“ใหม่กับเก่า” ในจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถาน : เอกลักษณ์แห่งการผสมผสานของศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 9 จากการอุปถัมภ์ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร [1]

received 02 MAR 2020 **revised** 14 DEC 2020 **accepted** 17 DEC 2020

สิทธิธรรม โรหิตะสุข
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะจินตทัศน์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

บทคัดย่อ

บทความนี้ศึกษาถึงแนวพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ในการอุปถัมภ์ศิลปินให้บูรณะและจัดสร้างจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถาน ภายในพระบรมมหาราชวังขึ้นใหม่ใน พ.ศ. 2542 และศึกษาถึงรูปแบบของงานจิตรกรรมครั้งนี้ว่ามีลักษณะเช่นไร ผลการศึกษาพบว่าพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ทรงมีพระราชศรัทธาและทรงผูกพันกับพระพุทธรัตนสถานเป็นอย่างมาก ทรงมีพระราชประสงค์ให้จิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานนำเสนอเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับอาคารพระพุทธรัตนสถานและเหตุการณ์บ้านเมืองตั้งแต่รัชสมัยของรัชกาลที่ 4 – 9 เพื่อให้อนุชนรุ่นหลังได้ใช้ศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาที่ถูกต้อง ความถูกต้องของข้อมูลได้เป็นปัจจัยสำคัญที่ทรงมีพระราชดำริให้นำ “สิ่งใหม่” คือ รูปแบบและแนวทางศิลปะหลักวิชาของตะวันตกมาผสมผสานเข้ากับ “สิ่งเก่า” คือ จิตรกรรมไทยประเพณีดั้งเดิม ส่งผลให้รูปแบบที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังนี้ถูกถ่ายทอดออกมาในแบบเหมือนจริง เน้นรายละเอียดที่ถูกต้อง ทั้งยังผสมผสานเข้ากับรูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณีที่มีอยู่เดิมได้อย่างลงตัว ในอีกทางหนึ่งถือเป็นพัฒนาการที่สำคัญของงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยและถือเป็นการอนุรักษ์ต่อยอดงานศิลปกรรมของไทยให้พัฒนาสืบไปด้วย

คำสำคัญ: พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร, การอุปถัมภ์ศิลปะ, จิตรกรรมฝาผนัง

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของผลงานวิจัยเรื่อง “พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร: ในฐานะองค์อุปถัมภ์ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย พ.ศ. 2505 - 2542” ของ สิทธิธรรม โรหิตะสุข

“New and Old” in Buddhist Places mural painting: Identity integration of Art in the reign of King Rama IX from patronage by H.M. King Bhumibol Adulyadej [1]

Sitthidham Rohitasuk, Ph.D.
Assistance Professor, Division of Imaging Art,
Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

Abstract

This article is to study the royal initiation of H.M. King Bhumibol Adulyadej the Great (the King’s Father or King Rama IX), in the role as the patron of artists for the restoration and creation of new mural paintings at the Phuttharatanasathan (the Chapel of the Inner Court), the Grand Palace, in B.E. 2542 (A.D. 1999). It is also the study on the format of such mural painting as well. The result of the study show that King Rama IX had faith and a deep connection with Phuttharatanasathan. His royal intention was to depict the incidents related to the Phuttharatanasathan and the country from the reign of King Rama IV to the reign of King Rama IX through mural paintings of Phuttharatanasathan so that people in the following generations can study history correctly from the mural paintings. The correct information is essential factor. King Rama IX had the idea that “new things,” which are the pattern and course of western arts, should be blended together with the “old things” which are traditions and Thai mural painting styles, so as to attain the mural paintings that look realistic. In addition, the focus on correct details and perfect blending with old Thai mural painting styles is another important development of Thai Contemporary Art which can conserve and improve works of Thai arts.

Keywords: His Majesty King Bhumibol Adulyadej, Art Patronage, Mural Painting

[1] This article is part of a research paper titled “His Majesty King Bhumibol Adulyadej: As Patron of Modern Art in Thailand 1962 - 1999” by Sitthidham Rohitasuk

บทนำ

พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร นอกจากพระองค์จะทรงสนพระราชหฤทัยในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมหลายด้าน อาทิ จิตรกรรม ดนตรี ภาพถ่าย ฯลฯ แล้วนั้น ในอีกด้านหนึ่งพระองค์ยังทรงให้การอุปถัมภ์วงการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยอีกด้วย ดังเห็นได้จากในระยะแรก คือ ช่วงทศวรรษ 2500 - 2510 ทรงมีบทบาทต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (National Art Exhibition) โดยทั้งทรงเสด็จพระราชดำเนินเป็นองค์ประธานเปิดการแสดงเป็นครั้งแรกใน พ.ศ. 2505 (การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเริ่มต้นใน พ.ศ. 2492) ทรงมีพระราชดำรัสในการสนับสนุนวงการศิลปะ ทรงซื้อผลงานศิลปะ และต่อมาใน พ.ศ. 2506 ยังทรงส่งผลงานจิตรกรรมฝีพระหัตถ์เข้าร่วมแสดง ส่งผลให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง นอกจากนี้ พระองค์ยังทรงให้การอุปถัมภ์ศิลปินไทยจำนวนหนึ่งที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับให้ทำหน้าที่ถวายคำแนะนำด้านงานศิลปะ ทั้งยังทรงมีส่วนร่วมสนับสนุนกิจกรรมที่จัดขึ้น เพื่อผลักดันให้เกิดการจัดสร้างหอศิลป์สมัยใหม่ในประเทศไทย การอุปถัมภ์วงการศิลปะของพระองค์นั้น มีส่วนไม่น้อยที่ทำให้สังคมยอมรับและหันมาให้ความสำคัญกับกิจกรรมทางศิลปะ รวมถึงเป็นกำลังใจให้แก่ศิลปินเป็นอย่างมาก ในช่วงทศวรรษ 2530 ต่อเนื่องถึงต้นทศวรรษ 2540 พระองค์ทรงอุปถัมภ์ศิลปินจำนวนหนึ่งให้สร้างงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยเพื่อประกอบบทพระราชนิพนธ์พระมหาชนก ทั้งนี้ ทรงให้ความสำคัญกับภาพงานจิตรกรรมครั้งนี้มาก เนื่องจากทรงต้องการให้ภาพงานจิตรกรรมทำหน้าที่สร้างความสนใจและดึงดูดให้ประชาชนสนใจเข้ามาอ่านพระราชนิพนธ์ ซึ่งหลังจากภาพผลงานจิตรกรรมของศิลปินที่สร้างขึ้นครั้งนี้ถูกนำเสนอไปอย่างแพร่หลายตามสื่อต่าง ๆ ได้ส่งผลให้ประชาชนเกิดความสนใจต่องานจิตรกรรมครั้งนี้และหันมาสนใจต่องานศิลปะไทยร่วมสมัย อีกทั้งยังเป็นแรงผลักดันให้ศิลปินไทยจำนวนไม่น้อยหันมาสร้างผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยจัดแสดงสู่สาธารณชนมากขึ้นอีกด้วย ต่อมาใน พ.ศ. 2542 พระองค์ได้ทรงอุปถัมภ์ศิลปะแนวทางจิตรกรรมไทยร่วมสมัยอีกโครงการหนึ่ง ซึ่งต่อมาได้มีการเสนอว่า งานศิลปกรรมที่พระองค์ทรงอุปถัมภ์ในครั้งนี้ถือเป็น “หลักฐานประกาศศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 9 อย่างสมบูรณ์” นั่นคือ ทรงมีพระราชดำริให้กรมศิลปากรจัดการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถาน ภายในพระบรมมหาราชวัง อันถือเป็นส่วนสำคัญต่อการอนุรักษ์และการต่อยอดงานศิลปกรรมของไทยให้พัฒนาสืบไปด้วย ที่สำคัญจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานที่พระองค์ทรงให้การอุปถัมภ์ครั้งนี้ ได้สะท้อนถึงความสนพระราชหฤทัยในการอุปถัมภ์ศิลปะของพระองค์ที่มีต่อทั้งการอนุรักษ์ศิลปกรรมไทยตามแบบประเพณีดั้งเดิมไว้ และการนำรูปแบบของจิตรกรรมสมัยใหม่ตามแบบตะวันตกที่เป็นพระราชนิยมของพระองค์เช่นกันมาผสมผสานเข้าไว้ด้วยกันได้อย่างลงตัว

ด้วยเหตุนี้ ในบทความนี้จึงจะศึกษาถึงแนวพระราชดำริในการอุปถัมภ์ศิลปินให้จัดสร้างจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถาน ภายในพระบรมมหาราชวังของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ว่าเกิดขึ้นจากแนวพระราชดำริเช่นไร และศึกษาถึงรูปแบบของงานจิตรกรรมครั้งนี้ว่ามีลักษณะเช่นไร ซึ่งในที่นี้เสนอว่า พระองค์ทรงมีพระราชศรัทธาและทรงผูกพันกับพระพุทธรัตนสถาน ทรงมีพระราชประสงค์ที่จะให้จิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานนี้นำเสนอเหตุการณ์อันเกี่ยวข้องกับอาคารพระพุทธรัตนสถานและเหตุการณ์บ้านเมืองตั้งแต่รัชสมัยของรัชกาลที่ 4 – รัชกาลที่ 9 เพื่อให้อนุชนคนรุ่นหลังได้ใช้ศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาที่ถูกต้อง

ความถูกต้องของข้อมูลนี้เองเป็นปัจจัยสำคัญที่ทรงมีพระราชดำริให้นำ “สิ่งใหม่” คือ รูปแบบและแนวทางศิลปะหลักวิชาของตะวันตกมาผสมผสานเข้ากับ “สิ่งเก่า” คือ จิตรกรรมไทยประเพณีดั้งเดิมให้ได้อย่างลงตัว ซึ่งถือเป็นอีกพัฒนาการที่สำคัญของงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยในอีกทางหนึ่งด้วย

เมื่อแรกสร้าง พระพุทธรัตนสถาน

พระพุทธรัตนสถาน คือ ศาสนสถานสำคัญอีกแห่งหนึ่ง ตั้งอยู่ภายในพระบรมมหาราชวัง สร้างเมื่อครั้งรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งทรงสถาปนาเพื่อประดิษฐานพระพุทธบุษยรัตนจักรพรรดิพิมลมณีมัยพระพุทธปฏิมากรแก้วผลึก หรือพระแก้วขาว หรือบ้างก็เรียกว่าพระแก้วประจำรัชกาลที่ 2 เพื่อเป็นกตเวทิตา-สักการะถวายแด่สมเด็จพระบรมชนกนาถ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพระอนุสรณ์ถึงสมเด็จพระบรมเชษฐาธิราช พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งทรงทำนุบำรุงพระบวรพุทธศาสนาไว้แก่แผ่นดินอย่างอเนกอนันต์” (Crown Property Bureau 2013, 11 - 17) ทั้งนี้ พระอุโบสถของพระพุทธรัตนสถานนั้นเป็นสถาปัตยกรรมทรงไทยขนาด 5 ห้อง ยกพื้นเป็นฐานสูง 3 ชั้น ตั้งอยู่กลางสวนศิวาลัย ซึ่งบริเวณสวนศิวาลัยอันเป็นที่ตั้งของพระพุทธรัตนสถานนี้เดิมในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยคือ “สวนขวา” ซึ่งพระองค์ทรงโปรดให้สร้างขึ้น “เพื่อประกาศให้ประเทศเพื่อนบ้านรับรู้ว่าชาวไทยได้ก่อตั้งบ้านเมืองขึ้นอย่างมั่นคงเป็นปึกแผ่น ทั้งสร้างพระราชอุทยานในพระบรมมหาราชวังไว้อย่างวิจิตรงดงาม” (Crown Property Bureau 2013, 12) พระพุทธรัตนสถานสร้างขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่แล้วเสร็จใน พ.ศ. 2416 ในรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวพระพุทธรัตนสถานนี้มีการตกแต่งประดับประดาทั้งภายนอกและภายในอาคารอย่างวิจิตรพิสดาร ที่สำคัญคือเป็นศาสนสถานที่สะท้อนถึงพระราชศรัทธาของพระมหากษัตริย์ทุกพระองค์ที่มีต่อพระพุทธบุษยรัตนจักรพรรดิพิมลมณีมัยซึ่งประดิษฐานอยู่ภายในศาสนสถานแห่งนี้ เนื่องจากต่อมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งสองพระองค์จะทรงกำหนดการเสด็จพระราชดำเนินมาทรงสักการะพระพุทธบุษยรัตนจักรพรรดิพิมลมณีมัย ณ พระพุทธรัตนสถานอยู่เสมอ นอกจากนี้ในสมัยรัชกาลที่ 7 พระองค์ได้มีพระบรมราโชบาย “จัดการบำเพ็ญพระราชกุศล วันวิสาขบูชาให้เหมือนกับความสำคัญของวันคริสต์มาสของชาวยุโรป โดยมีพระราชดำริให้จัดพิธีเดินเทียน ณ พระอุโบสถพระพุทธรัตนสถานเป็นแบบอย่าง ทรงพระ-กรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้เชื้อพระวงศ์เด็ก ๆ ตั้งแต่ชั้นหม่อมราชวงศ์เข้ารับพระราชทานของขวัญซึ่งล้วนเป็นของเล่นอย่างดี โดยพระราชทานเป็นสลากไปขึ้นของขวัญที่แขวนและประดับอยู่กับกิ่งโพธิ์” (Crown Property Bureau 2013, 39)

ต่อมาใน พ.ศ. 2484 เมื่อประเทศไทยต้องเผชิญกับภัยของสงครามโลกครั้งที่ 2 พระพุทธรัตนสถานได้ชำรุดเสียหาย “โดยเครื่องบินฝ่ายสัมพันธมิตรทิ้งระเบิดบริเวณกองทัพเรือและสถานีรถไฟบางกอกน้อยระเบิดพลัดตกในพระบรมมหาราชวัง ลูกแรกที่สวนซ้ายใกล้เขาไกรลาส ลูกที่สองข้างพระพุทธรัตนสถานด้านเหนือ แม้ลูกระเบิดจะด้าน แต่ด้วยน้ำหนักและแรงสะเทือนทำให้หลังคาและผนังด้านเหนือพังลง โครงสร้างและส่วนประกอบภายในชำรุดเสียหายถูกทิ้งร้างโดยมิได้ซ่อมแซมเป็นเวลานาน” (Crown Property Bureau 2013, 50) กระทั่งเมื่อพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดลพระอัฐมรามาธิบดินทรได้เสด็จนิวัติประเทศไทย

เป็นครั้งที่ 2 พร้อมด้วยสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี และพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชบรมนาถบพิตร ซึ่งขณะนั้นทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระอนุชาได้ทรงกราบบังคมทูลขอพระบรมราชานุญาต “ให้นำแผ่นสังกะสีมาปิดหลังคาพระพุทธรัตนสถานส่วนที่ได้รับความเสียหายไว้” (Crown Property Bureau 2013, 39) ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมานี้สะท้อนได้ถึงความสำคัญของพระพุทธรัตนสถานและความผูกพันที่พระมหากษัตริย์แห่งพระบรมราชจักรีวงศ์มีต่อศาสนสถานแห่งนี้

เมื่อแรกบูรณะ จิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถาน พุทธศักราช 2504: บทบาทของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และลูกศิษย์ จุดเริ่มต้นของ “ความใหม่ในความเก่า”

ด้วยเพราะความเสียหายที่พระพุทธรัตนสถานได้รับจากภัยสงครามโลกครั้งที่ 2 และต้องถูกทิ้งร้างโดยมิได้ซ่อมแซมเป็นเวลานาน ที่ทำได้คือ เจ้าหน้าที่ได้ถอดบานพระทวารและพระบัญชรจำหลักลายมุกออกเพื่อเก็บรักษาไว้ กระทั่งใน พ.ศ. 2492 ได้มีการบูรณปฏิสังขรณ์ศาสนสถานแห่งนี้ขึ้น ซึ่งหลังการบูรณปฏิสังขรณ์แล้วพบว่า จิตรกรรมฝาผนังด้านเหนือระหว่างช่องพระบัญชรถูกทำลาย ด้วยเหตุนี้ ใน พ.ศ. 2504 สำนักพระราชวังจึงมอบให้กรมศิลปากรแต่งเติมภาพให้เต็มสมบูรณ์ โดยให้ทั้งภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านเหนือและด้านใต้รับกัน กำหนดให้เขียนจิตรกรรมเกี่ยวกับพระราชประวัติของในหลวงรัชกาลที่ 9 เป็นหลัก ซึ่งพระองค์ไม่ทรงทราบถึงการดำเนินงานครั้งนี้ การเขียนภาพครั้งนั้นมีศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นแม่กองการเขียน และมีจิตรกร คือ ลูกศิษย์ของศาสตราจารย์ศิลป์ ประกอบด้วย อาวุธ ยุวะพุกกะ, ประมุข เทวานิมิต, น้อย ขำวิไล, พินิจ สุวรรณบุณย์, ชลูด นิ่มเสมอ,ปราณี ตันติสุข, วีระ โยธาประเสริฐ และประพัฒน์ โยธาประเสริฐ (Crown Property Bureau 2013)

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากรมีบทบาทสำคัญในการบูรณะจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานในครั้งนี้ เริ่มจากการประมวลภาพพระราชกรณียกิจของในหลวงรัชกาลที่ 9 แล้วมาพิจารณาเพื่อทำการร่างแบบทำหน้าที่จัดหาช่างเขียน กำหนดวางองค์ประกอบเรื่อง ตลอดทั้งแนวของลักษณะศิลปกรรมและการใช้สี ที่สำคัญคือการจัดวางร่างแบบขึ้น “ตามหลักเกณฑ์ขององค์ประกอบศิลป์ในลักษณะเหมือนจริงผสมกับจินตนาการ” (Crown Property Bureau 2013, 51) นอกจากนี้ยัง “กำหนดโครงการใช้สีตามที่เห็นว่าถูกต้องสวยงามและประสานกลมกลืนกันดีเฉพาะพื้นที่ระหว่างช่องพระบัญชรทั้ง 8 ช่องที่อยู่ตอนล่างเท่านั้น ส่วนที่เชื่อมต่อกับภาพเดิมตอนบนเป็นภาพแบบไทยประเพณี ใช้คิ้วลวดบัวกั้นแบ่งไว้...การจัดวางองค์ประกอบได้กำหนดให้มีพระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 8 และรัชกาลที่ 9 ช่วงระหว่างพุทธศักราช 2488 - 2499 นับแต่พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล พระอัฐมรามาธิบดินทร พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร และสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีเสด็จนิวัติประเทศไทย และเหตุการณ์ต่อเนื่องในรัชกาลที่ 9 ช่วงระยะเวลาอีก 10 ปีต่อมา สิ้นสุดเมื่อพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตรทรงผนวช

ที่น่าสนใจคือ การบูรณะภาพจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานในครั้งแรกนี้ ถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการนำรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกมาผสมผสานเข้ากับศิลปะไทยในแบบประเพณี

อันหมายถึงโครงสร้างของทั้งสถาปัตยกรรมภายนอกและภายในอันวิจิตรงดงามของพระพุทธรัตนสถาน อาจเรียกได้ว่า เป็น “ความใหม่ในความเก่า” ก็ว่าได้ ไม่น่าแปลกนัก หากจะวิเคราะห์อีกว่า ภาพจากการบูรณะจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานใน พ.ศ. 2504 นี้ คืออีกหนึ่งภาพสะท้อนของกระแสศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยช่วงตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2490 ถึงต้นทศวรรษ 2500 ดังที่ปรากฏเช่นเดียวกันในเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติได้เป็นอย่างดี ด้วยเพราะในช่วงเวลาดังกล่าวนี้แนวคิดสำคัญของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี คือ การพยายามยกระดับศิลปะไทยด้วยการสนับสนุนให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานที่ผสมผสานกันระหว่างรูปแบบศิลปะไทยแบบประเพณีและรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตก ดังที่ศาสตราจารย์ศิลป์ได้เคยสะท้อนทัศนะลักษณะนี้ไว้ในข้อเขียนที่ตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2492 ดังความตอนหนึ่งว่า

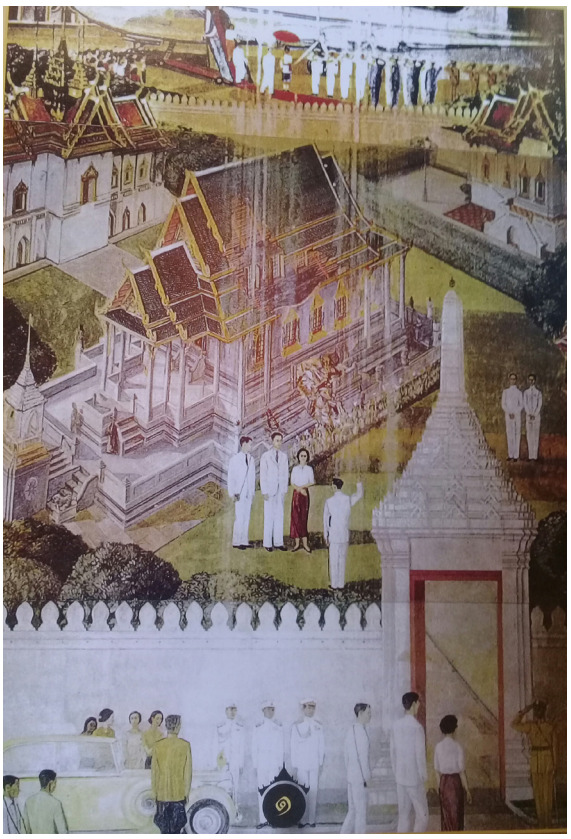
“เราต้องมีศิลปินไทยที่สามารถเป็นผู้ทำสิ่งอันเป็นศิลปะสืบเป็นประเพณีกันมา บูรณะฟื้นฟูโบราณสถานที่เป็นศิลปะและสร้างของใหม่เพื่อมีการสร้างวัดตามแบบวิธีเก่าของไทย แต่ศิลปะนั้นไม่ใช่อยู่ที่เลียนหรือลอกแบบของเก่าเอามาอย่างไม่กระดิก ศิลปินซึ่งเป็นผู้เนรมิตสร้างอันแท้จริงย่อมมีอะไรใหม่มาด้วยเสมอไป มีอะไรที่เป็นความบันดาลใจจากความคิดเห็นและจากอารมณ์ให้สะเทือนใจ...นี่คือเหตุผลที่ว่าทำไมศิลปะจึงย่อมเป็นลักษณะเฉพาะตัวของบุคคลและเป็นของเกิดใหม่เสมอไป” (Bhirasri 1949)

จากข้างต้นวิเคราะห์ได้ว่าศาสตราจารย์ศิลป์ต้องการจะนำเสนอผลงานศิลปะที่ผสมผสานทั้งการฟื้นฟูสิ่งที่เป็นของเก่าเข้ากับการสร้างสรรค์ที่มีสิ่งใหม่และอารมณ์ความรู้สึกมาร่วมด้วย แนวความคิดเช่นนี้ได้สะท้อนผ่านผลงานศิลปะของศิลปินจำนวนไม่น้อยที่ถูกคัดเลือกให้ได้รางวัลสำคัญในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในยุคที่ศาสตราจารย์ศิลป์มีชีวิตอยู่ (2492 - 2505) ดังปรากฏในผลงานของ เขียน ยิ้มศิริ, ประสงค์ ปัทมานุช, ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ, ชลูด นิ่มเสมอ และเฟื้อ หริพิทักษ์ เป็นต้น ทั้งยังสอดคล้องกับการวางหลักสูตรของคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรขณะนั้นที่เน้นให้ผู้เรียนได้ความรู้และทักษะจากศิลปะหลักวิชาของตะวันตกคู่ขนานไปกับการเรียนรู้ด้านศิลปะของไทยตามแบบประเพณีมีการจัดการเรียนการสอนเพื่อสนับสนุนแนวคิดลักษณะนี้เช่นกัน ดังที่ เสรี นิลประพันธ์ ได้กล่าวถึงการสอนของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ไว้บางช่วงตอนว่า “หลายท่านอาจเข้าใจว่าท่านศาสตราจารย์ศิลป์วางหลักสูตรการเรียนศิลปะเน้นหนักไปทางศิลปะตามแบบอย่างยุโรป ซึ่งก็ถูก แต่ไม่ถูกทั้งหมด ท่านได้บรรจุวิชารีเสิร์ชไทยอาร์ทหรือวิชาวิจัยศิลปะไทยเข้าในหลักสูตรการเรียนการสอนในคณะจิตรกรรมฯ เป็นวิชาที่นักศึกษาศิลปะทุกคนจะต้องเรียน เป็นการปูพื้นไม่ให้ลืมศิลปะของชาติ ตั้งแต่เตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากรจนถึงปี 3” (Kamwilai 1999, 164 - 165)

การสอนวิชาองค์ประกอบศิลปะของศาสตราจารย์ศิลป์ยังเน้นผู้เรียนให้มีทักษะการสร้างงานทั้งแบบศิลปะตะวันตกและศิลปะไทยแบบประเพณีดั้งเดิมด้วย ดังที่ สมโภช อุปอินทร์ กล่าวว่า

“วิชาองค์ประกอบศิลปะซึ่งถือว่าเป็นหัวใจของศิลปะ อาจารย์ศิลป์เป็นผู้สอนด้วยตนเอง ตั้งแต่ระดับศึกษา (Research) สร้างงาน (Creative) และขยายงาน (Enlarge) เรารู้จักและคุ้นเคยกับคำว่า รีเสิร์ช...มานานแล้ว เช่น วิชา Research from the Old Thai Art และ Research for Composition เป็นต้น” (Kamwilai 1999, 328 - 329)

ซึ่งสะท้อนว่า หลักสูตรของคณะจิตรกรรมและประติมากรรมขณะนั้นมีส่วนสำคัญต่อการปลูกฝังผู้เรียนให้คุ้นเคยกับสิ่ง “ใหม่” กับ “เก่า” อยู่ตลอดเวลาและการศึกษาเรียนรู้ลักษณะนี้ได้ส่งผลต่อผลงานที่ส่งประกวดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติยุคนี้อย่างมิอาจปฏิเสธได้ ทั้งในที่นี้ยังสอดคล้องกับเกณฑ์ที่ใช้ในการจัดวางองค์ประกอบศิลป์เพื่อการบูรณะจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานครั้งนี้ที่เน้นลักษณะแบบเหมือนจริงผสมจินตนาการอีกด้วย กระทั่งภาพจิตรกรรมฝาผนังจากการบูรณะครั้งนี้เมื่อแล้วเสร็จยังสะท้อนถึงรูปลักษณะของศิลปะสมัยใหม่อย่างชัดเจน เห็นได้จากมีการกำหนดและสร้างระยะของภาพด้วยการใช้หลักการ “ทัศนียภาพเชิงเส้น” (Linear Perspective) ส่วนโครงสร้างของรูปทรงคนในภาพก็วาดออกมาในแบบเหมือนจริง เน้นความถูกต้องของกายวิภาค (Anatomy) สัดส่วน (Proportion) ตลอดจนมีการระบายสีเพื่อแสดงแสงและเงาของภาพเพื่อขับเน้นระยะให้เกิดความเหมือนจริงขึ้นอย่างชัดเจน บางภาพยังกำหนดลักษณะมุมมองของภาพให้เป็นแบบ “ตานกมอง” (Bird’s eye view) ซึ่งเป็นมุมมองที่เป็นรูปแบบและเอกลักษณ์ที่ปรากฏทั้งในจิตรกรรมไทยแบบประเพณีและแบบศิลปะตะวันตกอีกด้วย ดังปรากฏในภาพตัวอย่างที่หยิบยกมา คือ “ภาพพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล พระอัฐมรามาธิบดินทร และสมเด็จพระราชอนุชา พร้อมด้วยสมเด็จพระศรีนครินทรบรมราชนนี เสด็จนิวัติพระนคร เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2488 ทั้งสามพระองค์ทรงตรวจสภาพพระพุทธรัตนสถานที่เสียหายจากระเบิดเมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2” ภาพนี้เขียนโดย อาวุธ ยุวะพุกกะ, ประมุข เทวานิมิต และน้อย ขำวิไล



ภาพที่ 1 พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล พระอัฐมรามาธิบดินทร และสมเด็จพระราชอนุชา พร้อมด้วยสมเด็จพระศรีนครินทรบรมราชนนี เสด็จนิวัติพระนครเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2488 ทั้งสามพระองค์ทรงตรวจสภาพพระพุทธรัตนสถานที่เสียหายจากระเบิดเมื่อสงครามโลกครั้งที่สอง 2504
(source: Crown Property Bureau 2013, 52)

หรือในภาพ “พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกและทรงสถาปนาพระราชินีสิริกิติ์ เป็นสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินี” มี “พินิจ สุวรรณบุณย์” เป็นผู้เขียนภาพ ซึ่งใช้ “เส้นสินเทา” เป็นตัวแบ่งฉากของเนื้อหาเรื่องราวหลายฉากให้อยู่ภายในกรอบภาพเดียวกัน ตามลักษณะของจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ถึงกระนั้น รายละเอียดของระยะหรือรูปทรงคน ใบหน้าของคน ตลอดจนรายละเอียดอื่น ๆ ภายในภาพได้เน้นเขียนให้เหมือนจริง ถูกต้องตามหลักศิลปะหลักวิชาตามแบบของตะวันตกชัดเจน

ภาพที่ 2 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกและทรงสถาปนาพระราชินีสิริกิติ์ เป็นสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินี 2504
(source: Crown Property Bureau 2013, 52)

ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานจากการบูรณะของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และลูกศิษย์ใน พ.ศ. 2504 สามารถสะท้อนถึงการนำอิทธิพลของศิลปะหลักวิชาแบบตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับศิลปะไทยแบบประเพณีได้เป็นอย่างดี ทั้งยังวิเคราะห์ได้อีกว่า ภาพเหล่านี้สามารถสะท้อนถึงการนำหลักวิชาความรู้และปฏิบัติการทางศิลปะภายใต้การจัดวางหลักสูตรของมหาวิทยาลัยศิลปากรขณะนั้นที่เน้นการสร้างศิลปินไทยที่มีความสามารถทั้งวิชาความรู้ทางศิลปะตะวันตกและไม่หลงลืมรากเหง้าของศิลปะแบบไทยประเพณีมาสร้างผลงานให้ปรากฏได้อย่างเป็นรูปธรรม ถือเป็นจุดเริ่มต้นของ “ความใหม่ในความเก่า” ที่ต่อมาจะได้รับการต่อยอดจากการบูรณะที่จะเกิดขึ้นอีกครั้งในช่วงต้นทศวรรษ 2540 จากการอุปถัมภ์โดยตรงของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

ใหม่กับเก่า การผสมผสานในการบูรณะจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถาน ในทศวรรษ 2540

พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ทรงผูกพันกับพระพุทธรัตนสถานมาแต่ครั้งเสด็จนิวัติประเทศไทยใน พ.ศ. 2488 ครั้งนั้นทรงประทับที่พระที่นั่งบรมพิมาน ซึ่งมีพระบัญชรที่สามารถทอดพระเนตรพระพุทธรัตนสถานได้ชัดเจน ภายหลังทรงมีพระราชกระแสกับคณะผู้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานที่เข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทเมื่อวันที่ 9 สิงหาคม พ.ศ. 2545 ความว่า

"...ตั้งแต่สมัยเมื่อประทับอยู่ ณ พระที่นั่งบรมพิมานสมัยเด็ก ๆ ห้องอยู่ตรงนั้น ทุกวันโผล่หน้าต่างออกมาก็เห็นสังกะสีมุงหลังคาคลุมพระพุทธรัตนสถานจนฝังใจ..." และพระราชกระแสความว่า "เราเหมือนเจ้าของพระพุทธรัตนสถาน เพราะตอนที่พัง เราให้เอาสังกะสีมามุงคลุมไว้..." (Crown Property Bureau 2013, 49)

แม้งานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้บูรณะขึ้นในช่วง พ.ศ. 2504 โดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีและคณะจะมีความงดงามแต่ด้วย

"ทรงสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณของพระมหากษัตริย์ที่ได้สถาปนาและทำนุบำรุงพระพุทธรัตนสถานมาในอดีต จึงมีพระราชดำริว่าจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานควรที่จะได้บอกเล่าประวัติความเป็นมาอันยาวนานและความผูกพันของสมเด็จพระบุรพมหากษัตริย์ที่มีต่อศาสนสถานแห่งนี้" (Crown Property Bureau 2013, 61)

