รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

โครงการวิจัยเพื่อทำวิทยานิพนธ์

เรื่อง

แนวคิดเรื่องความเป็นจริง ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์

โดย

สุรชัย จงจิตงาม

เมษายน 2548

สัญญาเลขที่ RDG4610011

รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

โครงการวิจัยเพื่อทำวิทยานิพนธ์
เรื่อง

แนวคิดเรื่องความเป็นจริง ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์

ผู้วิจัย

สุรชัย จงจิตงาม นักศึกษาระดับปริญญาโท
ภาควิชาปรัชญาและศาสนาคณะมนุษยศาสตร์
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ชุดโครงการ เอเชีย-ยุโรปศึกษา

สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)
(ความเห็นในรายงานนี้เป็นของผู้วิจัย สกว.ไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยเสมอไป)

คำนำ

รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ โครงการวิจัยเพื่อทำวิทยานิพนธ์เรื่อง**แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์** ฉบับนี้เป็นบทความเชิงวิชาการ ซึ่งสังเคราะห์ประเด็นสำคัญจากวิทยานิพนธ์เรื่องแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์อันเป็นวิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาโท สาขาวิชาปรัชญา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ปีการศึกษา 2547 ของผู้วิจัยที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) โดยผ่านโครงการเอเชีย-ยุโรปศึกษา ตามสัญญาเลขที่ RDG4610011 ซึ่งการวิจัยดังกล่าวได้เสร็จสิ้นสมบูรณ์แล้ว จึงได้ส่งรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ตามสัญญาของทุนสนับสนุนการวิจัย

ขอขอบคุณ อ.ดร. ประมวล เพ็งจันทร์ รศ. สมเกียรติ ตั้งนโม ผศ. จารุณี วงศ์-ละคร และ อ.ดร. พระมหาณรงค์ กนฺตสีโล คณาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ที่ได้ให้คำแนะนำในการปรับปรุงวิทยานิพนธ์ รวมทั้ง ผศ.ดร. ธีระ นุชเปี่ยม ผู้ประสานงานโครงการเอเชีย-ยุโรปศึกษา ในการประสานงานกับสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ตลอดระยะเวลาที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย

นาย สุรชัย จงจิตงาม

แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์

1. บทนำ

จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทยที่ปรากฏหลักฐานจำนวนมากล้วนเป็นผลงานที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาแทบทั้งสิ้น โดยมักเรียกว่าจิตรกรรมไทยแบบประเพณี

จิตรกรรมฝาผนังที่เหลือหลักฐานในปัจจุบันส่วนใหญ่เป็นผลงานที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นลงมาแทบทั้งสิ้น โดยมักเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนตกแต่งอยู่ภายในอุโบสถ

แบบแผนและองค์ประกอบของจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมักเขียนตกแต่งผนังภายในอุโบสถ โดยผนังระหว่างช่องหน้าต่าง และประตูมักเขียนภาพพุทธประวัติ และทศชาติชาดก ถัดขึ้นไปจะเป็นภาพเทวดาเรียงเป็นแถวลดหลั่นเป็นชั้นมักเรียกว่าภาพเทพชุมนุม ส่วนผนังด้านหน้าพระประธานในระดับเหนือขอบประตูมักเขียนภาพพุทธประวัติตอนตรัสรู้ หรือที่นิยมเรียกว่าภาพมารผจญ และหลังพระประธานมักเขียนภาพฉากจักรวาลตามคติไตรภูมิ ส่วนประตู และหน้าต่างด้านในมักเขียนภาพเทวดาที่นิยมเรียกกันว่าภาพทวารบาล และเพดานภายในอุโบสถนิยมภาพดวงดารา ปิดทองล่องชาด

เค้าโครงองค์ประกอบจิตรกรรมในรูปแบบเช่นนี้เริ่มปรากฏมาแล้วในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น การเขียนภาพพุทธประวัติ และทศชาติชาดกในจิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ อายุราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22[1] ส่วนการเขียนผนังด้านข้างที่เป็นภาพเทพชุมนุมก็ได้เริ่มปรากฏแล้วในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดใหม่ประชุมพล และวัดใหญ่สุวรรณาราม อายุราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 22[2] เช่นเดียวกัน

รูปแบบ เนื้อหา และองค์ประกอบเช่นนี้ได้มีพัฒนาการจนกระทั่งเกิดเป็นระเบียบแบบแผนที่ชัดเจนของการเขียนภาพภายในอุโบสถสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นจำนวนมาก เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดราชสิทธาราม วัดคุสิดาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ

นอกเหนือจากองค์ประกอบจิตรกรรมฝาผนังในลักษณะดังกล่าวแล้ว เนื่องจากในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367-2394) ได้มีพัฒนาการอีกขั้นของงานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้มีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาและการจัดองค์ประกอบของจิตรกรรมให้เข้ากับอาคารที่มีพื้นที่ว่างของผนังขนาดใหญ่หลายแห่ง เช่น วิหารพระศรีศากยมุนี วัดสุทัศนเทพวราราม ได้นำภาพฉากจักรวาลตามคติไตรภูมิมาเขียนบนเสาวิหาร ส่วนพื้นที่ว่างบนผนังเขียนจิตรกรรมเรื่องอดีตพระพุทธเจ้าจำนวน 27 พระองค์ และในอุโบสถเขียนเรื่อง

---

[1] เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24**, (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), หน้า 82.

[2] **เรื่องเดียวกัน**, หน้า 96.

พระปัจเจกพุทธเจ้า สำหรับภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนได้เขียนเรื่องสาวกเอตทัคคะ ส่วนในวิหารพระพุทธไสยาสน์เขียนเรื่องประวัติอุบาสก อุบาสิกาเอตทัคคะ ซึ่งทั้งหมดเป็นเรื่องที่มิได้มีการเขียนมาก่อนในงานจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย[3]

รูปแบบศิลปกรรมนั้นจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นจิตรกรรมที่เขียนด้วยเทคนิคสีฝุ่นบนผนังก่ออิฐถือปูน ในรูปแบบจิตรกรรมไทยแบบประเพณีมีลักษณะร่วมกันสำคัญ คือ การนำเสนอรูปแบบศิลปกรรมที่ไม่สอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริง (fact) ที่มนุษย์รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส (perception) อันจัดอยู่ในความเป็นจริงเชิงประจักษ์ (empirical reality) บนพื้นฐานของญาณวิทยาแบบประจักษ์นิยม (empiricism)[4] เช่น จิตรกรรมเล่าเรื่องพุทธประวัติซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอินเดียสมัยพุทธกาล แต่จิตรกรรมกลับใช้ฉากในการดำเนินเรื่อง เช่น ปราสาท ราชวังแบบศิลปะไทย และใช้การแต่งกายในรูปแบบตัวละครไทยทั้งสิ้น รวมทั้งรูปแบบศิลปกรรมของสถาปัตยกรรม และตัวละครเหล่านั้นล้วนปรากฏเป็นรูปแบบ 2 มิติ ที่ปราศจากปริมาตร แสงเงา และไม่มีความสอดคล้องกับข้อเท็จจริงทางกายวิภาค (anatomy) อีกทั้งบรรยากาศทิวทัศน์ในจิตรกรรมเหล่านั้นก็ไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่มนุษย์รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส คือไม่สามารถบ่งชี้เวลาเชิงประจักษ์ในภาพได้อย่างชัดเจน เช่นไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นกลางวันหรือกลางคืน

ประเด็นหลักของงานวิจัยชิ้นนี้คือ ในเมื่อรูปแบบของงานจิตรกรรมไทยประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นไม่ได้แสดงออกบนพื้นฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ อันอยู่บนรากฐานของปรัชญาแบบสสารนิยม (materialism) แล้ว เพราะฉะนั้น งานจิตรกรรมฝาผนังในรูปแบบไทยประเพณีเช่นนั้นมีการแสดงออกที่อยู่บนพื้นฐานของมโนทัศน์ (concept) เรื่องความเป็นจริง (reality) บนรากฐานปรัชญาใด และรากฐานปรัชญาเช่นนั้นมีบทบาทต่อการกำหนดเนื้อหาและรูปแบบศิลปกรรมในงานจิตรกรรมอย่างไรบ้าง รวมทั้งจิตรกรรมแบบประเพณีดังกล่าวซึ่งได้เสื่อมคลายและปรับเปลี่ยนเนื้อหา รวมทั้งรูปแบบศิลปกรรมอย่างชัดเจนในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 (พ.ศ. 2394-2411) เป็นต้นมานั้นอยู่บนพื้นฐานปรัชญาแบบใด และส่งผลกระทบต่อรูปแบบศิลปกรรมของงานจิตรกรรมอย่างไร รวมทั้งการปรับเปลี่ยนแนวคิดดังกล่าวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมนั้นก่อให้เกิดปัญหาในเชิงปรัชญาอย่างไร

จิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษาได้แก่ จิตรกรรมไทยแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในกรุงเทพมหานคร คือ จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จิตรกรรม

---

[3] ในกรณีเรื่องอดีตพระพุทธเจ้า แม้ว่าจะเคยนิยมมาก่อนในสมัยอยุธยาตอนต้น สืบเนื่องถึงอยุธยาตอนปลาย แต่การนำมาเขียนใหม่ในจิตรกรรมวัดสุทัศนเทพวรารามก็ปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน คือ นำเสนอในรูปแบบภาพเล่าเรื่องราวประวัติโดยละเอียด.

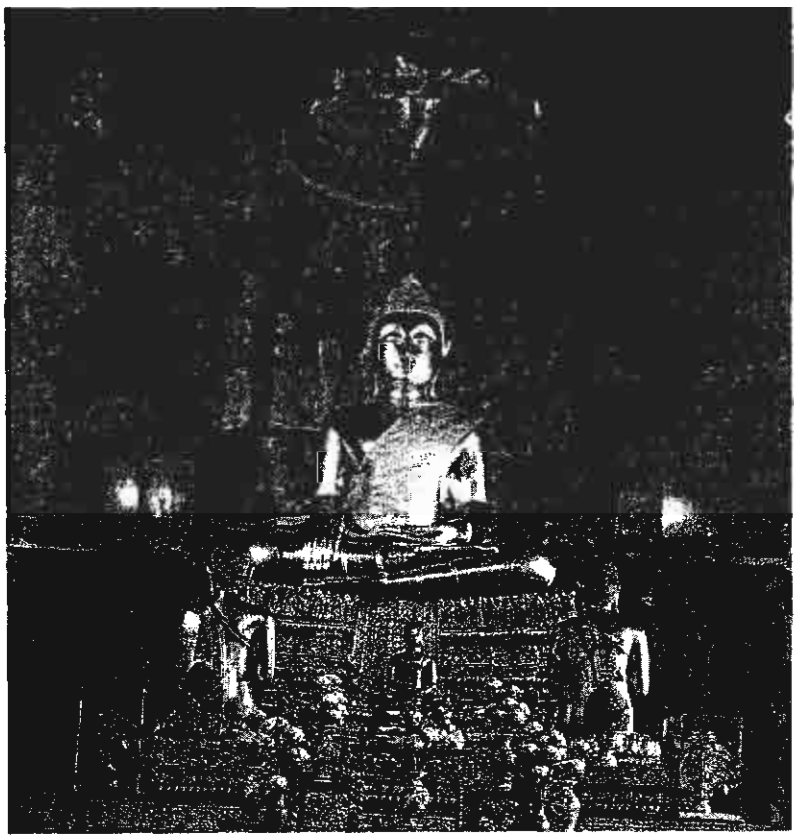
[4] คำว่า **empiricism** ในรายงานนี้หากใช้ในบริบทญาณวิทยา (epistemology) จะใช้ว่า**ประจักษนิยม** หากใช้ในบริบทอภิปรัชญา (metaphysics) จะใช้ว่า**สสารนิยม** (materialism) และหากใช้ในการยืนยัน หรือพิสูจน์ความมีอยู่จริงของโลกกายภาพที่เป็นอิสระจากจิต อันมีคุณสมบัติ (quality) ที่ให้มนุษย์เข้าไปรับรู้ได้ จะใช้คำว่า **สัจนิยม** (realism).

ภายในอุโบสถวัดดุสิดาราม วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม วัดทองธรรมชาติ อุโบสถและวิหาร วัดสุทัศนเทพวราราม อุโบสถและวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม สำหรับจิตรกรรมฝาผนังที่มีรูปแบบปรับเปลี่ยนจากจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิม โดยมีรูปแบบศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะแบบเหมือนจริง (realistic) จากตะวันตกนั้นได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส วัดปทุมวนาราม วัดมหาพฤฒาราม วัดกันมาตุยาราม และจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งทรงผนวช ซึ่งปัจจุบันอยู่ภายในวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม

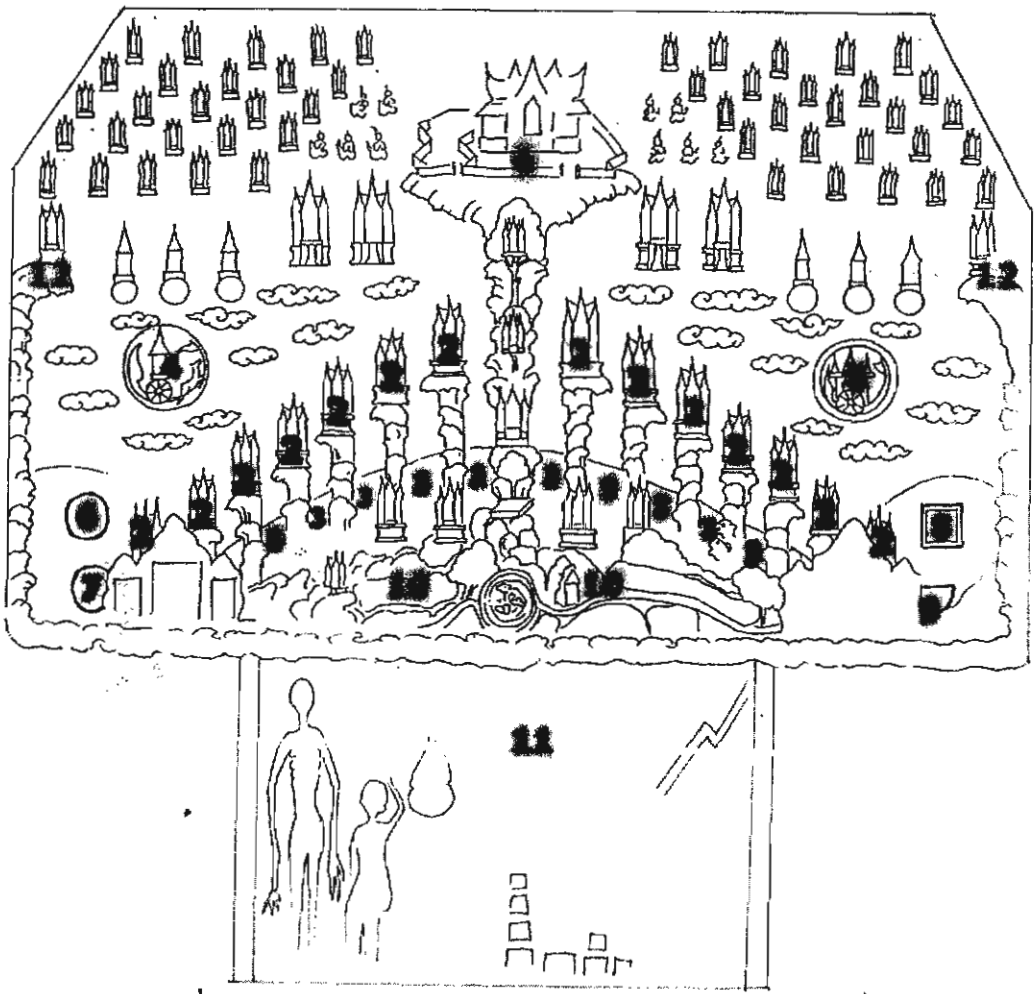
จิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มตัวอย่างเหล่านี้คือตัวแทนที่ชัดเจนของจิตรกรรมไทยแบบประเพณีและจิตรกรรมฝาผนังในรูปแบบใหม่ที่ได้ปรับเปลี่ยนแนวคิดและรูปแบบศิลปกรรมอย่างชัดเจน โดยจะกล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังแห่งอื่นประกอบเฉพาะในกรณีที่เกี่ยวข้องกับการศึกษานี้เท่านั้น

2. แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

พิจารณาเนื้อหาหลักที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังตามลำดับ คือ จักรวาลตามคติไตรภูมิ ทศชาติชาดก และพุทธประวัติ รวมทั้งรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้น กล่าวได้ว่ามีการแสดงออกบนพื้นฐานของแนวคิด**ความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา**อันสามารถวิเคราะห์ตามลำดับได้ดังนี้



ภาพที่ 1 : ภาพจักรวาลแบบไตรภูมิ ผนังหลังพระประธาน ภายในอุโบสถวัดดุสิดาราม อันเป็นเนื้อเรื่องหลักที่พบในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น



ภาพที่ 2 : ภาพลายเส้นแสดงองค์ประกอบจักรวาลแบบไตรภูมิ จากภาพที่ 1

(คัดลอกลายเส้น : ธาริน กมุทพิศมัย)

1. เขาพระสุเมรุ และสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
2. เขาสัตตบริภัณฑ์
3. มหาสมุทรสีทันดร
4. พระอาทิตย์
5. พระจันทร์
6. บุรพวิเทหะทวีป
7. ชมพูทวีป
8. อุตตรกุรุทวีป
9. อมรโคยานทวีป
10. ส่วนขยายของชมพูทวีป แสดงภาพป่าหิมพานต์
11. นรกภูมิ
12. กำแพงจักรวาล

2.1 คติจักรวาลแบบไตรภูมิ : เป็นเนื้อเรื่องหลักเรื่องหนึ่งที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนัง มักเขียนในตำแหน่งหลังพระประธานเสมอ มีองค์ประกอบภาพคล้ายคลึงกันคือแสดงภาพจักรวาลในลักษณะภาพตัดผ่าขวางของจักรวาล โดยในส่วนของเขาพระสุเมรุซึ่งมีความสำคัญในฐานะของศูนย์กลางจักรวาลนั้นปรากฏเป็นแกนกลางของภาพที่อยู่กึ่งกลางของภาพจักรวาลโดยบนยอดเขาพระสุเมรุปรากฏสวรรค์ชั้นดาวดึงส์อันเป็นที่สถิตของพระอินทร์ ในส่วนที่ลดหลั่นลงมาทั้ง 2 ด้าน ปรากฏทิวเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ซึ่งตั้งอยู่บนมหาสมุทรสีทันดร แวดล้อมด้วยทวีปใหญ่ทั้งสี่ ได้แก่ อมรโคยาน

บุรพวิเทหะ อุตรกุรุทวีป และชมพูทวีป โดยจิตรกรรมฝาผนังจะให้ความสำคัญกับชมพูทวีป (อีกทั้งในส่วนของภาพพุทธประวัติและทศชาติชาดกก็ล้วนมีพื้นที่ในการดำเนินเรื่อง ณ ชมพูทวีปเป็นหลักทั้งสิ้น) ในส่วนของท้องฟ้านั้นปรากฏภาพพระอาทิตย์และพระจันทร์ รวมทั้งวิมานของสวรรค์ชั้นที่สูงกว่าดาวดึงส์ ล่องลอยอยู่บนผืนฟ้าสีแดง องค์ประกอบเช่นนี้พบทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น วัดดุสิดาราม วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ

ภาพจักรวาลแบบไตรภูมิเช่นนี้มีเนื้อหาหลักสอดคล้องกับที่ปรากฏในคัมภีร์พุทธศาสนาเถรวาททั้งในส่วนของพระไตรปิฎก อรรถกถา และคัมภีร์โลกศาสตร์ที่แต่งขึ้นในยุคหลัง เช่น ไตรภูมิพระร่วง แม้ว่าคัมภีร์แต่ละเล่มจะบรรยายรายละเอียดของจักรวาลต่างกันไป แต่ก็มีเนื้อหาหลักที่สอดคล้องกันทั้งสิ้น คือ แสดงให้เห็นถึงการยอมรับแนวคิดที่ได้แสดงภาพจักรวาลว่า สิ่งต่าง ๆ ในจักรวาลทั้งเขาพระสุเมรุ ภพภูมิต่าง ๆ เหล่านั้นล้วนมีภาวะแห่งความเป็นจริงที่ดำรงอยู่อย่างเป็นภววิสัย (objective)[5] อันเป็นอิสระที่ไม่ขึ้นอยู่กับการรับรู้ของจิตมนุษย์ กล่าวคือ แม้ว่าไม่มีจิตของมนุษย์เข้าไปรับรู้ แต่ว่าสรรพสิ่งต่าง ๆ ดังกล่าวก็ยังคงดำรงอยู่

แม้ว่าทัศนะเช่นนี้บนรากฐานของพุทธปรัชญาจะคล้ายคลึงกับปรัชญาฝ่ายประจักษนิยม (empiricism) ในส่วนที่เชื่อในความมีอยู่จริงของโลกกายภาพภายนอกจิตของมนุษย์ที่ดำรงอยู่อย่างเป็นอิสระจากจิต แต่ก็มีนัยยะที่ต่างจากพุทธปรัชญาอย่างสำคัญ คือ ปรัชญาแบบประจักษนิยมสมัยใหม่จะยอมรับเฉพาะความมีอยู่จริงเชิงวัตถุวิสัยของสรรพสิ่งที่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส (sensation) คือ ตา หู จมูก ลิ้น และกาย ที่ทุกคนมีเสมอเหมือนกันเท่านั้น เพราะฉะนั้น เมื่อเปรียบเทียบกับความเป็นจริงเชิงภววิสัยของพุทธปรัชญา จะพบว่าความเป็นจริงเชิงภววิสัยจำนวนมากของพุทธปรัชญา เช่น สวรรค์ นรก เทวดา นั้นไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 ตามปกติ แต่จะรับรู้ได้ก็ด้วยการมีความรู้พิเศษเหนือสามัญ ได้แก่การมีอภิญญา 5[6] จึงจะสามารถรับรู้ถึงความมีอยู่จริงของความเป็นจริงเชิงภววิสัยเช่นนั้นได้ และเป็นการประจักษ์แจ้งเฉพาะตน โดยผู้ที่ไม่มีการฝึกฝนจิตจนได้ระดับอภิญญา 5 จะไม่สามารถรับรู้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยดังกล่าวได้โดยตรงเลย อีกทั้งยังต่างกันที่สสารหรือ "รูป" ของพุทธปรัชญานั้นมีสาเหตุอันเกิดจาก**กรรม** ซึ่งมี**จิต**เป็นผู้บงการให้กระทำกรรมนั้น[7] โดยกรรมในทัศนะของพุทธปรัชญาซึ่งไม่ได้มีคุณสมบัติในฐานะสสารนั้นยังเป็นสาเหตุของสรรพสิ่งภายนอกอันได้แก่ระดับของภพภูมิต่างๆ ก็ล้วนแบ่งตามระดับของจิตทั้งสิ้น เช่น ภพภูมิที่สูงจะสัมพันธ์กับระดับจิตที่สูง เช่น สวรรค์ ภพภูมิที่ต่ำ จะสัมพันธ์กับระดับจิตที่ต่ำ เช่น นรก เพราะฉะนั้น "รูป" ทั้งปวงและโลก

---

[5] คำว่า **objective** ในรายงานนี้หากใช้ในบริบทปรัชญาตะวันตกจะใช้ว่า **"วัตถุวิสัย"** แต่หากใช้ในบริบทพุทธปรัชญาจะใช้ว่า **"ภววิสัย"** เพราะว่าภาวะแห่งความเป็นจริงเชิงภววิสัยจำนวนหนึ่งของพุทธปรัชญามีคุณสมบัติที่แม้จะไม่มีสถานะเป็นวัตถุ หรือสสารที่กินเนื้อที่ แต่มีเพียงจิตเท่านั้นก็ยังคงมีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย เช่น อรูปพรหม.

