บทที่ 2

เอกสารและผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่อง "คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง ตามการรับรู้ของนักศึกษาศิลปหัตถกรรมระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 สังกัดกรมอาชีวศึกษา" ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ตำรา หนังสือ บทความ และเอกสารประกอบคำบรรยาย สัมมนาต่าง ๆ ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยการเรียบเรียง และนำเสนอตามลำดับหัวข้อต่อไปนี้

1. ความหมายของจิตรกรรมฝาผนัง
2. ความสำคัญและคุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง
3. เรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง
4. หลักวิชาในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง
5. รูปแบบ เส้น สี ในงานจิตรกรรมไทย
6. วัฒนธรรม ขนบประเพณีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง
7. ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

<u>ความหมายของจิตรกรรมฝาผนัง</u>

จิตรกรรมฝาผนังของไทย เป็นทัศนศิลป์แขนงหนึ่งที่เก่าแก่ และมีวิวัฒนาการมาโดยลำดับ จนมีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง มีคุณค่าเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติ และของคนไทยทุกคน ความรู้สึกของคนไทยในอดีตที่มีต่อผลงานจิตรกรรมฝาผนังนั้น เป็นสิ่งที่น่าสนใจควรศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

เวงค์ (2528 : 59) ได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า ความเห็นของคนไทยในอดีต ที่มีต่อจิตรกรรมฝาผนังนั้นแบ่งออกได้เป็นสองนัย ประการแรกมองเห็นว่าภาพวาดเป็นเพียงสื่อในการเรียนรู้พุทธประวัติ และพระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้า ประการที่สอง ภาพวาดเป็นสิ่งแทนการศึกษาพระธรรมบท สำหรับผู้เลื่อมใสในพุทธศาสนาที่ไม่รู้หนังสือ ดังนั้นภาพวาดจึงไม่ได้รับการมองในรูปของงานศิลปะ ด้วยเหตุนี้ภาพวาดจึงมีความหมายไม่ต่างไปจากตัวอักษรบนใบลาน

15597

ความคิดเห็นนี้ได้สอดคล้องกับความมุ่งหมายของจิตรกรรมฝาผนังในอดีตดังที่ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (2502 : 20) ได้อธิบายว่าการสร้างผลงานจิตรกรรมฝาผนัง มีวัตถุประสงค์เพื่อตกแต่งพื้นผนังให้สวยงาม โดยคำนึงถึงความเหมาะสมระหว่างผลงานจิตรกรรมกับตัวอาคาร ในอันที่จะเน้นไปในทางสำรวม เป็นที่ตั้งแห่งสมาธิ เพื่อน้อมนำจิตใจไปในทางกุศล ดังนั้นภาพจิตรกรรมจึงควรให้ความรู้สึกสงบ ลึ้ลับ และไม่มีระยะเป็น 3 มิติ ชมพูนุท พงษ์ประยูร (2512 : 5) ได้กล่าวเพิ่มเติมว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย ส่วนมากจะปรากฏในโบสถ์ หรือวิหาร และเป็นเรื่องเกี่ยวกับศาสนาเป็นส่วนใหญ่ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อชักนำ จูงใจ ผู้ที่มีความเลื่อมใสในพุทธศาสนาอยู่แล้ว เมื่อได้ชมรูปภาพจิตรกรรมเหล่านี้ ก็จะยิ่งซาบซึ้งในรสพระธรรมคำสั่งสอนยิ่งขึ้น

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่า การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังมีวัตถุประสงค์สำคัญคือ การตกแต่งฝาผนังให้สวยงาม และใช้เป็นสื่อในการอธิบาย สั่งสอน หรือเรียนรู้พระธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า

สำหรับทางด้านความหมายของจิตรกรรมฝาผนัง ดังที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้จะเห็นได้ว่ามีความสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของการสร้างจิตรกรรมฝาผนังดังกล่าวข้างต้น ซึ่งความหมายของจิตรกรรมฝาผนัง มีผู้ให้คำจำกัดความไว้หลายท่าน ทั้งที่สอดคล้องกัน และแตกต่างกันบ้างตามทัศนะของแต่ละบุคคลซึ่งสรุปได้ว่า จิตรกรรมฝาผนังคือภาพเขียนสี ที่ปรากฏอยู่ในศาสนสถานที่ต่าง ๆ ซึ่งเกิดจากช่างได้เรียนรู้และเข้าใจในรสพระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้า และมีความศรัทธาเลื่อมใสในเรื่องราวต่าง ๆ ของศาสนา โดยนำมาถ่ายทอดเป็นพุทธบูชาไว้ในสถานที่ต่าง ๆ ดังเช่น ถ้ำพระอุโบสถ วิหาร ศาลาการเปรียญ ในคูหาองค์พระปรางค์ พระสถูปเจดีย์ ฯลฯ โดยมีจุดประสงค์เพื่อตกแต่งพื้นผนังที่ว่างเปล่าให้งดงาม และเป็นสื่อในการสร้างศรัทธาแก่ประชาชนด้วยการเขียนเป็นภาพพุทธประวัติ นิทานชาดก ฯลฯ สวัสดิ์ ตันติสุข (2518-2519 : 243) ได้กล่าวเพิ่มเติมว่าปกติภาพจิตรกรรมจะเขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาว แต่ในปัจจุบันถ้าเขียนด้วยสีน้ำมันหรือสีอื่นใดบนผนัง ก็เรียกว่าจิตรกรรมฝาผนังได้เช่นเดียวกัน อภัย นาคคง (2523 : 86) ได้กล่าวเสริมอีกว่าภาพจิตรกรรมไทยจะรวมถึงลวดลายรดน้ำบนตู้พระธรรม หรือลวดลายในเครื่องใช้ พัด ลับแล และภาพสมุดไตรภูมิต่าง ๆ

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า จิตรกรรมฝาผนังคือภาพเขียนสี ที่เกิดขึ้นจากความศรัทธาอันแรงกล้าของช่างไทยที่มีต่อพุทธศาสนา โดยนำเรื่องราวเกี่ยวกับศาสนามาถ่ายทอดไว้ในศาสนสถาน และที่อื่น ๆ เพื่อใช้รูปภาพเป็นสื่อในการสร้างศรัทธา และตกแต่งฝาผนังให้สวยงาม

ความสำคัญและคุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง

จิตรกรรมฝาผนังนับได้ว่าเป็นหลักฐานที่มีลักษณะเช่นเดียวกับจารึก และถือว่าเป็นหลักฐานสำคัญยิ่งที่เป็นการบันทึกด้วยรูปภาพแทนการบันทึกด้วยตัวอักษร (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ 2527 : 35) จิตรกรรมฝาผนังเป็นงานขนาดใหญ่อยู่ได้นาน เป็นของสาธารณะประโยชน์ได้รับการเขียนขึ้นด้วยสีฝุ่นผสมกาว ส่วนใหญ่เป็นเรื่องเกี่ยวกับศาสนา วรรณคดี ประวัติศาสตร์ และขนบธรรมเนียมประเพณี (สวัสดิ์ ตันติสุข 2518-2519 : 243) ด้วยเหตุนี้จิตรกรรมฝาผนังจึงนับได้ว่า เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมที่มีคุณค่ายิ่ง เป็นสิ่งแสดงถึงวัฒนธรรมไทย และเอกลักษณ์ของชาติ ที่ควรได้รับการบำรุงสงวนรักษา โดยเฉพาะภาครัฐบาลควรให้การสนับสนุนเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในส่วนนี้ ให้กว้างขวางมากกว่านี้ เพราะโดยปกติชาวต่างชาติจะรู้จักแต่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ว่ามีภาพจิตรกรรมฝาผนัง (เอลิซาเบธ ไลออนส์ 2518-2519 : 202-203)

ปัจจุบันจะเห็นได้ว่ามีสาเหตุหลายประการ ที่เป็นเหตุผลสำคัญต่อการสูญสลายของภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย ซึ่งสาเหตุเหล่านี้วรรณิภา ณ สงขลา (2528 : 13-14) ได้อธิบายไว้ในหนังสือ การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังว่า เกิดจากการชำรุดซึ่งสืบเนื่องมาจากโครงสร้างของอาคารและตัวจิตรกรรม กล่าวคือจากโครงสร้างของอาคารได้แก่หลังคารั่ว ฝาผนังแตกร้าว ผุกร่อนเป็นโพลง ปูนฉาบร่อนหลุด ฐาน บานประตู หน้าต่าง แตกร้าว ทรุด และจากตัวจิตรกรรมได้แก่ ความชื้นของผนัง น้ำจากใต้พื้นดินซึมขึ้นมา ไอน้ำจากอากาศทำให้อับชื้น ฝุ่นละออง ควันไฟจากธูปเทียน แมลง สัตว์ แสงสว่าง ความร้อน เชื้อรา ความสั่นสะเทือน ลม และมนุษย์ ล้วนเป็นสาเหตุการสูญสลายของจิตรกรรมฝาผนังทั้งสิ้น

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า จิตรกรรมฝาผนังของไทย มีคุณค่าที่ควรหวงแหนไว้เป็นสมบัติของชาติ ซึ่งนับวันผลงานเหล่านี้จะสูญสลายไปตามกาลเวลา ถ้าขาดการดูแลเอาใจใส่อย่างถูกวิธี

ลักษณะพิเศษหลาย ๆ ด้านที่เป็นเอกลักษณ์ของจิตรกรรมไทย ดังที่ปรากฏให้เห็นอยู่ทั่วไป คือเป็นภาพที่แสดงเฉพาะเส้น และสีแบน ๆ แบบ 2 มิติ โดยใช้เส้นและท่าทางแบบนาฏศิลป์แสดงความรู้สึกต่าง ๆ ใช้สีเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับเป็นตัวกำหนดความแตกต่างระหว่างบุคคล การแสดงจุดสนใจจะไม่คำนึงถึงสัดส่วนจริง ภาพที่จะให้เด่นก็เขียนให้ใหญ่โตผิดธรรมชาติ ลักษณะของภาพที่ปรากฏเป็นแบบเล่าเรื่องจากชาดก วรรณคดี ติดต่อกันเป็นลำดับ ซึ่งบางตอนจะมีเฉพาะตัวเอกและส่วนประกอบที่สำคัญเท่านั้น การดำเนินเรื่องเชื่อมภาพต่าง ๆ ด้วยฉากธรรมชาติ ภูเขา

และต้นไม้ ใช้ทัศนียภาพแบบตานกมอง ซึ่งผิดกับหลักทัศนียภาพแบบตะวันตก แต่ก็ดูประสานกลมกลืนกันเป็นอย่างดี (อภัย นาคคง 2523 : 86-87)

เมื่อพิจารณาถึงความคิด และวัตถุประสงค์ของคนไทยที่ได้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้น สามารถกล่าวได้ว่า

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังมีวัตถุประสงค์เพื่อ ต้องการให้ฝาผนังเป็นที่แสดงธรรม ช่วยน้อมนำชักจูงจิตใจประชาชนให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาในพุทธศาสนา เกิดความหวังในการดำเนินชีวิต โดยมีจุดประสงค์ให้ศาสนสถานที่ได้สถาปนาขึ้นนั้นบริบูรณ์ไปด้วยศิลปกรรม ด้วยการใช้ภาพจิตรกรรมเป็นสื่อให้คนทั้งหลายเข้าใจในศาสนา เมื่อได้เห็นภาพจิตรกรรมเหล่านั้นก็จะทำให้เกิดความสุขทางใจ แต่ในขณะเดียวกันถ้าปล่อยให้หลังคาพระอุโบสถรั่ว น้ำฝนไหลเป็นคราบสกปรกภาพจิตรกรรมเหล่านั้นก็จะลบเลือนไปไม่สวยงามเป็นต้น (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2525 : 23-25)

ความมุ่งหวังที่ช่างได้นำภาพเรื่องราวพุทธศาสนามาพรรณาไว้บนฝาผนังนั้น ก็เพื่อต้องการสร้างศรัทธาให้เกิดขึ้นแก่ประชาชนโดยทั่วไป และถ้าได้วิเคราะห์ถึงเรื่องราว แนวความคิดของคนไทยในอดีต ที่ได้นำรูปภาพศาสนาให้ปรากฏเพื่อใช้สอนธรรมดังกล่าวข้างต้นนั้น

โดยปกติทั่วไปแล้วการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ก็เพื่อต้องการพรรณาพฤติกรรมของมนุษย์ให้เป็นไปตามอุดมคติ ที่ไม่มีในโลกแห่งความเป็นจริง โดยช่างได้อาศัย อาคาร บ้านเรือน ป่าเขา แม่น้ำ ลำธารในสมัยนั้น นำมาเขียนประกอบกับรูปภาพต่าง ๆ เพื่อให้พฤติกรรมที่ต้องการจะนำเสนอได้ดูเหมือนจริงตามธรรมชาติ (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2526 : 12) สิ่งที่ได้แสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนัง จะเป็นไปในทางคุณธรรมความดีงาม โดยนำพฤติกรรมของมนุษย์ในทางที่ดีมาพรรณาไว้ เพื่อเป็นแบบอย่างของสังคม ด้วยรูปภาพที่เกี่ยวกับการทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว ด้วยการนำเรื่องราวเกี่ยวกับ บาป บุญ คุณ โทษ มาปรากฏให้เห็น ถึงแม้ว่ารูปภาพเหล่านี้จะเป็นรูปแบบที่เกิดจากความคิดและจินตนาการ ตลอดจนสถานที่ก็ไม่เป็นไปตามความเป็นจริงก็ตาม (ราชบัณฑิตยสถาน 2530 : 145)

โชติ กัลยาณมิตร (2517 : 105) ได้ชี้ให้เห็นว่า หลักเกณฑ์และความนิยม เพื่อกำหนดภาพเรื่องราว ให้เหมาะสมกับอาคารประเภทต่าง ๆ ซึ่งจำแนกได้ดังนี้

1. โบสถ์วิหาร เป็นภาพเกี่ยวกับพุทธประวัติ และชาดกหรือไตรภูมิ ปริศนาธรรม (หรือภาพจากวรรณคดี)

2. หอไตร เป็นภาพเรื่องราวในพงศาวดารและชีวิตประจำวัน

3. ระเบียง เป็นภาพวรรณคดี สุภาษิต หรือตำราความรู้

4. พระมหาปราสาท เป็นภาพพระราชพิธี และขนบประเพณี

5. พระราชมณเฑียรที่ประทับ เป็นภาพธรรมชาติ เทพชุมนุมและลายประดับตกแต่ง

6. พระเมรุมาศ เป็นภาพประดับและภาพพระราชกรณียกิจ

ส. พลายน้อย (นามแฝง 2527 : 33-37) ได้อธิบายว่า รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏโดยทั่วไปสามารถแบ่งออกเป็น 6 ประเภทคือ

1. ภาพพุทธประวัติ หรืออดีตพุทธ 24 พระองค์ ซึ่งเป็นคติเก่านิยมเขียนกันหลายแห่ง เช่น ภาพอดีตพุทธในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา หรือภาพพุทธประวัติโดยเลือกตอนสำคัญ ๆ มาเขียน

2. ภาพชาดก เป็นภาพเรื่องราวอดีตชาติของพระพุทธเจ้าที่ปรากฏในบัญชีนิบาตชาดก 547 เรื่อง และเรื่องทศชาติที่นำมาเขียนเป็น 10 เรื่องสุดท้ายของนิบาตชาดก

3. ภาพประเพณี การเขียนภาพประเพณีต่าง ๆ มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้โปรดให้เขียนภาพปราสาทราชวังและกระบวนแห่พระกฐินพยุหยาตรา

4. ภาพประวัติศาสตร์ เป็นภาพพงศาวดารหรือภาพประวัติศาสตร์ต่าง ๆ ตัวอย่าง เช่น ภาพพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม กรุงเทพมหานคร

5. ภาพนิทาน ภาพสุภาษิตคำพังเพยและภาพปริศนาธรรม เป็นภาพขนาดเล็กเขียนไว้ในที่แคบ ๆ เช่น ตามเสาหรือฝาผนังใต้หน้าต่าง

6. ภาพเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ เป็นภาพชีวิตพื้นบ้าน เขียนแทรกไว้ในเรื่องทศชาติหรือนิทานเรื่องยาว เป็นภาพการละเล่นของเด็ก หรือการแสดงในสมัยโบราณรวมทั้งภาพกามวิสัยที่แฝงอยู่ด้วย

สำหรับตำแหน่ง และสถานที่ ที่ใช้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังดังที่ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2529: 260 263) ได้กล่าวไว้ว่า สถานที่ที่เขียนภาพฝาผนัง จะพบปรากฏให้เห็นในศาสนสถานและในบ้านเรือนที่อยู่อาศัยจิตรกรรมที่ปรากฏในศาสนสถานได้แก่ ถ้ำ พระสถูป พระปรางค์ โบสถ์ วิหาร ศาลาการเปรียญ หอไตร ศาลาราย และพระระเบียง ซึ่งช่างจะเขียนภาพไว้บนพื้น

ผนังด้านในหรือด้านนอกของศาสนสถานแห่งนั้น นอกจากบางแห่งจะเขียนไว้ทั้งสองด้านก็มี เป็นสีเอกรงค์หรือสีพหุรงค์ สำหรับในบ้านเรือนที่อยู่อาศัยได้แก่ ฉากและลับแล ฝาประจันห้อง ตู้อัฒจันทร์ที่บูชา และฉากที่บูชา จะปรากฏมีภาพจิตรกรรมให้เห็นเสมอในอดีต

จากข้อมูลเกี่ยวกับภาพจิตรกรรมไทย จะเห็นได้ว่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับศาสนาเป็นส่วนใหญ่ โดยมีวัตถุประสงค์จะให้เห็นแบบอย่างอันดีงาม ในด้านคุณธรรม และมีปรากฏขึ้นในศาสนสถานคือ วัด และเครื่องเรือนที่บูชาในบ้านเรือนที่อยู่อาศัย

ในสมัยโบราณช่างไทย จะมีวัสดุประกอบงานศิลปกรรมมากมาย จึงทำให้ช่างไทยไม่ต้องพะวงกับการไม่มีวัสดุใช้ ซึ่งเหตุผลนี้มีผลทำให้ช่างสามารถทำงานด้วยความสบายใจ ผลงานที่ปรากฏออกมาจึงมีความปราณีต วิจิตรบรรจงเป็นแบบอุดมคติ งดงาม ซึ่งไม่สามารถดูกันอย่างผิวเผินได้ จำเป็นที่ผู้ดูต้องมีพื้นฐานความรู้เกี่ยวกับพุทธศาสนาถึงจะเข้าใจเนื้อหาของภาพได้อย่างถูกต้อง ดังเช่นภาพคนที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนัง จะเป็นรูปแบบที่ช่างประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดยมิได้ถ่ายทอดมาจากภาพคนแห่งความจริงตามธรรมชาติ หากเกิดจากจินตนาการของช่างไทย (อภัย นาคคง 2523 : 82-83)

สำหรับทางด้านวัสดุที่รองรับการเขียนภาพจิตรกรรมไทย ซึ่งช่างได้เขียนไว้บนพื้นที่ต่าง ๆ กัน เช่น กระดาษ ไม้ ผ้า ผนังปูน และวัสดุเหล่านี้เมื่อนำมาเขียนจะมีชื่อเรียกดังนี้

1. จิตรกรรมเขียนบนผืนผ้า เรียกว่า "ภาพพระบฏ"
2. จิตรกรรมเขียนบนสมุด เรียกว่า "ภาพสมุดธาตุ"
3. จิตรกรรมเขียนบนฝาผนัง เรียกว่า "จิตรกรรมฝาผนัง"
4. จิตรกรรมเขียนบนไม้หลังบานประตูหน้าต่าง เรียกว่า "ภาพหลังบาน"
5. จิตรกรรมเขียนบนฝาตู้ ฝาหีบ เรียกว่า "ภาพประดับตู้" "ภาพประดับหีบ"

(ราชบัณฑิตยสถาน 2530 : 145)

ดังนั้นจากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น จึงกล่าวได้ว่าภาพจิตรกรรมไทย ช่างสามารถเขียนลงบนวัสดุได้หลายประเภท ซึ่งในอดีตวัสดุอุปกรณ์ค่อนข้างจะมีมากและหาได้โดยง่าย จึงเป็นเหตุผลสนับสนุนให้เห็นความวิจิตร บรรจง ประณีต ของงานจิตรกรรมไทยที่ยังคงปรากฏอยู่ในปัจจุบัน

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (2502 : 26 – 28) ได้มีความเห็นว่า ความศรัทธาและการอุทิศตัวเพื่อรับใช้พระพุทธศาสนาโดยมุ่งหวังบุญกุศลนั้นจึงทำให้ช่างไทยเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังด้วยความวิจิตรบรรจง ละเอียดอ่อน

ข้อยืนยันอุปนิสัยของคนไทย ที่รักความปราณีต รักการตกแต่ง จะเห็นได้ว่ามีมาตั้งแต่อดีต ดังจะพบในเทศกาลงานบุญต่าง ๆ งานรื่นเริงต่าง ๆ หรือพิธีงานศพ คนไทยนิยมประดับตกแต่งด้วยผ้าม่าน ธง อย่างสวยสดงดงาม โดยเฉพาะเรื่องที่นิมนต์พระมาสวดพระพุทธมนต์ ฝาเรือนจะถูกประดับด้วยผ้าม่านที่มีสีดอกดวงสดใส พิธีนี้ได้ถูกนำมาใช้ในวัด ในเรือนราษฎร์จะทำเพียงชั่วครั้งชั่วคราว แต่สำหรับพระบรมหาราชวัง วิหาร การตกแต่งด้วยผ้าม่านเป็นการถาวรจะดูแลยาก ช่างจึงแก้ปัญหาด้วยการเขียนภาพดอก ภาพลาย และภาพลายดอกหลายประเภทที่มีลักษณะผ้าอย่างชัดเจน เช่นลายราหู ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ตลอดจนการเขียนเพดาน เสา แทนการชิงผ้า เป็นลายดอกประจำยาม ลายดอกไม้ร่วงและลายเชิงผ้าที่ปรากฏเป็นลายเสาหรือเชิงผนัง ด้วยเหตุนี้การเขียนภาพลายแทนผ้าม่านจึงได้มีอิทธิพลต่อการเขียนภาพประดับอาคารในสมัยต่อมา (โชติ กัลยาณมิตร 2517 : 98-99)

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2522 : 86-87) ได้มีความเห็นที่สอดคล้องกันและได้แสดงเหตุผลเกี่ยวกับมูลเหตุของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไว้หลายประการ ดังปรากฏในบทความเรื่อง "มูลเหตุแห่งการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง" และได้อ้างเหตุผลดังเช่นหลักฐานความนิยมการทำผ้าม่านตกแต่งสถานที่ต่าง ๆ ดังปรากฏในจดหมายเหตุงานพระเมรุครั้งกรุงเก่า สมัยอยุธยา และคตินิยมเกี่ยวกับม่านในบททำขวัญตัดจุกของเก่า ได้มีการนำผ้าม่านมาประดับตกแต่ง ภายหลังจากการใช้ผ้าม่านเพื่อแขวนในโอกาสต่าง ๆ เมื่อมีการนำมาใช้เป็นประจำก็ทำให้ฝุ่นละอองจับแดดเลีย ทำให้สีซีด จึงเป็นเหตุให้เกิดแนวความคิดที่จะแก้ปัญหาให้เป็นการถาวร ด้วยการเขียนภาพจำลองผ้าม่าน ลงบนฝาผนังในเวลาต่อมา

ดังนั้น จากข้อมูลและเหตุผลที่กล่าวถึงข้างต้นนี้ สามารถเป็นข้อยืนยันให้เห็นว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยนั้น มีความสำคัญและมีคุณค่า ควรแก่การผดุงรักษาไว้เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติ เพราะรูปภาพจิตรกรรมเหล่านี้ ล้วนเกิดขึ้นจากความศรัทธา อันแรงกล้าของคนไทยในอดีต มีลักษณะพิเศษที่น่าสนใจ สะท้อนให้เห็นความคิด ปรัชญา รูปแบบ เทคนิค วิธีการ ซึ่งผลงานเหล่านี้ได้ปรากฏมีขึ้นในศาสนสถาน และบ้านเรือนที่อยู่อาศัย ของคนไทยในอดีต ปัจจุบันจึงควรได้รับการเอาใจใส่จากภาครัฐบาลและภาคเอกชนเป็นอย่างมาก

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง

เนื้อเรื่องของจิตรกรรมไทยที่ปรากฏบนฝาผนังพระอุโบสถ วิหาร และศาสนสถานต่าง ๆ จำแนกเป็นเรื่องประเภทต่าง ๆ ได้ดังนี้คือ เรื่องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา เรื่องเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณี เรื่องราวเกี่ยวกับวิชาการ เรื่องราวเกี่ยวกับวรรณคดี และเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2529 : 257)

เรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา

เรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา มีอยู่หลายเรื่องที่ได้รับความนิยมนำมาเขียนเป็นรูปภาพจิตรกรรมมาทุกสมัย เป็นต้นว่าเรื่อง พุทธประวัติ ทศชาติ ไตรภูมิ ประวัติเอตะทัคคะในพุทธศาสนา ฯลฯ เป็นต้น (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2529 : 257)

เรื่องอดีตพุทธ

สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ (2524 : 10) ได้กล่าวไว้ในหนังสือจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาว่า

"คติในพุทธศาสนามีอดีตพุทธทั้งหลายเสด็จมาตรัสรู้นับแต่กัลป์อันประมาณมิได้พระ-พุทธศากยโคดมคือ พระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน ก่อนที่พระองค์จะเสด็จมาเสวยชาติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะและตรัสรู้ในภัทรกัลป์นี้ พระองค์ทรงเสวยชาติเป็นพระโพธิสัตว์อยู่ในสำนักอดีตพุทธเหล่านั้น ความนี้ปรากฏในพุทธวงศ์ ซึ่งพระศากยโคดมตรัสเล่าแก่พระสารีบุตรซึ่งทูลถามถึงพุทธบารมีอันยิ่งใหญ่ที่ทรงบำเพ็ญเพียรมาในอดีตชาติ อดีตพุทธทั้งหลายปรากฏในพุทธวงศ์ มีจำนวน 28 องค์ เริ่มต้นจากอดีตพุทธ ตันหังกโร ลงมาเป็นลำดับจนถึงอดีตพุทธกัสสโปมีจำนวน 27 องค์ นับรวมพระพุทธศากยโคดม (ปัจจุบันพุทธ) จึงมีจำนวนเต็ม 28 องค์"

อดีตพุทธที่ปรากฏในพุทธวงศ์จำนวน 24 องค์ มีพระนามเรียงตามลำดับดังนี้คือ

1. พระทีปังกร
2. พระโกณฑัญญะ
3. พระมังคละ
4. พระสุมนะ
5. พระเรวตะ
6. พระโสภิตะ
7. พระอโนมทัสสี
8. พระปทุมะ
9. พระนารทะ
10. พระปทุมุตตระ
11. พระสุเมธะ
12. พระสุชาตะ
13. พระปิยทัสสี
14. พระอัตถทัสสี
15. พระธรรมทัสสี
16. พระสิทธัตถะ
17. พระติสสะ
18. พระปุสสะ
19. พระวิปัสสี
20. พระสิขี
21. พระเวสสภู
22. พระกกุสันธะ
23. พระโกนาคมนะ
24. พระกัสสปะ

สำหรับพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันคือ พระสมณโคตมะ

(การศาสนา, กรม 2530: 456-534)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพจิตรกรรมไทยเรื่องอดีตพุทธที่นิยมเขียนเป็นรูปพระพุทธเจ้า ประทับนั่งเรียงกันเป็นแถว 24 องค์บ้าง 28 องค์บ้างนั้น ชุดแรก 24 องค์จะไม่รวมสามองค์แรกคือ อดีตพุทธต้นหังกโร เมธังกโร และสรณังกโร กับ พระพุทธศากยโคดม สำหรับชุด 28 องค์ จะรวมอดีตพุทธสามองค์แรกกับพระพุทธศากยโคดม จิตรกรรมเรื่องอดีตพุทธในประเทศไทยอาจปรากฏมาแล้วในถ้ำศิลปะจังหวัดยะลา และในคูหาปรางค์หมายเลข 16 ค. ภายในวัดพระศรีรัตนมหาธาตุลพบุรี ต่อมาจิตรกรรมเรื่องอดีตพุทธที่สุโขทัย จะปรากฏที่เจดีย์ในวัดเจ็ดแถวศรีสัชนาลัย และจิตรกรรมเรื่องอดีตพุทธในสมัยอยุธยาจะปรากฏในระยะแรก ๆ เท่านั้น (สันติ เล็กสุขุมและกมล ฉายาวัฒนะ 2524 : 10,11) นอกจากอดีตพุทธแล้ว ยังมีปัจเจกพุทธประวัติ ซึ่งเป็นเรื่องเล่าถึงกษัตริย์ในสมัยโบราณที่ทรงเบื่อหน่ายต่อโลกสมบัติ ได้เสด็จออกบวช ศึกษาพระธรรมจนสำเร็จเป็นพระอรหันต์ไม่สั่งสอนผู้ใด เมื่อบรรลุพระโพธิญาณแล้ว จะเหาะไปปฏิบัติอยู่ในเขาคันธมาท ป่าหิมพานต์ (สน สีมาตรัง 2522 : 15)

<u>เรื่องพุทธประวัติ</u>

ภาพจิตรกรรมไทยเรื่องพุทธประวัตินั้น ปรากฏอยู่ในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา และเป็นที่รู้จักในแหลมอินโดจีนและลังกามาตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 9-10 ต่อมาได้แพร่หลายจากลังกาเข้ามาในพม่า เขมร และไทย และนิยมนำมาใช้เป็นเรื่องราวปรากฏในจิตรกรรม และปฏิมากรรมในประเทศไทย ศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดส์ ได้ตั้งข้อสังเกตว่า คัมภีร์สมโพธิกถาในประเทศไทยคงแต่งขึ้นในสมัยพยาลิไท ราวพุทธศตวรรษที่ 19 หรืออาจแต่งขึ้นที่เมืองเชียงใหม่ในพุทธศตวรรษที่ 21 หรืออาจแต่งขึ้นในสมัยอยุธยาก็ได้ (สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ 2524 : 13) สำหรับปฐมสมโพธิกถา ซึ่งเป็นพระนิพนธ์ของสมเด็จมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ดังปรากฏในหนังสือปฐมสมโพธิกถา ในหน้าสารบาญโดยเริ่มตั้งแต่ปริเฉทที่ 1 วิวาหมงคลปริวรรต เรียงลำดับเรื่อยไปถึงปริเฉทที่ 29 ธาตุอันตรธานปริวรรต (กรมพระปรมานุชิตชิโนรส 2503:19-30) โดยช่างไทยโบราณนำมาเป็นหลัก ในการเขียนภาพโดยถือเอาเหตุการณ์สำคัญของแต่ละปริเฉทมานำเสนอ และแต่ละปริเฉทจะมีพระพุทธเจ้าเป็นส่วนสำคัญของท้องเรื่อง (สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ 2524 : 13)

กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส (2503 : 19-30) ได้กล่าวถึง ปฐมสมโพธิกถาว่าเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติโดยเริ่มตั้งแต่ปริเฉทที่ 1 ถึง ปริเฉทที่ 29 โดยเรียงตามลำดับ

ดังต่อไปนี้ คือ

ประเฉทที่ 1 วิวาหมงคลปริวรรต

ประเฉทที่ 2 ดุสิตปริวรรต

ประเฉทที่ 3 คัมภานิกขมนปริวรรต

ประเฉทที่ 4 ลักษณะปริคคาหกปริวรรต

ประเฉทที่ 5 ราชาภิเษกปริวรรต

ประเฉทที่ 6 มหาภิเนกขมนปริวรรต

ประเฉทที่ 7 ทุกกรกริยาปริวรรต

ประเฉทที่ 8 พุทธบูชาปริวรรต

ประเฉทที่ 9 มารวิชัยปริวรรต

ประเฉทที่ 10 อภิสัมโพธิ์ปริวรรต

ประเฉทที่ 11 โพธิสัพพัฏฏปริวรรต

ประเฉทที่ 12 พรหมัชเฉสนปริวรรต

ประเฉทที่ 13 ธัมมจักกปริวรรต

ประเฉทที่ 14 ยสบรรพชาปริวรรต

ประเฉทที่ 15 อุรุเวลคมนปริวรรต

ประเฉทที่ 16 อัครสาวกบรรพชาปริวรรต

ประเฉทที่ 17 กบิลวัตถุคมนปริวรรต

ประเฉทที่ 18 พิมพิลาปปริวรรต

ประเฉทที่ 19 สัถยบรรชาปริวรรต

ประเฉทที่ 20 เมตไตยพยากรณ์ปริวรรต

ประเฉทที่ 21 พุทธปิตุนิพานต์ปริวรรต

ประเฉทที่ 22 ยมถปาฏิหาร์ย์ปริวรรต

ประเฉทที่ 23 เทศนาปริวรรต

ประเฉทที่ 24 เทโวโรหนปริวรรต

ประเฉทที่ 25 อัครสาวกนิพพานปริวรรต

ประเฉทที่ 26 มหาปรินิพพานปริวรรต

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประเภทที่ 27 ธาตุวิภัชนน์ปริวรรต

ประเภทที่ 28 มารพันธปริวรรต

ประเภทที่ 29 ธาตุอันตรธานปริวรรต

เรื่องอนุพุทธประวัติ

เรื่องอนุพุทธประวัติ คือ เรื่องชีวประวัติของพระสาวกพระพุทธเจ้า ในสมัยพุทธกาล ที่ปฏิบัติตามคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าจนสำเร็จเป็นพระอรหันต์ และช่วยประกาศพระศาสนาให้เจริญรุ่งเรืองต่อไป นอกจากนี้ยังมีประวัติของพุทธศาสนิกชน 2 กลุ่มคือ เถรีประวัติกับอุบาสก และอุบาสิกาประวัติ เถรีประวัติ คือ ประวัติพระภิกษุณีในสมัยพุทธกาลจำนวน 13 องค์ ที่ปฏิบัติตามคำสอนของพระพุทธเจ้า จนสำเร็จเป็นพระอรหันต์ไปสู่นิพพาน สำหรับพระอุบาสก และอุบาสิกาคือประวัติของพุทธศาสนิกชนผู้มีศรัทธาในพระพุทธศาสนา ได้มีจิตใจเลื่อมใสในพุทธศาสนาได้ถวายปัจจัยไทยทานแก่พระพุทธเจ้า และพระสาวก ในสมัยพุทธกาล (สน สีมาตรัง 2522 : 14-15)

เรื่องชาดก

ไลออนส์ (2506 : 12-13) ได้กล่าวถึงทศชาติชาดก ปรากฏในมหานิบาตชาดก 547 เรื่อง โดยทศชาติชาดกเป็น 10 เรื่องสุดท้าย ซึ่งเป็นที่นิยมนำมาเขียน เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง แปลก สนธิรักษ์ (2515 : ค-ง) ได้กล่าวถึงพระเจ้า 10 ชาติโดยเรียงลำดับดังนี้

1. พระเตมีย์
2. พระมหาชนก
3. พระสุวรรณสาม
4. พระเนมิราช
5. พระมโหสถ
6. พระภูริทัต
7. พระจันทกุมาร
8. พระนารทะ
9. พระวิธูรบัณฑิต
10. พระเวสสันดร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องไตรภูมิ

ไตรภูมิพระร่วงเป็นวรรณคดีไทยเกี่ยวกับพุทธศาสนา ที่พระมหาธรรมราชาลิไททรงพระราชนิพนธ์ขึ้นจากคัมภีร์ต่าง ๆ ทางพุทธศาสนารวม 30 คัมภีร์ คำว่าไตรภูมิแปลว่า แดนสาม อันหมายถึง กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ สัตว์ทั้งหลายย่อมเวียนว่ายวนมาเกิดในสามภูมินี้ ตามแต่บุญบาปที่ตนได้กระทำไว้ กามภูมิ คือดินแดนที่เดือดร้อนและหมกมุ่นอยู่ในกามตัณหา ประกอบด้วย อบายภูมิ 4 และสุคติภูมิ 7 รวมเป็น 11 ภูมิ อบายภูมิ 4 คือ นรกภูมิ เปรตภูมิ อสูรกายภูมิ และติรัชฉานภูมิ สุคติภูมิ 7 ประกอบด้วย มนุษยภูมิ 1 คือ แดนมนุษย์ สวรรคภูมิ 6 คือ 1. จาตุมหาราชิกา 2. ดาวดึงส์ 3. ยามา 4. ดุสิต 5. นิมมานรดี 6. ปรนิมิตวสวัตดี รูปภูมิ คือ แดนพรหมเป็นแดนแห่งความสุข เป็นที่สถิตของพรหมที่มีรูปแต่ไม่มีจิตใจเกี่ยวข้องในกิเลส มี 16 ภูมิคือ ปฐมฌานภูมิ 3 ทุติยฌานภูมิ 3 ตติยฌานภูมิ 3 และ จตุตถฌานภูมิ 7 อรูปภูมิ คือชั้นพรหมไม่มีรูปมี 4 ภูมิคืออากาสาณัญจายตนภูมิ วิญญาณัญจายตนะภูมิ อากิญจัญญายตนะภูมิ และเนวสัญญานาสัญญายตนะภูมิ (สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ 2524 : 29-31)

นอกจากเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยแล้ว ยังปรากฏเรื่องราวทางด้านอื่น ๆ อีกดังนี้

เรื่องราวเกี่ยวกับขนมธรรมเนียมประเพณี เป็นเรื่องที่เขียนขึ้นเพื่อแสดงอธิบาย หรือบันทึกความเชื่อถือในขนบธรรมเนียมที่ถือปฏิบัติกันในขณะนั้น เพื่อเป็นแนวทางในการปฏิบัติได้ถูกต้องกับเป็นความภาคภูมิใจในพิธีการอันดีงาม ให้คนต่างชาติต่างภาษาได้พบเห็น เช่น เรื่องพระราชพิธี 12 เดือน เรื่องขบวนแห่ในราชพิธีต่าง ๆ ฯลฯ

เรื่องเกี่ยวกับวิชาการ เป็นการบันทึกตำราวิชาการต่าง ๆ ลงบนสมุดด้วยลายมือ และมีภาพประกอบเพื่ออธิบายขยายความ เช่น ตำราไตรภูมิโลกสันฐาน ตำราชกมวย ตำราพิชัยสงคราม ฯลฯ

เรื่องเกี่ยวกับวรรณคดี เป็นการเขียนภาพเพื่อลำดับเรื่องราวจากวรรณคดีต่าง ๆ ออกมาให้ปรากฏ เพื่อให้คนทั่วไปได้ประจักษ์คุณค่าแห่งวรรณคดี เรื่องที่นิยมนำมาเขียน เช่น เรื่องรามเกียรติ์ เรื่องอิเหนา เรื่องสังข์ทอง ฯลฯ

เรื่องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ เป็นการบันทึกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่มีปรากฏนิยมเขียนขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ เช่น เรื่องพระราชพงศาวดารสมัยกรุงศรีอยุธยา เรื่องราชประวัติพระบาทสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ฯลฯ (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2529 : 258)

หลักวิชาในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง

พินิจ สุวรรณะบุณย์ (2518-2519 : 217) ได้กล่าวว่าสถาบันการศึกษาของประชาชนคือวัด เป็นที่รวมวิชาการทุกแขนง โดยมีพระภิกษุเป็นผู้ถ่ายทอดวิชา ทั้งวิชาการช่าง การแพทย์ วิชาก่อสร้าง ฯลฯ ด้วยเหตุนี้ประชาชนจึงนิยมส่งบุตรหลานไปศึกษาในวัด เพื่อศึกษาวิชาช่าง และได้รับการขัดเกลานิสัย ตลอดจนการอบรมคุณธรรม

พื้นเดิมของการศึกษาไทย มีรากฐานอยู่ที่วัด บ้าน และวัง การศึกษาในวัดจะทำหน้าที่ถ่ายทอด สืบทอดวัฒนธรรม ประเพณีของท้องถิ่น มุ่งกล่อมเกลาจิตใจเด็กชายให้มีสติสัมปชัญญะ มีเมตตาธรรม และฝึกฝนวิชาพิเศษบางอย่างตามที่ตนสนใจ การศึกษาในบ้าน มักเป็นการฝึกฝนวิชาชีพตามวงศ์ตระกูล สำหรับการศึกษาในวังจะเรียนกันจริงจัง และใช้เวลานานเพื่อเตรียมตัวเข้ารับราชการแต่จำกัดเฉพาะเชื้อพระวงศ์เท่านั้น ลักษณะเด่นของการศึกษาทั้ง 3 แห่งนี้คือ การเรียนเป็นกลุ่มเล็ก ๆ หรือชนิดตัวต่อตัวไม่มีชั้นเรียน ไม่มีกำหนดเวลาเรียน การศึกษาใช้วิธีท่องจำหรือจดจำ ไม่ส่งเสริมการค้นคว้า หรือส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ ครูมักปกปิดความรู้สูงสุดไว้บอกเฉพาะศิษย์ที่ตนรักเป็นพิเศษ ความสำเร็จของการศึกษาคือ การจดจำคำสอนของครูได้โดยไม่ผิดพลาด ศิษย์คนใดกระทำนอกเหนือคำสั่งครูจะถูกเรียกว่า "ศิษย์นอกครู" การศึกษาในอดีตจึงเน้นทางด้านคุณธรรมมากกว่าภาษาหนังสือ (วุฒิชัย มูลศิลป์ 2525 : 211-212)

ดังนั้นจึงทำให้ทราบว่า พื้นฐานการศึกษาของไทยในอดีต ยังคงอยู่ในวงแคบและยังไม่เป็นระบบ การศึกษาจะมุ่งเน้นคุณธรรมมากกว่าภาษาหนังสือ การศึกษาวิชาการทางด้านช่างจะเป็นไปตามความสนใจ สำหรับกระบวนการทางด้านช่างที่ถือว่าเป็นแม่บทหลักสำคัญ ควรแก่การศึกษาก่อนเป็นอันดับแรก ดังที่วิทย์ พิณคันเงิน (ม.ป.ป. : 13) ได้กล่าวไว้ในหนังสือช่างสิบหมู่ว่าในบรรดากระบวนช่างทั้งหลาย ช่างเขียนนับได้ว่าเป็นแม่บทของงานช่างทุกแขนง และเป็นที่ยอมรับกันในกระบวนการช่างของไทย ไม่ว่าจะเป็นงานช่างใดก็ตาม จะต้องอาศัยช่างเขียน ในการวางแบบ กะแบบ การฝึกหัดเป็นช่างเขียนเป็นเรื่องยาก ผู้ฝึกหัดจะต้องมีใจรัก อดทนฝึกฝนอย่างหนักเพื่อให้เกิดความชำนาญ

วิธีการสอนในอดีตจะใช้การสอนแบบปากเปล่า เน้นฝึกปฏิบัติชนิดตัวต่อตัว และศึกษาไปตามกฎระเบียนอย่างเคร่งครัดตามแบบอย่างครู แม้แต่เครื่องมือช่างจะผลิตขึ้นเอง จึงทำให้ช่างมีความรู้ ความเข้าใจในกระบวนการช่างอย่างลึกซึ้ง (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ 2531 : 59) โดยเฉพาะ

เครื่องมือการเขียนภาพ นับได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ช่างโบราณรักและหวงแหนมาก ใครจะหยิบยืมไปใช้ไม่ได้ ถ้าเปลี่ยนมือจะทำให้ใช้ไม่คล่องตัว เพราะเครื่องมือที่สร้างขึ้นจะมีลักษณะเฉพาะตัวคนใดคนหนึ่ง (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2510 : 37) ทางด้านพื้นฐานการศึกษาวิชาช่างในอดีต จะตั้งมั่นอยู่บนพื้นฐานของความเชื่อ ด้วยการสาบานว่าจะไม่นำไปบอกให้ใครรู้ ครูช่างบางท่านได้สั่งบุตรหลานให้นำตำรา วิชาการช่างต่าง ๆ ไปฝังรวมกับศพของท่านเพื่อจะได้ไม่ตกเป็นของใคร การครอบครูเป็นอีกเหตุผลหนึ่ง ที่ทำให้ศิษย์กับครูมีความผูกพันใกล้ชิดกันมาก และถือว่าได้มอบตัวเป็นศิษย์ จึงมีความเคารพบูชาและเปรียบครูเป็นเหมือนดังปูชนียบุคคล ที่ศิษย์จะต้องกราบไหว้ ตลอดจนมีหน้าที่ปรนนิบัติรับใช้ และทำตามคำสั่งอย่างเคร่งครัด เนื่องด้วยระบบสังคมในอดีตเป็นไปแบบเครือญาติ คนในหมู่บ้านจะรู้จักกันไปทั่ว ช่างที่มีชื่อเสียงก็จะเป็นครูของช่างทั้งเมือง ระบบสังคมในอดีตทำให้ช่างไม่มีปัญหาเรื่องค่าครองชีพ ไม่จำเป็นต้องแข่งขันกันหาทรัพย์ ทำงานแข่งกับเวลา จึงทำให้ช่างทำงานด้วยใจรักและศรัทธา ไม่ปล่อยให้งานที่ไม่มีคุณภาพปรากฏแก่สาธารณชน สำหรับศิษย์ที่มีสติปัญญาและมีฝีมือ จะได้ใกล้ชิดอาจารย์ติดตามครูไปปฏิบัติงาน และจะได้รับการถ่ายทอดเคล็ดลับพิเศษให้ โดยครูเห็นแล้วว่าเหมาะสม สมควรได้รับการสืบทอดวิชาการทางด้านนี้ และจะไม่ทำให้เสื่อมเสียมาถึงครูหรือเกิดการเสียหายแก่งาน ดังนั้นจะเห็นได้ว่าช่างในอดีตจะพยายามรักษาคุณค่าและอุดมการณ์ให้อยู่ในระดับสูง (โชติ กัลยาณมิตร 2517 : 116-120)

การถ่ายทอดวิชาการทางด้านช่าง ถือว่าการดูและการทำเป็นประสบการณ์สำคัญที่ศิษย์พึงได้รับ วิธีการศึกษาจะเริ่มต้นด้วยการสังเกต ศึกษา ในขณะที่ครูปฏิบัติงาน ศิษย์จะมีหน้าที่คอยช่วยเหลือ จดจำและนำมาปฏิบัติ ไม่ว่ากรรมวิธีใดก็ตาม เพราะในอดีตไม่มีตำราให้ศึกษาดังปัจจุบัน การอยู่ใกล้ชิดครูนับว่าสำคัญ เพราะศิษย์จะได้รับประสบการณ์จริง (อภัย นาคคง 2523: 84-85)

วิทย์ พิณคันเงิน (ม.ป.ป.: 14-23) ได้กล่าวว่าแนวทางการศึกษาวิชาช่างเขียนไทยในอดีต ท่านได้วางหมวดการศึกษาไว้ 4 หมวด คือ กนก นารี กระบี่ คชะ วิธีการศึกษาศิษย์จะต้องเขียนได้ทั้งตัวลาย และภาพดังนี้

หมวดกนก คือ การเขียนแม่ลายต่าง ๆ เช่น กนกสามตัว กนกใบเทศ กนกเปลว ฯลฯ จนสามารถเขียนลายได้ ทุกขนาด ทุกทิศทาง ไม่ว่ายอดกนกจะหันไปทางใด

หมวดนารี มิใช่เฉพาะภาพนารีเพียงอย่างเดียว แต่หมายถึงภาพคน เทวดา นางฟ้า ซึ่งอยู่ในรูปมนุษย์ การฝึกหัดจะเริ่มจากการเขียนใบหน้า ด้านตรง ด้านข้าง และด้านเฉียง ให้เกิดความชำนาญ จึงมาเขียนภาพทั้งตัวตามแบบอย่างนาฏศิลป์ เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับจะ

ช่วยกำหนดฐานะ ส่วนภาพที่มีลักษณะเหมือนคนจริงมากเรียกว่า "ภาพกาก"

หมวดกระบี่ ไม่ได้หมายความถึงวานรแต่เพียงอย่างเดียว แต่รวมถึงพวกอมนุษย์ ทั้งที่เป็นพวกยักษ์และพวกลิง การฝึกหัดจะเริ่มที่ใบหน้า ยักษ์และลิงแต่ละตนมีลักษณะพิเศษเฉพาะ และจึงมาฝึกเขียนภาพทั้งตัวที่มีท่าทางแตกต่างจากภาพมนุษย์ สีและลักษณะรูปร่างของอาวุธ มงกุฎ และเครื่องประดับ จะเป็นตัวกำหนดฐานะของแต่ละตน

หมวดคชะ หมายถึงสัตว์ต่าง ๆ ส่วนมากเป็นสัตว์หิมพานต์ แสดงภาพด้านข้างเสมอ การประดิษฐ์สัตว์หิมพานต์จะเป็นไปอย่างเทพนิยาย ให้ผิดแผกไปจากความเป็นจริงตามธรรมชาติ

จากข้อมูลวิธีการศึกษาของช่างไทยในอดีต จะเห็นได้ว่าการเรียนการสอนนั้นเป็นไปอย่างเคร่งครัด ศิษย์จะมีหน้าที่ปรนนิบัติ รับใช้ เชื่อฟัง ทำตามคำสั่งครู การเรียนรู้จะเกิดขึ้นไปพร้อมกับการเป็นลูกมือช่าง ศิษย์คนใดทำตนให้เป็นที่ไว้วางใจ ครูจะถ่ายทอดความรู้ที่มีให้ทั้งหมด การเขียนภาพฝาผนังในอดีตจะค่อยเป็นค่อยไปไม่รีบร้อน เพื่อให้ได้ผลงานที่มีคุณภาพ ซึ่งเกิดจากใจรักและความศรัทธา แนวทางการศึกษาจะทำตามอย่างครู และศึกษาตามแบบหมวดต่าง ๆ 4 หมวด คือ กนก นารี กระบี่ คชะ แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าการจดบันทึกวิชาการทางด้านนี้มีน้อยมาก ครูช่างโบราณมักจะปกปิดวิชาการที่ตนค้นคิดได้ และถ้าไม่มีผู้สืบทอดก็มักจะสั่งให้นำวัสดุ-อุปกรณ์เครื่องใช้ต่าง ๆ ไปฝังรวมกับศพของตนด้วย จึงเป็นเหตุให้วิชาการทางด้านนี้เสื่อมสูญไป

อาจารย์เลิศ พ่วงพระเดช (อ้างถึงในวิบูลย์ ลี้สุวรรณ 2531: 60,63-64) เป็นครูช่างท่านหนึ่งได้ศึกษาวิชาวาดเขียนกับหลวงพ่อฤทธิ์ เจ้าอาวาสวัดพลับพลาไชย จังหวัดเพชรบุรี เมื่อ พ.ศ. 2447 และได้บันทึกหลักสูตรการศึกษาวิชาจิตรกรรมโบราณไว้อย่างน่าศึกษา ท่านได้ตั้งชื่อวิชาที่ต้องศึกษาไว้ 9 หมวด คือ

หมวดที่ 1 ชื่อพืชนโกศล คือต้องหัดเขียนต้นไม้ ลูกไม้ ดอกไม้

หมวดที่ 2 ชื่อกนกโกศล คือหัดเขียนกนกกินรี และลายต่าง ๆ

หมวดที่ 3 ชื่อภูมิโกศล คือหัดเขียนวิวทิวทัศน์ ป่าเขา ลำเนาไพร

หมวดที่ 4 ชื่อนาวีโกศล คือหัดเขียนเรือนแพนาวา ท้องฟ้า อากาศ

หมวดที่ 5 ชื่อปาณโกศล คือหัดเขียนสัตว์จตุบาท ทวิบาท เงือก งู ปู ปลา

หมวดที่ 6 ชื่อมนุษย์โกศล คือหัดเขียนรูปคนให้ถูกต้องตามสัดส่วนของคน

หมวดที่ 7 ชื่อจิตรกรรมโกศล คือหัดเขียนหน้าพระราม นางสีดา หน้าลิง หน้ายักษ์ตามเรื่องรามเกียรติ์ และเขียนภาพเต็มตัวให้ชำนาญ

หมวดที่ 8 ชื่อพัฒกีโกศล คือหัดทำช่างไม้ ทำเรือนไทย เข้าเดือย ตัดปากไม้ งานแกะสลักไม้เป็นลวดลายต่าง ๆ

หมวดที่ 9 ชื่อนวกรรมโกศล คือหัดเขียนแบบแปลน แผนผังสถาปัตยกรรมไทย เช่น ทำช่อฟ้าใบระกา ปราสาท ออกมุข 4 ด้าน ยอดมงคลศูล ยอดปรางค์ ธรรมาสน์ ยอดบุษบก ให้ถูกต้องตามทรวดทรงลักษณะไทย

ทั้งหมด 9 หมวดเรียกว่า นวกรรมโกศล ผู้ที่ศึกษาครบ 9 หมวดจึงนับว่าจบหลักสูตรของไทยบริบูรณ์

สำหรับเทคนิคในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (2502: 13-15) ได้กล่าวว่ามี 3 ประการคือ แบบสีฝุ่น (Tempera) แบบปูนเปียก (Fresco) และแบบขี้ผึ้งผสมน้ำมัน (Encaustic) ในบรรดาเทคนิคการเขียนภาพจิตรกรรมทั้ง 3 ประการนี้ แบบสีฝุ่นเป็นแบบที่ละเอียดที่สุด แต่การเลือกเทคนิคใดมาใช้จะขึ้นอยู่กับลักษณะจิตรกรรมนั้น ๆ เช่น ภาพแบบปูนเปียกจะเหมาะกับการเขียนภาพขนาดใหญ่ เขียนขึ้นขณะที่ผนังปูนยังเปียกอยู่ สำหรับการเขียนด้วยสีฝุ่นจะเหมาะกับภาพขนาดเล็กใช้เวลาเขียนนาน ๆ ดังนั้นจิตรกรรมฝาผนังไทยจึงนิยมเขียนด้วยสีฝุ่น และกุลพันธาดา จันทร์โพธิศรี (2518-2519 : 86) ได้มีความเห็นที่สอดคล้องกัน แต่ได้นำเสนอการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังว่ามี 2 วิธีคือ แบบปูนเปียก (Fresco) และแบบสีฝุ่น (Tempera) ซึ่งการเขียนแบบปูนเปียก หมายถึงการเขียนขณะที่ผนังปูนยังเปียกอยู่ เมื่อเขียนเสร็จผนังแห้ง สีจะแข็งแรงทนทานมาก สำหรับแบบสีฝุ่น ซึ่งสีส่วนใหญ่จะได้มาจากธรรมชาติ มีความคงคนท่อสภาพแวดล้อม กรรมวิธีการเขียนจะใช้กาวที่ละลายน้ำมาผสม เช่นกาวหนังสัตว์ กาวยางไม้ หรือไข่ขาว

ด้วยเหตุผลที่ยกมาเกี่ยวกับ หลักวิชา เทคนิค ตลอดจนกฎระเบียบในการเขียนภาพจิตรกรรมไทย จะเห็นได้ว่าดำเนินไปตามแบบอย่างครู

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2510 : 32) ได้ให้เหตุผลเพิ่มเติมว่า แนวทางการศึกษาภายหลังที่ศิษย์ได้มอบตัวเข้ามาศึกษา และรับใช้ทุกประการแล้ว ครูซึ่งเป็นพระสงฆ์เมื่อได้ฝึกจนเป็นผู้มีฝีมือดี ก็จะถ่ายทอดวิชาการทางด้านช่างให้ศิษย์ตามประสบการณ์ จนกระทั่งศิษย์มีความชำนาญก็จะเป็นช่างไปในที่สุด กรรมวิธีการถ่ายทอดเช่นนี้ ได้กระทำสืบต่อกันมาในหมู่ช่างด้วยกัน สำหรับหลักวิชาทางด้านช่างก็ยังคงขาดการบันทึก รวบรวม เป็นเอกสาร ตำรา ที่จะก่อประโยชน์กับคนรุ่นหลังต่อไป

นอกจากเหตุผลการบันทึกหลักวิชาการทางด้านช่าง ที่จะเอื้ออำนวยต่อการค้นคว้าศึกษาของคนรุ่นต่อไปแล้ว แม้กระทั่งการจารึกชื่อของช่าง อันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาก็มิได้กระทำไว้ ซึ่งเหตุผลนี้ คึกฤทธิ์ ปราโมช ม.ร.ว. (2520 : คำนำ) ได้กล่าวไว้ในคำนำหนังสือ 6 ศตวรรษของช่างไทยที่เขียนโดยโชติ กัลยาณมิตร และได้ให้เหตุผลว่าช่างในอดีตจะมี 3 ประเภทคือ ช่างหลวง ช่างศาสนา และช่างเชลยศักดิ์ ช่างหลวงคือ ช่างที่รับราชการสังกัดในกรม กองต่าง ๆ มีหน้าที่ทำตามคำสั่งของทางราชการ และจะทำงานอย่างเต็มความสามารถ เพื่อให้ได้ผลงานที่มีคุณค่างดงาม โดยหวังได้รับความดีความชอบของทางราชการ คือการเลื่อนยศถาบรรดาศักดิ์ ช่างศาสนาคือ ช่างที่เป็นพระภิกษุ ช่างพระภิกษุจะสร้างผลงานศิลปกรรม เพื่อบุญกุศลเป็นพุทธบูชาและหวังในนิพพาน โดยมีความเชื่อว่าถ้าจารึกชื่อไว้จะเป็นการยึดและส่งเสริมตัวเอง ซึ่งผิดวิสัยของสมณะในพุทธศาสนา และช่างเชลยศักดิ์คือ ช่างที่หาเลี้ยงชีพโดยอิสระ ช่างกลุ่มนี้จะปกปิดชื่อเสียงของตนไว้ และถ้ายิ่งมีชื่อเสียงมากเท่าใดก็จะยิ่งให้เป็นความลับ ถ้ามีคนรู้ช่างเหล่านี้จะถูกเกณฑ์ไปเป็นทหาร ดังนั้นช่างทั้ง 3 ประเภทนี้จึงไม่นิยมจารึกชื่อไว้เป็นหลักฐาน

โชติ กัลยาณมิตร (2520 : ไม่ปรากฏเลขหน้า) ได้มีความเห็นที่สอดคล้องกันว่า นอกจากช่างไทยในอดีตจะทำงานตามคำสั่งของพระมหากษัตริย์ เพื่อให้ได้ผลงานที่ดีเลิศหรือทำงานศิลปกรรมทางด้านศาสนาเพื่อหวังบุญกุศลแล้ว เหตุผลอีกประการหนึ่งที่ช่างไม่นิยมจารึกชื่อไว้ในผลงาน คงสืบเนื่องมาจากสังคมไทยในอดีตจะอยู่กันในวงแคบ ช่างคนใดมีชื่อเสียงก็จะรู้จักไปทั่ว จึงไม่มีเหตุผลใดที่ต้องจารึกชื่อของตนไว้

ดังนั้นช่างไทยในอดีตจึงตกอยู่ในฐานะที่ไม่ได้รับการยกย่อง หรือได้รับความสำคัญ แม้แต่ประวัติและผลงานก็ไม่มีปรากฏในประวัติศาสตร์ พระราชพงศาวดาร หรือจดหมายเหตุต่าง ๆ ซึ่งสาเหตุเหล่านี้ล้วนมาจากเหตุผลที่ขาดการบันทึกไว้เป็นหลักฐานตั้งแต่เริ่มแรก หรือการจารึกชื่อลงในผลงาน จึงนับว่าเป็นการยากต่อการสืบค้นให้ทราบแน่ชัดในเวลาต่อมา (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ 2525 : 67)

<u>กรรมวิธีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง</u>

กรรมวิธีของงานจิตรกรรมไทยในอดีต ช่างมิได้มีความรู้เฉพาะการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเท่านั้น แต่ช่างจะรู้ถึงกรรมวิธีผสมปูนเพื่อใช้โบกพื้นผนังสำหรับเขียนภาพอีกด้วย เพราะงานสร้างพื้นและการเขียนภาพผนัง มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันมาก (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2510 :

33) การเตรียมพื้นฝาผนังนั้นมีหลายกรรมวิธี เช่น การทาด้วยเลือดหมูเพื่ออุดรอยผนังให้เรียบเสมอกันแล้วถูด้วยไม้อีกครั้ง การทาด้วยน้ำเหนียวจากการเคี่ยวเม็ดในมะขามต้มจนเปื่อย หรือใช้ฝุ่นขาว หรือสีขาวผสมลงในน้ำเหนียวนั้นเพื่อทาผนัง (น.ณ.ปากน้ำ 2525 : 134)

การเตรียมพื้นผนัง ส่วนประกอบที่สำคัญของการทำปูนสำหรับโบกพื้นผนัง คือ ทรายและปูนขาว นำมาร่อนเอาแต่ส่วนละเอียด แยกปูนขาวนำใส่โอ่งแช่น้ำไว้ 3 วัน หมั่นกวนเพื่อล้างความเค็มและด่างออก ต่อจากนั้นนำปูนขาวที่ล้างแล้วผสมกับทราย และน้ำเชื้อที่ทำจากกาวหนังสัตว์เคี่ยวผสมกับน้ำต้มเปลือกประดู่ คลุกเคล้าให้เข้ากันดี แล้วนำใส่ครกกระเดื่องตำจนเป็นก้อนเหนียว จึงนำไปเก็บไว้ในที่ร่ม คลุมด้วยผ้าหนาชุบน้ำ เมื่อจะนำมาโบกฝาผนังก็นำปูนที่เตรียมไว้ผสมกับน้ำอ้อย หรือน้ำตาลหม้อซึ่งช่วยให้ปูนแข็งตัวเร็ว หลังจากโบกผนังและรอจนปูนแห้งสนิทดี ช่างจะล้างด้วยน้ำใบชี้เหล็กทุกวันตลอด 1 สัปดาห์เพื่อลดความเค็มของผนัง (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2510 : 33-34) นอกจากน้ำใบชี้เหล็กที่ช่างนำมาใช้ล้างผนังแล้ว ยังมีกรรมวิธีอื่นอีกเช่นใช้ดินประสิว 1 ส่วนผสมกับน้ำ 80 ส่วนทาพื้นผนังให้ทั่ว และเมื่อต้องการทดสอบความเค็มของผนัง ช่างจะใช้ขมิ้นขีดดู ถ้ารอยที่ขีดบนผนังเปลี่ยนเป็นสีแดง แสดงว่ายังเค็มอยู่ต้องทำการล้างต่อไป จนกว่าผนังปูนจะจืด (วรรณิภา ณ สงขลา 2524 : 9)

การรองพื้นด้วย สมุก ซึ่งทำจากเนื้อในเม็ดมะขามคั่ว นำมาต้มให้เปื่อยจนเป็นแป้งแล้วผสมกับฝุ่นขาว หรือดินสอพองนำมาทาผนัง 3 ครั้งก็จะได้ผนังพร้อมที่จะเขียนภาพได้ (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2510 : 34-35)

ไลออนส์ (2518-2519 : 203-204) ได้กล่าวถึงการเตรียมพื้นผนังของพม่านั้นน่าสนใจ เพราะสภาพจิตรกรรมชำรุดน้อยกว่าของไทย แม้มีอายุเก่าแก่มากกว่า แต่ก็ขาดการจดบันทึก สำหรับการค้นคว้าพบว่า การเตรียมพื้นผนังจิตรกรรมของอินเดียมีกรรมวิธีการเตรียม กล่าวคือ ชั้นล่างจะเป็นปูนหยาบ ๆ คล้ายปูนฉาบ ชั้นกลาง ชั้นนี้จะถือบาง ๆ ด้วยปูนละเอียด และชั้นผิวหน้าจะเป็นปูนละเอียดมากคล้ายชอล์ค ถือไว้เป็นชั้นรองพื้น และขัดด้วยกะลามะพร้าว ผ่าซีกกลางลูก นำมาขัดปูนรองพื้นให้เรียบเป็นมัน และพรมด้วยหางน้ำอ้อย เพื่อเป็นตัวเชื่อมระหว่างจิตรกรรมกับฝาผนัง แต่ทั้งช่างไทยและช่างอินเดีย ต่างก็มีปัญหาเรื่องการทำให้ภาพและผนังยึดติดกันได้ทนนาน ซึ่งเทคนิคการเขียนด้วยสีฝุ่นไม่ว่าจะเป็นใน อินเดีย ลังกา พม่า และไทย จะเขียนบนฝาผนังซึ่งแห้งสนิทแล้วทำให้มีปัญหาเรื่องการหลุดร่อน ซึ่งผิดกับเทคนิคของทางยุโรปที่เขียนด้วยวิธีปูนเปียก ซึ่งวิธีนี้สีจะซึม และแข็งตัวอยู่ในเนื้อปูน

แบบสำหรับโรย คือ แบบต่าง ๆ ที่เขียนขึ้นแล้วนำมาปุด้วยเข็มจนทั่วตามต้องการเพื่อใช้โรยลงบนผนังด้วยฝุ่นดำ หรือฝุ่นขาวแบบที่ใช้ปรุจะทำจากกระดาษแก้ว หรือกระดาษไขก็ได้ สำหรับลูกประคบดำ-ขาว จะทำจากถ่านหุงข้าวนำมาตำให้ละเอียด และห่อด้วยผ้าขาวบางผูกเป็นลูกประคบเพื่อใช้โรยแบบบนพื้นสีอ่อน สำหรับลูกประคบขาวทำจากดินสอพองเผาไฟจนสุกแดง เมื่อเย็นลงนำมาบดให้ละเอียดแล้ว ห่อด้วยผ้าขาวบางผูกเป็นลูกประคบใช้โรยแบบบนพื้นสีหนัก (อมร ศรีพจนารถ 2514 : 222-223)

นอกจากการโรยแบบด้วยฝุ่นดำและฝุ่นขาวแล้ว การร่างภาพจะเป็นอีกระบวนการหนึ่งที่ช่างไทยนำมาใช้ควบคู่กับการโรยฝุ่นดังที่ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2510 : 36) ได้อธิบายว่าการร่างภาพช่างจะใช้ถ่านที่ทำจากเปลือกกระดังงา ในกรณีที่ร่างผิดก็สามารถปัดเส้นร่างออกได้โดยง่าย ต่อจากนั้นจะตัดเส้นด้วย "สีครู" ซึ่งเป็นสีที่ผสมด้วยรงค์ และ เขม่า จะเป็นสีดำอมเขียว ใช้สำหรับตัดเส้นต่าง ๆ ทับเส้นร่างด้วยถ่านเพื่อเน้นรูปร่างให้ถูกต้องขึ้น วรรณิภา ณ สงขลา (2524 : 13) ได้กล่าวถึง พู่กันและแปรงสำหรับเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง พู่กันช่างจะทำจากขนในหูวัวเป็นพู่กันระบายสี ส่วนพู่กันที่ใช้ตัดเส้นช่างจะทำจากหนวดหนู โดยตัดปลายหนวดหนูมาทำ ช่างบางคนจะพิถีพิถันมีการคัดเลือกหนู ถ้าเป็นหนูบ้านอยู่ที่รก ๆ ปลายหนวดจะไม่สวย ต้องได้หนูอยู่ที่โล่งอายุอ่อนปลายหนวดเรียวพริ้วไม่มีรอยซ้ำ กุดหรือแตกจะดีกว่า

สำหรับแนวคิดเรื่องพู่กันหนวดหนูนั้น จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2510 : 38) มีความเห็นว่าพู่กันที่ภาษาช่างเรียกว่า "พู่กันหนวดหนู" ความจริงมิได้หมายความว่าทำมาจากหนวดหนู แต่ทำมาจากขนหูวัวนั่นเอง ในหมู่ช่างเรียกว่า "พู่กันเจ็ดเส้น" ใช้สำหรับตัดเส้นจะได้ขนาดเล็กมากพอ ๆ กับหนวดหนู

แปรงสำหรับทาสี ทำจากเปลือกกระดังงาไทยใช้สิ่วสกัดเปลือกต้นกระดังงาสดออกมาเป็นชิ้น กว้าง 2-3 นิ้วยาวประมาณ 5 นิ้ว ทุบปลายด้านหนึ่งให้แตกกระจายออกจากกัน จนอ่อนนุ่มแล้วนำไปผึ่งแดด นอกจากแปรงจากเปลือกกระดังงาไทยแล้ว ช่างยังนิยมนำรากต้นลำเจียกมาทำอีกด้วย (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2510 : 39)

แปรงจากเปลือกกระดังงา หรือรากลำเจียกใช้สำหรับเขียนภาพนำมาใช้ในงานจิตรกรรมฝาผนังโดยวิธีทำต้นไม้ทึม เพราะส่วนโค้งของเปลือกกระดังงาไทยเวลาจิ้มจะได้หลายจุดส่วนรากลำเจียกใช้ทึมทำเป็นต้นไม้พุ่มกลม ดังเช่นผีมือชรัวอินโข่ง เขียนพุ่มไม้ด้วยรากลำเจียกไว้ในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามเป็นต้น (อมร ศรีพจนารถ 2518-2519 : 253)

การปิดทองเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง ดังที่ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2523 : 44) ได้กล่าวว่าการใช้ทองคำเปลวปิดส่วนสำคัญของภาพ นับได้ว่าเป็นลักษณะพิเศษของจิตรกรรมไทย การปิดทองประกอบในงานจิตรกรรมไทยนี้จะช่วยให้ส่วนสำคัญของภาพดูเด่นชัด สว่าง สดใสแวววาว เป็นจุดเด่นของภาพ วรรณิภา ณ สงขลา (2524: 8) ได้กล่าวว่าจิตรกรรมไทยนิยมการปิดทองมาตั้งแต่ยุคต้น ๆ ดังเช่นจิตรกรรมฝาผนังในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดอยุธยา พ.ศ. 1967 การใช้ทองในยุคแรก ๆ จะใช้น้อย และเริ่มปรากฏใช้มากขึ้นในยุคต่อมา การปิดทองช่างจะใช้ยางมะเดื่อ หรือยางไม้ทาเฉพาะบริเวณที่จะปิดทอง เมื่อปิดเรียบร้อยจะปัดส่วนที่เกินออก อมร ศรีพจนารถ (2514 : 224) ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า ถ้ามีเนื้อทองที่เกินความต้องการช่างจะชูดเศษทองออกเบา ๆ ด้วยมีด หรือมีดโกนปลายแหลมออกให้เรียบร้อย

สำหรับเหตุผลในการปิดทองในงานจิตรกรรมไทย สืบเนื่องมาจากภาพจิตรกรรมไทยจะมีเนื้อเรื่องส่วนใหญ่ เป็นเรื่องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา จึงเป็นสาเหตุชักนำให้มีการปิดทอง และอีกเหตุผลหนึ่งเพราะคติ รูปพระพุทธเจ้าจะต้องมีผิวพรรณผุดผ่องเหมือนดังผิวทอง ฉะนั้นด้วยเหตุผลนี้จึงนำทองมาปิดลงบนผิวเนื้อ รูปภาพพระพุทธเจ้า จนเกิดคติการปิดทองเรื่อยมา (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2525 : 27)

อย่างไรก็ตาม กรรมวิธีการสร้างผลงานจิตรกรรมฝาผนัง ที่ได้กล่าวถึงข้างต้นทั้งหมดนั้นเป็นกระบวนการหนึ่งของช่างไทยในอดีต ซึ่งกล่าวได้ว่ามีเทคนิคและวิธีการโดยเฉพาะ ถึงแม้ว่าการถ่ายทอดความรู้ในวิชาช่าง จะสืบต่อกันมาด้วยปากต่อปากอย่างไม่มีระบบก็ตาม แต่จิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏก็มีความงดงาม วิจิตร วิเศษ มาจนถึงปัจจุบัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>รูปแบบในงานจิตรกรรมไทย</u>

สาเหตุที่สำคัญของการสร้างรูปแบบให้เกิดเป็นแบบแผนและมีลักษณะเฉพาะนั้น สืบเนื่องมาจากคนไทยในอดีตไม่ค่อยรู้ภาษาหนังสือ จึงเป็นเหตุผลให้มีการสร้างรูปแบบเพื่อเป็นเสมือนสื่อบอกเล่าเรื่องราวพระพุทธศาสนา ให้คนทั้งหลายเข้าใจว่าคือภาพกษัตริย์ ชาวบ้าน เทพยดา ฯลฯ เพราะสิ่งเหล่านี้นับได้ว่าเป็นสิ่งที่ดีที่สุดในสมัยนั้น (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ 2523 : 29)

รูปแบบในงานจิตรกรรม หมายถึงรูปภาพที่ช่างไทยได้สร้างขึ้นแทนสรรพสิ่งทั้งหลายที่เป็นสิ่งมีชีวิต วัตถุ หรือจากการคิดฝัน ด้วยการใช้เส้นเป็นหลักในการสร้างรูปสรรพสิ่งต่าง ๆ

ที่ ศ ๑๙๕๒๘๖

ให้แสดงความหมายได้ด้วยตัวของมันเอง ทำให้ผู้ชมรับรู้ เข้าใจ และเกิดอารมณ์ต่าง ๆ (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2529 : 269)

สงวน รอดบุญ (2524 : 57-60) ได้กล่าวถึงรูปแบบของจิตรกรรมไทยสมัยต่าง ๆ ไว้ดังนี้

สมัยสุโขทัย จิตรกรรมฝาผนังจะมีให้เห็นน้อยมาก เช่น ที่วัดเจดีย์เจ็ดแถวเป็นภาพอดีตพุทธ ที่ผนังเพดานวัดศรีชุมเป็นภาพลายเส้นจำหลัก หน้าตรง หน้าซีก และหน้าเสี้ยว ที่องค์พระปรางค์วัดพระพายหลวงเป็นรูปเทวดา

สมัยอยุธยา จะได้รับแบบอย่างมาจากสมัยสุโขทัย เช่น ที่วัดราชบูรณะจังหวัดอยุธยาเป็นภาพอดีตพุทธ ที่วัดมหาธาตุจังหวัดราชบุรี เป็นภาพอดีตพุทธเรียงกันเป็นแถว และต่อมาการเขียนภาพอดีตพุทธได้ถูกเปลี่ยนมาเป็นการเขียนภาพเทพชุมนุมขึ้นแทน เช่น ที่ วัดกุฏิดาว วัดใหม่ประชุมพล จังหวัดอยุธยา วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี ครั้นต่อมาสมัยอยุธยาตอนปลายจึงได้ปรากฏอิทธิพลศิลปะจีนเข้ามาปะปนกับจิตรกรรมไทย

สมัยรัตนโกสินทร์ งานทางด้านจิตรกรรมฝาผนังได้เจริญสูงสุดในสมัยรัชกาลที่ 3 และปรากฏความนิยมเขียนภาพเทพชุมนุมเป็น 2-3 ชั้น มีการใช้สีมากขึ้น และหลังจากรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมารูปแบบจิตรกรรมฝาผนังก็ได้เปลี่ยนไป เพราะอิทธิพลศิลปะตะวันตกมีการเขียนภาพคนเป็น 2 มิติ ภาพทิวทัศน์เป็น 3 มิติ ตลอดจนการนำแสงเงาเข้ามาใช้ เป็นต้น

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2524: 63-64) ได้กล่าวถึงขนบนิยมในการเขียนภาพจิตรกรรมไทยว่า รูปภาพจิตรกรรมของไทย จะมีลักษณะเป็นแบบอย่างเฉพาะ รูปแบบที่ปรากฏมีมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันจะเป็นรูปแบบสมมติ รูปแบบมนุษย์จะแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ ภาพ หมายถึงภาพที่ประดิษฐ์ให้มีความสวยงาม เป็นตัวเอกของเรื่อง ภาพกาก หมายถึงภาพคนชั้นต่ำรูปร่างหน้าตาหน้าเกลียด ภาพอมนุษย์ หมายถึงภาพพวกที่ไม่ใช่มนุษย์ ซึ่งภาพที่ประดิษฐ์ขึ้นเหล่านี้จะไม่คำนึงถึงความเป็นจริง ไม่แสดงบุคคลิกส่วนตัว มีลักษณะเหมือนกันหมด แสดงอารมณ์ด้วยท่าทางแทนใบหน้า การจัดวางและการจัดลำดับภาพเหมือนกับการเขียนหนังสือ เป็นการแก้ปัญหาการมองภาพด้านหลังให้ชัดเจนขึ้น จึงเขียนภาพแบบยกพื้นตั้งขึ้น เหมือนยกหนังสืออ่าน

รูปแบบภาพตัวพระ ตัวนางจะเห็นได้ว่า ภาพตัวพระตัวนางที่หันหน้าด้านข้าง จะมีลูกตาด้านข้างซึ่งผิดธรรมชาติ ปากจะแสดงด้านตรงผ่าครึ่งที่เขียนอยู่บนใบหน้าด้านข้าง หูเป็นรูปใบหูแนบกับกระโหลกศีรษะ ไม่กางเฉียงออกจากกระโหลกศีรษะตามความเป็นจริงในหน้าด้านข้าง ลำตัว

ท่อนบนเป็นท่อนด้านหน้า ลำตัวท่อนล่างจะเขียนเป็นด้านเฉียงหรือด้านข้าง มือจะเป็นท่าบิดฝ่ามือซึ่งความจริงทำไม่ได้ เท้าจะเป็นด้านข้างเสมอจนเห็นนิ้วเท้าครบ 5 นิ้ว (สน สีมาตรัง 2524 : 80) ดังนั้นรูปแบบที่ช่างสร้างขึ้นมาจึงเป็นสิ่งแทนธรรมชาติ ประดิษฐ์จัดระเบียบใหม่ให้งดงามง่ายแก่การดู เป็นประโยชน์แก่การเล่าเรื่อง หรือพรรณาความด้วยกระบวนการทางจิตรกรรม สื่อความหมายด้วยรูปแบบอันเกิดจากเส้นเป็นรูปต่าง ๆ แบบ 2 มิติ ที่เปรียบเสมือนตัวอักษร ซึ่งต่างกันตรงภาพจิตรกรรมเป็นรูปแบบอย่างปิด ส่วนรูปแบบตัวอักษรเป็นรูปแบบอย่างเปิด ถ้าสังเกตจะเห็นได้ว่าจิตรกรรมไทยมีลักษณะเฉพาะมีการเขียนใบหน้าเป็นรูปแบบพิมพ์เดียวกัน ปรากฏการแสดงอารมณ์ต่าง ๆ บนใบหน้าเช่น ภาพคนจะแสดงอารมณ์ยินดี ยักษ์โกรธ ลิงร่าเริง ตลอดจนการเคลื่อนไหวจะเป็นไปตามปกติธรรมชาติทั้งคนและสัตว์ แต่ได้รับการปรุงแต่งให้งดงามด้วยกระบวนการทางจิตรกรรม เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวด้วยความรู้สึก มิใช่เป็นไปตามแบบความจริง (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2529 : 272-274)

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (2522 : 62-63) ได้มีความเห็นว่าลักษณะของจิตรกรรมฝาหนังไทย จะเป็นศิลปะแบบอุดมคติ ที่ช่างได้ปรุงแต่งความงามจากความเป็นจริงในธรรมชาติให้งดงามเต็มไปด้วยปรัชญาศิลปะที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ด้วยรูปทรง เส้น สี และองค์ประกอบ และอีกประการหนึ่งจิตรกรรมฝาผนัง จะไม่คำนึงถึงความเป็นจริงด้วยแสง เงา และทัศนียภาพ โดยตัดทอนส่วนละเอียดของรูปทรงกล้ามเนื้อให้เรียบง่าย แต่มีพลัง แนวการจัดภาพเป็นแบบทัศนียภาพแบบเส้นขนาน รูปทรงทุกรูปทรงจะตั้งอยู่บนพื้นเดียวกัน ขนาดของรูปทรงอาคารจะมีขนาดเท่ากันไม่ว่าจะอยู่ส่วนใดของผนัง

แม้รูปแบบของสถาปัตยกรรมที่เป็น 3 มิติ ก็จะได้รับการเขียนให้เป็นแบบ 2 มิติ แต่ในขณะเดียวกันก็ยังเห็นมิติที่ 3 เช่นเดียวกับภาพ OBLIQUE หรือวิธีการใช้เส้นคู่ขนาน มีเส้นคู่ขนานด้านหน้าเป็นเส้นราบ ด้านข้างของอาคารจะยกเป็นมุมประมาณ 30 องศา หรือ 45 องศา จึงเป็นภาพ 3 มิติให้มีรูปร่างเพียง 2 มิติ (สน สีมาตรัง 2524 : 83-84)

การสร้างรูปแบบของจิตรกรรมไทย ช่างจะให้ความสำคัญแก่การสร้างรูปแบบอยู่ 3 รูปแบบ คือ

1. รูปแบบอย่างประดิษฐ์ เป็นรูปแบบที่ประดิษฐ์ จัดระเบียบเส้นรูปภาพทรวดทรงภายนอกสัดส่วน และรายละเอียดใหม่หมด เพื่อให้ง่ายต่อการรับรู้ และเข้าใจ

2. รูปแบบอย่างสร้างขึ้นใหม่ เป็นรูปแบบที่สร้างขึ้นใหม่ เช่นโดยการสับตำแหน่ง การเพิ่มอวัยวะบางอย่าง หรือขยาย ย่อส่วนให้เกินความเป็นจริง ฯลฯ

3. รูปแบบอย่างลดทอน เป็นรูปแบบเชิงสัญลักษณ์ หรือเครื่องหมายแทนสิ่งที่เป็นรูปธรรม เช่น แทนเทพยดา หรือพรหมชั้นสูง ๆ จะเขียนเป็นภาพวงกลมซ้อนอยู่ภายในวงกลมใหญ่ เป็นต้น (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ 2529 : 271-272)

การกำหนดหน้าที่ความสำคัญของรูปทรงต่าง ๆ ในงานจิตรกรรมไทย ช่างไทยได้จัดลำดับของรูปทรง และแบ่งลำดับความสำคัญของรูปทรงต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. รูปแบบนามธรรม เป็นแบบสูงสุด รูปทรงคนได้แก่ พระ นาง เทวดา กษัตริย์ สถาปัตยกรรมได้แก่ปราสาทราชมณเฑียร สัตว์ได้แก่ เทพหรือพญาของสัตว์ทั้งหลายเช่น ราชสีห์ คชสีห์ คนครึ่งสัตว์

2. รูปแบบนามธรรมผสมอารมณ์ความรู้สึกแบบเป็นจริงมากขึ้น รูปคนได้แก่ ข้าราชสำนัก นักดนตรี คนชั้นสูง สถาปัตยกรรมได้แก่ มุขศาลา วิหาร สัตว์ได้แก่ ช้างทรง ม้าทรง ของกษัตริย์ หรือเทวดา คนครึ่งสัตว์ได้แก่พวกกินนร กินรี

3. รูปแบบที่แสดงเลียนแบบความเป็นจริงในธรรมชาติ คนได้แก่ ชาวบ้าน ประชาชน สถาปัตยกรรมได้แก่ อาคารบ้านเรือนธรรมดา ศาลาวัด สัตว์ได้แก่ สัตว์ทั่ว ๆ ไป เช่น ช้าง ม้า วัว ฯลฯ คนครึ่งสัตว์ได้แก่ ทัณฑิมา (สัตว์หิมพานต์ที่ต่ำกว่ากินนร)

4. รูปแบบที่เกินความเป็นจริง ที่เป็นไปในทางน่าเกลียดน่ากลัว คนได้แก่ คนที่รับทุกข์ในนรก เปรต อสูรกาย สถาปัตยกรรมได้แก่ นรกขุมต่าง ๆ มีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมหรือวงกลม สัตว์ได้แก่ สัตว์นรก เช่น กานรก แร้งนรก ฯลฯ (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ 2522 : 65-67)

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2529 : 274-285) ได้อธิบายเพิ่มเติมว่าประเภทรูปแบบในงานจิตรกรรมไทยสามารถจำแนกเป็นแต่ละประเภทได้ดังนี้คือ รูปแบบประเภทภาพมนุษย์ ภาพอมนุษย์ ภาพสัตว์ ภาพสิ่งก่อสร้าง และภาพทิวทัศน์

รูปแบบภาพประเภทมนุษย์จะประดิษฐ์ เป็น 2 ลักษณะคือ รูปแบบลักษณะภาพ และรูปแบบลักษณะกาก รูปแบบลักษณะภาพได้แก่ ภาพพระ ภาพนาง ที่มีรูปร่างทรวดทรงสวยงาม หมายถึงรูปภาพเพศหญิงหรือเพศชาย ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมด ส่วนรูปลักษณะกากได้แก่ รูปภาพคนอัปลักษณ์ หยาบช้า กักขฬะ หรือนักเลงหัวไม้

รูปแบบประเภทภาพอมนุษย์ เป็นรูปภาพที่ประดิษฐ์ขึ้นให้แปลกออกไปจากรูปภาพคนสามัญธรรมดาทั่วไป โดยแสดงความแปลกใหม่ มหัศจรรย์ คิดฝันให้เกินจากสภาพความเป็นจริงในธรรมชาติ เช่นการนำร่างกายสัตว์ 4 เท้ามาต่อเข้ากับร่างกายคน นำสัตว์ 2 เท้ามาต่อเข้ากับท่อนบนของคน นำสัตว์น้ำมาต่อเข้ากับร่างกายคน หรือนำศรีษะสัตว์มาต่อเข้ากับตัวคนเป็นต้น

รูปแบบประเภทภาพสัตว์ เป็นรูปแบบที่ประดิษฐ์ขึ้นมี 2 ลักษณะ คือ รูปแบบสัตว์สามัญ คือ ภาพสัตว์ที่ปรากฏทั่วไปในธรรมชาติ และรูปแบบสัตว์หิมพานต์ เป็นภาพสัตว์อันเกิดจากการคิดฝันให้มีรูปร่างประหลาดจะด้วยการนำลวดลายมาผูกเขียนขึ้นเป็นรูปแบบสัตว์ชนิดต่าง ๆ ที่เรียกว่าสัตว์กระหนก หรือประดิษฐ์ขึ้นจากการนำสัตว์ชนิดเดียวกัน และต่างชนิดกันมาผูกเขียนขึ้นให้แปลกออกไป เช่น คชสีห์ เหมราช คชะวารี เป็นต้น

รูปแบบประเภทสิ่งก่อสร้าง เป็นภาพบ้านเรือน ที่อยู่อาศัย ศาลา กุฏิ พระมหาราชวัง พระราชมณเฑียร เรือนหลวง กำแพงและป้อมปราการ ฯลฯ ถูกสร้างขึ้นเป็นส่วนประกอบในการดำเนินเรื่องให้ภาพมนุษย์ในที่นั้นสมบูรณ์ด้วยความหมาย ภาพสิ่งก่อสร้างนั้นมีคุณค่า และความสำคัญถ้าพิจารณาจะเห็นว่า ได้ถูกเขียนย่อส่วนลงโดยมิได้คำนึงถึงสัดส่วนจริง เปิดที่ว่างด้านหน้าและไม่แสดงพื้นที่ภายใน รูปภาพสิ่งก่อสร้างขนาดเล็ก เช่น บ้านเรือน ศาลาจะสร้างรูปร่วมกันระหว่างรูปด้านหน้า กับรูปด้านข้าง และจัดวางลงบนพื้นระนาบ ตำแหน่งแสดงทัศนียภาพแบบขนาน มีพื้นด้านข้างตั้งเอียงขึ้นเป็นมุม 30 องศา และรูปแบบภาพสิ่งก่อสร้างขนาดใหญ่จะมีความซับซ้อน เหลื่อมบังกันเช่น รูปภาพปราสาท พระราชมณเฑียรทำออกเป็น 4 มุขบ้าง 3 มุขบ้าง ช่างได้แก้ปัญหาให้เห็นส่วนต่าง ๆ ทั้งหมดของตัวอาคารด้วยวิธีคลี่ด้านต่าง ๆ ออกมาเรียงให้เห็นในแนวเดียวกันหมด

รูปแบบประเภทภาพทิวทัศน์ เป็นรูปภาพที่เขียนขึ้นเป็นภาพพื้นดินอากาศที่ว่าง ภูเขาขนาดเล็ก และต้นไม้นานาพันธ์ เพื่อเป็นฉากหลังช่วยเน้นภาพคนสัตว์ และสิ่งก่อสร้างให้เด่นชัดขึ้นนั่นเอง

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในอดีตจนถึงปัจจุบัน จะเป็นรูปแบบสมมติที่ช่างไทยได้ปรุงแต่งให้มีรูปลักษณะอัดงดงาม ด้วยกระบวนการทางจิตรกรรม และนำเสนอเป็นรูปแบบภาพมนุษย์ ภาพอมนุษย์ ภาพสัตว์ ภาพสิ่งก่อสร้าง หรือภาพทิวทัศน์ให้มีรูปแบบที่ง่ายต่อการรับรู้ เป็นรูปร่าง 2 มิติ ที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะ เพื่อใช้สื่อความหมายเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ฯลฯ

เส้นในงานจิตรกรรมไทย

การฝึกหัดเขียนภาพจิตรกรรมไทย หัวใจหรือแม่บทที่สำคัญของงานประเภทนี้คือ การฝึกหัดเขียนเส้นให้เกิดความชำนาญอย่างคล่องมือ ด้วยการฝึกหัดการเขียนเส้นให้เป็นไปตามแบบอย่างครู จนสามารถจำตัวลายและภาพทุกชนิดได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการฝึกหัดเขียนเส้นให้มีความชำนาญถือว่าสำคัญมาก ช่างคนใดที่มีความสามารถึงขนาดเป็นผู้เชี่ยวชาญ จะสามารถเขียนเส้นได้ บางแผ่ว เบา และหนัก ได้อย่างมีน้ำหนักอ่อนแก่งดงามเป็นพิเศษ (น.ณ ปากน้ำ นามแฝง 2510 : 435-436, 439)

ภาพจิตรกรรมแบบประเพณี มีลักษณะพิเศษคือ การใช้เส้นได้อ่อนหวาน นุ่มนวล ดังที่โชติ กัลยาณมิตร (2517 : 111) ได้กล่าวถึงจิตรกรรมไทยในอดีต มีลักษณะพิเศษเฉพาะไม่เหมือนชาติอื่นใด คือการสร้างรูปร่างด้วยเส้น ที่ลากต่อเนื่องอ่อนหวานเต็มไปด้วยความคิดฝันไม่ว่าจะเป็นภาพพระพุทธเจ้า นางฟ้า เทพยดา ตัวพระ ตัวนาง หรือสัตว์ในจินตนาการ ที่ผิดแผกไปจากธรรมชาติก็ตาม โดยแสดงความงามอย่างดีเยี่ยม ด้วยการใช้เส้นภาพ ที่อ่อนหวานอยู่ในขั้นสมบูรณ์มาทุกยุคทุกสมัย พินิจ สุวรรณะบุณย์ (2518-2519 : 224) ได้มีความเห็นว่าภาพจิตรกรรมไทยนิยมการใช้เส้นและสีแบบเรียบ ๆ ซึ่งลักษณะเช่นนี้จะตรงกันข้ามกับทางตะวันตก ที่นิยมใช้น้ำหนักแสงเงา หลักทัศนียภาพแบบธรรมชาตินิยม ดังนั้นความงามของศิลปะแบบตะวันออกจึงอยู่ที่เส้น และสี ดังเช่นท่าทางการแผลงศรของรูปพระราม ที่ช่างได้เขียนขึ้น หากดูอย่างผิวเผินจะไม่แข็งแรงประการใด แต่ถ้าพิจารณาถึงการใช้เส้นก็สามารถเห็นถึงพลังที่แฝงเร้นอยู่ภายใน อภัย นาคคง (2523 : 86-87) ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า องค์ประกอบที่สำคัญของจิตรกรรมไทยคือ การใช้สีแบน ๆ แล้วตัดเส้นเป็นภาพแบบ 2 มิติโดยไม่แสดงระยะใกล้ไกลแบบ 3 มิติ หรือน้ำหนักแสงเงา ความชำนาญในการใช้เส้นอย่างเป็นเลิศของช่างไทย จะช่วยทำให้ภาพเขียนไทยมีชีวิตจิตใจ ดังนั้นพื้นฐานสำคัญของการเขียนภาพจิตรกรรมไทยก็คือ การใช้เส้นให้อ่อนหวานงดงาม ไปตามลักษณะท่าทางอย่างตัวละคร โขน การใช้เส้นจึงจัดได้ว่าเป็นหัวใจของการเขียนภาพจิตรกรรมไทย

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า แม้ภาพจิตรกรรมไทยได้วิวัฒนาการมาโดยลำดับจนถึงปัจจุบันก็ตาม แต่ลักษณะการใช้เส้นก็ยังคงความสำคัญเช่นเดิม ดังเช่นภาพจิตรกรรมที่ยกย่องว่าถึงขั้นสูงสุดคือ สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นประมาณช่วงแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 สิ่งที่บ่งบอกความงามของจิตรกรรมสมัยนี้ก็คือ การใช้เส้น การจัดท่าทางของตัวบุคคล ตลอดจนการประสานกลมกลืนกันของเส้นรอบนอกนั่นเอง

น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง 2518-2519 : 52) ได้กล่าวถึงลักษณะการใช้เส้นในสมัยสุโขทัย ดังเช่นภาพลายเส้นที่วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัยเป็นภาพสลักลายเส้นบนแผ่นหินเป็นศิลปะอินเดียลังกา ก็นับว่าเป็นงานจิตรกรรม สามารถใช้เส้นได้อ่อนหวานคล้ายธรรมชาติมากกว่าจิตรกรรมในสมัยต่อมา

ปราณี นิ่มเสมอ (2528 : 19) ได้อธิบายถึงการใช้เส้นในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาโดยกล่าวเฉพาะที่เขียนในสมุดข่อยว่า ช่างสามารถใช้เส้นได้อย่างงดงาม อิสระและมีชีวิตจิตใจ ลักษณะของเส้นจะแฝงไปด้วยพลังที่เกิดจากใจของช่าง ถึงจะมีข้อจำกัดทางด้านรูปแบบ และเรื่องราวก็ตาม ช่างก็สามารถแสดงความงามของเส้น ให้ปรากฏได้อย่างสมบูรณ์ ซึ่งมิใช่เป็นการตัดเส้นอย่างประณีตบรรจงแบบธรรมดา

น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง 2525 : 8) ได้มีความเห็นว่าคุณค่าของภาพเขียนไทยที่แตกต่างไปจากภาพเขียนสมัยใหม่คือ การใช้เส้นแสดงความรู้สึก ความละเอียด ความปราณีต และความอ่อนหวาน อันเกิดขึ้นในตัวละครที่เป็นแบบนาฏลักษณ์ (Dramatic) เช่นท่าทางตอนโศรกเป็นต้น

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (2495 : 44) ได้กล่าวถึงการใช้เส้นในสมัยรัตนโกสินทร์ว่าในสมัยนี้การใช้เส้นไม่ได้แตกต่างไปจากอดีต โดยถือว่าเส้นเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของความงาม และการแสดงออกแห่งศิลปะ ถึงในสมัยนี้จะมีการนำหลักทัศนียภาพ (Perspective) เข้ามาใช้ก็ตาม แต่ก็ดูประสานเข้ากันได้เป็นอย่างดี น.ณ ปากน้ำ (นามแฝง 2510 : 19) ได้กล่าวเสริมอีกว่าคุณลักษณะพิเศษ ที่แสดงให้เห็นลักษณะอันดีงามของภาพเขียนไทย ที่ก่อให้เกิดสุนทรียภาพทางความงาม ก็คงหนีไม่พ้นการแสดงความรู้สึก และอารมณ์ด้วยเส้นที่อ่อนหวานนั่นเอง

จากข้อมูลเรื่องการใช้เส้นที่ได้กล่าวถึงข้างต้น ทำให้ทราบว่าการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยในอดีตนั้น หัวใจหรือแม่บทที่สำคัญของงานประเภทนี้คือ การเขียนเส้นให้มีชีวิตจิตใจอ่อนหวานและงดงาม การใช้เส้นได้ปรากฏมีขึ้นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งก็ยังคงรักษาการใช้เส้นไว้ดังเดิม ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าภาพจิตรกรรมไทยถือว่า การใช้เส้นเป็นลักษณะพิเศษที่ไม่เหมือนกับชาติใดทางตะวันตก

สำหรับทางด้านการฝึกหัดเขียนเส้นของช่างไทยในอดีต วรรณิภา ณ สงขลา (2524 : 6) ได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งจากคำบรรยายเรื่อง "ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการอนุรักษ์" ณ อาคารดำรงราชานุภาพ ปี พ.ศ. 2523 ว่า คติการเขียนเส้นของช่างไทยในอดีตมีคำกล่าวว่า "คดให้ได้วง

ตรงให้ได้เส้น" ซึ่งหมายถึงถ้าช่างต้องการเขียนเส้นคดโค้งก็ต้องเขียนเส้นคดโค้งเป็นวงโค้งงดงาม หรือเขียนเส้นตรงได้ตรงราบเรียบ อีกคติหนึ่งคือ "เขียนหงษ์ให้ดูฟ้า เขียนม้าให้ดูดิน เขียนพระอินทร์ให้หน้าแหงน" ซึ่งลักษณะเช่นนี้นับได้ว่าเป็นแบบฉบับของการเขียนภาพไทย

วิทย์ พิณคันเงิน (ม.ป.ป : 13) ได้แสดงทัศนะที่สอดคล้องกันว่า การฝึกหัดเป็นช่างเขียนไทยในอดีตจะดูที่ "แวว" ของการเป็นช่างเขียนด้วยการทดสอบให้ศิษย์ชีดเส้นประยาว ๆ ต่อเนื่องกันไป เป็นเส้นคด เส้นโค้ง และเส้นตรง ให้ได้เส้นที่งดงาม การเขียนเส้นเช่นนี้ครูจะทราบได้ทันที่ว่าศิษย์คนใดจะเหมาะสมกับการเป็นช่างเขียนภาพจิตรกรรมไทยได้

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า การเขียนเส้นในงานจิตรกรรมไทยมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานเป็นอย่างยิ่ง การฝึกหัดเขียนเส้นเป็นกระบวนการหนึ่งที่ช่างเขียนไทยต้องผ่านขั้นตอนนี้ คุณค่าทางความงามของการเขียนเส้นแบบไทย จะมีความประณีต มีระเบียบอ่อนหวาน และมีชีวิตจิตใจ จึงสมควรได้รับการสืบทอดวิธีการนี้สืบต่อไป

<u>สีในงานจิตรกรรมไทย</u>

สีเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญ ไม่น้อยไปกว่าการตัดเส้นในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทย ถ้าพิจารณากันตามเหตุผลถึงการใช้สีในงานจิตรกรรมไทยแล้วจะเห็นได้ว่า

สีเป็นที่นิยมใช้ในงานจิตรกรรมไทยมาตั้งแต่สมัยเริ่มแรก เป็นสีฝุ่นจากธรรมชาติ เช่น สีดินเหลือง สีดินแดง และสีดำจากก้นหม้อ เนื่องจากการมีสีใช้น้อยจึงทำให้ภาพจิตรกรรมในอดีตระบายประสานกลมกลืนกันได้ง่าย โดยเฉพาะภาพจิตรกรรมไทยยุคแรก ๆ สีจะอยู่ในวรรณะของสีเอกรงค์ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ 2523 : 38) เทคนิคของจิตรกรรมไทยมี 2 แบบคือ เทคนิคสีฝุ่น (Tempera) และเทคนิคแบบปูนเปียก (Fresco) เทคนิคสีฝุ่น (Tempera) เป็นการเขียนภาพด้วยผงสีผสมกับกาว แล้วระบายลงบนพื้นผนังที่แห้ง สำหรับวิธีแบบปูนเปียก (Fresco) เป็นวิธีการเขียนผงสีผสมน้ำลงบนผนังปูนเปียก ผงสีจะซึมเข้าผิวผนังปูนเปียก และเมื่อผนังแห้งผงสีจะจับแน่นติดในผิวผนัง (ชมพูนุท ประศาสน์เศรษฐ 2528 : 45-46) โดยทั่วไปงานจิตรกรรมไทยนิยมเขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาวหนังมากกว่าเขียนด้วยสีแบบปูนเปียก หรือสีแบบชี้ผึ้งผสมน้ำมัน เพราะงานจิตรกรรมไทยมีความละเอียดปราณีต จึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้ภาพจิตรกรรมไทยจำเป็นต้องเขียนด้วยสีฝุ่น (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ 2523 : 38-40)

สวัสดิ์ ตันติสุข (2514 : 52) ได้อธิบายว่า ภาพจิตรกรรมไทยนั้นมีลักษณะพิเศษคือ การเขียนด้วยสีฝุ่น ช่างจะนำสีมาบดให้ละเอียดแล้วผสมด้วยกาวยางมะขวิด เขียนเป็นภาพแบบอุดมคติ ถ้าเป็นรูปขนาดเล็กจะเขียนบนกระดาษข่อย ถ้าเป็นภาพขนาดใหญ่จะเขียนบนฝาผนัง เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ ชาดก และวรรณคดี แสดงความงามด้วยเส้นและท่าทางแบบนาฏศิลป์

เทคนิคการเขียนภาพด้วยสีฝุ่นแบบโบราณ เป็นเทคนิคที่ช่างไทยนำมาใช้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยเฉพาะสีที่ช่างไทยโบราณนำมาใช้จะได้จากธรรมชาติประเภทดิน แร่ หิน ซึ่งมีความคงทนต่อสภาพแวดล้อม และได้จากพืช สัตว์ เช่นยางไม้ ครั่ง ซึ่งสีเหล่านี้มีความคงทนสดไม่ซีด เป็นต้น (กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี 2527 : 78, 81)

สำหรับสีที่ใช้เขียนภาพจิตรกรรมแบบโบราณจะหาได้ง่าย และเป็นสีพื้นๆ ที่ได้จากธรรมชาติ จำพวกดินแดง ดินเหลือง ปูนขาวมาลาไคต์ สีน้ำเงินและรงค์ได้จากพืช จากการวิเคราะห์ในเรื่องสีพบว่า สีประเภทสังเคราะห์เริ่มปรากฏมีใช้มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นระยะที่มีการใช้สีกันมากขึ้น (กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี 2527 : 84)

วรรณิภา ณ สงขลา (2530 : 101-102) ได้กล่าวถึงสีของช่างไทยโบราณ ครูช่างเขียนได้จำแนกหมวดสีประเภทต่าง ๆ ดังนี้

1. หมวดแม่สี มี 3 สีคือ สีคราม สีแดง และสีเหลือง

2. หมวดสีเบญจรงค์ มี 5 สีคือ สีคราม สีแดง สีเหลือง สีขาว และสีดำ เรียกว่าเบญจรงค์

3. หมวดสีฉพรรณรังสี มี 6 สีคือ สีแดงชาด สีส้ม สีเหลือง สีเขียว สีคราม และสีม่วง หรือเรียกว่าสีแสงอาทิตย์

4. หมวดสีนพรัตน์ หมายถึงแก้วมณี 9 สี คือ สีขาว สีแดงสด สีเขียวสด สีเหลืองสด สีแดงแก่ สีคราม สีหมอก สีหงสบาท และสีเลื่อมประภัสสร

อมร ศรีพจนารถ (2518-2519 : 292) ได้อธิบายเพิ่มเติมว่าสีเลื่อมประภัสสรคือสีที่เป็นเงาเหลืองเลื่อมพราย มีสีประสมกันด้วยสีคราม สีเหลือง สีแดง และสีขาวจำนวนน้อย

สีต่าง ๆ ที่ใช้มาแต่โบราณ ซึ่งเกิดขึ้นตามธรรมชาติ หรือที่สังเคราะห์ขึ้นนั้น ย่อมมีที่เกิดและคุณสมบัติต่าง ๆ กัน ดังเช่น

1. สีเหลืองมี 4 ประเภทคือ

1.1 สีเหลือง ได้จากดิน เป็นสีเหลืองหม่น

1.2 สีรง ได้จากยางต้นรง จังหวัดจันทบุรี

1.3 สีเหลืองหรดาล เป็นสีที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ มีลักษณะเป็นก้อนมี 2 ชนิด คือ หรดาลหินจะมีเนื้ออ่อน หรดาลกลีบทองจะมีเนื้อแข็ง

1.4 สีเหลืองตะกั่ว ได้จากการคั่วตะกั่วกับต้นตะเบง จนละลายเข้ากันดี

2. สีเขียว มี 4 ประเภทคือ

2.1 สีดินเขียว ได้จากดินเขียว

2.2 สีเขียวตังแช ทำจากสนิมทองแดงเป็นสีที่ส่งมาจากเมืองจีน

2.3 สีเขียวชินสี ได้จากสนิมทองแดงที่ส่งมาจากประเทศแถบตะวันตก

2.4 สีเขียวหินขึ้นกการเวก ได้จากการฝนหินขึ้นกการเวก

3. สีคราม มี 3 ประเภทคือ

3.1 สีใบคราม ได้จากการต้มใบคราม

3.2 สีครามก้อน ทำจากหินแร่สีฟ้า เช่นไพฑูรย์

3.3 สีฝุ่นคราม เป็นครามฝรั่งหรือครามจีนเป็นสีสังเคราะห์สีน้ำเงินคราม

4. สีแดง มี 4 ประเภทคือ

4.1 สีดินแดง ได้จากดินแดง

4.2 สีแดงชาด สันนิษฐานว่าทำมาจากเมล็ดชาดหรคุณ สีแดงชาดที่ใช้ในจิตรกรรมไทยเป็นสีสำเร็จรูปมาจากเมืองจีน

4.3 สีแดงลิ้นจี้ เป็นสีสำเร็จรูป

4.4 สีแดงเสน เป็นสีแดงอมส้มแบบสีลูกพิกุล เป็นสีสังเคราะห์

4.5 สีดินแดงเทศ เป็นสีส่งมาจากต่างประเทศ และสดกว่าดินแดงของไทย

5. สีขาว มี 3 ประเภทคือ

5.1 สีดินขาว เป็นสีธรรมชาติเรียกว่าสีขาวกระบัง ได้จากดินขาวเผาไฟ

5.2 สีปูนขาว ได้จากหินปูนหรือเปลือกหอยเผาไฟ

5.3 สีฝุ่นขาวจากตะกั่ว ที่ทำจากอ๊อกไซด์ของตะกั่ว

6. สีดำ มี 5 ประเภทคือ

6.1 สีดำจากเขม่า ได้จากเขม่าควันไฟก้นหม้อ

6.2 สีดำจากผงถ่าน ได้จากกระดูกสัตว์ ไม้ กะลามะพร้าว มาเผาจนไหม้เป็นถ่าน

6.3 สีดำจากหมึกจีน

6.4 สีดำจากมะเกลือ หรือกระเบ็ง เป็นสีย้อมไม่ใช้ทำสีฝุ่น

6.5 สีดำดิน เป็นสีธรรมชาติ เกิดจากดิน (วรรณิภา ณ สงขลา 2530 : 105-108)

สำหรับทางด้านข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์ดังที่ วรรณิภา ณ สงขลา (2528: 4) ได้อธิบายไว้ว่า สีที่ใช้ในสมัยทวารวดีมีอายุประมาณศตวรรษที่ 11-13 สีที่ใช้เป็นสีดินแดง สีดิน-เหลือง สีดำ (เขม่า) และสีขาว ในสมัยศรีวิชัยจิตรกรรมในถ้ำศิลปะ จังหวัดยะลามีอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 13-18 เขียนด้วยสีเอกรงค์ สีที่ใช้เป็นสีดินแดง ดินเหลือง สีขาว และสีดำ

สวัสดิ์ ตันติสุข (2514 : 53) ได้ชี้ให้เห็นว่า ภาพสลักลายเส้น และภาพเขียนสีเอกรงค์ เป็นรูปลวดลายดอกไม้ในอุโมงค์วัดศรีชุมเป็นวรรณะสีชมพู และรูปพระพุทธเจ้า บุคคลชั้นสูงที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว อำเภอศรีสัชนาลัย ซึ่งเขียนขึ้นด้วยความชำนาญนั้น เป็นภาพเขียนสมัยสุโขทัย อาภรณ์ ณ สงขลา (2518-2519 : 63-64) ได้กล่าวเพิ่มเติมว่าในสมัยนี้ จิตรกรรมมีอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 18-19 การเขียนภาพใช้เทคนิคสีฝุ่นผสมกาว เป็นสีเอกรงค์ สีที่ใช้มีสีดินแดง สีดำเขม่า สีขาว สีแดงชาด และปิดทอง สแทรทตัน และสก๊อต (Stratton and Scott 1981: 104) ได้กล่าวถึงสมัยสุโขทัยว่า จิตรกรรมในสมัยนี้มีให้เห็นน้อยมาก คือที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว อำเภอศรีสัชนาลัย สีที่ใช้ยังอยู่ในข้อจำกัดเป็นสีดำ สีขาว และสีแดง เป็นต้น

ต่อมาในสมัยอยุธยา สวัสดิ์ ตันติสุข (2514 : 54) ได้กล่าวไว้ว่าสมัยนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 สมัยคือ สมัยอู่ทองหรืออยุธยาตอนต้น (พ.ศ. 1893-1991) โดยมีสกุลช่างอยุธยาเป็นจุดศูนย์กลางได้แผ่ขยายไปยังจังหวัดราชบุรี และจังหวัดเพชรบุรี การใช้สีในยุคนี้เป็นแบบเอกรงค์ มีสีแดงเสน สีขาว สีดำ และสีทอง ช่างในสมัยนี้มีฝีมือมากดังเช่นภาพจิตรกรรมในผนังพระปรางค์วัดราชบูรณะ ในกรุวัดราชบูรณะ และบนผนังซุ้มพระปรางค์วัดมหาธาตุ จังหวัดอยุธยา ต่อมาในสมัยอยุธยาตอนปลายพุทธศตวรรษที่ 23 การใช้สีเป็น สีดินแดง สีแดงชาด สีดินเหลือง สีเขียว สีน้ำเงิน และสีทอง ซึ่งเรียกว่าแบบพหุรงค์ ภาพจิตรกรรมสมัยนี้เช่นที่ตึกสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์

วัดพุทไธสวรรค์ จังหวัดอยุธยา

เจิมสวัสดี (Jermsawatdi : 1979 : 93-99) ได้แบ่งสมัยอยุธยาออกเป็น 4 สมัย คือ ในสมัยแรกจิตรกรรมที่พบ เป็นภาพอดีตพุทธในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ ซึ่งเขียนด้วยวิธีปูนเปียก (Fresco) สีที่ใช้คือ สีดำ สีขาว สีแดง และสีทอง เป็นสีแบบเอกรงค์ (Monocrome) ในสมัยที่ 2 สามารถศึกษาได้จากภาพสมุดไทย (Manuscripts) ซึ่งเป็นเอกสารทางศาสนาที่สำคัญ เป็นสมบัติอันล้ำค่าของคนไทย เขียนเป็นเรื่องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ไตรภูมิ โดยเฉพาะสีที่ใช้ในสมัยนี้เป็นสีดินแดง สีดำ และสีเหลือง ในสมัยที่ 3 นับว่าเป็นสมัยที่สูงสุดของอยุธยา มีการนำสีทองมาประยุกต์ใช้กับภาพคน การใช้สีจะมากขึ้นคือ สีดำ สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีน้ำเงิน และสีม่วง จนเป็นที่นิยมในสมัยต่อมา ในสมัยที่ 4 ซึ่งเป็นสมัยอยุธยาตอนปลาย ภาพจิตรกรรมฝาผนังได้วิวัฒนาการมากขึ้นเป็นแบบไทยแท้ ๆ แต่เทคนิควิธีการ และรูปแบบของจิตรกรรมก็ยังคงรักษาวิธีการเดิมไว้เหมือนสมัยที่ 3 การใช้เส้นช่างสามารถเขียนได้อย่างอิสระ และมีชีวิตจิตใจมาก

สำหรับ วรรณิภา ณ สงขลา (2528 : 4-5) ได้แบ่งยุคนี้ออกเป็น 3 สมัย คือสมัยที่ 1 (พ.ศ. 1895-2031) เทคนิคการเขียนภาพใช้สีฝุ่นผสมกาว ภาพที่เขียนเป็นสีเอกรงค์ โดยเขียนขึ้นจากสีธรรมชาติมี สีดินแดง สีแดงชาด สีเหลือง สีดำ สีขาว และปิดทอง ต่อมาในสมัยที่ 2 เทคนิคการเขียนภาพ ตลอดจนการใช้สีก็ยังคงยึดวิธีการเดิม แต่สำหรับในสมัยที่ 3 การใช้สีเริ่มเปลี่ยนไปมีการใช้สีมากขึ้น เป็นแบบสีพหุรงค์

สำหรับทางด้านการศึกษาวิเคราะห์ กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี (2527 : 82) ได้ศึกษาวิเคราะห์สีจิตรกรรมฝาผนังไทย สมัยอยุธยาตอนปลาย บนผนังพระอุโบสถวัดช่องนนทรีย์ ด้วยคุณสมบัติทางเคมี ทางกายภาพ จากกล้องจุลทัศน์โดยใช้แสงผ่าน และแสงสะท้อนผลการวิเคราะห์พบว่า สีที่ใช้มีสีแดง สีดำ สีขาว สีทอง และสีเหลือง สีที่ใช้ค่อนข้างบางจึงทำให้สีที่เขียนติดได้ทนทานมาก

ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2325 - ปัจจุบัน) การใช้สีจะสดใสมาก และตัดกันอย่างรุนแรง ตัวอย่างเช่นงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 3 สีที่ใช้ระบายพื้นหลังเป็นสีเข้ม จึงทำให้ภาพคน สถาปัตยกรรมที่เป็นสีอ่อนเด่นชัดออกมาเป็นกลุ่ม ๆ สีที่ใช้ถึงจะเป็นที่ตัดกันอย่างเด่นชัดก็ตาม แต่สภาพรวม ๆ ก็ประสานกลมกลืนเข้ากันทั้งภาพได้เป็นอย่างดี (วรรณิภา ณ สงขลา 2528 : 5) ในสมัยรัชกาลที่ 1-3 นี้ เทคนิคการเขียนภาพยังคงยึดวิธีการเดิมไม่เปลี่ยนแปลง การเขียนภาพเป็นสีแบน ๆ และตัดเส้นแบบ 2 มิติ โดยถือว่าการใช้เส้นตัดส่วนต่าง ๆ ของรูปภาพเป็นลักษณะพิเศษที่สำคัญของการเขียนภาพไทยดั้งเดิม (อาภรณ์ ณ สงขลา 2518-2519 :

69) หลังจากนั้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา งานจิตรกรรมไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงเป็นแบบตะวันตก ภาพจิตรกรรมที่เห็นได้ว่า มีการเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจนคือ จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศ กรุงเทพมหานคร จิตรกรรมวัดสมณาราม(เขาวัง) จังหวัดเพชรบุรีเขียนโดยฝีมือชั้นครู ขรัว อินโข่ง (สวัสดิ์ ตันติสุข 2514 : 44-45)

ในสมัยนี้ (รัชกาลที่ 4-ปัจจุบัน) จะเห็นได้ว่าการผสมผสานระหว่างจิตรกรรมไทยกับศิลปะตะวันตกได้เกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการเขียนภาพคน ภาพสัตว์ให้มีปริมาตร แสดงหลักทัศนียภาพแบบ 3 มิติ การใช้สีมีมากขึ้น แต่ไม่ประสานกลมกลืนกันนัก ความนิยมในศิลปะแบบตะวันตกมีมากขึ้น (อาภรณ์ ณ สงขลา 2518-2519 : 71) ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้ ทำให้ภาพคนสิ่งแวดล้อมและสถาปัตยกรรมมีความตื้นลึกหนาบางเป็นแบบ 3 มิติ และเขียนขึ้นเหมือนกับอาคารที่ปรากฏจริงในสมัยนั้น ดังเช่นภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม วัดราชบพิธ และวัดสุทัศน์เทพวราราม (วรรณิภา ณ สงขลา 2528 : 6)

สน สีมาตรัง (2522:19-27) ได้กล่าวถึงจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ และอธิบายว่าจิตรกรรมสกุลช่างนี้ได้วิวัฒนาการมาโดยลำดับ โดยถือเอาจิตรกรรมฝาผนัง ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรค์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ซึ่งเขียนขึ้นราว พ.ศ. 2338-2340 และใช้ปี พ.ศ. 2340 เป็นปีเริ่มต้นสกุลช่างนี้ จนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2340-2453) สามารถจำแนกออกได้เป็น 3 ยุคคือ ยุคพยายามเลียนแบบครูช่าง (อยุธยา-ธนบุรี) ซึ่งเขียนขึ้นระหว่าง พ.ศ.2340-2370 ในรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 2 ยุคนิยมแบบศิลปจีน พ.ศ. 2370-2395 ในรัชกาลที่ 3 และยุคนิยมตะวันตก พ.ศ. 2395-2453 ในรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 5 สำหรับยุคนิยมตะวันตกนี้แบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ แบบพระราชนิยม รัชกาลที่ 4 แบบจิตรกรรมไทยเดิมประยุกต์ตะวันตก และแบบจิตรกรรมไทยเดิม ซึ่งในยุคนี้อิทธิพลทางด้านต่าง ๆ จากตะวันตกได้หลั่งไหลเข้ามา โดยเฉพาะนับตั้งแต่รัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา ศิลปะแบบตะวันตกได้หยั่งรากลึกในสังคมและวัฒนธรรมไทยอย่างมั่นคง สถาบันทางศิลปะได้กำเนิดขึ้นคือ โรงเรียนเพาะช่าง (พ.ศ. 2466) จัดสอนศิลปะและการช่างแบบตะวันตกควบคู่กับการช่างไทย และมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยมีศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้วางรากฐานศิลปไทย และศิลปะแบบตะวันตก จนทำให้ความสนใจทางด้านจิตรกรรมแบบประเพณีลดน้อยลง กลายเป็นการละเลย และเสื่อมไปในที่สุด

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์สีจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จากพระที่นั่ง-พุทไธสวรรค์ บริเวณพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร ซึ่งเขียนขึ้นสมัยรัชกาลที่ 1 พบว่าภาพเขียน

แห่งนี้เขียนด้วย สีแดงชาด สีแดงคล้ำ สีดินแดง สีเขียว สีน้ำเงิน สีขาว และสีดำ สำหรับภาพเขียนสีฝุ่นบนกระดาษเรื่องพระแก้วมรกตจากวัดหงส์รัตนาราม กรุงเทพมหานคร ซึ่งมีอายุปลายรัชกาลที่ 3 พบว่าสียังสดและมีสีใช้มากขึ้นกว่าสมัยโบราณ เป็นสีแดงชาด สีแดงเสน สีแดงคล้ำ สีดินเหลือง สีเหลืองจากพืช สีทอง ทองคำเปลวที่มีเนื้อทองผสมสังกะสี สีเขียว สีน้ำเงิน สีขาว และสีดำ เป็นต้น (กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี 2527 : 82-83)

ดังนั้นจากข้อมูลเรื่องสี และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่กล่าวถึงข้างต้น ทำให้ทราบว่าสีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของจิตรกรรมฝาผนังเป็นอย่างมาก ในสมัยทวารวดี สมัยสุโขทัย สมัยอยุธยาตอนต้น และสมัยอยุธยาตอนกลาง จะใช้สีจากธรรมชาติเป็นสีแบบเอกรงค์ และต่อมาในสมัยอยุธยาตอนปลายการใช้สีเป็นแบบพหุรงค์ โดยเฉพาะสีที่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1-3) การใช้สีจะสดใสและตัดกัน รูปแบบจิตรกรรมก็ยังคงเป็นแบบ 2 มิติ เหมือนสมัยโบราณ หลังจากสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา อิทธิพลศิลปะตะวันตกได้เข้ามามีบทบาททำให้เกิดการผสมผสานระหว่างศิลปะไทยกับศิลปะตะวันตก งานจิตรกรรมไทยจึงมีรูปแบบเป็น 3 มิติ มีการนำหลักทัศนียวิทยา และกายวิภาคเข้ามาใช้ โรงเรียนและมหาวิทยาลัยทางศิลปะได้เกิดขึ้นในสมัยนี้

<u>วัฒนธรรม ขนบประเพณีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทย</u>

คึกฤทธิ์ ปราโมช ม.ร.ว.(2525 : 8) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมว่า หมายถึงธรรมที่มนุษย์ได้ปลูกฝังไว้ และได้เจริญงอกงามเติบโตขึ้นมากับอารยธรรม หรือความเจริญของมนุษย์ วัฒนธรรมเป็นเรื่องของการปลูกฝังในขั้นแรก และเป็นเรื่องของการเจริญเติบโตในขั้นต่อมา ธรรมที่ได้ปลูกฝังในพื้นแผ่นดินไทยอาจจะเป็นของชนชาติอื่นที่อาศัยอยู่เดิม หรือเคยผ่านดินแดนนี้ไปสู่ดินแดนอื่น ธรรมที่ชนชาติอื่นปลูกฝังไว้ได้เจริญงอกงาม และได้รับการอุปถัมภ์จากคนไทยด้วยการเลือกเฟ้นแต่สิ่งที่ดีงามตรงกับความเชื่ออันเป็นพื้นฐานดั้งเดิม และรับเอาไว้ในที่สุดก็กลายเป็นวัฒนธรรมของไทยโดยบริบูรณ์

ภาพจิตรกรรมฝาผนังก็เช่นเดียวกัน จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2528 : 75) ได้ให้ความเห็นว่า แนวเรื่องของภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏในประเทศไทยได้มาจากพุทธศาสนา และนิทานชาดกอันเกิดจากปัญญาชนชาวอินเดีย ดังนั้นเรื่องราวต่าง ๆ ย่อมจะปรากฏ สถานที่ สิ่งแวดล้อม บรรยากาศ บุคลิกภาพ และพฤติกรรมของคนในประเทศอินเดีย แต่ภาพจิตรกรรมที่ปรากฏกลับได้

รับการปรุงแต่ง สถานที่ สิ่งแวดล้อม บรรยากาศ ภาพคน และพฤติกรรมต่าง ๆ ของคนให้เป็นไปในบ้านเมืองไทย

วัฒนธรรมที่ประเทศไทยได้รับจากประเทศอินเดียคือ วัฒนธรรมศาสนาพุทธและวัฒนธรรมศาสนาฮินดู โดยวัฒนธรรมศาสนาพุทธ จะแฝงอยู่ในชีวิตประจำวันของคนไทย เช่น ชีวิตความเป็นอยู่ การทำมาหากิน การเคารพบิดามารดา การอุปการะญาติและบุคคลในสังคมเดียวกัน ตลอดจนการแต่งกาย ความมีมารยาท ความสำรวม และการปฏิบัติตนในสังคม สำหรับทางด้านวัฒนธรรมศาสนาฮินดู จะเกี่ยวข้องโดยตรงกับพระมหากษัตริย์ และขนบธรรมเนียมประเพณีในราชสำนัก ซึ่งประเทศไทยรับมาทั้ง 2 วัฒนธรรม นำมาปฏิบัติในสิ่งที่ดีงามเหมาะสม จนกลายเป็นวัฒนธรรมของไทยในที่สุด (คึกฤทธิ์ ปราโมช ม.ร.ว. 2525 : 10-11)

จากข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมที่กล่าวถึงข้างต้น อันเป็นพื้นฐานของสังคมไทยในอดีตและได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันนั้น จะเห็นได้ว่าหลักฐานที่สำคัญประการหนึ่งคือภาพจิตรกรรมฝาผนังที่สามารถสะท้อนให้เห็นเหตุการณ์ต่าง ๆ และทำให้ทราบได้ในปัจจุบันดังที่

นิวัติ กองเพียร (2515 : 50-51) ได้อธิบายว่าภาพจิตรกรรมไทย นอกจากจะเป็นภาพเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาแล้ว ก็ยังปรากฏภาพเกี่ยวกับวรรณคดี ภาพปริศนาธรรมปะปนอยู่ด้วยเสมอ โดยเฉพาะภาพเรื่องราวชาดกต่าง ๆ จะปรากฏภาพขนบธรรมเนียมประเพณี ภาพเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน ภาพการละเล่นประเภทต่าง ๆ ฯลฯ ซึ่งภาพเหตุการณ์เรื่องราวต่าง ๆ นั้น เปรียบได้ดังสื่อที่สะท้อนให้เห็นชีวิตของคนไทยในอดีตได้เป็นอย่างดี

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2527 : 36-39) ได้แสดงทัศนะความเชื่อว่า ภาพชีวิตคนที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง ก็คือชีวิตของคนในสมัยนั้นซึ่งช่างได้เขียนขึ้น ทำให้มีคุณค่าต่อการศึกษาเรื่องราวต่าง ๆ ได้หลายเรื่องดังเช่น การแต่งกาย การทำมาหากินของชาวบ้านเช่น การทำไร่ ทำนา การประมงดังปรากฏภาพการทำประมง ภาพการถีบกระดานไปบนเลน ในจิตรกรรมฝาผนังวัดเสม็ดจังหวัดชลบุรี ตลอดจนภาพขนบธรรมเนียมประเพณีที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังเสมอๆ ดังเช่นภาพประเพณีเพลงเรือ การลอยกระทง สงกรานต์ ฯลฯ และภาพมหรสพต่าง ๆ เช่นโขน นั่งราว โขนชักรอก หรือภาพเด็กเล่นขี่ม้ากาบกล้วยซึ่งภาพเหล่านี้สามารถกล่าวได้ว่า เป็นภาพที่สะท้อนให้เห็นแนวคิด ปรัชญาของคนมาทุกยุคทุกสมัย

เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ (2522 : 11-13) เป็นอีกท่านหนึ่งที่สนใจศึกษาเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนัง และได้ศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดประตูสาร จังหวัดสุพรรณบุรี ได้กล่าวถึงวัฒนธรรม

เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ของคนที่ปรากฏในงานจิตรกรรมแห่งนี้ว่า มีทั้งภาพชีวิตคนในรั้ว ในวัง และภาพชีวิตชาวบ้านธรรมดา โดยเฉพาะภาพชีวิตชาวบ้านธรรมดานับว่ามีส่วนสำคัญ ในการสะท้อนให้เห็นชีวิตความเป็นอยู่ของคนในอดีต ดังเช่นภาพผู้ชายไว้ผมทรงมหาดไทย ไม่สวมเสื้อ นุ่งผ้าโจงกระเบน ภาพผู้หญิงไว้ผมปีกห่มผ้าสไบ มีทั้งนุ่งผ้าถุง และจูงกระเบน ภาพบ้านเรือนไทยแบบโบราณของคหบดีปลูกยกพื้นใต้ถุนสูง มีรั้วรอบขอบชิด มีภาพชาวจีนไว้ผมเปีย มีอาคารทรงจีนปะปนอยู่กับปราสาทของไทยอย่างกลมกลืน มีชาวลาวเป่าแคนรวมอยู่กับชาวไทย ภาพชาวกระเหรี่ยงปะปนอยู่กับกลุ่มฟ้อนรำ นอกจากนี้ยังมีภาพการทำบุญแห่ข้องไฟ การชี่ช้างไปล่าสัตว์และภาพสัตว์น้อยใหญ่ ได้ถูกเขียนขึ้นอย่างวิจิตรบรรจงสอดแทรกไว้บนฝาผนัง ได้อย่างกลมกลืนกับภาพพุทธประวัติซึ่งมีคุณค่าอย่างยิ่ง ทั้งทางประวัติศาสตร์ โบราณคดี และสุนทรียศาสตร์ สวัสดิ์ ตันติสุข (2518-2519 : 244) ได้มีความเห็นเพิ่มเติมว่า ภาพที่เกี่ยวกับวัฒนธรรม ขนมธรรมเนียมประเพณีที่เขียนขึ้นในศาสนสถานตามท้องถิ่นต่าง ๆ ย่อมเป็นธรรมดาที่ช่างจะถ่ายทอดวัฒนธรรม ขนบประเพณีท้องถิ่นนั้น ๆ ให้ปรากฏออกมาในภาพจิตรกรรมด้วย ดังเช่นวัฒนธรรมการแต่งกายประจำท้องถิ่นในจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ จังหวัดน่านเป็นต้น

นอกจากภาพเรื่องราวพระพุทธศาสนาแล้ว ภาพอีกประเภทหนึ่งที่ช่างได้เขียนปะปนอยู่ในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน คือภาพเรื่องราวเกี่ยวกับเพศ ซึ่งช่างจะเขียนไว้ในมุมที่ไม่เด่นชัด ส่วนใหญ่จะเขียนซ่อนไว้ในซอกประตู ใต้ภาพในตำแหน่งที่ต่ำกว่าระดับสายตา หรือสูงกว่าระดับสายตาเช่นภาพในพระที่นั่งพุทไธสวรรค์ แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตชาวบ้านเป็นภาพแม่กำลังก้มตักน้ำจากบ่อ และมีลูกชายถลกผ้านุ่งแม่ทางด้านหลัง ซึ่งภาพในลักษณะเช่นนี้ตามหลักจิตวิทยาแล้วช่วยผ่อนคลายความตรึงเครียดของช่าง และผู้ชมภาพได้ (นิวัติ กองเพียร 2515 : 51-52,56)

ภาพจิตรกรรมในลักษณะเดียวกันนี้อีกแห่งหนึ่งดังที่ นิวัติ กองเพียร (2515 : 52-54) ได้กล่าวถึงภาพเขียนที่วัดทองนพคุณ ซึ่งปรากฏว่ามีเรื่องอื้อฉาวมาก ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 เป็นภาพเขียนในพระอุโบสถเรื่องพระเวสสันดรชาดก กัณฑ์ทศพรเขียนถึงภาพนันทอุทยานในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีภาพเหล่านางอัปสรบริวารพระอินทร์และนางผุสดีเปิดผ้าสูงถึงตะโพก บ้างก็นั่งถ่ายปัสสาวะ บ้างแหวกผ้านุ่งข้างหน้า บางนางว่ายน้ำนอนคว่ำโด่งตะโพกขึ้นมาพ้นน้ำไม่มีผ้านุ่ง บางนางขึ้นจากน้ำพลัดผ้าข้างหน้าแหวกถึงอุทรประเทศ บางนางผลัดผ้าข้างหลังเปิดเห็นตะโพก บางนางหกล้มผ้าหลุดลุ่ย และครั้งเมื่อสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จทอดพระกฐินได้ทรงเห็นเข้าถึงกับมีพระบรมราชโองการประกาศมายังพระครูกสินสังวรณ์ว่า

เป็นภาพลามก อนาจาร ไม่น่าดูน่าชม และทรงให้แก้ไข

น.ณ ปากน้ำ (นามแฝง 2529 : 82) ได้มีความเห็นว่าภาพคนสามัญทั่วไป หรือภาพไพร่จะเรียกว่า "ภาพกาก" ซึ่งภาพเหล่านี้จะสะท้อนให้เห็นชีวิตความเป็นอยู่ของคนในอดีต แม้ภาพบางภาพจะสัปดลไปบ้างดังเช่น ภาพมารผจญที่ผนังพระอุโบสถวัดสุวรรณารามฝีมือช่างเขียนสมัยรัชกาลที่ 3 เขียนเป็นภาพนางยักษ์ชิณีถ่างขา เปลือยร่างท่าทางอันไม่เป็นมงคลก็ตาม แต่ก็นับว่ามีคุณค่าทางศิลปะ

อย่างไรก็ตามภาพลักษณะเช่นนี้ สน สีมาตรัง (2520 : 82) ได้กล่าวว่า เป็นภาพศิลปกามวิสัย ซึ่งช่างจะเขียนสอดแทรกอยู่ในกลุ่มคนที่กำลังชุลมุนวุ่นวาย กลุ่มอาคาร และกลุ่มธรรมชาติ ตำแหน่งของภาพจะอยู่ในส่วนที่ไม่มีความสำคัญ และจะไม่แย่งความสนใจไปจากจุดเด่นของภาพดังนั้นช่างจึงเขียนไว้ตามมุมภาพที่ไม่ปรากฏเด่นชัด แต่จะให้กลมกลืนไปกับภาพอื่น ๆ โดยรอบ

จากข้อมูลวัฒนธรรม ขนบประเพณีที่ปรากฏแฝงเร้นในภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยทั่วไปนั้น จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ (2528 : 79-82) ได้จำแนกประเภทของวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไว้ดังนี้ คือ

1. วัฒนธรรมทางด้านการแต่งกาย จะปรากฏให้เห็นในภาพคน เป็นวิวัฒนาการ แบบอย่างการแต่งกาย เครื่องนุ่งห่มของคนไทยในอดีต

2. วัฒนธรรมในด้านที่อยู่อาศัย เป็นรูปภาพบ้านเรือน สิ่งก่อสร้าง แบบต่างๆ ย่อมอาศัยแบบอย่างบ้านเรือน อาคารสมัยนั้นเป็นแบบจึงเท่ากับเป็นการบันทึกวัฒนธรรมที่อยู่อาศัยไว้เป็นอย่างดี

3. วัฒนธรรมในด้านความเป็นอยู่ของคนในสังคม จะเห็นเป็นภาพชีวิตผู้คนสามัญชน เขียนเป็นส่วนประกอบแทรกอยู่ในเนื้อหาเรื่องราวอันเกี่ยวกับศาสนาโดยทั่วไป ซึ่งนับว่าเป็นแหล่งข้อมูลที่สำคัญ

4. วัฒนธรรมในด้านประเพณี เป็นภาพประเพณีต่าง ๆ ทั้งประเพณีหลวงและประเพณีราษฎร์ หรือประเพณีย่อย ๆ เขียนปะปนอยู่กับเรื่องศาสนา นับว่าเป็นหลักฐานบันทึกความรู้ ความเชื่อที่ใช้ถือปฏิบัติให้ถูกต้องของผู้คนในสมัยนั้น

5. วัฒนธรรมในด้านการละเล่นต่าง ๆ มีทั้งการละเล่นที่เป็นพิธีหลวง ประเภทมหรสพ เช่นหุ่น ละคร มอญรำ โขนหนัง ฯลฯ ประเภทดอกไม้เพลิง เช่น ดอกไม้พุ่ม ระทา กรวด กังหัน ไฟม้า ฯลฯ และการละเล่นของชาวบ้านทั้งของเด็กและผู้ใหญ่ ซึ่งนับว่าเป็นการบันทึกแบบอย่างการละเล่นบางประเภทที่หมดความนิยมไปแล้ว

สำหรับภาพขนบประเพณีที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีทั้งพระราชพิธีในราชสำนัก และพระราชพิธีสิบสองเดือน สน สีมาตรัง (2523 : 50-52,56) ได้กล่าวถึงพระราชพิธีในราชสำนัก ที่พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม กรุงเทพมหานคร ว่าเป็นภาพพระราชพงศาวดารพระราชประวัติ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ซึ่งเดิมพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าให้สร้างขึ้นในบริเวณพุทธรัตนสถาน ในพระบรมมหาราชวัง สำหรับประทับส่วนพระองค์กับพระอุปัชฌาย์ขณะทรงผนวช เมื่อ พ.ศ. 2516 ต่อมาได้ทรงย้ายมาสร้างไว้เป็นกุฏิเจ้าอาวาสในวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม และคงรักษาสภาพศิลปะไว้ตามเดิม สมเด็จพระอริยวงศญาณ (ปลด กิตติโสภณ) สมเด็จพระสังฆราช (พ.ศ. 2503-2505) เจ้าอาวาสวัดเบญจมบพิตรในสมัยนั้น ได้ทรงวินิจฉัยเรื่อง และทรงจัดเป็นกลุ่มเหตุการณ์ต่าง ๆ ได้ 20 ภาพ โดยเริ่มตั้งแต่พระราชพิธีโสกัณฑ์ จนถึงภาพที่พระองค์ทรงย้ายพระที่นั่งทรงผนวชจากพระบรมมหาราชวัง มาสร้างไว้ในวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม เป็นอันสิ้นสุดเรื่องราวในภาพจิตรกรรมแห่งนี้ วณีพรรณ ฤาไชยคาม (2524 : 101-102) ได้วิจัยภาพจิตรกรรมแห่งนี้และพบวัฒนธรรมขนบประเพณี คือ พระราชพิธีต่างๆ ของพระมหากษัตริย์ 5 พิธี คือ โสกัณฑ์ บรรพชา บรมราชาภิเษก เลียบพระนคร และเฉลิมพระชนมพรรษา นอกจากนั้นก็มีภาพมหรสพการละเล่นต่าง ๆ การแต่งกายในสมัยรัชการที่ 4 และรัชการที่ 5 สภาพชีวิตความเป็นอยู่ของคนในสมัยนั้น การตั้งบ้านเรือน สังคมในราชสำนัก สังคมราษฎร์ ลักษณะของสถาปัตยกรรม ฯลฯ เป็นต้น

นอกจากภาพพระราชพิธีในราชสำนักแล้ว ยังได้พบภาพจิตรกรรมพระราชพิธีสิบสองเดือน ดังที่ สุทธิดา วัลลภาพันธุ์ (2526 : บทนำ) ได้กล่าวถึงภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม กรุงเทพมหานคร เป็นภาพเรื่องราวที่เขียนเกี่ยวกับพระราชพิธีสิบสองเดือน ซึ่งเป็นภาพที่สะท้อนให้เห็นความเชื่อเกี่ยวกับพิธีกรรมทางศาสนา และที่สำคัญคือเป็นการสะท้อนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์ ซึ่งนับว่ามีคุณค่ายิ่งต่อการศึกษาหาความรู้ อันเกี่ยวกับขนบประเพณีของไทยในอดีต

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้นเกี่ยวกับภาพเรื่องราววัฒนธรรม ขนมประเพณีที่ปรากฏแฝงเร้นอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนัง และที่เขียนขึ้นเป็นเรื่องโดยเฉพาะจะพบเห็นน้อยมาก ซึ่งมีเพียงบางวัดเท่านั้นดังเช่น วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม นอกนั้นจะพบว่าเขียนเป็นภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ประกอบเป็นส่วนย่อยแฝงอยู่ในเรื่องราวศาสนา หรือนิทานชาดกต่าง ๆ ภาพเหล่านี้นับได้ว่ามีคุณค่าในทางศิลปะ ประวัติศาสตร์ และโบราณคดี ที่สามารถสะท้อน

ให้เห็นวิวัฒนาการ วัฒนธรรม ขนบประเพณีของไทยโบราณที่ยังคงหลงเหลืออยู่ให้ศึกษาได้ในปัจจุบัน

ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

พัชรินทร์ ศุขประมูล (2529 : ฆ–ง ,1-3) ได้วิจัยเรื่อง "ชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดสระบุรี" มีวัตถุประสงค์ของการศึกษาคือ เพื่อศึกษาสภาพการดำเนินชีวิตของชาวบ้านที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องการแต่งกาย การละเล่น ลักษณะอาคารบ้านเรือน สิ่งของเครื่องใช้ การคมนาคม ตลอดจนศาสนา และความเชื่อ ศึกษาสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน และเพื่อศึกษารวบรวม และบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะของจิตรกรรม เช่น การเขียน การจัดองค์ประกอบของภาพ การใช้สี การตัดเส้น ลักษณะอาคารตำแหน่งของจิตรกรรม ประวัติวัด และโบราณวัตถุสถานอื่นที่พบในวัด วิธีการศึกษาด้วยการบันทึกภาพ รวบรวมข้อมูลจากรายงานการสำรวจ รายงานการอนุรักษ์ รายงานการวิจัยต่าง ๆ ของกองโบราณคดี พระราชพงศาวดาร บันทึกเหตุการณ์ต่าง ๆ จดหมายเหตุสมัยรัตนโกสินทร์ หนังสือ วารสาร ตลอดจนการสัมภาษณ์ เจ้าอาวาสวัด ผู้สูงอายุ และศึกษาเรื่องราวด้านต่าง ๆ จากภาพจิตรกรรม ด้วยการวิเคราะห์ และเปรียบเทียบผลการวิจัยพบว่า ชาวบ้านที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังทั้ง 4 แห่ง ในจังหวัดสระบุรี คือ ภาพชาวเมืองสระบุรีในสมัยนั้นนั่นเอง ส่วนใหญ่เป็นคนไทยพื้นบ้าน นอกนั้นเป็นชนกลุ่มน้อยที่ปะปนอยู่ เช่น คนไทยเชื้อสายไทย ญวน ที่ยังคงรักษาวัฒนธรรมดั้งเดิมไว้ เช่น ภาษาพูด ประเพณี แห่บ้องไฟและการนับถือผีบรรพบุรุษ เป็นต้น เชื้อสายลาว ชาวจีนและชาวกระเหรี่ยง ทุกคนใช้ชีวิตอย่างกลมกลืนฉันเครือญาติ วิถีการดำเนินชีวิต เรียบง่าย มีความสุขขึ้นอยู่กับธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์โดยมีวัดเป็นศูนย์รวมของจิตใจ เป็นแหล่งความรู้และแหล่งบันเทิงในงานบุญต่าง ๆ

สุดา งามเหลือ (2524 : 2-3, 68) ได้วิจัยเรื่อง "การศึกษาวัฒนธรรมจากภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพมหานคร" มีความมุ่งหมายของการศึกษาคือ เพื่อแสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังนั้น เป็นหลักฐานอย่างหนึ่ง ที่ใช้ศึกษาเรื่องราวในอดีต ศึกษาวัฒนธรรม และศึกษาชีวิตความเป็นอยู่ของชาวต่างชาติที่เข้ามาในกรุงเทพฯ ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 3 – รัชกาลที่ 4) และใช้หลักฐานที่ได้จากจิตรกรรมฝาผนังช่วยสอบทานหลักฐานที่บันทึกในเอกสาร สำหรับวิธีการค้นคว้ารวบรวมข้อมูล ได้จากเอกสารทาง

ประวัติศาสตร์ รูปภาพ และการศึกษาจากแหล่งข้อมูลจริง ผลการวิจัยพบว่าวัฒนธรรมที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง วัดบวรนิเวศวิหาร ก็คือ ชีวิตความเป็นอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 3 และ รัชกาลที่ 4 ตามความเป็นจริงร่วมสมัยที่ศิลปินมีชีวิตอยู่ โดยมีอิทธิพลด้านต่าง ๆ เช่น การแพทย์ วิทยาศาสตร์ การศึกษา การพิมพ์ ดาราศาสตร์ หลั่งไหลเข้ามามีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมไทย จึงได้ปรากฏด้านต่างๆ เหล่านี้อยู่บนจิตรกรรมฝาผนัง เป็นต้น

กฤษณศักดิ์ กัณฐสุทธิ์ (2527 : ฆ, 2-3) ได้วิจัยเรื่อง "การศึกษาสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยสมัยรัชกาลที่ 3" จากภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในกรุงเทพมหานคร" มีวัตถุประสงค์ของการวิจัยคือ เพื่อต้องการทราบสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดต่าง ๆ เขตกรุงเทพมหานครด้วยการรวบรวมข้อมูล จัดหมวดหมู่เพื่อสะดวกในการค้นคว้าและเป็นแนวทางแก่การศึกษาค้นคว้าทางด้านอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนเพื่อต้องการทราบถึงการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการของสังคมไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน วิธีดำเนินการวิจัย ใช้วิธีสำรวจรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากแหล่งข้อมูลจริง บันทึกภาพเพื่อนำมาวิเคราะห์และศึกษาข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ และตำราต่าง ๆ ผลการวิจัยพบว่าชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยทั่วไป ยังคงมีความเป็นอยู่แบบดั้งเดิม เหมือนสมัยสุโขทัยและสมัยอยุธยา ซึ่งเป็นลักษณะความเป็นอยู่แบบโบราณที่ไม่ได้เปลี่ยนแปลงมากนัก ทั้งนี้เพราะความอุดมสมบูรณ์ของสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติที่เอื้ออำนวย ประกอบกับคนไทยในสมัยนั้นรู้จักปรับตัวให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมได้เป็นอย่างดี ตลอดจนประชาชนส่วนใหญ่ยังคงยึดมั่นปฏิบัติตามคำสั่งสอนในพุทธศาสนาอย่างเคร่งครัด ปัญหาทางด้านสังคมและสภาพแวดล้อมจึงไม่ปรากฏผลกระทบต่อสังคมไทยในสมัยนั้น

อาทิตย์ ธงอินเนตร (2525 : ฆ,2-3,179) ได้วิจัยเรื่อง "เครื่องแต่งกายของคนไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง" มีความมุ่งหมายของการวิจัยคือ เพื่อศึกษาให้ทราบที่มาของเครื่องแต่งกาย ลักษณะของเครื่องแต่งกายสมัยรัชกาลที่ 4 ที่แตกต่างไปจากอดีตและโอกาสที่แตกต่างกัน เครื่องแต่งกายสมัยรัชกาลที่ 4 มีลักษณะที่แตกต่างกันหรือไม่อย่างไร วิธีการดำเนินการวิจัย ด้วยการศึกษาจากกฎหมายไทยในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ บันทึกพงศาวดารและประกาศต่าง ๆ เอกสารที่กรมศิลปากรได้รวบรวมไว้ รวมทั้งรูปประติมากรรมสมัยต่าง ๆ และการวิเคราะห์ที่สำคัญคือการรวบรวมข้อมูลเครื่องแต่งกายจากภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัดสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ตั้งอยู่ในเขตกรุงเทพมหานคร 10 วัด ด้วยการศึกษาวิเคราะห์ และแยกกลุ่มบุคคลออกเป็น 3 ชนชั้นคือ ชนชั้นกษัตริย์ ชนชั้นสูง และสามัญชน ซึ่งชนชั้นกษัตริย์หรือสตรีชั้นสูง ช่างเขียนได้ใช้หลักประเพณีนิยม

ที่สืบทอดต่อกันมาจากจิตรกรรมสมัยอยุธยา และรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยแต่งเติมการแต่งกายให้มีลักษณะอ่อนช้อยงดงามเกินความเป็นจริง สำหรับการแต่งกายของชนชั้นสูงชาย สามัญชนชาย และสามัญชนหญิง ช่างได้รับแบบอย่างจากสภาพการแต่งกายจริงในสมัยนั้นมาถ่ายทอด จะมีเพียงบางแบบเท่านั้นที่ช่างอาจเขียนผิดเพี้ยนไปจากความเป็นอยู่จริงบ้าง แต่ก็ยังมีแนวบ่งชี้ว่ามาจากสภาพความเป็นจริงให้เห็นอยู่ ดังนั้นจากการวิจัยครั้งนี้ทำให้ทราบว่าเครื่องแต่งกายในสมัยรัชกาลที่ 4 มีบางอย่างได้รับอิทธิพลรูปแบบจากเครื่องแต่งกายสมัยก่อน และมีหลายแบบที่แสดงให้เห็นถึงการรับอิทธิพลจากต่างชาติ เช่น โรมัน เปอร์เซีย อินโดนีเซีย พม่า จีน ญี่ปุ่น เป็นต้น ซึ่งผลการวิจัยนี้สามารถนำมาขยายเรื่องราวในประวัติศาสตร์สมัยรัชกาลที่ 4 และวิวัฒนาการทางด้านการแต่งกายของคนไทยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ผานิต ณ ลำปาง (2517 : 45-46) ได้วิจัยเรื่อง "ภาพจิตรกรรมฝาผนังอีโรติค (Erotic) ในลานนาไทย" ด้วยการศึกษาวิจัยภาพจิตรกรรมที่เด่น ๆ ในลานนาจากวัดพระสิงห์ วัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่ และวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน โดยใช้วิธีศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำรา หนังสือ ที่นักวิชาการศึกษาค้นคว้ามาแล้วประกอบการวิจัย และได้สรุปการวิจัยในบทสรุปว่าภาพอีโรติก (Erotic) ในลานนาไทยมิได้แสดงอย่างเด่นชัดเช่นในอินเดีย ที่นับถือศาสนาฮินดูซึ่งวัฒนธรรมอินเดียไม่ได้ทำให้คนละอายต่อเรื่องเพศ แม้ในวรรณคดีเองก็เป็นไปอย่างเปิดเผย จนยอมรับว่าเมถุนธรรมเป็นศาสตร์อย่างหนึ่งที่ควรศึกษา ส่วนชีวิตของชาวลานนาไทยกลับตรงกันข้าม และดำเนินไปตามครรลองแห่งวัฒนธรรม ประเพณีและศีลธรรมอันดีงาม ประเพณีลานนาจะลงเอยด้วยการแต่งงาน ภาพอีโรติก (Erotic) ในลานนาไทยจึงหมดลงแต่เพียงเท่านั้น

อนันต์ กลิ่นโพธิ์กลับ (2530 : 110) ได้วิจัยเรื่อง "ภาพสัตว์หิมพานต์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมในกรอบกระจกเหนือประตูพระวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม" ด้วยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลจริง และจากเอกสารต่าง ๆ และได้สรุปไว้ในบทสรุปสารนิพนธ์ว่า ภาพสัตว์หิมพานต์นั้นมีปรากฏมาตั้งแต่สมัยทวาราวดี และลพบุรี จะมีลักษณะรูปแบบที่เลียนแบบมาจากคติอินเดีย ส่วนภาพสัตว์หิมพานต์สมัยสุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ มีการพัฒนารูปแบบและลักษณะมาจากอิทธิพลจากเรื่องไตรภูมิพระร่วงเป็นสำคัญ หรือจากอิทธิพลอื่นเช่น อิทธิพลจากเรื่องรามเกียรติ์ และอิทธิพลจากศิลปกรรมจีน ดังนั้นภาพสัตว์หิมพานต์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมในกรอบกระจกเหนือประตูพระวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม จึงได้รับอิทธิพลจากเรื่องไตรภูมิโลกวินิจฉัยซึ่งแต่งขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยช่างได้นำลักษณะของสัตว์หิมพานต์ที่ปรากฏในไตรภูมิพระร่วง และมีอิทธิพลจาก

เรื่องรามเกียรติ หรือศิลปกรรมจีนมาผูกเขียนขึ้นตามความคิด และจินตนาการของตน

ศิลป์ชัย ชิ้นประเสริฐ (2526: ฆ-จ,1-2) ได้วิจัยเรื่อง "จิตรกรรมไทยภาคกลางก่อนพุทธศตวรรษที่ 21" มีความมุ่งหมายของการวิจัยคือ เพื่อศึกษาแบบอย่างทางศิลปะ เรื่องราวที่ใช้เขียน วิวัฒนาการ และการกำหนดอายุ วิธีการศึกษาจะศึกษาเฉพาะจิตรกรรมที่พบในจังหวัดสุโขทัย พระนครศรีอยุธยา ลพบุรี และราชบุรี ตั้งแต่สมัยประวัติศาสตร์ไทย ราวพุทธศตวรรษที่ 19 จนถึงพุทธศตวรรษที่ 21 ผลการวิจัยพบว่า แบบอย่างทางศิลปะสามารถจำแนกออกได้เป็น 3 กลุ่มใหญ่ ๆ คือกลุ่มที่ 1 มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นแบบที่เริ่มมีอิทธิพลจิตรกรรมลังกาบ้างแล้ว เช่น จิตรกรรมฝาผนังในคูหาปรางค์ประธานวัดมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี กลุ่มที่ 2 มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 20 เป็นกลุ่มที่แสดงถึงอิทธิพลจิตรกรรมลังกามากขึ้น เช่น จิตรกรรมฝาผนังในคูหาปรางค์เจดีย์ด้านทิศเหนือของเจดีย์ประธานวัดเจดีย์เจ็ดแถว อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย กลุ่มที่ 3 มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 21-22 เป็นกลุ่มที่แสดงถึงลักษณะแบบจิตรกรรมไทยอยุธยา อิทธิพลจิตรกรรมลังกาลดน้อยลง เช่น จิตรกรรมฝาผนังในคูหาเจดีย์ด้านทิศเหนือของพระวิหารหลวงวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 21 จิตรกรรมฝาผนังมุขปรางค์ ประธานวัดพระราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยามีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 22 และผลการวิจัยยังพบว่ามีหลายประเด็นที่สอดคล้องกับการตีความที่เคยมีมา และมีส่วนที่เป็นคำตอบใหม่ที่แตกต่างไปจากของเดิม ผู้วิจัยได้ให้ข้อเสนอแนะว่า ปัจจุบันภาพจิตรกรรมฝาผนังพุทธศตวรรษที่ 19-22 อยู่ในสภาพชำรุดลบเลือนมาก ควรที่หน่วยงานที่เกี่ยวข้องทั้งหลายจะได้ทำการอนุรักษ์ เพื่อให้คงอยู่เป็นมรดกของชาติสืบต่อไป

มาณพ อิศรเดช (2527 : ง-จ,5,7) ได้วิจัยเรื่อง "การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา สกุลช่างเพชรบุรีที่วัดใหญ่สุวรรณาราม" มีความมุ่งหมายในการวิจัยคือ เพื่อศึกษาคติเรื่องเทพชุมนุม มารผจญ ทวารบาล และเสี้ยวกาง ด้วยการวิเคราะห์ ตีความจากคัมภีร์ และวรรณกรรมทางพุทธศาสนา วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะ แบบแผนทางศิลปะ การจัดองค์ประกอบโครงงานสี ลวดลาย ฯลฯ ศึกษาอิทธพลศิลปะแบบอื่น ๆ ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดใหญ่สุวรรณาราม ตลอดจนอิทธิพลของจิตรกรรมวัดนี้ได้ปรากฏในจิตรกรรมสมัยต่อมา การเก็บรวบรวมข้อมูลจากภาพสนาม บันทึกภาพ และจากหนังสือเอกสารต่าง ๆ ผลการวิจัยพบว่า จิตรกรรมฝาผนังวัดใหญ่สุวรรณาราม มีภาพจิตรกรรมที่สำคัญอยู่ 3 เรื่องคือ เรื่องเทพชุมนุม เรื่องมารผจญ และเรื่องอารักษ์ โดยเฉพาะเรื่องเทพชุมนุมนี้เป็นภาพจิตรกรรมแห่งเดียว ที่มีความสมบูรณ์ตรงตามคติ

พุทธศาสนา คติของเรื่องนี้มาจากมหาสมัยสูตรในทีฆนิกาย จากสุตันปิฎก (เล่ม 10) รูปแบบและองค์ประกอบศิลปะมีลักษณะเฉพาะหลายประการ เช่นมีการริเริ่มใช้เส้นสินเทา การใช้ลวดลายต่าง ๆ มาคั่นระหว่างภาพบุคคล ตลอดจนโครงสีหลักเป็นสีแดง การกำหนดอายุจิตรกรรมที่วัดนี้ได้เสนอแนวคิดใหม่โดยนำเอาคติมาเป็นประเด็นสำคัญ หลักฐานทางประวัติศาสตร์ และโบราณคดีผนวกกับรูปแบบศิลปะ ทำให้กำหนดอายุได้ว่าน่าจะอยู่ในระหว่าง พ.ศ. 2181 และไม่เกิน พ.ศ. 2199

สุทธิลักษณ์ ไชยสุต (2518: ข-ค, 6-8, 168-170) ได้วิจัยเรื่อง "จิตรกรรมฝาผนังสมัยต้นรัตนโกสินทร์ วัดไผ่ขอน้ำ พิษณุโลก" มีความมุ่งหมายในการวิจัยคือ เพื่อรวบรวมภาพเขียน ค้นคว้าหาประวัติ อายุแบบแผนศิลปะ และอิทธิพลที่สืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ที่ปรากฏในภาพเขียนแบบประเพณีนิยม ที่วัดไผ่ขอน้ำ จังหวัดพิษณุโลก วิธีดำเนินการวิจัยด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม จากการถ่ายภาพและรวบรวมเรื่องราวมาวิจัย โดยนำภาพเขียนที่วัดสุวรรณาราม วัดราชสิทธาราม จังหวัดธนบุรี และวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา มาเปรียบเทียบกับภาพพระบฏและภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดไผ่ขอน้ำ จังหวัดพิษณุโลก จากการวิจัยพบว่า แบบแผนศิลปะของภาพจิตรกรรมวัดไผ่ขอน้ำ และภาพพระบฏ เป็นแบบแผนการเขียนภาพในสมัยรัชกาลที่ 4 และพบว่าภาพพระบฏวัดไผ่ขอน้ำเป็นฝีมือช่างชาวบ้าน ซึ่งระดับฝีมือการเขียนภาพด้อยกว่าภาพจิตรกรรมวัดไผ่ขอน้ำ ที่รู้จักการนำระยะแบบ 3 มิติมาใช้ แต่ก็ยังคงเป็นแบบประเพณีนิยมอยู่ขณะที่ภาพจิตรกรรมในกรุงเทพฯ เริ่มนิยมการเขียนภาพแบบอิทธิพลตะวันตก ส่วนภาพเขียนที่วัดสุวรรณาราม และวัดราชสิทธาราม จังหวัดธนบุรี ปรากฏหลักฐานเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 จากการเปรียบเทียบแบบแผนจะเห็นได้ว่าทั้งสองวัด ยังคงเขียนภาพแบบประเพณีนิยม และถ้าเปรียบเทียบแบบแผนการเขียนภาพทั้งสี่วัด สรุปได้ว่า ภาพจิตรกรรมวัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลาเขียนได้ก้าวหน้ากว่าอีกสามวัด เนื่องจากมีการติดต่อกับทางกรุงเทพฯ และได้รับอิทธิพลการเขียนภาพแบบตะวันตก

อุษาวดี รัศมีวงศ์ (2527 : 3-4, 84) ได้วิจัยเรื่อง "ภาพจิตรกรรมเครื่องบูชาจีนในศิลปรัตนโกสินทร์" มีความมุ่งหมายของการศึกษาคือ เพื่อศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของเครื่องบูชาแบบจีน ศึกษามูลเหตุของความนิยมเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องเครื่องบูชาอย่างจีนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 2 และสมัยรัชกาลที่ 3 ศึกษาคติความเชื่อรูปแบบ ความหมายของรูปแบบต่าง ๆ และวิเคราะห์แบบอย่างของเครื่องบูชาอย่างจีน ซึ่งมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบเครื่องบูชาอย่างไทย วิธีการศึกษาค้นคว้า ด้วยการรวบรวมข้อมูล

ภาคเอกสารชั้นต้น เช่นจากจดหมายเหตุ ประกาศของทางราชการ รายงานการค้นคว้าของผู้ทรงคุณวุฒิ ฯลฯ และการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม จากแหล่งข้อมูลจริง สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ การสังเกตการณ์ และบันทึกภาพ และได้สรุปไว้ในบทสรุปสารนิพนธ์ว่า ความสัมพันธ์ทางการค้าระหว่างจีนกับไทยมีมาช้านาน ซึ่งเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ศิลปวัฒนธรรม ขนมธรรมเนียมประเพณี และคติความเชื่อต่าง ๆ ของชาวจีนเข้ามาผสมผสานกับศิลปวัฒนธรรมไทย ดังเช่นภาพจิตรกรรมเครื่องบูชาจีน เป็นสิ่งหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นคติความเชื่ออันเป็นศิลปวัฒนธรรม ขนมธรรมเนียมประเพณีความเชื่อถือของจีน และได้มีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบเครื่องบูชาอย่างไทย เกิดเป็นเครื่องบูชาม้าหมู่ ซึ่งเดิมตัวม้าเป็นเครื่องตกแต่งเครื่องเรือนชนิดหนึ่งของจีน ซึ่งไทยได้นำมาประยุกต์ใช้ตั้งบูชาพระพุทธรูป และเครื่องบูชาต่าง ๆ จนเป็นที่แพร่หลายใช้กันอยู่ในปัจจุบัน ตลอดจนเครื่องบูชาโต๊ะจีนที่ได้รับความนิยมมากในหมู่ข้าราชการถึงกับมีการประกวดประชันกัน กระทั่งต่อมาเมื่ออิทธิพลศิลปตะวันตกได้เข้ามาทีบทบาทต่อศิลปกรรมไทยในสมัยหลัง (รัชกาลที่ 5) ความนิยมเครื่องบูชาจีนจึงเริ่มหมดลง และสูญหายไป ซึ่งต่างกับเครื่องบูชาอย่างม้าหมู่ ยังคงมีใช้กันอย่างแพร่หลาย

วณีพรรณ ฤาไชยคาม (2524:101-102) ได้วิจัยเรื่อง "ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม อำเภอดุสิต กรุงเทพมหานคร" ด้วยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลจริง และจากเอกสารต่าง ๆ และได้สรุปไว้ในบทสรุปสารนิพนธ์ว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งทรงผนวชเป็นภาพเล่าเรื่องเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ตั้งแต่พระราชพิธีโสกัณฑ์ จนกระทั่งถึงสมัยที่พระองค์ทรงผนวชเป็นพระภิกษุ อันเป็นเหตุให้สร้างพระที่นั่งทรงผนวชขึ้นเป็นที่ประทับในพระบรมมหาราชวัง และย้ายพระที่นั่งทรงผนวชมาปลูกไว้ในวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม เป็นอันสิ้นสุดเรื่องราวในภาพจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ จากการวิเคราะห์ถึงลักษณะวัฒนธรรม และประเพณีจากภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งทรงผนวชทำให้ทราบถึงลักษณะต่าง ๆ ของวัฒนธรรมและประเพณี อันได้แก่ พระราชพิธีต่าง ๆ ของพระมหากษัตริย์ มหรสพและการละเล่นต่างๆ การแต่งกาย สภาพชีวิตความเป็นอยู่และสังคม ลักษณะสถาปัตยกรรม และการใช้ธงช้างเผือกซึ่งเป็นธงชาติไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 6

สุทธิดา วัลลภาพันธุ์ (2526 : บทนำ, 55-56) ได้วิจัยเรื่อง "จิตรกรรมฝาผนังวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม กรุงเทพมหานคร" มีความมุ่งหมายของการศึกษาคือ เพื่อศึกษา บันทึกข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะทั่วไปของภาพจิตรกรรม วัฒนธรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏ และเพื่อต้องการแสดงให้เห็นว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนัง สามารถใช้เป็นหลักฐานสอบทานเกี่ยวกับ

พระราชพิธีสิบสองเดือน ด้วยการศึกษาจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม เพียงแห่งเดียว การค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลภาคสนาม จากแหล่งข้อมูลจริงเป็นข้อมูลชั้นต้น และจากเอกสารต่างๆ เป็นข้อมูลชั้นรอง เพื่อใช้เป็นหลักฐานอ้างอิงในการเรียบเรียง ตลอดจนการบันทึกภาพ และได้สรุปไว้ในบทสรุปสารนิพนธ์ว่าจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดราชประดิษฐ์-สถิตมหาสีมาราม ไม่ปรากฏหลักฐานว่าสร้างขึ้นและซ่อมแซมในสมัยใด แต่จากหลักฐานภาพจิตรกรรมน่าจะสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เพราะหลักฐาน การใช้หลักทัศนียภาพ (Perspective) ได้ถูกต้องเชี่ยวชาญมากกว่า สกุลช่างขรัวอินโข่ง ที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 4 สำหรับทางด้านภาพเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ดังเช่น ภาพการเกิดสุริยุปราคาในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งภาพเหตุการณ์นี้ได้เกิดขึ้นก่อนพระองค์ได้เสด็จสวรรคตเพียง 14 วัน ดังนั้นน่าจะเป็นคนรุ่นหลังได้บันทึกไว้ และโดยหลักฐานในสมัยรัชกาลที่ 5 พระองค์ได้ทรงบูรณะวัดแห่งนี้ เพื่อเป็นอนุสรณ์แก่พระราชบิดา ตลอดจนภาพพระที่นั่งภูวดลทัศไนย ซึ่งพระที่นั่งแห่งนี้ได้ทรงสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 และทรงโปรดให้รื้อในสมัยรัชกาลที่ 5 และได้ปรากฏเป็นภาพอยู่บนฝาผนังวัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม เช่นกัน ดังนั้นจึงน่าจะเป็นภาพเขียนในสกุลช่างรัชกาลที่ 5 ขึ้นไป ส่วนทางด้านภาพพระราชพิธีสิบสองเดือน ซึ่งแต่เดิมดังปรากฏในกฎมณเฑียรบาลนั้น เป็นเรื่องราวของพิธีพราหมณ์เป็นส่วนใหญ่ ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 4 พระองค์ได้ทรงนำพระราชพิธีทางพุทธศาสนาเข้าไปร่วมในพระราชพิธีสิบสองเดือนมากขึ้น และในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ทรงพระราชนิพนธ์พระราชพิธีสิบสองเดือนขึ้นเล่มหนึ่ง และในภาพจิตรกรรมฝาผนังได้ปรากฏภาพพระราชพิธีสิบสองเดือน ซึ่งลักษณะภาพผู้เขียนน่าจะได้รับอิทธิพลจากหนังสือ พระราชนิพนธ์ 12 เดือนของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเฉพาะการเรียงลำดับภาพจิตรกรรม และเรื่องราวในหนังสือ ซึ่งเริ่มต้นด้วยพระราชพิธีสิบสองเดือนเช่นเดียวกัน

พนิตา ปั้นเทียน (2526 : บทนำ, 65) ได้วิจัยเรื่อง "จิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถ วัดมหาสมณาราม จังหวัดเพชรบุรี" มีความมุ่งหมายของการศึกษาคือ เพื่อศึกษา ลักษณะวัฒนธรรม และขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ของราษฎร์ไทยระหว่างสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงสมัยรัชกาลที่ 5 บันทึกข้อมูลทางประวัติศาสตร์ และศึกษาลักษณะทางศิลปะโดยทั่วไปของภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดมหาสมณาราม จังหวัดเพชรบุรี วิธีการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลภาคสนาม จากแหล่งข้อมูลจริง บันทึกภาพเพื่อการตีความ และศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้อธิบายภาพจิตรกรรมฝาผนัง และได้สรุปไว้ในบทสรุปสารนิพนธ์ว่า ภาพจิตรกรรมแห่งนี้ เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยมีขรัวอินโข่งเป็นผู้ร่างภาพ และเขียนภาพร่วมกับพระอาจารย์เป้าวัดพระทรง

ครูหวน ตาลวันนา พ่อละมุด บ้านข้าววัดพลับพลาชัย และหลวงพ่อฤทธิ์วัดพลับพลาชัย ต่อมาได้เขียนซ่อมขึ้นใหม่ เท่าที่พบเขียนโดยช่าง 2 ท่านคือ นายพิน อินฟ้าแสง และนายเลิศ พ่วงพระเดช ทางด้านเรื่องราวของภาพแบ่งได้เป็น 2 ตอนคือ ตอนหนึ่งเป็นภาพเกี่ยวกับสถานที่สำคัญทางพุทธ-ศาสนา ทั้งในประเทศไทยและประเทศใกล้เคียง เช่น ประเทศพม่า ส่วนอีกตอนเป็นภาพเหตุการณ์คน ๆ หนึ่งตั้งแต่เกิดจนตาย และได้พบลักษณะวัฒนธรรม การเดินทาง การทำมาหากิน การศึกษา ขนบธรรมเนียมประเพณี การแต่งกาย สถาปัตยกรรม ในภาพเขียนแห่งนี้ นอกจากนี้ยังได้ทราบประวัติความเป็นมาของโบราณสถาน เช่นภาพการค้นพบพระปฐมเจดีย์ในสมัยรัชกาลที่ 4 และปฏิสังขรณ์เสร็จในสมัยรัชกาลที่ 5 ตลอดจนลักษณะทางสถาปัตยกรรม จากภาพจิตรกรรม ซึ่งนับได้ว่าเป็นการบันทึกหลักฐานที่สำคัญ

วิภารัตน์ ประดิษฐ์ตรีสิริ(2527 : 44) ได้วิจัยเรื่อง "จิตรกรรมฝาผนังวัดบางยี่ขัน" ผลการวิจัยพบว่าจิตรกรรมฝาผนังวัดบางยี่ขัน เป็นจิตรกรรมในสกุลช่างรัตนโกสินทร์ เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ตอนต้น เป็นเรื่องทศชาติชาดก โดยเขียนขึ้นตามระเบียบแบบแผนแบบประเพณีนิยมโดยทั่วไป เทคนิคเป็นแบบสีฝุ่นผสมกาว ผนังก่ออิฐสอปูนหนาประมาณ 86 เซนติเมตร ฉาบค่อนข้างหยาบหนาประมาณ 1 เซนติเมตร รองพื้นบาง ๆ ด้วยสีขาว สีที่ใช้เป็นสีเขียวใบไม้ เขียวคล้ำ สีน้ำเงินคล้ำ น้ำเงินหม่น น้ำตาล น้ำตาลหม่น แดงชาด เทา ขาว ดำ และปิดทองคำเปลว เทคนิคการเขียนช่างเขียนด้วยพู่กันจากเปลือกกระดังงาทุบปลาย พู่กันหนวดหนู ฯลฯ และตัดเส้นด้วยสีดำและสีน้ำตาล

ธาดา สุทธิเนตร (2527:2-3,59-60) ได้วิจัยเรื่อง "ภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดโพธิ์บางโอ อ.บางกรวย จ.นนทบุรี" มีความมุ่งหมายของการศึกษาคือ เพื่อศึกษา และบันทึกข้อมูลทางศิลปะและเรื่องราวของภาพจิตรกรรม วิเคราะห์ลักษณะทางศิลปะโดยทั่วไป วิเคราะห์เนื้อเรื่อง และการกำหนดอายุของจิตรกรรม วิธีการค้นคว้า และรวบรวมข้อมูล ด้วยการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม สำรวจจดบันทึก บันทึกภาพและวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมทางด้านศิลปะและทางด้านเรื่องราว ด้วยภาคเอกสาร และได้สรุปไว้ในบทสรุปสารนิพนธ์ว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ได้เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ครั้งกรมหลวงเสนีบริรักษ์ ได้ปฏิสังขรณ์วัด สมัยรัชกาลที่ 3 และคงเขียนขึ้นในสมัยนั้น นอกจากนี้ยังมีเหตุผลอื่นอีก 3 ประการคือ ลักษณะของสถาปัตยกรรม หรืออิทธิพลศิลปะจีนที่ปรากฏในจิตรกรรม และเกิดจากคัมภีร์ทางพุทธศาสนาที่แปลขึ้นใหม่ในสมัยนั้น นำมาเขียนขึ้นทำให้การวางตำแหน่งของภาพบนฝาผนังผิดแผกแตกต่างไปจากสมัยรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2

เช่น การนำภาพพุทธประวัติตอนเสด็จกลับกรุงกบิลพัสดุ์มาเขียนไว้บนผนังระหว่างช่องประตูด้านหน้าพระประธานแทนการเขียนภาพทศชาติชาดก หรือเขียนภาพดอกไม้ร่วงไว้บนผนังเหนือขอบหน้าต่างแทนภาพเทพชุมนุมเป็นต้น สำหรับลักษณะการเขียนภาพ ใช้ฉากธรรมชาติ พื้นดิน ป่าเขา ลำธาร และสายน้ำ เป็นฉากหลังและแบ่งภาพตอนต่าง ๆ ตลอดจนการใช้กรอบสินเทาแบ่งองค์ประกอบของภาพ ลักษณะของฉากธรรมชาติเป็นแบบ 3 มิติ ส่วนภาพคนสถาปัตยกรรม ยังเป็นแบบ 2 มิติ แต่คำนึงถึงความเป็นจริงมากขึ้น

พวงชมภู หนึ่งสวัสดิ์ (2526 : บทนำ, 43-45) ได้วิจัยเรื่อง "ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดหน้าพระธาตุ อ.ปักธงชัย จ.นครราชสีมา" มีความมุ่งหมายของการศึกษาคือ เพื่อศึกษาบันทึกข้อมูลทางศิลปะ ประวัติศาสตร์ การวิเคราะห์ลักษณะการออกแบบโดยทั่วไป และการศึกษาสภาพท้องถิ่น ที่ปรากฏแทรกอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนัง ที่วัดหน้าพระธาตุ อ.ปักธงชัย จ.นครราชสีมาเพียงแห่งเดียว สำหรับวิธีการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล ด้วยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลจริง ด้วยการบันทึกภาพ ตีความ และศึกษาจากเอกสารเพื่อใช้อธิบายภาพ และได้สรุปไว้ในบทสรุปสารนิพนธ์ว่า จิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้คงมีอายุราวรัชกาลที่ 3 จนถึงรัชกาลที่ 4 ลงมาโดยพิจารณาจากองค์ประกอบของภาพในด้านต่าง ๆ และลักษณะของสถาปัตยกรรม พบว่าตำแหน่งของภาพมีความแตกต่างไปจากภาพจิตรกรรม ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 3) การเรียงลำดับเรื่องราวของภาพชาดก ก็แตกต่างไปจากที่เคยรู้จัก การใช้สีและองค์ประกอบของภาพ พบว่ามีการใช้สีมากกว่าสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การใช้กรอบสินเทาแบ่งเรื่องราวมีน้อยมาก โดยมากจะใช้ภาพภูเขา แม่น้ำ หรือกำแพงเมืองแทน ภาพสถาปัตยกรรมเป็นลักษณะสถาปัตยกรรม ในสมัยรัชกาลที่ 3 - รัชกาลที่ 4 ใช้เทคนิคการรองพื้นก่อนการเขียนภาพ ส่วนทางด้านประวัติศาสตร์สันนิษฐานได้ว่า ภาพจิตรกรรมแห่งนี้ คงเขียนขึ้นจากฝีมือช่างท้องถิ่น และได้แฝงวัฒนธรรมในเรื่องการทำมาหากิน การพักผ่อนหย่อนใจ การทำนา การจับปลา การชนไก่ การเล่นว่าว ฯลฯ ภาพพาหนะ เครื่องดนตรี ก็ล้วนเป็นของท้องถิ่นภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตลอดจนเครื่องแต่งกาย ทรงผม ก็เป็นลักษณะที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 รวมทั้งภาพศิลปกามวิสัย จะมีปะปนอยู่ด้วยค่อนข้างมาก เป็นต้น

วชิราภรณ์ อมฤตนันท์ (2530: 51, 55-56) ได้วิจัยเรื่อง "การเปรียบเทียบค่านิยมเกี่ยวกับการอนุรักษ์โบราณสถานของนักเรียนมัธยมศึกษาตอนปลาย กับนักศึกษาผู้ใหญ่สายสามัญในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา" มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยคือ เพื่อศึกษาเปรียบเทียบค่านิยม และ

พฤติกรรมในการอนุรักษ์โบราณสถานของนักเรียนมัธยมศึกษาตอนปลาย และนักศึกษาผู้ใหญ่สายสามัญ โดยศึกษากับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายชั้น ม. 6 จำนวน 50 คน และนักศึกษาผู้ใหญ่สายสามัญระดับ 5 จำนวน 50 คน ผลการวิจัยพบว่าระดับค่านิยมและพฤติกรรมเกี่ยวกับการอนุรักษ์โบราณสถานของนักเรียนมัธยมศึกษามีค่านิยมเชิงนิมานโดยมีค่าคะแนนร้อยละ 77 นักศึกษาผู้ใหญ่มีค่าเฉลี่ยคะแนนร้อยละ 75 ส่วนระดับพฤติกรรมเกี่ยวกับการอนุรักษ์โบราณสถานของนักเรียนมัธยมศึกษา มีพฤติกรรมพิงประสงค์โดยมีค่าเฉลี่ยคะแนนร้อยละ 74 นักศึกษาผู้ใหญ่มีค่าเฉลี่ยคะแนนร้อยละ 75 ผลการเปรียบเทียบเกี่ยวกับการอนุรักษ์โบราณสถานของนักเรียนมัธยมศึกษา กับนักศึกษาผู้ใหญ่ผลปรากฏว่ามีค่าค่านิยมไม่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

ลัลลนา ศิริเจริญ (2517 : บทคัดย่อ) ได้วิจัยเรื่อง "การศึกษาคุณค่าของชาดกเพื่อใช้ในการสอนวรรณคดีไทย" มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษา คุณค่าของชาดกที่ปรากฏในวรรณคดีไทยบางเรื่อง โดยวิธีวิจัยเอกสาร (Documentary Research) จากหนังสือวรรณคดี 3 เล่ม และวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถามของครู 25 คน นักเรียน 160 คน ที่สอนและเรียนในชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 ในโรงเรียนรัฐบาลทั้งส่วนกลางและส่วนภูมิภาค ผลการวิจัยพบว่า ครูและนักเรียนส่วนมากยังสนใจ และเห็นคุณค่าของนิทานชาดก และวรรณคดีชาดกเพราะให้ข้อคิดและคติธรรมต่าง ๆ และยังเห็นว่านิทานชาดก และวรรณคดีที่แต่งด้วยคำประพันธ์ร้อยแก้วมีคุณค่ามากกว่าตลอดจนเห็นว่าวรรณคดีชาดกจะมีคุณค่ามากขึ้นถ้าครูผู้สอนมีกลวิธีในการสอนเป็นที่น่าสนใจ ดังนั้นจากผลการวิจัยแสดงว่าวรรณคดีชาดกยังมีบทบาทสำคัญในวรรณคดีไทย เพราะมีคุณค่าทั้งทางเชิงวรรณศิลป์ และเชิงจริยธรรม

สมชาย สุวรรณจักร (2528 : บทคัดย่อ) ได้วิจัยเรื่อง "ความรู้และความคิดเห็นในการอนุรักษ์โบราณสถานของครู ในจังหวัดสุโขทัย" โดยมุ่งศึกษาความรู้และความคิดเห็นของครูในจังหวัดสุโขทัย 360 คน ผลการวิจัยพบว่า ครูมีความรู้เรื่องการอนุรักษ์โบราณสถานในระดับปานกลาง ครูชายและครูหญิงมีความรู้ไม่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ครูที่แตกต่างกันทางด้านวุฒิการศึกษา และเขตที่ตั้งของโรงเรียน มีความรู้แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ .01 โดยครูที่มีวุฒิการศึกษาสูงกว่าปริญญาตรี หรือปริญญาตรี มีความรู้มากกว่าครูที่มีวุฒิการศึกษาต่ำกว่าปริญญาตรี ครูที่สอนในเขตที่มีโบราณสถาน มีความรู้มากกว่าครูที่สอนในเขตที่ไม่มีโบราณสถาน และครูที่สอนในระดับการศึกษาที่แตกต่างกัน มีความรู้แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ครูมีความคิดเห็นเกี่ยวกับการอนุรักษ์โบราณสถานในระดับเห็นด้วย ครูที่สอนใน

เขตที่ตั้งของโรงเรียนแตกต่างกัน มีความคิดเห็นแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 โดยครูที่สอนในเขตที่มีโบราณสถาน มีความคิดเห็นในทางสนับสนุนมากกว่าครูที่สอนในเขตที่ไม่มีโบราณสถาน ครูที่แตกต่างกันด้านเพศ วุฒิการศึกษา และระดับการศึกษาที่สอน มีความคิดเห็นไม่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ครูมีความคิดเห็นว่าควรจัดให้มีการสอนวิชาอนุรักษ์โบราณสถานในทุกระดับชั้นและเป็นวิชาบังคับ สำหรับความรู้และความคิดเห็นของครูเกี่ยวกับการอนุรักษ์โบราณสถาน มีความสัมพันธ์กันในทางเชิงบวกที่ระดับความมีนัยสำคัญ .01 ค่าสัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์ 0.34 ในปริมาณความสัมพันธ์ไม่มากนักร้อยละ 11.56

จากข้อมูลผลงานวิจัยดังกล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่า ในปัจจุบันการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์เริ่มได้รับความสนใจแพร่หลายขึ้น ผลจากการวิจัยทำให้ได้ทราบข้อมูลต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ มีคุณค่าต่อการศึกษาอย่างกว้างขวางทุกระดับ ดังเช่นเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา วัฒนธรรม ขนบประเพณี ประวัติศาสตร์ พระราชพงศาวดาร และพระราชพิธีต่าง ๆ ฯลฯ รวมทั้งข้อค้นพบที่ได้จากการเปรียบเทียบวิเคราะห์ ตีความเพื่อให้ได้มาซึ่งประวัติความเป็นมา การกำหนดอายุหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ของจิตรกรรมฝาผนังโบราณ สำหรับงานวิจัยเชิงสำรวจเกี่ยวกับความคิดเห็นในด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมนั้นมีน้อยมาก ดังเช่น งานวิจัยความคิดเห็นทางด้านโบราณสถาน และคุณค่าของชาดก แต่อย่างไรก็ตาม ผลจากการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์นั้นก็สามารถกล่าวได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังมีคุณค่านานัปการ และเป็นหลักฐานอันดีที่ยังคงเหลืออยู่เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรม อันล้ำค่าของไทย และของประเทศชาติ ที่ควรได้รับการดำรง สงวนรักษาให้คงอยู่สืบต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย