

แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนัง
สมัยรัตนโกสินทร์

สุรชัย อัจฉิตงาน

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาปรัชญา

บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยศรีปทุม

เมษายน ๒๕๕๘
ISBN 974-6823-31-4

**แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนัง
สมัยรัตนโกสินทร์**

ศุภชัย จงจิตงาม

**วิทยานิพนธ์นี้เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัยเพื่อเป็นส่วนหนึ่ง
ของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาปรัชญา**

**บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
เมษายน 2548
ISBN 974-9883-31-4**

แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนัง
สมัยรัตนโกสินทร์

สุรัชย์ จงจิตงาม

วิทยานิพนธ์นี้ได้รับการพิจารณาอนุมัติให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาปรัชญา

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....*ประมวล*.....ประธานกรรมการ

อาจารย์ ดร.ประมวล เพ็งจันทร์

.....*สมเกียรติ*.....กรรมการ

รองศาสตราจารย์ สมเกียรติ ตั้งนโม

.....*กนุดสีโต*.....กรรมการ

อาจารย์ ดร.พระมหาณรงค์ กนุดสีโต

4 เมษายน 2548

๐ ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยเชียงใหม่

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้ดำเนินการสำเร็จไปได้ด้วย อ.ดร.ประมวล เพ็งจันทร์ รศ. สมเกียรติ ตั้งนโม ผศ. จารุณี วงศ์ละคร อ.ดร.พระมหาณรงค์ กนฺตสีโล ได้กรุณา รับเป็นอาจารย์ที่ปรึกษา และกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ทั้งยังได้ให้คำแนะนำ และทัศนะอันมีค่า ต่อการปรับปรุงผลงานเสมอมา รวมทั้งคณาจารย์ภาควิชาปรัชญา และศาสนา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ทุกท่านที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ทางปรัชญาที่เป็นรากฐาน แก่งานวิจัยชิ้นนี้ ผู้เขียนขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้ด้วย

การถ่ายภาพจิตรกรรมฝาผนังได้รับความอนุเคราะห์เป็นอย่างดีจากพระสงฆ์ทุกวัด ดังรายนามที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์ รวมทั้งเจ้าหน้าที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนครได้อำนวย ความสะดวกเป็นอย่างดีในการถ่ายภาพจิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และขอบคุณ คุณชลอ กาเรียนทอง ที่ได้ติดตามช่วยเหลือในการถ่ายภาพจิตรกรรมฝาผนังเกือบทุกแห่งร่วมกับ ผู้เขียนเป็นแรมปีจนได้ภาพประกอบที่มีคุณภาพดียิ่ง

ขอขอบคุณ คุณธาริน กมฺพพิศมัย คุณชินสีห์ จันทรมณี คุณมหัทธนา ปฐมสุข ศิลปิน และจิตรกรผู้ช่วยเขียนภาพประกอบอันงดงามในวิทยานิพนธ์นี้ ขอขอบคุณ คุณวัลย์วรา ไชยฤกษ์ สำหรับการแปลบทคัดย่อประกอบวิทยานิพนธ์ และคุณพรพิศ เดชาวัฒน์ สำหรับการ อำนวยความสะดวกในการค้นคว้าเอกสาร ณ ห้องสมุดคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ รวมทั้งพระมหาชัยวฑฺฒ ฐานุตตโม กัลยาณมิตรผู้ปรารภนาดี และให้คำแนะนำแก่ผลงานชิ้นนี้

ขอขอบคุณสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ที่มอบทุนอุดหนุนการทำวิจัย โดยผ่านโครงการเอเชีย-ยุโรปศึกษาทำให้การวิจัยเป็นไปได้อย่างสะดวก และโดยเฉพาะอย่างยิ่งครอบครัวอัน ได้แก่ พ่อ แม่ และพี่สาวคือ คุณ จรรยา จงจิตงาม ผู้เป็นรากฐานสำคัญที่สุด ในการศึกษาที่สามารถทำให้ผู้เขียนสำเร็จการศึกษาได้

รากฐานการศึกษาทางศิลปะที่ผู้เขียนได้รับจากคณาจารย์คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และวิทยาลัยช่างศิลป์ เป็นพื้นอันสำคัญให้ผลงานสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี และโดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของครูช่างโบราณที่สร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนังไว้ในอดีต ความงดงามจากผลงานเหล่านั้นคือแรงบันดาลใจที่ทำให้เกิดการศึกษาในงานชิ้นนี้ ซึ่งทั้งหมดนั้น ผู้เขียนขอขอบคุณ และน้อมรำลึกถึงพระคุณนั้นด้วยความเคารพยิ่ง

— สุรชัย จงจิตงาม

ชื่อเรื่องวิทยานิพนธ์

แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนัง
สมัยรัตนโกสินทร์

ผู้เขียน

นายสุรัช จงจิตงาม

ปริญญา

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ปรัชญา)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

อ.ดร. ประมวล เพ็งจันทร์

ประธานกรรมการ

รศ. สมเกียรติ ตั้งนโม

กรรมการ

ผ.ศ. จารุณี วงศ์ละคร

กรรมการ

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์เป็นการศึกษาวิจัยแนวคิดในเรื่อง **“ความเป็นจริง”** ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และความเปลี่ยนแปลงของแนวคิดในเรื่องความเป็นจริงจากแบบโบราณมาสู่แบบสมัยใหม่

ผลการศึกษาพบว่าจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีแนวคิดเรื่องความเป็นจริงบนรากฐานแนวคิดความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา อันเป็นการหยั่งรู้ความเป็นจริงได้เฉพาะตน จึงจัดได้ว่าเป็นการรู้ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย ที่ไม่สามารถแยกออกจากมนุษย์ในฐานะผู้รู้ความเป็นจริงได้คือสามารถหยั่งรู้ไตรลักษณ์ ปฏิจจนุปบาท และอริยสัจ 4 ได้ในจิตตนโดยมีพระนิพพานเป็นเป้าหมายสูงสุดทั้งมีความสำคัญในฐานะเป็นสิ่งที่กำหนดเนื้อหา และรูปแบบในงานจิตรกรรมอันได้แก่ ทศชาติชาดก และพุทธประวัติในฐานะเป็นวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุด โดยขณะที่ยังไม่ถึงเป้าหมายสูงสุดก็ควรจุติในสุคติภูมิ รูปกายของชีวิตหรือสัตว์โลกที่ปรากฏในจิตรกรรมก็มีรูปกายที่มีที่มาจากกรรม และระดับของจิต โดยมีทัศนะว่ารูปกายของสัตว์โลก และภพภูมิในจักรวาลอันได้แก่ สวรรค์ นรก เทวดา พรหม และมารนั้นมียุ่จริงอย่างเป็นภววิสัย ซึ่งแสดงออกชัดเจนในภาพจักรวาลแบบไตรภูมิ และความเป็นจริงเชิงภววิสัยเช่นนั้นก็มีรากฐานที่ไม่สามารถแยกออกจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย คือภพภูมิ และรูปกายของสัตว์โลกเหล่านั้นล้วนสัมพันธ์กับระดับจิตของสัตว์โลก

การยอมรับแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์แบบวิทยาศาสตร์บนรากฐานปรัชญาสตานนิยมของตะวันตก อันเป็นผลมาจากการเปิดประเทศตามเงื่อนไขทางการเมือง และสังคม

ทำให้ต้องปรับเปลี่ยนแนวคิดในด้านต่างๆ ให้เป็นที่ยอมรับได้ตามแนวคิดแบบตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ทำให้มีการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏในจิตรกรรม โดยเฉพาะความเป็นจริงเชิงภววิสัยในระดับเหนือปรากฏการณ์ อันได้แก่ คติจักรวาลแบบไตรภูมิ และทศชาติชาดก ซึ่งไม่สามารถพิสูจน์ความมีอยู่จริงได้โดยกรอบแนวคิดแบบประจักษ์นิยม ดังนั้นเรื่องเหล่านั้นจึงถูกลดความสำคัญลง ขณะที่ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในระดับปรากฏการณ์ เช่น เรื่องราวจากประวัติศาสตร์ พงศาวดาร และประเพณีทางพุทธศาสนา ได้ถูกเน้นความสำคัญ ซึ่งสอดคล้องกับฉากประกอบในจิตรกรรมที่ถูกเขียนขึ้นให้ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงในระดับปรากฏการณ์ รวมทั้งแนวคิดเรื่องกรรมและจิตที่สัมพันธ์กับตัวภาพหรือตัวละครได้เลื่อมคลาวยลง ทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่ปรากฏในจิตรกรรมเช่นนี้ได้ถูกแยกออกจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย โดยแนวคิดเช่นนี้ปรากฏอย่างเด่นชัดที่สุดในจิตรกรรมฝาผนังของวัดในกลุ่มธรรมยุติกนิกาย และทำให้ความเป็นจริงที่เคยมีศูนย์กลางอยู่ที่มนุษย์ ข้ายศูนย์กลางไปให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงที่ดำรงอยู่นอกตัวของมนุษย์ ผลแห่งการปรับเปลี่ยนเช่นนี้ทำให้แนวคิดเรื่องความจริง ความดี และความงาม ได้ถูกแยกออกจากกันจึงทำให้การรู้ความเป็นจริงไม่เกี่ยวกับความดี และความงาม ดังที่เคยเป็นมาในอดีต

Thesis Title	The Concept of Reality as Portrayed in Thai Mural Paintings of the Rattanakosin Period		
Author	Mr. Surachai	Jongjitngam	
Degree	Master of Arts (Philosophy)		
Thesis Advisory Committee	Lect.Dr. Pramaun	Pengchan	Chairperson
	Assoc.Prof. Somkiat	Tangnamo	Member
	AssLProf. Jarunee	Wonglakorn	Member

ABSTRACT

The thesis titled "the Concept of Reality as Portrayed in Thai Mural Paintings of the Rattanakosin Period" aims at analyzing the concept of "reality" in Thai mural paintings of early Rattanakosin Period as well as conceptual change of reality from ancient times to modern times.

The result of this research shows that the concept of reality based on conceptual reality according to Buddhist philosophy was included in mural paintings of early Rattanakosin Period. Reality could be individually divined; therefore, it was regarded as subjective reality which was not able to be separated from knowers who individually conceive reality – Tilakkhaṇa (the three characteristics), Paṭiccasamuppada (the dependent origination), Ariyasacca (four noble truth) and Nibbāna (the extinction of the fires of greed) as the ultimate goal. Furthermore, it played an important role to determine the content of the mural paintings, for instance Dasa Jatakas (the ten longest birth stories of Buddha) and Buddhapavatti (the life of the Buddha) as an access to the ultimate goal. When the ultimate goal is not achieved, subject should be born in Sugati Bhūmi (blissful states of existence). In addition, physical appearances of creatures appearing in the mural paintings were determined by Kamma (a volitional action) and mental levels. According to this attitude, physical appearances of creatures and places in the universe, such as heaven, underworld, Devata (a celestial or heavenly being), Brahma (a divine being of the form sphere) and Māra (the evil one) existed objectively and could be obviously shown in the universal picture of Tebhūmi (the three spheres). Besides, the objective reality is

not able to be separated from the subjective reality – places and physical appearances of creatures were related to mental levels of creatures.

Acceptance of the reality concept in term of scientific empiricism based on the western philosophy of materialism due to opening the country according to political and social conditions led to many aspects of conceptual changes in order to be accepted by westerners, especially from the late reign of King Rama III so far. Furthermore, it led to conceptual change of reality as portrayed in the mural, especially the objective reality beyond physical world that could not be proved that it's existence according to the conceptual frame of empiricism, for example universal concept of Tebhūmi and Jataka of the ten perfections of the Buddha before attaining enlightenment was less important. Empirical reality in phenomenal level, such as stories from chronicles and Buddhist traditions was emphasized in accordance with the backgrounds portrayed in the mural that was similar to the fact in physical world level. Furthermore, the concept of Kamma and mind related to the pictures and characters declined. Thus, the objective reality found in the mural paintings was separated from the subjective reality. This concept could be found the most obviously in the mural paintings of Thammayut temples and led the reality that used to be centralized in human being to move the center focusing on the reality existing outside human being. The result of these changes led to the conceptual separation of reality, virtue and beauty; therefore reality was not related to virtue and beauty as it used to be in previous time.

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ค
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ฉ
สารบัญภาพ	ญ
อักษรย่อ	ณ
บทที่ 1 บทนำ	1
บทที่ 2 จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์	12
2.1 จิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น	12
2.2 การปรับเปลี่ยนรูปแบบ และเนื้อหาในงานจิตรกรรมฝาผนัง หลังรัตนโกสินทร์ตอนต้น	22
2.3 ปัจจัยที่ก่อให้เกิดการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์	31
บทที่ 3 กรอบแนวคิดเชิงปรัชญา เรื่องความเป็นจริง	41
3.1 ความหมายคำว่า“ความเป็นจริง”และทฤษฎีความจริง	41
3.2 กลุ่มปรัชญาสสารนิยม	46
3.3 กลุ่มปรัชญาจิตนิยม	59
3.4 แนวคิดเรื่องความเป็นจริงของพุทธปรัชญา	62
บทที่ 4 แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนัง สมัยรัตนโกสินทร์	78
4.1 ความหมายของคำว่า “จิตรกรรม”	78
4.2 แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณี สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เรื่องจักรวาล	85

4.3 แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณี สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เรื่อง มนุษย์	108
4.4 แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณี สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น	152
· บทที่ 5 แนวคิดเรื่องความเป็นจริงแบบใหม่ ในงานจิตรกรรมฝาผนัง หลังรัตนโกสินทร์ตอนต้น	187
5.1 การให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณี	188
5.2 การปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมที่ให้ความสำคัญ ต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์	191
5.3 เนื้อเรื่องหรือความนิยมวรรณกรรมใหม่ในงานจิตรกรรม	199
5.4 ธรรมเนียมปฏิบัติ : ผู้นำในการปรับเปลี่ยน แนวคิดเรื่องความเป็นจริงจากแบบโบราณสู่แบบใหม่	204
5.5 ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ทำให้แนวคิดเรื่องความเป็นจริง ย้ายศูนย์กลางออกนอกตัวของมนุษย์	224
บทที่ 6 บทสรุป และข้อเสนอแนะ	250
บรรณานุกรม	259
ประวัติผู้เขียน	296

สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
1 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์	269
2 อุโบสถวัดราชสิทธิธารามราชวรวิหาร	269
3 อุโบสถวัดคูสิดารามวรวิหาร	269
4 อุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร	269
5 วิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร	269
6 อุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร	269
7 วิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร	269
8 อุโบสถวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร	270
9 อุโบสถวัดทองธรรมชาติวรวิหาร	270
10 อุโบสถวัดบวรนิเวศน์วิหาร	270
11 อุโบสถวัดบรมนิวาสราชวรวิหาร	270
12 อุโบสถวัดมหาพฤฒาราม วรวิหาร	270
13 อุโบสถวัดกันมาตุยาราม	270
14 อุโบสถวัดปทุมวนารามราชวรวิหาร	270
15 วิหารวัดปทุมวนารามราชวรวิหาร	270
16 พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร	270
17 ภายในอุโบสถวัดคูสิดาราม	271
18 ภาพจักรวาลแบบไตรภูมิ ผังหลังพระประธาน ภายในอุโบสถวัดคูสิดาราม	271
18 ก ภาพลายเส้นแสดงองค์ประกอบจักรวาลแบบไตรภูมิจากภาพที่ 18	272
19 กำแพงจักรวาล เขาตัดตบรีกัณฑ์ พระอาทิตย์และมหาสมุทรสี่พันคร จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม	273
20 ชมพูทวีป และทวีปบริวาร จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธิธาราม	273
21 นรกภูมิ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธิธาราม	273
22 ภาพเทพชุมนุม จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	274

23	ทวารบาล จิตรกรรมที่บานประตูด้านในอุโบสถวัดสุวรรณาราม	274
23 ก	ภาพขยายในส่วนหน้าภาพ เทวดาจากภาพที่ 23	274
24	พระอินทร์ ในพุทธประวัติตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดดุสิตาราม	275
24 ก	ภาพลายเส้น จากภาพที่ 24	275
25	พระเจ้าอภัยชัย พระนางสุสติ พระเวสสันดร นางมัทรี กัณหา และชาลิ ในเวสสันดรชาดก กัณท์ฉกษัตริย์ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม	276
25 ก	ภาพลายเส้นจากภาพที่ 25	276
26	(ซ้าย) กษัตริย์ลิจฉวี ในพุทธประวัติตอนทรงเทศนาโปรดกษัตริย์ลิจฉวี จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	276
26 ก	(กลาง) ภาพลายเส้นจากภาพที่ 26	276
27	พระเนมิราช ในเนมิราชชาดก จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม	277
27 ก	ภาพลายเส้นจากภาพที่ 27	277
28	พระพุทธเจ้า และพระสาวก ในพุทธประวัติตอนทรงรณมานชังนาฬากิริ จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	278
28 ก	ภาพลายเส้นจากภาพที่ 28	278
29	อดีตพระพุทธเจ้า พระพุทธตันหังกร จิตรกรรมภายในวิหารหลวงวัดสุทัศน์	278
29 ก	ภาพลายเส้นจากภาพที่ 29	278
30	เหล่าพระปัจเจกพุทธเจ้า จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุทัศน์	279
30 ก	ภาพลายเส้นจากภาพที่ 30	279
31	สตรีชาววัง ในวังของพระนางสิริมหามายา ในพุทธประวัติ ตอนอภิเษกสมรส จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	280
32	“ภาพกาก” หรือภาพชาวบ้านในพุทธประวัติตอนถวายพระเพลิง พระพุทธศรีระ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดทองธรรมชาติ	280
32 ก	ภาพลายเส้นจากภาพที่ 32	280
33	เปรต จิตรกรรมภายในอุโบสถ วัดดุสิตาราม	281
34	สัตว์นรก จิตรกรรมภายในอุโบสถ วัดดุสิตาราม	281

35	พุทธประวัติตอนตรัสรู้ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม	281
35 ก	ภาพขยายกองทัพนารในพุทธประวัติตอนตรัสรู้จิตรกรรม ภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม	281
36	ภาพผนังเต็มสุวรรณสามชาคก จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม	282
37	ภาพผนังเต็มเวสสันดรชาคก กัณห์มหาราช จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม	283
38	พุทธประวัติตอนเจ้าชายสิทธัตถะทอดพระเนตรเทวทูตทั้งสี่ จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	283
39	พุทธประวัติตอนเจ้าชายสิทธัตถะออกบวช จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม	284
40	พุทธประวัติตอนเจ้าชายสิทธัตถะทอดพระเนตรนางพิมพาโสธรา และพระราหุลก่อนทรงออกบวช จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธิาราม	284
41	พระอินทร์ทรงพิณสามสายเพื่อเป็นนิมิตให้พระพุทธเจ้าทรง ดำเนินถึงทางสายกลาง จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดทองธรรมชาติ	284
42	พุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดทองธรรมชาติ	285
43	พระพุทธเจ้าโปรดปัจฉิมสาวก ก่อนเสด็จปรินิพพาน จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธิาราม	285
44	ภายในอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวราราม	286
45	ประวัติอดีตพระพุทธเจ้า พระพุทธที่ปางกร ภายในอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	286
46	การเสด็จออกบวชของอดีตพระพุทธเจ้า พระพุทธคันหันกร ภายในวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวราราม	286
47	ภายในอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	286
48	จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระปัจเจกพระพุทธเจ้า ห้องที่ 25 ภายในอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	286
48 ก	ภาพขยายพระเจ้าพรหมทัต แห่งเมืองพาราณสี ในจิตรกรรมเรื่องพระปัจเจกพระพุทธเจ้า	286
49	ภายในอุโบสถวัดพระเชตุพน	287

50	ประวัติสาวกเอตทัคคะ พระโมคคัลลานะ และพระสารีบุตร จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดพระเชตุพน	287
50 ก	ภาพขยายพระโมคคัลลานะ และพระสารีบุตรก่อนการออกบวช	287
51	พระบิณฑโกศลการทวาทในวาระพราหมณ์ก่อนการออกบวช จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดพระเชตุพน	287
52	ภายในวิหารพระพุทธไสยาสน์วัดพระเชตุพน	287
53	พระพุทธเจ้า เหล่าสาวก และอุคคหบดี (ขวาสุด) ในจิตรกรรม เรื่องอุบาสกเอตทัคคะ ภายในวิหารพระพุทธไสยาสน์วัดพระเชตุพน	287
54	ตัวอย่างสัดส่วนของมนุษย์และสถาปัตยกรรมที่ไม่สอดคล้อง กับข้อเท็จจริง (fact) ในจิตรกรรมแบบประเพณี ภายในอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม	288
54 ก	ภาพถ่ายเส้นจากภาพที่ 54	288
55	ภายใน อุโบสถวัดบวรนิเวศน์	289
56	ภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส	289
57	ภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม	289
58	ภายในอุโบสถวัดปทุมวนาราม	289
59	ภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม	289
60	ภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร	289
61	เหล่าเทวดาท่ามกลางเมฆ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์	290
62	ภาพดาวเสาร์ และเหล่าเทวดา จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส	290
63	การเขียนทิวทัศน์ให้มีบรรยากาศที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริง จิตรกรรมภายในวิหารวัดปทุมวนาราม	290
64	ทิวทัศน์บริเวณสระโบกขรณี บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปทุมวนาราม	290
65	การใช้ทัศนียวิทยาที่ปรากฏในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม	291
65 ก	ภาพถ่ายเส้นจากภาพที่ 65	291
66	ภาพเขียนพระที่นั่งภูวดลทัศณีย จากจิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวชวัดเบญจมบพิตร	291
66 ก	(ขวา) ภาพด้านพระที่นั่งภูวดลทัศณีย สมัยรัชกาลที่ 4	291

67	หมู่พระมหามณเฑียรบริเวณพระที่นั่งดุสิตาภิรมย์ และหน้าพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย ในจิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร	291
67 ก	ภาพถ่ายเก่าหมู่พระมหามณเฑียรบริเวณพระที่นั่งดุสิตาภิรมย์	291
68	พระบรมสาทิสลักษณ์รัชกาลที่ 4 ในจิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวชวัดเบญจมบพิตร	291
69	รัชกาลที่ 5 ทรงตรวจพล ระหว่างการเสด็จนมัสการพระพุทธบาท สระบุรี เมื่อ พ.ศ. 2426 จิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร	291
70	ภาพปริศนาธรรม แสดงภาพบุคคลผู้ถูกอุปมาว่าเป็นพระพุทธเจ้า คือบุคคลผู้แจกจ่ายยาในตอนกลางภาพ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์	292
71	ภาพปริศนาธรรม แสดงภาพการข้ามพินมหาสมุทร เปรียบดังการข้ามพินสังสารวัฏไปสู่ฝั่งพระนิพพาน จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส	292
72	ประเพณีการอุปสมบท จากจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์	292
73	พระพุทธองค์ทรงรับกำหุ้มคาจากโสณิพราหมณ์ก่อนตรัสรู้ (ซ้ายบน) และประทับนั่งทรงตรัสรู้โดยปราศจากกองทัพนารมาผจญ พระพุทธองค์ (ล่างขวา) จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม	293
74	พระมหากัสสปะ ถวายบังคมพระพุทธสิริระภายหลังพระพุทธเจ้า ปรินิพพาน โดยปราศจากพระบาทของพระพุทธองค์ขึ้นออกมา จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม	293
74 ก	พระมหากัสสปะ ถวายบังคมพระพุทธสิริระภายหลัง พระพุทธเจ้าปรินิพพาน โดยมีพระบาทของพระพุทธองค์ ทรงขึ้นออกมา จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์	293
75	ภาพแสดงเรื่องอุโบสถกรรมจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปทุมวนาราม	294
76	ภาพแสดงเรื่องวินัยกรรม การเปลี่ยนบาตร จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปทุมวนาราม	294
76 ก	ภาพขยาย จากภาพที่ 76	294

- 77 ภาพผลไม้แปดชนิดที่นำมาทำน้ำปานะได้
จิตรกรรมบานประตูด้านในอุโบสถวัดกันมาศุยาราม 294
- 78 จิตรกรรมเรื่องรูดงควัฒร ในภาพคือปึงสุกุลิ๊งกะ
เป็นการถือผ้าบังสุกุลเป็นวัตร จิตรกรรมในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม 295

อักษรย่อ

การใช้พระไตรปิฎกในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ใช้พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวง (กรุงเทพฯ : กรมการศาสนา, 2514) ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 2 อักษรไทย ภาษาไทย โดยมีวิธีการอ้างอิงดังนี้คือ ชื่อย่อคัมภีร์ เล่ม/ข้อ/หน้า. เช่น ที.ส. 9/103/52. หมายถึง ทีฆนิกาย สีลขันธวรรค พระไตรปิฎกเล่มที่ 9 ข้อที่ 103 หน้าที่ 52

สำหรับคัมภีร์อรรถกถาที่ใช้ในวิทยานิพนธ์นี้ เป็นคัมภีร์อรรถกถาที่พิมพ์รวมอยู่ในพระไตรปิฎก ฉบับมหาหมกุฎราชวิทยาลัย ฉบับพิมพ์สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี พ.ศ. 2525 โดยมีวิธีการอ้างอิงดังนี้ คือ ชื่อย่อคัมภีร์ เล่ม/ภาค/หน้า. เช่น จริยา.อ. 9/3/668. หมายถึง จริยาปิฎกอรรถกถา เล่มที่ 9 ภาคที่ 3 หน้าที่ 668 โดยหากเป็นพระไตรปิฎกจะพิมพ์ด้วยอักษรเอน

คำย่อ

อ.อ.

อ.อ.อ.

อ. จ.อ.

อ. น.อ.

อ. ท.อ.

อ. ด.อ.

อ. น.ว.

อ. ป.อ.

อ.ป.อ.

อ.ก.ว.

อ.อ.ป.

อ.อ.อ.

อ.อ.

อ.ช.

อ.ร.

อ.พ.อ.

อ.มหา.

ย่อมาจาก

อังคุตตรนิกาย อรรถกถา
(มโนรทปิณี)

อังคุตตรนิกาย อังคุตตรกนิบาต

อังคุตตรนิกาย จตุกกนิบาต

อังคุตตรนิกาย ฉกกนิบาต

อังคุตตรนิกาย ทสกนิบาต

อังคุตตรนิกาย ดิกกนิบาต

อังคุตตรนิกาย นวกนิบาต

อังคุตตรนิกาย ปัญจกนิบาต

อปทาน อรรถกถา

(วิสุทธิชนวิลาสินี)

อภิธรรมปิฎก วิภังคปกรณ์

พุทธทศนิกาย อปทาน

พุทธทศนิกาย อติวุตตกะ

พุทธทศนิกาย อุทาน

พุทธทศนิกาย ชาดก

พุทธทศนิกาย ธรรมบท

พุทธทศนิกาย พุทธวงศ์

พุทธทศนิกาย มหามิเทศ

พ.ศ.	พุทธทศนิกาย สุตตนิปาต
จริยา.อ.	จริยาปิฎก อรรถกถา (ปรมัตถทีปนี)
ชา.อ.	ชาดกัฎฐกถา
ที.อ.	ทีฆนิกาย อรรถกถา (สุมังคลวิลาศานี)
ที.ปา.	ทีฆนิกาย ปาฎิกวรรค
ที.ม.	ทีฆนิกาย มหาวรรค
ที.สี.	ทีฆนิกาย สีลขันธวรรค
พุทธ.อ.	พุทธวงศ์ อรรถกถา (มธุรถวิสาลินี)
ม.อ.	มัชฌิมนิกาย อรรถกถา (ปปัญญาทนี)
ม.อุ.	มัชฌิมนิกาย อุपरีปิณณาสก
ม.ม.	มัชฌิมนิกาย มัชฌิมปิณณาสก
วินย.	วินัยปิฎก
วิภงฺค.อ.	วิภังคปกรณ์ อรรถกถา (สัมโมวิโนทนี)
ถ.ข.	สังยุตตนิกาย ขันธวารวรรค
ถ.นิ.	สังยุตตนิกาย นิทานวรรค
ถ.ส.	สังยุตตนิกาย สคาถวรรค
ถ.สห.	สังยุตตนิกาย สฬายตนวรรค

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญของปัญหา

งานศิลปะที่พบในประเทศไทย ปรากฏหลักฐานเป็นจำนวนมากทั้งงานสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และงานจิตรกรรม กระจายอยู่ทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ โดยผลงานดังกล่าวนี้ล้วนเป็นการสร้างสรรค์ที่ได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งมีรูปแบบที่เรียกกันว่า **รูปแบบศิลปะแบบประเพณีนิยมหรือศิลปะไทย** และหากเป็นงานจิตรกรรมแล้วก็มักเรียกว่า **จิตรกรรมไทยแบบประเพณี**

เราได้พบหลักฐานงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในการประดับตกแต่งศาสนสถานที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดเท่าที่พบในปัจจุบันนั้นเป็นงานจิตรกรรมที่มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 19 เช่น จิตรกรรมฝาผนังที่ตกแต่งอยู่ภายในกุหาเรือนธาตุของพระปรางค์วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี และวัดเจดีย์เจ็ดแถว จังหวัดสุโขทัย¹ แม้ว่าเราจะพบหลักฐานงานจิตรกรรมสืบเนื่องมาภายหลังจากนั้น แต่อย่างไรก็ตามหลักฐานงานจิตรกรรมไทยที่มีสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ และเหลือหลักฐานอยู่เป็นจำนวนมากนั้นล้วนเป็นงานจิตรกรรมที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นส่วนใหญ่ โดยมักพบเขียนตกแต่งฝาผนังอาคารภายในศาสนสถาน และอาคารที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ เช่น พระบรมมหาราชวัง เป็นต้น นอกจากจะนิยมเขียนบนผนังอาคารแล้วยังพบว่ามีภาพจิตรกรรมบนผืนผ้าที่เรียกว่าพระบฏ และการเขียนภาพจิตรกรรมลงบนสมุดข่อยอีกด้วย²

ในด้านเนื้อหา หรือเนื้อเรื่องที่นิยมนำมาเขียนในงานจิตรกรรมไทยนั้นส่วนใหญ่เป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา เช่น **พุทธประวัติ** และ**เทศาภิชาดก** เป็นต้น

ในด้านรูปแบบศิลปะที่พบในงานจิตรกรรมไทยนั้น สามารถเห็นลักษณะร่วมอันสำคัญที่มีความสอดคล้องในรูปแบบเดียวกันได้อย่างชัดเจนประการหนึ่งคือ การนำเสนอรูปแบบศิลปะที่ไม่สอดคล้องกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ของมนุษย์

¹ เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 - 24**, (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), หน้า 23,57.

² วรรณภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย**, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2533), หน้า 3.

โดยรูปแบบที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น ฉากต่างๆ ในภาพก็ไม่ได้สอดคล้องกับ**ข้อเท็จจริง** ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมที่เล่าเรื่องพุทธประวัติ ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นที่อินเดียในสมัยพุทธกาล แต่เรากลับพบว่าฉากที่ใช้ในการดำเนินเรื่องในงานจิตรกรรมไทยนั้น เป็นฉากหรือสถาปัตยกรรมแบบศิลปะไทย และตัวละครก็ล้วนแต่งกายแบบไทยแทนที่จะเป็นแบบอินเดียตามข้อเท็จจริงที่ปรากฏในครั้งพุทธกาล เป็นต้น

นอกจากนั้นภาพสถาปัตยกรรม และการแต่งกายแบบไทยที่มีอยู่จริงในช่วงเวลาที่ช่างเขียนมีชีวิตอยู่ก็ล้วนถูกถ่ายทอดด้วยรูปแบบที่ไม่สอดคล้องกับความเป็นจริงที่รับรู้โดยผ่านประสาทสัมผัส กล่าวคือ ถูกถ่ายทอดเป็นภาพ 2 มิติ ที่ไม่แสดงแสงเงา กล้ามเนื้อ ปริมาตรของรูปทรง อย่างชัดเจน และถูกต้องตามความเป็นจริงที่ปรากฏแก่การรับรู้ด้วยประสาทสัมผัส รวมทั้งบรรยากาศของภาพในงานจิตรกรรมไทยนั้น พบว่าไม่ได้แสดงบรรยากาศที่สามารถบ่งบอกเวลาที่เกิดขึ้นได้อย่างชัดเจน ตามความคุ้นเคยเกี่ยวกับเรื่องเวลาที่มนุษย์ได้รับรู้จริงด้วยประสาทสัมผัสในชีวิตประจำวัน

รูปแบบในการนำเสนอ ที่ไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงหรือปรากฏการณ์จริง รวมทั้งรูปแบบที่ไม่สอดคล้องกับความเป็นจริงที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสเช่นนี้ เป็นรูปแบบที่ปรากฏอย่างเด่นชัดจนกระทั่งเป็นสาระทางรูปแบบที่สำคัญที่สุดประการหนึ่งของงานจิตรกรรมไทยนี้ เมื่อเปรียบเทียบลักษณะดังกล่าว พบว่ามีความแตกต่างกันอย่างมากกับรูปแบบของศิลปะแบบ**เหมือนจริง**ที่มีพื้นฐานทางความคิดที่เกี่ยวข้องอย่างชัดเจนกับความคิดแบบประจักษ์นิยม (empiricism) อันให้ความสำคัญต่อการนำเสนอ **“ความเป็นจริง”** ในรูปแบบที่สอดคล้องกับความจริงที่ปรากฏแก่ประสาทสัมผัส

การนำเสนอสาระทางรูปแบบของ**“ความเป็นจริง”**ในแบบดังกล่าวนี้ได้พบสืบเนื่องเรื่อยมาโดยตลอดในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จนกระทั่งเริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา คือมีรูปแบบที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงที่สอดคล้องกับ**ความเป็นจริงเชิงประจักษ์** เช่น การเขียนภาพซึ่งแสดงแสงเงา ภาพสถาปัตยกรรมต่างๆ ที่ปรากฏในภาพมีการเขียนที่แสดงลักษณะของ**ทัศนียวิทยา** (perspective) ที่แสดงความลึกของอาคาร³ และบรรยากาศภายในภาพก็มีลักษณะ

³ วิยะดา ทองมิตร, **จิตรกรรมแบบสากลยุคช่วงขั้วอินโง่ง**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2522), หน้า 25.

ที่สามารถแสดงหรือบ่งบอกเวลาที่ปรากฏในภาพได้ว่าเป็นกลางวันหรือกลางคืน โดยทั้งหมดถือว่าการเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบ และความคิดอย่างสำคัญ เพราะมีสาระการนำเสนอและความเข้าใจ รวมถึงการถ่ายทอดทัศนะเรื่องของ **“ความเป็นจริง”** ที่แตกต่างไปจากจิตรกรรมไทยในช่วงก่อนหน้านั้น และทัศนะในเรื่องของความเป็นจริงที่เกิดขึ้นใหม่อย่างชัดเจนนี้ก็ได้เป็นพื้นฐานที่พัฒนาสืบเนื่องมาจนกระทั่งถึงงานศิลปะแบบเหมือนจริงที่พบในประเทศไทยจวบจนปัจจุบันนี้ด้วยเช่นกัน

ในเมืองงานจิตรกรรมไทยตามแบบโบราณไม่ได้ขึ้นอยู่กับรากฐานของแนวคิดในเรื่อง **ความเป็นจริงเชิงประจักษ์** อันเกี่ยวข้องกับแนวคิดแบบประจักษ์นิยมแล้ว ปัญหาจึงเกิดขึ้นว่าแนวคิดในเรื่องของความเป็นจริงที่ปรากฏผ่านงานจิตรกรรมไทยนั้นตั้งอยู่บนแนวคิดแบบใด

การศึกษาครั้งนี้จึงมุ่งประเด็นศึกษาแนวคิดในเรื่องของความเป็นจริงตามแบบโบราณที่ปรากฏผ่านงานจิตรกรรมไทย โดยมีคำถามหลักที่สำคัญในการศึกษา คือ ต้องการศึกษาวางานจิตรกรรมไทยนั้นต้องการนำเสนอ **“ความเป็นจริง”** ในรูปแบบใด และมีแนวคิดเกี่ยวกับการมองธรรมชาติของความเป็นจริงว่าเป็นไปอย่างไร ตั้งอยู่บนแนวคิดแบบใด และมีกระบวนการคิดถึงความเป็นจริงอย่างไร

นอกจากนั้นแล้วยังมีประเด็นการศึกษาที่ครอบคลุมถึงจุดเปลี่ยนของแนวคิดที่ทำให้การนำเสนอความเป็นจริงในแบบโบราณเสื่อมความนิยมลง มาสู่ความเข้าใจและการนำเสนอความเป็นจริงในรูปแบบใหม่ที่ปรับเปลี่ยนไปจากโบราณนั้น มีพื้นฐานมาจากแนวคิดใดในเชิงปรัชญา

การศึกษาแนวคิดในเรื่องของ **“ความเป็นจริง”** ผ่านงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์นั้น นอกจากจะทำให้เข้าใจคุณค่าและความสำคัญของแนวคิดในเรื่อง **“ความเป็นจริง”** ในสมัยโบราณที่เรายังไม่ทราบชัดเจนแล้ว ยังจะทำให้เข้าใจความเปลี่ยนแปลงของแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในเวลาต่อมาที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่อความคิดของมนุษย์ในสังคมปัจจุบันนี้ด้วย ฉะนั้น การเข้าใจแนวคิดดังกล่าวในสมัยโบราณ จึงย่อมทำให้เราเข้าใจแนวคิดในเรื่องดังกล่าวที่เป็นอยู่ในปัจจุบันได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้นด้วยเช่นเดียวกัน

1.2 คำนิยามศัพท์ที่ใช้ในการวิจัย

1.2.1 ข้อเท็จจริง (fact) : หมายถึง สิ่งซึ่งดำรงอยู่อย่างเป็นจริงอันอยู่ภายนอกจิตและตัวของมนุษย์ และมีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัยโดยที่มนุษย์สามารถรับรู้ได้โดยผ่านประสาทสัมผัส

1.2.2 ความเป็นจริง (reality) : หมายถึง สิ่ง คุณสมบัติ สภาวะทางนามธรรม และรูปธรรม โดยในการวิจัยนี้ **ความเป็นจริง** ดังกล่าวครอบคลุมทั้ง **ความเป็นจริงเชิงประจักษ์** (empirical reality) อันเป็นความเป็นจริงที่ดำรงอยู่อย่างเป็นภววิสัย (objective) ที่อยู่ภายนอก

ความนุษย์ และความเป็นจริงเชิงโมคคิ (conceptual reality) อันเป็นความเป็นจริงที่มีอยู่อย่าง เป็นอัตวิสัย (subjective)

1.2.3 เหมือนจริง (realistic) : ในการวิจัยนี้หมายถึง การจำลองหรือถ่ายทอดความ จริงในเชิงกายภาพของวัตถุให้มีความสอดคล้องกับรูปแบบความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่เป็นไป ตามการรับรู้โดยผ่านประสาทสัมผัส ซึ่งในการวิจัยนี้หมายถึงการจำลอง หรือถ่ายทอดความ เหมือนจริงที่ปรากฏผ่านงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์

1.2.4 ทศนิยมวิทยา (perspective) : ในทางศิลปะหมายถึงรูปแบบหนึ่งของการแสดง มิติในงานจิตรกรรมเพื่อให้เกิดการลวงตาในลักษณะของภาพ 3 มิติที่ปรากฏความลึกอัน สอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่ได้รับรู้โดยผ่านประสาทสัมผัส โดยกำหนดให้เส้นขอบฟ้า (horizontal line) หรือเส้นระดับสายตา (eye-level) ในภาพเพียงเส้นเดียว และแนวเส้นต่างๆของวัตถุที่เขียน เช่นอาคารต่างๆ ก็จะเขียนแนวเส้นของอาคารให้ค่อยๆเข้าหากัน ไปสู่จุดรวมสายตา (vanishing point) ที่เส้นขอบฟ้า เป็นเทคนิคการเขียนภาพสามมิติที่แสดงภาพได้อย่างใกล้เคียงข้อเท็จจริงที่สุด

1.3 สรุปสาระสำคัญจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง

1.3.1 สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, ลักษณะแบบ 2 มิติของรูปทรงต่างๆ ในงานจิตรกรรมฝาผนังใน สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น, วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร, กรกฎาคม - ธันวาคม 2522, หน้า 60 – 83.

เป็นการศึกษาในเชิงศิลปะ ถึงวิธีการนำรูปทรงแบบ 3 มิติ อันเป็นรูปทรงที่แสดง ปริมาตร น้ำหนัก และความลึก ที่ปรากฏจริงตามที่มนุษย์รับรู้โดยทางประสาทสัมผัส มาสร้างเป็น รูปทรงแบบ 2 มิติ ตามที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทย เช่น เมื่อช่างไทยนำภาพสถาปัตยกรรมมา ประกอบในงานจิตรกรรมก็ได้ลดทอนรูปทรงดังกล่าวให้เหลือเพียง 2 มิติ. ในส่วนของภาพคนก็ได้ลดทอนรายละเอียดต่างๆ เช่น แสงเงา และปริมาตรของกล้ามเนื้อให้เหลือเพียงการแสดงออก ของเส้นที่มีเพียง 2 มิติเช่นเดียวกัน

1.3.2 วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากลของช่างชาวอินโดจีน, กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2522.

เป็นการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะที่ครอบคลุมเนื้อหาของงานจิตรกรรมไทยใน สมัยรัชกาลที่ 4 สกุลช่างชาวอินโดจีน ซึ่งให้เห็นถึงรูปแบบสำคัญที่ปรับเปลี่ยนไปจากจิตรกรรมไทย แบบโบราณโดยพบอิทธิพลของศิลปะตะวันตกอย่างชัดเจน เช่น การเขียนภาพที่แสดงทัศนียวิทยา (perspective) และแสงเงา

โดยในส่วนเนื้อหาของงานจิตรกรรมนั้นพบว่านอกจากวรรณกรรมทางพุทธศาสนาแล้ว ก็ยังมีการเขียนภาพที่แสดงเรื่องราวในพงศาวดารด้วย ซึ่งเป็นเรื่องที่ไม่เคยมีนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมในช่วงเวลาก่อนหน้านี้

1.3.3 อติศักดิ์ ทองบุญ, **ปรัชญาอินเดีย**, กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2524.

กล่าวถึงปรัชญาอินเดีย โดยได้แบ่งปรัชญาอินเดียเป็น 2 กลุ่มคือ

1.3.3.1 **ปรัชญาอาสติกะ** : เป็นปรัชญาสายที่ไม่ยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ของคัมภีร์พระเวทมีอยู่ด้วยกัน 3 กลุ่ม

1. **ปรัชญาจารวาก** : เป็นปรัชญาวัตถุนิยมที่เชื่อว่าสิ่งจริงแท้มีเพียงแต่สสารหรือวัตถุ จิตเป็นเพียงผลพลอยได้จากการผสมผสาน และทำงานของสสารอย่างถูกสัดส่วนเท่านั้น ไม่มีตัวตนจริงแต่อย่างใด กระบวนการของชีวิตจึงสิ้นสุดที่การตายเท่านั้นไม่มีการเวียนว่ายตายเกิด

2. **ปรัชญาเซน** : ถือว่าความจริงแท้มีทั้งส่วนที่เป็นรูปธรรมซึ่งรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส และส่วนที่เป็นนามธรรมที่รับรู้ได้ด้วยใจ และถือกฎแห่งกรรมอย่างเคร่งครัดว่าสามารถผูกชีพรหรือวิญญาณ ให้ติดอยู่ในโลกนี้ และเวียนว่ายอยู่ในวัฏสงสาร เมื่อได้ปฏิบัติอย่างเคร่งครัดแล้วจะทำให้กรรมเก่าหมดไป กรรมใหม่ไม่เกิดอีก เมื่อนั้นชีพรหรือวิญญาณก็จะบริสุทธิ์หมดจดดังสภาพเดิม มีความเป็นอมตะที่บริสุทธิ์เที่ยงแท้ตลอดนิรันดร์

3. **พุทธปรัชญา** : กล่าวถึงพุทธปรัชญาในอินเดียที่สำคัญ 4 สำนัก

1. **สำนักไวภยิกะ** : ถือพระอภิธรรมปิฎกเป็นสำคัญเชื่อว่าความจริงแท้มี 2 สิ่งคือ นามกับรูป หรือกายกับจิต ซึ่งสามารถรับรู้ได้โดยตรงโดยประจักษ์ประมาณ

2. **สำนักสเทครานติกะ** : ถือพระสุตตันตปิฎกเป็นสำคัญ เชื่อในเรื่องความจริงแท้เช่นเดียวกับสำนักไวภยิกะ แต่เห็นต่างกันที่ว่าความจริงทั้ง 2 สิ่ง ไม่อาจรู้ได้โดยตรงทางประจักษ์ประมาณ แต่รู้ได้โดยการอนุมานเท่านั้น

3. **สำนักวิญญานวาท** : ถือว่าความจริงแท้มีเพียงหนึ่งเดียวคือวิญญาณหรือจิต ส่วนรูปนั้นเป็นเพียงอารมณ์ของจิตจึงไม่มีอยู่อย่างอิสระ

4. **สำนักมายยิกะ** : ถือว่าสิ่งใดจริงหรือไม่จริง หมายความว่าสิ่งใดที่เป็นไปตามกฎแห่งกฎของสมุปบาท สิ่งนั้นเรียกว่าสุนยะ คือ ว่างจากความจริง (ไม่จริง) สิ่งใดไม่เป็นไปตามกฎนี้สิ่งนั้นจัดเป็นความจริงแท้

1.3.3.1 **ปรัชญาสายอาสติกะ** : ได้แก่กลุ่มปรัชญาอินเดียสายที่ยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ของคัมภีร์พระเวท โดยถัดจากสมัยพระเวทคือ สมัยพราหมณะ พวกพราหมณ์ก็มุ่งเน้นทางด้าน

พิธีกรรม พอมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์มาเน้นทางด้านแนวคิดแบบปรัชญา ซึ่งได้เจริญสูงสุดในสมัย อนุปนิษัท

โดยทั่วไปแล้วมีพื้นฐานความเชื่อร่วมกันที่สำคัญคือ เรื่องอาตมัน ซึ่งเป็นอัตตาที่มีความจริงแท้มีสถานะที่เป็นนิรันดร์ ที่แฝงอยู่ในสรรพชีวิต และจะต้องเวียนว่ายตายเกิดไปตามกรรมจนกว่าจะหลุดพ้นสู่การบรรลุโมกษะ เมื่ออาตมันรวมกันเข้าเป็นหนึ่งเดียวกับพรหมันอันเป็นวิญญานธาตุของโลกโดยมีลัทธิย่อย 6 ลัทธิได้แก่

1. ปรัชญาชยยะ
2. ปรัชญาไวเศณิกะ
3. ปรัชญาสาางขยะ
4. ปรัชญาโยกะ
5. ปรัชญามิมางสา
6. ปรัชญาเวทานตะ

1.3.4 ลัทธิ อัสวรุ่งนิรันดร์, **การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่อง“สังขะ”ในพุทธปรัชญาเถรวาท**, วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต(ปรัชญา), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ, 2527.

ในพุทธปรัชญาเถรวาทมีทศนะเรื่องสังขะอยู่ 2 ทศนะคือ ความจริงในระดับปรมาตม์ หรือปรมาตตสังขะ และความจริงในระดับสมมุติหรือสมมุติสังขะ

ความจริงในระดับปรมาตตนั้น เป็นเรื่องของความจริงตามธรรมชาติของสภาวะธรรมแท้ๆ ของสิ่งทั้งปวงอันได้แก่ รูปธรรม นามธรรม ซึ่งมีได้ขึ้นอยู่กับการกำหนดรู้ของมนุษย์ เป็นสถานะที่เป็นเช่นนั้นตลอดไป

ความจริงในระดับสมมุติหรือสมมุติสังขะจะเป็นความจริงที่มีรากฐานอยู่บนกำหนดสมมุติของมนุษย์จึงย่อมมีความเปลี่ยนแปลง และยกเลิกได้ แต่ความจริงทั้ง 2 อย่างในพุทธปรัชญานั้นมิได้ขัดแย้งกัน เสมือนความจริงที่มองจากต่างมุมกันแต่กล่าวได้ว่าต้องอิงอาศัยกันอย่างสอดคล้อง

1.3.5 เพ็ญแข กิตติศักดิ์, **การศึกษาเชิงวิเคราะห์ความคิดเรื่องจักรวาลวิทยาในพุทธศาสนาตามที่ปรากฏในพระสุตตันตปิฎก**, วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต(ปรัชญา), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ, 2529.

มโนทัศน์ในเรื่องจักรวาลวิทยาในคัมภีร์สุตตันตปิฎกนั้นเป็นโลกทัศน์ที่เกี่ยวกับลักษณะธรรมชาติของโลกและจักรวาล ซึ่งมีความสัมพันธ์กับเรื่องของจิต กรรม สุขคติ และทุกข์ โดยไม่ได้ให้ความสำคัญต่อปัญหาทางอภิปรัชญามากนัก

ภูมิที่ปรากฏในพระไตรปิฎกแบ่งได้เป็น 2 รูปแบบ คือ แบบแรกว่าด้วยภูมิต่างๆ นรก สวรรค์นั้นมียุ้งจริงอย่างเป็นภววิสัย(objective) แบบที่สองนั้นกล่าวว่าภูมิต่างๆนั้นเป็นรูปแบบของจิตวิสัย (subjective) คือภูมิต่างๆ เช่น นรก สวรรค์นั้นเป็นเพียงสภาวะจิตของมนุษย์ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับอายตนะภายนอกและภายในของมนุษย์ เกิดเป็นอารมณ์ที่น่าปรารถนา และไม่น่าปรารถนาในชีวิตประจำวัน โดยแนวคิดเรื่องดังกล่าวน่าจะเสนอจุดหมายปลายทางในการดำเนินชีวิตของมนุษย์คือ แนวทางแรกคือ การชักนำให้มนุษย์ประกอบกรรมดีเพื่อสนองผลดีในชาตินี้ และไปเกิดใหม่ในภูมิที่ดีกว่า แนวทางที่สองคือ เน้นให้เลือกนิพพานเป็นจุดหมายปลายทางสูงสุดหลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิดในภูมิต่างๆ

1.3.6 ปรีติตา เฉลิมเผ่า กอนันทกุล. **ภาษาของจิตรกรรมไทย : การศึกษารหัสของภาพและความหมายทางสังคมวัฒนธรรมของจิตรกรรมพุทธศาสนาต้นรัตนโกสินทร์**, กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.

เป็นการศึกษาในเชิงสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา โดยจิตรกรรมไทยได้แสดงโลกทัศน์ที่ผูกพันอยู่กับสังคมของชนชั้นสูง อันได้แก่ กษัตริย์ ขุนนาง โดยที่คนกลุ่มนี้ใช้ศาสนาเป็นกิจกรรมแสดงออกถึงความมีอำนาจทางการเมือง และเกียรติยศในสังคม อันแสดงด้วยภาพปราสาทราชวัง รวมทั้งตัวละครดังกล่าวก็มีรูปแบบที่โดดเด่น งดงามกว่าตัวละครประเภทอื่น ซึ่งเป็นการแสดงออกที่ชนชั้นสูงพยายามสร้างตนเองว่าเป็นผู้ที่อยู่ในศูนย์กลางที่เจริญที่สุด และเป็นแม่แบบแก่คนกลุ่มอื่นในสังคม

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

เป็นการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยพบว่าได้มีความนิยมเขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ แทนการเขียนจิตรกรรมภายในห้องกรูหรือคูหาของเจดีย์และปราสาท โดยปรากฏหลักฐานอย่างชัดเจนในศิลปะอยุธยาตอนปลายเป็นต้นมา ซึ่งมีตำแหน่งการจัดวางภาพที่ชัดเจนคือ ผนังด้านหน้าพระประธานเป็นภาพมารผจญ ด้านหลังเป็นภาพฉกฉวยท้าวในส่วนของกามภูมิ โดยมีความหมายว่าเป็นการแสดงทางเลือกของพระมหากษัตริย์ระหว่างการตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า (แสดงด้วยภาพมารผจญหน้าพระประธาน) และการเป็นพระเจ้าจักรพรรดิ (แสดงด้วยภาพฉกฉวยท้าวในส่วนของกามภูมิหลังพระประธาน) ผลสรุปที่สุดพระมหากษัตริย์ย่อมเลือกทางที่จะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า อันเป็นแนวทางที่ประเสริฐกว่า ซึ่งแสดงออกด้วยการประดิษฐาน พระประธานที่หันพระพักตร์เข้าหาภาพมารผจญ และหันพระปฤษฎางค์(หันหลัง)ให้กับภาพ กามภูมิ ความหมายของภาพจิตรกรรมและพระประธานซึ่งสัมพันธ์กันนี้ ย่อมมี

ความหมายเกี่ยวข้องเป็นพิเศษกับหน้าที่ของอุโบสถในฐานะเป็นสถานที่ที่ประกอบพิธีอุปสมบทกรรม เพื่อเปลี่ยนสถานะของบุคคลจากฆราวาสมาสู่บรรพชิต

ในส่วนการจำลองโครงสร้างจักรวาลที่ปรากฏในเขตพุทธาวาสของวัดสุทัศนเทพวรารามนั้น วิหารถูกกำหนดให้เป็นสัญลักษณ์ของเขาสุมเมรุอันเป็นศูนย์กลางของจักรวาลระเบียงที่ล้อมรอบแทนสัญลักษณ์ของเขาสัตตบริภัณฑ์ โดยอุโบสถที่อยู่นอกกระเบียงแทนชมพูทวีปอันเป็นดินแดนที่เป็นที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ สอดคล้องกับจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถที่เขียนเรื่องพุทธประวัติและประวัติพระปัจเจกพระพุทธเจ้า

ในส่วนการจำลองโครงสร้างจักรวาลที่ปรากฏในเขตพุทธาวาสของวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามนั้น อุโบสถเป็นสัญลักษณ์แทนเขาสุมเมรุ ระเบียงแทนที่ตั้งของกองอารักขาเขาสุมเมรุ กลุ่มพระเจดีย์ประจำรัชกาลแทนชมพูทวีป วิหารพระพุทธไสยาสน์แทนลังกาทวีป โดยศาลาการเปรียญซึ่งหันหน้าสู่ทิศตะวันตกนั้นเป็นสัญลักษณ์แทนอบายภูมิ

1.4 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1.4.1 เพื่อศึกษาแนวคิดในเรื่อง “ความเป็นจริง” ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์

1.4.2 เพื่อศึกษาวิเคราะห์ถึงความเปลี่ยนแปลงของแนวคิดในเรื่องความเป็นจริงจากแบบโบราณมาสู่แบบสมัยใหม่

1.5 ประโยชน์ที่จะได้รับจากการศึกษา

1.5.1 ทำให้เข้าใจแนวคิดในเรื่องของความเป็นจริง ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทย และทำให้ทราบที่มาของแนวคิดดังกล่าว ซึ่งเป็นรูปแบบพื้นฐานที่พบอย่างเด่นชัดในงานจิตรกรรมไทย

5.2 ทำให้เข้าใจถึงความเปลี่ยนแปลง และปัจจัยที่ทำให้แนวคิดเรื่องความเป็นจริงแบบโบราณเสื่อมความนิยมลงในเวลาต่อมา

5.3 ทำให้เกิดแนวทางการศึกษาเชิงปรัชญาผ่านงานศิลปะไทย

1.6. ขอบเขตและวิธีการวิจัย

1.6.1 ขอบเขตของการวิจัย : ศึกษาปัญหาแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในแบบโบราณและความเปลี่ยนแปลงแนวคิดจากแบบโบราณมาสู่แบบสมัยใหม่ในประเด็นดังนี้

1.6.1.1 ความเป็นจริงเกี่ยวกับจักรวาลและมนุษย์

1.6.1.2 ความเป็นจริงดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับมนุษย์อย่างไร

1.6.1.3 กระบวนการเปลี่ยนแปลง ของปัจจัยที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลง

1.6.2 วิธีการวิจัย

1.6.2.1 **การวิจัยภาคเอกสาร** : ศึกษาจากเอกสารที่มีการตีพิมพ์งานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ดังนี้

1. กรมศิลปากร, **จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์**, กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2525.
2. ประยูร อุตุชาภูะ, **ครุฑงแป๊ะและครุฑทองอยู่ : ธงจิตรกรเอกแห่งยุคทองของศิลปะจิตรกรรมรัตนโกสินทร์**, กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2530.
3. ประยูร อุตุชาภูะ, **วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม**, กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2537.
4. ประยูร อุตุชาภูะ, **วัดสุทัศน์เทพวราราม**, กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539.
5. ประยูร อุตุชาภูะ, **วัดปทุมวนาราม**, กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2539.
6. วิยะดา ทองมิตร, **จิตรกรรมแบบสากลยุคช่วงขั้วอินโข่ง**, กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2522.
7. สมพงษ์ ทิมแจ่มใส, **วัดมหาพฤฒาราม**, กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526.
8. สุดารา สุฉายา, **พระที่นั่งพุทไธสวรรย์**, กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526.
9. แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, **วัดทองธรรมชาติ**, กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525.
10. แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, **วัดสุวรรณาราม**, กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525.

1.6.2.2 **การวิจัยภาคสนาม** : ศึกษาและเก็บข้อมูลงานจิตรกรรมฝาผนังจากสถานที่จริงในเขตกรุงเทพมหานครดังนี้

1. พระที่นั่งพุทไธสวรรย์
2. วัดราชสิทธิธารามราชวรวิหาร
3. วัดคูสิดารามวรวิหาร
4. วัดสุวรรณารามราชวรวิหาร
5. วัดทองธรรมชาติวรวิหาร
6. วัดสุทัศน์เทพวรารามราชวรมหาวิหาร (วิหารพระศรีศากยมุนีและอุโบสถ)
7. วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร(อุโบสถและวิหารพระพุทธไสยาสน์)
8. วัดบวรนิเวศน์วิหาร(อุโบสถ)
9. วัดบรมนิवासราชวรวิหาร
10. วัดปทุมวนารามราชวรวิหาร (อุโบสถและวิหาร)
11. วัดมหาพฤฒารามวรวิหาร

12. วัดกันมาตุยาราม

13. พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร

เหตุผลที่เลือกกลุ่มตัวอย่างดังกล่าวคือ

ตัวอย่างที่ 1 – 7 นั้น เป็นตัวแทนงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่แสดงรูปแบบประเพณีนิยมตามแบบโบราณได้อย่างชัดเจน และยังเหลือยังหลักฐานอยู่ในสภาพที่ค่อนข้างสมบูรณ์

ตัวอย่างที่ 8 – 13 นั้น เป็นตัวแทนของงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีรูปแบบในการนำเสนอแนวคิดเรื่อง**ความเป็นจริง**ที่ปรับเปลี่ยนเป็นแบบสมัยใหม่ได้อย่างชัดเจน

1.6.2.3 รวบรวมข้อมูลทั้งหมดมาจัดระเบียบ และวิเคราะห์เพื่อหาข้อสรุปของแนวคิดเรื่อง**ความเป็นจริง**ตามแบบโบราณ และความเปลี่ยนแปลงของแนวคิดเรื่อง**ความเป็นจริง**จากแบบโบราณมาสู่แบบสมัยใหม่ โดยนำเสนอในรูปแบบการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (analytical description)

1.7. สถานที่ที่ใช้ในการดำเนินการวิจัยและรวบรวมข้อมูล

1.7.1 สถานที่ดำเนินการวิจัยและเก็บข้อมูลภาคเอกสาร

- 1.7.1.1 ห้องสมุดคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
- 1.7.1.2 ห้องสมุดคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
- 1.7.1.3 สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่
- 1.7.1.4 หอสมุดสาขา วังท่าพระ มหาวิทยาลัยศิลปากร จังหวัดกรุงเทพมหานคร
- 1.7.1.5 หอสมุดแห่งชาติ จังหวัดกรุงเทพมหานคร

1.7.2 สถานที่ดำเนินการวิจัยและเก็บข้อมูลภาคสนาม

- 1.7.2.1 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์
- 1.7.2.2 วัดราชสิทธิารามราชวรวิหาร
- 1.7.2.3 วัดดุสิตารามวรวิหาร
- 1.7.2.4 วัดสุวรรณารามราชวรวิหาร
- 1.7.2.5 วัดทองธรรมชาติวรวิหาร
- 1.7.2.6 วัดสุทัศน์เทพวรารามราชวรมหาวิหาร (วิหารพระศรีศากยมุนีและอุโบสถ)
- 1.7.2.7 วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร (อุโบสถ และวิหารพระพุทธไสยาสน์)
- 1.7.2.8 วัดบวรนิเวศน์วิหาร(อุโบสถ)

- 1.7.2.9 วัดบรมนิวาสราชวรวิหาร
- 1.7.2.10 วัดปทุมวนารามราชวรวิหาร (อุโบสถและวิหาร)
- 1.7.2.11 วัดมหาพฤฒารามวรวิหาร
- 1.7.2.12 วัดกันมาตุยารามวรวิหาร
- 1.7.2.13 พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร

บทที่ 2

จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์

ในบทนี้จะกล่าวถึงรูปแบบศิลปกรรมของจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และช่วงเวลาที่ต่อเนื่องกันในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 อันเป็นช่วงเวลาหัวเลี้ยวหัวต่อที่จิตรกรรมฝาผนังได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบจากโบราณมาสู่แบบสมัยใหม่อย่างชัดเจน โดยจะกล่าวเชื่อมโยงถึงจิตรกรรมฝาผนังในช่วงเวลาและสถานที่อื่นนอกเหนือจากกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษาเฉพาะในประเด็นที่เกี่ยวข้อง

2.1 จิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีรากฐาน และพัฒนาการทางศิลปะมาก่อนหน้าการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์เมื่อ พ.ศ. 2325 มาอย่างยาวนาน โดยหลักฐานจิตรกรรมฝาผนังที่พบในประเทศไทยที่มีอายุเก่าแก่กว่าสมัยอยุธยาตอนปลายขึ้นไป ล้วนพบตกแต่งอยู่บนฝาผนังของอุหาพระปรารักษ์ หรือภายในห้องกรุเจดีย์ เช่น จิตรกรรมภายในเรือนธาตุของปรารักษ์บวร หมายเลข 16 ค บริเวณวัดพระศรีรัตนมหาธาตุจังหวัดลพบุรี ซึ่งควรมีอายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ 19¹ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุหาเรือนธาตุปรารักษ์ประธานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี ซึ่งจิตรกรรมคงถูกเขียนขึ้นในระยะเวลาใกล้เคียงกับการสร้างองค์ปรารักษ์ ในระยะปลายสุดของพุทธศตวรรษที่ 19² และจิตรกรรมฝาผนังภายในห้องกรุพระปรารักษ์ วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งมีอายุพร้อมกับการสถาปนาพระอารามแห่งนี้ เมื่อ พ.ศ. 1967³

จิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มดังกล่าว เนื้อเรื่องหลักที่นำมาเขียนได้แก่ เรื่องอดีตพระพุทธเจ้า โดยพบเรื่องอื่นประกอบด้วย เช่น พุทธประวัติ นิบาตชาดก อสัณนิบาต 80 รูป อันเป็นพระมหาสาวกของพระพุทธเจ้า แต่ภาพพุทธประวัติและชาดกในจิตรกรรม

¹ เสมอชัย พุทธสุวรรณ, *สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24*, (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), หน้า 18.

² เรื่องเดียวกัน, หน้าที่ 23.

³ ถันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวิณะ, *จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา*, (กรุงเทพฯ : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2524), หน้า 59.

ดังกล่าวก็มีได้เขียนเป็นภาพเล่าเรื่องบนพื้นที่ขนาดใหญ่ เป็นแต่เพียงบรรจุภาพที่สำคัญของเนื้อเรื่องลงในช่องภาพที่เหลื่อมขนาดเล็ก และเรื่องอดีตพระพุทธเจ้าก็มีองค์ประกอบหลักเพียงภาพของอดีตพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ประทับนั่งเรียงเป็นแถวซ้ำๆ ต่อเนื่องกันไปเท่านั้น

นอกจากนั้นก็ยังพบว่ารูปแบบศิลปกรรมที่คล้ายคลึงกันนี้ยังเป็นที่นิยมในภูมิภาคอื่นในช่วงเวลาที่ใกล้เคียงกันด้วย เช่น ในศิลปะสุโขทัย และล้านนา

จิตรกรรมฝาผนังที่พบหลักฐานในช่วงเวลาต่อมาที่ปรากฏหลักฐานหลงเหลืออยู่ในปัจจุบันคือ จิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยาตอนปลายที่พบนั้นส่วนใหญ่ล้วนเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนประดับตกแต่งภายในอุโบสถแทบทั้งสิ้น

อุโบสถอันอยู่ในเขตพุทธาวาสของแผนผังวัดได้ทวีความสำคัญขึ้นตามลำดับ มีขนาดใหญ่โตขึ้น และได้เริ่มปรากฏเป็นอาคารประธานของวัด ตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ 20 หรือต้นพุทธศตวรรษที่ 21 แต่อย่างไรก็ตามจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถที่เหลือหลักฐานในปัจจุบันล้วนมีอายุราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 22 ลงมาเท่านั้น⁴ เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม วัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี วัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี และวัดช่องนนทรี จังหวัด กรุงเทพฯ เป็นต้น อันเป็นเวลาในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลาย

เนื้อเรื่องที่นำมาเขียนจิตรกรรมนั้น พุทธประวัติและทศชาติชาดกได้มีความสำคัญเพิ่มขึ้นอย่างชัดเจน ในขณะที่เรื่องอดีตพุทธเจ้าได้ลดบทบาทลง เหลือเพียงภาพของอดีตพุทธเจ้านขนาดเล็กในช่วงบนสุดของผนัง 2 ข้างของพระประธานเท่านั้น เช่น ที่จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดช่องนนทรี และวัดปราสาท รวมทั้งเริ่มปรากฏแบบแผนการเขียนภาพจากจักรวาลในด้านหลังพระประธาน และภาพพุทธประวัติตอนตรัสรู้ขนาดใหญ่ในผนังด้านตรงข้ามพระประธาน เช่น ในจิตรกรรมฝาผนังที่วัดช่องนนทรี และเริ่มพบหลักฐานการเขียนภาพเทพชุมนุมในผนังด้านข้างพระประธาน และการเขียนภาพเทวดาบนบานประตูด้วยเช่นกัน เช่น จิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม เป็นต้น

ภายหลังการเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าเมื่อ พ.ศ. 2310 และได้กู้เอกราชคืนมาได้ โดยสมเด็จพระเจ้าตากสิน (พ.ศ. 2310-2325) และพระองค์ได้ตั้งราชธานีที่กรุงธนบุรี แต่ในช่วงเวลา 15 ปีของราชธานีแห่งใหม่ไม่ปรากฏหลักฐานพัฒนาการของงานจิตรกรรมฝาผนังที่เด่นชัด หลักฐานจิตรกรรมฝาผนังจำนวนมากที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันล้วนเป็นจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแทบทั้งสิ้น

⁴ เสมอชัย พุทสุวรรณ, สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, หน้า 80.

ล่วงมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นภายหลังการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 (พ.ศ. 2325-2352) ระเบียบแบบแผนการจัดองค์ประกอบของจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถที่ปรากฏในศิลปะอยุธยาตอนปลายเป็นต้นมาได้มีความชัดเจนมากขึ้นคือ จิตรกรรมภายในอุโบสถ ในผนังระหว่างช่องหน้าต่างด้านข้างพระประธาน มักจะเขียนเรื่องพุทธประวัติ หรือทศชาติชาดก ส่วนฝาผนังที่อยู่เหนือขึ้นไปจรดเพดานมักจะเขียนภาพเทพชุมนุม ผนังด้านหน้าตรงข้ามพระประธานเขียนภาพพุทธประวัติ ตอนตรัสรู้ขนาดใหญ่เต็มผนังจนจรดเพดาน ด้านหลังพระประธานมักเขียนภาพจักรวาล และบานประตูหน้าต่างด้านในอาคารมักเขียนภาพเทวดาประทับยืน มือประคองอัญชลีหรือถือพระขรรค์

การจัดองค์ประกอบของภาพและเนื้อหาในลักษณะดังกล่าวปรากฏเด่นชัดจนเป็นแบบแผนที่สำคัญของจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มตัวอย่างที่ได้นำมาศึกษา คือ จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดราชสิทธิาราม วัดคูสิดาราม วัดสุวรรณาราม วัดทองธรรมชาติ ซึ่งเป็นจิตรกรรมฝาผนังที่ถูกสร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทั้งสิ้น โดยในด้านการใช้สีนั้นมักจะใช้สีที่สว่างสดใส ตัดกับสีพื้นของภาพที่ค่อนข้างเข้มและมักปิดทองคำเปลวจำนวนมาก ตัวอย่างจิตรกรรมในช่วงรัชกาลนี้ที่เหลืออยู่ในปัจจุบันคือ จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ อุโบสถวัดราชสิทธิาราม และวัดคูสิดาราม

รูปแบบการจัดองค์ประกอบจิตรกรรมฝาผนังในลักษณะดังกล่าวเมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังที่มีอายุเก่าแก่กว่าสมัยอยุธยาตอนปลายพบว่า เรื่องราวที่นำมาเขียนเป็นจิตรกรรม เช่น พุทธประวัติ หรือชาดก แต่จะไม่เขียนแสดงรายละเอียดประกอบภาพมาก ตัวอย่างดังกล่าวที่ชัดเจนคือ จิตรกรรมในห้องกษัตริย์ล่างพระปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดอยุธยา ภาพพุทธประวัติ และชาดกในจิตรกรรมดังกล่าว ก็มีได้เขียนเป็นภาพเล่าเรื่องบนพื้นที่ขนาดใหญ่ เป็นแต่เพียงบรรจุภาพที่สำคัญของเนื้อเรื่องลงในช่องภาพที่เหล็ยขนาดเล็ก เช่น ภาพทศชาติชาดก เรื่องพระมหาชนกชาดก ก็จะแสดงเพียงภาพนางมณีเมขลาอุ้มพระมหาชนก⁵ บรรจุเต็มกรอบภาพช่องที่เหล็ยขนาดเล็กเท่านั้น และเรื่องอดีตพุทธเจ้าก็เป็นแต่เพียงแสดงด้วยภาพของพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ประทับนั่งเรียงเป็นแถวซ้ำๆ ต่อเนื่องกันไปเท่านั้น องค์ประกอบในลักษณะดังกล่าวต่างจากงานจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ได้ขยายพื้นที่ในการเขียนภาพ ทำให้เอื้ออำนวยต่อการบรรจุเพิ่มเนื้อเรื่องที่สามารพพรรณนาเนื้อหาตามที่ปรากฏในคัมภีร์ได้โดยละเอียดมากขึ้น เราจึงเรียกจิตรกรรมในลักษณะเช่นนี้ว่า **ภาพเล่าเรื่อง** ซึ่งแม้จะเริ่มปรากฏมาบ้าง

⁵ สันติ เล็กสุขุม, ศิลปะอยุธยา งานช่วงหลวงแผ่นดิน, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2542), หน้า 177.

แล้วในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น ที่วัดช่องนนทรี และวัดปราสาท เป็นต้น แต่พัฒนาการของภาพจิตรกรรมแบบภาพเล่าเรื่องก็ได้มีพัฒนาการที่ก้าวหน้าและชัดเจนที่สุดในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367-2394)

จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วิหารวัดสุทัศน์ อุโบสถ และวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพน กรุงเทพฯ เป็นตัวอย่างชัดเจนที่สุดของพัฒนาการในลักษณะดังกล่าว เช่น การเขียนภาพเล่าเรื่องอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์ เต็มผนังทั้ง 4 ด้าน ได้บรรยายเหตุการณ์ประวัติของอดีตพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ตามลำดับโดยละเอียด นับแต่ประสูติในราชสำนักในฐานะราชกุมาร เสด็จสุขตามโลกีย์วิสัยช่วงหนึ่ง เสด็จออกบวช ตรัสรู้ โดยใช้ฉากทิวทัศน์ และธรรมชาติลำน้ำเป็นฉากในการดำเนินเรื่องลงบนพื้นที่ผนังขนาดใหญ่เชื่อมต่อกันเป็นผืนเดียวทั้งผนัง เมื่อมีพื้นที่ในการเขียนภาพมากขึ้น นอกเหนือจากจะแสดงภาพจิตรกรรมหลักแล้ว ยังได้แสดงภาพเหตุการณ์ที่เป็นภาพวิถีชีวิตชาวบ้าน ประเพณีการใช้ชีวิตสมัยโบราณ เป็นรูปคนสามัญผู้เป็นหม้อทำนองเป็นเรื่องปลีกย่อย อันเรียกว่า **ภาพฉาก**⁶ ซึ่งรูปแบบการใช้ชีวิตและสังคมตามเนื้อหาที่ปรากฏในภาพส่วนนี้ ช่างเขียนก็มักได้ **ข้อมูล** ที่นำมาเขียนจากประสบการณ์ และข้อเท็จจริงรอบตัวนั่นเอง

เมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยาตอนต้นถึงตอนปลาย พัฒนาการที่เกิดขึ้นของจิตรกรรมแบบภาพเล่าเรื่องนี้มีความสำคัญยิ่ง ในฐานะที่สามารถเอื้อต่อการสร้างภาพให้จิตรกรรมสามารถบรรยายภาพวิถีชีวิตในสังคมได้มากยิ่งขึ้น แม้ว่าจะยังไม่อาจเรียกได้ว่าเป็นจิตรกรรมแบบเหมือนจริงก็ตามลักษณะดังกล่าวไม่ได้ปรากฏเฉพาะในจิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุทัศน์ และวัดพระเชตุพนเท่านั้น แต่ได้ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแห่งอื่นโดยทั่วไปด้วย

โดยจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ปรากฏในการศึกษาของวิทยานิพนธ์นี้ เป็นงานจิตรกรรมฝาผนังที่สร้างขึ้นในรูปแบบ และแนวคิดตามแบบประเพณีของจิตรกรรมไทยคือ มีเนื้อหาทางพุทธศาสนาตามแบบจารีต เช่น ไตรภูมิ เทพชุมนุม พุทธประวัติ และทศชาติชาดก เป็นหลัก เป็นศิลปะแบบประเพณีนิยมที่มีรูปแบบเป็นจิตรกรรมแบบ 2 มิติ ที่ไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริง ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีเช่นนี้เป็นรูปแบบพื้นฐานที่พบโดยทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ตั้งแต่จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 1 เรื่อยมาจนแม้ว่าในสมัยปลายรัชกาลที่ 3 ซึ่งเกิดจิตรกรรมฝาผนังแบบใหม่ที่ได้รับอิทธิพลตะวันตกขึ้นในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกายก็ตาม แต่รูปแบบจิตรกรรมไทยแบบ

⁶ พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน อักษร ก, (กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2526), หน้า 60.

ประเพณีก็ยังคงมีการสืบทอดอยู่อย่างชัดเจนในช่วงเวลาเดียวกัน จนกระทั่งรูปแบบจิตรกรรมไทยแบบประเพณีตามจารีตเดิมค่อยๆ เสื่อมความนิยมลงอย่างชัดเจนในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา

2.1.1 เรื่องราวที่นิยมเขียนในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

2.1.1.1 พุทธประวัติ : ได้แก่พุทธประวัติของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน แม้ว่าจะมีรายละเอียดในการดำเนินเรื่องที่ละเอียดแตกต่างกันไปในจิตรกรรมฝาผนังแต่ละแห่ง แต่ก็สามารถประมวลได้ว่า มักดำเนินเรื่องเริ่มต้นจากตอนที่พระพุทธเจ้าเป็นเทพสถิตอยู่ ณ สวรรค์ชั้นดุสิตโดยเหล่าเทวดาได้ทูลเชิญพระองค์เพื่อมาจุติยังมนุษยโลก ตามด้วยเหตุการณ์ตอนที่พระพุทธองค์ประสูติ แล้วตามด้วยภาพทรงทอดพระเนตรเห็นเทวทูตทั้งสี่ ทรงเบือนหน้าในราชสมบัติ เสด็จออกบวชจนได้ตรัสรู้ แล้วจึงแสดงปฐมเทศนาโปรดพุทธมารดา ถัดมาเป็นการปรินิพพาน ถวายพระเพลิงพุทธสรีระ และ จบลงด้วยการแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ

โดยเนื้อเรื่องเขียนไว้ในตำแหน่งของฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่าง เรียงไปตามลำดับเรื่องจนจบแบบทักษิณาวรรต (เวียนขวา) แต่มักหยิบเรื่องตอนตรัสรู้ มาขยายเป็นภาพขนาดใหญ่ไว้ในตำแหน่งตรงข้ามกับพระประธานเสมอ ตัวอย่างเช่น ในอุโบสถ วัดทองธรรมชาติ วัดดุสิตาราม วัดสุวรรณาราม เป็นต้น แต่มีที่ต่างจากแห่งอื่นบ้างก็คือจิตรกรรมในอุโบสถวัดสุทัศน์ที่ได้เขียนภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติในส่วนที่เหนือขอบประตู และหน้าต่างขึ้นไปจรดเพดานทั่วทั้งสี่ด้านของผนัง

ลำดับเนื้อเรื่องของพุทธประวัติตามคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา มีดังนี้

1. วิาหมงคลปริวรรต	15. อุรุเวลาคณปริวรรต
2. สันดุสิตปริวรรต	16. อัครสาวกบรรพชาปริวรรต
3. คัพภานิคมมนปริวรรต	17. กปิลวัดอุคมนปริวรรต
4. ลักขณปริคคาหกปริวรรต	18. พิมพ์าฬิลาปปริวรรต
5. ราชากิเษกปริวรรต	19. สักยบรรพชาปริวรรต
6. มหาภิเนกขมนปริวรรต	20. เมตไคยพยากรณ์ปริวรรต
7. ทุณกริยาปริวรรต	21. พุทธปิณฑนิพพานปริวรรต
8. พุทธบูชาปริวรรต	22. ขมกปาฏิหาริย์ปริวรรต
9. มารวิชัยปริวรรต	23. เทศนาปริวรรต
10. อภิสัมโพธิปริวรรต	24. เทโวโรหนปริวรรต

11. โพธิ์สัตัพัญญปริวรรต	25. อัครสาวกนิพพานปริวรรต
12. พรหมขณฺเณสนปริวรรต	26. มหาปริณิพพานสูตรปริวรรต
13. รัมมจักกปริวรรต	27. ธาตุวิภังขณปริวรรต
14. ยสบรรพชาปริวรรต	28. มารพันธปริวรรต
29. อันตรธานปริวรรต ⁷	

2.1.1.2 ทศชาติชาดก : ชาดกหมายถึงเรื่องที่เกี่ยวข้องกับอดีตชาติของพระโคตมพุทธเจ้า โดยเป็น 10 ชาตีสุดท้ายที่ปรากฏในนิบาตชาดกก่อนที่จะเกิดมาเป็นพระพุทธเจ้า⁸ ซึ่งเรียกว่าทศชาติชาดก หรือทศบารมี ใน 10 ชาตีสุดท้าย ได้ประมวลบารมี 10 อย่าง ซึ่งผู้ที่จะเป็นพระพุทธเจ้าต้องบำเพ็ญให้ครบและสำเร็จจึงจะบรรลุสัมโพธิญาณ

ทศชาติชาดกเป็นวรรณกรรมที่นิยมในจิตรกรรมฝาผนังมาก่อนหน้าสมัยรัตนโกสินทร์แล้ว เป็นชาดกที่นิยมนำมาเขียนมากที่สุดในงานจิตรกรรม⁹ และพบทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม จังหวัดกรุงเทพฯ วัดใหญ่อินทาราม จังหวัดชลบุรี เป็นต้น โดยมักจะนำมาเขียนในตำแหน่งผนังระหว่างช่องว่างของหน้าต่างเรียงลำดับเรื่องแบบเวียนทักษิณาวฏ โดยทศชาติชาดกทั้ง 10 เรื่อง มีลำดับการบำเพ็ญบารมี ดังนี้

1. เตมียชาดก	บำเพ็ญเนกขัมมบารมี
2. มหาชนกชาดก	บำเพ็ญวิริยบารมี
3. สุวรรณสามชาดก	บำเพ็ญเมตตาบารมี
4. เนมิราชชาดก	บำเพ็ญอุชิฐฐานบารมี
5. มโหสถชาดก	บำเพ็ญปัญญาบารมี
6. ภูริทัตตชาดก	บำเพ็ญศีลบารมี
7. จันทกุมารชาดก	บำเพ็ญขันติบารมี

⁷ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2539), หน้าสารบัญ.

⁸ วรรณิกา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่ม 2 วรรณกรรม, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2534), หน้า 25.

⁹ สน สิมাত্রัง, จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2522), หน้า 12.

8. พรหมนารทชาดก	บำเพ็ญอุเบกขาบารมี
9. วิรุทธชาดก	บำเพ็ญสังขบารมี
10. เวสสันดรชาดก	บำเพ็ญทานบารมี ¹⁰

2.1.1.3 จักรวาล : มักเขียนในผนังด้านหลังพระประธาน อันเป็นผนังขนาดใหญ่ โดยแสดงภาพจักรวาลตามคติพุทธศาสนาเถรวาท เช่น ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดราชสิทธิาราม วัดคูตติการาม วัดทองธรรมชาติ วัดสุวรรณาราม

แม้ว่าภาพจักรวาลที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังแต่ละแห่งจะมีรายละเอียดต่างกันไปบ้าง แต่ก็มีส่วนประกอบหลักที่คล้ายคลึงกันเสมอคือ แสดงภาพในด้านทิศของจักรวาล มีเขาพระสุเมรุในส่วนกลางภาพ มีไพชยนต์ปราสาท อันเป็นที่ประทับของพระอินทร์อยู่บนยอดเขาพระสุเมรุขนาบด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ถดหล่นกันตามลำดับ และมีกำแพงจักรวาลปิดล้อมในส่วนขอบนอกสุดของผนัง ทั้งยังแสดงภาพพระอาทิตย์ พระจันทร์ โดยในส่วนที่ต่ำลงมาแสดงมหาสมุทรสี่ทันดร มีปลาอานนท์หนุนอยู่ใต้เขาพระสุเมรุ ในมหาสมุทรได้แสดงทวีปทั้ง 4 ที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุ ได้แก่

- 1) ทิศตะวันออก คือ ทวีปบูรพวิเทหะ มีฐานทรงกลม
- 2) ทิศตะวันตก คือ ทวีปอมรโกยาน มีฐานดั่งพระจันทร์ครึ่งดวง
- 3) ทิศเหนือ คือ ทวีปอุตระกูทวีป มีฐานรูปสี่เหลี่ยม
- 4) ทิศใต้ คือ ทวีปชมพูทวีป มีฐานดั่งคุมเกวียน

ทวีปทั้ง 4 นี้ ชมพูทวีปคือ ทวีปที่อยู่อาศัยของมนุษย์เรา และเป็นทวีปเดียวที่พระพุทธเจ้าทุกพระองค์จะประสูติ ตรัสรู้และประกาศศาสนา

ภาพฉากจักรวาลที่มักปรากฏในจิตรกรรมมักจะเขียนเล่าเรื่องขยายส่วนของชมพูทวีปในตำแหน่งที่อยู่ตอนล่างของเขาพระสุเมรุ และเขาสัตตบริภัณฑ์ โดยมักปรากฏภาพป่าหิมพานต์เสมอ สำหรับผนังในส่วนถัดลงมาซึ่งอยู่ในส่วนล่างสุดมักเขียนภาพนรกภูมิ

นอกจากนั้นยังพบตัวอย่างที่ต่างจากที่กล่าวไปเป็นกรณีพิเศษคือที่วิหารหลวงวัดสุทัศน์ ได้นำภาพจักรวาลแบบไตรภูมิมาเขียนไว้บนผนังของเสา และผนังบนแผงคอสองในส่วนเพดานวิหาร ซึ่งนับว่าเป็นการออกแบบและจัดองค์ประกอบที่ต่างจากทุกตัวอย่างที่กล่าวมา

¹⁰ ชื่อ และลำดับทศชาติชาดกใช้ชื่อ และเรียงลำดับตาม พ.ชา. 4/2/หน้าบัญชีชื่อเรื่อง(1), (2). และ พ.ชา. 4/3/ หน้าบัญชีชื่อเรื่อง (1), (2).

2.1.1.4 เทพชุมนุม : มักเขียนอยู่บนผนังด้านข้างพระประธานทั้ง 2 ด้าน ในส่วนที่อยู่ถัดจากระดับประตูและหน้าต่าง พบทั่วไปในจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ วัดราชสิทธิาราม วัดสุวรรณาราม วัดทองธรรมชาติ เป็นต้น

องค์ประกอบของภาพโดยมากจะคล้ายคลึงกัน ประกอบด้วยภาพเทวดาประทับนั่ง มือประคองอัญชลีหันหน้าเข้าหาพระประธาน เรียงเป็นแถวในแนวนอนซ้อนกันเป็นชั้นๆ ราว 3 – 4 ชั้น โดยมีข้อสังเกตว่าในจิตรกรรมบางแห่ง เหล่าเทพในแถวล่างสุด อาจมีตัวภาพครุฑ และยักษ์ปะปนอยู่กับเทวดาด้วย และบางแห่งในแถวบนสุด ก็อาจเป็นภาพของพรหม ประทับนั่งประคองอัญชลีเป็นแถวโดยไม่มีตัวภาพแบบอื่นปะปนเลย เช่น ภาพเทพชุมนุมที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพฯ เป็นต้น

2.1.1.5 อดีตพระพุทธเจ้า : พุทธศาสนาทั้งฝ่ายมหายานและเถรวาท มีการกล่าวถึงพระพุทธเจ้าจำนวนมากมาที่ตรัสรู้ได้ในอดีตกาลแต่มีเพียงอดีตพระพุทธเจ้าบางส่วนเท่านั้นที่มีความสัมพันธ์กับพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน ในพุทธศาสนาเถรวาท ปรากฏในคัมภีร์พุทธวงศ์จำนวน 28 องค์ (หากไม่รวมพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันก็จะเหลือ 27 องค์) โดยพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน มีความสัมพันธ์กับอดีตพระพุทธเจ้าในฐานะที่ทรงเคยศึกษา และได้รับพุทธพยากรณ์จากอดีตพระพุทธเจ้าว่าจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต

อดีตพระพุทธเจ้าแต่ละองค์มีประวัติคล้ายคลึงกันคือ ประสูติในราชสำนักในฐานะราชกุมาร ได้เสวยสุขตามโลกีย์วัตรช่วงหนึ่งจึงพบนิมิตคือ เทวทูตทั้ง 4 แล้วจึงได้เสด็จออกบวชตรัสรู้ เมื่อตรัสรู้แล้วจึงประกาศศาสนา และปรินิพพานในที่สุด

กลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังที่นำมาศึกษา พบภาพอดีตพระพุทธเจ้าเพียงแห่งเดียวคือวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม โดยเล่าเรื่องอดีตพระพุทธเจ้า 27 พระองค์ เต็มผนัง 4 ด้าน พรรณนาเหตุการณ์ดังกล่าวข้างต้น แบ่งคั่นเรื่องราวของอดีตพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ โดยใช้สายน้ำ¹¹

รายนามอดีตพระพุทธเจ้า 27 พระองค์ที่ปรากฏในจิตรกรรมภายในวิหารวัดสุทัศนมีดังนี้

1. พระพุทธคันหังกร	14. พระพุทธสุเมธะ
2. พระพุทธเมธังกร	15. พระพุทธสุชาตะ
3. พระพุทธสรณังกร	16. พระพุทธปิยะทัสสี
4. พระพุทธทีปังกร	17. พระพุทธอรรคทัสสี

¹¹ เรื่องเดียวกัน.

5. พระพุทธโกณฑัญญะ	18. พระพุทธธรรมทัสสี
6. พระพุทธมั่งคด	19. พระพุทธสิทธิทัตตะ
7. พระพุทธสุมนะ	20. พระพุทธติสสะ
8. พระพุทธเรวัตตะ	21. พระพุทธปัสสะ
9. พระพุทธโสภิตะ	22. พระพุทธวิปัสสี
10. พระพุทธอโนมทัสสี	23. พระพุทธสิขี
11. พระพุทธปทุม	24. พระพุทธเวสสกุ
12. พระพุทธนารทะ	25. พระพุทธกุกกุสันธะ
13. พระพุทธปทุมุตระ	26. พระพุทธโกนาคมะ
27. พระพุทธกัสสปะ ¹²	

2.1.1.6 พระปัจเจกพุทธเจ้า : คือบุคคลที่ได้บรรลุธรรมวิเศษมีโพธิญาณ แต่ทรงรู้หรือบรรลุเฉพาะพระองค์มิได้เทศนาสั่งสอนผู้ใด จึงได้รับสมญาว่า “ปัจเจก” ซึ่งแปลว่าเฉพาะตน¹³

ประวัติของพระปัจเจกพุทธเจ้าแต่ละพระองค์คล้ายคลึงกันเป็นส่วนใหญ่คือ เล่าถึงกษัตริย์ที่ทรงเปื้อนหน้าในโลกสมบัติ ได้เสด็จออกบวชศึกษาพระธรรมด้วยตนเองจนบรรลุโพธิญาณ แต่ไม่มีจิตจะสั่งสอนธรรมแก่ผู้ใด และในท้ายที่สุดได้เหาะไปชุมนุมปฏิบัติธรรมอยู่ในเขาคันธมาทน์ อันเป็นยอดเขาแห่งหนึ่งในป่าหิมพานต์¹⁴

จิตรกรรมในกลุ่มตัวอย่างที่เขียนเรื่องดังกล่าวพบเพียงแห่งเดียวที่ฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่างภายในอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวราราม เล่าเรื่องพระปัจเจกพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ตามลำดับ โดยผนังด้านล่างในส่วนที่ตรงข้ามกับพระประธานอันเป็นผนังขนาดใหญ่ ได้เขียนภาพเหล่าพระปัจเจกพุทธเจ้าประทับ ณ เขาคันธมาทน์ในป่าหิมพานต์ มีเหล่าช้างตระกูลฉัตถันต์เฝ้าปรนนิบัติ

¹² อคิตพระพุทธเจ้าใน พ.พุทธ.33/1-28/313-403., มีเพียง 24 พระองค์ แต่อคิตพระพุทธเจ้าที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารหลวงวัดสุทัศน์มีจำนวน 27 พระองค์ โดยอคิตพระพุทธเจ้าในจิตรกรรมวัดสุทัศน์ได้เพิ่มอคิตพระพุทธเจ้า 3 พระองค์แรกที่ไม่ได้ทรงตรัสพยากรณ์แก่พระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันเมื่อครั้งยังเป็นพระโพธิสัตว์ว่าจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต.

¹³ สมชาติ มณีโชติ, จิตรกรรมไทย, (กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2529), หน้า 57.

¹⁴ พ.อ.ป. 8/1/237-399.