ด้วยเหตุนี้จึงทรงมีพระราชดำริเปลี่ยนภาพจิตรกรรมฝาผนังจากเดิมที่มุ่งเน้นภาพพระราชประวัติและพระราชกรณียกิจสำคัญในช่วงต้นรัชสมัยของพระองค์เองเท่านั้นมาเป็นการนำเสนอเหตุการณ์อันเกี่ยวข้องกับอาคารพระพุทธรัตนสถานและเหตุการณ์บ้านเมืองตั้งแต่รัชสมัยของรัชกาลที่ 4 – รัชกาลที่ 9 ดังที่ทรงมีพระราชกระแสแก่คณะทำงานวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังเมื่อวันที่ 9 กันยายน พ.ศ. 2542 ความว่า "...อยากให้เป็นประวัติพระพุทธรัตนสถานซึ่งตอนแรก เห็นทิ่มตาทุกวัน ๆ สมัยที่อยู่ในพระบรมมหาราชวังที่พระที่นั่งบรมพิมาน..." (Crown Property Bureau 2013, 61) ถึงกระนั้นที่ต้องบันทึกไว้ในที่นี้คือ การเปลี่ยนภาพจากของเดิมที่บูรณะโดยคณะของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เมื่อปี พ.ศ. 2504 มาเป็นภาพชุดใหม่ทั้งหมดนั้นมีการดำเนินการโดย "เคลื่อนย้ายภาพจิตรกรรมฝาผนัง" โดยทำการลอกด้วยวิธีการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง (Crown Property Bureau 2013, 61) ซึ่งใน พ.ศ. 2536 พระองค์ทรงมีโอกาสทอดพระเนตรกระบวนการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังนี้จากการเสด็จพระราชดำเนินในการพระราชพิธีสมโภชวัดเฉลิมพระเกียรติวรวิหาร จังหวัดนนทบุรี ในโอกาสเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถทรงเจริญพระชนมพรรษา 5 รอบ จึงมีพระราชปรารภให้กรมศิลปากรนำกระบวนการคัดลอกภาพเดิมนี้ไปใช้ในการรักษาภาพเมื่อครั้งบูรณะใน พ.ศ. 2504 ไว้ ดังมีพระราชกระแสถึงเรื่องนี้ความว่า

"...ถ้าทำเช่นนี้ได้ขอให้กรมศิลปากรไปลอกจิตรกรรมฝาผนังในพระพุทธรัตนสถานที่เขียนเมื่อพุทธศักราช 2504 ออก เพื่ออนุรักษ์ไว้และติดตั้งในที่เหมาะสม แล้วเขียนใหม่ให้ลักษณะศิลปกรรมสอดคล้องกับภาพจิตรกรรมตอนบน เช่น น้ำก็ให้เป็นระลอกแบบช่างโบราณเขียน เรือก็ให้มีธงทิวปัก หรือจะเขียนพระราชประวัติก็ให้มีลักษณะเหมือนจริง ฉลองพระองค์สวมอย่างเช่นที่ทรงในปัจจุบัน แต่ให้เป็นสองมิติตามลักษณะภาพไทย..." (Crown Property Bureau 2013, 63)

หลังจากกรมศิลปากรทำการคัดลอกภาพจิตรกรรมฝาผนังเดิมเพื่ออนุรักษ์ตามพระราชประสงค์แล้วเสร็จใน พ.ศ. 2537 ทางกรมศิลปากรซึ่งเริ่มพิจารณาดำเนินการเรื่องวิธีการเขียนภาพใหม่ตั้งแต่ พ.ศ. 2536 กระทั่งเมื่อวันที่ 9 กันยายน พ.ศ. 2542 นายนิคม มูสิกะคามะ อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้นจึงกราบบังคมทูลขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตเข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทขอรับพระราชกระแสแนวการเขียนภาพให้ต้องตามพระราชประสงค์ ซึ่งพระองค์ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้เข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท ณ พระตำหนักเปี่ยมสุข พระราชวังไกลกังวล อำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ โดยทางกรมศิลปากรได้นำภาพร่างตามแนวพระราชดำริเป็นลายเส้นและภาพลงสี จำนวน 8 ภาพทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวายให้พระองค์ทรงทอดพระเนตรและพระราชทานพระบรมราชวินิจฉัย ซึ่งต้องกล่าวว่าหลังจากนั้นได้ทรงมีพระราชวินิจฉัยให้ทางกรมศิลปากรนำแบบร่างนี้กลับมาปรับแก้ไขตามพระราชประสงค์อีกถึง 3 ครั้ง จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้นำไปขยายลงฝาผนังจริงในพระพุทธรัตนสถานได้ (Crown Property Bureau 2013, 65)

การเขียนภาพจิตรกรรมครั้งนี้ทรงมีพระราชกระแสต่อคณะทำงานให้ผสมผสานอย่างกลมกลืนระหว่างการรักษาลักษณะจิตรกรรมไทยแบบประเพณีจากฝาผนังด้านบนที่มีอยู่ก่อนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 กับรูปลักษณะของจิตรกรรมแบบสมัยใหม่ ดังที่ทรงมีพระราชกระแสตอนหนึ่งความว่า

“...ควรทำเป็นรูปภาพเกี่ยวกับพระพุทธรัตนสถานที่เป็นแบบเดียวกัน สไตล์เดียวกันกับภาพเขียนของเดิม หากจะมีอะไรสมัยใหม่ก็ให้เข้ากัน แต่ต้องเป็นแบบโบราณ...ทำให้กลมกลืนกัน โดยทำให้ภาพใหม่และเก่าผสมผสานกัน...” (Crown Property Bureau 2013, 67)

ในที่นี้ผู้เขียนวิเคราะห์ว่า พระราชประสงค์ที่จะให้ภาพใหม่และภาพเก่าผสานกัน ซึ่งหมายรวมถึงการนำเอารูปแบบของศิลปะหลักวิชาแบบตะวันตกมาผสานเข้ากับรูปแบบและเอกลักษณ์ของจิตรกรรมไทยแบบประเพณีนั้น อาจเป็นไปได้ว่า ประการแรก พระบาทสมเด็จพระปรมินทร มหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตรทรงมีพระราชประสงค์ที่จะให้จิตรกรรมฝาผนังชุดใหม่นี้ทำหน้าที่เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ให้แก่คนรุ่นหลังได้ศึกษาถึงเหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรัตนสถาน ด้วยเหตุนี้ความเหมือนจริงของข้อมูลและรายละเอียดในส่วนต่าง ๆ จึงเป็นเรื่องสำคัญยิ่ง เป็นเหตุให้ต้องเลือกใช้แนวทางการถ่ายทอดจิตรกรรมรูปแบบเหมือนจริงซึ่งจะตอบสนองต่อพระราชประสงค์นี้ได้อย่างชัดเจน

อีกประการหนึ่งต้องกล่าวว่า ที่ผ่านมารูปแบบการผสมผสานระหว่างจิตรกรรมไทยแบบประเพณีเข้ากับจิตรกรรมแบบศิลปะหลักวิชาหรือศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกนั้นได้รับการยอมรับจากศิลปินไทยร่วมสมัยจำนวนไม่น้อย รวมถึงสาธารณชนในวงกว้าง หากนับตั้งแต่การที่จิตรกรรมไทยแบบประเพณีเริ่มกลับเข้ามามีบทบาทในเวทีความเคลื่อนไหวทางศิลปะอีกครั้งในช่วง พ.ศ. 2517 จากการริเริ่ม “การประกวดจิตรกรรมบัวหลวง” จัดโดยธนาคารกรุงเทพ (Bangkok Bank) ที่วัตถุประสงค์ข้อหนึ่งตั้งไว้ชัดเจนเพื่อ “มุ่งจรรโลงไว้ซึ่งงานศิลปะของชาติ” ทั้งตอกย้ำว่าการประกวดนี้ “แตกต่างจากการประกวดของสถาบันอื่น เพราะงานจิตรกรรมบัวหลวงมีเอกลักษณ์เฉพาะโดยเฉพาะการจัดประกวดจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ซึ่งเป็นศิลปะประจำชาติที่บรรพชนได้สร้างสรรค์ไว้” (Bangkok Bank Foundation 1996, 78 - 88)

และถือเป็นความพยายามฟื้นฟูศิลปะไทยแบบประเพณีขึ้นอีกครั้งในหมู่ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะทุกภาคส่วน หลังจากที่ศิลปะไทยแบบประเพณีทั้งในแบบดั้งเดิมและแบบที่ผสมผสานกับรูปแบบของศิลปะตะวันตกนั้น เลือนหายไปจากเวทีการประกวดศิลปกรรมตั้งแต่ยุคกลางทศวรรษ 2500 เนื่องจากความนิยมสร้างงานศิลปะที่แสดงถึงพัฒนาการความก้าวหน้าในหมู่ศิลปินรุ่นใหม่ขณะนั้น คือ การสร้างผลงานแนวศิลปะนามธรรม ศิลปะกึ่งนามธรรม หรือศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริงที่รับอิทธิพลมาจากศิลปะในโลกเสรีของตะวันตกเป็นหลัก ศิลปินรุ่นใหม่ขณะนั้นต่อสู้ให้การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเห็นความสำคัญของศิลปะนามธรรม ซึ่งผลของมันนำสู่การเติบโตอย่างถึงขีดสุดของศิลปะนามธรรม กึ่งนามธรรม และศิลปะตามแบบลัทธิเหนือจริงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ พ.ศ. 2508 เป็นต้นมา ด้วยเหตุนี้ การเกิดขึ้นของการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงใน พ.ศ. 2517 จึงกลายเป็นหมายหมุดที่สำคัญของศิลปะไทยแบบประเพณีที่กลับมามีบทบาทอีกครั้งในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย

จุดยืนของการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงที่สนับสนุนงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีและรวมถึงงานจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัยที่ผสมผสานระหว่างจิตรกรรมไทยแบบประเพณีกับรูปแบบศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกทำให้จิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่นำเสนอเนื้อหาเรื่องพุทธศาสนา ประเพณี วัฒนธรรม พิธีกรรม และวิถีชีวิตชาวไทยในอดีต ในสังคมเกษตรกรรมกลับมาได้รับความนิยมสร้างและเสพชมกันอีกครั้ง ความสำเร็จนี้ส่งผลให้เกิดคลื่นแห่งการพัฒนาศิลปะไทยขึ้นอีกหลายระลอก อาทิ การเปิด “ภาควิชาศิลปะไทย” ขึ้นที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ใน พ.ศ. 2518 หรือการจัดตั้งกลุ่ม “ศิลปไทย 23” ขึ้นใน พ.ศ. 2523 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ “ต่อต้านกระแสวัฒนธรรมต่างชาติและพัฒนาฟื้นฟูศิลปะไทยไปสู่แนวทางร่วมสมัยเน้นการแสดงออกความรู้สึกอารมณ์ของความเป็นไทย” (Kunavichayanont 2002, 131) หรือการที่แนวทางการสร้างงานจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัยได้ถูกนำไปใช้ในการจัดประกวดศิลปกรรมในเวทีอื่น ๆ อีกมากมาย ต้องกล่าวว่า ศิลปินไทยร่วมสมัยจำนวนไม่น้อยที่สร้างงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีและจิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัยหรือนำสองแนวทางมาผสมผสานกันเพื่อนำเสนองานในแนวทาง “พุทธศิลป์” ต่อมาหลายคนสั่งสมชื่อเสียงจนประสบความสำเร็จทั้งในแง่ของชื่อเสียงและการตลาด อาทิ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และปัญญา วิจินธนสาร เป็นต้น กระทั่งต่อมา แนวทางการผสมผสานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีเข้ากับอิทธิพลในเชิงรูปแบบจากศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตกยังกลายเป็นแนวทางการแสดงออกที่สำคัญต่อการถ่ายทอดงาน “ศิลปะเฉลิมพระเกียรติ” ที่เติบโตและได้รับความนิยมอย่างมากทั้งในหมู่ผู้สร้างและผู้เสพชมในช่วงตั้งแต่กลางทศวรรษ 2520 ต่อเนื่องถึงทศวรรษ 2530 แนวทางนี้ต่อมายังได้รับความสำเร็จต่อสาธารณชนจำนวนมากอีกครั้ง เมื่อ พ.ศ. 2539 ในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ทรงครองสิริราชสมบัติ ครบ 50 ปี ซึ่งมีการพิมพ์และจำหน่ายบทพระราชนิพนธ์ของพระองค์เรื่อง “พระมหาชนก” (The Story of Mahajanaka) นอกจากจะทรงพระราชนิพนธ์แล้ว ยังทรงให้ความสำคัญกับภาพประกอบพระราชนิพนธ์ภาพประกอบส่วนหนึ่งเป็นภาพฝีพระหัตถ์ประดิษฐ์ด้วยคอมพิวเตอร์ แต่ที่สำคัญคือพระองค์ทรงงานร่วมกับศิลปินร่วมสมัยของไทยอีกจำนวน 8 คน ประกอบด้วย ประหยัด พงษ์ดำ, พิชัย นิรันดร์, ปรีชา เถาทอง, เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, ปัญญา วิจินธนสาร, ธีระวัฒน์ คะนะมะ, จินตนา เปี่ยมศิริ และเนติกร ชินโย ซึ่งพระองค์ทรงงานร่วมกับศิลปินทั้ง 8 คนนี้ตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2537 โดยครั้งนั้นพระองค์ทรงมีแนวพระราชดำริ

ที่ชัดเจนดังที่ ปัญญา วิจินธนสาร กล่าวตอนหนึ่งว่า “แนวพระราชดำริ คือ ต้องการให้เป็นงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย...” (Suwanperm 2016, Online)

ภาพผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยของศิลปินไทยทั้ง 8 คน ถูกนำเสนอตามพระราชประสงค์ของพระองค์ที่ต้องการให้ภาพเป็นจุดสร้างความสนใจและดึงดูดให้คนได้เข้าไปอ่านเนื้อหาอันเป็นสาระสำคัญ ซึ่งงานครั้งนี้พระองค์ทรงมีพระราชวินิจฉัย ทรงปรับแก้ไขผลงานของศิลปินและทรงตรวจแก้ความถูกต้องของข้อมูล รายละเอียดของผลงานในส่วนต่าง ๆ กระทั่งออกสู่สาธารณชน ซึ่งเมื่อพระราชนิพนธ์และภาพประกอบผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยของศิลปินทั้ง 8 คนได้รับการเผยแพร่สู่สาธารณชนก็ได้รับความสำเร็จเป็นอย่างมาก

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ ผู้เขียนวิเคราะห์ว่า ปัจจัยทั้งสองประการที่กล่าวมาล้วนมีส่วนผลักดันที่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ทรงเลือกแนวทางการนำ “สิ่งใหม่” อันหมายถึง การนำอิทธิพลเชิงรูปแบบและลักษณะการถ่ายทอดผลงานตามแบบศิลปะหลักวิชาและศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก” กับ “สิ่งเก่า” อันหมายถึง รูปแบบและลักษณะของศิลปะไทยตามแบบประเพณีดั้งเดิมมาผสมผสานเข้าไว้ด้วยกันสำหรับการบูรณะภาพจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานครั้งใหม่ที่เริ่มต้นขึ้นในช่วง พ.ศ. 2542 นี้

ภาพที่ 3 พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล พระอัฐมราธิบดินทร และสมเด็จพระราชอนุชาเสด็จพระราชดำเนินเยือนสำเพ็ง
(source: Crown Property Bureau 2013, 116)

การกำหนดเรื่องราวในจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานทั้ง 8 ช่องครั้งนี้ ได้กำหนดเริ่มจากเหตุการณ์ในสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 9 ทั้งนี้ในหนังสือ “รัตนะแห่งจิตรกรรม จิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถาน ศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 9” ได้ให้รายละเอียดของการกำหนดเนื้อหาในแต่ละช่องดังนี้

“...ผนังด้านใต้ช่องที่ 1 และช่องที่ 2 เหตุการณ์สมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงริเริ่มสร้างพระพุทธรัตนสถานเพื่อประดิษฐานพระพุทธบุษยรัตนจักรพรรดิพิมลมณีมัย ช่องที่ 3 เหตุการณ์รัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงแปลงพระวิหารพระพุทธรัตนสถานเป็นพระอุโบสถเพื่อทรงพระผนวช ช่องที่ 4 เหตุการณ์รัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงอภิเษกสมรสอย่างสากล แล้วเสด็จฯ พระพุทธรัตนสถาน มีเหตุการณ์ในรัชสมัยมาแสดง ได้แก่ การสร้างเรือรบหลวงพระร่วงและประกาศร่วมสงครามโลกครั้งที่ 1 จบด้านทิศใต้ 4 ช่อง ผนังด้านหลังบุษบกประดิษฐานพระพุทธบุษยรัตน-จักรพรรดิพิมลมณีมัยเป็นทิศตะวันตกวนมาทิศเหนือ เริ่มต้นจากด้านในเป็นช่องแรก ช่องที่ 5 เหตุการณ์รัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงให้ความสำคัญแก่เด็ก ทรงนำพระเยาวราชวงศ์ ข้าทูลละอองธุลีพระบาทฝ่ายในเดินเทียนรอบพระพุทธรัตนสถานในพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลวิสาขบูชาและการสมโภชพระนคร 150 ปี ช่องที่ 6 เหตุการณ์รัชกาลที่ 8 พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล พระอัฐมรามา-ธิบดินทรงเสด็จนิวัติพระนครเมื่อพุทธศักราช 2488 ทอดพระเนตรพระพุทธรัตนสถานเพื่อเริ่มการปฏิสังขรณ์ และเสด็จพระราชดำเนินไปทรงเยี่ยมชุมชนชาวจีนที่สำเพ็ง ช่องที่ 7 และช่องที่ 8 เหตุการณ์รัชกาลที่ 9 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ทรงพระผนวช ณ พระพุทธรัตนสถาน พระราชพิธีและโบราณราชประเพณีสำคัญที่ทรงฟื้นฟู เหตุการณ์บ้านเมืองและพระราชกรณียกิจเพื่อการเกื้อกูลอาณาประชาราษฎร์...” (Crown Property Bureau 2013, 100)

การผสมผสานรูปแบบของจิตรกรรมสมัยใหม่เข้าในงานจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานครั้งนี้ รากฐานที่สำคัญอย่างมากคือ ความพยายามถ่ายทอดรูปแบบเหมือนจริงเพื่อให้จิตรกรรมนี้เป็นดั่งหลักฐานทางประวัติศาสตร์ให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษา ด้วยเหตุนี้การถ่ายทอดภาพของสถาปัตยกรรม ภาพใบหน้าบุคคล ภาพของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ภาพพาหนะ ตลอดจนรายละเอียดต่าง ๆ ของวัฒนธรรมหรือประเพณีที่ปรากฏในภาพจึงเน้นการเขียนถ่ายทอดแบบเหมือนจริง มีรายละเอียดของใบหน้าและเน้นให้ถูกหลักกายวิภาคตามแบบศิลปะหลักวิชาของตะวันตกซึ่งจิตรกรได้สร้างสรรค์ตามพระราชกระแสรับสั่งของพระองค์ดังตอนหนึ่งมีความว่า “...รูปฝาผนังแบบเดิมเป็นคลาสสิก จะไม่เขียนรายละเอียดตามหน้าคน เขียนใหม่ต้องทำเป็น Stylized (เหมือนจริง) เป็นจิตรกรรมสมัยใหม่ 2 มิติ มีการตัดเส้น...”

นอกจากนี้ยังทรงมีพระราชวินิจฉัยตรวจสอบรายละเอียดทุกส่วนให้ถูกต้อง ดังกรณีเครื่องแต่งกายของพสกนิกรที่มาเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทรับเสด็จ เมื่อเสด็จพระราชดำเนินเยือนสำเพ็ง โดยให้คณะทำงานได้เข้าสัมภาษณ์พ่อค้าชาวจีนหรือคนที่เคยไปร่วมรับเสด็จ ดังมีพระราชกระแสว่า

“...ไปสัมภาษณ์พวกที่เคยรับเสด็จก็จะใช้ได้ มีพวกที่เป็นพ่อค้าจีนรอรับเสด็จ ไปถามคุณอุเทน ปอเต็กตึ๊ง (นายอุเทน เตชะไพบูลย์) ...การแต่งกายชาวจีน กางเกงกุยเฮง กางเกงแพร ก็ต้องมีคนอมยาเส้นแบบจีน ไม่ต้องมีกางเกง ลีวายส์ ตอนนั้นยังไม่มี ไปปรึกษาพวกปอเต็กตึ๊ง ถือว่าเขาสำคัญ...” (Crown Property Bureau 2013, 73)

หรือทรงมีพระราชวินิจฉัยเกี่ยวกับพาหนะประเภทต่าง ๆ นับตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นสิ่งที่ทรงทอดพระเนตรด้วยพระองค์เอง จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทานข้อชี้แนะแก่คณะทำงาน ดังกรณีของเครื่องบินและรถพระที่นั่งที่ทรงพระราชทานข้อชี้แนะตอนหนึ่งว่า“...เรือบินสีขาวทำให้เด่นผิดส่วน นี่อ้วนไป ต้องเป็นสีเขียว จะกลมกลืนมากกว่า นี่มันแรงไป เราต้องมาเครื่องบินดาโกต้า ส่วนรถพระที่นั่งโมเดิร์นเกินไป ตอนนั้นมีรถเดมเลอร์ โรลสรอย...” หรือที่ทรงพระราชทานข้อชี้แนะเกี่ยวกับรถไฟ ดังความว่า “...ตอนนั้นมารถไฟมีในรูปไม่ใช่อย่างนี้ นี่สมัยใหม่เกินไป แก้นิดหน่อยไม่มาก ให้เห็นด้านข้าง ด้านหลังในรูปบังไปซีกหนึ่ง...” (Crown Property Bureau 2013, 75)

การเน้นความถูกต้องของส่วนประกอบต่าง ๆ ภายในภาพ ทำให้ภาพจิตรกรรมที่เขียนขึ้นใหม่ในพระพุทธรัตนสถานนี้ปรากฏในรูปแบบของจิตรกรรมไทยร่วมสมัยที่ผสานเข้ากับรูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณีดั้งเดิมที่มีอยู่ได้อย่างลงตัว ถือเป็นจิตรกรรมฝาผนังที่มีเอกลักษณ์อันโดดเด่น ซึ่งนอกจากความถูกต้องและความเหมือนจริงในรายละเอียดต่าง ๆ ที่ประกอบกันขึ้นเป็นเรื่องราวภายในภาพแล้ว ลักษณะการถ่ายทอดรูปแบบในจิตรกรรมฝาผนังนี้ยังสะท้อนถึงการนำแนวทางศิลปะหลักวิชาของตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับลักษณะการถ่ายทอดของจิตรกรรมไทยประเพณีด้วย ดังที่ มณเฑียร ชูเสือหึง หนึ่งในจิตรกรผู้วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานนี้กล่าวอธิบายไว้ตอนหนึ่งของการเขียนภาพบุคคลในขบวนพระยุหยาตราทางสถลมารคที่ปรากฏในจิตรกรรมช่องที่ 5 - 8 ว่า

“...การวาดภาพขบวนพระยุหยาตราทางสถลมารคนี้อาศัยภาพถ่ายจริงประกอบ ทั้งการแต่งกายของบุคคลในภาพ รายละเอียดของเครื่องราชอิสริยาภรณ์ ซึ่งผู้ที่อยู่ในเหตุการณ์ได้เข้ามาตรวจสอบความถูกต้องของเครื่องแต่งกาย ภาพจิตรกรรมในส่วนนี้ปรับมุมมองและแสงเงาของภาพให้มีลักษณะเป็นจิตรกรรมไทยผสานกับวิธีการเขียนภาพแบบตะวันตก ลักษณะของเงาตกทอด โดยแสงจะเข้ามาทางด้านหน้า เพื่อให้ภาพดูมิติ บุคคลในภาพมีสัดส่วนทางกายวิภาคที่ถูกต้อง แต่มีการตัดเส้นรอบนอกแต่เพียงบางส่วน...” (Crown Property Bureau 2013, 114)

ภาพที่ 4 ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถาน ว่าด้วยเรื่องราวครั้งพระพุทธรัตนสถานได้รับความเสียหาย จากแรงสะเทือนของระเบิดเมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2
(source: Crown Property Bureau 2013, 76)

ขณะที่ เจริญ ฮั่นเจริญ หนึ่งในจิตรกรผู้เขียนภาพต้นไม้ในงานครั้งนี้ได้อธิบายถึงลักษณะการถ่ายทอดรูปทรงต้นไม้ในผลงาน ซึ่งสะท้อนถึงความพยายามนำสิ่ง “ใหม่” กับ “เก่า” มาผสมผสานเข้าด้วยกัน ดังความช่วงหนึ่งว่า

“...การเขียนภาพต้นไม้ในจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานมีความพิเศษคือ เขียนให้มีลักษณะกึ่งไทย กึ่งสากล สามารถมองได้ 2 แบบ ต้นไม้บางส่วนเขียนดูคล้ายต้นไม้จริง เพราะต้นไม้นั้นมีอยู่จริงตามเนื้อเรื่องนั้น ๆ ภาพนี้เล่าเรื่องเกษตรพอเพียง มีต้นมะละกอ ต้นกล้วย ต้นมะพร้าว นาข้าว ไม่ใช้วิธีการตัดเส้นแบบงานไทยประเพณี เขียนแบบงานสากล เพียงแต่ไม่เน้นให้มีน้ำหนักและมิติมากเหมือนภาพเขียนแบบตะวันตก มองดูแล้วรู้ว่าเป็นต้นอะไร ต้นไม้บางต้นไม่บ่งบอกว่าเป็นต้นอะไร ใช้วิธีการลงน้ำหนัก แต้มใบ เป็นพุ่ม เป็นกลุ่มก้อน เหมือนงานไทยประเพณี แต่มีมิติ ดูเหมือนว่านกและกระรอกเข้าไปอยู่ในต้นไม้ได้ มองในภาพรวมแล้วเป็นการเขียนภาพจิตรกรรมแบบไทย แต่มีมิติคล้ายจิตรกรรมสากล...” (Crown Property Bureau 2013, 117)

สำหรับศิลปินที่สร้างผลงานครั้งนี้ล้วนเป็นข้าราชการของกรมศิลปากร อาทิ ศักย ขุนพลพิทักษ์, เกียรติศักดิ์ สุวรรณพงศ์, มณเฑียร ชูเสือหึง, อัครพล คล่องบัญชี, เจริญ มาบุตร และเจริญ ฮั่นเจริญ เป็นต้น การเขียนภาพพระพุทธรัตนสถานในครั้งนี้ถือเป็นการอุปถัมภ์ศิลปะของพระองค์ที่ก่อให้เกิดงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยอันทรงคุณค่าเป็นที่ปรากฏ ที่สำคัญคือทรงเน้นย้ำให้นำ “สิ่งใหม่” คือ รูปแบบและแนวทางศิลปะ

หลักวิชาของตะวันตกมาผสมผสานเข้ากับ “สิ่งเก่า” คือ จิตรกรรมไทยประเพณีดั้งเดิมให้ลงตัว ถือเป็นการอุปถัมภ์งานศิลปะของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ที่เป็นการอนุรักษ์ควบคู่ไปกับการพัฒนางานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย นอกจากนี้ การที่พระองค์ทรงเน้นถึงความถูกต้องของรายละเอียดต่าง ๆ ภายในภาพ โดยทรงให้คณะทำงานสัมภาษณ์ผู้รู้หรือผู้เคยร่วมเหตุการณ์ในอดีตเพิ่มเติมและให้บุคคลเหล่านั้นบางส่วนเข้ามามีส่วนร่วมในการตรวจสอบความถูกต้อง สิ่งเหล่านี้สะท้อนความสำคัญของจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานในฐานะของภาพบันทึกเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์เพื่อที่จะให้อนุชนรุ่นหลังได้ใช้เป็นหลักฐานในการศึกษาต่อไปได้ในอนาคต

บทสรุป

พระพุทธรัตนสถานภายในพระบรมมหาราชวัง สร้างในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อประดิษฐานพระพุทธบุษยรัตนจักรพรรดิพิมลมณีมัย เป็นศาสนสถานที่สะท้อนถึงพระราชศรัทธาของพระมหากษัตริย์ทุกพระองค์ที่มีต่อพระพุทธบุษยรัตนจักรพรรดิพิมลมณีมัย ต่อมาใน พ.ศ. 2484 เมื่อประเทศไทยเผชิญกับภัยสงครามโลกครั้งที่ 2 พระพุทธรัตนสถานได้ชำรุดเสียหาย กระทั่งพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล พระอัฐมรามาธิบดินทร ได้เสด็จนิวัติประเทศไทยเป็นครั้งที่ 2 พร้อมด้วยสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี และพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ซึ่งขณะนั้นทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระอนุชา ได้ทรงกราบบังคมทูลขอพระบรมราชานุญาตให้นำแผ่นสังกะสีมาปิดหลังคาพระพุทธรัตนสถานส่วนที่ได้รับความเสียหายไว้ หลังจากนั้นใน พ.ศ. 2504 จิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานได้รับการบูรณะครั้งแรกโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และคณะ การบูรณะครั้งนั้นสะท้อนถึงการนำอิทธิพลของศิลปะหลักวิชาแบบตะวันตกมาผสมผสานกับศิลปะไทยแบบประเพณีได้เป็นอย่างดี ยังสะท้อนถึงการนำหลักวิชาความรู้ภายใต้หลักสูตรของมหาวิทยาลัยศิลปากรขณะนั้นที่เน้นสร้างศิลปินไทยที่มีทั้งความรู้ทางศิลปะตะวันตกและไม่หลงลืมรากเหง้าของศิลปะแบบไทยประเพณีมาสร้างผลงานให้เป็นที่ปรากฏ ต่อมาใน พ.ศ. 2542 ด้วยพระราชศรัทธาที่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ทรงมีต่อพระพุทธรัตนสถานเป็นอย่างมาก จึงทรงมีพระราชประสงค์ให้จัดสร้างจิตรกรรมฝาผนังพระพุทธรัตนสถานขึ้นใหม่ โดยเน้นนำเสนอเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรัตนสถานและเหตุการณ์บ้านเมืองตั้งแต่รัชสมัยของรัชกาลที่ 4 – รัชกาลที่ 9 เพื่อให้คนรุ่นหลังใช้ศึกษาประวัติศาสตร์ที่ถูกต้อง ความถูกต้องของข้อมูลกลายเป็นปัจจัยสำคัญที่ทรงมีพระราชดำริให้นำ “สิ่งใหม่” คือ รูปแบบและแนวทางศิลปะหลักวิชาของตะวันตกมาผสมผสานเข้ากับ “สิ่งเก่า” คือ จิตรกรรมไทยประเพณีดั้งเดิม ส่งผลให้รูปแบบของจิตรกรรมฝาผนังนี้ถูกถ่ายทอดออกมาแบบเหมือนจริงเน้นรายละเอียดที่ถูกต้อง ทั้งยังผสมผสานเข้ากับรูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณีที่มีอยู่เดิมได้อย่างลงตัว ถือเป็นพัฒนาการที่สำคัญของงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยและเป็นการอนุรักษ์ต่อยอดงานศิลปกรรมของไทยให้พัฒนาสืบไปด้วย

References

Bangkok Bank Foundation. *Bua Luang Rabaisi : Pramuan Phap Rangwan Chittrakam Bua Luang Khrang thi 1 - 19 Nưang Nai Warokat ChalọNg Siri Ratchasombat Hasip Pi Phutthasakkarat SọNgphanharọIsamsipkao Phrabatsomdetphrachaoyuhua PhumiphlọDunyadetmaharat.* [Bua Luang Painting: Collection of the 1st-19th Bualuang Painting Award on the occasion of the 50th Anniversary Celebration of the Accession to the Throne 1996, His Majesty King Bhumibol Adulyadej the Great]. Bangkok: Bangkok Bank Foundation, 1996.

Bhirasri, S. "Kao kub Mai. [Old and New]." Translated by Phrya Anumand Ratchathon. In *National Art Exhibition Catalogue*. Bangkok: Fine Arts Department, 1949.

Crown Property Bureau. *Rattana Hang Jittakam; Jittakam Fa Phanang Pra Bhut Rattan Sathan Sillapagum Samai Ratchakarn Ti 9.* [Precious of Painting: mural painting at the Buddhist places, Fine Art of King Rama 9]. Bangkok: Crown Property Bureau, 2013.

Kamwilai, N. *Silpa Bhirasri Kub Looksit*. [Silpa Pirasri with his students]. Bangkok: Silpa Pirasri Research Center, 1999.

Kunavichayanont, S. *Jak Sayam Kao Su Thai Mai : Wa Duay Kwam Prik Pan Kong Sillapa Jak Praphenee Su Samai Mai Lae Ruam Samai.* [From Old Siam to Neo-Thai deal with reversal of art: From traditional to Modern and Contemporary]. Bangkok: Silapakorn University Art Gallery, 2002.

Suwanperm, C. "Kong Kwan Jak Pha Ra Cha; Pab Jittagum Pramaha Janaka Ngan Sin Soot Vijit Hang Pandin. ['The Gift from the King' Mahajanaka Painting, Splendid Art of the land]." Post to day. Accessed 2016. https://www.posttoday.com/politic/report/462542.