สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมไทยประเพณีจากสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย (รวมถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น) ไปสู่ช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3*

Causes of changes in Thai Buddhist Paintings from the recent period of The School of Ayudthaya (including the first period of The Schools of Ratanakosin) to the period after The Reign of Rama III

ธงชัย ทิพย์ตระกูล**

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อบ่งชี้ให้เห็นถึงสาเหตุแห่งความรุ่งเรืองของจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - 3) และเหตุผลแห่งการเปลี่ยนผันไปสู่ความตกต่ำเสื่อมถอยในสมัยรัชกาลที่ 4 จากแนวคิดที่ตกอยู่ภายใต้กระแสอันผันผวนท่ามกลางยุคสมัยที่โลกสันนิวาส มีทัศนคติมากมายหลากหลายแง่มุมที่กล่าววิพากษ์ความเป็นไปในช่วงเวลาดังกล่าว การวิจัยนี้จึงได้ทำการเปรียบเทียบแนวความคิดทางพระพุทธศาสนา และรูปแบบของจิตรกรรมไทยในช่วงสมัยก่อนและหลังความเปลี่ยนแปลงทางสังคม เพื่อสืบค้นหาความกระจ่างชัดจากความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว เพื่อแสดงให้เห็นว่าภูมิรู้แต่เดิมมานั้นสามารถหยั่งถึงนามธรรมของรูปทรงทางศิลปะได้ จากความเข้าใจในทัศนธาตุ ซึ่งมีพลังอยู่เหนือการรับรู้และเข้าใจเชิงตรรกะวิธี ในขณะเดียวกันการปฏิรูปแนวคิดทางพุทธศาสตร์ให้สอดคล้องกับวิทยาการทางวัตถุในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้ส่งผลต่อแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปกรรม ความไม่ชัดเจนในแง่ของสาเหตุแห่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ ได้ยังผลให้การประเมินคุณค่าจิตรกรรมไทยประเพณีขาดความชัดเจนไปด้วย ภูมิรู้อันล้ำลึกทางพระพุทธศาสนาที่ประสานสัมพันธ์อยู่กับรูปแบบการนำเสนอภาพจิตรกรรมไทยประเพณี อันเคยรุ่งเรืองเนิ่นนานมา กลับมีผู้เห็นคุณค่าเพียงเปลือกผิว จึงควรกล่าวได้ว่าความรู้แบบใหม่ได้บดบังภูมิรู้เชิงศิลปะในจิตรกรรมไทยประเพณี ที่อิงอยู่กับมิติทางธรรมอันลึกซึ้งของพุทธศาสตร์ ให้ถึงความเสื่อมคลายในยุคสมัยแห่งความเปลี่ยนแปลงนั้นเอง

Abstract

This study aims to indicate the cause of Thai traditional painting's prosperity from the late Ayudthaya period to the early Rattanakosin period (the reign of King Rama I-III) as well as the reason of transforming into its declination in the reign of King Rama IV. From the notion that fell beneath various trends in the era of cohabitation, there were several attitudes in various aspects of criticizing possibility in such era. As a result, this research compares Buddhist concept and the format of Thai painting between the pre and post period of such social changes in order to investigate distinctness of such notion. The results show that former knowledge provides understanding of intuitive artforms crated by understanding of visual elements that is more powerful than logistic perception and understanding. Simultaneously, Buddhist conceptual transformation to meet with material technology in the reign of King

*การเขียนบทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อบ่งชี้ให้เห็นถึงสาเหตุแห่งความรุ่งเรืองของจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - 3) และเหตุผลแห่งการเปลี่ยนผันไปสู่ความตกต่ำในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3

**สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาทฤษฎีศิลป์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, เบอร์โทรศัพท์ : 0851609156, e-mail address : lorsart.t@hotmail.com, อาจารย์ที่ปรึกษา : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรินทร์ รัตนจันทร์ และ รองศาสตราจารย์สุรศักดิ์ เจริญวงศ์

Rama IV also affected on the trend of artistic work creativity. Obscurity, in a sense of such changes, also affected on ambiguity of Thai panting evaluation. As a result, profound Buddhist knowledge integrated with long glorious Thai tradition painting format is turned to be evaluated superficially by some critics. Form the results, it can be concluded that modern knowledge has overshadowed artistic knowledge in Thai painting that is adhered to profound Dharma dimension of Buddhism to be gradually disappeared in the era of such changes.

บทนำ

การทำวิจัยในหัวข้อนี้ ให้ความสำคัญกับช่วงเวลาที่โดดเด่นของประวัติศาสตร์การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ซึ่งบ่งชี้ให้เห็นถึงความรุ่งเรืองในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) แต่เมื่อมาถึงสมัยหลังรัชกาลที่ 3 ความตกต่ำในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีได้ปรากฏขึ้น ความสนใจในเรื่องการเปลี่ยนแปลงในช่วงเวลาของความรุ่งเรืองและความเสื่อมถอยนี้ ได้ถูกกล่าวถึงโดยนักวิชาการหลายท่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (ซึ่งจะได้กล่าวถึงในเนื้อหาต่อไป)

แต่อย่างไรก็ดี ไม่เคยมีงานเขียนใดที่บ่งชี้ในประเด็นนี้ไว้อย่างชัดเจน และยังไม่มีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับสาเหตุอันนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงในทางเสื่อมของจิตรกรรมแบบไทยประเพณีไว้ด้วยเช่นกัน ดังนั้น การศึกษาสาเหตุของความเปลี่ยนแปลงจากความรุ่งเรืองไปสู่ความเสื่อมถอยของจิตรกรรมแบบไทยประเพณี จึงเป็นจุดประสงค์หลักของงานวิจัยนี้ โดยจะทำการศึกษาวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อทางพุทธศาสนากับแนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบในงานจิตรกรรมไทย ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) ซึ่งส่งผลให้เกิดความรุ่งเรืองในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ และเพื่อหาคำตอบว่า เหตุใดการสร้างสรรค์ในแบบขนบเดิมที่เคยรุ่งเรืองจึงตกต่ำลงในช่วงเวลาภายหลังสมัยรัชกาลที่ 3