2.1.1.7 ประวัติพระสาวกเอกทัตตะ พระสาวิกาเอกทัตตะ อุบาธก และอุบาธิกาเอกทัตตะ

1. **ประวัติพระสาวกเอกทัตตะ :** ตำแหน่งเอกทัตตะ คือ ตำแหน่งที่พระพุทธเจ้าทรงประทานให้แก่พระสาวกผู้มีความเป็นเลิศในด้านต่างๆ¹⁵ ในบรรดาหาสาวก 80 รูป มีเพียง 41 รูป เท่านั้นที่ได้รับการยกย่องไว้ในตำแหน่งเอกทัตตะ¹⁶

2. **พระสาวิกาเอกทัตตะ :** เป็นเรื่องประวัติภิกษุณีในสมัยพุทธกาล ที่ได้ออกบวชเป็นภิกษุณี จนสำเร็จเป็นอรหันต์มี 13 องค์¹⁷

3. **อุบาธก อุบาธิกาเอกทัตตะ :** เป็นเรื่องของประวัติพุทธศาสนิกชนผู้มีศรัทธาในพุทธศาสนา โดยการถวายปัจจัยไทยทานให้แก่พระพุทธเจ้า และพระสาวกในสมัยพุทธกาล¹⁸ โดยทั้งสามเรื่องดังกล่าวพบว่ามีภิกษุเข้ามาเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังที่ผนังระหว่างช่องหน้าต่างของวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพน

2.1.1.8 **ตำนานมหาวงษ์ หรือพงศาวดารพระพุทธศาสนาในลังกาทวีป :** มีการนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังเพียงแห่งเดียวคือ วิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพน ในผนังที่อยู่เหนือขอบประตูทั้ง 4 ด้าน เป็นพงศาวดารพระพุทธศาสนาในลังกาทวีป มีความสรุปจากจารึกมหาวงษ์บนบานหน้าต่างในวิหารพระพุทธไสยาสน์คือ กล่าวถึงการสืบวงศ์ของกษัตริย์ลังกาที่ สืบต่อมาถึงพระเจ้าเทวานัมปิยะติศ ได้มีการขอกิ่งต้นมหาโพธิ์ พระบรมธาตุจากเมืองปาตลีบุตรในอินเดียเพื่อมาประดิษฐานเป็นหลักพระศาสนาในลังกา และมีการสร้างโลหะปราสาท ส่วนพระบรมธาตุนั้นพระเจ้าเทวานัมปิยะติศได้ก่อเจดีย์บรรจุไว้ และปลูกต้นมหาโพธิ์ที่ฐานเจดีย์ทั้ง 8 แห่ง ภายหลังเมื่อพระองค์สวรรคตก็มีกษัตริย์สืบวงศ์มาจนกระทั่งถึงพระเจ้าสุระติศ ได้เกิดเหตุการณ์พวกทมิฬเข้าปล้นเมืองและพระองค์ได้ถูกปลงพระชนม์โดยพวกทมิฬ จนถึงรัชกาลพระเจ้าอะโฆยทฐคามินีได้ยกกองทัพไปทำสงครามรุกรานถึงแดนพวกทมิฬ จนสามารถชนะเมืองต่างๆได้ตามลำดับ อาทิ วิชิตนคร ศิริโลกะนคร จนกระทั่งได้จบลงด้วยเหตุการณ์ การชนช้างระหว่างพระเจ้าอะโฆยทฐคามินีและพระเจ้าเอฬาระราช โดยฝ่ายพระเจ้าเอฬาระราชเป็นฝ่าย

¹⁵ บรรจบ บรรณรุจิ, อธิติมหาสาวก, (กรุงเทพฯ : กองทุนศึกษาพุทธสถาน, 2537), หน้า 6.

¹⁶ อุ.เจก. 1/1/ 227-506.

¹⁷ อุ.เจก. 1/2/3-55.

¹⁸ อุ.เจก. 1/2/58-81., 83-145.

พ่ายแพ้สิ้นพระชนม์ พระเจ้าอะโอยทฐคามินีจึงทำการฉาปนกิจพระศพ แล้วโปรดให้ก่อพระสถูปไว้¹⁹

2.1.1.9 ทวารบาล : บานประตูและหน้าต่างด้านในอุโบสถของศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น ส่วนใหญ่มักเขียนเป็นภาพเทวดาประทับยืนบนแท่น เช่น ปราภฏที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ วัดราชสิทธิาราม วัดสุวรรณาราม เป็นต้น

อย่างไรก็ตามมีจิตรกรรมบางแห่งโดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้เขียนบานประตูและหน้าต่างแทนด้วยภาพอื่น เช่น วิหารหลวง และอุโบสถ วัดสุทัศน์ ได้เขียนเป็นรูปเทพในศาสนาพราหมณ์ เช่น พระนารายณ์ พระอิศวร พระราหู พระอินทร์ พระเสาร์ พระकेन्दร์ เป็นต้น วัดพระเชตุพน เขียนบานประตูพระอุโบสถด้วยรูปพคยศ ประกอบพระสมณศักดิ์ พระราชาคณะลำดับชั้นต่าง ๆ และตราพระราชาคณะ²⁰

2.2 การปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาในจิตรกรรมฝาผนังหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้น

การปรับเปลี่ยนรูปแบบ และเนื้อหาในงานจิตรกรรมฝาผนังช่วงหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในหัวข้อนี้เป็นการแบ่งแยกการปรับเปลี่ยนรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังที่ใช้ในการวิจัยนี้ที่กำหนดขึ้นอย่างกว้างเท่านั้น โดย “การปรับเปลี่ยนรูปแบบ และเนื้อหาในงานจิตรกรรมฝาผนังช่วงหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้น” ที่กล่าวถึงนี้เป็นการพิจารณาจากจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีรูปแบบทางศิลปะที่ได้ปรับเปลี่ยนไปจากแบบประเพณีนิยมเดิมที่เคยมีมาก่อน คือ ในด้านรูปแบบศิลปกรรมนั้น ได้รับอิทธิพลทางรูปแบบจากตะวันตก รวมทั้งเนื้อหาได้ปรับเปลี่ยนจากแบบจาริตคือ นิยมเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ วรรณกรรมและเนื้อหาในส่วนของพุทธศาสนาที่ไม่นิยมนำมาเขียน เช่น เรื่องพระวินัย วัตรปฏิบัติของสงฆ์ รวมทั้งไม่นิยมการเขียนเรื่องไตรภูมิ ทศชาติชาดก ซึ่งเป็นเนื้อหาและรูปแบบศิลปะในจิตรกรรมฝาผนังที่เกิดขึ้นในช่วงหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 (พ.ศ. 2394-2411) ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2411-2453) ที่กล่าวถึงในวิทยานิพนธ์นี้ โดยเป็นการกำหนดขอบเขตในด้านมิติเวลาของความเปลี่ยนแปลงอย่างกว้างเท่านั้น เพราะโดยข้อเท็จจริงแล้ว ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างชัดเจนในศิลปกรรมช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 มีรากฐานที่สืบเนื่องมาจาก่อนหน้านั้นจนยากที่จะแบ่งช่วงเวลาได้อย่างเด็ดขาด เพราะอย่างน้อยที่สุดความเปลี่ยนแปลงในศิลปกรรมดังกล่าวได้เกิดขึ้นแล้วจำนวนหนึ่งตั้งแต่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระ

¹⁹สรุปความจากจารึกมหาวงษ์บนบานหน้าต่างวิหารพระพุทธไสยาสน์,ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่งกรุ๊ป, 2544), หน้า 205 - 216.

²⁰ เรื่องเดียวกัน, หน้า 154, 159.

พระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว สมัยรัชกาลที่ 3 (พ.ศ. 2367-2394) นับตั้งแต่การปรับเปลี่ยนผังวัด รูปแบบเจดีย์ และลวดลายประดับ เช่น วัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส ซึ่งในกรณีวัดบรมนิวาสนั้น แผนผังของวัดคือ การใช้เจดีย์ทรงกลม วางในแนวแกนต่อเนื่องกับพระอุโบสถก็เป็นสิ่งที่ถูกกำหนดและสร้างมาแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 3 ดังปรากฏการระบุปีที่ก่อสร้างวัดไว้อย่างชัดเจนในจารึกดวงชะตาฤกษ์การสร้างวัดบรมนิวาสว่าคือ วันที่ 13 กรกฎาคม พ.ศ. 2377²¹ ในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีตามแบบจารีตก็ยังคงมีการปฏิบัติสืบทอดรูปแบบอยู่ในช่วงเวลาเดียวกัน

อย่างไรก็ตามในฐานะที่จิตรกรรมฝาผนังวัดในกลุ่มตัวอย่างที่เลือกมาศึกษานี้ ส่วนใหญ่เป็นวัดที่สังกัดธรรมยุติกนิกายเกือบทั้งสิ้น โดยจิตรกรรมฝาผนังได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงออกที่ผสมผสาน และได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกอย่างชัดเจน รูปแบบจิตรกรรมเช่นนี้เริ่มปรากฏขึ้นอย่างชัดเจนก่อนในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกาย และได้แพร่หลายไปอย่างรวดเร็วในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ฉะนั้น การเกิดขึ้นของธรรมยุติกนิกายก็เป็นสิ่งที่บ่งชี้อย่างชัดเจนถึงการเริ่มต้นปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมดังกล่าวได้เป็นอย่างดี ดังเราจะได้เห็นชัดเจนดังจะกล่าวต่อไป

การปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมดังกล่าวนี้ เริ่มต้นพิจารณาได้จากการจัดแผนผังของวัดในเขตพุทธาวาส ที่ได้ใช้เจดีย์ทรงกลม (หรือที่นิยมเรียกว่า ทรงลังกา) จัดวางในตำแหน่งต่อเนื่องกับอุโบสถในแนวแกนเดียวกัน ซึ่งทั้งรูปแบบการวางผัง และองค์เจดีย์ทรงกลมนั้นมีความคล้ายคลึงกับการจัดวางผังของวัดในศิลปะสุโขทัย ซึ่งเป็นรูปแบบที่ได้เสื่อมความนิยมไปก่อนหน้าสมัยรัชกาลที่ 4 แล้วหลายร้อยปี²² ปรากฏการวางผัง และองค์เจดีย์ทรงกลมในเขตพุทธาวาสตามลักษณะดังกล่าว เช่น วัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส วัดปทุมวนาราม และวัดราช-ประดิษฐ์อันเป็นวัดประจำรัชกาลที่ 4 เป็นต้น

ในด้านปฏิมากรรม พระพุทธรูปที่ถูกสร้างและหล่อขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 มีความเปลี่ยนแปลงจากโบราณอย่างสำคัญคือ มีความพยายามที่จะสร้างพระพุทธรูปให้คล้ายคนมากที่สุด เช่น มีริ้วจิวเป็นไปตามธรรมชาติ ปราศจากอุษณิষะ เช่น พระนิรันตราย ในหอพระสุลาลัยพิมาน

²¹ “จารึกหลักที่ 145 : จารึกดวงชะตาฤกษ์สร้างวัดบรมนิวาสราชวรวิหาร”, ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1, (กรุงเทพฯ : คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2517), หน้า 38.

²² แม้ว่าจะต่างกับศิลปะสุโขทัยบ้าง เช่น สมัยรัชกาลที่ 4 ส่วนใหญ่ได้ให้ความสำคัญกับอุโบสถมากกว่าวิหาร แต่อย่างไรก็ตามรูปแบบของแผนผังก็นับว่าคล้ายศิลปะสุโขทัยอย่างชัดเจน.

พระบรมมหาราชวัง กรุงเทพฯ²³ และปรากฏพระพุทธรูปที่มีพุทธลักษณะดังกล่าวในกลุ่มตัวอย่างของวัดที่นำศึกษาด้วย เช่น พระประธานในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม กรุงเทพฯ

2.2.1 การปรับเปลี่ยนรูปแบบจิตรกรรมฝาผนัง

ในหัวข้อนี้จะกล่าวเน้นเป็นพิเศษในจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกายช่วงตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 3 - สมัยรัชกาลที่ 4 เพราะถือเป็นจุดหัวเลี้ยวหัวต่อสำคัญที่เกิดการเปลี่ยนแปลงเชิงรูปแบบของจิตรกรรมไทยซึ่งปรับเปลี่ยนจากรูปแบบประเพณีนิยมเดิมอย่างชัดเจน และยังเกี่ยวข้องโดยตรงกับจิตรกรรมในกลุ่มตัวอย่างที่เลือกมาทำการศึกษา ซึ่งล้วนเป็นวัดในกลุ่มธรรมยุติกนิกายเกือบทั้งหมด โดยแนวคิดและรูปแบบศิลปกรรมรูปแบบใหม่นี้มีการขยายตัวอย่างชัดเจน และแพร่หลายในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ซึ่งมีความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญดังนี้

มีการนำเรื่องราวขนบธรรมเนียมประเพณีในพุทธศาสนามาเขียนเป็นภาพจิตรกรรม เช่น การเขียนภาพเรื่องการบวชนาค อุปสมบท การปฏิบัติกิจของสงฆ์ การสวดปาติโมกข์ การถวายผ้าจำนำพรรษา การรักษาศีลวันพระ ในจิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่างของอุโบสถ วัดบวรนิเวศน์ เป็นต้น ซึ่งไม่เคยมีการนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมอย่างชัดเจนก่อนหน้านี้ รวมทั้งมีการเขียนภาพปริศนาธรรม และชุดงควัตร ในอุโบสถ วัดบวรนิเวศน์ และวัดมหาพฤฒาราม เป็นต้น ในขณะที่เรื่องอันเคยเป็นที่นิยมมาแต่เดิม เช่น ทศชาติชาดก ฉากจักรวาล เสื่อมความนิยมลง และหากเขียนเรื่องเดิม เช่น พุทธประวัติก็จะมีจุดเน้นในความสำคัญของเรื่องที่ต่างจากเดิม เช่น ภาพพุทธประวัติในจิตรกรรมฝาผนังวัดกันมาตุยาราม ไม่ได้ให้ความสำคัญต่อตอนตรัสรู้ ดังที่มักปรากฏเสมอในจาริตเดิม²⁴

ในด้านรูปแบบศิลปกรรมพบความปรับเปลี่ยนอย่างสำคัญคือ มีรูปแบบจิตรกรรมแบบเหมือนจริง (realistic) ตามแบบจิตรกรรมตะวันตก เข้าร่วมกับรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมของจิตรกรรมไทย เช่น มีการใช้แสงเงา การแสดงระยะใกล้ไกล ด้วยขนาดวัตถุที่อยู่ใกล้จะมีขนาดใหญ่ วัตถุไกลจะมีขนาดเล็ก และการใช้ทัศนียวิทยา (perspective) ตามแบบจิตรกรรมตะวันตก ที่แม้จะพยายามเขียนให้เป็นไปตามที่รับรู้จากข้อเท็จจริง แต่เนื่องจากขาด

²³ พิริยะ ไกรฤกษ์, การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย, เมืองโบราณ, (เมษายน - มิถุนายน 2542), หน้า 34.

²⁴ เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24, หน้า

ความเข้าใจในหลักการเขียนทัศนียวิทยา จึงทำให้ภาพที่ปรากฏในจิตรกรรมมักขาดความสมจริงเสมอ

นอกจากนั้นบรรยากาศในภาพเริ่มมีลักษณะที่บ่งบอกเวลาที่ใกล้เคียงกับการรับรู้เรื่องเวลาตามข้อเท็จจริงในประสบการณ์ของมนุษย์ แม้แต่ภาพเทวดาก็มักจะเขียนอยู่ในลักษณะเทวดาเหาะอยู่ในท่ามกลางหมู่เมฆ และท้องฟ้า ในลักษณะเมฆและท้องฟ้าที่ใกล้เคียงกับที่ปรากฏในข้อเท็จจริง อีกทั้งยังแทบจะไม่พบการใช้การแบ่งเรื่องราวในภาพด้วยเส้นสีเทาที่นิยมกันในจิตรกรรมฝาผนังสมัยต้นรัตนโกสินทร์เลย รวมทั้งตัวละครที่แสดงลักษณะแบบนาฏลักษณ์ ที่มักใช้กับตัวภาพเทวดา และชนชั้นสูงเมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมในช่วงก่อนหน้านี้นี้ก็ลดบทบาทลงอย่างชัดเจน

การปรับเปลี่ยนเชิงรูปแบบศิลปกรรมที่กล่าวมาล้วนพบทุกวัดในกลุ่มตัวอย่างคือ มีรูปแบบศิลปกรรมที่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก โดยเฉพาะกลุ่มตัวอย่างของภาพปริศนาธรรม เช่น จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์วิหาร และวัดบรมนิวาส์นั้นเป็นกลุ่มที่ปรากฏอิทธิพลศิลปะแบบเหมือนจริงจากตะวันตกชัดเจนกว่าตัวอย่างในกลุ่ม ๆ อื่น

ในด้านรูปแบบของตัวละคร และฉากประกอบภาพ พบว่าความสำคัญกับความสอดคล้องต่อข้อเท็จจริงเช่นนี้ได้ปรากฏชัดเจนขึ้น ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรเล่าเรื่องพระราชประวัติของรัชกาลที่ 5 เขียนเมื่อ พ.ศ. 2542²⁵ มีการเขียนภาพเหมือนของบุคคลลงในภาพจิตรกรรม คือ ภาพพระบรมสาทิสลักษณ์ของรัชกาลที่ 4 รัชกาลที่ 5 สมเด็จพระยาบรมมหารัษฎ์ริยวงศ์²⁶ รวมทั้งภาพสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ที่เป็นฉากประกอบภาพนั้นก็ล้วนแต่แสดงภาพของสถาปัตยกรรมที่มีอยู่จริงได้อย่างสอดคล้องกับที่ปรากฏในข้อเท็จจริงตามพระราชประวัติของรัชกาลที่ 5 ทั้งสิ้น ลักษณะเช่นนี้ยังปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งอื่นเป็นจำนวนมาก เช่น จิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดราชประดิษฐ์ ซึ่งพบหลักฐานว่าอาจมีการใช้รูปถ่ายเป็นต้นแบบในการเขียนภาพหมู่พระมหามณเฑียรที่ปรากฏในจิตรกรรมด้วย²⁷

²⁵ สน สิมাত্রัง, จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์, หน้า 25.

²⁶ สน สิมাত্রัง, จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งทรงผนวช, เมืองโบราณ, (สิงหาคม - พฤศจิกายน 2523), หน้า 53.

²⁷ สุรัช จงจิตงาม, สุริยปราสาทในวังหลวง, เมืองโบราณ, (มกราคม - ธันวาคม 2538), หน้า 163.

สภาพความเปลี่ยนแปลงทางสังคมในประเทศไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา มีความเปลี่ยนแปลงไปจากสมัยรัตนโกสินทร์มาก การสร้างวัดที่ลดน้อยลง ทำให้งานจิตรกรรมฝาผนังอันเป็นศิลปกรรมอันเนื่องในพุทธศาสนาโดยตรงก็ย่อมลดลงอย่างรวดเร็ว ซึ่งย่อมมีผลต่อการสืบทอดงานจิตรกรรมแบบประเพณีโดยตรง และความต้องการทางศิลปะของชนชั้นสูงในสังคม ในช่วงเวลาดังกล่าวก็ล้วนต้องการศิลปะรูปแบบเหมือนจริงอิทธิพลจากตะวันตก และเป็นศิลปะที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนามากขึ้นด้วย ซึ่งก็ล้วนไม่เป็นที่สัດหัดของช่างไทย จึงทำให้ศิลปะแบบประเพณีนิยมได้เสื่อมลงตามลำดับในที่สุด

2.2.2 เนื้อหาที่นิยมนำมาเขียนในจิตรกรรมฝาผนังช่วงหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้น

2.2.2.1 ประเพณีและพงสาวดาร : มีการนำเรื่องราวของขนบธรรมเนียมประเพณีทางพุทธศาสนาที่ถือปฏิบัติในสังคมขณะนั้น มาเขียนเป็นภาพจิตรกรรม เช่น ภาพเรื่องการบวชนาค อุปสมบท การปฏิบัติกิจของสงฆ์ การสวดปาติโมกข์ การถวายผ้าจ่านำพรรษา การรักษาศีลวันพระ ซึ่งพบในจิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่าง อุโบสถวัดบวรนิเวศน์ รูปการนมัสการพระพุทธบาท เมืองสระบุรี และพระปฐมเจดีย์ เมืองนครปฐม ที่จิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดมหาสมณาราม เพชรบุรี เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีการนำพงสาวดาร และประวัติศาสตร์มาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมด้วย เช่น รัชกาลที่ 4 ได้โปรดเกล้าให้เขียนภาพพระราชพงสาวดารครั้งกรุงศรีอยุธยา และกรุงรัตนโกสินทร์ ภายในหอพระราชมานูสร และหอราชพงสาวดาร ซึ่งประดิษฐานพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ซึ่งทรงพระราชอุทิศถวายสมเด็จพระเจ้าแผ่นดินครั้งกรุงศรีอยุธยา และกรุงรัตนโกสินทร์²⁸ และมีการเขียนภาพเล่าเรื่องพระราชประวัติของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ในพระที่นั่งทรงผนวช ที่พระองค์ใช้ประทับจำวัด เมื่อครั้งทรงผนวช ซึ่งภายหลังทรงมีพระราชกระแสรับสั่งให้ทรงย้ายพระที่นั่งองค์ดังกล่าวจากพระบรมมหาราชวังมาไว้ ณ วัดเบญจมบพิตร โดยจิตรกรรมมีเนื้อหาพระราชประวัติ ตั้งแต่ทรงเข้าพิธีโสกันต์ ใน พ.ศ. 2408 พระราชพิธีราชาภิเษก พ.ศ. 2411 พระราชพิธีทรงผนวช ดือนรับแขกเมือง เสด็จประพาสต่างประเทศ เสด็จนิวัติพระนคร จนกระทั่งจบด้วยเหตุการณ์ย้ายพระที่นั่งทรงผนวชนี้มาปลูกไว้ที่วัดเบญจมบพิตร

2.2.2.2 ปรีชาธรรม : พบเขียนในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส ในส่วนของผนังที่อยู่เหนือประตูหน้าต่างขึ้นไปจรดเพดาน ภาพจิตรกรรมในกลุ่มนี้ที่โดดเด่นที่สุดก็คือผลงานของขรัวอินโข่ง ซึ่งมักจะเป็นภาพที่จะแสดงภาพให้ขบคิดถึงความหมายของภาพ ซึ่งมักจะ

²⁸ สน สิมাত্রัง, จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์, หน้า 18.

เป็นภาพในข้อธรรมที่มีการอุปมาอุปไมย ดังในจิตรกรรมที่อุโบสถวัดบวรนิเวศน์มีการหยิบยกข้อธรรมขึ้นมาเขียนภาพ เช่น ความตอนหนึ่งจากจารึกที่กำกับใต้ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศ ในผนังด้านหลังพระประธาน เนื้อประติมากรรมความตอนหนึ่งว่า "...ความอุปมาว่าเมืองเหมือนพระพุทธพระองค์อันเป็นพระไตรปิฎก ซึ่งบริบูรณ์ด้วยอริยทรัพย์ จักรที่ประตุมืองเหมือนธรรมจักรและพรหมจักรที่พระองค์ทรงประกาศ รถเปรียบเหมือนโลกุตตรธรรม..."²⁹

2.2.2.3 รุคงค์ 13 : หรือเรื่องรุคงค์ 13 คือ องค์คุณเครื่องสลัดหรือขจัดกิเลสข้อปฏิบัติประเภทวัตรที่ผู้สมัคใจจะพึงสมาทานประพฤติดได้ เพื่อเป็นอุบายขัดเกลากิเลส ช่วยส่งเสริมความมกน้อยและสันโดษ โดยรุคงค์วัตรนี้มีใช้บัพัญญุตทางวินัยขึ้นอยู่กับความสมัคใจ³⁰ รุคงค์ 13 เป็นเรื่องที่นิยมนำมาเขียนในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นส่วนใหญ่ นอกจากจะพบที่วัดมหาพฤฒารามในกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษาแล้ว ยังพบที่วิหารพระศาสดา วัดบวรนิเวศน์ อุโบสถวัดมกุฏกษัตริยาราม และวัดปริมย์อิกาวาส นนทบุรี³¹ ด้วย โดยมีเนื้อหา ดังนี้

- 1) **บังสุกุลิ๊งกะ :** องค์แห่งผู้ถือผ้าบังสุกุลเป็นวัตร
- 2) **เตจิวริ๊งกะ :** องค์แห่งผู้ถือทรงเพียงไตรจีวรเป็นวัตร
- 3) **ปณทปาติ๊งกะ :** องค์แห่งผู้ถือเทววิณจบาตเป็นวัตร
- 4) **ธปาทานจาริ๊งกะ :** องค์แห่งผู้ถือเทววิณจบาตไปตามลำดับเป็นวัตร
- 5) **เอกาณิ๊งกะ :** องค์แห่งผู้ถือนั่งฉ้น ณ อาสนะเดียวเป็นวัตร
- 6) **ปัตตปณทิกังกะ :** องค์แห่งผู้ถือฉ้นเฉพาะในบาตรเป็นวัตร
- 7) **ขลุโปณักคิ๊งกะ :** องค์แห่งผู้ถือห้ามกัดที่ถวายภายหลังเป็นวัตร
- 8) **อารัญญิ๊งกะ :** องค์แห่งผู้ถืออยู่ป่าเป็นวัตร
- 9) **รุกขมูณิ๊งกะ :** องค์แห่งผู้ถืออยู่โคนไม้เป็นวัตร
- 10) **อัพโภาณิ๊งกะ :** องค์แห่งผู้ถืออยู่ที่แจ้งเป็นวัตร
- 11) **โธณานิ๊งกะ :** องค์แห่งผู้ถืออยู่ป่าช้าเป็นวัตร
- 12) **ยถาธันณิ๊งกะ :** องค์แห่งผู้ถืออยู่ในเสนาสนะแล้วแต่เขาจัดให้

²⁹ "จารึกหลักที่ 157 : อักษรเขียนด้วยหมึกบนกรอบประตูด้านหลัง", ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1, หน้า 50.

³⁰ พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม, (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2538), หน้า 306, 309.

³¹ วรณิกา ณ สงขลา, จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่ม 1, หน้า 168.

13) เนษัชชิกังคะ : องค์แห่งผู้ถือการนั่งเป็นวัตร³²

2.3.2.4 อักขิปยมังสะ และอัฐรบาน : อักขิปยมังสะนั้นหมายถึงเนื้อสัตว์ที่มีบัญญัติห้าม
ภิกษุฉัน 10 ประเภท ดังนี้คือ

1. มนุษย์	6. ราชสีห์
2. ช้าง	7. เสือเหลือง
3. ม้า	8. เสือโคร่ง
4. ชุนัข	9. หมี
5. งู	10. เสือขาว ³³

สำหรับเรื่องอัฐรบาน นั้นหมายถึง ผลไม้ที่พระพุทธองค์ทรงอนุญาตให้ทำน้ำปานะ 8
อย่าง คือ

1. ผลมะม่วง	5. ผลมะทราง
2. ผลหว้า	6. ผลจันทน์ ผลน้ำองุ่น
3. ผลกล้วยมีเมล็ด	7. เงาะบัว
4. ผลกล้วยไม่มีเมล็ด	8. ผลมะปรางหรือลิ้นจี่ ³⁴

โดยทั้งเรื่องอักขิปยมังสะและอัฐรบานพบนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมบนบานประตูด้าน
ในของอุโบสถวัดมหาพฤฒารามและวัดกันมาตุยาราม

2.2.2.5 พุทธประวัติ : แม้ว่าการเขียนภาพพุทธประวัติในวัดของกลุ่มตัวอย่างจะสื่อ
ความนิยมลงในสมัยรัชกาลที่ 4 ด้วยพบจำนวนวัดที่เขียนเรื่องดังกล่าวน้อยลง แต่ในจำนวนน้อยที่
พบนั้นก็มีความเปลี่ยนแปลงสำคัญอันควรกล่าวถึงคือ มีการดำเนินเรื่องและการเน้นความสำคัญ
ของเรื่องในภาพจิตรกรรมที่แตกต่างไปจากการเขียนภาพพุทธประวัติตามจาริตแต่ดั้งเดิม เช่น
การไม่เน้นความสำคัญของภาพตอนตรัสรู้ อันเป็นหัวใจสำคัญของพุทธประวัติในจาริตของงาน
จิตรกรรมแบบโบราณ ปรากฏที่พระอุโบสถวัดกันมาตุยาราม³⁵ รวมทั้งรูปแบบศิลปะที่ปรากฏก็
ล้วนเป็นการผสมผสานระหว่างรูปแบบศิลปะแบบประเพณีนิยมเข้ากับรูปแบบศิลปะแบบเหมือน
จริงของศิลปะตะวันตกเข้าด้วยกัน

³² พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสนา ฉบับประมวลธรรม, หน้าที่ 306-308.

³³ วินย. 5/60-72/68-72.

³⁴ วินย. 5/86/116.

³⁵ เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศาสนาที่ 19 ถึง 24, หน้า

มาก่อนเข้าด้วยกัน จึงเห็นได้ว่าจิตรกรรมได้ให้ความสำคัญต่อโลกที่เป็นไปตามข้อเท็จจริง ที่มนุษย์รับรู้ได้โดยประสาทสัมผัส และมีแนวคิดที่พยายามถ่ายทอดออกมาอย่างสอดคล้องกับข้อเท็จจริงได้อย่างเด่นชัดกว่าจิตรกรรมฝาผนังช่วงก่อนหน้านี้ รูปแบบจิตรกรรมฝาผนังที่ได้ปรับเปลี่ยนไปเช่นนี้ได้เริ่มต้นปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังของวัดในกลุ่มธรรมยุติกนิกาย เช่น วัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส ก่อนที่จะเป็นรูปแบบที่นิยมกันทั่วไปในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5

2.3 ปัจจัยที่ก่อให้เกิดการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์

2.3.1. รากฐานการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น : แม้ว่าการแสดงออกต่อความสนใจโลกความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังนั้นจะปรากฏชัดเจนในจิตรกรรมฝาผนังช่วงรัชกาลที่ 4 ลงมาก็ตาม แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอันมีรูปแบบประเพณีนิยมจะไม่สนใจต่อความเป็นจริงในโลกแห่งประสบการณ์ที่แวดล้อมตัวเองอยู่เลย

จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 – 3) ที่ยังรักษาจารีตทางรูปแบบศิลปะแบบประเพณีนิยมไว้ได้อย่างเคร่งครัดนั้น ในส่วนของภาพฉากได้เขียนแสดงภาพชีวิต สังคม ความเป็นอยู่ในขณะที่ช่างเขียนมีชีวิตอยู่และพบเห็นสิ่งเหล่านั้น โดยได้ถ่ายทอดสิ่งที่ตนเห็นนั้นผ่านงานจิตรกรรม แม้ว่าเนื้อหาดังกล่าวจะไม่ใช่ว่าส่วนหลักที่สำคัญที่สุดของภาพ ซึ่งลักษณะที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในลักษณะเช่นนี้ได้ปรากฏอย่างชัดเจนกว่าจิตรกรรมฝาผนังในศิลปะอยุธยาตอนปลาย และจิตรกรรมที่เก่าแก่กว่านั้น

เมื่อพิจารณาดูเนื้อหาหรือวรรณกรรมที่นำมาเขียนจิตรกรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 3 เราพบการปรับเปลี่ยนที่สำคัญคือ มีการนำเอาภาพสัญลักษณ์และเครื่องหมายมงคลในศิลปะจีน เช่น **ฮก ลก ซิ่ว** อันมีความหมายว่า โชค ลาภ และอายุยืน และวรรณกรรมจีนมาเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง สมัยรัชกาลที่ 3 เช่น เรื่อง**สามก๊ก** ที่ผนังอุโบสถวัดนางนอง เรื่อง**สามก๊ก** เป็นที่รู้จักกันดีในหมู่ชนชั้นนำ (มีการแปลเป็นภาษาไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 1 แล้ว) หรือภาพแกะสลักเรื่อง**ไซอิ๋ว**ที่หน้ากระเบื้องอุโบสถวัดพิชัยญาติ เป็นต้น โดยวรรณกรรมจีน มักให้แง่คิดที่ต่างจากวรรณกรรมทางพุทธศาสนาแต่เดิม เพราะว่าเป็นเรื่องที่มุ่งเน้นถึงความสำเร็จในทางโลก การเกิดขึ้น และยอมรับวรรณกรรมประเภทนี้ จึงเท่ากับเป็นผลผลิตอันแบ่งบานของสังคมที่ไม่ได้

คาดหวังความสุขจากสุขคติภูมิในโลกหน้าอันเป็นเรื่องไกลตัวแต่เพียงอย่างเดียว³⁶ นั่นก็ย่อมแสดงว่าอย่างน้อยในกลุ่มชนชั้นนำของสังคมในขณะนั้น ได้ให้ความหมายต่อชีวิตและโลกแห่งความเป็นจริงตามประสบการณ์ที่กำลังดำรงอยู่ อย่างชัดเจนขึ้นกว่าช่วงก่อนหน้านี้

เมื่อพิจารณาศิลปะแขนงอื่น เช่น ในงานวรรณกรรมก็ได้มีแนวโน้มใหม่อย่างชัดเจนที่ให้ความสนใจต่อการพรรณนาโลกในลักษณะที่ให้ความสำคัญต่อข้อเท็จจริงเชิงประสบการณ์ ชัดเจนกว่างานวรรณกรรมช่วงสมัยอยุธยาตอนปลาย อีกทั้งความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจ ที่มีการผลิตเพื่อการส่งออก และระบบเงินตราที่มีความสำคัญขึ้นอย่างรวดเร็ว ปัจจัยทั้งหมดเหล่านี้ย่อมมีส่วนกระตุ้นให้มนุษย์เห็นความสำคัญต่อชีวิตในโลกแห่งประสบการณ์ที่ตนดำรงอยู่ในขณะนี้³⁷ ได้ชัดเจนขึ้น

งานศิลปะที่ได้สร้างขึ้นบนพื้นฐานทางสังคม และเศรษฐกิจ ในช่วงเวลาดังกล่าวจึงย่อมมีท่าทีที่ให้ความสนใจต่อโลกแห่งความเป็นจริงเชิงประสบการณ์ที่กำลังดำรงอยู่ในขณะนั้น และก็ย่อมมีท่าทีที่สนใจต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ด้วย แต่แม้ว่าผลงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะมีท่าทีที่แสดงออกที่ให้ความสนใจต่อข้อเท็จจริงในโลกแห่งประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมขณะนั้นตามที่กล่าวมาอยู่ไม่น้อย แต่ก็มีข้อสังเกตอย่างสำคัญคือ **ได้ถ่ายทอดความเป็นจริงแห่งประสบการณ์ที่คนพบโดยใช้รูปแบบศิลปะที่ไม่เหมือนจริงทั้งสิ้น** หรือกล่าวได้ว่า **ไม่ได้ใช้รูปแบบศิลปะแบบเหมือนจริงเป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์หลักในการถ่ายทอดความจริงที่คนพบเห็นนั่นเอง** ซึ่งแตกต่างจากจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเนื้อหาของภาพนอกจากจะสนใจต่อโลกแห่งความเป็นจริงเชิงประจักษ์อย่างเข้มข้นขึ้นแล้ว ยังได้ **ถ่ายทอดความเป็นจริงแห่งประสบการณ์ที่คนพบโดยใช้รูปแบบศิลปะแบบเหมือนจริงมาเป็นอุปกรณ์หรือเครื่องมือที่สำคัญสำหรับการถ่ายทอดเนื้อหาสาระหรือความเป็นจริงด้วย** รวมทั้งเนื้อเรื่องของจิตรกรรม รูปแบบศิลปกรรม ก็ล้วนเข้าใกล้โลกแห่งความเป็นจริงเชิงประจักษ์อย่างเข้มข้นขึ้น จนกระทั่งจิตรกรรมหลายแห่งได้เน้นเนื้อเรื่องและรูปแบบศิลปะดังกล่าวเป็นประเด็นหลักในผลงานศิลปะ

³⁶ วิไลรัตน์ อังรอด, จิตรกรรมฝาผนังภาพวัฒนธรรมมิตี, เมืองโบราณ, (ตุลาคม – ธันวาคม 2541), หน้า 22 – 23.

³⁷ ดูเพิ่มใน นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่ และในเรื่องราวด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์ และวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2543), บทที่ 2 – 4., สายชล สัตยานุรักษ์, พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. 2325-2352), (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), หน้า 77 – 207.

อย่างไรก็ตามความสนใจต่อโลกแห่งความเป็นจริงเชิงประจักษ์หรือโลกแห่งประสบการณ์ตามที่ปรากฏในจิตรกรรมช่วงต้นรัตนโกสินทร์ในรูปแบบดังกล่าวก็ควรจะเป็นพื้นฐานที่จะรองรับความเปลี่ยนแปลงของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่จะเข้ามาจากตะวันตกอย่างเข้มข้นในเวลาต่อมา

2.3.2 ปัจจัยที่ทำให้ความเป็นจริงเชิงประจักษ์มีอิทธิพลสูงต่อจิตรกรรมฝาผนังหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้น : เนื่องจากงานจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้นล้วนถูกสร้างขึ้นในสังคมในช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง สังคม ศาสนา และเศรษฐกิจที่มีความแตกต่างจากสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์มาก และปัจจัยเหล่านี้เองย่อมส่งผลกระทบต่อความคิดของผู้อุปถัมภ์การสร้างงานอันได้แก่กลุ่มชนชั้นนำในสยามอันส่งผลกระทบต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบของงานศิลปะโดยตรง ทั้งปัจจัยจากภายนอกและความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นในสังคมของสยามเอง

2.3.2.1 การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง : การเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองในทวีปยุโรป ในช่วงปลายสมัยกลางและช่วงยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ(Renissance) อันได้แก่ การขยายตัวทางการค้า การฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ทำให้เกิดศิลปวิทยาการแบบใหม่ รวมทั้งวิทยาศาสตร์แบบสมัยใหม่ที่ได้เริ่มต้นขึ้นด้วย การเสื่อมลงของการปกครองระบอบศักดินาสวามิภักดิ์ (Feudalism) เกิดการปกครองในรูปแบบของรัฐบาล(Nation state) อันเป็นรูปแบบการปกครองที่มีการสร้างความเป็นปึกแผ่นด้วยการพยายามรวบรวมอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลาง ทำให้รัฐต่างๆ ในทวีปยุโรปที่แต่เดิมก่อนข้างมีอิสระในการปกครองตนเองได้เริ่มรวมตัวเป็นประเทศที่มีเอกภาพร่วมกัน ในด้านการปกครองได้ปฏิรูประบบการบริหาร เช่น การการเก็บภาษี การออกกฎหมาย ให้สอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจ การเมือง สังคมที่เปลี่ยนไปจากยุคกลาง ภายใต้อำนาจเจริญ และการปกครองในรูปแบบของรัฐบาลเช่นนี้เองเป็นรากฐานให้ยุโรปก้าวเป็นมหาอำนาจที่มีอิทธิพลสูงที่สุดของโลกในเวลาต่อมา

การปฏิวัติอุตสาหกรรมที่เกิดขึ้นในทวีปยุโรปอันเป็นผลจากความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ ทำให้เกิดการขยายตลาดการค้า การแสวงหาวัตถุดิบ ทำให้สังคมอุตสาหกรรมของยุโรปต้องพึ่งพิงโพ้นทะเลมากขึ้น ย่อมเป็นองค์ประกอบประการหนึ่งที่ทำให้เกิดลัทธิล่าอาณานิคมจากตะวันตก ทิศทางการเมือง และสังคมโลกเช่นนี้โดยเฉพาะในช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 ส่งผลกระทบต่อบ้านเมืองต่างๆในโลกมาก โดยเฉพาะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ส่งผลให้อาณาจักร โบราณตกเป็นเมืองขึ้นของตะวันตกตามลำดับหมดสิ้น เช่น พม่า

มาลายู ชาว เวียดนาม ก็กลายเป็นอาณานิคมของอังกฤษและฝรั่งเศส³⁸ แม้แต่อินเดีย จีน และลังกา อันเป็นแม่แบบทางภูมิปัญญาที่ยิ่งใหญ่ของสยามในอดีตก็ยังไม่สามารถต้านทานอำนาจตะวันตกได้ การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง และสังคมในกระแสโลกขณะนั้นย่อมทำให้ผู้นำสยามต้องปรับเปลี่ยนท่าทีและความสัมพันธ์ที่มีต่อตะวันตก ปึงจัยการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองจากภายนอกเช่นนั้น ได้ทำให้ผู้นำสยามต้องปรับเปลี่ยนทัศนคติให้เป็นที่ยอมรับของตะวันตกที่มาพร้อมกับการขยายตัวของลัทธิอาณานิคม อันเป็นปัญหาทางการเมืองที่สยามมีต่อตะวันตก ทำให้สยามต้องปรับเปลี่ยนทางการเมือง ซึ่งส่งผลต่อเมืองในปกครอง และประเทศราชของสยามที่แต่เดิมเคยมีอิสระสูงได้ถูกลดอำนาจลงตามลำดับ และได้ทำให้ชนชั้นนำค่อยๆ เปลี่ยนแนวคิดที่มีต่อรัฐ และภูมิศาสตร์แบบจารีตที่อิงกับรากฐานทางพุทธศาสนา ซึ่งไม่มีความชัดเจนแน่นอนในเรื่องเขตแดนตามแนวคิดภูมิศาสตร์สมัยใหม่ของตะวันตก ได้ถูกปรับให้มีความชัดเจนตามกรอบแนวคิดของตะวันตก³⁹ ทำให้เกิดก่อตัวขึ้นของรัฐชาติ (Nation state) ของสยาม และค่อยๆ ทวีความเข้มข้นขึ้นตามลำดับในภายหลัง โดยเฉพาะในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว(พ.ศ. 2394 – 2411) ภายหลังการทำสนธิสัญญาเบาว์ริงกับอังกฤษเมื่อ พ.ศ. 2398 เป็นต้นมาทำให้สยามต้องเปิดประเทศอย่างเป็นทางการ

2.3.2.2 การเข้ามาของวิทยาศาสตร์ และศิลปะแบบตะวันตก : การเกิดขึ้นของวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ก่อให้เกิดความเจริญก้าวหน้าอย่างกว้างขวาง เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้โลกตะวันตกมีความเจริญก้าวหน้า และสามารถแผ่ขยายอำนาจได้อย่างรวดเร็ว ส่งผลให้การอธิบายสิ่งต่าง ๆ รอบตัวของมนุษย์ ทั้งในเชิงกายภาพ และชีวภาพ เช่น เรื่องจักรวาลในกรอบแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ได้รับการยอมรับ และกรอบแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ก็กลายเป็นแนวคิดที่ทรงอิทธิพลที่สุดในการตอบคำถามหรืออธิบายปัญหาของมนุษย์ที่มีต่อธรรมชาติในด้านต่างๆ และได้ทรงอิทธิพลเช่นนั้นต่อมาอย่างยาวนานอีกหลายร้อยปีในทวีปยุโรป

การติดต่อสัมพันธ์กับตะวันตกของสยามส่งผลทำให้วัฒนธรรมและแนวคิดจากตะวันตกมาสู่สยามอย่างชัดเจนรวดเร็วขึ้น ในช่วงรัชกาลที่ 3 นั้นปรากฏหลักฐานว่า ชนชั้นสูง

³⁸ ดูรายละเอียดใน Geoffrey Barraclough(แต่ง),เกรียงศักดิ์ เชษฐพัฒน์นิข(แปล),ประวัติศาสตร์ร่วมสมัย, (เชียงใหม่ : คณะมนุษยศาสตร์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548), หน้า 27-43., คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, อารยธรรม สมัยใหม่-ปัจจุบัน, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), หน้า 4-129.

³⁹ ดูรายละเอียดใน Thongchai Winichakul, *Siam Mapped*, (Chiang Mai : Silkworm book, 1994), pp.1-80.

ของสยามได้มีความสนใจในวิทยาศาสตร์ของชาวตะวันตกมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงยอมรับแนวคิดและวิทยาการสมัยใหม่จากตะวันตก โดยเฉพาะดาราศาสตร์อย่างชัดเจน เช่น การยอมรับจักรวาลวิทยาแบบตะวันตกมากกว่า จักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิ⁴⁰ โดยวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีจากตะวันตกได้ถูกชนชั้นนำของสยามรับไว้อย่างรวดเร็ว แต่ในขณะเดียวกันก็ได้ปฏิเสธคริสตศาสนา⁴¹

การที่ทรงโปรดให้สร้างพระที่นั่งวุดลัทสนัยขึ้นในพระบรมมหาราชวัง เมื่อ พ.ศ. 2395 ให้เป็นหอนาฬิการักษาวะลามมาตรฐานของประเทศ และสถาปนาเวลามาตรฐานของประเทศไทย และใช้เวลามาตรฐานนี้เป็นหลักในการคำนวณการเกิดสุริยุปราคา ที่หว่ากอได้ผลอย่างถูกต้อง⁴² และยังทรงระบุตำแหน่งที่ตั้งของกรุงสยามบนพื้นโลกได้อย่างละเอียดชัดเจนตามวิธีการทางภูมิศาสตร์ตะวันตกว่าอยู่ “.....แห่งหนึ่งในทะเล 13 – 26 ละติจูดเหนือ และ 101 – 103 ลองจิจูดตะวันออกในอ่าวสยาม”⁴³ และใน พ.ศ. 2400 เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (จำ บุนนาค) ก็ได้พิมพ์หนังสือ **แสดงกิจจานุกิจ** ออกมาซึ่งอธิบายให้ความรู้เกี่ยวกับโลกและจักรวาลตามแบบวิทยาศาสตร์⁴⁴ ความคิดของชนชั้นนำเช่นนี้เองย่อมส่งผลกระทบต่อแนวคิดเรื่องทมิฬที่มีต่อเรื่องสถานที่ (space) และเวลา (time) ที่ได้ให้ความสำคัญต่อพื้นที่และเวลาในเชิงประจักษ์อย่างชัดเจนมากขึ้น⁴⁵

การยอมรับวิทยาการทางวิทยาศาสตร์จากตะวันตกในลักษณะดังกล่าวของชนชั้นนำ จึงย่อมเป็นการยอมรับแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์อันเป็นพื้นฐาน หรืออุปกรณ์สำคัญใน

⁴⁰ ดูในหัวข้อ 5.4.1.1.

⁴¹ ทวีศักดิ์ เผือกสม, **การปรับตัวทางความรู้ ความจริง และอำนาจของชนชั้นนำสยาม พ.ศ. 2325 – 2411**, (กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), หน้า 169.

⁴² ขาว เหมือนวงศ์, **พระอัจฉริยภาพทางวิทยาศาสตร์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, วารสารวิทยาศาสตร์**, (สิงหาคม 2525), หน้า 526 – 527.

⁴³ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**, (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2521), หน้า 36.

⁴⁴ ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน เจ้าพระยาทิพากรวงศ์มหาไวยากรณีย์, **แสดงกิจจานุกิจ**, (พระนคร : คุรุสภา, 2513), หน้า 10-60.

⁴⁵ ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์, **การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นนำไทย ตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ถึงพุทธศักราช 2475**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), หน้า 7-44.

การแสวงหาความเป็นจริงแบบวิทยาศาสตร์เหล่านั้นไปด้วยโดยปริยาย ซึ่งย่อมมีผลทั้งทางตรงและทางอ้อมที่ทำให้แนวคิดตามจารีตเดิม เช่น จักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิพระร่วงเสื่อมคลาคลง

ในด้านศิลปะภายหลังการเปิดประเทศในสมัยรัชกาลที่ 4 ศิลปกรรมแบบตะวันตกได้รับการยอมรับจากชนชั้นสูงอย่างรวดเร็ว และบรรดาศิลปกรรมอันเป็นบรรณาการที่ส่งมาจากตะวันตกสู่ราชสำนักสยาม ทั้งจิตรกรรม และประติมากรรมนั้นก็ล้วนเป็นผลงานศิลปะที่มีรูปแบบ (style) แบบเหมือนจริงทั้งสิ้น⁴⁶ ความโปรดปรานในรูปแบบศิลปะดังกล่าวมีมากจนกระทั่งรัชกาลที่ 4 โปรดให้มีการปั้นรูปเหมือนของพระองค์ขึ้น⁴⁷ รวมทั้งจรวอินโขงอันเป็นจิตรกรที่พระองค์ทรงโปรดนั้น ก็ทำงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีรูปแบบอันได้รับอิทธิพลจากศิลปะแบบเหมือนจริงจากตะวันตกอย่างชัดเจน

การยอมรับรูปแบบศิลปะตะวันตกในลักษณะดังกล่าวจึงย่อมเป็นการยอมรับแนวคิดของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ อันเป็นอุปกรณ์สำคัญที่ศิลปะแบบเหมือนจริงใช้เป็นเครื่องมือสำหรับถ่ายทอดความเป็นจริง และเนื้อหาสาระลงไปในผลงานศิลปะนั้นๆ ด้วย ซึ่งย่อมส่งผลกระทบโดยตรงต่อแนวคิดเดิมที่เป็นพื้นฐานในศิลปะแบบประเพณีนิยมแต่เดิม ที่ไม่ได้ขึ้นอยู่กับรากฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ และไม่ได้ใช้รูปแบบความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ซึ่งก็คือรูปแบบเหมือนจริง(realistic) เป็นเครื่องมือในการแสดงออกทางศิลปะ

พระราชนิพนธ์ดังกล่าวของพระองค์ยังสืบทอดอย่างชัดเจนในรัชกาลต่อมา คือในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2411 – 2453) ด้วย แม้ว่าศิลปะตะวันตกในภาคพื้นยุโรปในขณะนั้นจะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบ และเกิดลัทธิทางศิลปะใหม่ๆ ที่ไม่ได้แสดงออกโดยใช้รูปแบบเหมือนจริง เช่น ศิลปะลัทธิโฟวิสม์ (Fauvism) เอ็กซ์เพรสชันนิสต์ (Expressionism) ซึ่งเริ่มได้รับการยอมรับบ้างแล้ว และได้เคยเสด็จทอดพระเนตรผลงานเหล่านั้นด้วยพระองค์เองในการเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2450 แต่พระองค์ก็ไม่ทรงโปรด⁴⁸ และรูปแบบศิลปะเหล่านั้นก็ไม่มีอิทธิพลที่ชัดเจนใด ๆ ต่อชนชั้นนำ รวมทั้งสังคมไทยในช่วงเวลานั้นเลย

ความนิยมและความต้องการศิลปะแบบเหมือนจริงตามแบบตะวันตกนี้ ยังคงดำรงอยู่อย่างชัดเจนในเวลาต่อมา เช่น การเข้ามาปฏิบัติงานในประเทศไทยของนายคอราโด เฟโรจี

⁴⁶ ดูรายละเอียดเพิ่มใน อภินันท์ โปษยานนท์, **จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก เล่มที่ 1**, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2537) หน้า 19, 33.

⁴⁷ เรื่องเดียวกัน, หน้า 21.

⁴⁸ ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน เล่มที่ 2, หน้า 134 – 135.

(Corodo Feroci) หรือ **ค. คิลป พีระศรี** ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2453 – 2468) ก็เป็นความต้องการของรัฐบาลที่ประสงค์จะหาประติมากรมาปฏิบัติงานเพื่อฝึกฝนให้คนไทยมีความสามารถในการปั้นรูปแบบตะวันตกได้⁴⁹ ซึ่งก็คือ สามารถสร้างผลงานศิลปะแบบเหมือนจริงตามแบบตะวันตกได้

2.3.2.3 การเกิดขึ้นของคณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกาย : นอกเหนือจากปัจจัยที่กล่าวไปแล้ว ความเคลื่อนไหวทางพุทธศาสนาในสังคมสยามนับตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่สั่งสมมาก่อนก็เป็นความเคลื่อนไหวทางความคิดอันสำคัญที่รองรับการเปลี่ยนแปลงทางความคิดทางพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกาย และแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ที่จะมาจากตะวันตกในเวลาต่อมา ตัวอย่างที่สำคัญ เช่น ท่าทีของแนวคิดที่ให้ความสำคัญต่อการอธิบายปัญหาต่างๆ ได้อย่างมีความเป็นเหตุเป็นผล และการให้ความสำคัญต่อศักยภาพของมนุษย์ที่ไม่เน้นอิทธิปาฏิหาริย์เหนือธรรมชาติอันยอมทำให้โลกปัจจุบันที่มนุษย์รับรู้ได้ด้วยประสบการณ์มีความสำคัญ ก็เป็นแนวคิดที่มีท่าทีปรากฏมาแล้วในรัชกาลที่ 1⁵⁰ ทั้งยังมีการเสนอทศนะว่าการขยายตัวของเศรษฐกิจแบบเงินตราเพื่อการตลาดที่ได้ขยายตัวขึ้นในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ย่อมก็ให้คนในสังคมที่ใกล้ชิดกับการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีทศนะที่เห็นความสำคัญของโลกในเชิงประสบการณ์หรือโลกปัจจุบันที่รับรู้ได้ด้วยประสบการณ์มากขึ้น และปัจจัยต่างๆ เหล่านี้เองย่อมเป็นรากฐานที่รองรับการเปลี่ยนแปลง อันเกิดจากต่อวิทยาศาสตร์ของตะวันตก และมีทศนะที่เชื่อว่าทำให้แนวคิดทางพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกายขยายตัวอย่างกว้างขวาง⁵¹

การสถาปนาธรรมยุติกนิกาย แต่ครั้งก่อนทรงขึ้นครองราชย์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ซึ่งทรงผนวชเป็นพระ**วชิรญาณภิกขุ** โดยภายหลังจากทรงผนวช พระองค์ได้ทรง “...ได้ทรงปรารภว่าจะเล่าเรียนพุทธวินัยะพระไตรปิฎกครั้งทรง

⁴⁹ เรื่องเดียวกัน เล่มที่ 1, หน้า 235.

⁵⁰ ดูรายละเอียดใน สายชล สัตยานุรักษ์, พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. 2325-2352), หน้า 110-127.

⁵¹ ดูรายละเอียดใน นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่ ปากไก่และใบเรือ ว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์วรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์, (กรุงเทพฯ : แพร่สำนักพิมพ์, 2543), หน้า 291-448.

ใต้ถ่มถึงข้อวัตรปฏิบัติต่างๆที่มีมาแต่โบราณก็ทรงทราบว่าศาสนวงศ่นั้น อัครธามาแต่ครั้งกรุงเก่าแตกแก่พม่าแล้ว... ”⁵² แล้วทรงตั้งสังฆกิจริยาบูชาว่าให้ทรงพบสงฆ์ผู้มีความรู้และฉลาดในพระวินัยจนกระทั่งทรงพบ “...สงฆ์รามัญเถรองค์หนึ่งเป็นผู้ฉลาดในวินัยจักเป็นผู้รู้พุทธวินัยชำนาญในวัดปรจารย์ มาสู่สำนักแห่งพระองค์ท่าน ดูกดงเทพดามาประสบพบสมดังความประสงค์เพื่อพระองค์มีความ วิมุติสงฆ์ด้วยพระบวรพุทธศาสนา ซึ่งวิปาสคณาดเคลื่อนไปหลายประการ รวากะเทพดามันดาลให้รัตนวรมหาธารท่าฝนแก้ว ตกลงมาให้มนุษย์ในชมพูทวีป ชุ่มชื้น ดังพระเถระรามัญมาพบพระองค์เพื่อจะได้ทรงรับปรนนิบัติตามพุทธวินัยโดยสุขุมภาพทางคฤธรรมยุติกนิกายเป็นประณมเหตุดังนั้น ในครั้งนั้นพระเถระรามัญมากล่าวสุนทรกถา อรรถธรรมด้วยข้อวินัยบัญญัติอันละเอียด ชี้แจงโดยพิสดาร พระองค์ทรงมีความประสาธเลื่อมใส จึงรับเอาข้อวินัยไว้ปรนนิบัติสืบมาเป็นต้นคฤธรรมยุติกนิกาย ในศักราช ๑๑๘๗...”⁵³ การเกิดขึ้นของธรรมยุติกนิกายเป็นปัจจัยโดยตรงที่ส่งผลกระทบต่อความคิดของชนชั้นนำและขยายวงกว้างในเวลาต่อมา ซึ่งก็ส่งผลกระทบโดยตรงต่อผลงานศิลปะ โดยเฉพาะผลงานที่สร้างขึ้นในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกายนั้นมีการปรับเปลี่ยนแนวคิด และรูปแบบจากศิลปะแบบประเพณีอย่างชัดเจน และเป็นจุดเปลี่ยนแปลงรูปแบบศิลปกรรมจากประเพณีเดิมอย่างชัดเจน

แม้ว่าการเกิดขึ้นของธรรมยุติกนิกายจะถูกเชื่อมโยงให้เกี่ยวข้องกับการเมืองของรัชกาลที่ 4 ก่อนที่พระองค์จะทรงขึ้นครองราชย์ แต่อย่างไรก็ตามก็ทำให้เกิดคณะสงฆ์กลุ่มใหม่ที่มีหน้าที่ชัดเจนต่อการตอบสนองเปลี่ยนแปลงของสังคม ความเจริญทางวิทยาการจากตะวันตก และปรับปรุงแนวคิดทางพุทธศาสนาให้เข้ากับสังคมในยุค นั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นพุทธศาสนาในรูปแบบอันเป็นที่ยอมรับในทัศนะของชนชั้นนำของสยามในขณะนั้น

ธรรมยุติกนิกายมีแนวคิดที่ให้ความสำคัญต่อเป้าหมายของชีวิตมนุษย์ และการปฏิบัติในชาตินี้เป็นสำคัญ และมีทัศนะว่า พุทธศาสนาที่เป็นอยู่ในสังคมขณะนั้นปนไปด้วยความเชื่อในลัทธิอื่น ฉะนั้นจึงมีแนวคิดที่กลับไปหาพุทธวินัยดั้งเดิม และพระไตรปิฎก แม้จะมีทัศนะว่าแนวคิดเช่นนั้นของธรรมยุติกนิกายคือ คำอธิบายอันเป็นข้ออ้างในการสถาปนานิกายใหม่ที่ยอมรับ

⁵² สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาปวเรศวริยาลงกรณ์, เรื่องพระราชประวัติในรัชกาลที่ 4 ตั้งแต่แรกทรงผนวชตลอดสวรรคาลัย, พระราชประวัติ และพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์ : 2505, หน้า 2., และดูรายละเอียดเพิ่มเรื่องการสถาปนาธรรมยุติกนิกายใน ศรีสุพร ช่วงสกุล, การเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์ : ศึกษากรณีธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368-2464), วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์ มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2530, หน้า 4-20.

⁵³ เรื่องเดียวกัน, หน้า 3. ดูรายละเอียดเพิ่มในศรีสุพร ช่วงสกุล, การเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์ : ศึกษากรณีธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368-2464), หน้า 4-20.

ต้องหาเหตุผลอันเหมาะสม ในมองว่าพุทธศาสนาในขณะนั้นเสื่อม จึงย่อมต้องหาแนวทางสถาปนาพุทธศาสนาที่บริสุทธิ์กว่าเพื่อความชอบธรรมของตน และรัชกาลที่ 4 ก็ทรงยืนยันว่า "...ที่แท้ในหลวงทุกวันนี้ก็นับถือพระพุทธศาสนา แต่ว่าเฉพาะถือแต่เนื้อแต่แก่น เปลือกและกะพี้ รุง ๆ รัง ๆ สกปรกโสโครกที่สะสมปะปนระคนอยู่จะถือด้วยไม่ได้ เมื่อเห็นว่าสิ่งไรไม่ดีก็ต้องทิ้งสิ่งนั้น ถึงกระนั้นการอันใดเป็นอย่างธรรมเนียม เป็นแบบแผนเคยมาแล้วก็ยอมให้เป็นไปตามเคย..."⁵⁴ ท่าทีเช่นนี้ย่อมส่งผลเกี่ยวข้องต่อการที่พระองค์ได้ปรับเปลี่ยนพิธีกรรมในราชสำนักที่ทรงลดพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ลง และแนวคิดเช่นนี้ย่อมส่งผลให้ธรรมยุติกนิกายให้ความสำคัญต่อพระวินัย และความเคร่งครัดในวัตรปฏิบัติของสงฆ์มากเป็นพิเศษด้วย

แนวคิดดังกล่าวเมื่อผนวกกับภูมิหลังของรัชกาลที่ 4 อันเป็นองค์ผู้สถาปนาธรรมยุติกนิกายที่มีความสนใจในวิทยาการจากโลกตะวันตกโดยเฉพาะอย่างยิ่งวิทยาศาสตร์ อันมีรากฐานอยู่บนแนวคิดปรัชญาสารนิยม ทำให้พุทธศาสนาตามแนวทางใหม่ที่เกิดขึ้นย่อมได้รับอิทธิพลจากระบบคิดของวิทยาศาสตร์ ที่ทำให้แนวคิดบางประการของพุทธศาสนาตามแบบจารีตเดิมถูกตั้งข้อสงสัย และลดความสำคัญลง เช่น เนื้อหาในส่วนไม่สามารถตรวจสอบได้ในเชิงประจักษ์ และเนื้อหาในส่วนที่เต็มไปด้วยอธิปาฏิหาริย์ เป็นต้น

แนวคิดดังกล่าวนอกจากจะเป็นความเคลื่อนไหวทางพุทธศาสนาแล้ว ยังก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในการรับรู้ของมนุษย์ที่ย่อมมีอิทธิพลต่อการตีความ และให้ความหมายแก่พุทธศาสนาที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความเป็นจริงเชิงประสบการณ์ หรือความเป็นจริงเชิงประจักษ์ได้มีบทบาทขึ้นอย่างสูง⁵⁵ ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นพื้นฐานอย่างสำคัญยิ่งต่อการเข้าใจแนวคิดของรูปแบบศิลปกรรมที่สร้างขึ้นในกลุ่มวัดของ**ธรรมยุติกนิกาย** เพราะหลักฐานทางด้านศิลปกรรมที่จะกล่าวถึงต่อไปสามารถทำให้เราเข้าใจแนวคิดดังกล่าวได้ชัดเจนขึ้น และในขณะเดียวกันงานศิลปะเหล่านั้นก็สามารถใช้ตรวจสอบแนวคิดทางพุทธศาสนาของธรรมยุติกนิกายได้อย่างชัดเจนด้วยเช่นเดียวกัน ดังจะได้กล่าวขยายความต่อไป

เนื้อหาทั้งหมดในบทนี้ แสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังในศิลปะไทย อันเป็นผลงานสร้างสรรค์เนื่องในพุทธศาสนานั้น จิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นผลงานศิลปะที่นิยมเขียนเรื่องราวทางพุทธศาสนาเป็นหลัก เช่น ไตรภูมิ พุทธประวัติ และ

⁵⁴ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **ประชุมพระราชปณิธา**, (กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2517), หน้า 248.,

⁵⁵ ดูรายละเอียดของแนวคิดธรรมยุติกนิกายใน ศรีสุพร ช่วงสกุล, **ความเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์ : ศึกษากรณีของธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368 – 2464)**, , บทที่ 2 หน้า 21 – 62.

ทศชาติชาดก ที่มีรูปแบบศิลปะแบบประเพณีนิยมคือ มีลักษณะที่ไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงเชิงประจักษ์ เช่น มีลักษณะเป็นภาพ 2 มิติที่ปราศจากปริมาตร และแสงเงา ตัวภาพเทวดา และกษัตริย์แสดงด้วยท่าทางแบบนาฏลักษณ์ โดยรูปแบบศิลปะดังกล่าวมีพัฒนาการมาจากจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายและได้พัฒนาสืบเนื่องจนเจริญสูงสุดสมัยรัชกาลที่ 3 อันเป็นยุคที่มีการสร้างและปฏิสังขรณ์วัดมากที่สุดในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

รูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีเช่นนี้ยังคงมีพัฒนาการสืบเนื่องมาจนกระทั่งรูปแบบศิลปะได้ปรับเปลี่ยนไปโดยเป็นผลกระทบจากการปรับเปลี่ยนทางสังคม และศาสนาในสยามเอง รวมทั้งจากการเปิดรับวัฒนธรรมจากตะวันตกตามเงื่อนไขทางการเมือง และสังคมทำให้สยามต้องเปิดประเทศ รวมทั้งจากการที่ชนชั้นนำได้ยอมรับแนวคิดจากตะวันตกโดยเฉพาะอย่างยิ่งวิทยาศาสตร์นั้นได้ส่งผลให้รูปแบบศิลปกรรมของจิตรกรรมฝาผนังได้รับการปรับเปลี่ยนไปโดยมีรูปแบบศิลปะที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์เป็นอย่างสูง ตัวอย่างเช่น เขียนภาพสถาปัตยกรรม และมนุษย์ได้ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง ฉากประกอบในงานจิตรกรรมมีลักษณะใกล้เคียงโลกแห่งความเป็นจริงเชิงประจักษ์มากขึ้นตามลำดับ เช่น จิตรกรรมที่วัดบวรนิเวศน์ วัดมหาพฤฒาราม และพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร รวมทั้งได้มีเนื้อหาที่ปรับเปลี่ยนไปด้วยคือ ไตรภูมิ และทศชาติชาดกได้เสื่อมความนิยมลง และเนื้อเรื่องของจิตรกรรมฝาผนังในรูปแบบที่ปรับเปลี่ยนไปเช่นนี้ได้หันไปนิยมเรื่องราวจากประวัติศาสตร์ และพงศาวดาร

โดยกระแสแห่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวได้ปรากฏขึ้นแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกาย เนื่องจากรัชกาลที่ 4 องค์ผู้สถาปนาธรรมยุติกนิกายได้ให้ความสนใจรวมทั้งยอมรับแนวคิดแบบตะวันตกอย่างชัดเจน และรูปแบบศิลปกรรมเหล่านั้นก็ได้แพร่หลายอย่างกว้างขวางในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา

บทที่ 3

กรอบแนวคิดเชิงปรัชญา

เรื่องความเป็นจริง

บทนี้จะเป็นการศึกษาวิเคราะห์ถึงแนวคิดเรื่องความเป็นจริงของสำนักคิดหลักทางปรัชญาที่สำคัญ และมีบทบาทโดยตรงต่อการวิเคราะห์ปัญหาแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ที่นำมาศึกษา โดยเริ่มต้นจากความหมายของคำว่าความเป็นจริง ธรรมชาติของความเป็นจริง การรู้ความเป็นจริง การตรวจสอบความเป็นจริง ความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นจริง และผู้รู้ความเป็นจริงของแนวคิดหลักทางปรัชญาเหล่านั้น เพื่อเป็นเนื้อหาในการเทียบเคียงกับแนวคิดเรื่องความจริงที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ในบทที่ 4 และ 5 ตามลำดับต่อไป

โดยจะกล่าวเน้นถึงแนวคิดปรัชญากลุ่มสสารนิยม อันเป็นอภิปรัชญาที่เป็นรากฐานแก่นแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในปรัชญาตะวันตก และแนวคิดเรื่องความเป็นจริงของพุทธปรัชญาเป็นหลัก เพราะเป็นส่วนสำคัญโดยตรงที่ทำให้เข้าใจแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ และการเสื่อมคลายลงของแนวคิดดังกล่าวที่ปรากฏในงานจิตรกรรม

สำหรับแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในปรัชญาจิตนิยมนั้นจะไม่เน้นมากนัก เพราะไม่เกี่ยวข้องอย่างชัดเจนต่อการศึกษาในวิทยานิพนธ์นี้

3.1 ความหมายคำว่า “ความเป็นจริง” และทฤษฎีความจริง

การเข้าใจความหมายของคำว่า “ความเป็นจริง” ในเชิงปรัชญานั้นเราควรต้องเข้าใจถึงความหมายของคำที่เกี่ยวข้องกับคำดังกล่าวด้วย คือคำว่า **ข้อเท็จจริง(fact)** **ความจริง(truth)** และ **ความเป็นจริง(reality)** รวมทั้งทฤษฎีความจริงในเชิงปรัชญาตามลำดับโดยสังเขปคือ

3.1.1 ข้อเท็จจริง(fact) : ความหมายของคำว่า ข้อเท็จจริง(fact) นั้น คือ ปรัชญาการณของแต่ละสิ่งที่เกิดขึ้น ความจริงที่ประจักษ์ชัด เหตุการณ์ที่เป็นจริง¹ โดยสามารถขยายความแบ่งประเภทของข้อเท็จจริงออกได้เป็น 2 ประเภท คือ

3.1.1.1 ข้อเท็จจริงอันเป็นที่ยอมรับร่วมกัน (agreement fact) : คือข้อเท็จจริงที่มีคุณสมบัติอันเป็นสิ่งที่บุคคลในสังคมตกลงยอมรับบางสิ่งร่วมกันอย่างไม่ขัดแย้ง² โดยข้อเท็จจริงที่ยอมรับร่วมกัน ซึ่งเทียบเคียงได้กับประพจน์ อาจไม่มีความสัมพันธ์อย่างถูกต้อง(true) เป็นจริงก็ได้ เป็นแต่เพียงการยอมรับร่วมกัน³ เช่น “มันเป็นข้อเท็จจริงที่วัฒนธรรมจำนวนมากในสมัยโบราณเชื่อว่าโลกแบน”⁴ หรือคนไทยสมัยโบราณเชื่อว่าสัจฐานของโลกหรือจักรวาล มีสัจฐานตามที่กล่าวไว้ในคติจักรวาลแบบไตรภูมิ ซึ่งเป็นตัวอย่างให้เห็นว่าข้อเท็จจริงดังกล่าวปัจจุบันนั้นเราทราบว่าไม่ถูกต้อง แต่เราก็ยอมรับมันในฐานะข้อเท็จจริงอันเป็นที่ยอมรับร่วมกัน (agreement fact) ในสมัยโบราณ

3.1.1.2 ข้อเท็จจริงเชิงวัตถุวิสัย (objective fact) : คือข้อเท็จจริงที่มีฐานะเป็นข้อเท็จจริงที่เป็นความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัย(objective reality)⁵ หรือเป็นประพจน์ที่มีความสัมพันธ์กับความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัย เช่น “โดยข้อเท็จจริงนั้นโลกกลม”

ดังนั้น ข้อเท็จจริงในความหมายของข้อเท็จจริงเชิงวัตถุวิสัยเช่นนี้ จึงย่อมมีการเชื่อมโยง (connection) กันอย่างจำเป็นระหว่างความเชื่อตามข้อเท็จจริงกับตัวของข้อเท็จจริงเชิงวัตถุวิสัย(objective fact)⁶ ซึ่งก็จะต้องสัมพันธ์กับตัวข้อเท็จจริงอย่างตรงกันดังที่เรากล่าวในตัวอย่างแล้ว

อย่างไรก็ตาม นิยามของ“ข้อเท็จจริง”ดังกล่าวก็เป็นนิยามหลักของปรัชญาตะวันตก แต่ในพุทธปรัชญานั้น “ข้อเท็จจริง” มิได้มีความหมายว่าเป็นเพียงปรากฏการณ์ของแต่ละสิ่งที่เกิดขึ้นหรือความจริงที่ประจักษ์ชัด และเหตุการณ์ที่เป็นจริงอันดำรงอยู่ภายนอกอย่างเป็น

¹ ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมศัพท์ปรัชญาอังกฤษ-ไทย, (กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2543), หน้า 36.

² Del Kiernan-Lewis, *Learning to Philosophize A Primer*, (Belmont : Wadsworth, 2000), p.52.

³ Ibid.

⁴ Ibid., p.53.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. p.53.

วัตถุวิสัยเท่านั้น แต่ยังหมายรวมถึงข้อเท็จจริงในฐานะเป็นสิ่งที่หลายที่ใจรู้ที่ใจคิดอันได้แก่ ธรรมารมณ⁷ ด้วย

3.1.2 ความจริง(truth) : ความจริง(truth) คือการตัดสินใจอย่างซื่อสัตย์ของเราที่มีต่อ ข้อเท็จจริงในประสบการณ์หรือในโลกที่มันเป็นไป⁸ โดยในเชิงปรัชญานั้นมีทฤษฎีความจริงหลัก ที่มักถูกกล่าวถึงตามลำดับคือ⁹

3.1.2.1 ทฤษฎีความจริงแบบสมนัย (correspondence theory of truth) : ทฤษฎีความจริงแบบสมนัยนี้ มีหลักพื้นฐานว่า ความเชื่อหรือข้อความใดๆ เป็นจริงก็ต่อเมื่อความ เชื่อหรือข้อความนั้นสมนัยกัน หรือตรงกันกับความเป็นจริงที่ความเชื่อหรือข้อความนั้นบ่งถึง ตัวอย่างเช่น “หิมะสีขาว เป็นจริง” ประพจน์ดังกล่าวเป็นจริง (truth) เพราะหิมะในฐานะ ข้อเท็จจริงที่ประพจน์นั้นบ่งถึง มีสีขาวจริงๆ (คือสมนัยสอดคล้องกับข้อเท็จจริงเชิงวัตถุวิสัยที่ ดำรงอยู่ภายนอก) ฉะนั้นจึงเห็นว่าความเชื่อที่เป็นจริงเช่นนี้ ความเชื่อที่ถูกตัดสินว่าจริงดังกล่าว จะต้องมิโครงสร้างชนิดเดียวกันกับข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นในโลกจึงถือว่าความเชื่อนั้นตรงกันกับ ข้อเท็จจริง และความตรงกันในความหมายว่ามีโครงสร้างอย่างเดียวกันนี้เป็นเงื่อนไขจำเป็น และเพียงพอสำหรับกล่าวว่าข้อความหรือความเชื่อเช่นนั้นเป็นจริงหรือเป็นเท็จ

3.1.2.2 ทฤษฎีความจริงแบบสหนัย (coherence theory of truth) : นักปรัชญา ที่เสนอความจริงในกลุ่มนี้ วิเคราะห์เกณฑ์การตัดสินความจริงของทฤษฎีแบบสมนัยในประเด็น เรื่องต้องสอดคล้องกันกับข้อเท็จจริง(fact) โดยฝ่ายทฤษฎีความจริงแบบสหนัยกล่าวว่าการใช้ ข้อเท็จจริงในการตัดสินนั้น กล่าวได้ว่า โดยการรับรู้ของมนุษย์ มนุษย์ไม่ได้รับรู้ข้อเท็จจริง ภายนอกในฐานะที่เป็นข้อเท็จจริงบริสุทธิ์ เช่น การรับรู้เก้าอี้ เราไม่ได้เข้าใจเก้าอี้ในฐานะที่เป็น วัตถุแข็งๆ มีมุมเท่านั้น แต่ยังเป็นการเข้าใจมโนทัศน์ของเก้าอี้ ซึ่งเกี่ยวข้องกับมโนทัศน์อื่นด้วย เช่น ใช้สำหรับนั่ง ด้านนี้สำหรับพิง เพราะฉะนั้นจึงมิใช่เป็นการตัดสินโดยข้อเท็จจริงอย่าง บริสุทธิ์ นอกจากนั้นแล้วเกณฑ์การใช้ข้อเท็จจริงเช่นนั้นก็ยังมิข้อจำกัดด้วย เช่น เหตุการณ์ทาง ประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นในอดีตที่ไม่มีพยานหรือผู้เห็นเหตุการณ์ และไม่สามารถย้อนกลับไปดู เหตุการณ์นั้นได้ เพราะฉะนั้นจึงจะต้องโยงการตัดสินใจอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ที่มีความสัมพันธ์ สอดคล้อง (coherence) ระหว่างความเชื่อหรือประพจน์ต่างๆ ที่อยู่ในระบบเดียวกันอย่างไม่

⁷ พระธรรมปิฎก, พุทฺธธรรม, (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2541), หน้า 46.

⁸ Harold H. Titus, *Living Issues in Philosophy*, (Belmont : Wadsworth, 1995), p.204.

⁹ สรุปความจาก ชาญฉรงค์ บุญหนุน, “ทฤษฎีความจริงในพุทธปรัชญาเถรวาท”, วิทยานิพนธ์ อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2540, หน้า 10 – 68, และดูรายละเอียดเพิ่มในหน้าดังกล่าว.

ขัดแย้ง ทุกสมาชิกภายในระบบของข้อความจะต้องเข้ากันได้อย่างเหมาะสม สนับสนุนซึ่งกันและกัน แต่ละสมาชิกในระบบที่สอดคล้องกันนั้นจะต้องมีความสัมพันธ์เชิงการอนุมาน (inferential ration) สามารถเป็นข้ออ้างและข้อสรุปของกันและกันได้ โดยการสนับสนุนซึ่งกันและกันเช่นนี้ก็ไม่ได้เป็นแต่เพียงความสอดคล้องเชิงตรรกะเพียงอย่างเดียว แต่อาจได้ข้อมูลมาจากการมีประสบการณ์เกี่ยวกับข้อเท็จจริงของโลกภายนอกประกอบด้วยก็ได้

3.1.2.3 ทฤษฎีความจริงแบบปฏิบัตินิยม (pramatic theory of truth) : เป็นทฤษฎีความจริงที่อยู่บนรากฐานปรัชญาปฏิบัตินิยม โดยไม่เพียรพยายามที่จะหาหรือนิยาม “ความจริง” แต่สิ่งที่สนใจค้นหาไม่ใช่ต้องการรู้ว่าความจริงคืออะไร เพราะเห็นถึงปัญหาการนิยามความจริง ความเท็จในระดับอภิปรัชญา แต่ต้องการหา “วิธีหาความจริง” เป็นหลัก ซึ่งวิธีที่นักปรัชญาปฏิบัตินิยมยอมรับมากที่สุดก็คือ วิธีการทางวิทยาศาสตร์ และเห็นว่าการสะสมความคิด ข้อเท็จจริงใหม่ๆ ในชีวิตประจำวัน ซึ่งทำงานกับเราในฐานะเป็นอุปกรณ์ที่ทำให้เราสามารถประสานประสบการณ์เก่าและใหม่ โดยได้รับผลหรือประโยชน์ที่ได้ผลจริงในเชิงปฏิบัติ นั้น ถือว่าเป็นความจริง ซึ่งความเป็นจริงในระดับนี้ก็ไม่จำเป็นต้องตายตัวอย่างเป็นสากลโดยไม่สัมพันธ์กับบริบทอื่น

ความที่กล่าวมาคือแนวคิดทฤษฎีความจริง(truth) ที่ใช้กันเป็นหลักในเชิงปรัชญา และเนื่องจากความจริง (truth) ในความหมายเช่นนี้ ซึ่งมีความหมายที่บ่งชี้ว่าต้องพิสูจน์ตัดสินว่าเป็น “จริง” หรือ “เท็จ” นั้น เบอร์ทรันด์ รัสเซลล์ (Bertrand Russell พ.ศ. 2415-2513) นักปรัชญาชาวอังกฤษกล่าวว่า ถ้าโลกนี้มีแต่วัตถุความ “จริง” หรือ “เท็จ” ก็จะไม่มี เพราะความจริง และเท็จเป็นคุณสมบัติของความเชื่อ(belief) หรือการตัดสิน(judement) การตัดสินหรือความเชื่อเป็นเรื่องของจิตหรือของบุคคล (subject) เขากล่าวว่า เมื่อเราเห็นดวงอาทิตย์ฉายแสง ตัวดวงอาทิตย์ไม่ได้ “เป็นจริง” แต่การตัดสินของเราที่ว่า “ดวงอาทิตย์กำลังฉายแสง” ต่างหากที่เป็นจริง ดังนั้นเมื่อเป็นเช่นนี้ การตัดสินความจริงที่ถอดจากความเชื่อเช่นนี้ ความจริง หรือความเท็จจึงย่อมสัมพันธ์กับจิต (mind) ฉะนั้น จึงเป็นเรื่องที่ชัดเจนว่าไม่สามารถมีความจริงหรือความเท็จได้ถ้าไม่มีจิตเป็นผู้ตัดสิน¹⁰ กล่าวคือ ความจริง (truth) ในกรอบนิยามเช่นนี้จะมี และเกิดขึ้นได้ก็จะต้องมีมนุษย์ด้วย

3.1.3 ความหมายของคำว่าความเป็นจริง (reality) : การกล่าวถึงความหมายของคำว่าความเป็นจริง (reality) นั้น คำว่า “จริง” (real) นอกจากมีความหมายว่ามีความเป็นจริงที่เป็นอย่าง

¹⁰ เรื่องเดียวกัน, หน้า 11., อ้างจาก Bertrand Russell, “On the nature of truth and falsehood”,

in Pual Horwich, ed., *Theories of Truth*, Aldershot Darmouth, 1994, p.3.

นั้นแน่แท้ปรากฏแล้ว ยังมีความหมายว่าคือ **ภาวะจริง** (actual) หรือ**มีอยู่จริง** (existing)¹¹ ตัวอย่างเช่นในเมล็ดมะม่วงมี**ภาวะแฝง**(protentiality)ที่จะเป็นต้นมะม่วงได้แฝงอยู่แล้ว เมื่อนำเอาเมล็ดไปเพาะก็จะกลายเป็นต้นมะม่วง อาการที่เมล็ดมะม่วงกลายเป็นต้นมะม่วงเรียกว่า การกลายเป็นภาวะจริง (actualization) ส่วนภาวะที่เป็นต้นมะม่วงขึ้นมาจากเมล็ดมะม่วง เรียกว่า **ภาวะจริง**¹² ความหมายของ**จริง**(real) จึงย่อมตรงข้ามกับจินตนาการ โดย **จริง** (real) ย่อมอ้างอิงถึงสิ่งซึ่งมันเป็นอยู่¹³

สำหรับคำว่าความเป็นจริง (reality) หมายถึง ภาวะที่มีอยู่จริง ภาวะที่เป็นอย่างนั้นแน่แท้ ไม่กลับกลายเป็นอย่างอื่น สิ่งเป็นจริง สิ่งที่มีอยู่จริง เป็นอยู่จริง ซึ่งอาจรู้ได้หรือไม่อาจรู้ได้ โดยประสาทสัมผัส¹⁴ และมีความหมายรวมถึง สถานะ หรือคุณสมบัติ คุณภาพ(quality) ของภาวะที่เป็นจริง(being real) หรือความเป็นจริงที่มีอยู่ (actually existent)¹⁵

ดังนั้นความหมายของความเป็นจริง(reality) เช่นนี้ จึงมิได้ขึ้นอยู่กับการตัดสินใจหรือความเชื่อของมนุษย์ในทุกกรณีเสมอไป เพราะฉะนั้นเราจึงกล่าวถึงความเป็นจริงเช่นนี้ได้ แม้จะไม่มีมนุษย์ไปเกี่ยวข้องตัดสินใจหรือรับรู้ก็ตาม ซึ่งต่างจากแนวคิดเรื่องความจริง(truth)ที่เราได้กล่าวไปแล้ว ซึ่งเกี่ยวข้องกับการตัดสินใจของมนุษย์โดยตรง

ทัศนะหรือคำตอบต่อแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่เรากล่าวนี้ นับว่าเป็นปัญหาพื้นฐานสำคัญที่สุดประการหนึ่งในเชิงปรัชญา โดยปรัชญาที่ศึกษาเรื่องความเป็นจริง และธรรมชาติของความเป็นจริงโดยตรงคือ **อภิปรัชญา**(metaphysics)¹⁶ ซึ่งตอบปัญหาว่าอะไรคือ แก่น สาระ หรือความเป็นจริงสูงสุด ธรรมชาติของความเป็นจริง ซึ่งในเชิงปรัชญานั้นมีด้วยกันหลายแนวคิด แต่อาจแบ่งได้เป็น 2 สำนักหลักคือ กลุ่ม**สสารนิยม**(materialism) กับ กลุ่ม**จิตนิยม** (idealism) โดยรากฐานของอภิปรัชญาของทั้ง 2 กลุ่มก็เป็นรากฐานที่สัมพันธ์กับ**ญาณวิทยา**(epistemology) ที่แต่ละแนวคิดแต่ละกลุ่มใช้ในการรู้ และพิสูจน์ยืนยันความคิดในแนวคิดของตนว่า เรารู้ความจริงเช่นนั้นได้อย่างไร ด้วยวิธีใด และความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นจริง ความรู้ และตัวผู้รู้ความจริงเป็นไปอย่างไร ซึ่งจะได้ศึกษาวิเคราะห์ตามลำดับดังนี้

¹¹ Titus, *Living Issues in Philosophy*, pp.277-278.

¹² ราชบัณฑิตยสถาน, *พจนานุกรมศัพท์ปรัชญา อังกฤษ - ไทย*, หน้า 3.

¹³ Titus, *Living Issues in Philosophy*, pp.277-278.

¹⁴ ราชบัณฑิตยสถาน, *พจนานุกรมศัพท์ปรัชญา อังกฤษ - ไทย*, หน้า 86.

¹⁵ Titus, *Living Issues in Philosophy*, p. 278.

¹⁶ จารุณี วงศ์ละคร, *ปรัชญาเบื้องต้น*, (เชียงใหม่ : ภาควิชาปรัชญา และศาสนา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548), หน้า 24.

3.2 กลุ่มปรัชญาสารนิยม (materialism)

แนวคิดปรัชญากลุ่มสารนิยม(materialism)นั้นมีอยู่ด้วยกันหลายสำนักคิด แต่มีแนวคิดพื้นฐานอย่างกว้างร่วมกัน คือ เป็นกลุ่มแนวคิดทางอภิปรัชญาที่มีทัศนะร่วมกันว่า ความเป็นจริงสูงสุดนั้นไม่มีความเป็นจริงอื่นใดนอกจากวัตถุ ส่วนจิตหรือความสำนึก(consciousness) เป็นเพียงการสำแดงผลของสสาร และสามารถลดทอนลงสู่ธาตุในเชิงกายภาพได้¹⁷ ซึ่งเป็นเงื่อนไขที่ถือว่าความเป็นจริง (reality) สามารถอธิบายได้ด้วยหลักทางกายภาพ(physical)¹⁸ เราจะเห็นแนวคิดนี้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งรากฐานของแนวคิดวัตถุนิยมคลาสสิก (classic materialism) ที่ถือว่าสสาร (matter) นั้นประกอบด้วยอนุภาคเดี่ยว(solid) ที่เล็กมาก และมีปฏิกริยากับสิ่งอื่นอย่างมีลักษณะเป็นจักรกล (mechanical)¹⁹ ทัศนะทางปรัชญาเช่นนี้มีรากฐานเก่าแก่มากรวมทั้งรู้จักกันทั่วไปว่า ปริมาณเชิงจักรกล (mechanical atomism) ซึ่งมีพัฒนาการมาก่อนการกำเนิดของฟิสิกส์สมัยใหม่²⁰ แนวคิดที่เป็นรากฐานในเรื่องนี้สามารถสืบย้อนไปได้ถึงสมัยกรีกโบราณ ตัวอย่างที่ชัดเจนคือ แนวคิดเรื่อง**ปรมาณู**หรืออะตอม(atom) ของ**เดโมคริตุส** (Democritus พ.ศ. 83-173) ซึ่งมีแนวคิดว่าปรมาณู(atom) คือ อนุภาคที่เล็กที่สุดของสสาร เล็กจนกระทั่งไม่สามารถมองเห็นด้วยตาเปล่า เป็นวัตถุดิบสำหรับสร้างโลกมีอยู่ก่อนการกำเนิดโลก โดยสรรพสิ่งต่างๆ ภายในจักรวาลเกิดจากการรวมตัวของปรมาณู ปรมาณูที่ประกอบกันต่างรูปแบบและจำนวนจะทำให้เกิดสรรพสิ่งที่ต่างกัน ปรมาณูมีภาวะที่เป็นสิ่งถาวร นิรันดร์ แม้แต่วิญญาณ และเทพเจ้าเดโมคริตุสก็กล่าวว่ามีที่มาจากปรมาณูเช่นกัน²¹ ทัศนะทางปรัชญาเช่นนี้จึงเห็นได้ว่าโลกภายนอก และสิ่งจริงแท้ (ในฐานะปรมาณู) มีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัย(objective) ที่ไม่ขึ้นอยู่กับการรับรู้ของจิตมนุษย์ อย่างไรก็ตาม แม้ว่าอภิปรัชญาของเดโมคริตุสจะเป็นสารนิยม

¹⁷ Titus, *Living Issues in Philosophy*, p. 438.

¹⁸ Mead Hunter, *Types and Problems of Philosophy*, (New York : Holt, Rinehart & Winston 1965), p.198

¹⁹ *Ibid.*, p.197.

²⁰ *Ibid.*

²¹ พระเมธีธรรมาภรณ์, *ปรัชญากรีก ป่อเกิดภูมิปัญญาตะวันตก*, (กรุงเทพฯ : สยาม, 2537), หน้า 86

แต่ในทางญาณวิทยานั้นเดโมคริตุส ก็มีหลักว่าเราจะรู้ถึงความมีอยู่ของปรมาณูไม่ได้ด้วยประสาทสัมผัสแต่รู้ได้ด้วยเหตุผล²²

ปรัชญาสารนิยมนีมีพื้นฐานแนวคิดที่มีต่อสสาร และโลกภายนอกว่าเป็นสิ่งที่สามารถลดทอน และแยกส่วน รวมทั้งเชื่อว่ามีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัยเช่นนี้ ในเวลาต่อมาได้พัฒนาในปรัชญาสมัยใหม่ และมีผลสืบเนื่องอย่างกว้างขวาง โดยในช่วงปรัชญาสมัยใหม่นี้มีประเด็นหลักในวงการปรัชญาคือประเด็นปัญหาทางญาณวิทยา ซึ่งในกลุ่มอภิปรัชญาแบบสารนิยมนได้พัฒนาแนวคิดของตนในฝ่ายญาณวิทยาแบบประจักษ์นิยม ตัวอย่างหลักของนักปรัชญาในกลุ่มนี้คือ **จอห์น ล็อก** (John Locke พ.ศ. 2175-2247) นักปรัชญาชาวอังกฤษ งานชิ้นสำคัญของเขาคือ **An Essay Concerning Human Understanding** พิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2243 ก็ได้ยืนยันถึงหลักการอันชัดเจนของการมีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัยของโลกกายภาพภายนอกจิตของมนุษย์ อย่างเป็นอิสระจากจิตมนุษย์ โดยเขาได้พัฒนาแนวความคิดนี้ภายใต้ญาณวิทยาของเขา คือจิตของมนุษย์สามารถรับรู้หรือมี**มโนภาพ** (ideas) ต่อโลกกายภาพภายนอกได้โดยการมี**ผัสสะ** (sensation) และการ**ไตร่ตรอง**(reflection)²³ โดยการมีผัสสะนี้ก็เป็นผัสสะทางประสาทสัมผัสอันได้แก่ ตา หู ลิ้น จมูก กาย

สิ่งที่มียู่จริงในเชิงกายภาพของโลกภายนอกเช่นนี้ ล็อกกล่าวว่าสิ่งใดก็ตามที่จิตสามารถรับรู้(perceives)ในตัวเอง หรือเป็นการที่ได้รับรู้(perception)วัตถุโดยตรง การคิดหรือความเข้าใจ(understanding) นั้น สิ่งนั้นข้าพเจ้าเรียกว่า **มโนภาพ**(ideas) โดยความสามารถที่จะก่อให้เกิดมโนภาพใดขึ้นในจิตของเราข้าพเจ้าเรียกว่า**คุณสมบัติ**(quality)²⁴ ตัวอย่างเช่น “ลูกบอลที่ปั่นด้วยหิมะที่มีความสามารถที่จะเกิดมโนภาพสีขาว, เย็น, และกลมขึ้นในตัวเราได้มีความสามารถที่จะสร้างมโนภาพเหล่านี้ในตัวเราเมื่อมันอยู่ในตัวลูกบอลหิมะข้าพเจ้าเรียกว่า**คุณสมบัติ**(quality) และเมื่อมันเป็นผัสสะ(sensation) หรือการรับรู้(perception) ในจิตของเราข้าพเจ้าเรียกมันว่ามโนภาพ(ideas)”²⁵

²² **เรื่องเดียวกัน**, หน้า 91. มีข้อสังเกตว่าแม้ว่าอภิปรัชญาของเดโมคริตุสจะเป็นฝ่ายสารนิยมน แต่ญาณวิทยาของเขาไม่ได้เป็นประจักษ์นิยม ต่างจากนักปรัชญาฝ่ายสารนิยมนส่วนใหญ่ในสมัยใหม่ เช่น จอห์น ล็อก ที่เป็นฝ่ายประจักษ์นิยมทั้งสิ้น.

²³ John Locke, **An essay concerning human understanding**, (London : Macmillan, 1969), p.79.

²⁴ **Ibid.**, p.83.

²⁵ **Ibid.**, p.83.

ในส่วนของคุณสมบัตินั้นลือคได้แยกเป็น**คุณสมบัติปฐมภูมิ**(primary quality) และ**คุณสมบัติทุติยภูมิ**(secondary quality)²⁶ โดย**คุณสมบัติปฐมภูมิ**ได้แก่ ความหนาแน่น(solidity) การครองที่(extension) รูปร่าง(figure) การเคลื่อนที่(motion) หรือการหยุดนิ่ง(rest) และจำนวน ซึ่งคุณสมบัติปฐมภูมิทั้งหมดนี้มีลักษณะจำเป็นอย่างสำคัญอันขาดไม่ได้ร่วมกันคือ คุณสมบัติทั้งหมดนี้ไม่สามารถดำรงอยู่อย่างอิสระจากวัตถุได้ และเป็นคุณสมบัติแท้จริงของวัตถุ

สำหรับ**คุณสมบัติทุติยภูมิ**นั้นได้แก่ ความสามารถที่จะสร้างผัสสะให้เกิดขึ้นในตัวเรา โดยคุณสมบัติปฐมภูมิ ซึ่งคุณสมบัติทุติยภูมิได้แก่ สี เสียง กลิ่น รส และพลัง(power) ซึ่งพลังคือความสามารถที่วัตถุกระทำต่อกันให้เปลี่ยนรูปไป ยังผลให้ประสาทสัมผัสของเรารับรู้วัตถุเปลี่ยนไปด้วย เช่น แสงแดดทำให้น้ำแข็งละลาย เป็นต้น

ในทัศนะของลือค เขาเชื่อว่าคุณสมบัติปฐมภูมินั้นเป็นจริงและมีอยู่จริง โดยการมีอยู่จริงเช่นนี้สามารถนิยามได้ว่ามีในทัศน์ว่า วัตถุทางกายภาพมีอยู่จริงอย่างเป็นอิสระเป็นวัตถุวิสัยที่ไม่ขึ้นอยู่กับการรับรู้ของจิตมนุษย์ แม้ว่าไม่มีมนุษย์ไปรับรู้มันๆ ก็ยังคงดำรงอยู่ตัวอย่างเช่น ส้มลูกหนึ่ง แม้ไม่มีจิตมนุษย์เข้าไปรับรู้ แต่ส้มใบนั้นพร้อมคุณสมบัติปฐมภูมิ เช่น ลักษณะที่กลม มีขนาดผลราวฝ่ามือ ก็ยังคงมีอยู่ในผลส้มนั้น

ดังนั้นด้วยกรอบแนวคิดนี้ เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างความจริง และผู้รู้ความจริงจึงย่อมเป็นไปในลักษณะที่ภาวะของความเป็นจริงเช่นนั้นจึงเป็นความจริงที่เป็นอิสระจากมนุษย์ หรือสามารถคิดขาดจากตัวผู้รู้(subject) ความเป็นจริงนั้นได้อย่างเด็ดขาด ซึ่งก็คือสามารถกล่าวถึงตัวความเป็นจริงในฐานะคุณสมบัติปฐมภูมิ(primary quality) ได้โดยไม่ต้องกล่าวถึงตัวผู้รู้ความเป็นจริงเลย เช่น กล่าวถึงคุณสมบัติของส้มว่า มีความสูง ๑ ซม. มีลักษณะกลมมีเนื้อที่นุ่ม โดยไม่จำเป็นต้องกล่าวถึงผู้รู้เห็นส้มนั้น เพราะฉะนั้นความเป็นจริงเช่นนี้จึงย่อมดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์หรือผู้รู้ความจริง และสามารถแยกผู้รู้ความเป็นจริงออกจากตัวของความเป็นจริงได้

ในด้านการรับรู้ความจริงนั้นก็มีความชัดเจนอยู่แล้วว่า มนุษย์สามารถรับรู้ความเป็นจริงเช่นนั้นได้ด้วยวิธีการเชิงประจักษ์(empirical) โดยใช้ประสาทสัมผัสทั้งห้า คือ ตา หู จมูก ลิ้น กาย โดยร่างกายมีผัสสะ(sensation, perception) กับโลกภายนอกอันมีคุณสมบัติปฐมภูมิในรูปของข้อมูลทางประสาทสัมผัส²⁷ ที่ได้นำเข้ามาสู่จิตโดยการสังเกต(observation) และการมี

²⁶ เนื้อหาของ**คุณสมบัติปฐมภูมิ** และ**ทุติยภูมิ**นี้สรุปจาก Ibid., p.82-88.

²⁷ Ibid., p.61-62 และใน Essay ของลือคที่เราได้อ้างถึงก็ได้ใช้คำว่า sense, perception ซึ่งมี ความหมายเฉพาะเจาะจงถึงการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสอยู่ทั่วไปตลอดเล่ม เช่น p. 61, 62, 79 เป็นต้น.

ประสบการณ์ของเรา²⁸ “จากวัตถุภายนอก(*external object*) ถูกนำเข้าสู่จิต โดยการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัส(*perception*)”²⁹ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ก็คือที่มาของมโนภาพต่างๆ ที่จิตมีนั่นเอง

โดยมโนภาพ(*ideas*)³⁰ ต่างๆ ที่จิตสะสมไว้นั้น ลีโอนาร์ด ได้แบ่งออกเป็น **มโนภาพเดี่ยว**(*simple ideas*) ซึ่งมีคุณสมบัติที่จำเป็นคือ การเป็นมโนภาพที่ไม่สามารถแยกหรือลดทอนมโนภาพเดี่ยวให้ย่อยไปกว่านั้นได้อีกเช่น มโนภาพของขนาด การกินที่ เป็นต้น มโนภาพประเภทที่สองคือ **มโนภาพผสม**(*complex ideas*) ซึ่งเป็นมโนภาพที่สามารถแยกหรือลดทอนมโนภาพเหล่านั้นลงได้ และยังอาจเป็นมโนภาพที่จิตได้ผสมผสานมโนภาพเดี่ยวหลายๆ มโนภาพเข้าด้วยกัน เช่น มโนภาพของสัตว์ในเทพนิยายที่มีหัวเป็นคน ตัวเป็นม้า ก็เกิดจากมโนภาพที่จิตได้ผสมผสานมโนภาพเดี่ยวของม้า และมโนภาพเดี่ยวของคนเข้าด้วยกัน ฉะนั้น แม้ว่าในความเป็นจริงมนุษย์ไม่สามารถเห็นสัตว์ประหลาดเช่นนั้นได้ แต่นี่ก็เป็นคำตอบว่าทำไมมนุษย์เราจึงสามารถมีมโนภาพของสิ่งที่เราไม่เคยมีผัสสะมาก่อนได้ และในทัศนะของลัทธิมโนภาพใดในจิตจะมีความหมายหรือไม่ นั่น มโนภาพเดี่ยวนั้นๆ จะต้องย้อนกลับไปหาที่มาที่สอดคล้องหรือมีที่มาจากประสบการณ์ได้ โดยในที่นี้ความสอดคล้องกันระหว่าง **มโนภาพเดี่ยว** (*simple ideas*) ของเราและสิ่งที่มีอยู่จริง(*existence*) นั้นเป็นสิ่งที่เพียงพอสำหรับกล่าวว่าเป็นความรู้ได้³¹ ซึ่งถือว่าเป็นความรู้ที่แน่นอน³² และไม่ว่าจะเป็นที่ใดก็ตามที่พวกเราแน่ใจว่ามโนภาพเหล่านี้ถูกต้องตรงกัน(*agree*) กับความเป็นจริงของสิ่งนั้น แน่ใจได้ว่าเป็นความรู้ที่เป็นจริง³³

ดังนั้น ในทัศนะของลัทธิประสบการณ์คือที่มาของความรู้ โดยเขากล่าวว่าจิตของมนุษย์ก่อนการรับรู้และมีประสบการณ์ มีลักษณะเหมือนกระดาษขาวที่ว่างเปล่าปราศจากสิ่งใด (*white paper, void of all characters*)³⁴ เพราะฉะนั้นเขาจึงกล่าวว่ามีมโนภาพใดๆ ที่คิดตามนุษย์มาแต่กำเนิด(*innate idea*) แต่อย่างใด ซึ่งเรื่องนี้ลีโอนาร์ดได้เน้นย้ำประเด็นดังกล่าวใน *essay* ของเขาอย่างชัดเจนโดยได้ปฏิเสธแนวคิดเรื่องความรู้ที่มีมาแต่กำเนิดในบทแรกของ *essay* ของเขาทั้งบท คือบทที่ชื่อ *Neither principles nor ideas and innate*³⁵ หลักการข้อนี้ของลัทธิยังเป็นเรื่อง

²⁸ *Ibid.*, p.61.

²⁹ *Ibid.*, pp. 61-62.

³⁰ *Ibid.*, pp. 61-62.

³¹ *Ibid.*, p. 320.

³² *Ibid.*, p. 325.

³³ *Ibid.*, p. 325.

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

³⁵ ดูรายละเอียดใน *Ibid.* pp. 31-51.

ยืนยันชัดเจนว่าในทางญาณวิทยาแล้ว เขาอยู่ตรงข้ามกับฝ่ายเหตุผลนิยม(rationalism) ที่เชื่อในหลักความรู้ที่มีมาแต่กำเนิด (ดังจะกล่าวในหัวข้อ 3.3 ต่อไป)

แนวคิดดังกล่าวของลัทธิอิมพิริฟลเป็นอย่างสูงค่อนักปรัชญาฝ่ายเดียวกันในสมัยต่อมาที่สำคัญคือ นักปรัชญาชาวสก็อตแลนด์ **เดวิด ฮิวม์** (David Hume พ.ศ. 2254-2319) ได้พัฒนาแนวคิดของลัทธิในงานชิ้นสำคัญของเขาคือ **A Treatise of Human Nature** ซึ่งตีพิมพ์เมื่อ ค.ศ. 2282 แม้ว่าฮิวม์จะเห็นต่างจากลัทธิในรายละเอียดของทฤษฎีหลายประการ แต่โดยหลักการขั้นพื้นฐานที่สุดฮิวม์ยอมรับเช่นเดียวกับลัทธิว่า ประสบการณ์คือที่มาของความรู้ที่มนุษย์มี อย่างไรก็ตามฮิวม์ได้จัดระบบความคิด และพัฒนาแนวคิดบางประการของลัทธิให้ซับซ้อนขึ้นโดยขั้นตอนการรับรู้ทางประสาทสัมผัสเข้าสู่จิตนั้นฮิวม์ไม่ได้แบ่งเป็นมโนภาพเพียงอย่างเดียวแบบลัทธิ แต่ฮิวม์เรียกการมีผัสสะหรือการรับรู้ครั้งแรกสุดว่า **รอยประทับ(impression)** ซึ่งเขากล่าวว่า “การรับรู้(perception) ทั้งหมดของจิตมนุษย์ฉันเรียกว่ารอยประทับ(impression) และมโนภาพ(idea)”³⁶ ส่วนเมื่อจิตได้เก็บภาพหรือผัสสะต่างๆ ไว้ และได้จำลองภาพหรือผัสสะนั้นไว้ เขาเรียกมันว่า **มโนภาพ(idea)** โดยเขาได้เปรียบเทียบว่ารอยประทับนั้นจะมีพลัง และความชัดเจนมากกว่า มโนภาพ ตัวอย่างเช่น เมื่อเราเจอหน้าเพื่อนเรา ในขณะที่เรารับรู้หน้าเพื่อน ขณะที่เพื่อนอยู่ต่อหน้าเรานั้นคือขั้นตอนที่เรียกว่า **รอยประทับ** ซึ่งย่อมเป็นภาพที่มีพลังชัดเจนมากกว่า แต่เมื่อเวลาผ่านไปแล้วเรานึกถึงหน้าเพื่อนขึ้นมาในจิตอีกครั้งหนึ่ง ในขั้นตอนนี้เขาเรียกว่า **มโนภาพ** และเขากล่าวว่ามโนภาพใดจะมีความหมายหรือไม่นั้น มโนภาพนั้นจะต้องสามารถสืบย้อนไปได้ถึงรอยประทับแต่ดั้งเดิมของมันได้ และมโนภาพกับรอยประทับนั้นจะต้องมีความสอดคล้อง(correspondence) ซึ่งกันและกันเสมอ

โดยมโนภาพเดี่ยว(simple ideas) จะต้องเป็นการกระทำที่สอดคล้อง(correspondence) กับรอยประทับ(impression)³⁷ ซึ่งเป็นการยืนยันหลักการทางญาณวิทยาที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน คือ การยอมรับญาณวิทยาแบบประจักษ์นิยม(empiricism) ว่าเป็นที่มาของความรู้ และความเป็นจริงในที่นี้มีความเป็นอิสระและเป็นวัตถุวิสัยที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวผู้รู้ เป็นความจริงที่มีอยู่จริงภายนอกในโลกกายภาพให้มนุษย์เข้าไปรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส

แนวคิดทางอภิปรัชญา และญาณวิทยาเช่นนี้ เป็นรากฐานที่มีความสัมพันธ์กับกลุ่มปรัชญาสามัญนิยม(realism) วิทยาศาสตร์ และปฏิฐานนิยมในเวลาต่อมาด้วย ดังกล่าวตามลำดับไป

³⁶ David Hume, **A Treatise of Human Nature**, (London : oxford University, 1955), p.1., และดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหน้า 1-7.

³⁷ Ibid., p. 7.

3.2.1 สัจนิยม (realism) : ขอบเขตของสัจนิยม(realism) ในทางประวัติปรัชญานั้น ในยุคกลางคำนี้ได้ถูกใช้ในความหมายที่ตรงข้ามกับนามนิยม(nominalism) คือเป็นแนวคิดทางปรัชญาที่มีหลักว่าสิ่งสากลนั้นมีจริง มีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัย ในส่วนปรัชญาสมัยใหม่ได้ถูกใช้ในทัศนะว่าวัตถุทางอันเป็นสสาร(material object) นั้นมีอยู่จริงภายนอกจากเรา และเป็นอิสระจากประสบการณ์ของเรา³⁸ ซึ่งสัจนิยมในความหมายหลักทางปรัชญาในปัจจุบัน และเป็นความหมายที่กล่าวถึงในวิทยานิพนธ์นี้ก็คือความหมายในประเด็นหลัง โดยนักปรัชญาสัจนิยมได้สนใจในการวิเคราะห์การรับรู้(perception) ที่ได้ตั้งใจแสดงให้เห็นถึงความรู้อันหลากหลายในการรับรู้(perception) ของเราที่มีต่อวัตถุภายนอกที่เรารับรู้โดยตรง³⁹

หลักการยืนยันเช่นนั้นของปรัชญาสัจนิยมมีความสำคัญมาก เพราะเป็นแนวคิดที่ยืนยันว่า สิ่งต่างๆ ในโลกภายนอกที่จิตมนุษย์เข้าไปรับรู้นั้นมีอยู่จริง ซึ่งขัดแย้งกับนักปรัชญาบางกลุ่มที่เชื่อว่าวัตถุทางกายภาพไม่มีอยู่จริงหรือไม่สามารถมีอยู่ได้อย่างเป็นอิสระไปจากจิต⁴⁰ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดของ **จอร์จ เบริกเลย์** (George Berkeley พ.ศ. 2228-2296) นักปรัชญาชาวอังกฤษ ที่กล่าวว่า วัตถุภายนอกต่างๆ นั้นมัน “มีอยู่ก็เมื่อเราไปรับรู้มัน” (to be is to be perceived) ซึ่งนักปรัชญาฝ่ายสัจนิยมไม่เห็นด้วย โดยเห็นว่าไม่มีเหตุผลอันใดที่เราจะต้องปฏิเสธว่าวัตถุทางกายภาพภายนอกมันไม่มีอยู่จริง⁴¹ โดยสามัญแล้วนักสัจนิยมได้ยอมรับการรับรู้ทางประสาทสัมผัส(sensation) และแปลความหมายของคำว่า **ภาวะการรับรู้** (being perceived) ว่าเป็น “ภาวะของประสาทสัมผัส” (being sensed) ทั้งยังเป็นจุดเริ่มต้นอันถูกต้องของเราคือการรับรู้เกี่ยวกับวัตถุทางกายภาพ⁴² โดยเป็นการรับรู้(perception) โดยตรงต่อวัตถุภายนอกถึงคุณสมบัติ(quality) ต่างๆ ทั้งสี รูปทรง พื้นผิว⁴³ ตามอย่างที่ยืนยันเป็น ซึ่งก็เป็นทัศนะพื้นฐานในเรื่องความเป็นจริงที่สอดคล้องกับแนวคิดของสสารนิยม ที่มีญาณวิทยาแบบประจักษ์นิยม เช่น จอห์น ล็อก และเดวิด ฮิวม์ ที่ได้กล่าวไปแล้ว

³⁸ **Encyclopedia of Philosophy Volume 7**, (New York : Macmillan, 1967), p 77 . สำหรับ คำว่า นามนิยม(nominalism) นั้นมีความหมายถึงทัศนะทางปรัชญาที่ถือว่าสิ่งสากลนั้นไม่มีอยู่จริง เป็นแค่เพียงชื่อที่เราใช้เรียกเท่านั้น.

³⁹ **Ibid.**, p. 77.

⁴⁰ **Ibid.**

⁴¹ **Ibid.**

⁴² **Ibid**

⁴³ **Ibid.**, p. 78.

ดังนั้นองค์ประกอบของความเป็นจริง การรับรู้ความเป็นจริง และความสัมพันธ์ระหว่างความจริง หรือวัตถุที่ถูกรู้กับผู้รู้ในทัศนะสังนิยมจึงมีองค์ประกอบดังนี้

1. การรับรู้(perceiving) ของจิต, ตัวผู้รู้, หรืออินทรีย์ในการรับรู้
2. วัตถุพร้อมคุณสมบัติขั้นปฐมภูมิ
3. ข้อมูลทางผัสสะ (sense data) ความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้ของจิต และวัตถุ⁴⁴

เมื่อเป็นเช่นนี้จึงย่อมมีความชัดเจนว่าความเป็นจริง คือ ความยึดมั่นหรือตัดสินใจของเราที่มีต่อข้อเท็จจริง(fact) ของประสบการณ์หรือโลกภายนอกอย่างที่ยืนยัน⁴⁵ อีกทั้งข้อมูลทางประสาทสัมผัสก็สามารถสะท้อนธรรมชาติของวัตถุภายนอก⁴⁶

จากรากฐานแนวคิดเช่นนี้ ในด้านการตรวจสอบความรู้หรือความเป็นจริง ปรัชญาสังนิยมจึงยอมรับการตรวจสอบความจริงตามทฤษฎีความจริงแบบสมนัย (correspondence theory of truth) อย่างกว้างขวาง ซึ่งยึดถือหลักว่า “ต้องซื้อสัตย์ต่อข้อเท็จจริงเชิงวัตถุวิสัย”⁴⁷ การจะกล่าวว่าจะอะไรคือความเป็นจริงนั้นก็คือ ความสอดคล้องกันระหว่างข้อความ และข้อเท็จจริงที่ปรากฏจริง⁴⁸ ฉะนั้นถ้าหากจะพิจารณาว่าข้อความหรือประพจน์ใดเป็นจริงหรือไม่นั้น หากพิจารณาว่าถ้ามันสอดคล้องกับข้อเท็จจริง มันก็เป็นจริง แต่ถ้าไม่ มันก็เป็นเท็จ⁴⁹ โดยที่ตัวทฤษฎีความเป็นจริงแบบสมนัยนี้ดูเหมือนว่าเป็นข้อสันนิษฐานของความกระจำ และความแน่นอนในข้อมูลผัสสะ (sense data) ที่ได้เปิดเผยธรรมชาติของโลกที่ยืนยันได้เป็นอยู่นั้น⁵⁰

สังนิยมนั้นมีพัฒนาการและสามารถแยกย่อยได้หลายกลุ่ม เช่น **สังนิยมใหม่** (new realism, neo-realism) ซึ่งมีแนวคิดที่ต่อต้านปรัชญาจิตนิยม และ**สัมบูรณ์นิยม**(absolutism) รวมทั้งปรัชญาทั้งหมดที่มีลักษณะ**รหัสนัย** (mystical)⁵¹ นอกจากนั้นก็ยังมีพวก**สังนิยมเชิงวิพากษ์**(critical realism) คือกลุ่มที่วิจารณ์ทั้งจิตนิยมและสังนิยมใหม่ เป็นต้น ซึ่งเราจะไม่อภิปรายรายละเอียดในที่นี้ แต่จะให้ข้อสังเกตว่า แนวโน้มของสังนิยมนั้นมีแนวคิดที่ไปกันได้กับแนวคิด

⁴⁴ Titus, *Living Issues in Philosophy*, p. 280.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 280.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 290.

⁵¹ *Ibid.*, p. 279.

ทางวิทยาศาสตร์คือ เน้นความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างวิทยาศาสตร์ และปรัชญา³² ซึ่งเราก็ได้เห็น ว่าวิทยาศาสตร์นั้นสามารถสนับสนุนแนวคิดพื้นฐานของปรัชญาสังนัยได้เป็นอย่างดี ดังเราจะกล่าวในตอนถัดไปนี้

3.2.2 ความเป็นจริงตามแนวคิดวิทยาศาสตร์ : วิทยาศาสตร์ในรูปแบบที่เราคุ้นเคยในสมัยใหม่เพิ่งเริ่มเกิดขึ้นได้เพียงไม่กี่ร้อยปีมานี้เอง แต่รากฐานและภูมิหลังของวิทยาศาสตร์นั้นสามารถสืบย้อนกลับไปได้ไกลกว่านั้นมาก ในสมัยกรีกโบราณมีหลักฐานชัดเจนถึงความคิดทางวิทยาศาสตร์ที่ก้าวหน้า แม้ว่าหลายสิ่งจะได้ถูกพิสูจน์ในเวลาต่อมาว่าเป็นเท็จ แต่หลายสิ่งก็เป็นจริง ตัวอย่างเช่น มีการค้นพบว่าโลกกลม และสามารถวัดเส้นผ่าศูนย์กลางของโลกได้อย่างใกล้เคียงกับความเป็นจริง เป็นต้น³³

อย่างไรก็ตาม ลักษณะประการสำคัญส่วนใหญ่ของวิทยาศาสตร์ในสมัยกรีกโบราณนั้นเป็นวิทยาศาสตร์ที่ได้ให้ความสำคัญเป็นหลักแก่ระบบเหตุผลแบบสหนัย (coherent rational system)³⁴ สำหรับการตอบปัญหาในปรากฏการณ์ธรรมชาติ หากพิจารณาด้วยกรอบแนวคิดวิทยาศาสตร์แบบสมัยใหม่ก็ย่อมมีความผิดพลาด ตัวอย่างเช่น แนวคิดของเพลโต (Plato พ.ศ. 115-196) ที่ได้กล่าวว่าภารกิจของนักดาราศาสตร์ก็คือ การสร้างด้วยทฤษฎีทางเรขาคณิต (abstract geometrical) ที่อธิบายการเคลื่อนที่ในรูปแบบที่เป็นวงกลมของวัตถุท้องฟ้า ที่เป็นเช่นนั้นเพราะเนื่องจากเหตุผลว่าท้องฟ้าคือ บริเวณแห่งสรวงสวรรค์ ถือเป็นดินแดนที่มีความสมบูรณ์(perfection) เพราะฉะนั้นการเคลื่อนที่ของวัตถุในฟากฟ้าจึงต้องเป็นเส้นโค้งของวงกลม อันสมบูรณ์เท่านั้น และแนวคิดเช่นนี้เองได้ทำให้นักดาราศาสตร์กรีกในยุคต่อมา คือ Eudoxus ได้อธิบายถึงวงโคจรของดาวเคราะห์เมื่อราวศตวรรษที่ 2 ก่อนคริสตกาล ว่าเป็นวงกลม และปโตเลมี (Ptolemy) ก็ได้รับแนวคิดนี้สืบต่อมาและมีอิทธิพลภายหลังจากนั้นอย่างยาวนาน³⁵

การปฏิวัติวิทยาศาสตร์ในยุโรปที่เริ่มต้นเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 20 ได้ก่อให้เกิด วิทยาศาสตร์ในรูปแบบที่เป็นรากฐานของระเบียบวิธีวิจัยทางวิทยาศาสตร์ตามรูปแบบที่เป็นอยู่ใน

³² Ibid., p. 280.

³³ จูเลียน อักซ์ลีย์ และคนอื่นๆ(จุฬาทิพย์ อุมะวิเชณี : แปล), *วิวัฒนาการแห่งความคิด : ภาคนมนุษย์ และโลก*, (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540), หน้า 30.

³⁴ Bernord Cohen, *Man and science, The Random house encyclopedia*, (New york : random, 1977), p.1434., ต่างจากวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ซึ่งให้ความสำคัญกับระบบเหตุผลแบบอุปนัย และการสังเกตทดลองจึงจะกล่าวต่อไป.

³⁵ สรุปความจาก Ibid., p.1434. โดยคริสตศตวรรษที่ 2 ก่อนคริสตกาลนั้นอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 3.

ปัจจุบัน โดยนอกเหนือจากการฟื้นฟูแนวคิดในสมัยกรีก และโรมันที่ชาวตะวันตกได้รับผ่านมาอีกครั้งจากชาวมุสลิมแล้ว ลักษณะประการสำคัญที่สุดทางญาณวิทยาของวิทยาศาสตร์ในช่วงตั้งแต่เวลานี้เป็นต้นไปก็คือ **การให้ความสำคัญกับการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัส หรือประสบการณ์** ฟรานซิส เบคอน (Francis Bacon พ.ศ. 2104-2169) นักปรัชญาชาวอังกฤษ เป็นคนแรกๆ ที่กล่าวเน้นในเรื่องนี้อย่างชัดเจน โดยกล่าวว่า “วิธีของวิทยาศาสตร์ จะต้องมือใหม่ ในการไต่สวนอันอยู่บนพื้นฐานของการวิเคราะห์เชิงอุปนัย(inductive) อันเกี่ยวกับการสังเกต และหลักฐานเชิงประจักษ์จำนวนมาก”⁵⁶ กรอบแนวคิดเช่นนี้มีอิทธิพลเป็นอย่างสูงต่อการนิยามความหมายของวิทยาศาสตร์ ที่กำหนดความหมายอย่างกว้างได้ว่า “เป็นความรู้ในธรรมชาติในเชิงปริมาณที่มีความเป็นวัตถุวิสัย เป็นกระบวนการความรู้ที่สถาปนาขึ้นจากการทดลอง และมีการตรวจสอบที่อยู่บนรากฐานของทฤษฎีที่ถูกต้อง”⁵⁷

กล่าวได้ว่าความรู้ทางวิทยาศาสตร์คือ องค์ความรู้ที่สร้างขึ้นจากวิธีการหลายประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือ **การสังเกต(observation) การทดลอง(experimental) และวิธีการเชิงสถิตិ (statical method)**⁵⁸ โดยวิธีการสังเกตและการทดลองนั้นเห็นได้ชัดเจนว่าเป็นวิธีการที่มีลักษณะญาณวิทยาฝ่ายประจักษ์นิยมที่ยอมรับประสาทสัมผัส (sense, perception) อย่างชัดเจน⁵⁹ ตัวอย่างเช่น การค้นพบการเคลื่อนที่ของวงโคจรดวงดาวในระบบสุริยะได้อย่างถูกต้องของ **นิโคลาส โคเปอร์นิคัส(Nicolas Copernicus พ.ศ. 2016-2086)** ซึ่งได้ถูกพัฒนาและยืนยันให้สมบูรณ์ขึ้นโดยหลักฐานเชิงประจักษ์จาก **กาลิเลโอ กาลิเลโอ (Galilei Galileo พ.ศ. 2107-2185)** ที่ได้ใช้วิธีการสังเกตโดยประดิษฐ์กล้องโทรทรรศน์สังเกตวัตถุท้องฟ้าอันเป็นวิธีการทางประจักษ์นิยม และยืนยันว่าโลกไม่ใช่ศูนย์กลางของจักรวาล หรือการทดลองของกาลิเลโอ เรื่องของแรงโน้มถ่วงที่กระทำต่อวัตถุที่มีน้ำหนักต่างกันจะตกถึงพื้นพร้อมกัน ทั้งหมดล้วนอาศัยผลการยืนยันพิสูจน์จากการสังเกต และการทดลองเป็นองค์ประกอบที่สำคัญทั้งสิ้น

โดยตัวอย่างชัดเจนที่ประสบความสำเร็จที่สุด และเป็นจุดพัฒนาการที่มีอิทธิพลอย่างกว้างขวางต่อมาในวงการวิทยาศาสตร์อีกหลายร้อยปี คือ **เซอร์ไอแซก นิวตัน (Sir Isaac Newton พ.ศ. 2185-2270)** นักวิทยาศาสตร์ชาวอังกฤษ ได้กล่าวถึงเรื่อง กฎของแรงโน้มถ่วงอันมีชื่อเสียงของเขา ก็เป็นกฎที่สร้างขึ้นโดยมีผลยืนยันจากการทดลอง สังเกตเป็นหลักฐานสำคัญประการหนึ่ง

⁵⁶ Ibid., p.1436.

⁵⁷ Titus, *Living Issues in Philosophy*, p. 440.

⁵⁸ Ibid., pp.119 - 120.

⁵⁹ Ibid.

และมีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ในโลกกายภาพของธรรมชาติ ซึ่งความสำเร็จของนิวตันในด้านวิทยาศาสตร์นี้ถือได้ว่าเป็นชัยชนะอันยิ่งใหญ่ของสมัยใหม่ เพราะเขาสามารถประมวลกฎแห่งการเปลี่ยนแปลง(แรงและการเคลื่อนที่)ของสิ่งต่างๆ นับตั้งแต่ตัวเราไปจนถึงการเคลื่อนที่ของดวงจันทร์ ดาวหาง และคาบการโคจรย้อนกลับของมัน⁶⁰ ความสำเร็จของนิวตันเช่นนี้ถือได้ว่าเป็นความสำเร็จในการปรับเปลี่ยนมโนทัศน์ครั้งยิ่งใหญ่ของมนุษย์ที่มีต่อโลกกายภาพและจักรวาล เพราะกฎที่เขาเสนอและเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางนี้ นอกจากสามารถใช้อธิบายการเคลื่อนที่ของสิ่งต่างๆ บนโลกมนุษย์ อันเชื่อว่าเป็นดินแดนที่มีความบกพร่องไม่สมบูรณ์ได้นับตั้งแต่ตัวเรา วัตถุสิ่งของบนโลก ซึ่งในสมัยนั้นและก่อนหน้านั้นเชื่อว่าโลกคือดินแดนที่ไม่มีความสมบูรณ์ และกฎเกณฑ์เดียวกันนี้ของเขายังสามารถก้าวข้ามพ้นพรมแดนของโลกมนุษย์ไปอธิบายปรากฏการณ์ และการเคลื่อนที่ของวัตถุท้องฟ้าอันถือได้ว่าเป็นดินแดนที่เชื่อสืบกันมามีกฎเกณฑ์ต่างจากโลกมนุษย์ เพราะเป็นดินแดนแห่งสรรพวรค์ของเทพเจ้าที่มีแต่ความสมบูรณ์ได้ด้วย⁶¹ ผลของแนวคิดเช่นนี้ทำให้มโนทัศน์ของมนุษย์ที่มีต่อจักรวาลปรับเปลี่ยนไปในรูปแบบที่ใกล้เคียงกับมโนทัศน์ปัจจุบันตามลำดับ และเป็นรากฐานของมโนทัศน์ที่มนุษย์มีต่อจักรวาลในสมัยใหม่

การวิเคราะห์แนวคิดด้านอภิปรัชญา และญาณวิทยาของวิทยาศาสตร์สมัยใหม่จากที่ได้กล่าวไปแล้วทำให้เห็นได้ว่า ความเป็นจริงในทัศนะของวิทยาศาสตร์นั้น ความเป็นจริงอันเป็นสาระหรือแก่น(substance) คือสิ่งที่เป็สสาร(หรือเป็นผลอันเกิดจากสสาร)นั้นมีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัย(objective) และความเป็นจริงในฐานะวัตถุวิสัยดังกล่าวจะมีความหมายก็ต่อเมื่อสามารถเข้าไปตรวจสอบตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ ด้วยวิธีการเชิงประจักษ์โดยตรงหรือโดยอ้อม ไม่ว่าจะใช้ประสาทสัมผัสโดยตรงหรือเครื่องมือขยายประสิทธิภาพของประสาทสัมผัส เช่น กล้องโทรทรรศน์ที่ขยายขอบเขตของจักขุประสาท เป็นต้น และแม้ว่าความจริงบางประการที่วิทยาศาสตร์ยอมรับนั้นจะไม่สามารถเข้าไปรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสโดยตรง เช่น อิเลคตรอน (หรือแม้แต่ DNA ในปัจจุบัน เป็นต้น) แต่วิทยาศาสตร์ก็สามารถจัดวางหรือกำหนดเงื่อนไขให้

⁶⁰ Cohen, Man and science, **The Random house encyclopedia**, p.1436.

⁶¹ เป็นทัศนะสามัญในสมัยโบราณที่มีความเชื่อว่าดินแดนบนโลกคือดินแดนที่ไม่มีความสมบูรณ์ ส่วนดินแดนบนท้องฟ้านั้นคือดินแดนศักดิ์สิทธิ์ อันเป็นที่สถิตของดวงดาวและเทพเจ้าคือสรรพวรค์เป็นดินแดนที่มีความสมบูรณ์ มีระเบียบต่างจากโลกมนุษย์ หลักฐานความเชื่อว่าท้องฟ้าคือดินแดนศักดิ์สิทธิ์ของเทพเจ้าปรากฏชัดเจนในการตั้งชื่อดาว และกลุ่มดาวด้วยภาษาละติน ล้วนเป็นชื่อเทพเจ้าทั้งสิ้น เช่น ดาวศุกร์ ชื่อ Venus ดาวพฤหัสบดีชื่อ Jupiter และกลุ่มดาว เช่น Hercules และ Perseus ก็ล้วนเป็นชื่อเทพ หรือนามในเทพปกรณัมของกรีก-โรมันทั้งสิ้น.

สิ่งเหล่านี้แสดงปรากฏการณ์ให้ประสาทสัมผัสรับรู้ได้⁶² ว่ามีอยู่จริงในระดับปรากฏการณ์ ดำรงอยู่ในกาละ(space) และเทศะ(time) อันสามารถตรวจสอบได้ในเชิงปริมาณ

แนวคิดเช่นนี้เองทำให้ความเป็นจริงในทัศนะของวิทยาศาสตร์ มีฐานะเป็นความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยที่ดำรงอยู่อย่างอิสระ ไม่ขึ้นอยู่กับมนุษย์หรือจิตมนุษย์ เป็นความเป็นจริงที่มีอยู่ในฐานะที่ห้ามมนุษย์เข้าไปรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสอย่างที่มีนัยเป็น และแนวคิดเช่นนี้ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างผู้รู้ความจริง และตัวความเป็นจริง ถูกตัดขาดหรือสามารถแยกส่วนได้จากผู้รู้ความจริงอย่างเป็นอิสระ อีกทั้งตัวความเป็นจริงเองนั้นก็ยังคงถูกอธิบายในลักษณะที่สามารถลดทอนหรือแยกเป็นส่วนย่อยต่าง ๆ ได้ เช่น สามารถแยกองค์ประกอบของสารผสมลงเป็นธาตุได้ รวมทั้งลดทอน แยกส่วนโลกกายภาพ และชีวภาพอื่น ๆ ลงจนเหลือเพียงองค์ประกอบทางเคมีเป็นต้น และองค์ประกอบย่อยของความเป็นจริงเหล่านั้นก็มีปฏิภานหรือมีความสัมพันธ์ต่อกันในรูปแบบของวัตถุที่สามารถคาดเดาผลลัพธ์ที่สัมพันธ์กันได้อย่างแน่นอนในความเปลี่ยนแปลงนั้น ซึ่งเป็นทัศนะที่ว่าเราสามารถอธิบายความจริงหรือปรากฏการณ์ทุกสิ่งโดยหลักการเชิงจักรกล (mechanical) หรือโดยอิทธิพลจากหลักการเคลื่อนที่และกฎของสสาร ซึ่งเราเรียกทัศนะเช่นนี้ว่า จักรกลนิยม (mechanism)⁶³ เพราะฉะนั้นเราจึงสามารถวิเคราะห์หรืออธิบาย ความเป็นจริง และการเปลี่ยนแปลงของมันได้ในเชิงกลไกถึงสาเหตุ และผลของมันแบบเดียวกับที่เราอธิบายกลไกของเครื่องจักร แนวคิดเช่นนี้ที่ดูเน้นความสำคัญโดยนิวตันมีอิทธิพลสูงมากในวงการวิทยาศาสตร์ และปรัชญาจนกระทั่งกลายเป็นแนวคิดที่มีชื่อว่า Newtonian mechanics ซึ่งในเชิงปรัชญานั้นคือ ทฤษฎีที่สามารถอธิบายการทำงานของโลกกายภาพได้ว่ามีลักษณะเป็นคำอธิบายเชิงกลไก หรือในเชิงจักรกล⁶⁴

กรอบแนวคิดเช่นนี้ ไม่ได้ปรากฏแต่เพียงการอธิบายความเป็นจริงของโลกกายภาพที่ไร้ชีวิตเท่านั้น แม้แต่การอธิบายชีวิต เช่น ร่างกายมนุษย์ก็ยังมีคำอธิบายความเป็นจริงด้วยกรอบแนวคิดนี้ เช่น การศึกษาทางด้านกายวิภาค (anatomy) ร่างกายของมนุษย์โดย **เอนเดรียส เวซาเลียส** (Andres Vesalius พ.ศ. 2057-2107) ก็เผยให้เห็นกลไกการทำงานของระบบกระดูก

⁶² สมภาร พรหมทา, **พุทธศาสนากับวิทยาศาสตร์**, (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), หน้า 45.

⁶³ Titus, **Living Issues in Philosophy**, p. 438.

⁶⁴ **Encyclopedia of Philosophy Volume 5**, (New York : Macmillan, 1967), p.491., และดูรายละเอียดเพิ่มที่ หน้า 491-495.

และกลัมน้ำของมนุษย์⁶⁵ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของ**วิลเลียม ฮาร์วีย์**(William Harvey พ.ศ. 2121-2200) ชาวอังกฤษ ที่ได้ค้นพบระบบการไหลเวียนของโลหิตในร่างกายและหัวใจ⁶⁶ ของมนุษย์ที่มีระบบการทำงานสัมพันธ์กันในเชิงกลไก ก็ล้วนเป็นหลักฐานตอกย้ำทัศนะการอธิบายการทำงานของร่างกายมนุษย์ในเชิงกลไกได้อย่างชัดเจนขึ้นเป็นอย่างดี

นอกจากนั้นแล้ว แนวคิดเรื่องความเป็นจริงแบบวิทยาศาสตร์นี้ยังเป็นทัศนะที่ยอมรับแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่ชัดเจนที่สุดกลุ่มหนึ่งในกลุ่มปรัชญาสารนิยม และมีอิทธิพลเป็นอย่างสูงต่อมโนทัศน์เรื่องความเป็นจริงของมนุษย์ในสมัยใหม่

รากฐานแนวคิดที่กล่าวมาทั้งหมดเช่นนี้ได้ทำให้ตัวของความเป็นจริง(object) ในฐานะสิ่งที่ถูกรู้ นั้นมีความสำคัญมากกว่าตัวคนของผู้รู้ความเป็นจริง(subject) อย่างชัดเจน

นอกจากนั้นแล้วในฐานะที่กระบวนการสถาปนาความรู้ของวิทยาศาสตร์นอกจากจะใช้การสังเกต และการทดลองอันอยู่บนรากฐานของญาณวิทยาแบบประจักษ์นิยมแล้ว วิทยาศาสตร์ยังได้ใช้วิธีการเชิงสถิติ⁶⁷ ซึ่งก็คือความรู้ทางคณิตศาสตร์มาเป็นเครื่องมือในการศึกษาและพิสูจน์ความจริง แต่อย่างไรก็ตามคณิตศาสตร์เมื่อได้ถูกนำมาใช้ในวิทยาศาสตร์เช่นนี้จึงมิใช่คณิตศาสตร์บริสุทธิ์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์ แต่เป็นคณิตศาสตร์ที่ได้ถูกใช้เป็นเครื่องมือของวิทยาศาสตร์ที่สามารถตรวจวัดความเป็นจริงในเชิงปริมาณได้ ดังตัวอย่างความสำเร็จของนิวตัน ที่กล่าวไปก็คือความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ที่นิวตันสามารถนำคณิตศาสตร์มาสู่โลกที่เป็นจริง⁶⁸

เนื่องจากญาณวิทยาหลักของวิทยาศาสตร์คือ ญาณวิทยาที่อยู่บนรากฐานของแนวคิดแบบประจักษ์นิยมที่อาศัยข้อมูลจากโลกภายนอก ดังนั้นในด้านตรรกะวิทยา(logical) จึงย่อมยอมรับการพิสูจน์ของตรรกะวิทยาแบบอุปนัย(inductive) ซึ่งเป็นการอ้างเหตุผลที่ใช้ข้อตั้งที่ได้จากประสบการณ์เฉพาะ หรือสิ่งเฉพาะมาตั้งเป็นข้อสรุปหรือกฎเกณฑ์สำหรับสิ่งนั้น ดังนั้นการมีข้อเสนอที่ถูกต้องเป็นจริงไม่ได้เป็นหลักประกันว่าการอุปนัยจะให้ข้อสรุปที่ความถูกต้องแน่นอน (certainty) เหมือนการนิรนัย เป็นแต่เพียงแสดงถึงความเป็นไปได้ (probable)⁶⁹ โดยการอุปนัยนั้นตั้งอยู่บนหลักพื้นฐานว่า “สิ่งในประเภทเดียวกัน ย่อมอยู่ภายใต้กฎธรรมชาติเดียวกัน

⁶⁵ The New encyclopedia Britanica volume 12, (Chicago : Encyclopaedia Britannica,1985), pp.333-334.

⁶⁶ The New encyclopedia Britanica volume 20, (Chicago : Encyclopaedia Britannica,1985), p.540.

⁶⁷ อ้างแล้วในเชิงอรรถที่ 59.

⁶⁸ Cohen, Man and Science, The Random House Encyclopedia, p.1436

⁶⁹ จารุณี วงศ์ละคร, ปรัชญาเบื้องต้น, หน้า 203.

และกฎธรรมชาติ ย่อมมีความสม่ำเสมอ”⁷⁰ เช่น หากวัดอุณหภูมิน้ำเดือดที่ระดับน้ำทะเล จำนวนหลายครั้งแล้วได้ที่ 100°C จึงนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่าหากต้มน้ำครั้งอื่นๆ ทุกครั้งในเงื่อนไขและตัวแปรดังกล่าว น้ำจะเดือดที่อุณหภูมิ 100°C เสมอ

แม้ว่าระบบตรรกวิทยาแบบอุปนัยที่วิทยาศาสตร์ใช้จะมีข้อจำกัดดังกล่าว โดยที่ไม่สามารถให้ความแม่นยำได้อย่างที่สอดคล้องกับระบบตรรกวิทยาแบบนิรนัย(deductive) แต่ในทัศนะของนักคิดฝ่ายที่ใช้ความรู้จากการอุปนัยก็กล่าวว่า แม้ว่าตรรกวิทยาแบบนิรนัยอันเป็นวิธีการอ้างเหตุผลแบบเกี่ยวกับการพิสูจน์ทางคณิตศาสตร์นั้นจะมีความแน่นอนแม่นยำไม่ผิดพลาดแต่มันก็ไม่ได้ให้ความรู้อะไรใหม่กับเรา

นอกจากนั้น พื้นฐานเช่นนี้ของวิทยาศาสตร์ยังทำให้ลักษณะความเป็นวัตถุวิสัยของความรู้ และความเป็นจริงที่วิทยาศาสตร์ยึดถือ ค้นพบ และนิยามนั้น ยังเป็นภาวะความเป็นวัตถุวิสัยในระดับที่อาจจะแปรเปลี่ยนไปได้ โดยกฎและทฤษฎีที่รับรู้ย่อมอาจมีการปรับเปลี่ยนได้หากมีข้อมูลใหม่จากสิ่งเฉพาะเพิ่มขึ้นในเวลาต่อมา ซึ่งข้อเท็จจริงในทางประวัติศาสตร์ของวิทยาศาสตร์ที่ผ่านมาที่ยืนยันลักษณะดังกล่าวได้อย่างชัดเจน

กรอบแนวคิดเรื่องความเป็นจริง และญาณวิทยาเช่นนี้ของวิทยาศาสตร์มีอิทธิพลอย่างมากต่อระบบความคิดของมนุษย์ในเวลาต่อมา แม้แต่ในทางปรัชญาเองก็ได้รับอิทธิพลนี้ ตัวอย่างเช่น กลุ่มปฏิฐานนิยม(postivism) ตั้งนิยามเชิงวิทยาศาสตร์และปฏิบัตินิยม ในช่วงตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นต้นมา

สำหรับการศึกษาในวิทยานิพนธ์นี้ หากเป็นการกล่าวถึงปรัชญาสารนิยมในเชิงอภิปรัชญา จะใช้คำว่า**สารนิยม** หากกล่าวถึงปรัชญาสารนิยมในเชิง**ญาณวิทยา** จะใช้คำว่า**ประจักษ์นิยม** และหากเป็นการกล่าวถึงในเชิงการยืนยัน หรือพิสูจน์ความรู้หรือความจริงว่าความจริงที่ดำรงอยู่ภายนอกนั้นมีอยู่จริงอย่างเป็นอิสระจากตัวผู้รู้เป็นคุณสมบัติที่มนุษย์สามารถเข้าไปรับรู้ได้ รวมทั้งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างความจริงและผู้รู้ความจริง จะใช้คำว่า**ธัจนิยม** สำหรับคำว่า**ความเป็นจริงเชิงประจักษ์**นั้นใช้ในความหมายว่า คือ ความจริงที่ดำรงอยู่อย่างเป็นวัตถุวิสัย (objective) ภายนอกตัวมนุษย์ ที่สามารถรับรู้ถึงความมีอยู่จริงด้วย**ประสาทสัมผัสทั้งห้า**คือ ตา หู ลิ้น จมูก และกาย

⁷⁰ เรื่องเดียวกัน, หน้า 203.

3.3 กลุ่มปรัชญาจิตนิยม (Idealism)

ในทางอภิปรัชญาแนวคิดจิตนิยม(idealism) อยู่ฝ่ายตรงข้ามกับสสารนิยม(materialism) โดยแนวคิดร่วมกันในกลุ่มปรัชญาจิตนิยมนั้นเป็นชื่อเรียกแนวคิดทางปรัชญาที่มีทัศนะพื้นฐานร่วมกันว่า จิตหรือสภาวะนามธรรมมีความเป็นจริงสูงสุด และมีความสำคัญกว่าวัตถุ⁷¹ โดยได้ยืนยันว่าความเป็นจริงนั้นประกอบขึ้นด้วยจิต ความคิด(thoughts) มากกว่าวัตถุทางกายภาพ นักปรัชญาจิตนิยมได้เน้นย้ำว่าจิต(mind) มีมาก่อนสสาร(matter) จิตคือความเป็นจริง และสสารคือสิ่งที่เกิดขึ้นตามมาภายหลัง คำอธิบายเช่นนี้ของพวกจิตนิยมจึงนำไปสู่การปฏิเสธแนวคิดของพวกสสารนิยมที่กล่าวว่า สสารคือความเป็นจริง และจิตนั้นคือส่วนหนึ่งของปรากฏการณ์(phenomenon) ทางสสารเท่านั้น โดยเฉพาะแนวทางที่ถือว่าโลกคือเครื่องจักรกลที่ยิ่งใหญ่อันเป็นไปตามกลไกของสสารในแนวคิดของจักรกลนิยม(mechanism)⁷²

พัฒนาการทางแนวคิดของจิตนิยมในเชิงประวัติปรัชญานั้น เป็นแนวคิดที่มีความเก่าแก่ยาวนานควบคู่กับแนวคิดปรัชญาสสารนิยม โดยพวกจิตนิยมนั้นเห็นว่าเป็นความจริงที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส(perception)นั้นมีความไม่แน่นอนและหลอกลวงเราได้ ไสกราติสนักปรัชญากรีกโบราณได้เสนอให้หาความจริงโดยไม่ใช้ประสาทสัมผัส แต่ให้ใช้เหตุผลเป็นเครื่องมือในการแสวงหาความรู้⁷³ และเชื่อว่าเป็นความจริงสากลที่ทุกคนรู้อยู่ในตัวเองมาแต่กำเนิดแล้ว ซึ่งโสกราติสจะใช้วิธีการตั้งคำถาม ตั้งข้อสงสัย แล้วจึงหาคำจำกัดความ และตัวอย่างจากสิ่งเฉพาะ จนกระทั่งได้ข้อสรุปอันเป็นดับทสากล ซึ่งเรียกว่าวิธี “วิภาษวิธี” (dialectic) หรือวิธีการของโสกราติส(Socratic method)⁷⁴ จนได้คำตอบที่เห็นได้ว่าเป็นคำตอบที่ผู้รู้ก่อนแล้ว

เพลโต ซึ่งเป็นศิษย์ของโสกราติส (Socrates พ.ศ. 73-144) และเป็นนักคิดหลักของฝ่ายจิตนิยมคนหนึ่งก็มีแนวคิดหลักทางปรัชญา⁷⁵ ที่พิจารณาถึงความไม่แน่นอน และความไม่น่าเชื่อถือของความรู้ที่ได้จากประสบการณ์ ซึ่งเขาเห็นว่าเป็นความรู้เฉพาะที่ไม่แน่นอน โดยสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏให้มนุษย์ได้รับรู้ในโลกแห่งประสาทสัมผัสทางกายภาพนั้น เป็นเพียงสิ่งปรากฏ(appearance) ที่จำลองแบบมาจากสิ่งสากลอันเป็นต้นแบบที่มีความสมบูรณ์ และมีความเป็นจริงมากกว่าโดยอยู่ในโลกของแบบ(form) หรือมโนคติ(ideas) ซึ่งมีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัย ดำรงอยู่อย่างเป็นอิสระได้ด้วยตัวเองโดยไม่เปลี่ยนแปลง และเป็นต้นแบบให้กับสรรพสิ่งที่ปรากฏให้

⁷¹ ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมศัพท์ปรัชญา อังกฤษ - ไทย, หน้า 45.

⁷² Titus, *Living Issues in Philosophy*, p. 269.

⁷³ พระเมธีธรรมาภรณ์, ปรัชญากรีก บ่อเกิดภูมิปัญญาตะวันตก, หน้า 113

⁷⁴ เรื่องเดียวกัน, หน้า 115.

⁷⁵ สรุปความจากเรื่องเดียวกัน, หน้า 128 - 145.

เราได้รับรู้ ซึ่งล้วนได้จำลองแบบไปจากโลกของแบบอีกทอดหนึ่ง โดยมีความสมบูรณ์ไม่เท่ากับแบบในโลกของแบบ ซึ่งมีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัย(objective) และเป็นอิสระจากสสารในโลกกายภาพที่รู้ได้ด้วยผัสสะ

เนื่องจากโลกแห่งแบบของเพลโตนี้มีได้เป็นสสาร จึงมิได้อยู่ ณ ตำแหน่งที่ตั้งใด เวลาใดดังสสาร และถึงแม้โลกแห่งประสาทสัมผัสที่เรารับรู้ได้จะแตกสลายไป แต่โลกแห่งแบบก็ยังดำรงอยู่ได้ด้วยตัวมันเองอย่างนิรันดร์

ด้วยพื้นฐานแนวคิดเช่นนี้ที่มีทัศนะว่า โลกแห่งปรากฏการณ์ไม่มีความเป็นจริงโดยตัวเอง ไม่สามารถดำรงอยู่อย่างเป็นอิสระเองได้ และโลกแห่งแบบอันเป็นความเป็นจริงที่เที่ยงแท้เช่นนั้นก็ไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ไม่อยู่ในกาละ เทศะใดๆ จึงทำให้ทัศนะทางอภิปรัชญาของเขาจัดอยู่ในประเภทจิตนิยม โดยการรับรู้ความมีอยู่จริงแห่งโลกของแบบเช่นนี้เพลโตถือว่ามนุษย์สามารถรับรู้ได้ด้วยเหตุผลไม่ใช่ประสาทสัมผัส

มีข้อสังเกตว่า ความหมายของการมีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัยของแนวคิดเรื่องแบบของเพลโตนั้นแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงกับแนวคิดเรื่องการยอมรับความมีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัยของวิทยาศาสตร์หรือแนวคิดแบบสสารนิยม เพราะความมีอยู่จริงเชิงวัตถุวิสัยของสสารนิยมและวิทยาศาสตร์นั้นคือ สิ่งที่ดำรงอยู่ใน กาละ เทศะ โดยไม่มีความจริงที่อยู่เบื้องหลังสสาร และแม้ว่าความเป็นจริงตามแนวคิดวิทยาศาสตร์จะกล่าวถึงความมีอยู่ของสิ่งที่ไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสหลายประการ แต่มนุษย์ก็สามารถวางเงื่อนไขให้มันแสดงปรากฏการณ์ออกมาให้ประสาทสัมผัสรับรู้ได้ (เช่น อิเลคตรอน และ DNA) แต่กับแนวคิดเรื่องแบบของเพลโตเราจะวางเงื่อนไขเช่นนั้นไม่ได้⁷⁶

แม้ว่าภายหลังสิ้นยุคสมัยกรีก-โรมัน ยุโรปได้ผ่านเข้าสู่สมัยกลาง และสมัยใหม่ แต่รากฐานของแนวคิดเช่นนี้ก็ไม่ได้สูญหายไปแต่ได้ถูกปรับเปลี่ยน และปรับใช้ให้เข้ากับปรัชญาในยุคกลางที่อยู่ภายใต้คริสตศาสนา และยังได้พัฒนามาสู่ปรัชญาสมัยใหม่เมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 22 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่วงการปรัชญามีความสนใจในประเด็นปัญหาทางญาณวิทยาอย่างชัดเจน โดยในฝ่ายอภิปรัชญาแบบจิตนิยมนั้นได้เกิดพัฒนาการความคิดทางญาณวิทยาแบบเหตุผลนิยมขึ้นอย่างเป็นระบบชัดเจน

เรอเน เดการ์ต (Rene Descartes พ.ศ. 2139-2193) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งปรัชญาสมัยใหม่ นับว่าเป็นตัวอย่างชัดเจนของญาณวิทยาแบบเหตุผลนิยม (rationalism) ที่ได้พิสูจนถึงการมีอยู่ของสรรพสิ่ง ตัวตน และพระเจ้าโดยไม่ได้ใช้

⁷⁶ อ้างแล้วในเชิงอรรถที่ 62.

ประสาทสัมผัสแบบนักประจักษ์นิยม ซึ่งเขาเห็นว่าเป็นวิธีการที่ให้ความรู้ได้ไม่แน่นอน แต่เดการ์ตได้ใช้วิธีที่เขาเห็นว่าให้ความรู้ที่แน่นอนที่สุดคือ เหตุผล เช่น การพิสูจน์ว่าตัวตนของเรามีอยู่จริงนั้น เขาเริ่มต้นด้วยการสงสัย การสงสัยเกิดจากความคิด และความคิดจะเกิดขึ้นเองไม่ได้ แต่จะต้องมีผู้คิด เมื่อมีผู้คิดอันเป็นตัวเราแล้ว เพราะฉะนั้น ตัวเราก็คงต้องมีอยู่ จึงนำไปสู่ข้อสรุปว่าตัวตนของฉันทันต้องมีอยู่จริง ดังคำพูดที่มีชื่อเสียงของเขาว่า “ฉันคิด ดังนั้น ฉันจึงมีอยู่” (I think Therefore I am)⁷⁷ เพราะฉะนั้นในด้านญาณวิทยา เดการ์ตพิสูจน์ความมีอยู่ของตนเองเช่นนี้โดยไม่ได้ใช้ผัสสะเข้าไปรับรู้คุณสมบัติขั้นปฐมภูมิ หรือทุติยภูมิใดๆ ของสิ่งที่ต้องการพิสูจน์เลย แต่เดการ์ตพิสูจน์ด้วยการใช้เหตุผลล้วนๆ โดยไม่ได้พึ่งพาประสาทสัมผัสเลย และเขาได้ใช้เกณฑ์เดียวกันนี้พิสูจน์เรื่องอื่นๆ ได้แก่ การมีอยู่ของพระเจ้า หรือการมีอยู่ของความคิดที่มีมาแต่กำเนิด (innate ideas) เช่น โดยข้อเท็จจริงมนุษย์เป็นสิ่งไม่สมบูรณ์ เป็นสิ่งที่ไม่มั่นคง นิรันดร์ แต่มนุษย์มีความคิดเกี่ยวกับพระเจ้าซึ่งเป็นสิ่งสมบูรณ์ นิรันดร์ได้ทั้งๆ ที่ไม่เคยมีประสบการณ์ แสดงให้เห็นว่าความคิดนี้มนุษย์มีติดตัวมาตั้งแต่กำเนิด ซึ่งเดการ์ตบอกว่าพระเจ้าเป็นผู้ประทานให้⁷⁸

ในเชิงอภิปรายแล้วเดการ์ตเห็นว่า สารหรือแก่น (substance) ที่แท้จริงนั้นคือ จิต (mind) และสสาร (matter) โดยจิตนั้นไม่ได้เป็นวัตถุหรือสสารจึงไม่กินที่ มันมีลักษณะเป็นความสำนึก (conscious) มีคุณลักษณะที่สามารถคิด (การคิด) ส่วนวัตถุนั้นมีลักษณะกินที่ ร่างกายของมนุษย์ก็คือ ส่วนหนึ่งของโลกแห่งสสาร⁷⁹

แม้ว่าเดการ์ตจะยอมรับความมีอยู่ของสสาร แต่เนื่องจากว่าเขายอมรับความมีอยู่จริงของจิตที่เป็นอิสระจากสสาร ฉะนั้นทัศนะทางอภิปรายจึงไม่สามารถจัดอยู่ในประเภทสสารนิยมได้ และในส่วนของญาณวิทยาก็แน่ชัดแล้วว่าอยู่ในกลุ่มเหตุผลนิยมเพราะเชื่อในความคิดที่มีมาแต่กำเนิด (innate ideas) และความรู้แบบก่อนประสบการณ์ จึงย่อมมีแนวคิดที่ตรงข้ามกับฝ่ายประจักษ์นิยม เช่น จอห์น ล็อก เป็นต้น

ในด้านตรรกะวิทยาที่เดการ์ตและนักปรัชญาฝ่ายเหตุผลนิยมยึดถือทั่วไปนั้นก็เป็นตรรกะวิทยาแบบนิรนัย (deductive) ที่หมายถึงการอ้างกฎและทฤษฎีที่ยอมรับกันแล้วมาเป็นข้ออ้างเพื่อยืนยัน และเพื่ออธิบายเชิงสนับสนุนข้อสรุป⁸⁰

⁷⁷ Titus, *Living Issues in Philosophy*, p. 67.

⁷⁸ จารุณี วงศ์ละคร, *ปรัชญาเบื้องต้น*, หน้า 147.

⁷⁹ Titus, *Living Issues in Philosophy*, p. 67.

⁸⁰ จารุณี วงศ์ละคร, *ปรัชญาเบื้องต้น*, หน้า 175.

ท่าที่เชิงปรัชญาในกลุ่มแนวคิดที่จัดอยู่ในประเภทจิตนิยม และเหตุผลนิยมนี้เรายังพบสืบเนื่องในเวลาต่อมาด้วย เช่น แนวคิดทางปรัชญาของ กอทท์ฟรีด วิลเฮล์ม ไลบ์นิซ (Gottfried Wilhelm Leibniz พ.ศ. 2189-2259) เบนดิกต์ เด สปินโนซา (Benedict de Spinoza พ.ศ. 2175-2220) และอิมมานูเอล คานต์ (Immanuel Kant พ.ศ. 2267-2347) เป็นต้น ซึ่งจะไม่กล่าวรายละเอียดในที่นี้

ประเด็นที่ควรเน้นย้ำของปรัชญาจิตนิยม คือ การเชื่อในเรื่องแก่นหรือสสาร (substance) ว่า จิต หรือสภาวะนามธรรมนั้นมีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัย และเป็นอิสระจากโลกกายภาพสามารถดำรงอยู่ได้ด้วยตัวเอง มีความเป็นจริงที่อยู่เหนือประสาทสัมผัส และในด้านญาณวิทยาแบบเหตุผลนิยมก็คือความเป็นจริงสูงสุดไม่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส แต่รู้ได้ด้วยเหตุผล

สำหรับการศึกษาในวิทยานิพนธ์นี้ หากเป็นการกล่าวถึงปรัชญาจิตนิยมในเชิงอภิปรัชญาจะใช้คำว่าจิตนิยม และหากกล่าวถึงปรัชญาจิตนิยมในเชิงญาณวิทยาจะใช้คำว่าเหตุผลนิยม

3.4 แนวคิดเรื่องความเป็นจริงของพุทธปรัชญา

ในหัวข้อนี้จะวิเคราะห์ถึงมโนทัศน์เรื่องธรรมชาติของความเป็นจริงตามแนวคิดพุทธปรัชญาเถรวาท ความเป็นจริงเช่นนั้นจะรู้ได้อย่างไร ความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นจริงและผู้รู้ความเป็นจริงเป็นไปอย่างไร ตามลำดับดังนี้

3.4.1 การแบ่งระดับความเป็นจริงตามแนวคิดพุทธปรัชญา

พุทธปรัชญาได้แบ่งระดับความเป็นจริงออกเป็น 2 ระดับ คือสมมุติสัจจะ และปรมาตถสัจจะ ดังนี้

3.4.1.1 สมมุติสัจจะ¹¹: คือความจริงโดยสมมุติ หรือความจริงตามที่มนุษย์ได้ตกลงร่วมกันให้มีความหมายเพื่อการรับรู้ได้ตรงกัน และเป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์ในการสื่อสารระหว่างกัน ตัวอย่างเช่น วัตถุที่มีลักษณะเป็นแท่งยาวมีปลายแหลม แข็ง ใช้สำหรับเขียนหนังสือ ชาวไทยเรียกวัตถุชิ้นนี้ว่า “ปากกา” แต่ชาวอังกฤษเรียกวัตถุชนิดเดียวกันนี้ว่า “pen” ทั้งคำว่า “ปากกา” และ “pen” คือชื่อสมมุติที่มนุษย์บัญญัติขึ้นเพื่อใช้ในการสื่อสาร ซึ่งพุทธปรัชญาเรียกชื่อเหล่านั้นว่า นามบัญญัติ

¹¹ สรุปความจาก ถัสนา อัสวรุ่งนิรันดร์, “การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่อง “สัจจะ” ในพุทธปรัชญาฝ่ายเถรวาท”, วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2527, หน้า 14 - 22, 48 - 95.

นามบัญญัติเช่นนี้ แม้จะแบ่งย่อยได้หลายประเภท แต่สามารถกล่าวอย่างกว้างได้ 2 ประเภทคือ นามบัญญัติที่มนุษย์บัญญัติขึ้นโดยมีสภาวะธรรมรองรับนามบัญญัตินั้นอยู่จริง เช่น นามบัญญัติคำว่า “จิต” นั่นก็เป็นนามหรือชื่อที่มีสภาวะธรรมอย่างหนึ่ง ที่มนุษย์สมมุติเรียกสภาวะธรรมนั้นว่า “จิต” ซึ่งมีอยู่จริงรองรับนามบัญญัตินั้น พุทธปรัชญาเรียกนามบัญญัติชนิดนี้ว่า **วิชมานบัญญัติ** ส่วนนามบัญญัติอีกประเภทคือ นามบัญญัติที่มนุษย์บัญญัติขึ้นโดยไม่มีสภาวะธรรมจริงมารองรับนามที่กล่าวถึงนั้น เช่น นามบัญญัติว่า “มนุษย์” เป็นนามบัญญัติที่ไม่มีสภาวะธรรมที่เรียกว่ามนุษย์อยู่อย่างแท้จริง เพราะเมื่อแยกองค์ประกอบของสิ่งที่เรียกว่ามนุษย์ตามทัศนะของพุทธปรัชญาออกแล้วก็พบเพียงการมาประชุมรวมกันของ **ขันธ์ 5** คือ รูป เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณ โดยไม่ปรากฏสภาวะธรรมอันเรียกว่ามนุษย์แต่อย่างใด พุทธปรัชญาเรียกนามบัญญัติประเภทนี้ว่า **อวิชมานบัญญัติ**

แม้ว่าพุทธปรัชญาจะไม่ได้ให้คำสูงสุดแก่สมมุติสัจจะ เพราะการรู้สิ่งต่าง ๆ เพียงแคในระดับสมมุติสัจจะนั้น ไม่เป็นความรู้ที่แสดงให้เห็นถึงสภาวะของสิ่งต่างๆ ที่สิ่งเหล่านั้นเป็นอยู่ หรือเป็นไป เช่น ไม่สามารถบ่งชี้ถึงความไม่มีตัวตนของสมมุติสัจจะได้ เป็นต้น แต่สมมุติสัจจะในทางพุทธปรัชญาก็มีความสำคัญต่อวิถีที่ไปสู่เป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญามาก เพราะสมมุติสัจจะเหล่านั้น มนุษย์สามารถใช้เป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์ที่ทำให้มนุษย์ได้หยั่งรู้เป้าหมายสูงสุดอันเป็นความเป็นจริงในระดับปรมาตตสัจจะได้ด้วยตนเอง และทำให้เห็นถึงวิถีทางที่จะไปสู่เป้าหมายนั้นขึ้นในใจตน เพราะหากไม่มีสมมุติสัจจะภายนอกให้มนุษย์ได้รับรู้ เช่นนั้นแล้ว ก็ยากที่มนุษย์จะไปถึงเป้าหมายสูงสุดอันเป็นปรมาตตสัจจะได้ คือ เป็นการหยั่งรู้ปรมาตตสัจจะโดยผ่านสมมุติสัจจะนั่นเอง

3.4.1.2 ปรมาตตสัจจะ : คือความจริงโดยปรมาตต เป็นความเป็นจริงตามความหมายแท้ขั้นสุดท้ายที่ตรงตามสภาวะ และเท่าที่พอจะกล่าวถึงได้ หรือพอจะยังพูดให้เข้าใจกันได้ เพื่อสำหรับให้เกิดความรู้ความเข้าใจเท่าทันความเป็นจริงของสิ่งทั้งหลาย คือ รู้จักสิ่งเหล่านั้นตามที่มันเป็น⁸²

ปรมาตตสัจจะในพุทธปรัชญามี 4 ประการคือ รูป จิต เจตสิก นิพพาน ซึ่งปรมาตตสัจจะทั้ง 4 ประการนี้มีอยู่จริงโดยตัวเองมิได้เกิดจากมนุษย์เป็นผู้กำหนดสร้าง แต่เป็นความจริง

⁸² พระธรรมปิฎก, **พุทธธรรม**, (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2541), หน้า 54.

โดยสภาวะธรรมของตัวเอง มนุษย์เพียงแต่รับรู้ตัวสภาวะแห่งความเป็นจริงนั้น และนำมาสื่อสาร โดยผ่านภาษาอันเป็นสมมุติสังจะ^{๑๑}

ปรมัตตสังจะในพุทธปรัชญาทั้ง 4 ประการนั้น รูป จิต เจตสิก คือปรมัตตสังจะที่เป็นสังขตธรรมคือ เป็นสภาวะธรรมฝ่ายที่เป็นมีคุณสมบัติเป็นไปตามกฎแห่งไตรลักษณ์ ที่มีการเกิดขึ้น ปรากฏ เมื่อดำรงอยู่ย่อมมีความผันแปร และมีความดับไปเป็นธรรมดา มีแต่เพียงนิพพานเท่านั้น ที่เป็นปรมัตตสังจะที่เป็นอสังขตธรรมคือมีคุณสมบัติที่ไม่มีการเกิดขึ้นปรากฏ เมื่อดำรงอยู่ไม่มีความผันแปร และไม่มีการดับไป และนิพพานในฐานะปรมัตตสังจะนี้เองคือเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาอันจะกล่าวตามลำดับดังนี้

นอกจากนั้นแล้วปรมัตตสังจะดังกล่าวออกเป็น 2 ประเภท คือ ฝ่ายสภาวะธรรมที่เรียกว่า **รูป** หรือรูปธรรม และฝ่ายสภาวะธรรมที่เป็นนามธรรมหรือ **นาม** ได้แก่ จิต เจตสิก นิพพาน กล่าวตามลำดับดังนี้

1. รูปธรรม^{๑๒} : หรือ รูป ในทางพุทธปรัชญาคือ สภาวะที่มีอยู่จริงโดยรูปธรรมสามารถจัดจำแนกได้หลายรูปแบบ แต่รูปแบบที่นิยมคือ การจำแนกตามรูปแบบสมุทเทศนัย ในรูปแบบมหาภูตรูป 4 และอุปาทายรูป 24 รวมเป็น 28 รูป

มหาภูตรูป 4 คือ รูปที่เป็นพื้นฐานหรือเป็นหลัก 4 ประเภท ที่รูปทุกชนิดจะต้องมีจะขาดอย่างหนึ่งอย่างใดไปมิได้ แม้ว่าสัดส่วนของมหาภูตรูป 4 ในรูปแต่ละประเภทจะไม่เท่ากันก็ตาม โดยมหาภูตรูป 4 นั้น ได้แก่

ปฐวี : คือธาตุดิน

อาโป : คือธาตุน้ำ

วาโย : คือธาตุลม

เตโช : คือธาตุไฟ

อุปาทายรูป 24 คือรูปที่ต้องอาศัยมหาภูตรูป 4 จึงเป็นรูปอันไม่สามารถดำรงอยู่ได้อย่างเป็นอิสระ มีอยู่ด้วยกัน 24 รูป (ประเภท) ตัวอย่างเช่น ความเบาของรูป (รูปสุต) ความอ่อนโยนของรูป (รูปสุตมูทิตา) ความเจริญหรือความขยายตัวของรูป (รูปสุตอุปจย) เป็นต้น

^{๑๑} ควรเน้นย้ำในที่นี้ด้วยว่า ปรมัตตสังจะทั้งหมดที่กล่าวถึงนี้ เรากล่าวถึงตัวของสภาวะปรมัตตสังจะนั้นๆ โดยตรง ไม่ใช่ภาษาที่ใช้เรียกปรมัตตสังจะนั้นๆ เช่น เมื่อกล่าวถึง “จิต” ก็เป็นการกล่าวถึงที่ตัวสภาวะของจิต มิใช่ตัวของคำว่า “จิต” แต่อย่างใด.

^{๑๒} สรุปความจาก นันทพร วรกุล, “การศึกษาเรื่องรูปในพุทธศาสนา”, วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ 2533, หน้า 59 - 100.

คุณสมบัติของรูปดังกล่าว ตามทัศนะของพุทธปรัชญา เป็นสิ่งที่มีอยู่จริงอย่างเป็นอิสระจากจิตมนุษย์ หรือกล่าวได้ว่ามีอยู่จริงอย่างเป็น**ภววิสัย** (objective)⁶⁵ โดยสรรพสิ่งต่าง ๆ เป็นการประสมรวมกันของธาตุพื้นฐานดังกล่าว และหากเป็นรูปของสัตว์ที่มีชีวิตก็จะเพิ่มองค์ประกอบฝ่ายนามธรรมคือจิตอันเป็นปรมาณสังขจะอีกประเภทหนึ่งเข้าร่วมด้วย ตัวอย่างเช่น มนุษย์มีองค์ประกอบคือขันธ 5 นั้น รูปขันธคือองค์ประกอบในส่วนที่จัดอยู่ในประเภทของรูป ส่วนเวทนา สัญญา สังขาร และวิญญาณ เป็นองค์ประกอบฝ่ายนามธรรมที่ไม่ใช่รูปแต่ก็เป็นองค์ประกอบที่ทำให้รูปมีชีวิต เป็นต้น

แนวคิดเรื่องรูปในพุทธปรัชญาจึงสามารถเทียบได้ใกล้เคียงกับ **สสาร** (matter) ในปรัชญาสารนิยมของปรัชญาตะวันตก

อย่างไรก็ตามแม้ว่า พุทธปรัชญาจะยอมรับความมีอยู่จริงของรูปดังกล่าวในฐานะข้อเท็จจริงที่ดำรงอยู่ภายนอกจิตของมนุษย์เช่นเดียวกับปรัชญาสารนิยมก็ตาม แต่ก็มีขอบเขตที่ต่างกับปรัชญาสารนิยม เพราะสสารในทัศนะของปรัชญาสารนิยม โดยเฉพาะอย่างยิ่งตามแนวคิดของปรัชญาสังคมนิยมและวิทยาศาสตร์นั้น สสารที่มีอยู่จริงต้องดำรงอยู่ในกาละ เทศะ ที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 ตามปกติที่มนุษย์ทุกคนมีอยู่เท่านั้น⁶⁶ แต่**รูป**เป็นจำนวนมากตามทัศนะของพุทธปรัชญา คือ รูปที่ไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสตามปกติ เช่น เขาพระสุเมรุที่มีความสูง 84,000 โยชน์ และสวรรค์ชั้นดาวดึงส์⁶⁷ นั้นเป็นการรับรู้ในเชิงประจักษ์ที่นอกเหนือประสาทสัมผัสทั้ง 5 ที่มนุษย์ทุกคนมีเพราะต้องรู้โดยการใช้อภิญญา 5 และเป็นการประจักษ์ได้เฉพาะผู้ที่มีอภิญญา 5 เท่านั้น⁶⁸

⁶⁵ คำว่า **objective** มีคำบัญญัติในภาษาไทย คือ “**วัตถุวิสัย**” “**ปรวิสัย**” “**ปรนัย**” และ “**ภววิสัย**” ในวิทยานิพนธ์นี้หากเป็นการใช้ในบริบทของพุทธปรัชญาจะใช้ว่า “**ภววิสัย**” เพราะมีความหมายที่เหมาะสมกว่าคำว่า “**วัตถุวิสัย**” เนื่องจากภาวะ “**ภววิสัย**” (objective) จำนวนหนึ่งของพุทธปรัชญา มีลักษณะหรือคุณสมบัติที่ไม่ได้อยู่ในสถานะของ**วัตถุ**หรือ**สสาร**ที่กินเนื้อที่ และมีน้ำหนัก เช่น ชีวิตในชั้นอรุปรหม ซึ่งปราศจากรูปมีเพียงแต่จิตเท่านั้น แต่ก็เป็นความจริงเชิง “**ภววิสัย**” (objective) เช่นกัน เป็นต้น แต่หากเป็นการใช้คำ **objective** ในบริบทของปรัชญาตะวันตกในวิทยานิพนธ์นี้จะใช้คำว่า “**วัตถุวิสัย**”.

⁶⁶ ดูรายละเอียดในหัวข้อ 3.2.3 ความเป็นจริงตามแนวคิดวิทยาศาสตร์.

⁶⁷ พญาลิโท, **ไตรภูมิิกถา**, (กรุงเทพฯ : คณะทำงานโครงการวรรณกรรมอาเซียน คณะกรรมการประสานงานฝ่ายไทยว่าด้วยวัฒนธรรมและสนเทศของอาเซียน, 2530), หน้า 374, 300 – 326.

⁶⁸ ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อ 4.2.4, บทที่ 4 ความสัมพันธ์ของจักรวาลวิทยาเชิงวัตถุวิสัยที่มีต่อญาณวิทยา.

ประการสำคัญคือ การรับรู้รูปในทัศนะพุทธปรัชญามีจุดเน้นย้ำ และเป้าหมายที่ให้นมนุษย์รู้ถึงสถานะที่แท้จริงของรูปว่าเป็นสิ่งที่มีภาวะแห่งความเปลี่ยนแปลงในตัวเอง มีความแตกดับได้ จึงไม่ควรยึดติดในรูป” ซึ่งความเข้าใจความเป็นจริงของรูปว่าเป็นไปอย่างไรเช่นนี้ยังสัมพันธ์กับเป้าหมาย และวิถีของพุทธปรัชญาด้วย ดังจะได้กล่าวอย่างชัดเจนต่อไป

2. นามธรรม : ประมัตตสัจจะ ฝ่ายนามธรรมของพุทธปรัชญา ได้แก่ จิต เจตสิก นิพพาน กล่าวตามลำดับดังนี้

จิต : ในพุทธปรัชญามีความหมายว่า “ธรรมชาติที่รู้อารมณ์ สภาพที่นึกคิด, ความคิด, ใจ”^{๙๙} กล่าวขยายความได้ว่า จิตเป็นสภาวะนามธรรมที่ไม่ใช่สสาร เป็นสภาวะที่มีธรรมชาติในการรับรู้อารมณ์ในลักษณะของการเห็น ได้ยิน ได้กลิ่น รู้รส รู้สัมผัส และรู้คิด ซึ่งจิตรับรู้สรรพสิ่งต่างๆ ทั้งจากโลกภายนอกและในตัวจิตเอง โดยผ่านอายตนะภายในซึ่งเป็นแดนรับรู้ กระพบกับอารมณ์ อันเป็นอายตนะภายนอกซึ่งเป็นสิ่งที่ถูกรู้ ก็จะเกิดความรู้จำเพาะด้านของอายตนะแต่ละอย่างๆ ขึ้น เช่น ตากระทบรูป เกิดความรู้ที่เรียกว่าการเห็น หูกระทบเสียง เกิดความรู้ที่เรียกว่าการได้ยิน ซึ่งนอกจากพุทธปรัชญาจะยอมรับถึงการมีผัสสะรับรู้โลกภายนอกครบทั้ง 5 อย่างเช่นเดียวกับญาณวิทยาฝ่ายประจักษ์นิยมในปรัชญาตะวันตกแล้ว การประจักษ์ในพุทธปรัชญายังเพิ่มการประจักษ์ทางใจเข้าไปด้วยอีกประเภทคือ ธรรมารมณ์ เป็นการมีประสบการณ์โดยตรงต่อเรื่องภายในจิตของตนเอง” โดยมีข้อบ่งชี้ว่าธรรมชาติของอายตนะดังกล่าวพุทธปรัชญาถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของขั้น 5 อันเป็นองค์ประกอบของมนุษย์ คือ อายตนะ 5 คู่แรก ได้แก่ จักขุ – รูป โสถ – สัททวะ ฆานะ – คันธะ ชิวหา – รส กาย – โภภูฏัพพะ นั้นจัดอยู่ในรูปขั้นหรือความเป็นจริงฝ่ายรูปธรรม ส่วนอายตนะภายในที่ 6 คือ มโนหรือใจจัดอยู่ในญาณขั้น และอายตนะภายนอกที่ 6 คือ ธรรมารมณ์ อยู่ในขั้นที่ 4 คือ นามขั้น 3 (เวทนา สัญญา สังขาร)^{๙๙} เพราะฉะนั้นจึงย่อมเป็นหลักฐานบ่งชี้ว่าอายตนะดังกล่าวที่จิตใช้รับรู้โลก และโลกที่ถูกจิตรับรู้ นั้น ก็ล้วนมีสภาวะอันไม่เที่ยงด้วยกันทั้งสิ้น

^{๙๙} มันทพร วรกุล, การศึกษาเรื่องรูปในพุทธศาสนา, หน้า 113, 114.

^{๙๙} พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2540), หน้า 36., โดยคำว่า “อารมณ์” ในพุทธปรัชญามีความหมายต่างจากภาษาไทย คือหมายถึงสิ่งที่จิตรับรู้โดยผ่านประสาทสัมผัสทั้ง 5 และการรับรู้ทางใจโดยตรง.

^{๙๙} เรื่องเดียวกัน, หน้า 36.

^{๙๙} สรุปความจาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 34 – 39.

นอกจากนั้นพุทธปรัชญายังอธิบายการทำงานของจิตในลักษณะที่สอดคล้องกับหลักไตรลักษณ์ด้วยว่า จิตมีลักษณะที่เกิดดับอยู่ตลอดเวลาต่อเนื่องกันไป โดยเรียกจิตที่เกิดดับแต่ละจิตว่า “ดวง” และอาการที่จิตแต่ละดวงเกิดดับ ในแต่ละครั้งว่า “ขณะจิตหนึ่ง”^{๙๓}

พุทธปรัชญาได้จำแนกประเภทของจิตไว้หลายรูปแบบ แต่ในวิทยานิพนธ์นี้จะจำแนกประเภทของจิตที่สัมพันธ์กับรูปแบบอันปรากฏชัดเจนในจิตรกรรมฝาผนังที่ใช้ในการศึกษา คือ การแบ่งจิตตามภูมิภพนัย ซึ่งแบ่งแยกประเภทของจิตโดยภูมิมี 4 ภูมิ ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ อรูปภูมิ โลกุตตรภูมิ^{๙๔}

กามาวจรจิต : คือจิตที่เกาะเกี่ยวอยู่ในกามอันหมายถึงสิ่งที่น่ารัก น่าใคร่ ที่ล่อใจให้เกิดความโลภ โกรธ หลง และยังหมายถึง จิตที่อยู่ในกามภูมิ 11 ภูมิ คือ อบายภูมิ 4 (สัตว์นรก เปรต อสุรกาย เสร็จฉาน) มนุษยภูมิ 1 และเทวภูมิ 6 (คือภูมิอันเป็นที่อยู่ของเทวดาทั้ง 6 ชั้นตั้งแต่จาตุมหาราชิกาภูมิ – ปรนิมมิตวสวัตติภูมิ)

รูปาวจรจิต : เป็นจิตที่อยู่ระดับสูงกว่ากามาวจรจิต หมายถึงจิตที่เข้าถึงอารมณ์ของรูปฌาน หรือหมายถึงจิตที่รักพอใจในรูปฌานหรือรูปภูมิ หรือจิตที่อยู่ในรูปภูมิ

อรูปาวจรจิต : หมายถึงจิตที่เกาะเกี่ยวกับอรูปฌาน หรืออรูปภูมิ กล่าวคือ จิตที่พอใจอยู่ในอรูปฌานหรืออรูปภูมิ เมื่อไปเกิดเป็นรูปพรหมก็ด้วยผลกรรมนั้น หรือจิตที่อยู่ในอรูปภูมิ

โลกุตตรจิต : หมายถึงจิตที่อยู่เหนือโลก เป็นจิตที่ไม่เกาะเกี่ยวอยู่กับโลกทั้ง 3 คือ กามภูมิ รูปภูมิ อรูปภูมิ พุทธปรัชญาได้จำแนกผู้มีภาวะจิตเป็นโลกุตตรจิตไว้ 4 ประเภท คือ พระโสดาบัน พระสกทาคามี พระอนาคามี พระอรหันต์

เจตสิก : หมายถึงธรรมที่ประกอบกับจิต, อาการหรือคุณสมบัติต่าง ๆ ของจิต เช่น ความโลภ ความโกรธ ความหลง ศรัทธา เมตตา สติ ปัญญา เป็นต้น^{๙๕} กล่าวขยายความได้ว่า เจตสิก คือ สภาวะธรรมอย่างหนึ่งอันเป็นนามธรรมที่เกิดขึ้น และเป็นไปตามอำนาจการปรุงแต่งของเหตุปัจจัยเพื่อทำหน้าที่ประกอบจิตหรือปรุงแต่งจิตให้มีลักษณะเป็นไปตามเจตสิกที่เข้าปรุงแต่งนั้น คือ จิตเป็นธรรมชาติรู้อารมณ์ และเจตสิกเป็นธรรมชาติที่ปรุงแต่งจิตให้อารมณ์เป็นไปต่างๆ ตามลักษณะของเจตสิกนั้นๆ เจตสิกจึงเป็นธรรมชาติที่เกิดพร้อมกับจิต ดับพร้อมกับจิตมีอารมณ์เป็นอันเดียวกับจิต อาศัยวัตถุอันเดียวกับจิต แม้เจตสิกจะเป็นธรรมชาติที่ปรุงแต่งจิตก็ตาม แต่ก็นับว่าจิตย่อมเป็นใหญ่ หรือเป็นประธานเพื่อให้เจตสิกได้ปรุงแต่งหรือให้เจตสิกได้

^{๙๓} ถลนา อัครวงษ์นิรันดร์, การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่อง“อสังขะ”ในพุทธปรัชญาฝ่ายเถรวาท, หน้า 53.

^{๙๔} เรื่องเดียวกัน, หน้า 59 – 60.

^{๙๕} พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า 40.

อิงอาศัย เจตสิกจะเกิดขึ้นโดยปราศจากจิตไม่ได้ ในทำนองเดียวกันจิตจะเกิดขึ้นรับอารมณ์โดยปราศจากเจตสิกเข้าประกอบก็ไม่ได้เช่นกัน ฉะนั้นทั้งจิต และเจตสิกจึงเป็นธรรมชาติที่อิงอาศัยกัน^{๙๖}

พุทธปรัชญาได้แบ่งประเภทของเจตสิกออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ คือ เจตสิกที่เข้าประกอบจิตได้ทั้งฝ่ายดี (กุศล) และฝ่ายไม่ดี (อกุศล) ซึ่งเรียกว่า **อัญญธมมานาเจตสิก**, เจตสิกฝ่ายชั่วเมื่อประกอบเข้ากับจิตแล้วย่อมทำให้จิตเศร้าหมอง เรียกว่า **อกุศลเจตสิก**, และเจตสิกฝ่ายที่ดีงาม เมื่อประกอบเข้ากับจิตแล้วย่อมทำให้จิตผ่องใส ไม่เศร้าหมอง เรียกว่า **โสภณเจตสิก**

โดยที่เจตสิกมีธรรมชาติเป็นสภาวะที่ประกอบรวม และอิงอาศัยอยู่กับจิตจึงย่อมมีธรรมชาติอันไม่เที่ยง มีความผันแปรไปตามกฎไตรลักษณ์เช่นเดียวกับจิตด้วยเช่นกัน

นิพพาน^{๙๗} : ประมัตตสังขะฝ่ายนามธรรมลำดับสุดท้ายในพุทธปรัชญาคือ นิพพาน มีความหมายอย่างกว้างคือ ภาวะแห่งการดับกิเลสและกองทุกข์^{๙๘} หลุดพ้นจากเครื่องร้อยรัดอันได้แก่อวิชชาต่างๆ เป็นภาวะที่ว่างจากทุกข์โดยสิ้นเชิง และเป็นภาวะแห่งความสุขสูงสุด ถึงแม้ว่าคุณสมบัติของนิพพาน ไม่ได้มีอยู่อย่างเป็นวัตถุวิสัยสถิตอยู่ ณ ตำแหน่งใดในจักรวาล ดังความอุปมาที่ปรากฏใน**มิลินทปัญหา**ที่พระนาคเสนตรัสแก่พระยามิลินท์ว่า “...อันว่าโอกาสเป็นที่ตั้งแห่งนิพพานนี้ จะได้มีเหมือนสิ่งอื่นทั้งหลายได้ นิพพานนี้ไซร พระโยคาวจรเจ้าพิจารณาไปเห็นซึ่งอุทขวกะ คือที่เกิดและที่ดับแห่งสังขารแล้ว จึงเห็นได้แจ้ง มหาราชขอถวาย พระพรบทิตรพระราชสมภารผู้ประเสริฐ ธรรมดาว่าอภิกขิจะบังเกิดขึ้น โดยมีที่อยู่ปรากฏก็หามิได้ เมื่อบุคคลต้องการจะเอาไม้แม่ไฟมาตีเข้าก็บังเกิดเพลิงขึ้น “ขณ” มีครุวนาฉันโค พระโยคาวจรเจ้าที่ตั้งใจปรารถนาพระนิพพานนั้นพิจารณาซึ่งอุทขวกะคือที่เกิดที่ดับแห่งสังขารธรรมแล้ว พระโยคาวจรนั้นก็กระทำให้แจ้งซึ่งพระนิพพาน ดูเอาแม่ไม้มาตีไฟกันเข้าแล้วได้ไฟฉะนั้น...”^{๙๙} ซึ่งก็สอดคล้องกับการกล่าวถึงนิพพานในสถานะของบุคคลผู้เข้าถึงนิพพานที่ปรากฏในพระไตรปิฎก ดังความว่า “... ความไม่หวั่นไหวย่อมมีแก่บุคคลผู้อันคัมภีระและทิวาสัย ย่อมไม่มีแก่ผู้อันคัมภีระและทิวาสัยไม่อาศัย เมื่อความหวั่นไหวไม่มี ย่อมมีปัสสัทธิ ก็ย่อมไม่มีความยินดี เมื่อไม่มีความยินดี ก็ย่อมไม่มีการจุติ และอุปบัติ โลกนี้โลกหน้าก็ไม่มี ระหว่างโลกทั้งสองก็

^{๙๖} ถลนา อัครวงษ์นิรันดร์, การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่อง“สังขะ”ในพุทธปรัชญาฝ่ายเถรวาท, หน้า 64.

^{๙๗} ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในเรื่องเดียวกัน หน้า 86 – 96., และพระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 229 -

^{๙๘} พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า 103.

^{๙๙} มิลินทปัญหา ฉบับพิศดาร, (พระนคร : ศิลปาบรรณาการ, 2500), หน้า 961-962.

