จิตรกรรมไทยร่วมสมัย : กรณีศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ปริญญานิพนธ์

ของ

นันทพงศ์ สินสวัสดิ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

พฤษภาคม 2545

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

751.7309593
น418จ
ฉ.2

จิตรกรรมไทยร่วมสมัย : กรณีศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

บทคัดย่อ

ของ

นันทพงศ์ สินสวัสดิ์

25 ส.ค. 2545

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2545

ม 1182058 ฉ.2

นันทพงศ์ สินสวัสดิ์. (2545). *จิตรกรรมไทยร่วมสมัย : กรณีศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ , ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย

การศึกษาค้นคว้าวิจัยฉบับนี้มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในประเด็นการจัดองค์ประกอบของภาพและการเชื่อมประสานของรูปทรงและกลุ่มรูปทรงในภาพจิตรกรรมไทย และผลจากการศึกษาครั้งนี้นำไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยในแบบของผู้วิจัย

ผลการศึกษาสรุปได้ว่า จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์เป็นจิตรกรรมรูปแบบอุดมคติแบบไทยประเพณีที่ได้รับอิทธิพลสืบต่อมาจากจิตรกรรมในสมัยอยุธยา แต่ก็ได้พัฒนาจนมีรูปแบบที่เป็นลักษณะแบบจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ที่แตกต่างจากจิตรกรรมอยุธยา ในด้านเนื้อหายังคงดำเนินตามแบบแผนโบราณคือเขียนเรื่องเกี่ยวกับพุทธประวัติ โดยใช้วิธีแบ่งเนื้อหาของเรื่องด้วยการกำหนดเป็นตอน ๆ เขียนลงบนผนัง 1 ห้อง ซึ่งจะมีหลายเหตุการณ์อยู่ร่วมกันในผนังเดียวกัน ใช้วิธีการแบ่งภาพด้วยการใช้เส้นสินเทา และแนวโขดหิน ต้นไม้เป็นตัวกำหนด และการเชื่อมประสานของเรื่องราวด้วยการใช้ฉากร่วมกันเพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพ ด้านความต่อเนื่องของเนื้อหาที่เรียงเป็นตอนแล้ว ยังคงใช้วิธีการเชื่อมประสานด้วยการกำหนดกลุ่มรูปทรงย่อยให้มีการเชื่อมประสานกันในแต่ละกลุ่มด้วยวิธีการใช้เส้น และทิศทางของตัวภาพที่นำสายตาของผู้ดูให้เกิดความรู้สึกคล้อยตามเรื่องราว การใช้เส้นเชื่อมประสานกลุ่มรูปทรงย่อยกับกลุ่มรูปทรงหลัก โดยกลุ่มรูปทรงหลักจะมีขนาดใหญ่ที่สุดภายในภาพหนึ่งผนังซึ่งโดยส่วนใหญ่จะเขียนเป็นรูปปราสาทราชวังเบื้องหลังระบายพื้นภาพด้วยสีแดงเพื่อเน้นให้ดูเด่นชัด ภายในปราสาทจะประกอบไปด้วยภาพตัวละครที่แสดงฐานะของชนชั้นกษัตริย์และขุนนางเป็นลำดับลงมาด้วยการแสดงความสำคัญจากการระบายสีและปิดทองที่เครื่องทรงของภาพกษัตริย์ และจัดวางกลุ่มตัวละครที่เป็นข้าราชบริพาร นางสนม และขุนนางด้วยการหมอบกราบ และหันหน้าเข้าหาตัวภาพที่เป็นพระราชาที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เป็นการเชื่อมประสานกลุ่มรูปทรงย่อยภายในรูปทรงหลัก และภาพตัวละครที่เป็นลักษณะของการเคลื่อนไหวเช่นการเดิน เข้าออกทางประตู เป็นการนำสายตาให้มองภาพตามไปยังกลุ่มรูปทรงอื่นๆ ที่อยู่ภายในภาพเดียวกัน

กลุ่มรูปทรงย่อยที่ประกอบอยู่ในภาพผนังเดียวกันก็จะแสดงเหตุการณ์ตามเนื้อเรื่องที่จิตรกรได้หยิบยกมานำเสนอและวางลำดับเรื่องราวให้ต่อเนื่องกันไปซึ่งจะช่วยทำให้เกิดความเข้าใจในการดำเนินเรื่องพร้อมกับการสอดประสานกันของกลุ่มรูปทรงแต่ละกลุ่ม และเรื่องราวที่ต่อเนื่องใน

แต่ละผนัง จะทำให้เกิดความประสานกันทางเรื่องราว และเชื่อมโยงองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมดเข้าด้วยกัน

การจัดวางภาพในลักษณะแบบไทยประเพณี จะแสดงให้เห็นจากภาพมุมสูง หรือตานกมอง (Bird eye view) จะสามารถแสดงเหตุการณ์หลายตอนได้ในภาพผนังเดียวกันโดยไม่ทำให้เกิดความรู้สึกขัดแย้งด้วยการใช้รูปทรงที่เป็นลักษณะ 2 มิติ และใช้การทับซ้อนกันเพื่อแสดงระยะใกล้ไกล การใช้เส้นสินเทา แนวโขดหิน ต้นไม้ และภาพปราสาทราชวัง บ้านเรือน เป็นตัวแบ่งรายละเอียดของเหตุการณ์เพื่อแสดงเนื้อหาเฉพาะ และการใช้สีพื้นเข้มเพื่อเน้นตัวภาพที่ใช้สีอ่อนให้ดูโดดเด่นก็เป็นลักษณะของจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ การปิดทองจะเน้นความสำคัญของภาพให้เด่นชัดยิ่งขึ้นซึ่งจะใช้กับภาพกษัตริย์และภาพพระพุทธเจ้า ซึ่งจะแสดงเหตุการณ์ในหลายตอนบนผนังเดียวกัน

การเลือกใช้สีในกลุ่มสีน้ำเงิน สีน้ำตาล และสีแดง โดยใช้กลุ่มสีน้ำเงินมากที่สุด ในลักษณะเด่นอีกอย่างหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์คือการใช้พื้นสีเข้มหนักแล้วระบายสีตัวภาพด้วยสีสว่าง

ผู้วิจัยได้นำผลที่ได้จากการวิเคราะห์ มาสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของผู้วิจัยโดยใช้เนื้อหาเรื่องราวและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบัน โดยใช้แนวคิดในการจัดวางองค์ประกอบด้วยรูปแบบและวิธีการในแบบจิตรกรรมไทยประเพณี เพื่อแสดงเหตุการณ์ในมุมมองของผู้วิจัย แสดงถึงภาพชีวิตความเป็นอยู่ของชุมชนในเมืองหลวง ด้วยโครงสร้างทางทัศนศิลป์ในงานจิตรกรรมไทยประเพณีแบบใหม่ นาฏลักษณ์ที่กรีดกรายในภาพจิตรกรรมฝาผนังโบราณ ได้ถูกดัดแปลงให้เข้ากับมนุษย์ในสังคมเมืองยุคปัจจุบัน ความคล่องตัวว่องไว ความกระฉับกระเฉง ความเป็นอิสระในท่าทาง ได้ปรากฏให้เห็นในผลงานของผู้วิจัยในครั้งนี้

การใช้เส้นเชื่อมประสานระหว่างกลุ่มรูปทรงย่อยต่างๆ ให้เคลื่อนไหวเชื่อมต่อกัน ได้ใช้กลุ่มรูปทรงย่อยเล็ก ๆ เข้ามาประสานระหว่างกลุ่มรูปทรงในผลงานผู้วิจัย กลุ่มรูปทรงใหญ่ยังปรากฏให้เห็นถึงโครงภาพอันเป็นอุดมคติอยู่ โดยการวาดภาพแล้วตัดเส้นตามแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ส่วนที่เป็นประธานของภาพจะมีขนาดใหญ่กว่าส่วนรอง และได้ใช้เส้นนำสายตาด้วยการเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรงย่อยให้ไปในทิศทางที่นำไปสู่ส่วนที่เป็นจุดสนใจของภาพ

นอกจากนี้โครงสร้างทางทัศนศิลป์อื่นๆ ในผลงานที่ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าจากจิตรกรรมในอดีต ก็ถูกนำมาขัดเกลาให้เหมาะสมเข้ากับรูปแบบในยุคสมัยปัจจุบัน โครงสร้างของเส้นได้ถูกละลายในกลุ่มรูปทรงย่อยจากที่จิตรกรรมไทยประเพณีได้ยึดถือเป็นรูปแบบตายตัวมาเป็นระยะเวลายาวนาน เส้นต่างๆ ในรูปทรงย่อยมีทั้งคล้อยตามและขัดแย้งกันในตัวภาพหรือกลุ่มตัวภาพใหญ่ๆ เส้นเหล่านี้มีลักษณะที่เป็นอิสระเข้ากับอากัปกิริยาของเนื้อหาในตัวภาพได้เป็นอย่างดี ความพริ้วไหวอิสระที่แสดงให้เห็นของเส้นยังบ่งบอกถึงสถาวะจิตของคนในสังคมยุคนี้ได้ชัดเจน

CONTEMPORARY THAI PAINTING : A CASE STUDY OF THAI MURAL PAINTING IN BUDDHAISAWAN CHAPEL

AN ABSTRACT

BY

NUNTAPONG SINSAWAT

Presented in partial fulfillment of requirements

for the Master Fine Arts degree in Visual Arts – Modern Arts

at Srinakarinwirot University

May 2002

Nanthapong Sinsawat. (2002). Contemporary Thai Mural: Case study on the analysis of Mural in Phutthaisawan Royal Hall. Thesis Master of Liberal Art (Visual Art: Modern Arts). Bangkok Metropolis: Graduate School Srinakarinwirot University, the controlling committee: Prof. Wirun Tangcharoen, Ph.D., Assoc. Prof. Amnaj Yensabai

The objective of this research is to study and analyze the mural work in Phutthaisawan Royal Hall in the aspect of arrangement of the element of the pictures and the combination of figures and group of figures in Thai painting and result of this study shall be applied to develop and create the contemporary Thai mural in the researcher's style.

Results of study can be summarized that the mural in Phutthaisawan Royal Hall was of Thai custom ideal paintings duly influenced by the paintings in Ayutthaya age but subsequently developed to the Ratanakosin style that different from those in Ayutthaya age while the content of paintings still followed the ancient pattern, namely, describing about the Buddha's history by dividing into several sections and subscribed on the wall of 1 room which was consisted of several incidents on the same wall. The pictures were separated by using the grey line, hillocks and trees. The story was combined by jointly use the same background to create unity. The continuance of the contents in sections were combined among sub-group of figures by using the line and direction of the painting which would induced the viewer to follow the history. Using of lines to combine the sub-group of figure and major figure, the latter was largest painting on one wall of which mostly was the painting of the palace on the prominently seen red background. Within the palace consisted of the actors representing the king and the lords respectively according to the importance as indicated from the color and gold covering the dress of the king and positioning of the actors representing servants, concubines and peers in prostrating posture facing in the same direction to the king. This was the combination of the sub-group of figures within the major figure. The painting of moving actors, such as, walking, entrancing and exiting the door were to lead the viewer to follow the painting to other figures within the same painting.

The sub-group of figure consisted on the same wall has shown the incident according to the story proposed by the artist and continuously composed which would create understanding in the story and the combination of figures in each group and the continuous story on each wall would combine all stories and link the element of all mural paintings.

Positioning of the paintings in Thai custom style was shown from the higher angle or according to the Bird Eye View which shall unobjectionable demonstrate several incidents within the same wall by using 2 dimensions figures and overlapping technique to indicate the different distance, using the grey line, hillock, trees, the picture of palace and house as the divider of the incident details to demonstrate specific content, using dark background to emphasize on the painting prominently painted by light color which was the style of paintings in Rattanakosin age. Gold covering was done to emphasize the importance of painting to be clearer and more significant especially on the paintings of the king and Buddha to demonstrate several incidents on the same wall.

The color used in painting would be blue, brown and red whereby blue was mostly used. One significant appearance of the mural in Phutthaisawan Royal Hall was dark color background and light color on painting.

The researcher has applied the results of analysis to create the work in the researcher's style by applying the story and incident presently occurred with the concept to compose the element by the pattern and method of Thai custom painting to demonstrate the incidents in view of the researcher, showing the living style of the community in the capital city with the visual arts structure in modern Thai custom painting, the actresses airy grace in the ancient painting are adapted to mix with the human in present society, the fluent, vigorous and free posture are also exposed in the work of the researcher.

Using of lines to combine the sub-group of figures to continuously move shall use the sub-group of figure to combine among the figures of the researcher while the major figure still reveals the ideal structure by drawing and lining according to the Thai custom painting. The major subject of the painting is larger than the minor and induce the viewer by the line moving sub-group of figure to the direction leading to the climax of the picture.

In addition, other visual arts structure in the work that the researcher has studied from paintings in the past has been decorated to suit with the modern style. The lining structure are dissolved in the sub-group of figure as permanently relied by the Thai custom painting for long time. The lines in the sub-group of figure are both harmonious and objectionable within the paintings or the group of major paintings Those lines are freely and well consistent with the manner of the paintings. The soft and gentle of the line is clearly indicated the mental condition of peoples in present society.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

กรณีศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสรรวย์

ของ

นายนันทพงศ์ สินสวัสดิ์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.นภาภรณ์ หะวานนท์)

วันที่ 10 เดือน พฤษภาคม พ.ศ.2545

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

.....ประธาน

(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

ประกาศคุณูประการ

วิทยานิพนธ์เรื่อง "จิตรกรรมไทยร่วมสมัย : กรณีศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์" สำเร็จลงได้เนื่องจากความกรุณาของ ท่านศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ประธานกรรมการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ และรองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ ที่ได้ให้คำปรึกษาเป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร. สันติ เล็กสุขุม ที่กรุณาให้สัมภาษณ์ทำให้ผู้วิจัยได้รับทราบข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่องานวิจัยฉบับนี้เป็นอย่างยิ่ง

ขอขอบพระคุณเจ้าหน้าที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ที่กรุณาให้ความอนุเคราะห์และอำนวยความสะดวกในการบันทึกภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งเป็นแหล่งข้อมูลที่สำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยเกิดความบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยขึ้นมา

ขอกราบขอบพระคุณต่อดวงวิญญาณของบรรดานายช่างจิตรกรผู้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่ได้สร้างผลงานอันมีคุณประโยชน์ต่อประเทศชาติและเป็นตัวอย่างผลงานที่เป็นแบบแผนให้กับบรรดาศิลปินในรุ่นหลังต่อมา

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณ ครูบาอาจารย์ทุกท่านที่ได้มอบความรู้ในศิลปวิทยาการต่างๆ และเจ้าหน้าที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกท่าน ที่ทำให้ผลงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้อย่างดี

นันทพงศ์ สินสวัสดิ์

สารบัญ

บทที่ หน้า

1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 9

ความสำคัญของการวิจัย 9

ขอบเขตของการวิจัย 10

นิยามศัพท์เฉพาะ 10

แหล่งข้อมูลที่จะศึกษาค้นคว้า 11

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 12

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 12

ความเป็นมา 12

รูปแบบงานศิลปกรรม 15

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 22

จุดมุ่งหมายของงานจิตรกรรมไทย 22

การถ่ายทอดรูปแบบของงานจิตรกรรมไทย 25

บริบททางสังคม 27

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 30

ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับกลวิธีสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย 34

ที่มาของแนวความคิด 34

เนื้อหาทางด้านศาสนา 41

เนื้อหาทางด้านวัฒนธรรม 46

การจัดองค์ประกอบ 49

เส้น 49

สี 56

มุมมอง 60

ลวดลายตกแต่ง 63

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ หน้า

ตัวภาพ 66
มิติ 68

3 การวิเคราะห์ผลงาน 72
ประชากร 72
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 72
การวิเคราะห์ข้อมูล 73
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 75

4 การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม 79
ผลงานภาพ พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรม-
ราชชนนี 82
ผลงานภาพ กรุงเทพฯราชธานี ราตรีประดับดาว 85

5 สรุปและอภิปราย 91
จุดมุ่งหมายของการวิจัย 91
ความสำคัญของการวิจัย 91
ขอบเขตของการวิจัย 91
อภิปรายผล 92

บรรณานุกรม 94

ประวัติย่อผู้วิจัย 98

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ หน้า

1 ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์..... 74

2 พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี..... 81

3 กรุงเทพฯราชธานี ราตรีประดับดาว..... 84

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ประเทศไทยเป็นดินแดนที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนาน เป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจการค้าทั้งทางบกและทางทะเลในสมัยโบราณ ซึ่งได้ติดต่อค้าขายกับนานาอารยะประเทศทั้งในแถบเอเชียและจากยุโรป ทำให้ได้รับวิทยาการความรู้ทางศาสนาและศิลปะจากภายนอกเข้ามา โดยเฉพาะเมื่อได้รับพระพุทธศาสนาจากอินเดียเข้ามาแพร่หลายอยู่ทั่วไปในดินแดนสุวรรณภูมินี้ ยังได้รับเอาอิทธิพลทางศิลปกรรมมาด้วย ดังปรากฏหลักฐานทางโบราณสถานและโบราณวัตถุที่นักโบราณคดีขุดค้นพบ เช่น จุลประโทนเจดีย์ ที่นครปฐม พระพุทธรูปจำหลักศิลาขนาดใหญ่ในสมัยทวารวดี ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะแบบคุปตะของอินเดีย มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 11-16 อันเป็นข้อมูลยืนยันว่า ณ ดินแดนแห่งนี้ได้เคยมีอาณาจักรเก่าแก่เกิดขึ้นมาแล้ว และมีศูนย์กลางอยู่ในแถบลุ่มแม่น้ำท่าจีน-แม่กลอง ในขณะเดียวกันนี้เองในบริเวณภาคกลางก็มีรัฐที่มีความรุ่งเรืองกำเนิดขึ้นมา มีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองลพบุรี ซึ่งในระยะหลังต่อมาได้ย้ายความสำคัญลงมาที่บริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาคือเมืองอโยธยา ซึ่งได้สืบต่อสายวิวัฒนาการทางความเจริญรุ่งเรืองเรื่อยมาจนล่วงเข้ามาถึงยุคสมัยที่สามารถรวบรวมดินแดนต่าง ๆ ในแถบนี้เข้าไว้ด้วยกันจนเป็นอาณาจักรที่ยิ่งใหญ่ที่สุด คือ อาณาจักรอยุธยา

กรุงศรีอยุธยานั้นได้รับอิทธิพลทางด้านศิลปกรรมมาจากทวารวดี ดังที่ น. ณ ปากน้ำ ได้เสนอความคิดเห็นไว้ว่า

> อยุธยามิใช่อาณาจักรอันผุดเกิดขึ้นใหม่โดยขาดความสัมพันธ์กับอดีตอันลำลึกก็หาไม่ แท้จริงในแอ่งอารยธรรมของลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งมีเนื้อที่ครอบงำไปยังจังหวัดต่าง ๆ คือ อยุธยา ลพบุรี นครปฐม กาญจนบุรี ราชบุรี และสุพรรณบุรีมีร่องรอยศิลปะวัตถุ และสิ่งก่อสร้างเก่าแก่ยิ่งกว่าแห่งใดทั้งหมดในแหลมทอง ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในนามศิลปะทวารวดี อยุธยาย่อมได้รับมรดกการสืบสายสัมพันธ์จากอดีตในอู่วัฒนธรรมเก่าแก่นี้อย่างแน่นอน ให้สังเกตว่ามีการผนวก เอาชื่อทวาราวดีเข้าไปในชื่อของอาณาจักรอยุธยาด้วย (น.ณ ปากน้ำ. 2540 : 58)

อยุธยามีอายุยาวนานอยู่ถึง 417 ปี ได้สร้างสรรค์ศิลปกรรมที่ยิ่งใหญ่ไว้เป็นจำนวนมากทั้ง สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม และงานปราณีตศิลป์ต่าง ๆ จนมีลักษณะอันเป็น

อันเป็นเอกลักษณ์ของไทยเราอย่างแท้จริง ซึ่งได้ผสมผสานเอาความรู้ต่าง ๆ มาเป็นระยะเวลาอันยาวนานจนบรรลุถึงความงามอย่างที่สุด

ศิลปกรรมส่วนใหญ่จะนำไปใช้ในด้านศาสนาและพระมหากษัตริย์สิ่งก่อสร้างทางศาสสถานต่าง ๆ จะเลือกใช้วัสดุที่คงทนแข็งแรง เช่น อิฐ และปูน นำมาก่อสร้างสถูปเจดีย์ พระปรางค์ อุโบสถ และวิหาร เป็นที่เคารพสักการะบูชา การสร้างพระพุทธรูปที่ขนาดใหญ่โตด้วยเทคโนโลยีที่เจริญก้าวหน้าในยุคนั้น ไม่ว่าจะเป็นการหล่อโลหะ หรือการปั้นปูน

ทางด้านการสร้างงานจิตรกรรมนั้นได้ค้นพบภาพเขียนสีเก่าแก่ในห้องปรางค์ ตามวัดโบราณ เช่น วัดมหาธาตุ ลพบุรี วัดมหาธาตุ ราชบุรี วัดมหาธาตุ อยุธยา วัดพระราม อยุธยา เป็นต้น วัดในสมัยอยุธยาตอนต้นจะมีพระปรางค์หรือเจดีย์เป็นหลักของวัด มีพระวิหารอยู่ทางด้านหน้า อันเป็นแบบแผนของวัดในสมัยโบราณ ต่อมาความสำคัญของพระปรางค์ได้ลดลง ในสมัยอยุธยาตอนปลายพระอุโบสถเข้ามาเป็นหลักของวัดแทนและได้มีการประดับตกแต่งอาคารภายนอกพระอุโบสถ ด้วยการจำหลักหน้าบัน การปั้นปูนประดับกระจกเป็นลวดลายต่าง ๆ ด้านในมีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติและชาดกต่างๆ ซึ่งความสำคัญของการเขียนภาพจิตรกรรมนอกจากจะบอกเล่าเรื่องราวของพระพุทธเจ้า เรื่องราวทางศาสนา การประพฤติปฏิบัติให้อยู่ในศีลธรรมแล้ว คุณค่าของภาพเขียนยังแสดงความหมายในตัวเองอีกเช่นกัน

ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวถึงความมุ่งหมายของจิตรกรรมฝาผนังไว้ดังนี้

> จิตรกรรมฝาผนัง มีวัตถุประสงค์เพื่อตบแต่งพื้นผนังให้สวยงาม แต่แน่ละ ลักษณะของจิตรกรรมนั้น ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของตัวอาคารที่สร้างขึ้น เป็นที่เข้าใจได้ง่ายว่า ภายในโบสถ์วิหารจะต้องให้ความรู้สึกในอันที่จะก่อให้เกิดอาการสำรวมและเป็นที่ตั้งแห่งสมาธิ โบสถ์วิหารเป็นสถานที่ซึ่งเราจะน้อมจิตไปในทางกุศล และด้วยประการฉะนี้ภายในโบสถ์วิหารจึงควรช่วยให้เรารู้สึกปลีกตนออกไปเสียจากโลกภายนอก เพราะเหตุนี้จิตรกรรมภายในโบสถ์วิหารจึงควรให้ความรู้สึกสงบ ลี้ลับ และไม่มีบรรยากาศ "บรรยากาศ" หมายถึงมีภาพใกล้สายตา และมีระยะ เช่นที่ปรากฏในรูปถ่าย คนโบราณเข้าใจความหมายของที่ตั้งสมาธิดีมาก จึงทำช่องหน้าต่างโบสถ์วิหารให้เล็กและในบางกรณีก็ไม่เจาะช่องหน้าต่างเสียเลย (ศิลป์ พีระศรี. 2516 : 142)

อิทธิพลของภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังนองจากจะมีความงดงามด้วยการใช้เส้นแล้วยังมีผลต่อความรู้สึกที่เกิดจากการมองภาพอีกด้วย เนื่องจากสถานที่และตำแหน่งของการเขียนภาพจิตรกรรมจะอยู่ในบริเวณศาสนสถาน ดังนั้นนายช่างจิตรกรจะคำนึงถึงการแสดง

ความรู้สึกให้สอดคล้องกับเนื้อหาของเรื่องราวที่ต้องการให้เกิดความรู้สึกสงบและความเป็นสมาธิตามแนวทางพระพุทธศาสนา การออกแบบอาคารสถาปัตยกรรม การสร้างพระพุทธรูป หรือการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง จึงมุ่งเน้นไปที่ความเรียบง่ายและให้ความรู้สึกสงบนิ่ง ด้วยการลดตัดทอนรูปทรงให้ได้ผลตามจุดมุ่งหมายดังกล่าว

ลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของงานจิตรกรรมไทยก็คือการเขียนภาพระบายสีแล้วตัดเส้นและปิดทองในส่วนที่ต้องการจะเน้นความสำคัญ ไม่นิยมเขียนภาพแสดงมิติแบบเหมือนจริงตามแบบภาพเขียนของทางยุโรป ภาพเขียนภายในโบสถ์หรือวิหารจะมีแบบแผนในการวางตำแหน่งเพื่อเล่าเรื่องราวให้ต่อเนื่องกันไปทั้งฝาผนัง ซึ่งนายช่างจิตรกรได้กำหนดให้มีการวางองค์ประกอบของภาพกับอาคารไว้ โดยกำหนดผนังด้านหน้าและด้านหลังของพระประธานที่เรียกกันว่า ฝาหุ้มกลอง ผนังด้านหน้าจะเขียนภาพมารผจญ ผนังด้านหลังจะเขียนภาพไตรภูมิ ผนังด้านข้างหรือด้านแป ตรงส่วนเหนือหน้าต่างหรือที่เรียกว่าคอสอง จะเขียนภาพเทพชุมนุมเรียงรายกันเป็นแถว ซ้อนกันเป็นชั้น ๆ ขึ้นไปโดยเทพชุมนุมเหล่านี้จะหันหน้าเข้าหาพระประธาน ส่วนผนังระหว่างหน้าต่างจะเขียนภาพพุทธประวัติ ทศชาติชาดก โดยจัดแบ่งเป็นตอนๆ ในแต่ละห้องวางเรื่องราวให้ดำเนินต่อเนื่องกันจนจบครบรอบผนังทั้งหมดพอดี ส่วนบานหน้าต่างและประตูด้านในจะเขียนภาพเทวดายืนถือพระขรรค์ ด้านนอกจะเขียนลายรดน้ำเป็นลวดลายต่าง ๆ ซึ่งแบบแผนดังกล่าวมานี้ได้ยึดถือปฏิบัติกันต่อมา อาจจะมีการเปลี่ยนแปลงบ้างตามยุคสมัยเช่นตำแหน่งผนังคอสองในสมัยอยุธยานิยมเขียนเป็นภาพ อดีตพุทธ ส่วนในสมัยรัตนโกสินทร์จะเขียนภาพเทพชุมนุม

ศิลป์ พีระศรี กล่าวถึงคุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังไว้ว่า

> ในการที่จะรู้จักคุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังของเราจะต้องเริ่มศึกษาถึงการจัดระเบียบอย่างสวยงามของลวดลายทางสถาปัตย์ ที่เขียนไว้บนแผ่นกระดานแต่ละแผ่นหรือแต่ละเรื่อง ที่ประกอบด้วยรูปพระสถูปเจดีย์ รูปศาลา หรือปราสาทราชวัง อันตกแต่งไว้อย่างงดงาม ซึ่งใช้เป็นโครงล้อมภาพเทวดาหรือมนุษย์กลุ่มต่าง ๆ ข้อสังเกตประการที่ 2 ก็คือ ภาพเหล่านี้มีความประสานกลมกลืนกันระหว่างภาพกับภาพ และระหว่างภาพกับระวางเนื้อที่ และเราจะสังเกตเห็นได้ว่า ภาพทั้งหมดเหล่านี้ประกอบเป็นเอกภาพของเส้นวาดอันอ่อนช้อย ปราศจากเส้นขัดที่เป็นเหลี่ยมเป็นมุมหรือเส้นตัดกันตรง ๆ นี่เป็นลักษณะพิเศษโดยแท้จริงของศิลปะตะวันออก หลังจากนั้น จะต้องศึกษาภาพแต่ละภาพโดยเฉพาะและชมความอ่อนไหวของเส้นรูปนอก ความงดงามของเส้นรูปหน้า ท่วงท่าอันอ่อนช้อยของแขน และการประดับตกแต่งอย่างประณีตด้วยเพชรนิลจินดา และเสื้อผ้าอาภรณ์ ถ้าศึกษาจิตรกรรมเหล่านี้ด้วยความตั้งใจท่านจะอิ่มเอิบด้วยปีติโสมนัสอย่างแรงกล้า (ศิลป์ พีระศรี. 2516 : 147)

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยจะระบายสีแล้วตัดเส้น ซึ่งการใช้เส้นในงานจิตรกรรมไทยนี้มีความสำคัญอย่างยิ่งกับองค์ประกอบต่างๆ ของภาพเขียนไทย สมชาติ มณีโชติ กล่าวถึงการใช้เส้นในงานจิตรกรรมไทยไว้ดังนี้

> เมื่อชื่นชมคุณค่าทางรูปทรงจากจิตรกรรมฝาผนังแล้ว ถ้าไม่พูดถึงความงามของเรื่องเส้นกันแล้ว ดูเหมือนจะทำให้ขาดใจความสำคัญไปก็ว่าได้ เส้นเป็นลีลาที่เต็มไปด้วยความรู้สึกนานับประการ นับเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่ทำให้เกิดรูปทรงขึ้นมา จิตรกรรมฝาผนังมีเส้นเป็นส่วนที่เสริมความงามโดยตรง จิตรกรรมฝาผนังในแต่ละแห่งจะอุดมไปด้วยลีลาของเส้น ที่ศิลปินบรรจงวาดไว้อย่างมีชีวิตชีวา เส้นทำให้ภาพมีความชัดเจนและเกิดความงามอย่างสมบูรณ์ ความงามของลีลาของเส้นที่พลิ้วสะบัดอยู่ในภาพผนังบางแห่งนั้นงามเกินกว่าจะสรรหาถ้อยคำใด ๆ มาพรรณนาเป็นภาษาหนังสือได้เหมาะสม จากรูปแม่พระธรณีกำลังบีบมวยผมที่วัดชมภูเวก จังหวัดนนทบุรี นอกจากจะมีองค์ประกอบของท่าทางที่งามแล้ว ยังเต็มไปด้วยความงามของเส้นที่คดเคี้ยว หนักแน่นอ่อนหวาน เป็นความรู้สึกที่เกินความจริง เมื่อมาผสมผสานเข้ากับการจัดท่าทางที่ลงตัวด้วยแล้ว แสดงถึงความสมบูรณ์ในรูปทรงอย่างที่สุด (สมชาติ มณีโชติ. 2529 : 18)

ความงดงามของลายเส้นที่แสดงให้เห็นถึงพลังอันยิ่งใหญ่ สามารถสร้างความรู้สึกที่เลื่อนไหลได้อย่างมีชีวิตชีวาอันเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมไทย ดังกรณีศึกษาภาพลายรดน้ำตู้พระธรรมของศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี ได้แสดงความคิดเห็นถึงการใช้เส้นแสดงความรู้สึกในงานจิตรกรรมไทยไว้ดังนี้

> องค์ประกอบของภาพเกี่ยวกับเรื่องรามเกียรติ์นี้ แสดงอิริยาบถเคลื่อนไหวมากกว่าภาพเรื่องพระพุทธศาสนาโดยเฉพาะ ภาพจับแสดงการต่อสู้ระหว่างลิงกับยักษ์ เพราะท่าทางของมันขึงขังพยายามที่จะเอาชนะแก่กัน แต่ผู้ดูภาพเหล่านี้จะไม่รู้สึกเศร้าหรือขัดแย้งประการใด ตรงข้ามเราจะพอใจเป็นอย่างยิ่งที่ได้เห็นวิธีการอันฉลาดที่ศิลปินวาดภาพวานรกำลังแยกเขี้ยวและภาพยักษ์ที่ดุร้าย ว่าที่จริง ช่างเขียนของเรามีความเฉียบแหลมในการศึกษาลักษณะเฉพาะของคนหรือสัตว์ขณะโกรธ ขณะยั่วเย้า ขณะโศกเศร้า และสามารถกำหนดความรู้สึกต่าง ๆ เหล่านี้ด้วยเส้นวาดที่ให้ความรู้สึกต่าง ๆ รูปอันสวยงามของราชรถที่ใช้ในสงครามระหว่างกองทัพพระรามและทศกัณฐ์นั้น โอบเอากลุ่มภาพเข้าไว้ด้วยเส้นวาดอันงดงาม ความงามประสานกลมกลืนกันไปหมด (ศิลป์ พีระศรี. 2516 : 147)

และอีกตอนหนึ่งได้กล่าวถึงภาพหีบลายรดน้ำสมัยอยุธยา ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนครไว้ว่า

> เราจะสังเกตเห็นสัตว์ 2 ตัวได้ว่าเป็นภาพแบบประเพณีนิยมอยู่มาก สัตว์ 2 ตัวนี้อาจเป็นสิงห์หรือสุนัขก็ได้ กำลังต่อสู้อยู่อย่างดุเดือดตามลักษณะของสัตว์จำพวกกินเนื้อ ลวดลายพืชพันธุ์ไม้ซึ่งมีลักษณะเป็นเปลวเพลิงนั้น ก็มีเส้นรูปนอกอ่อนไหวไปตามจังหวะลีลาของสัตว์ทั้งสอง ทำให้ภาพทั้งหมดเกิดอาการเคลื่อนไหวมีชีวิตชีวาขึ้น (ศิลป์ พีระศรี. 2516 : 178-179)

การจัดหมวดหมู่ของการเขียนภาพไทยซึ่งครูโบราณท่านได้วางหลักสูตรไว้ ดังนี้ คือ กนก นารี กระบี่ คชะ โดยในแต่ละหมวดจะต้องฝึกหัดเขียนให้เกิดความชำนาญ กนก ก็คือการเขียนลวดลายต่าง ๆ เช่น กระหนกเปลว กระหนก 3 ตัว ลายหน้ากระดาน ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายประจำยาม เป็นต้น นารี คือการเขียนภาพบุคคล ภาพตัวพระ ตัวนาง และภาพตัวกาก กระบี่ คือการเขียนภาพยักษ์และลิง คชะจะเป็นการเขียนภาพสัตว์ที่มีอยู่ตามธรรมชาติพบเห็นกันได้โดยทั่วไป และภาพสัตว์หิมพานต์ต่าง ๆ น.ณ ปากน้ำ กล่าวถึงความงดงามของลายไทยไว้ดังนี้ ลายไทยนั้นคล้ายเพลงไทยเดิมที่มีหลายชั้น หรือเพลงคลาสสิคของบ๊าค มีแตกกิ่งก้านสาขาไปละเอียด ลายชั้นลายเชิงจากก้านลายสู่ตัวเหงาไปกระหนกตัวที่สอง ตัวที่สาม ไปจนสู่ปลายสะบัดเปลว หายไปในพื้นที่ดำสนิท มันคืออารมณ์อันอ่อนไหวละเมียดละไม (น.ณ ปากน้ำ. 2533 : 11)

นอกจากนี้การเขียนภาพธรรมชาติเช่นภูเขา แม่น้ำ ต้นไม้ ก็มีลักษณะเป็นแบบศิลปะตกแต่ง โดยจะประดิษฐ์ให้เหมาะสมกับองค์ประกอบของเรื่องราวของภาพในตอนนั้น ๆ น.ณ ปากน้ำ กล่าวถึงการเขียนภาพธรรมชาติของพระอาจารย์นาคจิตรกรไทยท่านหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 1ไว้ว่า ภาพต้นไม้ที่ม้วนตัว มีลีลาเคลื่อนไหวอย่างอ่อนหวานคือขมวดเป็นวง น่าจะเป็นลักษณะพิเศษของศิลปะไทยที่มิได้เอาอย่างจากจีน หากแต่เป็นตนของตนเอง ตัวต้นไม้เป็นสีขาว ตัดเส้นด้วยสีแดงแล้วระบายสีพื้นหลังด้วยสีม่วงแดง เป็นแบบที่เรียกว่าศิลปะตกแต่ง (น.ณ ปากน้ำ. 2530 : 62)

และอีกตอนหนึ่งได้กล่าวไว้ว่า การเขียนเส้นภูเขาของที่เน้นให้เห็นท่วงทีที่แรง เข้มแข็งแต่ขณะเดียวกันก็แฝงไว้ด้วยความนุ่มนวล เป็นสิ่งที่ควรแก่การสังเกตเป็นอย่างยิ่ง (น.ณ ปากน้ำ. 2530 : 64)

ภาพจิตรกรรมไทยได้ผ่านสายวิวัฒนาการมาเป็นระยะเวลาอันยาวนาน แม้นว่าจะประสบกับเหตุการณ์ผันแปรทางการเมือง จากเหตุการณ์การเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ในปี

พ.ศ. 2310 แต่นั่นก็มิได้ทำให้การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมไทยต้องหยุดชะงักแต่อย่างใด หากแต่ว่าศิลปินยังคงสืบสานต่อถึงความรุ่งโรจน์ในอดีต ดังการสร้างพระนครใหม่ที่บางกอก ก็ได้สร้างภาพให้เหมือนกับอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาเมื่อครั้งยังรุ่งเรืองให้ปรากฏ เช่นเดียวกับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ยังคงมีช่างอยุธยาได้กลับมาสร้างความยิ่งใหญ่ให้ปรากฏ

น.ณ ปากน้ำ กล่าวถึงความเป็นเลิศของงานจิตรกรรมไทยในสมัยนี้ว่า

> ด้วยสมัยอยุธยาตอนปลายนั้นเป็นสมัยที่รุ่งโรจน์ในการช่างศิลปะยิ่งนัก จึงมีช่างฝีมือเลิศมากมาย ช่างฝีมือเอกที่เหลือเหล่านั้นได้ไปเป็นทหารจับดาบชุ่มโชกไปด้วยเลือดกู้ชาติบ้านเมือง พอสันติสุขเข้ามาแทนคนไทยได้สร้างกรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นมาใหม่ด้วยฝีมือช่างกรุงเก่า และช่างรุ่นรัชกาลที่1ที่ได้รับการเสี้ยมสอนจากครูศิลปินอยุธยาที่สืบช่วงกันมาหลายชั่วอายุคน
>
> ด้วยเหตุนี้จิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม สมัยรัตนโกสินทร์จึงรุ่งโรจน์และแสดงฝีมือช่างอย่างเอก ด้วยการเนรมิตของช่างเก่ารุ่นอยุธยา
>
> จิตรกรรมบนฝาผนังพระอุโบสถ และอาคารพุทธศาสนาสมัยรัชกาลที่ 1 จึงเป็นงานวิเศษเลิศล้ำ ไม่มีสมัยรัตนโกสินทร์รุ่นหลังไม่ว่ารัชกาลใดเข้ามาเทียบได้ เพราะเป็นการสืบทอดจากความคิด ฝีมือและปรัชญาของอัจฉริยะทางศิลปะของกรุงศรีอยุธยาโดยแท้ ศิลปะของกรุงศรีอยุธยามาบังเกิดใหม่ในปฐมกาลแห่งกรุงบางกอก (น.ณ ปากน้ำ .2530 : 20)

จิตรกรรมไทยในสมัยรัชกาลที่ 1 ที่ได้รับการยกย่องว่ามีความงามเป็นเลิศด้วยเหตุผลที่ว่าเป็นการสืบต่อมาจากศิลปะอยุธยาดังได้กล่าวมาแล้ว ดังปรากฏตามภาพจิตรกรรมฝาผนังต่าง ๆ เช่น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ วัดดุสิดาราม บางกอกน้อย กรุงเทพฯ วัดราชสิทธาราม บางกอกใหญ่ กรุงเทพฯ วัดระฆังโฆษิตาราม พรานนก กรุงเทพฯ เป็นต้น ซึ่งแสดงความสง่างามของลวดลาย ตัวภาพและความโอ่อ่าอลังการของลายเส้น ถึงแม้ว่าจะได้รับการซ่อมแซมในสมัยหลังต่อมาแต่ก็ยังคงปรากฏร่องรอยแบบแผนอย่างเก่าให้ได้ชื่นชม การจัดองค์ประกอบของกลุ่มรูปทรงย่อยและรูปทรงส่วนรวมมีความประสานกลมกลืนและต่อเนื่อง ประกอบกันเป็นเรื่องราวที่มีเสน่ห์อย่างล้ำลึก ตัวภาพจะแสดงท่าทางอย่างที่เรียกว่า "นาฏลักษณ์" หรือท่าทางอย่างการรำละคร เป็นการปรุงแต่งเพื่อผลทางความงามมากกว่าจะแสดงสภาวะแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ ทางด้านรูปแบบก็ได้ประดิษฐ์คิดค้นรูปใบหน้าที่เป็นแบบอุดมคติ รวมถึงทรวดทรง ลำตัว แขน ขา ด้วยการลด ตัดทอนลักษณะที่เหมือนจริง แต่ก็ยังคงลักษณะที่ถูกต้องตามหลักกายวิภาคไว้ได้อย่างแม่นยำ ด้วยภูมิปัญญาของนายช่างจิตรกรโบราณที่ได้สร้างสรรค์รูปลักษณะจนมีเอกลักษณ์และความสมบูรณ์อย่างที่สุด

ในเรื่องของการระบายสี ภาพจิตรกรรมฝาผนังซึ่งปรกติแล้วมีระนาบที่ราบเรียบ จิตรกรต้องการใช้ภาพเขียนเพื่อตกแต่งอาคารทางพุทธศาสนา ซึ่งมีพระประธานในโบสถ์เป็นจุดที่สำคัญที่สุด ภาพเขียนจึงต้องมีส่วนในการเสริมให้กับความสง่างามขององค์พระพุทธปฏิมาให้มีความขลัง ศักดิ์สิทธิ์และสงบนิ่ง เป็นสมาธิ ซึ่งจะระบายสีแบนไม่แสดงมิติแบบเหมือนจริงเพื่อไม่ต้องการให้เกิดระยะใกล้ไกลแบบภาพเขียนทางตะวันตก ดังนั้นการตัดเส้นจึงเป็นส่วนสำคัญเพื่อที่จะเน้นให้เห็นถึงรูปทรงของตัวภาพให้ชัดเจน แบบแผนของการระบายสีของนายช่างจิตรกรในสมัยรัชกาลที่ 1 ก็ยังคงมีคติเดียวกันกับช่างอยุธยาตอนปลาย คือยังคงใช้สีแดงเป็นพื้นหลังภาพปราสาทราชวัง รูปมารผจญ ภาพ ไตรภูมิ นอกจากนี้ข้อแตกต่างอีกอย่างของการระบายสีแบบรัชกาลที่1 คือ การลงสีพื้นเป็นสีเข้มซึ่งแตกต่างจากภาพเขียนอยุธยาที่จะลงพื้นสีสว่างมากกว่า นอกจากนี้เอกลักษณ์อีกอย่างของงานจิตรกรรมไทยคือการปิดทองในส่วนที่ต้องการเน้นให้เห็นถึงความสำคัญเช่น ภาพพระพุทธเจ้า ปราสาทราชวัง เครื่องทรง เครื่องประดับต่าง ๆ

น.ณ ปากน้ำกล่าวถึงการระบายสีของภาพเขียนในสมัยรัชกาลที่1 ไว้ว่า

> ภาพทิวทัศน์ในภาพเขียนวัดราชสิทธาราม ฝีมือช่างเขียนสมัยรัชกาลที่ 1 ในตอนกัณฑ์มหาพน ซึ่งเขียนภูเขาสลับซับซ้อน แม้ว่าจะเขียนตามแบบแผนของช่างสมัยนั้น คือเขียนภูเขาตัดเส้นใหญ่ ๆ แต่ก็วางโครงเส้นให้ดูไหวตัว โอนอ่อนคล้ายมีชีวิตชีวา ภูเขาแต่ละลูกที่เบียดเสียดกัน ศิลปินได้แก้ความเลี่ยน โดยการใช้สีน้ำเงินหรือสีขาบ สลับกับสีน้ำตาลแดง บ้างก็เป็นม่วงแดง บ้างก็เป็นเทาอ่อนๆ แซมไปด้วยกิ่งลดาวัลย์ และแมกไม้ชอุ่ม บางตอนก็เขียนพุ่มพฤกษ์ด้วยสีหนัก ๆ เป็นสีคล้ายดำครึ้ม แล้วใช้สีอ่อนเกือบขาวตัดเส้นภูเขาบางตอนให้เห็นระยับแวม ในเบื้องหน้าเป็นลำน้ำ ไหลเปลงสีน้ำหนักอ่อน ๆ ดูส่วนรวมแล้วคล้ายได้ฟังเพลงชิมโฟนี่หนัก ๆ มันเป็นภาพอันงามประทับใจ ได้อารมณ์ขลังและเห็นความน่าเกรงขามของขุนเขา และความเถื่อนของธรรมชาติ ในไพรกว้างได้อย่างถึงแก่นจริง ๆ (น.ณ ปากน้ำ. 2530 : 56)

โดยทั่วไปภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นการเขียนภาพเพื่อประดับตกแต่งอาคารทางพระพุทธศาสนา แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ไม่อาจทราบถึงชื่อเสียงเรียงนามของนายช่างจิตรกรเหล่านี้ยกเว้นเพียงหนึ่งท่านเท่านั้นที่มีหลักฐานปรากฏ คือ พระอาจารย์นาค แห่งวัดสุวรรณาราม ซึ่งได้เขียนภาพจิตรกรรมไว้ที่หอไตร วัดระฆังโฆษิตาราม แต่เดิมนั้นหอไตรแห่งนี้เป็นเรือนของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และได้ถวายเรือนเป็นหอไตร ที่วัดระฆังแห่งนี้

น.ณ ปากน้ำ กล่าวถึงลักษณะของภาพจิตรกรรมฝีมือพระอาจารย์นาค ไว้ว่า ลักษณะลายเส้นของพระอาจารย์นาคคือ ตัวแทนของบ้านเมืองในยุคสมัยแห่งการเริ่มก่อร่างสร้างตัว และเต็มไปด้วยความทะนงองอาจไม่ครั่นคร้ามต่อศัตรู หรืออ่อนแอเหมือนกับสมัยอยุธยาตอนปลาย พระอาจารย์นาคเป็นศิลปินเอกผู้เป็นพระสงฆ์ และมีฝีมือดีเด่นไม่มีใครเทียบ (น.ณ ปากน้ำ. 2530 : 11)

ลักษณะของภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 1 นอกจากความอ่อนหวานของลายเส้นตัวภาพแล้ว ก็ยังคงแฝงไว้ด้วยความสง่างาม ความเข้มแข็ง ดังที่ น.ณ ปากน้ำ กล่าวถึงภาพจิตรกรรมที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ไว้ว่า

> การวาดภาพคนในภาพเขียนต้องยอมรับว่า การจัดท่าของกลุ่มคนเป็นแบบนาฏลักษณ์ (dramatic) ไม่ว่าจะเป็นภาพเหล่านางกำนัล เหล่าผู้คนเข้าเฝ้าหรือกลุ่มกษัตริย์ เป็นเส้นที่อ่อนหวาน สวยงาม จับใจยิ่งนัก ความงดงามยิ่งใหญ่ของศิลปะสมัยรัชกาลที่ 1 อยู่ตรงนี้ ภาพคนนอกจากจะอ่อนหวานแล้ว ยังเข็มแข็งสง่าเป็นผู้ดี สมกับลักษณะสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งเป็นนักรบ และเป็นยุคสร้างบ้านแปงเมือง ดังนั้น อารมณ์ความรู้สึกของช่างสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งส่วนใหญ่เป็นช่างที่เหลือตกค้างมาแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย จึงเกิดความภูมิใจในชาติที่เกิดใหม่ อย่างเข็มแข็ง (น.ณ ปากน้ำ. 2540 : 11)

ถึงแม้ว่างานจิตรกรรมไทยจะแสดงลักษณะเป็น 2 มิติ แค่ความกว้างและความยาว แต่ก็สามารถแสดงการเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรงให้สอดประสานและนำพาไปยังส่วนประกอบอื่นๆ ของภาพด้วยวิธีการอันน่าสนใจที่เหล่านายช่างจิตรกรเหล่านี้ได้สร้างขึ้นตามกฎองค์ประกอบศิลปะที่ยึดถือกันเป็นสากลโดยอาศัยรูปทรง กลุ่มรูปทรง พื้นที่ว่าง น้ำหนัก และทิศทางที่จัดวางอย่างพอเหมาะพอดี น้อมนำสายตาของผู้ชมให้เคลื่อนไหวไปตามเหตุการณ์ต่าง ๆ ตามที่กำหนด ทำให้เกิดความปีติยินดีถึงความงามอันล้ำเลิศของลายเส้นที่ประกอบกันเป็นลวดลาย และเส้นที่เกิดจากการเชื่อมต่อของรูปทรงแต่ละหน่วย

ชลูด นิ่มเสมอ ได้วิเคราะห์ถึงงานจิตรกรรมไทยไว้ว่า ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากทิศทาง จังหวะ การวางขนาด รูปร่าง ของทัศนธาตุต่าง ๆ ที่มีเส้นเป็นประธานเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดที่จะให้เนื้อหาทางรูปทรงแก่งานจิตรกรรมไทย เนื้อหาทางรูปทรงนี้จะให้ความพอใจในระดับที่ลึกซึ้ง หรือที่เรียกว่าอารมณ์ทางสุนทรียะหรือทางศิลปะแก่ผู้ดู (ชลูด นิ่มเสมอ. 2532 : 19)

ภาพจิตรกรรมไทยที่ปรากฏตามฝาผนังโบสถ์ วิหาร ถึงจะมีพื้นที่ในการเขียนภาพเพื่อให้ได้เรื่องราวและลายละเอียดมากพอแก่ความต้องการ แต่เนื่องจากรูปแบบทางสถาปัตยกรรมไทยที่เครื่องบนหลังคาทำด้วยไม้และมุงกระเบื้อง เมื่อนานไปจะเกิดความชำรุด โดยเฉพาะเมื่อน้ำฝนที่ไหลรุนแรง มีผลต่อความเสียหายของภาพจิตรกรรม ทำให้ปัจจุบันจะหาภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 1 ที่มีสภาพสมบูรณ์นั้นหาได้ยาก จิตรกรรมฝาผนังตามวัดบางแห่งก็ชำรุดมาก ผนังบางห้องชำรุดจนจับใจความ บางแห่งก็ถูกเขียนซ่อมใหม่ และบางแห่งก็ถูกเขียนซ่อมใหม่ และบางแห่งก็เสียหายจนไม่อาจศึกษาได้เต็มที่ เท่าที่หลงเหลือที่สภาพสมบูรณ์พอจะศึกษาถึงโครงสร้างส่วนรวมของภาพได้ยังมีอยู่ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ด้วยฝีมือช่างเขียนที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์นั้นเป็นช่างหลวงนับได้ว่าภาพจิตรกรรมที่นี่เป็นภาพเขียนชิ้นเอกในสมัยรัชกาลที่ 1 และจากความงามของการวางองค์ประกอบของงานจิตรกรรมไทย ที่ทำให้เกิดลักษณะที่เคลื่อนไหวของรูปทรงย่อยไปสู่รูปทรงใหญ่ จึงเป็นแรงบันดาลใจให้เกิดความสนใจในการศึกษาค้นคว้าเพื่อพัฒนางานในรูปแบบของผู้วิจัยต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกศึกษางานจิตรกรรมไทยในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่1 โดยตั้งจุดมุ่งหมายของการวิจัยไว้ดังนี้ ศึกษาถึงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยเน้นความสำคัญของการจัดองค์ประกอบที่เชื่อมประสานรูปทรงกับกลุ่มรูปทรงและกลุ่มรูปทรงย่อยกับกลุ่มรูปทรงส่วนรวม

ความสำคัญของการวิจัย

1. เพื่อให้ทราบถึงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของภาพจิตรกรรมไทยประเพณี ในพระ-ที่นั่งพุทไธสวรรย์
2. เพื่อให้ทราบถึงแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่มีอิทธิพลต่อความรู้สึกให้เกิดความคล้อยตามในจุดมุ่งหมายของจิตรกร
3. เพื่อนำผลที่ได้จากการวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในรูปแบบของผู้วิจัยที่สามารถแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ที่มีผลต่อการมอง ในรูปแบบของจิตรกรรมไทยร่วมสมัย

ขอบเขตของการวิจัย

1. การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถาน แห่งชาติพระนคร

2. ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมในประเด็นการจัดองค์ประกอบของภาพและการเชื่อมประสานของรูปทรงและกลุ่มรูปทรงในภาพจิตรกรรมไทย ที่มีผลต่อการมองและความรู้สึกคล้อยตามความมุ่งหมายของจิตรกร

3. ผู้วิจัยจะนำผลจากการศึกษางานจิตรกรรมไทยประเพณีในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ สมัยรัชกาลที่ 1 มาพัฒนาเพื่อเป็นประโยชน์และแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพไทยแบบร่วมสมัยของผู้วิจัยต่อไป

นิยามศัพท์เฉพาะ

จิตรกรรมไทยประเพณี หมายถึง รูปแบบศิลปะที่สร้างขึ้นและถ่ายทอดความเป็นชนชาติไทย

จิตรกรรมไทยร่วมสมัย หมายถึง รูปแบบศิลปะที่สร้างขึ้นโดยมีพื้นฐานมาจากการสร้างรูปทรงแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับสภาพสังคมปัจจุบัน

กระบวนแบบ หมายถึง แบบแผนของการจัดองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมไทยประเพณี

โครงสร้างทางทัศนศิลป์ หมายถึง การใช้เส้น สี ลวดลาย และการจัดภาพให้ประกอบขึ้นเป็นรูปทรงตามที่จิตรกรกำหนด

เส้น หมายถึง เส้นเค้าโครงของตัวภาพ หรือเส้นรอบนอกของรูปทรง รวมถึงเส้นที่เชื่อม ประสานระหว่างรูปทรงกับกลุ่มรูปทรง และกลุ่มรูปทรงย่อยกับกลุ่มรูปทรงหลัก

ตัวภาพ หมายถึง ตัวภาพมนุษย์ ภาพสิ่งก่อสร้าง หรือภาพธรรมชาติที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทย

กลุ่มรูปทรง หมายถึง กลุ่มภาพบุคคล อาคารสถาปัตยกรรม และธรรมชาติที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมไทยประเพณี โดยกลุ่มรูปทรงย่อยจะเป็นเนื้อหาของภาพจิตรกรรมไทยในแต่ละตอน ส่วนกลุ่มรูปทรงส่วนรวมจะเป็นเนื้อหาทั้งหมดของภาพจิตรกรรมฝาผนัง

องค์ประกอบ หมายถึง การจัดรูปทรง กลุ่มรูปทรงย่อยเข้าเป็นกลุ่มรูปทรงตามแบบแผนของภาพจิตรกรรมไทย

แหล่งข้อมูลที่จะศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาข้อมูลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

2. ศึกษาเกณฑ์ที่จะนำมาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรม จากเอกสารซึ่งผู้วิจัยค้นคว้าจาก

2.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2.2 หอสมุดแห่งชาติ

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1
   - 1.1 ความเป็นมา
   - 1.2 รูปแบบงานศิลปกรรม
2. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1
   - 2.1 จุดมุ่งหมายของงานจิตรกรรมไทย
   - 2.2 การถ่ายทอดรูปแบบของงานจิตรกรรมไทย
   - 2.3 บริบททางสังคม
3. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
4. ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับกลวิธีสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย
   - 4.1 ที่มาของแนวความคิด
     - 4.1.1 เนื้อหาทางด้านศาสนา
     - 4.1.2 เนื้อหาทางด้านวรรณคดี
     - 4.1.3 เนื้อหาทางด้านวัฒนธรรม
   - 4.2 การจัดองค์ประกอบ
     - 4.2.1 เส้น
     - 4.2.2 สี
     - 4.2.3 มุมมอง
     - 4.2.4 ลวดลายตกแต่ง
     - 4.2.5 ตัวภาพ
     - 4.2.6 มิติ

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1

1.1 ความเป็นมา

อิทธิพลจากศิลปะอยุธยาได้ส่งผลโดยตรงต่อการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ด้วยว่าฝีมือช่างที่หลงเหลือเมื่อครั้งเสียกรุงศรีอยุธยายังคงอยู่ และได้กลับมาฟื้นฟูศิลปกรรมงานช่างแขนงต่างๆ ไว้ในกรุงเทพฯ ทั้งการสร้างพระนครที่เป็นการจำลองเอา

เอาเมืองหลวงเก่า มาสร้างในสถานที่แห่งใหม่ เมื่อพ.ศ. 2325 ด้วยต้องการรื้อฟื้นความรุ่งเรืองครั้งอดีตให้กลับคืนมาอีกครั้งหนึ่ง

ประวัติศาสตร์อันยาวนาน 417 ปี แห่งอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาได้สร้างความรุ่งเรืองและความยิ่งใหญ่ไว้เป็นจำนวนมาก ดังที่เราจะพบว่าในสมัยโบราณสิ่งก่อสร้างทั้งทางด้านศาสนาหรือปราสาทราชวัง ล้วนแต่มีขนาดใหญ่โต โอ่อ่าอลังการ เราอาจจะแบ่งช่วงแห่งวิวัฒนาการของศิลปกรรมอยุธยาได้ออกเป็น 3 ช่วง โดยวินิจฉัยจากความเป็นไปของเหตุการณ์บ้านเมืองในขณะนั้น

น. ณ ปากน้ำ กล่าวถึงการแบ่งยุคสมัยของศิลปะอยุธยาไว้ดังนี้

จากการตรวจสอบศิลปะอยุธยาและค้นคว้าหมกมุ่นในศิลปะอยุธยามานาน ทำให้ข้าพเจ้าพอจะกำหนดอายุยุคสมัยของศิลปะได้ดังนี้คือ อยุธยาตอนต้นควรสิ้นสุดเมื่อปลายรัชกาลของสมเด็จพระไชยราชา อันเป็นปี พ.ศ.2089 ซึ่งเป็นการสิ้นสมัยของนักรบยุคทหารอันเกรียงไกรของอยุธยาซึ่งเคยส่งกองทัพไปรุกรานอาณาจักรต่างๆ รอบทิศสิ้นสุดลงด้วยชัยชนะ เมืองลำพูนและเมืองเชียงใหม่ สมเด็จพระไชยราชายอดทหารแห่งอยุธยาตอนต้นได้เสด็จสวรรคตลงกลางทางขณะที่ยกทัพกลับคืนยังกรุงศรีอยุธยา นับแต่นี้ไปก็เกิดวุ่นวายจลาจลภายในเมืองกรุงศรีอยุธยาเริ่มอ่อนแอ ด้วยนางพระยาแม่อยู่หัวศรีสุดาจันทร์สั่งผลัดเปลี่ยนคนดีมีฝีมือออกจากราชการหมด ส่งคนของตนไปควบคุมยังเมืองต่างๆ เป็นเหตุให้เกิดการยึดอำนาจและพระมหาจักรพรรคีได้เสด็จขึ้นครองราชย์ ส่วนผู้เป็นต้นคิดในการยึดอำนาจครั้งนี้คือขุนพิเรนทรเทพได้เป็นสมเด็จพระมหาธรรมราชาขึ้นไปครองเมืองพิษณุโลก เป็นเหตุให้เกิดการแยกอำนาจและท้ายที่สุดกรุงศรีอยุธยาก็ต้องเสียเมืองแก่พระเจ้าหงสาวดี

ศิลปะสมัยอยุธยาตอนกลาง ควรจะสิ้นสุดในปลายรัชกาลของพระเจ้าปราสาททองเมื่อ พ.ศ. 2198 ซึ่งมีระยะเวลายืนนานถึง 109 ปี สมัยอยุธยาตอนปลาย เริ่มต้นตั้งแต่รัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช คือตั้งแต่เสวยราชย์ พ.ศ. 2199 เป็นต้นไป ด้วยรัชกาลนี้มีเหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้นหลายประการซึ่งเป็นเหตุให้เกิดการเปลี่ยนแปลงปฏิรูปในวงการศิลปะเปลี่ยนโฉมหน้าเป็นอีกแบบหนึ่งแปลกไปจากเดิมมาก (น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 107,123)

ตรี อมาตยกุล กล่าวถึงการแบ่งยุคสมัยของศิลปะอยุธยาไว้ว่า

ยุคที่ 1 เริ่มตั้งแต่ พระเจ้าอู่ทองทรงสร้างกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี เมื่อ พ.ศ. 1893 มาจนถึงสิ้นรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ใน พ.ศ. 2031 เป็นเวลา 138 ปี

ยุคที่ 2 เริ่มตั้งแต่แผ่นดินสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 ในพ.ศ. 2034 จนถึงสิ้นรัชกาลพระเจ้าทรงธรรม ในพ.ศ. 2171 รวมเวลา 137 ปี

ยุคที่ 3 เริ่มตั้งแต่แผ่นดินสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง พ.ศ. 2173 มาจนถึงเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งหลังในพ.ศ. 2310 รวมเวลา 137 ปี (ตรี อมาตยกุล. 2510 : 44-51)

สามารถ ทรัพย์เงิน กล่าวถึงการแบ่งยุคสมัยของศิลปะอยุธยาไว้ว่ายุคที่ 1 ตั้งแต่สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 พ.ศ.1893 ถึง พระบรมไตรโลกนาถ พ.ศ.2031 ยุคที่ 2 ตั้งแต่สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 พ.ศ. 2034 ถึง พระเจ้าทรงธรรม พ.ศ. 2171 ยุคที่ 3 ตั้งแต่สมเด็จพระเจ้าปราสาททอง พ.ศ. 2173 ถึงพระเจ้าเอกทัศน์ พ.ศ. 2310 (สามารถ ทรัพย์เงิน. 2514 : 3)

ในยุคต้นของสมัยอยุธยาจะเริ่มตั้งแต่สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) ทรงสร้างกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ไปจนถึงสมัยของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ยุคนี้เป็นยุคที่ผู้นำมีความเข้มแข็ง กล้าหาญสามารถรวบรวมรัฐใหญ่น้อยเข้าไว้ได้ จนกระทั่งกรุงศรีอยุธยาเป็นศูนย์กลางการปกครองในดินแดนสยามประเทศ ยุคที่สองจะเป็นยุคแห่งความวุ่นวายในราชสำนักมีการแย่งชิงราชสมบัติ ทำให้เกิดความแตกแยกภายในจนกระทั่งนำไปสู่การเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งแรก จนเมื่อสมเด็จพระนเรศวรทรงประกาศความเป็นอิสรภาพไม่ขึ้นต่อพม่า และได้ยกกองทัพทำสงครามยุทธหัตถีจนมีชัยชนะเหนือพระมหาอุปราชา ผลของสงครามครั้งนี้ได้ทำให้กรุงศรีอยุธยากลับคืนสู่ความมั่นคงเหมือนเดิม เริ่มกลับเข้ามาทำการติดต่อค้าขายกับชาวต่างประเทศ เกิดความมั่นคงทางเศรษฐกิจส่งผลดีให้เกิดขึ้นด้วยการรับเอาวิทยาการความรู้ต่างๆ เข้ามาปรับใช้

สมัยอยุธยายุคกลางมาสิ้นสุดเมื่อรัชกาลของพระเจ้าปราสาททอง เริ่มเข้าสู่ยุคปลายในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์เป็นต้นมาจนกระทั่งเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ยุคนี้เป็นยุคที่บ้านเมืองเจริญก้าวหน้าด้วยศิลปวิทยาการอย่างมาก การติดต่อค้าขายกับชาวตะวันตกและการส่งราชทูตไปเจริญสัมพันธไมตรียังทวีปยุโรป เหตุการณ์ภายในมีความสงบถึงแม้ว่าจะมีการแย่งชิงอำนาจแต่ก็ยังคงอยู่ในสภาพที่ไม่วุ่นวายมากเท่ากับสมัยก่อนหน้านั้น

หลังจากเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 บ้านเมืองได้รับความเสียหายมาก จนกระทั่งพระเจ้าตากสินทรงกอบกู้กรุงศรีอยุธยากลับคืนมาได้ และมาตั้งพระนครใหม่ที่กรุงธนบุรี ก็เป็นแต่เพียงเมืองหลวงขนาดเล็ก ไม่ใหญ่โตมากนัก ด้วยแทบตลอดรัชกาลของพระองค์ก็จะมีศึกสงครามอยู่ตลอดเวลา เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 1 บ้านเมืองเริ่มเข้าสู่สภาวะปรกติทั้งทางการเมืองและเศรษฐกิจ และได้ย้ายพระนครมาสร้างใหม่ทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งก็เหมือนกับการสร้างพระนครศรีอยุธยาให้กลับคืนมา ด้วยการสร้างปราสาทราชวังขึ้นใหม่แต่ก็

เป็นแบบจากอยุธยานั่นเอง ทุกสิ่งที่สร้างทั้งวัดวาอาราม ก็ล้วนนำชื่ออย่างที่เคยมีอยู่ในกรุงศรีอยุธยากลับมาใช้แทบทั้งสิ้น

ดังนั้นด้วยรูปแบบและฝีมือช่างในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจึงยังคงเป็นฝีมือของช่างอยุธยาโดยแท้ ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้บ้านเมืองกลับเข้าสู่ความเจริญรุ่งเรืองทั้งทางการเมืองและเศรษฐกิจ พระนครเป็นศูนย์กลางของการค้าขายทั้งจากภายนอกและภายในศิลปวิทยาการต่างๆ ได้รับการฟื้นฟูให้กลับมารุ่งโรจน์ดังเดิม ทางด้านศิลปกรรมก็ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่แต่ก็ยังคงสืบทอดรูปแบบและอิทธิพลมาจากสมัยอยุธยา อาจจะกล่าวได้ว่าฝีมือช่างอยุธยาได้ล่วงเข้ามาในต้นยุครัตนโกสินทร์อย่างน้อยน่าจะถึงสมัยรัชกาลของสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จนเข้าสู่ในสมัยของสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงจัดได้ว่าเป็นสกุลช่างรัตนโกสินทร์อย่างแท้จริง

1.2 รูปแบบงานศิลปกรรม

วิวัฒนาการของการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมของไทยได้ผ่านระยะเวลามายาวนานได้รับอิทธิพลทั้งจากอินเดีย จีน และเขมร โดยเฉพาะการได้รับเอาพระพุทธศาสนามาจากอินเดียทำให้ได้รับเอารูปแบบของงานศิลปกรรมมาใช้ด้วย เช่นการก่อสร้างสถูปเจดีย์ การสร้างพระพุทธรูป ถึงแม้ว่าจะได้รับอิทธิพลจากภายนอกแต่ ก็ได้ปรับปรุงรูปแบบให้เป็นลักษณะอย่างของไทยที่เป็นแบบแผนเฉพาะตัวมีเอกลักษณ์ที่เป็นของชนชาติไทย

ลักษณะทางสถาปัตยกรรม จะเห็นได้ชัดเจนจากการก่อสร้างศาสนสถานต่างๆ ที่เลือกใช้วัสดุที่คงทนถาวรด้วยความมุ่งหมายที่จะดำรงรักษา และการสืบต่อพระศาสนาให้เจริญต่อไปในภายภาคหน้า ดังนี้จึงพบเห็นการก่อสร้างด้วยการใช้อิฐ ศิลาแลง เป็นรากฐาน เพราะว่าจะมีความคงทนแข็งแรงกว่าไม้ ด้วยลักษณะภูมิประเทศอยู่ในเขตร้อนชื้น การก่อสร้างด้วยอิฐหรือปูนจะอยู่ได้นานกว่า แต่เครื่องบนของสถาปัตยกรรรมยังทำมาจากไม้เป็นส่วนใหญ่ เมื่อกาลเวลาผ่านไปนานเข้าก็ผุผังไปในที่สุด

สมัยอยุธยาตอนต้นนั้นนิยมสร้างพระปรางค์เป็นหลักของวัด และจะมีการตกแต่งด้วยการปั้นปูนประดับองค์พระปรางค์ รวมถึงการปั้นพระพุทธรูปประดิษฐานอยู่ในซุ้ม ต่อมาความนิยมของการสร้างพระปรางค์เริ่มลดลงโดยการสร้างพระเจดีย์ใหญ่ทรงลังกาไว้แทนที่เดิม จนถึงในสมัยอยุธยาตอนปลายพระอุโบสถจะเข้ามาเป็นหลักของวัดแทน ความสำคัญของวัดจึงอยู่ที่พระอุโบสถ เจดีย์จะมีขนาดเล็กลง องค์ระฆังเล็กแต่มีการเพิ่มส่วนฐานให้สูงขึ้น มีการย่อมุมซึ่งเป็นที่นิยมทำกันมากตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายลงมา ตัวอาคารโบสถ์วิหารมีการตกแต่งภายนอกด้วยการแกะสลักหน้าบัน เป็นลวดลายต่างๆ โดยในยุค

อยุธยาตอนต้น จะแกะสลักหน้าบันเป็นรูปบุคคลเต็มไปหมดทั้งหน้าบัน ต่อมาในยุคหลังจึงมีลวดลายเข้าไปประกอบมากขึ้น ลักษณะจะทำเป็นรูปพระนารายณ์ทรงครุฑบ้าง หรือทำเป็นรูปเทวดาถือพระขรรค์ ส่วนตามเสาก็จะมีลักษณะเป็นเสาแปดเหลี่ยมบัวหัวเสาเป็นบัวกลุ่ม ต่อมาสมัยอยุธยาปลายเสาจะมีขนาดเล็กลงเป็นเสาเหลี่ยมบัวหัวเสาเป็นบัวกลีบยาว ผนังอาคารจะเจาะช่องแทนการทำหน้าต่าง หรือบางทีก็ไม่ทำหน้าต่าง ซึ่งการทำหน้าต่างนี้จะเริ่มทำในสมัยหลัง เหตุผลของการที่ไม่ทำหน้าต่างก็เพราะต้องการกำหนดทิศทางของแสงให้เข้ามาทางด้านหน้า เพื่อผลทางความงามและความรู้สึกสงบนิ่ง เป็นสมาธิ ลวดลายด้านนอกบริเวณฐานจะทำเป็นชั้นเชิงเรียบๆ และจะแอ่นโค้งแบบลักษณะเหมือนเรือสำเภา ในสมัยอยุธยาตอนปลายจะก่อผนังด้านหน้าและด้านหลังไปจนถึงอกไก่ทำพาไลยื่นออกมาด้านหน้าและด้านหลังมีเสารับ หน้าบันก็จะปั้นปูนเป็นลวดลายต่างๆ แทนการแกะสลักไม้ ลวดลายส่วนใหญ่ก็จะเป็นลายก้านขดและลายเปลว บางแห่งก็จะมีการนำเอาลวดลายและรูปแบบลายฝรั่งเข้ามาใช้ด้วยเช่นกัน และบางแห่งก็จะมีการนำเอาถ้วยชามเบญจรงค์มาประดับหน้าบันด้วยก็มี

ลายปูนปั้นที่ปั้นประดับตามส่วนประกอบทางอาคารสถาปัตยกรรมในสมัยอยุธยาตอนปลายจะมีลายละเอียดและซับซ้อนมากกว่าแบบยุคแรก ๆ ประติมากรรมนอกจากจะปั้นปูนเป็นลวดลายต่างๆ ประดับแล้วก็ยังมีการสร้างพระพุทธรูปที่ทำจากการปั้นปูนลงรักปิดทอง รวมทั้งการหล่อโลหะ เพดานก็จะมีการทำรูปดาวประดับมีทั้งการแกะไม้ การเขียนสี การทำลายฉลุปิดทอง

รูปแบบสถาปัตยกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ก็จะมีลักษณะคล้ายกันกับแบบอยุธยาตอนปลาย คือ หน้าบันโบสถ์วิหารจะแกะสลักไม้เป็นรูปเทวดามีลวดลายประกอบเป็นลายก้านขดหรือลายกระหนกเปลว พื้นด้านในของหน้าบันจะประดับกระจกสี

ผนังมีการเจาะช่องทำหน้าต่าง ๆ และมีการปั้นปูนประดับกระจกสีตกแต่งซุ้มประตูและหน้าต่างเป็นลวดลาย ภายในมีการตกแต่งเพดานด้วยการจำหลักไม้เป็นรูปดาวแล้วลงรักปิดทอง หรือทำเป็นลายฉลุปิดทอง เพดานจะระบายด้วยสีแดง ทำให้เมื่อมองดูภายในโบสถ์วิหารแล้วมีโครงสีส่วนใหญ่เป็นสีแดง

เนื่องจากการติดต่อค้าขายกับต่างชาติทำให้พบเห็นการบันทึกภาพชาวต่างประเทศลงในงานศิลปกรรมไทยทั้งจากการเขียนภาพและการปั้นรูปชาวต่างประเทศ โดยแสดงให้เห็นได้จากการแต่งกายที่สามารถบ่งบอกได้ว่าเป็นชาติอะไร ในภาพจิตรกรรมตอนที่

เกี่ยวข้องกับการทำสงคราม ภาพมารผจญ ภาพกองทัพ จะเห็นภาพทหารชาวต่างประเทศ เช่น ฝรั่งเศส เปอร์เซีย จีน เป็นต้น

ประเสริฐ วิทยารัฐ กล่าวถึงการติดต่อกับชาติตะวันตกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นไว้ว่า

> ฝรั่งชาติแรกที่เข้ามาติดต่อกับไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นชาวโปรตุเกส โดยโปรตุเกสได้ส่ง อันโตนิโอ เดอ วีเซนท์ (Antonio de Veesent) คนไทยเรียกว่า องตนวีเสน เป็นผู้อัญเชิญพระราชสาส์นจากกรุงลิสบอน มายังประเทศไทย เมื่อ พ.ศ. 2329 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โปรดเกล้าฯ ให้การต้อนรับอย่างยิ่งใหญ่ และทรงให้ องตนวิเสน เข้าเฝ้าด้วย และทางไทยก็ได้มีพระราชสาส์นตอบ มอบให้องตนวีเสนเป็นผู้อัญเชิญกลับไป (ประเสริฐ วิทยารัฐ. 2543 : 72-73)

และอีกตอนหนึ่งกล่าวไว้ว่า

> ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 พระยาไทรบุรี คือ อับดุลละโมกุรัมซะ ตกลงเซ็นสัญญาให้อังกฤษเช่า เกาะหมาก (ปีนัง) และสมารังไพร ซึ่งเป็นดินแดนที่อยู่ตรงข้ามเกาะหมากปีละ 1,000 เหรียญ ซึ่งดินแดนเหล่านี้อยู่ในความดูแลของไทย เหตุที่พระยาไทรบุรีให้อังกฤษเช่าดินแดนทั้งสองนี้ก็เพื่อหวังพึ่งอังกฤษให้พ้นจากอิทธิพลของไทย แต่อังกฤษก็พยายามผูกไมตรีกับไทย โดยให้ ฟรานซิส ไลท์ (Francis Light) หรือกัปตันไลท์ ซึ่งไทยเรียกว่า กปิตันเหล็ก นำดาบประดับพลอยกับปืนด้ามเงินมาทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 จึงทรงพระราชทานบรรดาศักดิ์ว่า พระยาราชกปิตัน ซึ่งเป็นชาวยุโรปคนแรกในสมัยรัตนโกสินทร์ที่เข้ารับราชการเป็นขุนนาง และได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ (ประเสริฐ วิทยารัฐ. 2543 : 73)

นอกจากรูปภาพชาวต่างประเทศแล้ว ยังมีการนำเอาความรู้ทางด้านการก่อสร้างเข้ามาใช้ด้วยเช่นกัน ดังการสร้างป้อม กำแพงเมือง การใช้ปืน รูปแบบอาคารที่มีอิทธิพลของต่างชาติ การทำช่องหน้าต่างโค้งแหลม อย่างวัดช่องนนทรี ยานนาวา กรุงเทพฯ ในภาพจิตรกรรมก็จะปรากฏภาพอาคารสถาปัตยกรรมและลวดลายประดับตกแต่งแบบอิทธิพลตะวันตก ซึ่งคติการเขียนภาพเหล่านี้ได้กระทำสืบต่อกันมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ การนำสีจากต่างประเทศเข้ามาใช้ทำให้ภาพจิตรกรรมไทยมีสีสันที่สดใสกว่าเก่า การนำเทคนิคการเขียนต้นไม้

ที่บิดงอแบบจีนและการกระทุ้งด้วยเปลือกกระดังงา ก็พบเห็นได้ในภาพจิตรกรรมไทยด้วยเช่นกัน

น. ณ ปากน้ำกล่าวถึงอิทธิพลของศิลปะตะวันตกในงานศิลปกรรมไทยไว้ว่า

ในพ.ศ. 2200 นายช่างศิลปินกับสถาปนิก และวิศวกรชาวฝรั่งเศส ได้เข้ามาแสดงบทบาทการก่อสร้างในเมืองไทยอย่างกว้างขวาง มีการปฏิรูปทางสถาปัตยกรรมดังนี้

ก. การสร้างอาคารแบบสองชั้น เช่น ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ อยุธยา ตำหนักคำหยาด ที่อุทัยธานี และบ้านวิไชเยนทร์ ที่ละโว้ เป็นต้น

ข. มีการติดตั้งน้ำพุ ที่อยุธยา ละโว้

ค. มีการสร้างป้อม ประตูหอรบ กำแพงอิฐ ที่อยุธยา ละโว้ นครศรีธรรมราช และนครราชสีมา โดยนายช่างวิศวกรชาวฝรั่งเศส

ง. มีการปูลานหรือถนนสำคัญด้วยอิฐ แบบตั้งตะแคงเป็นรูปก้างปลาและปาเก้

จ. มีการเจาะหน้าต่างถี่ จากของเดิมอยุธยากลาง 1 บาน , 3 บาน และ 5 บาน อันสูงสุด กลายเป็นมากกว่านั้นขึ้นไป ดังเช่นปรากฏที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ธัญมหาปราสาท ลพบุรี , พระที่นั่งเย็น ลพบุรี, อุโบสถวัดบรมพุทธารามและอุโบสถวัดกุฎีดาว อยุธยา เป็นต้น

ฉ. มีการก่อช่องหน้าต่างแบบหน้าต่างโค้งข้างบนยอดแหลม (Pointed arch) เอาแบบมาจากศิลปะสถาปัตยกรรมโกธิคของยุโรป ระบบการเรียงอิฐทำโค้งข้างบนที่เดิมเรียงอิฐเหลื่อมกันแบบคอร์เบล (Corbel) ก็กลับใช้อิฐตั้งตะแคงขึ้นไป จะมีอิฐเป็นตัวกุญแจห้าม (Key stone) อยู่ตรงกลางข้างบน ช.พุทธศตวรรษที่ 22 และ 23 อาคารทางพุทธศาสนาปรากฏเป็นอาคารผนังหุ้มกลองก่อไปจนถึงอกไก่ มีลายปูนปั้นตรงหน้าจั่ว เป็นอาคารที่ช่างไทยเรียกกันว่า อาคารทรงวิลันดา ดังเช่น อุโบสถเก่าวัดราชาธิวาส (วัดสมอราย) อุโบสถวัดยาง สามแยกไฟฉาย อุโบสถวัดกลางวรวิหาร สมุทรปราการ อุโบสถเก่าวัดธรรมาราม อยุธยา อุโบสถวัดตึก อยุธยา และอุโบสถวัดท่าหลวง วิเศษไชยชาญ อ่างทอง เป็นต้น (น. ณ ปากน้ำ. 2532 : 304-310)

ทางด้านการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังก็มีการนำเอาภาพอาคารสถาปัตยกรรมและภาพบุคคลชาวต่างประเทศมาเขียนไว้ด้วยเช่น ภาพทหารชาวโปรตุเกส ฝรั่งเศส เปอร์เซีย จีน น. ณ ปากน้ำกล่าวถึงภาพที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบของต่างประเทศในงานจิตรกรรมไทยไว้ว่า

รูปพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะ อันมีปราสาทราชวังที่โอ่อ่าอยู่กลางภาพ เบื้องบนซ้ายมือเขียนรูปขบวนราชรถนำพระนางสิริมหามายามาสู่นครกบิลพัสดุ์ มีไพร่พลชาติต่าง ๆ

รวมทั้งขบวนทหารฝรั่ง และเปอร์เซียน เบื้องใต้อันเป็นภาพภายในพระราชฐาน เขียนรูปนางนักมโหรีและสาวสรรกำนัลในกำลังนอนอีเหละเขะขะ มีสิ่งที่แปลกตาก็คือรูปยูนุหรือขันทีชาวเปอร์เซียนกำลังนอนปะปนไปกับสาวเหล่านั้น เหล่ายูนุกนี้ทางราชสำนักอยุธยาได้สั่งเข้ามาเพื่อดูแลปกครองสาว ๆ ภายในรั้ววัง (น. ณ ปากน้ำ. 2534 : 8-9)

จิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ที่เป็นฝีมือของช่างสมัยรัชกาลที่ 1 พบที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร วัดดุสิดาราม ธนบุรี กรุงเทพฯ วัดระฆังโฆษิตาราม กรุงเทพฯ วัดราชสิทธาราม กรุงเทพฯ สมุดข่อยวัดบางขนุน นนทบุรี นอกจากนี้ยังพบว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยาปลายบางแห่งก็ได้รับการเขียนซ่อมในสมัยนี้ด้วยเช่น อุโบสถวัดไชยทิศ บางขุนนนท์ กรุงเทพฯ

ภาพจิตรกรรมที่หอไตรวัดระฆังโฆษิตารามฝีมือของพระอาจารย์นาคเป็นภาพเขียนสีฝุ่นบนผนังไม้เรื่องราวที่เขียนเป็นเรื่องเกี่ยวกับวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกอินทรชิตและตอนกำเนิดพระอินทร์ น. ณ ปากน้ำกล่าวถึงภาพเขียนของพระอาจารย์นาคไว้ว่า

ลักษณะเด่นอันน่าพึงสังเกตจากฝีมือช่างพระอาจารย์นาค ที่สมควรกล่าวถึงคือ

1. โดยทั่วไปแล้วิธีการเขียน และการใช้สีของภาพเขียนที่หอไตรวัดระฆังฯ นี้ เป็นแบบแผนของศิลปะสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งเลียนแบบศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลายแท้ ๆ มีสีแดงจากดินแดงผสมชาดเป็นหลัก อันใช้เป็นสีพื้นของท้องฟ้า ซึ่งอยู่เบื้องหลังต้นไม้ โขดหิน ส่วนสีพื้นดินเป็นสีม่วงอ่อนผสมดินแดง
2. โครงสร้างของสีประมวลเป็นสีแบบที่เรียกว่า โครงสีอย่างง่าย (Simple Harmony) สีเขียว สีคราม ใช้ในปริมาณน้อย
3. ในสมัยบ้านแตกสาแหรกขาดหลังเสียกรุงนั้น สีที่ใช้ในการเขียนรูปคงจะหาลำบาก ด้วยเป็นสมัยทุรยุค การค้าขายกับต่างแดนไม่ราบรื่น มีหลักฐานจากภาพเขียนสมุดข่อยวัดหัวกระบือ ธนบุรี สมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งมีบันทึกบอกศักราชไว้อย่างชัดเจนว่า อยู่ในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ การใช้สีในสมุดข่อยเล่มนั้น มีการใช้สีสด ๆ เช่น เขียวใบไม้สดที่เรียกว่า เขียวตังแช สีคราม สีม่วง ซึ่งคือสีแดงผสมคราม ม่วงอ่อน โดยเอาสีขาวผสมม่วง สีแดงสด สีเสน สีส้ม สีเหลืองอร่าม และสีแทบทุกชนิด ทั้งยังได้เห็นการใช้สีเขียวตังแชบนผนังข้างประตูทางทิศใต้ของวัดบรมพุทธาราม อยุธยา ตรงเมรุทิศ เมรุราย วัดไชยวัฒนารามนั้น ก็มีสีม่วงแดงและเขียวอ่อนใส

   อย่างไรก็ดี การใช้เขียวของภาพเขียนที่หอไตรวัดระฆังฯ เป็นสีเขียวคล้ำ ซึ่งน่าจะเป็นสีจากใบไม้ต้ม เพราะเนื่องด้วยอยู่ในยุคสมัยของการขาดแคลนสีจากต่างประเทศ จึงได้ใช้สีจาก

ธรรมชาติแบบพื้นเมืองที่มีอยู่ เช่น สีดินแดง สีเขม่าดำ สีฝุ่นขาว และเขียวจากใบไม้ต้ม เช่น เขียวใบแค เป็นต้น

4. การเขียนภาพใบหน้าคนทั้งชายและหญิง คงเป็นแบบภาพเขียนไทยโบราณทั่วไป แต่คิ้วที่เขียนไม่เริดแบบอยุธยา ซึ่งพอจะสังเกตได้ การตัดเส้นใบหน้าและลำตัวใช้สีแดงอ่อนๆ คิ้วและหนวดใช้สีดำ ผ้าขาวคงตัดเส้นด้วยสีดินแดงอ่อนๆ ทำให้นึกถึงภาพเขียนที่ตำหนักพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ อยุธยา ซึ่งจะตัดเส้นสายน้ำที่เป็นลอนลูกคลื่นด้วยสีแดงอ่อนๆ ศิลปะรุ่นหลังลงมาก็มักจะใช้สีแดงหรือสีเทา แสดงว่ามีการผันแปรไปบ้าง
5. ลักษณะพิเศษอีกอย่างหนึ่งของพระอาจารย์นาค คือการใช้สีดินแดงเป็นสีพื้นนั้น นับว่าเป็นวิธีการของศิลปะอยุธยาที่ยังเหลืออยู่ โดยมิได้ใช้พื้นเป็นสีหนักเพื่อขับผิวกายของรูปคนเด่นออกมาดังเช่นที่พระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
6. ภาพเขียนของพระอาจารย์นาค นอกจากจะทำให้ได้มีโอกาสศึกษาผลงานและวิธีการของศิลปะสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งเป็นการสืบต่อมาจากศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างชัดเจนแล้ว ยังได้ทราบถึงลักษณะงานของพระอาจารย์นาคว่า มีคุณลักษณะประจำตนของยุคสมัยคือ ความอิ่มเอิบในเสรีภาพ ความภาพภูมิใจของคนที่ได้ผ่านจากสภาพความเป็นทาส เป็นขี้ข้าของชนชาติอื่น การเขียนภาพรามเกียรติ์ด้วยรูปร่างอวบแข็งแรง เต็มไปด้วยลักษณะอันสอดคล้องกับศิลปะสถาปัตยกรรมที่ปรากฏในภาพ นับว่าเป็นศิลปะแห่งยุคเริ่มต้นรัตนโกสินทร์ อันเป็นยุคของคนกล้า ยุคของวีรบุรุษผู้บุกเบิกสร้างชาติ (น. ณ ปากน้ำ. 2530 : 13-14)

ภาพจิตรกรรมที่หอไตรวัดระฆังโฆษิตาราม แสดงเรื่องราวที่มองให้เห็นภาพของชีวิตชาวบ้านในยุคสมัยรัชกาลที่ 1 เป็นอย่างดี ในตอนกำเนิดพระอินทร์ ภาพมาฆมาณพกำลังอำนวยการสร้างศาลา จะพบภาพการก่อสร้างอาคารสถาปัตยกรรมไทย การปูพื้นด้วยกระเบื้อง การก่ออิฐ ฉาบปูน เครื่องมือที่ใช้ในงานช่างไม้ ภาพการแต่งกายของชาวบ้านทั้งหญิง ชาย ภาชนะข้าวของเครื่องใช้ต่าง ๆ จำพวกถ้วย ชาม กระถาง หม้อ เป็นต้น

ภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 1 อีกแห่งคือ วัดราชสิทธาราม โดยเขียนเป็นภาพพุทธประวัติและชาดก โดยวางจัดวางภาพตามแบบแผนงานจิตรกรรมไทยคือ จะเริ่มเรื่องจากผนังทางขวามือของพระประธานเป็นภาพพุทธประวัติ ทางซ้ายมือเป็นภาพเวสสันดรชาดก ผนังเหนือขอบหน้าต่างเขียนเป็นภาพเทพชุมนุมขึ้นไป 4 ชั้น ผนังด้านหน้าพระประธานเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ผนังด้านหลังเขียนภาพไตรภูมิ ลักษณะการเขียนภาพเป็นแบบตกแต่งตามแบบรัชกาลที่ 1 ด้วยการใช้พื้นสีเข้ม จำพวกสีดินแดง ฉากหลังเป็นสีแดง ตัดเส้นใบไม้ โขดหิน และลูกคลื่น เป็นลักษณะศิลปะแบบตกแต่งที่นิยมเขียนกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายแล้ว

น. ณ ปากน้ำกล่าวถึงจิตรกรรมวัดราชสิทธารามไว้ว่า

ลักษณะทางศิลปะของภาพจิตรกรรมฝาผนังของพระอุโบสถวัดราชสิทธารามนี้ยังมีการสืบทอดคติและเทคนิคของสกุลช่างอยุธยาและช่างธนบุรีมาอยู่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการจัดวางภาพการเล่าเรื่อง และการใช้สี ขณะเดียวกันเทคนิคการเขียนภาพก็เริ่มมีลักษณะเป็นระเบียบแบบแผนมากขึ้น อันเป็นลักษณะหนึ่งของสกุลช่างรัตนตนโกสินทร์ จะเห็นได้จากภาพที่เขียนว่าภาพเหล่านั้นมีความรู้สึกอิสระ ความกล้าหาญเด็ดเดี่ยวลดน้อยไป เมื่อเทียบกับสกุลช่างอยุธยา (น. ณ ปากน้ำ. 2525 : 20)

วัดดุสิดารามเดิมเป็นวัดที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยา ได้รับการบูรณะในสมัยรัชกาลที่ 1 ปรากฏภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนเป็นเรื่องพุทธประวัติ มีสภาพที่ชำรุดทรุดโทรมมากแต่ก็ยังสามารถจับใจความได้บ้างในบางผนัง วิธีการเขียนภาพที่วัดดุสิดารามนี้ยังคงเป็นลักษณะของการวางองค์ประกอบแบบโบราณ กล่าวคือ ผนังด้านหน้าเขียนภาพมารผจญ ผนังด้านหลังพระประธานเขียนภาพไตรภูมิ ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพพุทธประวัติ เหนือขอบหน้าต่าง ประตูเขียนภาพเทพชุมนุม

น. ณ ปากน้ำ กล่าวถึงภาพจิตรกรรมวัดดุสิดารามไว้ว่า

เทคนิคในการเขียนภาพฝาผนังในพระอุโบสถวัดดุสิดารามนี้ ยังคงรักษารูปแบบภาพเขียนไทยแบบประเพณีที่เขียนมาแต่สมัยอยุธยา ดังจะกล่าวโดยสรุปเป็นหัวข้อต่อไปนี้

การเขียนตัวบุคคล ตัวบุคคลมีขนาดไม่สมดุลย์หรือได้สัดส่วนกับอาคารทางสถาปัตยกรรม เช่น ความสูงของบุคคลเกือบเท่าประตูกำแพงเมือง หรือตัวกษัตริย์ที่ประทับในปราสาท ก็มีขนาดเท่ากับช่องปราสาท จึงจัดว่าภาพเขียนไทยแบบประเพณีเป็นภาพเขียนแบบอุดมคติ คือไม่มีความสมจริง จิตรกรต้องการเน้นในส่วนที่มีความสำคัญเท่านั้นเช่น ตัวบุคคลมากกว่าที่จะคำนึงถึงสัดส่วนหรือความสัมพันธ์สอดคล้องกับขนาดของอาคาร

การเขียนธรรมชาติ ซึ่งได้แก่ต้นไม้ ภูเขาหรือสัตว์ป่า จิตรกรเขียนลำต้นบิดงอไปมา ใบไม้มีการตัดเส้นใบหรือกระทุ้งด้วยเปลือกกระดังงา และบางตอนใช้พู่กันตวัดตอนริมๆ พุ่ม ส่วนภูเขาก็มีลักษณะม้วนเป็นคลื่นแบบภูเขาในศิลปะจีน ทั้งนี้จิตรกรไม่ลืมแทรกไม้ดอก ไม้ใบ ให้เรี่ยดินไปตามพื้นว่าง หรือการประดับสัตว์จตุบาท ทวิบาท ไว้ในที่ว่าง เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่ช่วยสร้างความมีชีวิต ความมีเสน่ห์ให้แก่ภาพเขียน

การเขียนภาพอาคารสถาปัตยกรรม ส่วนใหญ่เป็นภาพปราสาท รองลงมาคือกำแพงเมือง ซุ้มประตู ป้อม ริม บ้านเรือนราษฎร

h 148058 ร.2

สีที่ใช้ในจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดดุสิดารามนี้ บางผนังระบายพื้นสีอ่อนมาก โดยมากเป็นสีน้ำตาลอ่อน หรือออกสีส้มอ่อน มีบางผนังที่เป็นสีชมพูอ่อน และบางผนังก็ใช้สีอ่อนมากจนดูขาว ส่วนผนังหลังพระประธานใช้สีพื้นต่างออกไปมากคือสีน้ำตาลเข้มเกือบดำ ส่วนผนังมารผจญ พื้นเป็นสีแดงเข้ม ด้วยเหตุนี้จิตรกรรมในพระอุโบสถ น่าจะเขียนขึ้นหรือได้รับอิทธิพลการใช้สีพื้นเป็นสีอ่อนจากจิตรกรรมสมัยอยุธยา (น. ณ ปากน้ำ. 2526 : 35-36)

ภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้นบางแห่งก็ได้รับการเขียนซ่อมแซมในสมัยหลังต่อมาด้วยปรากฏฝีมือช่างและคตินิยมในการระบายสีแตกต่างกันออกไป แต่ถึงกระนั้นก็ยังคงรักษาการเค้าโครงของภาพเขียนส่วนใหญ่ไว้ให้คงอยู่ในโครงสร้างของเก่าที่มีมาก่อนแล้ว

2. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานจิตรกรรมไทย

2.1 จุดมุ่งหมายของงานจิตรกรรมไทย

จิตรกรรมไทยที่ถูกค้นพบโดยส่วนใหญ่นั้นมักจะเกี่ยวข้องกับเรื่องราวทางพุทธศาสนาดังปรากฏอยู่ตามฝาผนังโบสถ์ วิหารในวัดตั้งแต่สมัยโบราณ มีลักษณะแบบแผนที่เป็นเอกลักษณ์ของไทยโดยเฉพาะทั้งการวางองค์ประกอบ การใช้สี และเรื่องราว ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมความเป็นอยู่ ภาพชีวิตของผู้คนในสมัยก่อนทั้งเรื่องราวในราชสำนักและวิถีชีวิตแบบชาวบ้าน การแต่งกาย ข้าวของเครื่องใช้ต่าง ๆ รวมไปถึงขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ

ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานได้กล่าวถึงจุดมุ่งหมายของการเขียนภาพจิตรกรรมไทยประเพณีไว้ดังนี้

จิตรกรรมไทยประเพณีจิตรกรรมไทยประเพณีแต่อดีตกาล สร้างสรรค์ขึ้นด้วยวัตถุประสงค์สำคัญ3 ประการ คือ

1. เพื่อแสดงหลักธรรมในพระพุทธศาสนาออกมาในลักษณะบุคลาธิษฐาน กล่าวคือ การถ่ายทอดความคิดออกมาให้ปรากฏเป็นรูปธรรม โดยอาศัยรูปลักษณะทางจิตรกรรมเป็นเครื่องสื่อความหมาย

2. เพื่ออาศัยรูปลักษณะหรือรูปแบบของจิตรกรรมเป็นธรรมกถึก เพื่อการพรรณนาอธิบาย ถ่ายทอดความคิด ความรู้ในพระพุทธศาสนาแก่พุทธศาสนิกชนและคนทั่วไป

3.เพื่ออาศัยรูปลักษณะหรือรูปแบบของจิตรกรรมเป็นเครื่องปลงธรรมสังเวชแก่ผู้ที่ได้ดูชมรูปภาพที่เขียนขึ้นแสดง

จิตรกรรมไทยประเพณีมีสาระสำคัญในการแสดงออกให้ปรากฏทางความคิดและทัศนคติที่สำคัญ3 ประการ คือ

1. แสดงพฤติกรรมของมนุษย์ในทางที่ดี เป็นแบบอย่างอันพึงประสงค์ของสังคม
2. แสดงบาป บุญ คุณ และโทษ อันเป็นการปราม กำราบ บำเหน็จ หรือรางวัลที่คนในสังคมพึงรับเข้าไว้พิจารณา
3. แสดงความคิด จินตนาการ เกี่ยวกับดินแดนมหัศจรรย์ที่ไม่มีในมนุษยโลก (ราชบัณฑิตยสถาน. 2530 : 145)

สมชาติ มณีโชติ กล่าวถึงความมุ่งหมายในการเขียนภาพจิตรกรรมไทยไว้ดังนี้

แต่เดิมการเขียนภาพจิตรกรรมไทยบนฝาผนัง มีวัตถุประสงค์เพื่อจะตกแต่งพื้นผนังให้สวยงาม แต่อย่างไรก็ตาม ลักษณะของภาพจิตรกรรมมีความสัมพันธ์อยู่กับลักษณะของตัวอาคารที่สร้างขึ้นด้วย ในประเทศไทยภาพจิตรกรรมฝาผนัง ส่วนใหญ่จะเขียนอยู่ภายในโบสถ์หรือวิหาร ซึ่งเป็นการเขียนเรื่องเกี่ยวกับศาสนาเป็นส่วนใหญ่ เช่น ภาพพุทธประวัติ ภาพเล่าเรื่องชาดก ทั้งนี้เพื่อจะน้อมชักจูงให้ผู้ดูที่เกิดความเลื่อมใสในพุทธศาสนาอยู่แล้ว เมื่อได้ชมภาพเหล่านั้นเป็นนามธรรมแล้ว ก็จะยิ่งซาบซึ้งเมื่อได้ชมภาพเขียนที่เป็นรูปธรรมที่เคยรับฟังเรื่องราวมาจากคำเทศนามา ก็ยิ่งทำให้คำสั่งสอนเกี่ยวกับเรื่องราวในพระศาสนาติดหูติดตา และประทับอยู่ในดวงใจเกิดความเลื่อมใสยิ่งขึ้น และอีกประการหนึ่งภายในโบสถ์วิหารนั้น เมื่อได้เข้าไปภายในแล้วจะทำให้มีความรู้สึกเหมือนปลีกตนไปเสียจากโลกภายนอก เพราะเหตุนี้ภาพจิตรกรรมจึงมีส่วนให้ความรู้สึกที่สงบและลี้ลับอยู่ด้วย (สมชาติ มณีโชติ. 2529 : 26)

ภาพจิตรกรรมไทยนิยมเขียนบนฝาผนัง ซึ่งมีเนื้อที่ขนาดใหญ่ สามารถวางเรื่องราวได้มากตามความต้องการของนายช่างจิตรกรผู้ออกแบบ ซึ่งเนื้อหาของภาพจิตรกรรมจะมีความสัมพันธ์กับตัวอาคารและความหมายทางพุทธศาสนา ดังจะเห็นได้ว่าภายในโบสถ์วิหารนั้นจะมีพระพุทธรูปขนาดใหญ่เป็นประธาน ฝาผนังจะเขียนเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติหรือชาดกต่าง ๆ เป็นการบอกเล่าเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้า เพื่อต้องการเน้นความสำคัญกับองค์พระประธานให้มีความขลัง ศักดิ์สิทธิ์ และความสงบนิ่ง ตามหลักธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธองค์

บุญโสภา เจริญนิพนธ์วานิช กล่าวถึงจุดมุ่งหมายของภาพจิตรกรรมฝาผนังไว้ว่า

การเขียนภาพเกี่ยวกับศาสนานั้น เป็นสิ่งบันดาลใจอย่างแรกของศิลปิน ช่างไทยในอดีตมีความมุ่งมั่นที่จะเนรมิตสร้างสรรค์งาน เพื่ออุทิศถวายเป็นพุทธบูชา ใช้เป็นสื่อช่วยเพิ่มความเข้าใจให้แก่พุทธศาสนิกชนทั่วไปเพื่อเป็นการยกย่องและเทิดทูนพุทธศาสนาโดยมิได้หวังอามิสสินจ้างใด หากแต่ได้เขียนขึ้นจากแรงดลใจด้วยความศรัทธาเลื่อมใสเป็นสำคัญ จิตรกรรมเหล่านี้มีเนื้อหาและ

ประโยชน์สอดคล้องกับสิ่งแวดล้อมของบ้านเมืองในยุคนั้นๆ หลายประการกล่าวคือ ประการแรกใช้เป็นเครื่องมือในการเผยแพร่พุทธศาสนาไปสู่ประชาชนซึ่งโดยทั่วไปแล้วยังอ่านหนังสือไม่ออก งานจิตรกรรมไทยที่มีลักษณะของการเล่าเรื่องจึงเหมาะสำหรับการสื่อความหมายในกรณีนี้ ประการที่สองมีคุณค่าที่จะก่อให้เกิดแง่คิดและความรู้สึกสร้างสรรค์ที่งดงามแก่จิตใจของประชาชน ประการที่สาม เป็นการช่วยสร้างความงดงามแก่สถาปัตยกรรมเพิ่มบรรยากาศของความศักดิ์สิทธิ์น่าเลื่อมใสในโบสถ์วิหาร และองค์พระประธาน ประการสุดท้ายอันสำคัญคือ ให้คุณค่าทางความงาม และความรู้ในหลายด้าน เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญ ที่แสดงภาพชีวิตของคนไทย ทั้งในราชสำนักและในหมู่คนธรรมดา

จิตรกรรมแบบประเพณีของไทย เป็นศิลปะที่มีรูปแบบและความงามในลักษณะเฉพาะตัว เป็นงานที่สร้างขึ้นแบบกึ่งอุดมคติ ซึ่งความเป็นจริง จากความคิด การสังเกตและจินตนการของจิตรกรเอง โดยอาศัยสภาพแวดล้อมนำมาดัดแปลงแต่งเติมตามที่เห็นว่างาม

ในอดีตนั้นศาสนามีบทบาทต่อการดำเนินชีวิตของคนไทยมากที่สุด จัดเป็นศูนย์รวมของสังคมในด้านต่างๆ เป็นสถานที่นัดพบ ที่พักชั่วคราว และที่สำคัญที่สุดเป็นที่รวมของศิลปกรรมทางจิตรกรรม ประติมากรรมและสถาปัตยกรรมที่สำคัญ ช่างหรือศิลปินในอดีตสามารถสร้างสรรค์งานที่ประณีตบรรจง ด้วยการทุ่มเทความรู้ความสามารถอุทิศตนให้กับงานได้อย่างเต็มที่ ทั้งนี้เนื่องจากพวกเขามีหลักประกันทางเศรษฐกิจ ได้รับการอุปถัมภ์ชุบเลี้ยงอย่างมั่นคงจากองค์พระมหากษัตริย์และผลงานด้านศิลปะเป็นที่นิยมและต้องการมาก (บุญโสภา เจริญนิพนธ์วานิช. 2525 : 3)

ศิลป์ พีระศรี กล่าวถึง ประโยชน์ของภาพจิตรกรรมฝาผนังไว้ว่า

อนึ่ง โดยอาศัยจิตรกรรมเหล่านี้ เราอาจศึกษาความเป็นอยู่ของประเทศเราได้นับตั้งแต่บ้านเมืองอันสวยงามจนถึงป่าดงพงชัฏ ตั้งแต่ชีวิตของเจ้านายในราชสำนักลงมาจนถึงความเป็นอยู่ของชาวไร่ชาวนา โดยความจริงแล้วไม่มีผู้ใดสามารถค้นหาสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่จะใช้เป็นเครื่องมือสำหรับศึกษาจารีตประเพณีเก่าแก่ของเราให้ละเอียดลออยิ่งไปกว่าที่ภาพเหล่านี้จะอำนวยให้ ดังได้กล่าวแล้วภาพเหล่านี้คือ การบรรยายเรื่องด้วยศิลปะ (ศิลป์ พีระศรี. 2516 : 141)

เนื่องจากเนื้อหาที่เขียนนั้นเกี่ยวข้องกับพุทธประวัติเป็นส่วนใหญ่ แต่ยุคสมัยที่ปรากฏนั้น นายช่างจิตรกรหาได้เขียนให้เข้ายุคกับในสมัยเดียวกับพระพุทธเจ้า แต่ได้เขียนในสมัยของตัวเองทำให้การมองภาพพุทธประวัติหรือชาดกต่างๆ จะมีการสอดแทรกความเป็นอยู่ของไทยในสมัยต่าง ๆด้วย ดังจะสังเกตได้จากภาพอาคาร ปราสาทราชวัง บ้านเรือนก็จะเป็นแบบแผนทางสถาปัตยกรรมแบบของไทย การแต่งกายก็จะเป็นแบบไทยด้วย โดยจะวางองค์ประกอบในลักษณะของการเล่าเรื่องด้วยการหยิบเอาเหตุการณ์ที่เป็นตอนสำคัญมาเขียน

ลงในแต่ละผนัง ซึ่งต่อมาจะเป็นแบบที่เป็นที่นิยมเขียนสืบต่อกันมา ศิลปินจะกำหนดการเล่าเรื่องให้มีความสอดคล้องประสานกันในผนังเดียวกัน ด้วยการใช้เส้นเชื่อมต่อกลุ่มรูปทรงต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ถ้าต้องการแยกส่วนให้ดูเป็นตอน ๆ ก็จะให้เส้นสินเทาคั่น หรืออาจจะให้แนวโขดหิน ต้นไม้แยกเรื่องราวออกจากกัน

เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ ก็จะถูกบันทึกลงในภาพจิตรกรรมพุทธ-ประวัติด้วยโดยจะแสดงออกมาในด้านรูปแบบของความเป็นอยู่ การทำมาค้าขาย การติดต่อกับชาวต่างชาติ วิวัฒนาการของการก่อสร้าง การทำสงครามที่มีทหารอาสาของชาติต่าง ๆ เข้าร่วมอยู่ในกองทัพ การแต่งกายที่บ่งบอกถึงชนชาติต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับราชอาณาจักรสยามในครั้งโบราณ

ทางด้านขนบธรรมเนียมประเพณี ก็จะพบสอดแทรกอยู่ในแต่ละตอน ภาพการละเล่นมหรสพของไทยในงานเทศกาลต่างๆ ประเพณีในราชสำนักของชาววัง บรรดากษัตริย์ ขุนนาง และข้าราชบริพารต่าง ๆ

ด้วยวิถีชีวิตของคนไทยที่รับเอาความเชื่อทางศาสนาเข้ามาปรับใช้ในชีวิตประจำวันเช่น การเข้าวัดทำบุญ การฟังพระธรรมเทศนาในงานบุญกุศลต่างๆ การอุปสมบทและการบรรพชา ตามความเชื่อของคนไทย ซึ่งเป็นอิทธิพลทางศาสนาที่กำหนดถึงลักษณะความเป็นอยู่ประจำวัน รวมทั้งการสร้างสิ่งก่อสร้างทางพระพุทธศาสนาที่ยอมรับเอาความเชื่อและหลักธรรมเข้ามาปรับใช้ การสร้างอาคารทางสูงมียอดแหลมฐานกว้าง เช่น สถูป เจดีย์ เมื่อมองจากรูปทรงจะเห็นเส้นที่สากเฉียงจากฐานขึ้นไปบรรจบเป็นยอดแหลมและหายไปในอากาศ ให้ความรู้สึกถึงความสง่างาม การเคารพบูชา การเขียนภาพจิตรกรรมก็จะใช้หลักการเดียวกัน เพื่อให้สอดคล้องกับหลักธรรมทางพุทธศาสนาที่แสดงถึงความสงบนิ่ง และการเคลื่อนไหวที่นุ่มนวล มากกว่าการใช้เส้นและสีที่ตัดกันอย่างรุนแรง ด้วยการนำเนื้อหาเรื่องราวพุทธประวัติ ชาดก ปริศนาธรรม มาเขียนประดับไว้ที่ผนังโบสถ์ วิหาร

2.2 การถ่ายทอดรูปแบบของงานจิตรกรรมไทย

พจนานุกรรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน กล่าวถึงการเขียนภาพจิตรกรรมไทยไว้ว่า

ภาพเขียน ภาพระบายสี ด้วยสีเอกรงค์หรือสีพหุรงค์ ตามคติความเชื่อของช่างจิตรกรรมไทย ซึ่งแสดงออกให้เห็นด้วยรูปแบบที่ประกอบด้วยขนบนิยมต่อไปนี้

1.รูปแบบของสรรพสิ่งต่างๆ แสดงด้วยรูปเปรียบเทียบลักษณะสมมติภาวะหรือเป็นรูปนิมิตจากความคิด ลักษณะเป็นบุคลาธิษฐานแทนการแสดงรูปภาพที่เป็นจริง

2. รูปแบบ มีรูปร่าง ลักษณะ ทรวดทรง ท่วงท่าเป็นแบบประดิษฐ์ โดยจัดระเบียบขึ้นใหม่ มีความง่ายแก่การเห็น มีความกลมกลืนร่วมกันระหว่างรูปแบบแต่ละประเภท

3. รูปแบบทั่วไป มีขนาดเล็ก ๆ แสดงออกในลักษณะย่อส่วนลงทั้งหมด ด้วยวัตถุประสงค์เพื่อการเขียนพรรณนาเรื่องให้ได้จุในพื้นที่จำกัด เช่น อาคารขนาดใหญ่ก็ย่อส่วนลง

4. รูปแบบทั่วไป มีลักษณะและการแสดงภาวะให้เห็นเป็น 2 มิติ คือ มีส่วนสูงกับส่วนกว้าง รูปแบบจึงเป็นไปในลักษณะแบนราบแนบกับพื้นภาพ

5. รูปแบบและการระบายสีบนรูปแบบ เป็นไปในลักษณะสีเรียบราบ เพื่อแสดงให้เห็นความต่างกันระหว่างพื้นกับภาพเท่านั้น ไม่แสดงบรรยากาศ หรือระยะทางระหว่างภาพกับพื้นภาพ

6. รูปแบบทั่วไป สร้างและกำหนดให้เป็นรูปด้านที่มองเห็นในตำแหน่งระดับตา รูปแบบทุกรูปที่ปรากฏบนพื้นภาพจะถูกกำหนดเป็นภาพที่ปรากฏตรงใจกลางนัยน์ตาของผู้ดู ไม่ว่ารูปแบบนั้นจะเขียนขึ้นบนตำแหน่งใดในพื้นภาพ

7. รูปแบบ เขียนขึ้นโดยเหตุผลเพื่อการพรรณนาเรื่องราว โดยอาศัยท่าทางของรูปแบบ เป็นสิ่งสื่อความหมายทางพฤติกรรม แบะการอธิบายเหตุการณ์แต่ละตอนในเรื่องที่เขียนเป็นรูปภาพ ดังนี้จึงไม่ให้ความสำคัญต่อสภาพกาลเวลา ซึ่งมีแสง-เงา เป็นส่วนประกอบจิตรกรรมแบบไทยประเพณีจึงจำกัดแวดวง ไม่รับความหมายของแสงและเงาเข้าไว้ในการเขียนภาพ

8.รูปแบบและการนำเสนอการเห็นรูปแบบต่างๆ บนพื้นภาพมีลักษณะชัดเจนเท่ากันหมด ไม่มีการลดขนาดหรือส่วนที่เป็นรายละเอียด

9.รูปแบบและองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีมีลักษณะและเหตุผลในการนำเสนอเป็นไเพื่อพรรณนาความ จึงเสนอองค์ประกอบของภาพจิตรกรรม

10. รูปแบบและการใช้สีในรูปแบบ เป็นไปในลักษณะการใช้สีเพื่อการตกแต่ง ช่างจิตรกรรมไทยประเพณี ระบายสีรูปภาพโดยไม่จำกัดความคิดว่าจะต้องแสดงออกให้สมจริง (ราชบัณฑิตยสถาน. 2530 : 144-145)

ภาพเขียนในแบบลักษณะประจำชาติของไทยนั้นจะเริ่มต้นการศึกษาจากการฝึกเขียนลวดลายต่าง ๆ ที่เป็นพื้นฐานคือ ลายกระหนก ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายประจำยาม เป็นต้นแล้วต่อมาก็จะฝึกการผูกลายด้วยการนำเอาลวดลายต่างๆ มาเขียนบรรจุลงในพื้นที่รูปแบบต่างๆกัน คือ สี่เหลี่ยมบ้าง สามเหลี่ยมบ้าง เมื่อฝึกจนชำนาญดีแล้วก็จะหัดเขียนหน้าพระ นาง ยักษ์ ลิง ตามลำดับ โดยในขั้นนี้จะเป็นการฝึกเขียนตัวภาพในแบบต่าง ๆ ทั้งภาพมนุษย์ และอมนุษย์ โดยลักษณะของภาพคนในแบบประเพณีจะมีเอกลักษณ์ของรูปในหน้า คือ จะเขียนในหน้าด้านข้าง แต่ดวงตาจะเป็นด้านหน้า ลำตัวก็จะเป็นด้านหน้า ทรวดทรงลำตัวจะตัดทอนเส้นที่เป็นลักษณะแบบเหมือนจริงออกไปด้วยการใช้เส้นที่เรียบง่าย แต่ยังคงสัดส่วนที่ถูกต้องไว้ ลักษณะของตัวยักษ์และตัวลิงก็จะประดิษฐ์ในหน้าให้แตกต่างกันไปด้วยการ

เขียนเส้นที่แสดงความรู้สึกดุร้าย เข้มแข็ง ดุดัน อากัปกิริยาต่างๆก็คงเป็นแบบนาฏลักษณ์เช่นเดียวกัน ส่วนการเขียนภาพสัตว์ซึ่งจะมีทั้งสัตว์หิมพานต์ที่ประดิษฐ์ขึ้นจากการผสมผสานเอาส่วนต่างๆ ของสัตว์แต่ละชนิดเข้าไว้ด้วยกัน เช่น กินรี จะมีส่วนศีรษะและลำตัวเป็นมนุษย์ท่อนล่างมีปีก และขาอย่างนก เป็นต้น รวมไปถึงการเขียนภาพสัตว์ที่มีอยู่ตามธรรมชาติที่จิตรกรเคยพบเห็นเช่น ช้าง ม้า วัว ควาย เป็นต้น

ภาพเขียนประเภทสิ่งก่อสร้างจะไม่แสดงทัศนวิสัยตามความเป็นจริง ภาพบ้านเรือน อาคารสิ่งก่อสร้างจะไม่แสดงสัดส่วนที่ถูกต้องเมื่อเทียบกับภาพบุคคลแต่จะเป็นแค่เพียงส่วนประกอบเพื่อเสริมเรื่องราวที่ต้องการแสดงออกมาเท่านั้น และจะมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์คือจะแสดงภาพด้านหน้า ส่วนด้านข้างจะเขียนเส้นทำมุมประมาณ 30 องศาเฉียงขึ้นไป ส่วนภาพปราสาทราชวังจะเป็นลักษณะของภาพคลี่ ซึ่งจะมองเห็นด้านหน้าและด้านข้างอยู่ในแนวเดียวกันหมด และจะแสดงส่วนภายนอกอาคารไม่นิยมเขียนแสดงส่วนที่เป็นภายในตัวอาคารมากนัก แต่จะแก้ปัญหาโดยการมองด้วยการเขียนภาพหน้าต่างแล้วภายในก็จะมีภาพชีวิตผู้คนอาศัยอยู่ ส่วนภาพภายในปราสาทราชวังก็เช่นเดียวกันไม่นิยมเขียนให้มองเห็นภายในแต่จะระบายด้วยสีแดงเพื่อเน้นความสำคัญของภาพบุคคลที่เป็นตัวเอกของเหตุการณ์ในตอนนั้นๆ

ภาพทิวทัศน์ที่เป็นภาพพื้นดิน พื้นน้ำ และโขดหิน เขามอต่าง ๆ จะปรากฏเป็นภาพเขียนที่เป็นฉากหลังของภาพเพื่อหนุนให้ภาพปราสาท บุคคลมีความชัดเจนขึ้น โดยจะสังเกตว่าภาพจิตรกรรมไทยในแต่ละยุคเมื่อเขียนภาพปราสาทแล้วจะนิยมเขียนฉากหลังเป็นต้นไม้สีเขียวตัดกับพื้นหลังสีแดงล้อมรอบด้วยเส้นสินเทาอีกชั้นหนึ่ง ภาพท้องฟ้าจะไม่นิยมเขียนกลุ่มก้อนเมฆแบบธรรมชาติ แต่จะระบายด้วยสีแดงแล้วแก้ปัญหาพื้นที่ว่างด้วยการเขียนลายดอกไม้ร่วงแทน ภาพพื้นน้ำจะระบายสีแล้วตัดเส้นให้เป็นระลอกคลื่นคล้ายเกล็ดปลา และจะเขียนสัตว์น้ำสอดแทรกให้ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น การเขียนต้นไม้ก็จะเป็นลักษณะตกแต่งตัดเส้นใบให้มีลักษณะแตกต่างกันออกไปให้รู้สึกว่ามีพืชพันธุ์ไม้หลายชนิด และจะประกอบด้วยภาพสัตว์สอดแทรกให้ดูเป็นธรรมชาติเช่นเดียวกับพื้นน้ำ

ภาพส่วนที่เกี่ยวกับบุคคลชั้นสูงจะมีการปิดทองเพื่อแสดงฐานะให้เด่นชัดขึ้นเช่น ภาพพระพุทธเจ้า ปราสาทราชวัง เครื่องประดับของเจ้านาย มงกุฎ ชฎา ต่าง ๆ อันเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของภาพจิตรกรรมไทย

2.3 บริบททางสังคม

ภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่ค้นพบหลักฐานทางโบราณคดีจะแสดงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติเป็นส่วนใหญ่ เนื่องด้วยเหตุผลทางด้านพุทธศาสนาที่แพร่เข้ามาในภูมิภาคแห่งนี้ ย่อมนำพาซึ่งความเลื่อมใสศรัทธาและน้อมนำเอาหลักธรรมมาปฏิบัติใช้ในชีวิตประจำวันในการดำเนินวิถีชีวิต จนกลายเป็นขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม และพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เป็นส่วนสำคัญในการควบคุมสังคมให้อยู่อย่างสงบสุข

ศรีศักร วัลลิโภคม กล่าวถึงความสำคัญของจารีตประเพณีไว้ว่า

> เมื่อกลุ่มชนหรือสังคมขยายตัวเป็นบ้านเมือง เป็นรัฐ หรืออาณาจักรที่การรวมตัวกันทางสังคมตั้งอยู่บนพื้นฐานของการอยู่ในพื้นที่หรืออาณาบริเวณเดียวกัน โดยมีบุคคลที่เป็นหัวหน้ากลายมาเป็นพระมหากษัตริย์หรือพระจักรพรรดิเป็นผู้ปกครองด้วยแล้ว ความสำคัญและความโดดเด่นของระบบความเชื่อและประเพณีพิธีกรรมก็ยิ่งเด่นชัดขึ้น โดยเฉพาะในเรื่องพิธีกรรมนั้นนับได้ว่ากลายมาเป็นสิ่งที่สื่อสารให้เกิดการบังคับ การยอมรับ และการสืบเนื่องของกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับขนบธรรมเนียม ประเพณี จารีต ตลอดจนกฎข้อบังคับต่าง ๆ ในการควบคุมการขัดแย้งในสังคมได้ดีกว่าสิ่งอื่น ทีเดียว (ศรีศักร วัลลิโภดม. 2545 : 14)

ดังนี้ในภาพจิตรกรรมฝาผนังนอกจากจะบันทึกเรื่องราวทางด้านศาสนาแล้วก็ยังปรากฏสภาพสังคมของยุคสมัยเข้าไปด้วย ทั้งการดำเนินชีวิต ความเป็นอยู่ของผู้คนทั้งในรั้วในวัง และชาวบ้าน ตลอดจนรูปแบบของอาคารที่อยู่อาศัย สิ่งปลูกสร้างต่างๆ นอกจากนั้นสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติก็ยังคงเป็นพืชพรรณไม้ และบรรดาสัตว์ป่าที่มีอยู่จริงในธรรมชาติของไทยอีกด้วย

สมปอง อัครวงศ์ กล่าวถึงสภาพแวดล้อมที่ปรากฏในภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังไว้ว่า

> รูปภาพที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามวัดวาอารามต่าง ๆ นับว่ามีคุณค่าอย่างมากไม่จำเพาะแต่จะเป็นรูปตัวภาพพระ นาง ยักษ์ ลิง สัตว์ป่า สัตว์หิมพานต์ หรืออาคารสถาปัตย์ ต้นไม้ใบหญ้าทุกเส้น ทุกอณูของสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมบนผนังมีคุณมีค่าหมดสิ้น เพราะสิ่งเหล่านี้คือสายใยที่จะเชื่อมอดีตสู่ปัจจุบันได้ คนไทยทุกวันนี้อาจจะมองหาอดีต ความเป็นมาของบรรพบุรุษของเราได้ยากยิ่ง เพราะจะหาสื่อต่าง ๆ มาชี้แนะ นำเสนอให้เห็นได้ยาก แต่ถ้าเราได้มีโอกาสศึกษาดูงานจิตรกรรมบนผนังตามวัดต่างๆ ที่มีอายุเก่าสักหน่อยนั่นแหละจะทำให้ท่านพอที่จะมองเห็นภาพในอดีตของภูมิประเทศ บ้านเมือง ผู้คน ชีวิตความเป็นอยู่ ไปถึงขนบธรรมเนียมประเพณี ที่ปู่ย่าตายายของ

เราได้สร้างสรรค์ และสั่งสมกันมาเป็นระยะเวลานาย ยิ่งถ้าเรามองผ่านเรื่องราวที่ช่างท่านเขียนไว้เป็นการเล่าเรื่องต่าง ๆ แล้ว ฉากหลังภาพ เป็นต้นว่า ป่าเขาลำเนาไม้ สายธาร และสัตว์ในธรรมชาติหลากหลายที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังนั่นแหละคือสภาพภูมิศาสตร์ ความเป็นจริงของบ้านเมืองเราในอดีตเป็นอย่างที่เราเห็นจริงๆ แม้เรื่องราวในภาพเขียนจะเป็นเรื่องราวมาจากอินเดียที่เป็นต้นกำเนิดศาสนาพุทธก็ตาม เรื่องรามเกียรติ์จากดินแดนภารตะ แต่เมื่อมาเขียนบรรยายเล่าให้คนไทยเราดูนั้นเป็นรูปภาพที่เป็นรูปแบบไทยๆ ทั้งสิ้น ฉะนั้นฉากต่างๆ ของเรื่องในพุทธศาสนาหรือวรรณกรรมต่างๆ จึงมีรูปลักษณะเป็นอย่างบ้านเมืองของเรา (สมปอง อัครวงศ์. 2541 : 43)

สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนอีกอย่างหนึ่งในภาพจิตรกรรมฝาผนังคือรูปภาพคนที่สวมเครื่องแต่งกายที่เป็นลักษณะของไทยเราที่มีการนุ่งห่มกันในชีวิตจริง คือผู้ชายนุ่งผ้าโจงกระเบนไม่สวมเสื้อ ผู้หญิงนุ่งผ้าถุงห่มสไบหรือเป็นผ้าคาดนม ทรงผมก็จะเป็นผมปีกคือยาวตรงกลางศีรษะ ไว้จอนหูยาว ดังที่ กรมศิลปากรกล่าวถึงการแต่งกายสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ไว้ดังนี้

ในราชสำนัก สตรีนุ่งผ้ายกหรือผ้าลายทอง ห่มสไบเฉียงด้วยผ้าปักหรือผ้าแพรที่พับเหมือนอัดกลีบ ผมตัดไว้เชิงสั้น (เนื่องจากในสมัยอยุธยาตอนปลายเกิดสงคราม หญิงต้องตัดผมสั้นเพื่อปลอมตัวเป็นชาย สะดวกในการหนีภัยจากพม่า)

ชายนุ่งผ้าม่วงโจงกระเบนสีต่างๆ สวมเสื้อคอปิด ผ่าอก แขนยาว แต่โดยปรกติไม่นิยมสวมเสื้อ การแต่งกายของขุนนางในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะสวมเสื้อเข้าเฝ้าในฤดูหนาวเท่านั้น

ราษฎรทั่วไป สตรีนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อรัดรูป ผ่าอก แขนกระบอก ตามปรกติเมื่ออยู่กับบ้านนิยมห่มผ้าแถบ ซึ่งมีวิธีห่ม 4 แบบ คือ

1. ใช้คาดนมแล้วเหน็บริมผ้าข้างบนชุกลงไปให้ติดกับส่วนที่คาดนม ปล่อยชายทิ้งลงไปข้างหน้า สตรีที่มีอายุนิยมห่มแบบนี้ ส่วนมากเป็นผ้าแถบธรรมดาไม่มีจีบ
2. ห่มคาดนม แล้วเอาชายพาดบ่า ทิ้งชายลงไปข้างหลัง เรียกว่าห่มสไบเฉียง (ไม่เรียกห่มแถบเฉียง) ห่มแบบนี้ส่วนมากเป็นสไบจีบ หญิงสาวและหญิงกลางคนนิยมห่มแบบนี้ มักเป็นคนชั้นสูงหรือผู้มีฐานะ
3. ห่มตะแบงมานหรือตะเบงมาน เอาผ้าคาดตัว แล้วเอาชายทั้งสองที่เท่ากันมาคาดนมไขว้ขึ้นไปผูกกันไว้ที่ต้นคอ การห่มแบบนี้ไม่นิยมกัน จะห่มเมื่อทำงานหนักหรืองานที่ต้องยกแขนขึ้นลง เช่น ตำข้าว
4. คล้องคอ ให้ชายผ้าห้อยลงมาข้างหน้าเท่ากัน ตรงกันข้ามกับผู้ชายที่ห่มสองไหล่ทิ้งชายไว้ข้างหลัง การห่มแบบนี้ต้องสวมเสื้อด้วย ห่มกันทั้งหญิงสาวและกลางคนขึ้นไปและมักเป็นชาวสวน การห่มชนิดนี้มักจะห่มไปเที่ยวหรือไปงานรื่นเริงต่างๆ

สตรีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ไว้ผมปีก คือ ไว้ยาวเฉพาะบนกลางศีรษะ ควั่นผมรอบศีรษะเป็นรอย จนเห็นขอบชัดเจน

ชายแต่งแบบเดียวกับสมัยอยุธยา คือ นุ่งผ้าโจงกระเบน ไม่สวมเสื้อ ไว้ผมทรง "มหาดไทย" ซึ่งชาวบ้านเรียกว่า ทรงหลักแจว คือ โกนผมรอบศีรษะ ไว้ผมเฉพาะกลางศีรษะยาวประมาณ 4 ซม. แล้วหวีแต่งเรือนผมตามแต่จะเห็นงาม ผมมหาดไทยมี 2 อย่าง คือ มหาดไทยโกนและมหาดไทยตัด มหาดไทยโกนนั้น ใช้โกนผมข้างๆ ให้เกลี้ยง เหลือไว้แต่ตอนกลางเป็นรูปแต่แบนดังแปรง ส่วนมหาดไทยตัด คือ ตัดข้างให้เตียนแทนที่จะโกน และถอนผมที่อยู่รอบๆ ตอนบนออกให้เห็นเป็นรอย เรียกว่า ไรผม ถอนแล้วยังไม่เรียบร้อยดีก็ใช้มีดโกนกันไรเสียอีกที

เด็กชาย-เด็กหญิง ไว้ผมจุกจนอายุ 11 หรือ 13 ปี จึงโกนจุก แล้วไว้ผมตามแบบผู้ใหญ่ต่อมา (กรมศิลปากร. 2525 : 4-5)

ลักษณะสังคมไทยจะแบ่งชนชั้นต่างๆ ออกไปได้แก่ เจ้านาย ขุนนาง ไพร่ และทาส ซึ่งจะมีความสัมพันธ์กันในลักษณะของการอุปถัมภ์ ซึ่งเจ้านายจะได้แก่ ผู้สืบเชื้อสายของพระมหากษัตริย์ เป็นที่ยกย่องนับถือโดยทั่วไปของสังคม ขุนนางจะได้แก่ ข้าราชการระดับต่างๆ ไพร่จะเป็นสามัญชนโดยทั่วไปหรือประชาชนในประเทศนั่นเอง และสุดท้ายคือทาส คือผู้ที่มีหน้าที่รับใช้ หรือเป็นลูกจ้าง โดยในแต่ละชนชั้นจะพึ่งพาอาศัยซึ่งกันโดยทาสเป็นผู้รับใช้อาศัยอยู่กับเจ้านาย ซึ่งให้การเลี้ยงดูและใช้แรงงานจากทาส ไพร่ที่จะต้องเข้ามาทำงานรับราชการ เช่น เกณฑ์ไปเป็นทหารออกรบ เจ้านายหรือพระมหากษัตริย์จะมีหน้าที่ปกครองดูแลทุกข์สุขประชาชนของตน

3. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

พระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวถึงพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ไว้ดังนี้

พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พระที่นั่งองค์นี้สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท ทรงสร้างเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธสิงค์ เมื่อราวปีมะแม พ.ศ. 2338 เมื่อสมเด็จพระบวรราชเจ้าพระองค์นั้นสวรรคตแล้ว เชิญพระพุทธสิหิงค์ลงไปประดิษฐานไว้ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ใช้เป็นท้องพระโรง และได้ตั้งพระศพสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาเสนานุรักษ์ในรัชกาลที่ 2

ต่อมาในรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้โปรดให้เชิญพระพุทธสิหิงค์กลับขึ้นไปประดิษฐานไว้ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์อย่างเดิม

ปัจจุบันมีสิ่งสำคัญภายในพระที่นั่งองค์นี้ คือ

1. พระพุทธสิหิงค์ประดิษฐานบนพระแท่นบุษบก

2. พระพุทธรูปยืนมีเรือนแก้วข้างบุษบก 2 องค์ กล่าวกันว่าองค์หนึ่งเป็นพระพุทธรูปฉลองพระองค์เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี อีกองค์หนึ่งเป็นพระพุทธรูปฉลองพระองค์เจ้าฟ้ากรมขุนอิศรานุรักษ์

3. ตู้ลายรดน้ำ เขียนภาพเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพย์ ทรงสร้างสำหรับใส่พระไตรปิฎกเมื่อในรัชกาลที่ 3 ได้ทรงเลือกช่างฝีมือดีในสมัยนั้น มีชื่อปรากฏเจ้ากรมอ่อนคนหนึ่ง ร่วมกับช่างฝีมืออื่น เป็นผู้เขียนถวาย มี 3 ใบ แต่แยกไปจัดตั้งแสดงในห้องสมัยรัตนโกสินทร์ ในอาคารสร้างใหม่ด้านเหนือชั้นล่าง 1 ใบ คงอยู่ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 2 ใบ

4. จิตรกรรมฝาผนัง เรื่องปฐมสมโพธิและเทพชุมนุม ที่ผนังด้านในพระที่นั่ง เป็นจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์รุ่นแรก สังเกตฝีมือช่างบางตอนคล้ายจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดใหญ่อินทาราม จังหวัดชลบุรี (ธนิต อยู่โพธิ์. 2510 : 10-11)

พระที่นั่งพุทไธสวรรย์อยู่ในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2338 โดยสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาททรงสร้างขึ้นเมื่อคราวเสด็จเป็นจอมทัพขึ้นไปช่วยพระเจ้ากาวิละเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ขับไล่กองทัพพม่า ครั้นเสด็จกลับพระนครได้อัญเชิญพระพุทธสิหิงค์ลงมากรุงเทพฯ โปรดให้ตกแต่งพระที่นั่งซึ่งกำลังสร้างอยู่ให้เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธสิหิงค์และใช้เป็นหอพระ แล้วพระราชทานนามว่า "พระที่นั่งสุทธาสวรรย์" และโปรดให้ตกแต่งภายในด้วยการเขียนภาพถวายเป็นพุทธบูชา

ในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้เปลี่ยนชื่อพระที่นั่งสุทธาสวรรย์เป็น "พระที่นั่งพุทไธสวรรย์" โดยได้มีการซ่อมแซมหลายครั้ง คือในสมัยรัชกาลที่3 สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ ทรงปฏิสังขรณ์ โดยทำเครื่องบนใหม่หมด เปลี่ยนหลังคาพาไลของเดิม ต่อเป็นเฉลียงเสาลอยเอาไว้ ผนังข้างบนเป็นคอสอง ทำซุ้มหน้าต่างใหม่ทั้งหมด ครั้นถึงพ.ศ. 2476 กรมศิลปากรได้จัดการซ่อมอีกครั้งหนึ่ง และในปี พ.ศ.2500 ได้จัดให้ช่างเขียนลายรดน้ำที่บานประตูด้านหน้าขึ้นใหม่

ลักษณะพระที่นั่งหันด้านหน้าไปทิศตะวันออก ตัวอาคารยกพื้นสูง ผนังด้านนอกทำเป็นฐานปัทม์ และเจาะช่องระบายอากาศ ตัวอาคารมีพาไลยื่นออกมาและมีเสานางเรียงสี่เหลี่ยมลบมุมจำนวน 36 ต้น รองรับชายคาโดยรอบ เลยพาไลออกไปเป็นชาลายกพื้น ซึ่งมีฉากศิลาสลักภาพจีนตั้งอยู่ทั้ง 2 ข้างองค์พระที่นั่ง สำหรับชาลายกพื้นทางด้านทิศใต้มีปืนใหญ่โบราณวางเรียงอยู่ 6 กระบอก มีระฆังสำริด และบุษบกสำริดตั้งอยู่ด้วย

ตัวองค์พระที่นั่ง มีบันไดขึ้นทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ด้านหน้ามีชาลายื่นออกไปเป็นลานกว้างสร้างในสมัยพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเป็นฐานของพระที่นั่งคชกรรมประเวศ และที่ชาลานี้มียกพื้นสี่เหลี่ยม อันเป็นฐานของพระที่นั่งปาฏิหาริย์ทัศนัยซึ่งต่อมาทางพิพิธภัณฑ์ได้ย้ายพระที่นั่งองค์นี้ไปตั้งยังสนามหญ้าข้างพระที่นั่งอิศราวินิจฉัย จากชาลามีประตูทางเข้าออกพระที่นั่งทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ด้านละ 3 ประตู ประตูกลางมีขนาดใหญ่และมีประตูขนาบซ้ายขวาซึ่งมีขนาดเล็กกว่า กรอบประตูหน้าต่างประดับด้วยลวดลายปูนปั้นติดกระจกสีเป็นลายพันธุ์พฤกษา ส่วนด้านข้างของตัวอาคารประกอบด้วยหน้าต่างด้านละ 11 บาน ด้านนอกของประตูและหน้าต่างแต่ละบานเขียนเป็นลายรดน้ำรูปต้นไม้ทอง นอกจากนี้ตรงประตูทางเข้าองค์พระที่นั่ง ทั้ง 3 บาน มีรูปปั้นนกทัณฑิมายืนถือกระบองประดับอยู่ 2 ข้างทางขึ้นด้วย

หลังคาพระที่นั่งเป็นหลังคาทรงสูง เครื่องลำยองเป็นไม้แกะสลัก หน้าบันทั้งด้านหน้าและด้านหลังเป็นรูปพระพรหมสถิตย์ในวิมาน 3 หลัง แวดล้อมด้วยลายกระหนก เหนือฐานกระจังมีพระพรหมประนมมือเรียงกัน 8 องค์ พื้นหลังของลายประดับด้วยกระจกสีน้ำเงิน

ภายในพระที่นั่ง ประกอบไปด้วย พระประธานคือ พระพุทธสิหิงค์ ตั้งอยู่ในบุษบกทรงมณฑปบนฐานชุกชี องค์พระพุทธสิหิงค์เป็นพระพุทธรูปปางสมาธิ ตู้ลายรดน้ำ และลายเขียนสีเรื่องรามเกียรติ์ 3 ใบ ฉากไม้ลายรดน้ำ เขียนเป็นเรื่องรามเกียรติ์ ตั้งอยู่ด้านหลังตู้ ตรงประตูทางเข้าด้านหลังองค์พระที่นั่ง

จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เขียนขึ้นราว พ.ศ. 2338-2340 ลักษณะการวางภาพ เขียนแบ่งเป็น 2 ส่วน โดยส่วนบนเหนือกรอบประตู หน้าต่างขึ้นไปทั้ง 4 ด้าน เขียนเป็นภาพเทพชุมนุม ด้านละ 4 ชั้น แต่ละชั้นคั่นด้วยลายหน้ากระดาน ประจำยามก้ามปู โดยแถวล่างสุดเขียนภาพเทพ ยักษ์ พื้นเป็นสีแดง ในช่วงบนของช่องประตูกลางทั้งด้านหน้าและด้านหลัง เขียนเป็นเจดีย์จุฬามณีมีพระพรหมนั่งประนมมือ 2 ข้างองค์พระเจดีย์ แถวที่ 2 เขียนเป็นภาพเทพตลอดทั้งแถว พื้นหลังเป็นสีดำ ซึ่งน่าจะเขียนซ่อมในสมัยหลัง แถวที่ 3 เขียนเป็นเทพพื้นหลังเป็นสีแดง แถวที่ 4 เขียนรูปพระพรหมตลอดแถว พื้นเป็นสีดำ โดยเทพชุมนุมทั้ง 4 แถวจะนั่งหันหน้าไปทางพระประธาน เป็นการแสดงถึงหมู่เทพที่มาชุมนุมกันฟังธรรมจากพระบรมศาสดา ซึ่งก็คือพระประธานในพระที่นั่ง ต่อจากภาพเทพชุมนุมมีเส้นสินเทาคั่นอยู่ เบื้องหลังเขียนเป็นรูปฤษี นักสิทธิ์ วิทยาธร ถือดอกบัวเหาะมาในอากาศ

ผนังตอนล่างระหว่างช่องหน้าต่าง ประตู เขียนเป็นภาพพุทธประวัติ โดยเริ่มที่ผนังระหว่างประตูกลางและประตูด้านข้างซ้ายทางด้านหลังองค์พระที่นั่งเขียนภาพพระราชพิธี

อภิเษกสมรสระหว่างพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา เวียนทักษิณาวัฏมาจบเรื่อง ตอนถวายพระเพลิงและแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ รวมทั้งสิ้น 32 ภาพ โดยเรียงลำดับภาพดังนี้

1. ตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา
2. ตอนทูลเชิญพระโพธิสัตว์และสุบินนิมิต
3. ตอนเจ้าชายสิทธัตถะประสูติ
4. ตอนพระเจ้าสุทโธทนะประกอบพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ
5. ตอนมหาภิเนษกรมณ์และตัดพระเมาลี
6. ตอนพระสมณโคดมทรงกระทำความเพียรเพื่อความหลุดพ้น นิมิตพิณ 3 สาย กวนข้าวทิพย์ และทรงลอยถาด
7. ตอนมารผจญ
8. ตอนเสวยวิมุตติสุขและรับข้าวสัตตูก้อนสัตตูผง
9. ตอนปฐมเทศนา
10. ตอนโปรดสกุลบุตรและประทานบรรพชาแก่เจ้าชายแห่งแคว้นโกศล
11. ตอนท้าวสักกะถวายหินและโปรดชฎิลดาบส
12. ตอนโปรดชฎิลผู้น้องและเสด็จกรุงลงกา
13. ตอนทรมานพระยามหาชมพู
14. ตอนพระเจ้าพิมพิสารเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า
15. ตอนพระยามหาชมพูฟันยอดปราสาทพระเจ้าพิมพิสาร
16. ตอนระงับวิวาทระหว่างพระญาติเรื่องแย่งน้ำทำกสิกรรม
17. ตอนแสดงพระธรรมเทศนาโปรดพุทธบิดาและถวายพระเพลิงพระพุทธบิดา
18. ตอนพระเจ้าพิมพิสารทรงเป็นพุทธอุบาสกและถวายเวฬุวันแด่พระพุทธเจ้า
19. ตอนสัจจะนิครนถ์และพระติสสะนิพพาน
20. ตอนทรมานช้างนาฬาคีรีและโปรดองคุลีมาลย์
21. ตอนยมกปาฏิหาริย์ โปรดพุทธมารดาและปราบพระยานันโทปนันท์
22. ตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์
23. ตอนพระโมคคัลลานะนิพพานและพระเจ้าสุปปพุทธถูกธรณีสูบ
24. ตอนพระสารีบุตรนิพพานและอาลวกะยักษ์เข้าถึงพระธรรม
25. ตอนพระนางยโสธรานิพพาน และการผูกพยาบาทของนางคัณฑิยา
26. ตอนพระพุทธเจ้าเทศนาโปรดกษัตริย์ลิจฉวี

27. ตอนพระยามารทูลเตือนให้เสด็จปรินิพพาน

28. ตอนพระราหุลนิพพาน

29. ตอนเสวยสุกรมัทวะ

30. ตอนเสด็จปรินิพพาน

31. ตอนพระอานนท์แจ้งข่าวปรินิพพานแก่มัลลกษัตริย์

32. ตอนถวายพระเพลิงพระพุทธสรีระ และแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ

การวางโครงสร้างจิตรกรรมในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์เป็นลักษณะแบบโบราณคือ การวางมุมแต่ละมุมของปราสาทจะวางให้เหลื่อมล้ำกัน โดยมีการคั่นด้วยฉากบ้าง เส้นสินเทาบ้าง ส่วนใหญ่จะใช้ม่าน ใช้ฉาก การวางองค์ประกอบของภาพจะให้ความสำคัญกับภาพบุคคลในเรื่อง โดยจะวางภาพให้ดึงดูดความสนใจของผู้ชมไปสู่จุดนั้น ใช้ตัวนำที่เป็นภาพประกอบพุ่งนำสายตา เช่น การหมอบกราบ และการหันเบนสายตาของตัวประกอบ เช่นพวกขุนนางมองไปยังตัวกษัตริย์ที่เป็นบุคคลสำคัญของเรื่องที่ประทับอยู่บนปราสาท นอกจากนี้สีก็มีอิทธิพลมากที่สุดในการเขียนภาพจิตรกรรมไทย ความงามของภาพอยู่ที่สีและเส้นที่ประสานกลมกลืนกันไม่ขัดตา สีส่วนรวมทั้งหมดคือสีแดง เทคนิคการลงพื้นของจิตรกรรมที่พระที่นั่งจะลงพื้นด้วยสีหนัก เช่น ยอดปราสาทจะระบายด้วยสีม่วงปนน้ำตาล แล้วสอดสีแดงบ้าง สีขาวตัดเส้นตามขอบลายบ้าง แล้วใส่สีหนักลงไปบางตอน ทำให้ดูขลังและแพรวพราวอลังการ แต่สีส่วนรวมยังเป็นน้ำตาลอมม่วงอยู่ สีที่ใช้ในการเขียนฉากหลังส่วนใหญ่ใช้สีคล้ำ ได้แก่ สีเขียวคล้ำ น้ำเงินคล้ำ และสีน้ำตาลคล้ำ แล้วจะระบายสีตัวภาพด้วยสีอ่อน ซึ่งจะทำให้ภาพเหล่านี้เด่นขึ้นมา

นอกจากนี้ยังใช้เส้นสินเทาและสีแท้ระบายเป็นฉากหลังของภาพที่ต้องการเน้นความสำคัญ คือ ภาพปราสาทจะระบายพื้นฉากหลังด้วยสีแดงชาด ภายในช่องปราสาทก็ระบายด้วยสีแดงเช่นกัน ทำให้ภาพบุคคลดูเด่นออกมาและเกิดความขลัง แต่บางภาพก็จะเขียนภาพต้นไม้สีเขียวเป็นพื้นหลังของตัวอาคารที่ไม่ต้องการเน้นให้ดูเด่นมากจนเกินไป

นอกจากภาพจิตรกรรมฝาผนังแล้ว ภาพเขียนลายรดน้ำที่ฉากลับแลก็ยังเป็นฝีมือของช่างสมัยรัชกาลที่ 1 ที่ยังคงมีสภาพสมบูรณ์ โดยเขียนเป็นภาพวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ โดยเนื้อหาจะเขียนตอนหนุมานหักคอช้างเอราวัณ

4. ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับกลวิธีสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย

4.1 ที่มาของแนวความคิด

อาณาจักรกรุงศรีอยุธยาได้สร้างความรุ่งเรือง และความยิ่งใหญ่ไว้มากมายหลายด้าน โดยเฉพาะทางด้านศิลปกรรมได้ปรากฏภาพจิตรกรรมฝาผนังอันทรงคุณค่าไว้มากมายหลายแห่ง ซึ่งจะเป็นแบบแผนให้ได้ศึกษาสืบต่อกันมานานนับศตวรรษ ถึงแม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งจะชำรุดทรุดโทรม แต่ก็ยังคงหลงเหลือร่องรอยแห่งความงดงามให้ได้ชื่นชมอีกมาก

ในสมัยยุคต้นของอยุธยาค้นพบภาพเขียนประดับที่ห้องพระปรางค์ เป็นภาพอดีตพุทธอันจะนับได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นแห่งจิตรกรรมในสมัยอยุธยา โดยภาพเหล่านี้เป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งอยู่ในซุ้มเรือนแก้วยอดแหลม การใช้สียังคงใช้อยู่เพียงไม่กี่สีคือ สีดินแดง สีดำ และสีขาว

ภาพจิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนกลางค้นพบที่วัดใหม่ประชุมพล วัดไชยวัฒนาราม เป็นลวดลายต่างๆ เช่น ลายกระหนกก้านขด ลายกระหนกเปลว ผูกเป็นลวดลายต่างๆ เขียนลงบนฝาผนัง และภาพจิตรกรรมเขียนสีด้วยสีง่าย ๆ เพียงไม่กี่สี

ภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยาตอนปลายปรากฏหลักฐานที่ค้นพบ เช่น วัดช่องนนทรี ยานนาวา กรุงเทพ วัดโบสถ์สามเสน กรุงเทพ วัดใหม่เทพนิมิตร กรุงเทพ วัดประดู่ทรงธรรม อยุธยา วัดช้างใหญ่ อยุธยา วัดพุทไธสวรรย์ อยุธยา วัดชมภูเวก นนทบุรี วัดเกาะแก้ว เพชรบุรี วัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี เป็นต้น ในยุคสมัยนี้จะนิยมใช้สีสว่างเป็นพื้นหลังของภาพ มีการใช้สีในการเขียนภาพมากขึ้น ด้วยมีการติดต่าค้าขายกับต่างประเทศทำให้ได้รับเอาวัสดุอุปกรณ์เข้ามาใช้ได้มากขึ้นกว่าแต่ก่อน

น.ณ ปากน้ำ ได้ให้ข้อสังเกตของจิตรกรรมอยุธยาไว้ดังนี้

> ภาพเขียนสมัยอยุธยา ส่วนที่เป็นพระพุทธเจ้า มักจะเขียนจีวรสีแดงตรงกับคำเก่าที่เรียกว่า รัตนกัมพล แปลว่า ผ้าแดง เป็นสีจีวรของพระพุทธเจ้า และส่วนพระวรกายมักจะปิดทอง
> สมัยอยุธยาแปลกกว่าสมัยรัตนโกสินทร์ก็คือ มักจะเขียนพื้นด้วยสีแดงเช่น พื้นเบื้องหลังไตรภูมิ มารผจญ เบื้องหลังปราสาท เป็นต้น ซึ่งช่างสมัยรัตนโกสินทร์นิยมทำตาม แต่บางส่วนก็จะระบายรูปต้นไม้ โขดหิน พื้นดิน ด้วยสีบาง ๆ บนพื้นผนังที่เตรียมไว้ด้วยสีขาว เป็นการเขียนในระบบเดียวกับเขียนบนสมุดข่อย ผิดกับสมัยรัตนโกสินทร์ซึ่งมักจะนิยมระบายสีพื้นเช่น ภูเขา ต้นไม้ ท้องฟ้า ด้วยสีเข้มหนัก แล้วเขียนภาพคนลงไปทีหลังด้วยการปรุแบบที่ร่างจากสมุดข่อย ซึ่งลักษณะการเขียนจะระมัดระวังเส้นมากผิดกับสมัยอยุธยา นายช่างจิตรกรจะเขียนอย่างอิสระ เป็นข้อสังเกตที่จำเป็นมากในการแยกแยะภาพเขียนระหว่างสองสมัย
> สมัยอยุธยาภาพเบื้องหลังเช่น ภาพวิว ภูเขา ต้นไม้ จะเขียนอย่างแบน ๆ ไม่ผลักระยะใกล้ไกล หรือเขียนรูปบ้านรูปคน รูปสัตว์ให้เล็กลง ซึ่งเป็นวิธีการเขียนที่เพิ่งเริ่มปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 4

ต่างจากอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งจะเขียนภาพเบื้องหลังแบน ๆ มิได้ผลักระยะใกล้ไกลแต่อย่างไร

ภาพเขียนสมัยอยุธยาตอนกลาง หรือการเริ่มต้นของสมัยอยุธยาตอนปลาย ถ้าจะเขียนพุทธประวัติก็ดี หรือทศชาติชาดกก็ดี ส่วนที่เป็นช่องว่างเช่นท้องฟ้า หรือวิว มักจะเขียนเป็นลายดอกไม้ หรือลายดอกจันแทรกลงไป เพื่อไม่ให้ดูเลี่ยนตา เป็นการรักษาช่องไฟ ทำนองให้เป็นตัวลาย (น.ณ ปากน้ำ. 2530 : 34-35)

สงวน รอดบุญ กล่าวถึงรูปแบบของงานจิตรกรรมอยุธยาไว้ดังนี้

จิตรกรรมสมัยอยุธยานั้น สิ่งที่เห็นได้เด่นชัด คือ การใช้สีพื้นของภาพหรือพื้นหลังภาพมีลักษณะเบา หรือพื้นขาว และจัดพื้นที่ว่างมาก ส่วนตัวภาพมีสีสันสดใสหรือสีหนัก ทั้งนี้อาจเป็นผลสืบเนื่องมาจากรูปแบบของสถาปัตยกรรม ซึ่งเปิดช่องแสงสว่างหรือมีหน้าต่างน้อยมาก หรืออาจไม่มีช่องหน้าต่างเลยเป็นแบบพระอุโบสถ "มหาอุด" อันมีคติความเชื่อถือว่า เป็นสถานที่กระทำพิธีปลุกเสกได้ดี มีพลังพุทธานุภาพสูง ไม่กระจัดกระจายออกไปภายนอก แสงสว่างจะเข้าทางประตูเท่านั้น เมื่อได้รับแสงสว่างน้อย บรรยากาศภายในย่อมมืดครึ้ม สร้างความรู้สึกศรัทธาปสาธและมีความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์มากขึ้น ดังนั้นการใช้พื้นภาพสีขาวหรืออ่อนจางย่อมช่วยให้เกิดการสะท้อนแสงสว่างมากขึ้น แม้จะใช้สีสดใสเช่นสีแดงชาดมากเพียงใดก็ไม่รู้สึกขัดตา เพราะความมืดมัวของบรรยากาศจะช่วยลดความจัดของสีลงได้ แม้แต่การเขียนต้นไม้ใบหญ้าก็ใช้วิธีตัดเส้นเห็นเป็นใบ ๆ ได้อย่างชัดเจนตามลักษณะอุดมคติซึ่งมีมาแต่โบราณกาล (สงวน รอดบุญ. 2526 : 70)

สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ กล่าวถึงลักษณะของงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาไว้ดังนี้

จิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 1 จากปรางค์วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ ราชบุรี วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ วัดพระราม วัดราชบูรณะ พระนครศรีอยุธยา จิตรกรรมทั้งหมดในกลุ่มนี้ได้พบว่าเขียนไว้บนฝาผนังคูหาปรางค์และบนผนังกรุปรางค์ พื้นที่สำหรับเขียนภาพอยู่ในทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าตามตั้ง

เรื่องราวที่เขียน เรื่องที่เด่นและสำคัญในกลุ่มนี้คือเรื่องอดีตพุทธ บางแห่งอาจมีเรื่องปัจเจกพุทธอยู่ด้วย รองมาได้แก่เรื่องพุทธประวัติ เรื่องนิบาตชาดกได้พบเพียงแห่งเดียวที่ผนังกรุล่างปรางค์วัดราช-บูรณะ

องค์ประกอบภาพ ลักษณะสำคัญขององค์ประกอบภาพ มีแถบแนวนอนเป็นหลักสำคัญ ระยะแรกสุดของกลุ่มที่ผนังคูหาปรางค์วัดมหาธาตุราชบุรี แถบแนวนอนที่ผนังด้านข้างผนังละ 5 แถว ภายในแนวนอนเป็นแถวพระพุทธ เส้นตั้งใช้แบ่งเนื้อที่ภายในแถบแนวนอน อยู่แถวล่างต่อจากแถวพระพุทธ ระยะแรกเส้นตั้งดังกล่าวมีบทบาทน้อยกว่าเส้นนอน ต่อมาในจิตรกรรมที่กำหนดอายุแน่นอน

ว่าเขียนขึ้น พ.ศ. 1967 คือผนังกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ พระนครศรีอยุธยา ที่กรุล่าง เส้นตั้งได้มีบทบาทมากขึ้น ทั้งในการแบ่งภาพเขียนเรื่องพุทธประวัติ ซึ่งเขียนตั้งแต่ต้นจนจบ เรื่องตอนพระพุทธเจ้าปรินิพพานและเรื่องในนิบาตชาดก ณ แห่งนี้ แถบแนวนอนของเรื่องอดีตพุทธซึ่งเคยมีอยู่หลายแถวในระยะแรก ก็ลดลงเหลือเพียงแถวเดียวที่ส่วนบนสุดของผนัง

สี จิตรกรรมกลุ่มแรกนี้ใช้สีแท้ คือ สีดำ สีขาว สีแดง สีดินแดง และสีเหลืองดิน สำหรับจิตรกรรมภายในผนังคูหาปรางค์ประธานวัดพระราม พระนครศรีอยุธยา หากมีกำหนดอายุอยู่ในสมัยรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1991-2031) ก็นับได้ว่าเป็นครั้งแรกที่เราได้พบจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นในรัชกาลของพระองค์ อันเป็นระยะปลายสุดของกลุ่ม แม้จะเหลืออยู่เพียงเล็กน้อย แต่จิตรกรรมที่สำคัญแห่งนี้ก็ได้แสดงให้เห็นว่าโครงการระบายสี ได้เริ่มเปลี่ยนโดยใช้สีเหลืองดินมากขึ้น และครอบคลุมเกือบทั้งหมดของพื้นที่ โดยส่วนรวมจิตรกรรมกลุ่มนี้มีการใช้สีเข้มระบายทับสีขาวในบางแห่ง เพื่อให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่ อันให้ผลทางด้านมิติ การปิดทองทำเพียงบางส่วนที่สำคัญเท่านั้น

จิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 2 จากวิหารวัดใหม่ประชุมพล พระนครศรีอยุธยา วัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี จิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 2 เขียนขึ้นห่างจากกลุ่มแรกราว 150 ปี เนื่องจากยังไม่พบหลักฐาน ดังนั้นในช่วงที่ขาดหายไปนี้ทำให้ความรู้เกี่ยวกับจิตรกรรมของสมัยอยุธยาเป็นไปอย่างไม่สู้จะต่อเนื่องนัก เราไม่อาจชี้ได้ว่าก่อนที่จะมีลักษณะดังที่จัดไว้ในกลุ่มที่ 2 นี้ มีพัฒนาการมาอย่างไร อย่างไรก็ตาม กลุ่มที่ 2 นี้อาจเป็นระยะที่เริ่มมีการเปลี่ยนความนิยมจากเรื่องอดีตพุทธมาเป็นเทพชุมนุมอันเป็นส่วนหนึ่งจากพุทธประวัติตอนตรัสรู้ ความเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดเจนของกลุ่มที่ 2 คือ จิตรกรรมฝาผนังได้เปลี่ยนจากการเขียนเพื่อประดับภายในองค์ปรางค์ มาประดับบนผนังภายในอุโบสถและวิหาร เนื้อที่สำหรับประดับ คือผนังทั้งสองด้านข้างพระประธาน และผนังด้านสกัด คือ ด้านหน้าและด้านหลังพระประธาน ผนังด้านข้างพระประธานมีเนื้อที่รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า แนวนอน ส่วนผนังด้านสกัดมีเนื้อที่รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง ถึงแม้ด้านสกัดนี้จะมีเนื้อที่ทำนองเดียวกับผนังภายในคูหาปรางค์ แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าจะมีองค์ประกอบภาพเช่นเดียวกัน

เรื่องราวที่เขียนคือ อดีตพุทธ และพุทธประวัติซึ่งเขียนเฉพาะตอนสำคัญ เช่น ตอนพุทธองค์ประทับนั่งใต้ขดพญานาคมุจลินท์ภายหลังการตรัสรู้ในสัปดาห์ที่ 6 ตอนพุทธองค์ทรงชนะพญามาร (มารวิชัย) สำหรับพุทธประวัติตอนนี้เขียนบนผนังด้านหน้าพระประธานและภาพเทพชุมนุมอันเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องเมื่อทรงชนะมารแล้ว เขียนบนผนังด้านข้างของพระประธาน และเรื่องถวายพระเพลิงพระบรมศพของพุทธองค์ สำหรับเรื่องอดีตพุทธที่ผนังด้านข้างทั้งสองของวัดใหม่ประชุมพล ซึ่งเจาะช่องหน้าต่างภาพเขียนที่ส่วนบนเหนือทับหลังหน้าต่าง ได้เปลี่ยนจากรูปพระพุทธซึ่งประทับนั่งเรียงเป็นแถวในแนวนอน โดยใช้แถวเจดีย์เป็นสัญลักษณ์แทนแถวพระพุทธ และมีเทวดานั่งประนมมือสลับเจดีย์แทนที่จะเป็นอัครสาวกหรือพระโพธิสัตว์นั่งพนมมือ ภาพเขียนบนเนื้อที่ผนังระหว่างช่องหน้าต่างยังไม่เขียนเรื่องชาดก แต่เขียนในแนวจีนอาจเป็นเรื่องมงคลตามคติจีน

องค์ประกอบภาพ แถวนอนที่เคยมีความสำคัญในจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 1 ยังคงมีความสำคัญต่อลงมาในกลุ่มที่ 2 ด้วย โดยปรากฏที่ผนังทั้งสองข้างพระประธาน องค์ประกอบภาพที่ผนังส่วนบน

ด้านหน้าหรือด้านหลังพระประธานเป็นภาพเหตุการณ์ในพุทธประวัติ ที่แสดงเด่นเฉพาะเหตุการณ์สำคัญเพียงตอนเดียว เส้นแบ่งหรือเส้นคั่นภาพจึงไม่จำเป็นต้องใช้ ลักษณะสำคัญที่เข้าแทนที่คือการวางภาพเช่น ตอนมารวิชัย ภาพพุทธองค์ประทับนั่งรัตนบัลลังค์ใต้ต้นโพธิ์อยู่กึ่งกลางระดับของผนัง แม่พระธรณีอยู่ด้านล่างในแนวดิ่งกับพระพุทธองค์ เนื้อที่ที่เหลือทั้งสองข้างมีพญามารและพลพรรค ระเบียบดังกล่าวนี้เป็นสิ่งที่ทำสืบต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ด้วย

สี การใช้สีดำหรือสีขาวเจือในสีแท้ ซึ่งมีบ้างแล้วในจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มแรกได้มีมากขึ้น สีแท้ที่เพิ่มขึ้นได้แก่สีเขียว สีชมพู มีการเขียนสีบางแห่งอยู่บ้าง การตัดเส้นบนส่วนที่ปิดทองได้แสดงถึงการเพิ่มความสำคัญของส่วนนี้มากขึ้น

จิตรกรรมฝาผนังกลุ่มที่ 3 จากอุโบสถวัดปราสาท นนทบุรี วัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ ตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ พระนครศรีอยุธยา วัดเกาะแก้วสุทธาราม เพชรบุรี

จิตรกรรมกลุ่มนี้คาบเกี่ยวทางด้านระยะเวลากับจิตรกรรมกลุ่มที่ 2 แต่เนื่องจากเนื้อหาและองค์ประกอบภาพจิตรกรรมแตกต่างกัน ทั้งๆ ที่จิตรกรรมบางแห่งอาจเขียนขึ้นในระยะเวลาที่ไม่ห่างกันนัก ภาพจิตรกรรมทั้งหมดของกลุ่มเขียนประดับบนผนังอาคาร อุโบสถ ซึ่งมีเนื้อที่ผนังด้านข้างเป็นทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน และด้านสกัดเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้งเช่นเดียวกับจิตรกรรมกลุ่มที่ 2 เรื่องราวที่เขียน เรื่องอดีตพุทธยังคงปรากฏอยู่ที่ส่วนบนของผนังด้านข้างทั้งสองของพระประธานแต่มีขนาดเล็กและมีเพียงแถวเดียว บางครั้งอาจเปลี่ยนเป็นเรื่องปัจเจกพุทธ หรือเรื่องปัญจพุทธ เรื่องทศชาติมีความสำคัญอย่างมาก โดยเขียนบนเนื้อที่ส่วนล่างของผนัง คือเนื้อที่ระหว่างซ่องหน้าต่างและซ่องประตู เรื่องพุทธประวัติตอนมารวิชัยได้รับความนิยมต่อมาที่ผนังสกัดด้านหน้าพระประธาน เทพชุมนุมได้เคยมีอยู่ที่อุโบสถวัดกุฎีดาว พระนครศรีอยุธยา แต่กลับหมดความสำคัญลงที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม เพชรบุรี พ.ศ. 2477 ผนังด้านหลังพระประธานเขียนเรื่องพระพุทธองค์ประทับบนสวรรย์ชั้นดาวดึงส์อันเป็นพุทธประวัติตอนโปรดพุทธมารดา ส่วนล่างเขียนพุทธประวัติ พบเพียงแห่งเดียวที่วัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ อย่างไรก็ตามที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม เพชรบุรี อันเป็นแหล่งสุดท้ายของกลุ่มในการศึกษาครั้งนี้ ได้ให้ความสนใจต่อเรื่องพุทธประวัติมากขึ้นโดยเขียนบนเนื้อที่ผนังทั้งสองข้างพระประธาน การเขียนภาพเหตุการณ์ทั้งในชาดกและพุทธประวัติ อันมีภาพบุคคลต่างๆ ซึ่งประกอบในเหตุการณ์มากขึ้น ภาพบุคคลเหล่านั้นจึงมีขนาดเล็กลง ยกเว้นตอนมารผจญซึ่งเขียนบนเนื้อที่ส่วนบนของผนังด้านหน้าพระประธาน แต่อย่างไรก็ตามภาพพระพุทธองค์ในพุทธประวัติหรือพระโพธิสัตว์ในเรื่องชาดกต่าง ๆ ยังมีขนาดใหญ่หรือสำคัญกว่าบุคคลอื่น ๆ เรื่องไตรภูมิ เขาสัตตบริภัณฑ์ในเรื่องไตรภูมิได้ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังเป็นระยะแรกที่ตำหนักพุทธโฆษาจารย์ ในวัดพุทไธสวรรย์ พระนครศรีอยุธยา หลังจากที่เคยนิยมมาก่อนในสมุดข่อย

องค์ประกอบภาพ นับเป็นระยะแรกของความนิยมเขียนเรื่องทศชาติบนผนังอุโบสถ ระหว่างชาดกแต่ละเรื่องได้ใช้แถบเส้นตั้งขนาดใหญ่คั่น ภายในแถบเส้นตั้งเขียนภาพเทพชุมนุมอยู่ภายในและได้เปลี่ยนเป็นลวดลายประดับแทนเทพนม เส้นตั้งคั่นเรื่องชาดกดังกล่าว ต่อมาได้หมดความสำคัญลงเมื่อมีความนิยมเจาะช่องหน้าต่าง จึงเป็นช่องแทนเส้นตั้งคั่นชาดกแต่ละเรื่อง ซึ่งเขียนบนเนื้อที่ผนังระหว่างช่องหน้าต่าง แถบเส้นสินเทามีบทบาทอย่างมากในจิตรกรรมกลุ่มนี้ โดยเฉพาะบน

ผนังที่ไม่มีการเจาะช่องหน้าต่าง เมื่อมีช่องหน้าต่าง เช่นที่ตำหนักพุทธโฆษาจารย์ เส้นสินเทาจึงมีขนาดเล็กลงตามความจำเป็นของเนื้อที่และเรื่องราวในภาพ เขาสัตตบริภัณฑ์ที่ตำหนักพุทธโฆษาจารย์ มีองค์ประกอบภาพแตกต่างจากระยะหลังในสมัยรัตนโกสินทร์ กล่าวคือขนาดของเขาสัตตบริภัณฑ์เล็กมาก เมื่อเทียบกับเนื้อที่ของผนังแถบแนวนอนที่เคยมีมาก่อนในจิตรกรรมก่อนหน้านั้น ได้มีเค้าปรากฏอยู่ส่วนบนสุดของผนังเป็นแถวของวิมานเทวดาสหายทั้ง 32 องค์ของพระอินทร์ ระยะต่อมาที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม เพชรบุรี เขาสัตตบริภัณฑ์ดูเหมือนจะใหญ่ขึ้นเล็กน้อย แถวแนวนอนของวิมานเทวดากลายเป็นแถวเทวดานั่งพนมมือสลับรูปสถูป รอบเขาสัตตบริภัณฑ์มีวิมานเทวดาล่องลอยอยู่ การปรากฏภาพพระพุทธองค์ที่เขาพระสุเมรุ อันเป็นแกนกลางของเขาสัตตบริภัณฑ์ได้แสดงให้เห็นว่าเป็นพุทธประวัติตอนโปรดพุทธมารดา จึงหมายถึงผนังด้านสกัดนี้เขียนพุทธประวัติตอนโปรดพุทธมารดา โดยบรรยายถึงรายละเอียดของภูมิสวรรค์ที่ปรากฏในวรรณคดีเรื่องไตรภูมิเป็นเครื่องประกอบ การเขียนเรื่องราวดังกล่าวได้สืบต่อมาที่ผนังด้านหลังพระประธานในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ โดยเขียนเป็นภาพตอนพระพุทธองค์เสด็จลงจากดาวดึงส์ อันเป็นเหตุการณ์ที่สืบเนื่องจากการโปรดพุทธมารดาและภาพเขาสัตตบริภัณฑ์ได้ขยายใหญ่ขึ้นกว่าเดิมจนเกือบเต็มผนัง

สี สีที่นิยมใช้ในกลุ่มที่สาม เทคนิคทางด้านจิตรกรรมได้เพิ่มขึ้น โดยเฉพาะทางด้านการลงพื้นซึ่งสามารถเขียนสีบางได้อย่างสดใส โดยที่ผิวรองพื้นไม่ดูดเนื้อสีที่เขียนให้จางลง ดังนั้นเรามักพบเสมอว่าจิตรกรรมกลุ่มนี้มักใช้สีบางได้อย่างสดใส บางแห่งเหลือรอยฝีแปรงโดยไม่เกลี่ยให้เรียบ อันเป็นรสชาดอย่างหนึ่งในงานจิตรกรรม (สันติ เล็กสุขุม , กมล ฉายาวัฒนะ. 2524 : 58-64)

ศิลปะที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ยังคงได้รับการสืบทอดแบบแผนมาจากศิลปกรรมอยุธยาด้วยว่าบรรดานายช่างทั้งหลายก็ล้วนแต่เป็นผู้ที่เคยมีชีวิตอยู่ในสมัยอยุธยาทั้งสิ้นเมื่อมาสร้างพระนครใหม่ก็ยังคงสืบทอดรูปแบบมาจากของเดิมไว้เพื่อสร้างความยิ่งใหญ่ให้หวนกลับคืนมาอีกครั้งหนึ่ง

ดังที่ น.ณ ปากน้ำ ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า

นายช่างจิตรกรสมัยปฐมราชวงศ์จักรีทั้งฝ่ายวังหน้าหรือฝ่ายวังหลวง ก็ล้วนแต่เป็นคนที่เคยมีชีวิตมาตั้งแต่ก่อนกรุงศรีอยุธยาล่มด้วยกันทั้งนั้น กรที่ได้มีโอกาสทำงานศิลปะต่อไปก็ยังคงสืบความคิดและฝีมือแบบอยุธยาเช่นเดิมแทบจะกล่าวได้ว่าไม่มีการเปลี่ยนแปลงซึ่งเราจะเรียกว่าเป็นศิลปะแบบอยุธยาตอนปลายเสียก็ได้ ดังนั้นฝีไม้ลายมือไม่ต้องพูดถึงเมื่อได้ยลโฉมจิตรกรรมฝาผนังโดยช่างรุ่นรัชกาลที่ 1 แล้ว ก็เหมือนกับเราได้ชมงานศิลปะอยุธยาตอนปลายไม่ผิดเพี้ยน (น.ณ ปากน้ำ. 2530 : 53)

หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล กล่าวถึงงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ไว้ว่า

ภาพเขียนในสมัยรัตนโกสินทร์ก็คงตามแบบศิลปะอยุธยาตอนปลายแต่อิทธิพลของศิลปะจีนที่มีอยู่บ้างแต่ก่อนนั้นหายไป ภาพเขียนบนฝาผนังโบสถ์ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 จนถึงรัชกาลที่ 3 อาจแบ่งได้เป็น 2 แนว คือ ตอนบนเขียนภาพเทพชุมนุม ตอนล่างแถวเดียวเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารวิชัย ภาพเขียนในสมัยนี้ล้วนใช้สีและปิดทองลงบนภาพทั้งสิ้น ภาพเขียนที่สำคัญในสมัยรัชกาลที่ 1 มีอยู่ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร และที่วัดระฆังโฆษิตาราม วัดดุสิ-ดาราม กรุงเทพฯ (หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล. 2538 : 39)

ในด้านการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังก็ยังคงแบบแผนการวางองค์ประกอบและโครงสร้างของตำแหน่งการเขียนภาพเหมือนจิตรกรรมในสมัยอยุธยาแต่ก็มีที่แตกต่างจากเดิมบ้างเพียงเล็กน้อย อาทิเช่น การลงพื้นด้วยสีเข้มหนัก

กรมศิลปากรกล่าวถึงจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 1 ไว้ดังนี้

รัชกาลที่ 1 (2325-2352) เป็นสมัยเริ่มต้นกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช องค์ปฐมกษัตริย์แห่งพระบรมราชจักรีวงศ์โปรดเกล้าฯ ให้สถาปนากรุงเทพมหานครเป็นราชธานี ได้สร้างพระบรมมหาราชวัง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ปูชนียสถานที่สำคัญ ๆ และวัดวาอารามอื่น ๆ อีกเป็นอันมาก จึงนับเป็นช่วงเวลาแห่งการสร้างบ้านเมืองใหม่ และต้องคอยป้องกันประเทศชาติยามศึกสงครามอีกด้วย สภาพเหตุการณ์บ้านเมืองในขณะนั้นเป็นอิทธิพลอันสำคัญที่ช่วยให้บรรดาช่างก่อสร้าง ช่างเขียน และช่างปั้นที่มีฝีมือและความสามารถจากสกุลช่างอยุธยาและธนบุรีได้ร่วมแรงร่วมใจเนรมิตสร้างสรรค์บ้านเมืองและฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมของชาติให้เจริญก้าวหน้าดังพระราชประสงค์ โดยเฉพาะจิตรกรรมไทยซึ่งมีเอกลักษณ์พิเศษปฏิบัติสืบเนื่องมาแต่สมัยโบราณ ได้แสดงลักษณะเด่นเป็นศรีสง่าในสกุลช่างจิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นด้วยความศรัทธาปสาทะอย่างแรงกล้าต่อคติทางพุทธศาสนาที่ฝังลึกอยู่ในจิตใจ วิญญาณ และความคิดของชาวไทยทุกคน ดังจะเห็นได้จากงานจิตรกรรมที่หอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตาราม พระอุโบสถ วัดราชสิทธาราม พระอุโบสถวัดดุสิตาราม พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร และในสมุดไทย เป็นต้น จิตรกรรมฝาผนังดังกล่าวนี้ให้ความรู้สึกในการใช้สีและเส้นอย่างหนักแน่นมีพลังแกร่งกร้าว สอดแทรกคติธรรม ความนึกคิด และสะท้อนอารมณ์ได้อย่างลึกซึ้ง ยิ่งดูก็ยิ่งอิ่มเอิบในคุณค่าแห่งความงามและความศักดิ์สิทธิ์ในพระบวรพุทธศาสนา เกิดความซาบซึ้งในสุนทรียรสของงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่ให้ความรู้สึกสะเทือนอารมณ์อย่างไม่มีที่สิ้นสุด

ลักษณะพิเศษของจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 1 คือ

1. การใช้โครงสร้างของสีส่วนใหญ่ เมื่อมองดูรวมๆ จะเห็นเป็นสีแดงทำให้ช่วยคัดองค์พระประธานภายในพระอุโบสถและวิหารให้ดูเด่นมลังเมลืองยิ่งนัก เทคนิคการเขียนค่อนข้างไปทางศิลปะตกแต่ง ใช้เส้นหยัก ๆ กั้นภาพเรียกว่า เส้นสินเทา ซึ่งเป็นการจัดภาพที่มีรูปแบบพิเศษที่พื้นภาพ เช่น ในปราสาท ในท้องฟ้า และบางแห่งจะใช้พื้นสีแดงแทนที่จะเป็นสีธรรมชาติ เช่น จิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 ลงมา

2. องค์พระพุทธเจ้าจะทรงจีวรสีแดงคล้ำ ที่เนื้อจะปิดทอง แสดงลักษณะแตกต่างไปจากพระสาวกอื่น ๆ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่1 ถึงสมัยรัชกาลที่3 นิยมทำฉัพรรณรังสีที่เศียรพระจะเป็นลายกนกแกนกลางเป็นหลายสีโดยรอบ

3. การเขียนธรรมชาติเป็นไปในแบบศิลปะตกแต่ง มีการตัดเส้นใบไม้ทุกใบประดิษฐ์ให้แปลกกันไป การประดับด้วยเปลือกกระดังงาสมัยแรกๆ นี้ยังไม่ได้ใช้ การเขียนน้ำ จะเขียนตัดเส้นโค้ง ๆ และทำฟองคลื่นด้วย ล่วงมาในระยะหลังตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา การเขียนน้ำ ต้นไม้ และธรรมชาติอื่นๆ จึงดูเป็นธรรมชาติยิ่งขึ้น

4. สมัยรัชกาลที่ 1 นิยมระบายสีพื้นสีดำเข้ม ดังเช่นรูปนันโทปนันทนาคราช ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (วังหน้า) และปิดทองที่เครื่องตกแต่งเศียรนาคทำให้ดูเด่นแวววาวขลังยิ่งขึ้น

5. ภาพเขียนสมัยรัชกาลที่ 1 ตอนต้น ๆ มักจะใช้พื้นบางแบบอยุธยา ดังเช่นภาพตอนมาฆมานพสร้างศาลาในหอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตาราม ใช้สีบาง ๆ เขียนบนพื้นขาวซึ่งเป็นเทคนิคสืบต่อมาจากสมัยอยุธยา ให้ความรู้สึกอ่อนหวานในเส้นบวกกับความเข้มแข็ง ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษของจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยต้นรัชกาลที่1 ล่วงมาถึงสมัยรัชกาลที่ 1 ตอนปลายจึงนิยมเขียนพื้นของภาพเป็นสีแดงหรือสีดำ (กรมศิลปากร. 2526 : 6)

สน สีมาตรัง กล่าวถึงลักษณะของจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ไว้ดังนี้

จิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์จัดเป็นจิตรกรรมที่มีแบบอย่างศิลปคลาสสิค ทั้งนี้เป็นเพราะจิตรกรรมสกุลช่างนี้พัฒนามาจากสกุลช่างธนบุรีและสกุลช่างอยุธยาที่เจริญงอกงามมากที่สุดจวนจะสุกงอมแล้ว ในจิตรกรรมสองสายสกุลที่เป็นแบบฉบับครูช่างมีลักษณะทั่วไปที่เหมือนกันคือการใช้เส้นวาดที่มีพลังหนักแน่นแข็งกร้าว เส้นที่วาดมีอารมณ์อ่อนไหวของช่างเขียนสอดแทรกลงไปด้วยอย่างเห็นได้ชัด เส้นจึงอาจวาดอย่างไม่ต้องร่างภาพไว้ก่อนเป็นส่วนมาก ทั้งนี้เป็นด้วยความมั่นใจ กล้าหาญ และอิสระของช่าง เส้นที่วาดจึงไม่ใช่เกิดจากการบรรจงค่อยๆ จดพู่กันวาด คนทั่วไปจะดูเหมือนขาดความปราณีต การระบายสี การจัดองค์ประกอบในภาพ ตลอดจนลวดลายที่สอดใส่ประดับประดาภาพบุคคล และบริเวณว่างของภาพ ล้วนมีลักษณะที่หนักแน่น กล้าหาญ และอิสระเช่นเดียวกับการใช้เส้น ด้วยเหตุนี้ลักษณะทั่วไปของจิตรกรรมสองสกุลช่างจึงดูขาดความปราณีตบรรจง และไม่เคร่งครัดในกฎเกณฑ์มากนัก จิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ตามที่กล่าวมา

ว่าเป็นวิวัฒนาการต่อของสองสกุลช่างข้างต้น ได้พัฒนาการเน้นเรื่องกฎเกณฑ์ของแบบศิลปเคร่งครัดมากขึ้น ช่างย่อมพะวงอยู่กับความถูกต้องตามกฎเกณฑ์ ตามแบบศิลปที่กำหนดไว้ เส้น สี และองค์ประกอบในภาพ ย่อมเกิดขึ้นจากการไตร่ตรองแล้วจัดวางอย่างสุขุมมากที่สุด (สน สีมาตรัง. 2522 : 4-5)

เรื่องราวที่นิยมเขียนกันมาตั้งแต่โบราณ ก็มักจะหนีไม่พ้นเรื่องเกี่ยวกับศาสนาเป็นส่วนใหญ่ แต่ก็ได้สอดแทรกวิถีชีวิต ความเป็นอยู่และสังคมในสมัยนั้นลงไปในภาพเขียนด้วยเช่นกัน ซึ่งจะสามารจัดแบ่งเรื่องราวที่เขียนได้แก่ เรื่องราวทางศาสนาพุทธ นิทานชาดก พุทธประวัติ ภาพปริศนาธรรม ภาพวรรณคดี พงศาวดารและประวัติศาสตร์ ภาพเกี่ยวกับประเพณีและพระราชพิธีต่าง ๆ การบันทึกเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนาและพระมหากษัตริย์เป็นเสมือนหนึ่งการจดบันทึกไว้ให้เป็นหลักฐานทางโบราณคดีที่จะทำให้ได้ทราบว่า ความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียมในสมัยก่อนเป็นอยู่กันอย่างไร นอกจากนี้นายช่างจิตรกรจะบันทึกถึงสิ่งที่พบเห็นในยุคสมัยของตัวเองลงเอาไว้ ไม่ว่าจะเป็นอาคารบ้านเรือน ปราสาทราชวัง ภูมิประเทศ และพืชพันธุ์ไม้ต่าง ๆ

สมชาติ มณีโชติ กล่าวถึงคุณค่าของภาพจิตรกรรมฝาผนังไว้ดังนี้

มนุษย์เป็นสัตว์ที่ดำรงชีพอยู่ด้วยระบบสังคม ดังนั้นศิลปินจึงสร้างภาพตามที่ปรากฏใน ชีวิตจริง โดยจำลองไว้ในจิตรกรรมฝาผนัง ลักษณะเช่นนี้จะเห็นได้ชัดจากจิตรกรรมฝาผนังทั่ว ๆ ไป เช่นเกี่ยวกับครอบครัว การทำมาหากิน ตลอดจนการแสดงความคิดเห็นขัดแย้งหรือความสัมพันธ์ของมนุษย์ด้วยกันเอง เช่น ภาพจากผนังอุโบสถ วัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ เป็นภาพเล่าเรื่องทศชาติชาดกตอนวิธูรบัณฑิตชาดก แสดงตอนวิธูรบัณฑิตลาบุตรภรรยาเพื่อจะเดินทางไปกับปุณณกะยักษ์ ในภาพเดียวกันนี้ที่มุมหนึ่งของภาพเป็นภาพแสดงอาการตลกโปกฮาของชาวบ้าน เข้าใจว่าเป็นบ่าวไพร่ของวิธูรบัณฑิตนั่นเอง ในขณะที่เจ้านายของตนกำลังโศกเศร้า เหล่าบ่าวไพร่ก็กำลังเสพสังวาสกันบ้าง แกล้งเล่นสัปดนกันบ้าง รวมทั้งบางคนกำลังทำงาน(ตำข้าว) เหล่านี้ถือได้ว่าศิลปินได้แสดงเรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์ด้วยกันเอง เป็นเหตุการณ์หลายสถานการณ์ในเวลาเดียวกันที่ปรากฏในภาพ (สมชาติ มณีโชติ. 2529 : 14)

4.1.1 เนื้อหาทางด้านศาสนา

เรื่องราวทางด้านพุทธศาสนาที่นิยมเขียนกันมากก็ได้แก่เรื่อง อดีตพุทธ พุทธประวัติ นิทานชาดก และไตรภูมิ เรื่องราวเหล่านี้ได้ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นภาพจิตรกรรมฝา

ผนังไม่แต่เฉพาะในสยามประเทศเท่านั้น แต่ในภูมิภาคที่นับถือพระพุทธศาสนานั้นก็นิยมเขียนเรื่องพุทธประวัติด้วยเช่นกัน

จิรวัฒน์ พิระสันต์ กล่าวถึงเนื้อหาและเรื่องราวทางด้านพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในงานจิตรกรรมของประเทศใกล้เคียงไว้ดังนี้

> ศิลปกรรมโบราณของไทยมีความสัมพันธ์กับศาสนาอย่างแนบแน่น โดยเฉพาะในทางพระพุทธศาสนา แล้วศิลปะของไทยจะถูกนำมาเกี่ยวข้องมากที่สุดไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรม ประติมากรรมตลอดจนจิตรกรรม ถึงแม้ว่าต้นกำเนิดของพระพุทธศาสนาจะอยู่ที่ประเทศอินเดีย แต่ในที่สุดคติความเชื่อพุทธศาสนาก็ได้แผ่ขยายออกไปยังภูมิภาคต่างๆ ที่อยู่ไกลออกไปจากประเทศอินเดีย รวมทั้งประเทศต่างๆ ในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น ศรีลังกา เวียดนาม อินโดนีเซีย กัมพูชา พม่า และลาว ซึ่งประเทศเหล่านี้ต่างก็ล้วนรับเอาอารยธรรมจากอินเดียหลายประการไม่ว่าจะเป็นแนวคิดด้านรัฐและระบบกษัตริย์ ศาสนา ศิลปะ วรรณคดีอักษรศาสตร์ และความรู้ทางปรัชญา ดังจะเห็นได้จากการเกิดมีรัฐหลายรัฐตั้งขึ้นตามแบบอย่างอินเดียก่อนที่จะพัฒนาเป็นประเทศต่างๆ ดังกล่าวมาแล้ว รัฐต่างๆ เหล่านี้ได้แก่ อาณาจักรจัมปาที่ตั้งอยู่บนฝั่งตะวันออกของแหลมอินโดจีน ระหว่างเทือกเขาฮอนชันกับปากแม่น้ำโขง อาณาจักรฟูนัน ที่ตั้งอยู่บริเวณปากแม่น้ำโขงและในบริเวณที่ราบทะเลสาบเขมร อาณาจักรศรีเกษตรที่ตั้งอยู่ตอนใต้ของแม่น้ำอิรวดี และอาณาจักรทวารวดีที่ตั้งอยู่บริเวณที่ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา รัฐต่างๆ เหล่านี้สวนใหญ่เป็นหลักฐานประเภทสถาปัตยกรรมและประติมากรรม ส่วนหลักฐานประเภทจิตรกรรมไม่มีมากนักทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่าหลักฐานประเภทนี้โดยสภาพแล้วชำรุดเสียหายได้เร็วกว่าสถาปัตยกรรมและประติมากรรม (จิรวัฒน์ พิระสันต์. 2540 : 46-47)

เรื่องราวการเขียนภาพจิตรกรรมทางพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในประเทศเพื่อนบ้านอาทิเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำอชันตา(Ajanta) พาฆ(Bagh) และสิตตนวาสัล (Sittanavasall) ในประเทศอินเดีย ถ้ำสิคิริยะ (Sigiriya) วิหารติวัมภะ ศาสนสถานมหินตาเลและเจดีย์มหิยังคณะ ในประเทศศรีลังกา จิตรกรรมฝาผนังที่ปราสาทเนียงเขมา (Neang Khmaur) ประเทศกัมพูชา วิหารนัคยวง วิหารอเภทยนะ วิหารมยิญกบา วิหารบคยวงคยี ในประเทศพม่า

เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับอดีตพุทธ คือ ตามคติในพระพุทธศาสนา ได้มีการกล่าวถึงพระโพธิสัตว์ที่ได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอดีตนั้นมีมากมาย ที่ปรากฏในคัมภีร์พุทธวงศ์ มีจำนวน 28 พระองค์ โดยมีเจ้าชายสิทธัตถะได้บำเพ็ญเพียร และตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน ปรากฏภาพเขียนอดีตพุทธในห้องปรางค์ของวัดในสมัยอยุธยายุคต้น จะค้นพบว่ามีการเขียนภาพอดีตพุทธ ซึ่งคติการเขียนภาพอดีตพุทธนี้ยังได้สืบทอดต่อเนื่องเรื่อยมาจนถึง

สมัยอยุธยาตอนปลาย โดยการวางตำแหน่งการเขียนภาพอดีตพุทธไว้ที่ผนังเหนือหน้าต่าง หรือที่เรียกว่า คอสอง โดยจะวาดเป็นรูปพระพุทธเจ้าประทับนั่งในซุ้มเรือนแก้ว โดยมีพระสาวกนั่งประนมมืออยู่ 2 ข้าง ซ้าย ขวา หรือบางวัดอาจจะคั่นระหว่างอดีตพุทธด้วยพุ่มดอกไม้ ซึ่งต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ ตำแหน่งคอสองได้เปลี่ยนจากการเขียนภาพอดีตพุทธเป็นภาพเทพชุมนุมแทน โดยการเขียนภาพเทวดานั่งประนมมือหันหน้าเข้าหาพระประธาน โดยวางพุ่มดอกไม้คั่นระหว่างเทวดาแต่ละองค์

สมชาติ มณีโชติ กล่าวถึงเรื่องราวการเขียนภาพพุทธประวัติและชาดกไว้ว่า

เรื่องพุทธประวัติเป็นเรื่องที่นิยมเขียนสืบทอดกันมาแต่โบราณเช่นเดียวกัน โดยจะพบทั้งภาพจิตรกรรม และประติมากรรมที่เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ ด้วยการเล่าเรื่องราวตั้งแต่ประสูติ ตรัสรู้ และปรินิพพาน โดยเริ่มตั้งแต่ตอนอภิเษกสมรส ระหว่างพระเจ้าสุทโธทนะ และพระนางสิริมหามายา เหล่าเทพยดาทั้งหลายมีท้าวสหัมบดีพรหมเป็นพระประธานได้อัญเชิญ ท้าวสันดุสิต ไปจุติลงสู่ครรภ์พระนางสิริมหามายา เพื่อจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ในวันเพ็ญเดือน 6 พระนางสิริมหามายา ประสูติพระราชโอรส ณ สวนลุมพินีวัน พระนามว่า สิทธัตถะ เมื่อพระชนมายุได้ 16 พรรษา ได้อภิเษกสมรสกับพระนางพิมพา พระชนมายุได้ 29 พรรษา ได้เสด็จประพาสอุทยาน ได้พบ คนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวช ทรงสังเวชพระทัย คิดออกบวช ในวันนั้นพระนางพิมพาประสูติพระราชโอรส พระนามว่า ราหุล คืนนั้นเจ้าชายสิทธัตถะทรงม้ากัณฐกะพร้อมนายฉันนะ ถึงแม่น้ำอโนมาทรงตัดพระเมาฬี และได้เสด็จเข้าศึกษายังสำนักต่าง ๆ ทรงบำเพ็ญทุกรกิริยา เป็นเวลา 6 พรรษา โดยมีปัญจวัคคีย์เฝ้าปรนนิบัติ พระอินทร์ได้ลงมาทำนิมิตดีดพิณสามสาย พิณสายหนึ่งตึงมากดีดก็ขาด สายหนึ่งหย่อนมากเสียงไม่ไพเราะ สายหนึ่งตึงพอดีได้เสียงที่ไพเราะ เจ้าชายสิทธัตถะประจักษ์ในนิมิตนั้น จึงทรงเลิกทำทุกรกิริยา เลือกการปฏิบัติธรรมเป็นแนวทางไปสู่พระสัมมาสัมโพธิญาณ ครั้งนั้นนางสุชาดาหุงข้าวมธุปายาสถวาย เจ้าชายสิทธัตถะเสวยแล้วทรงอธิษฐาน หากพระองค์จะได้ตรัสรู้ ขอให้ถาดลอยทวนกระแสน้ำขึ้นไป ราว 80 ศอกถาดจึงจมลงไปยังวิมานพญากาฬนาคราช กระทบกับถาดของอดีตพุทธอีก 3 องค์

เจ้าชายสิทธัตถะทรงประทับนั่งใต้ต้นโพธิ์ ในวันเพ็ญเดือน 6 พระยามารวัสวดีได้ยกกองทัพ มาสำแดงอิทธิฤทธิ์ เหล่าเทพยดาที่มาเฝ้าพระบารมีต่างพากันหลบหนี เจ้าชายสิทธัตถะทรงไม่หวั่นไหว เหยียดพระหัตถ์ข้างขวาพาดไว้ที่พระชงค์ นิ้วพระหัตถ์แตะพื้นดิน แม่พระธรณีปรากฏกายขึ้นบีบน้ำจากพระเมาฬีท่วมหมู่มาร พระยามารยอมแพ้ประนมมือถวายอภิวาท เจ้าชายสิทธัตถะทรงพิจารณาญาณต่าง ๆจนตรัสรู้อริยสัจสี่ ในตอนรุ่งอรุณ เมื่อตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ทรงเสวยวิมุตติสุข 7 แห่ง ๆ ละ 7 วัน ท้าวสหัมบดีพรหม และเหล่าเทวดาเสด็จลงมาอาราธนาพระพุทธองค์ให้แสดงธรรมโปรดสัตว์ ในวันเพ็ญ เดือน 8 ทรงแสดงปฐมเทศนาแก่ปัญจวัคคีย์

หลังจากนั้นได้ทรงโปรดชฎิล 3 พี่น้อง พระเจ้าสุทโธทนะส่งอำมาตย์ทูลอาราธนาเชิญเสด็จกรุงกบิลพัสดุ์ เพื่อโปรดพุทธบิดา พระประยูรญาติหลายพระองค์ได้ขอออกบวช รวมทั้งพระเทวทัตต์ด้วย ต่อมาพระเทวทัตต์คิดร้ายต่อพระพุทธองค์ หลายครั้งแต่ไม่สำเร็จ ในที่สุดก็ถูกธรณีสูบจมหายไป พระพุทธองค์เสด็จขึ้นไปบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เพื่อโปรดพุทธมารดา และทรงจำพรรษาเป็นเวลา 3 เดือน จึงเสด็จลงมาพระอินทร์ได้เนรมิตบันไดเงินอยู่ทางซ้ายเป็นทางลงสำหรับพระพรหม บันไดทองอยู่ทางขวาเป็นทางลงของพระอินทร์และเหล่าเทวดา บันไดแก้วอยู่ตรงกลางสำหรับพระพุทธองค์ ทรงบันดาลให้สรรพสัตว์มองเห็นกันทั้ง 3 โลก คือ โลกมนุษย์ สวรรค์ และนรก

เมื่อพระองค์มีพระชนมายุได้ 80พรรษา พระยาวัสวดีมารเข้ามาทูลอาราธนาให้เสด็จปรินิพพาน พระพุทธองค์เสด็จสู่เมืองกุสินารา และปรินิพพานในวันเพ็ญเดือน 6 หลังจากถวายพระเพลิง บรรดากษัตริย์ทั้งหลายได้ยกทัพมาเพื่อจะแย่งชิงพระบรมสารีริกธาตุ โทณพราหมณ์ จึงได้ห้ามไว้และรับเป็นผู้แบ่งพระธาตุแจกจ่ายให้กับกษัตริย์ทั้งนั้น ตัวโทณพราหมณ์ได้ซ่อนพระเขี้ยวแก้วไว้ที่มวยผมของตน พระอินทร์จึงลอบหยิบเอาพระธาตุนั้น แล้วอัญเชิญขึ้นไปบรรจุไว้ในพระจุฬามณีเจดีย์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

ทศชาติชาดก เป็นเรื่องเล่าเกี่ยวกับการบำเพ็ญเพียรของพระโพธิสัตว์ในสิบชาติสุดท้าย ที่ถือว่าสำคัญที่สุดก่อนจะมาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า เป็นการบำเพ็ญบารมีต่อเนื่องกัน 10 ประการ คือ

- พระเตมีย์ บำเพ็ญเนกขัมมบารมี
- พระมหาชนก บำเพ็ญวิริยบารมี
- พระสุวรรณสาม บำเพ็ญเมตตาบารมี
- พระเนมิราช บำเพ็ญอธิษฐานบารมี
- พระมโหสถ บำเพ็ญปัญญาบารมี
- พระภูริทัต บำเพ็ญศีลบารมี
- พระจันทรกุมาร บำเพ็ญ ขันติบารมี
- พระพรหมนารท บำเพ็ญอุเบกขาบารมี
- พระวิธูรบัณฑิต บำเพ็ญสัจจบารมี
- พระเวสสันดร บำเพ็ญทานบารมี

เรื่องทศชาติชาดก ที่นิยมเขียนกันมากคือเรื่องพระเวสสันดร อันเป็นชาติสุดท้าย โดยวิธีการเล่าเรื่องชาดกแต่ละเรื่องนั้น จะหยิบเอาเหตุการณ์ที่เป็นตอนสำคัญของเรื่องนั้นมาเขียนและยังคงได้สืบทอดกันมา ดังเช่นพระเตมีย์ชาดกจะแสดงภาพตอนพระเตมีย์ทรงยกราชรถลอยขึ้นเหนือพระเศียร ด้วยพระหัตถ์เพียงข้างเดียวต่อหน้านายสารถี ที่กำลังขุดหลุมอยู่

มหาชนกชาดก จะเป็นเหตุการณ์ตอนเรือสำเภาของพระมหาชนกแตกกลางมหาสมุทร พระมหา-

ชนกว่ายน้ำท่ามกลางมหาสมุทร มีนางเมขลาเหาะลงมาอุ้มขึ้นไป

สุวรรณสามชาดก จะเป็นรูปตอนพระสุวรรณสามต้องศรของท้าวปิลยักษ์ล้มลง

เนมิราชชาดก จะเป็นภาพพระเนมิราชบำเพ็ญเพียร ทรงราชรถมีพระมาตุลีเป็นสารถีเป็นผู้นำชมนรก และสวรรค์

มโหสถชาดก จะเป็นตอนพระเจ้าจุลนี ได้ยกทัพมารุกราน พระมโหสถทรงใช้ปัญญาด้วยการขุดอุโมงค์เข้าไปช่วยกษัตริย์วิเทหะไว้ได้

ภูริทัตชาดก เป็นตอนที่พราหมณ์อาลัมพายน์ จับนาคภูริทัต

จันทรกุมารชาดก เป็นภาพผู้คน พร้อมสรรพสัตว์ถูกจับมาเพื่อบูชายัญ มีพระอินทร์ปรากฏพระองค์ลงมาทำลายพิธี

พรหมนารทชาดก เป็นภาพพระโพธิสัตว์แต่งกายด้วยหนังละมั่งใช้ไม้ทองคำหาบสาแหรกในสาแหรกบรรจุทองคำเท่าลูกฟัก

วิธุรบัณฑิตชาดก เป็นตอนวิธุรบัณฑิตเกาะหางม้าของปุณณกะยักษ์

เวสสันดรชาดก เป็นเรื่องที่นิยมเขียนกันมาก โดยจะแบ่งเนื้อหาออกเป็น 13 ตอน หรือ 13 กัณฑ์ ได้แก่

a. กัณฑ์ทศพร เขียนเป็นรูปพระอินทร์กำลังให้พรแก่พระนางผุสดี
b. กัณฑ์หิมพานต์ เขียนตอนพระเวสสันดรประทานช้างปัจจัยนาเคนทร์แก่พราหมณ์จากเมืองกลิงคราษฎร์
c. กัณฑ์ทานกัณฑ์ เขียนตอนพระเวสสันดรออกบวช พระเวสสันดรอุ้มพระชาลีกุมาร พระนางมัทรีอุ้มพระกัณหา
d. กัณฑ์วนประเวศน์ เป็นภาพตอนพระเวสสันดร พระนางมัทรี และสองกุมารเสด็จมาถึงอาศรมที่พระเวสสุกรรมได้เนรมิตไว้
e. กัณฑ์ชูชก เป็นภาพตอนนางอมิตดาถูกพราหมณ์ด่าทอ และการทะเลาะวิวาทของพราหมณ์หนุ่ม ๆในหมู่บ้านกับภรรยา
f. กัณฑ์จุลพน เป็นภาพตอนพระอัจจุตฤษี กำลังสนทนากับชูชก
g. กัณฑ์มหาพน เป็นภาพป่าในเขาวงกต พระฤษีชี้ทางให้ชูชก
h. กัณฑ์กุมาร เป็นภาพตอนพระเวสสันดรยืนร้องเรียกสองกุมารที่หลบซ่อนในสระบัวเพื่อประทานให้ชูชก
i. กัณฑ์มัทรี เป็นภาพตอนพระนางมัทรีหาบผลไม้ในป่า มีสัตว์ร้ายนอนขวางทางอยู่ในป่า
j. กัณฑ์สักบรรพ เป็นภาพตอนพระอินทร์แปลงร่างเป็นพราหมณ์มาทูลของพระนางมัทรี
k. กัณฑ์มหาราช เป็นตอนชูชกพาสองกุมารเข้าเมือง แล้วพบกับพระเจ้ากรุงสญชัย จึงเสด็จออกไปรับพระเวสสันดรกับพระนางมัทรี
l. กัณฑ์ฉกษัตริย์ เป็นภาพตอนหกกษัตริย์มาพบกันหน้าอาศรม แล้วสลบไปทั้ง 6 พระองค์
m. กัณฑ์นครกัณฑ์ เป็นภาพขบวนกองทัพเดินทางกลับเข้าเมือง

เรื่องราวเกี่ยวกับไตรภูมิ จะเขียนเป็นภาพขนาดใหญ่ไว้เบื้องหลังพระประธาน กล่าวถึง ภูมิทั้ง 3 คือ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ โดยจะเขียนเป็นรูปเขาพระสุเมรุไว้ตรงกลาง เป็นภูเขาที่ใหญ่ที่สุดเป็นศูนย์กลางของจักรวาล ล้อมรอบด้วยแม่น้ำสีทันดร ยอดเขาเป็นที่ตั้งของปราสาทไพชยนต์ เป็นที่

ประทับของพระอินทร์ สองข้างของเขาพระสุเมรุมีภูเขาสูงลดหลั่นลงมาอีก7ลูกคือสัตตบริพันธ์ คือ เขายุคันธร เขาอิสินธร เขากรวิก เขาสุทัสสนะ เขาเนมินธร เขาวินันกะ และเขาอัสสะกัณณะ ภูเขาแต่ละลูกจะคั่นด้วยแม่น้ำสีทันดร ใต้เขาพระสุเมรุเขียนเป็นรูปปลาอานนท์หนุนอยู่ เหนือเขาพระสุเมรุ สองข้างเป็นพระอาทิตย์ และพระจันทร์ เหนือขึ้นไปจะเขียนเป็นวิมารซึ่งเป็นที่สถิตของเหล่าเทพและพรหมชั้นต่าง ๆ ด้านล่างเป็นแดนมนุษย์และแดนนรก (สมชาติ มณีโชติ. 2529 : 129-162)

4.1.2 เนื้อหาทางด้านวรรณคดี

วรรณกรรมที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง นอกเหนือจากเรื่องราวทางพระศาสนาแล้ว วรรณคดีต่าง ๆก็ยังได้รับความนิยมที่จะนำมาเขียนด้วยเช่นกัน เรื่องที่นิยมเขียนกันมากก็คือเรื่องรามเกียรติ์ โดยจะพบมากในการเขียนลายรดน้ำตู้พระธรรมต่าง ๆ แต่ไม่ค่อยปรากฏภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์มากนัก เท่าที่พบ จะปรากฏที่หอเขียนวังสวนผักกาด โดยจะเขียนเป็นลายรดน้ำ เป็นภาพเขียนในสมัยอยุธยาตอนปลาย หอไตรวัดระฆัง ฝีมือของพระอาจารย์นาคและฉากลายรดน้ำที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในสมัยรัชกาลที่ 1

ภาพเขียนเรื่องรามเกียรติ์มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอวตารของพระนารายณ์ลงมาปราบทศ-กัณฐ์ เรื่องรามเกียรติ์นี้มีเนื้อหาที่ยาวมาก ดังนั้นนายช่างจิตรกรจะเลือกแต่เพียงบางตอนเท่านั้นมาเขียน ภาพที่ปรากฏส่วนใหญ่จะเป็นภาพการต่อสู้ระหว่าง มนุษย์กับยักษ์ และลิงกับยักษ์ หรือที่เรียกว่าภาพจับ ลักษณะท่าทางจะเป็นแบบนาฏลักษณ์ ที่ประดิษฐ์คิดค้นขึ้นด้วยกลุ่มเส้นที่สวยงาม

นอกจากนี้ยังได้มีการนำตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์มาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมด้วยเช่นที่วัดช้างใหญ่ จ.อยุธยา มีการเขียนภาพยักษ์ ลิง ลงสอดแทรกระหว่างภาพเทพชุมนุมด้วย ซึ่งนับว่าแปลกแตกต่างจากที่อื่น กับภาพมารผจญ ในจิตรกรรมหลาย ๆ แห่ง นับตั้งแต่สมัยอยุธยาจนมาถึงรัตนโกสินทร์ ในภาพมารผจญจะปรากฏภาพยักษ์ และลิง ซึ่งนำรูปแบบมาจากตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ทำท่าต่อสู้แบบภาพจับ นอกจากนั้นก็ยังมีภาพชาวต่างชาติ ทั้งฝรั่ง จีน แขก และภาพสัตว์ต่างๆ อีกเป็นจำนวนมาก

4.1.3 เนื้อหาทางด้านประเพณี ขนบธรรมเนียมวัฒนธรรม

ภาพชีวิตที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาทางด้านขนบธรรมเนียมวัฒนธรรม ประเพณี ปรากฏเป็นภาพเขียนสอดแทรกเข้ามาในเนื้อหาเรื่องราวหลักของภาพอยู่เสมอ ซึ่งจะมีทั้งภาพชีวิตของชาววังในราชสำนักและภาพชีวิตของชาวบ้าน ความเป็นอยู่ของผู้คนในสมัยก่อน

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ กล่าวถึงภาพชีวิตชาววังในภาพจิตรกรรมไทยไว้ว่า

ภาพชีวิตของชาววังที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมทั่วไป ถ้าศึกษาดูจะเห็นว่า ผู้เขียนหรือจิตรกรได้พยายามที่จะถ่ายทอดสิ่งที่เกิดขึ้นและมีอยู่ในแง่มุมต่างๆ ตั้งแต่การแต่งกาย ลักษณะทรงผม เครื่องประดับตลอดจนถึงอารมณ์สอดแทรกอยู่ได้อย่างมีชีวิตชีวา ชวนให้เพลิดเพลินไปตามลีลาที่อ่อนหวาน และสีสันที่นุ่มนวลอันเป็นเอกลักษณ์ของงานจิตรกรรมไทย ชีวิตของชาววังที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมนั้นมีให้เราได้ศึกษาหลายยุคหลายสมัย ซึ่งทำให้มองเห็นภาพชีวิตของราชสำนักสนมกำนัล เสนาอำมาตย์ ตลอดจนถึงความงดงามของปราสาทราชวังได้อีกลักษณะหนึ่ง นอกเหนือจากเอกสารหรือตำราทางประวัติศาสตร์ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2522 : 271)

และอีกตอนหนึ่งกล่าวถึงภาพชีวิตชาวบ้านในงานจิตรกรรมไทยไว้ว่า

ภาพชีวิตของสามัญชนในงานจิตรกรรมไทย ผู้เขียนจะสอดแทรกชีวิตของผู้คนเข้าไว้ตามเรื่องราวของชาดกบ้าง ตามเรื่องพุทธประวัติบ้าง หรือบางครั้งอาจเป็นแง่มุมของชีวิตชาวบ้านสามัญเข้าตลอดจนเรื่องของกามารมณ์ซึ่งถือกันว่าเป็นเรื่องที่ควรปิดบัง แต่แท้ที่จริงแล้วเป็นเรื่องของมนุษย์ทุกผู้ทุกนาม โดยเหตุนี้จิตรกรไทยจึงมักแทรกแง่มุมนี้ของชีวิตมนุษย์ไว้ในภาพจิตรกรรมไทยด้วย แต่มักจะเขียนไว้ด้วยความสุขุม รอบคอบ ไม่ประเจิดประเจ้อ และมักจะเป็นในแง่ของอารมณ์ขันมากกว่าจะเป็นความอุจาด หรือเสียหาย และดูจะเป็นการเน้นให้เห็นธรรมชาติอันแท้จริงของมนุษย์ที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2522 : 275)

ภาพเขียนที่ปรากฏภาพปราสาทราชวัง จะพบเห็นถึงความเป็นอยู่ที่น่าสนใจอย่างยิ่ง ภาพขบวนเสด็จของพระนางสิริมหามายาในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ก็จะเป็นลักษณะอย่างขบวนเสด็จของเจ้านายในสมัยก่อน ประกอบด้วยพระราชยาน เครื่องสูง ฉัตร บังสูรย์ บังแทรก เป็นต้น กับอีกภาพหนึ่งของผนังตอนนางยโสธรานิพพาน จะเห็นภาพปราสาทที่ปรากฏเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ ข้าราชบริพารที่เข้าเฝ้าสวมชุดครุยสีขาว สวมลอมพอกสีขาว ซึ่งเป็นลักษณะการแต่งกายที่พบในภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังมาตั้งแต่สมัยอยุธยาภาพชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้าน ทั้งการแต่งกาย การไว้ทรงผมแบบแผนบ้านเรือนไทย

น. ณ ปากน้ำ ให้ความเห็นถึงแบบแผนของอาคารสถาปัตยกรรมไทยที่ปรากฏในภาพเขียนที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ดังนี้

เรื่องราวในจิตรกรรม แม้ว่าจะเน้นในเรื่องพุทธประวัติเพื่อให้บุคคลทั่วไปได้ศึกษาแล้ว ในภาพเขียนแต่ละตอนนั้นยังสอดแทรกสภาพความเป็นจริงทางสังคม จารีตประเพณี และระเบียบแบบแผนต่าง ๆ ในช่วงเวลาที่จิตรกรนั้น ๆ มีชีวิตอยู่ให้เห็นทั่วไป เช่น ภาพพระพุทธเจ้า เทวดา ชนชั้นสูงที่มา

สักการะฟังพระธรรม ภาพพระมหากษัตริย์ทรงเครื่องขัตติยาภรณ์เสด็จออกท่ามกลางขุนนางต่าง ๆ ภาพฝรั่ง และชีวิตชาวบ้านในอิริยาบถต่าง ๆ นอกจากนี้ยังแสดงลักษณะปราสาทราชวัง เจดีย์ กำแพง ป้อมปราการ ประตูเข้าออก แม้กระทั่งภาพป่าเขาลำเนาไพร และสัตว์ป่านานาชนิด ลักษณะสถาปัตยกรรมต่างๆ มีปรากฏให้เห็นทั่วไปเกือบทุกภาพ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นข้อเด่นของจิตรกรรม ณ ที่นี้ที่เดียว ดังเช่น

. เจดีย์เหลี่ยมย่อมุม เป็นลักษณะเจดีย์แบบอยุธยาตอนปลาย ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ 1 ยังคงนิยมใช้ แต่ได้มาดัดแปลงให้มีลักษณะเข้มแข็งขึ้น ตัวอย่างเจดีย์เหลี่ยมย่อมุมที่สวยงามและสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 ก็คือ เจดีย์ทองบรรจุอัฐิบุพการีของต้นราชวงศ์จักรี ในมณฑปหน้าพระอุโบสถวัดมหาธาตุ กรุงเทพฯ ซึ่งลักษณะเจดีย์เหลี่ยมย่อมุมนี้เห็นได้ในภาพจิตรกรรมตอนราหุลนิพพาน เป็นเจดีย์เหลี่ยมย่อมุมสิบสอง

. ปราสาทจตุรมุข เป็นอาคารสี่เหลี่ยม มีมุขยื่นทั้ง 4 ด้าน หลังคาแต่ละด้านซ้อนลดหลั่นกัน 3 ชั้น และมุงด้วยกระเบื้องเกล็ดเต่า ลักษณะอาคารแบบนี้มักใช้กับบุคคลสำคัญ เพื่อเน้นความสำคัญของบุคคลในเรื่องด้วย ส่วนมากจะเป็นกษัตริย์ เช่น ปราสาทในพระราชพิธีอภิเษกสมรสระหว่างพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา ภาพปราสาทที่พระเทวทัตประทับ ทูลยุยงพระเจ้าอชาตศัตรูให้ทำปิตุฆาต เป็นต้น

. ปราสาทเจ็ดยอด ลักษณะอาคารเป็นจตุรมุข หลังคาเป็นยอดปราสาทเจ็ดยอด ระหว่างองค์ระฆังกับยอดมีพรหมพักตร์คั่นอยู่ อันเป็นลักษณะพิเศษของอาคารสถาปัตยกรรมแบบไทย ซึ่งปัจจุบันได้สูญไปแล้ว ภาพปราสาทเจ็ดยอดนี้มีปรากฏอยู่ในจิตรกรรมอุโบสถหลังเก่าวัดราชบูรณะ (วัดเลียบ) กรุงเทพฯ ปัจจุบันอุโบสถหลังนี้ถูกระเบิดทำลายไปแล้ว กับในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ คือภาพปราสาทที่กษัตริย์ลิจฉวีกำลังรับสั่งให้จัดอาหารเพื่อเตรียมถวายภัตตาหารแก่พระบรมศาสดา ซึ่งปราสาทเจ็ดยอดในที่นี้ต่างกับที่วัดราชบูรณะ คือยอดเป็นปรางค์ แทนที่จะเป็นยอดปราสาท ลักษณะปรางค์ที่เอวคอดนี้ เป็นแบบแผนในสมัยรัชกาลที่ 1

. เรือนอาศัย เรือนของคหบดีส่วนใหญ่ เป็นเรือนไทยฝาสำหรวด หรือฝาปะกน ใต้ถุนสูง มีชานกว้าง และรั้วรอบ หลังคาทำเป็นจั่วหน้าพรหมและมุงด้วยกระเบื้องลอน สำหรับบ้านเรือนราษฎรทั่วไป ตัวเรือนสร้างด้วยไม้ไผ่ หลังคามุงด้วยแฝกหรือหญ้าคา เช่นภาพตอนปัจฉิมบิณฑบาต เรือนของนายจุณทะ เป็นเรือนฝาปะกน หลังคามุงด้วยกระเบื้องลอนและจั่วหน้าพรหม เหมือนกับหอไตรวัดระฆังโฆสิตาราม ธนบุรี

. ซุ้มประตู ในภาพเขียนที่นี่ ซุ้มประตูลักษณะต่าง ๆ กันหลายแบบ เช่น ประตูซุ้มยอดปรางค์ ประตูซุ้มยอดปราสาท ประตูแบบจีน เป็นต้น นอกจากนั้นก็ยังมีพวกศาลา กุฏิ ป้อม ทิม อีกด้วย (น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 13-14)

นอกจากชีวิตความเป็นอยู่ทั่วๆ ไปแล้ว ยังมีเรื่องของการละเล่นมหรสพ ต่าง ๆ ที่น่าสนใจอีกมากมาย เช่น โขนสด จะเป็นลักษณะการแสดงที่ผู้เล่นจะสวมหัวโขนแบบเปิดหน้า

ต้องร้องเอง พากย์เอง ละครนอก งิ้ว การเล่นผาดโผนอย่างไต่ลวด ไม้สูง ซึ่งจะพบในภาพเขียนตอนถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้า การแสดงเหล่านี้จะจัดให้มีขึ้นในภาพชีวิตจริง ๆ ของสังคมในยุคสมัยก่อน ที่เกี่ยวข้องกับงานเฉลิมฉลองต่างๆ ดังภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธบิดา วัดราชสิทธาราม ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ กล่าวไว้ว่า

> จากภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดราชสิทธาราม ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประเพณีและการละเล่นของไทยแต่โบราณหลายอย่าง ซึ่งคงจะเป็นสิ่งที่มีอยู่ในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้นและช่างเขียนได้นำสภาพแวดล้อมในสมัยนั้นมาเขียนสอดแทรกไปด้วย เท่าที่พอกล่าวถึงมี
>
> 1. การเล่นละครรำ ดังปรากฏในภาพพุทธประวัติตอนถวายพระเพลิงพระพุทธบิดา ในห้องที่ 13 ด้านขวาสุด การเล่นละครรำในที่นี้ คงเป็นสิ่งหนึ่งที่นิยมเล่นกันในสมัยนั้น ในภาพจะเห็นลักษณะของโรงละครที่ทำกันอย่างง่าย ๆ หลังคามุงจากไม่มีฉาก ผู้แสดงเป็นตัวพระซึ่งปิดทองเหลืองอร่าม กำลังทำท่ารำอยู่บนหลังคนที่สมมุติว่าเป็นม้า สังเกตได้จากรูปหัวม้าที่สวมอยู่ ข้างๆ มีตัวนางกำลังทำท่ารำอยู่เช่นกัน ด้านหลังโรงละครมีวงปี่พาทย์กำลังบรรเลงประกอบอยู่พร้อมลูกคู่ ลูกรับ ด้านหน้าโรงก็มีคนนั่งดูอยู่เต็ม
>
> 2. ระทา มีตัวอย่างปรากฏในภาพพุทธประวัติ ตอนเดียวกับละครรำ ระทาเป็นหอไม้สูงใช้จุดดอกไม้ไฟ มีมาแต่ครั้งโบราณ นิยมจุดกันตั้งแต่งานสมโภชไปจนถึงงานศพ สำหรับงานศพนี้คงจุดเพื่อความครึกครื้นหรือเป็นการบูชาศพด้วย เพราะเขาจุดเมื่อเวลาใส่ไฟเผาศพ แต่ระทามักจะมีในงานสมโภชใหญ่ ๆ หรืองานพระเมรุ ในกฎมณเฑียรบาลมีกล่าวไว้หลายแห่ง เช่น "ตั้งระทาดอกไม้ในพระเมรุ 4 ระทา"
>
> ระทา เป็นโครงไม้รูปสี่เหลี่ยมสูงเรียวยาว 4-5 เมตร สำหรับจุดดอกไม้ไฟ มีดอกไม้เทียนและดอกไม้ทัด เป็นต้น คำว่า ระทา ตรงกับคำทางอีสานและเขมรว่า "รันทา" ซึ่งเป็นชื่อดอกไม้ไฟชนิดหนึ่ง ตัวระทาในสมัยโบราณนั่นมักทาสีดินแดง เพราะยังไม่มีสีวิทยาศาสตร์ใช้ มีลวดลายประดับ ทองน้ำตะโกหรือกระดาษทองที่มาจากเมืองจีน ที่เรียกเช่นนี้เข้าใจว่า เดิมคงจะใช้ยางตะโกเป็นวัตถุติดทอง สำหรับระทาหลวงนั้นมักจะมีโรงมหรสพแทรกอยู่ระหว่างช่องระทาทุกช่อง มหรสพที่เล่นระหว่างช่องระทามี หนัง หุ่น มอญรำ ทะแย งิ้ว และอื่น ๆ อีก (น. ณ ปากน้ำ. 2525 : 19)

การจำลองภาพชีวิตของสังคมในยุคสมัยที่นายช่างจิตรกรนั้นมีชีวิตอยู่ เป็นคติที่ได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยา ในภาพเขียนสมัยอยุธยาตอนปลายจะพบภาพการแสดงมหรสพและความเป็นอยู่ของชาวบ้านนั้น ๆ ปรากกอยู่ เช่น วัดประดู่ทรงธรรม จ.อยุธยา วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี เป็นต้น การนำภาพเรื่องราวที่เป็นวรรณกรรมมาถ่ายทอดถึงจะยังคงรักษาเนื้อหาไว้ได้อย่างครบถ้วน แต่ก็ยังคงสอดแทรกเรื่องราวที่เป็นสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัยไว้อยู่ด้วยเสมอ

4.2 การจัดองค์ประกอบ

4.2.1 เส้น

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ได้แสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่อลังการของภาพเขียนฝีมือช่างวังหน้า การเขียนภาพปราสาทราชวังด้วยเส้นและสีที่ให้ความรู้สึกถึงความโอ่อ่า อลังการ วิจิตรตระการตาด้วยลวดลายต่าง ๆ ที่สอดประสานกันอย่างลงตัว การปิดทองเพื่อเน้นจุดที่เป็นตอนสำคัญ รวมทั้งการเขียนภาพคน อากัปกิริยาท่าทางที่เคลื่อนไหวสอดสลับรับกัน

การให้รายละเอียดของเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอเป็นจุดสำคัญของภาพจิตรกรรมที่ไม่ได้มองแค่เห็นความงามแห่งเส้นและสีเท่านั้น แต่ยังคงได้ความรู้ถึงขนบธรรมเนียมต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่บนภาพจิตรกรรมนั้นๆ ด้วย

การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยนั้นเป็นภาพเขียนที่เป็นลักษณะแบบอุดมคติ ไม่ยึดถือกฎเกณฑ์ของความเป็นจริงตามธรรมชาติ ลักษณะโดยรวมเมื่อมองดูภาพจิตรกรรมฝาผนังจะเป็นทัศนียภาพแบบตานกมอง คือมองลงมาจากที่สูง โดยจะแก้ปัญหาเรื่องมิติใกล้ไกลด้วยการการทับซ้อน ซึ่งรูปทรงที่อยู่ข้างหน้า หรือด้านล่างของภาพจะเป็นส่วนที่อยู่ใกล้ที่สุด ส่วนรูปทรงที่ถูกทับก็จะเป็นส่วนที่อยู่ไกลออกไป เช่นนี้แล้ววัตถุไม่ว่าจะอยู่ส่วนไหนของภาพก็จะมีขนาดเท่ากัน เห็นได้ชัดจากรูปบุคคล ซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญมากที่สุดในภาพจิตรกรรมไทย นายช่างจิตรกรจะให้ความสำคัญกับภาพบุคคลมาก ดังนั้นหากตอนใดของภาพที่ต้องเขียนรูปปราสาทราชวังซึ่งมีขนาดใหญ่โต ก็จะเขียนให้มีขนาดพอดีและความงามมากกว่าความถูกต้องตามความเป็นจริง ภาพปราสาทจะล้อมรอบเอากลุ่มบุคคลที่กำลังนั่งหรือหมอบเข้าเฝ้าอยู่ จัดให้มีความงามพอดี และยังคงคำนึงถึงความสง่างามของปราสาทราชมณเทียรต่าง ๆ การเน้นจุดที่เป็นส่วนสำคัญด้วยเส้นสินเทาหรือเส้นหยักฟันปลา ซึ่งก็จะใช้แบ่งเรื่องราวในแต่ละตอนให้แยกออกจากกัน ลักษณะเด่นอีกอย่างของงานจิตรกรรมไทยก็คือการระบายสีแล้วตัดเส้น โดยจะใช้สีที่เข้มกว่าตัด ตรงส่วนที่ปิดทองจะเลือกใช้สีแดงในการตัดเส้น ด้วยสีแดงเมื่อเข้ามาอยู่ร่วมกันกับทองจะทำให้ทองมีความสุกเปล่งประกาย

การเขียนภาพในลักษณะของการเล่าเรื่องแบบภาพจิตรกรรมไทยนั้น การจัดองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมไทยส่วนใหญ่ ไม่ได้วางจุดเด่นให้อยู่ตรงกลางเสมอไป แต่จะกำหนดจุดเด่นด้วยการวางองค์ประกอบของเรื่องราวที่เป็นเนื้อหาสำคัญของภาพในตอนนั้นให้มีขนาดพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ เนื่องจากเนื้อหาในแต่ละตอนที่จะต้องผูกเรื่องให้สอดคล้องกัน

แล้ว ยังคงต้องรวมถึงความสอดประสานกันของกลุ่มรูปทรงให้มีความเชื่อมโยงถึงกันอีกด้วย ซึ่งวิธีการเหล่านี้เป็นที่นิยมทำกันมากในงานจิตรกรรมไทย

ดังที่ ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงงานจิตรกรรมไทยเอาไว้ว่า

ความเคลื่อนไหวในงานจิตรกรรมไทยอาจแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะเชื่อมโยงกัน คือ
1.ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการนำของเส้นซึ่งมีทั้งเส้นที่ปรากฏอยู่จริง และเส้นที่เกิดจาก การเชื่อมต่อระหว่างจุดหรือรูปทรงด้วยจินตนาการของผู้ดู รวมทั้งเส้นความเคลื่อนไหวของที่ว่างที่เป็นปฏิกิริยากับรูปทรง เส้นทั้งสองชนิดนี้ให้ความเคลื่อนไหวแก่ภาพในทิศทางที่ชัดเจน
2.ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการขยายตัวออกตามระนาบของแผ่นภาพหรือฝาผนัง ในรูปทรงหรือบริเวณที่กำหนดขอบเขตด้วยเส้น เป็นความเคลื่อนไหวที่เป็นแผ่นแผ่กระจายออกรอบตัวของรูปทรงสองมิติ รวมทั้งการขยายตัวของที่ว่างในทิศทางที่ต่อต้านหรือคล้อยตามรูปทรงสองมิตินั้นด้วย อาจกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่าเป็นความเคลื่อนไหวของเส้นที่เรียงชิดกันจนเป็นปึกแผ่น ความเคลื่อนไหวลักษณะนี้ จะมีอยู่ในงานจิตรกรรมแบบสองมิติโดยเฉพาะ
3.ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการซ้ำของจุดหรือรูปทรงขนาดเล็กจำนวนมาก ทำให้ความเคลื่อนไหวมีลักษณะเป็นการสั่นสะเทือน หรือเป็นความเคลื่อนไหวของเส้นที่เดินทางในระยะสั้น ๆ ถี่กระชั้นและมีทิศทางไม่แน่นอน รวมทั้งความเคลื่อนไหวของสีที่เกิดจากความสั่นสะเทือนของคลื่นแสง ความสั่นสะเทือนของน้ำหนักอ่อนแก่ และความสั่นสะเทือนของลักษณะผิวที่ละเอียดหยาบต่างกัน (ชลูด นิ่มเสมอ. 2532 : 30-31)

องค์ประกอบสำคัญอย่างยิ่งของงานจิตรกรรมไทย ก็คือการใช้เส้นที่ถ่ายทอดทั้งรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีและถ่ายทอดความรู้สึกของภาพ ด้วยการใช้เส้นที่เรียบง่ายและตัดทอนรายละเอียดที่ซับซ้อนออกไป ดังนั้น ภาพจิตรกรรมไทยประเพณีจึงมีลักษณะที่แตกต่างจากความเป็นจริงตามธรรมชาติแต่จะเป็นลักษณะของการปรุงแต่งที่ได้รับการสร้างสรรค์จนได้แบบที่ลงตัวเหมาะสมตามความมุ่งหมายของจิตรกร

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ ได้ให้ความหมายของการใช้เส้นไว้ดังนี้

เส้นแท้จริง (Actual Line) หมายถึงเส้นที่แสดงความคมชัด เข้ม ในงานศิลปะแม้จะมีความหนาบางอยู่ในตัว โดยแสดงบุคลิกของเส้นในลักษณะต่าง ๆ เช่น ตรง โค้ง ซิกแซก โค้งไปโค้งมา ฯลฯ หรือประกอบกันขึ้นเป็นรูปร่างและรูปทรง

เส้นโดยนัย (Implied Line) หมายถึง เส้นที่ขาดหายไปบางส่วน หรือหลายๆ ส่วนของเส้นแท้จริง แต่ผู้ดูสามารถรับรู้ได้ด้วยการมองรูปลักษณะของเส้นโดยนัย และทราบว่าเป็นเส้นตรง โค้ง หรือซิกแซก

เส้นไม่มีตัวตน (Psychic Line) หรือ เส้นโดยจิต หมายถึงเส้นที่สามารถรับรู้ได้ด้วยความรู้สึกทางสมอง ว่ามีเส้นปรากฏอยู่แต่ความจริงแล้วไม่มี เส้นในลักษณะนี้ต้องอาศัยจินตนาการจากสิ่งสองสิ่งหรือหลายสิ่งที่สัมพันธ์กัน (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2542 : 13-15)

สมชาย พรหมสุวรรณได้ให้ความหมายของเส้นไว้ว่า

ถ้าเราพิจารณาวัตถุสิ่งของรอบๆ ตัวเรา จะพบว่ามีเส้นปรากฏให้เห็นมากมายไม่ว่าสิ่งนั้น จะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ หรือเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เรามองเห็นเส้นเหล่านั้น ในลักษณะต่างๆ ดังนี้

- เส้นที่มีอยู่จริง (Actual Line)
- เส้นเชิงนัย (Implied Line)
- เส้นที่ไม่มีตัวตน (Invisible Line or Psychic Line)

เส้นที่มีอยู่จริง หมายถึง เส้นที่ปรากฏให้เห็นเป็นเส้นจริง ๆ มีลักษณะเป็นกายภาพที่ปรากฏจากกิริยาของการกระทำ เพื่อถ่ายทอดความรู้สึก จากประสาทสัมผัสของมือผ่านวัสดุให้เป็นริ้วรอยขีดเขียนลงสู่พื้นผิวระนาบโดยตรง

เส้นที่มีอยู่จริงปรากฏให้เห็นได้ทั้งในรูปของ 2 มิติ และ 3 มิติ เส้น 2 มิติ หมายถึงเส้นที่ปรากฏในงานจิตรกรรม หรือภาพพิมพ์ หรือบางครั้งเราสามารถพบเส้น 2 มิติในธรรมชาติได้เช่นกัน เช่น ลายเส้นที่เกิดจากวงปีของเนื้อไม้ ลายเส้นของใบไม้ที่เกิดขึ้นในเนื้อใบ มองเห็นได้ด้วยตา แต่ไม่สามารถรับรู้ได้จากการสัมผัสด้วยมือ เส้น 3 มิติ หมายถึงเส้นที่พบในงานประติมากรรม สถาปัตยกรรม หรือวัตถุต่างๆ ในธรรมชาติ เช่น เส้นจากต้นไม้ ใบหญ้า ฯลฯ

เส้นเชิงนัย หมายถึงเส้นที่ขาดหายไปบางส่วน แต่สามารถรับรู้ให้เป็นเส้นที่สมบูรณ์ได้ด้วยการมองการรับรู้ส่วนที่ขาดหายไปเช่นนี้เป็นไปตามกฎของความใกล้ชิด (Law of Closure) ซึ่งจะเติมส่วนที่ขาดหายไปให้เต็มเพื่อให้เกิดรูปที่คุ้นเคย

เส้นที่ไม่มีตัวตน เป็นลักษณะเส้นที่ปรากฏอยู่จริง เรารับรู้ได้ด้วยความรู้สึกทางสมองว่ามีเส้นปรากฏอยู่ แต่ความจริงแล้วไม่มีเส้นในลักษณะนี้ต้องอาศัยจินตนาการเข้าช่วย

เส้นที่ไม่มีตัวตน มีอยู่หลายลักษณะ เช่น

- เส้นแกนกลางของรูปทรง (Axis Line) รูปทรงใดที่มีลักษณะยาว จะมีความรู้สึกว่ามีเส้นอยู่ภายในรูปทรงนั้น หรือรูปทรงหลายๆ รูปทรงวางเรียงกัน จะรู้สึกมีเส้นแกนกลางของกลุ่มรูปทรงเหล่านั้นด้วย เส้นดังกล่าวให้ความรู้สึกมั่นคงแข็งแรง

- เส้นจากสายตา ในภาพเขียนหรือรูปปั้นหากเป็นภาพคนหรือสัตว์มองไปทางใดทางหนึ่ง จะรู้สึกว่ามีเส้นเกิดขึ้นตามทิศทางสายตาของรูปคนหรือสัตว์นั้น ๆ
- เส้นจากขอบริมวัตถุ ไม่ว่าจะเป็นวัตถุ 2 มิติ หรือ 3 มิติ เราสามารถรับรู้ขอบริมวัตถุนั้นในลักษณะเส้นได้ ทั้งๆ ที่เส้นดังกล่าวมิได้มีอยู่จริง เรารับรู้เนื่องจากความแตกต่างในค่าของแสงและเงา ระหว่างรูปและพื้น เรามองไม่เห็นเส้นดังกล่าวนี้เลยหากรูปและพื้นมีความเข้มอ่อนของแสงใกล้เคียงกันมากๆ หรือเท่ากัน ในทางตรงกันข้าม เราจะมองเห็นได้ชัดเจน หากรูปและพื้นมีค่าของแสงและเงาแตกต่างกันมาก
- เส้นรอบนอกของกลุ่มรูปทรง เมื่อรูปทรงหลาย ๆ รูปทรงรวมกันเป็นกลุ่มหรือวางเรียงต่อเนื่องกัน จะรู้สึกมีเส้นเกิดขึ้นรอบกลุ่มรูปทรงนั้น เส้นนอกรูปนี้นับว่ามีความสำคัญ โดยเฉพาะในการออกแบบ การรวมรูปทรงต่างๆ เข้าด้วยกัน หากให้เส้นรอบนอกที่ไม่สวยหรือไม่น่าสนใจจะทำให้กลุ่มของรูปทรงที่รวมตัวกันนั้นไม่น่าสนใจไปด้วย
- เส้นจากการชี้นำของรูปทรง วัตถุบางชนิดมีลักษณะแหลม หรือเป็นเส้นหากชี้ไปทางใดจะรู้สึกเหมือนมีเส้นเกิดขึ้นในทิศทางนั้น ศิลปินมักใช้เทคนิคชี้นำ เพื่อเน้นจุดสนใจให้โดดเด่นยิ่งขึ้นและทำให้เกิดความเคลื่อนไหวต่อเนื่อง จากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่งในภาพ
- เส้นโครงสร้างทางปริมาตร เนื่องจากเส้นรูปนอกของวัตถุ ไม่สามารถแสดงความโค้งนูนได้ เส้นภายใน (Internal Contour) เป็นเส้นที่แสดงความเคลื่อนไหวบนพื้นผิวของวัตถุนั้นๆ ให้ความรู้สึกในปริมาตรของรูปทรง การจินตนาการเส้นโครงสร้างของปริมาตรดังกล่าว เกี่ยวเนื่องกับประสบการณ์ตรงของมนุษย์ เราเคยรับรู้ความโค้งนูนของวัตถุต่าง ๆ อย่างไร เมื่อเห็นภาพวัตถุนั้นในลักษณะแบนราบ จะเกิดจินตนาการเพิ่มเติมตามประสบการณ์เดิม เพื่อความสมบูรณ์ในการรับรู้ (สมชาย พรหมสุวรรณ. 2544 : 6-17)

กลุ่มรูปทรงย่อยแต่ละส่วน จะสอดประสานด้วยเส้นที่เชื่อมต่อซึ่งเกิดจากความรู้สึกของผู้ดู ลักษณะท่าทางของตัวละคร เส้นแขนและมือ การหันใบหน้าและการมอง เป็นลักษณะอย่างหนึ่งที่จะกำหนดเรื่องราวให้เกิดความเคลื่อนไหวจากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่ง ดังการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ของชลูด นิ่มเสมอ ไว้ดังนี้

เราอาจวิเคราะห์ความเคลื่อนไหวของภาพนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส โปรดสังเกตเส้นโครงสร้างของกลุ่มรูปทรงที่เคลื่อนจากสาวใช้คนล่างผ่านนางสุชาดา ผ่านภาชนะใส่ข้าว ไปสู่พระหัตถ์และพระองค์ของพระมหาบุรุษเป็นเส้นเฉียงงอนขึ้น แสดงถึงการลอยตัวสูงขึ้น ความเป็นบุญเป็นกุศล ความเทิดทูนสักการะ อีกเส้นที่จะย้อนกลับลงมาเบื้องล่างด้วยเส้นพระเนตรของพระสมณโคดม ที่ทอดลงมายังนางสุชาดาเชื่อมโยงไปถึงสาวใช้ทั้งสอง แสดงความรู้สึกของการให้ การ

ประทานพร จากเบื้องบนลงสู่สามัญธรรมดา เส้นทั้งสองนี้จะวนเวียนกลับกันไปมาไม่มีที่สิ้นสุด (ชลูด นิ่มเสมอ. 2532 : 52)

ความรู้สึกที่เกิดจากเส้นนอกจากการเชื่อมประสานกันของรูปทรงกับกลุ่มรูปทรงแล้วยังแสดงอารมณ์และความรู้สึกผ่านออกมาทางท่าทางของตัวละคร ด้วยลักษณะการวางท่าทางแบบนาฏลักษณ์ เป็นการบอกเล่าเรื่องราวด้วยว่าภาพตอนนี้ต้องการแสดงความรู้สึกอย่างไร ความสุข สนุกสนาน เศร้าโศกเสียใจ ความสง่างาม น่าเกรงขาม ความสงบนิ่ง สุขุม อาการอย่างนี้ในภาพจิตรกรรมไทยจะไม่แสดงออกมาทางสีหน้าและแววตา แต่จะใช้ท่าทางบอกเล่าแทน ดังนี้การใช้เส้นจึงมีความหมายมากกว่าจะแสดงแค่รูปร่างหรือรูปทรง

สมชาย พรหมสุวรรณกล่าวถึงความรู้สึกที่เกิดจากเส้นไว้ว่า

> เส้นในงานศิลปะ สามารถสร้างความรู้สึกเคลื่อนไหว บอกทิศทาง ช้า-เร็ว ซ้าย-ขวา นอกจากนี้เส้นยังให้อารมณ์และแสดงความรู้สึกได้ เส้นบางลักษณะช่วยให้เรารู้สึกสงบ เส้นบางลักษณะทำให้เรารู้สึกตื่นเต้น อ่อนแอ ดูหยิ่งยะโส ร่าเริง เศร้า สดชื่น คุณภาพทางด้านอารมณ์ของเส้นที่แสดงออกในงานศิลปะ เป็นผลมาจากอารมณ์ของศิลปิน ทัศนคติ และความรู้สึก ศิลปินจะสังเกตพฤติกรรมของมนุษย์ คนที่มีความสุขจะยืนตัวตรง บางครั้งจะชูมือขึ้นและแกว่งไปมา คนที่มีความทุกข์จะก้มหัวลง ความเคลื่อนไหวจะช้าหรือหยุดนิ่ง เราสามารถเปรียบเทียบเส้นกับท่าทางของคนได้ แนวคิดเช่นนี้เรียกว่า การหยั่งรู้ (Empathy) ซึ่งสามารถเข้าใจได้
> เส้นที่เขียนด้วยมือ (Free hand) จะให้ความรู้สึกได้ดีกว่า เส้นที่เกิดขึ้นเอง หรือใช้เครื่องมือเรขาคณิต ไม่ว่าเส้นเหล่านั้นจะดูสับสนหรือสม่ำเสมอ เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว หรือตั้งใจทุกเส้นมีอารมณ์แฝงอยู่ และมีผลต่อการเห็นของมนุษย์ เส้นที่ใช้เครื่องมือเรขาคณิตเขียนขึ้นจะขาดอารมณ์แต่มีเหตุผลกว่า ในขณะที่ตามองเห็นเส้น เรามักจะมองให้เห็นเป็นรูปร่างอย่างใดอย่างหนึ่ง และหากเส้นทั้งหลายที่เห็นประกอบเข้าเป็นรูปลักษณะ เราจะเข้าใจได้ง่าย ฉะนั้นเส้นโค้งที่ติดต่อกันจะน่ามองกว่าเส้นขยุกขยิก เส้นวงกลมจะน่าดูกว่าเส้นยุ่งเหยิง สายตาเราจะให้ความสนใจเส้นที่แสดงรูป มากกว่าเส้นที่ไม่แสดงรูป การเคลื่อนไหวของสายตาจะติดตามเส้น ที่เรียบง่ายไปเรื่อยๆ จะหยุดก็ต่อเมื่อสิ้นสุดเส้นนั้นๆ หรือมีสิ่งหนึ่งสิ่งใดมาตัดขวาง ทำให้รู้สึกเหมือนว่าเส้นนั้นมีความเคลื่อนไหว (สมชาย พรหมสุวรรณ. 2544 : 20-21)

เส้นนอกเหนือไปจากจะทำหน้าที่ในการกำหนดรูปร่าง รูปทรง และแสดงความหมายของรูปนั้นแล้วยังมีหน้าที่ในการนำเสนอความรู้สึกที่ต้องการถ่ายทอดให้ผู้ดูรู้ว่าภาพนั้นต้องการแสดงความหมายเช่นใด ลักษณะของเส้นชนิดนี้จะไม่ปรากฏเป็นรูปร่างแต่เมื่อมองดูภาพโดยรวมจะรับความรู้สึกนี้ได้

ชลูด นิ่มเสมอกล่าวถึงการใช้เส้นโครงสร้างของภาพส่วนรวมไว้ว่า

เส้นโครงสร้าง (Structural Line) คือเส้นที่มองไม่เห็นด้วยตา เป็นเส้นในจินตนาการที่ผู้ดูจะรู้สึกหรือปะติดปะต่อเชื่อมโยงจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง เส้นชนิดนี้เดินทางด้วยความรู้สึก ไม่ใช่ด้วยการเห็น เป็นเส้นที่มีความสำคัญมากในศิลปะ พลังอำนาจในงานศิลปะที่จะเคลื่อนไหวหรือหยุดนิ่งผ่อนคลายหรือตึงเครียด ก็อยู่ที่เส้นโครงสร้างหรือเส้นภายในที่มองไม่เห็นนี้ (ชลูด นิ่มเสมอ. 2538 : 35)

สมชาย พรหมสุวรรณ กล่าวถึงหน้าที่ของเส้นที่ใช้แสดงความรู้สึกไว้ว่า

การใช้เส้นชี้นำสายตาหมายความว่า ใช้เส้นในงานศิลปะเพื่อบังคับสายตาผู้ชมให้ติดตามเส้นนั้นไปยังเป้าหมายที่ต้องการ ในการสร้างงานศิลปะโดยเฉพาะภาพเขียน การสร้างจุดสนในในภาพที่มีความชัดเจน จะช่วยให้ภาพมีความน่าสนใจ ชวนติดตามไม่เกิดความสับสนในการมอง การสร้างจุดสนใจดังกล่าวทำได้หลายวิธี การใช้เส้นนำเป็นวิธีหนึ่งที่ค่อนข้างได้ผล (สมชาย พรหมสุวรรณ. 2544 : 38)

เส้นเป็นองค์ประกอบศิลป์ที่ปรากฏอยู่ในวัตถุสิ่งของทั่วไป บางครั้งจะมองเห็นในรูปของเส้นได้เด่นชัด บางครั้งแฝงอยู่ในลักษณะอื่น ไม่ว่าเส้นจะอยู่ในรูปแบบใด จะมีลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งคือการชี้นำสายตา การมีจุดเริ่มต้นและจุดสิ้นสุด ทำให้สายตาเราเคลื่อนไหวไปตามเส้นนั้น ๆ ได้จนกว่าเส้นนั้นจะสิ้นสุดลงหรือมีสิ่งใดมาขวางกั้น นอกจากเส้นจะมีอิทธิพลต่อการชี้นำแล้ว เส้นยังให้อารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ได้ด้วย เช่นเส้นตั้งจะรู้สึกแข็งแรง มากกว่าเส้นโค้ง เส้นหลาย ๆ เส้นรวมกัน ก่อให้เกิดอิทธิพลต่อการเห็นและความรู้สึก มากกว่าการใช้เส้นเพียงเส้นเดียว ศิลปินจึงนำเส้นมาใช้ในการสร้างงานศิลปะ ในหลายรูปแบบ เช่นนำมาสร้างรูปทรง นำมาสร้างอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ นำมาสร้างแสงและเงา ทำให้งานศิลปะมีความน่าใจมากขึ้น (สมชาย พรหมสุวรรณ. 2544 : 38-42)

น. ณ ปากน้ำ กล่าวถึงภาพตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ วัดดุสิดาราม ในเรื่องอารมณ์ที่เกิดจากการใช้เส้นในงานขจิตรกรรมไทยประเพณีนี้ว่า

ภาพที่มีการใช้สีเด่นของจิตรกรรมที่นี่ อยู่ที่ผนังด้านตรงข้ามพระประธาน คือพุทธประวัติตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุแก่เหล่ามัลลกษัตริย์ และมีพระอินทร์แอบมาขะมายพระธาตุที่โทณพราหมณ์แอบซ่อนไว้ในมวยผมอีกต่อหนึ่ง ภาพนี้เป็นฝีมือชั้นเยี่ยมชิ้นหนึ่งของจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 เนื่องจากการใช้เส้นและสีที่ประสานกลมกลืนกัน ภายในช่องปราสาท ระบายสีแดง ดู

ขลัง แต่รอบกายขององค์พระอินทร์เป็นพื้นสีดำ มีกนกล้อมรอบให้ความรู้สึกถึงการซ่อนตัว การแอบแฝงและการลงโทษโทณพราหมณ์ นับเป็นภาพอันยอดเยี่ยมที่มีความงามจับใจยิ่งนัก (น.ณ ปากน้ำ. 2526 : 36-37)

และภาพตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์ จากพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ไว้ว่า

พระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์ทางบันไดแก้ว ขนาบด้วยบันไดเงินและบันไดทอง มีพระอินทร์ พระพรหม และเทพยดาแห่ห้อมตามเสด็จลงมาด้วย การวางภาพตอนนี้คล้ายกับจิตรกรรมที่วัดไชยทิศ ธนบุรี อันเป็นจิตรกรรมสมัยอยุธยา ลีลาของพระกรขวาที่แนบลงมาข้างจีวรและใบหน้าของพระพรหมที่อ่อนหวานแต่แฝงไว้ด้วยความเข้มแข็ง ให้แรงบันดาลใจไม่น้อยทีเดียว (น.ณ ปากน้ำ. 2526 : 66)

4.2.2 **สี**

ภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังของไทยจะเขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาว เป็นเทคนิคที่นิยมใช้กันมาตั้งแต่สมัยโบราณ เพราะมีความสะดวกและสามารถระบายสีตัดเส้นในส่วนที่มีลายละเอียดได้อย่างดี สีที่ใช้มีอยู่ 5 สี คือ เหลือง คราม แดง ขาว และดำ ซึ่งเป็นสีหลักของการเขียนภาพมาตั้งแต่ในสมัยโบราณ

ช่างไทยได้จำแนกความสำคัญของการเขียนภาพบุคคล ด้วยการระบายสีให้แตกต่างกัน ด้วยกำหนดฐานะของบุคคลชั้นสูง คือสีทองเป็นผิวสีเนื้อของพระพุทธเจ้า สีขาวเป็นผิวสีเนื้อของกษัตริย์ ผิวขาวนวล เป็นบุคคลชั้นสูง ผิวสีน้ำตาลอ่อนเป็นสามัญชน ผิวสีคล้ำเป็นพวกตัวกาก

โครงสีส่วนใหญ่ของภาพที่ต้องการเน้นให้ความสำคัญเช่นภาพมารผจญ ภาพไตรภูมิ จะระบายพื้นหลังด้วยสีแดงชาด และใส่ลายดอกไม้ร่วงเป็นการแก้ปัญหาพื้นที่ว่าง การใช้สีแดงเป็นพื้นหลังเพื่อต้องการเน้นจุดเด่นจะพบมากในการระบายสีพื้นภายในปราสาทและฉากหลัง ภายใต้กรอบเส้นสินเทา อันเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของภาพจิตรกรรมไทย

สมชาย พรหมสุวรรณกล่าวถึงเรื่องความรู้สึกเกิดจากการใช้สีไว้ว่า

ในบรรดาองค์ประกอบศิลปะทั้ง 6 ตัว สีเป็นตัวที่มีอิทธิพลสูงสุดต่อมนุษย์ อารมณ์ของเรามักจะเกี่ยวข้องกับโครงสร้างของสีที่ปรากฏในสภาพแวดล้อมรอบตัว ความชอบและความไม่ชอบสิ่งของหรือผู้คน ส่วนหนึ่งมาจากอิทธิพลของสี นักจิตวิทยาทดลอง เกี่ยวกับการรับรู้เรื่องสีของมนุษย์พบว่าสีมีพลังปลุกเร้าต่อการตอบสนองของมนุษย์ (Emotional Response) สีแต่ละสีให้ความรู้สึกแตกต่าง

กัน อาจมีความใกล้เคียงกันบ้าง การมองเห็นสีแดงสดใส จะทำให้หัวใจเต้นเร็วขึ้นกว่าปกติ และจะรู้สึกร้อน ในขณะที่มองเห็นสีน้ำเงินหัวใจจะเต้นช้าลง และรู้สึกเย็นสงบ

สีแดง เป็นสีที่มีความสว่างมากสีหนึ่ง สามารถดึงดูดความสนใจได้เป็นอย่างดี สีแดงเป็นแม่สีในทุก ๆ ทฤษฎีสี ซึ่งถือว่าสีแดงเป็นสีหลัก สีแดงทำให้เกิดสีอื่นๆ ได้อีกหลายสี สีแดงใช้ในพิธีแต่งงานของชาวจีน ใช้เป็นธงในกองทัพของชาวโรมัน และเป็นสีที่ปรากฏอยู่ในธงชาติของชาติต่างๆ หลายชาติ สีแดงเป็นสีแห่งความกล้าหาญ ฮึกเหิม ตื่นเต้น รุนแรง อันตราย มีอำนาจ มีความแข็งแกร่ง มีพลัง ว่องไว ร้อนแรง โดดเด่น ร่าเริงหากใช้ร่วมกับสีทอง หมายถึงพลังและอำนาจ สีแดงเป็นสีที่ผู้หญิงโปรดปรานมากที่สุด เด็กๆ ไม่ว่าชายหรือหญิงจะชอบสีแดงมากที่สุดเช่นกัน เป็นสีที่มีชื่อเรียกก่อนสีอื่นใด ถูกตั้งชื่อนับตั้งแต่มนุษย์เริ่มรู้จักใช้สีในสมัยก่อนประวัติศาสตร์และมนุษย์สมัยนั้นก็มักจะใช้สีแดงกันมาก สีแดงยังเป็นสัญลักษณ์ของอารมณ์ทางเพศ ความรัก ความต้องการทางเพศในหลายประเทศมักจะประดับไฟสีแดงไว้หน้าบ้านที่เปิดเป็นสถานเริงรมณ์

สีแดงเร้าสายตาได้ดี แต่จะทำให้ประสาทตาล้าได้ง่าย เราจะมองเห็นสีแดงได้ไม่นาน มีคำกล่าว่าใครก็ตามมองเห็นสีแดงแล้วรู้สึกเฉยๆ คนๆ นั้นถ้าไม่ตาบอดสีก็อาจมีความผิดปกติทางด้านอารมณ์ เขาอาจไม่สนใจสิ่งใดๆ ในโลกนี้อีก จากการทดลองพบว่าผู้ที่มองสีแดงสด หัวใจจะเต้นเร็วขึ้นและอุณหภูมิในร่างกายจะเพิ่มขึ้นเล็กน้อย โดยปกติในธรรมชาติจะมีสีแดงสดอยู่น้อย จะพบเห็นในดอกไม้ แมลง ใบไม้ ซึ่งนับเป็นส่วนเล็กน้อยในธรรมชาติ ส่วนใหญ่เราจะพบสีแดงในวัตถุสิ่งของที่มนุษย์สร้างขึ้นมากกว่า สีแดงจะดูแดงมากขึ้นเมื่ออยู่บนพื้นสีเขียวหรืออยู่ติดกับสีเขียวซึ่งเป็นสีตรงข้ามในวงสี (สมชาย พรหมสุวรรณ. 2544 : 61-62)

ลักษณะการใช้สีในภาพจิตรกรรมไทย จะพบว่าส่วนใหญ่จะใช้สีแดงในการเน้นองค์ประกอบสำคัญของภาพที่เป็นเหตุการณ์สำคัญเช่นภาพภายในปราสาทราชวังจะใช้สีแดงเพื่อเน้นภาพบุคคลที่นั่งอยู่ ซึ่งจะเป็นภาพกษัตริย์ และนอกจากนี้ภาพจิตรกรรมไทยยังมีการปิดทองและตัดเส้น การใช้สีแดงตัดเส้นทองจะทำให้ทองดูสุกสว่างและโดดเด่น

น. ณ ปากน้ำกล่าวถึงการใช้สีแดงในภาพจิตรกรรมไทยไว้ว่า

สีแดงจึงเท่ากับเป็นสีหลักในภาพเขียนไทย ใช้ระบายเป็นสีแบคกราวนด์ของภาพทั่วๆไป เช่น เทพชุมนุม มารผจญ และปางเสด็จจากดาวดึงส์ แต่ภาพเขียนในยุครัตนโกสินทร์ ไม่ใช้สีดินแดงโดยตรงเพราะเป็นสีแดงคล้ำ ไม่สดใสจึงหันไปนิยมใช้สีแดงที่ส่งมาจากเมืองจีนเพราะสีสดใสกว่า

สีเสนเป็นสีแดงซึ่งผสมสีเหลืองคล้ายกับสีส้มแต่ออกสีแดงมากกว่า ถ้าผสมกับฝุ่นขาวก็เรียกกันว่าหงเสน เรียกตามปากชาวบ้านว่า สีอิฐ หรือสีหม้อใหม่ แต่สีเสนแท้ ๆ นั้น สดกว่าสีอิฐหรือหม้อใหม่ มักนิยมเขียนลงบนเครื่องประดับ เช่น ลายผ้า ถ้าผสมสีแดงมากขึ้นกว่านี้ก็กลายเป็นสีแสด พูดง่ายๆ ว่าสีเสนนี้เป็นส่วนผสมระหว่างเหลืองกับแดง แล้วแต่แก่อ่อนไปทางไหน ก็มีชื่อเรียกไป

ตามสภาพสีนั้น ๆ เช่น สีหมากสุก (สีก้ามปูอสุรา) สีจำปา สีหงสบาท และยังเรียกแปลก ๆ ไปอีกมากมาย

สีแดงชาดเมื่อผสมกับฝุ่น (คือสีขาว) แล้วแต่จะผสมให้แก่อ่อนก็จะเรียกรวม ๆ ว่า หงชาด และถ้าออกสีแดงมากหน่อยก็เรียกว่า สีชมพู จางลงหน่อยก็เรียกว่า สีกุหลาบ และสีบัวโรย ตามลำดับ สีหงชาดนี้เป็นสีผสมมีที่ใช้จำกัด มักจะเห็นเหลือบตามชายผ้าของภาพไทย และเหลือบกับสีเสนหรือแดงชาดในแบคกราวนด์ บางทีก็ใช้ผสมกับฝุ่นสีขาวผสมเหลืองเล็กน้อย กลายเป็นสีเนื้อคน ถ้าเขียนเรื่องรามเกียรติ์ก็จะเป็นสีเนื้อของตัวชิวหาโดยเฉพาะ ส่วนมากที่เห็นมักจะไม่ออกสีหงชาดแท้ๆ จะมีสีอื่นเข้ามาปนเสียเล็กน้อยเสมอ เพราะรสนิยมของคนไทยไม่ชองสีที่ตัดกันรุนแรง ภาพะเขียนไทยแม้จะใช้สีสด ๆ แต่ก็เป็นสีที่จัดสรรไว้อย่างดีเยี่ยมแล้วทั้งนั้น ความมหัศจรรย์ของการวางโครงสีในภาพเขียนไทย

สีแดงอมเหลือง ถ้าปนเขม่า (คือสีดำ) เล็กน้อย จะเป็นสีแดงเสนแก่หรือสีเลือดหมู สีนี้ในภาพเขียนไทยนิยมใช้กันมาก มักนิยมระบายเป็นสีพื้น ถ้าผสมเขม่ามากหน่อย จะกลายเป็นสีน้ำตาลเข้มหรือดินแดงแก่ มักนิยมระบายเป็นสีแบคกราวนด์ของเทพชุมนุมสลับกับสีเสน เท่ากับตัดสีแดงเสนให้สดใสยิ่งขึ้น

เทคนิคในการเขียนลงไปบนผนังนั้นต้องแล้วแต่สีพื้นเป็นเกณฑ์ ถ้าลงพื้นไว้ด้วยสีหนักเมื่อทาสีแดงชาดลงไปจะทำให้สีแดงชาดคล้ำลงเล็กน้อย จำเป็นต้องผสมฝุ่นคือสีขาวนิดหน่อย สีแดงชาดนี้เมื่อตัดเส้นบนลายทองแล้วจะทำให้ทองขึ้นแวววสวยงามมาก จึงเท่ากับเป็นสีหลัก ถ้าระบายลงไปบนพื้นขาวจะทำให้สีชีดลงนิดหน่อยจำจะต้องผสมเขม่าเล็กน้อยเช่นกันจึงจะไม่ชีดลง

สีแดงเป็นสีซึ่งชาวไทยเรานิยมว่าขลังทำให้ดูศักดิ์สิทธิ์ อีกประการหนึ่งเพราะศิลปะไทยจำเป็นต้องมีการปิดทองมาก สีที่ช่วยคัดทองให้เด่นก็มีสีแดงสีเดียว ด้วยเหตุนี้เพดานหลังคาไม้คาน และเพดานมุขหน้าโบสถ์นั้นส่วนมากเขาจะทาด้วยสีแดงเป็นพื้นไว้ก่อน แล้วจึงจะใช้ลายฉลุปิดทองทับลงไปอีกที สีแดงพื้นก็จะช่วยคัดทองให้เด่นขึ้น แม้บานทวารด้านใน ก็มักนิยมลงพื้นสีแดง แล้วเขียนภาพเทพพนมยืน บางทีก็เป็นรูปเทวดาถือพระขรรค์หรือถือคันศร ซึ่งภาพทวารบาลนี้จะปิดทองดูแวววาวทำให้ศักดิ์สิทธิ์มาก การที่ภาพเขียนภายในโบสถ์เช่น ภาพเทพชุมนุม มารผจญและปางเสด็จลงจากดาวดึงส์ซึ่งเป็นภาพใหญ่เต็มผนัง มีการเขียนแบคกราวนด์ด้วยสีแดงเสนปนชาดนั้นก็คงจะเนื่องด้วยเหตุว่า เพื่อให้ดูกลมกลืนกับองค์พระประธานซึ่งเป็นสีทองสุกขนาดใหญ่ และเพื่อจะคัดองค์พระประธานซึ่งใหญ่เต็มผนังด้านหลังนั้นให้ดูเด่นและมีความขลังยิ่งขึ้น เป็นเหตุผลทางด้านจิตวิทยาซึ่งช่างโบราณเขาวางกฎเกณฑ์ไว้อย่างแยบยลน่าสรรเสริญในความคิดของท่าน

อีกประการหนึ่งภาพไทยเราเมื่อจะเขียนภาพเทวดา กษัตริย์ และเครื่องทรง ราชรถ ปราสาทราชวัง แม้กระทั่งพระวิสูตร ก็มักจะนิยมปิดทองลงไปให้เห็นจริงเห็นจัง สีทองเหล่านี้เมื่อเรืองแสงออกมาจากผนังที่มีโครงสีเทาๆ หรือสีดำๆ ก็จะดูทึมๆ น่ากลัว ไม่ก่อให้เกิดใจปีติ เมื่อได้วางโครงสีแดงมีปริมาณควบคุมเกือบครึ่งต่อครึ่งของสีทั้งหมดทั่วบริเวณภายในโบสถ์เช่นนี้ ก็จะทำให้สีทองเหล่านั้นเรืองรองขึ้นมากลับสะท้อนให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ ความมั่งคั่ง สมดังเจตนาของช่างที่ตั้งใจไว้ (น. ณ ปากน้ำ. 2542 : 144-150)

น. ณ ปากน้ำ กล่าวถึงการวางโครงสีของภาพจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ไว้ดังนี้

จิตรกรยังได้จัดวางภาพให้เกิดน้ำหนักของภาพที่เท่ากัน เป็นต้นว่า มีการวางกลุ่มคนให้ได้น้ำหนักที่เท่ากันทั้ง 2 ด้าน ของภาพสำคัญ หรือตัวภาพสำคัญอยู่ด้านซ้าย ด้านขวาก็จะมีภาพประกอบกระจายอยู่ในที่ว่าง จนดูน้ำหนักได้ดุลย์กับภาพสำคัญทางด้านซ้าย

สีมีอิทธิพลมากที่สุดในการเขียนภาพจิตรกรรมไทย ความงามของภาพเขียนนั้นขึ้นอยู่กับสี และเส้นที่ประสานกลมกลืนกันไปไม่ขัดตา สีสามารถนำมาเน้นความสำคัญ เช่น ภาพคน ภาพสถาปัตยกรรมให้เด่นสะดุดตา และชักจูงความสนใจทางสายตามายังบริเวณที่ต้องการเน้นได้อีกด้วย (น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 12)

สน สีมาตรัง กล่าวถึงการใช้สีในจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ไว้ว่า

จิตรกรรมสกุลช่างนี้นิยมใช้สีคล้ำ (สีแท้+สีดำ) เป็นพื้นหลังของภาพ สีคล้ำที่ใช้มีสีเขียวคล้ำ (สีเขียว+สีดำ) สีน้ำเงินคล้ำ (สีน้ำเงิน+สีดำ) และสีน้ำตาลคล้ำ (สีแดง+สีดำ) ในขณะเดียวกันนิยมระบายสีตัวภาพ จะเป็นภาพคน สัตว์ ต้นไม้ ด้วยสีนวล (สีแท้+สีขาว) และสีหม่น (สีแท้+สีเทา) สิ่งที่สำคัญและทำให้เด่นที่สุดก็คือ การนิยมปิดทองคำเปลวลงบนภาพอย่างมาก ซึ่งผิดกับจิตรกรรมสกุลช่างครู (ธนบุรี-อยุธยา) ที่ใช้ทองคำเปลวปิดน้อย จะปิดเฉพาะเครื่องศิราภรณ์และเครื่องประดับเท่านั้น แต่ในจิตรกรรมสกุลช่างนี้นิยมปิดทองมากเป็นพิเศษ จะปิดเครื่องฉลองพระองค์ ปิดสถาปัตยกรรมทั้งหลัง ซึ่งไม่เคยปรากฏการใช้ทองอย่างร่ำรวยแบบนี้มาก่อน สีพื้นภาพที่เป็นสีคล้ำหนักทึบ จึงมีผลช่วยขับให้ทองคำเปลวสุกสว่างลอยเด่นออกจากผนังทีเดียว ภาพตัวบุคคล สัตว์ และต้นไม้ที่ระบายด้วยสีนวล และสีหม่นจะลอยเด่นออกจากผนังเช่นกัน เพียงแต่ไม่มากเท่าบริเวณปิดทองคำเปลว กรณีที่นิยมระบายสีพื้นภาพด้วยสีคล้ำเข้มหนักทึบแบบนี้เป็นแบบฉบับเฉพาะ จิตรกรรมสกุลช่างครู (ธนบุรี-อยุธยา) จะนิยมใช้สีอ่อนได้แก่สีนวลและสีหม่นเป็นส่วนมาก บริเวณใดต้องการจะเน้นตัวภาพให้ปรากฏเด่น จะใช้สีแดงชาดเป็นพื้นหลังทันที จะไม่นิยมใช้สีคล้ำเป็นพื้นหลังเลย

วรรณะของสีโดยทั่วไป ออกค่อนข้างเป็นวรรณะเย็น เพราะมีปริมาณสีเขียว และสีน้ำเงินมากที่สุดในภาพ ต่างกับจิตรกรรมสกุลช่างครู (ธนบุรี-อยุธยา) จะนิยมวรรณะสีอุ่น เพราะมีปริมาณสีแดงและสีชมพูหม่นมาก แบบนี้ให้ดูได้ในจิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี อ.ยานนาวา กรุงเทพฯ จิตรกรรมฝาผนังในตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ อ.พระนคร จ.อยุธยา และจิตรกรรมฝาผนังวัดใหญ่สุวรรณาราม อ.เมือง จ.เพชรบุรี

สีที่ครอบงำสีทั้งหมด (Tonality) ของจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์นิยมออกเป็นสีเขียว เช่น จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สีทองคำเปลว เช่น จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดเชตุพนวิมลมังคลาราม(วัดโพธิ์) กรุงเทพฯ สีน้ำเงิน เช่น จิตรกรรมฝาผนังในวัดบวรนิเวศน์ กรุงเทพฯ
สีคู่ที่นิยมคือสีเขียวใบไม้กับสีแดงชาด (Sap Green & Scarlete) มักจะใช้สีเขียวใบไม้ประมาณ 80% สีแดงชาดประมาณ 20% จะเห็นได้จากจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ (สน สีมาตรัง. 2522 : 7-8)

การแสดงความรู้สึกผ่านการระบายสีในงานจิตรกรรมไทยมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าการใช้เส้น ดังภาพตอนปรินิพพานจากจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ น.ณ ปากน้ำ กล่าวถึงภาพตอนนี้ไว้ว่า ภาพพระพุทธเจ้าประทับสีหไสยาเพื่อเสด็จดับขันธ์ปรินิพพาน จิตรกรได้ให้ความสำคัญด้วยการใช้สีแดงเป็นจุดหลักในการวาดภาพตอนนี้ ทำให้ภาพดูเด่นออกมาท่ามกลางบรรยากาศที่เศร้าหมองซึ่งจิตรกรสื่อด้วยการใช้สีคล้ำเป็นฉากพื้นหลัง (น.ณ ปากน้ำ. 2526 : 82)

และอีกตอนหนึ่งกล่าวถึงภาพจิตรกรรมด้านหลังพระประธานที่วัดดุสิดาราม ไว้ว่า

รูปเปรตหลังพระประธานวัดดุสิดารามนี้ เป็นที่ยกย่องล่ำลือกันมานานแล้วว่าเขียนได้ดี และน่ากลัว ดูแล้วสยดสยอง เปรตต่าง ๆ เขียนตามที่พรรณาไว้ทุกอย่างในพระคัมภีร์ มีพระมาลัยเสด็จลงไปเที่ยวนรก เมื่อกลับมา ได้เอามาเทศนาสั่งสอนผู้คน มีรูปชุ้มกนกรอบองค์พระมาลัยด้วยแบบเดียวกับพระอินทร์ที่เหาะลงมาเอาพระเขี้ยวแก้วไปจากมวยผมของโทณพราหมณ์ สังเกตว่าภาพนี้เขียนในสมัยรัชกาลที่ 1 ด้วยใช้สีพื้นเบื้องหลังเป็นสีแดง แบบดินแดง (น. ณ ปากน้ำ. 2526 : 13)

ภาพจิตรกรรมไทยในสมัยรัชกาลที่ 1 นิยมระบายสีพื้นหรือฉากหลังด้วยสีหนักหรือสีเข้มเพื่อเน้นให้ภาพบุคคลดูโดดเด่นออกมา โดยเฉพาะเมื่อมีการปิดทองที่เครื่องทรงหรือเครื่องประดับจะทำให้เกิดน้ำหนักภาพที่ตัดกันด้วยสีพื้นที่เข้มกับน้ำหนักทองที่สว่างแวววาวออกมา ดังตัวอย่างภาพจิตรกรรมพุทธประวัติ วัดราชสิทธาราม ตามที่ น. ณ ปากน้ำ กล่าวถึงว่า

ภาพในห้องนี้ พระพุทธองค์ทรงประทับบนรัตนบัลลังก์อย่างเด่นสง่า จีวรสีแดงฉาน พระวรกายปิดทองดูเด่นวาวออกมาท่ามกลางแมกไม้สีเขียวตัดให้เห็นชัด (intensity) บ่งถึงความสง่าสงบระงับ เบื้องหน้าคือโขดหินสีประพาฬ แสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งมั่นคง การตัดถึงซึ่งกิเลสอาสวะทั้งปวง เหล่าเทพยดาต่างมาเข้าแหนเป็นทิวแถว คือ จุดประกอบ (subordination) ด้วยที่ท่าเยื้องกรายแตกต่างกันเล็กน้อย ทำให้ภาพมีชีวิตชีวา ภาพนี้แม้ดูเสมือนว่าเป็นธรรมชาติ แต่ก็มีลักษณะของบุคลาธิษฐานกลาย ๆ อันหมายถึงพระธรรมที่พระองค์ตรัสรู้นั้น ทรงเป็นครูของเทพยดาทั้งหลายด้วย ใต้เส้นสินเทาจะเห็นดอกดวงของดอกไม้สีเขียวจาง ๆ บ่งถึงการตกแต่งอันยังคงนิยมมาจากสมัยอยุธยา (น. ณ ปากน้ำ. 2525 : 14)

4.2.3 **มุมมอง**

ในพระอุโบสถหลังหนึ่งจะมีพื้นที่ขนาดใหญ่ โดยจะแบ่งเนื้อที่สำหรับการวาดภาพเอาไว้เป็นแบบแผนที่แน่นอน ก็คือ ผนังเหนือบานประตูและหน้าต่าง จะเขียนเป็นภาพเทพชุมนุมซ้อนกันเป็นชั้นๆ ขึ้นไป ประมาณ 3-4 ชั้น แล้วแต่ขนาดของโบสถ์วิหารว่าจะมีขนาดใหญ่เล็กแค่ไหน โดยภาพเทพชุมนุมเหล่านี้จะนั่งหันหน้าไปหาพระประธานในโบสถ์ โครงสร้างของภาพส่วนนี้จะเป็นลักษณะการซ้ำของรูปทรง ที่จะแตกต่างกันแค่ในรายละเอียดปลีกย่อย เช่น มงกุฎ ใบหน้า ลวดลายผ้านุ่ง ภาพเหล่านี้จะเป็นลักษณะที่วางเป็นเส้นตั้งของรูปทรงแต่ละหน่วย ทอดไปตามพื้นผนังเป็นเส้นนอน เรียงรายไปจนสุดขอบผนังแต่ละด้าน

ผนังระหว่างช่องหน้าต่าง และประตูจะวาดเป็นภาพจิตรกรรมเล่าเรื่องขนาดใหญ่ ซึ่งมีเนื้อที่มากพอที่จะบรรยายถึงเรื่องราวตามวรรณกรรมต่าง ๆ การจัดภาพจะกำหนดเนื้อหาที่เป็นเหตุการณ์ตอนสำคัญของภาพเหล่านั้นให้เป็นจุดเด่นของเรื่อง แล้วใช้เป็นแบบแผนในการเขียนสืบทอดกันมาตลอด

สันติ เล็กสุขุม กล่าวถึงการวางตำแหน่งการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไว้ว่า

> ในสมัยรัตนโกสินทร์ มีเรื่องภาพเทพชุมนุม พุทธประวัติ ชาดก ถามว่ามีระเบียบแบบแผนอย่างไรในการสืบสาน เหมือนการเขียนตัวหนังสือ เริ่มต้นบรรทัดแรกเรียงไปเรื่อยๆ ช่างเขียนเล่าเรื่องด้วยภาพ แต่ต้องคิดแล้วว่าจะเล่าอย่างไร เพื่อให้คนเข้าใจได้ง่าย รุ่นต่อมาในสมัยต่อมา รัชกาลที่ 2 รัชกาลที่ 3 อันไหนที่ดี ดูง่าย ก็สืบทอดกันมากลายเป็นแบบแผนประเพณี (สันติ เล็กสุขุม. สัมภาษณ์. 2544)

เนื่องจากเนื้อหาในแต่ละตอน จะต้องวาดภาพเพื่อเล่าเรื่องให้มีการต่อเนื่องกันทางเนื้อหา เพื่อไม่ให้เสียใจความสำคัญของภาพไปการแบ่งภาพเล่าเรื่องในแต่ละตอนนายช่างจิตรกรจะให้ยุทธวิธีการแบ่งภาพโดยให้เส้นหยักฟันปลา แบ่งเนื้อหาย่อยๆ ออกไป หรืออาจจะให้ต้นไม้ กำแพงวัง โขดหิน หรือสิ่งก่อสร้างอื่น ๆ โดยใช้เป็นทั้งตัวแบ่งเรื่องราวออก

จากกันและเป็นตัวเชื่อมเนื้อหาย่อย ๆ เหล่านี้เอาไว้เข้าด้วยกัน โดยที่จะมีภาพบุคคลเป็นตัวดำเนินเรื่องราวเชื่อมประสานเหตุการณ์แต่ละส่วนเข้าไว้ด้วยกันอย่างแนบเนียน ทำให้ไม่รู้สึกขัดแย้งกัน

จุดมุ่งหมายของการวาดภาพจิตรกรรมฝาผนัง ไม่ต้องการให้เกิดมิติแบบเหมือนจริง เพราะต้องการรักษาระนาบของพื้นผนังให้ราบเรียบเอาไว้ เพื่อผลทางความรู้สึกที่นิ่งสงบ เป็นสมาธิดังนั้นภาพวาดจึงเป็นลักษณะของการวาดภาพระบายสีแล้วตัดเส้น โดยจะทำให้เกิดมิติด้านกว้างและยาวเท่านั้น แต่ก็แก้ปัญหาในเรื่องระยะด้วยการทับซ้อนกันของรูปทรงและการใช้เส้นนำสายตาผู้ดูให้เกิดความรู้สึก ใกล้ไกล

ศิลป์ พีระศรี กล่าวถึงการวางโครงสร้างของภาพจิตรกรรมฝาผนังไว้ว่า

> ถ้าพิจารณาดูจิตรกรรมฝาผนังโบราณของเราสักแห่งหนึ่ง เราอาจสังเกตเห็นได้ว่าตลอดพื้นผนังจากส่วนล่างขึ้นไปจนถึงส่วนบน รูปเคหสถานบ้านเรือนที่เขียนไว้ทั้งหมดตั้งซ้อนๆ กัน และใช้ทัศนียภาพแบบเส้นขนานอย่างเดียวกัน เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าทัศนียวิสัยแบบโบราณ (มิใช่ทัศนียวิสัยตามแบบวิชาการ) ผลของการใช้ทัศนียวิสัยแบบนี้ก็คือ อาคารทุกหลังปรากฏอยู่บนพื้นเดียวกัน โดยไม่จำกัดว่าจะตั้งอยู่บนส่วนไหนของฝาผนัง ด้วยเหตุเช่นเดียวกัน ขนาดของอาคารบ้านเรือนตลอดจนภาพคนจึงเท่ากันไปหมด สิ่งที่น่าประหลาด ก็คือ ผู้ดูจิตรกรรมเหล่านี้ มีสิ่งลวงตาพาให้เห็นภาพทุกสิ่งทุกอย่าง จมลงหรือลอยขึ้น ตามสภาพอย่างธรรมดาที่สุด และในเวลาเดียวกันก็เป็นดังที่กล่าวข้างต้นคือ พื้นผนังก็ดูเรียบสม่ำเสมออยู่ในระดับเดียวกัน ในตอนบนของผนังหรือแผ่นไม้ มักจะเขียนเส้นนอนขนานไป และโดยวิธีที่แยบคายมาก ช่างเขียนชั้นครูแต่ก่อนมักจะเขียนภาพอาคารบ้านเรือน หรือภาพคนให้บังหายไปตามเชิงเขา (ศิลป พีระศรี. 2516 : 142-143)

สมชาติ มณีโชติ กล่าวถึงการแก้ปัญหาในเรื่องขนาดและระยะทางไว้ว่า

> เกี่ยวกับเรื่องขนาดช่างผู้เขียนกำหนดส่วนต่างๆ ในภาพ โดยไม่คำนึงถึงความเหมือนจริง (Realistic) หากแต่คำนึงถึงความพอดีและความงามเป็นสำคัญ เช่น ภาพคนที่อยู่ภายในปราสาทราชมณเฑียรย่อมมีความพอดีในสภาพที่เป็นอยู่ แต่ถ้าเราคำนึงถึงความจริงว่า ถ้าให้ภาพบุคคลนั้นยืนขึ้น ศีรษะก็จะทะลุเลยหลังคาออกมาสำหรับการแก้ปัญหาในเรื่องระยะทางนั้น โดยปรกติแล้วจิตรกรรมฝาผนังของไทยไม่ได้แสดงระยะทางไกล – ใกล้ ด้วยวิธีการ Perspective บนภาพของตะวันตก หากแต่แก้ปัญหาด้วยวิธีการแบบขั้นบันได (Step By Step) คือส่วนที่อยู่ใกล้จะอยู่ตอนหน้าของภาพ ส่วนที่อยู่ไกลออกไปก็จะอยู่ถัดเลยขึ้นไป ทั้งนี้ขนาดของส่วนที่อยู่ไกลออกไปก็ไม่ได้เล็กลงเลย ก็ยังคงมีขนาดเท่ากับสิ่งที่อยู่ข้างหน้า หรืออาจจะเล็กลงบ้างแต่แทบจะไม่รู้สึกว่า

เล็กลงเลย ลักษณะทั่วไปก็ยังเป็นภาพที่มองจากที่สูง (Bird eye view) (สมชาติ มณีโชติ. 2529 : 17)

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ กล่าวถึงลักษณะของการจัดภาพจิตรกรรมไทยไว้ว่า

การจัดภาพและการสร้างองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมไทยที่ยังใช้เขียนกันอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือ การจัดภาพแบบไทย โดยจัดภาพจากส่วนล่างของผนังไปยังส่วนบนของผนังโดยเขียนบ้านเรือน อาคาร ตั้งอยู่บนพื้นเดียวกัน โดยไม่ใช้หลักทัศนียวิทยา (Perspective) แบบตะวันตก แต่ใช้หลักทัศนียวิทยาตามแบบเส้นขนาน (Parallel) ตามแบบไทย คือให้ภาพมีสัดส่วนที่ใกล้เคียงกันขนานกันไป บนพื้นเดียวกัน เป็นภาพที่มีเพียงสองมิติ การจัดภาพเช่นนี้เป็นลักษณะเฉพาะที่ทำไปโดยความรู้สึก ไม่ได้อาศัยหลักวิชา แต่ภาพที่เกิดขึ้นก็ดูไม่ขัดตา และดูประสานกันดีด้วย (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2525 : 366)

เนื้อหาที่เป็นตอนสำคัญที่สุดหรือจุดเด่นของภาพจิตรกรรมในแต่ละผนังจะถูกจัดวางไว้ให้อยู่ใกล้กับสายตาผู้ดู และจะจัดให้มีโครงสร้างของภาพขนาดใหญ่ที่สุด เพื่อเน้นความสำคัญ โดยการวางภาพเล่าเรื่องจากผนังด้านบนลงสู่ด้านล่างของภาพ โดยการประสานกันของกลุ่มรูปทรงที่เป็นแนวอาคาร บ้านเรือน ปราสาทราชวัง หรือโขดหิน ต้นไม้ กล่าวคือ ถ้าเป็นอาคารบ้านเรือน จะใช้ประตูหรือหน้าต่างเป็นตัวเชื่อมประสาน ให้ภาพบุคคลเดินผ่านเข้าออกเป็นลักษณะของการเชื่อมด้วยเส้นที่เกิดจากความรู้สึก ภาพขบวนของกลุ่มผู้คนที่เดินไปในทิศทางเดียวกันจะนำสายตาไปสู่กลุ่มรูปทรงอีกจุดหนึ่ง

การใช้เส้นสินเทาแบ่งเรื่องราวออกจากกันจะกำหนดรูปทรงของเส้นให้เป็นแนวเดียวกับกลุ่มรูปทรง เช่น ภาพปราสาทที่มียอดแหลม เส้นสินเทาจะวางพาดไปตามแนวของปราสาทราชวังไปบรรจบกันที่ยอดปราสาท เป็นรูปทรงสามเหลี่ยมขนาดใหญ่ และระบายพื้นด้วยสีแดงเพื่อเน้นให้ปราสาทมีความเด่นชัดออกมา เส้นสินเทาจะเขียนให้เป็นเส้นหยักเพื่อลดความแรงของเส้นให้มีจังหวะที่น่าสนใจกว่าการใช้เส้นตรงธรรมดาที่จะมีความกระด้างมากกว่า

สันติ เล็กสุขุม กล่าวถึงการใช้เส้นสินเทาในภาพจิตรกรรมไทยไว้ว่า

ฉากเหตุการณ์หลายฉากต่อเนื่องกันของชาดกแต่ละเรื่องไม่ปะปนสับสน เพราะมีแถบหยักฟันปลาหรือที่เรียกว่า สินเทา สินเทาทำหน้าที่คั่นฉากเหตุการณ์เหล่านั้นให้เป็นสัดส่วนแต่ในขณะเดียวกันก็ไม่ได้ทำให้ฉากเหล่านั้นถูกแบ่งขาดจากกันจนเป็นคนละเรื่อง ความสำคัญของแถบหยักฟันปลายังมีมากกว่าที่กล่าวมา เช่นใช้เน้นฉากเหตุการณ์ให้เด่นชัดยิ่งขึ้น ภาพปราสาทราชวังที่เด่นสง่า

ส่วนหนึ่งก็เกิดจากแถบหยักฟันปลาที่ใช้เป็นฉากหลัง บทบาทของแถบหยักฟันปลาจึงสำคัญยิ่งต่อภาพอุดมคติไทยโบราณ (สันติ เล็กสุขุม. 2542 : 188)

4.2.4 ลวดลายตกแต่ง

ลายละเอียดส่วนสำคัญอย่างหนึ่งของภาพจิตรกรรมไทยก็คือการนำเอาลวดลายต่างๆมาใช้ตกแต่งภาพให้เกิดความงามที่สมบูรณ์มากขึ้น ตั้งแต่การเขียนลายของเครื่องประดับ ลายผ้านุ่ง ลวดลายอาคารสถาปัตยกรรม ปราสาทราชวัง บ้านเรือนไทย และการเขียนธรรมชาติที่มีลักษณะของการประดิษฐ์ตกแต่ง

การใส่ลายละเอียดของลวดลายต่าง ๆ ทำให้ภาพมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น การนำลวดลายมาใช้ให้เหมาะสมกับภาพแต่ละส่วน ลวดลายของผ้านุ่งตัวกษัตริย์จะมีลายละเอียดและแบบที่งดงาม ส่วนลายผ้านุ่งตัวกากจะเป็นลายที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อนมากนัก โดยนายช่างจิตรกรจะเขียนลายให้มีรูปแบบต่างๆ กันไปไม่ให้ซ้ำ และจะเลือกกำหนดโครงสีให้เหมาะสมกับสีผิวของตัวละคร

สมชาติ มณีโชติ กล่าวถึงการเขียนลายผ้าในงานจิตรกรรมไทย ไว้ดังนี้

> การตัดเส้นลวดลายผ้าตามตัวภาพ (หมายถึงภาพที่สวมเสื้อและไม่สวมเสื้อ) ให้ผู้เขียนสังเกตว่าภาพนั้นสีกายสีอะไร ควรหาสีที่ตรงกันข้าม หมายความว่า ถ้าภาพสีกายอยู่ในวรรณะเย็น สีลายผ้าควรอยู่ในวรรณะร้อน เป็นต้น เช่น ภาพพระรามสีกายเขียว ควรจัดหาสีม่วงอ่อน ม่วงชาด หรือหงดิน มาตัดเส้นลวดลายผ้า เสื้อ ทำให้ดูเป็นสัดส่วนงามตาและดูตัดกันกับผิวกายชัดเจน หากไปใช้สีเดียวกันกับที่ระบายเป็นผิวกายไว้มาตัดเป็นลวดลายผ้า จะเป็นภาพไม่ได้สวมเสื้อผ้าไปหรือผ้าขาดเห็นเนื้อภาพไปในที่สุด (สมชาติ มณีโชติ. 2529 : 46)

ลายละเอียดทางสถาปัตยกรรมในแบบของภาพเขียน ก็จะเป็นแบบเฉพาะของลายเขียนที่จะแตกต่างไปจากลวดลายที่เป็นประติมากรรมหรือสถาปัตยกรรม โดยลวดลายต่าง ๆ จะไม่แสดงมิติที่เป็นประติมากรรม โดยการเขียนลายและสอดสีต่างๆ สลับเพื่อให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่ ด้วยการระบายสีพื้นปราสาทด้วยสีน้ำตาลแดงหรือสีอ่อนแล้วตัดเส้นด้วยสีเข้ม แล้วแต้มสีแดงกับเขียวสลับ กัน ขอบลายจะเดินด้วยเส้นขาว แล้วตัดเส้นด้วยสีเข้มอีกที

น. ณ ปากน้ำให้ข้อสังเกตของการเขียนภาพจิตรกรรมไทยของสกุลช่างรัชกาลที่ 1 ไว้ว่า

เทคนิคที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เรียกว่าเป็นภาพเริ่มต้นของสกุลช่างกรุงเทพฯ ก็ได้ เพราะที่นี่ลงด้วยพื้นหนักหรือพื้นสีค่อนข้างหนัก แล้วสอดสลับสีง่าย ๆ (simple harmony) ไม่กี่สี เช่น ยอดปราสาทจะระบายพื้นด้วยสีม่วงปนน้ำตาล แล้วใส่สีหนักลงไปบางตอน วิธีนี้เป็นเทคนิคเดียวกับการเขียนแท่นทวารบาลที่วัดราชสิทธาราม ซึ่งทำให้ดูขลังและแพรวพราว อลังการ แต่ยังดูโครงสีส่วนรวมเป็นน้ำตาลอมม่วงอยู่ (น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 12)

ลวดลายที่ตกแต่งผนังจะใช้เป็นลายหน้ากระดานคั่นระหว่างภาพระหว่างห้องหน้าต่างกับแถวของภาพเทพชุมนุม และเทพชุมนุมแต่ละชั้นก็จะคั่นด้วยลายหน้ากระดานด้วยการเขียนลายด้วยสีอ่อนแล้วตัดเส้นด้วยสีเข้ม สอดสีภายในด้วยสีแดง

ภาพทวารบาลที่ประตูและหน้าต่าง พื้นหลังจะลงด้วยสีแดงแล้วเขียนลวดลายกระหนกเปลว สอดสลับด้วยสีแดงและสีเขียว ขอบลายเป็นสีขาว ซึ่งนอกจากจะเป็นการแก้ปัญหาช่องไฟแล้วยังช่วยให้ตัวภาพเกิดความงามมากขึ้นด้วย

เพดานจะมีการทำลวดลายดาวเพดานโดยจะแกะสลักเป็นรูปดาว หรือบางแห่งก็จะทำเป็นลายฉลุปิดทอง ทาสีพื้นเพดานด้วยสีแดง

4.2.5 ตัวภาพ

รูปร่างและรูปทรงในงานจิตรกรรมไทยจะแสดงภาพเพียงด้านกว้างและด้านยาวไม่แสดงมิติความลึกแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ ทางด้านรูปบุคคลก็จะได้รับการปรับด้วยการลด ตัดทอนกล้ามเนื้อที่เป็นจริงแต่ก็ยังคงลักษณะที่ถูกต้องตามหลักกายวิภาคของมนุษย์ และด้วยวิธีการระบายสีเรียบแบนจึงต้องเน้นภาพด้วยการตัดเส้นให้เป็นรูปร่างที่ชัดเจนและจะกำหนดฐานะความสำคัญของภาพบุคคลด้วยเครื่องอาภรณ์ เครื่องประดับศีรษะ และการระบายสี

สมชาติ มณีโชติกล่าวถึงการกำหนดฐานะของตัวภาพไว้ว่า

รูปแบบของภาพมนุษย์ยังมีกำหนดในการลำดับฐานะและความสำคัญของรูปภาพต่างกันออกไปคือ
1. กำหนดฐานะและความสำคัญของรูปแบบต่างกันออกไปด้วย สำดับสีผิวพื้นของรูปแบบซึ่งอาจลำดับความสำคัญแห่งรูปแบบได้ ดังต่อไปนี้

- ผิวพื้นสีทองเป็นผิวเนื้อ ภาพพระพุทธเจ้า
- ผิวพื้นสีขาวเป็นผิวเนื้อ ภาพคนที่มีฐานะเป็นท้าวพระยามหากษัตริย์
- ผิวพื้นสีขาวนวลเป็นผิวเนื้อ ภาพคนประเภทที่มีฐานะบุคคลชั้นสูง
- ผิวพื้นสีดินตัด หรือสีน้ำตาลอ่อน เป็นผิวเนื้อ ภาพคนประเภทไพร่พล หรือสามัญชน

- ผิวพื้นสีคล้ำ หรือสีมอหมึก เป็นผิวเนื้อภาพคนประเภทกาก

2. กำหนดฐานะและความสำคัญ ด้วยเครื่องอาภรณ์มีลักษณะพิเศษต่าง ๆ

3. กำหนดฐานะและความสำคัญด้วยเครื่องประดับ สวมศีรษะหรือศิราภรณ์ต่างๆ กันออกไป เป็นต้นว่า ชฎา มงกุฎ ลอมพอก ผ้าโพก หรือหมวก (สมชาติ มณีโชติ. 2529 : 118-119)

ภาพอาคารและสิ่งก่อสร้างจะเขียนให้มีความสัมพันธ์กับภาพบุคคลโดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงความเป็นจริง และจะเขียนภาพให้มองเห็นได้ครบทุกด้านด้วยการคลี่ภาพออกมาให้เป็นแนวเดียวกัน สมชาติ มณีโชติ กล่าวถึงการเขียนภาพอาคารสิ่งก่อสร้างไว้ว่า

> ภาพสิ่งก่อสร้างทั่วไปขนาดไม่สู้ใหญ่โตเป็นต้นว่า เหย้าเรือน ศาลา มีแนวความคิดที่ต้องการแสดงสภาพความเป็นกลุ่มก้อน หรือปริมาตร ด้วยการสร้างรูปร่วมกันระหว่างรูปแบบด้านหน้า กับรูปแบบด้านข้างเข้าด้วยกันแล้วจัดวางลงบนพื้นระนาบด้วยตำแหน่งแสดงทัศนียแบบขนาน คือมีพื้นที่ทางด้นหน้าสิ่งก่อสร้างขนานไปกับพื้นระนาบ ส่วนพื้นด้านข้างจะตั้งเอียงเฉียงขึ้นไปเป็นมุมประมาณ 30 องศา (สมชาติ มณีโชติ. 2529 : 123)

นอกจากภาพบุคคลและสิ่งก่อสร้างแล้ว รูปภาพอีกประเภทหนึ่งที่มีความสำคัญกับภาพจิตรกรรมไทยก็คือ ภาพทิวทัศน์ คือ ภาพต้นไม้ ภูเขา แม่น้ำ พื้นดิน อากาศ โดยลักษณะของการเขียนภาพทิวทัศน์ในภาพเขียนสมัยรัชกาลที่ 1 จะเป็นลักษณะของการเขียนภาพแบบตกแต่ง ด้วยการระบายสีแล้วตัดเส้นเป็นใบไม้ กิ่งไม้ โขดหิน การตัดเส้นละลอกคลื่นด้วยการใช้เส้นโค้ง การระบายสีท้องฟ้าด้วยสีแดง แล้วเขียนลายดอกไม้ร่วง

ปรีชา เถาทอง กล่าวถึงการสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมไทยไว้ว่า

> ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ เชียงแสน สุโขทัย อยุธยา รัตนโกสินทร์ตอนต้น
>
> - เป็นศิลปะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา มีคุณค่าทางสุนทรียภาพของการวางรูปทรง สี เส้น องค์ประกอบ รวมทั้งเนื้อหาเรื่องราวให้ประสานสัมพันธ์กันเป็นเอกภาพ
> - แสดงอารมณ์ด้วยเส้นและท่าทาง ไม่แสดงอารมณ์ด้วยสีหน้า และแววตาท่าทาง คล้ายท่าทางในนาฏศิลปไทย ลักษณะส่วนรวมของเส้นเป็นเครื่องแสดงความรู้สึกของภาพ
> - แสดงความแตกต่างกันของบุคคลด้วยสี
> - แสดงจุดสนใจโดยไม่คำนึงถึงสัดส่วนระหว่างรูปทรงแต่ละรูปทรงในจิตรกรรม
> - เป็นภาพแบบเล่าเรื่องมีลักษณะคล้ายมองจากที่สูง (ตานกมอง) ภาพจะติดต่อกันลำดับบนผืนธรรมชาติขนาดใหญ่ ในแต่ละกลุ่มจะเขียนเพียงตัวเอก และตัวประกอบที่สำคัญของท้อง

เรื่อง มีชีวิตชาวบ้าน สิงสาราสัตว์แทรกอยู่ตามความเหมาะสม การจัดภาพในลักษณะจิตรกรรมไทย สามารถทำให้ผู้ดูได้ทราบเรื่องราวโดยสมบูรณ์เหมือนกับว่าได้อ่านวรรณคดีหรือพุทธชาดกตลอดทั้งเรื่อง

- เป็นภาพเขียนแบบ 2 มิติ ทุกรูปทรงตั้งซ้อนกันเป็นทัศนียภาพแบบเส้นขนาน โดยสาระแล้วภาพจิตรกรรมฝาผนังมีแต่ความกว้างและความยาว ไม่มีความหนาและความลึกของรูปทรง แต่เราก็สามารถรู้ว่าส่วนไหนอยู่หน้าอยู่หลัง ใกล้หรือไกล เพราะวิธีการจัดองค์ประกอบของช่างไทย

การวางองค์ประกอบ 2 มิติ อาจมีเหตุผลในการจัดวางดังต่อไปนี้

1. สามารถแสดงดภาพได้หลายตอนบนผนังเดียวกัน มีการเน้นจุดสนใจได้หลายจุด ช่วยให้ศิลปินสามารถแสดงเรื่องราวได้อย่างละเอียดมากน้อยตามขนาดของผนัง
2. สามารถสร้างจินตนาการตามเรื่องราวได้กว้างกว่าที่ตาเห็น กล่าวคือ การจัดภาพแต่เพียงส่วนน้อย แต่ทำให้ผู้ดูทราบเรื่องราวโดยสมบูรณ์คล้ายเห็นเมืองทั้งเมือง ป่าทั้งป่า และยังสะท้อนให้เห็นถึงจารีประเพณีของผู้คนในยุคสมัยนั้นๆ อีกด้วย
3. สามารถทำให้ภาพแบบ 2 มิติ สร้างความกลมกลืนระหว่างคุณค่าทางเรื่องราว และคุณค่าทางรูปทรง และสามารถแสดงจุดสำคัญของเรื่องรามที่คนทั่วไปเห็นและเข้าใจได้ว่ายด้วยลักษณะแบบ 2 มิติ ทำให้คุณค่าของจิตรกรรมไม่ติดอยู่กับรูปแบบที่เป็นจริง ความรู้สึกของภาพจะนำพาไปสู่หลักปรัชญาทางศาสนาได้ดีกว่าภาพ 3 มิติ ที่ดูเหมือนภาพประกอบธรรมดา (ปรีชา เถาทอง. 2540 :6)

กลุ่มรูปทรงจะเน้นด้วยการจัดองค์ประกอบให้อยู่เป็นกลุ่มโดยจะให้ฉากหลังเป็นส่วนกำหนดตำแหน่งความสำคัญของภาพในแต่ละตอนเช่น ภาพปราสาทราชวังที่มีขนาดใหญ่เมื่อเปรียบเทียบกับพื้นที่ในการเขียนภาพในผนังตอนนั้น และจะแวดล้อมด้วยภาพธรรมชาติ ต้นไม้ โขดหิน หรือบ้านเรือนของราษฎรที่อยู่ไกลออกไป และการเน้นภาพตัวบุคคลด้วยการปิดทองที่เครื่องประดับ การตัดเส้น การเขียนรัศมีล้อมรอบพระเศียรของพระพุทธเจ้าและภาพเทวดาหรือกษัตริย์ให้มีความแตกต่างจากสามัญชนธรรมดา

4.2.6 **มิติ**

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้นจะแสดงเรื่องราวในหลายเหตุการณ์ในผนังเดียวกัน เพื่อให้สามารถเขียนภาพได้ตามความต้องการของจิตรกรลักษณะของภาพจิตรกรรมไทยจึงมีลักษณะเป็น 2 มิติ คือความกว้างและความยาวไม่แสดงความลึก แต่จะใช้วิธีการทับซ้อนกันโดยรูปทรงที่อยู่ทางด้านหน้าจะอยู่ใกล้กว่ารูปทรงที่อยู่ทางด้านหลัง

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ กล่าวถึงลักษณะภาพแบบ 2 มิติในงานจิตรกรรมไทยไว้ว่า

ดังกล่าวมาแล้วว่าจิตรกรไทยสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังในลักษณะ 2 มิติ อาจจะเป็นไปด้วยเหตุผลดังต่อไปนี้คือ

1. สามารถแสดงภาพได้หลาย ๆ ตอนบนผนังเดียวกัน หรือสามารถที่จะเน้นจุดสนใจได้หลายๆ จุดช่วยให้จิตรกรสามารถแสดงเรื่องราวได้อย่างละเอียดมากน้อยตามขนาดของฝาผนัง ผนังยิ่งใหญ่องค์ประกอบก็จะมีมากกลุ่มขึ้น เราสามารถเห็นบุคคลคนเดียวกันอยู่หลายๆ จุดในองค์ประกอบแต่ละกลุ่มกระจายอยู่บนผนัง จากตอนหนึ่งหรือกลุ่มหนึ่ง ไปสู่อีกตอนหรืออีกกลุ่มหนึ่งต่อเนื่องกันตลอด ตัวอย่างเช่น เรื่องพุทธประวัติเราสามารถเห็นพระพุทธเจ้าองค์เดียวในท่าทางต่างๆ อยู่ในกลุ่มองค์ประกอบแต่ละกลุ่มกระจายอยู่ตลอดช่องผนังไม่ว่าจะอยู่ส่วนล่าง บน กว้าง ยาว ขวาหรือซ้ายของผนัง มีรูปทางธรรมชาติเป็นฉากหลังคลุมองค์ประกอบกลุ่มเล็ก ๆ เหล่านั้น แต่มีการเปิดช่องว่าง (space) เป็นทางเดินถึงกัน เกิดจินตนาการจากการเห็นรูปทรงเดียวกันหลายรูปบนผนัง ที่เปลี่ยนท่าทางเคลื่อนไหวในท่าทางต่างกัน ทำให้เกิดความเคลื่อนไหว (movement) ทางสายตา จากพระพุทธเจ้าองค์หนึ่งเคลื่อนที่จากจุดเดิมไปสู่พระพุทธเจ้าอีกองค์หนึ่ง ท่าทางความเคลื่อนไหวของพระพุทธเจ้าก็เปลี่ยนไปด้วย เกิดระยะเวลา (time) การเดินทาง การเคลื่อนไหว และช่องว่างจากกลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่มหนึ่ง (space) ข้อสำคัญการดำเนินเรื่อง อายุของรูปทรง และเรื่องราวก็ผ่านไปด้วย กล่าวคือ ภายในโบสถ์วิหารหนึ่ง ถ้าเป็นเรื่องพุทธประวัติภาพจะเริ่มตั้งแต่พระพุทธเจ้าประสูติ ดำเนินเรื่องเคลื่อนไหวผ่านมา พระพุทธเจ้าออกบวช ตรัสรู้ เผยแพร่ศาสนา จนถึงพระพุทธเจ้าปรินิพพาน ถ้าเป็นช่องผนังระหว่างหน้าต่างเรื่องราวแต่ละช่องก็จะแสดงหลายๆ ตอนบนช่องเดียวที่เกี่ยวเนื่องกันตามวิธีที่กล่าวมาข้างต้น และช่องถัดมาก็แสดงเรื่องราวตอนต่อมา จนรอบพระอุโบสถหรือพระวิหาร แต่ถ้าเป็นผนังเหนือกรอบหน้าต่าง เรื่องราวหรือกลุ่มภาพก็จะมีอยู่มากมายหลายสิบกลุ่มบนธรรมชาติขนาดใหญ่ แต่ละกลุ่มทำงานและสัมพันธ์ต่อเนื่องกันจะแลเห็นพระพุทธเจ้าหลายสิบหลายร้อยองค์ เรื่องราวก็จะแสดงต่อเนื่องกันไปตลอดผนัง ผนังยิ่งมีขนาดใหญ่การแสดงเรื่องราวก็ยิ่งละเอียดละออ เมื่อครบรอบพระอุโบสถหรือพระวิหาร ภาพก็จะมาบรรจบเรื่องตอนแบ่งพระธาตุของพระพุทธองค์ รวมเวลาของภาพตั้งแต่ต้นจนจบ หมายถึงอายุของรูปทรงพระพุทธเจ้าบนผนัง ประมาณ 80 ปีเราจะเพลิดเพลินไปกับการเคลื่อนไหวต่อเนื่องของภาพที่ดำเนินเรื่องไปเรื่อยๆ จนจบครบรอบวิหาร

2. การสร้างภาพแบบ 2 มิติ ทำให้สามารถสร้างจินตนาการตามเรื่องราวได้กว้างไกลกว่าตาเห็นภาพบนผนัง กล่าวคือ ภาพจิตรกรรมไทยส่วนใหญ่แสดงแต่ตัวเอก และส่วนประกอบที่สำคัญที่สุดของเรื่องเท่านั้น ภาพเหล่านี้ติดต่อทำงานร่วมกันหมด โดยมีภาพธรรมชาติ เช่น ภูเขา ต้นไม้ เป็นเครื่องเชื่อมซึ่งช่วยให้องค์ประกอบทั้งหมดน่าดูยิ่งขึ้นด้วยนับเป็นเรื่องน่าพิศวงที่จิตรกรไทยคัดเลือก และจัดภาพแต่เป็นส่วนน้อย แต่ผู้ดูได้ทราบเรื่องราวอย่างสมบูรณ์คล้ายกับได้เห็นเมืองทั้งเมือง ป่าทั้งป่าบนช่องผนังเหล่านั้น เช่น ถ้าเป็นภาพแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับทศชาติ เรื่องเวสสันดร ที่นิยมเขียนตามผนังโบสถ์ทั่วไปรองจากพุทธประวัติในภาพบนช่องผนังหนึ่งๆ นอกจากเราจะเห็นองค์พระเวสสันดร พระประยูรญาติ และปราสาทราชวังของพระองค์

ตลอดจนโขดเขาลำเนาไพรที่มีสิงสาราสัตว์ต่างๆ ทั้งสัตว์จตุบาท ทวิบาทแล้ว เรายังเห็นชีวิตความเป็นอยู่ของชาวเมือง การเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว การเล่นสนุกของเด็ก ๆ ตลอดจนสัตว์เลี้ยงเล็ก ๆ นั่นหมายถึงคนทุกระดับ อาคารบ้านเรือน ต้นไม้ และสัตว์ทุกชนิด ดูมากมายทั้งที่บนช่องผนังมีรูปทรงแต่ละระดับเหล่านี้ไม่กี่รูป ฉะนั้นภาพเหล่านี้จึงสร้างจินตนาการแก่ผู้ดูได้กว้างไกลกว่าภาพที่ปรากฏอยู่ และยังสะท้อนสภาพความเป็นอยู่ จารีตประเพณี ค่านิยมของพลเมืองในสมัยนั้น ๆ สิ่งเหล่านี้คือแก่นแท้ของประวัติศาสตร์ที่ไม่มีบันทึกอยู่ในพงศาวดารเล่มใด ๆ ถ้าหากพิจารณาภาพจิตรกรรมเหล่านี้ละเอียดละออขึ้นเพียงใด เราก็จะเห็นชีวิต "ไทย" แต่หนหลังมากขึ้นเพียงนั้น

3. ลักษณะภาพแบบ 2 มิตินี้แสดงความกลมกลืนระหว่างคุณค่าทางเรื่องราว (Content Value) และคุณค่าทางรูปทรง (From Value) เพราะสามารถแสดงจุดสำคัญของเรื่องราวทางศาสนาและตำนานที่คนทั่วไปเห็นและเข้าใจได้ง่ายนอกจากนั้นยังสามารถแสดงอารมณ์ได้ลึกซึ้งกว่าภาพที่เป็น 3 มิติ ที่เสมือนภาพประกอบธรรมดา เพราะเรื่องราวที่จิตรกรเขียนเรื่องที่แสดงเกี่ยวกับปรัชญา การหลุดพ้นจากกิเลสตัณหาของพระพุทธศาสนา ลักษณะงาน 2 มิติ ให้คุณค่าของงานไม่ติดอยู่กับรูปแบบเป็นจริง พลังความรู้สึกของภาพเกิดจากการสร้างความประสานสัมพันธ์ขององค์ประกอบจังหวะ สี เส้น ที่พอเหมาะพอเจาะในลักษณะ 2 มิติ พลังที่เกิดจากสิ่งเหล่านี้จะกว้างขวางรุนแรงและเข้าถึงหลักปรัชญาของพระพุทธศาสนาได้มากกว่าพลังลึกหรือภาพความเป็นจริงแบบ 3 มิติ (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. 2522 : 61-63)

สันติ เล็กสุขุม กล่าวถึงการสร้างภาพ 2 มิติในงานจิตรกรรมไทยไว้ว่า

งานจิตรกรรมไทยเป็นอุดมคติ ไม่แสดงความงามของมัดกล้ามเนื้อ แสงเงา เพราะสิ่งที่เขียนเป็นเรื่องของศรัทธา ปรัมปราคติ เขียนเรื่องพระพุทธเจ้า เมื่อ 2,500ปีมาแล้ว เรื่องชาดก อดีตชาติของพระพุทธเจ้า ถ้าเขียนให้สมจริงจะขัดแย้งในการแสดงออก ช่างเขียนรูปแบบเล่าเรื่องอุดมคติ เขียนด้วยความศรัทธา เพื่อให้คนเชื่อศรัทธา แต่ก็มีความลึก มีระยะที่สัมผัสรู้สึกได้ (สันติ เล็กสุขุม. สัมภาษณ์. 2544)

ด้วยเหตุผลของการที่จิตรกรจะเขียนเรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนา เกี่ยวกับพระพุทธเจ้า เพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะของคำสอนทางศาสนาที่ไม่ยึดติดกับวัตถุความเป็นจริงในปัจจุบัน จึงเกิดลักษณะของการเขียนภาพที่สามารถถ่ายทอดเรื่องราวได้ในมุมมองที่เป็นภาพมุมกว้างคือเหตุการณ์ในเรื่องราวพุทธประวัติที่ดำเนินเรื่องตั้งแต่ประสูติ ตรัสรู้ เผยแพร่คำสั่งสอน จนกระทั่งปรินิพพาน

บทที่ 3
การวิเคราะห์ผลงาน

การศึกษาค้นคว้าวิจัยเรื่อง "กรณีศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธ-สวรรย์" การวิจัยนี้มีสภาพเป็นการวิจัยและพัฒนา (Reserch and Development หรือR&D) การนำเสนอผลงานวิจัยใช้รูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) และนำผลการวิจัยมาพัฒนาผลงานจิตรกรรมภาพไทยร่วมสมัยในรูปแบบของผู้วิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

1. กำหนดประชากร
2. กำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. กำหนดวิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

1. ประชากร

กรณีศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมไทยฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกวิจัยภาพจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร ที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 ในช่วงปี พ.ศ.2325-2352

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ข้อมูลที่เป็นเอกสาร (Document) และข้อมูลภาพ ทั้งหมดที่เกี่ยวกับงานจิตรกรรมฝาผนังใน พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์เพื่อจะศึกษาวิเคราะห์ดังนี้

2.1 โครงสร้างของภาพจิตรกรรม

2.1.1 การใช้เส้นเชื่อมประสานกันของรูปทรง

2.1.2 การใช้เส้นเชื่อมประสานกันระหว่างรูปทรงย่อยกับกลุ่มรูปทรง

2.1.3 การใช้เส้นเชื่อมประสานกันระหว่างกลุ่มรูปทรง

2.2 การใช้สี

2.2.1 การใช้สีพื้นฉากหลังของภาพ

2.2.2 การใช้สีตัวภาพ

3. วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

เป็นการวิเคราะห์เพื่อค้นหาวิธีการในการจัดองค์ประกอบ รวมทั้งคุณค่าในด้านสุนทรียะในผลงานจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ผู้วิจัยดำเนินการ ดังนี้

3.1 นำภาพแต่ละผนังวางเรียงในลักษณะต่อเนื่องเป็นภาพใหญ่ภาพเดียวกันทั้งหมด

3.2 แยกกลุ่มรูปทรงหลัก กลุ่มรูปทรงย่อย โดยกำหนดจากกลุ่มตัวภาพ

3.3 วิเคราะห์การเชื่อมประสานของแต่ละกลุ่มรูปทรงจากความสัมพันธ์ของตัวภาพต่าง ๆ

3.4 วิเคราะห์การระบายสีพื้นฉากหลังและสีของตัวภาพ

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล

ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จะแสดงเนื้อหาและเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติซึ่งเป็นเรื่องที่นิยมเขียนสืบเนื่องมาแต่สมัยอยุธยามาแล้ว การจัดแบ่งเนื้อหาจะแบ่งเรื่องราวที่เขียนออกเป็นตอนๆ เนื่องจากองค์ประกอบทางด้านสถาปัตยกรรมที่เจาะผนังทำหน้าต่าง ทำให้เนื้อที่ในการเขียนจะถูกแยกออกจากกันซึ่งมีผลต่อการวางเนื้อหาเรื่องราวที่จบในแต่ละตอนบนหนึ่งผนัง และเชื่อมประสานตอนต่อไปในอีกหนึ่งผนังเป็นเช่นนี้จนครบรอบผนังทั้งหมดจนจบเรื่องราวพอดี

ผนังแรกจะเริ่มต้นที่ด้านหลังพระประธานโดยจะเริ่มจากตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสระหว่างพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา เวียนทักษิณาวรรตเรื่อยไปจนครบรอบถึงตอนปรินิพพานและแบ่งพระบรมสารีริกธาตุรวมได้32ภาพ ด้วยพื้นที่ที่มีขนาดกว้างใหญ่ของตัวสถาปัตยกรรมพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ทำให้มีพื้นที่ที่สามารถเขียนภาพได้มาก กว่าวัดทั่ว ๆ ไปที่จะมีพื้นที่ในโบสถ์น้อยกว่า อีกทั้งยังเป็นสถานที่ที่สร้างโดยสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท ภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนโดยช่างวังหน้าซึ่งเป็นช่างหลวงที่มีฝีมือสูงกว่าช่างพื้นบ้าน ทั้งการจัดวางตำแหน่งเนื้อหาเรื่องราวและการวางโครงสี การตัดเส้นด้วยฝีมือที่ปราณีตกว่าจิตรกรรมในสมัยอยุธยา

ลักษณะขององค์ประกอบจะแสดงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับบุคคลชั้นสูงของสังคมโดยการเชื่อมโยงวิถีชีวิตของสังคมไทยกับเรื่องราวพุทธประวัติ จึงทำให้มองเห็นภาพสังคมของชาววังของไทย ภาพบุคคล การแต่งกายผู้หญิงนุ่งผ้าโจงกระเบน ห่มสไบเฉียง ไว้ผมปีกยาว ส่วนภาพขุนนางจะสวมลอมพอกและครุยสีขาว บางตัวนุ่งผ้านุ่งคาดผ้าขาว ไม่สวมเสื้อ ตัวกษัตริย์จะสวมมงกุฎ โดยจะสวมเสื้อและไม่สวมเสื้อ สลับกันอยู่ตลอด

ภาพที่เป็นตัวชาวบ้านจะเขียนไว้ตรงบริเวณด้านล่างเสียเป็นส่วนใหญ่โดยนัยอาจจะบ่งบอกถึงการแบ่งชนชั้นทางสังคมไทยสมัยก่อน ภาพตัวชาวบ้านหรือตัวกากจะระบายด้วยสีที่เข้มกว่าตัวกษัตริย์ และขุนนางเพื่อลดความสำคัญให้น้อยลง ภาพชาวต่างชาติจะปรากฏให้เห็นเป็นภาพทหารฝรั่งที่เขียนอยู่ในตำแหน่งของป้อมกำแพงเมือง

ในภาพตอนมารผจญจะเห็นว่าช่างเขียนได้สอดแทรกตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ไว้ด้วยทั้งตัวยักษ์ เช่น ทศกัณฐ์ และอินทรชิต ตัวลิง เช่น หนุมาน สุครีพ โดยสังเกตเอาจากสีกายและเครื่องประดับศีรษะ กับลักษณะพิเศษของตัวละครนั้นด้วย ซึ่งลักษณะเช่นนี้จะพบเสมอในภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญในแต่ละแห่ง แสดงถึงอิทธิพลทางด้านวรรณคดี

เรื่องสำคัญ คือ เรื่องรามเกียรติ์ ภาพสัตว์ที่มีทั้งสัตว์ในธรรมชาติ เช่น ช้าง และสัตว์หิมพานต์ เช่น ราชสีห์ คชสีห์

ธรรมเนียมปฏิบัติในการเข้าเฝ้าของบรรดาขุนนาง ข้าราชการ จะพบว่าในภาพปราสาท ฉากที่เป็นท้องพระโรงที่มีการเข้าเฝ้า ขุนนางจะหมอบกราบอยู่ฝากหนึ่ง ในขณะที่พระมหากษัตริย์ออกว่าราชการ จะมีนางนักมโหรีเล่นเครื่องดนตรี โดยจัดวางอยู่ในระดับพื้นเดียวกับตัวขุนนางแต่จะมีม่านหรือฉากเขียนลวดลายกั้น เป็นเช่นนี้ทุกภาพ

ภาพที่แสดงเหตุการณ์ที่เกี่ยวกับพระราชพิธีต่าง ๆ ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ คือ ภาพพระราชพิธีอภิเษกสมรส และภาพกระบวนเสด็จของพระนางสิริมหามายา จะเห็นภาพกระบวนที่แสดงฐานะของเจ้านายด้วยเครื่องสูง ในเหตุการณ์อภิเษกสมรสระหว่างพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา ภาพพระราชพิธีจรดพระนังคัญแรกนาขวัญ ในผนังที่ 4 ตอนอภิเษกสมรสของเจ้าชายสิทธัตถะ พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ในเหตุการณ์ตอนถวายพระเพลิงพุทธบิดา และถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้า ซึ่งก็คือการนำเอาเหตุการณ์และขนบธรรมเนียมของสังคมในสมัยยุคต้นรัตนโกสินทร์มาแสดงเอาไว้ในภาพเขียน

ภาพชีวิตประจำวันของชาวบ้านหรือไพร่ก็ปรากฏเห็นโดยผ่านลักษณะของการใช้ชีวิตของชาวบ้าน การเดินทางด้วยวัวเทียมเกวียน หรือช้าง โดยเฉพาะช้างจะพบเห็นในการใช้ช้างเป็นพาหนะในสงคราม เช่นตอนกษัตริย์ยกกองทัพเข้ามาเพื่อแย่งพระบรมสารีริกธาตุ

ความเป็นอยู่ของสังคมไทยถูกถ่ายทอดโดยมองผ่านเนื้อหาทางศาสนาโดยเฉพาะพุทธศาสนา องค์ประกอบของภาพจึงแสดงภาพปราสาทราชวังของพระมหากษัตริย์โดยจำลองลักษณะอาคารปราสาทราชวังของไทย และภาพบรรดากษัตริย์ ขุนนาง จะแสดงฐานะโดยการวางตำแหน่งให้ภาพบุคคลสำคัญภายในภาพปราสาทจะอยู่บนแท่นที่สูงสุด และบรรดาข้าราชบริพารและนางสนมจะอยู่ในระดับต่ำลงมา แต่จะใช้วิธีเขียนให้หันหน้าเข้าหาจุดเด่นของภาพเพื่อเชื่อมโยงสายตาให้มองไปยังจุดที่ต้องการ รวมทั้งการประดับตกแต่งด้วยลวดลายอันวิจิตรตระการตาและการใช้สีเพื่อแยกฐานะให้เห็นชัด ภาพตัวกษัตริย์ทั้งตัวพระตัวนางและภาพเทวดาจะเป็นสีอ่อนไปจนถึงสีขาว ส่วนตัวขุนนางและตัวกากอื่นๆ จะระบายสีที่เข้มกว่าเมื่อวางตำแหน่งอยู่ด้วยกันจะมองเห็นได้ชัดเจนจากการระบายพื้นภาพด้วยสีเข้มหนัก เป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของภาพจิตรกรรมรัตนโกสินทร์

การเชื่อมประสานของกลุ่มรูปทรงย่อยกับรูปทรงหลักเข้าด้วยกันด้วยการวางตำแหน่งของภาพบุคคลให้ประสานสอดคล้องและดำเนินไปในทิศทางเดียวกันและจะเชื่อมประสานต่อ

เนื่องไปยังกลุ่มรูปทรงย่อยอื่นๆ ภายในภาพผนังเดียวกันด้วยการวางเนื้อหาและใช้ทัศนธาตุในเรื่องเส้น สี ให้กลมกลืนกันไปทั้งภาพโดยเขียนภาพท้องฟ้า โขดเขา แนวต้นไม้และทิศทางการเคลื่อนตัวของกลุ่มรูปทรง

สีที่ใช้มากที่สุดคือ สีน้ำเงินและสีน้ำตาลแดง โดยจะระบายสีพื้นฉากหลังของภาพด้วยสีน้ำเงินเป็นส่วนใหญ่ ต้นไม้ธรรมชาติจะระบายด้วยสีเขียวเข้ม ตัวภาพที่เป็นภาพตัวกษัตริย์และเจ้านาย รวมถึงขุนนางต่างๆ จะระบายด้วยสีอ่อนแล้วตัดเส้น ทำให้มองดูโดดเด่นออกมาจากพื้นหลัง ภาพธรรมชาติที่เป็นต้นไม้จะระบายสีแล้วตัดเส้นใบในระยะใกล้ ส่วนต้นไม้ที่อยู่ในระยะไกลออกไปจะระบายด้วยน้ำหนักอ่อนแก่ให้เกิดเป็นพุ่มใบโดยไม่ตัดเส้น รวมไปถึงโขดหินที่จะระบายสีให้มีน้ำหนักเข้มและสว่างระหว่างกลุ่มก้อนหินและพื้นโดยไม่ตัดเส้นเช่นกัน กลุ่มตัวภาพที่ระบายสีแล้วตัดเส้นจะมีปริมาณมากกว่าตัวภาพที่ไม่ตัดเส้น เมื่อจัดวางอยู่ในกลุ่มรูปทรงเดียวกันจะมองดูกลมกลืนกันด้วยวิธีการตัดเส้นตัวภาพที่เป็นจุดสำคัญ ส่วนที่เป็นจุดรองลงไปอาจตัดเส้นบ้างหรือปล่อยให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่ระหว่างรูปกับพื้นทำให้ไม่รู้สึกขัดแย้งกัน

การปิดทองคำเปลวและตัดเส้นด้วยสีแดงจะใช้ในบริเวณที่เป็นเครื่องทรงและเครื่องประดับที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์และผิวพระวรกายของพระพุทธเจ้าซึ่งทรงจีวรด้วยสีแดงเข้มกระจายกันอยู่ทั่วไปในภาพ

กลุ่มรูปทรงหลักจะมีขนาดใหญ่ที่สุดภายในภาพหนึ่งผนังซึ่งโดยส่วนใหญ่จะเขียนเป็นรูปปราสาทราชวังเบื้องหลังระบายพื้นภาพด้วยสีแดงเพื่อเน้นให้ดูเด่นชัด เช่นภาพตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสระหว่างพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายาและภาพตอนถวายพระเพลิงพุทธสรีระและแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ ภายในปราสาทจะประกอบไปด้วยภาพตัวละครที่แสดงฐานะของชนชั้นกษัตริย์และขุนนางเป็นลำดับลงมาด้วยการแสดงความสำคัญจากการระบายสีและปิดทองที่เครื่องทรงของภาพกษัตริย์ และจัดวางกลุ่มตัวละครที่เป็นข้าราชบริพาร นางสนม และขุนนางด้วยการหมอบกราบ และหันหน้าเข้าหาตัวภาพที่เป็นพระราชาที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เป็นการเชื่อมประสานกลุ่มรูปทรงย่อยภายในรูปทรงหลักและภาพตัวละครที่เป็นลักษณะของการเคลื่อนไหวเช่นการเดิน เข้าออกทางประตู เป็นการนำสายตาให้มองภาพตามไปยังกลุ่มรูปทรงอื่นๆ ที่อยู่ภายในภาพเดียวกัน

การจัดวางภาพในลักษณะแบบไทยประเพณี จะแสดงให้เห็นจากภาพมุมสูง หรือตานกมอง (Bird eye view) จะสามารถแสดงเหตุการณ์หลายตอนได้ในภาพผนังเดียวกันโดยไม่ทำให้เกิดความรู้สึกขัดแย้งด้วยการใช้รูปทรงที่เป็นลักษณะ 2 มิติ และใช้การทับซ้อน

กันเพื่อแสดงระยะใกล้ไกล ภาพปราสาทราชวัง จะเห็นด้านหน้าและด้านข้างจะคลี่ออกมาแสดงให้เห็นในมุมเดียวกันซึ่งเป็นมุมมองจากทางด้านหน้าตรง ภาพตัวอาคารทางสถาปัตย์จะมีการใช้เส้นเฉียงใน 2 ลักษณะคือ เส้นเฉียงจากด้านซ้ายและด้านขวา จะช่วยเพิ่มมุมมองให้เกิดมิติที่ต่าง ๆกันออกไปอีก

ในผนังแต่ละผนังจะมีเหตุการณ์มากกว่า 1 เรื่องช่างเขียนจะแก้ปัญหาความต่อเนื่องด้วยการใช้ฉากร่วมกัน พบมากโดยเฉพาะฉากที่เป็นธรรมชาติ แนวโขดหิน ต้นไม้ การใช้เส้นสินเทา และภาพปราสาทราชวัง บ้านเรือน เป็นตัวแบ่งรายละเอียดของเหตุการณ์เพื่อแสดงเนื้อหาเฉพาะ เช่นภาพผนังตอนพระราหุลนิพพานจะเห็นการใช้เส้นสินเทาแบ่งเนื้อหาในหลายๆ เหตุการณ์ ที่มีฉากแตกต่างกันออกไป

จากเนื้อหาเรื่องราวที่แสดงภาพพุทธประวัติจะเล่าเรื่องราวที่มีหลายเหตุการณ์ การเชื่อมต่อประสานจากผนังด้านหนึ่งต่อเนื่องติดต่อกันเรื่อยไปจนครบ ทำให้เห็นภาพและเหตุการณ์ที่แสดงความเคลื่อนไหวทั้งด้านเนื้อหา และมิติเวลาในภาพที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามเหตุการณ์ในแต่ละช่วงอายุ ถึงแม้ทางด้านรูปทรงจะไม่แสดงผลความเปลี่ยนแปลงแต่ก็จะรู้สึกได้จากการรับรู้ทางด้านเรื่องราวซึ่งจะทำให้ไม่เกิดความรู้สึกขัดแย้งกับกลุ่มรูปทรงของแต่ละผนัง เพราะเนื้อหาที่เขียนขึ้นโดยอาศัยความศรัทธาและความเชื่อถือ การใช้สีส่วนรวมที่เป็นสีหนักและเน้นตัวภาพด้วยสีอ่อนและการปิดทองก็จะเน้นให้ความสำคัญกับบุคคลทั้งด้านองค์ประกอบทางศิลปะและตามความเข้าใจในการรับรู้ถึงความสำคัญของบุคคลชั้นสูงที่จะเน้นให้ดูเด่นเป็นพิเศษด้วยการตกแต่งใช้ลวดลายประดับตามปราสาทราชวัง และเครื่องราชูปโภค เป็นต้น

บทที่ 4
การพัฒนา สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

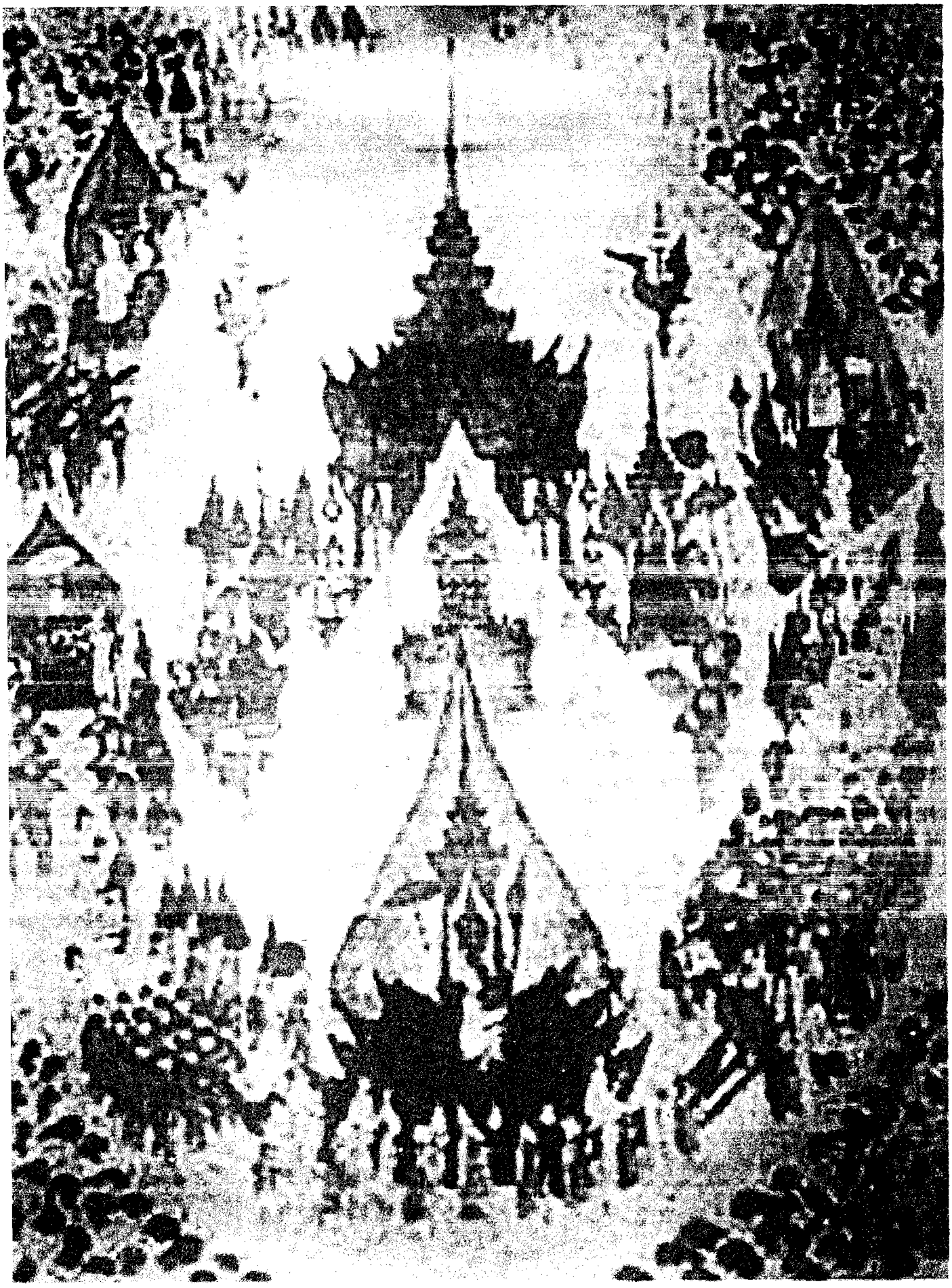
ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุท-ไธสวรรย์ โดยได้วิเคราะห์ในประเด็นที่มาของแนวความคิดด้านศาสนา วรรณคดี ประเพณี และขนบธรรมเนียมวัฒนธรรม ในด้านองค์ประกอบทางทัศนศิลปศึกษา ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์เรื่อง เส้น สี มุมมอง ลวดลายตกแต่ง รูปร่าง รูปทรง และมิติ มาเป็นแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีจำนวน 2 ภาพ ดังนี้

1. ผลงานภาพชื่อ พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทรา-บรมราชชนนี
   เทคนิค อะครายลิค
   ขนาด 150x120 เซนติเมตร
2. ผลงานภาพชื่อ กรุงเทพฯราชธานี ราตรีประดับดาว
   เทคนิค อะครายลิค
   ขนาด 100x300 เซนติเมตร

การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

รูปแบบในการสร้างสรรค์เสนอมุมมองของวิถีชีวิตของสังคมไทยในยุคปัจจุบัน ด้วยสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยในยุคปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงไปจากอดีตอย่างมาก ในด้านสภาพแวดล้อมรอบตัวเช่น ความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม เศรษฐกิจการค้าขาย และสภาพชีวิตการดำรงอยู่ในสังคมที่ต้องปรับสภาพให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมรอบตัวที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา

ผู้วิจัยได้เลือกที่จะถ่ายทอดความเป็นสังคมสมัยปัจจุบันที่แสดงให้เห็นวิถีชีวิตของกลุ่มคนในเมืองหลวง โดยนำเสนอวิถีชีวิตในชุมชนกลุ่มต่าง ๆ โดยเล่าเรื่องออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมไทยประเพณี ในรูปแบบที่ศึกษาค้นคว้าและพัฒนามาจากจิตรกรรมไทยสมัยรัตน-
โกสินทร์ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ แล้วมาปรับรูปแบบให้แตกต่างจากเดิมมาเป็นรูปแบบเฉพาะของผู้วิจัย จากการศึกษาผู้วิจัยได้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างสังคมในอดีต กับปัจจุบันเป็นอย่างมาก สังคมและบ้านเมืองที่เปลี่ยนแปลงไปพร้อมกับวัฒนธรรมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมการกินอยู่หลับนอน หรือสภาพสภาวะจิตของคนในสังคม ซึ่งทุกอย่างเหล่านี้ก่อให้เกิดความแปรผันของภาพสังคมแบบเก่าสู่สังคมในยุคปัจจุบัน คนในสังคมสมัยปัจจุบันมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ต้องดิ้นรนต่อสู้กับการอยู่รอดของชีวิตทั้งในแง่เศรษฐกิจและสังคม ความแตกต่างของวิถีชีวิตชนชั้นสูง ชนชั้นกลาง กับชนชั้นล่าง ที่ยังปรากฏอยู่ให้เห็นตั้งแต่ยุคอดีตถึงปัจจุบัน ครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอปฏิสัมพันธ์ระหว่างชนชั้นกลางลงมาถึงชนชั้นล่าง ระหว่างความดิ้นรนในความฟุ้งเฟ้อที่แสดงให้เห็นถึงสภาพวิถีชีวิตและสภาพเศรษฐกิจในสังคมเมืองหลวง รวมทั้งกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงาน รูปแบบในการเล่าเรื่องที่ต่างไปจากจิตรกรรมไทยในยุคอดีตมาสู่การพัฒนาสร้างสรรค์สิ่งใหม่ มุมมองใหม่ และพัฒนาการจากจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมาเป็นรัตนโกสินทร์สมัยปัจจุบัน มาเป็นจุดนำเสนอในการสร้างงานวิจัยในครั้งนี้



ผลงานภาพชื่อ พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทรา - บรมราชชนนี

เทคนิค อะครายลิค

ขนาด 150x120 เซนติเมตร

องค์ประกอบของภาพโดยรวมจะอยู่ในรูปวงรีลักษณะหมุนเวียนไปทางขวา โดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วนด้วยกัน คือ ส่วนที่ 1 จะเป็นภาพพระบรมโกศที่อยู่ในรูปทรงดอกบัวตูม ปลายยอดแหลมขึ้นด้านบน สอดประสานรับกับพระเมรุมาศในส่วนที่ 2 ที่เป็นอาคารลักษณะสถาปัตยกรรมไทย ล้อมด้วยส่วนที่ 3 ได้แก่กระบวนราชรถที่เคลื่อนพระศพ วนรอบพระเมรุมาศ การแก้ปัญหาในเรื่องราวของเนื้อหาของพระราชพิธีที่มีขนาดใหญ่ โดยจัดรูปแบบให้อยู่ในผืนผ้าแนวตั้ง ปรับมุมมองแบบทัศนวิสัยให้เป็นแบบโบราณคือ มองจากที่สูง เพื่อจะได้เห็นภาพรวมทั้งหมดได้ ลักษณะของการจัดภาพแบบ สมดุลย์เท่ากันทั้ง 2 ด้าน แต่จะแตกต่างในรายละเอียดปลีกย่อยเพียงเล็กน้อย ลักษณะของการเคลื่อนขบวนที่หมุนวนอยู่รอบพระเมรุมาศจะเป็นการนำสายตาให้เคลื่อนไหวตามตำแหน่งของตัวภาพ เข้ามาหยุดอยู่ตรงจุดศูนย์กลางพอดี เพื่อให้เกิดความรู้สึกสงบ และความเคารพในบุคคลชั้นสูง

โครงสร้างของผลงานชิ้นนี้ประกอบด้วยโครงเส้นในรูปทรงย่อย และรูปทรงหลักที่แสดงความเคลื่อนไหวคล้อยตามกันไปนับแต่จุดเริ่มต้นในเนื้อหาของภาพ กลุ่มรูปทรงย่อยได้แบ่งออกเป็นหลายกลุ่ม โดยจัดวางและแบ่งกลุ่ม โดยใช้แบ่งตามแบบรูปขบวนพยุหยาตราในการเคลื่อนพระบรมโกศ มีการลดทอนเนื้อหาในรูปขบวนเพื่อให้สอดคล้องและเหมาะสมกับการนำมารังสรรค์เป็นภาพจิตรกรรมไทย เส้นที่แสดงทิศทางในกลุ่มรูปทรงย่อยแสดงความสอดคล้องในโครงสร้างของตัวภาพและรวมตัวเป็นกลุ่มรูปทรงประกอบด้วยเส้นโค้งต่าง ๆ ที่เคลื่อนตัวไปในทิศทางเดียวกันเพื่อแสดงความรู้สึกการเคลื่อนไหวอย่างช้า นิ่งสงบ และสง่างาม ตามจังหวะกลุ่มรูปทรงย่อย และเว้นช่องว่างของรูปขบวนเพื่อหยุดความไวของเส้นโค้งให้แสดงความเคลื่อนไหวที่ช้าลง

ในกลุ่มภาพที่ 1 เป็นภาพพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมวงศานุวงศ์กราบถวายบังคมลา โครงเส้นในตัวภาพคนเป็นเส้นโค้งวิ่งจากด้านล่างและโค้งตามกรอบของกลุ่มภาพที่เป็นรูปทรงดอกบัวแล้วค่อย ๆ โน้มเข้าหาส่วนกลาง เพื่อผลักดันให้โครงสร้างเส้นตรงในตัวภาพพระโกศไม้จันทน์เกิดความสง่างาม เส้นลูกศรที่วิ่งเข้าหากันเป็นรูปทรงจอมแหที่ยอดพระโกศไม้จันทน์รับกับกรอบภาพยอดแหลมของรูปทรงดอกบัว สอดคล้องกับรูปทรงของพระเมรุมาศที่เป็นยอดเกี้ยวในโครงเส้นพระเมรุมาศ ประกอบด้วยเส้นลูกศรตรงที่วิ่งขึ้น

จากด้านล่างแสดงความรู้สึกต่อประสาทสัมผัสทางสายตา ถึงความมั่นคงและสง่างาม ประกอบกับเส้นลูกศรในส่วนหลังคา ที่แสดงเป็นเส้นสามเหลี่ยมยอดแหลมต่าง ๆ ทำให้การรวมตัวของกลุ่มภาพที่ 1 และกลุ่มภาพที่ 2 ผสานรูปทรงเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืนแม้จะเป็นการเล่าเนื้อหาแบบเหนือธรรมชาติโดยการทำเนื้อหาที่จะต้องอยู่ในพระเมรุมาศนำออกมาแสดงโดยขยายตัวภาพออกมาเป็นจุดเนื้อหาหลักของภาพตามแนวคติความเชื่อของการแสดงรูปเคารพที่ต้องมีขนาดตัวภาพใหญ่กว่าตัวภาพในกลุ่มรอง ในกลุ่มภาพที่ 3 เส้นโค้งในกลุ่มรูปทรงย่อยต่างๆ เคลื่อนตัวประสานกันเป็นกลุ่มภาพใหญ่เป็นรูปทรงวงรี และขนานรับกับกรอบภาพของกลุ่มภาพที่ 1 และกลุ่มภาพที่ 2 โดยสัมพันธ์กับรูปทรงของสถานที่จริงคือทุ่งพระเมรุหรือสนามหลวง ซึ่งมีรูปทรงเป็นวงรีอยู่แล้ว ส่วนในกลุ่มภาพย่อยตรงมุมภาพทั้ง 4 ที่แสดงเนื้อหาของตัวภาพประชาชนที่มาเฝ้ากราบถวายบังคมลาและรอชมขบวนพยุหยาตรา โครงเส้นในตัวภาพต่าง ๆ ก็โน้มรับกับเส้นโค้งในกลุ่มภาพที่ 3 เช่นกัน ผลงานนี้มีรูปแบบและแสดงการเล่าเรื่อง การแบ่งกลุ่มภาพที่แตกต่างไปจากจิตรกรรมไทยประเพณีในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ตรงที่ภาพจิตรกรรมในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แสดงการเล่าเรื่องพุทธประวัติเคลื่อนไปในแนวนอนตั้งแต่ผนังแรกไปจนผนังสุดท้าย แต่ในผลงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงฯ ของผู้วิจัยได้ประมวลเนื้อเรื่องของพระราชพิธีหลวงแล้วมาจัดโครงสร้างทางทัศนศิลป์ด้วยการวางองค์ประกอบที่ผสมผสานระหว่างมุมมองในแบบตานกมอง (Bird eyes view) ตามอย่างแบบโบราณกับการวางตำแหน่งในรูปแบบที่ทับซ้อนรูปทรงเข้าด้วยกัน

การใช้สีจะให้น้ำหนักของสีพื้นเข้ม ตัวภาพสีอ่อน โดยแสดงให้เห็นรอยแปรงและทีพู่กันขนาดเล็ก เก็บรายละเอียดด้วยการตัดเส้นตามกรรมวิธีแบบจิตรกรรมโบราณ ในส่วนพระเมรุมาศ พระบรมโกศ ราชรถ และเครื่องสูง จะเป็นสีทองตัดเส้นแดง

ผลงานภาพชื่อ กรุงเทพฯราชธานี ราตรีประดับดาว

เทคนิค อะครายลิค

ขนาด 100x300 เซนติเมตร

ขนาดของภาพชิ้นนี้จะมีขนาดยาว เนื้อหาเรื่องราวที่เล่าเรื่องวิถีชีวิตของคนในเมืองหลวงยามราตรี ใช้ถนนสีลมเป็นแหล่งข้อมูล ในภาพจะแบ่งภาพแต่ละส่วนด้วยการใช้เส้นโค้งสลับไปมา และการเคลื่อนไหวของภาพด้วยทิศทางของรถที่วิ่งอยู่บนถนน โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 8 ส่วนด้วยกันคือ

ส่วนที่ 1 เป็นสถานเริงรมย์ที่มีการแสดงโชว์ จะประกอบไปด้วยผู้คนที่รายล้อมอยู่รอบตัวนักแสดงที่ปรากฏอยู่ตรงกลางของภาพ ลักษณะของเส้นจะพุ่งไปที่จุดเด่น โดยใช้วิธีการมองภาพจากสายตาของตัวละครแต่ละตัว เป็นการนำสายตาคนดู

ส่วนที่ 2 จะแสดงร้านค้าที่ตั้งเรียงรายอยู่ริมถนน ลักษณะของความพลุกพล่านของผู้คนที่เดินกันขวักไขว่

ส่วนที่ 3 เป็นอาคาร ที่ตั้งอยู่ริม 2 ข้างถนน ที่มีทางรถยกระดับและรถไฟฟ้าตัดผ่าน

ส่วนที่ 4 เป็นสถานบันเทิง ที่เปิดการแสดงที่มีอยู่มากมายเกลื่อนถนนทั้งร้านขนาดใหญ่และเล็ก

ส่วนที่ 5 ยังคงแสดงถึงสถานบันเทิงที่เปิดการแสดงที่แตกต่างกันไป ลักษณะของเส้นยังคงใช้เส้นนำสายตาจากตัวละครไปสู่จุดเด่นของแต่ละตอน

ส่วนที่ 6 เป็นฉากหลังโดยใช้อาคาร สถาปัตย์ สิ่งก่อสร้าง โดยเส้นจะมีลักษณะเป็นเส้นตั้งและเส้นนอนที่ทอดยาว หมุนวนไปในทิศทางเดียวกับแนวถนน ที่ใช้แทนเส้นที่แบ่งเนื้อหาในแต่ละตอน

ส่วนที่ 7 เป็นฉากหลังที่ใช้ภาพอาคาร สถาปัตย์และป้ายร้านค้า ที่ติดตั้งประดับตกแต่งด้วยไฟสีต่าง ๆ

ส่วนที่ 8 ส่วนที่เป็นฉากหลังประกอบด้วยถนน และตึกรามบ้านช่องที่ประกอบด้วยเส้นตั้งและเส้นนอน

ลักษณะโดยรวมของภาพชิ้นนี้จะใช้ฉากหลังเป็นภาพตึกและอาคารพานิช ที่ตั้งอยู่สองฟากฝั่งของถนนสีลม คั่นด้วยเส้นโค้งสลับไปมาที่แทนด้วยถนนรถยนต์ และรถไฟฟ้า แบ่งภาพแสดงเนื้อหาถึงสถานบันเทิงยามราตรี ที่มีผู้คนไปเที่ยวมากหน้าหลายตา ในชนทุกระดับชั้น และประกอบไปด้วยสภาพแวดล้อมทางเศรษฐกิจของสังคมยุคปัจจุบัน

สภาพของโครงสร้างโดยรวมตลอดทั้งพื้นผนังผู้วิจัยได้ใช้เส้นโค้งเคลื่อนสลับกันไปในแนวนอนไขว้กันโดยใช้เส้นโค้งที่ตัดกันทำให้เกิดช่องต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้ช่องเหล่านี้เป็นกรอบแบ่งภาพเล่าเนื้อหาและเรื่องราวต่างๆ เป็นการบูรณาการฉากในรูปแบบจิตรกรรมไทยสมัยใหม่ที่มีการพัฒนาแนวคิดมาจากการแบ่งภาพเล่าเรื่องในผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และได้นำสถาปัตยกรรมจริงมาปรับรูปแบบเพื่อมาประกอบ โดยคลี่คลายและลดทอนจากรูปแบบและสัดส่วนจริงมาเป็นรูปและเส้นที่เรียบง่าย เพื่อเหมาะสมกับรูปแบบการเล่าเรื่องที่เป็นแบบเฉพาะของผู้วิจัย

ผลงานชิ้นนี้ได้ถูกแบ่งกรอบภาพเป็นกลุ่มย่อย ๆ หลายกลุ่มและในกลุ่มย่อยแต่ละกลุ่มก็ยังมีการแบ่งกลุ่มย่อยเพิ่มขึ้นอีก โดยได้นำเนื้อหาเรื่องราวต่างๆ ในสถานที่จริง ซึ่งมีเนื้อหาสาระมากเกินกว่าที่จะนำมาบรรยายภายในภาพได้ครบถ้วน ผู้วิจัยจึงได้ใช้การตัดต่อภาพเรื่องราวต่าง ๆที่ลดทอนแล้วนำมาประกอบลงในกรอบภาพต่าง ๆ ในแต่ละกลุ่มภาพ ได้จัดภาพให้ดูเหมือนกับเป็นเรื่องราวที่รวมตัวกันอยู่ในสถานที่เดียวกัน ในกลุ่มรูปขนาดกลาง ซึ่งมีโครงสร้างของภาพถูกครอบด้วยเส้นโค้งด้านบนของกรอบภาพ โครงเส้นหลักส่วนใหญ่ในกลุ่มรูปภาพขนาดกลางจะเป็นเส้นตรงวิ่งจากด้านล่างขึ้นสู่ด้านบนและเส้นโค้งที่อยู่ในโครงสร้างภาพซึ่งมีลักษณะคล้อยตามสัมพันธ์กันและเส้นที่ขัดแย้งกันสลับกันไป ซึ่งจะแตกต่างกับโครงเส้นในตัวภาพคนของจิตรกรรมไทยโบราณที่คล้อยตามกันเป็นจังหวะลื่นไหลรับกันเป็นจังหวะในผลงานของผู้วิจัยชิ้นนี้ โครงเส้นของตัวภาพในรูปทรงย่อยที่มีการลื่นไหลและขัดแย้งกัน เพื่อสะท้อนความรู้สึกวุ่นวายในเนื้อหาเรื่องราวของภาพให้ปรากฏและสอดคล้องกับเรื่องราวซึ่งผู้วิจัยได้นำเสนอภาพพจน์ปัจจุบันของเมืองหลวง กลุ่มรูปทรงกลางเป็นเส้นโค้งไขว้สลับกัน ซึ่งเกิดช่องกรอบภาพต่างๆ ทำให้เกิดอิสระในการเล่าเรื่องในรูปแบบของผู้วิจัย ในภาพรวมของรูปทรงใหญ่เกิดจากการรวมตัวของกลุ่มรูปทรงกลางเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดกลุ่มภาพใหญ่ที่มีโครงเส้นต่างๆ จากกลุ่มรูปทรงขนาดกลางเคลื่อนไหวไปในทิศทางและรวมตัวสู่จุดที่เป็นหลักเด่นของภาพในกลุ่มรูปทรงที่ 1

การวิจัยและพัฒนาเรื่องสีจากพระที่นั่งพุทไธสวรรย์มาสู่ผลงานของผู้วิจัย ผู้วิจัยได้ใช้หลักสีเข้มตัดสว่าง (Black & White) จากโครงเส้นสีของจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธ-สวรรย์ มาเป็นแนวทางการสร้างโครงสีในผลงานของผู้วิจัยซึ่งจะเป็นโครงสีมืดตัดสว่าง แต่ใช้การระบายสีแบบโปร่งบางในลักษณะสีน้ำ โดยแสดงริ้วรอยพู่กันและเทคนิคการระบายสีด้วยเทคนิคต่างๆ ที่แตกต่างไปจากเทคนิคการระบายสีฝุ่นของจิตรกรรมไทยประเพณีในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

มุมมองด้านเศรษฐกิจและสังคม

การค้าขายแลกเปลี่ยนทางเศรษฐกิจเป็นส่วนที่ทำให้เศรษฐกิจในสังคมปัจจุบันดีขึ้น ทำให้การหมุนเวียนของเงินตราสะพัด แหล่งซื้อขายในสังคมเมืองหลวงในปัจจุบันมีมากมาย ทั้งในรูปแบบของห้างสรรพสินค้า รูปการค้าขายโฆษณาทางสื่อต่างๆ รูปแบบค้าขายแบบตลาดนัด รูปแบบการค้าขายแบบตลาดนัดดูจะแสดงให้เห็นถึงภาพชีวิตในสังคมได้ดีเพราะประกอบด้วยชนชั้นต่างๆ มากมายแสดงมุมมองของสภาพชีวิตในสังคมไทย การมารวมตัวกันในวันนัดค้าขาย เป็นภาพรวมที่แสดงถึงความชุลมุนวุ่นวาย การจับจ่ายซื้อของ การค้าขายในรูปแบบต่างๆ รวมความปฏิสัมพันธ์กันระหว่างชนชั้นได้เป็นอย่างดี

ดังนั้นภาพของตลาดนัดซื้อขายใหญ่ในเมืองหลวงจึงเสมือนภาพที่แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่วัฒนธรรม สภาพเศรษฐกิจ และภาพพจน์ของเมืองหลวงได้เป็นอย่างดี

มุมมองทางด้านความแตกต่างระหว่างชีวิตของชนชั้นต่างกัน

ความเหลื่อมล้ำไม่เหมือนกันของบุคคลในสังคมมีกันให้เห็นทั่วไปทุกสังคมทุกประเทศ ความเหลื่อมล้ำทางชนชั้นมีสาเหตุใหญ่ๆ มาจากเหตุผลทางเศรษฐกิจเป็นหลักใหญ่ ชนชั้นล่างมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ต้องดิ้นรนหาเช้ากินค่ำเสียส่วนใหญ่ อาชีพค้าขายดูจะเป็นอาชีพที่ได้รับความนิยมอย่างสูง ในกลุ่มชนชั้นกลางถึงชนชั้นล่าง ภาพความแตกต่างแสดงให้เห็นโดยลักษณะเสื้อผ้าอาภรณ์เป็นเรื่องที่สังเกตไม่ได้อีกแล้ว ในปัจจุบันทุกคนมีอิสระเสรีภาพที่จะแต่งตัวแบบใดก็ได้ ลายไหนก็ได้ สีไหนก็ได้ ต่างจากอดีตที่เสื้อผ้าดูจะเป็นหนึ่งในสัญลักษณ์การบ่งบอกถึงฐานะและชนชั้นของผู้สวมใส่ ปัจจุบันคงดูได้จากอากัปกิริยาท่าทาง บุคลิกภาพของคนนั้นๆ มากกว่า อย่างเช่นที่มีสำนวนบอกไว้ว่า สำเนียงส่อภาษากิริยาส่อสกุล การดิ้นรนของชนชั้นล่างในการดำรงชีวิตให้มีความเป็นอยู่พอมีพอกินในสภาพเมืองหลวงใหญ่ที่ค่อนข้างแออัด จึงเป็นชีวิตที่ดูมีสีสันท้าทาย มีรสชาติของชีวิตในแง่มุมที่ค่อนข้างสมบุกสมบันพอสมควร แตกต่างกับชนชั้นกลางที่ค่อนข้างมีความพร้อมทางด้านเศรษฐกิจมากกว่า ชนชั้นสูงและชนชั้นกลางจึงเป็นชนชั้นที่ส่วนใหญ่แล้วเป็นชนชั้นที่มีอิทธิพลในการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมในด้านต่าง ๆเสมอมา เช่นวัฒนธรรมการกิน วัฒนธรรมความเป็นอยู่ วัฒนธรรมการนุ่งห่ม ฯลฯ ทำให้ภาพชีวิตที่เราเห็นในอดีตกับปัจจุบันค่อยๆ เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา

มุมมองที่เกี่ยวกับสภาพทางสังคม

สภาพสังคมไทยเมืองหลวงในปัจจุบัน มีผู้คนมากหน้าหลายตาจากทั่วสารทิศในประเทศรวมทั้งกลุ่มชนต่างชาติที่เข้ามาอาศัยอยู่ในเมืองหลวง การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในกลุ่มชนต่างๆ สภาพสังคมเมืองหลวงมีชีวิตความเป็นอยู่ที่แบ่งออกเป็นกลุ่มชนต่างๆ มีชีวิตความเป็นอยู่ที่ต่างกัน ด้วยสภาพฐานะทางเศรษฐกิจ การงานการเงิน แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างในชนชั้น การเดินทางเข้าสู่เมืองหลวงเพื่อสร้างเนื้อสร้างตัวยังเป็นประโยคที่ใช้กันอยู่ และแสดงถึงสภาพการพัฒนาของสังคมและเศรษฐกิจ การงานการเงินของไทยได้เป็นอย่างดีถึงความแตกต่างระหว่างเศรษฐกิจในเมืองหลวงกับเศรษฐกิจในชนบท การดิ้นรนเพื่ออยู่รอดในเมืองหลวงจึงต้องมีความพยายามความขยันขันแข็งพอสมควรเพื่อทุกคนจะต้องอยู่กับการแข่งขันชิงดีชิงเด่นเพื่อความอยู่รอด เราจะเห็นได้ชัดเจนในกลุ่มพ่อค้าแม่ขายทั้งหลายที่มีกลยุทธต่างๆ ทางการขายของตนเพื่อที่จะได้มาซึ่งเงินตรา แม้จะได้มาด้วยความมิชอบก็ดีขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของบุคคลซึ่งตกเป็นเป้าหมาย

วิเคราะห์องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ในผลงานพัฒนาสร้างสรรค์จิตรกรรมไทยประเพณี ในรูปแบบที่ผู้วิจัยค้นคว้า และพัฒนามาจากจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การค้นคว้าและวิเคราะห์ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้มุ่งศึกษาทั้งในรูปแบบ กลวิธี ในการสร้างผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีในอดีต เส้น สี มุมมอง มิติ ลวดลายตกแต่ง เป็นเรื่องที่ต้องศึกษาให้ละเอียดถ่องแท้ถึงรายละเอียด ที่มีความสำคัญในแต่ละส่วนก่อนมารวมเป็นภาพจิตรกรรมไทยประเพณีที่มีคุณค่างดงามได้

ผลงานจิตรกรรมไทยที่ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและพัฒนามีลักษณะรูปแบบที่แสดงความเป็นจิตรกรรมไทยประเพณีด้วยเรื่องเส้น สี มุมมอง มิติ และลวดลายประดับ แบบจิตรกรรมไทยประเพณี แต่นอกเหนือจากนั้นคือ ผู้วิจัยได้แสดงรูปลักษณ์ที่อิสระกว่ารูปลักษณ์แบบอุดมคติโบราณ ความงดงามอ่อนช้อย ความกรีดกรายที่ปรากฏอยู่บนพื้นระนาบ ฝาผนัง เทวสถานต่างๆ ที่มีมาแต่อดีต ล้วนแล้วแต่สะท้อนความจริงของอากัปกิริยาของชนในยุคสมัยนาฏ-ลักษณ์ต่าง ๆ อันเป็นประเพณีนิยมที่เขียนสืบต่อกันมา ล้วนแล้วแต่พรรณาถึงความงามของตัวภาพชั้นเทพจนมาถึงตัวกาก จะแตกต่างกันก็ตรงอาภรณ์ประดับกายที่เห็นจะบ่งบอกได้ว่าเป็นบุคคลชั้นใด เมื่อยุคสมัยผ่านพ้นจากอดีตมาสู่ปัจจุบันสมัยโลกมนุษย์เปลี่ยนไป วิถีชีวิตผู้คนถูกปรับเปลี่ยนตามความเป็นไปของสภาพทางสังคม การพัฒนาทางเทคโนโลยีก้าวหน้าต่างๆ ล้วนมีบทบาทสำคัญที่ทำให้ภาพในสังคมอดีตกับปัจจุบันแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ผู้วิจัยเล็งเห็นแล้วว่าทุกอย่างเปลี่ยนไป มีการพัฒนาจากสิ่งที่เป็นอยู่ให้มีประสิทธิภาพสมกับยุคสมัย รสนิยมทางวัฒนธรรมอื่นๆ จากต่างประเทศต่างเผ่าพันธุ์ที่เข้ามามีบทบาทต่อสังคมไทย และต่อวัฒนธรรมของคนในสังคมเป็นอย่างมาก ภาพความเปลี่ยนแปลงของบ้านเมืองจึงเกิดขึ้น ให้เห็นเรื่อยมาทุกยุคทุกสมัย จะเห็นได้ว่าความเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคมล้วนแล้วแต่มาจากอิทธิพลของความก้าวหน้าทั้งสิ้น บ้านเมืองเปลี่ยนไป วิธีการดำรงชีวิตเปลี่ยนไปรสนิยมของชนในสังคมเปลี่ยนไปตามอิทธิพลของสิ่งรอบด้าน รวมทั้งจิตใจมนุษย์ที่เปลี่ยนไปด้วยสภาวะความกดดันในด้านต่างๆ

สิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นภาพลักษณ์ที่ปรากฏในปัจจุบันสมัย เมื่อทุกสิ่งทุกอย่างเปลี่ยนแปรไป ศิลปะก็ควรเปลี่ยนไปตามยุคสมัย เพื่อแสดงเอกลักษณ์เฉพาะสมัยให้เห็นถึงความแตกต่าง และเป็นเสมือนกระจกสะท้อนภาพสังคมไว้เล่าขานให้แก่บรรพชนรุ่นหลังได้เห็นสภาพของสังคมในยุคสมัยปัจจุบัน

ผลงานพัฒนาสร้างสรรค์ของผู้วิจัยจึงมีคุณลักษณะที่แตกต่างไปจากจิตรกรรมไทยประเพณีในอดีต ด้วยแสดงถึงภาพชีวิตความเป็นอยู่ของชุมชนในเมืองหลวง ด้วยโครงสร้าง

ทางทัศนศิลป์ในงานจิตรกรรมไทยประเพณีแบบใหม่ นาฏลักษณ์ที่กรีดกรายในจิตรกรรมอดีตได้ถูกดัดแปลงให้เข้ากับมนุษย์ในสังคมเมืองยุคปัจจุบัน ความคล่องตัวว่องไว ความกระฉับกระเฉง ความเป็นอิสระในท่าทาง ได้ปรากฏให้เห็นในผลงานของผู้วิจัยในครั้งนี้

นอกจากนี้โครงสร้างทางทัศนศิลป์อื่นๆ ในผลงานที่ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าจากจิตรกรรมในอดีต ก็ถูกนำมาขัดเกลาให้เหมาะสมเข้ากับรูปแบบในยุคสมัยปัจจุบัน โครงสร้างของเส้นได้ถูกละลายในกลุ่มรูปทรงย่อยจากที่จิตรกรรมไทยประเพณีได้ยึดถือเป็นรูปแบบตายตัวมาเป็นระยะเวลายาวนาน เส้นต่างๆ ในรูปทรงย่อยมีทั้งคล้อยตามและขัดแย้งกันในตัวภาพหรือกลุ่มตัวภาพใหญ่ๆ เส้นเหล่านี้มีลักษณะที่เป็นอิสระเข้ากับอากัปกิริยาของเนื้อหาในตัวภาพได้เป็นอย่างดี ความพริ้วไหวอิสระที่แสดงให้เห็นของเส้นยังบ่งบอกถึงสถาวะจิตของคนในสังคมยุคนี้ได้ชัดเจน

การใช้เส้นเชื่อมประสานระหว่างกลุ่มรูปทรงย่อยต่างๆ ให้เคลื่อนไหวเชื่อมต่อกัน ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มรูปทรงย่อยเล็ก ๆ เข้ามาประสานระหว่างกลุ่มรูปทรงในผลงานผู้วิจัย กลุ่มรูปทรงใหญ่ยังปรากฏให้เห็นถึงโครงภาพอันเป็นอุดมคติอยู่ ความเคลื่อนไหวของเส้นโครงภาพใหญ่ แสดงการเคลื่อนตัวในลักษณะของการลำดับภาพเล่าเรื่องที่จิตรกรรมในอดีตมีแบบแผนหลักเกณฑ์ที่วางไว้ว่าจะต้องเล่าเรื่องจากด้านล่างของผืนภาพสู่ด้านบน แต่ผลงานพัฒนาของผู้วิจัยได้มีแนวคิดว่าการเล่าเรื่องสามารถแสดงรูปเป็นการเล่าเรื่องได้หลายวิธี โดยผู้วิจัยมุ่งเน้นการเล่าเรื่องที่มีทิศทางสอดคล้องกับสถาปัตยกรรม หรือสถานที่สิ่งแวดล้อม โครงเส้นต่างๆ ในภาพจึงเป็นอิสระจากจิตรกรรมไทยประเพณีในอดีตโดยสิ้นเชิง

บทที่ 5
สรุปและอภิปราย

ผลการวิจัยเรื่อง "กรณีศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์" ผู้วิจัยสามารถสรุปผลของการศึกษาวิเคราะห์และการพัฒนาสร้างสรรค์ได้ดังนี้

1. จุดมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกศึกษางานจิตรกรรมไทยในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่1 โดยตั้งจุดมุ่งหมายของการวิจัยไว้ดังนี้ ศึกษาถึงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ของภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยเน้นความสำคัญของการจัดองค์ประกอบที่เชื่อมประสานรูปทรงกับกลุ่มรูปทรงและกลุ่มรูปทรงย่อยกับกลุ่มรูปทรงส่วนรวม

2. ความสำคัญของการวิจัย

2.1 ทราบถึงแนวทางการจัดองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมไทยประเพณีในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

2.2 เพื่อให้ทราบถึงแนวคิด และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่มีอิทธิพลต่อความรู้สึกให้เกิดความคล้อยตามในจุดมุ่งหมายของจิตรกร

2.3 เพื่อนำผลที่ได้จากการวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในรูปแบบของผู้วิจัยที่สามารถแสดงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ที่มีผลต่อการมอง ในรูปแบบของจิตรกรรมไทยร่วมสมัย

3. ขอบเขตของการวิจัย

3.1 การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร

3.3 ผู้วิจัยจะนำผลจากการศึกษางานจิตรกรรมไทยประเพณีในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ สมัยรัชกาลที่ 1 มาพัฒนาเพื่อเป็นประโยชน์และแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพไทยแบบร่วมสมัยของผู้วิจัยต่อไป

4. อภิปรายผล

ในการวิเคราะห์จิตรกรรมกรณีศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ มีประเด็นสำคัญดังนี้

ภาพจิตรกรรมในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จะมีลักษณะของการใช้เส้นเชื่อมประสานกลุ่มรูปทรงย่อยกับกลุ่มรูปทรงหลัก โดยกลุ่มรูปทรงหลักจะมีขนาดใหญ่ที่สุดภายในภาพหนึ่งผนัง ซึ่งโดยส่วนใหญ่จะเขียนเป็นรูปปราสาทราชวังเบื้องหลังระบายพื้นภาพด้วยสีแดงเพื่อเน้นให้ดูเด่นชัด ภายในปราสาทจะประกอบไปด้วยภาพตัวละครที่แสดงฐานะของชนชั้นกษัตริย์และขุนนางเป็นลำดับลงมาด้วยการแสดงความสำคัญจากการระบายสีและปิดทองที่เครื่องทรงของภาพกษัตริย์ และจัดวางกลุ่มตัวละครที่เป็นข้าราชบริพาร นางสนม และขุนนางด้วยการหมอบกราบ และหันหน้าเข้าหาตัวภาพที่เป็นพระราชาที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เป็นการเชื่อมประสานกลุ่มรูปทรงย่อยภายในรูปทรงหลัก และภาพตัวละครที่เป็นลักษณะของการเคลื่อนไหวเช่นการเดิน เข้าออกทางประตู เป็นการนำสายตาให้มองภาพตามไปยังกลุ่มรูปทรงอื่นๆ ที่อยู่ภายในภาพเดียวกัน

กลุ่มรูปทรงย่อยที่ประกอบอยู่ในภาพผนังเดียวกันก็จะแสดงเหตุการณ์ตามเนื้อเรื่องที่จิตรกรได้หยิบยกมานำเสนอและวางลำดับเรื่องราวให้ต่อเนื่องกันไปซึ่งจะช่วยทำให้เกิดความเข้าใจในการดำเนินเรื่องพร้อมกับการสอดประสานกันของกลุ่มรูปทรงแต่ละกลุ่ม และเรื่องราวที่ต่อเนื่องในแต่ละผนัง จะทำให้เกิดความประสานกันทางเรื่องราว และเชื่อมโยงองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมดเข้าด้วยกัน

การจัดวางภาพในลักษณะแบบไทยประเพณี จะแสดงให้เห็นจากภาพมุมสูง หรือตานกมอง (Bird eye view) จะสามารถแสดงเหตุการณ์หลายตอนได้ในภาพผนังเดียวกัน โดยไม่ทำให้เกิดความรู้สึกขัดแย้งด้วยการใช้รูปทรงที่เป็นลักษณะ 2 มิติ และใช้การทับซ้อนกันเพื่อแสดงระยะใกล้ไกล การใช้เส้นสินเทา แนวโขดหิน ต้นไม้ และภาพปราสาทราชวังบ้านเรือน เป็นตัวแบ่งรายละเอียดของเหตุการณ์เพื่อแสดงเนื้อหาเฉพาะ และการใช้สีพื้นเข้มเพื่อเน้นตัวภาพที่ใช้สีอ่อนให้ดูโดดเด่นก็เป็นลักษณะของจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ การ

ปิดทองจะเน้นความสำคัญของภาพให้เด่นชัดยิ่งขึ้นซึ่งจะใช้กับภาพกษัตริย์และภาพพระพุทธเจ้า ซึ่งจะแสดงเหตุการณ์ในหลายตอนบนผนังเดียวกัน

ในด้านสภาพสังคมจะพบเห็นภาพชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนผ่านภาพจิตรกรรมจะพบเห็นภาพการแบ่งชนชั้นทางสังคมให้เห็นในลักษณะของการให้ความสำคัญกับชนชั้นปกครองมากที่สุด เรื่องราวความเป็นอยู่ของชาววังที่แสดงผ่านภาพตัวละครต่างๆ การประดับตกแต่งด้วยลวดลายที่วิจิตรงดงามจะไม่พบในภาพที่เป็นชาวบ้านหรือชนชั้นล่างสุดในสังคมไทย แต่นายช่างจิตรกรจะเขียนภาพตัวชาวบ้านเพื่อเป็นส่วนประกอบทางสังคมในยุคสมัยนั้น การให้ความสำคัญกับบุคคลชั้นสูงย่อมแสดงให้เห็นถึงความมีอำนาจบารมีในด้านการปกครองทั้งทางโลกและทางศาสนา เพื่อเป็นการเชื่อมประสานความแตกต่างระหว่างชนชั้นทางสังคมมิให้ถูกแบ่งแยกหรือตัดขาดออกจากกัน โดยที่ชนชั้นปกครองจะเป็นผู้นำทั้งด้านการปกครองและด้านศาสนา เพื่อสร้างความผูกพันให้เกิดความรู้สึกใกล้ชิดมากยิ่งขึ้นระหว่างชาวบ้านและชนชั้นปกครอง

สรุป จะเห็นได้ว่าจิตรกรรมไทยประเพณีในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เป็นก้าวหนึ่งซึ่งพัฒนามาจากรูปแบบจิตรกรรมไทยในสมัยอยุธยาและเรื่องราวชีวิตความเป็นอยู่ที่ผูกพันอยู่กับศาสนาและความเชื่อแสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการอันต่อเนื่องของงานศิลปกรรมและศาสนากับการปกครอง เมื่อก้าวมาสู่จิตรกรรมไทยประเพณีในยุครัตนโกสินทร์สมัยปัจจุบัน แม้จะมีความแตกต่างในรูปแบบเนื้อหา ความงดงามในลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมไทยประเพณียังปรากฏอยู่ย่อมแสดงให้เห็นถึงรากแก่นแท้เฉพาะตนของจิตรกรรมไทยที่พร้อมจะก้าวไปข้างหน้ากับกาลเวลาเพื่อนำพาวัฒนธรรมของไทยรูปแบบความเป็นไทยอย่างที่เรียกว่าเป็นแก่นแท้ของไทย ให้ควบคู่ไปกับความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมไทยจากปัจจุบันสู่อนาคตอย่างงดงาม

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปกร. (2525). *ขนบธรรมเนียมประเพณี และวัฒนธรรมกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ : กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์.

_____ . (2525). *โบราณสถานและอนุสาวรีย์สำคัญกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ : กองโบราณคดี.

_____ . (2526). *สมุดภาพจิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

จิรวัฒน์ พิระสันต์. (2540). *คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังไทย ต่อการรับรู้ของนักเรียนมัธยมศึกษาตอนปลาย สังกัดกรมสามัญศึกษา เขตการศึกษา 7*. วิทยานิพนธ์ ศษ.ม. (ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต). พิษณุโลก : บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยนเรศวร. ถ่ายเอกสาร.

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์, และคนอื่นๆ. (2525). *สังคมไทยกับจิตรกรรมฝาผนัง*. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (เอกสารวิชาการหมายเลข 28).

ชมพูนุช พงษ์ประยูร. (2514). "จิตรกรรมสมัยอยุธยา," ใน *ศิลปกรรมสมัยอยุธยา*. หน้า 20-25. กรุงเทพฯ : การศาสนา.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2532). *การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

----------. (2538). *องค์ประกอบของศิลปะ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ดรุณี แก้วม่วง. (2529). *พื้นฐานอารยธรรมไทย*. กรุงเทพฯ : แสงทวีการพิมพ์.

ตรี อมาตยกุล. (2510). "ศิลปสมัยอยุธยา," ใน *ศิลปสมัยอู่ทอง ศิลปสมัยอยุธยา ศิลปสมัยรัตนโกสินทร์*. หน้า 43-65. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. (2542). *องค์ประกอบศิลป์ 1*. กรุงเทพฯ : เฟื่องฟ้า พริ้นติ้ง.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2510). *เรื่องน่ารู้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

น.ณ ปากน้ำ. (2530, มกราคม-มีนาคม). "จิตรกรรมสมัยอยุธยา," *เมืองโบราณ*. 13(1) : 32-35.

----------. (2530, เมษายน-มิถุนายน). "ภาพเขียนในสมัยรัชกาลที่ 1," *เมืองโบราณ*. 13(2) : 53-57.

---------- . (2530). *พระอาจารย์นาค จิตรกรรมยุคสร้างบ้านแปงเมือง*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

---------- . (2532). *ความเข้าใจในศิลปะ*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

---------- . (2533). *ศิลปะลายรดน้ำ*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

---------- . (2540). *ศิลปกรรมแห่งอาณาจักรศรีอยุธยา*. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ แกรมมี่.

---------- . (2542). *วิวัฒนาการของศิลปะ*. กรุงเทพฯ : 2020 เวิลด์ มีเดีย.

น.ณ ปากน้ำ และคนอื่น ๆ. (2525). *วัดราชสิทธาราม*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

----------. (2526). *วัดดุสิดาราม*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

---------- .(2530). *พระอาจารย์นาค จิตรกรรมยุคสร้างบ้านแปงเมือง.* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

---------- . (2532). *ความเข้าใจในศิลปะ.* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

---------- . (2533). *ศิลปะลายรดน้ำ.* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

---------- . (2540). *ศิลปกรรมแห่งอาณาจักรศรีอยุธยา.* กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ แกรมมี่.

---------- . (2542). *วิวัฒนาการของศิลปะ.* กรุงเทพฯ : 2020 เวิลด์ มีเดีย.

น.ณ ปากน้ำ และคนอื่น ๆ. (2525). *วัดราชสิทธาราม.* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

----------. (2526). *วัดดุสิดาราม.* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

น.ณ ปากน้ำ และคนอื่น ๆ. (2534). *วัดไชยทิศ.* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

----------. (2540). *พระที่นั่งพุทไธสวรรย์.* ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

บุญโสภา เจริญนิพนธ์วานิช. (2525). "จิตรกรรมแบบประเพณีของไทยในยุครัตนโกสินทร์," ใน *ศิลปกรรมกรุงรัตนโกสินทร์.* หน้า 1-10. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

ประเสริฐ วิทยารัฐ และคนอื่นๆ. (2543). *ประเทศของเรา4 สมบูรณ์แบบ.* ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : วัฒนาพานิช.

ปรีชา เถาทอง. (2540). "ความเข้าใจจิตรกรรมไทยอดีต ปัจจุบัน," ใน *จิตรกรรมไทย 2 วิญญาณ.* หน้า 6. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งท์.

พิริยะ ไกรฤกษ์. (2528). *ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ฉบับคู่มือนักศึกษา.* กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

รัฐ จันทร์เดช. (2520). *ประวัติศาสตร์ศิลป์.* กรุงเทพฯ : ภาคพัฒนาตำราและเอกสารวิชาการ หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู. (เอกสารการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 219)

ราชบัณฑิตยสถาน. (2530). *พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม ข-ฉ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.* กรุงเทพฯ : เพื่อนพิมพ์.

วรรณิภา ณ สงขลา และคนอื่น ๆ. (2537). *จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์รัชกาลที่1.* กรุงเทพฯ : ประชาชน.

วิทย์ พิณคันเงิน. (2503). *ศิลปกรรมและการช่างของไทย.* กรุงเทพฯ :โอเดียนสโตร์.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2522). *5 นาทีกับศิลปไทย.* กรุงเทพฯ : ปาณยา.

_____. (2525). *ศิลปน่ารู้ในสองศตวรรษ.* กรุงเทพฯ : ปาณยา.

_____. (2528). "ศิลปะไทย," ใน *An Exhibition of Thai Art in the people's Republic of Chaina.* หน้า 20-25. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2542). *กรุงศรีอยุธยาของเรา.* ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : มติชน.

_____. (2545). *กฎหมายตราสามดวงกับความเชื่อของไทย.* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

ศิลป์ พีระศรี. (2516). "คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง," ใน *ศิลปไทย รวมบทความทางศิลป.* หน้า 139-150. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สงวน รอดบุญ. (2526). *พุทธศิลป รัตนโกสินทร์.* กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

สน สีมาตรัง. (2522). *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

สมชาติ มณีโชติ. (2529). *จิตรกรรมไทย.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สมชาย พรหมสุวรรณ. (2544). *หลักการทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ : สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

สมปอง อัครวงศ์. (2541). "มาดูภาพสัตว์ในจิตรกรรมฝาผนัง," ใน *ศิลปกรรมอาจารย์เพาะช่าง.* หน้า 43-48. กรุงเทพฯ.

สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ. (2524). *จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา.* กรุงเทพฯ : เจริญวิทย์-การพิมพ์.

สันติ เล็กสุขุม. (2542). *ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน.* กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

_____. (2544). *ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ).* กรุงเทพฯ : เคล็ดไทย.

สันติ เล็กสุขุม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทพงศ์ สินสวัสดิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยศิล-ปากร เมื่อ 25 ธันวาคม 2544.

สามารถ ทรัพย์เย็น. (2514). "สถาปัตยกรรมสมัยอยุธยา," ใน *ศิลปกรรมสมัยอยุธยา.* กรุงเทพฯ : การศาสนา.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. (2538). *ศิลปะในประเทศไทย.* ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. (2522,กรกฎาคม-ธันวาคม). "ลักษณะแบบ 2 มิติ ของรูปทรงต่างๆ ในจิตรกรรมฝา-ผนัง," *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร.* 3(1) : 60-83.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ นายนันทพงศ์ สินสวัสดิ์

เกิดวันที่ 7 กรกฎาคม 2515

สถานที่เกิด อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 101/3 หมู่ 2 ถนนสุขสวัสดิ์ ตำบลบางจาก อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ 10130

ตำแหน่งหน้าที่การงาน รับใช้ใต้เบื้องพระยุคลบาทสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติต์พระบรมราชินีนาถ ในโครงการจิตรกรรมต้นแบบภาพปัก

สถานที่ทำงานปัจจุบัน พระตำหนักสวนจิตรลดารโหฐาน

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2528 ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนขจรโรจน์วิทยา

พ.ศ. 2531 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 จากโรงเรียนวัดราชบพิตร

พ.ศ. 2534 ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) จากโรงเรียนไทยโปลีเทคนิค (ศิลปะประยุกต์)

พ.ศ. 2536 ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) จากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง

พ.ศ. 2538 ศษ.บ. ศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศิลปกรรม) จากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

พ.ศ. 2545 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทราวิโรฒ ประสานมิตร