

รายงานการวิจัย
เรื่อง
เอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีไทย
The Identity of Thai Traditional Art



700.9593
๑686๑
ร3

นายอำนาจ เย็นสบาย
พ.ศ. 2541

700.9593

อ ๖๔๖

ร 3

รายงานการวิจัย
เรื่อง
เอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีไทย
The Identity of Thai Traditional Art



นายอำนาจ เย็นสบาย

พ.ศ. 2541

๔ ต.ค. 2553

§ 30 3101

คำนำ

วิวัฒนาการของสังคมไทย กับวิวัฒนาการของศิลปะแนวประเพณีไทย เป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กันมาโดยตลอด จนสามารถกล่าวได้ว่า หากต้องการศึกษาสังคมไทยก็สามารถศึกษาได้จากงานศิลปะ หรือหากต้องการศึกษาศิลปะ ก็สามารถศึกษาได้จากสังคมไทย

อย่างไรก็ตาม สังคมไทยมิได้เป็นสังคมที่โดดเดี่ยว แต่เป็นสังคมที่มีประวัติศาสตร์ของการปฏิสัมพันธ์กับประเทศต่าง ๆ ในภูมิภาคเดียวกัน และต่างภูมิภาค โดยปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว ก็ส่งผลทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างกัน จึงทำให้ศิลปะแนวประเพณีไทยมีการคลี่คลายมาโดยตลอด แต่เนื่องจากพัฒนาการของสังคมโลก ส่งผลทำให้ประเทศที่มีความเข้มแข็งกว่า มีอำนาจเหนือกว่าในทุก ๆ ด้าน ได้แสดงบทบาทในด้านการมีอิทธิพลเหนือกว่าประเทศที่อ่อนแอ ในขณะที่ประเทศที่อ่อนแอก็มีแนวโน้มให้การยอมรับ พร้อมทั้งจะรับอิทธิพลสภาพเหล่านี้จึงส่งผลทำให้ศิลปะแนวประเพณีไทยได้รับผลกระทบ ขาดการศึกษา ค้นคว้า ขาดการสร้างสรรคพัฒนาศิลปะแนวประเพณี เพื่อการดำรงอยู่คู่เคียงกับศิลปะร่วมสมัย

ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้ผู้วิจัยเห็นว่า การวิจัยเรื่องเอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีไทย เป็นสิ่งสำคัญ ที่ควรค่าต่อการศึกษาค้นคว้า เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการส่งเสริมองค์ความรู้ ด้านศิลปะแนวประเพณีให้เข้มแข็ง เพื่อความรู้ความเข้าใจในเรื่องราวของตนเองให้มากขึ้น และเพื่อเป็นฐานสำหรับการอนุรักษ์ และพัฒนาศิลปะแนวประเพณีไทยที่ยั่งยืนต่อไปในอนาคต

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง “เอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีไทย” ในความหมายเฉพาะ จิตรกรรมแนวประเพณีไทย ที่ปรากฏอยู่บนผนังพระอุโบสถและวิหารของพุทธศาสนา สมัยรัตนโกสินทร์นั้น เมื่อทำการศึกษาค้นคว้าแล้ว มีผลสรุปดังต่อไปนี้

ผลงานศิลปะแนวประเพณีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะ แนวประเพณีไทยสมัยอยุธยา สมัยสุโขทัย และมีหลักฐานย้อนหลังไปจนถึงการได้รับ อิทธิพลทั้งด้านเรื่องราวและรูปแบบมาจากอินเดีย

ศิลปะแนวประเพณีไทยแต่ละสมัยมีความผูกพันกับศาสนาอย่างแนบแน่น โดยเฉพาะพุทธศาสนา มีการนำคติความเชื่อของฝ่ายหินยาน และมหายานมา แสดงออกในงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทย รวมทั้ง ศาสนาอื่น ลัทธิความเชื่ออื่น ๆ เช่น ศาสนาพราหมณ์ และศาสนาฮินดู ก็ถูกนำมาแสดงออกในจิตรกรรมแนว ประเพณีไทยมาตลอดทุกยุคทุกสมัย

ลักษณะเด่นของศิลปะแนวประเพณีไทย แสดงความสัมพันธ์ระหว่างศาสนจักร และอาณาจักร ส่งผลทำให้เรื่องราวในจิตรกรรมแนวประเพณีไทย มีทั้งด้านรับใช้สถาบัน ศาสนาและสถาบันพระมหากษัตริย์ ทั้งโดยทางตรงและโดยทางอ้อม

ศิลปะแนวประเพณีไทย นอกจากจะรับอิทธิพลจากประเทศต่าง ๆ ในภูมิภาค เดียวกันแล้ว เมื่อสังคมโลกมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างเศรษฐกิจ การเมือง สังคม ได้ส่งผลกระทบทำให้ศิลปะแนวประเพณีไทยรับอิทธิพลจากประเทศมหาอำนาจ ตะวันตก โดยเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ ศิลปกรรมแนวประเพณีไทยได้เปิดรับอิทธิพล ทางด้านรูปแบบ เทคนิควิธีการสื่อวัสดุ รวมทั้งแนวคิดของเรื่องราวเข้ามาพัฒนาศิลปะ แนวประเพณีไทยให้มีความหลากหลายไปจากอดีตมากขึ้น

การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของสังคมไทย หลัง พ.ศ. 2475 เป็นเหตุสำคัญที่ ทำให้ในเวลาต่อมา ชนชั้นกลางมีบทบาทในสังคมสูงขึ้น และส่งผลทำให้ศิลปะแนว ประเพณีไทยต้องมีการปรับตัว เข้าสู่ยุคของการค้นหาความเป็นปัจเจก การค้นหา ลักษณะเฉพาะตัวในการแสดงออกในศิลปะแนวประเพณีไทยมากขึ้น

ความขัดแย้งระหว่างการอนุรักษ์รักษาเอกลักษณ์กับการพัฒนาสร้างสรรค์
สิ่งใหม่ในศิลปะแนวประเพณีไทยเป็นภาพสะท้อนความขัดแย้งของผู้คนในสังคมไทย
และสะท้อนความขัดแย้งระหว่างสังคมไทยกับสังคมโลก ซึ่งในปัจจุบัน แนวคิดเรื่อง
การรักษาคุณภาพของศิลปะแนวประเพณีไทย กับการส่งเสริมศิลปะร่วมสมัยของ
โลกสากล ที่ไม่นิ่งเฉยไปในทางใดทางหนึ่ง ถือเป็นแนวคิดที่สำคัญในปัจจุบัน



Abstract

This research named The Identity of Thai Traditional Art meaning particularly painting of Thai Traditional Art on the wall or temples and Viharas of Buddhism (or Mural Painting) in the period of Ratanakosin resulted in the following.

The achievement of Thai Traditional Art in the period of Ratanakosin was influenced from Thai Traditional Art in the period of Ayuthya, Sukhothai and retracing evidence including the influence of the content and form of India.

Thai Traditional Art in each period bound constantly with religions especially Buddhism. Believing in Tradition of Hinayana and Mahayana was displayed in Thai Traditional Art including other religions and other doctrines such as Brahama and Hinduism mixed harmoniously and displayed in Painting of Thai Traditional Art through all of the periods.

The prominence of Thai Traditional Art showed the relationship between the religious world and the realm which made the story in Painting of Thai Traditional Art serve the institute of religion and the institute of monarch both directly and indirectly.

Besides Thai Traditional Art which was influenced from various countries in the same region received the influence of Great Western countries when the economic structure, politics and social of the world had been developed particularly in Ratanakosin Period. Thai Traditional Art gave a chance to the influence of form, technique, media and the idea of stories to develop and change itself considerably from the former more and more.

Changing the structure of Thai society after the year 2475 mainly caused the role of middle – class people in the society to be higher later, and Thai Traditional Art had to be adjusted to the period of finding individuality and finding the nature of personality to show in Thai Traditional art increasingly.

The contrast between the preservation of identity and the development of creative innovation of Thai Traditional Art was the reflection of the distinction of thai people and distinction between thai society and world society. At the present time, the concept of preservation of balance of Thai Traditional Art and the promotion of universal contemporary art which was not biased was regarded as a significant idea in these days.



สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อ (ภาษาไทย)..... (1)

บทคัดย่อ (ภาษาอังกฤษ)..... (2)

บทที่

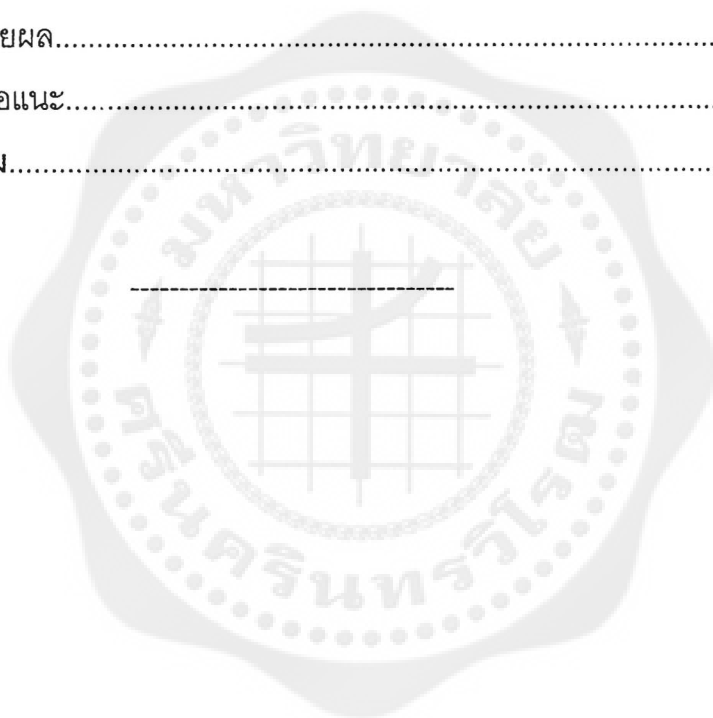
1 บทนำ

ภูมิหลัง.....	1
วัตถุประสงค์การวิจัย.....	1
ขอบเขตการวิจัย.....	4
วิธีดำเนินการวิจัย.....	4
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	5
ผลที่คาดว่าจะได้รับ.....	6

2 วิวัฒนาการ ความขัดแย้ง การสนับสนุน

และการเผยแพร่ศิลปะแนวประเพณีไทย.....	7
2.1 สังเขปเหตุการณ์ในสมัยอยุธยาที่เกี่ยวข้องกับศิลปะและ วัฒนธรรมไทย.....	7
2.2 เหตุการณ์สมัยรัตนโกสินทร์ที่เกี่ยวข้องและส่งผลกระทบ ต่อศิลปะแนวประเพณีไทย.....	10
2.3 สถาบัน องค์การ บุคคล และขบวนการรณรงค์เพื่อศิลปะ แนวประเพณีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์.....	54
2.3.1 บทบาทของสถาบันศาสนา.....	54
2.3.2 บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์.....	56
2.3.3 บทบาทขององค์กรราชการ.....	66
2.3.4 บทบาทของภาคเอกชนและประชาชน.....	74

3. เอกลักษณะของศิลปะแนวประเพณี.....	77
3.1 เนื้อหาหรือเรื่องราวของจิตรกรรมแนวประเพณีในอดีตและ ในสมัยรัตนโกสินทร์.....	82
3.2 รูปแบบของจิตรกรรมแนวประเพณีในอดีตและในสมัย รัตนโกสินทร์.....	97
3.3 เทคนิควิธีการเขียนภาพจิตรกรรมแนวประเพณีไทย.....	106
4. สรุปและอภิปรายผล.....	
4.1 สรุป.....	108
4.2 อภิปรายผล.....	109
4.3 ข้อเสนอแนะ.....	126
บรรณานุกรม.....	127



กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัย เรื่อง เอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีไทย เรื่องนี้ สำเร็จลงด้วยดี เพราะได้รับการสนับสนุนทุนการวิจัยจากกองวิจัยทางการศึกษา กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่สนับสนุนและส่งเสริมให้บุคลากรในคณะทำงานวิจัย และจากบุคคลที่ช่วยอำนวยความสะดวกเป็นอย่างดี โดยเฉพาะอาจารย์สำอาง สีหาพงษ์ นั้น ถือว่ามีส่วนสำคัญที่ทำให้งานวิจัยชิ้นนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

อำนาจ เย็นสบาย



บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

วิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของชนชาติ และของรัฐทั้งหลายนั้น ได้ปรากฏหลักฐานให้ชนรุ่นหลังทราบว่า มีหลายชนชาติและหลายรัฐ สามารถก่อเกิดพัฒนาตนเองไปสู่ความเจริญรุ่งเรือง พบกับความเสื่อมถอย กลับสู่การฟื้นฟู สลับสับเปลี่ยนกันไปตามสภาพเงื่อนไข กระทั่งบางครั้ง บางชนชาติ และบางรัฐ มีสภาพปัจจัยภายในที่อ่อนแอเมื่อประสานกับปัจจัยภายนอก ด้วยการเผชิญหน้ากับชนชาติที่เข้มแข็งกว่า รัฐที่เจริญก้าวหน้ากว่า ก็สามารถถูกกลืน ถูกทำลาย และล่มสลายได้ในที่สุด

ขณะเดียวกัน วิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของชนชาติ ของรัฐใด ๆ หรือประเทศใด ๆ ก็ปรากฏหลักฐานให้ชนรุ่นหลังได้ทราบว่า ยุทธศาสตร์ และยุทธวิธีที่รัฐหนึ่ง ประเทศหนึ่ง กระทำต่ออีกรัฐหนึ่ง หรืออีกประเทศหนึ่ง เพื่อการควบคุม ครอบงำ หรือครอบครอง ก็มีวิวัฒนาการที่สลับซับซ้อนมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม ท่ามกลางการพัฒนาของสังคมโลกปัจจุบัน ที่การต่อสู้ทางลัทธิความเชื่อทางการเมืองได้แปรเปลี่ยนเป็นการต่อสู้เพื่อผลประโยชน์ทางธุรกิจของแต่ละประเทศ และแต่ละกลุ่มประเทศที่มีผลประโยชน์ร่วมกัน ประเทศมหาอำนาจ หรือกลุ่มประเทศมหาอำนาจที่มีความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจ ที่มีอำนาจทางการเมือง ที่มีแสนยานุภาพทางอาวุธ ที่ควบคุมสื่อและมีเครือข่ายข้ามชาติ ที่มีอำนาจทางความรู้ และมีความเชี่ยวชาญในการบริหารจัดการ ก็จะมีบทบาทหรือมีอิทธิพลต่อประเทศที่อ่อนแอกว่าในทุก ๆ ด้าน โดยอิทธิพลดังกล่าว ได้ส่งผลกระทบทางด้านวัฒนธรรมพร้อมกันไปโดยไม่มีข้อยกเว้น ซึ่งวัฒนธรรมจากประเทศที่เข้มแข็งกว่าในทุก ๆ ด้าน ก็จะมีบทบาทการพัฒนาไปในนามวัฒนธรรมสากล หรือวัฒนธรรมนานาชาติ

สภาพเหล่านี้จึงก่อให้เกิดภาวะคู่ของสองวัฒนธรรมคือระหว่างวัฒนธรรมที่ถือว่าเป็นวัฒนธรรมสากล กับวัฒนธรรมเฉพาะชนชาติขึ้น ซึ่งสองวัฒนธรรมดังกล่าวที่มีความแตกต่างเป็นพื้นฐาน ได้ส่งผลกระทบต่อกัน โดยมีแนวโน้มที่ชัดเจนว่า วัฒนธรรมที่เป็นสากลจะเป็นฝ่ายรุก ในขณะที่วัฒนธรรมของชนชาติมีลักษณะถดถอย

เหตุนี้ จึงเป็นเหตุที่ทำให้เกิดปัญหาความขัดแย้ง ทั้งในระดับชาติ และระดับนานาชาติ โดยในระดับนานาชาตินั้น ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เคยนำความเห็นของผู้อำนวยการองค์การยูเนสโกในช่วงหนึ่งมาเสนอว่า

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เปิดเผยข้อสันนิษฐานของนายเรอเน มาเฮอ เกี่ยวกับ Universal Civilization ว่าดังนี้...ในความคิดเห็นของผู้อำนวยการองค์การยูเนสโกนั้น เห็นว่าอารยธรรมแบบสากลนี้เป็นของที่ไม่มีประโยชน์แก่โลก จะทำให้โลกมีทรรคนะคับแคบ มีความเป็นอยู่อย่างแคบ วัฒนธรรมอย่างอื่น ๆ ของโลก ที่อาจจะดีกว่า ดงามกว่า และน่าจะรักษาไว้มากกว่าวัฒนธรรมและความเจริญแบบฝรั่งนั้นยังมีอยู่มากมายหลายสิบประเทศ สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ควรรักษาไว้ และนอกจากนั้นก็ยังเป็นสิ่งที่ควรสนับสนุน และส่งเสริมอีกด้วย (กรกฎ หลีกเพชร. 2508 : 45 - 49)

พร้อมกันนั้น ศาสตราจารย์ก่อ สวัสดิพาณิชย ก็ได้นำนิยามเรื่องวัฒนธรรมจากที่ประชุมนานาชาติเกี่ยวกับนโยบายวัฒนธรรม ซึ่งองค์การศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) จัดขึ้นที่เม็กซิโกซิตี้ ปี พ.ศ. 2525 มาเผยแพร่มีความว่า

อาจกล่าวได้ว่า วัฒนธรรม ได้แก่ ผลรวมของลักษณะอันเด่นชัดในทางจิตใจวัตถุ ปัญญา และอารมณ์ ซึ่งเป็นคุณลักษณะของสังคมหนึ่ง หรือกลุ่มสังคมหนึ่ง วัฒนธรรมมิได้ครอบคลุมเฉพาะศิลปะและวรรณคดีเท่านั้น แต่ยังคลุมไปถึงวิถีดำเนินชีวิต สิทธิพื้นฐานของมนุษย์ ระบบค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณีและความเชื่อของมนุษย์ด้วย (ก่อ สวัสดิพาณิชย. 2529 : 5)

จากคำกล่าวอ้างอิงของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช และจากศาสตราจารย์ก่อ สวัสดิ์พาณิชย์ทำให้เข้าใจได้ว่า วัฒนธรรมที่เป็นของชนชาติใดชนชาติหนึ่ง มิได้ เป็นสิ่งที่องค์กรระหว่างชาติต้องการทำลาย แต่กลับชี้ให้เห็นถึงคุณค่าและความจำเป็น ที่ควรจะต้องดำรงอยู่ในชนชาตินั้น ๆ หรือประเทศนั้น ๆ ท่ามกลางวัฒนธรรมที่เป็นสากล ทว่าในโลกของความเป็นจริง กระแสวัฒนธรรมที่เป็นสากล กลับมีบทบาทและทรงอิทธิ พลเหนือวัฒนธรรมที่เป็นของชนชาตินั้น ๆ โดยเฉพาะประเทศไทยก็จะพบ ความจริงว่า วัฒนธรรมไทย กำลังอยู่ในสภาพที่ผู้คนในสังคมไม่ให้ความสนใจ ไม่เห็น คุณค่า ขาดการทุ่มเทศึกษาค้นคว้าเพื่อสร้างองค์ความรู้ให้เข้มแข็ง ให้มีทั้งคุณภาพ ให้มีทั้งปริมาณ ซึ่งในความหมายนี้ ก็หมายรวมถึงเรื่องของศิลปะแนวประเพณีไทย ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมด้วย

กล่าวสำหรับเรื่องของศิลปะ โดยเฉพาะศิลปะแนวประเพณีไทย ก็ไม่แตกต่างไปจากผลกระทบที่มีต่อวัฒนธรรมไทยโดยภาพรวม นั่นก็หมายความว่า ในวงการศิลปะ กระแสอิทธิพลของศิลปะสากล ถือเป็นกระแสอิทธิพลด้านหลักของสังคมไทย ในขณะที่ศิลปะแนวประเพณีไทย มีเหตุปัจจัยหลายอย่าง ทั้งปัจจัยภายนอกและปัจจัยภายในที่ทำให้ศิลปะแนวประเพณีไทยตกอยู่ในสภาพตั้งรับและถดถอย ซึ่งสภาพเช่นนี้ ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวในหมู่นักศิลปิน นักวิชาการ นักวิจารณ์ศิลปะ นักประวัติศาสตร์ศิลป์ องค์กรสมาคม มูลนิธิ ตลอดจนองค์กรของรัฐก็ได้ให้ความสนใจต่อสภาวะที่เกิดขึ้นดังกล่าว จึงทำให้เกิดการประชุมสมัชชาศิลปวัฒนธรรมไทย โดยคณะกรรมการการศึกษาศิลปและวัฒนธรรม สภาผู้แทนราษฎร เมื่อวันที่ 2 สิงหาคม 2536 ที่รัฐสภา และการที่รัฐบาลประกาศให้ ปี 2537 เป็นปีวัฒนธรรมไทย ตลอดจนสถานการณ์ที่เป็นจริงของสังคมไทยในปัจจุบันมีหลักฐานบ่งชี้ว่า ศิลปกรรมแนวประเพณีไทย อันเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม กำลังตกอยู่ในสภาพที่น่าห่วงใย โดยด้านหนึ่งเกิดจากปัจจัยภายในที่ศิลปะแนวประเพณีมีข้อจำกัดในการพัฒนาการโดยตัวของมันเอง มีฐานรากการเติบโตมาจากสังคมเกษตรกรรม มีปัญหาขาดการสืบทอดการผลิตบุคลากรเพื่อสร้างสรรค์อย่างจริงจังและเป็นระบบ มีปัญหาทางด้านการให้การ ศึกษา และสร้างทัศนคติเชิงคุณค่าต่อประชาชนระดับต่าง ๆ

กับอีกด้านหนึ่งเกิดจากปัจจัยภายนอก อันได้แก่ การไหลบ่าของศิลปวัฒนธรรมจากประเทศที่เป็นมหาอำนาจทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคม วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่อศิลปะแนวประเพณีไทย ถึงขั้นอาจกล่าวได้ว่า ศิลปะแนวประเพณีไทยอันเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยกำลังเผชิญกับภาวะวิกฤติ

อย่างไรก็ตาม แม้ศิลปะแนวประเพณีไทยจะตกอยู่ท่ามกลางภาวะดังกล่าว ความตื่นตัวของสังคมไทย ความตระหนักในคุณค่า ความรู้ความเข้าใจ ทศนคติต่อ ศิลปะแนวประเพณีไทย ก็ยังอยู่ในระดับที่น่าเป็นห่วง และขาดการศึกษาค้นคว้าอย่างจริงจังเพื่อการเผยแพร่ทั้งด้านปริมาณและคุณภาพ

ด้วยเหตุนี้ การเสนอโครงการวิจัยเรื่อง เอกลักษณะของศิลปะแนวประเพณีไทยจึงน่าจะเป็นส่วนหนึ่งของความจำเป็นดังกล่าว

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ปัจจัยที่ทำให้เอกลักษณะของศิลปะแนวประเพณีไทยเกิดการวิวัฒนาการ
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะแนวประเพณีไทยกับสังคม
3. เพื่อศึกษาวิเคราะห์เอกลักษณะทางรูปแบบและเรื่องราวของศิลปะแนวประเพณีไทย

ขอบเขตการวิจัย

1. การวิจัยเอกลักษณะของศิลปะแนวประเพณีไทยครั้งนี้ จะเน้นเฉพาะผลงานศิลปะทางด้านจิตรกรรมแนวประเพณีเป็นด้านหลัก โดยศึกษาจิตรกรรมแนวประเพณีในสมัยอยุธยาที่สัมพันธ์กับสังคมโดยสังเขป และศึกษาจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ที่สัมพันธ์กับสังคมเป็นสำคัญ
2. ศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณะของศิลปะแนวประเพณีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ และวิวัฒนาการของเอกลักษณะที่สัมพันธ์กับเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและอิทธิพลจากต่างประเทศ

3. ศึกษาวิเคราะห์พัฒนาการของศิลปะแนวประเพณีไทยทั้งด้านการสืบทอดและการพัฒนาภายใต้ระบบสังคมปัจจุบัน

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ขั้นตอนและวิธีการในการเก็บข้อมูล

- รวบรวมข้อมูลทางวิชาการ บทวิจารณ์จากวารสารวิชาการ

หนังสือพิมพ์ นิตยสาร ตำรา และผลงานการวิจัย

- รวบรวมผลงานศิลปะแนวประเพณีไทยด้านจิตรกรรมทั้งที่ปรากฏ

หลักฐานจากสื่อสิ่งพิมพ์และการถ่ายภาพเก็บรวบรวมข้อมูล

2. วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

ใช้วิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) โดยเลือกกลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมแนวประเพณีแบบเจาะจงผลงานที่ปรากฏให้เห็นหลักฐานตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ที่เป็นผลงานจิตรกรรมแนวประเพณีในวัดหลวงที่สถาบันพระมหากษัตริย์มีบทบาทตามลักษณะโครงสร้างของสังคมไทย ทั้งในเขตมหานครและนอกเขตมหานคร รวมจำนวนผลงานจิตรกรรมแนวประเพณี จากกลุ่มตัวอย่างจาก 20 วัด

ทั้งนี้การวิเคราะห์จะศึกษาวิเคราะห์ถึงปัจจัยเหตุหรือต้นเหตุที่ส่งผลทำให้จิตรกรรมแนวประเพณีไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงวิวัฒนาการ จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทยว่ามีความเกี่ยวข้องกับสัมพันธ์กับสังคมในแง่มุมใด รวมทั้งการศึกษวิเคราะห์จิตรกรรมแนวประเพณีไทยว่ามีเอกลักษณ์ หรือลักษณะเฉพาะในด้านรูปแบบเป็นอย่างไรและในด้านเนื้อหาเรื่องราวเป็นอย่างไร

นิยามศัพท์เฉพาะ

เอกลักษณ์ (Identity) หมายถึงลักษณะเด่นที่แตกต่างจากลักษณะเด่นของสังคมอื่น วัฒนธรรมอื่น แต่ลักษณะเด่นของชนชาติใด สังคมใด ก็สามารถพัฒนาคลี่คลายไปตามเงื่อนไขแห่งภาวะปัจจัยแต่ละช่วงสถานการณ์ได้

ศิลปะแนวประเพณีไทย (Thai Traditional Art) หมายถึง ผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนไทย มีรูปแบบ เนื้อหา และวิธีการที่บ่งบอกลักษณะพิเศษของชนชาติ ทั้งนี้ ศิลปะแนวประเพณีไทยสามารถพัฒนาคลี่คลายไปตามเหตุปัจจัยและตามการพัฒนา ทั้งภายในตัวของศิลปะเองและจากสภาพการพัฒนาเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย

จิตรกรรมแนวประเพณีไทย หมายถึง ผลงานที่สร้างขึ้นบนพื้นระนาบ 2 มิติ ที่ปรากฏบนผนัง รวมทั้งวัสดุรองรับอื่น ๆ โดยมีรูปแบบ เนื้อหา กลวิธีที่บ่งบอกถึงลักษณะเด่นที่สอดคล้องกับสภาพสังคมไทย

ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้รับความรู้ความเข้าใจในวิวัฒนาการของศิลปะแนวประเพณีในแต่ละช่วงระยะเวลาทางประวัติศาสตร์
2. ได้รับความรู้ความเข้าใจในเอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีไทย
3. เกิดความตระหนักและเห็นคุณค่าของศิลปะแนวประเพณีไทย
4. หน่วยงานของรัฐ โดยเฉพาะกระทรวงศึกษาธิการ ทบวงมหาวิทยาลัย สำนักงานคณะกรรมการประสานงานเยาวชนแห่งชาติ สามารถนำผลงานวิจัยไปสู่การวางแผน การให้การศึกษาทั้งในระบบและนอกระบบโรงเรียน

บทที่ 2

วิวัฒนาการ ความขัดแย้ง การสนับสนุน และการเผยแพร่ศิลปะแนวประเพณีไทย

2.1 สังเขปเหตุการณ์ในสมัยอยุธยาที่เกี่ยวข้องกับศิลปะและวัฒนธรรมไทย

ในสมัยกรุงศรีอยุธยา แม้ราชอาณาจักรไทยหรือประเทศสยามในยุคนั้น จะมีการติดต่อกับหลายประเทศในภูมิภาคเดียวกัน และขยายไปยังประเทศแถว ตะวันออกกลางตลอดจนประเทศต่าง ๆ ในซีกโลกตะวันตก แต่คนไทยในยุคนั้น ก็มิได้เห็นความสำคัญในเรื่องภัยทางวัฒนธรรมเท่ากับภัยทางด้านการทหารและความมั่นคงของชาติ หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ ถือว่าภัยจากการคุกคามทางการทหาร เป็นภัยที่เป็นรูปธรรมและเป็นอันตรายต่อประเทศสูงสุด

ความเข้าใจเช่นนี้ เกิดจากเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์การเสียกรุงให้กับ ประเทศเพื่อนบ้าน เกิดจากสภาพสิ่งแวดล้อมทางกายภาพของสองประเทศที่มี อาณาเขตติดต่อกัน สภาพเช่นนี้ จึงทำให้ราชอาณาจักรสยามไม่รู้สึกรู้ว่า ประเทศจาก ตะวันออกกลางและประเทศจากทวีปยุโรป เป็นภัยด้านหลักของการรุกรานทาง การทหาร

อย่างไรก็ตาม ความพยายามของต่างประเทศที่มีจุดมุ่งหมายประการหนึ่ง ที่ต้องการเข้ามาเผยแพร่ศาสนาเช่นในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ที่มี สัมพันธภาพอันดีกับพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ก็มีหลักฐานปรากฏในหนังสือ เรื่อง “การเดินทางสู่ประเทศสยาม” ซึ่ง เอฟ.โอ. เฟรงเฟิร์ต แปลเป็นภาษาอังกฤษ จากต้นฉบับภาษาฝรั่งเศส 2 เรื่อง ที่เขียนโดยบาทหลวงคณะเยซุอิต ดังความตอน หนึ่งว่า

ม. กองสตองซ์ ได้แสดงศรัทธาอันแรงกล้าเพื่อภารกิจอันศักดิ์สิทธิ์ยิ่ง เนื่องจากตัวเขามองว่าครั้งใด ๆ ที่จะนำคริสต์ศาสนาเข้าสู่ชาว สยาม โดยอาศัยการคุ้มครองและความช่วยเหลือของกษัตริย์ผู้ ยิ่งใหญ่ที่สุดของคริสต์จักร

และ

พระราชดำรัสตอบของพระเจ้าแผ่นดินสยามชี้ให้เห็นว่า พระองค์ไม่เคยทรงมีความคิดที่จะเข้ารีต แต่ก็ถือว่าเป็นการพอเหมาะพอควรที่จะไม่สิ้นหวังเรื่องการเข้ารีตของพระองค์ เพราะถึงแม้ว่า ความโน้มเอียงไปในการนับถือคริสต์ศาสนาของพระองค์จะมีอยู่น้อยนิดเพียงใด แต่พระองค์ก็แสดงให้เห็นประจักษ์ถึงพระราชประสงค์ในการสถาปนาคริสต์ศาสนาขึ้นในราชอาณาจักรของพระองค์ (เอฟ.โอ. แฟรงเฟิร์ตเตอร์. 2535 : 71 - 72)

แม้สัมพันธไมตรีระหว่างราชอาณาจักรไทยกับฝรั่งเศส จะเป็นไปเพื่อรองรับการเผยแพร่ศาสนาจากประเทศโลกตะวันตก แต่ยังมีเหตุอื่น ๆ ที่ราชอาณาจักรสยามต้องการมากกว่านั้นก็คือ ความต้องการที่จะเรียนรู้ ความเจริญก้าวหน้าจากประเทศโลกตะวันตก เพื่อพัฒนาราชอาณาจักรสยาม ซึ่งก็แน่นอนว่า การเปิดกว้างการผ่อนปรนเรื่องการเผยแพร่ศาสนา และมิตรภาพเท่านั้นจึงจะทำให้ได้อีกสิ่งมา แต่ทว่า นโยบายดังกล่าวก็ส่งผลทำให้เกิดความไม่สบายใจแก่พลชนิกกรจำนวนหนึ่ง และกลุ่มผู้ที่ต้องการเผยแพร่ศาสนาที่ต่างออกไปเช่นกัน โดยในเรื่องนี้ ม.กอสตองซ์ มีความเข้าใจเป็นอย่างดี โดยมีความเห็นว่า

การที่พระเจ้าแผ่นดินทรงให้ความอนุเคราะห์แก่คริสตศาสนานั้น ย่อมก่อให้เกิดศัตรูอันจะเป็นภัยต่อพระองค์เอง และพระราชวงศ์ถึง 2 พวกด้วยกัน พวกแรกคือพระสงฆ์ของชาวสยาม ซึ่งเป็นผู้มีใจจดจ่ออยู่กับการสร้างโบสถ์สร้างเจดีย์...อีกพวกหนึ่ง คือพวกอิสลาม ซึ่งราชทูตเปอร์เซียเพิ่งจะนำมายังประเทศสยาม (เอฟ.โอ. แฟรงเฟิร์ตเตอร์. 2535 : 73)

จากสภาพดังกล่าว ได้นำไปสู่ความขัดแย้ง แม้จะมีใช้ความขัดแย้งที่นำไปสู่ความรุนแรงขึ้นก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ แต่ก็เนื่องจากภายในราชสำนักในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มีการสับสนผู้คน มีการก่อการเพื่อการแย่งอำนาจมาโดยตลอด โดยในเรื่องนี้ ม.กองสตองซ์ ได้แจ้งให้ ม.เดส์ฟาร์ช นายทหารฝรั่งเศสที่ประจำอยู่ที่เมืองบางกอกว่า

เมื่อ ม.เดส์ฟาร์ช เดินทางมาถึง ม.กองสตองซ์ได้ส่งคนสนิท 2 คน มาพบ โดยแจ้งให้เขาทราบถึงแผนการลับของพระเพทราชา ที่มุ่งร้ายต่อพระเจ้าแผ่นดิน พระราชวงศ์ ชาติฝรั่งเศส และคริสต์ศาสนา (เอฟ.โอ.แฟรงเฟิร์ตเตอร์. 2533 : 79)

จากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ในที่สุดก็นำไปสู่ความขัดแย้งที่รุนแรง เกิดการประหารประหาร กระทั่งนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงราชวงศ์สายตรงของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยในเรื่องนี้ พลับพลึง มูลศิลป์ ได้วิเคราะห์ว่า

“การพิพาทระหว่างไทยกับฝรั่งเศสซึ่งกลายเป็นความยุ่งยากในตอนปลายรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์ครั้งนี้ ถ้าพิจารณาแล้วก็จะเห็นว่าเกิดขึ้นเพราะความเห็นแก่ตัวของฟอลคอล อันมีผลให้ราชวงศ์สายตรงของสมเด็จพระนารายณ์สิ้นสุดลง โดยที่พระองค์เองก็คาดไม่ถึง และแม้ว่าไทยจะไม่ยอมรับศิลปวิทยาการของชาวตะวันตกที่สมเด็จพระนารายณ์ทรงปฎิบัติไว้เพื่อพัฒนาประเทศให้มีความเจริญก้าวหน้ากว่าชาติอื่น ๆ ในเอเชีย แต่ในทางตรงกันข้ามไทยอาจจะเป็นชาติแรกในเอเชียที่ตกเป็นอาณานิคมของฝรั่งเศสก็ได้ ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับฝรั่งเศสจึงสิ้นสุดลงในรัชกาลของสมเด็จพระเพทราชา (พลับพลึง มูลศิลป์. 2521 : 39)

แต่ถึงแม้เหตุการณ์ ความสัมพันธ์ระหว่างราชอาณาจักรสยามกับฝรั่งเศส จะสิ้นสุดลง โดยที่ผู้คนในยุคนั้นไม่มีโอกาสทราบล่วงหน้าเลยว่า การเผชิญหน้า ระหว่างราชอาณาจักรสยามกับประเทศมหาอำนาจตะวันตก จะเกิดขึ้นอีกครั้งหนึ่ง อย่างรุนแรงพร้อมกับลัทธิล่าอาณานิคม และความขัดแย้งในด้านศิลปะและวัฒนธรรม อย่างชัดเจนในอีกประมาณ 200 ปีต่อมา หรือในสมัยรัชกาลที่ 4-5

อย่างไรก็ตาม เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ ความสัมพันธ์ระหว่าง ประเทศไทยกับประเทศซีกโลกตะวันตกและประเทศในตะวันออกกลาง ก็มีหลักฐาน ปรากฏอยู่ในผลงานศิลปะหลายชิ้น โดยเฉพาะในผลงานศิลปะภาพลายรดน้ำตู้ พระไตรปิฎก สมัยอยุธยา ที่เก็บรักษาไว้ที่หอสมุดแห่งชาติ ภาพศิลปะลายรดน้ำ ที่แต่เดิมอยู่ที่วัดบ้านกั้ง ตรงข้ามถนนโปรดส์ตว์ จ. พระนครศรีอยุธยา แต่ปัจจุบัน อยู่ที่หอเขียนวังสรวงผักกาด หรือศิลปะภาพลายรดน้ำตู้พระไตรปิฎก วัดอนงคาราม ธนบุรี ซึ่งสร้างขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย ฯลฯ ต่างล้วนเป็นผลงานที่สะท้อน ภาพทางประวัติศาสตร์ ของคนต่างชาติทั้งจากประเทศยุโรป และจากประเทศ ตะวันออกกลาง ปรากฏอยู่ในศิลปะภาพลายรดน้ำ ภายใต้เรื่องราวต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับ ยุคสมัยนั้น ทั้งนี้ข้อที่น่าสังเกตว่า การแสดงออกในด้านรูปแบบและกลวิธีนั้น ยังอาศัยขนบนิยมแบบประเพณีไทย โดยมีได้อาศัยอิทธิพลรูปแบบและกลวิธีแบบ ตะวันตกในยุคศิลปะตามหลักวิชา แต่อย่างไร

2.2 เหตุการณ์ในสมัยรัตนโกสินทร์ที่เกี่ยวข้อง และส่งผลกระทบต่อศิลปะ แนวประเพณีไทย

เมื่อล่วงเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ อันเป็นสมัยที่โลกทั้งโลกต้องเผชิญกับภัย อย่างใหม่จากประเทศมหาอำนาจ นั่นก็คือ การเผชิญกับลัทธิล่าเมืองขึ้น ทำให้ ประเทศต่าง ๆ ที่ด้วยความเจริญกว่า ต้องประสบกับนโยบายเรือปืน จนกลายเป็น เมืองขึ้นประเทศแล้วประเทศเล่า

สภาพเช่นนี้ จึงทำให้หลายประเทศ พยายามที่จะพัฒนาปรับปรุงตัวเอง เพื่อให้พ้นจากภัยพิบัติดังกล่าว พร้อมทั้งดำเนินกุศโลบายสร้างพันธมิตรทางการ เมืองระหว่างประเทศ เพื่อผลทางจิตวิทยาและอำนาจต่อรอง

กล่าวสำหรับประเทศไทย ก็เห็นภัยดังกล่าวเช่นกัน ผู้นำของประเทศหรือพระมหากษัตริย์ของไทยจึงพยายามปรับปรุงประเทศในหลาย ๆ ด้าน เพื่อให้ต่างชาติยอมรับว่าเป็นประเทศที่มีความเจริญ โดยรูปธรรมของการปรับปรุงดังกล่าวประการหนึ่งก็คือ การพัฒนาทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม ซึ่งจากจุดนี้ จึงทำให้เกิดการรับอิทธิพลศิลปะและวัฒนธรรมจากประเทศโลกตะวันตก อันนำไปสู่ปัญหาความขัดแย้งและขบวนการฟื้นฟูศิลปและพัฒนาศิลปะแนวประเพณีในโอกาสต่อ ๆ ไป

อย่างไรก็ตาม ในสถานการณ์ช่วงต้น เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงสถาปนากรุงเทพฯ แล้ว ก็ได้นำศิลปกรรมในสมัยอยุธยามาเป็นแบบอย่างดังที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย (ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย. 2529 : 139 - 140) ได้รายงานเรื่องนี้ว่า

เมื่อมีพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ ทรงสถาปนากรุงเทพฯ แล้ว ก็ทรงปรับปรุงงานทางด้านศิลปวิทยาการ เราจะเห็นได้ว่า การก่อสร้างศิลปกรรมต่าง ๆ ในสมัยนี้ ได้เริ่มฟื้นฟูเป็นการใหญ่...จะเห็นได้จากการสร้างวัด ก็พยายามสร้างเลียนแบบอยุธยา...เพื่อทดแทนศิลปะที่สูญหาย ถูกทำลายไปแต่ครั้งกรุงแตก โดยมีคติว่าจะให้เหมือนเมื่อครั้งบ้านเมืองยังดี

นั่นก็เป็นการแสดงให้เห็นว่า ในช่วงต้นแห่งการสถาปนากรุงเทพฯ นั้น กระแสสืบทอดแบบอย่างของศิลปะและวัฒนธรรมจากสมัยกรุงศรีอยุธยาก็มีบทบาทอยู่ แต่ดังที่กล่าวมาแล้วตั้งแต่ต้นว่า โลกทั้งโลกในสมัยรัตนโกสินทร์เริ่มแคบเข้า การติดต่อสัมพันธ์ การแผ่ขยายอิทธิพลจากประเทศโลกตะวันตก จึงทำให้ผู้นำของชาติได้ตระหนักถึงภัยอันตรายดังกล่าว ดังที่ทองหล่อ กลัวยมัย อยุธยา ได้กล่าวเอาไว้ว่า

กรณีพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงทำนุบำรุงศิลป-วัฒนธรรมของชาติเป็นงานใหญ่นั้น เมื่อคำนึงแล้วจะเห็นได้ว่าเป็น

ปัญหาในทางบริหารไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าในทางศิลปะ กล่าวคือ การ
ทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมนั้น นอกจากจะบำเพ็ญไปด้วยน้ำพระฤทัย
รักแล้ว ยังทรงมุ่งผลทางการเมืองเป็นสำคัญ...นอกจากนั้นการฟื้นฟู
วัฒนธรรมยังเป็นเป้าหมายที่สำคัญในการทำสงครามจิตวิทยา คือ
ประเทศไทยต้องการให้ความระบือไปถึงนานาประเทศว่า บัดนี้
ประเทศไทยตั้งตัวได้แล้ว พรุ่งพร้อมไปด้วยกำลังทหาร ทางเศรษฐกิจ
ทางสังคม และทางวัฒนธรรมอันเป็นปัจจัยสำคัญทางยุทธศาสตร์ชาติ
ด้วยเหตุนี้เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงมีพระราช
ดำริจะสร้างสวนขวาขึ้นในบริเวณพระบรมมหาราชวัง จึงได้ทรงแถลง
พระราชประสงค์ไว้ชัดเจนว่า “ดุสติปัญญาข้าราชการที่เป็นช่างให้ทำ
ให้การไว้ฝีมือ” และสวนแห่งนี้เมื่อมีงานนักขัตฤกษ์ ก็ทรงกรุณา
โปรดเกล้าฯ ให้ประชาชนเข้าชมได้ และเมื่อมีผู้แทนต่างประเทศเดิน
ทางมาถึงพระนคร ก็ให้เจ้าพนักงานพาเข้าชม กันนับว่าเป็นเกียรติยศ
ของแผ่นดินได้อย่างหนึ่ง (ทองต่อ กล้วยไม้ ณ ออยุธยา. 2521 :
97 - 98)

จากกล่าวได้ว่า นี่เป็นจุดเริ่มต้นของผู้นำที่เห็นความสำคัญในการทำนุ
บำรุงศิลปวัฒนธรรมของชาติ ที่มีนัยเกี่ยวข้องกับการสร้างความมั่นคงของชาติ และ
เกี่ยวข้องกับภัยอันตรายที่มาจากประเทศโลกตะวันตกในยุคนั้น ทั้ง ๆ ที่ในสมัย
รัชกาลที่ 2 แม้อิทธิพลจากประเทศตะวันตกจะยังไม่ชัดเจนนัก แต่พระราชดำริของ
พระองค์ก็สอดคล้องกับความเป็นจริงที่อังกฤษได้ส่งทูตเข้ามา 4 ครั้ง ตั้งแต่ปลาย
รัชกาลที่ 2 จนกระทั่งถึงรัชการที่ 4 จึงสามารถทำความตกลงตามที่อังกฤษต้องการได้

ล่วงมาในสมัยรัชกาลที่ 3 อังกฤษก็ยึดครองพม่า และคำพยากรณ์ว่ากษัตริย์
ต่างประเทศจะครอบครองไทย เพิ่มความหวาดกลัวชาวต่างชาติที่เข้ามาอยู่ภายใน
บ้านเมืองแก่พระเจ้าแผ่นดินไทยมากขึ้น จึงได้มีการทำสัญญาพาณิชย์กับอังกฤษ
ในปี 2369 และอเมริกาในปี พ.ศ. 2375 เพื่อรักษาความสงบสุขต่อท่าทีคุกคามของ
มหาอำนาจตะวันตก ซึ่งในช่วงนี้เองที่กระแสอิทธิพลของศิลปกรรมก็เริ่มแสดงความ
เด่นชัด ดังนั้นทีกของสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ว่า

“ถึงรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ทรงแปลงตำแหน่ง พระราชวังหลวงกับทั้งกุฎสงฆ์ในวัดหลวงที่สำคัญเป็นตึก แต่ก็ทำ อย่างรูปเรือนไม้ เป็นแต่เปลี่ยนเป็นก่ออิฐโอบปูน น่าจะเป็นสมัยนี้ ที่มีเจ้านายบางพระองค์และขุนนางผู้ใหญ่บางคนเริ่มทำเรือนที่อยู่ เป็นแบบฝรั่ง ค้นหาตัวอย่างนี้ก็ได้แต่ตำหนักของพระบาทสมเด็จพระ ปิ่นเกล้าฯ ทรงสร้างไว้ที่พระราชวังเดิมหลัง 1 จะยังอยู่หรือรื้อ เสียแล้วหาทราบไม่ เคยเห็นเมื่อสมเด็จพระยาองค์ใหญ่เสด็จ อยู่จำได้ว่าเป็นตึก 2 ชั้น รูปสี่เหลี่ยมมีเฉลียงด้านหน้าและบันได อยู่ข้างนอกชั้นที่เฉลียงนั้น ทำนองเดียวกันกับพระที่นั่งอิศเรศราชานุสรณ์ในวังหน้า แต่ย่อมกว่า พิเคราะห์ดูเหมือนจะเอาอย่างเรือน อเมริกันซึ่งได้แบบจากพวกมิชชันนารีมาทำ (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระยา. 2515 : 22)

สภาพความตึงเครียดและความวิตกกังวลต่อลัทธิล่าอาณานิคมตะวันตกได้ทวีความรุนแรงมากยิ่งขึ้นตามสภาพการบีบคั้นของสถานการณ์ ด้วยเหตุนี้ ในสมัย รัชกาลที่ 4 จึงให้ความสำคัญต่อการดำเนินการทางรัฐศาสตร์ระหว่างประเทศอย่างชัดเจน ซึ่งในเรื่องนี้ ทรงศรี อาจอรุณ ได้เสนองานค้นคว้าทางวิชาการเอาไว้ตอน หนึ่งว่า

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นพระมหากษัตริย์ พระองค์แรกแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ที่ทรงดำเนินพระราชนโยบายเปิด การติดต่อสัมพันธ์กับชาวตะวันตกอย่างกว้างขวางยิ่งกว่าสมัยใด ๆ ในอดีตกาล รัชสมัยของพระองค์เป็นเสมือนหัวเลี้ยวหัวต่อของการ ปฏิรูปบ้านเมืองครั้งสำคัญยิ่ง ไทยไม่เพียงจะเปลี่ยนโฉมหน้าตาม แบบอารยะประเทศเท่านั้น หากแต่ยังได้เปลี่ยนแนวนโยบายสัมพันธ์ ติดต่อกับต่างประเทศอย่างชนิดกลับหน้ามือเป็นหลังมือ ทั้งนี้เพราะ

พระปรีชาญาณทรงมองเห็นการณ์ไกลของพระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 4 วาระที่พระองค์เสด็จขึ้นครองราชสมบัตินั้น “ลัทธิจักรวรรดินิยมในยุโรปกำลังห้ำหั่นเอเชียออกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย...ขณะที่ผู้ปกครองประเทศอื่นในเอเชียยอมพ่ายแพ้ต่อผู้ชนะด้วยด้อยกำลังหรือมิฉะนั้นก็ทอนกำลังของประเทศตนเองด้วยการต่อสู้อย่างฉุนเฉียวนั้น พระองค์รักษาประเทศไทยไว้ได้อย่างปลอดภัยขณะที่เจ้าประเทศอื่น ๆ หวังที่จะหันเข้าหาความปลอดภัยด้วยการหลีกเลี่ยงอิทธิพลตะวันตกนั้น พระองค์ทรงตระหนักแน่เหมือนดังที่ญี่ปุ่นได้ตระหนักแน่ในสองสามปีต่อมาว่า วิธีเดียวที่ประเทศเอเชียจะรักษาเอกราชไว้ได้ก็คือการรับอิทธิพลเหล่านั้นและปรับปรุงประเทศให้ทันสมัย” และด้วยเหตุนี้พระองค์จึงทรงดำริว่า ถ้าไม่ทรงผ่อนปรนความต้องการของอังกฤษแล้ว ผลร้ายแรงก็คงจะต้องตามมา (ทองศรี อาจอรุณ. 2516 : 76)

แม้ว่าไทยเราจะพยายามปรับปรุงแก้ไขสภาพสังคมเพื่อพัฒนาบ้านเมืองเพื่อให้หลุดพ้นจากการคุกคามและแทรกแซงจากประเทศมหาอำนาจเพียงไรก็มิอาจหลีกเลี่ยงเจตนาอันเป็นธาตุแท้ของมหาอำนาจได้ การเสียดินแดน 5 ครั้งตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 4 จนถึงรัชกาลที่ 6 ให้แก่ฝรั่งเศสและเชียงตุง ไทบุรี กลันตัน ตรังกานุ ให้แก่อังกฤษ เมื่อ ร.ศ. 113 (พ.ศ. 2450) เป็นรูปธรรมที่ทำให้เกิดการปฏิรูปสังคมในสมัยรัชกาลที่ 5 อย่างขนานใหญ่ ดังจะพบว่าเมื่อสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสวยราชย์ได้ประมาณ 16 ปี เจ้านายและข้าราชการคณะหนึ่งมีพระบรมวงศ์เธอกรมพระนเรศวรฤทธิ์ (นกแก้ว) เป็นต้น ได้เข้าชื่อถวายหนังสือการบังคับมทูลความเห็นขอให้ทรงจัดเปลี่ยนแปลงระเบียบราชการแผ่นดิน “กรุงสยาม” ตกอยู่ในห้วงล่อแหลมอันตราย จึงกราบบังคมทูลขอสำคัญ 3 ประการ

- (1) คือ ภัยอันตรายซึ่งจะมีมาถึงกรุงสยามได้ด้วยความปลอดภัยของกรุงสยาม อย่างเช่นมีอยู่ในบัดนี้จะเป็นด้วยเหตุต่าง ๆ ดังเช่นมีตัวอย่างของชาติที่มีอำนาจใหญ่ได้ประทุติต่อชาติ ซึ่งหาอำนาจป้องกันปกครองมิได้

(2) คือ การที่จะรักษาบ้านเมืองให้พ้นอันตรายที่จะเกิดขึ้นได้ด้วย การปกครองบ้านเมืองอย่างมีอยู่ในบัดนี้ โดยความยุติธรรมฤาอยุติธรรมของศัตรูก็ดี ต้องอาศัยความเปลี่ยนแปลงทำนุบำรุงรักษาบ้านเมืองตามทางฎีปุ่นที่ได้เดินทางยุโรปมาแล้ว และซึ่งประเทศทั้งปวงที่มีศิวิไลซ์ นับกันว่าเป็นทางเดียวที่จะรักษาบ้านเมืองได้

(3) ที่จะจัดการตามข้อสองให้สำเร็จได้จริงนั้น อาจเป็นไปได้อย่างเดียว แต่จะตั้งพระราชหฤทัยว่า สรรพสิ่งทั้งปวงต้องจัดให้เป็นไปโดยจริงอย่างอุกฤษฏ์ทุกสิ่งทุกประการไม่เว้นว่าง (เฉลิม อยู่เวียงชัย. 2516 : 76)

ด้วยพระราชวินิจฉัยที่ลึกซึ้งและกว้างไกลของสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในเวลาต่อมา พระองค์ก็ได้ปฏิบัติพระราชกรณียกิจที่สำคัญประการหนึ่งก็คือ การเสด็จประพาสประเทศต่าง ๆ ในยุโรป เมื่อปี พ.ศ. 2440 ด้วยกุศโลบายเพื่อสร้างพันธมิตร เพื่อดำเนินนโยบายสร้างดุลอำนาจระหว่างประเทศมหาอำนาจเพื่อศึกษาและนำความเจริญมาสู่ประเทศไทยให้ได้ชื่อว่าเป็นประเทศที่เจริญก้าวหน้า ซึ่งส่วนหนึ่งของการนำความเจริญมาปรับปรุงประเทศก็คือ การยอมรับอิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมจากโลกตะวันตกนั่นเอง ดังรายงานการวิจัยของอำนาจ เย็นสบาย ที่ว่า

หลังจากที่ประเทศตะวันตกได้เริ่มแพร่ขยายลัทธิล่าเมืองขึ้น ตามแถบประเทศภูมิภาคนี้ แรงบีบคั้นจากภายนอกประเทศและจากภายในประเทศ จึงมีผลทำให้สังคมไทย ต้องยอมรับวิทยาการใหม่ รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมบางประการ เพื่อนำมาปรับปรุงประเทศให้เจริญทัดเทียมกับนานาอารยประเทศ (อำนาจ เย็นสบาย. 2525 : 274)

กล่าวเฉพาะทางด้านศิลปะ สมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสนพระทัยและให้การส่งเสริมสนับสนุนเป็นอย่างดี โดยมีการสนับสนุนให้มีการประกวดผลงานจิตรกรรมขึ้นในปี พ.ศ. 2430 ซึ่งจากผลงานที่ได้รับรางวัลจากการ

ประกวด เช่นผลงานของจิตรกรรมที่ได้รับรางวัลที่ 1 ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ชื่อภาพ (ตอน) ช้างทรงพระมหาอุปราชาแห่งช้างพระที่นั่งนั้น ได้แสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของศิลปะแนวประเพณีที่ได้รับอิทธิพลเรื่องมิติของภาพ อันเป็นเรื่องของวิทยาศาสตร์การเห็นหรือเรื่องของทัศนียภาพแบบตะวันตกอย่างชัดเจน ขณะเดียวกัน เมื่อรัชกาลที่ 5 เสด็จพระราชดำเนินประพาสยุโรป ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2440 และครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2449 - 2450 นั้น พระองค์ก็แสดงความสนพระทัยศิลปกรรมตะวันตกด้วยการนำมาพัฒนาปรับปรุงอย่างเป็นรูปธรรม ดังที่ อภินันท์ โปษยานนท์ กล่าวไว้ว่า

งานตกแต่งภายในพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท พระที่นั่งอัมพรสถาน พระที่นั่งอนันตสมาคม และพระที่นั่งบรมพิมาน สามารถชี้ให้เห็นถึงช่วงที่มีการว่าจ้าง นำเอาช่างและศิลปินชาวยุโรปเข้ามาสร้างสรรค์ศิลปะแบบตะวันตกที่สอดคล้องกับความต้องการของไทย นอกจากนี้ การดำเนินการดังกล่าวยังเป็นโอกาสให้ช่างและศิลปะไทยได้ศึกษาแลกเปลี่ยนความคิด เพื่อพัฒนาฝีมือและรูปแบบของศิลปะไทยให้ก้าวหน้ายิ่งขึ้น การผสมผสานความเป็นไทยกับความเป็นสากล และการทำงานตามแบบประเพณีกับรูปแบบเหมือนจริงตะวันตก ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดในผลงานโดยช่างและจิตรกรรมไทยที่สำคัญ เช่น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และพระเทวาภิรมินิมิตร (อภินันท์ โปษยานนท์. 2535 : 238)

นอกจากนี้ สิ่งที่น่าสนใจและไม่ควรผ่านเลยไปก็คือ พระราชวินิจฉัยและความคิดเห็นของพระองค์ที่มีต่อศิลปกรรมตะวันตก และปรากฏอยู่ในบทพระราชนิพนธ์ไกลบ้านนั้น นับว่ามีความน่าสนใจยิ่ง จึงขอนำเฉพาะบางส่วนและบางตอนมาบันทึกไว้เป็นหลักฐาน โดยเมื่อพระองค์เสด็จฯ ไปยังนครเบอร์ลิน พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ เอาไว้ว่า

เวลาบ่ายไปที่เอกสทิติน เอกสทิตินนี้ไม่ได้ตั้งขึ้นใหม่ เปนของ
ประจำเมือง ที่แท้ก็ลักษณะเดียวกันกับคลองที่เมืองฝรั่งเศส แต่ของ
มีมากกว่ารูปภาพ รูปปั้น จนถึงเต็มห้อง มีเฟอนิเชอตกแต่ง ไปเข้า
รูปที่แอมเบ็คอยู่บ้าง เขาจึงเรียกกันว่าเอกสทิติน โรงที่ตั้งเอก
สทิตินนั้นงาม มีรูปเขียนภายในโดมเปนรูปตั้งจริง แต่เล็กกว่าที่
ปารีสมาก รูปตึกตาใหญ่ ๆ ก็ไม่มีใครมี มีตึกตาบรอนซ์อยู่ตัวหนึ่ง ซึ่งคึก
รักว่างามมาก รูปภาพในนั้นจะเอาดียากด้วยกำลังตี้นรูปอย่างใหม่
จัดเต็มที รูปมากหลายร้อยตั้งพัน พอเห็นมีดีอยู่แผ่นเดียว นอกนั้นก็
เหยอะมากฤาเหยอะน้อย เดินผ่าน ๆ ก็แล้ว แต่เพราะเหตุที่รูปมาก
ต้องเดินมากพอเมื่ออยู่ ขากลับแวะร้านเครื่องบรอนซ์ ชื่อของบ้างแล้ว
กลับมาไฮเตล (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2497 : 193)

ซึ่งจากพระราชนิพนธ์ดังกล่าว ก็เริ่มทำให้เป็นที่เข้าใจได้ว่า ด้านหนึ่งไม่เพียง
แต่พระองค์จะทรงสนพระทัยในผลงานทัศนศิลป์เท่านั้น แต่อีกด้านหนึ่งก็ได้สะท้อน
ทรงสนพระทัยคิดเห็นตลอดจนความชอบและความไม่ชอบต่องานทัศนศิลป์ในแนว
ทางต่าง ๆ ออกมาด้วย โดยเฉพาะทรงสนพระทัยต่อผลงานภาพเขียนแบบสมัยใหม่นั้น
ในเวลาต่อมาขณะที่พระองค์เสด็จประทับอยู่ที่เมืองเวนิสก็ทรงพระราชนิพนธ์เอาไว้ว่า

ไปดูอาตเอกสทิติน ที่อาตเอกสทิตินนี้เป็นตึกอยู่ในกลางสวน ไม่สูง
จะใหญ่นัก แต่มีมุขลดหลั่น บันเป็นห้อง ๆ ตามประภาพ เมืองที่ส่งรูป
มาตั้งมีเมืองเบลเยียมมาสร้างขึ้นเองหลังหนึ่งย่อมหน้อย ว่าประเทศ
อื่นยังจะมาสร้างอีก กำหนดเอกสทิตินนี้มีสองปีครั้งหนึ่ง เมื่อพอมา
คราวก่อนก็ถูกคราว เอกสทิตินได้ไปดูจำได้ ไม่มีเปลี่ยนแปลงอะไร
คราวนี้ถ้านับคราวก่อนเป็นที่หนึ่งก็เปนครึ่งที่ 5 เจ้าแผ่นดินเสด็จเปิด
เมื่อก่อนนี้ลักหกเจ็ดวัน สิ่งซึ่งเอกสทิตินในโรงนั้นมีรูปหล่อ รูปศิลา
รูปปั้นด้วยปลัสเตอ มีรูปเขียนสีน้ำมัน สีน้ำ เปนอันมาก แต่รูปเขียนที่

มาติดนั้นเป็นรูปอย่างใหม่โดยมาก คือ สีเขียวแดงสด ๆ แลป้ายรั้ว ๆ รูปที่พอใจพ้อมืออยู่สักสิบห้าสิบหก รูป รูปหล่อบ้าง ได้สั่งให้ซื้อแล้วสักสามรูป นอกนั้นยังสืบสวนราคา ถ้าเราพอใจแผ่นไหนมักจะเป็นของที่เจ้าแผ่นดินได้ซื้อแล้วเกือบทั้งนั้น อยู่ข้างจะเป็นเดนเลือกอยู่สักหน่อย แต่ที่ยังไม่มีใครซื้อดี ๆ มีบ้าง (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2497 : 210 - 214)

นอกจากนี้ เมื่อครั้งที่พระองค์เสด็จไปประทับอยู่ที่เมืองฟลอเรนซ์ บทพระราชนิพนธ์เชิงวิพากษ์วิจารณ์อันสะท้อนให้เห็นว่า พระองค์มีรสนิยมพึงพอใจในภาพเขียนที่อาศัยรูปแบบแบบสัจนิยม ดังหลักฐานอีกตอนหนึ่งว่า

ไปดูร้านนิทานี่ ซึ่งเป็นที่สำหรับรวบรวมรูปภาพมาขาย รูปซึ่งเป็นสำคัญมีอยู่ คือ เซนต์แอนดรูวเมื่อมารผจญ เป็นรูปเซนต์แอนดรูวนั่งเอาหลังอิงเขา แลเห็นเป็นหัวผู้หญิงขึ้นมาไหลหลายตัว แต่ชมใจลงไม่ได้ เขียนเหมือนคน แก้วตาใสดีจริง ๆ แต่ราคาแพงเหลือเกิน เรียกถึงหกพันปอนด์ทนไม่ไหว มีรูปที่ผู้เขียนตายแล้ว เก่ง ๆ กันไว้ห้องหนึ่ง แต่ที่พอชอบนั้นรูปผู้หญิงที่เป็นโมเดลสามคน ยืนในสตูดิโอคนเดียว คนข้างซ้ายแก่หน่อย คนข้างขวาผิวคล้ำหน่อย ข้างเขียนนั้นเป็นคนหลังโกงถ่อมตัวเอาดอกไม้อัปยื่นให้นางที่แก่หน่อย เขาเขียนเลียดจนแลดูด้วยตาเปล่าไม่พอ ต้องเอาแว่นส่องเห็นเส้นเอ็นเลียดหมด แต่จะเอาถึงสองพันปอนด์ทนไม่ไหวอีก แผ่นเล็กนิดเดียว มีอีกแผ่นหนึ่ง คนเขียนคนเดียวกับรูปโครงกระดูกที่ห้องงา แต่คราวนี้ปรองดองกันไหวพระ แก้วแต่ก่อนขายแปดพันแฟรงก์ คราวนี้แกละเอาเท่ากัน ตกลงต้องงดไปอีกแผ่นหนึ่ง เลือกที่จะซื้อได้ราวสักหกเจ็ดแผ่น เป็นคอปี้บ้างแต่คอปี้ดี ๆ ก็แพงเหมือนกัน (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2497 : 226)

ไม่เพียงแต่เท่านั้น บทพระราชนิพนธ์การแสดงทรรศนะเชิงวิพากษ์วิจารณ์ต่อผลงานภาพเขียนผู้หญิงเปลือย ไม่เพียงแต่จะสะท้อนให้เห็นถึงการยอมรับคตินิยมทางศิลปะภาพเปลือยตามแบบตะวันตก ก็ยังมีคำวิพากษ์วิจารณ์อันน่าสนใจที่นำไปสู่การตัดสินใจซื้อภาพเขียนที่มีราคาแพงอีกด้วย ดังที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์เอาไว้ตอนหนึ่งว่า

รูปภาพที่มีอยู่ในนั้นพอชอบรูปหนึ่ง เปนผู้หญิงยืนเปลือยกายพิงตู้
ตู้นั้นเปนตู้ไม้ดำผิงงา มีนกยูงจับอยู่บนหลังตู้ตรงหัวผู้หญิง ผู้หญิง
นั้นแต่งตัวสวมสร้อยคอนิลเรื้อนเพชรสายหนึ่ง ประคำไข่มุกยาว
สายหนึ่ง มีถ้วยแก้วตั้งอยู่ริมมือซ้าย หม้อทองเหลืองตั้งอยู่ข้างขวา
ในชั้นตู้มีนาฬิกาทรายและกระโหลกศีรษะอรธธาธิบายว่าความงาม
ของเนเธอ ถึงจะเปลือยกายอยู่ก็งามได้ รับรองกันกับเครื่องประดับ
เพชรพลอย ถ้วยแก้วเปรียบว่าเปนของเปราะแตกง่าย นกยูงเปรียบ
ว่าเยื้องเหิง ตุ๊กตาทองเหลืองนั้นเปรียบเหมือนผู้ชายที่ชั่วร้ายทำลาย
ผู้หญิงให้เสีย นาฬิกาทรายแลหัวกระโหลกนั้น เปนกรรมฐาน ว่าถึงจะ
งดงามมีราคาลักเพียงใด ก็ยอมถึงความชราแลมรณะ ฝีมือเขียนดี
จริง ๆ บรรดาสิ่งของที่เป็นตัวอย่างเขียนนั้นอยู่ที่นั่นหมด ยกมาเทียบ
ให้ดูได้ทุกอย่าง ชายบริพัตรแลรพีเขาเห็นว่าหน้าดูไป แต่พอเห็นหน้า
หน้าคม จึงได้บอกว่ายากซื้อรูปแก แกจะให้ซื้อรูปไหน แกก็ซื้อรูปนั้น
ถามราคาบอกว่าแล้วแต่จะโปรดประทานเท่าไรก็เท่านั้น ก็รู้ได้ทันที
ว่าราคาแพง แต่ใจรักจึงตกลงซื้อโดยไม่เสียใจที่ราคาแพงอยู่สักหน่อย
ทั้งนี้ถือว่าเป็นคนชอบกันก็พอซื้อได้ (พระบาทสมเด็จพระจุลจอม
เกล้าเจ้าอยู่หัว. 2497 : 229)

ล่วงเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ 6 หรือสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งลัทธิล่า
อาณานิคมก็ยังคงดำรงอยู่ โดยหลายประเทศในภูมิภาคนี้และประเทศข้างเคียง

ได้กลายเป็นประเทศอาณานิคมของจักรวรรดินิยมตะวันตก ทำให้รัชกาลที่ 6 ยิ่ง ทรงเห็นภัยอันตรายจากระบบจักรวรรดินิยมมากขึ้น ขณะเดียวกัน โลกตะวันตกได้มีการพัฒนาระบบการปกครองไปอีกขั้นหนึ่งอย่างแพร่หลาย นั่นก็คือกระแสการปกครองในระบอบประชาธิปไตย ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญในการพัฒนาศิลปะสมัยใหม่ที่เน้นศักยภาพของปัจเจกบุคคล สภาพเช่นนี้จึงทำให้รัชกาลที่ 6 มองสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นด้วยความไม่ไว้วางใจและด้วยความเห็นที่แตกต่าง ดังที่ ยุพา ชุมจันทร์ และแถมสุข นุ่มนนท์ แสดงความเห็นเอาไว้ว่า

“แม้ว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ จะทรงเชื่อมั่นในประโยชน์ของวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์ และศาสตร์อื่น ๆ แต่พระองค์ก็ทรงคัดค้านสิ่งที่พระองค์เรียกว่าการเมืองสมัยใหม่ พระองค์ทรงมีความคิดอนุรักษนิยม (ยุพา ชุมจันทร์. 2519 : 28) ดังนั้นจึงไม่แปลกเลยที่ “พระราชนิพนธ์อื่น ๆ อีกมาก เช่น ลัทธิเอาอย่าง ความเป็นชาติโดยแท้จริง ยิวแห่งบูรพาทิศ นิทานเรื่องรายงานการประชุมปาลิเมนต์สยาม บทความชุดเมืองไทยจตุตถ์เกิด บทความชุดโคลนติดล้อ บทละครเรื่องฉวยอำนาจ พระราชดำรัสตอบถวายชัยมงคล ของโรงเรียนมหาดเล็กหลวงเนื่องในงานพระราชพิธีฉัตรมงคล 12 พฤศจิกายน ร.ศ. 131 (พ.ศ. 2455) พระบรมราโชวาทพระราชทานในงานสมาคมนักเรียนซึ่งไปศึกษาอยู่ในประเทศยุโรป 30 มิถุนายน 2468 พระบรมราโชวาทพระราชทานแก่นักเรียนผู้กำกับลูกเสือ 13 พฤศจิกายน 2458 ฯลฯ ล้วนเป็นไปในลักษณะต่อต้านระบอบประชาธิปไตยทั้งสิ้น” (แถมสุข นุ่มนนท์. 2522 : 25)

ดังนั้น การยอมรับอิทธิพลศิลปกรรมจากโลกตะวันตก อันมีความแตกต่างจากรากฐานเดิมของศิลปกรรมไทย แม้จะมีเหตุผลแห่งความจำเป็นเพื่อการพัฒนาประเทศไปสู่ความทันสมัย แต่ผลที่ตามมาก็คือ การเกิดสภาพความขัดแย้งระหว่าง

ศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตกขึ้นอย่างมีอาจหลักเลียง ดังพระบรมราชโองการ
ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่พระราชทาน เมื่อวันพุธที่ 7 มกราคม
2456 ครั้งที่สมเด็จพระราชดำเนินไปเปิดโรงเรียนเพาะช่าง โดยมีพระราชดำรัสตอบ
เจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดีว่า

ตามที่เจ้าพระยาพระเสด็จอ่านรายงานเรื่องสร้างโรงเรียนนี้ว่า ได้
กระทำขึ้นเพื่อเป็นอนุสาวรีย์ ถวายในสมเด็จพระบรมชนกนาถของ
เรานั้น เราเชื่อว่าถ้ามีวิธีอันใดที่กิดติศัพทอันนี้จะทรงทราบถึง
พระองค์ได้ แม้จะเสด็จอยู่ ณ สถานที่ใดก็ตาม คงจะยินดีและพอ
พระราชหฤทัยเป็นอันมาก เพราะว่าพระองค์ได้มีพระราชประสงค์
อยู่นานแล้วที่จะทรงบำรุงศิลปวิชาการของไทยเราให้เจริญ ด้วยเรา
เองก็ได้เคยฟังกระแสพระราชดำริอยู่เสมอ และเราเห็นพ้องด้วย
กระแสพระราชดำรินั้นตั้งแต่ต้นมา คือเราเห็นว่าศิลปวิชาช่างเป็น
สิ่งสำคัญอันหนึ่ง ซึ่งสำหรับแสดงให้ปรากฏว่าชาติได้ถึงซึ่งความเจริญ
เพียงใดแล้ว วิชาช่างและการฝีมือการช่างทั้งสองอย่างนี้ เป็นเครื่อง
แสดงความงามและความประณีตซึ่งจะมีได้เป็นได้แต่ในประเทศบ้าน
เมืองที่สงบราบคาบ และมีการปกครองเป็นอันดี ไฟฟ้าประชาชนได้
รับความสงบร่มเย็นเพื่อประกอบการอาชีพจะได้สะดวก จึงมีเวลาคิด
และบำรุงความงามความประณีตให้เป็นที่น่าสรรเสริญ วัตถุที่ประณีต
งามได้แก่การเขียน การปั้นและการก่อสร้างเหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่ต้อง
การเวลาตรึกตรองและเวลาทำนาน ๆ จึงจะสำเร็จได้ ถ้าบ้านเมืองใด
ต้องกังวลในการต่อสู้ป้องกันข้าศึกศัตรูภายนอกหรือต้องระส่ำระสาย
ในการปราบปรามเหล่าร้ายภายในบ้านเมืองนั้นก็ไมอาจทำการเหล่านี้
ให้สำเร็จไปได้ เพราะฉะนั้นความเจริญในวิชาช่าง จึงเป็นเครื่องวัด
ความเจริญแห่งชาติ

ชาติไทยเราได้เคยถึงซึ่งความเจริญมานานแล้ว ดังปรากฏด้วยระเบียบแบบแผนและตำนานของเรา แต่บางสมัยในพงศาวดารของเราได้มีข้าศึกศัตรูมาย่ำยีทำลายวัตถุต่าง ๆ ของเราและทำความทรุดโทรมให้เป็นอันมาก ครั้นต่อมาเมื่อเราต้องดำเนินตามสมัยใหม่ วิชาช่างของเรา ก็จวนจะล้มเสียหมด ไปหลงเพลินแต่จะเอาอย่างคนอื่นเขาถ่ายเดียว ผลในที่สุดก็คือกรุงเทพฯ เดียวนี้เต็มไปด้วยสถานที่อันเป็นเครื่องรำคาญต่าง ๆ แท้จริงวิชาช่างเป็นวิชาพื้นเมือง จะคอยแต่เอาอย่างคนอื่นถ่ายเดียวไม่ได้ เพราะความงามของเขาไม่เหมาะแก่ตาเรา และฐานของเขา กับของเราต่างกัน ที่ภูเขานั้นเราควรจะแก้ไขพื้นวิชาของเราให้ดีขึ้นตามความรู้และวัตถุอันเกิดขึ้นใหม่ตามสมัย ในข้อนี้สมเด็จพระบรมชนกนาถได้ทรงพระปรารภอยู่มาก และเพื่อจะทรงบำรุงวิชาช่างของไทย เราที่มีมาแล้วแต่โบราณให้ถาวรอยู่สืบไป จึงได้ทรงสร้างวัดเบญจมบพิตรขึ้นให้ปรากฏเป็นแบบอย่างไว้ เราเห็นชอบด้วยตามกระแสพระราชดำรินั้น และได้เคยปรารภกับเจ้าพระยาพระเสด็จ และมีหน้าที่เกี่ยวข้องด้วย การศึกษาที่จะใช้วิชาช่างไทยของเราตั้งขึ้นใหม่จากพื้นเดิมของเราแล้ว และขยายให้แตกกิ่งก้านสาขาออกงามยิ่งขึ้น เปรียบเหมือนเอาพันธุ์พืชของเราเองมาปลูกลงในพื้นแผ่นดินของเรา แล้วบำรุงให้เติบโตงอกงามดีกว่าที่จะไปเอาพันธุ์ไม้ต่างประเทศปลูกลงในพื้นแผ่นดินของเราอันไม่เหมาะกัน

ด้วยความประสงค์เช่นนี้ เมื่อเจ้าพระยาสมเสด็จมาขอชื่อโรงเรียน เราได้ระลึกผูกพันอยู่ในความเปรียบเทียบกับต้นไม้ดังกล่าวนี้ เราจึงได้ให้ชื่อโรงเรียนนี้ว่า "โรงเรียนเพาะช่าง" ในเวลานี้ความรู้ของไทยเราได้ดำเนินไปมากแล้ว สมควรที่เราทั้งหลายจะใช้วิชาความรู้ที่จะได้มาจากต่างประเทศเพาะปลูกและบำรุงต้นไม้ของเรา คือศิลปวิชาช่างไทยให้เจริญต่อไปโดยควรแก่สมัย หนทางที่จะตกแต่งทะนุบำรุงต้นไม้ของเรานี้ ให้งอกงามผลิดอกออกผลสมฤตुकาลนั้นยังมีอีกเป็นอันมาก เมื่อเราได้ช่วยกันบำรุงให้ดีขึ้นแล้ว ก็จะได้เป็นศรีแก่พระนคร และเป็นทางหนึ่งซึ่งจะบำรุงน้ำใจคนไทยให้มีความร่าเริงในสิ่งที่จะทำความเบิกบาน

และจงใจให้คิดในทางที่ดีที่ชอบ ปราบปรามแต่ทางที่งาม ไม่อยากจะเห็นของที่ชั่วหรือเสื่อมทรามต่าง ๆ ข้อนี้เป็นประโยชน์ใหญ่ของการช่าง นอกนั้นก็จะได้เป็นอาชีพของคนไทยโดยควรแก่กาลเทศะ เรามีความยินดีที่ได้เห็นโรงเรียนนี้สร้างขึ้นสำเร็จพอจะเปิดได้ และเต็มใจรับเชิญเป็นผู้เปิดในบัดนี้ ขอให้โรงเรียนเพาะช่างของไทย ซึ่งได้เริ่มทำการปลูกเพาะช่างขึ้นแล้วนี้จงงามและแตกกิ่งก้านสาขาลิดอก ออกผล ทำความเจริญให้แก่ชาติบ้านเมืองเราตลอดไปในบัดนี้ และเมื่อหน้าเกิด (กรมศิลปากร. 2534 : 23)

นั่นก็คือความหมายที่ไม่เห็นด้วยกับการนำศิลปะแบบตะวันตกมาหว่านเพาะ หรือนำเข้าสู่ระบบการศึกษาในประเทศไทยนั่นเอง ซึ่งทรงชนะของพระองค์ในเรื่องนี้ มิใช่เป็นเรื่องเดียวที่เกิดขึ้นโดด ๆ แต่มีความสัมพันธ์กับเรื่องอื่น ๆ ที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นในเชิงต่อต้าน อันอยู่ในช่วงสถานการณ์ของการขยายอำนาจของมหาอำนาจตะวันตก และความตื่นตัวของคนไทยกลุ่มหนึ่งที่ต้องการเปลี่ยนแปลงสังคมจากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชไปสู่ระบบการปกครองแบบประชาธิปไตยตะวันตก

แต่ถึงพระองค์จะทรงมีทรงชนะเชิงขัดแย้งไม่เห็นด้วย ก็มีอาจด้านกระแสนิยมตะวันตกอย่างสุดขีดของคนบางกลุ่มไปได้ ดังทรงชนะที่ว่า

เรื่องคนหัวนอก เคยได้ฟังความเห็นของเขามากต่อมากแล้ว มีพิสดารอะไรต่าง ๆ ที่กล่าวแต่เป็นรูปเขียนนั้นเบามาก ที่หนักกว่านั้นไปก็มีมาก เช่นว่าพระราชวังกรุงเก่ารักษาไว้ทำไม รื้อทำสนามเทนนิสเสียดีกว่าก็มี ที่เห็นควรจะรื้อวัดพระแก้วลงทำลายใหม่ให้เป็นอย่างพระที่นั่งอนันตสมาคม (องค์เดี๋ยวนี) ก็มี (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 2515 : 17)

จากทรรศนะเชิงขัดแย้งที่กล่าวมา แม้จะยังไม่มีลักษณะขัดแย้งเผชิญหน้า กันอย่างเปิดเผยชัดเจน แต่นั่นก็เท่ากับเป็นการเตือนว่า จุดเริ่มต้นแห่งความขัดแย้ง ระหว่างความพยายามสืบทอดดำรงรักษาศิลปะแนวประเพณีของคนกลุ่มหนึ่ง กับ ความต้องการเปลี่ยนแปลงไปสู่ศิลปะแบบตะวันตกของคนอีกกลุ่มหนึ่งได้เกิดขึ้นแล้ว โดยฝ่ายที่พยายามสืบทอดดำรงรักษาศิลปะแนวประเพณีนั้นพิจารณาจากสถานการณ์ด้านต่าง ๆ แล้ว จะตกอยู่ในสถานการณ์แบบตั้งรับและถอยร่น อันเนื่องจาก สถาบันพระมหากษัตริย์เป็นศูนย์กลางอำนาจรัฐที่มีความสัมพันธ์ในด้านการ สนับสนุนศิลปะแนวประเพณี ได้รับผลกระทบอย่างรุนแรง จากเหตุการณ์การ เปลี่ยนแปลงทางการเมืองเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475

อีกทั้งความผันผวนทางการเมืองภายในประเทศ ประสานกับเหตุการณ์ สงครามโลกครั้งที่ 2 ก็ยิ่งส่งผลทำให้ฐานะของศิลปะแนวประเพณีตกอยู่ในสภาพที่ ททรุดโทรมยิ่งขึ้น ในขณะที่ศิลปะตะวันตกกลับมีแนวโน้มที่จะพัฒนาเติบโตต่อไป

อย่างไรก็ตาม กลุ่มที่สนับสนุนศิลปะแนวประเพณีก็พยายามที่จะพลิกฟื้น สถานการณ์แห่งการเสื่อมทรุดให้ดีขึ้นทุกวิถีทาง นับตั้งแต่การคัดลอกผลงานจิตรกรรม ฝาผนังของ เพื่อ หริพิทักษ์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2489 ดังที่พิภพ บุษราคัมวดี กล่าวว่า

พ.ศ. 2484 เมื่อท่านได้เดินทางไปศึกษาต่อ ณ ประเทศอินเดีย รพิน ทรนาถ ฐากูร ได้ปฏิรูปศิลปะ โดยที่โน้มน้าวใจชาวอินเดียมิให้ละทิ้ง ลักษณะประจำชาติ เมื่อกลับมาถึงประเทศไทยในปี พ.ศ. 2489 ท่าน เกิดความต้องการอย่างแรงกล้าที่จะทำการคัดลอกจิตรกรรมฝาผนัง โดยเริ่มต้นที่วิหารพระศรีศากยมุนี วัดสุทัศนเทพวราราม และในเวลา ต่อมาก็ดำเนินการ เริ่มต้นงานคัดลอกที่วัดมหาธาตุ วัดราชบูรณะ วัด พุทธไสวรรย์ จังหวัดอยุธยา อาจารย์เพื่อ หริพิทักษ์ เป็นผู้มีคุณสมบัติ ครบถ้วนดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ดังนั้นท่านจึงสามารถทำการคัดลอก เฉพาะภาพที่เด่น มีคุณค่า และสมบูรณ์ด้วยศิลปะออกมาให้คนอื่น ๆ และเห็นคุณค่าในจิตรกรรมไทยได้เด่นชัดขึ้น (พิภพ บุษราคัมวดี

นอกจากนั้น ก็ยังมีการนำผลงานการคัดลอกจิตรกรรมฝาผนังของเพื่อ
หริพิทักษ์ ออกมาแสดงต่อสาธารณชน โดยศิลปิน พีระศรี ได้กล่าวถึง เพื่อ หริพิทักษ์
ว่า “เป็นผู้ที่รักและรู้ค่าในศิลปะเก่าของไทย” (พิภพ บุษราคัมวดี 2527 : 35)

ที่กล่าวมาคือ กรณีของความพยายามที่จะอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปะแนว
ประเพณี เพื่อให้สาธารณชนเกิดความเข้าใจ สำนึกในคุณค่าในศิลปะของบรรพชน
แต่กระแสการรื้อฟื้นศิลปะแนวประเพณีก็ยังเป็นกระแสด้านรอง ในขณะที่กระแส
ศิลปกรรมจากตะวันตกยังเป็นกระแสด้านหลักที่มีบทบาทเหนือกว่า ทว่าความ
พยายามของบุคคลและกลุ่มบุคคลในการที่จะพลิกฟื้นสถานการณ์ความตกต่ำของ
ศิลปะแนวประเพณีก็ยังมีการดำเนินการต่อไป เช่นการก่อตั้งองค์การเคลื่อนไหวทาง
ด้านศิลปะที่มีจุดเน้นทางด้านศิลปะแนวประเพณี เมื่อปี พ.ศ. 2495 ชิต เจริญประชา
ได้ริเริ่มก่อตั้งจิตรกรประติมากรสมาคม มีชื่อย่อว่า จ.ป.ส. โดยมีจุดมุ่งหมาย เพื่อส่งเสริม
ศิลปกรรมไทยให้ก้าวหน้า ครั้งนั้น ม.จ.หญิงพูนพิศมัย ดิศกุล ทรงเป็นนายก
สมาคม สมัยต่อมาคุณชิต เจริญประชา ก็เป็นนายกสมาคมติดต่อกัน 3 ปี และ
สมาคมนี้เองที่ริเริ่มการมอบเหรียญรางวัลแก่ศิลปินผู้สร้างสรรค์งานดีเลิศ ทว่าน่า
เสียดายที่ต่อมาอีกไม่นานนักสมาคมนี้ก็ต้องล้มเลิกไปโดยปริยาย (กรกฎ หลักเพชร
2507 : 11)

ต่อมามีสมาคมศิลปกรรมไทย ซึ่งก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2497 โดยในตราสารก็
ได้ระบุวัตถุประสงค์ของสมาคมในข้อ ค. อย่างชัดเจนยิ่งว่า “เพื่อส่งเสริมเกียรติคุณ
และวัฒนธรรมทางศิลปกรรมไทย” (สมาคมศิลปกรรมไทย 2497 : 2)

นอกจากนั้นก็ยังมีความพยายามในการเผยแพร่ความคิดโดยผ่านสื่อหนังสือ
ทั้งในลักษณะบุคคลและลักษณะกลุ่ม เช่น กลุ่ม “คณะช่าง” ที่มี เหม เวชกร เป็น
แกนนำ (อำนาจ เย็นสบาย 2531 : 137)

กล่าวสำหรับบทบาทในความพยายามที่จะฟื้นฟูศิลปะแนวประเพณีใน
ลักษณะปัจเจกบุคคลจะพบว่า เมื่อช่วง สเลนานนท์ เขียนหนังสือตำราเรียนเขียนภาพ
ไทยและลายไทยออกมา พระยาอนุศาสน์พาดิษย์การ อดีตผู้อำนวยการโรงเรียน
เพาะช่างก็ได้มีจดหมายเขียนมาให้กำลังใจว่า

เราจะเห็นว่าพระมหากษัตริย์ในพระราชวงศ์จักรี ทรงอุปถัมภ์ศิลปะ ชาติตลอดมา ถึงกับควบคุมและทรงงานด้วยพระองค์เองก็มี ที่ทรง ส่งเสริมด้วยพระปรีชาญาณต่าง ๆ ก็มี เหล่านี้มีหลักฐานเป็นองค์ พยานอยู่มากมาย ศิลปะที่พระผู้เป็นเจ้าของใหญ่ทรงส่งเสริมอย่าง ไกล่ชิดย่อมดีถึงขนาด แม้แต่คนต่างชาติต่างภาษาก็กยอมรับว่า ดงงามจริง

ที่ฉันพูดในตอนี้ เพื่อเป็นเหตุผลประกอบในการส่งเสริมการกระทำ ของเธอ คือเมื่อของ ๆ เราดีถึงขนาดเช่นนี้ แล้วเมื่อมีผู้มาสร้างเครื่อง ป้องกันการถอยหลัง การลี้มเลือน ของศิลปะของเรา เราควรช่วย ส่งเสริมโดยเต็มสติกำลัง (ช่วง สเลลลันท์. 2494 : ไม่มีเลขหน้า)

ช่วง สเลลลันท์ ยังได้กล่าวต่อไปอีกว่า

ใช้แต่เท่านั้น ในระยะ 20 ปีกว่า ๆ มา นี้ ฉันสังเกตเห็นว่าศิลปะของเรา จังไปเนื่องจากกระทบกระเทือนจากเหตุภายในและภายนอก ทำให้การ สนใจในศิลปะของเราน้อยลงและถึงเขวไปก็มี เพราะฉะนั้นการที่เธอ ทำตำราขึ้นมาเหมาะแก่กาลละ จึงเห็นว่าเป็นการสมควรทีเดียว ถ้าทุลกระหม่อมของเรายังทรงพระชนม์อยู่ จะทรงดีพระทัยมากเป็น ส่วนตัวกับช่วง เพราะเธอย่อมทราบดีอยู่แล้วว่าท่านทรงพระเมตตา กรุณาแก่เธอมากเพียงไรและทั้งจะทรงยินดีที่จะมีตำราเป็นเครื่อง ส่งเสริมศิลปะของเรา ซึ่งพระองค์ท่านอยากให้คนไทยได้เรียนรู้และ ให้แพร่หลายยิ่ง ๆ ขึ้น ดังได้กล่าวมาแล้วว่าศิลปะของเรารังไปพอมหาสงครามเกิดขึ้น ก็เปลี่ยนจากงันกลายเป็นทรุด และในที่สุด บ่อเกิดสำคัญของช่างไทยคือเพาะช่างก็ได้รับเคราะห์ถึงขนาด แม้โรงเรียนถูกทำลายลง ครูเก่าครูแก่แยกย้ายตายจากไป แต่ โรงเรียนเพาะช่างก็ได้เพาะลูกหลานที่ดีไว้แล้ว ต้องนับว่าการช่างของ เรายังไม่ถึงสูญสิ้น หากเพาะช่างไม่อุบัติขึ้น ป่านนี้ศิลปะการช่างของ

เราจะเป็นอย่างไร เมื่อนึกดูเช่นนี้ก็ต้องรำลึกถึงพระมหากษัตริย์คุณ
ของพระเจ้าพรหมราชทานกำเนิดแก่โรงเรียนเพาะช่างและล้นเกล้าฯ ผู้
พระราชทานการสนับสนุนอย่างมาก พร้อมไปกับระลึกถึงพระองค์
ผู้ทรงปลูกปล้ำคลุกคลีอยู่กับพวกเรา และครูอาจารย์ของเธอ เพื่อให้
ศิลปะการช่างของเราุดหน้าไป นี่แหละช่วง เมื่อมีหนังสืออย่างนี้
ของเธอนี้ขึ้นมา ก็นับได้ว่าเธอได้ทำหลักเพื่อคำจูนศิลปะแขนงหนึ่งขึ้น
ทั้งนี้ย่อมจะเป็นที่นิยมยินดีด้วยกันทั่วไป หากจะมีผู้วิพากษ์วิจารณ์
ตำราของเธอ ก็เชื่อว่าจะทำด้วยความปรารถนาจะให้เจ้าของประคอง
ศิลปะของเราให้ถาวรสืบไป (ช่วง สเลลันนท์. 2494 : ไม่มีเลขหน้า)

ส่วน พ. พรหมพิจิตร ก็ให้การยกย่องศิลปะไทยเอาไว้ว่า “สถาปัตยกรรมและ
ลวดลายสำหรับใช้ในการตกแต่งและประดับประดาต่าง ๆ หรือที่เรียกกันว่าลายไทย
นั้น เป็นวิชาสูงสุดในกระบวนวิชาช่างเขียนของไทย” (พ.พรหมพิจิตร 2495 : ข)
พร้อมกันนั้นเมื่อ นนทิรา เขียนหนังสือแบบศิลปะไทยออกมาเขาก็กล่าวว่า

การที่ข้าพเจ้าได้จัดพิมพ์ “แบบศิลปะไทย” นี้ขึ้น วัตถุประสงค์ก็เพื่อ
ต้องการจะแพร่ “ศิลปะไทย” อันเป็นทรัพย์สินสมบัติของคนไทยทุกคน
มิใช่ว่าจะเป็นของบุคคลใดบุคคลหนึ่งโดยเฉพาะ ต้องการไม่ให้
“ศิลปะไทย” ของเราเสื่อมสูญไปจากชาติ หากว่าถ้าเราคนไทยไม่
ช่วยกันจรรโลงศิลปะประเภทนี้ให้มั่นคงและวัฒนาอยู่แล้ว ก็อย่าหวัง
ต่อไปเลยว่า “ศิลปะไทย” จะดำรงอยู่คู่ชาติได้ และทั้งนี้ก็เพื่อจะยัง
ประโยชน์และผลอันพึงมีพึงได้ในอนุชนของไทยรุ่นหลัง ๆ ต่อไป มิได้
มุ่งเจตนาไปในทางอื่นใดที่จักนำความเสื่อมเสียมาสู่แบบฉบับของ
ท่านอาจารย์ผู้ที่ข้าพเจ้าเคารพยิ่งนี้เลย (นนทิรา 2495 : ไม่มีเลขหน้า)

เช่นเดียวกันกับโพธิ์ ใจอ่อนนุ่ม ที่กล่าวว่า

หนังสือลายไทยเล่มนี้ ไม่มีประวัติศาสตร์ที่มาของลายไทย และไม่มี ความมุ่งหมายจะให้เป็นการลายไทย เพราะข้าพเจ้ามีภูมิความรู้ และฝีมือน้อย ที่กล้าทำหนังสือเล่มนี้ขึ้นก็ด้วยบรรดาศิษย์และผู้ สนใจในศิลปะประเภทนี้ขอรับรองและอีกประการหนึ่งก็เพื่อเป็นคู่มือ ประกอบการเรียนของผู้มีฝีมือช่างอยู่แล้ว และท่านผู้มีความสนใจ ในวิชานี้จะได้คิดเขียนไว้บ้าง เพื่ออนุชนรุ่นต่อไปจะได้มีไว้ศึกษา วิชาศิลปะไทยประเภทนี้จะได้คงมีอยู่ต่อไปไม่เสื่อมสูญ (โพธิ์ ใจอ่อนน้อม 2496 : ค)

จากทรรศนะที่กล่าวมา จะพบว่า ท่านเหล่านั้นล้วนมีจุดยืนที่จะฟื้นฟู สืบสานและยกย่องเชิดชูศิลปะแนวประเพณีด้วยกันทั้งสิ้น แต่กีดกันที่กล่าวมาแล้วว่า สถานการณ์แวดล้อมด้านต่าง ๆ ไม่เอื้อต่อการพัฒนาศิลปะแนวประเพณี ตรงกันข้าม กับศิลปะแบบตะวันตกที่มีแนวโน้มนับวันแต่จะเติบโต เป็นที่ยอมรับสำหรับคนในวง การศิลปะและประชาชนในโอกาสต่อ ๆ ไป ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากความมุ่งมั่นเอาจริง เอาจังของ ศิลป์ พีระศรี ที่จะเผยแพร่ความคิด สร้างความเข้าใจในศิลปะตะวันตก บนรากฐานความคิดชนิดหนึ่งในสังคมไทยอย่างต่อเนื่อง นับตั้งแต่การเขียนบทความ ลงในวารสารศิลปากร เรื่องประติมากรรมและจิตรกรรมของสยามในปัจจุบันในปี พ.ศ. 2481 การเสนอผลงานชุดพจนานุกรมศัพท์ศิลปะชื่อ ศิลปะสงเคราะห์ โดยพระยา อนุমানราชธนเป็นผู้แปล การเขียนตำราว่าด้วยเรื่องทฤษฎีสีในปี พ.ศ. 2486 ทฤษฎี องค์ประกอบในปี พ.ศ. 2487 ประติมากรรมไทยในปี พ.ศ. 2489 ตลอดจนบทความ ขึ้นสำคัญ ๆ อีกมากมายในเวลาต่อมา เป็นต้นว่า ความงามของเส้นนอกแห่งรูปใน ปี พ.ศ. 2491 พรุ่งนี้ก็ชำเลี้ยวแล้ว ในปี พ.ศ. 2491 เก้ากับไหมในปี พ.ศ. 2492 เอกภาพ ของศิลปะในปี พ.ศ. 2492 ศิลปะและระบอบจิตในปี พ.ศ. 2492 ฯลฯ โดยท่ามกลาง การเสนอความคิดดังกล่าวอันเอื้ออำนวยต่อสถานการณ์ความตื่นตัวของผู้คนในวง การศิลปะที่มีต่อโลกตะวันตก ศิลป์ พีระศรี ก็เป็นผู้มีบทบาทในการสนับสนุนให้เกิด การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นครั้งแรกตั้งแต่ปี พ.ศ. 2492 โดยเวทีแห่งนี้มีวัตถุประสงค์สำคัญประการหนึ่งก็คือ “ผู้จัดมีความมุ่งหมายอยู่หลายประการ แต่ที่เป็น

ข้อใหญ่ก็คือ เพื่อสนองแก่มหาชนให้ได้ดูมสิ่งทีล่ำแดงออกมาและสร้างขึ้นเป็นศิลปะ ซึ่งเรียกว่าศิลปกรรม ไม่ได้มุ่งที่จะแสดงศิลปกรรมชนิดที่ผลิตสร้างขึ้นเป็นพาณิชย์ศิลป์ เพื่อให้ถูกใจของคนทั่วไป แต่เป็นศิลปกรรมชนิดที่ถอดเอาความรู้ันเกิดจากอารมณ์ และปัญญาความคิดของผู้สร้างให้ล่ำแดงปรากฏออกมา" (ศิลป พีระศรี 2492 :

อีกประการหนึ่ง "เพื่อส่งเสริมบรรดาศิลปินผู้มีใจรักศิลปะให้มีโอกาสแข่งขันกันสร้างงานศิลปะให้มีระดับสูงและประณีตยิ่งขึ้น และโดยที่โลกสมัยปัจจุบันมีการติดต่อสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด จึงเห็นเป็นหน้าที่สำคัญที่จะต้องยกระดับศิลปะของศิลปินไทยในปัจจุบันให้มีมาตรฐานทัดเทียมกับนานาชาติอารยะประเทศทั้งหลาย" (กรมหมื่นนราธิปพงษ์ประพันธ์ 2505 : ไม่มีเลขหน้า)

จากจุดมุ่งหมายนี้เอง ประกอบกับการที่ศิลป พีระศรี มีบทบาทในการวางรากฐานทางการศึกษาให้กับมหาวิทยาลัยศิลปากร "โดยใช้หลักสูตรจากอะคาเดมีในฟลอเรนซ์" (ประยูร อุลุชาฎะ 2531 : 117) จึงทำให้เวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นสถานประลองความสามารถทางศิลปะของบรรดาลูกศิษย์ลูกหาซึ่งผ่านการศึกษามาตามหลักสูตรแบบตะวันตกเกิดขึ้นอย่างเป็นทางการ โดยท่ามกลางการประกวดแข่งขันในแต่ละครั้ง ศิลป พีระศรี ก็แสดงบทบาทของการวิจารณ์งานศิลปะและเสนอบทความทางศิลปะอย่างสม่ำเสมอ โดยมีนัยของการวิจารณ์ การเสนอความคิดเห็น เพื่อสื่อความเข้าใจเรื่องของศิลปะแบบตะวันตกไปสู่ประชาชน และเพื่อการตีชมเสนอแนะแนวความคิดต่อศิลปินโดยตรง ซึ่งความรู้ความเข้าใจในศิลปะตะวันตกดังกล่าว ถือว่าเป็นสิ่งที่ขาดแคลนในสังคมไทยขณะนั้น ดังเช่นในการจัดแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 2 ศิลป พีระศรี ได้สะท้อนบรรยายภาคความสนใจของศิลปินไทยที่มีต่อศิลปะตะวันตกออกมาว่า (ศิลป พีระศรี 2494 : 42) "งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2...ศิลปกรรมซึ่งมีผู้นำมาแสดง มีมากกว่า 100 ชิ้น เป็นภาพจิตรกรรม (Painting) รูปประติมากรรม (Sculpture) มณฑนศิลป์ หรือศิลปะตกแต่ง (Decorative art) และภาพเอกรงค์ (Monochrome) อันเป็นวิถีแสดงเฉพาะตัว (Personal style) ของศิลปินจำนวน 40 คน มีวิธีแสดงทั้งที่เป็นตามหลักการวิชาการ โดยบริสุทธิ์ (Pure academism) จนถึงที่ไปสุดโต่ง เป็นศิลปะแบบ Surrealism และ Abstractism งานแสดงศิลปกรรม คราวนี้มีศิลปินต่างชาติ นำเอา

