การสร้างพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ : จิตรกรรมฝาผนังแบบไทยและแบบพม่าในศตวรรษที่ 17–19*

อเล็กซานดร้า กรีน
ภัณฑารักษ์ เฮนรี จินส์เบิร์ก ด้านเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แผนกเอเชีย
บริติชมิวเซียม นครลอนดอน สหราชอาณาจักร

บทคัดย่อ

ทั้งประเทศไทยและประเทศเมียนมาร์ (พม่า) มีความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนานิกายเถรวาทเป็นหลัก ซึ่งได้ส่งผลให้ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในช่วงคริสตศตวรรษที่ 17 ถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่พบในวัด ในพระวิหาร และในพระอุโบสถของวัด มีความคล้ายคลึงกันในด้านเนื้อหาสาระ แต่การจัดวางภาพจิตรกรรมฝาผนังของทั้งสองประเทศมีความแตกต่างอันชัดเจน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทยมักพบในพระอุโบสถ และพระวิหาร ฝาผนังด้านหลังพระประธานในพระอุโบสถมักแสดงภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับไตรภูมิ ซึ่งก็คือสามพิภพหรือสถาน 31 แห่ง ส่วนฝาผนังด้านทางเข้าแสดงภาพมารผจญพระโคตมะ โดยมีพระแม่ธรณีบีบมวยผมเพื่อหลั่งน้ำพัดท่ามมารไปจากพระพุทธเจ้า ส่วนผนังด้านข้างมักแสดงภาพเทวดา และ/หรือ ภาพพุทธประวัติ และเรื่องราวของพระพุทธเจ้าในชาติภพก่อนที่จะเสวยชาติเป็นพระพุทธเจ้า

---

* บทความนี้ได้รับต้นฉบับจากผู้เขียนโดยตรงจากบทความภาษาอังกฤษ เรื่อง “Creating Sacred Space: Thai and Burmese Wall Paintings of the Seventeenth to Nineteenth Centuries” ตีพิมพ์ครั้งแรกในหนังสือ Rethinking Visual Narratives from Asia: Intercultural and Comparative Perspectives. 2013. หน้า 175–191. แปลเป็นภาษาไทยโดย รศ.สมพร วาร์นาโด คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และปรับปรุงโดย รศ.ม.ล.สุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ และ ผศ.ภานุพงษ์ เลาหสม คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ภาพถ่ายประกอบบทความทั้งหมดถ่ายโดยผู้เขียน

ในประเทศเมียนมาร์ (พม่า) ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมักพบในวัดมากกว่าในวิหาร มักแสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้าองค์อื่นๆ 28 องค์ก่อนพระโคตมะภรพพุทธประวัติ และภาพเรื่องราวของมหานิบาตทศชาติชาดก (10 ชาติสุดท้ายจาก 547 ชาติภพก่อนที่พระพุทธเจ้าจะเสวยชาติเป็นพระพุทธเจ้า) และภาพของนรกภูมิ ภาพผู้คนกราบนมัสการพระพุทธเจ้า ภาพเครื่องรางศักดิ์สิทธิ์ปกป้องจากภยันตราย ภาพที่อ้างถึงรสายนเวท และภาพที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าองค์ถัดไปหรือพระศรีอาริยเมตไตรย พื้นที่ผนังส่วนใหญ่ของวัดต่างๆ ในประเทศพม่ามักแสดงภาพบรรยายต่างๆ แต่มักเป็นแถบเวียนรอบผนังวัด เวียนจากด้านล่างขึ้นด้านบน ด้วยการแสดงเป็นลำดับขั้นที่เวียนขึ้นนี้ ภาพจึงมักบรรยายแสดงถึงพระพุทธเจ้าตอนที่ยังมีอารมณ์ความรู้สึกไปถึงตอนที่ทรงตรัสรู้ ภาพของพระพุทธเจ้า 28 องค์ในอดีตจะแสดงที่ด้านบนของผนัง ส่วนชาติแรกของทศชาติจะแสดงใกล้พื้นที่สุด ภาพการสักการะพระพุทธเจ้า ภาพนรกภูมิ ภาพแสดงรสายนเวท และภาพวัตถุมงคลมักอยู่ในส่วนเชื่อมต่อด้านข้าง มีไม่กี่กรณีที่มีข้อยกเว้นไม่เป็นไปตามที่กล่าวมา

ในบทความฉบับนี้ ผู้ศึกษาใคร่จะศึกษาว่าพื้นที่ (วัดหรือพระวิหาร) ที่มีจิตรกรรมฝาผนัง จะสร้างอิทธิพลอย่างไรต่อจินตภาพ และผู้ศึกษาได้โต้แย้งว่าการใช้งานพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์แต่ละแห่งจะส่งผลต่อลักษณะการจัดวางภาพจิตรกรรมฝาผนังระดับชั้นที่แตกต่างกันทางสังคมของผู้ที่จัดทำภาพจิตรกรรมฝาผนังก็ส่งผลให้เกิดความแตกต่างระหว่างจิตรกรรมฝาผนังที่พบในทั้งสองประเทศ แม้ว่าโครงสร้างการบรรยายเรื่องราวด้วยภาพจะแตกต่างกัน ความหมายที่สื่อด้วยภาพกลับเหมือนกันมาก โดยเป็นการสะท้อนความเชื่อทางศาสนาที่ทั้งชาวไทยและชาวเมียนมาร์ (พม่า) มีเหมือนกัน

คำสำคัญ : พระพุทธศาสนา, ประเทศเมียนมาร์/พม่า, ประเทศไทย, จิตรกรรมฝาผนัง, ทฤษฎีการเล่าเรื่อง, พุทธประวัติ

Creating Sacred Space: Thai and Burmese Wall Paintings of the Seventeenth to Nineteenth Centuries[1]

Alexandra Green
Henry Ginsburg Curator for Southeast Asia, Department of Asia,
British Museum, London, United Kingdom

ABSTRACT

Both Thailand and Burma espouse the Theravada Buddhist faith, which unsurprisingly has resulted in similarities in the content of eighteenth and nineteenth-century mural paintings found in temples, assembly halls, and ordination halls. The organization of the murals, however, is radically different in the two countries.

Thai wall paintings are primarily located in ordination and assembly halls. Behind the main Buddha image can be seen the Traiphum, the Three Worlds or the thirty-one states of existence, while on the entrance wall is a representation of Mara's assault on Gotama, the Earth Goddess' watery evidence of the latter's worthiness, and Gotama's victory. There are celestial beings and/or scenes from the life of Gotama Buddha and his previous lives, particularly the Thosachat (Mahanipata), in rows or panels on the lateral walls.

1 The English version of this article was published in Rethinking Visual Narratives from Asia: Intercultural and Comparative Perspectives, Alexandra Green, ed. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013, pp. 175–191.

In Burma, the wall paintings, which are mostly found in temples rather than halls, are largely composed of representations of the twenty-eight previous Buddhas, the life of Gotama Buddha, and the Mahanipata (the final ten stories of the 547 Jataka tales), as well as hell scenes, images of people paying homage to the Buddha, magical protective devices, references to alchemy, and associations with the future Buddha, Maitreya. The majority of the wall space in Burmese temples is devoted to the canonical narratives, however, and these images are painted in strips which wend their way around the temple walls, climbing higher with each circumambulation. Arranged in a hierarchical fashion the narratives reflect the progress from sentient being to enlightened one. The twenty-eight previous Buddhas are found at the top of the walls, while the first of the Mahanipata stories is usually closest to the floor. Scenes of homage, hell, alchemical myths, and magic symbols are, other than a few exceptions, located in peripheral areas.

In this paper I seek to explore how the space (temple or hall) in which the paintings are located has influenced the organization of the imagery, and I argue that the usage to which the sacred space is put has further determined the nature of the organization. The different social levels of the donors further contributed to the differences seen in the murals of the two regions. Despite seemingly radical differences in narrative structure, the meanings conveyed are very similar, in keeping with the shared religious beliefs of the Thai and Burmese cultures.

Keywords : Buddhism, Burma/Myanmar, Thailand, wall paintings, narrative theory, Buddhist biography

องค์ประกอบภาพเล่าเรื่องจิตรกรรมฝาผนังสามารถกำหนดให้มีรูปแบบเฉพาะด้วยเหตุผลด้านศาสนาและอุดมการณ์ (Lavin 1990, 3) ดังนั้นการจัดวางภาพเพื่อสื่อสารความคิดจึงเป็นการทำที่เจตนาหรือได้ไตร่ตรองแล้ว ไม่ใช่การเล่าตามท้องเรื่องอย่างผิวเผิน (Lavin, 6) อีกนัยหนึ่งก็คือระเบียบภาพที่ทำแล้วทำใหม่อีกไม่ต่างอะไรกับการสร้างเรื่องเล่าชุดใหม่ ในประเทศพม่าและประเทศไทยช่วงศตวรรษที่ 17–19 มีแบบแผนที่สร้างขึ้นเพื่อเล่าเรื่องชุดใหม่โดยอาศัยแบบแผนเดิมของจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นภายในพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ผ่านแนวคิดและเรื่องเล่าทางพุทธศาสนา

จิตรกรรมฝาผนังของไทยภาคกลางกับของพม่ามีความคล้ายคลึงกันอย่างมากในแง่เนื้อหา เป็นต้นว่า เป็นเรื่องเกี่ยวกับทศชาติชาดกพุทธประวัติ และการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า ทั้งนี้เป็นเพราะอิทธิพลของพุทธศาสนานิกายเถรวาท ซึ่งถือว่าการตรัสรู้เป็นจุดสูงสุดคือหลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิดในวัฏสงสาร ซึ่งโดยสภาวะความเป็นพระพุทธเจ้าทรงเทศนาสั่งสอนและช่วยให้ผู้อื่นปฏิบัติตามอย่างพระองค์เรื่องราวในชาดกและพุทธประวัติจึงเป็นตัวอย่างของหนทางสู่การตรัสรู้ อย่างไรก็ตามในประเทศไทยมีแก่นเรื่องซ้ำๆ เกี่ยวกับ “การเอาชนะพญามาร” (มารวิชัย) ปรากฏทั้งในประติมากรรมและจิตรกรรมอยู่บ่อยๆ ทั้งขนาดของฉากมารผจญก็ค่อนข้างใหญ่ นับเป็นการเน้นที่แตกต่างจากช่างพม่าซึ่งมักเขียนภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งอยู่ใต้ต้นโพธิ์ที่ทรงตรัสรู้ รายล้อมด้วยเรื่องราวตอนต่างๆ จนดูเหมือนลวดลายบนผืนผ้าปิดล้อมอยู่นอกจากนั้นจิตรกรรมฝาผนังของไทยยังมีภาพของไตรภูมิที่ต่างออกไป ซึ่งมีส่วนทำให้ระเบียบแบบแผนของภาพเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมของสองประเทศมีแนวทางที่แตกต่างกันอย่างมาก แม้ว่าอาณาจักรทั้งสองจะมีประวัติการต่อสู้และมีปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมอย่างยาวนาน ซึ่งก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนแนวคิดเชิงศิลปะระหว่างกันซึ่งขอยืนยันตรงนี้ว่าการนำเสนอและระเบียบภาพที่แตกต่างอย่างมีนัยยะสำคัญระหว่างจิตรกรรมฝาผนังของไทยกับของพม่านั้น สะท้อนให้เป็นความต่างโดยพื้นฐานของสิ่งที่เป็นแรงผลักดันการสร้างผลงานเหล่านั้น

ประเทศไทย

ระหว่างศตวรรษที่ 17–19 จิตรกรรมฝาผนังภาคกลางของไทยมักพบในอุโบสถหรือวิหารในเขตพุทธาวาส อันเป็นพื้นที่สาธารณะสำหรับการเทศนาและทำสังฆกรรม ชาวบ้านมาไหว้พระ รักษาศีล และฟังพระธรรม พระสงฆ์สวดปาติโมกข์ ตลอดจนการปวารณาในช่วงเข้าพรรษา[1] สถานที่เหล่านี้หลายแห่งอยู่ใกล้หรืออยู่ในเมืองหลวง (ตั้งแต่อยุธยา ธนบุรี และสุดท้ายคือกรุงเทพฯ) บางแห่งเป็นวัดที่กษัตริย์ทรงให้การอุปถัมภ์ (ภาพที่ 1)[2]

ภาพที่ 1 *วัดโพธิ์บางโอ กลางถึงปลายศตวรรษที่ 18 จังหวัดนนทบุรี ประเทศไทย*

1 ข้าพเจ้ามองว่าวิหารและอุโบสถเป็นพื้นที่สาธารณะ เพราะมีการใช้ร่วมกันระหว่างชาวบ้านและพระสงฆ์ ส่วนใหญ่ไม่มีจิตรกรรมฝาผนังเหลืออยู่จากกลางศตวรรษที่ 15 ถึงกลางศตวรรษที่ 17

2 ในบรรดาจิตรกรรมฝาผนัง 41 แห่งในภาคกลางของประเทศไทย ได้แก่ กรุงเทพฯ ธนบุรี นนทบุรี เพชรบุรี ราชบุรี ชลบุรี อยุธยา รวมทั้งที่อำเภอวิเศษไชยชาญ จังหวัดอ่างทองที่ได้ทำการสำรวจในครั้งนี้ มีวัด 22 แห่งที่อยู่ในพระราชอุปถัมภ์ มี 2 แห่งที่เกี่ยวข้องกับพระราชวงศ์ และหนึ่งแห่งที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 เคยเสด็จก่อนจะขึ้นครองราชย์ และได้รับการบูรณะในช่วงรัชกาลของพระองค์ด้วย สำหรับประเทศไทยบางครั้งพระราชอุปถัมภ์ก็รวมไปถึงวัดต่างๆ ที่สามัญชนเป็นผู้สร้าง

ช่วงอยุธยาตอนปลายซึ่งสิ้นสุดลงในปี ค.ศ. 1767 จิตรกรรมฝาผนังมีเนื้อหาและระเบียบภาพหลายแบบแต่ก็วาดตามโครงเรื่องที่คล้ายกัน[3] ยกตัวอย่างวัดช่องนนทรีในกรุงเทพฯ เรื่องทศ ชาติชาดกพบอยู่บนผนังด้านข้าง โดยมีภาพพระอดีตพุทธเจ้าอยู่ด้านบน ภาพมารผจญอยู่ด้านตรงข้ามกับพระประธาน ส่วนผนังด้านหลังเหนือพระพุทธรูปองค์ต่างๆ เป็นภาพเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ขณะที่จิตรกรรมฝาผนังวัดชมภูเวกจะคล้ายกับวัดช่องนนทรี ยกเว้นผนังด้านหลังพระประธานซึ่งเป็นภาพขนาดใหญ่ของพระพุทธเจ้าสององค์ประทับนั่ง มีฉากนรกภูมิอยู่ด้านล่าง (No Na Pak Nam 1987, 18–20) ที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี ภาพมารผจญจะอยู่หลังองค์พระประธาน ด้านหน้าเป็นภาพไตรภูมิ ผนังด้านข้างเป็นภาพพุทธประวัติ ที่วัดไชยทิศ เขตธนบุรี ภาพไตรภูมิจะอยู่ด้านหลังองค์พระประธาน ส่วนภาพพุทธประวัติจะอยู่บนผนังระหว่างหน้าต่าง ขณะที่ผนังด้านหน้าเหนือประตูทางเข้าเป็นภาพเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ภาพการถวายเพลิงพระบรมศพพระโคตมะพุทธเจ้า และการแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ ภาพมารผจญเป็นภาพเป็นภาพที่มีขนาดเล็กกว่าที่อื่น และเขียนร่วมกับตอนอื่นๆ บนผนังระหว่างหน้าต่าง มีภาพดอกไม้สีทองอยู่ตลอดผนังเหนือภาพพุทธประวัติ จิตรกรรมฝาผนังดังกล่าวแม้ว่าจะหลากหลาย แต่ก็ให้ความสำคัญกับทศชาติชาดก อดีตพุทธ และพุทธประวัติมาโดยตลอด

องค์ประกอบหลายอย่างของจิตรกรรมฝาผนังในศตวรรษที่ 17 และต้นศตวรรษที่ 18 พบว่าเป็นรูปแบบมาตรฐานแล้วคือช่วงหลังการล่มสลายของอาณาจักรอยุธยา

3 ดูเพิ่มเติมเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาใน Jean Boisselier, *Thai Painting* (Tokyo: KodanshaInternational, 1976), 84–90, Santi Leksukhum and Kamol Chayawatana, *Mural Painting of the Ayudhya Period* (Bangkok: Chareonwit Press, 1981), 96–104, 112–120, and No Na Pak Nam, *Mural Paintings of the Middle and Late Ayudhya Periods: Non-thaburi School at Wat Chompuweg and Wat Prasat.* (Bangkok: MuangBoran, 1987).

ใน ค.ศ. 1767 และช่วงรัชกาลที่หนึ่ง (ค.ศ. 1782–1809)[4] เรื่องที่นิยมเขียนก็คือไตรภูมิบนผนังด้านหลังพระประธานส่วนภาพมารผจญ แม่ธรณีบีบมวยผม และชัยชนะของพระโคตมะพุทธเจ้า (มารวิชัย) จะอยู่บนผนังทางเข้า ส่วนภาพเทพชุมนุมและพุทธประวัติตลอดจนภาพทศชาติจะอยู่บนผนังด้านข้างถัดมา[5] แม้จะไม่พบมาตรฐานเดียวกันนี้ในพม่า แต่การกำหนดเรื่องและตำแหน่งภาพก็คือวิธีการแสดงออกที่สำคัญซึ่งสามารถพบในจิตรกรรมฝาผนังไทยภาคกลางหลายแห่ง และเป็นที่นิยมตลอดช่วงสามรัชกาลแรกแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งต่อมาในช่วงรัชกาลที่สี่ (ค.ศ. 1851–1868) จึงค่อยลดน้อยลง เนื่องจากแรงกดดันทางการเมือง ศาสนา และสังคม ในบทความนี้ข้าพเจ้าได้ทำการสำรวจแรงกระตุ้นเบื้องหลังการเกิดรูปแบบการจัดวางภาพและเรื่องอย่างมีระเบียบแบบแผนของจิตรกรรมฝาผนังในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 และทำไมสิ่งเหล่านี้ยังเป็นที่นิยมมากจนถึงกลางศตวรรษที่ 19 รวมทั้งเหตุผลอื่นๆ ที่อยู่เบื้องหลังการเปลี่ยนแปลงในเวลาต่อมา

---

4 ผู้รู้หลายท่านกล่าวถึงองค์ประกอบที่เป็นมาตรฐานดังกล่าว รวมทั้ง Boisselier in *Thai Painting*; Santi Leksukhum, *Temples of Gold: Seven Centuries of Thai Buddhist Painting*. (London: Thames and Hudson, 2001); Rita Ringgis, Thai Temples and Temple Murals (Oxford: Oxford University Press, 1990); K.I. Matics, *Introduction to the Thai Mural* (Bangkok: White Lotus Press, 1992); Elizabeth Lyons, *Thai Traditional Painting.* (Bangkok: Fine Arts Department, Thai Culture, New Series, no. 20, 1963); Sonia Krug, "The Traditional Temple Paintings of Thailand," *Arts of Asia 8, 5*. (1978): 67–79; Silpa Bhirasri, The Origin and Evolution of Thai Murals. (Bangkok: Fine Arts Department, 1959); and Sonthiwan Intralib, *Thai Traditional Paintings* (Bangkok: FineArts Department, 1994). ที่ขาดไม่ได้คือภาพชุดจิตรกรรมฝาผนังของไทย ซึ่งหลายตอนเขียนโดย น. ณ ปากน้ำ จัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์เมืองโบราณในช่วง ค.ศ. 1982–1991 นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยเป็นภาษาไทยอีกหลายชิ้นเกี่ยวกับประวัติภาพจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย

5 การจัดวางภาพแบบนี้เห็นได้ในหลายๆ แห่ง ได้แก่ วัดสุวรรณดาราราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา วัดดุสิตาราม วัดใหม่เทพนิมิต วัดทองธรรมชาติ วัดสุวรรณาราม และวัดราชสิทธาราม จังหวัดธนบุรี วัดพระแก้ว วัดบางขุนเทียนใน วัดสระเกศ และวัดนายโรงในกรุงเทพฯ วัดใหญ่อินทาราม จังหวัดชลบุรี วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี และวัดมหาธาตุจังหวัดเพชรบุรี

เหตุผลที่องค์ประกอบของรูปแบบมาตรฐานมีความสำคัญต่อผู้อุปถัมภ์และศาสนิกชนในบริบทของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ทางสถาปัตยกรรมเพราะศิลปะในประเทศไทยสืบทอดมายาวนานโดยอาศัยศรัทธาในการสั่งสมบุญกุศลการยึดมั่นในคำสอนของพระพุทธเจ้าจะเป็นปัจจัยให้ความปรารถนาในพุทธภูมิหรือเข้าถึงพระนิพพานสำเร็จได้ในวันหนึ่งข้างหน้า (Skilling 2007, 79) จิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้กินพื้นที่เต็มผนังอุโบสถและวิหารล้อมรอบพระพุทธรูปบนฐานชุกชีซึ่งกินเนื้อที่ค่อนข้างมาก ความงดงามนี้เป็นการสักการะยกย่องพระพุทธเจ้าและพระธรรมคำสอนของพระองค์ (Skilling, 90) จิตรกรรมฝาผนังไทยภาคกลางคือการปิดล้อมพระประธานหรือแสดงภาพพระพุทธเจ้า เล่าเรื่องราวของเส้นทางสู่การตรัสรู้ ภาพไตรภูมิที่พระองค์ละไว้เบื้องหลัง ตลอดจนภาพการสักการบูชาพระพุทธองค์[6]

ภาพไตรภูมิมักปรากฏบนผนังด้านทิศตะวันตกเบื้องหลังพระประธาน (ภาพที่ 2)[7] ทำให้ดูเหมือนว่าพระพุทธเจ้าทรงประทับอยู่ตรงศูนย์กลางจักรวาล โดยมีเขาพระสุเมรเป็นตัวแทนสมกับที่ทรงได้รับการยกย่องว่าเป็น “เจ้าแห่งโลกทั้งสาม” ภาพจิตรกรรมชุดไตรภูมินี้มีเขาพระสุเมรเป็นภูเขาหินสูง ด้านบนเป็นพระวิมานของท้าวสักกะกับเสาอีกเจ็ดต้นซึ่งมีขนาดลดหลั่นกันลงมาทั้งสองข้าง บางครั้งก็เป็นภาพพระพุทธเจ้ากำลังแสดงพระธรรมเทศนาอยู่ในพระวิมาน รอบภูเขาเหล่านั้นเป็นมหาสมุทรที่เต็มไปด้วยสัตว์ทะเลน้อยใหญ่ บางทีก็มีภาพทวีปทั้งสี่อยู่ในทะเล ตรงเชิงภูเขาเป็นป่าหิมพานต์กับสัตว์ในเทพนิยายมากมาย พระอาทิตย์กับพระจันทร์ลอยเด่นอยู่บนท้องฟ้า เหนือขึ้นไปเป็นปราสาทราชฐานแสดงถึงสวรรค์ชั้นต่างๆ ที่อยู่เบื้องบน ใต้ภาพไตรภูมิเป็นภาพผู้คนกำลังทุกข์ทรมานอยู่ใน

6 งานวิจัยของโดนัลด์ สแวเรอร์ เรื่องภาพศักดิ์สิทธิ์ในภาคเหนือของประเทศไทย ชี้ว่าส่วนสำคัญของกระบวนการสร้างความศักดิ์สิทธิ์น่าเลื่อมใส คือการสอนเกี่ยวกับประวัติชีวิตของบุคคลในภาพ Donald Swearer, *Becoming the Buddha: The Ritual of Image Consecration in Thailand.* (Princeton: Princeton University Press, 2004), chs. 4–6.

7 มีงานเขียนหลายเล่มเกี่ยวกับไตรภูมิ เช่น Boisselier, *Thai Painting,* 139–150 and Leksukhum, *Temples of Gold,* 128–135.

ภาพที่ 2 *ไตรภูมิด้านหลังองค์พระประธาน เริ่มตั้งแต่รัชกาลที่สาม (ค.ศ. 1820–1851) วัดสระเกศ กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย*

นรกภูมิ ซึ่งอาจเป็นส่วนหนึ่งของไตรภูมิหรือเป็นส่วนรวมอยู่กับเนมิชาดก (ชาดกเรื่องที่ 541) ภาพไตรภูมินี้แสดงถึงสภาพชีวิตในจักรวาลเป็นผลมาจากความดีความชั่วที่ทำไว้ในชาติปางก่อน (Chutiwongs 1995, 172) บางแห่งมีภาพพระมาลัยลอยอยู่เหนือนรกเชื่อมกับกฎแห่งกรรมที่แสดงไว้ในไตรภูมิ พร้อมกับการเสด็จมาของพระศรีอาริยเมตตรัยในอนาคต (Brereton 1995) การรวมเอาเรื่องของเนมิชาดกกับพระมาลัยและการเทศนาของพระพุทธเจ้าในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ทำให้เรื่องไตรภูมิกลายเป็นเรื่องเล่าถึงสิ่งต่าง ๆ หลายสิ่ง เป็นต้นว่า การถือศีลตามที่พระเนมิเทศน์สั่งสอน บทบาทของกรรม และความสำคัญของกรรมต่อการกลับชาติมาเกิดในช่วงเวลาของพระศรีอาริยเมตตรัย การรวมเอาสิ่งเหล่านี้เข้ามาแสดงให้เห็นถึงการใช้พื้นที่อย่างเหมาะสม โดยเอาสิ่งที่เกิดขึ้นในบริเวณเดียวกันหรือคล้ายกันมาจัดวางไว้ด้วยกัน (Dehejia 1998, 80–106)[8]

8 มีการใช้พื้นที่และเวลาทำนองเดียวกันนี้ในพม่าเช่นกัน ดู Alexandra Green, "Narrative modes in seventeenth- to early nineteenth-century Burmese wall paintings," in *Burma: Art and Archaeology*, ed. Alexandra Green and T. Richard Blurton (London: British Museum Press 2002), 73.

เนื่องจากไตรภูมิเป็นตัวแทนของระเบียบของจักรวาล ตลอดจนลำดับชั้นของสังคมและการเมืองไทย ไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วงจึงเป็นคัมภีร์ทางศาสนาที่ได้รับเลือกมาชำระในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสิน (ค.ศ. 1767–1782) และในรัชสมัยของพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (ค.ศ. 1782–1809) สาเหตุที่ทั้งสองพระองค์ทรงให้ความสำคัญกับคัมภีร์ไตรภูมิก็เนื่องจากความเป็นห่วงสถานะของจักรวาล ซึ่งในฐานะกษัตริย์ทรงมีหน้าที่ต้องควบคุมความสับสนและจัดระเบียบบ้านเมืองหลังจากที่อยุธยาถูกพม่าทำลาย[9]

ฉากการเอาชนะพญามารซึ่งมักจะพบเหนือประตูทางเข้าในทางศาสนาถือเป็นภาพที่มีความสำคัญมากที่สุดในบรรดาภาพจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมด (ภาพที่ 3)[10] ภาพชุดนี้ทำให้เข้าใจบริบทเกี่ยวกับการแสดงปางของพระประธานที่ประทับอยู่บนฐานชุกชีฝั่งตรงข้าม ซึ่งแสดงให้เห็นว่าพระพุทธเจ้าทรงเรียกให้แม่พระธรณีมาเป็นพยานในการทำความดีของพระองค์ ด้านหนึ่งเป็นฉากการโจมตีของพญามารและอีกด้านหนึ่งเป็นภาพน้ำท่วมอันเกิดจากแม่ธรณีบีบมวยผม (Cate 2003, 52) ดูเหมือนฉากนี้จะถูกวางในตำแหน่งที่สามารถมองเห็นได้มากที่สุด และยังเชื่อมโยง

9 จากที่ไตรภูมิแสดงถึงผลของการทำบุญและกรรม ทำให้ความคิดเกี่ยวกับจักรวาลของพุทธเชื่อมโยงกับความสงบเรียบร้อยทางสังคมและการเมือง ดูใน Craig J. Reynolds, *The Buddhist monkhood in nineteenth century Thailand,* Ph.D. dissertation (Cornell University, Ithaca, NY, 1978), 61. ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าไตรภูมิไม่สำคัญในช่วงนั้น ข้อสังเกตของเรย์โนลด์บอกว่าในสมัยอยุธยานั้นการเทศนาเรื่องไตรภูมิเป็นที่นิยม Frank E. Reynolds and Mani B. Reynolds, *Three Worlds According to King Ruang: A Thai Buddhist Cosmology* (Berkeley: Center for South and Southeast Asian Studies, University of California,1982), 37. สันติ เล็กสุขุม เสนอว่าไตรภูมิในจิตรกรรมฝาผนังปรากฏครั้งแรกในตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ที่วัดพุทไธสวรรค์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (สันติ เล็กสุขุม, จิตรกรรมฝาผนัง, น. 10) ซึ่งกำหนดอายุไว้ในกลางศตวรรษที่สิบแปด มีสมุดภาพไตรภูมิสองฉบับเกิดขึ้นในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสิน (ค.ศ.1767–1782) ซึ่งบวสเซอลิเย่ให้ความเห็นว่าเป็นรูปแบบเดียวกันกับภาพจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ (Boisselier, Thai Painting, 92) การปริวรรตไตรภูมิในสมัยพระเจ้าตากสินกับการปริวรรตอีก 2 ครั้งในสมัยรัชกาลที่หนึ่งแสดงว่าไตรภูมิมีความสำคัญยิ่ง

10 ดูตัวอย่างจากการอภิปรายใน Boisselier, *Thai Painting,* 197–214 กับ Leksukum, *Temples of Gold*, 164–181.

ภาพที่ 3 *ภาพมารผจญ รัชกาลที่หนึ่ง (ค.ศ. 1782–1809) วัดดุสิตาราม ธนบุรี ประเทศไทย*

ไปยังคณะสงฆ์ที่นั่งสวดอยู่บนพื้นหันหน้าเข้าหาพระประธานที่ประทับอยู่บนฐานชุกชี[11] ทั้งยังทำให้เกิดการพูดโต้ตอบกับภาพไตรภูมิบนผนังด้านตรงกันข้ามในเรื่องของวัฏจักรหรือการเวียนว่ายตายเกิดที่ปรากฏในไตรภูมิกับการพ่ายแพ้ของความปรารถนาที่ยึดสิ่งมีชีวิตให้ตกอยู่ในวัฏสงสาร ภาพขนาดเล็กกว่าของเหล่าเทพชุมนุม ภาพชาดกและภาพพุทธประวัติ รวมทั้งมุมมองที่เห็นบางส่วนของไตรภูมิเนื่องจากเขียนอยู่หลังพระประธานยิ่งเสริมให้ฉากมารผจญที่มีขนาดใหญ่ดูโดดเด่น ทั้งในเชิงการรับรู้ทางสายตาและทางความคิด และความโดดเด่นของ

11 จากการพูดคุยส่วนตัวกับพระสงฆ์วัดใหญ่อินทาราม ชลบุรี และวัดปราสาท นนทบุรี เมื่อเดือนมีนาคม 2552 นักเขียนภาพจิตรกรรมรุ่นใหม่บางคนก็ให้ความเห็นว่า ภาพมารวิชัยนั้นมีขนาดใหญ่จึงต้องการผนังกว้างและมองเห็นตรงๆ ผนังด้านข้างจึงไม่ตรงกับความต้องการขณะที่ผนังด้านหลังพระประธานก็ถูกบดบังด้วยสิ่งต่างๆ ทำให้มองเห็นไม่เด่นชัด (สุภโชค เกิดศรี มีนาคม 2552) อ้างถึงงานวิจัยของสแวเรอร์เรื่องพิธีพุทธาภิเษกพระพุทธรูปในภาคเหนือของประเทศไทย พระพุทธรูปมารวิชัยเป็นเครื่องหมายถึงการหลุดพ้นจากสังสารวัฏของพระพุทธเจ้า

ภาพที่ 4 *พระเตมีย์ชาดกระหว่างช่องหน้าต่างศตวรรษที่ 18 ได้รับการบูรณะหลายครั้ง ในสมัย รัชกาลที่สาม (ค.ศ. 1820–1851) วัดใหญ่อินทราราม จังหวัดชลบุรี ประเทศไทย*

ภาพดังกล่าวยังสนับสนุนความเชื่อว่านี่เป็นเหตุการณ์สำคัญที่สุดในชีวิตของพระโคตมะพุทธเจ้า แม้กระนั้นภาพนี้ก็ยังมีความหมายแฝงทางการเมืองอีกด้วย การเอาชนะพญามารที่เข้ามาคุกคามทำให้พระพุทธเจ้าสำแดงอำนาจเหนือธรรมชาติของพระองค์ที่เกิดจากการสั่งสมคุณธรรมความดี[12] เฉกเช่นกันกับอำนาจของกษัตริย์ที่ทำลายศัตรูผนวกกับความสามารถเหนือธรรมชาติของพระองค์เอง พี.โจรี (Jory 1996, 95) ชี้ว่าการแสดงให้ประจักษ์ซึ่งพระราชอำนาจมีการบันทึกอยู่บ่อยครั้งในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 ถึงกลางศตวรรษที่ 19 พงศาวดารฉบับหนึ่งในปลายศตวรรษที่ 18 กล่าวถึงชัยชนะของสมเด็จพระนเรศวรมหาราชเหนือกองทัพพม่าใน ค.ศ.1593 และบันทึกเกี่ยวกับชัยชนะของสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเหนือพระเจ้าตากสินใน ค.ศ. 1782 โดยความขัดแย้งถูกอุปมาว่าเหมือน

12 สแวเรอร์ พูดถึงความเป็นที่นิยมของภาพดังกล่าวว่า แสดงถึงความเคารพนับถือพระพุทธเจ้าในแง่บุญบารมีนั้นมีมากพอ ๆ กับในแง่พระปัญญา (Swearer, Becoming the Buddha, 128)

การต่อสู้ระหว่างพญามารกับพระพุทธเจ้า (Jory, 95–96) ภาพร่วมสมัยของกองทัพมารซึ่งประกอบด้วยคนต่างชาติ สัตว์ร้าย ยักษ์ และคนหยาบช้า ล้วนถูกนำมาเชื่อมโยงกันจนเกิดภาพเชิงการเมือง ขนาดใหญ่และตำแหน่งที่ดูโอ่โถงของภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้ไม่เพียงแต่เพิ่มอำนาจบารมีให้แก่พุทธศาสนานิกายเถรวาท แต่ยังให้ภาพอำนาจบุญบารมีและความสามารถของกษัตริย์ในการปกป้องแผ่นดินหรือราชอาณาจักร[13] จึงไม่น่าแปลกใจที่ภาพเหล่านี้เป็นที่นิยมภายหลังการล่มสลายของอาณาจักรอยุธยาในปี ค.ศ. 1767 โดยเฉพาะในสภาวะที่ไทยกับพม่ารบกันอยู่เนืองๆ จนกระทั่งต้นศตวรรษที่ 19 ในสภาวะทางการเมืองดังกล่าวกษัตริย์จะต้องเป็นผู้เข้มแข็ง ภาพพระพุทธเจ้าปราบมารที่ดูโดดเด่นและมีขนาดใหญ่บนจิตรกรรมฝาผนังจึงมีส่วนสร้างความมั่นใจในหลายแง่มุมทั้งในเชิงการเมืองและด้านอื่นๆ

นิทานชาดกและฉากต่างๆ ของพุทธประวัติเขียนบนพื้นที่ระหว่างช่องหน้าต่างพระอุโบสถใต้ภาพมารผจญ บางครั้งก็พบอยู่ใต้ภาพไตรภูมิด้วย (ภาพที่ 4)[14] ในทางศาสนาภาพชาดกเป็นการทำให้พระธรรมเห็นได้อย่างเป็นรูปธรรม

13 ดูตัวอย่างความสำคัญของความมีสิทธิถูกต้องตามกฎมณเฑียรบาลของกษัตริย์ใน Lorraine Gesick, "The Rise and Fall of King Taksin: A Drama of Buddhist Leadership," in *Centers, Symbols, and Hierarchies: Essays on the Classical Statesof Southeast Asia*, ed. Lorraine Gesick (New Haven, CT: Yale University Southeast Asia Studies, 1983), 87–105. The correlation between merit and power is discussed in the seminal article by L.M. Hanks, "Merit and Power in the Thai Social Order," *American Anthropologist 64*, 6 (Dec. 1962): 1247–1261.

14 เกี่ยวกับภาพฝาผนังเรื่องชาดกสำคัญ 10 เรื่องดูได้จาก Elizabeth Lyons, *The Tosachat in Thai Painting*. (Bangkok: Fine Arts Department, Thai Culture, New Series, no. 22). She narrates each of the storiesand describes how each is represented in the murals. Also see, Elizabeth Wray, Clare Rosenfield, and DorothyBailey, *Ten Lives of the Buddha: Siamese Temple Paintings and Jataka Tales*. (New York: Weatherhill, 1972) and Boisselier, *Thai Painting*, 154–172. Works in Thai include Nidda Hongwiwat, The *Thosachatin Mural Painting*, 2 vols. (Bangkok: Saengdaedthiangdek, 2005) and Utong Prasasvinitchai, *The Thosachatin Mural Painting,* 2 vols. (Bangkok: Doikhanabukhon–namrim, 2005).

และส่งเสริมความเชื่อเรื่องการเกิดใหม่[15] เป็นการแสดงให้เห็นว่าพระพุทธเจ้าทรงทำให้บารมีทั้งสิบทัศ (ทศพลญาณ พระญาณเป็นกำลังของพระพุทธเจ้า สิบประการ : บก.) ที่จำเป็นต่อการตรัสรู้เป็นจริงได้อย่างไรผ่านทางทศชาติชาดก (Reynolds, 650)[16] ประวัติของพระสมณโคดมซึ่งคล้ายกับชีวิตในชาติสุดท้ายของพระพุทธเจ้าในอดีตเป็นการแสดงว่าผู้ที่สมบูรณ์ทุกอย่างสามารถปฏิบัติตัวให้ถึงซึ่งการตรัสรู้ได้อย่างไร เรื่องราวที่อยู่บนผนังระหว่างหน้าต่างเหล่านั้นมองเห็นได้ง่าย การเลือกฉากที่คล้าย ๆ กันในที่ต่าง ๆ กันยังแสดงสถานะของการยกย่องเรื่องเล่าเหล่านี้ (Cate 2003, 52) เช่นกันกับเรื่องไตรภูมิและมาริวิชัย ภาพเล่าเรื่องชาดกและพุทธประวัติมีนัยยะแฝงทางการเมืองอยู่ด้วย โจรีได้พูดถึงบทบาทของบารมีหรือบุญญาธิการ (ความสมบูรณ์ทางศีลธรรม จริยธรรม บุญบารมี) และการนำมาใช้ในเชิงการเมืองไทยยุคก่อนสมัยใหม่ โดยกษัตริย์ถูกยกฐานะเป็นอุดมคติดังที่พระโพธิสัตว์สั่งสมความเพียบพร้อมบนเส้นทางสู่การตรัสรู้ เมื่อถึงซึ่งความพร้อมบริบูรณ์บุคคลหรือกษัตริย์พร้อมจะหนีจากวงจรการเวียนว่ายตายเกิด (Jory 2002, 170, 179)[17] ในข้ออภิปรายเกี่ยวกับเวสสันดรชาดก โจรีกล่าวว่า

---

15 Frank Reynolds, "The Many Lives of the Buddha: A Study of Sacred Biography and Theravada Tradition," in *Biographical Process: Studies in the History and Psychology of Religion*, ed. Frank E. Reynolds and Donald Capps (The Hague: Mouton, 1976), 56. John P. Ferguson and Christina B. Johannsen, "Modern Buddhist Muralsin Northern Thailand: a study of religious symbols and meaning," *American Ethnologist 3*, 4 (Nov. 1976), 649.

16 ความถูกต้องของข้อสันนิษฐานที่ว่าจิตรกรรมฝาผนังเป็นเรื่องการสอน มีการทบทวนและเสนอแนะรวมทั้งเรื่องของบทบาทหรือวัตถุประสงค์ของภาพ แต่ก็ไม่ได้ลบล้างความเป็นไปได้ที่ว่าภาพเหล่านั้นถูกใช้เพื่อการสั่งสอน บวยเซอวิเย่ ก็พูดบ่อย ๆ ว่าภาพเหล่านั้นมีนัยยะทางการสั่งสอน โดยเฉพาะในเรื่องของศีลธรรม (Boisselier, *Thai Painting*, 153)และเคตก็เสนอเช่นเดียวกัน (Cate, Making Merit, 52และ ff.31) ซึ่งเข้ากันกับความคิดที่ข้าพเจ้าได้รวบรวมจากพระสงฆ์จากวัดต่าง ๆ ในเขตกรุงเทพและธนบุรี การใช้ประโยชน์ดังกล่าวแตกต่างกันในแต่ละวัดแล้วแต่ความสนใจของสงฆ์ในการผนวกเอาจิตรกรรมฝาผนังเข้ากับการสั่งสอนของตน

17 และดู Peter Skilling, "King, Sanghaand Brahmans: Ideology, ritual and power *in pre–modern Siam," in Buddhism, Power, and Political Order*, ed. Ian Harris (London: Routledge, 2007), 188–192 for specific references in Thai texts to the idea of the king as bodhisatta.

“ภาพของอำนาจทางศีลธรรมหรือความคิดเกี่ยวกับผู้ปกครองที่มีเมตตาในภาพของผู้ให้ที่ยิ่งใหญ่ ผู้เปี่ยมด้วยคุณธรรมสูงส่ง และพระพุทธเจ้าในอนาคตผู้ซึ่งมีบุญญานุภาพเหนือธรรมดาสามารถสนับสนุนอำนาจของผู้ปกครองท้องถิ่น” (Jory, 178) ในบรรดาเรื่องเล่าชุดนี้ทศชาติชาดกโดยเฉพาะอย่างยิ่งเวสสันดรชาดกซึ่งเป็นตัวแทนของคุณธรรมความมีเมตตา ถือเป็นชาดกที่มีความสำคัญเป็นอันดับต้นๆ เนื่องจากทศชาติชาดกมีความเกี่ยวข้องอย่างยิ่งกับอำนาจและคุณธรรม การนำเอาสภาวะของกษัตริย์มาผสานกับเรื่องเล่าเกี่ยวกับกรรมเป็นการเชื่องโยงสถานะทางสังคมกับการทำบุญ ซึ่งจำเป็นต่อการยกสถานะหรือระดับกรรมของบุคคล ดังแสดงในภาพที่ค่อนข้างเป็นนามธรรมในไตรภูมิ จิตรกรรมฝาผนังในส่วนของภาพนิทานชาดกจึงเป็นสื่อช่วยให้มองเห็นและเข้าใจแนวคิดดังกล่าว

ภาพเทพชุมนุมที่ปรากฏอยู่เหนือภาพชาดกและพุทธประวัติมักแสดงการสักการะบูชาต่อองค์พระประธาน ซึ่งไม่เพียงเป็นการแสดงพฤติกรรมที่เหมาะสมแก่ผู้เฝ้ามอง หากเป็นโอกาสที่จะนำไปสู่การทำบุญบริจาคทาน (Skilling 2007, 76–94) ผู้อุทิศภาพจิตรกรรมโดยการบริจาคเงินเป็นค่าวาดภาพก็จะได้กุศลผลบุญ และยังมีส่วนทำให้เทพยดาได้เข้าร่วมกิจกรรมทางศาสนาอีกด้วย (Wells 1975, 55) ในระหว่างพิธีทางศาสนาการชุมนุมของเทพเป็นการเชื้อเชิญให้มาฟังพระสงฆ์สวดมนต์และได้บุญไปพร้อมๆ กัน ภาพเทพชุมนุมจึงแสดงถึงความเมตตาที่ผู้บริจาคมีต่อสรรพสิ่ง และยังเป็นการแสดงความเลื่อมใสของเหล่าเทพดา[18]

กล่าวโดยรวมการจัดวางภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถและวิหารของไทยภาคกลาง เป็นการจัดวางเรียงลำดับกันไปและเป็นการเสริมบารมีแบบหนึ่ง พุทธประวัติหรือชาดกถูกนำเสนอต่อเนื่องเป็นวงกลมรอบอาคารระหว่างช่องหน้าต่างใต้ภาพไตรภูมิและภาพมารผจญรอบพระประธาน ภาพเหล่านี้สามารถ

18 เหนือที่ประชุมเหล่าเทพยดามีเหล่าวิทยาธรเหาะเหิรลอยล่องไปมา วิทยาธรเหล่านี้คงมีความเกี่ยวโยงกับพวกเล่นแร่แปรธาตุของพม่า ซึ่งสามารถเหาะเหิรไปในอากาศและหยอกล้อเป็นเพื่อนกับมัคนารีผลตามที่บรรยายในจักรวาลวิทยาไตรภูมิ (The Worlds Cosmology)

มองเห็นได้จากพื้นวิหารที่ผู้มาสักการะคุกเข่ากราบองค์พระประธานบนแท่น เหล่าเทพชุมนุมที่อยู่เหนือเรื่องชาดกต่าง ๆ ก็หันไปยังพระพุทธเจ้าในท่าแสดงการสักการะ เป็นตัวอย่างให้บรรดาศรัทธาหรือพุทธบริษัทกระทำตามและประสานสายตาเพ่งไปที่องค์พระประธาน เทพยดาเหล่านี้ปรากฏอยู่บนผนังทั้งสองด้านทำให้ผู้ดูเข้าเป็นส่วนหนึ่งของผู้กำลังกราบไหว้บูชาพระพุทธเจ้า ภาพไตรภูมิกับภาพมารผจญประจันกันทำให้เกิดการแบ่งเป็นสองขั้วหรือคู่อำนาจระหว่างภาพจักรวาลของฝ่ายโลกียะกับการออกมาจากสังสารวัฏการพ่ายแพ้ของพญามารเป็นการปิดฉากเรื่องเล่าของนิทานชาดกและพุทธประวัติบนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง การที่จิตรกรรมฝาผนังรวมเอาเรื่องราวในพุทธประวัติกับภาพของจักรวาล และการพิชิตมารเป็นการเน้นความเข้าใจเกี่ยวกับชาติต่าง ๆ ของพระพุทธเจ้า การทำงานหรือบทบาทของกรรมและสังสารวัฏ รวมทั้งนิพพาน ดังนั้นพระประธานจึงถูกจัดให้นั่งอยู่ในพื้นที่ว่างแวดล้อมด้วยภาพแสดงเรื่องราวในแง่มุมต่าง ๆ ของความรู้ทางพุทธศาสนาที่พระโคดมได้รับในคืนที่ทรงตรัสรู้ ซึ่งกลายเป็นคำสอนหลักของพระองค์ (Reynolds 1982, 12–13)[19]

ความหลากหลายของการผสมผสานระหว่างเรื่องราวในไตรภูมิ มารวิชัย หรือมารผจญ นิทานชาดกและเรื่องราวของพระโคตมพุทธเจ้าการชุมนุมของทวยเทพและข้อเท็จจริงเกี่ยวกับรูปแบบมาตรฐานของภาพจิตรกรรมฝาผนัง ทำให้เกิดคำถามตามมาชุดหนึ่งนั่นคือ เหตุใดแก่นเรื่องเหล่านี้จึงถูกผนวกเข้ามาในตอนปลายสมัยอยุธยา เกิดอะไรขึ้นในสมัยของพระเจ้าตากสิน และต่อมาในรัชกาลที่หนึ่งแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ยังคงส่งเสริมรูปแบบมาตรฐานดังกล่าว และเหตุใดรูปแบบนี้จึงคงอยู่จนถึงกลางศตวรรษที่ 19

19 เป็นการโต้แย้งถึงขนบเดิมของนิกายเถรวาท ซึ่งเป็นพื้นฐานทางทฤษฎีเกี่ยวกับความรู้ 3 กลุ่ม คือ doctrinal andnibbanic, buddhalogical and cosmological (ความเชื่อหลักและนิพพาน, พุทธวิทยา และจักรวาลวิทยา)

การปรากฏของการเรียงลำดับเรื่องและภาพที่เป็นมาตรฐานนี้ในจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่งในภาคกลางของประเทศไทยอาจเกี่ยวกับปัจจัยหลายอย่าง ส่วนหนึ่งเป็นการเน้นเรื่องกรรมและกระบวนการของกรรม ความเสียหายร้ายแรงที่พม่าทิ้งไว้ เบื้องหลังการตีกรุงศรีอยุธยาใน ค.ศ. 1767 ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่ง วี.ไลเบอร์มาน โต้แย้งว่าท่ามกลางภัยพิบัติครั้งนั้นประเทศได้ประสบกับการฟื้นคืนมาของพุทธศาสนา และการประเมินวัฒนธรรมไทยใหม่อีกครั้ง (Leiberman 2003, 308) คนไทยในสังคมได้พยายามปรับปรุงกรรมโดยรวมเพื่อป้องกันไม่ให้ภัยพิบัตินั้นย้อนกลับมาอีก ได้มีการสร้างวัดวาอารามและหอไตรหลายแห่ง (Wyatt 1997, 433–435) ขณะเดียวกันก็มีการสร้างอำนาจเชิงสัญลักษณ์ของกษัตริย์ด้วย (Leiberman 2003, 308) เนื่องจากการดำรงอยู่ของประเทศสัมพันธ์กับการสั่งสมบุญบารมีของกษัตริย์ พระเจ้าแผ่นดินจะต้องแสดงให้เห็นว่าทรงมีบุญบารมีมากพอที่จะครองแผ่นดินโดยชอบธรรม (Gesick 1983, 98) นี่ไม่เพียงเกี่ยวข้องกับการทหารแต่ยังโยงไปถึงการรักษาคำสอนของพระพุทธเจ้า รวมทั้งการแปลพระธรรมและการวาดภาพจิตรกรรมในอุโบสถและวิหารด้วย[20] ในฐานะองค์อัครศาสนูปถัมภกกษัตริย์ทรงมีภารกิจที่จะต้องทำให้พระสงฆ์สามารถปฏิบัติหน้าที่ของตนได้ตามสมควรเพื่อให้พุทธศาสนาเจริญรุ่งเรือง (Wyatt 1982, 23) ความสัมพันธ์ระหว่างกษัตริย์กับคณะสงฆ์จึงเป็นรากฐานของสัมฤทธิผลด้านศาสนาและการเมืองของอาณาจักรไทย การอุปถัมภ์ดูแลฝ่ายสงฆ์ของกษัตริย์มีความเป็นมาหลายประการ ในช่วงศตวรรษที่ 16 และ 17 กษัตริย์แห่งอยุธยาได้นำกิจการสงฆ์เข้าสู่ระบบลำดับชั้นแบบราชการ และได้ขับไล่สมาชิกสงฆ์ที่ละเลยการเล่าเรียนภาษาบาลีตลอดจนคัมภีร์พุทธศาสนา (Ishii 1993, 191–192)

ในการฟื้นฟูราชอาณาจักรไทยภายหลังจากที่อยุธยาถูกพม่าทำลาย พระเจ้าตากสินได้ปฏิบัติตามขนบประเพณีในการดำเนินบทบาทของพระองค์ในฐานองค์อุปถัมภก

20 ดู No Na Paknam, Nonthaburi school, 18–20

ของพุทธศาสนา เช่นเป็นประธานในการสอบพระธรรมวินัยของพระสงฆ์ และสร้างความสมดุลระหว่างฝ่ายฆราวาสกับฝ่ายสงฆ์ ทั้งยังให้มีเทศกาลเฉลิมฉลองพระพุทธรูปสำคัญที่เป็นที่สักการะบูชา มีการคัดลอกพระไตรปิฎกและให้การสนับสนุนจัดทำคัมภีร์จักรวาลวิทยาหรือไตรภูมิฉบับใหม่ (Gesick 1983, 99–100) ต่อมารัชกาลที่หนึ่งยังได้จัดให้มีการปรับปรุงคณะสงฆ์ในช่วงที่ทรงตั้งราชวงศ์ขึ้นใหม่ ซึ่งขณะนั้นฝ่ายสงฆ์ตกอยู่ในภาวะไร้ระเบียบอย่างมาก ทรงออกกฎหมายเกี่ยวกับวินัยสงฆ์และการดูแลจัดการด้านต่างๆ มีพระราชกำหนดเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของฆราวาสกับสงฆ์ และรื้อฟื้นจัดตั้งการให้การสนับสนุนที่เหมาะสมสำหรับฆราวาสที่มีต่อพระสงฆ์[21]

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงพยายามปรับปรุงทั้งด้านวัฒนธรรมสังคม และศาสนา เช่น ได้มีการสังคายนาพระไตรปิฎกใน ค.ศ. 1788 รวมทั้งไตรภูมิและรามเกียรติ์ฉบับคำโคลง ทางด้านที่เกี่ยวข้องกับฆราวาสก็ได้ทรงออกกฎหมายในปี ค.ศ. 1805[22] ทั้งหมดนี้แสดงถึงความพยายามและความใส่พระทัยที่จะหาวิธีสื่อสารระหว่างภาคส่วนต่างๆ ของสังคมไทย และความเข้าใจของพระองค์ถึงความจำเป็นที่จะต้องมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อฟื้นฟูประเทศ (Wyatt 1982, 41)

การจะเข้าใจถึงพัฒนาการของรูปแบบมาตรฐานของจิตรกรรมฝาผนัง ในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 จึงต้องอาศัยภูมิหลังเหล่านี้ การจัดวางภาพในจิตรกรรมฝาผนังเป็นช่องทางใช้ภาพในการสื่อสารซึ่งเกิดขึ้นในต้นยุครัตนโกสินทร์อันเป็นผลมาจากกิจกรรมทางศาสนาของพระเจ้าตากสินในตอนแรก ตามมาด้วยความพยายาม

21 รัชกาลที่หนึ่งออกพระราชกำหนด 10 ฉบับ เพื่อปฏิรูปสงฆ์ เรียกว่ากฎหมายตราสามดวง Skilling, "King, Sangha and Brahmans," 197. John W. Butt, "Thai Kingship and Religious Reform (18th–19th Centuries)" in *Religion and Legitimation of Power in Thailand, Laos, and Burma,* ed. Bardwell L. Smith (Chambersburg, PA: Anima Books, 1978), 43–44.

22 Lorraine M. Gesick, Kingship and Political Integration in Traditional Siam, 1767–1824, Ph.D. dissertation (Cornell University, Ithaca, 1976), 112. Wyatt, "Subtle Revolution," 16, 20–40. Lieberman, Strange Parallels, 322.

ที่จะฟื้นฟูของรัชกาลที่หนึ่ง ภาพดังกล่าวทรงพลังและสอดคล้องทั้งในทางการเมือง สังคม และศาสนาเพียงพอที่จะดำเนินต่อมาจนกระทั่งกลางศตวรรษที่ 19 ความสนพระทัยในพระพุทธศาสนาและคณะสงฆ์ของพระเจ้าแผ่นดินมีผลอย่างมากต่อนิกายเถรวาท โดยเฉพาะอิทธิพลจากการช่วยเหลือของราชวงศ์จักรีในการเพิ่มการควบคุมดูแลคณะสงฆ์ ความสัมพันธ์นี้ส่งผลต่อหัวข้อที่เลือกมานำเสนอบนผนังอุโบสถและวิหารในภาคกลางของประเทศไทย ไม่ว่าวัดที่มีจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้นจะเกี่ยวข้องโดยตรงกับราชสำนักหรือไม่

ในช่วงรัชกาลที่สาม (ค.ศ. 1824–1851) การมีเรื่องราวหลากหลายปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงทางปัญญา[23] ความสนใจของกษัตริย์ยังคงมีพลัง ดังจะเห็นได้จากอุโบสถวัดราชโอรส ซึ่งมีภาพที่ได้รับอิทธิพลจากรัชกาลที่สาม ซึ่งสนใจเรื่องของจีนและการมีคนจีนในประเทศไทยเพิ่มมากขึ้น[24] ในช่วงรัชกาลนี้เจ้าชายมงกุฎซึ่งต่อมาคือรัชกาลที่สี่ (ค.ศ. 1851–1868) ได้ทำการปฏิรูปคณะสงฆ์โดยก่อตั้งนิกายธรรมยุติ ซึ่งเน้นทางด้านพิธีกรรม หลักพื้นฐานของความเชื่อ และความบริสุทธิ์ในการบวช (Reynolds 1976, 212) เจ้าชายมงกุฎมีความสนพระทัยเกี่ยวกับการสร้างรูปเคารพเชิงศิลปะที่เกี่ยวกับแนวคิดทางวิทยาศาสตร์แบบตะวันตก และการดูถูกแก่นเรื่องแบบเทพนิยาย เนื้อหาที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังจึงมักยืดยาวมีภาพจากพระไตรปิฎก พิธีบวช การถวายผ้าไตรจีวรแก่พระสงฆ์ พระสงฆ์ปลงอาบัติสังฆาทิเสสศพ ปริศนาธรรม ภาพเทพบุตรเทพธิดาเหาะมาในอากาศเพื่อสักการะพระพุทธเจ้า เทคโนโลยีสมัยใหม่ ตึกรามบ้านช่องและเรื่องเล่าต่าง ๆ เป็นต้นว่าเรื่องอิเหนา (ภาพที่ 5) แก่นเรื่องเหล่านี้มักถูกผนวกเข้าไปในจิตรกรรมฝาผนังนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่สาม แม้ว่าการเรียบเรียงตามมาตรฐานจะยังคงมีอยู่ จนกระทั่งเจ้าฟ้ามงกุฎเสด็จขึ้นครองราชย์เนื้อหาเหล่านี้

23 ดูเพิ่มเติมใน สันติ เล็กสุขุม “จิตรกรรมฝาผนังในรัชกาลที่สาม : การเปลี่ยนด้านความคิดและรูปแบบ (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ 2548)

24 แก่นเรื่องและวัตถุตลอดจนรูปแบบของจีน ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังของไทยมาตั้งแต่ปลายศตวรรษที่สิบเจ็ด แต่ก็ยังไม่เคยปรากฏโดดเด่นเช่นนี้มาก่อน ดูใน Wray, Tenlives, 134 กับ Boisselier, Thai Painting, passim.

จึงโดดเด่นมากขึ้น การหันไปเน้นเรื่องทางศาสนาที่แตกต่างออกไปในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 19 สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงสำคัญในสัมพันธบทหรือทางวาทกรรม (discourse) ร่วมสมัยทางศาสนา การเมือง และภูมิปัญญาในประเทศไทย อันเป็นช่วงขยายตัวของอำนาจแบบอาณานิคม ความสนใจวิทยาศาสตร์ตะวันตก และขบวนการปฏิรูปพุทธศาสนานิกายธรรมยุติ[25]

จากจุดสนใจใหม่เกี่ยวกับวัตรปฏิบัติทางศาสนา ทำให้มีการยกเลิกรูปแบบมาตรฐานของจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่ แม้จะยังมีองค์ประกอบบางอย่างปรากฏอยู่และไม่ค่อยมีการรื้อฟื้นขึ้นมาอีก เมื่อเจ้าฟ้ามงกุฎเสด็จขึ้นครองราชย์ไตรภูมิถูกมองว่าไม่เหมาะกับความคิดร่วมสมัยจึงไม่ค่อยมีการนำมาวาด[26] ความเสื่อมถอยของอุดมคติทางการเมืองตามแบบนิทานชาดก เช่น แนวคิดเรื่องผู้ครองประเทศตามแบบพระโพธิสัตว์ที่มาจากคุณธรรมหรือบารมี[27] เนื้อเรื่องของชาดกเองและขอบเขตที่ตั้งของจักรวาล ทำให้ไตรภูมิเป็นเรื่องล้าสมัย ทำให้ภาพมารผจญซึ่งมักวางไว้ตรงข้ามกับภาพไตรภูมิกลายเป็นสิ่งไม่จำเป็น อย่างไรก็ตาม เอส. ตัมบีอาห์ เสริมว่าความเชื่อเหล่านี้ในหมู่คนไทยส่วนใหญ่ไม่ถูกกระทบ โดยการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดังกล่าวเกิดขึ้นในหมู่สังคมชั้นสูง (Tambiah 1984, 80–81) แต่การเปลี่ยนแปลงด้านการวาดจิตรกรรมฝาผนังในภาคกลางของประเทศไทย (ภาพพระไตรปิฎกและการปฏิบัติตัวตามพระวินัยสงฆ์แทนภาพไตรภูมิอย่างที่เป็นมาแต่ก่อน รวมทั้งภาพนิทานชาดกและมารวิชัย) ทำให้เห็นได้

25 Jory, "The VessantaraJataka," 179. Yoneo Ishii, Sangha, State, and Society: Thai Buddhism in History, PeterHawkes, trs. (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1986), 154–160. Reynolds, The Buddhist monkhood, 126. Craig J. Reynolds, "Buddhist Cosmography in Thai History, with Special Reference to Nineteenth-Century Culture Change," Journal of Asian Studies 35, 2 (1976): 212–14.

26 ซี. เรย์โนลด์ อภิปรายถึงการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 19 ที่มีผลต่อจักรวาลวิทยาแบบพุทธ โดยบอกว่าปัจจุบันไตรภูมิเป็นเพียงการสร้างความจริงแบบหนึ่งเท่านั้น

27 การให้นิยามใหม่ของชาดกเป็นไปตามแนวโน้มในช่วงต้นศตวรรษที่ 20. Patrick Jory, "Thai and Western Buddhist Scholarship in the Age of Colonialism: King Chulalongkorn Redefines the Jatakas,"Journal of Asian Studies 61, 3 (Aug. 2002): 914.

ภาพที่ 5 *พระไตรปิฎก คัมภีร์พุทธศาสนา รัชกาลที่สี่ (ค.ศ. 1851–1868) วัดทองนพคุณ ธนบุรี ประเทศไทย*

ว่าความคิดเห็นของกษัตริย์มีผลอย่างยิ่งต่อการนำเสนอแนวคิดทางศาสนา การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ปรากฏให้เห็นชัดในหมู่พุทธบริษัท เนื่องจากจิตรกรรมฝาผนังถูกวางไว้ในพื้นที่สาธารณะ ซึ่งเป็นอุดมคติในการนำเสนอแนวคิดทางศาสนา (Cate 2003, 51) ภาพที่พบในอุโบสถและวิหารของวัดไทยมีเนื้อหาทางการเมือง โดยเฉพาะในแง่ความสัมพันธ์ระหว่างสงฆ์กับกษัตริย์ กษัตริย์ไม่จำเป็นต้องกำกับหรือชี้นำเรื่องเนื้อหาและการจัดวางภาพจิตรกรรม แต่พระสงฆ์มักจะเป็นผู้จัดการรวบรวมภาพรูปเคารพต่าง ๆ ที่สนับสนุนหรือสอดรับกับความคิดทางศาสนาร่วมสมัยที่สัมพันธ์กับความสนใจของผู้ปกครองประเทศ[28] ดังนั้นความต้องการและความสัมพันธ์เชิงการเมืองและศาสนาจึงนำไปสู่การจัดทำรูปแบบที่เป็นมาตรฐานในจิตรกรรมฝาผนังปลายศตวรรษที่ 18 ซึ่งดำเนินมาจนถึงกลางศตวรรษที่ 19

28 พี. สกิลลิง ให้ข้อสังเกตว่าในช่วงศตวรรษที่ 18 – 19 ราชสำนักมองตัวเองว่าเป็นศูนย์กลางของศาสนาพุทธ จึงสนใจเผยแพร่พุทธศาสนาไปสู่ประเทศอื่น ๆ Skilling, "King, Sangha and Brahmans," 195 การเปลี่ยนความเลื่อมใสศรัทธาในท้องถิ่น เห็นได้จากการสร้างจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย

พร้อมกับการเข้ามาของความคิดชุดใหม่ การที่องค์ประกอบของรูปแบบมาตรฐานถูกนำมาใช้ในช่วงศตวรรษที่ 20 แสดงถึงความสำคัญเชิงศาสนาที่ดำเนินมาอย่างต่อเนื่องโดยไม่เกี่ยวข้องกับความสำคัญเชิงการเมืองอีกต่อไป

ประเทศพม่า

วัดในพม่ามักมีขนาดเล็ก กิจกรรมในระดับจังหวัดหรือภูมิภาคมักกระจุกตัวอยู่ในหมู่บ้าน และเมืองต่างๆ บนฝั่งแม่น้ำอิระวดีและแม่น้ำชินวินบริเวณเขตแห้งแล้งตอนกลางของพม่า (ภาพที่ 6) (Green 2008, 234–236) อาคารที่มีภาพจิตรกรรมฝาผนังมักกำหนดอายุอยู่ในช่วงศตวรรษที่ 17 จนถึงต้นศตวรรษที่ 19 ห้องตรงกลางภายในมักมีขนาดตั้งแต่น้อยกว่าสองตารางเมตร (เช่นที่วาจีกองใกล้กับปาขันจีไปจนถึงห้องที่มีขนาดใหญ่กว่าซึ่งมีไม่มากนัก (เช่น อานันดาโอก–เจาง์ที่พุกาม กับวัดโปกะลาที่ชเวส่าหยั่น ทางตะวันออกของมัณฑะเลย์)[29] ส่วนใหญ่มีขนาดราวสามตารางเมตร อาคารเหล่านี้ได้รับการสนับสนุนจากผู้มีอันจะกินหรือคหบดีในต่างจังหวัดมากกว่าเจ้านายในราชสำนัก สิ่งก่อสร้างดังกล่าวเหล่านี้ถูกใช้เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูป ขณะเดียวกันก็ยังถือเป็นอนุสรณ์ถึงความเอื้ออารีของผู้บริจาค

วัด (ภาษาพม่าเรียกว่า gupaya แปลว่า วิหารถ้ำ) เป็นที่ประดิษฐานและสร้างพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์สำหรับพระประธาน (Luce 1969, 243–244; Shway Yoe 1963, 154–155) แผนผังของวัดและการจัดวางจิตรกรรมฝาผนังเน้นถึงหน้าที่หรือบทบาทของอาคารศักดิ์สิทธิ์เหล่านี้ ขนาดของวัดที่เล็กและการใช้ทางเดินแคบๆ โดยรอบเสาตรงกลางในบางโอกาส ทำให้ไม่น่าเชื่อว่าวัดจะเป็นที่สถานปฏิบัติกิจของคนจำนวนมาก ซึ่งอันที่จริงพื้นที่ว่างนี้ใช้ประดิษฐานพระพุทธรูปเพื่อการสักการะส่วน

29 The Ananda Ok–kyaung's circumambulatory corridor measures 11.32 meters by 11.30 meters at the externalwall. The room that houses the paintings at the Pokala is 5.34 meters square with 2.5 meter extensions at the fourfaces.

ภาพที่ 6 *วัดที่วายีกูน (Ywagyigone) ศตวรรษที่ 18 ประเทศพม่า*

ตัว คำว่า gu ในภาษาพม่ามาจากภาษาบาลี guha แปลว่า “ถ้ำ” หรือ “โพรง” แนวคิดการใช้ถ้ำเป็นที่ปฏิบัติสมาธิกรรมฐานนั้นพม่ารับมาจากอินเดีย ซึ่งมีประวัติยาวนานเกี่ยวกับการใช้ถ้ำเป็นที่ปฏิบัติธรรมและทำสมาธิ แม้ว่า จี. เอช. ลูซ จะเชื่อว่ามีความสัมพันธ์น้อยมากระหว่างอาคารแบบพม่าหรือ gu กับภาษาบาลี guha แต่การที่วัดถูกสร้างขึ้นในขนาดที่ไม่สามารถใช้ร่วมกันเป็นกลุ่มได้ ทำให้น่าจะเชื่อตามความคิดอีกมุมหนึ่งว่าวิหารถ้ำเหล่านี้คงเป็นการอุทิศส่วนตัวต่อพระพุทธเจ้า[30]

เช่นเดียวกันคำว่า udeikthazedi (บาลี : udissaceti) บอกให้ทราบว่าคนในยุคนั้นมองอาคารนั้นอย่างไร udissa หมายถึง “ชี้ แสดง” ซึ่งตามพจนานุกรมบาลี–อังกฤษของ Pali Text Society คำว่า udeiktha หมายถึง “การกระทำเกี่ยวกับการอ้างถึง” ในพจนานุกรมภาษาพม่า–อังกฤษของจ๊ัดสัน zedi คือ “ศาล สถานศักดิ์สิทธิ์ หรือเจดีย์ที่บรรจุสิ่งศักดิ์สิทธิ์” ในพจนานุกรมพม่า–อังกฤษ ส่วนคำว่า uneikthazedi คืออาคารที่ “ประดิษฐานวัตถุที่เป็นสัญลักษณ์

30 See Luce, *OBEP,* vol. 1, 243.

ถึงพระพุทธเจ้า หรือสร้างจินตภาพถึงพระพุทธเจ้า" (Ah Shin Obhasabhivamsa 1975, 234–235) ในวัดพม่าหลายแห่งมีรูปวาดเทวดาและผู้บริจาคอยู่บนประตู และบรรยายเป็นตัวอักษรไว้ว่าเพื่อการสักการะบูชาพระพุทธเจ้า ในจันสิทถาเจดีย์ที่ Zedi Daw Daik ในหมู่บ้าน Anein สองข้างของประตูทางทิศตะวันออกมีรูปบุคคลสวมเสื้อผ้าอลังการคุกเข่าในท่ากราบไหว้พระประธาน คำอธิบายใต้ภาพบนด้านเหนือบอกว่าจิตรกรรมเหล่านั้นคือ "ตัวแทนของคนจากสิบทิศกำลังถวายอาหาร ดอกไม้ ฉัตร ธงสามเหลี่ยม และน้ำ แด่พระพุทธรูป สถูป และพระธาตุ ซึ่งเป็นตัวแทนของพระพุทธเจ้าผู้ไม่มีสิ่งใดเปรียบได้ หรือเป็นจุดสุดยอดของสิ่งมีชีวิตทั้งสามประเภท" ทางด้านใต้ของประตูเป็นภาพประชาชนจากสี่ทิศกำลังกระทำในสิ่งเดียวกัน แสดงถึงความแพร่กระจายของพระธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า

อาคารที่มีจิตรกรรมฝาผนังจึงมีบทบาทเบื้องต้นในฐานะศาลสำหรับพระพุทธรูป และด้วยเหตุนั้นจึงเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์สำหรับการภาวนาของปัจเจกชน แต่ในขณะเดียวกันก็มีตัวอย่างของบุญกุศลของผู้บริจาคทานและเป็นการสร้างบุญของผู้มาใช้สอยและมาชมด้วย ข้อความที่เหลือระบุว่าวัดและจิตรกรรมฝาผนังของพม่าถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นกุศลผลบุญแก่ผู้บริจาครวมทั้งสมาชิกในครอบครัวและสิ่งมีชีวิตทั้งมวล ตลอดจนเทพยดา การที่อาคารเหล่านี้มีขนาดเล็กแสดงว่าแม้ว่าผู้บริจาคจะเป็นชาวบ้านหรือชาวเมืองที่มีอันจะกิน แต่พวกเขาก็ไม่มีเงินมากอย่างพระราชวงศ์หรือข้าราชสำนัก[31]

31 อเล็กซี คิริเชงโก แย้งว่าแท้จริงแล้วศาสนาในพม่ามีอยู่สองระดับ คือ วัดในราชสำนัก กับวัดในภูมิภาคหรือชนบท Alexey Kirichenko, Changes and Continuity in Burmese Buddhism, paper read at the second Conference of the South and Southeast Asian Association for the Study of Culture and Religion on "Syncretismin South and Southeast Asia: Adoption and Adaptation," Mahidol University, Bangkok, Thailand, 24th–27th May 2007. ไม่มีแหล่งจิตรกรรมฝาผนังขนาดใหญ่ที่อุปถัมภ์โดยราชวงศ์ที่กำหนดอายุได้ระหว่างศตวรรษที่ 17–19 หลงเหลืออยู่ ถึงแม้ว่าจะมีวิหารอานันดา โอก–เจาง์ที่พุกาม ซึ่งสร้างขึ้นในปี ค.ศ.1785 โดยอุตตนะราชานักจดหมายเหตุหลวงแห่งพุกามเพื่ออุทิศถวายแด่พระสุธรรมาลังการ ผู้นำมหาเถระในบริเวณนั้นซึ่งเป็นเขตนิกายปารุปณา อันอาจมีคุณภาพเทียบเท่าได้

ภาพที่ 7 *ผนังด้านใต้มีภาพอดีตพุทธอยู่ด้านบน กับภาพพระพุทธประวัติและนิทานชาดกสิบเรื่องสำคัญอยู่ด้านล่าง ศตวรรษที่สิบแปด วัดโมงยเว (Monywe) ในสะลินยี (Salingyi) ประเทศพม่า*

จิตรกรรมฝาผนังในวัดพม่าเหล่านี้ส่วนใหญ่เขียนภาพอดีตพุทธ 28 องค์พุทธประวัติ นิบาตชาดก และทศชาติชาดก ภาพขนาดใหญ่ของผู้อุทิศถวาย ภาพบีหลุ (ยักษ์ผู้พิทักษ์) รอยพระพุทธบาท พญานาค ภาพผู้วิเศษและนักเล่นแร่แปรธาตุ ฉากที่พบเห็นได้น้อยคือฉากนรกขุมต่างๆ ทั้งนี้คงเป็นเพราะมีพื้นที่จำกัด เช่นตามประตูบานหน้าต่าง และโถงทางเข้า ซึ่งอาจเสียหายจากดินฟ้าอากาศและน้ำมือมนุษย์ได้ง่าย อย่างไรก็ตามพื้นที่บนผนังส่วนใหญ่เป็นภาพพุทธประวัติเขียนเป็นแถวยาวเรียงซ้อนกันโดยรอบบนผนังอาคาร (ภาพที่ 7)[32] แต่ถ้าเป็นแถวเดียวจะนิยมเขียนชิดขอบบนของผนังเรียงเป็นแถวรอบอาคารมักเป็นภาพอดีตพุทธปางมารวิชัยประทับนั่งใต้ต้นไม้ที่ทรงตรัสรู้ บางครั้งก็มีพระสาวกหรือสิ่งมีชีวิตอื่นในท่าไหว้บูชา

32 Alexandra Green, Buddhist Narrative in Burmese Murals, Ph.D. dissertation (School of Oriental and AfricanStudies, University of London, 2001), ch. 4. See also, Alexandra Green, "The Narrative Murals of TilokaguruCave-temple: a reassessment after Jane Terry Bailey," *SOAS Bulletin of Burma Research.* 3, 2 (2005): 252–260.

อยู่สองข้างพระพุทธเจ้า และบางทีก็มีต้นไม้หรือฉัตรมาคั่นมีการนำเสนอในลักษณะภาพฉากเดียวกัน ภาพอดีตพุทธเจ้าเรียงเป็นแถวด้านบนของผนัง ย้ำถึงเป้าหมายสูงสุดของการตรัสรู้และเรื่องเล่าเป็นกรอบอยู่ด้านล่าง (Green 2001, 217–219; Collins 1992, 233–234)[33] แถวของอดีตพุทธเหล่านี้ยังย้ำถึงการสืบทอดอันยาวนานของพระพุทธเจ้าโดยมีพระโคตมเป็นส่วนหนึ่ง

ด้านล่างของแถวอดีตพุทธมักจะเป็นเรื่องพุทธประวัติ ส่วนใหญ่เป็นเหตุการณ์ก่อนการตรัสรู้และเหตุการณ์ตอนเสวยวิมุตติสุขในสัตมหาสถานภายหลังการตรัสรู้ (ภาพที่ 8) บางครั้งก็เป็นเรื่องชัยชนะสำคัญแปดวาระของพระพุทธเจ้า (พาหุง: บก.) การปฐมเทศนา ปรินิพพาน และการแบ่งพระบรมสารีริกธาตุของพระพุทธเจ้า มีอยู่ 23 แห่งในบรรดาสถานที่ 149 แห่งที่สำรวจพบว่าการนำเสนอในรูปแบบภาพฉากเดียวได้แก่ฉากพระพุทธเจ้าทรงแสดงพระธรรมเทศนาในช่วงเข้าพรรษา ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับภาพอดีตพุทธ

ในฉากเหล่านี้พระพุทธโคดมมักจะประทับอยู่ในสถานที่โอ่อ่า แวดล้อมด้วยเหตุการณ์อัศจรรย์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นก่อนการตรัสรู้ แม้ว่าฉากการตรัสรู้จะเป็นฉากยิ่งใหญ่ที่สุดในชีวิตของพระองค์ แต่ฉากนี้กลับไม่ได้ปรากฏเด่นชัดสู่สายตาผู้ชม เพราะมักจะถูกนำไปผนวกกับภาพการเสวยวิมุตติสุขยังสัตตมหาสถานในช่วงสัปดาห์แรกหลังตรัสรู้ ปรากฏการณ์นี้ทำให้ข้าพเจ้าเชื่อว่าภาพหลักที่พระพุทธเจ้าประทับนั่งใต้ต้นโพธิ์คือส่วนสำคัญของการจัดวางจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมด จึงไม่จำเป็นต้องเน้นเรื่องการตรัสรู้ให้โดดเด่น เพราะภาพหลักได้ทำหน้าที่นั้นแล้ว ภาพพุทธประวัติในวัดทั้งหมดไม่ว่างานจิตรกรรมหรือประติมากรรมจึงรวมกันเป็นการเล่าเรื่องที่สมบูรณ์

เรื่องชาดกซึ่งนำเสนอในลักษณะม้วนภาพเช่นเดียวกับภาพพุทธประวัติมักจะประกอบด้วยทศชาติชาดกทั้งสิบเรื่องหรือบางเรื่อง (ดูภาพที่ 8) ในการบรรยาย

33 คอลลินแถลงว่านิพพาน (nirvana) ก่อให้เกิด “การสิ้นสุดสมบูรณ์” ต่อเรื่องเล่าทางศาสนาอันนำไปสู่ข้อสรุปถึงรูปทรงของเรื่องเล่าประวัติบุคคลแทบทั้งหมด

ภาพที่ 8 *ภาพพระโอรสและพระธิดาของพระเวสสันดรได้พบกับพระเจ้าปู่พระเจ้าย่า (ซ้าย) กับภาพการประสูติของพระพุทธเจ้า (ขวา) ศตวรรษที่ 18 ที่ KyanzitthaPaya หมู่อาคาร Zedi Daw Daik หมู่บ้าน Anein ประเทศพม่า*

ถึงผลของกรรมและความสมบูรณ์ของบารมีทั้งสิบทัศ (ทศพลญาณ) ซึ่งจำเป็นสำหรับการตื่นรู้ทางจิตวิญญาณซึ่งเป็นตัวแทนขั้นต้นของการไปสู่การตรัสรู้ และสำเร็จได้ในช่วงชีวิตของพระสมณโคดม พื้นที่ส่วนใหญ่บนผนังถูกยกให้ภาพชาดกตามรูปแบบมาตรฐานของพม่าที่ปรับปรุงใหม่ โดยมักเริ่มด้วยชาดกเรื่องพระเตมียซึ่งอยู่ใกล้พื้นมากที่สุด ตามด้วยชาดกตอนอื่นๆ คือ มหาชนกชาดก สุวรรณสามชาดก เนมิราชชาดก มโหสถชาดก ภูริทัตชาดก จันทรกุมารชาดก นารทชาดก และวิฑูรชาดก ส่วนภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดรจะอยู่ด้านล่างหรือในระดับเดียวกับเหตุการณ์ในตอนต้นของพุทธประวัติ และมักจะเป็นตอนสำคัญที่สุดของภาพชุดนี้ เส้นทางสู่การตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าซึ่งวนขึ้นข้างบนของผนังแสดงถึงความสำเร็จที่ยิ่งใหญ่ของพระพุทธองค์และความสำคัญของบารมีเหล่านี้ต่อการเข้าสู่นิพพาน ชาดกเหล่านี้ซึ่งประดับประดาด้วยฉากพระราชวังและภาพความหรูหราต่างๆ คือการยกย่องลักษณะพิเศษของพระโพธิสัตว์ซึ่งได้ไปเกิดในภพที่ดีและยังเป็นการบ่งบอกถึงผลของกรรมดี (Green 2001, ch. 6)

ช่วงปลายศตวรรษที่ 18 และต้นศตวรรษที่ 19 มีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยด้านเนื้อหาของจิตรกรรมฝาผนัง กล่าวคือมีฉากเกี่ยวกับพระสงฆ์เพิ่มเข้ามามากขึ้น รวมทั้งฉากสถานที่จาริกแสวงบุญและภาพการอุทิศถวายสิ่งก่อสร้างทางสถาปัตยกรรมต่างๆ (ภาพที่ 9) ตัวอย่างที่กล่าวมานี้ปรากฏเด่นชัดที่วิหารกู่เบี้ยวจีที่ตองตะมานในกรุงอมรปุระ ซึ่งมีอายุราวช่วงทศวรรษ 1840 และวัดสันดาปิชเวปวินลิน ที่ เด่น โฮ ชินในปักโกกุจากปลายศตวรรษที่ 18 หรือต้นศตวรรษที่ 19 และวัดต่อตะบันในปะขันจี ซึ่งคงวาดขึ้นในราวปลายศตวรรษที่ 18[34] แม้แก่นเรื่องจะมีหลากหลาย แต่ลักษณะการจัดวางดังกล่าวมาข้างต้นยังคงมีอยู่ การเปลี่ยนแปลงเหล่านั้นแสดงถึงการเน้นภาพเกี่ยวกับการปฏิบัติศาสนกิจมากขึ้นแต่ก็ไม่ส่งผลให้ต้องตัดเรื่องพุทธประวัติออกไป

ความคงเส้นคงวาในเนื้อหาของจิตรกรรมฝาผนัง อาจอธิบายได้ตามข้อเท็จจริงที่ว่าระหว่างปลายศตวรรษที่ 17 และศตวรรษที่ 18–19 การสร้างมาตรฐานทางศาสนาเกิดขึ้นในแถบภูมิภาคที่มีชาวพม่าเป็นประชากรหลัก เนื่องจากมีการรวมอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลางของอาณาจักรมากยิ่งขึ้นการเป็นเครือข่ายการค้าและการเปลี่ยนลัทธิความเชื่อโดยพระสงฆ์และผู้นำฆราวาส (Green 2008, 233–240) ความเฟื่องฟูของจิตรกรรมฝาผนังจากปลายศตวรรษที่ 17 ถึงต้นศตวรรษที่ 19 ส่วนหนึ่งเริ่มต้นขึ้นจากข้อกำหนดในช่วงสมัยกษัตริย์ราชวงศ์หญ่าวยันเกี่ยวกับการอุทิศถวายจิตกรรมฝาผนังแก่คณะสงฆ์ ปล่อยให้การบริจาคทานในรูปของเงิน สิ่งของ และสิ่งก่อสร้างในวัดเป็นของชุมชนฆราวาสเป็นส่วนใหญ่ (Lieberman 2003, 160) การเพิ่มขึ้นของประชากรและการขยายตัวด้านการค้าและเครือข่ายการค้าจากปลายศตวรรษที่ 17 ถึงต้นศตวรรษที่ 19 ยิ่งก่อให้เกิดความมั่งคั่งในหมู่คนภายนอกเมืองหลวง ผู้มีความสำคัญในแต่ละท้องถิ่นสามารถสร้างและตกแต่งประดับประดาวัดวาอารามได้มากขึ้น ในยุคคองบองตอนต้นการขยายตัว

34 การวิเคราะห์นี้พิจารณาด้านสไตล์กับการให้สีเป็นหลัก ภาพประเภทนี้คงเป็นผลจากการติดต่อสัมพันธ์กับศรีลังกา

ภาพที่ 9 *สถานที่จาริกแสวงบุญของชาวพม่า พระสาวกของพระพุทธเจ้ากับพระพุทธเจ้าในอดีตชาติ ปลายศตวรรษที่ 18 หรือต้นศตวรรษที่ 19 ที่วัดตอตะบันปยะ ปะขันจี (ThawtabanPaya, Pakhangyi) ประเทศพม่า*

ของการบริหารบ้านเมืองอย่างมีระบบและความมีเสถียรภาพของประเทศส่งเสริมให้เกิดการสร้างวัดวาอารามในหมู่ชาวชนบทที่ร่ำรวย ไม่น้อยไปกว่าความต้องการสร้างบุญกุศลเพื่อยกระดับกรรมของตน เพื่อชดเชยความวุ่นวายต่างๆ ที่เกิดขึ้นครั้งแล้วครั้งเล่าในช่วงกลางศตวรรษจนกระทั่งสังคมไม่อาจอยู่เป็นปกติสุข (Lieberman, 202)

ในหมู่ฆราวาสชาวพม่าจะเน้นที่โลกแห่งการดำรงอยู่และการจัดลำดับชั้นตามแนวคิดจักรวาลวิทยาแบบพุทธศาสนา โดยมีความเข้าใจว่าสถานะของแต่ละคนบ่งบอกถึงอดีตชาติ ปัจจุบันชาติ และอนาคตชาติ (Schober 1989, 6) การยอมรับว่าคุณธรรมของชีวิตฆราวาสนั้นขาดความสมบูรณ์ ชาวพม่าจึงแสวงหาการสั่งสมบุญ โดยในขั้นแรกต้องแสวงหาโอกาสที่ฆราวาสจะสามารถปฏิบัติกิจได้ถูกต้อง

เหมาะสม นั่นคือให้การสนับสนุนพุทธศาสนาและปรนนิบัติพระพุทธเจ้า รวมทั้งด้านรูปกายหรือด้านกายภาพ (วัดจิตรกรรมฝาผนัง สถูป และอื่นๆ) การสนับสนุนพุทธศาสนาทางวัตถุเป็นการแลกเปลี่ยนกับการตอบแทนทางจิตวิญญาณ (Schober, 30) การได้รับบุญผ่านการทำทานเป็นรูปแบบการปฏิบัติทางศาสนาของฆราวาส ความสามารถของปัจเจกชนในการส่งเสริมศาสนาเป็นเครื่องชี้ถึงอำนาจส่วนตัว บุญเก่า และสถานะทางสังคมในปัจจุบัน (Schober, 61) ภาพความหรูหราและการประกอบกรรมดีที่ปรากฏในภาพชาดกและพุทธประวัติ ทำให้ผู้คนในสังคมพม่ามีแรงจูงใจที่จะร่วมในพิธีให้ทาน (Green 2006, 15–21) ดังเห็นได้จากจารึกในจิตรกรรมฝาผนังต่างๆ ตัวอย่างเช่น ข้อความพบที่วัดถิริมิงกะลาในหมู่บ้านหย่าวลาซึ่งระบุว่าผู้บริจาคมีความตั้งใจดีที่จะสร้างพระพุทธรูปและวาดภาพชาดก ตลอดจนตกแต่งผนังและกำแพงเพื่อความสวยงามของภาพ ในการทำบุญนั้นผู้บริจาคทานได้ตั้งจิตภาวนาขอสิ่งต่างๆ รวมทั้งขอให้ตนมีสติปัญญา และได้เป็นพระอรหันต์ที่อยู่เบื้องหน้าพระศรีอาริยเมตตรัยหรือพระพุทธเจ้าในอนาคต ขอให้ตนสามารถเดินตามเส้นทางที่มุ่งไปสู่การละหรือหลุดพ้นจากความต้องการฝ่ายโลกเพื่อไปสู่นิพพาน จะได้ไม่ต้องไปเกิดในภูมิต่ำทั้งสี่ (นรก สัตว์ เปรต และอสุรกาย) และถ้าต้องเกิดเป็นมนุษย์ก็ขอให้อยู่ในสภาวะที่สุขสบาย หากได้เกิดเป็นเทวดาก็ขอเป็นอย่างพระอินทร์และหากเป็นตัวอ่อนอยู่ในท้องมารดาก็ให้ตนเองและมารดาปลอดภัยจากภยันตราย ให้พ่อแม่มีความสุขสบาย ขอให้มีลักษณะทั้งเจ็ดของสัปปบุรุษที่เรียกว่าสัปปุริสธรรม มีความร่ำรวย ตลอดจนมีลักษณะที่ดีสี่ประการ ลักษณะสี่ประการของความเป็นอยู่ที่ดี ลักษณะสามประการของการทำดี และธรรมะที่ดีทั้งสามประการ (ทาน ศีล ภาวนา) รวมทั้งลักษณะที่ดีอื่นๆ ขอให้มีชื่อเสียงมีความรู้ มีเพื่อนดี มีญาติดี ให้ความเคารพแก่สิ่งมีชีวิตทั้งมวล พระธรรม พระสงฆ์ ศีลธรรมจรรยา ฯลฯ พูดแต่สิ่งที่ดี สามารถให้ทานได้มากกว่าใครๆ หลังจากแบ่งปันกุศลผลบุญแก่บรรดาสิ่งมีชีวิตทั้งมวลแล้ว[35] ก็จะกล่าวยกย่องเทวดาและสิ่งมีชีวิตในนรก และขอให้แม่ธรณี

35 คำจารึกในส่วนนี้ได้รับความเสียหาย

มาเป็นพยาน คำจารึกอื่นๆ ก็อยู่ในรูปแบบคล้ายกัน มีการยืนยันความตั้งใจที่จะให้ทานโดยการถวายอาคารและจิตรกรรมฝาผนัง เพื่อช่วยให้ผู้บริจาคมีชีวิตที่มั่งคั่งขึ้น และบรรลุนิพพาน อีกทั้งยังเป็นที่ยอมรับของสังคม

การคงไว้ซึ่งเรื่องราวมักสอดคล้องกับลักษณะธรรมชาติในชนบท สะท้อนอยู่ในภาพฝาผนัง แม้จะเกิดความไม่สงบในสังคมในรูปของสงครามกลางเมืองและการผลัดเปลี่ยนราชวงศ์ในช่วงกลางศตวรรษที่ 18 ตลอดจนการแตกแยกของสงฆ์ในเรื่องการครองจีวรซึ่งมีมาตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 17 จนถึงต้นศตวรรษที่ 19 เนื้อหาและการจัดระเบียบภาพของจิตรกรรมฝาผนังจะเน้นด้านศาสนาและสังคมที่ผู้บริจาคซึ่งมักไม่ใช่สมาชิกของราชสำนักหรือของสงฆ์ให้ความสนใจ ทำให้เนื้อหาในภาพไม่ได้รับผลกระทบจากความวุ่นวายในราชสำนัก หรือการแตกแยกทางศาสนา ในทางตรงกันข้าม ขณะที่ราชสำนักเกิดความยุ่งเหยิงปั่นป่วนในช่วงของราชวงศ์หญ่าวยันผู้คนภายนอกราชสำนักก็สามารถฉวยโอกาสนั้นตักตวงทรัพยากรจากกษัตริย์ ทำให้มีทุนที่จะก่อสร้างตกแต่งวัดวาอารามต่างๆ (Lieberman 1984, 165) แม้ความสัมพันธ์แนบแน่นระหว่างกษัตริย์กับบารมีหรือกรรมดี จะมีความเชื่อมโยงหรือสะท้อนให้เห็นในจิตรกรรมฝาผนัง แต่ก็หาได้มีแรงจูงใจที่จะปรับเปลี่ยนเนื้อหาและระเบียบภาพในช่วงวิกฤติไม่ ทั้งนี้เพราะปัญหาเป็นเรื่องของกษัตริย์แต่ละพระองค์โดยเฉพาะไม่ใช่ของสถาบันกษัตริย์โดยรวม (Green 2008, 252)[36] เนื่องจากภาพพุทธประวัติเป็นตัวแทนของทางศาสนาและสังคมของผู้อุปถัมภ์ และเหตุการณ์ทางการเมืองก็ไม่ได้กระทบการปฏิบัติทางพุทธศาสนาในระดับท้องถิ่นหรือทำให้ศรัทธาเสื่อมถอยสูญหายในแง่ของความคิดเกี่ยวกับสถานะความเป็นกษัตริย์ที่เกิดจากบุญญานุภาพ เนื้อหาในจิตรกรรมฝาผนังจึงยังคงอยู่อย่างเดิม

36 See Michael Aung-Thwin, "Spirals in Early Southeast Asian and BurmeseHistory," *Journal of Interdisciplinary History* 21, 4 (1991): 592. Lieberman, Burmese Administrative Cycles,166.

สรุป

จิตรกรรมฝาผนังที่เป็นแบบแผนหรือเป็นมาตรฐานของไทยนำเสนอความคิดเกี่ยวกับพุทธจักรวาลและการหลุดพ้นจากโลกทั้งสามหรือไตรภูมิด้วยการเอาชนะพญามาร ความบริบูรณ์พร้อมด้วยบารมีทั้งสิบทัศและการสละชีวิตฝ่ายโลก ขณะที่ภาพเหล่านั้นอาจถูกอ่านเพื่อเอาเรื่องเพียงอย่างเดียว รวมทั้งการให้ความสำคัญกับผลสำเร็จอันยิ่งใหญ่ของพระพุทธเจ้า ควรมีการมองด้วยว่าภาพเหล่านั้นแสดงถึงความนิยมในความเชื่อทางศาสนาที่เป็นผลกระทบจากความจำเป็นทางการเมือง ภาพแต่ละภาพจากไตรภูมิไปจนถึงนิทานชาดกและพุทธประวัติล้วนมีนัยยะทางการเมืองแฝงอยู่ค่อนข้างมากทั้งในแง่ทั่วๆ ไปและในแง่ประวัติศาสตร์การที่วัดไทยภาคกลางมีความใกล้ชิดกับเมืองหลวง วัดหลายแห่งได้รับการอุปถัมภ์จากกษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ และช่วงสมัยรัตนโกสินทร์โลกของพระสงฆ์ก็ถูกควบคุมอย่างเข้มงวดยิ่งขึ้นโดยกษัตริย์หลายพระองค์ ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นปัจจัยต่อการที่จิตรกรรมฝาผนังสะท้อนความคิดของสถาบันกษัตริย์และภาวะความเป็นผู้นำ แม้ว่าโดยการนำเสนอเรื่องราวที่มีเนื้อหาเดียวกัน และจิตรกรรมฝาผนังของพม่าประกอบด้วยแนวคิดทางศาสนาที่คล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังตามมาตรฐานไทย แต่จะต่างกันตรงที่จิตรกรรมฝาผนังของพม่ามีความเกี่ยวโยงกับการเมืองน้อยกว่าหากเน้นด้านความต้องการทางศาสนาของปัจเจกชนมากกว่า วัดพม่าส่วนใหญ่ได้รับการอุปถัมภ์จากผู้บริจาครายเล็กๆ ในระดับชุมชนท้องถิ่นและหมู่บ้านซึ่งอยู่ห่างไกลจากเมืองหลวง ภาพจิตรกรรมของพม่าจึงสะท้อนกิจกรรมทางศาสนาในระดับของสังคมที่แตกต่างออกไป ภาพเหล่านั้นเกี่ยวกับความปรารถนาเฉพาะหน้าของผู้บริจาค มากกว่าจะเป็นเรื่องราวของปฏิสัมพันธ์ของวงการสงฆ์ เนื่องจากการให้ความสำคัญต่อเส้นทางไปสู่การตรัสรู้ในพม่าไม่มีการเปลี่ยนแปลง[37] จึงไม่ค่อย

37 ดูเชิงอรรถที่ 34

มีการนำเรื่องอื่นมาแทนที่หรือเปลี่ยนแปลงการจัดระเบียบภาพเหล่านั้น ในพม่า ภาพพุทธประวัติคือแนวทางว่าเราจะไปสู่การตื่นขึ้นอย่างแท้จริงได้อย่างไร อย่างไรก็ตามภาพต่างๆ ที่อ้างอิงถึงความสำคัญของบุญและกรรมดี เพื่อไปสู่ชีวิตที่ดีในอนาคตอันเต็มไปด้วยความสุข ความมั่งคั่ง และสถานภาพที่ดีสิ่งนี้ยังแสดงออกถึงการปฏิบัติทางพุทธศาสนาของชาวพม่าในปลายศตวรรษที่ 17 ถึงต้นศตวรรษที่ 19 ดังนั้นขนบของจิตรกรรมฝาผนังไทยกับพม่าจึงแตกต่างกันมากในแง่ความสัมพันธ์กับราชสำนักและกิจของสงฆ์ ยิ่งกว่านั้นลักษณะของพื้นที่ในการจัดวางภาพจิตรกรรมเหล่านั้นในแต่ละประเทศก็บอกถึงธรรมชาติที่แตกต่างกันด้วย พื้นที่สาธารณะของวัดไทยนั้นใช้แสดงอำนาจและถ่ายทอดความคิดของวงการสงฆ์ไทย ขณะที่พื้นที่ห้องเล็กๆ ของวัดพม่าซึ่งถูกใช้เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูป ขณะเดียวกันก็ไม่เหมาะกับการกราบไหว้เป็นหมู่คณะหรือเป็นกลุ่มใหญ่ๆ กลับแสดงถึงความเอื้อเฟื้อของผู้บริจาคที่มีต่อชุมชนโดยรอบ

กิตติกรรมประกาศ

ขอบคุณ ชาลอตกัลโลเวย์โรสลิน แฮมเมอร์และจัสติน แมคดาเนียล ที่กรุณาอ่านและให้ความคิดเห็นแก่ฉบับร่างของบทความนี้ รวมทั้ง จอยโซเซต กับบิล พรูตในการทำการบรรณาธิการเป็นอย่างดี ขอบคุณ ไอไอ เสียง กับ กอว์มินน์ติ่นที่ช่วยแปลส่วนที่เป็นภาษาพม่า และขอบคุณ สตีเฟนเมอร์ฟีสำหรับส่วนที่เป็นภาษาไทย ทุนในการวิจัยสำหรับบทความนี้จากกองทุน Basic Seed Funding จากมหาวิทยาลัยแห่งฮ่องกง รวมทั้งจากกองทุนวิจัย (General Research Fund) ของรัฐบาลฮ่องกง

บรรณานุกรม

สันติ เล็กสุขุม. 2548. *จิตรกรรมฝาผนังในรัชกาลที่สาม : การเปลี่ยนด้านความคิดและรูปแบบ.* กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ.

Ah Shin Obhasabhivamsa. 1975. *Thu-te-tha-natha-yok-pya ah-bi-dan.* Rangoon: Thudhammavati Press.

Aung-Thwin, Michael. 1985. Pagan: *The Origins of ModernBurma.* Honolulu: University of Hawai'i Press.

_____. 1991. "Spirals in Early Southeast Asian and BurmeseHistory," *Journal of Interdisciplinary History*. 21, 4: 592.

Boisselier, Jean. 1976. Thai Painting. Tokyo: KodanshaInternational.

Brereton, Bonnie P. 1995. *Thai tellings of Phra Malai: texts and rituals concerning a popular Buddhist saint.* Tempe, AZ: Arizona State University, Program for Southeast Asian Studies.

Cate, Sandra. 2003. *Making Merit, Making Art: A Thai Temple in Wimbledon*. Honolulu: University Press.

Chutiwongs, Nandana. 1995. "The Role of Narrative Sculpture and Painting in Thailand," *Function and Meaningin Buddhist Art.* ed. K.R. van Kooij and H. van der Veere. Groningen: Egbert Forsten.

Collins, Steven. 1989. "Nirvana, Time and Narrative," *History of Religions.* 31,3 (Feb.): 233–234.

Dehejia, Vidya. 1998. "India's Visual Narratives: the dominance of space over time," *Paradigms of IndianArchitecture: Space and Time in Representation and Design.* ed. G.H.R. Tillotson. Richmond, Surrey: Curzon.

Ferguson, John P. and Johannsen, Christina B. 1976. "Modern Buddhist Murals in Northern Thailand: a study of religious symbols and meaning," *American Ethnologist* 3, 4 (Nov.), 649.

Gesick, Lorraine M. 1976. *Kingship and Political Integration in Traditional Siam, 1767–1824*, Ph.D. dissertation.Cornell University, Ithaca.

Gesick, LorraineM. 1983. "The Rise and Fall of King Taksin: A Drama of Buddhist Leadership," *Centers, Symbols, and Hierarchies: Essays on the Classical States of Southeast Asia*. ed. Lorraine Gesick. New Haven, CT: Yale University Southeast Asia Studies.

Green, Alexandra. 2002. "Narrative modes in seventeenth to early nineteenth-century Burmese wall paintings," *Burma: Art and Archaeology.* ed. Alexandra Green and T. Richard Blurton. London: British Museum Press.

_____. 2001. *Buddhist Narrative in Burmese Murals.* Ph.D. dissertation (School of Oriental and AfricanStudies, University of London), ch. 4.

_____. 2005. "The Narrative Murals of Tilokaguru Cave-temple: a reassessment after Jane Terry Bailey," *SOAS Bulletin of Burma Research* 3, 2: 252–260.

_____. 2006. "Deep Change? Burmese Wall Paintings from the 11th to 19th Centuries," *Journal of Burma Studies.* 10.

_____. 2008. "Religious Networking and Upstream Buddhist Wall Paintings in Burma," *Secondary Cities and Urban Networking in the Indian Ocean Realm, c. 1000–1800.* ed. Kenneth Hall. Lanham, MD: Lexington Books.

Hanks, L.M. 1962. "Merit and Power in the Thai Social Order," *American Anthropologist* 64, 6 (Dec.) : 1247–1261.

Hongwiwat, Nidda. 2005. The Thosachat in Mural Painting. 2 vols. Bangkok: Saengdaedthiangdek.

Ishii, Yoneo. 1986. *Sangha, State, and Society: Thai Buddhism in History*. Peter Hawkes, trs. Honolulu: University of Hawai'i Press.

_____. 1993. "Religious Patterns and Economic Change in Siam in the Sixteenth and Seventeenth Centuries," *Southeast Asia in the Early Modern Era: Trade, Power, and Belief.* ed. Anthony Reid. Ithaca: Cornell University Press.

Jory, Patrick. 1996. *A History of the ThetMaha Chat and its Contribution to a Thai Political Culture.* Ph.D. dissertation. Australian National University, Canberra.

_____. 2002. "The VessantaraJataka, Barami, and the Bodhisatta-Kings: The Origin and Spread of a Premodern Thai Concept of Power," *Cross roads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies* 16, 1: 170, 179.

_____. 2002. "Thai and Western Buddhist Scholarship in the Age of Colonialism: King Chulalongkorn Redefines the Jatakas," Journal of Asian Studies 61, 3 (Aug.): 914.

Kirichenko, Alexey. 2007. Changes and Continuity in Burmese Buddhism, paper read at the secondConference of the South and Southeast Asian Association for the Study of Culture and Religion on "Syncretismin South and Southeast Asia: Adoption and Adaptation," Mahidol University, Bangkok, Thailand, 24–27 May 2007.

Koenig, William J. 1990. *The Burmese Polity, 1752–1819: Politics, Administration, and Social Organization in the Early Konbaung Period.* Ann Arbor: University of Michigan, Center for South and Southeast Asian Studies, Papers on South and Southeast Asia, 34, 1990, 41–45.

Lavin, Marilyn A. 1990. *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600.* Chicago: University of Chicago Press.

Leksukhum,Santi and Chayawatana, Kamol. 1981. *Mural Painting of the Ayudhya Period.* Bangkok: Chareonwit Press.

Lieberman, Victor B. 1984. *Burmese Administrative Cycles: Anarchy and Conquest, c. 1580–1760.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Lieberman, Victor. 2003. *Strange Parallels: Southeast Asia in Global Context, c. 800–1830.* Cambridge: Cambridge University Press.

Luce, G.H. 1969. *Old Burma Early Pagan* [OBEP], vols. 1–3 Locust Valley, New York: J.J. Augustin Publisher.

Lyons, Elizabeth. *The Tosachat in ThaiPainting.* Bangkok: Fine Arts Department, Thai Culture, New Series, no. 22.

No Na Pak Nam. 1987. *Mural Paintings of the Middle and Late Ayudhya Periods: Nonthaburi School at Wat Chompuweg and Wat Prasat.* Bangkok: Muang Boran.

Prasasvinitchai, Utong. 2005. *The Thosachat in Mural Painting,* 2 vols. Bangkok: Doikhanabukhonnamrim.

Reynolds, Craig J. 1978. *The Buddhist monkhood in nineteenth centuryThailand.* Ph.D. dissertation. Cornell University, Ithaca, NY.

_____. 1976. "Buddhist Cosmography in Thai History, with Special Reference to Nineteenth-CenturyCulture Change," *Journal of Asian Studies* 35, 2.

Reynolds, Franke. 1976. "The Many Lives of the Buddha: A Study of Sacred Biography and Theravada Tradition," *Biographical Process: Studies in the History and Psychology of Religion.* ed . Frank E. Reynolds and Donald Capps. The Hague: Mouton.

Reynolds, Frank E. and Reynolds, Mani B. 1982. *Three Worlds According to King Ruang: A Thai Buddhist Cosmology.* Berkeley: Center for South and Southeast Asian Studies, University of California.

Schober, Juliane. 1989. *Paths to Enlightenment: Theravada Buddhism in upper Burma.* Ph.D. dissertation. Universityof Illinois, Urbana-Champaign.

ShwayYoe. 1963. *The Burman: His Life and Notions.* New York: W.W. Norton and Co., Inc.

Skilling, Peter. 2007. "For merit and Nirvana: the production of art in the Bangkok Period," *Arts Asiatiques* 62 (2007): 79.

_____. 2007. "King, Sangha and Brahmans: Ideology, ritual and power in pre-modern Siam," *Buddhism, Power, and Political Order.* ed. Ian Harris. London: Routledge.

Spiro, Melford E. 1982. *Buddhism and Society: A Great Tradition and its Burmese Vicissitudes.* Berkeley: University of California Press.

Swearer, Donald. 2004. *Becoming the Buddha: The Ritual of Image Consecration in Thailand.* Princeton: Princeton University Press.

Tambiah, Stanley J. 1984. "The Buddhist Cosmos: Paradise Lost, Gained, and Transcended," *History of Religions.* 24, 1 (Aug.): 80–81.

Wells, Kenneth E. 1975. *Thai Buddhism: Its Rites and Activities.* Bangkok: Suriyabun Publishers.

Wray, Elizabeth; Rosenfield, Clare and Bailey, Dorothy. 1972. *Ten Lives of the Buddha: Siamese Temple Paintings and Jataka Tales.* New York: Weatherhill.

Wyatt, David K. 1997. "History and Directionality in the Early Nineteenth-Century Tai World," *The Last Stand of Asian Autonomies: Responses to Modernity in the Diverse States of Southeast Asia and Korea, 1750–1900.* ed. Anthony Reid. London: Macmillan Press Ltd.

_____.1982. "The 'Subtle Revolution' of King Rama I of Siam," *Moral Order and the Question of Change: Essays on Southeast Asian Thought.* ed. David K. Wyatt and Alexander Woodside. New Haven, CT:Yale University Southeast Asia Studies, Monograph Series no. 24, 23.