สำหรับแนวทางการศึกษาวิเคราะห์นั้น จะพิจารณาเปรียบเทียบความเชื่อทางพุทธศาสนาในจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ในยุคสมัยแห่งความรุ่งเรืองกับยุคที่มีการปรับเปลี่ยนในด้านเนื้อหาเรื่องราวและรูปแบบในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่เชื่อกันว่า เป็นรูปแบบใหม่ของจิตรกรรมไทยประเพณี โดยเจาะจงเฉพาะแนวความคิดที่ส่งผลต่อคติความเชื่อทางพุทธศาสนาตามแบบประเพณีนิยมเดิม อันเป็นผลทำให้รูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีที่เคยรุ่งเรืองตกต่ำลง

ความเป็นมาของจิตรกรรมไทยในยุคแรกๆ นั้น เริ่มต้นจากการทำตามแบบอย่างของศิลปะอินเดีย เมื่อเข้าสู่ยุคของจิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนต้น เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ เริ่มมีแบบอย่างที่แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของไทยมากขึ้นเป็นลำดับ และนับตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 22 เป็นต้นมา จิตรกรรมไทยได้มีวิวัฒนาการมากขึ้น จนปรากฏลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมไทยอย่างชัดเจน ในราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 22 เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี ที่มีการเขียนเป็นภาพเทพชุมนุมได้อย่างงดงาม ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะไทย เคยกล่าวยกย่องฝีมือช่างชาวเพชรบุรี ที่เขียนภาพจิตรกรรมเหล่านี้ว่าเป็นฝีมือช่างเทวดา จิตรกรรมมีลักษณะเป็นภาพเขียนเต็มผนัง ซึ่งบางส่วนลบเลือนเกือบหมด แต่ยังพอเห็นร่องรอยของความงดงามได้ ส่วนศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็ได้กล่าวไว้ว่า *"เส้นวาดเป็นรูปเทพชุมนุมและเครื่องอาภรณ์นั้นสวยงามอย่างน่าประหลาด ช่างที่อยู่ในสมัยที่ภาพเขียนเจริญถึงขีดสุดเท่านั้น จึงจะสามารถวาดภาพจิตรกรรมที่งดงามได้เช่นนี้"*[1]

การวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณารามแห่งนี้ เป็นหลักฐานหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงเค้าโครงแบบอย่างอันเป็นขนบของการเขียนภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ ที่สืบเนื่องมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. 2325 - 2393) กล่าวคือ มีการเขียนภาพเทพชุมนุมนั่งเรียงแถวซ้อนกัน จิตรกรมัก

[1]ศิลป์ พีระศรี, ศิลปะวิชาการ (กรุงเทพฯ : มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, 2546), 201.

เขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญไว้บนผนังสกัดด้านหน้าพระประธาน ควบคู่กับการเขียนภาพไตรภูมิ (จักรวาล) ตามแนวความคิดทางพุทธศาสนาบนผนังสกัดด้านหลัง ซึ่งเป็นบริเวณพื้นที่ที่อยู่ด้านหลังของพระประธานภายในพระอุโบสถ

การเขียนภาพในลักษณะดังกล่าว ได้กลายเป็นจารีตหลักที่ทำสืบต่อกันมา ตลอดสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) การวางองค์ประกอบเช่นนี้มีหลักฐานที่ชัดเจนและเก่าแก่ที่สุดคือ ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี การเขียนภาพที่มีลักษณะเช่นนี้ อาจมีความเกี่ยวข้องกับการพยายามกำหนดความหมายเชิงสัญลักษณ์ให้กับตัวอาคารของพระอุโบสถ ดังนั้น จิตรกรรมฝาผนังที่อยู่ในพระอุโบสถจึงมิน่าจะถูกนำมาใช้เพียงเพื่อประดับตกแต่งพระอุโบสถเท่านั้น หากแต่เป็นองค์ประกอบอันสำคัญ ที่แสดงให้เห็นความหมายเชิงสัญลักษณ์ ที่สัมพันธ์กับหน้าที่ของพระอุโบสถเป็นหลักใหญ่

พระอุโบสถเป็นอาคารหลักในเขตพุทธาวาส ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางในการประกอบพิธีอันสำคัญทางพุทธศาสนา การวางโครงสร้างของจิตรกรรมฝาผนังดังกล่าว อาจมีความหมายพิเศษบางประการซ่อนอยู่ ดังจะเห็นได้ว่า ภาพจักรวาลเบื้องหลังพระประธาน ภาพมารผจญที่อยู่เบื้องหน้าและองค์พระประธาน ปรากฏอยู่ในตำแหน่งและทิศทางที่มีความสัมพันธ์กัน ซึ่งอาจหมายถึงการวางองค์ประกอบที่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ร่วมกัน

เรามักจะเข้าใจกันโดยทั่วไปว่า พระพุทธรูปคือตัวแทนของพระพุทธเจ้าศากยมุนี ในฐานะที่มีตัวตนอยู่จริง เคยอุบัติเป็นมนุษย์ ทรงตรัสรู้พระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ ได้ทรงสั่งสอนโปรดเวไนยสัตว์ด้วยพระธรรมที่ทรงตรัสรู้นั้น และพระองค์ได้เสด็จปรินิพพานไปนานแล้ว การพิจารณาพระพุทธรูปเช่นนั้น คือการมองพระพุทธเจ้าในมิติที่สามัญ เราจะเห็นได้ว่า การสร้างพระพุทธรูปขึ้นมานั้น มิได้เป็นความมุ่งประสงค์ เพื่อที่จะให้เป็นรูปเคารพ ที่มีลักษณะเหมือนมนุษย์ทุกประการ แต่เป็นการพยายามสร้างพระพุทธรูป เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของมหาบุรุษ ที่เรียกว่า *“มหาปุริสลักษณะ”* ที่มีอยู่ทั้งหมด 32 ประการ สิ่งนี้เองแสดงให้เห็นถึงมุมมองในมิติอื่น ที่นอกเหนือไปจากการรับรู้สามัญ สำหรับในพระพุทธศาสนาเถรวาทได้มีการตีความหมาย โดยถือว่า มหาปุริสลักษณะจะเกิดขึ้นได้กับบุคคล ก็โดยเป็นผลมาจากกุศลกรรมที่บุคคลนั้นได้บำเพ็ญสั่งสมมาในอดีต[2] มหาปุริสลักษณะทั้ง 32 ประการนี้ เป็นสัญลักษณ์ของบุคคลผู้เป็นมหาบุรุษ เพื่อจะเข้าสู่พุทธภาวะ (ตรัสรู้พระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณเป็นพระพุทธเจ้า) หรือจักรวัตติภาวะ (จักรพรรดิผู้ยิ่งใหญ่) มหาปุริสลักษณะที่ปรากฏบนพระพุทธรูปจึงเป็นสัญลักษณ์ ที่แสดงให้เห็นถึงภูมิหลังในการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์จนถึงพร้อม

ในส่วนของภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ เป็นการแสดงเหตุการณ์สำคัญ ที่เกิดขึ้นขณะก่อนการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าทุกๆ พระองค์ โดยมีนัยความหมายแสดงถึงอานุภาพอันยิ่งใหญ่ แห่งการบำเพ็ญเพียรสั่งสมบารมีในอดีตของพระโพธิสัตว์ เมื่อทรงเลือกวิถีแห่งบรรพชิต บารมีดังกล่าวจึงมีอานุภาพให้พระองค์สามารถต่อสู้กับกิเลสที่เปรียบเสมือนหมู่มาร จนได้ชัยชนะบรรลุพระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณได้โดยสวัสดี รวมถึงองค์ประกอบอีกประการหนึ่งภายในพระอุโบสถ คือภาพไตรภูมิ (จักรวาล) ที่อยู่เบื้องหลังพระประธาน แสดงเนื้อหาของจักวาลเฉพาะกามภูมิเป็นหลัก ถือเป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิสมบัติ ซึ่งพระเจ้าจักรพรรดิที่ทรงอานุภาพสามารถครอบครองได้ทั้งหมด

สัญลักษณ์ทั้งสามส่วนที่กล่าวมาแล้วข้างต้น อันได้แก่ พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถ ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญบนผนังสกัดด้านหน้าพระประธาน และภาพไตรภูมิ (จักรวาล) บนผนังสกัดด้านหลังพระประธาน แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบต่างๆ ที่มีความเชื่อมโยงกัน ด้วยแนวคิดเรื่องมหาปุริสลักษณะที่ประกอบขึ้นเป็นพระพุทธรูป ภาวะซึ่งเป็นทางเลือกของมหาบุรุษที่กล่าวไว้ข้างต้น หมายถึง สิทธิธรรมของพระมหาบุรุษ ที่จะสามารถครอบครองมหาทวีปทั้งสี่ จนถึงดาวดึงส์พิภพบนยอดเขาพระสุเมรุ ส่วนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ หมายถึง ทางเลือกที่พระมหาบุรุษจะทรงต่อสู้เอาชนะอาสวะกิเลส ซึ่งเปรียบเสมือนพวก

[2]เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 111.

มาร เพื่อที่จะตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ที่สุดแล้วพระองค์ย่อมตัดสินพระทัยเลือกตามแนวทางหลัง ซึ่งเป็นแนวทางที่ประเสริฐกว่า[3]

โดยการกำหนดตำแหน่งประดิษฐานพระประธานให้หันพระพักตร์ไปสู่ภาพมารผจญ เพื่อแสดงให้เห็นถึงพระดำริที่จะยุทธนาการกับพระยาวัสวดีรามาธิราชให้ปราชัย เพื่อถือเอาพุทธะสมบัติ การที่ให้พระประธานหันพระปฤษฎางค์สู่ภาพไตรภูมิ (กามภูมิ) หมายถึง การตัดสินพระทัยสละเสียซึ่งจักรวัติติสมบัติไว้เบื้องหลัง องค์ประกอบที่มีความหมายสัมพันธ์กันเช่นนี้ ย่อมมีความสอดคล้องกันระหว่างภาพจิตรกรรม พุทธะปฏิมา และหน้าที่ของอาคารที่ใช้เป็นสถานที่อุปสมบทกรรม เพื่อเปลี่ยนสถานะของบุคคลจากฆราวาสสู่บรรพชิต ด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้จิตรกรนิยมเขียนภาพตามขนบดังกล่าว ในพระอุโบสถมากกว่าอาคารประเภทอื่น

อย่างไรก็ตาม แม้ภาพจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่งในสมัยอยุธยาตอนปลาย มิได้เขียนภาพที่มีเนื้อหาในแต่ละช่องผนังเหมือนกันทุกแห่ง อาจมีความแตกต่างกันออกไปบ้าง ในด้านเรื่องราวและการวางองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมในแต่ละผนัง ที่ปรากฏให้เห็นในภาพทศชาติและชาดกต่างๆ เช่น ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดช่องนนทรี ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดปราสาท ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม เป็นต้น แต่ความแตกต่างเหล่านี้มิได้บ่งบอกถึงความผิดเพี้ยนไปจากแนวคิดเรื่องกรรม สัจธรรมเกี่ยวกับไตรลักษณ์ และเรื่องการสั่งสมบารมีของพระโพธิสัตว์ โดยพระอุโบสถทุกแห่งในสมัยนี้ จะเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญบนผนังสกัดที่อยู่เบื้องหน้าพระประธานทั้งสิ้น สะท้อนให้เห็นการให้ความสำคัญกับเหตุการณ์ และเนื้อหาสาระสำคัญก่อนที่พระพุทธองค์จะตรัสรู้

จิตรกรรมไทยได้รับการเขียนขึ้นอย่างมีความหมายลงตัวกับแนวความคิดการวางผังอาคารพระอุโบสถที่สะท้อนคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิ เนื้อหาของภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับภพชาติแห่งการเวียนว่ายตายเกิด เป็นการแสดงให้เห็นถึงไตรลักษณ์อันเป็นแก่นทางพระพุทธศาสนา ทุกอย่างที่กล่าวมาจึงเป็นความสัมพันธ์ของรูปแบบ ที่ลงตัวในเชิงความหมายและสัญลักษณ์

ในส่วนของรูปแบบวิธีการแสดงออกในเชิงศิลปะ ที่มีคุณลักษณะเฉพาะในแต่ละสกุลช่าง ก็ยังคงลักษณะอุดมคติแบบไทย ที่ล้วนแล้วแต่มีคุณค่าทางศิลปะสูงเช่นเดียวกัน ซึ่งมีลักษณะร่วมทางด้านรูปแบบ อันเป็นประเพณีสืบต่อกันมาดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของจิตรกรรมไทย อันมีรูปแบบเฉพาะต่างออกไปจากรูปแบบอื่นใดในโลก สะท้อนให้เห็นความรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมในสมัยอยุธยาตอนปลาย ที่สืบเนื่องมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้เป็นอย่างดี

