ภาพสะท้อนสังคมในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

โดย
นายปุณวัฒน์ ลิขิตทัศนวัฒน์

การค้นคว้าอิสระนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพสะท้อนสังคมในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

โดย
นายปุณวัฒน์ ลิขิตทัศนวัฒน์

การค้นคว้าอิสระนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

REFLECTION SOCIAETY ON THE MURAL PAINTINGS OF WAT MAI THEPNIMIT

By

Mr. Punnawat Likhittassanawat

An Independent Study Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

Master of Arts Program in Art History

Department of Art History

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2015

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร อนุมัติให้การค้นคว้าอิสระเรื่อง “ ภาพสะท้อนสังคมในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร ” เสนอโดย นายปุณวัฒน์ ลิขิตทัศนวัฒน์ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ

……..

(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ ธารทัศนวงศ์)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วันที่.....เดือน..... พ.ศ.....

อาจารย์ที่ปรึกษาการค้นคว้าอิสระ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช

คณะกรรมการตรวจสอบการค้นคว้าอิสระ

..... ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์)

...../...../.....

..... กรรมการ

([ชื่อ-นามสกุลกรรมการ])

...../...../.....

..... กรรมการ

([ชื่อ-นามสกุลกรรมการ])

...../...../.....

54107210 : สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คำสำคัญ : ภาพสะท้อนสังคมในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

ปุณวัฒน์ ลิขิตทัศนวัฒน์ : ภาพสะท้อนสังคมในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร. อาจารย์ที่ปรึกษาการค้นคว้าอิสระ : ผศ.ดร.อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช. 110 หน้า.

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาถึงลักษณะของสังคมในงานจิตรกรรมไทย เพื่อทำความเข้าใจถึงเรื่องราวสภาพสังคมชนชั้นสูงและสามัญชนที่สอดแทรกอยู่ในงานจิตรกรรม รวมถึงการลักษณะของชาวต่างชาติที่เข้ามาติดต่อกับประเทศ โดยศึกษาจากงานจิตรกรรมฝาผนังวัดใหม่เทพนิมิตรซึ่งกำหนดอายุของงานจิตรกรรมอยู่ในช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนปลายถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น การศึกษานี้จึงมุ่งเน้นที่จะค้นคว้าเรื่องเกี่ยวกับสภาพสังคมในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายถึงกรุงรัตนโกสินทร์ผ่านงานจิตรกรรมฝาผนัง

ผลการศึกษาวิจัยสรุปได้ว่าสภาพสังคมในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร แสดงถึงธรรมเนียมของราชสำนัก ความสัมพันธ์ระหว่างเครื่องแต่งกายโขนละครกับการแต่งกายของบุคคลในงานจิตรกรรม นอกจากนั้นยังได้สอดแทรกวิถีชีวิตของสามัญชนและเชื้อชาติที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรม อันเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมโดยรวมในช่วงร่วมสมัยของงานจิตรกรรม

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ลายมือชื่อนักศึกษา..... ปีการศึกษา 2558
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาการค้นคว้าอิสระ .....

54107210 : MAJOR : (ART HISTORY)
KEY WORD : THE REFLECTION OF SOCIAL ON THE MURAL PAINTING
PUNNAWAT LIKHITTASSANAWAT : REFLECTION SOCIAETY ON THE MURAL PAINTINGS OF WAT MAI THEPNIMIT. INDEPENDENT STUDY ADVISOR : ASST. PROF. ACHIRAT CHAIYAPOTPANIT, Ph.D.. 110 pp.

This research is to fulfill the knowledge on the social on mural paintings for understanding the noblemen and commoners' story on the Thai mural paintings. The research also shows the ways that foreign countries contacted Thailand by studying through the mural paintings of Wat Mai Tep Nimitr which were dated between the periods of Late Ayutthaya and Early Rattanakosin. The study is focused on the social between the periods of Late Ayutthaya and Early Rattanakosin through the mural paintings.

The result of the study shows some aspects of social on the Thai mural paintings of Wat Mai Thep Nimitr which is related to the court tradition and the similarity between the Khon costumes and commoner's costumes. Moreover, it shows the way of living and race through the Thai mural paintings which were expressed overall social aspect in the period that the mural paintings were created.

Department of Art History Graduate School, Silpakorn University
Student's signature ..... Academic Year 2015
Independent Study Advisor's signature .....

กิตติกรรมประกาศ

การค้นคว้าอิสระครั้งนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยการสนับสนุนและความช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย โดยเฉพาะ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช อาจารย์ผู้ควบคุมการค้นคว้าอิสระ ที่ได้กรุณาแนะนำและให้คำปรึกษา แก้ไขข้อบกพร่องและความช่วยเหลืออย่างดีตลอดมา ผู้เขียนขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ ที่นี้

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ประธานกรรมการตรวจสอบการค้นคว้าอิสระ ที่ได้กรุณาให้คำแนะนำที่มีคุณค่าในการปรับปรุงแก้ไขการค้นคว้าอิสระ

ขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะทุกท่าน ที่ให้โอกาสในการศึกษาและประสิทธิประสาทวิชาความรู้มาตลอด รวมไปถึงการให้ข้อคิดอันเป็นประโยชน์ในการค้นคว้าอิสระ

ขอขอบคุณ คุณกิติยานภาลัย ภู่ตระกูล และคุณพิมพ์ชนก ทิมบรรเจิดที่ช่วยแปลบทคัดย่อภาษาอังกฤษ คุณเจตน์ เพชรรัตน์ ที่ให้คำปรึกษาและข้อสังเกตบางประการ และขอบคุณเพื่อนร่วมชั้นประวัติศาสตร์ศิลปะทุกท่านที่ไม่ได้เอ่ยนาม ที่ได้ร่วมสำรวจภาคสนามและช่วยเหลือเสมอมา

สุดท้ายนี้ ขอขอบคุณ คุณพ่อและครอบครัวที่ได้ให้การสนับสนุนมาตลอดการศึกษาและให้กำลังใจ ทำให้การศึกษาครั้งนี้ประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญภาพ..... ญ

สารบัญแผนผัง..... ณ

บทที่

๑ **บทนำ**..... ๑

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... ๑

สมมติฐานของการศึกษา..... ๓

ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา..... ๔

ขอบเขตของการศึกษา..... ๔

ขั้นตอนของการศึกษา..... ๔

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... ๔

๒ **วัดใหม่เทพนิมิตร : สถาปัตยกรรมภายในวัด และจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ**..... ๕

๑. ประวัติและงานสถาปัตยกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๕

๑.๑ แผนผังวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๕

๑.๒ พระอุโบสถ..... ๗

๑.๓ เจดีย์บริวาร..... ๑๒

๑.๔ ซุ้มสีมา..... ๑๔

๑.๕ สรุปรูปแบบสถาปัตยกรรมภายในวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๑๕

๒. งานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ..... ๑๖

๒.๑ แผนผังภายในพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๑๙

บทที่ **หน้า**

๒.๒ การกำหนดอายุงานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร
จากเทคนิคและลักษณะบางประการ..... ๓๑

๒.๒.๑ ภาพเทพชุมนุม..... ๓๒

๒.๒.๒ ภาพชาดกและภาพพุทธประวัติตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์..... ๓๔

๒.๒.๓ ภาพไตรภูมิและภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ..... ๓๘

๒.๓ สรุปงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๓๙

๓ ภาพสะท้อนสังคม ที่ปรากฏในงานจิตรกรรม
พระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๔๐

๑. ความสัมพันธ์ระหว่างชุดโขนละครกับการแต่งกายของบุคคลในงานจิตรกรรม... ๔๐

๑.๑ แรงบันดาลใจของเครื่องแต่งกายโขนละคร..... ๔๐

๑.๒ เครื่องศิราภรณ์.....๔๒

๑.๓ เครื่องประดับกาย.....๔๘

๑.๔ ฉลองพระองค์.....๕๒

๒. เครื่องแต่งกายและทรงผมที่สัมพันธ์กับความเป็นจริงในสังคม.....๕๔

๒.๑ เครื่องนุ่งห่ม.....๕๕

๒.๑.๑ ลวดลายผ้านุ่งที่ปรากฏในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๖๑

๒.๒ ทรงผม..... ๗๑

๓. ภาพสะท้อนเกี่ยวกับธรรมเนียมราชสำนัก..... ๗๔

๓.๑ การใช้เครื่องสูงประดับยศ..... ๗๔

๓.๒ ธรรมเนียมการแบ่งฝ่ายหน้าและฝ่ายใน..... ๘๑

๓.๓ พระราชพิธีเสด็จพยุหยาตราทางสถลมารค..... ๘๔

๔. ภาพชาวต่างชาติในงานจิตรกรรม..... ๙๔

๔.๑ ชาวตะวันตก..... ๙๕

บทที่ **หน้า**

๔.๒ ชาวมุสลิม..... ๙๘

๔.๓ ชาวจีน..... ๑๐๐

๕ บทสรุป..... ๑๐๓

รายการอ้างอิง..... ๑๐๗

ประวัติผู้วิจัย..... ๑๑๐

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

ภาพที่ **หน้า**

๑	หน้าบันพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร	๗
๒	ภาพแสดงชั้นฐานพระอุโบสถวัดกุฎีดาว พระนครศรีอยุธยา	๘
๓	ภาพแสดงชั้นฐานพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม พระนครศรีอยุธยา	๘
๔	ภาพแสดงชั้นฐานพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิต กรุงเทพฯ	๙
๕	ลายเทพพนมบนหน้าบันพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร	๑๐
๖	หัวเสาและคันทวย พระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิต กรุงเทพฯ	๑๑
๗	เจดีย์ประจำมุมด้านหน้าพระอุโบสถ (ภาพซ้าย) และ เจดีย์ประจำมุมด้านหลังพระอุโบสถ (ภาพขวา)	๑๔
๘	ซุ้มสีมาภายในวัดใหม่เทพนิมิตร	๑๕
๙	เตมีย์ชาดก	๒๐
๑๐	มหาชนกชาดกและสุวรรณสามชาดก	๒๑
๑๑	เนมิราชชาดกและมโหสถชาดก	๒๒
๑๒	ภูริทัตต์ชาดกและจันทกุมารชาดก	๒๓
๑๓	นารทชาดก	๒๔
๑๔	เวสสันดรชาดก ตอน ทานกัณฑ์	๒๕
๑๕	เวสสันดรชาดก ตอน กัณฑ์ชูชก กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน	๒๖
๑๖	เวสสันดรชาดก ตอน กัณฑ์มัทรี และกัณฑ์สักบรรณ	๒๗
๑๗	เวสสันดรชาดก ตอน กัณฑ์มหาราช	๒๘
๑๘	พุทธประวัติ ตอน เสด็จออกมหาภิเนศกรมณ์	๒๘
๑๙	พุทธประวัติ ตอน มารผจญ	๒๙
๒๐	โลกไตรภูมิ	๓๐
๒๑	เทพชุมนุมหันหน้าอัดหนึ่งตนหันหน้าเสี้ยวสองตน	๓๓
๒๒	เทพชุมนุมหันหน้าอัดหนึ่งตนหันหน้าเสี้ยวสี่ตน	๓๓

ภาพที่ **หน้า**

๒๓ ลักษณะเส้นสินเทาหยักฟันปลาหนา..... ๓๔

๒๔ ลักษณะการแบ่งภาพจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๓๕

๒๕ การระบายทับฉากจิตรกรรมเดิม ฉากเวสสันดรชาดก ตอน กัณฑ์มหาราช..... ๓๖

๒๖ การใช้สีน้ำตาลในงานจิตรกรรม..... ๓๖

๒๗ เทคนิคการใช้สีอ่อนโดยการรองพื้นสีขาว (ตัวเสือ)
และการลงสีเข้มไม่รองพื้นสีขาว (ตัวสิงห์)..... ๓๗

๒๘ ภาพน้ำในอุดมคติ..... ๓๘

๒๙ เครื่องแต่งกายที่มีลักษณะร่วมกันระหว่างยืนเครื่องในการแสดงโขน
และเครื่องแต่งกายในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๔๑

๓๐ มงกุฎทรงสูงหรือชฎา ในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิต กรุงเทพฯ..... ๔๒

๓๑ บุคคลในฐานะกษัตริย์ที่ยังทรงพระเยาว์
งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ..... ๔๒

๓๒ บุคคลในฐานะเพศฤาษี งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๔๔

๓๓ รูปแบบมงกุฎทรงสูง งานจิตรกรรม พระตำหนักพุฒโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์..... ๔๕

๓๔ มงกุฎทรงสูงในยินเครื่องโขน รูปแบบเช่นเดียวกับมงกุฎในงานจิตรกรรม..... ๔๕

๓๕ เครื่องประดับศิราภรณ์ประเภทเกี้ยว
งานจิตรกรรมอุโบสถวัดช่องนนทรี(ซ้าย) งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม(ขวา)..... ๔๖

๓๖ การสวมใส่เกี้ยว แต่ไม่สวมใส่กะบังหน้าและกรรเจียกจร..... ๔๗

๓๗ เปรียบเทียบบุคคลชนชั้นกษัตริย์ในฐานะฤาษี (พระเวสสันดร)
และบุคคลธรรมดาฐานะฤาษี (ฤาษีอัตจุต)..... ๔๘

๓๘ ตัวพระในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิต กรุงเทพฯ..... ๔๘

๓๙ เครื่องประดับที่ตัวเทวดา งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ..... ๔๙

๔๐ เครื่องประดับในภาพเทพชุมนุม วัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี..... ๕๐

๔๑ เครื่องประดับในภาพวิฐูรชาดก งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ..... ๕๑

๔๒ ฉากเนมิราชชาดก งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ..... ๕๒

ภาพที่ **หน้า**

๔๓ กษัตริย์ทรงฉลองพระองค์ วัดใหม่เทพนิมิต กรุงเทพฯ..... ๕๒

๔๔ กษัตริย์ทรงฉลองพระองค์ จิตรกรรมพระอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ..... ๕๓

๔๕ นุ่งผ้าพิมพ์ลาย เปลือยท่อนบน..... ๕๗

๔๖ กลุ่มชาวบ้านที่นุ่งผ้าพิมพ์ลาย..... ๕๗

๔๗ การสวมใส่เพียงผ้านุ่ง เปลือยท่อนบน..... ๕๗

๔๘ ผ้าโพกศีรษะพรานป่า งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๕๘

๔๙ การห่มสไบเฉียง..... ๖๐

๕๐ ลายดอกกลมบนผ้าภูษาเทพชุมนุม งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิต กรุงเทพฯ..... ๖๒

๕๑ ลายดอกกลมบนผ้าภูษาเทพชุมนุม งานจิตรกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี..... ๖๒

๕๒ ลายดอกกลมบนผ้าภูษาเทพชุมนุม งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ..... ๖๒

๕๓ ผ้าพิมพ์ลายดอกกลม พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร..... ๖๒

๕๔ ลายดอกสี่กลีบบนผ้าภูษาเทพชุมนุม งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิต กรุงเทพฯ..... ๖๓

๕๕ ลายดอกสี่กลีบบนผ้าภูษาเทพชุมนุม งานจิตรกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี.... ๖๓

๕๖ ลายดอกสี่กลีบบนผ้าภูษาเทพชุมนุม งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ..... ๖๓

๕๗ ลายดอกสี่กลีบ ผ้าพิมพ์ภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร..... ๖๓

๕๘ ลายดอกกลมสลับดอกสี่กลีบ งานจิตรกรรม วัดใหม่เทพนิมิตร..... ๖๔

๕๙ ลายดอกกลมสลับดอกสี่กลีบ งานจิตรกรรม วัดใหญ่สุวรรณาราม..... ๖๔

๖๐ ลายดอกกลมสลับดอกสี่กลีบ งานจิตรกรรม วัดสุวรรณาราม..... ๖๔

๖๑ ผ้าพิมพ์ลายดอกกลมสลับดอกสี่กลีบ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร..... ๖๔

๖๒ ลายกุดั่น ผ้าภูษาเทพชุมนุม พระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๖๕

๖๓ ลายกุดั่น ผ้าภูษาเทพชุมนุม พระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม..... ๖๕

๖๔ ผ้าพิมพ์ลายกุดั่น พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร..... ๖๕

๖๕ ลายราชวัติ ผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม งานจิตรกรรม อุโบสถวัดใหม่ประชุมพล..... ๖๖

๖๖ ลายราชวัติ ผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม งานจิตรกรรม อุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม..... ๖๖

๖๗ ลายราชวัติบนผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม พระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๖๖

ภาพที่ **หน้า**

๖๘ ลายราชวัติ ผ้าพิมพ์ลายอย่าง พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร..... ๖๗

๖๙ ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม วัดใหม่เทพนิมิตร..... ๖๘

๗๐ ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม วัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ..... ๖๘

๗๑ ผ้าพิมพ์ลายอย่าง พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร..... ๖๘

๗๒ ลายก้านขด ผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม งานจิตรกรรม วัดใหม่เทพนิมิตร..... ๖๙

๗๓ ลายก้านขด ผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม งานจิตรกรรม วัดใหญ่สุวรรณาราม..... ๖๙

๗๔ ลายก้านขดในผ้าพิมพ์ลายอย่าง พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร..... ๖๙

๗๕ ผ้านุ่งลายเข้มขาบ งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๗๐

๗๖ ผ้านุ่งลายเข้มขาบ งานจิตรกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี..... ๗๐

๗๗ ผ้านุ่งลายเข้มขาบ งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ..... ๗๐

๗๘ ผ้านุ่งลายเข้มขาบ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร..... ๗๑

๗๙ ทรงผมของผู้ชายที่รับราชการ..... ๗๒

๘๐ ทรงผมบุคคลที่เป็นชาวบ้าน..... ๗๒

๘๑ เจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค)..... ๗๓

๘๒ ทรงผมประบ่า งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๗๓

๘๓ ฉัตรในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๗๖

๘๔ ฉัตรห้าชั้น(ซ้าย) และฉัตรเจ็ดชั้น(ขวา) พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร..... ๗๗

๘๕ ฉัตรสามชั้น งานจิตรกรรมวัดช่องนนทรี..... ๗๗

๘๖ ฉัตรสามชั้น งานจิตรกรรมวัดราชสิทธาราม..... ๗๗

๘๗ ฉัตรห้าชั้น งานจิตรกรรมวัดเกาะแก้วสุทธาราม..... ๗๘

๘๘ พักโบกแสดงฐานะของพระเวสสันดรและพระชาลี
ในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๗๙

๘๙ พัดโบก พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร..... ๗๙

๙๐ จามร พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร..... ๘๐

๙๑ จามรและพัดโบก งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ..... ๘๑

ภาพที่ **หน้า**

๙๒ ฉากจิตรกรรมการแบ่งฝ่ายหน้าและฝ่ายใน พระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๘๓

๙๓ พระบรมวงศานุวงศ์เพศหญิงแสดงถึงความเป็นฝ่ายใน
งานจิตรกรรมพระอุโบสถ วัดใหม่เทพนิมิตร..... ๘๓

๙๔ นางสนองพระองค์ดูแลกลุ่มนางใน ภาพจิตรกรรมพระอุโบสถ วัดใหม่เทพนิมิตร..... ๘๔

๙๕ กระบวนเสด็จพยุหยาตราทางสถลมารค
งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๘๕

๙๖ ภาพแสดงกระบวนกลอง งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๘๗

๙๗ ภาพแสดงกระบวนแตรสังข์ งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๘๘

๙๘ ภาพแสดงกระบวนขุนนาง งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๘๙

๙๙ ภาพแสดงกระบวนพราหมณ์ งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๙๐

๑๐๐ เครื่องคชาภรณ์ช้างต้น ในงานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๙๓

๑๐๑ เครื่องยศคชาภรณ์ช้างต้นแบบราชประเพณี..... ๙๓

๑๐๒ ชาวต่างชาติในฉากพุทธประวัติ ตอนมารผจญ
งานจิตรกรรมวัดเกาะแก้วสุทธาราม..... ๙๔

๑๐๓ ชาวต่างชาติในฉากมโหสถชาดก
งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม..... ๙๔

๑๐๔ ชาวต่างชาติในฉากนมัสการรอยพระพุทธบาท
งานจิตรกรรมตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์..... ๙๕

๑๐๕ ชาวต่างชาติในฉากมหาชนกชาดก
งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม..... ๙๕

๑๐๖ ชาวต่างชาติในฐานะทวารบาล นักสิทธิ์ วิทยาธร
งานลงรักปิดทองตู้พระธรรมภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (ซ้าย)
งานจิตรกรรมวัดไชยทิศ (ขวา)..... ๙๕

๑๐๗ ชาวตะวันตกในฉากมารผจญ งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๙๗

๑๐๘ ภาพของชาวตะวันตก งานจิตรกรรมวัดบางขุนเทียนนอก..... ๙๗

ภาพที่ **หน้า**

๑๐๙ ชาวมุสลิม งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ..... ๙๙

๑๑๐ ชาวมุสลิม งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ..... ๙๙

๑๑๑ หลักฐานภาพวาดของชาวตะวันตก..... ๑๐๑

๑๑๑ ชาวจีน งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ..... ๑๐๑

๑๑๒ ชาวจีนในฉากมารผจญ งานจิตรกรรมวัดชมพูเวก..... ๑๐๑

๑๑๓ ชาวจีนในฉากพุทธประวัติ งานจิตรกรรมวัดดุสิตาราม..... ๑๐๑

๑๑๔ บทบาทชาวจีนสะท้อนถึงการค้าขาย งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม..... ๑๐๒

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญแผนผัง

แผนผังที่ **หน้า**

๑ แผนผังวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ..... ๖

๒ แผนผังภายในพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร..... ๑๙

บทที่ ๑

บทนำ

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

งานจิตรกรรมในศิลปะไทยนั้น มักจะสะท้อนความเชื่อทางพุทธศาสนา โดยที่มักจะเขียนเกี่ยวกับ อดีตพุทธ พุทธประวัติ ชาดกและไตรภูมิ[๑] ตั้งแต่งานจิตรกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลางมาจนกระทั่งสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย พบว่างานจิตรกรรมมักจะมีการวางภาพในลักษณะที่มีแบบแผนเดียวกันคือ ด้านข้างพระประธานมีการวางภาพเทพชุมนุมไว้ด้านบนสุดเหนือช่องหน้าต่าง ในระหว่างช่องหน้าต่างนั้นเป็นการวางภาพเรื่องพุทธประวัติหรือชาดก ยกเว้นพุทธประวัติตอนมารผจญจะวางไว้ที่ด้านหน้าพระประธานและด้านหลังพระประธานเป็นภาพไตรภูมิ

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก งานจิตรกรรมฝาผนังยังคงคติระเบียบแบบแผนและรูปแบบการวาดต่อเนื่องจากสมัยกรุงศรีอยุธยา จนกระทั่งถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว งานจิตรกรรมเริ่มที่จะเปลี่ยนแปลงไป โดยได้รับอิทธิพลในการติดต่อกับต่างชาติมากขึ้น การเปลี่ยนแปลงของงานช่างในสมัยพระบาทสมเด็จนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเนื่องมาจากการที่มีชาวต่างชาติเข้ามามีบทบาทในไทยมากขึ้น นอกจากนั้นยังเป็นยุคที่เริ่มปรับเปลี่ยนเพื่อรับแนวคิดจากต่างประเทศ ดังนั้นงานจิตรกรรมในสมัยของพระบาทสมเด็จนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทั้งเป็นงานที่เขียนขึ้นใหม่และงานซ่อมแซมพระอุโบสถเก่ามีอิทธิพลของชาวต่างประเทศและเทคนิคที่เปลี่ยนแปลงไปจากงานจิตรกรรมสมัยก่อนหน้า

วัดใหม่เทพนิมิตรนั้นเป็นวัดที่มีการสร้างมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายแล้ว โดยพิจารณาจากงานสถาปัตยกรรมภายในวัดเช่น เจดีย์รายรอบพระอุโบสถ ซุ้มเสมารอบพระอุโบสถ อย่างไรก็ตามพระอุโบสถที่เป็นประธานของวัดใหม่เทพนิมิตรมีหลังคาซ้อน มีมุขโถงทางด้านหน้า เสาของมุขประดับบัวหัวเสาเป็นบัวแวง ปลายสะบัดของกลีบบัวน่าจะเป็นงานช่าง

---

[๑] สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ, **จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา** (กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, ๒๕๒๔), หน้า ๙.

สมัยกรุงเทพฯ แต่อาจจะเป็นแบบอย่างงานช่างสมัยกรุงศรีอยุธยาและถูกซ่อมแซมปรับปรุงใหม่ คราวบูรณะสมัยกรุงเทพฯ[๒] รูปแบบของงานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถนั้นกลับเป็นรูปแบบและเทคนิคการวาดแบบสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังนั้นงานจิตรกรรมจะต้องมีการซ่อมแซมและเขียนใหม่ในสมัยหลังโดยเปลี่ยนแปลงการแสดงออกของงานจิตรกรรม ซึ่งภาพที่วาดนั้นได้สะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรมของกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยมีความสัมพันธ์และอิทธิพลจากต่างชาติที่เข้ามาในสมัยนี้

จากผลการค้นคว้าวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวัดใหม่เทพนิมิตรที่ผ่านมา ได้มีการศึกษางานจิตรกรรมที่วัดใหม่เทพนิมิตรไว้ โดย อาจารย์ น ณ ปากน้ำ ได้กล่าวถึงงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรโดยที่ให้น้ำหนักเฉพาะด้านคุณค่าของรูปแบบและความงามเป็นสำคัญ โดยยังเชื่อว่าจิตรกรรมที่วัดใหม่เทพนิมิตรนี้เป็นจิตรกรรมที่เขียนขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นส่วนมาก ซึ่งการกำหนดอายุของภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่จากรูปแบบสถาปัตยกรรมที่พบภายนอกและเปรียบเทียบกับจิตรกรรมวัดช่องนนทรี ในส่วนของภาพจิตรกรรมที่มีการเขียนเพิ่มเติมและการใช้เทคนิคที่แตกต่างจากรูปแบบจิตรกรรมสมัยอยุธยาที่ปรากฏที่วัดใหม่เทพนิมิตรนั้น ได้ให้ความคิดเห็นว่าเขียนขึ้นในสมัยหลังโดยการเปรียบเทียบกับสมุดข่อย วัดหัวกระบือ[๓]

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. สันติ เล็กสุขุม ได้กล่าวถึงงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรเพิ่มเติมจากการค้นคว้าวิจัยของอาจารย์ น ณ ปากน้ำ โดยเพิ่มเติมงานจิตรกรรมที่เขียนเพิ่มเติมในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยกล่าวถึงจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรที่มีลักษณะการเขียนโดยการหยิบยืมรายละเอียดประกอบฉากอย่างศิลปะจีนเช่น ภาพต้นไม้ หรือภาพสุนัขแบบจีน เป็นต้น ซึ่งทำให้สันนิษฐานว่าเป็นงานจิตรกรรมในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว[๔]

---

[๒] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓ ความคิดปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๔๘), หน้า ๓๕.

[๓] น ณ ปากน้ำ, **ชุดจิตรกรรมไทยประเพณี วัดใหม่เทพนิมิตร**, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๒๖.), หน้า ๔๑-๔๓.

[๔] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓ ความคิดปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๔๘), หน้า ๓๔-๓๙.

คุณชมพูนุช ประศาสน์เศรษฐ ได้กล่าวถึงงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรในด้านของเทคนิคการเขียนและสีที่ใช้ในงานจิตรกรรมรวมถึงโครงสร้างชั้นสีของงานจิตรกรรม ซึ่งจากการศึกษานั้นพบว่าผงสีที่ใช้ในงานจิตรกรรมที่พระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร ส่วนใหญ่เป็นสีที่ทนทานยกเว้นผงสีที่มีตะกั่วเป็นองค์ประกอบ ซึ่งหากอยู่ในอากาศที่มีมลพิษของกำมะถัน ผงสีจะเปลี่ยนเป็นสีดำ ส่วนผงสีอินทรีย์ที่พบนั้นจะไม่คงทนเมื่อโดนแสง จากการศึกษาพบว่ายังขาดในเรื่องของการกำหนดอายุและการเขียนเพิ่มเติมของงานจิตรกรรมที่เห็นได้อย่างเด่นชัด ส่วนการศึกษาเปรียบเทียบนั้นพบเพียงการศึกษาเปรียบเทียบกับจิตรกรรมที่พระปรางค์ วัดมหาธาตุ ราชบุรี ซึ่งมีอายุต่างกันอย่างมาก[๕]

ซึ่งจากการค้นคว้าวิจัยที่ผ่านมานั้น ไม่มีผู้ใดที่ศึกษาถึงภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมซึ่งปรากฏให้เห็นที่วัดใหม่เทพนิมิตรแต่อย่างใด ดังนั้นจึงมีแนวคิดในการศึกษางานจิตรกรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงด้านสังคมและวัฒนธรรม รวมไปถึงอิทธิพลของต่างประเทศอาทิ การแต่งกายของตัวละครที่แตกต่างจากตัวละครต่างๆในฉากพระมหาชนก ที่ปรากฏในงานจิตรกรรม เพื่อเป็นมิติใหม่ในการศึกษาจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

ข้อสมมุติฐานการศึกษา

๑. จิตรกรรมฝาผนังที่วัดใหม่เทพนิมิตรน่าจะเป็นงานที่เขียนขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาพร้อมกับงานสถาปัตยกรรมอื่นๆ แต่เมื่อมาทำการศึกษาแล้ว พบว่าเป็นงานที่มีการซ่อมแซมมาต่อเนื่องโดยสะท้อนออกมาในรูปแบบการวาดและสีที่ใช้ในงานจิตรกรรม นอกจากนั้นยังพบว่ามีภาพกาก ฉากประกอบเรื่องราวที่มีลักษณะที่มีความสัมพันธ์กับงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ ๓

๒. จิตรกรรมฝาผนังที่วัดใหม่เทพนิมิตรเป็นงานที่สะท้อนถึงสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งรูปแบบที่ปรากฏในส่วนของภาพที่เป็นรายละเอียดนั้นคงเป็นงานเขียนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ งานจิตรกรรมจึงสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในสมัยรัตนโกสินทร์

---

[๕] ชมพูนุช ประศาสน์เศรษฐ, **รายงานการวิจัย เรื่อง การศึกษาผงสีและโครงสร้างชั้นสีของจิตรกรรมฝาผนังที่วัดใหม่เทพนิมิตร ธนบุรี**, (ม.ป.ท.: ศูนย์วิจัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๒.), หน้า ๕๘-๖๑.

ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา

๑. เพื่อศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังอันสะท้อนถึงสังคมและวัฒนธรรมที่วัดใหม่เทพนิมิตร

๒. เพื่อศึกษาเปรียบเทียบงานจิตรกรรมฝาผนังที่วัดใหม่เทพนิมิตรกับงานจิตรกรรมที่มีอายุใกล้เคียงกัน

๓. เพื่อศึกษาความเปลี่ยนแปลงของงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ ๓

ขอบเขตการศึกษา

ศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังที่วัดใหม่เทพนิมิตร ที่สะท้อนถึงสังคมและวัฒนธรรม นอกจากนั้นยังนำไปเปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมฝาผนังที่เกี่ยวข้อง

ขั้นตอนการศึกษา

๑. เก็บข้อมูลเอกสาร โดยรวบรวมข้อมูลทางด้านเอกสารที่เกี่ยวข้องและมีประโยชน์ต่อการศึกษาได้แก่ พงศาวดาร บันทึกของชาวต่างชาติ หนังสือ และผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นอกจากนั้นยังรวบรวมข้อมูลในด้านงานสถาปัตยกรรมและงานจิตรกรรมฝาผนังที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา

๒. เก็บข้อมูลภาคสนาม โดยสำรวจและถ่ายภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ทำการศึกษา

๓. ดำเนินการศึกษา โดยวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังที่ทำการศึกษาและนำไปเปรียบเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังในแหล่งอื่นที่เกี่ยวข้อง

๔. สรุปและนำเสนอผลการศึกษา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. เข้าใจถึงงานจิตรกรรมฝาผนังที่สะท้อนสังคมและวัฒนธรรม ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๒. เข้าใจถึงความเปลี่ยนแปลงของงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ต่อเนื่องมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๓. เป็นแนวทางในการศึกษาสำหรับผู้ที่สนใจศึกษาประเด็นที่เกี่ยวข้องต่อไปในอนาคต

บทที่ ๒

วัดใหม่เทพนิมิตร : สถาปัตยกรรมภายในวัดและจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ

วัดใหม่เทพนิมิตรเป็นวัดที่ตั้งอยู่บริเวณชุมชนบางจากแต่เดิมมา โดยอยู่บริเวณปากคลองบางจาก จากการศึกษาพบว่าเป็นวัดที่มีอายุอยู่ในช่วงรอยต่อของกรุงศรีอยุธยาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ และมีการซ่อมแซมเพิ่มเติมในภายหลัง

๑. ประวัติและงานสถาปัตยกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

วัดใหม่เทพนิมิตรสันนิษฐานว่าสร้างราวพุทธศักราช ๒๓๐๐ โดยชาวบ้านที่อพยพหนีภัยสงครามมาจากกรุงศรีอยุธยาอยู่รวมกันเป็นชุมชนและได้สร้างวัดเพื่อเป็นจุดรวมใจของชุมชน[๖] วัดแห่งนี้ตั้งอยู่บริเวณคลองบางจากติดกับวัดภคินีนาถ โดยประวัติการสร้างวัดใหม่เทพนิมิตรนั้นไม่ปรากฏหลักฐานชั้นต้นอย่างชัดเจน มีเพียงแต่คำบอกเล่าแบบมุขปาฐะเท่านั้น ดังนั้นการกำหนดอายุของวัดใหม่เทพนิมิตรนี้ จึงกำหนดจากลักษณะทางสถาปัตยกรรมภายในวัดใหม่เทพนิมิตร อันประกอบด้วยพระอุโบสถอันเป็นประธานของวัด เจดีย์ทรงเครื่องอยู่ประจำมุมทั้งสี่ทิศ และซุ้มสีมา เป็นต้น ซึ่งจะนำไปสู่การกำหนดอายุของจิตรกรรมได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น

๑.๑ แผนผังวัดใหม่เทพนิมิตร

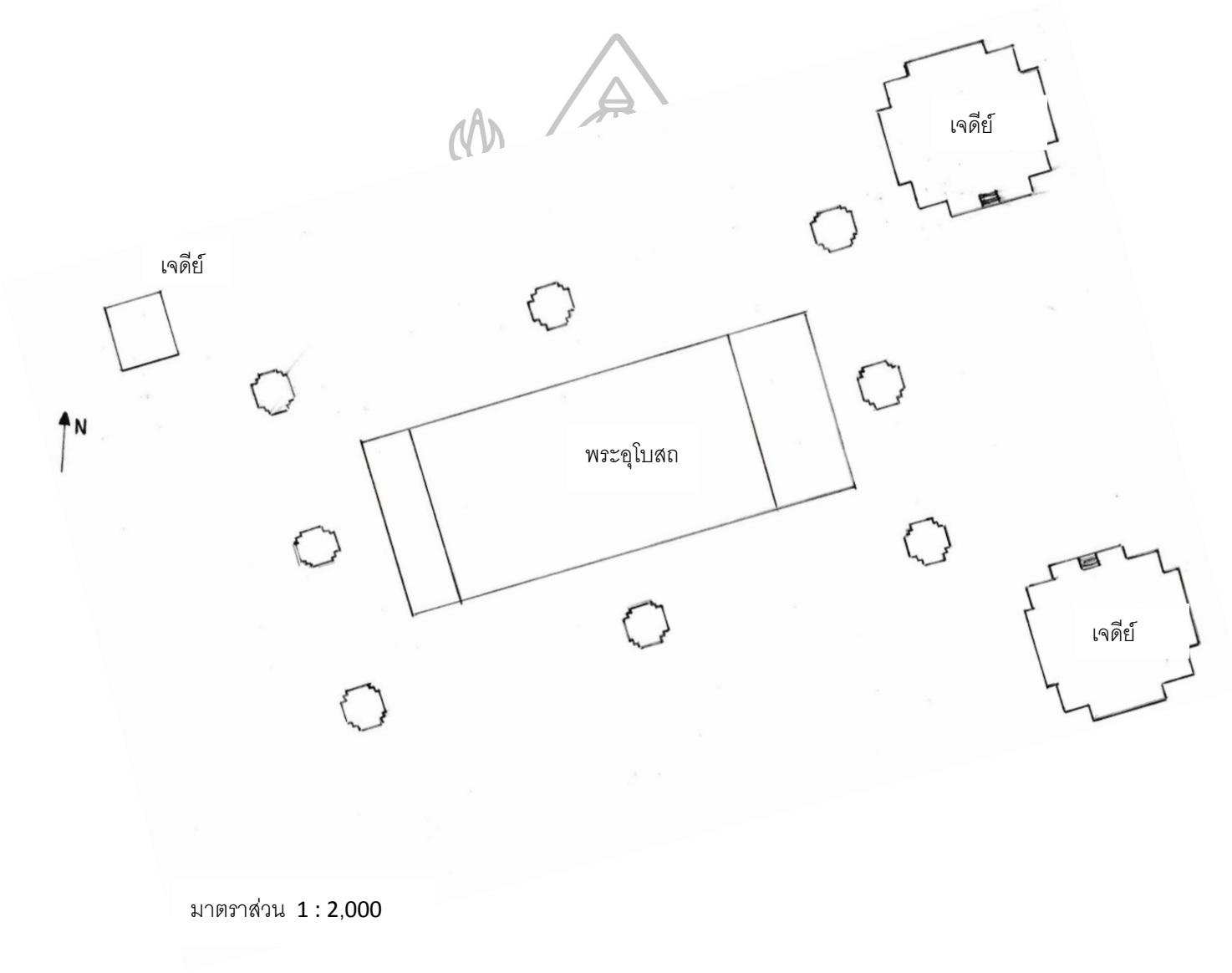
จากลักษณะแผนผังที่ใช้พระอุโบสถเป็นประธานของวัดนั้นน่าจะเป็นสมัยปลายกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ด้วยลักษณะของแผนผังวัดในสมัยอยุธยาตอนปลายที่มีระบบการสร้างวัดโดยลดความสำคัญของเจดีย์ประธานโดยการเปลี่ยนมาให้ความสำคัญกับพระอุโบสถแทนและลดขนาดของเจดีย์นั้นมีขนาดเล็กลงเป็นเจดีย์องค์เล็กๆเท่านั้น[๗] (แผนผังที่ ๑) จากรูปแบบการสร้างวัดดังกล่าวนั้นพบว่ามีวัดที่มีรูปแบบแผนผังที่ยังมีการนิยมสร้างและใช้งานมาจนถึง

---

[๖] กรมศาสนา, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, เล่ม ๒, (พระนคร; โรงพิมพ์การศาสนา, ๒๕๒๖.), หน้า ๓๔๙.

[๗] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน**, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๔๒.), หน้า ๕๐. และ ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๕๑.), หน้า ๔๒.

ปัจจุบัน เช่น วัดเบญจมบพิตร วัดเทพกุญชร กรุงเทพฯ เป็นต้น ซึ่งวัดเหล่านี้ล้วนใช้พระอุโบสถเป็นประธานของวัดทั้งสิ้น



แผนผังที่ ๑ แผนผังวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ

๑.๒ พระอุโบสถ

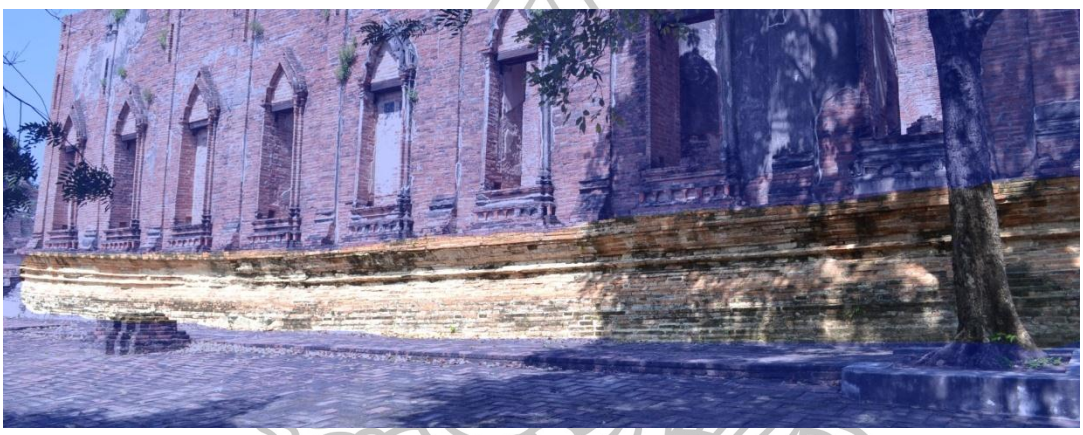
พระอุโบสถมีลักษณะเป็นอาคารหลังคาคลุมก่อผนังทึบ ด้านหน้าและด้านหลังมีสองประตู ลักษณะของอาคารเป็นลักษณะการหย่อนท้องช้างหรือแอ่นท้องสำเภา ลักษณะโครงสร้างของพระอุโบสถนั้นใช้ผนังในการรับน้ำหนักชั้นหลังคา เทคนิคที่ใช้ผนังเป็นโครงสร้างในการรับชั้นหลังคานั้นเริ่มในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชซึ่งเป็นระบบการรับน้ำหนักที่ได้รับมาจากชาติตะวันตกมาปรับใช้กับพระอุโบสถแบบอาคารประเพณีที่เคยสร้างกันมา[๘] ตัวอาคารจึงเริ่มเปลี่ยนแปลงไป รูปทรงขยายกว้าง หลังคาลาดต่ำลง ผนังที่สูงชะลูดผนังสอบอย่างแบบบาง หลังที่นอกจะซ้อนกันหลายชั้นแล้ว ก็ยื่นชายคาหรือปีกนกในลักษณะที่ต่อเนื่องออกล้ำผนังโดยรอบ[๙] (ภาพที่ ๑)

ภาพที่ ๑ หน้าบันพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร

[๘] อานนท์ เรืองกาญจนวิทย์, “การออกแบบพระอุโบสถและพระวิหารแบบไทยประเพณี สมัยอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. ๒๑๗๓ – ๒๓๑๐)” (ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๕), หน้า ๘๐.

[๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๑.

จากชั้นฐานของพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรพบว่า ตัวอาคารจะตั้งอยู่บนฐานสิงห์และฐานปัทม์ที่แอ่นโค้ง(ภาพที่ ๔) เรียกว่าการสร้างแบบแอ่นท้องช้างหรือแอ่นโค้งสำเภาอันเป็นรูปแบบที่สร้างกันของพระอุโบสถในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย โดยพบกันในวัดที่สร้างในสมัยอยุธยา ได้แก่ วัดกุฎีดาว วัดสุวรรณาราม จังหวัดอยุธยา เป็นต้น (ภาพที่ ๒, ภาพที่ ๓) ซึ่งแตกต่างจากวัดในสมัยรัตนโกสินทร์ที่การสร้างชั้นฐานนั้นไม่ได้เป็นแบบแอ่นท้องช้างแล้ว เช่น พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม พระที่นั่งพุทธไธสวรรค์



ภาพที่ ๒ ภาพแสดงชั้นฐานพระอุโบสถวัดกุฎีดาว พระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ ๓ ภาพแสดงชั้นฐานวัดสุวรรณาราม พระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ ๔ ภาพแสดงชั้นฐานพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ

ส่วนหลังคาของพระอุโบสถมีลักษณะเป็นหลังคาซ้อน เครื่องประกอบหลังคาเป็นงานที่สร้างใหม่เมื่อคราวบูรณะ หน้าบันประดับด้วยลายเทพพนมที่มีลายช่อหางโตและก้านต่อดอกที่มีลักษณะของกระหนกเปลว ซึ่งเริ่มมีการใช้ในสมัยอยุธยาตอนปลายนั้นน่าจะมีที่มาจากงานมุข ซึ่งมีการลดขนาดของก้านลงและเน้นปลายกระหนกให้มากขึ้น มองแล้วคล้ายเปลวไฟ[๑๐] ซึ่งสมัยรัตนโกสินทร์ยังคงมีการสืบทอดรูปแบบของหน้าบันที่เป็นแบบแผนในช่วงที่มีการรื้อฟื้นงานศิลปกรรมอย่างอยุธยากลับมาใหม่ ตัวอย่างที่ยังคงแสดงให้เห็นในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้แก่ หน้าบันของพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นต้น ด้านล่างของหน้าบันประกอบด้วยลายกระจังอันเป็นลักษณะที่สืบทอดมาจากสมัยอยุธยาเช่นเดียวกัน (ภาพที่ ๕)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

๑๐ สันติ เล็กสุขุม, **ลวดลายปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. ๒๑๗๒-๒๑๓๐)**, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์ปริ้นติ้งกรุ๊ป, ๒๕๓๒.), หน้า ๗๐-๗๑.

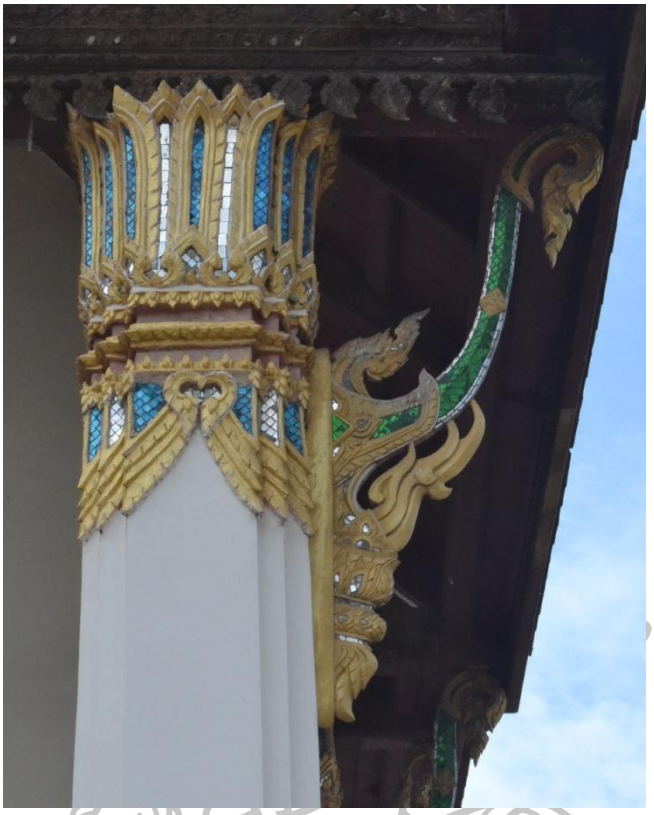
ภาพที่ ๕ ลายเทพพนมบนหน้าบันพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิต

พระอุโบสถมีมุขโถงทางด้านหน้า เสาของมุขประดับบัวหัวเสาเป็นบัวแวงมีลักษณะของปลายสะบัดของกลีบบัวน่าจะเป็นงานช่างสมัยกรุงเทพฯ แต่อาจจะเป็นแบบอย่างงานช่างสมัยกรุงศรีอยุธยาและถูกซ่อมแซมปรับปรุงใหม่คราวบูรณะสมัยกรุงเทพฯ[๑๑] ซึ่งจากการศึกษาบัวแวงที่วัดใหม่เทพนิมิตรนี้มีลักษณะคล้ายกับกลีบบัววัดพระศรีรัตนศาสดาราม คือเป็นกลีบบัวที่ทำเป็นกลีบบัวเรียวยาวและมีส่วนปลายสะบัดเล็กน้อย ลักษณะของบัวแวงนี้เรียกว่า บัวแบบคล้ายใบดาบ ซึ่งมีวิวัฒนาการมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย[๑๒] (ภาพที่ ๖)

---

[๑๑] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓ ความคิดปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๔๘), หน้า ๓๕.

[๑๒] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๕๖.), หน้า ๑๒๙.



ภาพที่ ๖ หัวเสาและคันทวย พระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ

คันทวยของวัดใหม่เทพนิมิตรเป็นลักษณะของคันทวยที่มีขนาดเล็กส่วนโคนใหญ่และมีปลายเรียว ลักษณะที่บอบบางจนเช่นนี้นั้นเป็นงานประดับมากกว่าการใช้งานเพื่อรับน้ำหนักชายคาอย่างแท้จริง ลักษณะของคันทวยเช่นนี้เป็นงานช่างที่สร้างในสมัยอยุธยาตอนปลาย ตัวอย่างงานที่มีความใกล้เคียงได้แก่ คันทวยที่มุขหลัง พระอุโบสถวัดศาลาปูน[๑๓] อย่างไรก็ตาม ศ.ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ได้กล่าวว่ารูปแบบของคันทวยนั้นในสมัยรัตนโกสินทร์มีวิวัฒนาการที่ต่างไปจากงานช่างในสมัยอยุธยาแล้ว คือคันทวยจะมีขนาดเล็กส่วนโคนใหญ่ปลายเรียว มีลักษณะที่บอบบางมากกว่าในสมัยอยุธยา จนดูแล้วเหมือนงานประดับมากกว่าจะเป็นส่วนที่รองรับน้ำหนักชายคาอย่างแท้จริง[๑๔](ภาพที่ ๖) เช่น คันทวยพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม คันทวยวัดสระเกศฯ เป็นต้น ดังนั้นหากกำหนดอายุจากคันทวยแล้วนั้น รูปแบบคันทวยที่วัดใหม่เทพนิมิตรมีลักษณะของลายและลักษณะคดกริชของคันทวยที่คล้ายกันอย่างมากระหว่างคันทวยแบบอยุธยา

---

[๑๓] ดูรายละเอียดใน ขวัญภูมิ วิไลวัลย์, “ลำดับวิวัฒนาการของทวยรูปคดกริชในงานศิลปกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา,” **เมืองโบราณ** ๓๕, ๓ (กรกฎาคม – กันยายน ๒๕๕๒)

[๑๔] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่างสมัยพระนั่งเกล้าฯ**, หน้า ๑๒๘ - ๑๒๙.

ตอนปลายและคันทวยแบบรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยคันทวยที่วัดใหม่เทพนิมิตรนั้นมีเป็นงานซ่อมแซมในสมัยหลัง แต่ยังคงรูปแบบดังเดิม

ซึ่งจากรูปแบบทั้งหมดของพระอุโบสถนั้นอาจสรุปได้ว่ามีความเป็นไปได้ที่พระอุโบสถนั้นเป็นงานที่สร้างมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายและน่าจะมีการซ่อมแซมในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นอีกคราวหนึ่ง อย่างไรก็ตามพบหลักฐานที่น่าจะกำหนดอายุของพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรได้คือลักษณะการสร้างของชั้นฐานพระอุโบสถแบบแอ่นท้องช้าง ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของงานสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย ไม่พบการสร้างในสมัยรัตนโกสินทร์ อาจทำให้กำหนดอายุได้ว่าพระอุโบสถวัดสร้างในสมัยอยุธยาตอนปลายและได้รับการบูรณะอีกคราวหนึ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๑.๓ เจดีย์บริวาร

โดยรูปแบบของเจดีย์ทรงเครื่องรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้นจะเป็นรูปแบบที่สืบเนื่องมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่เนื่องจากเจดีย์รูปแบบนี้มีรูปแบบและลักษณะที่ใกล้เคียง ทำให้ไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนว่าเป็นงานที่สร้างขึ้นในสมัยใด ซึ่งโดยตำแหน่งของเจดีย์ทรงเครื่องที่วัดใหม่เทพนิมิตรนี้(ภาพที่ ๗) เป็นเจดีย์ประจำมุมของวัด จึงน่าจะสร้างพร้อมกับพระอุโบสถซึ่งแผนผังลักษณะนี้เป็นแผนผังจากสมัยอยุธยา โดยที่เจดีย์ประจำมุมที่วัดอาจจะมีการบูรณปฏิสังขรณ์ภายหลังก็เป็นได้ จากการศึกษาพบว่ารูปแบบเจดีย์ประจำมุมด้านหน้าพระอุโบสถสององค์และเจดีย์ประจำมุมด้านหลังพระอุโบสถอีกสององค์นั้น ไม่ได้มีรูปแบบเดียวกัน ถึงแม้ว่าลักษณะการสร้างจะเป็นเจดีย์ทรงเครื่องเหมือนกันก็ตาม รูปแบบของเจดีย์สององค์ด้านหน้าพระอุโบสถนั้น เป็นเจดีย์ประจำมุมในผังสี่เหลี่ยมเพิ่มมุม ชั้นฐานขาสิงห์ในระดับของพื้นดินซึ่งชุดฐานเขียงหายไป คาดว่าน่าจะอยู่ใต้ระดับพื้นดิน

ลักษณะโดยทั่วไปของเจดีย์ทรงเครื่องด้านหน้าพระอุโบสถที่วัดใหม่เทพนิมิตรนี้ ชั้นฐานของเจดีย์นั้นมีการก่ออิฐต่อเป็นชั้นประทักษิณ แต่มีขนาดเล็กจนไม่สามารถที่จะทำการประทักษิณได้ จากฐานประทักษิณนั้นได้สร้างฐานเขียงรองรับด้วยชุดฐานสิงห์จำนวนสองฐาน ในชั้นสุดท้ายสร้างเพียงฐานขาสิงห์ ไม่สร้างท้องไม้และฐานบัวหงายซึ่งขัดกับรูปแบบโดยทั่วไปของ

เจดีย์ทรงเครื่องซึ่งมักจะสร้างส่วนฐานที่มีชุดฐานสิงห์สามฐานลดหลั่นเป็นชุดเป็นแบบแผนของเจดีย์ทรงเครื่องสมัยอยุธยาทุกองค์[๑๕] ต่อจากฐานขาสิงห์บัวลูกแก้วอกไก่รองรับบัวทรงคลุ่มโดยส่วนองค์ระฆังและส่วนยอดได้หักหายไปแล้ว จากการสร้างเจดีย์ที่มีชุดฐานสิงห์เพียงสองฐาน ไม่พบว่ามีการสร้างเจดีย์ในระบบเช่นนี้ในเจดีย์ทรงเครื่องสมัยอยุธยา ดังนั้นจึงน่าจะมีสร้างหรือบูรณะเพิ่มเติมในสมัยรัตนโกสินทร์ อันชุดฐานสิงห์สองฐานนั้นน่าจะเป็นระบบที่คลี่คลายจากต้นแบบแล้ว (ภาพที่ ๗)

ในส่วนของเจดีย์ประจำมุมด้านหลังพระอุโบสถนั้นมีลักษณะที่แตกต่างออกไปจากเจดีย์ประจำมุมที่ด้านหน้าพระอุโบสถ โดยลักษณะแล้วนั้นเจดีย์ประจำมุมที่ด้านหลังพระอุโบสถได้ชำรุดทรุดโทรมอย่างมาก แต่ว่ายังพอที่จะเห็นได้ว่าเป็นการสร้างเป็นเจดีย์ทรงเครื่องอยู่ ขนาดของเจดีย์มีขนาดย่อมกว่าเจดีย์ประจำมุมด้านหน้า ไม่มีการสร้างพนักอย่างเจดีย์ประจำมุมด้านหน้า ชุดฐานสิงห์ปรากฏในชั้นที่สองจนถึงชั้นฐานขาสิงห์ชั้นที่สามรองรับบัวทรงคลุ่ม ส่วนองค์ระฆังและส่วนยอดได้หักหายไป ในส่วนของชั้นฐานที่พังทลายไป โดยความสูงของเจดีย์ที่อยู่เหนือระดับพื้นดินแล้ว (ภาพที่ ๗) มีความเป็นไปได้ว่าเป็นเจดีย์ทรงเครื่องที่มีชุดฐานสิงห์ลดหลั่นกันสามฐาน ซึ่งเป็นแบบแผนในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยเจดีย์สมัยอยุธยาที่ฐานสิงห์ที่สามไม่มีชั้นเชิงบาตรคั่นระหว่างชั้นฐานสิงห์และบัวทรงคลุ่มนั้นได้แก่ เจดีย์ทรงเครื่อง หมายเลข ๗ วัดภูเขาทอง ซึ่งสร้างคราวบูรณะในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ[๑๖] อีกองค์หนึ่งคือ เจดีย์ทรงเครื่อง วัดเชิงท่า

[๑๕] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน**, หน้า ๑๐๘.

[๑๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า๑๐๘.

ภาพที่ ๗ เจดีย์ประจำมุมด้านหน้าพระอุโบสถ(ภาพซ้าย) และ เจดีย์ประจำมุมด้านหลังพระอุโบสถ(ภาพขวา)

๑.๔ ซุ้มสีมา

ซุ้มสีมาของวัดใหม่เทพนิมิตรนั้น ปรากฏเฉพาะในส่วนกลางถึงส่วนยอดของซุ้มสีมาเท่านั้น ในส่วนฐานของซุ้มสีมานั้นอยู่ภายในระดับพื้นดิน โดยลักษณะของซุ้มสีมาเป็นการสร้างแบบทรงปราสาทจตุรมุขโดยมียอดเป็นเจดีย์ทรงเครื่องขนาดย่อมประดับเป็นยอดของซุ้มสีมา (ภาพที่ ๘) การเจาะช่องที่มองเห็นทั้งสี่ด้านอาจเป็นข้อสังเกตของการพัฒนาการจากที่เป็นซุ้มสีมาทรงกูบช้างที่มองเห็นได้สองด้านมาเป็นการช่องมองเห็นทั้งสี่ด้าน ตัวอย่างที่พบ ได้แก่ ซุ้มสีมาวัดสระเกศฯ เป็นต้น[๑๗] ลักษณะของการสร้างแบบทรงปราสาทจตุรมุขนั้นพบว่าเป็นงานในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซุ้มสีมาทรงปราสาทจตุรมุขเป็นการประยุกต์แนวความคิดเรื่องซุ้มสีมาและอาคารทรงปราสาทมาใช้อย่างแท้จริง ซึ่งอาจจะมีมาแล้วตั้งแต่รัชกาลที่ ๑ หรืออาจจะสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ ซุ้มสีมาลักษณะดั่งกล่าวอาจจะกล่าวได้ว่าเป็นความนิยมของช่างในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ดั่งพบว่า ซุ้มสีมาที่มีการสร้างแบบจตุรมุขมีอยู่ที่วัดพระศรีรัตนมหาธาตุโดยเป็นการสร้างซุ้มสีมาที่เจาะช่องให้เห็นใบสีมาทั้งสี่ด้าน หากกำหนดอายุจากลักษณะการเจาะช่องและลักษณะงานช่างซุ้มสีมาที่วัดใหม่เทพนิมิตรนั้น อาจจะกำหนดลงไปได้ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

[๑๗] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่างสมัยพระนั่งเกล้าฯ**, หน้า ๑๐๔.

ตอนต้น ซึ่งแตกต่างกับลักษณะของใบสีมาของวัดที่ น ณ ปากน้ำ กล่าวว่าใบสีมาที่วัดใหม่เทพนิมิตรนั้นมีลักษณะที่เปรียบได้กับใบสีมาช่วงต้นของสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย[๑๘]ซึ่งใบสีมาที่วัดใหม่เทพนิมิตรนั้นอาจจะมีมาตั้งแต่การสร้างวัดหรืออาจจะมีการเคลื่อนย้ายมาจากที่อื่นและมีการสร้างซุ้มสีมาเพิ่มเติมในภายหลัง

ภาพที่ ๘ ซุ้มสีมาภายในวัดใหม่เทพนิมิตร

๑.๕ สรุปรูปแบบสถาปัตยกรรมภายในวัดใหม่เทพนิมิตร

จากลักษณะโดยรวมของสถาปัตยกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรนั้นพบว่ามีการสร้างมาในสมัยอยุธยาตอนปลาย ลักษณะที่สำคัญที่ปรากฏว่าเป็นการสร้างในสมัยอยุธยาตอนปลายนั้นคือการสร้างฐานพระอุโบสถเป็นแบบการหย่อนท้องช้างหรือแอ่นท้องสำเภา โดยไม่พบว่าลักษณะการสร้างดั่งเช่นนี้ปรากฏในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ อย่างไรก็ตามองค์ประกอบสถาปัตยกรรมอื่นๆยังมี

[๑๘] ดูรายละเอียดใน น ณ ปากน้ำ, **ศิลปบนใบเสมา**, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, ๒๕๒๔.), หน้า ๕๒-๕๓.

ความก้ำกึ่งว่าเป็นสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายหรือกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น สิ่งที่บอกได้อย่างชัดเจนว่ามีการซ่อมในสมัยรัตนโกสินทร์คือบัวแวงที่เป็นฝักคล้ายดาบซึ่งเป็นงานช่างกรุงรัตนโกสินทร์

ในส่วนเจดีย์นั้นพบว่ามีรูปแบบการสร้างของเจดีย์ทรงเครื่องที่คลี่คลายจากรูปแบบเดิม กล่าวคือ มีฐานสิงห์เพียงสองชั้นเท่านั้น ซึ่งขัดกับรูปแบบของเจดีย์ทรงเครื่องที่จะต้องมีฐานสิงห์สามชั้นด้วยกัน โดยที่เจดีย์น่าจะเป็นการบูรณะในภายหลัง ในส่วนของซุ้มสีมาพบว่า มีการสร้างซุ้มสีมาแบบจตุรมุขเจาะช่องทั้งสี่ด้าน ซึ่งพบว่าเป็นรูปแบบของการสร้างซุ้มสีมาในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๒. งานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ

งานจิตรกรรมไทยประเพณีโบราณมีหลักฐานที่ชัดเจนตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นต้นมา โดยมากจะเขียนขึ้นโดยอ้างอิงเนื้อหาจากวรรณคดีเนื่องในศาสนา[๑๙] ซึ่งจิตรกรรมในประเทศไทยนั้นส่วนใหญ่แล้วมักจะอ้างอิงเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาพุทธอันแสดงถึงอิทธิพลของศาสนาที่มีมากในดินแดนไทย คัมภีร์ที่มีอิทธิพลต่องานจิตรกรรมดังกล่าว ได้แก่ พระไตรปิฎก อรรถกถาชาดก ๕๕๐ พระชาติ ไตรภูมิพระร่วง ปฐมสมโพธิกถา เป็นต้น โดยจะเลือกเอาเรื่องราวที่เกี่ยวกับพุทธประวัติตอนสำคัญและพระชาติที่สำคัญในชาดก มาแสดงในงานจิตรกรรม

เทคนิคการวาดเขียนภาพในสมัยสุโขทัย อยุธยาตอนต้นนั้นไม่ได้มีความแตกต่างกันมากนัก คือ ใช้การเขียนที่ใช้สีอย่างจำกัด ได้แก่ สีแดง สีดำ และใช้แผ่นทองคำเปลวปิดผิวเนื้อของตัวภาพเป็นสีทอง[๒๐]เป็นต้น สีที่ใช้เป็นสีฝุ่นเน้นการตัดเส้นให้ภาพต่างๆมีความคมชัดและโดดเด่นขึ้น การจัดองค์ประกอบภาพเน้นตัวละครสำคัญเพียงเพื่อสื่อถึงเรื่องราว ไม่มีความนิยมที่จะเขียนรายละเอียดมากเท่าใดนัก ต่อมาในสมัยอยุธยาตอนปลายแม้ว่าจะยังคงสืบทอดความนิยมต่างๆมาจากการเขียนในสมัยก่อนหน้า แต่มีความพยายามที่จะเพิ่มเติมรายละเอียดของ

---

[๑๙] สันติ เล็กสุขุม, “จากจิตรกรรมแบบแผนประเพณี มาเป็นจิตรกรรมร่วมสมัยในปัจจุบัน(ตอนที่ ๑)”, .ใน **ลีลาไทย เพื่อความเข้าใจความคิดเห็นของช่างโบราณ**, (กรุงเทพฯ: บริษัท มติชน จำกัด, ๒๕๔๖.), หน้า ๕๑.

[๒๐] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน**, หน้า ๑๗๘.

เรื่องราวให้มากยิ่งขึ้น เมื่อรายละเอียดของเรื่องราวมากขึ้นนั้นก็จะส่งผลต่อเทคนิคและสีที่มากขึ้น เพื่อความสุนทรียภาพของงานจิตรกรรม สีที่ถูกใช้เพิ่มเข้ามา ได้แก่ สีเขียว สีเหลือง[๒๑] เป็นต้น

งานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ ๑ และรัชกาลที่ ๒ นั้นน่าจะเป็นงานจิตรกรรมที่ยังคงสืบเนื่องรูปแบบ คติ และความคิดมาจากสมัยอยุธยาตอนปลายอยู่ ก่อนที่จะมีการเปลี่ยนแปลงความคิดในงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ ๓ ที่มีการบูรณะพระอารามครั้งใหญ่ จึงทำให้งานจิตรกรรมส่วนหนึ่งได้รับการบูรณะไปด้วย[๒๒] งานที่ยังคงเหลืออยู่นั้นลักษณะของงานจะมีลักษณะของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี

จิตรกรรมไทยประเพณีที่ปรากฏมาก่อนแล้วนั้นสามารถที่จะจำแนกลักษณะและรูปแบบที่สำคัญที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากจิตรกรรมในดินแดนอื่นๆ จึงขอสรุปความจากผู้เชี่ยวชาญงานจิตรกรรมไทย ได้แก่ คุณวรรณิภา ณ สงขลา จากหนังสือ จิตรกรรมไทยประเพณี[๒๓]

๑. จิตรกรรมส่วนใหญ่เขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาว (Tempera Technique) ทั้งที่เขียนบนผนังปูน ผ้า ไม้ หรือวัสดุอื่นๆ การเขียนต้องมีการเตรียมพื้น เทคนิคสีและปูนที่แห้งช้าจึงเหมาะกับงานเขียนจิตรกรรมไทยเพราะต้องการความประณีต

๒. จิตรกรรมเขียนขึ้นจากความคิดที่เป็นมโนภาพ คือ การเขียนภาพที่เป็นนามธรรม เช่น ภาพเทวดา ภาพกษัตริย์ แบบกายทิพย์ ที่มีรูปร่างสัดส่วนสมบูรณ์ งดงาม ไม่แสดงกล้ามเนื้อ แต่มีทรวดทรงที่อ่อนหวาน

๓. การเขียนภาพไม่มีปริมาตร (๒ มิติ) คือ ไม่เป็นภาพที่มีการแสดงระยะใกล้ – ไกลและลึก (๓ มิติ) และไม่เขียนภาพที่มีวรรณะสีตามบรรยากาศหรือตามเวลาที่ควรจะเป็นตามท้องเรื่องที่นำมาเขียน

---

[๒๑] น ณ ปากน้ำ, **จิตรกรรมอยุธยา**, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๔๓.), หน้า ๑๔.

[๒๒] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, หน้า ๓๙๒.

[๒๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๙๙.

๔. การเขียนภาพขนาดเล็ก ไม่แสดงความรู้สึกทางใบหน้าแต่สื่อความหมายด้วยท่าทาง อิริยาบถต่างๆ (ท่าทางนาฏยศาสตร์) ภาพสถาปัตยกรรมจะมีขนาดเล็ก ไม่ได้สัดส่วนกับภาพบุคคล ใช้เพียงสื่อความหมายของอาคารเท่านั้น แต่เน้นความงดงามของลายเส้นและสีสันมากกว่า

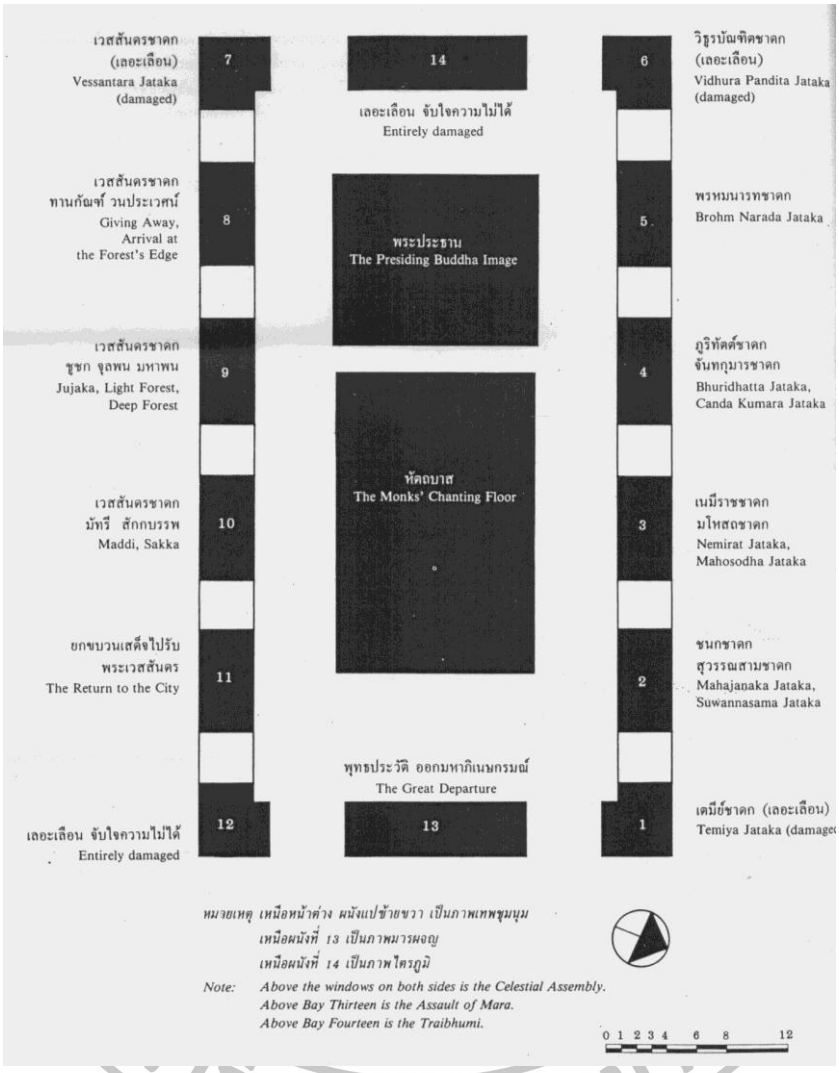
๕. รูปแบบของตัวภาพมีลักษณะคล้ายกันทั้งหมด เช่น เทวดา กษัตริย์ เจ้านาย ข้าราชบริพาร บุคคลสำคัญ เป็นต้น

๖. การแบ่งภาพด้วยลายเส้นสินเทา ธรรมชาติ เช่น ภูเขา แม่น้ำ ต้นไม้ กำแพง การจัดภาพเป็นกลุ่มเล็กๆและเรียงลำดับภาพต่อเนื่องกันทั้งผนัง เว้นช่องไฟไว้แต่พองาม

งานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรเป็นงานจิตรกรรมที่มีการเขียนอย่างไทยประเพณีสืบต่อเนื่องมา ดังที่ปรากฏมาทั้งในสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งมีการวางระบบการเขียนคือ ด้านข้างพระประธานมีการวางภาพเทพชุมนุมไว้ด้านบนสุดเหนือช่องหน้าต่าง ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญวางไว้ที่ด้านหน้าพระประธานและด้านหลังพระประธานเป็นภาพไตรภูมิ ในระหว่างช่องหน้าต่างนั้นเป็นการวางภาพเรื่องทศชาติชาดกและระหว่างช่องประตูด้านหน้าพระประธานเขียนภาพพุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

๒.๑ แผนผังภายในพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร



แผนผังที่ ๒ แผนผังภายในพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร

ที่มา : น ณ ปากน้ำ หนังสือชุดจิตรกรรมไทยประเพณี วัดใหม่เทพนิมิตร

จากแผนผังพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร แบ่งเป็นส่วนที่หนึ่งฝาผนังช่องสกัดระหว่างกรอบหน้าต่างและฝาผนังระหว่างบานประตู ส่วนที่สองเหนือช่องหน้าต่างจนถึงเพดาน ทั้งส่วนที่หนึ่งและส่วนที่สองจะถูกแบ่งโดยหน้ากระดานอย่างชัดเจน โดยจะกล่าวถึงในส่วนที่หนึ่งก่อน

ภาพที่ ๙ เตมีย์ชาดก

ฝาผนังด้านที่ ๑ เตมีย์ชาดก เป็นพระชาติแรกในทศชาติก่อนโดยพระพุทธเจ้าเสวยพระชาติเป็นเตมียกุมาร ฉากที่แสดงในงานจิตรกรรมเป็นฉากของสุนันท์สารภีกำลังขุดหลุมฝังพระเตมีย์เนื่องด้วยคำสั่งของกษัตริย์อันเข้าใจว่าพระเตมีย์เป็นใบ้ ง่อย หูหนวกอันเป็นลักษณะของกาลกิณีบ้านเมือง พระเตมีย์ได้ลองยืนขึ้นและยกราชรถลองกำลัง[๒๔](ภาพที่ ๙)

[๒๔] แปลก สนธิรักษ์, **เล่าเรื่องพระเจ้าสิบชาติ**, (พระนคร, ห้างหุ้นส่วนจำกัดบำรุงสาส์น, ม.ป.ป.) หน้า ๑๙-๒๐.

ภาพที่ ๑๐ มหาชนกชาดกและสุวรรณสามชาดก

ฝาผนังด้านที่ ๒ มหาชนกชาดกและสุวรรณสามชาดก มหาชนกชาดกในฉากงานจิตรกรรมแสดงตอนที่พระมหาชนกเดินทางไปกับเรือมุ่งหน้าไปยังสุวรรณภูมิ เรือสำเภาอัดแน่นไปด้วยบรรดาพ่อค้าลูกเรือและสินค้า เมื่อครั้นเจอพายุเรือจึงอับปางลง บรรดาพ่อค้าและลูกเรือนั้นตกเป็นเหยื่อสัตว์น้ำ ส่วนพระมหาชนกได้ผูกตัวเองไว้กับเสากระโดงเรือและกระโดดออกไปได้ไกลกว่าคนอื่นจึงรอดพ้นจากสัตว์น้ำมาได้ ภายหลังจากนั้นพระมหาชนกได้ว่ายน้ำอยู่ถึง ๗ วัน นางมณีเมขลามองเห็นพระมหาชนกจึงตรงเข้าอุ้มพระมหาชนกพาเหาะไปในอากาศ[๒๕](ภาพที่ ๑๐)

ในส่วนของสุวรรณสามชาดก ฉากในจิตรกรรมแสดงตอนกบิลพัสดุ์ นำข่าวการสวรรคตของพระสุวรรณสามมาบอกกล่าวกับบิดามารดาของพระสุวรรณสาม[๒๖] ในงานจิตรกรรมที่แสดงจึงปรากฏภาพบุคคลแต่งกายแบบกษัตริย์ถือหม้อน้ำและบุคคลชายและหญิงถือเพศฤาษีนั่งในพลับพลา โดยงานจิตรกรรมสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นั้นจะแสดงพระชาติของพระสุวรรณสามคือ

[๒๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๗-๖๒.

[๒๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๑๒.

ฉากที่พระสุวรรณสามถูกศร และฉากกบิลพัสดุ์นำความบอกแต่บิดามารดาของพระสุวรรณสาม ดังนั้นฉากจิตรกรรมเรื่องสุวรรณสามที่ลบเลือนไปคาดว่าเป็นฉากพระสุวรรณสามถูกศร (ภาพที่ ๑๐)

ภาพที่ ๑๑ เนมิราชชาดกและมโหสถชาดก

ฝาผนังด้านที่ ๓ เนมิราชชาดกและมโหสถชาดก เนมิราชชาดกในงานจิตรกรรมที่วัดใหม่เทพนิมิตรนี้แสดงตอนที่มาตุลีเทพสารถีรับสั่งจากท้าวสักกะให้เชิญพระเนมิราชเสด็จไปแสดงธรรมที่สวรรค์ดาวดึงส์ มาตุลีเทพบุครขับรถมาที่สีหบัญชรด้านทิศตะวันออกซึ่งพระเนมิรายกำลังประทับนั่งเจริญภาวนาอยู่ มาตุลีจึงกราบทูลแสดงความปรารถนาให้พระเนมิราชเสด็จไปสวรรค์ดาวดึงส์[๒๗] (ภาพที่ ๑๑)

ในส่วนของมโหสถชาดกเป็นตอนที่กษัตริย์ ๑๐๑ องค์ยกทัพมาตีเมืองมิถิลานำโดยเกวัฏพราหมณ์ ซึ่งมโหสถได้ใช้อุบายถือแก้วมณีแล้วยื่นให้กับเกวัฏพราหมณ์แต่แสร้งทำตกลงพื้นดิน เมื่อเกวัฏพราหมณ์เห็นดังนั้นเกิดความโลภจึงคุกเข่าลงเก็บ มโหสถเห็นดังนั้นจึงกดไหล่ของ

[๒๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๓๖.

เกวัฏพราหมณ์ เหล่ากษัตริย์เห็นว่าเกวัฏพราหมณ์ทำท่าเคารพมโหสถจึงรีบเสด็จหนีกลับไปโดยเร็ว[๒๘](ภาพที่๑๑)

ภาพที่ ๑๒ ภูริทัตต์ชาดกและจันทกุมารชาดก

ฝาผนังด้านที่ ๔ ภูริทัตต์ชาดกและจันทกุมารชาดก ในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร ภูริทัตต์ชาดกแสดงตอนที่นายพรานบอกพาพราหมณ์อาลัมพายน์ไปจับพระภูริทัตต์ โดยพราหมณ์อาลัมพายน์ได้ตรงไปยังจอมปลวกที่พระภูริทัตต์ทรงขดพระกายอยู่โดยรอบ อาลัมพายน์จึงได้ร่ายมนตร์จับพระภูริทัตต์[๒๙] (ภาพที่ ๑๒)

ในส่วนจันทกุมารชาดกงานจิตรกรรมได้แสดงตอนที่กระทำพิธีบูชายัญจันทกุมารและพระประยูรญาติ ท้าวสักกเทวราชหรือพระอินทร์จึงได้เสด็จลงมาปรากฏกายและทำลายพิธีโดยการหักฉัตร ฝูงชนที่เห็นเหตุการณ์นี้ก็แสดงความยินดี[๓๐] (ภาพที่ ๑๒)

---

[๒๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๒๔-๓๒๗.

[๒๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๗๘-๔๘๐.

[๓๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๑๘-๕๒๐.

ภาพที่ ๑๓ นารทชาดก

ฝาผนังด้านที่ ๕ พรหมนารทชาดก ในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรแสดงตอนที่พระนารทพรหมเสด็จลงมาจากวิมานเพื่อสั่งสอนพระอังคติราช พระนางรุจนาซึ่งประทับนั่งข้างพระราชบิดาได้ทรงน้อมพระวรกายถวายอภิวาท แต่พระราชากลับท้าทายนารทพรหม นารทพรหมจึงสั่งสอนพระอังคติราชจนอ่อนน้อมลดสัมมาทิฐิลง[๓๑] (ภาพที่ ๑๓)

ฝาผนังด้านที่ ๖ เลาะเลือนจนไม่สามารถระบุเรื่องได้ แต่คาดว่าเป็นเรื่องวิฐูรบัณฑิตชาดก เอกสารการค้นคว้าของ น ณ ปากน้ำ[๓๒] นั้นไม่ได้อธิบายถึงเหตุที่สันนิษฐานว่าเป็นเรื่องวิฐูรบัณฑิตชาดก ดังนั้นผู้เขียนจึงขออธิบายเพิ่มเติมเพื่อความเข้าใจในการสันนิษฐานเนื้อเรื่องในการเขียนภาพจิตรกรรม โดยการสันนิษฐานเรื่องในผนังด้านที่ ๖ เป็นเรื่องวิฐูรบัณฑิตชาดกเนื่องจาก

---

[๓๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๓๔-๕๓๗.

[๓๒] ดูเพิ่มเติมใน น ณ ปากน้ำ, **ชุดจิตรกรรมไทยประเพณี วัดใหม่เทพนิมิตร**, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๒๖.)

การลำดับภาพในงานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์[๓๓]นั้นมีความชัดเจนว่ามีการจัดลำดับของภาพทศชาติชาดกเรียงพระชาติต่อเนื่องกันโดย ๙ พระชาติแรกจะวาดไว้ที่ผนังด้านใดด้านหนึ่งและพระเวสสันดรชาดกนั้นจะวาดไว้อีกด้านตรงกันข้ามอีกด้านหนึ่ง เช่น จิตรกรรมพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม จิตรกรรมพระอุโบสถวัดบางยี่ขัน เป็นต้น ดังนั้นจากการจัดลำดับดังกล่าว ในผนังด้านที่ ๖ ซึ่งเป็นผนังด้านเดียวกันกับการวาด ๙ พระชาติแรกนั้นไล่เรียงมาจึงน่าจะเป็นเรื่องวิฐูรบัณฑิต

ฝาผนังด้านที่ ๗ เลาะเลือนจนไม่สามารถระบุเรื่องได้ แต่คาดว่าเป็นตอนในตอนหนึ่งในเรื่องพระเวสสันดรชาดก ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นถึงการจัดลำดับภาพในงานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ ผนังด้านเดียวกับการวางภาพพระเวสสันดรชาดกนี้ แม้จะเลาะเลือนไปแต่น่าจะเป็นตอนในตอนหนึ่งในเรื่องพระเวสสันดรชาดก

ภาพที่ ๑๔ เวสสันดรชาดก ตอน ทานกัณฑ์

[๓๓] เหตุที่ใช้ข้อมูลของจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์เนื่องจากจากสถิติงานจิตรกรรมที่เหลืออยู่ในปัจจุบันนั้น งานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์มีความชัดเจนของข้อมูลที่มากกว่างานจิตรกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยงานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น เป็นงานที่สืบเนื่องมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย

ฝาผนังด้านที่ ๘ เวสสันดรชาดก ตอน ทานกัณฑ์ วนประเวศน์ แสดงตอนพระเวสสันดรกระทำทานบารมีโดยการบริจาคแก่สัมมชีพราหมณ์[๓๔]และประทานราชรถและอัสสวราม้ามรกตให้แก่พราหมณ์[๓๕](ภาพที่ ๑๔)

ภาพที่ ๑๕ เวสสันดรชาดก ตอน กัณฑ์ชูชก กัณฑ์จุลพน และ กัณฑ์มหาพน

ฝาผนังด้านที่ ๙ เวสสันดรชาดก ตอน กัณฑ์ชูชก กัณฑ์จุลพน กัณฑ์มหาพน แสดงตอนชูชกเดินทางไปพบพระเวสสันดรโดยคำขอร้องของนางอมิตตาให้ทูลของพระราชโอรสและพระราชธิดาของพระเวสสันดร[๓๖] โดยชูชกได้หลอกล่อเจตบุตรพรานป่าและพระฤาษีให้บอกทางไปพบพระเวสสันดร[๓๗](ภาพที่ ๑๕)

---

[๓๔] ดูรายละเอียดใน องค์การค้าของคุรุสภา, **มหาเวสสันดรชาดก ฉบับ ๑๓ กัณฑ์**, (กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๓๑.), หน้า ๗๔.

[๓๕] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน,หน้า ๗๕.

[๓๖] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๓๐-๑๓๘.

[๓๗] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๔๖-๑๗๔.

ภาพที่ ๑๖ เวสสันดรชาดก ตอน กัณฑ์มัทรี และ กัณฑ์สักบรรณ

ฝาผนังด้านที่ ๑๐ เวสสันดรชาดก ตอน กัณฑ์มัทรี แสดงตอนพระนางมัทรีถูกขวางทางโดยเสือและสิงห์ไม่ให้ไปขัดขวางการกระทำทานบารมีของพระเวสสันดร[๓๘] อีกตอนคือตอนกัณฑ์สักบรรณ พระอินทร์เกรงว่าพระเวสสันดรจะไม่มีผู้ใดปรนนิบัติจึงแปลงกายเป็นพราหมณ์ทูลขอพระนางมัทรีและประทานคืนให้แก่พระเวสสันดร[๓๙] (ภาพที่ ๑๖)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[๓๘] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๓๒-๒๓๕.

[๓๙] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๕๗-๒๘๑.

ภาพที่ ๑๗ เวสสันดรชาดก ตอน กัณฑ์มหาราช

ฝาผนังด้านที่ ๑๑ เวสสันดรชาดก ตอน กัณฑ์มหาราช แสดงฉากกระบวนเสด็จรับพระเวสสันดรและพระนางมัทรีกลับคืนสู่พระนคร[๔๐] (ภาพที่ ๑๗)

ฝาผนังด้านที่ ๑๒ เลาะเลือนจนไม่สามารถระบุเรื่องได้

ภาพที่ ๑๘ พุทธประวัติ ตอน เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์

ฝาผนังฝาผนังด้านตรงข้ามกับพระประธาน พุทธประวัติตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ มีเทพยดาเสด็จพร้อมด้วยเครื่องสูงและเครื่องประกอบอิสริยายศของ

[๔๐] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๐๓-๓๐๙.

พระมหากษัตริย์ โดยมีพญามารออกมาห้ามไม่ให้เจ้าชายสิทธัตถะออกบวช อีกภาพแสดงพุทธประวัติตอนปลงพระเกศาออกบวชโดยมีเหล่าเทพยดาเป็นพยานและพระอินทร์นำพานรองพระเกศา(ภาพที่ ๑๘)

ฝาผนังด้านหลังพระประธาน เลาะเลือนไม่สามารถระบุเรื่องได้

ส่วนที่สองฝาผนังเหนือกรอบหน้าต่างและกรอบประตูจนถึงเพดาน ทั้งสองด้านของพระประธานวาดภาพเทพชุมนุมโดยมีทั้งเทวดา ครุฑและยักษ์รวมอยู่ด้วยกัน ไม่มีการแยกอย่างชัดเจน

ภาพที่ ๑๙ พุทธประวัติ ตอน มารผจญ

ในส่วนฝาผนังด้านหน้าพระประธานแสดงพุทธประวัติตอนมารผจญโดยกองทัพพญามารเข้ามาทางด้านซ้ายของพระพุทธเจ้าและพ่ายแพ้ไปทางด้านขวา ภาพมารผจญแสดงว่าสับสนอลหม่าน โดยแสดงเต็มพื้นที่อย่างไม่เว้นที่ว่างมากมัก ด้านบนของพุทธประวัติตอนมารผจญเป็นภาพของเทพ เทวดาอวยพรแสดงความยินดีในการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า (ภาพที่ ๑๙)

ภาพที่ ๒๐ โลกไตรภูมิ

ฝาผนังด้านหลังพระประธานแสดงโลกไตรภูมิเต็มพื้นที่ โดยเหนือกรอบประตูแสดงภาพของป่าหิมพานต์ต่อด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ด้านละ ๗ ลูกและกึ่งกลางคือเขาพระสุเมรุมีวิมานด้านบนของแต่ละเขา ด้านข้างมีทวีปสี่เหลี่ยมและวงกลมทั้งสองข้าง ด้านบนสุดติดเพดานมีการวาดวิมานลอยอันหมายถึงชั้นรูปพรหมและชั้นอรูปพรหมโดยระบายสีท้องฟ้าเป็นสีแดงตามท้องฟ้าแบบอุดมคติในงานจิตรกรรม[๔๑](ภาพที่ ๒๐)

ในระหว่างช่องบานหน้าต่างและช่องบานประตูนั้น มีการเขียนภาพทวารบาลโดยมีทั้งภาพทวารบาลแบบไทยและภาพทวารบาลจีนหรือเซี่ยวกาง โดยในระหว่างช่องบานหน้าต่างและช่องบานประตูด้านหน้าพระอุโบสถนั้นเป็นทวารบาลแบบไทยนั้น โดยรูปแบบนั้นมีลักษณะการวาดเหมือนกับภาพเทวดาไทยตามแบบประเพณี คือรูปบุคคลสวมใส่ชุดแบบเทวดาไทยอยู่ในอิริยาบถยืนที่มีจังหวะงดงาม พระหัตถ์ข้างหนึ่งอยู่ในทีท่าอ่อนโยน[๔๒]แสดงลักษณะจับจีบเข้าหาร่างกายอีกพระหัตถ์หนึ่งถือพระขรรค์ และประทับยืนบนฐานสิงห์ ขณะที่ทวารบาลแบบจีนหรือเซี่ยวกางนั้น

---

[๔๑] สันติ เล็กสุขุม, “ข้อสังเกตบางประการ: สีในจิตรกรรม “ไทยโบราณ” และ “แนวไทยโบราณ”,” . ใน **คุยกับงานช่างไทยโบราณ**, (กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, ๒๕๕๕.), หน้า ๘๖.

[๔๒] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ**, หน้า ๑๑๐.

วาดเฉพาะในส่วนของช่องบานประตูด้านหลังทั้งสองบาน รูปแบบการวาดทวารบาลเชี่ยงกางแสดงอากัปกิริยาอย่างงิ้ว[๔๓]เป็นลักษณะของท่าย่างก้าว ยกพระบาทข้างใดข้างหนึ่ง พระหัตถ์ถือดาบที่ลักษณะเป็นฟันเลื่อยข้างหนึ่ง อีกข้างหนึ่งแสดงความเคลื่อนไหวของพระหัตถ์ตามธรรมชาติ ที่น่าสนใจคือภาพทวารบาลจีนนี้มีการวาดภาพของลายใบไม้ต้องกับสายลม ใบไม้แตกออกจากกันเป็นสามแฉก ใช้สีดำในการวาดภาพใบไม้ ในส่วนลายดอกไม้นี้ได้วาดเป็นลายดอกบัวกลม อันลายใบไม้และดอกไม้เป็นการวาดเต็มพื้นที่ในงานจิตรกรรม โดยใช้สีแดงเป็นฉากหลัง ลักษณะของงานที่ใช้ใบไม้และดอกไม้มาวาดอย่างเต็มพื้นที่เช่นนี้นั้น เหมือนกับที่วัดไชยทิศเพียงแต่ที่วัดไชยทิศนั้นไม่ได้ใช้สีแดงเป็นฉากหลัง

๒.๒ การกำหนดอายุงานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร จากเทคนิคและลักษณะบางประการ

จากการศึกษาของ ชมพูนุช ประศาสน์เศรษฐ งานจิตรกรรมที่วัดใหม่เทพนิมิตรพบว่าเป็นการเขียนโดยใช้สีแดง ดำ[๔๔] เทคนิคที่ใช้ในงานจิตรกรรมนั้นมีการรองพื้นด้วยสีขาวก่อนที่จะวาดจิตรกรรม การให้สีในงานจิตรกรรมมีลักษณะที่ให้ความจางและความเข้มบนพื้นที่ที่ต้องการใช้[๔๕] โดยเป็นเทคนิคการเขียนงานจิตรกรรมในสมุยกรุงศรีอยุธยา แต่มีการใช้สีเขียวและน้ำตาลซึ่งเป็นที่ชัดเจนว่าเป็นการเขียนซ่อมแซมในภายหลัง ดังปรากฏว่ามีการเขียนรูปเพิ่มเติมในสมัยรัตนโกสินทร์[๔๖] ในส่วนเทคนิคที่ใช้ในการเขียนจิตรกรรมนั้นจะขอแยกเป็นส่วนต่างๆคือ ภาพเทพชุมนุม ภาพทศชาติชาดกและพุทธประวัติตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ภาพไตรภูมิและภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ

---

[๔๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๑.

[๔๔] ชมพูนุช ประศาสน์เศรษฐ, **รายงานการวิจัย เรื่อง การศึกษาผงสีและโครงสร้างชั้นสีของจิตรกรรมฝาผนังที่วัดใหม่เทพนิมิตร ธนบุรี**, (ม.ป.ท.: ศูนย์วิจัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๒.), หน้า ๖๑.

[๔๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๘.

[๔๖] สันติ เล็กสุขุม,**จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓ ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** ,(กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, ๒๕๔๘.), หน้า ๓๔.

๒.๒.๑ ภาพเทพชุมนุม

ภาพเทพชุมนุมจะเขียนบนผนังด้านข้างทั้ง ๒ ด้านและแบ่งเป็น ๓ ชั้น เมื่อพิจารณารูปแบบการวางภาพเทพชุมนุมจะเห็นว่ามีระเบียบ โดยที่แต่ละเทพชุมนุมจะอยู่ในลักษณะท่านั่งเรียงแถวซ้อนกันเป็นชั้นๆนับจากผนังขอบบนหน้าต่างจนถึงติดกับเพดาน มีลายหน้ากระดานคั่นในแต่ละชั้นและการวางระบบเทพชุมนุมที่หันหน้าอัดและหันหน้าเสี้ยวสลับกันไปมาซึ่งมีความคล้ายกัน เทคนิคการเขียนภาพเทพชุมนุมลักษณะเช่นนี้ปรากฏในงานจิตรกรรมพระที่นั่งพุทธไธสวรรย์ เขตพระนคร กรุงเทพฯ จิตรกรรมฝาผนังวัดราชสิทธาราม เขตธนบุรี กรุงเทพฯ เป็นต้น[๔๗] อย่างไรก็ตามพบว่าในชั้นที่สองของแถวเทพชุมนุมในผนังด้านขวาของพระประธานนั้นมีการวางระบบที่แตกต่างออกไปคือ การเขียนเทพชุมนุมที่หันหน้าอัดและหันหน้าเสี้ยวสองตนก่อนจะเขียนเทพชุมนุมหันหน้าอัดอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งในผนังด้านตรงกันข้ามไม่ได้ปรากฏการเขียนในลักษณะเช่นนี้ เข้าใจว่าเป็นงานเขียนที่น่าจะมีเค้าโครงเดิมก่อนที่จะมีการบูรณะใหม่ (ภาพที่ ๒๑) จึงเขียนลักษณะเดิมนี้ลงไปด้วยและเพิ่มเติมลักษณะของเทพชุมนุมที่หันหน้าอัดและหันหน้าเสี้ยวสี่ตน(ภาพที่ ๒๒)ซึ่งไม่พบงานจิตรกรรมการเขียนเทพชุมนุมในระบบนี้ในงานจิตรกรรมของอยุธยาตอนปลายหรือรัตนโกสินทร์ตอนต้น อาจจะเป็นลักษณะของการวาดใหม่โดยผิดจากระบบเดิม นอกจากนี้ ศ.ดร. สันติ เล็กสุขุม ได้ให้ข้อสังเกตว่าลักษณะการแทรกลายพุ่มข้าวบิณฑ์ดูคล้ายตาลปัตรระหว่างเทพชุมนุมนั้นเป็นลักษณะของงานจิตรกรรมที่พบได้โดยทั่วไปในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์[๔๘]

---

[๔๗] พงษ์ศักดิ์ อัครวัฒนากุล, “กรรมวิธีแบ่งตอนของภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น” (ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๓), หน้า ๕๑.

[๔๘] สันติ เล็กสุขุม,**จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓ ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** , หน้า ๓๖.

ภาพที่ ๒๑ เทพชุมนุมหันหน้าอัดหนึ่งตนหันหน้าเสี้ยวสองตน

ภาพที่ ๒๒ เทพชุมนุมหันหน้าอัดหนึ่งตนหันหน้าเสี้ยวสี่ตน

ผนังเหนือภาพเทพชุมนุมนั้นมีการเขียนภาพนักสิทธิวิทยาธรคั่นด้วยเส้นสินเทาซึ่งเป็นการแบ่งแยกประเภทของเทวดาและนักสิทธิ์วิทยาธรอย่างชัดเจน[๔๙] (ภาพที่ ๒๓) ซึ่งลักษณะของเส้นเส้นสินเทานี้มีลักษณะแบบหยักฟันปลาที่ปรากฏมาก่อนแล้วในจิตรกรรมวัดใหม่ประชุมพลซึ่งกำหนดอายุอยู่ในราวสมัยของพระเจ้าปราสาททอง[๕๐] จิตรกรรมฝาผนังตำหนักสมเด็จพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ พระนครศรีอยุธยา รวมถึงวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ มีลักษณะเป็นเส้นสินเทาแถบ

[๔๙] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ**,(กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๕๓.), หน้า ๒๔๙.

[๕๐] “พงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ(เจิม),” **ประชุมพงศาวดาร**, เล่ม ๓๙, (พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๒.), หน้า ๑๑๓.

เส้นชัดเจนโดยระบายน้ำหนักสีเข้มเพื่อเกิดภาพที่มีระยะและเด่นชัด[๕๑] สอดคล้องกับลักษณะกรรมวิธีแบ่งภาพเพื่อแสดงมิติซ้อนกัน

ภาพที่ ๒๓ ลักษณะเส้นสินเทาหยักฟันปลาหนา

๒.๒.๒ ภาพชาดกและภาพพุทธประวัติตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์

การวางภาพจิตรกรรมของภาพชาดกและภาพพุทธประวัติตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์นั้น จะจัดวางในอยู่ที่ฝาผนังระหว่างหน้าต่างและฝาผนังระหว่างประตูตามลำดับดังนั้นจึงมีพื้นที่ในการจัดวางได้ไม่มากนัก จากแผนผังภายในพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรมีผนังระหว่างช่องหน้าต่างด้านละ ๖ ผนัง ดังนั้นในการเขียนจิตรกรรมเรื่องทศชาติชาดกจึงจำเป็นต้องมีการวางเรื่องในพระชาติที่ต่างกันในฝาผนังฉากเดียวกัน เมื่อแบ่งเรื่องที่อยู่ในผนังด้านเดียวกันจึงมีการใช้ฉากกำแพงเมืองหรือฉากทัศนียภาพเป็นการแบ่งเรื่องทั้งสองออกจากกันโดยการเขียนฉากหลังเป็นภาพธรรมชาติ(ภาพที่ ๒๔)โดยการใช้สีเขียววาดในงานจิตรกรรมโดยไม่มีการตัดเส้นให้เป็นพุ่มใบซึ่ง

[๕๑] พงษ์ศักดิ์ อัครวัฒนากุล, “กรรมวิธีแบ่งตอนของภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น” (ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๓), หน้า ๓๖.

เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว[๕๒] เป็นลักษณะการแบ่งภาพอีกลักษณะหนึ่ง โดยลักษณะเช่นนี้พบได้ที่จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์และวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ[๕๓]

ภาพที่ ๒๔ ลักษณะการแบ่งภาพจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

เทคนิคการเขียนทัศนียภาพ การเขียนภาพทัศนียภาพภายในจิตรกรรมผนังอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร พบว่ามีเทคนิคที่แสดงออกถึงงานเขียนในสมัยรัตนโกสินทร์ค่อนข้างมาก

ประการแรก สีที่ใช้ในงานจิตรกรรมนั้นมีการใช้สีเขียวมรกตระบายเป็นใบไม้โดยที่ไม่มีการตัดเส้นแสดงลักษณะของพุ่มใบ[๕๔] และยังปรากฏการระบายทับงานจิตรกรรมเดิมไว้ ฉากจิตรกรรมที่ปรากฏลักษณะเช่นนี้อย่างชัดเจนคือฉากผนังเวสสันดรชาดกตอนกัณฑ์มหาราช(ภาพที่ ๒๕) นอกจากนั้นแล้วยังมีการใช้สีน้ำตาลแสดงมิติในงานจิตรกรรมอย่างเด่นชัด ซึ่งไม่นิยมใช้ในสมัยก่อนหน้านี้ในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร(ภาพที่ ๒๖) เช่น ฉากจันทกุมารชาดก ฉากเวสสันดรชาดก ตอนทานกัณฑ์ เป็นต้น

---

[๕๒] สันติ เล็กสุขุม,**จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓ ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** , หน้า ๓๗.

[๕๓] พงษ์ศักดิ์ อัครวัฒนากุล, “กรรมวิธีแบ่งตอนของภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น” (ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๓),หน้า ๖๗.

[๕๔] สันติ เล็กสุขุม,**จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓ ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** , หน้า ๓๗.

ภาพที่ ๒๕ การระบายทับฉากจิตรกรรมเดิม ฉากเวสสันดรชาดก ตอน กัณฑ์มหาราช

ภาพที่ ๒๖ การใช้สีน้ำตาลในงานจิตรกรรม

ประการที่สอง เทคนิคการลงสีที่เปลี่ยนแปลงไป เทคนิคในการลงสีในสมัยอยุธยานั้นจะมีการลงสีขาวบาง ก่อนที่จะลงสีอื่นๆอย่างบางเพื่อใช้ประกอบฉาก พบว่าลักษณะเช่นนี้ก็ยังมีอยู่ในงานจิตรกรรมที่วัดใหม่เทพนิมิตร แต่ว่ามีอีกลักษณะหนึ่งที่สอดแทรกอยู่ด้วยคือ เทคนิคการวาดโดยใช้สีที่มีความเข้มกว่างานจิตรกรรมในสมัยอยุธยาคือมีการใช้สีระบายบนผนังโดยตรงไม่มีการลงสีขาวบางแต่อย่างใด ลักษณะเช่นนี้ปรากฏในฉากผนังเวสสันดรชาดกตอนกัณฑ์มัทรี (ภาพที่ ๒๗)

ภาพที่ ๒๗ เทคนิคการใช้สีอ่อนโดยการรองพื้นสีขาว(ตัวเสือ) และการลงสีเข้มไม่รองพื้นสีขาว (ตัวสิงห์)

ประการที่สาม ฉากผนังในหลายฉากนั้นแสดงถึงความนิยมที่เปลี่ยนแปลงไป ฉากปราสาทนั้นพบว่ามีการใช้สีแดงเป็นฉากหลังอันเป็นความนิยมในงานจิตรกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์แต่ก็ยังพบว่ามีการใช้สีดำเป็นฉากหลังของพลับพลาปราสาทด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งลักษณะเช่นนี้คงจะมีการบูรณะในภายหลังแต่ไม่ทราบว่าในสมัยใด ภาพสิงโตในฉากเวสสันดรชาดกตอนกัณฑ์มัทรีปรากฏภาพสิงโตแบบจีน[๕๕](ภาพที่ ๒๗) ฉากเวสสันดรชาดกตอนทานกัณฑ์ ปรากฏประตูยอดระบายด้วยสีขาวตัดเส้นเป็นรายละเอียด(ภาพที่ ๒๖) งานตกแต่งลวดลายแสดงถึงงานปูนจึงอาจเป็นประตูยอดที่มีอยู่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวด้วย[๕๖] โดยน่าจะมีการซ่อมแซมในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ความนิยมในสมัยนั้นจึงปรากฏอยู่

[๕๕] สันติ เล็กสุขุม,**จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓ ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** , หน้า ๓๗.

[๕๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๙.

๒.๒.๓ ภาพไตรภูมิและภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ

ภาพไตรภูมิและภาพพุทธประวัติตอนมารผจญถูกเขียนอยู่ด้านหลังและด้านหน้าของพระประธานโดยที่ภาพไตรภูมิจะเขียนเต็มผนังด้านหลังของพระประธานส่วนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญนั้นวาดอยู่เหนือกรอบประตูด้านหน้าจนถึงเพดานด้านบน ในภาพไตรภูมินั้นมีองค์ประกอบด้านล่างเป็นป่าหิมพานต์ประกอบกับภาพน้ำเป็นลักษณะของสายน้ำแบบอุดมคติ คือการแสดงเส้นของน้ำเป็นคลื่นอย่างเท่ากัน (ภาพที่ ๒๘) ลักษณะของเส้นน้ำแบบอุดมคตินี้เป็นรูปแบบของเส้นสายน้ำที่นิยมวาดกันอย่างต่อเนื่องในงานจิตรกรรมไทยประเพณี ด้านบนเป็นภาพของเขาพระสุเมรุและเขาสัตบริภัณฑ์ข้างละ ๗ ลูก โดยที่ด้านบนนั้นมีภาพของวิมานอยู่ด้านบน ฉากหลังของภาพไตรภูมินั้นใช้สีแดงเป็นพื้นหลังระบายเรียบซึ่งแสดงความเป็นอุดมคติ (ภาพที่ ๒๐) อันเป็นลักษณะของงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น[๕๗]

ภาพที่ ๒๘ ภาพน้ำในอุดมคติ

ในส่วนของพุทธประวัติตอนมารผจญนั้นก็ใช้สีแดงเป็นพื้นหลังเช่นเดียวกันกับภาพไตรภูมิ แต่มีดอกไม้แทรกในพื้นที่ว่างของท้องฟ้า ดอกไม้สวรรค์เหล่านี้เรียกว่าดอกไม้ร่วง ลักษณะเช่นนี้พบได้เช่น จิตรกรรมบนสมุดข่อยวัดหัวกระบือ จิตรกรรมผนังอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ เป็นต้น[๕๘]

---

[๕๗] สันติ เล็กสุขุม, “ข้อสังเกตบางประการ: สีในจิตรกรรม “ไทยโบราณ” และ “แนวไทยโบราณ”,” . ใน **คุยกับงานช่างไทยโบราณ**, วรินวิตตา ดารามารต์ (กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, ๒๕๕๕.), หน้า ๘๖.

[๕๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๖.

ภายในกองทัพมารแสดงความสับสนอลหม่าน โดยกองทัพพญามารเข้ามาด้านขวาของพระพุทธเจ้าและพ่ายแพ้ไปในด้านซ้าย ซึ่ง การแบ่งภาพทั้งสองออกจากกันโดยการใช้แท่นที่ประทับของพระพุทธเจ้าแบ่งภาพออกจากกัน ด้านบนฉากมารผจญใช้เส้นสินเทาหยักฟันปลาหนาแบ่งฉากโดยวาดเทพเทวดาอวยพรในการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าไว้เหนือเส้นสินเทา (ภาพที่ ๑๙)

๒.๓ สรุปงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรมีลักษณะของงานจิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนปลาย ได้แก่ การใช้สีขาวบางรองพื้นก่อนลงสี การใช้สีแดงและสีดำโดยใช้แผ่นทองคำเปลวปิดผิวเนื้อของภาพเป็นสีทอง การเขียนภาพแบบไม่แสดงระยะใกล้ไกลเรื่องที่เขียนเกิดจากการมโนภาพ การใช้เส้นสินเทาแบ่งภาพ การวาดน้ำอย่างอุดมคติ อันเป็นลักษณะของงานจิตรกรรมที่เริ่มเขียนในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย อย่างไรก็ตาม ลักษณะงานจิตรกรรมสมัยต้นรัตนโกสินทร์นั้นมีความชัดเจนเช่น ลายพุ่มข้าวบิณฑ์คล้ายตาลปัตรแทรกระหว่างเทพชุมนุม การใช้สีเขียวในงานจิตรกรรม การใช้สีน้ำตาลในงานจิตรกรรม การวาดสิงโตแบบจีนหรือประตูยอดที่อยู่ในสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว อันเป็นลักษณะที่แสดงถึงการซ่อมแซมงานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์

งานจิตรกรรมจึงสามารถระบุและกำหนดอายุได้ว่ามีการเขียนในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายและมีการซ่อมแซมในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ ๓
ภาพสะท้อนสังคม
ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมที่พระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร

๑. ความสัมพันธ์ระหว่างชุดโขนละครกับการแต่งกายของบุคคลในงานจิตรกรรม

การแต่งกายของบุคคลฐานะกษัตริย์และเทวดาในงานจิตรกรรม มีรูปแบบการแต่งกายตามแบบธรรมเนียมนิยมแต่เดิม น่าจะได้รับแรงบันดาลใจจากชุดเครื่องแต่งกายโขนละครและเครื่องต้นกษัตริย์ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา

๑.๑ แรงบันดาลใจของเครื่องแต่งกายโขนละคร

รูปแบบบางประการของชุดกษัตริย์ในจิตรกรรมกับชุดโขนแสดงถึงความสัมพันธ์บางประการที่คล้ายกัน

ในงานจิตรกรรมพบว่ามีลักษณะการวาดบุคคลฐานะกษัตริย์จะวาดเป็นไปตามแบบธรรมเนียมนิยมแต่เดิมมา (ภาพที่ ๒๙) คืองานตัดเส้น เพราะนอกจากจะแสดงถึงฝีมือในเชิงช่างแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นลักษณะทางชนชั้น เช่น ภาพพระราชา เจ้านาย หรือบุคคลชั้นสูง มีการตัดเส้นให้ดูอ่อนช้อย ไม่มีเขียนรายละเอียดทางด้านสรีระ เช่น กล้ามเนื้อ รอยต่อกระดูก เพราะสิ่งเหล่านี้ขวางกั้นเส้นโค้งที่เลื่อนไหลและที่สำคัญพระราชาทรงเป็นเทวราชา ทรงไว้ซึ่งพระราชอำนาจเหนือบุคคลธรรมดาทั้งปวง ดังนั้นเครื่องแต่งพระองค์จะแสดงยศศักดิ์โดยปิดทองและเขียนตัดเส้นแสดงลวดลายละเอียดอย่างวิจิตรการ[๕๙]

หลักฐานลายลักษณ์อักษรที่มีการกล่าวถึงการแต่งกายของกษัตริย์และชนชั้นปกครองนั้นได้กล่าวถึงการแต่งกายในพระราชพิธีถือน้ำ[๖๐] โดยเป็นลักษณะข้อบัญญัติเกี่ยวกับเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ รวมทั้งการแต่งกายของชนชั้นสูงและข้อห้ามการนุ่ง

---

[๕๙] สันติ เล็กสุขุม, “จิตรกรรมไทย – แบบประเพณีและแบบสากล” (เอกสารประกอบการสอน ศิลปะกับสังคมไทย), ๑๖๓-๑๖๔.

[๖๐] ดูรายละเอียดใน ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๕.), หน้า ๗๒ - ๗๓.

ห่มเสื้อผ้าบางประเภทสำหรับสามัญชนด้วย ทั้งนี้หลักฐานทางศิลปกรรมก็พบเช่นกันในกรุพระปรางค์วัดมหาธาตุและกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ

รูปแบบของเครื่องต้นนั้นส่งอิทธิพลให้กับการประดิษฐ์เครื่องแต่งกายโขนละครโดยจำลองทั้งรูปลักษณ์และความคิดที่จะใช้ความงดงามของเครื่องยืนทำให้เกิดความสวยงาม[๖๑] ดังที่สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวไว้ว่า “เครื่องแต่งตัวโขนเป็นของถ่ายแบบอย่างมาแต่เครื่องยศศักดิ์ท้าวพระยาแต่ดึกดำบรรพ์เป็นพื้น”[๖๒]

เครื่องแต่งกายตามแบบกษัตริย์ที่มีการเขียนงานจิตรกรรมนั้น เชื่อว่าถูกพัฒนามาจากการแต่งกายของชุดเครื่องแต่งกายโขนอีกทอดหนึ่ง ซึ่งน่าจะปรากฏการถอดแบบเช่นนี้มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังที่มีบันทึกไว้ในกฎหมายตราสามดวง[๖๓] ที่กล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเศกที่มีการละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์

> ...การพระราชพิธีอินทราภิเศกตั้งพระสุเมร์สูงเส้น ๕ วา.....มหาดไท
> บำเรอห์สนองพระโอษฐ์ ดำรวจเลกเปนรูปอสูร ๑๐๐ มหาดเลกเป
> นเทพดา ๑๐๐ เป็นพาลี สุครีพ มหาชมพู แลบริวารพานร ๑๐๓ ชัก
> นาคดึกดำบรร อสูรชักหัว เทพดาชักหาง พานรอยู่ปลายหาง...

เครื่องแต่งกายชุดโขนได้จำลองรูปแบบการแต่งกายมาจากเครื่องแต่งกายกษัตริย์มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยส่งอิทธิพลไปถึงการการวาดเครื่องแต่งกายในงานจิตรกรรมอีกทอดหนึ่ง ก่อนที่ชุดเครื่องแต่งกายโขนละครจะพัฒนาเป็นชุดโขนที่เห็นได้ในปัจจุบัน การวาดจิตรกรรมที่วัดใหม่เทพนิมิตนั้นจึงเป็นการวาดที่ยังคงมีรูปแบบเครื่องแต่งกายโขนในสมัยอยุธยาอยู่ เช่น การไม่ประดับอินทรธนู โดยแต่เดิมนั้นเครื่องแต่งกายโขนละครสมัยกรุงศรีอยุธยาไม่ได้ประดับอินทรธนู

---

[๖๑] คมกฤช เครือสุวรรณ, **อิทธิพลของรามเกียรติ์ต่อรูปลักษณะศิลปะไทย**, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, ๒๕๓๔.), หน้า ๑๔๒.

[๖๒] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯกรมพระยา, **ตำนานละครอิเหนา**, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทย, ๒๔๖๔.), หน้า ๑๙.

[๖๓] กรมศิลปากร, **กฎหมายตราสามดวง**, (กรุงเทพฯ: ม.ป.ท., ๒๕๒๑.), หน้า ๗๑.

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกจึงมีความเปลี่ยนแปลงให้ประดับอินทรธนูในชุดเครื่องแต่งกายโขน[๖๔](ภาพที่ ๒๙)

ภาพที่ ๒๙ เปรียบเทียบการประดับอินทรธนูในสมัยปัจจุบันกับการไม่ประดับอินทรธนู ในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

๑.๒ เครื่องศิราภรณ์

หากพิจารณาจากลักษณะของศิราภรณ์ที่วัดใหม่เทพนิมิตรแล้วนั้น รูปแบบของศิราภรณ์ในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรมีลักษณะที่สามารถแบ่งได้ตามฐานะของบุคคลที่สวมใส่เครื่องศิราภรณ์ กล่าวคือ กลุ่มบุคคลที่แสดงฐานะของกษัตริย์และเทวดานั้นจะสวมใส่ศิราภรณ์ทรงสูง (ภาพที่ ๓๐) กลุ่มบุคคลในฐานะกษัตริย์ที่ยังทรงพระเยาว์สวมใส่เกี้ยว(ภาพที่ ๓๑) และกลุ่มบุคคลในฐานะฤาษีสวมใส่ชฎายอดดอกลำโพง (ภาพที่ ๓๒)

[๖๔] กรมศิลปากร, **การศึกษา และการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน – ละครรำ**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๕๐.), หน้า ๘๗.

ภาพที่ ๓๐ มงกุฎทรงสูงหรือชฎา ในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๓๑ บุคคลในฐานะกษัตริย์ที่ยังทรงพระเยาว์

งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๓๒ บุคคลในฐานะเพศฤาษี งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

กลุ่มบุคคลแสดงฐานะกษัตริย์ งานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร สวมใส่เครื่องศิราภรณ์เป็นลักษณะมงกุฎหรือชฎาทรงสูง การวาดลักษณะของมงกุฎเช่นเดียวกันนี้นั้นปรากฏในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น งานจิตรกรรมพระตำหนักพุฒโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ ๓๓) รูปแบบของเครื่องศิราภรณ์เช่นเดียวกันนี้ยังนิยมใช้กันในการแสดงโขนละครที่สืบทอดมาถึงปัจจุบัน (ภาพที่ ๓๔) สอดคล้องกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่กล่าวถึงรูปแบบของมงกุฎเช่นนี้ เป็นเครื่องศิราภรณ์สำหรับกษัตริย์และพระราชวงศานุวงศ์ในพระราชพิธีต่างๆในสมัยโบราณ หากเปรียบเทียบกับพระมงกุฎในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย พระมงกุฎสำหรับกษัตริย์นั้นจะมีลักษณะเป็นพระมาลาทรงสูงมียอดแหลมและมีเกี้ยวทองคำ ๓ ชั้นรัดในระยะห่างกันพอสมควร มีการประดับมงกุฎด้วยอัญมณีต่างๆ[๖๕]

[๖๕] สันต์ ท. โกมลบุตร, แปล, **จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยามของบาทหลวงตาชาร์ด**, (พระนคร: การศาสนา, ๒๕๑๗.), หน้า ๔๖.

ภาพที่ ๓๓ รูปแบบมงกุฎทรงสูง
งานจิตรกรรม พระตำหนักพุฒโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์

ภาพที่ ๓๔ มงกุฎทรงสูงในเครื่องแต่งกายโขน รูปแบบเช่นเดียวกับมงกุฎในงานจิตรกรรม

กลุ่มบุคคลในฐานะกษัตริย์ที่ยังทรงพระเยาว์นั้น(ภาพที่ ๓๑) งานจิตรกรรมที่วัดใหม่เทพนิมิตรจะแสดงออกถึงการสวมใส่เครื่องประดับศิราภรณ์ประเภทเกี้ยวไว้ ตามอย่างบทละครพระ

ราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์[๖๖]ของสมเด็จพระพุทธจุฬาโลก โดยกล่าวถึงตัวกุมารสวมใส่เครื่องประดับศีรษะเป็นเกี้ยวและจุฑามณี[๖๗]

...สองกุมารทรงเกี้ยวดอกไม้ทัด ปักจุฑามณีรัตน์อลงกรณ์ ...

ในงานจิตรกรรมมักแสดงออกโดยการสวมใส่เพียงกะบังหน้าและกรรเจียกจรไม่สวมใส่มงกุฎแต่อย่างใดมีเพียงแต่เกี้ยวซึ่งใช้ประดับจุก ซึ่งเป็นแบบของการวาดตัวพระตัวนางที่ยังพระเยาว์ คงเห็นได้ในงานจิตรกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา เช่น พระอุโบสถวัดช่องนนทรี มาจนถึงงานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ ๓๕) การวาดกะบังหน้าและกรรเจียกจรไว้ เช่นเดียวกับชุดเครื่องแต่งกายโขนละครนั้นยังคงมีกะบังหน้าเป็นเครื่องประดับศีรษะ[๖๘] แตกต่างจากเครื่องต้นที่ไม่มีการสวมใส่จริง (ภาพที่ ๓๖)

ภาพที่ ๓๕ เครื่องประดับศิราภรณ์ประเภทเกี้ยว
งานจิตรกรรมอุโบสถวัดช่องนนทรี(ซ้าย) งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม(ขวา)

[๖๖] กรมศิลปากร, **การศึกษา และการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน – ละครรำ**, หน้า ๓๙.

[๖๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๘.

[๖๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๕๐.

ภาพที่ ๓๖ การสวมใส่เกี้ยว แต่ไม่สวมใส่กะบังหน้าและกรรเจียกจร
ที่มา : ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย หนังสือเรื่องเล่าชีวิตสาววาววัง หอมติดกระดาน

กลุ่มบุคคลในฐานะฤาษีนั้นจะสวมใส่ศิราภรณ์ประเภทฤาษีหรือยอดดอกลำโพง (ภาพที่ ๓๒) กล่าวคือมีลักษณะที่แตกต่างกับศิราภรณ์ทรงสูงที่แสดงฐานะของกษัตริย์ในส่วนเฉพาะพระมงกุฎยอดแหลม ศิราภรณ์ประเภทฤาษีนั้นช่างจะวาดในลักษณะเหมือนกับหนังเสือห้มมวยผม แต่ยังคงกะบังหน้าและกรรเจียกจรไว้ เช่นเดียวกับ ศิราภรณ์พระมงกุฎทรงสูงและศิราภรณ์เกี้ยว ซึ่งคงลักษณะการสวมใส่กะบังหน้าและกรรเจียกจรน่าจะเป็นการแสดงถึงฐานะของกษัตริย์ แตกต่างจากบุคคลธรรมดาฐานะฤาษีไม่สวมใส่กะบังหน้าและกรรเจียกจร อันแสดงฐานะของบุคคลชั้นรอง (ภาพที่ ๓๗) ซึ่งเหมือนกับเครื่องแต่งกายโขนละคร ศิราภรณ์เป็นยอดดอกลำโพงมีกระบังหน้าและกรรเจียกจรประกอบ ยกเว้นฤาษีองค์สำคัญที่มีหัวโขนรูปแบบเฉพาะ[๖๙]

[๖๙] ณัฐปรียา เปรมทรัพย์, **รามเกียรติ์สมัยรัตนโกสินทร์ การศึกษาเปรียบเทียบระหว่างการแสดงโขนกับจิตรกรรมฝาผนัง**, ปริญญาบัณฑิต, ภาคประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๖, หน้า ๒๑.

ภาพที่ ๓๗ เปรียบเทียบบุคคลชนชั้นกษัตริย์ในฐานะฤาษี (พระเวสสันดร)
และบุคคลธรรมดาฐานะฤาษี (ฤาษีอัตจุต)

๑.๓ เครื่องประดับกาย

งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตมีลักษณะการวาดตามแบบสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงรัตนโกสินทร์ หากแบ่งตามกลุ่มลักษณะการวาดตัวพระตัวนาง คือ การวาดบุคคลฐานะกษัตริย์ (ภาพที่ ๓๘) หรือบุคคลฐานะเทวดา สวมเครื่องประดับ ได้แก่ กรองศอ สังวาล ทับทรวง ข้อพระกร ข้อพระบาท เป็นต้น อันเป็นรูปแบบประเพณีการวาดที่สืบต่อเนื่องกันมา (ภาพที่๓๙)

ภาพที่ ๓๘ ตัวพระในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๓๙ เครื่องประดับที่ตัวเทวดา
งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ

การสวมใส่เครื่องประดับกายคงสวมใส่ในพระราชพิธีสำคัญต่างๆ ดังปรากฏในพระราชพิธีถือน้ำ[๗๐] อันถือได้ว่าเป็นการบัญญัติลักษณะการแต่งกายของพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์

> ... พระมหากษัตริย์ ทรงเครื่องราชูปโภค พระมหามงกุฎ พระมหากุณฑล พาหุรัด ถนิม มาไล สร้อย มหาสังวาล สเอ้ง อุตรี อุตรา ควงใต ๗ แถว พระธำรงค์ ๓ องค์ทุกนิ้ว พระหัตถ์ ขนองกั้ง เกญ สนับเพลา รัตนกำพล กองเชิง รองพระบาท ...

จากข้อความข้างต้นเห็นได้ถึงลักษณะการแต่งกายในพระราชพิธีที่สำคัญนั้นจะประกอบด้วยเครื่องประดับต่างๆเช่น พาหุรัด มาไล สร้อย สังวาล ธำรงค์ เป็นต้น ซึ่งการแต่งกายที่มีเครื่องประดับจะเป็นรูปแบบธรรมเนียมประเพณีต่อมา โดยรูปแบบของการแต่งกายที่มีเครื่องประดับเช่นนี้ได้สะท้อนออกในงานจิตรกรรมเช่นกัน

งานจิตรกรรมสมัยอยุธยาได้สะท้อนถึงการใส่เครื่องประดับ โดยมักจะแสดงให้เห็นในรูปของตัวพระตัวนางตามที่มีแบบแผนเดียวกันเช่น เทวดา พระอินทร์ พระพรหม กษัตริย์

---

[๗๐] ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ**, หน้า ๗๓.

อดีตชาติของพระพุทธเจ้า เป็นต้น ดังนั้นงานจิตรกรรมไทยที่มีการวาดเครื่องประดับจะวาดในตัวละครที่มีฐานะเป็นเทวดา กษัตริย์และอดีตชาติของพระพุทธเจ้าเท่านั้น ตัวอย่างงานจิตรกรรมที่เขียนเครื่องประดับในลักษณะนี้ได้แก่ งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ เป็นต้น (ภาพที่ ๔๐, ภาพที่ ๔๑) ทั้งนี้สอดคล้องกับคำสันนิษฐานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายไว้[๗๑]

> ...นุ่งสนับเพลาเชิงกรอมถึงข้อเท้า นุ่งผ้าหยักรั้งจีบโจงไว้หางหงส์ สวมเครื่องอาภรณ์กับตัวเปล่าไม่ใส่เสื้อและศีรษะสวมเทริด เป็นแบบเครื่องต้นท้าวพระยาแต่ดึกดำบรรพ์เหมือนรูปภาพครั้งกรุงเก่า...

ภาพที่ ๔๐ เครื่องประดับในภาพเทพชุมนุม
วัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี

[๗๑] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯกรมพระยา, **ตำนานละครอิเหนา**, (พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, ๒๕๐๗), หน้า ๗.

ภาพที่ ๔๑ เครื่องประดับในภาพวิฐูรชาดก
งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ

จิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรวาดตัวพระตัวนางและตัวเทวดาตามแบบงานจิตรกรรมไทยประเพณีช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนปลายถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งเป็นลักษณะการวาดเครื่องประดับตามรูปแบบของลักษณะดั้งเดิม โดยวาดเครื่องประดับนั้นมีกรองศอ สังวาลแบบเส้นคู่ขนานปลายด้านหนึ่งอยู่ที่กรองศอปลายยาวจรดขอบผ้านุ่งแล้ววนไปบรรจบกันที่ด้านหลัง มีสร้อยพร้อมทับทรวงพาดทับ สวมพาหุรัดที่ต้นแขน ๒-๓ ชั้น ที่ข้อพระกรสวมทองพระกรที่ข้อพระบาทมีทองพระบาท[๗๒](ภาพที่ ๓๘) การวาดตัวพระตัวนางลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะร่วมของงานจิตรกรรมที่วาดในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ ๔๒) เป็นต้น ธรรมเนียมการสวมใส่เครื่องประดับนั้นเป็นเช่นเดียวกับเครื่องศิราภรณ์ คือไม่พบว่าชนชั้นกษัตริย์มีการสวมใส่เครื่องประดับในปัจจุบัน แต่ยังปรากฏในการแสดงโขนหรือนาฏศิลป์แทนเนื่องจากการเครื่องโขนละครนั้นจะแสดงฐานะของตัวละครเสมอ

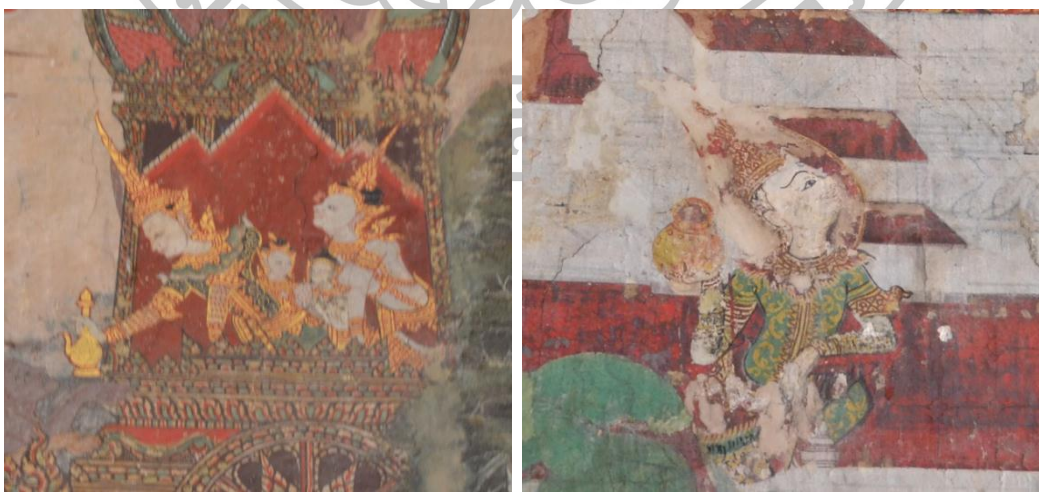
---

[๗๒] จิรชฎา ตรีภาณุวรรณ, **การแต่งกายสตรีสมัยรัชกาลที่ ๓ ศึกษาจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง**, ปริญญาศิลปศาสตร์บัณฑิต, ภาคโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๙, หน้า ๕๓.

ภาพที่ ๔๒ ฉากเนมิราชชาดก
งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดสุรรณาราม กรุงเทพฯ

๑.๔ ฉลองพระองค์

จากการศึกษาภาพบุคคลตัวพระตัวพบว่า บางตัวละครนอกจากประดับเครื่องประดับแล้ว ยังมีการสวมใส่ฉลองพระองค์ด้วย (ภาพที่ ๔๓)



ภาพที่ ๔๓ กษัตริย์ทรงฉลองพระองค์ วัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ

ในงานจิตรกรรม บุคคลฐานะกษัตริย์มักจะสวมใส่ตามลักษณะแบบตำราว่าด้วยเครื่องต้น เครื่องทรง[๗๓] สำหรับพระมหากษัตริย์ในการเสด็จออกงานพระราชพิธีต่างๆในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย

...ถ้าเสด็จออกแขกเมือง ทรงพระเครื่องต้น ๖ สิ่ง
คือ ทรงฉลองพระองค์อย่างเทศแรพอัศวรี ริ้ว ๑
ทรงฉลองพระองค์นอกอย่างเทศ
ตาดสีนาก สีทอง สีเขียว ๑ ทรงเครื่องต้นพระชฎา ๑...

งานจิตรกรรมที่มีการกำหนดอยู่ในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นได้มีการสวมใส่เครื่องนุ่งห่มแล้ว ดังเช่น ฉากพรหมนารทชาดกภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี เป็นต้น (ภาพที่ ๔๔)

ภาพที่ ๔๔ กษัตริย์ทรงฉลองพระองค์ จิตรกรรมพระอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ

รูปแบบการสวมใส่ฉลองพระองค์นั้นได้รับอิทธิพลมาจากกรุงศรีอยุธยา พบว่ามีการวาดบุคคลในฐานะกษัตริย์สวมใส่ฉลองพระองค์ เช่นเดียวกับ งานจิตรกรรมจากวัดต่างๆ โดยรูปแบบของการสวมใส่ฉลองพระองค์นั้น เปรียบเทียบได้กับชุดแสดงโขนละครสำหรับชุดของ

[๗๓] ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ**, หน้า ๔๕.

ตัวพระตัวนาง หลักฐานลายลักษณ์อักษรที่กล่าวถึงการสวมใส่ชุดแสดงในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง ดังเช่น บทละครเรื่องรามเกียรติ์[๗๔]

"ให้ไขสหัสทอทอง เป็นฝอยฟองละอองบุปผา
บุปผชาตีรื่นรสประทุมมา ทรงภูษาสิตพิศพราย"

ชุดเครื่องแต่งกายโขนละครแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลางนั้นคงไม่สวมใส่เสื้อในการแสดงโขนละคร จนถึงในสมัยของสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ จึงมีการเปลี่ยนแปลงของการแต่งกายของชุดโขนละครให้ใส่เสื้อแขนโดยคงได้รับรูปแบบมาจากฉลองพระกรน้อยในชุดเครื่องต้น[๗๕] ทั้งนี้มีการเปลี่ยนแปลงการแต่งกายในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ที่น่าจะสวมใส่เสื้อแขนสั้นในการแต่งกายชุดโขนโดยกล่าวถึงฉลองพระองค์ทรงประพาส ของตัวละครในเรื่องอุณรุฑและรามเกียรติ์ และเริ่มใช้อินทรธนูประดับบ่าเสื้อแขนยาว โดยกล่าวถึงในบทละครเรื่องดาหลังและอิเหนาซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น[๗๖] หากเทียบกับจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร กลุ่มบุคคลฐานะกษัตริย์สวมใส่ฉลองพระองค์ ยังไม่นิยมที่จะประดับอินทรธนูใกล้เคียงกับชุดเครื่องแต่งกายโขนละครสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายมากกว่า

๒. เครื่องแต่งกายและทรงผมที่สัมพันธ์กับความเป็นจริงในสังคม

จิตรกรรมฝาผนังวัดใหม่เทพนิมิตรนั้นนอกจากจะแสดงให้เห็นถึงคติความเชื่อทางศาสนาแล้วนั้น ยังสอดแทรกภาพของวิถีชีวิตอันสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมบางประการที่เกิดขึ้น ทำให้เราสามารถศึกษาวิถีชีวิตความเป็นอยู่โดยจากการถ่ายทอดและบันทึกเรื่องราวของผู้คนในอดีตจากงานจิตรกรรมได้

---

[๗๔] ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, **บทละคร เรื่องรามเกียรติ์ สมัยกรุงศรีอยุธยา**, (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, ๒๕๔๑.), หน้า ๗๑.

[๗๕] กรมศิลปากร, **การศึกษา และการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยทนเครื่องโขน – ละครรำ**, หน้า ๒๔.

[๗๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๗.

๒.๑ เครื่องนุ่มห่ม

จิตรกรรมฝาผนังวัดใหม่เทพนิมิตรได้มีการวาดภาพการแต่งกายของตัวบุคคลประกอบฉาก อันแสดงให้เห็นถึงความนิยมในการแต่งกายของผู้คนในสมัยนั้น เช่น การสวมใส่ผ้า ความนิยมไว้ทรงผม เป็นต้น ซึ่งภาพเหล่านี้อาจจะแบ่งได้เป็นฉากในเมืองและฉากนอกเมืองซึ่งจะมีความแตกต่างในรายละเอียดบางประการ

จดหมายเหตุลาลูแบร์ ได้บันทึกถึงการแต่งกายของผู้คนในสมัยกรุงศรีอยุธยาปลายนั้นจะสวมใส่เพียงเพื่อปกปิดร่างกายท่อนล่างเท่านั้น มักสวมใส่ด้วยผ้าลายหรือผ้าไหมที่มีการทอเป็นลายทองหรือลายเงิน ไม่เช่นนั้นก็สวมใส่ผ้าไม่มีลาย[๗๗]

> "...ชาวสยามไปไหนมาไหนด้วยเท้าเปล่าและมิได้สวมหมวก
> เพื่อที่จะปกปิดสิ่งที่อุจาดเท่านั้นเขาจึงพันเอวและขาอ่อน
> กระทั่งถึงใต้หัวเข่าไว้ด้วยชิ้นผ้ามีดอกดวง..."
>
> "...ลางครั้งที่ไม่ใช้ผ้าลายเขียนนุ่ง ก็ใช้ชิ้นผ้าไหมเกลี้ยงๆ
> บ้าง หรือทอที่ริมเป็นลายทองลายเงินบ้าง..."

โดยที่ฝ่ายผู้หญิงเองก็มักจะนุ่งเหมือนกันกับฝ่ายชาย แต่แตกต่างกันในเรื่องของการนุ่งผ้า โดยจะปล่อยชายทางด้านกว้างเหมือนกับกระโปรง[๗๘] โดยจะปล่อยร่างกายส่วนบนให้เปลือยหรือใช้สไบห่มปัดชายเฉียงคลุมต้นแขนไว้เท่านั้น[๗๙]

> "...พวกผู้หญิงนุ่งผ้าตามความยาวของผืน วงรอบตัว
> เช่นเดียวกับผู้ชายแต่ผู้หญิงปล่อยชายทางด้านกว้าง
> เลียนแบบกระโปรงอย่างแคบๆ ให้ชายตกลงมาถึงครึ่ง
> แข้ง..."

---

[๗๗] สันต์ ท. โกมลบุตร แปล, **จดหมายเหตุลาลูแบร์**, หน้า ๘๘.

[๗๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๓.

[๗๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๓.

> "...ชั่วแต่คนมั่งมีเท่านั้นที่ใช้สไบห่ม ลางทีก็ปัดชายสไบเฉียงไปคลุมต้นแขนเข้าไว้ แต่อาการที่สุภาพของนางก็คือ ใช้ตอนกลางผืนคาดขนองแล้วสอดรักแร้มาปกถันเข้าไว้แล้วตลบชายสไบทั้งสองด้าน สพักไหล่ไปทิ้งชายอยู่เบื้องหลัง..."

จิตรกรรมฝาผนังเองก็มีการสะท้อนการแต่งกายซึ่งเป็นความนิยมของผู้คนในสมัยนั้นเช่นเดียวกัน โดยชาวบ้านนั้นมักจะสวมใส่เพียงผ้านุ่งท่อนล่างเปลือยท่อนบนซึ่งมักจะเป็นเพศชาย (ภาพที่ ๔๕, ภาพที่ ๔๖, ภาพที่ ๔๗) แต่ก็พบว่ามีเพศหญิงนุ่งผ้าท่อนล่างเปลือยท่อนบนเช่นเดียวกัน (ภาพที่ ๔๖) ซึ่งจะนุ่งผ้าลักษณะเป็นผ้าพิมพ์ลายโดยมีการนำเข้ามาจากทางอินเดีย[๘๐] และสามารถผลิตเพื่ออุปโภคภายในประเทศด้วย[๘๑] เป็นที่น่าสังเกตว่าบุคคลที่อยู่ในฉากปราสาทหรือเมืองนั้นจะนุ่งผ้าไม่มีลาย หรือนุ่งผ้าลายเข้มขาบอย่างใดอย่างหนึ่ง ส่วนกลุ่มบุคคลในฉากนอกเมืองจะนุ่งผ้ามีลาย สันนิษฐานว่าช่างที่วาดจิตรกรรมนั้นได้แบ่งกลุ่มของบุคคลทั้งสองจากลักษณะของผ้านุ่งก็เป็นได้ หรืออาจจะเป็นการแบ่งชนชั้นภายในเมือง จากการบัญญัติเครื่องนุ่งห่มเพื่อแสดงถึงฐานันดรแต่ละชนชั้น การแต่งกายเกินฐานันดรจึงเป็นความผิด[๘๒] ฉะนั้นฉากเมืองในงานจิตรกรรม บุคคลฐานะธรรมดาจึงนุ่งเพียงผ้าไม่มีลายหรือลายเข้มขาบเท่านั้น อย่างไรก็ตามผ้านุ่งที่ในงานจิตรกรรมอาจไม่ตรงกับความเป็นจริงมากนักในเรื่องของสีหรือลวดลาย ตามความเป็นจริงนั้น ฉากจิตรกรรมภายในเมืองน่าจะนุ่งผ้าที่มีลวดลายและฉากจิตรกรรมภายนอกเมืองน่าจะนุ่งผ้าที่ไม่มีลวดลาย ซึ่งอาจไม่ตรงกับความเป็นจริง แต่อย่างน้อยก็ได้สะท้อนว่าผ้านุ่งลายในสมัยนั้นมีชนิดใดบ้าง

---

[๘๐] ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณจากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พระราชวังชวรสถานมงคล(วังหน้า)**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๕.), หน้า ๔๖.

[๘๑] กรมศิลปากร, **ส่วยและอากรในคำให้การชาวกรุงเก่า**, (พระนคร, คลังวิทยา, ๒๕๑๕.) หน้า ๒๗๕.

[๘๒] ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ**, หน้า ๗๕.

ภาพที่ ๔๕ นุ่งผ้าพิมพ์ลาย เปลือยท่อนบน

ภาพที่ ๔๖ กลุ่มชาวบ้านที่นุ่งผ้าพิมพ์ลาย

ภาพที่ ๔๗ การสวมใส่เพียงผ้านุ่ง เปลือยท่อนบน

นอกจากผ้านุ่งแล้ว ยังมีการใช้ผ้าโพกศีรษะโดยพบเฉพาะเพียงพรานป่าเท่านั้น โดยอาจจะเป็นเครื่องแต่งกายเฉพาะอย่างของพรานป่า (ภาพที่ ๔๘) เพื่อบังแสงอาทิตย์ โดยใช้สำหรับสามัญชนตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาดังจดหมายเหตุ ลาลูแบร์[๘๓] ได้กล่าวถึงความว่า

> ราษฎรสามัญน้อยคนนักที่จะสนใจเอาเป็นธุระปกคลุมศีรษะของตนให้พ้นความแรงร้อนของดวงอาทิตย์ เขาจะใช้ผ้าผืนหนึ่งโพกศีรษะก็เฉพาะยามลงเรืออยู่ในแม่น้ำเท่านั้น เพราะแสงสะท้อนทำให้เป็นที่รำคาญตานัก

ภาพที่ ๔๘ ผ้าโพกศีรษะพรานป่า
งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

นอกจากผู้หญิงที่สวมใส่เพียงผ้านุ่งแล้ว ยังพบว่างานจิตรกรรมฝาผนังนั้นจะมีผู้หญิงที่สวมใส่สไบเฉียงเพื่อปกปิดท่อนบน (ภาพที่ ๔๙) โดยมักจะปรากฏในฉากของพระราชวังสอดคล้องกับบันทึกชาวต่างชาติกล่าวว่าผู้ที่จะสวมใส่สไบนั้นจะเป็นเหล่านางในราชสำนักซึ่งเป็นผู้มั่งมี[๘๔]หรือว่าได้รับพระราชทานผ้ามาจากเจ้านายที่ตนสังกัด โดยการสวมใส่สไบนั้นนิยมมาจนถึงในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ดังบทกลอนในเรื่องอิเหนา[๘๕]ได้กล่าวถึง

> สไบกรองทองแล่งแสงระยับ ตาดประดับสร้อยนวมสวมใส่

---

[๘๓] สันต์ ท. โกมลบุตร แปล, **จดหมายเหตุลาลูแบร์**, หน้า ๙๒.

[๘๔] สันต์ ท. โกมลบุตร แปล, **จดหมายเหตุลาลูแบร์**, หน้า ๙๓.

[๘๕] พุทธเลิศหล้านภาลัย,พระบาทสมเด็จ, **อิเหนา เล่ม ๒**, (พระนคร, อักษรบริการ, ๒๕๐๖.) หน้า ๑๒๙๑ ใน ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณจากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พระราชวังชวรสถานมงคล(วังหน้า)**, หน้า ๖๔.

บางบุคคลมีการสวมใส่สไบเฉียงแบบมีริ้วทองหรือปักไหมทองซึ่งแตกต่างจากบุคคลอื่น (ภาพที่ ๔๙) อันแสดงให้เห็นถึงฐานะหรือฐานันดรศักดิ์ที่มีมากกว่าอันเป็นรูปแบบการแต่งกายตามชั้นยศที่ระบุไว้ใน*พระราชบัญญัติว่าด้วยการแต่งกาย การใช้ผ้าบังคับและห้ามไว้*[๘๖] เพื่อเป็นการบอกถึงบรรดาศักดิ์รวมทั้งตำแหน่งหน้าที่อีกด้วย อย่างไรก็ตามพระราชบัญญัติไม่ได้กล่าวถึงการแต่งกายของกษัตริย์และชนชั้นสูงไว้ คาดว่าระเบียบการแต่งกายในงานพระราชพิธีต่างๆนั้นยังคงกำหนดไว้ตามแบบอย่างสมัยกรุงศรีอยุธยา ในกาพย์ห่อโคลงนิราศพระบาท[๘๗] และกาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง[๘๘]ซึ่งแต่งโดยเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์ ก็ได้กล่าวถึงการแต่งกายของฝ่ายในที่ใช้ผ้าริ้วทอง เป็นการตอกย้ำถึงความนิยมผ้าปักทองที่มีภายในราชสำนักกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย

“ชาวเจ้าเหล่าชาวแม่ นุ่งห่มแพรแลริ้วทอง
ขี่กูบขี่จำลอง ผ่องผิวหน้าอ่าองค์อร ฯ”

“นักสนมกรมชแม่เจ้า ทั้งหลาย
ขี่ช้างกูบดาวราย แจ่มหน้า
พักตราผ่องใสสาย สุดสวาท
นุ่มห่อโอ่โถงผ้า อร่ามริ้วทองพรายฯ”

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[๘๖] รามาธิบดีที่ ๑, สมเด็จพระ, **กฎหมายตราสามดวง เล่ม ๒**, (พระนคร: ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์, ๒๕๐๖.), หน้า ๔๘ - ๕๐.

[๘๗] กรมศิลปากร, **ประชุมกาพย์เจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์**, (พระนคร: นิวส์เต็นชิลการพิมพ์, ๒๕๐๐.), หน้า ๙๖.

[๘๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๖.

ภาพที่ ๔๙ การห่มสไบเฉียง

ระเบียบการแต่งกายตามชั้นยศยังคงมีต่อเนื่องมาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โปรดให้ออก*พระราชบัญญัติว่าด้วยการแต่งกาย การใช้ผ้าบังคับและห้ามไว้*[๘๙] เช่นเดียวกันกับสมัยกรุงศรีอยุธยา แสดงถึงการใช้ผ้าตามฐานะรวมถึงเป็นเครื่องแสดงบรรดาศักดิ์ตามตำแหน่งหน้าที่การงานด้วยและตามสกุลผ้าในสมัยนี้คงใช้แบบเดียวกับสมัยอยุธยา หลักฐานที่ทำให้ทราบได้ว่ามีผ้าชนิดใดบ้างนั้นอย่างหนึ่งคือวรรณคดี จากการตรวจสอบแล้วเห็นว่า การแต่งกายและผ้าที่ใช้ส่วนใหญ่คล้ายกับผ้าในสมัยอยุธยาดังเช่นในเรื่องดาหลัง[๙๐]

“ ...ท ร ง ผ้ า พื้ น ดำ อำ ไพ ดว ง ท อง อุ ไร ร จ น า ...”
(ผ้าพื้นดำมีลายดอกสีทอง)

“...ฉลององค์ประพาสตาดแล่ง ก้านแย่งลายทองเฉิดฉัน...”
(เสื้อตัดเย็บด้วยผ้าตาดลายก้านแย่ง)

---

[๘๙] ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณจากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พระราชวังชวรสถานมงคล(วังหน้า)**, หน้า ๖๐.

[๙๐] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **ดาหลัง**. (พระนคร, แพร่พิทยา, ๒๕๑๔.), หน้า ๑๕๒, ๑๕๔.

๒.๑.๑ ลวดลายผ้านุ่งที่ปรากฏในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

กลุ่มสามัญชน กษัตริย์และเทวดา ได้นุ่งผ้าที่มีลักษณะลวดลายที่แตกต่างกัน ลวดลายที่มีวาดสำหรับกลุ่มบุคคลและกลุ่มเทวดาคงมีใช้อยู่ในสังคมร่วมสมัย โดยผ้านุ่งในจิตรกรรมปรากฏลวดลายต่างกันทั้งผ้านุ่งในกลุ่มบุคคลและกลุ่มเทพชุมนุม โดยสามารถจำแนกจากลวดลายผ้านุ่งดังนี้

ลายดอกลอย ลักษณะคือ การเขียนลายดอกไม้ประเภทเดียวกันทั่วทั้งผืนผ้านุ่ง โดยอาจเว้นระยะห่างหรือชิดกันก็ได้ ทั้งนี้ลายดอกลอยจะมีลักษณะเป็นดอกกลม จึงเรียกอีกอย่างได้ว่าลายดอกกลมหลักฐานสำคัญที่กล่าวถึงการใช้ลวดลายดอกไม้บนผ้านุ่งคือบันทึกของบาทหลวงตาชาร์ต[๙๑]กล่าวถึงการปักริ้วทองเป็นลายดอกไม้อันน่าจะหมายถึงลายดอกกลม

> ...จึงได้โปรดให้ส่งผ้ายี่สิบผืนมีดอกดวงเป็นลายดอกไม้สีทอง
> งดงามมากมาพระราชทานแก่ท่านราชทูต...

โดยลายดอกลอยในศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลายนั้นจะให้สีเข้มอ่อนทำให้ดูเสมือนจริง[๙๒](ภาพที่ ๕๑) ซึ่งลักษณะเช่นนี้คงตกทอดมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วยเช่นกัน ผ้าภูษาเทพชุมนุมในจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรพบว่ามีรูปแบบลายดอกลอยที่แสดงความเข้มอ่อนของสีที่แตกต่างกัน (ภาพที่ ๕๐) เช่นเดียวกับงานจิตรกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ ๕๑) และพบได้ในงานจิตรกรรมสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ (ภาพที่ ๕๒) นอกจากนี้ยังคงพบลายผ้าสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในผ้านุ่งพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร (ภาพที่ ๕๓)

---

[๙๑] สันต์ ท. โกมลบุตร แปล, **จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยามของบาทหลวงตาชาร์ด**, หน้า ๕๖.

[๙๒] นรินทร์ ยืนทน. “ลวดลายผ้านุ่ง ภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดใหญ่สุวรรณาราม” (สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๒) หน้า ๔๑.

ภาพที่ ๕๐ ลายดอกกลมบนผ้าภูษาเทพชุมนุม
งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๕๑ ลายดอกกลมบนผ้าภูษาเทพชุมนุม
งานจิตรกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี

ภาพที่ ๕๒ ลายดอกกลมบนผ้าภูษาเทพชุมนุม
งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ

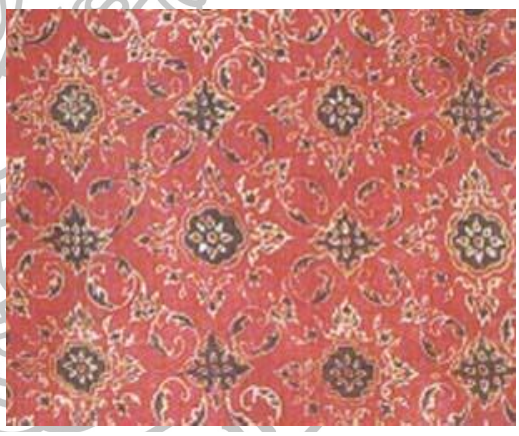
ภาพที่ ๕๓ ผ้าพิมพ์ลายดอกกลม
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ลายดอกลอยนี้ได้มีพัฒนาการด้านรูปแบบในสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นลายประจำยามหรือลายดอกสี่กลีบ โดยมีความนิยมเขียนบนลายผ้านุ่งในจิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายเป็นจำนวนมาก อยู่ในระเบียบลายแบบเดียวกับลายดอกลอย ในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรพบลายดอกสี่กลีบอยู่ในระเบียบลายเดียวกันกับลายดอกกลมคือการเขียนลายดอกสี่กลีบทั่วทั้งผืนผ้านุ่ง(ภาพที่ ๕๔) ยังพบการเขียนลายดอกสี่กลีบได้ในงานจิตรกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา ได้แก่ งานจิตรกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี(ภาพที่ ๕๕) และงานจิตรกรรมสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ(ภาพที่ ๕๖) และพบว่ามีการใช้ลายในผ้าพิมพ์ลายอย่าง ภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (ภาพที่ ๕๗)

ภาพที่ ๕๔ ลายดอกสี่กลีบ
บนผ้าภูษาเทพชุมนุม
งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๕๕ ลายดอกสี่กลีบ
บนผ้าภูษาเทพชุมนุม
งานจิตรกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี

ภาพที่ ๕๖ ลายดอกสี่กลีบ
บนผ้าภูษาเทพชุมนุม
งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ



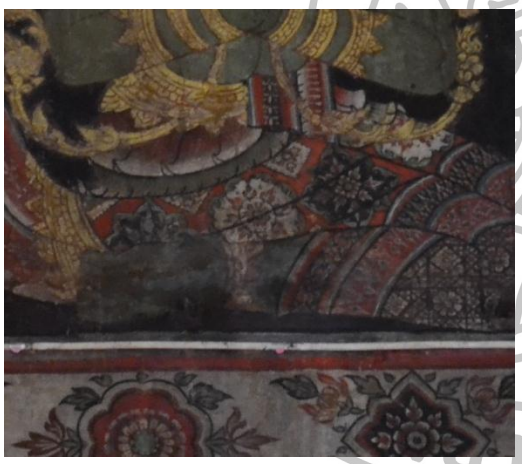
ภาพที่ ๕๗ ลายดอกสี่กลีบ
ผ้าพิมพ์ภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

นอกจากนี้งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตยังพบลายดอกกลมและลายดอกสี่กลีบ อยู่ในผ้านุ่งผืนเดียวกัน(ภาพที่ ๕๘) ลวดลายสลับกันระหว่างลายดอกกลมและลายดอกสี่กลีบ เว้นระยะพื้นที่ว่างแต่ละลายตามอย่างระเบียบของลายดอกกลมและลายดอกสี่กลีบ โดยคงเป็นลายสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายเป็นต้นมา พบในงานจิตรกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ ๕๙) ลายดอกกลมสลับดอกสี่กลีบคงสืบเนื่องมาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ดังพบอยู่ในงานจิตรกรรม

สมัยรัตนโกสินทร์ ได้แก่ งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ (ภาพที่ ๖๐) และยังพบผ้าพิมพ์ภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (ภาพที่ ๖๑) เช่นเดียวกัน

ภาพที่ ๕๘ ลายดอกกลมสลับดอกสี่กลีบ
งานจิตรกรรม วัดใหม่เทพนิมิตร

ภาพที่ ๕๙ ลายดอกกลมสลับดอกสี่กลีบ
งานจิตรกรรม วัดใหญ่สุวรรณาราม

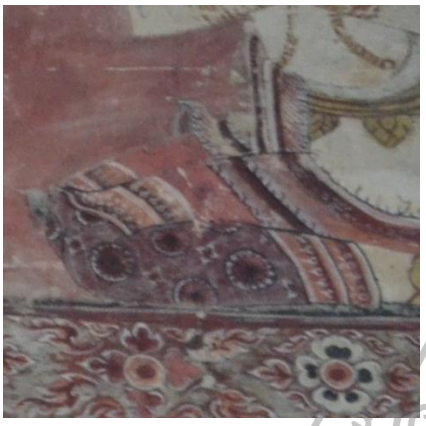


ภาพที่ ๖๐ ลายดอกกลมสลับดอกสี่กลีบ
งานจิตรกรรม วัดสุวรรณาราม

ภาพที่ ๖๑ ผ้าพิมพ์ลายดอกกลมสลับดอกสี่กลีบ
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ลายกุดั่น มีลักษณะเป็นลายที่มีดอกกลมขนาดใหญ่ผูกลายด้วยลายพฤกษาหรือลายก้านแย่งคั่นระหว่างลาย ลักษณะของลายกุดั่นในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร เขียนลายกุดั่นโดยมีลายดอกกลมและมีลายก้านแย่งคั่นระหว่างลาย (ภาพที่ ๖๒) เป็นลักษณะของลายกุดั่นที่พบได้ในงานศิลปกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย หลักฐานเทียบเคียงที่พบคือลายผ้านุ่งจิตรกรรม

วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ ๖๓) นอกจากนี้ยังพบลายผ้าสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ใน ผ้านุ่งพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร (ภาพที่ ๖๔)



ภาพที่ ๖๒ ลายกุดั่น ผ้าภูษาเทพชุมนุม
พระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร

ภาพที่ ๖๓ ลายกุดั่น ผ้าภูษาเทพชุมนุม
พระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม

ภาพที่ ๖๔ ผ้าพิมพ์ลายกุดั่น
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

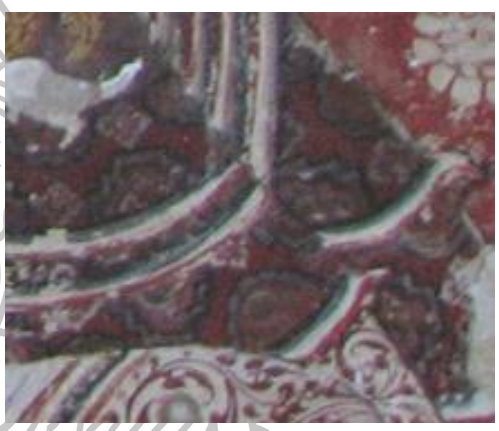
ลายราชวัติ เริ่มแรกเดิมทีลายราชวัติน่าจะเกิดจากวงโค้งสอดสานกัน โดยมีกรอบรูปเหลี่ยมหยักมุมประกอบรับอิทธิพลจากงานปูนปั้นประดับสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยา[๙๓] ในส่วนการนำลายกรอบสี่เหลี่ยมย่อมุมมาใช้เป็นลายผ้านุ่งนั้นเริ่มในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย[๙๔]

[๙๓] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๕๓.), หน้า ๒๓๑.

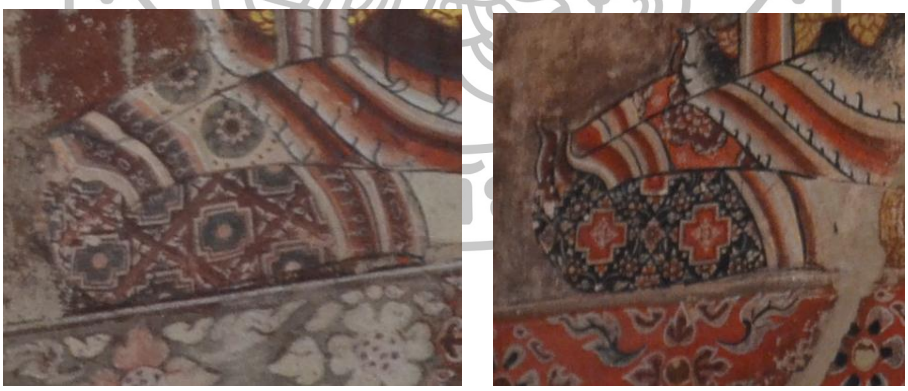
[๙๔] นรินทร์ ยืนทน. “ลวดลายผ้านุ่ง ภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดใหญ่สุวรรณาราม” หน้า ๗๕.

ดังเช่นที่ ภาพเทพชุมนุมวัดใหม่ประชุมพล (ภาพที่ ๖๕) ภาพเทพชุมนุมวัดใหญ่สุวรรณาราม (ภาพที่ ๖๖) เป็นต้น โดยลายราชวัติบนผ้าภูษาเทพชุมนุมงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร (ภาพที่ ๖๗) จะอยู่ประกอบกับลายผ้าอื่นๆ เช่น ลายประจำยาม ลายพรรณพฤกษา อันเป็นรูปแบบของลายที่เขียนในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นต้นมา นอกจากในงานจิตรกรรมแล้วยังพบในผ้าพิมพ์เป็นหลักฐาน ประกอบถึงการใช้ลายราชวัติในชีวิตประจำวันร่วมสมัยเดียวกัน (ภาพที่ ๖๘)

ภาพที่ ๖๕ ลายราชวัติ ผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม งานจิตรกรรม อุโบสถวัดใหม่ประชุมพล



ภาพที่ ๖๖ ลายราชวัติ ผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม งานจิตรกรรม อุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม



ภาพที่ ๖๗ ลายราชวัติบนผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม พระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร

ภาพที่ ๖๘ ลายราชวัติ ผ้าพิมพ์ลายอย่าง
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ จุดกันผูกด้วยลายประจำยามก้านแย่ง โดยเขียนลายลักษณะเป็นพุ่มข้าวบิณฑ์คั่นระหว่างลายด้วยลายประจำยามก้านแย่ง โดยลายพุ่มข้าวบิณฑ์ลักษณะเช่นนี้ไม่พบในภาพผ้านุ่งในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยา หลักฐานสำคัญที่คล้ายกับลายลักษณะดังกล่าวคือผ้าลายอย่างสมัยรัตนโกสินทร์ อาจกล่าวได้ว่าเป็นงานสมัยรัตนโกสินทร์ สอดคล้องกับภาพเทพชุมนุมในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรกำหนดอายุว่าเขียนขึ้นในสมัยดังกล่าว[๙๕] (ภาพที่ ๖๙) ตัวอย่างที่พบลายพุ่มข้าวบิณฑ์ในงานสมัยรัตนโกสินทร์ ได้แก่ งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ (ภาพที่ ๗๐) และผ้าพิมพ์ลายอย่างภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร (ภาพที่ ๗๑)

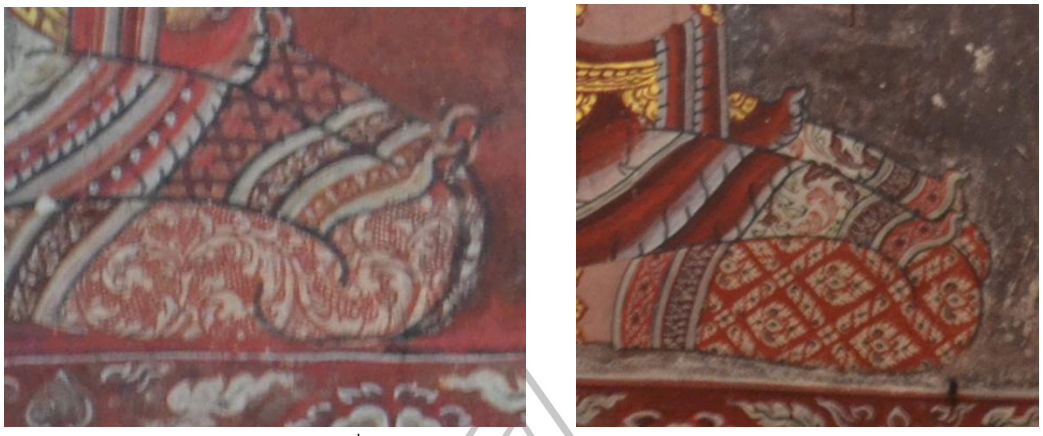
[๙๕] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทย สมัยรัชกาลที่ ๓ ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, หน้า ๓๖.

ภาพที่ ๖๙ ลายพุ่มข้าวบิณฑ์
ผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม วัดใหม่เทพนิมิตร

ภาพที่ ๗๐ ลายพุ่มข้าวบิณฑ์
ผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม วัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๗๑ ผ้าพิมพ์ลายอย่าง
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ลายก้านขด มีลักษณะเป็นลายพันธุ์พฤกษาวงโค้ง บนลายผ้านุ่งภาพเทพชุมนุมเขียนเป็นลายก้านวงโค้งเข้า ลายใบไม้ซีก-ซ้อนมีขนาดใหญ่เท่าๆกันตลอดทั้งเส้น ลายก้านขดในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรมีสีที่แตกต่างกันในลายหรืออาจใช้สีเดียวกันก็ได้ (ภาพที่ ๗๒) โดยลายก้านขดคงพบในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยา เช่น งานจิตรกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี (ภาพที่ ๗๓) และลายก้านขดยังพบในผ้าพิมพ์ที่ใช้ในชีวิตประจำวันดังเช่น ผ้าพิมพ์โบราณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (ภาพที่ ๗๔)



ภาพที่ ๗๒ ลายก้านขด ผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม
งานจิตรกรรม วัดใหม่เทพนิมิตร

ภาพที่ ๗๓ ลายก้านขด ผ้านุ่งภูษาเทพชุมนุม
งานจิตรกรรม วัดใหญ่สุวรรณาราม

ภาพที่ ๗๔ ลายก้านขดในผ้าพิมพ์ลายอย่าง
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ลายเข้มขาบ มีลักษณะเป็นลายแถบ โดยที่แถบที่ต่อเนื่องกันจะมีสีหรือลวดลายประกอบที่แตกต่างกัน งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรพบในฉากจันทกุมารชาดกและนารทพรหมชาดก เป็นผ้าลายแถบของสามัญชนที่มีสีแตกต่างกันไม่มีลวดลายประกอบ (ภาพที่ ๗๕)

ซึ่งลายเข้มขาบคงเป็นลายผ้าที่มีตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยพบในงานจิตรกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี (ภาพที่ ๗๖) และยังคงสืบเนื่องมาถึงในงานจิตรกรรมสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ได้แก่ งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ (ภาพที่ ๗๗) นอกจากนี้ยังพบตัวอย่างภาพนุ่งในพิพิธภัณฑสถานแห่งพระนคร (ภาพที่ ๗๘)

ภาพที่ ๗๕ ผ้านุ่งลายเข้มขาบ งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

ภาพที่ ๗๖ ลายเข้มขาบ ผ้าภูษาเทพชุมนุม
งานจิตรกรรมวัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี

ภาพที่ ๗๗ ลายเข้มขาบ ผ้าภูษาเทพชุมนุม
งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ

ภาพที่ ๗๘ ผ้านุ่งลายเข้มขาบ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

๒.๒ ทรงผม

นอกจากการแต่งกายที่สะท้อนในงานจิตรกรรมแล้ว ทรงผมของบุคคลที่ปรากฏในงานจิตรกรรมนั้นก็ได้สะท้อนถึงความนิยมในการไว้ผมต่างๆ อันเรียกได้ว่าเป็นสมัยนิยม โดยผู้ชายไว้ผมเป็นทรงผมมหาดไทย(ภาพที่ ๔๗, ภาพที่ ๗๙) ซึ่งมักจะปรากฏในเฉพาะฉากที่มีพระราชวัง เข้าใจว่าเป็นทรงผมที่ตัดสำหรับรับราชการ โดยฉากอื่นบุคคลเพศชายก็ไม่ได้ไว้ทรงผมเช่นนี้ (ภาพที่ ๔๘, ภาพที่ ๘๐) ตามบันทึกของชาวต่างชาติ[๙๖]ได้กล่าวถึงการไว้ผมของชาวไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาไว้ว่า

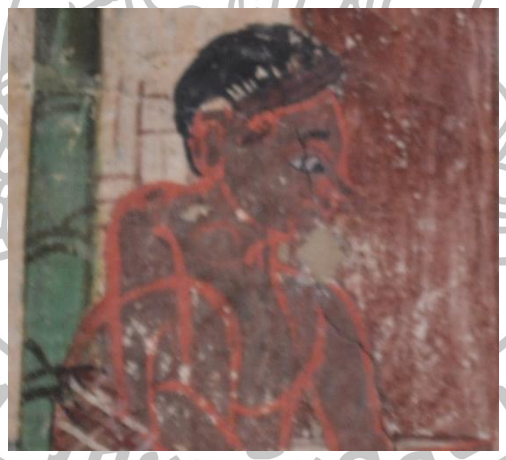
> ...ผมของชาวสยามนั้นสีดำ เส้นหยาบและเหยียด ทั้งสองเพศไว้ผม
> สั้นมาก ผมที่ปรกรอบศีรษะยาวลงมาเสมอใบหูข้างบนเท่านั้น
> ต่ำลงมากว่าระดับนั้นก็กร้อนเสียเกือบเกรียนติดหนังศีรษะ...

ผมทรงมหาดไทยคงมีความนิยมหรือเป็นระเบียบการอย่างใดอย่างหนึ่งที่มีมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ โดยขุนนางนั้นไว้ผมทรงนี้ในหมู่ราชการ (ภาพที่ ๘๑) แต่เมื่อมีการติดต่อกับชาติตะวันตกมากขึ้นในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ ทรงผมนี้มักถูกชาวตะวันตกดูหมิ่น

[๙๖] สันต์ ท. โกมลบุตร แปล, **จดหมายเหตุลาลูแบร์**, หน้า ๙๘.

พระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงมีดำรัสให้เลิกไว้ผมมหาดไทยในราชสำนักตั้งแต่พุทธศักราช ๒๔๑๔[๙๗] เป็นต้นมา

ภาพที่ ๗๙ ทรงผมของผู้ชายที่รับราชการ



ภาพที่ ๘๐ ทรงผมบุคคลที่เป็นชาวบ้าน

[๙๗] กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ, **ความทรงจำ**, (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๖.), หน้า ๑๖๒ – ๑๖๓.

ภาพที่ ๘๑ ผมทรงมหาดไทย

ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

นอกจากทรงผมของผู้ชายแล้ว ทรงผมของผู้หญิงก็ถูกวาดในลักษณะเช่นเดียวกันจำนวนมาก โดยมักจะวาดในฉากพระราชวังเช่นเดียวกัน อาจจะเป็นธรรมเนียมของราชสำนักหรือสมัยนิยมก็เป็นไปได้ ซึ่งทรงผมของผู้หญิงที่วาดในงานจิตรกรรมนี้นั้นเป็นทรงผมแบบสั้นประบ่า (ภาพที่ ๘๒) ซึ่งทรงผมลักษณะนี้คงมีมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาตอนปลายตามบันทึกของลา ลูแบร์กล่าวไว้ว่าผู้หญิงจะปล่อยปลายผมด้านหลังยาวออกไปจนเกือบประบ่า[๙๘] และคงลดความนิยมไปในคราวเดียวกันกับทรงผมของผู้ชาย[๙๙]

ภาพที่ ๘๒ ทรงผมประบ่า

งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

[๙๘] สันต์ ท. โกมลบุตร แปล, **จดหมายเหตุลาลูแบร์**, (พระนคร: ก้าวหน้า, ๒๕๑๕.), หน้า ๙๘.

[๙๙] จิรชฎา ตรีภาณุวรรณ, “การแต่งกายสตรีสมัยรัชกาลที่ ๓ ศึกษาจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง” (ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๙) หน้า ๔๘.

๓. ภาพสะท้อนเกี่ยวกับธรรมเนียมในราชสำนัก

จากงานสถาปัตยกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรมีการกำหนดอายุอยู่ในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย งานจิตรกรรมจึงน่ามีการวาดอยู่ในสมัยเดียวกันและอาจมีการซ่อมแซมในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์นั้นสะท้อนเรื่องที่เกี่ยวกับธรรมเนียมภายในราชสำนัก โดยสมัยกรุงศรีอยุธยาฐานะของกษัตริย์ที่มีความเป็นสมมติเทพ ย่อมจะมีพิธีกรรมที่แสดงการยกฐานะชนชั้นมากขึ้นกว่าบุคคลทั่วไป ดังนั้นการเข้าเฝ้ากษัตริย์และชนชั้นสูงหรือการเสด็จพระราชดำเนินต่างๆจะมีธรรมเนียมโดยเฉพาะเช่น ธรรมเนียมการแบ่งฝ่ายนอกและฝ่ายใน การเดินริ้วกระบวน เป็นต้น

๓.๑ การใช้เครื่องสูงประดับยศ

งานจิตรกรรมมักเขียนเรื่องที่มีชนชั้นกษัตริย์ประกอบอยู่ด้วย โดยชนชั้นกษัตริย์เหล่านี้นั้นจะใช้เครื่องสูงเพื่อบอกฐานะของความเป็นกษัตริย์ ชนชั้นสูงและเป็นเครื่องที่มีให้เห็นเฉพาะภายในราชสำนัก ใช้กับกษัตริย์และพระราชวงศ์เท่านั้นและน่าจะเป็นของที่ใช้จริงร่วมสมัยกับการเขียนภาพจิตรกรรม

เครื่องสูง หมายถึง ของสำหรับประดับเกียรติยศ แต่โดยทั่วไปแล้วมักจะหมายเฉพาะของประดับพระเกียรติยศในพิธีหรือขบวนแห่ หรือขบวนเสด็จพระราชดำเนินทั้งทางสถลมารคและชลมาคร[๑๐๐] พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๒๕[๑๐๑] ได้ให้ความหมายว่า “น. ของสำหรับประดับพระเกียรติยศ เช่น ฉัตร, พัดโบก, จามรและกลด” เครื่องสูงจึงเป็นเครื่องสำหรับประดับพระเกียรติยศและบ่งบอกฐานะของบุคคลกลุ่มหนึ่งที่เหนือบุคคลทั่วไป หลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรที่ได้กล่าวถึงเครื่องสูงได้อย่างชัดเจนคือ พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา[๑๐๒]

---

[๑๐๐] รามาธิบดีที่ ๑, สมเด็จพระ, **กฎหมายตราสามดวง เล่ม ๒**, หน้า ๓๓.

[๑๐๑] ราชบัณฑิต, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. ๒๕๒๕**, (กรุงเทพฯ:อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๒๖.), หน้า ๑๙๓.

[๑๐๒] **พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม ๑**, (กรุงเทพฯ: คลังวิทยา, ๒๕๑๖.), หน้า ๒๐๙.

...สมเด็จพระบาทบรมนาถบรมบพิตรพระพุทธเจ้าอยู่หัวทั้งสอง
พระองค์ทรงเครื่องสำหรับพิชัยยุทธสงครามเสร็จ
ก็เสด็จทรงเรือพระที่นั่งศรีสมรรถชัย
สมเด็จพระอนุชาธิราชเจ้าทรงเรือพระที่นั่งไกรสรมุขพิมาน
อันอลังการรจนาด้วยมหาเศวตบวรฉัตรขนัดเครื่องอภิรุมชุมสาย
พรายพรรณบังรวิวรรณบังแทรกสลานสลับ
สรรพด้วยกรรชิงกลิ้งกลดจามรมาศดาษดา
ดูมเหาฬารเลิศนิพันลึก อธิกด้วยกระบี่ธุชธงฉานธงชัย

นอกจากนั้นหลักฐานทางวรรณคดีสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย เช่น กาพย์ห่อโคลงนิราสพระ-บาท[๑๐๓]บอกถึงหน้าที่ของเครื่องสูงที่ใช้สำหรับบดบังแสงแดดและพัดให้เกิดความเย็นนอกเหนือจากการประดับยศ

เครื่องสูงเคียงคู่กัน กลิ้งกลดคั่นเพียงขวัญตา
บังแสงพระสุริยา อีกโบกปัดพัชนีกาย

พบว่ามีการวาดเครื่องสูงควบคู่กับการวาดกษัตริย์ด้วยเช่นกันซึ่งเครื่องสูงที่ปรากฏว่ามีการวาดในงานจิตรกรรมคือ ฉัตร พัดโบกและจามร โดยหากพิจารณาลักษณะของเครื่องสูงงานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ

ฉัตร หมายถึง ร่มซ้อนชั้น แต่ละชั้นจะมีระบาย ชั้นบนมีขนาดเล็กกว่าชั้นล่างลดกลั่นไปตามลำดับ สร้างด้วยวัสดุหลายชนิดเช่น ผ้า โลหะ กระดาษ เป็นต้น โดยฉัตรที่อยู่ในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรเป็นฉัตรที่ตั้งในพิธีหรือเชิญไปในกระบวนแห่เพื่อเป็นเครื่องประกอบพระเกียรติยศ[๑๐๔] (ภาพที่ ๘๓) โดยเขียนฉัตรเพียงสามชั้นเท่านั้น ผิดกับการใช้ฉัตรประดับยศที่จำแนกได้สามชั้น ห้าชั้น เจ็ดชั้นและเก้าชั้น[๑๐๕] (ภาพที่ ๘๔) ตามลำดับ ลักษณะการวาดฉัตรที่มีจำนวนชั้น

---

[๑๐๓] กรมศิลปากร, **ประชุมกาพย์เจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์**, หน้า ๙๖.

[๑๐๔] ยุพร แสงทักษิณ, **เครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์และเครื่องสูง**, (กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๓๙.)หน้า ๑๖.

[๑๐๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๙

เป็นแบบแผนพบตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมา เช่น งานจิตรกรรมอุโบสถวัดช่องนนทรี (ภาพที่ ๘๕) งานจิตรกรรมอุโบสถวัดราชสิทธาราม (ภาพที่ ๘๖) จังหวัดกรุงเทพฯ ซึ่งวาดฉัตรเป็นเครื่องสูงพระมหากษัตริย์และพระวงศ์ ตามความเป็นจริงนั้นควรวาดเป็นฉัตรเก้าชั้นมากกว่าที่จะวาดเป็นฉัตรสามชั้น งานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม (ภาพที่ ๘๗) จังหวัดเพชรบุรี ได้วาดฉัตรห้าชั้นเต็มผนังโดยเปรียบเทียบความสูงกับสถูปในฝาผนังด้านเดียวกัน คือข้อสังเกตว่าการวาดฉัตรสามชั้นมักจะประกอบฉากจิตรกรรมพุทธประวัติหรือทศชาติชาดก เหตุด้วยอาจต้องการให้ขนาดของฉัตรไม่ใหญ่เกินขนาดของบุคคลซึ่งทำให้เกิดสุทรียภาพของงานจิตรกรรม

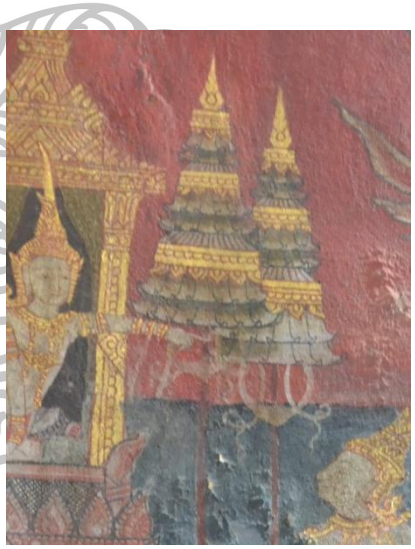
ภาพที่ ๘๓ ฉัตรในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ ๘๔ ฉัตรห้าชั้น(ซ้าย)และฉัตรเจ็ดชั้น(ขวา)

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ภาพที่ ๘๕ ฉัตรสามชั้น งานจิตรกรรมวัดช่องนนทรี



ภาพที่ ๘๖ ฉัตรสามชั้น

งานจิตรกรรมวัดราชสิทธาราม

ภาพที่ ๘๗ ฉัตรห้าชั้น งานจิตรกรรมวัดเกาะแก้วสุทธาราม

งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรมีการวาดพัดโบกรูปช้อย ปลายพัดมีลักษณะงอนช้อยขึ้น (ภาพที่ ๘๘) ใช้สำหรับเชิญในขบวนเสด็จพระราชดำเนิน[๑๐๖] โดยลักษณะของพัดโบกนั้นเป็นเครื่องประกอบยศ มีหน้าที่ทำให้เกิดความเย็นโดยการพัดโบกไปมาให้เกิดลม พัดโบกนั้นจะทำด้วยใบตาล โดยมีลักษณะด้ามยาว ปิดทองทั้งที่ด้ามและตัวพัด[๑๐๗]เหมือนอย่างพัดโบกในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (ภาพที่ ๘๙)

[๑๐๖] ราชบัณฑิต, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒**, (กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๔๒.), หน้า ๗๔.

[๑๐๗] ยุพร แสงทักษิณ, **เครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์และเครื่องสูง**, หน้า ๔๘.

ภาพที่ ๘๘ พักโบกแสดงฐานะของพระเวสสันดรและพระชาลีในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนมิตร

ภาพที่ ๘๙ พัดโบก

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

จามร เป็นอีกหนึ่งเครื่องสูงประดับยศที่ใช้ประดับขบวนราชยานโดยช่างได้วาดไว้ในงานจิตรกรรมพระอุโบสถในฉากพุทธประวัติ ตอน เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ (ภาพที่ ๙๑) ลักษณะของจามรนั้นมีรูปคล้ายพัดยอดแหลม ๒ ลอน ทำด้วยผ้าปักหักทองขวาง มีด้ามไม้คล้ายบังแทรกยาว[๑๐๘] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงพระดำริเกี่ยวกับจามร

[๑๐๘] ยุพร แสงทักษิณ, **เครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์และเครื่องสูง**, หน้า ๔๒.

โดยทรงสันนิษฐานว่าเป็นจามรก็คือวาลวิชนี หนึ่งในเครื่องเบญราชกกุธภัณฑ์ แต่เมื่อจามรถูกนำมาเป็นเครื่องสูงในไทยแล้ว ได้มีการเปลี่ยนรูปแบบที่มีลักษณะคล้ายพัด[๑๐๙](ภาพที่ ๙๐)

ภาพที่ ๙๐ จามร

พิพิธภัณฑ์แห่งชาติ พระนคร

ข้อน่าสังเกตคือลำดับของจามรและพัดโบกในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรนั้น จามรจะถูกชูอยู่สูงเพื่อบังแดดและพัดโบกจะอยู่ใกล้กับกษัตริย์เพื่อทำหน้าที่พัดวีซึ่งเป็นหน้าที่แต่เดิม (ภาพที่ ๙๑)

[๑๐๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๓.

ภาพที่ ๙๑ จามรและพัดโบก

งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ

๓.๒ ธรรมเนียมการแบ่งฝ่ายหน้าและฝ่ายใน

ภายในงานจิตรกรรมนั้นช่างจะวาดแบ่งฝ่ายหน้าและฝ่ายในโดยการใช้ฉากกั้นระหว่างทั้งสองฝ่ายแยกออกจากกัน และมีการแบ่งเพศอย่างชัดเจนโดยฝ่ายหน้านั้นเป็นเพศชายล้วนไม่มีเพศหญิงอยู่ร่วมด้วยกัน ส่วนฝ่ายในนั้นวาดเป็นภาพเพศหญิงล้วนตามขนบธรรมเนียมที่มีมาแต่ในพระราชวัง (ภาพที่ ๙๒) โดยภายในราชสำนักนั้นถือได้ว่าเป็นเขตพระราชฐานที่ประทับของพระมหากษัตริย์ การแบ่งฝ่ายนั้นจะแบ่งได้เป็น ๒ ฝ่ายคือ ฝ่ายหน้าอันเป็นบริเวณที่ชายหญิงเข้าออกได้ตามสิทธิของตนและฝ่ายในอันเป็นที่รโหฐานสำหรับพระมหากษัตริย์ ผู้ชายไม่สามารถเข้า

ได้[๑๑๐] นอกจากในพระราชวังแล้ว พระราชพิธีก็ต้องแบ่งฝ่ายหน้าฝ่ายในเช่นเดียวกันดังเช่น พระราชพิธีบรมราชาภิเษกเฉลิมพระราชมนเทียรและเสด็จเลียบพระนคร[๑๑๑]

> ... มีปะรำหน้า พระเฉลียงพระมหามนเทียรข้างด้านตะวันออก เป็นที่ประทับพระบรมวงศานุวงศ์ ฝ่ายในเฝ้าฯ เวลาสรงพระมุรธาภิเษก...

ในงานจิตรกรรมมักจะใช้ฉากกั้น แบ่งฝ่ายนอกฝ่ายใน โดยการใช้ฉากกั้นนั้นมักจะปรากฏหลักฐานในงานพระราชพิธี[๑๑๒]และวรรณกรรมเรื่องอิเหนา[๑๑๓] เพราะเป็นการแบ่งพื้นที่ฝ่ายหน้าฝ่ายในชั่วคราวเป็นเหตุให้ใช้เพียงฉากกั้นที่เคลื่อนย้ายได้โดยง่าย

> "...มุขด้านใต้ฝ่ายในพระฉาก ตั้งพระแท่นทรงกราบปูลาด้วยราชอาสน์สุลหนี่ขาว..."

> "...เพดานดาราระย้าย้อย ผูกห้อยพู่พวงบุปผา
> ฉากกระจกยกตั้งบังตา แต่งที่เป็นข้างหน้าข้างใน..."

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[๑๑๐] นิพนธ์ สุขสวัสดิ์, **วรรณคดีเกี่ยวกับขนบประเพณีไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๓, (กรุงเทพฯ; เนติกุลการพิมพ์, ๒๕๒๙.), หน้า ๕๑.

[๑๑๑] กรมศิลปากร, **รายละเอียด พระราชพิธีราชาภิเษกเฉลิมพระราชเทียรและเสด็จเลียบพระนคร ในพระบาทสมเด็จฯ พระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พุทธศักราช ๒๔๖๘**, (พระนคร: โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม , ๒๔๙๖.), หน้า๑๕.

[๑๑๒] ณัฏฐภัทร นาวิกชีวัน, **พระราชพิธีโสกันต์**, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๑๘.), หน้า ๒๘.

[๑๑๓] พระพุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จฯ, **อิเหนา**, ครั้งที่ ๘, (พระนคร: โรงพิมพ์ประจักษ์วิทยา, ๒๕๑๐.), หน้า ๕๑.

ภาพที่ ๙๒ ฉากจิตรกรรมการแบ่งฝ่ายหน้าและฝ่ายใน
พระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร

การแสดงออกถึงฝ่ายหน้าฝ่ายในของงานจิตรกรรมสังเกตได้จากการที่ตัวพระหรือตัวนางเป็นประธานฉาก ดังในฉากจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร จะสังเกตได้ว่าผู้ที่นั่งประทับบนบังลังค์คือพระบรมวงศานุวงศ์ที่เป็นเพศหญิงอาจบ่งบอกว่าเป็นฉากเฉพาะฝ่ายใน (ภาพที่ ๙๓) ข้อสังเกตในฉากเช่นนี้คือ มีนางสนองพระองค์ดูแลนางในอีกขั้นหนึ่งโดยสังเกตได้จากการที่มีนางในคนหนึ่งแสดงกิริยาหันไปทางกลุ่มนางในและแสดงท่าทางชี้นิ้วมือเพื่อแสดงกิริยามีอำนาจมากกว่าคนอื่น (ภาพที่ ๙๔)

ภาพที่ ๙๓ พระบรมวงศานุวงศ์เพศหญิงแสดงถึงความเป็นฝ่ายใน
งานจิตรกรรมพระอุโบสถ วัดใหม่เทพนิมิตร

ภาพที่ ๙๔ นางสนองพระองค์ดูแลกลุ่มนางใน
ภาพจิตรกรรมพระอุโบสถ วัดใหม่เทพนิมิตร

๓.๓ พระราชพิธีเสด็จพยุหยาตราทางสถลมารค

วัดใหม่เทพนิมิตรได้ปรากฏกระบวนเสด็จพยุหยาตราทางสถลมารค (ภาพที่ ๙๕) ซึ่งมีการแบ่งฐานะของบุคคลภายในกระบวนเสด็จรวมไปถึงมีการแบ่งแนวแถวกลุ่มผู้ติดตามเสด็จอย่างชัดเจน โดยกระบวนเสด็จในงานจิตรกรรมที่วัดใหม่เทพนิมิตรนี้ อยู่ในผนังเล่าเรื่องเวสสันดรชาดกตอน กัณฑ์มหาราช ซึ่งเป็นตอนที่เสด็จออกรับพระเวสสันดรและพระนางมัทรีที่ถือเพศฤาษีในป่า

ภาพที่ ๙๕ กระบวนเสด็จพยุหยาตราทางสถลมารค งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายนั้นได้บอกตำแหน่งของทหารและขุนนางในกระบวนเสด็จประเภทต่างๆ โดยการแบ่งฐานะทางสังคมออกจากกันตามชั้นนอกสุดจนถึงชั้นในสุดของกระบวนเสด็จ โดยขออธิบายในรายละเอียดเฉพาะกระบวนเสด็จประพาสป่าในตำราแบบธรรมเนียมในราชสำนักครั้งกรุงศรีอยุธยา[๑๑๔]

...(กระบวน) แห่หน้า หลวงเทพอรชุน ๑ หลวงราชนิกูล ๑ นำริ้ว

ชั้นใน ๒

ขุนราชมนู ๑ พันเทพราช ๑ คุมปี่กลองชนะ ๒

ตำรวจในซ้ายขวา ตำรวจใหญ่ซ้ายขวา ตำรวจนอกซ้ายขวา

รวม (แห่หน้า) ๖ กรม...

ข้อความข้างต้นนั้นแสดงให้เห็นถึงการที่กระบวนเสด็จพยุหยาตราทางสถลมารคนั้นต้องมีขุนนางติดตามเสด็จไปด้วยและขุนนางเหล่านั้นจะต้องคุมกำลังทหารและกองดุริยางค์เดินริ้วกระบวนทุกครั้งที่มีการเสด็จของกษัตริย์ซึ่งรูปแบบกระบวนเสด็จพยุหยาตรา

---

๑๑๔ กรมศิลปากร, **ตำราแบบธรรมเนียมในราชสำนักครั้งกรุงศรีอยุธยา กับ พระวิจารณ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ**, (พระนคร, แสงทองการพิมพ์, ๒๕๐๘.), หน้า ๗.

งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรมีความคล้ายคลึงกับรูปแบบกระบวนเสด็จประพาสป่าในตำราแบบธรรมเนียมในราชสำนักครั้งกรุงศรีอยุธยาคือการแยกกลุ่มของขุนนาง กระบวนปี่และกระบวนกลองอย่างชัดเจน (ภาพที่ ๙๕) นอกจากตำราดังกล่าวแล้วยังมีการกล่าวถึงในวรรณกรรมเช่น กาพย์ห่อโคลงประพาสธารทองแดง[๑๑๕] กาพย์ห่อโคลงนิราศพระบาท[๑๑๖] เป็นต้น

"...เกลื่อนกรูหมู่แห่ห้อม เรียงไสว
เสด็จพุดตาลทองไคล หว่างเขรื้อง
ทรงช้างระวางใน มีชื่อ
เทพลีลาเยื้อง ย่างแหน้หลังดีฯ..."

"...กลองทองตีกรุ่มครื้ม เดิรเรียงปู่
ท้าตะเติงเติงเสียง ครุ่มครื้น
เสียงปีร่เรื่อยเพียง การเวก
แตร่นแตร้นแตรฝรั่งขึ้น หวู่หวู่เสียงสังข์ฯ..."

"...พรึบพร้อมหมู่เสนา พลช้างม้าดากันไป
ทรงช้างระวางใน เทพลีลาหลังคาทองฯ
พรั่งพรูหมู่มากซ้อง เสนา
แตรแขกแตรลันดา แหร่แหร้
ทรงช้างระวางขวา สูงใหญ่
เทพลีลาหลังแหน้ ที่นั่งไร้เงือนทองฯ..."

จากวรรณกรรมที่แต่งโดยเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์ซึ่งมีอายุอยู่ในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (พ.ศ.๒๒๗๕ – พ.ศ.๒๓๐๑) จะเห็นภาพของกระบวนเสด็จในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย โดยในกระบวนเสด็จพยุหยาตราทางสถลมารคนั้นจะเห็นได้ว่าเมื่อกษัตริย์เสด็จไปที่ใดจะเห็นว่าจะมีทหารและขุนนางอยู่รายรอบกระบวนเสด็จและมีเครื่องดนตรีบรรเลงในกระบวนเสด็จ ได้แก่ กลอง ปี่ แตร เป็นต้น นอกจากนั้นน่าจะมีพราหมณ์ในกระบวนเสด็จโดยเห็นได้จากมีข้อความที่มีเสียงของสังข์ในวรรณกรรมด้วย สอดคล้องกับกระบวนเสด็จทางสถลมารคในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรนั้นมี

---

[๑๑๕] กรมศิลปากร, **ประชุมกาพย์เจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์**, หน้า ๑๖.

[๑๑๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๕.

กลุ่มของทหารดุริยางค์แตรและกลอง ขุนนางในชุดครุยผ้าสวมหมวกลอมพอก (ภาพที่ ๙๘) และกลุ่มพราหมณ์ถือสังข์อยู่ในกระบวนเสด็จ(ภาพที่ ๙๙) ด้วย

เหล่าทหารดุริยางค์เป็นเหล่าทหารแถวหน้าถือเครื่องกลองเรียกว่าเหล่าทหารประโคมกลอง(ภาพที่ ๙๖) ลักษณะที่เด่นชัดของกองทหารดุริยางค์คือการสวมใส่เครื่องแบบเสื้อกั๊กสีแดงไม่สวมใส่หมวก ลักษณะของชุดสวมใส่ของทหารนั้นตรงกับจดหมายเหตุลาลูแบร์ที่กล่าวถึงเสื้อยศทหารที่มีสีแดงสด ยาวถึงเข่า มีกระดุมทางด้านหน้า แขนเสื้อกว้างสำหรับใช้ออกงานพระราชสงครามหรือตามเสด็จพระราชดำเนิน[๑๑๗]ดังข้อความดังกล่าว

> ...ลางทีสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวก็โปรดพระราชทานเสื้อชั้นนอกหรือเสื้ออีกชนิดหนึ่งสีแดงสด สำหรับใช้ออกงานพระราชสงครามหรือตามเสด็จพระราชดำเนินประพาสล่าสัตว์เท่านั้น เสื้อชนิดนี้ยาวลงถึงหัวเข่า มีดุมขัดทางด้านหน้า ๘ หรือ ๑๐ ลูก แขนเสื้อนั้นกว้างไม่มีปักลวดลายอย่างใด และสั้นมากจนปรกลงมาไม่ถึงศอก...

ภาพที่ ๙๖ ภาพแสดงกระบวนกลอง
งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

[๑๑๗] สันต์ ท. โกมลบุตร แปล, **จดหมายเหตุลาลูแบร์**, หน้า ๙๑.

ในแถวกระบวนพยุหยาตราทางสถลมารค กลุ่มแถวทหารเป่าแตรนั้นสวมเครื่องแต่งกายสีแดง (ภาพที่ ๙๗) เช่นเดียวกับทหารตีกลองซึ่งก็เป็นหน่วยทหารในกองดุริยางค์เช่นเดียวกัน ดังนั้น ระเบียบการแต่งกายต่างๆจะเหมือนกัน โดยมีรายละเอียดแตกต่างกันตามชนิดเครื่องดนตรีที่ถือซึ่งเป็นการระบุถึงตำแหน่งแถวการยืนในกระบวนเสด็จด้วย ข้อแตกต่างของทหารดุริยางค์ทั้งสองเหล่านี้คือการสวมใส่หมวกด้วยเครื่องแบบการแต่งกายที่ต่างกัน เมื่อพิจารณาจากหลักฐานเอกสารการแต่งกายคราวต้อนรับราชทูตอังกฤษสมัยพระบาทสมเด็จฯ พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้พนักงานแตรงอน แตรฝรั่งและกลอง[๑๑๘] สวมใส่หมวกเพียงต่างชนิดกัน ดังนั้นในงานจิตรกรรมเพื่อแยกหน้าที่ของตัวประกอบฉากจึงแสดงความแตกต่างกันของทั้งสองแถวทหาร

ภาพที่ ๙๗ ภาพแสดงกระบวนแตรสังข์
งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

กลุ่มขุนนางในชุดครุย (ภาพที่ ๙๘) เช่นนี้ปรากฏในหลักฐานทางประวัติศาสตร์เช่น จดหมายเหตุชาวต่างประเทศ ได้กล่าวถึงการแต่งกายของกลุ่มขุนนางในงานพระราชพิธีไว้ เช่น

[๑๑๘] ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ**, หน้า ๕๖.

จดหมายเหตุลาลูแบร์[๑๑๙] จดหมายเหตุบาทหลวงตาชารด์[๑๒๐] เป็นต้น ได้กล่าวถึงลักษณะการแต่งกายของขุนนางสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยการแต่งกายแบบสวมใส่ชุดครุยเช่นนี้จะสวมใส่ในพระราชพิธีสำคัญเท่านั้น

> “...เครื่องสวมศีรษะสีขาว ทรงสูงและปลายแหลมดังที่เราเคยเห็นเอกอัครราชทูตแห่งพระเจ้ากรุงสยามสวมใส่ เป็นศิราภรณ์สำหรับใช้ในงานพระราชพิธี...พวกขุนนางจะใช้ลอมพอกนี้ชั่วเวลาเข้าเฝ้าพระมหากษัตริย์หรือเพลาประชุมคณะขุนศาลตุลาการหรือในพิธีลางอย่างเท่านั้น...”
>
> “...หลังขบวนช้างเหล่านี้ก็ถึงขบวนขุนนางชั้น ๑ กับชั้น ๒ ซึ่งเรารู้ได้จากเกี้ยวทองคำหรือเงินที่คาดลอมพอกอันเป็นเครื่องศีรษะกลมมียอดแหลม...”

ภาพที่ ๙๘ ภาพแสดงกระบวนขุนนาง
งานจิตรกรรม วัดใหม่เทพนิมิตร

---

[๑๑๙] สันต์ ท. โกมลบุตร แปล, **จดหมายเหตุลาลูแบร์**, หน้า ๙๒.

[๑๒๐] สันต์ ท. โกมลบุตร แปล, **จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยามของบาทหลวงตาชาร์ด**, หน้า ๕๗.

พราหมณ์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรนั้นเป็นพราหมณ์ที่เรียกว่า เทสันกรี โดยมีลักษณะของการเกล้ามวยไว้ท้ายทอย[๑๒๑] แต่งกายด้วยเสื้อสีแดง และถือสังข์ในการประกอบพิธีกรรม (ภาพที่ ๙๙) อีกข้อสันนิษฐานหนึ่งคือบุคคลในภาพเป็นพนักงานสังข์ โดยหลักฐานที่สนับสนุนข้อสันนิษฐานดังกล่าวคือพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๓ ได้โปรดให้จัดงานรับราชทูตอังกฤษ ในหมวดพนักงานแตรงอน แตรฝรั่งและสังข์ ให้นุ่งกางเกงสมปักเชิง สวมเสื้อสีแดง[๑๒๒] อย่างไรก็ตามเชื่อว่าบุคคลในงานจิตรกรรมน่าจะอยู่ในฐานะพราหมณ์ด้วยเหตุที่บุคคลเกล้ามวยผมอันเป็นลักษณะที่แตกต่างจากลักษณะการไว้ผมจากบุคคลอื่นๆ

ภาพที่ ๙๙ ภาพแสดงกระบวนพราหมณ์
งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

นอกจากบุคคลที่อยู่ในฉากจิตรกรรมขบวนพยุหยาตราแล้ว เครื่องทรงช้างต้นหรือเครื่องคชาภรณ์ ก็ได้สะท้อนถึงสิ่งบ่งบอกพิธีกรรมที่ร่วมสมัยกับอายุงานจิตรกรรม โดยช้างเผือกที่สมโภชขึ้นระวางแล้ว จะได้รับพระราชทานเครื่องยศประกอบด้วย ผ้าปกหลัง พื้นสีและเครื่องหมาย

---

[๑๒๑] นริศรานุวัตติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยา, **สาส์นสมเด็จ (เล่ม ๒)**, (พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๕๑๖.), หน้า ๑๘๐.

[๑๒๒] ณัฏฐภัทร จันทวิช, **ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ**, หน้า ๕๖.

ประจำรัชกาล ปกกระพองที่เป็นผ้าเยียรพื้นสีแดงมีตาข่ายลูกปัด เครื่องผูกหุ้มทอง สายสร้อยคอห้อยก้อนทอง พู่หู ชนัก พานหน้า ประโคนและสำอางค์[๑๒๓] อย่างไรก็ตามชนิดของเครื่องคชาธรณ์ไม่น่าจะมีอยู่เพียงชนิดเดียว ทั้งนี้จากวรรณกรรมที่ประพันธ์ขึ้นสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์เช่น ลิลิตตะเลงพ่าย[๑๒๔]และลิลิตพยุหยาตราเพชรพวง ก็ได้กล่าวถึงเครื่องคชาธรณ์ต่างๆ

> "...แล้วธให้จัดไอยรา เจ้าพระยาไชยานุภาพ อาบมันติดเต็มตน ทรงพหลเหี้ยมหาญ ประมาณหกศอกคืบ สืบสูงสองนิ้วนับ ประดับเครื่องคชาธารเทิด เศวตฉัตรเชิดอัมพร..."
>
> "...ฝ่ายสารทรงนฤนาถ พระบาทเอกาทศรถ อิศวรวิสุทธ์กษัตรา เจ้าพระยาปราบไตรจักร โจมปรปักษ์บกบาง สรรพางค์หกศอกคืบ สูงสืบชับมันเมา ผูกเครื่องเพราพรายเพริศ คชาธารเทิดธำรง..."

" พังลีลาศล่ำ ยูงรำ
ผูกเครื่องดาวนิลนำ โคตรช้าง
พันพานนุ่งลายลำ นำใส่ หมวกนา
ห่มกุฎไตอวดอ้าง โอ่ให้ศึกแสยง"[๑๒๕]

" ไอยราพตภาพแกล้ว กลางรณ
ประดาวดวงจงกล พู่ห้อย
ขุนพาลศรเพลิงพล หมอแม่น ปืนนา
ห่มเสนากุฎคล้อย คล่าวช้างมากลาง"[๑๒๖]

---

[๑๒๓] เพลินพิศ กำราญ, **โรงช้างต้น**, (พระนคร, กรมศิลปากร, ๒๕๒๑.), หน้า ๘.

[๑๒๔] กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณะเจ้า, **ลิลิตตะเลงพ่าย**, (พระนคร, องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๒๐.), หน้า ๘๗.

[๑๒๕] พระคลังหน, เจ้าพระยา, **ลิลิตพยุหยาตราเพชรพวง ลิลิตศรีวิชัยชาดก กลอนจารึกเรื่องสร้างภูเขาวัดราชคฤห์**, (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๕๐๗.), หน้า ๒๗.

[๑๒๖] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

“ พระคเชนทรไชยชาติเชื้อ พรหมพงษ์
เป็นอาศน์อิศวรทรง ก่อเกล้า
ประดับเครื่องเรืองอลง - กฎมาศ
ทรงบาทอาจคชเข้า ขี่ท้ายทำควาญ”[๑๒๗]

การที่เครื่องทรงช้างต้นมีชนิดที่แตกต่างกัน สันนิษฐานว่าคงเป็นเพราะช้างต้นนั้นสมโภชขึ้นระวางตามชั้นยศของกษัตริย์และพระวงศ์ จึงมีลักษณะของเครื่องคชาธรณ์ที่บอกถึงสังกัดช้างต้น

เครื่องคชาภรณ์ที่ปรากฏในฉากเสด็จสถลมารค งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร (ภาพที่ ๑๐๐) มีเครื่องทรงช้างตามอย่างเครื่องยศคชาภรณ์ช้างต้นตามแบบราชประเพณี (ภาพที่ ๑๐๑) คือ ปกกระพองพื้นแดง คลุมด้วยตาข่ายแก้วกุดั่น ชายขอบทำเป็นริ้วลายทอง ปกหลังมีลายดอกกลม ขณะที่ชายขอบปกหลังเป็นลายแถบ คล้ายกับผ้าพิมพ์ลายอย่าง ประดับพู่หูดังลิลิตพยุหยาตราเพชรพวง[๑๒๘] นอกนั้นยังประกอบด้วย วลัย รัดประคนและสายสำอางค์ ซึ่งมีการปิดปิดทองอันแสดงถึงเครื่องบอกยศ อย่างไรก็ตามด้วยการแสดงออกเชิงมิติและผนังที่หลุดกร่อน จึงไม่ทราบว่ามีการวาดซองหางในฉากงานจิตรกรรมดังกล่าวหรือไม่

มหาวิทยาลัยศิลปากร

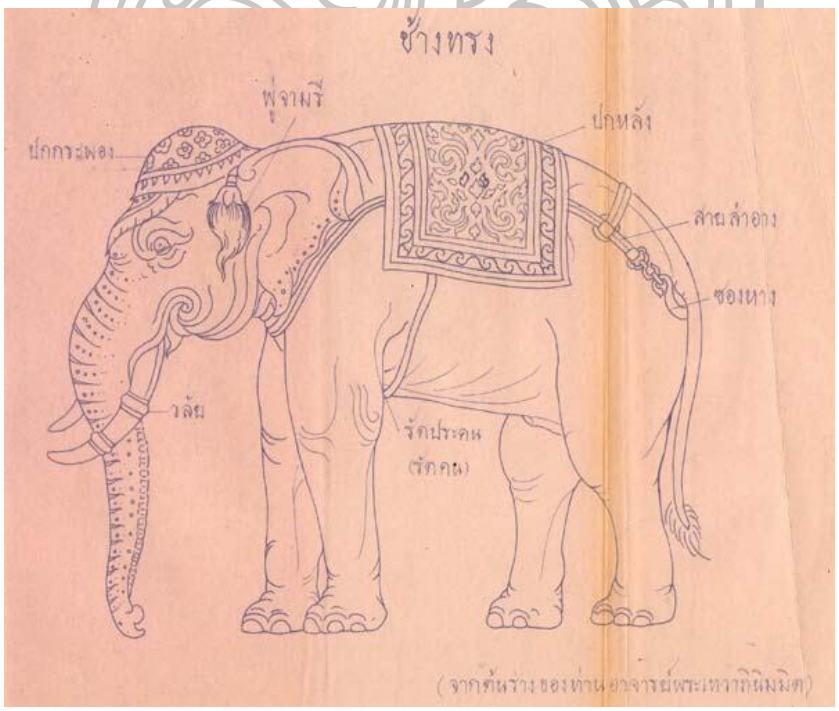
---

[๑๒๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๘.

[๑๒๘] พระคลังหน, เจ้าพระยา, **ลิลิตพยุหยาตราเพชรพวง ลิลิตศรีวิชัยชาดก กลอนจารึกเรื่องสร้างภูเขาวัดราชคฤห์**, หน้า ๒๗.

ภาพที่ ๑๐๐ เครื่องคชาภรณ์ช้างต้น

ในงานจิตรกรรมพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร



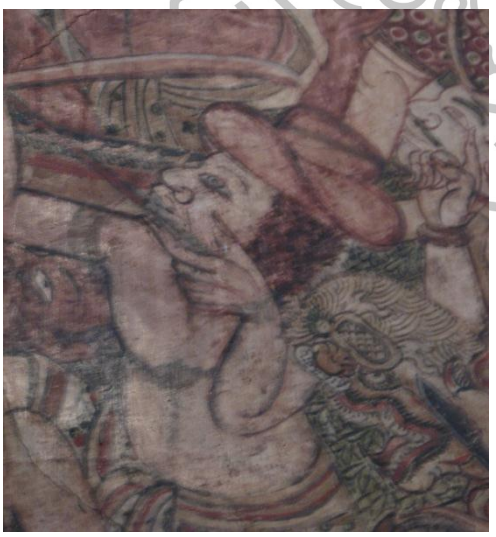
ภาพที่ ๑๐๑ เครื่องยศคชาภรณ์ช้างต้นตามแบบราชประเพณี

ที่มา : กรมศิลปากร, **๙๖ ปี แห่งการสถาปนากรมศิลปากร**, ๒๕๕๐

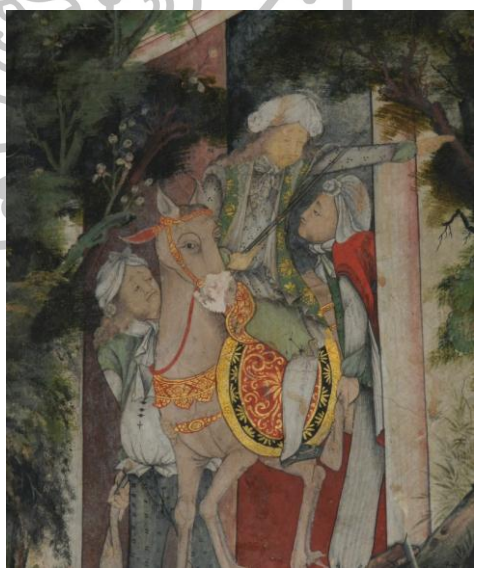
๔. ภาพชาวต่างชาติในงานจิตรกรรม

ชาวต่างชาติในงานจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ชาวต่างชาติจะวาดประกอบฉากที่แสดงความสับสนอลหม่านหรือมีภาวะเกิดสงคราม ปรากฏในฉากพุทธประวัติ ตอนมารผจญ (ภาพที่ ๑๐๒) ฉากมโหสถชาดก (ภาพที่ ๑๐๓) โดยมักวาดชาวต่างชาติแสดงฐานะมาร หรือประกอบฉากสถานที่แสดงถึงต่างบ้านต่างเมือง เช่น ฉากเดินทางนมัสการรอยพระพุทธบาทเมืองลังกา (ภาพที่ ๑๐๔) ฉากพุทธประวัติตอนมหาชนกชาดก (ภาพที่ ๑๐๕)

นอกจากแสดงเป็นองค์ประกอบฉากในงานจิตรกรรมแล้ว ชาวต่างชาติถูกวาดในฐานะทวารบาล นักสิทธิ์ วิทยาธร เป็นต้น (ภาพที่ ๑๐๖) บทบาทของชาวต่างชาติที่เข้ามาในสยามประเทศนั้นมาจากการค้าขายหรือในฐานะของทหารอาสา ดังที่ปรากฏตำแหน่งขุนนางชาวต่างชาติในสมัยกรุงศรีอยุธยาหรือขุดค้นหมู่บ้านชาวต่างชาติบริเวณรอบกรุงศรีอยุธยาเป็นต้น ชาวต่างชาติที่พบในงานจิตรกรรมอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรนั้น สามารถแยกได้สามจำพวก คือ ชาวตะวันตก ชาวมุสลิมและชาวจีน โดยจะสามารถจำแนกได้จากเครื่องแต่งกายของบุคคลทั้งสามพวก



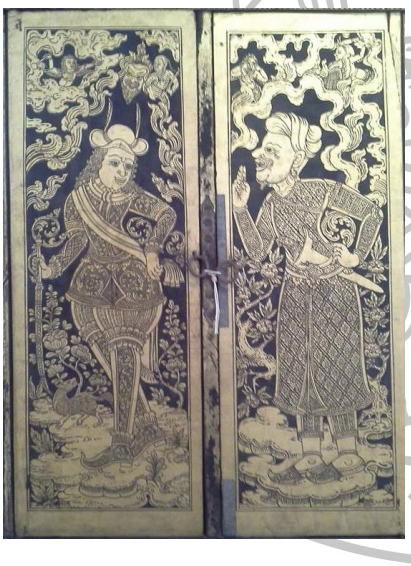
ภาพที่ ๑๐๒ ชาวต่างชาติ ในฉากพุทธประวัติ ตอนมารผจญ งานจิตรกรรมวัดเกาะแก้วสุทธาราม

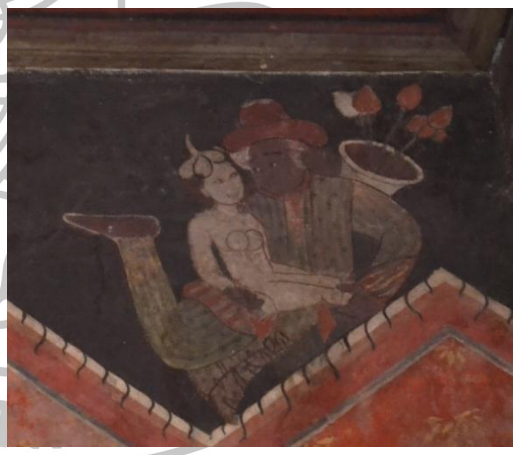


ภาพที่ ๑๐๓ ชาวต่างชาติ ในฉากมโหสถชาดก งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ ๑๐๔ ชาวต่างชาติ ในฉากนมัสการรอยพระพุทธบาท
งานจิตรกรรมตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์

ภาพที่ ๑๐๕ ชาวต่างชาติ ในฉากมหาชนกชาดก
งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม





ภาพที่ ๑๐๖ ชาวต่างชาติในฐานะทวารบาล นักสิทธิ์ วิทยาธร
งานลงรักปิดทองตู้พระธรรมภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร(ซ้าย)
งานจิตรกรรมวัดไชยทิศ (ขวา)

๔.๑ ชาวตะวันตก

ลักษณะที่เด่นชัดของชาวตะวันตกคือการไว้หนวดเคราและมักจะสวมใส่หมวกทรงสูงหรือหมวกที่มีปีกกว้าง (ภาพที่ ๑๐๗) ซึ่งการรับรู้ลักษณะของชาวตะวันตกเช่นนี้เป็นลักษณะโดยทั่วไปของงานจิตรกรรม ในงานจิตรกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายมีการวาดชาวตะวันตก

ลักษณะนี้คือ งานจิตรกรรมวัดเกาะแก้วสุทธาราม(ภาพที่ ๑๐๒) งานจิตรกรรมตำหนักพุทธโฆษาจารย์ (ภาพที่ ๑๐๔) ต่อมาในศิลปะรัตนโกสินทร์ก็พบลักษณะของชาวตะวันตกในศิลปกรรมเช่นเดียวกัน ได้แก่ งานจิตรกรรมวัดบางขุนเทียน-นอก (ภาพที่ ๑๐๘) งานลงรักปิดทองตู้พระธรรมภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร (ภาพที่ ๑๐๖) เป็นต้น ชาวตะวันตกได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานในไทยตั้งแต่เมื่อกรุงศรีอยุธยาแล้ว วัตถุประสงค์การการติดต่อของชาติตะวันตกกับกรุงศรีอยุธยามีสองประการ คือ เข้ามาเพื่อทำการค้าและเพื่อทางการทูต วิธีการติดต่อของชาวตะวันตกนั้น จะกระทำผ่านการตั้งสถานีการค้าในรูปแบบบริษัทที่ขึ้นตรงต่อรัฐ มีอำนาจเป็นผู้แทนรัฐบาลในการติดต่อกับประเทศต่างๆ รูปแบบการค้านี้กระทำกันในประเทศยุโรปที่สามารถขยายอิทธิพลเข้ามาในเอเชียได้ เช่น โปรตุเกส อังกฤษ ฝรั่งเศส[๑๒๙] เป็นต้น โดยมีบทบาทอย่างมากในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ จดหมายเหตุลาลูแบร์ ได้กล่าวว่าชาวต่างชาติดำเนินการแข่งขันทางการค้า[๑๓๐] ความสัมพันธ์ของชาวไทยกับชาวตะวันตกในช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนปลายถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นไปอย่างไม่ไว้วางใจนัก ด้วยกลัวชาวตะวันตกจะเข้ามาก่อปัญหาวุ่นวายทางการเมืองเช่นเดียวกับในสมัยพระนารายณ์[๑๓๑]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[๑๒๙] ก. สมจัย อนุมานราชธน, **การทูตของไทย สมัยกรุงศรีอยุธยา**, (กรุงเทพฯ: กระทรวงการต่างประเทศ, ๒๕๐๙.), หน้า ๓.

ข. เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๑.

ค. เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๕.

[๑๓๐] หทัยวรรณ ช่างประดิษฐ์, “ชาวต่างชาติในจิตรกรรมฝาผนังมารผจญ ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น” (สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๙) หน้า ๒๖.

[๑๓๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๖.

ภาพที่ ๑๐๗ ชาวตะวันตกในฉากมารผจญ งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร

ภาพที่ ๑๐๘ ภาพของชาวตะวันตก

งานจิตรกรรมวัดบางขุนเทียนนอก

ลักษณะเครื่องแต่งกายชาวตะวันตกในงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรนั้น โดยลักษณะการแต่งกายสวมใส่เพียงหมวกแบบตะวันตกอย่างเดียวกัน ก็ปรากฏในฉากพุทธประวัติ ตอนมารผจญ ในงานจิตรกรรมวัดเกาะแก้วสุทธาราม ผิดจากลักษณะโดยทั่วไปของเครื่องแต่งกายชาวตะวันตกในงานจิตรกรรมฉากอื่น โดยเสื้อของชาวตะวันตกในฉากงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตกลับเป็นเสื้อลายที่มีแขนสั้น (ภาพที่ ๑๐๗) ในขณะที่งานจิตรกรรมวัดเกาะแก้วสุทธารามนั้น

ไม่สวมใส่เสื้อ (ภาพที่ ๑๐๒) อาจเป็นไปได้ว่าความเข้าใจว่าเป็นชาวตะวันตกนั้นดูจากลักษณะของการสวมใส่หมวกแบบตะวันตก โดยการสวมใส่เพียงหมวกแบบตะวันตกนั้นอาจเป็นเครื่องแสดงฐานะของชาวตะวันตกในงานจิตรกรรมไทยประเพณี และน่าเป็นการวาดตามขบวนหรือคัดลอกต่อๆกันมา เพราะภาพของทหารตะวันตกในฉากมารผจญดูจะมีระเบียบแบบแผนที่คล้ายกัน

๔.๒ ชาวมุสลิม

จากการแต่งกายซึ่งมักจะสวมใส่ชุดยาวเลยหัวเข่าและโพกผ้าพันศีรษะหรือสวมหมวกอย่างใดอย่างหนึ่ง (ภาพที่ ๑๐๙) มักเป็นการแต่งกายของชาวมุสลิม โดยถือว่าเป็นวัฒนธรรมของชาวอาหรับที่ใช้ชีวิตอยู่ในทะเลทราย[๑๓๒] โดยหลักฐานการติดต่อกับชาวมุสลิมพบตั้งแต่ก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๘ โดยพบในสิ่งของนำเข้าจากเปอร์เซีย เช่น ลูกปัด เหรียญกษาปณ์ เป็นต้น การเข้ามาของชาวมุสลิมเริ่มแรกคงเพื่อการค้าโดยเป็นการค้าอย่างอิสระ ไม่เหมือนกับชาวตะวันตกที่ค้าผ่านบริษัท นอกจากด้านการค้าแล้วชาวมุสลิมก็เข้ามามีบทบาทในราชสำนัก พบว่าชาวมุสลิมก็ได้ตั้งบ้านเรือนบริเวณกรุงศรีอยุธยาและมีตำแหน่งขุนนางแขก[๑๓๓] รวมถึงการรับราชการการสงครามและการทูตอยู่เสมอ[๑๓๔]

---

[๑๓๒] มะยากี ไมมูรา, “วิถีชีวิตของชาวมุสลิมในสมัยรัชกาลที่ ๓ : มุมมองจากจิตรกรรมฝาผนัง ฝั่งธนบุรี” (ปริญญาบัณฑิต คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๔.) หน้า ๘๓.

[๑๓๓] กรมศิลปากร, **คำให้การชาวกรุงเก่า คำให้การขุนหลวงหาวัด และ พระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับ หลวงประเสริฐอักษรนิติ์**, (พระนคร: โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม, ๒๕๐๗.), หน้า ๒๓๙.

[๑๓๔] ยุทธิพงศ์ เมี้ยนลม้าย, “บทบาทด้านการค้าของมุสลิมที่มีผลต่อวัฒนธรรมสมัยอยุธยา” (ปริญญาบัณฑิต คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัย ศิลปากร, ๒๕๔๑.) หน้า ๓๒.

ภาพที่ ๑๐๙ ชาวมุสลิม

งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพฯ

ช่างจิตรกรรมวาดลักษณะของการแต่งกายชุดยาวเลยหัวเข่าและโพกผ้าพันศีรษะหรือสวมหมวกอย่างใดอย่างหนึ่งกับบุคคลที่แสดงฐานะเป็นชาวมุสลิม โดยลักษณะของหมวกเป็นที่โดดเด่นในจำแนกชาวมุสลิมออกจากชาวต่างชาติอื่นๆนั้น คือ การสวมหมวกกะปิเยาะ มีลักษณะเป็นหมวกสีขาวไม่มีลวดลาย มีความเรียบง่าย หรือการสวมใส่ อิมามะฮฺ คือการสวมใส่หมวกกะปิเยาะห์และนำผ้าโพกศีรษะมาโพกทับหมวกอีกทีหนึ่ง[๑๓๕] ซึ่งลักษณะเช่นนี้ก็ได้ปรากฏในจิตรกรรมศิลปะรัตนโกสินทร์เช่นกัน เช่น งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ ๑๑๐) งานลงรักปิดทองตู้พระธรรมภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร (ภาพที่ ๑๐๖) เป็นต้น

ภาพที่ ๑๑๐ ชาวมุสลิม

งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพฯ

[๑๓๕] ประภา ดอกไม้งาม หรือ ชูการ์ตี้ บินฮัทยีอับดุสซามัท บินซาเอ็ท , สัมภาษณ์, ๒๑ ธันวาคม ๒๕๕๖.

๔.๓ ชาวจีน

มักจะสวมใส่ชุดที่มีลักษณะเป็นชุดยาวคลุมเกือบทั้งตัวและมีแขนยาวเรียกว่ากุยเฮง[๑๓๖] ซึ่งเป็นเสื้อผ้าป่าน มีลักษณะหลวมใส่สบายในอากาศที่มีความร้อน[๑๓๗] นอกจากนี้ยังไว้ผมทักเปียตามอย่างแมนจู ตาเล็กเรียว[๑๓๘] แรกเริ่มความสัมพันธ์ของไทยกับจีนนั้นอยู่ในรูปแบบของระบบรัฐบรรณาการคือ ความสัมพันธ์ตั้งอยู่บนฐานของการแลกเปลี่ยนผมประโยชน์ที่กระทำในรูปแบบพิธีการ ซึ่งมีความหมายถึง การยอมอ่อนน้อมและการยอมสวามิภักดิ์ เพื่อเป็นการตอบแทน จีนจะส่งของตอบแทนมายังราชทูต[๑๓๙] แต่ในทัศนะของไทย คณะทูตที่เดินทางไปจีนมีจุดมุ่งหมายที่จะเอาใจจีนเพื่อเปิดโอกาสให้ไทยได้ประโยชน์ทางการค้า[๑๔๐] นอกจากนั้นยังมีชาวจีนที่เข้ามายังสยามนั้นมักจะประกอบอาชีพเกี่ยวกับการค้าขาย อาจจะเป็นพ่อค้าที่ค้าขายกับราชสำนักหรือเดินเรือค้าขายกับประเทศจีน โดยเดินเรือในนามของราชสำนักสยามโดยรับการอุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์ไทยและบรรดาขุนนาง ซึ่งมีความต้องการสินค้าจากประเทศจีน[๑๔๑]และบทบาทของชาวจีนยังเพิ่มมากขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย เนื่องจากชาวยุโรปถูกกีดกันออกจากการค้าของสยาม[๑๔๒]ภายหลังการเสียกรุงจนถึงช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์มีชาวจีนอพยพเข้ามา

---

[๑๓๖] แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, **วิถีจีน – ไทยในสังคมสยาม**, (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๕๐.), หน้า ๑๘๒.

[๑๓๗] William Alexander and Grorge Henry Mason, **View of 18th Century China Costumes**, (London, Bestseller Pubications, 1988.), Page 130.

[๑๓๘] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[๑๓๙] สืบแสง พรหมบุญ, **ความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการระหว่างจีนกับไทย ค.ศ. ๑๒๘๒ – ค.ศ. ๑๘๕๓**, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำรา สังคมศาสตร์ และมนุษยศาสตร์, ๒๕๒๕.), หน้า ๖.

[๑๔๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๕.

[๑๔๑] ขจัดภัย บุรุษพัฒน์, **ชาวจีนในประเทศไทย**, (พระนคร: สำนักพิมพ์แพร่พิทยา, ๒๕๑๗.), หน้า ๒๓.

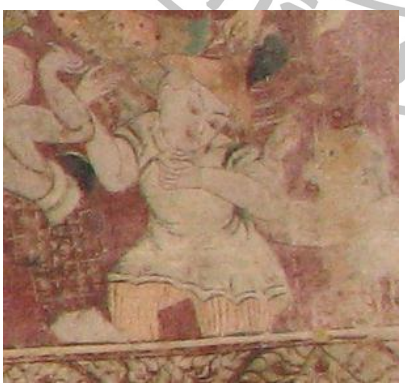
[๑๔๒] พรรณี ฉัตรพลรักษ์, ภรณี กาญจนัษฐิติ, ชื่นจิตต์ อำไพพรรณ, ปรียา บุญญะศิริ, ประกายทอง สิริสุข และ ศรีสุข ทวิชาประสิทธ์, แปล, จี วิลเลียม สกินเนอร์, **สังคมจีนในไทยประวัติศาสตร์เชิงวิเคราะห์**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้า ประเทศไทย, ๒๕๔๘.), หน้า ๑๗.

ในราชอาณาจักรเป็นจำนวนมากเนื่องจากความต้องการเพิ่มผลิตผลประเทศของพระเจ้าแผ่นดิน และเสนาบดี[๑๔๓]

ช่างได้วาดภาพชาวจีนออกมาในลักษณะเดียวกันกับหลักฐานภาพวาดของชาวต่างชาติ (ภาพที่ ๑๑๑) ทั้งการแต่งกายและลักษณะของใบหน้าหรือทรงผมทักเปียตามอย่างแมนจู อันบ่งบอกว่าบุคคลดังกล่าวเป็นชาวจีน(ภาพที่ ๑๑๒) โดยนอกจากงานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตรแล้ว งานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายหรืองานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเองก็แสดงออกในรูปแบบเดียวกันนี้ เช่น งานจิตรกรรมอุโบสถวัดชมภูเวก จังหวัดนนทบุรี (ภาพที่ ๑๑๓) งานจิตรกรรมวัดดุสิตาราม จังหวัดกรุงเทพฯ (ภาพที่ ๑๑๔) เป็นต้น

ภาพที่ ๑๑๑ หลักฐานภาพวาดของชาวตะวันตก
ที่มา : http://slide.history.sina.com.cn/y/slide_61_40602_36221.html#p=5

ภาพที่ ๑๑๒ ชาวจีน
งานจิตรกรรมวัดใหม่เทพนิมิตร



ภาพที่ ๑๑๓ ชาวจีนในฉากมารผจญ
งานจิตรกรรมวัดชมพูเวก

ภาพที่ ๑๑๔ ชาวจีนในฉากพุทธประวัติ
งานจิตรกรรมวัดดุสิตาราม

[๑๔๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๓.

ข้อน่าสังเกตบางประการ ชาวจีนในงานจิตรกรรมในฉากมารผจญและฐานะทวารบาลแล้ว มักจะแสดงออกในฉากที่สะท้อนวิถีชีวิตที่เกี่ยวเนื่องกับการค้าเป็นหลัก สอดคล้องกับเอกสารจีน[๑๔๔] ช่วงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา กล่าวว่า การค้าที่ยังดำเนินอยู่ระหว่างฟูเกี้ยน ปัตตานี และสงขลา จนถึงช่วงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ก็มีชาวจีนอพยพเข้ามาอยู่เป็นจำนวนมากและรุ่งเรืองจากการค้า[๑๔๕] งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ ๑๑๕) ที่สะท้อนถึงการค้าขายกับชาวบ้านสอดคล้องกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่กล่าวมาแล้วถึงความต้องการให้ชาวจีนอพยพเข้ามาเพื่อกระตุ้นเศรษฐกิจของอาณาจักรในยุคสมัยที่ฟื้นฟูจากภาวะสงคราม

ภาพที่ ๑๑๕ บทบาทชาวจีนสะท้อนถึงการค้าขาย
งานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

๑๔๔ Huang-ch'ing wen-hsien t'ung-k'an (C.๒๓), Vol. ๒๙๗, ๑๗๔๗. Quoted in Hsu ๑๙๔๖, ๑๐๕. ใน พรรณี ฉัตรพลรักษ์, ภรณี กาญจนัษฐิติ, ชื่นจิตต์ อำไพพรรณ, ปรียา บุญญะศิริ, ประกายทอง สิริสุข และ ศรีสุข ทวิชาประสิทธ์, แปล, จี วิลเลียม สกินเนอร์, **สังคมจีนในไทยประวัติศาสตร์เชิงวิเคราะห์**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, หน้า ๑๗.

๑๔๕ พรรณี ฉัตรพลรักษ์, ภรณี กาญจนัษฐิติ, ชื่นจิตต์ อำไพพรรณ, ปรียา บุญญะศิริ, ประกายทอง สิริสุข และ ศรีสุข ทวิชาประสิทธ์, แปล, จี วิลเลียม สกินเนอร์, **สังคมจีนในไทยประวัติศาสตร์เชิงวิเคราะห์**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, หน้า ๑๙.

บทที่ ๔
บทสรุป

ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร เป็นภาพเขียนที่กำหนดอายุช่วงเวลาในการเขียนภาพนี้ได้ว่า เขียนถึงในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น สังเกตได้จากความนิยมในการเขียนเรื่องทศชาติชาดกและการวางตำแหน่งของภาพที่ยังคงเป็นแบบจิตรกรรมไทยประเพณีและยังคงมีการสอดแทรกลวดลายประดับแบบจีน นอกจากนี้ภาพจิตรกรรมแห่งนี้ยังสะท้อนให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของการเขียนงานจิตรกรรมด้วยจากการแบ่งภาพในงานจิตรกรรมโดยการใช้ฉากธรรมชาติ และรูปแบบของการเขียนสถาปัตยกรรมลงในงานจิตรกรรม

การเขียนภาพจิตรกรรมมีวัตถุประสงค์หลักในการประดับตกแต่งฝาผนังอาคารให้มีความสวยงาม และเป็นสื่อในการถ่ายทอดหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อในพระพุทธศาสนาของคนสมัยนั้น ดังเห็นจากเรื่องราวที่นำมาถ่ายทอดเป็นภาพจิตรกรรมได้แก่ พุทธประวัติและชาดก เป็นการถ่ายทอดคติธรรมให้คนในสังคมยึดถือเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต รวมทั้งถ่ายทอดสภาพวิถีชีวิตของผู้คนในสมัยอดีต ซึ่งจากการศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรได้สะท้อนถึงสภาพวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในสมัยนั้นไว้หลายด้านด้วยกัน

๑. ด้านเครื่องโขน การแต่งกายและทรงผม

ด้านการแต่งกายของกษัตริย์ในงานจิตรกรรมนั้น น่าจะได้รับอิทธิพลจากเครื่องแต่งกายชุดโขนที่ได้จำลองรูปแบบการแต่งกายมาจากเครื่องแต่งกายกษัตริย์มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาก่อนที่จะส่งอิทธิพลไปถึงการการเขียนเครื่องแต่งกายในงานจิตรกรรมอีกทอดหนึ่ง ทั้งนี้กษัตริย์ไม่ได้มีการสวมใส่เครื่องแต่งกายที่ประกอบด้วยศิราภรณ์และเครื่องประดับในปัจจุบัน แต่ยังปรากฏในการแสดงโขนหรือนาฏศิลป์แทนเนื่องจากการเครื่องโขนละครนั้นจะแสดงฐานะของตัวละครเสมอ โดยการสวมใส่เครื่องแต่งกายโขนละครนั้นได้ส่งอิทธิพลไปให้งานจิตรกรรม และเกิดการทำซ้ำในงานจิตรกรรมจนเป็นรูปแบบแสดงออกทางเชิงช่าง จนเป็นระเบียบไทยประเพณี

๒. ด้านการแต่งกายและทรงผม

สภาพสังคม สะท้อนให้เห็นถึงความแตกต่างหลากหลายของกลุ่มคนในเมืองและนอกเมือง เช่น ลักษณะการแต่งกาย ลักษณะของทรงผม ส่วนในกลุ่มของคนในเมืองจะสวมใส่เครื่องนุ่งห่มเพื่อแสดงถึงฐานันดรแต่ละชนชั้น การแต่งกายเกินฐานันดรจึงเป็นความผิดตามพระราชบัญญัติการแต่งกาย ฉะนั้นฉากเมืองในงานจิตรกรรม บุคคลฐานะธรรมดาจึงนุ่งเพียงผ้าไม่มีลายหรือลายเข้มขาบเท่านั้น โดยมักจะปรากฏในฉากของพระราชวัง ในส่วนของเพศหญิงจะสวมใส่สไบ เป็นเหล่านางในราชสำนักซึ่งเป็นผู้มั่งมีหรือว่าได้รับพระราชทานผ้ามาจากเจ้านายที่ตนสังกัด บางบุคคลมีการสวมใส่สไบเฉียงแบบมีริ้วทองหรือปักไหมทองซึ่งแตกต่างจากบุคคลอื่น อันแสดงให้เห็นถึงฐานะหรือฐานันดรศักดิ์ที่มีมากกว่าอันเป็นรูปแบบการแต่งกายตามชั้นยศ เช่นเดียวกันกับทรงผมของฉากในเมืองไว้ทรงผมตามอย่างนิยมหรือเป็นระเบียบการอย่างใดอย่างหนึ่งที่มีมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ โดยขุนนางนั้นไว้ผมทรงนี้ในหมู่ราชการ แต่เมื่อมีการติดต่อกับชาติตะวันตกมากขึ้นในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ ทรงผมนี้มักถูกชาวตะวันตกดูหมิ่น จึงยกเลิกในที่สุด ทรงผมของผู้หญิงก็ถูกเขียนในลักษณะเช่นเดียวกันจำนวนมาก โดยมักจะเขียนในฉากพระราชวังเช่นเดียวกัน อาจจะเป็นธรรมเนียมของราชสำนักหรือสมัยนิยมก็เป็นไปได้ ซึ่งทรงผมของผู้หญิงที่เขียนในงานจิตรกรรมนี้นั้นเป็นทรงผมแบบสั้นประบ่า คงมีมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาตอนปลาย และน่าจะถูกลดความนิยมไปในคราวเดียวกันทรงผมผู้ชาย

ในส่วนของฉากนอกเมือง บันทึกของชาวต่างชาติได้ช่วยยืนยันสิ่งที่สะท้อนออกมาจากงานจิตรกรรมได้เป็นอย่างดี ในกลุ่มของคนภายนอกเมืองนั้นมักจะสวมใส่เพียงผ้านุ่งท่อนล่างเปลือยท่อนบน นอกจากนั้น ยังสะท้อนความนิยมของลายผ้าที่พบในช่วงอายุของงานจิตรกรรมเช่น ลายดอกกลม ลายดอกสี่กลีบ ลายกุดั่น ลายราชวัติ ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายเข้มขาบ เป็นต้น นอกจากนั้นยังพบว่ามีการผสมลายของผ้าเข้าไว้ด้วยกัน ได้แก่ ลายดอกกลมสลับดอกสี่กลีบ ลายกุดั่นก้านแย่ง ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่ง เป็นต้น ซึ่งลวดลายดังกล่าว คงเป็นความนิยมตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายสืบเนื่องมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังพบว่ามีลวดลายเช่นนี้อยู่ในผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

๓. ธรรมเนียมราชสำนัก

ภาพสะท้อนเกี่ยวกับประเพณีในราชสำนัก พระมหากษัตริย์ถือเป็นสถาบันสูงสุดย่อมจะมีพิธีกรรมที่แสดงการยกฐานะชนชั้นมากขึ้นกว่าบุคคลทั่วไป ดังนั้นการเข้าเฝ้ากษัตริย์และชนชั้นสูงหรือการเสด็จพระราชดำเนินต่างๆจะมีธรรมเนียมโดยเฉพาะ ชนชั้นกษัตริย์เหล่านี้นั้นจะใช้เครื่องสูงเพื่อบอกฐานะของความเป็นกษัตริย์ ดังนั้นงานจิตรกรรมก็ได้เขียนเครื่องสูงเพื่อบอกถึงฐานะความเป็นกษัตริย์ เช่น ฉัตร จามร พัดโบก เป็นต้น นอกจากนั้นภายในงานจิตรกรรมนั้นช่างจะเขียนแบ่งฝ่ายหน้าและฝ่ายในโดยการใช้ฉากกั้นระหว่างทั้งสองฝ่ายแยกออกจากกัน และมีการแบ่งเพศอย่างชัดเจนโดยฝ่ายหน้านั้นเป็นเพศชายล้วนไม่มีเพศหญิงอยู่ร่วมด้วยกัน ส่วนฝ่ายในนั้นเขียนเป็นภาพเพศหญิงล้วนตามขนบธรรมเนียมที่มีมาแต่ในพระราชวัง โดยการแบ่งฝ่ายหน้าฝ่ายในของงานจิตรกรรมสังเกตได้จากการที่ตัวพระหรือตัวนางเป็นประธานฉาก หรือมีฉากกั้นระหว่างฝ่ายทั้งสองในฉากเดียวกันนี้ ในกระบวนพยุหยาตราทางสถลมารค เห็นได้ว่ามีการแบ่งจำพวกของทหารและขุนนางราชสำนัก ได้แก่ ขบวนพลกลอง ขบวนพลปี่ ขบวนขุนนางที่สวมใส่ชุดลอมพอก รวมถึงพราหมณ์ที่ประกอบพิธีกรรม อันเป็นลักษณะพิธีในการเสด็จราชดำเนินซึ่งน่าจะมีความเกี่ยวเนื่องกันกับความเป็นจริงของพิธีกรรมการเสด็จพระราชดำเนินในราชสำนักอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ นอกจากนั้น เครื่องคชาภรณ์ที่ปรากฏในฉากเสด็จสถลมารค มีเครื่องทรงช้างตามอย่างเครื่องยศคชาภรณ์ช้างต้นตามแบบราชประเพณี ซึ่งมีการปิดทองอันแสดงถึงเครื่องบอกยศ

๔. กลุ่มชาวต่างชาติ

ด้านลักษณะทางสังคม ภาพจิตรกรรมนอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะทางสังคมที่มีความแตกต่างกันแล้ว ยังสะท้อนให้ความหลากหลายทางเชื้อชาติ ปรากฏภาพของชาวต่างชาติที่เดินทางเข้ามาอยู่อาศัยหรือติดต่อค้าขายในสมัยนั้น ทั้งชาวตะวันตก ชาวมุสลิม ชาวจีน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของกลุ่มคนได้เป็นอย่างดีและแสดงให้เห็นถึงการติดต่อสัมพันธ์ระหว่างประเทศ รวมถึงบทบาทชนชาติต่างๆที่สะท้อนสังคมในช่วงสมัยของงานจิตรกรรม

โดยภาพจิตรกรรมฝาผนังถือได้ว่าเป็นหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ที่สำคัญชิ้นหนึ่ง ซึ่งนอกจากจะแสดงให้เห็นถึงเรื่องของพระพุทธศาสนาแล้ว จิตรกรรฝาผนังยังได้สะท้อนให้เห็นถึงสภาพวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมร่วมสมัยกับภาพจิตรกรรมได้เป็นอย่างดี

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

เอกสารที่ตีพิมพ์

_____. **กฎหมายตราสามดวง**. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท., ๒๕๒๑.

_____. **คำให้การชาวกรุงเก่า คำให้การขุนหลวงหาวัด และ พระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับ หลวงประเสริฐอักษรนิติ์**. พระนคร: โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม, ๒๕๐๗.

_____."พงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ(เจิม)," **ประชุมพงศาวดาร**. เล่ม ๓๙, พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๒.

กรมศิลปากร. **การศึกษา และการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน – ละครรำ**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๕๐.

กรมศิลปากร. **ตำราแบบธรรมเนียมในราชสำนักครั้งกรุงศรีอยุธยา กับ พระวิจารณ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ**. พระนคร: แสงทองการพิมพ์, ๒๕๐๘.

กรมศิลปากร. **ประชุมกาพย์เจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์**. พระนคร: นิวส์เต็นซิลการพิมพ์, ๒๕๐๐.

กรมศิลปากร, **ส่วยและอากรในคำให้การชาวกรุงเก่า**, พระนคร, คลังวิทยา, ๒๕๑๕.

คมกฤช เครือสุวรรณ. **อิทธิพลของรามเกียรติ์ต่อรูปลักษณะศิลปะไทย**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง, ๒๕๓๔.

จิรชฎา ตรีภาณุวรรณ. "การแต่งกายสตรีสมัยรัชกาลที่ ๓ ศึกษาจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง" ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๙.

ชมพูนุช ประศาสน์เศรษฐ. **รายงานการวิจัย เรื่อง การศึกษาผงสีและโครงสร้างชั้นสีของจิตรกรรมฝาผนังที่วัดใหม่เทพนิมิตร ธนบุรี**. ม.ป.ท.: ศูนย์วิจัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๒.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯกรมพระยา. **ตำนานละครอิเหนา**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทย, ๒๔๖๔.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. **ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๕.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. **ผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณจากจิตรกรรมฝาผนัง บนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พระราชวังชวรสถานมงคล(วังหน้า)**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๕.

น ณ ปากน้ำ. **จิตรกรรมอยุธยา**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๔๓.

น ณ ปากน้ำ. **ชุดจิตรกรรมไทยประเพณี วัดใหม่เทพนิมิตร**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๒๖.

น ณ ปากน้ำ. **ศิลปบนใบเสมา**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, ๒๕๒๔.

นรินทร์ ยืนทน. "ลวดลายผ้านุ่ง ภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดใหญ่สุวรรณาราม"

สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๒.

นริศรานุวัตติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยา. **สาส์นสมเด็จ (เล่ม ๒)**. พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๕๑๖.

นิพนธ์ สุขสวัสดิ์. **วรรณคดีเกี่ยวกับขนบประเพณีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ ๓, กรุงเทพฯ: เนติกุลการพิมพ์,

๒๕๒๙.

แปลก สนธิรักษ์. **เล่าเรื่องพระเจ้าสิบชาติ**. พระนคร, ห้างหุ้นส่วนจำกัดบำรุงสาส์น, ม.ป.ป.

พงษ์ศักดิ์ อัครวัฒนากุล. "กรรมวิธีแบ่งตอนของภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น" ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๓.

เพลินพิศ กำราญ. **โรงช้างต้น**. พระนคร, กรมศิลปากร, ๒๕๒๑.

ยุพร แสงทักษิณ. **เครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์และเครื่องสูง**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, **๒๕๓๙**.

รามาธิบดีที่ ๑, สมเด็จพระ. **กฎหมายตราสามดวง เล่ม ๒**. พระนคร: ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์, ๒๕๐๖.

สันติ เล็กสุขุม. **งานช่าง คำช่างโบราณ**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๕๓.

สันติ เล็กสุขุม. **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓ ความคิดปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๔๘.

สันติ เล็กสุขุม. "จากจิตรกรรมแบบแผนประเพณี มาเป็นจิตรกรรมร่วมสมัยในปัจจุบัน(ตอนที่ ๑)". **ลีลาไทย เพื่อความเข้าใจความคิดเห็นของช่างโบราณ**.

กรุงเทพฯ: บริษัท มติชน จำกัด, ๒๕๔๖.

สันติ เล็กสุขุม, “ข้อสังเกตบางประการ: สีในจิตรกรรม “ไทยโบราณ” และ “แนวไทยโบราณ”
คุยกับงานช่างไทยโบราณ. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, ๒๕๕๕.
สันติ เล็กสุขุม. **ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๔๒.
สันต์ ท. โกมลบุตร, แปล. **จดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยามของบาทหลวงตาชาร์ด**.
พระนคร: การศาสนา, ๒๕๑๗.
สันต์ ท. โกมลบุตร, แปล. **จดหมายเหตุลาลูแบร์**. พระนคร: ก้าวหน้า, ๒๕๑๕.
สืบแสง พรหมบุญ. **ความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการระหว่างจีนกับไทย**
ค.ศ. ๑๒๘๒ – ค.ศ. ๑๘๕๓. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำรา สังคมศาสตร์ และ
มนุษยศาสตร์,
๒๕๒๕.
แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. **วิถีจีน – ไทยในสังคมสยาม**. กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๕๐.
ศักดิ์ชัย สายสิงห์. **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๕๑.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**.
กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๕๖.
หทัยวรรณ ช่างประดิษฐ์. “ชาวต่างชาติในจิตรกรรมฝาผนังมารผจญ ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น”
สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี
มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๙.
องค์การค้าของคุรุสภา. **มหาเวสสันดรชาดก ฉบับ ๑๓ กัณฑ์**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา,
๒๕๓๑.

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล นายปุณวัฒน์ ลิขิตทัศนวัฒน์

ที่อยู่ ๑๔๔ ซอยจรัญสนิทวงศ์ ๖๒ แขวงบางยี่ขัน
เขตบางพลัด กรุงเทพฯ ๑๐๗๐๐

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. ๒๕๕๐ สำเร็จการศึกษาระดับมัธยม โรงเรียนวัดสุทธิวราราม จังหวัดกรุงเทพฯ

พ.ศ. ๒๕๕๓ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

พ.ศ.๒๕๕๔ ศึกษาต่อระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร