



04

จิตรกรรมพุทธประวัติบนแผงไม้ประดับศาลาการเปรียญ วัดเกาะแก้วสุทธาราม และวัดจันทราวาส จ. เพชรบุรี*

Paintings of the Buddha's Life on Wooden Panels of Lecture Halls in Chandhavas Temple and Khokaewsudharam Temple in Phetchaburi

Received: September 13, 2021 | Revised: October 26, 2021 | Accepted: October

ดร.ดวงกมล บุญแก้วสุข**

Dr. Duangkamon Boonkaewsuk

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “งานจิตรกรรมพุทธศาสนาฝีมือช่างเมืองเพชรบุรีระหว่าง พ.ศ. 2400-2500” (Buddhism Painting Work Created by Phetchaburi Craftsmen between 2400-2500 BE.) ได้รับทุนวิจัยจากกองทุนสนับสนุนการวิจัย นวัตกรรมและการสร้างสรรค์ คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีงบประมาณ 2562

** อาจารย์ประจำสาขาวิชาการจัดการการท่องเที่ยว คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยศิลปากร
อีเมล: duangkamon@ms.su.ac.th

Lecturer, Program in Tourism Management, Faculty of Management Science, Silpakorn University. email: duangkamon@ms.su.ac.th

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาจิตรกรรมพุทธประวัติระดับศาลาการเปรียญวัดจันทราวาส และวัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี ซึ่งเป็นตัวแทนจิตรกรรมพุทธประวัติฝีมือช่างเพชรบุรีในระยะสุดท้ายที่งานเขียนเฟื่องฟูในระบบสำนักช่างวัด โดยเชื่อมโยงกับจิตรกรรมพุทธประวัติและชาดกฝีมือช่างเพชรบุรีในแหล่งอื่นที่ร่วมสมัยกัน ผลการศึกษาพบว่าบทบาทหน้าที่ของจิตรกรรมพุทธประวัติในเพชรบุรีสร้างขึ้นตามธรรมเนียมการทำบุญของวัดและชาวบ้าน เพื่อยังผลส่วนตน หรืออุทิศผลแก่บุคคลผู้ล่วงลับให้มีความสุข ถึงนิพพาน และเกิดในยุคพระศรีอริยเมตไตรย การแสดงฉากเนื้อเรื่องสัมพันธ์อย่างเด่นชัดกับปฐมสมโพธิกถา ฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส และให้ความสำคัญกับเหตุการณ์เชิงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ อย่างไรก็ตามปรากฏฉากพุทธประวัติตอนมารวิชัยปริวรรตที่แตกต่างออกไป และเขียนเฉพาะในกลุ่มจิตรกรรมระดับศาลาการเปรียญเท่านั้น จิตรกรรมทั้งสองแห่งถือเป็นแบบอย่างสำคัญให้กับจิตรกรรมพุทธประวัติระดับศาลาการเปรียญแห่งอื่นในเพชรบุรี แม้จะเป็นจิตรกรรมไทยประเพณีอิทธิพลตะวันตกที่คงแบบแผนการเล่าเรื่องและตัวละครหลักแบบประเพณีอยู่มาก แต่ช่างนิยมปรับรายละเอียดปลีกย่อยในภาพ หรือจัดองค์ประกอบฉากเสียใหม่เพื่อให้เกิดความแตกต่างไม่ซ้ำกับงานเดิมของตน อันเป็นแนวทางนิยมในกลุ่มช่างเพชรบุรีร่วมยุคสืบถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: จิตรกรรมพุทธประวัติ, ฝีมือช่าง, ช่างเพชรบุรี, ศาลาการเปรียญ

A b s t r a c t

This article aims to study the paintings of the Lord Buddha's life within the lecture halls of the Chandhavas and Khokaewsudharam temples in Phetchaburi. The paintings represent the works of the traditional temple artisan school toward the end of its era of prosperity, and can be linked with the portrayal of the Buddha's life and Jataka by Petchaburi artisans in the same period. It is shown that the paintings were created and dedicated according to the tradition of merit activities, both by temples themselves and by villagers hoping to accumulate merits, with merits dedicated to the deceased, nirvana, and rebirth in the era of Maitreya. The painted scenes show the relationship with the manuscript Pathom Somphothikatha written by Paramanuchitchinorot, and place importance upon miraculous events. However, the scene of subduing Mara shows some details differing from the manuscript and is painted only inside lecture halls. The paintings of both places became an important prototype for the lecture halls in other temples in Phetchaburi. Despite the incorporation of western influence, the artisans employed the Thai traditional way of narrating, adjusting details or compositions in order to make the work different from those produced in the past. This practice is still used to this day.

Keywords: Paintings of the Buddha's life, Craftsmanship, Phetchaburi Craftsmen, Lecture Halls

บทนำ

จิตรกรรมฝีมือช่างเพชรบุรีสมัยรัตนโกสินทร์ได้รับการกล่าวถึงค่อนข้างน้อย และมุ่งให้ความสำคัญกับจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดมหาสมณาราม และจิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี เป็นหลัก และขาดการวิเคราะห์เชื่อมโยงกับจิตรกรรมประดับอาคารประเภทอื่น และจิตรกรรมชุดเข้ากรอบฝีมือช่างเพชรบุรีจำนวนหลายแห่งที่ระบุปีสร้างระหว่าง พ.ศ. 2450-2490 ซึ่งสะท้อนกระแสงานช่าง และการสืบทอดองค์ความรู้ด้านงานช่างเมืองเพชรบุรีในระบบสำนักช่างวัดระยะสุดท้ายได้

อย่างไรก็ตามบทความฉบับนี้จะเสนอผลการศึกษาเฉพาะกลุ่มจิตรกรรมพุทธประวัติประดับศาลาการเปรียญ ซึ่งปรากฏหลักฐานค่อนข้างสมบูรณ์เพียง 4 แห่งในเขตอำเภอเมือง และอำเภอบ้านแหลม จ.เพชรบุรี ได้แก่ วัดจันทราวาส วัดเกาะแก้วสุทธาราม วัดชีวีประเสริฐ และวัดปากคลอง โดยวิเคราะห์ผ่านงานจิตรกรรมพุทธประวัติบนแผงไม้ใต้โถงเสของศาลาการเปรียญวัดจันทราวาส และวัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี ฝีมือนายหวน ตาลวันนาและพ่อละมุดเป็นหลัก ซึ่งช่างทั้งสองร่วมงานกันหลายครั้ง อาทิ งานเขียนจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดสมณาราม (สมบูรณ์ แก่นตะเคียน 2525: 149, 164) และวิหารวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี (บุญมี พิบูลย์สมบัติ 2553: 149, 164; แสนประเสริฐ ปานเนียม 2553: 108) เพื่อตรวจสอบแนวทางการสร้างสรรค์จิตรกรรมไทยประเพณีที่มีกรอบเนื้อหาและแบบแผนการเขียนผ่านฝีมือหรือใต้การควบคุมของช่างเดียวกันได้ชัดเจนยิ่ง

ขึ้น และเชื่อมโยงกับจิตรกรรมแหล่งอื่นที่ร่วมสมัยกัน ทั้งในจิตรกรรมระดับ
ศาลาการเปรียญ ศาลา และจิตรกรรมประเภทอื่น ก่อนนำผลมาขยายความ
เข้าใจเกี่ยวกับกระบวนการทำงาน บทบาทหน้าที่จิตรกรรมพุทธประวัติ และ
กระแสนงานช่างเขียนของเพชรบุรีให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

การตรวจสอบประวัติการสร้างจิตรกรรมพุทธประวัติ ระดับศาลาการเปรียญ

หลักฐานเอกสารอิงคำบอกเล่าระบุว่าจิตรกรรมทั้งสองแห่งเขียนขึ้น
ไล่เลี่ยกัน โดยจิตรกรรมระดับแผงไม้ได้อะเสและคอสองศาลาการเปรียญ
วัดจันทราวาส เป็นฝีมือของนายหวน ตาลวันนา (พ.ศ.2404-2495) (กันยา
เอื้อประเสริฐ 2548: 51) การตรวจสอบอายุจากข้อความบนจิตรกรรม
จำนวน 12 จาก 20 ห้องภาพ ระบุปี พ.ศ. ที่เขียนภาพเสร็จระหว่าง
พ.ศ. 2460-2463 ส่วนจิตรกรรมระดับแผงไม้ได้อะเสและคอสองศาลา
การเปรียญ วัดเกาะแก้วสุทธาราม ปรากฏข้อมูลกล่าวถึงในหนังสือวัดเกาะ
จ.เพชรบุรีว่าเขียนขึ้นคราวบูรณะศาลาการเปรียญราว พ.ศ. 2463 ในความ
ดูแลของหลวงพ่อยิด โดยมีนายหวน ตาลวันนา และพ่อละมุดเป็นผู้เขียน
ภาพ (บุญมี พิบูลย์สมบัติ 2553: 93, 157) จากหลักฐานที่วัดจันทราวาส
แสดงให้เห็นถึงการทำงานที่กินระยะเวลหลายปี และการเขียนภาพที่วัด
เกาะแก้วสุทธารามน่าจะเริ่มต้นขึ้นหลังจบงาน หรือใกล้จบงานที่วัดจันทรา

วาสแล้ว การทำงานดังกล่าวสัมพันธ์กับข้อมูลการเขียนซ่อมจิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวง วัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี ที่กินระยะเวลาหลายปีตั้งปรากฏการระบุปีที่เขียนบนจิตรกรรม ระหว่าง พ.ศ. 2463-2466 และเหตุที่นายหวน ตาลวันนา ร่วมเขียนเติมภาพเก่าตอนมโหสถชาดก (2) เพียงห้องเดียวที่วัดดังกล่าว อาจด้วยติดงานที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม เช่นกันการเขียนจิตรกรรมประดับแผงไม้โต๊ะเสาศาลาการเปรียญวัดเกาะแก้วสุทธารามก็น่าจะกินระยะเวลาหลายปีอาจนับจาก พ.ศ. 2463 ไปอีก 1-2 ปีภายหลังจากปีที่บูรณะศาลาการเปรียญเสร็จ

เรื่องพุทธประวัติ ยังคงได้รับความนิยมในจิตรกรรมฝีมือช่างเพชรบุรีระหว่าง พ.ศ. 2450-2490 ปรากฏในจิตรกรรมหลายประเภททั้งจิตรกรรมฝาผนัง พระบฏ และจิตรกรรมใส่กรอบ สัมพันธ์กับธรรมเนียมนิยมทั่วไปในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4-5 ซึ่งเขียนเรื่องพุทธประวัติตอนสำคัญร่วมกับเรื่องอื่นๆ บนผนัง หรือแผงไม้คอสอง ศาลาการเปรียญเช่นกัน (นรารักษ์ สมบัติทอง 2547: 31-35) นอกจากวัตถุประสงค์การใช้ภาพเพื่อเสริมความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องพุทธประวัติอันแฝงด้วยขนบธรรมเนียม และความเชื่อทางศาสนาอย่างง่ายแก่ชาวบ้านที่มาทำกิจกรรมบุญบนอาคาร อาทิ การฟังเทศน์ฟังธรรม และทำบุญในวันพระแล้ว ข้อความบนกรอบภาพ หรือเนื้อหาพุทธกรรมประดับแผงไม้โต๊ะเสาศาลาการเปรียญวัดจันทราวาส และวัดชีวีประเสริฐ แห่งหลังระบุปีที่เขียนภาพเสร็จ ระหว่าง พ.ศ. 2473-2474 ทำให้ทราบว่า การสร้างจิตรกรรมพุทธประวัติในเพชรบุรีเป็นวิธีการทำบุญอย่างหนึ่งของวัดและชาวบ้าน เพื่อยังผลส่วนตน หรืออุทิศผลแก่บุคคลผู้ล่วงลับ และเป็นขนบธรรมเนียมนิยมที่รู้จักกันในสมัยนั้น เนื่องจากปรากฏการเขียนข้อความทำนองเดียวกันในคราวสร้างซ่อมจิตรกรรมประเภทอื่นๆ ด้วย อาทิ การเขียนจิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร พระบฏ จิตรกรรมทศชาดกบนคอสองศาลากลางบ้าน (วัดหัวสวน) และจิตรกรรมชุดเวสสันดรชาดก

ข้อความประกอบจิตรกรรมพุทธประวัติที่วัดจันทราวาส และวัดเกาะ

แก้วสุทธาราม มีความสัมพันธ์กันในส่วนของการเขียนโคลงสี่สุภาพ และโคลง กระทุ์ อธิบายเรื่องพุทธประวัติ ส่วนใหญ่ใช้โคลงบทเดียวกัน และมีการแต่ง หรือใช้โคลงบทที่ต่างออกไปบางตอน เมื่อนำไปเทียบกับโคลงประกอบภาพ พุทธประวัติที่วัดชีวประเสริฐ พบว่าปรากฏลักษณะเดียวกัน ทั้งพบโคลงแต่ง ขึ้นใหม่บทหนึ่งใส่ชื่อผู้ประพันธ์ คือนายพิน อินฟ้าแสงกำกับไว้ด้วย เชื่อว่าโคลงเหล่านี้ น่าจะมีต้นฉบับที่เป็นงานประพันธ์ของปราชญ์ท้องถิ่น และ บทที่ต่างออกไปนั้น น่าจะเป็นการแต่งขึ้นใหม่อาจเป็นรูปแบบหนึ่งของการ ทำบุญผ่านการบำรุงเสนาสนะภายในวัด สะท้อนถึงความรุ่งเรืองทางศิลป วัฒนธรรมของเพชรบุรีในอดีต

ส่วนข้อความระบุมูลเหตุการณสร้างประกอบด้วยนามผู้สร้าง (เจ้า ภาพ) ภาพเจตจำนงการสร้างเพื่อผลบุญส่วนตน หรืออุทิศแก่บุคคลผู้ล่วงลับ ตามความเชื่อทางพุทธศาสนา และปีที่สร้างนั้น ปรากฏเฉพาะที่วัดจันทรา วาส และวัดชีวประเสริฐ แสดงความปรารถนาในผลบุญเพื่อบรรลุนิพพาน การบูชาพระพุทธศาสนาเพื่อเกิดในยุศพระศรีอริยเมตไตรย (อนาคตพุทธ) ไปจนถึงการอธิษฐานเพื่อสำเร็จเป็นพระพุทธมารดา ซึ่งการระบุข้อความ ประเภทนี้ปรากฏเสมอในจิตรกรรมชุดเวสสันดรชาดก

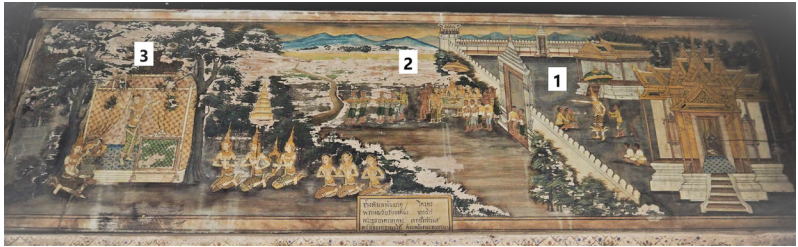
การลำดับเรื่องในจิตรกรรมพุทธประวัติประดับศาลา การเปรียญ

การอธิบายส่วนนี้จะอิงเนื้อหาพุทธประวัติ หรือ “พระปฐมโพธิกถา” ฉบับพระนิพนธ์สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส เป็น หลักในการอธิบาย เนื่องจากมีเนื้อความละเอียดและรู้จักแพร่หลายในช่วง ที่มีการเขียนจิตรกรรม ประกอบด้วยเนื้อหา 29 ปริเฉท (ตอน/หมวด) พบว่าจิตรกรรมทั้งสองแห่งลำดับเรื่องพุทธประวัติแบบทักษิณาวรรต (เวียน ขวา) ไปตามขนาดห้องของศาลาการเปรียญจำนวน 20 ห้องภาพ นับตั้งแต่ ปริเฉทแรกถึงปริเฉทสุดท้ายคือ ธาตุอันตรธานปรีวรต โดยตัดตอนแสดง ธรรมและบรรพชาพระพุทธสาวกออกไป ได้แก่ ยสบรรพชาปรีวรต อรุเวล

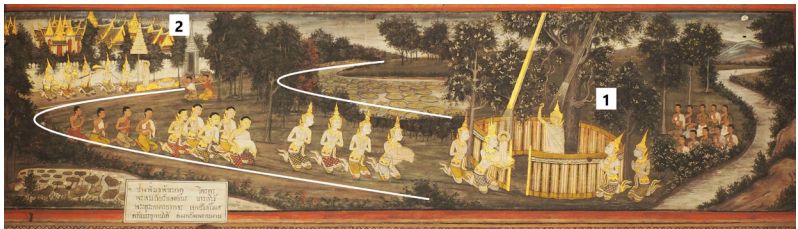
คมนปวิวรรต อัครสาวกบรรพชาปวิวรรต สักยบรรพชาปวิวรรต เมตไธย
พยากรณปวิวรรต และอัครสาวกนิพพานปวิวรรต ต่างจากธรรมเนียมทั่วไป
ที่จับในปริเฉทธาตุวิขันปวิวรรต หรือตอนแบ่งพระธาตุของพระพุทธเจ้า
เท่านั้น รวมถึงกลุ่มภาพพิมพ์ชุดพุทธประวัติฝีมือพระเทวาทินิมิต (ฉาย
เทียมศิลปะไชย) ลิขสิทธิ์ห่าง ส.ธรรมภักดี เขียนราว พ.ศ. 2480-90 (พิธี
ไหว้ครูและต้อนรับน้องใหม่ พุทธศักราช 2513 2513: 42) และภาพพิมพ์
ชุดพุทธประวัติฝีมือครูเหม เวชกร เขียนถวายวัดพระเชตุพนฯ โดยศึกษาจาก
ปฐมสมโพธิกถา และตีพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกใน พ.ศ. 2500 (พระสุธีธรรมา
นวัตร 2556: 18-19) ซึ่งภาพพุทธประวัติทั้งสองได้พิมพ์เผยแพร่จนกลายเป็น
ต้นแบบสำคัญให้กับช่างท้องถิ่นยุคปัจจุบัน

วิธีการดำเนินเรื่องในแต่ละห้องภาพประกอบด้วยเหตุการณ์ต่อเนื่อง
หลายฉาก ใช้เทคนิคการลำดับฉากแบบประเพณีเป็นหลัก และเทคนิคทัศนีย
วิทยามาช่วยลำดับฉากบ้างในบางตอน สามารถสรุปวิธีการแสดงภาพได้ 2
แบบ ได้แก่ 1. ฉากเหตุการณ์ตอนเดียวเต็มห้องภาพ มีการจัดการพื้นที่ว่าง
และเน้นเหตุการณ์กลางภาพโดยใช้แนวกำแพง โคดหิน (เขามอ) พุ่มไม้ ต้นไม้
ถนน และแม่น้ำ มาจัดองค์ประกอบภาพแบบสมมาตร 2. ฉากเหตุการณ์ต่อ
เนื่องหลายตอน โดยลำดับฉากเหตุการณ์จากด้านซ้ายไปขวาสัมพันธ์กับการ
ลำดับห้องภาพแบบทักษิณาวรรต (เวียนขวา) นิยมเน้นเหตุการณ์สำคัญทั้งที่
เกิดขึ้นก่อน หรือหลังฉากประกอบอื่นๆ เป็นฉากแรกด้านซ้าย หรือกลางห้อง
ภาพ เช่น ตอนคัพพานิคมนปวิวรรต ฉากสำคัญของเรื่องกำหนดไว้ฉากแรก
ด้านซ้ายของห้องภาพ เหตุการณ์ที่ดำเนินมาก่อนจึงเริ่มจากด้านขวา (ภาพที่
1) กรณีมีฉากเหตุการณ์ย่อยจำนวนมากจะใช้วิธีการลำดับฉากเหตุการณ์ต่อ
เนื่องสลับบน-ล่างแบบฟันปลา และเขียนตัวละครหลักซ้ำกันหลายตำแหน่ง
เพื่อเชื่อมโยงแต่ละฉากเหตุการณ์เข้าด้วยกัน บางครั้งมีการนำเทคนิคทัศนีย
วิทยาตะวันตก ได้แก่ การใช้เส้นนำสายตา และการลดขนาดวัตถุตามระยะ
ใกล้-ไกลสายตาเพื่อลำดับเหตุการณ์ เช่น ตอนคัพพานิคมนปวิวรรต วัดเกาะ
แก้วสุทธาราม (ภาพที่ 2) ทั้งนี้การแสดงฉากย่อยอาจมีทิศทางย้อนกลับเพื่อ

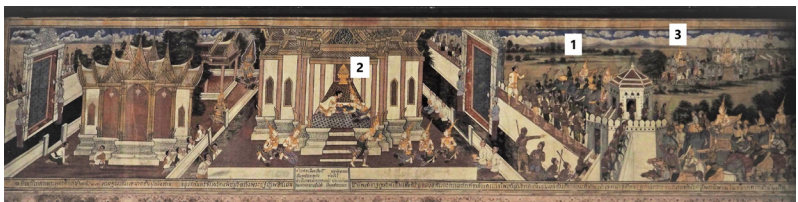
อิงสถานที่ดำเนินเรื่องในฉากหลัง (background) ที่มักแยกกันระหว่างฉากเมือง หรือวัง มักเขียนแนวกำแพงล้อมรอบ กับพื้นที่นอกเมือง หรือป่าที่มีต้นไม้ เขามอ หรือภูเขาแบบสมจริงประกอบ (ภาพที่ 3)



ภาพที่ 1 การแสดงฉากเหตุการณ์ต่อเนื่อง นิยมกำหนดฉากสำคัญ (3) ไว้ด้านซ้ายของห้องภาพอิงการลำดับห้องภาพแบบทักษิณาวัตร ฉากรอง (1-2) ที่เกิดขึ้นก่อนจึงเริ่มจากด้านขวาของห้องภาพคัphanิกมนปวิรรต วัดจันทราวาส จ.เพชรบุรี



ภาพที่ 2 การใช้เทคนิคศัณยวิทยา ได้แก่ การสร้างเส้นนำสายตาล้อกับแนวแม่น้ำ และการลดขนาดบุคคลร่วม ลำดับเหตุการณ์ในฉากสำคัญกลางภาพ (1) ไปยังเหตุการณ์ต่อเนื่อง (2) ห้องภาพคัphanิกมนปวิรรต วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี



ภาพที่ 3 กรณีลำดับฉากเหตุการณ์อิงกับภูมิสถานฉากหลังมักลำดับแบบย้อนกลับ ในภาพมีแนวกำแพงแบ่งพื้นที่เป็น 2 ส่วน คือเมือง และนอกเมือง การลำดับเหตุการณ์จึงกำหนดร่วมกับฉากหลัง เริ่มจากด้านขวา (1) ไปฉากสำคัญทางซ้าย (2) และย้อนกลับขวา (3) จากตอนธาตุวิภังษนปวิรรต วัดจันทราวาส จ.เพชรบุรี



ภาพที่ 4 ธิติมารในรูปสตรีต่างสัณฐาน บางนางร้ายร้ายยั่ววน บางนางนั่งร้องไห้ต่อหน้าพระสิทธิตถะ ขณะประทับเหนือรัตนบัลลังก์ใต้ต้นโพธิ์ ห้องภาพมารวิชัยปวิวรรต วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี

ความเหมือนและต่างในจิตรกรรมพุทธประวัติทั้งสองแห่ง

ผลจากการวิเคราะห์ด้านรูปแบบงานจิตรกรรมทั้งสองพบว่าภาพส่วนใหญ่มีแบบแผนการจัดองค์ประกอบภาพและแนวทางการเขียนคล้ายคลึงกัน พบประเด็นน่าสนใจ ดังนี้

1. การแสดงฉากต่างไปจากพระปฐมสมโพธิกถา ฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ได้แก่ ตอนมารวิชัยปวิวรรต คือการเขียนเหตุการณ์ตอนธิติมาร ได้แก่ นางราคา อรดี และต้นหาปรากฎกาย เป็นสตรีต่างสัณฐานและวัย บางนางนั่งบางนางร้ายยั่ววนพระสิทธิตถะขณะประทับรัตนบัลลังก์ใต้ต้นโพธิ์ (ทางซ้ายของภาพ) ก่อนที่พระยาวิสวดีมารจะยกกองทัพมารเข้าอ้างสิทธิในรัตนบัลลังก์ของพระองค์ (ภาพที่ 4) แทนที่จะปรากฏในตอนโพธิสัตว์พญูปวิวรรต สัปดาห์ที่ 5 ภายหลังการตรัสรู้ ซึ่งรูปแบบดังกล่าวนี้ปรากฏในจิตรกรรมพุทธประวัติระดับศาลาการเปรียญอีก 2 แห่งที่เหลือหลักฐานในเพชรบุรีด้วย ตรงข้ามกับจิตรกรรมตอนเดียวกันบนฝาผนังวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร และพระบฏที่ไม่เขียนธิติมารในตอนตรัสรู้สัมพันธ์กับเนื้อความในพระปฐมสมโพธิกถา ฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส

เนื้อหาพุทธประวัติที่กล่าวถึงธิติมารร้ายรำล่อหลวงพระสิทธิตถะ ก่อนที่พระยาวิสวดีมารจะยกกองทัพมารมานั้นในวรรณกรรมพุทธประวัติ

ฝ่ายเถรวาทมีปรากฏในสัมภารวิปาก (ศิริศักดิ์ อภิศักดิ์มนตร์ 2563: 1-13) ปฐมสมโพธิ สำนวนล้านนา และปฐมสมโพธิภาษาบาลี อักษรขอม สำนวนเดิม (กวิฏ ตั้งจรัสวงศ์ 2562: 87-88) ซึ่งวรรณกรรมกลุ่มนี้ น่าจะยังผลให้เกิดแนวทางการเขียนภาพิตามารทั้ง 3 ร่ายร่ายยวณพระพุทเจ้าหรือิตามารในรูปสตรีวัยชราประกอบในฉากพุทธประวัติตอนมารผจญในจิตรกรรมท้องถิ่นภาคเหนือ และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ รวมถึงงานช่างกรุงเทพฯ สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นบางแห่ง ดังปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร ควบคู่ไปกับฉากพุทธประวัติตอนมารผจญที่ไม่แสดงเรื่องตอนดังกล่าว แต่เขียนิตามารร่ายร่ายยวณพระพุทเจ้าฉากภายหลังการตรัสรู้ในสัปดาห์ที่ 5

การปรากฏภาพิตามารในพุทธประวัติมารวิชัยปริวรรตสะท้อนถึงการรับรู้เรื่องราวพุทธประวัติผ่านพระปฐมสมโพธิกถาต่างสำนวน หรือวรรณกรรมฉบับอื่นร่วมด้วย และเน้นย้ำถึงความนิยมในการแสดงเหตุการณ์เชิงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ที่ยังสืบเนื่องมาในจิตรกรรมท้องถิ่นเมืองเพชรบุรี ต่างไปจากจิตรกรรมพุทธประวัติร่วมสมัยในงานช่างหลวงกรุงเทพฯ โดยเฉพาะงานในพระราชประสงค์นับตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ที่เริ่มคลายความนิยมและมีความเรียบง่ายปรากฏเฉพาะฉากสำคัญอย่างตอนประสูติ ตรัสรู้ ปฐมเทศนา และปรินิพพาน (พัสวีสริ เปรมกุลนันท์ 2560: 223-226) รวมถึงอาจเป็นการออกแบบเรื่องราวให้เหมาะสมกับพื้นที่เขียนจิตรกรรมที่มีเนื้อที่ขยายทางแนวนอนมาก ซึ่งการปรับรายละเอียดบนข้อจำกัดนี้ยังปรากฏเพิ่มเติมในการปรับท่าทางพระแม่ธรณีประทับนั่งใต้พระโพธิบัลลังก์ของพระพุทเจ้าต่างจากคำบรรยายในพระปฐมสมโพธิกถาว่าพระพุทองค์ทรงชี้พระดัชนีลงยังพื้นเบื้องล่างให้พระแม่ธรณีเป็นพยาน พระนางจึงผุดขึ้นจากแผ่นดินยืนประดิษฐานเฉพาะพระพักตร์ (สมเด็จพระปฐมยุคลี 2518: 148)

2. ฐานคิดสัจนิยมกับการเขียนฉากพุทธประวัติแบบท้องถิ่น อาทิ ตอน โพธิสัตพัญญูปริวรรต (สัปดาห์ที่ 7) เขียนฉากเสริมภาพการค้าในตอนพ่อค้าสองพี่น้องนมัสการและถวายสตูก่อนสตุงแก่พระพุทเจ้าก่อนเดินทางไป

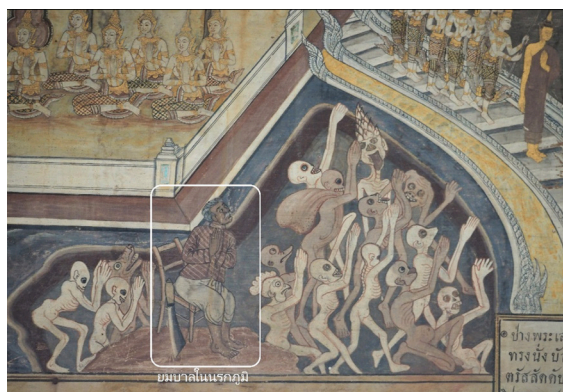
ค้าขายยังมั่งคั่งมีประเทศด้วยท้องทะเลมีสำเภาสินค้าแล่นอยู่ ไกลออกไป
อีกฝั่งมีเจดีย์ใหญ่ประดิษฐานอยู่เพิ่มเติมจากเรื่องพุทธประวัติ สัมพันธ์กับ
ภูมิศาสตร์การค้าขายของเมืองเพชรบุรีที่เป็นเมืองชายฝั่งทะเล และมีเจดีย์
ขนาดใหญ่บนยอดเขาหลายลูกมองเห็นแต่ระยะไกล (ภาพที่ 5) และตอน
เทศนาปริวรรต และเทโวโรหนปริวรรต ทั้งสองแห่งแสดงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
ตามพระปฐมสมโพธิกถาที่กล่าวว่า พระองค์ประทับนั่งเหนือบัลลังก์มณฑล
อาสน์ใต้ต้นปาริชาติ โดยไม่เขียนรายละเอียดเจดีย์จุฬามณี หรือพระพุท
ธองค์ประทับนั่งในปราสาทตามแบบแผนประเพณีของพุทธประวัติตอนดัง
กล่าว ฉากเบื้องล่างปรากฏภาพยมบาลแต่งกายสมจริง แบบข้าราชการ
ผู้ใหญ่สมัยรัชกาลที่ 5-6 เน้นถึงบทบาทหน้าที่การกำกับดูแลรกฎุมิ(ภาพ
ที่ 6)

3. ฐานคิดเรื่องการสร้างงานให้มีความหลากหลายไม่ซ้ำแบบ
สอดคล้องกับงานจิตรกรรมฝีมือช่างเพชรบุรีร่วมยุค แม้จิตรกรรมทั้งสอง
แห่งจะมีเนื้อหา เทคนิค แบบแผนตัวละครหลักและองค์ประกอบภาพรวม
กัน แต่ช่างมักปรับเปลี่ยนรายละเอียดทิวทัศน์ สถาปัตยกรรม ภาพฉาก และ
ท่าทางบุคคลให้แตกต่างไม่ซ้ำแบบ ไปจนถึงการจัดองค์ประกอบภาพเพื่อนำ
เสนอฉากแบบใหม่ที่ต่างไปจากงานเดิมที่วัดจันทราวาส ทั้งนี้หลายครั้งมีการ
เสริมความเชื่อ หรือความช่างสังเกตสิ่งแวดล้อมในสังคมเพชรบุรีถ่ายทอดลง
ไปด้วย อาทิ ตอนดุสิตปริวรรต (ภาพที่ 7) ที่ศาลาการเปรียญวัดเกาะแก้ว
สุทธารามนั้นปรากฏอาทิตย์ทรงกลด ซึ่งมีเทคนิคการเขียนรัศมีประกายแสง
(Aura) สมจริงเช่นเดียวกับงานช่างกรุงเทพฯ ที่ได้รับอิทธิพลสังขนิมิตตะวันตก
เชื่อว่าช่างคงตั้งใจวาดอาทิตย์ทรงกลดตามความเชื่อในสังคมไทยและส่วน
บุคคลของช่างว่าเป็นปรากฏการณ์สิริมงคลจึงเขียนเสริมเรื่องราวตอนพระ
โพธิสัตว์ลงจุติในมนุษย์ภูมิเพื่อตรัสรู้ เพราะไม่ปรากฏในวรรณกรรมพุทธ
ประวัติตอนดังกล่าว ทั้งยังสะท้อนอุปนิสัยการทำงานบนฐานสังขนิมิตของช่าง
ผ่านการสังเกตธรรมชาติ เล่ากันว่านายหวน ตาลวันนา มีความชอบสนใจใน
การสังเกตท้องฟ้า หากวันไหนท้องฟ้ามีลักษณะแปลกไปมักจะร่างรูปแบบทึก

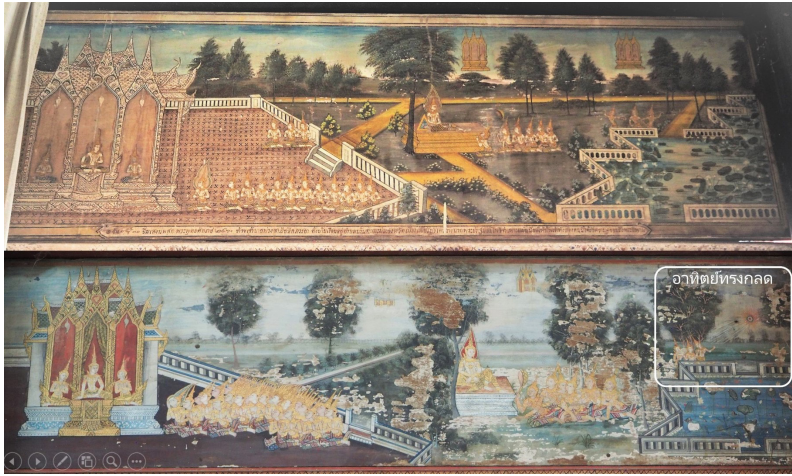
ว่าที่ไหนดังไร (สมบุรณ์ แก่นตะเคียน (บรรณาธิการ) 2525: 148) ตอน
 ราชภิเชกปริวรรต-มหานิกขมนปริวรรต ช่างเขียนรายละเอียดภาพฉาก
 ให้ต่างกัน โดยเฉพาะกลุ่มนางนักร้องดนตรีประกอบฉากปราสาท 3 ฤดูบรรเลง
 เพลงขับกล่อมพระสืบทัดธะ สะท้อนบรรยากาศความเจริญทางด้านศิลป
 วัฒนธรรมของเมืองเพชรบุรีผ่านภาพวงปีพาทย และวงมโหรีไม่ซ้ำประเภท
 โดยเฉพาะวงมโหรีที่วัดเกาะแก้วสุทธารามประกอบด้วยเครื่องสี่ครบตาม
 โบราณ ได้แก่ ซอสามสาย กระจับปี กลองตะโพน และกรับพวง เชื่อว่าช่าง
 เขียนน่าจะคุ้นเคยกับมหรสพดนตรีเหล่านี้อย่างดีผ่านงานบุญประเพณี และ
 งานรื่นเริงที่เพิ่งพู่อยู่ก่อนถูกแทนที่ด้วยโรงหนัง และภาพยนตร์โทรทัศน์



ภาพที่ 5 ฉากการค้าทางทะเลแลเห็นยอดเจดีย์ของแผ่นดินอีกฝั่งจากจิตรกรรมตอนโพธิสัตว์พัญญ
 ปริวรรต สัปดาห์ที่ 7 วัดจันทราวาส จ.เพชรบุรี



ภาพที่ 6 ยมบาลในรูปบุษสูงวัย ไว้ทรงผมและแต่งกายสมจริงแบบข้าราชการผู้ใหญ่ ห้องภาพ
 เทศนาปริวรรต-เทโวโรหนปริวรรต วัดจันทราวาส จ.เพชรบุรี



ภาพที่ 7 การสร้างความต่าง หรือความไม่เข้าใจในทัศนะช่างเพชรบุรี โดยปรับรายละเอียดทิวทัศน์และท่าทางบุคคลขณะที่ยังคงแบบแผนการเล่าเรื่องและองค์ประกอบฉากแบบเดิม เปรียบเทียบห้องภาพดุสิตปวิวรรตที่วัดจันทราวาส (บน) และวัดเกาะแก้วสุทธาราม (ล่าง) จ. เพชรบุรี



ภาพที่ 8 ภาพฉากแสดงวิถีชีวิตผ่านบ้านเรือน การแต่งกาย และกิจวัตรประจำวันของไททรงดำ ประกอบตอนพรหม์ฆเณสนปวิวรรต วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ. เพชรบุรี

ข้อสังเกตเกี่ยวกับ “ภาพฉาก” ที่ปรากฏในจิตรกรรมทั้งสองแห่งมักมีตำแหน่ง และ/หรือแก่นเรื่องเหมือนกันหลายตอน อาทิ ตอนพรหม์ฆเณสนปวิวรรต ตอนมารพันธปวิวรรต ซึ่งสะท้อนวิถีชีวิตสภาพแวดล้อม โดยเฉพาะภาพชาวไททรงดำ ผ่านภาพการเล่น “รำแคน” ประกอบฉากการสักการบูชาพระธาตุ ซึ่งปกติชาวไททรงดำบรรเลงวงแคนเพื่อความสนุกสนานในงานพิธี และเทศกาลต่างๆ โดนรำแคนประกอบดนตรีด้วยทำจิปัดออกนอก

ตัวอันเป็นกุศโลบายไม่ให้รำคู่ชายหญิงผูกเนื้อต้องตัวกัน (สุนี คำวนศิลป์ และคณะ (บรรณาธิการ) 2547: 49, ภาคผนวก ง.) รวมถึงบ้านเรือนพื้น ถิ่น กิจกรรมประจำวัน เครื่องใช้ และการแต่งกายแบบไททรงดำที่ถูกต้องตามความเป็นจริง (ภาพที่ 8) แสดงถึงการรับรู้คตินิยมในวิถีชีวิตชาวไททรงดำของช่างเป็นอย่างดี เนื่องจากกลุ่มชาติพันธุ์ดังกล่าวมักสร้างบ้านเรือน สัมพันธ์ใกล้ชิดกับคนเมืองอยู่ไม่น้อย ต่างไปจากชาติพันธุ์กะเหรี่ยงที่มักจะอยู่ตามป่ามากกว่าเมือง

ความหลากหลายข้างต้นสะท้อนถึงอิสระทางความคิดและการแสดงออกของช่างเพชรบุรี โดยเฉพาะการสร้างงานให้มีความต่างไม่ซ้ำแม้กระทั่งกับงานเดิมของตนเป็นวิธีการทำงานที่ปรากฏเสมอในจิตรกรรมกลุ่มเรื่องประเพณีฝีมือช่างเพชรบุรีระยะนั้นสืบมายังช่างรุ่นหลัง เช่น นายสอาด สุทธานันท์ ช่างรับจ้างเขียนภาพจิตรกรรมอุโบสถวัดจันทราวาส (พ.ศ. 2509-2510) วัดป้อม (พ.ศ. 2517-2520) และวัดศาลาเขื่อน (พ.ศ. 2523-2530) จ. เพชรบุรี กล่าวถึงหลักในการเขียนภาพที่ไม่นิยมลอกเลียนแบบงานของใคร รวมถึงแบบงานเดิมของตนที่เคยเขียนไปแล้ว (ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนายสอาด สุทธานันท์ 2533: 22-23)

อนึ่ง ผลการเทียบเคียงกับจิตรกรรมพุทธประวัติประดับศาลาการเปรียญในเพชรบุรีอีก 2 แห่ง ได้แก่ จิตรกรรมประดับศาลาการเปรียญ วัดชีว์ประเสริฐ และวัดปากคลอง พบว่ามีรูปแบบสัมพันธ์กันมากทั้งฉาก เหตุการณ์ และการจัดองค์ประกอบภาพ โดยเฉพาะที่วัดชีว์ประเสริฐได้ปรับเปลี่ยนภาพจากทั้งสองแห่งมาเขียนขึ้นใหม่ ส่วนจิตรกรรมวัดปากคลอง จ.เพชรบุรี แม้จะไม่ปรากฏหลักฐานการสร้างแน่ชัด และมีเทคนิคการเขียนมีแบบแผนประเพณีมากกว่าแห่งอื่นในกลุ่ม แต่ด้วยเงื่อนไขอายุของช่างเขียน ประกอบการจัดองค์ประกอบและรายละเอียดฉากคล้ายกับวัดเกาะแก้ว สุทธารามมาก เชื่อว่าน่าจะเขียนขึ้นภายหลังสร้างศาลาการเปรียญเสร็จหลายสิบปีในช่วงไล่เลี่ยหรือภายหลังจิตรกรรมที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม ดังนั้นจิตรกรรมพุทธประวัติที่วัดจันทราวาสและวัดเกาะแก้วสุทธารามจึงถือ

เป็นต้นแบบสำคัญ ที่ได้รับการยอมรับในกลุ่มวัดและช่างเพชรบุรีสำหรับการเรียนรู้และต่อยอดของช่างอื่นด้วย และถือเป็นจิตรกรรมพุทธประวัติรุ่นสุดท้ายที่ยังคงลักษณะท้องถิ่นของช่างเพชรบุรีต่างจากพุทธประวัติภาพตอนเดียวในภาพพิมพ์พุทธประวัติ ฉบับสำนักพิมพ์ ส.ธรรมภักดี ซึ่งจะกลายเป็นแบบอย่างหนึ่งที่ได้รับการนิยมนิยามภายหลังและให้อิทธิพลกับช่างเมืองเพชรบุรีระยะหลัง พ.ศ. 2500

ปัจจัยทางสังคมกับแนวทางจิตรกรรมไทยประเพณี อิทธิพลตะวันตกในเพชรบุรี

จิตรกรรมพุทธประวัติทั้งสองแห่งมีรูปแบบและเทคนิคการเขียนแนวไทยประเพณีอิทธิพลตะวันตก อันเป็นลักษณะเด่นปรากฏเสมอในจิตรกรรมฝีมือช่างเพชรบุรีระหว่าง พ.ศ. 2400-2500 กล่าวคือเรื่องและเทคนิคการเขียนอยู่บนฐานงานประเพณีไทยเป็นหลัก อาทิ การจัดองค์ประกอบภาพฉากเหตุการณ์ การนำเสนอเรื่องราวผ่านมุมมองจากที่สูงลงต่ำ หรือการมองแบบตานก (Bird's eye view) การแบ่งเหตุการณ์ด้วยธรรมชาติและสิ่งก่อสร้าง ได้แก่ แนวของลำน้ำ ต้นไม้ ภูเขา และแนวกำแพง ภาพปราสาทแบบมาตรฐานหน้าตรงหน้าเฉียง การเขียนภาพบุคคลแบบ 2 มิติ โดยเฉพาะตัวละครหลักที่เป็นชนชั้นสูง ได้แก่ กษัตริย์ นางกษัตริย์ พระราชวงศ์ และเทวดา มีแบบแผนการแต่งกายทรงเครื่องกษัตริย์ พระพักตร์สงบนิ่ง และแสดงอาการความรู้สึกผ่านอากัปกิริยาท่าทาง เรียกว่า ท่าทางแบบนาฏลักษณ์ ผสมกับเทคนิคการเขียนภาพแบบตะวันตกดังปรากฏการไล่แสงเงาอาคารหรือวัตถุเพื่อสร้างมิติความลึกขวางตา การสร้างทัศนวิสัยโดยใช้เส้นนำสายตา (Linear perspective) และบรรยากาศ (Aerial perspective) ขวางตาให้เกิดระยะใกล้-ไกลในส่วนของทิวทัศน์ฉากหลัง ปรากฏการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นเช่นกันในกลุ่มจิตรกรรมแบบประเพณีไทยย้อนยุคฝีมือช่างกรุงเทพฯ ร่วมสมัยกันระหว่างรัชกาลที่ 6-7 (ศักดิ์ชัย สายสิงห์ 2556: 535-541) แต่ดูเหมือนว่าแนวทางดังกล่าวจะมีพัฒนาการสืบเนื่องในเมือง

เพชรบุรีมาแล้วอย่างช้าในรัชกาลที่ 5 และน่าจะเป็นการฝึกฝนผ่านการสังเกตเรียนรู้เฉพาะตนของช่างจึงไม่สมบูรณ์ถูกต้องตามหลักวิชาการแบบตะวันตกเช่นงานในกรุงเทพฯ

งานแนวไทยประเพณีกลุ่มเรื่องพุทธศาสนา ได้แก่ เรื่องพุทธประวัติ และเวสสันดรชาดก ยังคงเป็นเรื่องราวปรัมปราคติที่นิยมสืบมาในเมืองเพชรบุรีเวลานั้น สวนทางกับความนิยมเขียนจิตรกรรมแบบล้านนิตะวันตกที่กลายเป็นแนวทางหลักในงานช่างที่กรุงเทพฯ ทั้งที่เมืองเพชรบุรีมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับชนชั้นนำไทยในฐานะหัวเมืองตากอากาศมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 อิทธิพลงานช่างจากกรุงเทพฯ จึงน่าจะเข้ามามีบทบาทอยู่ไม่น้อย รวมถึงการเขียนจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดมหาสมณารามในสมัยรัชกาลที่ 5 ผลงานออกแบบร่างของขรัวอินโข่งที่ช่างเพชรบุรีนับถือยกย่องในฐานะครู เขียนเรื่องแนวใหม่คือปรีชาธรรม และการเดินทางไปมัสการสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ทางพุทธศาสนาโดยใช้เทคนิคการเขียนภาพบนฐานสังขนิมแบบตะวันตก (สมบูรณ์ แก่นตะเคียน (บรรณาธิการ) 2525: 196) แต่บริบทเหล่านี้กลับไม่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงแนวความคิดในการเขียนจิตรกรรมหรือตัวภาพในงานสลักไม้ไปสู่เรื่องราวแนวใหม่นี้เท่าใดนัก

ส่วนหนึ่งน่าจะด้วยวัตถุประสงค์การใช้งานจิตรกรรม เช่น พระบฏหรือภาพชุดประกอบบุญเทศน์มหาชาติ หรือภาพประดับบนศาลาการเปรียญที่ประกอบกิจกรรมทางศาสนาของญาติโยม ที่ร่วมสร้างเพื่อการทำบุญตามธรรมเนียมนิยมของชาวบ้าน ประกอบกับงานช่างในอดีตมักเกี่ยวข้องกับวัดช่างจึงไม่มีบทบาทตัดสินใจเลือกเรื่อง ทั้งนี้ตั้งแต่อดีตถึงช่วงเวลาดังกล่าวองค์ความรู้ในระบบสำนักช่างวัดของเมืองเพชรบุรียังเกี่ยวข้องกับการสร้างงานแนวประเพณีเป็นส่วนมาก ช่างส่วนใหญ่จึงมีความรู้ความถนัดในการเขียนเรื่อง และเทคนิคจิตรกรรมแนวประเพณีเป็นพื้นฐาน ดังเห็นได้จากหลวงพ่อกุญท์ วัดพลับพลาชัย ซึ่งเคยฝากตัวเป็นศิษย์เรียนรู้งานช่างกับขรัวอินโข่งที่กรุงเทพฯ แต่ผลงานของท่านส่วนใหญ่ รวมถึงวิธีการถ่ายทอดงานช่างสู่ศิษย์ยังคงแนวทางแบบประเพณีเป็นฐานสำคัญ

อย่างไรก็ตามอิทธิพลด้านเทคนิคการเขียนภาพแบบตะวันตกของชาวอินโชนีมีอิทธิพลต่อช่างเมืองเพชรบุรีอย่างมากเช่นกัน ปรากฏการณ์ดังกล่าวน่าจะมีจุดเริ่มต้นจากการร่วมงานในการเขียนจิตรกรรมวัดมหาสมณราม ซึ่งถือเป็นโอกาสสำคัญในการเรียนรู้เทคนิคการเขียนภาพแบบตะวันตกภายใต้คำแนะนำผ่านการร่วมงานกับชาวอินโชนี เนื่องจากขณะนั้นท่านมีอายุมากแล้วจึงมีช่างเมืองเพชรบุรีมาช่วยกำกับงานและเขียนภาพหลายท่าน ได้แก่ พระอาจารย์ฤทธิ์ พ่อละมุด นายหวน ตาลวันนา และพระอาจารย์เป้า ปัญโญ (สมบูรณ์ แก่นตะเคียน (บรรณาธิการ) 2525: 196) และกลุ่มช่างช่างต้นได้กลายเป็นช่างอาวุโสที่มีบทบาทในกลุ่มช่างเมืองเพชรบุรี และสร้างผลงานจิตรกรรมจำนวนมาก ระหว่าง พ.ศ.2450-2475

สรุป

ผลจากการศึกษาจิตรกรรมพุทธประวัติทั้งสองแห่ง ร่วมกับหลักฐานทางเอกสารและจิตรกรรมฝีมือช่างเพชรบุรีร่วมยุคพบว่าบทบาทหน้าที่ของจิตรกรรมพุทธประวัติ นอกเหนือจากการเสริมความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องพุทธประวัติอันแฝงด้วยขนบธรรมเนียม และความเชื่อทางศาสนาอย่างง่ายแก่ชาวบ้านแล้ว ข้อความที่ปรากฏบนภาพทำให้ทราบว่าการสร้างจิตรกรรมพุทธประวัติในเพชรบุรีเป็นธรรมเนียมการทำบุญของวัดและชาวบ้าน เพื่อยังผลส่วนตน หรืออุทิศผลแก่บุคคลผู้ล่วงลับ โดยความปรารถนาสูงสุดคือการบรรลุนิพพาน การบูชาพระพุทธรูปศาสนา ความปรารถนาเกิดในยุคพระศรีอริยเมตไตรยไปจนถึงการอธิษฐานเพื่อสำเร็จเป็นพระพุทธรูปมาดา เนื้อหาในจิตรกรรมพุทธประวัติเพชรบุรีแสดงความสัมพันธ์อย่างเด่นชัดกับปฐมสมโพธิกถา และยังคงเน้นรายละเอียดและเหตุการณ์เชิงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์มากกว่างานแนวประเพณีในกรุงเทพฯ อย่างไรก็ตามปรากฏฉากพุทธประวัติตอนมารวิชัยบิภรรตที่ต่างไปจากพระปฐมสมโพธิกถา ฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ซึ่งพบเฉพาะในจิตรกรรมพุทธประวัติประดับศาลาการเปรียญเท่านั้น รูปแบบและเทคนิคการเขียนภาพของ

จิตรกรรมทั้งสองเป็นแบบอย่างสำคัญให้กับจิตรกรรมพุทธประวัติระดับ
ศาลาการเปรียญแห่งอื่นด้วย แม้จะเป็นจิตรกรรมไทยประเพณีอิทธิพล
ตะวันตกที่ยังคงแบบแผนการเล่าเรื่องและตัวละครหลักแบบประเพณีอยู่
มาก แต่ช่างนิยมบรรยายละเอียดปลีกย่อยในภาพ อาทิ อากัปกริยาบุคคล
อาคารสถาปัตยกรรม และทิวทัศน์ หรือจัดองค์ประกอบฉากเสียใหม่เพื่อให้
เกิดความแตกต่างไม่ซ้ำกับงานเดิมของตน อันเป็นแนวทางนิยมในกลุ่มช่าง
เพชรบุรีร่วมยุคสืบถึงปัจจุบัน ทั้งนี้ปัจจัยทางสังคมและวัตถุประสงค์การใช้
จิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัดและการทำบุญส่งผลให้งานยังส่วนใหญ่สืบเนื้อหา
และรูปแบบแนวประเพณีต่อเนื่อง อย่างไรก็ตามบทบาทของขรรค์วงษ์ผู้นำการ
เขียนจิตรกรรมไทยประเพณีแบบตะวันตกในฐานะครูของช่างเมืองเพชรบุรี
ก่อให้เกิดการยอมรับและพัฒนาฝีมือด้านเทคนิคการเขียนภาพแนวประเพณี
ไทยบนฐานสำนึกซึ่งถือเป็นเรื่องใหม่และความทันสมัยในทัศนคติของช่าง



บรรณานุกรม

- กวิฏ ตั้งจรัสวงศ์, 2562. “ความหลากหลายของเรื่องราวและการแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3.” วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- กันยา เอื้อประเสริฐ, 2548. การศึกษาประวัติ และผลงานของช่างชั้นครูเพชรบุรีในสมัยรัตนโกสินทร์. นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ทีระลีกงานพระราชทานเพลิงศพนายสอาด สุทธนันท์, 2533. เพชรบุรี: ม.ป.พ., จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนายสอาด สุทธนันท์ ณ เมรุวัดป้อม ต.ท่าราบ อ.เมือง จ.เพชรบุรี.
- นรารักษ์ สมบัติทอง, 2547. “การออกแบบและการก่อสร้างศาลาการเปรียญเครื่องไม้ในจังหวัดเพชรบุรี.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- บุญมี พิบูลย์สมบัติ (บรรณาธิการ), 2553. วัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี. เพชรบุรี: เพชรภูมิการพิมพ์.
- ปรมาณูชิตชีโนรส, สมเด็จพระพุทธเจ้า, 2518. พระปฐมสมโพธิกถา. กรุงเทพฯ: เลียงเชียง.
- พระสุธีธรรมานุวัตร (บรรณาธิการ), 2556. ภาพจิตรพระเวสสันดร-พระมาลัย. กรุงเทพฯ: บริษัทโคเวอร์ ครีเอทีฟ จำกัด, จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพพระธรรมวิมลมุณี (ประเสริฐ ญาณวโร) วันที่ 19-21 กรกฎาคม 2556.
- พัลลวีรี เปรมกุลนันท์, 2560. วัด-วังในพระราชประสงค์ พระจอมเกล้าฯ. กรุงเทพฯ: มติชน.
- พิธีไหว้ครูและต้อนรับน้องใหม่ พุทธศักราช 2513, 2513. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556. พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.
- ศิริศักดิ์ อภิศักดิ์มนตรี, 2563. “คุณค่าวรรณกรรมพุทธประวัติต่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมล้านนา.” วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร 17 (2): 1-13.
- สมบูรณ์ แก่นตะเคียน (บรรณาธิการ), 2525. สมุดเพชรบุรี. กรุงเทพฯ: จังหวัดเพชรบุรี, จัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสฉลองสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี.
- สุนี คำวนศิลป์ และคณะ (บรรณาธิการ), 2547. สารานุกรมไทคำล้าคำ. เพชรบุรี: เพชรภูมิการพิมพ์.
- แสนประเสริฐ ปานเนียม, 2553. “จิตรกรรมสองยุคที่พระวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร เพชรบุรี.” เมืองโบราณ 36 (1): 108-111.