จิตรกรรมในสมัยอยุธยายังมีอีกลักษณะหนึ่งคือ *ภาพเขียนลายทอง* ซึ่งนิยมเขียนบนตู้พระธรรมต่างๆ ซึ่งภาพเขียนลายทองในสมัยอยุธยาตอนปลาย บ่งชี้ให้เห็นถึงความรุ่งเรืองในการใช้เส้นได้อย่างงดงามเป็นเยี่ยม ดังเช่น ลายบนตู้พระธรรมที่วัดเชิงหวาย และลายบนตู้พระธรรมที่วัดศาลาปูน เป็นต้น ซึ่งแสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางศิลปะด้วยฝีมือช่างชั้นเยี่ยม ซึ่งลายที่ปรากฏบนตู้พระธรรมในสมัยอยุธยาตอนปลายนี้ ส่วนใหญ่นิยมเขียนในลักษณะลวดลายที่เป็นกนกเปลว อันเป็นลายไทยในสมัยอยุธยา ที่บ่งบอกถึงความคลี่คลายขยายตัวได้อย่างงดงามที่สุด

หลังจากการเสียกรุงศรีอยุธยาไปในปี พ.ศ. 2310 จนถึงราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ยุคใหม่แห่งความเจริญของประเทศไทย จึงได้เริ่มขึ้นอีกครั้งภายหลังสมัยธนบุรี กรุงเทพมหานครกลายเป็นเมืองหลวง ที่มีวัดวาอารามและภาพจิตรกรรมฝาผนังที่สวยงามเกิดขึ้นหลายแห่ง ซึ่งภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เก่าที่สุดในสมัยรัตนโกสินทร์ คือภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร ซึ่งวาดขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2338 - 2340 ซึ่งสังเกตเห็นได้ว่า พื้นหลังของภาพจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีสีเข้มและคล้ำกว่าพื้นหลังของภาพจิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนปลาย

[3]ศิลป์ พีระศรี, ศิลปะวิชาการ, 116.

ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม ซึ่งวาดขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 24 และอยู่ในกลุ่มภาพเขียนชั้นคลาสสิครุ่นเดียวกับภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม และวัดสุทัศนเทพวราราม นั้น ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวไว้ว่า

> “สำหรับภาพเรื่องไตรภูมิส่วนที่น่าสนใจที่สุดก็คือเมืองนรก ณ ที่นี้ช่างเขียนได้ใช้ความนึกคิดส่วนตัวของเขาแสดงภาพการลงโทษทุกชนิดแก่ผู้กระทำบาป และผู้กระทำบาปส่วนมากก็จะหันหน้าไปยังพระมาลัยและกระทำการเคารพ เพื่อจะขอให้หลุดพ้นจากทุกขเวทนา... ภาพเรื่องไตรภูมินี้มีเขียนอยู่เกือบทุกวัดที่มีจิตรกรรมฝาผนัง แต่ก็ไม่มีแห่งใดเลยที่ภาพเมืองนรกจะได้รับการวาดขึ้นอย่างน่ากลัวและให้ความรู้มากเท่ากับที่วัดดุสิดาราม”[4]

ส่วนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม ซึ่งเขียนขึ้นในราวตอนปลายพุทธศตวรรษที่ 24 นั้น เป็นเครื่องหมายแสดงถึงความเคารพอย่างยิ่งของชาวไทยและของพระมหากษัตริย์ ที่มีต่อองค์พระปฏิมาซึ่งหล่อขึ้น ณ กรุงสุโขทัยในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 20 ด้วย ทั้งนี้ก็เพราะวิหารแห่งนี้ ได้สร้างขึ้นเพื่อประดิษฐานพระพุทธรูปองค์นี้ โดยเฉพาะ ภายในวิหารอันกว้างใหญ่เต็มไปด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนัง ที่เขียนให้สูงขึ้นไปจนถึงเพดาน และที่เสาสี่เหลี่ยมใหญ่ภายในพระวิหารก็เต็มไปด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนังเช่นเดียวกัน มีหลายภาพที่เขียนเป็นเรื่องชาดก ตลอดจนภาพดินแดนในภพอื่นๆ ซึ่งประกอบไปด้วยกินนรและกินรีที่สวยงาม ภาพเมืองสวรรค์ ภาพจากเรื่องรามเกียรติ์ ภาพชีวิตประจำวันของคนธรรมดาสามัญ ภาพทิวเขา ภาพสัตว์และต้นไม้นานาชนิดในป่าหิมพานต์ ภาพทั้งหมดเขียนขึ้นมาได้อย่างมีชีวิตชีวาเหล่านี้เรียงตัวสูงขึ้นไปจนกระทั่งภาพทั้งหมดหายไปในบรรยากาศ ที่ค่อนข้างมืดและดูค่อนข้างลี้ลับ ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวไว้ว่า *“ภาพเขียนแบบไทยแท้สมัยรัตนโกสินทร์ฝีมือเยี่ยมอยู่ในสมัยรัชกาลที่ ๒ และที่ ๓ งานชิ้นสำคัญอยู่ที่วัดสุทัศเทพวนาราม วัดสุวรรณาราม และพระที่นั่งพุทไธสวรรย์”*[5] แม้ว่าภาพจิตรกรรมเหล่านี้ จะเกิดขึ้นร่วมยุคร่วมสมัยกันในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่ก็แสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของจิตรกรแต่ละสกุลช่าง ที่มีความคิดสร้างสรรค์ต่างกันอย่างเห็นได้ชัดเจน แม้จะอยู่ในขนบของการสร้างผลงานในรูปแบบที่เป็นจารีต ที่รุ่งเรืองสืบต่อกันมาก็ตาม

ภาพจิตรกรรมไทยโบราณในช่วงปลายสมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แสดงให้เห็นว่า จิตรกรมิได้มีเจตนาที่จะพยายามสร้างระยะใกล้ไกล เพื่อแสดงมิติความลึกตามทัศนียวิสัยที่เป็นจริง (perspective) แต่จิตรกรไทยโบราณมีการใช้ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน เช่น เราจะสังเกตได้ว่า การเขียนภาพอาคารบ้านเรือน เป็นการเขียนให้ภาพเรียงซ้อนกันจากส่วนล่างขึ้นไปด้านบน โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงการพยายามทำให้อาคารที่อยู่ใกล้ มีขนาดใหญ่กว่าอาคารหรือวัตถุที่อยู่ไกลตามหลักการทางทัศนียวิทยา

ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน (parallel perspective) คือ แบบศิลป์ที่ช่างเขียนโบราณจัดเขียนภาพให้มีลักษณะสัดส่วนเท่ากันหมด หรือที่เราเรียกว่าภาพ 2 มิติ ซึ่งขัดกับภาพที่เห็นจากความเป็นจริง คือภาพ 3 มิติ[6] ผลของการใช้ทัศนียวิสัยเช่นนี้ หากเขียนเป็นภาพอาคารบ้านเรือนไว้บนส่วนใดของฝาผนังก็ตาม ขนาดของอาคารบ้านเรือนหรือภาพบุคคลจะมีขนาดเท่ากันหมด แต่สิ่งที่น่าสนใจก็คือ เรากลับสามารถเข้าใจระยะของภาพ ที่แสดงให้เห็นว่าอะไรอยู่ข้างหน้าอะไรอยู่หลัง ด้วยการวางรูปทรงทับซ้อนกัน แม้รูปทรงจะดูแบนราบอยู่ในระนาบเดียวกันก็ตาม ซึ่งศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวไว้ว่า

---

[4]ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545), 120.

[5]น. ณ ปากน้ำ, ความงามในศิลปะไทย (กรุงเทพฯ : คอมแพคพริ้น, 2542), 39.

[6]ศิลป์ พีระศรี, บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี, 106.

> “ช่างเขียนชั้นครูแต่ก่อนมักจะเขียนภาพอาคารบ้านเรือนหรือภาพคนให้บังหายไปตามเชิงเขา แน่ละคนแต่ก่อนเขามิได้ใช้เหตุผลเหมือนพวกเราทุกวันนี้ เขาทำงานโดยไม่ต้องอาศัยความรู้ทางทฤษฎี แต่เขาก็สร้างสิ่งที่อัศจรรย์ขึ้นได้ด้วยสัญชาตญาณทางศิลปะของเขา ทุกวันนี้ถึงแม้ว่าเราจะมีความรอบรู้ทุกอย่าง เราก็ไม่สามารถจะสร้างศิลปชั้นดีเยี่ยมที่ให้ความรู้สึกทางจิตใจเช่นนั้นได้อีก”[7]

หลังจากต้นพุทธศตวรรษที่ 25 แล้ว จิตรกรรมฝาผนังของไทยซึ่งเขียนขึ้นตามแบบดั้งเดิมก็เสื่อมลง แม้จะเป็นการคัดลอกตัวอย่างภาพที่สวยงามที่มีอยู่แต่ก่อน แต่ดูเหมือนว่าผู้คัดลอกจะไม่มีความเข้าใจในความงามเหล่านั้น ทำให้ภาพเขียนที่คัดลอกแบบกันต่อๆ มา ไม่มีชีวิตจิตใจอีกต่อไป ความโดดเด่นและมีเอกลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น อาจมีส่วนเกี่ยวข้องกับอิทธิพลต่างชาติที่เข้ามาติดต่อกับไทยในช่วงเวลานั้น แต่ในช่วงเวลาดังกล่าว จิตรกรไทยโบราณยังคงมีความเข้าใจในแนวทางการสร้างงานศิลปะของตนเป็นอย่างดี ซึ่งอิทธิพลที่ได้รับมาไม่สามารถเปลี่ยนแปลงขนบในการเขียนภาพจิตรกรรม ที่มีลักษณะเฉพาะอันเป็นเอกลักษณ์แบบไทยได้ แต่กลับแสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองอันสูงสุดของงานจิตรกรรมไทยประเพณีได้อย่างชัดเจน

ในขณะที่ภาพจิตรกรรมไทยประเพณี ที่เขียนขึ้นในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 กลับเสื่อมลง เพราะการนำเอาลักษณะบางประการของศิลปะตะวันตกมาใช้โดยขาดความเข้าใจ ซึ่งสามารถเปรียบเทียบความงดงามที่แตกต่างกันได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณารามและภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กับภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ระเบียงคดวัดพระศรีรัตนมหาศาสดาราม ที่แสดงให้เห็นการนำหลักทัศนียวิทยาแบบตะวันตกมาใช้ผสมกับแบบไทยประเพณีอย่างขาดความเข้าใจ ซึ่งทำให้ความประสานกลมกลืนของจิตรกรรมสูญเสียไป สิ่งที่เห็นได้ชัดก็คือ ช่างโบราณของไทยมีความเข้าใจในจุดมุ่งหมายของศิลปะมาช้านานแล้ว แต่สิ่งที่ขาดหายไปในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 คือการละเลยที่จะพิจารณาถึงคุณค่างานศิลปะที่เกิดขึ้นจากรากเง้าของเราเอง

การแพร่เข้ามาของอารยธรรมตะวันตกในช่วงเวลานั้น ทำให้ชาวไทยตื่นเต้นและตื่นตัวกับสิ่งแปลกใหม่ที่ต่างออกไปจากสิ่งเดิมๆ ที่คุ้นเคย และส่งผลให้ช่างเขียนไทยในสมัยนั้นรับเอารูปแบบการเขียนภาพแบบตะวันตกเข้ามาใช้ อาจด้วยความปรารถนาที่จะฟื้นฟูจิตรกรรมของไทยหรือเพื่อจะดัดแปลงให้เป็นของทันสมัย ช่างเขียนไทยจึงพยายามที่จะเลียนแบบศิลปะตะวันตก ด้วยการเขียนภาพวัตถุต่างๆ ให้เป็นแบบสามมิติ ที่แสดงทัศนียวิสัยแบบ perspective และมีปริมาตร (volume) แต่เนื่องจากว่าภาพเขียนของไทยแต่เดิมเป็นแบบสองมิติ (แบนราบ) และมีทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน ดังนั้น เมื่อช่างเขียนไทยนำเอาวิธีการแบบตะวันตกมาใช้ผสมผสานกับการเขียนภาพไทยประเพณี เป็นเหตุให้งานจิตรกรรมของไทยสูญเสียคุณลักษณะพิเศษโดยเฉพาะของตนเองไป