งานศิลปะของตนมามีส่วนร่วมแสดงด้วย กระทำให้มีลักษณะเป็นการแสดงศิลปกรรมระหว่างชาติอยู่กลาย ๆ"

นอกจากสะท้อนภาพความสนใจในแนวทางการสร้างผลงานของศิลปินออกมาแล้ว ก็ยังสะท้อนให้เห็นอีกว่า อิทธิพลของศิลปะสมัยใหม่ในเวลาต่อมามีบทบาทเข้าแทนที่ศิลปะตามหลักวิชาได้เริ่มจะปรากฏให้เห็นดังที่ ศิลป พีระศรี กล่าวไว้ (ศิลป พีระศรี 2495 : 46) "งานจิตรกรรมของจิตรกรไทยบางคน รู้สึกว่ามีลักษณะใกล้เคียงกันมากกับงานจิตรกรรมของจิตรกรชาวตะวันตกมี Cezanne, Van Gogh, Gauguin ฯลฯ"

ดังนั้น การที่ศิลป พีระศรี เขียนตำรา เขียนบทความ เสนอบทวิจารณ์ทางด้านทัศนศิลป์จึงเป็นทั้งสิ่งใหม่ในสายตาของคนในวงการศิลปะ และในสายตาของประชาชน เป็นทั้งความต้องการของผู้ที่ต้องการศึกษา พร้อมกันนั้นก็เป็นการวางรากฐานความรู้ ความเข้าใจในศิลปะตะวันตกให้กับคนในสังคมไทยไปในตัว

อย่างไรก็ตาม ลำพัง ศิลป พีระศรี เพียงคนเดียวย่อมไม่สามารถจะวางรากฐานทางด้านศิลปะตะวันตกในสังคมไทยได้อย่างแข็งแรง ถ้าหากกระบวนการไม่มีส่วนเอื้ออำนวย นั่นก็หมายความว่า มีความต้องการของราชการตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 และที่ 6 ที่ต้องการช่างแขนงต่าง ๆ จากตะวันตกมาช่วยงานราชการ ดังที่เขียน ยิ้มศิริ กล่าวไว้ (กรกฎ หลักเพชร 2507 : 4)

ศาสตราจารย์ศิลป์ฯ มักกล่าวเสมอว่า ท่านมุงที่จะทำงานรับใช้พระมหากษัตริย์และประเทศไทยอย่างเต็มความสามารถ ให้สมกับที่ท่านได้รับเกียรติยศใหญ่หลวงที่สุดในชีวิต ด้วยได้รับความไว้วางพระราชหฤทัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณล้นเกล้าฯ รับสั่งให้ท่านเข้ามาทำงานในประเทศไทย คืองานสร้างอนุสาวรีย์เป็นสำคัญ ประการต่อมา ก็เพื่อจัดตั้งโรงเรียนศิลป์ในประเทศไทยให้มีมาตรฐานเท่ากับสถาบันชั้นสูงที่ท่านได้เคยศึกษามา นั่นคือ โรงเรียนปราณีศิลปกรรม ซึ่งตั้งขึ้นเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2478 และปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยศิลปากร

นอกจากนั้นก็ยังมีส่วนช่วยเหลือโดยได้รับการสนับสนุนและช่วยเหลือในด้านการเผยแพร่ความคิดจากข้าราชการระดับสูงในกรมศิลปากร การได้รับส่งเสริมจากผู้มีอำนาจทางการเมืองสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม ดังที่วินัย ผู้นำพล กล่าวว่า (วินัย ผู้นำพล 2521 : 126)

จอมพล ป.พิบูลสงคราม อดีตนายกรัฐมนตรีหลายสมัยของไทย ได้ใช้ศิลปวัฒนธรรมเป็นนโยบายหนึ่งในการปลุกความรักชาติและการเตรียมประเทศ เพื่อต้องการเป็นชาติมหาอำนาจในภูมิภาค เนื่องจากความหวังว่าญี่ปุ่นจะได้รับชัยชนะหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยมีผู้ช่วยคนสำคัญคือ หลวงวิจิตรวาทการและศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เช่น ได้มีการสร้างอนุสาวรีย์เป็นจำนวนมากที่เกี่ยวกับวีรกรรม ชัยชนะ ประชาธิปไตย และโครงการพุทธมณฑล

ในเวลาเดียวกันก็ยังได้รับการสนับสนุนจากผู้ที่มีบทบาททางการเมืองสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม และตัวของจอมพล ป.พิบูลสงคราม ดังที่พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่า (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2529 : 20) “โครงการฝึกอบรมทางศิลปะได้รับการส่งเสริมเต็มที่จากจอมพล ป.พิบูลสงคราม ผู้เป็นนายกรัฐมนตรีในสมัยนั้น ท่านเล็งเห็นความสำคัญว่า ศิลปะจะเป็นประโยชน์ต่อไปในนโยบายสร้างชาติของท่านที่จะเปลี่ยนสยามให้เป็นไทยยุคใหม่” ซึ่งส่งผลให้จอมพล ป.พิบูลสงคราม ยกย่องโรงเรียนศิลปากร ขึ้นเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร ทำการผลิตศิลปินซึ่งมีความขาดแคลนในสังคมไทย เหล่านี้จึงเป็นกลไกที่เกื้อหนุนให้ ศิลป พีระศรี มีบทบาทในการเผยแพร่ความคิดกว้างขวางยิ่งขึ้น

ที่สำคัญก็คือ ภายหลังเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลง สถานการณ์ทางการเมืองของโลกได้ส่งผลให้ประเทศไทยดำเนินนโยบายสังกัดอยู่กับค่ายโลกเสรี และจากจุดนี้เองจึงกลายเป็นเงื่อนไขภายนอกอันสำคัญที่ทำให้ประเทศไทยกับ

ประเทศซีกโลกตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มประเทศทางยุโรปตะวันตกหรือประเทศสหรัฐอเมริกา มีความใกล้ชิดกันมากขึ้น โดยเฉพาะในช่วงที่ “จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์” ได้เข้ามาเป็นหัวหน้ารัฐบาล (พ.ศ. 2501 - 2506) ซึ่งในระบอบนั้น การพัฒนาประเทศได้ดำเนินไปอย่างกว้างขวาง โดยได้รับความช่วยเหลือทางการเงินจากประเทศสหรัฐอเมริกา สภาพะบ้านเมืองที่ค่อนข้างมั่นคงในยุคนั้นมีส่วนช่วยส่งเสริมการทำงานศิลปะอยู่มาก” (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 30) และความท่วมท้นของงานศิลปะในช่วงปี พ.ศ. 2504 - 2507 เริ่มต้นด้วยคิวบิสซึม ซึ่งเป็นแนวที่เด่นที่สุดในช่วงนั้น ศิลปินหนุ่มที่น่าประทับใจ เช่น จรูญ บุญสวน ดำรง วงศ์อุปราช อนันต์ ปาณินท์ และ ประยูทธ พักผล ได้เจริญรอยตามอย่างศิลปินอาวุโส เช่น เพื่อ และ ชลูด งานของศิลปินเหล่านี้ใน พ.ศ. 2505 ส่วนใหญ่จะเป็นทัศนียภาพทางทะเลซึ่งแสดงออกในรูปแบบคิวบิสต์ ในปี พ.ศ. 2506 อนันต์ และ สวัสดิ์ ตันติสุข ได้ละลายรูปแบบคิวบิสต์ไปเป็นรอยสียห่อม ๆ และได้กลายเป็นงานนามธรรมไปด้วยวิธีนี้ คนอื่น ๆ เช่น ประยูทธ พักผล และ ประพันธ์ ศรีสุตา ได้ทดลองทำงานแนวนามธรรม แบบอ่อนหวานและแบบรุนแรงตามลำดับ ในปี พ.ศ. 2505 ดำรงได้ไปเข้าเรียนที่สเลด (Slade School) ในกรุงลอนดอนและกลับมาในปี พ.ศ. 2506 ในฐานะศิลปินนามธรรม และเป็นโฆษกคนสำคัญให้กับงานศิลปะแนวนี้เลยทีเดียว ศิลปะแนวนามธรรมกลายเป็นที่นิยมในปี พ.ศ. 2507 เมื่อมีศิลปินอื่น ๆ เข้าร่วมด้วย เช่น พิชัย นิรันดร์ ทวี รัชนิกร และนิพนธ์ ผลิตะโกมล ผู้ซึ่งได้รับเหรียญเงินสำหรับภาพแนวนามธรรมของเขา สองปีติดต่อกัน คือ ปี พ.ศ. 2507 และ 2508 ศิลปินคนอื่น ๆ เช่น พีระ พัฒนพีระเดช และปรีชา อรชุนกะ ได้จัดแสดงงานเดี่ยวซึ่งเป็นงานนามธรรมเป็นครั้งแรกของเขา (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 36)

เกี่ยวกับความสนใจในศิลปะนามธรรมนั้น อนันต์ ปาณินท์ ได้เสนอทรรศนะว่า

ศิลปินในปัจจุบันหลายคนได้ย้อนกลับเข้าภายในของเขาเองและได้มองดูภายในใจของเขา และได้พบอาณาเขตอันไม่สิ้นสุดและมิได้ปิดกั้นไว้ด้วยรูปร่างลักษณะของสิ่งต่าง ๆ ซึ่งได้ยึดถือมาเป็นเวลานาน

นี่เองที่เป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดศิลปะประเภทนามธรรม (Abstract Art) ขึ้น ศิลปินที่ทำงานประเภท Abstract มีความเชื่อว่าสรรพสิ่งทั้งหลายที่มองเห็นไม่มีสาระสำคัญที่ต้องยึดถือ สิ่งที่ปรากฏอยู่ในใจเรานั้นเป็นสิ่งที่จะต้องมองดูและแสดงออกถึงความรู้สึกที่ปรากฏขึ้นในใจของเราอย่างไม่มีขอบเขต และไม่ยอมให้มีอะไรมาปิดกั้นความรู้สึกนึกคิดเสียได้ (อนันต์ ปาณินท์ 2507 : 30)

จากความตื่นตัว และการทดลองสร้างงานศิลปะตามแนวความคิดลัทธิต่าง ๆ อย่างมากมายนั้นไม่เพียงแต่สถานการณ์สิ่งแวดล้อมต่าง ๆ จะเอื้ออำนวยแล้ว สิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ประการหนึ่งคือ ภายหลังการมรณกรรมของศิลปิน พีระศรี ในปี พ.ศ. 2505 ส่งผลทำให้ศิลปินที่เป็นลูกศิษย์มีความสนใจมากขึ้นต่อการสร้างงานศิลปะในแนวที่ศิลปิน พีระศรี เคยปฏิเสธมาแล้วอย่างรุนแรง ดังที่ศิลปิน พีระศรี วิจารณ์ผลงานศิลปะสมัยใหม่เอาไว้ว่า

ข้าพเจ้าขออย่าว่า ศิลปะของยุโรปจะมีความโลดโผนเป็นอย่างไรก็ตาม ไม่เป็นสิ่งที่ควรเป็นที่สนใจของเรา แต่ทว่าประเทศไทยก็เหมือนกับประเทศอื่น ๆ ในโลก ย่อมได้รับวัฒนธรรมชนิดสากลล้นไหลเข้ามาเรื่อยไม่ขาดสาย เพราะฉะนั้นจึงอาจเป็นผลกระทบกระเทือนมาถึงศิลปะของเราด้วย...เพราะฉะนั้นระหว่างเวลาที่กล่าวนี้ ย่อมเป็นหน้าที่ของเรา ที่จะกล่าวแก่ศิลปินของเราว่าอย่าหลงมตกเป็นเหยื่อแก่บางยักษ์นี้ ซึ่งแปลงร่างมายั่วยวนเรา...ไม่ต้องสงสัยเลยว่า ศิลปะอันแปลกประหลาดนี้ย่อมเป็นเหมือนกระจกเงาฉายให้เห็นความเป็นวิกฤตกาลในทางจิตใจแห่งยุคสมัยนี้ ซึ่งพิสูจน์ให้เห็นได้อย่างร้ายแรงจากมหาสงคราม แต่ว่าความจริงศิลปะที่ได้วิจารณ์มานี้เริ่มมีมาก่อนมหาสงครามดังหลายปีแล้ว เป็นเพราะเราตีคุณค่าการสำแดงออกมาแห่ง

ศิลปะของชนชาติซึ่งยังอยู่ในสมัยแห่งความเจริญแรกเริ่มมากเกินไป
ดังได้กล่าวมาแล้ว ความจริง เมื่อได้ดูชมศิลปะของยุโรปและอเมริกัน
ที่สร้างขึ้นตามลักษณะนี้เป็นจำนวนมาก ก็รู้สึกเหมือนตนถูกอำนาจ
แม่ดมหอมซึ่งมาแต่อื่น คว่ำเอาตัวและจิตใจไป (ศิลป พีระศรี
2493 : 43 - 45)

อย่างไรก็ตาม วิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแนวบาซก
นิยม แนวนามธรรมต่างถือว่าเป็นมิติใหม่แห่งความขัดแย้งอันสำคัญต่อศิลปะแนว
ประเพณี

นั่นก็หมายความว่า ศิลปะแนวประเพณีที่เคยขัดแย้งกับศิลปะตะวันตกแนว
คิดแบบศิลปะตามหลักวิชา ก็เกิดคู่ความขัดแย้งขึ้นใหม่ที่พัฒนาไปจากเดิม อันมีผล
ทำให้ศิลปะแนวประเพณีตกอยู่ในสภาพโดดเดี่ยวยิ่งขึ้น ถึงกระนั้น ผู้สร้างงานศิลปะ
แนวประเพณีก็พยายามที่จะอนุรักษ์ คลี่คลาย พัฒนาผลงานต่อไป พร้อม ๆ ไปด้วย
การเคลื่อนไหวด้วยรูปแบบต่าง ๆ เช่น การแสดงผลงานอย่างสม่ำเสมอของสมาคม
ศิลปกรรมไทย ของศิลปินกลุ่มโรงเรียนเพาะช่าง จนกระทั่งสุดท้ายกลุ่มผู้ทำงานศิลปะ
แนวประเพณี อันมีความสัมพันธ์กับกลุ่มที่ทำงานศิลปะเพื่อการค้า ก็ถูกวิพากษ์
วิจารณ์อย่างเป็นรูปธรรม ดังที่พิชัย นริรันต์ วิจารณ์ว่า

ศิลปินที่แอบแฝงทำมาหากินอย่างยืดยาวเป็นอาชีพการค้า โดยเอา
ลักษณะแบบไทยบังหน้าอย่างเห็นแก่ได้นี้ เป็นผลกระทบกระเทือน
ต่อความเสียหายที่จะเกิดขึ้นต่อวงการศิลปกรรมของไทย และ
ลักษณะอันดังกล่าวยิ่งใหญ่ของไทยจะต้องพลอยเสียหายไปด้วย
เพราะผลงานเหล่านี้ขาดคุณค่าทางศิลปะก็เท่ากับแสดงให้เห็นความ
เสื่อมโทรมทางพุทธิปัญญาของชนในชาติ หากเป็นวัตถุที่คงทนก็ยิ่ง
จะประจักษ์กันต่อ ๆ ไปชั่วกาลสมัย ดังนั้นแล้วศิลปินเหล่านี้จึงมีส่วน
สร้างความเสียหายต่อศิลปกรรมของไทย และความเจริญของ

ประเทศชาติด้วย เมื่อเป็นดังนี้ศิลปินที่ดำเนินการสร้างศิลปกรรม
ในแนวทางดังกล่าวนี้ ก็ควรจะต้องคำนึงถึงความสำคัญยิ่งใหญ่ของ
ศิลปกรรมไทยบ้าง อย่าคิดว่าศิลปกรรมของบรรพบุรุษนั้นไม่มีแก่น
สารลึกซึ้งหรือเป็นของง่ายตายนัก จงพยายามสนใจหรือสังเกตศึกษา
ค้นคว้าเสียใหม่ให้ลึกซึ้งกว่าที่เป็นมา เพราะผลงานที่แสดงกันออกมา
ในปัจจุบันนี้นั้น ออกจะมีความเข้าใจศิลปกรรมของไทยเราอย่างผิว
เผินเกินไป และนี่จะลอกเลียนลักษณะแบบอย่างของบรรพบุรุษก็
ลอกเลียนกันอย่างง่าย ๆ โดยไม่คิดศึกษาค้นคว้าให้รอบคอบแตกฉาน
เสียก่อน ซึ่งจะเห็นได้จากผลงานของศิลปินที่นำออกแสดงบ่อยครั้งใน
ปัจจุบันนี้ ให้เห็นความผิดพลาดที่ขาดความเข้าใจต่อการนำเอา
ลักษณะดั้งเดิมของศิลปกรรมไทยมาปรับให้เข้ากับสมัยปัจจุบัน
(พิชัย นริณด์ 2507 : ไม่มีเลขหน้า)

ประกอบกับในช่วงปีเดียวกัน คือ ปี พ.ศ. 2507 ผลการตัดสินงานแสดง
ศิลปกรรมแห่งชาติที่ตัดสินให้รางวัลเหรียญทองแก่ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ในภาพ
เขียนแนวประเพณีชื่อ “ชักกระดานหมายเลข 2” ที่สวนทางกับกระแสความตื่นตัวต่อ
ศิลปะตะวันตก จนส่งผลทำให้เกิดการรวมตัวประท้วงการตัดสินงานแสดง
ศิลปกรรมแห่งชาติ เกิดขึ้นเป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2507 ศิลปินเหล่านี้ได้เรียกร้องตั้ง
กฎของคณะกรรมการตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15 พวกเขากล่าวหา
คณะกรรมการว่าลำเอียง ในการให้รางวัลเหรียญทองแก่ศิลปินภาพไทยคนหนึ่ง
ส่วนงานสมัยใหม่หลายชิ้นซึ่งเป็นผลงานของศิลปินหนุ่มสาวที่มีอนาคตไกลกลับถูก
ปฏิเสธ ผู้จัดงานได้แถลงว่า คณะกรรมการมีความเป็นกลางในการตัดสินและไม่ได้
เอนเอียงชอบศิลปะแบบหนึ่งแบบใดโดยเฉพาะ ศิลปินที่ไม่เห็นด้วย 14 คน ได้ขอ
ถอนงานจากการแสดง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวซึ่งทรงเป็นศิลปินที่สามารถ
พระองค์หนึ่งได้ทรงทำให้ขัดแย้งนี้หมดไป ด้วยการที่ทรงเชิญทั้งสองฝ่ายไปร่วมรับ
พระราชทานอาหารกลางวันที่พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน (พิริยะ ไกรฤกษ์ 2525 : 35)

ซึ่งเหตุการณ์ขัดแย้งครั้งนี้ได้นำไปสู่การวิพากษ์วิจารณ์กันอย่างกว้างขวาง ทั้งยังอาจถือได้ว่าในปี พ.ศ. 2507 เป็นต้นมา เป็นปีแห่งการเริ่มต้นความขัดแย้งทางความคิดทางด้านทัศนศิลป์ในเรื่องศิลปะแนวประเพณีกับศิลปะตะวันตกบนรากฐานความคิดชนิดหนึ่งอย่างมีหลักฐานเป็นรูปธรรม นับตั้งแต่คำประกาศในข้อเขียนในนามสมาคมศิลปกรรมไทย ซึ่งตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมครั้งที่ 27 ของสมาคมศิลปกรรมไทยที่ว่า

ศิลปินไทยสักก็คนที่ให้ความสนใจต่อศิลปะกับวัฒนธรรมแห่งชาติ ไม่ใช่สร้างงานเพื่อตัวเอง แต่เพื่อส่วนรวมของชาติด้วย ศิลปินไทยสักก็คนที่ซาบซึ้งในคุณค่าของชาติเชื้อ (Ethnological Values) ที่ปรากฏอยู่ในศิลปะและสร้างสรรค์งานเพื่อชาติไทยที่ศิลปินสังกัดอยู่ ทุกคนมีสิทธิในการสร้างสรรค์และวิจารณ์ศิลปะได้โดยเสรี แต่งานสร้างสรรค์และการวิจารณ์แนวใดเล่า ที่คนไทยเราจะทำเพื่อเกียรติของชาติไทยที่ได้ถูกยกย่องว่าเป็นชาติที่มีวัฒนธรรมสูงเด่นมาแล้วในอดีตไม่แพ้ชาติใด ๆ ในโลก (สมาคมศิลปกรรมไทย 2507 : ไม่มีเลขหน้า)

พรรคคณะกรรมการยกย่องเชิดชูศิลปะแนวประเพณีของไทยดังกล่าว พึงนับได้ว่ามีบางส่วนที่สอดคล้องกับคำกล่าวของพิชัย นิรันต์ ที่กล่าวว่า

อันที่จริง การสร้างสรรค์ศิลปะตามรูปแบบอย่างหรือแบบแผนของบรรพบุรุษ ย่อมเป็นผลที่จรรโลงรักษาไว้ซึ่งความดีเด่นของลักษณะพิเศษประจำชาติ ไม่ให้สูญหายไป อีกทั้งเป็นการส่งเสริมขนบธรรมเนียมประเพณี และวัฒนธรรมอันดีของบรรพบุรุษให้ยั่งยืนสืบไป จนถึงอนุชนรุ่นหลังได้มีโอกาสรับช่วงมรดกอันล้ำค่านี้สืบไปด้วย ซึ่งเท่ากับเป็นการเชิดชูเกียรติภูมิของตนเองให้อารยะประเทศอื่น ๆ ได้ประจักษ์ในความเจริญรุ่งเรืองที่มีมาแต่โบราณกาลจนปัจจุบัน (พิชัย นิรันต์ 2507 : ไม่มีเลขหน้า)

อย่างไรก็ตาม ไม่เพียงแต่เกิดความพยายามที่จะจัดตั้งให้คนในสังคมไทย หันกลับมาสนใจศิลปะแนวประเพณีเพียงด้านเดียวเท่านั้น ยังมีทรรณะที่มีลักษณะ แบบนักชาตินิยมเข้มข้นเกิดขึ้นอีกด้วย ดังที่อุษณี กล่าวว่

คนไทยมีนิสัยเสียอยู่อย่างหนึ่ง พอเห็นศิลปินที่เป็นชาวต่างชาติ เท่านั้น ต่างพากันยกย่องขนานใหญ่ทีเดียว ขนาดพากันอุมชูศิลปิน ต่างประเทศว่าเป็นหนึ่งหรือเหนือกว่าศิลปินของเราเสียอีก เพราะ ความเห่อเหิมเพื่อนชาวต่างประเทศมากไปกระมัง เลยลืมความ สำคัญของความเป็นศิลปินของตัวเอง และเกือบจะกล่าวได้ว่า ได้มี นักศิลปินต่างชาติบางคนได้นำเอาผลงานที่ไม่มีคุณค่าและลอกเลียน แบบของงานศิลปะยุคศตวรรษที่ 17 มาแสดงโฆษณาชวนเชื่อว่า “ฉันก็เป็นศิลปินเอกของโลกเหมือนกัน” และเขาผู้นั้นได้ใช้วิธีเล่ห์ เหลี่ยมที่จัดเจนมาจากยุโรปมาหลอกลวงคนไทย ก็ปรากฏว่าได้ผล มากทีเดียว มีคนแห่ไปดูแน่นขนัดทุกวัน และภายหลังจากนั้น นัก ศิลปินต่างชาติผู้นั้น ก็อาศัยเล่ห์เหลี่ยมพลิกแพลงโฆษณาหาเงินอยู่ ในเมืองไทยต่อไป (อุษณี. 2507 : 42 - 43)

ท่ามกลางการวิพากษ์วิจารณ์ดังกล่าว กรกฎ หลักเพชร นักวิจารณ์ศิลปะที่มีจุดยืนอยู่กับการสนับสนุนศิลปะแนวประเพณีทั้งในแบบอนุรักษ์และในแบบพัฒนา ก็ปรากฏตัวขึ้นโดยการชี้ให้เห็นถึงสภาพการณ์ในวงการศิลปะขณะนั้นว่

ที่นี้ ข้าพเจ้าจะขอกล่าวเฉพาะเพียงด้านศิลปกรรมร่วมสมัยของไทย ในระยะหลังสุดว่ อิทธิพลตะวันตกได้มีบทบาทอำนาจอยู่เป็นอันมาก นี่คืปัญหาแห่งความขัดแย้งของปัญญาชนในปัจจุบัน กล่าวคื ฝ่ายหนึ่งมีความเห็นว่า ศิลปะแบบขนบนิยมต่างหากที่ควรแก่การ พัฒนาและสนับสนุน เพราะนั่นคืความรู้สึกในชนชาติของเรา ส่วนอีก

ฝ่ายหนึ่งเห็นว่า ศิลปะนั้นจำเป็นจะต้องคลี่คลายไปกับกาลสมัยด้วย
ความรู้สึกแสดงออกโดยอิสระเสรี เพราะนั่นคือความเจริญ (กรกฎ
หลักเพชร. 2507 : 42 - 43)

พร้อมกันนั้นเขาก็แสดงทรรศนะความเข้ากันไปไม่ได้ระหว่างตะวันตกกับ
ตะวันออกในเชิงเปรียบเทียบเอาไว้ว่า

แน่นอนที่สุด ระหว่างความแตกต่างและไม่เข้ากันสนิทของน้ำกับ
น้ำมันฉันใด ในปัญหาวัฒนธรรมระหว่างตะวันออกกับตะวันตกก็
เป็นเช่นนั้น ทุกวันนี้วัฒนธรรมของยุโรป อเมริกัน ได้เข้ามามีบทบาท
เด่นเร้า อยู่ในความรู้สึกนึกคิดชีวิตประจำวันของชาวตะวันออกอย่าง
ทรงอิทธิพลมหาศาล เป็นผลให้หลายประเทศในเอเชียอาคเนย์ที่เคย
อยู่ในความปกครองของฝรั่งมีทุกสิ่งทุกอย่าง แทบว่าจะกลายเป็น
เผ่าพันธุ์หนึ่งของฝรั่งไปหมด ทั้ง ๆ ที่พื้นฐานทางประวัติศาสตร์
วัฒนธรรม ตลอดจนคุณค่าในจิตใจฝังแน่นดั่งขาบกับด้า เช่นนี้
ช่างเป็นคำตอบที่เที่ยงแท้เสียนี้กระไรว่า นอกจากที่ชาวตะวันออก
ยอมรับเอาความเจริญทั้งในทางวิทยาศาสตร์ เทคนิคและวัตถุของ
ชาวตะวันตกแล้ว ยังศรัทธาลุ่มหลงระเรีงในวัฒนธรรมอื่น ๆ ของฝรั่ง
อีกด้วยนั่น คือความเลื่อมใสมิตรมจิตใจอย่างแท้จริง (กรกฎ หลักเพชร
2507 : 42)

ซึ่งตอนสุดท้ายในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ที่ชื่อ จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ กรกฎ
ก็ได้เปิดเผยความในใจตอนหนึ่งของเฉลิม นาคีรักษ์ เอาไว้ดังนี้

โดยสำนึก ข้าพเจ้ารักธรรมชาติ ชีวิตความเป็นอยู่ ชนบประเพณี
บรรยากาศ และวัฒนธรรมแบบไทย ๆ เป็นปฐม ข้าพเจ้าซาบซึ้ง
ในลีลาการเขียน อันสะท้อนกลับถึงอุปนิสัยเฉพาะของชนชาติใน

อุดมคติของจิตรกรรมแบบไทย ดังนั้น ภาพเขียนส่วนใหญ่ของข้าพเจ้า จึงแสดงออกในกลวิธีที่เป็นมัชฌิมา ปฏิปทา คือไม่ผาดโผนจนเกินขนาด และไม่ผูกพันมั่นคงกับตะเกียงน้ำมันมะพร้าว ภาพปัจจุบัน แห่งความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ของโลกก็เป็นอีกข้อหนึ่งที่ข้าพเจ้า คำนึงข้อมูลดังกล่าวนี้ จึงเป็นกลวิธีเนื้อหาสาระในจิตรกรรมที่ข้าพเจ้า สันหัด และจะดำเนินวิธีการในแนวนี้นี้ตลอดไป ด้วยจิตสำนึกว่า นี่เป็น การประลองแนวหนึ่งในเส้นทางอันมากมายของศิลปกรรม (กรกฎ หลักเพชร. 2507 : 50)

แต่จากการแสดงนิทรรศการภาพเขียนเฉลิม นาศิริรักษ์ ควบคู่ไปกับการ เสนอความคิดเชิงวิพากษ์วิจารณ์ของ กรกฎ หลักเพชร นั้น มีบางทรรศนะกลับมี ความเห็นเป็นแบบตรงกันข้ามเกิดขึ้น นั่นก็คือ ทรรศนะเชิงวิพากษ์วิจารณ์ของ ฮิราม วูดวาร์ด (Hiram Woodward, Jr) ดีพิมพ์ลิงในหนังสือบางกอกเวอร์ลและวิจารณ์ ของเฉลิม นาศิริรักษ์ อันได้ชื่อว่าเป็นบุคคลผู้มีบทบาทอย่างสำคัญคนหนึ่งในการ ทำงานสืบทอดและพัฒนาศิลปะแนวประเพณี โดยมีข้อความว่า

โดยความจริง จิตรกรรมของเรานั้น ยังเป็นแบบธรรมดาสามัญสำหรับ จิตรกรและนักเขียนภาพประกอบเรื่องสมัยก่อนเก่าของชาวอเมริกัน ตะวันตกบางคนเสียมากกว่า เราได้พบดวงอาทิตย์สีม่วงแดงที่กำลัง จะตกดินดวงเดียวกัน และความรู้สึกในสภาพแห่งความเป็นจริงอย่าง เดียวกัน แต่แท้ที่จริง ภาพที่ชื่อว่า “ไปทำบุญ” กล่าวโดยเฉพาะการ แย้มยิ้มของเด็กผู้หญิงแต่ละคน ที่ยื่นเป็นแถวดูเหมือน ๆ กันนั้น คล้ายกับว่าเธอกำลังใช้ความพยายามที่จะโฆษณาสาส์นคอลเดนที่ นั้น มิใช่แบบอย่างของการแต่งกายแบบไทย และมีสิ่งที่แสดงให้เห็นว่า จิตรกรรมดังกล่าวเป็นแบบไทย ๆ ได้เลย งานของเฉลิมมี ความสมบูรณ์ทางศิลปะ อารมณ์ขัน และความอ่อนละไมของเส้น

แบบภาพเขียนโบราณนั้นน้อยไป ส่วนในด้านภาพชุดชีวิตไทย อันได้
รับการยกย่องของเขานั้น เฉลิมสามารถแสดงออกโดยปราศจากการ
ชี้ให้เห็นความห่างไกลระหว่างชีวิตของเขากับความรู้สึกและภาวะอัน
แท้จริงของภาพ หรือถ้าจะมีก็มียู่เพียงเล็กน้อยเท่านั้น
อย่างไรก็ดี หากไร้เสียซึ่งบารมีแห่งการโฆษณาชวนเชื่อแล้วละก็
ภาพเขียนบางภาพที่น่าออกแสดงนั้น มันก็จะแสดงคุณลักษณะของ
มันเองออกมาให้ปรากฏงานที่ดีที่สุดของเฉลิม ก็ช่างละม้ายคล้าย
คลึงกับภาพประกอบเรื่องในนิยายยุวชนตะวันตก ภาพอันมีชื่อว่า
“การเดินทาง” ก็เป็นภาพหนึ่ง ในจำนวนดังกล่าว คือ ในภาพนั้น
จะเห็นผู้คนเดินทางโดยไม่มีฉากหลัง มีเพียงรูปคนเท่านั้นที่ใช้เป็น
เรื่องราว สำหรับภาพ “ตีไก่” ซึ่งเคลือบคลุมด้วยบรรยากาศสี
ม่วงแดง และรูปแบบที่เกินเลยความเป็นจริง จัดไว้คล้ายจากละคร
ภาพทิวทัศน์ด้วยสีน้ำมัน ส่วนใหญ่เป็นสีม่วงแดง แต่บางภาพ เฉลิม
ก็แสดงให้เห็นว่าเขามีลักษณะพิเศษเฉพาะในฝีแปรงของเขาเอง อีก
ประการหนึ่งภาพสีน้ำมันเหล่านั้นค่อนข้างจะไม่มีระเบียบเอาเสียเลย
(กรกฎ ,หลักเพชร 2508 : 42)

นอกจากคำวิจารณ์ดังกล่าวแล้ว ฮิราม วูดวาร์ด ก็ได้สรุปว่า “ศิลปกรรม
ร่วมสมัยของไทยนี้ ยังไม่เป็นไทยเพียงพอ...” อันส่งผลทำให้ กรกฎ ,หลักเพชร ตอบ
ได้อย่างฉับพลันทันทีว่า

ข้อความนี้เป็นความจริง และผู้เขียนบทวิจารณ์น่าจะได้รับความ
ขอบคุณอย่างสูง สำหรับสายตาอันกว้างและเที่ยงธรรมของเขา แต่
สหายเอ๋ย กรุงโรม มิได้สร้างเสร็จในวันเดียวนะสหาย...สำหรับการ
พัฒนาศิลปกรรมประจำชาติแต่ละยุคคนนั้น ไม่ง่ายเหมือนการนำเอา
สีต่าง ๆ เทลงบนแผ่นผ้าใบแล้วใช้ความคิดอยู่นานว่า ตั้งชื่ออย่างไร

จึงจะแสดงภูมิปัญญาเป็นปรัชญาได้มาก หากแต่ไปลงตัวเอาเมื่อถึงที่สุด หรือเกิดภาวะผันผวนทางการเมืองอย่างสิ้นเชิงเท่านั้น ยิ่งเกี่ยวกับภาพของเฉลิม นาคีรักษ์ ซึ่งอยู่ในระยะเวลาของการแสวงหาแนวทางเช่นเดียวกับศิลปินผู้ร่วมจิตสำนึกเดียวกันของชาติต่าง ๆ ในตะวันตก นี่คือเครื่องหมายคำถามใหญ่ที่วางอยู่กลางเอเชียอาคเนย์ปัจจุบัน (กรกฎ หลักเพชร. 2508 : 43)

ส่วนในประเด็นอื่น ๆ กรกฎ หลักเพชร ก็ตอบได้ว่า (กรกฎ หลักเพชร 2508 : 18) “ฮิราม วูดวาร์ด เพื่อต่อไปอีกว่า ภาพเขียนของเฉลิม นาคีรักษ์ นั้นพูดให้ชัดก็คือ ล้าหลัง และดูเหมือนจะลอกแบบภาพประกอบเรื่องของเผ่าพันธุ์เขามาเสียด้วย ภาพชื่อ “ไปทำบุญ” เด็กหญิงก็ดูจะยืมอวดไรฟันเพื่อโฆษณายาสีฟัน อารมณ์ก็ไม่ใช่แบบไทยแท้ รวมทั้งภาพชุดชีวิตไทย ก็ยังสะท้อนให้เห็นได้ไม่ถึงกันบึ่งของความจริง...ข้อนี้คือการสารภาพถึงประสาทสัมผัสและประสบการณ์ที่เขามีอยู่น้อยเกินสำหรับทุกสิ่งทีเรียกว่าประเทศไทย และน่าขันว่า ภาพไทยเหมือนภาพประกอบฝรั่ง พูดตรง ๆ ก็คือ ศิลปินไทยโบราณ บรรพบุรุษของเรามักง่าย เป็นทาสลอกเลียนฝรั่ง...ฮิราม วูดวาร์ด พล่ำลืบไปเพื่อเน้นหนักความเข้าใจในความไร้สาระ ผิดพลาดใหญ่หลวงของภาพเขียนฝีมือเฉลิม นาคีรักษ์ โดยย่ำหัวตะปูโหวหาลงเป็นที่สุดท้ายว่า งานลอกเลียนฝรั่งที่ชื่อ “การเดินทาง” (ในชื่อภาษาไทย) แสดงเรื่องราวเพียงรูปคนไม่มีฉากหลังมาโนมน้าวความรู้สึกให้สมบูรณ์ ภาพ “ตีไก่” บรรยายกาสีม่วงแดง และรูปแบบเกินเลยความจริง (หมายถึง จริตแก่งทำ) นั้นจัดไว้คล้ายฉากละคร...ข้อนี้ถ้าคิดด้วยความรู้สึกพื้น ๆ เราก็คงจะเอ็นดูฝรั่งผู้นี้ได้ เขาช่างสละสล้อสำหรับเผ่าสังเกดด้วยความปรารถนาดีต่อวงการศิลปะของเราเสียจริง ๆ ดีกว่าคนไทยด้วยกันเสียอีก แต่ตรงกันข้าม ข้าพเจ้าถือเป็นถ้อยประมาทหยาบหยามภูมิปัญญาอย่างแรงในอุดมคติทางวัฒนธรรมแห่งชนชาติของข้าพเจ้า และ

ความจริง จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ ยังมีใช้ความสัมฤทธิ์ผลของ
จิตรกรรมแบบขนบนิยมยุคใหม่ รวมทั้งไม่ใช่กฎเกณฑ์อันผูกขาดในศิลปะดังกล่าวนี้
ต่อสังคมแต่อย่างใด เพราะเป็นความพยายามค้นคว้าแสวงหาแนวทางหนึ่งเท่านั้น
อย่างไรก็ดี ถึงแม้ว่าความอุตสาหกรรมแห่งอุดมคติของเขาอาจจะประสบความล้มเหลว
อับปางในกาลต่อไปก็จริง แม้กระนั้น เขาก็เป็นผู้หนึ่งที่มีความนิยมยินดีในลมหายใจ
ของตนเอง มิได้สยบยอมบยอมตัวลงเป็นทาส ทาสในจิตสำนึกอันต่ำทรามยิ่งกว่าทาส
โดยเพียงเรือนกายตั้งฟ้ากับดิน"

ท่ามกลางสถานการณ์เช่นนี้ และช่วงเวลานั้น ดูเหมือนว่าจะเป็นบรรยากาศ
ที่ไม่มีใครฟังใคร และไม่มีใครเสนอบทวิจารณ์เชิงวิเคราะห์เพื่อชี้ให้เห็นข้อดีข้อเสีย
ในศิลปะแต่ละแนวคิดออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน ยิ่ง ดำรง วงศ์อุปราช เสนอ
ทรรศนะเชิงวิจารณ์เฉลิม นาคีรักษ์ เอาไว้อีกว่า

ผมมีความเห็นว่า การพยายามเป็นไทย โดยดัดแปลงของโบราณ
เป็นการทำได้อย่างมากก็แบบประยุกต์มากกว่างานสร้างสรรค์...
และถ้านักศึกษาเห็นครูผูกเน็คไท ใส่เสื้อสีขาว ยืนเขียนรูปในห้อง
แบบออฟฟิส ค่อย ๆ แต้มสี เขียนรูปภาพเป็นราชการ เชื่อแน่ว่า
แรงศรัทธาคงลดลง ในโรงเรียนศิลปะแท้ ๆ บรรดาผู้สอนล้วนแต่ทำ
งานหนัก เห็นเขาใส่เสื้อเปราะสี เดินอย่างสบายตลอดเวลา มีอะไร
ก็ถกเถียงกันอย่างเปิดเผย (ดำรง วงศ์อุปราช 2508 : 31 - 32)

อีกทั้งการที่ น. ณ ปากน้ำ เขียนบทวิจารณ์กลุ่มจิตรกรภาพเขียนไทย
อันประกอบด้วย เฉลิม นาคีรักษ์ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ อร่าม แก้วสว่าง สมอง
ศรีบุญ สุกริต ธารีนาถ อนันต์ อนุศาสตร์นันท์ ทองเต็ม ทูรันตะวิริยะ และกมล
ทัศนัญชลี เอาไว้ว่า

ได้มีการแสดงภาพเขียนของจิตรกรรากลุ่มหนึ่ง ที่บางกะปิแกลเลอรี จิตรกรรากลุ่มนี้เรียกตัวเองว่าศิลปะแบบไทย แต่เมื่อดูกันทุกชิ้นแล้ว ทำให้สะดุ้งชวนให้คิดไปว่า เป็นการฆาตกรรมศิลปะไทยหรืออย่างไร กันแน่ การใช้สีเห็นได้ชัดว่าขาดความรู้ เป็นไทยก็ไม่เชิง เทศก็ไม่ใช่ ดูไม่ออก เขาเขียนภาพแบบตะวันตก แต่ตัดเส้นหนัก ๆ การเขียนภาพ คนก็ใช้เส้นสายสะดึง จนเหมือนคนเป็นโรคสันนิบาต มันเป็นเรื่องของการตัดจริต มิใช่ผู้ดี บางแห่งเขาใช้พู่กันเล็กเรียกว่า “พู่กันหวดหนู” เพื่อเน้นส่วนของใบหน้าให้ดูกลม แตกต่างกับเส้นรอบนอก กลวิธี เช่นนี้ ควรจะได้ศึกษาให้อย่างกว้างขวาง ผู้ที่คิดจะปฏิรูปศิลปะไทย นั้น ควรจะได้ศึกษาศิลปะไทยให้ถึงแก่น อย่างเช่นอังคาร กัลยาณพงศ์ เคยทำมานั้นแหละจึงจะไม่เป็นการพลาเกียรติศิลปะไทย ดังที่จิตรกรรากลุ่มนี้กระทำการอยู่ (น. ณ ปากน้ำ. 2508 : 210 - 211)

จากคำวิจารณ์ดังกล่าว ดูเหมือนจะยังทำให้เกิดบรรย ภาศแห่งการเผชิญหน้ากันมากขึ้น ทว่าฝ่ายที่สนับสนุนศิลปะแนวประเพณีซึ่งเป็นฝ่ายตั้งรับมาโดยตลอดก็พยายามอย่างยิ่งที่จะอาศัยเหตุผล อาศัยบุคคล และองค์กรรมาสนับสนุนเพื่อสร้างความชอบธรรมในการดำรงอยู่ของตน ดังจะพบว่ากลุ่มผู้จัดการแสดงภาพเขียนแบบไทย ได้ตีพิมพ์นิพนธ์คำขวัญของพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ประธานองคมนตรี มีใจความว่า

การเขียนภาพแบบไทย เป็นศิลปะที่มีได้เลี่ยนมาจากต่างชาติ สมควรแท้ที่จะช่วยกันทำนุบำรุงให้ยืนยาวต่อไป แต่ศิลปะก็เหมือนมนุษย์ การที่จะออกงามต่อไปได้ อาจต้องอาศัยแบบแผนภายนอกมาช่วย ประกอบความคิดผ่องแผ้วบ้างตามกาลสมัย จะยึดหลักอยู่ตามเดิม

อย่างเคร่งครัดทุกแง่ทุกมุมอาจจะไม่เป็นทางแห่งวิวัฒนาการได้
เหมือนกัน ข้อสำคัญอยู่ที่ต้องระวังมิให้พลิกหน้าเป็นหลังก็พอ
(กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร 2508 : ไม่มีเลขหน้า)

นอกจากนั้น กรกฎ หลักเพชร ก็ได้อาศัยทรรศนะของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์
ปราโมช เพื่อเป็นส่วนหนึ่ง ในการสนับสนุนทรรศนะความคิดของตนดังต่อไปนี้

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เปิดเผยข้อสันนิษฐานของนาเรอเน
เมเฮอ เกี่ยวกับ Universal Civilization ว่าดังนี้...ในความคิดเห็นของ
ผู้อำนวยการองค์การยูเนสโกนั้น เห็นว่าอารยธรรมแบบสากลนี้เป็น
ของที่ไม่มีประโยชน์แก่โลก จะทำให้โลกมีทรรศนะคับแคบ มีความ
เป็นอยู่อย่างแคบ วัฒนธรรมอย่างอื่น ๆ ของโลก ที่อาจจะดีกว่า
งดงามกว่าและน่าจะรักษาไว้มากกว่าวัฒนธรรมและความเจริญ
แบบฝรั่งนั้นยังมีอยู่มากมายหลายสิบประเทศ สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่
ควรรักษาไว้ และนอกจากนั้นก็ยังเป็นสิ่งที่ควรสนับสนุนและส่งเสริม
อีกด้วย และการเข้าใจของเก่าและของใหม่นั้น มิได้หมายเพียงจดจำ
ยึดถือเพียงคำความผิวเผินมาพิจารณาเท่านั้น หากแต่จะต้อง
วิเคราะห์เจาะลึกลงไปแทงให้ทะลุลงไปในเลือดเนื้อและปัญหา
ภายในของศิลปะไทยให้ถ่องแท้ เพราะความก้าวหน้ำดังว่านั้นย่อม
หมายถึง "สร้างรูปใหม่ ดำเนินเนื้อหาใหม่" แน่่อนว่าระยะแรก
คงปรากฏเพียงรูปธรรมบ่งบอกทางเชื้อชาติ ซึ่งผลดังกล่าวนี้ มิได้
หมายเพียงความต้องการของจตุรรมวงการศิลปะทั่วโลกคือ ยูเนสโก
เท่านั้น หากยังเป็นความเรียกร้องต้องการอย่างแท้จริงของนานา
ประชาชาติที่เจริญแล้วอีกด้วย (กรกฎ หลักเพชร. 2508 : 45)

หลังจากการอ้างอิงทฤษฎีบุคคลและองค์กรที่น่าเชื่อถือเพื่อสร้างความเชื่อถือ เพื่อสร้างความชอบธรรมให้เกิดขึ้นผ่านพ้นไป บรรยากาศการเผชิญหน้า ความขัดแย้งระหว่างทฤษฎีที่ฝ่ายหนึ่งสนับสนุนศิลปะแนวประเพณีกับทฤษฎีอีกฝ่ายหนึ่งที่ไม่เห็นด้วยกับการเคลื่อนไหวโดยมีเป้าหมายการวิจารณ์อยู่ที่สมาคมศิลปินไทย และกลุ่มภาพเขียนแบบไทย ก็เริ่มลดความเข้มข้นลง จนในที่สุดประเด็นความขัดแย้งอันเป็นผลมาจากความพยายามที่จะรักษารูปแบบสังคม 2 แบบไว้ในเวลาเดียวกันของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ อันได้แก่รูปแบบสังคมแนวอนุรักษนิยม ด้วยการเชิดชูสถาบันหลักของชาติ ซึ่งสัมพันธ์กับการคงอยู่ของศิลปะแนวประเพณี กับการเป็นพันธมิตรกับค่ายโลกเสรีที่ส่งผลทำให้วิถีการดำเนินชีวิตแบบเสรีนิยม ซึ่งเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับการพัฒนาของศิลปะสมัยใหม่ จึงกลายเป็นสิ่งที่ต้องเผชิญหน้ากันตามกฎหมายเกณฑ์ที่มีอาชญากรรม

อย่างไรก็ตาม แม้ปัญหาความขัดแย้ง ที่ศิลปะแนวประเพณีตกเป็นเป้าของการวิพากษ์วิจารณ์จากกลุ่มคนที่มีจุดยืนอยู่ที่กลุ่มนิยมตะวันตกแบบสุดขั้วและแสดงออกด้วยท่าทีที่ก้าวร้าวเหยียดหยามจะลดกระแสลงไปด้วยเหตุปัจจัยต่างดังที่กล่าวมา ก็เชื่อว่าศิลปะแนวประเพณีไทยจะไม่ถูกวิพากษ์วิจารณ์ในเวลาต่อ ๆ มา โดยเฉพาะหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ที่ประเทศไทยเข้าสู่ยุคประชาธิปไตยเฟื่องฟูนั้น ซึ่งอดีตในยุคเผด็จการ ประชาชนไม่มีสิทธิเสรีภาพในการวิพากษ์วิจารณ์ แสดงความคิดเห็นในปัญหาที่ลึกซึ้ง ดังนั้น เมื่อประชาชนมีเสรีภาพ การวิพากษ์วิจารณ์ตรวจสอบ ศิลปะและวัฒนธรรมจึงกลายเป็นกระแสที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาดังกล่าวอย่างกว้างขวาง

กล่าวเฉพาะทางด้านการศึกษาและศิลปวัฒนธรรม เมื่อมีการณรงค์เพื่อนำไปสู่การปฏิรูปทางการศึกษา เพื่อให้การปฏิรูปการศึกษาเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการพัฒนาสังคมไทยไปสู่ระบอบประชาธิปไตยที่ยั่งยืน จึงส่งผลทำให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ศิลปวัฒนธรรมพร้อมกันไปด้วย โดยเฉพาะเรื่องของศิลปะแนวประเพณีไทยนั้น ในระบบการศึกษาในโรงเรียน แม้ด้านหนึ่งจะได้รับการยอมรับว่าเป็นเรื่องที่จะต้องปลูกฝังให้เกิดการอนุรักษ์สืบทอด แต่ในอีกด้านหนึ่งนั้น ก็ถูกวิจารณ์ว่า ไม่

สอดคล้องกับการวิถีชีวิตทางศิลปะในสังคมแบบประชาธิปไตย เนื่องจากศิลปะแนวประเพณีเน้นการเขียนตามแบบ เน้นการทำตามครู อาจารย์เป็นศูนย์กลาง ไม่ให้ความสำคัญในเรื่องการพัฒนาสร้างสรรค์ในเชิงปัจเจกภาพ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ไม่เกื้อหนุนศิลปะในสังคมแบบประชาธิปไตย และวิถีชีวิตตามระบอบประชาธิปไตย

ท่ามกลางการวิพากษ์วิจารณ์ดังกล่าว และท่ามกลางสถานการณ์ ความร้อนแรงทางการเมืองหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ก็ได้เกิดองค์กรแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยขึ้น โดยองค์กรนี้ได้ประกาศจุดยืน หรือจุดมุ่งหมายขององค์กร ดังปรากฏในรายงานการวิจัยของอำนาจ เย็นสบาย ตอนหนึ่ง ดังนี้

