สัญญะแห่งพระราชอำนาจและรสนิยมสมัยใหม่ในพระบรมสาทิสลักษณ์รัชกาลที่ 5 โดยศิลปินยุโรป

เอกสุดา สิงห์ลำพอง
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทคัดย่อ

บทความนี้ตั้งคำถามและตีความกระบวนการการแสดงภาพแทนความจริง (Visual Representation) ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ด้วยสื่อที่หยิบยืมมาจากวัฒนธรรมตะวันตก คือ จิตรกรรมภาพเหมือน ในการนำเสนอและยืนยันพระราชอำนาจและสถานะความเป็นกษัตริย์ (Kingship) ของพระองค์ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงและการท้าทายจากทั้งภายนอกและภายในราชอาณาจักรสยามช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 โดยบทความเน้นประเด็นการวิเคราะห์ไปที่พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์และพระบรมสาทิสลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จำนวนสามองค์ โดยจิตรกรชาวยุโรป ประดิษฐาน ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท (ราว พ.ศ. 2474 - 2482)

พระที่นั่งอุทยานภูมิเสถียร พระราชวังบางปะอิน (พ.ศ. 2441) และพระที่นั่งบรมพิมาน ในพระบรมมหาราชวัง (พ.ศ. 2451) นอกจากที่พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์และพระบรมสาทิสลักษณ์ทั้งสามองค์จะถ่ายทอดความเหมือนทางกายภาพที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาแล้ว ยังสะท้อนถึงการเปลี่ยนแปลงในการแสดงสัญลักษณ์แห่งพระราชอำนาจ การนำเสนออัตลักษณ์ของความเป็นกษัตริย์แห่งสยามในบริบทของโลกใหม่ภายใต้การกำหนดทิศทางโดยมหาอำนาจตะวันตก และการสะท้อนรสนิยมวัฒนธรรมการบริโภคตามอย่างตะวันตกของรัชกาลที่ 5 ที่แทรกซึมอยู่ในราชสำนักและแวดวงชนชั้นผู้นำของสยาม

คำสำคัญ : ภาพเหมือน, รัชกาลที่ 5, สัญลักษณ์, ความเป็นสมัยใหม่, รสนิยม

Regal Symbols and Modernised Taste in the State Portraits of King Chulalongkorn by European Painters

Eksuda Singhalampong
Department of Art History,
The Faculty of Archaeology, Silpakorn University

ABSTRACT

Similar to his other royal projects, portraits of King Chulalongkorn (Rama V) of Thailand (r. 1868 - 1910) were executed under a grand scheme of modernization and an ideology of westernization which dominated the Thai society during the late nineteenth century. This paper investigates the pattern of regal symbols in his royal portraits painted by European artists on different occasions (in

1885, 1897 and 1907), two of which were painted by the notable European painters namely, Michele Gordigiani and Carolus-Duran. These portraits significantly display the King's abstract principles which he stood for, i.e. modernization and westernization. Rama V's western aspirations were reflected in the changes of the royal symbols through the ancient Royal Regalia and Royal Decorations to the sartorial elegance of military uniforms adopted from Europe, as seen among his European monarchical counterparts.

Keywords : Portrait, King Chulalongkorn, Symbols, Modernity, Taste

ราชสำนักของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นยุคสมัยที่เหล่าชนชั้นผู้นำได้ก้าวข้ามความเชื่อดั้งเดิมของไทยที่ไม่นิยมทำรูปแทนตัวในขณะที่ตัวบุคคลนั้นยังมีชีวิตอยู่โดยสิ้นเชิง โดยการปฏิวัติทางความเชื่อนี้มีพื้นฐานการเปลี่ยนแปลงตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงเป็นแบบอย่างของกระแสความกระตือรือร้นต่อภาพเหมือนให้กับบรรดาชนชั้นสูงในราชสำนักของพระองค์ เริ่มจากความนิยมในภาพถ่าย ขยายไปสู่การสร้างภาพเหมือนในแบบประติมากรรมต่อมา พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงประทับให้ทั้งช่างภาพชาวไทย ได้แก่ พระยากระสาปนกิจโกศล (โหมด อมาตยกุล พ.ศ. 2362 - 2439) และหลวงอัคนีนฤมิตร (ฟรานซิส จิตร พ.ศ. 2373 - 2434) และช่างภาพชาวต่างประเทศ คือ จอห์น ทอมสัน (John Thomson, พ.ศ. 2380 - 2464)[1] เพื่อบันทึกพระบรมฉายาลักษณ์[2] นอกจากนี้ ยังทรงมีพระราชกระแสรับสั่ง ให้สร้างประติมากรรมรูปเหมือนของพระองค์ ได้แก่ พระบรมรูปเหมือนขนาดประมาณ 60 เซนติเมตร โดยประติมากรชาวฝรั่งเศส เอมิลล์ ฟร็องซัวส์ ชาเตรอส (Émile François Chatrousse

---

[1] จอห์น ทอมสัน เป็นช่างภาพและนักเขียนจากสก็อตแลนด์ เดินทางมาพำนักในสยามช่วงสั้นๆ ระหว่างปี พ.ศ. 2408 - 2409 โดยการบันทึกพระบรมฉายาลักษณ์นี้ ทอมสันได้ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตเพื่อขอบันทึกภาพในพระบรมมหาราชวัง ในคราวเดียวกันนี้ ทอมสัน ยังได้บันทึกพระฉายาลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งยังทรงเป็นพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์ฯ (พระชนมายุ 12 ชันษา) ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน John Thomson, The Straits of Malacca, Indo - China and China: Ten Years Travels, Adventures and Residence Abroad (London: Sampson Low, Marston, Low & Searle, 1875), 93-95.

[2] พระบรมฉายาลักษณ์บางส่วนได้ส่งไปเป็นของขวัญทางการทูตพระราชทานแด่สมเด็จพระราชินีนาถวิคตอเรียแห่งสหราชอาณาจักร (Queen Alexandra Victoria of the United Kingdom; ครองราชย์ พ.ศ. 2380 - 2444) ในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2400 อีกภาพหนึ่งคือ พระบรมฉายาลักษณ์ที่ทรงประทับร่วมกับสมเด็จเจ้าฟ้าจันทรมณฑลส่งพระราชทานให้กับประธานาธิบดีสหรัฐอเมริกา เจมส์ บูแคนัน (James Buchanan; ดำรงตำแหน่ง พ.ศ. 2400 - 2404) ใน ปี พ.ศ. 2404

พ.ศ.2372 - 2449) ส่งเข้ามาสยามในปี พ.ศ. 2406 และประติมากรรมขนาดเท่าพระองค์จริง ฝีมือการปั้นของหลวงเทพโรจนะ (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ 2505, 164-169 และ 192-193) เป็นครั้งแรกที่มีการสร้างรูปเหมือนของบุคคลที่ยังมีชีวิตอยู่

ในเรื่องนี้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงตั้งข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องการสร้างรูปเหมือนในไทยไว้ว่า 'รูปบุคคลที่สร้างกันมาจะเป็นอย่างรูปสมมติก็ดี รูปต่างตัวก็ดี รูปเหมือนตัวก็ดี ล้วนสร้างเมื่อตัวบุคคลถึงมรณภาพแล้วทั้งนั้น ไม่มีที่จะสร้างแต่เมื่อตัวบุคคลยังมีชีวิตอยู่ คงเป็นเพราะรังเกียจว่าการสร้างรูปอยู่ในวิชากฤตยาคมสำหรับทำร้ายตัวบุคคลที่ถูก "ปั้นรูป" นั้น' (2505, 54-55) ตัวอย่าง 'รูปเหมือนตัว' หรือรูปแทนบุคคลที่สร้างก่อนหน้ารัชกาลที่ 4 เช่น รูปสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดโมลีโลกยาราม สร้างเมื่อ พ.ศ. 2386 และรูปสมเด็จพระสังฆราช (สุก ไก่เถื่อน) ณ วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษดิ์ ที่หล่อจำลองขึ้นใหม่ใน พ.ศ. 2387 หรือพระบรมรูปสี่รัชกาล ประดิษฐาน ณ ปราสาทพระเทพบิดรในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม รูปเหล่านี้มีจุดมุ่งหมายในการสร้างและใช้งานในฐานะรูปเคารพมากกว่าที่จะเป็นรูปเหมือนในบริบทของจิตรกรรมภาพเหมือนอย่างศิลปะตะวันตก อย่างไรก็ตามรูปแทนบุคคลที่ยกตัวอย่างมานี้ ได้มีการศึกษาวิเคราะห์เชิงวิชาการอย่างละเอียดบ่อยครั้ง[3] บทความชิ้นนี้จึงขอเลี่ยงที่จะไม่วิเคราะห์ในเชิงลึกซ้ำอีก เป็นแต่เพียงการกล่าวถึง เพื่อเป็นพื้นหลังของการวิเคราะห์ประเด็นและงานศิลปะชิ้นหลักของบทความเท่านั้น

---

[3] อ่านเพิ่มเติมใน Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand (Singapore: Oxford University Press, 1992), 8; ปภาณิน เกษตรทัต, เบื้องหลังรูปเคารพ: คติความเชื่อเรื่องรูปแทนบุคคลในสยาม (กรุงเทพฯ: มติชน, 2558), 44-148.

โดยบทความนี้มุ่งเน้นการวิเคราะห์ที่พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์และพระบรมสาทิสลักษณ์ขนาดเท่าพระองค์จริง จำนวนสามองค์ ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้แก่ พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์ประดิษฐาน ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ไม่ปรากฏนามศิลปินผู้วาด (ราว พ.ศ. 2417 - 2425) พระบรมสาทิสลักษณ์ประดิษฐาน ณ พระที่นั่งอุทยานภูมิเสถียร พระราชวังบางปะอิน โดยศิลปินชาวอิตาลี มิเกเล กอร์ดิยานี (Michele Gordigiani พ.ศ. 2441) และพระบรมสาทิสลักษณ์ประดิษฐาน ณ พระที่นั่งบรมพิมานในพระบรมมหาราชวัง โดยศิลปินชาวฝรั่งเศส ชาร์ลส์ ออกุสต์ เอมิล ดูร์อง (Charles Auguste Émile Durand หรือ คาโรลุส-ดูร์อง / Carolus-Duran พ.ศ. 2451) เป็นการวิเคราะห์ร่วมกับภาพถ่าย งานจิตรกรรมที่เกี่ยวข้อง ลักษณะร่วมของพระบรมสาทิสลักษณ์ทั้งสามองค์นี้คือ การเป็นจิตรกรรมภาพเหมือนแบบเต็มตัว (Full-length Portrait) หันหน้าและมองตรงมายังผู้ชม เป็นทั้งประกาศการมีอยู่ของงาน การเรียกร้องให้ผู้ชมเพ่งพินิจที่ภาพ และผูกมัดให้วิเคราะห์วิจารณ์ตัวภาพ การวิเคราะห์ในบทความนี้ให้ความสนใจไปที่ Sartorial Display หรือการแสดงออกผ่านเครื่องแต่งกายในภาพเหมือน ซึ่งเป็นกระบวนการบริโภค (Modes of Consumption) ประการหนึ่งที่ชนชั้นสูงของไทยรับมาจากตะวันตก เพื่อที่จะแสดงให้ผู้อื่นได้เห็นถึงความมีอารยะของกษัตริย์จากตะวันออกนี้

I. พระบรมสาทิสลักษณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับความทันสมัยและรหัสนัยของอำนาจ

การสร้างภาพเหมือนเมื่อครั้งแรกเริ่มนั้น นอกจากจะเป็นตัวอย่างของวัฒนธรรมตะวันตกที่สยามรับเข้ามาปฏิบัติแล้ว ยังเป็นการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมทางสายตา (Visual Culture) ของสยาม (ไทย) ในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 25 อีกด้วย อีกทั้ง การเป็นที่นิยมในหมู่ชนชั้นสูงและแพร่หลายมาจากราชสำนัก ภาพเหมือนจึงสร้างความเปลี่ยนแปลงในการรับรู้และการแสดงแทนความเป็นกษัตริย์ พระราชอำนาจ ตลอดจนวัฒนธรรมทางการเมืองในสังคมสยามเช่นกัน แน่นอนว่าภาพเหมือนไม่ใช่แค่การถ่ายทอดความเหมือนจริงของหน้าตารูปร่างของผู้เป็นแบบให้วาด ภาพเหมือนไม่ได้เป็นเพียงแค่การนำเสนอหรือถ่ายทอดความ ‘เหมือนจริง’ ทางกายภาพของผู้เป็นแบบ แต่ตัวตนหรืออัตลักษณ์ของผู้เป็นแบบคือ สาระสำคัญที่ภาพเหมือนสะท้อนออกมาเช่นกัน (Shearer West 2004, 29) ภาพเหมือนจึงมีหน้าที่ทั้งที่เป็นสิ่งบันทึกทางกายภาพของผู้เป็นแบบในเชิงปฏิบัติและให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่เรียกร้องให้มีการตีความ ความเข้าใจและคิดวิเคราะห์ต่อผู้เป็นแบบคือสะท้อนความหมายนัยที่นอกเหนือจากสิ่งที่ตาเห็นในชั่วขณะแรก

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงว่าจ้างศิลปินยุโรปให้วาดพระบรมสาทิสลักษณ์ขึ้นหลายองค์ ปรากฏทั้งภาพเดี่ยว ภาพคู่ และภาพหมู่ พระราชนิยมในภาพเหมือนอย่างตะวันตกของรัชกาลที่ 5 สะท้อนความคิดแบบสมัยใหม่ของพระองค์ที่หักล้างความเชื่อดั้งเดิมและอคติของคนไทยต่อการวาดภาพเหมือน ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชปรารภไว้ว่า (2552, 304)

> ไทยเราไม่สนัด [sic] ในการที่จะเขียนรูปและถือกันว่าเป็นการต่ำสูงบ้าง เป็นที่รังเกียจว่าจะเอาไปทำให้เป็นอันตรายต่างๆ บ้าง จึงไม่มีผู้ใดกล้าที่จะเขียนรูปผู้มีบรรดาศักดิ์ แต่เพียงราษฎรด้วยกันเอง ถ้าจะเขียนรูปกันให้เหมือน ก็เป็นที่สงสัยหรือเป็นการดูถูกกันเสียแล้ว การที่จะเขียนรูปให้เหมือนนี้ จึงไม่เป็นวิชาของคนไทยที่ได้เล่าเรียนมาหลายร้อยปี จนถึงถ่ายรูปกันในชั้นหลัง คนแก่ๆ ก็ยังมีความรังเกียจมาก เพราะฉะนั้นเราจึงไม่ได้เห็นเจ้าแผ่นดินหรือผู้มีบรรดาศักดิ์เก่าๆ ซึ่งถือว่าจะเขียนรูปไม่เหมือน แต่เครื่องแต่งตัวคงยังปรากฏอยู่ เช่น รูปเขียนเก่าๆ ของฝรั่ง

เบื้องหลังการโปรดเกล้าฯ ให้ศิลปินวาดพระบรมสาทิสลักษณ์นั้น คงไม่ใช่เพียงแต่เป็นการลอกเลียนหรือหยิบยืมความนิยมการสร้างภาพเหมือนตามธรรมเนียมของชนชั้นผู้นำในประเทศโลกตะวันตก หรือความปลาบปลื้มในวัฒนธรรมตะวันตกของรัชกาลที่ 5 เท่านั้น แต่กลไกการสร้างภาพเหมือนนั้นมีความหมายแฝง มีรหัสนัยที่ซ่อนเร้น ตามที่ เดวิด ฟรีดเบิร์ก (David Freedberg) เสนอไว้ว่า รูปภาพนั้นมีความลึกลับ มนต์สะกด และมี พลานุภาพ (the mystique / divine power of art) ที่กระตุ้นให้ผู้ชมต้องหยุดมองและชักชวนให้เกิดการพูดคุยเกี่ยวกับภาพนั้นๆ (David Freedberg 1991, 46) กรณีการว่าจ้างศิลปินดังกล่าว จึงมีนัยสำคัญต่อความพยายามของรัชกาลที่ 5 ในการสร้างและประกาศตัวตนผ่าน Visual Image ในยุคสมัยที่สยามเปิดประเทศติดต่อสื่อสารกับนานาประเทศทั้งตะวันออกและตะวันตก และต้องการพัฒนาประเทศให้เข้าสู่ความมีอารยธรรมหรือเป็นประเทศ “ศิวิไลซ์” ตามอย่าง

ประเทศโลกตะวันตก ดังนั้น “ภาพ” ของผู้นำประเทศจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งยวด เพราะการสร้างภาพลักษณ์ “...เป็นความพยายามของมนุษย์ทุกคนในการควบคุมปฏิกิริยาของผู้อื่น เพราะภาพลักษณ์คือสิ่งที่กำหนดว่าแต่ละฝ่ายควรจะปฏิบัติตัวต่อกันอย่างไร ในขณะเดียวกัน ภาพลักษณ์ก็ทำหน้าที่ควบคุมพฤติกรรมและการวางตัวของผู้สรรค์สร้างขึ้นมาด้วยเพราะ *ภาพลักษณ์คือพันธสัญญา...”* (เจอรัล ดี แบรีแมน เขียน, อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย แปลและเขียนคำอธิบาย 2549, 109)

พระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในการสร้างภาพเหมือนยังเป็นการเน้นย้ำว่า ธรรมเนียมการสร้างรูปแทนในบริบทแห่งประเพณีวัฒนธรรมไทยนั้น ได้เปลี่ยนจากการสร้างเพื่อรำลึกถึง ผู้วายชนม์มาเป็นการสรรเสริญสดุดีผู้ดำรงชีพ เปลี่ยนจากรูปเคารพ รูปบูชา มาเป็นรูปเหมือนตัวของผู้เป็นแบบให้วาด ทั้งยังอาจเป็นกลวิธีของรัชกาลที่ 5 ที่ใช้ภาพเหมือนตามบริบทของตะวันตกสะท้อนความต้องการที่จะลบภาพของสถานะกึ่งเทพอันศักดิ์สิทธิ์ของกษัตริย์ไทยตามธรรมเนียมโบราณ เป็นการลดความศักดิ์สิทธิ์ (Demystification) ในฐานะของการเป็นองค์อวตารของเทพเจ้าหรือพระโพธิสัตว์ มาสู่การประกาศพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์แบบสมัยใหม่ในบริบทที่สยามพยายามก้าวสู่สมัยใหม่ เพื่อให้ทันกระแสโลกตะวันตก[4]

---

[4] ในส่วนของการวิเคราะห์ตีความแนวคิดเกี่ยวกับความเป็นกษัตริย์แบบใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 4-5 นี้ ดูในงานวิชาการที่มีการวิเคราะห์โดยละเอียดแล้ว เช่น วิไลเลขา ถาวรธนสาร ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2545); อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์, การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ถึง พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555); David M. Engel, Law and Kingship in Thailand during the Reign of King Chulalongkorn (Ann Arbor, Michigan: Center for South and Southeast Asian Studies, the University of Michigan, 1975); และ Kullada Kesboonchoo Mead, The Rise and Decline of Thai Absolutism (Abingdon: RoutledgeCurzon, 2004) เป็นต้น

II. พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์ ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท: การหลอมรวมของสัญญะแห่งพระราชอำนาจเก่า-ใหม่

พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์สีน้ำมันขนาดเต็มพระองค์ ประดิษฐาน ณ มุขกระสันฝั่งตะวันออกของพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ในพระบรมมหาราชวัง[5] (ภาพที่ 1) ไม่ปรากฏนามศิลปินผู้วาดภาพและช่วงเวลาที่มีการว่าจ้างศิลปินในการวาด มีเพียงหลักฐานแวดล้อมอื่นๆ ที่สามารถนำมาตีกรอบเวลาการสร้างได้อย่างคร่าวๆ คือ การปรากฏของเครื่องขัตติยราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติคุณรุ่งเรืองยิ่งมหาจักรีบรมราชวงศ์ (ม.จ.ก) ซึ่งสร้างเมื่อปี พ.ศ. 2425 ในคราวที่กรุงเทพมหานครมีอายุครบ 100 ปี (*พระราชบัญญัติสำหรับเครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติคุณรุ่งเรืองยิ่งมหาจักรีบรมราชวงศ์*, 108) นอกจากนี้ อภินันท์ โปษยานนท์ ได้เสนอหลักฐานเพิ่มเติมเกี่ยวกับการกำหนดอายุของพระบรมฉายาสาทิสลักษณ์องค์นี้ เป็นสำเนาพระบรมสาทิสลักษณ์ซึ่งจัดทำเป็นภาพถ่ายหรือการ์ดที่ระลึกเนื่องในวโรกาสที่กรุงเทพมหานครมีอายุครบหนึ่งร้อยปี (2536, 48-50)

[5] พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์องค์นี้ประดิษฐานร่วมกับพระบรมสาทิสลักษณ์ในพระมหากษัตริย์ราชวงศ์จักรีตั้งแต่รัชกาลที่ 1 จนถึงรัชกาลปัจจุบัน โดยที่พระบรมสาทิสลักษณ์ตั้งแต่รัชกาลที่ 1-5 วาดขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ภาพที่ 1 *ไม่ปรากฏนามศิลปิน พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ราว พ.ศ. 2425, สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 275 x 170 ซม. พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท พระบรมมหาราชวัง*

ด้านหลังภาพถ่ายดังกล่าวลงพระนามพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าปฤษฎางค์ ในขณะที่ดำรงตำแหน่งราชทูตไทยประจำสำนักเซนต์เจมส์ ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ลงวันที่ 20 มิถุนายน พ.ศ. 2425[6] (ภาพที่ 2) รวมทั้งยังพบพระบรมฉายาลักษณ์ที่ถ่ายโดย เฮนรี่ ชูเร็น (Henry Schüren)[7] (ภาพที่ 3) สันนิษฐานว่า ฉายขึ้นเมื่อประมาณ พ.ศ. 2417 เค้าพระพักตร์ของรัชกาลที่ 5 ยังคงมีความใกล้เคียงกับพระบรมฉายาลักษณ์ที่ถ่ายขึ้นเมื่อครั้งประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษกเป็นครั้งที่ 2 ในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2416 ซึ่งถ่ายโดยหลวงอัคนีนฤมิตร (ฟรานซิส จิตร) (John Hannavy 2008, 1315) ภาพถ่ายของชูเร็นน่าจะเป็นต้นแบบให้กับพระบรมฉายาสาทิสลักษณ์ เพราะมีการจัดวางองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกันมาก

---

[6] ข้อความด้านหลังของสำเนาดังกล่าว ต้นฉบับเขียนเป็นภาษาอังกฤษ โดยแปลเป็นภาษาไทยว่า ‘สมเด็จพระปรมินทรมหาจุฬาลงกรณ์พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระมหากษัตริย์องค์ปัจจุบันแห่งสยาม ประทานโดย หม่อมเจ้าชายปฤษฎางค์ (ทรงได้รับพระราชทานสถาปนาเป็นพระองค์เจ้าในปี พ.ศ. 2426 - ผู้เขียน) กรุงลอนดอน, วันที่ 20 มิถุนายน ค.ศ. 1882 ที่ระลึกเนื่องในวโรกาสครบรอบกรุงเทพมหานคร’ พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าปฤษฎางค์นี้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงวินิจฉัยว่า เป็นผู้ว่าจ้างศิลปินให้เขียนพระบรมสาทิสลักษณ์องค์นี้และของรัชกาลก่อนหน้าอีก 4 องค์ ดู สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ชุมนุมพระนิพนธ์สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (กรุงเทพฯ: บรรณกิจ, 2543), 40.

[7] ชูเร็น เริ่มต้นอาชีพในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ด้วยการเป็นช่างภาพให้กับสตูดิโอถ่ายภาพ Wood-bury and Page ที่เมือง บัตตาเวีย (กรุงจาร์กาตา ประเทศอินโดนีเซียในปัจจุบัน) ต่อมาในปี พ.ศ. 2416 ย้ายมาตั้งสตูดิโอที่สิงคโปร์ ก่อนได้รับการโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้เป็นช่างภาพหลวงประจำราชสำนักสยามระหว่าง พ.ศ. 2419 - 2421 อ้างใน Gael Newton, ‘Southeast-Asia: Malaya, Singapore, and Philippines,’ in Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, John Hannavy, ed. (New York: Routledge 2008, 1315).

ภาพที่ 2 *สำเนาภาพถ่ายพระบรมฉายาสาทิสลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2425)*

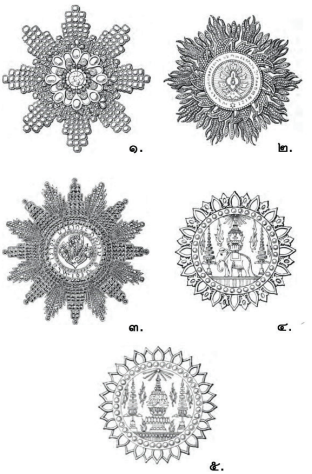
อย่างไรก็ตาม ความแตกต่างที่สำคัญอยู่ที่รายละเอียดของเครื่องราชอิสริยาภรณ์ ในพระบรมฉายาลักษณ์ทรงดาราเครื่องราชอิสริยาภรณ์เพียงแค่ 4 ดวง ได้แก่ ดารานพรัตน์ (เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นโบราณมงคลนพรัตนราชวราภรณ์ - พ.ศ. 2404) ดาราจุลจอมเกล้า (เครื่องราชอิสริยาภรณ์จุลจอมเกล้า - พ.ศ. 2416) ดาราช้างเผือก (เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นที่เชิดชูยิ่งช้างเผือก - พ.ศ. 2404) และ ดารามงกุฎ (เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติยศยิ่งมงกุฎไทย - พ.ศ. 2412) ในขณะที่ในพระบรมฉายาสาทิสลักษณ์มี 5 ดวง โดยเพิ่มดาราจักรี (เครื่องขัตติยราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติคุณรุ่งเรือง

ยิ่งมหาจักรีบรมราชวงศ์ - พ.ศ. 2425) ขึ้นมา (ลายเส้นที่ 1) ตามที่ได้กล่าวไว้ก่อนหน้า จึงสามารถกำหนดอายุพระบรมสาทิสลักษณ์ได้จากการปรากฏเครื่องราชอิสริยาภรณ์มหาจักรีบรมราชวงศ์นี้โดยน่าจะถูกวาดขึ้นในช่วงก่อนหน้าเล็กน้อยและแล้วเสร็จเมื่อต้นปี พ.ศ. 2425 สังเกตได้จากเค้าพระพักตร์ในพระบรมฉายาสาทิสลักษณ์ที่ศิลปินวาดให้ดูเจริญพระชนมายุขึ้นกว่าในพระบรมฉายาลักษณ์ต้นฉบับ

ภาพที่ 3 *เฮนรี ชูเร็น พระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ราว พ.ศ. 2417*

พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์นี้เป็นตัวอย่างภาพเหมือนทางการของรัชกาลที่ 5 ซึ่งบันทึกหรือสร้างขึ้นหลังจากพระราชพิธีบรมราชาภิเษกครั้งที่สอง

(16 พฤศจิกายน พ.ศ. 2416) อันเป็นหมุดหมายสำคัญที่พระองค์ได้พระราชอำนาจเต็มคืนจากผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ (สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ พ.ศ. 2351 – พ.ศ. 2425) องค์ประกอบในภาพถูกคัดเลือกและจัดวางอย่างระมัดระวัง เพื่อสะท้อนสถานะความเป็นกษัตริย์และพระราชอำนาจของพระองค์ การรวบรวมเครื่องเบญจราชกกุฎภัณฑ์ เครื่องราชูปโภค และเครื่องราชอิสริยาภรณ์ให้เป็นที่ประจักษ์แก่สายตาในภาพ เป็นระบบสัญลักษณ์ที่ขับเน้นพระราชอำนาจและพระบารมีของพระมหากษัตริย์สยาม การจัดวางท่าทางและองค์ประกอบ การให้แสง การใช้สี การจัดพื้นที่และการตกแต่งพระบรมสาทิสลักษณ์มุ่งที่จะนำเสนอทั้งพระราชอำนาจและความสง่างามรุ่มรวยด้วยไวยากรณ์ทางศิลปะแบบฉบับสำนักศิลปะยุโรป (Academic Style)



ลายเส้นที่ 1 *ลายเส้นเครื่องราชย์อิสริยาภรณ์ที่ปรากฏในพระบรมฉายาสาทิสลักษณ์*

๑. ดารานพรัตน์

๒. ดาราจักรี

๓. ดาราจุลจอมเกล้า

๔. ดาราช้างเผือก

๕. ดารามงกุฎ

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงอยู่ในอิริยาบถประทับยืนอยู่ตรงกึ่งกลางภาพ แวดล้อมด้วยเครื่องยศที่ทั้งทำหน้าที่เป็นของประกอบฉากและเป็นรูปสัญญะให้กับพระบรมฉายาสาทิสลักษณ์ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงหันพระพักตร์ทอดพระเนตรตรงมายังผู้ชม ขนาบข้างด้วยระบบสัญลักษณ์แห่งพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ไทยแบบโบราณราชประเพณี ประกอบไปด้วย พระมหาพิชัยมงกุฎ (ส่วนกรรเจียกแผ่ออกจึงแลดูคล้ายพระเกี้ยว) ประดิษฐานอยู่เบื้องซ้าย พระที่นั่งโธรนซึ่งมีตราพระบรมราชสัญลักษณ์ประจำพระองค์สลักที่พนักประดิษฐานอยู่เบื้องขวา ทรงพระแสงกระบี่ในพระหัตถ์ซ้าย ส่วนพระหัตถ์ขวาวางลงบนโต๊ะข้างพระองค์ ซึ่งคลุมด้วยฉลองพระองค์ครุยสีทองเต็มพื้นที่ เป็นการนำสายตาไปสู่พระแสงขรรค์ชัยศรี และพระมหาพิชัยมงกุฎอันเป็นสองในห้าของเครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์ตามธรรมเนียมโบราณราชประเพณี พระหัตถ์ขวาที่วางบนโต๊ะ แม้ไม่ได้ทรงพระแสงขรรค์ชัยศรี แต่ก็แสดงให้เห็นถึงการสัมผัส มีความแนบชิด ไม่ได้ถือก็เหมือนได้ถือ แนะให้เห็นถึงการเป็นเจ้าของพระราชอำนาจนั้นผ่านรูปสัญญะแบบเก่าแก่ ในทางกลับกันพระที่นั่งโธรนเบื้องตรงข้าม เป็นทั้งรูปแบบและสัญลักษณ์ของพระราชอำนาจแบบตะวันตกที่สะท้อนให้เห็นถึงความทับซ้อน การคลี่คลายแนวทางหรือพระราโชบายของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่โอนเอียงไปในการปฏิรูปประเทศให้เป็น “อย่างตะวันตก” มากขึ้น

ในส่วนของฉลองพระองค์ เป็นเครื่องแบบทหารแบบตะวันตกผสมกับโจงกระเบนแบบไทย เสื้อฉลองพระองค์เป็น Military Tunic แบบกระดุมแถวเดียว ทรงสวมร่วมกับพระภูษาโจง ถุงน่องและฉลองพระบาทหนัง หัวเข็มขัด

ประดับอักษรพระปรมาภิไธยย่อ จปร. การผสมผสานฉลองพระองค์แบบตะวันตกและแบบสยามดั้งเดิม หรือฉลองพระองค์แบบลูกผสม (Hybrid Dress) นี้เป็นรหัสการแต่งกายของราชสำนักรัชกาลที่ 5 ในช่วงต้นรัชกาล โดยเฉพาะในโอกาสที่ต้องปรากฏพระองค์ต่อสายตาสาธารณะและการเสด็จประพาสต่างประเทศ เช่น เมื่อครั้งเสด็จประพาสอินเดียอย่างเป็นทางการเมื่อ พ.ศ. 2414 ฉลองพระองค์เป็นการพบกันระหว่างแจ็คเก็ต เสื้อเชิ้ต และเน็คไท พร้อมด้วยถุงน่องรองเท้าหนังอย่างตะวันตกร่วมกับพระภูษาโจงของสยาม (ภาพที่ 4) การพบกันของวัฒนธรรมการแต่งกายแบบตะวันตกและตะวันออกนี้ สะท้อนช่วงเวลาเปลี่ยนผ่านในช่วงต้นรัชสมัยของพระองค์เอง แสดงภาพของกษัตริย์วัยหนุ่มแห่งตะวันออกที่มีพื้นหลังแบบประเพณีภายใต้ความปรารถนาในการที่จะเปลี่ยนแปลง ผลักดัน และเปิดรับวัฒนธรรมจากตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับพื้นฐานดั้งเดิมของประเทศ มอริซิโอ เปเลจจี (Maurizio Peleggi) ให้ทรรศนะเกี่ยวกับการสร้างอัตลักษณ์ผ่านเครื่องแต่งกาย (Sartorial Identities) ในกรณีของราชสำนักสยามที่มีรัชกาลที่ 5 อยู่ในจุดศูนย์กลางนั้น อาจจะไม่สร้าง “ความระแคะระคาย” ให้กับชาวตะวันตกอย่างในกรณีของชนชั้นนำในอาณานิคม แต่กลับเป็นเครื่องหมายของความทันสมัย ความเป็นชนชั้นสูง (Maurizio Peleggi 2002, 59-62) ในสายตาของตะวันตกเอง เมื่อครั้งที่เสด็จประพาสอินเดียในฉลองพระองค์ลูกผสมนั้น หนังสือพิมพ์อังกฤษชื่นชมรัชกาลที่ 5 ในรูปลักษณ์ของพระองค์ว่า “เทียบเคียง” ได้กับ “สุภาพบุรุษชาวอังกฤษ” (สาคชิดอนันท สหาย เขียน, กันฐิกา ศรีอุดม แปล 2546, 170-174)

ภาพที่ 4 *พระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงฉายที่เมืองมุมไบ ประเทศอินเดีย พ.ศ. 2415 โดย Bourne and Shepherd, The British Library Board*

เมื่อเทียบรายละเอียดของฉลองพระองค์ในภาพเหมือนกับภาพถ่ายต้นฉบับ โดย ชูเร็น ที่ถึงแม้จะเป็นภาพขาวดำ แต่จากน้ำหนักของสีที่ไม่สม่ำเสมอกัน ทำให้เข้าใจได้ว่า ศิลปินได้มีการปรับเปลี่ยนสีของฉลองพระองค์ในภาพเหมือนให้กลายเป็นสีเดียวกันทั้งชุดคือ สีดำ ตัดแต้มด้วยสีทองจากลายปักดิ้นทองและเครื่องราชอิสริยาภรณ์กับพื้นหลังสีแดง ฟิลิป แมนเซล (Philip Mansel) วิเคราะห์ว่าสีดำนั้น เป็นสีที่มีราคาแพง มีคุณสมบัติโดดเด่น มักใช้เพื่อแสดงถึงอำนาจและความร่ำรวย หรืออาจหมายถึง ความขึงขังและความเอาจริงเอาจัง

(2005, xvii) การปรับเปลี่ยนฉลองพระองค์ให้เป็นสีดำสนิท จึงสะท้อนทั้งพระราชอำนาจและต้องการให้มีการนำเสนอความจริงจังของกษัตริย์ที่ยังอยู่ในวัยหนุ่มที่จะนำพาสยามไปสู่ความเจริญรุ่งเรืองโดยมีตะวันตกเป็นแบบอย่าง นอกจากนี้ พระวรกายที่ตั้งตรงในฉลองพระองค์สีดำยังล้อรับกับเสาแบบ Classical Order สีดำที่อยู่เยื้องไปทางด้านหลัง Classical Order เป็นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก ที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับอารยธรรมชั้นสูงของตะวันตก แสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่าง Sitter กับองค์ประกอบในภาพที่มีอารยธรรมตะวันตกและความต้องการเป็นตะวันตกเป็นกรอบความคิด

ภาพที่ 5 *ราวี วาร์มา Maharaja Sayaji Rao III Gaekwad on the Occasion of his Investiture พ.ศ. 2424, สีน้ำมันบนผ้าใบ, Maharaja Fatesingh Museum, Baroda.*

สัญลักษณ์ที่ปรากฏในพระบรมฉายาสาทิสลักษณ์องค์นี้ เป็นการปะทะสังสรรค์มีความประนีประนอมระหว่างระบบสัญลักษณ์ แสดงสถานะความเป็นกษัตริย์แบบโบราณราชประเพณี ได้แก่ พระมหาพิชัยมงกุฎและพระแสงขรรค์ชัยศรีในเครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์ รวมทั้ง อัตลักษณ์สยามคือ โจงกระเบน และระบบสัญลักษณ์อย่างตะวันตก ตั้งแต่ในส่วนของฉลองพระองค์เครื่องแบบทหาร (หมายรวมไปถึงเครื่องราชอิสริยาภรณ์ที่หยิบยืมการนำเสนอจากธรรมเนียมของตะวันตกแทนที่เครื่องยศอย่างไทยโบราณ เช่น พานพระศรีเครื่องมงคลต่างๆ เป็นต้น) พระที่นั่งโธรน และการจัดวางองค์ประกอบตามขนบภาพเหมือนในศิลปะตะวันตกบนพื้นหลังที่ประกอบไปด้วยผ้าม่านสีแดงและเสา Classical Order ที่ศิลปินเพิ่มเติมขึ้นมา ซึ่งไม่ต่างไปจากองค์ประกอบและประติมานวิทยาในภาพเหมือนของผู้นำแห่งโลกตะวันออกที่ได้รับอิทธิพลหรืออยู่ภายใต้อำนาจการเมืองของตะวันตกในช่วงเวลาเดียวกัน เช่น พระบรมสาทิสลักษณ์ของมหาราชาซายาจิ เรา แก๊ควาดที่สาม แห่งรัฐบาโรด้า (Sayaji Rao Gaekwad III of Baroda ครองราชย์ พ.ศ. 2418 - 2482) วาดโดยศิลปินอินเดีย ราชา ราวี วาร์มา (Raja Ravi Varma) (ภาพที่ 5) ซึ่งเป็นศิลปินอินเดียที่ได้รับการฝึกฝนทางศิลปะแบบตะวันตก ภายใต้การสนับสนุนของมหาราชาองค์ดังกล่าว (Julie F. Cordell 2003, 128-133) ทั้งในอิริยาบถท่าทางที่คล้ายคลึงกันในแทบทุกรายละเอียด พระหัตถ์ที่วางลงบนโต๊ะตรง Foreground และการมีเสา Classical Order พร้อมผ้าม่านเป็นฉากหลัง นับเป็นประติมานวิทยาของภาพเหมือนที่มีร่วมกันของสองชาติตะวันออกที่มีอิทธิพลตะวันตกถาโถมเข้ามาในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน

II. When in Europe, Do as the Europeans Do: พระบรมสาทิสลักษณ์ที่วาดเมื่อคราวเสด็จประพาสยุโรป

การเสด็จประพาสยุโรปทั้งสองครั้งใน พ.ศ. 2441 และ พ.ศ. 2451 ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ได้เสด็จประทับเป็นแบบให้ศิลปินยุโรปวาดพระบรมสาทิสลักษณ์ทั้งสองครั้ง ครั้งแรก ประทับเป็นแบบให้กับกอร์ดิยานี (ภาพที่ 6) ส่วนครั้งที่สอง เป็นการว่าจ้างคาโรลุส-ดูร็อง (ภาพที่ 7) ซึ่งทั้งสองคนเป็นศิลปินชื่อดังของยุโรปในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 25 (ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 - ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20) โดยเฉพาะ คาโรลุส-ดูร็อง นั้นถือเป็นศิลปินภาพเหมือน “มือหนึ่ง” ของแวดวงชนชั้นสูงชาวยุโรป ทั้งยังดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการสำนักศิลปะฝรั่งเศสแห่งกรุงโรม (Director of the French Academy in Rome; ดำรงตำแหน่งระหว่าง พ.ศ. 2447 - 2456) ในขณะนั้นด้วย รัชกาลที่ 5 ได้ทรงบันทึกไว้ว่าประธานาธิบดีฝรั่งเศส (Armand Fallières; ดำรงตำแหน่งระหว่าง พ.ศ. 2449 - 2456) มีความชื่นชมในตัวคาโรลุส-ดูร็อง เป็นอย่างมาก และกล่าวกับพระองค์ว่า “[คาโรลุส-ดูร็อง] เปนช่างอย่างสูงวิเศษ ที่ได้เลือกให้เขียนนั้นถูก” (2497, 356)[8] ส่วนกอร์ดิยานีนั้น รัชกาลที่ 5 ทรงมีพระราชดำรัสถึงว่า “โปรเฟสเซอร์คอรดิยานี [sic] นั้น ถึงพรหมเขียนไม่ต้องร่าง เว้นแต่จู้จี้อะไรอย่างนั้น ไม่ได้เห็นของสิ่งไรเป็นไม่เขียนสิ่งนั้นเลยเป็นอันขาด เว้นไว้แต่จำเป็น” (2501, 162-165) พระราชหัตถเลขา

[8] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กล่าวเพิ่มเติมด้วยว่า ประธานาธิบดีฝรั่งเศสเมื่อได้เห็นพระบรมสาทิสลักษณ์ที่คาโรลุส-ดูร็องวาด ก็มีความประทับใจเป็นอย่างมาก พร้อมทั้งขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตนำไปติดตั้งที่ Salon (นิทรรศการแสดงผลงานศิลปกรรมประจำปีที่จัดขึ้นในปารีส) ให้สาธารณชนได้เข้าชมเป็นเวลา 7 วัน ซึ่งรัชกาลที่ 5 ได้พระราชทานพระบรมราชานุญาตตามคำขอ เรื่องเดียวกัน, 356.

ส่วนพระองค์ของรัชกาลที่ 5 ยังได้สะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับความสำคัญของ “ชื่อเสียง” ศิลปินที่มีต่อคุณค่าและคุณภาพของงานศิลปะ (David Freedberg 1991, 43) (ในกรณีนี้คือ คาโรลุส-ดูร็อง) ผ่านลายเซ็นที่เป็นสัญลักษณ์สำคัญอันยิ่งยวดที่เพิ่มมูลค่าและรสนิยมให้กับภาพเหมือนนั้น โดยทรงเล่าว่า “ถ้าไปนีศเสีย 3 วัน ตาช่างเขียนจะมีวันเขียนแต่ 5 วัน ฉุนขึ้นมา บางทีจะไม่ลงชื่อในรูป ก็เสียเงินเปล่า” (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2497, 152)

ภาพที่ 6 *มิเกเล กอร์ดิยานี พระบรมสาทิสลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2441, สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 257 x 153 ซม. พระที่นั่งอุทยานภูมิเสถียร พระราชวังบางปะอิน*

ภาพที่ 7 *คาโรลุส-ดูร็อง พระบรมสาทิสลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2451, สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 196.5 x 112 ซม. พระที่นั่งบรมพิมาน พระบรมมหาราชวัง*

พระบรมสาทิสลักษณ์ทั้งสององค์นี้ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประทับให้ศิลปินวาดที่สตูดิโอ ทรงสวมเครื่องแบบจอมพล ประกอบด้วยเสื้อทูนิคสีขาวและสนับเพลาประดับแถบทอง ไม่ใช่โจงกระเบนอย่างประเพณี ซึ่งได้มีการประกาศยกเลิกการนุ่งผ้าโจงกระเบนในเครื่องแบบทหารเริ่มมาตั้งแต่ พ.ศ. 2439 และเพิ่มเติมระเบียบเครื่องแต่งตัวจอมพลและนายพลใน พ.ศ. 2442 (สรัญญา สุริยรัตนกร 2535, 32-34) เครื่องแบบทหารในพระบรม

สาทิสลักษณ์ทั้งสององค์นี้ จึงสะท้อนแนวคิดตะวันตกนิยมยิ่งกว่าที่ปรากฏในพระบรมฉายาสาทิสลักษณ์ ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เครื่องแบบทหารมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ของบทบาทและหน้าที่ของกษัตริย์ที่มีต่อบ้านเมือง อันเป็น Sartorial Code ของราชสำนักทั่วยุโรปมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 18 (Philip Mansel 2005, 28) เครื่องแบบทหารตามอย่างตะวันตกที่ปรากฏบนพระวรกายของกษัตริย์ตะวันออกเช่นรัชกาลที่ 5 นี้ จึงไม่สามารถมองได้ว่าเป็นเพียงแค่การเลียนแบบ หรือการหยิบยืมทางวัฒนธรรมอย่างผิวเผินเท่านั้น แต่ยังมี Political Message ที่สอดประสานกับแนวคิดเรื่องสถานะกษัตริย์ที่พยายามประกาศหน้าที่ของกษัตริย์สยามที่มีพละกำลังและอำนาจในการนำพาราชอาณาจักรในช่วงที่มีความเปราะบางทางการเมือง เมื่อดินแดนตะวันออกปกคลุมไปด้วยม่านหมอกของลัทธิการล่าอาณานิคม ทั้งยังพ้องกับหนึ่งในคุณธรรมสี่ประการของกษัตริย์ที่พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงพิชิตปรีชากร (พระองค์เจ้าคัคณางคยุคล) เสนอไว้ว่า พระมหากษัตริย์ทรงมีหน้าที่ในการปกป้องประชาชนจากภยันตรายต่างๆ ที่เกิดจากทั้งภายในและภายนอกราชอาณาจักร และนำพามาซึ่งความสงบสุขร่มเย็น (David M. Engel 1975, 9-10) พระบรมสาทิสลักษณ์ที่แสดงภาพพระมหากษัตริย์ในเครื่องแบบทหารเป็นเครื่องมือทางการเมืองที่เห็นได้จะแจ้งหากพินิจพิจารณาในบริบทดังกล่าว

อีกแง่มุมหนึ่งของเครื่องแบบทหารที่ชัดเจนไม่แพ้กันคือ เพศสภาวะและบทบาททางเพศ เครื่องแบบทหารนั้นผูกพันแนบแน่นกับการแสดงออกของเพศชายหรือความเป็นชาย ซึ่งการแต่งกายที่รวมถึงเครื่องแบบทหารได้นำมาใช้เป็นสื่อการสร้าง Ideal Masculinity หรือ บุคลิกสมชายชาตรี (Manliness) ในสังคมยุโรป ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษ

ที่ 20 (Christopher Breward 1999, 6-9) สังคมไทยในระดับราชสำนักช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ไม่แตกต่างมากนักในการเน้นย้ำความสำคัญของบทบาทหน้าที่ของเพศชาย (ในระดับพระบรมวงศานุวงศ์และขุนนาง) ที่เป็นแกนสำคัญต่อการสร้างชาติบ้านเมืองและนำพาบ้านเมืองไปสู่ความมีอารยะในกรอบตะวันตกของยุคสมัยนั้น การทรงเครื่องแบบทหารเหมือนอย่างกษัตริย์ในทวีปยุโรปยังทำให้เกิด Visual Impact ว่ากษัตริย์จากสยามมีสถานะความเป็นกษัตริย์ที่เท่าเทียมกับกษัตริย์ของโลกตะวันตก

ความสำคัญของพื้นหลังในพระบรมสาทิสลักษณ์ทั้งสองที่วาดขึ้นห่างกัน 10 ปีนี้ ยังมีส่วนสำคัญกับความหมายของภาพที่สื่อออกมา งานของกอร์ดิยานีใช้พื้นหลังแสดงรายละเอียดของ Setting การตกแต่งภายในอาคารแบบตะวันตกไม่ต่างไปจากพระบรมฉายาสาทิสลักษณ์ในพระที่นั่งจักรีมหาปราสาทมากนัก เป็นทั้งการสะท้อนบรรยากาศของทวีปยุโรปที่ห้อมล้อมในขณะที่พระบรมสาทิสลักษณ์นี้ถูกวาดขึ้น และสะท้อน Western Aspiration ของผู้ว่าจ้างและผู้เป็นแบบ พระบรมสาทิสลักษณ์นี้ จึงยังคงความเป็นแบบประเพณี หรือ Conventional ตามแบบฉบับภาพเหมือนของราชสำนักยุโรป ส่วนงานของคาโรลุส-ดูร์องนั้น มีกลิ่นอายความเป็นสมัยใหม่มากกว่า เนื่องจากเป็นงานที่วาดขึ้นเมื่อก้าวเข้าสู่ทศวรรษแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 21 แล้ว ด้วยการออกแบบพื้นหลังให้เป็นสีพื้น ซึ่งเป็นความนิยมสไตล์การวาดรูปเหมือนตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ต่อเนื่องมาถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 (ตัวอย่างเช่น Portrait of Carolus-Duran, ค.ศ. 1879 และ Portrait of Madame X, ค.ศ. 1884 โดยศิลปิน John Singer Sargent ผู้ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของคาโรลุส-ดูร์อง) หรือฝีแปรงที่มีลักษณะแบบ Painterly โดยเฉพาะอย่างยิ่งใน

ส่วนของการวาดบริเวณเครื่องราชย์อิสริยาภรณ์ แตกต่างจากสไตล์ฝีแปรงในแนว Formal Linear อย่างที่กอร์ดียานีใช้ในการวาดพระบรมสาทิสลักษณ์เมื่อปี พ.ศ. 2441 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงบันทึกเทคนิควิธีการของศิลปินไว้ค่อนข้างละเอียด (2497, 355-356) ทรงกล่าวว่า

> “ความจริงเขาเขียนด้วยความกล้าเปนอันมาก ตั้งใจจะอวดฝีมือว่าช่างเขียนผู้อื่นจะทำได้โดยยาก ฤาทำไม่ได้ทีเดียว เพราะเลือกเอาสีเหลืองหมดทั้งแผ่น ดาดหลังก็ใช้กำมหยี่เหลืองพื้นก็ใช้เหลือง เครื่องแต่งตัวเสื้อครุยก็เปนสีเหลือง สาย ตพาย แลตราทั้งปวงก็เปนสีเหลือง ผิวหน้าก็เหลือง เสื้อขาวก็เปนลักษณเหลือง คงที่ตัดสีอยู่แต่กางเกงดำกับสีแดงที่หัวไหล่เท่านั้น”

การปล่อยพื้นหลังเป็นสีพื้นในโทนมืดไม่แสดงรายละเอียดของ Setting ใดๆ นอกจากจะเป็นเทคนิคที่พบโดยทั่วไปของงานร่วมสมัยกันแล้ว พื้นหลังที่ไม่ปรากฏรายละเอียดยังขับเน้นความโดดเด่นของพระวรกายแบบเต็มพระองค์ของรัชกาลที่ 5 ในชุดเครื่องแบบจอมพล และเน้นย้ำด้วยการทรงคทาจอมพลในพระหัตถ์ขวา ยกขึ้นอยู่ในระดับกึ่งกลางลำตัวให้สังเกตเห็นได้ชัดเจน ประดับประดาด้วยเครื่องราชอิสริยาภรณ์ พร้อมเสื้อครุยและสายสร้อยจุลจอมเกล้า เสื้อครุยทองนั้นเคยปรากฏมาแล้วในพระบรมฉายาสาทิสลักษณ์ที่พระนั่งจักรีมหาปราสาท ซึ่งทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบอยู่ที่ Foreground ของภาพ แต่ในงานชิ้นหลังนี้ได้เพิ่มความสำคัญขึ้นมาเป็นส่วนหนึ่งของฉลองพระองค์อยู่สนิทชิดแนบแน่นปกคลุมร่างกายของผู้เป็นแบบ เสื้อครุยอันเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องราชอิสริยาภรณ์จุลจอมเกล้าที่ทรงสถาปนาใน พ.ศ. 2416 และพระราชทานนามพระองค์ เพื่อพระราชทานให้กับสมาชิกราชสกุลที่เป็นพระบรมวงศานุวงศ์

และสมาชิกตระกูลข้าราชการที่สนองงานรับใช้เบื้องพระยุคลบาททำให้ราชวงศ์จักรีสามารถอยู่ในอำนาจได้มาอย่างยาวนานนับตั้งแต่เริ่มสถาปนาราชวงศ์ หน้าที่ของเสื้อครุยและสายสร้อยที่ทรงสวมใกล้ชิดกับพระวรกายบ่งบอกทั้งความสำคัญของเครื่องราชย์และตัวผู้สถาปนา ให้ผลกระทบและให้ความหมายต่อภาพทั้งในด้าน Regal Symbol และ Sartorial Display ร่างกายของผู้เป็นแบบในที่นี้จึงไม่ใช่แค่ร่างกายตามธรรมชาติให้กำเนิด แต่ยังเป็นเครื่องมือที่ตกอยู่ภายใต้การประพฤติปฏิบัติเชิงวาทกรรมที่ก่อให้เกิดความหมายทางสังคมและวัฒนธรรม

III. The Lost Symbols? สัญลักษณ์ที่หายไป?

พระบรมสาทิสลักษณ์โดยศิลปินยุโรปไร้ร่องรอยซึ่งระบบสัญลักษณ์แบบดั้งเดิม คือ เครื่องราชกกุธภัณฑ์และเครื่องราชูปโภค สะท้อนความก้าวหน้าทางความคิดแบบสมัยใหม่ (อย่างตะวันตก) เต็มรูปแบบที่เป็นนโยบายหลักของราชอาณาจักรสยามในเวลานั้น การปฏิรูปการปกครองให้ทันสมัยและรวมศูนย์ที่องค์พระมหากษัตริย์ได้ผ่านพ้นช่วงของการตั้งหลักมาสู่การดำเนินการได้เกือบเสร็จสิ้นสมบูรณ์ของสองสามทศวรรษสุดท้ายของรัชสมัย ในขณะที่พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์ที่พระที่นั่งจักรีฯ มีนัยที่แฝงถึงช่วงเวลาของการเปลี่ยนผ่านระหว่างประเพณีดั้งเดิมและการก้าวสู่ความเป็นสมัยใหม่ ก่อนหน้าที่จะเกิดการปฏิรูปทางด้านสังคมวัฒนธรรมระลอกสอง ภายหลังการจากไปของแกนนำสำคัญของฝ่ายประเพณีอย่างสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (พ.ศ. 2425) และกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (พ.ศ. 2428) สะท้อนให้เห็นถึงการคัดเลือกองค์ประกอบในภาพที่เป็นการผสมผสาน การโอนถ่าย และการ

ประนีประนอมระหว่าง “เก่า”-“ใหม่” “ประเพณี”-“ตะวันตก” เช่นเดียวกับพื้นที่ที่งานศิลปกรรมถูกติดตั้งคือ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท

สัญญะแห่งพระราชอำนาจของฐานันดรศักดิ์ ไม่ได้หายไปในพระบรมสาทิสลักษณ์ชุดหลัง แต่เป็นการเปลี่ยนระบบสัญลักษณ์แบบประเพณีสู่แบบสมัยใหม่ พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์จากพระนั่งจักรีเน้นย้ำความสำคัญของสัญลักษณ์แบบดั้งเดิม ประกอบกับการที่พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์นี้ไม่ได้เป็นเพียงแค่ภาพเดียวที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงว่าจ้างให้วาดขึ้น แต่ยังได้ทรงว่าจ้างศิลปินให้วาดบรรพกษัตริย์และบรรพบุรุษของพระองค์ นับตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ผู้ก่อตั้งราชวงศ์จักรีและสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นใน พ.ศ. 2324 ถึงรัชกาลที่ 4 ผู้ซึ่งเป็นพระราชบิดา เป็นการเสริมความสำคัญให้กับปีที่มีการว่าจ้างให้เขียนงานและนำมาติดตั้งพระที่นั่งจักรี คือ พ.ศ. 2425 ปีที่กรุงรัตนโกสินทร์และราชวงศ์จักรีมีอายุครบหนึ่งศตวรรษ จึงนับเป็นเวลาสำคัญอย่างยิ่งยวดของพระมหากษัตริย์ในการที่จะเฉลิมฉลองและสร้างหมุดหมายที่สำคัญในสถานะของสยามต่อโลกภายนอก (แทนด้วยราชสำนักของรัชกาลที่ 5) ด้วยการบันทึกและนำเสนอตัวตนของพระองค์ผ่าน State Portrait ภาพนี้ มุมมองของพระบรมฉายาสาทิสลักษณ์ของกษัตริย์ราชวงศ์จักรีที่แขวนเรียงรายกันเป็นแถวยาวบนผนังห้องยังได้แสดงให้เห็นถึงการสืบทอดราชสมบัติ การครอบครองราชย์บัลลังก์ของสยามที่มีความต่อเนื่องอยู่ในสายราชวงศ์จักรี

เมื่อย้อนกลับมามองดูพระบรมสาทิสลักษณ์โดยศิลปินยุโรป มีองค์ประกอบเป็นไปตามธรรมเนียมสำนักศิลปะของยุโรป ทั้งยังทำหน้าที่สะท้อนการไขว่คว้าหารสนิยมชั้นสูง ให้สอดคล้องกับกระแสความนิยมร่วมสมัยหรืออย่างที่ได้รับการ

ยอมรับกันในแวดวงราชสกุลและชนชั้นสูงของยุโรป บทบาทเชิงสัญลักษณ์ของภาพเหมือนไม่ได้หยุดอยู่แค่การถ่ายทอดอัตบุคคล แต่บอกเล่าหลักการและอุดมคติของผู้เป็นแบบ (Eilean Hooper-Greenhill 2000, 23) ที่ต้องการสื่อให้ผู้ชมได้รับรู้และเป็นประจักษ์พยานในการแสดงภาพแทนนี้ การเปลี่ยนผ่านจากเครื่องแบบทหารแบบลูกผสมมาสู่เครื่องแบบทหารที่มีพื้นฐานมาจากธรรมเนียมตะวันตกอย่างเต็มรูปแบบ การหายไปของเครื่องราชกกุธภัณฑ์ที่สะท้อนในภาพเหมือน มีจังหวะสอดคล้องกับกระบวนการการทำให้เป็นตะวันตกของราชสำนักของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตลอดรัชสมัยอย่างเหมาะเจาะ

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาสถานที่ตั้งที่พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์และพระบรมสาทิสลักษณ์ทั้ง 3 องค์นี้ประดิษฐานอยู่ ล้วนแล้วแต่อยู่ในพื้นที่เฉพาะ พื้นที่แห่งอภิสิทธิ์สำหรับพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ ขุนนางชั้นสูง รวมถึงพระราชอาคันตุกะทั้งชาวสยามและชาวต่างประเทศ กีดกันสายตาจากบุคคลภายนอกที่ไม่ได้รับเชิญ การเปิดเผย Visual Representation ของรัชกาลที่ 5 ในทั้งสามกรณีนี้ จึงคำนึงถึงสายตาของ “ผู้ชมที่ได้รับเลือก” (Selected Audiences) เท่านั้น ภาพของพระมหากษัตริย์สยามในท่วงทำนองและรหัสการแต่งกายอย่างตะวันตกนั้น เมื่อพิจารณาร่วมกับที่เปเลจจี้ เสนอว่า เป็นการกำหนดชนชั้น และการชวนเชื่อของภาพความเป็นผู้ดีและอภิสิทธิ์ชน จึงชัดเจนขึ้นว่าการนำเสนอนี้เป็น “ข้อความภายใน” ที่เน้นสื่อสารเฉพาะคนในระดับเดียวกัน การประกาศความเป็นสมัยใหม่ที่สอดคล้องกับบรรทัดฐานของตะวันตกเพื่อยกระดับสถานภาพและอำนาจการเมืองของผู้นำแห่งโลกตะวันออกนี้ ทั้งยังสะท้อนรับกับสถานะของศิลปวัตถุ คือ

ภาพเหมือนสีน้ำมันโดยฝีมือของศิลปินยุโรปชั้นครูที่มีชื่อเสียง จึงเป็นเป็นศิลปะชั้นสูง (High Art) หมุนเวียนให้ชื่นชมกันเฉพาะแวดวงชั้นนำของสังคมเท่านั้น ในกรณีของพระบรมสาทิสลักษณ์โดย ดูร็อง ยิ่งมีความพิเศษตรงที่มีโอกาสไปจัดแสดงในซาลงให้ชาวตะวันตกโดยแท้ได้จ้องมอง น่าเสียดายที่ว่ายังไม่สามารถค้นเอกสารที่บันทึกปฏิกิริยาของผู้ชมที่มีต่อพระบรมสาทิสลักษณ์ได้ แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น ตัวแทนของผู้ชมตะวันตกที่อยู่ในสถานะทางสังคมระดับเดียวกันคือ ประธานาธิบดีฝรั่งเศส มีความชื่นชมในภาพเหมือนนี้อย่างมาก เสมือนได้รับความเห็นชอบจาก “เจ้าของวัฒนธรรม” แล้ว ในขณะที่การผลิตรูปเหมือนของพระองค์สำหรับประชาชน จำเป็นต้องผ่านการผลิตซ้ำผ่านสื่อ “ชั้นรอง” เช่น เหรียญกษาปณ์ แสตมป์ โปสการ์ด ฯลฯ ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นเทคโนโลยี และช่องทางสื่อที่สยามรับมาจากตะวันตกเช่นกัน กระบวนการทั้งหมดทั้งมวล ทั้งการสร้าง อัตลักษณ์ การถ่ายทอด และโลกทัศน์จึงแฝงไว้ด้วย Westernization อย่างแน่นหนา

พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์และพระบรมสาทิสลักษณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สะท้อนให้เห็นถึงพระราโชบายและรสนิยมที่อิงกับธรรมเนียมและวัฒนธรรมตะวันตกตามความตั้งใจของผู้ว่าจ้างหรือผู้กระทำการ แต่ในขณะเดียวกัน การหยิบยืม การเลือกรับแบบอย่างจากตะวันตกยังแฝงเร้นด้วยเรื่องเล่าอีกประการคือ Colonial Desire ความปรารถนาของผู้ที่อยู่ภายใต้อาณานิคมที่กระทำการลอกเลียนการนำเสนอทางสายตาของเจ้าอาณานิคม ไม่ว่าจะตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม หากพิจารณาในแนวความคิดเรื่องการลอกเลียน (Mimicry) ของโฮมี บาบา (Homi K. Bhabha) ในการที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมถึงเหล่าบรรดาชนชั้นนำใน

ราชสำนัก “เลือก” ที่จะเลียนแบบหรือคล้อยตามวาทกรรมแบบอาณานิคมเข้ามาใช้ ได้แสดงให้เห็นแนวทางหรือนโยบายแบบปะปน และมีความอลหม่านอยู่ในที เพื่อที่จะไขว่คว้า ต่อรองอำนาจภายในประเทศ และประกาศ ยืนยันความเป็นผู้นำของประเทศจากตะวันออกในสายตาของตะวันตก ภาพของกษัตริย์สยามซึ่งปกคลุม ห่อหุ้มร่างกาย (ที่เป็นตะวันออก) ด้วยเครื่องแต่งกาย และประพฤติปฏิบัติตามธรรมเนียมอย่างตะวันตกทั้งในพื้นที่ปิดหรือพื้นที่เฉพาะ (Domestic Sphere) และในพื้นที่ที่เรียกร้องสายตาสาธารณะ (Public Realm) จึงเป็นการ “อำพราง” (Camouflage) เพื่อให้คล้ายคลึง (Resemblance) กับต้นแบบ (Homi K. Bhabha 2004, 121-131) เพราะชาติตะวันตกนั้นถือเป็น Privileged/Desirable Other ในสายตาของชนชั้นนำสยามในขณะนั้น (Rachel V. Harrison 2010, 10) สารหรือข้อความของภาพแทนความจริงของรัชกาลที่ 5 ถูกสร้างขึ้นภายใต้เงื่อนไขของกระบวนการทำให้เป็นตะวันตก ใช้ความเป็นตะวันตกเป็นเสื้อคลุมอำพรางเพื่อให้คล้ายกับต้นฉบับ (Conformity) แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นการสร้างกฎเกณฑ์และพื้นที่ระหว่างชนชั้นในสังคมไทยด้วยเงื่อนไขใหม่ผ่าน Modes of Consumption คือ เครื่องแต่งกายอย่างตะวันตก และการนำเสนอตัวตนผ่านภาพเหมือนสีน้ำมัน

สรุป:

พระบรมฉายาสาทิสลักษณ์และพระบรมสาทิสลักษณ์ทั้งสามองค์นี้ ถ่ายทอดการเปลี่ยนแปลงในทัศนคติ ท้าทายแนวความคิดต่อความเป็นกษัตริย์แบบเดิมๆ ของสยาม ภาพของพระมหากษัตริย์แบบโบราณที่อยู่แต่ในขอบเขตของกำแพงพระบรมมหาราชวังถูกเปิดกว้างสู่สายตาและการรับรู้ของสาธารณะ

มากขึ้นเมื่อเข้าสู่ รัชสมัยของรัชกาลที่ 5 (จารีตดั้งเดิมที่ห้ามสามัญชนปรากฏในเส้นทางที่พระมหากษัตริย์เสด็จพระราชดำเนินถูกยกเลิกไปในรัชกาลที่ 4 และทรงพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ประชาชนเข้าเฝ้ารับเสด็จพร้อมทั้งมองพระองค์ได้) ทั้งในส่วนของการเสด็จพระราชดำเนินไปในพระราชพิธีต่างๆ และการเผยแพร่พระบรมฉายาลักษณ์ พระบรมสาทิสลักษณ์ในสื่ออื่นๆ ที่หมุนเวียนเป็นวงกว้างในราชอาณาจักร (เหรียญกษาปณ์ แสตมป์ ฯลฯ) ตัวอย่างที่น่าสนใจในกรณีการเผยแพร่พระบรมสาทิสลักษณ์คือ การโปรดเกล้าฯ ให้มีการแสดงพระบรมสาทิสลักษณ์รัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 รวมถึงพระบรมรูปรัชกาลที่ 1-2 ในนิทรรศการเนื่องในวันคล้ายวันพระราชสมภพพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่หอคองคอเดีย (ศาลาสหทัยสมาคมในปัจจุบัน) ในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2417 (*The Siam Repository* 1874, 612-613) ดังนั้น การปรับเปลี่ยนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมภายใต้กระบวนการทำให้เป็นตะวันตกนั้น จึงไม่ใช่เพียงแค่กลยุทธ์ทางการเมืองเพื่อเอาใจหรือเพื่อโน้มน้าวใจชาติตะวันตกที่เป็นเจ้าอาณานิคมเท่านั้น แต่เป็นไปเพื่อสร้างความชื่นชม หรือเป็น “การแสดง” ต่อประชาชนในประเทศด้วย

การเปลี่ยนสถานะของ (รูปเหมือน หรือ รูปแทน) องค์พระมหากษัตริย์ที่เคยเป็นสิ่งต้องห้ามจากสายตา ปฏิเสธการจ้องมอง มาสู่การเรียกร้องต่อการรับรู้นอกระดับราชสำนัก นอกรั้วรอบขอบชิดของพระบรมมหาราชวัง ทั้งจากสายตาของประชาชนภายในราชอาณาจักร และการเฝ้าสังเกตการณ์ของต่างประเทศ เป็นการเปลี่ยนกระบวนทัศน์ต่อการมองในสังคมไทยช่วงต้นสมัยใหม่ สิ่งที่เห็นคือสิ่งที่มีอยู่จริง สร้าง Visual Representation ในฐานะเครื่องมือที่แสดงว่า พระมหากษัตริย์มีอยู่จริง อยู่ในมิติเดียวกับประชาชนคนทั่วไป

ด้วยการลบล้างความเชื่อดั้งเดิมของการเป็นสมมุติเทพที่ห่างเหิน ไม่เข้าถึงและไม่อนุญาตให้ประชาชนเข้าถึงอย่างกษัตริย์โบราณ การละทิ้งระบบสัญลักษณ์อย่างประเพณีเป็นกระบวนการหนึ่งที่ช่วยลดทอนแนวคิดประเพณีที่ผูกติดกับสถานะความเป็นเทพของพระมหากษัตริย์ในช่วงเวลาสมัยใหม่ของไทย เน้นย้ำความเป็นมนุษย์ปุถุชนมากขึ้น และแสดงออกพระราชอำนาจหรือสถานะความเป็นกษัตริย์ด้วยพระราชกรณียกิจในการพัฒนาและปฏิรูปสังคมและวัฒธรรมของราชอาณาจักร ภาพเหมือนเป็นสื่ออย่างหนึ่งใน Narrative นี้ การเปลี่ยนแปลงของ Visual Representation และวัฒนธรรมทางสายตาในสังคมไทยช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 อาจกล่าวได้ว่าเป็นผลพวงที่เกิดขึ้นจากผลกระทบของลัทธิจักรวรรดินิยมที่สยามหรือไทย ตกอยู่ในวงล้อมนั้นด้วย การเปลี่ยนแปลงที่เป็นรูปธรรมดังกล่าวได้ให้ภาพที่ชัดเจนของการแลกเปลี่ยนและการโอนถ่ายทางวัฒนธรรม (Transculturation – Cultural Contact) ระหว่างสยามและตะวันตกที่สำคัญคือ กระบวนการเหล่านี้นี่เองที่ท้ายที่สุดแล้วได้ถูกนำมาใช้ประโยชน์ในฐานะการเป็นเครื่องมือเฉลิมฉลองและเสริมความสง่างามให้กับสถาบันกษัตริย์ (ราชวงศ์จักรี) ในหน้าประวัติศาสตร์ของประเทศไทยช่วงก้าวเข้าสู่สมัยใหม่ในที่สุด

บรรณานุกรม

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. *ไกลบ้าน เล่ม 1-2*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2497.

_____. *พระราชหัตถเลขาส่วนพระองค์สมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาจุฬาลงกรณ์ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชทานแด่สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถพระพันปีหลวงในเวลาที่ทรงสำเร็จราชการแผ่นดินต่างพระองค์เมื่อเสด็จพระราชดำเนินประพาสยุโรป พ.ศ. 2440 ภาค* 1. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2501.

_____. พระราชพิธีสิบสองเดือน. กรุงเทพฯ: หอรัตนชัยการพิมพ์, 2552.

เจอรัล ดี แบรีแมน เขียน, อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย แปลและเขียนคำอธิบาย. *เบื้องหลังหน้ากาก.* กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2549.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา และสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัติวงศ์. *สาส์นสมเด็จ เล่ม 4*. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2505.

_____. *สาส์นสมเด็จ เล่ม 19*. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2505.

_____. *คำแนะนำการศึกษาประวัติพระบรมมหาราชวัง.* พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2505.

“พระราชบัญญัติสำหรับเครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีเกียรติคุณรุ่งเรืองยิ่งมหาจักรีบรมราชวงศ์.” *ราชกิจจานุเบกษา* 11, ตอน 14 (30 มิถุนายน พ.ศ. 2437): 107-124.

วิไลเลขา ถาวรธนสาร. *ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก.* กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2545.

สรัญญา สุริยรัตนกร, เรียบเรียง. *วิวัฒนาการเครื่องแบบ.* กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2535.

สาคชิดอนันท สหาย เขียน, กันฐิกา ศรีอุดม แปล. *ร.5 เสด็จอินเดีย = India in 1872: as seen by the Siamese*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมานุษยศาสตร์, 2546.

อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์. *การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ถึง พ.ศ. 2475.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

อภินันท์ โปษยานนท์. *จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก เล่ม 1.* กรุงเทพฯ: สำนักพระราชวัง, 2536.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture.* London: Routledge, 2004.

Breward, Christopher. *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life, 1860-1914.* Manchester: Manchester University Press, 1999.

Engel, David M. *Law and Kingship in Thailand during the Reign of King Chulalongkorn*. Ann Arbor, Michigan: Center for South and Southeast Asian Studies, the University of Michigan, 1975.

Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response.* Chicago: the University of Chicago Press, 1991.

Hannavy, John, ed. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography.* New York: Routledge, 2008.

Harrison, Rachel V. "Introduction: The Allure of Ambiguity: The 'West' and the Making of Thai Identities." In The Ambiguous Allure of the West: Traces of the Colonial in Thailand, ed. Rachel V. Harrison and Peter A. Jackson, 93-118. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the Interpretation of Visual culture*. London: Routledge, 2000.

Kesboonchoo Mead, Kullada. *The Rise and Decline of Thai Absolutism.* Abingdon: RoutledgeCurzon, 2004.

Mansel, Philip. *Dressed to Rule: Royal and Court Costume from Louis XIV to Elizabeth II*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

Peleggi, Maurizio. *Lords of Things: The Fashioning of the Siamese Monarchy's Modern Image.* Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002.

Sarun Krittikarn. "Entertainment Nationalism: The Royal Gaze and

the Gaze at the Royals." In Saying the Unsayable: Monarchy and the Democracy in Thailand, ed. Soren Ivarsson and Lotte Isager, 61-87. Copenhagen: NIAS Press, 2010.

"Siam Repository." *the*. October 6, 1874: 612-613.

West, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

ที่มารูปประกอบ:

ภาพที่ 1-2, 6 และ 7: อภินันท์ โปษยานนท์. *จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก เล่ม 1*. กรุงเทพฯ: สำนักพระราชวัง; รูป 81, รูป 68, รูป 141.1 และ รูป 205.1. (2536)

ภาพที่ 3: นิทรรศการภาพถ่าย "ฉายาลักษณ์สยาม ระลึกอดีต มองปัจจุบัน ภาพถ่ายโบราณ พ.ศ. 2403 - 2453" ระหว่างวันที่ 9 กันยายน - 6 พฤศจิกายน 2559 ณ หอศิลปวัฒนธรรม แห่งกรุงเทพมหานคร จัดโดย ฝ่ายนิทรรศการ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร และบริษัท สำนักพิมพ์ริเวอร์บุ๊คส์ จำกัด (ถ่ายโดยผู้เขียน)

ภาพที่ 4: The British Library - Online Catalogue, available. Accessed November 7, 2012. http://explore.bl.uk/primo_library/libweb/action/search.do.

ภาพที่ 5: Codell, Julie F. "Ironies of Mimicry: The Art Collection of Sayaji Rao III Gaekwad, Maharaja of Baroda, and the Cultural Politics of Early Modern India." *Journal of the History of Collections* 15, 1 (2003): 127-146. Accessed February 7, 2013. doi: 10.1093/jhc/15.1.127: fig. 3, p. 133.

ลายเส้นที่ 1: Gritzner, Maximilian. *Handbuch der Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt*. Holzminden: Verlag Leipzig (1893): 503-517.