

ศิลปะจินตทัศน์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสาน สิมวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์

ปริญญานิพนธ์
ของ
สุมาลี เอกชนนิยม

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

เมษายน ๒๕๕๖

ลิขสิทธิ์เป็นของ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

751.73
ถ ๖๔๒๔
๖.๖

ศิลปะจินตทัศน์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสาน สิมวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์

บทคัดย่อ
ของ
สุมาลี เอกชนนิยม

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
เมษายน ๒๕๔๖

๙ ๖๖๖๖๖๖ ร.๖

สุมาลี เอกชนนิยม. (๒๕๔๖). ศิลปะจินตทัศน์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสาน สิมวัดโพธาราม และวัดป่าเรไรย์. ปริญญาโท ศบ.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ, ผู้ช่วย ศาสตราจารย์พฤทธิ์ สุภเศรษฐศิริ.

ปริญญานิพนธ์เรื่อง ศิลปะจินตทัศน์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาแนวคิดในการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานในด้านการออกแบบโครงสร้างภาพ การถ่ายทอดเรื่องราว การถ่ายทอดรูปแบบ การใช้สี และการใช้กลวิธี และนำผลที่ได้จากการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมร่วมสมัยตามแนวทางของผู้วิจัย การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยศึกษาจากภาพที่ผนังโบสถ์ ภาพถ่าย ภาพจากวิดีโอ และจากการสัมภาษณ์ผู้รู้ในท้องถิ่นจำนวน ๙ คน แล้วนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ตามจุดมุ่งหมายในการศึกษา จากนั้นนำผลการศึกษาไปใช้ในการพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมร่วมสมัย

ผลการศึกษาพบว่า โครงสร้างของโบสถ์เป็นตัวกำหนดการออกแบบโครงสร้างภาพ รูปทรงบนผนังด้านในโดยรวมจะมีขนาดใหญ่ มีสีสันสดใส และมีความประณีตสวยงามกว่าด้านนอก การนำเสนอเรื่องราวไม่มีแบบแผนเคร่งครัด ใช้เส้น รูปทรงและการซ้ำของรูปทรงเพื่อบอกทิศทางและความเคลื่อนไหว เส้นที่ใช้มีทั้งเส้นจริงและเส้นเชิงนัย ใช้การซ้ำของรูปทรง จำนวนรูปทรง และตำแหน่งการจัดวางแสดงความต่อเนื่องของเหตุการณ์ นิยมใช้รูปทรงขนาดใหญ่หรือใช้สีเข้มสร้างจุดเด่นของภาพและวางจุดสนใจอยู่ในระดับสายตา ใช้ขนาดของรูปทรงหรือกลุ่มรูปทรงที่ใกล้เคียงกันหรือใช้ตำแหน่งของรูปทรงเป็นหลักในการสร้างดุลยภาพ ใช้ขนาดของรูปทรง ตำแหน่งการจัดวาง สี เส้น และเรื่องราวสร้างความประสานกลมกลืน เรื่องราวที่ถ่ายทอดเหมือนเรื่องที่เล่ากันในงานบุญผะเหวด ได้แก่ เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา เรื่องเล่าที่เป็นนิทานพื้นบ้าน เรื่องเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ ขนบประเพณีและธรรมเนียมประเพณีต่างๆ รูปแบบของรูปทรงที่ถ่ายทอด รูปทรงบุคคลชั้นสูงเน้นความประณีตของเส้น สัดส่วนสวยงาม แต่งกายแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ลีลาเป็นแบบนาฏลักษณ์ รูปทรงทหารข้าราชการแต่งกายเลียนแบบของจริง รูปทรงของชาวบ้านไม่เน้นความประณีต กิริยาท่าทางหลากหลาย การแต่งกายเลียนแบบของจริง รูปทรงบุคคลชั้นต่ำสุดเขียนให้เห็นสัดส่วนที่ผิดปกติ รูปทรงสัตว์ส่วนใหญ่ได้สัดส่วนสวยงามและมักเป็นสัตว์ที่พบเห็นได้ในท้องถิ่น รูปทรงสถาปัตยกรรมและภาพภูมิประเทศเขียนปราสาทราชมนเฑียรขนาดใหญ่ โอ้อ่า ส่วนศาลา บ้านเรือนเขียนเลียนแบบสถาปัตยกรรมในท้องถิ่น โครงสร้างหลักของผนังด้านนอกเป็นสี่เหลี่ยมยื่น ได้แก่ สีน้าเงิน เข้ม (คราม) ฟ้า เขียว ดินแดง ดำ ขาว ผนังด้านในส่วนใหญ่ใช้สีวรรณะอุ่นได้แก่ สีน้าตาลแดง สีที่ใช้ไม่ฉูดฉาดทำให้ภาพดูเรียบง่าย ใช้สีโดยการเพิ่มและลดน้ำหนักของสี สร้างสีใหม่โดยนำสีขั้นที่ ๑ ที่มีอยู่มาผสมกัน ใช้สีเพื่อแสดงฐานะทางชนชั้นและระดับของบุคคลและแสดงเวลาของเหตุการณ์ ใช้สีให้เกิดจุดเด่นของรูปทรงที่ต้องการเน้นความสำคัญโดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริง สี ฟุ้งกัน และวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้มีทั้งที่ได้มาจากวัสดุในท้องถิ่นและซื้อหา ในกรณีที่รูปทรงซ้ำกันใช้กระดาษตัดเป็นแบบทาบร่างภาพก่อนการลงสี บางส่วนก็ใช้ดินสอร่างลงบนผนังแล้วลงสีเรียบโดยลงสีในขอบเขตของรูปทรงและใช้ฟุ้งกันขนาดเล็กเขียนเน้นเส้นขอบรูปทรงภายหลัง การระบายสีใช้น้อยพบได้เฉพาะในส่วนของฟุ้งไม้และภูเขา

ในการสร้างงานจิตรกรรมร่วมสมัยของผู้วิจัยมีขั้นตอน ๕ ขั้นตอนคือ ขั้นร่างความคิดและร่างรูปทรง ขั้นจัดระเบียบรูปทรงเพื่อเสนอความคิด ขั้นเลือกสรรและพัฒนาแบบ ขั้นทดลองใช้รูปแบบที่เป็น

อัตลักษณ์ และชั้นแสดงรูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์ โดยการสร้างงานใช้วัสดุหลักคือ กระดาษสา สีอะครีลิค และดินสอถ่าน ในขั้นสุดท้ายได้ลดทอนแนวคิดเกี่ยวกับสังคมเพื่อเน้นความสัมพันธ์ของส่วนประกอบของศิลปะโดยใช้เส้นที่มีลักษณะเฉพาะของผู้วิจัยผสานกับกลวิธีระบายเรียบและระบายแสดงลีลาออยเปรง สร้างความสัมพันธ์ของส่วนประกอบของศิลปะให้เกิดเอกภาพ แนวทางพัฒนาที่ทำขึ้นใหม่นี้เหมาะกับการแสดงความงามของส่วนประกอบของศิลปะและแสดงลักษณะอัตลักษณ์ของผู้วิจัย

จากการวิจัยมีข้อเสนอแนะคือ ควรมีการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านในท้องถิ่นอื่นในลักษณะเดียวกันนี้เพื่อนำผลการศึกษาไปใช้พัฒนาสร้างงานจิตรกรรมร่วมสมัยให้มากขึ้น ควรศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านในเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์ ประวัติศาสตร์ชุมชน ความเป็นอยู่ วัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ และวรรณกรรมให้มากขึ้น และจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่นควรได้รับการดูแลและอนุรักษ์อย่างจริงจังสำหรับการสร้างสรรค์และพัฒนางาน ผู้สนใจสามารถนำผลจากการศึกษานี้ไปพัฒนาสร้างสรรค์งานโดยใช้ทักษะเฉพาะของตนหรือกลวิธีอื่นๆพัฒนาต่อไปได้

IMAGING ART : A CASE STUDY OF E-SARN'S FOLK MURAL PAINTING
SIM WAT PHOTHARAM AND WAT PARAYRAI

AN ABSTRACT
BY
SUMALEE AKACHONNIYOM

Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Fine Arts degree in Visual Arts : Modern Art
at Srinakharinwirot University
April 2003

Sumalee Akachonniyom. (2003). *Imaging Art : A Case Study of E-Sam's Mural Painting Sim Wat Photharam and Wat Parayrai*. Master thesis, M.F.A. (Visual Art : Modern Art). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Prof. Dr.Wiroon Tangcharoen, Assist Prof. Prit Supasetsiri.

This study has two purposes. First, It aims to investigate the thoughts and concepts behind the work of E-Sam's folk mural painting. It focuses specifically on the designing of the following items: structure of the image; conveyance of the content and style; and, the use of color and technique. Secondly, It is to create a contemporary painting according to the result of the first part of the study.

The method of study is in three folds. The first part is the investigating of mural painting, photograph, video and interviewing nine local intellectuals. The second part is the analyzing of the collected data according to the purposes of the study. The last part is the utilizing of the analyzed data to create a contemporary painting.

The results of the study reveals that: 1) the structure of the image was organized by the structure of Sim; 2) forms on the wall inside are generally larger, more colorful, more delicately refined than those on the outside wall; 3) the relay of the content is not formally structured; 4) lines, forms and repetitive use of forms are used to tell directions and movements; 5) both actual lines and implied lines are present; 6) repetitive use of forms and positions is used to tell the quantity of forms and also to communicate the continuations of events; 7) large scale of forms and dark colors are used to create the center point for drawing attentions, and also to make the focal point at the eye's level; 8) either scales or groups of similar forms and also the positions of forms are used for the counterbalance; 9) scales of form, positions of elements, colors, lines and contents are used to create the harmony; 10) major themes of content such as the ones used in Bhunpawed includes Buddhism, folk-lore, ways of life, traditions, and conventions; 11) types of form used to convey the people in high positions are strictly refined in lines and proportions, Thai traditional costumes, and dramatized gestures; 12) forms of the noble soldiers imitate the actual ones; 13) forms of the peasants are not so particularly refined, though conveyed in various actions and genuine clothing; 14) forms for the lowest class of people are not in the right proportion; 15) forms for animals, are mostly of local animals and in the good proportion; 16) landscape is spacious while architectural forms are mostly in glamorously elegant palaces; 17) local housing and Sala imitate actual local architecture; 18) cool colors such as indigo, ultramarine, turquoise, Indian red, black and white are used on the outside wall; 19) warm colors such as reddish brown is used for the wall inside of the building; 20) most colors are not too brightly colorful. They give a touch of simplicity to the paintings; 21) value of colors used are either increased or decreased, mixed with primary colors; 22)

colors are used to indicate period of times, classes, and status of people. 23) colors are used to give a focal point of forms regardless of how they relate to the reality; 24) colors, brushes, and other tools are those available locally ; 25) tracing from patterned cut paper and sketching with pencil onto the wall are required before flat painting; 26) small brushes are used to make an outline after flat painting; 27) Painting is not frequently found. It is appeared only on the painting of bushes and hills.

There are five steps to create contemporary paintings: 1) to sketch concepts and forms; 2) to organize forms that will convey concepts; 3) to select and develop patterns; 4) to try-out personal patterns; 5) to use Sa paper, acrylic and crayon demonstrate personal patterns; and 6) to abridge social concepts to give a high light on the relationship of art elements, using the researcher's techniques. Such techniques involve the utilization of lines, flat paints, and brush strokes to elaborate the unity of art elements. This new developed technique is suitable for both showing the beauty of art elements and the researcher personal technique.

For further study, it is suggested that there should be more studies on Folk Mural Painting, in order that more diversity of contemporary arts could be developed. Studies of folk mural paintings should also be done in the relations of art history. More studies should also be done on art value in relations to community history, life-style, tradition, culture, and art literature. On the other hand, folk mural paintings should be more seriously well conserved and taken care of. For further development of contemporary art, the result of this study could be more thoroughly revised, adapted and synthesized with other techniques for other works.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

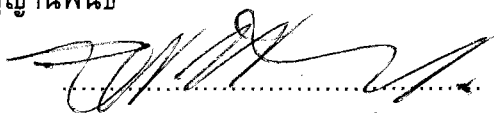
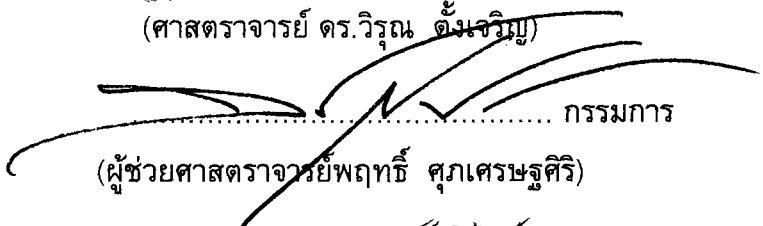
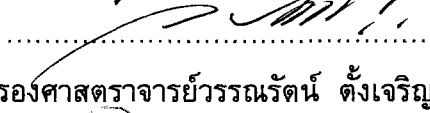
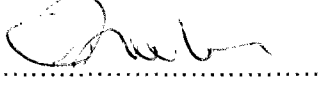
ศิลปะจินตทัศน์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสาน สิมวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์

ของ
นางสาวสมาลี เอกชนนิยม

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.นภาพร หะวานนท์)
วันที่ ๓๗ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๖

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

 ประธาน
(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)
 กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ สุภเศรษฐศิริ)
 กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)
 กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสยาย)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เรื่องศิลปะจินตทัศน์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสาน สิมวัดโพธาราม และวัดป่าไร่ไธย ซึ่งเป็นผลงานวิจัยและพัฒนาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒนี้ สำเร็จได้ด้วยความเมตตาอนุเคราะห์จากผู้เกี่ยวข้องหลายฝ่าย

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณคณาจารย์แห่งคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒทุกท่าน ที่ได้ประสาทความรู้โดยเฉพาะ ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ สุภาเศรษฐศิริ และผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย ที่กรุณาให้คำแนะนำที่มีคุณค่า

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร. ลันติ เล็กสุขุม ภาควิชาโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร และ ดร.จุไรพร คล้ายจำแสง ผู้อำนวยการมูลนิธิยุวพัฒน์ ที่กรุณาให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ยิ่งแก่ผู้วิจัย

ขอขอบคุณ อาจารย์รัชณี ศักดิ์ภิรมย์ โรงเรียนมัธยมด่านสำโรง จังหวัดสมุทรปราการ ที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน ชาดก และวรรณกรรมไทย รวมทั้งการพิมพ์เอกสารทั้งหมด

ขอขอบคุณ คุณชัชชัย เสนอคำ คุณธงชัย แซ่จึ้ง คุณไศล วาระวรรณ ผู้จัดการมูลนิธิเรวัติ พุทธิรักษ์ อาจารย์ณลินีและดร.วัฒนา มัคคสมัน แห่งโรงเรียนวรรณสว่างจิต คุณอรุณีย์ พืชมณีนัย แห่งบริษัทพริกหวานกราฟฟิคจำกัด ที่ให้ความกรุณาในการหาทุนสนับสนุน

กราบขอบพระคุณพ่อ แม่ ที่ให้ชีวิตอิสระ ให้ชีวิตได้สัมผัสคุณค่าแห่งความงาม ความรู้ และขอบคุณพี่น้องที่ให้โอกาสและเป็นกำลังใจเสมอมา

กราบนมัสการขอบพระคุณหลวงพ่อดอง วัดป่าไร่ไธย กราบขอบพระคุณชาวบ้านดงบัง ชาวบ้านหนองพอก อำเภอนาดูน และครอบครัวแม่ใหญ่อ่อน วงศ์วาด อำเภอพยัคฆภูมิพิสัย ที่ให้ข้อมูลความรู้เรื่องพื้นถิ่นอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่งานวิจัย

ท้ายสุดนี้ ขอกราบคารวะดวงวิญญาณช่างสิงห์ วงศ์วาด ช่างลี วงศ์วาด และช่างแต้มผู้สร้างงานจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานทุกท่านที่ได้ฝากภูมิปัญญา ฝากความงามตรงและร่องรอยแห่งจินตนาการไว้เป็นสมบัติแผ่นดินให้ลูกหลานได้ศึกษา

สุมาลี เอกชนนิยม

สารบัญ

บทที่		หน้า
๑	บทนำ.....	๑
	ภูมิหลัง.....	๑
	ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	๒
	ความสำคัญของการวิจัย.....	๓
	ขอบเขตของการวิจัย.....	๓
	นิยามศัพท์เฉพาะ.....	๓
	วิธีดำเนินการวิจัย.....	๔
	ประชากรที่ใช้ในการวิจัย.....	๔
	เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและการสร้างเครื่องมือ.....	๔
	การเก็บรวบรวมข้อมูล.....	๔
	การวิเคราะห์ข้อมูล.....	๖
	การพัฒนาสร้างสรรค์งาน.....	๖
๒	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	๗
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมพื้นบ้าน.....	๗
	ความหมายของจิตรกรรมพื้นบ้าน.....	๗
	ลักษณะของจิตรกรรมพื้นบ้าน.....	๘
	คุณค่าของจิตรกรรมพื้นบ้าน.....	๑๐
	จิตรกรรมพื้นบ้านอีสาน.....	๑๐
	ลักษณะของจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานและจิตรกรรมไทยประเพณี.....	๑๒
	แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ.....	๑๒
	แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว.....	๑๔
	แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ.....	๑๖
	แนวคิดในการใช้สี.....	๑๙
	แนวคิดในการใช้กลวิธี.....	๒๒
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัดโพธารามและวัดป่าไร่.....	๒๕
	ประวัติวัดโพธาราม.....	๒๕
	ประวัติวัดป่าไร่.....	๒๕
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวิธีศึกษาจิตรกรรมพื้นบ้าน.....	๒๖
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสาน.....	๒๘
๓	ผลการวิเคราะห์ข้อมูล.....	๓๑
	ประวัติผู้สร้างงาน.....	๓๑
	แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ.....	๓๓
	การจัดวางตำแหน่งรูปทรง.....	๓๓

สารบัญ(ต่อ)

บทที่		หน้า
๓ (ต่อ) ผลการวิเคราะห์ข้อมูล		
	วัดโพธาราม	๓๓
	วัดป่าเรไรย์	๔๐
	การสร้างสรรค์พื้นที่บวักและพื้นที่ลอบ.....	๕๐
	สรุปแนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ.....	๕๑
	แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว.....	๕๓
	เรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนา	๕๓
	พุทธประวัติ.....	๕๓
	พระเวสสันดร	๕๗
	อดีตพระพุทธเจ้า	๖๐
	พระสาวก.....	๖๑
	เจดีย์สถานสำคัญ.....	๖๒
	นรกภูมิ.....	๖๓
	สรุปเรื่องราวที่เกี่ยวกับพุทธศาสนา.....	๖๔
	เรื่องเล่าที่เป็นนิทานพื้นบ้าน.....	๖๕
	สินไช.....	๖๕
	พระลักพระลาม	๖๖
	สรุปเรื่องเล่าที่เป็นนิทานพื้นบ้าน	๖๗
	เรื่องเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่.....	๖๘
	ขนบประเพณีและธรรมเนียมประเพณีต่างๆ.....	๖๙
	ประเพณีฮอดสร่ง	๖๙
	การทำศพ	๗๐
	ขบวนแห่งานบุญผะเหวด.....	๗๒
	การสู่ขวัญ.....	๗๓
	การละเล่นหมอแคน หมอลำ.....	๗๔
	การลงข่วง.....	๗๕
	การรักษาโรค	๗๖
	การแต่งกาย.....	๗๗
	การทำมาหากิน.....	๘๐
	การทำนา.....	๘๐
	การหาปลา.....	๘๑
	ค้าขาย.....	๘๒
	หาของป่า ล่าสัตว์.....	๘๒
	เกร็ดชีวิตคนในชุมชน.....	๘๓

สารบัญ(ต่อ)

บทที่	หน้า
๓ (ต่อ) ผลการวิเคราะห์ข้อมูล.....	๘๓
สรุปเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่.....	๘๔
สรุปแนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว	๘๔
แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ.....	๘๕
ลักษณะหน้าที่และความสำคัญของรูปทรง	๘๕
รูปทรงบุคคล	๘๕
รูปทรงบุคคลรูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด).....	๘๕
รูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง.....	๘๖
รูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง.....	๘๘
รูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด).....	๘๙
สรุปรูปทรงบุคคล.....	๙๐
รูปทรงสัตว์.....	๙๐
รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด).....	๙๑
รูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง.....	๙๒
รูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง.....	๙๓
รูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด).....	๙๓
สรุปรูปทรงสัตว์.....	๙๔
รูปทรงคนผสมสัตว์หรือสิ่งอื่น.....	๙๕
รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด).....	๙๕
รูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด).....	๙๕
สรุปรูปทรงคนผสมสัตว์หรือสิ่งอื่น.....	๙๕
รูปสถาปัตยกรรมและภาพภูมิประเทศ.....	๙๖
รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด).....	๙๖
รูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง.....	๙๗
รูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง.....	๙๘
รูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด).....	๙๘
ภาพภูมิประเทศ.....	๙๙
สรุปรูปทรงสถาปัตยกรรมและภาพภูมิประเทศ.....	๑๐๑
สรุปแนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ.....	๑๐๑
การใช้สี.....	๑๐๓
การใช้สีเพื่อสื่อความหมาย.....	๑๐๓
วัดโพธาราม.....	๑๐๓
วัดป่าเรไรย์	๑๐๕
สรุปการใช้สี	๑๐๙

สารบัญญ(ต่อ)

บทที่

หน้า

๓ (ต่อ) เลการวิเคราะห์ข้อมูล

กลวิธี.....	๑๑๐
วัสดุและอุปกรณ์.....	๑๑๐
สรุปวัสดุและอุปกรณ์.....	๑๑๓
การสร้างพื้นผิว	๑๑๓
สรุปการสร้างพื้นผิว	๑๑๕
การระบาย	๑๑๕
สรุปการระบาย.....	๑๑๗
สรุปกลวิธี.....	๑๑๗

๔ การพัฒนาสร้างสรคังงาน.....	๑๑๙
ชั้นร่างความคิดและร่างรูปทรง.....	๑๑๙
แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ	๑๑๙
แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว.....	๑๑๙
แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ.....	๑๒๓
ผลการทำงาน.....	๑๒๔
สรุปชั้นร่างความคิดและร่างรูปทรง	๑๒๔
ชั้นจัดระเบียบรูปทรงเพื่อเสนอความคิด	๑๒๕
แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ	๑๒๕
แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว.....	๑๒๕
แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ.....	๑๒๕
แนวคิดในการใช้สี.....	๑๒๕
แนวคิดในการใช้กลวิธี.....	๑๒๖
ผลการทำงาน.....	๑๓๗
สรุปชั้นจัดระเบียบรูปทรงเพื่อเสนอความคิด	๑๓๗
ชั้นเลือกสรรและพัฒนาารูปแบบ	๑๓๗
ผลการทำงาน.....	๑๔๕
สรุปชั้นเลือกสรรและพัฒนาารูปแบบ.....	๑๔๖
ชั้นทดลองใช้รูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์.....	๑๔๖
ผลการทำงาน.....	๑๕๔
สรุปชั้นทดลองใช้รูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์.....	๑๕๔
ชั้นแสดงรูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์.....	๑๕๔
ผลการทำงาน.....	๑๗๒
สรุปชั้นแสดงรูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์.....	๑๗๒

สารบัญ(ต่อ)

บทที่	หน้า
๕	สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....๑๗๓
สรุปผล	๑๗๓
อภิปรายผล	๑๗๔
ข้อเสนอแนะ	๑๘๒
บรรณานุกรม.....	๑๘๓
ภาคผนวก.....	๑๘๑
ประวัติย่อผู้วิจัย	๑๘๗

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
๑ นางอ่อน วงศ์วาด	๓๒
๒ อุโบสถวัดโพธาราม.....	๓๓
๓ จิตรกรรมฝาผนังด้านทิศตะวันออก วัดโพธาราม.....	๓๔
๔ จิตรกรรมฝาผนังด้านทิศตะวันตก วัดโพธาราม.....	๓๕
๕ จิตรกรรมฝาผนังด้านทิศใต้ วัดโพธาราม.....	๓๖
๖ จิตรกรรมฝาผนังด้านทิศเหนือวัดโพธาราม.....	๓๗
๗ ส่วนหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังด้านในทิศตะวันออก วัดโพธาราม	๓๘
๘ ส่วนหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังด้านในทิศใต้ วัดโพธาราม	๓๘
๙ อุโบสถวัดป่าเรไรย์.....	๔๐
๑๐ จิตรกรรมฝาผนังด้านนอกทิศตะวันออก วัดป่าเรไรย์.....	๔๑
๑๑ จิตรกรรมฝาผนังด้านนอกทิศตะวันตก วัดป่าเรไรย์.....	๔๒
๑๒ จิตรกรรมฝาผนังด้านนอกทิศใต้ วัดป่าเรไรย์.....	๔๓
๑๓ จิตรกรรมฝาผนังด้านนอกทิศเหนือ วัดป่าเรไรย์.....	๔๔
๑๔ จิตรกรรมฝาผนังด้านในด้านสกัดทิศตะวันออก วัดป่าเรไรย์.....	๔๕
๑๕ ภาพพุทธประวัติ วัดป่าเรไรย์.....	๔๖
๑๖ ภาพอดีตพุทธะ วัดป่าเรไรย์.....	๔๖
๑๗ ภาพพุทธประวัติ วัดป่าเรไรย์.....	๔๗
๑๘ ภาพพระแม่ธรณีบีบมวยผมและกองทัพพญามาร วัดป่าเรไรย์.....	๔๗
๑๙ ภาพเจดีย์จุฬามณีและอดีตพุทธะ วัดป่าเรไรย์.....	๔๘
๒๐ ภาพพระมาลัยและอดีตพุทธะ วัดป่าเรไรย์.....	๔๙
๒๑ ภาพพุทธประวัติ วัดโพธาราม.....	๕๔
๒๒ ภาพพุทธประวัติตอนปริณิพพาน วัดป่าเรไรย์.....	๕๕
๒๓ ช้างนาราศีร์เมฆส์ของวิสสวดีมาร วัดป่าเรไรย์.....	๕๖
๒๔ เรื่องเวสสันดร วัดโพธาราม	๕๗
๒๕ ชูชกกับสองกุมารในเรื่องเวสสันดร วัดป่าเรไรย์.....	๕๘
๒๖ หญิงสาวชาวบ้านกำลังรุมตำหนางอมิตตา วัดป่าเรไรย์	๕๙
๒๗ ภาพอดีตพุทธะผนังด้านใน ด้านสกัดทิศตะวันตก วัดป่าเรไรย์.....	๖๐
๒๘ เรื่องพระมาลัย วัดป่าเรไรย์.....	๖๑
๒๙ เจดีย์จุฬามณี ผนังด้านในทิศเหนือ วัดป่าเรไรย์.....	๖๒
๓๐ ภาพชุมนุมร วัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์	๖๓
๓๑ ภาพเรื่องลิ้นไซ วัดโพธาราม.....	๖๔
๓๒ ส่วนหนึ่งของเรื่องพระลักพระลาม วัดป่าเรไรย์	๖๖
๓๓ ท้าวหาพนาสุรให้นางนางสีดาไปลอยแพ วัดป่าเรไรย์.....	๖๗

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
๓๔ ประเพณีทอดสงกรานต์.....	๖๙
๓๕ การทำศพชุก.....	๗๐
๓๖ งานพระบรมศพของพระพุทธเจ้า.....	๗๑
๓๗ ขบวนแห่พะเหวด.....	๗๒
๓๘ ภาพหมอแคน หมอลำ.....	๗๔
๓๙ การลงข่วง.....	๗๕
๔๐ การรักษาโรค.....	๗๖
๔๑ การแต่งกายของผู้สูงอายุและเด็ก.....	๗๗
๔๒ การแต่งกายของคนหนุ่มสาว.....	๗๘
๔๓ การแต่งกายของแขกอิสลามและชาวจีน.....	๗๙
๔๔ การทำนา การดำข้าว.....	๘๐
๔๕ การหาปลา.....	๘๑
๔๖ การค้าขาย.....	๘๒
๔๗ การล่าสัตว์.....	๘๒
๔๘ ภาพเกร็ดชีวิตของคนในชุมชน.....	๘๓
๔๙ รูปทรงบุคคลรูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด).....	๘๕
๕๐ รูปทรงบุคคลรูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง.....	๘๗
๕๑ รูปทรงบุคคลรูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง.....	๘๘
๕๒ รูปทรงบุคคลรูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด).....	๘๙
๕๓ รูปทรงสัตว์รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด).....	๙๑
๕๔ รูปทรงสัตว์รูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง.....	๙๒
๕๕ รูปทรงสัตว์รูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง.....	๙๓
๕๖ รูปทรงสัตว์รูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด).....	๙๓
๕๗ รูปฝึกกองกอยตามคำบอกเล่าของชาวบ้าน.....	๙๔
๕๘ รูปทรงคนผสมสัตว์รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด).....	๙๕
๕๙ รูปทรงสถาปัตยกรรมรูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด).....	๙๖
๖๐ ปราสาทพญาวัสสวดีมาร.....	๙๗
๖๑ รูปทรงสถาปัตยกรรมรูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง.....	๙๘
๖๒ รูปทรงสถาปัตยกรรมรูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด).....	๙๘
๖๓ ภาพภูมิประเทศ ภูเขา ต้นไม้.....	๙๙
๖๔ ลักษณะเกลียวน้ำ.....	๑๐๐
๖๕ ปุยเมฆ.....	๑๐๐
๖๖ การใช้สีเพื่อแสดงเวลาและเน้นตัวละคร.....	๑๐๓

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
๓๔ ประเพณีฮีดลรง	๖๙
๓๕ การทำศพชุก	๗๐
๓๖ งานพระบรมศพของพระพุทธเจ้า	๗๑
๓๗ ขบวนแห่พะเหวด	๗๒
๓๘ ภาพหมอแคน หมอลำ	๗๔
๓๙ การลงข่วง	๗๕
๔๐ การรักษาโรค	๗๖
๔๑ การแต่งกายของผู้สูงอายุและเด็ก	๗๗
๔๒ การแต่งกายของคนหนุ่มสาว	๗๘
๔๓ การแต่งกายของแขกอิสลามและชาวจีน	๗๙
๔๔ การทำนา การดำข้าว	๘๐
๔๕ การหาปลา	๘๑
๔๖ การค้าขาย	๘๒
๔๗ การล่าสัตว์	๘๒
๔๘ ภาพเกร็ดชีวิตของคนในชุมชน	๘๓
๔๙ รูปทรงบุคคลรูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)	๘๕
๕๐ รูปทรงบุคคลรูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง	๘๗
๕๑ รูปทรงบุคคลรูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง	๘๘
๕๒ รูปทรงบุคคลรูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด)	๘๙
๕๓ รูปทรงสัตว์รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)	๙๑
๕๔ รูปทรงสัตว์รูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง	๙๒
๕๕ รูปทรงสัตว์รูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง	๙๓
๕๖ รูปทรงสัตว์รูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด)	๙๓
๕๗ รูปฝึกกองกอยตามคำบอกเล่าของชาวบ้าน	๙๔
๕๘ รูปทรงคนผสมสัตว์รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)	๙๕
๕๙ รูปทรงสถาปัตยกรรมรูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)	๙๖
๖๐ ปราสาทพญาวัสสวดีमार	๙๗
๖๑ รูปทรงสถาปัตยกรรมรูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง	๙๘
๖๒ รูปทรงสถาปัตยกรรมรูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด)	๙๘
๖๓ ภาพภูมิประเทศ ภูเขา ต้นไม้	๙๙
๖๔ ลักษณะเกลียวน้ำ	๑๐๐
๖๕ ปุยเมฆ	๑๐๐
๖๖ การใช้สีเพื่อแสดงเวลาและเน้นตัวละคร	๑๐๓

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
๖๗ การใช้สีดำเป็นพื้นหลังเพื่อสร้างมิติและเน้นตัวละคร.....	๑๐๔
๖๘ ส่วนหนึ่งของภาพฝาผนังด้านนอกวัดป่าเรไรที่ยังเขียนไม่เสร็จ.....	๑๐๕
๖๙ การใช้พื้นหลังสีเข้มเพื่อเน้นตัวละคร.....	๑๐๖
๗๐ ผิวเนื้อพระสาวก.....	๑๐๗
๗๑ ผิวเนื้อหญิงสาว.....	๑๐๗
๗๒ ผิวเนื้อชุก.....	๑๐๗
๗๓ สีหลังคาและดวงอาทิตย์.....	๑๐๘
๗๔ อิฐซึ่งทำจากดินจี.....	๑๑๐
๗๕ หอยก้ใช้เผาทำปูนฉาบ.....	๑๑๐
๗๖ พู่กันรากลอกเกดขนาดต่างๆ.....	๑๑๑
๗๗ เครื่องมือของช่างสี.....	๑๑๑
๗๘ การสร้างพื้นผิวนวมอ พุ่มไม้.....	๑๑๓
๗๙ สวดลายที่ช่างใช้ตกแต่ง.....	๑๑๔
๘๐ การระบายแสดงรอยแปรง.....	๑๑๕
๘๑ การระบายเรียบ ระบายด้วยวิธีขีดหรือป้าย ระบายด้วยวิธีประหรือกระทุ้ง และการระบายแบบทับซ้อน.....	๑๑๖
๘๒ แสดงลำดับการสร้างรูปทรงของช่าง.....	๑๑๗
๘๓ ภาพที่ใช้เป็นต้นแบบ.....	๑๒๓
๘๔ ภาพขั้นที่ ๑ ขั้นร่างความคิดร่างรูปทรง.....	๑๒๓
๘๕ สมุดต้นแบบขั้นที่ ๒ ขั้นจัดระเบียบรูปทรงเพื่อเสนอความคิด.....	๑๒๗
๘๖ เดินทางไกล ๑.....	๑๒๗
๘๗ เดินทางไกล ๒.....	๑๒๘
๘๘ เมืองสีวิไลย์.....	๑๒๙
๘๙ สำเร็จรูป.....	๑๓๐
๙๐ โซกีสระใส่ทอง จับเนื้อกินเอง.....	๑๓๑
๙๑ คำคินบินปาก.....	๑๓๒
๙๒ หลงไหลภาพเป็นพิษ อนิจจา.....	๑๓๓
๙๓ หย่อมหญ้าเขียวแห่งเรือ บอกร้ายแสดงดิน.....	๑๓๔
๙๔ แมงเม่าโอบเพลิงบิน บังอาจ.....	๑๓๕
๙๕ น้ำป่วนประมวลดมได้ คอยคุ้ยสุเมรุเอน.....	๑๓๖
๙๖ เจ้าดอกจําปี ๑.....	๑๓๘
๙๗ เจ้าดอกจําปี ๒.....	๑๓๙
๙๘ ลูกกตัญญู.....	๑๔๐
๙๙ นารีผล.....	๑๔๑

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
๑๐๐ โศกา ๑.....	๑๔๒
๑๐๑ โศกา ๒.....	๑๔๓
๑๐๒ เห็นช้างขี้ ขี้ตามช้าง.....	๑๔๔
๑๐๓ ปัญหาที่เกิดจากการฉีกกระดาษสากับผ้าใบ.....	๑๔๕
๑๐๔ การเตรียมพื้นที่ในรูปแบบสมุดพับ.....	๑๔๖
๑๐๕ ผู้หญิงของโลก ๑.....	๑๔๗
๑๐๖ ผู้หญิงของโลก ๒.....	๑๔๘
๑๐๗ บ่าวสาวเกี้ยวรำ ๑.....	๑๔๙
๑๐๘ บ่าวสาวเกี้ยวรำ ๒.....	๑๕๐
๑๐๙ บ่าวสาวเกี้ยวรำ ๓.....	๑๕๑
๑๑๐ บ่าวสาวเกี้ยวรำ ๔.....	๑๕๒
๑๑๑ ลายแคน ๑.....	๑๕๓
๑๑๒ ลายแคน ๒.....	๑๕๔
๑๑๓ ผู้บ่าวเกี้ยวรำ	๑๕๕
๑๑๔ ฝากหัวใจ ๑.....	๑๕๖
๑๑๕ ฝากหัวใจ ๒.....	๑๕๗
๑๑๖ ผู้หญิงของโลก ๓.....	๑๕๘
๑๑๗ ผู้หญิงของโลก ๔.....	๑๖๐
๑๑๘ แรงรัก	๑๖๑
๑๑๙ แกรรัก.....	๑๖๒
๑๒๐ หมอแคนสมบัติ สิมหล้า.....	๑๖๓
๑๒๑ สวรรค์ในแคว้นแดนดิน คือถิ่นทุ่งทองของไทย	๑๖๔
๑๒๒ รวมแรง	๑๖๕
๑๒๓ เว้าสาว.....	๑๖๖
๑๒๔ เข็นฝ้าย.....	๑๖๗
๑๒๕ ลูกข้าวเหนียว	๑๖๘
๑๒๖ คะนิงไอ้อาวตึง	๑๖๙
๑๒๗ หอบฝัน.....	๑๗๐
๑๒๘ มารวิชัย.....	๑๗๑
๑๒๙ ผู้วิจัยและนางอ่อน วงศ์वाद	๑๗๒
๑๓๐ อุปกรณ์และเครื่องมือวาดภาพของช่างตี วงศ์वाद	๑๗๒
๑๓๑ ผู้ช่วยผู้วิจัยบันทึกเสียงการสัมภาษณ์ผู้รู้ในท้องถิ่น	๑๗๓
๑๓๒ หอแจกวัดโพธาราม	๑๗๓
๑๓๓ หนังสือก้อมเรื่องสินไซ	๑๗๓

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
๑๓๔ ภาพหญิงสาวแบกพาข้าวไปวัดจากเรื่องเวสสันดร วัดโพธาราม	๑๙๔
๑๓๕ เปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังด้านนอกวัดโพธาราม	๑๙๔
๑๓๖ ภาพหญิงสาวจากจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก วัดป่าเรไรย์.....	๑๙๕
๑๓๗ ภาพหญิงสาวชาวบ้านกำลังรุมตำทอนางอมิตตาจากเรื่องเวสสันดร วัดป่าเรไรย์	๑๙๕
๑๓๘ เปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์.....	๑๙๖
๑๓๙ จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านลิมวัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม.....	๑๙๗
๑๔๐ จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านลิมวัดประตูลัย จังหวัดร้อยเอ็ด.....	๑๙๘
๑๔๑ จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านลิมวัดสระบัวแก้ว จังหวัดขอนแก่น	๑๙๘
๑๔๒ จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านลิมวัดสนวนวารัพัฒนาราม จังหวัดขอนแก่น.....	๒๐๐

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
๑๓๔ ภาพหญิงสาวแบกพาข้าวไปวัดจากเรื่องเวสสันดร วัดโพธาราม	๑๙๔
๑๓๕ เปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังด้านนอกวัดโพธาราม	๑๙๕
๑๓๖ ภาพหญิงสาวจากจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก วัดป่าเรไรย์.....	๑๙๕
๑๓๗ ภาพหญิงสาวชาวบ้านกำลังรุมตำทอนางอมิตตาจากเรื่องเวสสันดร วัดป่าเรไรย์	๑๙๕
๑๓๘ เปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์	๑๙๖

บทที่ ๑

บทนำ

ภูมิหลัง

จิตรกรรมพื้นบ้านคือ เส้น สี และรูปทรงที่สร้างขึ้นโดยช่างเขียนพื้นบ้านจึงต่างไปจากงานวิจิตรศิลป์ สมเกียรติ ตั้งมโน นักวิชาการด้านศิลปะมีความเห็นว่า ช่างเขียนพื้นบ้านไม่ได้ทำงานศิลปะเป็นอาชีพหลักและไม่รู้เทคนิคชั้นสูงเช่นศิลปินอาชีพ แต่เห็นว่างานที่ตนทำมีความสำคัญ งานศิลปะพื้นบ้านที่เกิดขึ้นจึงแสดงความซื่อสัตย์ จริ่งใจ และแสดงลักษณะเฉพาะตน ไม่ขึ้นกับแนวโน้มของสกุลช่างศิลป์ใด บรรยากาศของท้องถิ่นนั้นๆเองที่เป็นพลังอยู่ในผลงานของศิลปิน (สมเกียรติ ตั้งมโน. ๒๕๔๑ : ๓๔ - ๓๕) เพื่อ หริพิทักษ์ และ อนันต์ วิริยะพินิจ มีความเห็นว่า แม้ช่างเขียนพื้นบ้านจะมีความรู้ น้อยแต่มีภูมิปัญญาทางความคิดมากและทำงานด้วยความรัก ความเลื่อมใส และน้ำใจ (เพื่อ หริพิทักษ์ และ อนันต์ วิริยะพินิจ. ๒๕๓๑ : ๘-๙) นอกจากนี้ เรื่องราวจากภาพที่ช่างถ่ายทอดไว้ยังเป็นประโยชน์ในการศึกษาสังคม ดังที่ ศิลป์ พีระศรี กล่าวว่า “ นอกจากภาพจะแสดงเรื่องพุทธประวัติ รามเกียรติ์ และชาดกแล้ว ภาพเขียนเหล่านี้ยังเป็นตำนานที่ซื่อสัตย์ในการจารึกเรื่องราวที่มีจริงซึ่งประกอบด้วยจารีต ประเพณีระเบียบแบบแผนในอดีต ภาพจึงมีคุณค่าในการศึกษาประวัติศาสตร์ของสังคมได้เป็นอย่างดี” (ศิลป์ พีระศรี. ๒๕๑๖ : ๑๔๑ - ๑๔๒) จึงกล่าวได้ว่า จิตรกรรมพื้นบ้านมาจากภูมิปัญญาและฝีมือของช่างชาวบ้านที่สั่งสมและเรียนรู้มาจากการสืบทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น ทั้งในด้านการออกแบบ กลวิธี และการใช้วัสดุอุปกรณ์ และสิ่งสำคัญที่บรรจุอยู่ในผลงานนั้นก็คือความศรัทธาและความตั้งใจ นอกจากนี้ จิตรกรรมพื้นบ้านยังถ่ายทอดเรื่องราว ทัศนคติ และความคิดเห็นของช่างอย่างตรงไปตรงมา จิตรกรรมพื้นบ้านจึงเป็นสื่อสะท้อนความคิด ความสามารถ ภูมิรู้ และทัศนะเกี่ยวกับความงามของช่างและชาวบ้าน และเป็นหลักฐานที่บันทึกเรื่องราวในอดีตของชุมชนไว้ จึงนับเป็นมรดกของสังคมที่มีคุณค่ายิ่ง

จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่นมีเอกลักษณ์แตกต่างกันไป คณะกรรมการโครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทยได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานว่า ช่างนิยมเขียนจิตรกรรมไว้ที่ผนังด้านนอกлим (อุโบสถ) คติการเขียนไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว เป็นไปตามความเหมาะสมของฝาผนัง และขนาดของลิมและตามความพอใจของช่าง การจัดวางองค์ประกอบเป็นไปตามธรรมชาติหรือสำนึกความงามที่แฝงอยู่ในตัวของช่าง ภาพจึงเป็นความงามที่เรียบง่ายและสื่อตามความรู้สึกนึกคิดที่ช่างอยากเขียน (คณะกรรมการโครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย. ๒๕๔๒ : ๑๓๓) ประยูร อุสุชาภูะ มีความเห็นว่า ไม่สามารถนำจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานไปเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังในกรุงเทพฯหรือลันนาได้เพราะมีภูมิหลังต่างกัน แต่สิ่งที่ยิ่งใหญ่และน่ายกย่องในงานจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานคือความบริสุทธิ์ใจและคุณค่าที่ควรศึกษาในจิตรกรรมคือคุณค่าทางประวัติศาสตร์ของชุมชน (ประยูร อุสุชาภูะ. ๒๕๒๖ : ๑๒๒ - ๑๓๐) จิตรกรรมพื้นบ้านอีสานจึงเป็นจิตรกรรมที่มีเอกลักษณ์และทรงคุณค่า จากการศึกษาของ ไพโรจน์ สโมสร พบว่า ช่างแต้มที่สร้างงานจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานมี ๓ กลุ่มใหญ่ๆ คือ กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลจากช่างหลวงในกรุงเทพฯ กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลจากช่างสายไทย-ลาว และช่างแต้มที่เป็นช่างพื้นบ้านแท้ๆซึ่งส่วนใหญ่เป็นช่างในเขตอีสานตอนกลางได้แก่ จังหวัดขอนแก่น มหาสารคาม และร้อยเอ็ด (ไพโรจน์ สโมสร. ๒๕๓๒ : ๓๘ - ๓๙) ดังนั้น หากมีการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานจากผนังอุโบสถของวัดในเขตอีสานตอนกลางจะมีโอกาสได้ศึกษาลงานของช่างพื้นบ้านที่แท้จริง

วัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ (วัดหนองพอก) ตั้งอยู่ที่ตำบลดงบัง อำเภอนาตุ้ม จังหวัดมหาสารคาม เป็นวัดในเขตอีสานตอนกลาง มีจิตรกรรมพื้นบ้านบนผนังอุโบสถทั้งด้านนอกและด้านใน และมีพื้นที่จิตรกรรมมาก เอกสารของกรมศิลปากร (กรมศิลปากร. ๒๕๓๙ ก : ๘๙, ๙๑, ๑๒๔, ๑๒๖) ระบุว่า จิตรกรรมฝาผนังของทั้งสองวัดนี้เขียนโดยช่างคนเดียวกันและบางส่วนยังเขียนไม่เสร็จ ดังนั้น จิตรกรรมฝาผนังทั้งสองวัดนี้จึงมีความพิเศษคือ เป็นจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านที่อยู่ในห้องดินซึ่งมีช่างแต้มเป็นช่างพื้นบ้านแท้ ผลงานเป็นฝีมือของช่างคนเดียวกัน พื้นที่จิตรกรรมมีมาก และผลงานที่ช่างยังทำไม่เสร็จจะทำให้เห็นขั้นตอนการทำงานของช่างได้ชัดเจนขึ้น ดังนั้น จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านที่วัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์จึงมีความเหมาะสมและมีข้อมูลมากพอเพียงที่จะศึกษาวิเคราะห์

แม้ว่าปัจจุบัน จิตรกรรมพื้นบ้านจะหมดบทบาทลง ดังที่ ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม กล่าวว่า กระแสความรู้ ความคิด และความเจริญแบบตะวันตกทำให้จิตรกรรมพื้นบ้านไม่มีความจำเป็นและไม่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนในชุมชนอีกต่อไป (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. ๒๕๔๑ : ๔) แต่ปัจจุบันศิลปะกำลังคลี่คลายเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) ซึ่ง สมเกียรติ ตั้งมโน ระบุว่า ศิลปะที่คลี่คลายเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่มีแนวโน้มที่จะไม่แบ่งชั้นศิลปะ รูปแบบของศิลปะหลังสมัยใหม่จึงเป็นการผสมผสานกัน (สมเกียรติ ตั้งมโน. ๒๕๓๗ : ๒๖) สอดคล้องกับความเห็นของ ชีรยุทธ บุญมี นักวิชาการด้านสังคม ที่ว่า สังคมมีความวิวิธทางวัฒนธรรมมากขึ้นแนวคิดทางศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่ที่เหมาะสมกับประเทศไทยในขณะนี้คือ ต้องมีสูง มีกลาง มีชาวบ้าน มีพื้นถิ่นและมีความหลากหลาย โดยยึดคิดว่า ศิลปะคือชุมชน คือพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับชุมชน (ชีรยุทธ บุญมี. ๒๕๔๑ : ๓๙) และกล่าวว่า ศิลปะคือการเคลื่อนย้ายถ่ายเท โลกยุคโลกาภิวัตน์ยิ่งทำให้กระบวนการนี้เร็วขึ้นและหลายทิศทาง ทำให้ภาพการมองศิลปะที่หลากหลายเป็นเสมือนมรดกร่วมของมนุษยชาติเป็นจริงมากยิ่งขึ้น (ชีรยุทธ บุญมี. ๒๕๔๖ : ๒๒๙) ดังนั้น การศึกษาจิตรกรรมพื้นบ้านจึงเป็นแนวทางหนึ่งที่จะสืบทอดคุณค่าของจิตรกรรมพื้นบ้าน โดยนำความรู้ ความคิด คุณค่าด้านศิลปะที่ช่างพื้นบ้านได้รังสรรค์ไว้ในอดีตมาปรับใช้จริงกับงานจิตรกรรมร่วมสมัยให้เกิดรูปแบบที่หลากหลาย ดังที่ อำนวย สุวรรณศิริ กล่าวว่า “หากไม่มีการวิจัยศึกษาและเผยแพร่ศิลปะดั้งเดิม งานศิลปะของไทยก็จะสูญหายไป และหากสามารถใส่จิตรกรรมของเดิมลงไป ศิลปะสมัยใหม่ได้ก็จะมีค่าสูง” (อำนวย สุวรรณศิริ. ๒๕๓๘ : ๖๙ – ๙๗)

ด้วยเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ประกอบกับผู้วิจัยเกิดและเติบโตในท้องถิ่น จึงตระหนักในความสำคัญของจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสาน จึงได้ศึกษาและนำผลการศึกษาไปใช้ในการพัฒนางานจิตรกรรมร่วมสมัยของผู้วิจัย ทั้งนี้ เพื่อสืบทอดแนวคิดของช่างบรรพชน และเพื่อยังประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจงานจิตรกรรมพื้นบ้าน ตลอดจนเป็นแนวทางแก่ผู้ที่สนใจศึกษางานจิตรกรรมพื้นบ้านในห้องดินอื่นต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ผู้วิจัยมีความมุ่งหมายในการวิจัย ดังนี้

๑. เพื่อศึกษาแนวคิดในการสร้างงานจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานในด้านต่อไปนี้
 - ๑.๑ แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ
 - ๑.๒ แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว
 - ๑.๓ แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ
 - ๑.๔ แนวคิดในการใช้สี

๑.๕ แนวคิดในการใช้กลวิธี

๒. เพื่อนำผลการศึกษาไปใช้พัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมร่วมสมัยตามแนวทางของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ทำให้ทราบและเข้าใจความคิดในการสร้างงานของช่างพื้นบ้านอีสาน ตลอดจนสามารถนำผลการศึกษาไปใช้ในการพัฒนาและสร้างสรรค์งานจิตรกรรมตามแนวทางของผู้วิจัยได้ นอกจากนี้ ยังเป็นประโยชน์แก่ผู้สนใจ และเป็นแนวทางในการศึกษางานจิตรกรรมพื้นบ้านในห้องถิ่นอื่นต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

๑. การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานที่วัดโพธาราม และวัดป่าเรไรย์ (วัดหนองพอก) ตำบลตบึง อำเภอนาตุ้ม จังหวัดมหาสารคาม

๒. ในการศึกษา ผู้วิจัยศึกษาแนวคิดในการสร้างงาน ตามประเด็นต่อไปนี้

๒.๑ แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ

๒.๒ แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว

๒.๓ แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ

๒.๔ แนวคิดในการใช้สี

๒.๕ แนวคิดในการใช้กลวิธี

๓. การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลที่ได้จากสื่อต่อไปนี้

๓.๑ ภาพจริงที่ผนังอุโบสถ

๓.๒ ภาพถ่ายที่ผู้วิจัยและผู้ช่วยผู้วิจัยถ่ายด้วยตนเอง

๓.๓ ภาพจากวีดิทัศน์ที่ผู้วิจัยและผู้ช่วยผู้วิจัยบันทึกด้วยตนเอง

๓.๔ การสัมภาษณ์ผู้รู้ในท้องถิ่นโดยผู้วิจัยและผู้ช่วยผู้วิจัยเป็นผู้สัมภาษณ์

๔. การพัฒนาและสร้างสรรค์งาน ผู้วิจัยได้นำผลที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้มาพัฒนาและสร้างสรรค์โดยใช้วัสดุคือ สีอะคริลิก ดินสอถ่าน (crayon) กระดาษสา ผ้าใบ ผ้าด้ายดิบ และกระดาษกล่อง

นิยามศัพท์เฉพาะ

จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสาน หมายถึง งานจิตรกรรมฝาผนังที่วาดโดยช่างชาวบ้านซึ่งปรากฏอยู่บนผนังอุโบสถหรือสิมของวัดในภาคอีสาน

แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ หมายถึง แนวความคิดในการจัดวางตำแหน่งรูปร่างรูปทรง และการสร้างสรรค์พื้นที่บวกและพื้นที่ลบให้สอดคล้องกับเนื้อหาที่ช่างต้องการถ่ายทอด

แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว หมายถึง แนวความคิดในการเลือกสรรเรื่องราวที่ช่างต้องการนำเสนอ

แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ หมายถึง แนวความคิดในการสร้างรูปร่าง รูปทรง เพื่อถ่ายทอดเนื้อหาตามความคิดของช่าง

แนวคิดในการใช้สี หมายถึง แนวความคิดในการใช้สีเพื่อสื่อความหมาย

แนวคิดในการใช้กลวิธี หมายถึง แนวความคิดในการใช้วัสดุอุปกรณ์ การสร้างพื้นผิว และการระบายของช่างเพื่อถ่ายทอดเรื่องราว

จิตรกรรมร่วมสมัย หมายถึง จิตรกรรมที่มีเนื้อหา เรื่องราว การใช้สี การใช้วัสดุอุปกรณ์และกลวิธีที่มีอยู่ในช่วงเวลาของผู้สร้างงาน

วิธีดำเนินการวิจัย

ประชากรที่ใช้ในการวิจัย

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้วิจัยศึกษาจิตรกรรมฝาผนังของอุโบสถ (สิม) วัดโพธาราม และ วัดป่าเรไรย์ ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม ด้วยเหตุผลดังต่อไปนี้

๑. จากผลการศึกษาของ ไพโรจน์ สโมสร พบว่าจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานที่สร้างโดยช่างท้องถิ่นแท้ได้แก่จิตรกรรมฝาผนังในเขตอีสานตอนกลางคือ ร้อยเอ็ด มหาสารคาม และขอนแก่น (ไพโรจน์ สโมสร. ๒๕๓๒ : ๓๘ – ๓๙) การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดมหาสารคามจึงมีโอกาสดูจิตรกรรมที่เป็นฝีมือช่างพื้นบ้านแท้

๒. จิตรกรรมที่วัดป่าเรไรย์และวัดโพธารามมีสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ ชำรุดเสียหายน้อย และมีพื้นที่จิตรกรรมมาก โดยวัดโพธารามมีพื้นที่จิตรกรรมที่ผนังด้านนอก ๕๕.๕๐๘ ตารางเมตร ด้านใน ๔๘.๗๒ ตารางเมตร วัดป่าเรไรย์มีพื้นที่จิตรกรรมที่ผนังด้านนอก ๖๗.๒๓ ตารางเมตร ด้านใน ๓๓.๙๙ ตารางเมตร

๓. ภาพเขียนที่ฝาผนังวัดป่าเรไรย์และวัดโพธารามบางส่วนยังเขียนไม่เสร็จ ทำให้เห็นร่องรอยขั้นตอนการทำงานของช่างได้ชัดเจน

๔. ภาพจิตรกรรมที่ปรากฏมีลักษณะเป็นฝีมือช่างคนเดียวกันหรือคณะเดียวกัน โดยกรมศิลปากรระบุว่าช่างเขียนภาพวัดโพธารามคือ นายสิงห์ และชาลาย ส่วนวัดป่าเรไรย์คือ นายสิงห์ (กรมศิลปากร. ๒๕๓๙ ก : ๘๘, ๙๑, ๑๒๔, ๑๒๖) การศึกษางานหลายๆชิ้นของช่างคนเดียวกันทำให้สามารถวิเคราะห์การสร้างงานของช่างได้ชัดเจน

๕. ภาพเขียนของวัดป่าเรไรย์และวัดโพธารามสะท้อนความเชื่อทางศาสนา ความเป็นอยู่ จารีต ขนบธรรมเนียมของคนในชุมชน และเล่าตำนานพื้นบ้าน

๖. ชุมชนที่วัดตั้งอยู่เคยเป็นชุมชนเก่าแก่มากในอดีตคือ นครจำปาศรี จึงเป็นชุมชนที่มีความเป็นมาทางประวัติศาสตร์

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและการสร้างเครื่องมือ

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาจากภาพจริงที่ผนังอุโบสถของทั้งสองวัด ศึกษาจากภาพถ่าย วิดีทัศน์ และจากการสัมภาษณ์ผู้รู้ในท้องถิ่น โดยผู้วิจัยใช้เครื่องมือที่สร้างขึ้นจากการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง เครื่องมือในการศึกษาวิเคราะห์มีดังนี้

๑. ประเด็นการวิเคราะห์ ผู้วิจัยศึกษาแนวคิดในการสร้างงานตามประเด็นต่อไปนี้

๑.๑ แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ ศึกษาการจัดวางตำแหน่งรูปทรง และการสร้างสรรค์พื้นที่บวกและพื้นที่ลบ

๑.๒ แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว ศึกษาลักษณะและประเภทของเรื่องราว ได้แก่ เรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนา เรื่องเล่าที่เป็นนิทานพื้นบ้าน และเรื่องเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่

๑.๓ แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ ศึกษาลักษณะ หน้าที่ และความสำคัญของรูปทรง ได้แก่ รูปทรงบุคคล รูปทรงสัตว์ รูปทรงสถาปัตยกรรม และภาพภูมิประเทศ

๑.๔ แนวคิดในการใช้สี ศึกษาการใช้สีเพื่อสื่อความหมาย

๑.๕ แนวคิดในการใช้กลวิธี ศึกษาวัสดุและอุปกรณ์ การสร้างพื้นผิว และการระบาย

๒. แบบสัมภาษณ์ ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์ที่ดัดแปลงจากแบบสำรวจและเก็บข้อมูลศิลปะพื้นบ้าน ของ จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ (จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์, ๒๕๔๓ ก : ๙-๑๐)

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลตามขั้นตอนต่อไปนี้

๑. ขอความร่วมมือจากเจ้าอาวาสวัดโพธาราม และวัดป่าเรไรย์ เพื่อศึกษาจิตรกรรมฝาผนัง

๒. ผู้วิจัยเป็นผู้เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยตนเองโดยมีผู้ช่วยผู้วิจัย ช่วยบันทึกภาพจิตรกรรมฝาผนัง และสัมภาษณ์ผู้รู้ ๑ คน โดยผู้วิจัยได้ชี้แจงจุดประสงค์และรายละเอียดต่างๆแก่ผู้ช่วยผู้วิจัยก่อนการเก็บข้อมูล

๓. การเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยและผู้ช่วยผู้วิจัยเดินทางไปยังวัดโพธาราม และวัดป่าเรไรย์เพื่อศึกษาข้อมูลขั้นต้นจากภาพจริงที่ผนังอุโบสถ จัดบันทึกข้อมูลและพุดวิเคราะห์สิ่งที่เห็นบันทึกในแถบบันทึกเสียง

๔. บันทึกภาพจิตรกรรมทั้งหมดด้วยกล้องถ่ายภาพและกล้องวิดีโอ เพื่อนำมาวิเคราะห์รายละเอียด

๕. บันทึกเสียงการให้สัมภาษณ์ของผู้รู้ในท้องถิ่นจำนวน ๙ คน ดังต่อไปนี้

๕.๑ นางไพศาล พลสีเคน อายุ ๕๑ ปี บ้านเลขที่ ๑๘ หมู่ ๘ ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม

๕.๒ นางเมื่อง ลีลาน้อย อายุ ๗๓ ปี บ้านเลขที่ ๓๑ หมู่ ๘ ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม

๕.๓ นางอ่อนจันทร์ นามวิเศษ อายุ ๕๓ ปี บ้านเลขที่ ๕๑ หมู่ ๕ ตำบล
ดงบัง อำเภอหาดู่น จังหวัดมหาสารคาม

๕.๔ นายพลอย สุขศิริ อายุ ๖๘ ปี บ้านเลขที่ ๖๕ หมู่ - ตำบลดงบัง อำเภอ
หาดู่น จังหวัดมหาสารคาม

๕.๕ นายชุมพล แสงมี อายุ ๔๒ ปี บ้านเลขที่ ๕๕ หมู่ ๔ ตำบลกุ้งสำริด
อำเภอหาดู่น จังหวัดมหาสารคาม

๕.๖ นายเทพ พะโยโค อายุ ๘๒ ปี บ้านเลขที่ ๔๐ หมู่ ๘ ตำบลดงบัง
อำเภอหาดู่น จังหวัดมหาสารคาม

๕.๗ หลวงพ่อคง ปานาโก เจ้าอาวาสวัดป่าเรไรย์ ตำบลดงบัง อำเภอหาดู่น
จังหวัดมหาสารคาม

๕.๘ นายโกสินทร์ ปานาโก อายุ ๔๕ ปี บ้านเลขที่ ๔๓ หมู่ที่ ๑ ตำบลดงบัง
อำเภอหาดู่น จังหวัดมหาสารคาม

๕.๙ นางอ่อน วงศ์วาด อายุ ๘๖ ปี บ้านเลขที่ ๑ หมู่ ๓ ตำบลลานสะแก
อำเภอพยัคฆภูมิพิสัย จังหวัดมหาสารคาม

๖. ถอดแถบบันทึกเสียงการสัมภาษณ์และแถบบันทึกเสียงการวิเคราะห์กิจกรรม
เรียบเรียงใช้เป็นข้อมูลประกอบการวิเคราะห์ภาพถ่ายและภาพจากวีดิทัศน์

๗. ศึกษารายละเอียดจากภาพถ่ายและวีดิทัศน์

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นที่กำหนดไว้ในเครื่องมือการวิจัย โดยได้ดำเนินการดังนี้

๑. วิเคราะห์ข้อมูลขั้นต้นที่ได้จากการศึกษาภาพจริงที่อุโบสถ จากการสัมภาษณ์ผู้รู้ใน
ท้องถิ่น แล้วศึกษารายละเอียดจากภาพถ่ายและวีดิทัศน์ตามประเด็นที่กำหนดไว้

๒. เปรียบเทียบผลการวิเคราะห์กับเอกสารที่เกี่ยวข้อง

๓. ทบทวนผลการวิเคราะห์เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง

๔. เรียบเรียงผลการศึกษาวิจัยและนำเสนอในเชิงพรรณนา

การพัฒนาสร้างสรรค์งาน

ผู้วิจัยนำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์งาน โดยนำผลที่เป็นลักษณะเด่นของกิจกรรมฝา
ผนังที่ได้จากการวิเคราะห์มาใช้ โดยงานที่พัฒนาสร้างสรรค์มีเนื้อหาสะท้อนชีวิตร่วมสมัยและแสดงรูปแบบ
ตามอัตลักษณ์ของผู้วิจัย

บทที่ ๒

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

๑. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมพื้นบ้าน
 - ๑.๑ ความหมายของจิตรกรรมพื้นบ้าน
 - ๑.๒ ลักษณะของจิตรกรรมพื้นบ้าน
 - ๑.๓ คุณค่าของจิตรกรรมพื้นบ้าน
 - ๑.๔ จิตรกรรมพื้นบ้านอีสาน
 - ๑.๕ ลักษณะจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานและจิตรกรรมไทยประเพณี
 - ๑.๕.๑ แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ
 - ๑.๕.๒ แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว
 - ๑.๕.๓ แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ
 - ๑.๕.๔ แนวคิดในการใช้สี
 - ๑.๕.๕ แนวคิดในการใช้กลวิธี
๒. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์
๓. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวิถีศึกษางานจิตรกรรมและจิตรกรรมพื้นบ้าน
๔. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสาน

๑. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมพื้นบ้าน

๑.๑ ความหมายของจิตรกรรมพื้นบ้าน

จิตรกรรมพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะพื้นบ้านหรือศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน ซึ่งในทางคติชนจัดว่าศิลปะพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของคติชนประเภทมุขปาฐะ ดังนั้นการสรุปความหมายของจิตรกรรมพื้นบ้านจึงต้องอิงความหมายในทางคติชนวิทยาดังนี้

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ กล่าวถึงงานศิลปะพื้นบ้านว่า ภาพเขียนจัดเป็นศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านประเภทหนึ่ง เช่น งานจิตรกรรมหรือภาพเขียนระบายสีหรือลายเส้น ภาพจิตรกรรมฝาผนังตามอุโบสถวิหารที่มีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นและแสดงลักษณะพื้นบ้านที่เด่นชัด ลักษณะเหล่านี้ต่างไปจากจิตรกรรมไทยที่เป็นวิจิตรศิลป์ จิตรกรรมฝาผนังที่กล่าวถึงได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังตามสิมอีสานบางแห่ง (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ๒๕๒๗ : ๔๑ - ๓๑) เรย์โนลด์ส และเซดดอน ได้ให้ความหมายของศิลปะพื้นบ้าน (Folk art) ว่า เป็นงานศิลปะที่สร้างขึ้นจากช่างหรือช่างฝีมือที่ฝึกฝนมาแบบอัตวิสัยในสังคมที่มีวัฒนธรรมแบบปิด ศิลปะพื้นบ้านมักจะมีลักษณะของศิลปะแบบแรกเริ่ม (Renolds & Seddon. ๑๙๘๔ : ๖๙) ส่วน วัณณะ จูทะวิภาตกล่าวว่า งานจิตรกรรมพื้นบ้านเป็น “งานที่ชาวบ้านเขียนขึ้นตามความรู้สึกนึกคิด มีความงามและความ

เรียบง่าย เป็นการถ่ายทอดความรู้สึกสะท้อนความทรงจำ ความบันเทิงใจ จากชีวิตความเป็นอยู่หรือสังคมสิ่งแวดล้อมของชาวบ้าน” (วิณะ จุฑะวิภาต. ๒๕๓๕ : ๓๐๙)

จากข้างต้นนี้สรุปได้ว่า จิตรกรรมพื้นบ้าน หมายถึง ภาพเขียนระบายสีหรือลายเส้นที่มีลักษณะเฉพาะถิ่น ซึ่งเขียนโดยช่างพื้นบ้านที่เรียนรู้โดยการสืบทอดกันมา มีความเรียบง่ายทั้งในด้านวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ การออกแบบ และกรรมวิธีในการทำ

๑.๒ ลักษณะของจิตรกรรมพื้นบ้าน

จิตรกรรมพื้นบ้านมีลักษณะเดียวกับศิลปะพื้นบ้านอื่นๆ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ กล่าวถึงศิลปะพื้นบ้านว่า เป็นผลงานที่เกิดจากช่างท้องถิ่นซึ่งสร้างขึ้นตามคติ วิธีการ ที่ถ่ายทอดกันมาแต่โบราณและเป็นที่ยอมรับและนิยมกันมาถึงปัจจุบัน โดยมีจุดประสงค์เพื่อการใช้สอยหรือการแลกเปลี่ยนหรือตามความเชื่อถือความศรัทธาในศาสนาหรือประเพณีของท้องถิ่นนั้นๆ ศิลปะหัตถกรรมพื้นบ้านมีลักษณะเฉพาะคือ ๑) สร้างขึ้นด้วยช่างนิรนาม ๒) สร้างเพื่อใช้สอยในชีวิตประจำวัน ๓) สร้างเป็นจำนวนมากมีราคาเหมาะสมหรือราคาต่ำ ๔) มีรูปแบบเรียบง่าย ๕) มีลักษณะเฉพาะถิ่น ๖) สร้างขึ้นด้วยมือ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ๒๕๓๗ : ๙๐๘ - ๙๒๓) วิบูลย์ ลี้สุวรรณ และ พยุร โมสิกรัตน์ ได้จำแนกลักษณะของศิลปะหัตถกรรมพื้นบ้านไว้ ๓ ประการคือ ๑) จำแนกตามประโยชน์ใช้สอย ๒) จำแนกตามวัสดุและกรรมวิธีผลิต ๓) จำแนกตามสถานภาพของช่าง สำหรับงานจิตรกรรมเป็นศิลปะหัตถกรรมพื้นบ้านที่จำแนกตามวัสดุและกรรมวิธีผลิต งานประเภทนี้ได้แก่ ภาพจิตรกรรมในสมุดข่อย จิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถภาคเหนือบางแห่ง จิตรกรรมฝาผนังลึ่มในภาคอีสาน แผ่นภาพที่เขียนเรื่องชาตกในภาคอีสาน ภาพตกแต่งระแนงของภาคเหนือ และการตกแต่งเรือกอลและของภาคใต้ ส่วนการจำแนกศิลปะหัตถกรรมพื้นบ้านตามสถานภาพของช่างสามารถจำแนกได้ดังนี้ ๑) ศิลปะหัตถกรรมฝีมือช่างหลวง ได้แก่ งานศิลปะหัตถกรรมที่สร้างโดยพระราชประสงค์ของพระมหากษัตริย์หรือเจ้านายอื่นๆในราชสำนัก เป็นงานที่มีความวิจิตรสวยงามเป็นเลิศ เช่น งานฝีมือของช่างสิบหมู่ ๒) ศิลปะหัตถกรรมฝีมือช่างชาวบ้าน ได้แก่ งานศิลปะหัตถกรรมซึ่งผู้ที่อยู่ในท้องถิ่นสร้างไว้ใช้ในครอบครัวหรือแลกเปลี่ยนกับคนอื่น หรือเพื่อสนองศรัทธาความเชื่อในชนบประเพณีหรือศาสนาของตน โดยฝึกหัดฝีมือจากครูช่างในท้องถิ่น ฝีมือช่างชาวบ้านจะเรียบง่ายและด้อยในเรื่องวัสดุ กรรมวิธี เมื่อเทียบกับช่างหลวง (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ และ พยุร โมสิกรัตน์. ๒๕๔๑ : ๑๐ - ๓๑)

นิยม กลิ่นบุปผา กล่าวถึงความแตกต่างระหว่างช่างพื้นบ้านกับช่างหลวงว่า

ช่างพื้นบ้านคือช่างที่ปฏิบัติงานช่างอยู่ตามถิ่นฐานบ้านเรือน สร้างงานช่างในรูปแบบของเครื่องมือเครื่องใช้ ที่อยู่อาศัย งานช่างศาสนาและสังคมท้องถิ่นตามรูปแบบอิสระเสียโดยมาก มีแบบแผนไม่รัดกุมมากนัก มุ่งหมายความจำเป็น คติความเชื่อและความสุข ความพอใจ เป็นหลัก มีรูปแบบมากมาย หลากหลายตามลักษณะของภูมิภาค และท้องถิ่น ส่วนช่างหลวงคือ ช่างที่อยู่ในเมืองหลวงราชธานีหรือเมืองสำคัญ ปฏิบัติงานช่างอยู่กับราชสำนัก ชุนหลวง ท้าวพระยาและราชการบ้านเมือง มีรูปแบบ แบบแผน วิชาการ ที่แน่นอนตามกฎหมาย กฎหมายเกียรติยศตลอดจนราชประเพณี สร้างงานตามแบบวิชาช่างและสำนักช่าง มีการปฏิบัติงานที่ยาก สะเอียด ประณีตมาก มีขั้นตอนต่างๆสลับซับซ้อนวิจิตรพิสดารและมีขนาดใหญ่โตงดงาม ใช้วัสดุที่มีค่าสูง (นิยม กลิ่นบุปผา. ๒๕๔๓:๑-๒)

แม้งานศิลปะพื้นบ้านจะต้อยในความวิจิตรงดงามแต่มีความสำคัญและมีลักษณะเด่น ดังที่ วรณรัตน์ ตั้งเจริญ สรุปไว้คือ ๑) มีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ที่ชาวบ้านพื้นถิ่นนั้นรับรู้ร่วมกัน สร้างสื่อความหมายในชุมชนนั้นๆ ได้ ๒) มีคุณค่าในการออกแบบ งดงามเหมาะสมกับรูปแบบ ๓) แสดงลักษณะของความเชื่อและตรงไปตรงมาทั้งเชิงศิลปะและการใช้สอย ๔) ทำด้วยวัสดุพื้นบ้านและใช้เครื่องมือ กรรมวิธีในการผลิตง่าย ๆ ๕) เป็นผลงานที่เกิดจากความเต็มใจ มั่นใจในการใช้ การบำรุงรักษา ๖) สร้างขึ้นเมื่อมีเวลาว่าง การผลิตมีจำนวนจำกัดหรือจำนวนน้อย (วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. ๒๕๔๑ : ๕๐) หากจะกล่าวถึงงานศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านโดยแยกงานศิลปะกับงานหัตถกรรมออกจากกัน วรณ วิบูลย์สวัสดิ์ แอนเดอร์สัน ได้แยกแยะว่า หากงานของชาวบ้านนั้นมีความงดงาม ให้ความเพลิดเพลิน ให้ความประทับใจ มีค่าทางสุนทรียภาพต่อเจ้าของหรือผู้ใช้มากกว่าคุณค่าการใช้สอย งานนั้นก็ถือเป็นศิลปะ (Art) แต่งานใดที่เจ้าของนำไปใช้ประโยชน์ในชีวิตประจำวันหรือสร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ในการใช้สอยเป็นหลัก ความสำคัญด้านการใช้สอยมีมากกว่าด้านความงามของสิ่งนั้นถือว่าเป็นงานหัตถกรรม (Craft) อย่างไรก็ตาม ผลงานทางวัตถุมักเป็นศิลปหัตถกรรมมากกว่าที่จะเป็นศิลปะหรือหัตถกรรมแท้ๆ เพียงอย่างเดียว และมีข้อสังเกตเกี่ยวกับงานศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านว่า ๑) หัตถกรรมพื้นบ้านเป็นงานช่างที่ทำตามรูปแบบ เทคนิค อันเป็นประเพณีในแต่ละถิ่น และรูปแบบเทคนิคแต่ละถิ่นถ่ายทอดถึงกันได้ ๒) หัตถกรรมพื้นบ้านจะต้องเป็นวัสดุ สิ่งของหรือสิ่งก่อสร้างที่ทำเพื่อให้คนทั่วไปใช้ ๓) การทำหัตถกรรมพื้นบ้าน ช่างจะออกแบบและลงมือทำเอง ตั้งแต่ขั้นตอนแรกจนจบ (วรรณ วิบูลย์สวัสดิ์ แอนเดอร์สัน. ๒๕๓๑ : ๓๓ - ๓๔) ส่วน วัณณะ จูฑะวิภาค กล่าวถึงศิลปะพื้นบ้านว่า ศิลปะพื้นบ้านเป็นความรู้ที่สืบทอดกันมา เป็นความรู้ของปวงชน ไม่สลับซับซ้อน เป็นวิถีชีวิตที่แท้จริงของกลุ่มชน เป็นสิ่งแสดงบุคลิกภาพของคนและสังคม สำหรับจิตรกรรมพื้นบ้านสามารถจำแนกประเภทได้คือ ๑) จิตรกรรมตกแต่งประกอบเครื่องใช้ เช่น ภาพเขียนตกแต่งเขียนหมากของชาวอีสาน การเขียนลวดลายประดับเรือกอลและและหัวโขนเรือแข่งในภาคใต้ การเขียนร่มของภาคเหนือ การเขียนลายบนกล่องอบข้าวผ้าสไบในภาคกลาง ๒) จิตรกรรมตกแต่งประกอบของเล่น เช่น หน้ากากหนังตะลุง ๓) จิตรกรรมที่สืบเนื่องจากการนับถือศาสนา เช่น ภาพเขียนตามอุโบสถต่างๆ ๔) จิตรกรรมที่สืบเนื่องจากความเชื่อทางไสยศาสตร์ เช่น ภาพลวงอักษรผ้ายันต์ เสื้อยันต์ต่างๆ และลายสักต่างๆ (วัณณะ จูฑะวิภาค. ๒๕๓๕ : ๒๘๓ - ๓๒๒)

กล่าวได้ว่า นักวิชาการศิลปะและนักคิดชนที่กล่าวมา มีข้อสรุปเกี่ยวกับลักษณะของศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านเหมือนกัน อาจต่างกันบ้างในบางประเด็นเช่น วิบูลย์ ลีสุวรรณ (๒๕๓๗ : ๙๐๘ - ๙๒๓) กล่าวว่า ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านสร้างเป็นจำนวนมาก มีราคาเหมาะสมหรือราคาต่ำ แต่ วรณรัตน์ ตั้งเจริญ (๒๕๔๑ : ๕๐) กล่าวว่า เป็นงานที่สร้างขึ้นในเวลาว่าง ผลผลิตจำกัดหรือมีน้อย แต่ทั้งสองลักษณะนี้ผู้เขียนกล่าวในบริบทที่ต่างกัน ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านมีลักษณะร่วมดังต่อไปนี้ ๑) มีความเรียบง่ายในด้านวัสดุที่ใช้ กรรมวิธีการผลิต และการออกแบบ ๒) มีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ๓) สร้างโดยช่างพื้นบ้าน และช่างจะเป็นผู้ออกแบบและสร้างเองตั้งแต่ต้นจนจบ ๔) สร้างเพื่อการใช้สอย แลกเปลี่ยนหรือสนองศรัทธาความเชื่อ เป็นต้นหลัก ความงามเป็นด้านรอง

ดังนั้น จิตรกรรมพื้นบ้านซึ่งเป็นงานศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านประเภทหนึ่ง จึงมีลักษณะโดยทั่วไปเหมือนกับงานศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน คือ มีความเรียบง่ายในด้านวัสดุที่ใช้ กรรมวิธีการผลิต และการออกแบบ มีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น สร้างโดยช่างพื้นบ้าน และช่างจะเป็นผู้ออกแบบและสร้างเอง และสร้างเพื่อการใช้สอยโดยใช้ตกแต่งหรือสนองศรัทธาความเชื่อ เป็นต้นหลัก ความงามเป็นด้านรอง

๑.๓ คุณค่าของจิตรกรรมพื้นบ้าน

จิตรกรรมล้วนมีความสำคัญไม่ว่าจิตรกรรมนั้นเป็นงานของช่างหลวงหรือช่างพื้นบ้าน วรณิ วิบูลย์สวัสดิ์ แอนเดอร์สัน มีความเห็นว่า ภาพวาดของจิตรกรแต่ละคนสะท้อนประสบการณ์และบุคลิกของผู้วาด (วรณิ วิบูลย์สวัสดิ์ แอนเดอร์สัน. ๒๕๓๑ : ๓๕) งานจิตรกรรมจึงบอกลักษณะ ๒ ประการคือ บอกสภาพของสิ่งที่มากระทบผู้วาดภาพและบอกความคิดของผู้วาดภาพที่มีต่อสิ่งที่มากระทบนั้น ศิลป์ พีระศรี เห็นว่า ภาพเขียนมีคุณค่าสำหรับการศึกษาทางประวัติศาสตร์ สามารถใช้จิตรกรรมศึกษาความเป็นไปของประเทศ ความเป็นอยู่ภายในราชสำนัก ความเป็นอยู่ของสามัญชน และใช้ในการศึกษาประเพณีวัฒนธรรมต่างๆได้ (ศิลป์ พีระศรี. ๒๕๑๖ : ๑๔๑) ส่วน วรณนิภา ณ สงขลา ได้จำแนกคุณค่าของงานจิตรกรรมไทยไว้ดังนี้ ๑) คุณค่าทางศาสนา จิตรกรรมก่อให้เกิดความละเอียดอ่อนทางมโนธรรม ปัญญาและความลึกซึ้งในปรัชญา เป็นทางนำไปสู่ความเจริญทางด้านจิตใจ คุณธรรมและจริยธรรม ๒) คุณค่าด้านการศึกษาและการวิจัย จิตรกรรมผ่านให้ความรู้ในด้านศาสนา วรรณกรรม ประวัติศาสตร์ มนุษยศาสตร์ แพทยศาสตร์ รัฐศาสตร์ วัฒนธรรม สังคมและสิ่งแวดล้อม ๓) คุณค่าในการพัฒนา จิตรกรรมช่วยในการพัฒนาสังคม เศรษฐกิจ การศึกษา อุตสาหกรรม การแพทย์ การปกครอง ฯลฯ (วรณนิภา ณ สงขลา. ๒๕๓๓ : ๕๑, ๕๔) สรุติกดิ์ เจริญวงศ์ กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของจิตรกรรมไทยในสังคมว่า ๑) เป็นเครื่องประดับอันมีค่าต่อสังคม ๒) ใช้ตกแต่งอาคาร ๓) สะท้อนภาพสังคม ๔) แสดงการสร้างสรรคของจิตรกรไทย ๕) เป็นประโยชน์ด้านวิชาการ (สรุติกดิ์ เจริญวงศ์. ๒๕๔๑ : ๒๔๘-๒๔๙) งานจิตรกรรมไทยจึงมีคุณค่าต่อสังคม เนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในภาพและความงามของภาพนอกจากใช้ประดับตกแต่งแล้วยังช่วยขัดเกลาจิตใจคนให้ละเอียดอ่อน ลึกซึ้ง และยังมีคุณค่าด้านวิชาการแขนงต่างๆเพราะภาพได้สะท้อนสังคมและเรื่องราวแห่งยุคสมัยไว้ ซึ่งคุณค่าเหล่านี้ไม่ต่างไปจากคุณค่าของจิตรกรรมพื้นบ้าน ประยูร อุรุชาฎะ กล่าวว่า จิตรกรรมพื้นบ้านมีลักษณะพิเศษที่ความเรียบง่าย ไม่เคร่งครัดระเบียบแบบแผนในการสร้างขึ้นอยู่กับความพอใจของช่างเป็นสำคัญ ช่างพื้นบ้านจึงสร้างงานด้วยความรัก ความศรัทธาและความเชื่อ ความงามอาจเทียบไม่ได้กับของหลวงแต่น่ายกย่องในความบริสุทธิ์ใจ เป็นงานที่น่าศึกษาในด้านขนบประเพณี ความเป็นอยู่ของผู้คนในท้องถิ่น มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ (ประยูร อุรุชาฎะ. ๒๕๒๖ : ๑๒๒ - ๑๒๔) สอดคล้องกับความเห็นของ อานันท์ กาญจนพันธุ์ ที่ว่า จิตรกรรมเป็นสื่อสำคัญบอกให้เราทราบว่าคุณค่าที่สำคัญที่คนในชุมชนนั้นเห็นคืออะไร แตกต่างไปจากชุมชนอื่นอย่างไร (อานันท์ กาญจนพันธุ์. ม.ป.ป. : ๑๖๑)

สรุปได้ว่า งานจิตรกรรมพื้นบ้านมีคุณค่าแก่ชุมชนและสังคมคือ ๑) เป็นงานสร้างสรรค์ของช่างพื้นบ้าน ๒) สะท้อนสภาพวิถีชีวิตของชุมชนเช่น ความเชื่อ จารีต ธรรมเนียม ประเพณีตลอดจนรสนิยมความงาม สะท้อนสังคมในด้านต่างๆ ๓) ใช้เป็นเครื่องมือในการสั่งสอนศาสนา คุณธรรม จริยธรรม และ ขัดเกลาจิตใจผู้คน ๔) ใช้ประโยชน์ในการตกแต่งอาคาร ๕) ให้ความเพลิดเพลินความงามแก่จิตใจของผู้คนในชุมชน ๖) แสดงเอกลักษณ์ท้องถิ่น ๗) ให้คุณค่าทางวิชาการด้านต่างๆ เป็นแหล่งข้อมูลศึกษาด้าน คติชนและด้านอื่นๆ

๑.๔ จิตรกรรมพื้นบ้านอีสาน

จิตรกรรมพื้นบ้านที่เป็นจิตรกรรมฝาผนังซึ่งปรากฏอยู่ในอุโบสถตามภูมิภาคต่าง ๆ นั้น มีทั้งฝีมือของช่างชาวบ้านแท้และฝีมือช่างที่ได้รับอิทธิพลจากงานช่างหลวง งานจิตรกรรมในภูมิภาคที่ได้รับ

อิทธิพลจากช่างหลวงได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังวัดมณีมาวาส จังหวัดสงขลา จิตรกรรมฝาผนังวัดตะคุ อำเภอบึงขัง จังหวัดนครราชสีมา ศิลปิน พระศรี ได้กล่าวถึงอิทธิพลของช่างหลวงที่มีต่อจิตรกรรมพื้นบ้านในภูมิภาคต่างๆว่า ฝีมือช่างสมัยรัตนโกสินทร์มีอิทธิพลครอบคลุมไปถึงวัดในภาคเหนือหลายวัด เช่น จิตรกรรมที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ จิตรกรรมวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน จิตรกรรมเหล่านี้เกิดจากช่างที่ชำนาญชั้นครูและช่างที่ยังไม่ชำนาญผสมกัน สำหรับวัดที่มีฝีมือช่างหลายคนมักเห็นภาพของช่างที่มีฝีมือเขียนตอนบนหรือตอนที่สำคัญที่สุด ส่วนช่างที่มีฝีมืออ่อนจะได้รับงานชั้นรองลงมา ส่วนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือได้แก่ จิตรกรรมที่วัดหน้าพระธาตุ อำเภอบึงขัง จังหวัดนครราชสีมา จิตรกรรมฝาผนังในวัดบางแห่งได้รับอิทธิพลการเขียนภาพแบบตะวันตกสมัยรัชกาลที่ ๔ จะมีลักษณะแตกต่างไปจากของเดิมเช่น ขนาดของภาพคนกับสถาปัตยกรรมเหมาะสมกัน ภาพมีความลึกมากขึ้น มีการใช้แสงเงาบ้าง อย่างไรก็ตามส่วนประกอบอื่นๆ เช่น ภาพชีวิตประจำวัน ความเป็นอยู่ จะมีลักษณะเฉพาะของแต่ละท้องถิ่นอยู่ (ศิลปิน พระศรี. ๒๕๐๒ : ๒๓ - ๔๑) ไพโรจน์ สโมสร ได้สรุปลักษณะของช่างเขียนจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานว่า ช่างเขียนภาพหรือช่างแต้มของอุโบสถแต่ละหลังในภาคอีสานมักมีหลายคนและมีหัวหน้าช่างหนึ่งคน ฝีมือความเชี่ยวชาญจึงแตกต่างกัน ช่างแต้มในภาคอีสานแบ่งได้เป็น ๓ กลุ่ม คือ ๑) กลุ่มช่างพื้นบ้านแท้ๆได้แก่ ช่างแถบจังหวัดภาคอีสานตอนกลาง ๒) กลุ่มช่างที่ได้รับอิทธิพลจากช่างหลวงได้แก่ ช่างที่วาดลัทธิวัดหน้าพระธาตุ อำเภอบึงขัง จังหวัดนครราชสีมา ๓) กลุ่มช่างที่ได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมล้านช้างได้แก่ กลุ่มงานจิตรกรรมในแถบจังหวัดลุ่มแม่น้ำโขง (ไพโรจน์ สโมสร. ๒๕๓๒ : ๓๕ - ๓๙) สำหรับการสร้างงานจิตรกรรมพื้นบ้านในภาคอีสานนั้นกล่าวได้ว่าสืบทอดและมีมานาน ตั้งเนื้อความในลำพระเวส (เวสสันดรล้านน้ออีสาน) กัณฑ์มัทรี (มัทรี) ซึ่งปริวรรตจากอักษรธรรมโดยอาจารย์เคน ลาวงศ์ เนื้อความกล่าวถึงการรำพันรักที่พระเวสสันดรมีต่อพระนางมัทรีว่า หากนางมัทรีตายจะสร้างโลงบรรจุศพและจะตกแต่งโลงด้วยลวดลายและรูปเขียนต่างๆ

ปสมควรตายพี่น้อง มิว่านางมัทรีเมื่อตาย เมืองแก้วคู่ประเชษฐ์เวียงกว้าง พี่จักสร้างใส่ไม้โลงลายลง*
 ภายบนพี่จักใส่ปลาสาท เป็นปูลาดพี่จักใส่ลายลง ดวงปีพี่จักใส่ข้อฟ้า ก้าหน้าพี่จักแต้มลายวัลย์
 ท้นกลางพี่จักแต้มฐาน กิณรีระนอนอนเทียมคู่ เกาะเกี่ยวอยู่เวหา ลวงหน้าพี่จักแต้มฐานาคาลวงเส้น
 พี่จักแต้มฐานหัวแอ่นนำสาว ทางยาวพี่จักแต้มฐานลายเกรงวงวาด ดินนาสาดพี่จักแต้มลายโคมขัด
 ถัดนั้นโบกข่มพี่จักใส่ลงลาย ลวงหางพี่จักใส่ดอกผักแว่น เป็นอัดหน้าพี่จักใส่ลายจีน
 ดินธรณพี่จักแต้มฐานเทวดา มาถือธงชัยเดียรดาษ ถัดนั้นพี่จักแต้มฐานจักรวรรดิราชมา แก้วงามารดั่งลือ
 (สุภณ สมจิตศรีปัญญา. ๒๕๓๙ : ๘๔-๘๕)

เนื้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าคนอีสานมีคตินิยมในการใช้รูปเขียน (ฐานแต้ม) เช่น รูป กิณรี นาค เทวดา ลายเถา ลายโคมขัด ลายดอกผักแว่น ตกแต่งวัสดุ อาคารสถานที่ต่างๆมานาน ลักษณะ จินตาวงษ์ กล่าวว่า จิตรกรรมพื้นบ้านอีสานที่เน้นประโยชน์ในการใช้สอยมีหลายชนิดได้แก่

* ทองสิม สุทะมาร์ค อธิบายว่า “ลวง” เป็นภาษาลาวหมายถึง นาค ส่วน “นาค” เป็นภาษาบาลี (ทองสิม สุทะมาร์ค. ๒๕๒๘ : ๑๐-๑๑)

ภาพเขียนผ้าผะเหวดหรือผ้าพระบฏที่ใช้ในการประกอบพิธีงานบุญผะเหวด (ลักขณา จินตาวงษ์. ๒๕๔๒: ๙๖-๑๐๕) นอกจากนี้ยังมีลายสักตามร่างกาย และภาพเขียนตามผนังอุโบสถหรือสิม

ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม กล่าวถึงชุมชนอีสานโบราณว่า ในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ - ๑๖ ดินแดนแถบอีสานแบ่งเป็นแคว้นแคว้นต่างๆ ได้แก่ ๑) กลุ่มเมืองเขตลุ่มน้ำมูล ลุ่มน้ำโขง ในเขตจังหวัดอุบลราชธานี นครพนม ยโสธร ร้อยเอ็ด ศีระเกษ สุรินทร์ และบุรีรัมย์ ๒) กลุ่มเมืองบริเวณตอนกลางแม่น้ำมูล ได้แก่ เขตจังหวัดนครราชสีมาตั้งแต่อำเภอบักรชัย อำเภอสูงเนิน ๔) กลุ่มเมืองในบริเวณลุ่มน้ำชีตั้งแต่เขตจังหวัดชัยภูมิ ขอนแก่น กาฬสินธุ์ กลุ่มเมืองบริเวณลุ่มน้ำชีตอนบนมีชุมชนโบราณแหล่งใหญ่หลายแห่งซึ่งปรากฏหลักฐานทางโบราณคดีได้แก่ เมืองคอนสวรรค์ เขตจังหวัดชัยภูมิ เมืองนครจำปาศัณฑ์ เขตอำเภอสวรรภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด เมืองนครจำปาศัณฑ์ เขตอำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม เมืองฟ้าแดดสงยาง เขตอำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นต้น สำหรับนครจำปาศัณฑ์ เขตอำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคามนั้นมีการพบสถูปบรรจุพระบรมธาตุ ซึ่งทำให้สันนิษฐานได้ว่า นครจำปาศัณฑ์มีการบูชาพระบรมธาตุ ลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของพุทธศาสนาจากอาณาจักรทวารวดีที่แผ่แผ่เข้าไปเปลี่ยนแปลงความเชื่อของคนในชุมชนซึ่งเดิมรับเอาอิทธิพลของฮินดูและขอม ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ถึงปัจจุบัน ดินแดนภาคอีสานได้รับวัฒนธรรมจากกลุ่มไทย - ลาว งานจิตรกรรมฝาผนังต่างๆเริ่มเกิดขึ้นในระยพุทธศตวรรษที่ ๒๔-๒๕ การสร้างจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรมและสิ่งของอื่นๆเป็นไปเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. ๒๕๓๘ ก: ๑๔๐-๑๔๒, ๒๐๙-๒๑๓) คณะกรรมการโครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทยมีความเห็นว่า จิตรกรรมของช่างพื้นบ้านอีสานที่เขียนไว้บนอกอุโบสถหรือนอกสิมน่าจะมีจุดประสงค์เดียวกับการเขียนไว้ภายในอุโบสถคือเพื่อสั่งสอนประชาชนให้ครองตนอยู่ในศีลในธรรม และใช้เล่านิทานพื้นบ้าน (คณะกรรมการโครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย. ๒๕๕๒ : ๑๓๓)

กล่าวได้ว่า การนับถือพุทธศาสนาในดินแดนอีสานที่สืบทอดกันมาตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒ จนถึงปัจจุบัน ทำให้มีการสร้างสิ่งของและศาสนสถานรวมทั้งการสร้างจิตรกรรมฝาผนังเพื่อสักการบูชา และแสดงความเลื่อมใสในพุทธศาสนา ตลอดจนเพื่อสั่งสอนศีลธรรมแก่ประชาชน

๑.๕ ลักษณะของจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานและจิตรกรรมไทยประเพณี

๑.๕.๑ แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ

แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพคือ แนวคิดในการจัดวางรูปร่างรูปทรงบนพื้นที่ว่างบวกและพื้นที่ว่างลบให้สอดคล้องกับเนื้อหาที่ช่างต้องการถ่ายทอด อนุวิทย์ เจริญศุภกุล มีความเห็นว่า โครงสร้างในการออกแบบจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานขึ้นอยู่กับโครงสร้างของอุโบสถหรือสิมเป็นตัวกำหนด (อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. ๒๕๒๖ : ๑๖๒) จากการศึกษาเรื่องสิมอีสาน วิโรฒ ศรีสุโร มีเห็นว่า อุโบสถในภาคอีสานมีขนาดเล็กสอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจของ ชุมชน มีการตกแต่งไม่มาก บอกความเรียบง่ายสมถะ มีโครงสร้างอาคารแบบธรรมดาทั่วไปของช่างพื้นบ้านอีสานคือ มีฐานแอ่นชัน มักใช้วิธีการก่ออิฐฉาบปูน ก่อเป็นโอบ(ชั้น)คว่ำโอบหงาย มีห้องกระดาน ลวดบัวเช่นเดียวกับภาคกลาง แต่จังหวะและสัดส่วนต่างกัน มีทั้งสิมบกและสิมน้ำ สิมบกมีทั้งสิมโปร่งและสิมทึบ (วิโรฒ ศรีสุโร. ๒๕๓๖ : ๖๓-๙๙) สมชาย นิลอาธิ ได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับแนวความคิดในการสร้างจิตรกรรมฝาผนังไว้ที่ผนังด้านนอกอุโบสถในวัดภาคอีสานไว้ดังนี้ ๑) โครงสร้างของอุโบสถในระยะแรกส่วนใหญ่เป็นอุโบสถโถง มีผนังด้านหลังพระประธานด้านเดียว ด้านข้างและด้านหน้าจะยกเป็นผนังขึ้นมามีขนาดเล็กน้อยจึงใช้เขียนภาพไม่ได้ ส่วนผนังด้านใน

ตรงข้ามประตูโบสถ์ มีพระประธานตั้งตรงกลางและที่ตั้งยกสูงจากพื้น สองข้างพระประธานเป็นที่วางเครื่องสักการบูชาจึงทำให้มองเห็นพื้นที่ผนังเพียงเล็กน้อยไม่เหมาะที่จะวาดภาพ ส่วนด้านนอกของผนังด้านหลังพระประธานที่เป็นด้านสกัดก็ไม่สามารถกันแดดกันฝนได้ พื้นที่มีน้อยยากแก่การจัดวางภาพที่เป็นเรื่องราวสำคัญ ๒) เมื่อมีการสร้างลิมทึบ ภายในลิมทึบมีแสงสว่างน้อยเพราะมีประตูหน้าต่างเล็ก หากมีภาพจะมองเห็นไม่ชัดเจนและไม่มีใครเข้าไปดูจึงนิยมเขียนไว้ภายนอกจนเป็นเอกลักษณ์ ๓) ลิมทึบขนาดเล็กเพราะมีจุดประสงค์เพื่อใช้ในการทำสังฆกรรม ดังนั้นขนาดของลิมทึบจึงน่าจะเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ช่างไม่นิยมเขียนภาพด้านในเพราะ มุมมองภาพมีน้อย ๔) ในแง่ประโยชน์ใช้สอย พระสงฆ์ทำสังฆกรรมในลิมทึบ ขวาวาสเข้าไปได้น้อยเพราะมีพื้นที่แคบ การเขียนภาพด้านในอย่างเดียวไม่คุ้มค่า ส่วนลิมทึบนั้นไม่นิยมเขียนภาพเพราะดูยาก (สมชาย นิลอาธิ. ๒๕๔๑ : ๓๑-๓๖) ไพโรจน์ สโมสร เห็นว่า โครงสร้างของภาพจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานโดยรวมคล้ายการแสดงหนังตะลุง ผันของลิมทึบเหมือนจอหนัง ตัวละครแสดงอิริยาบถต่างๆตามท้องเรื่องเหมือนตัวหนังตะลุง จากตอนหนึ่งไปสู่อีกตอนหนึ่ง มีคำบรรยายภาพกำกับไว้ ใช้เส้นแถบแทนการค้นเรื่องหรืออาจปล่อยช่องว่างรอบองค์ประกอบภาพ การสร้างงานจะรองพื้นเตรียมผนังด้วยสีขาวล้วนหรือขาวนวล ช่างจัดวางรูปร่างรูปทรงของตัวละครลงบนผนังและตัดเส้นลงรายละเอียดบางส่วน จุดเด่นของโครงสร้างภาพอยู่ที่ตัวละคร บรรยายากศของภาพโดยรวมดูสว่างซึ่งอาจเกิดจากการที่ช่างตระหนักว่าบรรยายากศภายในของลิมทึบจึงใช้สีขาวหรือสีนวลเพื่อให้เกิดความสว่าง (ไพโรจน์ สโมสร. ๒๕๓๒ : ๓๖-๓๘)

สำหรับแนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพจิตรกรรมไทยประเพณี ก็ขึ้นอยู่กับลักษณะอาคารเช่นกัน จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ มีความเห็นว่า การเขียนระบายลงบนฝาผนังต้องรักษาความสัมพันธ์ของธรรมชาติแห่งผนังที่มีปริมาตรทึบ ต้น ผิวแบนราบ ช่างเขียนไทยโบราณเข้าใจปัญหาความสัมพันธ์นี้จึงไม่นำเอาหลักเกณฑ์ทางทัศนียวิทยามาใช้รวม เพราะจะทำให้ลายปริมาตรและแนวราบของผนังให้หมดความสำคัญลง นอกจากนี้การเขียนรูปที่เป็นนิทานลงบนฝาผนังนั้น หากเพิ่มแสงเงาจะเกิดปัญหาซับซ้อนเกี่ยวเนื่องไปถึงความสัมพันธ์กับบรรยายากศและช่างไม่สามารถควบคุมบรรยายากศทั้งหมดของฝาผนังที่กว้างใหญ่ได้ จะทำให้สูญเสียเอกลักษณ์ของฝาผนังไป ดังนั้น การเขียนภาพตามหลักทัศนียวิทยานั้นเหมาะกับการเขียนภาพชนิดใส่กรอบแขวนกับฝาผนังมากกว่า (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. ๒๕๔๓ ข : ๑๖๗, ๑๗๖-๑๗๘) ศิลป์ พีระศรี กล่าวว่า การเขียนภาพสองมิติของไทยเหมาะแก่การวาดบนฝาผนัง ส่วนภาพสามมิติแบบตะวันตกเหมาะแก่การวาดบนผ้าใบ (ศิลป์ พีระศรี. ๒๕๐๒ : ๒๒) วรรณนิภา ณ สงขลา กล่าวว่า การแบ่งตอนของภาพ การสร้างรูปร่างรูปทรง และการจัดวางส่วนประกอบของภาพในงานจิตรกรรมไทย ขึ้นอยู่กับลักษณะพื้นที่บนฝาผนัง อุโบสถในภาคกลางส่วนใหญ่มีขนาดใหญ่กว่าภาคอีสาน พื้นที่ผนังด้านในมีมากและมีพื่อที่จะเกิดมุมมองภาพ จึงนิยมเขียนภาพไว้ในอุโบสถ (วรรณนิภา ณ สงขลา. ๒๕๓๓ : ๒๐-๔๔) สำหรับคตินิยมในการสร้างงานจิตรกรรมของช่างหลวงสมัยรัตนโกสินทร์นั้น ประทีป ชุมพล กล่าวว่า สมัย รัตนโกสินทร์นิยมใช้สีพื้นเป็นสีสดสี สีเข้ม หรือคล้ำเพื่อเน้นรูปร่าง รูปทรงของตัวละครให้เด่นขึ้น ใช้เส้นเส้นเทา เส้นลวด กันกลุ่มภาพ ระหว่างช่องประตูจะเขียนภาพวรรณกรรมแต่ละเรื่องหรือเรื่องเดียวต่อเนื่องกันไปตลอดทั้งผนัง (ประทีป ชุมพล. ๒๕๓๕ : ๔๙-๕๑) เสมอชัย พูลสุวรรณ มีความเห็นว่า จิตรกรรมไทยในอุโบสถน่าจะเกี่ยวข้องโดยตรงกับการแสดงความสำคัญและความหมายของอาคารในฐานะเป็นสถานที่ประกอบอุปสมบทกรรม และคงเริ่มเกิดขึ้นในช่วงที่อุโบสถได้รับการยกระดับความสำคัญขึ้นมาตอนต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๑ จิตรกรรมในอุโบสถมีเรื่องราวและตำแหน่งภาพกำหนดไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตัวคือ บนผนังสกัดด้านหน้าพระประธานนิยมเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ส่วนบนผนังสกัดด้านหลัง

เขียนเป็นภาพจักรวาลในส่วนกามภูมิ ซึ่งภาพสองส่วนนี้อาจมีความสัมพันธ์กับองค์พระประธานโดยแสดงให้เห็นทางเลือกของมหาบุรุษ ระหว่างการเป็นพระพุทธเจ้าซึ่งแสดงด้วยภาพมารผจญกับการเป็นมหาจักรพรรดิซึ่งแสดงด้วยภาพกามภูมิ และพระพุทธองค์ก็ทรงเลือกการตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าซึ่งแสดงออกโดยให้องค์พระประธานหันพระพักตร์สู่ภาพมารผจญและหันพระปฤษฎางค์สู่ภาพกามภูมิ ความหมายของจิตรกรรมและพระประธานมีความหมายเป็นองค์ประกอบร่วมกันซึ่งเกี่ยวข้องกับหน้าที่ของอุโบสถซึ่งเป็นสถานที่อุปสมบทกรรมอันเปลี่ยนฐานะของฆราวาสเป็นบรรพชิต ส่วนการที่จิตรกรให้แสดงสัญลักษณ์ของพระพุทธเจ้าบนภาพจักรวาลด้านหลังพระประธานเป็นองค์ประกอบในการเล่าเรื่องพุทธประวัติด้วย เช่น ตอนแสดงยมกปาฏิหาริย์ ตอนเทศนาดาวดึงส์ ตอนเสด็จลงมาจากดาวดึงส์นั้นอาจเกิดการตีความสถานะอันสูงส่งของพระพุทธเจ้าที่เหนือกว่าสถานะแห่งชีวิตทั้งมวลในอนันตจักรวาลซ้อนทับลงกับการแสดงสัญลักษณ์ทางเลือกของมหาบุรุษโดยจิตรกรเอง (เสมอชัย พูลสุวรรณ ๒๕๓๙ : ๑๒๑)

จากความเห็นและแนวคิดของนักวิชาการข้างต้นสรุปได้ว่า การออกแบบจิตรกรรมฝาผนังของช่างพื้นบ้านและช่างหลวงขึ้นอยู่กับโครงสร้างของสถาปัตยกรรม และงานจิตรกรรมฝาผนังเหมาะแก่การเขียนที่ไม่ใช้หลักทัศนียวิทยา สำหรับงานจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานมีการออกแบบที่เรียบง่าย ไม่มีแบบแผนเคร่งครัด ไม่ซับซ้อนหรือตายตัว เน้นประโยชน์การใช้สอยเป็นด้านหลัก ส่วนสำคัญของโครงสร้างภาพคือ รูปราง รูปทรงบุคคลซึ่งเป็นตัวละครเรื่องราว ใช้แถบคั่นเรื่องหรือปล่อยพื้นที่ว่างเป็น การคั่นเรื่องแต่ละตอน บรรยากาศโดยรวมของภาพสว่างสดใส ส่วนโครงสร้างของจิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์นิยมใช้สีเข้มเพื่อเน้นตัวละครให้โดดเด่น ใช้เส้นลึบทึบ เส้นลวดกันแบ่งตอนเรื่องราว ผู้สร้างงานเน้นให้เห็นความสำคัญของสถานที่โดยมีคตินิยมในการออกแบบเป็นแบบแผนเช่น ผนังด้านในอุโบสถด้านหลังพระประธานนิยมเขียนภาพจักรวาลในส่วนกามภูมิ ส่วนด้านหน้าพระประธานนิยมเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ

๑.๕.๒ แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว

นักวิชาการด้านศิลปะกล่าวถึงการถ่ายทอดเรื่องราวในจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานไว้ดังนี้ ไพโรจน์ สโมสร กล่าวว่า เรื่องราวที่ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานจำแนกเป็นประเภทใหญ่สรุปคือ ๑) เรื่องทางศาสนา ได้แก่ พุทธประวัติจากพระปฐมสมโพธิกถา ซึ่งเป็นเรื่องที่นิยมเขียนแต่ตำแหน่งของภาพแต่ละลิมไม่แน่นอน เช่น ที่วัดโพธาราม บางตอนอยู่ที่ผนังหุ้มกลองหลังนอกลิม บางตอนอยู่ภายในลิม ตอนที่สำคัญมักปรากฏอยู่เกือบทุกวัดได้แก่ ตอนบรรพชา ตอนตัดพระเมาลี ตอนมารผจญ และตอนปริณิพพาน นอกจากนี้ยังมี เรื่องพระมาลัย ซึ่งเรื่องพระมาลัยเป็นที่นิยมในอีสานเพราะในเดือนสี่เมื่อมีงานบุญสะเทวดาจะมีการอ่านหนังสือมาลัยหมื่นมาลัยแสนเล่าเรื่องมาลัยก่อนเทศน์มหาชาติ เรื่อง ไตรภูมิซึ่งภาคอีสานจะเน้นที่นรกภูมิ เน้นการสอนศีลธรรมและมักปรากฏอยู่ด้านนอกลิม แต่อาจเป็นไปได้ว่าภาพนรกที่วาดมาจากพระมาลัย เพราะคนอีสานรู้จักนรกจากเรื่องพระมาลัยมากกว่าเรื่องไตรภูมิ เรื่องเกี่ยวกับบรรพตถาชาดก ได้แก่ ทศชาติชาดกและจุลปทุมชาดก ภาพปริศนาธรรม ๒) วรรณกรรมท้องถิ่น ได้แก่ ลินไซ เป็นเรื่องที่พบมากที่สุดรองลงมาจากเวสสันดรชาดก โดยเฉพาะเขตอีสานตอนกลางและนิคมวัดด้านนอกลิม เรื่องพระลักพระลาม สุริวงศ์ กาละเกด ปาจิตต์กุมารชาดก ตำนานหรือนิทานพื้นบ้าน ๓) ด้านความเป็นอยู่ เป็นเรื่องราวที่แทรกอยู่ในวรรณกรรมเรื่องต่างๆ เช่น อาชีพ การแต่งงาน การคลอด การเผาศพ พิธีชดสง การแห่บั้งไฟ การรักษาโรค หมอลำ การลงข่วง

เป็นต้น (ไพโรจน์ สโมสร. ๒๕๓๒ : ๔๑ - ๑๓๐) จากทะเบียนจิตรกรรมฝาผนังที่วัดราชอาณาจักร โดย กองโบราณคดี กรมศิลปากร สรุปได้ว่า จังหวัดมหาสารคามมีวัดที่มีจิตรกรรมฝาผนังซึ่งขึ้นทะเบียนกรมศิลปากรจำนวน ๖ วัด คือ วัดตาลเรื่อ อำเภอกอสมพิสัย วัดโพธารามและวัดป่าไร่ไรย์ อำเภอนาดูน วัดบ้านยาง อำเภอบรบือ วัดอินทาราม และวัดศิริมงคล อำเภอวาปีปทุม เรื่องราวที่ปรากฏใน ๖ วัดนี้ได้แก่ ๑) พระพุทธประวัติ ๒) พระเวสสันดรชาดก ๔) พระมัลลย์ ๕) สินไช ๖) พระลักพระลาม ๗) อรพิมพ์-ปาจิตต์ ๘) การเกิด ๙) สุริยวงศ์ ๑๐) นรกกุมิ ๑๑) อดีตพระพุทธ ๑๒) เรื่องเบ็ดเตล็ดอื่นๆ (กองโบราณคดี. ๒๕๓๓ : ๑๖๓-๑๖๔) ใน ๖ วัดนี้ทุกวัดมีเรื่องพุทธประวัติและพระเวสสันดร มีเรื่องพระมัลลย์ ๔ วัด และนิทานพื้นบ้านที่เขียนมากที่สุดคือ สินไช มีจำนวน ๔ วัด อย่างไรก็ตาม ศิริพันธ์ ดาบเพชร ได้ระบุว่า จากการสำรวจวัดในจังหวัดมหาสารคาม อุโบสถวัดอินทารามและวัดศิริมงคล ได้ถูกทุบทิ้งและสร้างอุโบสถใหม่ขึ้นแทนแล้ว (ศิริพันธ์ ดาบเพชร. ๒๕๔๒ : ๑๑๖) ศรีศักดิ์ วัลลิโกดม กล่าวถึงสภาพสังคมที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานสรุปได้ว่า ก่อนสมัยรัชกาลที่ ๕ หมู่บ้านอีสานมีบ้านประมาณ ๒๐ - ๓๐ หลังคาเรือน แต่ในสมัยรัชกาลที่ ๕ สังคมอีสานเปลี่ยนไปเพราะชาวจีนเข้ามาอยู่และมีการสร้างตึกดิน บ้านดิน คนอีสานเอาแบบอย่างจากชาวจีนไปสร้างวัด สิม จิตรกรรมฝาผนังในระยะนี้ก็จะสะท้อนสภาพสังคมเหล่านี้ ช่างเขียนรูปอีสานมีอิสระมากในการแสดงออกทางศิลปะและเน้นไปในทางพื้นบ้านมากที่สุดและไม่หลุดพ้นไปจากชีวิตจริง จิตรกรรมอีสานที่เขียนภายนอกสิมภาพที่เห็นได้แก่ เรื่องนรกที่เกี่ยวกับศีลห้า เรื่องพระเวสสันดรซึ่งเน้นความเสียสละ เรื่องสินไชยเพื่อให้ความเพลิดเพลิน ภาพจิตรกรรมอีสานจึงแสดงวัฒนธรรมของชาวบ้านที่แท้จริงแม้จะรับวัฒนธรรมเมืองแต่ก็พยายามทำให้เป็นของตนเองซึ่งเป็นข้อแตกต่างจากภาคอื่นๆ (ศรีศักดิ์ วัลลิโกดม. ๒๕๒๖ : ๗๘ - ๙๑)

สำหรับเรื่องราวที่ถ่ายทอดในจิตรกรรมไทยประเพณี วรรณนิภา ณ สงขลา ได้ศึกษาวิเคราะห์เรื่องราวในจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณี พบว่านิยมเขียนเรื่องดังต่อไปนี้

- ๑) พระพุทธประวัติ ๒) ชาดกห้าร้อยห้าสิบชาติ ๓) ทศชาติชาดก ๔) พระเวสสันดรชาดก ๕) ไตรภูมิ ๖) ปรีดาธรรม ๗) การสังคายนาพระไตรปิฎก ๘) กิจและวินัยของสงฆ์ ๙) ชาดกต่างๆ เช่น สมุทโฆษสังข์ทอง สุทนต์โนราห์ จุลประทุม ฯลฯ ๑๐) พระมัลลย์ ๑๑) พระจุฬามณีเจดีย์ ๑๒) นรกกุมิ ๑๓) เรื่องเกี่ยวกับเทพต่างๆ เช่น เรื่องมณีนพ เป็นต้น ๑๔) พระอดีตพระพุทธเจ้าสิบเจ็ดพระองค์หรือยี่สิบสี่พระองค์ ๑๕) พระพุทธเจ้า ๕ พระองค์ ๑๖) ตำนานพระพุทธรูปสำคัญต่างๆ ๑๗) พระปัจเจกโพธิ์ ๑๘) ประวัติพระสาวก สาวิกา อุบาสก อุบาสิกา ผู้เป็นเอตทัคคะในสมัยพุทธกาล ๑๙) ตำนานเจดีย์สถานสำคัญๆต่างๆ ๒๐) การเดินทางไปในมัสการพระพุทธรูป ๒๑) การเดินทางไปสืบศาสนาของพระพุทธรูปโฆษจารย์ ๒๒) วรรณกรรมต่างๆ เช่น รามเกียรติ์ อิเหนา หลวิชัยคำวิ ฯลฯ ๒๓) เรื่องและลายกระบวนจีน เช่น ภาพเรื่องสามก๊ก ไชยอ้ว ฮกกลซิ่ว ๒๔) นิทานพื้นบ้านอื่นๆ เช่น สินไช การเกิด จันทโครพ เจ้าเจ็ดท่อน เป็นต้น ๒๕) พระราชพิธีสิบสองเดือน ๒๖) พระราชพงศาวดารและประวัติเหตุการณ์บ้านเมือง ๒๗) ตราและเครื่องหมายประจำพระองค์ ตราส่วนราชการ พระราชอิสริยาภรณ์ ๒๘) ตำราแพทย์แผนโบราณ ๒๙) ตำราดาราศาสตร์ ๓๐) ชีวิตและกิจของพระราชา ๓๑) สุภาษิต ๓๒) เทพชุมนุม ๓๓) การเขียนภาพลวดลายแบบต่างๆ ๓๔) ทวารบาลแบบต่างๆทั้งเทวดาไทย เทียนทอง เทพในศาสนาฮินดู เทพ มนุษย์หรือยักษ์ ฯลฯ (วรรณนิภา ณ สงขลา ๒๕๓๓ : ๖๒ - ๖๓)

เขมานันท์ กล่าวว่า วิธีนำเสนอเรื่องราวในพระพุทธรูปศาสนานี้มุ่งแสดงเรื่องราวด้วยชีวิตและการหลุดพ้น โดยผสมผสานระหว่างความจริงและมนต์จึงใช้สัญลักษณ์ผสมกับการเล่าโดยตรงเช่น ทรวดทรงที่อ่อนสลวยของคนทำให้เข้าใจลักษณะของพุทธะโดยง่ายคือ ความสะอาด สว่าง และสงบ นอกจากนี้

นี้ในการเขียนเรื่องราวต่างๆจะมีคตินิยมที่ซ้ำรับสืบต่อกันมา (เขมานันทะ. ๒๕๓๘ : ๑๑๙ - ๑๒๐) ส่วนสมชาติ มณีโชติ ได้แบ่งประเภทการนำเสนอเรื่องราวในจิตรกรรมไทยไว้คือ ๑) เรื่องอดีตพระพุทธเจ้า ได้แก่ ปัจเจกพุทธ ๒) เรื่องพระพุทธประวัติ ๓) เรื่องอนุพุทธประวัติ เช่น เรื่องราวของสาวกเถรีประวัติ อุบาสกอุบาสิกาประวัติ ๔) เรื่องชาดก ได้แก่ ทศชาติก ๕) เรื่องเวสสันดรชาดก ๖) เรื่องไตรภูมิ ๗) เรื่องพระราชประเพณีที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ เช่น พระราชพิธีสิบสองเดือน ๘) เรื่องพงศาวดารและประวัติศาสตร์ เช่น พงศาวดารประวัติศาสตร์กรุงศรีอยุธยา พงศาวดารประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์ ๙) เรื่องจากวรรณคดี เช่น รามเกียรติ์ และมีความเห็นว่าการประกอบด้านเรื่องราวของจิตรกรรมไทยมีคุณค่าเท่าเทียมกับองค์ประกอบด้านรูปทรง (สมชาติ มณีโชติ. ๒๕๒๘ : ๕๔ - ๑๑๖)

จากความเห็นของนักวิชาการศิลปะข้างต้นนี้สรุปได้ว่า จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานนิยมเขียนเรื่องราวทางพุทธศาสนา ได้แก่ พระพุทธประวัติ พระมาลัย ภาพสำคัญๆของพระพุทธประวัติที่นิยมเขียนได้แก่ ตอนออกบวช ตอนตัดพระเมาลี ตอนมารผจญ และตอนปรินิพพาน เรื่องเกี่ยวกับอรรถกถาชาดก ได้แก่ ทศชาติชาดก จุลปฐมชาดก ภาพปริศนาธรรม นอกจากนี้ยังเขียนเรื่องราวที่เป็นวรรณกรรมท้องถิ่นที่นิยมได้แก่ สินไซ เรื่องพระลักพระลาม สุริวงศ์ กาละเกด ปาจิตต์กุมารชาดก และเรื่องราวความเป็นอยู่ ประเพณีของคนในท้องถิ่น เช่น การทำมาหากิน การแต่งกาย ขนบประเพณีงานพิธีต่างๆที่เกิดจากความเชื่อ ความศรัทธาของชุมชน การรักษาโรค เป็นต้น เรื่องราวเหล่านี้นิยมเขียนไว้นอกอุโบสถ ส่วนการถ่ายทอดเรื่องราวในจิตรกรรมไทยประเพณีนั้นนิยมถ่ายทอดเรื่องราวดังต่อไปนี้ ๑) เรื่องเกี่ยวกับศาสนา ได้แก่ พุทธประวัติ ชาดกต่างๆ มหาชาติชาดก อนุชาดกหรือเรื่องราวของพระสาวกตำนาน พระพุทธรูปเจดีย์สถานที่สำคัญ ไตรภูมิ ปริศนาธรรม ฯลฯ ๒) เรื่องราวที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และพงศาวดาร เช่น เหตุการณ์ในสมัยรัตนโกสินทร์ ๓) เรื่องราวที่เกี่ยวกับประเพณีหลวงและราชพิธี เช่น พระราชพิธีสิบสองเดือน เครื่องราชอิสริยาภรณ์ ตราต่างๆ การละเล่นต่างๆ ชีวิต ขนบประเพณีต่างๆของประชาชน ๔) เรื่องราวที่เกี่ยวกับตำราความรู้เช่น ตำราแพทย์แผนโบราณ ตำราดาราศาสตร์ ตำราโหราศาสตร์ ๕) เรื่องราวที่เกี่ยวกับวรรณกรรม เช่น รามเกียรติ์ อิเหนา สังข์ทอง สามก๊ก ๖) ลวดลายตกแต่งอื่นๆ เช่น ทวารบาล เทพชุมนุม เชื้อวาทน นักขัตร์ เป็นต้น

๑.๕.๓ แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ

การถ่ายทอดรูปแบบคือ การสร้างรูปร่าง รูปทรง เพื่อถ่ายทอดความคิดตามความต้องการของช่าง ประยูร อุลุชาฎะ กล่าวถึงรูปทรงของงานจิตรกรรมอีสานว่า ลักษณะงานจิตรกรรมอีสานเป็นงานพื้นบ้านการเขียนสัดส่วนหน้าตา เครื่องทรงไม่สวยเพราะเป็นฝีมือคนพื้นเมืองแสดงออกทางศิลปะเท่าที่ทำได้และเท่าที่มีความชำนาญ อารมณ์ที่ปรากฏในงานบางอย่างมีเพียงพร้อม เช่น รูปเทวดาที่เรียงเป็นแถวงานจิตรกรรมอีสานมีความบริสุทธิ์ใจและความตั้งใจของผู้สร้าง การศึกษาจิตรกรรมอีสานควรศึกษาด้านขนบประเพณี ชีวิตผู้คน ไม่ควรเปรียบเทียบ (ประยูร อุลุชาฎะ. ๒๕๒๖ : ๑๒๐ - ๑๓๑) ไพโรจน์ สโมสร ได้กล่าวถึงรูปร่างและรูปทรงในจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานว่า จิตรกรรมฝาผนังอีสานหรือเรียกตามภาษาถิ่นว่า "ฮูปแต้ม" นั้นส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการเขียนผ้าหะเหวด ซึ่งเป็นภาพเรื่องพระเวสสันดรที่วาดลงบนผ้าใช้แห่ในขบวนแห่งานบุญหะเหวดแล้วนำมาลอมไว้ที่ศาลาซึ่งจะมีการเทศน์ งานฮูปแต้มที่มีอิทธิพลของงานผ้าหะเหวดได้แก่ งานที่ผ่นสิมวัดโพธาราม บ้านดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม วัดพุทธสิมา บ้านฝางแดง จังหวัดนครพนม วัดสวนวาริพัฒนาราม อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น รูปแบบและการ

เขียนไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว ส่วนประกอบสำคัญของภาพคือตัวละคร บรรยากาศภาพสว่างสดใส ลักษณะนี้พบมากในอีสานตอนกลางได้แก่ จังหวัดขอนแก่น จังหวัดมหาสารคาม (ไพโรจน์ สโมสร, ๒๕๓๒ : ๓๕ - ๔๐)

สำหรับการถ่ายทอดรูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีในอดีต เลิศ พ่วงพระเดช กล่าวว่า มีหลักสูตรศึกษาไว้ ๙ หมวด* ได้แก่ ๑) วิชาพีชชะโกศล คือหัดเขียนใบไม้ ดอกไม้ ต้นไม้ต่างๆ ๒) กนกโกศล คือหัดเขียนลายกนกกนกนรีและลวดลายต่างๆ ๓) ภูมิโกศล คือ หัดเขียนทิวทัศน์บ้านเรือนให้ถูกต้องตามธรรมชาติ ๔) นาวโกศล คือหัดเขียนเรือนแพนาวาท้องฟ้าคลื่นลม ๕) ปาณโกศล คือหัดเขียนรูปสัตว์สองเท้าสี่เท้าเงือก งู ปลา สัตว์น้ำ ๖) จิตรกรรมโกศล หัดเขียนภาพมนุษย์ ยักษ์ ลิง ๗) ปฏิมากรรมโกศล หัดปั้นมนุษย์ ยักษ์ หนุมาน พระ ๘) พักษโกศล หัดทำไม้เรือนไทย อุโบสถ ศาลาการเปรียญ ๙) สถาปัตยกรรมโกศล หัดเขียนแปลนแผนผังอุโบสถ ศาลาการเปรียญ ธรรมาสน์ ยอดนพศูลย์ ปราสาทราชวังถูกต้องลักษณะสวยงาม ทั้ง ๙ หมวดนี้เรียกว่า นวกรรมโกศล ผู้เรียนครบถ้วนว่าจบหลักสูตรศิลปะโดยสมบูรณ์ จะเห็นได้ว่าผู้ที่ศึกษาจิตรกรรมจะต้องฝึกการเขียนรูปร่างต่างๆตามแบบแผนอย่างแม่นยำ ส่วนการดูภาพจิตรกรรมว่างามหรือผู้เขียนมีฝีมือเพียงใดนั้น ดูจาก ๑) ดูการเขียนมนุษย์ ยักษ์ ลิง ให้งามตามแบบชั้นครู ๒) ดูการเขียนเส้นพู่กันให้สม่ำเสมอชัดเจนที่อ่อนก็ให้โค้งที่ตรงก็ให้ได้เส้นบรรทัด ๓) . ดูการให้สีภาพและลวดลายประดับภาพให้กลมกลืนกันทั้งทิวทัศน์ดินฟ้าอากาศ เขียนให้คล้ายธรรมชาติ ช่างคนใดเขียนได้ตามที่กล่าวว่าจะได้รับยกย่องว่ามีฝีมือดี ผู้ศึกษาจะต้องศึกษาทั้งด้านจิตรกรรม สถาปัตยกรรม และประติมากรรมรวมกัน และในด้านจิตรกรรมก็จะเน้นการเขียนรูปร่าง (เลิศ พ่วงพระเดช, ๒๕๔๒ : ๕-๖) ส่วน ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวถึงการแสดงออกด้วยรูปทรงในจิตรกรรมไทยว่า รูปแบบและบทบาทของรูปทรงในจิตรกรรมไทยประเพณีจำแนกได้ ๕ ประการ ดังนี้ ๑) เขียนเรื่องราวเกี่ยวกับเทวดา ใบหน้าของบุคคลต่างๆไม่แสดงความรู้สึกแต่ออกโดยท่าทางแบบนาฏการ ๒) เขียนเรื่องราวเกียรติ ใบหน้าจะแสดงความคิด จิตใจของบุคคลนั้นๆ ๓) นักดนตรี นางรำ ข้าราชการ นัก ชนชั้นสูง จะมีลักษณะเฉพาะตามชั้นของตน จะวาดขึ้นตามแบบคลาสสิกหรือตามแบบชีวิตจริง ๔)สามัญชนแสดงภาพตามความเป็นอยู่จริง ๕) ภาพนรกเขียนตามชีวิตที่เป็นจริง แสดงความจำเป็นของร่างกายเท่าที่จะคิดได้ (ศิลป์ พีระศรี, ๒๕๐๒ : ๒๒, ๓๐-๓๑) ส่วน สรศักดิ์ เจริญวงศ์ กล่าวถึงการแสดงออกด้วยรูปทรงของจิตรกรรมไทยเกี่ยวกับหน้าที่และความสำคัญของรูปทรงไว้ดังนี้

* จุลทรรณย์ พยาฆรานนท์ อธิบายเรื่องหลักสูตรวิชาช่างอย่างเก่า ๙ หมวดที่เรียกว่า “นวกรรมโกศล” ต่างไปจาก เลิศ พ่วงพระเดช เล็กน้อยคือ ๑) พีชโกศล (ตรงกัน) ๒) ภูมิโกศล (ตรงกัน) ๓) มนุษย์โกศล (ตรงกับ จิตรกรรมโกศล) ๔) เทพยโกศล คือรู้เรื่องราวและประดิษฐ์ภาพเทพทั้งทางพุทธคติและไสยเพทคติและวรรณคดีต่างๆ ๕) ปาณโกศล (ตรงกัน) ๖) พาหนโกศล คือมีความรู้ มีความชำนาญการเขียนยานพาหนะต่างๆทุกชนิด ๗) อุปโกศล คือ มีความรู้ ความชำนาญในการเขียนเครื่องมือเครื่องใช้ไม่สอยต่างๆ ๘) กนกโกศล (ตรงกัน) ๙) วัณฆโกศล (ตรงกับ พักษโกศลและสถาปัตยกรรมโกศล) (จุลทรรณย์ พยาฆรานนท์, ๒๕๔๓ ข : ๑๖๑-๑๖๓)

ระดับต่างๆของ รูปทรง	บุคคล	สัตว์	คนผสมสัตว์	สถาปัตยกรรม
๑. รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)	เทวดา พระหรือนาง	กษัตริย์ พญาของสัตว์ เช่น ราชสีห์ หงส์ หรือ สัตว์หิมพานต์	กิงกร กิงรี คุรุท	ปราสาทราช มนเทียรวิมานของ เทวดานางฟ้า หรือ กษัตริย์
๒. รูปแบบอุดมคติ ผสมอารมณ์ความ เป็นจริง	ชนชั้นสูงในสังคม ข้าราชสำนัก สนม นักดนตรี นางรำ	ช้างทรงหรือม้าทรง ของกษัตริย์หรือ เทวดา	สนมกำนัลของนาง กิงรี	มุข ศาลา วิหาร
๓. รูปเลียนแบบ ความเป็นจริง	ชาวบ้านสามัญชน ธรรมดา	สัตว์ที่พบเห็นใน ธรรมชาติรอบตัว	จิ้งจอกหรือออร์หัน ทัดเทียม	กำแพงประตู ป้อม และอาคาร
๔. รูปแบบเกิน ความเป็นจริง(รูป แบบต่ำสุด)	มนุษย์ที่รับทุกขใน นรกขุมต่างๆเปรต อสุรกาย	สัตว์ต่างๆในนรก เช่น แร้ง กานนก หมานก อื่นๆ	สัตว์นรกที่ผสม ระหว่างคนกับสัตว์	นรกขุมต่างๆที่ ทรมานสัตว์นรก

ที่มา : สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. (๒๕๔๑). "จิตรกรรมไทย – กรรมวิธีและการแสดงออก," ใน ศิลปะกับ สังคมไทย. หน้า ๒๖๑.
พิมพ์ครั้งที่ ๓. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. (เอกสารการสอนชุดวิชาหน่วยที่ ๑ - ๗).

รูปทรงที่มีความสำคัญได้แก่รูปทรงของคนและสถาปัตยกรรม โดยรูปทรงสองประการนี้มีความสำคัญในการใช้เส้น และการจัดวางคือ ในระดับรูปทรงแบบที่ ๑ และ ๒ จะเขียนตามแบบแผนประเพณี สืบทอด เขียนภาพอุดมคติ ภาพในระดับที่ ๑ มักเป็นรูปประธานซึ่งมีลักษณะคือ รูปบุคคล เทวดา พระนาง เขียนด้วยเส้นและท่าทางที่เป็นแบบแผนคล้ายทำนาฏศิลป์ หน้าไม่แสดงอารมณ์และวัย ทราบความสำคัญของบุคคลในภาพจากการจัดวางตำแหน่งซึ่งอาจต่างกันว่ารายละเอียดเสื้อผ้า กิริยาท่าทาง ปราสาทราชมนเทียรใช้หลังคาซ้อนกันเพื่อความงามในการจัดองค์ประกอบให้เกิดจังหวะของพื้นที่ในส่วนของหลังคาด้วยกัน ภาพบุคคลและสถาปัตยกรรมในระดับที่ ๒ ภาพขุนนาง ข้าราชการอื่นๆ อาจแสดงอารมณ์ได้มากขึ้น การแต่งกายตามแบบของสังคมยุคนั้น สถาปัตยกรรมใกล้เคียงกับสถาปัตยกรรมไทยที่มีอยู่จริง ส่วนภาพในระดับที่ ๓ มักเขียนภาพบุคคลด้วยลีลาสนุกสนาน ความสัมพันธ์ของเส้นรับส่งกัน มีความเคลื่อนไหว นับพลัน ช่างมีอิสระในการเขียนรูปคนสามัญ ด้านสถาปัตยกรรมเขียนตามที่ศิลปินพบเห็นในชนบท มีอิสระในการเขียน ภาพในระดับที่ ๔ เขียนเกินจริงทั้งกิริยาและรูปทรง (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. ๒๕๔๑ : ๒๖๑ - ๒๗๓) อำนาจ เย็นสบาย กล่าวถึงการแสดงออกด้วยรูปทรงในจิตรกรรมไทยว่า จิตรกรรมไทยจะแก้ปัญหาเพื่อให้ได้พื้นที่สำหรับบรรจุเรื่องราวจำนวนมากด้วยวิธีเขียนแบบ "ตานกมอง" รูปทรงไม่เน้นความถูกต้องตามความเป็นจริงในด้านกายวิภาค เป็นรูปร่างสองมิติเน้นการตัดเส้น ไม่แสดงเวลาในภาพ เน้นความเหมาะสม (อำนาจ เย็นสบาย. ๒๕๔๒ : ๖๕) นอกจากนี้ เขมานันท์ ได้ให้ข้อสังเกตเกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปแบบในจิตรกรรมไทยว่า ๑) นิยมเขียนภาพไม่เหมือนจริงจัดแปลงธรรมชาติไปตามจินตนาการของตน ๒) ส่วนของรูปทรงที่ต้องการรายละเอียดจะเขียนอย่างวิจิตรบรรจง ๓) จุดสนใจของภาพขึ้นอยู่กับเรื่องราว ตัวละครเป็นตัวเด่นและ รูปทรงอาจผิดส่วนเมื่อเทียบกับสภาพแวดล้อม ๔) ใช้เส้นขอบแสดงอารมณ์ อารมณ์ออกตามส่วนต่างๆของร่างกาย เช่น ลำตัว แขน มือ เท้า ๕) เขียนภาพแบบ ๒ มิติ มีเส้นและสีเป็นสำคัญ ความงามของรูปร่างรูปทรงอยู่ที่ท่วงท่า (เขมานันท์. ๒๕๓๘. ๑๐๓-๑๐๔)

สรุปได้ว่า การถ่ายทอดรูปร่าง รูปทรงในจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสาน มีแนวคิดหลักเพื่อเสนอเรื่องราวโดยใช้รูปทรงตัวละครเป็นสื่อ รูปร่างรูปทรงตัวละครอาจมีส่วนขึ้นอยู่กับความสามารถ ความชำนาญของช่าง รูปร่างและรูปทรงสอดคล้องกับสภาพความเป็นจริง มีลักษณะเรียบง่ายเป็นอิสระ เน้นการตัดเส้น ส่วนในจิตรกรรมไทยนั้นเป็นไปตามแบบแผนประเพณีเน้นการตัดเส้น ศิลปินมีอิสระในเรื่องของการจัดวางองค์ประกอบรูปทรงและเขียนภาพประกอบอื่นๆ ความสัมพันธ์ของรูปทรงแสดงออกด้วยกิริยาที่เห็นจากภายนอกและเส้นที่สัมผัสได้ด้วย ความรู้สึกลักษณะเด่นของความงามคือมีรูปทรงที่ดัดแปลงจากธรรมชาติเป็นรูปทรงในอุดมคติ การแสดงออกของรูปทรงเป็นแบบนาฏลักษณ์ สื่ออารมณ์ด้วยท่วงท่าและลีลา

๑.๔.๔ แนวคิดในการใช้สี

จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานนั้นส่วนใหญ่มีข้อจำกัดในเรื่องสีที่ใช้ ไพโรจน์ สโมสร กล่าวถึงการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานว่า สีที่ใช้มีทั้งสีธรรมชาติและสีเคมี ส่วนใหญ่เป็นสีธรรมชาติ ได้แก่ สีคราม จากต้นคราม สีรงจากต้นรง สีแดงหรือเถ้าตาลแดง จากดินแดงผสมยางบง สีดำจากเขม่าไฟหรือหมึกแท่งจากจีน สีขาวจากหอยกี้ (หอยจากลำน้ำโขง) สีเขียวใช้สีครามผสมสีเหลืองและใช้สีเคมี ใช้ยางบง บางมะตูม ไข่สัตว์เป็นตัวประสาน ไม่มีการลงพื้นด้วยสีหนักจะลงด้วยสีขาวหรือขาวนวล สีครามเข้มเป็นสีที่ช่างพื้นบ้านนิยมใช้มากที่สุด นิยมใช้สีขาวหรือสีนวลเป็นสีผิวเนื้อ ตัดเส้นด้วยสีดำหรือน้ำตาล ช่างมีความชำนาญในการตัดเส้น ไม่มีการปิดทองแต่อาจใช้สีเหลืองหรือแดงแทนสีทอง (ไพโรจน์ สโมสร. ๒๕๓๒. ๗๒-๑๐๗)

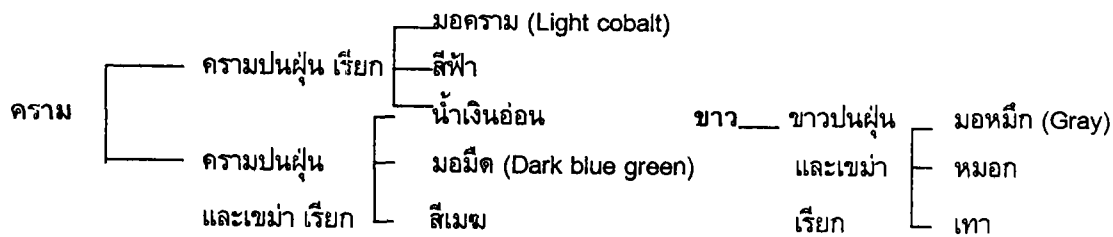
สำหรับการใช้สีในจิตรกรรมไทยนั้น วรรณนิภา ณ สงขลา และ วิยะดา ทองมิตร กล่าวถึงการใช้สีในจิตรกรรมไทยสอดคล้องกันว่า สมัยสุโขทัยใช้สี ขาว แดง ดำ เขียน สมัยอยุธยาตอนต้นใช้สีดำ ขาว เหลือง ดินแดง ทั้งสองยุคเขียนเป็นประเภทเอกรงค์ สมัยอยุธยาตอนปลายมีการติดต่อกับต่างประเทศมากขึ้น ระยะแรกเขียนเป็นเอกรงค์ต่อมามีพหุรงค์ โครงสีส่วนใหญ่เน้นความสว่างนิยมใช้สีขาวเป็นพื้น ใช้สีแดงชาด เขียวอ่อน ดินเขียว ดินแดง ขาว ดินเหลือง ดำ ฟ้ำ ม่วง และปิดทอง สมัยรัตนโกสินทร์ระยะแรกเป็นแบบสมัยอยุธยาตอนปลาย มีการเน้นรายละเอียดของเส้นอ่อนหวาน ประณีต ใช้สีสด พลังรุนแรง วางองค์ประกอบภาพตามแบบอยุธยา กันพื้นที่ด้วยเส้นสีเทา หรือใช้เส้นลวดกันกลุ่มภาพระหว่างช่องประตูหน้าต่างเป็นภาพวรรณกรรม ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๒ และ ๓ นิยมเขียนวรรณกรรมตลอดทั้งผนังต่อเนื่องกัน ใช้สีพื้นสีสดบางแห่งใช้สีเข้มให้ตัวภาพเด่น ประดับด้วยการปิดทอง รองพื้นหนา เขียนสีหนา โครงสีส่วนรวมเป็นพหุรงค์ ใช้สีแดงชาด น้ำเงิน คราม ม่วง น้ำตาล ขาว ดินแดง ดินเหลือง ดินเขียว เขียวอ่อน ดำ ส่วนจิตรกรรมหลังสมัยรัชกาลที่ ๔ วรรณนิภา เป็นสีเข้มคล้ำ พื้นหลังมืด เห็นภาพเลื่อนกลาง ภาพสำคัญโดดเด่น ตัวภาพมีขนาดสัดส่วนเหมือนจริงมากขึ้น มีการใช้แสงเงาบ้างเพื่อไม่ให้ภาพแบนราบ ใช้สีเพิ่มขึ้นทำให้การประสานสีทำได้ยาก (วรรณนิภา ณ สงขลา. ๒๕๓๓ : ๒๐ - ๔๔) (วิยะดา ทองมิตร. ๒๕๒๒ : ๒๕) ประทีป ชุมพล กล่าวว่า ก่อนหน้าสมัยรัชกาลที่ ๔ ใช้สีน้อย เช่น ดำ แดง ขาว ซึ่งได้มาจากธรรมชาติ และนิยมเขียนสีอ่อนและใช้สีที่เขียนตัดเส้นโดยอาจเพิ่มให้สีเข้มขึ้นเล็กน้อย สมัยรัตนโกสินทร์นิยมใช้สีเข้มเป็นพื้น ปิดทองให้ภาพลอยเด่น สมัยรัชกาลที่ ๔ ใช้สีสดที่ส่งมาจากจีน เช่น เหลือง เขียว คราม ชาด และสีเสน และการใช้สีของสกุลช่างรัตนโกสินทร์นั้นพื้นหลังของภาพนิยมสีคล้ำ เช่น สีเขียวคล้ำ (เขียว + ดำ) น้ำเงินคล้ำ (น้ำเงิน+ดำ) น้ำตาลคล้ำ (แดง+ดำ) ระบายภาพตัวบุคคลด้วยสีนวล (สีเทา+เทา) สิ่งที่เด่นคือมีการใช้ทองปิดภาพมาก เช่น ปิดฉลองพระองค์ สถาปัตยกรรม

ทำให้ทองเด่นสว่าง วรรณะสีทั่วไปเป็นวรรณะเย็นเพราะมีสีเขียวและน้ำเงินมากที่สุดในภาพ สีที่ครอบงำนิยมออกสีเขียว นิยมใช้สี ๓ คู่ คู่ที่ 1 สีเขียวไปไม่กับสีแดงชาดมักใช้เขียวร้อยละ ๘๐ แดงชาดร้อยละ ๒๐ คู่ที่ ๒ สีเขียวไปไม่กับสีทองคำเปลวมีสัดส่วนเดียวกัน เหตุที่ใช้ทองคำเปลวมากเพราะไม่นิยมใช้สีแดงชาดเป็นพื้น คู่ที่ ๓ สีน้ำเงินครามกับสีทองคำเปลวใช้สัดส่วนเช่นเดียวกัน บริเวณใดต้องการเน้นตัวภาพให้เด่นจะใช้สีแดงเป็นพื้นหลัง ลักษณะนี้ต่างจากสกุลช่างอยุธยา - ธนบุรีที่นิยมใช้สีอ่อน สีขาว และสีหม่นไม่นิยมใช้สีคล้ำเป็นพื้นหลัง วรรณะสีส่วนใหญ่เป็นวรรณะอุ่นมีปริมาณสีแดงและชมพูอ่อนมาก (ประทีป ชุมพล. ๒๕๓๕ : ๔๙ - ๕๑) ส่วน สมชาติ มณีโชติ กล่าวถึงการผสมสีของช่างเขียนไทยโบราณว่าช่างในอดีตมีวิธีผสมสีดังนี้

สีที่ ๑	+	สีที่ ๒	สีที่ได้	สีที่ ๑	+	สีที่ ๒	สีที่ได้
แดง (แท้)		ขาว	หงสบาท	เหลือง		คราม	เขียวใบแค
ดินแดง		ขาว	หงส์ดิน	คราม		ขาว	ครามอ่อน
แดงเสน		ขาว	หงส์เสน	คราม		ดำ	มอคราม
แดงชาด		ขาว	หงส์ชาด	คราม		แดง (แท้)	ม่วงหรือลูกหว้า
แดง (แท้)		ดำ	แดงตัด	ดำ		ขาว	มอหมึก
ดินแดง		ดำ	ดินแดงตัด	คราม		เหลืองเจือขาว	สีน้ำไหล
เหลือง		ขาว	นวล	คราม		เหลืองเจือดำ	ไพล
เหลือง		ดำ	กำมปู	คราม		ขาวเจือดำ	ผ่านคราม
เหลือง		แดง	ส้ม	แดง		เหลืองเจือดำ	น้ำรัก
เหลือง		แดงชาด	แดง	แดง		ขาวเจือคราม	ดอกตะแบก
เหลือง		ดินแดง	อิฐ	แดง		ดำเจือขาว	กะมิ

ที่มา : สมชาติ มณีโชติ. (๒๕๒๙). จิตรกรรมไทย. หน้า ๕๒. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

เลิศ พ่วงพระเดช ได้กล่าวถึงการใช้สีของจิตรกรรมไทยในอดีตว่า สีที่เขียนภาพเป็นสีที่นำมาจากประเทศจีน สีที่ใช้มีดังนี้ ๑) สีแดงเรียกว่าชาดจีน ๒) สีขาวเรียกว่าฝุ่นจีน ๓) สีเขียวเรียกเขียวตั้งเขจีน ๔) สีน้ำเงินแก่เรียกว่าครามก๊อ ๕) สีแดงเสน ๖) สีเหลืองผงหรือเหลืองรงทองเกิดจากยางไม้ ๗) สีดินแดงเกิดจากแร่ธาตุเป็นก้อนขนาดเท่าหัวแม่มือใช้ตัดเส้นภาพ ๘) สีดินแดงแก่ชนิดผงที่ผสมปูนซีเมนต์ ๙) สีครามผง ๑๐) หมึกแท่งสีดำชนิดดี และหลักในการใช้คือไม่เลือกสีที่เค็มซึ่งเป็นสีวิทยาศาสตร์ที่เรียกว่าสีสวรรค์คือเมื่อเขียนแล้วสีจางหมด สีที่ใช้ควรผสมไว้ ๓ ระดับคือ สีแก่ สีกลาง และอ่อน โดยสีแดงชาดผสมขาวเรียกสีหงส์ชาด สีแดงเสนผสมขาวเรียกสีหงส์เสน สีครามผสมขาวเรียกสีมอหมึก สีเขียวผสมขาวเรียกเขียวกลาง สีเหลืองผสมขาวเรียกเหลืองกลาง สีดินแดงผสมขาวเรียกดินแดงกลาง สีเหลืองรงทองผสมดำเรียกเขียวแก่ การผสมในลักษณะนี้เป็นมาตรฐานการผสมสี (เลิศ พ่วงพระเดช. ๒๕๔๒ : ๖) ส่วนพระยาอนุমানราชชน ได้กล่าวถึง “น้ำยา” ที่ช่างไทยโบราณใช้



ที่มา : พระยาอนุมานราชชน. (๒๕๓๓). ๑๐๐ ปี พระยาอนุมานราชชน. หน้า ๕๕ - ๖๑. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ กล่าวถึงการใช้สีเพื่อสื่อความหมายในงานจิตรกรรมไทยว่า สีของบุคคลแบ่งลำดับตามความสำคัญคือ พระพุทธองค์ส่วนใหญ่ใช้สีทอง พระและนางมักใช้สีเนื้ออ่อนหรือสีขาว นวล สีสะอาด ยกเว้นบุคคลในเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งกำหนดสีไว้เป็นแบบตายตัว ชาวบ้านถ้าเป็นชั้นสูงมักใช้ออกสีเนื้อ ตัวพระจะเข้มมากกว่านาง ถ้าเป็นชาวบ้านธรรมดาสีกายเป็นสีน้ำตาลอ่อนเข้มหรือเกือบดำ ถ้าเป็นคนชั่วกายสีคล้ำหรือสีหมึกเกือบดำ สัตว์นรกกายสีน้ำตาลหม่น สีคราม เขียว เทาหม่น ส่วนสีของสถาปัตยกรรมใช้สีทองเป็นพื้นและใช้สีแดงตัดเส้นลวดลายหรือสีขาวทาพื้นหลัง หลังคาเป็นสีเขียวคราม ส้ม แสด มุขศาลา วิหาร จะใช้สีสัมพันธ์กับรูปทรงปราสาทที่เป็นประธาน กำแพง เรือนของสามัญชน ใช้สีเลียนแบบความเป็นจริง เช่น เทาเข้ม น้ำเงิน สีอิฐ น้ำตาลอ่อนแก่ มักให้กลมกลืนกับสีเขียวน้ำตาลของก้อนหิน ต้นไม้ และสีเทาของน้ำ (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. ๒๕๔๑ : ๒๗๔ - ๒๗๕) นอกจากนี้ เขมานันทะ ได้กล่าวถึงการใช้สีของจิตรกรรมไทยว่า สีในจิตรกรรมไทยมีลักษณะรักษาลักษณะสัญลักษณ์หรือการแทนที่ (สมมุติ) มากกว่าการแสดงออกตรงๆ เช่น ส่วนที่เป็นแสงรอบเศียรของรูปชั้นสูงเช่น พระพุทธเจ้า เทวดา ไม่ใช้สีอ่อนผสมกับพื้นให้เกิดแสงเงาแบบตะวันตกแต่ใช้สีแดงล้อมรอบแทนความสว่าง การใช้สีหลากหลายในเครื่องทรง กษัตริย์แทนความมั่งคั่งอลังการ (เขมานันทะ. ๒๕๓๘ : ๑๑๘ - ๑๑๙)

กล่าวได้ว่า การใช้สีในจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานส่วนใหญ่ใช้สีเอกรงค์และสีส่วนใหญ่มาจากวัสดุธรรมชาติ ช่างเขียนนิยมใช้สีขาวเป็นสีพื้น และนิยมใช้สีครามซึ่งพบมากในภาพจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานหลายแห่ง ไม่มีการปิดทองแต่อาจใช้สีแดงหรือเหลืองแทนสีทอง ใช้สีเขียวและใช้ตามขีดจำกัดของวัสดุที่มีหรือหาได้ สำหรับจิตรกรรมไทยประเพณีนั้นมีการคลี่คลายมาจากการใช้สีเอกรงค์เป็นสีพหุรงค์ และลักษณะสำคัญในการใช้สีในจิตรกรรมไทยคือ ใช้สีเป็นเครื่องหมายแทน เช่น สีแดงแทนความสว่าง สีทองหรือเหลืองแทนความหรูหรา มีค่า อลังการ และใช้สีบอกความสำคัญของตัวบุคคล

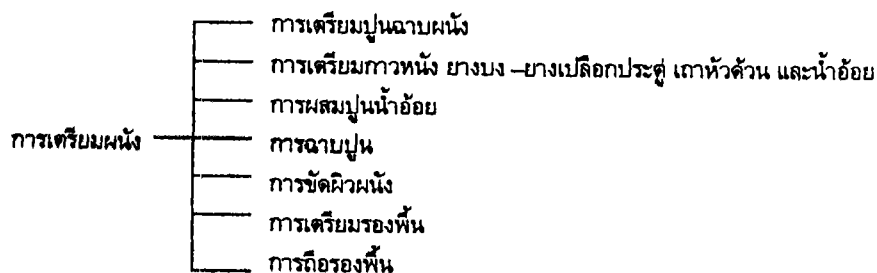
๑.๔.๕ แนวคิดในการใช้กลวิธี

แนวคิดในการใช้กลวิธีคือ แนวคิดในการใช้วัสดุอุปกรณ์และวิธีการของช่างในการถ่ายทอดเรื่องราว ไพโรจน์ สโมสร กล่าวถึงเครื่องมือและวิธีการของช่างพื้นบ้านว่า บางแห่งช่างจะใช้พื้นผิวเดิมที่เป็นทรายละเอียดเป็นพื้นไม่มีการเตรียมรองพื้น โดยช่างจะร่างภาพลงบนพื้นแล้วลงสีตัดเส้น จะเน้นพื้นผิวของต้นไม้ ก้อนหิน การเขียนภาพใบไม้มีทั้งการกระทุ้ง และการใช้เส้นลักษณะคล้ายศิลปะแบบอิมเพรสชันนิสต์ ส่วนผู้หญิงใช้รากต้นดอกเกด (ลำเจียก) ทูบปลาย เทคนิควิธีการส่วนใหญ่ที่ช่างจะรับมา

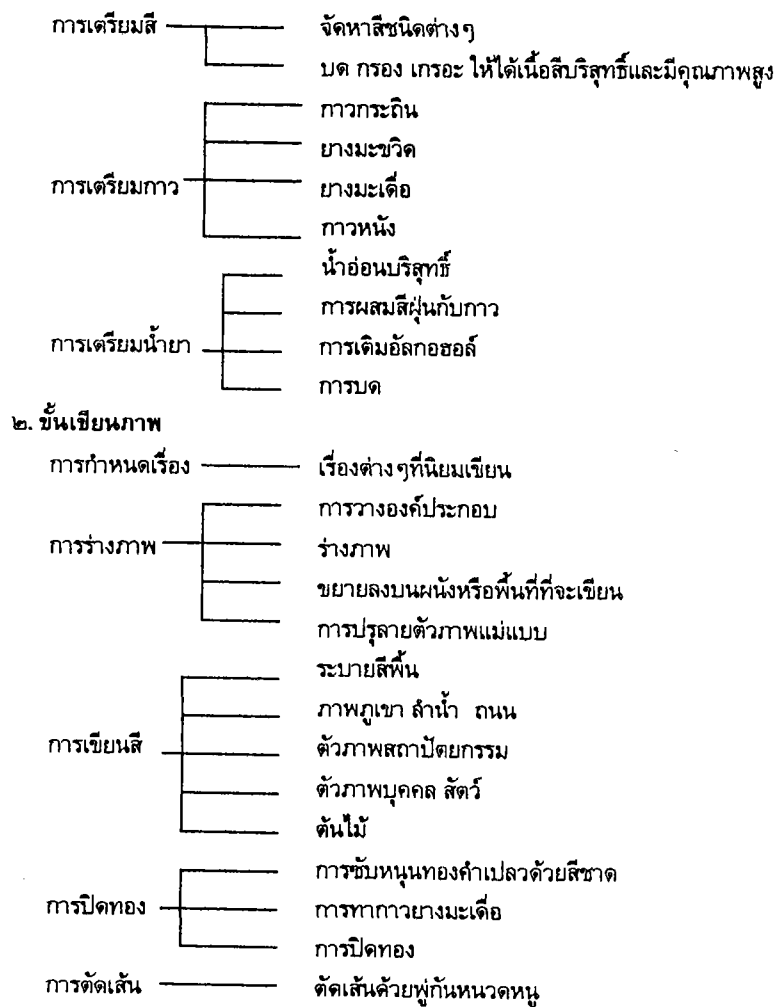
โดยการสืบทอดกันมาในวงเครือญาติของช่าง สำหรับความจำกัดในการสร้างงานฐานแต่มีสถานที่สำคัญคือพื้นที่ในการเขียนภาพส่วนใหญ่เป็นลักษณะเล็ก (ไฟโรจน์ สโมสร. ๒๕๓๒. ๗๒-๑๐๗)

ในส่วนของจิตรกรรมไทยประเพณี ศิลปิน พีระศรี กล่าวว่า ชาวไทยรู้จักวิธีทำจิตรกรรมปูนเปียกจากช่างจีนราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ แต่ช่างไทยยังไม่สามารถนำวิธีการจิตรกรรมปูนเปียกมาใช้เพราะภาพไทยเป็นภาพบุคคลขนาดเล็กมีรายละเอียดมาก ช่างไทยจึงยังเขียนภาพแบบสีฝุ่นที่ใช้ทั่วไป การเขียนผนังด้วยสีฝุ่นต้องใช้เวลาในการเตรียมพื้นนาน เพราะต้องลดความเค็มของผนังปูนลงโดยใช้น้ำผสมโบชี่เหล็กพรมแล้วใช้ขมิ้นทดสอบความเค็ม เมื่อพร้อมแล้วจะใช้ปูนขาวผสมเม็ดมะขามทารองพื้น (ศิลปิน พีระศรี. ๒๕๐๒ : ๓๒) เลิศ พ่วงพระเดช กล่าวถึงวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างงานจิตรกรรมไทยในอดีตว่า การทำปูนถือฝาผนังเพื่อเขียนภาพ ใช้ปูนขาวแช่น้ำค้างคืนเพื่อลดความเค็มแล้วรินน้ำออกเอาปูนไปผสมทรายใส่น้ำตาลโตนดเป็นเชื้อแล้วนำไปถือฝา เมื่อปูนหมาดเอาโล่ถือปูนกวาดปูนให้แน่นกันปูนแตก แล้วใช้น้ำโบชี่เหล็กตามมาปะสัระราว ๑๕ วัน วันละหลายครั้งเพื่อให้ปูนจืด ทดสอบว่าความเค็มของผนังโดยใช้ขมิ้นขีดหากสีที่ขีดเป็นสีแดงแสดงว่าปูนยังเค็มหากเป็นสีเหลืองแสดงว่าปูนจืด จากนั้นใช้น้ำต้มเม็ดมะขามคั่วที่กระเทาะเปลือกแล้วผสมกับดินสอพองทาพื้นสองครั้งเพื่อให้สีติดทนนาน ส่วนผู้กันสามารถทำได้เองโดยใช้เปลือกต้นกระดังงามาทุบให้เหลือเส้นใยขนาดตามแต่ต้องการ แล้วทำด้ามด้วยไม้ ตีตะปูยึด นำไปตากแดด หรือใช้รากดอกกล้วยเจียวกรากไม้แก่ไม่อ่อน ทุบปลายแล้วผึ่งลม เมื่อจะใช้ให้เอาปลายที่ใช้แช่น้ำให้นิ่ม แปรจากต้นกระดังงาและลำเจียกใช้ในการประดับไม้ (เลิศ พ่วงพระเดช. ๒๕๔๒ : ๖-๗) น.ณ ปากน้ำ กล่าวถึงการเขียนภาพจิตรกรรมไทยว่า ส่วนใหญ่ใช้สีฝุ่นผสมกาว สำหรับการเตรียมพื้นผนังและวัสดุต่างๆ สอดคล้องกับที่ เลิศ พ่วงพระเดช และ ศิลปิน พีระศรี กล่าวไว้คือ การรองพื้นทำได้หลายวิธีเช่น เอาน้ำเม็ดมะขามผสมฝุ่นขาวทา หรือใช้เลือดหมูทาเพื่ออุดผนังให้เรียบ จากนั้นใช้แบบร่างในกระดาษข่อยที่ปรูไว้มาตบฝุ่นบนผนังเกิดร่องรอยร่างของภาพแล้วเขียน ส่วนการระบายสีใช้สีผสมกาวซึ่งมีหลายชนิดเช่น กาวจากหนังสัตว์ กาวจากต้นไม้ ได้แก่ ยางมะขวิด ยางกระถิน ยางมะเดื่ออุทุมพร สีส่วนใหญ่ที่ใช้เป็นสีธรรมชาติพื้นเมืองและสีที่มาจากเมืองจีน ต้องบดสีโดยใช้โกร่งดินเผาเคลือบขาวหรือกะลามะพร้าว ผู้กันที่ใช้ทำจากวัสดุท้องถิ่นที่มี เช่น แปรงหน้าใหญ่ (ลงพื้น) ใช้ขนจากหุ้ว ผู้กันตัดเส้นใช้ผู้กันทำจากหวดหนู แปรงบางชนิดทำจากเปลือกต้นกระดังงา ช่างบางคนใช้ผู้กันจากจีน (น.ณ ปากน้ำ. ๒๕๒๕ : ๑๓๔ - ๑๓๕) สมชาติ มณีโชติ กล่าวถึงอุปกรณ์การเขียนจิตรกรรมไทยว่า มีผู้กัน กรวยผู้กัน แปรง ซึ่งได้จากเปลือกต้นกระดังงาไทย รากลำเจียก ดินสอเหลือง ดินสอขาว ลูกประคบตำ-ขาว น้ำกาวหรือน้ำยางยางมะเดื่อ แบบสำหรับโรย มีด ทองคำเปลว (สมชาติ มณีโชติ. ๒๕๒๕ : ๓๔ - ๔๔) ส่วนวรรณนิภา ณ สงขลา กล่าวถึงขั้นตอนการเขียนจิตรกรรมไทยประเพณีไว้ดังผังภูมิต่อไปนี้

๑. ขั้นตอนเตรียมการ



(หมายเหตุ หากเป็นจิตรกรรมบนไม้ ผ้า กระดาษ ฯลฯ ต้องเตรียมวัสดุนั้นๆ แล้วขัดผิว ถือรองพื้นด้วยวิธีคล้ายกัน)



ที่มา : วรณิกา ณ สงขลา. (๒๕๓๓). จิตรกรรมไทยประเพณี. หน้า ๕๕ - ๖๒. กรุงเทพฯ : กองโบราณคดี กรมศิลปากร.

สรุปได้ว่า ช่างผู้สร้างงานจิตรกรรมฝาผนังบ้านอีสานใช้วัสดุอุปกรณ์ที่มีอยู่ในท้องถิ่น เช่น ทำฟู่กันจากรากต้นลำเจียกหรือต้นเกด กลวิธีในการสร้างงานไม่ซับซ้อน การเตรียมพื้นส่วนใหญ่ใช้สีขาวโดยใช้ดินสอพองผสมกาวทาแล้วลงด้วยสีฝุ่น บางแห่งอาจใช้ผนังของเดิมไม่ต้องเตรียมพื้น ช่างร่างภาพลงบนผนังอุโบสถแล้วลงสี ตัดเส้น ส่วนจิตรกรรมไทยประเพณีนั้นแต่เดิมมีขั้นตอนการเตรียมพื้นผนัง โดยลดความเค็มของผนังด้วยน้ำต้มใบขี้เหล็ก ใช้มันทอดสอบความเค็มของผนัง เมื่อเตรียมพื้นแล้วช่างจะใช้ภาพที่ร่างไว้ลอกลงผนังโดยปูกะดาษที่เป็นแบบแล้วใช้ลูกประคบตบ หรืออาจเขียนภาพร่างลงบนผนังเลยแล้วเตรียมสี โดยบดสีและผสมสีด้วยกาวต่างๆเรียกสีที่ผสมกาวนี้ว่า “น้ำยา” แล้วระบายลงบนภาพที่เตรียมไว้

๒. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์

วัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ ตั้งอยู่ที่บ้านดงบังและบ้านหนองพอก อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม เขตอีสานตอนกลาง วัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์มีประวัติความเป็นมาดังนี้

๒.๑ ประวัติวัดโพธาราม

กรมศิลปากรได้กล่าวถึงประวัติวัดโพธารามว่า เดิมวัดชื่อวัดโพทอง เปลี่ยนเป็นโพธาราม เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๕ วัดโพธารามตั้งอยู่ที่ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม เป็นวัดที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ โดยลาวที่อพยพมาจากเวียงจันทร์ มีอายุกว่าร้อยปี เดิมอุโบสถสร้างอยู่กลางน้ำ (ลิมน้ำ) เมื่อชำรุดจึงสร้างขึ้นใหม่ อุโบสถเป็นสถาปัตยกรรมพื้นบ้าน เป็นอาคารก่ออิฐสอดิน ฉาบปูนทับฐานยกสูงจากฐานประทักษิณและฐานประทักษิณยกสูงจากพื้น มีเสามาตรึงรับชายคา หลังคามุงกระเบื้องประดับช่อฟ้า ใบระกา ลายทอง หางหงส์เป็นหัวนาคแบบศิลปะพื้นบ้าน มีจิตรกรรมทุกด้านทั้งภายนอกและภายใน จิตรกรรมภายนอกเนื้อที่ ๕๕.๕๐๘ ตารางเมตร ภายในเนื้อที่ ๔๘.๗๒ ตารางเมตร ลักษณะจิตรกรรมเป็นจิตรกรรมพื้นบ้าน เขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาวไม่มีรองพื้น ใช้สีของฝาผนังเป็นสีพื้น สีใช้สีฟ้า เขียว แดง ดำ ขาว วรรณะสีรวมอ่อนไม่ฉูดฉาด รายละเอียดของภาพที่ต้องการความเด่นจะใช้สีตรงข้ามตัดเส้น เรื่องราวที่ปรากฏในภาพได้แก่ พระเวสสันดร พุทธประวัติ พระป่าเลไลยก์ รามสูตร-เมฆลา และสังข์ศิลป์ไชยและมีเรื่องราวในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน ช่างผู้เขียนชื่อ นายสิงห์ (กรมศิลปากร. ๒๕๓๙ : ๑๒๔, ๑๒๖) ส่วน ศิริพันธ์ ดาบเพชร กล่าวว่า อุโบสถของวัดที่มีจิตรกรรมฝาผนังนั้นสร้างเมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๑ ปลายสมัยรัชกาลที่ ๕ (ศิริพันธ์ ดาบเพชร. ๒๕๔๒ : ๑๑๖)

ขณะลงพื้นที่สำรวจข้อมูล (๕ - ๗ พฤษภาคม ๒๕๔๔) วัดได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานแล้ว (ขึ้นทะเบียนปี พ.ศ. ๒๕๓๙) อุโบสถได้รับการบูรณะใหม่โดยสร้างหลังคาขึ้นแทนของเก่าเป็นหลังคาตับสองชั้น เสามีรวงผึ้งตกแต่ง จิตรกรรมได้รับการบูรณะจากกรมศิลปากร สภาพงานจิตรกรรมด้านนอกช่วงบนหลายแห่งเลอะเลือนเพราะมูลนกพิราบ

๒.๒ ประวัติวัดป่าเรไรย์

กรมศิลปากร กล่าวถึงประวัติวัดป่าเรไรย์สรุปได้ดังนี้ วัดป่าเรไรย์ตั้งอยู่ที่บ้านหนองพอก หมู่ที่ 5 ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม เดิมเป็นสำนักสงฆ์ชื่อวัดหนองพอก อุโบสถสร้างเมื่อพระอธิการเหวฬเป็นเจ้าอาวาส วัดได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อวันที่ ๔ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๖๐ ในปีพ.ศ. ๒๔๘๕ ได้เปลี่ยนชื่อเป็น วัดป่าเรไรย์ อุโบสถมีขนาด ๔.๖๒ x ๖.๗๕ เมตร เป็นลิมอีสานฐานยกสูง บนฐานเป็นระเบียงล้อมรอบ มีเสานางเรียงรับเชิงชายเป็นเสาไม้ ๒๐ ต้น อุโบสถหันหน้าทางทิศตะวันออก มีประตู ๑ บาน ผนังกั้นใต้เป็นนาค มีช่องด้านข้างผนัง ๒ ช่อง เป็นหน้าต่างกิ่งช่องแสง ไม่มีบานหน้าต่าง จิตรกรรมที่ปรากฏเป็นจิตรกรรมพื้นบ้านเขียนโดยนายสิงห์ มีพื้นที่จิตรกรรมที่ผนังด้านนอก ๖๗.๒๓ ตารางเมตร ด้านใน ๓๓.๘๘ ตารางเมตร จิตรกรรมมีสภาพดี ลักษณะสวยงามทั้งรายละเอียดและโครงสร้างภาพ เขียนด้วยสีฝุ่น วรรณะเย็น สีส่วนใหญ่เป็นสีคราม จิตรกรรมสังเกตง่ายกว่าที่อื่นเพราะการเขียนยังไม่เสร็จสมบูรณ์ เนื่องจากช่างเขียนต้องย้ายบ้าน ดังนั้นจึงสังเกตขั้นตอนการเขียนได้ง่ายกว่าที่อื่น ส่วนใหญ่ภาพลงพื้นด้วยพื้นสีน้ำตาลอ่อนแล้วร่างภาพ เขียนสีภาพอาคาร ต้นไม้ ลำน้ำ

ภาพสัตว์ เขียนภาพบุคคลเป็นขั้นสุดท้ายแล้วตัดเส้นเก็บรายละเอียดอย่างประณีต เรื่องราวในภาพเป็นเรื่องพุทธประวัติ พระมาลัย อดีตพุทธะ รามเกียรติ์ เวสสันดร และเรื่องราวประเพณี และชีวิตประจำวันของชาวบ้าน (กรมศิลปากร. ๒๕๓๙ : ๘๙, ๙๑)

ขณะลงพื้นที่สำรวจข้อมูล (๕ - ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๔) วัดป่าเรไรได้รับการบูรณะโดยสร้างหลังคาสองชั้นมุงด้วยสังกะสี คลุมทั้งสี่ด้าน แต่ยังมีปลวกทำรังบริเวณด้านข้างซึ่งอาจทำให้พื้นที่ภาพเสียหายได้

สรุปได้ว่า จิตรกรรมฝาผนังวัดโพธาราม และวัดป่าเรไรมีลักษณะที่น่าสนใจคือ ๑) ภาพเขียนเป็นช่างพื้นบ้านที่น่าจะได้รับอิทธิพลจากช่างสกุลอื่นน้อยและภาพมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ๒) ภาพที่ปรากฏมีลักษณะเป็นฝีมือช่างคนเดียวกันหรือคณะเดียวกัน โดยกรมศิลปากรระบุว่าช่างเขียนภาพวัดโพธารามคือ นายสิงห์และชาลาย ส่วนวัดป่าเรไรคือนายสิงห์ ๓) ภาพเขียนที่ฝาผนังวัดป่าเรไรบางส่วนยังเขียนไม่เสร็จทำให้เห็นร่องรอยขั้นตอนการทำงานของช่างได้ชัดเจน ๔) ภาพเขียนมีสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ ๕) ภาพเขียนสะท้อนความเชื่อทางศาสนา มีการเล่านิทานพื้นบ้าน และสะท้อนความเป็นอยู่จารีต ขนบ ธรรมเนียมของคนในชุมชน ๖) ที่ตั้งของวัดอยู่ในแหล่งชุมชนเก่าแก่ซึ่งมีความเป็นมาทางประวัติศาสตร์คือ นครจำปาศรี นอกจากนี้ วัดก็มีความเก่าแก่คู่มากับชุมชน ดังนั้น จิตรกรรมพื้นบ้านของสองวัดนี้จึงมีค่าควรแก่ศึกษา

๓. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวิธีศึกษาจิตรกรรมพื้นบ้าน

การกำหนดหัวข้อในการวิเคราะห์เพื่อศึกษาจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานนั้น จำเป็นต้องอาศัยทั้งแนวการศึกษาวิเคราะห์ด้านคติชนและการศึกษาวิเคราะห์ด้านจิตรกรรม

สันติ เล็กสุขุม กล่าวถึงการศึกษาจิตรกรรมพื้นบ้านว่า จิตรกรรมพื้นบ้านมีโครงสร้างไม่ซับซ้อน มีความเรียบง่าย บอกเรื่อง บอกทัศนคติและความเห็นของช่างอย่างตรงไปตรงมาเน้นการเล่าเรื่องด้วยภาพภาพที่แสดงออกมีความจำกัดของพื้นที่เป็นตัวกำหนด จึงมีแนวทางที่จะศึกษาเพื่อนำไปสร้างสรรผลงานได้ ๒ แนวทางคือ ๑) วิเคราะห์ภาพแล้วนำเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏมานำเสนอในแนวของตนเอง ๒) วิเคราะห์เพื่อทำความเข้าใจกระบวนการ ความคิดในการแสดงออกของช่างแล้วนำผลแห่งความเข้าใจนั้นไปสร้างงานของตน (สันติ เล็กสุขุม. สัมภาษณ์. ๒๕๕๔)

อนุวิทย์ เจริญศุภกุล กล่าวถึงแนวทางและเทคนิคในการศึกษาจิตรกรรมพื้นบ้านไว้สรุปได้ว่าในการศึกษาด้านประวัติศาสตร์ศิลปกรรมศึกษาแนวทางหรือวิธีการสร้างงานของศิลปินให้บรรลุถึงเป้าหมาย (Creative Achievement) ดังนั้น จึงควรตั้งเกณฑ์การศึกษาหรือขอบข่ายในการศึกษา คือ ๑) การศึกษาเรื่องราว (Theme) เป็นลำดับแรก เรื่องราวมีทั้งด้านวรรณกรรม สังคมวิทยา มานุษยวิทยา ฯลฯ ๒) การออกแบบ ๓) คุณค่าในด้านศิลปกรรม อย่างไรก็ตาม งานศิลปกรรมมี ๓ ประเภทคือ งานพื้นบ้าน งานระดับเมืองและงานช่างคลาสสิก ในการศึกษาจึงควรวางน้ำหนักในเกณฑ์ ๓ ประการนั้นให้เหมาะสมตามลักษณะงาน งานพื้นบ้านอีสานเน้นเรื่องราวจึงควรวางน้ำหนักไว้ที่เรื่องเป็นสำคัญ (อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. ๒๕๕๖ : ๑๕๗ - ๑๗๓)

ชลุต นิมเมสมอ กล่าวถึงการศึกษาวิเคราะห์จิตรกรรมไทยโดยเน้นการวิเคราะห์ความเคลื่อนไหวของรูปทรงในจิตรกรรมไทยไว้สรุปได้ดังนี้ ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากทิศทาง จังหวะ การวางขนาด รูปร่าง รูปทรงที่มีเส้นเป็นประธานเป็นปัจจัยสำคัญของเนื้อหาทางรูปทรงของจิตรกรรมไทยโดยความเคลื่อนไหว

แยกได้ดังนี้ ๑) ความเคลื่อนไหวของรูปทรงได้แก่ ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการนำของเส้น ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการขยายตัวออกตามระนาบของภาพหรือผาผนัง ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการซ้ำของจุดหรือรูปทรงขนาดเล็กจำนวนมาก ทำให้มีการเคลื่อนไหวลักษณะสั่นสะเทือน ๒) ความเคลื่อนไหวของรูปทรงส่วนรวมหรือโครงสร้างภาพ ซึ่งขึ้นอยู่กับปัจจัย 3 ประการ ประการแรกคือโครงสร้างทางสถาปัตยกรรม เช่น ตำแหน่งหรือขนาด หน้าต่าง ประตู ประการที่สองคือประเพณีนิยม เช่น อุโบสถ สมัยรัตนโกสินทร์ส่วนมากแบ่งการเขียนภาพผนังด้านหน้าพระประธานเหนือทับหลังประตูไปถึงเพดานนิยมเขียนมารผจญ ผนังด้านหลังพระประธานเหนือทับหลังประตูไปถึงเพดานเขียนไตรภูมิ ผนังด้านข้างทั้งสองด้านเหนือทับหลังหน้าต่างไปถึงเพดาน เขียนภาพเทพชุมนุมหันหน้านมัสการพระปฏิมาซ้อนจากล่างขึ้นบน ๓ - ๔ แถว ระหว่างหน้าต่างและประตูแต่ละช่องมักเขียนพุทธประวัติหรือทศชาติ บานประตูหน้าต่างนิยมเขียนทวารบาล และประการที่สามคือความคิดของจิตรกรที่กำหนดบริเวณเส้นโครงสร้าง ๓) ความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรง ๔) ความเคลื่อนไหวต่อเนื่องระหว่างกลุ่มของรูปทรง ได้แก่ ต่อเนื่องด้วยสิ่งก่อสร้างหรือสถาปัตยกรรมในภาพ ต่อเนื่องด้วยกริยาอาการของหน่วยย่อยรูปทรงหรือกลุ่มบุคคล ต่อเนื่องด้วยสายตาของบุคคลในภาพ ต่อเนื่องด้วยเส้นสีเทา ต่อเนื่องด้วยน้ำหนัก ต่อเนื่องด้วยสี ต่อเนื่องด้วยลักษณะผิว ต่อเนื่องด้วยความคล้ายกันของรูปทรง ต่อเนื่องด้วยเรื่องราว ๕) ความเคลื่อนไหวของแต่ละรูปทรง ได้แก่ ๕.๑) รูปทรงของบุคคลและสัตว์ ส่วนใหญ่เป็นไปตามแบบแผนแบบการแสดงของนาฏการจึงมีไม่กี่ปีก ๕.๒) รูปทรงต้นไม้ มีความสำคัญรองลงมาจากรูปบุคคล จิตรกรรมไทยให้ความเคลื่อนไหวแก่ต้นไม้ด้วยรูปนอกของพุ่ม ลีลากิ่ง การขยายตัวของแต่ละพุ่มและเคลื่อนไหวแบบสั่นสะเทือนด้วยรายละเอียด ๕.๓) รูปทรงของน้ำ โครงสร้างของระลอกคลื่นเป็นไปตามประเพณี แต่มีการแทรกรายละเอียดเพื่อหลีกเลี่ยงความน่าเบื่อด้วยการใส่ภาพสัตว์น้ำ หรือฟองน้ำ ๕.๔) รูปทรงของสถาปัตยกรรม ได้แก่ ความเคลื่อนไหวในแนวดิ่ง แนวนอน เส้นเฉียง ๖) ความเคลื่อนไหวที่ทรงพลังและความเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว จิตรกรที่มีพลังสร้างสรรค์จะหาโอกาสแสดงความเคลื่อนไหวที่รุนแรงปรากฏอยู่จากการตีความเรื่องราวที่กำหนด หรือจากการเสริมแต่ง (ขลุฑ นิ่มเสมอ. ๒๕๓๒ : ๑๔ - ๑๘)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมว่าความคิดที่ควรแสวงหาในผลงานจิตรกรรมคือ ๑) ความคิดเกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปแบบ ได้แก่ รูปแบบแปลกใหม่ตามที่ศิลปินคิด ถ่ายทอดรูปแบบที่ดูง่าย ถ่ายทอดรูปแบบภายในของวัตถุ ถ่ายทอดรูปแบบเพื่อแสดงความรวดเร็ว ถ่ายทอดรูปแบบหลายด้านหลายมุม ถ่ายทอดรูปแบบก่อให้เกิดความตระหนักตื่นกลัว ถ่ายทอดรูปแบบก่อให้เกิดการงุนงง ๒) ความคิดเกี่ยวกับการดัดแปลงโครงสร้างวัตถุ ได้แก่ การดัดแปลงระนาบรองรับจากสองมิติเป็นสามมิติ ๓) ความคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์บริเวณว่าง ได้แก่ สร้างสรรค์โดยกำหนดเส้นสายตาในระนาบรองรับแล้วสร้างงานแบบเปอร์สเปคทีฟ สร้างโดยใช้รูปแบบขนาดต่างกัน บังกัน ทับกัน และสร้างโดยกำหนดความเข้มของสี น้ำหนัก แสง เงา ต่างกัน ๔) สร้างโดยการสลับด้านของรูปแบบที่ถ่ายทอดและสร้างโดยกำหนดเส้นเฉียงในภาพ ๕) ความคิดเกี่ยวกับการถ่ายทอดเรื่องราว ได้แก่ เรื่องราวของมนุษย์และธรรมชาติ เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับคนอื่น เรื่องราวเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม เรื่องราวที่เกี่ยวกับกำลังใจมนุษย์ซึ่งผู้สร้างงานเลือกนำมาถ่ายทอดด้วยเหตุผลดังนี้ เรื่องที่ถ่ายทอดมีผลดีต่อระบบการปกครอง เรื่องมีผลดีต่อวัฒนธรรมความเชื่อของประชาชน เรื่องสร้างความรักสามัคคีและเรื่องช่วยเสริมความคิดสร้างสรรค์ ๖) ความคิดเกี่ยวกับการใช้วัสดุสื่อตัวกลางได้แก่ เทคนิคและกลวิธีต่างๆ ในการสร้างงาน ๗) ความคิดเกี่ยวกับความเหมาะสมของรูปแบบเรื่องราวได้แก่ ความเหมาะสมสอดคล้องของรูปแบบตลอดจนเทคนิคและวิธีการต่างๆ ที่ใช้ในการถ่ายทอดเรื่องราวนั้นๆ (อารี สุทธิพันธุ์. ๒๕๓๕ : ๙๖-๑๐๐)

มารุต อัมรานนท์ ได้เสนอแนวทางการศึกษาศิลปะพื้นบ้านไว้สรุปได้ดังนี้ ศิลปะพื้นบ้านควรศึกษาคคุณค่าและประโยชน์ใช้สอย ศึกษาคุณค่าความงามและศิลปะโดยศึกษารูปทรง และศิลปะการตกแต่งในส่วนของการศึกษาเชิงวิเคราะห์มีแนวทางการศึกษารายละเอียดคือ ๑) วัตถุประสงค์ในการสร้าง ๒) แหล่งกำเนิด ๓) วัตถุประสงค์ ๔) เทคนิควิธีการ ๕) เครื่องมือ อุปกรณ์ ๖) ลักษณะรูปทรง ๗) โครงสร้าง ๘) คติความเชื่อ (มารุต อัมรานนท์. ๒๕๕๓ : ๔๖ - ๕๗)

ดังนั้น ในการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานครั้งนี้ ผู้วิจัยจะกำหนดหัวข้อในการศึกษาวิเคราะห์โดยผสมผสานจากแนวความคิดของนักวิชาการด้านศิลปะและคติชนศาสตร์เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์คือ ๑) แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ ได้แก่ แนวคิดในการจัดวางตำแหน่งรูปทรงและ การสร้างสรรค์บริเวณว่าง ๒) แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว ได้แก่ แนวคิดในการเลือกสรรลักษณะและประเภทของเรื่องราว เช่น ศาสนา วรรณกรรมท้องถิ่น เรื่องราวที่สะท้อนชีวิตความเป็นอยู่ ที่ช่างต้องการนำเสนอ ๓) แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ ได้แก่ แนวคิดในการสร้างลักษณะของรูปร่างรูปทรงเพื่อถ่ายทอดเรื่องราว โดยวิเคราะห์ลักษณะ หน้าที่และความสำคัญของรูปทรง ความสัมพันธ์ของรูปทรง ๔) แนวคิดในการใช้สี ได้แก่ การใช้สีเพื่อสื่อความหมาย ๕) แนวคิดในการใช้กลวิธี ได้แก่ แนวคิดในการใช้เครื่องมือ วัสดุอุปกรณ์และกลวิธีของช่างในการถ่ายทอดเรื่องราว

๔. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสาน

สำหรับงานวิจัยจิตรกรรมพื้นบ้านนั้นมีผู้ศึกษาวิจัยไว้ดังนี้

สน สีมাত্রัง ศึกษาจิตรกรรมล้านนาจากวัด ๙ วัด ในจังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดน่าน และจังหวัดลำปาง โดยศึกษาความคิดทางศิลปะ ความเชื่อของช่าง แนวทางในการแก้ปัญหาการออกแบบ และการแสดงออกทางสุนทรียศาสตร์ของช่างในวัฒนธรรมล้านนา โดยถ่ายภาพและคัดลอกงานเท่าของจริงในกรณีที่มีภาพลบเลือน นำมาวิเคราะห์และนำเสนอผลโดยใช้แผนผัง พบว่า งานจิตรกรรมล้านนาเป็นงานของกลุ่มสกุลช่างเชียงใหม่ สกุลช่างไทยใหญ่-ไทยลื้อ และสกุลช่างตามแบบศิลปะกรุงเทพฯ การใช้สีส่วนใหญ่ใช้สีแดง ดำ ขาว น้ำเงิน ใช้สีสด ภาพบางวัดมีการใช้น้ำเงินสลับแดงคู่กัน และมีลักษณะพิเศษเฉพาะตัวเรื่องราวที่เป็นเรื่องพุทธประวัติ ชาดก รายละเอียดส่วนใหญ่เป็นวรรณกรรมท้องถิ่น เช่น คันธะกุมาร แสนเมืองหลงดำ ภาพมักมีอักษรล้านนากำกับไว้ เรื่องราวสะท้อนชีวิตความเป็นอยู่ของคนในแถบล้านนา (สน สีมাত্রัง. ๒๕๒๖ : ๔๖ - ๗๕)

สุพจน์ สุวรรณภักดี ได้ศึกษาจิตรกรรมวัดสนวนวาริพัฒนาราม บ้านหัวหนอง ตำบลหัวหนอง อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น ผลการศึกษาสรุปได้ดังนี้ วัดสนวนวาริพัฒนารามเป็นวัดประจำหมู่บ้านหัวหนอง อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น สร้างประมาณปี พ.ศ. ๒๔๓๕ สิมที่วัดมีจิตรกรรมทั้งด้านนอกและใน มีคำอธิบายประกอบภาพเขียนด้วยอักษรธรรม เรื่องหลักที่ปรากฏผนังด้านนอกเป็นวรรณกรรมเรื่องสังข์ศิลป์ไชย ด้านในเป็นเวสสันดรชาดก เน้นเรื่องราวมากกว่าองค์ประกอบ เขียนภาพลงบนผนังโดยไม่ใช้สีพื้น การจัดภาพใช้วิธีอิสระแบบพื้นบ้านอย่างแท้จริง ไม่มีเส้นจินตภาพ จัดภาพแบบต่อเนื่องกันไป ความรู้สึกรู้สีกของภาพอยู่ที่เส้นมากกว่าสี ใช้สีเท่าที่หาได้ในท้องถิ่น เช่น น้ำเงิน เหลือง เขียว น้ำตาล นอกเหนือจากวรรณกรรมพุทธศาสนาใช้วรรณกรรมท้องถิ่นเป็นโครงเรื่อง จิตรกรรมมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวเป็นแบบแผนท้องถิ่น มีความงามที่ความกลมกลืนของสีสัน การจัดวางรูปร่างรูปทรงแตกต่างจากยุคอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีการแสดงออกแบบพื้นบ้าน เรียบง่าย อาศัยรูปทรงต่างๆมาเป็นสื่อสร้างความ

เข้าใจ ไม่คำนึงถึงความถูกต้องแบบหลักวิชา ภาพบางส่วนจะได้รับอิทธิพลมาจากส่วนกลางแต่มีเป็นส่วนน้อยไม่ทำให้โครงสร้างโดยรวมของภาพแปรผันไป (สุพจน์ สุวรรณภักดี. ๒๕๓๓)

จรงักษ์ พิสุทธิมาน ศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดกลางมิ่งเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด ผลการศึกษาสรุปได้ดังนี้ จิตรกรรมฝาผนังเป็นฝีมือช่างชาวบ้าน เรื่องราวในจิตรกรรมมาจากคัมภีร์ทางศาสนา ด้านนอกสิมเป็นเรื่องของชาดกอรกถาเรื่องที่เขียนคือทศชาติ ได้แก่ เตมีย มหาชนก สุวรรณสาม เนมิราชย์ มโหสถ ภูริทัต จันทกุมาร นารท วิชิตบัณฑิต เวสสันดร กำแพงแก้วมีอักษรจารึกว่า “ชาสิม ปันดินจีสร้างสิม” สร้างโดยช่างเขียนชาวร้อยเอ็ดชื่อ คำหมา แสงงาม และคณะจากบ้านขมิ้น อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด เนื่องจากการติดต่อสื่อสารทางวัฒนธรรมของชุมชนอีสานเป็นไปในลักษณะเครือญาติ เชื่อมจากชุมชนหนึ่งไปชุมชนหนึ่งและการเชื่อมโยงนี้แพร่เข้ามาสู่การสร้างงานศิลปกรรม บริเวณลุ่มน้ำชีจึงมีจิตรกรรมฝาผนังที่มีรูปร่างคล้ายๆกันกับที่วัดกลางมิ่งเมือง เช่น จิตรกรรมฝาผนังวัดสระบัวแก้ว อำเภอหนองสองห้อง จังหวัดขอนแก่น จิตรกรรมวัดโพธาราม บ้านดงบัง อำเภอนาตุ้ม จังหวัดมหาสารคาม ฝาผนังด้านนอกสิมเป็นเรื่องทศชาติและพุทธประวัติ แต่เรื่องราวที่นำมาเขียนได้สอดแทรกลักษณะเฉพาะถิ่นลงไปเช่น ราชของพระเวสสันดรในทานกัณฑ์ใช้ท้าวเทียมรถ ในขณะที่วัดอื่นใช้ช้าง หรือม้า และวัดในภาคกลางเขียนให้ชุกชกสพายยามแต่ที่วัดกลางมิ่งเมืองเขียนชุกชกใช้ตะกร้า ช่างเขียนรายละเอียดรูปร่างรูปทรงได้อย่างเหมาะสม มีการแสดงออกอย่างอิสระ ใช้เส้นตรงเส้นตั้งฉากสร้างรูปทรงบุคคล ส่วนเส้นนอนนำมาใช้กับบ้านเรือน สถาปัตยกรรม การใช้เส้นประณีตสวยงามและเลือกใช้เส้นได้เหมาะสม เน้นรายละเอียดรูปทรงบุคคลและเครื่องประดับ ช่างนิยวาดรูปทรงผู้ชายให้เห็นใบหน้าด้านข้าง เพราะใบหน้าด้านข้างจะเห็นความงาม ส่วนว่า โค้ง ชัดเจน รูปทรงผู้หญิงนิยวาดหน้าตรง เครื่องทรงใช้สีเหลืองและดัดเส้นสีดำ ลวดลายเครื่องประดับคล้ายช่างภาคกลางแต่มีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น รูปทรง บ้านเรือนมีเอกลักษณ์ของท้องถิ่นลักษณะคล้ายบ้านเรือนอีสานคือ หลังคาจั่ว ใต้ถุนสูง รูปทรงสัตว์ ต้นไม้ ก้อนหินโขดหินที่ใช้ประกอบวาดคล้ายธรรมชาติได้บรรยายภาพที่เป็นจริง เน้นการจัดวางตำแหน่งรูปทรงบุคคลเป็นจุดเด่นเพื่อเน้นความสำคัญของเนื้อหา รูปทรงอื่นๆจัดวางตำแหน่งสำคัญรอง ไม่คำนึงถึงขนาดและระยะที่เป็นจริง ภาพต้นไม้และโขดหินใช้น้ำหนักของสีแสดงระยะใกล้ไกลชัดเจน การสร้างพื้นผิวเน้นพื้นผิวดินไม้โขดหิน ดิน โดยใช้พู่กันแต้มเป็นจุดและพ่นสีด้วยกระบอกพ่นสีและใช้แปรงระบายแสดงพื้นดิน ภาพใช้สี ๖ สี คือ เหลือง คราม เขียว น้ำตาล ดำ ขาว โดยระบายสีพื้นทุกด้านด้วยสีขาวนวล ระบายสีและดัดเส้นรูปทรงแบบขนบการเขียนจิตรกรรมไทย จิตรกรรมวัดกลางมิ่งเมืองน่าจะได้รับอิทธิพลการเขียนภาพบนผืนผ้าทอของชาวบ้านในงานบุญผะเหวด การที่ช่างเขียนภาพบนพื้นสีขาวนวลเพราะน่าจะคุ้นกับการเขียนภาพบนผืนผ้าทอและอาจเป็นเพราะช่างชาวอีสานตระหนักในความเหมาะสมของสถาปัตยกรรม เนื่องจากสิมมีขนาดเล็กอาจต้องการให้สิมดูมีขนาดใหญ่ขึ้นสว่างขึ้นจึงใช้พื้นสีขาวนวล สีที่ใช้มีทั้งสีธรรมชาติและเคมี สีธรรมชาติได้แก่ คราม เหลือง ได้จากต้นรง ต้นคราม สีดำได้จากเขม่า สีขาวได้จากเปลือกหอย สีน้ำตาลได้จากดินแดง สีเคมีได้จากสิบรจุนของตราสแดงและฝุ่นผงนำมาประสมสี ตัวประธานใช้ยางบงผสมน้ำ พู่กันทำจากรากดอกเกตุบปลายเล็ก ใหญ่ หลายขนาด กระบอกพ่นสีใช้กระบอกไม้ไผ่มีด้ามกระทุ้งพ่นให้เป็นฝอยตามภูมิปัญญาช่างเขียน ซึ่งนำมาจากการใช้กระบอกไม้ไผ่ฉีดพ่นน้ำในวันสงกรานต์หรือวันเนาเรียกว่าบั้งพุงหรือบั้งเดียด แปรงใช้ระบายในพื้นที่ขนาดใหญ่ ภาชนะใส่สีใช้กะลาขนาดย่อม ถ้าระบายพื้นที่ใหญ่ใช้กะลาใหญ่หลายใบ ข้อสังเกตคือ จิตรกรรมวัดกลางมิ่งเมืองทุกด้านไม่ใช้สีแดง ไม่ปิดทองแบบที่ภาคกลางนิยม ซึ่งอาจเป็นเพราะช่างเป็นช่างพื้นบ้านแท้จริงจึงมีความเข้าใจความงามที่เรียบง่ายแบบพื้นบ้าน (จรงักษ์ พิสุทธิมาน. ๒๕๓๕.)

ธีรพงศ์ สารภัญญ์ ศึกษาจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น ผลการศึกษาสรุปได้ดังนี้ ช่วงต้นสมัยรัตนโกสินทร์ที่วัดมณีนิลวิทยาธรรม อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด ในการศึกษานี้เน้นการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างจุดเด่นกับส่วนประกอบอื่นๆ พบว่านำเอามูลฐานศิลปะคือ จุด เส้น สี รูปร่าง รูปทรง น้ำหนัก พื้นผิว มาประกอบกันให้มีความเป็นเอกภาพ ประสานกลมกลืน และมีความสมดุล ทุกกลุ่มของภาพมีจุดเด่น สีส่วนรวมใช้สีฟ้าปนเทาเน้นสีเหลืองแกมแดง เขียว ขาว และดำ แต่ใช้สีแดงน้อยมาก ใช้สีแท้และคู่สีตรงข้ามคือน้ำเงินกับสีเหลืองแกมแดงผสมกันให้เกิดสีใหม่ บางส่วนของภาพใช้สีแท้ผสมกับสีดำหรือขาว ใช้สีรองพื้นแบบเปียกบนเปียกโดยระบายสีรองพื้นให้เปียกชื้นแล้วระบายสีฝุ่นทับลงไปเพื่อให้สีไหลเยิ้มกลมกลืนกันซึ่งพบเทคนิคนี้ในการเขียนพื้นหลังของภาพพระยะไกล เทคนิคเปียกบนแห้งใช้สีฝุ่นผสมกาวระบายบนพื้นที่แห้งแล้ว หรือระบายทับลงบนสีที่ระบายไว้เดิมซึ่งแห้งแล้ว พบในการเขียนรูปทรงและการตกแต่งเส้น เทคนิคแห้งบนแห้ง ใช้สีฝุ่นผสมกาวที่แห้งหมาดระบายบนพื้นที่แห้งสนิทเพื่อให้สีติดบ้างไม่ติดบ้างซึ่งพบในการเขียนภาพก่อนหิน แฉกเนิน เทคนิคแห้งบนเปียกเป็นการระบายสีฝุ่นผสมกาวแห้งหมาดลงบนพื้นเปียกชุ่มน้ำพบในการเขียนใบไม้ ต้นไม้ และภาพที่มีความพริ้วไหว ความน่าสนใจที่พบคือ ช่วงจัดวางรูปทรงของสถาปัตยกรรมไว้เป็นหลักและจัดวางรูปทรงที่เป็นส่วนประกอบของเรื่องราวให้สอดคล้องกับเนื้อหา รูปทรงของสถาปัตยกรรมแสดงลักษณะเฉพาะถิ่น (ธีรพงศ์ สารภัญญ์, ๒๕๓๗.)

เพ็ญผกา สาระติลก ศึกษาจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมหาเวสสันดรชาดกจากสมัยรัตนโกสินทร์ อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม จากการศึกษาพบว่า ภาพด้านนอกและด้านในสมัยรัตนโกสินทร์เป็นเรื่องราวจากลักษณะรูปทรงมีทั้งรูปทรงธรรมชาติ รูปทรงอิสระ และรูปทรงเรขาคณิต การเขียนรูปทรงธรรมชาติมี ๒ ลักษณะคือ แบบเรียบง่ายโดยตัดทอนส่วนที่ไม่จำเป็นออก รูปทรงประดิษฐ์ ได้แก่ รูปทรงสัตว์ พืช แม่น้ำ คน ต้นไม้ ภูเขา ภาพจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรจัดภาพโดยใช้หลักของจิตรกรรมไทยประเพณี การสร้างรูปทรงใช้เส้นแสดงรูปทรงชัดเจน ขอบเขตของภาพแสดงด้วยเส้นคล้ายเส้นสันเขา นิยมเขียนภาพด้านข้างตามองตรง ลำตัวตรง คล้ายจิตรกรรมสมัยของอียิปต์ จัดวางรูปทรงซ้ำๆ เรียงเป็นแถว พื้นภาพใช้สีขาว ระบายสีเรียบเพื่อแสดงองค์ประกอบของกลุ่มภาพแล้วตกแต่งแสดงขอบเขตของภาพ ระบายสีโดยไม่เน้นบรรยากาศและไม่กำหนดโครงสร้างส่วนรวม ถือความงามในการตกแต่งเป็นส่วนสำคัญในการแสดงออกโดยการตกแต่งทำให้รูปทรงชัดเจนและความสัมพันธ์ของรูปทรงมีความสมบูรณ์ ให้อารมณ์อ่อนไหวมีชีวิตชีวาจากการศึกษา ลักษณะรูปทรงเวสสันดรและนางมัทรีส่วนบนไม่มีอาภรณ์ แต่มีเครื่องประดับ ทรวดทรงสง่างาม ดำเนินด้วยพระบาท ลักษณะรูปทรงของกนกหายาดายและสัปดน ไม่มีการปิดทองบนภาพตัวพระหรือเครื่องประดับ มีอิสระในการเขียนไม่มีกฎตายตัว เขียนบนเส้นกรอบภาพ เขียนภาพบ้านเรือนแบบเครื่องผูกไม้ถาวรมีชานยื่นออกมา เขียนรูปทรงต้นไม้เหมือนไม้ตัดที่ทนต่อสภาพความแห้งแล้งของภูมิอากาศเขียนลดหลั่นเป็นลายซิกแซก และลายวง (เพ็ญผกา สาระติลก, ๒๕๔๑)

บทที่ ๓

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

จากการศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังที่หน้าบ้านอีสานวัดโพธาราม และวัดป่าเรไรย์ ตำบลงบบึง อำเภอนาคู จังหวัดมหาสารคาม ผลการศึกษามีดังนี้

ประวัติผู้สร้างงาน

กรมศิลปากรระบุว่าช่างผู้สร้างงานจิตรกรรมวัดโพธารามคือ นายสิงห์ และผู้สร้างงานจิตรกรรมวัดป่าเรไรย์คือ นายสิงห์ และชาลาย (กรมศิลปากร. ๒๕๓๙ : ๘๙, ๙๑, ๑๒๔ - ๑๒๖) ประวัติผู้สร้างงานมีความสำคัญและเกี่ยวข้องกับการศึกษาผลงาน ผู้วิจัยจึงศึกษาประวัติผู้สร้างงานจากการสัมภาษณ์ นางอ่อน วงศ์วาด อายุ ๘๖ ปี บุตรสะใภ้ของผู้สร้างงาน สรุปได้ดังนี้

ช่างสิงห์ วงศ์วาด (เสียชีวิตแล้ว) อยู่บ้านเลขที่ ๑ หมู่ ๓ บ้านคลองจอบ ตำบลลานสะแก อำเภอยักษ์ภูมิพิสัย จังหวัดมหาสารคาม บ้านเดิมอยู่สุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด บิดาเป็นเจ้านายไม่ทราบชื่อ มารดาชื่อปัด บิดาและมารดามีบุตรคนเดียวคือ ช่างสิงห์ บิดาและมารดาพาช่างสิงห์ไปเขียนรูปตามลิมและเขียนธรรมมาสน์ เป็นเหตุให้ช่างสิงห์ไม่เลือกเป็นเจ้าเป็นนายแต่เลือกทำงานช่างแต่มีภรรยาชื่อปองหรือเขียว เป็นคนบ้านดงบัง (เสียชีวิตก่อนช่างสิงห์) มีบุตรด้วยกัน ๕ คน หญิง ๒ คน ชาย ๓ คน คือ ๑) ไสม ๒) เอียง ๓) ดอน (หญิง) ๔) ลี ๕) จำปา (หญิง) ทุกคนเสียชีวิตหมดแล้ว ช่างสิงห์และมารดามานุกเบิกและมาอยู่ที่บ้านคลองจอบเป็นครอบครัวแรก แม้จะจับจองที่ทำนาไว้มากแต่ไม่ได้ทำนา ทำงานเป็นช่างแต่เพียงอย่างเดียว งานที่ทำได้แก่ วาดรูปผนังลิม เขียนลายธรรมมาสน์ เขียนลายเมรุ เขียนลายโรงศพ เขียนผ้าผะเหวด ในการเขียนรูป ช่างสิงห์จะเคร่งครัดในพิธีไหว้ครู คือเตรียมขันห้าชั้นแปดไหว้ครูก่อนโดยจะทำพิธีเพียงคนเดียวในห้องไม่ให้ลูกหลานเข้าใกล้ การเขียนรูปใช้ทั้งวิธีทาบแบบและร่างด้วยมือ สีที่ใช้เป็นสีผงอยู่ในกล่องเมื่อจะใช้ก็เอาสีผสมกัน ช่างสิงห์ไปทำงานหลายแห่ง เช่นที่อำเภอยักษ์ภูมิพิสัย จังหวัดบุรีรัมย์ ที่บ้านหนองไฮ อำเภอยักษ์ภูมิพิสัย ช่างสิงห์มีลูกศิษย์มากแต่หลายคนเสียชีวิตไปแล้ว เมื่ออายุ ๖๐-๗๐ ปีได้ถือบวชเป็นตาปะขาวและหาที่จำศีลตามวัด ช่างสิงห์เสียชีวิตที่บ้านคลองจอบ หากคำนวณอายุจากอายุของช่างลีซึ่งเป็นบุตรชาย ช่างสิงห์น่าจะเกิดเมื่อต้นรัชกาลที่ ๕ (พ.ศ. ๒๔๑๑ - ๒๔๕๓) ระหว่างปี พ.ศ. ๒๔๑๔ - ๒๔๒๔

บุตรชายช่างสิงห์ที่ทำงานเขียนรูปกับบิดาคือ ช่างลี วงศ์วาด (เสียชีวิต) ช่างลีเป็นบุตรคนที่สี่เกิดเมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๔ ต้นรัชกาลที่ ๖ (๒๔๕๓-๒๔๖๘) ช่างลีฝึกหัดเขียนรูปกับช่างสิงห์ และมาช่วยเขียนรูปที่วัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ด้วยขณะเขียนรูปอายุไม่ถึง ๒๐ ปี ช่างลีแต่งงานกับ นางอ่อน วงศ์วาด เมื่ออายุสิบปีหลังจากที่เขียนรูปวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์แล้ว และขณะนั้นช่างสิงห์มีอายุประมาณ ๖๐ - ๗๐ ปี ช่างลีมีบุตร ๖ คน แต่ไม่มีใครเขียนรูป

สำหรับการเขียนรูปที่วัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ ช่างสิงห์เขียนกับลูกศิษย์หลายคนรวมทั้งช่างลีซึ่งเป็นบุตรชาย โดยจะไปกินนอนอยู่ที่วัด สำหรับการเขียนที่วัดป่าเรไรย์นั้นยังไม่แล้วเสร็จ เลิกทำเสียก่อนเพราะขัดแย้งกับผู้ติดต่อให้ไปทำงาน (อ่อน วงศ์วาด. สัมภาษณ์ ๒๕๕๔)

จากการศึกษาสรุปได้ว่า ช่างสิงห์เป็นช่างพื้นบ้านที่ได้เรียนรู้การเขียนรูปมาจากจังหวัดร้อยเอ็ด และย้ายมาอยู่ที่บ้านคลองจอบ อำเภอพยัคฆภูมิพิสัย จังหวัดมหาสารคาม โดยยึดอาชีพช่างแต้มเพียงอย่างเดียว ช่างสิงห์เป็นหัวหน้าช่างในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์โดยเขียนร่วมกับช่างอื่นๆ รวมทั้งช่างสี บุตรชาย ตรงกับที่ไพโรจน์ สโมสร กล่าวไว้ว่า ช่างเขียนภาพหรือช่างแต้มของอุโบสถแต่ละหลังก็มีหลายคนและมีหัวหน้าช่างหนึ่งคน ฝีมือความเชี่ยวชาญจึงต่างกัน (ไพโรจน์ สโมสร. ๒๕๓๒ : ๓๘ – ๓๙) และช่างสิงห์เขียนอุโบสถสองหลังนี้เมื่อมีอายุมากแล้ว



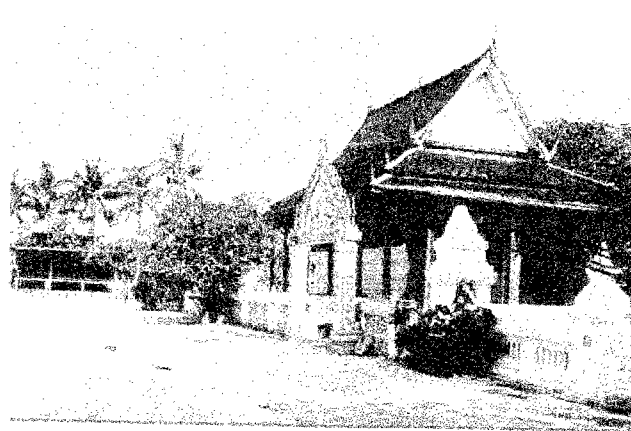
ภาพประกอบ ๑ นางอ่อน วงศ์वाद อายุ ๘๖ ปีบุตรสะใภ้ของช่างสิงห์ วงศ์वाद
ผู้เขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์

สำหรับการศึกษาแนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ การถ่ายทอดเรื่องราว การถ่ายทอดรูปแบบ การใช้สี และกลวิธี ผลการศึกษามีดังนี้

๑. แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ

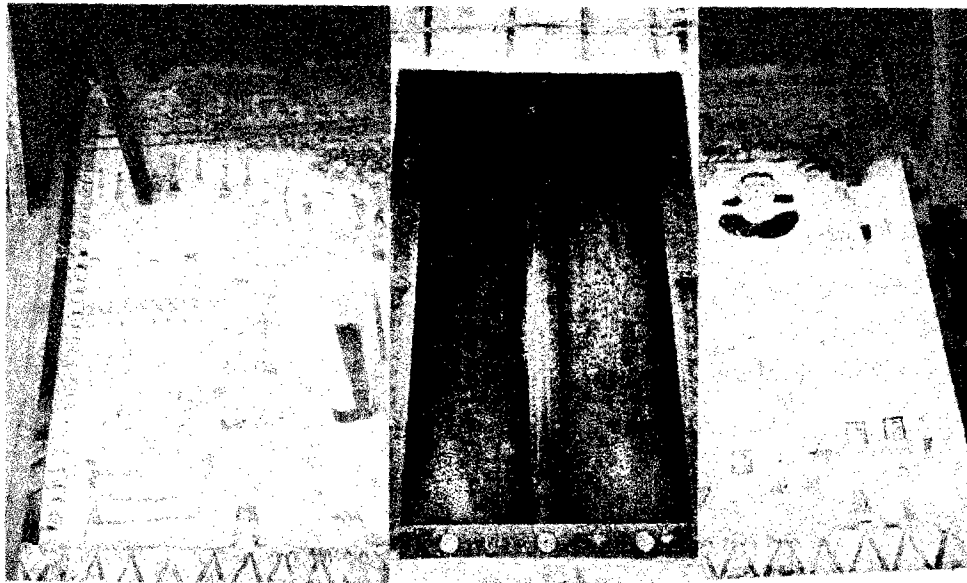
๑.๑ การจัดวางตำแหน่งรูปทรง

๑.๑.๑ วัดโพธาราม



ภาพประกอบ ๒ อุโบสถวัดโพธาราม

อุโบสถวัดโพธารามเป็นอุโบสถที่ยกฐานสูงจากฐานประทักษิณประมาณ ๑.๐๕ เมตร และฐานประทักษิณแคบและยกสูงจากพื้นประมาณ ๙๐ เซนติเมตร ภาพที่ผนังด้านนอกจึงสูงจากพื้นประมาณ ๑.๙๕ เมตร ทำให้มีมุมมองภาพน้อยและต้องมองภาพในมุมสูง โครงสร้างการจัดวางตำแหน่งรูปทรงทั้งหมดบนผนังอุโบสถด้านนอกจัดวางในแนวนอน พื้นที่ผนังด้านบนและด้านล่างจึงถูกแบ่งเป็นชั้นๆ เพื่อนำเสนอเรื่องราว จิตรกรรมด้านนอกมีพื้นที่ ๕๕.๕๐๘ ตารางเมตร และจิตรกรรมด้านในมีพื้นที่ ๔๘.๗๒ ตารางเมตร



ภาพประกอบ ๓ จิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศตะวันออก วัดโพธาราม

ผนังภายนอก ด้านทิศตะวันออก เป็นเรื่องพระเวสสันดรและนรกภูมิจากเรื่องพระมาลัย พื้นที่เกือบ ๑ ใน ๓ เป็นช่องประตูทำให้เหลือพื้นที่ในการเขียนภาพน้อย ตรงพื้นที่เหนือกรอบประตูข้างเขียนศาลาที่ประทับของพระมาลัย รูปทรงสามเหลี่ยมของหน้าจั่วศาลาและเส้นตรงที่เป็นแนวดิ่งของเสาศาลาทำให้พื้นที่ส่วนนี้ขยายสูงขึ้น และทำให้เกิดขอบเขตของรูปทรงขนาดใหญ่บริเวณกึ่งกลางตอนบน ส่วนด้านซ้ายและด้านขวาของรูปทรงศาลาจัดสมดุลแบบสมมาตร โดยด้านขวาเป็นกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ที่เกิดจากภาพเหล่าเทพบุตรเทพธิดาที่มาไหว้เจดีย์จุฬามณี และด้านซ้ายเป็นกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ของขบวนช้างที่ไปรับเสด็จพระเวสสันดรและพระนางมัทรีเข้าเมือง ผนังด้านขวาของประตูตำแหน่งตรงกลางค่อนข้างไปทางตอนบนเป็นภาพราหูอมจันทร์ (กบกินเดือน) ที่มีขนาดใหญ่ รูปทรงขนาดใหญ่ของราหูอมจันทร์ที่วางไว้ตอนบนทำให้ภาพขัดกับความรู้สึกแต่เนื่องจากได้ภาพมีบริเวณมากและช่างใช้รูปทรงขนาดเล็กจำนวนมากเกาะกลุ่มกันทำให้เกิดขอบเขตของกลุ่มรูปทรงรองรับรูปทรงขนาดใหญ่ที่อยู่ตอนบนได้ ด้านซ้ายของประตูปรากฏรูปทรงหลักสามรูปทรงคือ ภาพศาลาใต้สวนความในเมื่อนรก ภาพชายหนุ่มโอบหญิงสาว และภาพกะทะทองแดง โดยมีรูปทรงขนาดเล็กเป็นส่วนประกอบ

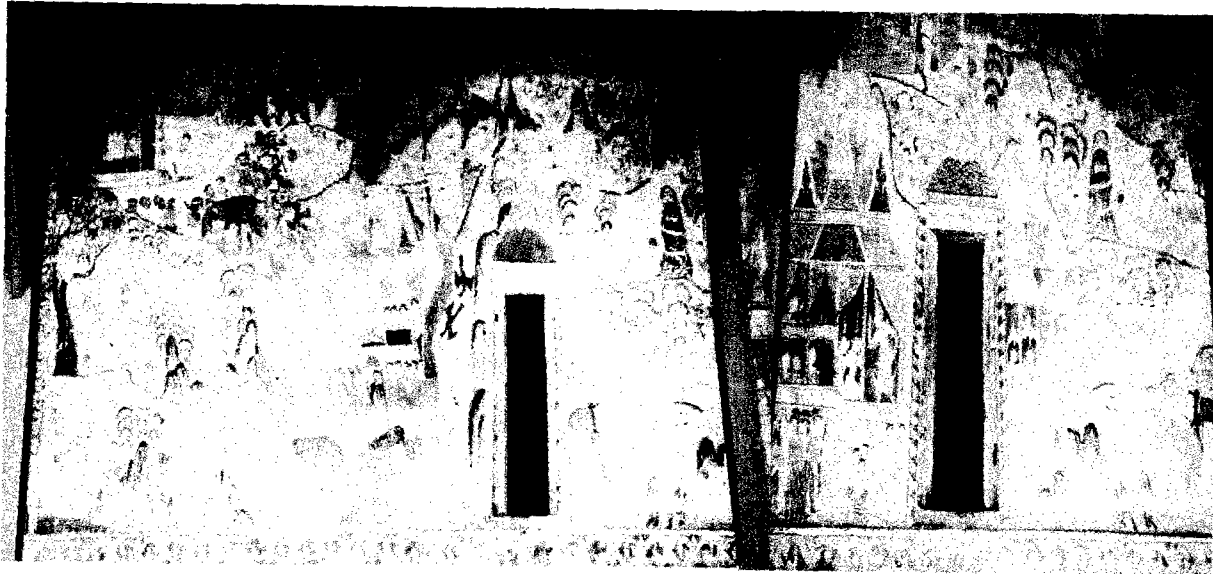
สรุปแนวคิดในการจัดวางตำแหน่งรูปทรงด้านทิศตะวันออกมีดังนี้ ๑) จัดภาพสมดุลด้วยน้ำหนักของสี และขนาดของรูปทรง ๒) จุดสนใจของภาพได้แก่ ภาพกะทะทองแดง ภาพชายหนุ่มโอบหญิงสาวและภาพราหูอมจันทร์ เรียงตัวกันเป็นเส้นเฉียงหรือเส้นแย้งทำให้ภาพเกิดทิศทางและเกิดการเคลื่อนไหว



ภาพประกอบ ๔ จิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศตะวันตก วัดโพธาราม

ทิศตะวันตกเป็นเรื่องราวพุทธประวัติ ภาพด้านนี้บางส่วนยังเขียนรายละเอียดไม่เสร็จ ส่วนใหญ่ช่างเล่าเรื่องโดยใช้รูปทรงขนาดเล็ก และจัดวางตำแหน่งรูปทรงกระจัดกระจาย จึงทำให้เกิดเป็นกลุ่มของรูปทรงถ่ายทอดเรื่องราวในแต่ละส่วน ตำแหน่งของรูปทรงส่วนใหญ่วางเรียงไปในแนวนอน การจัดวางรูปทรงซ้ำๆกันทำให้เกิดความเคลื่อนไหว บริเวณตอนล่างของภาพ ด้านขวาเป็นภาพตอนพระพุทธเจ้าออกบรรพชา แสดงภาพในพระราชวังเป็นภาพสนมกำนัลนอนในท่าไม่สำรวมจัดเป็นจุดเด่นที่สุดเพราะมีความหนาแน่นของรูปทรงมาก รูปทรงสถาปัตยกรรมกับรูปทรงบุคคลมีขอบเขตของกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ ส่วนด้านซ้ายมีรูปทรงสถาปัตยกรรมขนาดใหญ่เป็นปราสาทของวิสวัติมาร ติดกับรูปทรงสถาปัตยกรรมเป็นภาพกองทัพนพมารทำให้เกิดขอบเขตของกลุ่มรูปทรงที่มีขนาดใหญ่ถ่วงดุลกับด้านขวา กลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ที่อยู่ตอนล่างเหล่านี้ทำให้ภาพเกิดดุลยภาพภายในมีความนิ่งและมั่นคง ตอนบนของผนังมีเส้นคั่นภาพ ผนวกกับการใช้รูปทรงซ้ำๆทำให้ภาพแสดงการเคลื่อนไหว มีทิศทาง นำสายตาไปสู่เรื่องราวต่อไป

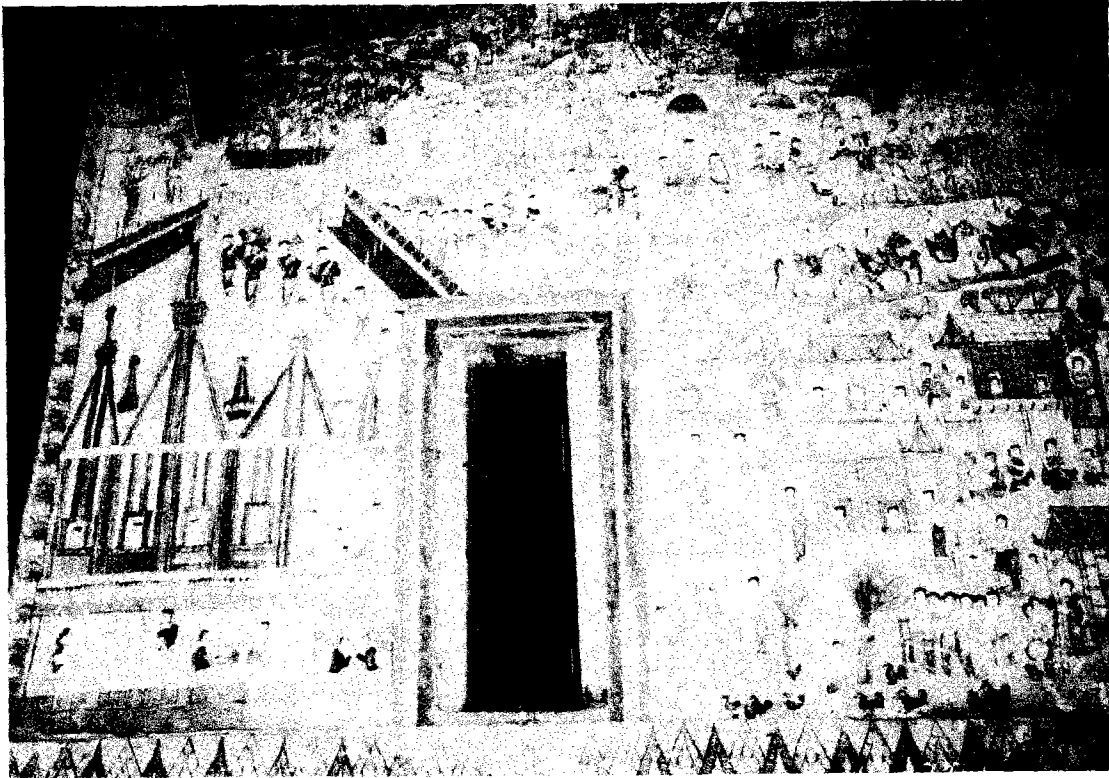
สรุปแนวคิดในการจัดวางตำแหน่งรูปทรงด้านทิศตะวันตกคือ ๑) การจัดวางตำแหน่งรูปทรงกระจัดกระจายไปในแนวนอน ๒) ไม่เน้นจุดเด่น ๓) แสดงความเคลื่อนไหวด้วยการซ้ำของรูปทรง



ภาพประกอบ ๕ จิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศใต้ วัดโพธาราม

ทิศใต้ ผนังด้านนี้มีหน้าต่างเล็กๆสองช่อง ภาพด้านนี้เป็นภาพเรื่องสินไซ ตอนบนของผนังจัดรูปทรงไว้หนาแน่นและใช้สีหนัก ทำให้เกิดกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ที่ประกอบขึ้นจากรูปทรงขนาดเล็กหลายรูป ในขณะที่ด้านล่างใช้สีที่มีน้ำหนักน้อยและใช้รูปทรงเปิดปะปนกับรูปทรงปิดกระจาย เช่น รูปต้นไม้ รูปช้าง รูปคน ความรู้สึกของภาพจึงขัดกับแรงโน้มถ่วงดูขาดความสมดุล เส้นคั่นภาพที่เกิดจากขอบเขตของกลุ่มรูปทรงเช่น กำแพง เส้นภูเขา และเส้นที่ช่างจงใจแบ่งแต่ละช่วงเหตุการณ์ ทำให้เกิดการวางรูปทรงสูงต่ำเหมือนคลื่น ขอบเขตของกลุ่มรูปทรงและเส้นดังกล่าวก่อให้เกิดการเคลื่อนไหวและเป็นเส้นนำสายตาตลอดจนแสดงทิศทาง ภาพด้านนี้มีจุดเด่นคือตอนบนด้านซ้ายมือเป็นภาพกองทัพยักษ์ของท้าวกุมภกันท์ ตอนกลางของผนังและตอนล่างด้านขวามือเป็นภาพปราสาทของท้าวสุคราฐ (ท้าวแสนกฤฏ ในเรื่อง สังข์ศิลป์ชัย) ซึ่งรูปทรงทั้งสามกลุ่มนี้เรียงอยู่ในแนวเส้นแย้ง ทำให้เกิดการเคลื่อนไหว

สรุปแนวคิดในการจัดวางตำแหน่งรูปทรงด้านทิศใต้ ๑) ภาพดูขาดความสมดุลเพราะจัดวางกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่และใช้สีที่มีน้ำหนักมากไว้ตอนบน ตอนล่างเป็นกลุ่มรูปทรงขนาดเล็กและใช้สีมีน้ำหนักน้อย ๒) จัดวางกลุ่มรูปทรงสูงต่ำเหมือนคลื่น เส้นคั่นภาพและเส้นขอบเขตรูปทรงก่อให้เกิดการเคลื่อนไหว แสดงทิศทาง ๓) จุดเด่นของภาพมีสามจุดและเรียงอยู่ในแนวเส้นแย้ง



ภาพประกอบ ๖ จิตรกรรมฝาผนัง ด้านทิศเหนือ วัดโพธาราม

ทิศเหนือ ผนังด้านนี้มีหน้าต่างเล็กๆสองช่องเป็นภาพเรื่องเวสสันดร มีจุดเด่นสามจุด ซึ่งเป็นรูปทรงขนาดใหญ่คือ ตอนล่างด้านขวา และ ด้านซ้ายที่เป็นปราสาทของเมืองสีวิราชบุรี และตอนบน ด้านขวาที่เป็นภาพยักษ์ รูปทรงส่วนใหญ่มีขนาดเล็ก วางกระจายเรียงตัวไปในแนวนอนค่อนข้างเรียบและมีความยาวต่อเนื่องตลอดผนัง มีทิศทางชัดเจน และเชื่อมจุดเด่นของภาพที่อยู่ด้านซ้ายมือตอนล่างและขวามือตอนล่าง ตอนกลางของผนังระหว่างช่องหน้าต่างจัดวางรูปทรงขนาดเล็กประกอบเรื่องกระจายเต็มพื้นที่ ซ่างจัดวางรูปทรงสถาปัตยกรรมที่เป็นรูปทรงเรขาคณิตไว้ด้านล่างของผนังตลอดแนวซ้ายขวา และจัดวางรูปทรงส่วนใหญ่ตั้งฉากกับพื้น เช่น รูปทรงของอาคารบ้านเรือน ต้นไม้ คน จึงทำให้น้ำหนักส่วนใหญ่ปรากฏอยู่ตอนล่างของภาพ

สรุปแนวคิดในการจัดวางตำแหน่งรูปทรงด้านทิศเหนือคือ ๑) วางรูปทรงขนาดเล็กเรียงยาวในแนวนอนและต่อเนื่อง ๒) วางจุดเด่นของภาพไว้ตอนล่างด้านซ้ายและด้านขวา ตอนบนด้านขวา ทำให้ภาพด้านขวามีน้ำหนักมากกว่าด้านซ้ายมือ ภาพจึงขาดความสมดุล



ภาพประกอบ ๗ ส่วนหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังด้านในทิศตะวันออก วัดโพธาราม

ผนังภายใน ด้านสกัดทิศตะวันออก เหนือขอบประตูข้างเขียนเป็นซุ้มประตูขนาดใหญ่ ด้านขวามือและซ้ายมือตอนบนเป็นรูปทรงขนาดใหญ่ของพระมาลัยและชาวบ้านที่มาเข้าเฝ้า ส่วนด้านล่างประกอบด้วยรูปทรงเรขาคณิตขนาดกลางวางเรียงเป็นแนวเส้นตั้งฉาก หน้าหนักของภาพตอนล่างที่เกิดจากรูปทรงสถาปัตยกรรมจึงรองรับรูปทรงขนาดใหญ่ตอนบนได้ ด้านซ้ายของประตูมีการจัดวางรูปทรงกระจาย

ด้านสกัดทิศตะวันตกหลังพระประธาน การจัดสมดุลเป็นการจัดแบบสมมาตรโดยด้านซ้ายเป็นรูปทรงของพระมาลัย ตรงกลางเป็นรูปเจดีย์จุฬามณีซึ่งเป็นรูปทรงขนาดใหญ่และเป็นจุดสนใจของภาพ ด้านขวามือเป็นรูปทรงของอดีตพระพุทธเจ้า ๒ พระองค์คั่นด้วยแจกันดอกบัว และภาพด้านบนสุดเป็นภาพรามสูรย์เหาะไล่นางเมขลาอยู่ในปุยเมฆ



ภาพประกอบ ๘ ส่วนหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังด้านในทิศใต้ วัดโพธาราม

ด้านทิศใต้ภาพแบ่งเป็นสามช่องตามโครงสร้างอุโบสถ ช่องขวามือใช้เส้นแนวกำแพงที่เป็นเส้นสั้นๆ ขึงคั่นภาพ ด้านขวามือเป็นกลุ่มรูปทรงบุคคลขนาดใหญ่ที่เกิดจากรูปทรงขนาดย่อยรวมกัน ส่วนด้านซ้ายมือตอนบน ตอนกลางและตอนล่างจัดวางกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ที่เกิดจากรูปทรงขนาดย่อยคือ ภาพการปรีณิพพานของพระพุทธเจ้าที่อยู่ด้านบน และภาพการจัดงานพระบรมศพของพระพุทธเจ้าที่อยู่ตอนล่าง แต่ละตอนใช้รูปทรงขนาดใหญ่ใกล้เคียงกัน ภาพพระพุทธเจ้านิพพานอยู่ระหว่างต้นรัง ด้านล่างเป็นแถวของสาวกที่กำลังร้องไห้เรียงกันเป็นเส้นเฉียง นำสายตาไปสู่ภาพตอนล่างซึ่งเป็นภาพงานพระบรมศพ จุดสนใจของภาพเป็นรูปทรงโกศบรรจุพระบรมศพพระพุทธเจ้าตั้งอยู่บนเมรุซึ่งจัดวางไว้กึ่งกลางค่อนไปทางขวาของภาพ โกศเป็นรูปทรงเรขาคณิตขนาดใหญ่วางอยู่ในแนวตั้ง ด้านบนเป็นภาพเทวดาเรียงแถวทอดสายตามองลงมายังงาน แถวของเทวดาที่เกิดจากรูปทรงที่มีขนาดใกล้เคียงกันและซ้ำๆ กันทำให้เกิดเส้นเชิงนัย ด้านขวาและซ้ายของจุดสนใจนี้เป็นรูปเหล่าเทวดา นางฟ้า และยักษ์นั่งซ้อนเรียงแถวทำให้เกิดเส้นเชิงนัยจากการเรียงตัวของรูปทรง และเส้นเชิงนัยที่เกิดจากทิศทางการมองของรูปทรงเป็นเส้นนำสายตาจากด้านบน ด้านขวา และด้านซ้าย หุ่ไปรวมอยู่ที่จุดสนใจ และเส้นเชิงนัยเหล่านี้ทำให้เกิดทิศทางและการเคลื่อนไหว ส่วนด้านล่างใต้เส้นคั่นภาพจัดวางรูปทรงหนาแน่นเป็นรูปทรงที่มีขนาดใหญ่และขนาดใกล้เคียงกัน จึงทำให้เกิดกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่รองรับน้ำหนักภาพด้านบน อย่างไรก็ตามแม้โครงสร้างภาพมีความสัมพันธ์กันแต่สายตาของรูปทรงบุคคลในภาพด้านล่างที่มองออกไปยังด้านบน ไม่ทอดสายตาไปยังจุดสนใจทำให้เรื่องราวของกลุ่มรูปทรงด้านล่างไม่สัมพันธ์กับด้านบน ช่องกลางและช่องที่สามด้านซ้ายมือติดกับด้านสกัดทิศตะวันออกเป็นภาพที่เชื่อมต่อกัน มีรูปทรงขนาดใหญ่ที่เป็นจุดสนใจคือภาพปราสาทของพระอินทร์ซึ่งมีรูปทรงเรขาคณิตจัดวางไว้ซ้ายมือสุดของภาพ ภาพตอนบนถัดจากรูปทรงสถาปัตยกรรมขนาดใหญ่เป็นกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ที่เกิดจากการรวมกันของรูปทรงขนาดย่อย คือภาพพระพุทธเจ้านั่งสมาธิบนบัลลังก์มีเหล่ายักษ์ เทพ เรียงแถวเฝ้าอยู่ ภาพตอนบนนี้มีเส้นนำสายตาที่เกิดจากการวางรูปทรงต้นไม้และเขามอเรียงตามแนวตั้ง นำสายตาเข้าสู่กลุ่มรูปทรงของพระสาวกและพระพุทธเจ้าที่เดินเรียงเป็นเส้นเฉียงตามแนวตั้งเช่นกัน เส้นจากการเรียงตัวของต้นไม้ ภูเขา พระสาวก และพระพุทธเจ้า ที่เป็นเส้นแนวตั้งนี้ตัดกับเส้นที่เกิดจากการเรียงตัวของกลุ่มยักษ์ เทพ ที่เข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าซึ่งเรียงเป็นเส้นในแนวนอน ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวอย่างรุนแรงและทำให้ภาพเกิดสมดุล

ด้านทิศเหนือ รูปทรงโดยรวมของผนังด้านนี้มีขนาดเล็กกว่าด้านทิศใต้ ช่องที่หนึ่งติดด้านสกัดทิศตะวันตก เป็นรูปทรงเรขาคณิตขนาดใหญ่ของอาคารพระเวสสันดรวางอยู่ด้านซ้ายมือ รูปทรงประกอบอื่นๆ ว่างกระจาย ช่องกลางมีรูปทรงเรขาคณิตขนาดใหญ่วางอยู่ตำแหน่งล่างสุด ส่วนด้านบนสุดเป็นภาพขบวนช้างเรียงไปในแนวนอน ทำให้ประกอบกันเป็นกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ รูปทรงที่จัดวางไว้ตอนกลางภาพจัดวางเรียงไปตามแนวนอนเช่นกัน ภาพมีความมั่นคงเพราะมีรูปทรงเรขาคณิตขนาดใหญ่รองรับอยู่ด้านล่าง ช่องที่สามติดด้านสกัดทิศตะวันออก ภาพตอนบนสุดเป็นกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่เกิดจากรูปทรงย่อยคือรูปขบวนช้างแห่พระเวสสันดรเรียงกันและภาพใบหน้าบุคคลขนาดใหญ่ห้าคนที่โผล่เรียงแถวกัน ตอนล่างของภาพจัดวางรูปทรงเรียงตามแนวนอน เส้นที่เกิดจากการเรียงตัวของรูปทรง และทิศทางการหันหน้าของรูปทรง ตลอดจนการหันหน้าสวนทางกันของรูปทรงทำให้เกิดการเคลื่อนไหว เช่น ขบวนช้างด้านบนสุดมุ่งหน้าไปทางขวามือ ส่วนภาพตอนล่างรูปทรงบุคคลเช่น ชาวบ้าน ชุชก หันหน้าไปด้านซ้ายมือ

สรุปแนวคิดในการจัดวางตำแหน่งรูปทรงวัดโพธาราม

จากการศึกษาสามารถสรุปลักษณะการจัดวางตำแหน่งรูปทรงวัดโพธารามได้ ดังนี้

๑) ภาพจิตรกรรมมีทั้งผนังด้านนอกและด้านใน การออกแบบโครงสร้างภาพโดยรวมมีโครงสร้างของอุโบสถเป็นตัวกำหนด ขนาดของรูปทรงและสีของภาพด้านนอกและด้านในจะมีความแตกต่างกันโดยรูปทรงที่เขียนผนังด้านในจะมีขนาดใหญ่ มีสีสันสดใส และมีความประณีตสวยงามกว่าด้านนอก

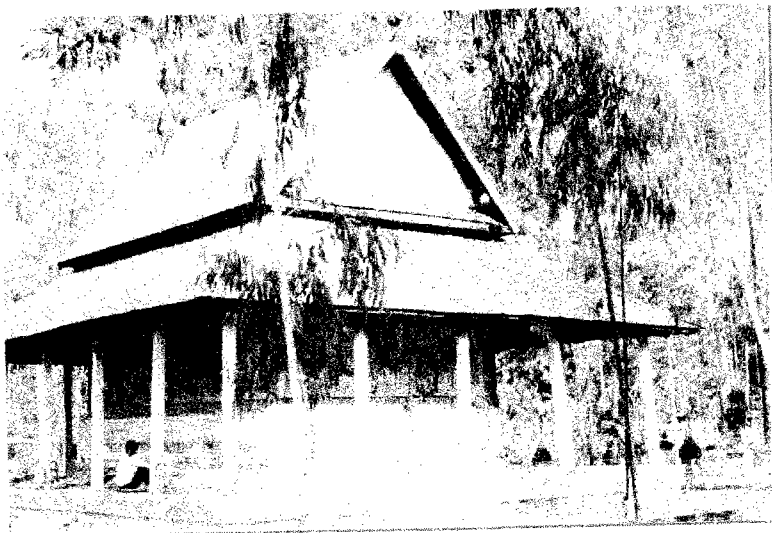
๒) การนำเสนอเรื่องราวไม่มีแบบแผนเคร่งครัดตามขนบนิยม เช่น ผนังด้านสกัดด้านหน้าพระประธานต้องเป็นพุทธประวัติตอนมารผจญ ด้านหลังเป็นภาพจักรวาลในส่วนกามภูมิ

๓) ในการจัดวาง ช่างใช้เส้น การซ้ำของรูปทรง และรูปทรง เพื่อบอกทิศทาง และความเคลื่อนไหว เส้นที่ใช้มีทั้งเส้นจริงและเส้นเชิงนัย เส้นจริงได้แก่ เส้นแสดงขอบเขตรูปทรงและกลุ่มรูปทรง เส้นคั่นภาพ เช่น เส้นของภาพภูเขาและเส้นคั่นเรื่อง เส้นเชิงนัยได้แก่ เส้นนำสายตาที่เกิดจากตำแหน่งของการจัดวางรูปทรงที่มีจังหวะทำให้เกิดการต่อเนื่องและเคลื่อนที่ เช่น เส้นเฉียงหรือเส้นแย้งที่ผนังด้านทิศตะวันออกที่เกิดจากตำแหน่งรูปกะทะทองแดง รูปชายหนุ่มโอบหญิงสาว และรูปราหูอมจันทร์ เส้นที่เกิดจากการวางรูปทรงซ้ำต่อเนื่องกัน เช่น ภาพกองทหารที่เดินเป็นขบวนต่อกันไป เส้นที่เกิดจากกลุ่มคนที่เดินอยู่ในขบวนแห่พระเวสสันดรเข้าเมือง เป็นต้น

๔) ด้านความสมดุล ช่างใช้ขนาดของรูปทรงที่ใกล้เคียงกัน และใช้กลุ่มรูปทรงเป็นหลักในการถ่วงดุลน้ำหนักด้านซ้ายมือและขวามือทั้งแบบสมมาตรและอสมมาตร

๕) ด้านการวางตำแหน่งจุดสนใจ ช่างใช้ขนาดของรูปทรงและสีเพื่อสร้างจุดสนใจ เช่น ทิศตะวันออกรูปชายหนุ่มโอบหญิงสาว รูปราหูอมจันทร์ ทิศเหนือรูปปราสาทกรุงสิริราชบุรี รูปยักษ์ ทิศใต้รูปปราสาทท้าวสุทราษ ทิศตะวันตก รูปปราสาทของเจ้าชายสิทิตตะและปราสาทของวัสสวดีมาร ซึ่งมีขนาดใหญ่และระบายด้วยสีเข้มทุกรูป ตำแหน่งของจุดสนใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับสายตา

๑.๑.๒ วัดป่าเรไรย์



ภาพประกอบ ๙ อุโบสถวัดป่าเรไรย์

อุโบสถวัดป่าเรไรย์ยกฐานสูงจากฐานประทักษิณ ๑.๓๐ เมตร ทำให้มีมุมมองภาพมากกว่าวัดโพธาราม อุโบสถมีพื้นที่จิตรกรรมที่ผนังด้านนอก ๖๗.๒๓ ตารางเมตร ด้านใน ๓๓.๙๙ ตารางเมตร



ภาพประกอบ ๑๐ จิตรกรรมฝาผนังด้านนอก ทิศตะวันออก วัดป่าเรไรย์

ผนังภายนอก ทิศตะวันออก เป็นเรื่องพระลักพระลาม พื้นที่เกือบ ๑ ใน ๓ เป็นช่องประตู รูปทรงด้านนี้ประกอบด้วยรูปสถาปัตยกรรม รูปคน รูปสัตว์ ขนาดของรูปคนและสัตว์ใกล้เคียงกัน และไม่เล็กเกินไป รูปทรงสถาปัตยกรรมมีขนาดใหญ่ พื้นที่เหนือกรอบประตู ข้างเขียนรูปทรงสถาปัตยกรรมขนาดเล็ก ด้านซ้ายมือ ตอนกลางของภาพมีรูปทรงปราสาทขนาดใหญ่เป็นจุดเด่น เหนือปราสาทเป็นรูปทรงของสัตว์ที่มีขนาดเล็ก ส่วนตอนล่าง ประกอบด้วยรูปทรงขนาดเล็กจำนวนมากประกอบกันเป็นกลุ่มรูปทรงวางเรียงซ้ำๆ ในแนวนอน และตอนล่างมุมขวามีรูปอาคารขนาดเล็ก ด้านขวามือ การจัดวางตำแหน่งรูปทรงค่อนข้างกระจัดกระจาย ไม่เป็นระเบียบ ภาพตอนล่างมุมขวาเป็นรูปทรงปราสาทแต่มีขนาดเล็กกว่าด้านซ้ายมืออย่างไรก็ตาม เส้นของรูปทรงปราสาทที่ประกอบด้วยเส้นในแนวตั้ง ทำให้เกิดความมั่นคง และเมื่อรวมมวลของรูปทรงทั้งสองสามารถถ่วงน้ำหนักรูปทรงปราสาทที่มีขนาดใหญ่ด้านซ้ายมือได้ ทำให้ภาพมีความสมดุลแบบพอสมควร เส้นคั่นภาพทั้งที่เป็นเส้นสันเทาและเส้นแนวนอนและการซ้ำของรูปทรงทำให้เกิดทิศทางและความเคลื่อนไหว เมื่อมองโดยรวม จุดเด่นของภาพอยู่ด้านซ้ายมือ เป็นภาพปราสาทที่มีขนาดใหญ่และใช้สีที่มีน้ำหนักมาก

สรุปแนวคิดในการจัดวางรูปทรงด้านทิศตะวันตก ๑) ข้างเขียนรูปทรงขนาดใกล้เคียงกัน ๒) ข้างใช้รูปทรงขนาดใหญ่สร้างจุดเด่นและวางอยู่ในระดับสายตา ๓) ใช้รูปทรงซ้ำๆ และตำแหน่งของรูปทรงที่เรียงกัน และใช้เส้นแสดงทิศทางความเคลื่อนไหว ๔) ใช้ขนาดและสีของรูปทรงสร้างความสมดุล



ภาพประกอบ ๑๑ จิตรกรรมฝาผนัง ด้านนอกทิศตะวันตก วัดป่าเรไรย์

ทิศตะวันตก เป็นเรื่องพระเวสสันดรซึ่งบางส่วนยังเขียนไม่เสร็จ ข้างเล่าเรื่องโดยใช้รูปทรงขนาดใกล้เคียงกัน ด้านซ้ายมือตอนกลางเป็นรูปทรงอาศรมของพระเวสสันดรที่แทรกด้วยพุ่มไม้เกิดกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ ขวามือมีพื้นที่ว่างสีขาวเป็นรอยชำรุดของผนัง ภาพตอนบนและตอนกลางของผนังขาวซ้ายเป็นรูปขบวนแห่พระเวสสันดร ข้างจัดวางรูปทรงซ้ำๆ และมีขนาดใกล้เคียงเรียงกันและใช้สีเข้มทำให้เกิดทิศทาง ความเคลื่อนไหวและเป็นจุดสนใจ นอกจากนี้ยังทำให้ภาพตอนบนมีน้ำหนักมาก ส่วนตอนล่างข้างยังเขียนไม่เสร็จ บางส่วนมีแต่รอยภาพร่างที่ยังไม่ได้ลงสีทำให้น้ำหนักของภาพเบากว่าตอนบน อย่างไรก็ตามเส้นดึงของต้นไม้และรูปอาศรมที่ตั้งฉากกับเส้นคั่นรูป และความรู้สึกที่เกิดจากการรับรู้เดิมว่ามวลของภูเขา สระน้ำ นั้นมีน้ำหนักมากจึงทำให้เกิดความรู้สึกมั่นคงและทำให้ภาพตอนล่างสามารถรับน้ำหนักภาพตอนบนได้ นอกจากนี้ตำแหน่งของรูปทรงตอนบนและตอนกลางที่เรียงขนานกันไปในแนวนอน ทำให้เกิดเส้นนำสายตาเชื่อมโยงภาพเหตุการณ์ต่างๆ

สรุปแนวคิดในการจัดวางตำแหน่งรูปทรงด้านทิศตะวันตกคือ ๑) ข้างเขียนรูปทรงขนาดใกล้เคียงกัน ๒) ข้างใช้รูปทรงซ้ำๆ และตำแหน่งรูปทรงบอกทิศทางความเคลื่อนไหวและเป็นเส้นนำสายตา ๓) ข้างสร้างจุดเด่นของภาพด้วยสีและการซ้ำของรูปทรง ๔) ความสมดุลเกิดจากการใช้เส้นที่ตั้งฉากกับพื้นและรูปทรงเรขาคณิตที่ช่วยถ่ายเทน้ำหนักทำให้เกิดความสมดุลระหว่างภาพตอนบนและตอนล่าง



ภาพประกอบ ๑๒ จิตรกรรมฝาผนัง ด้านนอกทิศใต้ วัดป่าเรไรย์

ทิศใต้ มีหน้าต่างเล็กๆ ๒ ช่อง แสดงเรื่องราวพระเวสสันดร ขนาดของรูปทรงบุคคล และสัตว์ใกล้เคียงกัน แต่รูปทรงสถาปัตยกรรมมีขนาดใหญ่ จุดเด่นของภาพอยู่ตอนกลางระหว่างหน้าต่างสองช่องซึ่งเป็นรูปทรงปราสาทของเมืองสิริราชบุรี รูปทรงมีขนาดใหญ่และใช้สีเข้มคือใช้สีดำเป็นพื้นหลัง ด้านซ้ายมือการจัดวางรูปทรงต่างๆ เพื่อบอกเรื่องราวมีขนาดเล็กใกล้เคียงกัน แต่ละเหตุการณ์ถูกแบ่งด้วยเส้นคั่นภาพ ตอนล่างเป็นรูปทรงบ้านไทยอีสานที่เรียงกันแน่นจนทำให้เกิดกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ ตอนบนก่อนไปทางกึ่งกลางภาพเป็นรูปทรงสถาปัตยกรรมที่เป็นศาลาของชุก ส่วนตอนกลางด้านล่างเป็นรูปทรงปราสาทขนาดใหญ่ ด้านขวามือตอนบนเป็นรูปทรงปราสาทของพระอินทร์ รูปทรงเรขาคณิตที่ประกอบเป็นอาคารและปราสาทที่วางอยู่ตอนบนและตอนล่างของภาพ สลับตำแหน่งกัน ทำให้เกิดความสมดุลภายในภาพ การซ้ำของรูปทรงในภาพด้านนี้เป็นการซ้ำของรูปทรงที่ต่างกันเป็นส่วนใหญ่เช่น ขบวนม้า ตำแหน่งของรูปทรงส่วนใหญ่กระจายไม่เป็นระเบียบ ความแตกต่างของทิศทางที่ขัดแย้งกันของรูปทรง ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวที่ใกล้เคียงกับชีวิตจริง ดูมีชีวิตชีวา เช่น ตอนบนของภาพขบวนช้างหันหน้าไปทางซ้ายมือ ถัดลงมาขบวนม้ามุ่งหน้าไปทางขวามือ ได้ขบวนม้าเยื้องมาทางด้านซ้ายมือเป็นภาพกลุ่มคนหันหน้าไปทางซ้ายมือ และช่างไม้ได้แบ่งภาพเหตุการณ์ต่างๆ ออกอย่างชัดเจน จึงทำให้เหมือนเกิดเหตุการณ์หลายอย่างในเวลาเดียวกัน

สรุปแนวคิดในการจัดวางตำแหน่งรูปทรงด้านทิศใต้ ๑) ขนาดของรูปทรงส่วนใหญ่ใกล้เคียงกัน ๒) ข้างซ้ายและขนาดของภาพในการสร้างจุดเด่นโดยวางไว้ตอนล่างในระดับสายตา ๓) ความสมดุลของภาพเกิดจากตำแหน่งของรูปทรงขนาดใหญ่ที่สลับกันและรูปทรงขนาดเล็กที่กระจายอยู่ตลอดทั้งภาพ ๔) ข้างใช้การซ้ำของรูปทรงที่ต่างกันและทิศทางที่ขัดแย้งกันของรูปทรงแสดงการเคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวา



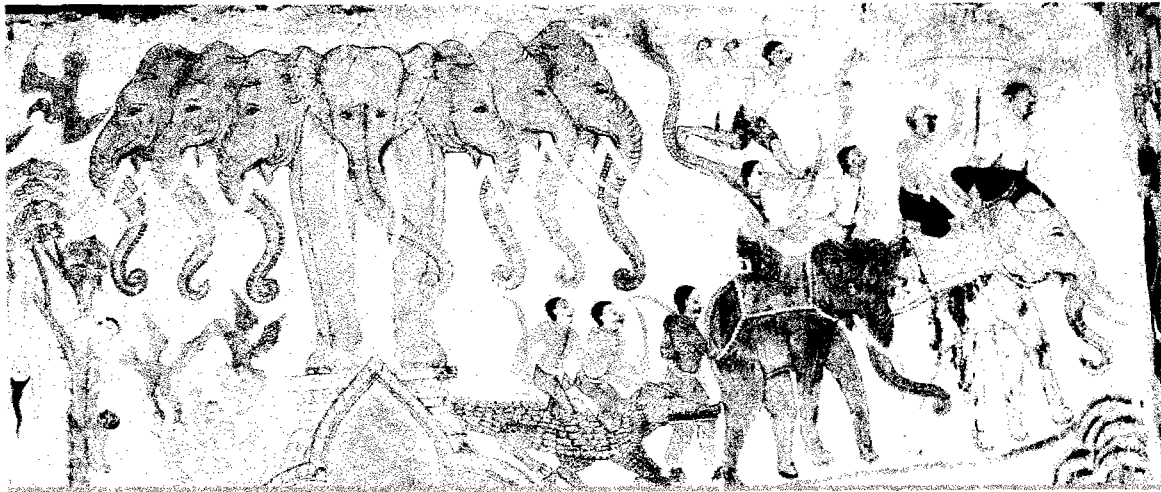
ภาพประกอบ ๑๓ จิตรกรรมฝาผนัง ด้านนอกทิศเหนือ วัดป่าเรไรย์

ทิศเหนือ มีหน้าต่างเล็กๆ สองช่อง ด้านนี้แสดงภาพเรื่องพระลักพระลาม ขนาดของรูปทรงส่วนใหญ่มีขนาดใหญ่กว่าด้านอื่น การจัดวางรูปทรงเป็นระเบียบและแสดงทิศทางชัดเจน จุดเด่นของภาพเกิดจากสีและขนาดของรูปทรงและตำแหน่งของภาพ ด้านซ้ายมือตอนบนเป็นขบวนช้างและขบวนทหารที่หันหน้าไปทางขวามือ วางรูปทรงซ้อนกันอย่างมีจังหวะและแสดงทิศทางชัดเจน ตอนกลางด้านซ้ายเป็นกลุ่มช้างและด้านล่างเป็นรูปทรงบุคคลขนาดใหญ่ การจัดวางและขนาดของรูปทรงด้านซ้ายมือมีความโดดเด่นเท่าๆกัน กึ่งกลางผนังเป็นรูปแม่น้ำขนาดใหญ่ ด้านล่างเป็นรูปทรงปราสาท และมีรูปทรงแสดงเรื่องราวขนาดเล็กกว่าส่วนอื่น ด้านขวามือตอนบนและตอนล่างมีรูปทรงขนาดเล็ก ใช้การซ้ำของรูปทรงแสดงทิศทางการเคลื่อนไหว กึ่งกลางของด้านขวามือมีรูปทรงปราสาทขนาดใหญ่เป็นจุดเด่น แม่น้ำที่เป็นเส้นจากบนลงล่างแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนเท่าๆกัน รวมทั้งขนาดของรูปทรงย่อยและตำแหน่งการจัดวางในพื้นที่สองด้านมีความสมดุลกันทำให้ภาพเกิดความสมดุลแบบสมมาตร

สรุปแนวคิดในการจัดวางตำแหน่งรูปทรงด้านทิศเหนือ ๑) ขนาดของรูปทรงใหญ่กว่าด้านอื่น ๒) ข้างซ้าย ขนาดของรูปทรง และตำแหน่งของภาพสร้างจุดสนใจ ๓) ข้างใช้เส้นจริง เช่น เส้นคั่นภาพ เส้นขอบรูปทรงแม่น้ำ เส้นกำแพง เส้นพื้นดิน และเส้นที่เกิดจากตำแหน่งของรูปทรงซ้ำๆที่

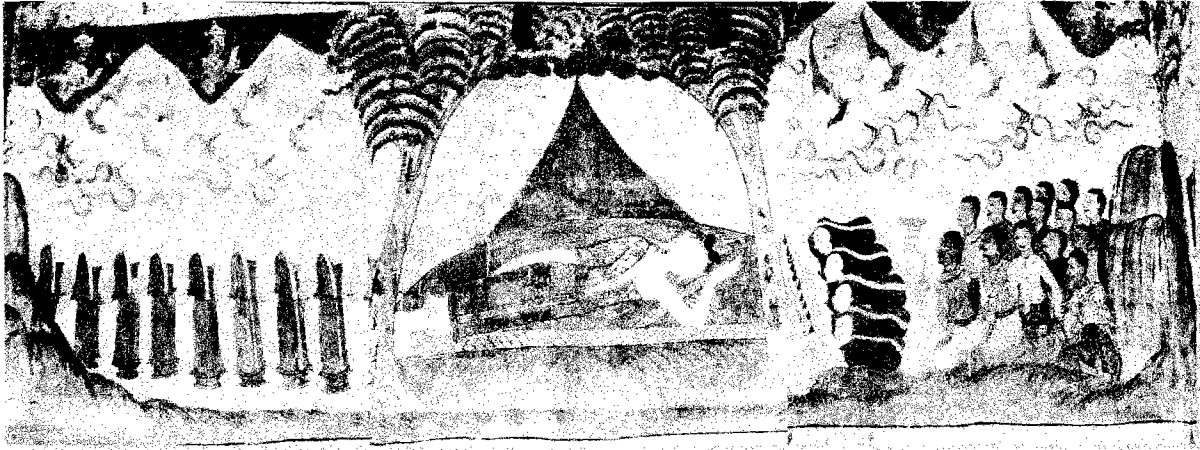
เรียงกันเป็นเส้นนำสายตา แสดงทิศทางและการเคลื่อนไหว ๔) ความสมดุลของภาพเกิดจากตำแหน่งการจัดวางรูปทรง ขนาดของรูปทรง และการใช้สีบนพื้นที่ขาวและดำที่สมดุลกัน ทำให้ภาพสมดุลแบบสมมาตร

ผนังภายใน รูปทรงที่ผนังภายใน เช่น รูปคน รูปสถาปัตยกรรม ช่างใช้ขนาดใหญ่ และใหญ่กว่ารูปทรงที่ผนังด้านนอกทุกด้าน ช่างเลือกเขียนภาพเรื่องราวตอนที่เด่นโดยมีรายละเอียดประกอบเรื่องน้อย

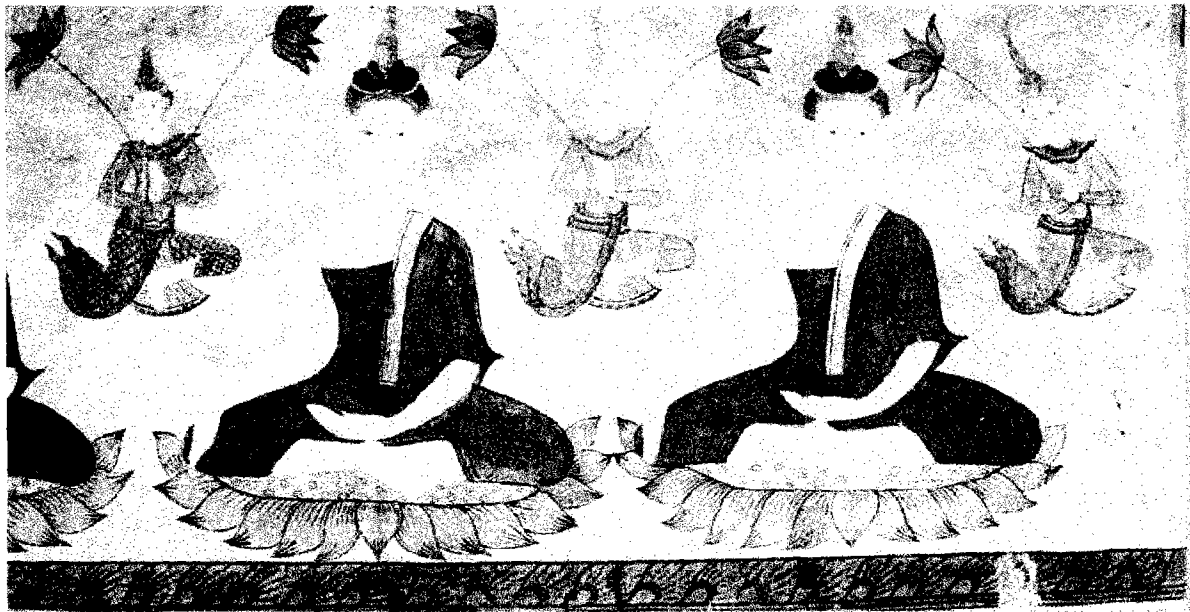


ภาพประกอบ ๑๔ จิตรกรรมฝาผนังด้านใน ด้านสกัดทิศตะวันออก วัดป่าเรไรย์

ด้านตะวันออก ชำยมือเป็นเรื่องพระมัลลย์ เนื้อประตู่และด้านขวามือเป็นภาพพุทธประวัติตอนผจญมาร ชำยมือช่างกำหนดรายละเอียดของรูปทรงไว้ โดยตอนล่างกึ่งกลางภาพเป็นรูปทรงบุคคลในกะทะทองแดงทำให้เกิดกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ที่เป็นจุดสนใจหลักของด้านซ้ายมือและมีการจัดสมดุลแบบชวาซ้ายเท่ากัน เนื้อขอบประตู่ช่างเขียนเป็นซุ้มประตู่ เนื้อซุ้มประตู่เป็นภาพช่างนาราคีร์เมฆล้นขนาดใหญ่ซึ่งเป็นจุดเด่นของภาพด้านนี้ ด้านขวามือเป็นภาพกองทัพพญามารที่ช่างใช้รูปทรงขนาดเท่าๆกันเล่ารายละเอียดของเรื่อง ตำแหน่งของรูปทรงแสดงทิศทางที่จะเคลื่อนไป นำสายตาไปสู่เหตุการณ์ต่อไป



ภาพประกอบ ๑๕ ภาพพุทธประวัติ จิตรกรรมฝาผนังด้านสกัดทิศตะวันตก วัดป่าเรไรย์



ภาพประกอบ ๑๖ ภาพอดีตพุทธะ ส่วนหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังด้านสกัดทิศตะวันตก วัดป่าเรไรย์

ด้านตะวันตกหลังองค์พระประธานกึ่งกลางผนังตอนบน ช่างใช้รูปทรงขนาดใหญ่ที่เป็นรูปพระพุทธเจ้า และใช้สีที่มีน้ำหนักและเป็นสีตรงกันข้ามสร้างจุดสนใจของภาพ โดยใช้รูปทรงที่มีขนาดเล็กกว่าคือแถวของพระอรหันต์ เบญจวัคคี และเทวดา เป็นส่วนประกอบทางด้านซ้ายและขวาเพื่อเสริมจุดสนใจให้มีความโดดเด่นมากขึ้น จำนวนและขนาดของรูปทรงขวาซ้ายใกล้เคียงกันทำให้ภาพเกิดความสมดุลแบบสมมาตร การเรียงแถวของรูปทรงด้านซ้ายและขวาทำให้เกิดจังหวะและความเคลื่อนไหว ด้านล่างของภาพพุทธประวัติเป็นภาพอดีตพระพุทธเจ้า ๕ พระองค์

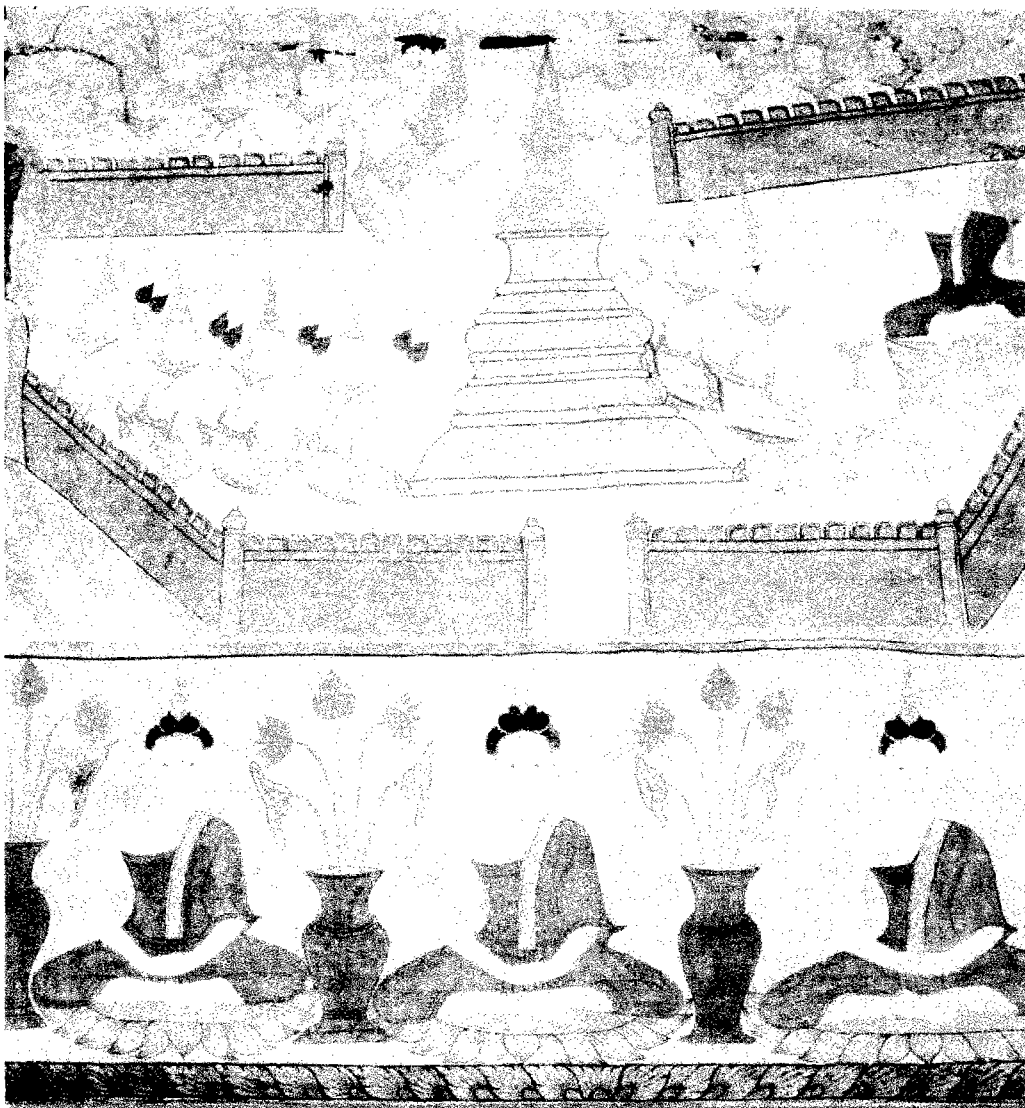


ภาพประกอบ ๑๗ ภาพพุทธประวัติ ส่วนหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศใต้ วัดป่าเรไรย์

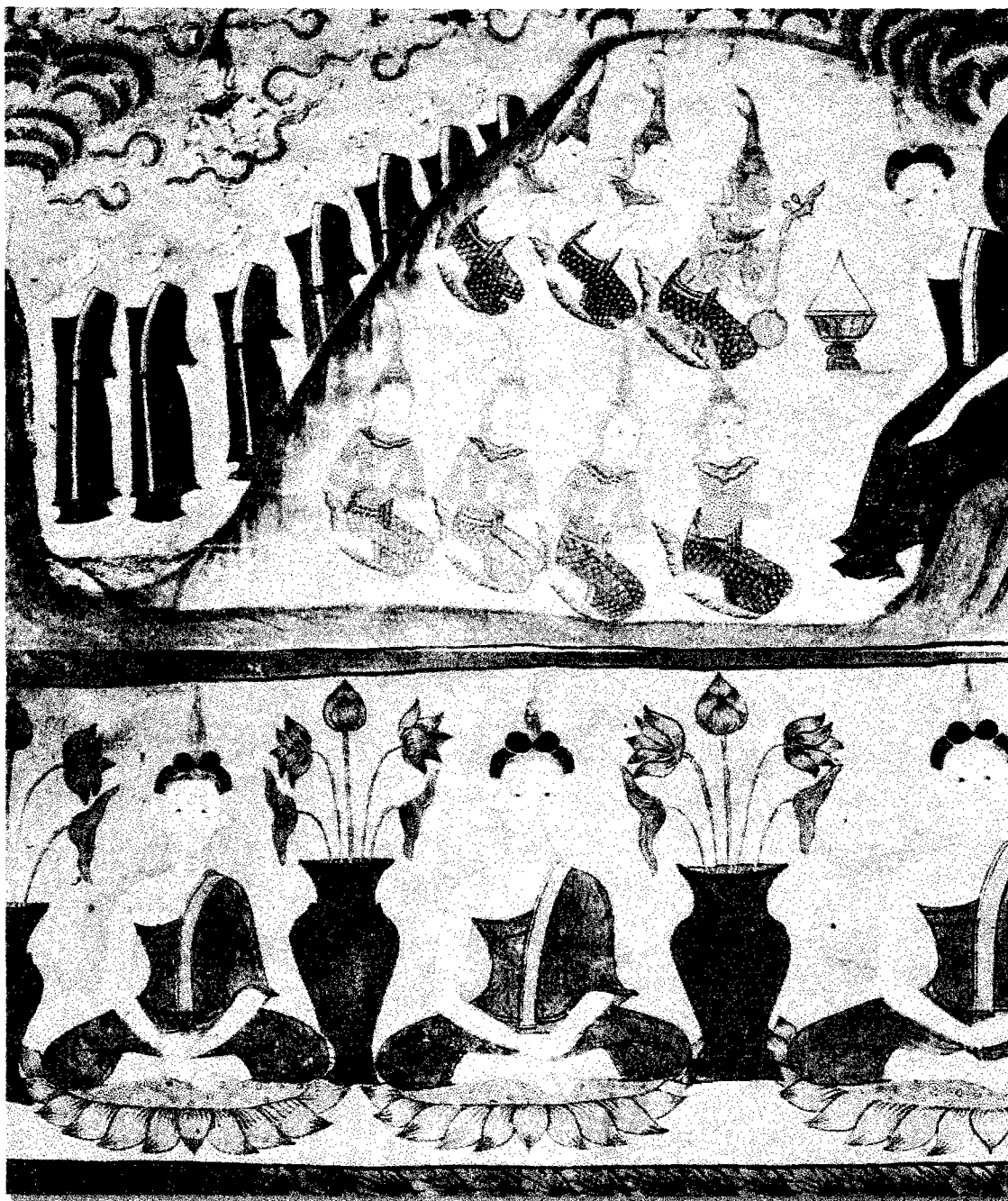


ภาพประกอบ ๑๘ ภาพพระแม่ธรณีบีบมวยผมและกองทัพพญามาร
ส่วนหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังด้านใน ทิศใต้ วัดป่าเรไรย์

ทิศใต้แบ่งภาพเป็นสามช่องด้วยเสาของอุโบสถ แต่ละช่องมีความสมบูรณ์ในการจัดวางรูปทรงเช่นเดียวกับทิศเหนือ ด้านซ้ายมือเป็นภาพต่อเนื่องจากทิศตะวันออกคือเป็นภาพกองทัพพญามารกำลังจมน้ำและภาพพระแม่ธรณีบีบมวยผม จุดเด่นของภาพเป็นภาพพระแม่ธรณีซึ่งวางอยู่กึ่งกลางเป็นรูปทรงขนาดใหญ่และสี่เหลี่ยม ส่วนด้านขวาและด้านซ้ายของจุดสนใจประกอบด้วยขนาดและจำนวนของรูปทรงที่ใกล้เคียงกันทำให้ภาพสมดุล ช่องกลางตอนบนเป็นภาพกองเกวียนและพ่อค้าถวายภัตตาหารที่เป็นเนื้อสุกร แต่พระพุทธรเจ้า ช่างใช้รูปทรงขนาดใหญ่แสดงเหตุการณ์ตอนเดียวไม่แสดงรูปทรงที่เป็นรายละเอียด ตอนล่างเป็นภาพอดีตพุทธะ ด้านขวามือช่องที่สามตอนบนเป็นภาพพระพุทธรเจ้าและพระสาวกบิณฑบาตโปรดสัตว์ จุดสนใจเป็นกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ของภาพพระพุทธรเจ้าและพระสาวก ตอนล่างเป็นภาพอดีตพุทธะ



ภาพประกอบ ๑๘ ภาพเจดีย์จุฬามณี และอดีตพุทธะ ส่วนหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังด้านในทิศเหนือ วัดป่าเรไรย์



ภาพประกอบ ๒๐ ภาพพระมัลลย์และอดีตพุทธะ ส่วนหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังด้านทิศเหนือ วัดป่าไร่ไร่

ทิศเหนือ พื้นที่สองในสามส่วนเป็นเรื่องพระมัลลย์ โดยพื้นที่ภาพด้านทิศเหนือถูกแบ่งเป็น ๓ ส่วน ช่างจึงใช้โครงสร้างของอุโบสถเป็นตัวกำหนดขอบเขตภาพและเรื่องราวในแต่ละตอน แต่ละช่องจึงมีความสมบูรณ์ในการจัดวางตำแหน่งของรูปทรงเพื่อสื่อเรื่องราว ด้านซ้ายมือตอนบนใช้รูปทรงขนาดเล็กวางเรียงกันประกอบเป็นกลุ่มรูปทรงขนาดใหญ่ ส่วนตอนล่างเป็นรูปทรงขนาดใหญ่ของอดีตพุทธะ ทำให้เกิดสมดุล ช่างใช้เส้นเชิงนัยที่เกิดจากการเรียงตัวของรูปพระสาวก เทวดา และเส้นจริงที่เป็นเส้นคั่นภาพ

เส้นของปุยมะพทำให้เกิดการเคลื่อนไหว ช่องกลางข้างสร้างจุดสนใจด้วยรูปทรงขนาดใหญ่เป็นรูปเจดีย์จุฬามณีวางตำแหน่งกึ่งกลางภาพ เส้นตรงของกำแพงที่ล้อมรอบเจดีย์และ รูปเทวดาที่มีขนาดเล็กซึ่งรายล้อมและหันหน้าไปทางเจดีย์เป็นเส้นนำสายตาไปยังจุดสนใจของภาพ เส้นของปุยมะพที่ประกอบอยู่บนพื้นที่ส่วนลบทำให้เกิดการเคลื่อนไหว ส่วนตอนล่างของภาพเป็นรูปอดีตพุทธะซึ่งเป็นรูปทรงขนาดใหญ่ ทำให้น้ำหนักของภาพตอนบนและตอนล่างสมดุล ช่องที่สามด้านขวามือ ข้างเขียนเรื่องราวเดียวเต็มพื้นที่ ขนาดของรูปทรงไม่ต่างกัน ตำแหน่งของรูปทรงกระจายอยู่ทั้งภาพ ด้านขวาและซ้ายของภาพข้างเขียนรูปทรงศาลาได้สวนความถี่ความซ้ำในเมืองนรก เหนือศาลาเป็นภูเขาและต้นไม้ ทำให้ภาพด้านขวาและด้านซ้ายมีน้ำหนักใกล้เคียงกัน ส่วนตอนล่างประกอบด้วยรูปทรงขนาดเล็กจำนวนมากและใช้สีเข้ม ทำให้เกิดบริเวณของรูปทรงที่มีพื้นที่ขนาดใหญ่และมีน้ำหนักรองรับน้ำหนักภาพตอนบนที่มีพื้นที่มากกว่าได้ ภาพมีจุดสนใจหลายจุดแต่ไม่เสียความสมดุลภายใน

สรุปแนวคิดในการจัดวางตำแหน่งรูปทรงของผนังวัดป่าเรไรย์

จากการศึกษา สรุปลักษณะการจัดวางตำแหน่งรูปทรงของผนังวัดป่าเรไรย์ได้ดังนี้

- ๑) ข้างเขียนรูปทรงขนาดใกล้เคียงกัน ยกเว้นทิศใต้ที่ขนาดของรูปทรงใหญ่กว่าด้านอื่น ส่วนผนังภายในใช้รูปทรงขนาดใหญ่ทั้งหมด
- ๒) ข้างใช้รูปทรงขนาดใหญ่ สี และตำแหน่งของรูปทรง สร้างจุดเด่นของภาพและวางจุดสนใจอยู่ในระดับสายตา ยกเว้นผนังด้านทิศตะวันตกข้างสร้างจุดเด่นของภาพด้วยสีและการซ้ำของรูปทรง
- ๓) ใช้เส้นจริง เช่น เส้นคั่นภาพ เส้นขอบรูปทรงแม่น้ำ เส้นกำแพง เส้นพื้นดินและเส้นที่เกิดจากตำแหน่งของรูปทรงซ้ำๆ ที่เรียงกันหรือเส้นที่เกิดจากการซ้ำของรูปทรงที่ต่างกันและทิศทางที่ขัดแย้งกัน เป็นเส้นนำสายตาและแสดงทิศทางและการเคลื่อนไหว
- ๔) ใช้ขนาด สี ลักษณะของรูปทรง จำนวน ตำแหน่งการจัดวาง สร้างความสมดุล

๑.๒ การสร้างสรรค์พื้นที่บวักและพื้นที่ลบ

การสร้างสรรค์พื้นที่บวักและพื้นที่ลบบนฝาผนังวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ ส่วนใหญ่ข้างแสดงเรื่องราวโดยใช้พื้นที่บวัก โดยใช้รูปทรงขนาดต่างๆแสดงเรื่องราวหลัก เช่น รูปทรงบุคคล รูปทรงสถาปัตยกรรม อาคารบ้านเรือน รูปทรงสัตว์ในเรื่องหลัก เป็นต้น เมื่อรูปทรงที่แสดงเรื่องราวหลักครบถ้วนแล้ว พื้นที่ว่างส่วนลบที่เหลือข้างแก้ปัญหาด้วยการสร้างรูปทรงและลวดลายประกอบเพื่อให้เกิดความงามตามแนวคิดของข้าง เช่น รูปทรงต้นไม้ ดอกไม้ ก้อนหิน สัตว์ที่เป็นรูปประกอบ ลวดลายที่มี แม่แบบจากลวดลายไทยเช่น ลายกนกขลุ่ย ลายขลุ่ยสิงห์ และลวดลายอื่นๆที่ผูกขึ้นตามความคิดของข้าง ส่วนใหญ่ข้างใช้ลวดลายไทยแสดงขอบเขตของผนังแต่ละด้าน เช่น ขอบของหน้าต่าง ประตู และเขียน ตกแต่งเป็นช่อดอกไม้หรือตกแต่งในรูปทรงสถาปัตยกรรม เช่น ปราสาทราชวัง สำหรับขอบของผนังอุโบสถตอนล่างสุดซึ่งเป็นกรอบของภาพเรื่องราวทั้งหมดบนผนัง ข้างเขียนลวดลายทำเป็นกรอบโดยใช้พื้นที่ลบของลายเป็นตัวสร้างลาย

นอกจากนี้ ช่างยังใช้พื้นที่ลบนั่นให้รูปทรงในพื้นที่บวกเด่นชัดโดยการลงสีพื้นบางส่วนด้วยสีเข้มเพื่อให้รูปทรงโดดเด่น ลักษณะเช่นนี้พบได้ทั้งสองวัด เช่น ที่วัดโพธารามมีภาพใบหน้าของเหล่าลูกสาวพญามารไล่ตรงหน้าต่างปราสาทซึ่งลงพื้นหลังเป็นสีน้ำเงินเข้ม ภาพสนมของเจ้าชายสิทธัตถะที่กำลังนอนหลับมีพื้นหลังเป็นสีดำ ภาพสาวชาวบ้านที่โผล่เรียงหน้าตรงหน้าต่างมีพื้นหลังเป็นสีเทา ที่วัดป่าเรไรย์มีภาพปราสาทของของท้าวสัทธชัยมีพื้นหลังเป็นสีดำ ภาพปราสาทท้าวอาพนาสุรมีพื้นหลังเป็นสีเทา ภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าปริณิพพานมีพื้นหลังเป็นสีน้ำเงินเข้ม อย่างไรก็ตาม พบว่ากลวิธีเช่นนี้มีที่วัดป่าเรไรย์มากกว่าที่วัด โพธาราม

สรุปแนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ

ในการการจัดวางตำแหน่งรูปทรงมีแนวคิดในการจัดวาง ดังนี้

๑) ภาพจิตรกรรมมีทั้งผนังด้านนอกและด้านใน การออกแบบโครงสร้างภาพโดยรวมมีโครงสร้างของอุโบสถเป็นตัวกำหนดสอดคล้องกับที่ อนุวิทย์ เจริญศุภกุล กล่าวไว้ (อนุวิทย์ เจริญศุภกุล, ๒๕๖๖ : ๑๖๒) ดังจะเห็นได้จากการจัดวางภาพด้านทิศตะวันออกที่พื้นที่หายไปเพราะเป็นช่องประตู ช่างจะไม่เน้นการนำเสนอเรื่องราวหลักที่ต้องใช้พื้นที่มาก อย่างไรก็ตาม ขนาดของรูปทรงและสีของภาพด้านนอกและด้านในจะมีความแตกต่างกันโดยรูปทรงที่เขียนผนังด้านในจะมีขนาดใหญ่ มีสีสันสดใส และมีความประณีตสวยงามกว่าด้านนอก ทั้งนี้ สมชาย นิลอาธิ กล่าวว่า ช่างไม่นิยมเขียนภาพไว้ด้านในลิ้มเพราะขนาดของลิ้มน่าจะเป็นปัจจัยอย่างหนึ่งเพราะลิ้มที่มีขนาดเล็กทำให้มีมุมมองภาพน้อย และภายในลิ้มทึบ มีแสงสว่างน้อย ทำให้มองภาพไม่ชัดเจน (สมชาย นิลอาธิ, ๒๕๔๑ : ๓๑-๓๖) ดังนั้น การที่ช่างเขียนภาพผนังด้านในโดยให้รูปทรงขนาดใหญ่ ใช้สีสันสดใส และมีความประณีตงดงาม จึงน่าจะมาจากการแก้ปัญหามุมมองภาพและปัญหาแสงสว่างภายในที่มีไม่เพียงพอ นอกจากนี้ความประณีตสวยงามของภาพน่าจะมาจากเหตุจูงใจในความสำคัญของพื้นที่ภายในอุโบสถที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนา และมีองค์พระประธานประดิษฐานอยู่ ช่างจึงบรรจงสร้างงานเพื่อให้เหมาะสมกับการใช้งาน

๒) การนำเสนอเรื่องราวไม่มีแบบแผนเคร่งครัด เช่น แบบแผนที่ว่าผนังด้านสกัดด้านหน้าองค์พระประธานเป็นภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ส่วนผนังสกัดหลังองค์พระประธานเป็นภาพจักรวาลในส่วนกามภูมิ (เสมอชัย พูลสุวรรณ, ๒๕๓๙ : ๑๒๑) ผนังด้านข้างทั้งสองด้านเหนือทับหลังหน้าต่างไปถึงเพดานเขียนภาพเทพชุมนุมหันหน้านมัสการพระปฏิมาซ้อนจากล่างขึ้นบน ๓ - ๔ แถว ส่วนพื้นที่ระหว่างหน้าต่างและประตูแต่ละช่องมักเขียนพุทธประวัติหรือทศชาติเรียงกันเป็นตอนๆ บานประตูหน้าต่างนิยมเขียนทวารบาล (ชลุต นิยมเสมอ, ๒๕๓๒ : ๑๔ - ๑๘) แต่ช่างเขียนไปตามธรรมเนียมปฏิบัติของช่างพื้นบ้านที่สืบทอดกันมา คือมีการเขียนพุทธประวัติแต่ไม่ยึดคตินิยมตามอิทธิพลช่างหลวงซึ่งตรงกับที่ ไพโรจน์ สโมสร ได้ศึกษาไว้ (ไพโรจน์ สโมสร, ๒๕๓๒ : ๔๑-๑๓๐) คือ พุทธประวัติเขียนไว้ทั้งผนังด้านในและด้านนอก เช่น อุโบสถวัดโพธาราม เขียนพุทธประวัติไว้ที่ผนังสกัดหลังพระประธานและ ด้านทิศใต้ และเขียนไว้ด้านนอกที่ผนังด้านสกัดทิศตะวันตก ส่วนวัดป่าเรไรย์ เขียนพุทธประวัติไว้ที่ผนังด้านในโดยด้านหลังองค์พระประธานเขียนตอนดับขันธปรินิพพาน ด้านสกัดฝั่งตรงข้ามองค์พระประธานเขียนภาพเมืองนรกและพุทธประวัติตอนมารผจญ และไม่มีชนบในการวาดทวารบาลที่บานประตู หน้าต่าง

๓) ทิศทาง ความเคลื่อนไหว ช่างจัดวางโดยใช้เส้น การซ้ำของรูปทรง และรูปทรง เพื่อบอกทิศทาง และความเคลื่อนไหว เส้นที่ใช้มีทั้งเส้นจริงและเส้นเชิงนัย เส้นจริงได้แก่ เส้นแสดงขอบเขตรูปทรง

และกลุ่มรูปทรง เส้นคั่นภาพ เช่น เส้นของภาพภูเขา และเส้นคั่นเรื่อง เส้นเชิงนัยได้แก่ เส้นนำสายตาที่เกิดจากตำแหน่งของการจัดวางรูปทรงมีจังหวะทำให้เกิดการต่อเนื่องและเคลื่อนที่ เช่น เส้นเฉียงหรือเส้นแย้ง เส้นที่เกิดจากการวางรูปทรงซ้ำๆต่อเนื่องกัน เช่น ภาพกองทหารที่เดินเป็นขบวนต่อกันไป เส้นขอบรูปทรงแม่น้ำ เส้นกำแพง เป็นต้น ดังที่ ชลูด นิ่มเสมอ กล่าวว่า ความเคลื่อนไหวของรูปทรงได้แก่ความเคลื่อนไหวจากการนำของเส้น จากการซ้ำของจุดหรือรูปทรงขนาดเล็กจำนวนมาก จากกลุ่มรูปทรงที่ต่อเนื่องด้วยกิริยาอาการของหน่วยย่อยของรูปทรงหรือต่อเนื่องด้วยเส้นลื่นเทาหรือต่อเนื่องด้วยเรื่องราวหรือต่อเนื่องด้วยความคล้ายกันของรูปทรง (ชลูด นิ่มเสมอ, ๒๕๓๒ : ๑๔ – ๑๘) นอกจากนี้ ช่างยังใช้เส้นที่เกิดจากการซ้ำของรูปทรงที่ต่างกัน และทิศทางที่ขัดแย้งกันสร้างการเคลื่อนไหวอย่างรุนแรงและมีชีวิตชีวา

๔) การซ้ำของรูปทรงและตำแหน่งการจัดวางรูปทรง นอกจากต้องการแสดงจำนวนของรูปทรงนั้นๆแล้ว ยังมีความสำคัญในเรื่องการแสดงเวลาของเรื่องราวและเหตุการณ์ด้วย เช่น ภาพพุทธประวัติที่อยู่บนผนังด้านนอกทิศตะวันตกของวัดโพธาราม มีภาพเจ้าชายสิทธัตถะขี่ม้ากัณฐกะเหาะจากผนังทิศตะวันตกไปยังผนังทิศเหนือ โดยให้เห็นภาพการเหาะเป็นระยะเพื่อแสดงการเดินทาง ภาพบนผนังด้านนอกทางทิศตะวันออกมีภาพนางอมิตตาถูกเพื่อนบ้านด่า ทูบตี แสดงภาพนางอมิตตาซ้ำๆ เพื่อให้เห็นกิริยาแต่ละช่วงตั้งแต่ต้นเหตุการณ์ ภาพสามมีทะเลาะกับภรรยาแสดงภาพซ้ำๆเพื่อให้เห็นเหตุการณ์ที่ดำเนินไป ภาพหัวพญานาคในเรื่องสินไชที่วัดโพธารามและภาพหัวพญานาคในเรื่องพระลักพระลามที่วัดป่าเรไรย์ต่างมีหัวพญานาคเป็นจำนวนมากเหมือนกันแต่สื่อความหมายต่างกันคือ เรื่องสินไชแสดงการแตกตัวของพญานาค(แสดงจำนวน) ตามเหตุการณ์ในเรื่องคือเมื่อฆ่าหนึ่งตัวจะแตกเป็นสอง ในขณะที่ในเรื่องพระลักพระลามเป็นการแสดงขอบเขตว่าเมืองนั้นเป็นเมืองของพญานาค ภาพเรื่องพระลักพระลามที่ผนังด้านทิศตะวันออกด้านนอกของวัดป่าเรไรย์ แสดงภาพพระลามตอนกลายเป็นลิงด้วยภาพเหตุการณ์ต่อเนื่องคือ มีรูปพระลามขี่ม้าอยู่ตอนบน รูปพระลามลงจากหลังม้า พระลามกินผลไม้โครธ พระลามมีหางงอมีเท้าเป็นลิงศีรษะไม่มีมงกุฎ และพระลามกลายเป็นลิงเต็มตัว ลักษณะเช่นนี้คล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดบ้านยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคามที่ เพ็นผกา สาระดิลก ได้ศึกษาไว้ (เพ็นผกา สาระดิลก, ๒๕๔๑) การออกแบบโครงสร้างภาพที่ไม่มีการแบ่งช่องเหตุการณ์ชัดเจน ทำให้รูปทรงที่จัดวางซ้ำๆเพื่อแสดงเหตุการณ์นี้เกิดการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง

๕) ด้านการวางตำแหน่งจุดสนใจ ส่วนใหญ่ช่างใช้รูปทรง สี และตำแหน่งของรูปทรง สร้างจุดเด่นของภาพ ส่วนใหญ่ใช้รูปทรงขนาดใหญ่และวางจุดสนใจอยู่ในระดับสายตา และนิยมใช้สีเข้มสร้างจุดสนใจของภาพ

๖) ด้านความสมดุล ส่วนใหญ่ช่างใช้ขนาดของรูปทรงที่ใกล้เคียงกันและใช้กลุ่มรูปทรง รวมทั้งตำแหน่งของรูปทรงเป็นหลักในการถ่วงดุลน้ำหนักด้านซ้ายและขวา ทั้งแบบสมมาตรและอสมมาตร ใช้สีในการสร้างสมดุลบ้างแต่น้อย

๗) ด้านความประสานกลมกลืน ช่างใช้ขนาดของรูปทรง ตำแหน่งการจัดวาง สี เส้น และเรื่องราวสร้างความประสานกลมกลืนของภาพให้เกิดความเป็นเอกภาพ

๘) ช่างแสดงเรื่องราวในพื้นที่ว่างบวกและแก้ปัญหาพื้นที่ว่างลบโดยการเพิ่มเติมลดทอน รูปทรงต้นไม้ ลัทธิ ต่างๆ ประกอบ และในบางส่วนของภาพช่างใช้พื้นที่ลบเน้นให้พื้นที่บวกเป็นจุดเด่นโดยการลงสีเข้มในพื้นที่ลบ

๒. แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว

เรื่องราวในจิตรกรรมสะท้อนวิถีชีวิตของชุมชน โดยเรื่องราวแบ่งหมวดหมู่ได้ดังนี้

๒.๑ เรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนา

๒.๑.๑ พุทธประวัติ ได้แก่ ภาพพุทธประวัติตอนออกบรรพชา ตอนตัดพระเมาลี ตอนมารผจญ ตอนพระแม่ธรณีบีบมวยผม ตอนบิณฑบาตโปรดสัตว์หลังการตรัสรู้ ตอนนายจุนทะถวายภัตตาหาร ตอนปรีณิพพาน

๒.๑.๒ พระเวสสันดร กัณฑ์ทศพร หิมพานต์ ทานกัณฑ์ วนปเวสน์ ชูชก จุลพน มหาพน กุมาร มัทรี สักกบรรพ มหาราช ฉกษัตริย์ และนครกัณฑ์

๒.๑.๓ อติตพระพุทธเจ้า

๒.๑.๔ พระสาวก ได้แก่ พระมาลัย

๒.๑.๕ เจดีย์สถานสำคัญ ได้แก่ เจดีย์จุฬามณี

๒.๑.๖ นรกภูมิ

๒.๒ เรื่องเล่าที่เป็นนิทานพื้นบ้าน

๒.๒.๑ เรื่องสินไซ

๒.๒.๒ เรื่องพระลักพระลาม

๒.๓ เรื่องเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่

๒.๓.๑ ขนบประเพณี และธรรมเนียมประเพณีต่างๆ ได้แก่ ประเพณีฮอดสง การทำศพ ขบวนแห่งานบุญผะเหวด การบายศรีสู่ขวัญ การละเล่นหมอแคนหมอลำ การลงช่วง การรักษาโรค การแต่งกาย

๒.๓.๒ การทำมาหากิน ได้แก่ การทำนา การหาปลา ถ้ำขาย ล่าสัตว์

๒.๓.๓ เกิดชีวิตคนในชุมชนได้แก่ การเสเพลของหญิงชาย การเกี่ยวพาราสี

๒.๑ เรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนา

๒.๑.๑ พุทธประวัติ

เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติซึ่งปรากฏที่วัดโพธารามมีดังนี้ ภาพพุทธประวัติปรากฏอยู่ทั้งผนังด้านในและด้านนอกของโบสถ์ ด้านในมีภาพพุทธประวัติอยู่ที่ผนังด้านสกัดทิศตะวันตก หลังองค์พระประธาน ภาพแบ่งเป็น ๒ ส่วน คือภาพตอนบนและตอนล่าง ด้านซ้ายมือของพระประธานตอนล่างแสดงภาพพระปางป่าลิไลย์ ซึ่งราชบัณฑิตยสถานกล่าวว่า เป็นเรื่องราวตอนพระพุทธองค์ท้อพระทัยที่สงฆ์ไม่สามัคคีกันจึงปลีกพระองค์มาอยู่ป่า มีแต่ช้างป่าลิไลย์กับลิงถวายปรนนิบัติ (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๑ : ๑๓) ส่วนผนังด้านทิศใต้ซึ่งแบ่งพื้นที่ด้วยเสาสามช่วง เป็นภาพพระพุทธเจ้าบรรพชา พระพุทธเจ้าบิณฑบาตโปรดสัตว์ นายจุนทะถวายภัตตาหารมังสะสุกรอ่อน พระพุทธเจ้าทรงพระประชวร และพระพุทธเจ้าปรีณิพพาน เรื่องราวทุกตอนวางภาพเรียงเชื่อมต่อกัน ด้านนอกปรากฏภาพพุทธประวัติที่ผนังด้านสกัด



ภาพประกอบ ๒๑ ภาพพุทธประวัติ ชาว เจ้าชายสิทธัตถะทรงเบือนหน้าในโลกียวิสัย
ซ้าย ตอนมารผจญ ผนังด้านนอกทิศตะวันตก วัดโพธาราม

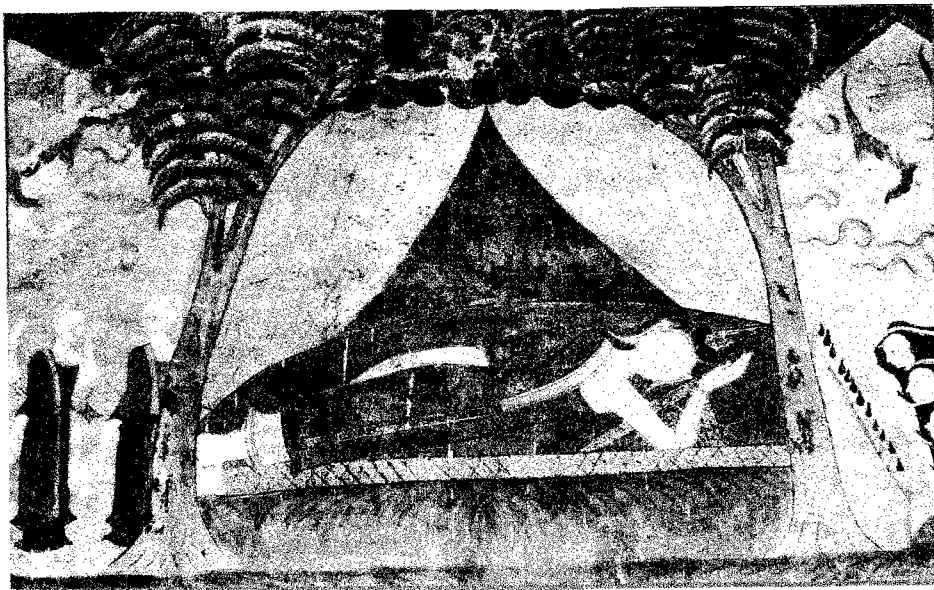
ทิศตะวันตกเป็นเรื่องราวตอนพระพุทธเจ้าออกบรรพชา โดยแสดงภาพพระพุทธเจ้าตอนเป็นเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จออกนอกพระราชวังเห็นเทวทูต คือคนแก่ คนเจ็บ คนตาย ภาพเหมือนบทสังกาศมหาชาติสำนวนอีสานที่ว่า "...เจ้าจึงหลังเห็นยังคนเฒ่า คนเข้าพยาธิและคนตายอันมีในทางกาศ เจ้าจึงมาพระราชจินดาว่า โอหนอ สงสารนี้เฮ้ย อนาคต บ่อดจากคำตายแท้หนอ..." (หอสมุดแห่งชาติ, กรมศิลปากร. ๒๕๓๑ : ๒๘) แสดงภาพพระนางพิมพานอนกับพระราหุลและนางสนมกำนัลนอนในท่าไม่สำรวม ช่างเขียนให้เห็นภาพนอนเปลือยกายอันน่าอุจาดของนางกำนัลเหมือนคำพรรณนาในปฐมสมโพธิกถาที่ว่า "...นางบางหมุกก็นอนเคี้ยวทนต์ นางบางพวกก็นอนละเมอเพื่อบ่นจำนรรจาต่างๆ บางหมุกก็นอนโอรุ้ออาหาร วิปลาส บางเหล่า นางก็นอนมีการเปลือยปราศจากวัดถา สำแดงที่สัมพาทฐานให้ปรากฏ..." (ปรมาวุธดิชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระ. ๒๕๓๙ : ๕๖) ภาพพระพุทธเจ้าปลุกนายฉันทะให้ลุกมำกัณฐกะและชี้มำกัณฐกะเหาะออกไปนอกเมือง ภาพพระพุทธเจ้านั่งบำเพ็ญเพียรและพระอินทร์มาตีตึงพิณให้ฟัง ภาพตอนพระพุทธเจ้าผจญมารโดยแสดงภาพพญามารยกกองทัพไปผจญพระพุทธเจ้า กองทัพพญามารมีทั้งยักษ์ มนุษย์เฝ้าพันธุต่างๆ และสัตว์ต่างๆ เช่น เสือ จระเข้ ช้าง งู นาค ควาย ลู่น้ำ เป็นต้น อาวุธกระสุนของพญามารที่ทำร้ายพระพุทธเจ้ากลายเป็นดอกไม้ และภาพพระแม่ธรณีบีบมวยผมเกิดเป็นทักษิโณทกเป็นพยานพระบารมีแห่งพระพุทธเจ้าจนน้ำท่วมกองทัพพญามาร เหมือนข้อความในปฐมสมโพธิที่ว่า

...นางพวกก็จำแลงกายฝ่ายหญิงเป็นพญาคชสีห์ชาติ กายท่อนบนจำแลงหลากเป็นพญานก บางมารก็ถ่มมิตอุทธรคทิสถังคยาพเป็นพญาคชสีห์เพศหนพญานกสรีราประเทศเป็นอุศุกกาย อุปริกายโกฏฐาสเป็นคชสีห์ไกรสรการสฤณแรงกานานาสัตว์จตุบาททิวิบาทต่างชาติต่างพรรณ บางจำพวกพลมารก็สำแดงฤทธิ์ เป็นอริพินให้เลื้อยเข้า

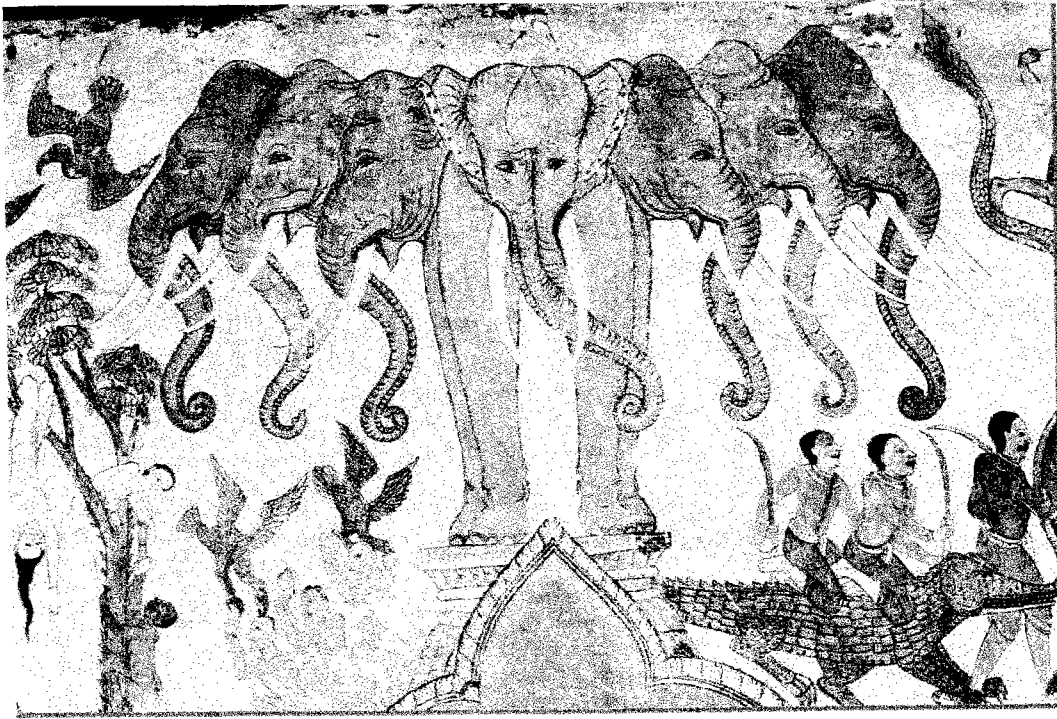
ไปในช่องโสตเบื้องซ้าย...ตัวมารโยธาแต่ละคนก็พื้นพิภพนานาตาเลือกเหลืองแลเขียวโง้งออกนอกปาก หน้าผากเกลือกิ้วมวดค้อมคด หนวดปรากฏจุลวดทองแดงแข็งกระด้าง รูปร่างดุร้ายหยาบช้ำหน้าแสบะ ผมหยิกสยงม้วนทบตุงกันหอยเป็นกลุ่มกลม...แลนางธรณีก็บิดน้ำในพระโมลีแห่งตน อันว่ากระแสนล็กหลังไหลออกจากเกศโมลีแห่งนางพุนธรีเป็นท่อนธารมหามหรณพ นองท่วมไปในประเทศที่ทั้งปวงดุจห้องมหาสมุทร... ครั้งนั้น หมูมารเสนาทั้งหลายมีอาจดำรงกายอยู่ได้ ก็ลอบไปตามกระแสน้ำปลาดนการไปสิ้น ส่วนศิริเมฆลครินทร์ที่นั่งทรงองค์พระยาวิสวัสดิ์ก็มีบาทาอันพลาด มีอาจตั้งกายตรงอยู่ได้ก็ลอบตามชลธารไปตราบเท่าถึงมหาสมุทร... (ปรมาณูชิตินโรธ, สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระ. ๒๕๓๙ : ๘๒-๘๓, ๙๑)

ภาพพระพุทธเจ้าออกบิณฑบาตโปรดสัตว์พร้อมเบญจวัคคี ภาพพระพุทธเจ้านั่งสมาธิอยู่บนบัลลังก์ ลูกสาวพญามารสามตนได้แก่ นางตันทา นางราดา และนางอรติมาหลอกล่อ โดยเนรมิตกายเป็นหญิงสาวบ้าง เป็นสาวบ้าง ภาพในจิตรกรรมเป็นไปตามเรื่องราวในมหาชาติสำนวนอีสานเพราะแสดงให้เห็นภาพลูกสาวพญามารเป็นหญิงแก่ ๓ คนไปฟ้องพญามาร พญามารกริ้วยกกองทัพมาทำร้ายพระพุทธเจ้า ดังคำประพันธ์ที่ว่า

“...ยอเองกะซูลียกย่นนี้ว ตั้งไว้เหนือหว่างคิ้วไหวปถมกรว่าอยากได้พระเจ้าเมื่อเป็นผัว ยินดีหัวอยู่ยี้แย้มๆ ดังกายแก้วแก้งกล่าวจ่ามายา สองดาด้าไหลหล่อ จักคิ้วห่ออารมณ์ สำแดงนมสองเต้าคือตั้งจุม ทองสองโเบงตาหญิงหล้าทุกหมู่ลำกายแสนพะเนจรสองพระเนตร เมื่อนั้นพระเจ้าตบิเศสัพพัญญ เป็นครูองอาจ นั่งอยู่เหนือแท่นแก้วอาจหลังเห็น จึงกระทำอัครจริย์แก่นักปราชญ์ ด้วยพระราชโอวาทว่า อิตถินี้เฮ้ย ดนสนูนี้นา รู้ว่าซากผีสามโกฐาต ไซ้อันซ้าย แลอันดีอันนี้ว่า จักเอากูเป็นผัวสุ่นีจันอ พระพุทธเจ้ากล่าวเท่านั้นแล้วนางทั้งสามลวดนึ่งอยู่ปาก ก้มหน้าหากลักอาย เลยลวดกับกายเป็นยาเผาควางว่า คือผีหาแสง หนีบได้ เป็นประดู่ไขสัน ทั้งคิงคิงตน หนีบได้จับไม้เท้าขัดได้เที่ยวทาง ตาฟางหลงพัดผิง หัวหงอกสิงเป็นเลา หัวเข้าเปาะระงวด แหว่หล่นออกจำฟัน เนื้อหนังยานดูหลั่น ดินมือสั่นไปมา...จึงคินบอกแก่พญามารตนพ่อสับส่อหลายประการ...” (หอสมุดแห่งชาติ, กรมศิลปากร. ๒๕๓๑ : ๒๙-๓๑)



ภาพประกอบ ๒๒ ภาพพุทธประวัติตอนปริณิพพาน ผ่น้ำด้านในหลังพระประธาน วัดป่าไร่ไธ

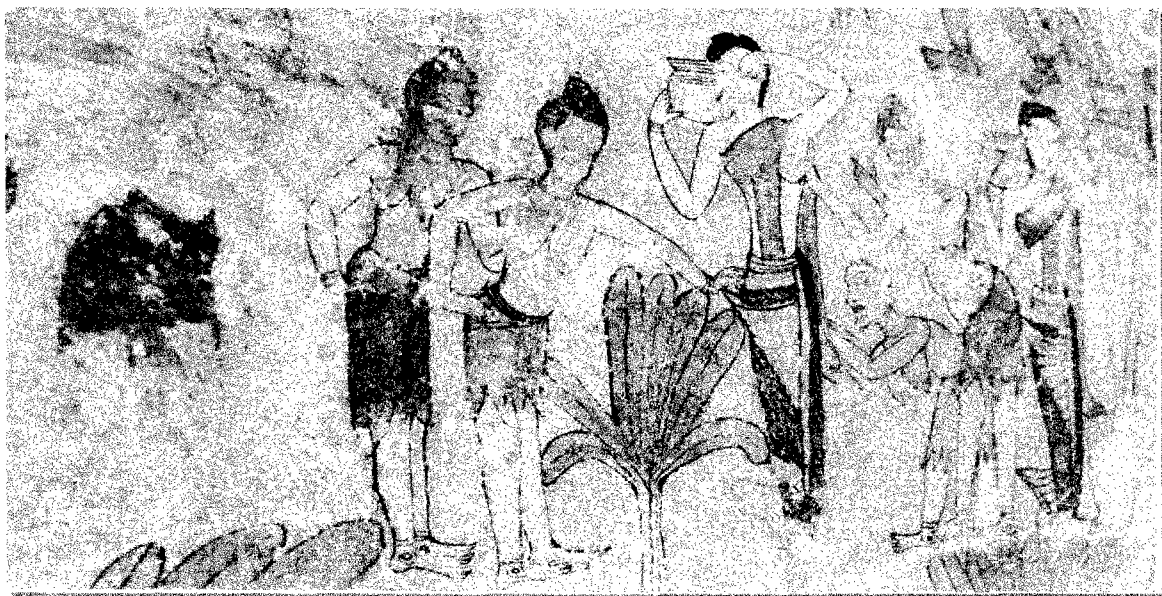


ภาพประกอบ ๒๓ ช้างนาราศีร์เมฆลของวัสสวดีมาร ผนังด้านทิศตะวันออกเหนือซุ้มประตู วัดป่าเรไรย์

สำหรับเรื่องราวที่เกี่ยวกับพุทธประวัติซึ่งปรากฏที่วัดป่าเรไรย์มีดังนี้ ภาพพุทธประวัติ ปรากฏเฉพาะผนังภายในโบสถ์ โดยผนังด้านสกัดทิศตะวันตกหลังองค์พระประธาน แบ่งภาพเป็น ๒ ช่วง คือ ด้านบนและด้านล่าง ด้านบนเป็นภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าปรินิพพาน แสดงภาพพระพุทธเจ้า ปรินิพพานได้ตั้งรับคู้หันพระเศียรไปทางทิศเหนือ และมีเบญจวัคค์หอบกราบพระพุทธสรีระและชาวเมืองมา ชุมนุมกันอยู่ด้านเหนือพระเศียร ส่วนปลายพระบาทมีพระสาวกมาชุมนุมอยู่ในทำยีน ๙ พระองค์ ดังใน ปฐมสมโพธิกถาที่สรุปได้ว่า พระยามารเข้าเฝ้ากราบทูลให้พระพุทธองค์ปลงสังขารอายุ และพระพุทธเจ้าได้ ปลงสังขารอายุกลางเดือนหกและจะเสด็จไปยังเมืองกุสินารา ระหว่างทางเสด็จไปเมืองกุสินาราพระองค์ได้ ทรงฉันทาอาหารเป็นเนื้อสุกรอ่อนที่นายจุนทะมาถวายและทรงอาพาธโดยทรงบังคนเป็นพระโลหิต เมื่อถึง ชานกรุงกุสินาราพระองค์และพระสงฆ์บริวารได้เสด็จประทับยังสาละวันอุทยาน และบรรทมใต้ต้นรังคูดุโดยเป็น การไสยวสานหรืออนุฐานไสยา คือนอนโดยไม่ลุกขึ้นอีกเลย (ปรมาณุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ. ๒๕๓๙ : ๒๒๖-๒๓๙) กึ่งกลางผนังด้านสกัดทิศตะวันออกเวียนไปทางผนังด้านทิศใต้หนึ่งช่วงเสา แสดงภาพพุทธประวัติตอนผจญมาร โดยเหนือช่องประตูแสดงภาพช้างนาราศีร์เมฆลเจ็ดเศียรและกองทัพ พญามารโดยมหาชาติสำนวนอีสานกล่าวถึงช้างคิริเมฆลว่า “เมื่อนั้นพญามารผู้โง่เขลา จึ่งเสด็จขึ้นขี่ช้างแก้ว เมฆลา สองตีนหลังย่ำขอบจักรวาล สองตีนหน้าย่างเข้ามา เท้าสอดดวงศรีมหาโพธิ์ ถัดแท่นแก้วโสธรหรือ เกียรติ เสียงสะเทือนดังคึกคื่น ฟ้าฟุ้งตื่นภูผา” (หอสมุดแห่งชาติ, กรมศิลปากร. ๒๕๓๑ : ๓๑) แสดงภาพ พระแม่อุมาเทวีบีบมวยผม ภาพกองทัพพญามารจมน้ำ และผนังรี ทิศใต้อีกสองช่วงเสาเป็นพุทธประวัติตอน พระพุทธเจ้าและเบญจวัคค์ออกบิณฑบาตโปรดสัตว์ ส่วนผนังด้านทิศเหนือ ด้านซ้ายตอนล่างเป็นพุทธ ประวัติตอนถวายพระพรแด่พระญาติโดยในปฐมสมโพธิกถากล่าวว่า พระพุทธองค์เสด็จไปยังเมืองกิลพัสดุ์ ทรงแสดงปาฏิหาริย์เสด็จจงกรมอยู่ในอากาศ พระเจ้าสุทโธทนะเห็นปาฏิหาริย์ก็อัศจรรย์ใจยกมือไหว้ พระ

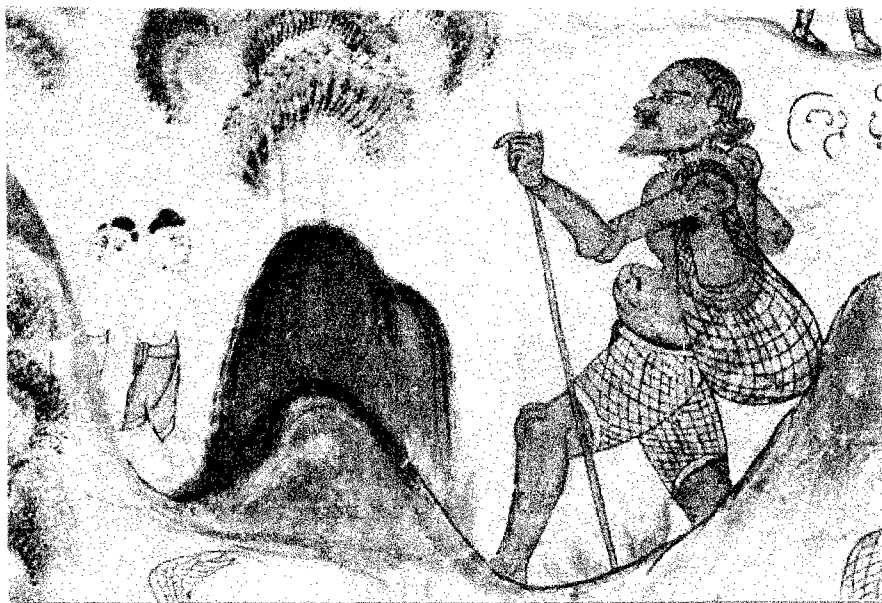
พุทธรองค์เสด็จลงมาจากกลางอากาศขณะนั้นจึงบังเกิดฝนโบกขรวัสส์ตกลงมา ผู้ใดจะเปียกหรือไม่เปียกขึ้นอยู่กับความปรารถนา และพระพุทธรองค์จึงตรัสเทศนาเวสสันดรชาดก (ประมาณรัชชินิกโรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระ. ๒๕๓๙ : ๑๕๗-๑๕๙)

๒.๑.๒ พระเวสสันดร



ภาพประกอบ ๒๔ เรื่องเวสสันดร บน ผนังด้านนอกทิศเหนือ
ล่าง ผนังด้านนอกทิศตะวันออก วัดโพธาราม

เรื่องพระเวสสันดรเป็นเรื่องปรากฏอยู่ทั้งสองวัดโดยวัดโพธารามมีเรื่องพระเวสสันดรอยู่ทั้งผนังด้านในและด้านนอก โดยผนังด้านในทิศเหนือภาพตอนบน เป็นเรื่องพระเวสสันดรกัณฑ์จุลพน แสดงภาพพรานเจตบุตรบอกทางให้ชูชก กัณฑ์มัทรีแสดงภาพพระนางมัทรีถือเสียมคอนตะกร้าออกมาหาอาหารในป่าและพระอินทร์แปลงเป็นช้างเป็นเสือขวางทาง ภาพพระนางมัทรีไปถึงอาศรมแล้วเป็นลมหมดสติ พระเวสสันดรเข้ามาช่วย กัณฑ์ลักกัปรพแสดงภาพพระอินทร์มาขอพระนางมัทรีไป กัณฑ์มหาราชแสดงภาพชูชกผูกสองกุมารไว้ที่ต้นไม้ เทวดาแปลงตนเข้ามาช่วยอภิบาล ภาพชูชกกินอาหารท้องแตกตายและทำพิธีศพ ส่วนผนังด้านนอกมีเรื่องพระเวสสันดรอยู่ที่ผนังด้านทิศเหนือทั้งหมด เน้นช่วงบนเป็นกัณฑ์ฉกษัตริย์และนครกัณฑ์โดยแสดงภาพขบวนแห่พระเวสสันดรเข้าเมืองสีวิราชบุรี ในกัณฑ์นี้ช่างให้ความสำคัญโดยใช้พื้นที่ผนังทั้งหมด สำหรับฉกษัตริย์และนครกัณฑ์นี้มีเรื่องราวสำคัญคือ กุมารทั้งสองและท้าวสัณชัย พระนางมุสดี เดินทางไปยังเขาวงกตเพื่อไปรับพระเวสสันดรและพระนางมัทรี เมื่อท้าวสัณชัยและพระนางมุสดีได้พบกับพระเวสสันดรและพระนางมัทรีก็ได้ถามพรรณนาความหนหลัง เมื่อพระนางมัทรีเห็นพระราชโอรสและพระราชธิดาก็ร้องไห้รำพันและสิ้นสติไปทั้งสามพระองค์ ท้าวสัณชัย พระนางมุสดี และพระเวสสันดรเห็นพระนางมัทรีและกัณฑ์หาขาลีร้องไห้สลบไปก็สิ้นสติไปด้วยทั้งหกพระองค์ จึงเกิดอัศจรรย์อากาศวิปริตแปรปรวนพระอินทร์จึงบันดาลให้ฝนโบกขรพัสตกลงมา หกกษัตริย์จึงฟื้นคืนพระองค์ พสกนิกรต่างทูลเชิญพระเวสสันดรให้ลาผนวชไปครองสมบัติ พระเวสสันดรจึงออกจากเพศนักบวชทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ เสนาทหารตั้งขบวนแห่แห่นพระเวสสันดรและพระญาติวงศ์เข้าเมืองโดยแต่งขบวนช้างต้น ม้า รถทรง และกองทหารเสด็จเข้าเมืองและในเมืองมีการจัดสมโภชเฉลิมฉลอง ปล่อยสัตว์ พระเวสสันดรคิดบริจาคทาน พระอินทร์จึงบันดาลให้ฝนตกลงมาเป็นแก้วแหวนเงินทองประชาชนก็มีความสุขถ้วนหน้า (ปรมาณูชิตธิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระ. ๒๕๓๘ : ๒๘๓-๒๘๗) ด้านทิศตะวันออกผนังข้างประตูด้านทิศเหนือเป็นกัณฑ์วันเปสเนแสดงภาพพระเวสสันดรอุ้มขาลีและพระนางมัทรีอุ้มกัณฑ์หาเงินป่า กัณฑ์ชูชกแสดงภาพนางอมิตดาถูกทำร้ายและชูชกออกเดินทางไปขอสองกุมาร



ภาพประกอบ ๒๕ ชูชกกับสองกุมารในเรื่องเวสสันดร ผนังด้านนอกทิศตะวันตก วัดป่าไร่ย์



ภาพประกอบ ๒๖ หญิงสาวชาวบ้านกำลังรุ่มดำทอนางอมิตตา ผนังด้านนอกทิศใต้ วัดป่าเรไรย์
(ภาพยังไม่เสร็จสมบูรณ์)

วัดป่าเรไรย์มีเรื่องเวสสันดรอยู่ที่ผนังนอกโบสถ์ด้านสกัดทิศตะวันตก และผนังรีทิศใต้ทั้งหมด ด้านทิศใต้มีกัณฑ์หิมพานต์ แสดงภาพพระนางผุสดีขอพรลืบประการจากพระอินทร์ และให้กำเนิดพระราชโอรสคือพระเวสสันดร พระเวสสันดรและพระนางมัทรีมีสองกุมารกัณฑ์และชาลี กัณฑ์ทานกัณฑ์ แสดงภาพพระเวสสันดรบริจาคทานช้างปัจจัยนาคและถูกขับออกจากเมือง กัณฑ์วนปเวสโนแสดงภาพพระเวสสันดร พระนางมัทรี และสองกุมารเดินทางไปอยู่ป่า และพระเวสสันดรบริจาคม้า กัณฑ์ชูชกแสดงภาพชูชกและนางอมิตตาในบ้าน ภาพนางอมิตตาถูกเพื่อนบ้านรุ่มดำทอน กัณฑ์มหาราชแสดงภาพชูชกกินอาหารอยู่ในปราสาท ชูชกห้องแตกตายและทำศพชูชก กัณฑ์ฉกษัตริย์แสดงภาพกษัตริย์ทั้งหกมาพบกัน และทำพิธีสู่ขวัญ ทิศตะวันตกภาพด้านนี้หลายภาพยังไม่เสร็จสมบูรณ์ ช่วงบนของผนังทั้งหมดเป็นนครกัณฑ์ แถวแรกแสดงภาพขบวนช้างม้าแห่พระเวสสันดรเข้าเมือง แถวที่สองเป็นขบวนแห่ของชาวบ้านและทำพิธีอวดสงฆ์ ช่วงล่างจากขวาไปซ้าย กัณฑ์จุลพนแสดงภาพชูชกเดินทางมาพบพราหมณ์เจตบุตรและถูกสุนัขไล่กัดหนีขึ้น ต้นไม้ กัณฑ์มหาราชแสดงภาพชูชกพบอจุตฤาษีและอจุตฤาษีบอกทางให้ กัณฑ์กุมารแสดงภาพชูชกขอกัณฑ์ ชาลี พระเวสสันดรหลังทักขิโณทกยกสองกุมารให้ สองกุมารหนีไปซ่อนในสระบัว ชูชกจูงเชือกที่ผูกสองกุมาร ชูชกลิ้นลัม ชูชกผูกเปลนอนบนต้นไม้ และเทวดาแปลงเป็นพระเวสสันดรและพระนางมัทรีช่วยอภิบาลสองกุมาร กัณฑ์มัทรีแสดงภาพพระนางมัทรีวางตะกร้าไว้เมื่อเผชิญกับเสือที่พระอินทร์แปลงมา กัณฑ์สักกบรรพแสดงภาพพระอินทร์แปลงเป็นพราหมณ์หนุ่มมาขอพระนางมัทรี พระเวสสันดรหลังทักขิโณทกยกพระนางมัทรีให้ พระนางมัทรีสันสติ

๒.๑.๓ อดีตพระพุทธเจ้า



ภาพประกอบ ๒๗ ภาพอดีตพุทธะ มณัฏฐ์ด้านใน ด้านสกัดทิศตะวันตก วัดป่าเรไรย์

การเขียนภาพพระพุทธเจ้าห้าพระองค์และอดีตพุทธะอื่น ๆ นั้นไม่ได้เขียนเล่าเรื่องราวหรือที่มาแต่เขียนตามคตินิยม ที่วัดป่าเรไรย์เขียนพระพุทธเจ้าห้าพระองค์ไว้ที่มณัฏฐ์ด้านใน ด้านสกัดทิศตะวันตก ด้านหลังองค์พระประธานตอนล่าง พระพุทธเจ้า ๕ พระองค์นี้ ไตรภูมิพระร่วงกล่าวไว้สรุปได้ว่า เมื่อเกิดไฟบรรลัยกัลป์ไหม้ล้างจักรวาลใหม่อยู่นานหนึ่งอสงไขยก็เกิดมีฝนตกจากเมฆเล็ก ๆ เท้าฐลีดินจนเมฆเท้าควายเท้าช้าง เท้าเรือน จนเมฆใหญ่ขึ้นเรื่อย ๆ จนเท้าจักรวาลน้ำจึงท่วมจนไปถึงรูปพรหม ๓ ชั้นแล้วเกิดลมหมุนชื่อลม อุกเขปกวาด ท้าวมหาพรหมได้ลงมาดูดอกบัวในน้ำหากว่ามีดอกบัว ๑ ดอกแสดงว่าเป็นสารกัลป์จะมีพระพุทธเจ้าเกิด ๑ พระองค์ชื่อว่าพระพุทธโกณฑัญญะ หากมีดอกบัว ๒ ดอกแสดงว่าเป็นมณฑกัลป์มีพระพุทธเจ้าเกิด ๒ พระองค์ชื่อว่าติสสสัมมาสัมพุทธเจ้า และพระพุทธปุษสະ มีดอกบัว ๓ ดอกเป็นนวกัลป์จะมีพระพุทธเจ้าเกิด ๓ พระองค์ชื่อว่าพระพุทธอัทธกัณฐี พระธรรมทัสสี และพระปิยทัสสี มีดอกบัว ๔ ดอกเป็นสารมณฑกัลป์มีพระพุทธเจ้าเกิด ๔ พระองค์ชื่อพระตัมหังกร พระเมธังกร พระสรณังกร และพระทีปังกร และหากมีดอกบัว ๕ ดอกเป็นภัททกัลป์มีพระพุทธเจ้าเกิด ๕ พระองค์ชื่อ พระพุทธกกุสันธะ พระพุทธโกนาคมน์ พระพุทธกัณฐปะ พระพุทธโคดม และพระศรีอริยเมตไตรย และหากไม่มีดอกบัวหมายถึงสูญกัลป์ในดอกบัวเหล่านี้มีเครื่องอัฐบริหารเมื่อพระพุทธเจ้าออกบวช ท้าวมหาพรหมจะนำเครื่องอัฐบริหารนี้ไปถวายแด่พระพุทธเจ้า และเชื่อว่ายุคปัจจุบันนี้เป็นยุคภัททกัลป์ (พญาลิไทย. ๒๕๓๕ : ๒๖๙ – ๒๗๐) ระหว่างภาพพระพุทธเจ้าแต่ละองค์ มีเทวดา ๖ องค์ ถือดอกบัวบูชาแต่จำนวนดอกบัวที่แต่ละองค์ถือแตกต่างกันตั้งแต่ ๑ ดอกถึง ๔ ดอก อย่างไรก็ตามยังไม่พบความ สอดคล้องระหว่างจำนวนดอกบัวกับยุคต่าง ๆ และไม่พบว่าพระพุทธเจ้า ๕ พระองค์นี้คือพระพุทธเจ้าในภัททกัลป์หรือเป็นตัวแทนของพระพุทธเจ้า ๕ ยุค ส่วนภาพอดีตพุทธะที่เขียนตรงผนังทิศเหนือและทิศใต้ ด้านละ ๑ ช่วงเสานั้นเขียนไว้ตอนล่างและระหว่างภาพมีแจกันใส่ดอกบัวบูชาขึ้น ซึ่งน่าสังเกตว่าแจกันบางอันไม่มีดอกบัว

๒.๑.๔ พระสาวก

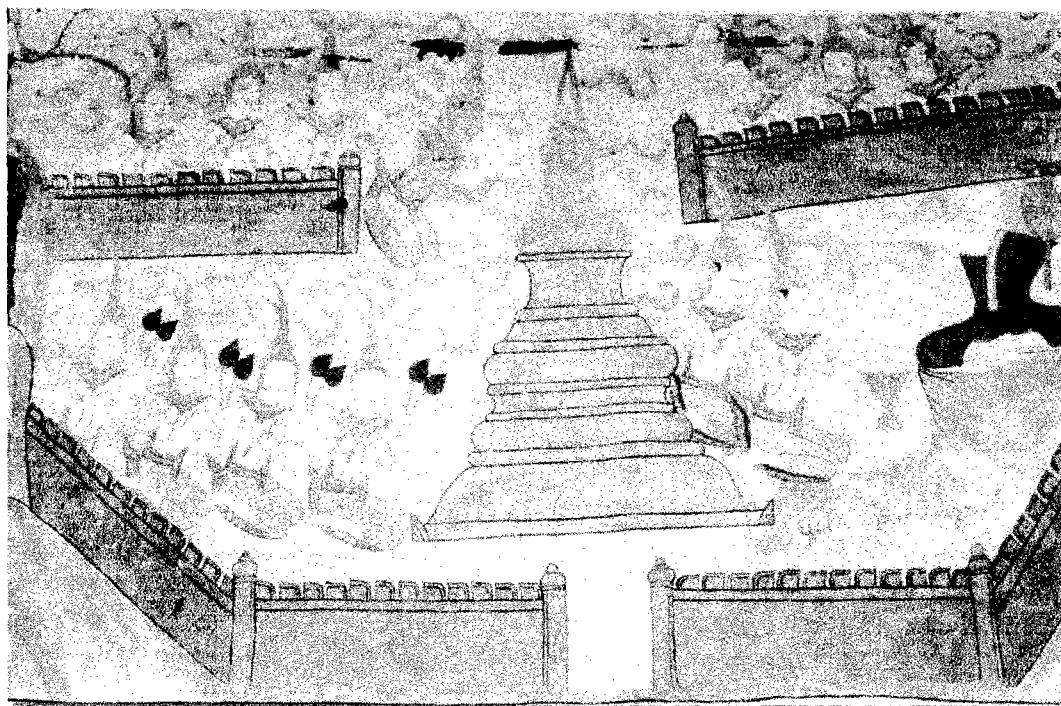


ภาพประกอบ ๒๘ เรื่องพระมัลลย์ ผนังด้านในทิศใต้ วัดป่าเรไรย์

เรื่องราวของพระสาวกที่ปรากฏคือ พระมัลลย์ แม้พระมัลลย์จะไม่ใช่พระสาวกที่ปรากฏในพุทธประวัติดังที่ เปลื้อง ณ นคร กล่าวว่า เป็นเรื่องจากมัลลยสูตรที่ภิกษุชาวล้านนาแต่งขึ้นเป็นภาษาบาลีราว พ.ศ. ๑๗๐๐ และพระภิกษุพุทธวิลาสชาวเชียงใหม่นำมาขยายความเรียกว่าฎีกามัลลย์ (เปลื้อง ณ นคร. ๒๕๑๗ : ๔๔๖) แต่เรื่องพระมัลลย์เป็นที่แพร่หลาย และมีปรากฏในการเทศน์มหาชาติตามประเพณีบุญผะเหวด เรื่องราวของพระมัลลย์มีทั้งสองวัด โดยวัดโพธารามอยู่ที่ผนังด้านนอกทิศตะวันออกกรมประตูด่านซ้ายมือ แสดงภาพพระมัลลย์นั่งอยู่ในศาลาและนั่งสมาธิหะลวยเหนือสัตวันรอก และด้านในด้านสกัดทิศ

ตะวันออกเป็นภาพขนาดใหญ่อยู่เหนือประตู ส่วนวัดป่าเรไรย์เขียนไว้ที่ผนังด้านในด้านสกัดทิศตะวันออก ซ้ายมือขององค์พระประธานและผนังด้านทิศเหนือทั้งหมด โดยแสดงภาพพระมัลลย์เสด็จไปสวรรค์สักการะ เจดีย์จุฬามณีและเสด็จลงไปโปรดสัตว์นรกในนรกภูมิ มีภาพสัตว์นรกถูกทรมานและแสดงอาการดีใจ เมื่อพระมัลลย์มาโปรด สำหรับเรื่องพระมัลลย์ในพระมัลลย์คำหลวงและมัลลย์หมื่นมัลลย์แสนที่ใช้ในการเทศน์ ในงานบุญพะเหวดมีลักษณะเดียวกัน โดยกล่าวถึงพระมหาเถระองค์หนึ่งคือพระมัลลย์ มีอิทธิฤทธิ์เสด็จ ลงไปยังนรกเพื่อโปรดสัตว์นรกและเสด็จขึ้นไปยังสวรรค์ ก่อนเสด็จขึ้นไปได้พบชายหนุ่มคนหนึ่ง(มข มาณพ) นำดอกบัวมาถวาย พระมัลลย์ได้นำดอกบัวนั้นขึ้นไปบูชาพระเจดีย์จุฬามณีและได้พบสนทนาธรรม กับพระอินทร์ซึ่งมานมัสการเจดีย์และบรรดาเทพทั้งหลายที่มาเฝ้า ขณะนั้นพระศรีอริยเมตไตรยซึ่งอยู่ใน สวรรค์ชั้นดุสิตได้เสด็จลงมาบูชาเจดีย์จุฬามณี พระมัลลย์ได้เฝ้าพระศรีอริยเมตไตรยและสนทนาธรรมด้วย พระศรีอริยเมตไตรยได้กล่าวถึงการทำบุญทำบาปของมนุษย์ และการเปลี่ยนเข้าสู่กัลป์และคลี่คลายสู่ยุค พระศรีอารย (เจ้าฟ้าธรรมาภิเบศ. ๒๕๑๖ : ๒๓๙-๒๔๔)

๒.๑.๕ เจดีย์สถานสำคัญ



ภาพประกอบ ๒๙ เจดีย์จุฬามณี ผนังด้านในทิศเหนือ วัดป่าเรไรย์

วัดโพธารามมีเจดีย์สถานที่สำคัญอยู่ด้านในที่ผนังด้านสกัดทิศตะวันตกหลังองค์พระประธาน และด้านสกัดทิศตะวันออกด้านหน้าองค์พระประธาน แสดงภาพเจดีย์จุฬามณีซึ่งบรรจุน้ำของพระพุทธเจ้า

ส่วนวัดป่าเรไรย์ภาพอยู่ที่ผนังด้านทิศเหนือ ซึ่งเป็นเรื่องราวส่วนหนึ่งในเรื่องพระมัลลย์ตอนพระมัลลย์หาะขึ้นไปสักการะเจดีย์และได้สนทนาศาธรรมกับพระอินทร์ ไตรภูมิพระร่วงกล่าวถึงเจดีย์จุฬามณีว่า

...นอกพระนครไตรตรึงษ์ฝ่ายอาคเนย์ทิศ มีพระเจดีย์เจ้าพระองค์หนึ่งทรงพระนามชื่อพระจุฬามณีเจดีย์เจ้าแล รุ่งเรืองงามย่อมแก้วอินทนิลแล แต่กลางไปถึงปลายเทียรย่อมทองเนื้อแล้ว และประดับนิปด้วยแก้วสัตตพิชิตระและจะคณนาโดยสูงได้ ๘๐,๐๐๐ วา มีขงกระดาศ แลธงชัย แลกลดชุมสายทั้งหลาย ย่อมประดับนิด้วยแก้วแลเจือนทองบ้างดำบ้างแดงบ้างเหลืองบ้างขาวแลเขียว ย่อมแล้วแต่แก้ว ๗ สิ่ง ซึ่งท่านผูกในใบกอลและธง ดูกามเหลื่อมๆพรายงามตามกันทั้งหลายมากนักหนา...(พญาลิไทย. ๒๕๓๕ : ๒๐๑-๒๐๒)

๑.๖ นรกภูมิ



ภาพประกอบ ๓๐ ภาพขุมนรก ซ้ายผนังด้านนอกทิศตะวันออก วัดโพธาราม
ขวา ผนังด้านในทิศเหนือและทิศตะวันออก วัดป่าเรไรย์

เรื่องนรกภูมิปรากฏภาพอยู่ทั้งสองวัดโดยวัดโพธารามมีภาพนรกภูมิอยู่ด้านนอกที่ผนังด้านทิศตะวันออกริมประตูด้านซ้ายเป็นภาพนรกที่มาจากเรื่องพระมัลลย์ แสดงภาพคนถูกจับมัดมือจูงมา สัตว์นรกถูกทรมานด้วยวิธีต่างๆ และแร้งกาลงจิกตี ส่วนวัดป่าเรไรย์มีเรื่องนรกภูมิอยู่ที่ผนังด้านใน ตรงผนังด้านทิศเหนือ เป็นภาพนรกภูมิที่มาจากเรื่องพระมัลลย์เช่นกันโดยแสดงภาพพระมัลลย์โปรดสัตว์นรก

ในนรกมีสัตว์นรกถูกรบกวนด้วยวิธีต่างๆ อย่างไม่รู้ตามนรกภูมิที่ปรากฏในเรื่องพระมาลัยโดยเฉพาะพระมาลัยคำหลวงได้กล่าวถึงนรกภูมิน้อยมากโดยกล่าวเพียงว่า พระมาลัยได้เสด็จไปโปรดสัตว์ในนรกภูมิประทับบนบัลลังก์ดอกบัวใหญ่ บันดาลให้ฝนตกลงมาดับไฟนรก กะทะทองแดง และแม่น้ำกรดแห่งขอดภูเขาไฟก็ดับละลาย หนามจิวชาติ “ ฐ ก็ทำอุทธีมหัศจรรย์ เป็นฝนสวรรค์เซ่งชู ดับเพลิงวู่วอวาย ทำลาย โลหุมภี เป็นภูมิมอดม้วยหมด แม่น้ำกรดสแปรอน แห่งขอดข้อนเหือดหาย ภูเขาเพลิงทลายดับตาษ ไม่จิวชาติหนามขจัด ” (เจ้าฟ้าธรรมาธิเบศ. ๒๕๑๖ : ๒๔๓-๒๔๔)

สรุปเรื่องราวที่เกี่ยวกับพุทธศาสนา

จากการศึกษาสรุปได้ว่าเรื่องเกี่ยวกับพุทธศาสนามีลักษณะดังนี้

๑) เรื่องพุทธประวัติส่วนใหญ่จะปรากฏที่ผนังด้านในของโบสถ์ และทั้งสองวัดมีพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าปรินิพพานและตอนผจญมารเหมือนกัน โดยพุทธประวัติตอนปรินิพพานเขียนภาพไว้ที่ผนังด้านในเหมือนกัน แต่ตอนผจญมารวัดป่าเรไรย์เขียนไว้ด้านใน วัดโพธารามเขียนไว้ด้านนอก ทั้งสองวัดเขียนพุทธประวัติไว้เต็มผนังด้านในตรงผนังด้านทิศใต้เหมือนกันในขณะที่ผนังทิศเหนือจะเป็นเรื่องพุทธศาสนาในด้านอื่นๆ และวัดป่าเรไรย์มีพื้นที่ที่เป็นเรื่องพุทธประวัติมากที่สุดคือใช้ผนัง ๑ ด้าน และด้านสกัด ๑ ด้านครึ่ง นอกจากนี้การเล่าพุทธประวัติด้วยภาพที่ผนังด้านในของทั้งสองวัดจะเน้นความสำคัญของเรื่องด้วยการใช้รูปทรงขนาดใหญ่ ภาพชัดเจน สีสว่างและสดใส

๒) เรื่องพระเวสสันดรเป็นอีกเรื่องหนึ่งที่ช่างให้ความสำคัญโดยนำเสนอทั้งสองวัดและภาพเล่าเรื่องตอนสำคัญของพระเวสสันดรตั้งแต่ต้นจนจบ วัดโพธารามมีพื้นที่ที่เป็นเรื่องพระเวสสันดรมากที่สุดคือใช้ผนังถึง ๒ ด้าน

๓) เรื่องพระมาลัยและนรกภูมิมีปรากฏทั้งสองวัดแต่วัดป่าเรไรย์ใช้พื้นที่ในการเล่าเรื่องนี้น้อยส่วนวัดป่าเรไรย์ปรากฏเต็มผนังด้านในทางทิศเหนือ อย่างไรก็ตามเรื่องพระมาลัยเป็นโครงเรื่องใหญ่ ส่วนเรื่องนรกและพระธาตุเจดีย์เป็นเรื่องย่อยที่ปรากฏอยู่ในพระมาลัยจึงนับเป็นเรื่องเดียวกันได้

๔) ทั้งสามเรื่อง คือพุทธประวัติ เวสสันดร และพระมาลัย ในแต่ละตอนของภาพจะมีอักษรธรรมกำกับไว้ เช่น “ พราหมณ์สิ้นลม กัณหา ซาลี วังหนีแล ” “ พระยาเวสมาถึงศาลาแก้วกู่ ”

เมื่อประมวลเรื่องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาที่ช่างนำเสนอเห็นได้ว่า ช่างให้ความสำคัญกับเรื่องพุทธศาสนาโดยใช้พื้นที่ส่วนใหญ่ของอุโบสถเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา โดยให้ความสำคัญกับพุทธประวัติ พระเวสสันดร และพระมาลัย ซึ่งทั้งหมดนี้อยู่ในวิถีชีวิตที่ช่างพื้นบ้านคุ้นเคย เพราะในภาคอีสานจะมีการเทศน์มหาชาติที่เรียกว่างานบุญผะเหวดซึ่ง ประภาส สุรเสน ได้กล่าวถึงการเทศน์มหาชาติทางอีสานไว้ว่า เมื่อเริ่มเทศน์จะเริ่มด้วยมาลัยหมื่นมาลัยแสน ซึ่งเป็นเรื่องราวของพระมาลัยที่เสด็จขึ้นไปไหว้พระเจดีย์จุฬามณีหรือเจดีย์พระเขี้ยวแก้วและสนทนารธรรมกับพระอินทร์ จบแล้วมีมหรสพสมโภช แต่บางท้องถิ่นก็ไม่มี เช้าตรู่วันต่อมาจะมีการแห่ข้าวพันก้อนแล้วอ่านประกาศเชิญเทวดา และพระจะเริ่มเทศน์บอกสังกาศหรือบอกศักราช ในบทสังกาศนั้นจะกล่าวถึงประวัติของพระพุทธเจ้าตั้งแต่ประสูติ ออกบรรพชา ผจญมาร ตรัสรู้ ปรินิพพาน และในบทสังกาศจะเน้นตอนมารผจญพระพุทธเจ้าแต่มารต้องพ่ายแพ้ไป และจะเริ่มเทศน์มหาชาติตั้งแต่กัณท์ทศพร (ประภาส สุรเสน. ๒๕๓๑ : คำชี้แจง (๕)) จะเห็นได้ว่าเรื่องราวในการเทศน์มหาชาติงานบุญผะเหวดทั้งหมดมีปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังสอดคล้องกับที่

ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม กล่าวว่า ช่างเขียนรูปอีสานมีอิสระมากในการแสดงออกทางศิลปะและเน้นไปในทางพื้นบ้านมากที่สุดและไม่หลุดพ้นไปจากชีวิตจริง จิตรกรรมอีสานที่เขียนไว้ภายนอกสิมมีภาพที่เน้นคือเรื่องนรกที่เกี่ยวกับศีลห้า เรื่องพระเวสสันดรซึ่งเน้นความเสียสละ และเรื่องสินไชที่ให้ความเพลิดเพลิน (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. ๒๕๒๖ : ๗๘ - ๙๑) และที่ ไพโรจน์ สโมสร กล่าวไว้คือ เรื่องราวที่ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานเป็นเรื่องทางศาสนา ได้แก่ พุทธประวัติจากตอนที่สำคัญๆ มักปรากฏอยู่เกือบทุกวัดได้แก่ ตอนบรรพชา ตอนตัดพระโมลี ตอนมารผจญ และตอนปรินิพพาน นอกจากนี้ยังมีเรื่องพระมัลลย์ ซึ่งเป็นที่นิยมในภาคอีสานเพราะในเดือนสี่เมื่อมีงานบุญผะเหวดจะมีการอ่านหนังสือมัลลย์หมื่นมัลลย์ แสนเล่าเรื่องมัลลย์ก่อนเทศน์มหาชาติ และอาจเป็นไปได้ว่าภาพนรกที่วาดมาจากพระมัลลย์เพราะคนอีสานรู้จักนรกจากเรื่องพระมัลลย์มากกว่าเรื่องไตรภูมิ (ไพโรจน์ สโมสร. ๒๕๓๒ : ๔๑ - ๑๓๐) นอกจากนี้ จากการศึกษาที่กองโบราณคดี กรมศิลปากร มีข้อมูลว่าวัดที่มีจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดมหาสารคามจำนวน ๖ วัด มี ๔ วัดที่มีจิตรกรรมฝาผนังอยู่ทั้ง ๓ เรื่องคือ พุทธประวัติ พระเวสสันดร และพระมัลลย์ (กองโบราณคดี. ๒๕๓๓ : ๑๖๓-๑๖) แสดงให้เห็นว่าการเทศน์มหาชาติในงานบุญผะเหวดซึ่งเป็นประเพณีทางศาสนาของท้องถิ่นมีอิทธิพลต่อความคิดของช่างมาก เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนาที่ช่างถ่ายทอดจึงเป็นเรื่องที่มาจากวัฒนธรรมประเพณีที่ช่างคุ้นเคยและสัมผัส ช่างถ่ายทอดด้วยความเชื่อ ความศรัทธาและความประทับใจ วัตถุประสงค์ในการถ่ายทอดก็เป็นเช่นเดียวกับประเพณีการเทศน์มหาชาตินั่นคือ มุ่งสั่งสอนคุณธรรมแก่คนในชุมชน

๒.๒ เรื่องเล่าที่เป็นนิทานพื้นบ้าน

๒.๒.๑ สินไช

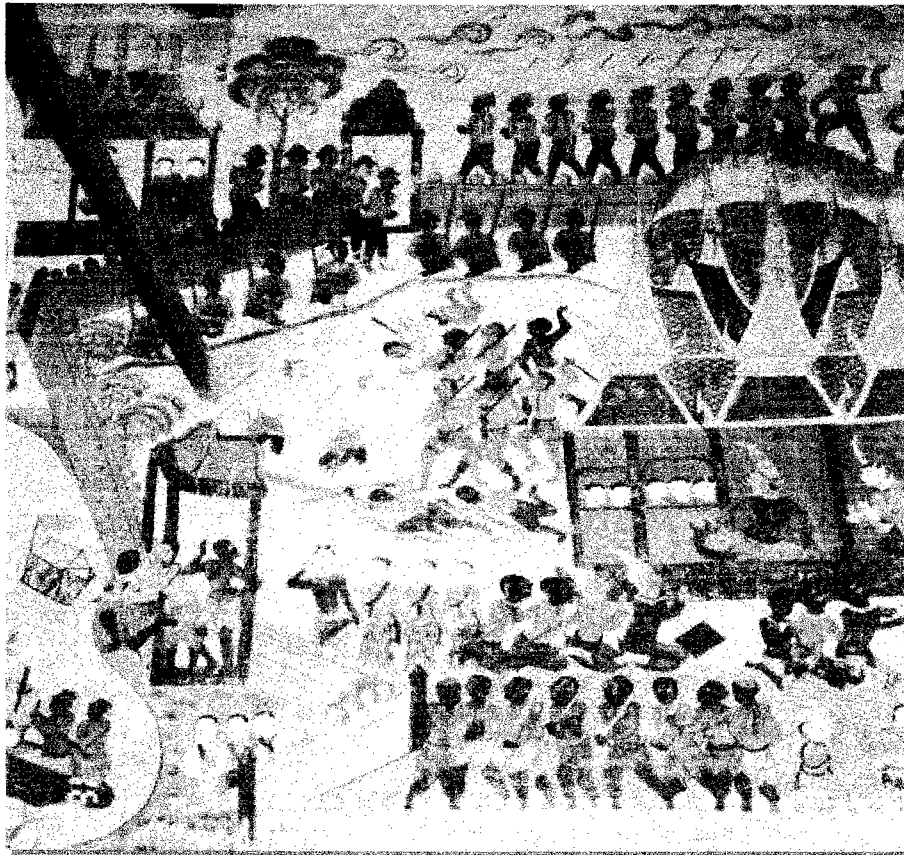


ภาพประกอบ ๓๑ ช่าง ท้าวสุทราชนับพระมเหสีและลูกออกจากเมือง

ขวา สินไชได้นางกินรีเป็นมเหสี ผ่นังด้านนอกทิศใต้ วัดโพธาราม

เรื่องสินไช หรือ สินไช เป็นชื่อที่เรียกรวรรณกรรมท้องถิ่น ซึ่งตรงกับวรรณกรรมของหลวงเรื่องสังข์ศิลป์ไชย สินไชเป็นนิทานพื้นบ้านที่ชาวเขินไว้ที่ผนังด้านนอกทางทิศใต้ของอุโบสถวัดโพธารามตั้งแต่ต้นจนจบ พลอย สุขศิริ อธิบายเรื่องจากภาพว่า ท้าวกุศราช (ท้าวเสนาภุญ ในเรื่องสังข์ศิลป์ไชย) มีมเหสีชื่อจันทาเทวี และมีน้องสาวชื่อสมณฑา (นางเกสรสมณฑาในสังข์ศิลป์ไชย) ยักษ์กุมภภนต์มาลักเอาตัวนางสมณฑาไป ท้าวกุศราชปลอมตัวเป็นนักบวชออกสืบหาและได้ลูกสาวเศรษฐีเจ็ดคนมาเป็นมเหสี นางจันทาเทวี (นางไกรสรในสังข์ศิลป์ไชย) มีลูกคนแรกเป็นราชสีห์ชื่อท้าวสีโห ส่วนลูกสาวเศรษฐีคนที่เจ็ดมีลูกสองคน (นางปทุมในสังข์ศิลป์ไชยมีลูก ๑ คน คือ พระสังข์ศิลป์ไชย) คนแรกเป็นคนชื่อสินไช คนที่สองเป็นหอยสังข์ ส่วนพี่สาวอีก ๖ คนนั้นแต่ละคนมีลูกชายคนละ ๑ คนคือท้าวทั้งหก นางจันทาและลูกสาวเศรษฐีคนที่เจ็ดและลูกทั้ง ๓ คนถูกขับออกจากเมือง ต่อมา สินไช สีโห และหอยสังข์ออกตามหานางสมณฑา (พลอย สุขศิริ. สัมภาษณ์. ๒๕๔๔.) จิตรกรรมแสดงภาพการผจญภัยของสินไช สีโห และหอยสังข์ ขณะออกตามหาอา เช่น รมกับกองทัพยักษ์ รมกับงูใหญ่ ปราบพญาช้าง เล่นสกา เอาเสื้อผาจากต้นกล้วยพฤกษ์ แ่่งชิงลูกนารีผล ได้นางกินรีเป็นสนมและแสดงภาพสินไชนำนางสมณฑากลับเมือง เรื่องสินไชแต่ละตอนจะมีอักษรธรรมกำกับไว้

๒.๒.๒ พระลักพระลาม



ภาพประกอบ ๓๒ ส่วนหนึ่งของเรื่องพระลักพระลาม ผนังด้านนอกทิศเหนือ วัดป่าเรไรย์



ภาพประกอบ ๓๓ ท้าวอาพนาสูรให้นางสีดาไปลอยแพ จิตรกรรมผนังด้านนอกทิศเหนือวัดป่าเรไรย์

พระลักพระลามเป็นนิทานพื้นบ้านที่มีโครงเรื่องหลักคล้ายเรื่องรามเกียรติ์ แต่แตกต่างกันในรายละเอียด ช่างเขียนเรื่องพระลักพระลามไว้ที่ผนังด้านนอกอุโบสถวัดป่าเรไรย์ ทางทิศเหนือและทิศตะวันออก หลวงพ่อคง (คง ปานาโก) ได้อธิบายเรื่องจากภาพว่า ท้าวอาพนาสูรนำลูกสาวคือนางสีดาไปลอยแพเพราะโทรพิเภกทำนายว่าลูกจะเป็นกาลีแก่บ้านเมือง พญานาคจึงแปลงเป็นคนขึ้นมาเก็บเอานางสีดาไปเลี้ยงไว้ โทรพิเภกทำนายว่าท้าวอาพนาสูรจะสู้พระลักพระลามไม่ได้ ท้าวอาพนาสูรโกรธ โทรพิเภกจึงหนีไปอยู่กับพระลักพระลาม พระลักพระลามมาสู่ขอนางสีดา พระฤาษีให้พระลักพระลามยกศร พระลามยกศรได้และได้นางสีดาไป ท้าวอาพนาสูรมาลักเอาตัวนางสีดาไประหว่างพาหะเดินทางไปในันพระยาครุฑมาขัดขวางไว้ ท้าวอาพนาสูรเอาแหวนนางสีดาขว้างใส่พญาครุฑ พญาครุฑแพ พระลักพระลามจึงออกเดินทางตามหานางสีดาจนไปเจอต้นหมากมณีโคธ พระลักและพระลามกินหมากมณีโคธ พระลามกินลูกทางทิศใต้จึงกลายเป็นลิง (หลวงพ่อคง, สัมภาษณ์ ๒๕๔๔) นอกจากนี้ภาพแสดงตอนหุลมาน (หนุมาน) เข้าเมืองลังกา ตอนสังคิบและหุลมานรบกับกองทัพยักษ์ และตอนทรพัสู้กับทรพา และสังคิบฆ่าทรพัส

สรุปเรื่องเล่าที่เป็นนิทานพื้นบ้าน

ช่างเขียนนิทานพื้นบ้านไว้ที่ผนังด้านนอกของทั้งสองวัด โดยที่วัดโพธารามเขียนเรื่องสินไซ และวัดป่าเรไรย์เขียนเรื่องพระลักพระลาม แต่ละตอนของภาพมีอักษรธรรมกำกับไว้เช่น “ท้าวอาพนาสูรให้เอาลูกสาวไปถ่วงน้ำแล” “พระยาลามกินหมากมณีโคธเป็นลิงอยู่ที่นี้แล” เรื่องสินไซเป็นนิทานที่แพร่หลายแถบอีสานตอนกลาง เมือง สีลานคร อายุ ๗๓ ปี ให้สัมภาษณ์ว่า เมื่อมีคนเสียชีวิตปู

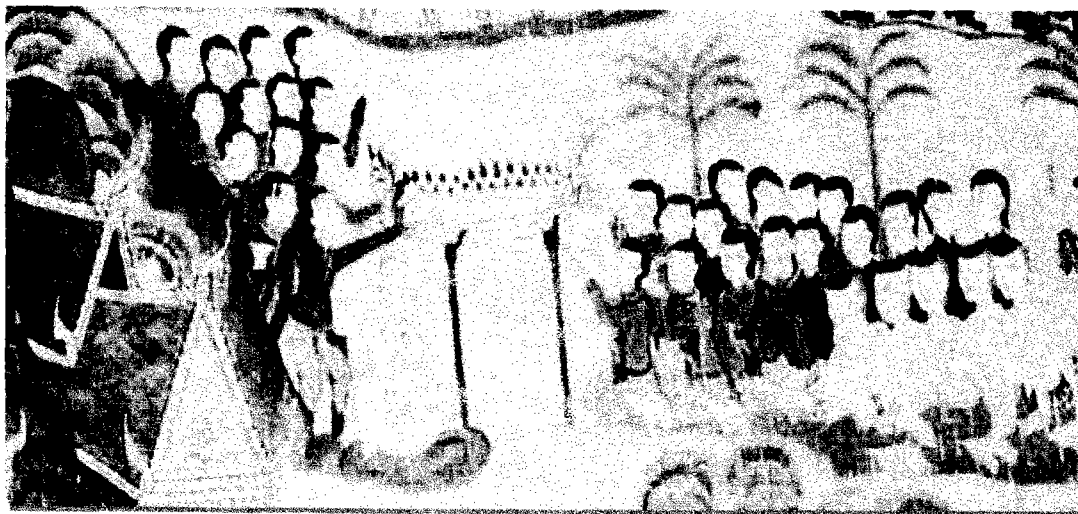
ของตนจะเป็นคนไปเล่านิทานว่าผญาสินไซ ผญากาละเกิดให้คนในงานศพฟัง และนำหนังสือผูกไปอ่าน โดยเอาหนังสือค้างไว้ที่ปากกระบุง หนังสือผูกเป็นนิทานเรื่องสินไซ เรื่องกาละเกิด และเรื่องนางผมหมอม (เมือง ลีลานคร. สัมภาษณ์ ๒๕๔๔) สอดคล้องกับที่ สมเด็จพระมหาวิรวงศ์ (อ้วน ติสโส) กล่าวว่า “ นับแต่มีคนตาย บ้านของผู้ตายจะมีผู้คนเพื่อนฝูงไปจันทน์เรียกว่า จันทน์เอียนติ ผู้ที่เป่าแคนเป็นก็เป่าแคนเล่น หมอลำ พวกที่อ่านหนังสือเป็นหาหนังสือคำกลอนมาอ่าน เช่น เรื่องสังข์ศิลป์ชัย เรื่องการเกษ เป็นต้น” (สมเด็จพระมหาวิรวงศ์. ๒๕๓๘ : ๗๖) จารุบุตร เรื่องสุวรรณ กล่าวหาว่า หนังสือผูกเป็นหนังสือวรรณคดี ขึ้นสูง ขาดกพระเจ้าร้อยชาติเป็นวรรณคดี ๑๐๐ ผูก ขาดกพระเจ้า ๕๐ ชาติมี ๕๐ ผูก และสังข์ศิลป์ชัย เป็นเรื่องหนึ่งของพระเจ้า ๕๐ ชาติ (จารุบุตร เรื่องสุวรรณ ๒๕๒๑ : ๔๖) ส่วน ไพโรจน์ สโมสร กล่าวว่า วรรณกรรมท้องถิ่นเรื่อง สินไซ เป็นเรื่องที่พบมากที่สุดในจิตรกรรมฝาผนังรองลงมาจากเวสสันดร ขาดก โดยเฉพาะเขตอีสานตอนกลางและนิคมวัดด้านนอกนิคม นอกจากนี้ยังมีเรื่องพระลักพระลาม สุริวงศ์ กาละเกิด ปาจิตต์กุมารขาดก (ไพโรจน์ สโมสร. ๒๕๓๒ : ๔๑ - ๑๓๐) และจากการสรุปข้อมูลของกอง โบราณคดี กรมศิลปากร วัดที่มีจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดมหาสารคามจำนวน ๖ วัด เขียนภาพเรื่องราวจากนิทานพื้นบ้านเรื่องสินไซมากที่สุดถึง ๔ วัด (กองโบราณคดี. ๒๕๓๓ : ๑๖๓-๑๖) จะเห็นได้ว่าเรื่อง สินไซเป็นเรื่องที่คนในท้องถิ่นนิยมมาก นอกจากนี้ในงานประเพณีบุญผะเหวด หลังจากมีการเทศน์มาลัย ห่อนมาลัยแสนแล้ว จะเว้นช่วงเวลาให้มีการสมโภชก่อนถึงวันเทศน์มหาชาติจริงซึ่ง สมชาย นิลอาธิ กล่าวว่า “ หลังจากแห่พระเวสเข้าเมืองแล้วทุกหมู่บ้านที่จัดงานบุญผะเหวดมักจะมีหรรสพคบันซึ่งมักจะเริ่ม เวลาใกล้เที่ยงหรือหลังจากพระเทศน์มาลัยหมื่น มาลัยแสน และสวดคาถาพัน เป็นต้น และจะสนุกสนาน บันเทิงกันไปจนเกือบสว่าง ” (สมชาย นิลอาธิ. ๒๕๔๑ : ๙๒) ในการสมโภชนั้นจะมีการละเล่นเพื่อความ บันเทิง สำหรับเรื่องสังข์ศิลป์ชัยหรือ สินไซ และเรื่องพระลักพระลามเป็นเรื่องที่หนังปามัถยนิยมนำไป เล่นและเป็นเรื่องหนึ่งที่หมอลำนิยมนำไปแสดงลำเรื่อง อ่อนจันทร์ นามวิเศษ และ ชุมพล แสงมี กล่าว สอดคล้องกันว่า หนังปามัถยหรือหนังบักต้อที่บ้านดงบังนิยมเล่นเรื่องสินไซ (อ่อนจันทร์ นามวิเศษ, ชุมพล แสงมี. สัมภาษณ์ ๒๕๔๔) จึงกล่าวได้ว่า ช่างนำเรื่องร่วมสมัยที่อยู่ในวิถีชีวิตของช่างเองและของ คนในท้องถิ่นมาเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังเพื่อให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้ดู สลับกับเรื่องราวที่สอนธรรมะคือ พุทธประวัติ พระเวสสันดร และพระมาลัย เช่นเดียวกับพิธีบุญผะเหวดที่มีการจัดมหรสพสมโภชกันก่อนที่จะ เข้าสู่การเทศน์มหาชาตินั้นเอง

๒.๓ เรื่องเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่

เรื่องเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ไม่ได้เป็นเรื่องหลักที่ช่างนำเสนอ แต่ใช้เป็นภาพประกอบเรื่อง หลักอื่นๆ ภาพวิถีชีวิตของท้องถิ่นมักแทรกอยู่ในพุทธประวัติ พระเวสสันดร พระมาลัย สินไซ และ พระลักพระลาม ดังนี้

๒.๓.๑ ขนบประเพณี และธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ

๒.๓.๑.๑ ประเพณีฮอตสรง



ภาพประกอบ ๓๔ ประเพณีฮอตสรง แทรกอยู่ในเรื่องเวสสันดร ผนังด้านนอก
ทิศตะวันตก วัดป่าเรไรย์

การฮอตสรงมีปรากฏอยู่ตรงผนังด้านนอก ทางทิศตะวันตกของวัดป่าเรไรย์ โดยแสดงภาพกลุ่มชาวบ้านชายหญิงมาชุมนุมกันทำพิธีฮอตสรงและมีพระนั่งอยู่ หลวงพ่อคง (คง ปานาโก) กล่าวว่าเมื่อพระเวสสันดรเข้าเมืองแล้วก็ทำพิธีฮอตพระเวส (หลวงพ่อคง. สัมภาษณ์. ๒๕๔๔) สมเด็จพระมหาวิรวัธ (อ้วน ดิสโส) กล่าวถึงพิธีฮอตสรงว่า การฮอตภิกษุขึ้นเป็นลำดับ, ซา, ครูของชาว ผนังเมือง นิยมกระทำมาแต่ครั้งโบราณเด็กด้าบรรพ์ (สมเด็จพระมหาวิรวัธ. ๒๕๓๘ : ๕๖) กรมศิลปากร กล่าวถึงพิธีฮอตสรงว่าเป็นประเพณีสรงน้ำเพื่อเลื่อนยศศักดิ์ของพระสงฆ์ที่ชาวบ้านนับถือ โดยพระที่จะเข้าพิธีต้องผ่านการพิสูจน์จากชาวบ้านว่าประพฤติตนถูกต้องตั้งแต่ ๓ ปีขึ้นไปและต้องได้รับความเห็นชอบจากพระรูปอื่นด้วย พิธีจะทำช่วงเดือนหกก่อนงานบุญบังไฟ โดยพิธีจะมีฮางฮอต หรือ รามรดน้ำเป็นรูปพญานาคมักขุดจากไม้ทั้งท่อนจะเป็นรูตรงคอนาคและทำเป็นราวเทียนไว้ในตัวพญานาคนำไปตั้งไว้กลางแจ้ง ผู้เข้าพิธีจะนั่งใต้รามรดตรงคอนาค พระภิกษุหรือผู้อาวุโสสูงสุดจะนำชาวบ้านเข้าไปเกาะจีวรพระเป็นหมู่แล้วแห่ลงที่รามรด (กรมศิลปากร. ๒๕๓๙ : ๖๓) หลวงผดุง แคว้นประจันต์ (จันทร์ อุตตรนคร) กล่าวถึงการเลื่อนยศสงฆ์ในพิธีฮอตว่า คนภาคตะวันออกเฉียงเหนือเรียกนามสมมุติของสมณะสำหรับผู้บวชเณรว่า จัว หากสึกจากสามเณรเรียก เชียง ผู้บวชพระเรียกเจ้าหัวผู้สึกจากพระเรียก ทิด ภิกษุที่ได้รับการฮอตน้ำในบุญเดือนหกเรียก เสตัง และจาริกซื้อลงโบลานหากสึกไปเรียก จาน ภิกษุที่ได้รับการฮอตน้ำครั้งที่สองเรียก ซา และจาริกซื้อลงในแผ่นเงินหากสึกไปเรียก จานซา ได้รดน้ำครั้งที่สามเรียก หัวครู และจาริกซื้อลงในแผ่นทองหากสึกไปเรียก จานครู หัวครูเป็นยศสูงสุดของสงฆ์ตามธรรมเนียมชาวบ้านอีสาน (ผดุง แคว้นประจันต์, หลวง. ๒๕๑๙ : ๒๖-๒๘)

๒.๓.๑.๒ การทำศพ



ภาพประกอบ ๓๕ การทำศพชุกแทรกอยู่ในเรื่องเวสสันดร
 บน ผนังด้านนอกทิศใต้ วัดป่าเรไรย์
 ล่าง ผนังด้านนอกทิศเหนือ วัดโพธาราม



ภาพประกอบ ๓๖ งานพระบรมศพของพระพุทธเจ้า ผังด้านในทิศใต้ วัดโพธาราม

เรื่องการทำศพมีปรากฏอยู่ในเรื่องพุทธประวัติและเรื่องเวสสันดร ภาพการทำศพที่ปรากฏในพุทธประวัติอยู่บนผังด้านในของวัดโพธารามตรงผังด้านทิศใต้ และมีภาพการทำพิธีเผาศพชุกอยู่ในเรื่องเวสสันดรตรงผังด้านทิศเหนือ ส่วนวัดป่าไร่ยังมีภาพพิธีเผาศพชุกปรากฏอยู่ในเรื่องพระเวสสันดรตรงผังด้านนอกทางทิศใต้ ในภาพพุทธประวัติวัดโพธารามแสดงภาพตอนปรินิพพาน เป็นภาพโกศบรรจุพระบรมศพ และมีภาพการแสดงของวงปี่พาทย์และการรำเหมือนอย่างภาคกลางประกอบอยู่ด้านล่าง ส่วนภาพงานศพของชุกที่ปรากฏในเรื่องเวสสันดรที่วัดโพธารามนั้นเป็นภาพชาวบ้านสวดมนต์โลงศพของศพชุก มีพระถือสายสิญจน์นำหน้า เณรถือตะเกียงและสายสิญจน์ตามมา ด้านข้างมีคนตีกลองตีฉาบแห่ไปยังเชิงตะกองที่มีไม้พินเรียงแนบอยู่ระหว่างเสาไม้สั้นๆสี่เสา ส่วนภาพพิธีเผาศพชุกที่วัดป่าไร่ยังแสดงภาพศพชุกนอนอยู่บนแคร่ มีชายสองคนหามไปโดยมีพระและเณรจูงสายสิญจน์นำศพไปเช่นกัน เมือง ลีลান้อย, อ่อนจันทร์ นามวิเศษ และ ไพศาล พลสีเคน กล่าวถึงพิธีศพของคนในหมู่บ้านในอดีตว่า “เมื่อศพจะมัตตราสังข์ฝ่ายผูกมือผีหลอก ใช้ใบฝรั่ง ตำข้าวพอง ตำข้าวตอกตากใส่เพื่อดับกลิ่นและขับน้ำเหลือง พระกับเณรจะจูงศพไป ยังเชิงตะกอง เฒ่าจะแห่ศพไปเจียบๆเพ็งมีการแห่ด้วยกลองกายหลัง” (เมือง ลีลาน้อย, อ่อนจันทร์ นามวิเศษ และ ไพศาล พลสีเคน. สัมภาษณ์. ๒๕๕๔) สมเด็จพระมหาธีรวงศ์ (อ้วน ดิสโล) กล่าวถึงพิธีศพของชาวอีสานสรุปว่า เมื่อมีการถึงแก่กรรมลง ญาติมิตรจะช่วยกันล้างศพด้วยน้ำอุ่นสะอาดแสดงว่าผู้ตายหมดมลทินหมดห่วงเกี่ยวของใดๆ แล้วเอาตายทำเป็นบัวมัดมิดมิดเท้าแสดงว่าผู้ตายยังอยู่ในบัวสงสารและตัดแห แล้วเอาศพนอนดอยคือนอนหันศีรษะทางทิศตะวันตกแล้วใส่โลง เมื่อจะฝังหรือเผามีพระจูงไปส่งเรียกว่าส่งสะการะผีตายและต้องเป็นเวลาเที่ยงแล้วไปถึงพลบค่ำซึ่งหมายถึงพระส่งสู่สุคติภาพ หากผิดเวลาถือว่าเป็นอัปมงคลแก่ญาติและห้ามส่งในวันอังคาร เมื่อเอาผีลงจากบ้านไปแล้วให้หันบันไดกลับ และคนที่นำหน้าศพจะหว่านโรยข้าวตอกซึ่งหมายถึงคนที่ตายไปแล้วเหมือนข้าวตอกที่จะไม่งอกใหม่ เมื่อจะเผาหรือฝังญาติเอาน้ำมะพร้าวหรือน้ำหอมรด (สมเด็จพระมหาธีรวงศ์. ๒๕๓๘ : ๗๕-๗๖) จึงเห็นได้ว่า ภาพในเรื่องราวเขียนตามประสบการณ์จริงของช่าง ส่วนภาพงานพิธีพระศพพระพุทธเจ้านั้น ช่างเขียนแตกต่างออกไปโดยเขียนโกศบรรจุพระบรมศพ มีวงปี่พาทย์และการร่ายอย่างละครไทยประกอบซึ่งมีลักษณะเหมือนพิธีศพของชนชั้นสูงในอดีต แต่สอดคล้องกับคำพรรณนาในปฐมสมโพธิกถาที่ว่า “กระทำสักการบูชาด้วยนัจฉติวาทิตอุปหารกิจพิพิธสุคนธูปผานานาเนกประการ แล้วผูกซึ่งเพดานแลม่านกันแวงดวงมงคลมหาปรินิพพานมัญญาอาสน์ เบื้องบนเพดานก็ห้อยย้อย

ด้วยพุทฺพวงบุปผชาติมาลาวิกิต่างๆ ตั้งไว้ซึ่งพุ่มพิพิธบุปผาบูชาเรียงรายรอบ...ประโคมด้วยเบญจางคดุริย
ภณท์มหันตลัทธการมณเระตมศัพทสำเนียงนฤนาท...ห่มห่อพระศพพระชินสีห์ด้วยภูษาจนถ้วน ๕๐๐ ชั้นแล้ว
บรรจงเชิญลงใส่ในพระหีบทองอันเต็มไปด้วยน้ำมันหอม..." (สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิต
ชิโนรส. ๒๕๓๙ : ๒๔๑-๒๔๒)

๒.๓.๑.๓ ขบวนแห่งานบุญผะเหวด



ภาพประกอบ ๓๗ ขบวนแห่ผะเหวดแทรกอยู่ในเรื่องเวสสันดร

บน ผังด้านนอกทิศตะวันตก วัดป่าเรไรย์

ล่าง ผังด้านนอกทิศเหนือ วัดโพธาราม

ขบวนแห่งานบุญผะเหวดปรากฏอยู่ในเรื่องพระเวสสันดรที่ผั่งด้านนอกทิศเหนือวัดโพธาราม และผั่งด้านนอกทิศตะวันตกวัดป่าเรไรย์ ภาพแสดงขบวนเสด็จของพระเวสสันดรและพระญาติ โดยมีช้าง ม้า มีการปักธงเป็นผืนยาวไว้ริมทาง กลุ่มประชาชนชาวเมืองถือพาข้าว (พานใส่ข้าว) หาบกะตั่ว (ตะกร้า) และเป่าแคน ตีฆ้องไปในขบวนแห่ สมชาย นิลอาธิ กล่าวถึงการแห่พระเวสเข้าเมืองในงานเทศน์มหาชาติว่า “เมื่อขบวนแห่เชิญพระเวสเข้าถึงหมู่บ้านนั้น หลายหมู่บ้านจะมีชาวบ้านอีกส่วนหนึ่งที่ไม่ได้ออกไปร่วมเชิญ ออกมารอต้อนรับหมู่บ้านหรือสองข้างทางที่เป็นเส้นทางแห่เชิญ ซึ่งชาวบ้านแต่ก่อนจะรู้จักได้จากแนวที่มีการปักธงชัย (ธงชัย)” และ “...ชาวบ้านจะเตรียมอาหารหวานคาวใส่ภาชนะมารวมกันที่วัดอีกครั้งหนึ่งเพื่อทำพิธีแห่ข้าวพันก้อน ซึ่งดูเหมือนว่าจะเป็นเครื่องบูชาคาถาพัน” (สมชาย นิลอาธิ. ๒๕๔๑ : ๗๒-๗๓) พระโพธิวงศาจารย์ (อ้วน ติสโส) กล่าวถึงงานบุญผะเหวดในสมัยรัชกาลที่ ๕ ว่าจะทำตั้งแต่ออกพรรษาจนถึงเดือนห้า ชาวบ้านจะรับเป็นเจ้าของกัณฑ์ต่างๆ ถึงวันพิธีชายหญิงจะไปโฮม (รวม) กันที่ศาลา ผู้หญิงจะทำหมากพันคำ เมี่ยงพันคำ ร้อยข้าวตอกดอกไม้ประดับศาลา หาดอกบัวหลวงพันดอก ดอกก้านของ (ดอกปีบ) พันดอก ดอกนิลบลพันดอก ธงทำด้วยกระดาษหรือใบตาลหนึ่งพันอัน มีหมากเบ็ง (บายศรี) ๘ อัน น้ำ ๔ โองตั้งไว้ที่เสาชธรรมาสน์ มีดอกจอกและใบบัวในโอง ปันรูปนก วัว ช้าง ไว้ได้ธรรมาสน์ พวกผู้ชายที่มาในงานก็จะพากันเว้าสาว (เกี้ยวสาว) ด้านตะวันออกของศาลาที่จะมีการเทศน์ต้องปลูกหอ ปลูกตุต เมื่อเทศน์จะเอาคาถาปลูกตุตปักไว้ที่ธรรมาสน์ทั้ง ๔ ทิศ เรียกว่าปราชญมาร ในตอนเย็นจะมีการสวดเจ็ดตำนาน สวดบันโพธิสัตว์ สวดพาหุง เมื่อสวดจบนิมนต์พระเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน เมื่อเทศน์จบหญิงชายก็มาโฮมกันอีกครั้งหนึ่งเรียกว่า จัน หรือประชุม ชายจะเป่าแคนร้องรำทำเพลงหยอกเย้าสาวจน ๓ ยามจึงแห่ข้าวพันก้อนถวายพระปลูกตุต วางรายตามธงเสร็จแล้วประกาศเทวดาอาราธนาศีลพระเทศน์สังกาศก่อน จากนั้นจึงเทศมหาชาติเริ่มที่กัณฑ์ทศพร (พระโพธิวงศาจารย์. ๒๕๑๕ : ๔๔๘-๔๕๑) ภาพขบวนแห่พระเวสสันดรเข้าเมืองในเรื่องเวสสันดรกัณฑ์นครกัณฑ์ จึงมาจากภาพที่ข้างเห็นจากประเพณีบุญผะเหวดนั่นเอง

๒.๓.๑.๔ การสู่ขวัญ

พิธีสู่ขวัญมีในภาพผั่งด้านนอกของวัดป่าเรไรย์ ทางทิศใต้ เป็นภาพการทำพิธีสู่ขวัญเมื่อหกกษัตริย์มาพบกัน คือ กัณฑ์ ขาลี พระเวสสันดร พระนางมัทรี ท้าวสญชัย และพระนางมุลดี ในภาพมีพานบายศรี ๘ ชั้น วิไลวรรณ ขนิษฐานันท์ กล่าวว่า ทุกครั้งที่มีเรื่องความสำคัญเกิดขึ้นกับคนในครอบครัวหรือสังคครอบตัวคนไทยจะจัดให้มีพิธีกรรมเกี่ยวกับขวัญ พิธีสู่ขวัญสะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์และความผูกพันระหว่างบุคคลกับครอบครัว บุคคลกับสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งสังคมเกษตรกรรม จุดมุ่งหมายเพื่อเป็นกำลังใจแก่เจ้าของขวัญ (วิไลวรรณ ขนิษฐานันท์. ๒๕๓๕ : ๗๘-๘๑) เสฐียรโกเศศ กล่าวว่า เราเชื่อกันว่าถ้าขวัญอยู่กับตัวจะเกิดสิริมงคลเป็นสุขสบาย จิตใจมั่นคงถ้านตกใจขวัญก็จะออกจากร่างเรียกว่า ขวัญหาย ขวัญหนี หรือขวัญบิน ทำให้คนนั้นไม่ปกติอาจเจ็บไข้ได้รับผลร้ายจึงต้องมีพิธีทำขวัญสู่ขวัญให้มาอยู่กับตัวทำให้เจ้าตัวมีความสุข (เสฐียรโกเศศ. ๒๕๐๖ : ๑๖๐-๑๖๒) นอกจากนี้การสู่ขวัญยังเกี่ยวข้องกับความเชื่อเกี่ยวกับการสูญเสียแล้วได้กลับคืนโดย กิ่งแก้ว อัดถากร และ ธนรัชฎ์ ศิริสวัสดิ์ กล่าวถึงเรื่องขวัญว่า การสูญเสียหรือสูญหาย เช่น ของหาย คนหายไปเพราะถูกลักพาตัวไปซ่อนไม่สามารถกลับมาหาญาติพี่น้องได้ ขวัญหายเพราะขาดสติหรือประสพอุบัติเหตุทำให้บุคคลไม่มีความสุข ญาติพี่น้องไม่สบายใจ ความเชื่อช่วยให้บุคคลและญาติพี่น้องบรรเทาความกังวลใจ หากขวัญหายก็จะมีบายศรีสู่ขวัญ จัดทำบายศรีปากชาม มีอาหารหวานคาว ให้ผู้ใหญ่ที่เคารพมาทำพิธีเรียกขวัญให้กลับคืนมา

(กิ่งแก้ว อรรถาการ และ ธนรัชฎ์ ศิริสวัสดิ์. ๒๕๓๗ : ๗๑๓ - ๗๑๔.) ภาพการสู้รบในเรื่องเวสสันดรจึงเป็นเรื่องราวที่มีอยู่ในชุมชน

๒.๓.๑.๕ การละเล่นหมอแคน หมอลำ



ภาพประกอบ ๓๘ ภาพหมอแคน หมอลำ แทรกอยู่ในเรื่องเวสสันดร

บน ผังด้านนอกทิศตะวันตก วัดป่าเรไรย์

ล่าง ผังด้านนอกทิศเหนือ วัดโพธาราม

หมอลำเป็นการละเล่นที่มีภาพปรากฏอยู่ในขบวนแห่พระเวสสันดรที่วัดโพธารามและวัดป่าไร่ โดยวัดโพธารามอยู่ตรงผนังด้านนอกทางทิศเหนือ แสดงภาพขบวนแห่พระเวสสันดรโดยมีหมอแคนกำลังเป่าแคนและสีซอ มีชายหนุ่มหญิงสาวกำลังรำรำ มีภาพชายหนุ่มเป่าแคนในขณะที่หญิงสาวกำลังเขียนฝ้ายที่เรียกว่า “การลงช่วง” ที่วัดป่าไร่อยู่ตรงผนังด้านนอกทางทิศตะวันตกแสดงภาพหมอแคนและชายหนุ่มกำลังเป่าแคนและพ้อนรำ การแสดงหมอลำและหมอแคนนั้นมีความเป็นมายาวนาน อย่างน้อยมีหลักฐานที่เกี่ยวกับหมอลำและหมอแคนชัดเจนสมัยรัชกาลที่ ๔ ซึ่ง ไพบูลย์ แพงเงิน กล่าวถึงหมอแคนและหมอลำ สรุปได้ว่า หมอลำมีความเป็นมายาวนานก่อนสมัยรัชกาลที่ ๔ เพราะมีการประกาศห้ามเล่นแอ่วลาวเมื่อปีพ.ศ. ๒๔๐๙ ต่อมา กรมหลวงสรรพสิทธิประสงค์พระอนุชาในรัชกาลที่ ๕ ผู้สำเร็จราชการมณฑลอุบลราชธานีได้ส่งเสริมการละเล่นหมอลำหมอแคน การสมโภชต่างๆไม่ว่าเป็นงานมงคลหรืองานศพจะจัดจ้างหมอลำไปเล่นในงาน ชาวบ้านจะพากันไปฟังลำจนแน่นผามลำ ส่วนเสียงแคนนั้นสำหรับคนลาวเหมือนดนตรีสวรรค์ไม่ว่าอยู่ที่ใดเมื่อได้ยินเสียงแคนก็หวนคิดถึงบ้านเกิด จึงถือได้ว่าเป็นเสียงดนตรีแห่งชีวิต (ไพบูลย์ แพงเงิน. ๒๕๓๔ : ๓ -๖, ๑๗, ๑๗๓) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล กล่าวถึงเพลงที่ใช้กับแคนว่า การลงช่วงเกี่ยวสาวของชาวอีสานสมัยโบราณหมอแคนมักบรรเลงลายใหญ่ซึ่งเป็นลายที่มีทำนองโหยหวน ซาบซึ้ง รำพึงรำพัน ประกอบการเดินทางไปตามช่วงต่างๆ เพลงลาวแพนเป็นเพลงที่แพร่หลายในสมัยรัชกาลที่ ๔ แต่เดิมใช้แคนบรรเลง เป็นเพลงที่พรรณนาถึงความทุกข์ยากของชาวลาวในยุคนั้น (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์, มหาวิทยาลัยมหิดล. ๒๕๔๕ : แผ่นพับ) สุกัญญา ภัทรราชย์ กล่าวว่า “ หมอลำของภาคอีสานเป็นเพลงมหรสพชนิดเดียวที่ยังได้รับความนิยมจากชาวอีสานอยู่อย่างหนาแน่น ” (สุกัญญา ภัทรราชย์ . ๒๕๓๗ : ๒๖๔) จากความประทับใจและจากความเป็นจริงที่ช่างสัมผัสนี้ ช่างจึงถ่ายทอดภาพหมอลำและหมอแคนไว้ในจิตรกรรมฝาผนัง ภาพสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างแจ่มชัด ลีลาท่าทางของหมอลำและหมอแคนแสดงความสุข สนุกสนาน อยู่ในขบวนแห่อย่างชัดเจน

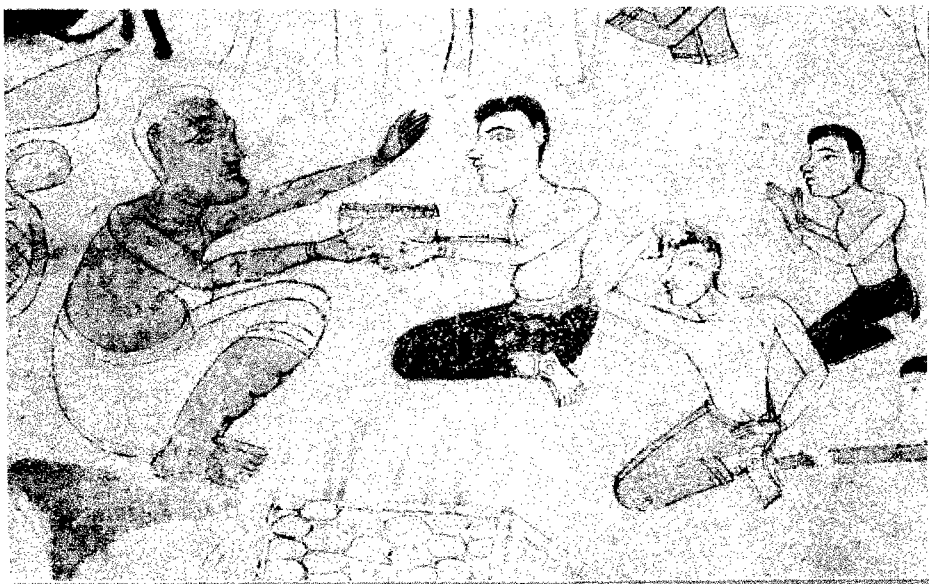
๒.๓.๑.๖ การลงช่วง



ภาพประกอบ ๓๙ การลงช่วง แทรกอยู่ในเรื่องเวสสันดร ผนังด้านนอกทิศเหนือ วัดโพธาราม

การลงช่วง คือ หลังฤดูเก็บเกี่ยวหญิงสาวจะขึ้นฝ้ายในตอนกลางคืน ผู้ใหญ่จะเปิดโอกาสให้ชายหนุ่มและหญิงสาวได้มีโอกาสพบปะกัน ภาพการลงช่วงปรากฏที่ผนังด้านนอกของวัดโพธาราม อยู่ในเรื่องเวสสันดร เป็นภาพชีวิตชาวบ้านในเมืองสิริราชบุรีแสดงกลุ่มหญิงสาวนั่งขึ้นฝ้าย และกลุ่มชายนั่งเป่าแคน กรมศิลปากร กล่าวว่า คืบเดือนหงายหญิงสาวจะลงมานั่งทอผ้า ปั่นด้ายเป็นกลุ่มๆที่ชานบ้านหนุ่มคนไหนชอบสาวคนไหนก็จะมาคุย หนุ่มอีสานใช้แคนว่ากลอนเรียกว่า “ผญาเกี้ยว” หรือ “ผญาเครีอ” ผญาเป็นคำเกี้ยวที่มีสัมผัสคล้าย (กรมศิลปากร. ๒๕๓๙ : ๘๓) เมือง ลีลান้อย กล่าวว่า “เมื่อเป็นสาวใช้ชีกระบอง (ได้) จุตขึ้นฝ้าย หญิงสาวจะมีผู้บ่าวประจำอยู่คนหนึ่ง หมูที่มาใช้ผู้บ่าวประจำแต่มาเที่ยวเมื่อขึ้นฝ้ายจะมีบ้านหนองพอก หนองปลิง มาบ้านละห้าหกคน” (เมือง ลีลาน้อย. ๒๕๔๔ : สัมภาษณ์)

๒.๓.๑.๗ การรักษาโรค



ภาพประกอบ ๔๐ การรักษาโรค บน ผนังด้านนอกทิศเหนือ วัดป่าเรไรย์
ล่าง ผนังด้านในทิศเหนือ วัดโพธาราม

การรักษาโรคมีภาพปรากฏที่ผนังวัดโพธารามและวัดป่าไร่ไรย์ ที่วัดโพธารามแสดงภาพหญิงและชายไปหาหญิงชราที่เป็นคนทรง และภาพกลุ่มชายหนุ่มรับขันน้ำมนต์จากชายชราไปลูบศีรษะ ที่วัดป่าไร่ไรย์แสดงภาพสามีภรรยานำลูกไปหาพระ กรมศิลปากร กล่าวว่า ภาพวัดโพธาราม หญิงชราคนทำพิธีเรียกว่าแม่มด หรือร่างทรง มีอักษรธรรมกำกับว่า “ผีมดบัวโกย” คนทรงจะทำพิธียกเครื่องพลีสังเวชขึ้นวนไปมาแล้วไปวางบนศาลโดยมีเสียงโทนประโคมตลอดพิธี แม่มดจะเพ่งเทียน เมื่อผีเข้าทรงจะลุกขึ้นรำตามจังหวะดนตรี ครั้งแรกคนทรงจะแต่งตัวอย่างชายเพราะผีฟ้าที่เข้ามาเข้าเป็นชาย ต่อมาจะเปลี่ยนเป็นผ้าซิ่นอย่างหญิงเพราะผีที่เข้ามาเข้าครั้งที่สองเป็นหญิง ผีที่เข้ามาเข้าเรียกว่าผีฟ้า คนทรงเป็นสื่อกลางในการติดต่อกับผีฟ้า พิธีกรรมนี้เป็นการสร้างขวัญและกำลังใจแก่ผู้ป่วยและเป็นการรักษาโรคตามความเชื่อของท้องถิ่น (กรมศิลปากร. ๒๕๓๙ : ๗๓) พระโพธิวงศาจารย์ (อ้วน ตีสโล) กล่าวถึงการรักษาโรคของชาวอีสานว่า เมื่อมีการเจ็บป่วยญาติผู้ป่วยจะไปหาหมอล่าสองหรือหมอล่าเหมาเสียงท่าย เตรียมสิ่งของเครื่องเซ่นสังเวช เครื่องบูชา และเครื่องแต่งตัวชายและหญิง ผีชายที่เข้ามาเข้าคือ หมอเฒ่า หมอน้อยบริศาจ หูระมาน และพระยาข่าสามแสน รวม ๔ คน ผีหญิงที่เข้ามาเข้าคือ นางสีดา นางอำคา นางเมขลา และนางอ้วข้า ๔ คนเช่นกัน (พระโพธิวงศาจารย์. ๒๕๑๕ : ๓๖๙-๓๗)

๒.๓.๑.๘ การแต่งกาย



ภาพประกอบ ๔๑ การแต่งกายของผู้สูงอายุและเด็ก



ภาพประกอบ ๔๒ การแต่งกายของคนหนุ่มสาว

ภาพจิตรกรรมแสดงการแต่งกายของชาวบ้าน โดยจำแนกการแต่งกายของชาวบ้าน ได้ดังนี้ การแต่งกายของชาย ชายหนุ่มนุ่งกางเกงจีนยาว กางเกงจีนขาสั้น นุ่งโจงกระเบนผ้าพื้น บางภาพปรากฏผ้าลายดอกบ้าง หรือนุ่งกางเกงจีนขาสั้นแล้วนุ่งทับสั้นๆด้วยผ้าอีก ๑ ผืนปล่อยชาย มีผ้าเคียนเอว สวมเสื้อแขนสั้นคอกลม หรือแขนยาวคอกลมและคอปิด บางครั้งมีผ้าพาดไหล่สองข้าง ชายชรา นุ่งโจงกระเบน หรือกางเกงจีนขาสั้นไม่สวมเสื้อ เด็กชายนุ่งกางเกงจีนขาสั้นไม่สวมเสื้อ ผมหงอกชายเป็นทรง

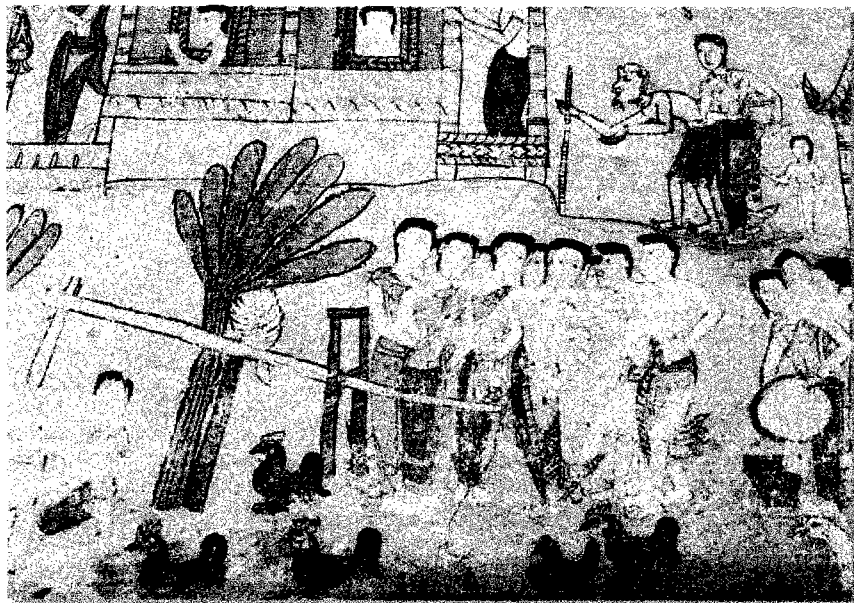
มหาดไทย บางครั้งสวมหมวกและไว้หนวด ชายนิยมสักขาที่โคนขาอ่อนแล้วมัดนขาแข้งขึ้นเพื่ออวดลายสัก ส่วนการแต่งกายของหญิง หญิงสาวนุ่งซิ่นยาวแต่ไม่คลุมตาตุ่ม หรือนุ่งโจงกระเบน ซิ่นหรือโจงกระเบนเป็นผ้าทอลายเล็ก ๆ หรือสายล่องแบบอีสาน สวมเสื้อแขนยาวคอกลมหรือปิดคอ ห่มสไบทับหรือห่มเฉพาะสไบไม่สวมเสื้อ ผมทรงผมปีก หญิงชราห่มโจงกระเบนไม่สวมเสื้อ เด็กหญิงนุ่งซิ่นสวมเสื้อคอกระเช้า ส่วนเด็กเล็กไม่สวมเสื้อผ้า หญิงนิยมการร่ม และทั้งหญิงชายไม่สวมรองเท้า นอกจากนี้ยังปรากฏภาพของชนชาติอื่นซึ่งดูได้จากเครื่องแต่งกายได้แก่ ชาวจีน ผู้หญิงสวมเสื้อคอปิดแขนยาว ผมปล่อยยาว (อาจเป็นผมเปีย) ชายนุ่งกางเกงจีน สวมรองเท้า ไม่สวมเสื้อ โทนศีรษะด้านหน้าและไว้เปียด้านหลัง แขนงูโสร่ง สวมเสื้อแขนยาวคอปิด สวมหมวกแบบหมวกหมับ พระโพธิวงศาจารย์, (อ้วน ติสโส) กล่าวถึงการแต่งกายของกลุ่มชาวญ้อจากเมืองคำเกิดที่เข้ามาอยู่ในประเทศไทยสมัย รัชกาลที่ ๓ และกระจายอยู่ในจังหวัดกาฬสินธุ์ สกลนคร อุดร ศิริสะเกษ ร้อยเอ็ด สรุปได้ว่า ชายสวมเสื้อผ่าอก ทรงรัดตัวและเอว นุ่งโจงกระเบน หญิงนุ่งซิ่นผ้าย หรือซิ่นทำจากไหมเรียกซิ่นหมี่ ถ้าผสมกันเรียก ซิ่นซิ่น มีลวดลายต่างๆ นิยมห่มสไบเฉียง สมัยนี้ (รัชกาลที่ ๕) เปลี่ยนแปลงเหมือนคนไทย ชายนุ่งโสร่ง กางเกงจีน สวมเสื้อเหมือนคนไทยเกือบหมด หญิงที่ห่มผ้าบ้างก็มีน้อย (พระโพธิวงศาจารย์, (อ้วน ติสโส). ๒๕๑๕ : ๓๗๗-๓๘๑) เมือง ลีลำน้อย กล่าวว่า ในสมัยแม่ของตานั้นยังไม่มีเสื้อใส่จะเปี่ยงแพร (ห่มสไบเฉียง) เวลากลางวันก็อากาศร้อนก็ไม่สวมเสื้อ เมื่อสมัยพี่สาวของตนไปชุดดินทำอาราม ทำสิม ก็ใส่แพร ตัดผมทรงดอกกระพุ่ม (ดอกทม) ใช้น้ำมันละหุ่งเทศใส่ผม แต่ในสมัยของตนเมื่อไปทำบุญ (เอาบุญ) ที่วัดจะสวมเสื้อแขนยาวสีดำ เปี่ยงผ้าสีน้ำเงินແທ່ (สีແທ່) สีแดง สีเขียว (สีลั่ว) และสีคราม ทาขมิ้นทาน้ำมัน ทาแป้งชนิดกระป๋อง ฤดูหนึ่งบาท ส่วนผู้ชายรุ่นพ่อรุ่นแม่ชอบสักขา มีคำกล่าวของหญิงสาว (ผู้สาว) ว่า “ฟ้าฮ้อยหล่าย ขาบลายบให้กาย คันขาลายกายแล้วพอปานผ้าหมื่นผืน” ผู้ชายกลัวผู้หญิงไม่รักจึงสักขา เมื่อผู้ชาย (ผู้ป่าว) แต่งตัวไปทำบุญจะขยับชายผ้าโสร่งด้านที่สักขาให้สูงขึ้น นอกจากนี้ พ่อแม่ของตนเล่าว่ามีคำกล่าวของหญิงสาวว่า “สักกนน้อยงอยแถมแสงแต่ดี” ซึ่งแสดงว่าผู้หญิงนิยมชายที่สักกนที่แถม ส่วนร่วมที่ใช้เป็นร่มกระดาดสา (เมือง ลีลำน้อย. ๒๕๔๔ : สัมภาษณ์)



ภาพประกอบ ๔๓ การแต่งกายของแขกอิสลามและชาวจีน

๒.๓.๒ การทำมาหากิน

๒.๓.๒.๑ การทำนา



ภาพประกอบ ๔๔ บน การทำนา แทรกอยู่ในพุทธประวัติ ผนังด้านนอกทิศตะวันตก
ล่าง การดำข้าว ฝัดข้าว แทรกอยู่ในเรื่องพระเวสสันดร
ผนังด้านนอกทิศเหนือวัดโพธาราม

ภาพการทำนา เขียนที่ผนังด้านนอกทิศตะวันตกวัดโพธาราม เป็นภาพที่อยู่ในส่วนของพุทธประวัติ แสดงภาพชีวิตชาวนาอีสานนอกกำแพงเมือง มีตupaอยู่ไต้ร่มไม้ นกกากะอยู่ใต้ตupa กระต๊อบข้าว ๒ ลูกวางไว้บนพื้นตupa ด้านล่างก่อกองไฟปิ้งปลา มีหญิงชาวบ้านเปลือยอกวิ่งไล่ตีสุนัข ส่วนในทุ่งนา ชาวนาหญิงขายกำลังไถนาและดำกล้า ช่างนำเสนองภาพเรื่องราวที่แสดงเหตุการณ์ในการทำนาได้อย่างมีชีวิตชีวาเพราะทุกภาพแสดงความเป็นปัจจุบันที่กำลังเคลื่อนไหว เช่น ขณะที่ผู้หญิงกำลังวิ่งไล่ตีสุนัขซึ่งอาจจะมาขโมยของไปกินก็มีนกกามาเกาะเหมือนรอจะขโมยกินปลา ขณะนั้นคนไถนาก็ไถนากันไป คนหาปลาก็หาปลาไป เป็นภาพเคลื่อนไหวของหลายๆเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกันและเป็นภาพที่ช่างพยายามถ่ายทอดสิ่งที่พบเห็นจริงและมีความประทับใจ

๒.๓.๒.๒ การหาปลา



ภาพประกอบ ๔๕ การหาปลา แทรกอยู่ในพุทธประวัติ ผนังด้านนอกทิศตะวันตก วัดโพธาราม

ภาพการหาปลาเขียนที่ผนังด้านนอกทิศตะวันตกวัดโพธาราม ใกล้กับภาพทำนา แสดงภาพชายชาวบ้าน ๖ คนลงเรือ ๒ ลำทอดแหหาปลา ลำหนึ่งมีเด็กชายนั่งไปด้วย ส่วนชายชาวบ้านอีกสองคนอยู่ริมตลิ่งกำลังสู้ปลา

๒.๓.๒.๓ ค้าขาย



ภาพประกอบ ๔๖ การค้าขาย แทรกอยู่ในพุทธประวัติ ผนังด้านในด้านสกัดทิศตะวันออก วัดโพธาราม

ภาพการค้าขายเขียนไว้ที่ผนังด้านในวัดโพธาราม เขียนภาพตัวเมืองและตลาดมีชาวบ้านหอบกะต๋ายขายของ มีร้านชาวจีนขายเสื้อผ้า กางเกง อ่อน วงศ์วาด สะไกของช่างสิงห์ อายุ ๘๖ ปี กล่าวว่า คนจีนรุ่นเดียวกับช่างสิงห์คือ นายฮ้อยแก้ว มีภรรยาเป็นคนไทยอยู่ที่พำนักภูมิพิสัย ส่วนตลาดที่มีเสื้อมีกางเกงแขวนขายและมีร้านค้าคนจีนนั้นในอดีตจะอยู่ที่บ้านไผ่ เพราะนาตุนและพำนักภูมิพิสัยไม่มีตลาดลักษณะนี้ (อ่อน วงศ์วาด. สัมภาษณ์ ๒๕๔๔.)

๒.๓.๒.๔ หาของป่า ล่าสัตว์

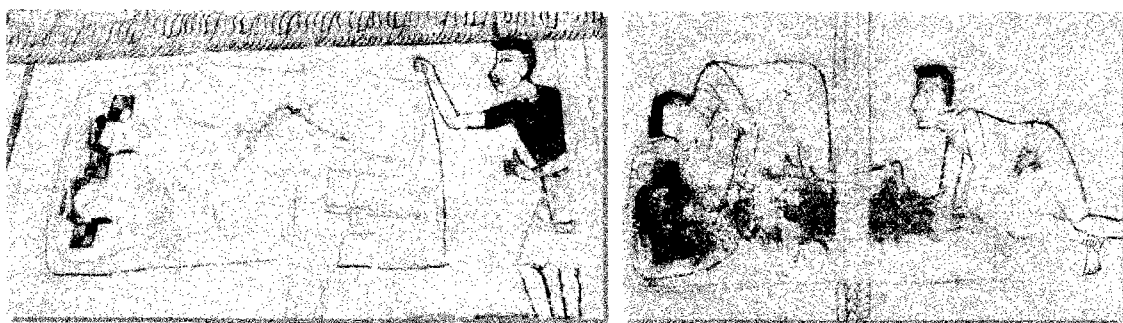


ภาพประกอบ ๔๗ การล่าสัตว์แทรกในเรื่องเวสสันดร ช่าย ผนังด้านนอกทิศใต้ วัดป่าไร่ไธย
ขวา ผนังด้านในทิศเหนือวัดโพธาราม

เรื่องราวการหาของป่า ลำสัตว์ สอดแทรกอยู่ในเรื่องพระเวสสันดรผนังด้านนอกทางทิศใต้ของวัดป่าเรไรย์ และผนังด้านในทิศเหนือวัดโพธาราม ภาพวัดป่าเรไรย์ แสดงภาพชายชาวบ้านสองคนใช้คันกระสุนยิงนกและอีกสองคนกำลังหารังผึ้ง ภาพชายหนุ่มยิงนกด้วยปืน มีสุนัขช่วยคาบนกที่ยิงได้และภาพชายชาวบ้านหาบกะต้ำและสัตว์ป่า ส่วนด้านบนสุดเป็นภาพพรานกำลังใช้ปืนยิงสัตว์ ภาพวัดโพธารามเป็นภาพชายสองคนกำลังจะใช้ปืนยิงเสือ

นอกจากนี้ช่างยังเขียนถึงการดำเนินชีวิตประจำวันอื่นๆ เช่น การทอผ้าได้ถุนบ้าน การเอาข้าวของไปทำบุญที่วัด การดำข้าวด้วยครกกระเดื่อง การผัดข้าว การใช้หวดหนึ่งข้าว ห่าพิน ผ้าพิน เลี้ยงไก่ เป็ด หมู สุนัขไว้ตามบ้านเรือน ผูกควายไว้ได้ถุนบ้าน การเดินทางที่ใช้เกวียน ม้า และช้าง อย่างไรก็ตาม บางภาพแสดงให้เห็นความแตกต่างทางฐานะระหว่าง ชาวจีน และแขกที่ค้าขายกับชาวบ้านทั่วไปด้วย

๒.๓.๔ เกิดชีวิตคนในชุมชน



ภาพประกอบ ๔๔ ภาพเกิดชีวิตของคนในชุมชน ผนังด้านนอกทิศเหนือ วัดโพธาราม

นอกจากขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ การทำมาหากินแล้ว ช่างยังเขียนเล่าเรื่องที่แสดงอารมณ์ขัน สนุกสนานคือ เขียนภาพคนหยอกล้อกันโดยถลกกันหลอกกัน ซึ่งช่างเขียนภาพแทรกไว้ในขบวนแห่พระเวสสันดรเข้าเมือง การทะเลาะตบตีระหว่างสามี ภรรยา การเกี้ยวพาราสีของชายกับหญิง ชายโง่โหลมหึง การเสพสังวาสของหญิงชายและของสัตว์

สรุปเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่

เรื่องราวเกี่ยวกับความเป็นอยู่ของชาวบ้านในด้านขนบประเพณีและธรรมเนียมต่าง ๆ ที่ปรากฏในภาพ เป็นเรื่องที่อยู่ในชีวิตประจำวันของช่าง ไม่ว่าจะเป็นประเพณีฮัตสรัง พิธีศพ งานบุญผะเหวด การลงช่วง การรักษาโรค การแต่งกาย ส่วนเรื่องการทำมาหากินและเกร็ดชีวิตต่าง ๆ ที่เขียนสอดแทรกประกอบอยู่ในเรื่องหลัก ช่างเขียนเล่าอย่างตรงไปตรงมาตามการรับรู้ ความคิด และความรู้สึกของตน สอดคล้องกับที่ สมเกียรติ ตั้งมโน กล่าวไว้ว่า งานศิลปะพื้นบ้านที่เกิดขึ้นจึงแสดงความซื่อสัตย์ จริงใจ และแสดงลักษณะเฉพาะตนไม่ขึ้นกับแนวโน้มของสกุลช่างศิลปะใด บรรยากาศของท้องถิ่นนั้น ๆ เองที่เป็นพลังอยู่ในผลงานของศิลปิน (สมเกียรติ ตั้งมโน .๒๕๔๑ : ๓๔ - ๓๕) และอานันท์ กาญจนพันธุ์ กล่าวว่า จิตรกรรมเป็นสื่อสำคัญบอกให้เราว่า คุณค่าที่สำคัญที่คนในชุมชนนั้นเน้นคืออะไร แตกต่างไปจากชุมชนอื่นอย่างไร (อานันท์ กาญจนพันธุ์. ม.ป.ป. : ๑๖๑) นอกจากนี้ ลักษณะเรื่องราวของชีวิตความเป็นอยู่ที่ช่างเขียนถ่ายทอดสรุปได้ ๒ ลักษณะ คือ ๑) ภาพเจตนาสื่อเรื่องราว คือเจตนาเล่าเรื่องจริงที่ดำเนินไปในชีวิตประจำวันของคนในชุมชน ภาพเหล่านี้ไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องหลักแต่ช่างเจตนาเข้ามาเขียนไว้เพื่อบอกเล่าโดยตรง ๒) ภาพที่ไม่เจตนาสื่อเรื่องราว ภาพประเภทนี้จะเกี่ยวข้องกับเรื่องหลักแต่ช่างวาดรูปทรงและลักษณะตามสิ่งแวดล้อมและการรับรู้ของตน ดังนั้น ช่างจึงเขียนเป็นแบบของพื้นเมือง เช่น เสื้อผ้า นางสนมก้านัลของท้าวหาพนาสุรเป็นแบบสาวชาวอีสาน พระนางมัทรีหาบกะด้าไปหาผลไม้ เป็นต้น

สรุปแนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว

จากการถ่ายทอดเรื่องราวของช่าง สรุปได้ว่า

๑) เรื่องราวที่ถ่ายทอดเป็นเรื่องที่ช่างพบเห็นในวิถีชีวิตของชุมชน เป็นเรื่องที่ช่างประทับใจ ศรัทธา และเชื่อถือ เรื่องราวที่ถ่ายทอดเน้นเรื่องเกี่ยวกับศาสนาเป็นเรื่องหลักเนื่องจากสอดคล้องกับสถานที่ที่นำเสนอภาพ

๒) เรื่องราวบนจิตรกรรมฝาผนังได้รับอิทธิพลโดยตรงจากงานบุญผะเหวด โครงสร้างหลักของเรื่องที่ปรากฏเหมือนกับเรื่องที่ใช้เทศน์ในงานบุญผะเหวดได้แก่ เรื่องพระมาลัยเหมือนการเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน พุทธประวัติเหมือนบทสวดภาดซึ่งเทศน์ก่อนเข้าสู่การเทศน์มหาชาติ ลินไซ และพระลักพระลามเหมือนนมหรสพที่เล่นคั่นในงานสมโภชก่อนการเทศน์มหาชาติ และเรื่องเวสสันดรคือการเทศน์มหาชาติ ส่วนเรื่องประกอบที่เป็นชีวิตของชาวบ้านก็คือเรื่องราวของคนในชุมชนที่ร่วมอยู่ในงานประเพณีบุญผะเหวดนั่นเอง จึงกล่าวได้ว่า จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านที่วัดโพธารามและวัดป่าเรไรเป็นจิตรกรรมที่มีแนวคิดมาจากงานบุญผะเหวด

๓) เรื่องราวมีทั้งเรื่องทางศาสนาที่มุ่งสั่งสอนศีลธรรมคือ พระมาลัย พุทธประวัติ และเวสสันดร และเรื่องที่ทำให้ความเพลิดเพลินและบันเทิงใจ ได้แก่ นิทานพื้นบ้านเรื่อง ลินไซ พระลักพระลาม

๔) เรื่องราวที่เกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณี ความเป็นอยู่ จะประกอบอยู่ในเรื่องหลัก

๕) เรื่องราวที่นำมาเล่าจะนำเอาตอนที่มีความสำคัญ เป็นที่รู้จักหรือเป็นที่นิยมของคนในชุมชน โดยการจัดวางรูปทรงเพื่อเล่าเรื่องราวเป็นไปอย่างอิสระไม่ไล่เรียงตามตอนของเนื้อเรื่อง แต่ผู้ดูจะเข้าใจได้ เพราะมีประสบการณ์ร่วมกัน

จึงกล่าวได้ว่าการเล่าเรื่องของช่างผูกติดกับท้องถิ่นและตอบสนองท้องถิ่น การถ่ายทอดเรื่องราวจึงตรงกับหลักของการแสวงหาความคิดในงานจิตรกรรมของ อารี สุทธิพันธุ์ คือ ช่างมีแนวคิดถ่ายทอด

เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับคนอื่นโดยมีเหตุผลคือ เรื่องที่ถ่ายทอดเป็นผลดีต่อวัฒนธรรมและความเชื่อของประชาชน (อารี สุทธิพันธ์ . ๒๕๓๕ : ๙๖-๑๐๐)

๓ แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ

๓.๑ ลักษณะ หน้าที่ และความสำคัญของรูปทรง

เกือบทั้งหมดของรูปทรงในจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านวัดโพธารามและวัดป่าไร่ไธยเป็นรูปทรงสองมิติที่ช่างสร้างด้วยเส้นโดยใช้เส้นในการร่างและเขียนเน้นรูปทรง มีเพียงเล็กน้อยเท่านั้นที่สร้างด้วยสีเช่นรูปทรงต้นไม้บางต้น เส้นที่เขียนขอบรูปทรงบุคคลและรูปทรงอื่นๆที่ต้องการรายละเอียดจะใช้เส้นบางและมีน้ำหนักเท่ากัน สำหรับโครงสร้างรูปทรงสถาปัตยกรรม รูปทรงภูเขาและเส้นคั่นภาพใช้เส้นหนา อย่างไรก็ตามเส้นหนบบางส่วนเป็นเส้นที่มีน้ำหนัก นอกจากนี้ ขนาดของรูปทรงมักขาดสัดส่วนที่สัมพันธ์กัน เช่นรูปคนใหญ่เท่ากับบ้าน รูปนกไม่เหมาะกับต้นไม้ที่เกาะ รูปทรงที่ปรากฏในจิตรกรรมมีดังนี้

๓.๑.๑ รูปทรงบุคคล

รูปทรงบุคคลเป็นรูปทรงที่พบมากที่สุดและโดยรวมเขียนไม่ถูกสัดส่วน มักเขียนแสดงภาพด้านข้างและด้านหน้าส่วนการแสดงภาพในมุมมองและมุมมองมีน้อย รูปทรงบุคคลมักมีท่าทางซ้ำๆกันหรือคล้ายคลึงกัน เช่น ทำเดิน ทำนั่ง ทำยืน ทำทางมีรายละเอียดน้อย รูปทรงบุคคลของวัดป่าไร่ไธยจะมีความประณีตสวยงามสมส่วนกว่าวัดโพธาราม รูปทรงบุคคลที่ปรากฏบนผนังอุโบสถวัดโพธารามและวัดป่าไร่ไธยจำแนกได้ มีดังนี้

๓.๑.๑.๑ รูปทรงบุคคลรูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)



ภาพประกอบ ๔๘ รูปทรงบุคคลรูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)

รูปทรงบุคคลแบบอุดมคติสูงสุดได้แก่ รูปพระพุทธรูปเจ้าทั้งที่เป็นอดีตพุทธะและพระพุทธรูปเจ้า (เจ้าชายสิทธัตถะ) รูปเทวดา พระอินทร์ รูปกษัตริย์ เช่น เจ้าชายสิทธัตถะ พระเวสสันดร ท้าวสญชัย ลินไช พระลัก พระลาม ท้าวอาพนาสุร วัสวดีมาร พระนางพิมพา พระนางมัทรี พระนางมุสตี นางสีดา ลูกสาวพญามาร โดยการเขียนมีรูปแบบดังนี้

พระพุทธรูปเจ้า ช่างเขียนสัดส่วนของรูปทรงสวยงาม ลักษณะคล้ายพระสาวกอื่นๆ เช่น เบญจวัคคีย์ พระมาลัย แต่เน้นความพิเศษของรูปทรงให้สง่า สวยงาม และอ่อนหวาน เพื่อสื่อถึงความเมตตากรุณา โดยเขียนให้พระเศียรเหมือนศีรษะของนางกษัตริย์หรือตัวนาง มีผมปีกแทนพระเกตุมาลาและเหนือผมปีกมียอดแหลมเหมือนยอดมงกุฎ การห่มจีวรมีทั้งห่มเปิดไหล่ขวาและเปิดไหล่ซ้าย สำหรับรูปพระพุทธรูปเจ้าที่เป็นเจ้าชายสิทธัตถะไม่มีดอกบัวรองรับพระบาทหรือรองรับเป็นบัลลังก์ (ยกเว้นภาพตอนมารผจญที่อยู่ตรงผนังด้านนอกทางทิศเหนือของวัดโพธาราม) และเป็นรูปทรงที่ใช้เล่าเรื่องราว ส่วนรูปทรงอดีตพระพุทธรูปเจ้ามีดอกบัวรองรับเป็นบัลลังก์เป็นรูปทรงที่เขียนตามคตินิยมไม่เน้นการเสนอเรื่องราว รูปทรงเหล่านี้ส่วนใหญ่จะวางตรงตำแหน่งที่เป็นจุดสนใจของภาพ ช่างแยกให้เห็นความแตกต่างระหว่างรูปทรงของอดีตพุทธะอื่นๆกับอดีตพระพุทธรูปเจ้าทำพระองค์ซึ่งมีลักษณะเหมือนกันโดยใช้ตำแหน่งการจัดวางและภาพประกอบคือ เขียนรูปพระพุทธรูปเจ้าทำพระองค์ไว้ตอนล่างของผนังด้านสกัดทิศตะวันตกหลังองค์พระประธานซึ่งเป็นตำแหน่งสำคัญ ระหว่างรูปทรงคันด้วยรูปเทวดาถือดอกบัวบูชา ในขณะที่เขียนรูปอดีตพุทธะอื่นๆไว้ตอนล่างของผนังทิศเหนือและทิศใต้ซึ่งเป็นตำแหน่งมีความสำคัญรองลงมา ระหว่างรูปทรงคันด้วยแจกันดอกบัวบูชา

รูปเทวดา รูปเทวดาที่เป็นตัวละครในเรื่องช่างจะเขียนเต็มตัว แต่รูปเทวดาที่ใช้ประกอบเพื่อความงามส่วนใหญ่เขียนครึ่งตัว รูปแบบของรูปทรงคล้ายกษัตริย์แต่ไม่สวมเสื้อ สวมมงกุฎ มีกรองคอ มีเครื่องประดับ บางครั้งมีรูปแบบเหมือนเทวดาในศาสนาคริสต์ เช่น รูปเทวดาเหนือเส้นลันทาตรงผนังด้านสกัดทิศตะวันตกของวัดป่าไร่ไร่ย์ รูปทรงเทวดาแสดงท่าทางสอดคล้องกับเรื่องราว สำหรับรูปพระแม่ธรณีช่างเขียนเน้นสัดส่วนให้สวยงาม ใช้เส้นบางและประณีต เน้นความโดดเด่นให้รูปทรงเป็นจุดสนใจ โดยใช้พื้นสีเข้มหรือใส่ลายไทยเป็นพื้น

รูปกษัตริย์ รูปกษัตริย์มีรูปแบบคล้ายตัวพระ ตัวนาง และตัวยักษ์ ในจิตรกรรมไทยประเพณีหรือละครรำ รูปทรงกษัตริย์ที่เป็นมนุษย์ส่วนใหญ่มีใบหน้าสมส่วนสวยงาม มีความพิถีพิถันในการวาดเส้นโดยใช้เส้นบางสม่ำเสมอทำให้รูปทรงสวยงาม แต่มีบางรูปทรงที่ผิดสัดส่วนมาก เช่น ภาพลินไช การแต่งเครื่องทรงรูปกษัตริย์และนางกษัตริย์แต่งเครื่องแบบตัวพระตัวนางในละครรำ ส่วนกษัตริย์ที่เป็นยักษ์ช่างใช้เส้นหนาในส่วนที่เป็นคิ้ว ตา ปาก เพื่อให้ดูเข้มและดุดัน เครื่องทรงเป็นแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ยักษ์ในละครรำหรือโขน การแสดงท่าทางของรูปทรงใช้ แขน ขา มือ แสดงท่าทางและอารมณ์ตามเรื่องราวท่าทางที่แสดงเป็นแบบนาฏลักษณะ รูปทรงของตัวละครที่มีความพิเศษไปจากกษัตริย์อื่นๆเช่น เจ้าชายสิทธัตถะ ช่างเน้นให้เห็นความแตกต่างโดยเขียนรัศมีสีเขียวไว้รอบพระเศียร

๓.๑.๑.๒ รูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง

รูปทรงบุคคลที่เป็นแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริงที่ปรากฏบนผนังวัดโพธารามและวัดป่าไร่ไร่ย์ได้แก่ รูปเสนา ทหาร และสนมกำนัล โดยมีรูปแบบดังนี้

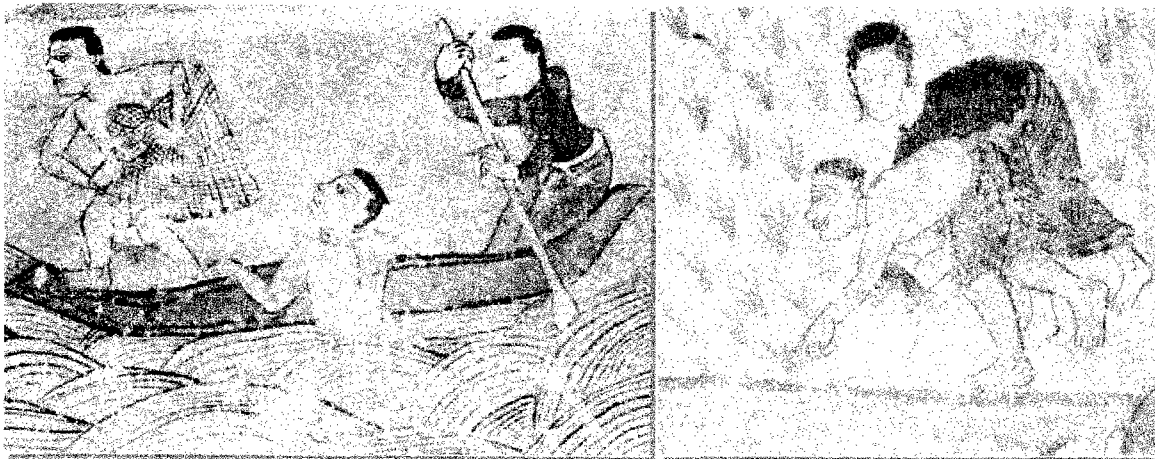


ภาพประกอบ ๕๐ รูปทรงบุคคลรูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง

ทหาร เขียนหลากหลายรูปแบบ เช่น เขียนการแต่งกายเป็นแบบตะวันตก นุ่งกางเกงรัดรูป สวมรองเท้าบู๊ท สวมหมวก และเป็นแบบไทยคือ นุ่งโจงกระเบน ไม่สวมหมวกและรองเท้า ได้แก่ ภาพในขบวนแห่พระเวสสันดร ตรงผนังด้านนอกทางทิศตะวันตกของวัดป่าเรไรย์ มีทหารม้าและพลเดินเท้าแต่งกายแบบทหารในสมัย รัชกาลที่ห้า คือ สวมกางเกงรัดรูป เสื้อแขนยาวผ่าหน้าขัดกระดุม รองเท้าบู๊ทแบบฝรั่ง ถืออาวุธยาวเช่น ดาบด้ามยาว ปืน สวมหมวกหลายรูปทรง ได้แก่ หมวกหม้อตาล หมวกปีก หมวกที่มีลักษณะคล้ายหมวกไหมพรมมันชายขึ้นที่ชาวตะวันตกสวมในหน้าหนาว แต่บางภาพทหารนุ่งกางเกง นุ่งโจงกระเบน ไม่สวมเสื้อและไม่สวมรองเท้า กองทัพยักษ์เช่น กองทัพของท้าวอาพนาสุร ท้าวกุมภกันท์ พญาวิสสวัสดิมาร มีทหารทั้งที่เป็นยักษ์และมนุษย์ ส่วน เสนา อำมาตย์ แต่งกายคล้ายชุดราชปะแตน มีผ้าเคียนเอว มีทั้งสวมรองเท้าหนังและไม่สวมรองเท้า เช่น ภาพเสนาอำมาตย์ที่ออกไปป่าวประกาศข่าวในเรื่องเวสสันดรที่อยู่บนผนังทางทิศใต้ของวัดป่าเรไรย์ด้านซ้ายมือสวมรองเท้าหนัง ในขณะที่เสนาอำมาตย์ที่ทำหน้าที่การมตรงภาพด้านขวามือไม่สวมรองเท้า ช่างไม้พิถีพิถันในการเขียนรูปทรงทหารและเสนา โดยจะเขียนรูปทรงซ้ำๆกัน ที่มีท่าทางเหมือนกันหรือคล้ายกัน และรูปทรงมีขนาดใกล้เคียงกัน รูปแบบของทหารและเสนาเขียนเลียนแบบความเป็นจริงตามที่ช่างเคยรับรู้

นางสนมกำนัล เขียนคล้ายชาวบ้าน โดยเขียนนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อแขนยาวหรือหมอลาบ ใ้ผมปัก และจำนวนภาพของนางสนมมีน้อย

๓.๑.๑.๓ รูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง



ภาพประกอบ ๕๑ รูปทรงบุคคลรูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง

รูปทรงบุคคลที่เลียนแบบความจริงที่ปรากฏบนผนังวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ได้แก่ ภาพชาวบ้าน โดยมีลักษณะดังนี้ รูปทรงส่วนใหญ่ไม่สมส่วน รูปทรงผู้หญิงเน้นความประณีตในการเขียนเส้นบนใบหน้า เป็นภาพหน้าตรงหรือเอียงหน้าเล็กน้อยไม่มีภาพเขียนใบหน้าด้านข้างทำให้เห็นส่วนประกอบบนใบหน้าได้ทุกส่วน รูปแบบการแต่งกายเป็นแบบท้องถิ่นคือ หญิงสาวนุ่งซิ่นมีลายเป็นเส้นตรง (ลายล่อง) หรือมีเชิง หรือนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อปิดคอแขนยาวหรือคอกลมแขนยาวแล้วห่มสไบทับ หรือห่มสไบเพียงอย่างเดียวไม่สวมเสื้อ ผมเป็นทรงผมปึก ทรงดอกกระตุ่มและทรงมุ่นมวยสูง นิยมกางร่ม หญิงชราจะนุ่งโจงกระเบนหรือนุ่งซิ่นไว้ผมปึกหรือผมดอกกระตุ่ม ไม่สวมเสื้อ เด็กหญิงสวมเสื้อคอกระเช้า นุ่งซิ่น ส่วนรูปทรงผู้ชาย ส่วนใหญ่ข้างเขียนใบหน้าด้านข้างทำให้เห็นใบหน้าเพียงด้านเดียว ชายหนุ่ม นุ่งกางเกงจีนยาวและขาสั้น นุ่งโสร่งสั้นๆทับกางเกง มีผ้าเคียนเอว สวมเสื้อแขนสั้นหรือแขนยาวคอกลมหรือคอปิด นิยมสวมหมวก บางครั้งมีผ้าพาดที่สองไหล่ บางคนมีลายสักที่ขาโดยเฉพาะในกลุ่มหมอลำหมอแคน เด็กชายและชายชรา นุ่งกางเกงขาสั้นไม่สวมเสื้อ รูปทรงหญิงและชายไม่สวมรองเท้า นอกจากนี้ ยังมีรูปของคนต่างชาติเช่น พ่อค้าแม่ค้าชาวจีน แขก ซึ่งมีเครื่องแต่งกายเลียนแบบของจริง ส่วนใหญ่รูปทรงเหล่านี้ใช้เป็นตัวประกอบในเรื่องหลักและใช้แสดงวิถีชีวิตชาวบ้าน สำหรับรูปหญิงชายชาวบ้านที่ช่างเจตนาให้เป็นจุดสนใจของภาพจะเขียนด้วยรูปทรงขนาดใหญ่ ระบายสีเต็มใบหน้าก่อนเขียนรายละเอียดของใบหน้า เช่น ภาพชายหนุ่มโอบกอดหญิงสาวตรงผนังด้านนอกทางทิศตะวันออกของวัดโพธาราม ภาพใบหน้าชายชาวบ้านที่เรียงกันในเรื่องเวสสันดรตรงผนังด้านในทางทิศเหนือของวัดโพธาราม ภาพใบหน้าของหญิงสาวที่โผล่เรียงกันตรงหน้าต่างตรงผนังด้านนอกทางทิศเหนือของวัดโพธาราม กิริยาท่าทางของ รูปทรงบุคคลมักเลียนแบบความเป็นจริงและเป็นไปตามเรื่องราวที่นำเสนอ เช่น เป้าแคน พ้อนรำ เข็นฝ้าย จับปลา ยิงสัตว์ หามสัตว์ ทำนา ไถนา ผัดข้าว แยกของ วังไล่ ปั่นต้นไม้ ล้มหยายหลัง อุ้มลูก ถลกกัน หยอกเย้า ตบตี โอ้โลม เสพสังวาส เป็นต้น ท่าทางเหล่านี้มีลักษณะเด่นคือ มีความเป็นธรรมชาติมีลักษณะของนาฏลักษณ์น้อย ข้างเขียนลีลา ท่าทาง ของรูปทรงบุคคลประเภทเลียนแบบความเป็นจริงได้อย่างอิสระและหลากหลายกว่ารูปทรงกษัตริย์ เทวดา หรือรูปทรงบุคคลแบบอุดมคติสูงสุด

๓.๑.๑.๔ รูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด)

รูปบุคคลที่เป็นรูปแบบเกินความจริง (รูปแบบต่ำสุด) ที่ปรากฏบนผนังวัดป่าเรไรย์ และวัดโพธาราม มีดังนี้ คนในเมืองนรก ชูชก ซึ่งมีลักษณะดังนี้



ภาพประกอบ ๕๒ รูปทรงบุคคลรูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด)

คนในเมืองนรก ส่วนใหญ่ช่างเขียนเหมือนชาวบ้านธรรมดา ไม่แสดงความเป็นที่น่าเกลียด น่ากลัว เช่น รูปคนในเมืองนรกที่ปรากฏบนผนังวัดป่าเรไรย์ เป็นรูปชายชาวบ้านธรรมดาแต่ถูกลงโทษสวมเชือกและมัดแขนติดกันเป็นพรวน ยมบาลแต่งกายแบบขุนนาง ภาพการพิจารณาความดี ความชั่ว ในเมืองนรกจึงคล้ายภาพการตัดสินความผู้ต้องโทษในอดีต หรือรูปคนในเมืองนรกที่ผนังด้านนอกทางทิศตะวันออกริมประตูด้านขวามือของวัดโพธาราม มีการแต่งกายอย่างชาวบ้าน อย่างไรก็ตามในบางพื้นที่ช่างเขียนภาพคนในเมืองนรกให้ดูน่ากลัว เช่น บนผนังด้านในด้านสกัดทางทิศตะวันออกของวัดป่าเรไรย์ เขียนภาพคนในกะทะทองแดงโดยแสดงเฉพาะส่วนใบหน้า สีหน้า ริมฝีปาก ตา แสดงความทุกข์ทรมาน ลักษณะรูปทรงใบหน้าคล้ายภาพหน้ากาก (portrait of the artist surrounded by masks) ของ เจมส์ อองซอร์ (Haesaerts, Paul. ๑๙๕๗ : ๑๖๕) และเขียนคนให้ผิดส่วนเกินจริงคือพอม สูง ผิวเนื้อสีเทา ซึ่งช่างต้องการสื่อถึงภาพเปรตหรือคนที่ตกนรก

ชูชก ในเรื่องพระเวสสันดร ชูชกเป็นตัวละครเด่นและปรากฏรูปทรงมาก ช่างเจตนาเขียนภาพชูชกให้ผิดส่วน เช่น ภาพชูชกที่วัดป่าเรไรย์ ช่างเจตนาเขียนให้เห็นข้อที่ปูดโปนผิดปกติ เช่น ไหล่ คอก เข่า ร่างกายพอมแต่ท้องป่อง ตั้งหัก หน้ามีหนวดเครา แก้มตอบ หลังโก่ง ไม่สวมเสื้อ นุ่งกางเกงขาสั้น มวยผมแบบพราหมณ์ สะพายย่าม ถือไม้เท้า ส่วนที่วัดโพธาราม เขียนชูชกเหมือนชายชราชาวบ้านแต่หน้ามีหนวดเครา หลังโก่ง ตาใหญ่ แขนและขาตะปุ่มตะป่ำ ถือไม้เท้า สะพายกะด้าและแบกอีโต้ขนาดใหญ่

สรุปรูปทรงบุคคล

จิตรกรรมพื้นบ้านวัดโพธารามและวัดป่าไร่ไธมีรูปทรงบุคคลมากกว่ารูปทรงอื่น รูปทรงบุคคลจึงเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของจิตรกรรม รูปทรงบุคคลของวัดป่าไร่ไธมีความประณีตสวยงามสมส่วนกว่าวัดโพธาราม โดยรูปบุคคลชั้นสูงเช่น พระพุทธเจ้าเขียนรูปทรงเหมือนพระสาวกแต่เน้นความสำคัญโดยเขียนผมปีกแทนพระเกตุมาลาและเหนือผมปีกมีมงกุฎคล้ายศิระระของนางกษัตริย์ การห่มจีวรไม่เคร่งครัดตามชนบ สัตว์ส่วนสวยงาม รูปกษัตริย์ นางกษัตริย์ และรูปยักษ์มีเครื่องทรงแบบตัวพระ ตัวนางในละครหรือจิตรกรรมไทยประเพณี รูปทรงบุคคลในอุดมคติสูงสุดจะมีใบหน้าถูกสัดส่วนสวยงาม ใช้เส้นบาง น้ำหนักสม่ำเสมอ รูปทรงอ่อนช้อย แต่มีบางรูปทรงที่ผิดส่วนเช่น ลิ่นไซ่ ยักษ์เน้นเส้นหนาในส่วนของคิ้ว ตา ปาก เพื่อให้ดูเข้มและดูเด่น รูปทรงใช้ แขน ขา มือ แสดงท่าทางและอารมณ์ตามเรื่องราวและท่าทางเป็นแบบนาฏลักษณ์ รูปเสนา ทหาร เขียนหลากหลายรูปแบบ เช่น สวมกางเกงรัดรูป เสื้อแขนยาวผ่าหน้าขัดกระดุม รองเท้าบู๊ท ถืออาวุธ สวมหมวกหลายรูปทรง บางภาพไม่สวมเสื้อและไม่สวมรองเท้า ทหารในกองทัพยักษ์มีทั้งที่เป็นยักษ์และเป็นมนุษย์ แต่งกายอย่างยุโรปหรือนุ่งโจงกระเบนถือดาบแบบไทย เสนา อำมาตย์ แต่งกายคล้ายขุนราชปะแตน มีผ้าเคียนเอว มีทั้งที่สวมรองเท้าหนังและไม่สวมรองเท้าและจะเขียนรูปทรงซ้ำๆกัน ที่มีท่าทางเหมือนกันหรือคล้ายกันโดยเขียนเลียนแบบความเป็นจริงตามที่ช่างเคยรับรู้ นางสนมกำนัล เขียนคล้ายชาวบ้าน นุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อแขนยาวหรือห่มสไบ ไว้ผมปีก ส่วนรูปทรงชาวบ้านส่วนใหญ่ไม่สมส่วน หญิงและชายชาวบ้านแต่งกายแบบท้องถิ่นคือ หญิงสาวนุ่งซิ่น หรือโจงกระเบน สวมเสื้อแขนยาวปิดคอ หรือ คอกกลมแล้วห่มสไบทับ หรือห่มสไบเพียงอย่างเดียว ผมปีกบางภาพเขียนผมมวยสูง นิยมกางร่ม หญิงชรา นุ่งโจงกระเบนหรือนุ่งซิ่นไว้ผมปีกหรือผมดอกกระพุ่ม ไม่สวมเสื้อ เด็กหญิงสวมเสื้อคอกระเช้า นุ่งซิ่น ส่วนผู้ชายนุ่งกางเกงขายาวและขาสั้น นุ่งโสร่งสั้นๆทับกางเกง มีผ้าเคียนเอว สวมเสื้อแขนสั้นหรือแขนยาวคอกกลมหรือคอปิด นิยมสวมหมวก บางครั้งมีผ้าพาดสองไหล่ เด็กชายและชายชรา นุ่งกางเกงขาสั้นไม่สวมเสื้อ รูปหญิงชายชาวบ้านใช้เป็นตัวประกอบในเรื่องหลักและแสดงวิถีชีวิตชาวบ้าน ท่าทางเป็นไปตามเรื่องราวที่น่าเสนอ ซึ่งมีลักษณะเด่นคือเป็นธรรมชาติเหมือนชีวิตจริงไม่เป็นนาฏลักษณ์ ช่างเขียนลีลา ท่าทาง ที่แสดงอารมณ์ได้อย่างอิสระและหลากหลายมากกว่ารูปทรงบุคคลชั้นสูง คนในเมืองนรก ช่างเขียนเหมือนชาวบ้านธรรมดา อย่างไรก็ตามบางส่วนของช่างเขียนให้ดูน่ากลัว ส่วนซุกในเรื่องพระเวสสันดรซึ่งเป็นตัวละครเด่นและปรากฏรูปทรงมาก ช่างเจตนาเขียนภาพให้ผิดส่วนและให้เกิดความรู้สึกว่าเป็นคนบาป

๓.๑.๒ รูปทรงสัตว์

รูปทรงสัตว์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านวัดโพธารามและวัดป่าไร่ไธส่วนใหญ่จะเป็นรูปทรงที่สวยงาม สัตว์ส่วนใหญ่ได้เขียนความเป็นจริงลักษณะไม่ดูร้าย โดยเฉพาะสัตว์ใหญ่ เช่น ช้าง ม้า เสือ ควาย จระเข้ หมูป่า สุนัข นก ปลา ส่วนสัตว์อื่นๆ เช่น สุนัข ไก่ ที่ชาวบ้านเลี้ยงชางไม่พิถีพิถัน และสัตว์ที่ช่างเขียนมากที่สุดคือม้าและช้าง

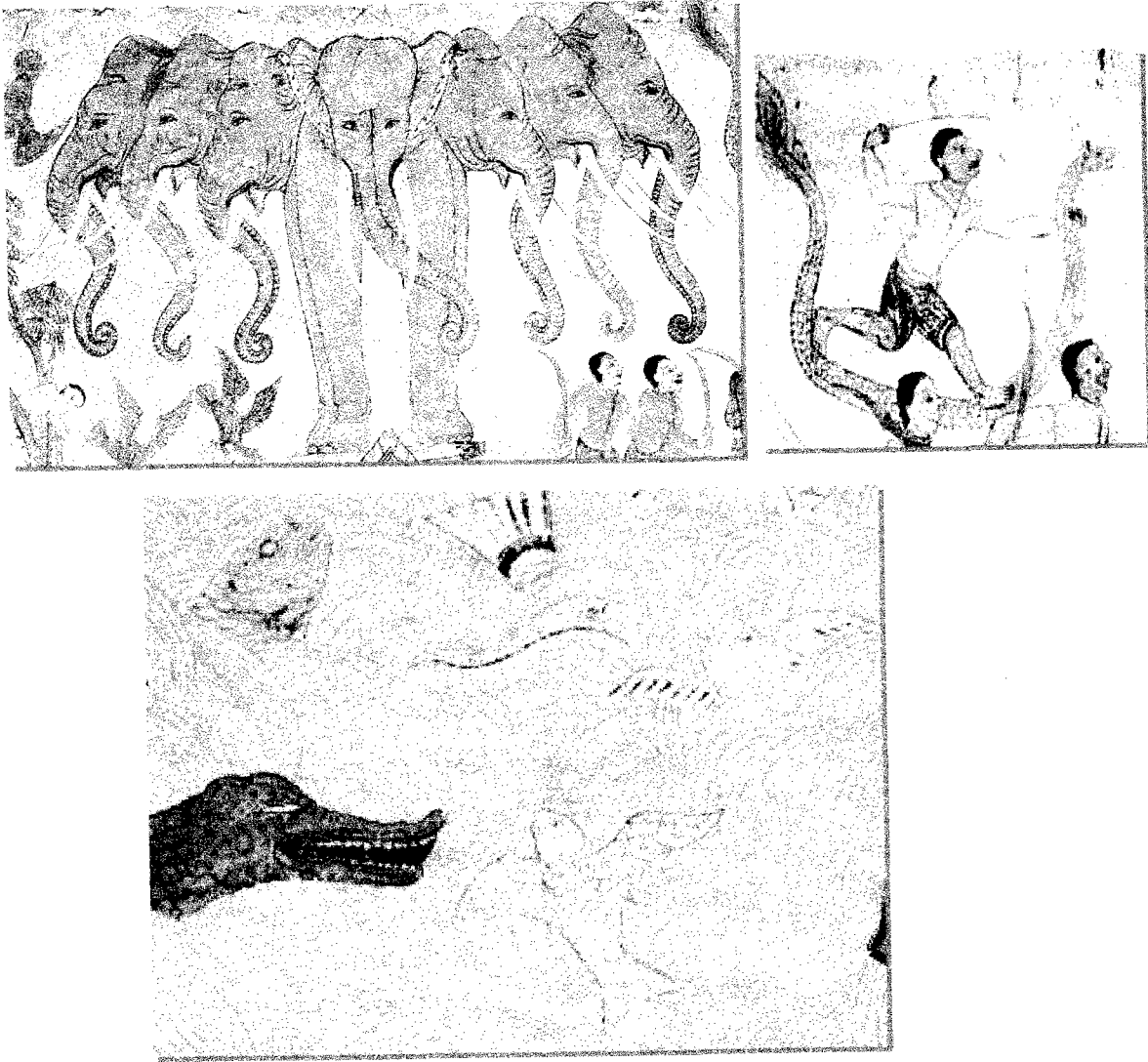
๓.๑.๒.๑ รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)



ภาพประกอบ ๕๓ รูปทรงสัตว์รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)

รูปทรงสัตว์รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด) ได้แก่ ราชสีห์ คชสีห์ หงส์ พญานาค กิเลน และครุฑ ส่วนใหญ่ช่างเขียนสัตว์หิมพานต์หรือรูปทรงสัตว์ที่ผสมจินตนาการไว้บนผนังด้านนอก เช่น ทางทิศตะวันตกของวัดป่าไร่ไธยมีรูปราชสีห์ซึ่งเป็นตัวละครในเรื่องพระเวสสันดรกัณฑ์มัทรี ช่างเขียนรูปทรงราชสีห์แบบจิตรกรรมไทยประเพณี ทางทิศตะวันออกของวัดเดียวกันนี้มีรูปพญาครุฑซึ่งเป็นตัวละครในเรื่องพระลัก พระลาม ช่างเขียนครุฑแตกต่างจากจิตรกรรมไทยประเพณีคือไม่เขียนเป็นรูปคนครึ่งนกแต่เขียนเป็นนกทั้งหมดแต่ส่วนหัวเขียนคล้ายหัวราชสีห์แต่ปากยาวงุ้ม และเน้นความสำคัญของภาพโดยใช้รูปทรงขนาดใหญ่และใช้สีเข้ม ส่วนพญานาคเป็นตัวละครในเรื่องสินไซและเรื่องพระลักพระลามปรากฏภาพอยู่ที่ผนังด้านนอกทางทิศใต้ของวัดโพธารามและทางทิศเหนือของวัดป่าไร่ไธย ช่างเขียนรูปทรงแบบจิตรกรรมไทยประเพณีแต่ทั้งสองเรื่องนี้เขียนในลักษณะเดียวกันคือเขียนเพียงครึ่งตัวโดยให้รู้สึกเหมือนมีอาคารบังลำตัวไว้ ส่วน คชสีห์ กิเลน หงส์ เขียนประดับเพื่อความงาม ช่างใช้เส้นและเขียนสัดส่วนสวยงามโดยเขียนคล้ายจิตรกรรมไทยประเพณี ยกเว้น หงส์ เขียนเหมือนนกจริงแต่เน้นให้สวยงามมากขึ้นโดยเขียนขนหางงอนยาวเป็นแพ

๓.๑.๒.๒ รูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง



ภาพประกอบ ๕๔ รูปทรงสัตว์รูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง

รูปทรงที่มีรูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์จริงได้แก่ ช้างทรง ม้าทรง งูเจือก ปลาบิน รูปช้างและม้าปรากฏอยู่ในเรื่องราวเกือบทุกเรื่อง เช่น พระเวสสันดร พระลักพระลาม ลินไซ และพุทธประวัติ ช้างเขียนช้างทรงและม้าทรงเหมือนช้าง ม้าทั่วไป แต่เน้นความสำคัญโดยช้างทรงจะมีเครื่องตกแต่งตระพอง มีลายตกแต่งสายสุหรัดและเขียนลายบนผ้าปูหลังรวมทั้งใช้สีเข้ม ช้างที่มีความสำคัญเป็นพิเศษจะเขียนให้แตกต่างเพื่อแสดงถึงพลัง อำนาจ เช่น ช้างนาราคีร์เมฆลของพญาวีสวัสดิ์มารมี ๗ เตียร ส่วน งูเจือก เป็นพาหนะของสมุนพญามาร ช้างเขียนเลียนแบบงูแต่ผสมจินตนาการโดยให้มีใบหูเล็กๆและมีครีบทีหาง ส่วนปลาบินอยู่ในเรื่องพระลักพระลามเขียนเป็นปลามีปีกเหมือนนก เป็นรูปทรงประกอบเพื่อความงาม

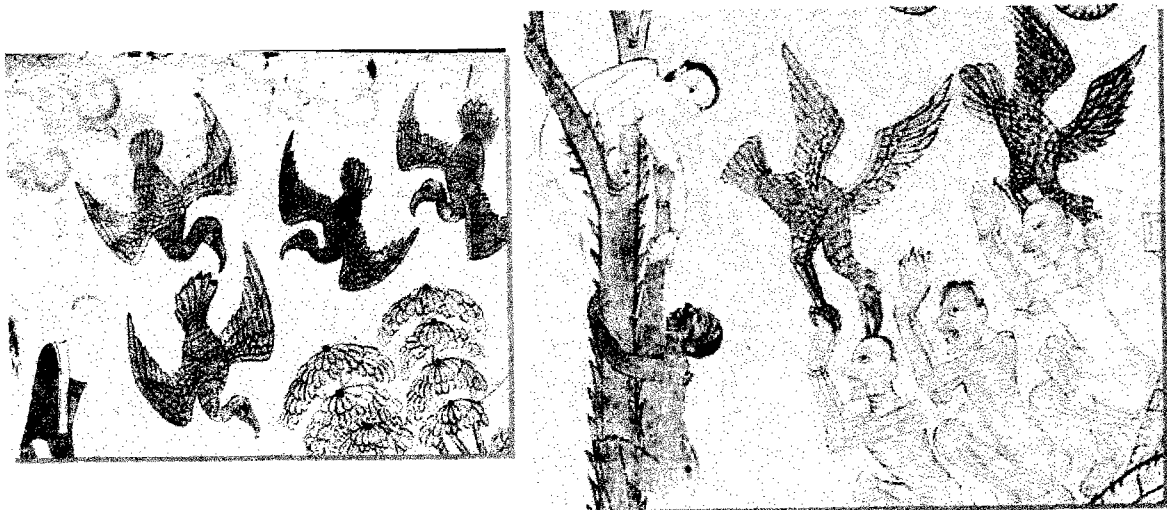
๓.๑.๒.๓ รูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง



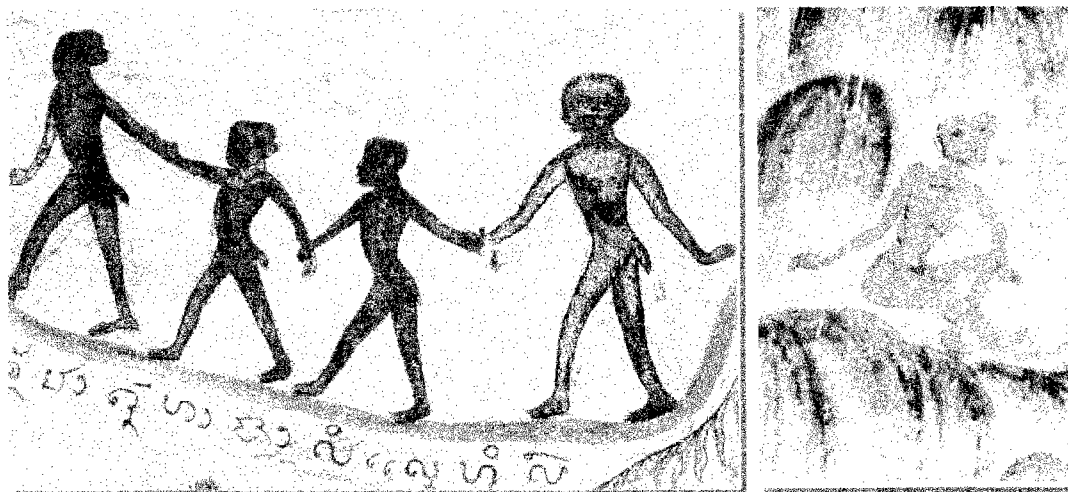
ภาพประกอบ ๕๕ รูปทรงสัตว์รูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง

รูปทรงสัตว์ในจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธารามและวัดป่าเรไรส่วนใหญ่เป็นรูปทรงเลียนแบบความเป็นจริง และเป็นสัตว์ที่มีในท้องถิ่น เช่น ช้าง ม้า ควาย หมูป่า กวาง เสือ จระเข้ ลิง กู สุนัข นกแซงแซว นกแก้ว นกเงือก นกกระสา นกยูง นกฮูก ค้างคาว ปลา กุ้ง ปู เป็นต้น ช่างมีทักษะในการเขียนรูปสัตว์เพราะรูปทรงใกล้เคียงความเป็นจริง ส่วนใหญ่เขียนรูปทรงด้านข้าง สัตว์แสดงท่าทางหลายแบบ เช่น ช้างยืน ช้างหมอบ ช้างเดินยกขา ช้างชูวง ควายชนกัน ควายกำลังไถนา นกบิน นกถลาร่อน เป็นต้น รูปสัตว์ที่ปรากฏบนผนังด้านทิศตะวันตกของวัดป่าเรไรจะมีรายละเอียดและสวยงาม ส่วนรูปทรงสัตว์เลี้ยงที่ประกอบวิถีชีวิตชาวบ้านที่อยู่บนผนังด้านนอกทางทิศใต้ของวัดโพธาราม ได้แก่ สุนัข ไก่ เป็ด เขียนแบบไม่พิถีพิถัน

๓.๑.๒.๔ รูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด)



ภาพประกอบ ๕๖ รูปทรงสัตว์ รูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด)



รูปประกอบ ๕๗ รูปฝึกกองกอยตามคำบอกเล่าของชาวบ้าน

รูปทรงสัตว์ที่เกินความเป็นจริง ได้แก่ สัตว์ในนรก ช้างเขียนนกมีรูปทรงเหมือนนกธรรมชาติ เน้นเส้นให้เห็นรายละเอียดของขน และปากที่ยาวงอจุ่ม นอกจากนี้ช่างเขียนรูปสัตว์ชนิดหนึ่งหน้าและรูปร่างเหมือนคน แต่ท่าทางคล้ายลิง มีหางสั้นเหมือนหางแพะ อยู่กันเป็นกลุ่ม ยืนจับมือเรียงกันเป็นแถว รูปสัตว์ชนิดนี้เป็นภาพประดับอยู่ในเรื่องพระลักพระลามและพุทธประวัติที่วัดโพธารามและเรื่องพระเวสสันดรที่วัดป่าไร่ไร่ พลอย สุขศิริ กล่าวว่า เป็นภาพฝึกกองกอยที่อยู่บนภูเขา (พลอย สุขศิริ. สัมภาษณ์ : ๒๕๕๔)

สรุปรูปทรงสัตว์

รูปทรงสัตว์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านวัดโพธารามและวัดป่าไร่ไร่ส่วนใหญ่จะเป็นรูปทรงที่สวยงาม สัตว์ส่วนใหญ่เกินความเป็นจริง ลักษณะไม่ดุร้าย รูปทรงสัตว์รูปแบบอุดมคติ ได้แก่ ราชสีห์ คชสีห์ หงส์ พญานาค กิเลน ช้างเขียนรูปทรงสัตว์ที่ผสมจินตนาการหรือสัตว์หิมพานต์น้อย ที่พบได้แก่ ราชสีห์เป็นตัวละครในเรื่องพระเวสสันดรกัณฑ์มัทรี พญานาคเป็นตัวละครในเรื่องสินไซและเรื่องพระลักพระลาม ครุฑเป็นตัวละครในเรื่องพระลักพระลาม คชสีห์ กิเลน และหงส์เขียนประดับเพื่อความงาม ช่างเขียนสัตว์ส่วนใหญ่เขียนคล้ายจิตรกรรมไทยประเพณี รูปทรงที่มีรูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์จริงได้แก่ ช้างทรง ม้าทรง งูเหือก ปลาบิน ช้างเขียน ช้างทรง และม้าทรง ไม่ต่างจากช้างหรือม้าอื่นๆแต่จะใช้สีและเครื่องตกแต่งเน้นความสำคัญ งูเหือกเป็นพาหนะของสมุนพญามาร ช้างเขียนเลียนแบบงูแต่ผสมจินตนาการโดยให้มีหูเล็กๆและมีครีบทีหาง ปลาบินมีตัวเป็นปลาแต่มีปีกเหมือนนกเป็นรูปทรงประกอบเพื่อความสวยงาม รูปทรงสัตว์ที่เลียนแบบความเป็นจริงส่วนใหญ่เป็นสัตว์ที่มีในท้องถิ่น เช่น ช้าง ม้า ควาย หมูป่า กวาง เสือ จระเข้ ลิง งู สุนัข นกแซงแซว นกแก้ว นกเงือก นกกระสา ค้างคาว ปลา ช่างมีทักษะในการเขียนรูปสัตว์เพราะรูปทรงสวยงาม ส่วนใหญ่เขียนรูปทรงด้านข้าง สัตว์แสดงกิริยาท่าทางหลายแบบ รูปทรงสัตว์ที่เกินความเป็นจริง ได้แก่ สัตว์ในนรก ช้างเขียนนกในนรกมีรูปทรงเหมือนนกธรรมชาติแต่เน้นเส้นให้เห็นรายละเอียดของขนและปากที่ยาวงอจุ่ม

๓.๑.๓ รูปทรงคนผสมสัตว์หรือสิ่งอื่น

๓.๑.๓.๑ รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)



ภาพประกอบ ๕๘ รูปทรงคนผสมสัตว์รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)

รูปคนผสมสัตว์แบบอุดมคติได้แก่ กิณรีในเรื่องสินไช และพระลามในเรื่องพระลักพระลามและรูปนารีผล ช่างเขียนนางกิณรีเหมือนนางกิณรีในจิตรกรรมไทยประเพณี ส่วนพระลามเป็นรูปตอนพระลามกำลังจะกลายเป็นลิง ช่างเปลี่ยนรูปแบบของพระลามจากตัวพระให้เป็นผู้ชายที่แต่งกายเหมือนเสนา สวมกระบังหน้า เท้าเป็นลิงและมีหางงอกออกมา กำลังปีนต้นไม้ สำหรับต้นนารีผลช่างเขียนรูปทรงให้ต่างไปจากไม้อื่นโดยเขียนใบมีรูปทรงเหมือนดอกไม้ และมีผลรูปทรงคล้ายตุ๊กตาผู้หญิงห้อยเรียงอยู่ตามกิ่ง

๓.๑.๓.๒ รูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด)

รูปแบบคนผสมสัตว์ที่เป็นรูปแบบต่ำสุดได้แก่ รูปสัตว์นรก ช่างเขียนสัตว์นรกเป็นคนที่มีความผิดเป็นควาย คนครึ่งสุนัข คนครึ่งช้าง แต่ภาพมีรูปทรงขนาดเล็ก

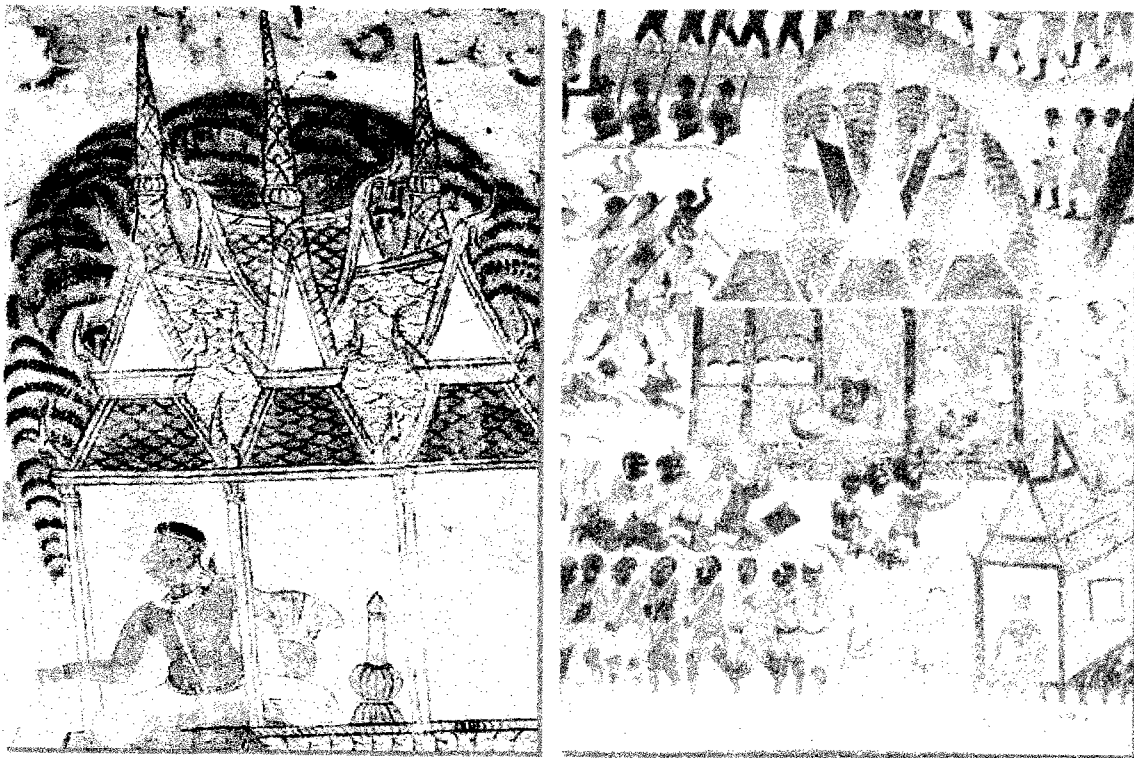
สรุปรูปทรงคนผสมสัตว์หรือสิ่งอื่น

ช่างเขียนรูปทรงคนผสมสัตว์น้อย รูปแบบอุดมคติสูงสุดได้แก่ กิณรี พระลามตอนที่กำลังกลายเป็นลิง และนารีผล รูปแบบคนผสมสัตว์ที่เป็นรูปแบบเกินจริงได้แก่ สัตว์นรกที่มีศีรษะเป็นสัตว์ตัวเป็นคนและส่วนใหญ่จะเป็นรูปทรงขนาดเล็ก

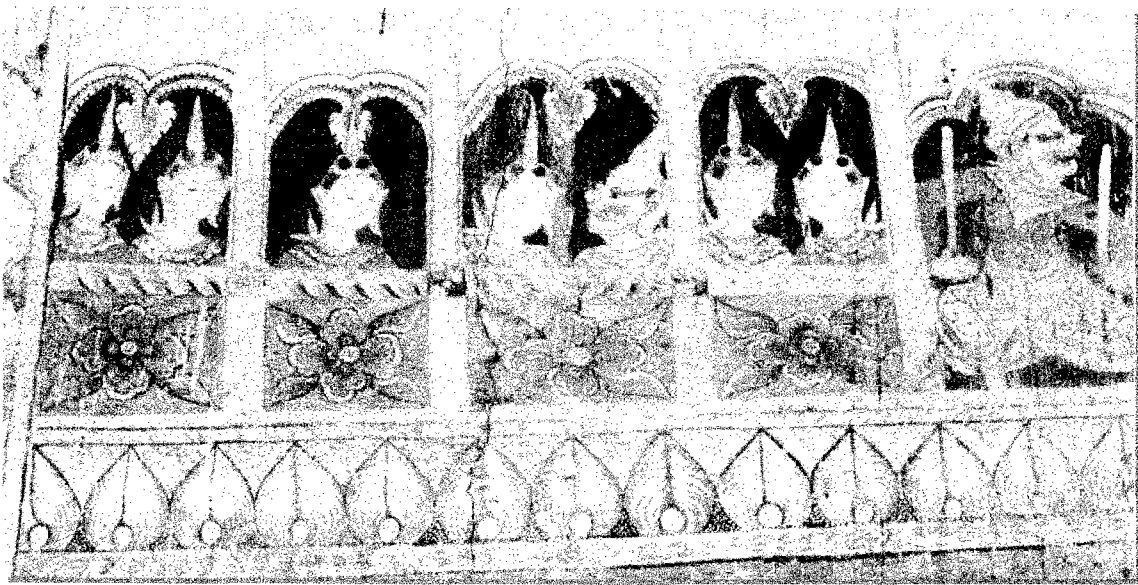
๓.๑.๔ รูปทรงสถาปัตยกรรมและภาพภูมิประเทศ

ส่วนใหญ่ช่างจะเขียนปราสาทราชวัง ศาลา บ้านเรือน ด้วยรูปทรงขนาดใหญ่เพราะในอาคารเหล่านี้จะเขียนรูปทรงบุคคลเพื่อเล่าเหตุการณ์ต่างๆด้วย รูปทรงสถาปัตยกรรมและภูมิประเทศไม่แสดงความลึกแต่บางครั้งช่างเขียนแสดงส่วนที่ลึกเข้าไปโดยใช้เส้นเฉียงจึงทำให้ภาพเหมือนมีความลึกเข้าไป ภาพบางภาพมีระดับการมองอยู่ในมุมสูงแบบตานกมอง เช่น ภาพปราสาทของเจ้าชายสิทธัตถะ ตรงผนังด้านนอกทางทิศตะวันตกของวัดโพธาราม ส่วนบ้านเรือนของประชาชนและภาพภูมิประเทศต่างๆจะมีลักษณะเหมือนสิ่งที่มีอยู่ในท้องถิ่น รูปทรงสถาปัตยกรรมและภาพภูมิประเทศในจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธารามและวัดป่าไร่ไรย์จำแนกได้ มีดังนี้

๓.๑.๔.๑ รูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)



ภาพประกอบ ๕๙ รูปทรงสถาปัตยกรรมรูปแบบอุดมคติ (แบบสูงสุด)



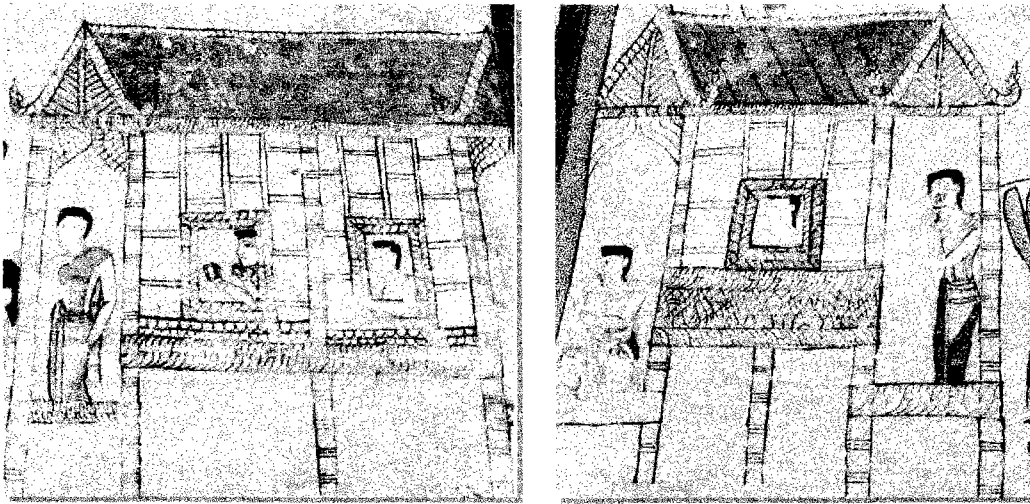
ภาพประกอบ ๖๐ ปราสาทพญาวัสสวดีमार

รูปทรงสถาปัตยกรรมที่เป็นรูปแบบในอุดมคติ ได้แก่ วิมานของพระอินทร์ ปราสาทราชวัง ส่วนใหญ่จะมีรูปทรงขนาดใหญ่และเป็นจุดสนใจของภาพ รูปแบบปราสาทที่มีมากที่สุดคือ ยกพื้นมีฐานสูง หลังคาทรงไทยจตุรมุขชั้น ๒ - ๓ ชั้น มุงกระเบื้องเกล็ดปลา อาคารเปิดโล่งคล้ายศาลา หรือกั้นเพียงครึ่งเดียวหรือมีหน้าต่างมากเพื่อให้เห็นภาพเหตุการณ์ด้านใน เช่น ปราสาทของพญานาค ปราสาทของท้าวฮ้านาสूरย์ ปราสาทของพระลักพระลาม ปราสาทของท้าวสมุขชัย และปราสาทของพระอินทร์ที่วัดป่าเรไรย์ ปราสาทของเจ้าชายสิทธัตถะ ปราสาทของพญาวัสสวดีमार ปราสาทท้าวภูษิตที่วัดโพธาราม หลังคาของปราสาทประกอบด้วยใบระกา หางหงส์ ยอดจั่วทั้งสี่ทิศของหลังคาชั้นแรกไล่ยอดสูงมีลวดลายทำให้ปราสาทดูสูงสง่า ส่วนหลังคาชั้นสองและสามไล่ข้อฟ้า รูปแบบปราสาทที่แปลกแตกต่างออกไปคือปราสาทของท้าวสมุขชัยในเรื่องพระเวสสันดรที่วัดโพธาราม เป็นอาคารยกพื้นสูง ใต้ถุนโล่ง พื้นลดระดับสามชั้น มีชานโล่งไม่มีหลังคาลักษณะคล้ายเรือนขนาดใหญ่หรือเรือนโขนของชาวอีสาน ลวดลายบางส่วนแสดงว่าเป็นฝากระดาน ส่วนหลังคามีหลายยอด รูปร่างหลังคาเป็นทรงโดมหลายเหลี่ยม ยอดหลังคาล้วนยอดเจดีย์ ช่างเขียนปราสาทให้ดูมั่นคงแข็งแรงและเน้นความสวยงามโดยใช้สีเข้มระบายและตัดเส้นด้วยความละเอียด หลังคาแต่ละชั้นสีต่างกันปราสาทบางองค์มีผ้า幔ระบายด้วยสีเข้มหรือมีลวดลายทำให้ดูโอ้อ่า พื้นหลังของปราสาทมักเขียนเป็นต้นไม้ทั้งทรงทึบและโปร่งเสริมให้ภาพน่าสนใจ ช่างนิยมเขียนภาพใบหน้าของหญิงสาวโผล่เรียงแถวตรงหน้าต่าง หากพื้นที่ในปราสาทมีที่ว่างก็เขียนรูปทรงบุคคลทั้งตัว

๓.๑.๔.๓ รูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง

รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริงได้แก่ อาศรม ศาลา เช่น อาศรมของพระเวสสันดร อาศรมอุฎาธิ์ในเรื่องพระเวสสันดรและศาลาพิจารณาความดีความชั่วในนรกที่วัดป่าเรไรย์ ส่วนใหญ่จะเขียนรูปทรงคล้ายปราสาทแต่มีขนาดเล็กกว่า หลังคามีทั้งแบบธรรมดาชั้น ๒ ชั้น และแบบจตุรมุข

๓.๑.๔.๔ รูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง



ภาพประกอบ ๖๑ รูปทรงสถาปัตยกรรมรูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง

สถาปัตยกรรมที่ช่างเขียนรูปแบบเลียนแบบความเป็นจริง ได้แก่ วัด บ้านเรือนของชาวบ้าน ตูบ กำแพงเมือง บ้านเรือนเขียนหลังคาทรงไทยแบบภาคกลางมีตัวหงา ตัวบ้านเป็นทรงไทยอีสาน พื้นลวดระดับเป็นเรือนเดี่ยว ฝาปลายลูกฟัก หลังคามุงแฝก

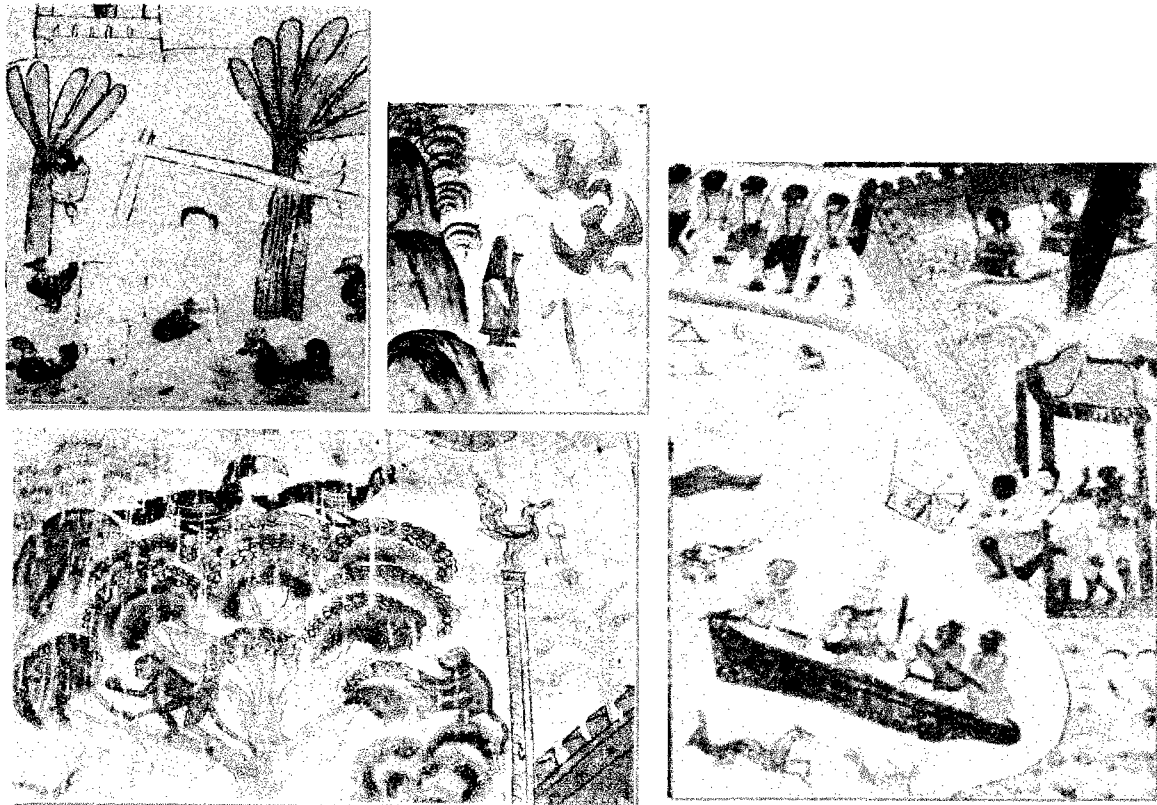
๓.๑.๔.๕ รูปแบบเกินความเป็นจริง (รูปแบบต่ำสุด)



ภาพประกอบ ๖๒ รูปทรงสถาปัตยกรรม รูปแบบเกินความจริง (รูปแบบต่ำสุด)

รูปแบบสถาปัตยกรรมที่เกินความเป็นจริง (แบบต่ำสุด) ได้แก่ ชุมนรกในเรื่องพระมัลลย์
ช่างเขียนชุมนรกเหมือนภาพเหตุการณ์การตัดสินคดีในชีวิตจริง แต่ช่างเขียนรูปทรงเพื่อแสดงให้เห็นว่าเป็น
ชุมนรกและเสริมบรรยากาศให้ดูน่ากลัวโดยเขียนรูปต้นไม้ กะทะทองแดง นกกาปากเหล็ก ภาพการลงโทษ
คนบาปด้วยการเลื่อย การตัดร่าง การโยนร่างใส่กะทะทองแดง เป็นต้น

๓.๑.๔.๖ ภาพภูมิประเทศ



ภาพประกอบ ๖๓ ภาพภูมิประเทศ ภูเขา ต้นไม้

ภาพภูมิประเทศเป็นฉากของเนื้อเรื่องแต่ละตอนซึ่งช่างจะวาดให้สอดคล้องกับ
เรื่องราวนั้น เช่น ป่า เขา สระบัว ในเรื่องพระเวสสันดร แม่น้ำใหญ่ที่ใช้ลอยแพนางสีดาและเป็นที่อยู่
ของพญานาค ป่า ภูเขาในเรื่องสินไซ ขนบทนอกเมืองของเจ้าชายสิทธัตถะ โดยมีส่วนประกอบดังนี้

ต้นไม้ ช่างเขียนต้นไม้เลียนแบบของจริงโดยมีรูปทรงต้นกล้วย ต้นยางหรือเหียง
มะไฟ มะม่วง ต้นหมาก ผักตบ บัว เป็นต้น รูปทรงต้นไม้มี ๒ ลักษณะคือ ๑) รูปทรงเปิด ส่วน
ใหญ่จะเป็นไม้ใหญ่ ช่างเขียนโดยการใช้พู่กันขีดหรือกระทุ้ง รูปทรงของใบไม้จะเกิดจากรอยแปรง
๒) รูปทรงปิด ได้แก่ กล้วย บัว หมาก มะม่วง มะไฟ ช่างใช้วิธีร่างภาพแล้วลงสีเรียบและตัดเส้น
รอบนอกให้มาบรรจบกันเป็นรูปทรงของต้นไม้ ใบไม้ อย่างชัดเจน นอกจากนี้ ลักษณะเด่นที่พบคือ ช่าง
มีอิสระในการสร้างรูปทรงต้นไม้เห็นได้จากรูปทรงที่หลากหลายทั้งที่เลียนแบบของจริงและจินตนาการ

ภูเขา ส่วนใหญ่เป็นเขามอเตี้ยๆ สร้างรูปทรงด้วยการระบายสีแสดงรอยแปร่ง เขียนด้วยสีเข้ม แล้วระบายเกลี่ยด้วยสีบางเพื่อแสดงระยะของภูเขา มีต้นไม้ ต้นหญ้า ประกอบ



ภาพประกอบ ๖๔ ลักษณะเกลี่ยวน้ำ

น้ำ ช่างเขียนสระน้ำและแม่น้ำ โดยใช้เส้นแสดงลักษณะเกลี่ยวคลื่นแบบจิตรกรรมไทยประเพณีโดยใช้เส้นโค้งซ้อนกัน และคลื่นจะสลับกันอย่างเป็นระเบียบแต่บางแห่งช่างสลับทิศทางของเกลี่ยวคลื่นอย่างอิสระ ไม่เป็นไปในทางเดียวกัน



ภาพประกอบ ๖๕ ปุยเมฆ

ท้องฟ้า ช่างนิยมเขียนปูเมฆเป็นเส้นซึ่งมี ๓ ลักษณะคือ ๑) เขียนคล้ายเครื่องหมายไคมุตร (~) ๒) เขียนคล้ายเลข ๓ ๓) ใช้เส้นเขียนก่อนเมฆโดยไม่ลงสี ลักษณะของปูเมฆที่คล้ายเครื่องหมายไคมุตรช่างเขียนสลับปลายเส้นทำให้รู้สึกเหมือนเมฆกำลังเคลื่อนที่ ส่วนเมฆที่มีลักษณะคล้ายเลขสามไทยทำให้เกิดความรู้สึกเหมือนเมฆลอยนิ่ง สำหรับพระอาทิตย์ ช่างเขียนรูปทรงกลม การระบายแบ่งเป็นชั้นเหมือนพระอาทิตย์ทรงกลดโดยไม่คำนึงถึงสีที่เป็นจริง

สรุปรูปทรงสถาปัตยกรรมและภาพภูมิประเทศ

รูปทรงสถาปัตยกรรมและภูมิประเทศไม่แสดงความลึก เขียนปราสาทราชวัง ศาลา บ้าน เรือนดูมั่นคงแข็งแรงและเขียนด้วยรูปทรงขนาดใหญ่ เพราะในอาคารเหล่านี้จะเขียนรูปทรงบุคคลเพื่อเล่าเหตุการณ์ต่างๆด้วย รูปแบบปราสาทที่มีมากที่สุดคือ ยกพื้นเป็นฐานสูง หลังคาทรงไทยจตุรมุขซ้อน ๒ - ๓ ชั้น มุงกระเบื้องเกล็ดปลา อาคารเปิดโล่งคล้ายศาลาหรือกันเพียงครึ่งเดียวหรือมีหน้าต่างมากเพื่อให้เห็นภาพเหตุการณ์ด้านใน นิยมเขียนภาพใบหน้าของตัวละครโผล่เรียงแถวตรงหน้าต่างแต่หากพื้นที่ในปราสาทมีที่ว่างก็เขียนรูปทรงบุคคลทั้งตัว เขียนเน้นความสวยงามโดยใช้สีเข้มระบายและเน้นเส้นด้วยความละเอียด หลังคาแต่ละชั้นมีสีต่างกัน ปราสาทบางองค์มีผ้า幔ที่ระบายด้วยสีเข้มหรือมีลวดลายทำให้ดูโอ้อ่า พื้นหลังของปราสาทมักเขียนเป็นต้นไม้ทั้งทรงทึบและโปร่งเสริมให้ภาพน่าสนใจ อาศรม ศาลา เขียนรูปทรงคล้ายปราสาทแต่มีขนาดเล็กกว่า บ้านเรือนเขียนหลังคาทรงไทยแบบภาคกลางมีตัวเหงา ตัวบ้านเป็นทรงไทยอีสาน พื้นลดระดับเป็นเรือนเดี่ยว ฝาฉลุปลูกพัก หลังคามุงแฝก เขียนขุนนางเหมือนภาพเหตุการณ์การตัดสินใจในชีวิตจริงแต่สร้างบรรยากาศให้เป็นขุนนางโดยเขียนรูปตันจั่ว กะทะทองแดง นกกาปากเหล็ก ภาพภูมิประเทศเป็นฉากของเนื้อเรื่องแต่ละตอนซึ่งช่างจะวาดให้สอดคล้องกับเรื่องราวนั้น เขียนต้นไม้เลียนแบบของจริงโดยมี ๒ วิธีคือ ใช้ฟูกั้นขีดหรือกระทุ้ง และใช้การระบายสีแล้วเน้นเส้นรอบนอก ภูเขาส่วนใหญ่เป็นเขามอเตี้ยๆ เขียนน้ำโดยใช้เส้นแสดงลักษณะเกลียวคลื่นแบบไทยประเพณี ส่วนท้องฟ้าช่างนิยมเขียนปูเมฆเป็นเส้นมี ๓ ลักษณะคือ ๑) เขียนคล้ายเครื่องหมายไคมุตร (~) ๒) เขียนคล้ายเลข ๓ และ ๓) ใช้เส้นเขียนก่อนเมฆโดยไม่ลงสี อย่างไรก็ตามลักษณะเด่นที่พบคือช่างมีอิสระในการเขียนภาพภูมิประเทศ เช่น ภูเขา ต้นไม้ แผ่นดิน แม่น้ำ มากกว่าการเขียนรูปทรงอื่นๆ

สรุปแนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ

รูปทรงเกือบทั้งหมดบนฝ่าผั่งช่างสร้างด้วยเส้น มีเพียงรูปทรงของพุ่มไม้ เขามอ และพื้นดินบางส่วนที่ช่างสร้างด้วยสี รูปทรงบนฝ่าผั่งด้านในจะใหญ่กว่ารูปทรงบนฝ่าผั่งด้านนอก ขนาดของรูปทรงส่วนใหญ่ไม่สัมพันธ์กัน เช่น ขนาดของรูปทรงบุคคลกับรูปทรงสถาปัตยกรรม ขนาดของรูปทรงสัตว์กับ รูปทรงของต้นไม้หรือภูมิประเทศ รูปทรงเป็นส่วนประกอบสำคัญที่สุดของจิตรกรรมเพราะใช้ในการเล่าเรื่อง ลักษณะรูปแบบของรูปทรงที่ถ่ายทอดมีดังนี้

๑) รูปทรงบุคคล ภาพผู้หญิงเขียนหน้าตรง ภาพผู้ชายเขียนหน้าด้านข้าง รูปทรงบุคคลที่วัดป่าเรไรย์มีความประณีตงดงามกว่าที่วัดโพธาราม รูปทรงบุคคลระดับอุดมคติสูงสุดเน้นความประณีตของเส้น

ส่วนใหญ่สัดส่วนสวยงาม แต่งกายแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ลีลาท่าทางเป็นแบบนาฏลักษณ์ รูปทรงระดับอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง แต่งกายเลียนแบบของจริง รูปทรงระดับเลียนแบบความเป็นจริง ไม่เน้นความประณีตมากนัก เขียนกิริยาท่าทางหลากหลายขึ้นแสดงความเป็นอิสระของช่างได้อย่างชัดเจน การแสดงกิริยาสอดคล้องกับเรื่องราว การแต่งกายเลียนแบบของจริงตามประสบการณ์ของช่าง รูปทรงระดับรูปแบบเกินความจริง (รูปแบบต่ำสุด) เขียนให้เห็นสัดส่วนที่ผิดปกติ

๒) รูปทรงสัตว์ ส่วนใหญ่เขียนได้สัดส่วนสวยงาม มักเป็นสัตว์ที่พบเห็นได้ในท้องถิ่น รูปทรงระดับอุดมคติสูงสุด เช่น สัตว์หิมพานต์พบน้อย ที่พบได้แก่ ราชสีห์ คชสีห์ พญานาค ซึ่งเขียนเหมือนจิตรกรรมไทยประเพณี หงส์ ครุฑเขียนเหมือนนกธรรมดาแต่เน้นความสวยงามและรายละเอียดของเส้น รูปทรงระดับอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง เช่น ช้างทรง ม้าทรง รูปแบบไม่แตกต่างไปจากสัตว์ทั่วไป รูปทรงระดับเลียนแบบความเป็นจริงเป็นรูปทรงที่พบมากที่สุด ส่วนใหญ่เป็นสัตว์ที่มีในท้องถิ่นและช่างเขียนประกอบเพื่อแก้ปัญหาพื้นที่และเพื่อความงาม รูปทรงระดับเกินความจริง (รูปแบบต่ำสุด) เป็นรูปทรงที่พบน้อย ได้แก่ สัตว์ในนรก ส่วนใหญ่เขียนเหมือนสัตว์ทั่วไป

๓) รูปทรงคนผสมสัตว์ เป็นรูปทรงที่พบน้อย รูปทรงระดับอุดมคติสูงสุดได้แก่ นางกนิรี ต้นมัลลาริมล รูปทรงระดับเกินความจริง (รูปแบบต่ำสุด) ได้แก่ คนที่ตกนรกมีหัวเป็นควายตัวเป็นคน

๔) รูปทรงสถาปัตยกรรมและภาพภูมิประเทศส่วนใหญ่เป็นปราสาทราชมนเฑียร ศาลา บ้านเรือน รูปทรงระดับอุดมคติสูงสุด ได้แก่ ปราสาท วิมาน พระราชวัง เขียนรูปทรงขนาดใหญ่ โอ้อวด ตกแต่งด้วยม่าน หลังคาหลายชั้น แต่บางแห่งมีลักษณะเหมือนเรือนโง่งหรือเรือนขนาดใหญ่ในภาคอีสาน รูปทรงระดับอุดมคติผสมอารมณ์จริง และรูปทรงระดับเลียนแบบของจริง มีลักษณะคล้ายกันคือเลียนแบบสถาปัตยกรรมที่มีอยู่ในท้องถิ่น เช่น ศาลา กุฏิพระ บ้านเรือน ตูบ รูปทรงระดับรูปแบบเกินความจริง (รูปแบบต่ำสุด) ได้แก่ ชุมนรก เขียนไม่ต่างจากศาลาพิจารณาได้ส่วนนักโทษแต่เพิ่มอุปกรณ์ในการลงโทษทัณฑ์เข้าไปเพื่อสื่อถึงนรกภูมิ เช่น กะทะทองแดง ด่านวิ้ว ส่วนภูมิประเทศ ช่างมีอิสระในการสร้างงานมาก เช่น ท้องฟ้า เมฆ แม่น้ำ ต้นไม้ พื้นดิน มีทั้งรูปแบบที่เลียนแบบของจริงและรูปแบบผสมจินตนาการ

การใช้รูปทรงของช่างส่งผลในด้านกายภาพของจิตรกรรมดังนี้

- ๑) เกิดการถ่ายทอดเรื่องราวจากลักษณะของรูปทรง การจัดวางตำแหน่งรูปทรง
- ๒) เกิดจุดสนใจจากการใช้รูปทรงขนาดใหญ่
- ๓) เกิดสมดุลจากการใช้ขนาดของรูปทรงหรือกลุ่มรูปทรงและการจัดวางตำแหน่งรูปทรง
- ๔) เกิดทิศทางและการเคลื่อนไหวจากการจัดวางตำแหน่ง จากการใช้รูปทรงซ้ำๆ และจากกิริยาท่าทางและความสัมพันธ์ของรูปทรงและกลุ่มรูปทรง
- ๕) เกิดจังหวะจากการจัดวางตำแหน่งและขนาดของรูปทรง
- ๖) เกิดความกลมกลืนและความเป็นเอกภาพ

รูปทรงของจิตรกรรมวัดโพธารามและวัดป่าเรไรมีลักษณะคล้ายกับจิตรกรรมที่ผนังอุโบสถวัดบ้านยาง อำเภอศรีบึง จังหวัดมหาสารคาม ที่เพ้นผกา สารดิลก ศึกษาไว้คือ ใช้หลักของจิตรกรรมไทยประเพณี การสร้างรูปทรงใช้เส้นแสดงรูปทรงชัดเจน นิยมเขียนภาพด้านข้างตามองตรง ลำตัวตรง คล้ายจิตรกรรมฝาผนังของอียิปต์ จัดวางรูปทรงซ้ำๆ เรียงเป็นแถว ถือความงามในการจัดเส้นเป็นส่วนสำคัญ ในการแสดงออก ไม่มีการปิดทองบนภาพตัวพระหรือเครื่องประดับ มีอิสระในการเขียนไม่มีกฎตายตัว เขียน

ภาพที่อยู่อาศัยแบบเครื่องผูกไม้ถาวรมีชานยื่นออกมา (เพินผกา สารดิลก .๒๕๔๑) อย่างไรก็ตาม แม้จิตรกรรมพื้นบ้านจะเกิดจากฝีมือช่างชาวบ้านแต่คตินิยมในการให้ความสำคัญแก่รูปทรงก็เหมือนกับจิตรกรรมไทยประเพณี ดังที่ สรศักดิ์ เจริญวงศ์ กล่าวไว้คือ ภาพในระดับอุดมคติสูงสุดรูปบุคคล เทวดา พระ นาง จะเขียนด้วยเส้นและท่าทางที่เป็นแบบแผนคล้ายทำนาฏศิลป์ หน้าไม่แสดงอารมณ์และวัย ทราบความสำคัญของบุคคลในภาพจากการจัดวางตำแหน่งซึ่งอาจต่างกันว่ารายละเอียดเสื้อผ้า กิริยาท่าทาง ปราสาทราชมนเทียรใช้หลังคาซ้อนกันเพื่อความงามในการจัดองค์ประกอบให้เกิดจังหวะของพื้นที่ในส่วนของหลังคาด้วยกัน ภาพในระดับอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง เช่น ภาพบุคคลและ สถาปัตยกรรม ภาพขุนนาง ข้าราชการนักร้องอาจแสดงอารมณ์ได้มากขึ้น การแต่งกายตามแบบของสังคมยุคนั้น สถาปัตยกรรมใกล้เคียงกับสถาปัตยกรรมไทยที่มีอยู่จริง ส่วนภาพในระดับเลียนแบบความเป็นจริง มักเขียนภาพบุคคลด้วยลีลาสนุกสนาน ความสัมพันธ์ของเส้นรับส่งกัน มีความเคลื่อนไหวฉับพลัน ช่างมีอิสระในการเขียนรูปคนสามัญ ด้านสถาปัตยกรรมมักเขียนตามที่ช่างพบเห็นโดยเฉพาะในท้องถิ่นและมีอิสระในการเขียน ภาพในระดับเกินจริงหรือรูปแบบต่ำสุดมักเขียนเกินจริงทั้งกิริยาและรูปทรง (สรศักดิ์ เจริญวงศ์. ๒๕๔๑ : ๒๖๑ - ๒๗๓)

๔. การใช้สี

๔.๑ การใช้สีเพื่อสื่อความหมาย

๔.๑.๑ วัดโพธาราม



ภาพประกอบ ๖๖ การใช้สีเพื่อแสดงเวลาและเน้นตัวละคร

ซ้าย ช่างผู้สร้างงานใช้สีดำแสดงเวลาตอนกลางคืน และเน้นให้ตัวละครเด่น

ขวา ใช้สีเทาเป็นพื้นหลังเน้นให้ตัวละครเด่น



ภาพประกอบ ๖๗ การใช้สีดำเป็นพื้นหลังเพื่อสร้างมิติและเน้นตัวละคร

จิตรกรรมฝาผนังวัดโพธารามเขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาว ไม่มีร่องพื้น ใช้สีของฝาผนังเป็นสีพื้น โครงสร้างของสีหลักมีสีฟ้า เขียว ดินแดง ดำ ขาว ผนังด้านในตรงทิศตะวันตกและทิศใต้ซึ่งเป็นเรื่องราวพุทธประวัติใช้สีวรรณะอ่อน ได้แก่ สีน้ำตาลแดง ส่วนทิศเหนือที่เป็นเรื่องพระเวสสันดรใช้สีในวรรณะเย็น โครงสร้างของสีบนผนังภายในจึงไม่กลมกลืนและไม่เป็นเอกภาพ ผนังด้านนอกสีส่วนรวมเป็นสีในวรรณะเย็นคือ เหลืองอ่อน ฟ้า และเขียว มีสีเหลืองอ่อนหรือขาวมอเป็นตัวคุมโครงสร้างทั้งหมด พื้นที่ใช้ของสีเหลืองมีมาก ในขณะที่พื้นที่ปลีกย่อยมีสีเขียว สีน้ำเงิน สีฟ้า หากดูสีรวมจะเหมือนสีเป็นเอกกรงค์ แต่เมื่อพิจารณารายละเอียดจะเห็นว่าช่างผสมสีเพื่อให้เกิดสีใหม่ โดยนำสีชั้นที่ ๑ ที่มีอยู่ได้แก่ น้ำเงิน ขาว ดินแดง ดำ มาผสมกัน เช่น ใช้สีขาวผสมน้ำเงินให้เป็นสีฟ้า สีขาวผสมสีดินแดงเป็นสีน้ำตาลหรือส้มอ่อน สีขาวผสมกับสีเขียวเทอร์คอยเป็นสีเขียวอ่อน จากข้อจำกัดที่มีสีใช้น้อยช่างจึงแก้ปัญหาด้วยการลดน้ำหนักสี ทำให้สีหลักเจือจางมีน้ำหนักแตกต่างกันเมื่อเกิดความรู้สึกว่ามีหลายสี นอกจากนี้น้ำหนักของสีที่ต่างกันทำให้ภาพเกิดระยะใกล้ไกลเช่น กำแพงแก้วของเมืองสีวิสาขบุรีตรงผนังทิศเหนือของวัดโพธารามช่างใช้สีน้ำเงินเข้มในขณะที่กลุ่มรูปทรงสถาปัตยกรรมถัดออกไปใช้สีฟ้าทำให้ภาพดูไกลออกไป เกิดระยะใกล้ไกลตามลักษณะภาพ ๒ มิติได้อย่างชาญฉลาด (ภาพประกอบ ๖๖ ด้านซ้าย) จากการใช้โครงสร้างเป็นสีอ่อนและช่างมีสีใช้น้อยเมื่อช่างต้องการเน้น จุดเด่น จึงต้องใช้สีเข้มด้วยการเพิ่มน้ำหนักสีและช่างได้กระจายน้ำหนักสีไปทั่วทั้งภาพ ดังนั้นสีที่คุมโครงสร้างจึงครอบงำสีทั้งหมด ทำให้ภาพกลมกลืนและสัมพันธ์กับพื้นที่ว่าง และทำให้ภาพทั้งหมดของผนังด้านนอก มีความเป็นเอกภาพ

นอกจากนี้ ช่างใช้สีเพื่อแสดงบทบาทและความสำคัญของรูปทรง เช่น ใช้สีแดงเวลาของเรื่องราว ได้แก่ ภาพปราสาทท้าวฤทธาชนะบายพื้นหลังด้วยสีน้ำเงินเข้ม ภาพปราสาทของเจ้าชายสิทธัตถะระบายพื้นหลังด้วยสีดำเพื่อแสดงเวลาตอนกลางคืน ใช้สีแดงฐานะทางชนชั้นและระดับของบุคคล เช่น ใช้สีเหลืองแทนสีทองโดยใช้กับเครื่องประดับตกแต่งของรูปทรงบุคคลแบบอุดมคติสูงสุด เช่น มงกุฎ กรองคอ กลด ผ้าปูบนหลังช้าง ใช้สีเขียวแบบของจริงเพื่อแสดงสถานะของรูปทรงนั้นๆ เช่น ผิวเนื้อรูปทรงบุคคลที่เป็นผู้หญิงใช้สีอ่อนเหมือนตั้งใจเขียนเป็นสีผิวเนื้อจริง ผิวเนื้อของเปรตใช้สีเทา ต้นไม้ใช้สีเขียว ภูเขา ดิน ใช้สีน้ำตาล ในบางตำแหน่งใช้สีสร้างลักษณะพื้นผิวและรูปทรงเพื่อให้เกิดความแตกต่าง เช่น การใช้สีสร้างพื้นผิวของพุ่มไม้ เขามอ ในบางพื้นที่ ใช้สีเพื่อสร้างจุดเด่นหรือจุดสนใจ เช่น ใช้สีคู่ตรงข้าม ได้แก่ ใช้สีน้ำเงิน - ส้ม สีเขียว - ส้ม เช่น ภาพช้างเป็นสีน้ำเงินส่วนผ้าปูรองนั่งบนหลังช้างใช้สีส้ม เรือนยอดของต้นไม้ใช้สีเขียวกับสีส้ม ในบางพื้นที่ใช้สีเน้นจุดเด่นโดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริง เช่น หลังคาปราสาทหนึ่งองค์มีหลายสี ทั้งสีน้ำเงินเข้ม สีเขียวอ่อน สีน้ำตาล พระอาทิตย์มีสีน้ำเงิน ดอกไม้มีสีฟ้า นอกจากนี้การที่ช่างใช้สีที่ไม่อุดมคติ ดูเหือด หรือเร่งเร็ว ทำให้ภาพมีความเรียบง่าย ภาพยักษ์ ภาพสัตว์ไม่ดูร้าย

จะเห็นได้ว่า สีสมีความสำคัญในการสร้างเอกภาพของจิตรกรรม แต่อย่างไรก็ตาม สีไม่ใช้ลักษณะเด่นที่สุดของจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านเพราะช่างเน้นการใช้เส้น เอกภาพของจิตรกรรมทั้งหมดจึงอยู่ที่เรื่องราว เส้น และโครงสี

๔.๑.๒ วัดป่าเรไรย์

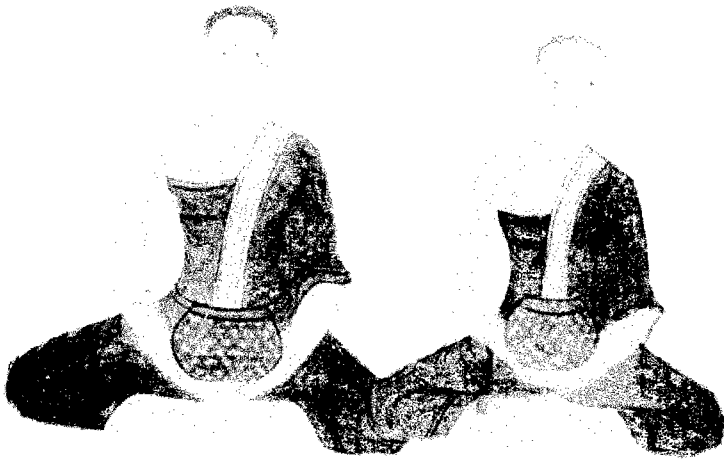


ภาพประกอบ ๖๘ ส่วนหนึ่งของภาพผนังด้านนอกวัดป่าเรไรย์ที่ยังเขียนไม่เสร็จ

จิตรกรรมวัดป่าเรไรมีสภาพดี ลักษณะสวยงามทั้งรายละเอียดและโครงสร้างภาพ แต่ในบางพื้นที่ช่างยังเขียนไม่เสร็จ เขียนด้วยสีฝุ่น วรรณะเย็น สีส่วนใหญ่เป็นสีคราม ลงพื้นด้วยสีน้ำตาลอ่อนแล้วร่างภาพ พื้นผนังด้านในของอุโบสถเป็นสีขาวหม่นอมเหลือง การใช้สีภายในเน้นการลงสีเรียบแบน สีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นสีในวรรณะอุ่น ได้แก่ สีเหลืองที่เป็นยอดบนพระเศียรของพระพุทธรเจ้าทุกพระองค์ สีน้ำตาลแดงที่เป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของรูปทรงซึ่งพบประมาณร้อยละ ๘๐ บนผนังทั้งสี่ด้าน ได้แก่ จีวรพระพุทธรเจ้า จีวรพระพุทธรเจ้าห้าพระองค์ จีวรของอดีตพุทธะ จีวรพระสาวก สีราวเชิงเทียน สีเมฆที่มีลักษณะเหมือนเครื่องหมายโคมูตร สีพื้นดิน สีเขมอ สีเสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่มของสมณพญามาร สีของดอกบัว ในแจกันบูชาและบัวปลีลังกของอดีตพุทธะและพระพุทธรเจ้าทั้งห้าพระองค์ สีเหลืองและสีน้ำตาลแดงทำให้ภายในอุโบสถมีความสว่างสดใส ในบางพื้นที่สีที่ใช้เป็นสีในวรรณะเย็น เช่น ส่วนที่เป็นต้นไม้หรือพุ่มไม้และฉากรวมทั้งผมและเสื้อผ้าของรูปทรงบางส่วน สีที่ใช้ได้แก่ สีน้ำเงิน สีเขียวอ่อน สีเทา เมื่อเปรียบเทียบน้ำหนักสีบนผนังทั้งสี่ด้านพบว่า น้ำหนักของสีที่ใช้ไม่แตกต่างกันมากนัก ทำให้ภาพส่วนใหญ่มีความกลมกลืน ช่างนิยมใช้สีที่มีน้ำหนักอ่อนแก่สลับกันไปเช่น ภาพกาปากเหล็กหกตัว และภาพช้างนาคีรีเมฆลี้เจ็ดเศียร ตรงด้านสกัดทิศตะวันออก ช่างใช้สีเทาและฟ้าสลับกันเป็นจังหวะ นอกจากนี้ การใช้สีเข้มในบางตำแหน่ง ได้แก่ ใช้สีน้ำเงินเข้มกับเครื่องแต่งกายของพญามาร สมุนที่อยู่บนหลังช้าง ชาวบ้าน ยมทูต คนบาป ใช้สีดำกับผมและแผงขนค่อมม้า ทำให้เกิดจังหวะ บางส่วนของภาพที่ช่างต้องการเน้นจุดเด่นจะใช้สีเข้มเป็นพื้นหลังเพื่อเน้นให้รูปทรงเด่น เช่น ภาพพระแม่ธรณีบีบมวยผมใช้พื้นหลังเป็นสีเทาส่วนเครื่องทรงพระแม่ธรณีใช้สีอ่อน ทำให้ภาพลอยออกมาจากพื้น ส่วนผนังด้านนอกพื้นเป็นสีขาวอมน้ำตาล ส่วนใหญ่ใช้สีวรรณะเย็น ได้แก่ สีเขียวอ่อน เทา คราม ดำ น้ำตาล ช่างใช้สีหลักที่มีอยู่อย่างจำกัดและใช้ที่มี น้ำหนักอ่อนและเข้มวางอย่างมีจังหวะด้วยการสลับกัน ส่วนของภาพที่ช่างต้องการเน้นจุดเด่นจะใช้สีเข้มเป็นพื้นหลังเพื่อเน้นให้รูปทรงเด่นเช่น ด้านทิศเหนือปราสาทของท้าวหาพนาสूरย์ลงพื้นด้วยสีดินแดงและสีเทา ด้านทิศใต้ปราสาทของท้าวสัทยลงพื้นด้วยสีดำ ทิศตะวันตกข้างลงพื้นหลังของกูปบนหลังช้างด้วยสีน้ำเงิน-น้ำตาล และน้ำเงิน-เขียว ทำให้ภาพพระเวสสันดร พระนางมัทรี และสองกุมารที่ประทับบนหลังช้างเด่นออกมา อย่างไรก็ตาม จะเห็นได้ว่าโครงสร้างสีที่ใช้บนผนังภายในและภายนอกแตกต่างกันและพบว่าสีบางสีใช้เฉพาะผนังภายในและมีพื้นที่ที่ใช้น้อยมาก เช่น สีเหลืองที่ใช้กับเสื้อ มงกุฎเทวดา และยอดบนพระเศียรของพระพุทธรเจ้า สีที่ใช้บนผนังภายนอกของวัดป่าเรไรเป็นสีเข้มสดสวย ภาพชัดเจนมากกว่าวัดโพธาราม และวิธีใช้สีที่แสดงให้เห็นว่าช่างมีความเข้าใจในเรื่องของการใช้สี



ภาพประกอบ ๖๙ การใช้พื้นหลังสีเข้มเพื่อเน้นตัวละคร



ภาพประกอบ ๗๐ ผิวเนื้อพระสาวก



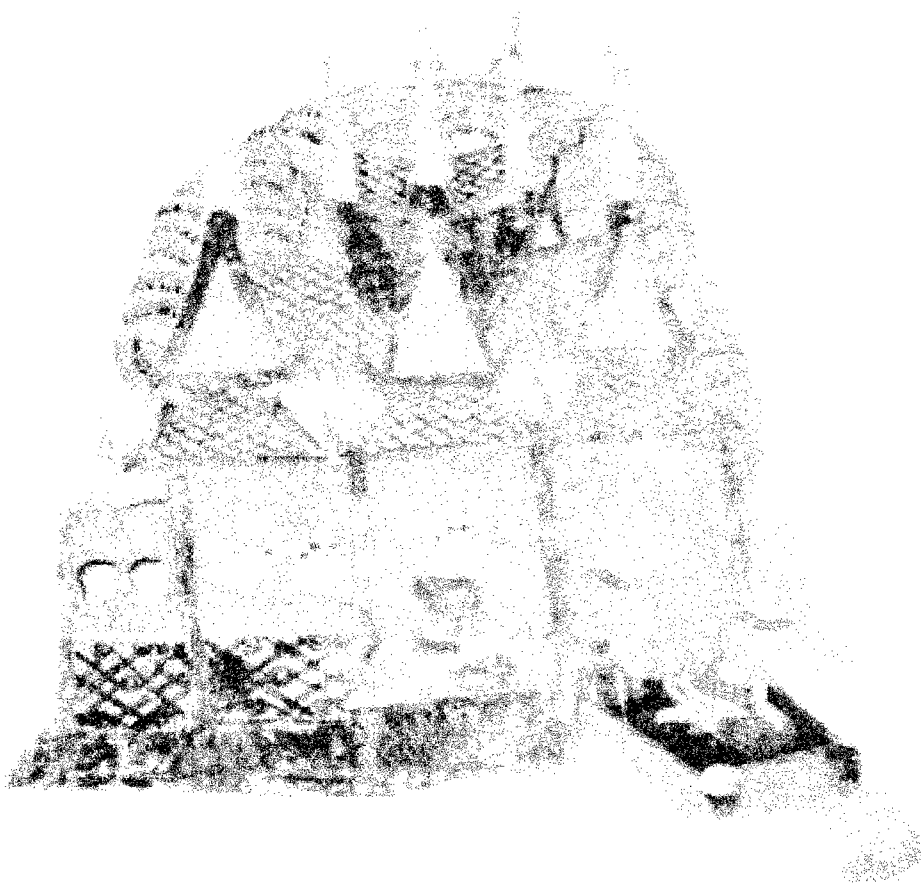
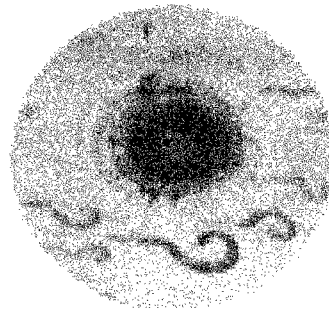
ภาพประกอบ ๗๑ ผิวเนื้อหญิงสาว



ภาพประกอบ ๗๒ ผิวเนื้อชุก

นอกจากนี้ ช่างใช้สีเพื่อแสดงบทบาทและความสำคัญของรูปทรง เช่น ใช้สีแดงฐานะทางชนชั้นและระดับของบุคคล ได้แก่ ผิวของพระพุทธเจ้า เทวดา พระแม่ธรณี และพระสาวกใช้สีขาว ผิวของท้าวอาพนาสูริย์ใช้สีเขียว พระนางมุสตีใช้สีขาวนวล ผิวของเปรตและคนบาปใช้สีเทา ผิวของทหารตรงผนังด้านนอกมีหลากหลายสีได้แก่ สีน้ำตาลอมดำ สีเทา และสีน้ำตาลอ่อน ผิวกายของพระอินทร์ พระลามา ใช้สีเขียวตามคตินิยม ทั้งนี้เพื่อแสดงความพิเศษของรูปทรง ใช้สีแดงแบบของจริงเพื่อแสดงสถานะของรูปทรงนั้นๆ ได้แก่ ผิวเนื้อมนุษย์ใช้สีชมพูอ่อนหรือสีชมพูอมดำ ผิวของสัตว์ต่างๆ เช่น จระเข้ ควายน ช้างของพญามาร ใช้สีเทา เลือใช้สีเหลือง ดิน ภูเขา จีวร เปลวไฟ ใช้สีน้ำตาลแดง ใบไม้ใช้สีเขียว ท้องฟ้าเป็นสีน้ำเงิน ในบางตำแหน่งใช้สีสร้างลักษณะพื้นผิวและรูปทรงเพื่อให้เกิดความแตกต่างเช่น การใช้สีสร้างพื้นผิวของเขามอ และ พุ่มไม้โดยใช้สีเขียวเขียนส่วนยอดของพุ่มไม้และใช้สีแดง ประ ช้อนทับลงตรงส่วนล่างของสีเขียวแล้วใช้สีดำประเป็นวงซ้อนบนสีดินแดงให้ดูเป็นมิติ ในบางพื้นที่ใช้สีเพื่อสร้างจุดเด่นหรือจุด

สนใจ เช่น ใช้สีคู่ตรงข้าม ได้แก่ สีน้ำเงิน - ส้ม สีเขียว - ส้ม เช่น สีของกางเกงและเสื้อของสมุน
พญามารและชาวบ้าน ในบางพื้นที่ใช้สีเน้นจุดเด่นโดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริง เช่น หลังคาพระราชวังที่มี
หลายชั้นจะใช้สีแต่ละชั้นแตกต่างกันเช่น สีคราม น้ำตาล เขียวอ่อน และเว้นขอบขาวในส่วนที่เป็นข้อฟ้า
ใบระกา และหางหงส์ เป็นการแก้ปัญหาในเรื่องความจำกัดของสีที่มีน้อยและเพื่อความงามตามทัศนะของ
ช่าง ใช้สีเขียวอ่อนเขียนม้า ใช้สีน้ำเงินและสีเหลืองสลับกันหรือใช้สีน้ำตาลและสีเขียวอ่อนสลับกันเป็นรัศมีของ
พระอาทิตย์ ลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นความเป็นอิสระและความกล้าในการใช้สีของช่าง



ภาพประกอบ ๗๓ สีหลังคาและดวงอาทิตย์

สรุปการใช้สี

วัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ เขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาว วัดโพธารามใช้สีของผนังเป็นสีพื้นส่วนวัดป่าเรไรย์ลงพื้นด้วยสีน้ำตาลอ่อนแล้วร่างภาพ โครงสร้างของสีหลักของผนังด้านนอกเป็นสีวรรณะเย็น ได้แก่ สีน้ำเงินเข้ม (คราม) ฟ้ำ เขียว ดินแดง ดำ ขาว ผนังด้านในส่วนใหญ่ใช้สีในวรรณะอุ่น ได้แก่ สีน้ำตาลแดง สีที่ใช้ไม่ถูกต้องทำให้ภาพดูมีความเรียบง่าย ช่างแก้ปัญหาเรื่องจำนวนสีที่มีใช้จำกัดโดย

๑) ผสมสีเพื่อให้เกิดสีใหม่ โดยนำสีชั้นที่ ๑ ที่มีอยู่ได้แก่ น้ำเงิน ขาว ดินแดง ดำ มาผสมกัน เช่น ใช้สีขาวผสมน้ำเงินให้เป็นสีฟ้า สีขาวผสมสีดินแดงเป็นสีน้ำตาลหรือส้มอ่อน สีขาวผสมกับสีเขียวเทอร์คอยเป็นสีเขียวอ่อน ลักษณะเช่นนี้คล้ายกับวิธีที่ช่างในในเขตอีสานตอนกลางทั่วไปใช้ เช่น ผลงานของอาจารย์สุวรรณ ปิวสาน ขาวร้อยเอ็ด ที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังสิมวัดมัชฌิมวิทยาราม อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น

๒) ใช้สีโดยการเพิ่มและลดน้ำหนักของสี ลักษณะการใช้สีของช่างที่สร้างงานจิตรกรรมสองวัดนี้สอดคล้องกับที่ ไพโรจน์ สโมสร ศึกษาไว้ คือ ไม่มีการลงพื้นด้วยสีหนักแต่ลงด้วยสีขาวหรือขาวนวล สีที่ช่างพื้นบ้านนิยมใช้มากที่สุดคือ สีครามเข้ม และนิยมใช้สีขาวหรือสีนวลเป็นสีผิวเนื้อ แล้วตัดเส้นด้วยสีดำหรือน้ำตาล ช่างมีความชำนาญในการ ตัดเส้น ไม่มีการปิดทองแต่อาจใช้สีเหลืองหรือแดงแทนสีทอง (ไพโรจน์ สโมสร. ๒๕๓๒. ๗๒-๑๐๗) อย่างไรก็ตาม การที่ช่างมีสีใช้จำกัดทำให้โครงสร้างสีรวมของผนังภายนอกมีลักษณะเหมือนงานจิตรกรรมก่อนสมัย รัชกาลที่ ๔ ดังที่ ประทีป ชุมพล กล่าวว่ ก่อนหน้ารัชกาลที่ ๔ มีการใช้สีน้อยเช่น ดำ แดง ขาว ซึ่งได้มาจากธรรมชาติและนิยมเขียนสีอ่อนและใช้สีที่เขียนตัดเส้นโดยอาจเพิ่มให้สีเข้มขึ้นเล็กน้อย (ประทีป ชุมพล. ๒๕๓๕ : ๔๙ - ๕๑) ส่วนการใช้กลวิธีระบายสีพื้นหลังเป็นสีเข้มเพื่อให้รูปทรงโดดเด่นนั้น มีลักษณะคล้ายการใช้สีในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔ ลงมาคือใช้พื้นหลังของภาพเป็นสีคล้ำเนื่องจากมีสีใช้มากขึ้นเพราะได้สีมาจากจีน และมีกระบายภาพตัวบุคคลด้วยสีนวลเพียงแต่จิตรกรรมพื้นบ้านไม่มีการปิดทองเท่านั้น

สำหรับวิธีการใช้สีของช่างส่งผลต่อด้านกายภาพของงานจิตรกรรมคือ

๑) เกิดจั้งหวะจากการใช้สีที่มีน้ำหนักมากและน้อยสลับกัน และเกิดการกระจายน้ำหนักของสี ทั่วทั้งภาพ

๒) เกิดจุดเด่นหรือจุดสนใจจากการใช้สีที่มีน้ำหนักมากเน้นรูปทรง หรือใช้สีคู่ตรงข้าม ได้แก่ สีน้ำเงิน - ส้ม สีเขียว - ส้ม

๓) เกิดการเคลื่อนไหวในลักษณะสันสะท้อนจากการใช้สีสร้างพื้นผิว เช่น พื้นผิวของพุ่มไม้

๔) เกิดระยะจากการวางตำแหน่งสีที่มีน้ำหนักต่างกัน และจากการระบายสีทับซ้อนในบางรูปทรง เช่น พื้นดิน เขามอ

๕) เกิดพื้นผิวที่แตกต่างจากการใช้สีสร้างลักษณะพื้นผิวและรูปทรง เช่นการใช้สีสร้างพื้นผิวของพุ่มไม้ เขามอ

๖) เกิดความกลมกลืน ความสมดุล และความเป็นเอกภาพ

ในส่วนของการใช้สีสื่อความหมายช่างใช้สีเพื่อแสดงบทบาทและความสำคัญของรูปทรง ดังนี้

๑) การใช้สีแสดงเวลาของเรื่องราว เช่น ใช้สีน้ำเงินเข้ม สีดำ แสดงเวลาตอนกลางคืน

๒) การใช้สีแสดงฐานะทางชนชั้นและระดับของบุคคล เช่น ใช้สีเหลืองแทนสีทองโดยใช้กับเครื่องประดับตกแต่งของรูปทรงบุคคลแบบอุดมคติสูงสุด ใช้สีขาวกับผิวของพระพุทธรเจ้า เทวดา ใช้สีเทากับผิวของเปรตและคนบาป ใช้สีเขียวกับผิวกายของพระอินทร์และพระลามาตามคตินิยม

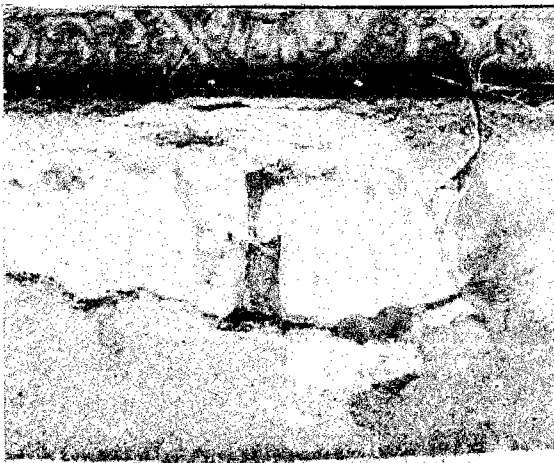
๓) ใช้สีเลียนแบบของจริงเพื่อแสดงสถานะของรูปทรงนั้นๆ เช่น ผิวเนื้อรูปทรงบุคคลใช้สีชมพูอ่อน ต้นไม้ใช้สีเขียว ภูเขา ดิน ใช้สีน้ำตาล

๔) ใช้สีให้เกิดจุดเด่นของรูปทรงที่ต้องการเน้นความสำคัญโดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริง เช่น หลังคาปราสาทหนึ่งองค์มีหลายสี ทั้งสีน้ำเงินเข้ม สีเขียวอ่อน สีน้ำตาล พระอาทิตย์มีสีน้ำเงินสลับสีเหลือง

การใช้สีสื่อความหมายของช่างสอดคล้องกับที่ สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ กล่าวถึงการใช้สีในงานจิตรกรรมไทยว่า สีของบุคคลแบ่งลำดับตามความสำคัญคือ พระพุทธรองค์ส่วนใหญ่ใช้สีทอง พระและนางมักใช้สีเนื้ออ่อนหรือสีขาวนวล สีสะอาด ยกเว้นบุคคลในเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งกำหนดสีไว้เป็นแบบตายตัว ชาวบ้านถ้าเป็นชั้นสูงมักใช้ออกสีเนื้อ ตัวพระจะเข้มมากกว่านาง ถ้าเป็นชาวบ้านธรรมดาสีกายเป็นสีน้ำตาลอ่อนเข้มหรือเกือบดำ ถ้าเป็นคนชั่วกายสีคล้ำหรือสีหมึกเกือบดำ สัตว์นรกกายสีน้ำตาลหม่น สีคราม เขียว เทาหม่น ส่วนสีของสถาปัตยกรรม มุขศาลา วิหาร จะใช้สีสัมพันธ์กับรูปทรงปราสาทที่เป็นประธาน กำแพงเรือนของสามัญชน ใช้สีเลียนแบบความเป็นจริง เช่น เทาเข้ม น้ำเงิน สีอิฐ น้ำตาลอ่อนแก่ มักให้กลมกลืนกับสีเขียวน้ำตาลของก้อนหิน ต้นไม้ และสีเทาของน้ำ (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, ๒๕๔๑ : ๒๗๔ - ๒๗๕) จากการใช้สีของช่าง เห็นได้ว่า ช่างมีความเข้าใจเรื่องการใช้สี มีความเป็นอิสระและความกล้าในการใช้สี

๕. กลวิธี

๕.๑ วัสดุและอุปกรณ์



ภาพประกอบ ๗๔ อีฐซึ่งทำจากดินจี

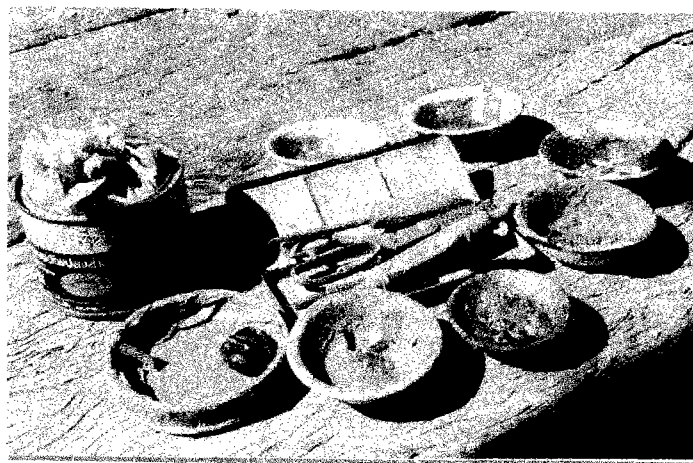


ภาพประกอบ ๗๕ หอยกิ้งก่าทำปูนฉาบ

ลักษณะของจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ แสดงให้เห็นว่า ช่างใช้วัสดุอุปกรณ์ไม่ต่างกัน โครงสร้างอุโบสถวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ทำจากดินจี จากการสัมภาษณ์ ชาวบ้าน ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม คือ เมือง ลีลำน้อย อายุ ๗๓ ปี อ่อนจันทร์ นามวิเศษ อายุ ๕๓ ปี โกสินทร์ ปานาโก อายุ ๔๕ ปี และเทพ พะโยโค อายุ ๘๒ ปี ให้สัมภาษณ์สอดคล้องกันว่า ชาวบ้านดงบังทำดินจีหรืออิฐใช้เอง โดยใช้ดินแถบทุ่งนา ริมหนองน้ำ ดินจอมปลวก หรือดินโพน ซึ่งเป็นดินเหนียว อาจใช้เคลือบผสมโดยตีให้เข้ากันแล้วนำดินไปใส่แม่แบบที่ทำจากไม้ จากนั้นนำก้อนดินจากแม่แบบไปเผาในเตาเผาที่ทำขึ้นเองก็ได้ดินจี นำดินจีมาก่อรูปแล้วเอาดินพูนขึ้นไปเป็นฐานแอวขัน ด้านนอกฉาบปูนหิซึ่งได้จากการเผาเปลือกหอยหรือเผาหินชนิดหนึ่งที่ได้จากแม่น้ำ โดยนำเอาหินหรือเปลือกหอยเช่น หอยขม หอยกั หอยกบ มาเผาจนร้อนจัดแล้วนำไปใส่ในน้ำให้ละลายได้ปูนขาวเอาปูนที่ได้ไปฉาบผิวโดยไม่ต้องผสมทราย (เมือง ลีลำน้อย, อ่อนจันทร์ นามวิเศษ, โกสินทร์ ปานาโก และเทพ พะโยโค. สัมภาษณ์. ๒๕๔๔) ดังนั้น จิตรกรรมที่วัดโพธารามซึ่งใช้สีผนังเดิมเป็นพื้นจึงเป็นสีขาวของปูนที่ทำจากเปลือกหอยหรือหินนั่นเอง



ภาพประกอบ ๗๖ พู่กันรากดอกเกดขนาดต่างๆ



ภาพประกอบ ๗๗ เครื่องมือของช่างสี บางส่วนได้รับจากช่างสีผู้เป็นบิดา

สำหรับสีและอุปกรณ์ที่ใช้ โกสินทร์ ปานาโก ให้สัมภาษณ์ว่า แต่เดิมชาวบ้านทำสีใช้เองโดยทำมาจากวัสดุที่มีในท้องถิ่น โดยปู่ของตนเล่าว่า สีแดงได้มาจากหินชนิดหนึ่งอยู่ในชั้นดิน สีครามได้จากต้นคราม สีน้ำตาลเข้มหรือน้ำตาลอมดำได้จากยางต้นน้ำเกลี้ยง (รัก) สีม่วงได้จากลูกหว้า สำหรับอุปกรณ์ ช่างใช้ฟูกันที่ทำเองโดยทำมาจากรากดอกเกตุมาตุพบให้เป็นเส้นใย ใช้กาบห่อตันไผ่จุ่มหมึกเขียนเส้นที่เล็กบาง เช่น เส้นคิ้ว ปาก ตา (โกสินทร์ ปานาโก. สัมภาษณ์. ๒๕๔๔) จากการสัมภาษณ์ อ่อน วงศ์วาด อายุ ๔๖ ปี ลูกสะใภ้ของช่างสิงห์และจากการสำรวจเครื่องมือที่ช่างสิงห์ได้มอบให้แก่ช่างสี วงศ์วาด บุตรชายรวมทั้งเครื่องมือของช่างสีเองพบว่าเครื่องมือที่มีอยู่ได้แก่ ดินสอดำสีแดงชนิดที่ช่างไม่ใช้ กรรไกรเหล็ก ขนเม่น กล่องใส่ฟูกัน ฟูกันเบอร์เล็ก (ฟูกันของ สง่า มยุระ) ถ้วยผสมสี ก้อนกาบกระดิน วงเวียน สีฝุ่น ปากกาสักกะหลาด กล่องไม้เก็บเครื่องมือ จากอุปกรณ์ดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่าช่างสีใช้เครื่องมือที่มีในปัจจุบันในการทำงานด้วย เช่น ปากกาสักกะหลาด ฟูกัน จากข้อมูลข้างต้นและจากการวิเคราะห์ลักษณะโครงสร้างจิตรกรรมของวัดทั้งสองแห่งพบว่า ช่างใช้เครื่องมือดังนี้

๑) ดินสอร่างภาพ

๒) ฟูกันรากดอกเกตุมาตุพบลายขนาดตามความเหมาะสมของพื้นที่ใช้งาน เช่น ฟูกันใหญ่ใช้ลงสีเรียบกับพื้นที่ขนาดใหญ่ ได้แก่ สีฟ้าของกำแพงเมืองพญานาคในเรื่องสินไซ สีพื้นของปราสาทท้าวภูทราช สีผิวของช่าง เป็นต้น

๓) ฟูกันรากดอกเกตุมาตุพบลายขนาดเล็ก ใช้ในการเขียน ต้นไม้ ฟุ่มไม้ โดยใช้ปลายกระทุ้งสีเป็นชั้นๆ เป็นเส้นโค้งให้เกิดเป็นแนวของฟุ่มไม้

๔) ฟูกันเบอร์เล็ก หรือกาบตันไผ่ ใช้เก็บรายละเอียดรูปหน้า เส้นหน้ารูปทรงบุคคล ยักษ์ และใช้เน้นเส้นรอบนอกและตัดเส้นขอบของลายไทย

๕) กาว กาวที่ใช้ น่าจะเป็นกาวที่ได้จากยางไม้

๖) สี มี ๒ ประเภทคือ ๖.๑) สีเคมี ซึ่งน่าจะเป็นสีที่มาจากจีน เช่น สีครามอินดิโก สีเขียวเทอร์คอย สีเหลือง ๖.๒) สีธรรมชาติที่มาจากภูมิปัญญาท้องถิ่น เช่น สีดำจากเขม่ากันหม้อ สีดินแดงได้จากหิน สีขาวได้จากการเผาเปลือกหอย ช่างมีวิธีสร้างสีใหม่โดยใช้สีหลักที่มีมาผสมกัน เช่น เขียวเทอร์คอย ผสมกับสีขาวเป็น สีเขียวอ่อน สีครามอินดิโกผสมขาวได้สีฟ้าอ่อน สีเหลืองผสมสีดินแดงได้สีส้ม สีผสมสีดำได้สีน้ำตาล ส่วนน้ำหนักของสีจะอ่อนหรือเข้มข้นอยู่กับสัดส่วนของสีที่นำมาผสม การใช้สีสอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ของ อ่อน วงศ์วาด ที่ว่าช่างซื้อสีเป็นผงบรรจุอยู่ในกล่องสังกะสีแบนๆ เทากล่องไม้ขีดไฟ มีสัญลักษณ์ตราแมงมุม แล้วนำสีมาผสมกัน

๗) กระดาษตัดแบบซึ่งตัดเป็นรูปทรงนำไปทาบเพื่อลอกเส้นขอบนอกซึ่งสะดวกในการณีต้องการรูปทรงซ้ำๆ ในบางครั้งอาจเลื่อนตำแหน่งขาหรือมือของรูปทรงนั้นๆเพื่อให้เกิดกิริยาของรูปทรงที่หลากหลาย ส่วนรูปทรงที่ไม่ใช่แบบทาบ ช่างจะร่างรูปลงบนผาผนังด้วยดินสอ จากภาพรูปทรงบุคคลที่วัดป่าเรไรยในส่วนที่ช่างทำไม่เสร็จ ทำให้พบว่า บางภาพช่างร่างเส้นที่เป็นรูปร่างได้แก่ ใบหน้า แขน ขาสำตัวทั้งหมดก่อนแล้วจึงเขียนเส้นของเสื้อผ้าอาภรณ์สวมทับบนรูปร่าง และรูปทรงบุคคลจะระบายหลังการระบายรูปทรงอื่น สอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ของ เทพ พะโยโค ซึ่งกล่าวว่า ตนทราบว่ามีกร้างช่างมาวาดรูปและได้เห็นขณะช่างทำงานแต่จำชื่อช่างไม่ได้ การทำงานมีการทำนั่งร้านขึ้นไปวาด โดยช่างเอาแบบมาทาบ จะเอาแบบไหนขนาดเล็กใหญ่อย่างไรก็เอาแบบนั้นๆทาบ หากไม่ใช่แบบทาบช่างก็จะวาดเอง โดยช่างที่ทำงานมีหลายคนแต่มีหัวหน้าหนึ่งคน ช่วงแรกจะมีคนร่างแบบเพียงคนเดียว

จากนั้นให้ช่างที่เป็นลูกมือลงสีตามหัวหน้าบอก และเหตุที่ว่ารูปลงบนผนังอุโบสถเพราะอยากได้ลาย
ผะเหวด (เทพ พระโยโค, สัมภาษณ์ : ๒๕๔๔)

สรุปวัสดุและอุปกรณ์

การใช้สี วัสดุ อุปกรณ์ของช่างส่วนใหญ่ใช้วัสดุอุปกรณ์ที่หาได้จากท้องถิ่นและเรียนรู้
วิธีทำอุปกรณ์ต่างๆตกทอดกันมา สีได้มาจากวัสดุในท้องถิ่น และจากการซื้อสีที่มีจำหน่ายในขณะนั้น พู่กัน
ได้จากวัสดุในท้องถิ่น เช่น รากดอกเกตุ กาบไผ่ ช่างจะร่างภาพโดยใช้กระดาษที่ตัดเป็นแบบทาบ หาก
ไม่ใช่แบบก็ใช้ดินสอร่างลงบนผนัง

๕.๑.๒ วิธีสร้างพื้นผิว

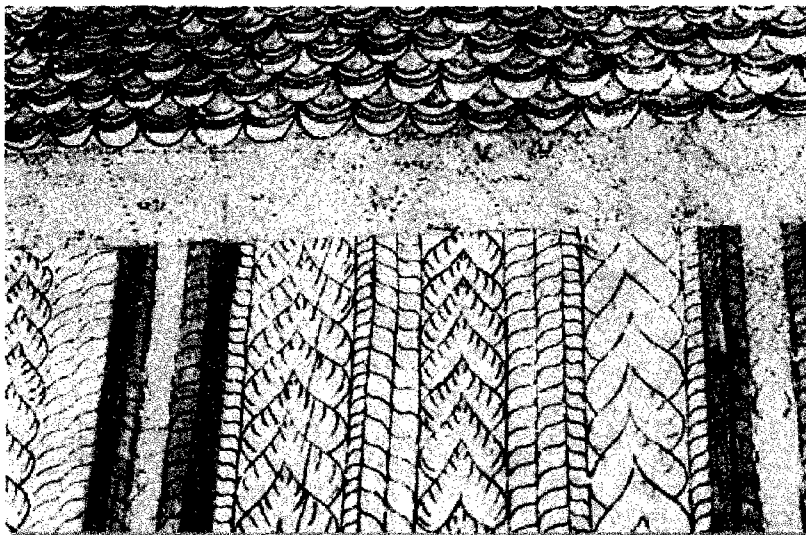
การสร้างพื้นผิวผนังวัดโพธารามและวัดป่าเรไรโดยรวมเป็นการฉาบเรียบ อย่างไรก็ตาม
จากความจำกัดของเทคโนโลยีและวัสดุที่ใช้ซึ่งเป็นวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น ปูนที่ฉาบเป็นปูนที่ชาวบ้านทำเอง
จากเปลือกหอยหรือหิน ดังนั้นพื้นผิวบางส่วนจึงไม่เรียบและมีเนื้อหยาบ ทำให้การดูดซับสีของพื้นที่แต่ละ
ส่วนไม่เท่ากัน บริเวณที่ผิวเรียบจะดูดสีได้สม่ำเสมอทำให้พื้นผิวของจิตรกรรมเรียบเนียน ในขณะที่บางส่วน
มีเนื้อปูนหยาบการดูดซับสีมีมาก เช่น ขอบของช่องแสงด้านทิศเหนือของวัดโพธาราม แต่หากช่างใช้สีอ่อน
ในพื้นที่ที่มีลักษณะเช่นนี้ก็จะไม่เห็นการดูดซับสีที่ต่างกันชัดเจน



ภาพประกอบ ๗๘ การสร้างพื้นผิวดิน เขามอ พุ่มไม้

ในการสร้างพื้นผิวเพื่อให้ดูมีความตื้นลึกหรือมีความขรุขระ ช่างมีกลวิธีดังนี้ ใช้เส้นหยัก
ขีดเส้นเป็นริ้วๆหรือใช้พู่กันประสีให้เกิดเป็นรูปทรงหรือลงสีเรียบแล้วระบายทับหลายชั้น เช่น ปราสาทของ
เมืองสิริราชฤทธิ์ รูปทรงต้นไม้ ผิวของพื้นดิน และเขามอ บริเวณที่ช่างไม่ต้องการผิวขรุขระหรือมีร่องรอย
จะลงสีพื้นเรียบแบน เช่น กำแพง รูปทรงสถาปัตยกรรมซึ่งจะลงสีพื้นเรียบแล้วใช้เส้นโค้งสีขาวหรือดำหรือ

น้ำเงินทำให้เกิดเป็นผิวหลังคามุงกระเบื้อง เห็นลักษณะเส้นที่โค้งเว้าขนานกันไปทำให้เกิดความรู้สึกลงว่าเป็นหลังคาซ้อนทับกันอยู่ รูปทรงต้นไม้ที่เลียนแบบของจริงหรือต้องการความละเอียดประณีตเช่น ใบตอง ต้นนารีผล ต้นมะม่วง ลงสีเรียบและใช้พู่กันเขียนเส้นขอบรูปทรงหรือสร้างร่องรอยวงปีของต้นไม้ ในส่วนของรูปทรงบุคคลและรูปทรงสัตว์จะลงสีแบนเรียบ แล้วใช้พู่กันขนาดเล็กเขียนรายละเอียดบนใบหน้า สำหรับวัดป่าเรไรย์มีการรองรับรูปทรงบุคคลหรือรูปทรงสัตว์หลายชั้น เห็นได้ชัดเจนจากรอยถลอกของสี พบว่าภาพท้าวฮาวนาสุรย์ซึ่งอยู่ด้านนอกตรงผนังทิศเหนือที่ใช้สีน้ำตาลดำ จากรอยถลอกทำให้เห็นสีฟ้าอ่อนและสีแดงอีกสองชั้น หรือภาพพญานาคที่เป็นสีน้ำตาลดำแต่จะเห็นสีขาวจากรอยถลอกและไม่ใช้สีขาวของพื้นฝาผนัง สำหรับการสร้างพื้นผิวของน้ำใช้เส้นขีดแทนเกลียวน้ำเกลียวคลื่น แต่เขียนอย่างอิสระเช่น เกลียวน้ำไม่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน การสร้างพื้นผิวของรอยไถในภาพการทำนา ใช้เส้นตรงสีฟ้าขีดแทนรอยไถ



ภาพประกอบ ๗๙ ลวดลายที่ช่างใช้ตกแต่ง

สำหรับบริเวณที่เป็นช่องแสงของอุโบสถ ด้านข้างของขอบช่องแสงช่างเขียนให้มีพื้นผิวเป็นลายแกะสลักโดยการใช้เส้นและสีสร้างความลึกขึ้น โดยขีดเส้นเป็นลายแข่งสิงห์เป็นแนวตลอดขอบช่องแสง แล้วสร้างความลึกด้วยการลงสีเข้มในลายแต่ละตัว ใช้สีเข้มเขียนเส้นบากลายและเน้นส่วนฐานของลาย ทำให้พื้นผิวของส่วนนี้แตกต่างจากพื้นผิวบริเวณใกล้เคียงที่ลงสีเรียบ ลวดลายทำให้เกิดความรู้สึกลงตาเหมือนลายแต่ละตัวมีความลึกวางเรียงซ้อนกันขึ้นไป วิธีสร้างพื้นผิวเช่นนี้ออกจากใช้กับบริเวณที่เป็นช่องแสงแล้วยังใช้กับรูปทรงสถาปัตยกรรมบนฝาผนังซึ่งจะพบเห็นได้ทุกด้านของอุโบสถทั้งด้านนอกและด้านในส่วนด้านบนของช่องแสงช่างเขียนเป็นซุ้มหน้าต่างโดยขีดเส้นโค้งเล็กๆซ้อนทับไปเรื่อยๆให้เต็มทั้งแผ่น แล้วใช้สีที่เข้มกว่าเดิมเน้นเป็นเส้นโค้งให้แต่ละเส้นเชื่อมต่อกันให้เห็นเป็นกระเบื้องที่เรียงซ้อนกัน

สรุปการสร้างพื้นผิว

พื้นผิวของจิตรกรรมวัดโพธารามและป่าเรไรร้อยส่วนใหญ่เป็นผิวเรียบ ในส่วนที่ต้องการให้เกิดผิวที่ขรุขระหรือขบซ้อนจะใช้การลงสีทับซ้อนหลายชั้น หรือใช้พู่กันประสีหรือขีดเป็นเส้นหยาบๆลงบนสีพื้น โดยทิ้งให้เห็นรอยพู่กันเช่น บางส่วนของรูปทรงต้นไม้ พื้นดิน ภูเขา ในส่วนที่ต้องการความประณีตหรือต้องการรายละเอียดสร้างพื้นผิวด้วยการลงสีเรียบแบน แล้วตัดเส้นหรือเขียนรายละเอียดภายหลัง

๕.๑.๓ การระบาย

ภาพรวมของจิตรกรรมวัดโพธารามและวัดป่าเรไรเป็นการลงสีแบบลงสีเรียบแสดงน้ำหนักของสีเท่ากันภายในขอบเขตที่ข้างร่างขึ้น ใช้การระบายสีน้อย

การลงสีทำโดยช่างร่างขอบเขตของรูปทรงจากแบบกระดาดที่วางทาบบแล้วใช้ดินสอดำร่างเส้น เช่น รูปทรงบุคคล รูปทรงสัตว์ สถาปัตยกรรม ภูมิประเทศ แล้วจึงลงสีเรียบในขอบเขตรูปทรง เมื่อต้องการให้พื้นพื้นนั้นมีความลึกหรือต้องการเน้นในบางจุดเพื่อให้เด่นชัดขึ้นก็ใช้สีเข้ม พื้นที่ยังขาดช่วงแสดงทักษะสูงขึ้นด้วยการระบายสี เช่น พุ่มไม้ ภูเขา เส้นแบ่งคั่นภาพที่พบเห็นในภาพทุกด้าน จากภาพวัดป่าเรไรตรงผนังด้านนอกทิศตะวันตกที่ข้างยังเขียนไม่เสร็จพบว่า พื้นที่ส่วนบนลงสีเสร็จแล้ว พื้นที่ส่วนล่างระบายสีเขมอมและต้นไม้เสร็จแล้วแต่ลงสีอาคารพระเวสสันดรค้างไว้ ส่วนรูปทรงบุคคล รูปทรงสัตว์หลายส่วนมีเพียงภาพร่างดินสอ แสดงให้เห็นว่าการลงสีมักทำจากด้านบนของผนังลงมาและมักจะลงสีของภูมิประเทศ เช่น ภูเขา ต้นไม้ก่อนแล้วลงสีรูปทรงสถาปัตยกรรม และรูปทรงบุคคล รูปทรงสัตว์ต่อมา การระบายจะใช้กับรูปทรงที่เป็นภูมิประเทศและเส้นแบ่งคั่นภาพ โดยใช้วิธีดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ ๘๐ การระบายแสดงรอยแปรง

๑) การประหรือกระทุ้ง โดยใช้สีของผนังเป็นพื้นหรือลงสีพื้นก่อนแล้วใช้พู่กันประสีเป็นเส้นโค้งด้วยสีอ่อนเช่น สีฟ้า สีเขียวอ่อน จากนั้นใช้สีเข้มเช่น สีดำ ประซ้อนลงไปเป็นชั้นๆทำเป็นพุ่ม วิธีนี้ใช้ในการสร้างรูปทรงพุ่มไม้โดยไม่ต้องร่างรูปทรงไว้ก่อน ทำให้การระบายเป็นไปอย่างอิสระ สีประสานกันอย่างกลมกลืน ทำให้เกิดภาพเป็นพุ่มไม้ซ้อนบังกันอยู่เกิดความตื่น ลึก เหมือนเจตนาแสดงระยะใกล้ไกลของต้นไม้ อย่างไรก็ตามต้องอาศัยความแม่นยำและความกล้าในการทำ สำหรับที่วัดป่าเรไรย์ รูปทรงต้นไม้บางกลุ่มจะลงสีพื้นเพื่อแสดงขอบเขตของทรงพุ่มไม้ก่อน เมื่อสีชั้นที่หนึ่งแห้งจึงระบายชั้นที่สองทับโดยการประหรือกระทุ้ง ลักษณะเช่นนี้พบในการเขียนพุ่มไม้ขนาดใหญ่ซึ่งอยู่ด้านหลังรูปทรงสถาปัตยกรรม



ภาพประกอบ ๘๑ การระบายเรียบ ระบายด้วยวิธีขีดหรือป้าย ระบายด้วยวิธีประหรือกระทุ้ง และการระบายแบบทับซ้อน

๒) การขีด ป้าย วิธีนี้ใช้กับการสร้างรูปทรงพื้นดิน ภูเขา และเส้นแบ่งคั่นภาพ โดยใช้เส้นสีน้ำตาลเข้มขีดรอบนอกแล้วใช้น้ำตาลอ่อนและสีฟ้าขีดเป็นเส้น หรือเส้นคั่นภาพข้างใช้เส้นคดโค้งสลับไปตามเรื่องราวแล้วใช้สีน้ำตาล-ส้มขีดๆได้เส้นนั้นเพื่อทำให้เส้นคั่นภาพเป็นพื้นดิน สีที่เกิดจากจรดพู่กันตอนแรกมีน้ำหนักมากสีจะเข้ม เมื่อทิ้งน้ำหนักจากการสับปลายมือจะเกิดสีอ่อนตรงปลายเส้น ทำให้เกิดน้ำหนักของสีหนักเบา ไล่น้ำหนักอ่อนแก่ มีความเป็นมิติ ตื้น ลึก เกิดขึ้น

๓) การระบายแบบทับซ้อน โดยระบายสีชั้นที่หนึ่งด้วยการขีดหรือป้ายหรือระบายเรียบ เมื่อสีชั้นที่หนึ่งแห้ง ระบายแบบเดียวกันทับอีกครั้งหนึ่งโดยใช้สีเดิมหรือสีอื่น หรือใช้การแต้ม การจุดหรือการประ จากนั้นใช้สีเข้มเน้นเส้นขอบให้เกิดรูปทรงตามที่ต้องการ การระบายทับซ้อนมักใช้ในการตกแต่งพื้นผิวให้สวยงามน่าสนใจและเหมือนจริงมากขึ้น เช่น ลายผ้าผ้าม่าน ลายเครื่องนุ่งห่ม ลายบาตรพระ ลายซุ้มหน้าต่าง หลังคา

สรุปการระบาย

ส่วนใหญ่ของจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์เป็นการลงสีเรียบ โดยร่างภาพแล้วลงสีในขอบเขตของรูปทรงและใช้พู่กันเล็กเขียนเน้นเส้นขอบของรูปทรงภายหลัง การระบายสีใช้น้อยและใช้เฉพาะในส่วนของ พุ่มไม้ ภูเขา ส่วนใหญ่ใช้พู่กันประสีเป็นรูปทรงโดยประเป็นชั้นๆให้ดูเหมือนพุ่มไม้บังซ้อนกัน เกิดมีความตื้น ลึก การลงสีมักทำจากด้านบนของผนังลงมาและมักจะลงสีของภูมิประเทศ เช่น ภูเขา ต้นไม้ ก่อน แล้วลงสีรูปทรงสถาปัตยกรรม และรูปทรงบุคคล รูปทรงสัตว์ต่อมา การระบายมี ๓ ลักษณะคือ ๑) การประหรือกระทุ้ง ๒) การขีด ป้าย ๓) การระบายแบบทับซ้อน

สรุปกลวิธี



ภาพประกอบ ๘๒ แสดงลำดับการสร้างรูปทรงของช่าง

การใช้สี วัสดุ อุปกรณ์ของช่างส่วนใหญ่ใช้วัสดุอุปกรณ์ที่หาได้จากท้องถิ่นและเรียนรู้วิธีการสร้างและใช้อุปกรณ์ต่างๆโดยการตกทอดมา สีที่ใช้มีทั้งที่ได้มาจากวัสดุในท้องถิ่นและจากการซื้อสีที่มีจำหน่ายในขณะนั้น พู่กันได้จากวัสดุในท้องถิ่น เช่น รากดอกเกด กาบไม้ ช่างจะร่างภาพโดยใช้กระดาษที่ตัดเป็นแบบทาบ หากไม่ใช่แบบก็ใช้ดินสอร่างลงบนผนัง จากภาพที่วัดป่าเรไรย์ที่ช่างทำไม่เสร็จพบว่า รูปทรงบุคคลบางภาพช่างร่างเส้นที่เป็นรูปร่างได้แก่ หน้า แขน ขา ลำตัว ทั้งหมดก่อนแล้วจึงเขียนเส้นของเสื้อผ้าอาภรณ์สวมทับบนรูปร่างแล้วจึงลงสี การลงสีจะลงสีเรียบโดยลงสีในขอบเขตของรูปทรงและใช้พู่กันเล็กเขียนเน้นเส้นขอบของรูปทรงภายหลัง การระบายสีใช้น้อยและใช้เฉพาะในส่วนของ พุ่มไม้ ภูเขา ส่วนใหญ่ใช้พู่กันประสีเป็นรูปทรงโดยประเป็นชั้นๆให้ดูเหมือนพุ่มไม้บังซ้อนกัน เกิดมีความตื้น ลึก การระบายมี ๓ ลักษณะคือ ๑) การประหรือกระทุ้ง ๒) การขีด ป้าย ๓) การระบายแบบทับซ้อน การ

ลงสีมักทำจากด้านบนของผนังลงมาและมักจะลงสีของภูมิประเทศ เช่น ภูเขา ต้นไม้ก่อนแล้วลงสีรูปทรงสถาปัตยกรรม และรูปทรงบุคคล รูปทรงสัตว์ต่อมา ส่วนพื้นผิวของจิตรกรรมทั้งสองวัดนี้ส่วนใหญ่เป็นผิวเรียบ ที่วัด โพธารามไม่มีการรองพื้นใช้ผิวของฝาผนังเป็นพื้น ดังนั้นพื้นผิวบางส่วนจึงไม่เรียบและมีเนื้อหยาบ ทำให้การดูดซับสีในพื้นที่แต่ละส่วนไม่เท่ากัน สิบบริเวณที่ผิวเรียบจะดูดสีได้สม่ำเสมอทำให้พื้นผิวของจิตรกรรมเรียบเนียน บริเวณที่ผิวหยาบจะดูดซับสีมาก อย่างไรก็ตามพื้นที่ส่วนใหญ่ช่างใช้วิธีลงสีเรียบแต่ในส่วนที่ต้องการให้เกิดผิวที่ขรุขระหรือซับซ้อนจะใช้การลงสีทับซ้อนหลายชั้น หรือใช้พู่กันประสีหรือขีดเป็นเส้นหยาบลงบนสีพื้น โดยทิ้งให้เห็นรอยพู่กัน เช่น บางส่วนของรูปทรงต้นไม้ พื้นดิน ภูเขา ในส่วนที่ต้องการความประณีตหรือต้องการรายละเอียดสร้างพื้นผิวด้วยการลงสีเรียบแบน แล้วตัดเส้นหรือเขียนรายละเอียดภายหลัง

ลักษณะของกลวิธีเหล่านี้สอดคล้องกับการศึกษาของไพโรจน์ สโมสร ที่ว่า บางแห่งช่างจะใช้พื้นผิวเดิมที่เป็นทรายละเอียดเป็นพื้นไม่มีการเตรียมรองพื้น โดยช่างจะร่างภาพลงบนพื้นแล้วลงสีตัดเส้น จะเน้นพื้นผิวของต้นไม้ ก้อนหิน การเขียนภาพใบไม้มีทั้งการกระทุ้งและการใช้เส้นลักษณะคล้ายศิลปะแบบอิมเพรสชันนิสต์ ส่วนพู่กันใช้รากต้นดอกเกตุ (ลำเจียก) ทุบปลาย เทคนิควิธีการส่วนใหญ่ที่ช่างจะรับมาโดยการสืบทอดกันมาในวงเครือญาติของช่าง (ไพโรจน์ สโมสร. ๒๕๓๒. ๗๒-๑๐๗) และสอดคล้องกับการสรุปของกรมศิลปากรคือ วัดโพธารามเขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาวไม่มีรองพื้น ใช้สีของฝาผนังเป็นสีพื้น และในการลงสีจะลงสีภาพอาคาร ต้นไม้ ลำน้ำ ภาพสัตว์ เขียนภาพบุคคลเป็นขั้นสุดท้ายแล้วตัดเส้นเก็บรายละเอียดอย่างประณีต (กรมศิลปากร. ๒๕๓๙ : ๘๙, ๙๑, ๑๒๔, ๑๒๖)

นอกจากนี้ จากการศึกษาพบว่า พื้นที่ส่วนใหญ่ของจิตรกรรมที่วัดป่าเรไรย์น่าจะเป็นฝีมือของช่างใหญ่มากกว่าลูกมือ ต่างจากวัดโพธารามซึ่งผนังด้านนอกลูกมือของช่างน่าจะมีส่วนในการช่วยเขียนอยู่มาก เพราะงานที่ปรากฏที่วัดป่าเรไรย์มีความประณีตงดงามทั้งการใช้เส้น สี และรูปทรง รูปทรงบุคคลมีเส้นรูปปาก จมูก คิ้ว คอ คาง และสัดส่วน แขน ลำตัว สวຍงามและอ่อนพลิ้ว รูปทรงสัตว์ได้สัดส่วน ลีลาและกิริยาอาการของรูปทรงคล้ายจริง ลักษณะเช่นนี้พบบนผนังทุกๆ ด้านเช่น ผนังด้านนอกทิศตะวันออก ได้แก่ ภาพการต่อสู้ของควายทหรพี ทหรพา ภาพสังคิบสู้กับทหรพี และภาพเรื่องพระลักพระลาม นอกจากนี้ช่างยังใช้สีเข้มลงสีรูปทรงแทนการลงสีอ่อน จากนั้นจึงเน้นเส้นรอบนอกตามแบบปกติที่เขียนรูปทรงส่วนใหญ่ ลักษณะเช่นนี้คล้ายภาพซิลลูเอต ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความกล้าในการใช้สีของช่าง ส่วนผนังภายในของวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์น่าจะเป็นฝีมือช่างใหญ่เพราะมีลักษณะใกล้เคียงกันคือ เขียนด้วยรูปทรงขนาดใหญ่ ใช้สีให้ความรู้สึกหนักแน่น แม่นยำ และรูปทรงได้สัดส่วน

บทที่ ๔

การพัฒนาสร้างสรรค์งาน

ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานวัดป่าเรไรย์และวัดโพธาราม ตำบลตบึง อำเภอนาคู จังหวัดมหาสารคาม มาใช้ในการสร้างงานจิตรกรรมร่วมสมัยของผู้วิจัย โดยมี ขั้นตอนการพัฒนาสร้างสรรค์งาน ๕ ขั้นตอนดังนี้

๑. ขั้นร่างความคิดและร่างรูปทรง
๒. ขั้นจัดระเบียบรูปทรงเพื่อเสนอความคิด
๓. ขั้นเลือกสรรและพัฒนารูปแบบ
๔. ขั้นทดลองใช้รูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์
๕. ขั้นแสดงรูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์

๑. ขั้นร่างความคิดและร่างรูปทรง

๑.๑ แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ

ผู้วิจัยออกแบบโครงสร้างภาพในขั้นร่างความคิดและร่างรูปทรง โดยนำผลการศึกษากการออกแบบโครงสร้างภาพของจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านที่เป็นลักษณะเด่นมาใช้ประกอบกับหลักการของศิลปะอะคาเดมี โดยคงโครงสร้างที่เป็นลักษณะเด่นของจิตรกรรมฝาผนังดังนี้

- ๑.๑.๑ ไม่ใช้หลักทัศนียวิทยาในการสร้างมิติของภาพ
- ๑.๑.๒ วางโครงสร้างในแนวนอน โดยกลุ่มรูปทรงเรียงติดต่อกันในแนวนอนเป็นส่วนใหญ่ เหมือนนำภาพฝาผนังทั้งสี่ด้านของอุโบสถมาวางเรียงกัน
- ๑.๑.๓ ไม่มีเส้นคั่นหรือเส้นแบ่งภาพชัดเจน ใช้เส้นคั่นภาพแสดงส่วนที่เป็นพื้นรวมทั้งใช้เป็นเส้นแบ่งกลุ่มรูปทรงด้วย
- ๑.๑.๔ การจัดวาง รูปทรง ใช้ขนาดของรูปทรงสร้างจุดสนใจของภาพ
- ๑.๑.๕ จัดวางรูปทรงซ้ำๆ เพื่อเน้นความคิดและบอกทิศทาง ความเคลื่อนไหว
- ๑.๑.๖ เน้นการใช้ทั้งเส้นจริงและเส้นเชิงนัย
- ๑.๑.๗ จัดวางกลุ่มรูปทรงโดยมีพื้นที่เปิดที่สามารถเคลื่อนไหวถ่ายเทถึงกันได้

๑.๒ แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว

ผลจากการศึกษาพบว่าช่างผู้สร้างงานนิยมถ่ายทอดเรื่องราวในยุคสมัยของตน โดยเรื่องราวนั้นเป็นประสบการณ์ด้านศาสนาที่ชุมชนในสมัยของตนรับรู้เช่น วรรณกรรมศาสนา ประเพณี ความเชื่อ หรือเรื่องราวเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้านที่เป็นที่นิยม ชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนที่ร่วมสมัยกับช่างผู้สร้างงาน โดยมีจุดประสงค์เพื่อการสั่งสอนศีลธรรมและให้ความสนุกสนานเพลิดเพลินแก่ผู้ดู และเรื่องราวต่างๆจะมีอักษร

ธรรมกำกับไว้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงถ่ายทอดโดยร่างความคิดจากเรื่องราวจากประสบการณ์จริงและข่าวสารข้อมูลจากการอ่าน ฟัง ดู สื่อต่างๆ ทั้งสิ่งพิมพ์ วิทยุ วิทยุโทรทัศน์และอื่นๆ และนำเสนอความคิดเห็นที่มีต่อเรื่องราวร่วมสมัย โดยเน้นเหตุการณ์ในสังคมที่เกิดจากผลกระทบของระบบเศรษฐกิจทุนนิยม รวมทั้งผลกระทบที่เกิดจากกระแสโลกาภิวัตน์ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นในสังคม สะท้อนในมุมมองของผู้วิจัย โดยใช้สำนวนภาษิตเก่าแก่กับภาพ ดังนี้

๑.๒.๑ ด้านเศรษฐกิจ เมื่อระบบสังคมนิยมล่มสลาย ระบบเศรษฐกิจโลกก็เหลือเพียงระบบทุนนิยมระบบเดียวซึ่งครอบงำทุกประเทศทั่วโลก ในซิมิตต์ และ อเบอร์ติน กล่าวไว้ว่า “คนอังกฤษและคนอเมริกันคือผู้กว้านซื้อโลก” (ในซิมิตต์และ อเบอร์ติน, ๒๕๓๘ : ๔๒) เมืองไทยก้าวสู่ระบบตลาดแห่งการแข่งขันเสรี การผลิตในระบบเกษตรแบบดั้งเดิมที่มีความหลากหลายก็ปรับเปลี่ยนเป็นการผลิตพืชอย่างเดียวเพื่อการขายและส่งออก เกิดระบบการค้าเสรีในตลาดใหม่ที่ซับซ้อนยากเกินกว่าชาวบ้านสามัญจะเข้าใจได้ เช่น ตลาดเงิน ตลาดหุ้น เกิดการปั่นหุ้น ปั่นเงิน ในตลาดหลักทรัพย์ไทยมีผู้ถือหุ้นส่วนหนึ่งซื้อเพื่อเก็งกำไรโดยขาดความเข้าใจในการลงทุน ใช้ตลาดหลักทรัพย์เป็นแหล่งพนัน เมื่อเศรษฐกิจฟองสบู่แตกทำให้พ่อค้าหุ้นหมดตัว บางคนจึงประชดชีวิตและประท้วงระบบด้วยการทำอัตวินาศกรรมหน้าตลาดหลักทรัพย์ ลักษณะดังกล่าวนี้เหมือนคำโคลงที่ว่า “แมลงเฝ้าโอบเพลิงบิน บังอาจ” (กรมพระยาเดชาดิศร, ๒๕๔๕ : ๓๒๒) การตกต่ำของเศรษฐกิจเปิดทางให้ทุนต่างชาติและบริษัทข้ามชาติทั้งหลายเข้ามาซื้อกิจการในประเทศ คนไทยจึงถูกกำหนดค่านิยมในการบริโภคโดยบริษัทต่างชาติ “อาหารฟาสต์ฟู้ดอเมริกันแผ่คลุมไปทั่วโลก สัญลักษณ์ชุ่มของคู่ของแม็คโดนัลด์ปรากฏให้เห็นทั่วไปในประเทศต่างๆ ตั้งแต่รูบ่าไปถึงอิสตันบูล นิวกินี บูโนส-เอเรส ไทเป ไม่ว่าคุณจะอยู่ที่ประเทศใดก็สามารถสั่ง “มิกแม็ค” มากินได้” (ในซิมิตต์ และ อเบอร์ติน, ๒๕๓๘ : ๑๔๙) สังคมไทยถูกครอบงำด้วยระบบเศรษฐกิจที่กระตุ้นและเร่งการบริโภค ใครมีเงินมากก็สามารถบริโภคหรือเสพวัตถุและบริการทุกอย่างได้อย่างไม่จำกัด เศรษฐกิจจึงเป็นเรื่องของเงินล้วนๆ คำสอนเกี่ยวกับเศรษฐกิจเลี้ยงตัวแบบดั้งเดิมที่สอนให้ใช้จ่ายและบริโภคอย่างรู้จักฐานะและรู้จักพอต้องคำกล่าวที่ว่า “นกน้อยทำรังแต่พอตัว” ถูกทอดทิ้งไป คนในสังคมมักเป็นไปตามคำพังเพยที่ว่า “เห็นช้างขี้ขี้ตามช้าง” เพราะระบบทุนนิยมเปิดโอกาสให้ใช้บัตรเครดิตได้อย่างง่ายดายตาเพื่อสนองความต้องการบริโภค ทำให้คนเป็นหนี้สินได้ตลอดเวลา

๑.๒.๒ ด้านศาสนา ความศักดิ์สิทธิ์ของพระเจ้าถูกยึดครองด้วยพระเจ้าเงินตราซึ่งสามารถเนรมิตสวรรค์ที่จับต้องได้ทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็นอาหาร โลภียวัตถุ เช็กซ์ ยาเสพติด ฐานะทางสังคม ตำแหน่งทางการเมือง ฯลฯ คนในสังคมถือศีลหรือกฎแห่งการซื้อขายเป็นสรณะ ทุกคนต้องแข่งขันกันทำงานทำการผลิต เพื่อแย่งกันเป็นเจ้าของพระเจ้าองค์ใหม่ให้มากที่สุดและยอมขายทุกสิ่งทุกอย่างแม้กระทั่งอวัยวะของร่างกายเพื่อความอยู่รอดของชีวิต ความเสื่อมของพุทธศาสนาจึงเกิดจากค่านิยมของคนในสังคมที่ถูกเบี่ยงเบนไปนับถือพระเจ้าเงินตราแทน

อำนาจเงินนั้นทำให้คนห่างเหินจากศีลธรรมมากขึ้นทุกที จนแม้กระทั่งศาสนาก็พลอยเสื่อมโทรมไปด้วยเพราะอำนาจเงิน ขณะเดียวกันอำนาจรัฐก็ทำให้ระบบคุณค่าดั้งเดิมของสังคมถูกทำลายไป ความดีและความเสียสละถูกระบบเกียติยศ ของรัฐเข้ามามีอำนาจจนผู้คนหันไปหาพระบารมีเกียติยศของรัฐซึ่งมีเหรียญตรา แหวนทองคำ และสมณศักดิ์เป็นตัวแทน ทั้งอำนาจเงินและอำนาจรัฐจะยังคงมีบทบาทกำกับชีวิตของผู้คนตราบดีที่ทุนนิยมและรัฐยังครอบงำสังคม (พระไพศาล วิสาโล, ๒๕๔๒ : ๖๓-๖๔)

ประกอบกับการที่พระสงฆ์จำนวนหนึ่งไม่ประพฤติเยี่ยงสงฆ์ “สถาบันสงฆ์หลงทิศทาง เสวยสุขในโลกียะมากกว่าฝึกฝนตนสู่โลกุตระธรรมเพื่อความหลุดพ้น” (พิทยา ว่องกุล, ๒๕๔๒ : ๘) ทำให้สถาบันมีวามอง

ตั้งคำโคลงว่า “ สนิมเหล็กเกิดแต่เนื้อ ในตน ” (กรมพระยาเดชาดิศร. ๒๕๔๕ : ๑๕๐) รวมทั้งภาวะจิตใจของคนที่ถูกพัดพาได้ง่ายและไม่ได้อยู่ระดับจิตใจให้มั่นคงด้วยแก่นธรรม “คิดไม่เป็น มองไม่ทะลุ ติดเปลือก ขอเพียงสิ่งนั้นคนนั้นสนองความต้องการคือความเชื่อของตนก็เป็นทีพอใจ” (ธรรมเกียรติ ก็นริ. ๒๕๔๒ : ๓) เมื่อเกิดความผิดปกติขึ้นในหมู่สงฆ์ คนในสังคมจึงเกิดวิกฤตศรัทธาต่อพุทธศาสนาโดยไม่ได้ใคร่ครวญ ในขณะที่สังคมไทยกำลังสั่นคลอนเกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนาและรับเอาความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีเข้ามามากมายนี้ คนในสังคมก็หาได้มีกระบวนการค้นเป็นวิทยาศาสตร์ไม่ เพราะศาลพระภูมิ ต้นไม้ศักดิ์สิทธิ์ หมอผี ของแปลกประหลาด พระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ ยังคงเป็นที่พึ่งทางใจของคนอยู่เสมอ

๑.๒.๓ ด้านวัฒนธรรมและวิถีชีวิต “ ถ้ามองอย่างลึกซึ้งลงไปถึงวัฒนธรรมของผู้คนส่วนใหญ่ในสังคมไทยแล้วก็อาจกล่าวได้ว่า ไม่มียุคใดในประวัติศาสตร์ไทยที่ผ่านมาจะวิกฤตเท่ากับยุคที่ระบบเศรษฐกิจทุนนิยมเสรีครอบงำประเทศอยู่ในขณะนี้” (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. ๒๕๓๙ : ๕๔-๕๕) สังคมไทยเป็นสังคมบริโภคนิยมซึ่งเป็นการฆ่าตัวตายทางวัฒนธรรม เพราะผลที่เกิดตามมาคือเกิดการแย่งชิงทรัพยากร การใช้ทรัพยากรอย่างไม่มีขอบเขต เกิดการทำลายระบบนิเวศและสิ่งแวดล้อมจนเกิดสภาพ “ป.ป.ลานั้นหายาก” เกิดการเคลื่อนย้ายแรงงานและการโยกย้ายถิ่นของผู้คนเพื่อหางาน มุ่งการทำงานเพื่อหาเงินและไม่คำนึงว่าจะได้เงินมาโดยวิธีใด วัฒนธรรมประเพณีเป็นสินค้าเพื่อการท่องเที่ยว เช็กล์เป็นสินค้าและค้าได้ทั้งชายหญิงรวมทั้งเป็นการค้าที่มีการจัดการอย่างเป็นกระบวนการ “หัวใจที่แท้จริงของธุรกิจทางการมรดกก็คือ การทำให้คนเป็นวัตถุเพราะหากไม่ทำเช่นนั้นแล้วก็จะไม่มีใครกล้าซื้อ” (นิธิ เอียวศรีวงศ์. ๒๕๓๙ : ๒๔๒) ทำให้สังคมไทยเป็นเมืองพุทธที่มีแหล่งค้าประเวณีมากจนเป็นที่เล้าลือของคนต่างชาติเหมือนเป็นแผ่นดินที่ “สนุกดินฟ้าพื้น เฟื่องฟุ้งฟองกาม” (ลิลิตพระลอ, ๒๕๓๔ : ๙๔) และอาจกล่าวได้ว่า คำกล่าวที่ว่า “เมืองไทยใหญ่อุดม ดินดีสมเป็นนาสวน” นั้นได้กลายเป็นความอุดมและการเป็นนาสวนแห่งการเที่ยว กิน เสพ ประเพณีที่เคยเป็นเรื่องที่ต้องพิจารณาความเหมาะสมของบุคคล โอกาส และเทศะตามคำภานิต “อดเปรี้ยวไว้กินหวาน” หรือ “อย่าชิงสุกก่อนห่าม” ก็กลายเป็นเรื่องที่ทำได้โดยเสรีและขาดสติ ทำให้เกิดปัญหาซ้อนปัญหาได้แก่ ปัญหาโรคเอดส์ ปัญหาเด็กถูกทอดทิ้ง ปัญหาครอบครัวที่จบลงด้วยการแตกแยกและการหย่าร้างนั้นคือ “มอดม้วยด้วยแรงอาลัย หลงไหลภาพเป็นพิษอนิจจา” และปัญหาห่วงโซ่อื่นๆที่ตามมา ยาเสพติดก็กลายเป็นสินค้า ผู้ที่ยุ่งเกี่ยวกับยาเสพติดมีตั้งแต่คนชั้นนำในสังคมจนถึงคนร่อนเร่ข้างถนน แรงงานก็เป็นสินค้า ปัญญาความรู้ การศึกษา บุญ-บาป ล้วนแต่กลายเป็นธุรกิจและสินค้าทั้งสิ้นรวมไปถึงการค้ามนุษย์ด้วย เกิดปัญหาความรุนแรงขึ้นในสังคมโดยไม่คำนึงว่า “ฆ่าท่านฆ่าตนคั่น ต่างได้ไฉนหนอ” รับเอารูปแบบการใช้ชีวิตของคนตะวันตกมาอย่างไม่เข้าใจปรัชญาแนวคิดรากฐานของตะวันตก และรากเหง้าที่มาของตนเองก็หาเข้าใจไม่ ผู้คนและสังคมจึงเติบโตในความสับสนเหมือนคำผญาที่ว่า “หากบ่ทันหยั่งพื้นสังมาป็นปงใบ” ทอดทั้งสาระของชีวิตที่ติงตามในอดีตบางอย่างไปเช่น การสร้างฐานะด้วยความมานะบากบั่นและอดทนดังคำผญาโบราณที่ว่า “คำคั้นป็นบาก” และการพึ่งตนเองตั้งคำโคลงที่ว่า “โซกใส่ใสห้อง จับเนื้อกินเอง” (กรมพระยาเดชาดิศร. ๒๕๔๕ : ๒๕๔) ประสงค์แต่ความร่ำรวยและการพัฒนาที่เป็นการต้อยอด ทุกปัญหาจึงกัดเซาะสังคมดังคำภานิตที่ว่า “น้ำป่วนประมวลดมได้ คอยคุ้ยสุเมรุเอน” (พระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ. ๒๕๔๒ : ๔๓)

อย่างไรก็ตาม “ประเทศไทยเองแม้ประสบกับภาวะวิกฤติหลายครั้ง เรายังมีมรดกความรู้ทางจิตวิญญาณตามหลักพุทธศาสนาที่มีศักยภาพและจะนำมาใช้ได้ซึ่งถ้าหากได้รับการเพิ่มพูนให้มีศักยภาพเข้มแข็งและนำไปใช้อย่างเหมาะสม” (ประเวศ วสี. ๒๕๔๒ : ๒๑) การใช้ชีวิตตามแก่นของวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมที่เป็น “ที่ปถินดินเฮา” เช่น การรู้จักเอื้ออาทร การผลิตเพื่อเลี้ยงตนและการแบ่งปัน การรู้จักพอ

เพียงในการบริโภค การไม่ลุ่มหลงในวัตถุและเงิน อดทนขยันขันแข็งดังคำ “พ่ายเกิดพ้อยารั้ง รอพาย” (กรมพระยาเดชาดิศร. ๒๕๔๕ : ๒๓๕) น้อมใจศึกษาแบบอย่างจากคนรุ่นเก่าและคนรุ่นใหม่ผสมผสานแนวคิดเก่าที่มีคุณค่ากับความรู้ความสามารถด้านเทคโนโลยีและความมีจิตอาสาสาธารณะที่เป็นค่านิยมที่งดงามของสังคมสมัยใหม่เพื่อนำตนและสังคมไปในทิศทางที่ควร ไม่หลงงมงายแบบตะวันตกหรือชาตินิยมแบบหลงชาติ ไม่ติดหรือเชื่อแต่อัตตาของตน จำกัดตนเป็นเพียงกบดั่งคำประพันธ์ที่ว่า

“ รุ้ น้อยว่ามากรุ้	เริงใจ	
กลกบเกิดอยู่ใน	สระจ้อย	
ไปเห็นทะเลไกล	กลางสมุทร	
ชมว่าน้ำปอน้อย	มากล้าลึกเหลือ”	(กรมพระยาเดชาดิศร. ๒๕๔๕ : ๑๐๐)

ความเรียบง่ายเหล่านี้เป็นความงดงามของชีวิต ดังนั้นภูมิปัญญาในการครองชีวิตบางประการของคนในอดีตที่ “คงรสคงคำทำ กฎอ้ออนิจจัง” จึงควรนำกลับมาทบทวนและปฏิบัติ และอาจเป็นทางเลือกที่เป็นทางรอดของสังคมดังเช่นในช่วงวิกฤตเศรษฐกิจ คนชนบทที่ใช้ชีวิตแบบพอเพียงสามารถดำรงกระแสดความป็นปวนอยู่ได้โดยไม่เดือดร้อนมากนักและยังเป็นที่พึ่งของผู้ประสบทุกข์จากภาวะวิกฤติได้เหมือนไม้ขีดก้านเล็กๆ ที่สว่างที่สุดในคืนที่มีมืดมนนั่นเอง

๑.๓ แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ

จากการศึกษาพบว่า รูปทรงเกือบทั้งหมดบนฝาผนังข้างสร้างด้วยเส้น มีเพียงรูปทรงของพุ่มไม้ เขามอ และพื้นดินบางส่วนที่สร้างด้วยสี และรูปทรงเป็นส่วนประกอบสำคัญที่สุดของจิตรกรรมเพราะใช้ในการเล่าเรื่อง ลักษณะรูปแบบของรูปทรงบุคคลภาพผู้หญิงส่วนใหญ่เขียนหน้าตรง ภาพผู้ชายมักเขียนหน้าด้านข้าง รูปทรงบุคคลที่เป็นเทพ กษัตริย์ เน้นความประณีตของเส้น แต่งกายแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ลีลาท่าทางเป็นแบบนาฏลักษณ์ รูปทรงของขุนนาง สนม และสามัญชน แต่งกายเลียนแบบของจริง เขียนกิริยาท่าทางหลากหลายขึ้นการแสดงกิริยาสอดคล้องกับเรื่องราว รูปทรงสัตว์ ส่วนใหญ่เป็นสัตว์ที่พบเห็นได้ในท้องถิ่น และเขียนได้สัดส่วนสวยงาม รูปทรงสถาปัตยกรรมและภาพภูมิประเทศ เช่น ปราสาท วิมาน พระราชวัง เขียนรูปทรงขนาดใหญ่ โอบอ้า ตกแต่งด้วยม่าน หลังคาหลายชั้น รูปทรงศาลา กุฏิพระ บ้านเรือน เขียนเลียนแบบของจริง ส่วน ท้องฟ้า เมฆ แม่น้ำ ต้นไม้ พื้นดิน มีทั้งรูปแบบที่เลียนแบบของจริงและรูปแบบผสมจินตนาการ ดังนั้น ในขั้นการร่างรูปทรงผู้วิจัยจึงใช้รูปทรงถ่ายทอดความคิดโดยไม่ผูกเป็นเรื่องราว เส้นที่ใช้สร้างรูปทรงมี ๒ ลักษณะคือ เส้นที่มีน้ำหนัก และเส้นที่ไม่มีน้ำหนัก โดยใช้เส้นที่มีน้ำหนักสร้างรูปทรงบุคคล สัตว์ รูปทรงย่อยอื่นๆ เพื่อถ่ายทอดความคิดเกี่ยวกับสังคมร่วมสมัย โดยเขียนเลียนแบบของจริง ส่วนเส้นไม่มีน้ำหนักใช้สร้างรูปทรงตามแบบของช่างพื้นบ้านเพื่อเชื่อมโยงและดึงความงามในอดีตให้มาเป็นประสบการณ์ความงามของคนร่วมสมัย

สำหรับขั้นตอนที่ ๑ การร่างความคิดและรูปทรง ผู้วิจัยร่างรูปทรงโดยใช้แหล่งข้อมูลอย่างหลากหลาย เช่น ภาพถ่ายจากสื่อสิ่งพิมพ์ ภาพถ่ายรูปทรงต่างๆ ที่ผู้วิจัยเลือกถ่ายเพื่อเป็นต้นแบบ และภาพถ่ายบุคคลที่ผู้วิจัยออกแบบท่าทางให้แสดง เพื่อนำไปเป็นต้นแบบในการร่างรูป รูปทรงในขั้นร่างความคิดและร่างรูปทรงนี้ยังไม่ใช่สี ใช้การลากเส้นลงบนกระดาษขาวที่ต่อกันในแนวยาวโดยภาพร่างมีขนาด ๐.๙๐ x ๑๕.๑๒ เมตร

ผลการทำงาน

ในขั้นร่างความคิดและ รูปทรง ผู้วิจัยได้นำแนวคิดในการจัดวางโครงสร้างภาพ การถ่ายทอดเรื่องราวและการสร้างรูปทรงตามผลการวิจัยมาผสมผสานกับแนวคิดในการสร้างงานตามหลักอะคาเดมี โดยร่างภาพขาวดำบนกระดาษที่ยาวต่อเนื่อง และได้นำภาพร่างไปให้บุคคลคณะต่างๆ ประเมินดังนี้

- ๑) คณะกรรมการควบคุมการทำปริญญาโท
- ๒) นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คณะศิลปวิจิตร วิชาเอกภาพพิมพ์ กรมศิลปากร ชั้นปีที่ ๔
- ๓) นักศึกษาชั้นปีที่ ๒ วิทยาลัยช่างศิลป์ กรมศิลปากร
- ๔) กลุ่มศิลปินอิสระ
- ๕) นักออกแบบโฆษณา
- ๖) กลุ่มผู้สนใจ

จากการประเมินของคณะบุคคลดังกล่าวสรุปได้ว่า การนำเสนอที่ใช้ภาพต่อเนื่องเป็นแนวนอนยาวติดต่อกันไป ทำให้การรับรู้เรื่องราวและความรู้สึกร่วมที่เกิดจากการดูภาพของผู้ที่มีความต่อเนื่อง ส่วนการนำเสนอความคิดของผู้วิจัยที่มีต่อเหตุการณ์ร่วมสมัยโดยใช้รูปแบบการสร้างงานตามหลักอะคาเดมี ทำให้สนุกและชวนติดตาม อย่างไรก็ตาม ตำแหน่งรูปทรงของภาพร่างยังไม่เป็นไปตามลำดับความคิด ขนาดของรูปทรงยังไม่เหมาะสม และการใช้พื้นที่ว่างไม่สัมพันธ์กับกลุ่มรูปทรง

สรุปขั้นร่างความคิดและร่างรูปทรง

ผู้วิจัยร่างความคิดโดยคงแนวความคิดในการนำเสนอเรื่องราวของจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานที่ถ่ายทอดเรื่องราวเพื่อสั่งสอนศีลธรรมและเพื่อความเพลิดเพลินไว้ โดยนำเหตุการณ์ร่วมสมัยที่ผู้วิจัยได้พิจารณาแล้วมาถ่ายทอดความคิดและชี้นำ โดยคัดสรรแนวคิดที่ผู้วิจัยเห็นว่ามีความน่าสนใจต่อสังคมจากรวมสมัยและวรรณคดีมรดกต่างๆ เช่น คำสอนจากโคลงโลกนิติ ประชุมสุภาษิตพระร่วง กุณาสอนน้อง ลิลิตตะเลงพ่าย ลิลิตพระลอ คำผญาอีสาน คำขวัญที่ติดไว้ในรถโดยสารหรือติดป้ายรถมาถ่ายทอดและใช้สำนวนความเหล่านี้นำมาใช้ในภาพ โดยใช้เส้นสร้างรูปทรงในรูปแบบงานศิลปะอะคาเดมีและนำภาพร่างไปให้กลุ่มบุคคลคณะต่างๆ ประเมิน ผลจากการประเมินภาพร่างสรุปได้ว่า การนำเสนอที่ใช้ภาพต่อเนื่องเป็นแนวนอนยาวติดต่อกันทำให้การรับรู้และความรู้สึกร่วมของผู้ที่มีความต่อเนื่อง ส่วนการนำเสนอความคิดของผู้วิจัยที่มีต่อเหตุการณ์ร่วมสมัยโดยใช้รูปแบบการสร้างงานตามหลักอะคาเดมีทำให้ภาพสนุก ชวนติดตาม แต่ตำแหน่งรูปทรงยังไม่เป็นไปตามลำดับความคิด ขนาดของรูปทรงยังไม่เหมาะสม และการใช้พื้นที่ว่างไม่สัมพันธ์กับกลุ่มรูปทรง

๒. ขั้นตอนระเบียบรูปทรงเพื่อเสนอความคิด

ในขั้นที่ ๒ ผู้วิจัยได้พัฒนาจากขั้นที่ ๑ โดยออกแบบรูปแบบงานเป็นสมุดพับขนาดใหญ่และนำเอาภาพร่างขาวดำในขั้นที่ ๑ มาจัดวางและระบาย ตามแนวการสร้างงานดังนี้

๒.๑ แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ

ผู้วิจัยใช้การจัดวางตามขั้นที่ ๑ โดยแก้ไขตำแหน่งและลำดับการจัดวางรูปทรง ปรับขนาดรูปทรง ใช้พื้นที่ให้สัมพันธ์กับกลุ่มรูปทรง รวมทั้งตัดทอนรูปทรงบางส่วนที่ไม่จำเป็นออก

๒.๑) แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว

ผู้วิจัยกำหนดชื่อชุดงานในขั้นที่ ๒ ว่า “เมืองจำปาศรี – เมืองสิวลี” ตามเหตุผลดังนี้

เมืองจำปาศรีเป็นชุมชนโบราณ สันนิษฐานว่าที่ตั้งเมืองอยู่บริเวณอำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคามอันเป็นที่ตั้งของวัดป่าเรไรย์และวัดโพธาราม ผู้วิจัยสร้างให้ชาวจำปาศรีเดินทางข้ามภพมายังเมืองสิวลีเพื่อร่วมรับรู้เหตุการณ์ร่วมสมัยกับผู้วิจัย โดยชื่อเมืองสิวลีนี้ล้อเสียง คิวไลซ์ (civilize) หากแต่คำว่า “สิวลี” มีความหมายตรงข้ามกับ คิวไลซ์ โดยสิ้นเชิง

๒.๓ แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ

ใช้รูปแบบตามขั้นที่ ๑ โดยใช้รูปทรงเหมือนจริง เพื่อให้ผู้ดูเข้าใจความคิดที่ถ่ายทอด และสามารถนำไปเล่าต่อแบบมุขปาฐะ ตามแบบในอดีตที่คนส่วนใหญ่นิยมถ่ายทอดเรื่องราว ความรู้ ข้อมูลข่าวสารด้วยปาก

๒.๔ แนวคิดในการใช้สี

ผู้วิจัยนำผลสรุปการศึกษาแนวคิดในการใช้สีของช่างพื้นบ้านมาใช้ โดยผลการศึกษาพบว่า โครงสร้างสีหลักของผนังด้านนอกเป็นสีวรรณะเย็น ได้แก่ สีน้ำเงินเข้ม (คราม) ฟา เขียว ดินแดง ดำขาว ผนังด้านในส่วนใหญ่ใช้สีในวรรณะอุ่นได้แก่ สีน้ำตาลแดง สีที่ใช้ไม่ฉูดฉาด ใช้สีน้อยสี ภาพจึงเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ช่างผสมสีขึ้นใหม่เพื่อแก้ปัญหาเรื่องจำนวนสีที่มีใช้จำกัดโดยนำสีขั้นที่ ๑ ที่มีอยู่ได้แก่ น้ำเงิน ขาว ดินแดง ดำ มาผสมกัน และใช้สีโดยการเพิ่มและลดน้ำหนักของสี การใช้สีบางส่วนไม่คำนึงถึงความเป็นจริง ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเน้นการใช้สีที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน โดยสีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นสีแท้ และใช้สีขั้นที่สองเท่าที่จำเป็น โดยให้แต่ละสีมีน้ำหนักแตกต่างกันเพื่อเกิดมิติของการเห็น และใช้สีเพื่อแสดงขอบเขตของรูปทรงเป็นหลัก

๒.๕ แนวคิดในการใช้กลวิธี

วัสดุที่ใช้ในการสร้างงานประกอบด้วย กระดาษสา กระดาษกลอง ผ้าด้ายดิบ กาว สีอะครีลิค ปากกาช่างภาพ ใช้กลวิธีระบายเรียบ ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้สีอะครีลิคเพราะสามารถระบายด้วยกลวิธีระบายเรียบได้ดีและสะดวกต่อการนำไปใช้

๒.๕.๑ แนวคิดในการเลือกใช้วัสดุหลัก

ผู้วิจัยเลือกกระดาษสาเป็นวัสดุหลักในการสร้างผลงานด้วยเหตุผลดังนี้

- ๑) ผู้วิจัยเคยทดลองใช้กระดาษสาสร้างงานและได้เรียนรู้กลวิธีใช้และเก็บรักษาสามารถสรุปเป็นความรู้และสร้างอัตลักษณ์ของตนบนวัสดุนี้ได้
- ๒) กระดาษสาเป็นวัสดุพื้นบ้านสอดคล้องกับงานที่ผู้วิจัยศึกษาและสร้างสรรค์
- ๓) กระดาษสาเป็นวัสดุที่ใช้ได้กับสีอะครีลิคที่ผู้วิจัยเลือก
- ๔) กระดาษสาเหมาะสมกับแนวคิดในการออกแบบนำเสนองานเป็นสมุดพับขนาดใหญ่

๒.๕.๒ แนวคิดในการนำเสนอรูปแบบผลงาน

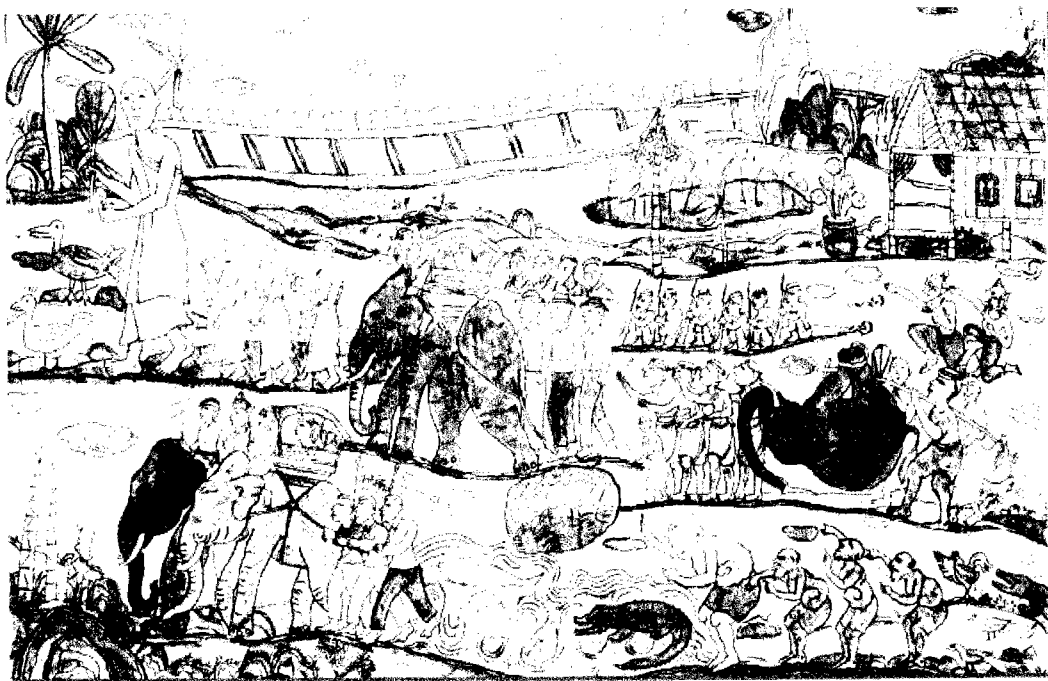
ผู้วิจัยทดลองนำเสนอผลงานเป็นสมุดพับขนาดใหญ่ ด้านนอกมีขนาด ๐.๗๑x๘.๙๐ เมตร ด้านในขนาด ๐.๗๑ x ๘.๐๐ เมตร ด้วยเหตุผลต่อไปนี้

- ๑) เชื่อมโยงรูปแบบของสมุดไทย
- ๒) ให้การดูภาพเหมือนการดูภาพฝาผนังที่เรียงติดต่อกัน
- ๓) จากหลักการเกี่ยวกับการรับรู้ด้วยการเห็น คือ การเห็นจะเห็นภาพรวมหรือเห็นเป็นกลุ่มก่อนการเห็นรายละเอียด ดังนั้น การสร้างกลุ่มรูปทรงเรียงกันไปในแนวนอน ผู้ดูจะเห็นภาพรวมของกลุ่มรูปทรงที่เรียงไล่กันไป และเห็นรายละเอียดของแต่ละกลุ่ม ทำให้เกิดจังหวะการเห็น และจังหวะการเห็นที่ต่อเนื่องกันไปนี้ทำให้ภาพมีมิติของเวลาในความรู้สึกของผู้ดู
- ๔) สมุดพับสะดวกในการขนย้ายและจัดวางหรือติดตั้ง

ผู้วิจัยนำภาพร่างจากขั้นตอนที่ ๑ ที่ปรับปรุงแก้ไขแล้วร่างลงในกระดาษสาแล้วระบายสีด้วยกลวิธีระบายเรียบ ใช้เส้นสร้างขอบเขตของรูปทรง จากนั้นนำภาพที่ได้มาผืนกลงบนสมุด โดยจัดวางลำดับเนื้อหาเริ่มจากด้านหลังของสมุดไปยังด้านหน้า ด้วยเจตนาเชื่อมโยงการเดินทางของเรื่องราวจากอดีตมาสู่ปัจจุบัน ภาพต่อเนื่องกันไป ไม่มีกรอบปิดกั้นเหตุการณ์เหมือนกับการเดินทางของเวลาที่เป็นไปอย่างสม่ำเสมอ และการเห็นจะครบสมบูรณ์เมื่อผู้ดูเปิดภาพเวียนกลับจากด้านหน้าไปด้านหลังอีกครั้งหนึ่ง



ภาพประกอบ ๘๕ สมุดต้นแบบชั้นที่ ๒ ชั้นจัดระเบียบรูปทรงเพื่อเสนอความคิด



ภาพประกอบ ๘๖ เส้นทางไกล ๑



ภาพประกอบ ๘๗ เดินทางไกล ๒

ชื่อภาพ : เดินทางไกล ๑ และ เดินทางไกล ๒

สื่อวัสดุ : สีอะครีลิค, กระดาษสา

ขนาด : ๗๘ x ๑๖๐ ซม. (ภาพชุดต่อเนื่อง)

การออกแบบโครงสร้างภาพ : จัดวางรูปทรงในแนวนอนตามผลการวิจัย ขนาดของรูปทรงใกล้เคียงกัน เน้นจุดเด่นด้วยรูปทรง โดยให้รูปทรงที่เป็นจุดเด่นใหญ่กว่ารูปทรงประกอบ รูปแบบของรูปทรงใกล้เคียงธรรมชาติ

แนวคิด : ผู้วิจัยกำหนดรูปทรงบุคคลตามผลการศึกษา โดยสร้างรูปทรงชาวเมืองจำปาศรีด้วยเส้นที่ไม่มีน้ำหนักตามแบบช่างพื้นบ้าน นำลักษณะอิริยาบถที่บ่งชี้ความเป็นไทยเช่น การกรัดนิ้ว ลีลาที่เป็นนาฏลักษณะในศิลปกรรมไทยประเพณีมาผสมผสานกับความเรียบง่ายแบบพื้นบ้าน ใบหน้าไม่แสดงอารมณ์ โดยผู้วิจัยกำหนดสัดส่วนความมากน้อยให้ลงตัวเพื่อให้เกิดความงาม รูปทรงผู้หญิงส่วนใหญ่เขียนหน้าตรง แต่งกายตามลักษณะท้องถิ่นคือถุงขึ้นลายล่อง สวมเสื้อแขนยาว ห่มสไบทับ กางร่ม ชายหนุ่มแต่งกางเกง จินซาสั้นและขวยว บางคนมีผ้าคาดทับ ไชวลายสักที่ต้นขา ไม่นิยมสวมเสื้อ หมอแคนหมอเล่นนิยมนวม หมวก ชาวบ้านเดินทางจากอดีตมาสู่ปัจจุบัน โดยมีจุดหมายอยู่ที่เมืองสีวิสัย มีชายหนุ่มในขบวนคนหนึ่ง ถือดอกบัวซึ่งผู้วิจัยเจตนาให้ระลึกถึงมฆมาณพ หนุ่มคนยากที่เก็บบัวถวายพระมาลัยเมื่อจะเสด็จไปไหว้ เจดีย์จุฬามณี ระหว่างทางชาวบ้านพบพญานาค สัตว์ที่มีความสำคัญในด้านความเชื่อและจินตนาการของคนไทยโดยเฉพาะชาวอีสาน พญานาคบอกเล่าเรื่องราวเมืองสีวิสัยแก่ชาวจำปาศรี เด็กหนุ่มแสดงความลึกลับโดยอยากจะไปเมืองนั้น อีกมุมหนึ่งเด็กน้อยจากโรงเรียนในชนบท “บ้านจันทิง” ถือดอกไม้ต้อนรับชาวจำปาศรีอย่างสงสัย ในการเดินทางมีหนุ่มพ่อนและเป้าแคนขับกล่อมปลุกใจ ชายหนุ่มในขบวนไม่ลืมหาบไหปลาแดกเข้าเมืองสีวิสัยด้วย ชาวจำปาศรีเดินทางไปตามกลางแรงลมที่พัดอื้ออึง



ภาพประกอบ ๘๘ เมืองสีวิไล

ชื่อภาพ : เมืองสีวิไล

สื่อวัสดุ : สีอะคริลิก, กระดาษสา

ขนาด : ๗๘ x ๑๖๐ ซม. (ภาพชุดต่อเนื่อง)

การออกแบบโครงสร้างภาพ : จัดวางรูปทรงในแนวนอนตามผลการวิจัย ขนาดของรูปทรงใกล้เคียงกัน เน้นจุดเด่นของภาพด้วยรูปทรงที่ใหญ่กว่ารูปทรงที่เป็นส่วนประกอบ รูปแบบของรูปทรงใกล้เคียงธรรมชาติ

แนวคิด : เมื่อเข้าสู่เขตแดนเมืองสีวิไล ผู้วิจัยกำหนดให้ภาพทั้งหมดที่เกิดในเมืองสีวิไลเป็นสิ่งที่ชาว จัมปาศรีเห็นและรับรู้ร่วมกับผู้วิจัย มีดีกระฟ้า มีต้นชนบัตร์ที่งอกงามและร่วงทุกวัน มีรถยนต์เบียดเสียดอยู่ แทบทุกถนนของอากาศ มีประติมากรรมที่มนุษย์สร้างเป็นสัญลักษณ์พื้นที่เมือง ถูยงอนามัยเป็นพืชที่ชาว เมืองสีวิไลปลูกประดับประดาเมือง ชาวเมืองสีวิไลที่มีชีวิตอยู่ด้วยความเจริญทางวัตถุ ความรวดเร็วทันสมัย ของข้อมูลข่าวสาร การบริโภค และอยู่ในระบบการเมือง สังคม และอื่นๆที่มีสองมาตรฐานและถ่ายทอด ต่อกันมา สร้างความงุนงงแก่ชาวจัมปาศรี



ภาพประกอบ ๘๘ สำเร็จรูป

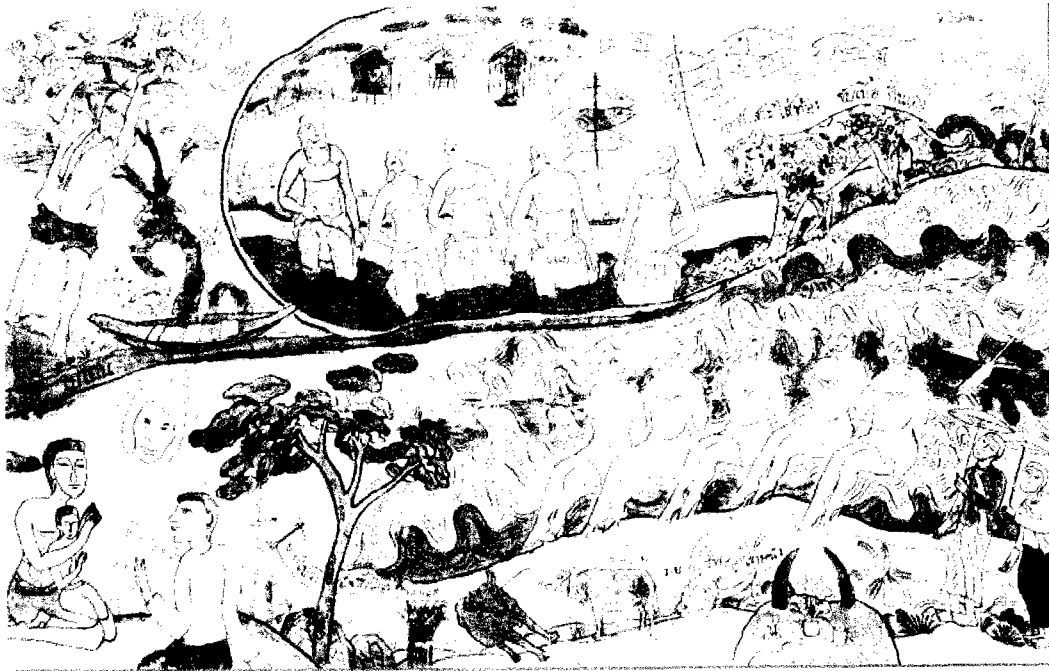
ชื่อภาพ : สำเร็จรูป

สื่อวัสดุ : สีอะคริลิก, กระดาษสา

ขนาด : ๗๘ x ๑๖๐ ซม. (ภาพชุดต่อเนื่อง)

การออกแบบโครงสร้างภาพ : จัดวางรูปทรงในแนวนอนตามผลการวิจัย ขนาดของรูปทรงใกล้เคียงกัน เน้นจุดเด่นด้วยรูปทรงที่ใหญ่กว่ารูปทรงที่เป็นส่วนประกอบ รูปแบบของรูปทรงใกล้เคียงธรรมชาติ

แนวคิด : ผู้วิจัยใช้ภาพหมู่ตัวใหญ่นอนแผ่เพื่อสื่อถึงวิถีชีวิตของคนเมืองสืวลัย มีเด็กหนุ่มชาวจัมปาครี ๓ คนยืนเกาะหลังกัน จ้องดูสีสันและชีวิตชาวเมืองสืวลัยด้วยใจระทึก โดยในเมืองมีนกเขาส่งเสียงขานขึ้นตลอดวัน เด็กหนุ่มชาวเมืองสืวลัยยื่นเข้าแถวเหมือนการนำเสนอสินค้า เด็กหนุ่มคนหนึ่งนั่งในแข่งอาหารจานด่วนที่พร้อมเสิร์ฟแทนความสำเร็จรูปทั้งหลายในเมืองสืวลัยอันได้แก่ กามารมณ์ อาหาร ความดี ชีวิตเป็นต้น มีเกสรดอกจำปีหล่นพลีร่วงรองรับด้วยทะเลอสุจิที่ถาโถมกระหน่ำเป็นลูกคลื่น มีสเปิร์มแหวกว่ายในท่วงท่าท้าทายและสุขสำราญ เหล่านี้สะท้อนภาพการเสพสุขของผู้คนในยุคหลังสมัยใหม่ที่มุ่งหาแต่ความสุขทางกายมากกว่าความสุขที่สงบเย็นทางใจ



ภาพประกอบ ๙๐ โซกีสေးใส่ทอง จับเนื้อกินเอง

ชื่อภาพ : โซกีสေးใส่ทอง จับเนื้อกินเอง

สื่อวัสดุ : สีอะคริลิค, กระดาษสา

ขนาด : ๗๘ x ๑๖๐ ซม. (ภาพชุดต่อเนื่อง)

การออกแบบโครงสร้างภาพ : จัดวางรูปทรงในแนวนอนตามผลการวิจัย ขนาดของรูปทรงใกล้เคียงกัน เน้นจุดเด่นด้วยรูปทรงที่ใหญ่กว่ารูปทรงที่เป็นส่วนประกอบ รูปแบบของรูปทรงใกล้เคียงธรรมชาติ

แนวคิด : ผู้วิจัยเจตนาสะท้อนว่าความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสารสนเทศที่ทำให้โลกพัฒนาไปในทางเดียวกัน ทำให้วัฒนธรรมที่อ่อนแอกว่าถูกครอบงำ คลื่นลูกที่สามโหมกระหน่ำ สังคมทุนนิยมเสรีและวัฒนธรรมการบริโภคและนับถือพระเจ้าเงินตราแปลงจารีตเรื่องความกตัญญูของลูกผู้หญิงไปเป็นการขายตัวเพื่อนำเงินทองมาให้พ่อแม่ ศักดิ์ศรีของคนถูกแทนที่ด้วยเงิน คำกล่าวที่ว่า “อดอยากเยี่ยงอย่างเสือ สงวนศักดิ์ โซกีสေးใส่ทอง จับเนื้อกินเอง” เป็นภูมิปัญญาดั้งเดิมที่ควรพิจารณา ผู้วิจัยเลือกใช้หัวกระโหลกควายสื่อความหมายว่าสัตว์ตายไปแล้วยังมีประโยชน์ หากขณะที่มนุษย์มีชีวิตอยู่ดำรงชีวิตอย่างไร้ศักดิ์ศรีเมื่อตายแล้วจะเหลือสิ่งใดให้เล่าขาน



ภาพประกอบ ๙๑ คำคืนปิ่นบาท

ชื่อภาพ : คำคืนปิ่นบาท

สื่อวัสดุ : สีอะครีลิค, กระดาษสา

ขนาด : ๗๘ x ๑๖๐ ซม. (ภาพชุดต่อเนื่อง)

การออกแบบโครงสร้างภาพ : จัดวางรูปทรงในแนวนอนตามผลการวิจัย ขนาดของรูปทรงใกล้เคียงกัน เน้นจุดเด่นด้วยรูปทรงที่ใหญ่กว่ารูปทรงที่เป็นส่วนประกอบ รูปแบบของรูปทรงใกล้เคียงธรรมชาติ

แนวคิด : วิถีชีวิตของชนชั้นกลางในเมืองสมัยใหม่มีความไม่แน่นอนสูง คนจึงขาดความมั่นคงทางใจ แรงกดดันจากชีวิตที่เต็มไปด้วยการแข่งขันแย่งชิง ทำให้คนในสังคมเกิดความเครียด ขาดวุฒิภาวะทางอารมณ์ ตัวใครตัวมัน เหวง โดดเดี่ยว โหยหา ทะเยอทะยาน อวดความรู้ อวดความรวย บางคนหาทางออกด้วยการทำอหังการกรรม ท้ามกลางพายุเศรษฐกิจและพายุสังคมที่ซัดกระหน่ำ การอดทน บากบั่น การเปิดใจ และมีสติจะช่วยสร้างปัญญา ไม่แข่งขัน ไม่โอ้อวดแต่เท่าทัน ไม่ว่าจะดำรงฐานะอย่างไรหาการรักษาสมดุลของชีวิตไว้ก็จะเป็นสุขได้ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลง



ภาพประกอบ ๙๒ หลงไหลภาพเป็นพิษ อนิจจา

ชื่อภาพ : หลงไหลภาพเป็นพิษ อนิจจา

สื่อวัสดุ : สีอะครีลิค, กระดาษสา

ขนาด : ๗๘ x ๑๖๐ ซม. (ภาพชุดต่อเนื่อง)

การออกแบบโครงสร้างภาพ : จัดวางรูปทรงในแนวนอนตามผลการวิจัย ขนาดของรูปทรงใกล้เคียงกัน เน้นจุดเด่นด้วยรูปทรงที่ใหญ่กว่ารูปทรงที่เป็นส่วนประกอบ รูปแบบของรูปทรงใกล้เคียงธรรมชาติ

แนวคิด : ไม่ว่ายุคสมัยใด ผู้มีสติ ผู้รู้ดกลั่น อดทน รู้น้อมใจศึกษา ย่อมมองเห็นทางออกของปัญหา ชีวิตจะไม่ทรมานทรมายเราด้วยความรัก ความหลง ความโกรธ และความโลภ รางวัลชีวิตย่อมมีเสมอ สำหรับคนที่ทำความดี



ภาพประกอบ ๙๓ หย่อมหญ้าเขียวแห่งเรือ บอกร้ายแสดงดิน

ชื่อภาพ : หย่อมหญ้าเขียวแห่งเรือ บอกร้ายแสดงดิน

สื่อวัสดุ : สีอะคริลิก, กระดาษสา

ขนาด : ๗๘ x ๑๖๐ ซม. (ภาพชุดต่อเนื่อง)

การออกแบบโครงสร้างภาพ : จัดวางรูปทรงในแนวนอนตามผลการวิจัย ขนาดของรูปทรงใกล้เคียงกัน เน้นจุดเด่นด้วยรูปทรงที่ใหญ่กว่ารูปทรงที่เป็นส่วนประกอบ รูปแบบของรูปทรงใกล้เคียงธรรมชาติ

แนวคิด : ภาพของผู้คนในสังคมย่อมสะท้อนระบบและความเป็นไปของสังคม ในยุคที่เศรษฐกิจนำการเมือง นำการศึกษา ความเชื่อ ค่านิยม วัฒนธรรม และนำทุกสิ่งนี้ ภาระหน้าที่ของคนเน้นหนักไปที่การหาเงิน ทั้งที่ชีวิตมีความงดงามและมีคุณค่าอีกหลายด้าน นักเดินรันท้องหลายต้องดิ้นรนหาเงินเลี้ยงตัว ทั้งขายแรงงาน ขายตัว เพื่อปัจจัยพื้นฐานและเพื่อซื้อความสุขทางวัตถุมาบริโภค



ภาพประกอบ ๙๔ แมงเฝ้าโอบเพลิงบิน บังอาจ

ชื่อภาพ : แมงเฝ้าโอบเพลิงบิน บังอาจ

สื่อวัสดุ : สื่อะคริลิค, กระดาษสา

ขนาด : ๗๘ x ๑๖๐ ซม. (ภาพชุดต่อเนื่อง)

การออกแบบโครงสร้างภาพ : จัดวางรูปทรงในแนวนอนตามผลการวิจัย ขนาดของรูปทรงใกล้เคียงกัน เน้นจุดเด่นด้วยรูปทรงที่ใหญ่กว่ารูปทรงที่เป็นส่วนประกอบ รูปแบบของรูปทรงใกล้เคียงธรรมชาติ

แนวคิด : ความคิดและค่านิยมบางประการที่เคยว่าดีในอดีตอาจไม่ใช่คำตอบของยุคนี้ หรืออาจถูกสั่นคลอน แต่เดิมคนไทยถูกอบรมให้รู้จักอดทนเพื่อสร้างเนื้อสร้างตัว รู้จักประหยัดอดออม เติบโตขึ้นไปตามขั้นตอน แต่ปัจจุบันคนรุ่นใหม่สามารถรวยได้ในพริบตาด้วยการจำหุ้น ค้ายาเสพติด หรือค้ำมนุษย์ สังคมพิจารณาคุณภาพของคนจากความรวย ความฉลาด และความสามารถ ส่วนความดีเป็นตัวเลือกปลายแถว สังคมจึงมีคนเก่งที่คิดถึงแต่ตนเอง คนฉลาดที่รู้วิธีเอาเปรียบผู้อื่น สังคมจึงมีคนที่มีความสามารถในการหาเงินได้มากมายแต่ไม่ซื่อตรง และเมื่อเกิดความผิดพลาดขึ้นก็มักหาแพะมารับบาปเสมอ



ภาพประกอบ ๙๕ น้ำปวนประมวลดมใต้ คอยคู่ยสุเมรุเอน

ชื่อภาพ : น้ำปวนประมวลดมใต้ คอยคู่ยสุเมรุเอน

สื่อวัสดุ : สีอะครีลิค, กระดาษสา

ขนาด : ๗๘ x ๑๖๐ ซม. (ภาพชุดต่อเนื่อง)

การออกแบบโครงสร้างภาพ : จัดวางรูปทรงในแนวนอนตามผลการวิจัย ขนาดของรูปทรงใกล้เคียงกัน เน้นจุดเด่นด้วยรูปทรงที่ใหญ่กว่ารูปทรงที่เป็นส่วนประกอบ รูปแบบของรูปทรงใกล้เคียงธรรมชาติ

แนวคิด : ทุกอย่างเป็นเหตุปัจจัยเชื่อมโยงกัน วิกฤตศรัทธาเกี่ยวกับพระพุทธศาสนามีเหตุปัจจัยหลายประการประกอบกัน ทั้งผู้คนที่ยึดเปลือกเพราะไม่เข้าใจแก่น ทั้งพระสงฆ์ที่เบี่ยงเบนไปจากวัตรปฏิบัติอันควร เพราะพระสงฆ์และฆราวาสล้วนห่อหุ้มด้วยกระแสโลกที่เน้นวัตถุ อย่างไรก็ตามสัจจะในพุทธธรรมก็ยังคงอยู่เช่นนั้นไม่เปลี่ยนแปลง

ผลการทำงาน

จากการทำงานขั้นจัดระเบียบรูปทรงเพื่อนำเสนอความคิด ผู้วิจัยพบว่าผลงานมีข้อดีข้อด้อยดังต่อไปนี้

- ๑) รูปแบบของสมุดพับสอดคล้องกับการนำเสนอภาพที่มีลักษณะเหมือนจิตรกรรมฝาผนัง
- ๒) สมุดพับที่ผู้วิจัยนำมาใช้มีข้อจำกัดเรื่องพื้นที่ ไม่สามารถเขียนรูปทรงขนาดใหญ่เพื่อนำเสนอความคิดตามเรื่องราวในภาพร่างของขั้นที่ ๑ ที่มีเนื้อหามากได้
- ๓) การใช้สมุดพับต้องระมัดระวังในการเก็บรักษาเพราะดูดซับความชื้นได้มาก

สรุปขั้นจัดระเบียบรูปทรงเพื่อเสนอความคิด

ผู้วิจัยนำภาพร่างในขั้นร่างความคิดและร่างรูปทรงมาปรับขนาด ปรับลำดับการจัดวางและตัดทอนรูปทรงออกบางส่วน ใช้รูปทรงเหมือนจริง ใช้สีอะครีลิค การใช้สีเน้นความเรียบง่ายโดยให้แต่ละสีมีน้ำหนักแตกต่างกันเพื่อให้เกิดมิติของการเห็น สีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นสีแท้ ใช้สีขั้นที่สองเท่าที่จำเป็นและใช้สีเพื่อแสดงขอบเขตของรูปทรง วัสดุที่ใช้ในการสร้างงานประกอบด้วย กระดาษสา กระดาษกลอง ผ้า ด้ายดิบ กาว สีอะครีลิค ปากการ่างภาพ ผู้วิจัยเลือกวัสดุกระดาษสาเป็นวัสดุหลักเพราะผู้วิจัยได้เรียนรู้กลวิธีใช้และเห็นว่าสามารถสร้างอัตลักษณ์ของตนบนวัสดุนี้ได้ นอกจากนี้ กระดาษสาเป็นวัสดุที่สอดคล้องกับความเป็นงานพื้นบ้านที่ผู้วิจัยศึกษาและสร้างสรรค์ ใช้ได้กับสีอะครีลิคและเหมาะกับการทำเป็นสมุดพับขนาดใหญ่ ผู้วิจัยทดลองนำเสนอผลงานเป็นสมุดพับโดยมีจุดประสงค์เพื่อเชื่อมโยงรูปแบบของสมุดไทยและเพื่อให้การดูภาพเหมือนการดูภาพฝาผนังที่เรียงติดต่อกัน นอกจากนี้การสร้างกลุ่มรูปทรงเรียงกันไปในแนวนอนจะทำให้ผู้ดูเห็นภาพรวมของกลุ่มรูปทรงรวมทั้งรายละเอียดของแต่ละกลุ่มไล่เรียงกัน ทำให้เกิดจังหวะการเห็นและทำให้ภาพมีมิติเวลาในความรู้สึกของผู้ดู นอกจากนี้ สมุดพับยังสะดวกในการขนย้ายและจัดวางหรือติดตั้ง ในการทำงานพบว่า การใช้รูปแบบของสมุดพับมีความสอดคล้องกับการนำเสนอภาพที่มีลักษณะคล้ายจิตรกรรมฝาผนัง แต่มีข้อจำกัดคือสมุดที่ทำจากวัสดุที่ผู้วิจัยนำมาผสมผสานกันไม่สามารถสร้างรูปทรงขนาดใหญ่เพื่อนำเสนอความคิดที่ต่อเนื่องกัน

๓. ขั้นเลือกสรรและพัฒนารูปแบบ

ในขั้นนี้ ผู้วิจัยทดลองเพื่อแก้ปัญหาข้อจำกัดเรื่องพื้นที่ที่พบในการทำงานในขั้นที่ ๒ โดยนำภาพความคิดเฉพาะในส่วนที่ต้องการเน้นจากขั้นที่ ๒ มาขยายขนาด ปรับการจัดวาง ตัดทอนและเพิ่มเติมบางส่วนเพื่อความเหมาะสมรวมทั้งสร้างรูปทรงเพื่อเสนอความคิดเพิ่มเติม โดยยังรักษาการใช้สีและลักษณะรูปทรงตามแบบขั้นที่ ๒ ไว้ เน้นการใช้เส้นที่มีน้ำหนักตามลักษณะของตนเองมากขึ้นโดยผสมผสานกับ กลวิธีระบายเรียบ โดยใช้วัสดุกระดาษสาผืนก๊ทับบนผ้าใบที่อยู่บนเฟรม ไม่เป็นภาพต่อเนื่อง ผลงานที่ทำมีดังนี้

- ๑) ภาพ เจ้าดอกจำปี พัฒนาจากภาพ สำเร็จรูป
- ๒) ภาพ ลูกกตัญญู พัฒนาจากภาพ โชกี้เสาะไล่ท้อง จีบเนื้อกินเอง
- ๓) ภาพ นารีผล พัฒนาจากภาพ หย่อมหญ้าเหี่ยวแห้งเรื้อ บอกร้ายแสดงดิน
- ๔) ภาพ โตกา พัฒนาจากภาพ น้ำป่วนประมวลตมได้ คอยคุ้ยสุเมรุเอน
- ๕) ภาพ ช้างขี่ช้างตามช้าง



ภาพประกอบ ๙๖ เจ้าดอกจำปี ๑

ชื่อภาพ : เจ้าดอกจำปี ๑

สื่อวัสดุ : กระดาษสา, ผ้าใบ, สีอะครีลิค

ขนาด : ๙๐ x ๑๒๐ เซนติเมตร

กลวิธี : ลงสีและวาดเส้น

แนวคิด : ผู้วิจัยพัฒนาจากภาพ “สำเร็จรูป” นำเสนอความคิดเรื่องสินค้ามนุษย์ การซื้อขายบริการทางเพศ ซึ่งคนรุ่นใหม่ส่วนหนึ่งเกิดแนวคิดว่าเป็นเรื่องไม่เสียหาย ดึงคำให้สัมภาษณ์ทางสถานีโทรทัศน์ไอทีวี ของนักศึกษหญิงผู้หนึ่งที่หารายได้พิเศษด้วยการขายบริการทางเพศ จึงต้องทบทวนว่า การมีเพศสัมพันธ์อย่างเสรีกับการขายตัวนั้นต่างกันอย่างไร เกิดผลอย่างไรต่อสังคมที่มีโครงสร้างเช่นสังคมไทย



ภาพประกอบ ๙๗ เจ้าดอกจําปี ๒

ชื่อภาพ : เจ้าดอกจําปี ๒

สื่อวัสดุ : กระดาษสา, ผ้าใบ, สีอะครีลิค

ขนาด : ๙๐ x ๑๒๐ เซนติเมตร

กลวิธี : ระบายสีและวาดเส้น

แนวคิด : พัฒนารูปแบบมาจาก “เจ้าดอกจําปี ๑”



ภาพประกอบ ๔๘ ลูกทัดญญ

ชื่อภาพ : ลูกทัดญญ

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ผ้าใบ สีอะครีลิค

ขนาด : ๙๐ x ๑๒๐ เซ็นติเมตร

กลวิธี : ลงสีและวาดเส้น

แนวคิด : ผู้วิจัยพัฒนาจากภาพ “โชกีสေးใส่ทอง จับเนื้อกินเอง” โดยนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับหญิงสาวในสังคมปัจจุบันที่กลายเป็นสินค้าทางเพศ นำเงินเข้าประเทศเข้าหมู่บ้านและเลี้ยงครอบครัว



ภาพประกอบ ๙๙ นารีผล

ชื่อภาพ : นารีผล

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ผ้าใบ สีอะครีลิค

ขนาด : ๙๐ x ๒๔๐ เซนติเมตร

กลวิธี : ลงสีและวาดเส้น

แนวคิด : ผู้วิจัยพัฒนาจากภาพ “หย่อมหญ้าเขียวแห่งเรือบอกร้ายแสดงดิน” โดยนำภาพหญิงสาวที่กำลังเต้นรำจากภาพ “หย่อมหญ้าเขียวแห่งเรือบอกร้ายแสดงดิน” มาเต้นลอยอยู่โดยมีขั้วจากกิ่งไม้ยึดไว้เพื่อโยงไปถึงลูกนารีผลซึ่งเป็นต้นไม้ในจินตนาการของคนในอดีต ปรากฏในวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่องสินไซและวรรณคดีมรดกของไทยบางเรื่อง เป็นต้นไม้ที่ออกผลเป็นหญิงสาว ซึ่งนักสิทธิ์ วิทยารทั้งหลายใช้ระบายความกำหนด หลังจากนั้นผลไม้ก็จะเน่าสลายไปเยี่ยงผลไม้อื่นๆ ในปัจจุบันนารีผลเป็นคนจริงๆ ในยุคที่คำจำกัดความของคำว่า “ความดี” กำลังสับสน นารีผลก็สับสนและเคืองแค้น เมื่อหมดวัยที่จะสนองความกำหนดนารีผลก็ยังไม่เน่าสลายยังต้องต่อสู้กับชีวิตต่อไป แต่จะมีอดีตอันใดให้นารีผลได้ชื่นชมยามย้อนระลึก



ภาพประกอบ ๑๐๐ โศกา ๑

ชื่อภาพ : โศกา ๑

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ผ้าใบ สีอะครีลิค

ขนาด : ๙๐ x ๑๒๐ ซม.

กลวิธี : ลงสี, ระบายสี และวาดเส้น

แนวคิด : ผู้วิจัยพัฒนาจากภาพ "น้ำปวนประมวลดมได้ คอยคุ้ม สุมะรุเอน" แสดงแนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อ ความศรัทธาที่มีต่อพระพุทธศาสนาของคนในสังคม



ภาพประกอบ ๑๐๑ โศกา ๒

ชื่อภาพ : โศกา ๒

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ผ้าใบ สีอะครีลิค

ขนาด : ๙๐ x ๑๒๐ ซม.

กลวิธี : ลงสี, ระบายสี และวาดเส้น

แนวคิด : พัฒนาจาก “โศกา ๑”



ภาพประกอบ ๑๐๒ เห็นช้างขี้ ขี้ตามช้าง

ชื่อภาพ : เห็นช้างขี้ ขี้ตามช้าง

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ผ้าใบ สีอะครีลิค

ขนาด : ๙๐ x ๑๒๐ เซนติเมตร

กลวิธี : ลงสีและวาดเส้น

แนวคิด : คนทุกคนต้องการการยอมรับจากผู้อื่น การทำตามอย่างคนอื่นทำให้เรารู้สึกปลอดภัย รู้สึกว่าตนไม่แปลกแยก แต่เมื่อสังคมถูกกำหนดโดยอำนาจของทุน อำนาจของความคิดนิยมวัตถุ ซึ่งล้วนเป็นอำนาจที่มีพลังมหาศาล คนมีทุนน้อยมีเงินน้อยในสังคมจึง " เห็นช้างขี้ขี้ตามช้าง " ไปตามกระแสที่ไหลเชี่ยวกรากนี้ ทั้งด้วยความเต็มใจและจำยอม

ผลการทำงาน

ในขั้นทดลองเลือกสรรและพัฒนารูปแบบนี้ เป็นขั้นที่ผู้วิจัยต้องการแก้ปัญหาพื้นที่ที่มีขอบเขตจำกัดและพัฒนาลักษณะเฉพาะตัว จากการทดลองพบว่า

๑) ในการฝึกกระดาศาสนาผ้าใบ บริเวณที่ทากาวไม่ทั่วถึงสีจะซึมซังใต้พื้นผิวกระดาศา ทำให้เกิดพื้นผิวที่แตกต่างกัน ดังนั้น หากต้องการให้ตำแหน่งนั้นเป็นพื้นผิวเรียบก็จะทำไม่ได้ และไม่สามารถควบคุมการระบายสีได้ ทำให้ภาพไม่เป็นไปตามที่ต้องการ



ภาพประกอบ ๑๐๓ ปัญหาที่เกิดจากการฝึกกระดาศาผ้าใบ

๒) เมื่อขยายพื้นที่ภาพให้ใหญ่ขึ้น ผู้วิจัยต้องใช้ฟุ้งกันขนาดใหญ่วาดเส้นสร้างรูปทรง พบว่าเส้นที่เกิดจากรอยฟุ้งกันมีข้อจำกัดในเรื่องความยาวและความต่อเนื่องของเส้น ไม่สามารถสร้างเส้นตามลักษณะที่ผู้วิจัยต้องการได้

๓) รูปทรงตามผลการศึกษาที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นรูปทรงปิด ทำให้ไม่สามารถแสดงลักษณะเฉพาะของตนเองได้ชัดเจนเพราะเส้นขาดน้ำหนัก ไม่แสดงพลังเคลื่อนไหว ภาพจึงเป็นเพียงภาพที่แสดงขอบเขตของรูปทรงที่ชัดเจนเท่านั้น

๔) การลงสีด้วยวิธีลงสีให้เรียบอย่างเดียวยังทำให้สีดูทึบตัน ขาดอากาศ ไม่น่าสนใจ จากปัญหาที่พบในข้อนี้ผู้วิจัยได้ทดลองเปลี่ยนกลวิธีระบายภาพ “เจ้าดอกจำปี” “โศกกา” และ “ผู้หญิงของโลก” จากเดิมที่ใช้การลงสีเรียบมาเป็นการระบายแบบใต้พื้นผิว (underpainting) แทน ทำให้ภาพโปร่งไม่ทึบตัน เกิดน้ำหนักแตกต่างกัน เห็นชั้นสีที่ทับซ้อนกันมีชีวิตชีวาและมีอิสระในการระบายมากกว่าแบบเดิม

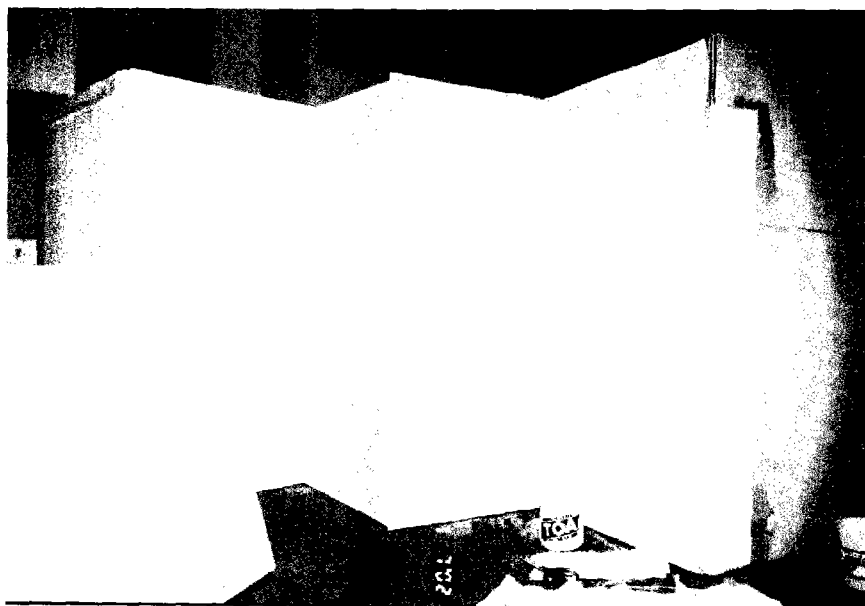
๕) เมื่อเปรียบเทียบการนำเสนอในรูปแบบสมุดพับที่ยาวต่อเนื่องกันไปกับการใช้เฟรม รูปแบบการใช้สมุดพับน่าสนใจและชวนให้ติดตามมากกว่า

สรุปขั้นตอนการเลือกสรรและพัฒนาแบบ

ในขั้นนี้ ผู้วิจัยทดลองเพื่อแก้ปัญหาข้อจำกัดเรื่องพื้นที่โดยนำภาพความคิดเฉพาะในส่วนที่ต้องการเน้นจากขั้นที่ ๒ มาขยายขนาด ปรับการจัดวาง ตัดทอนและเพิ่มเติมบางส่วน โดยรักษาการใช้สี และลักษณะรูปทรงตามแบบขั้นที่ ๒ ไว้ เน้นการใช้เส้นที่มีน้ำหนักตามลักษณะของตนเองมากขึ้นผสมผสานกับกลวิธีระบายเรียบ จากการทดลองพบว่า กระดาษสาที่ผืนกบนผืนผ้าใบด้วยกาวทำให้เกิดพื้นผิวที่ไม่สามารถควบคุมการระบายเรียบได้ การขยายพื้นที่ภาพใหญ่ขึ้นทำให้ต้องใช้ฟู่กันขนาดใหญ่วาดเส้นจึงไม่สามารถสร้างเส้นตามลักษณะที่ผู้วิจัยต้องการได้ การใช้รูปทรงปิดทำให้ไม่สามารถใช้เส้นแสดงลักษณะเฉพาะของผู้วิจัยได้ชัดเจน นอกจากนี้ การลงสีด้วยวิธีลงสีเรียบอย่างเดียวทำให้สีดูทึบตัน ขาดอากาศ ซึ่งผู้วิจัยได้ทดลองเปลี่ยนกลวิธีเป็นแบบระบายใต้พื้นผิว (underpainting) แทน ส่งผลให้ภาพโปร่งไม่ทึบตัน เกิดน้ำหนักแตกต่างกัน เห็นชั้นสีที่ทับซ้อนกันมีชีวิตชีวขึ้น และเมื่อเปรียบเทียบการนำเสนอในรูปแบบสมุดพับที่ยาวต่อเนื่องกับการใช้เฟรมผ้าใบ รูปแบบการใช้สมุดพับน่าสนใจกว่าการใช้เฟรมผ้าใบ

๔. ขั้นตอนทดลองใช้รูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์

ในขั้นนี้ ผู้วิจัยนำการใช้เส้นที่เป็นทักษะเดิมของตนเองมาใช้ในการพัฒนาสร้างสรรค์งานโดยพัฒนาต่อจากผลการทำงานในขั้นที่ ๓ โดยลดทอนแนวคิดในเชิงบรรยายที่มุ่งสะท้อนภาพสังคมและชี้นำของการนำเสนองานขั้นที่ ๑ ๒ และ ๓ ลง เน้นให้ส่วนประกอบมีความโดดเด่นและสื่อถึงความงามของวิถีชีวิตแบบคนพื้นถิ่น ผู้วิจัยจึงตัดรายละเอียดของรูปทรง ใช้รูปทรงเปิดแทนรูปทรงปิด เน้นการใช้เส้นที่มีลักษณะเฉพาะตัว ใช้สีน้อยลง และเน้นความสำคัญในการออกแบบโครงสร้างภาพโดยใช้ผลสรุปที่ได้จากขั้นที่ ๓ มาพัฒนาคือ ใช้สมุดพับแทนเฟรมผ้าใบแต่ไม่เน้นการใช้เพื่อการดำเนินเรื่องราวเช่นขั้นที่ ๑ และ ๒ ใช้ดินสอถ่านวาดเส้นแทนการใช้ฟู่กัน โดยใช้สีอะครีลิคบนกระดาษสาอ้อมสี แล้วนำผลงานไปผืนกบนสมุดพับผลงานที่ทำมีดังนี้



ภาพประกอบ ๑๐๔ การเตรียมพื้นที่ในรูปแบบของสมุดพับ ขนาด ๑.๒๐ x ๒.๑๐ เมตร



ภาพประกอบ ๑๐๕ ผู้หญิงของโลก ๑

ชื่อภาพ : ผู้หญิงของโลก ๑

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ดินสอผ่าน สารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๕๕ x ๘๐ เซนติเมตร

กลวิธี : วาดเส้น

แนวคิด : ผู้หญิงยุคหลังสมัยใหม่ยังคงแบกลูกและแบกโลก



ภาพประกอบ ๑๐๖ ผู้หญิงของโลก ๒

ชื่อภาพ : ผู้หญิงของโลก ๒

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ดินสอถ่าน สีอะคริลิก สารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๕๕ x ๘๐ เซนติเมตร (ภาพชุดต่อเนื่อง)

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : ผู้หญิงยุคหลังสมัยใหม่ยังคงแบกลูกและแบกโลก



ภาพประกอบ ๑๐๗ ป่าสาวเกี้ยวรำ ๑

- ชื่อภาพ : ป่าสาวเกี้ยวรำ ๑
- สื่อวัสดุ : กระดาษสา ดินสอถ่าน สารเคลือบกันเชื้อรา
- ขนาด : ๕๕ x ๘๐ เซนติเมตร
- กลวิธี : วาดเส้น
- แนวคิด : หนุ่มชาวบ้านใช้เสียงแคนแทนเสียงหัวใจ



ภาพประกอบ ๑๐๘ ป่าสาวเกี้ยวลำ ๒

ชื่อภาพ : ป่าสาวเกี้ยวลำ ๒

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ดินสอถ่าน สีอะครีลิค สารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๕๕ x ๘๐ เซนติเมตร (ภาพชุดต่อเนื่อง)

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : คิณนั้นแสงจันทร์จ้อง สองคนเฝ้าเว้ากันม่วน

จนกว่าก่อนสีแจ้ดาวช้างกะอ่วยงา พี่ยังสัญญาน้องหลายคำได้เว้าสั่ง



ภาพประกอบ ๑๐๙ ป่าสาวเกี้ยวลำ ๓

ชื่อภาพ : ป่าสาวเกี้ยวลำ ๓

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ดินสอถ่าน สีอะครีลิค สารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๕๕ x ๘๐ เซนติเมตร (ภาพชุดต่อเนื่อง)

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : ความรักเป็นดั่งน้ำป่อแก้ว ขอให้อาบเย็นพิ้ออัน

เจ้าผู้โฉมเตียนแต่้ม แมนหล่ออินทร์ปลง



ภาพประกอบ ๑๑๐ ป่าสาวเกี้ยวรำ ๔

ชื่อภาพ : ป่าสาวเกี้ยวรำ ๔

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ดินสอถ่าน สีอะครีลิค สารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๕๕ x ๘๐ เซนติเมตร (ภาพชุดต่อเนื่อง)

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : เจ้าผู้คิงบางสว้ย เบิ่งมวยมมเจ้าปานเขียน

พี่ชายเวียนแค้นแค้น กะแลงเข้าอยู่บ่เซา

จั่งว่าคิดฮอดเจ้า พี่น้ำตายาวรินตก...

ใจกระสันโศกฮ้อน คิดน่าน้องอยู่บ่ลีม



ภาพประกอบ ๑๑๑ ลายแคน ๑

ชื่อภาพ : ลายแคน ๑

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ดินสอถ่าน สารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๕๕ x ๘๐ เซนติเมตร

กลวิธี : วาดเส้น

แนวคิด : เสียงแคนครวญครางซึ้งเป็นทำนองลายใหญ่ อดเด้อใจ อย่าได้แฮฮ้างฮ้าง หิวให้ฮ้วนฮอน



ภาพประกอบ ๑๑๒ ลายแคน ๒

ชื่อภาพ : ลายแคน ๒

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ดินสอถ่าน สีอะคริลิก สารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๕๕ x ๘๐ เซนติเมตร (ภาพชุดต่อเนื่อง)

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : ฟังเสียงแคนลายสร้อย สุดแสน จนนยาใหญ่

หัวลมวอนพัดปลายไฟ ปังกบใหญ่กินกับักถั่วก้อม หอมข้าวเจ้าใหม่มา



ภาพประกอบ ๑๑๓ ผู้บ่าวเกี้ยวล่า

ชื่อภาพ : ผู้บ่าวเกี้ยวล่า

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ดินสอถ่าน สีอะครีลิค สารเคลือบกันเชื้อรา

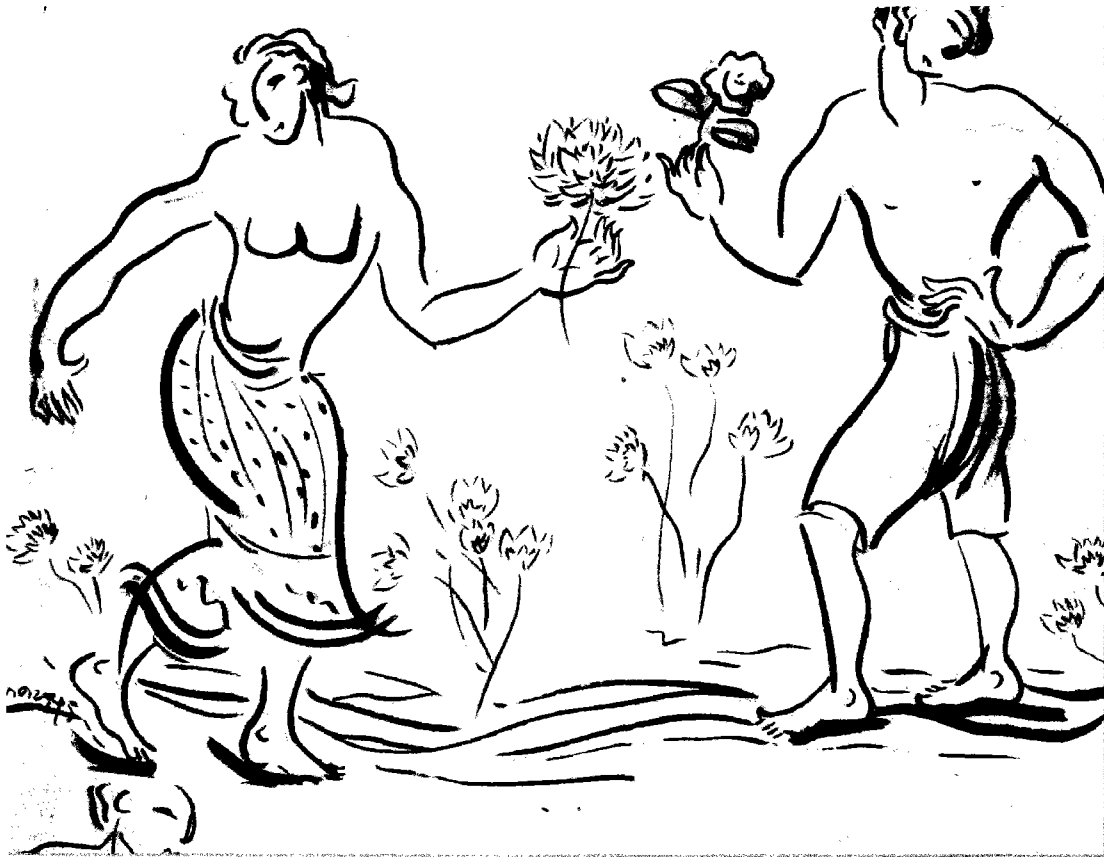
ขนาด : ๕๕x๘๐ เซนติเมตร (ภาพชุดต่อเนื่อง)

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : น่องนี้แจ่งคือดาวขาวคือฟ้า ไสงามคือจิ้งแวน

แบบฝ่ามือฮับต้อน

เชิญถอนผู้ประสงค์



ภาพประกอบ ๑๑๔ ฝากหัวใจ ๑

ชื่อภาพ : ฝากหัวใจ ๑

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ดินสอถ่าน สารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๕๕ x ๘๐ เซนติเมตร

กลวิธี : วาดเส้น

แนวคิด : อย่าสะเก็บดอกหว่าน ทางบ้านเพิ่นมาชม
ให้เจ้าอดสำหัดม ดอกกะเจียวแถมฮั่ว



ภาพประกอบ ๑๑๕ ฝากหัวใจ ๒

ชื่อภาพ : ฝากหัวใจ ๒

สื่อวัสดุ : กระดาษสา ดินสอถ่าน สีอะครีลิค สารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๕๕ x ๘๐ เซนติเมตร (ภาพชุดต่อเนื่อง)

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : เต็ดแต่ดอกพยอม ยามยาก ชมนา

สูงก็สอยด้วยไม้ อาจเอื้อมเอาถึง

ผลการทำงาน

ในขั้นทดลองใช้รูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์ ผลการทำงานต่างจากขั้นที่ ๒ ขั้นที่ ๓ ดังนี้

การทำงานในขั้นที่ ๒ และ ๓	การทำงานในขั้นที่ ๔
รูปทรงที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นรูปทรงปิด	รูปทรงส่วนใหญ่เป็นรูปทรงเปิด พื้นที่ว่างบวกสามารถเชื่อมต่อกับพื้นที่ว่างลบ
ใช้เส้น ๒ ลักษณะคือเส้นที่มีน้ำหนักใช้กับรูปทรงที่เลียนแบบของจริงและเส้นไม่มีน้ำหนักใช้กับรูปทรงแบบช่างพื้นบ้าน	ใช้เส้นมีน้ำหนักทั้งหมด และใช้เส้นขนาดใหญ่เพื่อสร้างมิติของภาพ และแสดงลักษณะเฉพาะของผู้วิจัย
รูปทรงมี ๒ ลักษณะคือรูปทรงที่อิงหลักอะคาเดมีและรูปทรงในรูปแบบของช่างพื้นบ้าน	รูปทรงมีการตัดทอนมากขึ้น ใช้เส้นที่มีลักษณะเฉพาะของผู้วิจัยแสดงลีลาแบบนาฏลักษณะแต่สัดส่วนของรูปทรงที่เกิดขึ้นอิงหลักอะคาเดมี
ระบายเรียบ ใช้สีตามแนวงานช่างพื้นบ้าน	ใช้กระดาษสาเย็บมึลทำพื้น แล้ววางรูปทรงบนพื้นกระดาษสีแทนการระบายเรียบ โดยวางตำแหน่งของรูปทรงเป็นจังหวะสัมพันธ์กับพื้นภาพ แล้วเพิ่มระยะภาพด้วยการระบายให้น้ำหนักสีแตกต่างกัน
ใช้พู่กันวาดเส้น	ใช้ดินสอถ่านวาดเส้น

จากการทำงานพบว่า การลดทอนเรื่องราวแบบบรรยายลง เหลือไว้เพียงประเด็นสำคัญที่สามารถนำไปสร้างงานที่เน้นให้ส่วนประกอบโดดเด่น สามารถพัฒนาลักษณะอัตลักษณ์ของผู้วิจัยได้ อย่างไรก็ตาม รูปทรงในขั้นที่ ๔ ยังมีขนาดเล็กทำให้ไม่สามารถแสดงพลังของเส้นได้อย่างเต็มที่ ผู้วิจัยจึงพัฒนาภาพในขั้นต่อไปโดยขยายขอบเขตพื้นผิวภาพออกไป

สรุปขั้นทดลองใช้รูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์

ผู้วิจัยนำการใช้เส้นที่เป็นทักษะเดิมมาใช้พัฒนาสร้างสรรค์งานโดยพัฒนาต่อจากผลการทำงานในขั้นที่ ๓ ด้วยการลดทอนแนวคิดในเชิงบรรยายที่นำเสนอในงานขั้นที่ ๑, ๒ และ ๓ ลง เพื่อเน้นให้ส่วนประกอบมีความโดดเด่นและสื่อถึงความงามของวิถีชีวิตแบบคนพื้นถิ่น ผู้วิจัยตัดรายละเอียดของรูปทรง เน้นการใช้เส้นที่มีลักษณะเฉพาะตัวและการออกแบบโครงสร้างภาพ ใช้สีน้อยลง และใช้ผลสรุปที่ได้จากขั้นที่ ๓ มาพัฒนา

๕. ชั้นแสดงรูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์

ผู้วิจัยพัฒนาสร้างสรรค์งานชั้นสุดท้ายโดยคงวิธีการในชั้นที่ ๔ ไว้ แต่ขยายขอบเขตพื้นผิวให้กว้างขึ้นเพื่อสร้างรูปทรงที่มีขนาดใหญ่และสามารถใช้เส้นแสดงพลังได้เต็มที่ ตัดทอนแนวคิดเชิงบรรยาย เพื่อให้เห็นความโดดเด่นของส่วนประกอบที่มีความสัมพันธ์กันอย่างเป็น เอกภาพ สร้างผลกระทบทางอารมณ์ที่จะนำไปสู่ความซาบซึ้งในความงามของส่วนประกอบต่างๆ ผู้วิจัยจึงคงไว้เพียงเส้น และสีเทาที่จำเป็น โดยมีผลการทำงานดังนี้



ภาพประกอบ ๑๑๖ ผู้หญิงของโลก ๓

ชื่อภาพ : ผู้หญิงของโลก ๓

สื่อวัสดุ : สีอะคริลิก ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๒๐ x ๒๑๐ เซนติเมตร

กลวิธี : ระบายแสดงรอยแปรง วาดเส้น

แนวคิด : แรงเหมือนมด อตเหมือนกา กล้าเหมือนหญิง นั้นจะจริงอย่างว่าหรือหาไม่



ภาพประกอบ ๑๑๗ ผู้หญิงของโลก ๔

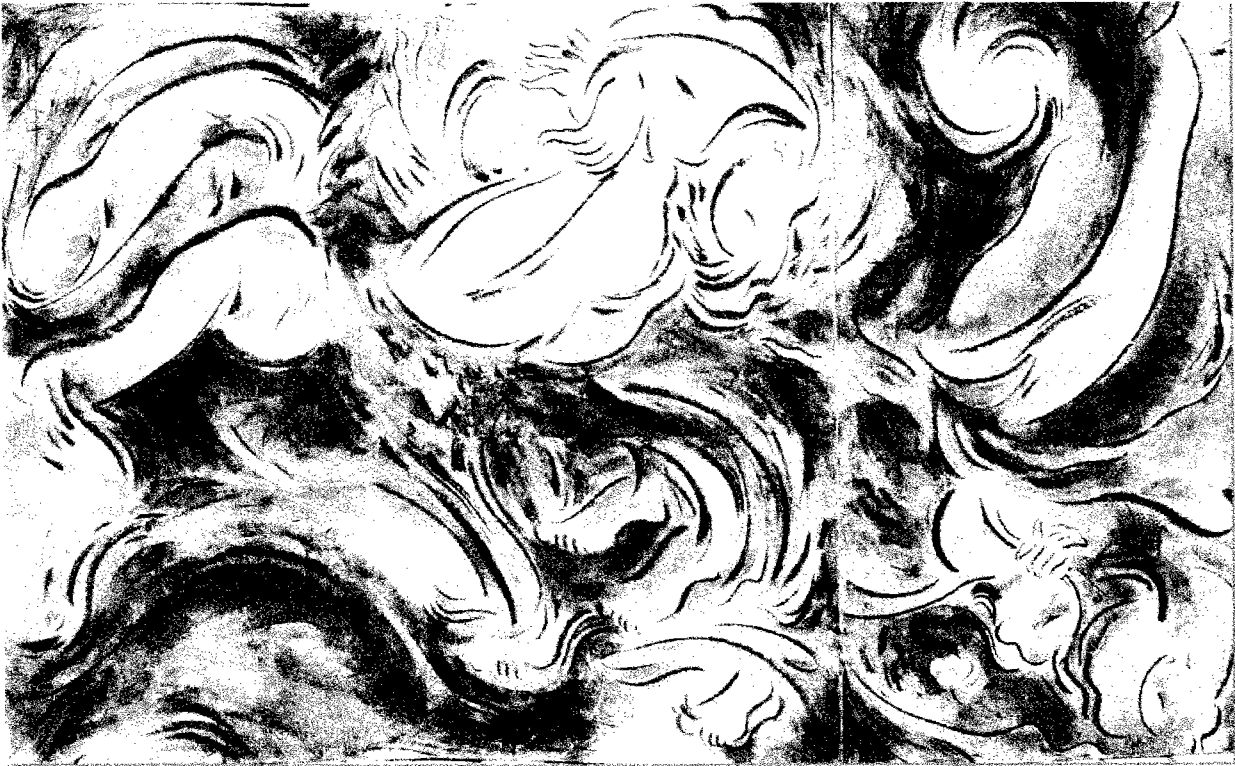
ชื่อภาพ : ผู้หญิงของโลก ๔

สื่อวัสดุ : สีอะครีลิค ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๒๐ X ๒๑๐ เซนติเมตร

กลวิธี : ระบายแสดงรอยแปรง วาดเส้น

แนวคิด : แรงเหมือนมด อตเหมือนกา กล้าเหมือนหญิง นั้นจะจริงอย่างว่าหรือหาไม่



ภาพประกอบ ๑๑๘ แรงรัก

ชื่อภาพ : แรงรัก

สื่อวัสดุ : สีอะครีลิค ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๒๐ x ๒๑๐ เซนติเมตร

กลวิธี : ระบายแสดงรอยแปรง วาดเส้น

แนวคิด : แรงรักแรงราคร้อน รนสมร

ยงยั้งเปลวไฟฟอน หมิ่นไหม้



ภาพประกอบ ๑๑๙ แกรักษ์

ชื่อภาพ : แกรักษ์

สื่อวัสดุ : สีอะครีลิค ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๒๐ x ๑๔๐ เซนติเมตร

กลวิธี : ระบายแสดงรอยแปรง วาดเส้น

แนวคิด : อ้าอรุณแอร่มระเรื่อรุจี ประดุมโนภิรมย์รดี ณ แกรักษ์



ภาพประกอบ ๑๒๐ หมอแคนสมบัติ สิมหล้า

ชื่อภาพ : หมอแคนสมบัติ สิมหล้า

สื่อวัสดุ : ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๒๐ x ๒๑๐ เซนติเมตร

กลวิธี : วาดเส้น

แนวคิด : ตากีบอดมองไม่เห็น ทำวก็เป่าจ้อยจ้อย คือเสียงเสพเมืองสวรรค์



ภาพประกอบ ๑๒๑ หอมดิน

ชื่อภาพ : หอมดิน

สื่อวัสดุ : สีอะครีลิค ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๒๐ x ๒๑๐ เซนติเมตร

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : สวรรค์ในแคว้นแดนดิน คือถิ่นทุ่งทองของไทย



ภาพประกอบ ๑๒๒ รวมแรง

ชื่อภาพ : รวมแรง

สื่อวัสดุ : สีอะคริลิค ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๒๐ x ๑๔๐ เซนติเมตร

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : ของดีมีอยู่แล้ว อย่าไล่ถ่ม เปล่าตายเด้อ.....พี่น้อง



ภาพประกอบ ๑๒๓ เว้าสาว

ชื่อภาพ : เว้าสาว

สื่อวัสดุ : สีอะครีลิค ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๒๐ x ๒๑๐ เซนติเมตร

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : รักนักทุกข์หนักดล้อย เคลื่อนพัน ทรมาน



ภาพประกอบ ๑๒๔ เจ็นฝ้าย

ชื่อภาพ : เจ็นฝ้าย

สื่อวัสดุ : สีอะครีลิค ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๒๐ x ๒๑๐ เซนติเมตร

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : เขียนเลี้ยงม่อน ทอผ้าด้าไหม ทั้งย้อมไหมหูกฝ้าย เขียนแอ่แต่งสี เจ้าเอย



ภาพประกอบ ๑๒๕ ลูกข้าวเหนียว

ชื่อภาพ : ลูกข้าวเหนียว

สื่อวัสดุ : อะครีลิค ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๒๐ x ๒๑๐ เซนติเมตร

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : ชีวิตที่อบอุ่นด้วยวัฒนธรรมประเพณี มีรากเหง้า มีที่มา นำภาคภูมิ



ภาพประกอบ ๑๒๖ คะนิงโธ้อำวถึง

ชื่อภาพ : คะนิงโธ้อำวถึง

สื่อวัสดุ : อะคริลิค ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๖๐ x ๒๑๐ เซนติเมตร

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : บาดหนาวจิตหนาวใจ บ่มีคู่ช้อน สิ้นอนลื้ออยู่จั่งได้



ภาพประกอบ ๑๒๗ หอบฝืน

ชื่อภาพ : หอบฝืน

สื่อวัสดุ : สีอะครีลิค ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๒๐ X ๒๑๐ เซนติเมตร

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : ในความฝืนมีสินน้ำเงิน



ภาพประกอบ ๑๒๘ มารวิชัย

ชื่อภาพ : มารวิชัย

สื่อวัสดุ : สีอะคริลิค ดินสอถ่าน กระดาษสา และสารเคลือบกันเชื้อรา

ขนาด : ๑๒๐ x ๒๑๐ เซนติเมตร

กลวิธี : วาดเส้น ระบายสี

แนวคิด : สุขสิ่งใดจักได้ สุขเพียงนภพาน

ผลการทำงาน

จากการทำงานพบว่า การลดทอนแนวคิดเพื่อให้ส่วนประกอบมีความโดดเด่นและขยายพื้นที่ภาพออกไปให้เหมาะสมสามารถใช้เส้นที่มีน้ำหนักและมีพลังได้ อย่างไรก็ตาม การใช้เส้นในพื้นที่ที่กว้างเกินไปมีปัญหารื่องวัดส่วนที่ใช้วาดเส้นเพราะต้องใช้เส้นขนาดใหญ่ให้สอดคล้องกับขนาดของพื้นที่ และการลากเส้นขนาดใหญ่ให้พลีไหวและมีพลังต้องใช้กำลังจากทุกส่วนของร่างกาย หากวัสดุที่ใช้ไม่เหมาะสมจะทำให้เส้นสะดุดขาด ไม่ได้ผลตามที่ต้องการ แนวการพัฒนารูปทรงที่สร้างขึ้นใหม่เหมาะกับการแสดงให้เห็นความงามของส่วนประกอบ งานที่พัฒนาจึงมีความคล้ายคลึงและแตกต่างจากงานจิตรกรรมพื้นบ้านดังนี้

ผลการศึกษางานจิตรกรรมพื้นบ้าน	ผลงานที่พัฒนา
ใช้รูปทรงเล่าเรื่องราวต่างๆ	ใช้รูปทรงสื่อความงามของส่วนประกอบ
ใช้เส้นไม่มีน้ำหนักแสดงขอบเขตรูปทรง	ใช้เส้นที่มีน้ำหนักแสดงความสัมพันธ์กับบริเวณว่าง
รูปทรงเรียบง่ายไม่ซับซ้อน	รูปทรงซับซ้อน
ไม่ตัดทอนรูปทรง	ตัดทอนรูปทรง
ระบายเรียบ	ระบายเรียบและระบายแสดงรอยแปรง
เนื้อหาหลากหลาย	เน้นความคิดที่ผู้วิจัยต้องการสื่อ
ใช้สีน้อย	ใช้สีน้อย
การแสดงออกของรูปทรงเป็นแบบนามวลักษณ์	การแสดงออกของรูปทรงเป็นแบบนามวลักษณ์

สรุปชั้นแสดงรูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์

ผู้วิจัยพัฒนาสร้างสรรค์งานโดยคงวิธีการในขั้นที่ ๔ ไว้ แต่ขยายขอบเขตพื้นผิวให้กว้างขึ้นและตัดทอนแนวคิดเชิงบรรยายเพื่อให้เห็นความโดดเด่นของส่วนประกอบ คงไว้เพียงเส้นและสีเท่าที่จำเป็นเพื่อแสดงความสัมพันธ์กับบริเวณว่าง โดยใช้เส้นที่เป็นลักษณะเฉพาะของผู้วิจัยผสมผสานกับกลวิธีระบายเรียบและระบายแสดงรอยแปรง แนวการพัฒนารูปทรงที่สร้างขึ้นใหม่เหมาะกับการแสดงความงามของส่วนประกอบและแสดงลักษณะอัตลักษณ์

บทที่ ๕

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผล

การศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม และการนำผลการศึกษาไปใช้ในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยงาน สรุปผลได้ดังนี้

๑. ความมุ่งหมายของการวิจัย

๑.๑ เพื่อศึกษาแนวคิดในการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานในด้าน การออกแบบ โครงสร้างภาพ การถ่ายทอดเรื่องราว การถ่ายทอดรูปแบบ การใช้สี และการใช้กลวิธี

๑.๒ เพื่อนำผลการศึกษาไปใช้ในการพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมร่วมสมัย ตามแนวทางของผู้วิจัย

๒. ขอบเขตของการวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานที่อุโบสถ (ลิ้ม) วัดโพธาราม และวัดป่าเรไรย์ อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม และนำผลที่ได้จากการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมร่วมสมัยตามแนวทางของผู้วิจัย

๓. วิธีดำเนินการวิจัย

๓.๑ ประชากรที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยศึกษาเลือกศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธาราม และวัดป่าเรไรย์ ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม เพราะผลการศึกษาของ ไพโรจน์ สโมสร พบว่าจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานที่สร้างโดยช่างท้องถิ่นแท้ได้แก่จิตรกรรมฝาผนังในเขตอีสานตอนกลางคือ ร้อยเอ็ด มหาสารคาม และขอนแก่น นอกจากนี้จิตรกรรมของสองวัดนี้ยังมีสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ มีพื้นที่จิตรกรรมมาก ภาพบางส่วนยังเขียนไม่เสร็จทำให้เห็นร่องรอยขั้นตอนการทำงานของช่าง ภาพมีลักษณะเป็นฝีมือช่างคนเดียวกันหรือคณะเดียวกัน ภาพเขียนสะท้อนความเชื่อทางศาสนา เล่านิทานพื้นบ้าน และสะท้อนความเป็นอยู่ นอกจากนี้วัดตั้งอยู่ในแหล่งที่เคยเป็นชุมชนเก่าแก่คือ นครจำปาศรี ด้วยเหตุผลเหล่านี้ผู้วิจัยจึงจะจึงเลือกศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านทั้งสองวัดนี้

๓.๒ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและการสร้างเครื่องมือ

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาจากภาพที่ฝาผนังอุโบสถและภาพถ่าย รวมทั้งสัมภาษณ์ผู้รู้ในท้องถิ่นจำนวน ๙ คน โดยใช้เครื่องมือในการศึกษาวิเคราะห์ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นจากการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง เครื่องมือที่ใช้มีดังนี้

๓.๒.๑ ประเด็นในการศึกษาวิเคราะห์ ได้แก่ แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ แนวคิดในการใช้สี และแนวคิดในการใช้กลวิธี

๓.๒.๒ แบบสัมภาษณ์ ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์ที่ดัดแปลงจากแบบสำรวจและเก็บข้อมูลศิลปะพื้นบ้าน ของ จุลพรรณ พยาฆรานนท์

ในการพัฒนาสร้างสร้งงาน ผู้วิจัยได้นำผลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้ามาพัฒนาสร้างสร้งงานจิตรกรรมร่วมสมัยโดยใช้วัสดุคือ สีอะคริลิก ดินสอถ่าน กระดาษสา ผ้าใบ ผ้าด้ายดิบ และกระดาษกล่อ่ง

๓.๓ การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง โดยไปศึกษาจิตรกรรมที่วัดซึ่งเป็นข้อมูลชั้นต้นและบันทึกภาพจิตรกรรมทั้งหมดด้วยกล้องวิทัศน์และกล้องถ่ายภาพ โดยมีผู้ช่วยในการบันทึกภาพและบันทึกเสียงการให้สัมภาษณ์ของผู้รู้ ๑ คน ซึ่งผู้วิจัยได้ชี้แจงจุดประสงค์และรายละเอียดต่างๆแก่ผู้ช่วยผู้วิจัยก่อนการไปเก็บข้อมูล

๓.๔ การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลตามหัวข้อที่กำหนดไว้ในเครื่องมือและได้ดำเนินการตามลำดับคือ ศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังและข้อมูลที่ได้จากสัมภาษณ์ผู้รู้ในท้องถิ่นแล้ววิเคราะห์แนวคิดในการสร้างงานจิตรกรรมตามประเด็นที่กำหนดไว้ จากนั้นทบทวนการวิเคราะห์เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง เรียบเรียงผลการศึกษาค้นคว้าและนำเสนอในเชิงพรรณนา

๔. สรุปผลการวิจัย

๔.๑ แนวคิดในการออกแบบโครงสร้างภาพ

การออกแบบโครงสร้างภาพโดยรวมมีโครงสร้างของอุโบสถเป็นตัวกำหนด โดยจัดวางรูปทรงไปตามแนวนอน รูปทรงที่เขียนผนังด้านในจะมีขนาดใหญ่ มีสีสดใส และมีความประณีตสวยงามกว่าด้านนอก การนำเสนอเรื่องราวไม่มีแบบแผนเคร่งครัด ใช้เส้น การซ้ำของรูปทรง และรูปทรง เพื่อบอกทิศทาง และความเคลื่อนไหว ใช้เส้นนำสายตาอันเกิดจากการซ้ำของรูปทรงที่ต่างกัน หรือใช้ทิศทางที่ขัดแย้งกัน สร้างเคลื่อนไหวอย่างรุนแรง เส้นที่ใช้มีทั้งเส้นจริงและเส้นเชิงนัย ใช้การซ้ำของรูปทรงและตำแหน่งการจัด

วางแสดงจำนวนของรูปทรงเพื่อ แสดงเวลาของเรื่องราวและเหตุการณ์ด้วย นิยมใช้รูปทรงขนาดใหญ่ หรือ ใช้สีเข้ม สร้างจุดเด่นของภาพ และวางจุดสนใจของภาพอยู่ในระดับสายตา ด้านความสมดุล ช่างใช้ขนาดของรูปทรงที่ใกล้เคียงกันและใช้กลุ่มรูปทรง รวมทั้งตำแหน่งของรูปทรงเป็นหลักในการถ่วงดุลน้ำหนักด้านซ้ายและขวา ทั้งแบบสมมาตรและอสมมาตร มีการใช้สีในการสร้างสมดุลน้อย ด้านความประสานกลมกลืน ใช้ขนาดของรูปทรง ตำแหน่งการจัดวาง สี เส้น และเรื่องราวสร้างความประสานกลมกลืนของภาพให้เกิดความเป็นเอกภาพ ช่างแสดงเรื่องราวในพื้นที่ว่างบวกและแก้ปัญหาพื้นที่ว่างลบโดยการเพิ่มเติมลดลयरูปทรงต้นไม้ สัตว์ ประกอบ และในบางส่วนของภาพช่างใช้พื้นที่ลบเน้นให้พื้นที่บวกเป็นจุดเด่นโดยการลงสีเข้มในพื้นที่ลบ

๔.๒ แนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราว

ช่างถ่ายทอดเรื่องราวที่ช่างพบเห็นในชีวิต เรื่องราวที่ถ่ายทอดเน้นเรื่องเกี่ยวกับศาสนา โดยได้รับอิทธิพลโดยตรงจากงานบุญผะเหวด โครงสร้างหลักของเรื่องที่ปรากฏเหมือนกับเรื่องที่ใช้เทศน์ในงานบุญผะเหวด ซึ่งมีทั้งเรื่องทางศาสนาที่มุ่งสั่งสอนศีลธรรมและเรื่องที่ทำให้ความเพลิดเพลิน เรื่องที่พบจำแนกได้คือ ๑) เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา เช่น พุทธประวัติ พระเวสสันดร พระพุทธเจ้าห้าพระองค์ และอดีตพุทธะ พระสาวกได้แก่ พระมาลัย เจติยสถานสำคัญ นรกภูมิ ๒) เรื่องเล่าที่เป็นนิทานพื้นบ้าน เช่น เรื่องสินไซ พระลักพระลาม ๓) เรื่องเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ ขนบประเพณี และธรรมเนียมประเพณีต่างๆ เช่น ประเพณีฮอดสง การทำศพ ขบวนแห่งานบุญผะเหวด การบายศรีสู่ขวัญ หมอแคน หมอลำ การลงช่วง การรักษาโรค การแต่งกาย การทำมาหากินได้แก่ การทำนา การหาปลา ค้าขาย ล่าสัตว์ เกร็ดชีวิตคนในชุมชนได้แก่ การเสพสังวาสของหญิงชาย การเกี่ยวพาราสี โดยการจัดวางรูปทรงเพื่อเล่าเรื่องราวเป็นไปอย่างอิสระไม่ไล่เรียงตามตอนของเนื้อเรื่อง การเล่าเรื่องของช่างผูกติดกับท้องถิ่นและตอบสนองท้องถิ่น

๔.๓ แนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ

รูปทรงเป็นส่วนประกอบสำคัญที่สุดของจิตรกรรมเพราะใช้ในการเล่าเรื่อง ช่างใช้เส้นสร้างรูปทรง ยกเว้นพุ่มไม้ เขามอ และพื้นดินบางส่วนที่สร้างด้วยสี รูปทรงบนผาผนังด้านในจะใหญ่กว่าด้านนอก ขนาดของรูปทรงส่วนใหญ่ไม่สัมพันธ์กัน การใช้รูปทรงของช่างส่งผลในด้านกายภาพของจิตรกรรม คือ ๑) เกิดการถ่ายทอดเรื่องราวจากลักษณะของรูปทรงและการจัดวางรูปทรง ๒) เกิดจุดสนใจจากการใช้รูปทรงขนาดใหญ่ ๓) เกิดสมดุลจากการใช้ขนาดของรูปทรงหรือกลุ่มรูปทรงและการจัดวางตำแหน่งรูปทรง ๔) เกิดทิศทางและการเคลื่อนไหวจากการจัดวางตำแหน่งรูปทรง จากการใช้รูปทรงซ้ำๆ และจากกิริยาท่าทางและความสัมพันธ์ของรูปทรงและกลุ่มรูปทรง ๕) เกิดจังหวะจากการจัดวางตำแหน่งรูปทรงและขนาดของรูปทรง ๖) เกิดความกลมกลืนและความเป็นเอกภาพ

ลักษณะรูปแบบของรูปทรงที่ถ่ายทอดมีดังนี้ ๑) รูปทรงบุคคล ภาพผู้หญิงเขียนหน้าตรง ภาพผู้ชายเขียนหน้าด้านข้าง รูปทรงบุคคลที่วัดป่าเรไรมีความประณีตงดงามกว่าที่วัดโพธาราม รูปทรงบุคคลระดับอุดมคติสูงสุดเน้นความประณีตของเส้น สัดส่วนสวยงาม แต่งกายแบบจิตรกรรมไทยประเพณี ลีลาท่าทางเป็นแบบนาฏลักษณะ รูปทรงระดับอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง แต่งกายเลียน

แบบของจริง รูปทรงระดับเลียนแบบความเป็นจริงไม่เน้นความประณีตมากนัก เขียนกิริยาท่าทางหลากหลาย แสดงความเป็นอิสระของช่าง การแสดงกิริยาและการแต่งกายเลียนแบบของจริงตามประสบการณ์ของช่าง ส่วนรูปทรงระดับรูปแบบเกินความจริง (รูปแบบต่ำสุด) เขียนให้เห็นสัดส่วนที่ผิดปกติ ๒) รูปทรงสัตว์ส่วนใหญ่ได้สัดส่วนสวยงาม มักเป็นสัตว์ที่พบเห็นได้ในท้องถิ่น รูปทรงระดับอุดมคติสูงสุดเช่น สัตว์ หิมพานต์เขียนเหมือนจิตรกรรมไทยประเพณีแต่พบน้อย รูปทรงระดับอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง รูปแบบไม่แตกต่างไปจากสัตว์ทั่วไป รูปทรงเลียนแบบความเป็นจริงเป็นรูปทรงที่พบบ่อยที่สุดส่วนใหญ่เป็น สัตว์ที่พบในท้องถิ่น ช่างเขียนประกอบเพื่อแก้ปัญหาพื้นที่และเพื่อความงาม รูปทรงระดับเกินความจริง (รูปแบบต่ำสุด) เป็นรูปทรงที่พบน้อย ได้แก่ สัตว์ในนรก ๓) รูปทรงคนผสมสัตว์ เป็นรูปทรงที่พบน้อย รูปทรงระดับอุดมคติสูงสุดได้แก่ นางกนิรี ต้นมคณาริผล รูปทรงระดับเกินความจริง (รูปแบบต่ำสุด) ได้แก่ คนที่ตกนรกมีหัวเป็นควายตัวเป็นคน ๔) รูปทรงสถาปัตยกรรมและภาพภูมิประเทศ ส่วนใหญ่เป็น ปราสาทราชมนเทียร ศาลา บ้านเรือน รูปทรงระดับอุดมคติสูงสุด ได้แก่ ปราสาท วิมาน พระราชวัง เขียนรูปทรงขนาดใหญ่ โอ้อวด ตกแต่งด้วยม่าน หลังคาหลายชั้น รูปทรงระดับอุดมคติผสมอารมณ์จริง และรูปทรงระดับเลียนแบบของจริง มีลักษณะคล้ายกันคือเลียนแบบสถาปัตยกรรมที่มีอยู่ในท้องถิ่น รูปทรงระดับรูปแบบเกินความจริง (รูปแบบต่ำสุด) ได้แก่ ชุมนรก เขียนไม่ต่างจากศาลาพิจารณาไต่สวนนักโทษ

๔.๔ การใช้สี

จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านที่อุโบสถวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ เขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาว วัดโพธารามใช้สีของผนังเป็นสีพื้นส่วนวัดป่าเรไรย์ลงพื้นด้วยสีน้ำตาลอ่อนแล้วร่างภาพ โครงสร้างสีหลักของ ผนังด้านนอกเป็นสีวรรณะเย็น ได้แก่ สีน้ำเงินเข้ม (คราม) ฟ้า เขียว ดินแดง ดำ ขาว ผนังด้านใน ส่วนใหญ่ใช้สีในวรรณะอุ่นได้แก่ สีน้ำตาลแดง สีที่ใช้ไม่ถูกต้องทำให้ภาพมีความเรียบง่าย ช่างแก้ปัญหา เรื่องจำนวนสีที่มีใช้จำกัดโดยนำสีขั้นที่ ๑ ที่มีอยู่มาผสมกัน ใช้สีโดยการเพิ่มและลดน้ำหนักของสี การใช้สี ของช่างส่งผลต่อด้านกายภาพของงานจิตรกรรมคือ ทำให้เกิดจังหวะ เกิดจุดเด่นหรือจุดสนใจจากการใช้สีที่มี น้ำหนักมากหรือสีคู่ตรงข้ามเน้นรูปทรง เกิดการเคลื่อนไหวในลักษณะสันสะท้อนจากการใช้สีสร้างพื้นผิว เกิดระยะจากการวางตำแหน่งสีที่มีน้ำหนักต่างกันและจากการระบายสีทับซ้อนในบางรูปทรง เกิดพื้นผิวที่ แตกต่างจากการใช้สีสร้างลักษณะพื้นผิวและรูปทรง เกิดความกลมกลืน ความสมดุล และความเป็นเอกภาพ ในส่วนของการใช้สีสื่อความหมายช่างใช้สีเพื่อแสดงบทบาทและความสำคัญของรูปทรงโดยการใช้สีแสดงเวลา ของเรื่องราว ใช้สีแสดงฐานะทางชนชั้นและระดับของบุคคล ใช้สีเลียนแบบของจริงเพื่อแสดงสถานะของรูป ทรงนั้นๆ ใช้สีให้เกิดจุดเด่นของรูปทรงที่ต้องการเน้นความสำคัญโดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริง และพบว่าช่าง มีความเข้าใจเรื่องการใช้สี มีความเป็นอิสระและความกล้าในการใช้สี

๔.๕ การใช้กลวิธี

การใช้สี วัสดุ อุปกรณ์ของช่างส่วนใหญ่ใช้วัสดุอุปกรณ์ที่หาได้จากท้องถิ่นและ เรียนรู้วิธีการสร้างและใช้อุปกรณ์ต่างๆโดยการตกทอดมา สีที่ใช้มีทั้งที่ได้มาจากวัสดุในท้องถิ่นและจากสีที่ มีจำหน่ายในขณะนั้น พู่กันได้จากวัสดุในท้องถิ่น เช่น รากดอกเกตุ กาบไผ่ ช่างร่างภาพโดยใช้กระดาษ ที่ตัดเป็นแบบทาบ หากไม่ใช้แบบก็ใช้ดินสอร่างลงบนผนัง การลงสีจะลงสีเรียบโดยลงสีในขอบเขตของ

รูปทรงและใช้ฟูกันเล็กเขียนเน้นเส้นขอบของรูปทรงภายหลัง การระบายสีใช้น้อยและใช้เฉพาะในส่วนของ ฟุ่มไม้ ภูเขา ส่วนใหญ่ใช้ฟูกันประติเป็นชั้นๆเป็นรูปทรงโดยให้ดูเหมือนฟุ่มไม้บังซ้อนกัน เกิดมีความตื้นลึก การระบายมี ๓ ลักษณะคือ ๑) การประหรือกระทุ้ง ๒) การขีด ป้าย ๓) การระบายแบบทับซ้อน การลงสีมักทำจากด้านบนของผนังลงมาและมักจะลงสีของภูมิมาก่อนแล้วลงสีรูปทรงสถาปัตยกรรม และรูปทรงบุคคล รูปทรงสัตว์ต่อมา ส่วนพื้นผิวของจิตรกรรมทั้งสองวัดนี้ส่วนใหญ่เป็นผิว

๕. การพัฒนาสร้างสรรค์งาน

ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานวัดป่าเรไรย์และวัดโพธารามมาใช้ในการสร้างงานจิตรกรรมร่วมสมัยของผู้วิจัยเองโดยมีขั้นตอนการพัฒนาสร้างสรรค์งาน ๕ ขั้นตอนคือ ๑) ขั้นร่างความคิดและร่างรูปทรง ๒) ขั้นจัดระเบียบรูปทรงเพื่อเสนอเรื่องราว ๓) ขั้นทดลองเลือกสรรและพัฒนารูปแบบ ๔) ขั้นทดลองใช้รูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์ ๕) ขั้นแสดงรูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์โดยมีผลสรุปในการพัฒนาสร้างสรรค์งานดังนี้

๕.๑ ขั้นร่างความคิดและร่างรูปทรง

ผู้วิจัยร่างความคิดโดยคงแนวความคิดในการนำเสนอเรื่องราวของจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานที่ถ่ายทอดเรื่องราวเพื่อสั่งสอนศีลธรรมและเพื่อความเพลิดเพลินไว้ โดยนำเหตุการณ์ร่วมสมัยที่ผู้วิจัยเลือกสรรมาถ่ายทอดความคิดและชี้นำ และคัดสรรแนวคิดที่ผู้วิจัยเห็นว่ามีคุณค่าต่อสังคมจากวรรณกรรมร่วมสมัยและวรรณคดีมรดกต่าง ๆ มาเป็นข้อความกำกับ โดยใช้เส้นสร้างรูปทรงในรูปแบบงานศิลปะอะคาเดมี และนำภาพร่างไปให้กลุ่มบุคคลคณะต่างๆประเมิน ซึ่งสรุปผลการประเมินภาพร่างได้ว่า การนำเสนอที่ใช้ภาพต่อเนื่องเป็นแนวนอนยาวติดต่อกัน ทำให้การรับรู้และความรู้สึกร่วมของผู้ดูมีความต่อเนื่อง และการใช้รูปแบบการสร้างงานตามหลักอะคาเดมีทำให้ภาพสนุก ชวนติดตาม แต่ตำแหน่งรูปทรงยังไม่เป็นไปตามลำดับความคิด ขนาดของรูปทรงยังไม่เหมาะสม และการใช้พื้นที่ว่างไม่สัมพันธ์กับกลุ่มรูปทรง

๕.๒ ขั้นจัดระเบียบรูปทรงเพื่อเสนอเรื่องราว

ผู้วิจัยนำภาพร่างในขั้นร่างความคิดและร่างรูปทรงมาปรับขนาด ปรับลำดับการจัดวาง และตัดทอนรูปทรงออกบางส่วน ใช้สีอะครีลิค ใช้สีเพื่อแสดงขอบเขตของรูปทรง เน้นความเรียบง่าย ส่วนใหญ่ใช้สีแท้โดยให้แต่ละสีมีน้ำหนักแตกต่างกัน วัสดุที่ใช้พัฒนาสร้างสรรค์งานประกอบด้วย กระดาษสา กระดาษกลอง ผ้าด้ายดิบ กาว สีอะครีลิค ปากการ่างภาพ ผู้วิจัยเลือกวัสดุกระดาษสาเป็นวัสดุหลักเพราะได้เรียนรู้กลวิธีการใช้และเห็นว่าสามารถสร้างอัตลักษณ์ของตนบนวัสดุชนิดนี้ได้ นอกจากนี้ กระดาษสาเป็นวัสดุที่สอดคล้องกับความเป็นงานพื้นบ้าน ใช้ได้กับสีอะครีลิคและกระดาษสาเหมาะแก่ การทำเป็นสมุดพับขนาดใหญ่ ซึ่งผู้วิจัยทดลองใช้เป็นรูปแบบในการนำเสนอผลงานโดยมีจุดประสงค์เพื่อเชื่อมโยงรูปแบบของสมุดไทย และเพื่อให้การดูภาพเหมือนการดูภาพฝาผนังที่เรียงติดต่อกัน นอกจากนี้การสร้างกลุ่มรูปทรงเรียงกันไปในแนวนอนจะทำให้ผู้ดูเห็นภาพรวมของกลุ่มรูปทรงรวม และเห็นรายละเอียดของแต่ละกลุ่มได้เรียงกันทำให้เกิดจังหวะและภาพมีมิติเวลาในความรู้สึกของผู้ดู นอกจากนี้สมุดพับยังสะดวกในการขนย้ายและจัดวาง

ในการทำงานพบว่า การใช้รูปแบบของสมุดพับมีความสอดคล้องกับการนำเสนองานที่มีลักษณะคล้ายจิตรกรรมฝาผนัง แต่มีข้อจำกัดคือสมุดที่ทำจากวัสดุที่ผู้วิจัยนำมาผสมผสานกันไม่สามารถสร้างรูปทรงขนาดใหญ่เพื่อนำเสนอความคิดที่ต่อเนื่องกันได้

๕.๓ ขั้นตอนทดลองเลือกสรรและพัฒนาารูปแบบ

ในขั้นนี้ ผู้วิจัยทดลองเพื่อแก้ปัญหาข้อจำกัดเรื่องพื้นที่โดยนำภาพความคิดเฉพาะในส่วนที่ต้องการเน้นจากขั้นที่ ๒ มาขยายขนาด ปรับการจัดวาง ตัดทอนและเพิ่มเติมบางส่วน โดยรักษาการใช้สีและลักษณะรูปทรงตามแบบขั้นที่ ๒ ไว้ เน้นการใช้เส้นที่มีน้ำหนักตามลักษณะของตนเองมากขึ้นผสมผสานกับกลวิธีระบายเรียบ จากการทดลองพบว่ากระดาษสาที่ผืนกบนผืนผ้าใบทำให้เกิดพื้นผิวที่ไม่สามารถควบคุมการระบายเรียบได้ การใช้พู่กันวาดเส้นบนพื้นที่ภาพขนาดใหญ่ทำให้ไม่สามารถสร้างเส้นตามลักษณะที่ผู้วิจัยต้องการได้ การใช้รูปทรงปิดทำให้ไม่สามารถใช้เส้นแสดงลักษณะเฉพาะของผู้วิจัยได้ชัดเจน นอกจากนี้การลงสีด้วยวิธีลงสีเรียบอย่างเดียวทำให้สีดูทึบด้าน ขาดอากาศ ส่วนรูปแบบการใช้สมุดพบนำสนใจกว่าการใช้เฟรมผ้าใบ

๕.๔ ขั้นตอนทดลองใช้รูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์

ผู้วิจัยใช้เส้นที่เป็นทักษะเดิมของตนเองมาใช้ในการสร้างสรรค์งาน โดยพัฒนาต่อจากผลการทำงานในขั้นที่ ๓ ด้วยการลดทอนแนวคิดในเชิงบรรยายลงเพื่อเน้นให้ส่วนประกอบภาพมีความโดดเด่นและ สื่อถึงความงามของวิถีชีวิตแบบคนพื้นถิ่น ตัดรายละเอียดของรูปทรง เน้นการใช้เส้นที่มีลักษณะเฉพาะตัวและการออกแบบโครงสร้างภาพ ใช้สีน้อยลง โดยใช้ผลสรุปที่ได้จากขั้นที่ ๓ มาพัฒนา จากการทํางานพบว่า การลดทอนเรื่องราวแบบบรรยาย เหลือไว้เพียงประเด็นสำคัญที่สามารถนำไปสร้างงานที่เน้นให้ส่วนประกอบภาพโดดเด่นนั้นสามารถพัฒนาลักษณะอัตลักษณ์ของผู้วิจัยได้ แต่รูปทรงในขั้นที่ ๔ ยังมีขนาดเล็กไม่สามารถแสดงพลังของเส้นได้เต็มที่

๕.๕ ขั้นตอนแสดงรูปแบบที่เป็นอัตลักษณ์

ผู้วิจัยพัฒนาสร้างสรรค์งานโดยคงวิธีการในขั้นที่ ๔ ไว้ แต่ขยายขอบเขตพื้นผิวให้กว้างขึ้นและตัดทอนแนวคิดเชิงบรรยายให้เห็นความโดดเด่นของทัศนธาตุ คงไว้เพียงเส้นและสีเท่าที่จำเป็นเพื่อแสดงความสัมพันธ์กับบริเวณว่าง โดยใช้เส้นที่เป็นลักษณะเฉพาะของผู้วิจัยผสมผสานกับกลวิธีระบายเรียบและระบายแสดงรอยแปรง แนวการพัฒนาารูปทรงที่สร้างขึ้นใหม่เหมาะกับการแสดงความงามของส่วนประกอบภาพและแสดงลักษณะอัตลักษณ์

อภิปรายผล

จากการศึกษาประวัติผู้สร้างงานพบว่า ช่างสิงห์ วงศ์วาด มีพื้นเพเป็นคนจังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งเป็นเมืองที่เป็นแหล่งรวมช่างพื้นบ้านหลายสาขา ช่างสิงห์เรียนรู้และฝึกหัดงานช่างจากบรรพบุรุษและส่งต่อความ

รู้ไปยังบุตรชายคือช่างสี จึงนับได้ว่าช่างสีห้เป็นช่างพื้นบ้านแท้ หากคำนวณอายุจากอายุช่างสีและจากคำให้สัมภาษณ์ของ อ่อน วงศ์วาด ช่างสีหน้าจะมีชีวิตอยู่ช่วงสมัยรัชกาลที่ ๕ - ๘ และจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์น่าจะสร้างขึ้นในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๗ (๒๔๖๘ - ๒๔๗๖) ดังนั้น งานจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ จึงน่าจะเป็นงานที่สะท้อนวัฒนธรรมพื้นบ้านและประวัติท้องถิ่นในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๕-๗ ได้เป็นอย่างดีดังที่ ศรัศกดิ์ วัลลิโกดม กล่าวถึงสภาพสังคมที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานสรุปได้ว่า ก่อนสมัยรัชกาลที่ ๕ หมู่บ้านอีสานมีบ้านประมาณ ๒๐ - ๓๐ หลังคาเรือน แต่ในสมัยรัชกาลที่ ๕ สังคมอีสานเปลี่ยนไปเพราะชาวจีนเข้ามาอยู่และมีการสร้างตึกดิน บ้านดิน คนอีสานเอาแบบอย่างจากชาวจีนไปสร้างวัด สิม จิตรกรรมฝาผนังในระยะนี้ก็จะสะท้อนสภาพสังคมเหล่านี้ (ศรัศกดิ์ วัลลิโกดม. ๒๕๒๖ : ๗๘ - ๘๑) นอกจากนี้ งานจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานที่อยู่ในละแวกใกล้เคียงกัน เช่น วัดบ้านยาง ตำบลบ้านยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม วัดสระบัวแก้ว ตำบลวังคู อำเภอนองสองห้อง จังหวัดขอนแก่น วัดสวนวารีพัฒนาราม บ้านโนนจิว อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น วัดไชยศรี ตำบลลาวดี อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น วัดกลางมิ่งเมือง ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด วัดประตูลัย ตำบลโนนเวศ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด แม้ช่างที่สร้างจะเป็นคนละกลุ่มแต่ต่างจะมีสิ่งที่เชื่อมโยงถึงกันเช่น การถ่ายทอดความรู้ แนวการสร้างรูปร่างรูปทรง การใช้สี เป็นต้น หากมีการศึกษาเปรียบเทียบทั้งด้านคติชนและด้านศิลปกรรมน่าจะยังประโยชน์ในเรื่องภูมิปัญญาท้องถิ่นและประวัติท้องถิ่นมาก

สำหรับการจัดวางโครงสร้างภาพ ทั้งสองวัดมีลักษณะเหมือนกันคือใช้โครงสร้างหลักของอุโบสถจัดวางภาพ และรูปร่างรูปทรงบนผนังด้านในจะมีขนาดใหญ่ สีสดใส และประณีตกว่าด้านนอก ซึ่งสะท้อนว่าช่างให้ความสำคัญกับผนังด้านในซึ่งสัมพันธ์กับประโยชน์ใช้สอยของอุโบสถ เพราะด้านในอุโบสถเป็นที่ปฏิบัติกิจของสงฆ์ล้วนๆและเป็นที่ประดิษฐานพระประธาน จากความสำคัญและจากประโยชน์ใช้สอยของอุโบสถนี้ธรรมเนียมการใช้จิตรกรรมตกแต่งฝาผนังด้านนอกจึงน่าจะเกิดขึ้นภายหลัง และการเกิดขึ้นในช่วงแรกน่าจะเป็นเรื่องสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่และกลายเป็นที่ยอมรับจึงแพร่หลายในเวลาต่อมาโดยเฉพาะในย่านอีสานตอนกลาง ธรรมเนียมนี้กลายเป็นเอกลักษณ์ท้องถิ่น นับได้ว่าเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่เกิดจากภูมิปัญญาของช่างในท้องถิ่นโดยแท้ อย่างไรก็ตามปัจจุบันเอกลักษณ์นี้กำลังจะหายไปเพราะโครงสร้างอุโบสถแบบใหม่ไม่เอื้อให้ช่างจิตรกรรมตกแต่งผนังด้านนอก และคนนิยมตกแต่งอุโบสถตามแบบเมืองหลวง นอกจากนี้การจัดวางโครงสร้างภาพจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านของสองวัดนี้แสดงความเป็นอิสระอย่างชัดเจน เช่นผนังด้านในด้านสกัดตรงข้ามองค์พระประธาน วัดโพธารามเหนือขอบประตูเขียนเป็นชุ้มประตูขนาดใหญ่ ด้านขวาและด้านซ้ายของประตูเป็นภาพเรื่องพระมัลลย์ ส่วนด้านสกัดหลังพระประธานเป็นภาพเจดีย์จุฬามณีขนาดใหญ่ ส่วนที่วัดป่าเรไรย์ด้านสกัดทิศตะวันออกเหนือประตูเป็นภาพช้างนาราศีร์เมฆส์ ด้านซ้ายเป็นเรื่องพระมัลลย์ด้านขวาเป็นพุทธประวัติตอนผจญมาร ด้านสกัดหลังองค์พระประธานเป็นพุทธประวัติตอนปริณิพพาน เห็นได้ว่าแม้จะเป็นช่างกลุ่มเดียวกันแต่การเลือกเรื่องราวต่างกันและต่างไปจากขนบของช่างหลวงที่มีเรื่องราวและตำแหน่งภาพกำหนดไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตัวคือ บนผนังสกัดด้านหน้าพระประธานนิยมเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ส่วนบนผนังสกัดด้านหลังเขียนเป็นภาพจักรวาลในส่วนกามภูมิ (เสมอชัย พูลสุวรรณ. ๒๕๓๙ : ๑๒๑) ลักษณะเช่นนี้ตรงกับที่ สมเกียรติ ตั้งมโน กล่าวไว้ว่า งานศิลปะพื้นบ้านที่เกิดขึ้นแสดงลักษณะเฉพาะตนไม่ขึ้นกับแนวโน้มของสกุลช่างศิลปะใด บรรยากาศของท้องถิ่นนั้นๆเองที่เป็นพลังอยู่ในผลงานของศิลปิน (สมเกียรติ ตั้งมโน. ๒๕๔๑ : ๓๔ - ๓๕) ในการจัดวางรูปทรงทั้งสองวัดมีลักษณะเหมือนกันคือใช้รูปทรงบุคคลและรูปทรงสถาปัตยกรรมเป็นหลัก นิยมสร้างรูปทรงสถาปัตยกรรม

ขนาดใหญ่ ส่วนรูปทรงบุคคลนิยมจัดวางซ้ำๆ กันซึ่งเป็นการมีเสน่ห์ประการหนึ่งแสดงถึงวิถีแก้ปัญหาและจินตนาการของช่างเพราะจากการศึกษาพบว่า ช่างใช้รูปทรงซ้ำๆ เพื่อแก้ปัญหาเมื่อต้องการรูปทรงบุคคลจำนวนมาก เช่น รูปทรงซ้ำๆ กันของบุคคลในขบวนแห่ ในขบวนทหาร ในกรณีนี้บุคคลที่ซ้ำกันไม่ใช่บุคคลคนเดียวกัน นอกจากนี้ยังใช้แสดงเวลาของเรื่องราวและเหตุการณ์ต่างๆ ในกรณีนี้ รูปทรงที่ซ้ำกันจะเป็นบุคคลเดียวกัน เช่น แสดงภาพนางอมิตตาซ้ำๆ กันเพื่อให้เห็นเหตุการณ์ที่เกี่ยวกับนางอมิตตาที่ดำเนินไป รูปทรงที่ซ้ำกันจำนวนมากนี้ทำให้กลุ่มรูปทรงที่เกิดขึ้นน่าสนใจ ส่วนใหญ่รูปทรงเหล่านี้จะจัดวางเรียงตามแนวนอนทำให้จังหวะสายตาของผู้ดูเคลื่อนไปตามจังหวะการจัดวางทำให้ภาพเกิดการเคลื่อนไหว กลวิธีนี้ผู้วิจัยได้นำไปใช้ในการพัฒนาสร้างสรรค์งานด้วย

ในการถ่ายทอดเรื่องราว จะเห็นได้ว่าช่างถ่ายทอดเรื่องราวใกล้ตัวและอยู่ในวิถีชีวิตของชุมชน เป็นเรื่องที่ช่างมีความประทับใจ ศรัทธา และเชื่อถือ เน้นเรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนาเป็นหลัก และพบว่าประเพณีบุญผะเหวดมีอิทธิพลโดยตรงต่อช่าง เพราะโครงสร้างหลักของเรื่องที่ปรากฏในจิตรกรรมเหมือนกับโครงสร้างของงานบุญผะเหวด คือ ภาพเรื่องพระมาลัยเหมือนการเทศน์มาลัยหมื่น มาลัยแสน ซึ่งเป็นการเทศน์เริ่มต้นภาพพุทธประวัติเหมือนบทสวดบทสวดซึ่งเทศน์หลังเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน ส่วนภาพเรื่อง ลีนไช พระลักพระลามเหมือนมหรสพที่เล่นกันในงานสมโภชก่อนเทศน์มหาชาติเพื่อให้ชาวบ้านหญิงชายได้สนุกสนานรื่นเริง และภาพเรื่องพระเวสสันดรทุกตอนก็คือการเทศน์มหาชาติในงานบุญผะเหวดที่เริ่มเทศน์ตั้งแต่กัณฑ์แรก คือ ทศพรตั้งแต่มังกรเจ้าจนจบจนกระทั่งซึ่งอาจจบราวสี่ทุ่มหรือห้าทุ่ม ตามคติความเชื่อว่าฟังเทศน์มหาชาติให้จบใน ๑ วันจะได้บุญมาก ส่วนภาพประกอบที่เป็นชีวิตชาวบ้านก็คือเรื่องราวของคนในชุมชนที่มาช่วยในงานประเพณีบุญผะเหวดนั่นเอง ช่างวาดภาพในตอนที่เป็นหัวใจสำคัญของเรื่อง เป็นที่รู้จักหรือเป็นที่นิยมของคนมาเขียน แม้การจัดวางรูปทรงเพื่อเล่าเรื่องราวเป็นไปอย่างอิสระไม่ไล่เรียงตามลำดับแต่ผู้ดูจะเข้าใจได้ เพราะมีประสบการณ์ร่วมกัน สอดคล้องกับที่ ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม กล่าวว่า ช่างเขียนรูปอีสานมีอิสระมากในการแสดงออกทางศิลปะและเน้นไปในทางพื้นบ้านมากที่สุดและไม่หลุดพ้นไปจากชีวิตจริง จิตรกรรมอีสานที่เขียนภายนอกสิม ภาพที่เห็นได้แก่ เรื่องนรกที่เกี่ยวกับศีลห้า เรื่องพระเวสสันดรซึ่งเน้นความเสียสละเรื่องลีนไชยเพื่อให้ความเพลิดเพลิน ภาพจิตรกรรมอีสานจึงแสดงวัฒนธรรมของชาวบ้านที่แท้จริง แม้จะรับวัฒนธรรมเมืองแต่ก็พยายามทำให้เป็นของตนเองซึ่งเป็นข้อแตกต่างจากภาคอื่นๆ (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. ๒๕๖๖ : ๗๘ - ๙๑)

ในด้านแนวคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ พบว่างานจิตรกรรมทั้งสองวัดมีลักษณะเหมือนกันคือใช้เส้นสร้างรูปทรง มีบางส่วนที่ช่างสร้างด้วยสีได้แก่ รูปทรงของพุ่มไม้ เขามอ และพื้นดิน ขนาดของรูปทรงส่วนใหญ่ไม่สัมพันธ์กัน ลักษณะรูปแบบของรูปทรงที่ถ่ายทอด ส่วนใหญ่ภาพผู้หญิงเขียนหน้าตรางภาพผู้ชายเขียนหน้าด้านข้าง ลีลาทำทางเป็นแบบนาฏลักษณะ รูปทรงบุคคลที่วัดป่าเรไรย์มีความประณีตงดงามกว่าที่วัดโพธาราม รูปทรงที่ช่างให้ความสำคัญจะเขียนด้วยเส้นที่ประณีต รูปทรงส่วนใหญ่มีลักษณะดังที่เขมานันทะสรุปไว้คือ ๑) เขียนภาพไม่เหมือนจริงดัดแปลงธรรมชาติไปตามจินตนาการของตน ๒) ส่วนของรูปทรงที่ต้องการรายละเอียดจะเขียนอย่างวิจิตรบรรจง ๓) จุดสนใจของภาพขึ้นอยู่กับเรื่องราวตัวละครเป็นตัวเด่นและรูปทรงอาจมีส่วนเมื่อเทียบกับสภาพแวดล้อม ๔) ใช้เส้นขอบแสดงอารมณ์ตามส่วนต่างๆ ของร่างกาย เช่น ลำตัว แขน มือ เท้า ๕) เขียนภาพแบน ๒ มิติมีเส้นและสีเป็นสำคัญ ความงามของรูปร่างรูปทรงอยู่ที่ท่วงท่า (เขมานันทะ. ๒๕๓๘. ๑๐๓-๑๐๔) การแต่งกายเขียนตามลักษณะท้องถิ่น ยกเว้นรูปทรงบุคคลแบบอุดมคติสูงสุด อริยาบทที่แสดงออกในขณะทำกิจกรรม เช่น ผู้ชายพ้อนรำในขบวนแห่ที่มีหมอลำ หมอแคน ผู้หญิงเดินกางร่มหรือแบกพาข้าวไปวัด อริยาบทของรูปทรงบุคคล

ในภาพที่แทรกเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ แสดงให้เห็นบุคลิกภาพชาวบ้านอีสานคือ สนุกสนาน เป็นมิตร ร่าเริงเบิกบาน และน่าจะสะท้อนลักษณะของช่างผู้สร้างงานด้วย อีกประการหนึ่งคือ ลักษณะของภูมิประเทศ ได้แก่ ท้องฟ้า เมฆ แม่น้ำ ต้นไม้ พื้นดิน ช่างมีอิสระในการสร้างงานมาก มีทั้งรูปแบบที่เลียนแบบของจริงและรูปแบบผสมจินตนาการ รูปทรงและการใช้สีกับรูปทรงบางอย่างแสดงให้เห็นความเป็นอิสระ ความกล้า และจินตนาการของช่าง เช่น ท้องฟ้า ช่างนิยมเขียนปูเมฆเป็นเส้นซึ่งมี ๓ ลักษณะคือ เขียนคล้ายเครื่องหมายโคมูตอร์ (c~) เขียนคล้ายเลข ๓ และใช้เส้นเขียนก่อนเมฆโดยไม่ลงสี ลักษณะของปูเมฆที่คล้ายเครื่องหมายโคมูตอร์นั้นช่างเขียนสลับปลายเส้นทำให้รู้สึกเหมือนเมฆกำลังเคลื่อนที่ ส่วนเมฆที่มีลักษณะคล้ายเลขสามไทยทำให้เกิดความรู้สึกเหมือนเมฆลอยนิ่ง สำหรับพระอาทิตย์ ช่างเขียนรูปทรงกลม การระบายแบ่งเป็นชั้นเหมือนพระอาทิตย์ทรงกลดและใช้สีโดยไม่คำนึงถึงสีที่เป็นจริง

ในด้านการใช้สี วัดโพธารามใช้สีของผนังเป็นสีพื้น ส่วนวัดป่าเรไรลงพื้นด้วยสีน้ำตาลอ่อน แล้วร่างภาพ โครงสร้างของสีหลักของผนังด้านนอกเป็นสีวรรณะเย็น ได้แก่ สีน้ำเงินเข้ม (คราม) ฟา เขียว ดินแดง ดำ ขาว ผนังด้านในส่วนใหญ่ใช้สีในวรรณะอุ่น ได้แก่ สีน้ำตาลแดง สีที่ใช้ไม่ฉูดฉาด จำนวนสีที่ใช้มีน้อยทั้งนี้เพราะต้องทำขึ้นเอง บางส่วนที่หาไม่ได้ก็หาซื้อได้ยาก ดังคำให้สัมภาษณ์ของผู้ซึ่งเป็นชาวบ้าน ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม ว่าสีขาวของผนังอุโบสถฉาบด้วยปูนหินซึ่งได้จากการเผาเปลือกหอยหรือเผาหินชนิดหนึ่งที่ได้จากแม่น้ำ โดยนำเอาหินหรือเปลือกหอยเช่น หอยขม หอยก๊ กี่ หอยกาบ มาเผาจนร้อนจัดแล้วนำไปใส่ในน้ำให้ละลายได้ปูนขาวเอาปูนที่ได้ไปฉาบผิวโดยไม่ต้องผสมทราย (เมือง สีลาน้อย, อ่อนจันทร์ นามวิเศษ, โกสินทร์ ปานาโก และ เทพ พะโยโค. สัมภาษณ์ : ๒๕๔๔) และ นายโกสินทร์ ปานาโก ให้สัมภาษณ์ว่า แต่เดิมชาวบ้านทำสีใช้เองโดยทำมาจากวัสดุที่มีในท้องถิ่น สีแดงได้มาจากหินชนิดหนึ่งอยู่ในชั้นดิน สีครามได้จากต้นคราม สีน้ำตาลเข้มหรือน้ำตาลอมดำได้จากยางต้นน้ำเกลี้ยง (รัก) สีม่วงได้จากลูกหว่า (โกสินทร์ ปานาโก. สัมภาษณ์ : ๒๕๔๔) ช่างจึงต้องใช้สีเท่าที่มี ณ เวลานั้นและแก้ปัญหาความจำกัดของสีโดยการลดและเพิ่มน้ำหนักสี รวมทั้งใช้สีที่มีอยู่มาผสมกัน จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานที่อยู่ในแถบอีสานตอนกลางจึงมีการใช้สีในลักษณะเดียวกัน เหตุด้วยความจำกัดของสีที่มีอยู่นี้ทำให้ช่างต้องแก้ปัญหาในเรื่องการใช้สี จึงทำให้ต้องตัดสินใจและต้องไม่ติดในกรอบของความเหมือนจริง ดังนั้น จึงเกิดพระอาทิตย์สีน้ำเงินขึ้น มีข้อที่น่าสังเกตคือ ช่างมีสีที่สดใส เช่น เหลือง ส้ม น้ำตาลแดง แต่จะใช้เฉพาะผนังด้านในอุโบสถ แม้รูปทรงพระอาทิตย์ซึ่งมีพื้นที่น้อยก็ไม่นำมาใช้

ในด้านกลวิธี โกสินทร์ ปานาโก ให้สัมภาษณ์ว่า อุปกรณ์พู่กันช่างทำใช้เองโดยทำจากรากดอกเกด หรือใช้กาบห่อตันไผ่จุ่มหมึกเขียนเส้นที่เล็กลง เช่น เส้นคิ้ว ปาก ตา และจากการสัมภาษณ์ อ่อน วงศ์วาด อายุ ๘๖ ปี ลูกสะใภ้ของช่างสิงห์ รวมทั้งจากการสำรวจเครื่องมือช่างที่ ช่างสิงห์ มอบให้แก่ลูกชาย นายลี วงศ์วาด พบว่า อุปกรณ์มีทั้งของเก่าและของใหม่ เช่น ดินสอด้าม สีแดง (ชนิดที่ช่างไม่ใช้) กรรไกรเหล็ก (รูปทรงเป็นแบบเก่า) ขนเม่น กล้องใส่พู่กัน พู่กันเบอร์เล็ก (พู่กันของสง่า มยุระ) ถ้วยผสมสี ก้อนกาบกระถิน วงเวียน สีฝุ่น ปากกาสักกะหลาด ส่วนสีที่ใช้นั้นมีทั้งสีที่ทำเองและสีซื้อ อ่อน วงศ์วาด ให้สัมภาษณ์ว่า ช่างซื้อสีเป็นผงบรรจุอยู่ในกล่องสังกะสีแบนๆ เท่ากล่องไม้ขีดไฟ มีตราแมงมุม แล้วนำมาผสมกัน นอกจากนี้ จากคำให้สัมภาษณ์ของ เทพ พะโยโค (เทพ พะโยโค. สัมภาษณ์ : ๒๕๔๔) ทำให้ทราบว่า ช่างใช้กระดาษตัดแบบรูปทรงทาบบนผนังอุโบสถแล้วร่างภาพ หากไม่มีแบบช่างก็ร่างด้วยตนเอง ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะที่ปรากฏเช่น การสร้างรูปทรงที่ซ้ำๆ กันจำนวนมาก

ในการพัฒนาสร้างสรรค์งานของผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์โดยดำเนินการรวม ๕ ขั้นตอน จากขั้นแรกคือขั้นร่างความคิดที่คงลักษณะผลการศึกษาไว้มากที่สุดแล้วตัดทอนลง

เพื่อความเหมาะสมและเพื่อแสดงอัตลักษณ์จนถึงขั้นที่ ๕ ที่พัฒนาสร้างสรรค์จนแสดงความเป็นอัตลักษณ์มากที่สุด งานในขั้นสุดท้ายจึงแตกต่างจากจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านเดิมมากในด้านเรื่องซับซ้อน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอีสานวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ และการนำผลการศึกษาไปใช้พัฒนาสร้างสรรค์งาน ผู้วิจัยพบว่า งานจิตรกรรมพื้นบ้านเป็นมรดกทางศิลปกรรมที่ทรงคุณค่ายิ่ง ดังนั้นในการศึกษาวิจัย ควรมีการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านในท้องถิ่นอื่นในลักษณะเดียวกันนี้เพื่อนำผลการศึกษาไปใช้พัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมร่วมสมัยให้มากขึ้น ควรมีการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังและจิตรกรรมพื้นบ้านแขนงอื่นๆในเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์ เพื่อให้ชุมชนได้เห็นการพัฒนาต่อยอดของงานศิลปะในสังคมไทยทั้งที่เป็นศิลปะชาวบ้านและศิลปะในราชสำนักได้ชัดเจน และควรศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านในทุกท้องถิ่น ในคุณค่าด้านศิลปะ ประวัติศาสตร์ชุมชน ความเป็นอยู่ วัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อ และวรรณกรรมให้มากขึ้น นอกจากนี้ จิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่นควรได้รับการดูแล อนุรักษ์อย่างจริงจัง เพราะขณะที่ผู้วิจัยลงพื้นที่สำรวจข้อมูลเมื่อวันที่ ๕ - ๗ พฤษภาคม ๒๕๕๔ วัดโพธารามได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานในปี พ.ศ. ๒๕๓๔ อุโบสถได้รับการบูรณะใหม่โดยสร้างหลังคาขึ้นแทนของเก่าเป็นหลังคาตึกสองชั้น เสามีร่องผุพังตกแต่ง แต่สภาพงานจิตรกรรมด้านนอกช่วงบนหลายแห่ง เลอะเลือน เพราะมูลนกพิราบที่มีเป็นจำนวนมาก ส่วนวัดป่าเรไรย์นั้นได้รับการบูรณะโดยสร้างหลังคาสังกะสีสองชั้นคลุมทั้งสี่ด้าน แต่ยังมีปลวกทำรังบริเวณด้านข้างซึ่งอาจทำให้พื้นที่ภาพเสียหายได้ สำหรับการ สร้างสรรค์และพัฒนางานนั้น ผู้วิจัยนำผลการศึกษา มาพัฒนาสร้างสรรค์โดยนำทักษะการใช้เส้นมาพัฒนาเป็นอัตลักษณ์ ในแนวทางการศึกษาลักษณะเดียวกันนี้ ผู้สนใจสามารถนำผลการศึกษา มาพัฒนาสร้างสรรค์งานโดยใช้ทักษะเฉพาะหรือใช้กลวิธีอื่นๆที่สนใจมาพัฒนาได้

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กรมพระยาเดชาดิศร. (๒๕๔๓). โคลงโลกนิติ. กรุงเทพฯ : องค์การคำคุณสุภา.
- กรมศิลปากร. (๒๕๓๙ ก). โครงการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังเร่งด่วนในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ ๖. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิมพ์เนต.
- กรมศิลปากร. (๒๕๓๙ ข). วัฒนธรรมประเพณีพื้นบ้านในจิตรกรรมฝาผนัง. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.
- กองโบราณคดี. (๒๕๓๓). จิตรกรรมไทยประเพณี เล่มที่ ๑. กรุงเทพฯ : กองโบราณคดี กรมศิลปากร.
- กิ่งแก้ว อรรถาการ และ ธนรัชฎ์ ศิริสวัสดิ์. (๒๕๓๗). "ความเชื่อ," ใน ภาษาไทย ๘ (เอกสารการสอนชุดวิชา หน่วยที่ ๘-๑๕). หน้า ๗๑๓ - ๗๑๔. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.
- โกสินทร์ ปานาโก เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุมาลี เอกชนนิยม และ รัชณี ศักดิ์ภิรมย์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านเลขที่ ๔๓ หมู่ ๑ ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม เมื่อ ๗ พฤษภาคม ๒๕๔๔.
- เขมานันทะ. (๒๕๓๘). อันเนื่องกับทางไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ปกเกล้าการพิมพ์.
- คณะกรรมการโครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย. (๒๕๔๒). มรดกช่างศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สตาร์ปริ้นท์.
- จรงค์ พิสุทธิมาน. (๒๕๓๕). จิตรกรรมฝาผนังวัดกลางมิ่งเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด. ปรินท์งานพิมพ์ ศศ.ม. (ไทยคดีศึกษาเน้นมนุษยศาสตร์). มหาสารคาม : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม. ถ่ายเอกสาร.
- จารุบุตร เรืองสุวรรณ. (๒๕๒๑). "วรรณกรรมพื้นบ้านภาคอีสาน," ใน อีสานคดี เนื่องในการละเล่นพื้นบ้าน อีสาน. หน้า ๓๔ - ๗๒. กรุงเทพฯ : คณะโบราณคดี กรมศิลปากร.
- จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. (๒๕๔๓ ก). "แบบสำรวจและเก็บข้อมูล ศิลปะพื้นบ้าน," ใน รายงานการประชุมผู้ปฏิบัติการด้านศิลปะและวัฒนธรรมท้องถิ่น โครงการท้องถิ่นศึกษา. บรรณาธิการโดย จิราภรณ์ สถาปนาวรรณะ. หน้า ๙ - ๑๐. พิษณุโลก : มหาวิทยาลัยนเรศวร.
- . (๒๕๔๓ ข). ร้อยคำร้อยความ. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เจ้าฟ้าธรรมาธิเบศ. (๒๕๑๖). "พระมัลลย์คำหลวง," ใน พระประวัติ พระนิพนธ์หรือทรงเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศ. หน้า ๒๔๐-๒๔๔. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพฯ : บรรณาการ.
- ชลุต นิมเสมอ. (๒๕๓๒). การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.
- ชุมพล แสงมี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุมาลี เอกชนนิยม และ รัชณี ศักดิ์ภิรมย์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่วัดโพธาราม ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม เมื่อ ๖ พฤษภาคม ๒๕๔๔.

ทองลีป สุระมาร์ค. (๒๕๒๘). พงศาวดารลาว. กรุงเทพฯ : องค์การคำครุสภา.

เทพ พะโยโค เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สุมาลี เอกชนนิยม และ รัชนี ศักดิ์ภิรมย์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านเลขที่ ๔๐ หมู่ ๘ ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม เมื่อ ๕ พฤษภาคม ๒๕๔๔.

ธรรมเกียรติ กั่นอริ. (๒๕๔๒). "ศรัทธาวิปริต : วิกฤตศรัทธาและวิกฤตสังคม," ใน พุทธวิปริต ๑. บรรณาธิการ โดย พิทยา ว่องกุล. หน้า ๙๑ - ๑๔๐. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สวก.) และ มูลนิธิภูมิปัญญา.

ธีรยุทธ บุญมี. (๒๕๔๑). "ทศวรรษใหม่ : ศิลปะพัฒนาประเทศ," ใน รายงานการประชุมสัมมนาทัศนศิลป์ศึกษา แห่งชาติครั้งที่ ๓ เรื่อง ทศวรรษใหม่ : ศิลปะพัฒนาประเทศ. หน้า ๓๖ - ๓๙. กรุงเทพฯ : คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

————. (๒๕๔๖). ถอดรื้อปัญหาและศิลปะแบบตะวันตกเป็นศูนย์กลาง. กรุงเทพฯ : สายธาร

ธีรพงศ์ สารภัญญ์. (๒๕๓๗). จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์. อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น. ปรินิพนธ์ ศศ.ม. (ไทยคดีศึกษาเน้นมนุษยศาสตร์). มหาสารคาม : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม. ถ่ายเอกสาร.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (๒๕๓๙). สังคมไทยในการเปลี่ยนแปลง. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการเผยแพร่และส่งเสริมงานพัฒนา (ผสพ.).

นิยม กลิ่นบุปผา. (๒๕๔๓). ช่างสิบหมู่. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร. (เอกสารประกอบนิทรรศการภูมิปัญญาท้องถิ่นไทยภาคกลาง ณ โรงเรียนโพธิทอง "จินตามณี" จังหวัดอ่างทอง. วันที่ ๑๘ - ๒๖ มีนาคม ๒๕๔๓.)

ไนซ์บิตต์, จอห์น และ อเบอร์ดีน แพทริเซีย. (๒๕๓๔). ภูมิแนวโน้มโลก ค.ศ. ๒๐๐๐. = Megatrends ๒๐๐๐ (๑๙๙๐). สันติ ตั้งรพีพากร แปลและเรียบเรียง. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์.

ปรมาณูศิริโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระ. (๒๕๓๔). มหาเวสสันดรชาดก. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ สหธรรมิกจำกัด

————. (๒๕๓๙). ปฐมสมโพธิกถา. กรุงเทพฯ : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ประทีป ชุมพล. (๒๕๓๕). รายงานการวิจัยปรัชญาและแนวคิดในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ประภาส สุรเสน. (๒๕๓๑). "คำชี้แจง," ใน มหาชาติสำนวนอีสาน. หน้า (๓) - (๕). กรุงเทพฯ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

ประเวศ วะสี. (๒๕๔๒). "จิตพุทธศาสนากับจิตวิญญาณสังคมไทย," ใน พุทธวิปริต ๑. บรรณาธิการโดย พิทยา ว่องกุล. หน้า ๑๓-๒๑. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สวก.) และ มูลนิธิภูมิปัญญา.

- ประยูร อุลุชาฎะ. (๒๕๒๖). "คุณค่าในงานจิตรกรรมฝาผนัง," ใน รายงานการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง สิ่งแห่ง
 เร้นในจิตรกรรมฝาผนังอีสาน. หน้า ๑๒๐ - ๑๔๐. ขอนแก่น : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
 มหาวิทยาลัยขอนแก่น. (ออตสำเนา).
- เปลื้อง ณ นคร. (๒๕๑๗). ประวัติวรรณคดีสำหรับนักศึกษา. พิมพ์ครั้งที่ ๘. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- พญาลีไทย. (๒๕๓๕). ไตรภูมิภิกษาหรือไตรภูมิพระร่วง. พิมพ์ครั้งที่ ๑๒. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.
- พลอย สุขศิริ. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุมาลี เอกชนนิยม และ รัชณี ศักดิ์ภิรมย์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วัดโพธาราม
 ตำบลดงบัง อำเภอนาตูม จังหวัดมหาสารคาม เมื่อ ๕ พฤษภาคม ๒๕๔๔.
- พระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ. (๒๕๔๒). "โคลงประดิษฐ์พระร่วง," ใน ประชุมสุภาษิตพระร่วง. หน้า ๒๙-๔๙.
 กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.
- พระโพธิวงศาจารย์ (อ้วน ติสโส). (๒๕๑๕). "ว่าด้วยชนชาติไทยและชาติญ้อ , ว่าด้วยอาชีพของชนชาวเมือง
 ในท้องที่จังหวัดกาฬสินธุ์, ว่าด้วยประเพณีของชนชาวมณฑลอีสาน," ใน ลัทธิธรรมนิยมต่างๆ
 เล่ม ๒. หน้า ๓๕๗-๔๗๔. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพฯ : บรรณาการ.
- พิทยา ว่องกุล. (๒๕๔๒). "พระพุทธศาสนากับจิตวิญญาณของสังคมไทย," ใน พุทธวิบัติ ? บรรณาการโดย
 พิทยา ว่องกุล. หน้า ๑ - ๑๑. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สวก.) และมูลนิธิภูมิ
 ปัญญา.
- เพ็ญภา สาระติลก. (๒๕๔๑). จิตรกรรมฝาผนังเรื่อง มหาเวสสันดรชาดก สิมวัดบ้านยาง อำเภอบรบือ จังหวัด
 มหาสารคาม. ปรินิพนธ์ ศศ.ม (สาขาไทยคดีศึกษาเน้นมนุษยศาสตร์). มหาสารคาม : บัณฑิต
 วิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. ถ่ายเอกสาร.
- ไพบูลย์ แสงเงิน. (๒๕๓๔). กลอนลำ ภูมิปัญญาของอีสาน. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- ไพโรจน์ สโมสร. (๒๕๓๒). จิตรกรรมฝาผนังอีสาน. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป.
- ไพศาล พลสีเคน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุมาลี เอกชนนิยม และรัชณี ศักดิ์ภิรมย์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านเลขที่
 ๑๘ ตำบลดงบัง อำเภอนาตูม จังหวัดมหาสารคาม เมื่อ ๕ พฤษภาคม ๒๕๔๔
- ไพศาล วิสาโล. (๒๕๔๒). "อนาคตสำหรับพุทธศาสนาในไทย : ว่าด้วยคณะสงฆ์," ใน พุทธวิบัติ ?
 บรรณาการโดย พิทยา ว่องกุล. หน้า ๔๑-๗๕. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย
 (สวก.) และมูลนิธิภูมิปัญญา.
- ผดุง แคว้นประจันต์, หลวง . (๒๕๑๙). "ลัทธิธรรมนิยมราษฎรภาคอีสาน," ใน ลัทธิธรรมนิยมต่างๆ เล่ม ๑.
 หน้า ๑-๗๓. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพฯ : บรรณาการ.
- เพื่อ หริพิทักษ์ และ อนันต์ วิริยะพินิจ. (๒๕๓๑). การศึกษาวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทย.
 กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

- เมือง ลีลาน้อย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุมาลี เอกชนนิยม และ รัชนี้ ศักดิ์ภิรมย์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านเลขที่ ๓๑ หมู่ ๘ ตำบลดงบัง อำเภอนาตุ้ม จังหวัดมหาสารคาม เมื่อ ๕ พฤษภาคม ๒๕๔๔.
- มารุต อัมรานนท์. (๒๕๔๓, กรกฎาคม - ธันวาคม). "ความเปลี่ยนแปลงและการสลายตัวของศิลปะพื้นบ้าน". *สถาบันวิจัยศิลปวัฒนธรรม*. ๒ (๑(๓)) : ๒๐-๒๙.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๔๑). *ศิลปกรรมไทย : พระพุทธปฏิมา พระบรมมหาราชวัง วัด เรือนไทยภาคกลาง*. กรุงเทพฯ : อรุณการพิมพ์.
- ลักขณา จินดาวงษ์. (๒๕๔๒, พฤศจิกายน - ธันวาคม). "ทุ่งหรือชงพะหวัด ของลำดัญที่กำลังจะถูกกลืน". *ศิลปากร*. ๔๒ (๖) : ๙๖ - ๑๐๖.
- ลลิตพระลอ. (๒๕๓๔). กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา กระทรวงศึกษาธิการ.
- เลิศ พ่วงพระเดช. (๒๕๔๒). *ตำราภาพลายไทย*. กรุงเทพฯ : วาดศิลป์.
- วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. (๒๕๔๑, มกราคม - มิถุนายน). "ศิลปะพื้นบ้าน". *ศิลปกรรมศาสตร์*. ๖ (๑) : ๔๙ - ๕๑.
- วรรณภา ณ สงขลา. (๒๕๓๓). *จิตรกรรมไทยประเพณี*. กรุงเทพฯ : กองโบราณคดี กรมศิลปากร.
- วรรณิ์ วิบูลย์สวัสดิ์ แอนเดอร์สัน. (๒๕๓๑). "ศิลปหัตถกรรมพื้นถิ่น," ใน *พื้นถิ่นพื้นฐาน*. บรรณาธิการโดย วรรณิ์ วิบูลย์สวัสดิ์ แอนเดอร์สัน. หน้า ๑๘ - ๔๖. กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม .
- วัฒน์ จูทะวิภาต. (๒๕๓๕). "ศิลปะพื้นบ้าน," ใน *ศิลปศึกษา*. บรรณาธิการโดย สันติ คุณประเสริฐ และ สมใจ สิทธิชัย. หน้า ๒๘๓ - ๓๒๒. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิทยาลัยดุริยางคศิลป์, มหาวิทยาลัยมหิดล. (๒๕๔๕). *สมบัติ สิมหล้า มหัจจรรย์ลำแคนแดนสยาม*. (เอกสารประกอบการแสดงดนตรี มหัจจรรย์ลำแคนแดนสยาม ณ หอประชุมเล็ก ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย. วันที่ ๙ สิงหาคม ๒๕๔๕).
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (๒๕๒๗). *ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน*. กรุงเทพฯ : ปาณยา.
- .(๒๕๓๗). "ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน," ใน *ภาษาไทย ๘ (เอกสารการสอนชุดวิชา หน่วยที่ ๘-๑๕)*. หน้า. ๙๐๑ - ๙๙๑. พิมพ์ครั้งที่ ๓. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ และ พยุร โมสิกรัตน์. (๒๕๔๑). "ศิลปหัตถกรรมไทย," ใน *ศิลปะกับสังคมไทย (เอกสารการสอนชุดวิชา หน่วยที่ ๘-๑๕)*. หน้า ๑-๔๕. พิมพ์ครั้งที่ ๓. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.
- วิโรฒ ศรีสุโร. (๒๕๓๖). *สมัยอีสาน*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เมฆาเพรส.

- วิไลวรรณ ขนิษฐานนท์. (๒๕๓๕). "ขวัญ," ใน คำ : ร่องรอยความคิดความเชื่อไทย. บรรณาธิการโดย สุวรรณ สุทธอนันท์ และ เนื่องน้อย บุญเนตร. หน้า ๗๖-๘๖. กรุงเทพฯ : ฝ่ายวิจัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศิริพันธ์ ดาบเพชร. (๒๕๔๒). "อุปแต้มลิมอีสาน จังหวัดมหาสารคาม," ใน โบราณศิลป์บนแผ่นดินอีสาน. บรรณาธิการโดย อรุณศักดิ์ กิ่งมณี. หน้า ๑๑๔ - ๑๒๒. อุตรธานี : วินิจการพิมพ์.
- ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. (๒๕๒๖). "สภาพสังคมที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนัง," ใน รายงานการสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง สิ่งแห่งเร้นในจิตรกรรมฝาผนังอีสาน. หน้า ๗๗-๙๑. ขอนแก่น : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. (อัตสำเนา).
- .(๒๕๓๘ ก). แหล่งอารยธรรมอีสาน. กรุงเทพฯ : มติชน
- .(๒๕๓๘ ข). "ชีวิต วัฒนธรรม กับความเชื่อในสังคมไทย," ใน มองอนาคต. บรรณาธิการโดย เอกวิทย์ ณ ถลาง. หน้า ๑๓-๗๒. พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ : มูลนิธิภูมิปัญญา.
- .(๒๕๔๑). การสลายตัวของศิลปะพื้นบ้านไทยในปัจจุบัน. (เอกสารประกอบนิทรรศการศิลปกรรม ระหว่างชาติครั้งที่ ๒ ณ หอศิลปกรรมมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ). กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ศิลป์ พีระศรี. (๒๕๐๒). วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย. = *The Origin and Evolution of The Thai Murals*. หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงแปลและเรียบเรียง. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร
- .(๒๕๑๖). ศิลป์ไทย. บรรณาธิการโดย ดร. อินทรสุขศรี. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- สมเด็จพระมหาธีรราชเจ้า (อ้วน ดิสโล). (๒๕๓๘). "ประเพณีของชนชาวมณฑลอีสาน," ใน ธรรมเนียมและลัทธิธรรมเนียมของชาวอีสาน. หน้า ๕๓-๗๖. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาจุฬาราชวิทยาลัย.
- สน สีมাত্র. (๒๕๒๖). "จิตรกรรมฝาผนังล้านนา," ใน รายงานการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง สิ่งแห่งเร้นในจิตรกรรมฝาผนังอีสาน. หน้า ๕๕ - ๗๖. ขอนแก่น : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. (อัตสำเนา).
- สันติ เล็กสุขุม. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์. สุมาลี เอกชนนิยม เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร. เมื่อ ๑๙ มีนาคม ๒๕๔๔.
- สมเกียรติ ตั้งมโน. (๒๕๓๗, ธันวาคม). "Postmodernism ใน บริบทของศิลปะ". *สยามอารยะ*. ๒ (๒๔) : ๒๑ - ๒๖.
- .(๒๕๔๑). หนังสือศิลปะ ๔ เล่ม. เชียงใหม่ : คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสาร).
- สมชาติ มณีโชติ. (๒๕๒๘). *จิตรกรรมไทย*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

- สุกัญญา ภัทรชัย . (๒๕๓๗) : “เพลงพื้นบ้าน,” ใน ภาษาไทย ๘ (เอกสารการสอนชุดวิชา หน่วยที่ ๑ - ๗).
หน้า ๒๑๓-๒๔๐. พิมพ์ครั้งที่ ๓. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
- สมชาย นิลอาธิ. (๒๕๔๑). วิธีคิด - วิธีชีวิตชาวอีสาน. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการ
วิจัย โครงการเมธีวิจัยอาวุโส.
- สุพจน์ สุวรรณภักดี. (๒๕๓๓). การศึกษาจิตรกรรมวัดสนวนวารัพัฒนาราม บ้านหัวหนอง ตำบลหัวหนอง
อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น. ปรินิพนธ์ ศศ.ม. (ไทยคดีศึกษาเน้นมนุษยศาสตร์).
มหาสารคาม : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม. ถ่ายเอกสาร
- สุภณ สมจิตศิริปัญญา. (๒๕๓๙). “ลำพระเวส - เวสสันดรชาดกอีสาน กัณฑ์มัทรี (มัทรี) ๙๐ พระคาถา
เคน ลาวงศ์ ปรีวรรด,” ใน เทียนภูมิปัญญาที่ดับไป. บรรณาธิการโดย สถาพร พันธุ์มณี.
หน้า ๗๓ - ๘๘. กรุงเทพฯ : องค์การทหารผ่านศึก.
- สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. (๒๕๔๑). “จิตรกรรมไทย - กรรมวิธีและการแสดงออก,” ใน ศิลปะกับสังคมไทย (เอกสาร
การสอนชุดวิชา หน่วยที่ ๑ - ๗). หน้า ๒๓๗ - ๒๔๐. พิมพ์ครั้งที่ ๓. นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัย
ธรรมาธิราช.
- เสฐียรโกเศศ. ๒๕๐๖ : ขวัญและประเพณีทำขวัญ. กรุงเทพฯ : ก้าวหน้า.
- เสมอชัย พูลสุวรรณ. (๒๕๓๙). สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ถึง ๒๔. กรุงเทพฯ :
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- หลวงพ่อก ปานาโก เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุมาลี เอกชนนิยม และ รัชนี้ ศักดิ์ภิรมย์ เป็นผู้สัมภาษณ์. ที่วัด
ป่าไร่ไรย์ ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม เมื่อ ๖ พฤษภาคม ๒๕๔๔.
- หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร. มหาชาติสำนวนอีสาน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก
- อ่อน วงศ์วาด เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุมาลี เอกชนนิยม และ รัชนี้ ศักดิ์ภิรมย์ เป็นผู้สัมภาษณ์. ที่บ้านเลขที่ ๑
หมู่ ๓ บ้านคลองจอบ ตำบลลานสะแก อำเภอพยัคฆภูมิพิสัย จังหวัดมหาสารคาม เมื่อ
๘ พฤษภาคม ๒๕๔๔.
- อ่อนจันทร์ นามวิเศษ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สุมาลี เอกชนนิยม และ รัชนี้ ศักดิ์ภิรมย์ เป็นผู้สัมภาษณ์. ที่
บ้านเลขที่ ๓๑ หมู่ ๘ ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม เมื่อ ๕ พฤษภาคม
๒๕๔๔.
- อนุমানราชธน, พระยา. (๒๕๓๓). ๑๐๐ปี พระยาอนุমানราชธน. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร องค์การคำคุณฐา
และมูลนิธิเสฐียรโกเศศ - นาคะประทีป.
- อนุวิทย์ เจริญศุกุล. (๒๕๒๖). “แบบวิเคราะห์และการศึกษาจิตรกรรมวัดคงคาราม,” ใน รายงานการสัมมนา
ทางวิชาการเรื่อง สิ่งแห่งเร้นในจิตรกรรมฝาผนังอีสาน. หน้า ๑๕๗ - ๑๗๓. ขอนแก่น : คณะ
มนุษยศาสตร์และ สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. (อัดสำเนา).

อาพันธ์ กาญจนพันธ์. (๒๕๔๓). "วัฒนธรรมชุมชน : แนวคิดและวิธีการ," ใน รายงานการประชุมผู้ปฏิบัติการ
ด้านศิลปะและวัฒนธรรมท้องถิ่น. บรรณาธิการโดย จิราภรณ์ สถาปนาวรรณะ. หน้า ๑๕๕ - ๒๓๔.
พิษณุโลก : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร.

อารี สุทธิพันธ์. (๒๕๓๕). ๖๐ ปีอารี สุทธิพันธ์. กรุงเทพฯ : มูลนิธิ มอส.

อำนวย สุวรรณศิริ. (๒๕๓๘). "บทบาทของรัฐกับการสนับสนุนทางด้านศิลปะ," ใน เอกสารสรุปการสัมมนาทาง
ทัศนศิลป์ศึกษาแห่งชาติครั้งที่ ๑ เรื่อง วิสัยทัศน์ทางทัศนศิลป์. หน้า ๙๓ - ๑๑๒. กรุงเทพฯ : คณะ
จิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อำนาจ เย็นสบาย. (๒๕๔๒, มกราคม - มิถุนายน). "สรุปรายงานการวิจัยเรื่อง เอกลักษณ์ของศิลปะ
แนวประเพณีไทย". ศิลปกรรมศาสตร์. ๗(๑) : ๕๙ - ๖๗.

Haesaerts, Paul. (n.d.). *James Ensor*. London : Thames & Hodson, Ltd.

Reynolds, K. & Seddon, R. (๑๙๘๔). *Art Terms*. Newyork : Peter Bedrick Books.

ภาคผนวก



ภาพประกอบ ๑๒๙ ผู้วิจัยและนางอ่อน วงศ์वाद ลูกสะใภ้ของช่างสิงห์ วงศ์वाद
เมื่อวันที่ ๕ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๔ ณ บ้านเลขที่ ๑ หมู่ที่ ๓
บ้านคลองจอบ ตำบลลานสะแก อำเภอพยัคฆภูมิพิสัย
จังหวัดมหาสารคาม



ภาพประกอบ ๑๓๐ อุปกรณ์และเครื่องมือวาดภาพของช่างดี วงศ์वाद
ที่ยังเหลืออยู่ บางส่วนรับมาจากช่างสิงห์ วงศ์वाद



ภาพประกอบ ๑๓๑ ผู้ช่วยผู้วิจัยบันทึกเสียงการสัมภาษณ์ผู้รู้ในท้องถิ่น เมื่อวันที่ ๔ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๔๔ ที่วัดโพธาราม ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม



ภาพประกอบ ๑๓๒ หอแจกวัดโพธารามสร้างด้วยดินจี้ (ซ่อมแซมและทาสีใหม่)



ภาพประกอบ ๑๓๓ หนังสือก้อมเรื่องสินไซ ของนางเมือง ลีลาน้อย อายุ ๗๓ ปี บ้านเลขที่ ๓๑ หมู่ ๔ ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม



ภาพประกอบ ๑๓๔ ภาพหญิงสาวแบกพาข้าวไปวัดจากเรื่องเวสสันดร วัดโพธาราม
บางส่วนยังเขียนไม่เสร็จ



ภาพประกอบ ๑๓๕ เปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังด้านนอกวัดโพธารามแสดงฝีมือของช่างเขียนที่แตกต่างกัน
ซ้าย เรื่องเวสสันดร ขวา กองทัพพญามารในพุทธประวัติ



ภาพประกอบ ๑๓๖ ภาพหญิงสาวจากจิตรกรรมฝาผนังด้านนอกวัดป่าเรไรย์แสดงสัดส่วนและเส้นบนใบหน้า
ทั้งดงาม เส้นร่างดินสอและชั้นสีแสดงร่องรอยขั้นตอนการทำงานของช่าง



ภาพประกอบ ๑๓๗ ภาพหญิงสาวชาวบ้านกำลังรุ่มดำทอนางอมิตตาจากเรื่องเวสสันดร จิตรกรรมฝาผนัง
ด้านนอกวัดป่าเรไรย์ ภาพยังลงสีไม่เสร็จ แสดงเส้นบนใบหน้าและสัดส่วนที่สวยงาม
รอยดินสอและการลงสีแสดงร่องรอยขั้นตอนการทำงานของช่าง



ภาพประกอบ ๑๓๘ เปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์แสดงฝีมือของช่างเขียน
ระดับเดียวกัน บน ภาพพระแม่ธรณีบีบมวยผม ผนังด้านในวัดป่าเรไรย์
ล่าง ภาพลูกสาวทั้งสามของพญาวัวสวติมาร ผนังด้านนอกวัดโพธาราม

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นางสาวสุมาลี เอกชนนิยม
วันเดือนปีเกิด	๑๙ กันยายน ๒๕๙๙
สถานที่เกิด	อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	๑๖๒ ซอยอนามัย ถนนศรีนครินทร์ แขวงสวนหลวง เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร ๑๐๒๕๐ โทรศัพท์ ๐๒๓-๒๒๙-๓๒๓
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	อาจารย์พิเศษสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	๑๖๒ ซอยอนามัย ถนนศรีนครินทร์ แขวงสวนหลวง เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร ๑๐๒๕๐ โทรศัพท์ ๐๒๓-๒๒๙-๓๒๓
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. ๒๕๑๖	มัธยมศึกษาปีที่ ๓ โรงเรียนสิทธิธรรมศาสตร์ศิลป์ จังหวัดอุบลราชธานี
พ.ศ. ๒๕๑๘	มัธยมศึกษาปีที่ ๕ วิทยาลัยช่างศิลป์ กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. ๒๕๒๒	ครุศาสตรบัณฑิต (ศิลปศึกษา) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
พ.ศ. ๒๕๒๘	ประกาศนียบัตรภาษาฝรั่งเศสขั้นต้น มหาวิทยาลัยปารีส (ซอร์บอนน์)
พ.ศ. ๒๕๔๕	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