1. เพื่อปฏิรูปศิลปวัฒนธรรมขึ้นใหม่ให้เป็นของประชาชน
2. เพื่อสร้างค่านิยมใหม่ให้ศิลปวัฒนธรรมให้เป็นของประชาชน
3. เพื่อเปลี่ยนทัศนคติในการสร้างศิลปวัฒนธรรม จากรับใช้ปัจเจกชน
นายทุนศักดินา จักรวรรดินิยม มารับใช้ประชาชน
4. เพื่อสร้างสุนทรียภาพใหม่ ให้มีความสำนึกในการสร้างสรรค์ทางสังคม
ทางการเมืองเพื่อมนุษยชาติ
5. เพื่อหมุนกงล้อประวัติศาสตร์ศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ก้าวหน้า
6. เพื่ออนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมที่ดีงามในอดีตให้เป็นสมบัติของประชาชน
7. เพื่อส่งเสริมการศึกษาศิลปวัฒนธรรมที่ดีงามของโลกให้เป็นประโยชน์
ต่อการสร้างสรรค์

จากคำประกาศ ศิลปินกลุ่มนี้ก็ได้จัดนิทรรศการครั้งสำคัญ ๆ ขึ้นมา 3 ครั้ง คือ ครั้งที่ 1 แสดงผลงานภาพเขียนขนาดใหญ่ เนื่องในวันครบรอบเหตุการณ์วันที่ 14 ตุลาคม 2516 เมื่อปี 2517 กลางถนนราชดำเนิน ครั้งที่ 2 แสดงผลงานภาพเขียนขนาดใหญ่รอบบริเวณสนามหลวง ปี พ.ศ. 2518 ขณะที่มีการเคลื่อนไหวขับไล่ฐานทัพอเมริกาที่ตั้งในประเทศไทย ครั้งที่ 3 แสดงผลงานภาพเขียนที่หอประชุมเล็ก จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (อำนาจ เย็นสบาย 2524 : 226)

นอกจากคำประกาศและการจัดนิทรรศการดังกล่าว แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยก็ยังดำเนินการเคลื่อนไหว เผยแพร่ผลงานและความคิดร่วมกับองค์กรอื่นๆ อีกด้วย เช่น ในปี พ.ศ. 2518 แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยได้ร่วมกับชุมนุมวรรณศิลป์ อมธ. และฝ่ายวัฒนธรรม อมธ. จัดนิทรรศการ “ศิลปวัฒนธรรมทาส” ขึ้น ตั้งแต่วันที่ 21 - 25 กุมภาพันธ์ 2518 ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ซึ่งในนิทรรศการครั้งนี้ได้ปรากฏเอกสารประกอบนิทรรศการอันแสดงให้เห็นถึงจุดยืนของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยชัดเจนขึ้น ดังที่มีการกำหนดขอบเขตของเรื่องการจัดนิทรรศการครั้งนี้เอาไว้ว่า

ลักษณะของเรื่องในนิทรรศการ ถือเอาหลักเกณฑ์การวิวัฒนาการในทางชนชั้นเป็นลำดับ โดยเน้นเนื้อหาที่ชนชั้นผู้ถูกกดขี่ ถูกยึดเย็ด มอมเมาทางความคิด ถูกกดให้เป็นทาสและชนชั้นต่ำอย่างไร ซึ่งให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมของฝ่ายชนชั้นปกครองทั้งศักดินาทุนนิยม และจักรวรรดินิยม ที่พยายามให้ชนชั้นผู้ถูกปกครองยอมรับ และชี้ให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมที่ชนชั้นผู้ปกครองผู้ถูกกดขี่สร้างขึ้นเอง เป็นวัฒนธรรมพื้นฐานในการสร้างอำนาจให้แก่คนส่วนใหญ่เพื่อขูดโค่นวัฒนธรรมอันสกลปรกโสมมและล้ำหลัง แล้วสถาปนาศิลปวัฒนธรรมแห่งมวลชน ในสังคมแห่งความเท่าเทียมกัน (แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. 2518 : 1)

นอกจากนั้น บทนำของเอกสารดังกล่าว ยังเสนอความคิดในลักษณะเชิงกร้าววิพากษ์ศิลปะที่รับใช้ผู้กุมอำนาจรัฐ ผู้กุมเศรษฐกิจทั้งอดีตและปัจจุบันอย่างรุนแรง โดยกล่าวต่อไปว่า

ตามประวัติศาสตร์ที่ผ่านมา ศิลปวัฒนธรรมถูกนำมาไปใช้เพื่อผลประโยชน์ของชนกลุ่มน้อยคือชนชั้นปกครอง ศิลปวัฒนธรรมจึงกลายเป็นเครื่องมือของชนชั้นผู้กดขี่ขูดรีดที่ใช้ปกปิดความชั่วร้าย โสมมของตัว ทรรศนชั้นปกครอง คัดดัดนาทุกประเทศในโลกได้หยิบ ศิลปวัฒนธรรมมาเป็นเครื่องมือในการปกครอง เพื่อสร้างสภาพ ยอมจำนนให้เกิดขึ้นในชีวิตจิตใจของคนที่อยู่ใต้การปกครอง นี่คือน ศิลปวัฒนธรรมที่กดคนให้เป็นทาสของพวกชนชั้นปกครอง แต่ อย่างไรก็ตาม ประชาชนก็ยังมีศิลปวัฒนธรรมของตนเอง แม้ว่าจะ ถูกกีดกันและต่อต้านจากชนชั้นปกครองอย่างมากมายก็ตามที่ ศิลปวัฒนธรรมของประชาชนเป็นศิลปวัฒนธรรมที่มีสสารัตถะอัน แท้จริง เป็นศิลปวัฒนธรรมที่รับใช้และอำนวยผลประโยชน์ต่อ ชนส่วนใหญ่ ดังนี้ และศิลปวัฒนธรรมต้องมีการปฏิวัติเพื่อ เปลี่ยนแปลงไปสู่สสารัตถะดั้งเดิมของมันเพื่อนำมนุษยไปสู่ความ เป็นไท ให้พ้นจากฐานะทาสที่ต้องยอมจำนนอยู่ภายใต้ ศิลปวัฒนธรรมทาส ศิลปวัฒนธรรมของประชาชนเท่านั้นแหละที่ จะเหลืออยู่ และทางเดียวเท่านั้นที่จะมีศิลปวัฒนธรรมของประชาชน อย่างแท้จริงขึ้นมาได้ ก็ต้องต่อสู้เพื่อแย่งชิงอำนาจรัฐให้อยู่ในกำมือ ของประชาชนก่อนเท่านั้น

ส่วนเนื้อหาสาระในเอกสารประกอบนิทรรศการครั้งนี้ได้มีการวิเคราะห์ ประวัติศาสตร์สังคมโดยอาศัยตามแนวความคิดของลัทธิมาร์กซ์อย่างชัดเจน พร้อมทั้งยังแสดงให้เห็นว่า เป็นการได้รับอิทธิพลทางความคิดส่วนหนึ่งมาจาก หนังสือชื่อศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนของทูปกร อีกด้วย

อย่างไรก็ตาม เฉพาะเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับศิลปะทางด้านทัศนศิลป์นั้นได้ มีการกล่าวถึงไว้หลายตอน เช่น

จิตรกรรมเป็นการจัดสีหรือวัสดุต่าง ๆ บนระนาบผิวอย่างเหมาะสม และผสมกันอย่างกลมกลืน โดยมีความง่ายที่จะเข้าใจ และถ่ายทอด ให้คนดูรู้สึกในสมัยศักดินาและสมัยทาส จิตรกรรมถูกสร้างขึ้นอย่าง วิจิตรพิสดาร และสูงส่งตามทัศนคติและความเชื่อทางศาสนา โดยมี จุดมุ่งหมายเพื่อเทิดทูนผู้กดขี่นั่นเอง ดังตัวอย่างภาพวาดในยุโรปสมัย โรมันเรื่องอำนาจที่เป็นภาพวาดของจักรพรรดิโรมันและมีเจ้าผู้ครอง นครต่าง ๆ หมอบเฝ้าอยู่ หรือภาพที่เขียนเกี่ยวกับนรก สวรรค์ในทาง ตะวันออกในประเทศเราก็ได้แก่ภาพเขียนที่ถอดออกมาจากไตรภูมิ พระร่วง ที่อยู่ตามวัดต่าง ๆ ภาพเขียนในยุคศักดินานี้มิได้มีอะไร มากกว่าที่จะรับใช้ชนชั้นปกครองในยุคนั้น โดยเสนอเนื้อหาของภาพ ที่มอมเมาให้คนติดอยู่ในความเชื่อไสยศาสตร์ ท้อแท้ ในโลกนี้หวัง ในโลกหน้า ยอมรับจำนนต่อการถูกกดขี่ ฯลฯ ทั้งนี้เพื่อชนชั้นปกครอง จะได้กดขี่ต่อไป (แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. 2518 : 9)

ที่สำคัญ สิ่งที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในวงการทัศนศิลป์คือ การประกาศ ตนเข้าร่วมกับการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงสังคมโดยอาศัยศิลปะเป็นเครื่องมือ ดังคำ ประกาศที่ว่า

ในสมัยแรกของระบบทุนนิยม ศิลปวัฒนธรรมของทุนนิยมและศักดินา นิยมได้เป็นพันธมิตรกันเพื่อต่อต้านทำลายศิลปวัฒนธรรมประชาชน ศิลปินประชาชนต้องเป็นผู้ชี้แนะให้เห็นถึงความเลวร้ายของมัน และคัดค้านทำลายศิลปวัฒนธรรม ทุนนิยมศักดินานิยม แล้วสร้างศิลปะ ประชาชนขึ้นมา แต่การสร้างศิลปวัฒนธรรมของประชาชนจำต้องยึด อำนาจอธิปไตยให้อยู่ในมือประชาชน โดยการปฏิวัติสังคมนิยมโค่นล้ม ประชาธิปไตยแบบนายทุน การยึดอำนาจอธิปไตยนั้นแน่นอนชัยชนะที่

เด็ดขาดอยู่ที่การต่อสู้ของรัฐบาล และศิลปวัฒนธรรมประชาชน
 นี้แหละเป็นอาวุธที่ทรงอำนาจของการปฏิวัติ ก่อนการปฏิวัติ
 ศิลปวัฒนธรรมประชาชนได้ตระเตรียมความคิดของการปฏิวัติ
 ในระหว่างปฏิวัติก็เป็นแนวรบที่สำคัญและจำเป็นในแนวรบทั่วไป
 แน่นอนที่สุด ศิลปวัฒนธรรมของประชาชนหรือศิลปวัฒนธรรม
 สังคมนิยมซึ่งถูกต้อง ย่อมได้รับชัยชนะในที่สุด เช่นเดียวกับ
 ศิลปวัฒนธรรม นายทุนได้รับชัยชนะต่อศิลปวัฒนธรรมศักดินา
 มาแล้ว (แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. 2518 : 48)

ความคิดของกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยถือเป็นความคิดที่ต่อต้าน
 ศิลปะหลายแนวทางความคิด โดยเฉพาะศิลปะแนวประเพณีที่เกี่ยวข้องกับศาสนา
 อยู่ตามวัดวาอาราม ก็ถือเป็นศิลปะที่มั่งคั่ง มอมเมา รับใช้ชนชั้นปกครองที่จะต้อง
 ทำลาย ซึ่งแนวความคิดของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยที่แพร่กระจายในช่วง
 ระยะเวลาดังกล่าว ถือว่าเป็นแนวความคิดที่ได้รับอิทธิพลจากกระบวนการปฏิวัติ
 วัฒนธรรมในประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีนที่มีเจียงชิงเป็นผู้นำ และมีกองกำลัง
 เรดการ์ดเป็นเครื่องมือ ซึ่งมีบทบาทในช่วงปี พ.ศ. 2509 - 2519 ซึ่งในเรื่องนี้ สุวัฒน์
 วรดิลก ศิลปินแห่งชาติได้เขียนเอาไว้ว่า

ในยุคดังกล่าว ท่านเรียกว่า ยุคมืดแห่งวงการศิลปวัฒนธรรม ซึ่งเริ่ม
 เมื่อ 1966 มาสิ้นสุดลงเมื่อ 1976 เป็นเวลาถึง 11 ปี (สุวัฒน์ วรดิลก.
 2522 : 231)

นอกจากนี้ สุวัฒน์ วรดิลกยังได้บรรยายการปฏิวัติวัฒนธรรมของพวก
 เรดการ์ด เอาไว้ดังนี้

การปฏิบัติ กระทำกันอย่างเปิดเผยและจริงจังเมื่อเดือนพฤษภาคม 1967 เป็นต้นมา ภายใต้หลักการที่กำหนดไว้ปฏิบัติ 10 ข้อ คือ

1. ทำการตรวจค้นบ้านผู้ที่ถือเป็นศัตรูของการปฏิบัติ
2. ยึดสมุดฝากเงินในธนาคาร ...
3. คนผมยาวจะถูกกร้อนหรือโกนผมทั้ง
- กางเกงพอดี้ตัว ถูกฉีกทำลาย บังคับให้นุ่งกางเกงหลวม ๆ โดย
- กำหนดให้ขากว้างขนาดยัดขวดเบียร์ลงได้ข้างละขวด
4. ควบคุม
- ร้านตัดผม ให้ช่างตัดผมทุกคนให้สั้น
5. ควบคุมโรงงานอุตสาหกรรม
- ห้ามผลิตของฟุ่มเฟือย อาทิ น้ำหอม กล้องถ่ายรูป นาฬิกาข้อมือ ฯลฯ
6. ทำลายวัด มัสยิด หรืออาคารสำหรับบำเพ็ญกิจการศาสนาทุกแห่ง... (สุวัฒน์ วรดิลก. 2522 : 246)

การเคลื่อนไหวของแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยและองค์การวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่มีส่วนของการได้รับอิทธิพลทางความคิด ได้ดำเนินไปด้วยความเร้าร้อน โดยภายใต้ความคิดดังกล่าว ก็ได้ก่อให้เกิดกระแสการรื้อฟื้นศิลปะพื้นบ้านที่ถูกพินกับประชาชนชั้นล่าง กระทั่งดนตรีของเหล่าณิกาก็ได้รับการสนับสนุน ซึ่งถือเป็นมิติทางความคิดที่สวนทางกับอดีตที่ผ่านมา อย่างไรก็ตาม ด้วยความคิดที่สุดขั้วในบางประเด็น ด้วยกระแสศรัทธาที่น่าหน้าเหตุผลจนทำให้ขาดการจำแนกแยกแยะในปัญหาต่าง ๆ ขบวนการการเคลื่อนไหวขององค์กรนี้จึงได้รับการวิพากษ์ย้อนกลับจากคนกลุ่มเดียวกัน หรือคนที่มีอุดมสมบุรณ์ร่วมกัน ซึ่งในเวลาต่อมา ก็ส่งผลทำให้ขบวนการดังกล่าวมีการปรับตัว ปรับความคิด ปรับวิธีการ และพัฒนาจุดยืนที่เป็นอิสระในความคิดมากขึ้น หรือกล่าวให้ถึงที่สุดก็คือ ศิลปะแนวประเพณีไทย ถูกพิจารณาในแง่ของการยอมรับว่า มีลักษณะเฉพาะทางชนชาติ มีรูปแบบที่เป็นตัวของตัวเอง มีกลวิธีที่สืบทอดมาเป็นเวลานาน จะมีก็แต่เนื้อหาเรื่องราวที่เห็นว่า ควรได้รับการพัฒนาส่งเสริมให้สอดคล้องกับสภาพสังคมในยุคปัจจุบันให้มากขึ้น

อย่างไรก็ตาม ในเวลาต่อมา สังคมโลกได้พัฒนาเปลี่ยนแปลงจากการเผชิญหน้าทางลัทธิอุดมการณ์ ทางด้านสงครามตัวแทน ด้วยเกิดเหตุการณ์รวมประเทศของประเทศเยอรมนี การล่มสลายคอมมิวนิสต์ในสหภาพโซเวียต การปฏิรูปเศรษฐกิจและการผ่อนคลายเรื่องสิทธิเสรีภาพในการครอบครองทรัพย์สินของเอกชนในประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน การปรับตัวของกลุ่มประเทศสังคมนิยมในอินโดจีน กลายเป็นความร่วมมือและการแข่งขันกันทางเศรษฐกิจ ตลอดจนสังคมโลกได้พัฒนาเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ ซึ่งเป็นการต่อเชื่อมระหว่างสังคมอุตสาหกรรมกับสังคมเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ ข่าวดสาร โดยในความเปลี่ยนแปลงนี้ ธีรยุทธ บุญมีให้ความเห็นว่า

อารยธรรมของเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ข่าวสารเป็นอารยธรรมล่าสุดที่เริ่มต้นเมื่อปลายศตวรรษที่ 20 นี้เอง การปฏิวัติเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ของมนุษย์ เพราะทำให้เกิดการเปลี่ยนความรู้ข่าวสาร ศิลปวัฒนธรรมที่มีอยู่อย่างมหาศาลของมนุษย์ (ธีรยุทธ บุญมี. 2538 : 52)

การเปลี่ยนแปลงทางด้านความรู้ ข้อมูลข่าวสารและศิลปวัฒนธรรมดังกล่าว หากพิจารณาทางประวัติศาสตร์ที่ผ่านมา ประเทศที่มีแสนยานุภาพทางอาวุธมีอำนาจทางเศรษฐกิจ มีความเจริญก้าวหน้าทางด้านวิทยาการความรู้ด้านต่าง ๆ มีวัฒนธรรมที่เข้มแข็งกว่า ก็จะครอบงำประเทศที่อ่อนแอกว่า อันไม่ต่างไปจากโลกยุคปัจจุบัน ยิ่งหากประเทศใดเป็นผู้นำทางด้านเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ เป็นผู้มีบทบาทในการยึดกุมสื่อ มีบทบาทในการเผยแพร่ข้อมูลผ่านสื่อ ในฐานะของผู้ครอบครองสื่อก็ย่อมมีอิทธิพลต่อการยึดกุมความคิด หรือทำให้ผู้รับสื่อตกอยู่ภายใต้กระแสอิทธิพลในด้านต่าง ๆ ได้

นั่นก็หมายความว่า ภายใต้เงื่อนไขดังกล่าวก็ย่อมส่งผลต่อการสร้างอิทธิพลทางวัฒนธรรมอย่างยากที่จะหลีกเลี่ยง และอิทธิพลดังกล่าวนี้ย่อมส่งผลความขัดแย้งระหว่างวัฒนธรรมที่แข็งแกร่งกว่ากับวัฒนธรรมที่อ่อนแอกว่า ระหว่างวัฒนธรรมในนาม

สากล กับวัฒนธรรมเฉพาะชนชาติ ระหว่างวัฒนธรรมที่เป็นวิธีการกับวัฒนธรรมที่เป็นจุดหมาย ระหว่างวัฒนธรรมที่เป็นเครื่องมือไปสู่วัตถุประสงค์ กับวัฒนธรรมที่เป็นเครื่องมือไปสู่จิตวิญญาณ ซึ่งก็แน่นอนว่า สำหรับสังคมไทยแล้ว ศิลปะแนวประเพณีไทย ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ก็ยากที่จะหลีกเลี่ยงอิทธิพลของโลกในยุคข้อมูลข่าวสาร หรือในโลกยุคโลกาภิวัตน์ไปพ้นได้ ซึ่งในเรื่องเดียวกันนี้ ธีรยุทธ บุญมี ได้กล่าวว่า

ทั่วทั้งโลกไม่ว่าจะเป็นประเทศตะวันตก สหประชาชาติ หรือ UNESCO ได้เรียนรู้ข้อผิดพลาดอันนี้ เพราะครั้งหนึ่งพวกเขาเคยเชื่อกันว่า เมื่อมีการพัฒนาอุตสาหกรรมทั่วโลก มีการใช้เทคโนโลยีทันสมัย มนุษย์จะหันมามีวัฒนธรรมสากลร่วมกัน กระทั่งคิดว่าจะสร้างภาษาของโลกขึ้น แต่การณ์กลับตรงกันข้าม ความเป็นสากลที่หมายถึงความหลากหลายไม่ใช่ความเป็นหนึ่งเดียว ความหลากหลายหมายถึงชีวิต ความเป็นหนึ่งเดียวเหมือนกับการตาย ดังจะเห็นได้ว่าทั่วโลกได้หันมาสนใจ ศิลปะ หัตถกรรม วรรณกรรม พิธีกรรม ฯลฯ ท้องถิ่นหรือพื้นบ้านอย่างขนานใหญ่ หลังจากนี้ของเหล่านี้ถูกดูแลเหี้ยมหยามมาเสียนาน ในบ้านเรา ความคิดด้านนี้เริ่มปรับปรุงให้ถูกต้องมากขึ้นเรื่อย ๆ แต่ก็ควรจะคิดถึงการกระจายอำนาจทางวัฒนธรรม ในฐานะที่เป็นนโยบายของรัฐบาลกันอย่างจริงจัง เพราะความคิดนี้จะกว้างกว่าการกระจายอำนาจทางการศึกษาที่รัฐบาลได้พูดถึงอยู่บ้างแล้ว ทั้งนี้เพราะการกระจายอำนาจทางวัฒนธรรมจะหมายถึงให้ท้องถิ่นหรือภูมิภาคได้มีอำนาจทั้งการตัดสินใจ และผ่านเงินงบประมาณที่จะรับผิดชอบด้านการพัฒนาศึกษา การวิจัย ข่าวสาร ความรู้ ศิลปะ ประเพณี วรรณกรรม ฯลฯ ที่หลากหลายของตนเอง คงจะมีการตั้งคำถามว่า ถ้าเช่นนั้น วัฒนธรรม “ไทย” คืออะไร จะอยู่ตรงไหน ซึ่งต้องตอบว่าในโลกยุคโลกาภิวัตน์ซึ่งเป็นเสมือนโลก

ไร้พรมแดน การมีวัฒนธรรมของ "ชาติ" ยังเป็นสิ่งจำเป็น แต่วัฒนธรรมนี้ไม่ใช่เป็นหนึ่งเดียวหรือ MONOCULTURE เพราะวัฒนธรรมเดียวจะส่งผลกระทบร้ายต่อคนไทย เช่นเดียวกับที่พืชเศรษฐกิจเดียว (MONOCROP) ส่งผลกระทบร้ายต่อผืนดินของไทยมาแล้ว ดังนั้น เราจะต้องมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม (MULTICULTURE) และไม่ใช่มีวิถีชีวิตที่เหมือน ๆ กันไปหมด (UNIFORMITY) แต่เป็นวิถีชีวิตที่หลากหลายหนักแน่น และช่วยกันแปลงประกายออกมาเป็นองค์รวมที่เรียกกันว่า "วัฒนธรรมไทย" (ธีรยุทธ บุญมี. 2538 : 44 - 45)

2.3 สถาบัน องค์การบุคคลและชนวนการรณรงค์เพื่อศิลปะแนวประเพณีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์

ศิลปะแนวประเพณีไทยอันถือเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยนั้นมีวิวัฒนาการและที่มีประวัติศาสตร์ยาวนานมาจนถึงปัจจุบันนี้ได้นั้น มิได้เกิดขึ้นโดยบังเอิญ หรือโดยปราศจากมูลเหตุ แต่การที่ศิลปะและวัฒนธรรมของไทยสามารถดำรงอยู่ได้ สามารถผ่านวิกฤตสังคมช่วงต่าง ๆ มาได้นั้น เนื่องจากมีสถาบันต่าง ๆ มีองค์กรต่าง ๆ และมีชนวนการหลายส่วนเข้ามามีบทบาทเป็นองค์ประกอบรวมที่สำคัญ ซึ่งสามารถแยกบทบาทได้ดังนี้

2.3.1 บทบาทของสถาบันศาสนา

สถาบันศาสนาหรือวัดถือว่ามีบทบาทใกล้ชิดและมีบทบาทต่อสังคมไทยอย่างแนบแน่นตั้งแต่สมัยสุโขทัย สมัยอยุธยา และสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งในเรื่องนี้ เอกวิทย์ ณ ถลางได้กล่าวว่า

พุทธศาสนาจึงเปรียบเสมือนหนึ่งหลักค้ำจุนชีวิตของสังคมตลอดมา นอกเหนือจากธรรมที่คุ้มครองหล่อเลี้ยงชีวิตให้มีหลักยึดเหนี่ยวอันสงบร่มเย็นแล้ว วัดยังทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางของชุมชนด้วย เป็นที่

ศึกษาเล่าเรียน ศิลปะวิทยาการทั้งในทางธรรมในทางโลก เป็นที่พัก
ผ่อนหย่อนใจหาความสงบ เป็นแหล่งกิจกรรมสังคมสงเคราะห์ เป็น
ที่พำนักรักษาความบวชใช้ เป็นสถานที่พักฟื้นคนชรา เป็นที่บอก
โมงยามแก่ชาวบ้านในการประกอบกิจประจำวัน เป็นโรงแรมสำหรับ
คนเดินทาง และเป็นศูนย์ประชาสัมพันธ์ กล่าวได้ว่า ชีวิตของคนไทย
จะพัวพันแน่นแฟ้นอยู่กับวัด (เอกวิทย์ ณ ถลาง 2534 : 27)

ความผูกพันดังกล่าวนี้จึงส่งผลต่อความเกี่ยวทางด้านศิลปะด้วย ดังจะ
เห็นว่า วัดเป็นที่รวมของงานจิตรกรรมฝาผนัง งานปฏิมากรรม สถาปัตยกรรมสิ่ง
ก่อสร้าง วรรณกรรม งานศิลปะตกแต่ง และอื่น ๆ จึงทำให้สถาบันวัดกลายเป็นแหล่ง
สนับสนุนส่งเสริมศิลปะของพุทธศาสนิกชน ของช่างที่มีศรัทธาเลื่อมใส จนส่งผล
ย้อนกลับทำให้วัดกลายเป็นศูนย์รวมของศิลปะแขนงต่าง ๆ ไปในตัว โดยเฉพาะศิลปะ
ที่สะท้อนวิถีการดำเนินชีวิตของคนไทยนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ความสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับศิลปะจึงเป็นความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้น
เช่นเดียวกันกับความสัมพันธ์ระหว่างฝ่ายพุทธจักรกับฝ่ายอาณาจักรที่มีการเกื้อกูล
สนับสนุนกันมาโดยตลอด ดังที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวไว้ว่า

ตั้งแต่กรุงสุโขทัยลงมา พระพุทธศาสนาได้สถาปนาเป็นศาสนา
ประจำชาติไทย มีพระมหากษัตริย์เป็นเอกอัครศาสนูปถัมภก
พระพุทธศาสนาจึงมีความเจริญรุ่งเรืองมากทั้งในสมัยกรุงสุโขทัย
และสมัยกรุงศรีอยุธยา และได้รับการบูรณะฟื้นฟูหลังจากที่ได้ถูก
กระทบกระเทือนอย่างหนักเมื่อเสียกรุงศรีอยุธยาแก่ข้าศึก ในสมัย
รัตนโกสินทร์ ทำให้ได้เจริญรุ่งเรืองสืบต่อมาจนถึงทุกวันนี้ (คึกฤทธิ์
ปราโมช, ม.ร.ว. 2525 : 15)

ด้วยเหตุนี้ การคงอยู่ของศาสนา ความรุ่งเรืองเสื่อมถอยของศาสนา ของวัดของศิลปะ จึงเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสถาบันทางอาณาจักร หรือสถาบันพระมหากษัตริย์มาอย่างต่อเนื่องและยาวนานดังที่จะได้กล่าวถึงบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ในตอนต่อไป

2.3.2 บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์

สถาบันพระมหากษัตริย์ กับสังคมไทยมีความผูกพันกันตั้งแต่การเกิดรัฐไทยในสมัยกรุงสุโขทัยตราบจนกระทั่งสมัยปัจจุบัน แต่ในปัจจุบันโดยเฉพาะนับจากปี พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา แม้จะเกิดความเปลี่ยนแปลงทางการปกครองระบบ สมบูรณาญาสิทธิราชไปสู่ระบอบประชาธิปไตย สถาบันพระมหากษัตริย์ ก็ยังทรงไว้ซึ่งบทบาทอันเป็นคุณูปการอย่างสูงต่อสังคมไทย

อย่างไรก็ตาม ความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันพระมหากษัตริย์กับสังคมไทย ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวเอาไว้ว่า

คติไทยโบราณก็เช่นเดียวกัน มีคติหนึ่ง ซึ่งถือว่าพระมหากษัตริย์เป็นบิดา เป็นหัวหน้าครอบครัว ส่วนคติที่สองเห็นว่า พระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุขของรัฐในทางการเมือง ในฐานะเช่นนี้ พระมหากษัตริย์ไม่ใช่หัวหน้าครอบครัวและมีความสัมพันธ์ทางสายเลือด แต่มีความสัมพันธ์ทางการเมืองกับคนทั้งกลุ่ม (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว.

2532 : 21)

นอกจากความเห็นดังกล่าวแล้ว ส.ศิวัรักษ์ ก็ได้กล่าวถึงสถาบันพระมหากษัตริย์ด้วยมุมมองที่น่าสนใจดังนี้

สถาบันพระมหากษัตริย์จำเป็นในทางวัฒนธรรมและในทางจิตวิทยามหาชนกับจะเป็นกันชนอันวิเศษในยามวิกฤติการณ์ทางการเมือง ถ้าเราเคารพประเพณีธรรมกล่าวคือ เคารพมติมหาชนโดยไม่ดูถูกว่า เขาโง่เขลาเบาปัญญา เรือร่า ติดยึดกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์มหัศจรรย์อันล้ำสมัย เช่น ศาสนาและพระมหากษัตริย์ โดยที่ทั้งสองสถาบันนี้

โดยเนื้อหา ยังคงทันสมัยและน่าสนใจอยู่ตลอดเวลา ถ้ารู้จักปรับให้เหมาะสมแก่กาลสมัยไปเรื่อย ๆ พระศาสนาและพระมหากษัตริย์เปรียบด้วยพระอาทิตย์และพระจันทร์ อันให้ความอบอุ่น ความร่มเย็นแก่พสกนิกรทุกถ้วนหน้า ไม่เป็นเครื่องมือของใคร ไม่เข้ากับฝ่ายใด ไม่ใกล้ชิดทหาร ไม่ใกล้ชิดนักธุรกิจการค้า หรือนักการเมืองกลุ่มใดคณะใด หากอยู่นอกและเหนือทุก ๆ ฝ่าย เมื่อไม่มีพรรคไม่มีพวก พสกนิกรทุกถ้วนหน้าจึงล้วนเป็นคนของพระราชา พสกนิกรทุกถ้วนหน้าจึงล้วนเป็นคนของพระศาสนา ท่านผู้เป็นหลักเป็นประธานของบ้านเมืองย่อมเป็นผู้นำทางจิตใจทางสติปัญญาและเป็นผู้นำทางความกล้าหาญด้านจริยธรรม เป็นตัวอย่างแห่งชีวิตที่เรียบง่ายที่บริสุทธิ์ ยุติธรรม เป็นองค์คุณที่อุดหนุนศิลปวัฒนธรรมในทางสร้างสรรค์และอนุรักษ์สิ่งซึ่งดีงามทั้งที่เป็นศิลปกรรมและธรรมชาติ (ส. ศิวรักษ์. 2519 : 36-37)

ความเห็นของ ส.ศิวรักษ์ จึงเป็นการบ่งชี้ว่า สถาบันพระมหากษัตริย์ยังสามารถเป็นองค์คุณอุดหนุนศิลปวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์และสิ่งซึ่งดีงามทั้งที่เป็นศิลปกรรม และธรรมชาติอีกด้วย ซึ่งเรื่องนี้ หรือบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ในด้านนี้ ถือว่าสถาบันมีบทบาทที่เป็นองค์คุณมาโดยตลอด ดังที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ก็ได้กล่าวถึงบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์กับศิลปวัฒนธรรมในช่วงรอยต่อระหว่างสมัยกรุงศรีอยุธยา กับสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เอาไว้ว่า

“เจ้าฟ้าพิณทวดีแห่งกรุงศรีอยุธยา พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ข้าราชการตำแหน่งต่าง ๆ เป็นจำนวนมากพอสมควร ที่เคยต่อราชการและเป็นหลักของวัฒนธรรมแห่งกรุงศรีอยุธยาที่ยังเหลือตายได้ช่วยกันกอบกู้ขึ้น จนกรุงรัตนโกสินทร์ได้สร้างสรรค์ศิลปวิทยาการ วัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมประเพณีขึ้นอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งอาศัยรากเหง้าของกรุงศรีอยุธยา และได้เติบโตขึ้นมาเป็นศิลปวัฒนธรรมไทย และขนบธรรมเนียมประเพณีของไทย อย่างที่เราได้รู้จักกันทุกวันนี้ (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว., 2532 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

นอกจากนี้ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังได้กล่าวถึงบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ในบทความเดียวกัน สรุปความไว้ว่า ราชวงศ์จักรีได้ฟื้นฟูบูรณะและสร้างสรรค์ศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยราชวงศ์จักรีได้ผลิตเพชรน้ำหนึ่งออกมาไม่ขาดสาย ได้แก่ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. 2532 : ไม่ปรากฏเลขหน้า) รวมทั้งได้กล่าวถึงสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เอาไว้ว่า

ศิลปวิทยาการตลอดจนวัฒนธรรมทั้งปวงของไทยนั้น เมื่อได้สร้างขึ้นเมื่อสมัยแรกตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ ก็มีอายุถึงปัจจุบัน 200 กว่าปีตามลำดับ เป็นธรรมดาที่จะต้องมีความเสื่อมโทรม ความเก่าแก่ผุพังและความหลงลืมในเรื่องต่าง ๆ ถ้าหากมิได้รับความเหลียวแลแล้ว ก็น่ากลัวว่าศิลปวัฒนธรรมไทยของเราอันจะหาที่ไหนไม่ได้อีกแล้ว จะเสื่อมโทรมและผุพังจนหมดสิ้นไปไม่มีอะไรเหลือ ในกาลเช่นนี้ พระบรมราชจักรีวงศ์ ได้พระราชทานเพชรอันล้ำค่าอีกเม็ดหนึ่งให้แก่คนไทย คือ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทำให้ความไม่แน่นอนของศิลปวัฒนธรรมไทย ซึ่งได้แสดงออกมาแล้วนั้น และจะออกเงยเติบโตต่อไปเช่นวัฒนธรรมทั้งปวง (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. 2532 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

การกล่าวถึงบทบาทสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ ที่เป็นองค์คุณต่อศิลปะและวัฒนธรรมของไทยนั้น หากจะกล่าวในแง่ของกระบวนการระยะยาว ด้วยการส่งเสริมสนับสนุนและการจัดตั้งองค์กรที่เป็นองค์คุณเกื้อหนุนอย่างเป็นรูปธรรม ก็สามารถกล่าวได้ว่า ในสมัยรัตนโกสินทร์ สถาบันพระมหากษัตริย์ได้มีบทบาทต่อการทำนุบำรุง และส่งเสริมให้เกิดองค์กรที่สำคัญที่เกี่ยวข้องกับศิลปะแนวประเพณีไทย ดังนี้

(ก) บทบาทด้านการเป็นเอกอัครศาสนูปถัมภก คือ เป็นบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่ดำเนินมาทุกยุคทุกสมัย และเนื่องเพราะพุทธศาสนากับพุทธศิลป์เป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ร่วมกัน การที่สถาบันพระมหากษัตริย์เกื้อกูลต่อสถาบันพระพุทธศาสนา จึงเท่ากับเป็นการส่งเสริมและสนับสนุนพุทธศิลป์ หรือศิลปะแนวประเพณีไทยไปในตัว

กล่าวเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ สถาบันพระมหากษัตริย์ เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงปราบเถลิงพระบรมราชจักรีวงศ์ขึ้นนั้น ได้ทรงตั้งพระราชปณิธาน หรือแถลงพระบรมราโชบายไว้ในเพลงยาวพระราชนิพนธ์ว่า

ตั้งใจจะอุปถัมภ์ภก

ยอยกพระพุทธศาสนา

จะป้องกันขอบขัณฑสีมา

รักษาประชาชนและมนตรี

(คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. 2525 : 17)

ในความหมายดังกล่าว และผลจากพระบรมราโชบาย จึงทำให้เห็นผลที่เป็นรูปธรรมทั้งในด้านการฟื้นฟูสังคายนาวะไตรปิฎก การออกกฎหมายพระสงฆ์ การสร้างพระอารามหลวง การพระราชทานพระราชทรัพย์ การได้รับนิยัตยภักดีและพระบรมราชูปถัมภ์ต่าง ๆ ส่วนวัดราษฎร์ ก็ส่งเสริมสนับสนุนด้วยเงื่อนไขต่าง ๆ เช่น การที่มีผู้จิตศรัทธาต่อพระพุทธศาสนาถวายที่ดินให้วัด โดยที่ดินเหล่านั้นเรียกว่าที่ดินกัลปนา สำหรับหาประโยชน์ให้วัด ผลประโยชน์ที่เกิดขึ้น ก็ได้รับการยกเว้นไม่ต้องเสียภาษี ทำให้วัดต่าง ๆ ร่ำรวยมาก (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. 2525 : 15)

การที่วัดหลวงอยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์ และการที่วัดราษฎร์มีผู้มีจิตศรัทธามีฐานะเศรษฐิกิจดี จึงส่งผลต่อการส่งเสริมสนับสนุนศิลปะแขนงต่าง ๆ ได้อย่างเต็มที่ และการที่ศิลปะแนวประเพณีที่สามารถสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันนี้ได้ ก็เพราะสภาพที่กล่าวมาเป็นเงื่อนไขที่สำคัญ ดังนั้นความเจริญของศิลปะแนวประเพณี ที่เชื่อมโยงกับ

ศาสนา และสัมพันธ์กับสถาบันพระมหากษัตริย์ ในฐานะผู้ทรงอำนาจแห่งอาณาจักร จึงเป็นสิ่งที่ไม่อาจพิจารณาแบบแยกขาดออกจากกันได้

(ข) บทบาทต่อมาได้แก่ บทบาทการกำหนดศักดินาในวิชาชีพช่าง เนื่องจาก วิชาชีพช่าง แม้ในตัวของวิชาชีพ จะมีศาสตร์ที่มีความลึกซึ่งอยู่ภายในตัวของมันเอง มีการเรียนรู้สืบทอด มีการฝึกฝนเพื่อให้เกิดทักษะจนสามารถเลียนแบบและถ่ายทอด ตามแบบครูได้ แต่วิชาชีพช่างในอีกด้านหนึ่ง ก็ไปเกี่ยวข้องกับสถาบัน และสังคม ประเทศชาติ โดยเฉพาะสังคมไทยในอดีตนั้น สถาบันพระมหากษัตริย์ได้อาศัยผู้ที่มีความรู้ความสามารถในวิชาชีพช่าง เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงให้เห็นถึงความเจริญ รุ่งเรืองของบ้านเมืองในการก่อสร้างประดับประดาสิ่งต่าง ๆ ให้ปรากฏ ซึ่งช่างต่าง ๆ ก็มีเป็นจำนวนมาก แต่ก็เรียกรวมว่าช่างสิบหมู่ ดังนี้

คำว่าช่างสิบหมู่นั้นได้ปรากฏอยู่ในทำเนียบศักดินาพลเรือนและทหาร เช่นในกฎหมายเก่าสมัยกรุงศรีอยุธยา มีช่างอยู่ถึงสิบหมู่วัยด้วยกัน คือ

- (1) ช่างเขียน (2) ช่างแกะ (3) ช่างกลึง (4) ช่างปั้น (5) ช่างหล่อ
- (6) ช่างไม้ (7) ช่างปูน (8) ช่างบุ (9) ช่างรัก (10) ช่างหุ่นและ
- ช่างกระดาศ (กรมศิลปากร. 2534 : 21)

การที่จะทำให้ช่างที่มีความสามารถสูง สามารถทำงานช่างได้อย่างมั่นคง สามารถรับใช้สถาบันพระมหากษัตริย์ได้อย่างเต็มที่ มีความภักดีต่อราชบัลลังก์ ทูมเทชีวิตให้กับงานได้อย่างเต็มที่ สถาบันพระมหากษัตริย์ จึงได้แสดงบทบาทของการอุปถัมภ์ชุบเลี้ยงและตอบแทนช่างด้วยระบบศักดินา ดังที่ วิทยุ พิณคันเงินและจุลทัศน์ พยาฆรานนท์ เคยค้นคว้าในเรื่องการถือศักดินาของช่างในอดีตไว้ว่า

- (1) ช่างสลักขวา ศักดินา 400 (2) ช่างสลักซ้าย ศักดินา 400
- (3) ช่างเขียนซ้าย ศักดินา 400 (4) ช่างเขียนขวา ศักดินา 400
- (5) ช่างปั้นซ้าย ศักดินา 400 (6) ช่างปั้นขวา ศักดินา 400

(7) ช่างหล่อ คักดินา 300 (8) ช่างหุ่น คักดินา 200 (9) ช่างแกะ
คักดินา 400 (10) ช่างปูนซ้าย คักดินา 300 (11) ช่างปูนขวา
คักดินา 300 (12) ช่างกลึง คักดินา 300 (13) ช่างชาดสีสุก
คักดินา 300 (วิทย์ พิณคันเงิน และจุลทัศน์ พยาฆรานนท์. 2515 :3)

(ค) บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ในการสนับสนุนการจัดตั้งองค์กร
ราชการเพื่อดูแลด้านศิลปวัฒนธรรม และสถาบันการศึกษา โดยสมัยสมเด็จพระ
จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ส่งเสริมให้จัดตั้งกรมช่าง หรือกรมช่างสิบหมู่ขึ้น โดย
สังกัดกระทรวงโยธาธิการ นอกจากนั้น ก็ยังมีพระบรมราโชบายที่จะจัดตั้งโรงเรียน
ฝึกหัดช่างขึ้นอีก แต่ก็เสด็จสวรรคตก่อนที่จะทรงเห็นโรงเรียนฝึกหัดช่างจะเกิดขึ้น

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ทรง
โปรดเกล้าฯ สถาปนากรมศิลปากร อันเป็นกรมที่รวมของศิลปะขึ้นเมื่อวันที่ 27
มีนาคม 2454 ขณะเดียวกันก็ให้กรมช่างสิบหมู่ไปขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร และ
ดำเนินการจัดตั้งโรงเรียนฝึกหัดช่างขึ้นที่สโมสรสามัคยาจารย์สมาคม โดยขึ้นอยู่กับ
กระทรวงธรรมการ หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ โรงเรียนเพาะช่าง อันเป็นชื่อพระราชทาน ที่
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดโรงเรียน
เพาะช่างเมื่อวันที่ 7 มกราคม พ.ศ. 2456 โดยมีพระราชดำรัสตอนหนึ่งที่ขออัญเชิญ
มาดังนี้

...ชาติไทยเราได้เคยถึงซึ่งความเจริญมานานแล้ว ดังปรากฏด้วย
ระเบียบแบบแผนและตำนานของเรา แต่บางสมัยในพงศาวดารของ
เราได้มีข้าศึกศัตรูมาแย่งทำลายวัตถุต่าง ๆ ของเราและทำความ
ทรุดโทรมให้เป็นอันมาก ครั้นต่อมาเมื่อเราต้องดำเนินตามสมัยใหม่
วิชาช่างของเราก็จะเสื่อมเสียหมด ไปหลงเพลินแต่จะเอาอย่างคน
อื่นเขาถ่ายเดียว ผลในที่สุดก็คือกรุงเทพฯ เดียวนี้เต็มไปด้วยสถานที่
อันเป็นเครื่องรำคาญตาต่าง ๆ แท้จริงวิชาช่างเป็นวิชาพื้นเมือง จะ
คอยแต่เอาอย่างคนอื่นถ่ายเดียวไม่ได้ เพราะความงามของเขาไม่

เหมาะแก่ตาเรา และฐานะของเขากับของเราต่างกัน ที่ถูกนั้นเราควร
จะแก้ไขพื้นวิชาของเราให้ดีขึ้นตามความรู้และวัตถุดิบเกิดขึ้นใหม่
ตามสมัย ในข้อนี้สมเด็จพระบรมชนกนาถได้ทรงพระปรีชาญาณอยู่มาก
และเพื่อจะทรงบำรุงวิชาช่างของไทยเราที่มีมาแล้วแต่โบราณให้ถาวร
อยู่สืบไป จึงได้ทรงสร้างวัดเบญจมบพิตรขึ้นให้ปรากฏเป็นแบบอย่าง
ไว้ เราเห็นชอบด้วยตามกระแสพระราชดำรินั้น และได้เคยปรารภ
กับเจ้าพระยาพระเสด็จ และผู้มีหน้าที่เกี่ยวข้องด้วย การศึกษาที่จะ
ใช้วิชาช่างของไทยของเราตั้งขึ้นใหม่จากพื้นเดิมของเราแล้ว และขยาย
ให้แตกกิ่งก้านสาขากว้างยิ่งขึ้น เปรียบเหมือนเอาพันธุ์พืชของเรา
เองมาปลูกลงในพื้นแผ่นดินของเรา แล้วบำรุงให้เติบโตงอกงามดีกว่า
ที่จะไปเอาพันธุ์ไม้ต่างประเทศมาปลูกลงในพื้นแผ่นดินของเราอันไม่
เหมาะสม...(กรมศิลปากร. 2534 : 23)

โรงเรียนเพาะช่างแห่งนี้ถือว่าเป็นโรงเรียนศิลปะที่มีการเรียนในระบบโรงเรียน
เป็นแห่งแรกในประเทศไทย และโรงเรียนแห่งนี้เป็นโรงเรียนที่ผลิตบุคลากรที่มีบทบาท
ในการสืบทอด และพัฒนาศิลปะแนวประเพณีไทยมาอย่างยาวนานกว่าโรงเรียนใด ๆ
นอกจากสถาบันพระมหากษัตริย์ จะมีบทบาทในการจัดตั้งองค์การราชการเพื่อ
งานทางด้านศิลปะวัฒนธรรม และจัดตั้งโรงเรียนช่างเพื่อผลิตบุคลากรทางศิลปะแล้ว
แม้ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช ไปสู่
ระบอบประชาธิปไตย เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2475 อันส่งผลกระทบต่อโครงสร้างทาง
การเมือง โครงสร้างทางเศรษฐกิจและสังคม ตลอดจนการได้รับผลกระทบจากกระแส
อิทธิพลจากประเทศมหาอำนาจตะวันตก จากความขัดแย้งทางอุดมการณ์ จากการ
แข่งขันทางเศรษฐกิจ จากอิทธิพลความเจริญก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี
ในโลกยุคอุตสาหกรรมใหม่ ได้ส่งผลกระทบต่อศิลปะวัฒนธรรม ตัวศิลปะแนว
ประเพณีอย่างรุนแรงรอบด้าน แต่สถาบันพระมหากษัตริย์ก็ยังคงให้การส่งเสริมและ
สนับสนุนศิลปวัฒนธรรม ศิลปะแนวประเพณี ภายใต้สภาพของความเปลี่ยนแปลง
อย่างต่อเนื่อง

โดยเฉพาะในรัชกาลปัจจุบัน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช
มหาราช ก็ทรงเห็นความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมเป็นอย่างยิ่ง ดังพระบรมราโชวาท
ที่ขออัญเชิญมาดังนี้

...ศิลปวัฒนธรรมไทยที่มีมาแต่โบราณกาล ย่อมเป็นประจักษ์พยาน
ได้ว่า ชาติของเราเป็นชาติที่มีเอกราชเป็นเวลายาวนาน และในการ
รักษาสร้างความรุ่งเรืองของชาติไทยในอดีตสมัยไว้ในรูปแบบเดิม
เราต้องรวบรวมผลงานทุกชิ้นเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมไทยและ
จัดการดำเนินต่อไปอย่างดีที่สุดเท่าที่จะทำได้... (ธานินทร์
กรัยวิเชียร. 2520 : 73)

ซึ่งถ้าหากจะกล่าวเฉพาะศิลปะแนวประเพณีเป็นการเฉพาะ ดังที่กลุ่มจิตรกร
ภาพเขียนไทยได้รายงานเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

เมื่อพุทธศักราช 2506 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวองค์ปัจจุบัน
ทรงมีพระราชปรารภแสดงความสนพระทัยในภาวะแห่งความเสื่อม
สลายของศิลปกรรมประจำชาติไทย ด้วยว่าปัจจุบันศิลปินของเราได้
หันเหแนวโน้มมุ่งไปสู่แบบอย่างศิลปะตะวันตก มากกว่าที่จะใส่ใจ
รักษาฟื้นฟูและพัฒนาศิลปะไทยให้รุ่งเรือง เป็นการสืบเนื่องจากอดีต
ดังเช่นประเทศเพื่อนบ้าน โดยทรงห่วงใยดังนี้ จึงมีพระราชประสงค์ที่
จะได้เห็นความก้าวหน้าอันถูกต้องทางของศิลปกรรมประจำชาติ พระราช
ปรารภดังกล่าว ล้นเกล้าฯ ทรงพระราชทานแก่กลุ่มช่างเขียนไทยใน
โอกาสที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท
ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน เพื่อเตรียมงานแสดงภาพเขียน
ของหม่อม เวชกร และเพื่อน นับแต่นั้น กลุ่มจิตรกรได้ถือเอาพระราช-
ดำรินี้เป็นมิ่งขวัญ เป็นแรงคล้อยด้วยซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณ

เป็นล้นพ้น จึงได้จัดแสดงภาพเขียนไทยในแนวนิยมใหม่ขึ้นเป็นครั้งแรกในโอกาสต่อมาเมื่อพุทธศักราช 2507 โดยพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลาภพฤฒิยากร ประธานองค์มนตรี ทรงพระกรุณาเสด็จเป็นองค์ประธาน (กลุ่มจิตรกรรมภาพเขียนแบบไทย. 2508 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

แต่ที่จริงแล้ว พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราชทรงส่งเสริมและสนับสนุนศิลปะของไทยในทุกแขนง รวมทั้งศิลปะร่วมสมัยในฐานะที่สังคมไทยต้องอยู่ร่วมกับสังคมโลกอย่างประจักษ์ชัด จนคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้ขอพระราชทานน้อมเกล้าน้อมกระหม่อมถวายพระราชสมัญญา “อัครศิลปิน” เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2529

ในขณะที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช ทรงส่งเสริมสนับสนุนศิลปะวัฒนธรรมไทย ศิลปะแนวประเพณีไทย สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีก็เช่นกัน ที่แม้จะมีพระราชกรณียกิจรัดพระองค์ แต่ก็ทรงมีบทบาทที่เกื้อกูลสนับสนุนส่งเสริมการอนุรักษ์และการสืบทอดศิลปะและงานช่างของไทยเอาไว้อย่างอเนกอนันต์ ดังพระราชกรณียกิจทางด้านศิลปะและงานช่างอันแสดงถึงความสนพระทัยและพระปรีชาสามารถ เช่นการที่พระองค์ทรงเป็นองค์ประธานกรรมการอำนวยการซ่อมบูรณะวัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวังเพื่อสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี เมื่อปี พ.ศ. 2525

การได้รับอัญเชิญจากรัฐบาลให้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เป็นองค์ที่ปรึกษาในการจัดสร้างพระเมรุมาศ เพื่อถวายพระเพลิงสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี ในรัชกาลที่ 7

โดยเฉพาะเรื่องที่เกี่ยวข้องกับช่างสิบหมู่ นั้น นพวัฒน์ สมพันธ์ ได้กล่าวถึงบทบาทของพระองค์ว่า

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ยังทรงมีพระราชดำริ จะให้เปิดสอนเพื่อฟื้นฟูวิชาช่างสิบหมู่ขึ้นในพระบรมราชวังอีกด้วย เพราะช่างประณีตศิลป์ แบบโบราณของไทยนั้น ก็คือ ช่างสิบหมู่ และช่างสิบหมู่ก็เป็นช่างประจำราชสำนักแบบเดิม ดังนั้น การฟื้นฟูช่างสิบหมู่ (ช่างไทยโบราณ) จึงเป็นการอนุรักษ์ช่างไทย ให้ปรากฏเด่นชัดขึ้นอีกครั้งหนึ่งในบ้านเมือง...ทางคณะรัฐมนตรี จึงได้มีมติประกาศเมื่อ ปี พ.ศ. 2528 ให้ถือว่า วันที่ 2 เมษายน ของทุกปี ซึ่งเป็นวันคล้ายพระราชสมภพ ของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เป็นวัน “อนุรักษ์มรดกไทย” (นพวัฒน์ สมพันธ์. 2532 : 14)

ในขณะเดียวกัน ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ก็ได้เขียนถึงสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ว่า

ทูลกระหม่อมได้มีพระราชสมภพมาในแวดวงแห่งความรักชาติและการเสียสละเพื่อชาติอันจักเห็นได้โดยชัดแจ้งจากสมเด็จพระบรมชนกนาถและสมเด็จพระราชชนนี ได้ทรงพระเจริญเติบโตขึ้นมาในที่ ๆ เป็นแหล่งศิลปะและวัฒนธรรมทั้งปวงตามธรรมเนียมประเพณีที่เคยมีมาแต่ก่อนคือราชสำนัก ทรงได้รับการศึกษาในอักษรศาสตร์ ศิลปศาสตร์ โบราณคดีและสรรพวิชาอื่น ๆ อันจักเอื้ออำนวยให้บำเพ็ญพระราชกรณียกิจในทางอนุรักษ์และสร้างสรรค์ศิลปะและวัฒนธรรมแห่งชาติได้มาก ประกอบด้วยพระราชหฤทัยอันเด็ดเดี่ยวกล้าหาญที่จะเข้ารับภาระแห่งการอนุรักษ์ฟื้นฟูศิลปะและวัฒนธรรมไทยนี้ไปเป็นพระราชภาระของพระองค์ และได้ทรงบำเพ็ญพระราชกรณียในข่ายแห่งพระราชภาระนี้มาเป็นเวลานานหลายปี (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว.; 2532 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

กล่าวโดยสรุป สถาบันพระมหากษัตริย์ ถือเป็นสถาบันที่มีบทบาทในการสนับสนุนส่งเสริมศิลปะวัฒนธรรมไทย ศิลปะแนวประเพณีไทยให้มีความงดงามและมั่นคงมาโดยตลอด ซึ่งถือเป็นรากฐานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ศิลปะแนวประเพณีไทย และเป็นสิ่งสำคัญต่อการสืบทอดและพัฒนาศิลปะแนวประเพณีสืบต่อไปในอนาคต

2.3.3 บทบาทขององค์กรราชการ

นอกจากสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีบทบาทในการส่งเสริมสนับสนุนศิลปะแนวประเพณี ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมแล้ว ก็สามารถกล่าวได้ว่า องค์กรของรัฐหรือภาครัฐบาลก็มีบทบาทในการส่งเสริมและสนับสนุนศิลปะแนวประเพณีไทยหรือศิลปะและวัฒนธรรมไทยด้วยเช่นกัน แม้การสนับสนุนดังกล่าว จะถูกวิจารณ์ว่าเป็นการสนับสนุนที่น้อยเกินไป ที่ไม่เห็นคุณค่าความสำคัญ จึงทำให้ไม่มีการวางแผนเรื่องของศิลปะวัฒนธรรมไทยที่ชัดเจนเหมือนกับการวางแผนการพัฒนาในด้านเศรษฐกิจ ด้วยเหตุนี้ องค์กรของรัฐที่เกี่ยวข้องกับศิลปะและวัฒนธรรม จึงขาดแคลนงบประมาณ กำลังคน วัสดุอุปกรณ์ ตลอดจนความสามารถในการวางแผนจัดการทำงานด้านวัฒนธรรมด้านศิลปะแนวประเพณีไทยและในทุก ๆ ด้าน ขาดการส่งเสริมพัฒนา และไม่เจริญก้าวหน้าเท่าที่ควร ทั้ง ๆ ที่สังคมไทยมีองค์กรของรัฐ หรือกรมศิลปากรเกิดขึ้นมานานตั้งแต่ พ.ศ. 2454 มีโรงเรียนเพาะช่างที่ผลิตช่างศิลปะเกิดขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2456 มีโรงเรียนศิลปศึกษาเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2495 และเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนช่างศิลป์ก่อนจะเป็นวิทยาลัยช่างศิลป์ที่ลาดกระบัง ที่สุพรรณบุรี และนครศรีธรรมราชในเวลาต่อมา

ในขณะที่การศึกษาระดับอุดมศึกษา ก็มีสถาบันการศึกษาของรับที่เปิดสอนศิลปะทั้งศิลปะแนวประเพณี และศิลปะร่วมสมัยเกิดขึ้นหลายแห่ง เช่น มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มหาวิทยาลัยบูรพา มหาวิทยาลัยขอนแก่น สถาบันราชภัฏ สถาบันราชมนคล สถาบันเทคโนโลยีและอาชีววะ เป็นต้น

สถาบันเหล่านี้ แม้จะมีการกำหนดภาระหน้าที่ของสถาบันอุดมศึกษาเอาไว้ประการหนึ่งว่าทำหน้าที่ทำนุบำรุงและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งมีคณะวิชาที่เปิดให้มีการเรียนการสอนเกิดขึ้น ซึ่งเมื่อพิจารณาบทบาทในการส่งเสริมสนับสนุนทางด้านศิลปวัฒนธรรม ทางด้านศิลปะแนวประเพณีไทย ก็ดูจะยังไม่เป็นเอกภาพ ขาดความชัดเจน การพัฒนาที่ผ่านมาจึงเกิดขึ้นในระดับหนึ่งเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาในมุมที่เป็นบทบาทของรัฐบาล ก็มีผู้กล่าวว่า

รัฐบาลประเทศไทยทุกยุคสมัยได้ตระหนักถึงความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมของประเทศจึงได้ดำเนินการทำนุบำรุง พัฒนาและส่งเสริมวัฒนธรรมทุกประเภท ทุกด้านอย่างต่อเนื่องเรื่อยมาตั้งแต่แผนพัฒนาการศึกษาแห่งชาติ ฉบับที่ 1 (พ.ศ. 2504-2509) จนกระทั่งถึงแผนการศึกษาแห่งชาติ ฉบับปัจจุบันคือ ฉบับที่ 6 (พ.ศ. 2530-2534) และต่อเนื่องถึงแผนการศึกษาแห่งชาติฉบับที่ 7 (พ.ศ. 2535-2539) จะเห็นได้ชัดจากรัฐบาลสมัย ฯพณฯ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ เป็นนายกรัฐมนตรี ได้ออกประกาศสำนักนายกรัฐมนตรีเรื่อง นโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติ ลงวันที่ 23 พฤศจิกายน 2524 เพื่อเป็นหลักให้หน่วยงานทั้งของภาครัฐและเอกชน รวมทั้งประชาชนร่วมกันรักษาส่งเสริมวัฒนธรรมอย่างมีเป้าหมายที่ตรงกัน และประสานสอดคล้องกันถึง 5 ประการ โดยเน้นการบำรุงรักษา ส่งเสริมและพัฒนาวัฒนธรรมไทยทุกด้าน รวมทั้งวัฒนธรรมพื้นบ้าน และวัฒนธรรมท้องถิ่น ทั้งนี้เพื่อให้บุคคลในชาติได้ตระหนักถึงความสำคัญ เกิดความภาคภูมิใจเกิดความรักและหวงแหนในมรดกอันสำคัญของชาติ (กรมศิลปากร. 2534 : 50)

สำหรับนโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่งประกาศ ณ วันที่ 23 พฤศจิกายน 2524 จำนวน 5 ข้อ มีคำประกาศที่มีรายละเอียดดังนี้

วัฒนธรรมไทยเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นชาติไทย เป็นรากฐานของการสร้างสรรค์ความสามัคคีและความมั่นคงของชาติ เป็นสิ่งที่แสดงถึงศักดิ์ศรีเกียรติภูมิ และความภาคภูมิใจร่วมกันของคนไทย เป็นปัจจัยให้คนในชาติได้ประพฤติปฏิบัติในทางที่ดีงาม มีคุณธรรม เพื่อพัฒนาตนเอง พัฒนาสังคมและประเทศชาติ สมควรต้องรักษาและส่งเสริมวัฒนธรรมไทยอย่างจริงจังและกว้างขวางเป็นพิเศษตามนโยบายวัฒนธรรมแห่งราชอาณาจักรไทยที่ระบุไว้ว่า "รัฐพึงส่งเสริมและรักษาไว้ ซึ่งวัฒนธรรมของชาติ"

ฉะนั้น คณะรัฐมนตรีจึงกำหนดนโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติเพื่อเป็นหลักในหน่วยงานของรัฐและเอกชน รวมทั้งประชาชนร่วมกันรักษาและส่งเสริมวัฒนธรรมอย่างมีเป้าหมายตรงกันและประสานสอดคล้องต้องกันดังนี้

1. ส่งเสริมการบำรุงรักษาวัฒนธรรมไทยทุกด้านให้เจริญด้วยการศึกษาค้นคว้า วิจัย พัฒนาและพัฒนาวัฒนธรรมไทย ให้วัฒนธรรมเป็นเครื่องมือสำคัญสำหรับการแก้ปัญหาการดำเนินชีวิต การพัฒนาประเทศด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมืองและการป้องกันประเทศป้องกันการทำลายวัฒนธรรมและศาสนา และทำนุบำรุงศาสนาให้บริสุทธิ์เพื่อเป็นหลักในการพัฒนาจิตใจประชาชน

2. เผยแพร่วัฒนธรรมไทยทุกด้านนำไปสู่ประชาชนถึงขั้นปฏิบัติให้แพร่หลายยิ่งขึ้น เพื่อให้เกิดความรู้ ความเข้าใจ ตระหนักถึงความสำคัญของวัฒนธรรมที่มีต่อเอกลักษณ์ ศักดิ์ศรี ความสามัคคีและความมั่นคงของชาติ ตลอดจนเกิดความเข้าใจซึ่งกันและกันทั้งภายในประเทศและระหว่างประเทศ

3. ส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านและวัฒนธรรมของกลุ่มชนในท้องถิ่นเพื่อให้ประชาชนมีความเข้าใจ เห็นคุณค่าและยอมรับวัฒนธรรมของท้องถิ่นซึ่งกันและกัน ก่อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมอันจะนำไปสู่การอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุขในชาติ และมีความรัก ห่วงแหนวัฒนธรรมไทยยิ่งขึ้น

4. สนับสนุน ส่งเสริมให้มีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับต่างประเทศเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างชาติ รวมทั้งรู้จักเลือกสรรวัฒนธรรมของต่างชาติที่เผยแพร่มาในประเทศไทยหรือผลจากการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม โดยนำมา กลั่นกรอง ปรับปรุง ดัดแปลงให้เหมาะสมกับวิถีการดำเนินชีวิตของคนไทยและความมั่นคงปลอดภัยของชาติ

5. สนับสนุน ส่งเสริมให้หน่วยงานของรัฐและของเอกชนที่ดำเนินงานด้านวัฒนธรรม ได้ประสานงานกันอย่างใกล้ชิด โดยการระดมสรรพกำลังทั้งจากภาครัฐและภาคเอกชน เพื่อรักษาและส่งเสริมวัฒนธรรมให้มั่นคง เป็นพื้นฐานของการดำเนินชีวิตของประชาชน ตลอดจนร่วมกันแก้ไขปัญหาที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมเพื่อให้วัฒนธรรมมีบทบาทสนับสนุนการพัฒนาประเทศอย่างแท้จริง (กอ สวัสดิภาพนิชย์. 2529 : 55)

ในขณะที่แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ระยะที่ 6 ก็มีแผนการพัฒนาทางด้านทรัพยากรมนุษย์และเรื่องของวัฒนธรรม ชัดเจนมากขึ้นกว่าแผนพัฒนาเศรษฐกิจในระยะเริ่มแรก โดยมีสาระในส่วนที่เกี่ยวข้องกับแผนพัฒนาจิตใจและวัฒนธรรมที่น่าสนใจดังต่อไปนี้

แผนพัฒนาจิตใจและวัฒนธรรม

(1) วัตถุประสงค์

เพื่อส่งเสริมการมีส่วนร่วมของทุกฝ่ายในสังคมในการพัฒนาจิตใจให้เกิดจิตสำนึก รับผิดชอบต่อส่วนรวม ขยันขันแข็ง พึ่งตนเองได้อย่างมีศักดิ์ศรี ร่วมมือร่วมใจกันในการทำงาน ตลอดจนทำนุบำรุงและธำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์และศิลปวัฒนธรรมแห่งชาติเพื่อเป็นฐานอันสำคัญที่รักษาไว้ซึ่งมีเอกภาพความรัก ความห่วงแหนประเทศ

ความสามัคคี ความสงบสุข และความเจริญก้าวหน้าของตน สังคม และประเทศชาติ

(2) เป้าหมาย

(2.1) ใช้ศาสนธรรมเป็นหลักในการพัฒนาจิตใจ โดยเน้นคุณธรรม 4 ประการตามพระบรมราโชวาทฯ ค่านิยมพื้นฐาน 5 ประการ และการลดละอบายมุขเพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตและการปฏิบัติหน้าที่การงานอย่างมีประสิทธิภาพ เพื่อให้มีคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้น

(2.2) ให้มีหมู่บ้านที่ปลอดจากอบายมุข มีความสงบสุข เจริญรุ่งเรือง ก้าวหน้าทั้งทางโลกและทางธรรม ให้แพร่กระจายออกไปครอบคลุมพื้นที่ทั้งในเมืองและชนบท

(2.3) ให้มีการดำรงรักษา พิธีกรรม และพัฒนาซึ่งโบราณสถานที่สำคัญ ขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปวัฒนธรรมอันดีงาม ตลอดจนเอกลักษณ์ ที่แสดงถึงความเป็นไทยทั้งในระดับชาติ และระดับท้องถิ่น

(3) แนวทาง

(3.1) ส่งเสริมปลูกฝังศีลธรรมและจริยธรรม ค่านิยมอันดีงามของไทย ที่เอื้ออำนวยต่อการพัฒนาประเทศ

(3.2) พัฒนาอนุรักษ์ พัฒนาศิลปะ ขนบธรรมเนียมประเพณี และศิลปวัฒนธรรมของชาติเพื่อธำรงไว้ซึ่งวิถีชีวิตที่ดีงามของไทย

(4) มาตรการ

เพื่อให้เป็นไปตามเป้าหมาย และนโยบายดังกล่าวข้างต้น ได้กำหนด มาตรการไว้ดังนี้

(4.1) ผูกอบรมเชิงปฏิบัติและสอดแทรกเรื่องการพัฒนาจิตใจด้าน คุณธรรมและค่านิยมไว้ในหลักสูตรการศึกษา ทั้งในและนอกระบบ รวมทั้งผู้บริหารการศึกษา โดยเน้นการประหยัด อดออมและนิยม ไทย การพึ่งตนเอง ขยันหมั่นเพียร และมีความรับผิดชอบ มีระเบียบ วินัยและเคารพกฎหมาย ปฏิบัติหน้าที่อันพึงมีต่อชาติ ศาสน์ กษัตริย์

(4.2) ให้หน่วยงานของรัฐและเอกชนที่เกี่ยวข้องให้บริการด้านการพัฒนาจิตใจในระดับครอบครัว รวมทั้งผู้สูงอายุ เพื่อให้เกิดความอบอุ่นและความมั่นคงภายในครอบครัว

(4.3) ให้หน่วยงานของรัฐ สถาบันทางสังคมต่าง ๆ รวมทั้งหน่วยงานที่เกี่ยวข้องและผู้นำกลุ่มต่าง ๆ ร่วมมือกันดำเนินการประชาสัมพันธ์ โดยการใช้สื่อทุกประเภทเรื่องการพัฒนาจิตใจและศิลปวัฒนธรรมของชาติทุกสาขา

(4.4) ส่งเสริมบทบาทของศาสนสถานให้เป็นศูนย์กลางของการพัฒนาจิตใจ และศิลปวัฒนธรรมของชุมชน โดยเน้นบทบาทของพระภิกษุ นักบวชในศาสนาอื่น ๆ ตลอดจนผู้นำศาสนาให้เป็นผู้ดำเนินการฝึกอบรม พร้อมทั้งให้มีการปรับปรุงและกระจายอำนาจการบริหารของคณะสงฆ์ให้มีความคล่องตัวและเอื้ออำนวยต่อการศึกษาค้นคว้า และให้คณะสงฆ์ได้ดำรงมั่นคงในพระธรรมวินัย ส่งเสริมศาสนศึกษาทุกระดับชั้นสำหรับพระภิกษุสามเณร และขยายการดำเนินงานของพระธรรมทูต ตลอดจนส่งเสริมการประสานงานอย่างใกล้ชิดระหว่างบ้าน ศาสนสถาน และโรงเรียน

(4.5) ให้หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เช่น กระทรวงศึกษาธิการ สำนักงาน ก.พ. สภาสังคมสงเคราะห์แห่งประเทศไทย สภาสตรีแห่งชาติ ขยายการผลิตวิทยากรและพระภิกษุ วิทยากรทางด้านการพัฒนาจิตใจหรือจริยธรรม

(4.6) ให้กระทรวง ทบวง กรม และรัฐวิสาหกิจดำเนินการฝึกอบรมการพัฒนาจิตใจแก่ข้าราชการ พนักงานทุกระดับ เน้นระดับผู้บริหาร และระดับผู้ปฏิบัติที่เกี่ยวข้องกับการให้บริการแก่ประชาชน โดยประสานงานกับส่วนราชการที่เกี่ยวข้องในด้านการจัดหลักสูตร วิธีการ และวิทยาการฝึกอบรม พร้อมทั้งหาทางยกย่องส่งเสริมสถาบันและตัวบุคคลที่ดำเนินการ หรือประเพณีด้านการพัฒนาจิตใจตามครรลองคำสอนทางศาสนา

(4.7) ให้มีการปรับปรุงการประสานงานและการร่วมรับภาระระหว่างหน่วยงานภาครัฐ เอกชน ชุมชน และครอบครัวในการส่งเสริมการพัฒนาจิตใจ การปลูกฝังศาสนธรรม การอนุรักษ์ และการพัฒนาวัฒนธรรมทางวัตถุ

(4.8) ปรับปรุงการศึกษาศิลปวัฒนธรรมของชาติในส่วนภูมิภาคให้กว้างขวางขึ้น และส่งเสริมให้ประชาชนนอกระบบการศึกษา ได้มีโอกาสรับการฝึกอบรม

(4.9) ให้มีการอนุรักษ์ ทำนุบำรุงศิลปวัตถุ โบราณสถานและโบราณวัตถุ

(4.10) ให้หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง สถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาจัดกิจกรรมการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมทางขนบธรรมเนียมประเพณีไทยระหว่างภาคในประเทศ และระหว่างประเทศ เพื่อให้ประชาชนแต่ละภาค แต่ละท้องถิ่นได้มีความรู้ความเข้าใจซึ่งกันและกัน

(4.11) ให้มีการวางแผนการพัฒนาจิตใจและแผนวัฒนธรรม ทั้งเป็นแผนระยะยาว แผนระยะสั้น แผนระดับชาติ แผนระดับท้องถิ่น เชื่อมโยงกันอย่างเป็นระบบ โดยเน้นการกระจายการบริหารงาน การพัฒนาจิตใจและวัฒนธรรมออกสู่ภูมิภาค และให้มีการระดมสรรพกำลังคนและทรัพยากรด้านอื่น ๆ ระหว่างหน่วยงานของรัฐและระหว่างประเทศ

(4.12) รณรงค์เสริมสร้างและปลูกฝังค่านิยมในการเคารพยกย่องเห็นคุณค่าของความรู้และประสบการณ์ของผู้สูงอายุ ที่สามารถจะถ่ายทอดให้เกิดประโยชน์แก่สังคมและครอบครัว (กรมศิลปากร.

2530 : 162-163)

จะเห็นได้ว่า ในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมระดับชาติ ระยะดังกล่าว ได้แสดงวัตถุประสงค์ เป้าหมาย แนวทาง และมาตรการที่มีความชัดเจนมากขึ้น อันมีความหมายว่า ศิลปะแนวประเพณีไทยก็ถือเป็นส่วนหนึ่งที่อยู่ในแผนดังกล่าว อย่างแยกไม่ออก

อย่างไรก็ตาม ท่ามกลางการพัฒนาสังคมไทย และท่ามกลางการพัฒนาทางด้านวัฒนธรรม องค์กรของรัฐที่เข้ามาเกี่ยวข้อง และมีส่วนในการส่งเสริมพัฒนา ศิลปวัฒนธรรม ปลุกจิตสำนึกให้สังคมตระหนักถึงทรัพยากรบุคคลที่สร้างคุณูปการ ทางด้านศิลปวัฒนธรรม ก็คือ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่ง บทบาทประการหนึ่งในหลาย ๆ ประการก็คือ การประกาศยกย่องศิลปินแห่งชาติ ประจำปี และการประกาศผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรมประจำปี ก็ได้ส่งผล ทำให้สังคมมีความตื่นตัวผู้ที่มิมีบทบาททางศิลปะและวัฒนธรรมมากขึ้น

โดยเฉพาะโครงการศิลปินแห่งชาติ ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อจัดทำเนียบศิลปิน ทุกแขนงทั่วประเทศ เพื่อสรรหาศิลปิน เพื่อประกาศยกย่องเกียรติคุณขึ้นเป็นศิลปิน แห่งชาติ เพื่อจัดตั้งกองทุน (มูลนิธิ) สวัสดิการเพื่อศิลปิน เพื่อสนับสนุนให้ศิลปินมี โอกาสได้เผยแพร่ผลงาน เพื่ออนุรักษ์และส่งเสริมให้มีการสืบทอด ความรู้ความ สามารถของศิลปิน

วัตถุประสงค์ดังกล่าว ได้เกื้อกูลศิลปินแขนงต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง รวมทั้ง ผู้ทำงานด้านศิลปะแนวประเพณีด้วย

นอกจากนั้นอีกองค์กรหนึ่งที่ควรแก่การกล่าวถึงก็คือ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ที่มีบทบาทในการเผยแพร่ผลงานด้านศิลปวัฒนธรรม ทั้งของชาติที่เป็น ศิลปะแนวประเพณี ศิลปะร่วมสมัย ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมของนานาชาติ ก็ถือเป็น องค์กรของรัฐที่มีบทบาทที่เป็นคุณต่อศิลปวัฒนธรรมในระดับกว้าง

อีกส่วนหนึ่งที่ไม่อาจผ่านไปก็คือ บทบาทขององค์กรทางวัฒนธรรมของรัฐ ที่แพร่ขยายไปตามจังหวัดต่าง ๆ หรือศูนย์วัฒนธรรมระดับจังหวัด สิ่งเหล่านี้ถือ เป็นการสร้างเครือข่ายวัฒนธรรมชุมชนให้เข้มแข็ง และเป็นการแสดงให้เห็นว่า วัฒนธรรมที่เข้มแข็งต้องมาจากชุมชน มิใช่เน้นที่รัฐบาลกลาง หรือศูนย์กลางอำนาจ รัฐในเมืองหลวงแต่เพียงด้านเดียว

กล่าวโดยสรุปแล้ว ในระดับรัฐ รัฐบาลสมัยพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ จะเป็นรัฐบาลที่ประกาศนโยบายที่มองเห็นความสำคัญเรื่องวัฒนธรรมแห่งชาติ ออกมาชัดเจนกว่ารัฐบาลใด ๆ และก็ส่งผลทำให้สถาบันการศึกษาหลายแห่งมีการ ตั้งสถาบันทางวัฒนธรรม มีการค้นคว้า วิจัย มีการรณรงค์เผยแพร่ และก่อให้เกิด กระแสความสนใจทางศิลปวัฒนธรรมไทยได้โดดเด่นกว่าหลาย ๆ รัฐบาล แต่ก็ เป็นที่น่าเสียดายว่า หลาย ๆ รัฐบาลในเวลาต่อมา เน้นความสนใจแต่เรื่องของ การพัฒนาเศรษฐกิจ เรื่องการเติบโตทางเศรษฐกิจ เรื่องความเติบโตทางวัตถุ ตัวเลข โดยละเลยความสำคัญในการพัฒนาคน พัฒนาชุมชน การสร้างความเข้มแข็งของ ชุมชน ความภาคภูมิใจในภูมิปัญญาชาวบ้าน การส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม จนทำให้เกิดปัญหาวิกฤติตามมาดังเช่นปัจจุบัน

2.3.4 บทบาทของภาคเอกชนและประชาชน

นอกจากสถาบันพระมหากษัตริย์ องค์การของรัฐ หรือภาครัฐบาลที่มี บทบาทต่อการส่งเสริมและพัฒนาศิลปะและวัฒนธรรมอย่างสำคัญ

โดยบุคคล องค์กรเอกชน ไม่ว่าจะเป็นมูลนิธิสมาคม และองค์กรธุรกิจ ต่างก็มีบทบาทต่อการส่งเสริมและสนับสนุนศิลปะและวัฒนธรรมที่มีรูปแบบอัน หลากหลาย ทั้งนี้ หากจะกล่าวในทางประวัติศาสตร์แล้ว บุคคลที่เห็นคุณค่าความ สำคัญของศิลปะและวัฒนธรรม ปัญญาชนผู้มีวิสัยทัศน์กว้างไกล จะมีบทบาทใน การชี้ให้เห็นถึงคุณค่าของศิลปะและวัฒนธรรมในเบื้องต้น และคนกลุ่มนี้เมื่อมีความ เห็นตรงกัน ก็จะตั้งเป็นกลุ่ม เป็นชมรม เป็นมูลนิธิ เป็นสมาคม หรือรวมตัวเป็นกลุ่ม ทำกิจกรรมเผยแพร่ผ่านสื่อต่าง ๆ โดยที่โดดเด่นในประวัติศาสตร์ยุคใกล้มีหลาย ท่าน เช่นเดียวกันกับการเกิดของกลุ่ม ชมรมมูลนิธิ และสมาคมที่เป็นคุณต่อศิลปะ และวัฒนธรรมที่โดดเด่นก็มีจำนวนมากเช่นกัน

แต่จุดอ่อนของบุคคล กลุ่มบุคคล และองค์กรเอกชนดังกล่าวก็คือ การขาด ปัจจัยทางด้านทุน ด้วยเหตุนี้ ในเวลาต่อมา เมื่อระบบทุนเติบโตในสังคมไทย จึงมีการเชื่อมโยงองค์กรธุรกิจเอกชนเข้ามามีบทบาทเกื้อหนุนศิลปะและวัฒนธรรม ไทยในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งในรูปแบบของการแจ้งความโฆษณา การให้ทุนสนับสนุน

ทำกิจกรรม การเข้าร่วมโครงการสำคัญ ๆ ในการอนุรักษ์ฟื้นฟู โดยในกรณีเช่นนี้ จะเห็นได้จากกรณีตัวอย่างการบูรณะปฏิสังขรณ์หอพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตาราม ที่มีทั้งสถาปัตยกรรม จิตรกรรมภาพไทย ตู้พระธรรม เป็นต้น เพื่อเป็นการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 200 ปี เมื่อปี พ.ศ. 2525

โดยการบูรณะปฏิสังขรณ์ดังกล่าว องค์การเอกชนเช่นสมาคมอนุรักษ์ศิลปกรรมและสิ่งแวดล้อม สมาคมสถาปนิกสยามในพระบรมราชูปถัมภ์ สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์ มูลนิธิสมเด็จพระพุทธอาจารย์โต พรหมรังสี ได้ร่วมมือกัน โดยมีบริษัทเชลล์ในประเทศไทยสนับสนุนด้านเงินทุนเป็นจำนวนเงินสองล้านบาท จนโครงการดังกล่าวประสบความสำเร็จ

ทั้งนี้ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้เสด็จพระราชดำเนินมาบำเพ็ญพระราชกุศลฉลองพระไตรปิฎก วัดระฆังโฆสิตาราม เมื่อวันที่ 14 สิงหาคม พ.ศ. 2525

เหล่านี้คือกรณีตัวอย่างของความสำเร็จในความร่วมมือของบุคคล กลุ่มบุคคล องค์การมูลนิธิ สมาคม และองค์กรธุรกิจเอกชนที่สนับสนุนด้านเงินทุน จึงถือเป็นกรณีศึกษาที่น่าสนใจ ในขณะที่มีอีกหลายโครงการก่อนหน้าและหลังโครงการนี้ ดำเนินความร่วมมือเพื่อส่งเสริมสนับสนุนศิลปะและวัฒนธรรมด้วยรูปแบบทำนองเดียวกัน

การสนับสนุนจากภาคธุรกิจเอกชน ยังคงพัฒนาต่อไปท่ามกลางการแข่งขันในทางธุรกิจ โดยการส่งเสริมสนับสนุนได้พัฒนาไปสู่การโฆษณาผ่านสื่อโฆษณาเพื่อธุรกิจชัดเจนมากขึ้น กล่าวคือ จากจุดเริ่มต้นที่สนับสนุนศิลปะและวัฒนธรรมเป็นจุดหมาย แต่ในกาลต่อมาก็กลับกลายเป็นอาศัยศิลปะและวัฒนธรรมความเป็นเครื่องมือของการโฆษณาสินค้ามากขึ้น ซึ่งก็ส่งผลทำให้เกิดข้อวิจารณ์ถกเถียง ทั้งเห็นด้วยและคัดค้านที่น่ารับฟังด้วยกันทั้ง 2 ฝ่าย

นอกจากนั้น บทบาทขององค์กรภาคธุรกิจเอกชนที่ไม่ควรผ่านเลยก็คือ การจัดประกวดภาพเขียนชิงรางวัลบัวหลวง ของธนาคารกรุงเทพเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2517 โดยสนับสนุนงานจิตรกรรม 2 ประเภท ได้แก่ จิตรกรรมไทยร่วมสมัย

และจิตรกรรมไทยแบบประเพณี โดยการจัดประกวดดังกล่าว มีการจัดอย่างต่อเนื่อง มาจนถึงปัจจุบัน

ต่อมาในปี พ.ศ. 2522 ธนาคารกสิกรไทยก็ได้สนับสนุนวงการศิลปกรรมไทย ซึ่งก็เปิดโอกาสให้ศิลปะ หรือจิตรกรรมแนวประเพณีไทย ได้มีบทบาทในการแสดง ออกในเวทีการประกวดผลงานครั้งนี้ด้วย

ทั้งนี้การเคลื่อนไหวเกี่ยวกับศิลปะแนวประเพณีไทย โดยกลุ่มศิลปินกลุ่ม ต่าง ๆ ก็มีอีกหลายกลุ่ม เช่น กลุ่มจิตรกรเขียนภาพแบบไทย กลุ่มศิลปินไทย'23 และ กลุ่มศิลปินอิสระอื่น ๆ ที่ไม่มีกลุ่มสังกัดที่แน่นอนอีกจำนวนไม่น้อย

เหล่านี้เป็นบทบาทในการสนับสนุนและส่งเสริมศิลปะแนวประเพณีไทยใน ด้านหนึ่ง โดยอีกด้านหนึ่งที่เป็นความเคลื่อนไหวทางการเมืองที่น่าสนใจและมีความหมายต่อสังคมไทยอย่างมากก็คือ การแสดงบทบาทด้านศิลปะและวัฒนธรรม ของประชาชน บทบาทของสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร บทบาทขององค์กรเอกชน ได้สร้างคุณูปการให้กับวงการศิลปะและวัฒนธรรมอย่างใหญ่หลวง จนส่งผลทำให้ รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2540 มีสาระที่แสดงถึงการให้ความสำคัญ การปกป้อง การคุ้มครอง การส่งเสริมสนับสนุนเรื่องของศิลปะและวัฒนธรรม เอาไว้อย่างชัดเจน ซึ่งก็มีผลที่เป็นคุณต่อศิลปะและวัฒนธรรมไทยพร้อมกันไปด้วย ดังมีข้อความปรากฏในรัฐธรรมนูญ มาตราที่ 40 ว่าด้วยการใช้คลื่นความถี่วิทยุ กระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์และวิทยุโทรคมนาคม เพื่อประโยชน์สาธารณะทางด้านการ ศึกษาและวัฒนธรรม ในมาตราที่ 46 ว่าด้วยสิทธิของชุมชนท้องถิ่นดั้งเดิมในการ อนุรักษ์ฟื้นฟู จารีตประเพณี ภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปะหรือวัฒนธรรม และในมาตรา ที่ 289 ว่าด้วย บทบาทขององค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นในการจัดการศึกษา และ บำรุงรักษาศิลปะหรือวัฒนธรรม

ซึ่งในเรื่องของรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทยฉบับดังกล่าว ต้องถือว่า ผลแห่งความสำเร็จ เกิดจากประชาชนในส่วนกว้าง นักวิชาการ องค์กร เอกชน และ สื่อมวลชน มีบทบาทในการเคลื่อนไหว ผลักดัน รณรงค์ข้อมูล จนประสบความสำเร็จอย่างล้นเหลือ ซึ่งคุณูปการในเรื่องนี้ น่าจะก่อประโยชน์ต่อศิลปะ ต่อวัฒนธรรมต่อ ศิลปะแนวประเพณีของไทยในระยะยาวอย่างยั่งยืนมากขึ้น

บทที่ 3

เอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณี

การค้นหาเอกลักษณ์ของตัวเอง ของสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็นเอกลักษณ์ในด้านใด จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อสังคมในขณะนั้นเริ่มรู้สึกว่าตนเองกำลังขาดความมั่นคงหรือกำลังถูกรุกรานจากอิทธิพลที่เข้มแข็งกว่า สภาพเช่นนี้เคยเกิดขึ้นในสมัยลัทธิล่าอาณานิคมตะวันตก จนทำให้เกิดกระแสลัทธิชาตินิยม กระแสฟื้นฟูศิลปะและวัฒนธรรมไทย หรือในสมัยสงครามเวียดนาม ที่มีฐานทัพของต่างชาติเข้ามาตั้งอยู่ในประเทศไทย พร้อมกับการเผยแพร่วัฒนธรรมตะวันตกเข้าสู่สังคมไทย จนเกิดกระแสรณรงค์เรื่องวัฒนธรรมไทยเกิดขึ้นในระดับหนึ่ง แต่ผลสุดท้าย การรณรงค์ดังกล่าวก็ลดลง เนื่องจากมีความเห็นว่า ความมั่นคงของประเทศมีความสำคัญมากกว่าความมั่นคงทางวัฒนธรรม และวัฒนธรรมจากประเทศค่ายประชาธิปไตยตะวันตกเป็นอันตรายน้อยกว่า วัฒนธรรมจากประเทศค่ายคอมมิวนิสต์ ยิ่งภายหลังที่เขมรลาว และเวียดนามถูกปลดปล่อยจากกองทัพปลดแอกประชาชนในปี พ.ศ. 2519 ก็ยิ่งทำให้เกิดการรณรงค์เรื่องเอกลักษณ์ของศิลปะและวัฒนธรรมไทยมากขึ้น ดังที่เกียรติศักดิ์ วิทยานันท์ กล่าวว่า

ในปัจจุบันประเทศไทยกำลังเผชิญหน้ากับภัยนานาประการ โดยเฉพาะภัยจากลัทธิการเมืองซึ่งมีแผนทำให้วัฒนธรรมของไทยเสื่อมไป ดังจะเห็นได้ในการแทรกแซงด้วยวิธีการต่าง ๆ ดังนั้นจึงเป็นความจำเป็นอย่างยิ่งที่รัฐบาลจะต้องมีแผนงานเกี่ยวกับการอนุรักษ์ และเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย ๆ เพื่อให้ประชาชนชาวไทยมีความรู้สึกรู้ว่าเป็นเจ้าของสมบัติวัฒนธรรมไทยอันล้ำค่าร่วมกัน ซึ่งจะเป็นทางหนึ่งที่จะก่อให้เกิดความภาคภูมิใจและความสามัคคีในชาติ (เกียรติศักดิ์ วิทยานันท์. 2527 : 5)

แต่เมื่อสงครามลัทธิอุดมการณ์ยุติลง สงครามแย่งชิงผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจเข้ามามีบทบาทแทนพร้อมกับสังคมโลกพัฒนาเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ ที่โลก

ทั้งโลกถูกเชื่อมโยงเข้าหากัน สังคมโลกก้าวสู่ยุคข้อมูลข่าวสาร ก็ส่งผลทำให้เกิดความวิตกกังวลเรื่องของการถูกรุกรานทางวัฒนธรรม จากประเทศที่เข้มแข็งกว่า มีความก้าวหน้ากว่าและกุมบทบาทของสื่อ ผลิตสื่อ เผยแพร่ข้อมูลผ่านสื่อไปยังประเทศที่บริโภคลือ โดยสังคมไทยก็ตกอยู่ในสภาพของประเทศผู้บริโภคลือ จึงทำให้ผู้คนส่วนหนึ่งเริ่มหวั่นเกรงการถูกรอบงำทางวัฒนธรรม และสูญเสียเอกลักษณ์ที่ดีของไทยมากขึ้น

จากสภาพดังกล่าว เรื่องของเอกลักษณ์ไทยในเรื่องต่าง ๆ จึงมีการรณรงค์ค้นหาโดยตลอด ซึ่งการค้นหาเอกลักษณ์ก็กลายเป็นกรณีถกเถียงในสังคมมากมาย

ถกเถียงกันทั้งมีจุดยืนต่างกันเป็นตรงข้ามคือ มีจุดยืนแบบอนุรักษนิยม และมีจุดยืนแบบเสรีนิยมทางศิลปะและวัฒนธรรม ถกเถียงกันทั้งทรงสนะการดำรงอยู่แบบตายตัวของเอกลักษณ์ กับทรงสนะที่เชื่อว่าเอกลักษณ์มีการพัฒนาไปตามสภาพยุคสมัย ถกเถียงกันทั้งทรงสนะที่เชื่อว่า เอกลักษณ์ไทยมีความบริสุทธิ์ กับทรงสนะที่เชื่อว่าเอกลักษณ์เกิดจากการเลือกเฟ้นเพื่อสร้างขึ้นมาใหม่ รวมทั้งแง่มุมอื่น ๆ อีกมากมาย

อย่างไรก็ตามเรื่องของเอกลักษณ์และเอกลักษณ์ไทยก็มีผู้ที่ให้ความเห็นเอาไว้หลายท่านดังเช่นเกียรติศักดิ์ อิชยานันท์ นั้น มีความเห็นว่า

คำว่าเอกลักษณ์เป็นคำรวมของคำสองคำ คือ คำว่า เอก ซึ่งแปลว่าหนึ่ง ลักษณะคือ ลักษณะ ฉะนั้น คำว่า เอกลักษณ์ จึงแปลว่าลักษณะที่เป็นหนึ่ง สิ่งที่มีลักษณะเป็นหนึ่งเมื่อรวมกันหลาย ๆ บุคคล จนเป็น “น้ำหนึ่งใจเดียวกัน” นั่นก็คือทุกคนมีใจร่วมกัน มีจุดรวมในสิ่งเดียวกัน ย่อมก่อให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ของไทยขึ้น จุดรวมของคนไทยในชาติด้านต่าง ๆ ย่อมจะนำไปสู่จุดรวมใหญ่ของคนไทยในชาติ คือ สถาบันของประเทศไทย ได้แก่สถาบัน ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ แต่การที่จะสามารถสร้างสรรค์จุดรวมใหญ่เป็นระดับชาติได้ก็ย่อมจะต้องมาจากจุดรวมย่อย ๆ เสียก่อน เอกลักษณ์ของไทยย่อมจะ

ปรากฏอยู่โดยทั่วไปในชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยในทุกแห่งทุกมุม
สิ่งใดก็ตามที่ปรากฏให้เห็นได้ว่าเป็นไทย เป็นของเรา เป็นของคน
ไทย เช่น ตัวหนังสือไทย ตัวเลขไทย เพลงไทย ดนตรีไทย ลายไทย
อาหารไทย ยาไทย เป็นต้น ก็นับว่าเป็น เอกลักษณ์ไทยทั้งสิ้น
(เกียรติศักดิ์ อิชยานันท์. 2527 : 5)

ส่วนจ้านงค์ ทองประเสริฐ ก็ได้ให้ความเห็นเรื่องของเอกลักษณ์ไทยเอาไว้ว่า

สถาบันชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ จึงนับว่าเป็นองค์กรสำคัญที่
เป็น “เอกลักษณ์” ที่ทำให้เกิดเอกภาพในชาติและจะเป็นเหตุเป็น
ปัจจัยที่ทำให้เราสามารถรักษา “เอกราช” และอธิปไตยของชาติไว้ได้
การที่บรรพบุรุษของเราได้รักษาเอกราชอธิปไตย รักษาความเป็นไทย
ให้เป็นมรดกตกทอดมาได้จนถึงทุกวันนี้ก็เพราะอาศัยสถาบันทั้ง 3 นี้
เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้าง “เอกลักษณ์” ในชาติ อันก่อให้เกิด
“เอกภาพ” ขึ้นในบ้านเมือง ซึ่งมีผลทำให้เราสามารถรักษา “เอกราช”
ของเรามาได้จนถึงทุกวันนี้ อันนับว่าเป็นสิ่งที่เราน่าจะภาคภูมิใจเป็น
อย่างยิ่ง (จ้านงค์ ทองประเสริฐ. 2526 : 29)

ในขณะที่ระพี สาคริก ก็ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องเอกลักษณ์ของ
ชาติเอาไว้ว่า

สิ่งที่เรียกว่า “เอกลักษณ์ของชาติ” คืออะไร หากใครมองได้ลึก ก็จะมี
เห็นภาพลึกซึ้ง หากใครไม่อาจมองได้ลึก ก็จะมีเห็นภาพของสิ่งที่อยู่
เพียงผิวและอยู่ในสภาวะที่เป็นวัตถุ การมองได้ลึกหรือตื้น ย่อมอยู่ใน
ที่คุณภาพจิตใจของแต่ละคน และยังส่งผลสัมพันธ์ไปถึงผลที่ตอบ
สนองต่อส่วนรวม คือ จะสามารถนำเอาสิ่งที่คิดว่าเป็นเอกลักษณ์

ของชาติไปใช้ประโยชน์สร้างความเจริญก้าวหน้า หรือชลดความ
เจริญก้าวหน้าให้ช้าลงไปกว่าที่ควร ทศนคติซึ่งสัมพันธ์กันกับ
คุณภาพของจิตใจคน ย่อมสะท้อนให้ได้เข้าใจและประเมินอนาคต
ของการพัฒนาได้ชัดเจนพอสมควร (ระพี สาคริก. 2526 : 30) .

นอกจากนั้น ทรงวิทย์ แก้วศรี ก็กล่าวถึง เรื่องของเอกลักษณ์เอาไว้
เช่นกันว่า

เอกลักษณ์นั้นหมายถึงคุณลักษณะพิเศษอันเด่นปรากฏชัดอยู่เฉพาะ
ในหมู่คนกลุ่มใด กลุ่มหนึ่ง หรือชาติใดชาติหนึ่ง อันแสดงความเป็น
ตัวของมันเอง มีระบบ มีระเบียบแบบแผนในตัวของมันเอง ซึ่งเกิด
จากการสั่งสมมานานหรือกลายเป็นคุณค่าที่สังคมของกลุ่มคนนั้น ๆ
ยอมรับ ทั้งต้องการแสดงให้ประจักษ์แก่คนในสังคมอื่น ๆ และโดย
เฉพาะกลุ่มคนนั้น ๆ มีสำนึกสำนึกและเกิดความภาคภูมิใจร่วมกัน
เอกลักษณ์ของกลุ่มใดก็ตามย่อมจะแสดงออกทั้งในด้านนามธรรม
และในด้านวัตถุธรรมไปพร้อม ๆ กัน (ทรงวิทย์ แก้วศรี. 2537 : 23)

ส่วนเอกวิทย์ ณ ถลาง ก็ได้กล่าวถึงเรื่องของเอกลักษณ์เอาไว้ว่า

เอกลักษณ์หมายถึง ลักษณะเฉพาะที่เป็นหนึ่งไม่มีสอง เอกลักษณ์
ประกอบด้วยสถาบันที่เป็นองค์คุณแห่งชาติ กับลักษณะนิสัยประจำ
ชาติ ค่านิยม ลักษณะโครงสร้างของสังคม และแบบอย่างวัฒนธรรม
ที่มีวิวัฒนาการ สร้างสมติดต่อกันมาเป็นเวลานานหลายชั่วอายุคน
โดยมีสภาพแวดล้อม เหตุการณ์ และปัจจัยทางเศรษฐกิจ สังคม
เป็นเครื่องกำหนดลักษณะเฉพาะเหล่านั้น (เอกวิทย์ ณ ถลาง.
2534 :16)

กล่าวโดยสรุปเมื่อพูดถึงเอกลักษณ์ไทย จะหมายถึงลักษณะเฉพาะที่มีลักษณะเด่น โดยลักษณะเฉพาะนั้นมีการสั่งสม มีวิวัฒนาการ มีความโดดเด่นในแต่ละช่วงประวัติศาสตร์ มีทั้งที่มองเห็นได้เป็นรูปธรรมและเป็นนามธรรม ตลอดจนเอกลักษณ์ก็เป็นภาพสะท้อนของความเป็นไท ความเป็นอิสระ ความมีเอกราช อธิปไตยพร้อมกันไปด้วย

สำหรับเรื่องของศิลปะแนวประเพณีไทย ที่เน้นเฉพาะจิตรกรรมแนวประเพณีนั้น เมื่อมีการตั้งคำถามว่า เอกลักษณ์ของจิตรกรรมแนวประเพณีไทยเป็นอย่างไร ก็มีทฤษฎีและความเห็น ทั้งที่เห็นพ้องและเห็นต่างเกิดขึ้นมากมาย แต่หากนำจิตรกรรมแนวประเพณีไปเกี่ยวข้องกับคำว่าเอกลักษณ์ไทยดังที่กล่าวมา เอกลักษณ์ของจิตรกรรมแนวประเพณี ก็จะหมายถึงจิตรกรรมที่มีลักษณะเฉพาะ ที่มีลักษณะเด่น โดยลักษณะเฉพาะหรือลักษณะเด่นของงานจิตรกรรมแนวประเพณี ก็จะมีที่มา มีการรับอิทธิพล มีการสั่งสม มีวิวัฒนาการ และมีลักษณะโดดเด่นเกิดขึ้นในแต่ละช่วงตอนของประวัติศาสตร์

นั่นก็หมายความว่าลักษณะเด่น ลักษณะเฉพาะ หรือเอกลักษณ์ มิใช่จะเกิดขึ้นเองแบบลอย ๆ หรือปราศจากที่มาแบบพิสูจน์ไม่ได้ด้วยเหตุนี้ จึงมีผู้กล่าวว่า

เป็นที่แน่นอนว่าศิลปะของไทย ซึ่งเริ่มตั้งแต่สมัยเชียงแสน อุทอง และสุโขทัยนั้นได้รับอิทธิพลจากชนชาติมอญ (ทวารวดี) มะลายู (ศรีวิชัย) และเขมร ซึ่งเป็นชาติที่รุ่งเรืองอยู่ในสมัยก่อนไทยและมีวัฒนธรรมที่ก่อตัวจากแนวความคิดทางพุทธศาสนาจากอินเดีย ไทยจึงได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมและศิลปะจากอินเดียด้วย จะเห็นได้จากงานจิตรกรรมลายเส้นที่แกะสลักลงบนแผ่นหินชะนวนที่วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย และภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดเจ็ดยักษ์เจ็ดแถว อำเภอศรีลัษณาลัย จังหวัดสุโขทัย นอกจากนั้นในระยะต่อมาในพุทธศตวรรษที่ 18 จิตรกรรมไทยก็ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนอีกด้วย สมัยต่อมาคือสมัยอยุธยา ซึ่งถือว่าเป็นสมัยที่งานจิตรกรรมแบบ

ประเพณีของไทยได้เริ่มต้นขึ้นอย่างจริงจัง จิตรกรรมสมัยอยุธยาได้พัฒนาจากแบบอย่างภาพลายเส้นของสุโขทัยจนเกิดเป็นรูปแบบที่มีลักษณะของตนเองอย่างเด่นชัด ร่องรอยของอิทธิพลจากศิลปะของอินเดียที่เห็นได้ชัดเจนในภาพลายเส้นสมัยสุโขทัยได้ถูกแปรเปลี่ยนมาเป็นศิลปะสมัยอยุธยาโดยสมบูรณ์มีผลงานที่เหลืออยู่เป็นประจักษ์พยานหลายชิ้น ที่สำคัญได้แก่ จิตรกรรมเรื่อง “ไตรภูมิ” และงานจิตรกรรมฝาผนังตามพระปรางค์ และโบสถ์วิหารต่าง ๆ ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาและจังหวัดใกล้เคียง เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงสถาปนากรุงเทพมหานครขึ้นเป็นเมืองหลวงของประเทศไทยในปี พ.ศ. 2325 นั้น ได้มีการก่อสร้างพระบรมมหาราชวังอาคารบ้านเรือนตลอดจนวัดวาอารามขึ้นเป็นอันมาก ในพระอุโบสถและพระวิหารก็มีการประดับด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติชาดกและไตรภูมิ ในระยะแรกจิตรกรรมเหล่านี้มีแบบอย่างในการเขียนคล้ายกับจิตรกรรมสมัยอยุธยา (กรมศิลปากร, 2525 : 2)

อย่างไรก็ตาม เมื่อกล่าวถึงลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นของจิตรกรรมแนวประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ หรือเอกลักษณ์ของจิตรกรรมประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ ก็สามารถแยกประเด็นในการศึกษาได้หลายประเด็น ได้แก่ ประเด็นเรื่องราวที่ชำนานนำมาแสดงออก ประเด็นรูปแบบที่ปรากฏ และประเด็นเทคนิควิธีการซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้ จะเน้นศึกษาเฉพาะเรื่องราวและรูปแบบของจิตรกรรมประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์เท่านั้น

3.1 เนื้อหาหรือเรื่องราวของจิตรกรรมแนวประเพณีในอดีตและในสมัยรัตนโกสินทร์

ประวัติศาสตร์ของพุทธศาสนาในอินเดีย ในไทยและการแสดงออกในทางศิลปะแนวประเพณี หรือจิตรกรรมแนวประเพณีของไทยมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันมาโดยตลอด ซึ่งถ้าหากถอยหลังไปยังดินแดนต้นกำเนิดพุทธศาสนานั้นก็จะพบว่า

พุทธศิลป์ก็เคยมีความเจริญรุ่งเรืองในอินเดียมาก่อน ดังที่ ลาล มณี โซคี กล่าวว่า

ในแผ่นดินอินเดีย มีโบราณสถาน เช่น ถ้ำ อารามสงฆ์ โบสถ์ และวิหาร
สลักหรือเจาะเข้าไปในภูเขาอยู่ประมาณ 200 แห่ง ในจำนวนนี้เป็นของ
พราหมณ์ 200 แห่ง ของไฮน (Jainism) 100 แห่ง ที่เหลืออีก 900 นั้น
เป็นของพุทธ โบราณสถานสามในสี่ส่วนอันเป็นสถาปัตยกรรมหินเจาะ
สลักของอินเดีย อีกทั้งจิตรกรรมพุทธอันล้ำเลิศหาที่เปรียบมิได้ในถ้ำ
อชันดา (ลาล มณี โซคี. 2536 : 15)

นอกจากนั้น ลาล มณี โซคี ยังได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับเหตุการณ์ ความ
แตกต่างและความเสื่อมสลายของพุทธศาสนาในอินเดียเอาไว้ว่า...การที่ฮินดู
อุปโลกน์ พระพุทธเจ้าให้ทรงเป็นอวตารปางหนึ่งนั้น นับว่าเป็นกุศโลบายอันชาญ
ฉลาดและล้าลึก เพราะเท่ากับเป็นการทำลายฐานยืนของพุทธศาสนาในอินเดีย
และในที่สุด ก็นำไปสู่การเสื่อมสลายของศาสนาพุทธในแผ่นดินอินเดีย... (ลาล มณี
โซคี. 2536 : 29) นอกจากนั้นยังได้ชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างในคำสอนของพุทธกับ
พราหมณ์ต่อไปอีกว่า...คำสอนของพระพุทธเจ้ากับคำสอนของพราหมณ์ นั้น ขัดแย้ง
และเป็นปฏิปักษ์ต่อกัน นับแต่พระพุทธเจ้าทราบประกาศคำสอนของพระองค์ ตราก
จนกระทั่งพุทธศาสนาเริ่มอ่อนแอ และเริ่มเสื่อมสลายไปจากแผ่นดินอินเดีย ตั้งแต่
พุทธศตวรรษที่ 14-15 เรื่อยมา (ลาล มณี โซคี. 2536 : 30)

สำหรับประเทศไทยนั้นถือว่าได้รับอิทธิพลพุทธศาสนาจากอินเดีย โดย
การรับอิทธิพลและการยอมรับนับถือพุทธศาสนาในประเทศไทยนั้น ก็เกือบทั้ง
ศาสนาพราหมณ์ และศาสนาฮินดูควบคู่กันไป ทำให้พุทธศาสนาในประเทศไทยมี
เรื่องพิธีกรรม ความเชื่อที่แตกต่างหรือขัดแย้งกับคำสอนดำรงอยู่ร่วมกัน ยิ่งกว่านั้น
ในพุทธศาสนาเดียวกันก็ยังมีลัทธิที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นลัทธิหินยาน หรือทักษิณ
นิกาย (พุทธศาสนาฝ่ายใต้) หรือเรียกว่า เถรวาท ในปัจจุบันที่มีอยู่ในไทย พม่า และ
ลังกา เป็นต้น กับพุทธศาสนาวัชรยาน หรือวาทะยวาท และหรืออูตรนิกาย
(พุทธศาสนาฝ่ายเหนือ) ที่มีผู้นับถืออยู่ในจีน เกาหลี ญี่ปุ่น ทิเบต และมองโกเลีย

ขณะเดียวกัน ศิลปะแนวประเพณีของไทย ก็มีความเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนาอย่างใกล้ชิด โดยศิลปะแนวประเพณี หรือจิตรกรรมแนวประเพณีก็อาศัยพุทธศาสนาเป็นเรื่องราวหรือเป็นเนื้อหาที่สำคัญสำหรับการแสดงออกมาโดยตลอด และดังที่กล่าวว่าการนับถือศาสนาพุทธก็มีความแตกต่างกัน การรับอิทธิพลลัทธิศาสนาของประเทศไทยกับรับเอาสิ่งที่ไม่ใช่พุทธ หรือรับทั้งอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ และศาสนาฮินดูเข้ามาด้วย ดังที่เสฐียรโกเศศได้กล่าวว่า...มีคำกล่าวของไทยอยู่บทหนึ่งว่า พุทธกับไสยย่อมอาศัยกัน พุทธในที่นี้หมายถึงพุทธศาสนา ไสยหมายถึงลัทธิอันเนื่องด้วยเวทมนตร์คาถา ซึ่งถือได้ว่ามาจากอินเดีย ถ้าเป็นตำราว่าด้วยเรื่องนี้ เรียกว่า ไสยศาสตร์...(เสฐียรโกเศศ. 2510 : 11)

ด้วยเหตุนี้ จึงส่งผลกระทบต่อการแสดงออกในงานจิตรกรรมแนวประเพณีของไทยที่มีทั้งเรื่องราวของพุทธศาสนา และเรื่องราวที่เจือปนด้วยศาสนาพราหมณ์ และศาสนาฮินดู

โดยภาพรวมของการนำเรื่องราวมาแสดงออกในงานจิตรกรรมแนวประเพณีนั้น สงวน รอดบุญ ได้กล่าวว่า...งานจิตรกรรมสมัยโบราณได้แก่งานจิตรกรรมฝาผนัง คือ "ภิตติจิตรกรรม" อันเนื่องมาจากพระพุทธรูปศาสนาเป็นสำคัญ...(สงวน รอดบุญ. 2526 : 70) โดยพุทธศาสนานั้น ประเทศไทยได้รับอิทธิพลพุทธศาสนาลัทธิเถรวาท ซึ่งพระเทพเวทีกล่าวว่า

นิายพระพุทธรูปศาสนาฝ่ายใต้ ซึ่งถือตามคติที่พระอรหันต์พุทธสาวก ได้วางหลักธรรมวินัยเป็นแบบแผนไว้เมื่อครั้งปฐมสังคายนาได้แก่ พระพุทธรูปศาสนา อย่างที่นับถือแพร่หลายในประเทศไทย พม่า ลังกาลาว และกัมพูชา (พระเทพเวที. 2536 : 89)

แม้ประเทศไทยจะนับถือพุทธศาสนาเถรวาทที่มีใช้พุทธศาสนาลัทธิมหายาน...อันเป็นนิกายที่มีผู้นับถือมากในประเทศฝ่ายเหนือของทวีปเอเชีย เช่น จีน เกาหลี ญี่ปุ่น ทิเบต และมองโกเลีย บางทีเรียก อุดรนิาย (นิกายฝ่ายเหนือ) บ้าง อาจารย์วาท (ลัทธิของอาจารย์) บ้าง. (พระเทพเวที. 2536 : 222-223)

ซึ่งลัทธิมหายานมีกำเนิดในดินแดนที่อยู่ทางแถบเหนือของอินเดียในศตวรรษที่ 6 มีลักษณะพิเศษคือการนับถือพระโพธิสัตว์ ซึ่งหมายถึงผู้ที่จะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ที่จะต้องบำเพ็ญบารมี 10 คือ ทาน ศีล เนกขัมมะ ปัญญา วิริยะ ขันติ สัจจะ อธิษฐาน เมตตา อุเบกขา และลัทธิมหายานให้ความสำคัญในด้านพิธีกรรมและเวทมนตร์อาคมเป็นหลัก ตลอดจนอานุภาพของเทพเจ้า ซึ่งบางพระองค์ตรงกับเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์...(โชติ ภัลยาณมิตร. 2525 : 337) โดยเฉพาะการนับถือพระโพธิสัตว์ในลัทธิมหายานนั้น ในประเทศไทยได้มีการพบพระโพธิสัตว์ทางภาคใต้ของประเทศไทย ดังที่พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่า

รูปพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร ซึ่งแยกได้เป็น 2 กลุ่มเช่นกัน ได้แก่ กลุ่มที่นำเข้าจากประเทศอินเดีย เช่นรูปพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรสัมฤทธิ์ที่นำเข้าจากแคว้นอนธระ พบที่อำเภอพุนพิน จังหวัดสุราษฎร์ธานี... ส่วนเทวรูปที่สร้างขึ้นในท้องถิ่น ได้แสดงให้เห็นลักษณะบางประการที่เทียบเคียงได้กับของอินเดียสมัยราชวงศ์คุปตะ และมักจะเป็นรูปสลักนูนสูง (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2533 : 260)

จากที่กล่าวมาในเมืองต้น จึงทำให้พบว่า รากฐานทางเรื่องราวที่นำมาแสดงออกในศิลปะแนวประเพณี ที่เป็นเรื่องของพุทธศาสนานั้น มีทั้งที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาเถรวาท และลัทธิมหายาน อันมีความหมายว่าประเทศไทยในอดีตนั้นรับอิทธิพลทางพุทธศาสนาทั้งจากอินเดียฝ่ายใต้หรือจากลังกา และจากอินเดียฝ่ายเหนือ รวมทั้งการรับอิทธิพลมาจากจีนด้วย...เช่นนิกายสุขาวดี อันมีหลักฐานคือ รูปพระอมิตาภะพุทธสัมฤทธิ์ สมัยราชวงศ์สุย (คริสต์ศักราช 589-618) ซึ่งพบในบริเวณตอนเหนือของลาวไทย (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2533 : 243)

อีกทั้งยังมีความหมายอีกว่า ศิลปะแนวประเพณีของไทยก็ยังมีเรื่องราวของศาสนาพราหมณ์อีกด้วย ดังที่พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่า

“หลักฐานของศาสนาพราหมณ์ในประเทศไทยที่เก่าแก่ที่สุด ได้แก่ นิเกยภาควัต ที่เคารพบูชาพระกฤษณะ ไอรสของพระวาสเทพ และ น่าจะเข้ามาประดิษฐาน ประมาณคริสต์ศักราช 300-400 อันเห็น ได้จากรูปพระกฤษณะวาสเทพ พบที่อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี และในช่วงศตวรรษต่อมา นิเกย ปาณจราตร ที่เคารพบูชา พระนารายณ์ จากจังหวัดนครศรีธรรมราช (พริยะ ไกรฤกษ์. 2533 : 197-198)

อย่างไรก็ตาม ด้วยเหตุที่ประเทศไทย มีทั้งหลักคำสอนที่เป็นพุทธศาสนา ลัทธิเถรวาท มีทั้งศิลปวัตถุ อิทธิพลลัทธิมหายาน (รวมทั้งศาสนาอื่น) จึงทำให้ โชติ กัลยาณมิตร ตั้งข้อสงสัยว่า

ปัจจุบันพุทธศาสนาในประเทศไทยเป็นพุทธศาสนาฝ่ายสาวกยาน ลัทธิเถรวาท หากจะพิเคราะห์คำสอนของพุทธศาสนาในลัทธินี้แล้ว จะพบว่าพุทธศาสนาสอนให้บุคคลถือสันโดษ เป็นผู้สละกิเลส ให้มี การดำรงชีวิตอยู่ได้ เท่าที่จะไม่ทำให้เป็นอุปสรรคในการปฏิบัติธรรม เพื่อบรรลุพระนิพพาน ปัญหาที่มีอยู่ว่า เมื่อหลักทางพุทธศาสนาฝ่าย เถรวาทเป็นเช่นนี้ เหตุใดศิลปะและสถาปัตยกรรมประจำชาติ จึงได้ เป็นไปในทางตรงข้าม” (โชติ กัลยาณมิตร. 2525 : 337)

ข้อสงสัยดังกล่าวน่าจะมีความเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ที่ดำรง ฐานะเป็นสถาบันที่มีอำนาจสูงสุดในทางอาณาจักรดังที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวว่

ลัทธิเทวราชหรือไศเลนทร์นั้น มีความหมายเป็นอย่างเดียวกับเทวราช ก็หมายความว่า ราชา หรือองค์พระมหากษัตริย์เป็นเทวะ ส่วนคำว่า ไศเลนทร์ นั้น มาจากคำว่าไศล คำหนึ่ง และอินทร์คำหนึ่ง แปลว่า

ผู้เป็นใหญ่แห่งภูเขหรือบนภูเขา ซึ่งหมายความว่าถึงพระคิเว ผู้ซึ่งสถิตอยู่บนยอดเขาไกรลาส...ลัทธินี้ พราหมณ์ในศาสนาฮินดู ซึ่งเดินทางมายังประเทศต่าง ๆ ในเอเชียอาคเนย์ จากประเทศอินเดีย ได้เป็นผู้นำเข้ามาเผยแพร่" (คึกฤทธิ์, ม.ร.ว. 2525 : 27)

นอกจากนั้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ได้อธิบายถึงบทบาทของลัทธิเทวราชกับสถาบันพระมหากษัตริย์ต่อไปอีกว่า

ลัทธิการปกครองระบบเทวราชนี้ จำเป็นต้องใช้พราหมณ์ในการปฏิบัติบูชาต่อองค์พระมหากษัตริย์ พราหมณ์จึงมีหน้าที่สำคัญในพระราชพิธีต่าง ๆ อันเป็นส่วนประกอบของลัทธิเทวราช และต้องเป็นที่ปรึกษาขององค์พระมหากษัตริย์ในลัทธิธรรมเนียมต่าง ๆ ของศาสนาฮินดู อันเป็นหลักของลัทธิเทวราช (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. 2525 : 17)

ส่วนความเห็นของโชติ กัลยาณมิตร ก็ได้สรุปให้เห็นถึงลัทธิเทวราช หรือคติเทวราช ที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ กับพุทธศาสนาลัทธิมหายานและนิกายาน รวมทั้งที่เกี่ยวข้องกับพราหมณ์เอาไว้ดังนี้

ที่มาของลัทธิเทวราชหรือสมมุติเทพของสถาบันพระมหากษัตริย์ไทย สรุปให้ดังนี้ (1) ที่มาจากมหาชมพูบดีสูตรในพุทธศาสนาฝ่ายมหายานในฐานะพระเจ้าจักรพรรดิ (2) ที่มาจากไตรภูมิในพุทธศาสนา ฝ่ายเถรวาทในฐานะพระเจ้าอมิกราช หรือพระเจ้าจักรวรรดิ ราชหรือพญาจักร (3) ที่มาจากการเทียบฐานะหน่อพุทธางกูรหรือพระพุทธองค์ในฐานะที่เป็นวรรณะกษัตริย์ (4) ที่มาจากไตรภูมิในพุทธศาสนาในฐานะพระอินทราธิราช

(5) ที่มาจากลัทธิพราหมณ์ในฐานะนารายณ์อวตาล (6) ที่มาจากลัทธิพราหมณ์ในฐานะเทพผู้ทรงมหิทธานุภาพอื่น ๆ เช่น พระอิศวร พระอาทิตย์ ฯลฯ (โชติ กัลยาณมิตร. 2525 : 39)

ยิ่งกว่านั้น เมื่อพิจารณาถึงสถานะของพระมหากษัตริย์หรือบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีอำนาจทางฝ่ายอาณาจักร ที่พุทธจักรต้องอาศัยพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ในฐานะเป็นเอกอัครศาสนูปถัมภกให้คุ้มครองตน (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. 2525 : 16) จึงเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่บทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ ย่อมกระทบต่อพุทธศาสนา ต่อศิลปะที่เกี่ยวกับพุทธศาสนา ต่อเรื่องราวของศิลปะในจิตรกรรมแนวประเพณีอย่างมีอาจหลีกเลี่ยง บทบาทและอิทธิพลของสถาบันพระมหากษัตริย์ดังกล่าว ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวเอาไว้ว่า

ฐานะของพระมหากษัตริย์กับสังคมไทย ในสมัยอยุธยาสรุปได้ว่า ประการแรก ทรงเป็นเจ้าชีวิต ซึ่งหมายความว่าทรงมีพระราชอำนาจเหนือชีวิตทุกคนในสังคม ประการที่สอง พระมหากษัตริย์ทรงอยู่ในฐานะพระเจ้าแผ่นดิน ซึ่งหมายความว่า ทรงเป็นเจ้าของแผ่นดินทั่วพระราชอาณาจักร ประการที่สาม ทรงอยู่ในฐานะเป็นธรรมราชา คือ อุปถัมภ์พระพุทธศาสนา และใช้พระราชอำนาจปกป้องรักษาสถาบันแห่งพระพุทธศาสนา ประการที่สี่ ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ ซึ่งแปลตรงตัวว่า นักรบอันยิ่งใหญ่ ทรงอยู่ในฐานะจอมทัพไทย และประการที่ห้า ทรงเป็นเทวราชา คือ เมื่อมีพระราชโองการแล้ว พระบรมราชโองการนั้น ถือว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผู้ใดจะขัดขึ้นมิได้ (คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. 2525 : 5-6)

นอกจากเอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณี หรือจิตรกรรมแนวประเพณีในอดีตจะมีเรื่องราวโดดเด่นในเรื่องราวของพุทธศาสนาเข้ามาเกี่ยวข้อง จะมีเรื่องของฮินดู ของพราหมณ์เข้ามาเกี่ยวข้อง จะมีบทบาทของพระมหากษัตริย์เข้ามามีบทบาท

เกี่ยวข้อง เรื่องราวในจิตรกรรมแนวประเพณีก็ยังมีเรื่องราวเกี่ยวกับวรรณคดีที่เกี่ยวข้อง
 เนื่องจากความเลื่อมใส ศรัทธาในเทพเจ้า ดังเช่นเรื่องรามเกียรติ์ หรือรามเกียรติ์ เป็นต้น
 (ประยูร อุลุชาฎะและศิลปชัย ชื่นประเสริฐ. 2534 : 32) นอกจากนั้น เรื่องราวใน
 จิตรกรรมแนวประเพณีก็ยังมีเรื่องราวที่เป็นที่สนใจของผู้สร้างวัด หรือของชุมชนนั้น ๆ
 (เอลิซาเบธ โลออนส์. 2510 : 80) ซึ่งบรรดาเรื่องราวที่ปรากฏในผลงานศิลปะแนว
 ประเพณีในอดีต เมื่อล่วงเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ ก็ยังรับอิทธิพลของศิลปะแนวประเพณี
 ในสมัยก่อนหน้าอย่างจงใจและต่อเนื่อง ดังที่สันติ เล็กสุขุม กล่าวว่า

มีความพยายามสืบทอดช่างจากราชธานีเดิม จนกลายเป็นแบบแผน
 ของ “ศิลปะกรุงเทพฯ” หรือ “ศิลปะรัตนโกสินทร์” ในที่สุด งานก่อสร้าง
 ในสองรัชกาลต้นแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ คือพระบาทสมเด็จพระพุทธ-
 ยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้า-
 ภาลัย รัชกาลที่ 2 เริ่มชำรุดทรุดโทรมในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระ
 พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ในรัชกาลที่ 3 งานบูรณะจึงมีอยู่มากมาย
 ควบคู่กับงานสร้างวัดใหม่ ซึ่งเป็นพระราชภาระสำคัญอย่างหนึ่ง
 งานช่างไทยตามแบบแผนประเพณีที่สืบทอดมาจากกรุงศรีอยุธยา
 จึงเจริญรุ่งเรืองอย่างยิ่งในรัชกาลของพระองค์ (สันติ เล็กสุขุม.
 2539 : 62)

มีข้อสังเกตเกี่ยวกับพระนามของพระมหากษัตริย์ที่มีคำว่า “พระพุทธ” กับ
 “พระเจ้าจักรพรรดิ” และ “พระนารายณ์” นำหน้านั้น ถือเป็นการถวายนามเกียรติในฐานะ
 สมมุติเทพในทางพุทธศาสนาอีกลักษณะหนึ่งที่สำคัญ คือการยกฐานะขึ้นเทียบเสมอ
 พระพุทธเจ้า...กับคติเทวราชหรือสมมุติเทพของพระมหากษัตริย์ไทยนั้น มีที่มาจาก
 หลายแหล่ง ลัทธิมหายานเกิดความเชื่อในมุกัลบที่ยกฐานะของพระมหากษัตริย์เป็น
 พระเจ้าจักรพรรดิตามที่มหาชมพูบดีสูตรกล่าวถึง และเป็นองค์สมมุติเทพในที่สุด

(โชติ กัลยาณมิตร. 2525 : 356) และคติการยกพระมหากษัตริย์ ขึ้นเป็นเทวราชของไทยนั้น ดูจะไม่จำกัดเฉพาะพระอินทร์ ซึ่งเป็นผู้ครองสวรรค์เท่านั้น แต่ได้รับการถวายเกียรติให้ทรงเป็นเทพเจ้าองค์อื่นด้วย (โชติ กัลยาณมิตร. 2525. 358)

ข้อสังเกตนี้ ถือเป็นข้อสังเกตเพิ่มเติมที่ทำให้เห็นชัดเจนยิ่งขึ้นว่า สถาบันพระมหากษัตริย์นั้นมีความเกี่ยวพันกันทั้งพราหมณ์ พุทธ ฮินดู และเนื่องจากสถาบันพระมหากษัตริย์มีอำนาจในทางอาณาจักร จึงมีอิทธิพลต่อการพัฒนาทางศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งศิลปะแนวประเพณี และการแสดงออกของช่างเขียนในจิตรกรรมแนวประเพณีอย่างแยกไม่ออก

อย่างไรก็ตาม เมื่อประมวลโดยภาพรวมของเรื่องราวที่นิยมนำมาแสดงออกในศิลปะแนวประเพณีไทยแล้ว กรมศิลปากรได้รวมเรื่องราวเอาไว้ดังนี้

1. ภาพพุทธประวัติ
2. ทศชาติชาดก
3. ไตรภูมิ
4. วรรณคดีรามเกียรติ์
5. อนุพุทธประวัติ ว่าด้วยชีวประวัติของพระสาวกในสมัยพุทธกาล
6. เกร็ดประวัติ ประวัติพระภิกษุณีในสมัยพุทธกาล
7. อนุบาลกและอุบาสิกา ประวัติพุทธศาสนิกชนผู้ศรัทธาในพระศาสนา
8. บัณฑิตพุทธประวัติ เรื่องราวเกี่ยวกับกษัตริย์สมัยโบราณผู้สนใจในธรรมของพุทธศาสนา
9. นิบาตชาดก การเล่าถึงอดีตชาติขององค์พระพุทธรเจ้า
10. ปรีชาธรรม กลอุบายการสั่งสอนธรรม โดยการใช้ภาพเป็นเครื่องมือสอน
11. สุภาษิตและคติสอนใจ
12. พระราชพิธี 12 เดือน อันเป็นพระราชพิธีที่พระมหากษัตริย์ไทยแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาได้ทรงทำเป็นประจำ แต่ละเดือน
13. พงศาวดารและประวัติศาสตร์ ซึ่งเริ่มมีครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 5

(กรมศิลปากร. 2525 : 2-3)

ส่วน ส.พลายน้อยก็ได้รวบรวมเรื่องราวหรือเนื้อหาที่ช่างเขียนไทยได้นำมา
แสดงออกในผลงานจิตรกรรมแนวประเพณี โดยจิรวัดน์ ได้สรุปย่อเอาไว้ดังนี้

1. ภาพพุทธประวัติ หรืออดีตพุทธ 24 พระองค์ ซึ่งเป็นคติเก่านิยม
เขียนกันหลายแห่ง เช่น ภาพอดีตพุทธในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ
จังหวัดพระนครศรีอยุธยาหรือภาพพุทธประวัติโดยเลือกตอน
สำคัญ ๆ มาเขียน
2. ภาพชาดก เป็นภาพเรื่องราวอดีตชาติของพระพุทธเจ้าที่ปรากฏ
ในปัญชีนิบาตชาดก 547 เรื่อง และเรื่องทศชาติที่นำมาเขียนเป็น
10 เรื่องสุดท้ายของนิบาตชาดก
3. ภาพประเพณี การเขียนภาพประเพณีต่าง ๆ มีมาตั้งแต่สมัย
กรุงศรีอยุธยา ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้โปรดให้
เขียนภาพปราสาทราชวังและกระบวนแห่งพระกฐินพยุหยาตรา
4. ภาพประวัติศาสตร์ เป็นภาพพงศาวดารหรือภาพประวัติศาสตร์
ต่าง ๆ ตัวอย่าง เช่น ภาพพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจอม-
เกล้าเจ้าอยู่หัวในพระที่นั่งทรงผนวชวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม
กรุงเทพมหานคร
5. ภาพนิทาน ภาพสุภาษิตคำพังเพยและภาพปริศนาธรรม เป็น
ภาพขนาดเล็กเขียนไว้ในที่แคบ ๆ เช่น ตามเสาหรือฝาผนังได้
หน้าต่าง
6. ภาพเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ เป็นภาพชีวิตพื้นบ้าน เขียนแทรกไว้ในเรื่อง
ทศชาติหรือนิทานเรื่องยาว เป็นภาพการเล่นของเด็กหรือการ
แสดงในสมัยโบราณทั้งภาพการเล่นของเด็กหรือการแสดงใน
สมัยโบราณรวมทั้งภาพกามวิสัยที่แฝงอยู่ด้วย (จิรวัดน์ พิศาลันต์.

ส่วนสันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒน์ ได้กล่าวถึงเรื่องราวที่ช่างเขียนไทย นำออกมาแสดงออกในทางศิลปะที่นอกจากเรื่องของอดีตพุทธแล้ว เรื่องของพุทธประวัติที่ปรากฏอยู่ในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถาที่ลำดับตั้งแต่ปริเฉทที่ 1 ถึงปริเฉทที่ 29 นั้น สรุปเรื่องราวที่นำมาแสดงออกโดยย่อดังนี้

- (1) จิวามงคลปริวัตร เป็นเรื่องเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของวงศ์ทางพระชนก และพระชนนีของเจ้าชายสิทธัตถะ
- (2) ดุสิตปริวัตร เป็นเรื่องพระโพธิสัตว์ทรงบำเพ็ญบารมี 30 ทศแล้ว และจุติ เพื่อจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า
- (3) คัพพานิกขมนปริวัตร เป็นเรื่องตอนประสูติพระราชโอรส ณ สวนลุมพินีวัน
- (4) ลักษณะปริคคาหกปริวัตร เป็นตอนกาฬิลดาบสเข้าเฝ้าและถวายคำทำนาย
- (5) ราชากิเชกปริวัตร เป็นช่วงของการบำรุงบำเรอแก่เจ้าชายสิทธัตถะมีปราสาท และมีอัครมเหสี
- (6) มหาภิเนกขมน เป็นตอนประพาสอุทยาน แล้วพบคนแก่ คนเจ็บ และคนตาย
- (7) ทุกกรรียาปริวัตร เป็นตอนศึกษาหาทางพ้นทุกข์ เป็นตอนบำเพ็ญและเลิกบำเพ็ญทุกรกิริยา
- (8) พุทธบูชาปริวัตร เป็นตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส และอธิษฐาน
- (9) มารีชียปริวัตร เป็นเรื่องราวตอนมารผจญ
- (10) อภิสิมโพธิ์ปริวัตร เป็นตอนตรัสรู้
- (11) โพธิสัพพัญญปริวัตร เป็นเรื่องตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุกตisex 7 แห่ง ๆ ละ 1 สัปดาห์
- (12) พรหมฆณณปริวัตร เป็นตอนแสดงธรรมโปรดสัตว์
- (13) รัมมจักกปริวัตร เป็นตอนแสดงปฐมเทศนาธรรมจักกัปปวัตตนสูตร

- (14) ยศบรรพชาปริวัตร เป็นตอนยสกุลบตรและสหายขอวช
- (15) อรุณเวลคณปริวัตร เป็นตอนทรงโปรดชฎิล 3 พี่น้อง
- (16) อัศวสาวกบรรพชาปริวัตร เป็นตอนอุปติสกับโกสิสพร้อมบริวาร
ขออุปสมบท
- (17) กบิลวัตรคณปริวัตร เป็นตอนเสด็จสู่กรุงบิลพัสดุ์ และ
เทศนาธรรมเรื่อง เวสสันดรชาดก
- (18) พิมพาพิลาปริวัตร เป็นตอนโปรดพระนางพิมพาจนบรรล
โสดาบัน
- (19) สักยบรรพชาปริวัตร เป็นตอนประยูรญาติหลายองค์ขอ
อุปสมบท รวมทั้งพระเทวทัตต์
- (20) เมตไตรยพยากรณ์ปริวัตร เป็นเรื่องเกี่ยวกับอชิตกุมารเป็นโอรส
ของพระเจ้าอชาตศัตรูอุปสมบท
- (21) พุทธปติพนิกพานปริวัตร เป็นเรื่องตอนเสด็จเยี่ยมและแสดงธรรม
แก่พุทธบิดา
- (22) ยมกปาฏิหารย์ปริวัตร เป็นตอนพระพุทธร่องค์เสด็จจกรม
กระทำยมกปาฏิหารย์
- (23) เทศนาปริวัตร เป็นตอนพระพุทธร่องค์เสด็จขึ้นไปยังดาวดึงส์
เทวโลก
- (24) เทโวโรหนปริวัตร เป็นตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์เทวโลก
- (25) อัศวสาวกนิพนพาน เป็นเรื่องตอนอัศวสาวกกราบลาเยี่ยม
พระมารดา และขอกลับไปนิพนพานที่ถ้ำ
- (26) มหาปริพนพานปริวัตร เป็นเรื่องการเสด็จมหาปริพนพาน
- (27) ธาตุวิภังชนปริวัตร เป็นเรื่องตอนถวายพระเพลิงศพ
- (28) มารพนธ์ปริวัตร เป็นตอนแจกพระบรมสารีริกธาตุ และปราบ
พระยามารที่มาทำลายพิธีฉลองเจดีย์
- (29) ธาตุอันตรธานปริวัตร เป็นเรื่องราวการกล่าวถึงการเลื่อมของ
พระพุทธรักษา 5 ประการ (สันติ เล็กสุขุมและกมล
ฉายาวัฒน์. 2524 : 13-21)

นอกจากนั้น สันติ เล็กสุขุม และกมลฉายาวัฒน์ยังได้กล่าวถึงเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนาที่ช่างเขียนไทยนิยมนำมาแสดงออกในงานจิตรกรรมแนวประเพณี อันได้แก่เรื่องชาดกและไตรภูมิอีกด้วย อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาโดยรวมของเรื่องราวในภาพจิตรกรรมแนวประเพณีไทย ที่มีการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง และปรากฏเป็นหลักฐานสำคัญอยู่ที่วัดวาอารามเป็นหลักนั้น สามารถจัดกลุ่มเรื่องราวได้ 4 กลุ่มดังนี้

(1) กลุ่มเรื่องราวที่ส่งเสริมให้เกิดความรู้ความเข้าใจและเกิดศรัทธาในพระพุทธศาสนา ซึ่งมีอยู่ทุกวัด แต่อาจจะมีความแตกต่างกันบ้างในเรื่องต่อไปนี้คือ

- เรื่องเกี่ยวกับพุทธประวัติ ที่มีการนำเรื่องราวตอนสำคัญ ๆ ออกมาแสดงออกในภาพเขียน เช่น เรื่องราวตอนมารผจญ อันเป็นเรื่องหนึ่งที่ได้รับค่านิยมและนำมาเขียนไว้ที่ฝาผนังในอุโบสถเป็นเรื่องหลัก ดังตัวอย่างที่ปรากฏในอุโบสถวัดทองธรรมชาติ เป็นต้น

- เรื่องเกี่ยวกับอดีตชาติ และทศชาติชาดก อันเป็นเรื่องของการบำเพ็ญบารมี 10 ชาติสุดท้ายก่อนเสด็จตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า โดย 10 ชาติสุดท้าย ได้แก่ (1) เตมีย์กุมารชาดก (2) มหาชนกชาดก (3) สุวรรณสามชาดก (4) เนมิราชชาดก (5) มโหสถชาดก (6) ภูริทัตต์ชาดก (7) จันทกุมารชาดก (8) นารทชาดก (9) วิฑูรชาดก และ (10) เวสสันดรชาดก โดยเฉพาะเวสสันดรชาดกนั้น ถือเป็นเรื่องหนึ่งที่ช่างเขียนไทยนิยมนำออกมาแสดงออกในภาพจิตรกรรมฝาผนังมาทุกยุคทุกสมัย ดังปรากฏเป็นตัวอย่างในอุโบสถวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร

- เรื่องเกี่ยวกับไตรภูมิ อันเป็นเรื่องเกี่ยวกับกามภูมิอันเป็นแดนทุกข์ รูปภูมิอันเป็นแดนพรหม และอรุณภูมิเป็นชั้นพรหมไม่มีรูปกับถูกนำไปใช้เพื่อสนองความเชื่อกลายเป็นสวรรค์ มนุษย์ และบาดาล หรือกลายเป็นเรื่องตัวแทนของแผ่นดินเทพที่อยู่เบื้องบนเขาพระสุเมรุ และโลกบาดาลที่มีปลาใหญ่หนุนอยู่ ดังเช่นจิตรกรรมฝาผนังที่ผนังโบสถ์ด้านหลังพระประธานที่วัดใหญ่อินทาราม อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี นอกจากนี้ ไตรภูมิ ยังถูกตีความหรือขยายความหมายไปเกี่ยวข้องกับเรื่องนรกภูมิอีกด้วย ดังปรากฏในภาพเขียนในผนังพระอุโบสถวัดดุสิตารามวรวิหาร เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร ซึ่งเรื่องราวในประเด็นนี้หมายรวมถึงเรื่องราวของลัทธิความเชื่ออื่น ๆ ที่แตกต่าง ที่เข้ามาผสมผสานกับพุทธศาสนาด้วย

- เรื่องเกี่ยวกับปริศนาธรรม และสุภาสิตธรรม อันเป็นเรื่องเกี่ยวกับพระธรรมคำสอนที่สอนคนในทางอ้อม ที่เป็นสัญลักษณ์ ที่ต้องการตีความ เช่น ภาพปริศนาธรรมบังบานกลางหนองน้ำ ที่ผนังพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศราชวรวิหาร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร ซึ่งเขียนโดยขรัวอินโข่ง ซึ่งภาพปริศนาธรรมภาพนี้ เปรียบพระพุทธรูปเจ้าเหมือนดอกบัวชูช่อกลางหนองน้ำ กลิ่นหอมของดอกบัวเปรียบเหมือนพระธรรมคำสอน และเหล่าผู้คนที่ยืนสุดดมกลิ่นหอม ตลอดจนชื่นชมความงามของดอกบัวเปรียบเหมือนพระสงฆ์และพุทธนิคมทั้งหลาย ภาพปริศนาธรรมดังกล่าวแม้จะดูเป็นเรื่องยากลำบากสำหรับการตีความของบุคคลทั่วไป แต่ก็ถือว่ามีคุณค่าทั้งความงามและความหมาย ดูเช่นภาพปริศนาธรรมที่เป็นที่รู้จักกันมากอีกแห่งหนึ่งก็คือ ภาพปริศนาธรรมในสวนโมกข์ โดยพุทธทาสภิกขุ ได้แนะนำในการชมภาพปริศนาธรรมที่สวนโมกข์ ว่าควรจะพิจารณาดังนี้

- ข้อ 1 ภาพอะไร ดูให้ถี่ถ้วนว่าเป็นภาพอะไรก่อน คือองค์ประกอบของภาพ ท่าทีและอารมณ์ของภาพเพื่อเป็นนิมิตติดตามไว้ตามระลึกเมื่อต้องการหาคำตอบที่ลึกลงไปเป็นระดับ ๆ
- ข้อ 2 หมายความว่าอย่างไร ตีความหมายเฉพาะภาพที่ต้องตีความ (Descriptive) และเพ่งจนเข้าถึงอารมณ์ของศิลปิน ในภาพที่ไม่ต้องตีความ (Non-descriptive)
- ข้อ 3 มองย้อนมาดูตัวเอง ว่ามันเกี่ยวข้องกับเราบ้าง มันตรงกับความรู้สึกของเรา หรือตรงข้าม มันเยาะเย้ย ถากถางเราแค่ไหน และเราจะต้องเปลี่ยนความคิด ความประพฤติอย่างไร (พุทธทาสภิกขุ, 2525 : บทนำ)

2. กลุ่มเรื่องราวที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ที่แสดงบทบาทส่งเสริมพระพุทธศาสนาโดยผ่านชาดกต่าง ๆ เช่น ทศชาติชาดก อันแสดงให้เห็นถึงการบำเพ็ญบารมี 10 ชาติ คือ เนกขัมมบารมี วิริยบารมี เมตตาบารมี อธิษฐานบารมี ปัญญาบารมี ศีลบารมี ขันติบารมี อุเบกขาบารมี สัจจบารมี และทานบารมี ดังมีตัวอย่างภาพ

จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดใหม่อินทาราม อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี ซึ่งเป็นภาพการปฏิบัติวิริยบารมีในมหาชนกชาดก หรือตัวอย่างภาพจิตรกรรม ฝาผนังอุโบสถวัดคงคารามวรวิหาร อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ตอนปฏิบัติปัญญาบารมีในมหิลกชาดก

นอกจากกลุ่มเรื่องราวเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ แสดงบทบาทสงเสริมพระพุทธศาสนาโดยผ่านชาดกต่าง ๆ แล้ว ก็ยังมีภาพการปฏิบัติพระราชกรณียกิจที่สำคัญของพระมหากษัตริย์ราชวงศ์จักรีอีกด้วย เช่น ภาพพระราชพิธีต่าง ๆ ภาพพระบรมสาทิสลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ขณะเสด็จประทับพลับพลา ณ ตำบลหว้ากอ จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ โดยทรงทอดพระเนตร-สุริยุปราคา พ.ศ. 2411 ซึ่งเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งทรงผนวชวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามวรวิหาร เขตดุสิต กรุงเทพมหานคร

3. กลุ่มเรื่องราวจากวรรณคดี โดยวรรณคดีชิ้นสำคัญและถูกนำมาแสดงออกในงานจิตรกรรมแนวประเพณีก็คือ เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งผลงานตัวอย่างเรื่องรามเกียรติ์ ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังห้องที่ 51 พระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในเขตพระบรมมหาราชวัง กรุงเทพมหานคร อันเป็นตอนสุครีพรับอาสาไปหักฉัตรทศกัณฐ์ที่ตั้งขึ้น เพื่อป้องกันมิให้กองทัพพระรามได้รับแสงจากดวงอาทิตย์ นอกจากวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์แล้วยังมีวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ อีกเช่นเรื่องพระอภัยมณี อิเหนาสังข์ทองรวมทั้งวรรณกรรมพื้นบ้าน เป็นต้น

4. กลุ่มเรื่องราวที่เกี่ยวกับประเพณีวัฒนธรรมในชุมชน วิธีการดำเนินชีวิตของผู้คนในชุมชน รวมทั้งภาพที่สะท้อนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในสังคม ซึ่งมีให้เห็นมากขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 และที่ 5 เป็นต้นมา สำหรับเรื่องราวที่เกี่ยวกับประเพณีวัฒนธรรมในชุมชน เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดมหาสมณาราม-ราชวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี อันเป็นภาพเกี่ยวกับการทำบุญประจำปีที่พระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี ส่วนภาพที่สะท้อนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคม เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร หรือที่รู้จักกันว่าวัดโพธิ์ อยู่เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร ก็มีภาพขบวนแห่คนจีน ฝรั่ง และคนไทยอยู่ร่วมกัน สำหรับภาพที่สะท้อนวิถีชีวิตชาวบ้านก็มี

ปรากฏให้เห็นมากมาย เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถเดิม วัดหน้าพระธาตุ หรือวัดตะคุ อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา ก็ปรากฏภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นภาพชาวบ้านนั่งระแทะเทียมโคให้เห็น

อนึ่ง มีข้อสังเกตว่า ยิ่งวัดอยู่ห่างไกลจากศูนย์กลางอำนาจรัฐมากเพียงใด ก็จะมีเรื่องราวเกี่ยวกับวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในชุมชน หรือวัฒนธรรมพื้นบ้าน ปรากฏเด่นชัดมากขึ้น ยิ่งหากอยู่ใกล้วัฒนธรรมชนชาติอื่น ก็จะมีพบเห็นอิทธิพลเหล่านั้นเข้ามาปะปนกับลักษณะชุมชนของตนเด่นชัดขึ้น เช่นภาพเขียนที่วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน เป็นต้น

กล่าวโดยสรุป เรื่องราวที่นำมาแสดงออกโดยภาพรวมแล้ว จะมีลักษณะ ยึดถือสืบต่อกันมามากกว่าการค้นหาเรื่องราวใหม่ ๆ อันเป็นความสนใจเฉพาะตัว หรือเรื่องราวในเชิงวิพากษ์วิจารณ์สังคม เยาะเย้ย เสียดสี ทำลายผู้มีอำนาจในสังคม ยกเว้นงานศิลปกรรมแนวประเพณีไทย ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นต้นมา ที่มีศิลปินไทย บางคนสร้างงานจิตรกรรมแนวประเพณี ให้ความสนใจต่อการนำเรื่องราว ชีวิต สังคม และสิ่งแวดล้อมเข้าไปแสดงออกในงานศิลปะประเภท จิตรกรรมแนวประเพณีมากขึ้น อันเป็นผลมาจากความตื่นตัวในเรื่องสิทธิและเสรีภาพ การแสดงออกของประชาชนทุกสาขาอาชีพ รวมทั้งวิชาชีพในด้านการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแนวประเพณีไทยด้วย

3.2 รูปแบบของจิตรกรรมแนวประเพณีในอดีตและในสมัยรัตนโกสินทร์
เรื่องของรูปแบบของงานศิลปะนั้นมีการจำแนกแยกแยะเอาไว้หลายรูปแบบ โดยวิรุณ ตั้งเจริญได้จำแนกเอาไว้ดังนี้

1. รูปแบบสัจนิยม (Realism)
2. รูปแบบอารมณ์นิยม (Emotionalism)
3. รูปแบบนิยม (Formalism)
4. รูปแบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolism)
5. รูปแบบประเพณีนิยม (Traditionalism)

(วิรุณ ตั้งเจริญและคณะ. 2534 : 135)

โดยเรื่องของรูปแบบประเพณีนิยมนั้น ก็ถือว่ามีอยู่ในทุกชนชาติที่มีประวัติศาสตร์การวิวัฒนาการในชนชาติของตนโดยไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นศิลปะในโลกตะวันตกแต่เพียงอย่างเดียว ศิลปะตะวันตกก่อนที่จะมีการเปลี่ยนแปลงไปสู่ศิลปะสมัยใหม่ ก็มีกระบวนการสืบทอดในรูปแบบประเพณีนิยมด้วยเช่นกัน

สำหรับเรื่องของจิตรกรรมไทยแนวประเพณีในอดีตของไทยถือเป็นเรื่องที่มีความเชื่อมโยงกับศาสนา มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม และศิลปะแขนงอื่น ๆ แต่เรื่องของจิตรกรรมแนวประเพณีก็มีข้อจำกัดในเรื่องคุณภาพของวัสดุ ปัญหาเทคนิควิธีการ ปัจจัยเหตุจากสภาพธรรมชาติสิ่งแวดล้อม จึงส่งผลทำให้การคงอยู่และความคงทนมีความแตกต่างไปจากงานด้านสถาปัตยกรรมและประติมากรรม สภาพเช่นนี้ ถือเป็นปัญหาของการศึกษาสืบค้นหาหลักฐานทางประวัติศาสตร์อยู่ไม่น้อย

อย่างไรก็ตาม ศิลปะแนวประเพณีไทย โดยเฉพาะจิตรกรรมแนวประเพณีไทย ถือว่ามีการวิวัฒนาการมาเป็นเวลาที่ยาวนาน และกว่าจะสำแดงให้ปรากฏถึงความเป็นเอกลักษณ์ การมีลักษณะเฉพาะ ส่วนหนึ่งก็ผ่านเส้นทางของการรับอิทธิพลจากชนชาติอื่นมาด้วยเช่นกัน ดังที่เสฐียรโกเศศได้ให้ความเห็นเอาไว้ตอนหนึ่งว่า

เพื่อหาจุดเริ่มต้นในการศึกษาภาพจิตรกรรมผนังโบสถ์วิหารแบบเก่าของไทย จะต้องไปอ้างถึงภาพลายสลักในหิน ซึ่งมีระดับอยู่ที่เพดานบริเวณวัดศรีชุมกรุงสุโขทัย และในวัดเดียวกันนี้ ยังมีแผ่นภาพประดับระบายเป็นสีเอกรงค์ อันมีลักษณะพิเศษเป็นทำนองเดียวกับภาพจิตรกรรมเอกรงค์ ซึ่งมีอยู่ภายในพระปรางค์องค์กลางองค์ที่จังหวัดอยุธยา ภาพลายสลักในหินวัดศรีชุม มีลักษณะคล้ายคลึงกันมากกับตัวอย่างภาพของอินเดีย (เสฐียรโกเศศ. 2517 : 31-32)

การได้รับอิทธิพลก็เป็นเพียงส่วนหนึ่งเช่นเดียวกันกับการได้รับอิทธิพลทางรูปแบบของประติมากรรมพระพุทธรูปรุ่นแรก ๆ ในประเทศไทยที่รับมาจากอินเดีย

ในขณะที่อินเดียก็ได้รับอิทธิพลการสร้างพระพุทธรูปมาจากคตินิยมและความเชื่อของชนชาติกรีกอีกทอดหนึ่ง แต่เมื่อกาลเวลาผ่านไปจากยุคสมัยต่าง ๆ จนถึงสมัยอยุธยา ซึ่งผลงานศิลปะแนวประเพณีสมัยดังกล่าว ก็จะมีอิทธิพลต่อจิตรกรรมแนวประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ อย่างไรก็ตาม ผลงานจิตรกรรมแนวประเพณีของไทยก็ไม่นิยมที่จะเขียนประดับไว้ในบ้านอันเป็นที่อยู่อาศัยของผู้คนทั่วไปเหมือนทัศนคติของคนปัจจุบันที่นำผลงานจิตรกรรมเข้าไปประดับตกแต่ง ดังนั้น ผลงานจิตรกรรมในอดีตจึงถูกสร้างเอาไว้ในศาสนสถานและสถานที่เกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นสำคัญ โดยสรุปจากข้อเขียนของโชติ กล้วยานมิตร จากรายงานการวิจัยของจิรวัดณ์ พิระสันต์ ได้ว่า โบสถ์ วิหาร เป็นสถานที่ที่นิยมเขียนภาพเกี่ยวกับพุทธประวัติ ชาดกหรือไตรภูมิ และปริศนาธรรม หอไตร เป็นสถานที่ที่นิยมเขียนภาพพงศาวดารและชีวิตประจำวัน ระเบียง เป็นสถานที่ที่นิยมเขียนภาพจากวรรณคดี สุภาสิต ตำรา ความรู้ พระมหาปราสาท นิยมเขียนภาพเกี่ยวกับราชพิธีและขนบประเพณี พระราชมณเฑียร ที่ประทับ นิยมเขียนภาพธรรมชาติ เทพชุมนุมและลวดลายประดับ ส่วนพระเมรุมาศ เป็นลวดลายประดับและพระราชกรณียกิจ (จิรวัดณ์ พิระสันต์. 2540 : 22-23)

สำหรับรูปแบบของศิลปะแนวประเพณี ด้านจิตรกรรมก่อนสมัยรัตนโกสินทร์หรือในสมัยอยุธยา ซึ่งมีบทบาทหรือมีอิทธิพลต่อจิตรกรรมแนวประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์นั้น โดยเฉพาะรูปแบบของจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายนั้น สรุปความจากข้อเขียนของสงวน รอดบุญ ได้ดังนี้คือ แม้จะมีอิทธิพลจีนปรากฏอยู่ในสิ่งแวดล้อมของธรรมชาติในลักษณะ 3 มิติก็ตาม แต่ตัวภาพที่สำคัญตลอดจนปราสาทราชวัง มีลักษณะอุดมคติของไทยอย่างเด่นชัด และมีลักษณะแบบ 2 มิติคือ มีลักษณะผสมผสานระหว่างอุดมคติบวกความเป็นจริง ส่วนการจัดองค์ประกอบของภาพมักแสดงภาพที่มองจากเบื้องสูงแบบมุมตานก การใช้เส้นแสดงความรู้สึก "แบบเส้นขนาน" หรือแบบโบราณ มีการแบ่งภาพเป็นตอน ๆ ด้วย "เส้นสินเทา" การใช้สีต่าง ๆ มีมากขึ้นเป็นแบบเขียนหลายสี (สงวน รอดบุญ. 2529 : 144-145)

นอกจากนั้น ก็ยังมีข้อสังเกตเกี่ยวกับเรื่องของการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาที่น่าสนใจ โดยสงวน รอดบุญ กล่าวว่

จิตรกรรมสมัยอยุธยานั้น สิ่งที่เห็นได้เด่นชัด คือการใช้สีพื้นของภาพ หรือพื้นหลังภาพมีลักษณะเบาหรือพื้นขาว และจัดพื้นที่ว่างมาก ส่วนตัวภาพมีสีสดใสหรือสีหนัก ทั้งนี้อาจเป็นผลสืบเนื่องมาจาก รูปแบบของสถาปัตยกรรม ซึ่งเปิดช่องแสงสว่างหรือมีหน้าต่างน้อยมาก หรืออาจไม่มีช่องหน้าต่างเลยเป็นแบบพระอุโบสถ “มหาอุด” อันมีคติความเชื่อถือว่า เป็นสถานที่ที่กระทำพิธีปลุกเสกได้ดีมีพลัง พุทธานุภาพสูง ไม่กระจัดกระจายออกไปภายนอก แสงสว่างจะเข้าทางประตูเท่านั้น เมื่อได้รับแสงสว่างน้อย บรรยากาศภายในย่อมมืดครึ้ม สร้างความรู้สึกศรัทธาปสาธและมีความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์มากขึ้น ดังนั้นการใช้พื้นภาพสีขาวหรืออ่อนจางย่อมช่วยให้เกิดการสะท้อนแสงสว่างมากขึ้น แม้จะใช้สีสดใสเช่นสีแดงชาดมากเพียงใดก็ไม่รู้สึกขัดตา เพราะความมืดมัวของบรรยากาศจะช่วยลดความจัดของสีลงได้ แม้แต่การเขียนต้นไม้ใบหญ้าก็ใช้วิธีตัดเส้นเห็นเป็นใบ ๆ ได้อย่างชัดเจนตามลักษณะอุดมคติซึ่งมีมาแต่โบราณกาล (สงวน รอดบุญ. 2526 : 70)

นอกจากนี้ ตรี อมาตยกุลก็ได้กล่าวถึงรูปแบบของจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยสรุปได้ว่า จิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนปลายมีความเจริญสูงสุด คือเขียนได้ทั้งภาพเหมือนตามแบบอย่างของชาวยุโรป และเขียนทิวทัศน์อันมีภาพต้นไม้ ภูเขา โขดหิน ตลอดจนบ้านเรือนได้ตามแบบอย่างของจีน การให้สีต่างๆ เป็นวรรณของสีหลายสี (ตรี อมาตยกุล. 2516 : 94-95)

สำหรับรูปแบบของจิตรกรรมแนวประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์นั้น ถือได้ว่าเป็นสมัยที่แสดงให้เห็นถึงรอยต่อที่เชื่อมโยงกับอดีต และถือเป็นสมัยแห่งความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในการพัฒนารูปแบบของการแสดงออกในลักษณะศิลปกรรม

ร่วมสมัย แม้กระทั่งจิตรกรรมแนวประเพณีไทยก็ได้รับอิทธิพลดังกล่าวด้วย... ดังที่
สุภัทรดิศ ดิศกุล กล่าวว่า ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา มีการติดต่อกับ
ต่างประเทศทางตะวันตกมากขึ้น อิทธิพลของจิตรกรรมต่างประเทศทางตะวันตกก็
เข้ามาป็นอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังไทย ดังอาจเห็นได้จากภาพเขียนบนผนังพระอุโบสถ
ที่วัดมหาพฤฒาราม วัดบวรนิเวศวิหาร และที่หอราชกรมานุสรณ์ในวัดพระ
ศรีรัตนศาสดาราม สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. 2534 : 39) หรือดังที่วิรุณ ตั้งเจริญ
ได้กล่าวถึงอิทธิพลตะวันตกที่มีต่อจิตรกรรมแนวประเพณีไทยเอาไว้ว่า

ทางด้านจิตรกรรมของ ขวัญอินโข่ง เช่น ภาพผนังที่วัดบวรนิเวศน์
ได้กลายเป็นประวัติศาสตร์ศิลป์อีกหน้าหนึ่งซึ่งชี้ให้เห็นอิทธิพลจาก
ตะวันตก เป็นอิทธิพลที่ท่านได้ศึกษาหาความรู้จากหนังสือและ
มิชชันนารี เป็นลักษณะผสมผสานระหว่างศิลปะในรูปแบบ
อิมเพรสชันนิสม์และโรแมนติค (Impressionism and Romantic)
จากตะวันตกผสมกับความคิดอย่างอุดมคติ (Idealism) ของไทย
จิตรกรรมฝีมือช่างชาวอิตาเลียน ในโดมพระที่นั่งอนันตสมาคม
เกี่ยวกับพระราชกรณียกิจในรัชกาลต่าง ๆ ก็นับเป็นแบบอย่าง
ใช้รูปแบบตะวันตก เช่น ภายวิภาคและแสงเงา ทศนิยมภาพ
(Aerial and Linear Perspective) ประกอบกับเนื้อหาของไทย
ซึ่งมีผลโดยตรงกับนักเขียนภาพประกอบที่มีชื่อเสียงของไทยคนหนึ่ง
คือ เหม เวชกร ส่วนในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า-
เจ้าอยู่หัว กิจกรรมที่เป็นประวัติศาสตร์อันสำคัญทางด้านจิตรกรรม
คือ การจัดนิทรรศการประกวดภาพเขียนขึ้น 3 ครั้ง คือครั้งแรกเมื่อ
ปี 2460 ครั้งที่ 2-3 เมื่อปี 2463 (สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎ-
เกล้าเจ้าอยู่หัว, 2524) แต่ผลงานส่วนใหญ่รวมทั้งผลงานของ
พระองค์มีลักษณะเป็นภาพประกอบและภาพการ์ตูนเสียเป็นพื้น
(วิรุณ ตั้งเจริญ, 2527 : 10)

อย่างไรก็ตามเรื่องของรูปแบบงานจิตรกรรมแนวประเพณีรัตนโกสินทร์
สงวน รอดบุญได้กล่าวว่า

ลักษณะจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ จะเป็นการผสมผสานกันระหว่าง
ตัวภาพในเรื่องราวซึ่งเขียนแบบ 2 มิติ แต่พื้นหลังหรือสิ่งแวดล้อมเป็น
แบบ 3 มิติ เช่น - ตัวภาพ เช่นภาพคน หรือปราสาท ระบายด้วยสี
ในลักษณะแบน (flat pattern) มีการเน้นความรู้สึกด้วยการตัดเส้น
อย่างประณีตงดงาม - รู้สึกรู้สีกด้วยการตัดเส้นอย่างประณีตงดงาม
- ทิวทัศน์ กลับแสดงทัศนวิสัยตื้น-ลึก หรือ หนา-บาง หรือระยะใกล้-
ไกล ตามแบบภาพเขียนจีน บรรยายภาพ เช่น ต้นไม้ใบหญ้า ภูเขา
ท้องฟ้า ลักษณะของสมุนไพรไม้ แทนที่จะใช้วิธีตัดเส้นเห็นเป็นใบ ๆ
ในลักษณะแบน ๆ เหมือนแบบอยุธยา กลับเปลี่ยนแปลงมาเป็นการ
ใช้วิธี “ประ” หรือ “กระทุ้ง” ด้วยปลายแปรง ซึ่งทำจากรากไม้หรือ
เปลือกไม้ คือ แปรงที่ทำจากรากต้นลำเจียก หรือเปลือกต้นกระดังงา
หรือเปลือกต้นแค นับตั้งแต่รัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ไม่แสดงพื้นที่หรือ
สัดส่วนที่เป็นจริง เช่นคนนั่งในอาคารบ้านเรือน ไม่สามารถจะยืนได้
ภาพที่มองจากเบื้องบนไปสู่เบื้องล่าง หรือ “วิวตานก” (Bird's eye
view) ถ้าเป็นภาพจิตรกรรมในระยะแรกจากสมัยรัชกาลที่ 1-3
อาคารต่าง ๆ จะใช้เส้นเดินแบบเส้นขนาน (Paralleled perspective)
ต่อมาในรัชกาลที่ 4-5 เป็นต้นมา จะมีการใช้เส้นเดินแบบพบกันที่
จุดสายตา (true perspective) ตามอิทธิพลตะวันตก - ในภาพไทย
จะไม่แสดงกาลเวลา ว่ากลางคืนหรือกลางวัน หรือ เช้า สาย บ่าย เย็น
(สงวน รอดบุญ. 2526 : 71-72)

นอกจากนั้นสันติ เล็กสุขุมก็ได้กล่าวถึงรูปแบบของจิตรกรรมไทยแบบ
ประเพณีเอาไว้ว่า

ลักษณะประการสำคัญต่อมา คือ รูปแบบของภาพจิตรกรรม มีลักษณะแบนเรียบ เกิดจากระบายสีและตัดเส้นขอบคมเป็นภาพบุคคล ความแบนเรียบเช่นภาพบุคคลสอดคล้องกับภาพอื่น ๆ เช่น ภาพสัตว์ ต้นไม้ ซึ่งเขียนด้วยวิธีการเดียวกัน คือ เลียนแบบจริง แต่มิได้คำนึงถึงการเขียนให้เหมือน แต่เขียนให้มีลักษณะสอดคล้องกับการสื่อความ ทำให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกคล้ายตาม เช่น ภาพบุคคลที่ระบายสี ตัดเส้นเป็นรูปร่าง มีรายละเอียดเท่าที่จำเป็น ไม่มีการระบายสีให้เห็นเป็นส่วนที่รับแสงส่วนที่หลบแสงเพื่อให้เกิดความกลมตามความเป็นจริง อันเป็นวิธีการของศิลปะตะวันตกโดยเฉพาะงานด้านตัดเส้นเป็นสิ่งที่น่าสนใจเป็นพิเศษ เพราะนอกจากจะแสดงถึงฝีมือในเชิงช่างแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นลักษณะทางชนชั้น เช่น ภาพพระราช เจ้านาย หรือบุคคลชั้นสูง ข้าทาส บ่าวไพร่ มีกฎเกณฑ์การเขียนแตกต่างกันทั้งอาภักิริยา การแต่งกาย การตัดเส้นหรือลงเส้น ภาพพระราชตัดเส้นให้ดูอ่อนช้อย ไม่มีเขียนรายละเอียดทางด้านศีรษะ เช่น กล้ามเนื้อ รอยต่อข้อกระดูก เพราะสิ่งเหล่านี้ขวางกั้นเส้นโค้งที่เลื่อนไหล และที่สำคัญพระราชทรงเป็นเทวราชา ทรงไว้ซึ่ง พระราชอำนาจเหนือบุคคลธรรมดาทั้งปวง ดังนั้นเครื่องแต่งพระองค์จะแสดงยศศักดิ์โดยปิดทองและเขียนตัดเส้น แสดงลวดลายละเอียดอย่างวิจิตรพิสดารกับลักษณะของเส้นที่เป็นของภาพบุคคลชั้นรอง เช่น เสนาบดี บ่าวไพร่ ซึ่งมีท่าทีใกล้เคียงธรรมชาติมากกว่าท่าละคร ซึ่งเป็นอาภักิริยาของพระราช รูปแบบต่าง ๆ ของจิตรกรรมไทยแบบประเพณีจำแนกได้เป็นรูปแบบของ ภาพบุคคล และภาพทิวทัศน์ รูปแบบของภาพบุคคลแยกย่อยเป็นภาพพระราชมหากษัตริย์ ขุนนาง เสนาบดี ทหาร ข้าไพร่ (สามัญชน) ส่วนแบบของภาพทิวทัศน์ ได้แก่ ปราสาทราชวัง บ้านเรือน อาคาร ภูเขา น้ำ ต้นไม้ สัตว์ประเภทต่าง ๆ เป็นต้น (สันติ เล็กสุขุม. 2534 : 163-164)

ในขณะที่อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงรูปแบบของงานจิตรกรรมแนวประเพณี ที่ปรากฏตามฝาผนัง หรือจิตรกรรมฝาผนัง (Mural Painting) เอาไว้ว่า

การเขียน ศิลปินมักจะแบ่งเป็นตอน ๆ ด้วยเส้นแบ่งซึ่งแบ่งเป็นเรื่อง บนโลก และบนสวรรค์ ระยะใกล้ ไกล ก็แบ่งบริเวณพื้นภาพเป็น ส่วน ๆ มีลักษณะคล้ายมองจากที่สูง คล้ายกับนกมอง จนมีชื่อเรียกว่า มองอย่างตานก (Bird's Eye View) เป็นภาพมีแสง เงา อยู่ใน ตัวเอง แสงเข้าทุกด้านของภาพจนทำให้รู้สึกว่าเป็นภาพเขียนสีแบน ตัดเส้น เนื่องจากแสงเข้าทุกด้านจึงไม่แสดงความรู้สึกเกี่ยวกับ บรรยากาศเป็นตอน ๆ เช่น เข้า สาย บ่าย เย็น แต่แสดงความรู้สึก ของบรรยากาศเป็นฤดู ศิลปินแสดงความเข้าใจเกี่ยวกับรูปทรงด้วยการสลัดด้านของรูปคน เช่นภาพคน บริเวณส่วนหัวจะเป็นรูปด้านข้าง (Profile) และดวงตาเป็นรูปด้านหน้า (Front View) ภาพเขียนมีลักษณะ ทำทางฉับพลันทันที (Snap shot) กล่าวคือ ถ้าเป็นทำนองก็แสดงความรู้สึกนิ่งเท่านั้น จะไม่แสดงความรู้สึกว่าจะยืน หรือถ้าเป็นรูปยืนก็ยืน อย่างเดียว จะก้าวต่อไปไม่ได้ (อารี สุทธิพันธุ์. 2528 : 65)

จากความเห็นเรื่องรูปแบบของงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทยที่กล่าวมา สามารถสรุปรูปแบบของจิตรกรรมแนวประเพณีไทยแนวประเพณีได้ดังนี้

(1) นิยมแก้ปัญหาเพื่อให้ได้บริเวณพื้นที่สำหรับบรรจุเรื่องราวจำนวนมาก ด้วยการใช่วิธีการเขียนแบบตานกมอง ทำให้สะดวกต่อการเขียนภาพแบบเล่าเรื่อง เช่นภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดมัชฌิมาวาส หรือวัดกลาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ซึ่งการแก้ปัญหาคือการเขียนภาพแบบตานกมอง เรื่อง พระเวสสันดร นั้น ทำให้ได้บริเวณพื้นที่การเขียนภาพเล่าเรื่องได้จำนวนมาก

(2) ไม่เน้นความถูกต้องตามความจริง ทั้งหลักกายวิภาคในภาพคน ทั้งเรื่อง แสงเงาแบบภาพเหมือนจริงตะวันตก ภาพคนที่ปรากฏจึงไม่เน้นความถูกต้องของ กระดูก กล้ามเนื้อ สัดส่วน ตำแหน่งด้านมุมตามความเป็นจริง ดังนั้นภาพคนจึงมี

รูปร่างเป็น 2 มิติ แบบ สลับด้านและดัดแปลงธรรมชาติมากกว่าการเลียนแบบธรรมชาติ แต่ก็มีภาระเน้นเรื่องของการตัดเส้น เรื่องของการสร้างลักษณะที่แตกต่างของรูปร่างและท่าทางของคนต่างสถานะ เช่นรูปร่างและการวางท่าทางของกษัตริย์กับไพร่ก็มีความแตกต่างกันดังภาพการชมกวยหน้าพระที่นั่งที่วัดมัชฌิมาวาส อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

นอกจากนั้น เรื่องสิ่งก่อสร้างก็ไม่เน้นความถูกต้องตามหลักวิทยาศาสตร์การเห็น หรือตามการเขียนภาพแบบ Perspective เช่นภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดทองธรรมชาติ เขตคลองสาน กรุงเทพมหานคร

(3) มีการใช้เส้นลื่นเทา ซึ่งเป็นเส้นกรอบคล้ายพื้นปลาขนาดต่าง ๆ เป็นตัวแบ่งกันเรื่องราวแต่ละตอน หรือแบ่งภาคของเรื่องราว เช่น จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทธโธสวรรค์ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร ในเรื่องพระพุทเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์ อย่างไรก็ตาม เส้นลื่นเทาก็มีทั้งที่เป็นแบบพื้นปลา มีทั้งแบบเส้นโค้งคล้ายริบบิ้น และแบบลวดลายปรากฏให้เห็นอยู่บ้าง

(4) จิตรกรรมแนวประเพณีไทยไม่แสดงบรรยากาศเรื่องของเวลา จึงทำให้ไม่รู้ว่าจะอยู่ในช่วงเวลาใดของวัน

(5) จิตรกรรมแนวประเพณีไทยเน้นความเหมาะสม ความพอดี ความงดงามในการจัดภาพที่หยุดนิ่งอยู่กับที่ หยุดความเคลื่อนไหว เช่น ภาพคนจะมีความพอดีกับบ้านกับปราสาทราชวัง เมื่อนั่งอยู่ที่ใด ไม่สามารถเคลื่อนไหวยับตัว ลุกยืนได้ แต่เมื่อจิตรกรรมแนวประเพณีไทยได้รับอิทธิพลจากตะวันตกมากขึ้น รูปแบบการจัดภาพก็มีการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่สมจริงมากขึ้น

(6) รูปแบบจิตรกรรมแนวประเพณีไทย สะท้อนภาพความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยในยุคของการรับอิทธิพลตะวันตกโดยขรรค์อินโข่ง ที่รับอิทธิพลศิลปะลัทธิอิมเพรสชันนิสม์เข้ามาในงานของตน ในขณะที่สมเด็จพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ก็รับอิทธิพลของศิลปะรูปแบบลัทธิอิมเพรสชันนิสม์เข้ามาใช้ในผลงานของพระองค์ เช่น ภาพ "โพนช้าง" ในแผ่นดินพระเจ้าท้ายสระ ซึ่งช่วงเวลาดังกล่าว เป็นเวลาที่สังคมไทยกำลังเผชิญหน้ากับลัทธิอาณานิคมตะวันตก ที่ไม่เพียงแต่ช่างไทย จะสะท้อนให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ที่มีต่อกันเท่านั้น แต่ยังสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามในการพัฒนาตัวเองในทุกด้าน รวมทั้งด้านศิลปะด้วย

3.3 เทคนิควิธีการเขียนภาพจิตรกรรมแนวประเพณีไทย

เทคนิควิธีการเขียนภาพจิตรกรรมแนวประเพณีไทย ถือเป็นเรื่องสำคัญอีกเรื่องหนึ่ง ซึ่งช่างเขียนไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ก็สืบทอดเรียนรู้วิธีการเขียนภาพมาจากช่างในอดีต โดยเฉพาะวิธีการเขียนภาพฝาผนังด้วยสีฝุ่นจะเป็นวิธีที่ช่างไทยนิยมมากที่สุด เนื่องจากมีความเหมาะสมกับจิตรกรรมไทยที่ต้องใช้เวลา มีรายละเอียดมาก อันแตกต่างจากการเขียนแบบปูนเปียก (fresco) ที่จะต้องเขียนภาพในขณะที่ปูนฉาบผนังยังหมาดอยู่เพื่อให้สีที่ระบายซึมแทรกเข้าไปในเนื้อปูน อันมีผลทำให้ภาพเขียนเกิดความคงทน แต่การเขียนวิธีนี้ก็มีความจำกัดเรื่องของเวลา หมายความว่า จะต้องเขียนภาพให้เสร็จภายในเวลาประมาณ 4 - 5 ชั่วโมง สภาพทางวัสดุเช่นนี้ จึงขัดแย้งกับการเขียนภาพจิตรกรรมแนวประเพณีไทยที่ต้องใช้เวลามาก มีรายละเอียดมาก ต้องใช้ความประณีตมาก สภาพเช่นนี้จึงทำช่างเขียนไทยไม่นิยมวิธีการเขียนภาพแบบปูนเปียก แม้วิธีนี้ ช่างไทยจะรับอิทธิพลมาจากต่างชาติตั้งแต่สมัยอยุธยา ก็เป็นการใช้อยู่ในขอบเขตที่จำกัด ไม่เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย

สำหรับวิธีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังด้วยสีฝุ่นแบบดั้งเดิมนั้น สรุปได้ดังนี้คือ ต้องตกแต่งพื้นฝาผนังเป็นพิเศษก่อนจะลงมือเขียน วิธีการตกแต่งพื้นก็คือ เอาฝุ่นขาวผสมกับน้ำกาวยที่ทำจากเมล็ดมะขาม ฉาบลงบนพื้นหลาย ๆ ครั้ง หลังจากนั้น ขัดพื้นให้เรียบ แล้วจึงเริ่มเขียนภาพ สีที่ใช้ต้องผสมกับยางหรือกาวย ถ้าผนังแห้งสนิทดีและได้ที่แล้ว พื้นผนังที่เขียนภาพสีฝุ่นไว้จะแข็งแรงและคงทนอยู่ได้นับเป็นเวลายาวนาน ๆ ปี แต่ถ้าผนังเปียกชื้น ภาพที่เขียนไว้ก็จะค่อย ๆ เสื่อมสูญไป (ศิลป พีระศรี. 2516 : 40)

ส่วนวิทย์ พินคันเงินและจุลทัศน์ พยาฆรานนท์ ได้กล่าวถึงกระบวนการเตรียมพื้นผนังสำหรับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยกล่าวว่า

ต้องทำการประสะผิวปูนให้หายความเค็มเสียก่อนโดยการใช้ ใบขี้เหล็ก สดโขลกให้ละเอียดแล้วทาให้ทั่วพื้นที่ ทั้งไว้นานพอสมควร ถ้าต้องการ ทราบว่าใช้ได้หรือยัง ก็เอาขี้เหล็กสดลงในที่เล็ก ๆ หากเกิดสีแดงขึ้น ก็ต้อง ทิ้งไว้อีก เพราะยังไม่หมดความเค็ม จากนั้นก็ล้างเอาใบขี้เหล็กออกให้ หมด ใช้เมล็ดในของมะขามคว่ำ แล้วบดผสมกับสีขาว ทาฉาบพื้นอีกที หนึ่งเพื่อให้เรียบเสมอกัน บางที่ต้องขัดพื้นเพื่อให้เรียบอีกครั้งหนึ่งก่อน ที่จะลงมือเขียนภาพ การเขียนภาพวิธีนี้เป็นที่นิยมทำกันมาตั้งแต่สมัย สุโขทัยแล้ว (วิทย์ พิณคันเงิน และจุลทัศน์ พยาฆรานนท์. 2515 : 8)

นอกจากนั้น เรื่องของสิ่งที่ใช้ในจิตรกรรมแนวประเพณีไทยนั้น ช่างเขียนจะ ต้องมีความรู้ความเข้าใจเรื่องของสีเบญจรงค์ เป็นพื้นฐาน ได้แก่ สีแดง เหลือง ขาว (คราม) ขาว และดำ โดยสีพื้นฐานนี้ สามารถผสมเพื่อให้เกิดสีใหม่ น้ำหนักใหม่ได้ อีกมาก ซึ่งสีที่กล่าวมามีที่มาจากธรรมชาติ จึงต้องผสมกับน้ำกาวย และกาวยที่ใช้อย่าง หนึ่งก็คือกาวยหนังสัตว์ เพื่อให้ยึดติดกับผนังที่เตรียมไว้อย่างดีแล้ว

ยังมีเรื่องที่น่าสนใจที่อยู่นอกเหนือจากเทคนิควิธีการอีกเรื่องหนึ่งก็คือ เรื่อง ของระบบการเรียนรู้ และการฝึกฝนเขียนภาพ จิตรกรรมแนวประเพณี ซึ่งการเรียนรู้ จากครู การฝึกฝนตามครู เขียนตามแบบที่ครูกำหนด หรือตามชนบทที่มาถือเป็นเรื่อง สำคัญ การฝึกฝนก็ต้องฝึกอย่างเป็นขั้นตอนเป็นหมวด ๆ ได้แก่ หมวดคนนก นารี กระบี่ คชะ ซึ่งสรุปความได้ว่า การเขียนนกนั้น เป็นเรื่องเกี่ยวกับลวดลาย ทั้งหลายที่มีแบบฉบับอยู่แล้ว ผู้ฝึกหัดจะต้องรู้จักแม่ลาย นกต่าง ๆ เช่น นก สามตัว นกเปลว นกไบเทศ นกผักกูด เป็นต้น การเขียนนารี ก็ไม่ใช่ฝึกเขียน ผู้หญิงอย่างเดียว แต่หมายถึงภาพคนหรือภาพมนุษย์ในสถานะต่าง ๆ เช่น ภาพพระ ภาพนาง ภาพไพร่พล ซึ่งด้านที่ฝึกเขียนจะฝึกเขียนหน้าด้านหน้า ด้านข้างและ ด้านเฉียง การเขียนภาพกระบี่ ก็มีได้หมายเฉพาะภาพวานรอย่างเดียว แต่หมายรวม ถึงอสูรและอมมนุษย์ด้วย ส่วนคชะก็เช่นเดียวกันที่มีเฉพาะช้าง ม้าเท่านั้น แต่ก็ หมายรวมถึงสัตว์ในเทพนิยายทั้งหลายด้วย

บทที่ 4

สรุปและอภิปรายผล

4.1 สรุป

การวิจัยเรื่องเอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีไทยที่เน้นเฉพาะด้าน จิตรกรรมแนวประเพณีไทยมีข้อสรุปดังนี้

ในด้านวัตถุประสงค์ งานวิจัยเรื่องดังกล่าวได้ให้คำตอบว่า ปัจจัยสำคัญที่ทำให้จิตรกรรมแนวประเพณีไทยเกิดการวิวัฒนาการนั้นเกิดจากการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างชาติ ตั้งแต่ในระดับภูมิภาคเดียวกันหรือซีกโลกเดียวกัน จนถึงระดับต่างภูมิภาค หรือซีกโลกตะวันตก โดยเฉพาะการตกเป็นฝ่ายยอมรับอิทธิพลนั้น จะมีนัยยะของอำนาจทางการเมือง เศรษฐกิจ และการทหารเข้ามาเกี่ยวข้อง

เช่นเดียวกัน ในระดับชาติ ศูนย์กลางอำนาจรัฐก็จะมีอิทธิพลต่อการสร้างความเปลี่ยนแปลงวิวัฒนาการให้เกิดขึ้นกับจิตรกรรมแนวประเพณีทั้งในเมืองและนอกเมืองอย่างมีนัยยะสำคัญเช่นกัน

นอกจากนี้ งานวิจัยดังกล่าวได้ทำให้เกิดความชัดเจนว่า ผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นในสังคมมีอิทธิพลต่อการเกิดขึ้นอย่างอิสระ โดยไม่มีความเกี่ยวข้องใด ๆ กับสังคม ได้ทำให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างจิตรกรรมแนวประเพณีกับสังคมอย่างมีอาจแยกกันโดยเด็ดขาดได้

ขณะเดียวกัน งานวิจัยดังกล่าวก็ให้คำตอบว่า ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบหรือเรื่องราวที่ปรากฏในจิตรกรรมแนวประเพณีไทย ล้วนมีเอกลักษณ์ที่แสดงลักษณะเด่นทางชนชาติ ที่แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงเชิงผสมผสานกับอิทธิพลภายนอก และแสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงที่เชื่อมโยงกับสังคมอย่างมีนัยยะสำคัญ

ส่วนในด้านวิธีการดำเนินการวิจัยนั้น เนื่องจากคุณสมบัติของวัสดุในการสร้างงานจิตรกรรมแนวประเพณีมีข้อจำกัดในเรื่องของความคงทน สังคมไทยไม่เห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรม รัฐในอดีตมิได้ใส่ใจต่อการอนุรักษ์และส่งเสริมการสืบทอดพัฒนาอย่างจริงจัง จึงทำให้หลักฐานทางประวัติศาสตร์ต้องชำรุดทรุดโทรมเป็นจำนวนมาก อย่างไรก็ตาม ข้อมูลที่เหลืออยู่ ก็ยังพอที่จะทำให้มีหลักฐานนำไปสู่การวิเคราะห์วิจัยได้ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

ซึ่งผลของการวิจัยก็ทำให้ได้ข้อมูลเพิ่มเติมที่ชัดเจนมากขึ้น

4.2 อภิปรายผล

วิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของชนชาติ และของรัฐทั้งหลายนั้น ได้ปรากฏหลักฐานให้ชนรุ่นหลังทราบว่า หลายชนชาติและหลายรัฐ สามารถก่อเกิดพัฒนาตนเองไปสู่ความเจริญรุ่งเรือง พบกับความเสื่อมถอย กลับสู่การฟื้นฟูสลับสับเปลี่ยนกันไปตามสภาพเงื่อนไข กระทั่งบางครั้งและบางรัฐ มีสภาพปัจจัยภายในที่อ่อนแอเมื่อประสานกับปัจจัยภายนอก ด้วยการเผชิญหน้ากับชนชาติที่เข้มแข็งกว่า รัฐที่เจริญก้าวหน้ากว่า ก็สามารถถูกกลืน ถูกทำลาย และบางรัฐก็ถึงการล่มสลายในที่สุด

ขณะเดียวกัน วิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของชนชาติ ของรัฐใด ๆ หรือประเทศใด ๆ ก็ปรากฏหลักฐานในชนรุ่นหลังได้ทราบว่า ยุทธศาสตร์ และยุทธวิธีที่รัฐหนึ่ง เพื่อการควบคุมครอบงำ หรือครอบครองก็มีวิวัฒนาการที่สลับซับซ้อนมากยิ่งขึ้น

ท่ามกลางการพัฒนาของสังคมโลกที่มีปัจจัยเหตุทำให้แต่ละประเทศเกิดภาวะการเผชิญหน้า และเกิดปัญหาความรุนแรงมากขึ้น เมื่อโลกได้พัฒนาจากสังคมเกษตรกรรมในคลื่นลูกหนึ่งพัฒนาไปสู่สังคมอุตสาหกรรมในนามคลื่นลูกที่สอง โดยเหตุการณ์ที่ประเทศไทยได้รับผลกระทบอย่างเป็นรูปธรรมก็คือลัทธิล่าอาณานิคมจากมหาอำนาจตะวันตกที่ส่งผลกระทบต่อสังคมไทยด้านเอกราชอธิปไตยถึงขั้นวิกฤติในสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 เป็นปฐม ทั้งนี้ภาวะวิกฤติดังกล่าว แม้จะส่งผลทำให้สังคมไทยต้องดำเนินการปฏิรูปสังคมในหลายด้าน ก็เป็นการปฏิรูปท่ามกลางความหวาดระแวง ท่ามกลางความไม่ไว้วางใจ และหวังเกรงว่าจะถูกทำลายจากต่างชาติ จึงส่งผลทำให้เกิดกระแสลัทธิชนชาตินิยม เพื่อปกป้องเอกลักษณ์ของชาติ (National Identity) ขึ้น โดยมีความเด่นชัด ในสมัยรัชกาลที่ 6 และก่อให้เกิดการอนุรักษ์ฟื้นฟูศิลปะและวัฒนธรรมไทยขึ้นหลายกรณี

ครั้นเมื่อสิ้นสงครามโลกครั้งที่ 2 โลกทั้งโลกก็เผชิญหน้ากับสงครามลัทธิ
อุดมการณ์ และสงครามตัวแทนของประเทศมหาอำนาจ ซึ่งส่งผลกระทบไปถึงความ
ขัดแย้งทางความคิดด้านศิลปะและวัฒนธรรมอันเป็นผลมาจากอุดมการณ์ทาง
การเมืองด้วย

ยิ่งเมื่อสงครามตัวแทนแผ่ขยายใกล้ตัวในสงครามเวียดนาม โดยประเทศ
ไทยได้กลายเป็นที่ตั้งฐานทัพให้กับกองทหารประเทศค่ายโลกเสรี ก็ส่งผลทำให้เกิด
กลุ่มคนดำเนินการต่อต้านทั้งวัฒนธรรมจากโลกตะวันตก ควบคู่ไปกับกระแส
ต่อต้านวัฒนธรรมจากประเทศค่ายคอมมิวนิสต์ที่เกรงว่าจะมาทำลายสถาบันหลัก
ของชาติ ทำลายเอกลักษณ์ศิลปะ และวัฒนธรรมของชาติ ซึ่งสภาพเหตุการณ์
ดังกล่าวเกิดขึ้นนับจากช่วงหลังปี พ.ศ. 2500 จนถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519

อย่างไรก็ตาม แม้ในเวลาต่อมา การเผชิญหน้าทางลัทธิอุดมการณ์ทาง
การเมืองจะผันแปรไปสู่ลัทธิผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ และการเติบโตของระบบทุน
นิยมโลก ท่ามกลางการเคลื่อนตัวเข้าสู่สังคมคลื่นลูกที่สามในยุคข้อมูลข่าวสารที่มี
เครือข่ายเชื่อมโยง มีข่าวดิจิทัล อิเลคทรอนิกส์ ดาวเทียม และเทคโนโลยีที่ก้าวหน้า
ซึ่งความก้าวหน้าในยุคไร้พรมแดนดังกล่าวนี้ ได้ส่งผลทำให้เกิดการเผยแพร่ขยาย
อิทธิพลในทุกด้าน รวมทั้งทางด้านศิลปวัฒนธรรมจากประเทศและกลุ่มประเทศที่มี
เศรษฐกิจเข้มแข็ง ที่เป็นเจ้าของสื่อ เจ้าของเครือข่ายในการเผยแพร่วัฒนธรรม

สภาพเช่นนี้ ไม่เพียงแต่จะทำให้เกิดการรวมตัวเป็นกลุ่มชาตินิยมแบบเหนือ
ชาติในทางการค้าเท่านั้น ประเทศที่กำลังพัฒนา ที่ด้อยพัฒนา ที่ต้องพึ่งพาที่ยัง
ตกอยู่ในสภาพของความหวาดกลัวและวิตกกังวลในทุก ๆ ด้าน ไม่ละเว้นแม้ในเรื่อง
ของศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะมีความหวั่นกลัวว่า ศิลปะและวัฒนธรรมประจำชาติ
เอกลักษณ์ของชาติจะถูกทำลายหรือถูกกลืนด้วยวัฒนธรรมจากประเทศมหาอำนาจ
ที่ยึดกุมสื่อ เป็นเจ้าของสื่อที่มีอำนาจทางเศรษฐกิจ อำนาจทางการเมืองทางการ
ทหาร มีอำนาจทางความรู้และการจัดการ

ด้วยเหตุนี้ จึงเป็นสาเหตุหนึ่งทำให้เกิดกระแสการรณรงค์เพื่อการอนุรักษ์สืบ
ทอดศิลปะและวัฒนธรรมไทยเกิดขึ้นอีก ทั้งนี้ก็มิใช่ที่น่าสังเกตว่า ท่ามกลางกระแส
รณรงค์ดังกล่าว ก็มีทั้งกลุ่มความคิดอนุรักษ์นิยมที่ยกย่องศิลปะและวัฒนธรรมไทย

เหนือชนชาติใด ๆ ที่ต้องการอนุรักษ์สืบทอดโดยปฏิเสธการพัฒนาเปลี่ยนแปลง . ที่ปิดกั้นตัวเองต่อการศึกษาเรียนรู้ศิลปะและวัฒนธรรม อันมีความแตกต่างไปจากกลุ่มคนที่ไปปฏิเสธเรื่องของการอนุรักษ์ แต่ก็ต้องการเห็นศิลปะแนวประเพณีมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลง ต้องการเห็นการมีชีวิตของศิลปะแนวประเพณีที่สามารถดำรงอยู่ร่วมโลกกับศิลปะและวัฒนธรรมร่วมสมัย

ดังนั้น การวิจัยเรื่องเอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีไทยเพื่อศึกษาวิเคราะห์ปัจจัยที่ทำให้เอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีไทยเกิดการวิวัฒนาการเพื่อศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะแนวประเพณีไทยกับสังคม และเพื่อศึกษาวิเคราะห์เอกลักษณ์ทางรูปแบบและเรื่องราวของศิลปะแนวประเพณีไทย จึงถือเป็นความสำคัญและจำเป็นท่ามกลางกระแสความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยและสังคมโลกที่ไม่อาจแยกออกจากกันโดยเด็ดขาดได้

อย่างไรก็ตาม ขอบเขตของการวิจัยครั้งนี้ ได้ทำการศึกษาศิลปะแนวประเพณีไทยโดยเน้นศึกษาเฉพาะจิตรกรรมแนวประเพณีไทยที่ปรากฏหลักฐานในวัดในสมัยรัตนโกสินทร์เป็นหลัก ซึ่งจากรายงานเฉพาะในบทที่ 3 ที่ทำการศึกษาวิเคราะห์เอกลักษณ์ทางเรื่องราวและรูปแบบ มีสาระที่น่าสนใจดังนี้

การค้นหาเอกลักษณ์ของตัวเองและของสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็นเอกลักษณ์ในด้านใด จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อสังคมในขณะนั้นเริ่มรู้สึกที่ตนเองกำลังขาดความมั่นคงหรือกำลังถูกรุกรานจากอิทธิพลที่เข้มแข็งกว่า สภาพเช่นนี้เคยเกิดขึ้นในสมัยลัทธิล่าอาณานิคมตะวันตก จนทำให้กระแสลัทธิชาตินิยม กระแสฟื้นฟูศิลปะและวัฒนธรรมไทย หรือในสมัยสงครามเวียดนาม ที่มีฐานทัพของต่างชาติเข้ามาตั้งอยู่ในประเทศไทย พร้อมกับการเผยแพร่วัฒนธรรมตะวันตกเข้าสู่สังคมไทย จนเกิดกระแสรณรงค์เรื่องวัฒนธรรมไทยเกิดขึ้นในระดับหนึ่งแต่ ผลสุดท้าย การรณรงค์ดังกล่าวก็ลดลง เนื่องจากรัฐบาลมีความเห็นว่า ความมั่นคงของประเทศมีความสำคัญมากกว่าความมั่นคงทางวัฒนธรรม และวัฒนธรรมจากประเทศฝ่ายโลกเสรีตะวันตก เป็นอันตรายน้อยกว่าวัฒนธรรมจากประเทศค่ายคอมมิวนิสต์ ยิ่งภายหลังที่เขมร ลาว และเวียดนามถูกปลดปล่อยจากกองทัพปลดแอกประชาชนใน

ปี พ.ศ. 2519 ภายหลังเหตุการณ์การปฏิวัติวัฒนธรรมในประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน ก็ยังทำให้เกิดการรณรงค์เรื่องเอกลักษณ์ของศิลปะและวัฒนธรรมไทยแบบสุดขีดมากขึ้น ดังที่เกียรติกศักดิ์ ธิษยานันท์ กล่าวว่า

ปัจจุบันประเทศไทยกำลังเผชิญหน้ากับภัยนานาประการ โดยเฉพาะภัยจากลัทธิการเมืองซึ่งมีแผนทำให้วัฒนธรรมไทยเสื่อมไป ดังจะเห็นได้ในการแทรกแซงด้วยวิธีการต่าง ๆ ดังนั้นจึงเป็นความจำเป็นอย่างยิ่งที่รัฐบาลจะต้องมีแผนงานเกี่ยวกับการอนุรักษ์ และเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย ๆ เพื่อให้ประชาชนชาวไทยมีความรู้สึกว่าเป็นเจ้าของสมบัติวัฒนธรรมไทยอันล้ำค่าร่วมกัน ซึ่งจะเป็นทางหนึ่งที่จะก่อให้เกิดความภาคภูมิใจและความสามัคคีในชาติ

แต่เมื่อสงครามลัทธิอุดมการณ์ยุติลง สงครามแย่งชิงผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจเข้ามามีบทบาทแทนพร้อมกับสังคมโลกพัฒนาเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ ที่โลกทั้งโลกถูกเชื่อมโยงเข้าหากัน สังคมโลกก้าวสู่ยุคข้อมูลข่าวสาร ได้ส่งผลทำให้เกิดความวิตกกังวลเรื่องของการถูกรุกรานทางวัฒนธรรม จากประเทศที่เข้มแข็งกว่า มีความก้าวหน้ากว่าและกุมบทบาทของสื่อ ผลิตสื่อ เผยแพร่ข้อมูลผ่านสื่อไปยังประเทศที่บริโภคลือ โดยสังคมไทยก็ตกอยู่ในสภาพของประเทศผู้บริโภคลือ จึงทำให้ผู้คนส่วนหนึ่งเริ่มหันเหจากการถูกรุกรานทางวัฒนธรรมและสูญเสียเอกลักษณ์ที่ดีของไทยมากขึ้น

จากสภาพดังกล่าว เรื่องของเอกลักษณ์ไทยในเรื่องต่าง ๆ จึงมีการรณรงค์ค้นหาโดยตลอด ซึ่งการค้นหาเอกลักษณ์ก็กลายเป็นกรณีถกเถียงในสังคมมากมาย

ถกเถียงกันทั้งมีจุดยืนต่างกันเป็นตรงข้ามคือ มีจุดยืนแบบอนุรักษ์นิยม และมีจุดยืนแบบเสรีนิยมทางศิลปะและวัฒนธรรม ถกเถียงทั้งทรรณะการดำรงอยู่แบบตายตัวของเอกลักษณ์กับทรรณะที่เชื่อว่าเอกลักษณ์มีการพัฒนาไปตามสภาพยุคสมัย ถกเถียงทั้งทรรณะที่เชื่อว่า เอกลักษณ์ไทยมีความบริสุทธิ์ กับทรรณะที่เชื่อว่าเอกลักษณ์เกิดจากการเลือกเห็นเพื่อสร้างขึ้นมาใหม่รวมทั้งแง่มุมอื่น ๆ อีกมากมาย

อย่างไรก็ตาม เรื่องของเอกลักษณ์ไทยก็มีผู้ให้ความสนใจเอาไว้หลายท่าน แต่กล่าวโดยสรุป เมื่อพูดถึงเอกลักษณ์เด่นโดยลักษณะเฉพาะนั้นมีการสั่งสม มีวิวัฒนาการ มีความโดดเด่นแต่ละช่วงประวัติศาสตร์ มีทั้งที่มองเห็นได้ เป็นรูปธรรมและเป็นนามธรรม ตลอดจนเอกลักษณ์ก็เป็นภาพสะท้อนความเป็นไทย และความเป็นอิสระพร้อมกันไปได้อย่าง

สำหรับเรื่องของศิลปะแนวประเพณีไทย ที่เน้นเฉพาะจิตรกรรมแนวประเพณี นั้น เมื่อมีการตั้งคำถามว่า เอกลักษณ์ของจิตรกรรมแนวประเพณีไทยเป็นอย่างไร ก็มีทฤษฎีและความเห็น ทั้งที่เห็นพ้องและเห็นต่างเกิดขึ้นมากมาย แต่หากนำจิตรกรรมแนวประเพณีไปเกี่ยวข้องกับคำว่าเอกลักษณ์ไทยดังที่กล่าวมาเอกลักษณ์ของจิตรกรรมแนวประเพณี ก็จะหมายถึงจิตรกรรมที่มีลักษณะเฉพาะ ที่มีลักษณะเด่น โดยลักษณะเฉพาะหรือลักษณะเด่นของงานจิตรกรรมแนวประเพณี ก็จะมีที่มา มีการรับอิทธิพล มีการสั่งสม มีวิวัฒนาการ และมีลักษณะโดดเด่นเกิดขึ้นในแต่ละช่วงตอนของประวัติศาสตร์

นั่นก็หมายความว่าลักษณะเด่น ลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์ มิใช่จะเกิดขึ้นเองแบบลอย ๆ หรือปราศจากที่มาแบบพิสูจน์ไม่ได้ด้วยเหตุนี้ จึงมีผู้กล่าวว่า

ร่องรอยของอิทธิพลจากศิลปะของอินเดียที่เห็นได้ชัดเจนในภาพลายเส้นสมัยสุโขทัยได้ถูกแปรเปลี่ยนมาเป็นศิลปะสมัยอยุธยาโดยสมบูรณ์ มีผลงานที่เหลืออยู่ในประจักษ์พยานหลายชิ้น ที่สำคัญ ได้แก่ จิตรกรรมเรื่อง "ไตรภูมิ" และงานจิตรกรรมฝาผนังตามพระปรางค์ และโบสถ์วิหารต่าง ๆ ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาและจังหวัดใกล้เคียง เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงสถาปนากรุงเทพมหานครขึ้นเป็นเมืองหลวงของประเทศไทยในปี พ.ศ. 2535 นั้น ได้มีการก่อสร้างพระบรมมหาราชวังอาคารบ้านเรือน ตลอดจนวัดวาอารามขึ้นเป็นอันมาก ในพระอุโบสถและพระวิหารก็

มีการประดับด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธประวัติชาดกและไตรภูมิ ในระยะแรกจิตรกรรมเหล่านี้มีแบบอย่างในการเขียนคล้ายกับจิตรกรรมสมัยอยุธยา (กรมศิลปากร. 2525 : 2)

อย่างไรก็ตาม เมื่อกล่าวถึงลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นของจิตรกรรมแนวประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ หรือเอกลักษณ์ของจิตรกรรมประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ ก็สามารถแยกประเด็นในการศึกษาได้หลายประเด็น ได้แก่ประเด็นเรื่องราวที่ช่างนำมาแสดงออก ประเด็นรูปแบบที่ปรากฏและประเด็นเทคนิควิธีการซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้จะเน้นศึกษาเฉพาะเรื่องราวของรูปแบบจิตรกรรมประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์เท่านั้น

4.2.1 เนื้อหาหรือเรื่องราวของจิตรกรรมแนวประเพณีในอดีตและในสมัยรัตนโกสินทร์

ประวัติศาสตร์ของพุทธศาสนาในอินเดีย ในไทยและการแสดงออกในทางศิลปะแนวประเพณี หรือจิตรกรรมแนวประเพณีของไทยมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันมาโดยตลอด ซึ่งถ้าหากถอยหลังไปยังดินแดนต้นกำเนิดพุทธศาสนานั้นก็จะพบว่า พุทธศิลป์ก็เคยมีความเจริญรุ่งเรืองในอินเดียมาก่อน

สำหรับประเทศไทยนั้นถือว่าได้รับอิทธิพลพุทธศาสนาจากอินเดีย โดยการรับอิทธิพลและการยอมรับนับถือพุทธศาสนาในประเทศไทยนั้น ก็เกือบทั้งศาสนาพราหมณ์ และศาสนาฮินดูควบคู่กันไป ทำให้พุทธศาสนาในประเทศไทยมีเรื่องพิธีกรรม ความเชื่อที่แตกต่างหรือขัดแย้งกับคำสอนดำรงอยู่ร่วมกัน ยิ่งกว่านั้นในพุทธศาสนาเดียวกันก็ยังมีลัทธิที่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นลัทธิหินยาน หรือ ทักขิณิกาย (พุทธศาสนาฝ่ายใต้) หรือเรียกว่า เถรวาท ในปัจจุบันที่มีอยู่เช่นไทยพม่า และลังกา เป็นต้น กับพุทธศาสนาวัชรยาน หรืออาจารย์วาท และหรือ อุดรนิคาย (พุทธศาสนาฝ่ายเหนือ) ที่มีผู้นับถืออยู่ในจีน เกาหลี ญี่ปุ่น ทิเบต และมองโกเลีย

ขณะเดียวกัน ศิลปะแนวประเพณีของไทย ก็มีความเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนาอย่างใกล้ชิดโดยตลอดและดังที่กล่าวว่าการนับถือศาสนาพุทธก็ยังคงมีความแตกต่างกัน การรับอิทธิพลลัทธิศาสนาของประเทศไทยก็รับเอาสิ่งที่ไม่ใช่พุทธ หรือรับทั้งอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์และศาสนาฮินดูเข้ามาด้วย ดังที่เสถียรโกเศศได้กล่าวว่า...มีคำกล่าวของไทยอยู่บทหนึ่งว่า พุทธกับไสยย่อมอาศัยกัน พุทธในที่นี้หมายถึงพุทธศาสนา ไสยหมายถึงลัทธิอันเกี่ยวเนื่องด้วยเวทมนต์คาถา ซึ่งถือได้ว่าเป็นมาจากอินเดีย ถ้าเป็นคำกล่าวด้วยเรื่องนี้เรียกว่า ไสยศาสตร์...(เสถียรโกเศศ. 2510 : 11)

ด้วยเหตุนี้ จึงส่งผลกระทบต่อการแสดงออกในงานจิตรกรรมแนวประเพณีของไทยที่มีทั้งเรื่องราวของพุทธศาสนา และเรื่องราวที่เจือปนด้วยศาสนาพราหมณ์และศาสนาฮินดู

อย่างไรก็ตาม เมื่อประมวลโดยภาพรวมของเรื่องราวที่นิยมนำมาแสดงออกในศิลปะแนวประเพณีไทยแล้ว กรมศิลปากรได้รวมเรื่องราวเอาไว้ดังนี้

1. ภาพพุทธประวัติ
2. ทศชาติชาดก
3. ไตรภูมิ
4. วรรณคดีรามเกียรติ์
5. อนุพุทธประวัติ ว่าด้วยชีวประวัติของพระสาวกในสมัยพุทธกาล
6. เถรีประวัติ ประวัติพระภิกษุณีในสมัยพุทธกาล
7. อุบาสกและอุบาสิกา ประวัติพุทธศาสนิกชน ผู้ศรัทธาในพระศาสนา
8. ปัจเจกพุทธประวัติ เรื่องราวเกี่ยวกับกษัตริย์สมัยโบราณผู้สนใจในธรรมของพุทธศาสนา
9. นิบาตชาดก การเล่าถึงอดีตชาติขององค์พระพุทธรเจ้า
10. ปริศนาธรรม กลอุบายการสั่งสอนธรรม โดยการใช้ภาพเป็นเครื่องมือสอน
11. สุภาสิตและคติสอนใจ

12. พระราชพิธี 12 เดือน อันเป็นพระราชพิธีที่พระมหากษัตริย์ไทยแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาได้ทรงทำเป็นประจำในแต่ละเดือน

13. พงศาวดารและประวัติศาสตร์ ซึ่งเริ่มมีครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 5 (กรมศิลปากร. 2525 : 2-3)

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาโดยรวมของเรื่องราวในภาพจิตรกรรมแนวประเพณีไทยที่มีการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง และปรากฏเป็นหลักฐานสำคัญอยู่ที่วัดวชิรธรรมารามเป็นหลักนั้น สามารถจัดกลุ่มเรื่องราวได้ 4 กลุ่มดังนี้

(1) กลุ่มเรื่องราวที่ส่งเสริมให้เกิดความรู้ความเข้าใจและเกิดศรัทธาในพระพุทธศาสนา ซึ่งมีอยู่ทุกวัดแต่อาจจะมีความแตกต่างกันบ้างในเรื่องต่อไปนี้เป็น

- เรื่องเกี่ยวกับพุทธประวัติ ที่มีการนำเรื่องราวตอนสำคัญ ๆ ออกมาแสดงในภาพเขียน เช่น เรื่องราวตอนมารผจญ อันเป็นเรื่องหนึ่งที่ได้รับคามนิยมและนำมาเขียนไว้ที่ฝาผนังในอุโบสถเป็นเรื่องหลัก ดังตัวอย่างที่ปรากฏในอุโบสถวัดทองธรรมชาติ เป็นต้น

- เรื่องเกี่ยวกับอดีตชาติ และทศชาติชาดก อันเป็นเรื่องของกำบำเพ็ญบารมี 10 ชาติสุดท้ายก่อนเสด็จตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า โดย 10 ชาติสุดท้าย ได้แก่ (1) เตมียกุมารชาดก (2) มหาชนกชาดก (3) สุวรรณสามชาดก (4) เนมิราชชาดก (5) มโหสถชาดก (6) ภูริทัตตชาดก (7) จันทกุมารชาดก (8) นารทชาดก (9) วิทูรชาดก และ (10) เวสสันดรชาดก โดยเฉพาะเวสสันดรชาดกนั้น ถือเป็นเรื่องหนึ่งที่ช่างเขียนไทยนิยมนำออกมาแสดงออกในภาพจิตรกรรมฝาผนังมาทุกยุคทุกสมัยดังปรากฏเป็นตัวอย่างในอุโบสถวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร

- เรื่องเกี่ยวกับไตรภูมิ อันเป็นเรื่องเกี่ยวกับกามภูมิอันเป็นแดนทุกข์ รูปภูมิอันเป็นแดนพรหม และอรุภูมิเป็นชั้นพรหมไม่มีรูป กับถูกนำไปใช้เพื่อสนองความเชื่อกลายเป็นสวรรค์ มนุษย์และบาดาล หรือกลายเป็นเรื่องตัวแทนของแผ่นดินเทพที่อยู่เบื้องบนเขาพระสุเมรุและโลกบาดาลที่มีปลาใหญ่หนุนอยู่ ดังเช่นจิตรกรรมฝาผนังที่ผนังอุโบสถด้านหลังพระประธานที่วัดใหญ่อินทาราม อำเภอเมือง

จังหวัดชลบุรี นอกนั้นไตรภูมิยังถูกตีความ หรือขยายความหมายไปเกี่ยวข้องกับ เรื่องนรกภูมิอีกด้วย ดังปรากฏในภาพเขียนในผนังพระอุโบสถวัดดุสิตารามวรวิหาร เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร ซึ่งเรื่องราวในประเด็นนี้ หมายถึงเรื่องราวของ ลัทธิความเชื่ออื่น ๆ ที่แตกต่าง ที่เข้ามาผสมผสานกับพุทธศาสนาด้วย

- เรื่องเกี่ยวกับปริศนาธรรม และสุภาภิตธรรมอันเป็นเรื่องเกี่ยวกับพระ ธรรมคำสอนที่สอนคนในทางอ้อม ที่เป็นสัญลักษณ์ ที่ต้องการตีความ เช่น ภาพปริศนาธรรมบัวบานกลางหนองน้ำ ที่ผนังพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวรวิหาร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เขียนโดยขรัวอินโข่ง ซึ่งภาพปริศนาธรรมภาพนี้ เปรียบพระพุทธรูปเจ้าเหมือนดอกบัวชูช่อกลางหนองน้ำ กลิ่นหอมของดอกบัวเปรียบ เสมือนพระธรรมคำสอน และเหล่าผู้คนที่ยืนสูดกลิ่นหอมตลอดจนชื่นชมความงาม ของดอกบัวเปรียบเสมือนพระสงฆ์และพุทธศาสนิกชนทั้งหลาย ภาพปริศนาธรรมดังกล่าวแม้จะดูเป็นเรื่องยากลำบากสำหรับการตีความของบุคคลทั่วไป แต่ก็ถือว่ามี คุณค่าทั้งความงามและความหมาย ดังเช่นภาพปริศนาธรรมที่เป็นที่รู้จักกันมาก อีกแห่งหนึ่งก็คือ ภาพปริศนาธรรมที่สวนโมกข์พลาราม อ.ไชยา จ.สุราษฎร์ธานี เป็นต้น

2. กลุ่มเรื่องราวที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ที่แสดงบทบาทส่งเสริมพระพุทธ ศาสนาโดยผ่านชาดกต่าง ๆ เช่น ทศชาติชาดก อันแสดงให้เห็นถึงการบำเพ็ญบารมี 10 ชาติ คือ เนกขัมบารมี วิริยบารมี เมตตาบารมี อธิษฐานบารมี ปัญญาบารมี ศีลบารมี ดังมีตัวอย่างภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดใหญ่อินทาราม อำเภอ เมือง จังหวัดชลบุรี ซึ่งเป็นภาพการปฏิบัติวิริยบารมีในมหาชนกชาดก หรือ ตัวอย่างภาพจิตรกรรม ฝาผนังอุโบสถ วัดคงคารามวิหาร อำเภอโพธาราม จังหวัด ราชบุรี ตอนปฏิบัติปัญญาบารมีในมโหสถชาดก

นอกจากกลุ่มเรื่องราวเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์แสดงบทบาทส่งเสริมพระ พุทธศาสนาโดยผ่านชาดกต่าง ๆ แล้ว ก็ยังมีภาพการปฏิบัติพระราชกรณียกิจที่ สำคัญของพระมหากษัตริย์ราชวงศ์จักรีอีกด้วย เช่น ภาพพระราชพิธีต่าง ๆ ภาพ พระบรมสาทิสลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวขณะเสด็จประทับ

พลับพลา ณ ตำบลห้วยกอ จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ โดยทรงทอดพระเนตร
สุริยุปราคา พ.ศ. 2411 ซึ่งเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในพระที่นั่งทรงผนวชวัด
เบญจมบพิตรดุสิตวนารามวรวิหาร เขตดุสิต กรุงเทพมหานคร

3. กลุ่มเรื่องราวจากวรรณคดี โดยวรรณคดีชิ้นสำคัญและถูกนำมาแสดง
ออกในงานจิตรกรรมแนวประเพณีก็คือ เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งผลงานตัวอย่างเรื่อง
รามเกียรติ์ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังห้องที่ 51 พระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
ในเขตพระบรมมหาราชวัง กรุงเทพมหานคร อันเป็นตอนสุครีพรับอาสาไปหักฉัตร
ทศกัณฐ์ที่ตั้งขึ้น เพื่อป้องกันมิให้กองทัพพระรามได้รับแสงจากดวงอาทิตย์ นอก
จากวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์แล้วยังมีวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ อีก เช่นเรื่องพระอภัยมณี
อิเหนา สังข์ทองรวมทั้งวรรณกรรมพื้นบ้าน เป็นต้น

4. กลุ่มเรื่องราวที่เกี่ยวกับประเพณีวัฒนธรรมในชุมชน วิธีการดำเนินชีวิต
ของผู้คนในชุมชน รวมทั้งภาพที่สะท้อนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในสังคม ซึ่งมีให้เห็น
มากขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 และที่ 5 เป็นต้นมา สำหรับเรื่องราวที่เกี่ยวกับ
ประเพณีวัฒนธรรมในชุมชน เช่น ภาพ จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดมหาสม
ณารามราชวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี อันเป็นภาพเกี่ยวกับการทำบุญ
ประจำปีที่พุทธบาท จังหวัดสระบุรี ส่วนภาพที่สะท้อนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคม
เช่นภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร
หรือที่รู้จักกันว่าวัดโพธิ์ อยู่เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร ก็มีภาพขบวนแห่คนจีน
ฝรั่ง และคนไทยอยู่ร่วมกัน สำหรับภาพที่สะท้อนวิถีชีวิตชาวบ้านก็มีปรากฏให้เห็น
มากมาย เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถเดิม วัดหน้าพระธาตุ หรือวัด
ตะคุ อำเภอปรางค์ชัย จังหวัดนครราชสีมา ก็ปรากฏภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นภาพ
ชาวบ้านนั่งระแทะเทียมโคให้เห็น

อนึ่ง มีข้อสังเกตว่า ยิ่งวัดอยู่ห่างไกลจากศูนย์กลางอำนาจรัฐมากเพียงใด
ก็จะมีเรื่องราวเกี่ยวกับวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในชุมชน หรือวัฒนธรรมพื้นบ้าน
ปรากฏเด่นชัดมากขึ้น และหากอยู่ใกล้วัฒนธรรมชนชาติอื่น ก็จะมีพบเห็นอิทธิพล
เหล่านั้นเข้ามาปะปนกับลักษณะชุมชนของตนเด่นชัดขึ้น เช่นภาพเขียนที่วัดภูมินทร์
จังหวัดน่าน เป็นต้น

กล่าวโดยสรุป เรื่องราวที่นำมาแสดงออกโดยภาพรวมแล้ว จะมีลักษณะยึดถือสืบต่อกันมามากกว่าค้นหาเรื่องราวใหม่ ๆ อันเป็นความสนใจเฉพาะตัว หรือเรื่องราวในเชิงวิพากษ์วิจารณ์สังคม เยาะเย้ย เลียดสี ทำทนายผู้มีอำนาจในสังคม ยกเว้นงานศิลปกรรมแนวประเพณีไทย ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เป็นต้นมา ที่มีศิลปินไทยบางคน สร้างงานจิตรกรรมแนวประเพณีที่ให้ความสนใจต่อการนำเรื่องราว ชีวิต สังคม และสิ่งแวดล้อมเข้าไปแสดงออกในงานศิลปะประเภทจิตรกรรมแนวประเพณีมากขึ้น อันเป็นผลมาจากความตื่นตัวในเรื่องสิทธิและเสรีภาพการแสดงออกของประชาชนทุกสาขาอาชีพ รวมทั้งวิชาชีพในด้านการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแนวประเพณีไทยด้วย

4.2.2 รูปแบบของจิตรกรรมแนวประเพณีในอดีตและในสมัยรัตนโกสินทร์

เรื่องของรูปแบบของงานศิลปะนั้นมีการจำแนกแยกเอาไว้หลายรูปแบบ โดยวิรุณ ตั้งเจริญ ได้จำแนกเอาไว้ดังนี้

1. รูปแบบสัจนิยม (Realism)
2. รูปแบบอารมณ์นิยม (Emotionalism)
3. รูปแบบนิยม (Formalism)
4. รูปแบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolism)
5. รูปแบบประเพณีนิยม (Traditionalism)

(วิรุณ ตั้งเจริญและคณะ. 2534 : 135)

โดยเรื่องของรูปแบบประเพณีนิยมนั้น ก็ถือว่ามีอยู่ในทุกชนชาติที่มีประวัติศาสตร์การวิวัฒนาการ ชนชาติของตนโดยไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นศิลปะในโลกตะวันออกเพียงอย่างเดียว ศิลปะตะวันตกก่อนที่จะมีการเปลี่ยนแปลงไปสู่ศิลปะสมัยใหม่ ก็มีกระบวนการสืบทอดในรูปแบบเชิงประเพณีนิยมด้วยเช่นกัน

สำหรับรูปแบบของจิตรกรรมแนวประเพณีไทยสมัยรัตนโกสินทร์นั้น ถือได้ว่าเป็นสมัยที่แสดงให้เห็นถึงรอยต่อที่เชื่อมโยงกับอดีต และถือเป็นสมัยแห่งความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในการพัฒนารูปแบบของการแสดงออกในลักษณะศิลปกรรมร่วมสมัย แม้กระทั่งจิตรกรรมแนวประเพณีไทยก็ได้รับอิทธิพลดังกล่าวด้วยดังที่ สุภัทรดิศ ดิศกุล กล่าวไว้ว่า ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา มีการติดต่อกับต่างประเทศทางตะวันตกมากขึ้น อิทธิพลของจิตรกรรมต่างประเทศทางตะวันตกก็เข้ามาปนอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังไทย ดังอาจเห็นได้จากภาพเขียนบนผนังพระอุโบสถที่ วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ วัดบวรนิเวศวิหาร และที่หอราชกรมานุสรณ์ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. 2534 : 39) หรือดังที่วิรุณี ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงอิทธิพลตะวันตกที่มีต่อจิตรกรรมแนวประเพณีไทยเอาไว้ว่า

ทางด้านจิตรกรรมของ ขรัวอินโข่ง เช่น ภาพผนังที่วัดบวรนิเวศน์ได้กลายเป็นประวัติศาสตร์ศิลป์อีกหน้าหนึ่ง ซึ่งชี้ให้เห็นอิทธิพลจากตะวันตก เป็นอิทธิพลที่ท่านได้ศึกษาหาความรู้จากหนังสือและมิชชันนารี เป็นลักษณะผสมผสานระหว่างศิลปะในรูปแบบอิมเพรสชันนิสซึมและโรแมนติค (Impressionism and Romantic) จากตะวันตกผสมกับความคิดอย่างอุดมคติ (Idealism) ของไทย จิตรกรรมฝีมือชาวอิตาเลียนในโดมพระที่นั่งอนันตสมาคมเกี่ยวกับพระราชกรณียกิจในรัชกาลต่าง ๆ ก็นับเป็นแบบอย่างที่ใช้รูปแบบตะวันตก เช่น กายวิภาคและแสงเงา ทศนิยมภาพ (Aerial and Linear Perspective) ประกอบกับเนื้อหาของไทย ซึ่งมีผลโดยตรงกับนักเขียนภาพประกอบที่มีชื่อเสียงของไทยคนหนึ่งคือเหม เวชกร ส่วนในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กิจกรรมที่เป็นประวัติศาสตร์อันสำคัญทางด้านจิตรกรรมคือ การจัดนิทรรศการ

ประภคภาพเขียนขึ้น 3 ครั้ง คือครั้งแรกเมื่อปี 2460 ครั้งที่ 2-3 เมื่อปี 2463 (สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2524) แต่ผลงานส่วนใหญ่รวมทั้งผลงานของพระองค์มีลักษณะเป็นภาพประกอบและภาพการ์ตูนเสียเป็นพื้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 10)

อย่างไรก็ตาม มีผู้เชี่ยวชาญได้ศึกษาค้นคว้าเรื่องรูปแบบจิตรกรรมแนวประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์เอาไว้หลายท่าน เช่น สงวน รอดบุญ สันติ เล็กสุขุม และอารี สุทธิพันธุ์ ซึ่งสรุปความได้ดังนี้

(1) นิยมแก้ปัญหาเพื่อให้ได้บริเวณพื้นที่สำหรับบรรจุเรื่องราวจำนวนมาก ด้วยการใช่วิธีการเขียนแบบตานกมอง ทำให้สะดวกต่อการเขียนภาพแบบเล่าเรื่อง เช่นภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดมัชฌิมาวาสหรือวัดกลาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ซึ่งการแก้ปัญหาการเขียนภาพแบบตานกมอง เรื่องพระเวสสันดรนั้น ทำให้ได้บริเวณพื้นที่การเขียนภาพเล่าเรื่องได้จำนวนมาก

(2) ไม่เน้นความถูกต้องตามความจริง ทั้งหลักกายวิภาคในภาพคน ทั้งเรื่องแสงเงาแบบภาพเหมือนจริงตะวันตก ภาพคนที่ปรากฏจึงไม่เน้นความถูกต้องของกล้ามเนื้อ สัดส่วน ตำแหน่งด้านมุมตามความเป็นจริง ดังนั้นภาพคนจึงมีรูปร่างเป็น 2 มิติ แบบ สลับด้านและดัดแปลงธรรมชาติมากกว่าการเลียนแบบธรรมชาติ แต่ก็มีกรณีเน้นเรื่องของการตัดสิน เรื่องของการสร้างลักษณะที่แตกต่างของรูปร่าง และท่าทางของคนต่างสถานะ เช่นรูปร่างและการวางท่าทางของกษัตริย์กับไพร่ก็มี ความแตกต่างกันดังภาพการชกมวยหน้าพระที่นั่งวัดมัชฌิมาวาส อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

นอกจากนั้น เรื่องสิ่งก่อสร้างก็ไม่เน้นความถูกต้องตามหลักวิทยาศาสตร์การเห็น หรือตามการเขียนภาพแบบ Perspective เช่นภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดทองธรรมชาติ เขตคลองสาน กรุงเทพมหานคร

(3) มีการใช้เส้นลื่นเทา ซึ่งเป็นเส้นกรอบคล้ายพื้นปลาขนาดต่าง ๆ เป็นตัวแบ่งกันเรื่องราวแต่ละตอนหรือแบ่งภาคของเรื่องราว เช่น จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทธไสยวรรค พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร ในเรื่องพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์ อย่างไรก็ตามเส้นลื่นเทาก็มีทั้งที่เป็นแบบพื้นปลา มีทั้งแบบเส้นโค้งคล้ายริบบิ้น และแบบลวดลายปรากฏให้เห็นอยู่บ้าง

(4) จิตรกรรมแนวประเพณีไทยไม่แสดงบรรยากาศเรื่องเป็นเวลาเช้า สาย บ่าย เย็น จึงทำให้ไม่รู้ว่าอยู่ในช่วงเวลาใดของวัน

(5) จิตรกรรมแนวประเพณีไทยเน้นความเหมาะสม ความพอดี ความงดงามในการจัดภาพที่หยุดนิ่งอยู่กับที่ หยุดความเคลื่อนไหว เช่น ภาพคนจะมีความพอดีกับบ้าน กับปราสาทราชวัง เมื่อนั่งอยู่ที่ใด ไม่สามารถเคลื่อนไหวยับตัวลุกยืนได้ แต่เมื่อจิตรกรรมแนวประเพณีไทยได้รับอิทธิพลจากตะวันตกมากขึ้น รูปแบบการจัดภาพก็มีการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่สมจริงมากขึ้น

(6) รูปแบบจิตรกรรมแนวประเพณีไทย สะท้อนภาพความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยในยุคของการรับอิทธิพลตะวันตกโดยชาวอินโชนี ที่รับอิทธิพลศิลปะลัทธิอิมเพรสชันนิสม์เข้ามาในงานของตน ในขณะที่สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ก็รับอิทธิพลของศิลปะรูปแบบลัทธินิยม เข้ามาใช้ในการผลงานของพระองค์ เช่น ภาพ "โพนช้าง" ในแผ่นดินพระเจ้าท้ายสระ ซึ่งช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงเวลาที่สังคมไทยกำลังเผชิญหน้ากับลัทธิล่าอาณานิคมตะวันตก ที่ไม่เพียงแต่ต่างชาติจะสะท้อนให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ที่มีต่อกันเท่านั้น แต่ยังสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามในการพัฒนาตัวเองในทุกด้าน รวมทั้งด้านศิลปะด้วย

จากการศึกษาวิเคราะห์เอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีด้านเรื่องราวและรูปแบบ ทำให้พบว่า ศิลปะแนวประเพณีในกรอบความหมายของจิตรกรรมแนวประเพณีที่ปรากฏอยู่ตามฝาผนังพระอุโบสถ ตามศาสนสถาน มีจุดเริ่มต้นควบคู่กับการกำเนิดของรัฐ เนื่องเพราะการกำเนิดของรัฐที่มีกลุ่มชน มีผู้นำ มีแผ่นดิน มีอาณาเขต มีระเบียบการปกครองเพื่อการอยู่ร่วมกัน มีภาษา มีวัฒนธรรม สิ่งเหล่านี้ทำให้เกิดการสร้างงานศิลปะเพื่อสนองความเชื่อและความต้องการของสังคมขึ้น

แต่กว่าที่ผลงานศิลปะของชุมชนหรือสังคมนั้น ๆ จะได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปะแนวประเพณีได้ ชุมชนและสังคมก็ต้องผ่านกระบวนการทางสังคม ผ่านช่วงเวลาของสังคม และพร้อมที่จะสืบทอดส่งเสริมสนับสนุนด้วยเห็นว่า ผลงานดังกล่าว เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับวิถีชีวิตของคนในสังคมนั้น ๆ

ศิลปะแนวประเพณีจึงมีเส้นทางการเดินทางที่ยาวนาน มีความเกี่ยวข้องผูกพันกับความเชื่อทางพุทธศาสนาอย่างแนบแน่น เป็นส่วนสำคัญในการเป็นเครื่องมือทางความงามเพื่อสนับสนุนศีลธรรมความดีในพุทธศาสนา เมื่อพุทธศาสนากลายเป็นสิ่งยึดเหนี่ยว เมื่อพุทธศาสนามีความผูกพันกับศิลปะ การดำรงอยู่ของศิลปะจึงมีฐานที่มั่นคง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ มีอำนาจทางศาสนจักรเป็นเครื่องค้ำจุน

แต่ลัทธิศิลปะแนวประเพณีที่มีความผูกพันกับพุทธศาสนาแต่เพียงด้านเดียวก็ยังไม่สามารถดำรงอยู่ได้อย่างมั่นคง จึงจำต้องอาศัยการส่งเสริมจากฝ่ายอาณาจักรหรือสถาบันที่มีอำนาจปกครองรัฐ ซึ่งในอดีตก็คือสถาบันพระมหากษัตริย์โดยสถาบันพระมหากษัตริย์ถือว่ามียุทธศาสตร์ที่สำคัญในการส่งเสริมให้พุทธศาสนามีความเจริญรุ่งเรือง พร้อม ๆ ไปศิลปะและวัฒนธรรม โดยการส่งเสริมอุปถัมภ์ในสิ่งที่ประชาชนเคารพศรัทธาให้มั่นคง ก็ส่งผลย้อนกลับทำให้สถาบันพระมหากษัตริย์มั่นคงด้วย เหล่านี้จึงทำให้สถาบันศาสนา สถาบันพระมหากษัตริย์ ศิลปะวัฒนธรรม จึงเป็นเนื้อนาบุญที่ไม่อาจแยกขาดออกจากกันได้

อย่างไรก็ตาม พระพุทธศาสนาที่มีอิทธิพล หรือมีบทบาทต่อศิลปะแนวประเพณี ก็ยังมีความแตกต่างเป็นลัทธิ เป็นฝ่ายหินยาน และเป็นฝ่ายมหายาน รวมทั้งพระพุทธศาสนาก็มีความแตกต่างไปจากศาสนาพราหมณ์ และศาสนาฮินดูต่างๆ ที่ ทั้ง 3 ศาสนา มีจุดกำเนิดมาจากประเทศเดียวกัน มีสายธารการเผยแพร่ที่ซ้ำรอยกัน ด้วยเหตุนี้ การแพร่ขยายของพระพุทธศาสนาจึงดำเนินไปท่ามกลางความแตกต่างกันเองภายในพระพุทธศาสนา และความแตกต่างระหว่างศาสนา สิ่งเหล่านี้จึงส่งผลให้สังคมไทยมีทั้งพุทธศาสนาฝ่ายหินยาน มีทั้งพราหมณ์ และมีทั้งฮินดูเข้ามาเจือปนอยู่ร่วมกัน

สภาพเช่นนี้ได้ส่งผลกระทบต่อการสร้างงานศิลปะแนวประเพณีอย่างมีอาชงหลักเคียง
 เนื่องจากศิลปะแนวประเพณีนั้นอาศัยศาสนาเป็นเรื่องราวสำคัญในการแสดงออก และ
 เมื่อเรื่องราวในพระพุทธศาสนามีลักษณะเจือปน งานศิลปะแนวประเพณีก็สะท้อนสภาพ
 การเจือปนออกมาในผลงานเหล่านั้นด้วย ดังที่เราพบเสมอว่า ผลงานจิตรกรรมแนว
 ประเพณี ที่ปรากฏในผนังอุโบสถ มีทั้งเรื่องของพระพุทธศาสนา มีทั้งเรื่องของอิทธิ
 ปาฏิหารย์ มีทั้งเรื่องของพระเทพเทวดา มีทั้งเรื่องที่มาจากคัมภีร์พระเวท มีทั้งเรื่องราว
 เกี่ยวกับการอวดตอล ฯลฯ อยู่ตามส่วนต่าง ๆ ในผนังพระอุโบสถ สิ่งเหล่านี้จึงถือเป็นภาพ
 สะท้อนของความเชื่อที่แตกต่างในพระพุทธศาสนา และศาสนาอื่น ๆ เข้ามาอยู่ร่วมกัน
 สภาพความแตกต่างเช่นนี้ ก็ส่งผลทำให้เกิดความพยายามที่จะค้นหาสิ่งที่เป็นสิ่งแท้ทาง
 พระพุทธศาสนา สิ่งที่เป็นความเชื่อของแต่ละชุมชนและปัจเจกชน จึงทำให้เกิดความ
 แตกต่างในการแสดงออกในเรื่องราวของจิตรกรรมแนวประเพณีที่เกิดขึ้นตามมา

แต่เฉพาะความเห็นต่างของคนในสังคมไทย ของคนในภูมิภาคเดียวกัน ความ
 แตกต่างกันในการมองศาสนาแม้จะเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการพัฒนาเปลี่ยนแปลงแต่การ
 พัฒนาของสังคมโลกที่ทำให้สังคมไทยต้องปฏิสัมพันธ์กับชนชาติตะวันตก มีการค้าขาย มี
 การแลกเปลี่ยนศิลปะวัฒนธรรม มีการเรียนรู้สิ่งที่แตกต่างไปจากประเพณีวัฒนธรรมของตน
 โดยประเทศใดที่มีอำนาจทางการเมืองการทหารที่เข้มแข็งกว่า มีอำนาจทางเศรษฐกิจที่
 เข้มแข็งกว่า มีวัฒนธรรมที่เข้มแข็งกว่า ก็จะมีอิทธิพลต่อประเทศที่อ่อนแอกว่า

สังคมไทยก็มีอาชงหลักกฎเกณฑ์ดังกล่าวไปพ้นได้ จึงทำให้ช่างไทยจำนวนหนึ่ง
 ยอมรับอิทธิพลทางศิลปะเข้ามาสู่ประเทศไทย เข้ามาพัฒนาผลงานของตนให้เกิด
 ความก้าวหน้าทันสมัยเช่นสังคมที่พัฒนาแล้ว ซึ่งในประวัติศาสตร์สังคมไทย ผู้นำไทย
 ช่างไทย ก็ได้นำแบบอย่างของศิลปกรรมตะวันตกเข้ามา ทั้งลักษณะของการลอกเลียน
 และทั้งลักษณะของการประยุกต์มากมาย โดยเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่รัชกาลที่ 4
 และรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา

ทว่าสถานการณ์ทางการเมืองระหว่างประเทศในช่วงเวลาดังกล่าว และนโยบายของประเทศมหาอำนาจตะวันตกในยุคล่าอาณานิยม ได้ส่งผลทำให้สังคมไทยตระหนักถึงความไม่ปลอดภัยจากนโยบายเรือปืน จนทำให้หลายประเทศในภูมิภาคนี้กลายสภาพเป็นเมืองขึ้น จุดนี้จึงเป็นจุดหนึ่งที่ทำให้ความรู้สึกเชิงชาตินิยมหรือลัทธิรักชาติของตัวเองเกิดขึ้น

เกิดขึ้นพร้อมกับกระบวนการรื้อฟื้นส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย ศิลปะแนวประเพณีไทย ทั้งในยุคสงครามล่าอาณานิคมสมัยรัชกาลที่ 4-5 ทั้งในยุคสงครามลัทธิอุดมการณ์หลังเหตุการณ์โลกครั้งที่ 2 และทั้งในยุคสงครามเศรษฐกิจในยุคปัจจุบัน

แต่ลัทธิชาตินิยมก็ดี หรือกระบวนการอนุรักษ์รื้อฟื้น ส่งเสริมศิลปะแนวประเพณีก็มีความขัดแย้งกับการดำรงอยู่ร่วมกับโลกสากลที่มีอาจปิดกั้นศิลปะแนวร่วมสมัยได้ จึงทำให้ผู้คนในวงการศิลปะด้วยกัน เกิดความเห็นต่างและเกิดความขัดแย้งในด้านความคิดมาโดยตลอด ทั้งที่มีจุดยืนอยู่ที่ศิลปะแนวประเพณี และทั้งที่มีจุดยืนอยู่ที่ศิลปะร่วมสมัยในลักษณะเผชิญหน้า โดยที่ในอดีตกระแสการสร้างความคิดให้สองสิ่งดำรงอยู่ร่วมกัน เรียนรู้กัน ทำความเข้าใจซึ่งกันและกัน ยอมรับความแตกต่างกันและกัน เพื่อการอยู่ร่วมกันอย่างสันติ ยังไม่เกิดขึ้นในช่วงแรก ๆ

อย่างไรก็ตาม การพัฒนาของสังคมไทยที่อยู่ร่วมกับสังคมโลก ท่ามกลางกระแสการพัฒนาของสังคมโลกในยุคข้อมูลข่าวสาร ท่ามกลางกระแสเคลื่อนไหวของความพยายามในการจัดระเบียบโลกใหม่ ในยุคโลกาภิวัตน์ (Globalization) ในยุคแห่งการยกเครื่องธุรกิจ (Re-engineering) ในยุคแห่งการแสวงหาธรรมรัฐหรือธรรมาภิบาล (Good Governance) และท่ามกลางวิกฤติของสังคม สภาพเช่นนี้จึงทำให้เกิดกระแสการเรียกร้องให้ผู้คนในสังคมไทยเกิดความสนใจภูมิปัญญาไทย สนใจการสร้างชุมชนให้เข้มแข็ง สนใจระบบเกษตรไร้สารพิษ สนใจระบบเศรษฐกิจพอเพียง รวมทั้งสนใจศิลปะที่พัฒนามาจากรากฐานสังคมไทย ทั้งศิลปะพื้นบ้านและศิลปะแนวประเพณีว่า จะอนุรักษ์ จะสืบทอดพัฒนากันอย่างไร ซึ่งจากการศึกษาวิจัย เรื่องเอกลักษณ์ศิลปะแนวประเพณีไทยทำให้ได้รับข้อมูลความสัมพันธ์

ระหว่างจิตรกรรมแนวประเพณีกับสังคมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ทำให้ทราบข้อมูล ความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมแนวประเพณีกับอิทธิพลจากศิลปกรรมจากโลก ตะวันตกและทำให้สามารถพบลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ที่มีชีวิตการเปลี่ยนแปลง ของศิลปะแนวประเพณีชัดเจนยิ่งขึ้น

4.3 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์เอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีไทย โดยเฉพาะ จิตรกรรมแนวประเพณีไทย ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะว่า

4.3.1 ควรมีการวิจัยเรื่องของเทคนิคหรือกลวิธีการสร้างงานจิตรกรรมแนว ประเพณีไทยโดยละเอียด เพื่อสร้างองค์ความรู้ด้านกลวิธีการสร้างงานจิตรกรรม แนวประเพณีไทยให้เข้มแข็ง เพื่อส่งเสริมการศึกษาค้นคว้าเรื่องภูมิปัญญาไทยและ ภูมิปัญญาพื้นบ้าน รวมทั้งเพื่อสร้างดุลยภาพระหว่างกลวิธีแบบตะวันตกกับกลวิธีแบบ ประเพณีไทยให้ดำรงอยู่ร่วมกันอย่างมีดุลยภาพ หรืออีกนัยหนึ่ง เพื่อให้เกิดความ ภาคภูมิใจในภูมิปัญญาไทย ควบคู่ไปกับการเปิดใจรับความเจริญก้าวหน้าในกลวิธี สร้างสรรค์ผลงานแบบตะวันตกควบคู่กันไป

4.3.2 ควรมีการศึกษาวิจัยในประเด็นเรื่องราวในด้านพุทธศาสนาให้ลึกซึ้ง โดยเฉพาะเรื่องราวที่เป็นแก่นพระพุทธรศาสนา เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธธรรม ถือเป็น เรื่องราวที่นำมาถ่ายทอดในงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทยน้อยมาก กับด้านรูปแบบสัญลักษณ์ ที่แสดงออกในจิตรกรรมแนวประเพณีไทย ก็ควรมีการศึกษาวิจัย โดยละเอียด

4.3.3 ควรมีการศึกษาวิจัยจิตรกรรมแนวประเพณีไทยในกรณีวัฒนธรรม หลวงและวัฒนธรรมราชภัฏเป็นกรณีพิเศษ

เหล่านี้ คือผลสรุป การอภิปรายผลและข้อเสนอแนะจากการวิจัยเรื่อง เอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีไทย

บรรณานุกรม

- กรกฎ หลักเพชร. (2507). "ศิลปกรรมจำหลักไม้ 2" ชัยพฤกษ์ปีที่ 11 (5) : 9-11.
- _____. (2507). "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ 1" สารประชาชนปีที่ 2 (12) : 42-43.
- _____. (2507). "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ 1" สารประชาชนปีที่ 2 (12) : 42.
- _____. (2507). "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ 1" สารประชาชนปีที่ 2 (12) : 50.
- _____. (2507). "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ 2" สารประชาชนปีที่ 3 (1) : 42.
- _____. (2508). "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ 2" สารประชาชนปีที่ 3 (1) : 43.
- _____. (2508). "จิตรกรรมของเฉลิม นาคีรักษ์ 3" สารประชาชนปีที่ 3 (1) : 18.
- _____. (2508). "ศิลปกรรมกับเกียรติภูมิ" สารประชาชนปีที่ 3 (7) : 45.
- _____. (2508). "ศิลปกรรมกับเกียรติภูมิ," สารประชาชนปีที่ 3 (7) : 45-49.
- กรมศิลปากร. (2525). ศิลปกรรมกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ยูไนเต็-
โปรดักชั่น จำกัด.
- _____. (2534). 80 ปีแห่งการอนุรักษ์มรดกไทย. กรุงเทพฯ : โอ.เอส. พรีนติ้งเฮาส์.
- กลุ่มจิตรกรรมแบบไทย. (2508). "อารัมภกถา" การแสดงภาพเขียนแบบไทยครั้งที่ 2
กรุงเทพฯ : ไทยแบบเรียน.
- ก่อ สวัสดิพานิชย์. (2529). แนวคิดเกี่ยวกับการพัฒนาวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ :
เจริญผล.
- เกียรติศักดิ์ อิชยานันท์. (2527) "การดำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของชาติ" วัฒนธรรมไทย.
ปีที่ 23 (2) : 5.
- คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. และคนอื่น ๆ. (2525). ลักษณะไทย เล่ม 1. กรุงเทพฯ :
โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- _____. (2532). "บทนำ" สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี.
กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พรีนติ้ง กรุ๊ป จำกัด.
- _____. และคนอื่น ๆ (2532). สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ
สยามบรมราชกุมารี กับการอนุรักษ์มรดกไทย. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์
พรีนติ้ง กรุ๊ป จำกัด.

- คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. (2532). คึกฤทธิ์พูด ฉบับรวมปาฐกถา. กรุงเทพฯ :
โรงพิมพ์สยามรัฐ.
- จิรวัดน์ พิระสันต์. (2540). รายงานการวิจัยวัฒนธรรมของชาวไทยที่ปรากฏในงาน
จิตรกรรมฝาผนังไทย ภาคเหนือตอนล่างพิษณุโลก : มหาวิทยาลัยนเรศวร.
- _____. (2535). การวิเคราะห์ศิลปกรรมแนวประเพณีไทย ระหว่าง พ.ศ. 2507
ถึงพ.ศ. 2533. ปริญญาานิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา) กรุงเทพฯ :
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.
ถ่ายเอกสาร.
- เจนจิตร กุณทลบุตร. (2515). "ศิลปะการช่าง" ศิลปะหัตถศึกษา ม.ป.พ.
ไม่มีเลขหน้า.
- จำนงค์ ทองประเสริฐ. (2526). "เอกลักษณ์ของไทย" วัฒนธรรมไทย. ปีที่ 22
(2) : 29.
- เฉลิม อยู่เวียงชัย. (2516). สมัยธนบุรี สมัยรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : ศรุสภา.
- ช่วง สเลลานนท์. (2494). วิชาวาดเขียนภาพไทย โรงพิมพ์จันทรา.
- โชติ กัลยาณมิตร, (2525). "สถาปัตยกรรมแบบไทยเดิม" ในลักษณะไทย.
บรรณาธิการโดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช. กรุงเทพฯ :
ธนาคารกรุงเทพ จำกัด.
- ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระยา. (2515). "สาส์นสมเด็จพระเจ้า" วารสารศิลปากร
ปีที่ 16 (3) : 22.
- ดำรง วงศ์อุปราช. (2508). "ศิลปะร่วมสมัย" สังคมศาสตร์ปริทัศน์ปีที่ 3 (2) : 31-32.
- ตรี อมาตยกุล และคนอื่น ๆ. (2516). ศิลปไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัย
ธรรมศาสตร์.
- แถมสุข นุ่มนนท์. (2522). "แนวพระราชดำริทางการเมืองในพระบาทสมเด็จพระเจ้า
พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว," คุรุปริทัศน์. ปีที่ 4 (3) : 25.
- ทรงวิทย์ แก้วศรี. (2527). "เอกลักษณ์ไทย" ศิลปากร. ปีที่ 31 (1) : 23.

- ทองคำ กล้วยไม้ ณ อยุธยา. (2521). เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระ
พระพุทธเลิศหล้าน ในฐานะนักบริหาร. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อันฮี.
ธานินทร์ กรัยวิเชียร. (2520). พระมหากษัตริย์ไทยในระบอบประชาธิปไตย.
กรุงเทพฯ : ชมรมดำรงวิทยา.
ธีรยุทธ บุญมี. (2538). วิกฤตินุษย์ยุคโลกาภิวัตน์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วัฒนา.
น. ณ ปากน้ำ. (2508). บันไดเข้าถึงศิลปะ. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
นพวัฒน์ สมพันธ์. (2532). "สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ กับการอนุรักษ์งานช่าง
ของไทย" สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. กรุงเทพฯ :
อมรินทร์ พรินติ้ง กรัฟ จำกัด.
นนทิดา. (2495). แบบศิลปะไทย กรุงเทพฯ : ไทยสัมพันธ์.
นราธิปพงษ์ประพันธ์. กรมหมื่น. (2505). บทความจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
ม.ป.ท.
นริศรานุกิตติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยา. (2515).
"สาส์นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยา. (2515).
แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2518). ศิลปวัฒนธรรมมหาศ. กรุงเทพฯ :
ถ่ายเอกสาร.
ประยูร อุลชาภา. (2531). 5 รอบประยูร อุลชาภา. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิมพ์ณศ.
_____ และศิลป์ชัย ชื่นประเสริฐ. (2534) "ความหมายและลักษณะของ
ศิลปะไทย" ในศิลปะกับสังคมไทย. บรรณาธิการโดยจุฑพร ทองอุ่น และ
อังคณา นันท์พิทาวรรณ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.
พ.พรหมพิจิตร. (2495). พุทธศิลป์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พระจันทร์.
พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. (2597). ไกลบ้าน. กรุงเทพฯ : ศรีสภา.
พระเทพเวที. (2536) พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์. กรุงเทพฯ :
มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.
พลับพลึง มูลศิลป์. (2521). "สมเด็จพระเทพราชาเป็นกบฏ," คุรุปริทัศน์ปีที่ 3
(4) : 39.

- พิชัย นรินทร์. (2507). "ศิลปะของไทยวันนี้" วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร
กรุงเทพฯ : ทำพระจันทร์.
- พิทยาลาภฤติยากร. พระวรวงศ์เธอกรมหมื่น. (2528) การแสดงภาพเขียน
แบบไทย ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยแบบเรียน.
- พิริยะ ไกรฤกษ์ (2529). "ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของ
ศิลปินไทย" ภาพสะท้อนประสบการณ์ในอเมริกา. กรุงเทพฯ :
โรงพิมพ์ศิริวัฒนา.
- _____. และเผ่าทอง ทองเจือ (2525) ศิลปกรรมหลัง 2475. กรุงเทพฯ : พับลิเคชั่น.
- พิภพ บุษราคัมวดี. (2527). เพื่อ หริพิทักษ์ : ชีวิตและงาน. กรุงเทพฯ :
ศิริวัฒนาการพิมพ์.
- พุทธทาสภิกขุ. (2525). ปรัชญาธรรมในสวนโมกข์. กรุงเทพฯ : ธรรมสภา.
- โพธิ์ ใจอ่อนน้อย. (2496). คู่มือลายไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อุดม.
- ยุพา ชุมจันทร์. (2519). "พระบรมราชาบายในการใช้ลัทธิชาตินิยมของพระบาท
สมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว," จุลสารโครงการตำราสังคมศาสตร์และ
มนุษยศาสตร์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิษณุ.
- ระพี สาคริก. (2526). "เอกลักษณ์ของชาติกับการพัฒนา" วิทยาจารย์. ปีที่ 81
(4) : 30.
- ลาล มณี โชติ. (2536). กรุณา กุศลาลัย เก็บความ แปลและเรียบเรียง
"พราหมณ์ พุทธ ฮินดู" กรุงเทพฯ : พี.ที.พริน จำกัด.
- วิทย์ พิณคันเงิน และจุลทัศน์ พยาฆรานนท์. (2515). ช่างไทยสิบหมู่. กรุงเทพฯ :
ไทยเขษม.
- วินัย ผู้นำพล. (2521). "วิวัฒนาการทางศิลปะในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์" วารสาร
มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- วิรุณ ตั้งเจริญและคนอื่น ๆ. (2534). มนุษย์กับความงาม. กรุงเทพฯ : โอเดีย
สแควร์.
- _____. (2527). ศิลปะร่วมสมัย. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

ศิลป พีระศรี และคนอื่น ๆ. (2516). "คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง" ศิลปไทย.

กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2492). สื่อบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 1 กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

_____. (2493). "สำรวจวิจารณ์ศิลปะปัจจุบันในยุโรปเกี่ยวกับศิลปะไทย" วารสารศิลปากรปีที่ 4 (1) : 43-45.

_____. (2494). "งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 2" วารสารศิลปากรปีที่ 4 (10) : 46.

ศิลปากร, กรม. (2534). 80 ปีแห่งการอนุรักษ์มรดกไทย. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.

พรินต์ติ้ง เฮาส์.

ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย. (2529). หนังสือเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม เนื่องใน

โอกาสเปิดศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย. กรุงเทพฯ : วิศตอร์
เพาเวอร์พอยท์.

ส.ศิริรักษ์. (2519). "อนาคตของไทยมองจากอดีต," สังคมศาสตร์ปริทัศน์.
ปีที่ 14 (1) : 36-37.

สงวน รอดบุญ. (2506). "การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ" สัปดาห์สาร, ปีที่ 4
(43) : 48.

_____. (2526). พุทธศิลป์รัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยครุธนบุรี.

_____. (2529). ศิลปกรรมไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา

สมาคมศิลปกรรมไทย (2507). "อัจฉริยศิลป์ในยุคปัจจุบัน ปัญหาที่ยังแก้ไม่ได้"
การแสดงศิลปกรรมครั้งที่ 27 กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยแบบเรียน.

_____. (2497). กรุงเทพฯ : การพิมพ์สตรีสาร.

สันติ เล็กสุขุมและกมล ฉายาวัฒน์. (2524). จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา.
กรุงเทพฯ : เจริญวิทย์การพิมพ์.

_____. และคนอื่น ๆ. (2534). "จิตรกรรมไทย – แบบประเพณีและแบบสากล"
ในศิลปะกับสังคมไทย บรรณาธิการโดย จตุพร ทองอ่อน และอังคณา
นันท์ทิพวรรณ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สันติ เล็กสุขุม. (2539). “สังเขปความเป็นมาของศิลปกรรมในดินแดนไทย”

บัวหลวงระบายศรี. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด.

สุเชษฐ สมิตินันท์. (2515). ประวัติศาสตร์ศิลป์ในประเทศไทย. กรุงเทพฯ :

กรุงสยามการพิมพ์.

สุภัทรดิศ ดิสกุล, ม.จ., (2534). ศิลปะในประเทศไทย. กรุงเทพฯ : อมรินทร์ พริ้นติ้ง

กรุ๊ป จำกัด.

สุวัฒน์ วรดิลก. (2522). จากพิราบแดงสู่พิราบเมิน กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สุวรรณภูมิ.

เสฐียรโกเศศ. (2510). อดีตชาวไทยสมัยก่อน กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ส่วนท้องถิ่น.

_____. (2517). การศึกษาศิลปะและประเพณี กรุงเทพฯ : เจริญกิจ.

อนันต์ ปาณินท์ “Abstract Art” สารประชาชน 16 : 30-31 ตุลาคม 2507.

อภิรักษ์ โปษยานนท์. (2535). จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกใน

ราชสำนัก (1). กรุงเทพฯ : อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด.

อารี สุทธิพันธุ์. (2528). ศิลปนิยม. กรุงเทพฯ : กระดาษสา.

อุษณี. “ศิลปะต่างชาติ” สารประชาชน 13 : 30 กันยายน 2507.

เอกวิทย์ ณ ถลาง และอมร ไสภณวิเศษฐวงศ์. (2516). การปรับตัวเข้าสู่ยุคใหม่

ของสยามและพม่า. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิมพ์เนศ.

_____. (2534). วิเคราะห์เอกลักษณ์ไทยในกระแสความเปลี่ยนแปลง.

กรุงเทพฯ : อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด.

เอฟ.ไอ. แฟรงเฟิร์ต. (2535). การเดินทางสู่ประเทศสยาม. Route to Siam.

นันทา วรเนติวงศ์แปล. กรุงเทพฯ : ศรุสภา.

เอลิซาเบธ โลออนส์. (2510) “ศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์” ในศิลปะสมัยอยุธยา

ศิลปะสมัยอยุธยาศิลป์. จิรา จงกล แปล. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

อำนาจ เ็นสบาย. (2531). ศิลปะวิจารณ์. กรุงเทพฯ : แสงศิลป์การพิมพ์.

_____. (2522). อิทธิพลของศิลปกรรมตะวันตกที่มีต่อศิลปกรรมไทย. รายงานวิจัย

ศิลปกรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ : กรมการฝึกหัดครู กระทรวงศึกษาธิการ

ถ่ายเอกสาร.