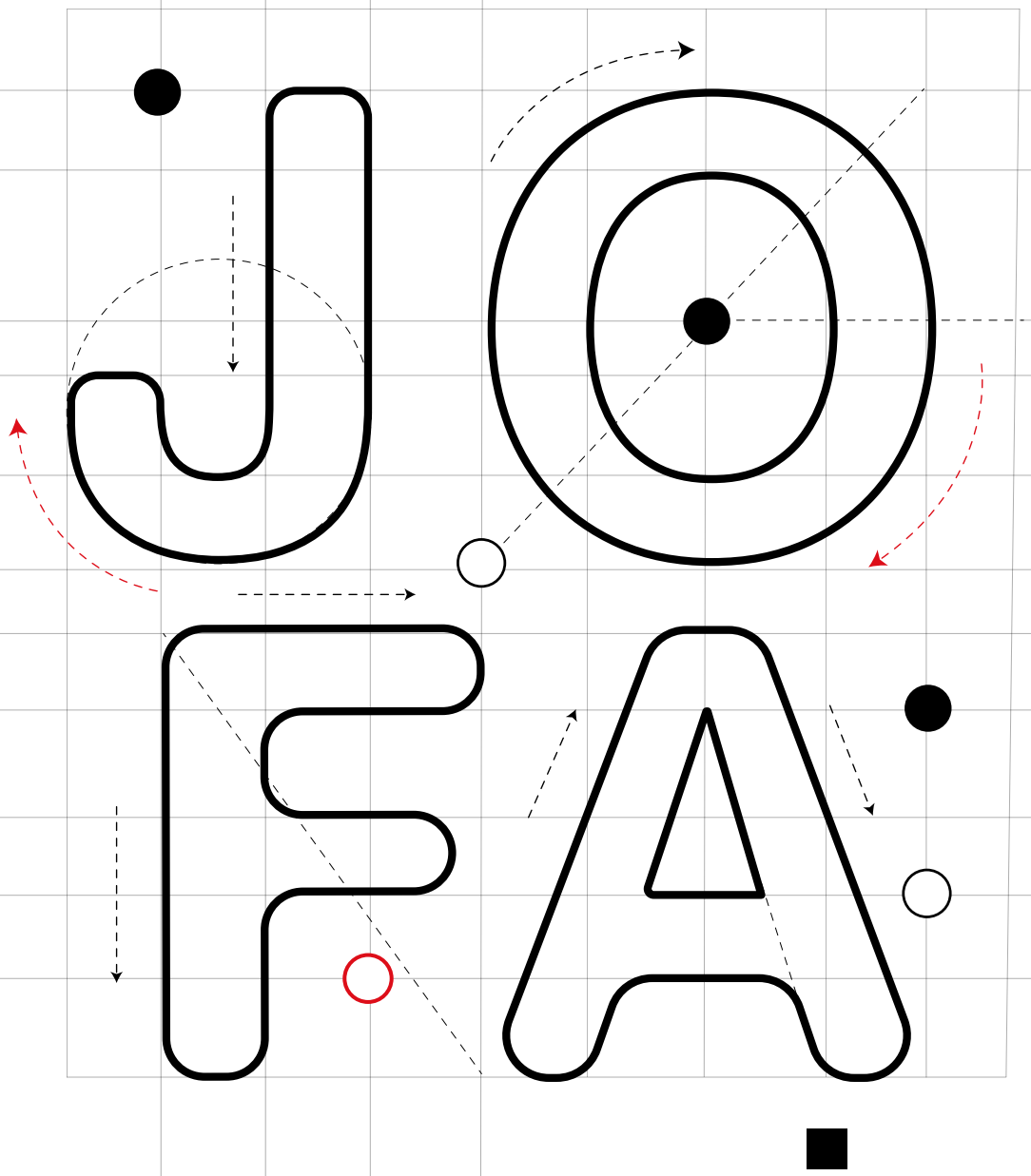
JOFA
JOURNAL OF FINE ARTS
วารสารวิจิตรศิลป์

ปีที่ 10 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน 2562
ISSN: 1906-0572 (print) E-ISSN: 2651-1428 (online)



วารสารวิชาการที่ได้รับการยอมรับในฐานข้อมูลของ
ศูนย์อ้างอิงวารสารไทย (TCI)
สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
กลุ่มที่ 1

แนวคิดพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกายในจิตรกรรมฝาผนัง ตามพระราชดำริพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*

received 10 APR 2017 **accepted** 20 OCT 2017 **revised** 20 MAR 2019

สุรชัย จงจิตงาม
นักศึกษาปริญญาเอก
มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่
อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะไทย
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

บทความแนวคิดพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกายในจิตรกรรมฝาผนังตามพระราชดำริพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ มีวัตถุประสงค์ คือ 1) ศึกษาแนวคิดพุทธศาสนาในจิตรกรรมฝาผนังตามพระราชดำริของรัชกาลที่ 4 2) ผลที่มีต่อพุทธธรรมอันเกิดจากการปรับเปลี่ยนแนวคิดทางพุทธศาสนาที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังตามพระราชดำริของรัชกาลที่ 4 ส่วนใหญ่เป็นจิตรกรรมในธรรมยุติกนิกาย ผลการศึกษาพบว่าพุทธศาสนาธรรมยุติกนิกายที่สถาปนาโดยรัชกาลที่ 4 เกิดขึ้นจากความเคลือบแคลงในความบริสุทธิ์ของสงฆ์ที่มีอยู่เดิมตั้งแต่ครั้งยังทรงผนวชในรัชกาลที่ 3 ระยะเริ่มต้นมีพื้นฐานมาจากวัตรปฏิบัติของพระสงฆ์มอญ ต่อมาทรงให้ความสำคัญกับลังกาโดยตรงในฐานะที่เป็นต้นวงศ์อันบริสุทธิ์ของพุทธศาสนา ทั้งนี้ เพื่อเป็นการเน้นย้ำถึงความสำคัญของพุทธศาสนาจากลังกาที่มีต่อธรรมยุติกนิกายโดยตรง การเขียนจิตรกรรมที่มีเนื้อหาจากพระวินัยและวัตรปฏิบัติของสงฆ์ก็สอดคล้องกับภาพลักษณ์การปฏิบัติอันเคร่งครัดของสงฆ์ธรรมยุติกนิกาย ส่วนการไม่ปรากฏภาพชาดกการลดอิทธิปาฏิหาริย์ในจิตรกรรมลงก็สอดคล้องกับโลกทัศน์สมัยใหม่โดยเฉพาะวิทยาศาสตร์ และพบว่าคำสอนในระดับโลกียธรรมถูกเน้นย้ำมากขึ้น รวมทั้งการอธิบายแนวคิดเรื่องกรรมให้อยู่ในกรอบแนวคิดเชิงเหตุผลที่เน้นการทำกรรมในปัจจุบันเป็นหลัก

การปฏิรูปพุทธศาสนาในสยามที่มีธรรมยุติกนิกายเป็นผู้นำ คือ การปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์ของพุทธศาสนาว่ามิใช่ภูมิปัญญาที่ล้าสมัยหรือไร้เหตุผล แต่พุทธศาสนายังเป็นภูมิปัญญาที่มีคุณค่าในโลกสมัยใหม่ ระบบความคิดในพุทธธรรมสามารถอธิบายได้อย่างสมเหตุผลภายใต้กรอบแนวคิดของการใช้ “เหตุผล” และ “ความรู้เชิงประจักษ์”

* บทความเป็นส่วนหนึ่งของดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง “แนวคิดพุทธศาสนาในจิตรกรรมฝาผนังของวัดสายธรรมยุติ” หลักสูตรพุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิตสาขาวิชาพระพุทธศาสนา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ปีการศึกษา 2559 ทั้งนี้ รายละเอียดอื่นอันสัมพันธ์กับประเด็นอภิปรายหลักในบทความนี้ อาทิ เรื่องการให้ความสำคัญกับพระไตรปิฎกและลังกาที่ปรากฏในจิตรกรรม รวมทั้งประเด็นอื่นที่เกี่ยวข้องสามารถอ่านและตรวจสอบเพิ่มเติมได้ในงานดุษฎีนิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

ตามแบบอย่างโลกสมัยใหม่และสื่อสารพุทธธรรมได้โดยไม่ต้องนำเสนอผ่านจักรวาลวิทยาตามคติไตรภูมิ แต่สามารถนำเสนอสาระหลักของพุทธธรรม คือ อริยสัจ 4 ไตรลักษณ์ มรรค ผล และนิพพานได้โดยผ่านจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ นับว่าเป็นสิ่งที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในประวัติศาสตร์พุทธศาสนาเถรวาทในประเทศไทย

คำสำคัญ: ธรรมยุติกนิกาย, จิตรกรรมฝาผนัง-รัชกาลที่ 4, พุทธศาสนา-สมัยใหม่

Dhammayuttika Nikaya's Buddhist Concept in Mural Paintings Initiated by King Rama IV.

received 10 APR 2017 **accepted** 20 OCT 2017 **revised** 20 MAR 2019

Surachai Jongjitngam
Ph.D. Candidate
Mahachulalongkornrajavidyalaya University, Chiang Mai Campus
Department of Thai Art, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

Abstract

The objectives of this article are 1) to study Buddhism through mural paintings at the behest of King Rama IV, 2) to study the effects of religious reform on the Buddhist doctrine. Buddhism in the Dhammayuttika sect founded by King Rama IV stemmed from a disbelief in traditional Buddhism. During King Rama IV's monkhood, he learnt the basic teachings from the Mon monks. He then adopted Lanka as the pure origin of Buddhism to be the foundation of Dhammayuttika. Consequent mural paintings were inspired from Vinaya (Sanga's disciple); the practice displayed the strict lives of the monks of Dhammayuttika.

The absence of images of Jatakas (the longest birth stories of Buddha) and the diminished emphasis on supernatural power was congruent with the influence of science. The teaching in Lokiya-dhamma (mundane states) was much more emphasised. Moreover, the workings of Karma were rationalised.

The Buddhist reform in Siam led by Dhammayuttika was a transformation of Buddhism from irrational religion. Buddhism became the modern wisdom which could explain life based on reason and experience. Therefore, Buddhists no longer depended on the image of Tebhumi (the three spheres) but resorted to a scientific cosmology to convey ideas of Ariyasacca (four noble truths), Tilakkhana (the three characteristics), Magga (the path), Phala (fruition), and

Nibbana (the extinction of the fires of greed). This was unprecedented in the history of Theravada Buddhism in Thailand.

Keywords: Dhammayuttika Nikaya, Mural Paintings King Rama IV, Modern Buddhism

1. บทนำ

จิตรกรรมฝาผนังในพุทธสถานเป็นองค์ประกอบในการตกแต่งอาราม วัตถุประสงค์ในการสร้างเพื่อเป็นเครื่องมือ (instrument) ใช้สอยทางศาสนา เมื่อเป็นการสร้างงานบนพื้นฐานพุทธศาสนาจึงย่อมแสดงโลกทัศน์ทางพุทธศาสนาของผู้สร้างซึ่งเป็นชนชั้นปกครองผู้กุมอำนาจทั้งฝ่ายพุทธจักรและอาณาจักร จิตรกรรมเหล่านั้นจึงย่อมแสดงทัศนคติของพุทธศาสนาที่ดีในมุมมองของชนชั้นปกครองไปด้วยพร้อมกัน

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและลักษณะสำคัญ (characteristic) ของพุทธศาสนาที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังที่สร้างขึ้นตามพระราชดำริพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เฉพาะประเด็นการปฏิรูปพุทธศาสนาให้ทันสมัย และแนวคิดเรื่องโลกุตรธรรม (คำว่า โลกุตรธรรม, โลกุตระ สะกดตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิยสถาน 2556, 1090) แต่หากปรากฏในเครื่องหมาย “อัญประกาศ” จะสะกดตามต้นฉบับที่อ้างอิง) กับโลกียธรรมที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง จิตรกรรมฝาผนังที่ศึกษาส่วนใหญ่เป็นจิตรกรรมในกลุ่มวัดของธรรมยุติกนิกายอันเป็นนิกายสงฆ์ใหม่ของสยามที่สถาปนาโดยรัชกาลที่ 4 ตั้งแต่ครั้งยังทรงผนวชในสมัยรัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367-2394)

กรอบแนวคิดพุทธศาสนาที่ใช้ในการศึกษามีนิยามและขอบเขตบนพื้นฐานคัมภีร์พุทธศาสนาเถรวาท คือ พระไตรปิฎก อรรถกถา และปกรณ์พิเศษที่เกี่ยวข้อง ครอบคลุมพุทธธรรมหลัก ได้แก่ ปฏิจจสมุปบาทหรือ ไตรลักษณ์ อริยสัจ 4 และกรรม ร่วมกับกรอบแนวคิดปรัชญาตะวันตกสมัยใหม่ (modern philosophy) อันครอบคลุมโลกทัศน์ที่เป็นผลของภูมิปัญญาในยุคแห่งแสงสว่าง (enlightenment) และแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ที่กำลังเจริญในตะวันตกสมัยนั้น ทั้งนี้ เป็นการวิเคราะห์ภายใต้เงื่อนไขว่าจิตรกรรมทั้งหมดสร้างขึ้นในบริบทของสังคมไทยสมัยรัชกาลที่ 3-4

2. พื้นฐานพุทธศาสนาและศิลปกรรมก่อนการสถาปนาธรรมยุติกนิกายโดยสังเขป

พุทธศาสนาเถรวาทในดินแดนที่เป็นประเทศไทยปัจจุบันมีมาอย่างน้อยในสมัยทวาราวดีราวพุทธศตวรรษที่ 13 (พิริยะ 2544, 79-89) แต่ทว่าในช่วงเวลานี้ถึงราวพุทธศตวรรษที่ 18 พุทธศาสนามหายานและศาสนาพราหมณ์ก็ได้รับการนับถือพร้อมกันไปด้วย กว่าพุทธศาสนาเถรวาทจะสถาปนาเป็นศาสนาหลักของรัฐต่างๆ ก็ล่วงเข้าสู่ปลายพุทธศตวรรษที่ 18 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 19 ในแคว้นนครศรีธรรมราช สุโขทัย ล้านนา อยุธยา รุ่งเรืองสืบต่อมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 โดยมีที่มาหลักจากลังกา

ในด้านจิตรกรรมพบว่าให้ความสำคัญกับคัมภีร์ที่แต่งในลังกา เช่น การเขียนภาพทศชาติชาดกที่แสดงบารมี 10 ประการ ปรากฏชัดว่าใช้ข้อมูลจากอรรถกถาชาดก (นิยะดา 2540, 203) บารมี 10 ประการมีความสำคัญในฐานะเป็นสิ่งที่พระพุทธเจ้าจะต้องบำเพ็ญเพื่อที่จะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า (พระไตรปิฎก เล่มที่ 33 2539, 566: ข้อที่ 77) เนื้อหาเหล่านี้ชี้ให้เห็นถึงอุดมคติสูงสุดของการเป็นมนุษย์ในพุทธศาสนา คือ การเป็นพระพุทธเจ้าผ่านการสั่งสมบารมีในฐานะพระโพธิสัตว์ (ชาดก) เนื้อหาพุทธประวัติและชาดกล้วนอยู่ภายใต้แนวคิดจักรวาลตามคติ

ไตรภูมิดังพบการเขียนภาพฉากจักรวาลตามคติไตรภูมิ[1] บนผนังสกัดหลังพระประธานโดยทั่วไป เช่น จิตรกรรมในอุโบสถวัดราชสิทธาราม และวัดสุวรรณาราม

จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยทั่วไป เช่น ในอุโบสถวัดดุสิดารามและวัดสุวรรณาราม มีการจัดวางผังที่มีระเบียบแบบแผน คือ มักเขียนในอุโบสถด้วยเนื้อเรื่องหลัก ได้แก่ ทศชาติชาดกและพุทธประวัติบนฝาผนังระหว่างช่องประตูและหน้าต่าง เหตุการณ์ตอนตรัสรู้นั้นมักถูกนำมาเขียนเป็นภาพขนาดใหญ่ในผนังตรงข้ามพระประธานด้วยภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งบนบัลลังก์ผจญกองทัพมาร ผนังด้านข้างเหนือขอบหน้าต่างทั้ง 2 ด้านเขียนภาพเทพชุมนุม การแสดงออกทางศิลปกรรมล้วนอยู่ภายใต้ โลกทัศน์แบบไตรภูมิ โดยพบว่าส่วนใหญ่มักปรากฏภาพฉากจักรวาลที่เน้นความสำคัญในส่วนกามภูมิขนาดใหญ่ในด้านหลังพระประธาน (เสมอชัย 2539, 109-120; วิไลรัตน์ 2540, 79-86)

รูปแบบจิตรกรรมเหล่านั้นมีลักษณะสำคัญ คือ ไม่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ (empirical reality) กล่าวคือ สิ่งต่างๆ ในจิตรกรรมมีลักษณะไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริง (fact) อาคารต่างๆ มีเพียง 2 มิติ ปราศจากความลึกไม่มีแสงเงา เช่นเดียวกับตัวละครทั้งตัวภาพเทวดาและมนุษย์ล้วนเขียนในรูปแบบของภาพที่มีเพียง 2 มิติ ปราศจากกล้ามเนื้อแสงและเงา อันแตกต่างกับจิตรกรรมในพระราชดำริของรัชกาลที่ 4 ที่สร้างเนื่องในธรรมยุติกนิกายเป็นหลักดังจะกล่าวต่อไป

หากพิจารณาจิตรกรรมแบบประเพณีข้างต้นด้วยกรอบแนวคิดพุทธศาสนาก็พบว่าจิตรกรรมเหล่านั้นมีสาระที่มุ่งสื่อสารพุทธธรรมในระดับ “โลกุตรธรรม” เป็นหลักอย่างชัดเจน ด้วยว่าเนื้อหาหลักอันได้แก่ ทศชาติชาดก และพุทธประวัติมีเป้าหมายที่พระนิพพาน โดยเฉพาะจิตรกรรมพุทธประวัตินั้นแสดง “ไตรลักษณ์” และ “อริยสัจ 4” ผ่านฉากการเห็นเทวทูตและตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าอย่างชัดเจน

3. พระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการสถาปนาธรรมยุติกนิกายและแนวคิดพุทธศาสนา

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2347 - 2411/ครองราชย์ พ.ศ. 2394 - 2411) เสด็จพระราชสมภพเมื่อ 18 ตุลาคม พ.ศ. 2347 ทรงเป็นพระราชโอรสของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พ.ศ. 2352-2367) เมื่อพระชนมายุครบอุปสมบทจึงได้ทรงผนวชใน พ.ศ. 2367 (ทิพากรวงศ์ 2548, 140-141) พระนามขณะที่ทรงสมณเพศ คือ “พระวชิรญาณภิกษุ” (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2521, 30) ทรงผนวชได้เพียงไม่กี่วันรัชกาลที่ 2 ได้ประชวรและเสด็จสวรรคตเมื่อวันที่ 21 กรกฎาคม พ.ศ. 2367 ที่ประชุมขุนนางได้สนับสนุนกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ขึ้นครองราชย์เป็นพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367-2394) (ทิพากรวงศ์ 2506, 18) สถานการณ์เช่นนี้ทำให้พระองค์จำต้องผนวชต่อไปอีก 27 ปี

[1] การใช้คำว่า “จักรวาลตามคติไตรภูมิ” ในบทความนี้หมายถึงภาพฉากจักรวาลในจิตรกรรม แม้จะปรากฏภาพภพภูมิเพียงกามภูมิ แต่ก็ยังตั้งอยู่บนพื้นฐานการยอมรับแนวคิดคติจักรวาลแบบไตรภูมิในพุทธศาสนาอย่างชัดเจน

ในช่วงทรงผนวชทรงก่อตั้งธรรมยุติกนิกาย กล่าวโดยสรุปความได้ว่าในทัศนะของธรรมยุติกนิกายนั้นเกิดขึ้นจากการที่พระวชิรญาณภิกษุเคลือบแคลงในความบริสุทธิ์ของสงฆ์ที่มีอยู่เดิมในขณะนั้นว่า “ได้ทรงทราบว่า ศาสนวงศ์นั้นอันตรธานมาแต่ครั้งกรุงเก่าแตกแก่พม่านั้นแล้ว กับได้ทรงเห็นอาจารวิบัติของสมณะเหล่านั้น ไม่เป็นที่นำมาซึ่งความเลื่อมใสศรัทธา” (ปวเรศวริยาลงกรณ์ 2505, 2) และขณะประทับ ณ วัดมหาธาตุ ทรงตั้งสัจกิริยาธิษฐานขอให้ได้พบสมณะที่มีความบริสุทธิ์ ในที่สุดได้ทรงพบพระสงฆ์รามัญ (มอญ) นามว่าพระสุเมธมุนี (ซายพุทฺธว์โส) ที่ทรงเห็นว่า “ฉลาดในวินัยจักเป็นผู้รู้พุทธวัจนะชำนิชำนาญในวัตปรจารวิธี มาสู่สำนักพระองค์ท่าน” จากนั้นจึงได้ทรง “รับเอาข้อวินัยไว้ปรนนิบัติสืบต่อมาเป็นต้นคติธรรมยุติกนิกายในศักราช 1187 (พ.ศ. 2368)” (ปวเรศวริยาลงกรณ์ 2505, 3) ณ จุดนี้เองเป็นที่มาทำให้สงฆ์ธรรมยุติกนิกายรับวัตรปฏิบัติแบบพระมอญมาไว้หลายประการ

ธรรมยุติกนิกายเติบโตในช่วงที่พระวชิรญาณภิกษุย้ายจากวัดสมอรายมาจำพรรษา ณ วัดบวรนิเวศวิหารวิหาร พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้พระวชิรญาณภิกษุมาจำพรรษาเป็นพิธีการอย่างใหญ่โตเมื่อ จ.ศ. 1198 (พ.ศ. 2379) (นั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว 2525, 171)

แม้ธรรมยุติกนิกายจะประกาศตนเป็นเอกเทศ แต่พุทธธรรมหลักก็มีหลักการไม่ต่างกับสงฆ์มหานิกายที่มีอยู่ในขณะนั้น เช่น มีทัศนะว่าธรรมชาติของมนุษย์ประกอบด้วยขันธ์ 5 ที่เป็นไปตามไตรลักษณ์ มีนิพพานเป็นเป้าหมายสูงสุด ดังในโมกขุปายคาถาว่า “ชีวิตความเป็นอยู่เป็นของไม่เที่ยงเบญจขันธ์เหล่านี้ คือรูป เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณอันเกิดขึ้นเพราะปัจจัยทั้งหลาย มีอวิชชาเป็นต้นย่อมเกิดขึ้นดับไป ธรรมเหล่านั้นชื่อว่าไม่เที่ยง” (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2547ข, 46) อีกทั้งยังแสดงให้เห็นว่าทรงเชื่อมโยงเรื่องนี้กับปฏิจจสมุปบาทอย่างชัดเจนว่า “ขันธ์ 5 นี้เป็นทุกข์ ตัณหาเป็นสมุทัย ความดับแห่งตัณหานั้นเป็นนิโรธ หนทางอันประเสริฐประกอบด้วยองค์ 8 เป็นมรรค ผู้มีปัญญามาทราบเนื้อความแห่งปาฐะ แม้มีประมาณเท่านี้แล้ว พึงปฏิบัติตามสมควร เพื่อบรรลุพระนิพพาน” (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2547ข, 46)

อย่างไรก็ตาม เมื่อเปรียบเทียบกับมหานิกาย ธรรมยุติกนิกายมีจุดเน้นต่างจากมหานิกายอย่างชัดเจน คือ สอนให้เข้าใจศาสนาด้วยเหตุผลมากกว่าการให้นับถือด้วยความศรัทธา รวมทั้งให้ความสำคัญกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ และลดความเชื่อเรื่องปาฏิหาริย์ในศาสนาลง (ศรีสุพร 2529, 27, 28, 34)

ต่อมาธรรมยุติกนิกายได้เป็นตัวแทนและผู้นำของสงฆ์ไทยในการแลกเปลี่ยนสมณทูตกับลังกา เมื่อ พ.ศ. 2386 และมีการแลกเปลี่ยนสมณทูตต่อมาอีกหลายครั้ง (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2547ข, 12-13)

ช่วงเวลาใกล้เคียงกันชาวตะวันตกได้เข้ามาเผยแพร่ศาสนาคริสต์ในสยาม พระวชิรญาณภิกษุรวมทั้งสานุศิษย์สำคัญล้วนมีความสัมพันธ์ที่ดีกับชาวตะวันตกเหล่านั้น เช่น วิลเลียม แอล บรัดเลย์ (Dan Beach Bradley: พ.ศ. 2347-2416) มิชชันนารีชาวอเมริกัน ทำให้พระองค์สนพระทัยความรู้จากตะวันตกทั้งวิทยาศาสตร์ ศาสนา การเมือง

งานพิมพ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งทรงศึกษาภาษาอังกฤษอย่างจริงจัง และเมื่อรัชกาลที่ 3 เสด็จสวรรคตใน พ.ศ. 2394 พระวชิรญาณภิกษุได้ลาสิกขาเสด็จขึ้นครองราชย์เป็นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (ทิพากรวงศ์ 2506, 370) เมื่อขึ้นครองราชย์ ทรงปรับปรุงการบริหารราชการแผ่นดินในด้านต่างๆ มากมายที่สำคัญ คือ ทรงเปิดเสรีทางการค้าด้วยการทำสนธิสัญญา เบาริงกับอังกฤษเมื่อ พ.ศ. 2398 (ทิพากรวงศ์ 2506, 488)

ในด้านพระราชบุคลิกภาพ แม้ว่าจะโปรดวิทยาศาสตร์ แต่ก็มิได้หมายความว่าจะทรงละทิ้งความเชื่อตามจารีตประเพณีบางประการที่ไม่สามารถตรวจสอบได้ด้วยแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ เช่น ยังคงเชื่อมั่นในความมีอยู่ของเทวดาเป็นอย่างมาก และทรงมีศรัทธาในพุทธศาสนาอย่างเข้มแข็งตลอดพระชนมชีพ

ช่วงปลายพระชนมชีพเสด็จไปทอดพระเนตรสุริยุปราคา ณ หาดหว้ากอ เมืองประจวบคีรีขันธ์ เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม พ.ศ. 2411 และทรงติดเชื้อไข้ป่าจากหาดหว้ากอ เมื่อกลับมาถึงพระนครไม่นานก็ประชวร พระอาการทรุดลงจนเสด็จสวรรคตเมื่อวันพฤหัสบดี เดือน 11 ขึ้น 15 ค่ำ หรือ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2411 (ทิพากรวงศ์ 2506, 837)

4. ลักษณะสำคัญทางศิลปะของกลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังที่ใช้ในการศึกษาโดยสังเขป

เนื่องจากจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 และจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องมีการศึกษาเป็นจำนวนมาก ในหัวข้อนี้จึงจำเป็นต้องเลือกกล่าวถึงลักษณะพื้นฐานสำคัญทางศิลปกรรมของจิตรกรรมที่พบเป็นหลักส่วนใหญ่โดยสังเขป โดยเฉพาะในส่วนที่จำเป็นต่อการตอบปัญหาหลักทางพุทธศาสนาในบทความนี้เท่านั้น (คือ เรื่องการปฏิรูปพุทธศาสนาให้มีความทันสมัยกับแนวคิดเรื่องโลกุตรธรรมและโลกียธรรมในจิตรกรรม)

กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาเป็นวัดที่สร้างหรือปฏิสังขรณ์โดยรัชกาลที่ 4 หรือได้รับอิทธิพลจากธรรมยุติกนิกาย แม้ทุกวัดจะปรากฏหลักฐานปีที่สร้างวัดในเอกสาร แต่ส่วนใหญ่ไม่ระบุปีเขียนจิตรกรรมฝาผนัง ฉะนั้น จึงมีปัญหาการกำหนดอายุจิตรกรรมให้แน่นอน เพราะอาจมาเขียนเพิ่มเติมภายหลังก็ได้ การกำหนดอายุนี้จึงเป็นเพียงการจัดระเบียบเบื้องต้นที่สามารถปรับเปลี่ยนได้หากพบหลักฐานที่ชัดเจนต่อไป ตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังที่ใช้ในการศึกษามี ดังนี้

1. วัดบรมนิวาส กรุงเทพฯ
2. วัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ
3. วัดเขมาภรตาราม นนทบุรี
4. วัดปทุมวนาราม กรุงเทพฯ
5. วัดมหาพฤฒาราม กรุงเทพฯ
6. วัดชุมพลนิกายาราม อยุธยา
7. วัดกันมาตุยาราม กรุงเทพฯ
8. วัดมหาสมณาราม เพชรบุรี
9. วัดโสมนัสวิหาร กรุงเทพฯ

จิตรกรรมภาพอุปมาธรรมในอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหาร แม้จะมีปัญหาการกำหนดอายุอันยังไม่เป็นที่ยุติในปัจจุบันว่าเขียนขึ้นแต่ครั้งยังทรงผนวชในรัชกาลที่ 3 หรือเขียนเมื่อทรงขึ้นครองราชย์แล้ว (วิไลรัตน์ 2559, 38-39) แต่คงไม่เกิน พ.ศ. 2400 ยังนับว่ามีอายุเก่าที่สุดในกลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมที่ใช้ในการศึกษา[2] เพราะจิตรกรรมที่เหลือในกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดน่าจะเขียนขึ้นในช่วงราว พ.ศ. 2400 (หรือก่อนนั้นเล็กน้อย) จนถึงช่วงคาบเกี่ยวในสมัยรัชกาลที่ 5 ทั้งสิ้น โดยเฉพาะในกรณีของอุโบสถวัดโสมนัสวิหารและวัดมหาสมณารามนั้นน่าจะเขียนขึ้นเมื่อล่วงเข้ารัชกาลที่ 5 แล้ว (อัญชลี 2554, 96-110) แต่ที่นำมาศึกษาเพราะจิตรกรรมยังคงแสดงลักษณะสำคัญของพระราชดำริรัชกาลที่ 4 อย่างชัดเจน และการเรียงลำดับวัดหมายเลข 1-7 ใช้ปีที่สร้างวัดหรือปฏิสังขรณ์ใหญ่ตามที่ปรากฏในเอกสารเป็นหลักวัดหมายเลข 8-9 นำมาไว้หลังสุด เพราะปรากฏหลักฐานว่าจิตรกรรมเขียนขึ้นเมื่อล่วงเข้ารัชกาลที่ 5 แล้ว[3]

หากเปรียบเทียบจิตรกรรมของกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษากับจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีที่มีมาก่อนแต่ครั้งต้นรัตนโกสินทร์ พบว่ามีการปรับเปลี่ยนโดยสรุปความเฉพาะสาระสำคัญ[4] ในส่วนที่มีเนื้อหาจำเป็นโดยตรงกับการศึกษาในบทความนี้เท่านั้น จิตรกรรมแต่ละแห่งมีเนื้อหาหลัก ดังนี้

จิตรกรรมในอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหารในส่วนเหนือขอบหน้าต่างและประตูเขียนภาพเรื่องอุปมาธรรม (หรือภาพปริศนาธรรม) ผนังระหว่างช่องหน้าต่างวัดบวรนิเวศวิหารเขียนเรื่องประเพณีทางพุทธศาสนา ส่วนของวัดบรมนิวาสนั้นเคยชำรุดมาก ซึ่งอาจเขียนภาพวัตรปฏิบัติของสงฆ์หรือภาพประเพณีทางพุทธศาสนา (ไม่นำมาศึกษาเพราะผ่านการซ่อมมามาก)

จิตรกรรมในอุโบสถวัดเขมาภิรตารามผนังทั้ง 4 ด้านเหนือขอบประตูหน้าต่างเขียนภาพเทวดาเหาะมานมัสการพระพุทธเจ้าซึ่งแทนด้วยพระพุทธรูปประธานในอุโบสถ ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพเครื่องตั้งในศิลปะจีน

จิตรกรรมในอุโบสถวัดปทุมวนารามบนผนังเหนือขอบประตูและหน้าต่างเขียนภาพเทวดาเสด็จประพาสอุทยานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ผนังระหว่างช่องหน้าต่างและประตูเขียนภาพวัตรปฏิบัติของสงฆ์ตามพระวินัย เช่น การลงอุโบสถกรรม ส่วนในวิหารผนังเหนือขอบประตูหน้าต่าง 4 ด้านเขียนภาพขบวนเสด็จทางชลมารคของรัชกาลที่ 4 ผนังระหว่างประตูและหน้าต่างเขียนเรื่องศรีธนญชัย (เนื้ออ่อน 2557, 153, 165) มีภาพพระพุทธเจ้าตามคติพุทธศาสนามหายานอยู่ด้านหลังพระประธาน (พัสวีสิริ 2558, 27)

[2] ทั้งนี้ จิตรกรรมบริเวณเสาในอุโบสถวัดบวรนิเวศน่าจะเขียนหลังภาพอุปมาธรรม รวมทั้งจิตรกรรมในระหว่างช่องหน้าต่างที่อาจเขียนขึ้นไม่พร้อมกัน แต่ทั้งหมดล้วนมีแนวคิดร่วมที่สะท้อนถึงพุทธศาสนาแบบธรรมยุติกนิกาย

[3] แม้ว่าการกำหนดอายุงานจิตรกรรมจะเป็นเรื่องสำคัญยิ่ง แต่การอภิปรายปัญหาทางประวัติศาสตร์ศิลปะในประเด็นดังกล่าวที่มีรายละเอียดซับซ้อนย่อมไม่สามารถกระทำได้ในเนื้อที่อันจำกัด อีกทั้งมิใช่เป้าหมายหลักของบทความนี้ หากต้องการค้นคว้าเพิ่มเติมในประเด็นนี้กรุณาดูในดุษฎีนิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ของผู้วิจัย

[4] ด้วยข้อจำกัดของเนื้อที่ในบทความย่อมไม่สามารถพรรณนาการจัดวางผังจิตรกรรมของทุกวัดเป็นรายแห่ง (9 วัด บนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ประตู เหนือประตู หน้าต่าง และเสารวมกันเกินกว่า 150 ผนัง) อันมีรายละเอียดทางศิลปกรรมปลีกย่อยทั้งหมดได้ ผู้สนใจรายละเอียดกรุณาค้นคว้าเพิ่มเติมตามรายการในบรรณานุกรม

จิตรกรรมในอุโบสถวัดมหาพฤฒารามเขียนเรื่องธุดงควัตร 13 ในผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ผนังด้านบนข้างพระประธาน 2 ด้าน เขียนเรื่องการสังคายนาพระไตรปิฎก และฝั่งตรงข้ามพระประธานเขียนภาพพระไตรปิฎก ผนังหลังพระประธานเขียนเรื่องพระพุทธโฆษาจารย์ไปลังกา

จิตรกรรมในอุโบสถวัดชุมพลนิกายารามเขียนภาพพระพุทธเจ้า 7 พระองค์ที่ปรากฏนามในมหาปทานสูตรและอาฏานาฏิยสูตรเต็มผนังทั้ง 4 ด้าน (ศิรินทร์ 2544, 77; อิสรา 2549, 28)

จิตรกรรมในอุโบสถวัดกันมาตุยารามเขียนภาพพุทธประวัติของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันเต็มผนังทั้ง 4 ด้าน

จิตรกรรมในอุโบสถวัดมหสมณารามในส่วนเหนือขอบหน้าต่าง 2 ข้างพระประธานเขียนภาพพุทธศาสนิกชนไปนมัสการพระธาตุศักดิ์สิทธิ์ ผนังตรงข้ามพระประธานในส่วนเหนือขอบประตูเขียนภาพการนมัสการพระพุทธบาทสระบุรี ผนังหลังพระประธานเป็นภาพพระพุทธโฆษาจารย์ไปลังกา ผนังระหว่างช่องหน้าต่างและประตูเขียนภาพอุปมาธรรม