[6] พระธรรมปิฎก, **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์,** (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2540), หน้า 96.

[7] **อรรถกถาธรรมสังคณี เล่มที่ 1 ภาคที่ 1,** (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2531), หน้า 231.

ภายนอกตัวของมนุษย์จึงไม่อาจแยกเป็นอิสระจากมนุษย์ได้ ด้วยเหตุผลดังกล่าว "รูป" หรือสสาร อันหมายรวมถึงสรรพสิ่งต่างๆ ภายในจักรวาลตามทัศนะของพุทธปรัชญาจึงต่างกันอย่างมากกับแนวคิดเรื่องสสารในปรัชญาสสารนิยม เพราะตามทัศนะของปรัชญาสสารนิยม สิ่งที่ทำให้เกิดรูปหรือให้กำเนิดสสารนั้นย่อมมีสาเหตุมาจากสสารเท่านั้น (ดูหัวข้อ 3.2-3.4)

นอกจากนั้นประการสำคัญ คือ แม้ว่าพุทธปรัชญาจะยอมรับความมีอยู่จริงของโลกกายภาพภายนอก แต่เมื่อนิยามความหมายของคำว่า "รูป" และจักรวาลในทัศนะของพุทธปรัชญากลับไม่เน้นย้ำความสำคัญต่อขนาด รูปร่าง และลักษณะของรูปในจักรวาลอันเป็น**คุณสมบัติ** (quality) ของรูปหรือจักรวาลเป็นหลัก แต่กลับเน้นย้ำถึงไตรลักษณ์ของ**รูป**และ**จักรวาล** ดังความว่า *"...แผ่นดินแลภูเขา แลน้ำ แลเถื่อนถ้ำทั้งหลายอันมีแต่อวินิโภครูป และหาจิตบ่มิได้ยังนั้นก็ดีสิ ยังว่ารู้ฉิบหาย มิแล บ่เที่ยงแท้สักอันเลย..."*[8] สอดคล้องกับการให้ความหมายของโลกหรือจักรวาลตามทัศนะพุทธปรัชญาว่า *"...ที่เรียกว่าโลก เพราะจะต้องแตกสลาย..."*[9] หรือ *"...เพราะเหตุที่รูปย่อมย่อยยับไปแล เพราะฉะนั้นจึงเรียกว่ารูป..."*[10] จึงเป็นการเน้นความหมายที่แสดงให้เห็นความเป็นอนิจจัง ทุกขัง อนัตตา คือความเป็นไตรลักษณ์ของจักรวาลและรูปทั้งปวงในจักรวาล อีกทั้งยังสอดคล้องกับองค์ประกอบของโลกหรือจักรวาลตามทัศนะของพุทธปรัชญาในความหมายของ**สังขารโลก**ที่มีความไม่เที่ยง แปรเปลี่ยนไปตามเหตุปัจจัย ซึ่งสังขารโลกนี้เป็นองค์ประกอบหนึ่งในสามในความหมายของโลกหรือจักรวาลอันได้แก่ ในฐานะของภพภูมิคือ**โอกาสโลก** ในฐานะที่มีสิ่งมีชีวิตเป็นองค์ประกอบหนึ่งของจักรวาลอันได้แก่ **สัตว์โลก** และในฐานะของ**สังขารโลก**ที่ได้กล่าวไปแล้ว

โลกหรือจักรวาลแบบไตรภูมิที่ปรากฏผ่านงานจิตรกรรมฝาผนังจึงเป็นการแสดงภาพจักรวาลในความหมายที่สอดคล้องกับทัศนะพุทธปรัชญา คือปรากฏภพภูมิต่างๆ ในความหมายของ**โอกาสโลก** ปรากฏชีวิตต่างๆในจักรวาลทั้งมนุษย์ เทวดา มาร พรหม ในความหมายของ**สัตว์โลก** และการหยั่งรู้ความหมายของโลกในฐานะ**สังขารโลก** (เช่นการหยั่งรู้ทุกข์ดังจะกล่าวต่อไป) เพราะฉะนั้นโลกหรือจักรวาลตามความหมายที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังบนรากฐานของพุทธปรัชญาจึงเป็นโลกที่มีสรรพชีวิตต่างๆ เป็นส่วนหนึ่งในความหมายที่สำคัญของจักรวาลอย่างไม่สามารถแยกออกจากกันได้

---

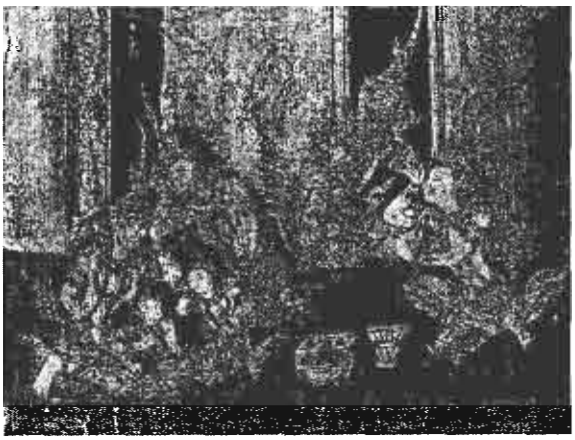
[8] พญาลิไท, **ไตรภูมิกถา**, (กรุงเทพฯ: คณะทำงานโครงการวรรณกรรมอาเซียน คณะกรรมการประสานงานฝ่ายไทยว่าด้วยวัฒนธรรมและสนเทศของอาเซียน, 2530), หน้า 374.

[9] **พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวง เล่มที่ 18**, (กรุงเทพฯ : กรมการศาสนา, 2514), ข้อที่ 98 หน้า 45., คำว่า**โลก**ในทัศนะของพุทธปรัชญามีความหมายที่เทียบเคียงได้กับคำว่าจักรวาลด้วยเช่นกัน.

[10] **อรรถกถา วิภังคปกรณ์ เล่มที่ 2 ภาคที่ 1**, หน้า 25., แตกต่างจากทัศนะปรัชญาสสารนิยมที่ล้วนให้ความหมายของสสารหรือ "รูป" โดยเน้นความสำคัญไปที่คุณสมบัติ (quality) ของรูปทั้งสิ้น เช่น น้ำหนัก ขนาด และรูปร่าง ดังจะเห็นชัดเจนต่อไป.

อย่างไรก็ตาม ข้อสำคัญก็คือ การกำหนดนิยามของ**รูป**และ**จักรวาล** ตามทัศนะของพุทธปรัชญาที่ได้เน้นความสำคัญต่อไตรลักษณ์ของ**รูป**และ**จักรวาล**นั้นมีความสำคัญสูงมากต่อการกำหนดเนื้อหาและรูปแบบศิลปกรรมของจิตรกรรมฝาผนังโดยตรงอย่างชัดเจน

ภาพที่ 3 : พระพุทธเจ้าและพระสาวก ในพุทธประวัติตอนทรงทรมานช้างนาฬาคีรี จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์



ภาพที่ 4 (ซ้าย) : พระเจ้าสัญชัย พระนางผุสดี พระเวสสันดร นางมัทรี กัณหา และชาลี ในเวสสันดรชาดก กัณฑ์ฉกษัตริย์ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 5 (ขวา) : ภาพลายเส้น จากภาพที่ 4 (คัดลอกลายเส้น : ธาริน กมุทพิศมัย)

2.2 ตัวภาพหรือตัวละครในจิตรกรรมฝาผนังบนรากฐานของจิตนิยามและกรรมนิยาม

รูปกายของตัวภาพประเภทต่าง ๆ ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง อันได้แก่ ตัวภาพพระพุทธเจ้า อดีตพระพุทธเจ้า พระสาวก พระปัจเจกพุทธเจ้า เทวดา กษัตริย์ และมนุษย์ประเภทอื่น ๆ นั้น รูปกายของตัวภาพเหล่านั้นมิได้มีความแตกต่างในเชิงปัจเจกบุคคลในแต่ละหน่วยในฐานะที่เป็นสิ่งเฉพาะ

(particular) แต่ล้วนเป็นความแตกต่างที่เป็นไปตามกรรม และระดับจิตของตัวละครนั้น ๆ ดังเช่น ลักษณะมหาปุริสลักษณะที่ปรากฏในรูปกายของพระพุทธเจ้า เช่น การมีผิวกายสีดุจทองคำอันเป็นมหาปุริสลักษณะข้อที่ 11 ก็เป็นผลจากการทำกรรมบริจาคทาน ระงับความโกรธ[11] หรือเทวดาก็เป็นผู้ที่ *"...เว้นขาดจากปาณาติบาต ฯลฯ มีความเห็นชอบในโลกนี้ และผู้นั้นตายไปเข้าถึงสุคติโลกสวรรค์..."*[12]

ดังนั้นรูปกายที่ปรากฏบนพื้นฐานแนวคิดดังกล่าวจึงย่อมเน้นความแตกต่างของรูปกายตามรากฐานของกรรมและระดับจิต เพราะฉะนั้น รูปกายตัวภาพที่อยู่ในระดับจิตและสถานภาพเดียวกันจึงย่อมไม่ปรากฏความแตกต่างกัน เช่น เทวดามีรูปกายเหมือนกันทุกองค์ อดีตพระพุทธเจ้าและพระพุทธเจ้ามีรูปกายเหมือนกันทุกพระองค์ เป็นต้น แม้แต่มนุษย์ที่มีกำเนิดในชาติ วัยและสถานภาพที่ต่างกัน หากออกบวชบรรลุมรรคผลในพุทธศาสนาก็ล้วนมีรูปกายที่เหมือนกันทั้งสิ้น ตัวอย่างภาพพระสาวกเอตทัคคะในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เช่น พระมหากัสสปะ พระโกณฑัญญะ บวชในวัยชรา ส่วนพระโสณะเป็นเพียงบุตรนางกาฬี พระสาคะเถระอยู่ในวรรณะพราหมณ์ และพระมหากะปิลอยู่ในวรรณะกษัตริย์[13] เพราะฉะนั้นรูปกายของตัวละครเหล่านั้นจึงล้วนมีสาเหตุมาจากกรรมและระดับของจิต หรือกล่าวได้ว่าเป็นรูปกายที่แสดงให้เห็นถึงการให้ผลที่เป็นไปตามการกระทำของกรรมที่ตัวละครนั้นได้กระทำไว้

ดังนั้นรูปกายของตัวภาพในจิตรกรรมจึงยืนอยู่บนรากฐานของกรรมนิยามและจิตนิยามซึ่งกฎธรรมชาติทั้ง 2 ข้อของพุทธปรัชญานี้เป็นสิ่งที่ไม่สามารถพิสูจน์หรือตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัส[14] เพราะฉะนั้นรูปกายของตัวภาพหรือตัวละครที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังจึงไม่จำเป็นต้องสอดคล้อง(correspondence) กับสิ่งที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสตามข้อเท็จจริง หรือกล่าวคือไม่ได้ใช้ข้อเท็จจริงที่รู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสเป็นสิ่งที่กำหนดรูปกายของตัวภาพในงานจิตรกรรมแต่อย่างใด เพราะฉะนั้น ในเมื่อไม่ได้ยืนอยู่บนรากฐานของปรัชญาฝ่ายสสารนิยมจึงย่อมทำให้ตัวภาพ หรือตัวละครในงานจิตรกรรมไม่จำเป็นต้องแสดงออกด้วยรูปกายแบบเหมือนจริง (realistic) ตามข้อเท็จจริงที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ซึ่งรูปกายต่างๆจะต้องมีความแตกต่างกันไป

รูปกายเหล่านั้นบนรากฐานของพุทธปรัชญาที่ถูกเน้นย้ำผ่านจิตรกรรมจึงให้ความสำคัญกับการรับรู้คุณค่าที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำด้วย คือ การรับรู้ถึงกรรม และระดับจิตของตัวละครมีความสัมพันธ์

---

[11] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2530), หน้า 37.

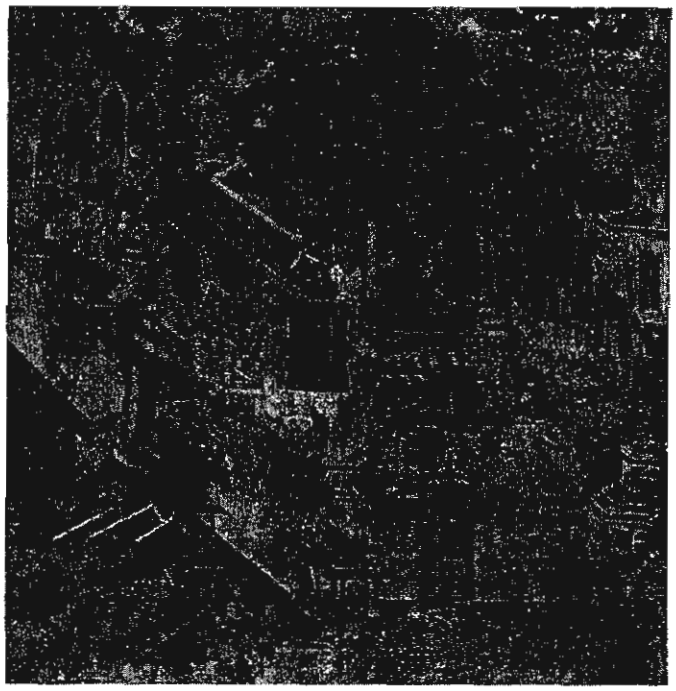
[12] **พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวง เล่มที่ 14** ข้อที่ 612 หน้า 337.

[13] **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน,** (กรุงเทพฯ : อมรินพริ้นติ้งแอนด์พับบลิชชิ่งกรุ๊ป, 2544), หน้า 99-122.

[14] สมภาร พรมทา, **วิทยาศาสตร์กับพุทธศาสนา** (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), หน้า 134., ต่างจาก**อุตุนิยาม**อันเป็นกฎธรรมชาติที่เกี่ยวข้องกับโลกเชิงกายภาพที่ไร้ชีวิต เช่น ดินฟ้าอากาศ และ**พีชนิยาม** ซึ่งเป็นกฎธรรมชาติเชิงกายภาพที่เกี่ยวข้องกับสิ่งมีชีวิต ซึ่งกฎธรรมชาติทั้งสองกฎนี้สามารถตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัส.

โดยตรงกับบารมีที่ตัวละครนั้นได้บำเพ็ญมาอันสำแดงผ่านรูปกายของตัวละครจึงย่อมมีความสำคัญมากกว่าการรับรู้ถึงคุณสมบัติ (quality) หรือข้อเท็จจริงเชิงประจักษ์ในรูปกาย เพราะการรับรู้หรือแสดงออกเพียงแค่ข้อเท็จจริงเชิงประจักษ์หรือคุณสมบัติเช่นนั้นตามหลักของปรัชญาแบบสสารนิยมไม่ได้เป็นการรู้ที่นำไปสู่การหยั่งรู้คุณค่า และความเป็นจริงที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำโดยตรง รวมทั้งการรับรู้เพียงแค่ข้อเท็จจริง และความเป็นจริงเชิงประจักษ์เช่นนั้นมิได้เป็นการรู้ความเป็นจริงที่นำไปสู่การดับทุกข์ได้อย่างชัดเจนตามทัศนะของพุทธปรัชญา

นอกจากนั้นแล้ว การที่พุทธปรัชญาไม่ได้ให้ความสำคัญต่อ**รูป** (อันย่อมมีความหมายครอบคลุมถึงรูปกายในที่นี้ด้วย) ในเชิงภววิสัยว่า รูปเหล่านั้นมีคุณสมบัติ (quality) เช่นใด แต่ได้ชี้ให้มนุษย์เห็นว่ารูปกายเช่นนั้นมีธรรมชาติที่เป็นไปอย่างไร คือ บ่งชี้ให้เห็นถึงไตรลักษณ์ในรูปกายที่งดงามเหล่านั้นว่ามีความไม่เที่ยงล้วนเป็นไปตามกฎแห่งไตรลักษณ์ทั้งสิ้น[15] ดังนั้นจึงสอดคล้องกับการกำหนดความหมายของคำว่า**รูป** และจักรวาลโดยเน้นให้เห็นถึงไตรลักษณ์ของรูป และจักรวาลดังที่เราได้กล่าวไปแล้ว และการหยั่งรู้ในไตรลักษณ์เช่นนี้ ยังนำไปสู่การกำหนดเป้าหมายและวิถีของความเป็นมนุษย์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรม อันเป็นเนื้อเรื่องหลักของจิตรกรรมฝาผนังที่พบเสมอด้วย

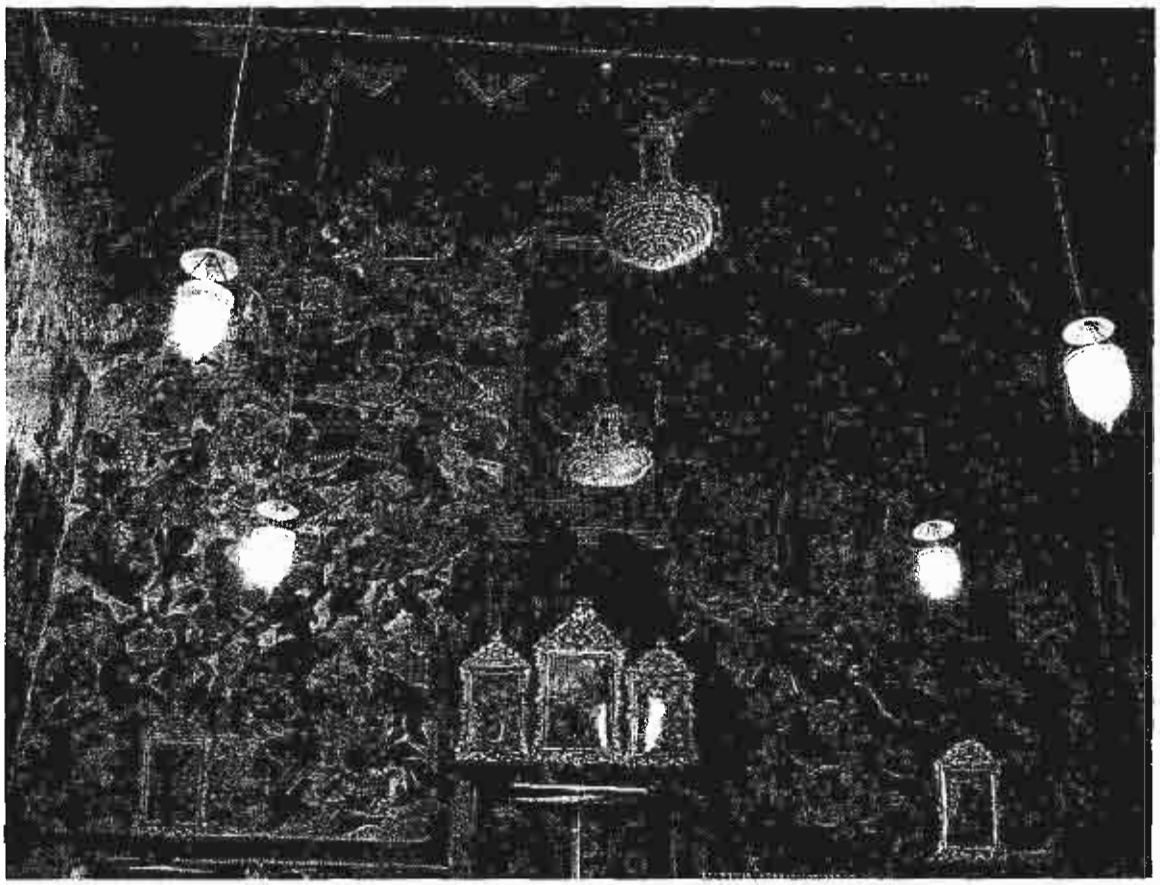


ภาพที่ 6 : ภาพผนังเต็มเวสสันดรชาดก กัณฑ์มหาราช จิตรกรรมภายในอุโบสถ วัดสุวรรณาราม ทศชาติชาดกมีความหมายถึงการบำเพ็ญและสะสมบารมีเพื่อการตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า

---

[15] ตัวอย่างที่ชัดเจน เช่น การกล่าวถึงรูปกายพระพุทธเจ้าว่าในวักกลิสูตรว่า "*...ร่างกายอันเปื่อยเน่าที่เธอเห็นนี้จะมีประโยชน์อันใด ดูกรวักกลิ ผู้ใดแลเห็นธรรมผู้นั้นชื่อว่าย่อมเห็นเรา...*" (**พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวง เล่มที่ 17** ข้อที่ 216 หน้า 129), เป็นตัวอย่างที่มิได้ให้ความสำคัญกับรูปกายในความหมายของข้อเท็จจริงหรือความเป็นจริงเชิงประจักษ์ แต่เน้นถึงไตรลักษณ์ของรูปกาย และความสำคัญของรูปกายในความหมายของพระธรรมอันเป็นนามธรรม ซึ่งเกี่ยวข้องโดยตรงกับการบำเพ็ญบารมีของตัวละครนั้น จึงเห็นได้ชัดเจนว่าไม่ได้ให้ความสำคัญต่อข้อเท็จจริงหรือคุณสมบัติที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสของรูปกายในเชิงประจักษ์บนรากฐานของปรัชญาสสารนิยมแต่อย่างใด.

ภาพที่ 7 : พุทธประวัติ ตอนเจ้าชายสิทธัตถะทอดพระเนตรเทวทูตทั้งสี่ เพราะจิตที่หยั่งรู้ทุกข์ในไตรลักษณ์ พระองค์จึงออกบวช จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์



ภาพที่ 8 : พุทธประวัติตอนตรัสรู้ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม

2.3 เป้าหมายสูงสุดและวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุด : ผลแห่งการหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา

การรู้ความเป็นจริงที่พุทธปรัชญาให้คุณค่า คือ การรู้ความจริงที่นำไปสู่การดับทุกข์ได้ คือการหยั่งรู้ในไตรลักษณ์ ปฏิจจสมุปบาท และอริยสัจ 4 เป็นความจริงที่มิได้มีคุณสมบัติ (quality) ดำรงอยู่อย่างเป็นภววิสัยในตัวข้อเท็จจริงภายนอกให้จิตมนุษย์เข้าไปรับรู้ เพราะข้อเท็จจริง (fact) เป็นเพียงปรากฏการณ์ภายนอกเท่านั้น แต่การจะหยั่งรู้ความจริงว่า สิ่งทั้งปวงมีความไม่เที่ยงเป็นไปตามไตรลักษณ์ได้นั้นก็ด้วยการหยั่งรู้ได้ในใจตนเท่านั้น เพราะฉะนั้น ความจริงในลักษณะเช่นนี้จึงเป็น

ความเป็นจริงเชิงมโนคติ (conceptual reality) และเนื่องจากต้องหยั่งรู้ด้วยใจตนเอง จึงทำให้ความจริงเช่นนี้เป็น**ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย** (subjective reality) ที่ไม่สามารถแยกตัวความเป็นจริงออกจากผู้รู้ความจริงโดยอิสระไปได้

การหยั่งรู้ความเป็นจริงเช่นนี้ย่อมทำให้มนุษย์เห็นว่าเมื่อสรรพสิ่งมีความไม่เที่ยง เป็นทุกข์ เป็นอนัตตา จึงย่อมเล็งเห็นถึงเป้าหมายในการไปให้พ้นทุกข์จากห้วงสังสารวัฏ และดำเนินตนให้มีวิถีที่ไปสู่เป้าหมายนั้น โดยมีพระนิพพานกำหนดเป็นเป้าหมายสูงสุด

จิตรกรรมฝาผนังได้ยอมรับแนวคิดดังกล่าวอย่างชัดเจน โดยเป็นรากฐานสำคัญที่สุดในการกำหนดเนื้อเรื่องในงานจิตรกรรมโดยตรง คือ พุทธประวัติและทศชาติชาดกอันเป็นเนื้อเรื่องวรรณกรรมที่นิยมที่สุดเป็นเรื่องราวแสดงให้เห็นถึงเป้าหมายและวิถีของมนุษย์ที่ดำเนินไปสู่เป้าหมายสูงสุดในเบื้องปลาย คือพระนิพพานอันเป็นความจริงในระดับปรมัตถสัจจะ กล่าวตามลำดับได้ดังนี้

พิจารณาจากเนื้อเรื่องหลักที่พบมากในจิตรกรรมฝาผนัง ได้แก่ ทศชาติชาดกเป็นเนื้อเรื่องที่แสดงสาระสำคัญ คือ การบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ที่มีเป้าหมายเพื่อการตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ซึ่งบุคคลที่จะสามารถตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าได้นั้น ต้องบำเพ็ญบารมี 10 ประการตามที่ปรากฏในทศชาติชาดก ดังความว่า *"...พุทธการกธรรมทั้งหลายอันเป็นเครื่องบ่มพระโพธิญาณที่พระโพธิสัตว์ทั้งหลาย พึงปฏิบัติในโลกนี้ มีเพียงเท่านี้ เว้นบารมี 10 เสีย กรรมอื่นย่อมไม่มี..."*[16] และเรื่องที่เขียนควบคู่กันกับทศชาติชาดกเสมอ คือเรื่องพุทธประวัติของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันนั้นก็มีจุดเน้นย้ำที่สอดคล้องกับเป้าหมายและวิถีของพุทธปรัชญา นับตั้งแต่การหยั่งรู้ความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์ คือการเห็นทุกข์โดยผ่านภาพพุทธประวัติตอนเห็นเทวทูตทั้ง 4 ก็ทำให้หยั่งรู้ทุกข์และสาเหตุแห่งทุกข์ คือ สมุทัย รวมทั้งเล็งเห็นเป้าหมายที่จะไปให้พ้นจากสังสารวัฏ คือนิโรธ ซึ่งวิถีของพระพุทธองค์ที่ดำเนินผ่านจิตรกรรมภาพพุทธประวัติก็แสดงถึงแนวทางของมรรคที่จะนำไปสู่การตรัสรู้ได้ในเบื้องปลาย โดยเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาได้ถูกเน้นย้ำอย่างสำคัญในจิตรกรรมภาพเหตุการณ์ตอนตรัสรู้หรือที่นิยมเรียกกันว่าภาพมารผจญ แสดงภาพการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าที่ชนะเหล่ามารในคืนวันตรัสรู้[17] และเป็นพระสัมมาสัมมาสัมพุทธเจ้าในผนังด้านตรงข้ามพระประธานในภาพขนาดใหญ่ ซึ่งมักพบเสมอในจิตรกรรมแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดดุสิดาราม วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ

ความสำคัญของเรื่องดังกล่าวที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมไม่ได้จำกัดเพียงเท่านี้ แต่จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวรารามที่เขียนเรื่องอดีตพระพุทธเจ้าจำนวน 27 พระองค์ ได้เขียนเล่าเรื่องราวที่พระพุทธเจ้าทุกพระองค์จะต้องพบเสมอเหมือนกันคือ การหยั่งรู้ไตรลักษณ์ การออกบวช การตรัสรู้ และการประกาศพระศาสนาเสมอกันทุกพระองค์ สิ่งเหล่านี้เป็นหลักฐานยืนยันถึงความเป็น

---

[16] **พระสูตรและอรรถกถาแปล เล่มที่ 8 ภาคที่ 1,** หน้า 58., รวมทั้งอดีตพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ก็ต้องทรงผ่านการบำเพ็ญบารมี 10 ประการด้วย.

[17] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา**, หน้า 87.

จริงเชิงมโนคติที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำนั้นมิได้เป็นคุณสมบัติแห่งการหยั่งรู้ของพระพุทธเจ้าองค์หนึ่งองค์ใดโดยเฉพาะ แต่เป็นคุณสมบัติของพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ อีกทั้งเมื่อมีแนวคิดพื้นฐานเช่นนี้แล้ว รูปภาพพระกายของอดีตพระพุทธเจ้าทุกพระองค์จึงย่อมไม่แสดงลักษณะปัจเจกเฉพาะที่แตกต่างกันไป แต่ย่อมแสดงด้วยรูปกายที่เหมือนกัน คือปรากฏรูปกายสัมพันธ์กับมหาปุริสลักษณะ เพราะเป็นรูปกายที่เป็นสัญลักษณ์ของการผ่านการบำเพ็ญบารมีมาครบถ้วนตามหลักเกณฑ์ของพุทธปรัชญา อันเป็นสาระที่ทำให้พระองค์ทรงเป็นพระพุทธเจ้า ซึ่งเป็นสาระของความเป็นพระพุทธเจ้าทุกพระองค์มิใช่คุณสมบัติเฉพาะของพระพุทธเจ้าพระองค์ใดพระองค์หนึ่ง ฉะนั้นการแสดงภาพอดีตพระพุทธเจ้าทั้ง 27 พระองค์ ในจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม ด้วยรูปกายที่เหมือนกันทุกพระองค์เช่นนี้จึงเป็นการแสดงออกที่สอดคล้องกับพุทธปรัชญาที่มีทัศนะว่า ความเป็นพระพุทธเจ้านั้นมิได้เป็นคุณสมบัติของผู้ใดผู้หนึ่งโดยเฉพาะ แต่มนุษย์ผู้ใดก็ตามหากมีบารมีเพียงพอและปฏิบัติตามเงื่อนไขของพุทธปรัชญาได้ครบถ้วนก็สามารถมีและไปถึงได้เช่นกัน

นอกจากนั้นแล้ว รูปแบบศิลปกรรมของภาพทิวทัศน์ประกอบเนื้อเรื่องเหล่านั้น พบว่าฉากทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมมีลักษณะและบรรยากาศที่ไม่สอดคล้องกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ตามข้อเท็จจริง เช่น ไม่สามารถระบุวันเวลาได้อย่างสอดคล้องกับข้อเท็จจริง ไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นกลางวันหรือกลางคืนได้อย่างชัดเจน เป็นต้น และแม้เนื้อเรื่องเหล่านั้นจะดำเนินเรื่องในชมพูทวีป แต่ฉากประกอบเรื่อง ทิวทัศน์ สถาปัตยกรรม และตัวละครต่าง ๆ ก็ไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงของชมพูทวีปในสมัยพุทธกาลเลย เพราะสถาปัตยกรรม เครื่องแต่งกายของตัวละครต่าง ๆ ล้วนแต่เป็นสถาปัตยกรรมและการแต่งกายที่พบเห็นในสังคมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทั้งสิ้น เพราะฉะนั้นรูปแบบฉากทิวทัศน์ดังกล่าวจึงไม่สามารถระบุพื้นที่ (space) และเวลา (time) ในเชิงประจักษ์ตามข้อเท็จจริงได้อย่างชัดเจน จึงย่อมทำให้ตัวเนื้อเรื่องในวรรณกรรมที่นำมาเขียนเป็นจิตรกรรมอันได้แก่ พุทธประวัติ ชาดก และอดีตพระพุทธเจ้าเหล่านั้น เป็นเหตุการณ์ที่ไม่ได้ดำรงอยู่ในกาละ (time) เวลาใดโดยเฉพาะ จึงย่อมสอดคล้องกับแนวคิดของพุทธปรัชญาที่ความจริงแห่งพระธรรมและเป้าหมายสูงสุดเช่นนั้นเป็นสิ่งที่ไม่ขึ้นอยู่กับกาลเวลาใดโดยเฉพาะ คือ *"...นิพพานจึงเป็นคุณชาติ อันผู้บรรลุพึงเห็นเอง ไม่ประกอบด้วยกาละ..."*[18] และ *"...พระธรรมอันพระผู้มีพระภาคตรัสดีแล้ว อันผู้บรรลุพึงเห็นเอง ไม่ประกอบด้วยกาละ..."*[19] ซึ่งจิตรกรรมเรื่องอดีตพระพุทธเจ้า 27 พระองค์ ในวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม ฉากประกอบเหตุการณ์และสถานที่ในการดำเนินเรื่องของอดีตพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ก็สอดคล้องกับความหมายของพุทธปรัชญา เพราะว่าไม่สามารถระบุเวลาในเชิงประจักษ์ใดๆ ที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงได้อย่างชัดเจนเลย

---

[18] **พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับหลวง เล่มที่ 20** ข้อที่ 495 หน้า 179.

[19] **พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับหลวง เล่มที่ 22** ข้อที่ 281 หน้า 297-298., นอกจากนั้น ทัศนะที่มีต่อเรื่องเวลาในคติจักรวาลแบบไตรภูมิที่ปรากฏในคัมภีร์โลกสาสตร์ เช่น ไตรภูมิพระร่วง ล้วนมีท่าทีต่อเวลาที่มิใช่เวลาในเชิงประจักษ์ตามกรอบแนวคิดแบบประจักษนิยม.

รูปแบบศิลปกรรมของจิตรกรรมดังกล่าวจึงทำให้เห็นได้ชัดเจนเช่นกันว่า พระธรรมและนิพพานของพุทธปรัชญาเป็นสิ่งที่ไม่จำกัด ณ กาลเวลาใดโดยเฉพาะ ซึ่งแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่เหตุการณ์ต่างๆ ต้องดำรงอยู่ในกาละ เทศะ ซึ่งตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัสเท่านั้น

นอกจากนั้นการยืนยันความมีอยู่จริงของพระธรรมในพุทธปรัชญาอันมีลักษณะเป็นความเป็นจริงเชิงมโนคติที่ดำรงอยู่อย่างเป็นจิตวิสัย (subjective) ที่ไม่สามารถแยกความเป็นจริงออกจากผู้รู้ความจริงได้อย่างเป็นอิสระก็ต่างจากการยืนยันความจริงในทัศนะของปรัชญา**สัจนิยม** (realism) ที่มีทัศนะว่าความจริงคือสิ่งที่สามารถตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัส และตัวของความจริงนั้นเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ภายนอกอย่างเป็นวัตถุวิสัยไม่ขึ้นอยู่กับการรับรู้ของมนุษย์ และการหยั่งรู้ความเป็นจริงแห่งพระธรรมของพุทธปรัชญาก็มีแนวคิดทางญาณวิทยาต่างจากการหยั่งรู้ความจริงในปรัชญาเหตุผลนิยม (rationalism)[20] ด้วยเช่นกัน เพราะการรู้ความเป็นจริงตามทัศนะของปรัชญาเหตุผลนิยมไม่ต้องพึ่งพาประสบการณ์จากประสาทสัมผัสเลย เพราะเป็นการตระหนักรู้ด้วยเหตุผลล้วนๆ เท่านั้น[21] แต่การหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา เช่น การรู้ไตรลักษณ์นั้น แม้ท้ายสุดจะเป็นการตระหนักรู้ได้ในใจตน แต่การที่ใจจะรู้ความเป็นจริงเช่นนั้นได้ ในเบื้องต้นก็ต้องอาศัยข้อเท็จจริงจากประสบการณ์เป็นจุดเริ่มต้นเสมอ เช่น ในกรณีการหยั่งรู้ทุกข์ในใจของพระพุทธเจ้าจะเกิดขึ้นได้ พระองค์ก็ต้องเห็นข้อเท็จจริงของคนเกิด แก่ เจ็บ ตาย ในประสบการณ์ด้วย ซึ่งปรากฏในจิตรกรรมพุทธประวัติเสมอ และข้อเท็จจริงเหล่านี้จะปรากฏให้มนุษย์เห็นได้เฉพาะในชมพูทวีปเท่านั้น ทวีปอื่นและเทวโลกเป็นดินแดนที่ไม่ปรากฏข้อเท็จจริงดังกล่าว เพราะฉะนั้นจิตรกรรมจึงได้เน้นความสำคัญของชมพูทวีปมากกว่าทุกทวีป โดยเรื่องราวในพุทธประวัติและทศชาติชาดกล้วนมีพื้นที่หลักอันเป็นศูนย์กลางของการดำเนินเรื่องอยู่ในชมพูทวีปทั้งสิ้น และแม้ว่าแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีบนรากฐานของพุทธปรัชญา จะให้คุณค่าความสำคัญแก่จิตมากกว่าสสาร แต่ก็มีความแตกต่างกับปรัชญาจิตนิยม (idealism) อย่างสำคัญหลายประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตในทัศนะของพุทธปรัชญานั้นมิได้มีภาวะที่นิรันดร์ไม่เปลี่ยนแปลง อันต่างจากแนวคิดของฝ่ายจิตนิยม เช่น ในปรัชญาของเพลโต (Plato) ในแง่ที่ความจริงสูงสุดในปรัชญาของเพลโตนั้นไม่ได้ใช้ประสาทสัมผัสในการหยั่งรู้ความจริงสูงสุด และยังต่างกันในทัศนะที่เชื่อว่าความจริงสูงสุดเช่นนั้นมีอยู่อย่างเป็นวัตถุวิสัย และเป็นนิรันดร์[22]

รูปแบบและเนื้อหาบนรากฐานของพุทธปรัชญาเช่นนี้ปรากฏเด่นชัดในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเรื่อยมาจนกระทั่งได้มีการปรับเปลี่ยนแนวคิดและรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังอันเป็นผลจากการปรับเปลี่ยนแนวคิดที่มนุษย์มีต่อเรื่องความเป็นจริง โดยเฉพาะในกลุ่มชนชั้นนำของสยามอันเป็นผู้อุปถัมภ์การสร้างงานศิลปกรรมในพุทธศาสนาบนรากฐานการปรับเปลี่ยนทาง

---

[20] คำว่า**เหตุผลนิยม** ในที่นี้เป็นการใช้ในเชิงญาณวิทยา แต่หากใช้ในเชิงอภิปรัชญาจะใช้คำว่า**จิตนิยม.**

[21] Harold H. Titus, **Living Issue in Philosophy**, (Belmont: Wadsworth, 1995), p.67.

[22] พระเมธีธรรมาภรณ์, **ปรัชญากรีกบ่อเกิดแห่งภูมิปัญญาตะวันตก,** (กรุงเทพฯ: สยาม, 2537), หน้า 128-145.

สังคม เศรษฐกิจ การเมืองและศาสนาของสยามในช่วงเวลาดังกล่าว โดยการปรับเปลี่ยนเช่นนั้นในงานศิลปกรรมได้เริ่มปรากฏขึ้นก่อนในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกายในสมัยรัชกาลที่ 3 และได้แพร่ขยายทั่วไปในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา

3. แนวคิดเรื่องความเป็นจริงแบบใหม่ในจิตรกรรมฝาผนังหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้น

3.1 การปรับเปลี่ยนทางสังคม การเมือง และศาสนา

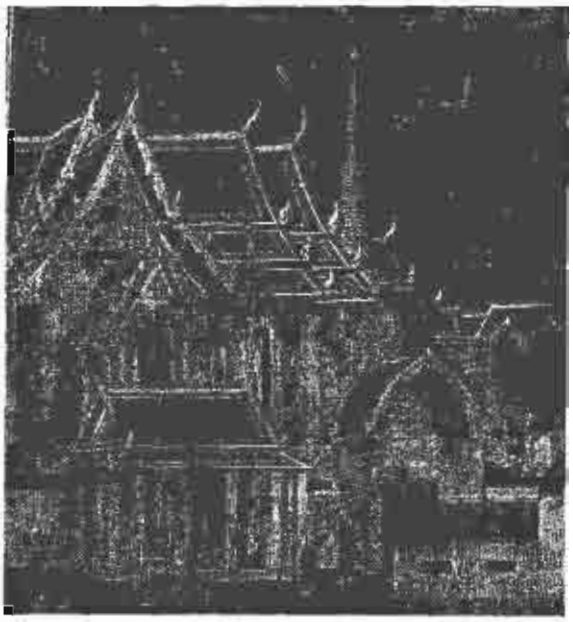
สังคมสยามในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจนถึงสมัยรัชกาลที่ 4 มีความเปลี่ยนแปลงทางสังคมอันเป็นปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อรูปแบบงานศิลปกรรมโดยตรง

ความสัมพันธ์กับตะวันตกของสยามได้ทวีความสำคัญมากขึ้นตามลำดับ โดยเฉพาะอย่างยิ่งตั้งแต่หลังรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา สยามได้มีการปรับเปลี่ยนทางสังคมและการเมืองครั้งใหญ่ ได้แก่ การทำสนธิสัญญาเบาริ่งห์กับอังกฤษเมื่อ พ.ศ. 2398 รวมทั้งการขยายตัวของลัทธิล่าอาณานิคม ทำให้ต้องเปิดประเทศอย่างเป็นทางการ รวมทั้งการติดต่อกับตะวันตกตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ทั้งหมดเป็นปัจจัยทำให้แนวคิดทางวิทยาศาสตร์มีอิทธิพลต่อการอธิบายธรรมชาติและความเป็นจริงสูงขึ้น และได้รับการยอมรับในกลุ่มชนชั้นนำของสยามอย่างรวดเร็ว

นอกจากนั้นความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและพุทธศาสนาของสยามช่วงต้นรัตนโกสินทร์สืบเนื่องจนถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ที่มีท่าทีที่ไม่ให้ความสำคัญต่ออิทธิปาฏิหาริย์ รวมทั้งการขยายตัวของเศรษฐกิจการค้าแบบเงินตราเพื่อการตลาดในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ทำให้คนในสังคมที่ใกล้ชิดกับความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวย่อมมีท่าทีที่ให้ความสำคัญต่อโลกในเชิงประสบการณ์ และได้กลายเป็นปัจจัยที่รองรับและทำให้แนวคิดของธรรมยุติกนิกาย ในประเด็นเรื่องการให้ความสำคัญต่อโลกความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ที่ก่อตัวขึ้นก่อนหน้านี้ได้ขยายตัวออกไปอย่างรวดเร็ว[23] ปัจจัยเหล่านี้ส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบศิลปกรรมเป็นอย่างสูงโดยได้เริ่มปรากฏขึ้นก่อนในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกาย ตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 3 และได้ขยายตัวอย่างชัดเจนตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา โดยการปรับเปลี่ยนทางสังคมส่งผลกระทบในเชิงปรัชญาที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมฝาผนังตามลำดับ ดังนี้

---

[23] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน สายชล สัตยานุรักษ์, **พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. 2325-2352),** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), หน้า 110-127., นิธิ เอียวศรีวงศ์, **ปากไก่และใบเรือ ว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์และวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ : แพรวสำนักพิมพ์, 2543), หน้า 291-448., อรรถจักร สัตยานุรักษ์, **การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ถึงพุทธศักราช 2475,** (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), หน้า 7-44., ศรีสุพร ช่วงสกุล, **การเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์ ศึกษากรณีของธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368-2464),** วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530, หน้า 4-20.



ภาพที่ 9 (ซ้าย) : ภาพดาวเสาร์ และเหล่าเทวดา จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส

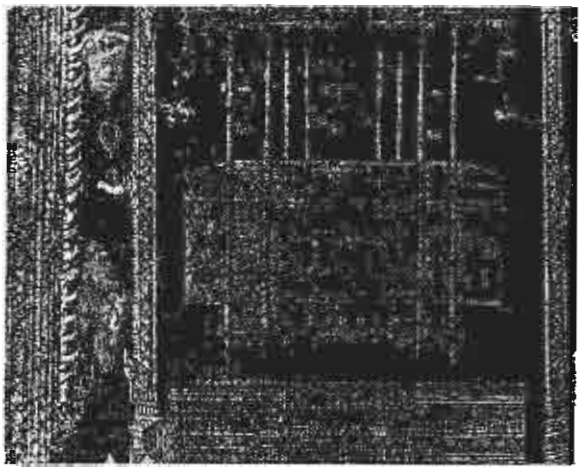
ภาพที่ 10 (ขวา) : การเขียนสถาปัตยกรรมแบบสามมิติ จิตรกรรมภายในวัดมหาพฤฒาราม

3.2 ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ : รากฐานของรูปแบบศิลปกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนัง

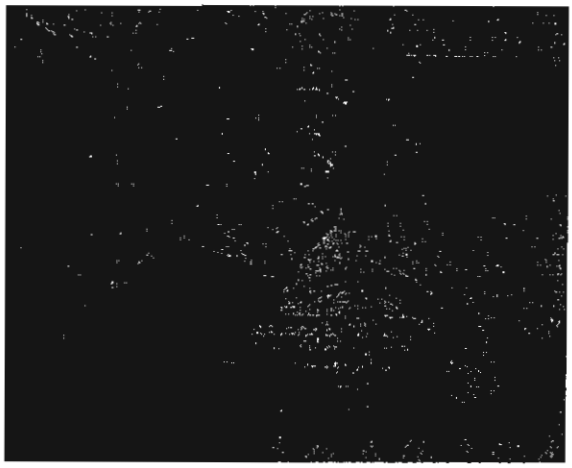
การปรับเปลี่ยนรูปแบบจิตรกรรมดังกล่าวมีพื้นฐานทางรูปแบบร่วมกันคือ การให้ความสำคัญต่อ**ความเป็นจริงเชิงประจักษ์** (empirical reality) ทั้งในด้านรูปแบบศิลปกรรมและเนื้อหาในงานจิตรกรรม กล่าวคือเนื้อเรื่องตามจารีตเดิมที่เคยนิยมได้เสื่อมคลายลง ได้แก่เรื่องคติจักรวาลแบบไตรภูมิและทศชาติชาดก แต่เรื่องราวในโลกแห่งความเป็นจริงเชิงประจักษ์ได้ปรากฏเด่นชัดขึ้น เช่น การเขียนภาพเล่าเรื่องประเพณีสำคัญทางพุทธศาสนาในอุโบสถวัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศน์ โดยแนวคิดเช่นนี้ได้พบสืบเนื่องมาถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวด้วย เช่น การเขียนจิตรกรรมเล่าเรื่องประเพณี 12 เดือน และพระราชประวัติของรัชกาลที่ 5 ในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร

แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่งยังคงเขียนเรื่องราวตามแบบประเพณีนิยมอยู่ เช่น ภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม เขียนจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติ แต่ก็มีลักษณะการดำเนินเรื่องต่างไปจากเดิม คือได้ตัดเหตุการณ์ตอนที่มีอิทธิปาฏิหาริย์มากออกไป เช่น ไม่ปรากฏเหตุการณ์ตอนพระพุทธองค์เสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ปราศจากภาพเหตุการณ์ในตอนที่ทรงแสดงยมกปาฏิหาริย์ และภาพเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ก็ไม่ปรากฏภาพกองทัพของพญามาร รวมทั้งในอุโบสถดังกล่าวก็ไม่ปรากฏภาพไตรภูมิขนาดใหญ่เลย และแผนผังของอุโบสถและเขตพุทธาวาส รวมทั้งองค์ประกอบในการตกแต่งสถาปัตยกรรมก็ไม่พบองค์ประกอบใดที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับคติจักรวาลแบบไตรภูมิอย่างชัดเจนเลย และแม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังจำนวนไม่น้อยในสมัยนี้จะยังคงเขียนภาพในตำแหน่งด้านข้างพระประธานที่อยู่เหนือขอบหน้าต่างอันเคยเป็นภาพเทพชุมนุมด้วยภาพของเหล่าเทวดาจำนวนมาก แต่ทว่าเทวดาเหล่านั้นก็เหาะอย่างกระจัดกระจายไม่ได้แสดงตำแหน่งตามชั้นหรือลำดับศักดิ์ของเทวดาอย่างชัดเจนเทียบเท่ากับที่เคยปรากฏมาก่อนในภาพเทพชุมนุมของจิตรกรรมแบบประเพณีเลย อีกทั้งยังเป็นภาพเทวดาเหาะอยู่ท่ามกลางท้องฟ้าและหมู่เมฆในรูปแบบสอดคล้องกับข้อเท็จจริงจากประสบการณ์ ซึ่งทั้งหมดนั้นได้ทำให้คติจักรวาลแบบไตรภูมิที่เคยมีอยู่ชัดเจนในช่วงเวลาก่อนหน้านี้ได้เสื่อมคลายลง

โดยรูปแบบดังกล่าวปรากฏในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส วัดมหาพฤฒาราม และพบทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 เป็นจำนวนมาก เช่น วัดชิโนรส วัดเขมาภิรตาราม และวัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม



ภาพที่ 11ก : พระมหากัสสปะ ถวายบังคม พระพุทธสีรระภายหลังพระพุทธเจ้าปรินิพพานโดย ปราศจากพระบาทของพระพุทธองค์ยื่นออกมา จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม



ภาพที่ 11ข : พระมหากัสสปะ ถวายบังคม พระพุทธสีรระภายหลังพระพุทธเจ้าปรินิพพานโดยมี พระบาทของพระพุทธองค์ยื่นออกมา จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ในด้านรูปแบบศิลปกรรมนั้น ลักษณะของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ได้มีบทบาทเป็นอย่างสูง ที่สำคัญคือ การเขียนภาพทิวทัศน์ที่มีบรรยากาศใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง มีน้ำหนักแสงเงา มิติความลึก และการแสดงทัศนียวิทยา (perspective) ปรากฏชัดเจนในภาพสถาปัตยกรรม อันพบได้ทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนังที่ถูกเขียนขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว เช่น วัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส วัดมหาพฤฒาราม และบางแห่งได้เน้นความสำคัญของแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์มากถึงขนาดเขียนภาพทิวทัศน์ที่บ่งชี้ได้ว่าเป็นตอนกลางวัน หรือกลางคืน เช่น ฉากดวงดาวและพระจันทร์ในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปทุมวนาราม และท้องฟ้าสีสดใสยามกลางวันในจิตรกรรมภายในวิหารวัดปทุมวนาราม และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในจิตรกรรมวัดบรมนิวาสถึงกับปรากฏภาพดาวเสาร์อันแสดงให้เห็นถึงการยอมรับแนวคิดจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์อย่างชัดเจน สะท้อนถึงความเสื่อมลงของแนวคิดจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิ เพราะจักรวาลแบบไตรภูมิอันเคยเป็นเรื่องหลักที่สำคัญมากในอดีตได้ถูกลดความสำคัญลง โดยเราเกือบไม่พบว่ามีการเขียนภาพไตรภูมิขนาดใหญ่ดังเช่นในอดีตอีกเลย[24] โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกาย เช่น วัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส และวัดกันมาตุยาราม ได้ให้ความสำคัญกับไตรภูมิเพียงเล็กน้อยเท่านั้น โดยได้เขียนเป็นภาพวิมานขนาดเล็กในผนังด้านข้างประตู

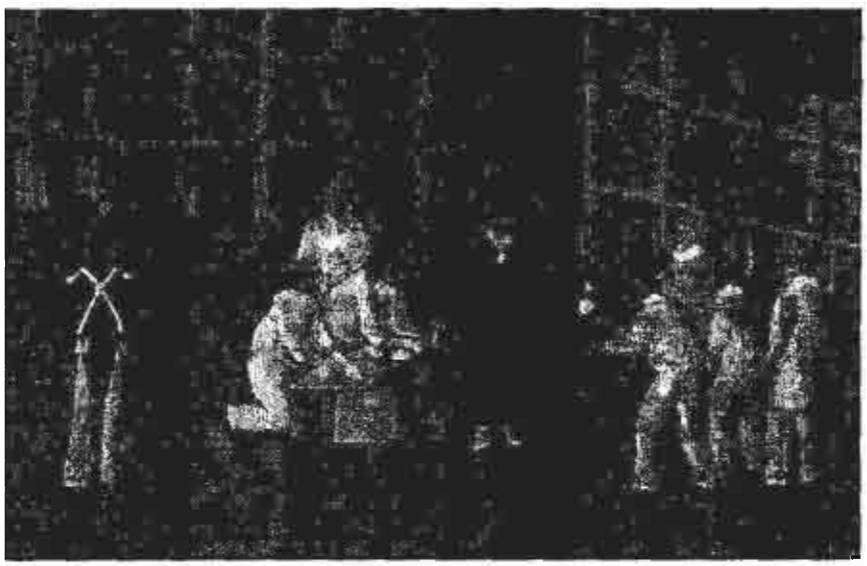
[24] แม้ว่าจะมีเขียนภาพไตรภูมิเป็นภาพขนาดใหญ่อยู่บ้าง เช่น ภายในอุโบสถวัดบวรสถานสุทธาวาส แต่ก็เป็นภาพจักรวาลที่แสดงแนวคิดแบบไตรภูมิได้ไม่ชัดเจนเทียบเท่ากับที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณี เช่น ขาดเขาสัตตบริภัณฑ์ ทวีปทั้ง 4 และมีบรรยากาศที่ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงมากขึ้น.

และหน้าต่าง ซึ่งเป็นผนังขนาดเล็กในตำแหน่งที่ไม่โดดเด่น เพราะหากปิดประตูและหน้าต่างแล้ว บานประตูและหน้าต่างจะบดบังภาพดังกล่าวจนมิด

รูปแบบศิลปกรรมของตัวภาพ หรือตัวละครมีทิศทางการปรับเปลี่ยนสอดคล้องกันคือให้ความสำคัญต่อการเขียนภาพบุคคลต่าง ๆ ในรูปแบบและอากัปกิริยาที่ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง โดยปรากฏเด่นชัดในจิตรกรรมที่เชื่อกันว่าเป็นฝีมือของขรัวอินโข่งในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์และวัดบรมนิวาส ซึ่งขรัวอินโข่งได้ที่มาจากรูปแบบภาพพิมพ์ในศิลปะตะวันตกเป็นต้นแบบในการเขียนจิตรกรรม[25] ซึ่งเป็นรูปแบบตัวภาพที่มีลักษณะสอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริงมากกว่ารูปกายของตัวภาพในจิตรกรรมไทยประเพณีที่มักแสดงท่าทางแบบนาฏลักษณ์[26] อันไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริง

แนวคิดนี้ได้พัฒนาสืบทอดในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 5 ด้วย เช่น การเขียนภาพพระบรมสาทิสลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ ในจิตรกรรมฝาผนัง ณ พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร[27]

ดังนั้นทัศนะที่มีต่อความเป็นจริงที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมฝาผนังจึงมีทัศนะว่า สิ่งใดที่จะยอมรับได้ว่ามีความ "เป็นจริง" หรือไม่นั้น สิ่งนั้นจะต้องสอดคล้องกับข้อเท็จจริงเชิงวัตถุวิสัย (objective fact) ที่สามารถตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัส (perceptual)



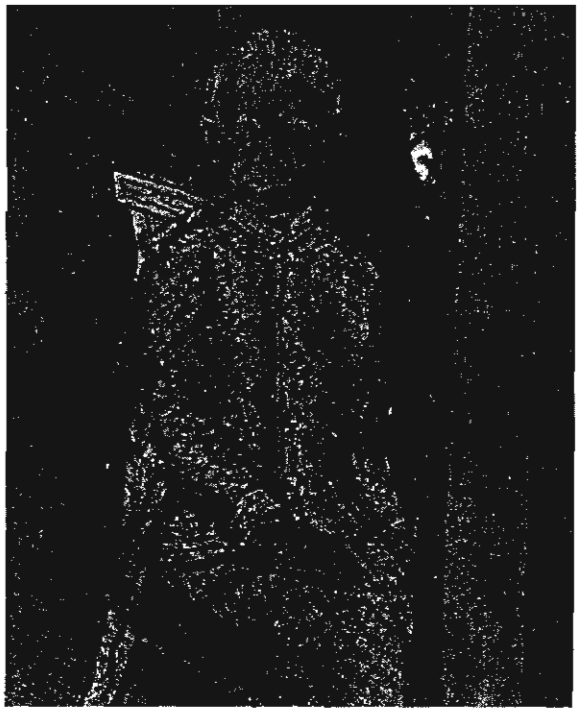
ภาพที่ 12 : ภาพปริศนาธรรม แสดงภาพบุคคลผู้ถูกอุปมาว่าเป็นพระพุทธเจ้า คือบุคคลผู้แจกจ่ายยาในตอนกลางภาพ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์

---

[25] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน วิยะดา ทองมิตร, **จิตรกรรมแบบสากลฉกุลช่างขรัวอินโข่ง,** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2522), หน้า 29-36.

[26] เป็นรูปแบบหลักอย่างหนึ่งของจิตรกรรมไทย ที่มีกฎเกณฑ์การเขียนภาพบุคคลชั้นสูงด้วยอากัปกิริยาในเช่นเดียวกับท่าทางแบบนาฏลักษณ์ที่พบในละคร และงานนาฏศิลป์.

[27] สุรชัย จงจิตงาม, สุริยปราคาในวังหลวง, **เมืองโบราณ,** (มกราคม-ธันวาคม 2538), หน้า 163.



ภาพที่ 13 : พระบรมสาทิสลักษณ์รัชกาลที่ 4 ในจิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร แสดงให้เห็นถึงการเขียนภาพกษัตริย์โดยสอดคล้องกับข้อเท็จจริงมิใช่สอดคล้องกับกรรมและระดับของจิต

เมื่อเป็นดังนี้ย่อมทำให้เงื่อนไขของความเป็นจริงจึงเป็นสิ่งที่ไม่ขึ้นอยู่กับการรับรู้ของจิตมนุษย์ โดยตัวอย่างรูปแบบและเนื้อหาของจิตรกรรมเหล่านั้นสามารถยืนยันแนวคิดดังกล่าวได้เป็นอย่างดี เพราะเป็นการเขียนภาพที่ได้พยายามทำให้สอดคล้องกับข้อเท็จจริง มิใช่สอดคล้องกับสิ่งที่ไม่สามารถตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัส เช่น สอดคล้องกับจิต และกรรม ดังที่เคยปรากฏมาก่อนในจิตรกรรมไทยแบบประเพณี

แนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่มีต่อสรรพสิ่งภายนอกตัวของมนุษย์ ตามที่ปรากฏในจิตรกรรมจึงเป็นการยอมรับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่อยู่บนรากฐานของปรัชญาสสารนิยม (materialism) อันสัมพันธ์กับวิทยาศาสตร์โดยตรง ซึ่งชนชั้นนำของสยามได้ให้การยอมรับมากกว่าแนวคิดแบบจารีตที่เคยมีอยู่เดิม เช่น การยอมรับจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ว่าเป็นจริงกว่าจักรวาลแบบไตรภูมิของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และ เจ้าพระยาทิพากรวงษ์ (ขำ บุนนาค)[28] แนวคิดเช่นนี้ย่อมส่งผลโดยตรงต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมที่ชนชั้นนำให้การอุปถัมภ์ในช่วงเวลาดังกล่าว

ที่มาของแนวคิดความเป็นจริงจากตะวันตกเช่นนี้ มีพัฒนาการควบคู่กับวิทยาศาสตร์ในสมัยใหม่อย่างใกล้ชิด โดยถูกสถาปนาขึ้นจนมีระบบอย่างชัดเจนในปรัชญาสมัยใหม่ ที่ได้ให้ความสำคัญต่อปัญหาทางญาณวิทยาเป็นพิเศษ ตัวอย่างชัดเจนคือ แนวคิดแบบประจักษนิยมในปรัชญาสมัยใหม่ที่สำคัญคือ **จอห์น ล็อค** (John Locke พ.ศ. 2175-2247) ชาวอังกฤษ ในผลงาน **An Essay Concerning Human Understanding** ได้ยืนยันถึงความแน่นอนของความเป็นจริงในโลกกายภาพที่ดำรงอยู่ในข้อเท็จจริงอย่างเป็นวัตถุวิสัย เช่น การมีขนาด และรูปร่างที่แน่นอนให้จิตมนุษย์เข้าไปรับรู้

---

[28] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, **แสดงกิจจานุกิจ,** (พระนคร : คุรุสภา, 2513), หน้า 36, 44.

ซึ่งเรียกว่า**คุณสมบัติ** (quality)[29] แต่เมื่อมนุษย์รับรู้คุณสมบัติดังกล่าวจากภายนอกเหล่านั้นด้วยประสาทสัมผัส (sensation) เข้าสู่จิต และจิตสามารถรู้หรือระลึกถึงคุณสมบัติเหล่านั้นได้ ในขั้นตอนการระลึกถึงคุณสมบัติของโลกกายภาพได้ในจิตเช่นนี้เขาเรียกว่า **มโนภาพ** (ideas)[30] โดยมโนภาพใดจะถือได้ว่าถูกต้อง หรือเป็นจริงนั้นมโนภาพนั้นจะต้องสอดคล้องกับข้อเท็จจริงภายนอก หรือมีข้อเท็จจริงรองรับ

แนวคิดเช่นนี้จึงเป็นการยืนยันการยอมรับแนวคิดว่าความเป็นจริงคือคุณสมบัติที่มีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัย (objective) ภายนอกตัวของมนุษย์สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส โดยแนวคิดเช่นนี้ได้ถูกพัฒนาต่อมาในปรัชญาของ**เดวิด ฮิวม์** (David Hume ค.ศ. 2254-2319) ที่ได้กล่าวถึง การตรวจสอบความเป็นจริง โดยพิจารณาดูว่ามโนภาพ (ideas) ที่จิตมีอยู่นั้นจะต้องเป็นมโนภาพที่สามารถสืบย้อนไปได้ถึงที่มาที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงภายนอกที่จิตรับรู้โดยการมีผัสสะเป็นครั้งแรก ซึ่งฮิวม์เรียกว่า **รอยประทับ** (impression) หากมโนภาพใดไม่สามารถสืบย้อนไปได้ถึงการมีผัสสะครั้งแรกได้อย่างสอดคล้องกับข้อเท็จจริง ก็ถือว่ามโนภาพนั้นไม่เป็นจริง[31]

แนวคิดเช่นนี้จึงย่อมยอมรับว่าความเป็นจริงคือภาวะที่เป็นคุณสมบัติ (quality) อันมีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัย ดำรงอยู่ในกาละ (time) เทศะ (space) ที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสและตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ จึงทำให้ภาวะของความจริงย่อมดำรงอยู่อย่างเป็นอิสระไม่ขึ้นอยู่กับจิตมนุษย์อีกต่อไป แนวคิดเช่นนี้ได้รับการตอกย้ำโดยวิทยาศาสตร์ ซึ่งทวีความสำคัญขึ้นตามลำดับ และได้กลายเป็นทัศนะของมนุษย์ที่มีต่อความจริงอันมีอิทธิพลสูงมากในเวลาต่อมาของตะวันตก และเมื่อแนวคิดนี้แพร่ขยายสู่ตะวันออกไกล จึงมีอิทธิพลโดยตรงต่อชนชั้นนำของสยามตามการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองในช่วงเวลาดังกล่าว

อย่างไรก็ตามด้วยรากฐานทางอภิปรัชญาและญาณวิทยาที่ต่างกันอย่างมากระหว่างแนวคิดใหม่จากตะวันตกกับแนวคิดของพุทธปรัชญา ฉะนั้น การผสมผสานหรือการได้รับอิทธิพลภายใต้กรอบแนวคิดของพุทธปรัชญาเช่นนั้น ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมช่วงเวลาดังกล่าวอย่างไรและเกิดปัญหาใดในเชิงปรัชญาที่สำคัญบ้างจะอธิบายตามลำดับนี้

3.3 การลดความสำคัญของความจริงเชิงภววิสัยที่ไม่สามารถตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัส

เนื่องจากความเป็นจริงตามแนวคิดวิทยาศาสตร์ได้ให้ความสำคัญต่อสิ่งที่มีคุณสมบัติอันสามารถตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัส จึงย่อมทำให้ความจริงเชิงภววิสัยบางประการของพุทธปรัชญาที่ไม่สามารถตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัสตามแนวคิดของวิทยาศาสตร์ เช่น นรก สวรรค์ กรรม และจิตได้ถูกลดความสำคัญลง และแม้ว่าจะไม่ปฏิเสธความมีอยู่จริงทุกประการของจักรวาลแบบไตรภูมิ แต่ก็ได้แสดงความสงสัยถึงความมีอยู่จริง ดังเช่นที่ปรากฏใน**แสดงกิจจานุกิจ**ของ

---

[29] John Locke, **An Essay Concerning Human Understanding,** (London : Macmillan, 1969), p.79.