ความเสื่อมถอยของงานจิตรกรรมไทยประเพณี ที่เห็นได้อย่างชัดเจนอีกประการหนึ่งก็คือ ทัศนะที่มีต่อพระพุทธศาสนาของชาวไทยได้เปลี่ยนไปจากเดิม กล่าวคือ ความหมายของพระพุทธเจ้าในมุมมองของนักวิชาการในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ได้พยายามแยกพระพุทธเจ้าในฐานะที่มีตัวตนอยู่จริงในประวัติศาสตร์ ออกจากอุดมคติของพระพุทธเจ้าตามหลักปรัชญาในพุทธศาสนาเถรวาท ซึ่งแสดงให้เห็นว่านักวิชาการเหล่านี้ ได้รับอิทธิพลจากวิธีคิดเชิงเหตุผลและวัตถุนิยมแบบตะวันตก จึงเป็นเหตุให้มีการแก้ไขเรียบเรียงพุทธประวัติขึ้นใหม่ โดยตัดเรื่องที่เกี่ยวข้องกับอิทธิปาฏิหาริย์ อันแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของพุทธภาวะ รวมไปถึงเรื่องราวเกี่ยวกับอดีตพระพุทธเจ้า อันมีความหมายเชิงสัญลักษณ์แฝงอยู่อย่างลึกซึ้งออกไป

[7] เรื่องเดียวกัน.

สำหรับจิตรกรรมในพุทธศาสนาก็นิยมเขียนด้วยความคิดแบบใหม่ ที่เห็นได้ชัดคือ ภาพปริศนาธรรมภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส พุทธประวัติในบริบทใหม่นี้ ได้ถูกใช้เป็นหลักในวงการการศึกษาทั้งคณะสงฆ์และฆราวาสสืบมาถึงปัจจุบัน สิ่งที่เกิดขึ้นก็คือ คุณลักษณะที่ประมวลขึ้นมาอย่างพิสดารโดยผ่านตรรกะและวิธีคิดเชิงสัญลักษณ์อย่างซับซ้อน ดังที่มีอยู่ในพระปฐมสมโพธิกถา ฉบับที่กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสทรงรับอาราธนาพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรจนาขึ้น ค่อยๆ เสื่อมจากการรับรู้ของผู้คน

ภาพปริศนาธรรมที่เป็นพุทธประวัติในบริบทใหม่นี้ ไม่ได้ดำเนินเรื่องบนพื้นฐานคติจักรวาลแบบไตรภูมิ ท้องฟ้าตอนบนของภาพเรือและห้วงมหาสมุทรที่วัดบรมนิวาส ปรากฏภาพดาวเสาร์ขนาดใหญ่พร้อมด้วยบริวารโคจรรอบ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ภาพจิตรกรรมการเดินเรือข้ามห้วงมหาสมุทร รวมทั้งภาพจิตรกรรมทุกตอนภายในพระอุโบสถ ล้วนตั้งอยู่บนกาละ (time) เทศะ (space) แบบวิทยาศาสตร์ มีฉากการดำเนินเรื่องที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของโลกหรือจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ ที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสสามัญของมนุษย์เป็นหลัก หรือกล่าวได้ว่า ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ (empirical reality) ที่รู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสสอดคล้องกับรูปแบบของงานจิตรกรรม เช่น การพยายามเขียนฉากทิวทัศน์ให้สอดคล้องกับข้อเท็จจริง การให้ความสำคัญต่อจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ แต่ลดความสำคัญของจักรวาลแบบไตรภูมิ และส่งผลกระทบอย่างมากต่อแนวคิดรากฐานของพุทธศาสนา กล่าวคือ

จักรวาลแบบไตรภูมิในคัมภีร์โลกศาสตร์ฉบับต่างๆ แม้จะพรรณนารายละเอียดของจักรวาลต่างกันไปบ้าง เช่น สัณฐานของทวีป เป็นต้น แต่ความหมายสำคัญที่ล้วนมีตรงกันก็คือ การเน้นย้ำให้มนุษย์ตระหนักรู้ถึงไตรลักษณ์ อันได้แก่ อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา อันเป็นความหมายที่สอดคล้องกับความเป็นไตรลักษณ์ของโลกหรือจักรวาล ที่กล่าวเน้นย้ำไว้ในพระไตรปิฎกด้วย ส่วนความรู้แบบวิทยาศาสตร์ล้วนแล้วแต่เน้นเรื่องคุณสมบัติ (quality) ในฐานะวัตถุกายภาพหรือสสาร เช่น อายุ ขนาด มวลของโลกหรือจักรวาล ซึ่งสามารถตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ และไม่มีความหมายเน้นย้ำให้เห็นถึงความไม่แน่นอน ความไม่จีรังยั่งยืน อันเป็นความหมายของจักรวาลหรือโลกในความหมายของสังขารโลกในพุทธศาสนา

ในขณะที่จักรวาลแบบไตรภูมิมุ่งเน้นถึงไตรลักษณ์ของจักรวาลมากที่สุด สำหรับในทัศนะของพุทธศาสนาแล้ว การรู้ว่าโลกหรือจักรวาลมีอายุ ขนาด และรูปร่างอย่างไร เป็นการรู้เพียงความเป็นจริงเชิงประจักษ์ คือรู้เพียงคุณสมบัติอันเป็นรูปธรรม แต่การหยั่งรู้ทุกข์และไตรลักษณ์เป็นการรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติ (conceptual reality) อันเป็นนามธรรม เพราะไตรลักษณ์แห่งพระธรรม มิใช่สสารหรือวัตถุที่ตรวจวัดในเชิงปริมาณได้ด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ ฉะนั้น การหยั่งรู้ทุกข์ในไตรลักษณ์ของจักรวาลและสรรพสิ่งต่างๆ ของเจ้าชายสิทธัตถะจึงเป็นสาเหตุหลักให้พระองค์เสด็จออกผนวช ด้วยแนวคิดเช่นนี้ เป็นเหตุให้จิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่เขียนขึ้นภายในพระอุโบสถแทบทุกแห่ง ที่ดำเนินเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติภายใต้การยอมรับแนวคิดคติจักรวาลแบบไตรภูมิ ต้องปรากฏภาพเหตุการณ์ตอนเจ้าชายสิทธัตถะทอดพระเนตรเทวทูตทั้งสี่ อันเป็นเหตุทำให้พระองค์ทรงหยั่งรู้ไตรลักษณ์และตัดสินพระทัยเสด็จออกผนวช ซึ่งภาพเหตุการณ์ตอนนี้มีปรากฏเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถของวัดสำคัญหลายแห่ง เช่น วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ เป็นต้น

การหยั่งรู้ความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์เช่นนี้ ย่อมปรากฏอยู่อย่างสัมพันธ์กับพื้นที่ว่าง ตามแนวคิดของคติจักรวาลแบบไตรภูมิโดยตรง เพราะการหยั่งรู้ไตรลักษณ์จะเกิดขึ้นได้เฉพาะในชมพูทวีปตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิเท่านั้น และมักปรากฏภาพจักรวาลแบบไตรภูมิหรือการจัดวางผังอาคารและองค์ประกอบอยู่บนพื้นฐานของคติไตรภูมิอย่างชัดเจน ซึ่งแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส ที่ดำเนินเรื่องบนพื้นฐานกาละเทศะของจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ การลดความสำคัญของจักรวาลแบบไตรภูมิ และการที่รูปแบบของภาพจิตรกรรมของทั้งสองวัด เขียนฉากทิวทัศน์และบรรยากาศให้สอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่ปรากฏในธรรมชาติ ยิ่งเป็นการตอกย้ำให้ “โลก” หรือ “จักรวาล” ในฉากการดำเนิน

เรื่องเป็น “โลก” หรือ “จักรวาล” ในความหมายที่ใกล้เคียงกับโลกเชิงภูมิศาสตร์ หรือดาวเคราะห์โลกตามความหมายทางวิทยาศาสตร์มากยิ่งขึ้น

สิ่งที่ปรากฏอย่างชัดเจนในตัวภาพของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี เช่น พระพุทธเจ้า เทวดา นางฟ้า กษัตริย์ เป็นต้น จะมีรูปแบบที่ไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงทางกายวิภาค (anatomy) อันเป็นความเป็นจริงเชิงประจักษ์ เพราะการจำแนกประเภทและรูปแบบของตัวภาพไม่ได้อิงอยู่กับข้อเท็จจริง (fact) ทางกายวิภาคที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส (sensation) แต่การจำแนกประเภทประเภทและความแตกต่างของรูปแบบในตัวภาพเหล่านั้น วางอยู่บนพื้นฐานแนวคิดเรื่องกรรมและการสั่งสมบารมี ดังเช่น ตัวภาพพระพุทธเจ้า จะปรากฏมหาปุริสลักษณะและอนุพัญชนะ กล่าวคือ มีผิวกายสีดุจทองคำ นิ้วพระหัตถ์เรียวยาว อันเป็นผลจากการกระทำกรรมดีในอดีตชาติของพระองค์ ซึ่งความแตกต่างกันของตัวภาพเหล่านี้ ยังบ่งชี้ถึงระดับจิตประเภทต่างๆ จากจิตระดับประเสริฐสูงสุด คือรูปกายที่แสดงมหาปุริสลักษณะของพระพุทธเจ้า และระดับจิตหรือบารมีที่รองลงมา คือรูปการของพระสาวกและเทวดา

โดยเฉพาะอย่างยิ่งผิวกายหรือรูปกายของเทวดาในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี จะมีผิวเรียบเกลี้ยงเกลาปราศจากเส้นเอ็นและกล้ามเนื้อ แสดงให้เห็นถึงความเป็นทิพย์สภาวะของเทวดาที่ไม่แก่ชราไปตามวัย ดังนั้น ตัวภาพเทวดาในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีจึงมีความหมายแสดงถึงความเป็นทิพย์สภาวะ อันเป็นผลจากการประกอบกรรมดีได้เด่นชัดมากกว่าการแสดงด้วยรูปกายที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงทางกายวิภาค อย่างรูปแบบการเขียนภาพที่ให้ความสำคัญกับความเหมือนจริง (realistic) ของตะวันตก เช่น ผลงานภาพจิตรกรรมการเดินเรือข้ามห้วงมหาสมุทรของขรัวอินโข่ง ปรากฏภาพบุคคลที่อุปมาว่าเป็นพระพุทธเจ้า ผู้ชี้บอกทางให้แก่ผู้คนทั่วไปนั้น มิได้มีรูปกายที่แสดงให้เห็นความแตกต่าง อันหมายถึงบุญบารมีหรือระดับจิตที่สูงกว่าบุคคลอื่นๆ ของพระพุทธเจ้าแต่อย่างใด

แม้ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหาร จะยอมรับในสิ่งที่เหนือการตรวจสอบด้วยแนวคิดเชิงประจักษ์แบบวิทยาศาสตร์ เช่น การปรากฏตัวภาพเทวดาในภาพปริศนาธรรม แต่แนวคิดหลักในเรื่องของกรรมและการสั่งสมบารมีก็ลดความสำคัญและความชัดเจนลงมาก และการไม่ปรากฏภาพจิตรกรรมฉากจักรวาลแบบไตรภูมิภายในพระอุโบสถทั้งสองแห่ง ทำให้แนวคิดเรื่องระดับของจิตและการสั่งสมบารมีที่เขียนเอาไว้บนเสาภายในพระอุโบสถ ย่อมเป็นการปรากฏที่ไม่ชัดเจนเทียบเท่ากับที่เคยมีอยู่ในบริบทที่แวดล้อมด้วยเรื่องของคติจักรวาลแบบไตรภูมิ และทศชาติชาดกในภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีอย่างที่เคยถือปฏิบัติกันมา

วิทยาศาสตร์ยืนอยู่บนพื้นฐานแนวคิดแบบสสารนิยม (materialism) ซึ่งยอมรับความเป็นจริงในโลกกายภาพที่รู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส และสามารถตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ จึงมีเงื่อนไขว่า “ความจริง” จะต้องเป็นภาวะที่ยืนยันถึงความมีอยู่จริง (existence) ได้ในเชิงประจักษ์ หรือเป็นความจริงที่เป็นผลแห่งการแสดงตัวของสสาร เมื่อเป็นดังนี้ แนวคิดและวิธีการแบบวิทยาศาสตร์จึงไม่เพียงพอต่อการเข้าใจแนวคิดของพุทธศาสนาในขั้นรากฐานสำคัญที่สุด ฉะนั้น จึงไม่สามารถใช้วิธีการแบบวิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ได้ ไม่ว่าการปรับเปลี่ยนของพุทธศาสนาในช่วงเวลานั้นจะเป็นผลจากปัจจัยของกระแสโลกภายนอก หรือปัจจัยภายในสังคมสยามในช่วงต้นรัตนโกสินทร์เอง แต่สิ่งที่สำคัญก็คือ การปรับเปลี่ยนทางสังคมเช่นนั้น ก่อให้เกิดผลลัพธ์ที่เป็นปัญหาต่อการเข้าใจสาระสำคัญที่สุดของพุทธศาสนา ที่ปรากฏอยู่ในพระไตรปิฎก อันได้แก่ ไตรลักษณ์ กรรม และการสั่งสมบารมี ซึ่งต่างออกไปอย่างยิ่งจากช่วงเวลาก่อนที่จะรับอิทธิพลตะวันตกเข้ามาปรับเปลี่ยนรูปแบบประเพณี

ถึงแม้ว่าภาพผลงานจิตรกรรมฝาผนังฝีมือของขรัวอินโข่ง จะแสดงให้เห็นถึงการรับอิทธิพลตะวันตกเข้ามาผสมผสาน จนทำให้คุณค่าในด้านความคิดและรูปแบบของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีเดิมเปลี่ยนแปลงไป แต่ก็นับว่า ผลงานของขรัวอินโข่งมีส่วนสัมพันธ์กับยุคสมัยในขณะนั้น และถือว่าเป็นความเชื่อที่สอดคล้องกับแนวคิดในเชิงวิทยาศาสตร์ ที่เกิดมีขึ้นในสังคมไทยในช่วงเวลาดังกล่าว ซึ่งผู้วิจัยถือว่าสิ่งนี้คือพัฒนาการแบบหนึ่งของงานจิตรกรรมไทย และมิได้มีเจตนาจะดูหมิ่นภูมิปัญญา และการสร้างสรรค์ของท่านขรัว

อินโข่งแต่อย่างใด เพียงแต่ผู้วิจัยต้องการจะกล่าวถึงแง่มุมอันเป็นสาเหตุสำคัญของความเปลี่ยนแปลง ที่ทำให้จิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่เคยรุ่งเรืองได้เสื่อมสูญคุณค่าไป

ความสำคัญต่างๆ ที่ได้กล่าวมาข้างต้นนี้ เป็นเจตจำนงที่ผู้วิจัยต้องการจะหาคำตอบถึงสาเหตุของความเปลี่ยนแปลง ที่เกิดขึ้นในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี จากที่เคยรุ่งเรืองไปสู่จุดที่ตกต่ำลง ผู้วิจัยต้องการแสดงให้เห็นภาพรวมของงานจิตรกรรมไทยในช่วงเวลาดังกล่าวให้มีความชัดเจนและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ดังนั้นการศึกษาเรื่องจิตรกรรมแบบไทยประเพณีก็จะสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้นเรื่อยๆ ทั้งในแง่ของการวิจัย และเหตุที่จะเป็นผลต่อการปฏิบัติการทางศิลปะในปัจจุบัน ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษาเกี่ยวกับงานจิตรกรรมของไทยและต่องานวิจัยอื่นๆ ในประเด็นที่เกี่ยวเนื่องกัน รวมไปถึงเป็นประโยชน์ต่อการปฏิบัติการทางด้านจิตรกรรมและต่อวงการศิลปะในปัจจุบันต่อไป

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบแนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบของงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3
2. เพื่อศึกษาและหาคำตอบว่า เหตุใดจิตรกรรมแบบไทยประเพณีตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 3 จึงได้รับการยกย่องว่ามีความสำคัญและเจริญรุ่งเรืองจนถึงขีดสุด
3. เพื่อศึกษาและหาคำตอบถึงสาเหตุที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลง (หรืออาจเรียกได้ว่าเสื่อมถอย) ในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3

ขอบเขตของการศึกษา

1. ศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบในเรื่องแนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบของงานจิตรกรรมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) กับช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 โดยเลือกนำภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถหรือพระวิหารของวัดสำคัญที่อยู่ในวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา (หรือวัดที่อยู่ในเขตภาคกลางของประเทศไทย) มาวิเคราะห์เปรียบเทียบเท่านั้น
2. เลือกศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบเฉพาะภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถหรือพระวิหาร ที่มีความโดดเด่นและสามารถบ่งชี้ให้เห็นถึงภาพรวมของความเจริญรุ่งเรืองอย่างสูงสุดของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 3 (โดยเลือกนำภาพจิตรกรรมฝาผนัง เฉพาะจากวัดสำคัญบางแห่งที่เขียนขึ้นในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 3 มาวิเคราะห์เปรียบเทียบเป็นสำคัญ)
3. เลือกศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบเฉพาะภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถหรือพระวิหาร ที่แสดงให้เห็นถึงแนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบที่เปลี่ยนไปจากคติเดิม และสามารถบ่งชี้ให้เห็นถึงภาพรวมของความเปลี่ยนแปลง (หรืออาจเรียกได้ว่าเสื่อมถอย) ของงานจิตรกรรมไทยในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 (โดยเลือกนำภาพจิตรกรรมฝาผนัง เฉพาะจากวัดสำคัญบางแห่งที่เขียนขึ้นในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 - รัชกาลที่ 5 มาวิเคราะห์เปรียบเทียบเป็นสำคัญ)

บรรณานุกรม

น. ณ ปากน้ำ. ความงามในศิลปะไทย. กรุงเทพฯ : คอมแพคพริ้น, 2542.
วิไลเลขา ถาวรธนสาร. ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2545.
ศิลป์ พีระศรี. บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545.
_____. ศิลปะวิชาการ. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, 2546.

สุรชัย จงจิตรงาม. “ข้ามห้วงมหาสมุทรกับขรัวอินโข่ง : เมื่อชนชั้นนำสยามใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือในการหยั่งรู้ความเป็นจริงของพุทธศาสนา.” วารสารเมืองโบราณ 34, 3 (กรกฎาคม - กันยายน 2551) : 44 - 70.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.