ไม่มี...¹⁰⁰ ความดังกล่าวนอกจากแสดงให้เห็นว่าภาวะของนิพพานนั้นไม่สถิตอยู่ ณ ที่ใดในจักรวาลแล้ว ยังแสดงถึงความหมายของนิพพาน ว่าเป็นสภาวะที่ไม่มีเหตุปัจจัยปรุงแต่ง ไม่มีการเกิดขึ้น ไม่มีการดับปรากฏ ย่อมเป็นธรรมที่ไม่เกิดจากเหตุปัจจัย จึงย่อมจัดว่าพระนิพพานอยู่ในอสังขตธรรม¹⁰¹ ซึ่งต่างจากปรมาตมสังขะประเภทอื่นอันได้แก่ รูป จิต เจตสิก ที่ล้วนมีสภาวะไม่เที่ยง มีความผันแปร มีการเกิดขึ้น และดับไปปรากฏ จึงจัดว่า “เป็นธรรมที่ถูกปัจจัยปรุงแต่งขึ้นจึงเรียกว่าสังขตธรรม”¹⁰²

ในฐานะที่นิพพาน คือ สภาวะที่มนุษย์สามารถรับรู้เมื่อได้ปฏิบัติตามขั้นตอนของพุทธปรัชญา และสามารถรู้ได้ด้วยใจตน จึงทำให้นิพพานในฐานะสิ่งที่ถูกรู้ไม่สามารถแยกออกไปอย่างเป็นอิสระจากตัวผู้รู้ความเป็นจริงนั้นได้เช่นกัน

แม้นิพพานจะอยู่ในปรมาตมสังขะแต่ก็มีความสัมพันธ์กับสมมุติสังขะ เพราะการที่มนุษย์จะบรรลุสู่เป้าหมายสูงสุดคือนิพพานเช่นนั้นได้ การไปถึงนิพพานอันเป็นปรมาตมสังขะนั้น ก็ล้วนต้องผ่านการเรียนรู้ในรูปแบบต่างๆ เช่น ภาษา และข้อเท็จจริงภายนอกอันเป็นสมมุติสังขะที่ทำให้มนุษย์เล็งเห็นถึงเป้าหมาย และมีวิถีที่ไปสู่เป้าหมายเช่นนั้นได้

นอกจากนั้นแล้ว นิพพานยังเป็นปรมาตมสังขะเพียงอย่างเดียวที่มีภาวะเป็นอสังขตธรรมคือไม่มีความเปลี่ยนแปลง เพราะปรมาตมสังขะอื่นคือ รูป จิต และเจตสิก นั้นล้วนเป็นสังขตธรรมที่มีความเปลี่ยนแปลงในตัวเอง รวมทั้งยังมีความหมายในฐานะเป้าหมายอันประเสริฐสูงสุดของพุทธปรัชญา และมีความสัมพันธ์กับวิถีทางที่พุทธปรัชญาให้คุณค่า ในการที่มนุษย์จะพึงปฏิบัติเพื่อไปให้ถึงเป้าหมายสูงสุดนั้น จึงย่อมเกี่ยวข้องโดยตรงต่อทศนะเรื่องการเมืองธรรมชาติของความเป็นจริงทั้งปวงว่าเป็นไปอย่างไร ซึ่งก็คือเป็นไปตามกฎ แห่งไตรลักษณ์ และกฎของสมุปบาท ดังจะกล่าวในลำดับถัดไปดังนี้

3.4.2 ธรรมชาติของความเป็นจริงเป็นไปอย่างไร

พุทธปรัชญากล่าวถึงความเป็นไปของความเป็นจริง ในรูปแบบของกฎธรรมชาติที่เรียกว่าไตรลักษณ์ และกฎของสมุปบาท ธรรมทั้งสองล้วนเป็นกฎอันเดียวกัน แต่แสดงคนละแง่เพื่อมองเห็นความจริงอย่างเดียวกัน คือ ไตรลักษณ์มุ่งแสดงลักษณะของสิ่งทั้งหลาย ที่ปรากฏให้เห็นว่าเป็นเช่นนั้น ในเมื่อสิ่งเหล่านั้นเป็นไปโดยอาการที่สัมพันธ์เนื่องอาศัยเป็นเหตุปัจจัยสืบต่อแก่กันตามหลักกฎของสมุปบาท ส่วนหลักกฎของสมุปบาท มุ่งแสดงถึงอาการของสิ่งทั้งหลายว่ามี

¹⁰⁰ พ.ศ. 25/161/177., เน้นอักษรตัวหนาโดยผู้วิจัย.

¹⁰¹ พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า 331.

¹⁰² เรื่องเดียวกัน, หน้า 259.

ความสัมพันธ์เนื่องอาศัยเป็นเหตุปัจจัยสืบต่อกันเป็นกระแสนมองเห็นลักษณะได้ว่าเป็นไปตามไตรลักษณ์ โดยเราจะกล่าวถึงไตรลักษณ์ก่อน

3.4.2.1 ไตรลักษณ์¹⁰³ : เรียกอีกอย่างว่า **สามัญญลักษณะ** แปลว่า ลักษณะที่ทั่วไปหรือเสมอเหมือนกันแก่สิ่งทั้งปวง ลักษณะอันเป็นองค์ประกอบของไตรลักษณ์มี 3 ประการ คือ

1. อนิจจตา : ความไม่เที่ยง ความไม่คงทน ความไม่ยั่งยืน ภาวะที่เกิดขึ้นแล้วเสื่อมไป

2. ทุกขตา : เป็นทุกข์ ภาวะที่ถูกบีบคั้น ด้วยการเกิดขึ้นและสลายตัว ภาวะที่กดดัน ผืนและขัดแย้งในตัว เพราะปัจจัยที่ปรุงแต่งให้มีสภาพเป็นอย่างนั้นเปลี่ยนแปลงไป จะทำให้คงอยู่ในสภาพนั้นไม่ได้ ภาวะที่ไม่สมบูรณ์ มีความพร่องอยู่ในตัว ไม่ให้ความสมอยากอย่างแท้จริงหรือพึงพอใจเต็มที่แก่ผู้อยากด้วยตัณหา และก่อให้เกิดทุกข์แก่ผู้เข้าไปอยากเข้าไปยึดด้วยตัณหา อุปาทาน

3. อนัตตา : ความเป็นอนัตตา คือความไม่ใช่ตัวตน ความไม่มีตัวตนที่แท้จริงของมันเอง สิ่งทั้งหลายทั้งปวงมีอยู่ในรูปกระแสที่ประกอบด้วยปัจจัยอันสัมพันธ์กันตามเหตุปัจจัยที่อาศัย มีการเกิด ดับสลับไปตลอดเวลา เป็นภาวะที่ไม่เที่ยง จึงไม่มีอัตตาหรือตัวตนใดๆ (อนัตตา) ตัวอย่างเช่น มนุษย์เมื่อแยกส่วนประกอบออกแล้วก็จะพบเพียงขั้น 5 ที่มีภาวะอันไม่เที่ยง คือทั้งรูป เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณ ล้วนไม่มีตัวตนอันเป็นของเราอย่างแท้จริง มีความผันแปรอยู่ตลอดเวลาทั้งสิ้น¹⁰⁴

ปรมาตตสัจจะทั้งปวง (ยกเว้นนิพพาน) อันได้แก่สรรพสิ่งต่าง ๆ ทั้งรูป และนามอันเป็นสังขตธรรมที่เราได้กล่าวไปทั้งหมดนั้น ล้วนอยู่ภายใต้กฎแห่งไตรลักษณ์ทั้งสิ้น เพราะสิ่งทั้งปวงเหล่านั้นมีคุณสมบัติเป็น**สังขตลักษณะ** คือเป็นสภาวะอันมีปัจจัยทั้งหลายมาร่วมกันแต่งสรรขึ้น โดยมีพื้นฐาน 3 ประการคือ 1. มีความเกิดขึ้นปรากฏ 2. มีความแตกดับหรือความสลายปรากฏ 3. เมื่อดำรงอยู่มีความผันแปรปรากฏ จะมีก็เพียงนิพพานเท่านั้นที่อยู่พ้นเงื่อนไขดังกล่าว เพราะมีสภาวะเป็น**อสังขตลักษณะ**คือมิได้เป็นสภาวะที่ปัจจัยทั้งหลายมาร่วมกันทำขึ้นแต่งขึ้น มีลักษณะพื้นฐาน 3 ประการ คือ 1. ไม่ปรากฏความเกิด 2. ไม่ปรากฏความสลาย 3. เมื่อดำรงอยู่ไม่ปรากฏความผันแปร¹⁰⁵ เพราะนิพพานคือ การพ้นไปจากภาวะอันไม่เที่ยง และเป็นทุกข์

¹⁰³ สรุปความจาก, พระธรรมปิฎก, **พุทธธรรม**, หน้า 30, 67 – 70.

¹⁰⁴ สรุปความจาก ส.ช. 17/127-129/82-84.

¹⁰⁵ พระธรรมปิฎก, **พุทธธรรม**, หน้า 70/1-70/2.

ไว้ตัวตน เป็นอนัตตา สอดคล้องกับความว่า "...สังขารทั้งปวงที่ปัจจัยปรุงแต่ง ไม่เที่ยง เป็น
ทุกข์ เป็นอนัตตา และบัญญัติ คือ พระนิพพาน เป็นอนัตตา..."¹⁰⁶

3.4.2.2 ปฏิจสงฺกมปฏิบัติ¹⁰⁷ : คือหลักธรรมสำคัญยิ่งของพุทธปรัชญา เป็นธรรม
อันแสดงกระบวนการเกิด และดับของทุกข์ มีความมุ่งหมายเพื่อแสดงการเกิด ดับของทุกข์ที่มี
ความสัมพันธ์สืบเนื่องอิงอาศัยกันอันเนื่องในทุกข์โดยความสัมพันธ์สืบเนื่องเป็นวัฏจักรอันหาจุด
กำเนิด และจุดสิ้นสุดไม่ได้ วงจรหรือองค์ประกอบของปฏิจสงฺกมปฏิบัติมีดังนี้

".....

เพราะอวิชชาเป็นปัจจัย จึงมีสังขาร
เพราะสังขารเป็นปัจจัย จึงมีวิญญาณ
เพราะวิญญาณเป็นปัจจัย จึงมีนามรูป
เพราะนามรูปเป็นปัจจัย จึงมีสฬายตนะ
เพราะสฬายตนะเป็นปัจจัย จึงมีผัสสะ
เพราะผัสสะเป็นปัจจัย จึงมีเวทนา
เพราะเวทนาเป็นปัจจัย จึงมีตัณหา
เพราะตัณหาเป็นปัจจัย จึงมีอุปาทาน
เพราะอุปาทานเป็นปัจจัย จึงมีภพ
เพราะภพเป็นปัจจัย จึงมีชาติ

เพราะชาติเป็นปัจจัย จึงมีชรา มรณะ โสกะ ปริเทวะ ทุกข์ โทมนัส

อุปายาส

เป็นอันว่ากองทุกข์ทั้งมวลนั้นย่อมเกิด ด้วยประการฉะนี้"¹⁰⁸

เมื่อเหตุปัจจัยเหล่านั้นดับลง ทุกข์ก็ย่อมดับลงโดยสัมพันธ์กันดังนี้

".....

เพราะสังขารดับ วิญญาณจึงดับ
เพราะวิญญาณดับ นามรูปจึงดับ
เพราะนามรูปดับ สฬายตนะจึงดับ
เพราะสฬายตนะดับ ผัสสะจึงดับ

¹⁰⁶ วินย. 8/826/224.

¹⁰⁷ สรุปความจาก พระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 79 – 119.

¹⁰⁸ วินย. 4/1/1.

เพราะผัสสะดับ เวทนาจึงดับ

เพราะเวทนาดับ ตัณหาจึงดับ

เพราะตัณหาดับ อุปาทานจึงดับ

เพราะอุปาทานดับ ภพจึงดับ

เพราะภพดับชาติจึงดับ

เพราะชาติดับ ขรา มรณะ โสกะ ปริเทวะ ทุกข์ โทมนัส อุปายาส
จึงดับ

เป็นอันว่ากองทุกข์ทั้งมวลนั้นย่อมดับ ด้วยประการฉะนี้^๑

..109

เมื่อมนุษย์เข้าถึงกระบวนการวัฏจักรแห่งการเกิดทุกข์เช่นนี้ ย่อมปราศจากอุปาทานสามารถกระทำตนให้มีวิถีแห่งการพ้นทุกข์ ซึ่งมนุษย์จะยังรู้ความเป็นจริงเช่นนี้ได้ก็ด้วยใจของตนเอง โดยมีได้มีความเป็นจริงเช่นนั้นสถิตอยู่ในข้อเท็จจริงภายนอกตนแต่อย่างใด ข้อเท็จจริงภายนอกมีฐานะเป็นสิ่งที่ทำให้จิตได้หยั่งรู้ถึงความเป็นจริงดังกล่าวได้ในใจตน ดังที่พระพุทธองค์ก็ได้ทรง “ตรัสรู้ชอบด้วยพระองค์เอง” เพราะฉะนั้นความรู้เช่นนี้ของพุทธปรัชญาจึงเป็นความรู้เชิงจิตวิสัย (subjective)¹¹⁰ และเป็นความเป็นจริงเชิงมโนคติ (conceptual reality) และเมื่อเป็นดังนี้ในแง่ของความสัมพันธ์ระหว่างความจริงกับผู้รู้ความจริงอันเป็นสภาวะธรรมนั้น จึงย่อมไม่สามารถแยกออกจากตัวผู้รู้ความจริงได้โดยอิสระ

หลักธรรมสำคัญเนื่องในปฏิจจนุปบาทที่ต้องกล่าวถึงคือ หลักเรื่อง “กรรม”¹¹¹ ในฐานะเป็นหลักธรรมแกนสำคัญที่ทำให้ปฏิจจนุปบาทดำเนินไปตามวงจร ปฏิจจนุปบาทในแง่ของความเป็นไปในชีวิตเป็นเรื่องของการแสดงออก และเกี่ยวข้องกับความคิดชอบของมนุษย์

¹⁰⁹ เรื่องเดียวกัน.

¹¹⁰ คำว่า subjective มีคำบัญญัติในภาษาไทย สองคำคือ “จิตวิสัย” “อัตวิสัย” และ “อัตนัย” ในวิทยานิพนธ์นี้หากเป็นการใช้ในบริบทของพุทธปรัชญาจะใช้ว่า “จิตวิสัย” เพราะมีความหมายที่เหมาะสมกว่าคำว่า “อัตวิสัย” เนื่องจากภาวะความเป็นจริงเชิง “จิตวิสัย” (subjective) ของพุทธปรัชญา ในบริบทที่เรากล่าวถึงมีลักษณะทางญาณวิทยาที่เป็นการหยั่งรู้ความเป็นจริงอันเป็นมโนคติได้ด้วยจิตของตนเอง แต่หากเป็นการใช้คำดังกล่าวในบริบทของปรัชญาตะวันตกในวิทยานิพนธ์นี้ จะใช้คำว่า “อัตวิสัย” เนื่องจากคำว่า “อัตวิสัย” ในบริบทของการศึกษานี้ มีความเหมาะสมเพราะมีความหมายว่า ความเป็นจริงคือคุณสมบัติที่ขึ้นอยู่กับ การรับรู้เฉพาะคนของมนุษย์ไม่ได้เป็นอิสระจากตัวของมนุษย์.

¹¹¹ ดูรายละเอียดใน พระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 151 – 222.

โดยตรง คือ ส่วนที่เรียกว่ากรรม เมื่อพิจารณาในแง่นี้ก็อาจเอากรรมขึ้นเป็นจุดเน้น และบทตั้ง แล้วเอาส่วนประกอบอื่นของปฏิจจนูปบาทเป็นตัวประกอบสืบสาวเรื่องราว โดยกรรมในฐานะกฎแห่งกรรมของพุทธปรัชญามีหลักกล่าวว่า สิ่งอันเป็นสังขตธรรมทั้งปวงอันได้แก่สรรพสิ่งทั้งรูปและนามล้วนดำเนินไปตามธรรมดาแห่งเหตุปัจจัย มีระเบียบที่แน่นอน สรรพสิ่งล้วนเป็นไปตามนั้น กฎแห่งกรรมในฐานะกฎธรรมชาติพุทธปรัชญาเรียกว่า “นิยาม” มี 5 ประเภทคือ

1. **อุตุนิยาม** : กฎธรรมชาติฝ่ายวัตถุ เช่น เรื่องลมฟ้าอากาศ
2. **พีชนิยาม** : กฎธรรมชาติเกี่ยวกับการสืบพันธุ์ หรือพันธุกรรม
3. **จิตนิยาม** : กฎธรรมชาติเกี่ยวกับการทำงานของจิต
4. **กรรมนิยาม** : กฎธรรมชาติเกี่ยวกับพฤติกรรมของมนุษย์คือ กระบวนการก่อ

การกระทำ และการให้ผลของกรรม

5. **ธรรมนิยาม** : กฎธรรมชาติที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ และอาการที่เป็นเหตุเป็นผลแก่กันของสิ่งทั้งหลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เรียกว่าความเป็นไปตามธรรมดา เช่นว่าสิ่งทั้งหลายมีความเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไปเป็นธรรมดา โดยกล่าวได้ว่าธรรมนิยามนี้เป็นกฎธรรมชาติที่มีความครอบคลุมกฎทั้งสี่ข้อที่เรากล่าวไปแล้ว คือ เป็นกฎที่แสดงถึงความเกี่ยวพันกันของสาเหตุและผลทั้งสิ้น เพียงแต่กฎสี่ข้อแรกนั้นได้แยกย่อยต่างกันไปในรายละเอียดเท่านั้น คือ อุตุนิยาม และพีชนิยามเป็นกฎที่สามารถสังเกตได้ด้วยประสาทสัมผัส แต่จิตนิยามและกรรมนิยามไม่สามารถสังเกตได้ด้วยประสาทสัมผัส

ในฐานะของมนุษย์กฎข้อที่ 4 คือ กรรมนิยามเป็นกฎสำคัญที่สุดเพราะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับมนุษย์โดยตรง และโดยความหมายของคำว่า “กรรม” ในทางพุทธปรัชญามีความหมายเฉพาะเจาะจงว่าคือ การกระทำด้วยเจตนา หรือการกระทำที่เป็นไปด้วยความตั้งใจ¹¹² โดยการกระทำในที่นี้เน้นไปที่การกระทำของมนุษย์โดยตรง แม้ว่าพุทธปรัชญาจะแบ่งแยกกรรมออกหลายประเภท ทั้งกายกรรม วาจากรรม มโนกรรม แต่ก็ได้นับย้าให้ความสำคัญกับมโนกรรมที่สุด เพราะกรรมอื่นทั้งหลายจะเกิดขึ้นได้ก็ล้วนมีที่มาจากใจที่คิดก่อนทั้งสิ้น¹¹³

หลักกรรมในฐานะเป็นกฎแห่งกรรมอันเป็นหนึ่งในกฎธรรมชาติของพุทธปรัชญา มีกฎสำคัญที่เชื่อว่า การกระทำแต่ละอย่างของมนุษย์ล้วนมีผลแห่งกรรมนั้นเสมอ และผลแห่งกรรมนั้นย่อมปรากฏเมื่อถึงเวลาอันเหมาะสมตามกาลเวลา และความหนักเบาของกรรม¹¹⁴

¹¹² เรื่องเดียวกัน, หน้า 157.

¹¹³ เรื่องเดียวกัน, หน้า 161.

¹¹⁴ ุบายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 219 – 222.

กรรมนิยามนี้มีความสำคัญมากกับมนุษย์ และสัตว์โลกต่างๆ ในจักรวาลแบบไตรภูมิ ในฐานะกรรมคือรากฐานที่เป็นสิ่งกำหนดภพภูมิ และรูปร่างของสัตว์โลกต่างๆ เพราะภพภูมิ รูปร่างของมนุษย์และสัตว์โลกทั้งหลายล้วนสัมพันธ์กับการทำกรรม และการให้ผลของกรรมโดยตรง

3.4.3 วิธีที่สอดคล้องกับธรรมชาติของความเป็นจริง : อริยสัจ 4

วิธีที่สอดคล้องกับธรรมชาติของความเป็นจริงในทัศนะของพุทธปรัชญา คือการมีวิถีปฏิบัติตามหลักอริยสัจ 4 โดยอริยสัจ 4¹¹⁵ คือธรรมหมวดใหญ่ของพุทธปรัชญา มีความสำคัญในฐานะที่เมื่อมนุษย์เข้าใจถึงความเป็นจริงของธรรมชาติทั้งปวงว่ามีความเป็นไปตามกฎแห่งไตรลักษณ์ และดำเนินไปตามปฏิจจสมุปบาทเช่นนั้นแล้ว จึงยอมไปให้พ้นจากวงจรดังกล่าวโดยมีนิพพานกำหนดเป็นเป้าหมายสูงสุด และอริยสัจ 4 มีความสัมพันธ์ในฐานะเป็นวิถีปฏิบัติของมนุษย์ที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุด โดยอริยสัจ 4 มีองค์ประกอบดังนี้

3.4.3.1. ทุกข์ : ในความหมายของพุทธปรัชญามีความหมายที่กว้างและลึกกว่าความหมายสามัญในภาษาไทย เพราะมีความหมายครอบคลุมถึงสภาวะหรือสภาพที่ทนอยู่ได้ยากสภาพที่ทนอยู่ไม่ได้ เพราะถูกบีบคั้นด้วยความเกิดขึ้น และดับสลาย เนื่องจากต้องเป็นไปตามเหตุปัจจัย เช่น การเป็นไปตามขรามรณะ เป็นต้น

3.4.3.2. สมุทัย : คือเหตุเกิดแห่งทุกข์ หรือสาเหตุให้เกิดทุกข์ ได้แก่ ความอยากที่ถือเอาตัวเป็นที่ตั้ง เมื่อสืบสาวได้แล้วก็ต้องทำการละหรือกำจัดเสีย หากปราศจากอวิชชาและตัณหาไม่ตกอยู่ใต้อิทธิพลของกิเลส มนุษย์ย่อมเห็นถึงสาเหตุแห่งทุกข์ด้วยปัญญาที่เข้าใจสภาวะและรู้เหตุปัจจัยของสิ่งทั้งหลายตามที่เป็นจริง

3.4.3.3. นิโรธ : คือความดับทุกข์ หรือภาวะหมดปัญหาที่แสดงให้เห็นว่า ทุกข์ที่บีบคั้นนั้นสามารถดับได้ ทั้งนี้เพราะสาเหตุของปัญหาหรือทุกข์สามารถกำจัดได้ เมื่อกำจัดที่สาเหตุแห่งทุกข์แล้ว ทุกข์ย่อมพลอยดับสิ้นไปด้วย ภาวะไร้ทุกข์ย่อมเกิดขึ้นมาเอง

3.4.3.4. มรรค : คือหนทางดับทุกข์ เป็นวิถีปฏิบัติ เพื่อกำจัดสาเหตุแห่งปัญหาหรือวิธีที่นำไปสู่เป้าหมาย เมื่อมนุษย์ตระหนักรู้ทุกข์และสาเหตุแห่งทุกข์ได้ครบถ้วนตามสภาวะที่เป็นจริง และเล็งเห็นจุดหมายอันหมดทุกข์นั้น จึงยอมปฏิบัติเพื่อบรรลุจุดหมายนั้น โดยต้องปฏิบัติตามแนวทางอันถูกต้อง ซึ่งมีรายละเอียดเรียกว่ามรรคมีองค์ 8 ซึ่งมีองค์ประกอบของธรรมย่อยในมรรค 8 อย่างคือ

1. สัมมาทิฐิ : เห็นชอบ

5. สัมมาอาชีวะ : เลี้ยงชีพชอบ

2. สัมมาสังกัปปะ : ดำริชอบ

6. สัมมาวาจา : เพียรชอบ

¹¹⁵ สรุปความจาก เรื่องเดียวกัน, หน้า 893 – 924.

3. **สัมมาวาจา** : เจรจาชอบ

7. **สัมมาสติ** : ระลึกรชอบ

4. **สัมมากัมมันตะ** : ทำการชอบ

8. **สัมมาสมาธิ** : ตั้งจิตมั่นชอบ

เนื้อหาของอริยสัจ 4 ทั้งหมดมีความหมายที่ลงรอยเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับปฏิจจสมุปบาท¹¹⁶ กล่าวคือ ปฏิจจสมุปบาทก็เป็นเนื้อหาสำคัญของอริยสัจ 4 และอริยสัจ 4 ก็มีความหมายครอบคลุมปฏิจจสมุปบาท ต่างกันเพียงแต่เป็นการแสดงความจริงในรูปแบบที่ต่างกันด้วย วัตถุประสงค์คนละอย่าง คือ ปฏิจจสมุปบาทแสดงความจริงตามกระบวนการของมันเองตามที่เป็นไปโดยธรรมชาติล้วน ๆ ส่วนอริยสัจ 4 เป็นหลักความจริงในรูปแบบที่เสนอตัวต่อปัญญาของมนุษย์ในการที่จะสืบสวนค้นคว้าและทำให้เกิดผลในทางปฏิบัติ กล่าวคือ ในอริยสัจ 4 คือเริ่มต้นให้มนุษย์ตระหนักรู้ในทุกข์ก่อนเป็นอันดับแรก(ทุกข์) รู้ว่าทุกข์ที่ตนเองตระหนักรู้นั้นมีสาเหตุจากอะไร(สมุทัย) ในลำดับต่อไปคือ มีเป้าหมายประเสริฐอันดับทุกข์นั้นอย่างสิ้นเชิง(นิโรธ) และเป้าหมายเช่นนั้นก็จะเป็นตัวกำหนดวิถีในการบรรลุมเป้าหมายดังกล่าว(มรรค) ซึ่งหลักที่ให้มนุษย์ปฏิบัติในรูปแบบที่จะไปให้ถึงเป้าหมายเช่นนี้ ไม่ได้ระบุเป็นขั้นตอนชัดเจนในรูปแบบดังที่ปรากฏในอริยสัจ 4

แนวคิดความเป็นจริงของพุทธปรัชญาที่กล่าวมานั้น ทำให้สามารถกำหนดกรอบของมโนทัศน์เรื่องความเป็นจริงในทัศนะของพุทธปรัชญาได้ว่า ทัศนะทางปรัชญา พุทธปรัชญามีแนวคิดว่าสรรพสิ่งในจักรวาลนั้นมีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย โดยยอมรับความมีอยู่ของสรรพสิ่งดังกล่าวทั้งในส่วนที่เป็นความจริงอันเป็นภววิสัยที่ไม่มีรูป และวัตถุหรือสสารซึ่งเรียกว่า “รูป” แต่สสารหรือรูปในทัศนะของพุทธปรัชญานั้นก็ไม่ได้จำกัดขอบเขตเพียงแค่อสสาร หรือรูปที่รับรู้ได้ด้วยประสาท สัมผัสทั้ง 5 หากแต่ยังครอบคลุมถึงรูปที่ไม่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 เช่น รูปที่ปรากฏในสวรรค์ นรก และความเป็นจริง เชิงภววิสัยจำนวนหนึ่งของพุทธปรัชญาที่เป็นภาวะที่แม้ว่าจะปราศจากรูปแต่ก็มีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย เช่น จิตในชั้นอรุปรพรมเป็นต้น เป็นต้น ฉะนั้น ความเป็นจริงเชิงภววิสัยเช่นนี้จึงย่อมเป็นความจริงเชิงภววิสัยที่มีขอบเขตต่างจากแนวคิดปรัชญาสสารนิยมที่ยอมรับความมีอยู่จริงของสสาร และความจริงเชิงวัตถุวิสัยในระดับที่สามารถรู้ได้ในประสบการณ์ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 เท่านั้น ทั้งยังต่างจากปรัชญาสสารนิยมในด้านที่ พุทธปรัชญายอมรับความมีอยู่จริงอย่างเป็นอิสระของจิตจากสสารหรือรูปอีกด้วย

แม้ว่าพุทธปรัชญาจะมีทัศนะคล้ายคลึงกับปรัชญาจิตนิยม ที่เห็นว่าจิตมีความสำคัญกว่าสสาร หรือวัตถุ แต่เมื่อพิจารณาครอบคลุมถึงแนวคิดหลักทั้งระบบจะพบว่าแตกต่างกันมาก โดย

¹¹⁶ ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 897 – 901.

พุทธปรัชญาเห็นว่ารูปหรือสสารที่ปรากฏในโลกกายภาพนั้นคือ สิ่งที่มีอยู่จริงโดยตัวของมันเอง อย่างเป็นปรมาณู ไม่ได้มีสภาพเป็นเพียงสิ่งปรากฏ (appearance) ที่ต้องอาศัยหรืออ้างอิงสภาวะอื่นใดเป็นต้นแบบ ซึ่งต่างจากสสารในแนวคิดปรัชญาจิตนิยม ดังเช่นแนวคิดของเพลโต เป็นต้น

ในด้านญาณวิทยาพุทธปรัชญาก็มีความแตกต่างจากญาณวิทยาฝ่ายเหตุผลนิยมที่เชื่อว่า มนุษย์สามารถรู้ความจริงได้ด้วยเหตุผลโดยไม่ต้องพึ่งพาประสบการณ์จากโลกภายนอกเลย แต่สำหรับพุทธปรัชญา ประสบการณ์จากโลกภายนอกที่มนุษย์รับรู้โดยการมีผัสสะจากข้อเท็จจริงของโลกภายนอกนั้นเป็นข้อมูลที่มีความสำคัญสูงมากในการที่จะทำให้จิตหยั่งรู้ทุกข์ได้ในใจตน และแม้ว่าพุทธปรัชญาจะยอมรับความรู้เชิงประจักษ์แต่ก็มีสาระหลายประการต่างจากปรัชญา ฝ่ายประจักษ์นิยมในสมัยใหม่มาก คือ ประสบการณ์ที่พุทธปรัชญายอมรับ และใช้ในการรับรู้โลกภายนอกนั้นไม่ได้จำกัดอยู่เพียงประสาทสัมผัสทั้ง 5 (ในพุทธปรัชญายังเพิ่มใจอีกประเภทหนึ่งไว้ด้วย) ที่มนุษย์ทุกคนมีแต่ยังหมายรวมถึงความรู้เชิงประจักษ์ได้เฉพาะตน เช่น การรับรู้รศก สวรรค์ เทวดา และสัตว์นรกในความหมายเชิงภววิสัยด้วยอภิญา 5 ซึ่งเป็นการรับรู้หรือประจักษ์ได้เฉพาะบุคคลเท่านั้น

แม้ว่าพุทธปรัชญาจะยอมรับความมีอยู่จริงของโลกกายภาพภายนอก ทั้งรูปและนามว่ามีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย เป็นอิสระจากจิตของมนุษย์ และมนุษย์สามารถรู้ความจริงเช่นนั้นได้ดังกล่าวไปแล้ว แต่ความเป็นจริง ความรู้ที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำ และให้คุณค่าที่สุดก็คือรู้ถึงความเป็นจริงตามสภาวะธรรมของสรรพสิ่งดังกล่าว่ามีธรรมชาติที่เป็นไปอย่างไร ซึ่งก็คือเป็นไปตามกฎแห่งไตรลักษณ์ และปฏิเสธสมุปบาท มนุษย์จะรู้ความเป็นจริงแห่งสภาวะธรรมในระดับนี้ว่าธรรมดังกล่าวมีความเป็นจริงได้ก็โดยการหยั่งรู้ได้ด้วยใจตนเท่านั้น โดยไม่มีความเป็นจริงเช่นนี้ ผังอยู่ในตัวข้อเท็จจริงภายนอก เพราะฉะนั้นจึงยอมทำให้ความเป็นจริงตามนัยยะเช่นนี้ของพุทธปรัชญามีลักษณะเป็น**ความเป็นจริงเชิงมนคติ**(conceptual reality)และเมื่อเป็นการหยั่งรู้ความจริงด้วยใจตนเองเช่นนี้จึงยอมทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างความจริงที่ถูกรู้ และผู้รู้ความเป็นจริงยอมมีความสัมพันธ์กันโดยที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้อย่างเป็นอิสระ และเป็นการความเป็นจริงเฉพาะคนที่จิตบุคคลผู้นั้นจะต้องประจักษ์แจ้งเอง จึงยอมทำให้ความรู้ในระดับที่กล่าวถึงนี้เป็น**ความรู้เชิงจิตวิสัย** (subjective) ซึ่งแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงกับความรู้ในทัศนะของปรัชญาฝ่ายประจักษ์นิยมสมัยใหม่ของตะวันตกที่ตัวของความรู้มีลักษณะเป็น**วัตถุวิสัย** (objective) ที่ดำรงอยู่ภายนอกสามารถแยกออกได้อย่างเป็นอิสระเด็ดขาดจากตัวของผู้รู้ความเป็นจริง

พุทธปรัชญากำหนดเป้าหมายสูงสุดของการรู้ความจริงอยู่ที่การดับทุกข์ได้ และทุกข์ที่เน้นย้ำเป็นศูนย์กลางก็คือทุกข์ของมนุษย์ซึ่งความรู้ในไตรลักษณ์ รวมทั้งปฏิเสธสมุปบาทก็บังชี้ชัดเจนและเน้นย้ำไปที่การรู้ความเป็นจริงในส่วนที่จำเป็นต่อการดับทุกข์ได้

แนวคิดดังกล่าวจึงย่อมเป็นตัวกำหนดวิธีที่สอดคล้องกับการรู้ความเป็นจริง และปฏิบัติ
ตนเพื่อสอดคล้องกับธรรมชาติของความเป็นจริงเช่นนั้น โดยมีเป้าหมายเพื่อให้พ้นทุกข์ คือ การรู้
และปฏิบัติตามอริยสัจ 4 ในฐานะเป็นวิธีที่นำไปสู่เป้าหมายดังกล่าวได้ เพราะเป็นความจริงและ
การรู้ความเป็นจริงที่นำไปสู่การดับทุกข์ได้ในที่สุด

บทที่ 4

แนวคิดเรื่องความเป็นจริง

ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

เนื้อหาในบทนี้ครอบคลุมประเด็นต่าง ๆ ของแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งเป็นจิตรกรรมที่มีรูปแบบศิลปะแบบประเพณีนิยม โดยเริ่มต้นเนื้อหาตั้งแต่ความหมายของคำว่าจิตรกรรมแนวคิดเรื่องความเป็นจริงด้านจักรวาลวิทยา (cosmology) และมนุษย์ รวมทั้งวิเคราะห์แนวคิดดังกล่าวว่าตั้งอยู่บนพื้นฐานของแนวคิดใด มีความสัมพันธ์ร่วมกันหรือไม่ อย่างไร โดยจะศึกษาตามลำดับดังนี้

4.1 ความหมายของคำว่า “จิตรกรรม”

คำว่า “จิตรกรรม” ที่ใช้ในภาษาไทยในความหมายว่า การวาดภาพ ภาพเขียนนั้นไม่ใช่ความหมายที่เพิ่งเกิดขึ้นใหม่ ดังปรากฏหลักฐานลายลักษณ์อักษรว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีการใช้คำว่า “จิตรกรรม” ในความหมายว่า การวาดภาพหรือภาพเขียนอยู่ก่อนแล้ว เช่น ในโคลงฉันท์เรื่องการปฏิสังขรณ์ วัดพระเชตุพน พระนิพนธ์กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสได้บรรยายเหตุการณ์ปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพฯ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ไว้ว่า

“พึงพิศจิตรกรรมถกกล

ผนังวาด ไว้แฮ”¹

หรือ

“รังสฤษฏ์จิตรกรรมไว้

ประกาศหล้าแหล่งเฉลิม”²

นอกจากพบใช้ในภาษาร้อยกรองแล้ว ในภาษาร้อยแก้วหรือความเรียงก็พบใช้คำว่า “จิตรกรรม” ด้วย เช่น ในพระราชหัตถเลขาของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เมื่อครั้งเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานผ้าพระกฐิน ณ วัดทองนพคุณ กรุงเทพฯ เมื่อ พ.ศ. 2403 ได้กล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ ปรากฏคำว่า “จิตรกรรม” ด้วย ความว่า

¹ กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส, โคลงฉันท์เรื่องการปฏิสังขรณ์ วัดพระเชตุพน, ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2544), หน้า 361.

² เรื่องเดียวกัน, หน้า 373.

“...ตรงที่เสด็จประทับแตรตรงพระพักตร์พระพุทธปฏิมาในส่วนเบื้องซ้าย ห่องนั้นเขียนเป็นรูปลับ แตรสร้าง และมีจิตรกรรมสีแดงเรื่องมหาเวสสันดรชาดกกัณฑ์ทศพร...”⁸¹

การให้ความหมายของคำว่า **“จิตรกรรม”** ดังกล่าวตั้งอยู่บนพื้นฐานความหมายของคำว่า **“จิตรกรรม”** ตามรูปศัพท์ที่มาจากคำในภาษาสันสกฤตว่า **“จิตร”** (ในภาษาบาลีคำดังกล่าวเขียนว่า **จิตฺต**) ในคานามมีความหมายว่า มีผลหลายหลากหลาย ภาพเขียน⁸² กับคำในภาษาบาลีว่า **“กมุ”** ซึ่งมีความหมายว่าการกระทำ⁸³ **จิตร + กมุ** จึงเป็นที่มาของคำว่า **“จิตรกรรม”** อันมีความหมายว่า การวาดภาพ การเขียนภาพ และภาพเขียน

คำว่า **“จิตรกรรม”** ในฐานะความหมายว่า การเขียนภาพ และภาพเขียนเช่นนี้เป็นความหมายหลักของคำว่า **“จิตรกรรม”** ที่รับรู้ ยอมรับและได้รับการขยายความกันสืบมาโดยสามัญในปัจจุบันด้วย กล่าวคือ คำว่า **“จิตรกรรม”** มีความหมายว่า “ศิลปะประเภทหนึ่งในทัศนศิลป์ เกี่ยวกับการเขียนภาพ วาดภาพ ซึ่งเป็นวิชาพื้นฐานของวิชาช่างศิลปะประเภทต่าง ๆ การเขียนภาพแสดงออกโดยการใช้เส้น สี แสง เงา ผิวดู รูปแบบ และองค์ประกอบ เป็นภาพที่ถ่ายทอดจากความรู้สึคนึกคิดและศรัทธาของช่างเขียนออกมาเป็นรูปธรรม จิตรกรรมเกิดจากการเขียนดินสอ หมึก สีน้ำ สีฝุ่น สีน้ำมัน เขียนด้วยเส้นทอง เส้นเงิน หรือปิดทองคำเปลว ในการเขียนอาจเขียนด้วยสีเดียวที่เรียกว่า “เอกรงค์” หรือหลายสีที่เรียกว่า “พหุรงค์” เขียนเป็นลายเส้นหรือระบายสีลงบนวัสดุต่าง ๆ เช่น กระดาษ ผ้า ไม้ งามาเงิน ทอง กระฉก กระเบื้อง เครื่องปั้นดินเผา หินหรือผนังปูน”⁸⁴

จากความหมายของคำว่า **“จิตรกรรม”** ตามที่รับรู้กันในปัจจุบันเช่นนี้ ความหมายหรือนิยามในลักษณะดังกล่าวจึงย่อมเป็นการสร้างหรือกำหนดกรอบของมโนทัศน์(concept) คำว่า **“จิตรกรรม”** ไปพร้อมกันด้วยในตัว ซึ่งความหมายภายใต้กรอบมโนทัศน์เช่นนั้นก็ย่อมต้องเน้นความหมายหรือเจตนาบางส่วนของความหมายให้โดดเด่นขึ้นมาเป็นพิเศษ ในขณะที่ความหมายอื่นๆที่มีอยู่ ย่อมถูกมองข้ามหรือลดความสำคัญลงไป

⁸¹ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, จิตรกรรมที่เขียนในพระอุโบสถวัดทองนพคุณ, เมืองโบราณ,(กรกฎาคม – กันยายน 2518), หน้า 88.

⁸² พจนานุกรมบาลี-ไทย-อังกฤษ ฉบับภูมิพโลภิกขุ เล่ม 3, (กรุงเทพฯ : มูลนิธิภูมิพโลภิกขุ, 2530), หน้า 1402.

⁸³ เรื่องเดียวกัน, หน้า 1013.

⁸⁴ พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม อักษร ข – ฉ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน, (กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2530), หน้า 144.

การรับรู้ความหมายของคำว่า**“จิตรกรรม”**ตามความหมายในปัจจุบัน ภายใต้กรอบของ มโนทัศน์ที่ถูกกำหนดขึ้นดังกล่าวจึงเป็นการรับรู้ และให้ความหมายที่**เน้นความสำคัญกับ กระบวนการเชิงเทคนิคในการสร้างงานจิตรกรรม ลักษณะของตัวผลงานจิตรกรรม อันเป็น ข้อเท็จจริง(fact) ที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ เมื่อเริ่มต้นด้วยบทนิยามในลักษณะเช่นนี้จึง ย่อมทำให้ความหมายของมนุษย์ที่พึงมีในฐานะเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญของความหมายในคำว่า “จิตรกรรม”** เช่น เป็นที่มาของงานจิตรกรรม และมีความสัมพันธ์กับตัวผลงานจิตรกรรมนั้น ๆ ย่อมมีความสำคัญน้อยกว่าตัวผลงานจิตรกรรม และกระบวนการทางเทคนิคในการสร้างงาน จิตรกรรม⁷

เมื่อพิจารณาคำที่เกี่ยวข้องเนื่องกันคือ คำว่า**“จิตรกรรมไทยประเพณี”** ก็มีการกำหนด ความหมายหลักซึ่งส่วนใหญ่ล้วนตั้งอยู่บนพื้นฐานแนวคิดเดียวกัน คือ มุ่งอธิบายและให้ ความสำคัญกับกระบวนการทางเทคนิคของจิตรกรรมแบบประเพณีชนิดต่างๆ เรื่องราวที่นำมา เขียนภาพ และพัฒนาการเชิงรูปแบบของจิตรกรรมตามยุคสมัย และสกุลช่างต่างๆ ซึ่งก็เป็นการ กำหนดนิยามที่มุ่งเน้นและให้ความสำคัญแก่กระบวนการทางเทคนิคและตัวของผลงานจิตรกรรม อันเป็นข้อเท็จจริงที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์เป็นสำคัญ⁸

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า แม้แต่การกำหนดความหมายของคำว่า **“จิตรกรรมไทยประเพณี”** ซึ่งล้วนเป็นจิตรกรรมที่สร้างขึ้นเนื่องในพุทธศาสนาโดยตรง แต่กลับมีแนวคิดในการกำหนด ความหมายของคำว่า **“จิตรกรรม”** ที่มีจุดเน้นย้ำและให้ความสำคัญต่างจากทัศนะของพุทธศาสนา เป็นอย่างมาก เพราะในขณะที่การกำหนดนิยามคำว่า **“จิตรกรรม”** และ**“จิตรกรรมไทยประเพณี”** ที่เข้าใจกันในปัจจุบันได้ให้ความสำคัญกับกระบวนการทางเทคนิค รูปแบบศิลปะ และตัวของ ผลงานจิตรกรรมเป็นสำคัญ แต่ความหมายของคำว่า **“จิตรกรรม”** ตามแนวทางพุทธปรัชญากลับ ให้ความสำคัญกับมนุษย์เป็นส่วนสำคัญที่สุด ส่วนกระบวนการสร้างงานจิตรกรรมและตัวผลงาน

⁷ ตามความที่อ้างในเชิงอรรถที่ 6 ทำที่การให้ความสำคัญกับมนุษย์ในฐานะเป็นส่วนหนึ่ง ในความหมายของคำว่า**“จิตรกรรม”**มีเพียง “...เป็นภาพที่ถ่ายทอดจากความรู้สึกรู้สึกนึกคิด และศรัทธาของช่าง เขียนออกมาเป็นรูปธรรม...” และเมื่อพิจารณาพร้อมกับข้อความแวดล้อมทั้งหมด ก็ยิ่งบ่งชี้ชัดเจนว่าได้ให้ ความสำคัญกับมนุษย์เป็นเรื่องรองไปกว่ากระบวนการเชิงเทคนิค และตัวของผลงานจิตรกรรม.

⁸ ดูตัวอย่างคำนิยามในลักษณะดังกล่าวของคำว่า **“จิตรกรรมไทยประเพณี”** ได้ใน พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม อักษร ข - ฉ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน, หน้า 144 - 147, และ วรรณนิภา ฃ สงขลา, **จิตรกรรม-ไทยประเพณีชุดที่ 001**, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2533), หน้า 1 - 14 เป็นต้น.

มีความสำคัญรองลงมา ดังความว่าที่พระพุทธองค์ทรงตรัสว่า “...ดูกรภิกษุทั้งหลาย จิตที่ชื่อว่า จรณะ [เที่ยวไป] เธอทั้งหลายเห็นแล้วหรือ” ภิกษุทั้งหลายกราบทูลว่า “เห็นแล้ว พระเจ้าข้า” พระพุทธองค์จึงทรงตรัสว่า “...ดูกรภิกษุทั้งหลาย จิตชื่อว่าจรณะเมื่อนั้นแล เธอทั้งหลายคิดแล้วจิต นั้นแหละ จิต [เป็นเครื่องคิด] นั้นแหละ วิจิตรกว่าจรณจิตเมื่อนั้น....”⁹ โดยใน**อรรถกถา**ได้กล่าว ขยายความว่า “บทว่า จรณ นามจิตตํ ได้แก่ วิจรณจิต (ภาพเขียน). พราหมณ์ผู้เป็นเจ้าลัทธิชื่อว่า สังฆา มีอยู่ พวกเขาให้สร้างแผ่นผ้าแล้ว ให้ช่างเขียนภาพแสดงสมบัติ และวิบัติ นานัปการ โดย เป็นสวรรค์ เป็นนรก ลงในแผ่นภาพนั้น แสดง (ถึงผลของกรรม) ว่า ทำกรรมนี้แล้ว จะได้รับผลนี้ ถือเอาจิตรกรรมนั้นเที่ยวไป...”¹⁰

ความดังกล่าว คือ การกล่าวว่า “**จิตรกรรม**” เป็นผลงานการวาดภาพหรือระบายสี ที่แสดงให้เห็นถึงการที่จิตของผู้สร้างงานจิตรกรรม (จิตรกร) ได้ท่องเที่ยวไป (จรณจิต) ในระหว่างการเขียนภาพ เพราะในการเขียนภาพนั้นจิตของจิตรกรก็ย่อมจะต้องนึกคิดเรื่องราว ต่าง ๆ เช่น เรื่องสวรรค์ นรก และเรื่องราวอื่นๆ ประกอบ นานัปการ ซึ่งก็ถือได้ว่าจิตของจิตรกรก็ได้ท่องเที่ยวไป (จรณ : คือภาษาบาลีในกรณีนี้มีความหมายว่า การเที่ยวไป) ตามเนื้อเรื่องดังกล่าว ที่ได้นึกคิดนั้นด้วย ฉะนั้นภาพจิตรกรรมจึงเป็นสิ่งที่ได้บันทึกการเคลื่อนที่หรือการท่องเที่ยวไป ของจิต ของจิตรกรนั่นเอง เพราะฉะนั้นคัมภีร์จึงได้เรียก “**จิตรกรรม**” ในที่นี้ว่า ภาพที่เป็นการ แสดงให้เห็นถึงการท่องเที่ยวไปของจิตดังกล่าวแล้วว่า “...จิตที่ชื่อว่า จรณะ [เที่ยวไป] เธอทั้งหลายเห็นแล้วหรือ...”¹¹

ในคัมภีร์**อรรถกถาธรรมสังคณี** ได้กล่าวซ้ำและขยายความถึงกระบวนการทำงานของ จิตในการสร้างงานจิตรกรรมด้วยว่า “...พวกจิตรกรเมื่อกระทำจิตรกรรมนั้นก็เกิดสัญญาอันวิจิตร ว่า รูปมีอย่างต่าง ๆ เราควรทำอย่างนี้ ในที่นี้ ดังนี้. การกระทำอันวิจิตร อันสำเร็จแล้วด้วยก็มีการ เขียน การระบายสี การทำสีให้เรืองรอง และการสลักสี เป็นต้น ย่อมเกิดขึ้นด้วยสัญญาอันวิจิตร รูปอันวิจิตรอย่างใดอย่างหนึ่ง ในความวิจิตรกล่าวคือลวดลายย่อมสำเร็จแต่จิตรกรรมนั้น. การเกิดขึ้นแห่งศิลปะอันวิจิตรอย่างใดอย่างหนึ่งในโลกนี้ ศิลปะทั้งหมดนั้น อันจิตเท่านั้นคิดว่า รูปนี้จะมีข้างบนรูปนี้ รูปนี้จะมีข้างล่างรูปนี้ รูปนี้จะมีที่ข้างทั้ง ๒ ของรูปนี้แล้วจึงกระทำจิตรกรรม นั้นอันช่างให้วิจิตรฉนั้นใด แม้จิตที่ให้สำเร็จความวิจิตรก็ชื่อว่า จิต ฉะนั้นเหมือนกัน เพราะกระทำ ให้วิจิตรด้วยอาการอย่างนี้. อีกอย่างหนึ่งจิตนั้นแหละชื่อว่า **วิจิตรกว่าจิตรกรรมนั้น** เพราะให้

⁹ ส.ช.17/259/159.

¹⁰ ส.อ. 3/ 1/345-346.

¹¹ ส.ช. 17/259/159.

สำเร็จจิตรกรรมทุกชนิดตามที่คิด. เพราะเหตุนั้นพระผู้มีพระภาคเจ้าจึงตรัสว่า ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย ชื่อว่า **อวคธยานวิจิตร** พวกเธอเห็นแล้วหรือ พวกภิกษุกราบทูลว่า เห็นแล้วพระเจ้าข้า พระผู้มีพระภาคเจ้าจึงตรัสว่าดูก่อนภิกษุทั้งหลาย จิตเท่านั้นวิจิตรกว่าอวคธยานวิจิตรเมื่อนั้นแล”¹²

ความหมายคำว่า **“จิตรกรรม”** ตามพุทธปรัชญาเช่นนั้นจึงเห็นได้ว่า นิยามหรือความหมายที่สมบูรณ์ของคำว่า **“จิตรกรรม”** นั้นเราไม่สามารถแยกตัวของมนุษย์ในฐานะที่เป็นผู้สร้าง(subject) งานจิตรกรรมออกไปจากตัวของผลงานจิตรกรรม(object)ได้เลย เพราะตามทัศนะของพุทธปรัชญา ผลงานจิตรกรรมและมนุษย์ที่สร้างงานจิตรกรรมก็ล้วนดำรงอยู่ในฐานะเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในความหมายของคำว่า **“จิตรกรรม”** และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันโดยตรงอย่างไม่อาจแยกออกจากกันได้

การให้ความสำคัญกับมนุษย์ในฐานะเป็นส่วนหนึ่งในความหมายของคำว่า **“จิตรกรรม”**ตามพุทธปรัชญานั้น เมื่อเปรียบเทียบระหว่างตัวผลงานจิตรกรรมและมนุษย์นั้น พุทธปรัชญาให้ความสำคัญกับมนุษย์เด่นชัดกว่าตัวผลงานจิตรกรรมและเทคนิคในการสร้างงานจิตรกรรม และความสำคัญของมนุษย์ที่กล่าวเน้นย้ำก็มีไข่มุกมนุษย์ในฐานะที่เป็นร่างกาย (body) อันเป็นรูปธรรม แต่ให้ความสำคัญแก่จิตหรือใจของมนุษย์อันมีสถานะเป็นนามธรรม เพราะถือว่าจิตเป็นที่มาของจิตรกรรม และบงการให้จิตรกรรมมีรูปแบบตามที่จิตรกรต้องการได้ ดังความว่า “...ศิลปะทั้งหมดนั้น อันจิตเท่านั้นคิดว่า รูปนี้จึงมีข้างบนรูปนี้ รูปนี้จึงมีข้างล่างรูปนี้ รูปนี้จึงมีที่ข้างทั้ง ๒ ของรูปนี้แล้วจึงกระทำจิตรกรรมนั้น...”¹³ หรือ “...จิตนั้นแหละชื่อว่า วิจิตรกว่าจิตรกรรมนั้น เพราะให้สำเร็จ จิตรกรรมทุกชนิดตามที่คิด...”¹⁴ และ “...บพว่า จิตเตเนว จินตตีความว่า ชื่อว่า อันจิตรกร (ช่างเขียน) ให้สวยงามแล้วด้วยจิต เพราะคิดแล้วจึงเขียน”¹⁵

การให้ความหมายคำว่า **“จิตรกรรม”** ที่ให้ความสำคัญกับจิตของมนุษย์ในฐานะเป็นที่มาอันแท้จริงในการกระทำจิตรกรรมนั้นก็สอดคล้องกับความหมายของคำว่า **“จิตรกรรม”** ตามรากศัพท์ที่แฝงอยู่ในรูปศัพท์ของคำว่า **“จิตรกรรม”** โดยคำว่า **“จิตร”** ตามความหมายภาษาไทยปัจจุบัน ได้ใช้กันในความหมายว่า การวาดเขียน, การระบายสี¹⁶ นั้น คำว่า **“จิตร”** ตามความหมาย

¹² สจ.คณ.อ. 1/1/229-230.

¹³ สจ.คณ.อ. 1/1/229.

¹⁴ สจ.คณ.อ. 1/1/229.

¹⁵ ส.อ. 3/1/345-346.

¹⁶ พจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ.2530, (กรุงเทพฯ : วัฒนาพานิช, 2534), หน้า 145.

ที่รับรู้กันในสมัยโบราณนั้นยังมีความหมายว่า **จิต,ใจ**¹⁷ ได้ด้วย เมื่อพิจารณาความหมายร่วมกับคำว่า **“กรรม”** ในความหมายว่า การกระทำแล้ว คำว่า **จิต + กรรม** ก็คือคำว่า **“จิตรกรรม”** นั้น คำว่า **“จิต”** ที่มีอยู่นั้น จึงย่อมบ่งบอกนัยยะร่วมด้วยได้อีกว่างานจิตรกรรมนั้นก็คือ **“การกระทำ (อันกระทำแล้ว) ด้วยจิตหรือใจ”** ได้ด้วย และหลักฐานจากพุทธปรัชญาก็ได้ยืนยันถึงความสำคัญของคำว่า **“จิตรกรรม”** ตามความหมายดังกล่าวได้อย่างชัดเจนที่สุด ดังอธิบายแล้วโดยละเอียด

เมื่อเปรียบเทียบกับภาษาอังกฤษแล้ว เราจะหาความหมายของคำว่า **“จิตรกรรม”** ตามทัศนะของพุทธปรัชญาเช่นนี้ จากคำว่า **“painting”** ไม่พบเลย โดยคำว่า **“painting”** ในภาษาอังกฤษมาจากภาษาละติน (Latin) ว่า **“pingere”**¹⁸ มีความหมายตามตัวอักษรว่า **“เขียนภาพ”** (to paint a picture) แสดงด้วยรูปภาพ (represent pictorially)¹⁹ ซึ่งมีความหมายเพียงในเชิงเทคนิคของการเขียนภาพจิตรกรรมเท่านั้น มิได้มีความหมายบ่งชี้อย่างชัดเจนใด ๆ ที่ให้ความสำคัญกับผู้สร้างงานจิตรกรรม (subject) หรือเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้าง(subject) งานจิตรกรรมกับตัวผลงานจิตรกรรม (object) อย่างชัดเจนและสามารถเทียบเคียงได้กับคำว่า **“จิตรกรรม”** ในภาษาไทยที่มีรากศัพท์มาจากภาษาบาลี และสันสกฤตเลย

คำว่า **“painting”** เมื่อเปรียบเทียบกับคำว่า **“จิตรกรรม”** แล้วจึงมีความหมายที่สามารถเทียบเคียงกับคำว่า **“จิตรกรรม”** ได้เพียงบางส่วนเท่านั้นคือ ในส่วนของความหมายที่เป็น **“การวาดภาพ, การระบายสี, และภาพเขียน”** โดยไม่มีความหมายที่ครอบคลุมหรือบ่งชี้ว่าความหมายของคำว่า **“painting”** นั้นคือผลงานอันเป็น **“การกระทำ (อันกระทำแล้ว) ด้วยจิตหรือใจ”** อย่างชัดเจนดังที่ปรากฏในคำว่า **“จิตรกรรม”**

¹⁷ เรื่องเดียวกัน., โดยการใช้คำว่า **“จิต”** ในความหมายว่า **“จิตหรือใจ”** มีปรากฏอยู่ทั่วไปในเอกสารตัวเขียนโบราณ เช่น **สมุดไทย** เป็นจำนวนมากจนไม่จำเป็นต้องนำมากล่าวอ้างอิง, และหมอบรัดเลมิชชันนารีชาวอเมริกันผู้ใช้ชีวิตอยู่ในประเทศไทยระหว่างรัชกาลที่ 3 – 5 และได้จัดทำพจนานุกรมภาษาไทยไว้ด้วย โดยได้ให้ความหมายคำว่า **“จิต”** ไว้ว่า **“คือใจนั้น, เหมือนอย่างวิญญาณ, คือใจที่รู้วิเศษ รู้แปลก ๆ รู้ต่าง ๆ นั้น”**, [แบรดเลย์, แดนนีซ, หนังสืออักษรวิธานศัพท์, Dictionary of Siamese Language/by D.Bradley. Bangkok 1873, (กรุงเทพฯ : องค์การคำของคุรุสภา, 2514), หน้า 146].

¹⁸ Encyclopedia of world Art Vol. X, (New York : Mc Graw - Hill, 1972), p.899.

¹⁹ D.P.Simpson, Cassell's, New Latin - English English - Latin Dictionary, (New York : Funk & Wagnalls, 1959), p.450.

นอกจากนั้นจากพื้นฐานแนวคิดของการให้ความหมายคำว่า “จิตรกรรม” ตามทัศนะของพุทธปรัชญาเช่นนี้ ยังเป็นหลักฐานแสดงให้เห็นด้วยว่า การสร้างงานจิตรกรรมนั้นได้ทำให้ภาวะที่เกิดขึ้นภายในจิตหรือใจของจิตรกรอันมีภาวะเป็นนามธรรมในจิต ได้มีโอกาสดำรงออกมาให้รับรู้ได้ในระดับปรากฏการณ์อย่างเป็น “รูปธรรม” เพราะตัวผลงานจิตรกรรมนั้นโดยข้อเท็จจริงก็ปรากฏให้มนุษย์ได้เห็นเป็น “รูป” ที่สามารถรับรู้ได้ด้วยสายตาอันเป็นประสาทสัมผัส, ดังเราจะเห็นได้ว่าคำที่ใช้เรียกภาพวาดนั้น นอกจากคำว่า “จิตรกรรม” แล้ว ในภาษาไทยยังนิยมใช้คำว่า “รูปเขียน” “รูปภาพ” “รูปวาด” ซึ่งล้วนแล้วแต่มีคำว่า “รูป” ประกอบอยู่ร่วมด้วยทั้งสิ้น สอดคล้องกับความหมายตามพุทธปรัชญาของคำว่า “รูป” ที่มีความหมายว่า “อารมณ์ที่รู้ได้ด้วยจักขุ สิ่งที่ปรากฏแก่ตา...”²⁰ เพราะการที่มนุษย์จะรับรู้ผลงานจิตรกรรมได้นั้น ผลงานจิตรกรรมก็ล้วนเป็นข้อเท็จจริงที่ปรากฏให้มนุษย์รับรู้ได้ในภาวะของความเป็นรูปด้วยประสาทสัมผัส โดยจักขุสัมผัสอันเป็นอายตนะภายในสำหรับการรับรู้รูป ในระดับปรากฏการณ์ของมนุษย์ตามหลักพุทธปรัชญา

ดังนั้นตามความหมายดังกล่าวผลงานจิตรกรรมจึงถือได้ว่าเป็นการถ่ายทอดสิ่งอันเป็นนามธรรม อันเป็นภาวะที่อยู่ภายในจิตออกมาแสดงให้เป็นรูปธรรม คือเป็น “รูป” ที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสในระดับปรากฏการณ์โดยผ่านผลงานจิตรกรรม โดยรูปของจิตรกรรมก็มีความสอดคล้องกับมโนทัศน์ อันเป็นภาวะที่อยู่ภายในจิตของจิตรกรด้วย

ในฐานะที่จิตรกรรมปรากฏแก่มนุษย์ให้รับรู้ได้ในภาวะของความเป็น “รูป” ประเภทหนึ่ง โดยที่จิตรกรรมฝาผนังในกรณีศึกษาของวิทยานิพนธ์นี้ก็ล้วนเป็นงานจิตรกรรมหรือรูปเขียนอันเนื่องในพุทธศาสนา ซึ่งล้วนมีความชัดเจนว่ามีเป้าหมายที่อยู่บนพื้นฐานตามอุดมคติของพุทธศาสนาเป็นหลัก ฉะนั้นจิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้จึงถือว่าเป็น “รูป” ประเภทหนึ่งที่มนุษย์ควรเสพได้ เพราะเป็น “รูป” ที่ทำให้กุศลธรรมเจริญงอกงามขึ้นดังคำว่า “... เมื่อเสพรูปที่รู้ได้ด้วยจักขุเช่นใด อกุศลธรรมย่อมเจริญยิ่ง กุศลธรรมย่อมเสื่อมไป รูปที่รู้ได้ด้วยจักขุเช่นนี้ไม่ควรเสพ และเมื่อเสพรูปที่รู้ได้ด้วยจักขุเช่นใด อกุศลธรรมย่อมเสื่อมไป กุศลธรรมย่อมเจริญยิ่ง รูปที่รู้ได้ด้วยจักขุเช่นนี้ ควรเสพ...”²¹

ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าคุณค่าของ “รูป” ประเภทนี้อันคือผลงานจิตรกรรมตามความหมายดังกล่าว จึงเป็นคุณค่าที่มีได้ดำรงอยู่อย่างเป็นอิสระจากมนุษย์ แต่เป็นคุณค่าที่ดำรงอยู่อย่าง

²⁰ พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์. (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2540), หน้า 253.

²¹ ม.ธ. 14/228/135.

สัมพันธ์และขึ้นอยู่กับารรับรู้ของมนุษย์โดยตรง และจะถือว่า “รูป” (ในที่นี้เน้นว่าเป็น “รูปของจิตรกรรม”) เช่นนั้น จะมีคุณค่าก็ต่อเมื่อส่งเสริมคุณธรรมของมนุษย์ให้เจริญยิ่งขึ้นเท่านั้น

เราจึงเห็นได้ว่าพุทธปรัชญาได้ให้ความหมายเชิงคุณค่าของจิตรกรรมในความหมายที่เป็นคุณค่าที่เน้นหรือให้ความสำคัญกับมนุษย์ (จิตของมนุษย์) ในฐานะเป็นผู้เสพผลงานเหล่านั้น และได้พัฒนาคุณธรรมของตนให้เจริญยิ่งขึ้น การให้คุณค่ากับจิตรกรรมในลักษณะดังกล่าว สอดคล้องกับการให้ความหมายของคำว่า “จิตรกรรม” ตามทัศนะของพุทธปรัชญา ที่ได้เน้นย้ำ และให้ความสำคัญกับมนุษย์ (จิตของมนุษย์) ในฐานะเป็นที่มาแห่งการสร้างสรรค์จิตรกรรมทั้งปวง มากกว่าที่จะมุ่งอธิบายตัวของผลงานจิตรกรรม กระบวนการทางเทคนิคและการจำแนกประเภทของงานจิตรกรรม ซึ่งล้วนเป็นข้อเท็จจริงที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์

ทัศนะที่มีต่อจิตรกรรมเช่นนี้ของพุทธปรัชญายังเป็นการแสดงให้เห็นว่า ภาวะที่อยู่ในใจของจิตรกรซึ่งเป็นนามธรรม อันเป็นธรรมาธิฐาน เมื่อได้ปรากฏออกมาโดยการเขียนภาพเป็นผลงานจิตรกรรมแล้ว ย่อมทำให้ธรรมาธิฐานเช่นนั้นปรากฏออกมาเป็นรูปธรรมอันเรียกว่า นุกตาธิฐานที่สามารถเห็นได้อย่างเป็นรูปธรรมด้วย

การรู้และเข้าใจกระบวนการและความหมายของคำว่า “จิตรกรรม” ตามทัศนะของพุทธปรัชญาดังกล่าวมานั้น มีความสำคัญยิ่งต่อการวิจัยในวิทยานิพนธ์นี้ เพราะแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมฝาผนังดังจะกล่าวต่อไป ก็ล้วนแต่มีแนวคิดพื้นฐานที่สัมพันธ์กับบทนิยามดังกล่าวมาอย่างใกล้ชิดทั้งสิ้น ดังจะอธิบายตามลำดับต่อไป

4.2 แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เรื่องจักรวาล

เราจะศึกษาแนวคิดดังกล่าวโดยเริ่มต้นที่ที่มา และความสัมพันธ์ของจิตรกรรมฝาผนังภาพจักรวาลกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนา แล้วจึงวิเคราะห์เชิงปรัชญาตามลำดับต่อไป

4.2.1 จักรวาลแบบไตรภูมิ ที่มาของภาพจักรวาล : แม้ว่ารายละเอียดของภาพจักรวาลในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแต่ละแห่งแตกต่างกันไปบ้าง แต่องค์ประกอบและเนื้อหาหลักในภาพก็ล้วนมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกันทั้งสิ้น อันเป็นรูปแบบศิลปกรรมที่พัฒนา และสืบทอดจากศิลปอยุธยาตอนปลายมาสู่ศิลปรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น จิตรกรรมภาพจักรวาลในอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม กรุงเทพฯ ดังคำบรรยายในจดหมายเหตุการบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม สมัยรัชกาลที่ 3 ดังนี้ “...ตั้งแต่ลวดกำปูทับหลังพระทวารขึ้นไปจดถึงเพดานเบื้องบน เขียนพิมานพรหมลำดับชั้นลงมาตลอดยอดเขาพระสุเมรุ มีเมืองชื่อสุทนต์นคร อยู่บนยอดเขาพระสุเมรุ เขียนเป็นมหาเวฬุวันพิมาน อัน

เป็นทิพยสถานท้าวอมรินทร์เทวราช มีพระมหาธาตุจุฬามณีเจดีย์ไพฑูริยาล้อมรอบลำดับชั้นลงมาถึงพิมาน
จาตุมหาราช อยู่ยอดเขาสดกัณฑ์บรรพตลดชั้นโดยลำดับลงมาถึงกึ่งพระเมรุคีรี พิมานฉิมพลีเป็น
ที่อยู่หมู่สุบรรณลำดับชั้นลงมาถึงพิมานพระขวาทสุกรี ที่ต่ำได้เชิงพระเมรุมีพิมานหมู่สุ
แลพื้นอากาศนั้นมีพิมานพระอาทิตย์ พระจันทร์ แลนักขัตดารามมหาพิมานใหญ่น้อย ลอยเลื่อน
เป็นทักษิณาวฏเวียนขวาตามวายุ มณฑลจักรราศีรอบพระสุเมรุ โดยฤดูทั้งสามเป็นธรรมดา
แลเขาพระสุเมรุเขาสดกัณฑ์บรรพต ตั้งอยู่กลางมหาสมุทรอันใหญ่ เขาจักรวาลเป็นขอบกัน
ในท่ามกลางมหาสมุทรทิศทักษิณนั้นมีเกาะใหญ่ชื่อ ชมพูทวีป ทิศอุดรมีเกาะใหญ่ ชื่ออุครคาโร-
ทวีป ทิศตะวันออกมีเกาะใหญ่ชื่อนุพวิเทหะทวีป ทิศตะวันตกมีเกาะใหญ่ ชื่ออะมะระ โคยานีทวีป
และเกาะน้อย ๆ ตั้งอยู่กลางมหาสมุทรเป็นหลายเกาะ และมีป่าหิมพานต์อันนับเนื่องเข้าอยู่ใน
เกาะชมพูทวีปมีสระอโนดาตแลมหาสระทั้ง ๗ มีแควน้ำน้อยใหญ่เป็นอันมาก... ”²²

เนื้อหาของภาพจักรวาลเช่นนี้มีความสอดคล้องกับการบรรยายลักษณะของจักรวาล
ตามที่ปรากฏในคัมภีร์ทางพุทธศาสนาเถรวาทนับตั้งแต่ **พระไตรปิฎก อรรถกถา** และคัมภีร์ที่แต่ง
ขึ้นหลังจากนั้น เช่น **โลกบัญญัติ จักรวาลทีปนี ไตรภูมิพระร่วง อรุณวตีสถูร** และ**ไตรภูมิโลก-
วินิจัย** เป็นต้น แม้ว่าวรรณกรรมแต่ละเรื่องดังกล่าวจะบรรยายรายละเอียดของจักรวาลแตกต่างกัน
กันไปบ้าง แต่โครงสร้างและเนื้อหาหลักของจักรวาลก็ปรากฏคล้ายคลึงกันทั้งสิ้น

อย่างไรก็ตามเมื่อเปรียบเทียบกันแล้วจะพบว่าจักรวาลที่ได้บรรยายไว้ในคัมภีร์
เหล่านั้นก็มีลักษณะเฉพาะที่สำคัญบางประการอันเป็นประเด็นที่เกี่ยวกับการศึกษาในครั้งนี้
ดังนี้

4.2.2 การเน้นความสำคัญความเป็นจริงเชิงภววิสัย (objective) : เมื่อเปรียบเทียบ
รูปแบบการบรรยายเรื่องราวของจักรวาลตามที่ปรากฏในคัมภีร์ดังกล่าวพบว่า คัมภีร์ที่แต่งขึ้น
ภายหลังจากพระไตรปิฎกล้วนบรรยายให้เห็นรายละเอียดจักรวาลในเชิงภววิสัย(objective) หรือมี
ลักษณะที่เป็นรูปธรรมชัดเจนกว่าในคัมภีร์ชั้นต้น ตัวอย่างเช่น การบรรยายสวรรค์ชั้นดาวดึงส์อัน
เป็นสวรรค์ของพระอินทร์ซึ่งเป็นศูนย์กลางจักรวาล ใน**พุทธคัมภีร์สังฆยุต** ของพระไตรปิฎกได้
บรรยายฉากตอนที่พระอินทร์นำพระโมคคัลลานะชมปราสาทของพระอินทร์ไว้เพียงว่า “...ครั้ง
นั้นท้าวสักกะจอมเทพ และท้าวเวสวัณมหาราช นิมนต์ท่านมหาโมคคัลลน์ออกหน้าแล้ว ก็เข้าไปยัง
เวชยันตปราสาท... เมื่อให้ท่านพระ โมคคัลลน์เที่ยวเดินไปในเวชยันตปราสาทได้ตรัสว่า ข้าแต่

²² วิไลรัตน์ ยักรอด, การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
ในเขตกรุงเทพมหานคร, หน้า 88., อ้างจาก กรมศิลปากร, **ปาฐกถาเรื่องดวงแก้วรักษาโบราณ จดหมายเหตุ
เรื่องการปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ครั้งรัชกาลที่ 3**, (กรุงเทพฯ : เจริญรัตน์การพิมพ์, 2516), หน้า 31.

ท่านพระโมคคัลลาน์ ขอท่านจงดูสถานที่น่ารื่นรมย์แห่งเวชยันตปราสาทแห่งนี้...²³ แต่ใน **อรรถกถาพุทธมหาสังขยสูตร** ได้กล่าวขยายความให้มีรายละเอียดมากขึ้นว่า "...ข้าแต่ท่านพระโมคคัลลานะผู้เจริญ ข้าพเจ้าขอท่านจงดูสถานที่น่ารื่นรมย์แห่งเวชยันตปราสาทแห่งนี้ คือว่าจงดูรูปสัตว์ร้าย ที่เสาทอง เสาเงิน เสาแก้วมณี เสาแก้วประพาฬ เสาแก้วทับทิม เสาแก้วลาช เสาแก้วมุกดา เสารัตนะ ๗ ประการเป็นแห่งอันสำเร็จแล้วด้วยทองเป็นต้น ของเสาเหล่านั้นทั้งหลาย..."²⁴ หรือการบรรยายนรกในพระไตรปิฎกเช่น ใน **สังกัจจายก** ได้บรรยายนรกทั้ง 8 ขุมไว้เพียงการทรมานและการลงโทษในนรกแต่ละขุมและการทำบาปใดจะไปตกนรกขุมใดเท่านั้น²⁵ แต่ใน **อรรถกถาสังกัจจายก** ไม่เพียงแต่อธิบายถึงวิธีการทรมานและลงโทษสัตว์นรกในแต่ละขุมเท่านั้น แต่ยังบรรยายถึงที่ตั้ง ขนาด จำนวน และพื้นที่ของนรกอย่างละเอียดชัดเจนด้วยคือ "...มหานรก ๘ ขุม เหล่านี้ แต่ละขุม ๆ มีประตูอยู่ ๔ ประตู แต่ละประตูมีอุสสทนรกประตูละ ๔ มหานรกแห่งหนึ่ง จึงได้มีอุสสทนรกแห่งละ ๑๖ ขุม รวมอุสสทนรกทั้งหมดเป็น ๑๒๘ (เป็นนรkony) ร่วมกับมหานรกอีก ๘ ขุม จึงเรียกว่า นรก ๑๓๖ ขุม ด้วยประการฉะนี้ (๘x๔=๓๒x๔=๑๒๘+๒๘=๑๕๖) ..."²⁶ หรือเมื่อบรรยายอเวจีมหานรกก็จะระบุขนาดของนรกไปเลยว่า "...อเวจีมหานรกนี้นั้นรวมทั้งฝ่าทั้งหลาย วัดโดยผ่ากลางได้ ๓๑๘ โยชน์ วัดโดยรอบได้ ๕๕๔ โยชน์ รวมทั้งอุสสทนรกด้วยเป็นหมื่นโยชน์..."²⁷

สำหรับคัมภีร์ที่แต่งขึ้นภายหลังจากพระไตรปิฎกและอรรถกถาจะยิ่งเน้นย้ำ และขยายความเนื้อหาของจักรวาลให้ละเอียดมากยิ่งขึ้น โดยล้วนขยายเนื้อหา รวมทั้งบรรยายให้เห็นภาพของจักรวาลในส่วนของการเป็นจริงเชิงภววิสัยได้อย่างเป็น **รูปธรรม** และมีรายละเอียดที่ชัดเจนกว่าที่ปรากฏในพระไตรปิฎก และอรรถกถา โดยลักษณะ "ความเป็นจริงเชิงภววิสัย" ที่ถูกเน้นย้ำเช่นนี้ได้ถูกขยายความและเน้นย้ำให้ชัดเจนมากขึ้นตามลำดับในภายหลัง หลักฐานชัดเจนที่ยืนยันแนวคิดดังกล่าวก็คือ เรื่องราวเกี่ยวกับจักรวาลที่ปรากฏหลักฐานอยู่อย่างกระจัดกระจายไม่ต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกันทั้งในพระไตรปิฎกและอรรถกถานั้น ในคัมภีร์และวรรณกรรมยุคถัดมาได้นำเรื่องดังกล่าวมาเรียบเรียง และแต่งเพิ่มเติมเป็นเนื้อเรื่องเกี่ยวกับจักรวาลโดยตรง ซึ่งเราเรียกคัมภีร์หรือวรรณกรรมประเภทนี้ว่า **วรรณคดีโลกศาสตร์** ²⁸ เช่น **จักรวาลทิปนี ไตรภูมิพระร่วง**

²³ ม.ม. 12/437/380.

²⁴ ม.อ. 1/ 3/164-165.

²⁵ ดูรายละเอียดใน พ. ขา. 28/251-316/34-41.

²⁶ พ.ขา. 4/ 1/183.

²⁷ พ.ขา. 4/ 1/182.

²⁸ ดร. นิยะดา เหล่าสุนทร, **ไตรภูมิพระร่วง การศึกษาที่มา**, (กรุงเทพฯ : แม่คำผาง, 2538), หน้า 11.

โลกบุญญิตี อรุณวตีสสูตร โลกอุปคตติ โลกปทีปสสาร และไตรภูมิโลกวินิจฉัย เป็นต้น ซึ่งล้วนเน้นลักษณะความเป็นจริงเชิงภววิสัยหรือคุณสมบัติจักรวาลในฐานะความเป็น **“รูป”** ของจักรวาลเป็นอย่างมาก หากกล่าวถึงองค์ประกอบที่สำคัญของจักรวาล เช่น เขาพระสุเมรุ สวรรค์ หรือสถานที่ใด ๆ ก็จะต้องกล่าวระบุถึงขนาด พื้นที่ ระยะทาง และเวลาโดยละเอียดเสมอ²⁹ โดยรูปแบบการเน้นความสำคัญเชิงรูปธรรมเช่นนี้จะปรากฏอย่างชัดเจนกว่าในคัมภีร์ชั้นต้นดังเช่น พระไตรปิฎก

ลักษณะการบรรยายจักรวาลให้เห็นความเป็นจริงเชิงภววิสัยอย่างเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนในคัมภีร์โลกศาสตร์ชั้นหลังเช่นนี้ มีความสำคัญต่อการสร้างภาพฉากจักรวาลในจิตรกรรมฝาผนังที่เราศึกษานี้โดยตรง เพราะอย่างน้อยก็มีความเหมาะสมที่จะนำมาสร้างเป็นผลงานจิตรกรรมที่จำเป็นต้องเขียนบรรยายจักรวาล **“ให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรม”** หรือจะกล่าวก็คือเนื่องจากคัมภีร์โลกศาสตร์สามารถบรรยายจักรวาลให้อย่างเห็นเป็นรูปธรรมจึงย่อมเหมาะต่อการนำมาเป็น **“ข้อมูล”** ในการนำมาใช้เขียนให้เห็นได้ชัดเจนเป็นรูปเขียนหรือจิตรกรรมฝาผนังมากกว่าเนื้อหาของจักรวาลที่ปรากฏในพระไตรปิฎก ซึ่งมีการบรรยายความเป็นรูปธรรมได้ชัดเจนน้อยกว่า

ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับเนื้อหาในส่วนอื่นของจิตรกรรมฝาผนังที่นิยมเขียนเรื่อง **พุทธประวัติ และทศชาติชาดก** ซึ่งล้วนพบหลักฐานชัดเจนว่าได้ใช้คัมภีร์หรือวรรณกรรมที่แต่งขึ้นในชั้นหลังเป็นแม่บทสำหรับการกำหนดเนื้อเรื่องทั้งสิ้น เช่น พุทธประวัติจะใช้คัมภีร์ **ปฐมสมโพธิกถา** ทศชาติชาดกจะใช้ **อรรถกถาชาดก**³⁰ ซึ่งล้วนเป็นคัมภีร์ที่บรรยายความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยได้อย่างละเอียดหรือเป็นรูปธรรมกว่าที่ปรากฏในพระไตรปิฎก ดังจะกล่าวในตอนต่อไป

เมื่อพิจารณาภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทุกแห่งแล้วจะพบว่าองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกันคือจะต้องประกอบด้วยเขาพระสุเมรุ และสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เป็นแกนกลางของภาพ แวดล้อมด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้งเจ็ด ตั้งอยู่บนมหาสมุทรสี่พันนคร ทวีปทั้งสี่ที่ชมพูทวีปถูกเน้นความสำคัญมากที่สุด และได้ชมพูทวีปเป็นภาพนรกภูมิ เช่นภาพจักรวาลในด้านหลังพระประธานในวัดคูสิดาราม วัดราชสิทธิาราม โดยทั้งหมดจะเขียนไว้บนผนังด้านหลังพระประธานเต็มเนื้อที่ขนาดใหญ่ของฝาผนังทั้งสิ้น แต่อย่างไรก็ตามภาพฉากจักรวาลหลายแห่งก็มีรายละเอียดที่ต่างกันไป ที่ควรกล่าวถึงคือ ภาพจักรวาลของวัดสุวรรณารามแม้ว่าจะเขียนใน

²⁹ ตัวอย่างที่รู้จักกันแพร่หลาย เช่น พญาภิไธย, **ไตรภูมิิกถา**, (กรุงเทพฯ : คณะทำงานโครงการวรรณกรรมอาเซียน คณะกรรมการประสานงานฝ่ายไทยว่าด้วยวัฒนธรรมและสนเทศของอาเซียน, 2530).

³⁰ ดร. นิยะดา เหล่าสุนทร, **ปัญญาของคนไทย : ศึกษาจากกฎหมายตราสามดวง และจิตรกรรมฝาผนัง**, (กรุงเทพฯ : หุ่นส่งเสริมกลุ่มวิจัย เมธีวิจัยอาวุโส สกว. 2540), หน้า 187, 203.

ด้านหลังพระประธานเช่นกัน แต่ได้เขียนภาพพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์โดยปรากฏบันไดเงิน บันไดทอง บันไดแก้วทอดลงมาจากสวรรค์ยอดเขาพระสุเมรุ ทำให้ภาพจักรวาลในจิตรกรรมวัดสุวรรณารามทำหน้าที่เล่าเรื่องราวพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์ไปในตัวด้วย ส่วนฉากจักรวาลภายในวิหารหลวงวัดสุทัศน์ก็เป็นภาพจักรวาลที่มีองค์ประกอบแตกต่างจากทุกแห่งที่กล่าวมาแล้วคือ เป็นการนำองค์ประกอบของจักรวาลมาเขียนบนเสาวิหารอันได้แก่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ทวีปทั้งสี่ และนรกภูมิ เป็นต้น ซึ่งภาพจักรวาลในลักษณะพิเศษเช่นนี้พบเพียงแห่งเท่านั้น

แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังภาพจักรวาลในแต่ละแห่งในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะมีรายละเอียดต่างกันไปบ้าง แต่โดยโครงสร้างหรือภาพรวมล้วนคล้ายคลึงกัน คือ เป็นการแสดงองค์ประกอบของจักรวาลตามคติไตรภูมิของพุทธศาสนาเถรวาท ฉะนั้น การเขียนภาพบรรยายองค์ประกอบต่าง ๆ ของจักรวาลที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังตามความในคัมภีร์ให้เป็นรูปภาพเช่นนี้ จึงเป็นการเน้นและทำให้เห็นความเป็นจริงเชิงภววิสัย (objective reality) ของจักรวาลตามแบบพุทธปรัชญาเถรวาทให้ปรากฏอย่างชัดเจนตามรายละเอียดดังนี้

4.2.3 จักรวาลวิทยาเชิงภววิสัยในจิตรกรรมฝาผนัง : ภาพจักรวาลในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้แสดงเนื้อหาของภาพที่อยู่บนแนวคิดแบบไตรภูมิตามพุทธปรัชญาโดยแสดงภาพของจักรวาลและสรรพชีวิตภายในจักรวาล ดังนี้

4.2.3.1 เขาพระสุเมรุและสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ : ในภาพจักรวาล เขาพระสุเมรุและสวรรค์ชั้นดาวดึงส์จะอยู่ในส่วนแกนกลางและเป็นประธานของภาพจักรวาล แสดงด้วยภาพของแท่งเขาในลักษณะเป็นแท่งสูงที่สุดในภาพ ส่วนยอดสุดของเขาพระสุเมรุเป็นที่ตั้งของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ อันเป็นสวรรค์ของพระอินทร์ "...ผู้เป็นพระญาแก่เทพดาทั้งหลาย ในยอดเขาพระสุเมรุราชันนั้น เป็นเมืองของพระอินทร์..."³¹ โดยในจิตรกรรมทุกแห่งจะแสดงด้วยภาพปราสาทขนาดใหญ่อันเป็นไพชยนต์ปราสาทของพระอินทร์ ดังความว่า "...ในท่ามกลางนครไตรตรึงษ์นั้นมีไพชยนต์ปราสาท..."³² นอกจากนั้นก็ยังมีเจดีย์จุฬามณีอันเป็นเจดีย์ที่บรรจุพระเมาฬีและพระเขี้ยวแก้วของพระพุทธเจ้า และยังมีต้นปาริชาติอันเป็นต้นไม้ประจำสวรรค์ของพระอินทร์ด้วย³³

³¹ พญาสิทธิ, ไตรภูมิกถา, หน้า 300.

³² เรื่องเดียวกัน, หน้า 302.

³³ เรื่องเดียวกัน, หน้า 318, 320.

ไพชยนต์ปราสาท เจดีย์จุฬามณีและต้นปาริชาติ มักพบนำมาเขียนเป็นองค์ประกอบในภาพจักรวาลเสมอถึงแม้จิตรกรรมฝาผนังหลายแห่งจะปรากฏไม่ครบถ้วน แต่อย่างน้อยที่สุดจิตรกรรมทุกแห่งก็ต้องปรากฏภาพไพชยนต์ปราสาทและพระอินทร์เสมอ สำหรับรายละเอียดในส่วนอื่นของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ตามที่ปรากฏในคัมภีร์ต่าง ๆ นั้นไม่พบหลักฐานว่ามีการนำมาเขียนในภาพจักรวาลสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างชัดเจน เป็นแต่เพียงนำสิ่งสำคัญของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์มาเขียนเท่านั้น

4.2.3.2 สวรรค์ที่อยู่สูงกว่าสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ : จักรวาลในส่วนที่อยู่สูงกว่าดาวดึงส์นั้นยังมีสวรรค์ในส่วนของ*กามภูมิ*อีก 4 ชั้นถัดจากนั้นขึ้นไปก็ยังมีสวรรค์ชั้น*รูปภูมิ*อีก 16 ชั้น และ*อรุณภูมิ*อีก 4 ชั้น³⁴

อย่างไรก็ตามภาพจักรวาลในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น พบว่าแสดงภาพสวรรค์ในส่วนที่อยู่สูงกว่าสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ไว้ไม่ครบถ้วนแม้แต่แห่งเดียว เช่นจิตรกรรมฝาผนังที่วัดคูสิดาราม แสดงภาพสวรรค์ในชั้นที่อยู่สูงกว่าดาวดึงส์ขึ้นไปเพียง 5 ชั้นโดยเขียนเป็นภาพวิมานลอยอยู่ในอากาศ อันเป็นฉากพื้นที่ว่างของภาพในระดับที่สูงกว่าสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ โดยในส่วนพื้นที่ว่างระหว่างวิมานและสวรรค์ชั้นต่าง ๆ กับยอดเขาพระสุเมรุ นั้นมักปรากฏภาพเหล่าเทวดาพากันเหาะมายังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์สอดคล้องกับเนื้อความที่ปรากฏในคัมภีร์โลกศาสตร์เสมอว่า มีเทวดาและพรหมมาชุมนุมรวมกัน ณ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์เสมอ³⁵

4.2.3.3 ทิวเขาสัตตบริภัณฑ์ : เป็นทิวเขาที่มีลักษณะเป็นทางกลมล้อมรอบเขาพระสุเมรุเป็นชั้น ๆ มีทั้งสิ้น 7 ทิวเขา มีชื่อเรียงจากทิวเขาวงในที่ใกล้เขาพระสุเมรุออกมาตามลำดับดังนี้ คือ **เขายุคันธร อธินิธร กรวิก สุททันะ เนมิณธร วินันตกะ อัศสกัณณะ** โดยเขา**ยุคันธร**อันเป็นเขาที่สูงรองลงมาจากเขาพระสุเมรุนี้เป็นแดนที่อยู่ของเทวดาชั้นจาตุมหาราชิกาภูมิ อันมีท้าวจุลโลกบาลเป็นเทวดาผู้เป็นใหญ่ในสวรรค์ชั้นนี้³⁶

4.2.3.4 มหาสมุทรสี่กัณทร : ระหว่างทิวเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 มีแม่น้ำสี่กัณทรอันเป็นน้ำจืดคั่นกลางระหว่างภูเขาแต่ละเขา โดยพื้นที่ที่พ้นไปจากเขาอัศสกัณณะ ซึ่งเป็นเขาสัตตบริภัณฑ์ที่อยู่ชั้นนอกสุดนั้นก็จะเป็นทะเลสี่กัณทรอันเป็นน้ำเค็มผืนกว้างใหญ่ มีพื้นที่จรดไปจนกระทั่งสุดขอบจักรวาลอันมีชื่อเรียกว่า **เขากันแพงจักรวาล**³⁷

³⁴ ดูรายละเอียดเพิ่มในเรื่องเดียวกัน, หน้า 326-359.

³⁵ ดูตัวอย่างในเรื่องเดียวกัน, หน้า 322-326.

³⁶ สรุปความจากเรื่องเดียวกัน, หน้า 376-378, 296.

³⁷ สรุปความจากเรื่องเดียวกัน, หน้า 376-378.

4.2.3.5 พระอาทิตย์และพระจันทร์ : ในกลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังที่นำมาศึกษามักพบการเขียนภาพพระอาทิตย์ในฐานวงกลมพื้นสีแดงและปรากฏภาพเทวดาทรงราชรถเทียมสิงห์ เช่น จิตรกรรมฝาผนังที่วัดคูสิดาราม วัดราชสิทธาราม วัดทองธรรมชาติ โดยที่มาของการวาดภาพราชรถของพระอาทิตย์นั้น เชื่อว่า อาจเป็นการนำความเชื่อมาจากศาสนาฮินดูที่ระบุว่าพระอาทิตย์ทรงประทับอยู่บนราชรถ มีสารภีชื่ออรุณเทพบุตรคอยชักรถเทียมด้วยม้า เพื่อให้พระอาทิตย์เสด็จโคจรมาในเวลากลางวัน³⁸

สำหรับภาพพระจันทร์ในจิตรกรรมฝาผนังของกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษาพบว่ามีการใช้ภาพพระจันทร์ในฐานวงกลมสีเหลือง ภายในเป็นภาพเทวดาทรงราชรถเทียมม้า โดยที่มาของการวาดราชรถเทียมม้าในพระจันทร์อาจได้รับอิทธิพลจากศาสนาฮินดูที่เชื่อว่าพระจันทร์ทรงม้าสีนวล³⁹ ด้วยเหตุที่จิตรกรรมภาพพระอาทิตย์และพระจันทร์ โดยเฉพาะภาพพระอาทิตย์นั้นมักปรากฏภาพราหูถืออาวุธไล่ต้อนอยู่เสมอ เช่น ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดคูสิดาราม และวัดราชสิทธาราม สันนิษฐานว่า ควรเกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่อง “นรพกรรมพระจันทร์เทพบุตรและสุริยเทพบุตร” ที่กล่าวโดยสรุปได้ว่า ราหูมักจะคอยหาโอกาสทำร้ายพระอาทิตย์⁴⁰

นอกจากนั้นจิตรกรรมภาพจักรวาลอีกหลายแห่ง ยังมีแนวคิดการเขียนภาพที่แสดงถึงวิถีการโคจรของพระอาทิตย์และพระจันทร์ที่ทำให้เกิดฤดูกาลและกลางวัน กลางคืน ตามที่มีระบุไว้ในคัมภีร์โลกศาสตร์ เช่น ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดไชยทิศ และภายในอุโบสถวัดคูสิดาราม เป็นต้น⁴¹

4.2.3.6 ฉากพื้นหลังของจักรวาล : ฉากหลังของจิตรกรรมภาพจักรวาลทุกแห่งของกลุ่มตัวอย่างในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นล้วนระบายด้วยสีแดงเป็นฉากหลังซึ่งทำหน้าที่เป็นท้องฟ้าของจักรวาลด้วย ท้องฟ้าซึ่งทำหน้าที่เป็นฉากหลังให้กับภาพจักรวาลนั้นกินอาณาบริเวณกว้างตั้งแต่เหนือมหาสมุทรสีทันดร ทิวเขาสดดบริกัณฑ์ เขาพระสุเมรุไปจนกระทั่งสูงพ้นเขาพระสุเมรุไปยังตอนบนสุดของภาพด้วย ส่วนในด้านซ้ายและขวาก็กินอาณาบริเวณจรดเขากำแพงจักรวาล

³⁸ วิไลรัตน์ ยักรอด, การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในเขตกรุงเทพมหานคร, หน้า 97., อ้างจากประยูร อุสุชาณะ, เทวโลก, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2538), หน้า 33.

³⁹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 99-100, อ้างจากประยูร อุสุชาณะ, เทวโลก, หน้า 73.

⁴⁰ เรื่องเดียวกัน, หน้า 97-98 , อ้างจากพระยาธรรมปรีชา (แก้ว), ไตรภูมิโลกนิคมยกถา ฉบับที่ 2 (ไตรภูมิฉบับหลวง), 3 : หน้า 55-56.

⁴¹ ดูรายละเอียดในเรื่องเดียวกัน, หน้า 100-101.

4.2.3.7 **เขากำแพงจักรวาล** : เป็นภูเขาที่อยู่ในส่วนขอบนอกสุดของจักรวาล ถัดจากมหาสมุทรสี่ทิศออกมา⁴² ในจิตรกรรมฝาผนังจะเขียนในลักษณะของภูเขาสูงชันบนในส่วนซ้ายและขวาสุดของภาพจักรวาล

4.2.3.8 **ทวีปทั้งสี่**⁴³ : ทวีปใหญ่ทั้งสี่ทวีปตามที่มีบรรยายไว้ในคัมภีร์โลกศาสตร์นั้น มีการเขียนไว้ในจิตรกรรมฝาผนังภาพจักรวาลด้วยเสมอโดยเขียนทวีปในลักษณะเป็นเกาะอยู่ในมหาสมุทรสี่ทิศ สอดคล้องกับความหมายของคำว่า**ทวีป** (ในภาษาบาลีคำดังกล่าวเขียนว่า ทีโป, ทิปโป) ซึ่งมีความหมายว่า “เกาะ” ได้ด้วย⁴⁴ โดยทุกทวีปที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมนั้นจะแสดงภาพมนุษย์ในทวีปและต้นไม้ประจำทวีปเสมอ ทวีปต่าง ๆ มีดังนี้

1. **อุตตรภูทวีป** : อยู่ทิศเหนือของเขาพระสุเมรุ มีฐานของทวีปเป็นรูปสี่เหลี่ยม
2. **อนรโคยานทวีป** : อยู่ทิศตะวันตกของเขาพระสุเมรุ มีฐานของทวีปเป็นรูปครึ่งวงกลม
3. **บูรพวิเทหทวีป** : อยู่ทิศตะวันออกของเขาพระสุเมรุ มีฐานเป็นรูปวงกลม
4. **ชมพูทวีป** : อยู่ทิศใต้ของเขาพระสุเมรุ ความตามคัมภีร์กล่าวว่า มีฐานดังคูดมเกวียน ซึ่งภาพชมพูทวีปตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังนั้นมักถูกเขียนให้มีฐานที่กว้างในส่วนบนและแคบเรียวลงในส่วนล่าง มีขอบบนทั้ง 4 ด้าน หรือมีฐานคล้ายรูปสี่เหลี่ยมคางหมู

นอกจากนั้น พบว่าจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทุกวัดของกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษาล้วนนำเอาส่วนของชมพูทวีปมาเขียนขยายไว้ในแผ่นดินที่อยู่ในตำแหน่งทิศใต้หรือบริเวณฐานของเขาพระสุเมรุเป็นพื้นที่ขนาดใหญ่ โดยมักปรากฏภาพภูมิศาสตร์สำคัญของชมพูทวีปอันได้แก่ ป่าหิมพานต์ สัตว์หิมพานต์ สระอโนดาต อันมีปากทางเข้าทั้ง 4 ทิศเป็นรูปหน้าสัตว์ทั้ง 4 คือ สิงห์ ช้าง ม้า และวัว ที่เมื่อน้ำไหลออกจากปากสัตว์ทั้งสี่แล้วก็จะไหลวนไปรอบสระอโนดาต ก่อนไหลออกสู่มหาสมุทร

การเน้นความสำคัญของชมพูทวีปตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังนั้นนอกจากจะมีความสำคัญโดยตรงกับมนุษย์ในด้านต่าง ๆ ที่พึงมีต่อจักรวาลดังจะกล่าวในตอนต่อไปแล้ว การปรากฏภาพของนรกภูมิในส่วนที่อยู่ใต้ชมพูทวีปตามที่พบในจิตรกรรมฝาผนังภาพจักรวาลเกือบ

⁴² พญาสิทธิ, ไตรภูมิภค, หน้า 378.

⁴³ รูปภาพจากเรื่องเดียวกัน, หน้า 138-156, 394-411.

⁴⁴ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระจันทบุรีนฤนาถ, ปทานุกรม บาลี ไทย อังกฤษ สันสกฤต, (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2537), หน้า 363.

ทุกแห่งนั้นยังสอดคล้องกับสิ่งที่ปรากฏในคัมภีร์โลกศาสตร์ต่างๆด้วยว่า ได้ชมพูทวีปนั้นคือ **นรกภูมิ**

4.3.2.9 นรก : ในจิตรกรรมฝาผนัง **นรกภูมิ** จะถูกเขียนไว้ในตำแหน่งล่างสุดของภาพจักรวาล โดยนรกภูมิเป็นภพภูมิที่อยู่ต่ำสุดตามแนวคิดจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิด้วย แม้ว่าภาพนรกภูมิตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังจะมีรายละเอียด และลำดับที่ไม่ครบถ้วนตามที่ปรากฏในคัมภีร์โลกศาสตร์ แต่ลักษณะโดยรวมก็มีความสัมพันธ์กับนรกภูมิตามที่กล่าวไว้ในคัมภีร์ว่า “...นรกใหญ่ ๘ อันนี้ ย่อมเป็น ๔ มุม และมีประตูอยู่ ๔ ทิศ... โดยกว้างแลสูงเท่ากันเป็นจัตุรัส แลด้านละ ๑๐๐ โยชน์ แลโยชน์ ๘,๐๐๐ วา โดยหนาทั้งสี่ด้านก็ดี พื้นเบื้องต่ำก็ดี ฝาเบื้องบนก็ดี ย่อมหนาได้แล ๘ โยชน์ แลนรกนี้มีที่เปล้าสักแห่ง เทียร่อมฝูงสัตว์นรกทั้งหลาย หากเบียดเสียดกันอยู่เต็มนรกนั้น... แล นรกใหญ่ ๘๐ อัน แลนั้นมีนรกว่าว อันเป็นบริวารอยู่รอบ ๑๖ อัน อยู่ทุกอันแล อยู่แลด้านละ ๔ อัน แลนรกว่าวนั้นยังมีนรกเล็กขมโลก ๔๐ อยู่รอบนั้น...”^{๔๕}

ตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงภาพดังกล่าวได้ใกล้เคียงกับความในคัมภีร์ เช่น นรกในจิตรกรรมฝาผนังวัดคูสิดารามได้แสดงภาพนรกใหญ่ นรกว่าว และนรกเล็กบริวารของนรกว่าวในลักษณะทรงสี่เหลี่ยม ที่อัดแน่นด้วยสัตว์นรกจนไม่มีที่ว่าง

ภาพนรกภูมิมักปรากฏภาพพระสงฆ์เหาะอยู่ด้วยเสมอ ซึ่งน่าจะเป็นภาพ “พระมาลัย” เสด็จไปนรกและนำความทุกข์ทรมานของสัตว์นรกมาบอกกล่าวแก่มนุษย์^{๔๖} ตัวอย่างที่ปรากฏได้แก่จิตรกรรมฝาผนังที่วัดคูสิดาราม เป็นต้น

นอกจากนั้นแล้วภาพนรกภูมิที่พบในจิตรกรรมฝาผนังมักแสดงภาพเปรตปะปนอยู่ร่วมด้วยเสมอ ซึ่งความตามคัมภีร์โลกศาสตร์นั้น กล่าวว่าเปรตมีภูมิมีสถานที่อยู่ที่ยกคนละส่วนกับสัตว์นรกในนรกภูมิ แต่อย่างไรก็ตาม ตามการแบ่งระดับของภพภูมินั้น ทั้งเปรตและสัตว์นรกก็ล้วนจัดอยู่ในอบายภูมิอันเป็นส่วนหนึ่งของกามภูมิทั้งสิ้น

เนื้อหาในส่วนที่อธิบายไปนั้นเป็นองค์ประกอบ และเนื้อหาหลักที่พบเสมอในจิตรกรรมฝาผนังภาพจักรวาลของกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทุกแห่ง ซึ่งมักเขียนไว้บนผนังภายในอุโบสถ ณ ตำแหน่งหลังพระประธาน จะมีก็เพียงภาพจักรวาลที่วิหารหลวง วัดสุทัศน์เท่านั้นที่นำภาพจักรวาลมาเขียนในรูปแบบที่ต่างไป คือ นำมาเขียนบนเสาและคอสองภายในวิหาร แต่เมื่อพิจารณาแล้วก็มีกรอบแนวคิดและพื้นฐานที่ไม่ต่างจากจิตรกรรม

^{๔๕} พญาสิทธิ, ไตรภูมิภนา, หน้า 46.

^{๔๖} วิไลรัตน์ ยักรอด, การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในเขตกรุงเทพมหานคร, หน้า 108.

แห่งอื่น คือ เป็นจักรวาลที่ให้ความสำคัญกับชมพูทวีปในมนุษยภูมิ และเทวดาในชั้นกามภูมิ โดยเฉพาะสวรรค์ชั้นดาวดึงส์” เช่นเดียวกัน

ส่วนจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดสุทัศน์ แม้จะไม่พบภาพจักรวาลโดยตรง แต่ว่าเนื้อเรื่องหลักของภาพที่นำมาเขียน คือ ประวัติพระปัจเจกพระพุทธเจ้า ความตามจารึกที่กำกับอยู่ได้จิตรกรรมเหล่านั้นก็ระบุถึงสถานที่ในการดำเนินเรื่องคือเมืองพาราณสี ซึ่งก็เป็นเมืองในชมพูทวีป และภาพเหล่าพระปัจเจกพระพุทธเจ้าที่ตรัสรู้แล้วเสด็จมาชุมนุมกันก็ได้ใช้ฉากของเขาคันธมาทน์ในป่าหิมพานต์⁴⁰ อันเป็นดินแดนชมพูทวีปตามระบบจักรวาลแบบไตรภูมิและภาพจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติในตอนบนของผนังที่อยู่สูงจากขอบหน้าต่างขึ้นไปนั้นฉากในการดำเนินเรื่องก็มีความชัดเจนอยู่แล้วว่า ล้วนอยู่ในชมพูทวีปของมนุษยภูมิ

สำหรับจิตรกรรมฝาผนังในวัดอุโบสถวัดพระเชตุพน นั้นแม้ไม่ปรากฏการเขียนภาพจักรวาลอย่างชัดเจน แต่เนื้อเรื่องหลักที่นำมาเขียนจิตรกรรมฝาผนังอันได้แก่เรื่องสาวกเอตทัคคะ และเรื่องมโหสถชาดกนั้น ฉากประกอบเรื่องที่สำคัญ เช่น เมืองมิลินทานครก็เป็นเมืองในชมพูทวีป ส่วนจิตรกรรมฝาผนังในวิหารพระพุทธไสยาสน์อันเขียนเรื่องพงศาวดารลังกาทวีปนั้น ลังกาทวีปก็มีความหมายในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของชมพูทวีป ตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิ อีกทั้งการปรากฏจิตรกรรมแสดงภาพพระอาทิตย์และพระจันทร์ทรงราชรถ บริเวณคอสองของมุขในด้านหน้าและด้านหลังของอุโบสถในทิศทางเวียนทักษิณาวัตร ก็สะท้อนถึงแนวคิดของการยอมรับคติจักรวาลแบบไตรภูมิ

หลักฐานสำคัญที่สุดที่แสดงให้เห็นว่า งานจิตรกรรมดังกล่าวได้ใช้ฉากสถานที่ในการดำเนินเรื่องเหล่านั้น โดยตั้งอยู่บนพื้นฐานการยอมรับแนวคิดคติจักรวาลแบบไตรภูมิก็คือ แนวคิดการจัดวางผังในเขตพุทธาวาสของวัดสุทัศน์ และวัดพระเชตุพนนั้นถูกออกแบบให้สัมพันธ์กับคติจักรวาลแบบไตรภูมิอย่างชัดเจน ฉะนั้นจิตรกรรมทั้ง 2 แห่งที่ถูกสร้างขึ้นบนกรอบแนวคิดเดียวกันซึ่งจิตรกรรมฝาผนังในบริบทเช่นนี้ ย่อมมีความสัมพันธ์ในฐานะเป็นองค์ประกอบในการตกแต่งสถาปัตยกรรมที่ช่วยเสริมสร้างความหมายตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิให้ชัดเจนขึ้น ฉะนั้นจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้น จึงย่อมต้องถูกสร้างโดยการยอมรับคติจักรวาลแบบไตรภูมิด้วยอย่าง

⁴⁰ ดูรายละเอียดใน เสมอชัย พูลสุวรรณ, *สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24*, หน้า 130-148.

⁴¹ น.ณ.ปากน้ำ, *วัดสุทัศน์เทพวราราม*, หน้า 93-151.

ชัดเจน” เช่นเดียวกับจิตรกรรมฝาผนังแห่งอื่นที่ได้กล่าวมา แม้ว่าจะไม่ได้เขียนแสดงจิตรกรรมภาพจักรวาลโดยตรงอย่างชัดเจนก็ตาม

ภาพจักรวาลที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้นคือ มโนทัศน์ที่แสดงถึงการยอมรับเรื่องจักรวาลที่อยู่บนรากฐานของจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิโดย “...ภาพจิตรกรรมฝาผนังยังได้แสดงถึงภาพความเป็นจริงของโลกและจักรวาลว่านอกจากโลกมนุษย์แล้ว ก็ยังมีโลกอื่น ๆ อันอยู่เหนือความสามารถในการรับรู้ของมนุษย์อีกด้วย โดยที่โลกมนุษย์นั้นเป็นโลก ๆ หนึ่งที่อยู่กลางระหว่างโลกทั้งหลาย คือ โลกเบื้องบนได้แก่ เทวโลกเป็นที่อาศัยอยู่ของเทพทั้งหลายซึ่งมีภาวะสูงต่ำแตกต่างกันไปกับโลกเบื้องล่าง ได้แก่อบายโลก ซึ่งเป็นแดนที่อยู่อาศัยของสิ่งมีชีวิตประเภทเปรต, อสุรกายและสัตว์นรก โดยที่โลกในภาวะทั้งหมดดังกล่าวนี้ต่างเป็นสิ่งที่มิได้อยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย”⁵⁰ (objective) อันกล่าวขยายความได้ว่าจักรวาลในเชิงวัตถุวิสัยหรือภววิสัยเช่นนั้น ล้วนดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์และจิตของมนุษย์โดยที่ไม่ขึ้นอยู่กับการรับรู้ของมนุษย์ ดังความว่า “...ภิกษุทั้งหลาย! จิตมีอยู่ ธรรมทั้งหลายมีอยู่...”⁵¹ พุทธวจนะนี้บอกเราว่าจิตเป็นสิ่งที่หนึ่งต่างหากจากธรรมทั้งหลาย ธรรมในที่นี้ก็คือสิ่งต่าง ๆ ที่จิตรับรู้ซึ่งก็คือ โลกกายภาพ⁵² และสรรพสิ่งต่าง ๆ ภายในโลกหรือจักรวาลด้วย โลกและจักรวาลในเชิงวัตถุวิสัยเช่นนี้จึงเป็นโลกหรือจักรวาลที่ดำรงอยู่หรือมีอยู่ต่างหากจากจิต แม้จิตของมนุษย์จะไม่เข้าไปรับรู้ แต่มันก็ยังคงดำรงอยู่

จักรวาลเชิงวัตถุวิสัย ตามคัมภีร์โลกศาสตร์ฉบับต่าง ๆ ได้กล่าวถึงการมีอยู่ของจักรวาลอื่น ๆ นอกเหนือจากจักรวาลที่เราอยู่นี้ว่ามีจำนวนมากมายนับไม่ถ้วน และหาที่สุดมิได้ เรียกว่าอนันตจักรวาล⁵³ โดยแต่ละจักรวาลนั้นมีลักษณะเหมือนกันคือ “...จักรวาลอันละอัน ๆ นั้นมีเขาพระสุเมรุราชประดิษฐานอยู่ในท่ามกลาง มีเขาสดตบริภันท์ ๘ ชั้น รอบเขาพระสุเมรุ มีทวีปทั้ง ๔ ตั้งในทิศทั้ง ๔ แห่งเขาพระสุเมรุ มีทวีปน้อย ๒๐๐๐ แวดล้อมทวีปใหญ่ทั้ง ๔ มีเขาจักรวาลรอบนอกนั้นแลเรียกว่าโลกธาตุอันหนึ่ง ในจักรวาลนี้มีพระจันทร์พระอาทิตย์ มีดาวดึงส์สภ

⁴⁹ ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน, เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24**, หน้า 129-173.

⁵⁰ อภิชาติ กวินสุข, **แนวคิดทางปรัชญาในภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**, วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ 2545, หน้า 62.

⁵¹ ส.ช. 17/94/50.

⁵² สมภาร พรหมทา, **“อัตตากับนัตตในพุทธปรัชญาเถรวาท”**, วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534, หน้า 78.

⁵³ พระยาธรรมปรีชา(แก้ว), **ไตรภูมิโลกวินิจจยกถา ฉบับที่ 2 (ไตรภูมิฉบับหลวง)**, เล่ม 1, หน้า 38..

และอสุรพิภพมีนรกใหญ่ ๘ ขุม และอุสทนรก ๑๒๘ ขุม มีขุมโลกิกตนรกเป็นบริวารล้อมรอบนอกมีโลกันตนรกอยู่ในระหว่าง ๆ ภายนอกจักรวาลนั้น...”^{๕๔} แต่มีเพียงจักรวาลเดียวเท่านั้นที่พิเศษกว่าจักรวาลอื่นคือจักรวาลที่เราอาศัยอยู่เพราะ “...สมเด็จพระสรรเพชญ์พุทธเจ้าทั้งหลายที่ได้ตรัสรู้แล้ว แลเสด็จเข้าสู่ปรินิพพานล่วงไป ๆ มากกว่าเมื่อดทราญในท้องพระมหาสมุทรนั้น ก็ยังเกิดในมงคลจักรวาลอันตั้งในที่อันนี้สิ้น ยังสมเด็จพระพุทธเจ้าทั้งหลายอันจะได้มาอุบัติตรัสในอนาคตกาลเบื้องหน้า หาที่สุดบมิได้นั้น ก็จะมีบังเกิดในมงคลจักรวาลอันตั้งในที่อันนี้สิ้นทั้งปวงจะได้ไปบังเกิดในจักรวาลอื่นนอกออกไปกว่ามงคลจักรวาลอันตั้งในที่นี้หาบมิได้”^{๕๕} ความตามคัมภีร์โลกศาสตร์เช่นนั้น ทำให้เราทราบถึงคำจำกัดความลักษณะและขอบเขตของจักรวาลว่าในบรรดาจักรวาลจำนวนมากมาย มีเพียงจักรวาลเดียวที่มีความหมายและความสำคัญกับมนุษย์ คือจักรวาลที่เราอยู่นี้ ซึ่งเป็นจักรวาลที่เรียกว่า “**มงคลจักรวาล**” อันมีความพิเศษในฐานะเป็นจักรวาลเดียวที่มีพระพุทธเจ้าเสด็จมาประสูติ ตรัสรู้ และประกาศพระศาสนา อีกทั้งยังทำให้เราได้รับความหมายว่าในสมัยโบราณคำว่า**โลก** และ**จักรวาล**ที่เรากล่าวถึงนี้มีความหมายที่สามารถเทียบเคียงกันได้ และจักรวาลแต่ละจักรวาลก็เรียกได้ว่า **โลกธาตุ**

เมื่อเป็นดังนี้ภาพจักรวาลที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจึงข้อมบ่งชี้ว่าเป็น “มงคลจักรวาล” ด้วยอย่างชัดเจนเพราะเป็นจักรวาลที่มีพระพุทธเจ้ามาประสูติ ตรัสรู้ และประกาศพระศาสนา รวมทั้งเมื่อเปรียบเทียบกับความในคัมภีร์โลกศาสตร์แล้วก็ทำให้ทราบได้ว่าจักรวาลเชิงวิศุทธิ์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังนั้นเป็นการแสดงภาพจักรวาลในรูปแบบการมองภาพจักรวาลในด้านข้างแบบภาพตัดผ่าขวาง (section)

นอกจากนั้นแล้วจักรวาลบนพื้นฐานแนวคิดดังกล่าวยังมีความชัดเจนว่าได้นิยามความหมายของจักรวาลหรือโลกในรูปแบบที่ไม่อาจแยกสรรพชีวิตในจักรวาลออกจากตัวพื้นที่หรือตัวของจักรวาลไปได้โดยอิสระ เพราะตามพุทธปรัชญาคำว่า “**โลก**” ตามความหมายที่สมบูรณ์มีรายละเอียดดังนี้^{๕๖}

1. **โอกาสโลก** : คือแผ่นดินอันเป็นที่อยู่ของหมู่สัตว์โลกที่เป็นโอกาสแก่สัตว์ทั้งหลายได้ได้อาศัยเป็นที่เกิดของสัตว์โลก บางครั้งเรียกว่า “**ภพภูมิ**” อันได้แก่

- **กามภพ** : เป็นภพที่เป็นกามาวจร ภพของสัตว์ผู้ยังเพลิดเพลินหรือติดอยู่ในรูป รส

^{๕๔} เรื่องเดียวกัน, หน้า 104-105.

^{๕๕} เรื่องเดียวกัน, หน้า 42-43.

^{๕๖} สรุปความจาก เดือนฉาย อรุณกิจ, “การศึกษาวิเคราะห์หมโนทัศน์เรื่องโลกในพุทธปรัชญาเถรวาท”, วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2538, หน้า 4-11.

กลืน เสียง และสัมผัสอันน่าปรารถนาคืออบายภูมิ 4 มนุษย์โลก และกามาจรรสวรรค์ทั้ง 6 ชั้น

- **รูปภพ** : เป็นภพที่เป็นรูปาวจรของสัตว์ผู้เข้าถึงรูปฌานได้แก่ รูปพรหมทั้ง 16 ชั้น

- **อรุภพ** : เป็นภพที่เป็นอรุปาวจร เป็นภพของสัตว์ผู้เข้าฌานถึงอรุ ได้แก่ อรูปพรหม 4 ชั้น

2. สัตว์โลก : คำว่าสัตว์ในพุทธปรัชญาเถรวาทหมายถึง สิ่งมีชีวิตทุกชนิดที่มีจิต นับเนื่องได้ตั้งแต่สัตว์นรก มนุษย์ และเทวดา ตลอดจนอรุพรหมชั้นสูง ซึ่งมีเพียงแต่จิตไม่มีรูป (อรุปจันทร์)

3. สังขารโลก : ตามความหมายในกรณีนี้คือ สภาวะธรรมทั้งปวงที่มีการปรุงแต่งตามเหตุปัจจัย สังขารโลกในที่นี้จึงมีความหมายครอบคลุมทั้งตัวของสัตว์โลก และโอกาสโลก คือครอบคลุมทั้งสังขารที่มีชีวิต (อุปาทินนกกสังขาร) อันได้แก่สัตว์โลก และสังขารที่ไม่มีชีวิต (อนุปาทินนกกสังขาร)

ดังนั้นโลกหรือจักรวาลตามความหมายของพุทธปรัชญาที่ถ่ายทอดผ่านผลงานจิตรกรรมฝาผนังจึงเป็นโลกหรือจักรวาลที่จะมีความหมายสมบูรณ์ได้นั้น สิ่งมีชีวิตในจักรวาลเป็นส่วนสำคัญที่ขาดไม่ได้ของจักรวาล เพราะฉะนั้นจักรวาลตามความหมายเชิงวัตถุวิสัยเช่นนี้จึงไม่ได้มีเพียงแต่โลกหรือจักรวาลทางกายภาพที่ปราศจากสิ่งมีชีวิต

จิตรกรรมฝาผนังภาพจักรวาลในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทุกแห่งโดยเฉพาะในกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษานั้น สามารถแสดงความหมายของโลกและจักรวาลตามนัยยะของพุทธปรัชญาที่กล่าวมาได้อย่างชัดเจนให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรมนั่นก็คือ ปรากฏภาพของโอกาสโลกตามภพภูมิต่าง ๆ ที่บรรยายไว้แล้ว ปรากฏสัตว์โลกทั้งเทวดา มนุษย์ อสุรกาย และสัตว์นรก และเมื่อพิจารณาความหมายของภาพจักรวาลร่วมกับภาพจิตรกรรมฝาผนังในส่วนอื่นที่เขียนร่วมกันในพระอุโบสถด้วยแล้ว ก็ยังแสดงให้เห็นความหมายของจักรวาลในฐานะสังขารโลกอันย่อมเป็นไปตามเหตุแห่งปัจจัยปรุงแต่งอันมีภาวะที่ไม่เที่ยงด้วย (ดังจะอธิบายในหัวข้อความเป็นจริงของมนุษย์)

นอกจากนั้นแล้วจักรวาลตามความหมายดังกล่าวที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังยังครอบคลุมจักรวาลทั้งในส่วนที่ไม่มีจิต(อนุปาทินนกกสังขาร) คือโอกาสโลกอันได้แก่ ภูเขา ทวีป มหาสมุทร แม่น้ำ ปราสาท วิมาน และจักรวาลในส่วนที่มีใจครองอันได้แก่ (อุปาทินนกกสังขาร) คือ สัตว์โลกตั้งแต่ระดับเทวดา มนุษย์จนถึงสัตว์นรก

4.2.4 ความสัมพันธ์ของจักรวาลวิทยาเชิงภววิสัยที่มีต่อญาณวิทยา : ภาพจักรวาลเชิงวัตถุวิสัยที่ปรากฏผ่านงานจิตรกรรมฝาผนังตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิ อันอยู่บนรากฐานแนวคิดจักรวาลวิทยาของพุทธปรัชญาดังกล่าว มีส่วนเชื่อมโยงกับญาณวิทยา (epistemology) โดยตรง และความเข้าใจในเรื่องนี้ก็มีส่วนสำคัญต่อการศึกษาในวิชานีพนธ์ด้วย

คำถามสำคัญทางญาณวิทยาในประเด็นของจักรวาลวิทยาเชิงภววิสัยก็คือ ในเมื่อแนวคิดด้านจักรวาลวิทยาที่ปรากฏผ่านงานจิตรกรรมฝาผนังนั้นอยู่บนพื้นฐานของแนวคิดจักรวาลแบบไตรภูมิ ฉะนั้นปัญหาทางญาณวิทยานบนพื้นฐานของแนวคิดดังกล่าวก็คือ เมื่อยอมรับว่า จักรวาลไม่ได้มีเพียงแค่ภพภูมิของมนุษย์ที่แลเห็นด้วยสายตาหรือรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสตามปกติ แต่ยังคงมีภพภูมิอื่นที่ยังดำรงอยู่อย่างอิสระนอกตัวเราดังกล่าวไปแล้ว ฉะนั้นมนุษย์จะรับรู้ถึงความมีอยู่ในส่วนอื่นของจักรวาลเชิงวัตถุวิสัยเช่นนั้นได้ด้วยวิธีใด

พุทธปรัชญาอธิบายไว้ว่ามนุษย์จะรับรู้ถึงความมีอยู่ของจักรวาลในภพภูมิอื่นที่ไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสเช่นนั้นได้ มนุษย์ก็ต้องฝึกฝนให้ได้ความรู้ในแบบที่พุทธปรัชญาเรียกว่า **อภิปัญญา** อันเป็นความรู้ขั้นสูง เช่น หากฝึกฝนจนได้**ทิพพจักขุ**หรือ**ดาตัพย** อันเป็นความรู้ที่เป็นญาณพิเศษ 1 ใน 6 ของความรู้ในระดับ**อภิปัญญา** ซึ่งผู้ที่ได้ความรู้ในขั้นดังกล่าว จะสามารถแลเห็นหมู่สัตว์ที่เป็นไปต่าง ๆ กันเพราะกรรม⁵⁷

ดังนั้นเมื่อมนุษย์สามารถฝึกฝนได้ความรู้ในระดับดังกล่าวแล้วก็จะสามารถเห็นรับรู้ถึงความมีอยู่ของจักรวาลในเชิงวัตถุวิสัยดังกล่าวได้ด้วยตนเอง**โดยตรง** แต่ความรู้ในลักษณะดังกล่าวเช่นนี้ก็มีธรรมชาติเฉพาะตน คือ เป็นความรู้ที่รู้ได้โดยตรงเฉพาะตนเองเท่านั้น ไม่สามารถถ่ายทอดหรือแสดงให้ผู้อื่นประจักษ์ในความรู้เช่นนี้ที่ตนรับรู้ให้ผู้อื่นได้โดยตรงเลย⁵⁸ เพราะความรู้ในระดับดังกล่าวมิใช่ความรู้ในเชิงประจักษ์ (empirical) ซึ่งใช้ประสาทสัมผัส

⁵⁷ พระธรรมปิฎก, **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์**, (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2540), หน้า 96.

⁵⁸ แม้ว่าจะมีบางกรณีที่มนุษย์ธรรมดาจะแลเห็นภพภูมิอื่นเช่นนั้นได้โดยตรง เช่น คอนพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ภายหลังจากโปรดพุทธมารดา พระพุทธองค์ทรงได้บันดาลให้ "...ในกาลนั้น สวรรค์แลมนุษย์กับนรกก็แลเห็นกันปรากฏทั่วทั้งสิ้นมิได้ปิดบังทั้งหมื่นโลกธาตุ... เทพธิดา มนุษย์ได้ทัศนาการเห็นซึ่งกันแลกัน..." [(สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2539), หน้า 214)]. โดยตัวอย่างจิตรกรรมที่แสดงภาพได้ใกล้เคียงกับความดังกล่าว เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองวรรมชาติ วัดสุวรรณาราม (แสดงภาพร่วมกับภาพจักรวาล) ซึ่งถือเป็นตัวอย่างกรณีพิเศษที่มนุษย์อาจไม่ต้องฝึกฝนจนได้ความรู้ในระดับอภิปัญญาก็สามารถรู้เห็นถึงความมีอยู่ของจักรวาลในเชิงภววิสัยโดยตรงเช่นนั้นได้ แต่นั่นก็เป็นข้อยกเว้นในบางกรณีเท่านั้น มิใช่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นประจำ.

ที่มนุษย์ทุกคนมีตามปกติ แต่หากว่าใครต้องการมีความรู้ในระดับเช่นนี้ต้องฝึกฝนเองผู้อื่นจะฝึกแทนตนไม่ได้

จากหลักฐานดังกล่าว ญาณวิทยาที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานทางอภิปรัชญาที่สะท้อนผ่านแนวคิดเรื่องจักรวาลเชิงวัตถุวิสัยที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง จึงแสดงให้เห็นถึงแนวคิดทางญาณวิทยาที่ยอมรับระบบญาณวิทยาที่มีมากกว่าความรู้ในเชิงประจักษ์ที่มนุษย์ทุกคนมีตามประสาทสัมผัสปกติ และญาณวิทยาเช่นนี้เองเป็นอุปสรรคอย่างยิ่งถึงความรู้ของจักรวาลเชิงวัตถุวิสัยที่ไม่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสตามปกติของมนุษย์

ดังนั้นตามพื้นฐานของแนวคิดดังกล่าว จักรวาลตามความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่มนุษย์รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสธรรมดา จึงเป็นเพียงการรับรู้บางส่วนที่มีอยู่ของจักรวาลในเชิงวัตถุวิสัย และความเป็นจริงของจักรวาลเชิงวัตถุวิสัยที่มนุษย์รู้นั้นก็เป็นเพียงส่วนเล็กน้อยมากของความจริงในจักรวาลเชิงวัตถุวิสัยเท่านั้น นั่นคือรับรู้ได้เพียงมนุษย์ภูมิ และมนุษย์ภูมิตามการรับรู้ เช่นนั้นก็เป็นเพียงส่วนหนึ่งของมนุษย์ภูมิคือชมพูทวีป และก็เป็นเพียงส่วนหนึ่งของชมพูทวีปตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิเท่านั้น

ดังนั้นการรับรู้จักรวาลเชิงวัตถุวิสัยตามกรอบแนวคิดแบบไตรภูมิ มนุษย์ธรรมดาจึงสามารถรู้ความจริงของจักรวาลในเชิงวัตถุวิสัยได้โดยตรงเพียงส่วนน้อยของจักรวาลเท่านั้น จิตรกรรมฝาผนังภาพจักรวาลทุกแห่งล้วนแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ชมพูทวีปในส่วนที่มนุษย์อาศัยอยู่และรับรู้ถึงความรู้ได้โดยตรงเพียงบางส่วนนั้น เมื่อเปรียบเทียบกับความรู้ของภพภูมิในส่วนอื่นทั้งหมดของจักรวาลแล้วก็พบว่าเป็นเพียงส่วนที่มีพื้นที่เพียงเล็กน้อยในจักรวาลเท่านั้น

รายละเอียดดังที่อธิบายไปข้างต้นนั้นเป็นวิธีการรับรู้ความรู้ของจักรวาลเชิงวัตถุวิสัย **โดยตรง** ซึ่งความรู้โดยตรงเช่นนี้ก็มีอยู่เฉพาะบุคคล แต่การรับรู้ถึงการมีอยู่ของภพภูมิอื่น โดยดูจากภาพจิตรกรรมฝาผนังและเกิด **“ความรู้”** ถึงความรู้ของจักรวาลในส่วนอื่นที่ไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสนั้น การรู้จักรวาลโดยผ่านภาพจิตรกรรมฝาผนังเช่นนี้จึงเป็นความรู้ **ทางอ้อม** ฉะนั้นจิตรกรรมฝาผนังภาพจักรวาลในบริบทเช่นนี้จึงย่อมมีความหมายในฐานะที่เป็น **“รูป”** อันเป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์ที่ทำให้มนุษย์ได้เห็นถึงความจริงในส่วนที่ไม่สามารถรับรู้ได้ **โดยตรง** ด้วยประสาทสัมผัส **มาจากรู้อย่าง** ให้มนุษย์รับรู้ได้ และภาพจักรวาลที่แสดงผ่านจิตรกรรมฝาผนังเช่นนี้ก็เป็นสิ่งที่สอดคล้องกับความเป็นจริงที่อยู่เหนือประสาทสัมผัสด้วย

นอกจากนั้นจักรวาลวิทยาเชิงวัตถุวิสัยในระบบไตรภูมิเช่นนี้ ยังแสดงให้เห็นว่าภพภูมิต่าง ๆ ที่มีอยู่อย่างเป็นวัตถุวิสัยเหล่านั้นเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ในกาละ (time) และเทศะ (space) หรือ

ในพื้นที่และเวลา โดยแต่ละภพภูมิล้วนมีกาละ เทศะที่เป็นของตนแยกจากกัน เช่น การมีระบบเวลาที่แตกต่างกันไปในแต่ละภพภูมิ”

อย่างไรก็ตาม แนวคิดด้านจักรวาลวิทยาของพุทธปรัชญานั้นไม่ได้ยอมรับเพียงความจริงเชิงภววิสัยของจักรวาลเท่านั้น แต่ยังยอมรับแนวคิดเรื่องการมีอยู่ของจักรวาลเชิงจิตวิสัย (subjective) ด้วย^{๙๐}

แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังภาพจักรวาลจะไม่ได้เขียนภาพแสดงเนื้อหาเพื่อบรรยายในส่วนดังกล่าวอย่างชัดเจนโดยตรงเท่ากับการแสดงภาพจักรวาลในเชิงภววิสัย แต่ตามแนวคิดของพุทธปรัชญานั้นความจริงเชิงภววิสัยเช่นนั้น มีความสัมพันธ์กับแนวคิดจักรวาลเชิงจิตวิสัยอย่างใกล้ชิดดังนี้

4.2.7 ความสัมพันธ์ของจักรวาลวิทยาเชิงภววิสัยที่มีต่อจักรวาลวิทยาเชิงจิตวิสัย : แม้ว่าจักรวาลวิทยาเชิงจิตวิสัยจะมีความแตกต่างกับจักรวาลวิทยาเชิงจิตวิสัยแต่ก็มีความสัมพันธ์กัน ดังนี้

4.2.7.1 จักรวาลวิทยาเชิงจิตวิสัย : เป็นแนวคิดเรื่องจักรวาลที่ขึ้นอยู่กับความรู้ของมนุษย์ จึงอยู่ที่ตัวของมนุษย์เองมิใช่อุบัติภายนอกตัวของมนุษย์ดังจักรวาลเชิงภววิสัย แต่จักรวาลเชิงจิตวิสัยก็เป็นสิ่งที่มีมาจากการรับรู้จากการมีความสัมพันธ์กับโลกภายนอกโดยรับรู้ผ่านประสาทสัมผัสอันเรียกว่า **อายตนะ** โดยมนุษย์ทั่วไปมิได้รับรู้โลกหรือจักรวาลเชิงจิตวิสัย (ภายนอก) ที่ผ่านอายตนะเข้ามาสู่จิตในฐานะข้อเท็จจริงอันบริสุทธิ์ แต่จิตของมนุษย์ได้ให้ความหมายและปรุงแต่งให้เป็นไปตามที่จิตนึกคิด เช่น เมื่อเราเห็นฝนตก จิตมิได้รับรู้เพียงแค่เห็นฝนตก แต่จิตของมนุษย์ยังได้สร้างความหมายให้กับสายฝนนั้นในแต่ละสถานการณ์ เช่น ถ้าเราจะออกไปทำธุระเราอาจเห็นว่าฝนตกเป็นสิ่งที่ไม่ดี เพราะทำให้เราไม่สะดวกในการไปทำธุระ จิตเกิดเป็นทุกข์ แต่หากเรากำลังจะนอนหลับเราอาจให้ความหมายว่าฝนตกเป็นสิ่งที่ดีเพราะทำให้เรานอนหลับสบาย จิตเกิดเป็นสุข เหตุการณ์ต่าง ๆ และการรับรู้โลกหรือจักรวาลในเชิงจิตวิสัยจากภายนอกของมนุษย์ในกรณีอื่น หรือส่วนอื่น ๆ ของจักรวาลก็ล้วนขึ้นอยู่กับพื้นฐานเดียวกันทั้งสิ้น

^{๙๐} หลักฐานที่แสดงถึงการดำรงอยู่อย่างเป็นวัตถุวิสัยของจักรวาลที่อยู่ภายใต้กาละและเทศะเช่นนั้น คือ การระบุสถานที่ ขนาด พื้นที่ และระบบเวลา อย่างเป็นตัวเลขชัดเจนมีปรากฏอยู่ทั่วไปในคัมภีร์โลกศาสตร์ทุกฉบับ เช่น **ไตรภูมิิกถา** เป็นต้น.

^{๙๑} ดูรายละเอียดเพิ่มใน เดือนฉาย อรุณกิจ, “การศึกษาเชิงวิเคราะห์ มโนทัศน์เรื่องโลกในพุทธปรัชญาธรรมชาต”, หน้า 22-46.

ดังนั้นจักรวาลเชิงจิตวิสัยเช่นนี้จึงเป็นจักรวาลที่มีอยู่ได้ด้วยการขึ้นอยู่กับารรับรู้ของมนุษย์ เกิดขึ้นจากที่ใจเรารับรู้โลกหรือจักรวาลภายนอกแล้วปรุงแต่งสร้างจักรวาลภายในจิตตนขึ้นมา โลกหรือจักรวาลเชิงจิตวิสัยเช่นนี้จึงเกิดขึ้นเพราะการรับรู้ของมนุษย์ เมื่อนั้นจึงเกิดโลกที่มนุษย์ให้ความหมายโดยผ่านการรับรู้ตามประสาทสัมผัสหรืออายตนะของตน ความว่า “...ด้วยเหตุเพียงเท่าไร จึงเป็นโลก หรือบัญญัติว่าโลก พระผู้มีพระภาคตรัสว่าดูกรสมิทธิ จักขุ รูป วิทยุณณ ธรรมที่พึงรู้แจ้งด้วยจักขุวิทยุณณมีอยู่ ณ ที่ใด โลกหรือการบัญญัติว่าโลกก็มีอยู่ ณ ที่นั้น ฯลฯ ใจธรรมารมณ มโนวิทยุณณธรรมที่พึงรู้แจ้งด้วยมโนวิทยุณณมีอยู่ ณ ที่ใด โลกหรือการบัญญัติว่าโลกก็มีอยู่ ณ ที่นั้น ฯ...”⁶¹ และโลกเช่นนี้เกิดขึ้นก็เพราะอายตนะหรือประสาทสัมผัสของมนุษย์นั่นเอง ดังความว่า “...เมื่ออายตนะ ๖ เกิดขึ้น โลกจึงเกิดขึ้น...”⁶² เป็นโลกหรือจักรวาลที่เกิดจากจิตของมนุษย์ได้ให้ความหมายกับโลกหรือจักรวาลที่อยู่ภายนอก คือ ถ้าหากจิตของเราไปกระทบ เห็น ได้ยิน หรือได้สัมผัสสิ่งใดแล้วจิตก็พอใจอิมเอบเป็นสุข เราก็เรียกว่า **ผัสสาชยตณิกสววรรค**⁶³ หากใจได้รับสิ่งต่างๆ จากโลกภายนอกแล้วเกิดจิตที่ไม่น่าอินดีไม่สบายใจ ไม่พอใจก็จะเกิดเป็นนรกที่เรียกว่า **ผัสสาชยตณิกนรก**⁶⁴ โดยคำว่า **ผัสสาชยตนะ** นั้นหมายถึงนรกที่เกิดที่อายตนะรับรู้ทั้ง 6 หรือสววรรคที่เกิดที่อายตนะรับรู้ทั้ง 6⁶⁵

ดังนั้นสววรรค นรก หรือภพภูมิต่างๆ ในเชิงจิตวิสัยตามความหมายเช่นนี้จึงเป็นจักรวาลที่เราปรุงแต่งด้วยอายตนะ โดยพื้นฐานที่จิตของเราสร้างขึ้นมาจาก ดังนั้นจึงดำรงอยู่ที่ตัวของมนุษย์นี้เองมิได้ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ดังความหมายหรือการมีอยู่ของจักรวาลเชิงภาววิสัย

เนื่องจากโลกหรือจักรวาลเชิงจิตวิสัยเช่นนี้มีความสัมพันธ์กับนรก สววรรค หรือระดับของภพภูมิในจักรวาล ฉะนั้น จักรวาลเชิงภาววิสัยจึงมีความสัมพันธ์กับจักรวาลในเชิงจิตวิสัยและมีความสัมพันธ์กับภาพจักรวาลที่ปรากฏในจิตกรรมฝาผนังดังนี้

⁶¹ ส.สพ. 18/75/39.

⁶² ส.สพ. 18/197/56.

⁶³ ส.สพ. 18/215/140.

⁶⁴ ส.สพ. 18/214/140.

⁶⁵ พระเทพเวที (ประยุทธิ ปยุตโต). กรรมและนรกสววรรคสำหรับคนรุ่นใหม่. (กรุงเทพฯ : มูลนิธิ-พุทธธรรม, 2531), หน้า 106.

4.2.7.2 การจัดแบ่งระดับภพภูมิของจักรวาลโดยสัมพันธ์กับระดับจิตของมนุษย์ :
 จักรวาลเชิงจิตวิสัยมีความสัมพันธ์กับภพภูมิเชิงภววิสัยในทุกระดับอย่างชัดเจนดังนี้^{๔๖}

ระบบจิตสัมพันธ์กับจักรวาลของพุทธปรัชญา
 (The Psycho-Cosmic System of Buddhism)

ภูมิ	จิต
โลกกุตตรภูมิ	โลกกุตตรจิต $\left[\begin{array}{l} \text{โลกกุตตรกุศล 4} \\ \text{โลกกุตตรวิบาก 4} \end{array} \right] = 8$
อรุปาวจรภูมิ	$\left[\begin{array}{l} \text{เนวสัญญานาสัญญายตนะ} \\ \text{อาภิญญายตนะ} \\ \text{วิญญูณัญญายตนะ} \\ \text{อากาสานัญญายตนะ} \end{array} \right] = 4$ อรุปาวจรจิต $\left[\begin{array}{l} \text{อรุปาวจรกุศล 4} \\ \text{อรุปาวจรวิบาก 4} \\ \text{อรุปาวจรกิริยา 4} \end{array} \right] = 12$
รูปาวจรภูมิ	$\left[\begin{array}{l} \text{จตุตถฌานภูมิ 5} \\ \text{ตติยฌานภูมิ 3} \\ \text{ทุติยฌานภูมิ 3} \\ \text{ปฐมฌานภูมิ 3} \end{array} \right] = 16$ $\left[\begin{array}{l} \text{รูปาวจรกุศล 5} \\ \text{รูปาวจรวิบาก 5} \\ \text{รูปาวจรกิริยา 5} \end{array} \right] = 15$
กามาวจรภูมิ	$\left[\begin{array}{l} \text{กามสุคติภูมิ 7} \\ \text{อบายภูมิ 4} \end{array} \right] = 11$ กามาวจรจิต $\left[\begin{array}{l} \text{อกุศลจิต 12} \\ \text{อกุศลจิต 18} \\ \text{กามาวจรโสภณจิต 24} \end{array} \right] = 54$

^{๔๖} เพ็ญแข กิตติศักดิ์, “การศึกษาเชิงวิเคราะห์ความคิดเรื่องจักรวาลวิทยาในพุทธศาสนา ตามที่ปรากฏในพระสุตันตปิฎก”, วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2529, หน้า 136., อ้างจาก วิจิตร เกิดวิสัย, “ปรัชญาการศึกษาของพระพุทธศาสนาฝ่ายเถรวาท”, วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2520, หน้า 75.

แม้ว่าภาพจักรวาลตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะปรากฏภาพจักรวาลชัดเจนเพียงจักรวาลชั้นกามภูมิก็ตาม แต่ก็แสดงให้เห็นว่า ภาพจักรวาลในส่วนที่ปรากฏนั้นมีการแบ่งภพภูมิที่มีความสัมพันธ์กับจักรวาลในเชิงจิตวิสัยตามที่กล่าวไว้ในตารางอย่างละเอียดและชัดเจน

ดังนั้นจากหลักฐานดังกล่าวจึงเห็นได้ว่า จักรวาลวิทยาเชิงภววิสัยนั้น แม้ว่าจะดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์แต่ก็เป็นสิ่งที่มนุษย์มาอ้างกล่าวได้ว่าใช้จิตของมนุษย์ เป็นตัวในการแบ่งโครงสร้าง ระดับ และสถานะในแต่ละภพภูมิของจักรวาลทั้งสิ้น

4.2.8 ธรรมชาติของจักรวาล ความเป็นจริงของจักรวาล : จักรวาลเชิงภววิสัยตามที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมฝาผนังอันตั้งอยู่บนรากฐานความคิดของจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิ มีหลักใหญ่ คือ เป็นจักรวาลที่ดำรงอยู่ภายใต้กฎแห่ง**ไตรลักษณ์** ทั้งจักรวาลในส่วนของโอกาสโลกอันเป็นสังขารที่ไม่มีใจครอง(อนุปาทินนกกสังขาร) และสัตว์โลกอันเป็นสังขารที่มีจิต(อุปาทินนกกสังขาร) ดังความว่า “...แผ่นดินแลภูเขา แลน้ำ แลถ้าเถื่อนทั้งหลายอันมีแต่อวินิภครูป และหาจิตบมิได้ตั้งนั้นก็คิสิ ยังว่ารู้ดิบหาย แลบมิเที่ยงแท้สักอันเลข...”⁶⁷ คือ ภพภูมิหรือสถานที่อยู่อาศัยของสัตว์โลกก็ล้วนไม่เที่ยงมีการอุบัติขึ้นและทำลายดับสูญหมุนเวียนอย่างไม่รู้จบ และสรรพชีวิตต่าง ๆ นับแต่สัตว์นรก จนถึงพรหมล้วนตกอยู่ภายใต้วัฏสงสารแห่งการเวียนว่ายตายเกิด อย่างไม่รู้จบตามอำนาจแห่งกรรมของตนจนกว่าจะบรรลุนิพพานจึงพ้นจากวงจรดังกล่าว ดังความว่า “...ฝูงสัตว์ทั้งหลายอันเกิดในไตรภพนี้ แม้ว่ามียศศักดิ์สมบัติก็ดี ก็ดั่งว่าพระญา มหาจักรพรรดิราชนั้นก็ดี ดังพระอินทร์เจ้าไตรตรึงส์พิภพก็ดี ดังพระพรหมก็ดี ทั้งนี้บ่อนยืนอยู่หมั่นคงในยศศักดิ์สมบัตินี้ได้เลขสักคาบ เทียรยอมรู้ดิบหาย รู้ตายจากพลัดพรากจากสมบัตินั้นแล อันว่าพระอินทร์ก็ดี พระพรหมก็ดี ครั้นว่าถึงเมื่อสิ้นแก่อาชุแล้ว ก็เทียรยอมท่องเที่ยวเวียนไปมาในไตรภพนี้ บ่อมิรู้แล้วเลขสักคาบ”⁶⁸ โดยการเกิดและตายที่เปลี่ยนหรือเคลื่อนจากภพภูมิเดิมของสรรพชีวิตหมุนเวียนเช่นนี้ ก็สอดคล้องกับความหมายของคำว่า “**จุติ**” อันเป็นภาษาบาลีที่มีความหมายว่า “**ความเคลื่อน**”⁶⁹ ได้ด้วย ก็คือการเคลื่อนที่ไปตามภพภูมิต่าง ๆ โดยจะไป **จุติ ณ** ภูมิใดก็ขึ้นอยู่กับอำนาจกรรมที่มี จึงย่อมเป็นไปตามกฎแห่ง**ปฏิจจนุปบาท** อันทำให้เกิดการเวียนว่ายตายเกิดในไตรภูมิหมุนเวียนเป็นวงกลมแห่งวัฏจักรอย่างไม่มีที่สิ้นสุดคือไม่มีทั้ง

⁶⁷ พญาสิทธิ, **ไตรภูมิอภินิหาร**, หน้า 374.

⁶⁸ **เรื่องคิยวกัน**, หน้า 370.

⁶⁹ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระจันทบุรีนฤนาถ, **ปทานุกรม บาลีไทย อังกฤษ สันสกฤต**, หน้า

จุดเริ่มต้นและจุดสิ้นสุดที่แท้จริงนั่นเอง ทศณะดังกล่าวยังสัมพันธ์กับความหมายของคำว่า จักรวาลด้วย โดยคำว่า “จักร” นั้นเป็นภาษาสันสกฤต (ภาษาบาลีเขียนว่า จกฺก) ว่า จกฺร มีความหมายว่า “ วัดอุณหุน, ล้อ”⁷⁰ อีกทั้งพื้นฐานของจักรวาลในเชิงภววิสัยนั้นจักรวาลมีพื้นฐานทรงกลมและมีเขาพระสุเมรุเป็นแกนกลาง จุดวงล้อที่มีศูนย์กลางเป็นศูนย์กลางด้วยเช่นกัน นอกจากนั้น คำว่า จักรวาล ตามรูปศัพท์ยังแปลว่า “ปริมาตร” และยังมีความหมายได้ว่า “กลม”⁷¹ ด้วย

จักรวาลเชิงภววิสัยจึงเป็นจักรวาลที่มีธรรมชาติตกอยู่ภายใต้กฎแห่งไตรลักษณ์อันมีภาวะไม่เที่ยง (อนิจจัง) อยู่ในภาวะที่ไม่อาจทรงหรือคงอยู่ในภาวะเดิมได้ (ทุกขัง) เพราะฉะนั้น จึงไม่มีตัวตนอิตตาใด ๆ (อนัตตา) และนั่นก็คือ โลกหรือจักรวาลในภาวะภววิสัยในฐานะที่เป็น ข้อเท็จจริงบริสุทธิที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ ซึ่งโดยแท้จริงแล้วโลกและจักรวาลตามภาวะที่เป็นอยู่เช่นนั้นจึงเป็นเพียงโลกที่ไม่เที่ยงแท้ สอดคล้องกับการบัญญัติความหมายของคำว่าโลกตามพุทธปรัชญาว่า “...ที่เรียกว่าโลก เพราะจะต้องแตกสลาย”⁷² ฉะนั้นจักรวาลหรือทุกสิ่งในจักรวาลจึงไม่มีอิตตาใด และไม่มีสิ่งใดที่ไม่เปลี่ยนแปลง ภายใต้กฎแห่งไตรลักษณ์เช่นนี้ ในเมื่อจักรวาลเป็นสิ่งที่มีความจริงของการเกิดขึ้นเป็นสิ่งที่ปรากฏ ฉะนั้นจึงย่อมเป็นสิ่งที่มีความแตกสลายปรากฏ และในขณะที่จักรวาลดำรงอยู่ก็มีความผันแปรปรากฏ ฉะนั้นจักรวาลตามความหมายเช่นนี้ของพุทธปรัชญาจึงจัดได้ว่าจักรวาล คือ สิ่งที่เป็น **สังขตธรรม**⁷³ ตามความหมายของพุทธปรัชญาได้ด้วย

ดังนั้นในเมื่อธรรมชาติของจักรวาลเชิงภววิสัยที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์มีความเป็นจริงเช่นที่กล่าวมาแล้ว จักรวาลเชิงจิตวิสัยที่มีอยู่ในฐานะที่มนุษย์เข้าไปรับรู้โลกหรือจักรวาลในเชิงภววิสัยภายนอกและรับรู้ในเชิงใจให้ความหมายกับมันดังกล่าว มนุษย์จึงควรรับรู้โลกหรือจักรวาลให้ตรงกับข้อเท็จจริงที่จักรวาลเป็นอยู่ โดยมีต้องไปให้ความหมายใด ๆ กับจักรวาล และไม่รับรู้โลกโดยการปรุงแต่งโลกหรือจักรวาล ให้เป็นไปดังใจตนปรารถนา ฉะนั้นจึงควรรับรู้โลกภายนอกให้สอดคล้องกับธรรมชาติของโลกและจักรวาลที่เป็นไปโดยธรรมชาติดังที่กล่าว

⁷⁰ เรื่องเดียวกัน, หน้า 282.

⁷¹ เพ็ญแข กิตติศักดิ์, “การศึกษาเชิงวิเคราะห์ความคิดเรื่องจักรวาลวิทยาในพุทธศาสนาตามที่ปรากฏในพระสุตันตปิฎก”, หน้า 104., อ้างจาก ป.หลงสมบุญ (ร.อ.ประยุทธ์ หลงสมบุญ), *พจนานุกรมบาลี-ไทย*, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2519), หน้า 385.

⁷² ส.สพ. 18/98/45.

⁷³ เดือนฉาย อรุณกิจ, “การศึกษาวิเคราะห์แก่นโนทัศน์เรื่องโลกในพุทธปรัชญาเถรวาท”, หน้า 13.

มาแล้ว เพราะเมื่อมนุษย์รับรู้โลกภายนอกตรงกับความเป็นจริงที่ไม่ได้ให้ความหมายหรือปรุงแต่งดังกล่าวแล้ว โลกหรือจักรวาลที่มนุษย์รับรู้อันเป็นจักรวาลหรือโลกในเชิงจิตวิสัยที่มนุษย์รับรู้จึงย่อมเป็นโลกที่ไม่มีการปรุงแต่งให้เกิดการยึดติด หรือสร้างอุปาทานใด ๆ ขึ้นกับโลกเชิงจิตวิสัย⁷⁴ ซึ่งในฐานะที่สิ่งต่าง ๆ ของโลกกายภาพภายนอกที่มนุษย์เข้าไปรับรู้ คือ **ธรรมชาติ** นั้น ก็เป็นความหมายหนึ่งของคำว่า **ธรรม** และสภาวะดังกล่าวก็คือความเป็นจริงของจักรวาลที่เป็นไปตามธรรมดา สอดคล้องกับความหมายของคำว่า **ธรรม** อันมาจากภาษาบาลีว่า **ธมฺโม, ธมฺม** ที่สามารถแปลได้ว่า ความจริง, ความเป็นเอง, ปกติ, ธรรมดาได้ด้วย⁷⁵ เมื่อมนุษย์สามารถรับรู้จักรวาลได้เป็นไปเช่นนั้นแล้ว ความเป็นจริงของจักรวาลที่มนุษย์รับรู้จึงย่อมสอดคล้องกับความเป็นจริงของจักรวาลที่จักรวาลเป็นจริง

เมื่อโลกเชิงจิตวิสัยที่มนุษย์รับรู้และเข้าใจได้ดำเนินสอดคล้องกับธรรมชาติของโลกเชิงภววิสัยเช่นนั้นแล้ว มนุษย์ก็ย่อมแลเห็นทางอันประเสริฐที่ควรไปให้พ้นจากวัฏสงสารของจักรวาล คือ การพ้นจากภพภูมิทั้ง 3 พ้นไปจากการเวียนว่ายตายเกิดในไตรภูมิ คือ มุ่งสู่พระนิพพานอันเป็นเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาที่พระพุทธเจ้าได้ดำเนินมาก่อนหน้านั้นแล้ว โดยหลักฐานภาพจิตรกรรมฝาผนังในส่วนอื่นที่เขียนร่วมกันภายในพระอุโบสถคือ จิตรกรรมเรื่อง **พุทธประวัติ** และ **เทศาภิชาดก** นั้น ก็ล้วนเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงวิถีของมนุษย์ที่จะดำเนินไปสู่เป้าหมายนั้นดังจะอธิบายในหัวข้อต่อไป (ข้อ 4.3)

ในขณะที่ความจริงของจักรวาลเชิงภววิสัยนั้นเป็นความจริงที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์อย่างมีรูปร่างรับความจริงเช่นนั้น แต่ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยของจักรวาลดังที่อธิบายไปนั้น เนื่องจากเป็นความเป็นจริงที่ไม่ได้ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์แต่เป็นความจริงที่ตระหนักรู้ได้ด้วยใจของมนุษย์ (conceive) ดังนั้นความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยเช่นนี้จึงเป็นความจริงที่เป็นจริงโดยที่ไม่มีวัตถุหรือรูปใด ๆ ภายนอกรองรับความเป็นจริงเช่นนั้น จึงเป็น **ความเป็นจริงเชิงมโนคติ** (conceptual reality) อันเป็นนามธรรม และการรู้ **ความเป็นจริงเชิงมโนคติ** อันเป็นการรู้ความเป็นจริงที่ทำให้รู้แจ้ง เหตุผลดังกล่าว พุทธปรัชญาเรียกว่า **อาสวักขยญาณ** แปลว่า ญาณที่ทำให้อาสวะสิ้นไป จัดเป็น **โลกุตรอภิญญา** และเป็นญาณที่อยู่ในระดับที่สูงกว่า **โลกียอภิญญา**⁷⁶ ที่ใช้รู้ความจริงเชิงภววิสัยของจักรวาลที่เรากล่าวไปแล้วด้วย (เช่นการได้ทิพพจักขุเป็นต้น) เมื่อเป็น

⁷⁴ เรื่องเดียวกัน, หน้า 48.

⁷⁵ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระจันทบุรีนฤนาถ, ปทานุกรม บาลี ไทย อังกฤษ สันสกฤต, หน้า 381., พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า 105.

⁷⁶ พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า 380.

ดังนี้ ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยเช่นนี้จึงเป็นความจริงที่ไม่อาจแยกความเป็นจริงไปจากตัวผู้รู้ความจริงออกไปได้โดยอิสระเลย ฉะนั้นจึงเป็นความจริงที่ไม่ต้องไปแสวงหาที่อื่นใดภายนอกตัวของมนุษย์เลย แต่อยู่ที่ตัวเอง ตระหนักรู้ได้ด้วยใจตนเอง และนำไปสู่การดับทุกข์ได้ ดังความที่มีการกล่าวถึงฤาษีผู้มีฤทธิ์มากองค์หนึ่งต้องการที่จะรู้ที่สุดของจักรวาลจึงเหาะไปด้วยฤทธิ์แต่ก็หาที่สุดของจักรวาลไม่พบ โดยได้เสียชีวิตระหว่างทางเสียก่อน ความว่า“...เราไม่พุดถึงที่นั่นอันเป็นที่สุดของโลกว่าควรรู้ ควรเห็น ควรบรรลุ ด้วยการเดินทาง ฯ (พระพุทธองค์จึงทรงตรัสว่า) ดูกร อาวุโส ที่ใดเป็นที่ไม่เกิด ไม่แก่ ไม่ตาย ไม่จุติ ไม่อุปบัติ เราไม่พุดถึงที่นั่นอันเป็นที่สุดของโลก ว่าควรรู้ ควรเห็น ควรบรรลุ ด้วยการเดินทาง ก็ถ้าหากเรายังไม่บรรลุถึงที่สุดของโลกแล้ว ก็จะไม่กล่าวถึงการกระทำที่สุดทุกข์ ก็เราบัญญัติเรียกว่าโลก เหตุให้เกิดโลก การดับของโลก และทางให้ถึงความดับโลก ในสรีระร่าง มีประมาณว่าหนึ่งนี้ และพร้อมทั้งสัญญาพร้อมทั้งใจครอง ฯ”⁷⁷

นอกจากนั้นแล้วยังเมื่อเปรียบเทียบกันยังพบว่า ความจริงเชิงวัตถุวิสัยที่ปรากฏของจักรวาลนั้นเป็นความจริงที่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา แต่ว่าความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยของจักรวาลที่มนุษย์รับรู้ในฐานะที่เป็นหลักธรรมอันเป็นความจริงเชิงมโนคติที่นำไปสู่การดับทุกข์นี้ เป็นความจริงที่ไม่แปรเปลี่ยนตัวเอง และความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยเช่นนี้ก็มิภาวะแห่งความเป็นจริงที่ไม่ได้น้อยไปกว่าความเป็นจริงเชิงภววิสัยของจักรวาลเลย และที่สำคัญที่สุดก็คือเป็นความจริงที่พุทธปรัชญานั้นชี้แนะและให้คุณค่ามากที่สุดดังกล่าวไปแล้ว เพราะเป็นความจริงและการรู้ความเป็นจริงที่นำไปสู่การดับทุกข์ และเป็นวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญา

ในเมื่อพุทธปรัชญาให้ความสำคัญกับจักรวาลเชิงจิตวิสัยตามที่กล่าวมามากกว่าจักรวาลเชิงภววิสัย แต่ว่าหลักฐานที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภาพจักรวาลนั้นกลับให้ความสำคัญกับจักรวาลเชิงภววิสัยโดยการเขียนบรรยายภพภูมิต่าง ๆ อย่างละเอียด เมื่อเป็นเช่นนี้แนวคิดการให้ความสำคัญ และคุณค่าของจักรวาลตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังนั้นจะขัดแย้งหรือไม่เป็นไปตามพุทธปรัชญาหรือไม่

เราควรต้องย้อนกลับไปพิจารณาเนื้อหาของวรรณกรรมโลกศาสตร์อันเป็นที่มาทางด้านเนื้อหาในการนำมาสร้างเป็นจิตรกรรมภาพจักรวาล วรรณกรรมโลกศาสตร์ทุกฉบับรวมทั้งไตรภูมิพระร่วง ซึ่งแม้ว่าในวรรณกรรมและภาพจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้นจะเน้นและให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงภววิสัยของจักรวาลมากเพียงไรก็ตาม แต่ก็ล้วนมีแนวคิดหลักที่ยืนยันว่า สรรพสิ่งทั้งหลายในจักรวาลไม่เที่ยง เมื่อมนุษย์ยังรู้ความเป็นจริงเช่นนี้ด้วยตนเองจึง

⁷⁷ ส.ศ. 15/297-298/90.

ย่อมควรแสวงหานิพพาน⁷⁸ รวมทั้งตลอดเนื้อหาเหล่านั้นก็ล้วนมีคติเรื่องของหลักกรรมและไตรลักษณ์ โดยเฉพาะเรื่องอนิจจังเป็นหลักกรรมแกนของไตรภูมิ⁷⁹ แทรกซึมอยู่โดยตลอด

เมื่อพิจารณาจิตรกรรมฝาผนังในส่วนอื่นที่มักเขียนร่วมกับภาพจักรวาลภายในอุโบสถ ซึ่งล้วนมีความหมายที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กัน นั่นคือ จิตรกรรมฝาผนังเรื่องทศชาติชาดกและพุทธประวัติ ก็ล้วนแสดงถึงการมีเป้าหมายและวิถีตามเนื้อเรื่องที่ชัดเจนว่ามีหนทางอันนำไปสู่การหลุดพ้นจากภพภูมิต่าง ๆ ในจักรวาล ซึ่งมนุษย์ที่จะนำตัวเองปฏิบัติตนให้เป็นไปตามแนวทางของวิถีดังกล่าวได้ก็ย่อมจะต้องเห็น และหยั่งถึงความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยของจักรวาลตามที่กล่าวมาแล้ว ด้วยตนเองจึงสามารถนำพาให้ตนเองปฏิบัติตามแนวทางเช่นนั้นได้ และที่สำคัญคือเมื่อพิจารณาร่วมกับความหมายของอาคารอันเป็นที่ตั้งของจิตรกรรม ซึ่งล้วนเป็นจิตรกรรมที่เขียนขึ้นภายในพระอุโบสถทั้งสิ้น โดยพระอุโบสถนั้นมีหน้าที่หลักคือ เป็นสถานที่เพื่ออุปสมบทเปลี่ยนสถานะของมนุษย์ให้เข้าสู่แนวทางปฏิบัติที่พระพุทธองค์ได้ดำเนินมาในการที่จะหลุดพ้นไปจากภพภูมิทั้ง 3 ในจักรวาลอันเป็นเป้าหมายและวิถีที่สอดคล้องกับที่ปรากฏ ในจิตรกรรมฝาผนังที่กล่าวไปแล้วด้วยเช่นกัน

การเน้นความสำคัญเชิงรูปธรรมของจักรวาลที่ปรากฏในคัมภีร์ และจิตรกรรมฝาผนังตามหัวข้อที่กล่าวไว้ (ข้อ 4.2.2) ซึ่งก็คือการทำให้ภาพความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยของจักรวาลปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้นจึงมีความสำคัญในฐานะที่เป็น **“รูป”** อันปรากฏเป็นเครื่องมือหรือ อุปกรณ์ที่ทำให้มนุษย์ได้หยั่งรู้ถึงความเป็นจริงตามธรรมชาติที่เป็นไปของจักรวาลดังกล่าวด้วยใจของตนเองได้ในขั้นตอนสุดท้าย ซึ่งก็เป็นความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยที่อยู่ที่ตัวของมนุษย์นั่นเอง ฉะนั้น **“รูป”** ของจิตรกรรมฝาผนัง หรือรูปที่ปรากฏในงานจิตรกรรมเช่นนั้น จึงเป็นอุปกรณ์อันทำให้มนุษย์ได้หยั่งรู้ หรือเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงไปยังความเป็นจริงเชิงมโนคติอันเป็นจิตวิสัยของพุทธปรัชญาด้วยตนเอง ซึ่งเมื่อกระบวนการหยั่งรู้ความเป็นจริงเช่นนั้นสมบูรณ์แล้ว ก็ย่อมคลายความยึดติดใน **“รูป”** ทั้งปวงของจักรวาลอันเป็นความจริงเชิงจิตวิสัยที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ได้ในขั้นตอนสุดท้าย

ในระดับของมนุษย์ปุถุชนธรรมดา ที่ยังมีกิเลสยึดติดในรูปและความงามของรูปอันเป็นมนุษย์กลุ่มใหญ่ที่สุดของสังคม การสื่อสารความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยที่มีเนื้อหาอันเป็นนามธรรมสูงมากเช่นนี้ โดยผ่าน**รูป** (ทั้งในรูปแบบของจิตรกรรมและวรรณกรรม) หรือใช้**รูป** ของ

⁷⁸ พญาสิทธิ, ไตรภูมิกถา, หน้า 410.

⁷⁹ พระธรรมปิฎก, ไตรภูมิพระร่วง อิทธิพลต่อสังคมไทย, (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโกมลคีมทอง, 2542), หน้า 52.

จิตรกรรมเป็นอุปกรณ์ในการหยั่งถึงความเป็นจริงเช่นนี้จึงย่อมมีความจำเป็นมาก เพราะรูปแบบการสื่อสารดังกล่าวสามารถสื่อสารเนื้อหาที่เชื่อมโยงสู่ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย อันเป็นความจริงเชิงมโนคติที่เป็นนามธรรมได้ง่ายและชัดเจนกว่า

ดังนั้นการให้ความสำคัญหรือเน้นความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยของจักรวาลทั้งในจิตรกรรมฝาผนัง และในคัมภีร์โลกศาสตร์ จึงมิได้เป็นการขัดแย้งกับแนวคิดพื้นฐานทางด้านจักรวาลวิทยาของพุทธปรัชญาตามที่ปรากฏในคัมภีร์ชั้นต้นคือ**พระไตรปิฎก** เพราะถึงแม้ว่าความในคัมภีร์โลกศาสตร์และจิตรกรรมฝาผนังจะกล่าวขยายความจักรวาลในเชิงภววิสัยให้วิจิตรชัดเจนมากขึ้นเพียงใดก็ตามแต่ก็เน้นย้ำและแทรกซึมแนวคิดเรื่องไตรลักษณ์ กรรม และการทำตนเพื่อไปให้ถึงเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาคือ **นิพพาน** ซึ่งในคัมภีร์โลกศาสตร์และจิตรกรรมภาพจักรวาล (โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อพิจารณาความหมายของภาพร่วมกับจิตรกรรมในส่วนอื่นโดยองค์รวม) ก็ล้วนมีเนื้อหาและความหมายที่บรรยายถึงเหตุปัจจัยปรุงแต่งที่ทำให้เกิดโลกและชีวิต การเกิดของทุกข์ หนทางสู่การดับทุกข์ที่ทำให้มนุษย์พ้นไปจากการเกิดและการตายในวัฏสงสารแห่งจักรวาลด้วยตนเอง ก็ล้วนเป็นไปตามหลักกรรมปฏิบัติจนอุปมาอุปไมยอันเป็นหลักธรรมใหญ่ที่ครอบคลุมธรรมะได้ทั้งหมดที่พระพุทธองค์ทรงตรัสรู้⁸⁰ ดังนั้น ทั้งวรรณกรรมโลกศาสตร์และจิตรกรรมฝาผนังภาพจักรวาลจึงย่อมขึ้นอยู่กับพื้นฐานหรือสอดคล้องกันทุกประการกับความในพระไตรปิฎกที่กล่าวไปแล้วว่า “...เราบัญญัติเรียกว่าโลก เหตุให้เกิดโลก การดับของโลก และทางให้ถึงความดับโลก ในสรีระร่าง มีประมาณวาหนึ่งนี่...”⁸¹

4.3 แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น : เรื่องมนุษย์

หัวข้อนี้จะเริ่มต้นศึกษาวิเคราะห์ตัวภาพหรือตัวละครประเภทต่างๆ ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังว่ามีที่มาอย่างไร รวมทั้งรูปแบบดังกล่าวบ่งชี้มโนทัศน์ในเรื่องความเป็นจริงของมนุษย์และชีวิตอย่างไร ตามลำดับดังนี้

4.3.1 ตัวภาพหรือตัวละครที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น : จะวิเคราะห์ตัวภาพที่ปรากฏเป็นหลักหรือเป็นตัวภาพ ตัวละครที่มักพบโดยทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนังเท่านั้น ได้แก่ ตัวภาพ เทวดา มาร พระพุทธเจ้า พระสาวก กษัตริย์ มนุษย์สามัญ เปรตและสัตว์นรก โดยตัวภาพแต่ละประเภทมีรูปแบบเฉพาะตนที่เด่นชัดต่างกันไป ดังนี้

⁸⁰ ดูรายละเอียดเพิ่มในพระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า79-151, 897-901.

⁸¹ ส.ศ. 15/298/90.

4.3.1.1 เทวตา : รูปแบบหรือตัวภาพเหล่านี้ในทางศิลปะหรือทางช่างเรียกตัวภาพประเภทนี้ว่า**“ตัวพระ”**^{๕๒} มีรูปแบบหลักที่คล้ายคลึงกันคือ เทวตาแต่ละองค์ล้วนมีรูปร่าง หน้าภาพ (ใบหน้า) เหมือนกันทั้งหมด คือมีทรวงทรงของรูปร่างที่ค่อนข้างเพรียวบาง แขน มือ นิ้ว และเล็บ มีลักษณะค่อนข้างเรียวยาวกว่าสัดส่วนของมนุษย์ตามข้อเท็จจริง เราจะทราบว่าเทวตาองค์ใดมีนามว่าอะไรตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังนั้น จะทราบได้ด้วยการพิจารณาดำแหน่งของเทวตาองค์นั้นที่ปรากฏตามการดำเนินเรื่องในคัมภีร์ทางพุทธศาสนา สัตวิกาย หรืออาวุธที่ทรงถือ เป็นต้น ตัวอย่างเช่น **พระอินทร์** มีกายสีเขียว มีทิพย์วิมานสถิต ณ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนยอดเขาพระสุเมรุ^{๕๓} หรือฉากที่พระอินทร์เข้าไปเกี่ยวข้องในเรื่องราวตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง เช่น พุทธประวัติตอนท้าวสักกะ(พระอินทร์) ทูลเชิญพระพุทธองค์เมื่อครั้งที่ยังสถิตอยู่ ณ สวรรค์ชั้นดุสิต ให้จุติในโลกมนุษย์เพื่อตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ซึ่งรูปร่างของเทพทั้ง 2 พระองค์ไม่แตกต่างกันเลย แต่เราจะทราบได้ว่าองค์ใดคือพระอินทร์ องค์ใดคือพระพุทธองค์เมื่อครั้งทรงเป็นเทวตาก็ดูจากสีของผิวกาย (พระอินทร์สีเขียว) ตำแหน่งที่ประทับในภาพ และอากัปกิริยาที่ปรากฏ

การจำแนกตัวภาพระดับเทวตาอื่นๆ ก็มีเกณฑ์ไม่ต่างกัน ส่วนตัวภาพมามีรูปแบบตัวภาพปรากฏเป็นรูปยักษ์ กายลำสัน ภาพเทวตาและมารที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้น มักแสดงอิทธิฤทธิ์เหนือสามัญของมนุษย์ เช่น การเหาะได้อันเป็นความสามารถตามปกติของเทวตาที่ปรากฏทั่วไปในคัมภีร์ทางพุทธศาสนาทุกฉบับ

แม้ว่าเนื้อหาในคัมภีร์ทางพุทธศาสนา จะไม่กล่าวแจกแจงรูปร่างของเทวตาอย่างละเอียดจนสามารถตรวจสอบกับภาพเทวตาในจิตรกรรมฝาผนังได้อย่างครบถ้วนทุกประการ แต่ลักษณะรูปร่างของตัวภาพเทวตาที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังก็มีรูปแบบหลักที่สอดคล้องกับเทวตาที่บรรยายไว้ในคัมภีร์หลายประการดังนี้

รูปร่างตัวภาพเทวตาในจิตรกรรมฝาผนัง เป็นตัวภาพที่ไม่แสดงความแตกต่างเชิงปัจเจกของเทวตาเลย ทั้งยังไม่แสดงความแตกต่างตามอายุ และวัยด้วย คือเทวตาทุกองค์ ทุกวัย ล้วนมีรูปร่างที่ดูหนุ่ม ไม่ปรากฏตัวภาพที่แสดงภาพเทวตาที่เป็นรูปในวัยเด็ก หรือคนชราเลย สอดคล้องกับแนวคิดการกำเนิดเทวตาที่ถือกำเนิดขึ้นแบบเติบโตเป็นตัวเป็นตนใหญ่ขึ้นทันทีโดย

^{๕๒} อมร ศรีพนารณ , **ภาพจิตรกรรมไทย**, (พระนคร : บริษัทโสมนิมิตต์จำกัด, 2514), หน้า 11., และหากเป็นตัวภาพเทพธิดาก็จะเรียกว่า “ตัวนาง” ส่วนภาพมาร- ยักษ์ เรียกว่า “ตัวยักษ์” ภาพลิง เรียกว่า “ตัวลิง” (ดูหน้า 12,13,14 ตามลำดับ).

^{๕๓} พญาภิไธย, **ไตรภูมิพิภพ**, หน้า 300.

ไม่ต้องผ่านวัยทารกและวัยเด็ก ซึ่งเรียกการกำเนิดชนิดนี้ของเทวดาว่า **“อุปปาติกโยนิ”** ^{๘๔} และ **“มีรูปโฉมโนมพรรณหนุ่มงาม คังสาวอันได้ 16 ปี อยู่ชั่วตนแล...”** ^{๘๕} แสดงให้เห็นว่า เทวดามีภาวะทางรูปกายที่เป็นหนุ่มอยู่ตลอดอายุขัยโดยไม่แก่ สำหรับรูปกายของเทวดาที่ไม่ปรากฏเส้นเอ็นและกล้ามเนื้อ รวมทั้งผิวหนังที่เรียบเกลี้ยงกลา ดังปรากฏในจิตรกรรมนั้นก็ เป็นลักษณะสามัญของเทวดาว่า **“...หนุ่มนุษย์พากันแก่ชรา เสื่อมทรุดโทรมด้วยรูป ด้วยผิวพรรณ ด้วยโรคะ ด้วยประสาทมัจจุประสาทเป็นต้น ฉันทใด ทวยเทพไม่เสื่อมไปฉันทนั้น เพราะว่าใน ตัวของทวยเทพเหล่านั้น แม้แต่เส้นเอ็นก็ไม่มีเลย สรรพจึงมีวรรณะเพียงดังแท่งทองที่มีแต่เกลี้ยง กลาถ่ายเดียว. บทว่า **สุเว สุเว** คือ ทุกๆ วัน. บทว่า **ภิกขุคโรว** ความว่าผิวพรรณอันเป็นทิพย์ และโรคะทั้งหลายของทวยเทพเหล่านั้น นับวันแต่จะยิ่งเปล่งปลั่งและไพบูลย์ถ่ายเดียว...”** ^{๘๖} โดยเทวดาประเภทนี้ถือว่าเป็นเทวดา 1 ใน 3 ประเภทของพุทธปรัชญา คือเป็นเทวดาที่เป็น เทวดาโดยกำเนิด เรียกว่า **“อุปปัตติเทวดา”** ^{๘๗} โดยเทวดาที่นับเนื่องอยู่ใน**อุปปัตติเทวดา**นั้น นับตั้งแต่เทวดา **“...ชั้นฟ้าเบื้องบนชื่อว่า อากามาพจร เท้าถึง พรหมโลก เบื้องบนนั้นชื่อว่า อุปปัตติเทพดา...”** ^{๘๘}

สำหรับเทวดาในระดับล่าง เช่น คนธรรพ์ นักสิทธิ์ วิทยาธร ซึ่งเป็นบริวารของเทวดา ชั้นสูงขึ้นไปมักปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังด้วยรูปกาย และอากัปกริยาที่สง่างามน้อยกว่าเทวดา ระดับสูง รวมทั้งมีการประทับในลำดับท้ายหรืออยู่หลังเทวดาชั้นสูงกว่าเสมอ เช่น ภาพของเหล่า วิทยาธรที่เหาะมาเฝ้ายินดีกับพระพุทธเจ้าภายหลังการตรัสรู้ ในจิตรกรรมฝาผนังพุทธประวัติ ภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธิาราม หรือเหล่าวิทยาธรที่เหาะมาในงานถวายพระเพลิงพระศพของ พระนางยโสธรา ในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งเหล่าวิทยาธรล้วนสถิตอยู่ใน แถวท้ายๆ ของเหล่าเทวดา โดยมีรูปกายและอากัปกริยาที่ไม่งดงามเท่าเทวดาชั้นสูงกว่า

^{๘๔} เรื่องเดียวกัน, หน้า 24, 298.

^{๘๕} เรื่องเดียวกัน, หน้า 298-300.

^{๘๖} พ.ชา. 3/6/44.

^{๘๗} พญาสิทธิ, ไตรภูมิภค, หน้า 294., อภิ.วิ. 35/1104/622.

^{๘๘} พญาสิทธิ, ไตรภูมิภค, หน้า 294., สอดคล้องกับความในพระอภิธรรมปิฎก วิภังคปกรณ์ ที่กล่าวว่า **“...เหล่าเทวดาชั้นบนนับแต่เหล่าเทวดาชั้นจาตุมหาราชขึ้นไป เรียกว่า อุปปัตติเทวดา...”** (อภิ.วิ. 35/1104/622).

อย่างไรก็ตามในพุทธปรัชญา ยังมีเทวดาอีก 2 จำพวก นอกเหนือจากนั้นด้วย คือ **สมมุติเทวดา** อันหมายถึงกษัตริย์ พระราชินี ธิดา และโอรส และ**วิสุทธิเทวดา** อันได้แก่ พระพุทธเจ้า พระปัจเจกพุทธเจ้า พระอรหันต์ ซึ่งคือ วิสุทธิเทพดา”

เมื่อพิจารณาตัวภาพในจิตรกรรมฝาผนัง พบว่าตัวภาพของกษัตริย์ มเหสี ราชโอรส ธิดา จะมีรูปร่างที่มีลักษณะของตัวภาพและการแต่งกายที่ไม่แตกต่างจากตัวภาพของเทวดา และนางฟ้าที่ปรากฏด้วยกันในจิตรกรรมฝาผนังเลยแม้แต่น้อย ตัวภาพกษัตริย์เหล่านั้นไม่ว่าจะปรากฏในชาดก พุทธประวัติหรือจิตรกรรมเรื่องอื่น ๆ เราก็ไม่เห็นลักษณะความแตกต่างเชิงปัจเจกภาพของกษัตริย์แต่ละพระองค์เลย แต่จะทราบได้ว่าตัวภาพกษัตริย์ที่ปรากฏในจิตรกรรมนั้นเป็นกษัตริย์พระองค์ใด ก็ด้วยการใช้หลักเกณฑ์เดียวกับการตรวจสอบตัวภาพเทวดา เช่น ตัวภาพของพระเจ้าสุทโธทนะ และพระนางสิริมหามายาในภาพพระราชพิธีอภิเษกสมรส ในจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พระอุโบสถวัดดุสิตาราม วัดทองธรรมชาติ เป็นต้น หรือภาพพระเจ้ากาสิราชและพระเดมิย์กุมารในภาพจิตรกรรมเรื่องเดมิย์ชาดกภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม หรือภาพของพระพุทธเจ้าเมื่อครั้งเป็นเจ้าชายสิทธัตถะอยู่ในวาระกษัตริย์ อันเป็นตัวภาพที่แสดงด้วยรูปร่างที่ไม่แตกต่างจากรูปร่างเทวดาเลยแม้แต่น้อย (และหากเป็นพระมเหสีก็แสดงด้วยภาพที่ไม่แตกต่างจากภาพของนางฟ้าบนสวรรค์เลย) ไม่เฉพาะความเหมือนกันในด้านรูปร่างเท่านั้น แต่อาภรณ์ของตัวภาพเหล่านั้นก็แสดงอาการเคลื่อนไหวต่าง ๆ อย่างอ่อนช้อย และมีแบบแผนเช่นเดียวกับภาพเทวดาด้วย โดยความเหมือนหรือคล้ายคลึงกันของวาระกษัตริย์กับเทวดา ยังมีกล่าวไว้ในกัมภีร์ด้วยคือ “... ดูกรภิกษุทั้งหลาย พวกภิกษุที่ยังไม่เคยเห็นพวกเทวดาชั้นดาวดึงส์ จงดูพวกเจ้าลิจฉวี จงนำเข้าไปเปรียบหมู่เจ้าลิจฉวี ให้เหมือนกับเทวดาชั้นดาวดึงส์...”^{๘๙} และน่าสังเกตด้วยว่า ภาพของเหล่ากษัตริย์ลิจฉวีที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์นั้นก็จะมีรูปร่างและรูปแบบการแต่งกายเช่นเดียวกับตัวภาพเทวดาทุกประการ รวมทั้งยังปรากฏกล่าวพระนามกษัตริย์ในชาดกเรื่องที่น่ามาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมว่าเป็นองค์ผู้เป็นสมมุติเทพปรากฏอยู่ทั่วไป ตัวอย่างเช่น ในมโหสถชาดก พระมโหสถ ทูลพระเจ้าวิเทโหราชว่า “...ข้าแต่พระองค์ผู้สมมุติเทพ ขอพระองค์ทรงเหยียดพระยุคลบาทให้ผาสุก...”^{๙๐} หรือพระชาติกุมารกราบทูลพระเจ้าสัณชัยเกี่ยวกับเรื่องทูลเชิญพระเวสสันดร กลับมาครองราช ณ กรุงสิหิในเวสสันดรชาดกว่า “...ข้าแต่

^{๘๙} พญาสิทธิ, ไตรภูมิภควา, หน้า 294.

^{๙๐} ที.ม. 10/92/100.

^{๙๑} ชา.อ. 4/2/441.

สมมติเทพ พระชนกของหม่อมฉัน ขอพระองค์เสด็จไปอภิเษกพระราชโอรสด้วยราชสมบัติด้วยพระองค์เองเถิด...”⁹²

แนวคิดนี้ที่ปรากฏในจิตรกรรม สอดคล้องกับแนวคิดพื้นฐานในคัมภีร์ทางพุทธศาสนา ที่ยอมรับว่า “พระราชา พระเทวี พระราชกุมาร เรียกว่า สมมติเทวดา”⁹³ และมีตัวอย่างที่กล่าวเน้นย้ำในชาดกด้วย เช่น ตอนที่พระเจ้าสุทนต์ พระนางสุตติ พระเวสสันดร พระนางมัทรี กัณหา ชาลี มาพบกัน ในกัณฑ์ขัตติยบรรพ ของเวสสันดรชาดกว่า “เหล่าอำมาตย์หกหมื่นผู้สหชาติของพระมหาสัตว์เห็นกริยาของ ๖ กษัตริย์ ดังนั้นก็ถึงวิสัญญีภาพล้มลง ณ ที่นั้นเหมือนกัน”⁹⁴ และภาพเหตุการณ์ดังกล่าวในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธิาราม และวัดสุวรรณารามก็แสดงภาพพระเวสสันดร พระนางมัทรี กัณหา ชาลี พระเจ้าสุทนต์และพระนางสุตติในลักษณะรูปกายและการแต่งกายในรูปแบบเดียวกับตัวภาพเทวดาทุกประการ หรือในพุทธประวัติตอนที่พระพุทธเจ้าทรงทราบพระยามหาชมพูดี พระพุทธองค์ก็ได้ทรงเนรมิตกายเป็นกษัตริย์ประทับภายในปราสาท โดยจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงเหตุการณ์พุทธประวัติในตอนนี้ ภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ได้แสดงภาพพระพุทธเจ้ามีรูปกาย และการแต่งกายแบบตัวภาพกษัตริย์หรือเทวดาโดยปรากฏภาพดอกบัวรองรับบริเวณที่ประทับนั่งด้วย

สำหรับในจิตรกรรมฝาผนังเราพบหลักฐานชัดเจนอยู่ทั่วไปว่า รูปลักษณะตัวภาพกษัตริย์และเทวดามีการปรากฏการใช้ที่ครอบคลุมมาถึงตัวภาพของพระโพธิสัตว์ทุกพระองค์ด้วย เช่น มโหสถ ผู้เป็นบัณฑิตของพระเจ้าวิเทโหราช ในมโหสถชาดก วิฐรบบัณฑิตในวิฐรบชาดก และสุวรรณสาม ในสุวรรณสามชาดก ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม เป็นต้น (โดยในกรณีของสุวรรณสามนั้นแสดงภาพด้วยรูปกายแบบเทวดาแต่นั่งห่มหนังเสือแบบฤๅษี)

ตัวภาพกษัตริย์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นดังกล่าวทุกแห่งมีใบหน้า รูปกายที่ไม่แตกต่างกันเลย คือ มีรูปกายเรียวสมส่วน ใบหน้ามีลักษณะวงรี ปากเรียว มีเรียวยาว ใบหูยาว สวมมงกุฏ และเครื่องทรงประกอบด้วยกรองคอ สังวาลย์ ทับทรวงทองกร เป็นต้น และการปรากฏหรือการวางตำแหน่งตัวภาพในจิตรกรรมทุกแห่งนั้นก็มีลักษณะที่คล้ายคลึงกันคือ ตัวภาพกษัตริย์มักเป็นตัวละครที่มีความสำคัญในจิตรกรรมแทบทั้งสิ้น โดยจะปรากฏอย่างโดดเด่นในภาพเสมอ เช่น ตัวภาพของพระเจ้าสุทนต์และพระนางสิริมา

⁹² ขา.อ. 4/3/785.

⁹³ อภ.วิ.35/1104/622.

⁹⁴ ขา.อ. 4/3/799.

มาหา ในพิธีอภิเษกสมรสในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และทศชาติชาดก ทุกเรื่องตัวภาพกษัตริย์ก็ล้วนเป็นตัวแทนหลักที่โดดเด่นที่สุดในทศชาติชาดกทุกเรื่องอย่างชัดเจนทั้งสิบชาติ

4.3.1.2 พระพุทธรเจ้าและอศิตพระพุทธรเจ้า : รูปแบบหรือรูปกายของตัวภาพพระพุทธรเจ้าที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทุกแห่ง ล้วนมีรูปกายหลักที่ไม่มีความแตกต่างกันคือ พระวรกายมีสีทอง พระเศียรมีอุษณิষะ พระศอกกลม นิ้วพระหัตถ์เรียวยาว พระกรณเรียวยาว อันเป็นลักษณะรูปกายของพระพุทธรเจ้าที่มีรูปแบบสัมพันธ์กับมหาปรีสลักษณะ 32 และอนุพัชชนะ 80 ประการ” โดยมหาปรีสลักษณะดังกล่าวจะปรากฏอย่างชัดเจนมากกว่าในงานปฏิมากรรมพระพุทธรูป เพราะเป็นรูปพระพุทธรเจ้าที่มีขนาดใหญ่กว่าตัวภาพพระพุทธรเจ้าที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีขนาดเล็กกว่าพระพุทธรูปมาก และโดยที่จิตรกรรมฝาผนังทุกแห่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่นำมาศึกษานี้ ล้วนแต่เป็นจิตรกรรมที่เขียนอยู่ภายในพระอุโบสถ หรือวิหารอันมีพระพุทธรูปประดิษฐานเป็นประธานภายในอาคาร ได้ถูกออกแบบให้มีความหมายร่วมกับตัวผลงานจิตรกรรมฝาผนัง จึงย่อมมีพื้นฐานความคิดที่ร่วมกัน ฉะนั้น เพื่อเป็นการเข้าใจที่มาและความหมายของตัวภาพพระพุทธรเจ้าที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง เราจะอธิบายรูปของพระพุทธรเจ้าในจิตรกรรมไปพร้อม ๆ กับรูปพระปฏิมาอันเป็นพระพุทธรูปประธานในกรณีที่เกี่ยวข้องกัน เพราะเป็นรูปของพระพุทธรเจ้าที่มีแนวคิดหลักยืนอยู่บนรากฐานที่ร่วมกัน

แนวคิดเรื่องมหาปรีสลักษณะและอนุพัชชนะที่ปรากฏในศิลปกรรมต่างๆ โดยเฉพาะพระพุทธรูปนั้น มีรากฐานมายาวนานก่อนหน้าสมัยรัตนโกสินทร์แล้ว ดังปรากฏความในจารึกเจ้าธรรมรังสี เมื่อ พ.ศ. 2057 พบ ณ วัดพระเชตุพน อ.เมือง จ.สุโขทัย ความว่า “...ท่านมีใจศรัทธาทำรูปพระศาสดาปิตุ พระวิวิธนาถ ด้วยอสีดามะพัชชนะ ทั้ง 32 ประคุดัง พระพุทธรูปปฏิมาทองทั้งแท่ง...”^{๙๙} โดยแนวคิดดังกล่าวยังได้สืบทอดมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยเฉพาะในกลุ่มชนชั้นปกครอง ซึ่งให้ความอุปถัมภ์งานจิตรกรรมที่เราศึกษานี้ด้วย ดังการปฏิสังขรณ์พระศรีศากยุมณี พระประธานภายในวิหารหลวงวัดสุทัศน์ โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ความว่า “...พระลักษณะอันใดมิได้ต้องด้วยพระพุทธรูปลักษณะผิดจากพระบาลี

^{๙๙} สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2539), หน้า 33 - 43.

^{๑๐๐} ศิลาจารึกเจ้าธรรมรังสี, จารึกสมัยสุโขทัย, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2526), หน้า 366.

และพระอรรคณานั้น ทรงพระกรุณาให้ปฏิสังขรณ์ขึ้นให้ด้วยพระอรรคณาพระบาลี...⁹⁷ นอกจากนั้นพระพุทธรูปที่หล่อขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นโดยทั่วไป แม้ว่าจะมีรูปแบบศิลปกรรมต่างไปจากศิลปะอยุธยาตอนปลายและศิลปะสกุลช่างอื่น แต่ว่าลักษณะอันเกี่ยวข้องกับมหาปรีสลักษณะก็ยังคงดำรงอยู่อย่างสืบเนื่อง เช่น พระพุทธรูปโลกเชษฐ พระประธานในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงโปรดให้กรมหมื่นณรงค์หริรักษ์หล่อขึ้นใหม่เมื่อทรงสถาปนาพระอาราม⁹⁸ ยังคงแสดงรูปพระพุทธรูปเจ้าด้วยฝ่าพระบาทราบเสมอกัน นิ้วพระหัตถ์เรียวยาว ผิวกายมีสีทอง ก็สัมพันธ์กับมหาปรีสลักษณะข้อที่ 1, 4, 11, ⁹⁹ และนิ้วพระหัตถ์มีลักษณะกลม พระกรรณเรียวยาว เส้นพระเศ้ามีสันฐานเป็นเส้นกลมขมวดเวียนทักษิณาวรรต ก็สัมพันธ์กับอนุพัชชนะ 80 ประการ ข้อที่ 3, 49, 79¹⁰⁰ สำหรับในงานจิตรกรรมฝาผนังแม้ว่าตัวภาพพระพุทธรูปที่ปรากฏในจิตรกรรม จะปรากฏลักษณะดังกล่าวน้อยกว่าในปฏิมากรรม แต่จากรูปลักษณะที่ปรากฏของตัวภาพพระพุทธรูปเจ้าผ่านรูปแบบศิลปะในงานจิตรกรรมฝาผนัง ก็ยังสะท้อนถึงแนวคิดพื้นฐานของการยอมรับแนวคิดเรื่องมหาปรีสลักษณะ และรวมถึงการยอมรับแนวคิดอื่นที่เกี่ยวข้องกันโดยตรง (ดังจะอธิบายตามลำดับต่อไป)

แนวคิดเช่นนี้ที่ปรากฏในรูปกายของพระพุทธรูปเจ้าถูกเน้นความสำคัญอย่างสูงมาก เพราะแม้แต่การเขียนภาพพระพุทธรูปเจ้าในดอนบำเพ็ญทศกิริยาซึ่งรูปกายของพระองค์ได้ "...อันว่าทวดตึงสมหาปรีสลักษณะ และพระอสีตยานุพัชชนะทั้งปวงก็อัครธานเสียมสูญสิ้น พระมังสะแลพระโลหิตก็เหือดแห้งทั่วทั้งสกลกาย พระสกลกายก็ชুবอมขี้หนัก ครวนาคุดจอกไม้อันหล่นลงจากขั้วแล้วเหี่ยวแห้ง ยังแต่หนังหุ้มพระอัฐิ แลพระอัฐิปฤษฎางค์แลสีข้างก็เห็นคด

⁹⁷ วรรณภา ณ สงขลา, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2531), หน้า 12.

⁹⁸ น.ณ.ปากน้ำ และ ศิริประภา คารามาตร์, วัดสุทัศนเทพวราราม, หน้า 168.

⁹⁹ ทิ.ปา. 11/130/132-134., สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร โดย พระมหาสุรพล สิงครัตน์, ปฐมสมโพธิปริเฉทที่ 1-7 การตรวจชำระเชิงวิเคราะห์, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์, 2542), หน้า 267, 269, 271.

¹⁰⁰ สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร โดยพระมหาสุรพล สิงครัตน์, ปฐมสมโพธิปริเฉทที่ 1-7 การตรวจชำระเชิงวิเคราะห์, หน้า 277, 278., และได้ปรากฏว่านามของพระพุทธรูปองค์ว่า "พระมหาบุรุษ" อยู่ในคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา เป็นจำนวนมาก (ดู สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 29, 50, 52 และ 109 เป็นต้น).

คือมวการปรากฏดุจระเบียบแห่งกลอนเรือนอันเรียบเรียงไว้...¹⁰¹ แต่ภาพของพระพุทธองค์ในตอนบำเพ็ญทุกรกิริยาทุกแห่งที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง ก็ยังคงแสดงภาพพระพุทธองค์ด้วยรูปกายที่บริบูรณ์ ไม่ต่างจากที่ปรากฏในตอนอื่นที่มีพระกายปกติเลย เช่น จิตรกรรมฝาผนังตอนบำเพ็ญทุกรกิริยา หรือพระอินทร์ทรงพิณสามสายถวายแก่พระพุทธเจ้า ภายในอุโบสถ วัดทองธรรมชาติ และวัดราชสิทธิาราม เป็นต้น

นอกจากนั้นยังมีข้อสังเกตด้วยว่าภาพของพระพุทธเจ้าที่พบในจิตรกรรมฝาผนังมักปรากฏภาพของดอกบัวรองรับบริเวณที่ประทับนั่งหรือดอกบัวรองรับพระบาทเวลาเสด็จดำเนินไปเสมอ¹⁰²

สำหรับรูปภาพอดีตพระพุทธเจ้า อันเป็นเรื่องราวของพระพุทธเจ้าในอดีตที่ล่วงเลยมาก่อนพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเพียงแห่งเดียวคือภายในพระวิหารหลวง วัดสุทัศน์เทพวราราม แต่ก็มีความสำคัญยิ่งเพราะเป็นพระอารามหลักสำคัญและใหญ่ที่สุดแห่งหนึ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยอยู่ในพระราชอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์มาโดยตลอด

อดีตพระพุทธเจ้าตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังนั้นมีอยู่ด้วยกัน 27 พระองค์¹⁰³ ความตามคัมภีร์แม้จะกล่าวว่าอดีตพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์จะมีพระวรกายไม่เท่ากัน อายุต่างกัน เกิดในช่วงเวลาที่ต่างกัน แต่ล้วนบรรยายรูปร่างที่มีลักษณะพื้นฐานร่วมเหมือนกันคือการปรากฏมหาปฐิสลักษณ์ เช่น อดีตพระพุทธเจ้านามว่าสุเมธะ อันเป็นอดีตพระพุทธเจ้าลำดับที่ 14 ว่า "... พระสัมมาพุทธเจ้านามว่าสุเมธะ มีพระมหาปฐิสลักษณ์อันประเสริฐ 32

¹⁰¹ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2539), หน้าที่ 70..และแม้ว่าจะมีรูปกายที่ขุบผอม ไม่งามเช่นนั้นแต่ก็พบว่าความในคัมภีร์ยังกล่าวนามของพระองค์ว่า "พระมหานุรุช" อยู่เช่นเดิม (หน้า 70, 71, 72).

¹⁰² การปรากฏดอกบัวควบคู่กับพระพุทธเจ้าเช่นนี้ตั้งข้อสังเกตในเบื้องต้นได้ว่าควรจะมีแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับคัมภีร์อยู่ไม่น้อย โดยความที่ "ใกล้เคียง" กับหลักฐานทางศิลปกรรมดังกล่าวเท่าที่ตรวจสอบได้ในขณะนี้คือการกล่าวถึงจริยวัตรของพระศรีอริยเมตไตรยในฐานะของพระพุทธเจ้าในอนาคตว่า "...สมเด็จพระศรีอริยเมตไตรยพระพุทธองค์เจ้านั้น ถ้าจะเสด็จพระพุทธดำเนินไปในสถานที่ใด ดอกปทุมชาติขาวอันใหญ่ก็ผุดขึ้นรับรองพระบาทอย่างนั้น..." [ดูใน พระยาธรรมปรีชา(แก้ว), ไตรภูมิโลกวิเชียรยถกถา ฉบับที่ 2, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2520), หน้า 61].

¹⁰³ วรรณิกา ฌ สงขลา, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม, หน้า

ประการ...¹⁰⁴ หรือพระพุทธเจ้ากัสสปความว่า "...ในภัทรกัปนี้พระพุทธเจ้ามีพระนามว่ากัสสปผู้เป็นพงศ์พันธุ์พรหม ทรงพระยศใหญ่ ประเสริฐกว่านักปราชญ์ทั้งหลายได้เสด็จอุบัติขึ้นแล้ว พระองค์สมบุรณ์ด้วยอนุพัชฺชนะ มีพระลักษณะอันประเสริฐ 32 ประการ..."¹⁰⁵ เป็นต้น

ความตามคัมภีร์ดังกล่าวสอดคล้องกับหลักฐานตัวภาพของอดีตพระพุทธเจ้าทั้ง 27 พระองค์ ในจิตรกรรมฝาผนัง โดยรูปร่างของอดีตพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ไม่มีความแตกต่างกันเลยแม้แต่หยก โดยรูปร่างมีพระฉวีสีทอง พระศอกกลม นิ้วพระหัตถ์กลม เรียวยาว พระเศียรมีอุษณิษะ ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับที่ปรากฏในตัวภาพพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน ซึ่งพบในจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติทุกแห่ง อันเป็นลักษณะพื้นฐานสัมพันธ์กับมหาปรีสลักษณะที่พบในปฏิมากรรมพระพุทธรูปด้วยเช่นกัน โดยส่วนตั้งอยู่บนรากฐานแนวคิณของมหาปรีสลักษณะดังกล่าวไปแล้ว อันเป็นรูปแบบที่ถูกเน้นย้ำในตัวภาพของพระพุทธเจ้าเสมอ (สำหรับความหมายที่ต้องการเน้นย้ำนี้เราจะกล่าวในหัวข้อ 4.3.2)

4.3.1.3 พระปัจเจกพระพุทธเจ้า และพระสาวก : ตามรูปแบบตัวภาพที่ปรากฏในงานจิตรกรรม ฝาผนังทั้งพระสารีบุตร พระโมคคัลลานะ พระอานนท์และพระสาวกทุกองค์ที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติ แม้ว่ารูปร่างที่ปรากฏโดยทั่วไปจะคล้ายคลึงกับรูปภาพพระพุทธเจ้ามาก ทั้งขนาดของรูปร่าง หน้าตา การครองจีวร แต่ก็ปราศจากลักษณะสำคัญที่รูปตัวภาพของพระพุทธเจ้ามีคือ ขาดอุษณิษะบนพระเศียร สีผิวกายเป็นสีเนื้อค่อนข้างสว่างมิใช่สีทอง และไม่มีฉัพพรรณรังสี เป็นต้น

ลักษณะดังกล่าวของพระสาวกปรากฏอยู่ทั่วไป เช่น ในพุทธประวัติของจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชสิทธิาราม วัดคูสิดาราม วัดทองธรรมชาติ และภาพพระสาวกเอตทัคคะในอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

สำหรับตัวภาพพระปัจเจกพระพุทธเจ้านั้น ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ปรากฏเพียงแห่งเดียวคือ ภายในอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม โดยรูปร่างของตัวภาพพระปัจเจกพระพุทธเจ้านั้น ในจิตรกรรมเขียนแสดงด้วยรูปร่างเช่นเดียวกับภาพพระสาวกที่เรากล่าวไปแล้ว

ลักษณะสำคัญที่ไม่ปรากฏในรูปร่างของพระสาวก และพระปัจเจกพระพุทธเจ้าดังกล่าว สอดคล้องกับแนวคิดพื้นฐานของพุทธปรัชญาว่า พระสาวก และพระปัจเจกพระพุทธเจ้าบำเพ็ญเพียรบารมีน้อยกว่าพระพุทธเจ้าว่า "...ความปรารถนาของพระปัจเจกสัมมาสัมพุทธเจ้า

¹⁰⁴ พ.อ.ป. 33/91/101.

¹⁰⁵ พ.อ.ป. 33/140/187-188.

ทั้งหลายย่อมเป็นไป ๒ อสงไขยแสนกัป ไม่อาจต่ำกว่านั้น...¹⁰⁶ แต่ "...ความปรารถนาของพระอิศวรสาวกเป็นไป ๑ อสงไขยแสนกัป ของพระอสีติมหาสาวกเป็นไปแสนกัปเท่านั้น..."¹⁰⁷

ความดังกล่าวมีความสำคัญอย่างมากต่อรูปร่างที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง เพราะการที่พระสาวก พระปัจเจกพระพุทธเจ้าไม่ปรากฏลักษณะอันครบถ้วนตามมหาปฐักลักษณะ ก็เพราะบำเพ็ญบารมีไม่มากเท่าพระพุทธเจ้า แม้จะจัดว่าบรรลุนิพพานด้วยกัณฑ์ขององค์ก็ตาม เพราะการปรากฏรูปร่างดังกล่าวของพระพุทธเจ้าที่ครบถ้วนเช่นนั้น เป็นหลักฐานที่ยืนยันถึงการบำเพ็ญบารมีอันเต็มเปี่ยมของพระพุทธเจ้า¹⁰⁸ ซึ่งผู้ที่บำเพ็ญบารมีมาน้อยกว่าในอดีตชาติ ย่อมปรากฏลักษณะดังกล่าวในรูปร่างไม่ครบถ้วน

4.3.1.4 มนุษย์ : ในหัวข้อนี้หมายถึงตัวภาพของมนุษย์สามัญ เมื่อเปรียบเทียบกับตัวภาพทุกประเภทที่เรากล่าวถึงในงานจิตรกรรมแล้ว มีลักษณะพิเศษประการหนึ่งที่ต่างจากตัวภาพประเภทอื่นอย่างสำคัญคือ ในขณะที่ตัวภาพประเภทอื่นที่อยู่ในประเภทหรือระดับสถานภาพเดียวกัน จะไม่ปรากฏความหลากหลายในตัวเอง เช่น หากเป็น เทวดา มาร พรหม หน้าภาพ รูปร่างจะเหมือนกันหมด ส่วนรูปอดีตพระพุทธเจ้า พระสาวก และพระปัจเจกพระพุทธเจ้าก็มีรูปแบบการแสดงออกในแบบเดียวกันทั้งสิ้น

ตัวภาพของชีวิตระดับมนุษย์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง มีความหลากหลายทางรูปแบบมากที่สุด กล่าวอย่างกว้างคือ มีทั้งที่แสดงภาพตามวัยคือ เด็กทารก เด็กโต วัยหนุ่มสาว ผู้ใหญ่ คนชรา และคนตาย รูปร่างก็มีทั้งสูงเพรียวและอ้วนเตี้ย สีมักมีตั้งแต่สีเนื้ออ่อนจนกระทั่งผิวคล้ำเข้ม อาทิ ปฏิกิริยาของตัวภาพเหล่านั้น ก็มีทั้งแบบสง่างาม (คล้ายเทวดาและกษัตริย์) ไปจนกระทั่งท่าทางไม่สำรวมดังจะกล่าวตามลำดับต่อไป

หากเป็นตัวละครมนุษย์ประเภทที่มีสถานภาพเป็นชนชั้นสูง ทั้งชายและหญิงจะถูกเขียนด้วยรูปร่างที่แสดงทรวดทรงและกิริยาท่าทางใกล้เคียงกับภาพเทวดาหรือนางฟ้า ตัวอย่างเช่น ภาพเหล่าทหารเอกของพระมโหสถและผู้ที่ถือฉัตรให้แก่พระมโหสถที่ปรากฏในจิตรกรรมเรื่องมโหสถชาดก ในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม หรือเหล่าข้าราชการผู้ติดตามพระเจ้าอภัยราชเพื่อไปรับพระเวสสันดร ณ เขาวงกตในจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเวสสันดรชาดก ข้าราชการของพระมหาชนก ในผนังเรื่องมหาชนกชาดก ข้าราชการชายหญิงใน

¹⁰⁶ อป.อ. 8/1/ 271.

¹⁰⁷ เรื่องเดียวกัน, หน้าที่ 7.

¹⁰⁸ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2539), หน้า 33-43.

เวสสันดรชาดก ในผนังตอนกั้นห่มหาราช และกั้นทศพร ในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วัดสุวรรณาราม และสาวชาววังที่เข้าร่วมพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะ และพระนางสิริมหามายาในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เป็นต้น ซึ่งรูปกายของตัวภาพทั้งหมดดังกล่าวทั้งชาย หญิง ล้วนมีทรวดทรง หน้าตา ผิวกาย กิริยาท่าทางที่ใกล้เคียงกับภาพเทวดามากจะแตกต่างกันก็เพียงลักษณะปลีกย่อยบางประการ เช่น มีใบหูสั้นกว่าตัวภาพ เทวดา เทพธิดาและมีสีของผิวกายที่เข้มกว่าเทวดา เป็นต้น โดยตัวภาพเหล่านี้ก็จะแต่งกายตามสถานภาพของตน เช่น นางกำนัลจะห่มสไบเฉียง เป็นต้น โดยที่หน้าของแต่ละคนไม่มีการบ่งชี้ลักษณะปัจเจกบุคคล ทุกคนล้วนหน้าตาเหมือนกันหมด¹⁰⁹

ในขณะที่มนุษย์ในสถานภาพชนชั้นที่ต่ำลงมาระดับชาวบ้านสามัญที่เรียกว่าภาพภาค (ดูความหมาย ภาพภาค ในหัวข้อ 2.1 ของบทที่ 2) นั้น มีอากัปกริยาที่แสดงอาการอันใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงที่ปรากฏในตัวมนุษย์ชัดเจนกว่าตัวละครอื่นทุกประเภท คือ ตัวภาพจะแสดงวัย มีการแสดงอารมณ์ทางสีหน้า เช่น ยิ้ม หัวเราะ ร้องไห้ มีทั้งคนตัวอ้วน ตัวผอม เด็กและผู้ใหญ่ ดังปรากฏในฉากชีวิตชาวบ้านทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนัง เช่น ฉากชีวิตชาวบ้าน ทหารระดับไพร่ พลชั้นล่างๆ และคนเฒ่าแก่ ในเวสสันดรชาดก กัณฑ์ชูชก ในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดราชสิทธิาราม และวัดสุวรรณาราม เป็นต้น และแม้ว่าในจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งจะได้เขียนใบหน้าของตัวภาพเหล่านั้นให้มีเค้าโครงคล้ายคลึงกับหน้าภาพของภาพเทวดา และนางฟ้าอยู่บ้าง แต่เมื่อพิจารณาองค์ประกอบอื่น เช่น อากัปกริยา การแต่งกายและตำแหน่งที่ปรากฏของตัวภาพก็พบว่าแต่งกายแบบชาวบ้านสามัญ กิริยาอาการท่าทางไม่เรียบร้อยหรืองดงามเท่าตัวภาพเทวดา จึงจัดอยู่ในประเภทตัวภาพภาคเช่นเดียวกัน เช่น ภาพชาวบ้านที่มาชมมหรสพในภาพพิธีถวายพระเพลิงพระพุทธรูประในจิตรกรรมที่วัดทองธรรมชาติ เป็นต้น โดยมีข้อสังเกตด้วยว่าสีผิวกายของตัวภาพมนุษย์ยังมีความหลากหลายมาก มีทั้งสีเนื้ออ่อน สีน้ำตาล สีน้ำตาลเข้ม แต่ถ้าเป็นมนุษย์ที่มีสถานภาพสูงจะมีสีผิวอ่อนทั้งสีหน้าและตัวภาพมนุษย์ในระดับสามัญหรือที่เรียกว่าภาพภาค นี้เอง คือตัวภาพของมนุษย์ที่มีรูปกายอันแสดงถึงมนุษย์ที่อยู่ในสถานภาพที่ต่ำที่สุดในบรรดามนุษย์ทั้งหมดที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง

¹⁰⁹ ในจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่งอาจไม่มีการแบ่งแสดงสถานภาพระดับของมนุษย์ละเอียดมากเท่านี้ แต่อาจจะแสดงภาพเหล่าข้าราชการที่ใกล้ชิดกษัตริย์เหล่านั้นด้วย ตัวภาพบุคคลที่เป็นไปในลักษณะที่ไม่สง่างามเท่า(คือมีท่วงทีกคล้ายตัวละครในระดับของภาพภาคไปเลย) เช่น ภาพข้าราชการของเหล่ากษัตริย์ในพิธีแบ่งพระธาตุภายหลังพิธีถวายพระเพลิงพระพุทธรูปของพระพุทธเจ้าที่จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดทองธรรมชาติ แต่ก็ได้แสดงให้เห็นว่ายังอยู่ในกรอบแนวคิดว่าคุณคดียุคที่มีสถานภาพต่ำกว่าจะมีรูปร่างไม่งามเท่าสถานภาพสูงกว่า.

ดังนั้นตัวภาพของมนุษย์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง จึงมีรูปแบบที่มีความหลากหลายมาก และได้ถ่ายทอดข้อเท็จจริงที่มีอยู่ของมนุษย์ เช่น อากัปกริยา ได้ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงของมนุษย์หลายประการ แต่ก็ยังเป็นการถ่ายทอดข้อเท็จจริงเชิงปรากฏการณ์ในรูปแบบที่ไม่เหมือนจริง (แบบตรงกับข้อเท็จจริงตามแบบศิลปะตะวันตก เช่น การมีแสงเงา)

อย่างไรก็ตาม ความหลากหลายของรูปแบบตัวภาพมนุษย์เหล่านั้นก็มีแนวคิดในการจัดระเบียบหรือระดับของตัวภาพต่าง ๆ อันกล่าวได้ว่า มีการแบ่งกลุ่มความแตกต่างของตัวภาพโดยใช้ความแตกต่างตามสถานภาพเป็นหลักเกณฑ์สำคัญ คือ มนุษย์ที่มีสถานภาพสูงจะมีรูปร่างสง่างาม ส่วนมนุษย์สถานภาพต่ำลงมาจะมีรูปร่างลดลงมาตามลำดับ รวมทั้งมีการแสดงออกทางอากัปกริยาสง่างามลดน้อยลงไปด้วย และตัวภาพของมนุษย์เหล่านั้นยังปรากฏอยู่อย่างสัมพันธ์กับพื้นที่ด้วย เช่น ตัวภาพชนชั้นสูงมักจะปรากฏในพื้นที่ปราสาทราชวัง ขณะที่ตัวภาพที่มีสถานภาพต่ำสุด เช่น ชาวบ้านสามัญมักปรากฏในเขตหมู่บ้านหรือป่าเป็นหลัก โดยหากมีการเปลี่ยนถ่ายพื้นที่กัน ก็จะเป็นไปตามที่ปรากฏในเรื่องเรื่องของการวรรณกรรมทางพุทธศาสนาที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรม และพบว่ารูปร่างของตัวภาพเหล่านั้นหากไม่เป็นไปตามที่กล่าวมาก็มีเหตุผลหลักที่เกี่ยวข้องกับเรื่องกรรมทั้งสิ้น¹¹⁰

4.3.1.5 สัตว์ : คำว่าสัตว์ในภาษาไทยมาจากภาษาสันสกฤตว่า สตุตฺว ภาษาบาลีว่า สตุต ความหมายที่ใช้กันโดยทั่วไปแปลว่า สิ่งมีชีวิต¹¹¹ จึงมีความหมายที่กว้างกว่าคำว่า สัตว์ตามความเข้าใจในภาษาไทยปัจจุบัน ส่วนสัตว์เครื่องยานนั้นก็คือ “...สัตว์ทั้งหลายฝูงนี้ สิ่งอันบ่มีดินก็ดี สิ่งอันมี 2 ดินก็ดี 4 ดินก็ดี หลายดินก็ดี เทียรบ้อมเดินไปมา แลคว่าอกลงเบื่องต่ำ แต่ฝูงดั่งนั้นเรียกชื่อว่า ตรีจยาน...”¹¹² โดยสัตว์ทั้งปวงมีกำเนิดแตกต่างกันไป คือ กำเนิดโดยไข่ (อัมพาชโยนิ) จากครรภ์หรือรอกห่อหุ้ม (ชลาตพุชโยนิ) จากสิ่งปฏิภูลของเน่า(สังเสทชโยนิ) และเกิดขึ้นโดยทันทีทันใด (อุปปาติกโยนิ)¹¹³

โดยสัตว์เหล่านั้นยังแบ่งออกเป็นสัตว์ชั้นสูง หรือสัตว์ชั้นดี และสัตว์ชั้นต่ำลงไปด้วย เหล่าสัตว์ชั้นดี ได้แก่ ราชสีห์ ช้างแก้ว 10 จำพวก เช่น ฉัททันต์ หัตถิภูต หงส์ ครุฑ นาค

¹¹⁰ ในบางกรณีการปรากฏและจำแนกรูปร่างดังกล่าวก็นับเป็นการหลอมนำกัน โดยเกี่ยวข้องกับหลักกรรมอย่างใกล้ชิด ทำให้บางกรณีแม้มีสถานภาพระดับเดียวกันก็แสดงด้วยรูปร่างที่ต่างกันได้ (ดูร่วมกับหัวข้อที่ 4.3.2.1).

¹¹¹ ประพนธ์ อัสววิรุฬหการ, “การศึกษาวิเคราะห์เรื่องพระโพธิสัตว์ในคันถ์เรวาทและคันถ์รีมหายาน”, วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2523, หน้า 59.

¹¹² พญาสิทธิ, ไตรภูมิภควา, หน้า 76.

¹¹³ เรื่องเดียวกัน, หน้า 78.

เป็นต้น¹¹⁴ ซึ่งล้วนเป็นสัตว์ที่มีฤทธิ์ เช่น เหาะเหินเดินอากาศได้ สัตว์เหล่านั้นมักพบทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนัง โดยเฉพาะในผนังที่มีเรื่องอันเกี่ยวข้องกับโดยตรง เช่น ผนังเรื่องพระปิ่นเอกพุทธเจ้าในอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม จะมีเหล่าช่างฉันทันต์ปรนนิบัติเหล่าพระปิ่นเอกพุทธเจ้าบริเวณเขาคันธมาทน์ในป่าหิมพานต์ เป็นต้น ซึ่งมีข้อสังเกตด้วยว่าสัตว์ชั้นสูงที่มีฤทธิ์ดังกล่าวที่ปรากฏในจิตรกรรม ล้วนมีรูปร่างที่สมส่วน สง่างามกว่าสัตว์ชั้นต่ำอื่นๆ ทั่วไป เช่น นก แมลง และสัตว์เล็ก ๆ ที่พบประกอบฉากธรรมชาติทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนัง

4.3.1.6 เปรตและสัตว์นรก : ภาพเปรตและสัตว์นรกที่ปรากฏในจิตรกรรมนั้นมักพบปะปนกัน โดยส่วนใหญ่จะอยู่ในส่วนของภาพนรกภูมิ ตัวภาพเปรตและสัตว์นรกตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง มีรูปร่างผอม สูง มีเปลวไฟลุกติดกาย เช่น ภาพเปรตในภาพจักรวาลของวัดสุทัศนาราม เป็นต้น ซึ่งแสดงภาพเปรตอันมีลักษณะหลายประการสอดคล้องกับข้อมูลที่ปรากฏในคัมภีร์ เช่น มีร่างผอม สูงขลุ่ย และมีเปลวไฟลุกติดกาย¹¹⁵

ความทั้งหมดที่กล่าวไปในหัวข้อ 4.3.1.1 - 4.3.1.6 คือ การวิเคราะห์ที่มาของตัวภาพสรรพชีวิตต่าง ๆ ที่สำคัญอันปรากฏเป็นหลัก หรือพบได้บ่อยในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ผลจากการวิเคราะห์ตัวภาพเหล่านั้น มีประเด็นร่วมกันอันกล่าวได้ว่า รูปแบบตัวภาพของสรรพชีวิตที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังมีเกณฑ์ในการแบ่งประเภทหรือความแตกต่างของรูปร่างที่ปรากฏล้วนเป็นไปตามสถานภาพ และ ชาติกำเนิดของตนที่สัมพันธ์กับภพภูมิที่ตนจุติ แม้แต่ความแตกต่างกันของตัวภาพมนุษย์ ก็มีใช้ความแตกต่างเชิงปัจเจกบุคคลอันเป็นหน่วยเฉพาะหรือสิ่งเฉพาะ แต่เป็นความแตกต่างตามระดับของสถานภาพ ภูมิจากและชาติกำเนิดของตน ซึ่งก็เป็นเกณฑ์พื้นฐานที่มีร่วมกันกับตัวภาพอื่นทุกประเภทที่กล่าวไปแล้ว โดยที่มาของรูปแบบดังกล่าว มีที่มาและรากฐานอยู่บนแนวคิดเรื่องกรรมเป็นสำคัญ

4.3.2 ธรรมชาติของชีวิต : ในหัวข้อนี้เราจะกล่าวถึง การนำรูปแบบตัวภาพที่ได้วิเคราะห์ไปนั้น มาอธิบายว่ามีแนวคิดใดเป็นรากฐานในการใช้เป็นเกณฑ์แบ่งรูปร่าง และสถานภาพของชีวิตให้เป็นไปเช่นนั้น และแนวคิดนั้นต้องการสื่อสารความเป็นจริงใดให้มนุษย์ทราบบ้าง

จากทัศนะดังกล่าวที่แสดงผ่านจิตรกรรมฝาผนัง กล่าวได้ว่าทัศนะในเรื่องรูปร่างของสรรพชีวิตและมนุษย์ ได้ยอมรับคุณสมบัติทางรูปร่างของชีวิตดังกล่าวว่าดำรงอยู่จริงอย่างเป็น

¹¹⁴ เรื่องเดียวกัน, หน้า 78-92

¹¹⁵ เรื่องเดียวกัน, หน้า 102, 108, 110.

วัตถุวิสัย (objective) และการดำรงอยู่หรือความมีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัยเช่นนั้นมีรากฐานหลักอันสัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องกรรมของพุทธปรัชญา ดังนี้

4.3.2.1 กรรม : หลักเกณฑ์พื้นฐานในการกำหนดรูปแบบและแบ่งสถานภาพของรูปกาย

ตัวภาพในจิตรกรรมฝาผนัง : ตัวภาพในงานจิตรกรรมตามที่วิเคราะห์ไป ความแตกต่างของตัวภาพตามสถานภาพเหล่านั้น ซึ่งจะมีรูปกายเป็นไปในลักษณะที่ปราณีตงดงาม หรือน่าเกลียดเพียงใด มีที่มาที่มีรากฐานสัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องกรรม และบารมีที่ได้บำเพ็ญมาในอดีตเป็นตัวกำหนดลักษณะรูปกายเช่นนั้นอย่างสำคัญ ตัวอย่างเช่น ตัวภาพเทวดาอันมีรูปกายที่วิจิตรปราณีต มีทิพยสภาวะ และทิพยสมบัติเช่นนั้นได้ก็เพราะได้กระทำความดีและสั่งสมบุญบารมีมากพอจนถึงระดับที่จะได้คุณสมบัติเช่นนั้น เช่น พระอินทร์ต้องบำเพ็ญบุญบารมีดังนี้ “...ท้าวสักกะจอมเทพ เมื่อยังเป็นมนุษย์อยู่ในกาลก่อน ได้สมาทานวัตรบท ๗ ประการบริบูรณ์ เพราะเป็นผู้สมาทานวัตรบท ๗ ประการ จึงได้ถึงความเป็นท้าวสักกะ วัตรบท ๗ ประการเป็นไฉน คือ เราพึงเลี้ยงมารดาบิดาจนตลอดชีวิต ๑ เราพึงประพฤติอ่อนน้อมต่อผู้ใหญ่ในตระกูลจนตลอดชีวิต ๑ เราพึงพูดจาอ่อนหวานตลอดชีวิต ๑ เราไม่พึงพูดจาต่อเสียดตลอดชีวิต ๑ เราพึงมีใจปราศจากความตระหนี่อันเป็นมลทินอยู่ครองเรือน มีการบริจาคน้ำปลอยแล้ว มีฝ่ามืออันชุ่มยินดีในการสละ ควรแก่การขอ ยินดีในการแจกจ่ายทานตลอดชีวิต ๑ เราพึงพูดคำสัตย์ตลอดชีวิต ๑ เราไม่พึงโกรธตลอดชีวิต ถ้าแม้ความโกรธพึงเกิดขึ้นแก่เรา เราพึงกำจัดมันเสียโดยพลันทีเดียว ๑”¹¹⁶

เมื่อบำเพ็ญบุญครบถ้วนเช่นนี้ มนุษย์ผู้นั้นจึงไปจุติเป็นพระอินทร์ได้รูปกายสมบัติเช่นนั้นตามบุญกรรมที่ตนทำไว้แต่อดีตชาติ หรือการที่พระเวสสันดรได้ไปอุบัติ ณ สวรรค์ชั้นดุสิต ภายหลังเมื่อพระองค์เสด็จสวรรคตในชาติสุดท้ายก่อนมาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า เพราะการบำเพ็ญบารมี¹¹⁷ หรือแม้แต่สัตว์นรกซึ่งไปจุติ ณ นรกขุมใดพึงมีรูปกายสมบัติเช่นนั้นล้วนเป็นไปตามกรรมที่ตนได้กระทำเมื่อครั้งเป็นมนุษย์ เช่น สัตว์นรกที่ไปเกิดในโลกันตนรกนั้น “...คนฝูงใดอันกระทำร้ายแก่พ่อแม่แลสมณพราหมณาจารย์ผู้มีศีล แลขบงให้สงฆ์ผัดกัน ครั้นว่าตายไปเกิดในนรกอันชื่อว่าโลกันตนรกนั้น แลตนเขานั้นใหญ่นักหนาโดยสูงได้ 6,000 วา เล็บดินแลเล็บมือเขานั้นดังผืนค้ำงคาวแลใหญ่ยาวนักหนา...”¹¹⁸

¹¹⁶ ศ.ศ. 15/906/318.

¹¹⁷ กรมพระปรมาภิชาธิราช, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 21-22

¹¹⁸ พญาสิทธิ, ไตรภูมิกถา, หน้า 70.

สำหรับตัวภาพพระพุทธเจ้า(และอดีตพระพุทธเจ้า) ซึ่งเป็นรูปกายของชีวิตที่มีลักษณะพิเศษกว่าชีวิตอื่นในฐานะที่ทรงปรากฏมหาปฐักลักษณะในรูปกายของพระองค์ โดยผู้ที่เกิดมามีลักษณะดังกล่าวปรากฏในรูปกายเช่นนั้นได้ก็เป็นเพราะได้กระทำความดีและบำเพ็ญบารมีมาเต็มเปี่ยมบริบูรณ์ในอดีตชาติ เช่น การมีพระวรกายที่มีสีดุจทอง อันเป็นลักษณะหลักที่พบในตัวอย่างของพระพุทธเจ้าในจิตรกรรมฝาผนัง และพระพุทธรูป ที่เป็นเช่นนั้นก็เพราะว่า "...สุวรรณวณโณ กาญจนสนมิกตโว พระราชกุมารนี้มีพระฉวีวรรณอันเหลืองงามดั่งสีทองทั่วทั้งพระวรกาย ครุ วณฺดุจรูปทองทั้งแท่ง อันนี้จัดเป็นพระมหานุรูปลักษณะ คัมภีร์ ๑๑ มีคำวิชันว่า ในบุเรชาติพระองค์ได้ทรงบริจาคนุรูปวัตถุทานแก่ อามิสถานต่าง ๆ แต่ได้ว่ากระทำสัมมชกรกรรม คือกวาดในลานพระเจดีย์เป็นต้น กับรับเสียซึ่งความโกรธ จึงได้พระมหานุรูปลักษณะนี้..."¹¹⁹

นอกจากนั้นแล้วยังมีข้อสังเกตประการสำคัญด้วยว่านอกจากแนวคิดเรื่องกรรมในอดีตชาติจะเป็นตัวกำหนดลักษณะรูปกาย ตามที่ปรากฏในตัวอย่างของจิตรกรรมฝาผนังและคัมภีร์แล้ว ยังพบด้วยว่ามีหลักฐานในงานจิตรกรรมหลายแห่ง ได้ให้ความสำคัญแก่การกระทำความดีในปัจจุบันที่ตัวละครในเรื่องได้กระทำตามที่คัมภีร์ได้บรรยายไว้ และสิ่งเหล่านี้เองได้เป็นตัวกำหนดรูปแบบของรูปกายตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังด้วย เช่นตัวอย่างสำคัญดังนี้

ถ้าหากตัวละครที่ปรากฏในภาพประกอบกรรมดี หรือการกระทำความดีอันพิเศษสำคัญอย่างยิ่งยวดที่มีคุณค่าตามแนวทางของพุทธปรัชญา จะพบว่ารูปแบบตามสถานภาพของตัวละครในภาพอาจมีการปรับเปลี่ยนรูปกายที่ปรากฏได้ เช่น ภาพของนายฉันทะ ซึ่งเป็นผู้ติดตามและได้เตรียมความพร้อมให้กับพระพุทธองค์ในขณะที่จะทรงออกบวช ตามท้องเรื่องของพุทธประวัติ นั้น นายฉันทะเป็นบุคคลที่มีได้มีตำแหน่งและสถานภาพที่สูงส่งเลยทีเดียวในตอนจะเสด็จออกบวชนั้นพระพุทธองค์ทรงพบนายฉันทะอยู่ด้านนอกประตูปราสาท ดังความว่า "...นายฉันทนามาตย์ นอนอยู่ภายนอก หนุนศีรษะกับธรณีพระทวาร..."¹²⁰ แต่เรากลับพบว่าภาพของนายฉันทะที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง ตอนออกบวชทุกแห่งที่ปรากฏในจิตรกรรมของกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษา (ยกเว้นวัดทองธรรมชาติ) ได้เขียนภาพแสดงนายฉันทะด้วยรูปกายแบบกษัตริย์หรือเทวดาทั้งสิ้นและในคัมภีร์ได้บรรยายต่อไปว่า "...นายฉันทนามาตย์นั้น

¹¹⁹ กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 37., และดูว่าทำกรรมใดจะได้มหาปฐักลักษณะใดเพิ่มหน้า 34-41.

¹²⁰ เรื่องเดียวกัน, หน้า 57.

ยึดหางมโนมัยตามไปในเบื้องหลัง...¹²¹ ส่วนจิตรกรรมฝาผนังปรากฏรูปภคินายฉันทะเป็นรูปกายแบบกษัตริย์หรือเทวดาเกาะหางม้าไป ทำให้พิจารณาได้ว่าการกระทำของนายฉันทะตามเนื้อเรื่องเช่นนี้มีความสำคัญกับพระพุทธเจ้าสูงมาก เพราะได้มีส่วนอย่างสำคัญที่ช่วยเหลือทำให้พระพุทธเจ้าออกบวชได้โดยสะดวก เป็นการกระทำอันนำมาซึ่งมรรคผลนิพพานของพระพุทธเจ้าในเบื้องปลาย หรือตัวภาพของนายสารถีผู้จับพระราชยานพาพระพุทธองค์ไปประพาสนพบเทวทูตทั้ง 4 เราก็พบว่าตัวภาพของนายสารถีทุกแห่งในภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เรานำมาศึกษานั้นก็แสดงด้วยรูปกายแบบกษัตริย์หรือเทวดา ในทางตรงกันข้ามมนุษย์ที่มีสถานภาพเป็นนายสารถีเช่นกันที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมเรื่องเคมียชาดกของวัดสุวรรณาราม ซึ่งจะนำพระเคมียกุมารไปฝังตามคำสั่งพระราชบิดานั้น เรากลับพบว่า ตัวภาพของนายสารถีในเรื่องพระเคมียชาดก กลับไม่ได้ถูกเสนอด้วยตัวภาพแบบภาพกษัตริย์หรือเทวดาเช่นเดียวกับนายสารถีในพุทธประวัติตอนพบเทวทูตทั้ง 4 แต่กลับเสนอด้วยตัวภาพของบุคคลมีกายเป็นมนุษย์สามัญผิวคล้ำที่เรียกว่า “ภาพกาก” อันเป็นตัวแทนของมนุษย์ที่มีสถานภาพทางรูปกายต่ำที่สุดที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งพิจารณาได้ว่าสอดคล้องกับการกระทำของนายสารถี ซึ่งเป็นการกระทำอันไม่ดีที่ขัดขวางต่อการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์

การปรากฏรูปกายของมนุษย์ในจิตรกรรม ในรูปกายที่แสดงสถานภาพของมนุษย์ในประเภทที่ต่ำที่สุดดังกล่าวก่อให้เกิดความขัดแย้งกับการกระทำกรรมอันไม่ดีหรือการแสดงออกที่ไม่ดีเช่นนี้ยังได้ถูกเน้นย้ำทั่วไปในงานจิตรกรรมฝาผนังด้วย ตัวอย่างสำคัญเช่น ภาพพุทธประวัติตอนตรัสรู้ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังทุกแห่ง ตัวภาพเหล่าบริวารของกองทัพพญามาร ซึ่งนอกจากจะปรากฏภาพของมนุษย์ประเภทต่าง ๆ แล้ว พบว่าตัวภาพของมนุษย์ทุกตัวภาพที่ปรากฏร่วมในกองทัพพญามาร ล้วนเป็นภาพมนุษย์ที่มีรูปกายแบบเดียวกับ ภาพกาก อันเป็นมนุษย์ที่มีสถานภาพต่ำที่สุด เช่น มีผิวกายสีคล้ำ แขน มือ และเล็บที่สั้นหู่ มีสีหน้าแสดงอาการทางอารมณ์ ในขณะที่เดียวกันเราจะไม่พบตัวภาพที่มีรูปกายแบบกษัตริย์หรือเทวดา อยู่ร่วมในกองทัพพญามารเลย แม้แต่ตัวเดียว¹²² หรือในจิตรกรรมเรื่องจักรกัปปวัตตสูตร ในตอนที่พระอินทร์มาทำลายพิธีบูชาขัณ्डนั้น ภาพมนุษย์ผู้เข้าร่วมในพิธีบูชาขัณ्डล้วนแสดงด้วยตัวภาพระดับเดียวกับตัวภาพ “ภาพกาก” อันเป็นมนุษย์ที่มีสถานภาพต่ำที่สุดเช่นกัน

¹²¹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 58.

¹²² แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องอย่างชัดเจนกับแนวคิดเรื่องการเปรียบเทียบ โพรพอลของพญามารกับกิเลสประเภทต่างๆ ในตอนที่พระพุทธองค์กำลังจะตรัสรู้ (ดูเทียบกันในข้อที่ 4.3.3).

ในทางตรงกันข้ามลักษณะรูปร่างที่อยู่ในสถานภาพสูง เช่น รูปร่างแบบเทวดา กษัตริย์มักจะอยู่กับการกระทำความผิด หรือตัวละครที่เป็นมนุษย์ที่ประพฤติดีเป็นส่วนใหญ่¹²³ และยังครอบคลุมถึงบุคคลในวรรณคดีด้วย เช่น วรรณะพราหมณ์ ดังภาพพระโมคคัลลานะ และพระสารีบุตรซึ่งอยู่ในวรรณะพราหมณ์เมื่อก่อนบวช¹²⁴ ซึ่งจิตรกรรมเรื่องเทวอัคคสาวกะวัตถุ ในอุโบสถวัดพระเชตุพน ได้แสดงรูปร่างของพระโมคคัลลานะ และพระสารีบุตรด้วยรูปร่างที่มีสัดส่วนหน้าตาแบบเดียวกับเทพเทวดาเพียงแต่ไม่ได้ทรงเครื่องแบบเทวดาเท่านั้น หรือปิ่นโทะละ หนึ่งในพระสาวกเอตทัคคะซึ่ง “...พระปิ่นโทะละภาระทวาชะเถรนี้เป็นบุตรพราหมณ์แห่งเมืองราชกฤห์...”¹²⁵ สมัยเมื่อครั้งยังเป็นพราหมณ์หนุ่ม ตามที่ปรากฏในจิตรกรรมเรื่องปิ่นโทะละภาระทวาชะเถรวัตถุซึ่งเป็นเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ ในอุโบสถวัดพระเชตุพน ก็แสดงด้วยภาพที่มีหน้าภาพ รูปร่างที่มีสัดส่วนเหมือนเทวดาเพียงแต่แต่งกายแบบพราหมณ์ ในขณะที่ บ่าวไพร่ที่แวดล้อมนั้นล้วนมีรูปร่างแบบภาพภาค ผิวเข้มคล้ำ แขน และมือสั้นหู่ อันเป็นรูปร่างที่ไม่งาม

จากหลักฐานดังกล่าวมาทำให้เห็นได้ว่า งานจิตรกรรมฝาผนังได้ใช้แนวคิดหลักในการจำแนกรูปร่างของสรรพชีวิตในจิตรกรรมฝาผนัง โดยใช้ความแตกต่างของระดับสถานภาพที่มีรากฐานหลักจากแนวคิดเรื่องกรรมตามพุทธปรัชญาเถรวาท ที่ตัวละครในภาพนั้นๆ ได้กระทำความผิดก็จะมีรูปร่างสอดคล้องตามกรรมที่ตนกระทำ หรือเป็นไปตามวรรณะและสถานภาพของภพภูมิที่ตนจุติ ความแตกต่างในรูปร่างสมบัติตามที่ปรากฏจึงเป็นไปตามระดับชั้นของกรรม มิใช่ความแตกต่างในเชิงปัจเจกบุคคลของแต่ละบุคคลอันเป็นหน่วยเฉพาะที่เราคุ้นเคยตามข้อเท็จจริงในระดับปรากฏการณ์ อันเป็นความจริงเชิงประจักษ์ (empirical reality) และแม้ว่าจะมีชาติกำเนิดที่ต่างกัน แต่เมื่อมาอยู่ในสถานภาพแบบเดียวกัน ก็จะมีรูปร่างเหมือนกันทั้งสิ้น เช่น เรื่องประวัติพระสาวก พระสาวกเอตทัคคะของพระพุทธองค์ ที่นำมาเขียนไว้ในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนนั้น แม้ว่าพระสาวกและพระสาวกแต่ละองค์จะมีภูมิหลัง

¹²³ แม้ว่าจะมีตัวภาพบางประเภทที่ทำความผิดไม่ติดตามท้องเรื่องในจิตรกรรม แต่ก็ยังคงแสดงรูปร่างด้วยภาพของเทวดา-กษัตริย์ เช่น ภาพของพระเจ้าสุปปพุทธ พระราชบิดาของพระนางยโสธรา ทรงโกรธแค้นที่พระพุทธเจ้าที่ทรงทอดทิ้งพระราชบิดาไปออกบวช และไม่ทรงเลื่อมใสในพุทธศาสนา ท้ายที่สุดได้ทรงอุทธรณ์สู่พระ แต่ภาพจิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ก็ยังคงเขียนรูปของพระเจ้าสุปปพุทธ ด้วยรูปร่างแบบกษัตริย์-เทวดา [ดูใน เสมอชัย พูลสุวรรณ, วิทยาศาสตร์กับความจริงในวัฒนธรรมไทย, (กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2544), หน้า 186-187], แต่อย่างไรก็ตาม ตัวอย่างดังกล่าวก็ยังจัดอยู่ในกรอบแนวคิดที่ยังยึดถือว่ารูปร่างที่ปรากฏในจิตรกรรมย่อมเป็นไปตามสถานภาพ ชาติกำเนิด และวรรณคดีที่กล่าวไปในตอนต้นแล้ว.

¹²⁴ ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน, หน้า 99.

¹²⁵ เรื่องเดียวกัน, หน้า 101.

ของวรรณะ ชาติกำเนิด ตระกูล และวัยที่แตกต่างกัน (หนุ่ม หรือแก่ชรา) มีทั้งตระกูล พราหมณ์ กษัตริย์ และคนสามัญ¹²⁶ แต่เมื่อมาเป็นพระสาวกบรรลุถึงมรรคผลแล้ว ในจิตรกรรมล้วนแสดงด้วยรูปกายแบบพระสาวกตามที่เรากล่าวไว้เหมือนกันหมดทั้งสิ้น (ข้อที่ 4.3.1.3) ก็สอดคล้องกับพุทธปรัชญาที่มีแนวคิดว่าคุณคนไม่ว่าอยู่ในวรรณะกษัตริย์ พราหมณ์ แพศย์ ชูทร หากได้หากบวชเป็นบรรพชิตแล้ว และปฏิบัติตามตามเงื่อนไขของพุทธปรัชญาได้แล้วย่อมสามารถไปได้ถึงเป้าหมายสูงสุด คือ การดับทุกข์ได้เสมอเหมือนกันทั้งสิ้น¹²⁷

ดังนั้นภาพพระสาวกในพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในจิตรกรรมซึ่งได้แสดงด้วยรูปกายที่เหมือนกันทั้งๆที่พระสาวกเหล่านั้นมาจากวรรณะ และอายุที่ต่างกัน รวมทั้งไม่มีลักษณะความแตกต่างในด้านรูปกายเชิงปัจเจกให้เห็นจึงเท่ากับเป็นการเน้นย้ำแนวคิดเรื่องการใช้หลักกรรมเป็นเกณฑ์ในการแบ่งรูปกายของตัวภาพพระสาวกในจิตรกรรมฝาผนังได้เป็นอย่างดี

เนื่องจากแนวคิดเรื่องการแบ่งความแตกต่างของตัวภาพที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังอยู่บนรากฐานแนวคิดเรื่องกรรม ซึ่งแนวคิดเรื่องกรรมย่อมสัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องจิตในพุทธปรัชญาโดยตรง เพราะการที่จะกระทำความใด ๆ ได้ ก็ย่อมต้องมีจิตเป็นที่มาในการคิด บงการให้กระทำความนั้นๆ ฉะนั้นเราจะกล่าวถึงเรื่องจิตในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับเรื่องกรรมที่ใช้ในการแบ่งแยกความแตกต่างในรูปกายของสรรพชีวิตต่าง ๆ ในหัวข้อถัดไปดังนี้

4.3.2.2 การใช้ระดับจิตเป็นเกณฑ์แบ่งลักษณะทางกายภาพของสรรพชีวิตในจิตรกรรมฝาผนัง : เนื่องจากความแตกต่างในเชิงภววิสัยทางรูปกายของชีวิตต่างๆ ที่ปรากฏใน จิตรกรรมฝาผนังอยู่ภายใต้กรอบแนวคิดว่ามีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย โดยสัมพันธ์กับระดับของภพภูมิในจักรวาลที่ตนได้จุติ ซึ่งภพภูมิเหล่านั้นก็มีความสัมพันธ์กับความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยที่เกี่ยวข้องกับระดับจิตของมนุษย์โดยตรง

ดังนั้นความมีอยู่ในเชิงรูปกายของสรรพชีวิตที่มีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัยเช่นนั้นจึงสัมพันธ์กับความเป็นจริงของชีวิตในเชิงจิตวิสัยด้วยคือ แม้ว่าจะยอมรับความมีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย แต่ก็มีการแบ่งสถานภาพทางรูปกายที่มีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัยเช่นนั้นโดยใช้ระดับจิตของชีวิตและจิตมนุษย์เป็นเกณฑ์ในการแบ่งดังนี้

¹²⁶ ตัวอย่างเช่น พระราหูล พระมหากัสสปะ พระโกณฑัญญะ ซึ่งทั้ง 2 องค์หลังอยู่ในวัชราเมื่อเข้าสู่การบวช หรือในเรื่องวรรณะ เช่น พระโสณะ อันเป็นสาวกเอกทัศกะฝ่ายปรารภในความเพียรเป็นเพียงบุตรของนางกาฬี พระอุบาลีเป็นเพียงช่างกัลบก ส่วนพระสาละเถระอยู่ในวรรณะพราหมณ์ และพญามหาคะปิกลอยู่ในวรรณะกษัตริย์ เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมาล้วนมาจากต่างชั้นวรรณะ อายุ แต่เมื่อออกบวชแล้วรูปกายที่ปรากฏในจิตรกรรมก็แสดงด้วยรูปกายของพระสาวกเสมอเหมือนกันทั้งสิ้น(ดูในจารึกวัดพระเชตุพน, หน้า 99-122).

¹²⁷ สรุปความจาก ม.ม.13/669/503-504.

กล่าวในความหมายอย่างกว้างคือ ชีวิตที่อยู่ในระดับกามภูมิ เป็นชีวิตที่จิตยังคงเกี่ยวข้องกับกามสุข คือ ภพภูมิที่นับเนื่องตั้งแต่ นรกภูมิ-สวรรค์ชั้นปรนิมมิตสวัตติภูมิ¹²⁸ ส่วนชีวิตในระดับรูปาวจรภูมิ เป็นชีวิตที่มีจิตอันพ้นจากการเกี่ยวข้องกับเรื่องกาม คือ "...จิตและเจตสิกกรรมของผู้เข้าสมาบัติ หรือผู้เกิดแล้ว หรือผู้อยู่เป็นสุข ในทิฏฐธรรม อันต้องเที่ยวอยู่ในระหว่างภูมินี้ อันนับเนื่องอยู่ในระหว่างภูมินี้ คือเบื้องต่ำกำหนดเอาพรหมโลกเป็นที่สุด เบื้องบนกำหนดเอาเหล่าเทวดาชั้นนอกนิฏฐะเป็นที่สุด ..."¹²⁹ ส่วนชีวิตในภพภูมิอื่นนอกจากนี้ก็ถือเกณฑ์อันเดียวกัน เช่น ตัตถ์เครจจณ ในความหมายเชิงจิตวิสัยก็คือ ชีวิตที่มีระดับจิตที่ไม่มีปัญญา มีแต่มนสิการ¹³⁰

ดังนั้นชีวิตในระดับ พรหม เทวดา มาร และสัตว์นรกในพุทธปรัชญาเถรวาท นอกจากจะยอมรับว่ามีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัยแล้ว ยังมีความหมายอีกนัยยะหนึ่งที่ยอมรับว่ามีอยู่จริงอย่างเป็นจิตวิสัยที่ขึ้นอยู่กับความรู้ของมนุษย์โดยตรงอย่างไม่อาจแยกออกไปจากตัวของมนุษย์เองได้ กล่าวโดยละเอียดดังนี้

เนื่องจากในความหมายเชิงจิตวิสัยนั้น เทวดา มาร พรหม และสัตว์นรก มีความหมายโดยตรงบ่งชี้ถึงระดับจิตของมนุษย์ ฉะนั้นเมื่อมนุษย์พัฒนาจิตของตนยกระดับขึ้นสูง ขึ้นสู่ระดับจิตของเทวดาอันประเสริฐขึ้นตามลำดับ เมื่อนั้นแล้วในเชิงจิตวิสัยจึงถือว่า บุคคลผู้นั้นก็จัดเป็นเทวดาได้ เช่น ถ้าพัฒนาจิตถึงระดับสูงบรรลุมรรคผล เช่น พระพุทธเจ้า พระอรหันต์ พระปัจเจกพุทธเจ้า ก็เรียกว่าเป็นเทวดาประเภทหนึ่งได้ คือ วิสุทธิเทวดา¹³¹ ซึ่งความหมายในระดับเช่นนี้เป็นความหมายที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำและให้คุณค่าสูงมาก เพราะจิตอันประเสริฐย่อมเป็นที่มาที่ทำให้เกิดการกระทำกรรมดีอันเป็นสาเหตุที่นำไปสู่การจุติจนมีรูปกายเช่นนั้น ก็เพราะบุญกรรมที่เป็นไปตามระดับของจิต

สำหรับ "มาร" นอกจากจะยอมรับว่ามีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัยแล้ว ก็ยังยอมรับว่า "มาร" มีอยู่จริงอย่างเป็นจิตวิสัยที่ตัวของมนุษย์นี้ด้วย ดังความว่า "...จักขุรูป จักขุวิญญาณ ธรรมที่พึงรู้แจ้งด้วยจักขุวิญญาณ มีอยู่ ณ ที่ใด มารหรือการบัญญัติว่ามารก็มีอยู่ ณ ที่นั้น หู เสียง โสทวิญาณ ธรรมที่พึงรู้แจ้งด้วยโสทวิญาณ มีอยู่ ณ ที่ใด มารหรือการบัญญัติว่ามารก็มีอยู่ ณ ที่นั้น จมูก กลิ่น ฆานวิญาณ ธรรมที่พึงรู้แจ้งด้วยฆานวิญาณ มีอยู่ ณ ที่ใด มารหรือการบัญญัติว่า

¹²⁸ พญาสิทธิ, ไตรภูมิกถา, หน้า 22.

¹²⁹ อภ.วิ. 35/1103/621.

¹³⁰ พระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 672.

¹³¹ พญาสิทธิ, ไตรภูมิกถา, หน้า 294.

มารก็มีอยู่ ณ ที่นั่น ถิ่น รส ชิวหาวิญญาน ธรรมที่พึงรู้แจ้งด้วยชีวหาวิญญาน มีอยู่ ณ ที่ใด มาร หรือการบัญญัติว่ามารก็มีอยู่ ณ ที่นั่น กาย โภกฐัพพะ กายวิญญาน ธรรมที่พึงรู้แจ้งด้วยกาย วิญญาน มีอยู่ ณ ที่ใด มารหรือการบัญญัติว่ามารก็มีอยู่ ณ ที่นั่น ใจ ธรรมารมณ์ มโนวิญญาน ธรรมที่พึงรู้แจ้งด้วยมโนวิญญาน มีอยู่ ณ ที่ใด มารหรือการบัญญัติว่ามารก็มีอยู่ ณ ที่นั่น ฯ”¹³²

ดังนั้นการรับรู้ความเป็นจริงของชีวิตในเชิงจิตวิสัยเช่นนี้ จึงมิใช่การรู้ความจริงจาก สิ่งภายนอกดังการรู้ความจริงเชิงภววิสัยที่เรากล่าวไปแล้ว เพราะการรู้ความจริงในความหมาย เช่นนี้อยู่ที่ตัวของมนุษย์ และการรู้ความจริงเชิงจิตวิสัยเช่นนี้ มีความหมายต่อการนำไปสู่การรู้ ความเป็นจริงของชีวิตและมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับการรู้เป้าหมายและวิถีของความเป็นมนุษย์ ดังจะ อธิบายในหัวข้อต่อไป และแนวคิดเช่นนี้เองทำให้ความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยดังกล่าวมีนัยยะ สัมพันธ์กับความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยด้วย

4.3.3 การรู้ความเป็นจริงตามธรรมชาติของชีวิต ทำให้ยังรู้เป้าหมายของชีวิตและ มนุษย์ : เราจะเห็นได้ว่าการรู้ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยตามที่กล่าวไป เป็นความรู้ที่จะต้องหยั่งรู้ ด้วยใจคน อยู่ที่ใจตนเอง จะให้ผู้อื่นหยั่งรู้แทนมิได้เลย และเป็นความจริงที่อยู่ที่จิตของมนุษย์นี้ เอง ซึ่งพุทธปรัชญามีแนวคิดที่ชัดเจนอยู่แล้วว่ามีความไม่เที่ยงเช่นเดียวกันกับความเป็นจริงเชิง วัตถุวิสัยในรูปกายและภพภูมิของสรรพชีวิตดังกล่าวด้วย ฉะนั้นตามแนวคิดของ พุทธปรัชญา ความเป็นจริงที่ปรากฏในรูปกายของสรรพชีวิตเหล่านั้นในแต่ละภพภูมิ จึงเป็น เพียงสิ่งปรากฏทางรูปกายหรือเครื่องหมายอันแสดงให้เรารู้ว่าชีวิตนั้นได้ทำกรรมใดไว้บ้าง แต่มิได้เน้นคุณค่าที่ตัวของรูปกายนั้น แต่ให้คุณค่าที่โยงมาถึงเรื่องกรรม และโยงมาที่การกระทำ โดยจิตของมนุษย์โดยตรง คือ ให้มนุษย์รู้ถึงเหตุที่มาอันแท้จริงของการได้รูปกายสมบัติเช่นนั้น โดยพุทธปรัชญาก็เน้นย้ำอยู่เสมอว่าที่เทวดา พรหมมีรูปสมบัติและทิพยสมบัติพิเศษเช่นนั้น หรือการที่พระพุทธรูปเจ้ามีมหาปุริสลักษณะเช่นนั้น ก็เป็นการอธิบายหรือให้ความหมายบนหลัก ของเรื่องกรรม¹³³ ที่เป็นผลที่มีที่มาจากกรรมดีในอดีตชาติ¹³⁴ เป็นการอธิบายเชื่อมโยง มาสู่ตัวของมนุษย์โดยตรงว่าหากต้องการเสวยผลบุญใดให้ตนสร้างกรรมใด และประเด็นเน้นย้ำ ก็คือ ไม่ว่ารูปสมบัติเชิงภววิสัย และจิตวิสัย เช่นนั้นจะดีหรือวิเศษเพียงไร แต่ทั้งหมดก็ล้วนตก อยู่ภายใต้กฎแห่งไตรลักษณ์อันไม่เที่ยงดังความว่า “...จกฺขุแลแตกสลาย รูปแตกสลาย จกฺขุ

¹³² ศ.ศพ. 18/71/38.

¹³³ Benllawila Wimalaratana, *A Study of the Concept of Mahapurisa in Buddhist Literature and Iconography*, Ph.D. Thesis, University of Lancaster, 1981, P.240.

¹³⁴ ดูว่าทำกรรมใดได้ผลทางรูปกายเช่นไร ใน ที.ปา. 11/131-171/135-161.

วิญญาณแตกสลาย จักขุสัมผัสแตกสลาย สุขเวทนา ทุกขเวทนา หรือ อทุกขมสุขเวทนา ที่เกิดขึ้น เพราะจักขุสัมผัสเป็นปัจจัย แตกสลาย ฯลฯ ใจแตกสลาย ธรรมารมณ์ มโนวิญญาณ มโนสัมผัส แตกสลาย...”¹³⁵ และเมื่อมนุษย์รับรู้ความเป็นจริงเช่นนี้ได้ด้วยใจตนแล้ว จึงขอมมองเห็น ธรรมชาติของชีวิต (เช่น ประเด็นคุณสมบัติทางกายภาพของรูปกายที่ปรากฏในจิตรกรรม) เช่นนี้ ว่าไม่มีอะไรเที่ยงแท้ แต่ล้วนเป็นไปตามกฎแห่งไตรลักษณ์ ขอมทำให้จิตไม่เกิดการยึดติดปรุง แต่งให้เกิดอุปทานในใจตน และทำให้มองเห็นหนทางที่จะไปให้พ้นสิ่งดังกล่าวไปสู่เป้าหมาย และวิถี ที่ประเสริฐกว่า นั่นคือการตรัสรู้โพธิญาณ เมื่อหยั่งรู้ได้เช่นนี้ รูปและกิเลสมารอันใด อันเป็นตัณหาจึงไม่สามารถผูกมัด หรือมีอิทธิพลต่อใจของบุคคลผู้รู้เท่าทันความเป็นจริงเช่นนี้ได้ ดังเช่น พระพุทธเจ้าสามารถเอาชนะกิเลสตัณหาดังกล่าว ซึ่งก็คือ “มาร” ในความหมายเชิงจิตวิสัย ที่เรากล่าวถึงนั่นเอง ถ้าไม่ถูกอำนาจแห่งรูป อารมณ์ และตัณหาเช่นนั้นครอบงำ ก็เท่ากับไม่ตกอยู่ในอำนาจของมาร ขอมเอาชนะมารได้

แนวคิดดังกล่าวได้ถูกขยายความและเน้นย้ำทั้งในคัมภีร์และจิตรกรรมฝาผนังด้วย เช่น ในตอนตรัสรู้ อันเป็นภาพพุทธประวัติส่วนที่มักจะถูกนำมาขยายในจิตรกรรมฝาผนัง ถึงแม้ในจิตรกรรมฝาผนังจะนำเสนอโดยผ่านการยอมรับว่า มารมีอยู่จริงอย่างเป็นภาวีสัยว่ามี กองทัพมารของพระยาวัสวดีมาราธิราชยกทัพมาผจญพระพุทธเจ้าขัดขวางการตรัสรู้ด้วยกำลัง และอาวุธ เช่น “...แสดงฤทธิ์ให้เป็นท่าฝนนานาวิธาวุธวิเศษ มีประเภท คือคมข้างเดียวและคม ทั้งสองข้าง บ้างก็เป็นพระขรรค์แลดาบหอกจักรธนู ศรเสน้าเกาทัณฑ์ เป็นต้น ให้ตกแล้วเป็น ควันเป็นเปลวเพลิงมาบนอัมพรประเทศ พอถึงพระกายก็กลายเป็นทิพย์มาลาเลื่อนลอยลงบูชา ทั้งสิ้น...”¹³⁶ โดยจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติตอนตรัสรู้ภายในอุโบสถวัดทองธรรมชาติ ได้แสดงความใกล้เคียงกับเรื่องราวจากคัมภีร์ได้ชัดเจนที่สุด โดยเป็นภาพรณของพระยาวัสวดีมาร ที่ปลาทูณเมื่อใกล้กายของพระพุทธองค์จะค่อยๆ กลายเป็นดอกไม้¹³⁷ ซึ่งนอกจากพุทธปรัชญา จะยอมรับว่ามารมีอยู่จริงอย่างเป็นภาวีสัยเช่นนั้นแล้ว โดยพื้นฐานของพุทธปรัชญายังยอมรับ และให้ความหมายว่ามารมีอยู่จริงอย่างเป็นจิตวิสัยด้วย และในตอนตรัสรู้ดังที่กล่าวมาแล้วก็ได้ให้ การขยายความมาร และไพร่พลมารที่มาผจญพระพุทธเจ้าตอนตรัสรู้ในเชิงจิตวิสัยไว้อย่างชัดเจน ในขณะที่พระพุทธองค์อยู่ใกล้ฝั่งแม่น้ำเนรัญชรา โดยพระพุทธองค์ได้ตรัสกับพญามารว่า

¹³⁵ ส.ศพ. 18/71/38.

¹³⁶ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 87.

¹³⁷ ศ.ดร.นิยะดา เหล่าสุนทร เป็นผู้พบข้อสังเกตนี้ (ดูใน ภูมิปัญญาของคนไทย : ศึกษาจากกฎหมาย ตราตามดวงและจิตรกรรมฝาผนัง, (ทุนส่งเสริมกลุ่มวิจัยเมธีวิจัยอาวุโส สกว. : 2540), หน้า 228).

“...กามทั้งหลาย เรากล่าวว่าเป็นเสนาที่ ๑ ของท่าน ความไม่ยินดี เรากล่าวว่าเป็นเสนาที่ ๒ ของท่าน ความหิวและความกระหาย เรากล่าวว่าเป็นเสนาที่ ๓ ของท่าน ตัณหา เรากล่าวว่าเป็นเสนาที่ ๔ ของท่าน ถีนมิทธะ เรากล่าวว่าเป็นเสนาที่ ๕ ของท่าน ความขลาดกลัว เรากล่าวว่าเป็นเสนาที่ ๖ ของท่าน ความสงสัย เรากล่าวว่าเป็นเสนาที่ ๗ ของท่าน ความลบหลู่ความหวั คือเรากล่าวว่าเป็นเสนาที่ ๘ ของท่าน ลาภ สรรเสริญ สักการะ เรากล่าวว่าเป็นเสนาที่ ๙ ของท่าน และยศที่ได้มาผิด ซึ่งเป็นเหตุ ให้นุคคลยกตนและดูหมิ่นผู้อื่น เรากล่าวว่าเป็นเสนาที่ ๑๐ ของท่าน...”¹³⁸ รวมทั้งตอนที่ธิดาพญามารทั้ง 3 นางมายั่วยวนพระพุทธเจ้าภายหลังกองทัพมารแตกพ่ายไปแล้ว ดังปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และวัดทองธรรมชาตินั้น ธิดาพญามารทั้ง 3 มีนามอันแสดงถึงความหมายของกิเลสในเชิงจิตวิสัยโดยตรง คือ “นางราคา ๑ นางอรดี ๑ นางตัณหา ๑”¹³⁹

ดังนั้นตามความหมายในเชิงจิตวิสัยดังกล่าว จึงเท่ากับว่าพระพุทธองค์ในตอนที่ยังตรัสรู้ได้นั้นมิได้ชนะมารในความหมายเชิงจิตวิสัยอันมีอยู่จริงภายนอกเพียงอย่างเดียว แต่ยังชนะมารอันเป็นภาวะเชิงจิตวิสัย อันได้แก่ กิเลสต่าง ๆ ที่เป็นมารในจิตของพระองค์เอง บรรลุสัพพัญญูรู้แจ้งดับสูญสิ้นอาสวกิเลส เพราะหากิเลสมารดังกล่าวคือส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดอุปาทาน (เช่น กามตัณหา) เกิดภพชาติ¹⁴⁰ เพราะฉะนั้นในเมื่อพระพุทธองค์สามารถชนะหรือดับกิเลสดังกล่าวในใจของพระองค์ได้ ณ ใจของตนเองแล้ว พระองค์จึงเป็นผู้ชนะมารด้วยเหตุว่า กิเลสมารอันเป็นนามธรรมนั้น ไม่อาจชักจูงหรือคล้องนำจิตของพระองค์ได้ มารและเสนามารในความหมายเชิง จิตวิสัยเช่นนั้นจึงไม่สามารถชนะพระองค์ได้ด้วยเช่นกัน ดังความว่า “...ธรรมารมณ์ที่พึงรู้แจ้งด้วยใจ อันน่าปรารถนา น่าใคร่ น่าพอใจ น่ารัก ชักชวนให้ใคร่ ชวนให้กำหนัด มีอยู่ หากภิกษุไม่เพเลิคนิพพาน ไม่หมกมุ่น ไม่พัวพัน ธรรมารมณ์นั้น ภิกษุนี้เรากล่าวว่า หันไปจากธรรมารมณ์ไม่ไปสู่ที่อยู่ของมาร ไม่ตกอยู่ในอำนาจของมาร อันมารผู้มีบาปพึงทำตามปรารถนาไม่ได้”¹⁴¹

¹³⁸ พ.ศ. 25/355/370.

¹³⁹ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 102.

¹⁴⁰ ดูเพิ่มใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 95-96., มีข้อสังเกตด้วยว่านามของพระยาวัสวดีมาร ซึ่งเป็นนามของพญามารผู้มาพจญพระพุทธองค์นั้นคำว่า “วสวัตติ แปลว่า ผู้ยังบุคคลอื่นให้ตกอยู่ในอำนาจ” [เสถียรพงษ์ วรรณปก, คาถาพาหุง, (กรุงเทพฯ : อรุณการพิมพ์, 2541), หน้า 14)].

¹⁴¹ ส.สพ.18/168/104., มีข้อสังเกตด้วยว่าการกล่าวถึงมารในลักษณะเช่นนี้สอดคล้องกับหมายตามชื่อของพระยาวัสวดีมาร ซึ่งเป็นนามของพระยามารผู้มาพจญพระพุทธองค์ ซึ่งคำว่า “วสวัตติ แปลว่า ผู้ยังบุคคลอื่นให้ตกอยู่ในอำนาจ” [เสถียรพงษ์ วรรณปก, คาถาพาหุง, (กรุงเทพฯ : อรุณการพิมพ์, 2541), หน้า 14].

ความดังกล่าวในความหมายเชิงจิตวิสัย จึงสรุปได้ว่าพระพุทธเจ้าทรงชนะกิเลสสารที่อยู่ใตจตจนกระทั่งได้สำเร็จตรัสรู้บรรลुพระสัพพัญญุตญาณดับสูญสิ้นอาสวกิเลส ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าอย่างสมบูรณ์

ดังนั้น เมื่อใจสามารถหยั่งรู้ถึงความเป็นจริงของชีวิต ทั้งในเชิงภววิสัย และจิตวิสัย เหล่านั้นว่ามีความไม่เที่ยง และเป็นทุกข์ จึงยอมเลิ้งเห็นเป้าหมายหรืออุดมคติขั้นสูงสุดของความเป็นมนุษย์หรือเป้าหมายสูงสุดของชีวิตก็คือ การได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้ายอมประเสริฐสุดกว่าชีวิตทั้งปวง และเป้าหมายสูงสุดเช่นนี้เอง จึงเป็นสิ่งที่กำหนดวิถีทางที่จะนำไปสู่เป้าหมายสูงสุดเช่นนั้นได้ ซึ่งเนื้อหางานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นสามารถยืนยันแนวคิดได้อย่างชัดเจนที่สุด ดังจะอธิบายในหัวข้อถัดไป

4.3.4 วิธีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุด : เมื่อมนุษย์สามารถหยั่งรู้ความเป็นจริงของมนุษย์ ชีวิต และจักรวาลได้อย่างเป็นจริงเช่นนั้นแล้ว ก็ยอมนำพาชีวิตตนให้มีวิถีไปสู่เป้าหมายสูงสุดดังกล่าว เนื้อหาหรือเนื้อเรื่องที่ปรากฏความนิยมนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นควบคู่กับเรื่องจักรวาล และเทพชุมนุมก็คือ พุทธประวัติ และทศชาติชาดกปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังเป็นจำนวนมาก และบางแห่งทั้งเรื่องพุทธประวัติ และทศชาติชาดกก็ปรากฏอยู่ร่วมกัน เช่น จิตรกรรมฝาผนังที่วัดราชสิทธิาราม วัดสุวรรณาราม ปรากฏทั้งพุทธประวัติและทศชาดก เป็นต้น ในส่วนภาพทศชาติชาดกนั้น เวสสันดรชาดกได้ถูกเน้นความสำคัญสูงสุมากกว่าชาดกทุกเรื่อง โดยนัยยะแล้วพุทธประวัติ และทศชาติชาดกก็ถือเป็นวิถีของมนุษย์ที่จะบรรลุเป้าหมายสูงสุดคือพ้นไปจากการเวียนว่ายตายเกิดในวัฏสงสาร กล่าวโดยละเอียดตามลำดับดังนี้

ชาดกคือเรื่องราวของพระพุทธเจ้าเมื่อครั้งยังไม่ตรัสรู้ คือยังเป็นพระโพธิสัตว์ ส่วนท้ายสุดของนิบาตชาดก ที่มีชาดกอยู่ประมาณ 500 ชาดก ในส่วนของมหานิบาตชาดกเป็นเรื่องราวการบำเพ็ญเพียรบารมีของพระโพธิสัตว์ โดยชาดก 10 เรื่องสุดท้ายในนิบาตชาดก ก็คือ 10 ชาดกสุดท้ายก่อนมาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ชาดกแต่ละเรื่องเป็นตัวแทนของการบำเพ็ญบารมีแต่ละประการรวม 10 ประการ ในแต่ละชาติตามลำดับ เช่น วิริยะ เมตตา ปัญญา ศีล และทาน เป็นต้น¹⁴²

โดยบารมีทั้ง 10 ประการที่พระพุทธเจ้าเมื่อครั้งเป็นพระโพธิสัตว์ได้บำเพ็ญใน 10 ชาดกสุดท้าย ก่อนที่จะมาจุติในมนุษยภูมิ ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้านั้นมีความสำคัญยิ่งต่อความเป็นพระพุทธเจ้า เพราะในพุทธปรัชญาเถรวาทมีแนวคิดหลักชัดเจนว่า ผู้ที่จะมาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าได้นั้นจะต้องสั่งสมบารมี 10 ประการดัง ความว่า “...ทรงสะสมพระบารมีเพื่อ

¹⁴² ดูรายละเอียดใน ในบทที่ 2 ข้อ 2.2.2 .

ประโยชน์แก่โพธิญาณจัดเป็นสังละ 3 ประการ คือ พระบารมี 10 แลอุปบารมี 10 แลปรมัตถบารมี 10...¹⁴³ มาแต่อดีตชาติและการ "...บำเพ็ญพระสมมติสภารมิมาส่งลงในชาติเป็นพระเวสสันดรนั้น..."¹⁴⁴ เพราะฉะนั้นตามความดังกล่าว บารมี 10 ประการที่ปรากฏในทศชาติชาดกจึงเป็นวิถีทาง หรือแนวทางปฏิบัติที่จะนำไปสู่การเป็นพระพุทธเจ้ามุ่งโพธิญาณตรัสรู้ได้ในที่สุด ดังการขยายความคำว่า**โพธิสัตว์**ว่า "...พระมหานุรุษพร้อมด้วยการบรรลุนั้นแล เป็นผู้ชื่อว่ายังลงสู่การปฏิบัติเพื่อบรรลุมหาโพธิญาณ ย่อมได้สมัญญาว่า พระโพธิสัตว์ เพราะมีสภาพไม่กลับจากนั้น เพราะบรรลุความเป็นของแน่นอน ความเป็นผู้เอาใจใส่สม่ำเสมอในสัมมาสัมโพธิญาณ..."¹⁴⁵ โดยมุ่งเอาการตรัสรู้เป็นเป้าหมายสูงสุดสุดท้าย ดังในเวสสันดรชาดกตอนพระอินทร์ถวายพระพรให้พระองค์ ในตอนที่พระอินทร์แปลงกายลงมาขอพระนางมัทรี โดยพระองค์กล่าวว่าเมื่อเสด็จสวรรคตไปสู่สวรรค์แล้วขอให้ "...หม่อมฉันจุติจากดุสิตพิภพ พึงเป็นผู้ไม่บังเกิดใหม่ทีเดียวน คือพึงบรรลุพระสัพพัญญุตญาณ..."¹⁴⁶ สอดคล้องกับความหมายของคำว่า**โพธิสัตว์** ตามรูปศัพท์ซึ่งมีความหมายอย่างกว้างว่า "บุคคลที่จะตรัสรู้"¹⁴⁷

จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นจำนวนมาก ได้ยืนยันการยอมรับแนวคิดนี้อย่างชัดเจน คือ การได้มาซึ่งการเป็นพระพุทธเจ้านั้นมีที่มาจากบารมี 10 ประการ เพราะฉะนั้นจึงไม่สามารถแยกบารมี 10 ประการออกไปจากความเป็นพระพุทธเจ้าได้ จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทุกแห่งที่ปรากฏภาพทศชาติชาดก จะต้องเขียนร่วมหรือควบคู่กับพุทธประวัติเสมอ เช่น จิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณาราม วัดบางยี่ขัน วัดคงคาราม เป็นต้น โดยมีจิตรกรรมเรื่องทศชาติชาดกดังกล่าวนี้มีการเรียงลำดับเนื้อเรื่องทั้งสิบชาติ หรือบารมีทั้ง 10 ประการสอดคล้องกับการเรียงลำดับเรื่องทศชาติชาดกที่ปรากฏในอรรถกถาชาดก คือ เป็นการ

¹⁴³ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา**, หน้า 20.

¹⁴⁴ **เรื่องเดียวกัน**, หน้า 19.

¹⁴⁵ จริยา.อ. 9/3/484-485.

¹⁴⁶ ชา.อ. 4/3/371.

¹⁴⁷ ประพนธ์ อ้าววิรุฬการ, "การศึกษาวิเคราะห์เรื่องพระโพธิสัตว์ในคัมภีร์เถรวาทและคัมภีร์มหายาน", หน้า 69., และดูความหมายตามรูปศัพท์โดยละเอียดในหน้าที่ 68-77., และมีข้อสังเกตด้วยว่าจะปรากฏการเรียกพระนามพระพุทธเจ้าเมื่อครั้งยังไม่ตรัสรู้ที่**พระโพธิสัตว์**ปรากฏอยู่ทั่วไปในคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถาด้วย ตัวอย่างเช่น ในหน้าที่ 19, 27, 58 เป็นต้น ซึ่งจะไม่พบใช้พระนามนี้หลังการตรัสรู้ในคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถาเลย สอดคล้องกับแนวคิดที่ปรากฏทั่วไปในพระไตรปิฎกที่กล่าวว่าก่อนการตรัสรู้ พระองค์เองคือ**พระโพธิสัตว์** ความว่า "...ดูกรภิกษุทั้งหลาย ได้ยินว่า เมื่อก่อนแต่ตรัสรู้ ครั้งเราเป็นโพธิสัตว์ยังมิได้ตรัสรู้..." (อุใน 19/1329/368).

เรียงลำดับเรื่องราวที่เริ่มต้นจากจากเทมีย์ชาดกตามลำดับเรื่อยไปที่ละชาติจนสิ้นสุดที่เวสสันดรชาดกในลำดับสุดท้าย¹⁴⁸

อย่างไรก็ตามมีหลักฐานปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังบางแห่ง ได้เขียนทศชาติชาดกพร้อมกับพุทธประวัติไม่ครบทั้ง 10 ชาติ โดยเขียนเพียงเวสสันดรชาดกเพียงชาติเดียวคู่กับพุทธประวัติ ฉะนั้นจะถือว่าแสดงถึงการบำเพ็ญบารมี 10 ประการเพื่อความเป็นพระพุทธรเจ้าไม่ครบถ้วนหรือไม่ เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดราชสิทธิาราม ได้เขียนเวสสันดรชาดกเพียงเรื่องเดียวควบคู่กับพุทธประวัติเท่านั้น

การปรากฏเพียงเวสสันดรชาดก(ควบคู่กับพุทธประวัติ) เพียงชาติเดียวไม่ได้หมายความว่าแสดงถึงการบำเพ็ญบารมีเพื่อความเป็นพระพุทธรเจ้าไม่ครบถ้วน เพราะว่าเพียงเวสสันดรชาดกชาติเดียวก็ไม่ได้มีแต่ทานบารมีเท่านั้น แต่ยังทรงบำเพ็ญบารมีอันยิ่งใหญ่ครบถ้วนทั้ง 10 ประการ พร้อมกันในชาติพระเวสสันดร ดังคำว่า "...แลในชาติเป็นพระเวสสันดรนั้น ทรงบำเพ็ญพระบารมีทั้ง ๑๐ พร้อมทุกประการมิได้เศษ แลกาลเมื่อพระชนมายุได้ ๘ พระพรรษา มีพระทาน์ธยาชัย ดำริจักให้อัชฌัตติกทาน แลกาลเมื่อพระราชทานเสวตกุญชรปิงจักษนาถ แลกาลเมื่อทรงปริจาคสัตตสดกมหาทาน แลกาลเมื่อต้องพิพพหานิกรรม ออกจากพระนคร แลกาลเมื่อปริจาคบุตรทานแลกริยาทาน แลกาลเมื่อสมาคมแห่งหกกษัตริย์ในท้องคิรีวงกต มหาปฐพีก็กัมปนาททุกครั้งถ้วนถึงคำรบ ๗ ครั้งเป็นมหามหัศจรรย์ เหตุนี้จึงตรัสพระสัทธรรมเทศนาไว้ ในคัมภีร์จริยาปิฎกด้วยบาทพระคาถาว่า **อเจตนาย ปฐวี** เป็นอาทิ อรรถาธิบายก็คล้ายกับความหลัง ทรงบำเพ็ญพระสมมติสภารมิมบริบูรณ์ในชาติเป็นพระยา มหาเวสสันดร เบื้องหน้าแต่นั้นก็เป็นปัจฉิมภวีกชาติได้ตรัสแก่พระสัพพัญญุตญาณสำเร็จ พุทธภูมิบารมี แลในชาติเป็นพระเวสสันดรนั้น กาลเมื่อวันประสูติตรัสแก่พระมารดาว่าจะ บำเพ็ญทานแลทรงปริจาคมหาทานทั้งหลาย คุณนัยพรรณนามาแล้วจัดเป็นพระทานบารมี แลกาลเมื่อทรงสถิตอยู่ในฉรราวาส ทรงรักษาเบญจางคิกศีลเป็นนิจ แลรักษาอุโบสถศีลทุกๆ กึ่งเดือน จัดเป็นพระศีลบารมี กาลเมื่อเสด็จออกจากพระนครสละเสียบซึ่งกามคุณ ทรงบรรพชาเป็นคาสอยู่ในอรัญประเทศนั้น จัดเป็นพระเนกขัมมบารมี กาลเมื่อทรงพระดำริจักให้อัชฌัตติกทาน แต่ยังสถิตอยู่ในทารกภูมิ แลเมื่อพระราชทานสองพระโอรสแก่ชุกพราหมณ์กอบร ด้วย พระวิจารณ์ญาณ บรรเทาเสียบซึ่งความรักแลความโศกแต่บุตรวิโยคนั้น

¹⁴⁸ ดูลำดับรายชื่อทศชาติชาดกใน พ.ชา. 4/2/หน้าบัญชีชื่อเรื่อง(1), (2)., และ พ.ชา. 4/3/ หน้าบัญชีชื่อเรื่อง (1), (2).

จัดเป็นพระปัญญาบารมี กาลเมื่อเสด็จดำรงราชสมบัติทรงพระอุตสาหะเสด็จออกสู่ถุณทาสาลา
 ทุกๆ ถึงเดือนมิได้ขาด แลกาลเมื่อออกทรงพาหิรบรรพชาอุตสาหะบูชาเพลิง เพื่อจักบำรุงซึ่ง
 เตโชกสิณภาวานานั้น จัดเป็นพระวิริยบารมี กาลเมื่อพระราชบิดาตรัสสั่งให้นฤเทพระองค์เสียบ
 จากพระนคร ด้วยคำชาวสีวิราชญ์ยกโทษมิได้มีความพิโรธในพระราชบิดา แลกาลเมื่อ
 พราหมณ์ตีพระโอรสทั้งสองอดกลั้นเสียบซึ่งความโกรธในพราหมณ์ จัดเป็นพระขันติบารมี กาล
 เมื่อตรัสปฏิญาณ จะให้อริฐานแลบุตรแก่พราหมณ์แล้วก็ทรงสละปริจาคให้โดยสัตย์ มิได้ตรัส
 กลับหลอกลวงนั้น จัดเป็นพระสัจบารมี กาลเมื่อทรงพระสมათานม้นมิได้กระทำในพระทัย
 เสน่หาอาลัยในพระราชบุตรอันทรงสละให้เป็นทาน แลกาลเมื่อทอดพระเนตรเห็นหมู่สกเสนา
 สำคัญว่าข้าศึกสะดุ้งแต่มรณภัย พระมัทรีทูลเล่าโลมพระทัยแล้วเสด็จลงจากยอดบรรพตกระทำ
 พระทัยม้นมิได้หวั่นไหวแต่ภัยนั้น จัดเป็นพระอธิฐานบารมี กาลเมื่อแม่เมตดาไปแก่ชาวกลิง
 คราชญ์พระราชทานกุญชรทาน แลกาลเมื่อสถิตในวงกต แม่พระเมตดาทั่วไปแก่สรรพสัตว์
 จดบพทวิบาทนั้นจัดเป็นพระเมตตาบารมี กาลเมื่อตัดเสียบซึ่งเสนาหาในพระปิยนุตร แลมิได้โกรธ
 แก่พราหมณ์ตั้งพระทัยเป็นมัชฌิมาตมณห์ท่ามกลางไม่รัก ไม่ชังแก่ผู้ใดนั้นจัดเป็นพระอุเบกขา
 บารมี แลพระมหาบุรุษบำเพ็ญพระบารมีสำเร็จในชาติเป็นพระเวสสันดรนั้น...¹⁴⁹

ดังนั้นถึงแม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังที่วัดราชสิทธิาราม จะไม่ปรากฏการเขียนภาพชาดกอีก
 9 เรื่อง แต่ก็ไม่ได้หมายความว่า ความหมายของการบำเพ็ญบารมีเพื่อความเป็นพระพุทธรเจ้าจะ
 ไม่ครบถ้วนทั้ง 10 ประการ และพระชาติที่เป็นพระเวสสันดรนี้ก็มีความสำคัญในฐานะเป็นชาติ
 ที่ทรงมีบารมีเต็มเปี่ยมสำเร็จบริบูรณ์ด้วย

นอกจากนั้นแล้วในจิตรกรรมฝาผนังที่มีการเขียนทศชาติชาดกครบทั้ง 10 ชาติ เช่น
 วัดสุวรรณาราม พบว่าจิตรกรรมฝาผนังทุกแห่งได้เน้นหรือให้ความสำคัญกับเวสสันดรชาดก
 มากกว่าชาดกเรื่องอื่นทุกเรื่อง ทั้งนี้เพราะว่าเป็นพระชาติที่ทรงบำเพ็ญบารมีได้สำเร็จบริบูรณ์
 ตามที่กล่าวไป และความในคัมภีร์อรรถกถาชาดกที่อ้างแล้วก็พบว่าเวสสันดรชาดกมีความหนา
 มากกว่าชาดกทุกเรื่อง และในจิตรกรรมฝาผนัง เช่น ที่วัดสุวรรณารามจะให้เนื้อที่เรื่องเวสสันดร
 ชาดกถึง 9 ช่องผนัง ในขณะที่ชาดกเรื่องอื่นมีเนื้อที่เพียงเรื่องละ 1 ช่องผนังเท่านั้น ฉะนั้น
 เวสสันดรชาดกเพียงเรื่องเดียวจึงมีเนื้อที่มากถึงเกือบครึ่งหนึ่งของอุโบสถ ส่วนจิตรกรรมฝาผนัง
 ภายในอุโบสถวัดราชสิทธิาราม ก็ให้เนื้อที่แก่จิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดกถึงครึ่งหนึ่งของ
 อุโบสถเช่นกัน

¹⁴⁹ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 21.

ความสำคัญของบารมี 10 ประการ ในฐานะเป็นวิธีหรือแนวทางที่จะนำไปสู่การเป็นพระพุทธรเจ้า ยังมีความสัมพันธ์อย่างสำคัญกับพระพุทธรเจ้าเมื่อครั้งบำเพ็ญเพียรในชาติที่พบอดีตพระพุทธรเจ้าด้วย ในฐานะที่พระพุทธรเจ้าองค์ปัจจุบันเมื่อยังเป็นพระโพธิสัตว์อยู่ร่วมในพระชาติต่างๆ ของอดีตพระพุทธรเจ้า เช่น ทรงเป็นสุเมธดาบส พบอดีตพระพุทธรเจ้านามว่า พระพุทธรที่ปังกร อันเป็นอดีตพระพุทธรเจ้าพระองค์หนึ่งในจำนวน 27 พระองค์ ที่มีความสัมพันธ์กับพระพุทธรเจ้าองค์ปัจจุบันโดยตรง ก็ได้กล่าวถึงธรรมะที่ตนระลึกเพื่อที่จะเป็นพระพุทธรเจ้าได้ในอนาคตว่าก็คือบารมี 10 ประการ ดังนี้ "...พุทธการกกรรมทั้งหลายอันเป็นเครื่องบ่มพระโพธิญาณที่พระโพธิสัตว์ทั้งหลายพึงปฏิบัติในโลกนี้ มีเพียงเท่านั้น เว้นบารมี 10 เสวยกรรมอื่น ย่อมไม่มี..."¹⁵⁰ และบารมี 10 ประการนี้ ก็เป็นสิ่งสำคัญอันขาดไม่ได้ สำหรับพระองค์ที่ต้องระลึกและบำเพ็ญเพียรบารมีเหล่านี้ในอดีตชาติทุกชาติที่พบอดีตพระพุทธรเจ้า¹⁵¹

ในแง่ของความสัมพันธ์ที่บารมี 10 ประการพึงมีต่อมนุษย์ในเชิงจิตวิสัย บารมี 10 ประการนี้ จึงเป็นสิ่งที่ไม่อาจแยกออกไปจากตัวของมนุษย์ผู้บำเพ็ญบารมีนั้นไปได้โดยอิสระอย่าง เป็นภาววิสัย(objective) เลย เพราะว่าถ้าหากผู้ใดต้องการจะมีบารมี 10 ประการ เช่นนี้ (เพื่อเป็นคุณสมบัตินำไปสู่การเป็นพระพุทธรเจ้า) วัฏครอบครองบ้าง มนุษย์ผู้นั้นก็พึงจะต้องปฏิบัติตามแนวทางที่พุทธปรัชญากำหนด โดยต้องบำเพ็ญบารมี 10 ประการด้วยตนเอง ผู้อื่นไม่สามารถปฏิบัติแทนตนได้เลย และเมื่อปฏิบัติได้แล้ว ก็ไม่สามารถส่งมอบความรู้แห่งบารมี 10 ที่ตนปฏิบัตินี้ให้แก่ผู้อื่นได้เลย หากผู้ใดอยากมีความรู้เช่นนี้ วัฏครอบครองบ้างก็พึงจะต้องปฏิบัติเอง โดยไม่ต้องไปแสวงหาในที่อื่นภายนอกตัวมนุษย์เลย จึงย่อมสอดคล้องกับคำว่า "...บารมีทั้ง ๑๐ นี้ แม้ในอากาศเบื้องบนก็ไม่มี แม้ในแผ่นดินเบื้องล่างก็ไม่มี แม้ในทิศทั้งหลาย มีทิศตะวันออก เป็นต้น ก็ไม่มี แต่จะตั้งอยู่เฉพาะในภายในหทัยของเราเท่านั้น"¹⁵²

ความหมายอีกแง่หนึ่งที่สำคัญของบารมี 10 ประการ ที่พึงมีต่อพุทธประวัติตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังก็คือ ในฐานะที่จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่เขียนเรื่องพุทธประวัตินั้น จิตรกรรมทุกแห่งได้นำพุทธประวัติตอนตรัสรู้ หรือที่นิยมเรียกว่า ภาพมารผจญ มาเขียนขยายเป็นภาพขยายใหญ่เต็มผนังในผนังตรงข้ามพระประธาน เป็นภาพไพร่พลมารของพญาวัสสวดีมารยกทัพมาผจญพระพุทธรเจ้าตอนตรัสรู้ โดยเหล่าเทวดาต่างๆ ได้หลีกหนีจากพระองค์ไปสิ้น ปล่อยให้พระองค์อยู่เพียงลำพัง มีเพียงบารมี 10 ประการ เท่านั้นที่เป็นที่พึง

¹⁵⁰ อป.อ.8/1/58., เพียงแต่ลำดับบารมีจะไม่เรียงตามลำดับบารมีที่ปรากฏในทศชาติชาดก.

¹⁵¹ ดูหลักฐานนี้ใน ขุ.พุทธ. 33/1-28/313-403.

¹⁵² อป.อ.8/1/58.

ของพระองค์ดังความว่า “...แลเทพยดาทั้งหลายก็ปลาดหนีไปสิ้น มิได้เศษ เท่าวันแต่ทศबारเมศ เป็นที่พึงแก่อาตมา...”¹⁵³ และในห้วงเวลานั้นพระองค์ก็ตรัสรำลึกให้บารมีทั้ง 10 ประการมา ประชุมพร้อมกัน ณ ที่นั้นว่า “...พระโพธิสัตว์ก็ทรงอนุสรคำนึงถึงพระทศबारมีทั้ง ๑๐ ประการ จึงดำรัสเรียก ทศโยธาหาญ คือ พระยาบารมีทั้ง ๑๐ โดยสารพระคาถาว่า **อายนตุ โภณโต อิธานธี** ธาเป็นอาทิ อรรคถาธิบายความว่า ดูก่อนบารมีทั้งหลายกล่าวคือทานแลศีล เนกขัมมะปัญญากับทั้งวิริยะขันติแลศรัทธาพร้อมทั้งเมตตา อุเบกขา แลบารมีทั้ง ๑๐ ทศ จัดจำแนกออกเป็น ๓ สถาน คือ บารมี ๑๐ อุปบารมี ๑๐ ปรมัตถบารมี ๑๐ สิริเป็นสมดังสबारมี ๓๐ ทศ ทั้งสิ้นด้วยกัน พระบารมีทั้งหลายนี้ จงมาสมโภชสนันนิบาตพร้อมกันในสถานที่นี้...”¹⁵⁴ และ “...พระสมดังสबारมีทั้งหลาย ก็เข้าห้อมล้อมพระโพธิสัตว์เป็นบริวาร สถิตในที่นั้น”¹⁵⁵

ดังนั้น จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีการเขียนภาพทศชาติชาดก ซึ่งมักปรากฏร่วมกับเรื่องพุทธประวัติที่เน้นเนื้อหาในตอนตรัสรู้ โดยได้ถูกนำมาเขียนเป็นภาพ มารผจญขยายเป็นภาพขนาดใหญ่ ฉะนั้น ทศชาติชาดกเหล่านั้นจึงมีความหมายร่วมกับภาพ เหตุการณ์พุทธประวัติในตอนดังกล่าว ในฐานะเป็นทศबारมีที่พระพุทธเจ้าตรัสเรียกมาสู้กับ กองทัพพญามาร ในช่วงเวลาก่อนที่พระพุทธองค์จะทรงตรัสเรียกพระแม่ธรณีมาเป็นพยานต่อ สัทธรรมเหนือรัตนบัลลังก์ของพระองค์ พระองค์ได้ทรงตรัสเรียกพระแม่ธรณีมาเป็นพยานเหนือรัตนบัลลังก์ของพระองค์โดยพระพุทธองค์ได้ทรงตรัสเรียก “บารมี” อันหมายถึงสิ่ง ประเสริฐที่พระองค์ทรงบำเพ็ญสั่งสมไว้เป็นเวลานานหลายอสงไขย ให้มาช่วยต่อสู้กับ พญามาร จึงเป็นภาพขยายเหตุการณ์พุทธประวัติตอนที่พระพุทธองค์ทรงตรัสเรียกทศबारมีตอนที่ มีมารมาผจญพระพุทธองค์¹⁵⁶

สำหรับเนื้อหาพุทธประวัติอันเป็นเรื่องหลักในจิตรกรรมฝาผนังเรื่องหนึ่ง มีความหมาย อยู่แล้วว่าได้แสดงเป้าหมายและวิถีของความเป็นมนุษย์อยู่อย่างชัดเจน โดยมีความหมายว่า จริยวัตรของพระพุทธองค์ตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง ที่เริ่มดำเนินตั้งแต่ก่อนการประสูติ ประสูติ ทรงเห็นเทวทูตทั้ง 4 ออกบวช ตรัสรู้ ประกาศพระศาสนา ปรีนิพพาน กระทั่งพิธิแบ่ง พระธาตุนั้นก็มีความหมาย และวิถีของความเป็นมนุษย์ที่เป็นไปเพื่อการแสวงหาโพธิญาณ

¹⁵³ กรมพระปรมาภิไธยวชิราวุธ, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 84.

¹⁵⁴ เรื่องเดียวกัน, หน้า 85.

¹⁵⁵ เรื่องเดียวกัน, หน้า 86.

¹⁵⁶ เนื้อหาในส่วนนี้ได้แนวคิดและสรุปความจาก วิไลรัตน์ ยักรอด, การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจาก ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในเขตกรุงเทพมหานคร, หน้า 82, และดูเพิ่มหน้า 81-83.

ตรัสรู้แจ้ง โดยการตรัสรู้ หรือ “ความรู้” แจ้งของความรู้ที่พระพุทธองค์ทรงรู้นี้ มีความสอดคล้องกับการบำเพ็ญทศบารมีที่กล่าวไปแล้วคือ เป็นการปฏิบัติและหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยที่มีได้เป็นการหยั่งรู้ภายนอกเลย แต่เป็นการหยั่งรู้ หรือรู้ความเป็นจริงในใจตนเอง ด้วยตนเอง เช่นเดียวกับการบำเพ็ญบารมี 10 ที่พึงต้องบำเพ็ญเอง และอยู่ในตนเท่านั้น

โดยการตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าได้อย่างสมบูรณ์ พระพุทธเจ้าทรงรู้อะไร ความรู้ที่ทำให้พระพุทธองค์ทรงมีภาวะแห่งความเป็นพระพุทธเจ้า หรือตรัสรู้ได้นั้นที่สำคัญอันขาดไม่ได้ คือ ความรู้ในระดับสัมพัญุตญาณ ดังความว่า “...ครั้นล่วงเข้าปัจฉิมยามสมัยใกล้ปัจจุกาลจึงหยั่งพระญาณลงพิจารณาในปัจจัยการอันเป็นที่สังสมแห่งพระบรมสรเพชญ์ พุทธเจ้าทั้งปวง ทรงพิจารณาในปฏิjosงสมุปปาตธรรมเป็นอาทิ คืออวิชชาเป็นปัจจัยให้บังเกิดสังขาร ๆ เป็นปัจจัยให้บังเกิดวิญญาณ ๆ เป็นปัจจัยให้บังเกิดนามรูป ๆ เป็นปัจจัยให้บังเกิดสฬายตนะ ๆ เป็นปัจจัยให้บังเกิดผัสสะ ๆ เป็นปัจจัยให้บังเกิดเวทนา เวทเป็นปัจจัยให้บังเกิดตัณหา ๆ เป็นปัจจัยให้บังเกิดอุปาทาน ๆ เป็นปัจจัยให้บังเกิดภพ ภพเป็นปัจจัยให้บังเกิดชาติ ๆ เป็นปัจจัยให้บังเกิดชรา มรณะ โสภปริเทวทุกขโทมนัสอุปายาสทั้งหลายต่าง ๆ ย่อมบังเกิดอาศัยซึ่งกัน แลกันเป็นลำดับ นับว่าเป็นที่เกิดแห่งกองทุกข์ทั้งปวง ด้วยประการดังนี้แล้วทรงพิจารณาซึ่งที่ดับแห่งกองทุกข์สืบไปว่าอวิชชาดับสูญแล้วสังขารก็ดับตามแลดับต่อกันลงไปตราบเท่าถึงชาติ ชรา มรณะ โสภปริเทวทุกขโทมนัสอุปายาส แลดับเสียซึ่งกองทุกข์ทั้งสิ้นด้วยประการดังนี้ แล้วทรงพิจารณาถอยหลังลงไปแล้วว่า ชรา มรณะ ก็ไม่มีใครตกแต่ง เบื้องว่าชาติ ได้บังเกิดเบญจขันธ์ขึ้นแล้ว ก็ตรากตรำทำลายไปเอง เหตุดังนั้น ก็ทรงเห็นแจ้งว่าชาติปฏิสนธิมีแล้ว ก็มีชราและมรณธรรมเป็นที่ดำเนินในเบื้องหน้า แล้วพิจารณาสืบไปว่าชาตินั้นไหลมาแต่สิ่งอันใด ๆ เป็นที่ตั้งเป็นเหตุให้บังเกิด ก็ทรงเห็นแจ้งว่าชาติบังเกิดด้วยกรรม ในกามภพ รูปภพ อรูปภพ เมื่อภพทั้ง ๓ มีแล้วก็มีชาติ ๆ ไหลมาแต่ภพ แลภพให้บังเกิด แลภพนั้นไหลมา แต่สิ่งอันใด ก็ทรงเห็นแจ้งว่าภพ บังเกิดด้วยอุปาทาน คือ ถูมั้นในภพทั้ง ๓ เมื่ออุปาทานทั้ง ๔ คือ กามุปาทาน ถูมั้นในกิลสคาม ๑ พัสคคาม ๑ ทิฏฐุปาทาน ถูมั้นในทิจวิปลาส ๑ สิลพัพคูปาทาน ถูมั้นในสิลวัตรแห่งเศียรถิย์ภายนอกพระศาสนา ๑ อัดวาหุอุปาทาน ถูมั้นว่าตนเที่ยงนั้น ๑ เบื้องว่าอุปาทานยังมีอยู่ตราบใด ก็มีภพอยู่ตราบนั้น ภพนั้นไหลมาแต่อุปาทาน ๆ ให้บังเกิด แลอุปาทานนั้นไหลมาแต่สิ่งอันใด ก็ทรงเห็นแจ้งว่าอุปาทานบังเกิดด้วยตัณหา คือ ความปรารถนาในรูป เสียง กลิ่น รส ที่สัมผัสและธรรมารมณณ์ เมื่อตัณหา มีอยู่ตราบใด อุปาทานก็มีอยู่ตราบนั้น อุปาทานนั้นไหลมาแต่ตัณหา ๆ ให้บังเกิด แลตัณหานั้นไหลมาแต่สิ่งอันใด ก็ทรงเห็นแจ้งว่าตัณหาบังเกิดด้วยเวทนาทั้ง ๓ ประการ คือสุขเวทนาสวขอารมณณ์ต่าง ๆ อันเป็นสุขนั้น ๑ ทุกขเวทนาสวขอารมณณ์เป็นทุกข์นั้น ๑ อุเบกขาเวทนาสวขอารมณณ์มัธยัสถ์ ไม่

สุขไม่ทุกข์นั้น ๑ เบื้องว่ามีเวทนาอยู่ตราบใด คณหากีมีอยู่ตรานั้น คณหานั้นไหลลงมาแต่เวทนา ๆ เป็นเหตุให้บังเกิดแลเวทนานั้นไหลมาแต่สิ่งดังฤ ? ก็ทรงเห็นแจ้งว่า เวทนาบังเกิดด้วยผัสสะ ซึ่งผัสสสารมณทั้ง ๖ มีรูป เป็นต้นมาสัมผัสแล้ว เวทนาจึงเสวยซึ่งผัสสสารมณนั้น เวทนานั้นไหลมาแต่ผัสสะ ๆ เป็นเหตุให้บังเกิด แลผัสสะนั้นไหลมาแต่สิ่งดังฤ ? ก็ทรงเห็นแจ้งว่าผัสสะบังเกิดด้วยสพาศตนะ และอายตนะทั้ง ๖ มีจักขวายนะ เป็นต้นมีอยู่ตราบใด ผัสสะ ๖ ก็มีอยู่ตรานั้น ผัสสะนั้นไหลมาแต่อายตนะ ๆ เป็นเหตุให้บังเกิด แลอายตนะนั้นไหลมาแต่สิ่งดังฤ ? ก็ทรงเห็นแจ้งว่า อายตนะบังเกิดด้วยนามรูปเบื้องว่ามหาภูตรูป ๔ คือ ปฐวี อาโป เตโช วาโยธาตุ กับนามขันธ์ คือ สัญญาและสังขาร สัญญาและสังขารนั้นได้แก่เจตสิกธรรมทั้งหลาย อันเศษ แลนามรูปมีอยู่ตราบใด ก็มีอายตนะอยู่ตรานั้น อายตนะนั้นไหลมาแต่นามรูป ๆ เป็นเหตุให้บังเกิดแลนามรูปไหลมาแต่สิ่งดังฤ ? ก็ทรงเห็นแจ้งว่า นามรูปบังเกิดด้วยวิญญาณ เบื้องว่าวิญญาณ คือ จิตยังปรากฏและประพฤติเป็นไปด้วยกุศลกุสลวิบากในไตรภพทั้ง ๓ แลกำเนิด ๔ คติ ๕ วิญญาณฐิติ ๗ สัตตาวาส ๘ ตั้งอยู่ตราบใด นามรูปก็มีอยู่ตรานั้น นามรูปนั้นไหลมาแต่สิ่งดังฤ ? ก็ทรงเห็นแจ้งว่า วิญญาณบังเกิดด้วยสังขารทั้ง ๓ คือ บุญญาภิสังขาร ได้แก่งามาวจรกุศลวิบากและรูปาวจรกุศลวิบากตกแต่งให้บังเกิด ในกามสุคติภพทั้ง ๓ คือ มนุษย์ แลภกาวจรสวรรค์ และรูปาวจรพรหมทั้ง ๑๖ ชั้นนั้น ๑ อบุญญาภิสังขาร ได้แก่งอกุศลวิบาก อันตกแต่งให้บังเกิดในกามทุกคติภพทั้ง ๔ คือสัตว์เดียรัจฉาน เปต อสุรกาย แลนรกนั้น ๑ อเนนุชาภิสังขาร ได้แก่งรูปาวจรกุศลวิบากอันตกแต่งให้บังเกิดในอรุภพทั้ง ๔ ชั้น มีอากาศาณญายตนะภพเป็นต้นนั้น ๑ เบื้องว่าสังขารทั้ง ๓ นั้นมีอยู่ตราบใด วิญญาณก็มีอยู่ตรานั้น วิญญาณนั้นไหลมาแต่สังขาร สังขารเป็นเหตุให้บังเกิด แลสังขารไหลมาแต่สิ่งดังฤ ? ก็ทรงเห็นแจ้งว่าสังขารบังเกิดด้วยอวิชา คือ โมหะ อันครอบงำสันดานปกปิดกำบังปัญญาให้เห็นแจ้งในพระไตรลักษณ์ญาณ แลพระจตุราริยสังขารทั้ง ๔ เมื่ออวิชามีอยู่ตราบใด สังขารก็มีอยู่ตรานั้น แลสังขารนั้นไหลมาแต่อวิชา อวิชาเป็นเหตุให้บังเกิด แลทรงพิจารณาโดยปฏิโลมถอยหลังลงไปตั้งแต่ชรา มรณะ เป็นอาทิ ด้วยประการดังนี้ แลทรงพิจารณาปฏิจสงมุปปาธรรมอันก่อปรด้วยกาล ๓ แลสนธิ ๓ สังเขป ๔ มีอาการ ๒๐ โดยพิสดาร เหตุดังนี้ พระคันถรจนจารย์จึงกล่าวพระคาถาอธิบายความก็ซ้ำเหมือนนัยหนหลัง

ในขณะนั้น พอเป็นเวลาคัมพารุณสมัยไขแสงทองส่องอร่ามฟ้า สมเด็จพระมหาสัตว์กวีศรีสุ พระสัพพัญญุตญาณ ดับสูญสิ้นอาสวกิเลสเป็นสมุจเฉทประหาม ¹⁵⁷

¹⁵⁷ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมนิพนธ์, หน้า 95-96.

ดังนั้น หากจะกล่าวว่าพระพุทธเจ้าทรงตรัสรู้อะไรจึงย่อมตอบได้ว่า ตรัสรู้ปฏิจจนุปบาท¹⁵⁸ โดยตามความที่บรรยายมาขอมเห็นได้ว่า มนุษย์ผู้ใดจะพึงหยั่งรู้ความเป็นจริงเช่นนั้น ก็ต้องรับรู้ข้อเท็จจริงต่างๆ ที่มีอยู่อย่างเป็นภววิสัย (โดยเฉพาะเห็นจักรวาลและคุณสมบัติรูปกายสรรพสัตว์ที่กล่าวซ้ำในการศึกษานี้) เหล่านั้นให้เป็นไปตามสถานะที่สิ่งเหล่านั้นเป็นอยู่จริง อันล้วนอยู่ภายใต้กฎแห่งไตรลักษณ์ทั้งปวง แต่การที่มนุษย์จะรู้ความเป็นจริงแห่งพระธรรมเช่นนั้นได้ว่ามีความ “เป็นจริง” นั้นไม่ได้หมายความว่ามีความแห่งความเป็นจริงอันใดแฝงฝังอยู่ในตัวข้อเท็จจริงนั้น ๆ อย่างเป็นวัตถุวิสัย มนุษย์เพียงแต่รับรู้ข้อเท็จจริงและปรากฏการณ์เหล่านั้น และสามารถหยั่งรู้ข้อเท็จจริงจากปรากฏการณ์เหล่านั้นว่ามีความเป็นจริงตามหลักธรรม เช่น **ไตรลักษณ์** ได้ก็โดยการหยั่งรู้ได้ในใจตนเอง เพราะฉะนั้นในแง่นี้ ความรู้ที่พระพุทธองค์ทรงรู้นี้จึงเป็นการ**รู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติ** (conceptual reality) และเนื่องจากต้องหยั่งรู้ด้วยใจตนเอง ความจริงที่พระองค์ทรงรู้อาจเป็นความรู้เชิงจิตวิสัยอันเป็นนามธรรม อันสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องการรู้ความจริงในเรื่องบารมี และจักรวาล ซึ่งล้วนเน้นย้ำที่คุณค่าของการรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติอันเป็นจิตวิสัยทั้งสิ้น เพราะเป็นการรู้ความเป็นจริงที่นำไปสู่การดับทุกข์ได้

แนวคิดดังกล่าวยังสอดคล้องกับแนวคิดพื้นฐานของพุทธปรัชญาที่กล่าวว่า ธรรมะต่างๆ อันเป็นคำสอนของพระพุทธเจ้านั้น มนุษย์จะหยั่งรู้และเข้าใจธรรมะเหล่านี้ได้ด้วยใจตนเองทั้งสิ้นเท่านั้น ตัวอย่างที่ทำให้ความเข้าใจในเรื่องการรับรู้ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยเช่นนี้มี ความชัดเจนก็คือ เรื่องการเห็นเทวทูตในความหมายว่า ไม่ได้มีความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยเช่นนั้นในข้อเท็จจริงที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ก็คือ เหตุการณ์ที่นายนิรบาลได้ถามสัตว์ที่ตกนรกว่า ไม่เคยเห็นเทวทูต อันได้แก่ คนเกิด คนแก่ คนเจ็บ คนตายเลยหรือ และสัตว์นั้นได้ตอบว่าเคยเห็นทั้งคนเกิด แก่ เจ็บ ตาย แต่ทว่าการเห็นของสัตว์นรกเหล่านั้นเป็นเพียงแต่การรับรู้ข้อเท็จจริงในระดับปรากฏการณ์ภายนอกเท่านั้น ไม่ได้ทำให้เกิดการตระหนักรู้ธรรมชั้นภายในใจตนเองได้ว่า ชีวิตมีความเป็นทุกข์ ไม่เที่ยง เป็นอนัตตา¹⁵⁹ และแม้ว่าโดยข้อเท็จจริง สิ่งเหล่านี้(คือภาพ คนเกิด แก่ เจ็บ ตาย) จะปรากฏให้มนุษย์ทุกคนได้รับรู้อย่างเท่าเทียมกัน แต่ไม่ได้หมายความว่าข้อเท็จจริงเหล่านั้นจะทำให้มนุษย์หยั่งรู้ความเป็นจริงแห่งธรรมได้ในใจของมนุษย์ทุกคน อย่างเท่าเทียมกันเสมอไป ตัวอย่างเช่น แม้สัตว์นรกจะเห็นข้อเท็จจริงดังกล่าว แต่จิตก็ไม่หยั่งรู้ในความเป็นจริงแห่ง**ไตรลักษณ์**ในใจตน แต่บุคคลบางคน เช่น พระพุทธเจ้าเห็นข้อเท็จจริงนั้นเช่นเดียวกันทำให้สามารถหยั่งรู้ความเป็นจริงของกฎแห่งไตรลักษณ์ในใจตนได้ เป็นต้น เนื้อความดังกล่าวยืนยันได้

¹⁵⁸ พระธรรมปิฎก, **พุทธธรรม**, หน้า 897.

¹⁵⁹ สรุปความจาก ม.ช. 14/504-525/285-295.

ว่าความเป็นจริงตามแนวคิดที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำเช่นนี้ ความเป็นจิตวิสัยที่ยังรู้ได้เฉพาะบุคคลเท่านั้น และเป็นความเป็นจริงที่ไม่ได้ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์อย่างเป็นอิสระเลย

ดังนั้นการหยั่งรู้ได้ว่าเป็นจริงแห่งพระธรรมเช่นนั้นของพระพุทธเจ้าว่า มีความเป็นจริง ซึ่งมีความเป็นจริงในฐานะที่มีใจของมนุษย์เป็นผู้รับรู้ความจริงแห่งพระธรรมเช่นนั้น จึงจัดว่าเป็นความจริงเชิงจิตวิสัยด้วยกันทั้งหมดสิ้น ความเป็นจริงที่เป็นจิตวิสัยแห่งพระธรรมของพระองค์ตามนัยยะเช่นนี้มีความสำคัญสูงมากในพุทธปรัชญาจนกระทั่งพระพุทธองค์ทรงตรัสว่า “...ธรรมและวินัยอันใด เราแสดงแล้วบัญญัติแล้วแก่พวกเธอ ธรรมและวินัยอันนั้น จักเป็นศาสนาของพวกเธอโดยการล่วงไปแห่งเรา...”¹⁶⁰ และ “...ผู้ใดเห็น ธรรมผู้นั้นชื่อว่าย่อมเห็นเรา ผู้ใดเห็นเราผู้นั้นย่อมชื่อว่าเห็นธรรม...”¹⁶¹

นั่นเป็นหลักฐานยืนยันได้ว่า แม้แต่การกล่าวถึงพระองค์เอง การมีอยู่ของพระองค์ก็ยังทรงให้มนุษย์ยึดถือพระองค์ในฐานะพระธรรมหรือ กายที่เรียกทรงเรียกว่า “ธรรมกาย” มิใช่ให้ยึดถือพระองค์ในฐานะรูปกายหรือนิรมานกายอันเป็นกายเนื้อในฐานะรูปกายของพระพุทธองค์ที่เห็นหรือจับต้องได้ เพราะพระพุทธองค์ในฐานะรูปกายเช่นนั้นก็เป็นสิ่งที่ตกอยู่ภายใต้กฎแห่งไตรลักษณ์ ดังความว่า “...เทวดาและมนุษย์ทั้งหลายจักเห็นตถาคตได้ก็ชั่วเวลาที่กายตถาคตยังดำรงอยู่ เมื่อกายแตกสิ้นชีพแล้ว เทวดาและมนุษย์ทั้งหลายจักไม่เห็นตถาคต...”¹⁶² แต่พระองค์ในฐานะพระธรรมกายหรือพระธรรมนั้น เป็นกายที่มีความเป็นจริงที่ไม่แปรเปลี่ยน ดังความแปรเปลี่ยนของรูปกายอันเป็นความจริงเชิงประจักษ์ เพราะธรรมคือความเป็นจริงที่ไม่เปลี่ยนแปลงดังความว่า “...ราชมรรณวิจิตรย่อมชำระโดยแท้ อนึ่ง แม้สรีระก็ย่อมเข้าถึงชรา แต่ว่าธรรมของสัตบุรุษหาเข้าถึงชราไม่ สัตบุรุษย่อมรู้กันได้ดีกับสัตบุรุษ...”¹⁶³ นั่นคือ สิ่งยืนยันได้ว่า ความเป็นจริงเชิงมโนคติดังกล่าวของพระธรรมอันมีมนุษย์เข้าไปเป็นผู้รับรู้ นั่น แม้จะไม่สามารถรับรู้ได้โดยการสัมผัสรู้ (perceive) ด้วยวิธีการเชิงประจักษ์ (empirical) แต่ก็มีภาวะแห่งความเป็นจริงไม่น้อยไปกว่าความมีอยู่จริงเชิงวัตถุวิสัยของรูปกายที่จับต้องได้เลย แม้ว่าหลักฐานทางศิลปกรรมที่เขียนหรือปั้นรูปพระพุทธเจ้า จะได้เขียนหรือปั้นรูปของพระองค์เป็นรูปกายของมนุษย์ แต่พึงเห็นได้ว่าภาพของพระพุทธเจ้าเช่นนั้นได้ถูกแสดงโดยปรากฏรูปลักษณะอันให้ความหมายที่เน้นย้ำ และให้คุณค่าไปถึงพระธรรมอันเป็นความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยเสมอ เช่น การ

¹⁶⁰ ที.ม. 10/141/147.

¹⁶¹ ส.ช. 17/216/129.

¹⁶² ที.ส. 9/90/52.

¹⁶³ ส.ส. 15/333/101.

แสดงออกของกรอบแนวคิดเรื่องมหาปฐกษณะดังกล่าวไปแล้ว ซึ่งเป็นลักษณะอันขาดไม่ได้ทางรูปกายของพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งได้เน้นความสำคัญร่วมกับการบำเพ็ญบารมีในอดีต ที่มีการเขียนเป็นภาพชาดกประกอบอย่างสำคัญในจิตรกรรมฝาผนังด้วยแล้ว มหาปฐกษณะที่ปรากฏในรูปกายของพระพุทธเจ้าจึงมีความสำคัญยิ่งอันขาดไม่ได้ เพราะเป็นผลของการบำเพ็ญบารมี ตามความว่า “...กล่าวโดยย่อ ความเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เป็นผลของบารมีเหล่านั้น กล่าวโดยพิสดาร สิริธรรมกายอันงดงามทั่วไปตั้งขึ้นด้วยคุณหาประมาณมิได้ ไม่มีสิ้นสุดตั้งแต่สมบัติของรูปกายอันรุ่งเรืองด้วยหมู่คุณไม่น้อยมีอาทิ มหาปฐกษณะอนุพัชชนะ ๘๐...”¹⁶⁴

ด้วยกรอบแนวคิดเช่นนี้ การปรากฏของมหาปฐกษณะในรูปกายของตัวภาพพระพุทธเจ้าทั้งในงานจิตรกรรม(และปฏิมากรม) จึงเป็นสิ่งจำเป็นอันขาดไม่ได้ เพราะเป็นเครื่องหมายบอกชี้ถึงผลของการบำเพ็ญเพียรบารมีในอดีตชาติ และภาพทศชาดกในจิตรกรรมฝาผนังทุกแห่งก็เป็นหลักฐานแห่งการบำเพ็ญบารมี ซึ่งไม่ได้มีความหมายจำเพาะพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันเท่านั้น แต่มหาปฐกษณะยังเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับรูปกายของพระพุทธเจ้าในอดีตซึ่งผ่านการบำเพ็ญบารมีมาอย่างเต็มเปี่ยมด้วย ดังเช่น อดีตพระพุทธเจ้านามว่า พระทีปังกรความว่า “...สุเมธคาบส ถึมดาทั้งสองขึ้นมองดูพระวรกายของพระทศพล ผู้เสด็จดำเนินมาตามทางที่คดงแห่งไว้ ซึ่งถึงความงามด้วยพระรูปโฉม อันประดับด้วยพระมหาปฐกษณะ ๓๒ ประการ สวยงามด้วยอนุพัชชนะ ๘๐ ...”¹⁶⁵ หรือ “ในภัทรกัปนี้ พระพุทธเจ้ามีพระนามว่ากัสสปผู้เป็นพงศ์พันธุ์พรหมพระยศใหญ่ ประเสริฐกว่านักปราชญ์ทั้งหลาย ได้เสด็จอุบัติขึ้นแล้ว พระองค์สมบุรณ์ด้วยอนุพัชชนะ มีพระลักษณะอันประเสริฐ ๓๒ ประการ...”¹⁶⁶ และ “...พระสัมพุทธเจ้านามว่าสุเมธะ มีพระมหาปฐกษณะ ๓๒ ประการ...”¹⁶⁷ เป็นต้น ซึ่งความโดยสรุปแล้วได้ให้ความหมายเชิงรูปกายของพระพุทธเจ้าในความหมายที่เชื่อมโยง และให้คุณค่าว่ามีที่มาจากการหยั่งถึงพระธรรม และปฏิบัติตามความเป็นจริงของธรรมที่มีที่มาจากการหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติของธรรมด้วยตนเอง อันเป็นการให้คุณค่าแก่ความเป็นจริงเชิงอัตวิสัยในท้ายที่สุดนั่นเอง

¹⁶⁴ จริยา.อ. 9/3/668-669.

¹⁶⁵ อป.อ. 8/1/34.

¹⁶⁶ จ.อป. 33/140/187.

¹⁶⁷ จ.อป.33/91/101.

จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่วัดสุทัศน์เทพวราราม สามารถยืนยันแนวคิดที่เรากล่าวมาได้เป็นอย่างดี แม้ว่าจะเป็นเพียงแห่งเดียวที่เขียนจิตรกรรมเล่าเรื่องอดีตพระพุทธเจ้า แต่ก็มีความสำคัญในฐานะเป็นวัดหลวงสำคัญที่สุดแห่งหนึ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้เขียนภาพเล่าเรื่องอดีตพระพุทธเจ้า 27 พระองค์ ตั้งแต่พระพุทธคันหกร เมธังกร สรณังกร ที่ปังกร ตามลำดับจนถึงกัสสป โดยตัวภาพของอดีตพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ ล้วนมีลักษณะเหมือนกันทั้งสิ้น ซึ่งก็เป็นลักษณะที่ไม่มีความแตกต่างกันเลยกับภาพของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังทุกแห่งด้วยเช่นกัน

ด้วยกรอบของแนวคิดดังกล่าวข้างต้น จึงเป็นเงื่อนไขอันจำเป็นอย่างขาดไม่ได้ที่การปรากฏของรูปกายพระพุทธเจ้า และอดีตพระพุทธเจ้าจะต้องมีลักษณะหลักเหมือนกันทั้งสิ้น เพราะเป็นเครื่องหมายแห่งการบำเพ็ญบารมีอันเต็มเปี่ยม และสอดคล้องกับการให้คุณค่าและความหมายกับพระพุทธเจ้าด้านธรรมกายของพระองค์เป็นสำคัญมากกว่ารูปกาย ดังมีร่องรอยความคิดนี้ปรากฏอยู่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในไตรภูมิโลกวินิจจยภคา แต่งโดยพระยาธรรมปรีชา (แก้ว) ในสมัยรัชกาลที่ 1 ว่า “...ได้พบพระปริยัติธรรมก็เหมือนได้พบสมเด็จพระสรรเพชญ์พุทธองค์...”¹⁶⁸ เพราะว่า “...เมื่อพระตถาคตเสด็จนิพพานล่วงแล้ว พระพุทธเจ้าทั้ง ๘ หมื่น ๔ พันพระองค์ คือ พระธรรมชั้น ๘ หมื่น ๔ พัน จะให้โอวาทสั่งสอนแก่ท่าน...”¹⁶⁹ ซึ่งเป็นแนวคิดที่มีรากฐานในพุทธปรัชญาอยู่แล้ว ตามที่มีการกล่าวนามพระองค์ว่า “ธรรมกาย” ความว่า “...พระผู้มีพระภาคเป็นผู้เกิดจากธรรม เป็นธรรมนิรมิต เป็นธรรมทายาท ชื่อนั้นเพราะเหตุอะไร? เพราะคำว่า ‘ธรรมกาย’ ก็คือ ‘พรหมกาย’ ก็คือ ‘ธรรมภูต’ ก็คือ เป็นชื่อของตถาคต...”¹⁷⁰ โดยทรงเป็นพระธรรมกายเพราะว่า “...เพราะเหตุใดตถาคตจึงได้รับการขนานนามว่าธรรมกาย เพราะตถาคตทรงคิดพุทธพจน์ คือพระไตรปิฎกด้วยพระหทัยแล้ว ทรงนำออกแสดงด้วยพระวาจา ด้วยเหตุนี้ พระวรกายของพระผู้มีพระภาคจึงจัดเป็นธรรมแท้ เพราะสำเร็จด้วยธรรม พระธรรมเป็นกายของพระผู้มีพระภาคนั้นดังพรรณนามานี้...”¹⁷¹ และสอดคล้องกับความหมาย

¹⁶⁸ พระยาธรรมปรีชา (แก้ว), *ไตรภูมิโลกวินิจจยภคา ฉบับที่ 2*, (กรุงเทพฯ ฯ : กรมศิลปากร, 2520), หน้า 23.

¹⁶⁹ *เรื่องเดียวกัน*, หน้า 23. และเห็นได้ชัดว่า เปรียบพระธรรมทั้งหมดเป็นกายของพระองค์

¹⁷⁰ ที.ปา. 11/55/75-76.

¹⁷¹ ที.อ. 3/1/176.

ของคำว่าธรรมกายตามรูปศัพท์ก็คือ "...กองแห่งธรรม ที่รวมหรือที่ขุมนุมหรือที่ประมวลไว้แห่งธรรม..."¹⁷²

ดังนั้นการให้ความสำคัญกับมหาปริสลักษณะ และธรรมกายของพระพุทธเจ้าที่ปรากฏในงานจิตรกรรม จึงสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องพระพุทธเจ้าตามพื้นฐานของพุทธปรัชญาเถรวาทที่เน้นความสำคัญแก่พระธรรมกายเป็นหลัก และพระธรรมกายของพระพุทธองค์ไม่แปรเปลี่ยนไปตามกาลเวลา ในขณะที่รูปกายตามข้อเท็จจริงย่อมมีเกิดดับ ฉะนั้นรูปภาพพระพุทธเจ้าในจิตรกรรมฝาผนังบนรากฐานแนวคิดที่ให้ความสำคัญแก่ธรรมกายเช่นนี้ จึงไม่จำเป็นต้องให้ความสำคัญต่อรูปกายของพระองค์ในฐานะเป็นรูปกายที่ย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามวัย แต่ได้แสดงภาพรูปกายของพระพุทธเจ้าที่มีลักษณะแบบเดียวกันในทุกช่วงอายุ เช่น พระกายของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันที่พระชนมายุ 29 พรรษาในขณะที่ออกบวช และตอนปรินิพพานเมื่อพระชนมายุ 80 พรรษา นั่นก็แสดงด้วยรูปกายที่ไม่ต่างกันเลยเพราะตามหลักฐานของพุทธปรัชญาที่กล่าวมานั้นพระพุทธเจ้าในฐานะพระธรรมกายย่อมไม่มีความเปลี่ยนแปลงปรากฏให้เห็นได้ รวมทั้งมหาปริสลักษณะหรือพุทธลักษณะที่ปรากฏก็มีความหมายที่เชื่อมโยงกับพระธรรม หรือธรรมกายของพระพุทธเจ้าเป็นสำคัญอย่างชัดเจนอยู่แล้ว¹⁷³ และการรู้ธรรมกายของพระองค์ย่อมนำไปสู่การดับทุกข์ได้

นอกจากนั้นเมื่อพิจารณาเนื้อหาเรื่องราว ในแต่ละส่วนของผนังเรื่องอดีตพระพุทธเจ้าภายในวิหารหลวงวัดสุทัศนบุปผารามว่า สาระสำคัญหรือเนื้อหาหลักของพระพุทธเจ้าทั้ง 27 พระองค์ ที่มีเหมือนกันอย่างขาดไม่ได้ คือ การประสูติในวาระกษัตริย์ เห็นเทวทูตทั้ง 4 ออกบวช ประกาศพระศาสนา เช่น พระพุทธเจ้านามคันธังกร ซึ่งเขียนในผนังด้านทิศเหนือของวิหารหลวงวัดสุทัศน ก็จะประกอบด้วยเหตุการณ์หลัก คือ ประสูติในวาระกษัตริย์ พบเทวทูตทั้ง 4

¹⁷² พระธรรมปิฎก, *กรณีธรรมกายบทเรียนเพื่อพระพุทธศาสนาและสังคมไทย*, (กรุงเทพฯ : กองทุนวัฒนธรรม, 2542), หน้า 106, 120.

¹⁷³ แนวคิดดังกล่าวไม่ใช่แนวคิดใหม่ในศิลปะรัตนโกสินทร์ แต่มีรากฐานมาก่อนหน้านั้นอย่างยาวนาน เช่น ปรากฏหลักฐานจารึกการสร้างพระพุทธรูปที่กล่าวว่า พระพุทธลักษณะของพระพุทธเจ้าหรือพระพุทธรูป คือ พระธรรมกาย พบ ณ วัดพระเชตุพน จ.สุโขทัย จารึกเมื่อ พ.ศ. 2092 ความว่า "...พระพุทธลักษณะ คือ พระธรรมกาย มีพระเศียรอันประเสริฐ คือพระศัพพัญญุตญาณ มีพระเกศางาม ประเสริฐ คือ พระนิพพานอันเป็นอารมณ์แห่งผลสมาบัติ..." [ดูจารึกเพิ่มใน คำ ทองคำวรรณ (อ่าน, แปล, และอธิบาย), *จารึกสมัยสุโขทัย*, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2526), หน้า 279-281].

เสด็จออกมหาภิเนษกรรม ณ มารผจญ ประกาศพระธรรมเทศนา¹⁷⁴ ซึ่งสาระสำคัญในเชิงประวัติ ไม่แตกต่างอะไรกับประวัติของอดีตพระพุทธเจ้าองค์อื่นๆ และพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันเลย โดยเฉพาะจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติในวัดสุวรรณาราม ซึ่งเขียนพุทธประวัติอย่างย่อ (เพียง 2 ผนัง ในด้านทิศใต้ ภาพมารผจญ, และแทรกอยู่ในภาพจักรวาล) ก็พบว่า มีการนำตอน ประสูติ พบเทวทูตทั้ง 4 ออกบวช ตรัสรู้ มาเขียนไว้ (ส่วนตอนที่อาจอนุมานได้ว่าเป็นตอน ประกาศศาสนา เช่น ตอนโปรดพุทธมารดา และลงจากดาวดึงส์ในผนังเรื่องจักรวาล หลังพระ ประธาน), ส่วนจิตรกรรมฝาผนังอื่นที่เขียนพุทธประวัติโดยละเอียดก็ล้วนปรากฏประวัติหลักใน ส่วนดังกล่าวครบถ้วนทุกแห่ง(ยกเว้นวัดคูสิดารามเพียงแห่งเดียวที่ขาดตอนเห็นเทวทูตทั้ง 4)

หลักฐานดังกล่าวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังแสดงให้เห็นว่า สาระสำคัญของวิถี แห่งการเป็นพระพุทธเจ้าได้นั้น จะต้องมิใช่คุณสมบัติหลักหรือพื้นฐานที่ต้องผ่านกระบวนการ ดังกล่าวเหมือนกัน คือ ประสูติในวาระกษัตริย์ ณ ชมพูทวีป เห็นเทวทูตทั้ง 4 ออกบวช ตรัสรู้ และประกาศพระศาสนา จึงจะสามารถเป็นพระพุทธเจ้าได้อย่างสมบูรณ์ เห็นได้ชัดเจนเช่นกันว่า คุณสมบัติเช่นนี้ ไม่ได้เป็นคุณสมบัติเฉพาะของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันหรือปัจเจกบุคคลใด แต่เป็นคุณสมบัติของพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ที่ต้องกระทำหรือบำเพ็ญเพียรเช่นนั้นจึงสามารถ เห็นถึงความเป็นจริง และเป็นพระพุทธเจ้าได้ เพราะฉะนั้นแนวคิดนี้ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝา ผนังว่าความเป็นพระพุทธเจ้าไม่ได้เป็นคุณสมบัติเฉพาะบุคคล หรือปัจเจกบุคคล แต่บุคคลใดที่ สามารถเข้าถึงความเป็นจริงแห่งพระธรรม หรือธรรมกายรวมทั้งสามารถกระทำตามเงื่อนไขของ พุทธปรัชญาได้ก็สามารถเป็นพระพุทธเจ้าได้เช่นกัน เพราะฉะนั้นเนื้อหาในเรื่องอดีตพระพุทธเจ้า จึงเท่ากับเป็นการให้ความสำคัญกับพระพุทธเจ้าในฐานะผู้สืบทอดกระแสแห่งธรรม และค้นพบ ความเป็นจริงแห่งพระธรรม มากกว่ามองพระพุทธเจ้าในแง่ปัจเจกบุคคลในฐานะตัวตนที่เคยมีอยู่ จริงในประวัติศาสตร์¹⁷⁵ และความเป็นพระพุทธเจ้าก็คือ แบบอย่างอันเป็นอุดมคติ หรือเป้าหมาย สูงสุดของชีวิตหรือของมนุษย์ ที่มนุษย์สามัญสามารถไปถึงและเป็นเช่นนั้นได้ หากมีการบำเพ็ญ บารมี และมีคุณสมบัติเพียงพอตามเงื่อนไขของพุทธปรัชญา

¹⁷⁴ สรุปความจาก วรรณิกา ณ สงขลา, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวราราม, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2531), หน้า 198-199., แม้ว่ารายละเอียดในประวัติของแต่ละ พระองค์จะต่างกันไป เช่น พาหนะในการออกบวชหรือต้นไม้ที่ประทับในตอนตรัสรู้จะต่างกัน แต่จริยวัตรหลัก ที่กล่าวถึงนั้นก็เหมือนกันทุกพระองค์.

¹⁷⁵ ดูเพิ่มใน นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่และใบเรือ, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์, 2543), หน้า 455 - 467.

อดีตพระพุทธเจ้าจำนวน 27 พระองค์ เป็นเพียงอดีตพระพุทธเจ้าส่วนหนึ่งของอดีตพระพุทธเจ้าจำนวนมากมาที่เคยอุบัติขึ้นมาในอดีต เพียงแค่ 27 พระองค์นั้นมีความสัมพันธ์โดยตรงกับพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน โดยเฉพาะอดีตพระพุทธเจ้านามว่าทีปังกร ซึ่งเป็นอดีตพระพุทธเจ้าพระองค์ที่ 4 ในจำนวน 27 พระองค์ แต่เป็นอดีตพระพุทธเจ้าพระองค์แรกที่ได้ตรัสพยากรณ์กับพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน เมื่อครั้งยังเป็นสุเมธดาบสว่าจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคตแน่นอน¹⁷⁶ จิตรกรรมเรื่องอดีตพระพุทธเจ้าในวิหารหลวงวัดสุทัศน์ได้เข้าใจความสำคัญของอดีตพระพุทธเจ้าทีปังกรที่มีต่อพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันเป็นอย่างดี จึงได้เน้นความสำคัญโดยได้จัดวางตำแหน่งภาพประวัติของอดีตพระพุทธเจ้าทีปังกรในผนังที่อยู่ตรงกลางตรงข้ามพระประธาน ในด้านทิศเหนือ ซึ่งเป็นผนังหลักที่โดดเด่นกว่าอดีตพระพุทธเจ้าอีก 27 พระองค์ที่เขียนร่วมกันในอุโบสถ

นอกจากนั้นแล้วจิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุทัศน์ยังยืนยันแนวคิดที่ว่า อดีตพระพุทธเจ้าเหล่านั้น และพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันมีความสัมพันธ์ร่วมกันในฐานะผู้สืบทอดกระแสแห่งพระธรรมมาตามลำดับ อย่างไม่สามารถแยกขาดจากกันได้ โดยจิตรกรรมฝาผนังที่วิหารวัดสุทัศน์สะท้อนถึงการยอมรับกรอบแนวคิดนี้อย่างชัดเจน โดยเมื่อได้เขียนภาพเล่าเรื่องอดีตพระพุทธเจ้าครบทั้ง 27 พระองค์แล้วก็ได้กล่าวถึงจิตรกรรมที่เขียนประวัติพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันว่ามีเขียนต่อกันอยู่ในอุโบสถ ซึ่งในจารึกแผ่นสุดท้ายของจิตรกรรมเรื่องอดีตพระพุทธเจ้าได้เขียนกำกับไว้ในตอนล่างของภาพจิตรกรรมว่า "...กาลนั้น พระพุทธโคดม คือ พระพุทธเจ้าแห่งเราสร้างพระบรมมหาราชวัง ๔ อสงไขยกับปี เป็นปัญญาริก หย่างมาอุบัติในโลกย์ มีความพิศดาร อยู่ในคัมภีร์ปถมสมโพธิ อันเขียนไว้ ณ ผนังพระอุโบสถ บนหน้าต่างขึ้นไปจนปลายผนัง"¹⁷⁷ โดยภายในอุโบสถวัดสุทัศน์อันเป็นอาคารที่มีจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันอยู่นั้น ก็เป็นอาคารที่ตั้งอยู่ถัดจากวิหารหลวง เพราะฉะนั้นจิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุทัศน์จึงเป็นตัวอย่างอันดีที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดตามรากฐานของพุทธปรัชญา ที่ไม่อาจแยกพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันออกจากอดีตพระพุทธเจ้า ซึ่งมีพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันเข้าไปเกี่ยวข้องกับในฐานะเป็นผู้สืบทอดกระแสความเป็นจริงแห่งพระธรรม และได้สะสมบำเพ็ญเพียรบารมีเพื่อปรารถนาจะเป็นพระพุทธเจ้าในกาลต่อไป สอดคล้องกับคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถาอันเป็นคัมภีร์หลัก

¹⁷⁶ อป.อ. 8/1/48., และดูเพิ่มในบรรจบ บรรณรุจิ, พระโพธิสัตว์สถิตถะกับพระพุทธเจ้าในอดีต, (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2532), หน้า 19.

¹⁷⁷วรรณิกา ณ สงขลา, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารหลวง วัดสุทัศน์เทพวราราม, หน้า

ที่ใช้ดำเนินเรื่องในการเขียนภาพจิตรกรรมของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน ที่ได้กล่าวอ้างถึงการปาเทัญบารมีในสำนักของอดีตพระพุทธเจ้าเหล่านั้นอยู่เสมอ ตัวอย่างเช่น ในอภิธรรมโพธิปริวรรตปริเฉทที่ 10 ตอนที่ทรงตรัสรู้แจ้งในบุพเพนิวาสานุสสติภิญญา รู้ระลึกในบุพชาติ ได้ถึงตอนที่พระองค์ทรงเป็นสุเมธคาบส พบพระพุทธที่ปิงกร¹⁷⁸ หรือในพรหมมัชฌเอสนปริวรรตที่พระพรหมทูลเชิญให้พระองค์เทศนานั้น ก็ยังกล่าวย้อนพุทธประวัติไปถึงตอนที่ทรงเป็นสุเมธคาบสเช่นกัน¹⁷⁹

จากที่กล่าวมานั้นคือ เป้าหมายและวิถีของมนุษย์อันเป็นรูปแบบสูงสุดของความเป็นมนุษย์ตามแนวทางของพุทธปรัชญาที่ปรากฏในจิตรกรรม แต่อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะยังไม่สามารถบรรลุถึงเป้าหมายสูงสุดของความเป็นมนุษย์คือ ได้เป็นพระพุทธเจ้าและถึงพระนิพพานได้ แต่ในระหว่างที่ยังเวียนว่ายตายเกิดอยู่ในวัฏสงสารนี้ก็ควรจะมีชีวิตที่มีวิถีดำเนินไปในแนวทางแห่งพุทธภูมิถึงแม้จะมีได้ออกบวช และบรรลุเป้าหมายสูงสุดในชาตินี้ก็ตาม ตัวอย่างชัดเจนที่แสดงถึงกรอบแนวคิดนี้ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังคือ จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ซึ่งเขียนเรื่องอุบาสก อุบาสิกาเอดทักกะอย่างละ 10 คน ก็มีความหมายบ่งชี้ได้ว่า ได้ให้ความสำคัญกับความเป็นมนุษย์ ที่แม้จะยังมิได้บรรลุถึงอุดมคติที่เป็นเป้าหมายสูงสุด แต่ก็ยังเป็นวิถีของมนุษย์อันตั้งอยู่ในแนวทางที่ประเสริฐตามแนวคิดของพุทธปรัชญา เพราะเป็นชีวิตที่สามารถพัฒนาระดับจิตให้อยู่ในแนวทางที่ประเสริฐขึ้นได้ และมีส่วนอย่างสำคัญทำให้พุทธธรรมเผยแพร่ออกไป เพราะฉะนั้นจึงจัดเป็นชีวิตที่มีวิถีอันมีคุณค่า แม้จะยังไม่บรรลุถึงอุดมคติเป้าหมายสูงสุดก็ตาม เพราะว่า “ผู้ปฏิบัติเพื่อเข้าถึงนิพพาน ที่ประสบผลสำเร็จ บรรลุจุดหมายแล้วก็ดี ผู้ที่ดำเนินก้าวหน้ามาในทางที่ถูกจนถึงขั้นที่มองเห็นจุดหมายอยู่เบื้องหน้าแล้ว และจะต้องบรรลุถึงจุดหมายนั้นอย่างแน่นอนก็ดี ท่านสังกัดเข้าในกลุ่มชนผู้เป็นสาวกที่แท้ของพระพุทธเจ้า ที่เรียกว่า สาวกสงฆ์ ดังข้อความในบทสวดสังฆคุณว่า “สุปฏิปันโน ภควโต สาวกสงฺโฆ” ดังนั้นเป็นต้น มีคำเฉพาะสำหรับเรียกเพื่อแสดงคุณสมบัติพิเศษของท่านผู้เป็นสาวกที่แท้เหล่านี้อีกหลายคำ คำที่ใช้กันทั่วไปและรู้จักกันมากที่สุดคงจะได้แก่คำว่า “อริยบุคคล” หรือ “พระอริยะ”¹⁸⁰

อย่างไรก็ตาม การยอมรับแนวคิดเช่นนี้ก็ปรากฏแทรกซึมทั่วไปในงานจิตรกรรมฝาผนังอยู่แล้ว โดยได้ให้คุณค่าแก่ชีวิตที่มีระดับจิตอันประเสริฐว่าเป็นชีวิตที่ได้กระทำ

¹⁷⁸ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 94.

¹⁷⁹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 108.

¹⁸⁰ พระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 279.

กรรมดี และเพราะกระทำความผิดอันนี้เองจึงย่อมส่งผลต่อชาติกำเนิด ภพภูมิรวมทั้งรูปกายสมบัติที่งดงามดังเราได้กล่าวไปแล้ว

4.3.5 ความสัมพันธ์ระหว่างเป้าหมายและวิถีของความเป็นมนุษย์ที่มีต่อแนวคิดเรื่องจักรวาลวิทยา : แนวคิดเรื่องความเป็นจริงของชีวิต มนุษย์ เป้าหมาย และวิถีแห่งความเป็นมนุษย์ตามที่กล่าวไปนั้น มีความหมายสัมพันธ์อย่างยิ่งกับแนวคิดด้านจักรวาลวิทยา กล่าวตามลำดับคือ

การให้ความสำคัญหรือมีแนวคิดหลักต่อมนุษย์ว่า การได้รับผลทางรูปกายหรือคุณสมบัติทางกายภาพของสรรพชีวิตที่มีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย เช่น คุณสมบัติในรูปกายนั้นเป็นเพียงสัญลักษณ์หรือเครื่องหมายที่บ่งชี้ถึงการกระทำความผิดทั้งในอดีตชาติ และปัจจุบันชาติ(ในบางกรณีดังกล่าวไปแล้ว) ของคนที่ได้กระทำไว้ และการที่ตนจะกระทำความผิดเช่นนั้นได้ ก็ต้องมีใจยังถึงความเป็นจริงตามสภาวะธรรม อันเป็นความเป็นจริงเชิงมโนคติที่เป็นจิตวิสัยด้วยตนเอง เพราะฉะนั้นจึงให้คุณค่ากับจิตของมนุษย์โดยตรง จึงย่อมสัมพันธ์กับแนวคิดพื้นฐานของจักรวาลที่กล่าวไปแล้ว(ข้อ 4.2) ที่ได้เน้น และให้ความสำคัญกับการรู้ความเป็นจริงของจักรวาลในเชิงจิตวิสัยด้วยตนเอง โดยไม่ได้เน้นการหาคำตอบของจักรวาลในเชิงวัตถุวิสัย (เช่น การหาขอบเขตที่สุดของจักรวาล) แต่ให้มุ่งมาที่ใจของตนเอง เพราะการรู้ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยเช่นนี้เป็นการรู้ความเป็นจริงที่นำไปสู่การดับทุกข์ได้ตามแนวทางของพุทธปรัชญา หรือแม้แต่การแบ่งความแตกต่างทางรูปกาย และระดับของสถานภาพสรรพชีวิตที่มีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัยก็ได้ใช้ระดับจิตของสรรพชีวิตเป็นเกณฑ์

การรู้ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยดังกล่าว มีความสัมพันธ์อย่างไรกับแนวคิดด้านจักรวาลวิทยาในเชิงภววิสัย อันมีคำถามสำคัญคือ ทำไมพระพุทธเจ้าต้องอุบัติขึ้นและตรัสรู้ได้เฉพาะในชมพูทวีปเท่านั้น ชมพูทวีปมีความสำคัญที่สุดในงานจิตรกรรมฝาผนังเพราะอะไร

คำตอบที่กล่าวได้ตามลำดับคือ เมื่อย้อนกลับไปดูเรื่องราวที่นิยมนำมาเขียนในจิตรกรรมฝาผนังคือเรื่องพุทธประวัติ ทศชาติชาดก ตัวอย่างเช่น พุทธประวัติตอนการเห็นเทวทูตทั้ง 4 ของเจ้าชายสิทธัตถะอันเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้พระพุทธองค์ (และอดีตพระพุทธเจ้าทุกพระองค์) ออกบวช ซึ่งเป็นภาพที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติเกือบทุกแห่ง โดยตัวเหตุการณ์เทวทูตทั้ง 4 เป็นเหตุการณ์อันเป็นข้อเท็จจริงในระดับปรากฏการณ์ที่ปรากฏให้มนุษย์และชีวิตต่าง ๆ บนโลกได้รับรู้เป็นปกติอยู่แล้ว แต่พระพุทธองค์ทรงหยั่งรู้สภาวะความทุกข์ของการเกิด แก่ เจ็บ ตายดังกล่าวได้ด้วยใจตนจากข้อเท็จจริงเหล่านี้เอง จึงยอมเป็นสาเหตุหลักในการออกบวช เพราะถ้าไม่เห็นเทวทูตทั้ง 4 ก็คงจะไม่ออกบวช และจะมีที่ใดบ้างที่มนุษย์จะเห็นทุกข์เช่นนั้นและสามารถออกบวชได้ พบว่าชมพูทวีปเป็นเพียงทวีปเดียวในมนุษยภูมิ ที่มนุษย์สามารถเห็นทุกข์ได้ เพราะในทวีปอื่นอีก 3 ทวีปได้แก่ อมรโคยาน

บุรพวิเทหะ และ อุตตรกฐทวีปนั้นเป็นดินแดนที่มนุษย์จะมีแต่ความสงบสุข ไม่มีความทุกข์ และความเจ็บปวดใด ๆ ปรากฏเลย"¹⁸¹ รวมทั้งในเทวโลกก็เช่นกันไม่มีทุกข์ดังกล่าวปรากฏให้มนุษย์หรือเทวดาได้รับรู้เลย การเห็นทุกข์และการ ตระหนักในทุกข์เป็นเหตุอันขาดไม่ได้ที่ผู้เป็น พระพุทธเจ้าทุกพระองค์จะต้องประสบก่อนออกบวช เพราะถ้าไม่เห็นทุกข์ในชีวิต มนุษย์ย่อมไม่ คิดหนีไปจากทุกข์ หรือทำตนให้พ้นทุกข์ ไปสู่ชีวิตอันประเสริฐกว่าที่เป็นอยู่

ดังนั้น แนวคิดดังกล่าวจึงย่อมทำให้เราเห็นถึงความหมายของชมพูทวีปในฐานะที่เป็นสถานที่ที่ต่างจากดินแดนอื่น คือ เป็นดินแดนที่ปรากฏเหตุการณ์การเกิด แก่ เจ็บ ตายให้ มนุษย์เห็นหรือรับรู้ได้ และเพราะการเห็นทุกข์เช่นนี้จึงทำให้พระพุทธองค์ทรงออกบวช จนกระทั่งตรัสรู้ได้ในเวลาต่อมา เพราะฉะนั้นหากไม่มีเหตุการณ์การเกิดแก่เจ็บตายเช่นนี้ปรากฏ การตรัสรู้ย่อมเกิดขึ้นไม่ได้ ดังความว่า "...ธรรมวินัยที่พระตถาคตทรงประกาศไว้แล้ว ไม่พึง รุ่งเรืองในโลก ๓ ประการเป็นไฉน คือ ชาติ ๑ ขรา ๑ มรณะ ๑ อฏฐกัณฐ์ทั้งหลาย ธรรมทั้ง ๓ ประการนี้แล ไม่พึงมีในโลก พระอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าไม่พึงบังเกิดในโลก ธรรมวินัยอัน พระตถาคตทรงประกาศไว้แล้วไม่พึงรุ่งเรืองในโลก อฏฐกัณฐ์ทั้งหลาย ก็เพราะธรรม ๓ ประการ นี้มีอยู่ในโลก ฉะนั้น พระอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าจึงบังเกิดขึ้นในโลก..."¹⁸² ความดังกล่าวเป็น หลักฐานอันชัดเจนที่ยืนยันถึงเงื่อนไขของการตรัสรู้ได้นั้นจะต้องเป็นดินแดนที่ปรากฏทุกข์ ซึ่งก็ มีเพียงแห่งเดียวคือชมพูทวีป เพราะฉะนั้นชมพูทวีปจึงย่อมเป็นดินแดนที่มีความหมายต่อมนุษย์ ที่สุดของพุทธปรัชญา เพราะเป็นเพียงดินแดนเดียวที่มีองค์ประกอบที่จำเป็นต่อการเป็น พระพุทธเจ้าครบถ้วน

แม้ว่าการยังรู้ทุกข์ได้ในใจตนจนกระทั่งออกบวชในกรณีอื่นที่ไม่ใช่พระพระพุทธเจ้า จะไม่จำเป็นต้องเห็นเทวทูตทั้ง 4 ดังในกรณีของพระสาวก เช่น พระสารีบุตรและพระ โมคคัลลานะ ในจิตรกรรมเรื่องสาวกเฝ้าทักขะในอุโบสถวัดพระเชตุพน หรือการออกบวชของพระปัจเจกพุทธ เจ้าที่ปรากฏในจิตรกรรมเรื่องพระปัจเจกพุทธเจ้า เช่น พระปัจเจกพุทธเจ้าลำดับที่ 4 ในจิตรกรรม

¹⁸¹ อุใน พญาสิทธิ, ไตรภูมิภควา, หน้า 136-137., และความในคัมภีร์ปฐมโพธิกถาอันเป็นคัมภีร์หลักที่ใช้เขียนภาพจิตรกรรมพุทธประวัติกล่าวชัดเจนว่า การเห็นเทวทูตทั้ง 4 คือสาเหตุแห่งการออกบวช ดังความว่า "...ราชบุตรแห่งเราจะเห็นซึ่งสิ่งอันใดจึงจะออกบรรพชา พราหมณ์กราบทูลว่า จะเห็นซึ่งนิมิตทั้ง ๔ ครัตยักถามว่านิมิตทั้ง ๔ นั้นคือสิ่งใด? พราหมณ์จึงกราบทูลโดยพระคณาแปลเนื้อความว่า พระราชกุมารจะ เห็นซึ่งชนชรา ๑ ชนพยาธิ ๑ ชนอันถึงมรณภาพ ๑ กับรูปบรรพชิต ๑ จึงจะสละราชสมบัติออกบรรพชา จะได้ตรัสเป็นองค์พระสัพพัญญูเจ้า..." (สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 44),

¹⁸² อจ.ทศก 24/76/146.

ภายในอุโบสถวัดสุทัศน์ พระองค์ได้หยั่งรู้ความจริงแห่งไตรลักษณ์จากการเห็นดอกบัวที่ตูม บาน โรยรา หรือพระปึงเจกพุทธเจ้าลำดับที่ 11 หยั่งรู้พระอนิจลักษณะจากเหล่านางสนมในวัยต่างๆ จึงออกบรรพชา¹⁸³ ได้เช่นเดียวกัน และก็เห็นได้ชัดเจนว่ามีเพียงแต่ในชมพูทวีปเท่านั้นที่จะปรากฏข้อเท็จจริงดังกล่าวให้มนุษย์ได้หยั่งรู้ทุกข์ด้วยใจตน

แนวคิดเช่นนี้ในจิตรกรรมสอคกล้องอย่างยิ่งตามหลักพุทธปรัชญาโดยในอริยสัจ 4 ได้จัดให้ “ทุกข์” เป็นข้อแรกของอริยสัจ 4 ที่มนุษย์พึงจะต้องกำหนดรู้ จึงสามารถพิจารณาข้อสมุทัย นิโรธ และมรรค ต่อไปได้ตามลำดับ เพราะถ้าหากใจของมนุษย์ไม่ได้ตระหนักรู้ทุกข์ก่อนในเบื้องต้นแล้ว การจะใคร่ตรองถึงสาเหตุแห่งทุกข์(สมุทัย) และเห็นเป้าหมายรวมทั้งดำเนินไปสู่วิถีทางที่จะดับทุกข์(นิโรธและมรรค) ตามเรื่องราวที่ปรากฏในจิตรกรรมเหล่านั้นย่อมเกิดขึ้นตามมาไม่ได้

อีกทั้งในแง่ของการบำเพ็ญเพียร และสั่งสมบารมีของพระพุทธเจ้า พระสาวก พระโพธิสัตว์และพระปึงเจกพุทธเจ้านั้นเห็นได้อย่างชัดเจนว่า พระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ พระสาวกและพระปึงเจกพุทธเจ้า จะบำเพ็ญเพียรบารมีเพื่อสะสมบุญและยกระดับจิตของตนได้อย่างบริบูรณ์ สะดวกก็ที่ชมพูทวีปเท่านั้น เพราะเป็นทวีปเดียวที่มีทุกข์ปรากฏให้รับรู้ได้และสามารถช่วยเหลือผู้อื่นได้ เช่น หากอยากจะบริจาคทาน ก็สามารถกระทำได้เต็มที่ เพราะเป็นแผ่นดินที่มีมนุษย์คอยอยาก แต่ในทวีปอื่นและเทวโลก ไม่สามารถกระทำบำเพ็ญบุญได้อย่างเต็มเปี่ยมเช่นนี้เลย เพราะเป็นดินแดนที่มีแต่ความสุข ฉะนั้นพระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ พระสาวกทุกคนก็จึงต้องเกิดมาเป็นมนุษย์ในชมพูทวีปและบำเพ็ญบารมีในชมพูทวีปเป็นสำคัญ

เมื่อพิจารณามนุษย์ในฐานะเป็นชีวิตที่มีระดับจิตสามารถหยั่งรู้ความเป็นจริงแห่งพระธรรม และบำเพ็ญเพียร ประพฤติตนให้ไปสู่เป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาด้วยตนเองในชมพูทวีปเช่นนี้ จึงจัดได้ว่ามนุษย์ในชมพูทวีปประเสริฐกว่าเทวดาทั้งปวง ดังความว่า “...มนุษย์ชาวชมพูทวีปประเสริฐกว่าพวกมนุษย์ชาวอูตรกุรุทวีป และเทวดาชั้นดาวดึงส์ด้วยฐานะ ๓ ประการ ๓ ประการเป็นไฉน คือเป็นผู้กล้า ๑ เป็นผู้มั่งคั่ง ๑ เป็นผู้อยู่ประพฤติพรหมจรรย์อันเยี่ยม ๑...”¹⁸⁴ การเกิดเป็นมนุษย์ในชมพูทวีปจึงเป็นสิ่งที่ประเสริฐสุด แม้แต่ในทัศนะของเทวดาดังความว่า “...ความเป็นมนุษย์ แลเป็นส่วนแห่ง การไปสู่สุคติของเทวดาทั้งหลาย...”¹⁸⁵ และ “...เมื่อใดเทวดาจะต้องจุติจากเทพนิกาย เพราะความสิ้นอายุ เมื่อนั้น เสี่ยง ๓ อย่างของ

¹⁸³ สรุปความจากจารึกเรื่องพระปึงเจกพุทธเจ้าใน วัดสุทัศน์เทพวราราม, หน้า 99, 113.

¹⁸⁴ อจ.นวก. 23/225/364.

¹⁸⁵ พ.อติ. 25/262/268.

เทวดาทั้งหลาย ผู้พลอยยินดีย่อมเปล่งออกไปว่า แน่ะท่านผู้เจริญ ท่านจากเทวโลกนี้ไปแล้วจนถึง
สุคติ จงถึงความ เป็นสหายแห่งมนุษย์ทั้งหลายเถิด ท่านเป็นมนุษย์แล้ว จงได้ศรัทธาอย่างยิ่งใน
พระสัมมาสัมพุทธเจ้า... ”¹⁶⁶

แนวคิดเช่นนี้เห็นได้ชัดเจนว่า ได้ให้คุณค่ากับชีวิตของมนุษย์ที่ดำเนินไปในแนวทาง
ประเสริฐตามพุทธปรัชญาว่าเป็นชีวิตที่มีคุณค่าสูงกว่าชีวิตอื่นทั้งปวงในจักรวาล สูงส่งกว่า
เทวดาและพรหม เพราะเป็นชีวิตที่สามารถพัฒนาตนเองไปสู่เป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาที่
แม้แต่เทวดาก็ยังไม่สามารถทำได้ หลักฐานในงานจิตรกรรมฝาผนังสะท้อนถึงการยอมรับ
และศรัทธาในแนวคิดนี้อย่างชัดเจน โดยได้เขียนภาพเทวดาประทับเรียงเป็นแถวหันพระพักตร์ และ
มือประคองอัญชลีไหว้ไปทางพระพุทธเจ้าอันเป็นพระพุทธรูปประธาน ซึ่งมักเรียกว่าภาพ
เทพชุมนุม และภาพเทวดาถืออาวุธ เช่น ศรหรือพระขรรค์บริเวณด้านในของประตู หน้าต่างใน
อาคารที่ปรากฏจิตรกรรมฝาผนัง เช่น ภาพเทพชุมนุมในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่ง
พุทธไสยาสน์ วัดคูสิดาราม วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม เป็นต้น หรือปรากฏภาพเทวดาใน
รูปแบบที่ทำหน้าที่เป็นเทพอารักขาที่เรียกกันว่า ทวารบาล มีหน้าที่รักษามิให้สิ่งอันตราย
หรือชั่วร้ายผ่านไปสู่พื้นที่ด้านหลังประตูได้¹⁶⁷ ตัวอย่างเช่น ทวารบาลที่พระที่นั่งพุทธไสยาสน์
วัดคูสิดาราม วัดสุวรรณาราม เป็นต้น โดยเฉพาะในกรณีทวารบาลอุโบสถ และวิหารหลวงวัด
สุทัศนเทพวรารามนั้นได้นำภาพเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์มาเขียน เช่น ภาพนารายณ์ พระอิศวร
เป็นต้น และเมื่อพิจารณาประกอบกับตัวอาคาร อันมีพระพุทธรูปตั้งประดิษฐานเด่นสง่าเป็น
ประธานภายในอาคารแล้ว เทพและเทวดาผู้ยิ่งใหญ่เหล่านั้นก็อยู่ฐานะที่ด้อยกว่าพระพุทธเจ้า
(พระพุทธรูปประธาน) เพราะเป็นเพียงผู้มีหน้าที่รักษาศาสนสถาน

ด้วยกรอบแนวคิดนี้ มนุษย์ที่มีคุณค่าสูงสุดเช่นนี้จะอุบัติขึ้นได้จึงย่อมต้องดำรงอยู่ใน
ฐานะที่มีความสัมพันธ์กับจักรวาล โดยเฉพาะชมพูทวีป ฉะนั้น ชมพูทวีปจึงเป็นทวีปที่ถูกให้
ความสำคัญเป็นพิเศษ เพราะเป็นดินแดนที่สามารถทำให้มนุษย์ดำเนินวิถีทางไปสู่เป้าหมายสูงสุด
ของพุทธปรัชญาได้ตามลำดับ เพราะชมพูทวีปในฐานะโลกเป็นดินแดนที่ทำให้สัตว์โลก
สามารถบำเพ็ญบารมี และเข้าถึงความเป็นจริงแห่งธรรมได้

¹⁶⁶ พ.อติ.25/262/268. และในการรับรู้ความจริงของพระธรรมได้นอกจากเงื่อนไขที่ต้องเกิดเป็น
มนุษย์เพราะมีระดับของจิตอันเจริญเพียงพอจะรับรู้ถึงความจริงแห่งพระธรรมได้แล้วยังมีเงื่อนไขย่อยอีก
หลายประการ เช่น ไม่เป็นคนพิการ ไม่เกิดในดินแดนที่ไม่มีพระศาสนา เป็นต้น (ดูเพิ่มใน อจ.อฎฐก.
23/119/200-204).

¹⁶⁷ กรมศิลปากร, ทวารบาลผู้รักษาศาสนสถาน, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร 2546), หน้า 5.

จิตรกรรมฝาผนังได้สะท้อนถึงการเข้าใจกรอบแนวคิดนี้อย่างชัดเจน จิตรกรรมภาพจักรวาลหลังพระประธานทุกแห่ง ล้วนเน้นความสำคัญกับชมพูทวีป โดยนำมาเขียนให้มีขนาดใหญ่และแสดงเนื้อหามากที่สุด ในบรรดา 4 ทวีป รวมทั้งเนื้อหาต่าง ๆ ที่ปรากฏนำมาเขียนในจิตรกรรม คือ พุทธประวัติ ทศชาติชาดก อดีตพระพุทธเจ้า สาวก-สาวิกา อุบาสก-อุบาสิกา เอตทัคคะ ก็ล้วนแต่ใช้ฉากของชมพูทวีปเป็นหลักในการดำเนินเรื่องทั้งสิ้น

ด้วยเหตุผลเหล่านี้เอง การเน้นความสำคัญแก่ชมพูทวีปจึงเป็นสิ่งจำเป็นอันขาดไม่ได้ในงานจิตรกรรมฝาผนังในฐานะเป็นดินแดนที่ทำให้มนุษย์สามารถรับรู้ ตระหนักในทุกข์และปฏิบัติตนเพื่อพ้นทุกข์ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแล้วเมื่อพิจารณาความหมายร่วมกับตัวอาคารที่ปรากฏจิตรกรรมฝาผนังทุกแห่งที่เราได้ศึกษา ล้วนแต่เป็นจิตรกรรมที่เขียนอยู่ภายในพระอุโบสถเกือบทั้งสิ้น ซึ่งพระอุโบสถนั้นมีหน้าที่หลักในฐานะเป็นอาคารที่ใช้ประกอบพิธีอุปสมบทมนุษย์สามัญ ที่อยู่ในชมพูทวีปตามความหมายของคคิจักรวาลแบบไตรภูมิให้เข้าสู่สถานะบรรพชิตตามแนวทางที่พระพุทธองค์ได้ดำเนินมาก่อนหน้าแล้ว ดังคำขานขอบวชพระโดยผู้ซึ่งเป็นนาคจะต้องกล่าวตอนหนึ่งว่า “สพฺพ ทฺภฺข นิสฺสรณ นิพฺพาน สจฺฉิกรณตฺถาย เพื่อประโยชน์แก่การกระทำให้แจ้ง แล้วซึ่งพระนิพพาน เป็นเครื่องสลัดออกจากทุกข์ทั้งปวง”¹⁸⁸ คือเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาที่พ้นไปจากการเวียนว่ายตายเกิด ไม่สถิตอยู่ ณ ตำแหน่งใดของจักรวาลอีก

แนวคิดเช่นนี้สอดคล้องกับหลักฐานที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง และศิลปกรรมอื่นที่เกี่ยวข้องกัน โดยเราพบว่าไม่มีจิตรกรรมฝาผนังแห่งใดเลยที่มีการเขียนภาพ “นิพพาน” อันเป็นเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญามาจำลองไว้ในภาพจิตรกรรมเลย เพราะได้กล่าวไว้แล้วว่าทั้งในจิตรกรรมฝาผนังและในงานสถาปัตยกรรมอันเกี่ยวเนื่องกัน ได้ทำหน้าที่ในการถ่ายทอดหรือจำลองจักรวาลหรือบรรยายเหตุการณ์ภายในจักรวาล (ในความหมายเชิงภววิสัยตามภพภูมิต่างๆ) มาปรากฏไว้ในงานศิลปะ แต่ทว่าในเมื่อนิพพานไม่ได้สถิตอยู่ ณ ตำแหน่งใดในจักรวาลเสียแล้ว เพราะฉะนั้น จึงไม่อาจเขียนหรือจำลอง “นิพพาน” เข้ามา “บรรจุ” ไว้ในองค์ประกอบส่วนใดของงานจิตรกรรมเช่นนั้นได้ เพราะนิพพานเป็นภาวะอันพ้นไปแล้วจากจักรวาล และการเวียนว่ายตายเกิดในวัฏสงสาร จึงย่อมไม่ปรากฏอีกแล้วในห้วงจักรวาล เพราะฉะนั้นจึงเราจึงไม่พบภาพนิพพานปรากฏในภาพจักรวาลหรือองค์ประกอบที่แสดงว่านิพพานได้ถูกเขียนขึ้นให้ปรากฏอยู่ในขอบเขตของจักรวาลได้ ดังคำว่า “...ถ้าธรรมชาติอันไม่เกิดแล้ว ไม่เป็นแล้ว อันปัจจัยกระทำไม่ได้แล้ว ประดังไม่ได้แล้ว จักไม่ได้มีแล้วไซ้ การสลัดออกซึ่งธรรมชาติที่เกิด

¹⁸⁸ พระมหาชัยยุทธ, คุณค่าการบวชปัจจุบัน, (ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์ : 2546), หน้า 41.

แล้ว เป็นแล้ว อันปัจฉัยกระทำแล้ว ประสงค์แล้ว จะไม่พึงปรากฏในโลกนี้เลย...¹⁸⁹ หรือ ดังคำว่า “...ความไม่หวั่นไหวย่อมมีแก่บุคคลผู้อันตณหาและทริอาศัย ย่อมไม่มีแก่ผู้อันตณหา และทริไม่อาศัย เมื่อความหวั่นไหวไม่มี ย่อมมีปัสสัทธิ ก็ย่อมไม่มีความยินดี เมื่อไม่มีความ ยินดี ก็ย่อมไม่มีการจุดและอุปบัติ โลกนี้โลกหน้าก็ไม่มีระหว่างโลกทั้งสองก็ไม่มี...”¹⁹⁰

เมื่อเป็นดังนี้ในจิตรกรรมฝาผนังจึงย่อมไม่มีการแสดงภาพของนิพพาน อันเป็น เป้าหมายสูงสุดไว้ในภาพจักรวาลหรือในองค์ประกอบอื่นใดที่ยังตั้งอยู่ในจักรวาล เพราะจักรวาล ในความหมายของดินแดนแห่งสังสารวัฏที่ชีวิตต่างๆ ต้องดำเนินไปตามเหตุปัจจัย แต่เมื่อนิพพาน เป็นภาวะที่ดับกิเลส และเหตุปัจจัยที่ปรุงแต่งจิตเหล่านั้นได้ดับสนิทลงแล้วอย่างสิ้นเชิงจึงย่อมเป็น ภาวะที่ไม่มีการปรุงแต่งใดๆ ที่สามารถทำให้วนเวียนอยู่ในสังสารวัฏได้อีกต่อไป เพราะฉะนั้น นิพพานในฐานะเป้าหมายสูงสุดอันเป็นปรารถนาของพุทธบริษัทเช่นนี้ จึงย่อมอยู่ในฐานะ ความหมายที่พ้นจากการเวียนว่ายตายเกิด และวัฏสงสารภายในจักรวาลไปแล้ว จึงย่อมไม่สถิต หรือปรากฏอยู่ ณ ตำแหน่งใดในจักรวาล¹⁹¹

เมื่อเป็นดังนี้ จึงเห็นได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังได้เน้นย้ำ และให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง กับวิถีทางที่จะไปสู่เป้าหมายสูงสุด เพราะหากมีวิถีทางที่ชัดเจน และได้ปฏิบัติครบถ้วนตามวิถี เช่นนั้น เป้าหมายที่มีอยู่ก็ย่อมเป็นสิ่งที่มีความแน่นอนในตัวเองอยู่แล้ว และจิตรกรรมฝาผนัง ก็คือผลงานอันสะท้อนถึงวิถีที่จะนำมนุษย์ไปสู่เป้าหมาย และหยั่งรู้ในความเป็นจริงตาม ธรรมชาติของจักรวาลและสรรพชีวิตได้ด้วยตนเอง

¹⁸⁹ พ.ศ. 25/159/176.

¹⁹⁰ พ.ศ. 25/161/177.

¹⁹¹ แม้ว่าจะมีจิตรกรรมไทยแบบประเพณีบางประเภทได้เขียนภาพแสดงนิพพาน(ในลักษณะที่เป็น มหานคร)ไว้ เช่น ในสมุดภาพไตรภูมิ แต่ก็กล่าวได้ว่าเป็นการแสดงภาพของนิพพานในรูปแบบที่วางตำแหน่ง นิพพานให้อยู่ภายนอกจักรวาล ไม่ได้วางไว้ในตำแหน่งภายในภูมิใดภูมิหนึ่งใน 3 ภูมิของไตรภูมิเลย แต่วาง นิพพานแยกออกมาต่างหากอย่างอิสระจากทุกภูมิ และแม้ว่าจะแสดงภาพนิพพานในรูปแบบของมหานคร แต่เมื่อพิจารณาประกอบกับจารึกที่ปรากฏร่วมกันในสมุดภาพเหล่านั้นแล้ว ก็ยังมีความชัดเจนว่าไม่ได้แสดง ความหมายว่า นิพพานมีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัย ดังนั้นจึงมิได้ขัดแย้งกับแนวคิดของพุทธปรัชญาที่เรากล่าวถึง แต่ในทางตรงข้ามกลับชี้ถึงความเข้าใจในแนวคิดดังกล่าวเป็นอย่างดีว่า นิพพานอยู่พ้นไปจากจักรวาล และสังสารวัฏ [ดูตัวอย่างใน สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ธนบุรี เล่มที่ 6 หน้า 15 และเลขที่ 8 หน้า 111, และตัวอย่างที่สมบูรณ์กว่าในสมุดภาพไตรภูมิกรุงธนบุรี เล่มที่ 10 หน้า 12-15 และเลขที่ 10/ก หน้า 88-91 (สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี เล่มที่ 1, 2, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542)].

จากที่กล่าวมาทั้งหมดในหัวข้อนี้ในเรื่องความเป็นจริงของมนุษย์และชีวิต รวมถึงเป้าหมาย วิถีของชีวิต และความสัมพันธ์ที่พึงมีต่อจักรวาล ทำให้ทราบถึงกรอบแนวคิดเรื่องดังกล่าวที่ปรากฏผ่านงานจิตรกรรมฝาผนัง มีทัศนะว่าการดำรงอยู่ในเชิงรูปกายของสรรพชีวิตในจักรวาลที่มีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย เป็นคุณสมบัติทางรูปกายที่เป็นผลจากการกระทำกรรมดี และรูปกายเชิงวัตถุวิสัยเช่นนั้นก็ใช้กรรม ระดับจิตเป็นเกณฑ์ในการแบ่งและจัดระดับของรูปกาย ซึ่งภาวะแห่งความเป็นจริงของรูปกายอันเป็นภววิสัยและจิตของสรรพชีวิตอันเป็นจิตวิสัยนั้น ก็มีภาวะที่ไม่เที่ยงแท้ หากมนุษย์สามารถหยั่งรู้ความเป็นจริงเช่นนั้นได้ด้วยใจตนเองจึงย่อมแสวงหาเป้าหมายอันประเสริฐกว่า คือการไปให้พ้นจากวัฏสงสาร คือมีนิพพานกำหนดเป็นเป้าหมายสูงสุด โดยวิถีการปฏิบัติตนเพื่อไปให้ไปถึงเป้าหมายดังกล่าว คือ การบำเพ็ญบารมีตามที่ปรากฏในทศชาติชาดก พุทธประวัติ และแม้ว่ายังไม่บรรลุเป้าหมายสูงสุด แต่ก็ป็นชีวิตที่มีกำเนิดในสุคติภูมิ โดยให้คุณค่าแก่การถือกำเนิดเป็นมนุษย์ในมนุษยภูมิ ณ ชมพูทวีป เพราะเป็นเพียงดินแดนเดียวที่สามารถบำเพ็ญเพียรบารมีเพื่อไปสู่เป้าหมายสูงสุดได้ในขั้นตอนนี้ สุดท้าย โดยพ้นไปจากการเวียนว่ายตายเกิดในสังสารวัฏของห้วงจักรวาลอย่างถาวรได้ในที่สุด

4.4 แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

จากการวิเคราะห์ในหัวข้อที่ผ่านมา (ข้อที่ 4.1 – 4.3) ได้เห็นแล้วว่าแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีความสัมพันธ์ หรือตั้งอยู่บนรากฐานแนวความคิดแบบคติไตรภูมิของพุทธศาสนาเถรวาท

อย่างไรก็ตามในเชิงปรัชญาการตอบเพียงว่า แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือ แนวความคิดความเป็นจริงแบบไตรภูมินั้นยังไม่เพียงพอ เพราะอย่างยิ่งไม่ได้ตอบคำถามสำคัญ คือ แนวคิดแบบไตรภูมิเช่นนั้นสามารถเป็นจริงได้หรือยืนอยู่ได้อย่างไร นั่นคือเป็นแนวคิดที่มีทัศนะว่า ธรรมชาติของความเป็นจริงคืออะไร เป็นไปอย่างไร มีวิธีการในการรู้ และพิสูจน์ความเป็นจริงอย่างไร เพราะแนวคิดเหล่านี้มีบทบาทโดยตรงต่อการตอบคำถามว่าทำไมเนื้อหา และรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนังจึงมิได้ยืนอยู่บนพื้นฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ เราจะวิเคราะห์ในประเด็นเหล่านี้พร้อมทั้งเทียบเคียงให้เห็นถึงความแตกต่างจากสำนักคิดในปรัชญาตะวันตกที่สำคัญตามลำดับดังนี้

4.4.1 ธรรมชาติของความเป็นจริงคืออะไร : ลักษณะความเป็นจริงเชิงภววิสัยในงานจิตรกรรมฝาผนัง : จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ มีทัศนะต่อเรื่องความเป็นจริงของ

สรรพสิ่งในเรื่องจักรวาล และสรรพชีวิต ในจักรวาลเชิงภววิสัยบนรากฐานคติแบบไตรภูมิที่มีลักษณะสำคัญดังนี้

จักรวาลวิทยาเชิงภววิสัยที่ปรากฏในจิตรกรรม ได้ยอมรับว่าสิ่งต่างๆ ในจักรวาล เช่น เขาพระสุเมรุ เขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ทวีปทั้ง 4 ภพภูมิของสวรรค์ และนรกทุกชั้น รวมทั้งสรรพสัตว์ในภพภูมิเหล่านั้นในฐานะโอกาสโลก และสัตว์โลกตามที่เรากล่าวไปแล้วล้วนมีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย(objective) โดยลักษณะสำคัญของความเป็นจริงเช่นนี้คือ เป็นการมีอยู่จริงโดยไม่ขึ้นอยู่กับการรับรู้ของจิตมนุษย์ กล่าวคือ แม้ว่าจะไม่มีจิตของมนุษย์เข้าไปรับรู้ แต่สรรพสิ่งดังกล่าวก็ยังคงดำรงอยู่ เช่น แม้ว่าจะไม่มีจิตของมนุษย์เข้าไปรับรู้ เขาพระสุเมรุ พร้อมด้วยไพชยนต์ปราสาทบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ สิ่งเหล่านี้ก็ยังคงดำรงอยู่ในจักรวาล แนวคิดเรื่องการมีอยู่ของรูปรกายสรรพชีวิตในฐานะสัตว์โลก ทั้งในกามภูมิ รูปภูมิ ล้วนมีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัยจากจิตมนุษย์ในลักษณะเช่นเดียวกัน เพียงแต่หากเป็นรูปรกายของเทวดาในระดับสูงก็จะสมส่วนและงดงามกว่าเทวดาชั้นล่าง เช่น รูปรกายของพระพรหมและเทวดาที่เหาะมาในงานพระศพของพระนางยโสธราในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จะมีรูปรกายที่งดงามสมส่วนกว่าเหล่าวิยาธรที่อยู่ด้านล่างท้าย เป็นต้น

ลักษณะประการสำคัญดังกล่าว ทำให้ความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยในงานจิตรกรรมมีฐานะเป็น**ข้อเท็จจริงเชิงภววิสัย** (objective fact) ไปพร้อมกันด้วย นั่นคือ เขาพระสุเมรุ ภพภูมิต่างๆ และสรรพชีวิตในฐานะโอกาสโลกและสัตว์โลก ก็คือข้อเท็จจริงเชิงภววิสัยที่ให้จิตมนุษย์เข้าไปรับรู้ได้

เมื่อได้ลดทอนคุณลักษณะ หรือคุณสมบัติเช่นนี้ของจิตรกรรมฝาผนังในเชิงภววิสัยลงแล้วจึงสอดคล้องกับความเป็นจริงในประเภทที่พุทธปรัชญาเรียกว่า “รูป” หรือรูปธรรม อันเป็นหนึ่งใน**ปรมัตถะ**จะในของพุทธปรัชญา¹⁹² ซึ่งย่อมมีความเป็นจริงอย่างเป็นรูปธรรมดำรงอยู่อย่างมีขนาดและพื้นที่ เช่น เขาพระสุเมรุอันเป็นศูนย์กลางจักรวาล มีความสูงจากมหาสมุทรสีทันดร ๘๔,๐๐๐ โยชน์ แต่ละด้านของเขาสุมะรุมีสีสันต่างกันทั้ง 4 ทิศ ได้แก่ สีทอง เงิน แก้วอินทนิล และแก้วผลึกรัตนะ โดยมีไพชยนต์ปราสาทอันเป็นวิมานของ

¹⁹² ถลนา อัสวรุ่งนิรันดร์, “การศึกษาวิเคราะห์เรื่องอัสจะในฝ่ายพุทธปรัชญาเถรวาท”, หน้า 50, อ้างจาก มหามกุฏ-ราชวิทยาลัย อภิธัมมสังคมนาธิ และอภิธัมมัตถวินาธิ ฎีกาฉบับแปลไทย หน้า 1., ในหัวข้อนี้เราวิเคราะห์รูปรกายของสรรพสิ่งต่างๆที่ปรากฏในจิตรกรรมในลักษณะ ที่ลดทอนลงจนอยู่ในฐานะ “รูป” อันเป็นปรมัตถะจะ ส่วนในฐานะของสมมุติจะนั้นจะกล่าวในหัวข้อ 4.4.3.

