเกงขายาวสีแตกต่างกันออกไป ประดับยศ คาดเข็มขัดทับเสื้อนอก มักพบสวมรองเท้าหนังทรงสูง ประทับอาวุธที่เป็นปืนยาว นอกจากนี้มักเสริมด้วยภาพวัฒนธรรมประเพณีในพื้นถิ่นดังจะกล่าวในส่วนหลัง

4.3 ภาพสถาปัตยกรรม หมายถึง สิ่งก่อสร้างในภาพจิตรกรรมฝาผนังได้แก่ อาคาร ประเภทปราสาทราชวัง กำแพงเมือง ศาลา พลับพลา เจดีย์ และเรือนพื้นถิ่น ซึ่งสิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนเป็นกลุ่มภาพขนาดใหญ่ เป็นจุดเด่นที่สังเกตได้ชัดเจนที่สุด แต่ภาพสิ่งก่อสร้างก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพบุคคลเพื่อบอกสถานะ สถานที่ โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริงเกี่ยวกับ ความสมดุลย์ของภาพปราสาทกับภาพบุคคลและเหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ รูปแบบปราสาทเขียนอ้างอิงตามแบบไทยประเพณี (ภาพที่ 156, 235ก) โดยที่วาด

---

[41] ความอัปลักษณ์ 18 ประการ เช่น เท้าใหญ่และคดทั้งสองข้าง เล็บกุดทุกเล็บ จมูกหัก เนื้อย่น ร่างกายคดค้อม เป็นต้น.

[42] สมหมาย เปรมจิตต์, **มหาเวสสันดร วิเคราะห์ทางสังคมและวัฒนธรรม** (เชียงใหม่: มิ่งเมือง, 2544), 93.

โครงสร้างอาคารเท่าที่เป็นไปได้ มีเสา หลังคาทรงจั่วซ้อนชั้น มุงด้วยเกล็ดเต่า ลวดลายประดับประดา บริเวณหน้าบรรพ กรอบหน้าบรรพ ภายในแบ่งเป็นห้อง บางห้องสังเกตว่าตกแต่งด้วยผ้าม่านที่มักพบว่านิยมลักษณะการพันคล้องเสาแบบเกลียว 2-3 รอบไว้ ส่วนกำแพงเมืองก่ออิฐถือปูน มักมีซุ้มประตู และป้อมปราการรูปแบบศิลปะจีน (ภาพที่ 169ข)

ภาพสถาปัตยกรรมที่เป็นฝีมือช่างพื้นถิ่นมากรายละเอียดต่าง ๆ จะยิ่งลดทอนรายละเอียดไปยิ่งกว่า จนเหลือโครงสร้างสำคัญ เช่น อาคารหลังใหญ่ แสดงถึงการทับซ้อนของจั่วหลังคาแหลม มีเสาจำนวนมากจนบางครั้งคล้ายรูปทรงเลขาคณิตซ้อนต่อกัน เช่น วัดพุทธสีมา วัดสนวนวารี เป็นต้น กลุ่มนี้จึงมีความต่างและคลี่คลายไปจากต้นแบบจิตรกรรมไทยประเพณีมาก สันติ เล็กสุขุม กล่าวว่า แม้ส่วนนี้ในจิตรกรรมไทยประเพณีเองด้านรูปแบบมีพัฒนาการน้อยเพราะผูกพันกับแบบอย่างขนบธรรมเนียม[43] ขณะที่กลุ่มภาพที่เป็นเรือนอาศัยพื้นถิ่นมีรูปแบบเฉพาะต่างไปชัดเจนที่ เขียนไว้นอกเขตกำแพงเมือง เน้นตกแต่งเรียบง่าย รูปร่างและวัสดุพื้นบ้าน มีลักษณะความสมจริงกว่า เช่น ใต้ถุนสูง มีบันไดทางขึ้น รั้วล้อมด้วยไม้ (ภาพที่ 273ก,ข)

สำหรับรูปแบบผ้าม่านม้วนพันคล้องเสาแบบเกลียวที่กล่าวไว้คือ ภายในภาพปราสาทหลังใหญ่แบ่งเป็นหลายห้องนั้น แต่ละห้องมักเขียนประดับด้วยผ้าม่านทั้งสองฝั่งที่รวบพักไว้โดยทั่วไปจะพบลักษณะที่ส่วนปลายชายผ้าบางส่วนปล่อยทิ้งชายลงด้านล่าง อีกแบบหนึ่งคือชายผ้าม่านม้วนพันเป็นเกลียวไว้กับโคนเสาของปราสาท ซึ่งรูปแบบศิลปะของผ้าม่านพันเป็นเกลียวนี้พบว่าเป็นรูปแบบที่นิยมแพร่หลายในงานจิตรกรรมพื้นถิ่นอีสานกลาง ตัวอย่างเช่น วัดตาลเรือง วัดมัชฌิมวิทยาราม วัดโพธาราม วัดสระบัวแก้ว ซึ่งเป็นรูปแบบที่แตกต่างไปจากการรวบผ้าม่านในจิตรกรรมแหล่งอื่น ๆ (ภาพที่ 423ข-ง)

ภาพเจดีย์ ในงานจิตรกรรมอีสานมักมีความหมายถึงเจดีย์จุฬามณีในเรื่องพระมาลัย ล้วนมีรูปทรงแตกต่างกัน เช่น เจดีย์ทรงเครื่อง ทรงบัวเหลี่ยม ทรงกลม เช่น วัดโพธาราม และอีกหลายแบบที่จำแนกประเภทไม่ได้ ทั้งหมด มีฐานอันสูง เรือนธาตุ และยอดแหลมซ้อนลดหลั่น ตกแต่งด้วยงานประดับต่าง ๆ ล้อมรอบอาณาเขตด้วยกำแพงแก้ว ระบายด้วยสีเขียวที่เรือนธาตุหรือส่วนใดส่วนหนึ่งของเจดีย์ มักจะหมายถึงเจดีย์ที่ประดิษฐานในสรวงสวรรค์ เช่น ภาพเจดีย์จุฬามณี ของวัดประตูชัย จ.ร้อยเอ็ด (ภาพที่ 132, 236, 273)

4.4 **ภาพสัตว์** หากเป็นสัตว์ที่มีตามท้องเรื่องหรือสัตว์ในจินตนาการ เช่น ช้าง ม้า ละมั่ง พญานาค หงส์ ครุฑ จะเขียนรูปแบบสองมิติ ตัดเส้นลงสีด้วยโครงสร้างแบบเรียบง่ายไม่

---

[43] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 106.

เน้นกล้ามเนื้อความเป็นจริงทางกายวิภาค เสริมเติมแต่งลวดลายประดับอย่างประดิษฐ์ แสดงท่าทางเคลื่อนไหวคล้ายคลึงกันด้วยท่วงท่านิ่ง หรือเคลื่อนไหวอย่างเนิบช้า หากเป็นสัตว์ที่ช่างเขียนแทรกเสริมจากเนื้อเรื่องหลัก มักเป็นสัตว์ที่มีอยู่จริงหรือสัตว์เลี้ยงในพื้นถิ่นนั้น ๆ จะมีลักษณะทางกายภาพ ท่าทาง อาการ รายละเอียดที่สมจริงมากกว่า เช่น นก เป็ด ควาย ค้างคาว สุนัข ไก่ เป็นต้น (ภาพที่ 243ข, 274ค)

4.5 **ภาพประเพณีและวิถีชีวิต** หัวข้อนี้ดังที่กล่าวไว้ว่าจะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยของภาพตอนต่าง ๆ ซึ่งลักษณะการเขียนภาพแบบตรงประเด็นตามท้องเรื่องแบบนั้นเป็นแบบอุดมคติเป็นลักษณะขนบนิยมแบบโบราณ ส่วนฉากหรือภาพวิถีชีวิตที่วาดสอดแทรกไว้ในจิตรกรรมฝาผนังนั้น เริ่มเด่นชัดมากในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา[44] โดยเฉพาะได้กล่าวไว้ส่วนก่อนว่าพบแทรกเสริมในเรื่องพระเวสสันดรชาดกเป็นส่วนมาก เช่น ภาพงานศพชูชก และภาพวิถีชีวิตพื้นถิ่นอื่นช่างมักจะเขียนแทรกไว้ในส่วนขบวนเสด็จของเหล่ากษัตริย์ในตอนหนึ่งของฉากนครกัณฑ์ เช่น

4.5.1 ภาพงานศพชูชก หรือ “ส่งสะการ” หรือ ประเพณีการเผาศพของชาวอีสานนั้นแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ ประเพณีเผาศพแบบชาวบ้าน และประเพณีเผาศพแบบเจ้าเมืองและพระสงฆ์ผู้ใหญ่ ประเพณีเผาศพชูชกในภาพจิตรกรรม นั้นเป็นการแสดงภาพงานศพแบบชาวบ้าน ตามประเพณีอีสานจะเผาศพ ต่อหีบหรือใส่โรง ใส่ศพหรือที่เรียกว่า “ส่งสะการ” คนยากจนก็ใช้แคร่ที่ทำด้วยไม้ไผ่บ้าน 2 ลำ เอาโลงตั้งขันชเนาะหามข้างละ 3-4 คน อาเท้าศพไปก่อนใช้ด้ายหรือเชือกจูงศพ มีพระสงฆ์หรือเณรนำเข้าป่าช้า เมื่อออกจากบ้านมีการหว่านข้าวสารหรือข้าวตอกไปตลอดทาง ผู้ร่วมขบวนบางคนถือธง 4 อันเพื่อนำไปปักบูชาพระภูมิเจ้าที่ ทั้ง 4 ทิศ บางคนถือผลน้ำเต้าบรรจุน้ำหอมไว้ภายในเพื่อนำไปราดศพก่อนเผา บางคนเมื่อถึงที่เผาจะหาฟืนมากองรวมกันเรียกว่า”กองฟอน” ปักธง 4 หลักที่มุมทั้งสี่เรียกว่า ”หลักสะกอน” หามศพเวียนซ้ายรอบกองฟอน 3 ครั้งก่อนทำการเผา[45] นี้ ซึ่งภาพในตอนนี้ไม่พบในจิตรกรรมไทยประเพณี [46]ตัวอย่างข้อความบางส่วนว่า (ภาพที่ 275จ, 244จ)

---

[44] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 38.

[45] จรัส พยัคฆราชศักดิ์, **อีสาน 1 ศาสนาและวรรณกรรมนิยมในท้องถิ่น** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2534), 273-275.

[46] สันติ เล็กสุขุม, “**รายงานสำรวจศิลปะลาวในประเทศไทย : โครงการวิจัยศิลปะลาวในประเทศไทย ปีที่ 1 สำรวจเก็บข้อมูล มี.ค.2535-ต.ค.2536**,” (กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยศิลปากร, 2536) 38. (อัดสำเนา)

...เขาไปอาราธนา พระสังฆราชาเพิ่น เพื้นก็ว่าเจ็บท้อง ไปไหว้เจ้าหัวพี่น้อง เพื่อนก้ว่าบ่สำบาย...” และ “...มหาเถรเจ้าจึงสูตรกุสลาธัมมา หลับตาเห็นคะยุ่ม ๆ เป็นเสียงดังอีลุ่มและนกเค้า พระตาเฒ่าเสียงบ่ดี สูตรกรณีก็บ่ได้ ไม้เท้าต่อยตีโลง ว่าอีตาลุงพราหมณ์เอย เจ้าอย่าได้หลองกองบุญกองทานขึ้นเมืองฟ้า ให้ก้มหน้าต่ออเวจีเน้อ อีตาลุงพราหมณ์เอย อย่าได้คิดถึงนางผู้ดีแก่นเหง้า อย่าได้คิดถึงเมียมิ่งเจ้าอมิตตา มันจำลุงมาตาย ในที่บ่ประกอบด้วยคองธรรม มันบ่ยำคำลุงสอนสั่ง...[47]

4.5.2 ประเพณีหัวล้านชนกัน ซึ่งหัวล้านชนกันเป็นประเพณีการเล่นดั้งเดิมของภาคกลางและภาคใต้และภาคอีสาน หัวล้านในที่นี้เป็นการนำคนหัวล้านมาชนกัน ในภาคอีสานการเล่นหัวล้านชนกันนิยมเล่นในงานขัตฤกษ์โดยเฉพาะในเทศกาลสงกรานต์ บางท้องที่กล่าวว่าพิธีหัวล้านชนกันนั้นมีแนวคิดเกี่ยวกับพิธีขอฝน โดยมีประเพณีในเดือน 7 ภาพหัวล้านชนกันยังปรากฏในภาพจิตรกรรมที่ วัดกลางมิ่งเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด วัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม เป็นต้น[48] (ภาพที่ 114ค,148ข)

4.5.3 การสักขาลาย มักพบภาพผู้ชายมีรอยสักที่บริเวณขาทั้งสองข้างขึ้นไปแทรกในภาพขบวนของตอนนครกัณฑ์ การสักขาลายในอดีตมีความนิยมกันมากนั้นมีมูลเหตุ 2 ประการ คือ 1. เพื่อความสวยงาม กล่าวว่าผู้ชายที่สักขาลายสามารถเข้าสังคมในกลุ่มผู้ชายด้วยกันได้ 2.เพื่อเป็นเครื่องทดสอบความเป็นชาย หรือความอดทน มีความเข้มแข็ง สามารถเป็นผู้นำครอบครัวได้ มักพูดว่า “ขากบขาเขียดยังลาย ขาผู้ชายบ่ลายคือเพิ่นข่อยบ่มักเจ้าดอก” ส่วนที่มักต้องสักได้แก่บริเวณใต้หัวเข่าขึ้นไป ถึงบั้นเอว ไม่นิยมสักไปถึงพุง เช่น ชาวไทยเหนือ เป็นเหตุให้มีชื่อเรียกชาวไทอีสานว่า “ลาวพุงขาว” ส่วนคนไทยภาคเหนือเรียกว่า “ลาวพุงดำ” หากมีการสักในอวัยวะอื่น ๆ บ้างก็เป็นส่วนน้อย เช่นที่ แขน แก้ม เป็นต้น[49] การสักนั้นสักทีละขาเนื่องจากมีความเจ็บปวดมาก ต้องกินฝิ่นช่วยระงับ ลวดลายที่นิยมเป็นลายสิงห์โต ลายนกขอด ลายดอกไม้[50] ซึ่งปัจจุบันนี้เลิกนิยมแล้ว

4.5.4 การเล่นดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งภาพนักดนตรีเล่นดนตรีในจิตรกรรมอีสานนั้นมักจะเขียนไว้ร่วมเหตุการณ์ในฉากปราสาทราชวังหรือ แทรกขบวนเสด็จนครกัณฑ์ มีเครื่องดนตรี

---

[47] ส. ธรรมภักดี, **ลำมหาชาติ** (กรุงเทพฯ: ส. ธรรมภักดี, ม.ป.ป.), 192-194.

[48] ไพโรจน์ สโมสร และคณะ, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 101.

[49] ก่อ สวัสดิ์พาณิชย์, **อีสานเมื่อวันวาน**, 258-259.

[50] สิริวัฒน์ คำวันสา, **อีสานปริทัศน์** (กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์, 2523), 24.

มากชิ้น เช่น ระนาด ฆ้องวง กลอง แคน ปี่ และนอกจากนี้ยังพบ การเล่นเดี่ยวประเภทแคน อยู่ตามขบวน โดยปกติเครื่องดนตรีที่ชาวบ้านนิยมที่สุดได้แก่ แคน เป็นเครื่องดนตรีท้องถิ่นที่เล่นได้ในทุกโอกาส ส่วนการเล่นประสมวง เป็นการบรรเลงเป็นวงของราชสำนัก แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ เสพน้อยและเสพใหญ่ เสพน้อยเป็นการบรรเลงวงเล็กประกอบด้วย ลางนาด(ระนาด) ฆ้องวงและแคน ใช้เล่นโอกาสทั่วไป ส่วนเสพใหญ่ จะเพิ่มเติมที่กลองใหญ่และปี่ซึ่งใช้พิธีหลวงและพิธีทางศาสนา[51] (ภาพที่ 131,148ก)โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทกลองและฆ้องนี้ใช้เฉพาะในงานกุศล ถือเป็นดนตรีในพระธรรมวินัย ตีขึ้นครั้งใดเป็นการป่าวประกาศศีลธรรมของพระพุทธเจ้าที่ถือเป็นจารีตชาวอีสานสืบมาอีกด้วย[52]

4.5.5 ประเพณีการลงข่วง ข่วง คือสถานที่ที่ปลูกยกสูงจากพื้นประมาณ 1 ศอก กว้าง 6 ศอก ยาว 8 ศอก ปูพื้นไม้กระดาน ไม่มุงหลังคา หรือใช้เสื่อปูรอบกองไฟ สร้างไว้เพื่อผิงเตาไฟแก้หนาว เป็นประเพณีการทำงานของหนุ่มสาวชาวอีสานในฤดูหนาว หญิงสาวหลายคนจะรวมตัวจะมานั่งผิงไฟ งานที่ทำได้แก่ การปั่นฝ้าย ทอผ้า ทอเสื่อ ซึ่งจะทำในเวลากลางคืน ชายหนุ่มก็จะเล่นดนตรี เป่าแคน ตีเกราะ เคาะไม้ เกี้ยวพาราสีกัน ช่วงฤดูการลงข่วงประมาณ 4-5 เดือน[53](ภาพที่ 244 ก)

4.5.6 พิธีฮดสรง พิธีเถราภิเษกหรือฮดสรง ในสมัยโบราณเป็นพิธีเลื่อนสมณศักดิ์แก่พระสงฆ์ตามประเพณี ซึ่งมีความสำคัญ และศักดิ์สิทธิ์ เพราะบางชั้นสมณศักดิ์จะได้รับการเถราภิเษกฮดสรงจากพระมหากษัตริย์ และพิธีการสรงน้ำนี้ยังเป็นที่นิยมปฏิบัติสำหรับชาวเมืองโดยทั่วไปด้วย ชาวบ้านในหัวเมืองต่าง ๆ อาจจะจัดทำพิธีขึ้นเองในงานบุญตามประเพณี เช่น บุญบั้งไฟซึ่งนิยมทำในเดือนหก เป็นต้น ผู้ดำเนินการอาจะเป็นเจ้าผู้ครองเมืองพร้อมด้วยท้าวเพีย หรือตาแสง นายบ้าน ส่วนพิธีเถราภิเษกโดยพระมหากษัตริย์แต่งตั้งโดยพระองค์เองเท่านั้น จะมีพิธีใหญ่โตและจัดบริขารเครื่องยศถวายเป็นพิเศษ[54] เช่นภาพที่ วัดสระบัวแก้ว และที่วัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม (ภาพที่ 244 ก)

---

[51] ไพโรจน์ สโมสรและคณะ, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 102.

[52] พระมหาปรีชา ปริญญาโณ, **ประเพณีโบราณอีสาน** (อุบลราชธานี: ศิริธรรมออฟเซ็ท, 2534), 234-235.

[53] จารุวรรณ ธรรมวัตร, **ลักษณะวรรณกรรมอีสาน** (ม.ป.ท., ม.ป.ป), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[54] เครื่องประกอบการฮดสรงเช่น โฮงฮดหรือรางสำหรับรดน้ำ เทียนกิ่ง เทียนกาบ บายศรี น้ำหอม ดูเพิ่มเติมใน ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน, **อีสานฉบับพุทธศาสนา**, 13, 22.

4.5.7 การเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว กลุ่มภาพนี้จะแทรกไว้ โดยมากจะเป็นแสดงโดยการโอบกอด ไม่ค่อยพบการเสพสังวาสนัก

4.6 การแบ่งเรื่อง ดังที่กล่าวมาทั้งหมดมีลักษณะการแบ่งภาพแบ่งตอนที่ในงานจิตรกรรมอีสานอาจจำแนกได้ คือ

4.6.1 การแบ่งตามรูปแบบผนังสิม คือ แบ่งตามลักษณะของผนังอาคาร เช่น ผนังแต่ละด้าน ผนังภายในภายนอก ช่วงเสาแต่ละช่วงเสา การแบ่งลักษณะนี้เป็นการแบ่งภาพที่ไม่ได้มีเส้นขีดเขียนให้เห็นทางกายภาพ แต่เป็นการแบ่งหรือวางเนื้อหาตามโครงสร้างของอาคาร โดยมีช่างเป็นผู้กำหนด

4.6.2 แบ่งเรื่องจะอยู่ในส่วนรายละเอียดของภาพ ไม่มีกฎชัดเจนว่าภาพแบบใดจะใช้อย่างไร ที่ปรากฏมีรูปแบบดังนี้คือ

4.6.2.1 ที่ว่างบริเวณรอบกลุ่มภาพ ช่างเขียนใช้รูปแบบนี้จะใช้มากในกรณีที่เนื้อหาภาพส่วนนั้นไม่หนาแน่น ช่างพื้นถิ่นใช้กลวิธีการใช้สถานที่สำคัญ เช่น ภาพปราสาท หรือ ภาพบุคคลสำคัญของเนื้อเรื่องเป็นศูนย์กลางของภาพ บางครั้งการใช้ภาพบุคคลเป็นศูนย์กลางจึงเว้นที่ว่างรอบเนื้อเรื่องค่อนข้างน้อยมากจนบางครั้งเนื้อเรื่องปะปนกัน จนบางครั้งเหมือนเป็นเรื่องเดียวกันหรือเป็นองค์ประกอบใหญ่ทั้งผนัง ทำให้ยากต่อการทำจำแนกเรื่อง และเกี่ยวข้องกับการทำความเข้าใจของผู้ดู

4.6.2.2 ต้นไม้ทุกประเภทดังที่กล่าวมาในส่วนของภาพทิวทัศน์ ที่มีทั้งแบบพุ่มก้อน หรือต้นเดี่ยว เขียนคั่นหรือแบ่งช่วงตอนของเนื้อเรื่อง บางกลุ่มภาพใช้ต้นไม้เพียงเดียวคั่นหรือเขียนปกคลุมเพื่อเน้นสถาปัตยกรรมให้โดดเด่นขึ้นจากพื้นหลังก็มี

4.6.2.3 โขดหิน เขียนลักษณะเรียบง่ายกว่าการเขียนโขดหินแบบเขามอ กึ่งเหมือนจริง ที่เขียนก้อนขนาดเล็กจนถึงขนาดกลางวางสลับซับซ้อนไปมา ระบายสีเรียบสลับสีแต่ละก้อนโดยใช้ดำเทา อาจใช้กั้นภาพตอนย่อย ๆ

4.6.2.4 กำแพง มักเขียนล้อมรอบภาพปราสาทราชวัง เจดีย์ ที่เป็นศูนย์กลางภาพเพื่อแสดงเป็นอาณาบริเวณเขตเมือง หรือสถานที่สำคัญ

4.6.2.5 เส้นคั่นเรื่องแบบลากเส้นตรง แถบคดโค้ง โดยเฉพาะเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ใช้มากในทุกผนังและพบมากในภาพจิตรกรรรม(ภาพที่ 285 ก,287จ) คือ

แบบเส้นตรงมักพบกับผนังด้านในใช้แบ่งผนังแนวยาวออกส่วนบนและล่าง ช่างเขียนอาจระบายแถบหนาสีครามแล้วตัดเส้นขอบ แถบสีนี้มีความหนาเสมอกัน ตามแนวนอนของผนัง หรือใช้แบ่งส่วนย่อยในพื้นที่เขียนภาพออกเป็นแถว (ภาพที่ 262,264)

แบบเส้นหยักโค้ง(ภาพที่ 291ค) เส้นรูปแบบนี้พบได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมอีสาน ขีดหรือระบายเป็นเส้นทึบมีทั้งขนาดสั้นและยาว บางเส้นอาจใช้เพียงแค่ตัดเส้นเล็กบางหรือเส้นหนาเส้นเดียว บางเส้นเกิดจากการไล่น้ำหนักสีเข้มอ่อนเป็นแถบหนาหรือบางไม่เท่ากัน มีทั้งเขียนในทิศทางแนวราบและหยักโค้งไปมา มักใช้สีคราม สีเทา ซึ่งเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ทำให้เกิดองค์ประกอบภาพที่คล้ายจุดนำสายตาไปสู่เรื่องราวตอนต่าง ๆ เมื่อมีหลายเส้นบนผนังเดียวกัน ภาพจึงมีลักษณะของแถวแนวนอนหลายแถว ขณะเดียวกันเส้นคั่นภาพเล่าเรื่องเหล่านี้นอกจากจะแบ่งหรือคั่นเรื่องราวออกจากกันแล้วยังมีความหมายแทนพื้นดิน ทางเดิน โขดหิน เนินเขาและภูเขาด้วย ซึ่งรูปแบบวิธีอย่างหลังนี้เป็นที่นิยมและเชื่อว่าเป็นลักษณะเฉพาะของงานช่างพื้นถิ่น

4. การวิเคราะห์แบ่งกลุ่มภาพจิตรกรรมฝาผนังพื้นถิ่นในอีสานกลาง

ดังการวิเคราะห์ภาพรวมลักษณะร่วมของจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมดที่กล่าวผ่านมา หากพิจารณาจาก รูปแบบ เรื่องราว รวมถึงลักษณะการเขียนบางประการยังสามารถจำแนกตามลักษณะทางรูปแบบศิลปกรรมของจิตรกรรมฝาผนังช่างพื้นถิ่นในแถบอีสานตอนกลาง ได้เป็น 3 กลุ่มหลักดังนี้ คือ

1. รูปแบบอิทธิพลจิตรกรรมไทยประเพณีผสมรูปแบบพื้นบ้าน

ตัวอย่างเช่น ภาพจิตรกรรมของวัดกลางมิ่งเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด(ภาพที่ 6) ซึ่งตามประวัติเป็นพุทธสถานเก่าแก่ตั้งอยู่กลางใจเมือง มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับผู้สร้างที่ความสำคัญ เช่น เจ้าเมือง ตัวอาคารเป็นสิมทึบพื้นถิ่นที่มีอิทธิพลรัตนโกสินทร์มีขนาดค่อนข้างใหญ่มีเพียงหลังเดียวในจังหวัดร้อยเอ็ด และช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นช่างพื้นถิ่นที่ได้มีการศึกษาเรียนรู้งานช่างจากภายนอกท้องถิ่น

จากข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ระบุปีการสร้างสามารถกำหนดอายุเบื้องต้นของภาพจิตรกรรมอีสานกลางนี้ที่ราวกลาง-ปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งตรงกับกรุงรัตนโกสินทร์ในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา ซึ่งช่วงเวลาขณะนั้นกระแสอารยธรรมตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามาส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงรูปแบบศิลปะทุกแขนง ทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ส่วนของจิตรกรรมพื้นถิ่นในอีสานตอนกลางนี้ แม้จะสรุปข้อมูลเบื้องต้นทั้งหมดได้ว่าเป็นช่างพื้นถิ่นแท้ก็ตาม แต่ก็ไม่สามารถปฏิเสธความเชื่อมโยงหรือความสัมพันธ์กับอิทธิพลภายนอกอย่างจิตรกรรมไทยประเพณีได้เลย อาจจำแนกได้เป็น สองประเด็น คือ เรื่องราวและรูปแบบ

เรื่องราว ของภาพเล่าเรื่องบนจิตรกรรมฝาผนังมีทั้งวรรณกรรมศาสนา และวรรณกรรมพื้นบ้าน วรรณกรรมทั้งสองกลุ่มที่นำมาถ่ายทอดสะท้อนความเป็นท้องถิ่นอีสานที่ยังสัมพันธ์ใกล้ชิดกับวัฒนธรรมคนลุ่มน้ำโขงของตนออกมาอย่างชัดเจน จึงทำให้รูปแบบศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างไปจากจิตรกรรมไทย เช่น งานศพชูชกในเรื่องเวสสันดรชาดก สำหรับเรื่องราวที่สะท้อนความสัมพันธ์ทางภาคกลางหรืองานจิตรกรรมไทยประเพณีนั้น นั้นในเขตอีสานกลางมีตัวอย่างให้เห็นได้น้อยมากดังตัวอย่างในจิตรกรรมฝาผนังของช่างพื้นบ้านในกลุ่มที่ 1 นี้ในเรื่องทศชาติชาดก เทพชุมนุม ในจิตรกรรมฝาผนังของวัดกลางมิ่งเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด แต่ด้วยเป็นฝีมือช่างพื้นถิ่น การนำเรื่องทศชาติมาเขียนเป็นภาพเล่าเรื่อง จึงถูกแบ่งเป็นสองส่วนคือ 1. พระชาติที่ 1-9 แสดงเรื่องราวและรูปแบบเปรียบเทียบฉากและตอนสำคัญได้กับรูปแบบจิตรกรรมไทย และ 2.พระชาติสุดท้าย พระเวสสันดรชาดกแสดงเรื่องราวสอดคล้องในมหาชาติฉบับอีสาน จึงสะท้อนค่านิยมในพื้นถิ่นชัดเจน บางเรื่องช่างนำเพียงรูปแบบมาใช้แต่อาจไม่เข้าใจเชิงคติ เช่น เทพชุมนุม[55] ที่วัดกลางมิ่งเมือง เทพทุกพระองค์ไม่ได้หันพระพักตร์เข้าสู่พระประธาน (ภาพที่ 54)

เรื่องราวและตำแหน่งที่เขียนบริเวณผนังด้านนอก บริเวณผนังเหนือช่องหน้าต่างรูปแบบมีความละม้ายคล้ายคลึง อ้างอิงได้กับระเบียบการเขียนภาพเรื่องจิตรกรรมทศชาติชาดกในจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ตัวอย่างเช่น วัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 436)โดยจิตรกรรมที่วัดกลางมิ่งเมืองนี้มีการลำดับเรื่องราวเริ่มตั้งแต่ผนังทางด้านทิศใต้ ทิศตะวันออก ทิศเหนือ จนกระทั่งถึงผนังด้านทิศตะวันตก เน้นองค์ประกอบหลักของภาพที่เป็นตัวบุคคล และการเลือกช่วงหรือตอนสำคัญ คือ

1. เตมีย์ชาดก แสดงภาพตอนที่ นายสารถีสุนันทะรับพระราชโองการให้นำพระเตมียกุมารไปฝังให้สิ้นพระชนม์ในป่า ระหว่างที่นายสุนันทะขุดหลุมอยู่ พระเตมียกุมารก็เลิกทำเป็นใบ้และง่อยแสดงพระองค์ว่ามีพระวรกายแข็งแรง

2. มหาชนกชาดก ภาพแสดงในตอนที่พระมหาชนกเติบใหญ่ทรงค้าขายทางเรือสำเภา เมื่อเรือจมลงด้วยกำลังคลื่นจัด พระมหาชนกว่ายน้ำอยู่ 7 วัน 7 คืน เทพธิดาเห็นความพยายามของพระองค์จึงทรงอุ้มจากมหาสมุทรและนำสู่เมืองมิถิลา

3. สุวรรณสามชาดก ภาพได้เขียนไว้ตอนที่ สุวรรณสามที่ซึ่งออกหาอาหารเลี้ยงดูบิดามารดาพระเจ้าปิลยักขราชยิงธนูไปโดยเข้าใจผิดคิดว่าสุวรรณสามจะไม่ใช่มนุษย์ธรรมดา

---

[55] โดยทั่วไปหมายถึง อมนุษย์จากหมื่นจักรวาล พากันมาชื่นชมยินดีที่พระโพธิสัตว์ตรัสรู้เป็นสัมมาสัมพุทธเจ้า ดูรายละเอียดใน สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำโบราณ**(กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2553), 112.

4. เนมีราชชาดก ภาพได้เขียนไว้ตอนที่ท้าวสักกเทวราชจึงมีบัญชาให้มาตุลีเทพสารถีไปเชิญพระเนมีราชเมื่อมาตุลีไปถึงเมืองมิถิลาในคืนวันเพ็ญ พระเนมีราชทรงสมาทานอุโบสถศีลอยู่ จึงเชิญพระเนมีราชเสด็จมายังเทวโลก

5. มโหสถชาดก ภาพได้เขียนไว้ตอนที่มโหสถบัณฑิตจึงเงื้อมดาบขู่ พระเจ้าจุลนีจึงขอเป็นไมตรีแล้วกษัตริย์สองนครก็ทรงเป็นมิตรกันสืบมา

6. ภูริทัตชาดก ภาพได้เขียนไว้ตอนที่นาคภูริทัตต์ได้รักษาศีลบนจอมปลวกใกล้ต้นไทรริมแม่น้ำยมุนา พราหมณ์เนสาทและบุตรชายมาจับนาคภูริทัตต์ได้

7. จันทรกุมารชาดก ภาพได้เขียนไว้ตอนที่พระนางจันทาเทวีอัครมเหสีของพระจันทกุมารทรงทำสัจกิริยาขอพระเป็นเจ้าช่วยกำจัดภัยร้ายในการบูชายัญนั้น พระอินทร์ทรงประจักษ์ในสัจกิริยานั้นจึงเสด็จมาพร้อมด้วยค้อนเหล็กไฟ แล้วทรงทำลายพิธีบูชายัญ

8. พรหมนารทชาดก ภาพได้เขียนไว้ตอนที่ ท้าวมหาพรหมนารทะได้เสด็จมาทรงช่วงปลดเปลื้องมิจฉาทิฐิ ของพระเจ้าอังคติราช โดยทรงแปลงเพศเป็นบรรพชิตนำภาชนะทองและคนโทน้ำแก้วประพาฬมาสู่ปราสาทของพระราชาแล้วแสดงธรรม 4 ประการ

9. วิฐูรบัณฑิตชาดก ภาพได้เขียนไว้ตอนที่ ปุณณกยักษ์ได้วิธุรบัณฑิตมาแล้วต้องการฆ่าให้ตายด้วยสองมือของตน ได้จับวิธุระบัณฑิตทำทรมานต่าง ๆ นานา

10. เวสสันดรชาดก พระชาตินี้ได้เขียนไว้ 13 กัณฑ์ เขียนไว้สองผนังตั้งแต่ผนังด้านทิศเหนือ และผนังด้านทิศตะวันตก ตั้งแต่กัณฑ์ทศพรจนถึงนครกัณฑ์ ดังตัวอย่างคือ

10.1 กัณฑ์ทศพร แสดงในตอนที่พระนางผุสดีจะลงมาจุติบนโลกมนุษย์ได้ขอพร 10 ประการจากพระอินทร์

10.2 กัณฑ์หิมพานต์ แสดงในตอนที่ พระราชทานช้างแก่พราหมณ์ 8 คน และภาพพราหมณ์กำลังนำปัจจัยนาเคนทร์กลับสู่แคว้นกาลิงครัฐ

10.3 ทานกัณฑ์ แสดงในตอนที่เมื่อพระเวสสันดรได้ทูลลาพระชนกชนนีขอออกบวชและเสด็จเข้าสู่เขาวงกต เมื่อเสด็จออกจากพระนครก็มีพราหมณ์มาทูลขอม้า ต่อมาเทวดาได้แปลงองค์เป็นละมั่งเทียมราชรถแทนม้าพาพระองค์เสด็จต่อไป และมีพราหมณ์ผู้หนึ่งมาทูลขอราชรถ พระองค์ได้ประทานราชรถแด่พราหมณ์นั้น แล้วเสด็จสู่ป่าด้วยพระบาทพระองค์ทรงอุ้มประชาลี พระมัทรีทรงอุ้มพระกัณหาไปสู่เขาวงกต

10.4 กัณฑ์วนประเวศน์ แสดงในตอนที่ พระเวสสันดร พระมัทรี กัณหาและชาลีเมื่อเสด็จมาถึงแคว้นเจตรัฐ พระยาเจตราชและพระญาติ พระวงศ์ทั้งหลายพากันทูลอัญเชิญให้ทรงครองราชย์ในแคว้นเจตรัฐ

10.5 กัณฑ์ชูชก แสดงในตอนที่นางอมิตดาปฏิบัติต่อชูชกตามหน้าที่ของภรรยาที่ดี จนเป็นที่ริษยาของพราหมณ์หนุ่มทั้งหลาย และกล่าวว่าด่าตี ภรรยาของตน เหล่านางพราหมณีจึงพากันมาบริภาสนางอมิตดา และภาพในตอนที่นางอ้อนวอนชูชกขอพระชาลี และพระกัณหาเป็นทาสรับใช้นาง

10.6 กัณฑ์จุลพน แสดงไว้หลายฉากเป็นฉากย่อยในตอนที่ชูชกเดินทางไปจนถึงปากทางป่าซึ่งเป็นเขาวงกต อันเป็นเขตที่พรานเจตบุตรเฝ้ารักษาทางป้องกันผู้ที่รบกวนพระเวสสันดร ชูชกถูกสุนัขร้ายของพรานเจตบุตรไล่ จึงต้องหนีขึ้นไปอยู่บนต้นไม้ แล้วได้กล่าวลวงพรานเจตบุตรว่าตนเป็นทูตมาจากพระเจ้าสญชัย

10.7 กัณฑ์มหาพน แสดงแบ่งเขียนเป็น 2 ภาพ คือ ชูชกออกเดินทางมาถึงอาศรมของอัจจุฤษี ได้ชวนสนทนา และกล่าวลวงจนหลงเชื่อและชี้ทางไปเขาวงกต

10.8 กัณฑ์กุมาร แสดงในตอนที่ชูชกได้เข้าเฝ้าพระเวสสันดรในช่วงเวลาที่พระนางมัทรีไปหาผลไม้ในป่าและพระชาลีและพระกัณหาเมื่อรู้ว่าพราหมณ์จะมาขอเอาไปรับใช้ก็หวาดกลัวจึงหนีไปซ่อนตัวในสระบัว

10.9 กัณฑ์มัทรี แสดงในตอนที่เมื่อพระเวสสันดรบริจาคทานสองกุมารแก่ชูชกแล้ว เทพทั้งหลายเห็นควรว่าควรจะไปสกัดกั้นพระนางมัทรีไว้มิให้กลับถึงอาศรมเร็ว จึงแปลงเป็นราชสีห์ เสือโคร่งและเสือเหลือง ไปขวางทางพระนางไว้ และตอนที่ พระมัทรีเสด็จกลับจากป่าแล้ว ครั้นมิได้พบพระกุมารทั้งสองพระนางก็ยิ่งทรงโศกเศร้า ทรงคร่ำครวญประหนึ่งว่าดวงหทัยแตกสลายลงแล้วก็ทรงถึงวิสัญญีภาพลง ณ พระบาทมูลของพระเวสสันดร ๆ ทรงนำน้ำมาประพรมจนพระนางทรงฟื้นขึ้นแล้วได้แจ้งความจริงให้พระนางทราบ

10.10 กัณฑ์สักบรรพ แสดงในตอนที่พระอินทร์ทรงแปลงเป็นพราหมณ์ชราฯ มาทูลขอพระมัทรี ทรงประจักษ์ในพระอัธยาศัยอันประณีตของดาบสทั้งสองพระองค์แล้ว จึงปรากฏให้ทราบว่าพระองค์คือพระอินทร์แปลงมา และถวายพระนางมัทรีคืนให้แก่เวสสันดร

10.11 กัณฑ์มหาราช แสดงไว้หลายตอนเป็นลำดับดังนี้ 1.ชูชกเอาเชือกผูกลากพาสองกุมารออกเดินทางในกลางป่า 2.พอตกค่ำชูชกก็ผูกสองกุมารไว้โคนต้นไม้ และชูชกได้ผูกเปลนอน เทพบุตรและเทพธิดาจำแลงเป็นพระเวสสันดรและพระนางมัทรีอภิบาลสองกุมารทุกค่ำคืน 3.ชูชกพาสองกุมารเดินทางจนหลงทางเข้าไปสู่กรุงเชตุดร ในตอนที่เจ้าสญชัยโปรดพระราชทานรางวัลและอาหารอันดีแก่ชูชก ซึ่งหลงชื่นชมในสมบัติของตนจนลืมตัว บริโภคอาหารเกินประมาณจนท้องแตกตาย และ 4. งานศพชูชก

10.12 กัณฑ์ฉกกษัตริย์ เรื่องราวในตอนนี้จะแสดงออกคล้ายกับนครกัณฑ์ที่แสดงถึงขบวนเสด็จของกษัตริย์ที่เดินทางจากกรุงเชตุดรไปอาศรมพระเวสสันดร ซึ่งภาพจะหันหน้าในทิศทางต่างกัน

10.13 นครกัณฑ์ แสดงในตอนที่ พระเจ้ากรุงสญชัยได้เสด็จไปทรงรับพระเวสสันดรและพระมัทรี ให้เสด็จกลับสู่กรุงเชตุดร พระเวสสันดรและพระมัทรีก็ทรงลาผนวช กษัตริยทั้ง 6 พระองค์ พร้อมไพร่พลจึงเดินทางกลับกลับพระนคร

โดยเรื่องพระเวสสันดรนี้แต่ละกัณฑ์ยกเอาเฉพาะเนื้อความในตอนสำคัญ ๆ บางตอนอาจมีมากกว่าหนึ่ง โยเฉพาะฉากขบวนเสด็จในนครกัณฑ์ที่เขียนไว้ยาวเหยียดเต็มไปด้วยรายละเอียด จำนวนมาก โดยเฉพาะเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับชูชกหลายตอนมักเป็นที่น่าสนใจของช่าง เขียนตอนแยกย่อยไว้หลายภาพ และฉากที่มักกล่าวถึงที่เป็นลักษณะเฉพาะที่ไม่พบในจิตรกรรมไทยประเพณี แต่พบมากในจิตรกรรมอีสาน คือ ภาพงานศพชูชก ซึ่งได้กล่าวไปถึงบ้างแล้วเรื่องประเพณีการเผาศพแบบชาวบ้านในส่วนก่อน

ดังที่กล่าวมาว่าลักษณะงานที่เด่นชัดของกลุ่มนี้คือการเขียนเรื่อง ทศชาติชาดกหรือพระเจ้าสิบชาติ เป็นชาดกในมหานิบาตชาดกที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน[56] เนื้อหากล่าวเรื่องราวในอดีตชาติของพระพุทธเจ้า ซึ่งพระองค์เสวยพระชาติต่างกันเช่นเป็นคนบ้าง สัตว์บ้าง เทวดาบ้าง เป็นนิทานอิงธรรม หรือนิทานภาษิตในแต่ละชาติก็จะแสดงให้เห็นหลักธรรมและความเชื่อในพระพุทธศาสนาที่แตกต่างกันออกไป[57] กับจิตรกรรมพื้นถิ่นอีสานตอนกลางพบหลักฐานการเขียนได้เพียงที่เดียวและมีรูปแบบอิงได้กับจิตรกรรมไทยประเพณี หากพิจารณาตรวจสอบข้อมูลประกอบส่วนที่วรรณกรรมท้องถิ่น เรื่องทศชาติเป็นวรรณกรรมศาสนากลุ่มชาดกที่ไม่ได้รับความนิยมนัก เนื่องจากเป็นวรรณกรรมภาคกลาง[58] นำไปเขียนเป็นภาพเล่าเรื่องบนฝาผนังสิมในเขตพื้นที่นี้

ในขณะที่เรื่องพระเวสสันดรชาดก ซึ่งเป็นพระชาติอันดับสุดท้ายในเรื่องทศชาติชาดกมีบทบาทกับท้องถิ่นมากที่สุด และนิยมเขียนและจารไว้อย่างแพร่หลายมากกว่า เพื่อใช้สวด อบรมธรรมะแก่ประชาชนในเดือนสี่ในงานประเพณีภายในท้องถิ่น “บุญผะเหวด” ซึ่งอานิสงฆ์

---

[56] ทรัพย์ ประกอบสุข, **วรรณคดีชาดก** (กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน, 2527), 11.

[57] ทรัพย์ ประกอบสุข, **วรรณคดีชาดก**, 11.

[58] เรื่องเดียวกัน.

บุญการฟังเทศน์มหาชาติครบภายในวันเดียวจะได้รับอานิสงฆ์ไปเกิดในยุคพระศรีอาริยเมตไตรย[59] ดังนั้นในส่วนภาพเล่าเรื่องตอนงานศพชูชกที่พบว่าเขียนในหลายสิมเป็นรูปแบบต่างไปจากจิตรกรรมไทยประเพณี จึงสะท้อนถึงค่านิยมวัฒนธรรมทางวรรณกรรมอีสานเวสสันดรชาดกฉบับท้องถิ่น[60]แล้วยังสะท้อนไปถึงประเพณีวัฒนธรรมภายในท้องถิ่นอีกด้วย

ลักษณะการเขียน เมื่อพิจารณาถึงงานจิตรกรรมฝาผนังรูปแบบปัจจุบันของสิมวัดกลางมิ่งเมืองนี้ที่มาจากการบริจาคทรัพย์ในการซ่อมแซมของผู้มีจิตศรัทธาในชุมชน เมื่อปี พ.ศ. 2484 เหตุผลหนึ่งเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมที่มีขนาดใหญ่ต่างจากสิมพื้นถิ่นหลังอื่นในแหล่งเดียวกันที่มีขนาดเล็กคล้ายคลึงกัน ขนาดพื้นที่ของผนังย่อมมีผลกับองค์ประกอบภาพ เพราะเมื่อพื้นที่ผนังกว้างขวางเพียงพอสำหรับช่างเขียนที่สามารถวางองค์ประกอบเรื่องใดเรื่องหนึ่งไว้อย่างครบถ้วนโดยภาพและเรื่องจัดวางแบบไม่แออัดนัก และอีกเหตุผลหนึ่งประกอบการพิจารณา คือหลักฐานทางเอกสารเดิมที่กล่าวถึง ภาพเล่าเรื่องของจิตรกรรมฝาผนังเดิมก่อนมีการบูรณะเปลี่ยนแปลงเคยเขียนเรื่องทศชาติไว้เช่นเดียวกัน จึงคาดว่าอาจเป็นความต้องการของผู้ว่าจ้างหรือช่างเขียนเองที่ต้องการย้อนกลับไปทำรูปแบบอย่างเก่าที่มีมาก่อนหรือไม่ เพราะหากเทียบช่วงเวลา เมื่อปี พ.ศ. 2484 ขณะนั้นตรงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 ศิลปกรรมทุกแขนงเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมเพราะรับกระแสรูปแบบอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามา งานแนวจิตรกรรมไทยประเพณีจึงไม่ได้รับความนิยมเช่นสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ผ่านมา หรือความเป็นไปได้อีกช่องทางหนึ่งที่ช่างเขียนเป็นช่างพื้นถิ่นได้นำความรู้จากการฝึกฝนงานฝีมือมาจากแหล่งอื่น เช่น จากครูวิโรจน์รัตนโนบล จังหวัดอุบลราชธานี มาถ่ายทอดที่สิมแห่งนี้เป็นเหตุผลส่วนหนึ่งสนับสนุนแนวคิดในการนำไปเขียนเป็นภาพเล่าเรื่องบนฝาผนังสิมในเขตพื้นนี้

รูปแบบการเขียนดังที่กล่าวมาโดยรอบของผนังด้านนอกแบ่งสัดส่วนเท่ากันระหว่างเรื่องทศชาติชาดกและเวสสันดรชาดก การจัดองค์ประกอบของเรื่องโดยรวมยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือสถานที่เดียวกันอาจประกอบไปด้วยหลายเหตุการณ์ เทคนิคการใช้สีที่ใช้วัดกลางมิ่งเมืองนี้ โดยทั่วไปใช้สีจำนวนน้อยสีแบบจิตรกรรมอีสานทั่วไป ตัดเส้นด้วยสีดำ ระบายสีภาพด้วย สีน้ำเงิน เขียว โทนน้ำตาล เหลือง พื้นผนังสีอ่อน เทคนิคการใช้สี โครงสีหลักโดยรวมของจิตรกรรมพื้นถิ่นคือ โทนสีคราม และใช้สีที่ได้จากธรรมชาติ ระบายบนพื้นสีขาวนวลของผนังสิม อาจระบายถมสีพื้นหลังบ้างด้วยสีคราม

---

[59] จารุวรรณ ธรรมวัตร, **ลักษณะวรรณกรรมอีสาน** (ม.ป.ท.: ม.ป.ป), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[60] ปัจจุบันมีมหาชาติสำนวนอีสานหลายสำนวนที่เป็นที่รู้จักเผยแพร่ในระยะเวลาที่ใกล้เคียงกัน เช่น เวสสันดรชาดกภาคอีสาน ชำระโดย พ.ส.ท.พิมพ์เผยแพร่เมื่อ พ.ศ.2496 เวสสันดรคำโคลง โดยปรีชา พิณทอง และมหาชาติสำนวนอีสาน.

รูปแบบการเขียนอาจแตกต่างกันที่ทักษะฝีมือของช่างพื้นถิ่น แต่ทั้งหมดโดยรวมจะปรากฏชัดอิทธิพลรูปแบบจิตกรรมไทยประเพณีที่การเขียนตัวภาพที่เกี่ยวข้องกับตัวละครหลัก ตัวภาพหลักที่เกี่ยวข้องกับบุคคลชั้นสูง ตัวพระตัวนาง เช่น กษัตริย์ เจ้านายชั้นสูง เทพยดา พระพุทธเจ้า มีแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ มีการแต่งกายเครื่องประดับตกแต่งส่วนต่าง ๆ เช่น มงกุฎ สังวาลย์ กรองศอ และข้าราชบริพาร ทหาร ภาพสถาปัตยกรรมที่เป็นปราสาทราชวัง ศาลา พลับพลา กำแพงเมือง ซุ้มประตูแบบศิลปะจีนผสม รวมถึงการเขียนภาพทิวทัศน์ ในกลุ่มรูปต้นไม้ทั่วไปที่ไม่สามารถระบุประเภทได้ ภูเขา ผิวน้ำ กลุ่มสัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง เช่น ช้าง ม้า ซึ่งอิงรูปแบบได้กับจิตรกรรมไทยประเพณี (ภาพที่ 55-60)

ส่วนรูปแบบที่เป็นพื้นบ้านนั้นจะปรากฏอยู่ในรายละเอียดของเนื้อหาหลักของเรื่อง ซึ่งในกลุ่มนี้จะอยู่ในภาพจิตรกรรมเรื่องพระเวสสันดรชาดกซึ่งเป็นฉบับท้องถิ่นดังที่กล่าวมาแล้วและจะปรากฏในภาพต่าง ๆ ดังนี้ 1.ภาพทิวทัศน์ ในกลุ่มภาพต้นไม้ที่ระบุประเภทได้มีอยู่จริงในพื้นถิ่น เช่น ต้นกล้วย มะพร้าว 2.เครื่องแต่งกายของบุคคลในกลุ่มของข้าราชบริพารชายหญิง ชาวบ้าน เช่น ข้าราชบริพารหญิงทั่วไปไม่สวมเครื่องประดับ รวบผมมวย ใส่เสื้อคอกลมแขนยาว คาดทับด้วยผ้าแถบไขว่คล้องคอ นุ่งผ้าซิ่น ไม่สวมรองเท้า 3.กลุ่มภาพสัตว์ที่มีอยู่จริง เช่น วัว ควาย นก สุนัข ไก่ เป็ด (ภาพที่ 64) 4.กลุ่มภาพสถาปัตยกรรมประเภทเรือนพื้นถิ่น สิ่งปลูกสร้าง ส่วนนี้พบเขียนไว้นอกแนวกำแพง พบน้อยกว่ารูปแบบอื่นๆ ซึ่งเป็นที่อยู่ของชาวบ้าน โครงสร้างไม่ซับซ้อนนัก เป็นอาคารทรงจั่ว แต่ละหลังขนาดไม่ใหญ่ ทำจากไม้ ไม่มีฐานรองรับ ล้อมรั้วด้วยเสาเตี้ยอย่างง่าย เช่น หมู่บ้านพราหมณ์ (ภาพที่ 63ค) และ 5.ภาพประเพณีและวิถีชีวิต ภาพในหัวข้อนี้จะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยของตอนต่าง ๆ ในเนื้อเรื่องพระเวสสันดรชาดกเป็นส่วนมาก โดยเฉพาะในฉากนครกัณฑ์ แทรกอยู่ในส่วนขบวนแถวนั้นด้วย เช่น การเล่นดนตรีพื้นเมืองประเภท แคน การฟ้อนร่ายรำ วัฒนธรรมถือร่ม การสักขา เป็นต้น หรือ ภาพงานศพของชูชก (ภาพที่ 65ง) ซึ่งลักษณะที่ช่างเขียนได้ใช้เทคนิควิธีการเขียนภาพแบบสมจริงนี้เป็นเทคนิควิธีการที่ได้เริ่มนิยมกันแล้วตั้งแต่สมัยในสมัยรัชกาลที่ 3 [61] ดังนั้นภาพเล่าเรื่องของช่างพื้นถิ่นกลุ่มนี้เน้นเขียนภาพเล่าเรื่องกลุ่มชาดก ได้แสดงให้เห็นรูปแบบ ภูมิปัญญาช่างพื้นถิ่นในการเลือกที่จะรับทั้งรูปแบบที่เป็นค่านิยมภายนอกอย่างจิตรกรรมไทยประเพณี และค่านิยมท้องถิ่นมาปรับผสมเป็นงานจิตรกรรรมฝาผนังในกลุ่มนี้

---

[61] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทย สมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**(กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548), 156.

2. **รูปแบบพื้นบ้านเน้นเขียนภาพเล่าเรื่องจากวรรณกรรมศาสนาฉบับท้องถิ่น** ตัวอย่างภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พบในสิมในกลุ่มนี้ค่อนข้างพบจำนวนมากกว่ากลุ่มอื่น คือ จังหวัดร้อยเอ็ด ได้แก่ วัดจักรวาลภูมิพินิจ วัดไตรภูมิคณาจารย์ วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดมหาสารคาม ได้แก่ วัดป่าเรย์ไรย์ วัดโพธาราม วัดบ้านยาง วัดตาลเรือง จังหวัดขอนแก่น ได้แก่ วัดมัชฌิมวิทยาราม วัดสระบัวแก้ว

เรื่องราวที่นำมาเขียนเป็นภาพเล่าเรื่องของสิมกลุ่มนี้คือ พระเวสสันดรชาดก พุทธประวัติ พระมาลัย และอดีตพุทธ ซึ่งอธิบายได้ดังนี้

2.1 **พระเวสสันดรชาดก** มีลักษณะเช่นเดียวกับกลุ่มแรกได้เขียนไว้ 13 กัณฑ์ โดยเขียนภาพไม่เรียงลำดับตามท้องเรื่อง อาจสลับไปมา โดยแต่ละกัณฑ์ยกเอาเฉพาะเนื้อความในตอนสำคัญ ๆ บางตอนอาจมีมากกว่าหนึ่ง เน้นฉากขบวนเสด็จในนครกัณฑ์ และเรื่องราวของชูชกหลายตอน โดยเฉพาะนิยมเขียนบรรยายภาพงานศพชูชก

2.2 **พุทธประวัติ** ตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังพื้นถิ่นอีสานตอนกลางนี้พบว่าเขียนไว้หลายตอนที่พบมาก คือ ตอนออกมหาภิเษกรมณ์ ดังนี้คือ

2.2.1 ตอนออกมหาภิเษกรมณ์

2.2.1.1 พุทธประวัติตอนที่ในกลางดึกแห่งการตัดสินพระทัยออกบวช ตอนเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จไปทอดพระเนตรพระนางพิมพาบรรทมอยู่กับพระโอรสราหุล และบรรยากาศภายในปราสาทแล้วจึงเสด็จออกพร้อมด้วยม้ากัณฐกะและนายฉันนะตามเสด็จ เช่น วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ด (ภาพที่ 277ค)

2.2.1.2 ในยามดึกเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์เสด็จขึ้นทรงประทับม้ากัณฐกะเพื่อเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ท้าวจตุโลกบาลประจำที่เท้าทั้งสี่ของม้ากัณฐกะมีนายฉันนะเกาะหางม้า มีพระอินทร์นำหน้า เช่น วัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม (ภาพที่ 288ข)

2.2.1.3 เมื่อเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์ทรงม้าพระที่นั่งมาถึงริมฝั่งแม่น้ำอโนมาแล้ว แล้วทรงตัดพระโมฬีด้วยพระขรรค์ สมเด็จพระอมรินทราธิราชเหาะมาด้านบนอัญเชิญผอบแก้วมณีรองรับพระโมฬีธาตุไปประดิษฐานในจุฬามณีเจดีย์ (ภาพที่ 228ง)

2.2.1.4 เมื่อทรงเปลื้องเครื่องทรงและอาภรณ์ มอบให้นายฉันนะอัญเชิญกลับเมือง มีภาพม้ากัณฐกะนอนสิ้นใจเศร้าโศกเสียใจจนดวงใจแตกสลาย ภาพนายฉันนะแบกคานสอดเครื่องทรง อาภรณ์ และอานม้า กลับไปยังเมืองกบิลพัสดุ์ มักพบมากในจิตรกรรมอีสานหลายแห่ง (ภาพที่ 229ก, 359ค)

2.2.2 ตอนมารวิชัยปริวัตต์ และธิดาพญามาร

2.2.2.1 พญามารวัสวดียกกองทัพมารเพื่อขัดขวางการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าข้าผจญทางขวาของพระองค์ แต่พระองค์ไม่ทรงหวั่นไหว เรียกแม่พระธรณีเป็นพยานว่าพระองค์ถึงพร้อมที่จะตรัสรู้ แม่ธรณีปรากฏกายจากพื้นดิน บิดน้ำจำนวนมหาศาล เช่น บ้านขอนแก่นเหนือ วัดจักรวาลภูมิพินิจ วัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม(ภาพที่ 228ค)

2.2.2.2 ธิดาพญามารทั้ง 3 นาง คือ นางตัณหา นางราคะ และนางอรดี ลำดับเหตุการณ์อย่างละเอียดต่อเนื่องกัน รูปแบบทั้งในตอนสาวงามแต่งกายด้วยลักษณะบุคคลชั้นสูงมากระทำการยั่วยวนไม่ให้พระองค์บรรลุธรรม แต่พระองค์ซึ่งทรงตัดกิเลสดับสิ้นแล้วจึงไม่มีอำนาจกิเลสใดๆ ครอบงำพระองค์ได้อีก และเมื่อไม่อาจนำพระองค์มาสู่อำนาจแห่งตนได้แล้ว จึงกลายร่างเป็นหญิงชรา 3 ตน มีผิวกายสีเข้ม แต่งกายแบบบุคคลธรรมดาหรือชาวบ้าน ไม่ใส่เสื้อ นุ่งผ้าซิ่น มีหลังค่อม เดินถือไม้เท้าค้ำยัน หันหลังให้พระพุทธองค์เพื่อกลับไปหาพญามาร เช่น วัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม (ภาพที่ 360ค)

2.2.3 มหาปรินิพพานสูตรปริวัตติ แสดงพุทธประวัติในตอนที่เสด็จปรินิพพาน ณ เมืองกุสินารา ภาพแสดงถึงเหตุการณ์และบรรยากาศความเศร้าโศกของเหล่าพระสาวก เช่น วัดโพธาราม วัดป่าเรย์ไรย์ และบางวัดจะแสดงในฉากถวายพระเพลิง เช่น วัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม(ภาพที่ 362)

ซึ่งเรื่องพุทธประวัตินั้นคนทั่วไปจะรู้จักกันในชื่อของ “พระปฐมโพธิกถา” รู้จักกันในดินแดนต่าง ๆ ของแหลมอินโดจีนและลังกามาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 9-11[62] ฉบับที่รู้จักอย่างแพร่หลายกันคือ “พระปฐมโพธิกถา” พระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส ส่วนในภาคอีสานนั้น คัมภีร์ปฐมสมโพธิเขียนนั้นเป็นที่รู้จักและนิยมจารกันอย่างแพร่หลายในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 โดยคัดลอกต้นฉบับจากประเทศลาว จุดประสงค์ของการจารหนังสือปฐมสมโพธิ คือ สร้างไว้เพื่อเป็นสมบัติแก่พุทธศาสนาด้วยความเชื่อว่าจะได้อานิสงส์เป็นหนทางไปสู่นิพพาน ตลอดจนอุทิศส่วนกุศลที่ได้นั้นให้แก่ผู้ล่วงลับ อันได้แก่ พ่อแม่ ครูอาจารย์[63] ซึ่งกล่าวถึงประวัติของพระพุทธเจ้าโดยเริ่มตั้งแต่พระโพธิสัตว์จุติจากสวรรค์ชั้นดุสิตไปจนถึงพุทธพยากรณ์พระพุทธเจ้าในอนาคต

---

[62] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 321.

[63] จรรยา คงเจริญ, “การศึกษาเรื่องปฐมสมโพธิฉบับท้องถิ่นอีสานจากต้นฉบับ วัดใหม่ทองสว่าง จังหวัดอุบลราชธานี” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาจารึกภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532), 80-81.

ตำแหน่งที่เขียนภาพจิตรกรรมนั้นดูเหมือนไม่มีเป็นกฎเกณฑ์อะไรบ่งชี้แน่ชัด มีทั้งเขียนตำแหน่งผนังภายในหรือภายนอก บางฉากบางตอน และตำแหน่งที่ดูเหมือนสำคัญสอดคล้องสัมพันธ์กับจิตรกรรมไทยประเพณีที่ตำแหน่งด้านหน้าพระประธานอาจพบบ่อยครั้งว่าถูกวางเรื่องตอนมารผจญ เช่น ผนังด้านหน้าสิมวัดบ้านขอนแก่นเหนือ ซึ่งต้นแบบทางภาคกลางระเบียบนี้ได้หมดความนิยมไปตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3

การเขียนรายเอียดตัวภาพ เทคนิคการวาดของแต่ละฉากนั้นอาจเทียบได้กับแบบแผนการวาดพุทธประวัติในจิตรกรรมไทยประเพณี แต่ด้วยลักษณะเฉพาะของช่างเขียนพื้นถิ่นจะถือเอาความเข้าใจโครงสร้างเนื้อหาโดยรวม เน้นตัวละครหลักสำคัญของเรื่อง ส่วนตัวละครประกอบเรื่องนั้นจำนวนบุคคลอาจมีแบบครบถ้วน เพิ่มหรือลดลงได้ เช่น ตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ ในคืนออกบวช ท้าวจตุโลกบาลประจำเท้าม้ากัณฐกะอาจเขียนไม่ครบทั้งสี่ ตอนมารวิชัยปริวัตต์กองทัพพญามารอาจมีเพียง พญามาร และเหล่ามารเพียง 4-5 ตน เป็นต้น หากมีข้อสังเกตในกลุ่มภาพพุทธประวัติที่มีภาพบางฉากที่พบได้บอยกับภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสานที่กล่าวมาและต่างไปจากจิตรกรรมไทยคือ ภาพนายฉันนะแบกเครื่องประดับกลับวัง และภาพธิดาพญามาร

2.2.4 ภาพนายฉันนะแบกเครื่องประดับกลับวัง

ภาพนายฉันนะแสดงท่าทางแบกคานสอดเครื่องทรง อาภรณ์ และอานม้า ของพระพุทธองค์กำลังเดินทางกลับไปยังเมืองกบิลพัสดุ์นั้น ซึ่งมักพบมากในภาพจิตรกรรมอีสานหลายแห่ง เช่น สิมวัดบ้านยาง วัดสระบัวแก้ว วัดบ้านขอนแก่นเหนือ เป็นต้น (ภาพที่184ก, 240ง, 424ฉ, ช) รวมทั้งจิตรกรรมอีสานแหล่งอื่น ๆ เช่น วัดพุทธสีมา จังหวัดนครพนม (ภาพที่ 424จ) ซึ่งปรากฏในเนื้อความของพุทธประวัติตอนที่หลังจากเจ้าชายสิทธัตถะโพธิสัตว์ทรงม้าพระที่นั่งมาถึงริมฝั่งแม่น้ำอโนมาแล้ว ทรงตัดพระโมฬีด้วยพระขรรค์ เปลื้องเครื่องทรงและอาภรณ์ มอบให้นายฉันนะอัญเชิญกลับเมือง ม้ากัณฐกะนอนสิ้นใจเศร้าโศกเสียใจจนดวงใจแตกสลาย ในปฐมสมโพธิกถาฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส เขียนไว้ว่า

> ...กาลเมื่อพระมหาสัตว์ทรงบรรพชาแล้ว จึงดำรัสนายฉันนามาตน์ว่า ท่านจึงรับเป็นภารธุระ ช่วยนำอาภรณ์ของอาตมากลับเข้ายังกรุงกบิลพัสดุ์... [64]

ส่วนเนื้อหาปฐมสมโพธิของลาว เช่น โคลงสารปถมสมโพธิ ฉบับล้านช้าง ได้กล่าวไว้เช่นเดียวกัน

---

[64] สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา**, 98, 100.

...เมื่อนั้นนายฉันน์ นบเน่งน้อม รับเครื่องสังวาลย์
กับทัง อานพาชี ที่พระองค์วางไว้... [65]

แม้ปฐมสมโพธิของทั้งสองฉบับที่ยกมาจะกล่าวไว้เช่นเดียวกัน แต่หากพิจารณาภาษาที่อธิบายรายละเอียดของปฐมสมโพธิของลาว จะชี้ชัดถึงประเภทหรือสิ่งของที่นายฉันนะต้องนำกลับวังอย่างชัดเจนกว่า เช่น เครื่องทรง สังวาลย์ อานม้า ดังนั้นจึงเป็นไปได้ที่ช่างพื้นถิ่นมีความเข้าใจเนื้อความของพุทธประวัติในตอนนี้ แล้วนิยมนำไปเขียนเป็นภาพฉากหนึ่งของพุทธประวัติตอนออกมหาภิเษกรมณ์ในจิตรกรรมอีสาน

สืบเนื่องในภาพตอนเดียวกันรวมถึงตอนอื่น ๆ มีข้อสังเกตเพิ่มเติมว่า รูปแบบศิลปะของนายฉันนะที่เป็นลักษณะร่วมเดียวในจิตรกรรมพื้นถิ่นอีสานอีกอย่างคือ เครื่องการแต่งกาย เขียนแสดงในรูปแบบของข้าราชบริพารทั่วไปแบบเดียวกันทั้งหมด เมื่อนำมาเปรียบเทียบจึงเห็นความแตกต่างไปจากรูปแบบนายฉันทะโดยทั่วไปที่เคยพบเห็นในจิตกรรมไทยประเพณี เช่น ภาพจิตรกรรมที่ฝาผนังอุโบสถวัดไชยทิศ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพ ฯ ที่นายฉันทะมักจะได้รับการยกย่องด้วยการเครื่องแต่งกายเช่นเดียวกับพระโพธิสัตว์และเหล่าเทวดา แต่องค์ทรงเครื่องอย่างพระราชามหากษัตริย์ในปรัมปราคติ เช่น ทรงภูษาเหนือสนับเพลา มีเจียระบาดพร้อมชายไหวชายแครง วรกายท่อนบนประดับเครื่องทรง ปิดทอง ตัดเส้นที่กรองศอ สังวาล มงกุฎ กรรเจียกจร พาหุรัด และทองพระกร เป็นต้น[66]

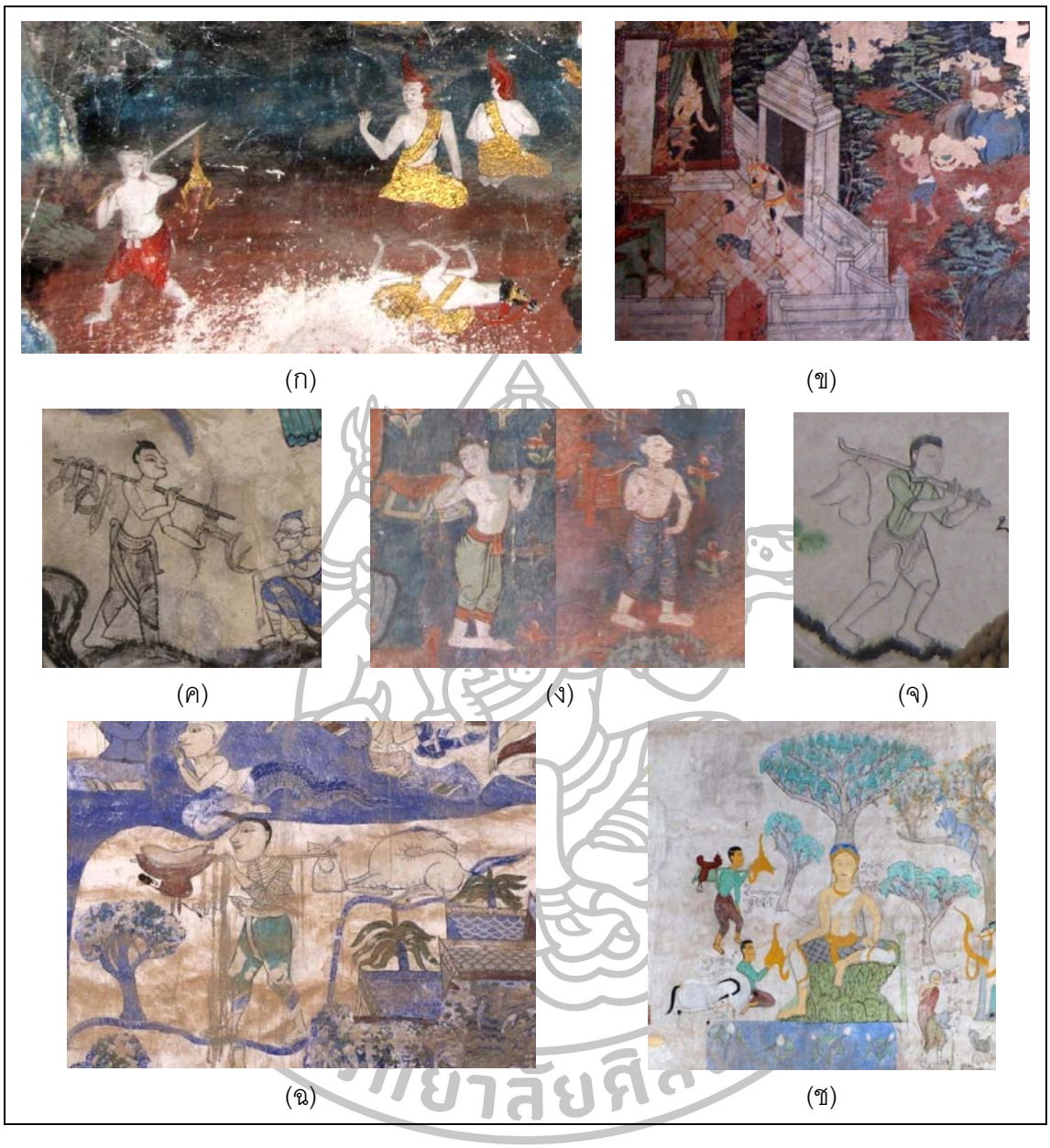
ส่วนภาพจิตรกรรมฝาผนังในศิลปะลาว เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังของ วัดร่องคูน หลวงพระบางเองก็นิยมเขียนภาพนายฉันนะแสดงท่าทางแบกคานสอดเครื่องทรงอาภรณ์ และอานม้า ของพระพุทธองค์กำลังเดินทางกลับไปยังเมืองกบิลพัสดุ์ ในรูปแบบเช่นเดียวกัน (ภาพที่ 424ก) รวมทั้งมักพบภาพตอนนี้ของนายฉันนะได้กับวัดในแถบภาคกลางที่มีประวัติที่เกี่ยวข้องกับคนลาวสร้างและช่างเขียนเป็นคนลาว เช่น วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี [67] (ภาพที่ 424ข)

---

[65] พระมหาชนะ ธมฺมธโช, ผู้ปริวรรต, **โคลงสารปถมสมโพธิกถาฉบับล้านช้าง** (กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย, 2542), 82-83.

[66] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 31.

[67] กรมศิลปากร, **จิตรกรรมฝาผนังจังหวัดสุพรรณบุรี** (นนทบุรี: ไซเบอร์ร็อก เอเยนซี่ กรุ๊ป, 2548), 21.



ภาพที่ 424 ภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนนายฉันนะแบกเครื่องประดับ

(ก) วัดร่องคุน หลวงพระบาง ประเทศลาว

(ข) วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี

(ค) วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ด

(ง) วัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

(จ) วัดพุทธสีมา จังหวัดนครพนม

(ฉ) วัดบ้านยางทวง จังหวัดมหาสารคาม

(ช) วัดสระบัวแก้ว จังหวัดมหาสารคาม

2.2.5 ธิดาพญามาร

ภาพธิดาพญามารทั้ง 3 นาง คือ นางตัณหา นางราคะ และนางอรดี ในจิตรกรรมอีสานมักพบเขียนไว้ บางภาพอยู่ร่วมฉากตอนมารผจญ หรือแยกเขียนไว้บริเวณพื้นที่ผนังใกล้เคียง จะแสดงลักษณะไว้ในสองภาพ คือ ก่อนและหลังกลายร่างจากหญิงสาวสวยเป็นหญิงชราหลังค่อมถือไม้เท้า จำนวนหญิงสาวหรือภาพคนแก่ที่ปรากฏในภาพ ช่างเขียนพื้นถิ่นบางแห่งอาจจะมีมากหรือน้อยกว่า 3 นาง แต่แสดงถึงลักษณะเฉพาะอย่างชัดเจนโดยเฉพาะตอนกลายร่างเป็นคนแก่นั้น มีหลังอันค่อม ผิวหนังเหี่ยวย่น เดินหลังค้อม ถือไม้เท้า เดินเป็นแถวเรียงกัน (ภาพที่ 426ข-ง)

ตัวอย่างภาพในจิตรกรรมที่วัดพุทธไธสวรรย์ กรุงเทพนั้น (ภาพที่ 426ก) แม้จะเขียนไว้ทั้งสองภาค นางทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ เข้าผจญด้านหนึ่งของพระโพธิสัตว์ และเมื่อพ่ายแพ้แก่พุทธองค์กลายเป็นหญิงชราอีกด้านหนึ่ง แต่ภาคหญิงชรานั้นช่างเขียนให้เปลี่ยนเพียงวัยบนใบหน้ายังคงแต่งกายแบบบุคคลชั้นสูงเช่นเดิม และเนื้อความของปฐมสมโพธิกถา ฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส จบเนื้อความลงโดยไม่ได้กล่าวบรรยายถึงการกลายร่างกลายเป็นคนแก่แต่อย่างใด แต่ฉากนี้ในจิตรกรรมอีสานนั้น เมื่อกลายร่างเป็นคนแก่ มีเครื่องแต่งกายอย่างชาวบ้านทั่วไปแล้วยังแสดงความสมจริงทางกายภาพจึงเป็นลักษณะที่แสดงต่างไปที่กล่าวถึงในตอนเดียวกัน

สำหรับภาพจิตรกรรมฝาผนังในประเทศลาว เช่น วัดล่องคูน และวิหารวัดเชียงทอง หลวงพระบางก็พบความนิยมภาพธิดาพระยามารตอนกลายร่างกลายเป็นคนชราหลังโก่งถือไม้เท้าเช่นเดียวกัน (ภาพที่ 425ก, ข)[68]

เนื้อความในปฐมสมโพธิของลาว เช่น โคลงสารปถมสมโพธิ ฉบับล้านช้าง พระมหาชนะธมฺมธโช เป็นผู้ปริวรรตนั้น ซึ่งสันนิษฐานไว้ว่าคงแต่งขึ้นก่อน พ.ศ. 2411 หลายสิบปี[69] ได้กล่าวถึงการผจญธิดาพญามาร ทั้ง 3 ตน เช่นกัน แสดงภาษาถิ่นดังนี้

---

[68] ปฐมสมโพธิฉบับล้านนาปรากฏการเขียนถึงตอนธิดาพญามารเช่นเดียวกันกับโคลงสารปถมสมโพธิกถาฉบับล้านช้าง อาจเป็นเพราะการศึกษาด้านวรรณกรรมแล้วพบว่าอาณาจักรล้านช้างได้รับอิทธิพลจากอาณาจักรลานนาไทย จึงน่าเชื่อว่ามีการสืบทอดวัฒนธรรมล้านนาเข้าสู่ภาคอีสานของไทยโดยผ่านอาณาจักรล้านช้าง ดูเพิ่มเติมใน ธวัช ปุณโณทก, **วรรณกรรมอีสาน**, 35.

[69] พระมหาชนะ ธมฺมธโช, ผู้ปริวรรต, **โคลงสารปถมสมโพธิกถาฉบับล้านช้าง**, 8.

เมื่อนั้น	พระบาทเจ้า	เลยถ่มเขฬา
ลายรดหัว	หน่อนาง	สามน้อย
อันว่า	กุมมารีน้อย	นางสามอ่อน
บังเกิด	เป็นย่าเถ้า	คางว้ำดังลิง
ยกย่างย้าย	ตีนสั่น	มือไกว
ทัณทังถือ	ไต่ทาง	จูงนิ้ว
เอากันฟ้าว	เมื่อสวรรค์	ทูลพ่อ
สับเสียดย้อง	ยวงถ้อยใส่พระองค์	แท้แล้ว [70]

ส่วนคัมภีร์ปฐมสมโพธิในท้องถิ่นอีสานที่คัดลอกมาจากประเทศลาวเผยแพร่ในท้องถิ่น เช่นฉบับของวัดใหม่ทองสว่าง จังหวัดอุบลราชธานี เขียนบรรยายไว้ว่า

> ...ตัวท่านหากเป็นคนชั่วฮ้าย อย่ามาต้านตอแย อันว่ากายเนื้อตน ตัวของท่านเป็นแต่ของเน่าแท้ เหม็รฮ้ายยิ่งกั่วผี มีแต่หนอนเจาะ หม่รกีนในปานซากผี หาสิ่งใดก็เป็นตาหน่ายแท้ อย่ามาเว้าตอแย แต่นั้นมานก้ทนบ่อได้ ความอายมีมาก เลยเล่ากับเป็นคนแก่เถ้า นมนั้นเล่ายาน มือถือไม้เท้าคานไป ทั้งสั่นหัวหงอกซ้ำ ทังแข่วหล่นเสี้ยงผีสบ มุ้มคางเนิ้ง เป็นตาหน่าย..." [71]

ส่วนหลักฐานด้านวรรณกรรมฉบับอื่นที่มีเนื้อหากล่าวเกี่ยวกับพุทธประวัติเป็นฉบับที่นิยมใช้กันในนิยมในพื้นที่แถบอีสานตอนกลาง เช่น ในบทสวดมหาชาติ[72]

---

[70] พระมหาชนะ ธมฺมธโช, ผู้ปริวรรต, **โคลงสารปถมสมโพธิกถาฉบับล้านช้าง**,

[71] ปฐมสมโพธิที่แพร่หลายในภาคอีสานนั้น กวีอีสานมีธรรมเนียมการแต่งเลียนแบบกันเมื่อพิจารณาจากสำนวนต่าง ๆ ดูแล้วพบว่ามีการแต่งแบบ " เข้าแบบ" คือ แต่งตามแบบกวีรุ่นเก่า ตัวอย่างปฐมสมโพธิ ฉบับวัดใหม่ทองสว่าง จ.อุบลราชธานี จารขึ้นในปีพ.ศ. 2489 เสร็จในปี 2490 ฉบับวัดบ้านบัว จ.อุบลราชธานี จารขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2480 ฉบับวัดวัดบกน้อย จ.ยโสธร จารขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2470 ดูรายละเอียดใน จรรยา คงเจริญ, "การศึกษาเรื่องปฐมสมโพธิฉบับท้องถิ่นอีสานจากต้นฉบับวัดใหม่ทองสว่าง จังหวัดอุบลราชธานี," 82-86, 109.

[72] มหาชาติสำนวนอีสานมีหลายสำนวน เช่น มหาชาติสำนวนอีสาน รวบรวมและตรวจชำระโดย ประภาส สุรเสน (2531) และ ลำนำมหาชาติ ฉบับของสำนักพิมพ์ ส.ธรรมภักดี ดูรายละเอียดใน มณี พยอมยงค์, **การวิเคราะห์เปรียบเทียบมหาชาติ ฉบับภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสาน และภาคใต้**, 81; ธวัช ปุณโณทก, **วรรณกรรมอีสาน** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2522), 138.

บทสวดมหาชาติส่วนของบทสังกาส[73] ซึ่งตอนที่กล่าวถึงธิดาพญามารได้เขียนบรรยายไว้ในเนื้อหาก่อนพุทธประวัติตอนมารผจญเช่นเดียวกับฉบับของประเทศลาว เช่น ลำมหาชาติ ฉบับของ ส.ธรรมภักดี ซึ่งนายสม พ่วงภักดี ได้นำมาจากต้นฉบับที่เดิมเป็นฉบับหลวงในอาณาจักรล้านช้างมาพิมพ์ด้วยตัวหนังสือไทยภาคกลาง เมื่อ พ.ศ. 2504 คือ

> ...พระพุทธเจ้าตนวิเศษ หลิงเห็นเหตุเป็นอัศจรรย์ เป็นอนันตังหลากหลาย เจ้าจิ่งมีพระราชโอวาทว่า อิตถีเฮย ตัวสูทังหลายนี้นา ตั้งแม่นว่าซากผีสามโกฐาส ใช่อันฮ้ายแลอันดี สูสังว่าจักเอาตนกูพระมุนีนั่งเกล้า เมือเป็นเจ้าแลเป็นผัวสูสัง นี้จา ครันว่าพระพุทธิเจ้ากล่าวท่อนั้นแล้ว นางนาฏแก้วทังสาม ก็ลวดอยู่บ่ปาก ก้มหน้าหากละอาย เลยเล่ากลับกลายเป็นย่าเถ้า คางว้ำเว้าหุยหาย หาแฮงไปแฮงมาบ่ได้ เป็นประดุจดั่งไข้สั่นทังคิงติงตนหนีบ่ได้ จับไม้เท้าไต่เทียวทาง ทังตาฟางหลงพลัดพิ่ง หัวหงอกสิ่งปานเลา สามนางควญเถ้าหับแห่ว แข้วหล่อนออกจำฟัน เนื้อหนังยานดูกลั่น ตันมือสั่นไปมา ถันนานมทังสองเต้าเล่ามายานอยู่ตว้ายชว้าย - ตว้ายชว้าย...[74]

(ก) (ข)

ภาพที่ 425 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ตอนธิดาพญามาร
(ก) วัดร่องคุน หลวงพระบาง ประเทศลาว
(ข) วัดเซียงทอง หลวงพระบาง ประเทศลาว

---

[73] บทสังกาส คือ การเทศน์บอกศักราช กล่าวถึงอายุกาลของพุทธศาสนาที่ล่วงมาลำดับ และตอนท้ายมีลักษณะพุทธทำนาย ในส่วนหนึ่งของบทนี้กล่าวถึงพุทธประวัติอย่างย่อ ในตอน ออกบวช มารผจญ ธิดาพญามาร แม่ธรณี ดูรายละเอียดใน ธวัช ปุณโณทก, **วรรณกรรมอีสาน**, 139.

[74] ส. ธรรมภักดี [นามแฝง], **ลำมหาชาติ**. ม.ป.ท.: ม.ป.ป., 270.

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

ภาพที่ 426 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ตอนธิดาพญามาร

(ก) พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

(ข) วัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม

(ค) ภาพธิดาพระยามาร และพระพุทธเจ้าครองจีวรตอนตัดพระโมฬี วัดยางทวง จังหวัดมหาสารคาม

(ง) ธิดาพระยามาร วัดสระบัวแก้ว จังหวัดมหาสารคาม

2.3 พระมาลัย หรือมาลัยหมื่น มาลัยแสน

ภาพพระมาลัยนี้จะปรากฏเขียนเป็นภาพเล่าเรื่องไว้ดังนี้คือ พระมาลัยรับดอกบัวจากชายยากจน พระมาลัยเยือนสวรรค์ พระมาลัยเทศน์สั่งสอนชาวบ้าน และพระมาลัยเสด็จเยือนนรกภูมิซึ่งภาพจิตรกรรมทั้งหมดที่กล่าวมานั้น อาจไม่ได้เขียนร่วมไว้ในฉากเดียวกันหรือภายในผนังเสียทั้งหมด และเขียนครบทุกภูมิ สวรรค์ โลกมนุษย์ และนรก บางที่อาจแยกเขียนเพียงฉากสวรรค์ตอนพระมาลัยเสด็จบูชาเจดีย์จุฬามณี อีกฝากหรือมุมหนึ่งของผนังเขียนเรื่องนรก หรือบางผนังเขียนเพียงเรื่องนรกภูมิ บรรยายถึงสัตว์นรกได้รับการลงโทษอย่างเดียว เช่น วัดไชยศรี จังหวัดขอนแก่น (ภาพที่ 398)

2.3.1 ภาพเจดีย์จุฬามณีในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จะเขียนไว้บริเวณกึ่งกลางเป็นประธานของกลุ่มภาพ รูปแบบเจดีย์จะมีความแตกต่างกันในแต่ละภาพและแต่ละสิมตั้งแต่องค์ประกอบส่วนฐาน เรือนธาตุและส่วนยอด และเพื่อให้ทราบได้ว่าเป็นพระเจดีย์จุฬามณี ช่างแต้มมักจะลงสีส่วนยอดของเจดีย์เป็นสีเขียวเหตุเพราะแก้วอินทนิลเป็นแก้วสีเขียว ประดิษฐานอยู่ภายในกำแพงแก้ว เพื่อกำหนดให้เป็นบรรยากาศของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เขียนปราสาทราชมณเทียรหรือศาลาเป็นที่ประทับของเทพที่สถิตในสรวงสวรรค์ สำหรับภาพเทพยดาและเทพธิดา จะเขียนไว้จำนวนมากแสดงอากัปกิริยาต่าง ๆ กัน บ้างเหาะมาท่ามกลางกลุ่มเมฆ หรือประทับนั่ง ซึ่งคงหมายถึงเทพบริวารจำนวนมากถึงแสนโกฏิที่เสด็จมานมัสการพระจุฬามณีเจดีย์ นอกจากนี้ยังประกอบด้วยเครื่องสักการะมาบูชาต่าง ๆ เช่น แจกันดอกไม้ กระถางธูป เป็นต้น (ภาพที่ 273ค)

2.3.2 พระมาลัยที่มักพบในการเขียนในภาพจิตรกรรมกลุ่มนี้จะแสดงในรูปของพระสงฆ์ ครองจีวร พระหัตถ์ถือตาลปัตร โดยแสดงเป็นลำดับเหตุการณ์คือ ในตอนเสด็จขึ้นบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ด้วยอาการการเหาะท่ามกลางหมู่เมฆไปนมัสการพระธาตุจุฬามณีเจดีย์ และสนทนาธรรมกับพระอินทร์หรือพระศรีอาริยเมตไตรย โดยเฉพาะการแสดงอากัปกิริยาของพระมาลัย ที่ประทับนั่งขัดสมาธิราบ แขนขวาเหยียดลง ฝ่ามือวางคว่ำเหนือตักด้านซ้าย และมือซ้ายยกขึ้นชี้ไปยังเบื้องบนเช่น ตอนสนทนาธรรมกับท้าวสักกะเทวราช มีเนื้อความสำคัญกล่าวถึงกุศลกรรมของเหล่าเทวดาที่เหาะมายังเบื้องบนเพื่อบูชาเจดีย์จุฬามณีนั้น พระมาลัยอยู่ในอากัปกิริยานั้นคล้ายคลึงกับภาพพระมาลัยที่พบในจิตรกรรมฝาภาคกลาง (ภาพที่ 269จ, 324ข)

2.3.3 ภาพนรกภูมิ มักเขียนภาพไว้ที่บริเวณด้านล่างของผนัง ตำแหน่งที่วางอาจทำให้ถึงความสอดคล้องกับในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยในเขตวัฒนธรรมอยุธยาและรัตนโกสินทร์ ที่ช่างเขียนได้กำหนดให้ผนังส่วนล่างคือ ผนังที่อยู่ระหว่างประตูหลังสองประตูนี้นิยม

กำหนดใช้แสดงเรื่องนรกภูมิ[75] ดังตัวอย่าง ภาพจิตรกรรมวัดจักรวาลนี้แสดงการตัดสินโทษหรือคดีความของยมบาล และสัตว์นรกได้รับการลงโทษได้รับทุกขเวทนาแสนสาหัส เช่น ภาพนายนิรบาลกำลังใช้เลื่อยศีรษะ ภาพสัตว์นรกกำลังปีนต้นไม้ที่มีใบคมคล้ายมีดหรือเคียว ตามกิ่งไม้นั้นมีนกตัวใหญ่คอยจิกศีรษะและร่างกายของสัตว์นรก และภาพสัตว์นรกหลายตนอยู่ในกะทะร้อน บ้างถูกทรมานด้วยการมัดตามร่างกายนอนอยู่ใต้กระทะ กระนั้นมีนายนิรบาลสองตนคอยถือหอกหรือด้ามแหลม ทิ่มแทงพร้อมกับมีสัตว์ที่มีปากแหลมเหมือนนกจิกกินสัตว์นรกนั้นอีกที สังเกตได้ว่าภาพดังกล่าวจะเป็นการเขียนบทลงโทษโดยทั่วไป ไม่ได้ระบุอย่างชัดเจนว่าเป็นการเขียนถึงภูมิใดภูมิหนึ่ง นอกจากนี้ไม่มีการแสดงภาพมหานรกแสดงสัณฐานสี่เหลี่ยมเรียงกันเช่นเดียวกับจิตรกรรมภาคกลาง เช่น วัดดุสิดาราม (ภาพที่ 427)

ภาพที่ 427 ภาพสัณฐานนรกกล่องสี่เหลี่ยมคือ มหานรก (นรกใหญ่) และอุสสุทนรก (นรกบริวาร) ของวัดดุสิดาราม กรุงเทพฯ

[75] สน สีมาตรัง, “สัญลักษณ์และวิวัฒนาการภาพไตรภูมิและจักรวาลตามคติพุทธศาสนานิกายเถรวาทใน จิตรกรรมฝาผนังไทย,” ใน **อาษา** (เมษายน 2541): 32-38.

สำหรับเรื่องพระมาลัยนี้อยู่ในพระสูตรนอกพระไตรปิฎก โดยไม่ปรากฏชื่อผู้แต่งและสมัยที่แต่ง[76] แต่เชื่อว่าที่มาของวรรณกรรมเรื่องพระมาลัยที่แพร่หลายอยู่ในท้องถิ่นต่าง ๆ ในประเทศไทยมีที่มาจากที่เดียวกัน คือได้เค้ามาจาก "คัมภีร์มาเลยยสูตร"[77] เรื่องของพระมาลัยได้รับการถ่ายทอดอย่างกว้างขวางโดยมีผู้นำมาแต่งเป็นหลายสำนวน ดังปรากฏอยู่ทุกภาคของประเทศ

ในภาคอีสานเรื่องพระมาลัยนี้เป็นวรรณกรรมทางพุทธศาสนาเรื่องหนึ่งที่ได้รับความนิยมมากใช้ชื่อเรียกมาลัยหมื่น มาลัยแสนเหมือนประเทศลาว และยังมีเนื้อหาสอดคล้องไปทำนองเดียวกัน[78] โดยเรื่องมาลัยหมื่น มีเนื้อหากล่าวถึงพระมาลัยขึ้นไปบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อนมัสการพระธาตุจุฬามณีเจดีย์และได้พบกับพระอินทร์ พระศรีอาริยเมตไตย์ และได้สนทนาเรื่องบาป บุญกับพระศรีอาริยเมตไตย์

ส่วนเรื่องมาลัยแสน เป็นเนื้อความที่ต่อเนื่องจากมาลัยหมื่น คือ พระมาลัยเสด็จกลับโลกมนุษย์ และได้นำความมาเล่าสั่งสอนเรื่องบาป และบุญ มีความสำคัญที่นำไปใช้สวดก่อนการเทศน์มหาชาติในพิธีงานบุญพระเวสเดือน 4[79] เป็น"บุญใหญ่"[80] และประเพณีสำคัญของภาคอีสาน ดังนั้นเรื่องพระมาลัยนี้จึงเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในภาคอีสาน ไพโรจน์ สโมสร ได้

---

[76] ธนิต อยู่โพธ์, **ตำนานเทศน์มหาชาติ** (พระนคร: พระจันทร์, 2501), 26.

[77] ปรมินท์ จารุวร, "พระมาลัย," **สารานุกรรมไทย ภาคกลาง** 9, (2542): 4153.

[78] สันทนี อาบัวรัตน์, "การศึกษาเรื่องวรรณกรรมอีสานเรื่อง มาลัยหมื่นมาลัยแสน" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2528), 37

[79] บุญพระเวส คือ บุญที่มีการเทศน์พระเวสหรือมหาชาติ เรียกบุญพระเวส หนังสือมหาชาติหรือเวสสันดรชาดก เป็นหนังสือมี 14 ผูก บุญนี้มีกำหนดทำขึ้นในเดือน 4 หรือมีอีกชื่อว่าบุญเดือน 4 ซึ่งมีมูลเหตุเล่าไว้ในมาลัยหมื่นมาลัยแสนครั้นที่พระมาลัยขึ้นไปไว้พระธาตุเกษแก้วจุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ พระศรีอาริย์ได้สั่งความกับพระมาลัยว่าให้ตั้งใจฟังมหาเวสสันดรให้จบในมื้อหนึ่งวันเดียว จะได้เกิดร่วมและพบเห็นพระองค์อาศัยเหตุนี้ ประชาชนจึงพากันเอาบุญมหาชาติเป็นประจำทุกปี ดูรายละเอียดใน ปรีชา พิณทอง, **ประเพณีโบราณไทยอีสาน** (อุบลราชธานี: ศิริธรรมออฟเซ็ท, 2534), 67.

[80] ภาควิชาสังคมวิทยาและมนุษยวิทยา มหาวิทยาลัยขอนแก่น, **บุญผะเวสของชาวอีสาน การวิเคราะห์และตีความหมายทางมานุษยวิทยา** (ขอนแก่น: ห้องปฏิบัติการทางมนุษยวิทยาของอีสาน คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ภาควิชาสังคมวิทยาและมนุษยวิทยา, 2534), 7.

กล่าวไว้ในแนวคิดเดียวนี้ว่า คนอีสานนั้นไม่รู้จักวรรณกรรมเรื่องไตรภูมิพระร่วง ภาพนรกภูมิน่าจะเป็นอิทธิพลเรื่องพระมาลัยมากกว่า[81] ซึ่งความคิดนี้ก็สอดคล้องกับ พิทักษ์ น้อยวังคลังที่กล่าวว่าการเขียนเกี่ยวกับเปรตภูมิ นรกภูมิ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์นั้นเป็นการถ่ายทอดจากเนื้อเรื่องพระมาลัยส่วนการแยกเรื่องเป็นภูมินั้นแสดงถึงการไม่มีข้อจำกัดและอิสระของช่างพื้นถิ่นเอง[82]

ภาพที่ 428 ภาพนรกภูมิ วัดจักรวาลภูมิพินิจ จังหวัดร้อยเอ็ด

หากกล่าวความเข้าใจเรื่องนรกภูมิของคนอีสาน จากข้อมูลในวรรณกรรมมาลัยหมื่นมาลัยแสน มีกล่าวถึงไว้เพียงเล็กน้อย คือ ตอนโปรดสัตว์นรก และตอนนำข่าวสัตว์นรกทั้งหลายบอกแก่ญาติโยม ระบุชื่อมหานรกจำนวน 6 ขุมด้วยกัน คือ สัญชีนรก กาลสุตนรก สังฆาตนรก โรรุวนรก ตาปนรกและมหาตาปนรก ส่วนที่ไม่ได้กล่าวถึงเลย คือ มหาโรรุวนรกและอเวจีนรก ทั้งหมดนี้เป็นการกล่าวเพียงชื่อของนรกภูมิ แต่ไม่ได้กล่าวถึงรายละเอียดของขุมนรกภูมิและรายละเอียดของการทำกรรมชั่ว[83] จึงเป็นส่วนที่แตกต่างจากมาลัยกลอนสวดทางภาคกลางและกาพย์มาลัยนั้นมีเนื้อหาเน้นส่วนนรกภูมิเกินครึ่งหนึ่งของเรื่องราวทั้งหมด ได้บรรยายถึงสัตว์นรก เปรตอย่างละเอียด และจำแนกการทำบาปไว้ด้วย

---

[81] ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 60.

[82] พิทักษ์ น้อยวังคลัง, **รายงานวิจัยเรื่องค่านิยมไตรภูมิในจิตรกรรมฝาผนังอีสาน** (มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2544), 87.

[83] สันทนี อาบัวรัตน์, “การศึกษาเรื่องวรรณกรรมอีสานเรื่อง มาลัยหมื่นมาลัยแสน”, 176.

ดังนั้นหากพิจารณาเนื้อหาที่กล่าวถึงรายละเอียดของขุมนรกภูมิของวรรณกรรมมาลัยหมื่น มาลัยแสนเพียงที่มีเล็กน้อยดังที่กล่าวไป อาจจะมีรายละเอียดไม่เพียงพอที่จะสร้างความเข้าใจแก่ช่างเขียนพื้นถิ่นนำไปเป็นเค้าโครงภาพฉากการลงโทษในนรกภูมิ

สำหรับไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา ของพระยาธรรมปรีชา (แก้ว)[84] ที่ได้กล่าวถึงรายละเอียดต่าง ๆ เกี่ยวกับนรกภูมิไว้มากเช่นเดียวกัน ซึ่งในแต่ละขุมได้บรรยายลักษณะและจำแนกการลงทัณฑ์ที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน [85] โดยเฉพาะจากการศึกษาของนักวิชาการที่ผ่านมา วรรณกรรมดังกล่าวดูเหมือนว่ามีอิทธิพลทางเนื้อหาหรือเค้าโครงการเขียนภาพนรกภูมิทั้งในสมุดภาพไตรภูมิ [86] และจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังนั้นคาดว่าน่าจะได้รูปแบบมาจากสมุดภาพไตรภูมิอีกทีหนึ่งด้วย [87]

---

[84] วรรณกรรมทั้ง 2 เล่มนี้ มีการระบุรายละเอียดเรื่องของนรกภูมินั้นแตกต่างกัน ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถาจะกล่าวถึงนรกทุกขุม, ตำแหน่ง, ชื่อ, สภาพของสัตว์นรกขุมต่าง ๆ ได้ละเอียดกว่าไตรภูมิกถา ดูเพิ่มเติมใน วิไลพร วงศ์สุรักษ์, "จิตรกรรมเรื่องนรกภูมิในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี พุทธศักราช 2319" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 13-19.

[85] นรกภูมิ หรือ นิรยโลกนั้น หมายถึง แดนอันเป็นที่อยู่ของสัตว์นรก ตั้งอยู่ใต้แผ่นดินชมพูทวีปนั้น ประกอบด้วยนรกทั้งสิ้น 456 ขุม มหานรก 8 ขุม อุสสทนรก (นรกบริวาร) 128 ขุม และยมโลกิกะนรก 320 ขุม หากนับโลกันตนรกซึ่งอยู่นอกจักรวาลอีก 1 ขุม ก็เป็นจำนวนทั้งสิ้น 457 ขุม ดูรายละเอียดใน สนธิวรรณ อินทรลิบ, **อภิธานศัพท์จิตรกรรมไทยเนื่องในพุทธศาสนา** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2536), 458.

[86] วิไลพร วงศ์สุรักษ์, "จิตรกรรมเรื่องนรกภูมิในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี พุทธศักราช 2319" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 13-19.

[87] ในอดีตมักจะเชื่อกันว่าไตรภูมิพระร่วงเป็นที่มาของเนื้อหาภาพโลกสัณฐานในฉากจิตรกรรมฝาผนังหลังพระประธาน รวมทั้งคติจักวาลที่ปรากกฏในศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ รูปแบบภาพจิตรกรรมฝาผนังหลังพระประธานนั้นน่าจะมาจากสมุดภาพไตรภูมิ ดูรายละเอียดใน รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "วิวัฒนาการและประติมานวิทยา: จิตรกรรมโลกสัณฐานเบื้องหลังพระประธาน," **เมืองโบราณ** 29, 4 (ตุลาคม-ธันวาคม 2546): 29.

ภาพที่ 429 ภาพสัญชีพนรก สมุดภาพไตรภูมิฉบับที่ 10

และเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับภาพในจิตรกรรมอีสาน โดยมากคล้ายคลึงกับภาพที่เขียนไว้ส่วนที่ล้อมรอบนอกนรกใหญ่แต่ละขุมของจิตรกรรมทางภาคกลาง และเมื่อมาตรวจสอบกับเนื้อหาของวรรณกรรมเรื่องไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา ของพระยาธรรมปรีชา (แก้ว) นั้น จะเห็นได้ว่าตรงกับเนื้อหาที่ระบุการลงโทษในยมโลกิกะนรก[88] ดังนี้คือ

โลหะกุมภีนรก ตามคัมภีร์ว่า "...จะแสดงโลหะกุมภีนรก ก่อนตามพระบาลีในเนมีราชชาดก อธิบายว่าโลหะกุมภีนรกนั้นประกอบด้วยหม้อเหล็กอันใหญ่หลวง ปากกว้างได้ 60 โยชน์ กลมรอบขอบปากนั้นได้ 140 โยชน์ เต็มไปด้วยน้ำเหล็กอันเดือดพล่าน รุ่งเรืองเป็นเปลวเพลิงตั้งอยู่นานสิ้นกับหนึ่ง...สัตว์นรกทั้งหลายนั้นก็ปั่นป่วนอยู่ในหม้อเหล็กมีครุวนาดุจข้าวสารอันปั่นป่วนอยู่ในหม้อข้าวอันเดือดพล่าน..."[89] เมื่อครั้งยังที่เป็นมนุษย์ได้ทำร้ายพระพุทธเจ้าหรือพระสงฆ์[90]

---

[88] นรกภูมิ ประกอบด้วย 456 ขุม มหานรก 8 ขุม อุสสทนรก (นรกบริวาร) 128 ขุม และยมโลกิกะนรก 320 ขุม หากนับโลกันตนรกซึ่งอยู่นอกจักรวาลอีก 1 ขุม ก็เป็นจำนวนทั้งสิ้น 457 ขุม ส่วนยมโลกิกะนรก คือ นรกที่ล้อมรอบนอกนรกใหญ่แต่ละขุม ในทิศทั้ง 4 ด้านละ 10 ขุม เรียงตามลำดับคือ โลหะกุมภีนรก สิมพลีวนะนรก อโยทกะนรก ถุสนรก สุนขะนรก มิสสกปัพพตกะนรก ตัมโพทกะนรก อโยคุฬนรก อสิอาวุธนรก และยันตปาสาณะนรก มีทั้ง 4 ด้านเหมือนกัน ดูรายละเอียดใน สนธิวรรณ อินทรลิบ, **อภิธานศัพท์จิตรกรรมไทยเนื่องในพุทธศาสนา** (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2536), 458.

[89] พระยาธรรมปรีชา (แก้ว), **ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา ฉบับที่ 2 (ไตรภูมิฉบับหลวง)** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2520), 134.

[90] เสฐียรโกเศศ [นามแฝง], **เล่าเรื่องไตรภูมิ**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช, 2547), 13.

สิมพลีวนะนรก ตามคัมภีร์ว่า “...แลสิมพลีวนะนรกที่ 2 นั้นแสดงตามพระบาลีพรหมนารทะชาดกว่า สิมพลีวนนะนรกนั้นเต็มไปด้วยไม้งิ้วต้นใหญ่ ๆ สูงลิ่วลอยเลห์ประหนึ่งว่าจอมเมฆ มีหนามอันยาวได้ 16 องคลี...นายนิริยบาลทั้งหลายผู้ทำตามบังคับแห่งพญายม ย่อมจับหอกใหญ่ ๆ ไล่ทิ่มแทงขับต้อน ให้ปีนขึ้นไปบนต้นงิ้ว...”[91] เมื่อครั้งยังที่เป็นมนุษย์ได้เป็นชู้ด้วยเมียเขา[92]

ส่วนภาพที่ไม่พบการกล่าวถึงในวรรณกรรม เช่น เครื่องทรมานด้วยการหนีบตามร่างกายและภาพเลื่อยศีรษะสัตว์นรกนั้น แต่พบว่าทั้งในสมุดภาพไตรภูมิ และจิตรกรรมภาพนรกภูมิบริเวณผนังด้านหลังพระประธานในสมัยรัตนโกสินทร์ (ภาพที่430,431) เป็นต้น ก็มักแสดงภาพการลงโทษในนรกภูมิขุมที่กล่าวมาเช่นกัน[93]

ภาพที่ 430 ภาพกาลสุตตนรก สมุดภาพไตรภูมิฉบับที่ 10

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[91] พระยาธรรมปรีชา (แก้ว), **ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา ฉบับที่ 2 (ไตรภูมิฉบับหลวง)**, 134-135.

[92] เสฐียรโกเศศ, **เล่าเรื่องไตรภูมิ**, 13.

[93] เด่นดาว ศิลปานนท์, “จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549), 34.

ภาพที่ 431 นายนิรยบาลสองตนกำลังเลื่อยศีรษะสัตว์นรก สุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพฯ

สำหรับในจิตรกรรมฝาผนังของศิลปะลาว พบที่จิตรกรรมฝาผนังพบเพียงลายฟอกคำที่ผนังวัดเชียงทอง หลวงพระบาง ภาพนรกภูมินี้ที่เป็นงานบูรณะใหม่ในราวพุทธศตวรรษที่ 25 [94] ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่อยู่ภายใต้การปกครองของกรุงรัตนโกสินทร์แล้ว ลักษณะการเขียนของวัดเชียงทองไม่เน้นรูปแบบสัณฐานกล่องสี่เหลี่ยมของมหานรกและอุสสทนรก (นรกบริวาร) เช่นเดียวกันแสดงแยกเป็นส่วนในการลงโทษ เช่น ภาพกระทะเหล็กใบมหึมา ข้างใต้มีไฟสุมลุกโชติช่วง ในกะทะเต็มไปด้วยศีรษะสัตว์นรกโผล่ล้นออกมาเหนือน้ำเดือดพล่านลุกเป็นไฟ (โลหะกุมภีนรก) ภาพไม้งิ้วต้นใหญ่ลำต้นประกอบไปด้วยหนามมีนายนิรยบาลจับหอกไล่ทิ่มแทงสัตว์นรก (สิมพลีวนะนรก) ภาพนายนิรยบาลกำลังเอาขวานจามร่างสัตว์นรก การเลื่อยศีรษะ เป็นต้น (ภาพที่ 438ง)

ดังนั้นเรื่องนรกภูมินั้นเชื่อว่าคนอีสานอาจมีความเชื่อเรื่องบาปบุญ และรู้จักคุ้นเคยจากวรรณกรรมพื้นถิ่น เรื่องพระมาลัยหมื่น มาลัยแสนได้ แต่สำหรับรูปแบบนรกภูมิที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงอ้างอิงได้กับรูปแบบจิตรกรรมประเพณีทางภาคกลาง

สำหรับภาพจิตรกรรมในกลุ่มที่สองนี้พบว่าภาพจิตรกรรมกลุ่มหนึ่งนิยมเขียนไว้ที่ตำแหน่งผนังด้านหน้าโดยกำหนดใช้พื้นที่บนสุดของผนัง เช่น วัดบ้านขอนแก่นเหนือ และวัดจักรวาลภูมิพินิจ หรืออีกกลุ่มหนึ่งจะเขียนไว้บริเวณผนังส่วนอื่นของสิม อาจจะพิจารณาได้คือ

---

[94] จิรศักดิ์ เดชวงญา, “การศึกษาเปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังเชียงใหม่และหลวงพระบาง,” ใน **ความสัมพันธ์ระหว่างล้านนา ล้านช้าง กรณีศึกษาศิลปกรรมในเมืองเชียงใหม่และเมืองหลวงพระบาง** (เชียงใหม่: นพบุรี, 2544), 144-154.

2.4 อดีตพุทธ

อดีตพุทธหมายถึง พระพุทธเจ้าที่มีจำนวนอันนับมิได้ที่อุบัติลงมาตรัสรู้ก่อนพระศรีศากยมุณี [95] ซึ่งจำนวนที่กล่าวถึงในคัมภีร์พุทธวงค์มีทั้งหมด 28 พระองค์ ซึ่งเรื่องนี้เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่มักพบเขียนในจิตรกรรมอีสานกลุ่มนี้ ตัวอย่างเช่น วัดประตูชัย (ภาพที่ 74) วัดโพธาราม (ภาพที่ 237) วัดป่าเรย์ไรย์ (ภาพที่ 258) โดยมากพบเขียนไว้ด้านใน ในลักษณะเรียงแถวกัน มีทั้งประทับนั่ง ยืน แสดงปางต่าง ๆ กัน เช่น มารวิชัย ปางสมาธิ และแต่ละที่ยังแสดงในจำนวนที่แตกต่างกันไปด้วย เช่น วัดประตูชัย ผนังด้านในเขียนไว้ 77 องค์ วัดโพธาราม 2 องค์ และวัดป่าเรย์ไรย์ 18 องค์ เรื่องนี้ ชวลิต อธิปัตยกุลได้ เสนอไว้ว่า เรื่องอดีตพุทธในจิตรกรรมฝาผนังอีสาน นั้นน่าจะมีที่มาเกี่ยวข้องกับเรื่องพระมาลัยในส่วนที่ พระมาลัยเสด็จนมัสการเจดีย์จุฬามณี ได้ตรัสถามพระอินทร์ถึงเรื่องอดีตพุทธเจ้า และพุทธประวัติตามลำดับ และเรื่องอดีตพุทธจึงน่าจะสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับส่วนที่เป็นวรรณกรรมมหาชาติสำนวนอีสานด้วย [96] ส่วนรูปแบบการเขียนอดีตพุทธนั้นมีรูปแบบทรงเครื่องซึ่งได้กล่าวรายละเอียดไว้ในส่วนก่อนของหัวข้อรูปแบบโดยรวมของจิตรกรรมพื้นถิ่นอีสานกลางแล้ว

ลักษณะการเขียน

จากการวิเคราะห์แบ่งกลุ่มรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังของสิม ดังจะเห็นได้ว่าโดยเฉพาะจิตรกรรมช่างพื้นบ้านในกลุ่มที่สองที่เน้นเขียนเป็นกลุ่มวรรณกรรมพุทธศาสนาเช่น พระเวสสันดรชาดก พุทธประวัติ พระมาลัย และอดีตพุทธ ถึงแม้ในสิมบางหลังจะเขียนภาพแสดงเรื่องต่าง ๆ ไม่ครบถ้วน เช่น อาจเขียนพระเวสสันดรชาดกเพียงเรื่องเดียว เช่น วัดพุทธสีมา หรือวัดมัชฌิมวิทยาราม ที่เขียนเพียงพระเวสันดรชาดกและอดีตพุทธ และไม่เรียงลำดับกันอย่างเป็นระบบ แต่องค์ประกอบของเรื่องราวทั้งหมดนี้จะเห็นว่าภาพจิตรกรรมเรื่องพระเวสสันดรชาดก คือเนื้อหาหลักสำคัญของรูปแบบกลุ่มช่างพื้นบ้าน โดยช่างเขียนจะเน้นภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดรอย่างความสำคัญมากกว่าวรรณกรรมเรื่องอื่น ๆ ในกลุ่มเดียวกันสังเกตได้จากสัดส่วนพื้นที่การเขียน จำนวนฉาก และตอนที่มักพบว่าเขียนไว้อย่างครบถ้วนทุกกัณฑ์ ในขณะที่เรื่องอื่น ๆ อยู่ในระดับความสำคัญรองลงมา สัดส่วนการให้ความสำคัญทางเนื้อหาของพระเวสสันดรดังกล่าวและมีเรื่องพุทธประวัติ พระมาลัย และอดีตพุทธ เป็นเรื่องรอง จึงมีลักษณะคล้ายคลึงกับองค์ประกอบของจิตรกรรมบนผืนผ้าผะเหวดที่ใช้ในพิธีแห่พระเวส และนอกจากนี้ยังสอดคล้องการเทศน์

---

[95] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำโบราณ** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2553), 159.

[96] ชวลิต อธิปัตยกุล, **ฮูปแต้มอีสาน: มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะพื้นถิ่นบนแผ่นดินอีสาน** (อุดรธานี: เต้าโล้, 2555), 142-147.

มหาชาติชาดกของสำนวนอีสานที่มีเนื้อหาของบทสวดที่ใช้ประกอบการเทศน์มหาชาติสำนวนอีสานในประเพณีเดือน 4 อันจะประกอบไปด้วย 1. มะลัยหมื่น 2. มะลัยแสน (กล่าวถึงพระมาลัยเสด็จสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อนมัสการเจดีย์จุฬามณี) 3. สังกาส (กล่าวถึงอายุของพุทธศาสนาและบางส่วนของพุทธประวัติ) 4. เนื้อเรื่องพระเวสสันดรเริ่มที่กัณฑ์ทศพร-นครกัณฑ์ 5. ฉลอง (ภาษาถิ่นเรียกกัณฑ์ “สลอง”คือกล่าวอานิสงฆ์ของการฟังเทศน์) อีกด้วย

ส่วนตำแหน่งที่เขียนภาพจิตรกรรมกลุ่มเรื่อง พุทธประวัติ พระมาลัยอาจพบบ้างที่พบมีลักษณะเดียวกันคือ

1. ตำแหน่งด้านหน้าพระประธานหรือผนังหุ้มกลองด้านหน้า

มีภาพจิตรกรรมที่พบในกลุ่มนี้ได้แก่ วัดบ้านขอนแก่นเหนือและวัดจักรวาลภูมิพินิจ สองสิมมีรูปแบบโดยรวมและตำแหน่งการวางที่คล้ายคลึงกันมากต่างกันเพียงความชำนาญ โดยเขียนโดยภาพเจดีย์จุฬามณี และพระมาลัยอยู่ด้านบนสุดของผนังส่วนพื้นที่ด้านล่างที่เหลือเป็นภาพพุทธประวัติตอนตอนต่าง ๆ (ภาพที่ 432, 433)

ภาพที่ 432 ภาพจิตรกรรมผนังด้านหน้า วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ด

สำหรับภาพจิตรกรรมที่เขียนไว้ที่บริเวณผนังด้านนอกอาคาร เหตุผลที่อ้างอิงถึงบ่อยครั้งว่าฆราวาสโดยเฉพาะผู้หญิงจะต้องร่วมพิธีทางศาสนาอยู่ด้านนอกสิม และภาพจิตรกรรมที่เขียนอยู่ด้านนอกทำหน้าที่เสมือนสั่งสอนประชาชนทั่วไปนั้น [97] เท่าที่สำรวจข้อมูลโดยมากภาพจิตรกรรมอีสานอาจพบการเขียนไว้ทั้งผนังด้านใน –นอกหรืออาจพบอย่างใดอย่างหนึ่งก็ได้

[97] ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 35.

ภาพที่ 433 ภาพจิตรกรรมผนังด้านหน้า วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ดวัดจักรวาลภูมิ-พินิจ จังหวัดร้อยเอ็ด

ดังที่กล่าวมาแล้วผู้เขียนเห็นว่าโครงสร้างหลังคาก็คงเป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งในการกำหนดตำแหน่งภาพจิตรกรรมด้วยเช่นกัน [98] ในศิลปะลาว จิรศักดิ์ เดชวงญา กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า จิตรกรรมที่เขียนผนังหุ้มกลองด้านหน้าอาคารจะพบในกลุ่มหลวงพระบางเป็นงานคลี่คลายจากระยะแรกจากกลุ่มอิทธิพลรัตนโกสินทร์ ราวครึ่งหลัง พุทธศตวรรษที่ 25 อธิบายว่าเป็นเสมือนตัวแบ่งคั่นระหว่างพื้นที่ของโลกภายนอกและภายในที่เป็นพุทธประวัติและเชื่อว่าศิลปะอีสานคงได้รับอิทธิพลการเขียนเช่นนี้อย่างศิลปะลาวด้วย ดังพบตัวอย่างการวาดที่ผนังหุ้มกลองหน้ากับวัดที่มีประวัติเกี่ยวข้องกับชาวลาวหรือเป็นถิ่นอาศัยชาวลาว เช่น วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี (ภาพที่ 434) วัดศรีมงคล บ้านนาทราย อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ (ภาพที่ 435) [99]

---

[98] จากหลักฐานรูปทรงสิมและหลังคาจะสัมพันธ์กับตำแหน่งงานจิตรกรรมดังจะเห็นว่าสิมที่มีการเขียนที่มีจิตรกรรมรอบมักมีชายคาปีกนกคลุมอาคาร หรือหากคลุมแค่มุขหน้าก็จะพบแค่เพียงส่วนนั้น

[99] สันติ เล็กสุขุม, **รายงานการสำรวจศิลปะลาวในประเทศไทย : โครงการวิจัยศิลปะลาวในประเทศไทย ปีที่ 1 สำรวจเก็บข้อมูล มี.ค.**2535 **-ต.ค.** 2536, 382.

สำหรับภาพจิตรกรรมอีสานที่มีรูปแบบการวางฉากสวรรค์ไว้บนสุดกับฉากนรกภูมิที่อยู่ผนังด้านล่างของผนังนั้นดังตัวอย่างเดียวกันเช่น บ้านขอนแก่นเหนือและวัดจักรวาลภูมิพินิจนั้น (ภาพที่ 428) อาจเป็นรูปแบบที่พบมากกับฉากไตรภูมิโลกสัณฐานที่บริเวณผนังด้านหลังพระประธานในจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น จิตรกรรมที่อุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 436) แต่สำหรับเหตุผลที่ ไพโรจน์ สโมสร กล่าวว่าคนอีสานอาจไม่รู้จักวรรณกรรมเรื่องไตรภูมิ [100] เบื้องต้นอาจเชื่อตามแนวคิดนั้นได้เพราะนอกจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่ประดิษฐานภาพเจดีย์จุฬามณี สวรรค์ชั้นดุสิตที่ประทับของพระศรีอาริยเมตไตรย และภาพนรกภูมิที่กล่าวในเรื่องมาลัยหมื่น มาลัยแสนแล้วไม่พบความนิยมการเขียนภาพจิตรกรรมโลกสัณฐานในชั้นภูมิอื่น ๆ ซึ่ง สันทนี อาบัวรัตน์ ได้กล่าวในลักษณะที่คล้ายกันว่า คนอีสานอาจจะมองภาพสวรรค์เป็นภาพรวม ซึ่งไม่มีการจำแนกระดับชั้น สิ่งที่จะจำแนกเทวดาให้แตกต่างกันคือเรื่องจำนวนบริวารและปราสาทที่มีลักษณะต่างกัน[101]

ส่วนเรื่องตำแหน่งภาพฉากมารผจญของจิตรกรรมกลุ่มนี้ที่มักพบว่ากำหนดเขียนผนังสกัดตรงข้ามกับพระประธานนั้นทั้งหมดอาจทำให้นึกถึงความสอดคล้องเดียวกับรูปแบบจิตรกรรมฉากมารผจญสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น ตัวอย่าง วัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ 434 ภาพจิตรกรรมผนังด้านหน้า วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ดวัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี

---

[100]ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 43.

[101]สันทนี อาบัวรัตน์, “การศึกษาเรื่องวรรณกรรมอีสานเรื่อง มาลัยหมื่นมาลัยแสน”, 178.

ภาพที่ 435 ภาพจิตรกรรมผนังด้านหน้า วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ดวัดศรีมงคล จังหวัดเพชรบูรณ์

ที่มา: เรือนไทย, **วัดศรีมงคล**, เข้าถึงเมื่อ 25 กันยายน 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.reurnthai.com/ndex.php?topic=2976.0

ภาพที่ 436 ภาพจิตรกรรมที่อุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา: บล๊อคแกงค์, **วัดสุวรรณาราม**, เข้าถึงเมื่อ 12 มีนาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=vinitsiri&month=07-2013&date=07&group=65&gblog=114

2. ตำแหน่งผนังอื่นๆ แบบไม่กำหนดทิศชัดเจน

ภาพเขียนในกลุ่มนี้จะไม่มีการกำหนดระเบียบผนังทิศ ผนังด้านชัดเจน พบตัวอย่างได้มากกว่าแบบแรกมาก

กรณีเฉพาะฉากฉากมารผจญ เมื่อสืบค้นข้อมูลงานจิตรกรรมฝาผนังเดิมของวัดกลางมิ่งเมือง หลักฐานจารึกที่ปรากฏบริเวณฐานของพระพุทธรูปประธาน กำหนดอายุการสร้างราวรัชกาลที่ 3 นั้น ข้อมูลเกี่ยวกับภาพจิตรกรรมฝาผนังเดิมแห่งนี้ เคยเขียนภาพพุทธประวัติหลายตอนด้วยกัน ตำแหน่งที่เขียนบริเวณผนังด้านนอกทั้งทิศตะวันออกและทิศตะวันตกเขียนภาพมารผจญ ส่วนในศิลปะลาวที่นิยมเขียนฉากมารผจญนี้ก็มีเช่นกัน เช่น จิตรกรรมลายฟอกคำที่วัดเชียงทองงานบูรณะราวพุทธศตวรรษที่ 25 ภาพจิตรกรรมวัดร่องคุน (ภาพที่437ก,ข 439) ที่เขียนขึ้นราวพ.ศ. 2412[102] เมืองหลวงพระบาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่วัดร่องคุ่น รูปแบบการเขียนโดยรวมและเรื่องราวที่เขียนทศชาติ พุทธประวัติ อาจกล่าวได้ว่ามีอิทธิพลจิตรกรรมรัตนโกสินทร์ แต่สำหรับฉากมารผจญแล้ว ถึงแม้จะเขียนอยู่ผนังสกัดด้านหน้าพระประธาน แต่เมื่อสังเกตจะเห็นได้ว่าตำแหน่งของฉากนี้ไม่ได้อยู่กึ่งกลางของผนัง ระเบียบการวางองค์ประกอบภาพแตกต่างออกไป ในส่วนพระแม่ธรณีไม่ได้อยู่ใต้รัตนบัลลังค์ แต่วางองค์ประกอบให้เยื้องห่างออกไปอีกมุมของภาพ สำหรับวัดเชียงทองฉากมารผจญลายฟอกคำจะเขียนไว้ฝาผนังด้านซ้ายของพระประธาน แม้ภาพพระแม่ธรณีจะอยู่ใต้รัตนบัลลังค์ของพระพุทธเจ้า แต่ภาพกองทัพพระยามารและฉากมวลน้ำท่วมอยู่ข้างเดียวกัน

ซึ่งตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังในศิลปะลาวดังที่กล่าวมาย่อมแสดงให้เห็นว่า ตัวอย่างภาพจิตรกรรมกลุ่มหนึ่งที่เขียนเรื่องราวพุทธประวัติแม้ภาพรวมรูปแบบศิลปะจะได้รับอิทธิพลจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ แต่สำหรับฉากมารผจญแล้วในศิลปะลาวและศิลปะอีสานที่กำหนดอายุการสร้างในช่วงเวลาร่วมสมัยเดียวกันนี้ จะเห็นได้ว่าไม่ได้รับเอาระเบียบในเรื่องการกำหนดตำแหน่งผนังด้านหน้าพระประธานและการวางองค์ประกอบเรื่องราวแบบศิลปะในสมัยรัตนโกสินทร์ทั้งหมด

---

[102]จิรศักดิ์ เดชวงญา, “การศึกษาเปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังเชียงใหม่และหลวงพระบาง,” ใน **ความสัมพันธ์ระหว่างล้านนา ล้านช้าง กรณีศึกษาศิลปกรรมในเมืองเชียงใหม่และเมืองหลวงพระบาง**, 147, 152.

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

ภาพที่ 437 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ธิดาพระยามาร

(ก) วัดร่องคุน หลวงพระบาง ประเทศลาว

(ข) วัดเซียงทอง หลวงพระบาง ประเทศลาว

(ค) พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กรุงเทพฯ

(ง) วัดโพธาราม จังหวัดมหาสารคาม

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

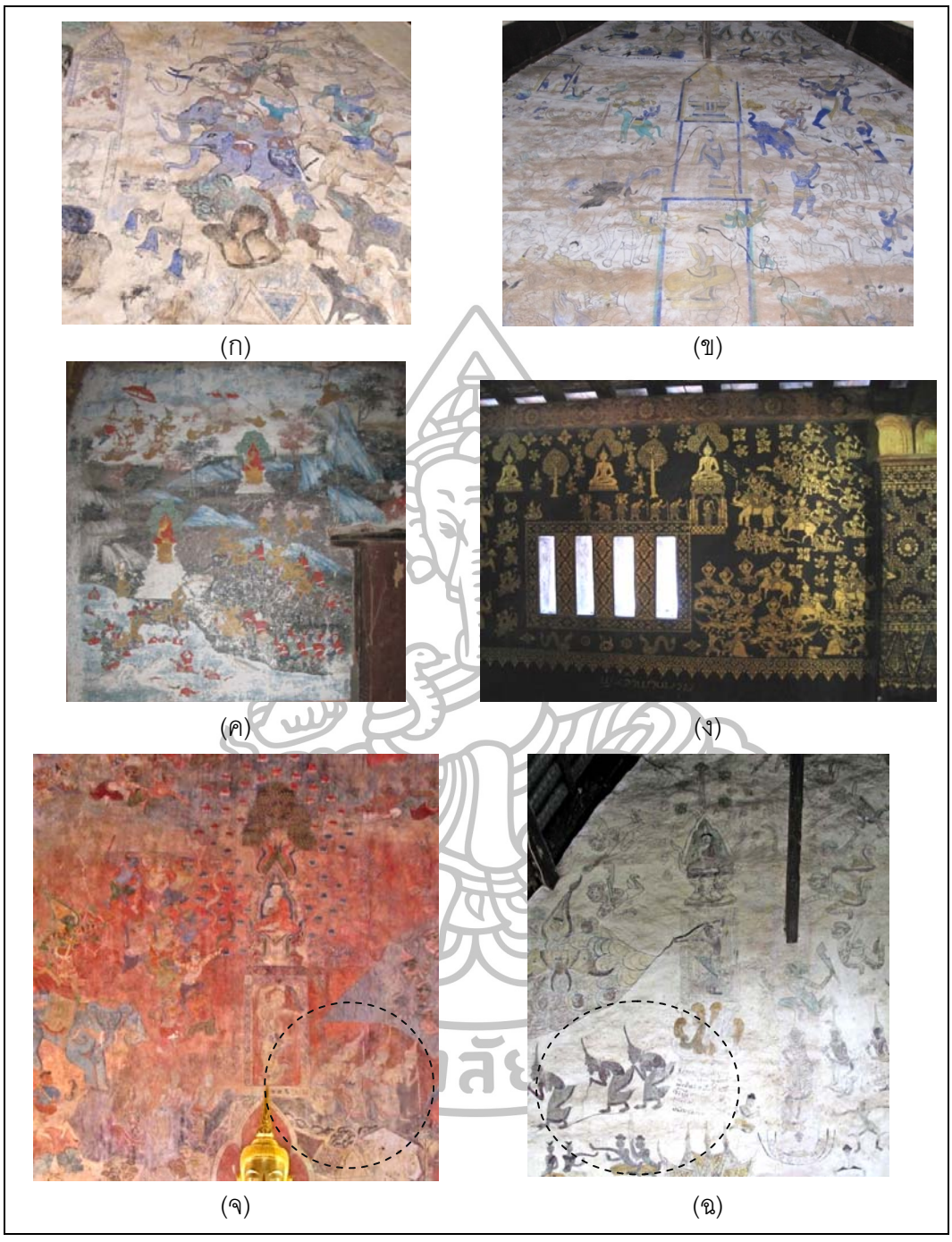
ภาพที่ 438 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ธิดาพระยามาร และลายฟอกคำ

(ก) ธิดาพระยามาร วัดสระบัวแก้ว จังหวัดมหาสารคาม

(ข) ภาพธิดาพระยามาร และพระพุทธเจ้าครองจีวรตอนตัดพระโมฬี วัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม

(ค) ธิดาพระยามาร วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ด

(ง) ลายฟอกคำ วัดเชียงทอง หลวงพระบาง



(ก) (ข)

(ค) (ง)

(จ) (ฉ)

ภาพที่ 439 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ฉากมารผจญ

(ก) วัดบ้านขอนแก่นเหนือ จังหวัดร้อยเอ็ด (ข) วัดจักรวาลภูมิพินิจ จังหวัดร้อยเอ็ด

(ค) วัดร่องคุน หลวงพระบาง (ง) วัดเชียงทอง หลวงพระบาง

(จ) วัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี (ฉ) วัดนาควาย จังหวัดอุบลราชธานี

การจัดองค์ประกอบของเรื่องโดยรวมยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือสถานที่เดียวกันอาจประกอบไปด้วยหลายเหตุการณ์ เทคนิคการใช้สีโดยทั่วไปใช้สีจำนวนน้อยสีแบบจิตรกรรมอีสานทั่วไป ตัดเส้นด้วยสีดำ ระบายสีภาพด้วย สีน้ำเงิน เขียว เหลือง พื้นผนังสีอ่อน เทคนิคการใช้สี โครงสีหลักโดยรวมของจิตรกรรมพื้นถิ่นคือ โทนสีคราม และใช้สีที่ได้จากธรรมชาติ ระบายบนพื้นสีขาวนวลของผนังสิม ส่วนรูปแบบการเขียนตัวภาพนั้นกลุ่มที่สองไม่แตกต่างจากกลุ่มอื่น ความแตกต่างทางรูปแบบเกิดจากทักษะฝีมือของช่างพื้นถิ่นที่ลดทอนรายละเอียดด้านลวดลายในส่วนงานประดับจนเหลือแต่โครงสร้าง แต่ทั้งหมดโดยรวมยังจะปรากฏชัดถึงที่มาของอิทธิพลรูปแบบจิตกรรมไทยประเพณีที่การเขียนตัวภาพที่เกี่ยวข้องกับตัวละครหลัก ตัวภาพหลักที่เกี่ยวข้องกับบุคคลชั้นสูง ตัวพระตัวนาง เช่น กษัตริย์ เจ้านายชั้นสูง เทพยดา พระพุทธเจ้า มีแสดงออกทางท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์ มีการแต่งกายเครื่องประดับตกแต่งส่วนต่าง ๆ เช่น มงกุฎ สังวาลย์ กรองศอ และข้าราชบริพาร ทหาร ภาพสถาปัตยกรรมที่เป็นปราสาทราชวังศาลา พลับพลา กำแพงเมือง ซุ้มประตูแบบศิลปะจีนผสม รวมถึงการเขียนภาพทิวทัศน์ ในกลุ่มรูปต้นไม้ทั่วไปที่ไม่สามารถระบุประเภทได้ ภูเขา ผิวน้ำ กลุ่มสัตว์ที่มีตามท้องเรื่อง เช่น ช้าง ม้า ซึ่งอิงรูปแบบได้กับจิตรกรรมไทยประเพณี

ส่วนรูปแบบที่เป็นพื้นบ้านนั้นจะปรากฏอยู่ในรายละเอียดของเนื้อหาหลักของเรื่อง ซึ่งในกลุ่มนี้จะอยู่ในภาพจิตรกรรมเรื่องพระพุทธประวัติ พระเวสสันดรชาดก พระมาลัยซึ่งตัวภาพสะท้อนความสอดคล้องกับวรรณกรรมศาสนาฉบับท้องถิ่นดังที่กล่าวมาแล้วในส่วนก่อน และในรายละเอียดย่อยปรากฏในภาพต่าง ๆทั่วไปไม่แตกต่างจากกลุ่มแรก ดังนี้ 1. ภาพทิวทัศน์ ในกลุ่มภาพต้นไม้ที่ระบุประเภทได้มีอยู่จริงในพื้นถิ่นเช่น ต้นกล้วย มะพร้าว 2. เครื่องแต่งกายของบุคคลในกลุ่มของข้าราชบริพารชายหญิง ชาวบ้าน เช่น ข้าราชบริพารหญิงทั่วไปไม่สวมเครื่องประดับ รวบผมมวย ใส่เสื้อคอกลมแขนยาว คาดทับด้วยผ้าแถบไขว่คล้องคอ นุ่งผ้าซิ่น ไม่สวมรองเท้า 3.กลุ่มภาพสัตว์ที่มีอยู่จริง เช่น วัว ควาย นก สุนัข ไก่ เป็ด ภาพวิถีชีวิต 4.กลุ่มภาพสถาปัตยกรรมประเภทเรือนพื้นถิ่น สิ่งปลูกสร้าง ส่วนนี้พบเขียนไว้นอกแนวกำแพง พบน้อยกว่ารูปแบบอื่นๆ ซึ่งเป็นที่อยู่ของชาวบ้าน โครงสร้างไม่ซับซ้อนนัก เป็นอาคารทรงจั่ว แต่ละหลังขนาดไม่ใหญ่ ทำจากไม้ ไม่มีฐานรองรับ ล้อมรั้วด้วยเสาเตี้ยอย่างง่าย เช่น หมู่บ้านพราหมณ์ และ 5.ภาพประเพณีและวิถีชีวิต ภาพในหัวข้อนี้จะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยของตอนต่าง ๆ ในเนื้อเรื่องพระเวสสันดรชาดกเป็นส่วนมาก โดยเฉพาะในฉากนครกัณฑ์ แทรกอยู่ในส่วนขบวนแถวนั้นด้วย เช่น การเล่นดนตรีพื้นเมืองประเภท แคน การฟ้อนร่ายรำ วัฒนธรรมถือร่ม การสักขา ประเพณีลงข่วง หัวล้านชนกัน ภาพงานศพของชูชกที่จะต้องพบอยู่เสมอ เป็นต้น หากมีลักษณะสำคัญที่ควรกล่าวถึงคือ รูปแบบการแบ่งเรื่อง

การแบ่งเรื่อง ดังที่กล่าวมาทั้งหมดมีลักษณะการแบ่งภาพแบ่งตอนที่ในงานจิตรกรรมอีสานอาจจำแนกได้ คือ 1. การแบ่งตามรูปแบบผนังสิม 2. แบ่งเรื่องจะอยู่ในส่วนรายละเอียดของภาพ ซึ่งในกลุ่มนี้จะมีความน่าสนใจยิ่งขึ้นโดยเฉพาะลักษณะการแบ่งเรื่องในแบบที่สอง โดยเฉพาะเส้นคั่นเรื่องแบบลากเส้นตรง แถบคดโค้ง โดยเฉพาะเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ใช้มากในทุกผนังและได้พบมาก คือ

แบบเส้นตรง มักพบกับผนังด้านในใช้แบ่งโครงสร้างภาพหลัก พื้นที่การเขียนภาพใหญ่ที่เป็นแนวยาวออกส่วนบนและล่าง ช่างเขียนอาจระบายแถบหนาสีครามแล้วตัดเส้นขอบ เป็นแถบสี รวมทั้งใส่ลวดลายมีความหนาเสมอกันตามแนวนอนของผนัง และโครงสร้างรองในภาพหรือใช้แบ่งเนื้อเรื่องส่วนย่อยออกเป็นแถวหลายแถว มีทั้งเส้นสั้นและเส้นยาว เช่น จิตรกรรมที่วัดบ้านยาง (ภาพที่ 263)

แบบเส้นหยักโค้ง(ภาพที่ 257ก,ค) เส้นรูปแบบนี้พบได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมอีสานกลุ่มที่สองนี้ กลวิธีขีดหรือระบายเป็นเส้นทึบมีทั้งขนาดสั้นและยาว บางเส้นอาจใช้เพียงแค่ตัดเส้นเล็กบางหรือเส้นหนาเส้นเดียว บางเส้นเกิดจากการไล่น้ำหนักสีเข้มอ่อนเป็นแถบหนาหรือบางไม่เท่ากัน มีทั้งเขียนในทิศทางแนวราบและหยักโค้งไปมาแต่ไม่โอบล้อมภาพเป็นวง มักใช้สีคราม สีเทา ซึ่งเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้ทำให้เกิดองค์ประกอบภาพที่คล้ายจุดนำสายตาไปสู่เรื่องราวตอนต่าง ๆ เมื่อมีหลายเส้นบนผนังเดียวกัน ภาพจึงมีลักษณะของแถวแนวนอนหลายแถว ขณะเดียวกันเส้นคั่นภาพเล่าเรื่องเหล่านี้นอกจากจะแบ่งหรือคั่นเรื่องราวออกจากกันแล้วยังมีความหมายแทนพื้นดิน ทางเดิน โขดหิน เนินเขาและภูเขาด้วย ซึ่งรูปแบบวิธีอย่างหลังนี้เป็นที่นิยมใช้มาก และเชื่อว่าเป็นลักษณะเฉพาะของงานช่างพื้นถิ่น วัดสระบัวแก้ว วัดมัชฌิมวิทยาราม วัดตาลเรือง วัดพุทธสีมา ซึ่งรูปแบบการแบ่งภาพจิตรกรรมฝาผนังทั้งสองแบบในผนังเดียวกัน

3. รูปแบบพื้นบ้าน โดยเน้นเขียนภาพเล่าเรื่องจากวรรณกรรมพื้นบ้าน

ตัวอย่างเช่น วัดไชยศรี วัดสนวนวารี (ภาพที่ 370,391)ด้วยที่รูปแบบสิมในของจิตรกรรมช่างพื้นถิ่นกลุ่มนี้เป็นประเภทสิมทึบฝีมือช่างญวน[103] และเรื่องราวของภาพจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มนี้มีลักษณะเฉพาะกลุ่มที่นิยมเขียนและเน้นเขียนและให้ความสำคัญเรื่องวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่อง สินไซ โดยเฉพาะพบว่าเขียนไว้ผนังด้านนอกเป็นหลัก ซึ่งวรรณกรรมเรื่อง “สินไซ” กล่าวว่าเป็นวรรณคดีที่เขียนขึ้นในอาณาจักรล้านช้าง[104] แม้จารุบุตร เรืองสุวรรณกล่าวว่า เค้าโครง

---

[103] ชวลิต อธิปัตยกุล, **ฮูปแต้มอีสาน**, 30.

[104] กล่าวว่าเขียนโดยกวีราชสำนักชื่อ ท้าวปางคำ ดูเพิ่มเติมใน จารุวรรณ ธรรมวัตร, **วรรณคดีท้องถิ่น กรณีอีสานล้านช้าง** (ม.ป.ท., 2538), 146.

ของวรรณคดีอีสานนั้นส่วนใหญ่มาจากเรื่องนิทานชาดกของพุทธองค์ และเรื่องสังข์ศิลป์ชัยนี้ก็เป็นเรื่องหนึ่งในพระเจ้า 50 ชาติหรือปัญญาสชาดก [105]แต่ก็มีผู้ขัดแย้งและเสนออีกแนวทางว่า สินไซน่าจะเป็นนิทานที่มีเค้าโครงจากเรื่องประวัติศาสตร์ ล้านช้าง ช่วงปี พ.ศ. 2176 –พ.ศ. 2233[106] อย่างไรก็ตามวรรณกรรมสินไซเป็นที่รู้จักและแพร่หลายในอีสานมาก ชาวอีสานนิยมนำมาอ่านในงันเฮือนดี (งานศพ) โดยเฉพาะนำไปแสดงละเล่นเพื่อความรื่นเริง เช่น หมอลำ หนังประโมทัย[107] วรรณกรรมเรื่องสินไซมีการปริวรรตต้นฉบับหนังสือถึง 3 สำนวนด้วยกัน และฉบับที่นิยม คือ ฉบับของมหาสีลา วีระวงส์, ฉบับ นายมั่น จงเรียน[108]และฉบับ สำนวนของ อ.ปรีชา พิณทอง และแบ่งตอนทั้งหมดเป็น 28 ตอน [109]

ด้วยเนื้อหาทางวรรณกรรมแต่ละสำนวนมีลักษณะสั้นยาวต่างกัน การเขียนภาพจิตรกรรมของตัวอย่างกลุ่มนี้ แม้กล่าวจุดเริ่มต้นเรื่องแสดงคล้ายกันที่กล่าวถึงเมืองเปงจาลและยักษ์กุมภกัณฑ์ลักตัวนางสุมณฑา ทุกที่เน้นฉากสู้รบของสินไซกับด่านต่าง ๆ เช่น ด่านยักษ์ ด่านงู ด่านกินรี แล้วต้องข้ามแม่น้ำหลายสาย การเดินทาง ภาพเขียนเน้นช่วงหรือตอนสำคัญเป็นช่วง ๆ จิตรกรรมฝาผนังทุกที่ที่เขียนจึงดำเนินเรื่องเป็นจังหวะ อาจไม่ได้ดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบทุกสิม ส่วนของวรรณกรรมจึงน่าจะมีผลต่องานจิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้ด้วย เช่น วัดสนวนวารี จังหวัดขอนแก่น เขียนถึงเพียงแค่สังหารยักษ์กุมภกัณฑ์ ขณะที่วัดไชยศรี จังหวัดขอนแก่น (ภาพที่ 405) เขียนเรื่องราวจนจบแสดงภาคต่อ ซึ่งเป็นเนื้อเรื่องหลังจากที่สินไซสวรรคต และกล่าวความถึงสงครามรุ่นลูกแล้ว ซึ่งเป็นเนื้อเรื่องส่วนนี้มักจะไม่เป็นที่กล่าวถึงนัก

---

[105] จารุบุตร เรืองสุวรรณ, “สังข์ศิลป์ชัย วรรณคดีอมตะ,” ใน **อีสานปริทัศน์ (อีสานคดี 2)**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2524), 87.

[106] กัญญา บุรีรัตน์, “สังข์ศิลป์ชัย การวิเคราะห์เชิงประวัติ” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2532), 126.

[107] ธวัช ปุณโณทก, **วรรณกรรมอีสาน**, 458.

[108] ฉบับนี้เหมือนกับมหาสีลา วีระวงษ์และจบตอนเดียวกันที่นาคสะดุ้ง น่าจะปริวรรตต่อจากฉบับลาวของมหาสีลา วีระวงษ์ ดูเพิ่มเติมใน ชอบ ดีสวนโคก, **ฮูปแต้มสินไซ** (ขอนแก่น: ธนาคารแห่งประเทศไทย สำนักงานภาคตะวันออกเฉียงเหนือ, 2547), 17-29.

[109] ที่อ้างว่าปริวรรตมาจากต้นฉบับของเมืองอุบลราชธานีของคุณแม่ทองอินทร์ ภูริทัต มีเนื้อความตรงมากกับ ฉบับของ มหาสีลา วีระวงส์ แต่มีเนื้อหายาวกว่ามากฉบับอื่นโดยแบ่งตอนทั้งหมดเป็น 28 ดูเพิ่มเติมใน ปรีชา พิณทอง, **สังข์ศิลป์ชัย** (อุบลราชธานี: ศิริธรรม, 2524), 1-440.

จึงเป็นข้อสังเกตหนึ่งได้ว่าการที่ผนังสิมกลุ่มนี้เขียนเป็นภาพเล่าเรื่องจากวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่องสินไซ โดยเน้นและให้ความสำคัญด้วยการแบ่งสัดส่วนพื้นที่การเขียนจำนวนมากนั้น ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะวรรณกรรมสินไซที่นำมาเขียนนั้นเป็นที่นิยมมีการดำเนินเรื่องสนุก มีฉากสู้รบ และอภินิหารหลายตอน ช่างเขียนหรือพระภิกษุสงฆ์อาจต้องการให้ประชาชนผู้มาวัดได้อรรถรสเรื่องสินไซนี้ไม่ต่างกับการชมการละเล่นหรือชมการแสดงประเภทอื่นที่นิยมกันขณะนั้น และการที่หมู่บ้านสาวัตถี เป็นหมู่บ้านที่มีหมอลำอยู่อาศัยจำนวนมากมาตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน[110]จนอาจจะเป็นปัจจัยสนับสนุนสำคัญทำให้เกิดรูปแบบงานจิตรกรรมนี้ได้

และหากพิจารณาว่าแม้สินไซจะได้รับความนิยมมากเพียงไร แต่ก็ไม่พบสิมหลังใดเช่นกันในช่วงระยะเวลานี้ที่นำวรรณกรรมพื้นบ้านเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังสิมไว้เพียงเรื่องเดียว แต่ยังเขียนคู่กับวรรณกรรมทางศาสนาเรื่องอื่น ๆ เช่น เวสสันดรชาดก นรกภูมิ เป็นต้น

อีกประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดรชาดกที่เขียนขึ้นในกลุ่มที่สามตัวอย่างวัดสนวนวารี จังหวัดขอนแก่น คือ แม้ผนังด้านในทั้งสี่ด้านจะเขียนภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดรชาดกไว้ทุกกัณฑ์จำนวน 13 กัณฑ์โดยลำดับเรื่องเวียนซ้ายของผนัง เริ่มต้นเรื่องกัณฑ์ทศพรที่ผนังด้านทิศเหนือ ทิศตะวันตก ทิศใต้ และทิศตะวันออกและวกกลับมาที่ผนังทิศตะวันตกอีกครั้งกับขบวนเสด็จของหกกษัตริย์ในนครกัณฑ์ แต่สิ่งที่สังเกตว่าภาพเวสสันดรชาดกของสิม ตัวอย่างที่วัดสนวนวารีนี้แตกต่างไปจากกลุ่มที่ผ่านมาที่ไม่ได้ปรากฏภาพตอนงานศพชูชก หรือที่วัดประตูชัยก็ไม่พบตอนนี้เช่นเดียวกัน

มีข้อมูลบางส่วนที่น่าสนใจและนำมาประกอบการพิจารณาคือ จากหลักฐานเอกสารวรรณกรรมเวสสันดรชาดก กล่าวว่าในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นต้นมา กล่าวถึงว่ามีจุดประสงค์เพียงใช้การเทศน์แหล่ให้จบภายในหนึ่งวัน จึงตัดภาษาบาลีออกหมด และดำเนินเรื่องอย่างรวบรัด เนื้อหาเวสสันดรชาดกในยุคนี้ จึงขาดสุนทรีย์แห่งวรรณกรรมไปมาก[111] เช่น " เวสสันดรฉบับภาคอีสาน" [112] และยังมีเอกสารฉบับอื่น ๆ เมื่อตรวจดูเนื้อความในกัณฑ์มหาราชไม่ได้กล่าวรายละเอียดถึงการจัดงานศพชูชกเช่นเดียวกัน ซึ่งชาวบ้านจะได้รับรู้วรรณกรรมเรื่อง

---

[110] สัมภาษณ์ พระครูบุญชยากร เจ้าอาวาสวัดไชยศรี บ้านสาวัตถี ต.สาวะถี อ.เมือง จ. ขอนแก่น, 5 สิงหาคม 2557. เรื่องประวัติหมู่บ้านสาวัตถี

[111] ธวัช ปุณโนทก, **วรรณกรรมอีสาน**, 138.

[112] ตัวอย่าง เช่น เวสสันดรฉบับภาคอีสาน ฉบับนี้เขียนขึ้นใหม่เมื่อ พ.ศ. 2496 โดยพระภิกษุชาวอีสานคงศึกษาที่กรุงเทพฯ และ มหาเวสสันดรคำกลอนภาคอีสาน คัดลอกจากต้นฉบับเดิมเมื่อ พ.ศ. 2470.

เวสสันดรชาดกผ่านการเทศน์จากพระสงฆ์[113] ดังนั้นอาจเป็นไปได้เช่นกันที่ช่างเขียนกลุ่มที่สามนี้มีความรู้ความเข้าใจเรื่องเวสสันดรมาจากการเทศน์แหล่งฉบับใดฉบับหนึ่ง

ลักษณะการเขียน

จากรูปแบบสิมที่กล่าวมา ลักษณะของช่างญวณนั้นกล่าวได้ว่ามีความสามารถในงานก่อสร้างอาคารแบบก่ออิฐถือปูน โดยเฉพาะผนังสิมภายนอกที่ช่างตกแต่งส่วนขององค์ประกอบสถาปัตยกรรมบริเวณหน้าต่าง ประตู เสา ให้มีระดับลดหลั่นใน ลักษณะผนังที่ไม่เรียบเสมอกันเป็นแผ่นกว้าง อย่างผนังในสิมรูปแบบอื่น จึงเป็นตัวแปรสำคัญส่วนหนึ่งส่งผลให้ช่างพื้นถิ่น ปรับเปลี่ยนกลวิธีการสร้างงานจิตรกรรมจากแบบพื้นผนังราบมาเป็นผนังลดหลั่น ปรับวิธีการเขียนเรื่องราวภาพเล่าเรื่องให้เหมาะกับสภาพผืนผนังที่ไม่สามารถเขียนเป็นองค์ประกอบใหญ่ต่อเนื่องกันได้ การใส่ลวดลายประดับแบบต่าง ๆ และคัดเลือกฉาก ตอนหรือตัวภาพ ที่สำคัญหลัก ๆ เป็นกลุ่มภาพขนาดไม่ใหญ่ จึงน่าเป็นการแก้ปัญหาพื้นที่ของช่างอย่างหนึ่ง จนทำให้เกิดเอกลักษณ์ของภาพจิตรกรรมฝาผนังเฉพาะกลุ่มนี้

ตัวอย่างจิตรกรรมกลุ่มนี้ที่ วัดไชยศรี วัดสนวนวารี จังหวัดขอนแก่น(ภาพที่ 399) ด้วยทักษะฝีมือ และรูปแบบเทคนิควิธีการต่างๆ ค่อนข้างจะมีรูปแบบความเป็นพื้นถิ่นมากกว่าสองกลุ่มแรกที่กล่าวผ่านมา นอกจากปัจจัยจากรูปแบบผนังอาคารแล้ว ตามประวัติว่าส่วนหนึ่งพระภิกษุสงฆ์ของวัดมีส่วนร่วมในการคิดออกแบบงานจิตรกรรมฝาผนังและพาญาติโยมสร้างขึ้น เช่น หลวงปู่อ่อนสาเป็นผู้ออกแบบและพาญาติโยมสร้างวัดไชยศรีขึ้น[114] และมีช่างร่วมกันเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังหลายคน ในส่วนช่างก่อสร้างสิมที่เป็นช่างญวณ เช่น “องทองผา”เป็นช่างก่อสร้างสิมของวัดสนวนวารี แต่ทั้งนี้จิตรกรรมของทั้งสองแห่งไม่มีข้อมูลระบุว่าช่างญวณหรือคนญวณมีส่วนหรือเป็นช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังด้วยหรือไม่ แต่มีข้อมูลที่นำพิจารณาประกอบได้ว่า บริเวณพื้นที่อีสานตอนกลางนี้เช่น จังหวัดขอนแก่น ก็เป็นพื้นที่หนึ่งที่กลุ่มคนญวณอพยพและเข้ามาตั้งถิ่นฐาน [115] ซึ่งจะกล่าวถึงลักษณะเฉพาะที่ต่างจากลุ่มอื่นดังนี้

---

[113] ไพโรจน์ สโมสร, **จิตกรรมฝาผนังอีสาน** (ขอนแก่น: ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2532), 54.

[114] หอพุทธศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตขอนแก่น, **วัดไชยศรี**, เข้าถึงเมื่อ 18 กันยายน 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.mcukk.com/buddhasilpa/buddha.php?select=13

[115] ขจัดภัย บรุษพัฒน์, **ญวณอพยพ** (กรุงเทพฯ: ดวงกมล, 2521), 40-43.

เทคนิคการใช้สีโดยทั่วไปใช้สีจำนวนน้อยสีลง โครงสีหลักที่ชัดเจนของภาพจิตรกรรมกลุ่มนี้ คือ โทนสีครามเหลือง ตัดเส้นระบายสีพื้นผนังสีอ่อน

การเขียนภาพบุคคลในกลุ่มที่สามนี้แตกต่างจากกลุ่มอื่นที่ผ่านมา รูปแบบการเขียนตัวภาพเกี่ยวข้องกับตัวละครหลัก ที่เกี่ยวข้องกับบุคคลชั้นสูง ตัวพระตัวนาง เช่น กษัตริย์ เจ้านายชั้นสูง เทพยดา พระพุทธเจ้านั้น ลดท่าทางที่เป็นนาฏลักษณ์มีความสมจริงมากขึ้น ลดทอนรายละเอียดด้านลวดลายในส่วนงานประดับเครื่องแต่งกายส่วนต่าง เช่น มงกุฎ สังวาลย์ กรองศอ จนเหลือแต่โครงสร้างแบบเรียบง่ายกว่ามาก แต่ถึงกระนั้นก็ยังพอจะปรากฏเค้าโครงถึงที่มาของอิทธิพลรูปแบบจิตกรรมไทยประเพณี

โดยเฉพาะกลุ่มภาพสถาปัตยกรรมที่เป็นปราสาทราชวัง ศาลา พลับพลา กำแพงเมือง รวมถึงการเขียนภาพทิวทัศน์นั้นช่างพื้นถิ่นเขียนให้ต่างไปจากกลุ่มที่ผ่านมา คือ เป็นอาคารรูปแบบพื้นบ้าน สร้างจากไม้ แสดงโครงสร้างเสา ใต้ถุนสูง มีบันได ตกแต่งเครื่องประดับหน้าบันลายตะวันมีระเบียงไม้ และรั้วไม้ล้อมรอบ แทนกำแพงอิฐ ซึ่งรูปแบบดังกล่าวมีความสมจริงกับรูปแบบท้องถิ่น ไม่อิงรูปแบบปราสาทอย่างจิตรกรรมไทยประเพณีอย่างที่ผ่านมา ส่วนเรือนพื้นถิ่น สิ่งปลูกสร้างส่วนนี้พบเขียนไว้นอกแนวกำแพงเมือง อาจเขียนอยู่เป็นกลุ่มหรือหลังเดี่ยว ซึ่งมักเป็นที่อยู่ของชาวบ้าน เช่น บ้านที่พักของซูซกและนางอมิตดา เป็นอาคารแบบพื้นถิ่นขนาดเล็ก หลังคาทรงจั่วมีโครงสร้างไม่ซับซ้อนน้อยกว่ากลุ่มภาพปราสาท สร้างด้วยวัสดุไม้ ไม่มีฐานรองรับ ยกพื้นใต้ถุนสูง มีบันได โดยเฉพาะภาพสถาปัตยกรรมของวัดไชยศรีที่ลดทอนไปจนคล้ายโครงสร้างรูปทรงเลขาคณิตซ้อนต่อกัน

การแบ่งเรื่อง ด้วยเหตุที่สิมวัดไชยศรี และวัดสนวนวารีที่เฉพาะผนังภายนอกที่มีการตกแต่งสถาปัตยกรรมบริเวณต่าง ๆ เช่น หน้าต่าง ประตู เสา ให้มีระดับลดหลั่นกัน จึงเป็นตัวแปรสำคัญส่วนหนึ่งส่งผลให้ช่างพื้นถิ่น ต้องปรับเปลี่ยนกลวิธีการสร้างงานจิตรกรรมจากแบบพื้นผนังราบมาเป็นผนังลดหลั่น ปรับวิธีการเขียนกลุ่มเรื่องราวภาพเล่าเรื่องให้เหมาะกับสภาพผืนผนังที่ไม่สามารถรองรับการเขียนเป็นองค์ประกอบใหญ่ต่อเนื่องกันได้ จึงรวมถึงลักษณะแบ่งภาพแบ่งตอนที่อาจจำแนกได้ คือ

1. การแบ่งเรื่องที่อยู่ในส่วนรายละเอียดของภาพ ซึ่งดังที่กล่าวมาว่าเหตุปัจจัยของผนังอาคารเฉพาะด้านนอกของกลุ่มมีระนาบของผิวผนังลดหลั่น งานจิตรกรรมทั้งหมดจึงบรรจุอยู่ในพื้นที่จำกัด มีลักษณะเป็น ช่อง เหลี่ยม มุม แคบ ซึ่งสิ่งนี้เองก็เป็นส่วนสำคัญในการแบ่งภาพแต่ละตอนย่อยออกจากกันด้วย

2. การแบ่งเรื่องรูปแบบอื่น ๆ ค่อนข้างมีรูปแบบหลากหลาย ไม่มีกฎชัดเจนว่าภาพแบบใดจะใช้อย่างไร ที่ปรากฏมีรูปแบบดังนี้คือ การแบ่งเรื่องแบบเส้นตรง แนวนอนสีเหลืองน้ำตาลทึบ ขีดคั่นแบ่งตามแนวเสา แนวผนัง เป็นเส้นไม่ยาว เพราะพื้นที่ผนังแต่ละส่วนแคบ ใช้มากในทุกผนัง เมื่อมีหลายเส้นบนผนัง หรือบนเสาเดียวกัน ภาพจึงมีลักษณะของแถวแนวนอนหลายแถว ขณะเดียวกันเส้นคั่นภาพเล่าเรื่องเหล่านี้นอกจากจะแบ่งหรือคั่นเรื่องราวออกจากกันแล้วยังมีความหมายคล้ายพื้นดิน ทางเดิน

3. การแบ่งเรื่องที่ผนังภายในของสิมวัดสนวนวารี แบบแถบลายที่เกิดจาการตัดเส้นขนานเป็นกรอบ ตรงกลางเขียนลวดลาย ขนาดไม่ใหญ่ แถบลายนี้มีสองลักษณะ คือแถบแนวนอนแถบหนึ่งจะใช้กั้นขอบเขตพื้นที่ภาพจิตรกรรมฝาผนังออกจากผนังโล่งและอีกแถบใช้คั่นกลางภาพเพื่อแบ่งพื้นที่ออกเป็นแถวแนวนอนสองแถว ทั้งหมดเชื่อมต่อกันทุกผนังเป็นแนวเดียวกัน (ภาพที่ 382,390) แถบแนวตั้ง จากพื้นที่สี่เหลี่ยมผืนผ้าในการแบ่งแถบลายในแบบแรก ใช้ลักษณะเดียวกันแต่เป็นแนวตั้ง แบ่งหรือคั่นภาพเนื้อเรื่องแต่ละตอนออกจากกัน แทนการใช้ต้นไม้ ภูเขา และที่ว่าง(ภาพที่ 383,390) ซึ่งการแบ่งภาพด้วยลักษณะนี้คล้ายคลึงกับการแบ่งภาพในผ้าผะเหวดอีกด้วย

5. ความสัมพันธ์สอดคล้องระหว่าง งานบุญผะเหวด ผ้าผะเหวด และงานจิตรกรรมฝาผนัง

5.1 งานบุญผะเหวด

ในภาคอีสานประเพณีงานบุญที่ถือว่าเป็นบุญใหญ่มีความสำคัญมาก คือ บุญมหาชาติ หรือ ภาษาถิ่นเรียกว่าบุญผะเหวด อาจมีชื่อเรียกแตกต่างไปว่า ผะเหวด, ผะเวส หรือ พระเวส แต่ก็มีความหมายเดียวกันคือ พระเวสสันดรนั่นเอง เป็นประเพณีประจำเดือน 4 ของชาวอีสานที่เรียกว่า “ฮีตสิบสอง” ช่วงเวลาของการจัดงานคือ ภายหลังที่ชาวบ้านเพิ่งเสร็จจากการเก็บเกี่ยวข้าวขึ้นยุ้งฉางและเป็นช่วงฤดูแล้ง บุญนี้จึงถือได้ว่าเป็นสัญญาณการเฉลิมฉลองของชาวบ้านหลังฤดูการเก็บเกี่ยวด้วย[116]

5.2 ผ้าผะเหวด ก็คือ ผ้าที่ใช้เขียนภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดรทั้ง 13 กัณฑ์ ในงานเทศน์มหาชาติ หรืองานบุญผะเหวด ใช้ประกอบในส่วนพิธีแห่พระเวสเข้าเมือง[117] ซึ่งจะจัดก่อนหนึ่งวันที่จะมีพิธีเทศน์มหาชาติ ซึ่งพิธีการแห่พระเวสเข้าเมืองนั้น ชาวอีสานมีแนวคิดสำคัญว่า เมื่อ

---

[116] ห้องปฏิบัติการทางมนุษยวิทยาของอีสาน ภาควิชาสังคมวิทยาและมนุษยวิทยา, **บุญผเวสของชาวอีสาน**, 20.

[117] เรื่องเดียวกัน, 37.

พระเวสสันดร พระนางมัทรี ต้องเดินทางออกจากบ้านจากเมืองไปบำเพ็ญเพียรภาวนา ณ เขาวงกต ดังนั้นจึงต้องทำพิธีแห่พระเวสกลับเข้าเมืองด้วย ซึ่งการแห่พระเวสเข้าเมืองเสมือนว่าชาวอีสานได้โยงภาพจินตนาการหรืออุดมคติที่ได้รับมาจากเรื่องราวทางศาสนากับพื้นที่ความเป็นจริงในโลกปัจจุบัน[118] โดยจะเลือกกำหนดประกอบพิธีตรงพื้นที่บริเวณร่มรื่น มีต้นไม้ใหญ่ ระบุให้มีความหมายถึงเขาวงกต มีภิกษุนำขบวนพิธี มีช้าง (หมายถึงปัจจัยนาเคนทรที่ดลบันดาลฝนตกต้องตามฤดูกาล พืชพันธ์ธัญญาหารอุดมสมบูรณ์) ส่วนผ้าผะเหวดนี้จะอยู่ศูนย์กลางขบวนแห่ ใช้กิ่งไม้ผูกติดกับผ้า ผู้ร่วมขบวนคอยปะพรมน้ำมนต์ให้แก่กันและกัน ให้มีความหมายเหมือนฝนโบกขรพรรษ บางคนก็ใช้มือจับถือผ้าร่วมกันและยกขึ้นโยงแห่ไปตามความยาวของผ้าร้องรำทำเพลงอย่างสนุกสนาน เดินเป็นขบวนแห่มายังงานพิธี บางทีก็นำมาโอบล้อมอุโบสถไว้[119]

ซึ่งลักษณะเฉพาะของผ้าผะเหวด คือ ผืนผ้าทอด้วยผ้าฝ้าย หรือเป็นผ้าสีขาว หน้ากว้างประมาณ 60-80 ซม.ยาวประมาณ 10 -30 เมตร ตัวอย่าง ผ้าผะเหวด บ้านท่าม่วง อำเภอเสลภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด(ภาพที่ 440) ฝีมือช่างท้องถิ่นอีสาน ไม่ทราบปีที่เขียน ตามประวัติกล่าวว่าได้มาจากบ้านกุดข้าวปุ้น อำเภอกุดข้าวปุ้น จังหวัดอุบลราชธานี โดยนำมาไว้ที่วัดป่าศักดาราม และวัดเหนือ แล้วจึงนำมาเก็บรักษาที่วัดท่าม่วง ยุทธนาวรากร แสงอร่าม ภัณฑารักษ์ปฏิบัติการพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจังหวัดร้อยเอ็ดในขณะนั้นให้ข้อมูลว่า ได้กำหนดอายุผ้าผะเหวดผืนนี้ว่าควรเขียนราวครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งผ้าผะเหวดผืนนี้มีสภาพไม่สมบูรณ์เต็มผืน เพราะส่วนถูกโจรกรรมไปในราวปี พ.ศ. 2525[120] ที่เหลืออยู่เป็นส่วนปลายมีเพียงกัณฑ์ที่ 1-9 ยังมีส่วนต้นที่ขาดหายเป็นส่วน เล่าเรื่องส่วนของ มาลัยหมื่น มาลัยแสน พุทธประวัติตอนตรัสรู้ (สังกาศ) และฉลอง ในกัณฑ์มหาราช (บางส่วน) และกัณฑ์หิมพานต์ (บางส่วน) (ภาพที่ 440)

ซึ่งลักษณะรูปแบบศิลปะโดยรวมของผืนผ้าผะเหวด ที่เป็นผืนผ้าสีขาวมี ความยาว ชายผ้าด้านบนด้านล่างเขียนลายแถบหน้ากระดานเป็นลวดลายยาวตลอดแนวผ้า การเล่าเรื่องจัดองค์ประกอบเป็นไปตามลักษณะแนวยาวของผืนผ้า แต่ด้วยลักษณะของช่างพื้นถิ่นมีกลวิธีลำดับเรื่องราวโดยใช้สถานที่เป็นสำคัญ สถานที่เป็นคล้ายศูนย์กลางเรื่อง จึงมีภาพหลายเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องอยู่ร่วมกันในภาพสถานที่เดียว จึงมีลักษณะเป็นกลุ่มภาพ ทำให้การลำดับ

---

[118] ห้องปฏิบัติการทางมนุษยวิทยาของอีสาน ภาควิชาสังคมวิทยาและมนุษยวิทยา, **บุญผเวสของชาวอีสาน**, 39.

[119] ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 36.

[120] สุรจิตต์ แก่นพิมพ์, **การพัฒนาผ้าผะเหวดของวัดท่าม่วง จังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อการพัฒนาผลงานจิตรกรรม** (ม.ป.ท, ม.ป.ป.), 15.

เรื่องราวแต่ละกัณฑ์จึงสลับไปมา ไม่ได้ไล่เรียงตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นหรือลำดับตามกัณฑ์ ฉากแต่ละตอนเรียงกันในลักษณะองค์ประกอบแนวนอน วาดแผ่ขยายไปทางซ้ายและขวาของผืนผ้า ภาพมีอักษรธรรมบรรยายเป็นช่วงเป็นฉาก จากตัวอย่างหลักฐานผ้าผะเหวด บ้านท่าม่วง อำเภอเสลภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ดนี้ แม้จะแสดงเนื้อหาไม่ครบถ้วนสมบูรณ์ แต่ส่วนที่เหลือภาพที่แสดงเนื้อหาสำคัญเกี่ยวกับงานศพชูชก เช่นเดียวกับในงานจิตรกรรมฝาผนังสิมที่สะท้อนความเป็นพื้นถิ่นแตกต่างไปจากจิตรกรรมไทยประเพณีด้วย

ภาพที่ 440 ผ้าผะเหวด บ้านท่าม่วง อำเภอเสลภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด

ซึ่ง ไพโรจน์ สโมสร ได้เคยกล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า จิตรกรรมฝาผนังสิมนั้นอาจได้อิทธิพลรูปแบบมาจากผ้าผะเหวดที่นำมาประดับศาลา[121] ซึ่งเมื่อพิจารณารูปแบบ วิธีการจัดองค์ประกอบภาพ จากตัวอย่างของการเขียนผ้าผะเหวด ลักษณะหนึ่งที่สอดคล้องกับภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยเฉพาะพื้นที่ผนังด้านในสิม ที่มีโครงสร้างการจัดองค์ประกอบต่างไปจากผนังด้านนอก เช่น จิตรกรรมฝาผนังที่ วัดโพธาราม (ภาพที่ 236) วัดป่าเรย์ไรย์ (ภาพที่ 258) คือ 1.การจัดภาพในลักษณะแถวแนวนอนหรือเป็นลักษณะผืนยาว 2.รูปแบบการแบ่งพื้นที่ระหว่างภาพและผนังออก โดยตัดเส้นแนวนอนคั่นแบ่งพื้นที่ผนังบน - ล่างออกจากกัน บางที่อาจใช้เส้นแถบทึบเล็กๆ หรือบางที่เขียนเป็นลายหน้ากระดานจึงคล้ายเป็นเส้นขอบของผ้าผะเหวด 3. เทคนิคการเขียนโดยใช้สถานที่เป็นสำคัญ ทำให้เนื้อเรื่องไม่เรียงลำดับ ดังที่กล่าวรูปแบบการเขียนภาพเล่าเช่นนี้นอกจากเรื่องเวสสันดรชาดกแล้วยังนำไปใช้ในภาพเล่าเรื่องอื่น ๆ ด้วยเช่น พุทธประวัติ เป็นต้น

[121] ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 36.

นอกจากนี้ จากการสำรวจเคยพบตัวอย่างหลักฐานบางส่วนของผ้าผะเหวดที่วัดภูเขาลาด จังหวัดนครราชสีมา (ภาพที่ 441) ถึงสภาพที่พบอาจชำรุดหลุดลอกไปมากแล้ว แต่ยังเห็นว่าช่างใช้วิธีการนำผ้าผะเหวดเก่าติดบนแผ่นไม้แล้วยึดติดประดับกับผนังศาสนสถานที่เป็นไม้อีกทีหนึ่ง ในลักษณะที่เป็นแนวยาวไป หรือกระทั่งการพบเห็นว่าเคยมีการนำผ้าผะเหวดมาโอบล้อมอุโบสถ[122] ซึ่งเหตุผลเหล่านี้จึงอาจเห็นสอดคล้องถึงความสัมพันธ์ระหว่างผ้าผะเหวดและจิตรกรรมฝาผนังตามนั้นได้

อีกประเด็นหนึ่ง คือ ผ้าผะเหวดที่ใช้ในขบวนแห่พระเวสเข้าเมือง จากหลักฐานข้อมูล ผ้าผะเหวด บ้านท่าม่วง อำเภอเสลภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด ฝีมือช่างท้องถิ่นอีสาน นอกจากจะเขียนเรื่องพระเวสสันดรเป็นหลักแล้ว ยังมีส่วนประกอบของผืนผ้าตอนต้นเขียนภาพเล่าเรื่องมาลัยหมื่น มาลัยแสน พุทธประวัติตอนตรัสรู้ (สังกาศ) ซึ่งจะเห็นได้ว่าองค์ประกอบเรื่องราวเนื้อหาส่วนต้นที่ขาดหายไปเหล่านั้นของผ้าผะเหวดบ้านท่าม่วง ทำให้นึกถึงความสอดคล้องสัมพันธ์กับกลุ่มช่างพื้นบ้านที่เน้นเขียนภาพเล่าเรื่องกลุ่มวรรณกรรมศาสนา เช่น พระเวสสันดรชาดก พุทธประวัติ พระมาลัย และอดีตพุทธอีกด้วย

ภาพที่ 441 ผ้าผะเหวดเก่าบนไม้อัดของวัดภูเขาลาด จังหวัดนครราชสีมา

[122] ไพโรจน์ สโมสร, **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**, 36.

6. ลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมสกุลช่างพื้นถิ่นในเขตอีสานตอนกลาง

ผลงานที่เกิดจากช่างพื้นถิ่นซึ่งสร้างขึ้นตามคติและวิธีการ ที่ถ่ายทอดกันมามีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น โดยมีจุดประสงค์เพื่อการใช้สอยหรือการแลกเปลี่ยนหรือตามความเชื่อถือความศรัทธาในศาสนาหรือประเพณีของท้องถิ่นนั้น ๆ [123] สำหรับจิตรกรรมสกุลช่างอีสานกลางทั้งสามกลุ่มที่กล่าวมา ล้วนเป็นงานที่สร้างโดยช่างพื้นถิ่นแท้ มีระดับทักษะความชำนาญที่แตกต่างกันไป งานช่างฝีมือดีอาจเป็นงานที่ได้รับอิทธิพลจากแหล่งอื่น ในขณะที่งานฝีมือในระดับรองหรือพื้นบ้านมาก ๆ อาจมีรูปแบบศิลปะที่นิยมภายในท้องถิ่นจนถือเป็นแนวปฏิบัติ การถ่ายทอดความรู้งานช่างในระบบเครือญาติหรือภายในท้องถิ่น ย่อมทำให้รูปแบบศิลปะที่มาจากความเข้าใจและยึดถือปฏิบัติในของช่างพื้นถิ่นเอง

1. ความสัมพันธ์ระหว่างภาพจิตรกรรมฝาผนัง ผ้าผะเหวด และบุญผะเหวด จากการวิเคราะห์แบ่งกลุ่มรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังของสิม ดังจะเห็นได้ว่าโดยเฉพาะจิตรกรรมช่างพื้นบ้านในกลุ่มที่ 2 รูปแบบพื้นบ้านที่นิยมเขียนภาพเล่าเรื่องจากวรรณกรรมศาสนาฉบับท้องถิ่น เขียนภาพเล่าเรื่องเป็นกลุ่มวรรณกรรมพุทธศาสนาฉบับท้องถิ่นเช่น พระเวสสันดรชาดก พุทธประวัติ พระมาลัย และอดีตพุทธ จากเรื่องทั้งหมดนี้จะเห็นว่าเรื่องพระเวสสันดรชาดก คือเนื้อหาหลักสำคัญของกลุ่มช่างพื้นบ้าน โดยช่างเขียนจะเน้นเขียนเรื่องพระเวสสันดรโดยให้ความสำคัญมากกว่าวรรณกรรมเรื่องอื่น ๆ ในกลุ่มเดียวกัน ทั้งสัดส่วนพื้นที่การเขียน จำนวนฉาก และตอนที่มักพบว่าเขียนไว้อย่างครบถ้วนทุกกัณฑ์ ในขณะที่เรื่องอื่น ๆ อยู่ในระดับความสำคัญรองลงมา การให้ความสำคัญทางเนื้อหาของพระเวสสันดรดังกล่าว และมีเรื่องพุทธประวัติ พระมาลัย และอดีตพุทธ เป็นเรื่องรอง จึงมีลักษณะคล้ายคลึงกับภาพจิตรกรรมบนผืนผ้าผะเหวดที่ใช้ในพิธีแห่พระเวส และทั้งสองลักษณะนี้ยังสอดคล้องการเทศน์มหาชาติชาดกของสำนวนอีสานในงานบุญผะเหวดอีกด้วย

ความสัมพันธ์ที่สอดคล้องนี้จนอาจเข้าใจได้ว่าทั้งหมดนี้มีความหมายเดียวกัน กล่าวคือ ผู้ที่ได้ชมผ้าผะเหวด หรือภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีโครงเรื่องวรรณกรรมทางศาสนากลุ่มนี้ตั้งแต่ต้นจนจบนั้นคงมีนัยยะเดียวกันกับการฟังเทศน์มหาชาติวันเดียวจบในงานบุญผะเวด ย่อมได้อานิสงส์ ผลบุญ สู่ยุคพระศรีอาริยเมตไตรย

---

[123] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, "ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน," **เอกสารการสอนรายวิชา หน่วย 8-15**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมธิราช, 2537), 908-923.

นอกจากนี้เหตุผลของผลบุญกุศลที่จะได้แล้ว งานบุญผะหวดซึ่งมีแนวคิดเกี่ยวกับของความอุดมสมบูรณ์ของข้าวและพืชภัณฑ์ธัญญาหาร ดังปรากฏสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ปรากฏใช้ในงานพิธี เช่น ช้างปัจจัยนาเครนที่ดลบันดาลความอุดมสมบูรณ์ ดังนั้นภาพจิตรกรรมบนผืนผ้าผะเหวดและจิตรกรรมฝาผนังยังเปรียบเหมือนสัญลักษณ์ของการเชื่อมโยงทางศาสนาให้เข้ากับวิถีทางโลกของคนอีสานย่อมมีความหมายถึง เป็นการเฉลิมฉลองพืชพันธ์ธัญญาหารใหม่ และความอุดมสมบูรณ์ของคนอีสานที่กำลังจะเริ่มขึ้นอีกด้วย

2. **รูปแบบผ้าม่านม้วนพันคล้องเสาแบบเกลียว** คือ ภายในภาพปราสาทหลังใหญ่แบ่งเป็นหลายห้อง แต่ละห้องประดับด้วยผ้าม่านสองฝั่งที่รวบพักไว้โดยทั่วไปจะพบแบบหนึ่งที่ส่วนปลายชายผ้าบางส่วนปล่อยทิ้งชายลงซึ่งเป็นแบบที่พบได้ในจิตรกรรมทั่วไป เช่น วัดศรีมหาโพธิ์ จ.มุกดาหาร วัดท่าเรียบ จังหวัดบุรีรัมย์ (ภาพที่ 443ก,442ก) อีกแบบหนึ่งคือ ชายผ้าม่านม้วนพันเป็นเกลียวไว้กับโคนเสาของปราสาท ซึ่งรูปแบบศิลปะของผ้าม่านพันเป็นเกลียวนี้พบว่านิยมเขียนมากในงานจิตรกรรมพื้นถิ่นอีสานกลาง ตัวอย่างเช่น วัดตาลเรือง วัดมัชฌิมวิทยาราม วัดโพธาราม วัดสระบัวแก้ว (ภาพที่ 443ข-ง)

ในเรื่องผ้าม่านม้วนพันเสานี้มีผู้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับภาพจิตรกรรมในจังหวัดอุบลราชธานี เช่น วัดทุ่งศรีเมืองและวัดนาควาย (ภาพที่ 442ข,ค) โดยที่มีข้อสรุปว่า ลักษณะการม้วนพันผ้าม่านนั้นพบลักษณะที่ผ้าม่านม้วนปลายแล้วตลบทับมาด้านบน ทิ้งชายผ้าลงด้านล่าง มีความต่างออกไปรูปแบบจิตรกรรมประเพณีและเป็นลักษณะเฉพาะพื้นถิ่นในเขตจังหวัดอุบลราชธานี [124] ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับรูปแบบของผ้าม่านที่พบในแถบอีสานกลางนี้ แตกต่างที่มีผ้าม่านทั้งสองข้าง แหวกกึ่งกลางแล้วม้วนพันเป็นเกลียวลง 2-3 รอบแบบหลวม ๆ พักไว้กับโคนเสาโดยไม่แสดงถึงห่วงรูดบนเส้นลวดด้านบน ถ้าตามลักษณะเป็นจริง ผ้าม่านพันเกลียวแบบนี้คงหลุดไม่สามารถพักไว้กับเสาได้ จึงมีรูปแบบที่ต่างไปจากที่กล่าวมา และเป็นรูปแบบที่นิยมวาดกันในท้องถิ่นนี้

3. **เส้นแบ่งเรื่องแบบตรง,หยักโค้ง** ช่างพื้นถิ่นใช้กลวิธีการใช้ภาพบุคคลและสถานที่สำคัญเป็นศูนย์กลางของเรื่อง บางครั้งใช้ภาพบุคคลเป็นศูนย์กลางจึงเว้นที่ว่างรอบเนื้อเรื่องค่อนข้างน้อยมากจนบางครั้งเนื้อเรื่องปะปนกัน บางครั้งเหมือนเป็นเรื่องเดียวกันหรือเป็น

---

[124] ยุทธนาวรากร แสงอร่าม, “พื้นถิ่นอีสานในงานจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดทุ่งศรีเมือง จ.อุบลราชธานี” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 62.

องค์ประกอบใหญ่ทั้งผนัง ทำให้ยากต่อการทำจำแนกเรื่องราว เทคนิคกลวิธีการแบ่งภาพที่นิยมใช้อย่างแพร่หลายในงานจิตรกรรมคือเส้นแบ่งเรื่องแบบตรงและหยักโค้ง

แบบเส้นตรง รวมถึงเส้นแถบลวดลายลายมักพบกับผนังด้านในใช้แบ่งผนังออกส่วนบนและล่าง ช่างเขียนระบายแถบหนาสีครามแล้วตัดเส้นขอบ แถบสีนี้มีความหนาเสมอกันตามแนวนอนของผนัง หรือใช้แบ่งส่วนย่อยในพื้นที่เขียนภาพออกเป็นแถว ซึ่งรูปแบบเส้นแบ่งเรื่องนี้สามารถเชื่อมโยงไปสู่จิตรกรรมผืนผ้าผะเหวด

แบบเส้นโค้ง เส้นหยัก รูปแบบนี้พบได้มาก ช่างอาจขีดหรือระบายเป็นเส้นทึบมีทั้งขนาดสั้นและยาว บางเส้นอาจใช้เพียงแค่ตัดเส้นเล็กบางหรือเส้นหนาเส้นเดียว บางเส้นเกิดจากการไล่น้ำหนักสีเข้มอ่อนเป็นแถบหนาหรือบางไม่เท่ากัน มีทั้งเขียนในทิศทางแนวนอนและหยักโค้งไปมา มักใช้สีคราม สีเทา ซึ่งเส้นคั่นเรื่องประเภทนี้นอกจากแบ่งเรื่องราวต่าง ๆ ให้เกิดความชัดเจนแล้ว ยังทำให้เกิดองค์ประกอบภาพที่คล้ายจุดนำสายตาไปสู่เรื่องราวตอนต่าง ๆ เมื่อมีหลายเส้นบนผนังเดียวกัน ภาพจึงมีลักษณะของแถวแนวนอนหลายแถว ขณะเดียวกันเส้นคั่นภาพเล่าเรื่องเหล่านี้นอกจากจะแบ่งหรือคั่นเรื่องราวออกจากกันแล้วยังมีความหมายทดแทนพื้นดิน แนวทางเดิน โขดหิน เนินเขาและภูเขาด้วย ซึ่งรูปแบบวิธีอย่างหลังนี้เป็นที่นิยมและเชื่อว่าเป็นลักษณะเฉพาะของงานช่างพื้นถิ่น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

(ก)

(ข)

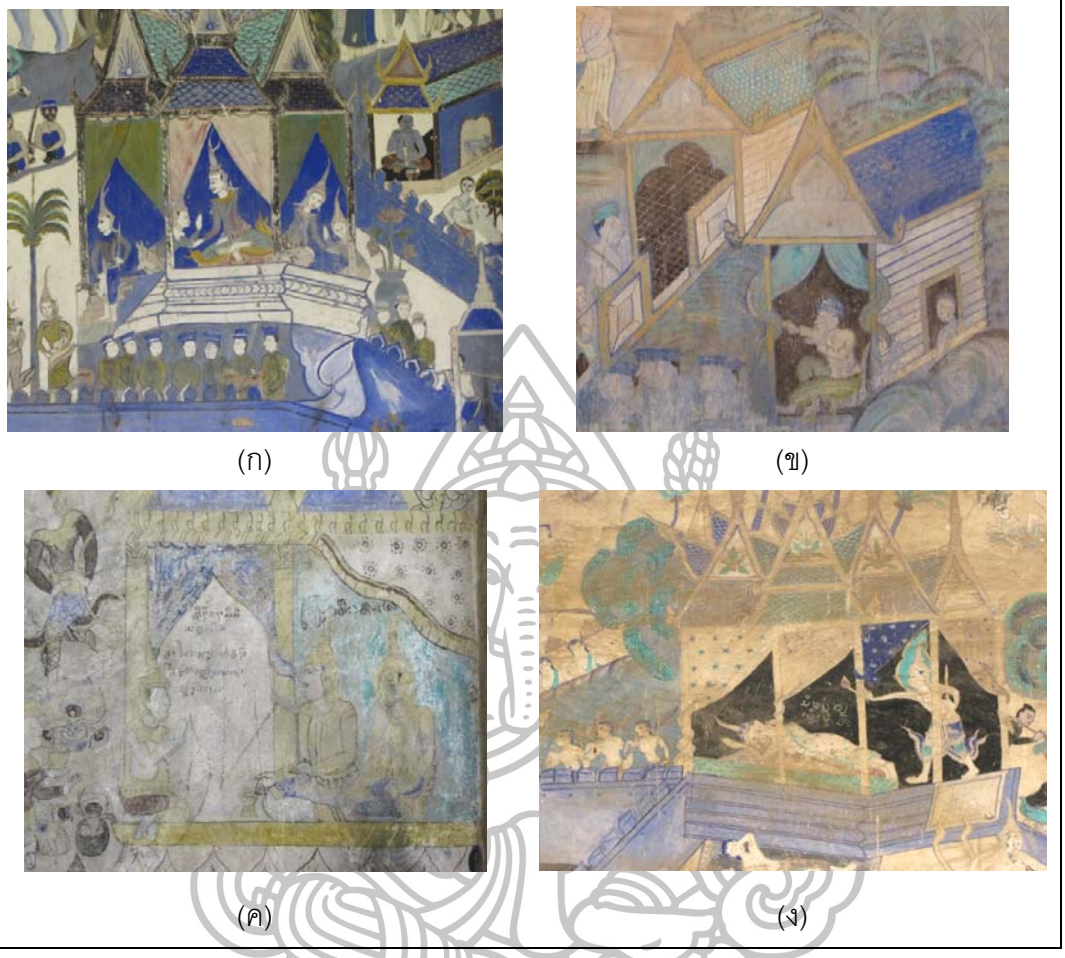
(ค)

ภาพที่ 442 จิตรกรรมฝาผนังผ้าม่านพันเสา

(ก) วัดศรีมหาโพธิ์ จังหวัดมุกดาหาร

(ข) วัดนาควาย จังหวัดอุบลราชธานี

(ค) วัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี



(ก) (ข)

(ค) (ง)

ภาพที่ 443 ภาพจิตรกรรมฝาผนังผ้าม่านพันเสา

(ก) วัดท่าเรียบ จังหวัดบุรีรัมย์

(ข) วัดมัชฌิมวิทยาราม จังหวัดขอนแก่น

(ค) วัดสระบัวแก้ว จังหวัดขอนแก่น

(ง) วัดโพธาราม จังหวัดขอนแก่น

บทที่ 5

สรุปผลการศึกษาและข้อเสนอแนะ

การอพยพเคลื่อนย้ายผู้คนครั้งสำคัญที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ทางอีสานตอนกลางคือ กลุ่มพระครูโพนสะเม็กโดยมีเจ้าแก้ว มงคล ได้เข้ามาเริ่มตั้งเมืองท่ง(หรือเมืองทุ่ง ปัจจุบันคืออำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด)เป็นที่แรก เมื่อปี พ.ศ.2268 และต่อมาได้ก่อร่างสร้างเมืองในบริเวณพื้นที่ใกล้เคียง โดยบุตรหลานของเจ้าเมืองร้อยเอ็ดนำผู้คนจำนวนหนึ่งแยกย้ายกันไปตั้งเป็นบ้านเป็นเมืองต่าง ๆ เช่น เมืองขอนแก่น ปี พ.ศ.2332 และเมืองสารคาม ปี พ.ศ.2408 ดังนั้นชีวิตความเป็นอยู่ของคนบริเวณนี้ในจึงกล่าวได้ว่าจึงมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดประเทศลาวในปัจจุบัน ทั้งทางด้านภาษา วรรณกรรม ประเพณี ตลอดจนความเชื่อต่าง ๆ

โดยเฉพาะวรรณกรรมภายในท้องถิ่นที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังของช่างพื้นถิ่น นิยมเขียนและจารกันอย่างแพร่หลายบนใบลานในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ล้วนคัดลอกมาจากต้นฉบับของประเทศลาว เช่น ปฐมสมโพธิกถา มหาชาติ เป็นต้น ซึ่งมีเนื้อหาบางส่วนบางตอนที่เป็นส่วนรายละเอียดต่างไปจากวรรณกรรมทางภาคกลาง ช่างพื้นบ้านจึงนำมาเป็นแรงบันดาลใจถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมฝาผนัง

จากข้อมูลการวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังของสิมพื้นถิ่นในเขตอีสานตอนกลาง จำนวนทั้งสิ้น 16 วัด ได้แก่ จังหวัดร้อยเอ็ด จำนวน 8 วัด จังหวัดมหาสารคาม จำนวน 4 วัด และจังหวัดขอนแก่น จำนวน 4 วัด อายุการสร้างอยู่ในช่วงราวกลาง-ปลายพุทธศตวรรษที่ 25 หรือราวรัชสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์แล้ว รูปแบบสิมพื้นถิ่นมีทั้ง อิทธิพลศิลปะลาวอิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์ สิมพื้นบ้านและสิมอิทธิพลช่างญวณ

ช่างเขียนในแถบอีสานกลางนี้เป็น “ช่างพื้นบ้านแท้” มีลักษณะการทำงาน โดยเดินทางหมุนเวียนเพื่อไปรับงานแหล่งต่าง ๆ ภายในพื้นที่ระแวกใกล้เคียง การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของแต่ละสิม ช่างอาจเขียนจะทำตามคำบอกเล่าของเจ้าอาวาสหรือ ผู้มีจิตศรัทธาสร้างถวาย สิมหลังหนึ่งจะประกอบไปด้วยช่างเขียนจำนวนหลายคน มีทักษะความชำนาญในระดับที่แตกต่างกัน ภายในกลุ่มช่างจึงมีระบบหัวหน้าช่างและผู้ช่วย คนที่เป็นช่างเขียนอาจเป็นชาวบ้านที่มีฝีมือดี เป็นพระสงฆ์ หรือเป็นฆราวาสผู้ผ่านการบวชเรียนมาแล้ว อาจศึกษาถ่ายทอดความรู้กันเองหรือฝึกฝนจากช่างผู้ฝีมือดีในต่างถิ่น และไม่นิยมจารึกชื่อตนเองลงบนภาพจิตรกรรมฝาผนัง

เมื่อวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมของจิตรกรรมฝาผนังช่างพื้นถิ่นในแถบอีสานตอนกลาง สามารถกำหนดอายุราวกลาง-ปลายพุทธศตวรรษที่ 25 และจำแนกได้เป็น 3 กลุ่มหลักดังนี้ คือ

1. รูปแบบอิทธิพลจิตรกรรมไทยประเพณีผสมพื้นบ้าน โดยพบตัวอย่างได้จำนวนน้อย ตัวอย่างเช่น วัดกลางมิ่งเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งเป็นสิมที่มีความสำคัญในพื้นที่ เพราะตามประวัติเกี่ยวกับผู้สร้างที่มีความสำคัญเช่น เจ้าเมือง มีอายุเก่าแก่กว่าสิมหลังอื่นในพื้นที่เดียวกัน ช่างเขียนพื้นถิ่นที่ได้รับฝึกฝนงานฝีมือมาจากแหล่งอื่น เช่น จากครูวิโรจน์รัตนโนบล จังหวัดอุบลราชธานี รูปแบบงานจิตรกรรมที่ปรากฏจึงเป็นการผสมผสานระหว่างรูปแบบอิทธิพลจิตรกรรมไทยประเพณีทั้งเนื้อเรื่องและรูปแบบเทคนิคการเขียน แต่ได้แสดงความเป็นพื้นถิ่นที่รายละเอียดของภาพเล่าเรื่องต่าง ๆ เช่น ภาพบรรยายงานศพชูชกและภาพวิถีชีวิตในเรื่องเวสสันดรชาดก ซึ่งแสดงให้เห็นภูมิปัญญาช่างพื้นถิ่นในการเลือกที่จะรับทั้งรูปแบบที่เป็นค่านิยมภายนอก และค่านิยมท้องถิ่นมาปรับผสมเป็นงานจิตรกรรรมฝาผนังของตน

2. รูปแบบงานพื้นบ้านที่นิยมเขียนภาพเล่าเรื่องจากวรรณกรรมศาสนาฉบับท้องถิ่น เช่น พระพุทธประวัติ เวสสันดรชาดก มาลัยหมื่น มาลัยแสน และอดีตพุทธ กลุ่มนี้พบได้จำนวนมากกว่ากลุ่มอื่น ๆ ในบริเวณอีสานตอนกลาง เช่น วัดจักรวาลภูมิพินิจ วัดป่าเรย์ไรย์ วัดโพธาราม มีลักษณะเฉพาะที่องค์ประกอบเรื่องราว รูปแบบศิลปะสำคัญ เช่น ภาพงานศพชูชก ภาพธิดาพระยามาร นายฉันนะแบกเครื่องทรง สะท้อนเนื้อเรื่องสอดสัมพันธ์กับวรรณกรรมที่นิยมภายในท้องถิ่นอย่าง “มหาชาติสำนวนอีสาน” และการจัดองค์ประกอบภาพ การแบ่งคั่นตอนด้วยลักษณะเส้นแบ่งภาพทั้งเส้นตรงเส้นหยัก และเส้นโค้ง ทั้งหมดยังสามารถเชื่อมโยงสานสัมพันธ์ไปถึงประเพณีสำคัญภายในท้องถิ่นอย่าง ประเพณีบุญเดือนสี่หรือ “การเทศน์มหาชาติในงานบุญผะเหวด” และผ้าผะเหวด เปรียบเทียบจากเรื่องราว และองค์ประกอบแล้วจนคล้ายว่าทั้งหมดนี้คือเป็นสิ่งเดียวกัน กล่าวคือผู้ที่ได้ชมผ้าผะเหวด หรืองานจิตรกรรมฝาผนังที่มีโครงเรื่องวรรณกรรมทางศาสนากลุ่มนี้ตั้งแต่ต้นจนจบนั้นคงมีนัยยะเดียวกันกับการฟังเทศน์มหาชาติวันเดียวจบในงานบุญผะเหวด ย่อมได้อานิสงส์ ผลบุญ สู่ยุคพระศรีอาริยเมตไตรย เช่นเดียวกัน นอกจากนี้ งานบุญเดือนสี่ “บุญผะเหวด” เป็นช่วงเวลาที่ชาวบ้านเพิ่งเสร็จจากการเก็บข้าวขึ้นยุ้งฉางและเป็นช่วงฤดูแล้ง คนอีสานมีประเพณีที่มีแนวคิดสำคัญเกี่ยวกับของความอุดมสมบูรณ์ของข้าวและพืชภัณฑ์ธัญญาหารของคนภายในท้องถิ่น ดังปรากฏสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ปรากฏใช้ในงานพิธีบุญผะเหวดเพื่อพิธีขอฝน ก็ปรากฏเช่นเดียวกันกับงานจิตรกรรม เช่น ช้างปัจจัยนาเครนที่ดลบันดาลความอุดมสมบูรณ์ ภาพหัวล้านชนกัน เป็นต้น ดังนั้นภาพจิตรกรรมบนผืนผ้าผะเหวดและจิตรกรรมฝาผนังยังเปรียบเหมือน

สัญลักษณ์ของการเชื่อมโยงทางศาสนาให้เข้ากับวิถีทางโลกของคนอีสานย่อมมีความหมายถึงเป็นการเฉลิมฉลองพืชพันธ์ธัญญาหารใหม่ และความอุดมสมบูรณ์ที่กำลังจะเริ่มขึ้นอีกด้วย

3. รูปแบบงานพื้นบ้านที่นิยมเขียนภาพเล่าเรื่องจากวรรณกรรมพื้นบ้าน รูปแบบที่ปรากฏแสดงค่านิยมที่ปรับเปลี่ยนไปตามชุมชนจากวรรณกรรมศาสนาเป็นเรื่องหลักสู่วรรณกรรมพื้นบ้าน ตัวอย่างเช่น วัดสนวนวารี วัดไชยศรี จังหวัดขอนแก่น โดยเฉพาะเรื่อง สินไซ มักนิยมเขียนไว้ที่ผนังด้านนอกซึ่งนอกจากเป็นวรรณกรรมที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในท้องถิ่นแล้ว เพราะมีโครงเรื่องให้อรรถรส ความตื่นเต้นและเร้าอารมณ์ในฉากตอนต่อสู้และผจญภัย จึงนิยมนำมาอ่านในงานเฮือนดี (งานศพ) นำไปแสดงละเล่นเพื่อความรื่นเริงอื่น เช่น หมอลำ หนังประโมทัย มีความนิยมมากในชุมชนดังเช่น หมู่บ้านสาวัตถี เป็นหมู่บ้านที่มีหมอลำอยู่อาศัยจำนวนมากมาตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน และหากในกลุ่มนี้หากพบเขียนภาพเรื่องเวสสันดรชาดกร่วมด้วยมักไม่พบว่ามีเขียนในตอนงานศพชูชก

ตัวแปรสำคัญส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดเอกลักษณ์ของภาพจิตรกรรมฝาผนังเฉพาะกลุ่มนี้ คือ รูปแบบสิมที่ก่อสร้างโดยช่างญวนส่วนผนัง หน้าต่าง ประตู เสา ออกแบบให้มีความหนานูนยกระดับลดหลั่น พื้นที่การเขียนภาพจึงไม่ใช่ผนังเรียบกว้างเหมือนผนังสิมในกลุ่มอื่น การแก้ปัญหาพื้นที่การเขียนภาพของช่างจึงมีผลต่อรูปแบบศิลปะ มีลักษณะเป็นกลุ่มภาพขนาดเล็ก แต่ละกลุ่มภาพมีองค์ประกอบตัวละครหลัก เขียนตอนสำคัญ จึงเป็นผลทำให้รูปแบบความเป็นพื้นถิ่นมากกว่าสองกลุ่มแรก

นอกจากนี้ยังพบรูปแบบศิลปะที่น่าสนใจสะท้อนที่มาและความใกล้ชิดของกลุ่มชนในเขตอีสานกลางที่ตัวอย่างหลักฐานภาพจิตรกรรมฝาผนังแสดงภาพพระพุทธเจ้าในเรื่องพระพุทธประวัติ โดยเฉพาะประทับนั่งพบทั้งปางสมาธิและปางมารวิชัย ทรงเครื่องประดับมงกุฎ ซึ่งรูปแบบศิลปะนี้พบว่านิยมแพร่หลายในท้องถิ่นอีสาน อาจเป็นแนวความคิดเดียวกันกับความนิยมจำลองพระแก้วมรกต ได้แก่ พระพุทธปฏิมาบุษรัตน์ วัดมหาธาตุ เมืองยโสธร และพระแก้วบุษราคัม วัดศรีอุบล เมืองอุบลราชธานี พระพุทธเจ้าทรงเครื่องปางสมาธิและปางมารวิชัย จึงแสดงถึงความเป็นไปได้ถึงความเชื่อ ความศรัทธาและความระลึกถึงพระแก้วมรกตที่เคยเป็นพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิคู่บ้านคู่เมืองของชาวลาว ที่ยังคงตกทอดมาสู่ผู้คนอีสานตอนกลาง ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 แต่หากถ่ายทอดความศรัทธานี้ลงสู่รูปแบบของงานจิตรกรรมฝาผนังพื้นถิ่น รวมทั้งพระพุทธเจ้าทรงเครื่องประทับยืนปางเปิดโลก เช่น วัดประตูชัย เชื่อมโยงสู่พระพุทธรูปทรงเครื่องปางเปิดโลกที่มีนิยมมากในศิลปะลาว โดยเฉพาะช่วงรัชกาลที่ 1-3 แต่ได้ปรับเปลี่ยนด้วยการคลี่คลายรูปแบบพื้นถิ่นด้วยไม่นิยมเขียนสวมมงกฎ แต่ช่างเขียนเป็นกรอบพระพักตร์คล้ายกะบังหน้าและมีส่วน

ครอบอุษณีษะหรือมุ่นผมซึ่งเป็นรูปแบบคล้ายคลึงกันกับภาพพระพุทธเจ้าทรงเครื่องในพุทธประวัติ อีกทั้งตกแต่งพระวรกาย ประดับทองกร พาหุรัดมีจำนวนหลายเส้น ซึ่งเป็นรูปแบบการทรงเครื่องประดับที่กระจายไปในการเขียนพระพุทธเจ้าในรูปแบบอื่น ๆ ด้วย

ส่วนรูปแบบศิลปะประเด็นย่อยอื่น เช่น ภาพนายฉันนะแต่งตัวแบบข้าราชบริพารแบกเครื่องประดับกลับวัง และภาพธิดามารทั้งตอนหญิงสาวและหญิงชรามีหลังค่อม สะท้อนความเข้าใจของช่างเขียนพื้นบ้าน ผ่านปฐมสมโพธิกถาฉบับอีสาน และแสดงรูปแบบเฉพาะความเป็นท้องถิ่นอีสานกลางที่งานประดับตกแต่งภาพสถาปัตยกรรมด้วยภาพผ้าม่านม้วนพันเสาแบบเกลียว กลวิธีการแบ่งภาพด้วยรูปแบบเส้นตรงและคดโค้งหลายเส้น ซึ่งพบว่าเป็นรูปแบบเฉพาะสกุลช่างพื้นถิ่นอีสานกลาง

จิตรกรรมฝาผนังของสิมพื้นถิ่นในเขตอีสานตอนกลาง อายุการสร้างอยู่ในช่วงราวกลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 หรือราวรัชสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ งานจิตรกรรมสะท้อนอิทธิพลทางรูปแบบจากศูนย์กลาง เช่นกรุงเทพ ขณะเดียวกันงานศิลปกรรมก็แสดงความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับ รากฐานทางวัฒนธรรมเดิมของกลุ่มชน หล่อหลอมสู่ความเป็นพื้นถิ่นด้วยงานศิลปกรรมทางศาสนาเชื่อมโยงให้เข้ากับวิถีทางโลกของคนอีสานสู่ความเชื่อแนวคิดความอุดมสมบูรณ์ในอีสานตอนกลาง

สำหรับผู้ที่สนใจและมีโอกาสศึกษางานศิลปกรรมพื้นถิ่น นอกจากงานจิตรกรรมฝาผนังแล้วยังมีรูปแบบศิลปะแขนงอื่น ๆ ที่น่าสนใจเช่น ลวดลายประดับอีสาน เป็นต้น แต่ควรเร่งรีบศึกษาเนื่องจากเป็นงานที่สร้างโดยพื้นบ้าน นับวันจะยิ่งชำรุดและสูญหาย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กระทรวงวัฒนธรรม. สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติกรมศิลปากร. **เมืองร้อยเอ็ด**. พิมพ์ครั้งที่ 2. ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา, 2548.

กัญญา บุรีรัตน์. "สังข์ศิลป์ชัย การวิเคราะห์เชิงประวัติ." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2532.

ก่อ สวัสดิ์พาณิชย์. **อีสานเมื่อวันวาน**. กรุงเทพฯ: พี.วาทิน พับลิเคชั่น, 2546.

กมลา กองสุข. "ภาพมารวิชัยในจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2534.

กรมการศาสนา. **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**. 13 เล่ม. กรุงเทพฯ: การศาสนา, 2537.

กรมศิลปากร. **จิตรกรรมไทยประเพณี**. กรุงเทพฯ: ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย, 2533.

_____. **ตำนานและนิทานพื้นบ้านอีสาน**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2524.

_____. "ภาพเขียนสีสมัยก่อนประวัติศาสตร์." **ศิลปวัฒนธรรม** 2, 12 (กันยายน 2524):6-16.

_____. **อุรังคธาตุ (ตำนานพระธาตุพนม)**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2537. (พิมพ์เนื่องในการสัมมนาวิชาการเรื่องวรรณกรรมสองฝั่งโขง, 30 มิถุนายน – 1 กรกฎาคม 2537).

กรมศิลปากร. สำนักโบราณคดี. **การขึ้นทะเบียนโบราณสถานจังหวัดร้อยเอ็ด**. เข้าถึงเมื่อ 10 มีนาคม 2553, เข้าถึงได้จาก http://www.archae.go.th/monument/Eastern/Roid.asp.

ขจัดภัย บรุษพัฒน์. **ญวณอพยพ**. กรุงเทพฯ: ดวงกมล, 2521.

ไขศรี ศรีอรุณ. **พระพุทธรูปปางต่าง ๆ ในสยามประเทศ**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: มติชน, 2546.

โครงการอนุรักษ์ใบลานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. **การสำรวจรวบรวมเอกสารใบลาน**. เข้าถึงเมื่อ 10 สิงหาคม 2553. เข้าถึงได้จาก http://www.bl.msu.ac.th/gps/bl.php?page=2&P=&q=%E0%C7

จรัส พยัคฆราชศักดิ์. **อีสาน 1 ศาสนาและวรรณกรรมนิยมในท้องถิ่น**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2534.

จงรักษ์ พิสุทธิมาน. “จิตรกรรมฝาผนังวัดกลางมิ่งเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2535.

จังหวัดร้อยเอ็ด. **พระพุทธรูปประจำจังหวัดร้อยเอ็ด**, เข้าถึงเมื่อ 10 มีนาคม 2553, เข้าถึงได้จาก http://203.157.184.6/Newaumpher/view.php?id=4608.

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. “สังข์ศิลป์ชัย วรรณคดีอมตะ.” ใน **อีสานปริทัศน์ (อีสานคดี 2)**,57. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2524.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. **ลักษณะวรรณกรรมอีสาน**. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, 2521.

_____. **วรรณกรรมท้องถิ่น: อีสานล้านช้าง**. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2537.

จรรยา คงเจริญ. “การศึกษาเรื่องปฐมสมโพธิกถาฉบับท้องถิ่นอีสานจากต้นฉบับวัดใหม่ทองสว่าง จังหวัดอุบลราชธานี.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาจารึกภาษาไทย ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532.

จิรศักดิ์ เดชวงค์ญา. “ความสัมพันธ์ระว่างล้านนา-ล้านช้าง,” ใน **ความสัมพันธ์ระหว่างล้านนาล้านช้าง กรณีศึกษาศิลปกรรมในเมืองเชียงใหม่และหลวงพระบาง**. เชียงใหม่: นพบุรี, 2544.

ชวลิต อธิปัตยกุล. **สิมญวณในอีสาน**. อุดรธานี: เต้าโล้, 2556.

_____. **ฮูปแต้มอีสาน มุมมองทางด้านประวัติศาสตร์พื้นถิ่น บนแผ่นดินอีสาน**. อุดรธานี: เต้าโล้, 2555.

ชอบ ดีสวนโคก. **วรรณกรรมพื้นบ้าน สินไซ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. ขอนแก่น: งานดี งานสวย, 2550. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2542.

โชติ กัลยาณมิตร. **พจนานุกรมสถาปัตยกรรมและศิลปะเกี่ยวเนื่อง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548.

ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์. **ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น**. ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา, 2548.

เด่นดาว ศิลปานนท์. “จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระมาลัยในภาคกลางของประเทศไทย.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

เติม วิภาคย์พจนกิจ. **ประวัติอีสาน**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2542

ติ๊ก แสนบุญ [นามแฝง]. “ทวงคืน คันทวย ศิลปะไทยบ้านอีสาน ของวัดศรีฐาน เมืองร้อยเอ็ด.” **ศิลปวัฒนธรรม** 30, 11 (กันยายน 2552): 48 - 51.

ทรัพย์ ประกอบสุข. **วรรณคดีชาดก**. กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน, 2527.

ทองสืบ ศุภะมาร์ค. **พงศาวดารลาว**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2528.

ธวัช ปุณโณทก. “ความเชื่อพื้นบ้านอันสัมพันธ์กับวิถีชีวิตในสังคมอีสาน.” ใน **วัฒนธรรมพื้นบ้าน: คติความเชื่อ**. กรุงเทพฯ: โครงการไทยคดีศึกษา ฝ่ายวิชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528.

_____. **วรรณกรรมอีสาน**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2522.

_____. “ประวัติศาสตร์สังคมอีสาน สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น.” **ศิลปวัฒนธรรม** 3, 7 (พฤษภาคม 2525): 34 - 35.

ธรรมปรีชา (แก้ว), พระยา. **ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา ฉบับที่ 2 (ไตรภูมิฉบับหลวง)**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2520.

ธีรพงศ์ สารภัญญ์. “ จิตรกรรมฝาผนังสิมวัดมัชฌิมวิทยาราม อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทร-วิโรฒ, 2541.

นริศรานุวัติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา และดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา. **สาส์นสมเด็จ**. 6 เล่ม. กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา, 2504-2506.

บังอร ปิยะพันธ์. **ลาวในกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2541.

บุญมี คำบุศย์. “วัดกลางมิ่งเมือง.” ใน **อดีตระลึก**, 20 ร้อยเอ็ด: นำอักษรการพิมพ์, 2543.

“ประกาศกรมธรรมการ เรื่องตั้งผู้รั้งตำแหน่งเจ้าคณะมณฑล.” **ราชกิจจานุเบกษา** เล่ม 39. ตอนที่ 0 ง. 7 พฤษภาคม 2465 : 135.

ปรีชา ปริญญาโณ, พระมหา. **ประเพณีโบราณอีสาน**. อุบลราชธานี: ศิริธรรมออฟเซ็ท, 2534.

ปรีชา พิณทอง. **ประเพณีโบราณไทยอีสาน**. อุบลราชธานี: ศิริธรรมออฟเซ็ท, 2534.

พระครูบุญชยากร. เจ้าอาวาสวัดไชยศรี บ้านสาวัตถี ต.สาวะถี อ.เมือง จ.ขอนแก่น. สัมภาษณ์, 5 สิงหาคม 2557.

พระมหาชนะ ธมฺมธโช, ผู้ปริวรรต. **โคลงสารปถมสมโพธิกถาฉบับล้านช้าง**. กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย, 2542.

พิทักษ์ น้อยวังคลัง. **รายงานการวิจัยเรื่องค่านิยมไตรภูมิในจิตรกรรมฝาผนังอีสาน**. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2544.

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติร้อยเอ็ด. **เมืองร้อยเอ็ด**. พิมพ์ครั้งที่ 2. ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา, 2548.

ไพโรจน์ สโมสร. **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**. กรุงเทพฯ: ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2532.

เพ็ญผกา นันทดิลก. "จิตรกรรมฝาผนัง เรื่องมหาเวสสันดรชาดก สิมวัดบ้านยาง ตำบลบ้านยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2541.

ภานุพงษ์ เลาหสม. "การศึกษาเปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังในเมืองเชียงใหม่และหลวงพระบาง," ใน **ความสัมพันธ์ระหว่างล้านนา ล้านช้าง: กรณีศึกษาศิลปกรรมในเมืองเชียงใหม่และหลวงพระบาง**. จิรศักดิ์ เดชวงญา บรรณาธิการ. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2544.

มณี พะยอมยงค์. การวิเคราะห์เปรียบเทียบมหาชาติ ฉบับภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสาน และภาคใต้." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาและวรรณคดีไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2519.

มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา. **บุญผะเวสของชาวอีสาน การวิเคราะห์และตีความหมายทางมานุษยวิทยา**. ขอนแก่น: ห้องปฏิบัติการทางมนุษยวิทยาของอีสาน คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา, 2534.

มหาวิทยาลัยขอนแก่น. **เอกสารประกอบนิทรรศการบุญผเวสของชาวอีสาน: การวิเคราะห์และความหมายทางมานุษยวิทยา**. ขอนแก่น: ห้องปฏิบัติการทางมานุษยวิทยาของอีสาน คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา, 2534.

มหาสิลา วีระวงศ์. **ประวัติศาสตร์ลาว**. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2535.

ยุทธนาวรากร แสงอร่าม. “พื้นถิ่นอีสานในงานจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน**. กรุงเทพฯ: ส่วนท้องถิ่น, 2514.

รณสิทธิ์ แสงวสุวอ. “ภูมิศาสตร์อีสาน.” ใน **ประวัติศาสตร์และโบราณคดีอีสาน หนังสือชุดความรู้มรดกอีสาน วิทยาลัยครูมหาสารคาม**, 27. กรุงเทพ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2522.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. **ปราสาทขอมในดินแดนไทย: ความเป็นมาและข้อมูลด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2548.

_____. “พระพุทธรูปและพระพิมพ์ทวารวดีภาคตะวันออกเฉียงเหนือ.” วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล. “วิวัฒนาการและประติมานวิทยา: จิตรกรรมโลกสัณฐานเบื้องหลังพระประธาน,” **เมืองโบราณ** 29, 4 (ตุลาคม-ธันวาคม 2546): 29.

ลักขณา จินดาวงษ์. **สิม หอแจก หอไตร ในจังหวัดร้อยเอ็ด**. ม.ป.ท.: ม.ป.ป., (อัดสำเนา).

วสันต์ ยอดอิ่ม. “สิมพื้นถิ่นในเขตอีสานตอนบน.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ สถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545.

วัฒนา อุ่นทรัพย์. “พงศาวดารหัวเมืองมณฑลอีสาน: เมืองสุวรรณภูมิ.” **ศิลปากร** 50, 3 (พฤษภาคม - มิถุนายน 2550): 69-73.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. **ศิลปะน่ารู้ในสองศตวรรษ**. กรุงเทพฯ: ปาณยา, 2525.

_____. “ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน.” **เอกสารการสอนรายวิชา หน่วย 8-15**. พิมพ์ครั้งที่ 3. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมธิราช, 2537.

วิมล ชนะบุญ. **หนังสือผูกเรื่องสังข์ศิลป์ชัย**. ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, 2539.

วิไลพร วงศ์สุรักษ์. “จิตรกรรมเรื่องนรกภูมิในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี พุทธศักราช 2319.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548.

วิโรฒ ศรีสุโร. **สิมอีสาน**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้า, 2536.

วีรวงค์, สมเด็จมหา. **พจนานุกรมภาคอีสาน-ภาคกลาง**. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท, 2513.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. **งานช่างสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2551.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. **เจดีย์ พระพุทธรูป ฐูปแต้ม สิม ศิลปะลาวและอีสาน**. นนทบุรี: มิวเซียม เพรส, 2555.

_____. **ทวารวดี: ศิลปกรรมยุคแรกเริ่มในดินแดนไทย**. กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547.

_____. **พระพุทธรูปสำคัญและพุทธศิลป์ในดินแดนไทย**. กรุงเทพ: ฟิสิกซ์เซ็นเตอร์, 2554.

_____. **พระพุทธรูปในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการและความเชื่อของคนไทย**. กรุงเทพ: สมาพันธ์, 2556.

_____. **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**. กรุงเทพฯ: ฟิสิกซ์เซ็นเตอร์, 2556.

_____. "ศิลปะลาวหรือศิลปะล้านช้างโดยสังเขป." ใน **ศิลปะในกลุ่มประเทศ เอเชียอาคเนย์**, 150. กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551.

_____. **ศิลปะสมัยล้านช้างที่พบในประเทศไทย (ระว่างพุทธศตวรรษที่ 19-23**. ม.ป.ท., 2551.

ศรีศักร วัลลิโภดม. **แอ่งอารยธรรมอีสาน: แฉหลักฐานโบราณคดีพลิกโฉมหน้าประวัติศาสตร์ไทย**, พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: มติชน, 2533.

ศูนย์ข้อมูลลาว มหาวิทยาลัยขอนแก่น. **สินไซสองฝั่งโขง**. ขอนแก่น: ศูนย์ข้อมูลลาว มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2557.

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดร้อยเอ็ด. **สถาปัตยกรรมพุทธสถานพื้นถิ่นอีสาน**. ร้อยเอ็ด: ประสานการพิมพ์, 2545.

ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน. **อีสานฉบับพุทธศาสนา**. ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2534.

ส. ธรรมภักดี [นามแฝง]. **ลำมามหาชาติ**. ม.ป.ท., ม.ป.ป.

สงวน รอดบุญ. **พุทธศิลปะลาว**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สายธาร, 2545.

สน สีมาตรัง. "สัญลักษณ์และวิวัฒนาการภาพไตรภูมิและจักรวาลตามคติพุทธศาสนานิกายเถรวาท ในจิตรกรรมฝาผนังไทย." **อาษา** (เมษายน 2541): 32-38.

สนธิวรรณ อินทรลิบ. **อภิธานศัพท์จิตรกรรมไทยเนื่องในพุทธศาสนา**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2536.

สมใจ นิ่มเล็ก. **อุโบสถสถาปัตยกรรมไทย**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2547.

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

สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส. **ปฐมสมโพธิกถา**. กรุงเทพฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2530.

_____. **วินัยมุข**. 3 เล่ม. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2521.

สมพงษ์ เกรียงไกรเพชร. **ประเพณีไทยโบราณ**. พระนคร: แพร่พิทยา, 2515.

สมหมาย เปรมจิตต์. **มหาเวสสันดร วิเคราะห์ทางสังคมและวัฒนธรรม**. เชียงใหม่: มิ่งเมือง, 2544.

สันติ เล็กสุขุม. **กระหนกในดินแดนไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2545.

_____. **งานช่าง คำช่างโบราณ**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2553.

_____. **จิตรกรรมไทย สมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548 .

_____. **เจดีย์ ความเป็นมาและคำศัพท์เรียกองค์ประกอบเจดีย์ในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2535.

_____. **ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย(ฉบับย่อ)**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพ: เมืองโบราณ, 2538.

_____. "**รายงานสำรวจศิลปะลาวในประเทศไทย: โครงการวิจัยศิลปะลาวในประเทศไทย ปีที่ 1 สำรวจเก็บข้อมูล มี.ค.2535-ต.ค.2536.**" สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2536.

_____. **ลีลาไทย**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2546.

สันทนี อาบัวรัตน์. "การศึกษาเรื่องวรรณกรรมอีสานเรื่อง มาลัยหมื่นมาลัยแสน." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2528

สุเทพ สุนทรเภสัช. **สังคมวิทยาของหมู่บ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือ**. กรุงเทพฯ: คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2511.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, หม่อมเจ้า. **ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์ ถึง พ.ศ. 2000**. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย สำนักนายกรัฐมนตรี, 2522.

_____. **ศิลปะขอม**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2539.

_____. **ศิลปะในประเทศไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546.

สุมาลี เอกชนนิยม. **ฮูบแต้มในสิมอีสาน: งานศิลป์สองฝั่งโขง**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2548.

สุรจิตต์ แก่นพิมพ์. **การพัฒนาผ้าผะเหวดของวัดท่าม่วง จังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อการพัฒนาผลงานจิตรกรรม**. ม.ป.ท, ม.ป.ป.

สุรศักดิ์ ศรีสำอาง. **ล้านา ล้านช้าง**. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท., ม.ป.ป.

_____. **ลำดับกษัตริย์ลาว**. พิมพ์ครั้งที่ 2. นครราชสีมา: โจเซฟ ปริ้นติ้ง, 2545.

สุวิทย์ จิระมณี. **ศิลปะสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นในวัฒนธรรมไทย-ลาว**. ชลบุรี: คณะศิลปกรรม-ศาสตร์มหาวิทยาลัยบูรพา, 2545.

_____. "สิมพื้นถิ่นอีสานตอนกลาง." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2533.

สิริวัฒน์ คำวันสา. **อีสานปริทัศน์**. กรุงเทพ: กรุงสยามการพิมพ์, 2523.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24**. กรุงเทพฯ: คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.

เสถียรโกเศศ [นามแฝง]. **เล่าเรื่องไตรภูมิ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช, 2547.

สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 7 ขอนแก่น. **สิมพื้นบ้านวิหารพื้นถิ่น**. อุดรธานี: วินิจการพิมพ์, 2543. (เอกสารอัดสำเนา)

สำรวย เย็นเฉื่อย. "รามายณะลาวในจิตรกรรมฝาผนังอีสานตอนกลาง." **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น** 2, 1 (มกราคม-มีนาคม 2553): 49-50.

ห้างหุ้นส่วนพรอนันต์ก่อสร้าง. **รายงานการบูรณะโบราณสถาน วัดกลางมิ่งเมือง ต.ในเมือง อ.เมือง จ.ร้อยเอ็ด**. ร้อยเอ็ด: ห้างหุ้นส่วนพรอนันต์ก่อสร้าง. 2549.

_____. **รายงานการบูรณะอุโบสถวัดบ้านขอนแก่นเหนือ ต.ขอนแก่น อ.เมือง จ.ร้อยเอ็ด**. ร้อยเอ็ด: พรอนันท์การช่าง, 2549.

ห้างหุ้นส่วนจำกัดฐานอนุรักษ์. **รายงานการบูรณะโบราณสถานวัดไตรภูมิคณาจารย์ บ้านตากแดด ต.หัวโทน อ.สุวรรณภูมิ จ.ร้อยเอ็ด**. **ร้อยเอ็ด**: ห้างหุ้นส่วนจำกัดฐานอนุรักษ์, 2541.

หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมธรรมชาติและศิลปกรรมท้องถิ่นจังหวัดร้อยเอ็ด. **สถาปัตยกรรมพุทธสถานพื้นถิ่นอีสาน**. ร้อยเอ็ด: ประสานการพิมพ์, 2545.

_____. **สิมที่มีฐูปแต้มจังหวัดร้อยเอ็ด**. ร้อยเอ็ด: ประสานการพิมพ์, 2554.

_____. **แหล่งศิลปกรรม จังหวัดร้อยเอ็ด**. ร้อยเอ็ด: ประสานการพิมพ์, 2540.

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. ภาพถ่ายส่วนบุคคล. ภ 002 หวญ 47/30. "ภาพถ่ายวัดกลางมิ่งเมือง."

อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. "จุดเด่นในงานสถาปัตยกรรมอีสาน." **หน้าจั่ว** 7 (2530): 25.

อภิศักดิ์ โสมอินทร์, **ภูมิศาสตร์อีสาน**. กรุงเทพฯ: พรศักดิ์แอนด์แอสโซซิเอท, 2525.

อมรวงษ์วิจิตร, หม่อม. “พงศาวดารหัวเมืองมณฑลอีสาน.” ใน **เมืองในภาคอีสาน**, 190. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2516.

อุดม บัวศรี. **ฮูปแต้มสินไซ**. ขอนแก่น: ธนาคารแห่งประเทศไทย สำนักงานภาคตะวันออกเฉียงเหนือ, 2547.

อุรังคธาตุ (ตำนานพระธาตุพนม). พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, (พิมพ์เนื่องในการสัมมนาวิชาการเรื่องวรรณกรรมสองฝั่งโขง วันที่ 30 มิถุนายน - 1 กรกฎาคม 2537).

อุราลักษณ์ สิถิรบุตร. “มณฑลอีสานและความสำคัญทางประวัติศาสตร์.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526.

อีสานเกท. **รู้จักกับภาคอีสานของไทย**. เข้าถึงเมื่อ 16 สิงหาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.isangate.com/isan/provinces.html

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล	นางสาวนงนุช ภู่มาลี
วัน เดือน ปี เกิด	18 กันยายน 2517
ที่อยู่	266 หมู่ 15 ตำบลเหนือเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด 45000
สถานที่ทำงาน	สายวิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น 40002 โทรศัพท์ 043 202 396

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2540	สำเร็จการศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชาจิตรกรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
พ.ศ. 2544	สำเร็จการศึกษาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาจิตรกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
พ.ศ. 2551	สำเร็จการศึกษา ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
พ.ศ. 2553	ศึกษาต่อระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติการทำงาน

พ.ศ. 2545 - ปัจจุบัน	อาจารย์ประจำสายวิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

มหาวิทยาลัยศิลปากร