[30] **Ibid**. p.83.

[31] David Hume, **A Treastise of Human Nature**, (London : Oxford University Press, 1955), p.1 และดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน pp. 1-7.

เจ้าพระยาทิพากรวงษ์ (ขำ บุนนาค) ว่า *"...ด้วยเทวดาวัสวลาหกวิมานอยู่ที่ไหนก็ไม่เห็น..."*[32] และรัชกาลที่ 4 ก็ทรงยอมรับจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ ดังความว่า *"...ที่นี้มีผู้ดีหลายคน ซึ่งแต่ก่อนได้เชื่อในเรื่องสร้างโลกและโลกสัณฐานตามตำราของพราหมณ์ ซึ่งคนแต่งหนังสือของพุทธศาสนาครั้งโบราณนำเข้ามาไว้เป็นลัทธิในพุทธศาสนาโดยไม่รั้งรอ เมื่อแรกได้ยินหรือรับความรู้ของชาวยุโรปก็ได้โต้เถียงคัดค้านวิชานั้น ๆ เช่น ภูมิศาสตร์ ดาราศาสตร์ วิชาวัดเวลา วิชาเดินเรือ แลเคมิสตรี เป็นต้น พวกนั้นพากันคิดไปเสียว่าลักษณะแลความรู้เรื่องวิทยานั้น ๆ ถือปัญญาเดา ๆ ของชนชาติมิจฉาทิฐิ ชักจูงให้เป็นไปหรือเป็นข้อความซึ่งได้รับการอธิบายมาจากไครสต์ แลสานุศิษย์ของไครสต์ ครั้นภายหลังได้พิจารณาอย่างถ่องแท้ แลคิดค้นหาตัวอย่างด้วยเหตุผลคำชี้แจง และด้วยรูปการอย่างอื่น ๆ บัดนี้ผู้มีความเฉลียวฉลาด และผู้มีปัญญาในประเทศเรามีความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ อันกล่าวมาแล้ว และมีความยินดีในวิชานั้นเป็นอันมาก..."*[33] และพระองค์เป็นหนึ่งในชนชั้นนำของสยามในยุคนั้นที่เชื่อว่าโลกกลม[34]

แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังที่ชนชั้นนำของสยามโดยเฉพาะอย่างยิ่งที่รัชกาลที่ 4 ทรงอุปถัมภ์โดยตรง อันได้แก่การไม่ปรากฏการเขียนภาพคติจักรวาลแบบไตรภูมิ เป็นภาพแผนผังจักรวาลขนาดใหญ่อีกเลย และแม้ว่าจะปรากฏร่องรอยจิตรกรรมที่สัมพันธ์กับคติจักรวาลแบบไตรภูมิอยู่บ้าง แต่ก็มีรูปแบบที่ปรับเปลี่ยนไปจากอดีต คือมีความชัดเจนตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิน้อยลง มีขนาดและความสำคัญที่ลดลง เช่น ในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม วัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาสนั้นภาพจักรวาลแบบไตรภูมิถูกลดขนาดลงเหลือเพียงภาพวิมานขนาดเล็กอยู่บริเวณข้างหน้าต่างและประตูดังได้กล่าวไปแล้ว โดยเฉพาะวัดบรมนิวาสนั้นได้เขียนภาพดาวเสาร์ขนาดใหญ่บริเวณผนังด้านข้างในตอนบนอย่างโดดเด่นกว่า ก็เท่ากับตอกย้ำถึงชัยชนะของจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ที่มีเหนือกว่าจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิที่เคยเป็นรากฐานสำคัญในอดีต

เมื่อเป็นดังนี้ เนื้อเรื่อง ฉากทิวทัศน์ที่จะสามารถดำรงอยู่ได้บนกรอบแนวคิดใหม่เช่นนี้จึงย่อมเป็นเนื้อเรื่องที่สามารถเป็นจริงได้บนกรอบแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์มากกว่าจะเป็นเรื่องที่ไม่มีความเป็นจริงชัดเจนในเชิงประจักษ์อันได้แก่จักรวาลแบบไตรภูมิ และทศชาติชาดก เพราะฉะนั้นจึงเกิดการเขียนภาพที่เป็นเหตุการณ์จริงที่มีข้อเท็จจริงปรากฏในโลกเชิงประจักษ์ เช่น การเขียนประเพณีทางพุทธศาสนาในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส และวัดบวรนิเวศน์ และแม้จะเขียนเรื่องตามจารีตประเพณีอยู่ แต่ก็ได้ลดอิทธิปาฏิหาริย์ลง เช่น เรื่องพุทธประวัติที่วัดกันมาตุยาราม ไม่ปรากฏเหตุการณ์ในตอนที่มีปาฏิหาริย์สูงดังกล่าวไปแล้ว ฉะนั้น สิ่งที่ปรากฏในงานจิตรกรรมเช่นนี้จึงล้วนยืนยันถึงการมีทัศนะทางญาณวิทยาแบบวิทยาศาสตร์อันอยู่บนรากฐานปรัชญาแบบสสารนิยม

---

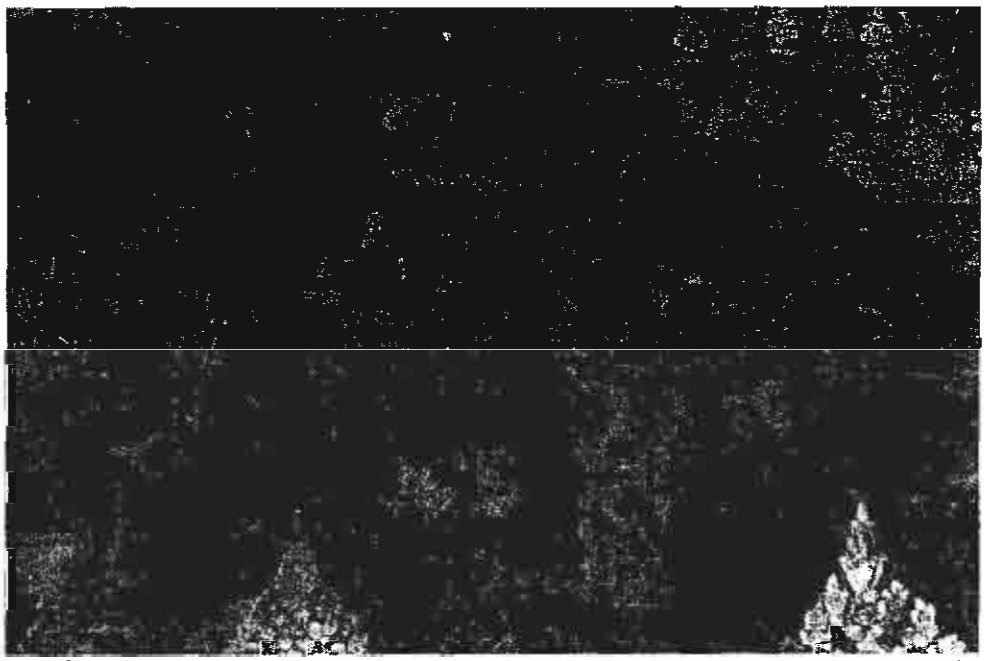
[32] เจ้าพระยาทิพากรวงษ์มหาโหษาธิบดี, **แสดงกิจจานุกิจ,** (พระนคร : คุรุสภา, 2513), หน้า 13.

[33] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,** (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2521), หน้า 75-76.

[34] วิลเลี่ยม แอล, บรัดเลย์ (แต่ง) ศรีสุเทพกุสุมา ณ อยุธยาและศรีลักษณ์ สง่าเมือง (แปล), **สยามแต่ปางก่อน,** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2547), หน้า 131.

เนื่องจากธรรมชาติของความเป็นจริงที่วิทยาศาสตร์ได้ให้ความสำคัญนั้นมีความแตกต่างจากความเป็นจริงที่พุทธปรัชญาให้ความสำคัญมาก คือความเป็นจริงตามกรอบแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์นั้น ความจริงคือสิ่งที่มีความเป็นวัตถุวิสัย (objective) อันไม่ขึ้นกับตัวผู้รู้ความจริง จึงเป็นความจริงที่มีข้อเท็จจริง (fact) รองรับ และตัดขาดออกจากความเป็นจริงเชิงอัตวิสัย (subjective) โดยสิ้นเชิง รวมทั้งเป็นความจริงที่มีคุณสมบัติ (quality) ที่สามารถตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ เช่น หากเป็นจักรวาลวิทยาก็สามารถพิสูจน์ได้ด้วยแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ได้อย่างเป็นวัตถุวิสัย เช่น การมีอยู่ของดวงดาวต่าง ๆ และตัวภาพต่าง ๆ ก็มีรูปแบบที่พิสูจน์ความมีอยู่จริงได้อย่างสอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริง (fact) ในเชิงกายภาพ (physical) มิใช่ความสอดคล้องกับกรรมและจิตที่ไม่มีข้อเท็จจริงภายนอกมารองรับ อันเป็นสิ่งที่ไม่มีอยู่จริงตามกรอบแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ แต่แนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำ และปรากฏผ่านจิตรกรรมนั้นเป็นเรื่องของการหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติ (conceptual reality) ที่ความเป็นจริงเชิงมโนคติเช่นนั้น อันได้แก่ ไตรลักษณ์ ปฏิจจสมุปบาท และอริยสัจ 4 นั้น ไม่ได้เป็นคุณสมบัติอันมีอยู่อย่างเป็นวัตถุวิสัยที่สามารถตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ ทั้งยังเป็นความจริงในเชิงมโนคติที่ไม่สามารถแยกออกจากตัวผู้รู้ความจริงเช่นนั้นไปได้โดยอิสระ และเนื่องจากคือความเป็นจริงเชิงมโนคติที่ต้องหยั่งรู้ด้วยใจเฉพาะตนเองอย่างเป็นนามธรรมเช่นนี้ จึงทำให้ความเป็นจริงตามทัศนะของพุทธปรัชญาเป็นความจริงเชิงจิตวิสัย (subjective)

ในเมื่อจิตรกรรมฝาผนังแบบใหม่ ซึ่งมีรูปแบบและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยนไป โดยได้นำแนวคิดเชิงปรัชญาที่มีพื้นฐานแนวคิดแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงมาประนีประนอมปรับใช้ร่วมกันเช่นนี้ได้ก่อให้เกิดผลกระทบในเชิงปรัชญาอย่างไรบ้างจะอธิบายตามลำดับดังนี้



ภาพที่ 14 : พระพุทธองค์ทรงรับกำหญ้าคาจากโสถิยพราหมณ์ก่อนตรัสรู้ (ซ้ายบน) และประทับนั่งทรงตรัสรู้โดยปราศจากกองทัพมารมาผจญพระพุทธองค์ (ล่างขวา) จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม เป็นภาพการตรัสรู้โดยปราศจากกองทัพมารอันแตกต่างจากที่มักพบในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณี

3.4 ผลกระทบที่มีต่อความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา และผลกระทบที่มีต่อเป้าหมายและวิถีของความเป็นมนุษย์

ธรรมชาติของความเป็นจริงเชิงมโนคติที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำได้แก่ ไตรลักษณ์ ปฏิจจสมุปบาท และอริยสัจ 4 เป็นความจริงเชิงจิตวิสัยที่เป็นนามธรรมไม่สามารถหยั่งรู้และพิสูจน์ได้ด้วยญาณวิทยาแบบประจักษนิยม และวิทยาศาสตร์ เพราะไม่สามารถตรวจวัดพระธรรมดังกล่าวได้ในเชิงปริมาณเลย และรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีก็ให้ความสำคัญกับความเป็นจริงเชิงมโนคติเด่นชัดกว่าความเป็นจริงเชิงประจักษ์ เพราะเป็นการหยั่งรู้ความเป็นจริงที่นำไปสู่การดับทุกข์ได้โดยตรง แต่อย่างไรก็ตาม งานจิตรกรรมรูปแบบใหม่ที่ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบและแนวคิดที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ จึงย่อมเกิดประเด็นว่า ความเป็นจริงเชิงประจักษ์เช่นนั้นมีผลกระทบต่อเป้าหมายและวิถีของความเป็นมนุษย์อย่างไร และสามารถเข้าถึงเป้าหมายเช่นนั้นด้วยวิถีที่ต่างจากแบบจารีตได้หรือไม่อย่างไร

แนวคิดใหม่เช่นนี้ยังคงยอมรับเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญา คือพระนิพพานว่าเป็นความจริงสูงสุด ว่ามีอยู่จริงอย่างเป็นจิตวิสัยและเป็นความจริงที่ไม่สามารถแยกออกจากจิตของผู้รู้ความจริงไปได้ ดังปรากฏในพระราชหัตถเลขาของรัชกาลที่ 4 ความว่า *"...มรรคผลนิพพานเป็นของมีจริง คนมีปัญญาอันสุขุมละเอียดจึงจะรู้ได้ด้วยใจ จะแลไปด้วยตาไม่เห็น..."*[35] ดังจิตรกรรมที่วัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาสได้เขียนเรื่องการไปให้ถึงนิพพาน โดยเปรียบได้กับการข้ามมหาสมุทรด้วยเรือ ซึ่งสอดคล้องกับความในจารึกที่ปรากฏอยู่ใต้ภาพจิตรกรรมในอุโบสถวัดบรมนิวาสความว่า *"...ห้องนี้ความอุปมาว่า มีฝั่งข้างหนึ่งโน้นเป็นที่สำราญนิราศภัย แต่ว่าจะไปให้ถึงฝั่งนั้นยาก ด้วยว่ามหาสมุทหเลใหญ่กว้างขวางกั้นอยู่ อันตรายในมหาสมุทก็มีมากยากที่จะแหวกว่ายให้ถึงฝั่งได้ จึ่งมีบุรุษผู้หนึ่งฉลาดในการที่จะแต่งเรือ ได้มีความเอนดูแก่หมู่คณะจะให้ข้ามถึงฝั่งสำราน จึ่งแต่งเรือขนาดใหญ่ให้หมู่คนลงในเรือ แล้วข้ามขนหมู่คนให้พ้นอันตรายในมหาสมุทให้ถึงฝั่งสำรานได้ ความอุปไมยว่า ฝั่งสำรานเหมือนพระนิพพาน บุรุษผู้ฉลาดแต่งเรือเหมือนพระพุทธเจ้าผู้ประกาศศาสนาแสดงข้อปฏิบัติให้สัตวทำตาม เรือเหมือนข้อปฏิบัติที่พระพุทธเจ้าแสดงนั้น หมู่คนผู้ได้ลงเรือข้ามไปถึงฝั่งสำรานได้ เหมือนพระอิริยเจ้าได้ปฏิบัติชอบแล้วได้มรรคผลข้ามถึงฝั่งสำรานครีพระนิพพานพ้นกันดานอันตรายทั้งปวงแล ฯ..."*[36] จิตรกรรมเรื่องดังกล่าวเชื่อเป็นฝีมือของขรัวอินโข่ง[37] ที่อาจเขียนขึ้นโดยการกำกับของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 นั้นแสดงให้เห็นถึงการใช้ข้อมูลที่มีที่มาจากพระไตรปิฎก โดยเฉพาะในส่วนของพระสุตันตปิฎกได้ปรากฏข้อความจำนวนมากที่อุปมาการปฏิบัติ

---

[35] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **เทศนาพระราชประวัติและพระราชนิพนธ์บางเรื่อง ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,** (กรุงเทพฯ : ไทยเขษม, 2523), หน้า 66.

[36] "*จารึกหลักที่ 154 : อักษรเขียนด้วยหมึกบนกรอบหน้าต่างด้านใน ห้องที่ 2*", **ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 6 ตอนที่ 1**, (กรุงเทพฯ : คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2517), หน้า 47.

[37] วิยะดา ทองมิตร, **จิตรกรรมแบบฉากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง**, หน้า 29.

ตนเพื่อถึงพระนิพพานว่าเปรียบได้กับการข้ามพ้นมหาสมุทรด้วยเรืออยู่เป็นจำนวนมาก เช่น "*...ครั้งนั้น บุรุษนั้นมีความคิดอย่างนี้ว่า ห้วงน้ำนี้ใหญ่นัก ฝั่งข้างนี้เป็นที่น่ารังเกียจ เต็มไปด้วยภัยอันตราย ฝั่งข้างโน้นเป็นที่เกษมปลอดภัย เรือแพหรือสะพานที่จะข้ามไปฝั่งโน้นก็ไม่มี ผิฉะนั้น เราควรจะมัดหญ้ากิ่งไม้และใบไม้ ผูกเป็นแพเกาะแพนั้น พยายามไปด้วยมือและเท้า ก็พึงถึงฝั่งโน้นได้โดยความสวัสดีแล้วเป็นพราหมณ์ขึ้นบกไป ฯ*" [38] และ "*...ฝั่งข้างโน้นเป็นที่เกษมปลอดภัยนั้นเป็นชื่อแห่งพระนิพพาน...*"[39]

ภาพที่ 15 : ภาพปริศนาธรรม แสดงภาพการข้ามพ้นมหาสมุทร เปรียบดังการข้ามพ้นสังสารวัฏไปสู่ฝั่งพระนิพพาน จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส

ดังนั้น แนวคิดดังกล่าวที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังจึงสอดคล้องกับแนวคิดของธรรมยุติกนิกายที่ได้มีแนวคิดทางพุทธศาสนาที่ย้อนกลับไปให้ความสำคัญกับพระไตรปิฎก[40] แต่อย่างไรก็ตาม การย้อนกลับไปหาพระไตรปิฎกของธรรมยุติกนิกายเช่นนั้นก็มีข้อบ่งชี้ด้วยว่า เป็นการจงใจจะเลือกใช้ข้อมูลบางส่วนของพระไตรปิฎกจำเพาะในส่วนที่สอดคล้องกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ หรือไม่ปรากฏความขัดแย้งกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ดังกรณีดังกล่าวที่ยกขึ้นมาหรือเน้นย้ำในส่วนที่ไม่มีอิทธิปาฏิหาริย์ เช่น ภาพเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ที่ปราศจากกองทัพมาร คือทรงตรัสรู้ได้

---

[38] **พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวงเล่มที่ 18** ข้อที่ 314 หน้า 208.

[39] **พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวงเล่มที่ 18** ข้อที่ 136 หน้า 209.,และอีกหลายแห่ง เช่น เล่ม 29 ข้อที่ 29 หน้า 21-24., เล่ม 6 ข้อที่ 91-92 หน้า 64-65., และเล่ม 17 ข้อที่ 309 หน้า 328. เป็นต้น.

[40] ดูรายละเอียดในศรีสุพร ช่วงสกุล, **ความเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์ ศึกษากรณีธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368-2464),** หน้า 21-62.

โดยลำพังในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม ก็สอดคล้องกับข้อมูลในพระไตรปิฎกที่พระพุทธองค์ทรงตรัสรู้เองโดยลำพัง[41] แต่ข้อควรพิจารณาก็คือเป็นการนำข้อมูลจากพระไตรปิฎกไปใช้ในบริบทที่ต่างกัน ตัวอย่างเช่นพระสูตรที่อุปมาว่าการไปให้ถึงเป้าหมายคือพระนิพพานเช่นนั้นที่ปรากฏในพระสุตันตปิฎกเป็นจำนวนมาก เนื้อหาของพระสูตรดังกล่าวไม่ได้ปรากฏอยู่เป็นเอกเทศโดยอิสระ แต่ในพระสุตันตปิฎกเช่นเดียวกันนั้นก็แวดล้อมด้วยบริบทของการกล่าวเน้นย้ำถึงการบำเพ็ญบารมี 10 เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้ในการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ด้วยเสมอ รวมทั้งยังได้เน้นความสำคัญต่อการบำเพ็ญบารมี 10 ประการอย่างชัดเจนโดยตรงในพระสุตันตปิฎก[42] แต่การยกเอาความจากพระสูตรเดียวกันดังกล่าวมาใช้เป็นข้อมูลในการเขียนจิตรกรรมที่วัดบวรนิเวศน์วิหาร และวัดบรมนิวาสนั้นเป็นการหยิบมาใช้โดยตัดขาดออกจากบริบทเดิม หรือปรับเปลี่ยนไปจากบริบทเดิมที่มีอยู่ในพระไตรปิฎกเป็นอย่างมาก คือ นำมาใช้โดยลำพังอย่างปราศจากการกล่าวถึงบารมี 10 ประการที่มีการเน้นย้ำเสมอในพระไตรปิฎก ที่กล่าวเช่นนี้ได้ก็เพราะว่าไม่มีการเขียนภาพทศชาติชาดกภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาสเลย เพราะฉะนั้นการไปให้ถึงเป้าหมายสูงสุดคือพระนิพพาน และการตรัสรู้ได้ที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมฝาผนังดังกล่าวถึงแม้ว่าจะใช้ข้อมูลจากพระไตรปิฎก แต่ก็มีจุดเน้นย้ำและบริบทที่ปรับเปลี่ยนท่าทีไปจากที่ปรากฏในพระไตรปิฎก คือ ไม่เห็นถึงการบำเพ็ญบารมีผ่านทศชาติชาดกดังที่เคยปรากฏอย่างชัดเจนในพระไตรปิฎกเลยแม้แต่น้อย

การไม่ปรากฏภาพทศชาติชาดกดังกล่าวในฐานะที่เข้ากันไม่ได้กับกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ เพราะเหตุการณ์ในชาดกนั้นไม่ได้เคยมีอยู่จริงในฐานะข้อเท็จจริงตามกรอบแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์นั้นส่งผลอย่างใหญ่หลวงทำให้ความหมายของบารมี 10 ประการในแต่ละข้อที่มีความสำคัญสูงยิ่งในฐานะเป็นองค์ประกอบของผู้ที่จะต้องตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าได้พึงต้องมีอย่างไม่สามารถขาดได้ เช่น จะต้องมีความอดทนอดกลั้น อันปรากฏในเตมีย์ชาดก จะต้องมีความพยายามอย่างยิ่งยวด คือวิริยะบารมี อันปรากฏในมหาชนกชาดก จะต้องมีเมตตาอย่างที่สุด คือเมตตาบารมี อันปรากฏในสุวรรณสามชาดก จะต้องมีการเสียสละคือทานบารมี อันปรากฏในเวสสันดรชาดก ฉะนั้น การไม่ปรากฏภาพทศชาติชาดกจึงทำให้ความหมายของบารมี 10 ประการ ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญในการสั่งสมบารมีเพื่อตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ปรากฏไม่ชัดเจนเท่าที่เคยมีในจิตรกรรมแบบประเพณี

---

[41] ดูเปรียบเทียบพุทธประวัติในพระไตรปิฎก, พุทธทาสภิกขุ, **พุทธประวัติจากพระโอษฐ์** (กรุงเทพฯ : ครุณวิทยา, 2545), หน้า 54-115 กับสมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา**, หน้า 82-106.

[42] ดูในมหานิบาตชาดก ขุททกนิกาย ชาดก ในส่วนของพระสุตันตปิฎก **พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวง เล่มที่ 28** ข้อที่ 394-1269 หน้า 128-403., ขุททกนิกาย พุทธวงศ์ **พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวง เล่มที่ 33** ข้อที่ 1-28 หน้า 313-403., ขุททกนิกาย จริยาปิฎก **พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวง เล่มที่ 33** ข้อที่ 1-445 หน้า 404-445., แม้ว่าในส่วนของมหานิบาตชาดกจะไม่บรรยายรายละเอียดของเนื้อเรื่องมากเท่ากับที่ปรากฏในอรรถกถาชาดกก็ตาม แต่ก็ปรากฏความสำคัญของการเน้นย้ำบารมี 10 ประการอย่างชัดเจนและครบถ้วน.

ในขณะที่เนื้อเรื่องในจิตรกรรมได้**เลือกใช้ข้อมูลบางส่วนจากพระไตรปิฎก** แต่ฉากในการดำเนินเรื่องของจิตรกรรมฝาผนังในรูปแบบใหม่ข้างต้นนั้นกลับเจาะจงใช้จักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์เป็นฉากในการดำเนินเรื่องแทน หาได้ใช้ฉากจักรวาลตามคติแบบไตรภูมิตามที่ปรากฏเป็นพื้นฐานในพระสุตตันตปิฎกแต่อย่างใดไม่[43] ทั้งหมดนี้เป็นหลักฐานบ่งชี้ว่าการให้ความสำคัญกับพระไตรปิฎกในทัศนะของธรรมยุติกนิกายนั้นได้จงใจที่จะให้ความสำคัญกับพระไตรปิฎกในส่วนที่เข้ากันได้กับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ หรือไม่มีปัญหาต่อแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์ แต่หากเนื้อหาส่วนใดที่มีปัญหาต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ เช่น เรื่องจักรวาลแบบไตรภูมิจะเห็นได้ว่าได้ถูกจงใจที่จะลดความสำคัญลง หรือไม่ถูกเลือกนำมาใช้แต่กลับใช้จักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์แทน[44]

ฉากประกอบภาพที่อยู่บนพื้นฐานของจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ที่ได้เข้ามามีบทบาทสูงกว่าจักรวาลแบบไตรภูมิก็ได้ทำให้ความหมายการหยั่งรู้ธรรมชาติของจักรวาลที่เป็นไปตามไตรลักษณ์ซึ่งเป็นสาระสำคัญที่ได้ถูกเน้นย้ำในจักรวาลแบบไตรภูมิเสมอก็เป็นแนวคิดที่ไม่ปรากฏชัดเจนในจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์เลย ท่าทีในทัศนะดังกล่าวที่ปรากฏขึ้นใหม่นี้ได้สะท้อนผ่านจิตรกรรมฝาผนังอย่างชัดเจนเช่นกัน ตัวอย่างสำคัญคือภาพเหตุการณ์ตอนออกบวชที่แสดงผ่านภาพประเพณีการอุปสมบทในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ที่แสดงภาพการออกบวชโดยไม่ผ่านการเห็นเทวทูตทั้ง 4 หรือเห็นไตรลักษณ์แต่อย่างใด เป็นแต่เพียงการออกบวชตามประเพณีเท่านั้น[45] เพราะฉะนั้นฉากจักรวาลแบบไตรภูมิที่หายไปจึงเป็นการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญมากอันทำให้ความหมายและการเน้นย้ำในเรื่องไตรลักษณ์ที่ได้เป็นพื้นฐานหลักแทรกซึมในพระไตรปิฎกปรากฏไม่ชัดเจน ซึ่งย่อมส่งผลกระทบโดยตรงต่อเป้าหมายและวิถีของความเป็นมนุษย์ที่มีพระนิพพานกำหนดเป็นเป้าหมายสูงสุด ซึ่งถูกเน้นย้ำในพระไตรปิฎกเสมอนั้นก็ปรากฏไม่ชัดเจนตามไปด้วยเช่นกัน ดังที่เราได้กล่าวในหัวข้อนี้แล้ว

แนวคิดดังกล่าวยังสอดคล้องกับรูปแบบของตัวภาพหรือตัวละครที่มีลักษณะใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง ดังปรากฏชัดเจนในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส ก็เป็นรูปแบบของรูปกายที่แม้ว่าจะสอดคล้องกับข้อเท็จจริงแต่ก็ไม่เห็นถึงแนวคิดเรื่องการสั่งสมกรรม ระดับของจิตและบารมีที่แฝงอยู่ในรูปกายของตัวละครได้อย่างชัดเจนดังที่เคยปรากฏในรูปกายของตัวภาพในจิตรกรรมแบบประเพณีเลยแม้แต่น้อย

---

[43] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน เพ็ญแข กิติศักดิ์. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์ความคิดเรื่องจักรวาลวิทยาในพุทธศาสนาตามที่ปรากฏในพระสุตันตปิฎก**, วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2529.,จักรวาลวิทยาที่ปรากฏในพระสุตตันตปิฎกเป็นคติจักรวาลแบบไตรภูมิอย่างชัดเจน แม้ว่าจะไม่พรรณนารายละเอียดของจักรวาลในเชิงภววิสัยอย่างละเอียดเท่ากับคัมภีร์รุ่นหลัง เช่น อรรถกถา และคัมภีร์โลกศาสตร์ก็ตาม.

[44] ดูความในเชิงอรรถที่ 33 ในหัวข้อ 3.3 ประกอบว่ารัชกาลที่ 4 ยอมรับจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ว่าถูกต้องกว่าจักรวาลแบบไตรภูมิ และมีทัศนะว่าจักรวาลแบบไตรภูมิ เป็นคติของศาสนาพราหมณ์มิใช่พุทธศาสนา.

[45] แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังดังกล่าวในวัดบวรนิเวศน์ตามสภาพที่ปรากฏในปัจจุบันจะถูกซ่อมแซมไปมาก แต่เป็นการเขียนซ่อมตามเค้าโครงเดิมที่เคยมีอยู่.

ดังนั้นการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในจิตรกรรมแบบใหม่เช่นนี้ จึงส่งผลกระทบอย่างใหญ่หลวงต่อวิถีและเป้าหมายของความเป็นจริงเชิงมโนคติที่ถูกเน้นย้ำมาโดยตลอดก็ได้ถูกลดบทบาทลง โดยความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่ได้ปรากฏชัดเจนขึ้นนั้นก็ได้ลดทอนความชัดเจนของความเป็นจริงเชิงมโนคติเคยที่เป็นสาระสำคัญที่สุดของพุทธปรัชญาลง

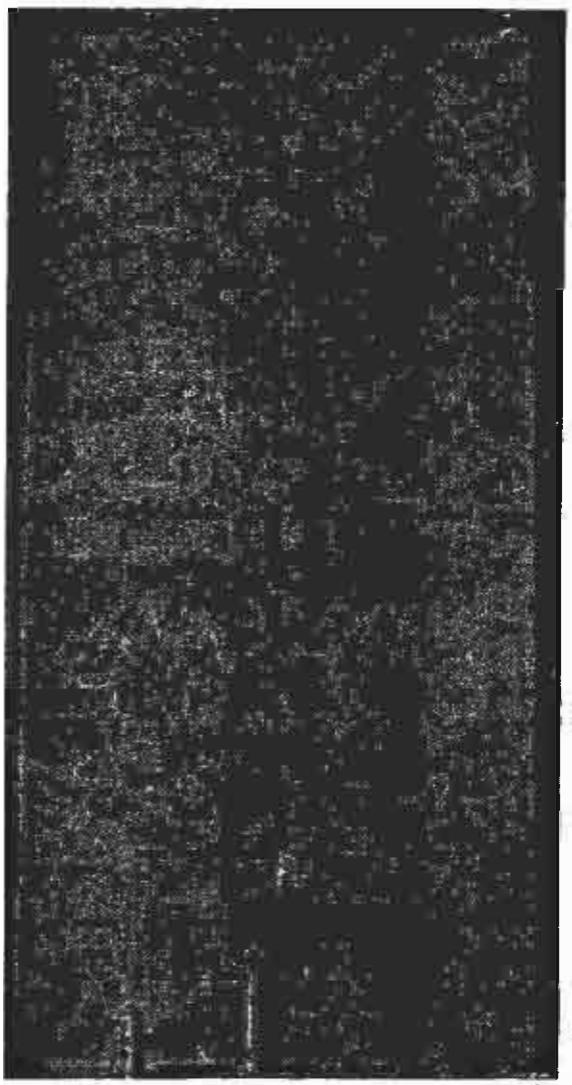
การให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ยังส่งผลกระทบทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยแยกขาดจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยอย่างเด็ดขาด กล่าวคือ ตัวละครในจิตรกรรมได้มีรูปแบบสอดคล้องกับข้อเท็จจริงเชิงวัตถุวิสัย (objective fact) หรือมีข้อเท็จจริงเชิงวัตถุวิสัยที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสเป็นต้นแบบในการเขียนภาพ มิได้ใช้กรรมและระดับจิตเป็นข้อกำหนดลักษณะของรูปกาย เพราะฉะนั้นจึงย่อมทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยของรูปกายแบบจารีตที่เคยมีในจิตรกรรมแบบประเพณีแยกออกจากกันกับความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยของตัวละคร เพราะรูปกายของตัวละครตามข้อเท็จจริงเช่นนั้นก็ไม่แสดงความเกี่ยวข้องกับกรรมและระดับจิตของตัวละครนั้นแต่อย่างใด เช่น การรับรู้ความจริงในรูปกายของตัวละครที่ปรากฏในจิตรกรรมของขรัวอินโข่ง และภาพพระบรมสาทิสลักษณ์รัชกาลที่ 4 และ 5 ในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งทรงผนวชนั้น ความงดงามในรูปกายของตัวภาพดังกล่าวที่ปรากฏก็ไม่ได้มีที่มาที่เกี่ยวข้องกับกรรม และระดับจิตของพระองค์ รวมทั้งไม่เห็นถึงความหมายของการบำเพ็ญบารมีที่ปรากฏในรูปกายเช่นนั้นเลยแม้แต่น้อย และยังสะท้อนให้เห็นว่าได้ทำให้ความเป็นจริงถูกแยกขาดออกจากความดีและความงาม เพราะความเป็นจริงของรูปกายตัวละครที่ปรากฏก็ไม่เกี่ยวข้องกับการกระทำความดีของตัวละครนั้น ๆ และความงามของรูปกายตัวละครเหล่านั้นก็ไม่เกี่ยวข้องกับความดีที่ตัวละครนั้นได้กระทำกรรมไว้ เพราะเป็นความงามที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงมิได้สอดคล้องกับกรรมที่ตัวละครเหล่านั้นได้กระทำกรรมดีไว้ อันเป็นแนวคิดที่ต่างจากตัวภาพของงานจิตรกรรมแบบประเพณีโดยสิ้นเชิงที่ความงามของรูปกายตัวละครย่อมเกี่ยวข้องกับการกระทำความดี เพราะได้กระทำกรรมดีจึงได้มีรูปกายที่งดงามเช่นนั้น และในเรื่องของโลกภายนอกหรือจักรวาลวิทยาก็มีการปรับเปลี่ยนในทิศทางสอดคล้องกันคือ มีทัศนะในการลดทอน และแยกส่วนแบบวิทยาศาสตร์ที่จักรวาลในเชิงวัตถุวิสัยภายนอกไม่เกี่ยวกับมนุษย์ แต่เป็นเรื่องโลกภายนอกในเชิงกายภาพล้วนๆ ที่ไม่มีมนุษย์และชีวิตต่างๆ ในฐานะ**สัตว์โลก**อยู่ร่วมในความหมายของจักรวาลเลย และจักรวาลในทัศนะใหม่เช่นนี้ก็ไม่เกี่ยวข้องกับระดับจิตของมนุษย์เลยแม้แต่น้อย

นอกจากนั้น ในฐานะที่ธรรมยุติกนิกายได้ให้ความสำคัญต่อพระวินัยและวัตรปฏิบัติของสงฆ์อย่างเคร่งครัด ดังความว่า *"...ได้ยกเอาพระวินัย คำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าเป็นที่เคารพนับถือเป็นของจริงแท้ ปฏิบัติไปตามจึงมีนามว่าธรรมยุติกา สั่งสอนให้สิทธิ์วิหาริกให้ปฏิบัติเอาแต่สิ่งที่ถูกต้องตามพระธรรมวินัย..."*[46] ก็สอดคล้องกับหลักฐานที่พบในจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มวัดธรรมยุตินิกาย คือมีการนำเรื่องในพระวินัยและวัตรปฏิบัติของสงฆ์มาเขียนเป็นภาพจิตรกรรม เช่น การเขียนเรื่องพระวินัยกรรม

---

[46] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระรัตนตรัย, **เทศนาพระราชประวัติและพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพุทธศาสนา,** (กรุงเทพฯ : ไทยเกษม, 2523), หน้า 63.

การเปลี่ยนบาตร การสวดปาฏิโมกข์ ในจิตรกรรมวัดปทุมวนาราม[47] การเขียนภาพเนื้อ 10 ชนิด ที่พระพุทธองค์ทรงมีพุทธบัญญัติห้ามภิกษุฉันท์ และภาพผลไม้ 8 ชนิดที่ทรงมีพุทธานุญาติให้นำมาทำน้ำปาณะได้[48] ในจิตรกรรมวัดกันมาตุยาราม และวัดมหาพฤฒาราม และเรื่องธุดงควัตร 13 ประการ ในจิตรกรรมฝาผนังวัดมหาพฤฒาราม



ภาพที่ 16 : ภาพผลไม้แปดชนิดที่นำมาทำน้ำปานะได้ จิตรกรรมบานประตูด้านในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม

อย่างไรก็ตาม การให้ความสำคัญกับพระวินัยและวัตรปฏิบัติอันเคร่งครัดที่ปรากฏผ่านจิตรกรรม ก็มีสาระที่ไม่ได้เชื่อมโยงหรือมีวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาคือการตรัสรู้และพระนิพพานได้อย่างชัดเจนเทียบเท่ากับที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณี เพราะภายในอุโบสถเหล่านั้นไม่ปรากฏการให้ความสำคัญกับเป้าหมายสูงสุด คือ พระนิพพานอย่างชัดเจน เช่น ภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒารามไม่ปรากฏภาพมารผจญอันแสดงเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ ส่วน

---

[47] ตรวจสอบร่วมกับ**พระไตรปิฎกเล่มที่ 2** ข้อที่ 131-133 และเล่มที่ 4 ข้อที่ 166-185 หน้า 212-237.

[48] ตรวจสอบร่วมกับ**พระไตรปิฎกเล่มที่ 2** ข้อที่ 59-72 หน้า 68-72 และเล่มที่ 2 ข้อที่ 86 หน้า 116.

วัดกันมาตุยารามภาพเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ก็เป็นเพียงเหตุการณ์เล็ก ๆ ที่ไม่ได้ถูกให้ความสำคัญอย่างโดดเด่นกว่าเหตุการณ์อื่นที่แวดล้อมอยู่เลยแม้แต่น้อย เพราะฉะนั้นจึงย่อมทำให้ความหมายของวัตรปฏิบัติอันเคร่งครัดที่ปรากฏในงานจิตรกรรมเหล่านั้นไม่สามารถเชื่อมโยงไปสู่เป้าหมายสูงสุดได้อย่างชัดเจนเท่าที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณี รวมทั้งการไม่ปรากฏภาพคติจักรวาลแบบไตรภูมิในอุโบสถ (รวมทั้งองค์ประกอบอื่นในงานสถาปัตยกรรม เช่น ลวดลายประดับ หน้าบัน แผนผังวัด) ก็ได้ทำให้ความหมายของจักรวาลในฐานะเป็นแดนแห่งสังสารวัฏที่มนุษย์พึงต้องไปให้พ้นก็ย่อมปรากฏไม่ชัดเจนตามไปด้วย

ดังนั้น แม้ว่าความเป็นจริงแบบวิทยาศาสตร์จะช่วยให้มนุษย์ได้สัมผัสกับความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัย (objective reality) อย่างวิจิตรพิสดาร แต่ขณะเดียวกันก็ได้นำมนุษย์ให้ถอยห่างออกจากความเป็นจริงเชิงอัตวิสัย (subjective reality)[49] หลักฐานจิตรกรรมฝาผนังในช่วงเวลาที่ปรับเปลี่ยนไปให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์เช่นนี้ได้ทำให้เราเห็นอย่างชัดเจนว่าความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ได้เข้ามามีบทบาทสูงกว่าความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยที่เคยมีมาก่อน อันทำให้รูปแบบและความหมายที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีแต่เดิมปรับเปลี่ยนไปในที่สุด

กล่าวได้ว่าการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบใหม่เช่นนี้เป็นการเปลี่ยนแปลงที่อยู่บนรากฐานของการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับวิทยาศาสตร์อันอยู่บนรากฐานของปรัชญาแบบสสารนิยมที่มีความสำคัญในฐานะเป็นรากฐานการปรับเปลี่ยนมโนทัศน์เรื่องความเป็นจริงในขั้นรากฐานที่สุด โดยสาระของการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์นี้ทำให้ศูนย์กลางของความเป็นจริงได้เคลื่อนย้ายออกไปจากตัวมนุษย์ ซึ่งได้ส่งผลกระทบอย่างใหญ่หลวงต่อเป้าหมายและวิถีของความเป็นมนุษย์ และรูปแบบศิลปกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังบนรากฐานแนวคิดเช่นนี้จึงได้ให้ความสำคัญต่อโลกของความเป็นจริงที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส และทำให้ความหมายของความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่เคยแฝงอยู่ในรูปสัญลักษณ์ของงานจิตรกรรมแบบประเพณีได้เสื่อมคลายลง หรือปรับเปลี่ยนความหมายตามไปด้วย

ความเปลี่ยนแปลงทั้งหมดที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังเช่นนี้ เป็นผลลัพธ์โดยตรงของการผสมผสานแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์อันอยู่บนรากฐานของปรัชญาแบบสสารนิยมเข้ากับแนวคิดความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา และเนื่องจากมีรากฐานทางปรัชญาที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงจึงย่อมทำให้ความหมายและคุณค่าของพุทธปรัชญาที่เคยมีอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีปรากฏไม่ชัดเจนในจิตรกรรมรูปแบบใหม่เช่นนี้ เพราะความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาไม่สามารถเข้าถึงได้ด้วยวิธีการทางญาณวิทยา และปรัชญาที่มีรากฐานอยู่บนปรัชญาแบบสสารนิยม

---

[49] ดร. ประมวล เพ็งจันทร์ และ อ.ชัชวาล ปุญปัน, **สังขยาปกาสกฎีกา อุปกรณ์แห่งการหยั่งถึงความเป็นจริงจากโลกวิทยาศาสตร์พุทธศาสนา**, เอกสารอัดสำเนาเนื่องในโอกาส ศ.ดร.นิธิ เอียวศรีวงศ์ มีอายุครบ 60 ปี, พ.ศ. 2543 หน้า 52.

ตัวอย่างเช่น วิทยาศาสตร์ ด้วยเหตุนี้จึงย่อมทำให้แนวคิดเรื่องความเป็นจริง และการหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาโดยผ่านกรอบแนวคิดแบบใหม่ที่เกี่ยวข้องกับวิทยาศาสตร์เช่นนี้จึงย่อมไม่สามารถปรากฏได้อย่างชัดเจนเทียบเท่ากับที่เคยปรากฏมาก่อนในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี

ดังนั้น จิตรกรรมฝาผนังรูปแบบใหม่เช่นนี้จึงแสดงให้เห็นว่า ในการติดต่อกับตะวันตกโดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงรัชกาลที่ 3-4 นั้น แม้ว่าชนชั้นนำของสยามจะยังคงรักษาศรัทธาในพุทธศาสนาอย่างแรงกล้า แต่หลักฐานที่ปรากฏผ่านงานจิตรกรรมได้แสดงออกอย่างชัดเจนว่าชนชั้นนำของสยามได้นำแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์มาปรับใช้ร่วมกับแนวคิดของพุทธปรัชญา โดยผลจากความคิดเช่นนั้นได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงต่อแนวคิดรากฐานของพุทธปรัชญาอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในสยาม และความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวของพุทธศาสนาในช่วงเวลานั้น ก็เป็นรากฐานพุทธศาสนาของสังคมไทยในยุคปัจจุบันนี้ด้วยเช่นกัน เพราะฉะนั้น การเข้าใจแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ และการปรับเปลี่ยนแนวคิดดังกล่าวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมเช่นนี้จึงไม่ได้เป็นแต่เพียงการเข้าใจงานศิลปกรรมเท่านั้น แต่ยังมีความสำคัญต่อการเข้าใจปรากฏการณ์ทางความคิดของสังคมในช่วงเวลาที่สำคัญที่สุดช่วงเวลาหนึ่งของสังคมไทยด้วย

4. จิตรกรรมฝาผนังในฐานะที่เป็นเครื่องมือเข้าถึงความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา

ในหัวข้อนี้เราจะอธิบายว่าตัวผลงานจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งดำรงอยู่ในฐานะข้อเท็จจริง (fact) ที่อยู่ภายนอกตัวมนุษย์จะมีความสัมพันธ์กับมนุษย์อย่างไร และภายใต้กรอบแนวคิดของพุทธปรัชญามีทัศนะว่าตัวผลงานจิตรกรรมนั้นมีความเป็นจริงในรูปแบบใด

สามารถกล่าวได้ใน 2 ประเด็น ประเด็นแรกคือ เรื่องราวและตัวละครที่จิตรกรรมเขียนเล่านั้นสื่อสารถึงสัจจะในระดับใดของพุทธปรัชญา ประเด็นที่สองคือ ตัวของผลงานจิตรกรรมในฐานะเป็นสิ่งที่เกิดจากอุปกรณ์ทางงานช่างโดยการเขียนของช่างเขียน และเป็นองค์ประกอบหนึ่งของศาสนสถานนั้นจะดำรงความเป็นจริงในสถานะใดของพุทธปรัชญา

ในประเด็นแรกนั้นกล่าวได้ว่า "รูป" ทั้งปวงที่ปรากฏในจิตรกรรมไม่ว่าจะเป็นรูปที่มีจิตครอบครองคือ สัตว์โลกต่างๆ ทั้งรูปของพระพุทธเจ้า เทวดา มาร มนุษย์สามัญและรวมถึง "รูป" อันไม่มีจิตครอบครอง คือ รูปของเขาพระสุเมรุ ภพภูมิต่างๆ นั้นล้วนเป็นการปรากฏของความจริงในระดับสมมุติสัจจะทั้งสิ้น คือ เป็นสิ่งซึ่งไม่มีภาวะความเป็นจริงในตัวเอง เช่น รูป ของเทวดากษัตริย์ มนุษย์ต่างๆ ที่ปรากฏในฐานะเป็นรูปประกอบเล่าเรื่องราวในจิตรกรรมไม่ว่าจะเป็นรูปพระเจ้าสุทโธทนะ พระนางสิริมหามายา หรือตัวละครอื่นๆ นั้นล้วนเป็นความมีอยู่จริงในระดับสมมุติสัจจะทั้งสิ้น เพราะเมื่อแยกองค์ประกอบของรูปกายเหล่านั้นก็จะพบเพียงรูป และนาม หรือขันธ์ 5 ไม่พบตัวตนของพระเจ้าสุทโธทนะ และพระนางสิริมหามายาแต่อย่างใด[50] เพราะฉะนั้น ด้วยกรอบแนวคิดเช่นนี้ การที่

---

[50] การเปรียบเทียบ แยกองค์ประกอบของมนุษย์เป็นส่วนๆ ที่เมื่อถึงที่สุดแล้วก็ไม่พบตัวตนใดๆ ของผู้นั้นได้ใช้การเปรียบเทียบในลักษณะเดียวกับ **มิลินทปัญหา ฉบับพิสดาร**, (กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาคาร, 2500),หน้า 6 – 7.

จิตรกรรมได้เขียนถึงสิ่งที่ไม่มีอยู่จริงให้ปรากฏขึ้นเป็นการบัญญัติให้มีขึ้นเช่นนี้จึงเทียบเคียงได้กับ **อวิชชมานบัญญัติ**[51] โดยรูปของสรรพสิ่งจำนวนมากอันอยู่ในลักษณะการเขียนแสดงสิ่งต่างๆ ในจักรวาล ทั้งโอกาสโลกและสัตว์โลก จึงล้วนจัดอยู่ในอวิชชมานบัญญัติ ทั้งสิ้น เพราะเป็นสิ่งที่ไม่มีความเป็นจริงโดยตัวมันเอง แต่อย่างไรก็ตาม สมมุติสัจจะเหล่านั้นก็มีความสำคัญในฐานะที่ทำหน้าที่สื่อสารหรือบอกเล่าสภาวะที่มีอยู่จริงด้วย ตัวอย่างเช่น ภาพจิตรกรรมได้ดำเนินเรื่องราวผ่านตัวละครต่างๆ อันเป็นอวิชชมานบัญญัติ เช่น เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับทุกข์ อันเป็นอริยสัจ 4 ข้อที่ 1 ก็เป็นภาวะที่มีอยู่จริงตามทัศนะของพุทธปรัชญา ฉะนั้น ข้อบ่งชี้เรื่องทุกข์ที่ถูกเขียนในจิตรกรรมจึงเป็นการเขียนหรือบัญญัติ สิ่งที่มีอยู่จริงคือ สภาวะทุกข์ และเรื่องราวต่างๆ ที่บอกเล่าผ่านตัวละครเหล่านี้ ยังสะท้อนถึงสภาวะหรือกฎเกณฑ์อื่นๆ ที่มีอยู่จริงอีกเป็นจำนวนมาก เช่น จิตนิยาม และกรรมนิยามที่ตัวละครล้วนได้รับผลกรรมที่ตนกระทำไว้ เช่น พระโพธิสัตว์ได้รับผลกรรมคือการตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ก็ยืนยันความมีอยู่จริงในเรื่องกรรม ฉะนั้น การเขียนเรื่องราวหรือบัญญัติเรื่องที่มีความเป็นจริงเช่นนี้ให้ปรากฏขึ้นจึงจัดว่าเป็น**วิชชมานบัญญัติ**[52] ในพุทธปรัชญา

ในส่วนถัดไปจะกล่าวถึง จิตรกรรมฝาผนังในฐานะเป็นสิ่งที่ถูกมนุษย์สร้างหรือเขียนขึ้นนั้น มีความเป็นจริงตามทัศนะของพุทธปรัชญาในลักษณะใดและมีความสัมพันธ์กับมนุษย์อย่างไร ดังนี้

จากกรอบแนวคิดเดียวกันเช่นนี้กล่าวได้ว่า ผลงานจิตรกรรมฝาผนังที่ล้วนถูกเขียนขึ้นบนฝาผนัง ตัวผลงานจิตรกรรมจึงจัดได้ว่าเป็นสมมุติสัจจะด้วยเช่นกัน เพราะว่าเมื่อแยกองค์ประกอบของตัวงานจิตรกรรมฝาผนังอันเป็นภาพระบายสีของช่างเขียนออกแล้วก็จะพบเพียงองค์ประกอบของสีต่างๆ (สีฝุ่น) กาว ทราย ปูน และอิฐ เท่านั้น ไม่พบตัวตนของจิตรกรรมแต่อย่างใด เป็นแต่เพียงองค์ประกอบของสิ่งดังกล่าวมารวมกันอย่างเหมาะสมจึงเกิดเป็นจิตรกรรม อันเป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่งของอุโบสถอันเป็นเสนาสนะของสงฆ์ ซึ่งเมื่อแยกองค์ประกอบของเสนาสนะ และจิตรกรรมทั้งหมดเหล่านั้นให้ย่อยที่สุดแล้วก็จะพบเพียงองค์ประกอบของมหาภูตรูป 4 เท่านั้น และย่อมมีธรรมชาติที่มีความผันแปร เป็นไปตามไตรลักษณ์ จึงเป็นสภาวะธรรมที่มีการปรุงแต่งเป็นไปตามเหตุปัจจัย จัดเป็นสังขารอันไม่มีใจครอง หรือ อนุปาทินนกสังขาร จึงย่อมเป็นสังขตธรรมที่ไม่มีตัวตนใดๆ

หลักฐานที่ยืนยันการยอมรับความเป็นจริงที่มีต่อจิตรกรรมฝาผนังในทัศนะดังกล่าวคือบทสวดมนต์ที่เรียกว่า **ธาตุปฏิกูล ปฺปจฺจเวกฺ ขณปาฐ** ความว่า *"...ยถาปจฺจยํ ปวตฺตมานำ ธาตุมตฺตเมเวตำ ยทิทำ เสนาสนำ ตทุปภุญฺชโก จ ปุคฺคโล ธาตุมตฺตโก นิสฺสตฺโต นิชฺชีโว สุญฺโญ...เสนาสนะนี้เป็นไปตามปัจจัยสักแต่ว่าธาตุ ถึงบุคคล ผู้เข้าไปใช้สอยเสนาสนะนั้น สักแต่ว่าธาตุ มิใช่สัตว์ มิใช่ชีวิต เป็นของ*

---

[51] ลัลนา อัศวรุ่งนิรันดร์, **การศึกษาวิเคราะห์เรื่องสัจจะในฝ่ายพุทธปรัชญาเถรวาท**, วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527,หน้า 19.

[52] **เรื่องเดียวกัน.**

ว่างเปล่า..."[53] ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังก็จัดเป็นองค์ประกอบหนึ่งของเสนาสนะ คือ อุโบสถนี้ด้วย เพราะฉะนั้น จิตรกรรมจึงย่อมเป็นสิ่งที่ไม่มีตัวตนด้วยเช่นเดียวกัน

สมมุติสัจจะทั้งหมดในจิตรกรรมฝาผนังมีความสัมพันธ์กับมนุษย์ในฐานะเป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์ที่ชี้ให้เห็นความเป็นจริงในระดับ**ปรมัตถะสัจจะ** โดยเฉพาะทางไปสู่พระนิพพานในฐานะเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาได้ด้วยใจตนเอง โดยได้จำลองสมมุติสัจจะทั้งในระดับที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส และไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสสามัญ มาจำลองให้มนุษย์สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสปรากฏเป็น **"รูป"** อัน *"...เป็นอารมณ์ที่รู้ได้ด้วยจักษุ สิ่งที่ปรากฏแก่ตา..."*[54]

จิตรกรรมฝาผนังในความหมายเช่นนี้จึงมีความสำคัญในฐานะเป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์ที่ให้มนุษย์เข้าถึงความเป็นจริงในระดับปรมัตถสัจจะด้วยใจตนเอง

แนวคิดที่ให้ความสำคัญกับจิตของมนุษย์ยังสอดคล้องกันกับการให้ความหมายคำว่า จิตรกรรม ตามรากฐานของพุทธปรัชญาที่ให้ความหมายคำว่า**จิตรกรรม**โดยเน้นความสำคัญมาที่จิตของผู้ที่สร้างงานจิตรกรรม มากกว่าจะให้ความสำคัญแก่ตัวของผลงานจิตรกรรม เพราะจิตของมนุษย์ที่สร้างงานจิตรกรรมย่อมมีความสำคัญในฐานะที่เป็นที่มาอันแท้จริงที่บงการให้เกิดงานจิตรกรรมที่งดงามนั้นได้[55]

จิตรกรรมฝาผนังในฐานะสมมุติสัจจะเช่นนี้ ยังมีความสัมพันธ์กับนิพพานในฐานะปรมัตถสัจจะและเป้าหมายสูงสุด คือ ความเป็นจริงสูงสุดอันเป็นปรมัตถสัจจะนั้นเป็นภาวะที่อยู่เหนือการบัญญัติใดๆ กล่าวคือ มนุษย์จะต้องหยั่งรู้ด้วยใจตนเอง แต่การที่มนุษย์จะเข้าถึงเป้าหมายสูงสุดอันเป็นปรมัตถสัจจะเช่นนั้นได้ก็ต้องผ่านกระบวนการหยั่งรู้ความเป็นจริงเช่นนั้นผ่านสมมุติสัจจะทั้งสิ้น และสมมุติสัจจะที่ถูกเขียนเป็นภาพและเล่าเรื่องราวผ่านงานจิตรกรรมเช่นนี้ย่อมมีคุณค่าและความหมายสูงมาก เพราะเป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์ให้ใจของมนุษย์สามารถเข้าถึงความเป็นจริงอันเป็นปรมัตถ์ได้ในที่สุด เพราะฉะนั้น ถึงแม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังจะเป็นเพียงความเป็นจริงในระดับสมมุติสัจจะ แต่ก็มีคุณค่าตามแนวคิดของพุทธปรัชญา เพราะว่าตราบใดที่มนุษย์ยังไม่สามารถเข้าถึงปรมัตถสัจจะได้ ตราบนั้นสมมุติสัจจะในฐานะเป็นเครื่องมือที่ทำให้มนุษย์หยั่งรู้ความเป็นจริงสูงสุดได้ ย่อมมีความสำคัญเป็นอย่างสูงที่สามารถสื่อสารความเป็นจริงที่มนุษย์ยังไม่สามารถรับรู้ได้ให้ปรากฏขึ้น

การปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังทั้งด้านเนื้อหา และรูปแบบอันได้ปรับเปลี่ยนไปให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่เกี่ยวข้องกับวิทยาศาสตร์บนรากฐานปรัชญาแบบสสารนิยมนั้น หากพิจารณาด้วยกรอบแนวคิดว่า จิตรกรรมฝาผนังทำหน้าที่เป็นสมมุติ

---

[53] พระราชเทวี พระวินัยธรชั้นฎีกา วัดประยุรวงศาวาส ธนบุรี, **ชุมนุมบทสวดมนต์ฉบับหลวงแปล**, (กรุงเทพฯ : อำนวยสาส์น, 2532), หน้า 33.

[54] พระธรรมปิฎก, **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์**, หน้า 253.

[55] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน **อรรถกถาธรรมสังคณี เล่มที่ 1 ภาคที่ 1** (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัยฯ 2528), หน้า 229-230.

สัจจะแล้ว จะพบว่าการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้ได้ทำให้สมมุติสัจจะที่มีอยู่แต่เดิมในจิตรกรรมที่มีความหมายแฝงอยู่ในรูปเหล่านั้นได้หายไป หรือปรากฏไม่ชัดเจนจึงทำให้การสื่อสารและความหมายที่มนุษย์รับรู้ผ่านสัญลักษณ์หรือสมมุติสัจจะเหล่านั้นย่อมเปลี่ยนไป หรือปรากฏไม่ชัดเจน เช่น การไม่ปรากฏภาพคติจักรวาลแบบไตรภูมิ (ในฐานะสมมุติสัจจะ) ย่อมส่งผลกระทบทำให้การรับรู้ความหมายของโลกและจักรวาลในฐานะสังสารวัฏที่เป็นไปตามกรรมและเป็นทุกข์ที่แฝงอยู่ในคติจักรวาลแบบไตรภูมิย่อมปรากฏไม่ชัดเจนตามไปด้วย หรือการที่ตัวภาพ ตัวละครที่ปรากฏลักษณะในรูปแบบที่ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงนั้น ก็ทำให้การสื่อสารความหมายเรื่องกรรม และการบำเพ็ญบารมีผ่านตัวละครไปยังผู้ชมผลงานจิตรกรรมย่อมปรากฏไม่ชัดเจนเทียบเท่ากับที่เคยปรากฏในงานจิตรกรรมแบบประเพณี เป็นต้น เพราะฉะนั้น การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังเช่นนี้ จึงย่อมส่งผลกระทบต่อการปรับเปลี่ยนความหมาย และสัญลักษณ์ที่แฝงอยู่ในสมมุติสัจจะที่จะเชื่อมโยงไปสู่ปรมัตถสัจจะย่อมไม่ชัดเจนเท่าที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีด้วย ทำให้การรับรู้ความหมายเรื่องความเป็นจริงของมนุษย์ผ่านงานจิตรกรรมย่อมปรับเปลี่ยนตามไปด้วย

5. สรุป

จิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือ งานที่สร้างขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 1-3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นจิตรกรรมที่มีพัฒนาการมาจากจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย มีรูปแบบศิลปะแบบประเพณีนิยมของงานจิตรกรรมไทยคือ ตัวภาพ และสถาปัตยกรรมมีลักษณะเป็นภาพ 2 มิติ ไม่แสดงแสงเงา ตัวละครและฉากประกอบภาพไม่มีความสอดคล้องกับข้อเท็จจริง เนื้อเรื่องหลักที่นำมาเขียนจิตรกรรมได้แก่ คติจักรวาลแบบไตรภูมิ พุทธประวัติ และทศชาติชาดก

หลักฐานเช่นนี้บ่งชี้ได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีแนวคิดที่ไม่ได้ตั้งอยู่บนรากฐานแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์อันอยู่บนรากฐานปรัชญาแบบสสารนิยม เพราะทั้งเนื้อหาและรูปแบบศิลปกรรมไม่ได้ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ แต่ได้ตั้งอยู่บนรากฐานความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่ให้ความสำคัญต่อการหยั่งรู้ความเป็นจริงที่นำไปสู่การดับทุกข์ได้ตามแนวคิดของพุทธปรัชญา อันเป็นการหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยที่ไม่สามารถแยกตัวความรู้ออกไปจากสิ่งที่ถูกรู้ และไม่สามารถตรวจวัดความจริงเช่นนี้ในเชิงปริมาณได้ นั่นคือการหยั่งรู้ในไตรลักษณ์ ปฏิจจสมุปบาท และอริยสัจ 4 ได้ในใจตน และเนื่องจากเป็นการหยั่งรู้ได้ในใจตนจึงทำให้ความเป็นจริงเช่นนี้ของพุทธปรัชญาเป็นความจริงเชิงมโนคติ อันเป็นนามธรรมด้วย ทั้งยังเป็นความจริงที่ไม่ได้ดำรงอยู่ในข้อเท็จจริงภายนอกตัวมนุษย์อย่างเป็นภววิสัย

แนวคิดเช่นนี้ของพุทธปรัชญาเป็นรากฐานในการกำหนดเรื่องราว และรูปแบบศิลปกรรมในจิตรกรรมฝาผนัง ดังนี้

ในด้านเนื้อเรื่องหรือวรรณกรรมที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรม รากฐานความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่เป็นการหยั่งรู้ในไตรลักษณ์ ปฏิจจสมุปบาท และอริยสัจ 4 เป็นสิ่งที่กำหนดเป้าหมาย

และวิถีของความจริงที่มีมนุษย์เป็นศูนย์กลาง มีพระนิพพาน และการตรัสรู้กำหนดเป็นเป้าหมายสูงสุด ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังได้เน้นความสำคัญของการตรัสรู้สัมมาสัมโพธิญาณของพระพุทธเจ้า โดยปรากฏภาพมารผจญเป็นภาพพระพุทธเจ้าต่อสู้กับกองทัพมารจนประสบชัยชนะสามารถชนะทั้งมารในเชิงภววิสัย และในเชิงจิตวิสัย ซึ่งมักพบในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นภาพขนาดใหญ่อยู่ในตำแหน่งที่ตรงข้ามพระประธานเสมอ

เป้าหมายของพุทธปรัชญาเช่นนั้นยังเป็นสิ่งสำคัญในการกำหนดวิถีหรือแนวทางที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุดบนรากฐานแห่งการรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา อันได้แก่การมีวิถีปฏิบัติตามหลักอริยสัจ 4 คือการหยั่งรู้ทุกข์ของชีวิต ซึ่งจิตรกรรมได้เน้นย้ำสาระในข้อนี้สูงมาก ซึ่งเนื้อหาและเนื้อเรื่องในจิตรกรรมฝาผนังก็มีสาระที่นำไปสู่เป้าหมายดังกล่าวอย่างชัดเจน ได้แก่ จิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติทุกแห่งที่นำมาศึกษาจะต้องปรากฏภาพการพบเทวทูตทั้ง 4 ที่ทรงทอดพระเนตรเห็นคนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวชของเจ้าชายสิทธัตถะ ทำให้สามารถตระหนักรู้ทุกข์ได้ และสามารถหยั่งรู้ปฏิจจสมุปบาทอันเป็นวงจรและสาเหตุของทุกข์ในสังสารวัฏได้ และการเห็นนักบวชก็ทำให้สามารถกำหนดเป้าหมายสูงสุดในการที่จะพ้นทุกข์ได้ ทั้งหมดจึงเป็นสาเหตุให้พระองค์ออกบวช และการหยั่งรู้ทุกข์ก็เป็นสาเหตุแห่งการออกบวชของอดีตพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ ซึ่งภาพอดีตพระพุทธเจ้าทั้ง 27 พระองค์ ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวรารามได้ปรากฏเหตุการณ์ทอดพระเนตรเทวทูตทั้ง 4 ทั้งสิ้น รวมทั้งการออกบวชของพระปัจเจกพุทธเจ้าทุกพระองค์ในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวรารามก็เกิดจากการหยั่งรู้ในทุกข์ และใจหยั่งรู้ไตรลักษณ์ทั้งสิ้น

จริยวัตรของพระพุทธองค์และพระโพธิสัตว์แต่อดีตชาตินั้นอยู่บนรากฐานของวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุด อันประกอบด้วยมรรคมีองค์แปดแทรกซึมอยู่โดยตลอด และในฐานะที่ทรงบำเพ็ญบารมีเป็นพระโพธิสัตว์ โดยเฉพาะในสิบชาติสุดท้ายที่เรียกว่าทศชาตินั้นได้มีความสำคัญเป็นอย่างสูง ในฐานะผู้ที่จะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าทุกพระองค์จะต้องบำเพ็ญบารมีสิบประการดังกล่าวจึงจะสามารถเป็นพระพุทธเจ้าได้ดังปรากฏในภาพทศชาติชาดก ซึ่งเป็นเรื่องหลักเรื่องหนึ่งที่มักพบเสมอในจิตรกรรมฝาผนัง ฉะนั้น เนื้อเรื่องหลักที่พบในจิตรกรรม คือ พุทธประวัติและทศชาติชาดกจึงเป็นสื่อที่ทำให้เห็นถึงกระบวนการหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติที่ชัดเจนตามแนวทางของพุทธปรัชญา

ในด้านรูปแบบศิลปกรรมของจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาอันเป็นจิตวิสัย ได้มีบทบาทสูงต่อการกำหนดรูปแบบศิลปกรรมในงานจิตรกรรม เช่น การกำหนดลักษณะรูปกายของตัวละครโดยใช้ระดับของจิตและการกระทำกรรม รวมทั้งการมีแนวคิดอยู่บนรากฐานของความเป็นจริงเชิงมโนคติ ทำให้จิตรกรรมไม่จำเป็นต้องแสดงออกโดยรูปแบบศิลปะที่มีความสอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่รับรู้ได้โดยประสาทสัมผัส เช่น ฉากทิวทัศน์ และลักษณะตัวละครที่ไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่สัมพันธ์กับความเป็นจริงเชิงประจักษ์อันอยู่บนรากฐานปรัชญาแบบสสารนิยมเป็นหลัก เพราะการรับรู้หรือแสดงออกเพียงแค่ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ หรือคุณสมบัติ (quality) ของความจริงอันมีภาวะที่เป็นวัตถุวิสัยเช่นนั้นไม่ได้เป็นการรู้ความเป็นจริงที่

นำไปสู่การดับทุกข์ได้โดยตรง และการแสดงออกด้วยรูปแบบที่ไม่เหมือนจริงเช่นนี้เองก็ได้สะท้อนถึงการยอมรับแนวคิดความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาในงานจิตรกรรมฝาผนังอย่างชัดเจน

ดังนั้นทั้งรูปแบบศิลปกรรมและเนื้อหาของงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีจึงมีความสัมพันธ์ร่วมกัน คือ ตั้งอยู่บนรากฐานความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่เนื้อหาหรือเนื้อเรื่องหลักอันได้แก่ พุทธประวัติ และทศชาติชาดก ที่ปรากฏในจิตรกรรมล้วนสะท้อนถึงแนวคิดในการหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติ รวมทั้งมีเป้าหมายและวิถีตามแนวทางของพุทธปรัชญาอย่างชัดเจน

อย่างไรก็ตามการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมที่ได้ให้ความสำคัญต่อแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์แบบวิทยาศาสตร์อันอยู่บนรากฐานของปรัชญาสสารนิยมจากตะวันตกในสมัยปลายรัชกาลที่ 3 และทวีความสำคัญ รวมทั้งขยายตัวอย่างรวดเร็วในช่วงรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ได้ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงของพุทธปรัชญาที่มีมาแต่เดิม เพราะลักษณะความเป็นจริงเชิงประจักษ์มีรากฐานทางอภิปรัชญาต่างจากความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาคือ ได้ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่สามารถตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัส ทำให้ความเป็นจริงมีคุณสมบัติเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ให้มนุษย์เข้าไปรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสอย่างเป็นวัตถุวิสัย จึงทำให้ข้อเท็จจริงที่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสถูกเน้นความสำคัญเป็นอย่างสูง ทำให้การแสดงออกโดยผ่านรูปแบบศิลปกรรมในงานจิตรกรรมได้ให้ความสำคัญต่อความสอดคล้องกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่ดำรงอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัย มากกว่าการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงมโนคติดังที่เคยปรากฏอย่างชัดเจนในจิตรกรรมแบบประเพณี

แนวคิดเช่นนี้เป็นรากฐานให้แก่การปรับเปลี่ยนรูปแบบ และเรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังโดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาโดยเริ่มปรากฏขึ้นก่อนในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกาย

แนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรับเปลี่ยนไปอย่างสำคัญ คือ ความเป็นจริงตามแนวคิดแบบจารีตในส่วนที่ไม่สามารถตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัสถูกลดความสำคัญลง ทำให้เนื้อเรื่องของจิตรกรรมแบบจารีตที่ไม่สามารถเป็นจริงได้ในกรอบแนวคิดเชิงประจักษ์ คือ จักรวาลแบบไตรภูมิ และทศชาติชาดก เกือบไม่ปรากฏ หรือปรากฏในลักษณะที่ถูกลดขนาดและความสำคัญลงมาก และรูปแบบศิลปะก็ได้ถูกเขียนอย่างให้ความสำคัญต่อความสอดคล้องกับข้อเท็จจริงเชิงประจักษ์ที่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส คือ ภาพทิวทัศน์ในลักษณะที่แสดงมิติความลึก มีสีสันและบรรยากาศใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง สถาปัตยกรรมในภาพก็เขียนอย่างคำนึงถึงความสอดคล้องต่อข้อเท็จจริง

แนวคิดดังกล่าวในงานจิตรกรรมทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่ปรากฏในตัวภาพเหล่านั้นได้ถูกแยกขาดจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย เพราะสิ่งที่กำหนดลักษณะรูปกายของตัวละครดังกล่าวมิใช่กรรมและระดับจิตของสัตว์โลกอันเป็นเจ้าของรูปกายนั้นๆ แต่เป็นข้อเท็จจริงเชิงกายภาพ

การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง จึงไม่ได้เป็นเพียงการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏจำกัดในผลงานศิลปะเท่านั้น แต่ยังเป็นตัวอย่างชัดเจนที่แสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนแนวคิดและโลกทัศน์ของสังคมไทยที่มีต่อความจริงในขั้นรากฐานอย่าง

สำคัญที่เป็นพื้นฐานทำให้แนวคิดอื่นที่เกี่ยวเนื่องกัน คือแนวคิดเรื่องความดี และความงามตามบรรทัดฐานเดิมของสังคมไทยที่มีรากฐานเกี่ยวข้องกับพุทธปรัชญาเป็นอย่างสูงได้ปรับเปลี่ยนตามไปด้วย เพราะอิทธิพลแนวคิดเรื่องความเป็นจริงแบบวิทยาศาสตร์อันตั้งอยู่บนรากฐานของปรัชญาแบบสสารนิยม ทำให้การรู้ความเป็นจริงสูงสุดคือการรู้คุณสมบัติ (quality) ในเชิงวัตถุวิสัยอย่างเป็นรูปธรรม หาได้เป็นการหยั่งรู้ความเป็นจริงด้วยใจอย่างเป็นมโนคติ จึงย่อมทำให้ความเป็นจริงในมิติใหม่เช่นนี้แยกขาดจากมนุษย์และเป็นอิสระจากตัวของมนุษย์ในฐานะผู้รู้ความเป็นจริงถึงแม้ว่าจะยังยอมรับเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาคือพระนิพพานในฐานะความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยอยู่ แต่กระบวนการรู้ความเป็นจริงหรือไปให้ถึงพระนิพพานก็ไม่ปรากฏความชัดเจนเทียบเท่ากับที่เคยมีมาก่อนในแนวคิดแบบจารีต

การให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสยังทำให้มโนทัศน์ที่มีต่อความดีปรับเปลี่ยนไปด้วย เพราะเมื่อได้ให้ความสำคัญต่อคุณค่าของความเป็นจริงที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์อย่างเป็นวัตถุวิสัยแล้ว ก็ได้ทำให้คุณค่าความดีของสรรพสิ่งในโลกกายภาพและมนุษย์ย่อมไม่มีความเกี่ยวข้องกับความเป็นจริงแต่อย่างใด พร้อมกับทำให้แนวคิดเรื่องความงามเป็นอิสระจากความจริงและความดี โดยเป็นความงามที่สัมพันธ์กับความเป็นจริงเชิงประจักษ์อันเป็นวัตถุวิสัย มิใช่เป็นความงามที่สัมพันธ์กับกรรมและการทำความดีอันเป็นนามธรรมแต่อย่างใด

ดังนั้นการเข้าใจมโนทัศน์เรื่องความเป็นจริงตามแนวคิดแบบจารีต รวมทั้งการปรับเปลี่ยนและความเสื่อมคลายลงของแนวคิดดังกล่าวโดยผ่านงานจิตรกรรมฝาผนัง จึงย่อมมีความสำคัญยิ่งต่อสังคมไทยปัจจุบัน เพราะมโนทัศน์เรื่องความเป็นจริงอันเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับความดีและความงามที่สังคมไทยกระแสหลักยึดถืออยู่ในปัจจุบัน ล้วนตั้งอยู่บนรากฐานที่สัมพันธ์กับวิทยาศาสตร์เป็นอย่างสูง โดยมโนทัศน์ดังกล่าวในสังคมไทยก็เป็นผลผลิตที่สืบเนื่องโดยตรงจากการปรับเปลี่ยนมโนทัศน์เรื่องความเป็นจริงที่ได้กล่าวถึงในงานวิจัยนี้ และในยุคสมัยที่แนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ได้เจริญก้าวหน้าไปอย่างรวดเร็วและมีอิทธิพลสูงมากในสังคม แต่ในขณะเดียวกันก็ปรากฏชัดเจนว่าไม่สามารถบรรเทาทุกข์แก่มนุษย์ได้อย่างรอบด้าน โดยเฉพาะทุกข์ในด้านจิตใจของมนุษย์อันเป็นนามธรรมให้ลดลงได้

ปัญหาดังกล่าวในสังคมไทยเป็นหลักฐานยืนยันว่าแนวคิดความเป็นจริงของวิทยาศาสตร์บนรากฐานปรัชญาแบบสสารนิยมที่มีบทบาทสูงในสังคมไทยนั้นไม่เพียงพอต่อการทำความเข้าใจความเป็นจริงได้อย่างรอบด้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเป็นจริงในเชิงมโนคติที่ต้องหยั่งรู้ด้วยใจอย่างเป็นนามธรรมนั้นญาณวิทยาแบบวิทยาศาสตร์เพียงอย่างเดียวไม่สามารถเข้าถึงและใช้เป็นวิถีที่นำไปสู่การหยั่งรู้ความจริงของทุกข์อันเป็นนามธรรมและแก้ปัญหาของมนุษย์ได้อย่างครบถ้วนรอบด้าน

เมื่อเป็นดังนี้การเรียนรู้แนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่เคยดำรงอยู่ในสังคมไทยแต่อดีตโดยผ่านงานจิตรกรรมเช่นนี้จึงย่อมมีความจำเป็นยิ่งต่อสังคมไทยปัจจุบันที่ได้นำพาตนเองให้ถอยห่างออกจากการเข้าใจความเป็นจริงเชิงมโนคติ ทำให้มนุษย์หรือสังคมไทยสามารถเรียนรู้และเข้าใจความเป็นจริงและปรากฏการณ์ต่างๆ ในสังคม และตัวของมนุษย์เองได้อย่างรอบด้านกว่าที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

บรรณานุกรม

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **ชุมนุมพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวหมวดวรรณคดีและหมวดโบราณคดี และประชุมพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4 ภาคปกิณกะ**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

_____. **เทศนาพระราชประวัติและพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพุทธศาสนา**. กรุงเทพฯ: ไทยเขษม, 2523.

_____. **พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2521.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **พระราชดำรัสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแถลงพระบรมราชาธิบายแก้ไขการปกครองแผ่นดินและพระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีไปมากับสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส.**กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2540.

_____. **พระราชวิจารณ์เรื่องชาดก. นิทานกถา พระพุทธประวัติตอนต้น ฉบับพระพุทธโฆสเถระ**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2529.

จารึกสมัยสุโขทัย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526.

ชาญณรงค์ บุญหนุน. **ทฤษฎีความจริงในพุทธปรัชญาเถรวาท**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

เดือนฉาย อรุณกิจ. **การศึกษาวิเคราะห์มโนทัศน์เรื่องโลกในพุทธปรัชญาเถรวาท**. วิทยานิพนธ์อักษศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ไตรภูมิกถา ของพญาลิไท (Traibhumikatha : the story of the three planes of existence King Lithai). กรุงเทพฯ: คณะทำงานโครงการวรรณกรรมอาเซียน คณะกรรมการประสานงานฝ่ายไทยว่าด้วยวัฒนธรรมและสนเทศของอาเซียน, 2530.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ ฉบับตัวเขียน** ชำระต้นฉบับโดย นฤมล ธีรวัฒน์ ; บรรณาธิการโดย นิธิ เอียวศรีวงศ์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์วิชาการ, 2539.

_____. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2504.

_____. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้งติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2537.

_____. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4**. พระนคร: องค์การค้าของครุสภา, 2504.

_____. **หนังสือแสดงกิจจานุกิจ**. พระนคร: คุรุสภา, 2513.

นันทพร วรกุล. **การศึกษาเรื่องรูปในพุทธศาสนา**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2533.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. **ปากไก่ และใบเรือว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์ และวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2543.

นิยะดา เหล่าสุนทร. **ไตรภูมิพระร่วง : การศึกษาที่มา.** กรุงเทพฯ: แม่คำผาง, 2538.

บรรจบ บรรณรุจิ. **พระโพธิสัตว์ฉิทธัตถะกับพระพุทธเจ้าในอดีต**. กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2532.

บรัดเลย์,วิลเลียม แอล. **สยามแต่ปางก่อน: 35 ปีในบางกอกของหมอบรัดเลย์** แปลจาก **Siam then: the foreign Colony in Bangkok before and after Anna** โดยศรีเทพ กุสุมา ณ อยุธยา และศรีลักษณ์ สง่าเมือง. กรุงเทพฯ: มติชน, 2547.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า. **ปฐมสมโพธิกถา**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2539.

ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่งกรุ๊พ, 2544.

ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2517.

ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 2. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2521.

ประพจน์ อัศววิรุฬหการ. **การศึกษาวิเคราะห์เรื่อง พระโพธิสัตว์ในคัมภีร์เถรวาทและคัมภีร์มหายาน**. วิทยานิพนธ์อักษศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523.

ประมวล เพ็งจันทร์ และชัชวาล ปุญปัน. **สังขยาปกาสกฎีกา อุปกรณ์แห่งการหยั่งถึงความเป็นจริงจากโลกวิทยาศาสตร์พุทธศาสนา**. (อัดสำเนา). 2543.

ประยูร อุลุชาฎะ. **ครูคงแป๊ะและครูทองอยู่: สองจิตรกรเอกแห่งยุคทองของศิลปะจิตรกรรมรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2530.

_____. **พระที่นั่งทรงผนวช**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2543.

_____. **วัดปทุมวนาราม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2539.

_____. **วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2537.

_____. **วัดสุทัศน์เทพวราราม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2539.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. **ภาษาของจิตรกรรมไทย: การศึกษารหัสของภาพและความหมายทางสังคมวัฒนธรรมของจิตรกรรมพุทธศาสนาต้นรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.

ปวเรศวริยาลงกรณ์, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า. **พระราชประวัติ และพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**. มปท: 2505.

พจนานุกรมบาลี-ไทย-อังกฤษ ฉบับภูมิพโลภิกขุ. เล่ม 3. กรุงเทพฯ: มูลนิธิภูมิพโลภิกขุ, 2530.

พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน อักษร ก. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2526.

พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวง. 45 เล่ม. กรุงเทพฯ: กรมการศาสนา, 2514.

พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตโต). **พุทธศาสนาในฐานะเป็นรากฐานของวิทยาศาสตร์**. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2535.

_____. **ไตรภูมิพระร่วง อิทธิพลต่อสังคมไทย**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโกมลคีมทอง, 2542.

_____. **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2540.

_____. **พุทธธรรม**. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2541.

พระราชเทวี พระวินัยธร. **ชุมนุมบทสวดมนต์ฉบับหลวงแปล**. กรุงเทพฯ: อำนวยสาส์น, 2532.

พระสูตร และอรรถกถาแปล. 90 เล่ม. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัยฯ, 2525-2528.

พุทธทาสภิกขุ. **พุทธประวัติจากพระโอษฐ์**. กรุงเทพฯ: อรุณวิทยา, 2545.

เพ็ญแข กิติศักดิ์. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์ความคิดเรื่องจักรวาลวิทยาในพุทธศาสนา ตามที่ปรากฏในพระสุตันตปิฎก**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2529.

มิลินทปัญหา: ฉบับพิสดาร. กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาคาร, 2500.

ระวี ภาวิไล. **โลกทัศน์ ชีวทัศน์ เปรียบเทียบวิทยาศาสตร์กับพุทธศาสนา**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิพุทธธรรม, 2543.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมศัพท์ปรัชญาอังกฤษ-ไทย**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2543.

ลัลนา อัศวรุ่งนิรันดร์. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่อง "สัจจะ" ในพุทธปรัชญาฝ่ายเถรวาท**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527.

วชิรญาณวโรรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า. **พุทธประวัติ.** เล่ม 1. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2519.

วรรณิภา ณ สงขลา. **การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2531.

วิยะดา ทองมิตร. **จิตรกรรมแบบฮากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2522.

วิไลรัตน์ ยังรอด. **การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในเขตกรุงเทพมหานคร**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540.

ศรีสุพร ช่วงสกุล. **การเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์: ศึกษากรณีธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368-2464)**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530.

สมพงษ์ ทิมแจ่มใส. **วัดมหาพฤฒาราม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2526.

สมภาร พรมทา. **พุทธศาสนากับวิทยาศาสตร์**. กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2534.

สมภาร พรมทา. **อัตถิตากับนัตถิตาในพุทธปรัชญาเถรวาท**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

สายชล สัตยานุรักษ์. **พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. 2325-2352)**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2546.

สุดารา สุจฉายา. **พระที่นั่งพุทไธสวรรย์**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2526.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. "ลักษณะแบบ 2 มิติของรูปทรงต่างๆ ในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น". **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร**, 3,1 (กรกฎาคม – ธันวาคม, 2522): 60 – 83.

สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, ม.ล.**วัดราชสิทธาราม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2525.

สุวรรณา สถาอานันท์. **ศรัทธากับปัญญา: บทสนทนาทางปรัชญาว่าด้วยศาสนา**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 – 24**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. **วัดดุสิดาราม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2526.

_____. **วัดทองธรรมชาติ**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2525.

_____. **วัดสุวรรณาราม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2525.

อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์. **การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2475**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

อัจฉรา กาญจโนมัย. **การฟื้นฟูพระพุทธศาสนาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ.2325 – 2394)**. อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523.

Boisselier, Jean. **Thai painting** translated by Jeant Seligman. Tokyo: Kodansha International, 1976.

Encyclopedia of philosophy. Vol. 5. 1967.

Haldane, John J. "A Thomist Metaphysics". in **The Blackwell guides to metaphysics**. Blackwell: Malden, 2002. pp.87-109.

Hume, David. **A Treastise of Human Nature**. London: Oxford University, 1955.

Kiernan-Lewis, Del. **Learning to philosophize: a primer**. Belmont: Wadsworth, 2000.

Locke, John. **An Essay concerning human understanding**. London: Macmillan,1969.

Thongchai Winichakul. **Siam Mapped**. Chiang Mai: Silkworm Book, 1994.

Titus, Harold H. **Living Issues in Philosophy**. Belmont: Wadsworth, 1995.

Wimalaratana, Benllawila . **A Study of the Concept of Mahapurisa in Buddhist literature and Iconography**. Ph.D. Thesis. University of Lancaster, 1981.