จิตรกรรมในอุโบสถวัดโสมนัสวิหารบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างและประตูเขียนภาพภิกษุพิจารณาอสุภะ ผนังด้านบนเหนือขอบประตูและหน้าต่างเขียนภาพธุดงควัตร (แต่ไม่ครบทุกข้อ) (พัสวีสิริ, 2552, 82) ส่วนในวิหารนั้นภาพที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาโดยตรงปรากฏเพียงผนังด้านหลังพระประธานเขียนภาพประวัติพระพุทธเจ้า 7 พระองค์ มีจารึกพระนามสอดคล้องกับนามพระพุทธเจ้าในจิตรกรรมวัดชุมพลนิกายาราม ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนเรื่องอิเหนา และผนังตอนบนที่เหลือเขียนเรื่อง “ปัญราชาภิเษก” อันเป็นเป็นภาพพิธีการขึ้นครองราชย์แบบต่างๆ ของกษัตริย์ (เนื้ออ่อน 2557, 149)

เมื่อพิจารณาจิตรกรรมอาจกล่าวสรุปได้ว่าจิตรกรรมในกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษาทั้งหมดล้วนไม่ปรากฏภาพฉากจักรวาลตามคติไตรภูมิดังที่นิยมกันมาก่อนเลย โดยแต่เดิมภาพฉากจักรวาลมักปรากฏในด้านหลังพระประธานเสมอ

ส่วนผนังด้านข้างเหนือขอบหน้าต่างทั้ง 2 ด้านของพระประธาน ซึ่งแต่เดิมมักเขียนภาพเทพชุมนุมนั้น พบว่าจิตรกรรมวัดชุมพลนิกายาราม วัดโสมนัสวิหาร วัดมหาสมณาราม และวิหารวัดปทุมวนารามไม่ปรากฏภาพเทวดาในตำแหน่งดังกล่าว แม้แต่จิตรกรรมวัดกันมาตุยารามซึ่งเขียนพุทธประวัติเต็มพระอุโบสถทั้ง 4 ด้านก็ปรากฏภาพเทวดาเพียงเล็กน้อย ในจิตรกรรมวัดบรมนิวาสและวัดมหาพฤฒารามปรากฏภาพเทวดาเฉพาะแนวบนสุดใกล้กับเพดาน มีเพียงวัดเขมาภิรตารามที่ยังคงปรากฏภาพเทวดาเป็นจำนวนมากในตำแหน่งดังกล่าว (และเขียนเต็มผนังด้านบนทุกด้านที่เหลือด้วย) จิตรกรรมในอุโบสถวัดปทุมนารามปรากฏภาพเทวดาประพาสชมอุทยานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ของพระอินทร์บนผนัง 2 ข้างของพระประธาน และผนังตรงข้ามพระประธานเหนือขอบประตูและหน้าต่าง ฉะนั้น จึงมีเพียงจิตรกรรมวัดเขมาภิรตารามและในอุโบสถวัดปทุมวนาราม (2 แห่งจาก 9 แห่ง) ที่ยังคงให้ความสำคัญกับเทวดาหรือเทวโลกอย่างชัดเจน

ส่วนผนังตรงข้ามพระประธานแต่เดิมมักเขียนภาพพุทธประวัติตอนตรัสรู้ที่มักเรียกว่าภาพมารผจญ ทว่าจิตรกรรม

ในกลุ่มที่ทำการศึกษาไม่พบการเขียนภาพเหตุการณ์นี้ในตำแหน่งดังกล่าว แม้แต่จิตรกรรมที่เล่าเรื่องพุทธประวัติโดยตรงในอุโบสถวัดกันมาตุยารามก็ยังเขียนภาพเหตุการณ์พิธีอภิเษกสมรสระหว่างเจ้าชายสิทธัตถะและพระนางสิริมหามายาแทน

เนื้อเรื่องที่นิยมมากแต่เดิม เช่น ทศชาติชาดกกลับหมดบทบาทลงโดยมีเนื้อเรื่องใหม่ที่แสดงเรื่องราวอันใกล้ชิดกับประสบการณ์หรือเรื่องราวทางพุทธศาสนาที่ลดอิทธิปาฏิหาริย์ลงได้รับความนิยมชัดเจนขึ้น เช่น การเขียนจิตรกรรมเรื่องอุปมาธรรม (ภาพปริศนาธรรม) ในอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหาร การเขียนภาพประเพณีทางพุทธศาสนาในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหาร พุทธศาสนิกชนนมัสการพระธาตุในจิตรกรรมวัดมหาสมณาราม เป็นต้น รวมทั้งภาพเนื้อสัตว์ที่ห้ามภิกษุฉัน 10 ชนิด และผลไม้ที่มีพุทธานุญาตให้นำมาทำน้ำปานะได้ 8 ชนิดในจิตรกรรมฝาผนังบานประตูหน้าต่างอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร วัดกันมาตุยาราม และวัดมหาพฤฒาราม ภาพธุดงควัตร 13 ในจิตรกรรมในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม และภาพการพิจารณาอสุภะในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร (สมพงษ์ 2527, 53, 80, 81; สุรชัย 2548, 221-222; เนื้ออ่อน 2557, 113, 122; พัสวีสิริ 2552, 38, 59; ศักดิ์ชัย 2556, 470-479)

ในด้านความเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบศิลปะของจิตรกรรมในรัชกาลที่ 4 (อาจเริ่มต้นมาแล้วแต่ปลายรัชกาลที่ 3) ที่สังเกตได้ง่าย คือ การเขียนตัวภาพตัวละครและอาคารต่างๆ โดยได้รับอิทธิพลตะวันตกก็เป็นสิ่งที่กล่าวถึงไว้ช้านานแล้ว ดังลายพระหัตถ์ของสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (พ.ศ. 2406-2490) และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (พ.ศ. 2405-2486) ในสาส์นสมเด็จเมื่อ พ.ศ. 2484 กล่าวว่าขรัวอินโข่งจิตรกรคนสำคัญของรัชกาลที่ 4 ได้ใช้รูปภาพพิมพ์ตะวันตกเป็นต้นแบบในการเขียนภาพ ความว่า “อาจารย์อินโข่งไม่เคยไปยุโรปก็จริงอยู่ แต่แกได้อาศัยรูปภาพที่ฝรั่งทำกระดาษปิดฝาเรือนเข้ามาขาย เขียนรูปภาพฝรั่งครั้งสมัยต้นศตวรรษที่ 19 ได้” (นริศรานุวัดติวงศ์และดำรงราชานุภาพ 2504, 3-4) ดังปรากฏในจิตรกรรมในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส

ประเด็นดังกล่าวมีการศึกษาเพิ่มเติมในเวลาต่อมามากมาย เช่น การกล่าวถึงการใช้ทัศนียวิทยา (perspective) และแสงเงาทำให้ภาพเกิดความลึกแบบ 3 มิติ มีบรรยากาศใกล้เคียงข้อเท็จจริงมากกว่าจิตรกรรมในอดีต รวมถึงมีบทบาทอย่างกว้างขวางในสมัยนั้น เช่น จิตรกรรมในอุโบสถวัดกันมาตุยารามและวัดมหาพฤฒาราม (วิยะดา 2522, 37) ลักษณะเช่นนี้ปรากฏอยู่ทั่วไปในจิตรกรรมทุกแห่งของกลุ่มตัวอย่างที่ทำการศึกษาจนเป็นลักษณะเด่นที่สุดประการหนึ่งของจิตรกรรม การเปลี่ยนแปลงเช่นนั้นก็มีคำอธิบายที่ทราบกันว่าเป็นผลมาจากการปรับเปลี่ยนโลกทัศน์ที่ให้ความสำคัญกับความเจริญแบบตะวันตกที่เกิดขึ้นกับชนชั้นนำสยาม เช่น รัชกาลที่ 4 (น. ณ ปากน้ำ 2520, 8-9; วิยะดา 2522, 29-34; สุธา 2555, 61, 129)

ทัศนะดังกล่าวสอดรับกับการลดบทบาทของคติจักรวาลแบบไตรภูมิ ด้วยพบว่าจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 ไม่นิยมเขียนภาพฉากจักรวาลตามคติไตรภูมิบนผนังหลังพระประธาน (วิไลรัตน์ 2540, 114) จิตรกรรมทุกแห่งในกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษาก็ล้วนไม่ปรากฏภาพฉากจักรวาลแบบไตรภูมิแม้แต่แห่งเดียวเช่นกัน

การศึกษาพบว่าการให้ความสำคัญกับโลกของประสบการณ์มีรากฐานมาแล้วในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 และทวีความชัดเจนขึ้นในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 เช่น จิตรกรรมวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหารที่มีรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลตะวันตก เป็นผลจากสภาพสังคมในช่วงรัชกาลที่ 3-4 ปรับเปลี่ยนไปจากอดีต มีการเปิดประเทศ เปิดการค้าเสรี การสมาคม และเปิดรับวิทยาการจากตะวันตกอย่างแพร่หลาย ทำให้เนื้อเรื่องปรัมปราคติแบบเดิม เช่น ชาดกลดบทบาทลง (สันติ 2548, 78, 174-179) สอดคล้องกับจิตรกรรมทุกแห่งของกลุ่มตัวอย่างที่ทำการศึกษาที่ไม่พบการเขียนภาพทศชาติชาดกเลย

ส่วนเนื้อเรื่องที่เคยนิยมมาแต่เดิม คือ พุทธประวัติก็พบว่าปรับเปลี่ยนไปอย่างสำคัญ การแสดงภาพเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ในจิตรกรรมอุโบสถวัดกันมาตุยารามก็ไม่ปรากฏภาพมารผจญและพระแม่ธรณี ซึ่งมักต้องปรากฏเสมอในฉากตรัสรู้ในจิตรกรรมไทยแต่เดิม โดยชี้ว่าการปรับเปลี่ยนไปเช่นนั้นสัมพันธ์กับแนวคิดทางพุทธศาสนาที่เป็นการลดอิทธิปาฏิหาริย์ลงของรัชกาลที่ 4 หรือธรรมยุติกนิกาย (เสมอชัย 2539, 109) รูปแบบการการตรัสรู้อย่างปราศจากกองทัพมารยังปรากฏในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดโสมนัสวิหารอีกด้วย สอดคล้องกับจิตรกรรมภาพประวัติพระพุทธเจ้า 7 พระองค์ที่ปรากฏในจิตรกรรมอุโบสถวัดชุมพลนิกายารามที่แสดงภาพเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ที่คล้ายคลึงกันอันมีคำอธิบายว่าเป็นการลดอิทธิปาฏิหาริย์ ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นผลจากแนวคิดทางพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกาย (ศิรินทร์ 2544, 78; อิสรา 2549, 57)

เมื่อพิจารณาจิตรกรรมแห่งอื่นประกอบ เช่น ในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหารจิตรกรรม ภาพการอุปสมบทบนแพกลางน้ำ (ภาพที่ 1) ย่อมแสดงอัตลักษณ์ของธรรมยุติกนิกายที่ต่างจากการอุปสมบทในสังคมไทยขณะนั้น อีกทั้งยังเป็นการอุปสมบทที่ย้อนกลับไปยังรากเหง้าพุทธศาสนาในลังกาที่เรียนกว่านทีสีมา อันธรรมยุติกนิกายเชื่อว่ามีความบริสุทธิ์มากกว่าสงฆ์สยามที่มีอยู่ในขณะนั้น (ธัชชัย 2555, 132) สอดคล้องกับการปรากฏภาพเจดีย์ทรงระฆังในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกายทั่วไปที่ย่อมแสดงถึงความเชื่อมโยงกับพุทธศาสนาในลังกาที่รัชกาลที่ 4 เชื่อว่าเป็นสมณวงศ์ที่มีความบริสุทธิ์ (พิชญา 2557, 47-58)

ภาพที่ 1 ภาพภิกษุทำสังฆกรรม ณ แพกลางน้ำ อันน่าจะเป็นพิธีอุปสมบทกลางน้ำ จิตรกรรมในหอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศ (© Surachai Jongjitngam 2016)

องค์ความรู้ทางศิลปกรรมดังกล่าวมีความสัมพันธ์ต่อการคัดเลือกกลุ่มงานจิตรกรรมฝาผนังที่จะทำการศึกษา คือ จากผลการศึกษาทำให้ทราบแน่ชัดว่าความเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมฝาผนังข้างต้นเริ่มปรากฏขึ้นในกลุ่มวัดของธรรมยุติกนิกายก่อน แม้จะปรากฏลักษณะเช่นนั้นในวัดมหานิกายบางแห่งอย่างโดดเด่น แต่ก็พบว่าล้วนเป็นวัดมหานิกายที่มีความใกล้ชิดกับรัชกาลที่ 4 โดยตรง เช่น วัดมหาพฤฒาราม ซึ่งรัชกาลที่ 4 ทรงควบคุมการปฏิสังขรณ์อย่างใกล้ชิด (วรรณิภา 2530, 49)

เพื่อที่จะเข้าใจการปรับเปลี่ยนแนวคิดทางพุทธศาสนาที่ต่างไปจากอดีตในจิตรกรรมฝาผนังที่ริเริ่มโดยรัชกาลที่ 4 จิตรกรรมฝาผนังของวัดธรรมยุติกนิกายหรือวัดที่รัชกาลที่ 4 ทรงมีบทบาทในการปฏิสังขรณ์ดังปรากฏรายนามที่กล่าวไปจึงเป็นตัวแทนของกลุ่มตัวอย่างที่เหมาะสมในการศึกษา

5. แนวคิดพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกายในจิตรกรรมตามพระราชดำริพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

5.1 การปฏิรูปพุทธศาสนาให้มีความทันสมัย

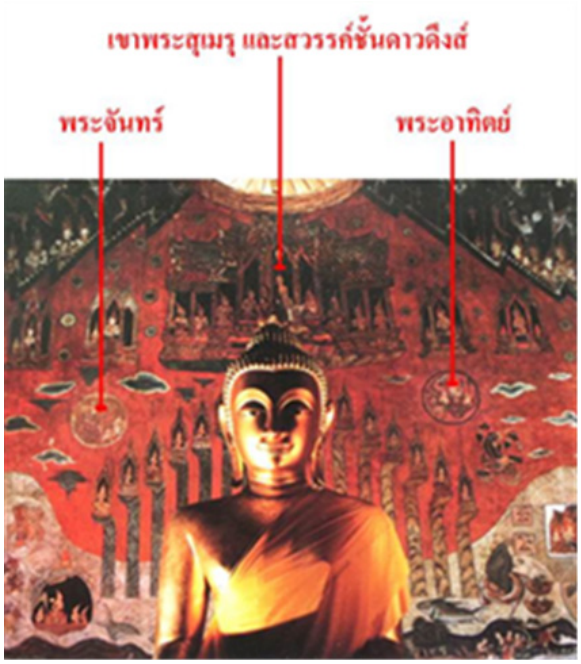
สมัยรัชกาลที่ 3-4 คือ ช่วงที่ตะวันตกเป็นมหาอำนาจอันเป็นผลจากการปฏิวัติอุตสาหกรรมและแสนยานุภาพทางทหารที่แผ่ไปทั่วโลก ทำให้มีทัศนคติต่อดินแดนส่วนอื่นว่าล้าหลังไร้ซึ่งความเจริญ ไม่เพียงแต่จะดูแคลนสิ่งที่เป็นกายภาพ อันได้แก่ การแต่งกายและวิถีชีวิตเท่านั้น แต่ยังดูแคลนอุดมคติทางภูมิปัญญาอันเป็นที่เคารพ คือ พุทธศาสนาด้วย โดยเฉพาะคติจักรวาลแบบไตรภูมิ เซอร์จอห์น เบาริง (Sir John Bowring: พ.ศ. 2335-2415) ได้วิพากษ์ว่าเป็นแนวคิดที่โง่เขลา ดังนี้ “ดูจะไม่เกิดประโยชน์ถ้าจะซอกแซกไปในทุกๆ เรื่องในไตรภูมิ เพราะดูว่าเป็นความพยายามที่จะเสาะหาความจริงทางประวัติศาสตร์จากเรื่องประโลมโลกกองโตและเป็นการค้นคว้าความรู้จากกลุ่มเมฆหมอกของความโง่เขลา” (เบาริง 2547, 271)

อย่างไรก็ตาม ในหมู่ชนชั้นนำสยาม แนวคิดจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์เริ่มมีอิทธิพลชัดขึ้นความว่า “มีใครเชื่อว่าโลกมีรูปร่างกลม เจ้าฟ้ามงกุฎทรงตอบว่าทรงเห็นด้วยกับพวกนี้ 15 ปีมาแล้วตั้งแต่ก่อนที่พวกนี้จะมาที่นี่ด้วยซ้ำ” (บรัดเลย์ 2547, 131) และเมื่อ พ.ศ. 2392 รัชกาลที่ 4 วิพากษ์จักรวาลแบบไตรภูมิว่า

“แต่ก่อนได้เชื่อในเรื่องการสร้างโลก แลโลกสัณฐานตามตำราของพราหมณ์ ซึ่งคนแต่งหนังสือเรื่องพุทธศาสนาครั้งโบราณได้นำเข้ามาไว้เป็นลัทธิในพุทธศาสนาโดยไม่รั้งรอ ผู้รู้อย่างเก่าของเรานั้นเมื่อแรกได้ยินหรือรับความรู้ของชาวยุโรปก็ได้โต้เถียงคัดค้านวิชานั้นๆ เช่น วิชาภูมิศาสตร์ ดาราศาสตร์ วิชาวัดเวลา วิชาเดินเรือ แลเคมิสตรี เป็นต้น พวกนั้นพากันคิดไปเสียว่าลักษณะแลความรู้เรื่องวิทยานั้นๆ คือ ปัญญาเดาๆ ของชนชาติมิจฉาทิษฐิชักจูงให้เป็นไป หรือเป็นข้อความซึ่งได้รับอธิบายมาจากไครสต์ แลจากศาสนุศิษย์ของไครสต์ ครั้งภายหลังได้พิจารณาอย่างถ่องแท้ แลคิดค้นหาตัวอย่างด้วยเหตุผลด้วยคำชี้แจง แลด้วยรูปการอย่างอื่นๆ บัดนี้ผู้มีความเฉลียวฉลาดแลผู้มีสติปัญญาในประเทศเรามีความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ดังกล่าวมาแล้ว แลมีความยินดีในวิชานั้นๆ เป็นอันมาก” (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2521, 35-36)

ความดังกล่าวแสดงทัศนะว่าพระองค์ทรงยอมรับจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์อย่างปราศจากข้อสงสัย

แนวคิดข้างต้นปรากฏชัดเจนในจิตรกรรมที่ศึกษา ด้วยไม่พบการเขียนภาพจักรวาลแบบไตรภูมิเลยแม้แต่แห่งเดียว ทั้งที่เคยเป็นจิตรกรรมที่มีความสำคัญมากในอดีต (ภาพที่ 2) จิตรกรรมฝาผนังหลังพระประธานในอุโบสถวัดบรมนิวาสกลับปรากฏภาพพระอาทิตย์แทนภาพเขาพระสุเมรุอันเป็นศูนย์กลางจักรวาลตามคติไตรภูมิในตำแหน่งเดียวกัน (ภาพที่ 3) ทำให้เห็นถึงชัยชนะของจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ที่มีเหนือจักรวาลตามคติไตรภูมิ อีกทั้งพระอาทิตย์ในจิตรกรรมก็ปรากฏเพียงดาวในรูปทรงกลมมีรัศมีเท่านั้น รูปลักษณ์เช่นนี้ย่อมแสดงความหมายของพระอาทิตย์ในฐานะสสารมิใช่เทพบุตรอันมีชีวิต สอดคล้องกับทัศนะของชนชั้นนำที่มีต่อพระอาทิตย์ด้วยความรู้แบบวิทยาศาสตร์ว่า “ดวงอาทิตย์นั้นเขาได้เอากล้องใหญ่ส่องดู ก็เห็นว่าเป็นเหมือนหนองน้ำทองแดง เขี้ยวละลาย” (ทิพากรวงศ์ 2513, 45) ทั้งยังปรากฏภาพดาวเสาร์ที่แสดงวงแหวน A และ B พร้อมด้วยช่องแคสสินี



ภาพที่ 2 ภาพฉากจักรวาลบนพื้นฐานแนวคิดไตรภูมินิยมเขียนบนผนังด้านหลังพระประธาน ในจิตรกรรมแบบประเพณีในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีเขาพระสุเมรุและสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เป็นศูนย์กลางจักรวาลมีพระจันทร์ และพระอาทิตย์โคจรรอบเขาพระสุเมรุ จิตรกรรมในอุโบสถวัดราชสิทธาราม ธนบุรี
(ที่มา: ปรับปรุงจาก © Surasawasdi Sooksawasdi 2012)

ภาพที่ 3 จิตรกรรมหลังพระประธานในอุโบสถวัดบรมนิวาส แสดงภาพพระอาทิตย์ในตำแหน่งที่แต่เดิมจะเขียนภาพเขาพระสุเมรุและสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ แสดงถึงชัยชนะของจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ที่มีพระอาทิตย์เป็นศูนย์กลางจักรวาล (หรือศูนย์กลางระบบสุริยะตามความรู้ในปัจจุบัน) ตามแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ (© Surachai Jongjitngam 2014)

ภาพที่ 4 (ซ้าย) ดาวพฤหัสบดี และบริวารหลักสี่ดวง จิตรกรรมในอุโบสถวัดบรมนิวาส (ขวา) ภาพดาวพฤหัสบดี จากหนังสือ outlines of astronomy อันเป็นตำราทางดาราศาสตร์ส่วนพระองค์ของรัชกาลที่ 4 (source: Herschel 1859, pl.3: fig.2)

(Cassini's division) ภาพดาวพฤหัสบดีที่แสดงแถบเมฆ (belt) พร้อมดวงจันทร์บริวารหลัก 4 ดวง คือ ไอโอ ยูโรปา แกนิมีด และคัลลิสโต ค้นพบโดยกาลิเลอี กาลิเลโอ (Galilei Galileo: พ.ศ. 2107-2185) ภาพและข้อมูลเหล่านั้นปรากฏในหนังสือ เช่น Outlines of Astronomy (Herschel 1859, 340: pl.3, fig.2: pl.3, fig.3) และ Telescope Teachings (Ward 1859, pl.8) ทั้ง 2 เล่มเป็นหนังสือดาราศาสตร์ส่วนพระองค์ของรัชกาลที่ 4 (สาลิน 2541, 144-145) (ภาพที่ 4)

การจงใจที่จะไม่เขียนภาพโลก (Earth) ในจิตรกรรมวัดบรมนิวาสจึงทำให้ฉากทิวทัศน์ในภาพย่อมหมายถึงดาวเคราะห์โลกตามข้อเท็จจริงมิใช่ชมพูทวีปตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิไปด้วยโดยปริยาย และย่อมทำให้ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ถูกให้ความสำคัญมากขึ้น (5 ย่อหน้าข้างต้นเก็บความจาก สุรชัย 2558, 60-71, และควรดูเพิ่มใน วิไลรัตน์ 2559, 178-189)

ภาพจักรวาลในรูปแบบใหม่จึงเป็นความพยายามที่แสดงให้เห็นว่าชนชั้นนำสยามมีความ "ซิวิไลซ์" รู้ทันวิทยาการตะวันตกอันทันสมัย ส่วนแนวคิดนี้ในกลุ่มตัวอย่างแห่งอื่นก็ล้วนแสดงให้เห็นว่าจักรวาลวิทยาตามคติไตรภูมิลดบทบาทลงทั้งสิ้น เพราะทุกแห่งไม่ปรากฏการเขียนภาพฉากจักรวาลตามคติไตรภูมิเลย

เอกสารไทยสมัยรัชกาลที่ 3-4 ไม่มีคำว่า "ทันสมัย" หรือ "สมัยใหม่" ส่วนในวัฒนธรรมตะวันตกมักเรียกสังคมที่มีความเจริญด้วยคำว่า civilize ซึ่งรัชกาลที่ 4 ก็เข้าใจคำดังกล่าวในความหมายว่าการทำให้เจริญ ความเจริญ (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2521, 391) บ่อยครั้งในพระราชหัตถเลขามักใช้ทับศัพท์ว่า "สิวิไลยเซด" ในความหมายว่ามีความเจริญ (ตามมาตรฐานตะวันตก) ดังทรงถามหมอบรัดเลย์ว่า "ดำรัศสั่งให้เข้าปฤกษาหาฤาไต่ถามท่านด้วยการกฎหมายอย่างธรรมเนียมหัวเมืองที่เปนเมืองเรียบร้อยแลแยบคาย ที่เรียกสิวิไลยเซด แลเอนไล้ตเรดนาแฉนคือหัวเมืองต่างๆ ไนยุโรปแลยุไนติศเตศอาเมริกา" (พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ไม่ปรากฏ จ.ศ., 3) จึงเห็นได้ว่าบ้านเมืองในยุโรปและอเมริกาเป็นตัวอย่างดินแดนที่มีความ "ซิวิไลซ์"[5] หรือทันสมัยในสายตาของรัชกาลที่ 4 ฉะนั้น

[5] สะกดตามราชบัณฑิตยสถาน แต่เดิมมักสะกดว่า "ศิวิไลซ์" (ราชบัณฑิตยสถาน 2554, 8)

ภาพของผู้คนและตึกแบบฝรั่งในจิตรกรรมภาพอุปมาธรรมวัดบวรนิเวศวิหาร และวัดบรมนิวาสจึงเป็นภาพแทนของบ้านเมืองอัน “ซิวิไลซ์”

ด้วยเหตุที่แนวคิด “กระแสหลัก” ทางภูมิปัญญาในการแสวงหาความรู้ของตะวันตกช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงต้นพุทธศตวรรษ 25 ที่ชาวตะวันตกถือว่ามีความซิวิไลซ์นั้นตกอยู่ภายใต้กรอบแนวคิดของการใช้เหตุผล (rational) และความรู้เชิงประจักษ์ (empirical) อันเป็นผลลัพธ์ทางภูมิปัญญาที่พัฒนามาจากยุคแห่งแสงสว่าง (enlightenment) รวมทั้งอยู่ในช่วงที่วิทยาศาสตร์และการปฏิวัติอุสาหกรรมรุ่งเรืองเต็มที่ ผลของโลกทัศน์เช่นนั้นทำให้ความรู้ที่มีลักษณะเป็นรหัสนัย (mystery) หรือเหนือประสบการณ์ (transcendental) รวมทั้งความเชื่อเรื่องอิทธิปาฏิหาริย์ที่เคยมีอยู่มากได้ถูกจำกัดบทบาทลง (ส.ศิวรักษ์ 2538, 1-50)

ภาพที่ 5 ภาพอุปมาธรรมเรือเปรียบดุจพระธรรมนำพาสัตว์โลกข้ามห้วงสังสารวัฏ ฟากฝั่งไกลออกไป เปรียบดังนิพพาน แลเห็นดาวเสาร์ตอนบนของภาพ (© Surachai Jongjitngam 2004)

การปรับเปลี่ยนเนื้อหาในจิตรกรรมตามกระแสความ “ซิวิไลซ์” จึงไม่สามารถหลีกเลี่ยงอิทธิพลจากแนวคิดข้างต้นได้ เนื้อหาพุทธศาสนาที่ถูกนำมาเขียนภายใต้บริบทของจักรวาลวิทยาแบบใหม่อันได้รับความนิยมแทนที่ชาดก ได้แก่ ภาพประเพณีทางพุทธศาสนาในจิตรกรรมในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร ภาพอุปมาธรรมในอุโบสถวัดบรมนิวาส และวัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 5, 6) รวมทั้งเรื่องวัตรปฏิบัติของภิกษุตามพระธรรมวินัย เช่น เรื่องการลงอุโบสถกรรมในจิตรกรรมอุโบสถวัดปทุมวนาราม (ภาพที่ 7) ก็ล้วนเป็นเรื่องราวทางพุทธศาสนาที่ปราศจากปาฏิหาริย์

ภาพที่ 6 ภาพอุปมาว่าพระธรรมเปรียบดุจฝน พระสงฆ์คือผู้ถึงซึ่งอริยมรรค อริยผลในจิตรกรรมวัดบรมนิวาส แสดงแนวคิดเรื่อง มรรค 4 ผล และนิพพาน 1 อันเป็นโลกุตรธรรม (© Surachai Jongjitngam 2004)

ภาพที่ 7 ภาพวินัยกรรมการใช้บาตรของภิกษุ จิตรกรรมในอุโบสถวัดปทุมวนาราม (© Surachai Jongjitngam 2004)

ภาพพระธาตุต่างๆ ที่ปรากฏในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมหาสมณารามก็มิใช่เจดีย์จุฬามณีบนเทวโลก แต่เป็นพระธาตุที่มีอยู่จริง เช่น พระบรมธาตุนครศรีธรรมราช (ภาพที่ 8) สถานที่ที่เลือกมาเขียนนอกจากจะเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ที่พระองค์ทรงผูกพันเป็นพิเศษและเสด็จเยือนบ่อยครั้งแล้ว (ทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี 2506, 789-801) การเขียนภาพพระธาตุที่มีอยู่จริง สถานที่ที่ปรากฏในข้อเท็จจริง และเหตุการณ์จริงเช่นนั้นจะสมเหตุสมผลได้ก็ย่อมตั้งอยู่บนพื้นฐานของจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์มากกว่าจักรวาลตามคติแบบไตรภูมิ แนวคิดที่ให้

ภาพที่ 8 พระธาตุเจดีย์ในจิตรกรรมในอุโบสถวัดมหาสมณารามมิใช่เจดีย์ ณ เทวโลก แต่เป็นพระธาตุเจดีย์บนโลกมนุษย์ทั้งหมด ในภาพ คือ ภาพพระบรมธาตุนครศรีธรรมราช (© Surachai Jongjitngam 2016)

ความสำคัญกับประสบการณ์จริงยังปรากฏอยู่ไม่น้อยในจิตรกรรมหลายแห่ง เช่น ภาพขบวนเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคของรัชกาลที่ 4 ในวิหารวัดปทุมวนาราม (เนื้ออ่อน 2557, 153) ก็ล้วนภาพของเป็นข้อเท็จจริง (fact) ทางประวัติศาสตร์

แม้พุทธประวัติในจิตรกรรมวัดกันมาตุยารามจะใช้เนื้อหาหลักจากคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา แต่ก็ลดฉากปาฏิหาริย์ลง เช่น ไม่ปรากฏฉากการเสด็จลงจากดาวดึงส์ของพระพุทธเจ้า ฉากตรัสรู้ก็แสดงภาพพระพุทธเจ้านั่งตรัสรู้โดยลำพัง ปราศจากกองทัพมาร และพระแม่ธรณี (ภาพที่ 9) ซึ่งนอกจากจะเข้ากันได้ดีกับแนวคิดที่ต้องการลดอิทธิปาฏิหาริย์ที่อยู่เหนือการอธิบายด้วยแนวคิดเชิงประจักษ์แล้ว ยังเป็นการแสดงฉากตรัสรู้ที่ตรงตามเนื้อหาในพระไตรปิฎกอีกด้วย (พระไตรปิฎกเล่มที่ 13 2539, 405-407) การแสดงออกเช่นนี้ยังพบในจิตรกรรมฉาก ตรัสรู้ผนังหลังพระประธานในอุโบสถวัดโสมนัสวิหารเช่นกัน (ภาพที่ 10) นับว่าต่างกันโดยสิ้นเชิงกับภาพการตรัสรู้อันนิยมกันมา

ภาพที่ 9 ภาพพระพุทธเจ้าประทับตรัสรู้โดยลำพังปราศจากพระแม่ธรณีและมารผจญ จิตรกรรมผนังหลังพระประธานในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม (© Surachai Jongjitngam 2015)

ภาพที่ 10 “พระโกนาคมโนสมฺสมฺพุทฺโธ” (พระโกนาคมนพุทธเจ้า) พระพุทธเจ้า 1 ใน 7 องค์ จิตรกรรมด้านหลังพระประธานวิหารวัดโสมนัสวิหาร (อ่านอักษรขอมไทยภาษาบาลี โดย สีขชล ศุกลพงศ์)
(© Surachai Jongjitngam 2016)

ก่อนที่ต้องแสดงภาพกองทัพมารและพระแม่ธรณีเสมอ[6]

การปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมที่แตกต่างไปจากขนบนิยมในจิตรกรรมไทยเดิมอันเป็นที่ทราบกันดี ได้แก่ การเขียนภาพให้มีความสอดคล้อง (correspond) กับข้อเท็จจริง (fact) เช่น การแสดงทัศนียวิทยา (perspective) การเขียนแสงเงา นอกจากจะเป็นผลโดยตรงของโลกทัศน์ที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์มากขึ้นแล้ว การแสดงออกดังกล่าวอันมีรูปแบบใกล้เคียงกับศิลปะแบบเหมือนจริง (realistic) ของตะวันตกนั้นก็เป็นศิลปะรูปแบบใหม่ที่รัชกาลที่ 4 ทรงโปรดมาแต่ครั้งทรงผนวชแล้ว เช่น เมื่อครั้งทรงพบกับนางแมตทูน (น่าจะหมายถึงภรรยาของสตีเฟน แมตตูน (Stephen Mattoon พ.ศ. 2359-2432) มิชชันนารีนิกายโปรแตสแตนท์) ความว่า

“พระองค์ทรงรู้สึกสนพระทัยในภาพต้นไม้ที่ข้าพเจ้าวาดด้วยดินสออย่างประณีตตอนที่อยู่อเมริกาและแต่งเกลาตอนท้ายอย่างงดงามโดยอาจารย์ที่มีฝีมือของข้าพเจ้า ภาพนี้แขวนอยู่บนผนังไม้สักสีเข้มในห้องรับแขกของพวกเรา ดูเหมือนพระองค์ทรงแปลกพระทัยว่าด้วยมือและดินสอเท่านั้นก็สามารถวาดรูปออกมาได้ราวกับภาพแกะ

[6] ภาพตอนตรัสรู้อย่างปราศจากกองทัพมาร และพระแม่ธรณีย่อมเกี่ยวข้องกับข้อมูลจากพระไตรปิฎก แต่บทความนี้จะไม่อภิปรายในประเด็นนี้ซึ่งมีเนื้อหาอันควรแยกกล่าวเป็นการเฉพาะ อีกทั้งไม่ว่าจะตีความเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ด้วย ภาพที่ปรากฏกองทัพมารหรือด้วยภาพตรัสรู้เพียงลำพัง (ดูเพิ่มเติมใน อิสรา 2549 , 43-44) ก็กล่าวได้ว่าทั้ง 2 ภาพ แม้จะต่างกันแต่ก็ยอมรับเป้าหมายที่การตรัสรู้ได้อันเป็นโลกุตรธรรมเสมือนกัน

ภาพที่ 11 ภาพอุปมาธรรมในอุโบสถวัดบวรนิเวศ อุปมาว่าพระพุทธเจ้า คือ แพทย์ผ่านรูปสัญลักษณ์ความชำนาญทางการแพทย์แบบตะวันตกของมิชชันนารี อุปมากิเลส (โลภะ โทสะ โมหะ) คือ โรค แลเห็นอาคารด้านบนที่เขียนภาพแสดงทัศนียวิทยาให้อาคารมีความลึก (© Surachai Jongjitngam 2004)

ภาพที่ 12 การเขียนภาพกลางคืน จิตรกรรมในหอพระไตรปิฎก วัดบวรนิเวศวิหาร (© Surachai Jongjitngam 2016)

สลักที่งดงาม” (ชาวสยามและลาวในสายตามิชชันนารีชาวอเมริกัน 2557, 257-258)

ฉะนั้น อิทธิพลศิลปะตะวันตกที่ปรากฏในจิตรกรรมที่ทำการศึกษานอกจากจะเป็นการยอมรับแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์และอิทธิพลศิลปะตะวันตกแล้ว ย่อมมีความหมายถึงการแสดงออกซึ่งความซิวิไลซ์ตามรสนิยมที่ทรงโปรดไปพร้อมๆ กันด้วย (ภาพที่ 11, 12)

คำถามสำคัญ คือ เมื่อปรับเปลี่ยนให้เรื่องราวทางพุทธศาสนามาอยู่ในคติจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์แล้ว จิตรกรรมในรูปแบบใหม่เหล่านั้นยังคงรักษาเป้าหมายของพุทธศาสนา คือ นิพพานและพุทธธรรมที่สำคัญของพุทธศาสนาไว้ได้หรือไม่

คำตอบที่ได้จากการวิเคราะห์ คือ ในทัศนะของรัชกาลที่ 4 เราสามารถสื่อสารสาระสำคัญของพุทธศาสนา คือ มรรค ผล นิพพาน หนทางไปสู่นิพพาน และอริยสัจ 4 ได้โดยไม่จำเป็นต้องอธิบายพุทธธรรมเหล่านั้นผ่านจักรวาลแบบไตรภูมิดังในอดีตเลย กล่าวตามลำดับ คือ

จิตรกรรมภาพอุปมาธรรมในอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหาร มีทัศนะว่าธรรมชาติของมนุษย์มีความทุกข์อยู่ และจิตรกรรมก็ชี้ประเด็นนี้โดยเทียบความทุกข์ (ทางใจ) กับบทอุปมาของความเจ็บป่วยไม่สบาย

ทางกายอยู่เป็นจำนวนมาก เช่น ตาบอด เจ็บป่วยหรือถูกลูกศรอาบยาพิษเจ็บปวด (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 45, 46) การกล่าวถึง “ทุกข์” เป็นอย่างแรกย่อมแสดงถึงความเข้าใจหลักพุทธธรรม เพราะทุกข์ คือ ธรรมะข้อที่ 1 ในอริยสัจ 4 ที่มนุษย์จะต้องรู้เสียก่อนเมื่อเกิดขึ้นแล้วก็ย่อมมีทุกขเวทนาอันเป็นความไม่สบายใจ (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 135)

ภาพที่ 13 ภาพภิกษุกำลังพิจารณาอุสุภะ จิตรกรรมในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร
(© Surachai Jongjitngam 2016)

สถานที่ (space) ที่จะมีทุกข์ให้มนุษย์ได้พบนั้น หากถือตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิก็มีเพียงชมพูทวีปเท่านั้น แต่ในฐานะที่จิตรกรรมให้ความสำคัญแก่แนวคิดจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์จึงเท่ากับเป็นการแสดงให้เห็นว่าดาวเคราะห์โลกที่มนุษย์อาศัยอยู่ตามความคิดแบบวิทยาศาสตร์ ก็ยังเป็นดินแดนที่มนุษย์ต้องเผชิญความทุกข์ตามกฎไตรลักษณ์และอริยสัจ 4 อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เช่นกัน และเนื่องจากจิตรกรรมแห่งอื่นๆ ที่เหลือล้วนไม่ให้ความสำคัญแก่คติจักรวาลแบบไตรภูมิ ฉะนั้น จึงอนุมานได้ว่าน่าจะมีทัศนะคติในเรื่องดังกล่าวไม่ต่างกันนัก เช่น ในจิตรกรรมการพิจารณาอุสุภะในอุโบสถวัดโสมนัสวิหารก็ล้วนสามารถเพ่งดูสภาวะทุกข์เช่นนั้นได้ในโลกตามข้อเท็จจริง (fact) โดยมิต้องอยู่ในชมพูทวีปแต่อย่างใด (ภาพที่ 13)

ภาพพุทธประวัติในจิตรกรรมอุโบสถวัดกันมาตุยาราม การเห็น “ทุกข์” ผ่านเทวทูตอันได้แก่ คนเจ็บ คนแก่ และคนตายของเจ้าชายสิทธัตถะอันเป็นสาเหตุที่ทำให้ออกผนวช แม้จิตรกรรมในส่วนนี้จะมีเนื้อหามาจากคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา (ปรมานุชิตชิโนรส 2539, 52-63) แต่ทว่าเมื่อนำเรื่องดังกล่าวมาเขียนไว้ในบริบทที่ปราศจากภาพฉากจักรวาลตามคติไตรภูมิ จึงเท่ากับเป็นการนำเสนอว่ามนุษย์สามารถเห็นความทุกข์ (ในไตรลักษณ์) ได้ในโลกได้โดยมิต้องอ้างอิงอยู่กับคติจักรวาลแบบไตรภูมิไปด้วยโดยปริยาย

เมื่อทราบทุกข์แล้วก็พึงหาสาเหตุแห่งทุกข์ คือ สมุทัยอันเป็นธรรมะข้อที่ 2 ในอริยสัจ 4 ว่าทุกข์เกิดจากสิ่งใด โดยจิตรกรรมภาพอุปมาธรรมในวัดบรมนิวาส กล่าวว่าสาเหตุแห่งทุกข์เกิดจาก “อวิชชาทั้ง 8” “ราคะ โทสะ โมหะ” (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 39) จิตรกรรมภาพอุปมาวัดบวรนิเวศวิหารจารึกกล่าวว่า ทุกข์เกิดจากเกิดจาก “กิเลส อนุสัย” “ทิฏฐิ” “ความยึดมั่นถือมั่นเห็นในสิ่งที่ผิด” (วิไลรัตน์ 2559, 50)

ความหมายของอวิชชาทั้ง 8 ประกอบด้วย “4 ข้อแรก คือ ความไม่รู้อริยสัจ 4 แต่ละอย่าง (ไม่รู้ทุกข์ ไม่รู้เหตุเกิดแห่งทุกข์ ไม่รู้ความดับทุกข์ ไม่รู้ทางให้ถึงความดับทุกข์) 5. ไม่รู้อดีต 6. ไม่รู้อนาคต 7. ไม่รู้ทั้งอดีตทั้งอนาคต 8. ไม่รู้ปฏิจจสมุปบาท” (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 521) ส่วน “ราคะ โทสะ โมหะ” มีความหมายโดยสรุปว่า ความกำหนัด, ความติดใจ, ติดใครในอารมณ์ คิดประทุษร้าย และความหลงอันจัดอยู่ในอกุศลมูล 3 อันเป็นรากเหง้าของอกุศล ต้นเหตุของความชั่ว (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 140, 326, 340) ส่วน “อนุสัย” มีความหมายครอบคลุมกิเลส และทิฏฐิหมายถึง กิเลสที่แฝงอยู่ในสันดาน มี 7 ข้อ ตัวอย่างเช่น กามราคะ ความกำหนัดในกาม ทิฏฐิ ความเห็นผิด วิจิกิจฉา ความลังเลสงสัย และอวิชชา ความไม่รู้จริง (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 22, 497)

โดยจิตรกรรมภาพอุปมาธรรมทุกผนังยังกำหนดเป้าหมายสูงสุดไว้ที่พระนิพพาน เช่น จารึกจิตรกรรมบทอุปมาการเดินเรือข้ามห้วงสมุทรระบุว่า “ลงเรือข้ามไปถึงฝั่งสารานได้เหมือนพระอริยเจ้าได้ประฏิบัติชอบแล้วได้มรรคผลข้ามถึงฝั่งสารานครีพระนิพพาน” (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 41) (ภาพที่ 5)

การกำหนดนิพพานเป็นเป้าหมายจึงย่อมสอดคล้องกับนิโรธอันเป็นธรรมะข้อที่ 3 ในอริยสัจ 4 ซึ่งมีความหมายว่า “ความดับทุกข์ คือดับตัณหาได้สิ้นเชิง ภาวะปลอดทุกข์เพราะไม่มีทุกข์ที่จะเกิดขึ้นได้ หมายถึงพระนิพพาน” (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 140, 168, 326, 340) และย่อมเป็นการยอมรับอุดมคติของการเป็นมนุษย์ คือ การตรัสรู้ได้ จารึกในจิตรกรรมบทอุปมาพระพุทธเจ้า คือ เมฆฝนในจิตรกรรมวัดบรมนิวาสได้ระบุเพิ่มว่าเป็นอริยมรรค และอริยผล ดังนี้ “พระสงฆ์ผู้ถึงความเจริญอริยมรรคอริยผลเพราะพระธรรมนั้น” (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 48) (ภาพที่ 6)

คำว่า “อริยมรรค” มีความหมายว่า “ญาณอันให้สำเร็จความเป็นพระอริยะมี 4 คือ โสดาปัตติมรรค สกทาคามิมรรค อนาคามิมรรค และอรหัตตมรรค” (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 519) ส่วนคำว่า “อริยผล” มีความหมายว่า “ผลอันประเสริฐ มี 4 ชั้น คือ โสดาปัตติผล สกทาคามิผล อนาคามิผล และอรหัตตผล” ฉะนั้น คำว่าอริยมรรค อริยผลในจิตรกรรมจึงเป็นการใช้ในความหมายว่าพระสงฆ์ผู้ปฏิบัติตามพระธรรมของพระพุทธองค์สำเร็จย่อมเป็นพระอริยบุคคล เมื่อเป็นเช่นนี้พระธรรมในจารึกจิตรกรรมภาพอุปมาธรรมจึงมีความหมายเทียบเคียงได้กับ “มรรค 4” “ผล 4” และ “นิพพาน 1” (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 299, 519, 251) ได้เช่นกัน

แม้จิตรกรรมภาพอุปมาธรรมจะไม่กล่าวแจกแจงหลักมรรคมีองค์ 8 ในอริยสัจ 4 อย่างเป็นระบบ แต่ความในจารึกก็ย่อมมีความหมายครอบคลุมมรรคมีองค์ 8 ไปด้วยโดยปริยาย เช่น การเห็นชอบในพระธรรมย่อมจัดเป็นสัมมาทิฏฐิได้ และทรงย้ำให้มนุษย์ปฏิบัติตามหลักไตรสิกขา (ศีล สมาธิ ปัญญา) ดังจารึกในจิตรกรรมวัดบรมนิวาส

ว่า “พระอริยสงฆ์ของพระพุทธองค์ ซึ่งทรงไตรสิกขา และประกาศพระพุทธศาสนาให้แก่ประชุมชน ได้ปฏิบัติเพื่อความสุข” (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 50)

ส่วนจิตรกรรมพุทธประวัติในวัดกันมาตุยารามส่วนใหญ่ใช้ข้อมูลหลักจากคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา (ยกเว้นบางตอน เช่น ตอนตรัสรู้ และเสวยวิมุติสุข) จึงย่อมปรากฏพุทธธรรมข้างต้นโดยตลอดเนื้อเรื่องอยู่แล้ว ข้อมูลทั้งหมดแสดงให้เห็นว่าพุทธธรรมพื้นฐานที่ปรากฏในจิตรกรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่งวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหารที่รัชกาลที่ 4 ทรงกำกับการเขียนอย่างใกล้ชิด แม้จะอยู่ภายใต้จักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ แต่ยังคงแสดงหลักพื้นฐานของพุทธศาสนานิกายเถรวาทชัดเจน ได้แก่ การให้ความสำคัญกับทุกข์ในอริยสัจ 4 เป็นสิ่งแรก กล่าวถึงสมุทัย คือ สาเหตุที่ทำให้เกิดทุกข์ กล่าวถึงนิโรธ คือ พระนิพพานโดยใช้ “พระธรรม” ในฐานะของมรรค อีกทั้งบทอุปมาทุกภาพยังมีโครงเรื่องในการอุปมาเหมือนกัน 3 สิ่ง คือ พระพุทธเจ้า พระธรรม และพระสงฆ์นั้นก็ย่อมหมายถึงพระรัตนตรัยในพุทธศาสนา (วิไลรัตน์ 2559, 39)

ดังนั้น จึงเห็นได้ว่าพุทธธรรมในจิตรกรรมไม่ได้แตกต่างอันใดเลยกับพุทธธรรมของสงฆ์มหานิกายที่มีอยู่ในขณะนั้น และจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อนซึ่งเขียนพุทธประวัติและทศชาติชาดกก็ปรากฏภาพหรือสัญลักษณ์ของพุทธธรรมเช่นนั้นครบถ้วนอยู่ก่อนแล้ว แม้แต่ในกลุ่มภาพปริศนาธรรม เช่น จิตรกรรมวัดโพธิ์บางโอ (ภาพที่ 14) ศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็ปรากฏภาพเขียนบทอุปมาธรรมะต่างๆ เช่น กิเลส อันได้แก่ โลภะ โทสะ

ภาพที่ 14 (ซ้ายและขวา) จิตรกรรมภาพอุปมาธรรมศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นในอุโบสถวัดโพธิ์บางโอ นนทบุรี ความในจารึกที่กำกับภาพทำให้ทราบว่าแสดงภาพโลภะ โทสะ และโมหะ ผ่านรูปของโจร 3 คน โดยภาพขวาเป็นบุคคลที่พยายามหนีออกจากกิเลส ทั้งหมดแสดงผ่านตัวภาพที่แต่งกายแบบไทย (© Surachai Jongjitngam 2004)

ภาพที่ 15 ภาพอุปมาธรรมไม่ใช่สิ่งใหม่ในจิตรกรรมไทย แต่มีมาก่อนหน้ารัชกาลที่ 4 แล้ว เช่น การใช้ภาพเรือในภาพอุปมาธรรมในสมุดข่อยฉบับที่ตีพิมพ์โดยท่านพุทธทาสภิกขุ (เอื้อเฟื้อภาพโดยเจ้าเพ็ญฉาย สิโรรส)

โมหะ หรือจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมในสมุดข่อยก็ปรากฏบทอุปมาเช่นนั้น แม้แต่การใช้ภาพเรือเป็นสัญลักษณ์ทางธรรมก็ปรากฏเช่นกัน (พุทธทาสภิกขุ 2511, 88, 14-107) (ภาพที่ 15) แต่ความแตกต่าง คือ ภาพอุปมาธรรมของรัชกาลที่ 4 สามารถสื่อสารพุทธธรรมของพุทธศาสนาผ่านรูปสัญลักษณ์ในแบบใหม่ กล่าวคือ การเขียนภาพเมืองเป็นแบบตะวันตกทั้งหมด พร้อมอุปมาเป็นเมืองอันทันสมัย ว่า “เมืองเหมือนพุทธวัจนะอันเป็นพระไตรปิฎก” รถไฟในภาพก็อุปมาว่า “รถเปรียบเหมือนข้อสัมมาปฏิบัติ”

ภาพที่ 16 ภาพรถ (รถไฟ) ในจิตรกรรมวัดบรมนิวาส เป็นหนึ่งของตัวอย่างสัญลักษณ์ที่แสดงความ “ซิวิไลซ์” (© Surachai Jongjitngam 2004)

(ภาพที่ 16) พระธรรมเปรียบเสมือนยาว่า “พระธรรมเทศนาเหมือนสัพยาเครื่องบำบัดโรค” ซึ่งในภาพย่อมเป็นยาจากวิทยาศาสตร์ เปรียบพระธรรมเป็นเรือ ว่า “เรือเหมือนข้อปฏิบัติที่พระพุทธเจ้าแสดงนั้น” เป็นเรือแบบตะวันตก มิใช่สำเภาจีนที่พบทั่วไปในจิตรกรรมไทย แม้แต่ประตูเมืองยังต้องมีเครื่องจักรว่า “ประตูเมืองมีเครื่องหมุนรอบ” (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 50) “รถไฟ” “ตึก” “เรือ” “ยา” “หมอ” “เครื่องหมุนรอบ” (เครื่องจักร) รวมทั้งรูปสัญลักษณ์อื่นในจิตรกรรม จึงล้วนเป็นภาพลักษณ์ของความเจริญสมัยใหม่อันซิวิไลซ์ที่เป็นผลผลิตของการปฏิวัติอุตสาหกรรมและวิทยาศาสตร์ทั้งสิ้น

ฉะนั้น แม้ว่าบทอุปมาในจิตรกรรมเหล่านั้นจะเป็นข้ออุปมาที่มีรากฐานอยู่แต่เดิมแล้วในพระไตรปิฎก (วิไลรัตน์ 2559, 31-33, 55-178) แต่รัชกาลที่ 4 ก็แสดงบทอุปมานั้นด้วยสัญลักษณ์ที่สื่อสารได้กับผู้คนในโลกทัศน์แบบใหม่หรือสมัยใหม่ได้อย่างแตกต่างและทันสมัย แสดงให้เห็นว่าพุทธธรรมสามารถทำความเข้าใจได้ภายใต้กรอบแนวคิดของการใช้เหตุผล (rational) และตรรกะ (logic) มีความสมเหตุสมผล (valid) ในตัวเอง เช่น มนุษย์ย่อมมีความทุกข์ สาเหตุที่ทำให้เกิดทุกข์มาจากความหลงผิด (กิเลส) หากสามารถขจัดสาเหตุที่ทำให้เกิดทุกข์ได้ (โดยใช้พระธรรม) ก็ย่อมหมดทุกข์ (นิพพาน) แม้ว่าจิตรกรรมที่เคยมีอยู่เดิมจะปรากฏระบบตรรกะหรือเหตุผลที่สามารถอธิบายธรรมะเช่นนั้นได้อยู่ก่อนแล้ว แต่รัชกาลที่ 4 นั้นสามารถสื่อสารพระธรรมด้วยรูปสัญลักษณ์แบบใหม่กับผู้คนในโลกทัศน์สมัยใหม่ซึ่งเคยชินกับการใช้เหตุผลผ่านรูปสัญลักษณ์ที่ตนคุ้นเคย นับว่าเป็นสัมฤทธิผลที่จิตรกรรมไทยแบบประเพณีในอดีตไม่เคยกระทำได้มาก่อน ทั้งยังเป็นการอธิบายพุทธธรรมโดยไม่ต้องอ้างอิงปาฏิหาริย์ ปรากฏการณ์เช่นนี้นับว่าเป็นพัฒนาการทางความคิดแบบใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในพุทธศาสนาและจิตรกรรมไทย

นอกจากนั้น ยังเป็นการตอบโต้ศาสนาคริสต์ที่ได้วิพากษ์โจมตีพุทธศาสนาในช่วงรัชกาลที่ 3-4 (เช่น วิไลรัตน์ 2559, 14, 16, 57-154) โดยแสดงให้เห็นว่าแม้จะอยู่ในยุคสมัยใหม่แต่พุทธศาสนาที่มีอายุมาแล้วสองพันกว่าปีก็ยังเป็นภูมิปัญญาที่มีค่าและมีความทันสมัย

ดังนั้น ความก้าวหน้าสำคัญที่สุดของประวัติความคิดพุทธศาสนาที่นำโดยธรรมยุติกนิกายอันแสดงผ่านจิตรกรรม คือ สามารถสื่อสารหลักธรรมสำคัญของพุทธศาสนาได้โดยไม่ต้องอธิบายผ่านจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิดังในอดีต แต่สามารถสื่อสารพุทธธรรมผ่านจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ นับว่าเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในประวัติของพุทธศาสนาในประเทศไทย และการปรับเปลี่ยนดังกล่าวตามทัศนะของรัชกาลที่ 4 ก็เป็นความก้าวหน้าและเป็นสิ่งที่ดี เพราะทำให้พุทธศาสนามีความ “ซิวิไลซ์” หรือทันสมัยสามารถสื่อสารเข้าใจได้อย่างมีเหตุผลกับผู้คนในโลกทัศน์สมัยใหม่

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจิตรกรรมที่ปฏิรูปใหม่ตามพระราชดำริของรัชกาลที่ 4 จะยอมรับเป้าหมายและพุทธธรรมหลักของพุทธศาสนาอันได้แก่ นิพพาน ไตรลักษณ์ และอริยสัจ 4 อันจัดเป็นธรรมะในระดับ “โลกุตรธรรม” แต่ข้อควรพิจารณา คือ โลกุตรธรรมที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบใหม่กับจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาแต่เดิมแตกต่างกันอย่างไร และปรากฏชัดเจนเทียบเท่ากันหรือไม่ ซึ่งจะอภิปรายประเด็นดังกล่าวในหัวข้อถัดไป

5.2 แนวคิดเรื่องโลกุตรธรรมและโลกียธรรมในจิตรกรรมฝาผนัง

พระอภิธรรมปิฎก ธัมมสังคณีให้ความหมายคำว่าโลกุตระว่า “มรรค ผลของมรรคที่ไม่นับเนื่องในวัฏฏทุกข์ และธาตุที่ปัจจัยไม่ปรุงแต่งสภาวธรรมเหล่านี้ชื่อว่าเป็นโลกุตตระ” (พระไตรปิฎก เล่มที่ 34 2539, 279) อรรถกถาธรรมทายาทสูตรขยายความว่า “โลกุตตรธรรมทั้ง 9 อย่างซึ่งแยกประเภทเป็นมรรค (4) ผล (4) และนิพพาน (1)” (พระสูตรและอรรถกถาแปล มัชฌิมนิกาย มูลปัณาสก์ เล่มที่ 1 ภาคที่ 1 2526, 214) “มรรค 4” ในที่นี้มิใช่มรรคในอริยสัจ 4 (มรรคมีองค์ 8) แต่เป็นมรรค 4 ที่มีความหมายว่า “ทางอันให้ถึงความเป็นอริยบุคคลแต่ละขั้น, ญาณที่ทำให้ละสังโยชน์ได้ขาด เป็นชื่อแห่งโลกุตตรธรรมคู่กับผล มี 4 ชั้น คือ โสดาปัตติมรรค 1 สกทาคามิมรรค 1 อนาคามิมรรค 1 อรหัตตมรรค โดยมรรค 4 จะปรากฏควบคู่กับ “ผล 4” คือ “ชื่อแห่งโลกุตตรธรรมคู่กับมรรค และเป็นผลแห่งมรรค มี 1 ชั้น คือ โสดาปัตติผล 1 สกทาคามิผล 1 อนาคามิผล 1 อรหัตตผล 1” (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 299, 251)

ฉะนั้น ธรรมะสำหรับการบรรลุโลกุตระจึงจัดเป็นปรมัตถธรรม ดังอรรถกถาสุมังคลเถราปทานขยายความว่าหมายถึงพระนิพพาน ดังนี้ “เห็นแจ้งซึ่งปรมัตถธรรม ได้แก่ พระนิพพาน” (พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย อปทาน เล่มที่ 8 ภาคที่ 2 2526, 385) อรรถกถาวัจฉปาลเถรคาถากล่าวว่า “พระโยคาวจรยกสังขารขึ้นสู่ไตรลักษณ์มีความเป็นของไม่เที่ยงเป็นต้นแล้วเห็นเนื้อความในธรรมมีอริยสัจและปฏิจจสมุปบาท” (พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย เถรคาถา เล่มที่ 2 ภาคที่ 3 ตอนที่ 1 2526, 357)

กล่าวอย่างง่ายที่สุดหลักเกณฑ์ที่ใช้จำแนกว่าจิตรกรรมแห่งใดปรากฏแนวคิดเรื่องโลกุตรธรรมหรือไม่นั้น ให้พิจารณาว่าจิตรกรรมต้องแสดงเป้าหมายพระนิพพาน รวมทั้งต้องปรากฏแนวคิดเรื่องไตรลักษณ์ (หรือปฏิจจสมุปบาท) และอริยสัจ 4 “โดยตรงอย่างชัดเจน” เท่านั้น

จากหลักเกณฑ์ข้างต้น ภาพประวัติพระพุทธเจ้า 7 องค์ตามที่ปรากฏนามในมหาปทานสูตร และอาฏานาฏิยสูตรในอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม (ภาพที่ 17) พุทธประวัติในจิตรกรรมอุโบสถวัดกันมาตุยาราม (ภาพที่ 9) และวัดโสมนัสวิหาร (ภาพที่ 10) ย่อมยอมรับโลกุตรธรรมอันมีนิพพานเป็นเป้าหมายชัดเจนโดยแสดงผ่านภาพการตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า (แม้ว่าจะแสดงภาพตรัสรู้อย่างปราศจากกองทัพมารก็ตาม) และแสดงไตรลักษณ์รวมทั้งอริยสัจ 4 โดยผ่านภาพการเห็นเทวทูตทั้ง 4 และการออกผนวช

ส่วนภาพอุปมาธรรมในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร ซึ่งคล้ายกับวัดบรมนิวาส ตัวอย่างจารึกในวัดบรมนิวาสระบุชัดว่า “พระสงฆ์ผู้ถึงความเจริญอริยมรรคอริยผลเพราะพระธรรมนั้น” (ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1 2517, 48) จึงย่อมเป็นการยอมรับแนวคิดเรื่องมรรค 4 ผล 4 และนิพพาน 1 อันเป็นโลกุตรธรรมชัดเจน และจิตรกรรม

ภาพอุปมาธรรมทุกผนังก็กล่าวถึงไตรลักษณ์ และอริยสัจ 4 ผ่านบทอุปมาชัดเจน (ดูข้อ 5.1)

ภาพที่ 17 ผนังด้านหลังพระประธานในอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม เขียนภาพประวัติพระวิปัสสี อันเป็นพระพุทธเจ้า 1 ใน 7 องค์ และในด้านบนสุดปรากฏรูปมงกุฎอันเป็นสัญลักษณ์ของรัชกาลที่ 4 (© Surachai Jongjitngam 2016)

ส่วนภาพการพิจารณาอุสุภะ (ซากศพ) ในจิตรกรรมในอุโบสถวัดโสมนัสวิหารที่มีเนื้อหากล่าวไว้ในคัมภีร์วิสุทธิมรรค (พัสวี 2552, 38) ย่อมแสดงความเข้าใจในเรื่องไตรลักษณ์ (อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา) อันเป็นโลกุตรธรรม ส่วนภาพอุปมาธรรมในจิตรกรรมวัดมหาสมณารามแสดงภาวะไตรลักษณ์ผ่านภาพเรือนของคฤหัสถ์ที่ไฟไหม้ ซึ่งรัชกาลที่ 4 ก็เคยกล่าวถึงบทอุปมาเรื่องไฟไหม้ว่า “ร่างกายของสัตว์เปรียบเสมือนเรือนไฟไหม้” (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2547ก, 319) อนุมานได้ว่าชีวิตคฤหัสถ์ที่อยู่ท่ามกลางโลกียะก็สามารถหยั่งรู้ไตรลักษณ์อันเป็นธรรมะระดับโลกุตรธรรมได้ สอดคล้องกับแนวคิดว่าโลกียธรรมและโลกุตรธรรม แม้จะมีเป้าหมายต่างกันแต่ก็มีความสัมพันธ์กัน มนุษย์สามารถใช้โลกียธรรมเป็นพื้นฐานพัฒนายกตนให้เห็นธรรมในระดับโลกุตระได้ ดังความในอภิธรรมปิฎกกถาวัตถุว่า “โลกุตตระย่อมรู้ได้ด้วยญาณแม้อันเป็นโลกีย์ บัณฑิตพึงทราบเนื้อความทั้งปวง โดยสมควรอย่างนี้” (พระอภิธรรมปิฎก เล่มที่ 4 ภาคที่ 1 และอรรถกถา 2526, 569) เจ้าชายสิทธัตถะเป็นตัวอย่างอันดีก่อนออกผนวชก็ทรงใช้ชีวิตเป็นคฤหัสถ์อยู่ในโลกียสุขจนหยั่งรู้ไตรลักษณ์จึงออกผนวช

อย่างไรก็ตาม เนื้อเรื่องหลักของจิตรกรรมในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม (ภาพเรื่องธุดงควัตร 13) (ภาพที่ 18) การสังคายนาพระไตรปิฎกและพระพุทธโฆษาจารย์ไปลังกา ในอุโบสถวัดปทุมนาราม (ภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และวัตรปฏิบัติของสงฆ์) ในอุโบสถวัดเขมาภิรตาราม (ภาพเหล่าเทวดาเหาะมานมัสการพระพุทธเจ้า (ภาพที่ 19) แม้ว่าหลักธรรมต่างๆ ที่ปรากฏในจิตรกรรมเหล่านั้นย่อมเป็นปัจจัย “ทางอ้อม” ที่หนุนนำไปสู่นิพพานได้

ภาพที่ 18 รายละเอียดของภาพอารัญญิกังคะ (ถือการอยู่ป่าเป็นวัตร) อาคารในภาพเขียนให้ปรากฏแสงและเงาใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง จิตรกรรมระหว่างช่องหน้าต่างในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม (© Surachai Jongjitngam 2017)

ภาพที่ 19 เทวดาจำนวนมากในจิตรกรรมอุโบสถวัดเขมาภิรตาราม นนทบุรี (© Surachai Jongjitngam 2016)

แต่หากเมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมในอดีตที่แทบทุกแห่ง ล้วนสื่อสารโลกุตรธรรม “โดยตรงอย่างชัดเจน” ผ่านภาพพุทธประวัติ และทศชาดก เมื่อเป็นเช่นนี้จิตรกรรมข้างต้นจึงไม่สามารถสื่อสารเนื้อหาสาระของโลกุตรธรรมได้ “โดยตรงอย่างชัดเจนและครบถ้วน” เทียบเท่ากับที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน[7] เพราะฉะนั้น หากพิจารณาในเชิงปริมาณจึงพบว่า 9 วัดที่ทำการศึกษาปรากฏแนวคิดเรื่องโลกุตรธรรม “โดยตรงอย่างชัดเจน” เพียง 6 วัด

นอกจากนั้น เมื่อย้อนกลับมาพิจารณารายละเอียดของจิตรกรรมกลุ่มที่แสดงแนวคิดโลกุตรธรรมก็พบว่าจิตรกรรมพุทธประวัติตอนตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม ในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร รวมทั้งภาพพระพุทธเจ้า 7 พระองค์ในวิหารวัดโสมนัสวิหารและในอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม แม้จะแสดงภาพพระพุทธเจ้าแต่ละองค์นั่งตรัสรู้เพียงลำพังใต้ต้นโพธิฤกษ์โดยตัดภาพกองทัพมารและพระแม่ธรณีออกแต่การปรากฏภาพพระพุทธเจ้าทรงนั่งตรัสรู้ก็ย่อมอนุมานได้ว่าจิตรกรรมข้างต้นยอมรับแนวคิดเรื่องโลกุตรธรรม

[7] ภาพวัตรปฏิบัติของสงฆ์ เช่น ภาพการลงอุโบสถกรรม ธุดงควัตร 13 ย่อมมีเป้าหมายเฉพาะเพื่อแสดงข้อบัญญัติของพระวินัย จึงไม่ได้มีเป้าหมายเพื่อสื่อสารโลกุตรธรรม “โดยตรง” ได้อย่าง “ชัดเจน และครบถ้วน” ส่วนภาพการสังคายนาพระไตรปิฎกย่อมมีเป้าหมายหลักที่การชำระพุทธศาสนาให้บริสุทธิ์ (และอาจเชื่อมโยงกับความบริสุทธิ์ของธรรมยุติกนิกาย) ภาพพระพุทธโฆษาจารย์ไปลังกาก็มุ่งเล่าประวัติการเดินทางและบ้านเมืองในลังกา ภาพทั้งหมดนั้นจึงย่อมไม่แสดงแนวคิดเรื่องไตรลักษณ์และอริยสัจ 4 ได้อย่าง “ชัดเจนโดยตรง” ส่วนภาพเทวโลกชั้นดาวดึงส์ในอุโบสถวัดปทุมวนารามก็แสดงถึงโลกียธรรมดังจะอธิบายต่อไป

แต่อย่างไรก็ตามเมื่อพิจาณาการจัดผังของจิตรกรรมในอาคารจะพบว่าหากไม่นับจิตรกรรมในอุโบสถวัดชุมพลนิกายารามแล้ว จะเห็นได้ว่าจิตรกรรมที่แสดงเหตุการณ์ตรัสรู้ข้างต้นที่เหลืออีก 3 แห่ง คือ ในอุโบสถวัดกันมาตุยารามในอุโบสถและวิหารวัดโสมนัสวิหาร ล้วนไม่ให้ความสำคัญแก่เหตุการณ์ตอนประทับนั่งตรัสรู้ทั้งๆ ที่เหตุการณ์ที่ทรงตรัสรู้ได้บรรลุอาสวักขยญาณ (ขณะนั่งพิจารณาปฏิจจสมุปบาทโดยลำพัง) ตามที่ปรากฏในโพธิราชกุมารสูตรนั้นมีความสำคัญยิ่ง เพราะเป็นการทำให้พระโพธิสัตว์เป็นพระพุทธเจ้าอย่างสมบูรณ์ (พระไตรปิฎกเล่มที่ 13 2539, 405-407) แต่จิตรกรรมการนั่งตรัสรู้ธรรมข้างต้นกลับถูกจัดวางอย่างไม่โดดเด่น สังเกตได้จากการปรากฏเป็นเพียงภาพขนาดเล็กอยู่ด้านหลังพระประธานที่เกือบถูกบุษบกที่ประดิษฐานพระประธานบดบังสิ้น และเป็นเพียงเหตุการณ์เล่าเรื่องต่อเนื่องกันของพุทธประวัติโดยไม่ได้ขยายความสำคัญกับเหตุการณ์ตอนนี้เป็นพิเศษ

เมื่อเป็นเช่นนี้ย่อมทำให้จิตรกรรมข้างต้นปรากฏแนวคิดเรื่องโลกุตรธรรมในฐานะธรรมะอันนำไปสู่พระนิพพานได้ชัดเจนน้อยลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเปรียบเทียบกับที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน

ภาพแสดงความหมายโลกุตรธรรมเช่นนั้นยังมีแนวคิดต่างไปจากจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อนอย่างสำคัญ คือ ตัวภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีที่มีมาก่อนจะแสดงระดับของการสั่งสมบารมีหรือกรรมที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน คือ ตัวภาพระดับพระอริยบุคคล เช่น พระพุทธเจ้าจะปรากฏมหาปุริสลักษณะ (บางประการ) ชัดเจนเสมอ แต่จิตรกรรมภาพอุปมาธรรมในวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสนั้นบุคคลผู้อุปมาว่าเป็นพระพุทธเจ้าในทุกผนังไม่ปรากฏลักษณะใดที่ต่างจากบุคคลอื่นในภาพเรื่องกันเลย เมื่อเป็นเช่นนี้ย่อมทำให้แนวคิดเรื่อง “อริยมรรคและอริยผล” ซึ่งเป็นการทำกรรมสั่งสมมาแต่อดีตชาติที่เคยปรากฏผ่านรูปสัญลักษณ์ของตัวภาพในจิตรกรรมย่อมปรากฏความชัดเจนน้อยลง จึงย่อมอนุมานได้ว่าแนวคิดเรื่องกรรมในอดีตชาติที่ส่งผลต่อปัจจุบันย่อมมีความชัดเจนน้อยลง

การลดความชัดเจนของโลกุตรธรรมลงดังกล่าว สอดคล้องกับการเพิ่มสัดส่วนมากขึ้นของจิตรกรรมที่แสดงเนื้อหาโลกียธรรมซึ่งจะกล่าวในส่วนถัดจากนี้ โดยเริ่มจากนิยามแนวคิดโลกียธรรมของพุทธศาสนา จากนั้นจะอธิบายในส่วนของศิลปะตามลำดับ ดังนี้

ในโลกิยทุกะให้ความหมายคำว่าโลกียะว่า “สภาวธรรมที่เป็นกุศล อกุศล และอัพยากฤต ซึ่งเป็นอารมณ์ของอาสวะเป็นกามาวจร รูปาวจร และอรูปาวจร ได้แก่ รูปขันธ์ ฯลฯ วิญญาณขันธ์ สภาวธรรมเหล่านี้ชื่อว่าเป็นโลกิยะ” (พระไตรปิฎกเล่มที่ 34 2539, 279) คือ เป็นสภาวธรรมที่ยังนับเนื่องอยู่ในสังสารวัฏ ฉะนั้น โลกิยธรรมจึงหมายความว่า ธรรมอันเป็นวิสัยของโลก สภาวะเนื่องในโลก (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 353) คือ ไม่ได้มุ่งไปที่นิพพาน แต่เป็นธรรมะสำหรับผู้ที่ยังใช้ชีวิตอยู่ในโลกิยภูมิโดยมีธรรมะขั้นพื้นฐานที่สุด ศีล 5 และหลักธรรมอื่นในกลุ่มโลกียธรรม เช่น ฆราวาสธรรม 4 คือ 1) สัจจะ (ความจริง เช่น ซื่อสัตย์ต่อกัน) 2) ทมะ (ความฝึกปรับปรุงตน เช่น รู้จักข่มใจ) 3) ขันติ (ความอดทน) 4) จาคะ (ความเสียสละ) (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 54) หรือการให้ทาน

กล่าวอย่างง่ายที่สุด “โลกียธรรม” คือ ธรรมะสำหรับมนุษย์ที่ใช้ชีวิตในเพศคฤหัสถ์ (ผู้ครองเรือน) อันอยู่ในโลกียภูมิมิได้มีเป้าหมายมุ่งแสวงหานิพพาน จึงครอบคลุมความสุขในระดับโลกียะตั้งแต่มนุษยภูมิจนถึงเทวโลกบนสวรรค์ และหลักเกณฑ์ที่ใช้จำแนกว่าจิตรกรรมแห่งใดปรากฏแนวคิดเรื่องโลกียธรรมหรือไม่นั้น ให้พิจารณาว่าจิตรกรรมไม่ได้แสดงเป้าหมายของพระนิพพาน การตรัสรู้ และไม่ปรากฏธรรมะในระดับ “โลกุตระ” โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ไตรลักษณ์” และ “อริยสัจ 4” อย่างชัดเจน

จิตรกรรมที่แสดงแนวคิดเรื่องโลกียธรรมปรากฏทั้งในส่วนเทวโลกและมนุษยภูมิ ในส่วนเทวโลกแม้ว่ารัชกาลที่ 4 จะโปรดวิทยาศาสตร์และปฏิเสธคติจักรวาลแบบไตรภูมิดังที่ได้กล่าวไป แต่ในขณะเดียวกันพระองค์กลับไม่ตัดความเชื่อเรื่องเทวดาซึ่งไม่สามารถพิสูจน์ได้ด้วยวิทยาศาสตร์ ดังพระราชนิพนธ์ของพระองค์ก็มีการกล่าวถึงเทวดาต่างๆ อยู่ทั่วไปจำนวนมาก เช่น “เทวตาทิปัตติทานคาถา” เป็นคาถาบูชาเทวดา (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2547ข, 59) ทัศนคติเช่นนี้แสดงออกผ่านจิตรกรรมด้วย เช่น จิตรกรรมในอุโบสถวัดเขมาภิรตาราม (ภาพที่ 19) ถึงกับเขียนภาพเทวดาที่เสวยผลการทำกรรมดีในเทวโลกซึ่งยังคงอยู่ในโลกียภูมิเหาะมานมัสการพระพุทธเจ้า (พระประธาน) เต็มผนังด้านบน 4 ด้าน

ภาพเทวดาจำนวนมากเช่นนี้ต่างจากที่เคยปรากฏในภาพเทพชุมนุมอันนิยมมาก่อนในจิตรกรรมแบบประเพณีของศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มักเขียนเรียงเป็นแถวเต็มผนังด้านข้าง 2 ด้านของพระประธาน คือ ภาพเทพชุมนุม ซึ่งอยู่ในบริบทร่วม (context) ที่สัมพันธ์กับจิตรกรรมอันแสดงโลกุตรธรรมภายในอาคารเดียวกันเสมอ ดังมักปรากฏการเขียนภาพพุทธประวัติตอนตรัสรู้อยู่ร่วมในอุโบสถเดียวกัน เช่น จิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดราชสิทธาราม วัดดุสิดาราม และวัดสุวรรณาราม จึงย่อมทำให้เทวดาในภาพเทพชุมนุมในจิตรกรรมแบบประเพณีในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีความหมายเป็นเพียงองค์ประกอบหนึ่งของสังสารวัฏ ซึ่งมีพระนิพพานอันเป็นโลกุตระเป็นเป้าหมายสูงสุด แต่ทว่าความหมายเช่นนี้กลับไม่ปรากฏชัดเจนในจิตรกรรมวัดเขมาภิรตาราม เพราะว่าจิตรกรรมอื่นในอุโบสถวัดเขมาภิรตารามอันประกอบด้วยภาพเครื่องตั้งในศิลปะจีนบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างและประตูย่อมไม่มีความหมายอันใดที่เชื่อมโยงกับโลกุตรธรรมได้อย่างชัดเจน[8]

การแสดงเทวโลกในความหมายที่คล้ายกันยังปรากฏในจิตรกรรมในอุโบสถวัดปทุมวนารามผนังเหนือขอบประตูและหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน เขียนภาพเมืองสุทัสสนครพร้อมอุทยานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีรายงานศึกษาชัดเจนแล้วว่า รัชกาลที่ 4 ทรงกำหนดเนื้อเรื่องที่มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงความงดงามของอุทยานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และต้องการเทียบเคียงกับอุทยานที่ทรงสร้างไว้ข้างวัดปทุมวนาราม (วัดปทุมวนารามราชวรวิหาร 2554, 197-227) อ้างที่มาจากจดหมายเหตุไม่ปรากฏ จ.ศ. พระราชกระแส, หมายเลขที่ 1365/6 (เนื้ออ่อน 2557, 169)

[8] แน่นอนว่าพระประธานปางมารวิชัยในอุโบสถย่อมแสดงความหมายของโลกุตรธรรมได้ และในเมื่อเทวดาในจิตรกรรมก็เหาะมาไหว้พระประธาน ฉะนั้น หากจะ “ตีความ” จิตรกรรมในวัดเขมาภิรตารามว่า มีความหมายร่วมถึง โลกุตรธรรมก็ย่อมได้เช่นกัน แต่อย่างไรก็ตามหากเปรียบเทียบกับจิตรกรรมแบบประเพณีที่กล่าวไปก็นับได้ว่าโลกุตรธรรมในจิตรกรรมวัดเขมาภิรตารามปรากฏโดยทางอ้อม (โดยมีความหมายร่วมกับปฏิมากรรม) และไม่ชัดเจนเมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อนซึ่งปรากฏแนวคิดเรื่องนี้อย่างสมบูรณ์ในตัวจิตรกรรมเองโดยไม่ต้องพิจารณาร่วมกับปฏิมากรรมพระประธาน

เมื่อเป็นเช่นนี้ภาพของเทวดาและสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ในจิตรกรรมจึงไม่ได้มีความหมายที่เชื่อมโยงกับพุทธศาสนาหรือธรรมะในระดับ “โลกุตระ” อย่างชัดเจนดังภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ในจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิมที่ปรากฏในบริบทของจิตรกรรมพุทธประวัติภายในอาคารเดียวกัน ย่อมแสดงความหมายสัมพันธ์กับโลกุตรธรรมได้ชัดเจนโดยตรงกว่ากันมาก

ดังนั้น ข้อควรทำความเข้าใจ คือ แม้รัชกาลที่ 4 จะทรงปฏิเสธจักรวาลตามคติไตรภูมิและไม่ปรากฏการเขียนภาพจักรวาลแบบไตรภูมิ (ในลักษณะแผนผังจักรวาลที่แสดงองค์ประกอบต่างๆ ในกามภูมิ) แต่ด้วยเหตุที่พระองค์ยังทรงศรัทธาเทวดาอย่างยิ่งก็ยังทำให้ปรากฏภาพเขียนในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเทวดาและเทวโลกอยู่ดังกล่าวไป แต่ทั้งนี้เทวโลกในจิตรกรรมรูปแบบใหม่นี้ก็ประจักษ์ชัดว่า แสดงธรรมะในระดับ “โลกียธรรม” เท่านั้นดังเหตุผลที่อภิปรายไปข้างต้น

ส่วนแนวคิดเรื่อง “โลกียธรรม” ที่ปรากฏในส่วนมนุษยภูมิ ปรากฏเด่นชัดเป็นจำนวนมาก เช่น จิตรกรรมอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารเขียนภาพประเพณีทางศาสนา เช่น การทอดกฐินในเทศกาลออกพรรษา การเวียนเทียน การทำบุญ การอุปสมบท การรักษาศีลในวัดพระ การเข้าวัดฟังธรรม พุทธศาสนิกชนเดินเวียนเทียนในอาราม ภาพการบวชนาค การนั่งฟังธรรมในวัด การห่มผ้ารอบพระธาตุที่ประดิษฐานอยู่ภายในวัด ภาพการตระเตรียมภัตตาหาร และประเคนแก่พระภิกษุ (สมศักดิ์ 2551, 24-47) เนื้อเรื่องดังกล่าวนอกจากจะปรากฏในพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 4 แล้ว ยังมีความสำคัญในฐานะเป็นประเพณีที่พระองค์มีส่วนร่วมในพิธีด้วย (จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2547ข, 225-223)

เนื้อเรื่องใหม่ที่ไม่เคยปรากฏนำมาเขียนจิตรกรรมเช่นนี้นอกจากจะแสดงถึงเรื่องราวตามข้อเท็จจริงที่อยู่ในประสบการณ์และการลดอิทธิปาฏิหาริย์ดังที่วิเคราะห์ไปแล้ว ด้านหลักธรรมในภาพเหล่านั้นล้วนเป็นเรื่องราวพุทธธรรมที่อยู่ในระดับ “โลกียธรรม” ทั้งสิ้น เห็นได้ชัดว่าการปฏิบัติต่างๆ ข้างต้นเน้นหลักธรรมในเรื่องของ “ทาน” และ “ศีล” เป็นหลัก โดยทานมีความหมายว่า “การให้, ยกมอบแก่ผู้อื่น, ให้ของที่ควรให้ แก่คนที่ควรให้ เพื่อประโยชน์แก่เขา, สละให้ปันสิ่งของของตนเพื่อประโยชน์แก่ผู้อื่น; สิ่งที่ให้, ทรัพย์สินสิ่งของที่มอบให้หรือแจกออกไป ทานมี 2 ประเภท คือ 1) อามิสทาน ให้สิ่งของ 2) ธรรมทานให้ธรรม” (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 128) ภาพพุทธศาสนิกชนทำบุญทำทานที่ปรากฏในจิตรกรรมในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารจึงอาจจัดอยู่ในธรรมะเรื่อง “ทาน” และเนื่องจากเป็นภาพการทำบุญถวายสิ่งของเป็นส่วนใหญ่จึงจัดได้ว่าจิตรกรรมส่วนใหญ่เป็นส่วนของ “อามิสทาน”

ส่วนหลักธรรมข้อโลกียธรรมต่อมาที่ปรากฏในจิตรกรรมชัดเจน คือ ศีล มีความหมายว่าความประพฤติดีทางกายและวาจาให้เรียบร้อย ข้อปฏิบัติสำหรับควบคุมกาย และวาจาให้ตั้งอยู่ในความดีงาม การรักษาปกติตามระเบียบวินัย ปกติมารยาทที่ปราศจากโทษ ข้อปฏิบัติในการฝึกหัดกายวาจาให้ดียิ่งขึ้น

ความสุจริตทางกายวาจาและอาชีพในระดับพื้นฐานที่สุด คือ ศีล 5 (พระพรหมคุณาภรณ์ 2557ก, 392) ฉะนั้นภาพการเข้าวัดปฏิบัติธรรม ภาพการประกอบกิจตามพุทธประเพณีไทย เช่น เทศกาลออกพรรษา งานกฐิน การเวียนเทียนที่ปรากฏในจิตรกรรมอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารดังที่กล่าวไปจึงครอบคลุมเรื่องการรักษาศีล

ภาพที่ 20 จิตรกรรมระหว่างช่องหน้าต่างวัดบวรนิเวศวิหาร ภาพพุทธศาสนิกชนทำบุญไหว้พระธาตุในวัดโดยเป็นเจดีย์ทรงระฆัง ตามพระราชนิยมของรัชกาลที่ 4 และนิยมทั่วไปในวัดธรรมยุติกนิกาย (© Surachai Jongjitngam 2016)

ไปพร้อมกับการทำทานด้วยทั้งสิ้น (ภาพที่ 20)

ส่วนจิตรกรรมการนมัสการพระธาตุศักดิ์สิทธิ์และรอยพระพุทธบาทในอุโบสถวัดมหาสมณารามนั้น การปรากฏภาพขบวนชาวบ้านจำนวนมากไปยังสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ก็สะท้อนถึงการให้ทานและรักษาศีลอันเป็นกิจที่พุทธศาสนิกชนจะต้องทำเสมอเมื่อไปทำบุญ ณ พระธาตุและนมัสการรอยพระพุทธบาท

ข้อควรทำความเข้าใจ คือ แม้ว่าธรรมะในข้อ “ทาน” และ “ศีล” จะเป็นบารมีขั้นพื้นฐานของพระโพธิสัตว์ที่ต้องปฏิบัติ เช่น พญานาคภูริทัต (ภูริทัตชาดก-บำเพ็ญศีลบารมี) และพระเวสสันดร (เวสสันดรชาดก-บำเพ็ญทานบารมี) แต่ทานและศีลในทศชาติชาดกนั้นมีเป้าหมายที่ “ชัดเจน” ในการสั่งสมบารมีเพื่อเป็นพระพุทธเจ้า ดังมักพบภาพทศชาติชาดกร่วมกับพุทธประวัติเสมอ ฉะนั้น แนวคิดเรื่องทานและศีลที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิมจึงย่อมแสดงความหมายของ “โลกุตรธรรม” อย่าง “ชัดเจนโดยตรง” แต่ทว่าเนื้อหาของ “ทาน” และ “ศีล” ในจิตรกรรมตามพระราชดำริข้างต้นกลับไม่สามารถแสดงเป้าหมายของโลกุตรธรรมโดยตรงได้อย่างชัดเจน

เทียบเท่ากับที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณี

นอกจากนั้น ยังพบว่าภาพจิตรกรรมบทอุปมาธรรม (อันมีความหมายเชิงโลกุตรธรรม) ในวัดบวรนิเวศวิหาร และวัดบรมนิวาสที่วิเคราะห์ไประบุชัดในทุกผนังว่าเป็นบทบาทการฝึกตนของ “ภิกษุ” โดยตรง ส่วนจิตรกรรมในผนังระหว่างช่องหน้าต่างในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารที่ปรากฏภาพประเพณีทางพุทธศาสนา เช่น ภาพประเพณีการอุปสมบท การทอดกฐินในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร ก็ปรากฏชัดว่าเป็นกิจของ “คฤหัสถ์” เป็นหลัก ส่วนภาพเรื่องธุดงควัตร และการพิจารณาอสุภะที่ปรากฏในจิตรกรรมแห่งอื่นที่กล่าวไปก็ปรากฏชัดว่าแสดงออกในรูปแบบที่เป็นกิจของภิกษุมิใช่กิจของคฤหัสถ์

เมื่อเป็นเช่นนี้จึงทำให้แนวคิดพุทธศาสนาในจิตรกรรมย่อมแสดงให้เห็นว่าโลกุตรธรรมเป็นโลกของพระภิกษุ ส่วนโลกียธรรมเป็นโลกของคฤหัสถ์หรือฆราวาส การแบ่งแยกโลกุตรธรรม และโลกียธรรมอย่างเป็นอิสระจากกันเช่นนี้ไม่เคยปรากฏอย่างชัดเจนในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน อีกทั้งธรรมะในระดับโลกียธรรมก็ถูกให้ความสำคัญชัดเจนกว่าที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน แม้ว่าแนวคิดเช่นนี้จะปรากฏชัดเจนในจิตรกรรมไม่ครบทุกแห่งที่ทำการศึกษา แต่ก็แสดงให้เห็นว่ามีการให้ความสำคัญกับโลกกียธรรมในสัดส่วนที่สูงมากขึ้นกว่าจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาแต่เดิม

องค์ความรู้เรื่องแนวคิดพุทธศาสนาของรัชกาลที่ 4 ที่ให้ความสำคัญกับธรรมะในระดับ “โลกียธรรม” มากขึ้น (แม้ว่าจะยอมรับโลกุตรธรรมอยู่) ไม่ได้เป็นเรื่องใหม่ในวงวิชาการ งานวิจัยด้าน “ประวัติศาสตร์“ และ “พุทธศาสนา” ที่วิจัยโดยใช้ “หลักฐานลายลักษณ์อักษร” ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้นานแล้ว ตัวอย่างชัดเจนในงานรุ่นหลัง คือ “พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้มและทางออกจากวิกฤต” ของพระไพศาล วิสาโล เมื่อ พ.ศ. 2546 ได้ชี้ให้เห็นถึงการลดความสำคัญของ “โลกุตรธรรม” ลง และให้ความสำคัญกับ “โลกียธรรม” มากขึ้นของรัชกาลที่ 4” (พระไพศาล 2546, 6-31: บทที่ 1 จากโลกุตรธรรมสู่โลกียธรรมและควรอ่านคำนำโดย นิธิ เอียวศรีวงศ์ หน้า 5-6) อย่างน้อยที่สุดการศึกษาแนวคิดพุทธศาสนาของรัชกาลที่ 4 โดยใช้ “หลักฐานศิลปกรรม” ในครั้งนี้ก็เป็นสิ่งที่สอบทานองค์ความรู้ทางพุทธศาสนาอย่างรอบด้านมากขึ้น

ส่วนจิตรกรรมอื่นอันควรถึง คือ ภาพวัตรปฏิบัติของสงฆ์ อันได้แก่ ธุดงควัตร 13 การเขียนภาพเนื้อสัตว์ 10 ชนิดที่ห้ามภิกษุฉันและผลไม้ 8 ชนิดที่ทรงมีพุทธานุญาตให้นำมาทำน้ำปานะได้ในจิตรกรรมวัดมหาพฤฒาราม วัดกันมาตุยารามและในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร (ภาพที่ 21, 22) ภาพวินัยกรรมเกี่ยวกับการใช้บาตร (ภาพที่ 7) การลงอุโบสถในจิตรกรรมอุโบสถวัดปทุมวนารามตามที่ได้กล่าวไปก็สอดคล้องกับแนวคิดของรัชกาลที่ 4 ที่ต้องการให้สงฆ์เคร่งครัดในพระวินัย (ศักดิ์ชัย 2556, 472) ทั้งยังปรากฏในวัดมหานิกายที่ได้รับอิทธิพลจากธรรมยุติกนิกาย เช่น วัดมหาพฤฒาราม

อนึ่ง การปรากฏจิตรกรรมนอกพุทธศาสนาอย่างเฉพาะเจาะจง คือ เรื่อง “ศรีธนญชัย” ในวิหารวัดปทุมวนาราม มีการศึกษาพบว่าเป็นการกำหนดเนื้อเรื่องภายใต้เงื่อนไขว่าวัดแห่งนี้มีพระพุทธรูปจากหัวเมืองในภาคตะวันออกเฉียงเหนือและเรื่องศรีธนญชัยก็เป็นนิทานพื้นบ้านที่นิยมในภูมิภาคนั้น ส่วนจิตรกรรมเรื่อง

ภาพที่ 21 ภาพเนื้อสัตว์ 10 ชนิด ที่มีพุทธบัญญัติห้ามพระภิกษุฉันท์เป็นอาหาร ได้แก่ เนื้อมนุษย์ ช้าง ม้า สุนัข งู ราชสีห์ เสือโคร่ง เสือเหลือง หมี และเสือ จิตรกรรมบานประตูหน้าในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร และยังปรากฏในอุโบสถวัดกันมาตุยารามและวัดมหาพฤฒารามด้วย
(© Surachai Jongjitngam 2016)

ภาพที่ 22 ภาพผลไม้ 8 ชนิดที่ทรงอนุญาตให้นำมาทำน้ำอัฏฐบานให้ภิกษุฉันได้ คือ น้ำมะม่วง น้ำหว้า น้ำกล้วยมีเมล็ด น้ำกล้วยไม่มีเมล็ด น้ำมะซาง น้ำลูกจันทน์หรือองุ่น น้ำเหง้าบัว และน้ำมะปรางหรือลิ้นจี่ จิตรกรรมบานหน้าต่างในอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร และยังมีปรากฏในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม และวัดมหาพฤฒารามด้วย
(© Surachai Jongjitngam 2016)

“อิเหนา” ในวิหารวัดโสมนัสวิหารก็พบว่าเป็นเรื่องที่พระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีโปรด จึงอาจเป็นเหตุให้รัชกาลที่ 4 ทรงให้เขียนเรื่องอิเหนาเมื่อต้องการสร้างวัดเป็นที่ระลึกถึงพระนาง ทั้ง 2 กรณีแสดงให้เห็นว่า จิตรกรรมในศาสนาสถานถูกสร้างขึ้นด้วยเงื่อนไขใหม่ที่ต่างไปจากเดิม เพราะไม่ปรากฏความหมายที่เกี่ยวข้องกับปรัชญาทางพุทธศาสนาเช่นเดิม แต่เกี่ยวข้องโดยตรงกับผู้อุปถัมภ์และภูมิหลังของประวัติวัด (วิไลรัตน์ 2540, 131-132) ส่วนจิตรกรรมเรื่อง “ปัญจราชาภิเษก” ในวิหารวัดโสมนัสวิหารก็คล้ายคลึงกันด้วยว่าภาพการขึ้นครองราชย์แบบต่างๆ ของกษัตริย์ มีการศึกษาพบว่าเรื่องดังกล่าวน่าจะเป็นพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 4 ที่ต้องการแสดงสถานะของพระองค์ในฐานะกษัตริย์ (เนื้ออ่อน 2557, 152, 159) ฉะนั้น เมื่อจิตรกรรมแสดงความหมายที่เป็นความประสงค์ของผู้อุปถัมภ์และภูมิหลังของวัดเช่นนี้จึงไม่มีความจำเป็นต้องสืบค้นความหมายร่วมทาง

พุทธศาสนาในส่วนของจิตรกรรมทั้ง 2 แห่งดังกล่าวข้างต้น แต่หากมีข้อมูลหลักฐานหรือแนวคิดใหม่เพิ่มเติมก็อาจขยายผลการศึกษาได้ในอนาคตต่อไป

6. บทสรุปและข้อเสนอแนะ

จิตรกรรมฝาผนังตามพระราชดำริรัชกาลที่ 4 เริ่มจากแนวคิดพุทธศาสนาธรรมยุติกนิกายที่พระองค์ทรงสถาปนาขึ้น โดยเริ่มต้นจากความเคลือบแคลงในความบริสุทธิ์ของคณะสงฆ์ที่มีอยู่แต่เดิม รวมทั้งการปฏิรูปพุทธศาสนาให้มีความ “ซิวิไลซ์” อันเป็นปฏิกิริยาจากโลกทัศน์ของตะวันตกทำให้เกิดการอธิบายพุทธธรรมด้วยกรอบแนวคิดเชิงเหตุผลผ่านบทอุปมาธรรม และการให้ความสำคัญกับวิทยาศาสตร์ทำให้จักรวาลวิทยาตามคติไตรภูมิ ชาดก และแนวคิดเรื่องปาฏิหาริย์ในศาสนาลดความสำคัญลง

ผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่าแม้ชนชั้นนำสยามจะธำรงรักษาพุทธศาสนาไว้ แต่ภูมิปัญญาจากตะวันตกก็ส่งผลที่ไม่ได้เป็นเพียงการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมภายนอกอย่างผิวเผิน ส่งผลต่อรากฐานความคิดทางพุทธศาสนาอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในประวัติพุทธศาสนาของไทย แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังจะสามารถอธิบายพุทธธรรมโดยผ่านกรอบแนวคิดแบบใหม่ที่ต่างไปจากจารีตเดิม แต่ผลจากแนวคิดดังกล่าวก็ส่งผลให้พุทธธรรมในระดับโลกุตรธรรมถูกให้ความสำคัญน้อยลง โลกียธรรมถูกให้ความสำคัญมากขึ้น แนวคิดเช่นนี้ได้ขยายจากธรรมยุติกนิกายไปสู่วัดของมหานิกายที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับรัชกาลที่ 4 ด้วย ดังกรณีของวัดชุมพลนิกายารามและวัดมหาพฤฒาราม

แนวคิดที่แสดงผ่านจิตรกรรมจึงเห็นได้ถึงการปรับเปลี่ยนแนวคิดพุทธศาสนาที่ริเริ่มโดยธรรมยุติกนิกายที่แม้ว่าจะเป็นพุทธศาสนาเถรวาท แต่ก็มีการปรับเปลี่ยนไปจากพุทธศาสนาเถรวาทในอดีตของสังคมไทย

ข้อเสนอแนะที่มีต่อการศึกษาในอนาคต คือ นอกเหนือจากขยายกลุ่มศิลปกรรมในการศึกษาเพิ่มขึ้น คือ ปฏิมากรรมและสถาปัตยกรรม ซึ่งปรากฏแนวคิดเช่นนี้ร่วมกันอันมีการศึกษาทางวิชาการอย่างต่อเนื่องอยู่แล้ว ควรจะศึกษาปัญหาบางประการที่ผู้วิจัยยังไม่สามารถตอบได้ในขณะนี้ เช่น การปรากฏภาพพระพุทธเจ้าในพุทธศาสนามหายานในวิหารวัดปทุมวนาราม (ผนังด้านหลังพระประธาน) ว่ามีความสัมพันธ์กับพุทธธรรมของพุทธศาสนาแบบธรรมยุติกนิกายอย่างไรบ้าง[9] ซึ่งล้วนมีคุณค่าทางวิชาการเพื่อพัฒนาองค์ความรู้ด้านพุทธศาสนา และศิลปะได้ต่อไป

[9] ได้แก่ ไวโรจนะ อักโษภยะ รัตนสัมภาวะ อมิตาภะ และอโมฆสิทธิ อันเป็นนามของพระพุทธเจ้าในคัมภีร์ฝ่ายมหายาน (พัสวีสิริ 2558, 24-31), จิตรกรรมดังกล่าวปรากฏอย่างเฉพาะเจาะจงเพียงแห่งเดียว ผู้วิจัยยังไม่สามารถหาความสัมพันธ์ของพุทธศาสนามหายานที่มีต่อระบบความคิดของพุทธศาสนาธรรมยุติในจิตรกรรมดังกล่าวได้ในขณะนี้ แต่อาจให้ข้อสังเกตเบื้องต้นได้ว่าพุทธศาสนาธรรมยุติกนิกายที่มี “แนวคิดหลัก” อยู่บนพื้นฐานของพุทธศาสนานิกายเถรวาทอาจมีแนวคิดของฝ่ายมหายานแฝงอยู่ได้หรือไม่ ความน่าสนใจอาจอยู่ที่การให้ความสำคัญกับนิกายมหายานในลักษณะเช่นนั้นจะแตกต่างจากแนวคิดของนิกายมหายานที่พบแฝงอยู่ทั่วไปในสังคมไทยก่อนหน้านี้อย่างไรบ้างซึ่งควรเป็นประเด็นศึกษาต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. *ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาไทยในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*. กรุงเทพฯ: มหาเถรสมาคม, 2547ก.

_____. *ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาบาลีในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*. กรุงเทพฯ: มหาเถรสมาคม, 2547ข.

_____. *พระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2521.

ชาวสยามและลาวในสายตามิชชันนารีชาวอเมริกัน. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2557.

ทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค), เจ้าพระยา. *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ฉบับหอสมุดแห่งชาติ รัชกาลที่ 3-4*. พระนคร: คลังวิทยา, 2506.

_____. *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 โดยเจ้าพระยาทิพากรวงศ์*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2548.

_____. *แสดงกิจจานุกิจ*. พระนคร: คุรุสภา, 2513.

ธัชชัย ยอดพิชัย. “หอพระไตรปิฎกวัดบวรนิเวศวิหารวิหาร: อาคารเล็กๆ แต่มีจิตรกรรมประวัติคณะธรรมยุตสมัยรัชกาลที่ 3.” *ศิลปวัฒนธรรม* 32, ฉ.4 (กุมภาพันธ์ 2555): 120 - 133.

น. ณ ปากน้ำ (นามแฝงของประยูร อุลุชาฎะ). “ขรัวอินโข่ง.” *เมืองโบราณ* 3, ฉ.4 (กรกฎาคม-กันยายน 2520): 4-9.

นั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. *ประชุมหมายรับสั่งภาค 4 ตอนที่ 1 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จ.ศ. 1186-1203*. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทยและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี, 2537.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, และดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. *สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 22*. พระนคร: คุรุสภา, 2504.

นิยะดา เหล่าสุนทร. *ภูมิปัญญาของคนไทย: ศึกษาจากกฎหมายตราสามดวงและจิตรกรรมฝาผนัง*. กรุงเทพฯ: ทุนส่งเสริมกลุ่มวิจัย เมธีวิจัยอาวุโส สกว., 2540.

เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว. “พระราชประสงค์ในการสร้างงานศิลปกรรมของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.” รายงานการวิจัย, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต, 2557.

บรัดเลย์, วิลเลียม แอล. *สยามแต่ปางก่อน: 35 ปีในบางกอกของหมอบรัดเลย์*. แปลโดย ศรีเทพ กุสุมาณ อยุธยาและศรีลักษณ์ สง่าเมือง. กรุงเทพฯ: มติชน, 2547.

เบาริง, เซอร์ จอห์น. *ราชอาณาจักรและราษฎรสยาม 1*. แปลโดย อนันต์ ศรีอุดม. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จฯ กรมพระ. *ปฐมสมโพธิกถา*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2539.

ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2517.

ปวเรศวริยาลงกรณ์, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยา. *พระราชประวัติและพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเจ้าเกล้าเจ้าอยู่หัว*. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2505.

พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์. “จิตรกรรมฝาผนัง: พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เรื่องจริยวัตรสงฆ์.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์. “ภาพพระพุทธเจ้ามหายานในวัดธรรมยุตที่วัดปทุมวนาราม.” *ศิลปวัฒนธรรม* 36, ฉ.4 (มีนาคม 2558): 24-31.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป. อ. ปยุตฺโต). *พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2557ก.

_____. *พุทธธรรมฉบับปรับขยาย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2557ข.

พิชญา สุ่มจินดา. *ถอดรหัสพระจอมเกล้า*. กรุงเทพฯ: มติชน, 2557.

พิริยะ ไกรฤกษ์. *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2544.

พุทธทาสภิกขุ. *ปริศนาธรรมไทย*. พระนคร: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2511.

พระไพศาล วิสาโล. *พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้มและทางออกจากวิกฤต.* กรุงเทพฯ: มูลนิธิสดศรี-สฤษดิ์วงศ์, 2546.

พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย (45 เล่ม). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539.

มหามกุฏราชวิทยาลัย. *พระสูตรและอรรถกถาแปล (91 เล่ม).* กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2526.

ราชบัณฑิตยสถาน. “ไขปัญหาภาษาไทย.” *จดหมายข่าวราชบัณฑิตยสถาน* 21, ฉ.243 (สิงหาคม 2554): 8.

ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน. 2556.

วรรณิภา ณ สงขลา. “จิตรกรรมฝาผนังบันทึกเรื่องการสังคายนาพระไตรปิฎกที่วัดมหาพฤฒาราม.” *ศิลปากร* 31, ฉ.1 (กรกฎาคม-สิงหาคม 2530): 45-54.

วัดปทุมวนารามราชวรวิหาร. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

วิยะดา ทองมิตร. *จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง*. กรุงเทพฯ: ศูนย์ส่งเสริมและค้นคว้าศิลปวัฒนธรรมไทย, 2522.

วิไลรัตน์ ยังรอต, และธวัชชัย องค์วุฒิเวทย์. *ถอดรหัสภาพผนังพระจอมเกล้า-ขรัวอินโข่ง*. นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2559.

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

ศิรินทร์ ใจเที่ยง. “อดีตพุทธจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 และ 4 ในกระแสแห่งความเปลี่ยนแปลง.” *เมืองโบราณ* 27, ฉ. 2 (เมษายน-มิถุนายน 2544): 78-81.

ศรีสุพร ช่วงสกุล. “ความเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์: ศึกษากรณีธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368-พ.ศ. 2464).” วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2529.

ส. ศิวรักษ์ (นามแฝงของสุลักษณ์ ศิวรักษ์). *พุทธกับไสยในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนา, 2538.

สมพงษ์ ทิมแจ่มใส. *วัดมหาพฤฒาราม*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2526.

สมศักดิ์ แตงพันธ์. *การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศวิหาร ราชวรวิหาร*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2551.

สาลิน วิรบุตร. “ดาราศาสตร์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.” ใน *เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบิดาแห่งวิทยาศาสตร์ไทย*. บรรณาธิการโดย กุลทรัพย์ แม่นกิจและคณะ. กรุงเทพฯ: มูลนิธิวิทยาศาสตร์, 2541.

สายชล สัตยานุรักษ์. *พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. 2325-2352)*. กรุงเทพฯ: มติชน, 2546.

สุธา ลีนะวัต. *การศึกษาสัญลักษณ์ในจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมของนิกายธรรมยุต*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะไกรฤกษ์, 2555.

สุรชัย จงจิตงาม. “การศึกษาแนวคิดเรื่องจักรวาลวิทยาในจิตรกรรมฝาผนังวัดบรมนิวาส.” สารนิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, วิชาสัมมนาพุทธศาสนากับวิทยาการสมัยใหม่ มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2558.

_____. “แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาปรัชญา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548.

สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, ม.ล. *วัดราชสิทธาราม*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2525.

สันติ เล็กสุขุม. *จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3: ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. *สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.

หอสมุดแห่งชาติ. เอกสารหมวดจดหมายเหตุรัชกาลที่ 4 เลขที่ 357 เรื่อง พระราชบรมราชโองการ เรื่องให้ถามหมอบรัดเลว่าธรรมเนียมอเมริกาที่เรียกว่าสิวิไลยเชด ฯลฯ. (ม.ป.ป).

อัญชลี สินธุสอน. “ปริศนาธรรมพบใหม่” สมัยรัชกาลที่ 4 วัดมหาสมณาราม เพชรบุรี.” *เมืองโบราณ* 37, ฉ. 2 (เมษายน-มิถุนายน 2554): 96-110.

อิสรา อุปถัมภ์. “จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม: การวิเคราะห์จากมุมมองใหม่.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

Herschel, John F.W. *Outline of Astronomy*. London: Longman, Green, Longman, and Roberts, 1859.

Titus, Harold H. *Living Issues in Philosophy*. Belmont: Wadsworth, 1995.

Ward, Hon. *Telescope teachings.* London: Groombridge and Sons, and Patemonster Row, 1859.

บทความนี้สำเร็จได้ด้วยการให้คำปรึกษา และรับเป็นกรรมการสอบของพระครูสุนทรสังฆพินิต, ดร. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พูนชัย ปันธิยะ รองศาสตราจารย์ ดร.ปรุตม์ บุญศรีตัน และอาจารย์ ดร.ประมวล เพ็งจันทร์ กราบนมัสการขอบพระคุณเจ้าอาวาสวัดทุกแห่งที่ทำการศึกษาได้ให้ความอนุเคราะห์ในการถ่ายภาพจิตรกรรมอย่างดียิ่ง และศาสตราจารย์เกียรติคุณ หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ สำหรับทัศนะบางประการด้านศิลปกรรม อย่างไรก็ตาม ความบกพร่องของบทความนี้เป็นความรับผิดชอบของผู้เขียนแต่เพียงผู้เดียว