เทคนิคงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ภายในพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม[1]

received 23 JUL 2019 **revised** 21 FEB 2020 **accepted** 1 MAY 2020

กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์
นักศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (อาจารย์ที่ปรึกษา)
ศาสตราจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทคัดย่อ

พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม สร้างขึ้นโดยพระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 3 ภายในมีงานจิตรกรรมฝาผนังอันโดดเด่นทั้งในประเด็นการเลือกเรื่องราวและเทคนิคการเขียน โดยเฉพาะเรื่องที่เขียน ได้แก่ เรื่องมโหสถชาดก และเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ ทั้งสองเรื่องนี้ ได้มีการนำเสนอในรูปแบบใหม่ (แทนการเขียนภาพพุทธประวัติ ทศชาติ ไตรภูมิโลกสัณฐาน และภาพเทพชุมนุม) จากการศึกษาด้านเทคนิคการเขียนพบว่าช่างใช้เทคนิคที่สืบทอดมาจากงานช่างตามแบบแผนประเพณีในอดีต เช่น เทคนิคการดำเนินเรื่อง มโหสถชาดกที่ใช้สถานที่เป็นหลักในการวางตำแหน่งเรื่องราว การเขียนสัดส่วนองค์ประกอบภาพบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างที่อยู่ใกล้สายตาจะมีขนาดเล็กกว่าภาพบนผนังเหนือกรอบช่องหน้าต่างที่อยู่ไกลสายตาด้วยเหตุที่มีการคำนึงเรื่องมุมมองความใกล้ - ไกลและการรับรู้เรื่องราวเป็นสำคัญ ทั้งสองเทคนิคนี้ปรากฏมาแล้วในวัดที่สร้างขึ้นก่อนรัชกาลที่ 3 แต่ถึงกระนั้นช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบบางประการให้เหมาะสมกับเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอด้วย สำหรับเทคนิคที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น การเขียนภาพเล่าเรื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้งสี่ด้านแบบต่อเนื่องเต็มพื้นที่ การเน้นภาพทิวทัศน์ทั้งภาพธรรมชาติและสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ การใช้เทคนิคใหม่เพิ่มเติมเข้ามานี้อาจเกิดจากการรับแรงบันดาลในทางศิลปะจากภายนอกเข้ามา โดยเฉพาะศิลปะจีน ประกอบกับพระอุโบสถเป็นอาคารขนาดใหญ่ ส่งผลให้การแสดงออกมีการปรับเปลี่ยนจนเกิดเป็นงานช่างอย่างใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 3 ขึ้น

คำสำคัญ: จิตรกรรมฝาผนัง, รัชกาลที่ 3, วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, มโหสถชาดก, พระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร “ความหลากหลายของเรื่องราวและการแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3” ซึ่งได้รับทุนสนับสนุนการศึกษาจากทุนโครงการปริญญาเอกกาญจนาภิเษก (คปก.) รุ่นที่ 18

Techniques in the Reign of King Rama III on the Murals inside the Ordination Hall of Wat Phra Chetuphon

Kawit Tangcharatwong
Ph.D. candidate at Department of Art History,
Faculty of Archaeology,
Silpakorn University

Dr. Sakchai Saisingha (Advisor)
Professor of Department of Art History,
Faculty of Archaeology,
Silpakorn University

Abstract

The ordination hall of Wat Phra Chetuphon was constructed in accordance to the intention of King Rama III. Its murals are interesting in the aspect of themes and techniques. The murals show the themes that had never been painted before, such as Mahosot Jataka and 41 disciples (these themes replace the traditional themes, namely the Lord Buddha's life, the last ten previous lives, Buddhist cosmology and the assembly of deities). From the research, it is found that the artisans inherited some techniques from the ancient tradition. For example, in the painting of Mahosot Jataka, the position of each scene was arranged by considering the place in which that scene took place. Another example is that the details on the lower walls are smaller than those of the upper walls: this shows the consideration of artisans towards the distance between the walls and watchers, as well as the importance of each scene. The two aforementioned techniques were used before the reign of King Rama III. However, the artisans of King Rama III created some new techniques. For instances, the scenes were painted continually on the four upper walls; the artisans gave importance on sceneries and architectures. Those new techniques were probably related to the inspirations from the foreign art, especially Chinese art, and to the huge size of the building.

Keywords: Mural, King Rama III, Wat Phra Chetuphon, Mahosot Jataka, 41 disciples

บทนำ

ภาพที่ 1 พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
(© Kawit Tangcharatwong 12/03/2019)

พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (ภาพที่ 1) ได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 3 จิตรกรรมฝาผนังภายในแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ และผนังเหนือช่องหน้าต่างขึ้นไปเขียนเรื่องมโหสถชาดก ประกอบกับตัวอาคาร พระอุโบสถเป็นอาคารขนาดใหญ่กว่าพระอุโบสถโดยทั่วไป จึงย่อมส่งผลต่อการออกแบบงานจิตรกรรมฝาผนังให้เกิดการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย เห็นได้จากช่างได้เลือกใช้เทคนิคการเขียนแบบในอดีตมาผสมผสานกับเทคนิคและแรงบันดาลใจใหม่ที่เข้ามา จนทำให้เกิดเป็นรูปแบบงานเฉพาะของงานช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 เอง

1. ประวัติการสร้างพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นวัดที่ปรากฏการสร้างมาแล้วตั้งแต่ในสมัยอยุธยา โดยแต่เดิมมีชื่อว่า วัดโพธาราม หรือ วัดโพธิ์ ตั้งอยู่ทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยา ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงย้ายศูนย์กลางการปกครองรวมทั้งพระบรมมหาราชวังจากฝั่งธนบุรีหรือทางฝั่งตะวันตกของแม่น้ำเจ้าพระยามาอยู่ทางฝั่งพระนครหรือฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งพื้นที่พระบรมมหาราชวังใหม่นั้น ทางทิศใต้มีพื้นที่ติดกับวัดโพธาราม พระองค์จึงทรงบูรณปฏิสังขรณ์ทั้งพระอาราม เพราะชำรุดเสียหายมาก (Tipakonwong 1988, 81) และให้ชื่อว่า “วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาวาศ” จนเมื่อในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้โปรดเกล้าฯ ให้เปลี่ยนท้ายนามวัดเป็น “วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม” (Pakdeekham 2009, 11 - 12)

ในปี พ.ศ. 2374 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามครั้งใหญ่ ทั้งนี้ มีการกล่าวถึงสาเหตุการบูรณปฏิสังขรณ์ครั้งนี้ไว้ในโคลงดั้นสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งทรงนิพนธ์โดยสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิต-ชิโนรส เมื่อปี พ.ศ. 2388 พระนิพนธ์ดังกล่าวระบุว่าใน พ.ศ. 2374 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินไปทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดพระเชตุพนฯ ทรงเห็นว่าวัดชำรุดทรุดโทรมปรักหักพังเป็นอันมาก จึงมีพระบรมราชโองการให้บูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ ใหม่ทั้งอาราม พร้อมทั้งให้จารึกสรรพวิชาไว้อีกด้วย (Monks of Wat Phra Chetuphon 2001, 57 - 73)

สำหรับการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถนั้น พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้ขยายพระอุโบสถให้ใหญ่ขึ้น ดังที่เห็นในปัจจุบัน การดำเนินการดังกล่าวคงเริ่มขึ้นในปี พ.ศ. 2378 ตามที่ปรากฏในประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ ว่า

“ถึงวันพฤหัสบดี เดือน 5 ขึ้น 11 ค่ำ ปีมะเมีย พ.ศ. 2378 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พร้อมด้วยพระบรมวงศานุวงศ์เข้าทูลละอองธุลีพระบาทเสด็จพระราชดำเนินไปทรงวางอิฐ ทอง นาก เงิน 3 แผ่น เป็นพระฤกษ์การก่อรากพระอุโบสถ เสร็จแล้วเจ้าพระพนักงานจึงจัดการสร้างต่อไป” (Monks of Wat Phra Chetuphon 2001, 58)

ในประชุมจารึกวัดพระเชตุพนยังทำให้เราทราบว่า กรมหมื่นอมเรนทรบดินทร เป็นผู้กำกับการสร้างพระอุโบสถ (Monks of Wat Phra Chetuphon 2001, 70) และกรมหมื่นนุชิตชิโนรส เป็นผู้ดูแลจารึกประกอบพระอุโบสถ (Monks of Wat Phra Chetuphon 2001, 73)

นอกจากนี้ ที่จารึกผนังด้านหน้าพระอุโบสถซึ่งได้จารึกโคลงบอกด้านการปฏิสังขรณ์ มีข้อความที่ทำให้ทราบนามของช่างผู้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเอาไว้ด้วย คือ หลวงชาญภูเบศ (หลวงราชภูเบศ) ดังความว่า

หลวงชาญภูเบศได้ กำกับ เขียนเอย
อีกชิดภูบาลสรัพ เสรจ์รู้
รายงานทุกด้านจับ แล้วและ ยังฤๅ
เบดเสรจ์จ่ายงผู้ หนึ่งได้ตรวจตราฯ

(Monks of Wat Phra Chetuphon 2001, 356)

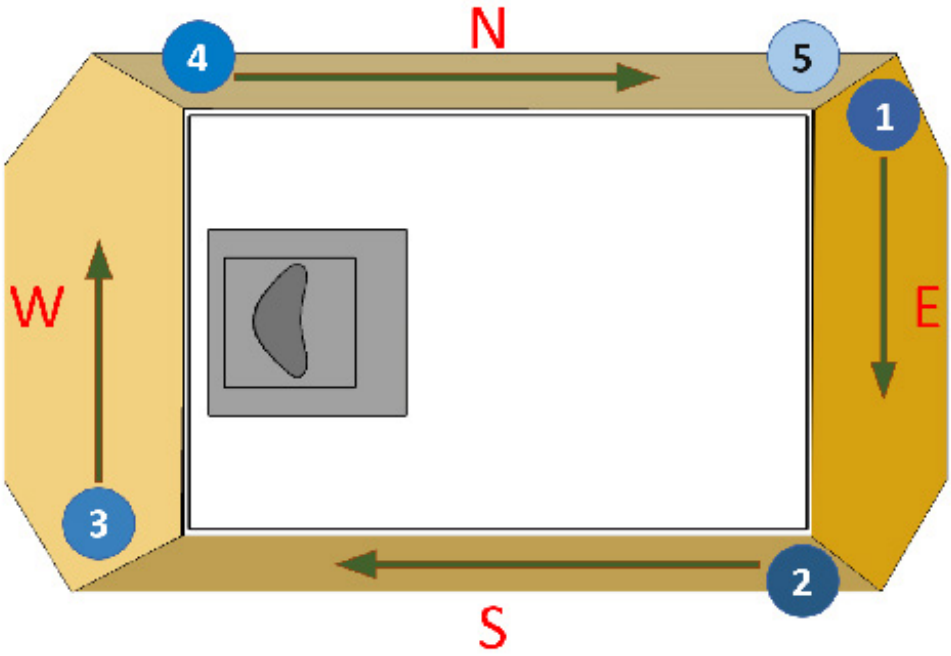
2. เทคนิคการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง

จากการศึกษาพบว่า เทคนิคการเขียนภาพภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ มีทั้งแบบที่สืบเนื่องมาจากงานประเพณีเดิม เช่น สัดส่วนของภาพบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างที่แตกต่างกับภาพบนผนังเหนือกรอบหน้าต่าง และรูปแบบที่พัฒนาปรับเปลี่ยนจนเกิดเป็นเทคนิคในสมัยรัชกาลที่ 3 เอง เช่น การเขียนภาพเล่าเรื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้งสี่ด้านแบบต่อเนื่องเต็มพื้นที่ โดยมีการเน้นภาพทิวทัศน์ ธรรมชาติให้มากขึ้น ช่วยให้ช่างสามารถเขียนภาพต่อเนื่องจนเหมือนเป็นภาพผืนเดียวกันได้ เทคนิคดังกล่าวพบได้ตามวัดสำคัญที่ได้รับการสร้างหรือซ่อมแซมใหม่ในช่วงเวลาเดียวกับการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เช่น วัดกัลยาณมิตร วัดสุทัศนเทพวราราม วัดนางนอง เป็นต้น อีกทั้งมีการใช้เทคนิคในการดำเนินเรื่องโดยยึดสถานที่เป็นสำคัญ เหตุการณ์หลายเหตุการณ์จึงมาอยู่ในพื้นที่เดียวกันได้ เพราะไม่มีการเขียนภาพให้แต่ละตอนอยู่ภายในกรอบแล้ว ช่างจึงมีอิสระในการจัดวางตำแหน่งเรื่องได้มากขึ้น

2.1 เทคนิคในการดำเนินเรื่องมโหสถชาดก

เรื่องมโหสถชาดกบนผนังเหนือกรอบประตู - หน้าต่างทั้งสี่ด้าน เขียนตั้งแต่ต้นเรื่องจนกระทั่งจบอย่างละเอียด ทำให้การนำเสนอเรื่องราวแตกต่างกับการนำเสนอภาพมโหสถชาดกในอดีต ที่มักเขียนเฉพาะตอนมโหสถใช้อุบายหลอกกดไหล่เกวัฏพราหมณ์ จนทำให้ฝ่ายเกวัฏพราหมณ์พ่ายแพ้กลับไป และอยู่บนผนังระหว่างช่องหน้าต่างเพียงช่องเดียวหรือเขียนร่วมกับชาดกตอนอื่นเท่านั้น

การเล่าเรื่องเริ่มจากผนังด้านทิศตะวันออกแล้วเวียนตามเข็มนาฬิกาไปทางผนังด้านทิศใต้ ผนังด้านทิศตะวันตก และมาจบที่ผนังด้านทิศเหนือ (ภาพที่ 2) โดยการเรียงลำดับเรื่องราวบนผนังทั้งสี่ด้านมีการแบ่งออกเป็น 4 ช่วงเวลาและตามเหตุการณ์สำคัญของเรื่อง โดยเริ่มเรื่องจาก



ภาพที่ 2 ภาพแสดงวิธีการเล่าเรื่องมโหสถ ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ
(© Kawit Tangcharatwong 11/02/2020)

1. ผนังด้านทิศตะวันออก เป็นจุดเริ่มต้นเรื่องและชีวิตวัยเด็กของมโหสถ (เริ่มตั้งแต่ตอนที่ท้าวสักกเทวราชเสด็จลงมาบนโลกมนุษย์ พระมหาสัตว์จุติจากดาวดึงส์ลงมาที่ครรภ์ของนางสุมนาเทวี ภรรยาของเศรษฐีชื่อ สิริวัฒกะ มีท้าวสักกเทวราชวางแท่งโอสถแท่งหนึ่งที่หัตถ์พระมหาสัตว์ และเขียนภาพชีวิตในวัยเด็กของมหาสัตว์)

2. ผนังด้านทิศใต้เป็นชีวิตหลังจากที่มโหสถได้เข้ามาอาศัยเป็นบัณฑิตอยู่ภายในวังของพระเจ้าวิเทหราช มีฉากที่สำคัญ เช่น บัณฑิตทั้งสี่ร่วมกันคิดใส่ร้ายพระมโหสถ โดยแอบขโมยสิ่งของของพระราชาใส่ในภาชนะธรรมดาต่าง ๆ ให้นางทาสีนำไปให้นางอมรเทวีที่บ้าน ต่อมาสี่บัณฑิตก็แอบมาเกี้ยวนางอมรเทวี นางจึงขุดหลุมเทอุจจาระลงไปแล้วปิดกระดานไว้ ล่อให้บัณฑิตทั้งสี่ตกลงไป แล้วจึงนำทั้งสี่โกนผม นำผูกเชือกเข้าวังไปทูลความจริงทั้งหมดให้พระราชาทรงทราบ

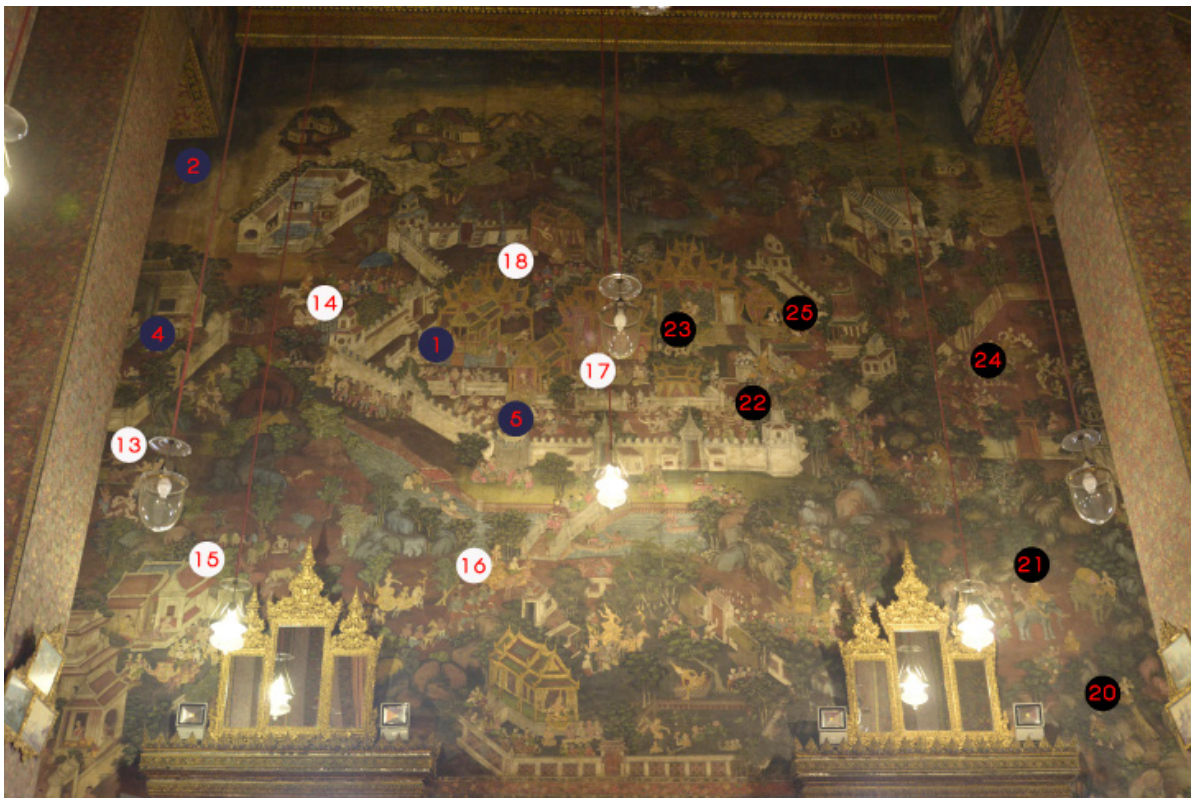
3. ผนังด้านทิศตะวันตก (ผนังสกัดหลัง) เป็นฉากการทำสงครามระหว่างเมืองมิถิลากับเกวัฏพราหมณ์ที่ยุยงให้พระเจ้าจุลนีพร้อมกับกษัตริย์ 101 เมือง เข้าทำสงคราม

4. ผนังด้านทิศเหนือ ซึ่งเป็นผนังด้านสุดท้าย เขียนตอนการทำสงครามและการแก้ปัญหาระหว่างมโหสถกับพระเจ้าจุลนี จนกระทั่งถึงฉากตอนมโหสถพบกับเภรี วิธีการเล่าเรื่องราว นอกจากจะมีการดำเนินเรื่องจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งของผนังแล้ว ยังพบการดำเนินเรื่องอีกรูปแบบหนึ่ง คือ การย้อนกลับมายังสถานที่เดิมด้วย เห็นได้จากตัวอย่างบนผนังสกัดหน้า ด้านทิศตะวันออก มีสถานที่สำคัญอยู่ 2 แห่ง คือ บ้านของมโหสถที่อยู่ทางฝั่งทิศเหนือ และพระราชวังขนาดใหญ่ของพระเจ้าวิเทหราชที่อยู่บริเวณกลางผนัง แม้ว่าเรื่องจะดำเนินผ่านสถานที่ทั้งสองไปแล้วแต่เมื่อเนื้อเรื่องกลับมากล่าวถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ณ สถานที่นี้อีกครั้ง ช่างยังคงกลับไปใช้

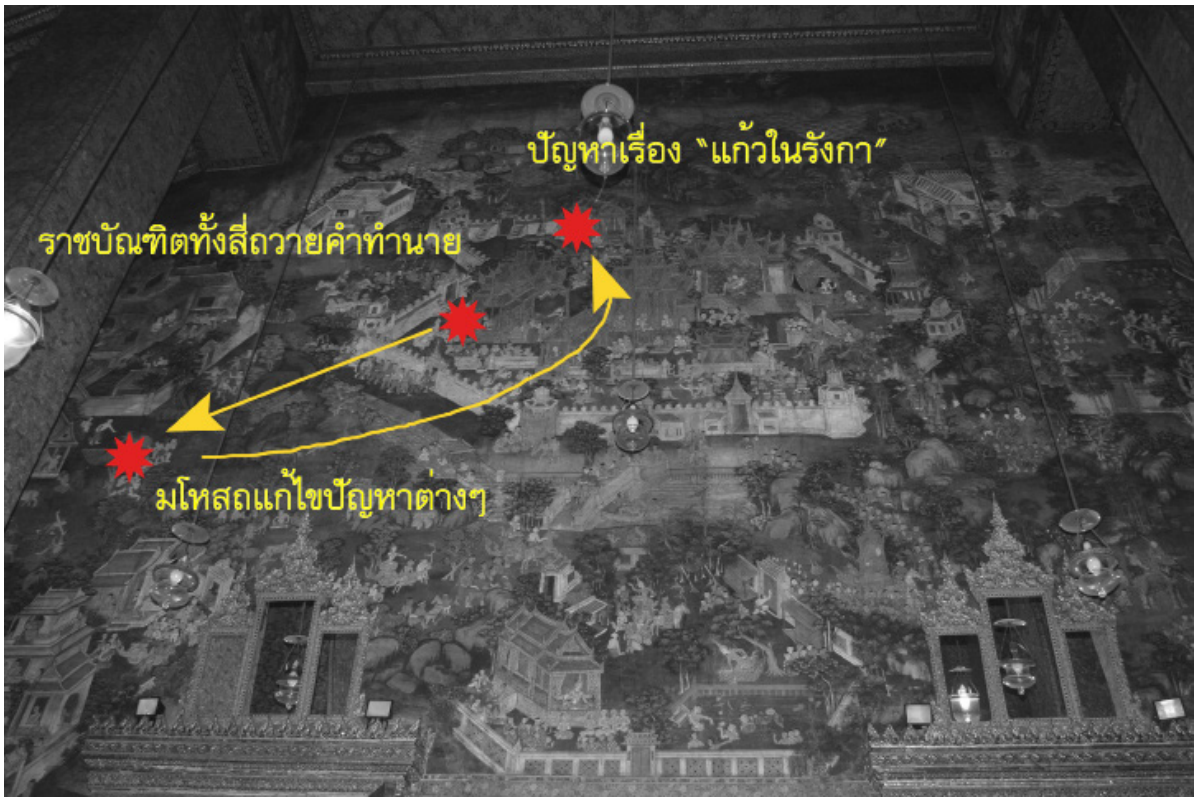
พื้นที่บริเวณเดิม ไม่ได้โยกย้ายหรือเปลี่ยนตำแหน่งใหม่ให้ไกลออกไป (ภาพที่ 3) จากภาพได้แสดงให้เห็นถึงการลำดับเรื่องราวเฉพาะที่เกิดขึ้นบนผนังด้านนี้ ซึ่งเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องกัน และถึงแม้การวางตำแหน่งเรื่องจะดูวกไปวนมาแต่ก็มีระบบอยู่ จากการดำเนินเรื่องภายในพระราชวังมีการแบ่งเหตุการณ์ที่เป็นช่วงต้นอยู่ทางด้านซ้ายซึ่งใกล้กับตำแหน่งเริ่มต้นเรื่อง ส่วนซีกด้านขวาของพระราชวังเป็นเหตุการณ์ในช่วงท้ายก่อนจะดำเนินต่อไปที่ผนังแปด้านทิศใต้

ตัวอย่างการวางลำดับเรื่องดังกล่าว เช่น หลังจากราชบัณฑิตทั้งสี่ถวายคำทำนายว่า ในมิถิลาจะมีผู้มีบุญญาธิการมากำเนิดซึ่งเหตุการณ์นี้เกิดขึ้นในพระราชวังของพระเจ้าวิเทหราช (ตำแหน่งหมายเลข 1) เนื้อเรื่องต่อมากล่าวถึงการแก้ปัญหาต่าง ๆ ของมโหสถ จนเมื่อมโหสถได้มีโอกาสเดินทางไปแก้ปัญหาในพระราชวัง (ตำแหน่งหมายเลข 18) เช่น ปัญหาเรื่อง “แก้วในรังกา” (ภาพที่ 4) จะเห็นได้ว่าเหตุการณ์ดังกล่าวก็กลับไปใช้พื้นที่ในเขตพระราชวังอีกครั้ง เมื่อเรื่องราวดำเนินไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งถึงตอนที่พระเจ้าวิเทหราชเสด็จประพาสพระราชอุทยานได้ทอดพระเนตรเห็นนางกุมาริกาก็มีพระทัยให้ จึงให้รับนางลงมา (ตำแหน่งหมายเลข 21) หลังจากนั้นพระเจ้าวิเทหราชพานางกุมาริกาขึ้นคอช้างนำไปราชนิเวศน์ อภิเษกสถาปนาไว้ในตำแหน่งอัครมเหสี พระราชทานพระนามของพระนางว่า “อุทุมพรเทวี” (ตำแหน่งหมายเลข 22 และ 23) ก็เป็นอีกตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่าแม้เรื่องราวจะเล่าถึงเหตุการณ์ที่อยู่ภายนอกพระราชวังไปแล้ว แต่เมื่อเนื้อเรื่องมีการเดินทางกลับมาที่พระราชวัง ผู้จัดวางตำแหน่งเรื่องก็ยังใช้พื้นที่ของพระราชวังมาเล่าเรื่องราวต่ออยู่เหมือนเดิม

ดังนั้น จึงส่งผลให้การออกแบบจำเป็นต้องเขียนภาพสถานที่หนึ่งให้มีขนาดใหญ่เพื่อจะได้แบ่งออกเป็นตอน ๆ ได้ อย่างเช่น ภาพพระราชวัง ได้เขียนให้มีขนาดใหญ่ไว้กลางผนังเพื่อที่จะแบ่งเป็นสัดส่วน ให้กับเหตุการณ์ตอนต่าง ๆ ทำให้ลักษณะการอธิบายหรือลำดับเรื่องราวเหมาะสำหรับผู้ที่รู้เรื่องราวมาก่อนและจะต้องมีความเข้าใจเรื่องราวอย่างละเอียดเป็นอย่างดีจึงจะสามารถดูเรื่องราวทั้งหมดได้ตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งอาจส่งผลต่อการรับรู้ของบุคคลทั่วไปที่ไม่รู้เรื่องราวมาก่อนทำให้เข้าใจเนื้อหาได้ยาก ดังนั้น ผู้ที่จะสามารถเข้าใจเรื่องราวบนผนังได้ จึงต้องเป็นบุคคลที่เคยได้ร่ำเรียนวรรณกรรรมในพระพุทธศาสนามาก่อนหรืออาจจะเคยรับรู้เรื่องราวมโหสถชาดกมาพอสมควร แต่ถึงกระนั้นการจัดวางองค์ประกอบภาพดังกล่าวถือเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสามารถของช่างผู้ออกแบบได้เป็นอย่างดี โดยการยึดตัวสถานที่เป็นตัวกำหนดภาพทำให้ไม่จำเป็นต้องเขียนสถานที่นั้น ๆ ซ้ำไปเรื่อย ๆ ซึ่งอาจจะสร้างความสับสนต่อการชมภาพได้มากกว่าเดิม



ภาพที่ 3 ภาพแสดงวิธีการเล่าเรื่องมโหสถบนผนังด้านสกัดหน้า ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ
(© Kawit Tangcharatwong 01/03/2019)



ภาพที่ 4 ภาพแสดงวิธีการเล่าเรื่องมโหสถบนผนังด้านสกัดหน้า ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ
(© Kawit Tangcharatwong 11/02/2020)

เทคนิควิธีที่ยึดตัวสถานที่เป็นหลักเช่นนี้ พบมาก่อนแล้วในกลุ่มภาพพุทธประวัติ ดังเช่น พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม กรุงเทพฯ มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 23 - 24 ที่เขียนภาพพุทธประวัติตอนเจ้าชายสิทธัตถะทรงเสด็จออกจากปราสาท ทอดพระเนตรพระนางพิมพาและราหุล ต่อมาเป็นภาพนายฉันนะเตรียมผูกม้ากัณฐกะ และเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ (ภาพที่ 5) แต่อย่างไรก็ตาม พระอุโบสถวัดราชสิทธารามก็เป็นเพียงภาพที่อยู่ระหว่างกรอบหน้าต่าง พื้นที่ในการเขียนจึงมีไม่มากนักประกอบกับเนื้อเรื่องในพุทธประวัติก็มักเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่อง ไม่ได้มีการข้ามช่วงเวลา แตกต่างกับพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ที่พื้นที่ในการเขียนกว้างมากและช่างได้จัดวางโครงเรื่องให้ใช้สถานที่เดียวกันไปเรื่อย ๆ แม้ว่าจะต่างช่วงเวลากันหลายปีก็ตาม เช่น ภาพภายในพระราชวังของพระเจ้าวิเทหราช มีตั้งแต่ตอนพระเจ้าวิเทหราชทรงพระสุบิน เทพบุตรอีกพันหนึ่งจุติจากดาวดึงส์พิภพ จนมาถึงตอนปัญหาเรื่องสิริกาลกิณี กล่าวคือ มีเหตุการณ์ตั้งแต่มโหสถยังไม่เกิดจนกระทั่งโตเป็นเด็กมาช่วยพระเจ้าวิเทหราชแก้ไขปัญหา

ภาพที่ 5 ภาพพุทธประวัติที่แสดงถึงการใช้สถานที่เดียวกัน ภายในอุโบสถวัดราชสิทธาราม
(© Kawit Tangcharatwong 16/04/2018)

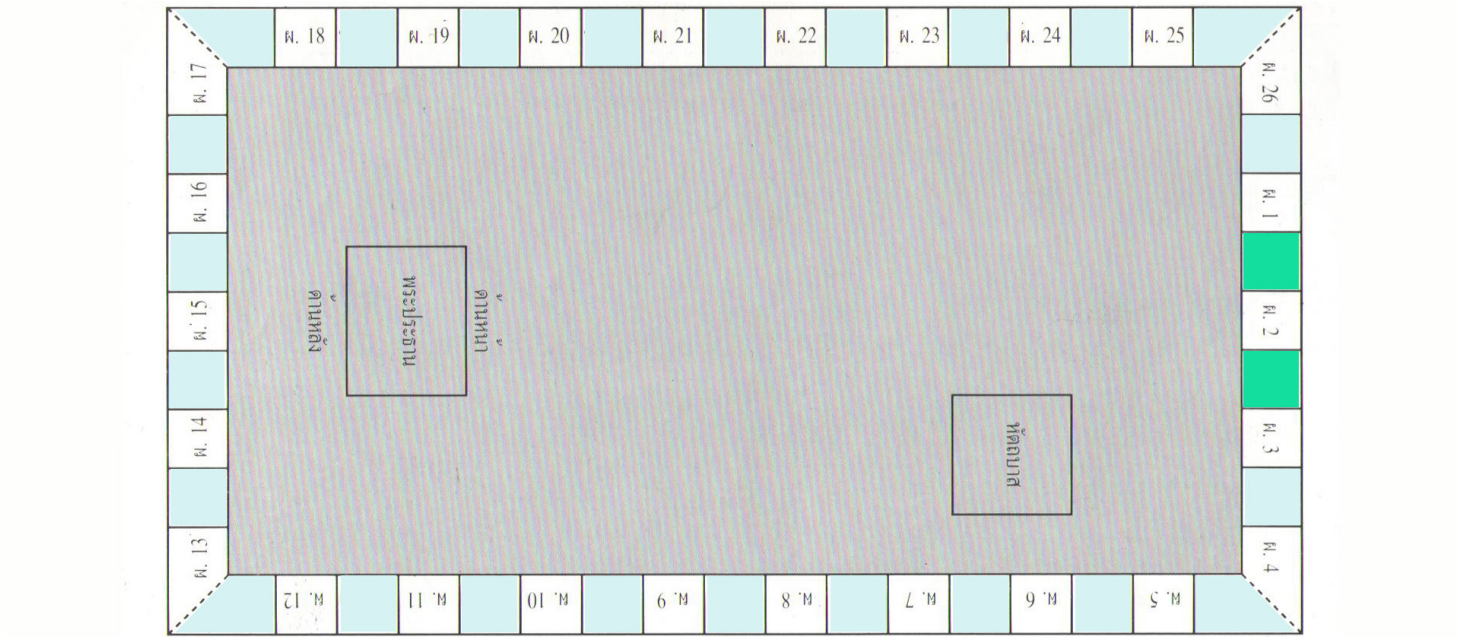
ในเวลาต่อมาภายหลังจากที่มีการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ แล้ว รัชกาลที่ 3 จึงโปรดเกล้าฯ ให้มีการสร้างวัดสุทัศนเทพวราราม ให้แล้วเสร็จ ซึ่งรวมไปถึงงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถที่เขียนเรื่องพุทธประวัติบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างด้วย จากการที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม เป็นอาคารขนาดใหญ่ มีผนังสูงมากเช่นเดียวกับพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ การจัดวางโครงสร้างจึงใช้เทคนิคเช่นเดียวกัน คือ การยึดสถานที่ในเรื่องเป็นหลัก ภายในมีเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงเวลา เช่น ภายในพระราชวังกรุงกบิลพัสดุ์ มีเหตุการณ์ตั้งแต่เจ้าชายสิทธัตถะทรงชนะเลิศการยิงธนู ต่อหน้าที่ประชุมของอำมาตย์และชาวเมืองกบิลพัสดุ์ จนกระทั่งถึงเจ้าชายสิทธัตถะทรงม้ากัณฐกะเพื่อเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ เป็นต้น

จากการพบลักษณะการยึดภาพสถานที่ในเรื่องเป็นหลักแล้วจึงนำเหตุการณ์ต่าง ๆ ไปจัดวางถึงแม้ว่าเป็นเหตุการณ์คนละช่วงเวลาทั้งพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ และพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม สิ่งหนึ่งที่ช่างคำนึงถึงคือการวางโครงเรื่องใหญ่ทั้งหมดว่าต้องการให้ผนังด้านใดเขียนเหตุกาณ์ในช่วงใด อย่างที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เห็นได้ว่ามีความต้องการให้ผนังด้านหน้าเขียนเรื่องราวชีวิตในวัยเด็กของมโหสถ จนกระทั่งพระเจ้าวิเทหราชกษัตริย์แห่งเมืองมิถิลารับมโหสถเข้าไปรับเลี้ยงเป็นราชบุตร และผนังสกัดหลัง ซึ่งมักเป็นผนังด้านที่เขียนเรื่องสำคัญก็ได้จัดวางเหตุการณ์การทำสงครามระหว่างเมืองมิถิลากับพระเจ้าจุลนีพร้อมกับกษัตริย์ 101 เมือง และตอนมโหสถออกอุบายให้เกวัฏพราหมณ์ยอมไหว้ตนในการสู้แบบธรรมยุทธ์ ทำให้พระเจ้าจุลนีพรหมทัตและพระราชาร้อยเอ็ดพ่ายแพ้หนีไปแล้ว ซึ่งถือเป็นตอนสำคัญโดยนิยมนำไปเขียนให้เป็นฉากแทนของเรื่อง จากการจัดวางโครงเรื่องหลักนี้ ผนวกกับการยึดภาพสถานที่ให้เป็นหลักในภาพ ทำให้หากบนผนังด้านนั้นมีเหตุการณ์หลายอย่างเกิดขึ้นในสถานที่เดียวกัน ก็จะถูกนำมาจัดเรียงให้อยู่ในสถานที่นั้น ๆ ทำให้ภาพบนผนังสกัดหน้าซึ่งกล่าวถึงหลายเหตุการณ์ ใช้ภาพสถานที่เดิม ๆ เขียนหลายเหตุการณ์ในแต่ละช่วงเวลามากกว่าผนังด้านอื่น ๆ

ในกรณีของพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม การวางโครงเรื่องเน้นไปที่ผนังสกัดหน้าโดยให้ความสำคัญกับเหตุการณ์ตั้งแต่ภายหลังจากพระสิทธัตถะลอยถาดทองเพื่อเสี่ยงทายจนกระทั่งกล่าวถึงเหตุการณ์ตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุข 7 สัปดาห์ ส่วนเหตุการณ์อื่น ๆ นั้น ก็จะวนไปตามผนังด้านต่าง ๆ จากลักษณะการวางโครงเรื่องเช่นนี้ประกอบกับเหตุการณ์ในพุทธประวัติ มักเกิดขึ้นคนละสถานที่ จึงทำให้ไม่ค่อยพบเห็นเทคนิคการยึดสถานที่เป็นหลัก ยกเว้นเหตุการณ์ในช่วงแรกที่เกิดขึ้นในกรุงกบิลพัสดุ์ ก็จะพบการจัดวางเหตุการณ์ต่าง ๆ มากมายไว้ภายในเมือง

ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าในงานจิตรกรรรมตั้งแต่ก่อนครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 ได้มีการใช้เทคนิควิธีที่ยึดตัวสถานที่เป็นหลักปรากฏมาแล้ว และเมื่อมาถึงสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นช่วงเวลาที่นิยมการสร้างอาคารขนาดใหญ่และเพดานสูง ก็ยังคงนำเทคนิคดังกล่าวมาปรับใช้ให้เข้ากับอาคารและเรื่องราวที่นำมาเขียนอยู่ และถึงแม้พื้นที่ผนังจะกว้างมากขึ้น การที่ยังคงยึดสถานที่เป็นตัวกำหนดตำแหน่งเหตุการณ์เป็นหลักแทนที่จะกระจายเหตุการณ์ไปอยู่ในส่วนต่าง ๆ ของผนัง คงเป็นเพราะหากเขียนสถานที่เดียวกันในหลายตำแหน่งอาจทำให้เข้าใจเนื้อเรื่องได้ยากลำบากขึ้น

2.2 การเลือกเรื่องราวและสัดส่วนองค์ประกอบภาพ



ภาพที่ 6 แผนผังพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ
(source: Uroochadha 1994, pic. 170)

พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เป็นอาคารที่มีขนาดใหญ่กว่าพระอุโบสถทั่วไปในอดีต มีผนังระหว่างช่องหน้าต่างมากถึง 26 ห้องภาพ (ภาพที่ 6) และผนังแต่ละช่องมีความกว้างมาก จากลักษณะดังกล่าวน่าจะส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเรื่องราวและเทคนิคในการนำเสนอเรื่อง (Saisingha 2018, Interview) เนื่องจากเป็นอาคารขนาดใหญ่ทำให้มีพื้นที่ในการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังมากตามไปด้วย

แต่เดิมนั้นพระอุโบสถโดยทั่วไป ผนังระหว่างกรอบหน้าต่างมักเขียนเรื่องพุทธประวัติหรือทศชาติ ส่วนผนังเหนือกรอบประตู - หน้าต่างเขียนภาพคนละอย่างกัน บนผนังสกัดหน้าเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ผนังสกัดหลังเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน หรืออาจจะเขียนแทนด้วยภาพพระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาและภาพเสด็จลงมาจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับเขาพระสุเมรุและเจดีย์จุฬามณีที่ตั้งอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เป็นสัญลักษณ์แทนการเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐานบนผนังสกัดหลัง เขียนภาพเทพชุมนุมบนผนังแปในส่วนผนังเหนือกรอบหน้าต่างขึ้นไปซึ่งเป็นภาพที่แสดงเหตุการณ์ต่อเนื่องภายหลังการตรัสรู้ของพระพุทธองค์ (Leksukhum 2014, 104) จึงเป็นเรื่องราวที่สัมพันธ์กับภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ

จนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 3 เกิดการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งเรื่องราวต่าง ๆ บนผนังแบบใหม่ตามวัดสำคัญที่สร้างหรือซ่อมแซมในช่วงเวลานี้ เช่น พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตรเขียนภาพพุทธประวัติแบบต่อเนื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน โดยเปลี่ยนภาพผนังสกัดหน้าเป็นภาพตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุของพระพุทธเจ้าแทนภาพตอนมารผจญ พระอุโบสถวัดเครือวัลย์เขียนภาพชาดก 550 ชาติ อยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยม

บนผนังทั้งสี่ด้าน พระวิหารวัดสุทัศนเทพวรารามเขียนภาพประวัติพระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์ บนผนังทั้งในส่วนผนังระหว่างกรอบหน้าต่างและผนังเหนือกรอบหน้าต่าง และนำภาพไตรภูมิโลกสัณฐานไปเขียนบนเสาต่าง ๆ ภายในอาคาร พระอุโบสถวัดนางนองเขียนภาพพุทธประวัติตอนชมพูบดีในตำแหน่งผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน ส่วนผนังระหว่างกรอบหน้าต่างเขียนภาพกำมะลอเรื่องสามก๊ก

การเขียนเรื่องราวที่หลากหลายบนผนังภายในพระอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ 3 อาจเกิดขึ้นจากแนวคิดที่เริ่มเปลี่ยนแปลงไปในสมัยที่รัชกาลที่ 3 ยังทรงเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ พระองค์ทรงบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดราชโอรสารามขึ้นมาใหม่ จิตรกรรมภายในเขียนภาพเครื่องเรือน เครื่องตั้ง ซึ่งเป็นลายมงคลเต็มผนังทั้งสี่ด้าน รูปแบบการเขียนภาพเครื่องตั้งเต็มผนังอาคารถึงแม้จะไม่พบในศิลปะจีน แต่การประดับลวดลายดังกล่าวย่อมแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับงานศิลปกรรมแบบจีน เพราะในช่วงต้นรัตนโกสินทร์มีการนำสินค้าประเภทนี้มาจากประเทศจีนด้วย ประกอบกับความนิยมในศิลปะจีนของกลุ่มชนชั้นนำในช่วงเวลานั้น ทำให้เกิดการเขียนงานจิตรกรรมรูปแบบใหม่ขึ้นมา (Chaiyapotpanit 2004, 23, 84) จากการสร้างสรรค์รูปแบบงานอย่างใหม่นี้เองจึงน่าจะเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงเรื่องราวบนผนังพระอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ 3 ตามวัดต่าง ๆ ดังที่กล่าวไว้

พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ก็เป็นหนึ่งในอาคารที่ไม่ได้เขียนเรื่องตามแบบประเพณี โดยการเลือกเรื่องมโหสถชาดกมาเขียนโดยรอบผนังเหนือช่องหน้าต่างทั้งสี่ด้านแทนภาพเทพชุมนุมในตำแหน่งผนังแป ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญและภาพไตรภูมิโลกสัณฐานในตำแหน่งผนังสกัด เลือกเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์แทนการเขียนภาพพุทธประวัติหรือทศชาติ เหตุที่เขียนเรื่องราวดังกล่าว อาจเนื่องมาจากความเกี่ยวข้องกับชื่อวัดว่า “พระเชตุพน” ซึ่งเป็นคำเดียวกับ “พระเชตวัน” หนึ่งในชื่อสถานที่ประทับของพระพุทธเจ้าเมื่อครั้งพุทธกาล โดย “พระเชตวันมหาวิหาร” เป็นสถานที่ที่พระพุทธเจ้าตรัสเรื่องมโหสถชาดกให้แก่เหล่าพระสาวกฟัง ฉะนั้น การเขียนภาพมโหสถจึงเทียบได้กับเป็นการจำลองเหตุการณ์ดังกล่าวขึ้นมาอยู่ภายในพระอุโบสถ อีกทั้งการเลือกเรื่องมโหสถชาดก อาจเป็นเรื่องที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการรักษาโรค ซึ่งวัดพระเชตุพนฯ มีจารึกตำรายาและฤๅษีดัดตนเกี่ยวข้องกับการรักษาโรคภัยที่เปิดโอกาสให้ประชาชนทั่วไปได้เข้ามาศึกษาหาความรู้

เรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ เป็นเรื่องที่น่าจะเกี่ยวข้องกับความต้องการแสดงตัวอย่างที่ดีและสั่งสอนเหล่าพระสงฆ์ เนื่องจากเป็นเรื่องที่แสดงให้เห็นถึงประวัติของเหล่าพระอริยสงฆ์ที่ประพฤติปฏิบัติตนจนมีความเป็นเลิศด้านต่าง ๆ ดังเช่น พระโกณฑัญญะเป็นพระเอตทัคคะโดยการสำเร็จเป็นพระอรหันต์ก่อนพระสาวกทั้งปวง พระมหากัสสปะเป็นพระเอตทัคคะในทางถือธุดงค์อย่างเคร่งครัด พระมหากัจจายนะเป็นพระเอตทัคคะฝ่ายจำแนกซึ่งอรรถแห่งพระธรรมได้ลึกซึ้ง เป็นต้น เรื่องราวของพระเอตทัคคะจึงถือเป็นชีวประวัติบุคคลสำคัญให้พระสงฆ์ได้ศึกษาและนำไปเป็นตัวอย่างในการประพฤติปฏิบัติ เรื่องราวที่เขียนจึงมีความแตกต่างไปจากธรรมเนียมปฏิบัติเดิม (ภาพที่ 7) สอดคล้องกับเรื่องมโหสถชาดกที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีสติปัญญา ทั้งสองเรื่องนี้จึงมีความสัมพันธ์และมุ่งสู่ประโยชน์อย่างเดียวกัน คือ เพื่อการสั่งสอนทั้งเรื่องการพฤติปฏิบัติตัวและเป็นเรื่องการเน้นด้านการศึกษา ใช้สติปัญญาเป็นสิ่งสำคัญ ตรงกับจุดหมายของการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ ให้เป็นแหล่งรวบรวมสรรพวิชาต่าง ๆ ให้กับผู้คนได้เข้ามาศึกษาหาความรู้

นอกจากนี้ บริเวณบานหน้าต่างผูกลายเป็นตราเจ้าคณะในดอกบัว ประกอบลายดอกพุดตาน มีตัวอักษรขอม เขียนบอกตำแหน่งและสมณศักดิ์ โดยจัดวางตำแหน่งของภาพตามโครงสร้างการบริหารภายในสยามสังฆมณฑล ขณะนั้น อีกทั้งรัชกาลที่ 3 ได้ทรงพระราชศรัทธา โปรดเกล้าฯ ให้สร้างพัดแฉกขนาดใหญ่พร้อมทั้งบริขารถมปัด ซึ่งเป็นเครื่องประกอบสมณศักดิ์ของพระราชาคณะชั้นสูง ถวายแก่พระพุทธเทวปฏิมากร พระพุทธรูปประธานภายในพระอุโบสถ จากองค์ประกอบต่าง ๆ ดังกล่าว ศาสตราจารย์ ดร. เสมอชัย พูลสุวรรณ ได้ให้ข้อเสนอว่าอาจเพื่อเป็นการแสดงสถานะของพระพุทธเจ้า ในฐานะที่ทรงเป็นอธิบดีแห่งสังฆมณฑล ส่วนประติมากรรมพระสาวกบนฐานชุกชีรวมทั้งพระสาวกในภาพพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ ก็น่าจะเป็นองค์ประกอบทางสัญลักษณ์เพื่อเสริมความสมบูรณ์ของพระอุโบสถในสัญลักษณ์แทนสังฆมณฑลก็เป็นได้ (Poolsuwan 2014, 158 - 160)

ในกรณี พระอุโบสถ พระวิหาร ขนาดใหญ่มากจนมีผนังระหว่างช่องหน้าต่างรวมกันมากกว่า 10 ช่อง ขึ้นไป มักจะเขียนภาพพุทธประวัติเป็นหลัก เนื่องจากมีเนื้อเรื่องยาวสามารถเลือกลดทอนหรือเพิ่มเหตุการณ์สำคัญได้อย่างไม่มีปัญหา ดังเช่น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ได้เลือกเรื่องราวพุทธประวัติมาเขียนอย่างละเอียด ตั้งแต่พระราชพิธีอภิเษกระหว่างพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา จนถึงตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุของพระพุทธเจ้า หากเป็นเรื่องทศชาติโดยส่วนใหญ่จะเขียนเพียงพระชาติละหนึ่งช่องเท่านั้น ส่วนผนังด้านที่เหลือจะเพิ่มเนื้อเรื่องเวสสันดรชาดกเข้าไปเพราะเป็นเรื่องยาวและมีเหตุการณ์สำคัญมากที่สุด ดังเช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ในส่วนของพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ที่มีผนังระหว่างช่องหน้าต่างมากถึง 26 ห้องภาพ ผู้ที่มีส่วนในการเลือกเรื่องมาเขียนจึงเลือกใช้วิธีการหาเรื่องราวที่มีเนื้อเรื่องยาวแทนการใช้เทคนิคขยายองค์ประกอบภาพให้มีขนาดใหญ่ขึ้น เลือกเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ โดยมีการสอดแทรกเรื่องราวพุทธประวัติที่สัมพันธ์กับประวัติพระสาวกองค์นั้น ๆ เข้าไปด้วย แทนการเขียนภาพพุทธประวัติหรือทศชาติ เนื่องจากเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติพระสาวกจำนวน 41 พระองค์ จึงสามารถนำมาเขียนบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างที่มีมากถึง 26 ห้องภาพได้ ประกอบกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการสร้างให้พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ มุ่งเน้นเรื่องราวเกี่ยวข้องกับพระสงฆ์นั่นเอง

ภาพที่ 7 ภาพนันทกเถรวัตถุ เอตทัคคะยิ่งฝ่ายโอวาทนางภิกษุณี และนันทสากยเถรวัตถุเอตทัคคะยิ่งฝ่ายอินทรีสังวรในภาพได้สอดแทรกภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จมาห้ามเหล่าพระญาติแย่งน้ำกันและภาพพระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพระญาติ (© Kawit Tangcharatwong 19/06/2015)

ผนังเหนือกรอบช่องหน้าต่าง ได้เลือกเขียนเรื่องมโหสถชาดกแทนการเขียนภาพเทพชุมนุมหรือภาพพุทธประวัติ ด้วยเหตุที่หากเขียนเรื่องพุทธประวัติก็จะมีเนื้อหาบางช่วงบางตอนซ้ำกับเนื้อเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ที่เขียนอยู่บนผนังระหว่างกรอบช่องหน้าต่าง เพราะในประวัติพระสาวกแต่ละองค์ก็จะเกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าด้วย อีกทั้งมโหสถชาดกตามอรรถกถาอุมังคชาดกเป็นหนึ่งในชาดกที่มีเนื้อเรื่องยาว มีการเดินทางไปในที่ต่าง ๆ หลายแห่ง มีเหตุการณ์หลายเหตุการณ์ จึงเหมาะสมที่นำมาเขียนบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้งสี่ด้านให้ต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง แตกต่างจากในอดีตหรืองานเขียนในสมัยรัชกาลที่ 3 ทั่วไปที่นิยมเขียนเฉพาะภาพเหตุการณ์สำคัญเท่านั้น ไม่ได้อธิบายเรื่องราวอย่างละเอียดตั้งแต่ต้นจนจบ เช่น ที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม เขียนเพียงฉากมโหสถใช้อุบายหลอกกดไหล่เกวัฏพราหมณ์ จนทำให้ฝ่ายเกวัฏพราหมณ์พ่ายแพ้กลับไป (ภาพที่ 8) อย่างไรก็ตาม การเลือกเรื่องมโหสถชาดกมาเขียนนี้ ยังคงแสดงถึงเป็นการสืบแบบแผนประเพณีเดิมที่นิยมเขียนภาพชาดกซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธเจ้าไว้ภายในพระอุโบสถ

ภาพที่ 8 ภาพมโหสถกำลังกดไหล่เกวัฏพราหมณ์ ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม
(© Kawit Tangcharatwong 07/02/2012)

2.3 การเขียนภาพเล่าเรื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้งสี่ด้านแบบต่อเนื่องเต็มพื้นที่

วิธีการเขียนภาพเล่าเรื่องภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ บนผนังเหนือกรอบประตู - หน้าต่างขึ้นไปได้เขียนเรื่องมโหสถชาดกอย่างละเอียดบนผนังทั้งสี่ด้านแบบต่อเนื่องเต็มพื้นที่ แทนการวางภาพตามแบบแผนประเพณีในอุโบสถทั่วไป

หากจะกล่าวถึงอาคารที่เขียนภาพเล่าเรื่องตลอดผนังคงเกิดขึ้นมาก่อนในสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี บนผนังสกัดเขียนภาพพุทธประวัติกับภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน และบนผนังแปเขียนภาพสัตตมหาสถานและอัฐมหาสถาน ถึงแม้จะเป็นอาคารไม่มีกรอบหน้าต่างเป็นเครื่องมือในการแบ่งตอนช่างได้ออกแบบจัดวางภาพ โดยใช้แม่แบบจากลายกรวยเชิงที่แม่ลายอยู่ในกรอบสามเหลี่ยมทางด้านหน้าและแทรกลายกรอบสามเหลี่ยมอีกชั้นที่ด้านหลัง (ภาพที่ 9) ภายในตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์เขียนภาพพทศชาติ ภาพพระพุทธบาทบนผนังแป และเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญกับภาพไตรภูมิโลกสัณฐานบนผนังสกัด ถึงแม้ว่าจะเป็นอาคารที่มีช่องประตู - หน้าต่าง ช่างก็จัดวางเรื่องราวไปตามพื้นที่ผนังที่มีอยู่ (ภาพที่ 10) อย่างไรก็ตาม ภาพเล่าเรื่องในแต่ละผนังของทั้งสองวัดก็ไม่ได้เชื่อมต่อเนื่องเป็นผืนเดียวกัน การเชื่อมโยงเรื่องแต่ละเรื่องได้ใช้เทคนิคการเขียนเส้นสินเทาแบ่งคั่นอยู่ และยังได้พบว่ามีการยึดติดกับระบบตำแหน่งภาพบนผนังสกัดว่าต้องเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญกับภาพไตรภูมิโลกสัณฐานบนผนังสกัดเท่านั้น

ภาพที่ 9 ภาพอัฐมหาสถานบนผนังแปที่เขียนต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนัง ภายในอุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี (© Kawit Tangcharatwong 23/04/2016)

ภาพที่ 10 การเขียนภาพทศชาติให้ต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนัง ภายในตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (© Kawit Tangcharatwong 28/10/2017)

จากการศึกษาเทคนิคดังกล่าวพบว่าการเปลี่ยนแปลงไปสู่เทคนิคการเขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ คงมีจุดเริ่มต้นมาแล้วตั้งแต่ในช่วงปลายรัชกาลที่ 2 เป็นต้นมา โดยงานแรกน่าจะเขียนขึ้นที่พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม สร้างขึ้นโดยกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ (ต่อมาจะเสวยราชสมบัติเป็นรัชกาลที่ 3) ซึ่งน่าจะสร้างเสร็จก่อนปี พ.ศ. 2365 (Crawfurd 1967, 130 - 131, cited in Chaiyapotpanit 2004, 19) ภายในเขียนภาพชั้นวางของขนาดใหญ่เต็มผนังทั้งสี่ด้าน ชั้นวางของดังกล่าวประกอบด้วยช่องลักษณะต่าง ๆ ภายในเขียนภาพเครื่องเรือน เครื่องตั้ง และเครื่องประดับบ้านแบบจีน (Chaiyapotpanit 2017, 30) (ภาพที่ 11)

ภาพที่ 11 ภาพเครื่องเรือน เครื่องตั้ง ภายในพระอุโบสถวัดราชโอรสาราม
(© Kawit Tangcharatwong 05/09/2016)

ลักษณะการจัดวางโครงภาพดังกล่าวได้สืบต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่มีการสร้างวัดเครือวัลย์ขึ้น โดยเจ้าพระยาภัยภูธร (น้อย บุณยรัตพันธุ์) พร้อมด้วยธิดา คือ เจ้าจอมเครือวัลย์ในรัชกาลที่ 3 ได้ปฏิสังขรณ์วัดเครือวัลย์แล้วถวายเป็นพระอารามหลวง (Fine Arts Department 1982, 376) จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถสันนิษฐานว่าเขียนขึ้นก่อนปี พ.ศ. 2376 เนื่องจากได้ถูกกล่าวถึงในกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้แต่งคือ นายมี มหาดเล็ก ที่แต่งขึ้นราวปี พ.ศ. 2376 (Nai Mi Mahadlek 1974, 43 - 44)

จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์เขียนภาพชาดก 550 ชาติ แต่ละพระชาติจะเลือกฉากเพียงตอนใดตอนหนึ่งมาเขียนไว้ภายในกรอบสี่เหลี่ยม (ภาพที่ 12) ซึ่งทั้งพระอุโบสถวัดราชโอรสารามและพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ต่างเขียนเรื่องราวหรือภาพประดับภายในพระอุโบสถแตกต่างไปจากแบบแผนประเพณีเดิมที่สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ประกอบกับสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้น คือ การเขียนภาพต่อเนื่องในแบบฟอร์มเดียวกันให้เต็มผนังทั้งสี่ด้าน จึงถือเป็นการเขียนงานนอกกรอบที่เริ่มปรากฏชัดเจนขึ้นในช่วงเวลานี้

ภาพที่ 12 ภาพชาดก 550 ชาติ แต่ละพระชาติเขียนอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมบนผนังทั้งสี่ด้านภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ (© Kawit Tangcharatwong 18/12/2017)

การเปลี่ยนแปลงอีกสิ่งหนึ่งที่เกิดขึ้นและจะส่งผลต่อการออกแบบงานจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ คือ งานบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามทั่วทั้งพระอารามในปี พ.ศ. 2374 สมัยรัชกาลที่ 3 ดังที่พระองค์โปรดเกล้าฯ ให้ซ่อมพระอุโบสถใหม่ทั้งหลัง ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถที่ผนังสกัดทั้งสองด้านยังคงเขียนภาพมารผจญและไตรภูมิโลกสัณฐาน ส่วนผนังแปโปรดเกล้าฯ ให้เขียนใหม่ทั้งหมด โดยผนังเหนือช่องหน้าต่างเปลี่ยนจากภาพเทพชุมนุมเป็นภาพปฐมสมโพธิกถา (พุทธประวัติ) และผนังระหว่างช่องหน้าต่างเปลี่ยนจากภาพปฐมสมโพธิกถาเป็นภาพพุทธชาดกต่าง ๆ (Fine Arts Department 1982, 19) จะเห็นได้จากการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามครั้งนี้มีการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ ได้แก่ การยกภาพพุทธประวัติขึ้นไปเขียนบนผนังแปเหนือกรอบหน้าต่างแทนการเขียนภาพเทพชุมนุม แต่ถึงกระนั้นก็ไม่ได้เขียนให้ต่อเนื่องกันตลอดผนังทั้งสี่ด้าน

ภายหลังจากที่มีการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามทั่วทั้งพระอารามในปี พ.ศ. 2374 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามครั้งใหญ่ด้วย โดยเริ่มสร้างใหม่ในปี พ.ศ. 2378 รวมทั้งจากข้อมูลที่พระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บุคคลที่มีส่วนในการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เข้ามาบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ด้วย เช่น กรมหมื่นไกรสรวิชิตทรงเป็นผู้กำกับการทั่วไป หรือบางท่านยังได้เข้าไปมีส่วนในงานอื่น ๆ เช่น พระองค์เจ้ามรกต (กรมขุนสถิตยสถาพร) พระองค์กลาง (กรมพระเทเวศร์วัชรินทร์) ทรงกำกับการสร้างพระวิหารทิศ (Archives of Renovating Wat Phra Si Rattana Satsadaram in the Reign of King Rama III 1922, 3; Monks of Wat Phra Chetuphon 2001, 70) จากข้อมูลดังกล่าวทำให้สันนิษฐานได้ว่า กลุ่มช่างที่มีส่วนเข้าไปบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม อาจจะมีส่วนในการร่วมออกแบบงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ทำให้พบเทคนิคการจัดวางภาพในตำแหน่งผนังระหว่างกรอบหน้าต่างกับผนังเหนือกรอบหน้าต่างเขียนคนละเรื่องและมีขนาดแตกต่างกันกับการออกแบบแบบใหม่ คือ การเขียนภาพมโหสถชาดกเล่าเรื่องให้เต็มผนังทั้งสี่ด้าน โดยไม่มีกรอบกั้นภาพให้เป็นตอน ๆ แทนการเขียนภาพเทพชุมนุม (ภาพที่ 13)

ภาพที่ 13 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ
(© Kawit Tangcharatwong 12/03/2019)

เทคนิคการเขียนภาพเล่าเรื่องเช่นนี้ ได้พบต่อมาอีกที่พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม ภายในเขียนเรื่องราวพระอดีตพุทธเจ้าเต็มผนังทั้งสี่ด้าน โดยใช้พื้นที่ทั้งผนังระหว่างกรอบหน้าต่างและผนังเหนือกรอบหน้าต่าง งานจิตรกรรมฝาผนังที่พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม คงเกิดขึ้นในช่วงเวลาไล่เลี่ยกับการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ตามที่รัชกาลที่ 3 มีพระราชศรัทธาปฏิสังขรณ์วัด โดยสร้างพระวิหารต่อและสิ่งปลูกสร้างอื่น ๆ จนแล้วเสร็จ ดังปรากฏในพระราชดำริเมื่อปี พ.ศ. 2377 ว่า “วัดพระโตเสาชิงช้า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เมื่อปลายแผ่นดินก็โปรดให้ทำพิหารใหญ่ขึ้น การยังไม่ทันแล้วเสร็จพิหารเชิญเสด็จพระศรีศากยมุนีขึ้นประดิษฐานไว้ การอื่นยังมิได้ทำก็พอสิ้นแผ่นดินไป ครั้งนี้ต้องทำเสียให้เป็นวัดขึ้นให้ได้ จึงให้พระยาศรีพิพัฒน์รัตนโกษาเป็นแม่กองดูทั่วไปทั้งวัด...” (Tipakonwong 1961, 164 - 165)

2.4 การเน้นภาพทิวทัศน์มากขึ้น

เมื่องานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการเปลี่ยนแปลงวิธีการเล่าเรื่องอย่างใหม่โดยเฉพาะบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างให้เป็นการเขียนเรื่องเดียวกันแบบต่อเนื่องบนผนังทั้งสี่ด้านโดยไม่มีเส้นกรอบกั้น หนึ่งในนั้นคือพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ การเปลี่ยนแปลงดังกล่าว จำเป็นต้องเขียนรายละเอียดเพิ่มเติมมากขึ้นเพื่อให้ภาพดูกลมกลืน สอดคล้องกันตลอดทั้งผนังโดยการเขียนฉากประกอบที่เป็นภาพทิวทัศน์ ธรรมชาติรวมทั้งอาคารบ้านเรือน พระราชวัง ทำให้สิ่งต่าง ๆ ในภาพมีขนาดเล็กลงรวมทั้งภาพบุคคลด้วย จึงถือได้ว่าเป็นลักษณะที่เกิดขึ้นในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24

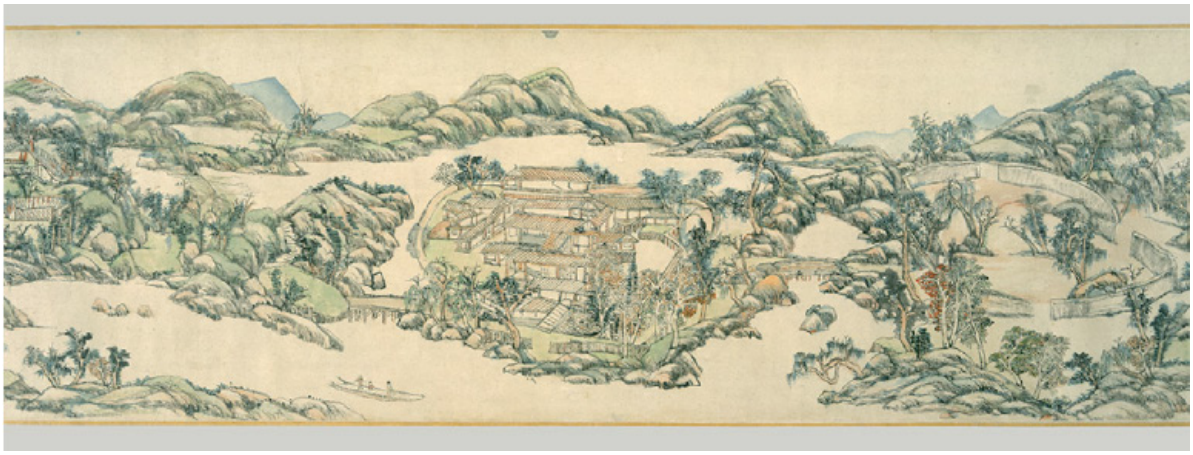
ภาพที่ 14 ลายทิวทัศน์ภายในอ่างลายคราม
(source: Khueang Thuai Wat Pho 2002, pic. 136)

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอาจเกิดจากการผสมผสานเทคนิคงานศิลปกรรมในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งให้ความสำคัญแก่ฉากธรรมชาติที่เป็นพื้นหลังแลดูสมจริงมากขึ้น มีความตื้นลึก อาจจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากจีนเป็นสำคัญ เนื่องด้วยในสมัยรัชกาลที่ 2 ทรงสนับสนุนการค้าขายและมีการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวจีนต่อเนื่องมาจากรัชกาลที่ 1 ซึ่งส่งผลให้การค้าระหว่างสยาม - จีน เจริญเติบโตอย่างมากและจากการมีชาวจีนอพยพเข้ามาอยู่อาศัยก็มีทั้งชนชั้นนำและชนชั้นแรงงานซึ่งก็รวมไปถึงกลุ่มช่างที่เข้ามาพร้อมกับการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมด้วย ข้อความดังกล่าวนี้สัมพันธ์กับข้อมูลในบันทึกของครอว์ฟอร์ด (J. Crawfurd) ชาวต่างชาติที่เดินทางเข้ามาในไทยและบันทึกเรื่องราวไว้ว่า ชาวจีนไม่เป็นเพียงชาวต่างประเทศผู้ทำการค้าที่ได้รับความยุติธรรม ยังได้รับอนุญาตให้ซื้อและขายโดยไม่ต้องอยู่ใต้กฎเกณฑ์ยุ่งยากใด ๆ ทั้งยังประเมินว่า ในตอนปลายรัชกาลที่ 2 ชาวจีนอพยพเข้ามาในสยามประมาณปีละ 7,000 คน (Promboon 1982, 161 - 163) จากเหตุการณ์ดังกล่าวอาจเป็นหนึ่งในเหตุผลทางประวัติศาสตร์ซึ่งส่งผลต่อภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เทคนิคการเขียนมีความคล้ายคลึงงานจิตรกรรมจีน ดังภาพที่พบบนเครื่องถ้วยจีนรวมทั้งเครื่องเรือนที่เป็นสินค้านำเข้ามา เช่น อ่างลายครามศิลปะจีนสมัยราชวงศ์ชิง ราวพุทธศตวรรษที่ 24 (Khueang Thuai Wat Pho 2002, 166) (ภาพที่ 14) ที่นิยมเขียนภาพทิวทัศน์และวิถีชีวิตของผู้คนทั่วไป รวมทั้งในภาพจิตรกรรมฝาผนังรัชกาลที่ 3 เอง ก็นิยมเขียนอาคารแบบจีนอย่างมาก

ข้อสันนิษฐานที่เป็นแรงบันดาลใจอย่างหนึ่งในการเปลี่ยนแปลงภาพรวมให้การดำเนินเรื่องสอดแทรกไปกับภาพทิวทัศน์ที่เขียนขึ้นจากเนื้อเรื่อง เทคนิคนี้อาจมาจากการนำรูปแบบของภาพบนฉากลับแลขนาดใหญ่ (ภาพที่ 15) หรือจากภาพเขียนจีนที่นิยมเขียนภาพทิวทัศน์ในมุมมองกว้างแบบ bird eye view โดยจะเห็นพื้นดิน แม่น้ำเป็นส่วนใหญ่ เส้นขอบฟ้าที่ใช้อาคารหรือภูเขาเป็นเส้นแบ่งมักจะอยู่สูงจนเกือบถึงกรอบภาพด้านบน (ภาพที่ 16, 17) อันเป็นลักษณะเดียวกับงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่ปรากฏหลักฐานเน้นชัดในราวพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา เพราะหากสังเกตภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นภาพเล่าเรื่องแล้ว ก็มีความคล้ายคลึงกับรูปแบบการจัดองค์ประกอบภาพของจีนในลักษณะของภาพขนาดใหญ่ในกรอบรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเช่นกัน ซึ่งทั้งฉากลับแลและภาพเขียนจีนนี้น่าจะเป็นหนึ่งในสินค้าจีนที่นำเข้ามาในช่วงเวลานั้นหรืออาจจะเกิดจากช่างชาวจีนที่เดินทางเข้ามาในสยามและได้รับจ้างเขียนงานจิตรกรรม เทคนิคดังกล่าวแตกต่างกับงานจิตรกรรมตะวันตกที่มีอายุร่วมสมัยกัน หากนิยมการเขียนเส้นขอบฟ้าในระดับกึ่งกลางภาพ อีกทั้งการเล่าเรื่องและการดำเนินเรื่องราวในจิตรกรรมตะวันตกมักจะเล่าเรื่องเพียงเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งโดยไม่เล่าหลาย ๆ เหตุการณ์ในภาพเดียว หรือมีบุคคลคนเดียวกันในภาพอยู่ในตำแหน่งต่าง ๆ ของภาพ ดังเช่นภาพ “Robert Andrews and His Wife” (ภาพที่ 18) ผลงานของ Thomas Gainsborough วาดขึ้นราวปี ค.ศ. 1750 (H.W. and Dora Jane Janson 1990, 201)

จากจิตรกรรมบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ พบว่า การเขียนภาพบรรยากาศของเรื่องมีความคล้ายคลึงกับเทคนิคการเขียนภาพทิวทัศน์ในศิลปะจีน ดังเช่น ภาพบนผนังสกัดหน้า ตั้งแต่พื้นที่ด้านบนกรอบหน้าต่างขึ้นไปจนเกือบถึงเพดานจะเขียนภาพสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่บนพื้นดินทั้งปราสาท บ้านเรือน ภูเขา ต้นไม้ และแม่น้ำลำคลอง ส่วนด้านบนสุดที่เหลือพื้นที่เพียงเล็กน้อยจะเขียนเป็นท้องฟ้าที่มีการไล่เกลี่ยสี ลักษณะการจัดวางองค์ประกอบเช่นนี้เทียบได้กับงานจิตรกรรมจีน การที่ให้พื้นที่ของส่วนพื้นดินมากจึงเป็นหนึ่งในเหตุผลที่เหมาะกับการนำมาใช้ในการเล่าเรื่องราวและหากมองในภาพรวมทั้งผนัง องค์ประกอบที่ถูกจัดวางลง

ภาพที่ 15 ฉากลับแลในสมัยราชวงศ์ชิง
(source: Leight 2018, online)



ภาพที่ 16 ภาพทิวทัศน์ ในศิลปะจีน สมัยราชวงศ์ชิง
(source: Hearn 2018 , online)

ภาพที่ 17 ภาพทิวทัศน์ ในศิลปะจีน สมัยราชวงศ์ชิง
(source: China-history 2018, online)

ภาพที่ 18 ภาพ “Robert Andrews and His Wife” ผลงานของ Thomas Gainsborough
(source: jonathan5485 2018, online)

สรุป

เทคนิคการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ มีลักษณะเด่นอยู่หลายประการ โดยช่างผู้รับผิดชอบได้ใช้เทคนิคทั้งที่เป็นแบบแผนประเพณี และการปรับเปลี่ยนรูปแบบอย่างใหม่จนเกิดเป็นงานในสมัยรัชกาลที่ 3 มีปัจจัยสำคัญ ได้แก่ ขนาดของพระอุโบสถที่ใหญ่ขึ้นอย่างมากเมื่อเปรียบเทียบกับพระอุโบสถทั่วไป เรื่องราวที่นำมาเขียนทั้งเรื่องมโหสถชาดกที่เขียนเนื้อเรื่องอย่างละเอียดแทนภาพเทพชุมนุมบนผนังแปและภาพพุทธประวัติตอนมารผจญกับภาพไตรภูมิโลกสัณฐานบนผนังสกัดและเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์แทนภาพพุทธประวัติหรือทศชาติ ซึ่งต่างก็เป็นเรื่องที่ไม่คุ้นเคยกับการมาเขียนบนฝาผนัง อีกทั้งน่าจะเกิดจากแรงบันดาลใจทางด้านรูปแบบจากภายนอกที่เข้ามาตามสมัยรัชกาลที่ 3

เทคนิคอย่างหนึ่งที่ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 สืบทอดมาจากงานช่างในอดีต เช่น การเขียนภาพแต่ละเรื่องในตำแหน่งบนผนังต่างกัน ให้มีสัดส่วนองค์ประกอบภาพต่างกัน ในส่วนเทคนิคที่ช่างได้ปรับเปลี่ยนจนถือเป็นรูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น การเขียนเรื่องมโหสถชาดกบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างให้เป็นภาพเล่าเรื่องต่อเนื่องกันตลอดทั้งสี่ด้าน ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ก็ยังพบที่พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร พระอุโบสถและพระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม โดยแต่เดิมหากเป็นเรื่องเดียวกันก็จะไม่มีการเขียนต่อเนื่องกันทุกผนัง ถึงแม้จะเป็นอาคารที่ไม่มีช่องหน้าต่าง เช่น เทคนิคงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายที่อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี หรือถ้าเขียนต่อเนื่องกันตลอดผนังทั้งสี่ด้านก็เป็นภาพที่อยู่ภายในกรอบ และเป็นเพียงภาพประดับหรือกลุ่มภาพเดียวกันเท่านั้น ไม่ได้เป็นเรื่องราวเดียวกัน อย่างเช่น พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม พระอุโบสถวัดเครือวัลย์ หรือถ้าหากเป็นเรื่องราวเดียวกันและเขียนแบบต่อเนื่องก็จะเขียนเพียงผนังด้านใดด้านหนึ่ง เช่น งานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่เริ่มบูรณปฏิสังขรณ์ก่อนพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ไม่นานนัก

การจัดวางองค์ประกอบภาพได้มีการเน้นฉากทิวทัศน์ ธรรมชาติ อาคาร และสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ เพื่อเชื่อมโยงเนื้อเรื่องให้สามารถเขียนต่อเนื่องตลอดทั้งผนัง ทำให้ภาพในแต่ละตอนดูกลมกลืน แทนการใช้เส้นสินเทา เทคนิควิธีดังกล่าวอาจได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะจีน เนื่องจากรูปแบบการแบ่งสัดส่วนพื้นดินมากกว่าท้องฟ้าจนเกือบถึงเพดานและลักษณะมุมมองภาพที่เป็น bird eye view แบบงานจิตรกรรมจีน สอดคล้องกับการอพยพเข้ามาของชาวจีน จนเกิดการจ้างช่างชาวจีนมาเขียนตามที่ปรากฏหลักฐานการเดินทางเข้ามาอยู่อาศัยของชาวจีนจำนวนมากและได้เข้ามาเป็นแรงงานในการก่อสร้างวัดวาอารามมากมาย รวมทั้งน่าจะเกิดจากการพบเห็นสินค้าจีนที่นำเข้ามาขาย ถึงแม้ว่าในช่วงเวลานั้นงานจิตรกรรมตะวันตกจะนิยมวาดภาพทิวทัศน์เช่นกัน แต่ด้วยตำแหน่งเส้นขอบฟ้าและลักษณะการจัดองค์ประกอบภาพเล่าเรื่องมีความแตกต่างกับงานจิตรกรรมไทยในสมัยรัชกาลที่ 3

เทคนิควิธีการเล่าเรื่องราวภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ได้ปรับปรุงจากงานแบบประเพณี เพราะภายหลังจากความนิยมฉากทิวทัศน์อย่างมากแล้ว ทำให้การดำเนินเรื่องราวขึ้นอยู่กับภาพของสถานที่นั้น ๆ เป็นหลัก ดังเห็นได้จากการดำเนินเรื่องแบบย้อนกลับมายังสถานที่เดิม ส่งผลให้ช่างจำเป็นต้องใช้พื้นที่บนผนังเขียนสถานที่นี้เพิ่มมากขึ้น เพื่อให้เพียงพอต่อเหตุการณ์หลายเหตุการณ์ วิธีการดังกล่าวถึงแม้จะพบในงานจิตรกรรม

ฝาผนังที่เขียนขึ้นก่อนพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ แต่พบว่ามีส่วนที่แตกต่างกันคือ งานจิตรกรรมที่เขียนก่อนพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เหตุการณ์ที่เขียนในสถานที่เดียวกันจะมีระยะเวลาที่ต่อเนื่องกัน อาจจะด้วยการจัดวางโครงเรื่องทั้งหมดได้เปลี่ยนตำแหน่งสถานที่ยังผนังด้านอื่นแล้วและสถานที่หนึ่งก็มีเหตุการณ์เกิดขึ้นไม่มากนัก ต่างกับงานในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ที่ถึงแม้ว่าเหตุการณ์จะมีเวลาห่างกันหลายปีก็ยังคงกลับมาเขียนในสถานที่เดิมอยู่

ภายหลังจากการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ น่าจะมีการนำเทคนิควิธีอย่างใหม่นี้ไปเขียนยังอาคารหลังอื่น ๆ ด้วย เช่น พระอุโบสถ พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม ซึ่งรัชกาลที่ 3 โปรดเกล้าฯ ให้สร้างและบูรณปฏิสังขรณ์ โดยภายในพระอุโบสถเขียนภาพพุทธประวัติบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างแบบต่อเนื่องกันทั้งสี่ด้าน ส่วนพระวิหารเขียนภาพประวัติพระอดีตพุทธเจ้า โดยได้พัฒนารูปแบบการเขียนภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่องกันทั้งสี่ด้านไม่เฉพาะแต่ผนังเหนือกรอบหน้าต่างเท่านั้นแต่รวมทั้งผนังระหว่างกรอบหน้าต่างด้วย

References

Chaiyapotpanit, A. “Itthiphon Silpa chin Nai Ngan Chittakam Baep Nok Yang Samai Ratchakan Ti 3. [Influence of Chinese decorative art on paintings of royal preference: King Rama III].” Master’s Thesis in Art History, Silpakorn University, 2004.

_____. “Sen Sadaeng Raya Luangta Lae Saeng Ngao Nai Chittakam Samai Rattanakosin Ton Ton. [Perspective and Chiaroscuro in Murals of the Early Rattanakosin Period].” Academic talks on art history on the occasion of 72 years Emeritus Professor Santi Leksukhum, Ph.D., Bangkok, 2017.

China-history. “Qing Dynasty.” china-history. Accessed May 30, 2018. http://www.china-history.net/qing_painting_right.htm.

Chod Mai Het Rueang Patisangkhon Wat Phra Si Rattana Satsadaram Khrang Ratchakan Ti III [Archives of Renovating Wat Phra Si Rattana Satsadaram in the Reign of King Rama III]. Bangkok: Sophon Phiphatthanako, 1922.

Crawfurd, J. *Journal of an Embassy from the Governor – General of India to the Courts of Saim and Cochin China*. London: Oxford University, 1967.

Fine Arts Department, National Archives of Thailand. *Chod Mai Het Kan Anurak Krung Rattanakosi*n. [Archives of Rattanakosin Conservation]. Bangkok: Fine Arts Department, 1982.

H.W. and Dora Jane Janson, Translated by Amontat, Kitima. *Prawat Chittakam (Chak Tham Chueng Samai Patchuban).* [The story of painting]. Bangkok: Department of Curriculum and Instruction Development, 1990.

Hearn, Maxwell K. “The Qing Dynasty (1644 – 1911): Painting.” Metmuseum. Accessed May 30, 2018. https://www.metmuseum.org/toah/hd/qing_1/hd_qing_1.htm.

Jonathan5485. "Mr. and Mrs. Andrews by Thomas Gainsborough." mydailyartdisplay.wordpress. Accessed May 31, 2018. https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2011/05/02/mr-and-mrs-andrews-by-thomas-gainsborough/.

Khueang Thuai Wat Pho. [Ceramics of Wat Pho]. Bangkok: Amarin, 2002.

Leight, M. "Fine Chinese Ceramics & Works of Art." Thecityreview. Accessed May 30, 2018. http://www.thecityreview.com/f09schinawoa.html.

Leksukhum, S. *Ngan Chang Kam Chang Boran: Sap Chang Lae Khor Kid Kiao Kap Ngan Chang Sil Thai*. [Artworks and Their Related Ancient Technical Terms: Vocabulary and Concepts of Thai Artworks]. 2nd ed. Bangkok: Fine Arts Department, 2014.

Monks of Wat Phra Chetuphon*. Prachum Charuek Wat Phra Chetuphon.* [Inscriptions of Wat Phra Chetuphon]. 6th ed. Bangkok: Amarin, 2001.

Nai Mi Mahadlek. *Klon Pleng yao Sansoen Phra Kiat Phra Bat Somdet Phra Nang Kao Chao Yu Hua*. [Poem Honoring King Rama III]. 4th ed. Bangkok: Fine Arts Department, 1974.

Pakdeekham, S. *Chod Mai Het Wat Phra Chetuphon Samai Ratchakan Ti 1 - 4*. [Archives of Wat Phra Chetuphon in the Reign of King Rama I - V]. Bangkok: Amarin, 2009.

Poolsuwan, S. *Sanyalak Nai Ngan Chittakam Thai Rawang Phuttasattawat Ti 19 - 24.* [Symbols in Thai painting during the 19th and 24th centuries]. Bangkok: Thammasat University, 1996.

Promboon, S. *Kham Sampan Nai Rabop bannakan Rawang Chin Kap Thai Kor Sor 1282 - 1853.* [Tributary Relationship between China and Siam from 1282 - 1853]. Bangkok: The Social Sciences and Humanities Textbooks Foundation, 1982.

Saisingha, S. Interviewed by Tangcharatwong, K. Silpakorn University, Bangkok. March 8, 2018.

Tipakonwong, Chao Phra Ya (Kam Bunnak). *Phra Rat Pongsawadan Kung Rattanakosin Ratchakan Ti I*. [The Royal Chronicles of Rattanakosin, King Rama I]. 6th ed. Bangkok: Office of Literature and History, Fine Arts Department, 1988.

Tipakonwong Maha Kosa Tibodi, Chao Phra Ya (Kam Bunnak). *Phra Rat Pongsawadan Krung Rattanakosin Ratchakan Ti III Khong Chao Phra Ya Tipakonwong*. [The Royal Chronicles of Rattanakosin, King Rama III of Chao Phra Ya Tipakonwong], Vol. 2. Bangkok: Kurusapa Business Organization, 1961.

Uroochadha, P. *Wat Phra Chetuphonwimonmangkararam*. [Phra Chetuphonwimonmang kararam temple]. Bangkok: Muang Boran, 1994.