พระอินทร์สถิตบนยอดเขา¹⁹³ แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังจะไม่ได้แสดงลักษณะตามคัมภีร์ได้ครบถ้วนทุกประการ แต่ก็สะท้อนถึงการยอมรับแนวคิดดังกล่าวในเชิงภววิสัย โดยในฉากแสดงจักรวาลได้เขียนเขาพระสุเมรุเป็นแท่งสูงสุดตรงใจกลางเหนือมหาสมุทรสี่ทันดร มีไพชยนต์ปราสาทและเจดีย์จุฬามณีทุกแห่ง และเขาพระสุเมรุในจิตรกรรมฝาผนังบางแห่ง เช่น ในจิตรกรรมฝาผนังวัดคูสิดาราม และวัดราชสิทธิาราม เขาพระสุเมรุในจิตรกรรมทั้ง 2 แห่ง ในแต่ละด้านยังแสดงลีลาแตกต่างกันด้วย

เมื่อเปรียบเทียบแนวคิดเรื่องรูปที่ปรากฏในจิตรกรรมไทยอันอยู่บนรากฐานของพุทธปรัชญา กับแนวคิดเรื่องสสาร (matter) ในกลุ่มปรัชญาสารนิยม (materialism) ของตะวันตก แม้ว่าจะมีความคล้ายคลึงกันบางด้านคือ มีทัศนะว่าสสารมีความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยที่ไม่ขึ้นอยู่กับการรับรู้ของจิตมนุษย์ มีลักษณะการกินพื้นที่ (extension) มีสถานะที่ไม่สามารถผ่านเข้าไปได้ (impenetrability) มีมวล (mass) น้ำหนัก (weight) เป็นแนวคิดพื้นฐานสำคัญ¹⁹⁴ ที่คล้ายคลึงกัน แต่รูปที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังก็มีทัศนะบางประการที่ต่างจากสสารในปรัชญาสารนิยม โดยเฉพาะอย่างยิ่งปรัชญาสารนิยมในสมัยใหม่ สสารในแนวคิดวิทยาศาสตร์และสังนิยม เพราะสสารตามทัศนะดังกล่าวในปรัชญาสมัยใหม่ ล้วนแต่ยอมรับความมีอยู่จริงเฉพาะสสารที่สามารถรู้ได้ด้วยประสบการณ์ที่สามารถรับรู้ (perceive) การมีอยู่ของมันได้โดยประสาทสัมผัสทั้ง 5 ที่มนุษย์ทุกคนมีอยู่เท่านั้น แต่โดยข้อเท็จจริง (fact) ในจิตรกรรมฝาผนังพบว่ารูปเป็นจำนวนมากของพุทธปรัชญาอันได้แก่ สวรรค์ นรกภูมิ เทวดา ในเชิงภววิสัยเหล่านั้นล้วนเป็นรูปที่มีอยู่จริงที่มนุษย์ไม่สามารถรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 ที่ทุกคนมี แต่มนุษย์จะรับรู้ความมีอยู่จริงของรูปเช่นนั้นได้ก็ด้วยความรู้ที่เรียกว่าอภิญญา 5 หรือเมื่อบำเพ็ญได้ซึ่ง “...อภฺรฺสฺมาบฺติ ๘ อันนี้แล้วเห็นทั้งชั้นฟ้า ชั้นดินสิ้น แลเห็นทั้งความสุขอันมีในชั้นฟ้า แลชั้นดิน ชั้นอินทร์แลพรหมทั้งหลาย เห็นมาอยู่ในฝ่ามือคือดังผลมะขามป้อมอันอยู่ในใจมือนั้นแล¹⁹⁵ โดยความรู้ในระดับอภิญญา 5 เช่นนี้ไม่ใช่การรับรู้ที่มนุษย์ทุกคนมีดังเช่นประสาทสัมผัสทั้ง 5 เพราะผู้ที่บำเพ็ญสมาธิได้เท่านั้นจึงจะเห็นรูปเช่นนั้นได้ ผู้ที่ไม่มีอภิญญา 5 จึงไม่สามารถรับรู้ได้ ฉะนั้น การยอมรับความเป็นจริงเชิงภววิสัยของรูปในลักษณะดังกล่าว

¹⁹³ พญาสิทธิ, ไตรภูมิภค, หน้า 300.

¹⁹⁴ Mead Hunter, *Types and Problems of Philosophy*, p.441., ความในหน้าเดียวกันยังระบุคุณสมบัติของสสารไว้อีกประการคือ ความถาวร (permanence) แต่ที่มีได้ลงไว้เพราะข้อดังกล่าวไม่ตรงกับทัศนะเรื่องรูปของพุทธปรัชญาที่มีทัศนะว่าสสารหรือรูปมิใช่สิ่งถาวร ดังจะเห็นได้ในการวิเคราะห์ต่อไป.

¹⁹⁵ พญาสิทธิ, ไตรภูมิภค, หน้า 454.

จึงย่อมสัมพันธ์กับ ญาณวิทยาของพุทธปรัชญาที่ต่างจากปรัชญาประจักษ์นิยมคือ การยอมรับการรับรู้ทาง ธรรมมารมย์ คือจิตของผู้ที่ฝึกบำเพ็ญเพียรได้ตามเงื่อนไขของพุทธปรัชญา จิตจึงสามารถรับรู้ถึงความมีอยู่ของรูปเช่นนั้นได้ และก็เป็นกรรับรู้ได้เฉพาะตนเอง และตามกรอบแนวคิดของจักรวาลแบบไตรภูมิ ความเป็นจริงของรูปที่ไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 นั้นครอบคลุมพื้นที่ส่วนใหญ่ในจักรวาล เพราะพื้นที่ๆ มนุษย์สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสสามัญเป็นเพียงบริเวณส่วนหนึ่งของมนุษยภูมิในชมพูทวีปเท่านั้น¹⁹⁶

ดังนั้นเมื่อพิจารณาความเป็นจริงเชิงภววิสัยต่างๆ ดังกล่าวในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้เขียนภาพต่างๆ เช่น เขาพระสุเมรุ สวรรค์ชั้นต่างๆ เทวดา มาร พรหม จึงกล่าวได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังได้จำลองความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่อยู่ในที่ไม่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสสามัญ หรือเป็นการจำลองข้อเท็จจริง (fact) ดังกล่าวให้ปรากฏ เช่น เรามักพบภาพเทวดาปะปนเสมอในภาพจิตรกรรมไทยทั่วไป ดังตัวอย่างภาพพระอินทร์ทรงพิณสามสายถวายพระพุทธเจ้าเป็นนิมิตเรื่องทางสายกลาง¹⁹⁷ ซึ่งภาพจิตรกรรมดังกล่าวที่ปรากฏเช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ภายในอุโบสถวัดทองนพคุณ วัชรราชสิทธาราม เป็นต้น ภาพดังกล่าวมีความเป็นจริงในฐานะที่เขียนบรรยายสิ่งที่สอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริงเชิงภววิสัย (objective fact) ตามที่ปรากฏในพุทธประวัติ และความเป็นจริง เชิงภววิสัยในที่ไม่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เป็นต้น

นอกจากนั้นแล้วแนวคิดเช่นนั้นยังแสดงให้เห็นว่าข้อเท็จจริง (fact) ในบริบทของพุทธปรัชญาก็มีความแตกต่างจากข้อเท็จจริงตามกรอบแนวคิดของปรัชญาสสารนิยมคือ เนื่องจากอภิปรัชญาของพุทธปรัชญายอมรับความมีอยู่จริงของจิต และญาณวิทยาของ พุทธปรัชญาไม่ได้เพียงแต่ยอมรับความรู้จากประสาทสัมผัสทางกายทั้งห้า แต่ยังรวมถึงการรับรู้ทางใจหรือ **ธรรมารมย์** ที่มนุษย์ได้มีประสบการณ์ทางจิต ก็ถือว่าเป็นประสบการณ์ที่เป็นจริง ตามกรอบแนวคิดของพุทธปรัชญาด้วย เพราะฉะนั้นข้อเท็จจริงที่มนุษย์เข้าไปรับรู้เช่นนี้ จึงไม่จำเป็นต้องจำกัดแค่เพียงแค่ข้อเท็จจริงที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ตามแนวคิดของฝ่าย ประจักษ์นิยมเท่านั้น แต่ยังหมายรวมการมีประสบการณ์กับข้อเท็จจริงในจิตของมนุษย์เองด้วย

¹⁹⁶ เรื่องเดียวกัน, หน้า 140, 394. และชมพูทวีปตามความในคัมภีร์ไตรภูมิภค เมื่อเปรียบเทียบกับส่วนที่มีอยู่ของทั้งจักรวาลแล้วก็เป็นส่วนพื้นที่เล็กน้อยมากของจักรวาล., และความแตกต่างในแนวคิดเรื่องรูปที่แตกต่างจากแนวคิดเรื่องสสารในปรัชญาสสารนิยมนอกจากเรื่องความถาวรแล้ว ก็คือ รูป ในพุทธปรัชญามีแนวคิดที่สัมพันธ์กับกรรม ซึ่งคือหลักการที่ยอมรับว่าสิ่งที่ไม่ใช่สสาร (กรรม) ได้มีส่วนในการกำหนดรูปลักษณะของสสารได้ อันเป็นแนวคิดที่แตกต่างจากทัศนะของปรัชญาสสารนิยม ซึ่งจะยกไปกล่าวในข้อ 4.4.2.1.

¹⁹⁷ สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมมโหริกา, หน้า 72.

แม้ว่าแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังจะยอมรับความมีอยู่จริงเชิงภววิสัยตามธรรมชาติของสรรพสิ่งต่างๆ ภายในจักรวาลว่ามีคุณลักษณะดังกล่าวแต่ประเด็นเรื่องความเป็นจริงที่จิตรกรรมได้เน้นย้ำและให้ความสำคัญมากที่สุดก็คือ แนวคิดที่มองว่าความเป็นจริงที่เรากล่าวไปแล้วนั้นมีธรรมชาติที่ “เป็นไปอย่างไร” ซึ่งการรู้ความจริงตามกรอบแนวคิดเช่นนี้ ถูกเน้นย้ำและให้ความสำคัญที่สุดก็เพราะเป็นความจริงที่นำไปสู่การดับทุกข์ได้โดยตรง เป็นตัวกำหนดเป้าหมาย และวิถีของมนุษย์ตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังด้วย

4.4.2 ธรรมชาติของความจริงเป็นไปอย่างไร : ข้อมูลจากจิตรกรรมฝาผนังทั้งในด้านวรรณกรรมที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรม รูปแบบศิลปกรรมและลักษณะของตัวละครที่ปรากฏในจิตรกรรมตามที่วิเคราะห์ไปแล้ว (หัวข้อที่ 4.3.1) ล้วนสะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการให้ความสำคัญต่อแนวคิดเรื่องความเป็นจริงว่ามีกระบวนการที่ดำเนินไปอย่างไร โดยทั้งหมดได้แสดงให้เห็นแนวคิดว่า ความจริงของสรรพสิ่งได้ดำเนินไปตามเหตุปัจจัย อันเป็นไปตามไตรลักษณ์ และกฎของสมุปบาท ซึ่งเป็นแนวคิดที่จิตรกรรมฝาผนังให้ความสำคัญเพราะนำไปสู่เป้าหมาย และวิถีของพุทธปรัชญาคือ อริยสัจ 4 ซึ่งปรากฏผ่านเนื้อหาในจิตรกรรมฝาผนัง

4.4.2.1 รูปร่างของสรรพชีวิตในงานจิตรกรรมมีพื้นฐานบนหลักกรรมนิยามและจิตนิยาม : จากการวิเคราะห์ที่มาของรูปแบบตัวภาพต่างๆ ที่ปรากฏเป็นหลักในจิตรกรรมฝาผนัง (ข้อที่ 4.3.1) ทำให้เราทราบถึงหลักเกณฑ์ในเรื่องแนวคิดตัวภาพต่างๆ ในจิตรกรรมเหล่านั้น คือ ภาพพระพุทธเจ้า อดีตพระพุทธเจ้า พระปัจเจกพุทธเจ้า พระสาวก เทวดา กษัตริย์ และมนุษย์สามัญ นั้นได้ใช้เกณฑ์เรื่องกรรม บารมี และระดับของจิตเป็นหลักในการกำหนดรูปร่าง โดยไม่ได้ใช้เกณฑ์ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ (empirical reality) อันเป็นเกณฑ์เรื่องความเป็นจริงที่อยู่บนรากฐานของปรัชญาแบบสสารนิยม (materialism) แต่อย่างใด เพราะด้วยกรอบแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์แล้ว ตัวภาพแต่ละตัว คือความเป็นจริงในแต่ละหน่วยย่อมมีความเป็นจริงในฐานะสิ่งเฉพาะ (particular) ที่ย่อมมีความแตกต่างกันในตัวเอง ในฐานะปัจเจก ด้วยกรอบแนวคิดเช่นนั้นจึงย่อมเป็นไปไม่ได้ที่ กษัตริย์แต่ละพระองค์ พระสาวก และเทวดา จะมีรูปร่างหน้าตาที่ไม่มีความแตกต่างกันเลย¹⁹⁸ แต่เนื่องจากตามข้อมูลที่เราได้วิเคราะห์ไปแล้วยืนยันอย่างชัดเจนว่าจิตรกรรมฝาผนังได้ใช้เกณฑ์ของกรรม และระดับของจิตเป็นตัวกำหนดความแตกต่างของตัวภาพ ซึ่งทั้ง 2 เกณฑ์นี้มีรากฐานทางอภิปรัชญาที่ไม่ได้อุบัติบนรากฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ดังอธิบายตามลำดับดังนี้

¹⁹⁸ พึงสังเกตว่าจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นไม่ได้ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์เป็นสำคัญ แต่ในสมัยที่รับอิทธิพลตะวันตกเกณฑ์นี้ได้ปรากฏชัดเจนสูงมาก.

ความแตกต่างของรูปร่างที่ปรากฏในจิตรกรรมจึงไม่ได้แสดงถึงความแตกต่างในเชิงปัจเจกบุคคลของตัวละครนั้นๆ ตามกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์เลย คือ ถ้าเป็นตัวละครหรือตัวภาพที่อยู่ในสถานภาพเดียวกัน มีกำเนิดในตระกูล หรือภพภูมิเดียวกันจะมีรูปร่างที่ไม่ต่างกันเลย เช่น การปรากฏและได้มาซึ่งมหาปฐิสลักษณ์ในรูปร่างของพระพุทธเจ้าข้อหนึ่งคือการมีผิวกายสีดุจทองคำว่า “...สวณฺณวณฺโณ กาณฺณสนฺนนิคฺคตโว พระราชมารมีพระฉวีวรรณอันเหลืองอร่ามดังสีทองทั่วทั้งพระวรกาย ครวณฺดุจรูปทองทั้งแท่ง อันนี้จัดเป็นพระมหาบุรุษลักษณะคำรบที่ ๑๑”^{๑๙๙} อันเป็นลักษณะประการหนึ่งของตัวภาพพระพุทธเจ้าที่พบทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนังทุกแห่ง ซึ่งการมีรูปร่างเช่นนั้น “...มีวิสัยเห็นว่าในบุรุษชาติ พระองค์ได้ทรงบริจาตสุขุมวัตถุทานแลอาภิสถานต่างๆ แสกระทำให้สัมพันธกรรม คือกวาดในถานพระเจดีย์ เป็นต้น กับรับเสด็จซึ่งความโกรธจึงได้พระมหาบุรุษลักษณะนี้...”^{๒๐๐} และก็เป็นรูปร่างที่ไม่มีความแตกต่างจากรูปร่างของอดีตพระพุทธเจ้าทั้ง 27 พระองค์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารหลวงวัดสุทัศนเลข^{๒๐๑} เพราะล้วนปรากฏมหาปฐิสลักษณ์ในรูปร่างเช่นนั้นทุกพระองค์เหมือนกัน อันเป็นผลมาจากการทำกรรมต่างๆ ที่ส่งผลให้มีรูปร่างเช่นนั้นในชาติปัจจุบัน พระสาวกของพระพุทธเจ้าและพระปัจเจกพุทธเจ้าก็เช่นเดียวกันคือ มีลักษณะรูปร่างที่เหมือนกัน ปรากฏเป็นรูปร่างมนุษย์ที่มีสัดส่วนงดงาม กายสีเนื้ออ่อน ปราศจากอุณนิษะบนพระเศียร^{๒๐๒} หรือตัวภาพของกษัตริย์ทุกพระองค์ที่ปรากฏทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนัง เช่น พระเจ้าสุทโธทนะ พระเจ้าพิมพิสาร ในจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติ, กษัตริย์ทุกพระองค์ในภาพเทศาภิบาล และกษัตริย์ทุกพระองค์ในเรื่องปัจเจกพุทธเจ้า ล้วนมีรูปร่างเหมือนกันทุกพระองค์คือ แสดงด้วยรูปร่างแบบรูปร่างที่เหมือนรูปร่างเทวดาอยู่ในปราสาทราชวังที่มีลักษณะอาคารที่มีลักษณะเช่นเดียวกับวิมานของเทวดา ซึ่งล้วนแสดงให้เห็นถึงภาพของกษัตริย์ที่เป็นไปตามสถานภาพที่กำเนิดในฐานะสมมุติเทวดา ไม่ใช่แสดงกษัตริย์ในฐานะปัจเจกที่ควรแตกต่างกันไปในแต่ละพระองค์^{๒๐๓} ในฐานะปัจเจกบุคคล และความเหมือนกันของรูปร่างที่ปรากฏนี้เป็นเครื่องเน้นย้ำว่า กรรมเป็นรากฐานในการกำหนดรูปแบบตัวภาพให้มีรูปร่างตามสถานะภาพที่ตนเองเป็นเช่นนั้นเพราะผลกรรมจากอดีตชาติ (และปัจจุบันชาติในบางกรณี)

^{๑๙๙} สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 37, และดูเพิ่มหน้า 34 – 41.

^{๒๐๐} เรื่องเดียวกัน.

^{๒๐๑} ดูร่วมกับข้อที่ 4.3.1.2 และ 4.3.2.1

^{๒๐๒} ดูร่วมกับข้อที่ 4.3.1.3 และ 4.3.2.1

^{๒๐๓} ดูร่วมกับข้อ 4.3.1.1

หลักฐานดังกล่าวที่ปรากฏชัดเจนในงานจิตรกรรมฝาผนังแสดงถึงการยอมรับหลัก **กรรมนิยาม** อันเป็นกฎธรรมชาติข้อหนึ่งของพุทธปรัชญา ที่มีหลักหรือกฎพื้นฐานที่อธิบายเกี่ยวกับพฤติกรรมของมนุษย์ คือ กระบวนการก่อการกระทำและให้ผลของการกระทำหรือพูดให้จำเพาะเจาะจงลงไปอีกว่า กระบวนการแห่งเจตจำนง หรือความคิดปรุงแต่งสร้างสรรค์ต่างๆ พร้อมทั้งผลสืบเนื่องออกไปอันสอดคล้องกัน²⁰⁴ นั่นคือการยอมรับว่า การกระทำใดๆ ของมนุษย์ ก็ตามถูกกำหนดให้ผลอย่างใดอย่างหนึ่งที่แน่นอน ซึ่งในเรื่องการปรากฏคุณสมบัติของรูปภายในเชิงวิถุวิสัยในจิตรกรรมที่เราได้วิเคราะห์ไปก็ขึ้นอยู่กับรากฐานของกรรมนิยามในพุทธปรัชญา เช่น "...เป็นพราหมณ์เพราะกรรม เป็นชวานาเพราะกรรม เป็นคิลปินเพราะกรรม เป็นพ่อค้าเพราะกรรม เป็นคนรับใช้เพราะกรรม แม้เป็นโจรก็เพราะกรรม แม้เป็นทหารก็เพราะกรรม เป็นปุโรหิตเพราะกรรม แม้เป็นพระราชาก็เพราะกรรม..."²⁰⁵ โดย "...ย่อมเห็นกรรมนั้นแจ่มชัดตามความเป็นจริงอย่างนี้ว่า โลกย่อมเป็นไปเพราะกรรม หมู่สัตว์ย่อมเป็นไปเพราะกรรม..."²⁰⁶ อันมีรายละเอียดในพุทธปรัชญาที่กล่าวขยายความว่า "...สัตว์ทั้งหลายที่ไม่มีเท้า มี ๒ เท้า มี ๔ เท้า มีเท้ามาก มีรูป ไม่มีรูป มีสัญญา ไม่มีสัญญา มีสัญญาก็มิใช่ไม่มีสัญญาก็มิใช่ ความแตกต่างกันแห่งความอุบัติของสัตว์ทั้งหลาย คือความสูงต่ำ เลวประณีต ไปสู่สุคติและทุกคติ ย่อมปรากฏเพราะอาศัยความต่างแห่งกรรม ความแตกต่างในอรรถภาพของสัตว์ทั้งหลายคือ ความเป็นผู้มีผิวพรรณดีและผิวพรรณทราม ความเป็นผู้มีชาติดีและไม่ดี ความเป็นผู้มีทรวดทรงดีและไม่ดีย่อมปรากฏ เพราะอาศัยความแตกต่างแห่งกรรม..."²⁰⁷ ตัวอย่างเช่นในกรณีของเทวดา นอกจากการทำกรรมใดจะอุบัติเป็นพระอินทร์ดังที่กล่าวไปแล้ว ในกรณีของเทวดาในสวรรค์ทั่วไปก็ปรากฏระบุเรื่องกรรมที่จะได้ไปจุติเป็นเทวดามีคุณสมบัติประการหนึ่งว่า "...ผู้เว้นขาดจากปาณาติบาต ฯลฯ มีความเห็นชอบในโลกนี้ และผู้นั้นตายไปแล้ว เข้าถึงสุคติโลกสวรรค์..."²⁰⁸

รูปกายตัวภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังจึงมีแนวคิดที่อยู่บนหลักกรรมนิยามอย่างชัดเจนมาก ตัวภาพทุกประเภทตั้งแต่ภาพพระพุทธรูปที่มีรูปกายอันปรากฏมหาปรีสลักษณะ เช่นนั้นก็เพราะกรรมที่ทำแต่อดีตชาติ เทวดา เช่น พระอินทร์ก็จุติบนสวรรค์ และมีรูปกายเช่นนั้น

²⁰⁴ พระธรรมปิฎก, พุทธธรรม. หน้า 153.

²⁰⁵ ม.ม. 13/707/529.

²⁰⁶ เรื่องเดียวกัน.

²⁰⁷ ศง.คณ.อ. 1/1/231., โดยมีข้อสังเกตว่าความดังกล่าวไม่ได้จำกัดเฉพาะสัตว์โลกในกามภูมิ และรูปภูมิเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมไปถึงอรูปภูมิด้วย.

²⁰⁸ ม.อ. 14 /612/337.

ก็เพราะกรรมที่ทำให้แต่อดีตชาติคงได้กล่าวไปแล้ว และตัวภาพอื่นๆ ก็อยู่บนกรอบแนวคิดเดียวกันทั้งสิ้น ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังได้ให้ความสำคัญกับเรื่องดังกล่าวสูงมากจนถึงระดับรายละเอียดในรูปกายของตัวภาพเหล่านั้นด้วย เช่น ตัวภาพกษัตริย์และเทวดา นอกจากจะมีผิวกายสีอ่อน ผิวกายเรียบ มีทรวดทรงที่งดงามกว่าตัวภาพของมนุษย์สามัญที่มีสถานภาพต่ำลงมา รายละเอียดในรูปกายของตัวภาพยังปรากฏด้วยว่า ใบหน้าของเทวดาและกษัตริย์จะมีคิ้วที่โก่งดั่งคันศร มีมือ นิ้ว เล็บที่เรียวยาวแหลม ในขณะที่ตัวภาพของมนุษย์ที่มีสถานภาพต่ำสุด ที่มักปรากฏเป็นภาพ บ่าว ไพร่ ไจร และทหารในกองทัพมาร นอกจากจะมีผิวกายคล้ำ รูปร่างเตี้ยท้วม ใบหน้าไม่งดงาม ใบหูสั้น มือและเล็บที่สั้นหยาบ และมักมีกิริยาอาการที่ไม่สำรวม ตัวอย่างเช่น ภาพคนในจิตรกรรมตอนถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้าในวัดทองธรรมชาติ และตัวภาพทหารในกองทัพมารในภาพมารผจญของจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทุกแห่งที่เราศึกษา

เมื่อแนวคิดหลักของรูปแบบตัวภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังอยู่บนรากฐานของกรรมนิยาม จึงไม่จำเป็นต้องมุ่งแสดงความแตกต่างเชิงปัจเจกภาพของตัวละครที่มีความต่างกันในฐานะที่เป็นสิ่งเฉพาะ (particular) ตามกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์อันอยู่บนรากฐานปรัชญาแบบสสารนิยมแต่อย่างใด

การยอมรับหลักกรรมนิยามตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังเช่นนั้นย่อมสัมพันธ์โดยตรงต่อการยอมรับหลักจิตนิยาม อันเป็นกฎธรรมชาติข้อหนึ่งของพุทธปรัชญา เพราะกรรมในความหมายที่กล่าวไปแล้วว่าเป็นการกระทำนั้น สิ่งที่เป็นตัวบ่งการให้ร่างกายกระทำการใดๆ ที่แท้จริงก็คือ จิตของผู้กระทำการ ซึ่งมีกฎอยู่ว่าเมื่อ "...คนเราทำกรรมไม่ว่าจะเป็นกรรมดีหรือกรรมชั่ว จิตจะทำหน้าที่บันทึกการกระทำนั้นเอาไว้โดยที่เราไม่รู้ตัว จิตของมนุษย์มีธรรมชาติเกิดดับเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา เมื่อจิตดวงเก่าจะดับ จิตนั้นจะสร้างจิตดวงใหม่ขึ้นแทนพร้อมกันนั้นจิตดวงเก่าก็จะส่งมอบสิ่งต่างๆ ที่ตนเก็บบันทึกเอาไว้ให้แก่จิตดวงใหม่ การที่จิตทำหน้าที่เก็บบันทึกการกระทำต่างๆ เอาไว้นี้ ภาษาพุทธศาสนาเรียกว่าการสะสมวิบาก วิบากที่จิตสะสมเอาไว้นี้จะถูกส่งมอบไว้เป็นทอดๆ จากจิตดวงเก่าสู่จิตดวงใหม่ และเมื่อใดก็ตามที่ได้โอกาสเหมาะ วิบากที่ถูกเก็บสะสมเอาไว้เหล่านั้นก็จะทยอยให้ผล หากให้ไม่หมดในชาตินี้ ก็จะข้ามไปให้ผลในชาติต่อไป..."²⁰⁹

ดังนั้น การยอมรับหลักกรรมนิยามที่ปรากฏในรูปกายของตัวภาพในจิตรกรรมฝาผนังจึงเป็นหลักฐานชัดเจนขึ้นจนถึงการยอมรับแนวคิดที่ว่า จิตบงการให้กายของผู้คนได้กระทำการต่างๆ ในอดีตชาติที่จิตได้สะสมวิบากไว้ และได้ปรากฏเป็นผลกรรมที่ออกมาเป็นหลักฐานให้รับรู้

²⁰⁹ สมภาร พรหมทา, พุทธศาสนากับวิทยาศาสตร์, หน้า 102.

ได้ในรูปกาย และภพภูมิของตัวภาพที่ปรากฏในชาติปัจจุบันตามกรรมที่จิตเป็นตัวคิดบงการให้กระทำกรรม

ในทางญาณวิทยาการยอมรับแนวคิดเรื่องกรรมนิยาม และจิตนิยามดังที่ปรากฏในจิตรกรรมนี้ ถือเป็นหลักฐานชัดเจนที่ยืนยันถึงการยอมรับกฎเกณฑ์ที่ไม่สามารถพิสูจน์หรือสังเกตได้ด้วยประสาทสัมผัส เพราะทั้งกรรมนิยาม และจิตนิยามของพุทธปรัชญา คือสิ่งที่ไม่สามารถพิสูจน์ความเป็นจริงได้ด้วยประสาทสัมผัส เพราะจิตเป็นอสสาร²¹⁰ ฉะนั้นการจะพิสูจน์ความจริงของกรรมนิยาม และจิตนิยาม ซึ่งใช้ประสาทสัมผัสอันตั้งอยู่บนรากฐานของปรัชญาแบบสสารนิยามจึงไม่สามารถทำได้ เพราะขึ้นอยู่บนรากฐานอภิปรัชญาที่ต่างกัน

หลักฐานดังกล่าวที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์บนรากฐานของกรรมนิยาม และจิตนิยามที่มีผลต่อรูปกายในเชิงภววิสัยของตัวภาพในงานจิตรกรรมแล้ว ยังแสดงให้เห็นด้วยว่า แนวคิดเรื่องรูป (หรือระบูลงในกรณีนี้คือ รูปกายของตัวภาพในจิตรกรรม) ในจิตรกรรมฝาผนังบนรากฐานพุทธปรัชญานั้นแม้จะยอมรับว่า รูปเช่นนั้นเป็นสิ่งที่มียุ่อยู่จริงอย่างเป็นอิสระจากจิตของผู้รู้ว่าเป็นภววิสัย แต่ความมียุ่อยู่จริงเชิงภววิสัยของรูปเช่นนั้นมิที่มาจากตรงจากกรรมนิยาม และจิตนิยามอย่างชัดเจน ฉะนั้น รูป (รูปกาย) เช่นนั้น จึงย่อมมีความสัมพันธ์อันไม่สามารถแยกออกจากกรรม และจิตอันเป็นนามธรรม หรืออสสารได้เช่นกัน²¹¹ และกรรมกับจิตอันมีสถานะเป็นอสสารนี้เอง นอกจากเป็นตัวกำหนด รูปกายแล้วยังกำหนดภพภูมิที่รูปกายนั้นจะไปจุติตามกรรมที่จิตได้กระทำไว้อีกด้วย เช่น พระอินทร์ได้ไปสถิต ณ ยอดเขาพระสุเมรุ ณ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ บนสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา²¹² ดังที่เรากล่าวไปแล้วเป็นต้น ซึ่งแนวคิดเรื่องการเกิดขึ้นของรูปดังกล่าวแตกต่างจากแนวคิด เรื่องสสารในปรัชญาสสารนิยมโดยสิ้นเชิง เพราะที่มาของรูปในพุทธปรัชญาเช่นนี้มีสาเหตุ มาจากสิ่งที่ไม่ใช่สสาร แต่สสารในทัศนะปรัชญาสสารนิยมนั้น การเกิดขึ้นของสสาร ต้องมีสาเหตุเบื้องต้นที่สุดจากสสารเท่านั้น สิ่งที่เป็นอสสารหรือนามธรรมไม่สามารถเป็นสาเหตุของสสารได้²¹³

²¹⁰ เรื่องเดียวกัน, หน้า 134.

²¹¹ แนวคิดเรื่องรูปในประเด็นนี้แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับแนวคิดเรื่องสสารในปรัชญาสสารนิยมสังนิยมโดยเฉพาะในสายวิทยาศาสตร์ เพราะในปรัชญาสสารนิยมจิตเป็นเพียงปรากฏการณ์ของสสาร ไม่อาจเป็นที่มาของสสารได้ และจิตไม่ได้ดำรงอยู่อย่างเป็นอิสระจากสสาร.

²¹² พญาทิไท, ไตรภูมิภว, หน้า 301.

²¹³ เป็นแนวคิดที่มีรากฐานมายาวนานในปรัชญาตะวันตกเช่นกัน เช่น สสารในปรัชญาวัตถุนิยมของเดโมคริตุสในปรัชญากรีก.

นอกจากนั้นแล้วการให้ความสำคัญต่อกรรมนิยามและจิตนิยามที่ปรากฏเน้นย้ำใน จิตรกรรมนั้นยังเป็นหลักฐานยืนยันว่า ในบรรดากฎธรรมชาติของพุทธปรัชญาทั้งสองข้อนั้น ถ้าพิจารณาในแง่ของมนุษย์แล้วกรรมนิยามและจิตนิยามย่อมสัมพันธ์กับมนุษย์ที่สุดด้วย เพราะเป็นกฎที่มนุษย์สามารถมีเจตจำนงเลือกที่จะกระทำได้โดยตนเอง ต่างจากอุตุนิยาม และพีชนิยามอันเป็นปัจจัยที่อยู่นอกตัวของมนุษย์ การที่จิตรกรรมฝาผนังเลือกเน้นหรือ กฎดังกล่าวตามที่เรากล่าวมาจึงเป็นการให้ความสำคัญและความสำคัญแก่นมนุษย์โดยตรงด้วย

4.2.2.2 ไตรลักษณ์ ปฏิจกตานุบาท และอริยสัจ 4 ในจิตรกรรมฝาผนัง :

จากรากฐานของพุทธปรัชญาที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงว่า ความเป็นจริงของสรรพสิ่งทั้ง ปวงที่ล้วนอยู่ในจักรวาลทั้งรูปธรรม และนามธรรมมีธรรมชาติที่ “เป็นไปอย่างไร” ซึ่งการเป็นไป ตามกรรมก็เป็นส่วนหนึ่งของคำตอบว่าความจริงเช่นนั้นเป็นอย่างไรด้วย คือเป็นไปตามกรรม

พุทธปรัชญาได้ชี้ให้เห็นว่า ธรรมชาติของสรรพสิ่งทั้งปวงทั้งรูปธรรม นามธรรม ใน จักรวาลไม่ว่า เขาพระสุเมรุ สวรรค์ทุกชั้นฟ้า ทวีปต่างๆ ในฐานะโอกาสโลก และสรรพชีวิตทุก ชนิดในฐานะสัตว์โลก ล้วนมีธรรมชาติที่ดำเนินหรือเป็นไปตามกฎแห่งไตรลักษณ์ คือ เป็น อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา²¹⁴ การเข้าใจธรรมชาติของความเป็นจริงในกรอบนิยามเช่นนี้ เป็นรากฐานที่ นำไปสู่การดับทุกข์ได้โดยตรง การเน้นความสำคัญดังกล่าวในพุทธปรัชญา ก็สอดคล้องกับการให้ ความหมายของจักรวาลหรือโลกว่า “...ที่เรียกว่าโลกเพราะจะต้องแตกสลาย...”²¹⁵ และในความหมายของสรรพสิ่งต่างๆ ในจักรวาลเชิงวัตถุวิสัยที่เรากล่าวไป ก็ปรากฏเป็น สภาวะธรรมที่หากลดทอนลงในระดับปรมาณูสัจจะแล้ว ก็จัดอยู่ในสภาวะของความเป็น รูปซึ่งพุทธปรัชญาให้ความหมายว่า “...เพราะเหตุใดเธอจึงเรียกว่ารูปเล่า ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย เพราะเหตุที่รูปย่อมน้อยยับไปแล ฉะนั้นจึงเรียกว่ารูป รูปน้อยยับเพราะอะไร? ย่อมน้อยยับ เพราะความหิวบ้าง ย่อมน้อยยับ เพราะสัมผัสเหลือบ ยุง ลม แดด และสัตว์เลื้อยคลานบ้าง ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย เพราะเหตุที่รูปย่อมน้อยยับไปแล เพราะฉะนั้นจึงเรียกว่า รูป...”²¹⁶ และให้ ความหมายกับคำว่ารูปเช่นนี้จึงเป็นการให้ความหมายที่บ่งชี้ไปสู่ไตรลักษณ์นั่นเอง

การรู้ความเป็นจริง ในความหมายเช่นนี้ทำให้มนุษย์ในฐานะสัตว์โลกเข้าใจจักรวาล ในความหมายของโลก ในความหมายของสังขารโลก อันมีความหมายว่า โลกในฐานะที่เป็น สภาวะธรรมทั้งปวงอันเกิดจากเหตุปัจจัยปรุงแต่ง มีความผันแปรไปตามเหตุปัจจัย อันไม่เที่ยง

²¹⁴ พญาลิไท, ไตรภูมิภิกษา, หน้า 301.

²¹⁵ ศ.ส.พ. 18/98/45

²¹⁶ วิภจฺจ.อ. 2/1/25.

เป็นทุกข์ เป็นอนัตตา ซึ่งความหมายที่เป็นไปตามสังขารโลกนี้ยังครอบคลุมถึง โอกาสโลก และสัตว์โลกที่เป็นไปตามนั้นด้วย²¹⁷ ทำให้เห็นด้วยว่าโลกและจักรวาลในความหมายของโอกาสโลก สัตว์โลก และสังขารโลกมีความสัมพันธ์อย่างไม่สามารถแยกออกจากกันได้ เพราะสัตว์โลกก็เป็นส่วนหนึ่งในความหมายของคำว่าโลก และภพภูมิต่างๆ ในฐานะโอกาสโลกนั้น ภพภูมิเหล่านั้นในเชิงจิตวิสัยก็สัมพันธ์กับระดับจิตของสัตว์โลกอย่างชัดเจน และมนุษย์ในฐานะสัตว์โลกจะรู้ความหมายของสังขารโลกเช่นที่เรากล่าวไปได้ก็ด้วยการตระหนักรู้ได้ในใจตน ซึ่งเป็นโลกที่ขึ้นอยู่กับ การรับรู้ของมนุษย์อย่างที่ไม่สามารถแยกมนุษย์ออกจากโลก สิ่งทั้งปวงในโลก หรือจักรวาลได้ ก็สอดคล้องกับพุทธปรัชญาว่า "...ก็อะไรเป็นสิ่งที่ทั้งปวง จักผูกกับรูป หูกับเสียง จมูกกับกลิ่น ลิ้นกับรส กายกับโผฏฐัพพะ ใจกับธรรมารมณ์ อันนี้เรากล่าวว่า สิ่งทั้งปวง..."²¹⁸ ในจิตรกรรมภาพฉากจักรวาลทุกแห่งล้วนแสดงภาพสัตว์โลกเป็นองค์ประกอบสำคัญในโอกาสโลกหรือภพภูมิต่างๆ เสมอ (ในกรณีของสังขารโลกที่ปรากฏในจิตรกรรมจะกล่าวถัดไป) เมื่อจิตของมนุษย์ได้เห็น ว่า สังขารทั้งปวงไม่เที่ยง เป็นทุกข์ เป็นอนัตตา เมื่อนั้นย่อมเบื่อหน่ายทุกข์ พึงรับชำระทางที่ไปสู่นิพพาน²¹⁹ โดยเห็นวงจรการเกิดและดับของโลกตามปฏิจกสมุปบาท ซึ่งเป็นปัจจัยแก่กันและกัน สืบเนื่องกันเป็นทอดๆเมื่อเหตุปัจจัยเหล่านั้นดับ ทุกข์จึงดับด้วย²²⁰

จิตรกรรมฝาผนังได้ยืนยันแนวคิดเรื่องการเห็นทุกข์ และสังขารนี้อย่างชัดเจน โดยจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติอันเป็นเรื่องหลักที่พบในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทุกแห่ง รวมถึงประวัติของอดีตพระพุทธเจ้า 27 พระองค์ ภายในวิหารหลวงวัดสุทัศน์ ล้วนพบเหตุการณ์ เจ้าชายสิทธัตถะ และอดีตพระพุทธเจ้าทุกพระองค์เสด็จประพาสพบเทวทูตทั้ง 4 คือ คนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวช²²¹ ซึ่งเป็นเหตุการณ์สำคัญที่ทำให้พระองค์เสด็จออกบวชด้วยเห็นความเป็นจริงแห่งทุกข์ในไตรลักษณ์

ในด้านการรู้ความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์นั้นกล่าวว่า การเห็นเทวทูตทั้งสี่ ในส่วน การเห็นคนแก่ เจ็บ และตายนั้น ก็จัดลงในข้อแรกของอริยสัจ 4 คือ ทุกข์ได้ ส่วนการได้ทอดพระเนตรเห็นพระราหูลผู้เป็นโอรสที่ประสูติในเวลาอันใกล้เคียงกับการเห็นเทวทูตทั้ง 4 ด้วย ก็เท่ากับได้ทอดพระเนตรเห็นทั้งคนเกิด แก่ เจ็บ ตาย ซึ่งพระองค์ได้ตรัสขณะเห็น

²¹⁷ ดูรายละเอียดใน เดือนฉาย อรุณกิจ, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์หมโนทัศน์เรื่องโลกในพุทธปรัชญาเถรวาท", หน้า 11 - 17.

²¹⁸ ส.สพ. 18:24-15.

²¹⁹ สรุปความจาก พ.ธ. 25 30 43 - 44.

²²⁰ สรุปความจาก ส.นิ. 16. 164 - 165 80 - 81.

²²¹ อ้างแล้วในเชิงอรรถที่ 181 ของบทที่ 4 นี้แล้ว

พระราหุลประสูติว่า “ห้วงบังเกิดแล้วสังสารพันธนาการเกิดแก่อาตมา”²²² ก็แสดงว่า พระพุทธองค์ทรงเห็นโทษหรือทุกข์ อันเป็นวงจรที่ทำให้เกิดทุกข์ คือ เห็นปัจจัยสมุปปาท และ เห็นปัจจัยที่วนเวียนทำให้เกิดทุกข์และภพชาติไม่รู้จบ หากมองในทัศนะของอริยสัจ 4 ก็จัดได้ว่า ทรงเห็นสาเหตุแห่งทุกข์หรือสมุทัย ได้ด้วย และหากจะพิจารณาในส่วนของวงจรปัจจัยสมุปปาท ที่วนเวียนอย่างไม่รู้จบก็สอดคล้องกับความหมายของคำว่า สังสารวัฏคือ “ภพที่เวียนเกิดเวียนตาย, การเวียนว่ายตายเกิดอยู่ในโลก”²²³ อันดำเนินไปตามวงจรของปัจจัยสมุปปาท และการ ได้เห็นนักบวชในการเสด็จประพาสข้างคันทันนั้น ก็ทำให้พระองค์เกิดการเห็นนิโรธอันกำหนด เป็นเป้าหมายที่จะพ้นทุกข์ได้ เหตุการณ์ในคืนออกบวชดังกล่าวได้ปรากฏเป็นภาพจิตรกรรม ในเรื่องพุทธประวัติทุกแห่งที่เรานำมาศึกษา คือ เป็นภาพเจ้าชายสิทธัตถะทอดพระเนตร พระนางพิมพาโสทรากับพระราหุลในปราสาทบรรทมอยู่และมีนางสนมหลับอยู่หลายคน ที่พื้นปราสาท ดังความว่า “...ได้ทอดพระเนตรเห็นซึ่งวิปการแห่งอนกนางทั้งหลายดังนั้นมีพระทัยสวเอียงนึก พิจารณาเห็นสังสารโทษเป็นอันมาก จึงออกโอษฐ์ คำรัสสุทธานเทศกถาว่า สังสารนิवासกอบปร ด้วยอาทินวาทโทษภุ ปัทวันตรายใหญ่หลวง ถอลวงสัตว์ทั้งหลายให้ลุ่มหลง อินทรีย์ใคร่ในวิถธุวิปลาศ...”²²⁴ ฉะนั้น เมื่อพิจารณาในแง่ของอริยสัจ 4 แล้ว การเห็นคนแก่ เจ็บ คนตาย และคนเกิดก่อนการออกบวชในเวลาอันใกล้เคียงกันเช่นนั้น ก็เป็นการเห็นถึงทุกข์ อันเป็น ข้อแรกในอริยสัจ 4 และการพิจารณาจนเห็นถึงวงจรเหตุแห่งการเกิดทุกข์ในสังสารวัฏเช่นนั้นใน ก็คือ การเวียนว่ายในภพชาติ ก็จัดเป็นสมุทัยอันเป็นข้อที่ 2 ในอริยสัจ 4 และการเห็นโทษใน สังสารวัฏ และการกำหนดเป้าหมายที่ทรงจะไปให้พ้นจากสังสารวัฏ โดยมีพระนิพพานเป็นที่ตั้ง ก็สอดคล้องกับนิโรธ คืออริยสัจ 4 ข้อที่ 3 ดังความขณะออกบวชว่า “...ลูกอ่อนพ่อแก้วมธุ มโนมัย ท่านจงพาอาตมาไปให้ตลอดในราตรีเดียวนี้อาตมาจะได้ฉวีตเป็นองค์พระศรีสรวเพชญ์พุทธเจ้า จะได้ข้ามเวไนยสัตว์ในโลกกับทั้งเทวโลก ให้พ้นจากจุโฮมสงสารบรรลุถึงฝั่งพระนิพพาน...”²²⁵ ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติที่เรานำมาศึกษาล้วนปรากฏเหตุการณ์นี้ทั้งสิ้นโดยแสดงด้วย ภาพพระพุทธองค์เสด็จออกจากวังด้วยม้ากัณฐก นายฉันทะพร้อมเหล่าเทวดา และเหตุการณ์ ตลอดพระจริยวัตรของพระองค์ระหว่างดำเนินไปสู่การตรัสรู้ก็สอดคล้องกับอริยสัจ 4 ข้อที่ 4

²²² สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 54.

²²³ พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า 317.

²²⁴ สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 57.

²²⁵ เรื่องเดียวกัน, หน้า 58., ความดังกล่าวอาจกินความถึงอริยสัจ 4 ข้อ 4 ด้วย (ดูพุทธธรรมหน้า 899), แต่ในที่นี้เรานำยกข้อมรรคออกมานเพื่อให้เห็นชัดเจน.

คือมรรค (ดังเราจะเห็นการขยายความในส่วนของมรรคต่อไป) และในการตรัสรู้ของพระพุทธองค์ภายหลังจากการชนะพญามารในคืนวันตรัสรู้ ก็คือ การรู้ความเป็นจริงแห่งปฏิจจสมุปบาท²²⁶ ซึ่งสามารถไปได้ถึงเป้าหมายสูงสุด และสามารถพ้นจากวัฏสงสารได้ ซึ่งภาพพุทธประวัติทุกแห่งที่เรานำมาศึกษาจะเขียนเหตุการณ์ตอนนี้เป็นเหตุการณ์แรกในตอนเสวยวิมุตติสุข ต่อเนื่องจากตอนที่ชนะพญามารเสมอ

ในด้านของวิถีหรือการปฏิบัติตนเพื่อไปให้ถึงเป้าหมายสูงสุด คือ พระนิพพาน อันแสดงผ่านเนื้อหาในวรรณกรรมที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรม คือ ทศชาติชาดก และพุทธประวัติ โดยทศชาติชาดกในฐานะตัวแทนของการบำเพ็ญบารมี 10 ประการก็มีความสำคัญที่ขาดไม่ได้ที่จะได้ทีผู้ที่มาเป็นพระพุทธเจ้าต้องบำเพ็ญเพียร ดังความว่า “... พุทธการกกรรมทั้งหลายอันเป็นเครื่องบ่มพระโพธิญาณที่พระโพธิสัตว์ทั้งหลาย พึงปฏิบัติในโลกนี้มีเพียงเท่านั้น เว้นบารมี ๑๐ เสวยกรรมอื่นย่อมไม่มี...”²²⁷ ซึ่งเราได้กล่าวไปแล้วว่า จิตรกรรมฝาผนังทุกแห่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่เรานำมาศึกษา ล้วนยอมรับหลักนี้ โดยหากเขียนทศชาติชาดก (หรือเวสสันดรชาดกเพียงเรื่องเดียวดังจิตรกรรมวัดราชสิทธิาราม) ก็ต้องเขียนร่วมกับพุทธประวัติทั้งสิ้น เช่น วัดสุวรรณาราม วัดราชสิทธิาราม เนื้อหาดังกล่าวได้เป็นหลักฐานอันชัดเจนในอริยสัจ 4 ข้อที่ 4 คือ มรรคมืองค์ 8 สอดแทรกอยู่ตลอดเรื่องดังต่อไปนี้

สัมมาทิฐิอันเป็นข้อที่ 1 ของมรรคมืองค์ 8 มีความหมายว่า “ปัญญาอันเห็นชอบ คือ เห็นอริยสัจ ๔ เห็นชอบตามคลองธรรมว่าทำดีมีผลดี ทำชั่วมีผลชั่ว เห็นถูกต้องตามที่เป็นจริงว่าขันธ ๕ ไม่เที่ยง เป็นต้น”²²⁸ การปรากฏเนื้อหาในจิตรกรรมฝาผนังตอนออกบวช ดังที่เราได้กล่าวไปแล้วโดยละเอียด ก็เพราะเห็นความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์ ดังการออกประพาศพบเทวทูตทั้ง 4 ก็เห็นถึงชีวิตมนุษย์อันประกอบด้วยขันธ 5 ว่าไม่เที่ยง ดังพระพุทธองค์ตรัสก่อนออกบวชว่า “...จะประ โยชนันใดกับสิริราชสมบัติอันบ่ถ่วงพันจากขรา...”²²⁹ ก็ล้วนตรงกับพุทธปรัชญาว่า การเห็นความจริงเช่นนี้เป็นสัมมาทิฐิ ดังความว่า “... ภิกษุ เห็นรูป เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณ

²²⁶ เรื่องเดียวกัน, หน้า 95 – 96.

²²⁷ พระสุตฺต และอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย อปทาน เล่มที่ 8 ภาคที่ 1, หน้า 58.

²²⁸ พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า 330, ดูเพิ่มในพระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 732 – 748.

²²⁹ สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 52., และสาเหตุแห่งการออกบวชของสาวก อดีตพุทธปัจเจกพุทธเจ้าล้วนเป็นเพราะเห็นทุกข์ทั้งสิ้น (ดูในหัวข้อ 4.3.5, 4.3.4)

ว่ามีภาวะอันไม่เที่ยง ความเห็นของเธอนั้นเป็นสัมมาทิฐิ...”²³⁰ สัมมาทิฐิมีความสำคัญสูงเป็นอันแรกเพราะว่าถ้าไม่มีข้อนี้เริ่มต้นก็จะไม่มีการหนีจากทุกข์ได้

นอกจากนั้น เมื่อมองภาพรวมของวรรณกรรมที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังทั้งทศชาติชาดก และพุทธประวัติ ก็ล้วนมีความหมายชัดเจนดังอธิบายไปแล้วว่า ล้วนมีความหมายที่ครอบคลุมความหมายในอริยสัจ 4 ทั้งหมดตั้งแต่การเห็นทุกข์ (ทุกข์) สาเหตุที่ทำให้เกิดทุกข์ (สมุทัย) การดับไปแห่งทุกข์ (นิโรธ) และหนทางสู่การดับทุกข์ (มรรค) ซึ่งจัดได้ว่าเป็นสัมมาทิฐิ ดังความว่า “...ก็ทุกขนิโรธคามินี ปฏิทาอริยสัจ เป็นไฉนนี้คือ มรรคมรรค ๘ อันประเสริฐ คือ สัมมาทิฐิ สัมมาสังกัปปะ สัมมาวาจา สัมมากัมมันตะ สัมมาอาชีวะ สัมมาวายามะ สัมมาสติ สัมมาสมาธิ”²³¹

มรรคข้อต่อไปคือ**สัมมาสังกัปปะ** มีความหมายว่า “คำริชอบ คือ ๑.เนกขัมมสังกัปปะ คำริจะออกจากกาม หรือปลอดจากโลภะ ๒.อัพยาบาทสังกัปปะคำริในอันไม่พยาบาท ๓.คำริในไม่เบียดเบียน”²³² ซึ่งเนื้อหาในจิตรกรรมก็ปรากฏแทรกซึมแนวคิดนี้อยู่ทั่วไป ยกตัวอย่างเช่น การคำริที่จะบวชของพุทธองค์ก็คือ การออกจากกามอย่างชัดเจน ส่วนในเรื่องการปลอดจากโลภะนั้นก็พบแทรกซึมทั่วไปเป็นปกติอยู่แล้ว และได้ถูกเน้นเป็นพิเศษในพระชาติที่เป็นพระเทมีย์ อันเป็นชาติที่ได้บำเพ็ญเนกขัมมบารมีเป็นหลัก หรือในตอนเวสสันดรชาดกที่จิตรกรรมฝาผนังทุกแห่งได้ให้ความสำคัญมากกว่าชาดกทุกเรื่อง เช่น เวสสันดรชาดกในจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม และวัดราชสิทธิารามได้กินพื้นที่ถึงครึ่งพระอุโบสถ เป็นต้น ซึ่งปรากฏภาพตามเนื้อเรื่อง คือการบำเพ็ญทานบารมี ปรากฏการให้ทานเช่น ราชรถแก่พราหมณ์²³³ เป็นต้น ส่วนสัมมาสังกัปปะข้อที่ 2, 3 คือ อัพยาบาทสังกัปปะอันเป็นความไม่พยาบาทและการไม่เบียดเบียนนั้นก็เป็นจริยวัตรของพระโพธิสัตว์ และพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ โดยพบแทรกซึมทั่วไปอยู่แล้วในเนื้อหาของจิตรกรรมฝาผนัง ตัวอย่างที่ชัดเจน เช่น เมื่อพระพุทธองค์เสวยพระชาติเป็นพระเทมีย์ในเทมีย์ชาดก แม้ว่าพระราชบิดา ประสงค์จะปลิดพระชนม์ชีพ โดยให้นายสารภีนำพระเทมีย์ไปฝังยังนอกเมือง แต่พระเทมีย์ก็ได้แสดงปาฏิหาริย์โดย “...ทรงจับท้ายราชรถยกขึ้นไปประทับยืน กวัดแกว่งรถนั้นดุจจับยานเครื่องเล่นของพวกเด็ก...”²³⁴ จนท้ายที่สุดก็ได้เจรจาและแสดงธรรมแก่

²³⁰ ส.ช. 17/103/56.

²³¹ ที.ม. 10/229/274 – 275.

²³² พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสนา ฉบับพระมอศัพท, หน้า 330, ดูเพิ่มในพระธรรมปิฎก พุทธธรรม, หน้า 748 – 756.

²³³ ดูเพิ่มใน ชา.อ. 5/3/484 – 814.

²³⁴ ชา.อ. 4/2/38.

นายสารภีจนนายสารภีพาพระองค์กลับวัง ซึ่งพระองค์ก็ไม่พยานาททั้งนายสารภี และพระราชบิดา ที่คิดจะฆ่าตน²³⁵ จิตรกรรมฝาผนังมักปรากฏเป็นภาพพระเดมีย์กุมารใช้มือจับราชรถยกขึ้นกวัดแกว่งค่อน้านายสารภี ดังพบในจิตรกรรมเรื่องเดมีย์ชาดกภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม เป็นต้น หรือความในทศชาติชาดก เรื่องที่พระองค์เสวยชาติเป็นวิรุบบัณจิต ซึ่งปณณกัณห์ได้ประสงค์ ร้ายต่อพระวิรุบบัณจิตหมายปลิดชีพ โดยให้พระวิรุบบัณจิตเกาะหาง ม้าไปและพาเหาะไปในอากาศ ดังความว่า “...ข้าพเจ้าจับหางม้าแล้วท่านจงไปตามชอบเถิด ขณะนั้นปณณกัณห์ได้ให้ สัญญาแก่ม้ามโนมยสินธพ ส่วนม้ามโนมยสินธพนั้นได้พาวิรุบบัณจิต เหาะไปในอากาศ...”²³⁶ กระทำการหมายปลิดชีพหลายประการทั้งทุบตี เหวี่ยงกระแทกฏเขานานัปการ²³⁷ โดยจิตรกรรม เรื่องวิรุชชาดกที่ปรากฏในวัดสุวรรณารามได้แสดงภาพวิรุบบัณจิตเกาะหางม้าลอยไปในอากาศ การทุบตีวิรุบบัณจิต และภาพปณณกัณห์ขอมแพ้ ซึ่งวิรุบบัณจิตก็ไม่พยานาท หรือที่สาหัสกว่า นั่นคือ ทศชาติชาดกเรื่อง สุวรรณสามชาดก ซึ่งพระโพธิสัตว์ได้บำเพ็ญเพียรเมตตาบารมี โดยเสวยชาติเป็นสุวรรณสามและถูกปิลยักราชแผลงศรจนสาหัสหมดสติ (ความในคัมภีร์กล่าวว่า วิสัญญไธได้แจ้งแก่พ่อ แม่สุวรรณสามว่าเสียชีวิต) แต่พระองค์ก็ไม่ทรงคิดพยานาทเบียดเบียนผู้ที่ ปลิดชีพพระองค์ จนกระทั่งนางพสุนธรีเทพธิดาได้ชุบชีวิตพระองค์ขึ้นมาด้วยความซาบซึ่งใน เมตตาที่ไม่มีความพยานาทเบียดเบียนของพระองค์²³⁸ ซึ่งจิตรกรรมเรื่องสุวรรณสามชาดกใน วัดสุวรรณารามได้ปรากฏภาพสุวรรณสามนอนถูกลูกศร โดยมีปิลยักราชประทับอยู่ข้าง ๆ เป็นจุดเด่นที่สุดในกลางภาพ

มรรคในข้อถัดมาคือ **ธัมมาวาจา** อันหมายถึง “เจรจาชอบ คือ เว้นจากวจีหุจรีต ²³⁹ **ธัมมกัมมันตะ** คือ “ทำการชอบ หรือการงานชอบ ได้แก่การกระทำที่เว้นจาก ความประพฤติชั่วสามอย่าง คือ ฆ่าสัตว์ ลักทรัพย์ ประพฤติผิดในกาม”²⁴⁰ **ธัมมาอาชีวะ** คือการ “เลี้ยงชีวิตชอบ คือ เว้นจากการเลี้ยงชีวิตโดยทางที่ผิด”²⁴¹ โดยมีมรรคทั้ง 3 ข้อนี้

²³⁵ ขา.อ. 4/2/38.

²³⁶ ขา.อ. 4/3/436.

²³⁷ ดูเพิ่มใน ขา.อ. 4/3/445 – 452.

²³⁸ ดูเพิ่มในขา.อ. 4/2/168 – 212.

²³⁹ พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสนา ฉบับประมวลศัพท์, หน้า 330, ดูเพิ่มในพระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 756 – 797.

²⁴⁰ เรื่องเดียวกัน, ดูเพิ่มในพระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 756 – 797.

²⁴¹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 331. ดูเพิ่มในพระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 756 – 797.

จัดอยู่ในหมวดศีล²⁴² ของพุทธปรัชญา จึงได้นำมากล่าวพร้อมกันไว้ ซึ่งมรรคทั้ง 3 ข้อนี้ พบแทรกซึมเป็นพื้นฐานทั่วไปในเรื่องราวที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง เช่น **สัมมาวาจา** นั้น คำสอนของพระพุทธองค์ก็ล้วนมีความชัดเจนว่าเป็นสัมมาวาจา และไม่เป็นวจีทุจริตอยู่แล้ว คือ ทรงตรัสถึงความเป็นจริงทั้งในเชิงภววิสัยและจิตวิสัยอันมีความเป็นจริงดังเรากล่าวไปแล้ว ส่วน**สัมมากัมมันตะ**นั้นจริยวัตรที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมก็แสดงให้เห็นโดยตลอดว่า พระพุทธองค์ และพระโพธิสัตว์ ล้วนมีจริยวัตร ที่ไม่ฆ่าสัตว์ (แม้สัตว์นั้นจะฆ่าตน) ไม่ลักทรัพย์ และไม่ว่าจะอยู่ในฐานะพระราชา บัณฑิตในชาดก หรือนักบวชในพุทธประวัติ จริยวัตรของพระองค์ ก็ไม่ปรากฏว่าประพฤติดิฉินกาม แต่ข้อที่ควรกล่าวขยายความคือ **สัมมาอาชีวะ** ซึ่งสัมมาอาชีวะ มีทั้งขอบเขตในทางธรรมสำหรับนักบวช เช่น สำหรับพระพุทธเจ้า และพระสาวก สัมมาอาชีวะ ไม่ใช่การประกอบอาชีพโดยสุจริต แต่การดำรงตนอยู่ในสมณธรรมแล้วด้วยปัจจัย 4 ที่ชาวบ้าน นำมาถวาย ก็เป็นสัมมาชีพของภิกษุ²⁴³ ซึ่งเป็นจริยวัตรโดยปกติของพระองค์และพระสาวก เช่น นางสุชาดาได้กล่าวต่อพระพุทธองค์ขณะถวายข้าวมธุปายาส ว่า “...ข้าแต่พระเป็นเจ้า ข้าพเจ้าถวายปายาสกับทั้งภาชนะทองอันรองใส่ พระองค์จงรับ แล้วนำไปโดยควรแต่พระหฤทัย ปราศรณา...”²⁴⁴ ซึ่งข้าวมธุปายาสของนางสุชาดาเป็นภัตตาหารที่พระพุทธเจ้าฉันและนำมา ซึ่งการตรัสรู้ในคืนนั้น

ส่วนบุคคลอันเป็นกฤหัสถ์หรือฆราวาสสัมมาอาชีวะ ย่อมหมายถึง การประกอบอาชีพ สุจริต แม้ว่าจะไม่บรรลุนิพพานในชาตินี้ แต่สัมมาอาชีวะของกฤหัสถ์ตามพุทธปรัชญา ก็เป็นวิถีชีวิตที่ตั้งอยู่บนเป้าหมายของพุทธปรัชญาที่เล็งเห็นความจริงแห่งไตรลักษณ์ มีชีวิตอย่างไม่ยึดติดกับตัวตนและทรัพย์สิน ไม่ว่าจะร่ำรวยปานใดก็ตาม พุทธปรัชญาได้เน้นย้ำ เสมอว่า แม้แต่เศรษฐีและกษัตริย์ พระพุทธองค์ก็ทรงเน้นที่คุณค่าของการมีทรัพย์อันเกิดจาก สัมมาอาชีวะที่เป็นไปเพื่อการเสวยสละแก่สังคม²⁴⁵ ในประเด็นนี้เมื่อเปรียบเทียบกับข้ออื่นแล้ว แม้ว่าจะไม่พบชัดเจนนักในงานจิตรกรรมฝาผนัง เพราะพบเพียงแห่งเดียวคือ จิตรกรรมเรื่อง อุบาสก 10 อุบาสิกา เอตทัคคะ 10 ภายในวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพน แต่ก็มี ความสำคัญมากเพราะเป็นวัดสำคัญที่สุดแห่งหนึ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทั้งยังถูกเขียนบน ผนังระหว่างช่องหน้าต่างขนาดใหญ่ เป็นจำนวนถึง 20 ผนัง ซึ่งความตามจารึกที่กำกับจิตรกรรม

²⁴² พระธรรมปิฎก, **พุทธธรรมฉบับปรับปรุงและขยายความ**, หน้า 757.

²⁴³ **เรื่องเดียวกัน**, หน้า 779.

²⁴⁴ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา**, หน้า 76.

²⁴⁵ ดูตัวอย่างใน ที.ปา. 11/ 35/ 65.

เหล่านั้น ก็แสดงความสอดคล้องกับพุทธปรัชญาที่เรากล่าวไป เช่น หน้าที่เขียนเรื่อง **อุคคกหปติเวสาณิกวัคค** ความตอนหนึ่งว่า "...อุคคหปติเดิมเป็นบุตรเศรษฐีอยู่เมืองเวสาลี มีกายอันสูงงามดุจธงไชย อันปิกขึ้นไว้ จึงได้นามว่าอุคคหปติ ครั้นบิดาล่วงแล้วก็ได้ที่เป็นเศรษฐี แทนบิดา กาลเมื่อพระบรมครูแรกเสด็จไปสู่เมืองเวสาลี ได้ไปเฝ้าพระชินศรี ณ ภูฏาคารศาลาได้ พึงพระธรรมเทศนา ก็สำเร็จแก่พระ โสคาปคติมล พายหลัง จึงกระทำแข่งซึ่งพระอนาคามี..."²⁴⁶ ซึ่งจิตรกรรมเรื่องดังกล่าวที่ปรากฏในวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพน ได้ปรากฏภาพ อุคคหปติ มีรูปกายทึบดงาม (มีรูปกายทรวดทรงเช่นเดียวกับเทวดา) แต่งกายท่อนล่างนุ่งผ้าเนื้อดี (มี ลวดลายประณีตคล้ายกับผ้าทรงเทวดาและกษัตริย์) พร้อมสายสะพายทองคำคล้องลำตัวกำลังนั่ง ประนมมือไหว้พระพุทธเจ้า ส่วนอุบาसก อุบาสิกาคนอื่นก็มีจิรวัตรที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งแม้ว่าตัว ภาพจิตรกรรมจะชำรุดไปมากและหลายผนังจิตรกรรมลบเลือนหมดแล้ว แต่เราก็ทราบว่า จิตรกรรมเขียนบรรยายภาพอะไร เพราะยังปรากฏจารึก ให้สืบค้นได้ในปัจจุบัน เช่น ในผนังเรื่อง **หัตถิกามกอุคคกหปติ** จารึกบรรยายว่า "หัตถิกามกอุคคกหปติวัคค เรื่อง ความว่าอุคคกหปติ เดิมเป็นบุตรเศรษฐี อยู่ในบ้านหัตถิกามแดนเวสาลี มีนามชื่ออุคคกุมาร ครั้นเจริญวัยอยู่ใน พรวาส เมื่อบิดาล่วงแล้วก็ได้เป็นเศรษฐีแทนบิดา..."²⁴⁷ และเมื่อ "...ได้พึงพระธรรมเทศนาพระบรม ครูก็ได้พระอนาคา จำเดิมแต่นั้นก็สละนางบริจาริกาทั้งปวง ว่าท่านจงไปโดยยถาสุขของท่านเถิด และตนนั้นยินดีในทานกระทำอุปัฏฐากแก่พระสงฆ์ด้วยจิตอุปัฏฐากเป็นนิจ..."²⁴⁸

มรรคในกลุ่มนี้อันจัดอยู่ในศีล แม้จะเป็นหลักธรรมพื้นฐานในพุทธปรัชญา แต่ก็มี ความสำคัญโดดเด่นในฐานะที่ศีลนี้จัดเป็นบารมีข้อหนึ่งในจำนวน 10 ประการ ของผู้ที่จะตรัสรู้ เป็นพระพุทธเจ้าด้วย คือ ในพระชาติที่เสวยชาติเป็นพญานาคปฏิพัทธ์เป็นชาติที่ได้บำเพ็ญศีลบารมี แม้ในภาวะที่ทรงมีความกดดันจากการทรมานก็ทรงอดทนด้วยกตัตถิจะขาด²⁴⁹

มรรคข้อถัดมาคือ **ธัมมวาทายามะ** คือ เพียรชอบ²⁵⁰ ความเพียรนอกเหนือปรากฏทั่วไป ในเรื่องราวที่นำมาเขียนจิตรกรรมแล้ว ยังได้ถูกเน้นความสำคัญเป็นพิเศษถึงขั้นเป็น 1 ในบารมี 10 ประการ ของผู้ที่จะเป็นพระพุทธเจ้าด้วย คือ ในชาติที่ทรงเสวยพระชาติเป็นพระมหาชนก

²⁴⁶ ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน, หน้า 114.

²⁴⁷ เรื่องเดียวกัน, หน้า 115.

²⁴⁸ เรื่องเดียวกัน.

²⁴⁹ ฐาปนกิจธรณีโรจน์ น.อ. 4/3/28-112.

²⁵⁰ พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า 330, ดูเพิ่มใน พระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 801 – 803.

บำเพ็ญวิริยะบารมี โดยพระมหาชนกได้ไปค้าขายยังสุวรรณภูมิแต่เรือล่ม และพระองค์ได้แหวกว่ายในมหาสมุทรอย่างลำบากแต่ไม่ย่อท้อ ดังความว่า “...เพราะเราได้ใคร่ครองอยู่คือรู้ว่า ชื่อว่าความเพียรของนุรุษไม่เสียหาย ย่อมตั้งอยู่ในความสุข ฉะนั้นแม้จะมองไม่เห็นฝั่งก็ต้องพยายาม คือกระทำความเพียร...”²⁵¹ ซึ่งภาพมหาชนกชาคกที่มักพบในจิตรกรรมฝาผนัง เช่น จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม ก็ได้เน้นความสำคัญของเหตุการณ์นี้ โดยเขียนเป็นภาพสำเภากลม มีพระมหาชนกแหวกว่ายกลางมหาสมุทร และมีนางมณีเมขลาเหาะมาช่วยพระมหาชนกเป็นจุดเด่นของภาพ และข้อสำคัญอีกประการก็คือ ความเพียรที่เน้นย้ำนี้ เราก็พบว่า นอกจากความเพียรในปัจจุบันชาติแล้ว ยังรวมไปถึงความเพียรที่กระทำสืบเนื่องจากอดีตชาติเรื่อยมาเป็นจำนวนมากด้วย โดยพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันนั้น ความตามคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา นั้นก็ได้กล่าวไว้ว่า พระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน ได้ตั้งจิตปรารถนาเป็นพระพุทธเจ้า มานานถึง 4 อสงไขยกับปี ความตามจารึกในจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดสุทัศน์กล่าวว่า “...กาลนั้น พระพุทธโคดม คือพระพุทธเจ้าแห่งเราสร้างพระบารมีครบ ๔ อสงไขยกับปี เป็นปัญญากิจ หย่างมาอุบัติในโลก...”²⁵² และในสมัยอดีตพระพุทธเจ้าที่ปางกร ซึ่งในขณะนั้นพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันได้เสวยชาติเป็นสุเมธดาบสอธิฐานกล่าวต่อหน้าพระพักตร์พระพุทธเจ้าที่ปางกร ขอบปรารถนาเป็นพระพุทธเจ้าในอนาคตพร้อมทอดกายลงเป็นสะพานให้พระพุทธเจ้าที่ปางกรข้าม และได้ตั้งจิตบำเพ็ญเพียรบารมี 10 ด้วยความเพียร²⁵³ ซึ่งปรากฏเป็นภาพจิตรกรรมแสดงภาพสุเมธดาบสนอนทอดกายที่งุ่มห่มด้วยหนังเสือเพื่อเป็นสะพานให้แก่พระพุทธที่ปางกร ได้เดินข้ามตนไปในจิตรกรรมเรื่องอดีตพระพุทธเจ้าภายในวิหารวัดสุทัศน์ด้วย

อย่างไรก็ตามความเพียรที่เน้นย้ำในพุทธปรัชญา และได้ปรากฏชัดเจนในจิตรกรรมฝาผนังด้วย คือ ต้องเป็นความเพียรที่ประกอบด้วยปัญญาและเป็นทางสายกลาง ดังพุทธประวัติตอนพระพุทธองค์ทรงบำเพ็ญทุกรกิริยาด้วยความเพียรอย่างที่สุด แต่เป็นหนทางการทรมานตนอันสุดโต่งที่ไม่นำไปสู่การตรัสรู้ ความว่า “...แล้วตรปฏิบัตินี้มีใช้หนทางแห่งพระโพธิญาณ ดังอาคมะจะปริวิตกจะปฏิบัติไฉนหนอ จึงเป็นหนทางแห่งพระโพธิญาณโดยแท้

²⁵¹ ขา.ธ. 5/2/101.

²⁵² วรณิกา ณ สงขลา, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม, หน้า 38.

²⁵³ เรื่องขณะเป็นสุเมธดาบสในสมัยของพระพุทธเจ้าที่ปางกรนี้เอง ก็มีความกล่าวระลึกถึงในช่วงหลังเสวยวิมุตติสุข ในพรหมัชฌเอสน ปวิวรรค และช่วงผจญมารตอนตรัสรู้ก็ยังกล่าวย้อนถึงความเพียรที่บำเพ็ญมาแต่สมเด็จพระพุทธเจ้าที่ปางกรในมารวิชัย ปวิวรรค (ดูในสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 108, 85).

ขณะนั้นสมเด็จพระอมรินทราบราชนิราชราชทราบในข้อปริวิตกดังนั้น จึงทรงซึ่งพิณทิพย์สามสายลงมาคิด ถวายพระมหาสัตว์ สายหนึ่งหย่อนนักคิดเข้าก็ไม่บันลือเสียง แลสายหนึ่งนั้นเคร่ง พอดีก็ขาด ออกไป สายหนึ่งนั้นไม่เคร่งไม่หย่อนเป็นปานกลาง คิดเข้าก็บันลือศัพท์ไพเราะเจริญจิต พระมหาสัตว์ได้สดับเสียงพิณก็ถือเอานิมิตอันนั้น ทรงพิจารณาเห็นว่ามัชฌิมปฏิบัตินั้นเป็น หนทางแห่งพระโพธิญาณ...²⁵⁴ ความดังกล่าวเป็นเหตุการณ์สำคัญตอนหนึ่งที่มักพบเสมอใน จิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติ เช่น จิตรกรรมฝาผนังที่วัดราชสิทธิาราม และวัดทองธรรมชาติ เป็นต้น ซึ่งปรากฏพระอินทร์ทรงพิณ 3 สาย ถวายแก่พระพุทธเจ้าที่ทรงประทับไสยาสน์

สำหรับมรรคข้อต่อไป คือ **สัมมาสติ** และ**สัมมาสมาธิ** นั้น สัมมาสติ ในความหมาย อย่างกว้างคือ ระลึกรับรู้ คือระลึกในสติปัญญา ²⁵⁵ ส่วนสัมมาสมาธิ มีความหมายว่า “ตั้งจิตมั่นชอบ, จิตมั่นชอบ...” ²⁵⁶ ทั้งยังมีคำจำกัดความโดยละเอียดที่มีความหมายว่าคือ สมาธิ ที่เจริญตามแนวทางของฌาน 4 ที่สลัดออกจากกาม จิตผ่องใส มีอุเบกขา ละความทุกข์ความทุกข์ เป็นสมาธิที่เป็นไปเพื่อรู้ปัญญา พ้นทุกข์จากสิ่งทั้งปวง²⁵⁷ นั้น มรรคทั้ง 2 ข้อกล่าวได้ว่า มักปรากฏ ควบคู่กันไปเป็นพื้นฐานแนวคิดแทรกซึมทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งจริยวัตรของพระโพธิสัตว์ และพระพุทธเจ้าจะต้องมีทั้ง 2 สิ่งอยู่ในทุกขณะควบคู่เสมอ แต่ตัวอย่างโดดเด่นที่ยกมาคือ พุทธประวัติตอนหลังการตรัสรู้ ขณะที่พระองค์เอาชนะพญามารทั้งในเชิงวิสัยและอวิสัยนั้น ตามความใน อภิสัมโพธิปริวรรต ก็ได้กล่าวถึงการเจริญสมาธิภาวนาของพระพุทธองค์ อย่างละเอียด²⁵⁸ แม้แต่ในตอนปรินิพพานก็ได้กำหนดจิตเข้าฌานตามลำดับจนเมื่อออกจาก จตุตถฌานจึงปรินิพพาน²⁵⁹

เนื้อหาที่กล่าวมาทั้งหมดคือ เนื้อหาในส่วนของมรรคที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง ในฐานะที่มรรคเป็นวิถีทางนำไปสู่เป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญา มรรคตามความหมาย ที่อธิบายไปแล้วจึงเป็นมรรคที่มีเป้าหมายอยู่บนพื้นฐานร่วมกัน คือ เป็นเนื้อหาของมรรคที่ดำรง อยู่บนรากฐานของการรู้ธรรมชาติของความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์ กรรม และปัจจุสมุปบาท โดยมีพระนิพพานกำหนดเป็นเป้าหมายสูงสุด มรรคทุกข้อที่ปรากฏทั่วไปในจิตรกรรมจึงเป็น

²⁵⁴ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 72.

²⁵⁵ พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้าที่ 330, ดูเพิ่มใน พระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 803–824

²⁵⁶ พระธรรมปิฎก, พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, หน้า 330.

²⁵⁷ ดูรายละเอียดใน พระธรรมปิฎก, พุทธธรรมฉบับปรับปรุงและขยายความ, หน้า 824 – 839.

²⁵⁸ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 93 – 99.

²⁵⁹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 239.

องค์ประกอบสำคัญในการนำไปสู่เป้าหมายสูงสุดได้ โดยจิตรกรรมก็แสดงถึงพื้นฐานแนวคิดนี้ได้เขียนภาพเน้นความสำคัญของเป้าหมายสูงสุดในการดับทุกข์เป็นภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ เต็มผืนผนังขนาดใหญ่ในตำแหน่งผนังตรงข้ามพระประธาน ซึ่งพบในจิตรกรรมฝาผนังทุกแห่งที่เรานำมาศึกษา โดยความสัมพันธ์ระหว่างเป้าหมาย และวิธีเช่นนี้ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมก็ยังพิจารณาได้ในกรอบของกรรมนิยามว่า หากปฏิบัติตามเงื่อนไขเช่นนี้ของพุทธปรัชญาครบถ้วนแล้วผลกรรมที่ได้ก็คือ การเป็นพระพุทธเจ้าย่อมเป็นผลที่แน่นอน

4.4.2.3 ลักษณะความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา คือรากฐานของรูปแบบศิลปกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนัง : การให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงในกรอบมโนทัศน์ที่มองว่า ความเป็นจริงเป็นอย่างไร ตามที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังอันอยู่บนรากฐานของพุทธปรัชญา ดังที่เราได้วิเคราะห์ไปแล้ว คือ สรรพสิ่งทั้งปวงเป็นไปตามกรรม ไตรลักษณ์ ปฏิจงสมุปบาท และเน้นความสำคัญไปที่เป้าหมาย และวิถีทางสู่การดับทุกข์ตามอริยสัจ 4

เนื้อหาตามที่กล่าวมานั้น ล้วนเป็นหลักฐานสำคัญในการกำหนดและวิเคราะห์ลักษณะ (characteristic) ของความเป็นจริงเช่นนั้นว่า ในเชิงปรัชญานั้นมีมโนทัศน์ในลักษณะใด และมีทัศนะว่าธรรมชาติของความเป็นจริงเป็นเช่นไร เราจะรู้และพิสูจน์ความเป็นจริงเช่นนั้นได้อย่างไร เป็นความจริงที่มีความสัมพันธ์กับมนุษย์ในลักษณะใด และมีบทบาทต่อการกำหนดรูปแบบศิลปะ และเรื่องราวในงานจิตรกรรมฝาผนังอย่างไร

จากลักษณะความเป็นจริงที่พุทธปรัชญาเน้นความเป็นจริงในลักษณะดังกล่าว ซึ่งเป็นคุณสมบัติหรือคุณลักษณะของความเป็นจริงของหลักธรรมในเรื่องของกรรม ไตรลักษณ์ ปฏิจงสมุปบาท และอริยสัจ 4 กล่าวว่าแม้ว่า ธรรมทั้งปวง ที่พระพุทธองค์ทรงค้นพบนั้นเป็นสิ่งที่มิอยู่ก่อนการมีอยู่ของพระองค์ ๆ เพียงแต่ค้นพบและนำมาเปิดเผย ดังความจริงในเรื่องธรรมในไตรลักษณ์ว่า "...ตถาคตจะอุบัติขึ้นก็ตาม ไม่อุบัติขึ้นก็ตาม ธาตุนั้นคือความตั้งอยู่ตามธรรมดา ความเป็นไปตามธรรมดา ก็คงตั้งอยู่อย่างนั้นเอง..."²⁶⁰ แต่เมื่อวิเคราะห์โดยละเอียดแล้ว ก็ไม่อาจกล่าวได้ว่า ความเป็นจริงแห่งพระธรรมของพระองค์เช่นนั้นจะมีลักษณะของความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่ดำรงอยู่ภายนอกจิตของมนุษย์อย่างเป็นอิสระ ในรูปแบบที่มีขนาด พื้นที่ และเวลา ที่ให้จิตไปรับรู้ได้ ในทางตรงกันข้ามลักษณะความเป็นจริง แห่งพระธรรมของพุทธปรัชญาเช่นนั้นเป็นความเป็นจริงที่ไม่ได้สถิตอยู่ภายนอก แต่เป็นการรู้ความเป็นจริงภายในใจตนอย่างเป็นมโนคติ (conceptual) ตัวอย่างที่สำคัญก็คือ การยังเห็นความจริงแห่งไตรลักษณ์ ตัวความจริงแห่งไตรลักษณ์ (และความจริงหลักอื่นของพุทธปรัชญาที่เรากล่าวถึงคือ ปฏิจงสมุปบาท

²⁶⁰ อภ.ติก. 20/576/323.

อริยสัจ 4) ไม่ได้มีสติอยู่ภายนอกตัวมนุษย์ หรือดำรงอยู่ในข้อเท็จจริงภายนอกอย่างเป็นอิสระแต่อย่างใด ข้อเท็จจริงภายนอกตัวมนุษย์เป็นเพียงปรากฏการณ์จากภายนอกให้มนุษย์ได้รับรู้ และหยั่งรู้ว่าธรรมชาติของสิ่งทั้งปวงล้วนเป็นไปตามไตรลักษณ์ได้ในใจตน ดังตัวอย่างในสังกิจชาดกดังได้กล่าวไปแล้วว่า ที่นายบริบาลถามสัตว์ที่ตนกรกว่า ไม่เคยเห็นเทวทูตทั้ง 4 คือ คนเกิด แก่ เจ็บ ตาย หรือ สัตว์นั้นได้ตอบว่า เคยเห็นทั้งคนเกิด แก่ เจ็บ ตาย แต่ทว่าการเห็นของสัตว์เหล่านั้นเป็นการเห็นหรือรับรู้แต่เพียงข้อเท็จจริง (fact) อันเป็นเพียงปรากฏการณ์ภายนอกเท่านั้น และข้อเท็จจริงภายนอกเหล่านั้นก็ไม่ได้ทำให้จิตของสัตว์นั้นเกิดหยั่งรู้ในความจริงแห่งไตรลักษณ์ได้ในใจตนเลย²⁶¹ แต่ในทางตรงกันข้าม การเห็นข้อเท็จจริงแบบเดียวกันคือ คนเกิด แก่ เจ็บ ตายของพระพุทธเจ้าสามารถทำให้พระองค์หยั่งเห็นความเป็นจริงในไตรลักษณ์ และความจริงแห่งวงจร ของปฏิjosสมุปบาทได้ในใจตน²⁶² เพราะฉะนั้นการรับรู้แค่ข้อเท็จจริงเช่นนั้นของสัตว์นรกก็จัดอยู่ในระดับจำได้หมายรู้ แต่ยังไม่หยั่งรู้ถึงปัญญาที่เห็นถึงสภาวะธรรมชาติของความจริง²⁶³ แห่งไตรลักษณ์ได้ในใจตน ความดังกล่าวคือ หลักฐานอันชัดเจนว่าความเป็นจริงแห่งพระธรรมที่เรากล่าวถึงนี้ไม่ได้เป็นความจริงที่สติอยู่ภายนอกตัวมนุษย์เลย แต่สามารถหยั่งรู้ความเป็นจริงเช่นนั้นได้ในใจตน (conceive) ด้วยเหตุผลเช่นนี้จึงทำให้ลักษณะของความจริงเช่นนี้จึงไม่ได้มีอยู่ในฐานะความเป็นจริงเชิงภววิสัย (objective reality) ที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ หรือดำรงอยู่ในข้อเท็จจริงที่วัตถุให้มนุษย์ได้เข้าไปสัมผัสรับรู้ (perceive) ได้ด้วยประสาทสัมผัสแต่อย่างใด ฉะนั้นลักษณะของความเป็นจริงเช่นนี้จึงมิใช่เป็นคุณสมบัติขั้นปฐมภูมิ (primary quality) ที่มีจริงอย่างเป็นวัตถุวิสัยดำรงอยู่อย่างมีขนาดและพื้นที่ที่สามารถวัดในเชิงปริมาณได้²⁶⁴ ตามลักษณะของความเป็นจริงในปรัชญาสารนิยม (materialism) ที่ความเป็นจริงดำรงอยู่ภายนอกตัวผู้รู้อย่างเป็นวัตถุวิสัย เพราะฉะนั้นคุณลักษณะของความจริงแห่งพระธรรมจึงเป็นคุณสมบัติที่ต้องรู้ได้ในใจตนอย่างเป็นนามธรรม เมื่อเป็นภาวธรรมที่รู้ได้ในใจ เพราะฉะนั้นจึงไม่สามารถตรวจวัดความเป็นจริงเช่นนี้ได้ในเชิงปริมาณดังความเป็นจริงเชิงประจักษ์ (empirical reality) อันเป็นความจริงที่มีอยู่บนรากฐานปรัชญาแบบสารนิยมได้เลย และเนื่องจากเป็นความจริง เชิงมโนคติที่ตระหนักรู้ได้ด้วยใจตนเช่นนี้ ฉะนั้นคุณลักษณะ

²⁶¹ สรุปความจาก ที.ม. 10/ 141 / 147.

²⁶² สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 52.

²⁶³ ดร.พิสิฐ โคตรสุโพธิ์, ทฤษฎีความรู้, (เอกสารอัดสำเนา ภาควิชาปรัชญาและศาสนา คณะมนุษยศาสตร์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ : 2543), หน้า 173.

²⁶⁴ Locke, *An Essay concerning human understanding*, pp. 82 – 88.

สำคัญของความจริงเช่นนี้ก็คือ เราไม่สามารถแยกความเป็นจริงที่ถูกรู้ออกจากตัวผู้รู้ ความเป็นจริงไปได้โดยอิสระเลย ซึ่งแตกต่างกับความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยในปรัชญาสสารนิยม ที่ตัวของความจริงในฐานะคุณสมบัติขั้นปฐมภูมินั้นสามารถดำรงอยู่ได้อย่างเป็นอิสระจากผู้รู้

ด้วยเหตุว่า ความเป็นจริงบนรากฐานพุทธปรัชญาเช่นนี้เป็นความจริงที่ไม่สามารถแยกออกจากตัวผู้รู้ได้อย่างเป็นอิสระ เพราะต้องใช้จิตของผู้รู้ในการหยั่งรู้เอง จึงทำให้ความเป็นจริงเช่นนี้เป็นความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย (subjective) ที่ผู้รู้ความจริงไม่สามารถส่งมอบความจริงที่ตัวผู้รู้ให้ใครได้ หากใครต้องการรู้ความเป็นจริงเช่นนี้จะต้องรู้ได้ด้วยตนเอง ซึ่งจิตรกรรมไทยบนรากฐานของพุทธปรัชญาเช่นนี้ก็ยืนยันแนวคิดดังกล่าวอย่างชัดเจนว่า การตรัสรู้ความจริงของพระพุทธองค์ และธรรมทั้งปวงนั้นทรงรู้ได้ด้วยพระองค์เอง ดังคำว่า “...เราทราบชัดธรรมเป็นที่สลัดกิเลสเพียงดังลูกศรออก บอกทางแก่ท่านทั้งหลายแล้ว ท่านทั้งหลายพึงทำความเพียรเรื่องยังกิเลสให้เร่าร้อน พระตถาคตทั้งหลาย เป็นแต่ผู้บอกชนทั้งหลาย...”²⁶⁵ และหลักฐานความรู้ประการสำคัญเช่นนี้ยังได้ยืนยันว่า ได้ให้ความสำคัญกับความจริงหรือการรู้ความจริงที่มีมนุษย์เป็นศูนย์กลางก็คือ ในส่วนของความจริงในมรรคมีองค์ 8 ที่เรากล่าวไปนั้น ล้วนมีคำว่า สัมมานำหน้าทั้ง 8 ข้อ คำว่า สัมมา นี้มาจากภาษาบาลีว่า **สมฺมา** มีความหมายว่า “จริง, แท้”²⁶⁶ นั่นก็เท่ากับยอมรับว่า ความจริงของมรรคนั้นเป็นความจริงที่ไม่แยกออกไปจากตัวผู้รู้และยืนยันชัดเจนว่าเป็นความรู้ที่ควบคู่ไปกับการปฏิบัติด้วยตนเอง เพราะความรู้แห่งการตรัสรู้ของพระองค์ก็ได้มาจากการปฏิบัติด้วยพระองค์เอง ซึ่งถูกเน้นโดยภาพพระพุทธประวัติตอนมารผจญขนาดใหญ่ ที่พระองค์ทรงตรัสรู้ได้ด้วยพระองค์เอง โดยตอนที่มารมาผจญนั้นเหล่าเทวดาล้วนหลีกหนีไปจากพระองค์สิ้น บางส่วนได้หนีไปไกลถึงขอบจักรวาลทิ้งให้พระองค์ผจญมารเพียงลำพัง และพระองค์ก็ได้ตรัสเรียกบารมี 10 ที่ทรงบำเพ็ญโดยพระองค์เองมาเป็นเครื่องยืนยันแห่งความเพียรและการต่อสู้ของพระองค์จนชนะเหล่ามาร²⁶⁷

ความที่อธิบายไปจึงเป็นลักษณะของความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาอันเป็นรากฐานที่พบในจิตรกรรมฝาผนังด้วย ซึ่งเห็นได้ชัดเจนว่า มีคุณลักษณะที่แตกต่างไปจากความเป็นภววิสัยของความเป็นจริงเชิงประจักษ์อันเป็นความจริงที่ต้องดำรงอยู่ในกาละ(time)

²⁶⁵ พ.ธ. 25/30/43.

²⁶⁶ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระจันทบุรีนฤนาถ, ปทานุกรม บาลี ไทย อังกฤษ สันสกฤต, หน้า 805.

²⁶⁷ สรุปความจาก มารวิชัยปริวรรต ปริเฉทที่ 9, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 82-92., และดูร่วมกับข้อ 4.3.4 ของบทที่ 4 วิธีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุด.

และเทศะ(space) อันจำกัดเฉพาะที่ทั้งในแง่เวลาและสถานที่ แต่ความหมายของความเป็นจริงแห่งพระธรรมที่กล่าวถึงนี้ เป็นสิ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้อย่างไม่ถูกจำกัดด้วยกาละเฉพาะเวลาใดเวลาหนึ่งตามกรอบแนวคิดของเวลาในเชิงประจักษ์ ซึ่งเป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับแนวคิดที่ปรากฏในรูปกายของตัวภาพ หรือตัวละครที่ยืนอยู่บนพื้นฐานของกรรมนิยามและจิตนิยาม ที่ไม่ได้ยืนอยู่บนพื้นฐานความเป็นจริงเชิงประจักษ์ กล่าวตามลำดับคือ ไม่ได้แสดงลักษณะปัจเจกของตัวละครตัวอย่างชัดเจนที่สุดคือ ภาพพระพุทธเจ้า ตัวภาพพระพุทธเจ้าที่แสดงในจิตรกรรมต้องการสื่อถึงความหมายของพระพุทธเจ้าในฐานะของพระธรรม ไม่ใช่สื่อถึงความหมายของพระพุทธเจ้าในฐานะปัจเจกบุคคลตามกรอบแนวคิดของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ เพราะพระพุทธเจ้าในความหมายของพระธรรมมีความสำคัญมากกว่าพระพุทธเจ้าในความหมายของปัจเจกบุคคล เพราะการรู้และมีพระธรรมทำให้พระพุทธองค์ทรงมีความเป็นพระพุทธเจ้า เพราะฉะนั้นจึงให้ความสำคัญต่อพระพุทธเจ้าในฐานะพระธรรมกายอันเป็นความเป็นจริงเชิงมโนคติ ดังความว่า “... พระพุทธลักษณะคือพระธรรมกาย มีพระเศียรอันประเสริฐ คือพระสัพพัญญุตญาณ มีพระเกศางามประเสริฐ คือพระนิพพานอันเป็นอารมณ์แห่งผลสมบัติ มีพระนลาฏอันประเสริฐ คือ พระจตุตถฌาน มีอุณาโลมอันประเสริฐประกอบด้วย พระรัศมี คือพระปัญญาในมหาวิระสมบัติ มีพระขนงทั้งคู่อันงามเลิศ คือพระปัญญาอันประพฤติไปในนิลกสิน..... พระพุทธเจ้ารุ่งเรืองยิ่งกว่าทวดา และมนุษย์ทั้งหลายอื่นด้วยพระธรรมกาย พระญาณที่จัดเป็นพระเศียร เป็นคัน คือ มีพระสัพพัญญุตญาณ เป็นอาภินัน อันพระพุทธรูปองค์ศรีเรียกว่า พระธรรมกาย แห่งพระพุทธเจ้าพระองค์ใด ข้าพเจ้าไหว้ซึ่งพระพุทธเจ้าพระองค์นั้นผู้เป็นโลกนายกฯ พระพุทธลักษณะคือพระธรรมกายนี้ อันโยคาวจร ภูตบุตร ผู้มีญาณอันกล้าเมื่อปรารถนาซึ่งภาวะแห่งตนเป็นสัพพัญญูพระพุทธเจ้า พึงระลึกอยู่เนื่องๆ ฯ...”²⁶⁸ ความในจารึกเช่นนี้แสดงให้เห็นว่า รูปกายของพระพุทธเจ้าที่ปรากฏผ่านพระพุทธลักษณะไม่ได้อยู่ในรูปแบบปัจเจกบุคคลอันเป็นความจริงเฉพาะหน่วยหรือสิ่งเฉพาะ (particular) แต่มุ่งแสดงคุณสมบัติที่ปรากฏในรูปกายพระพุทธเจ้าในฐานะพระธรรม ซึ่งไม่ใช่คุณสมบัติของบุคคลใดโดยเฉพาะ แต่เป็นความหมายของรูปกายที่ทุกคนสามารถมีและไปถึงได้ตามเงื่อนไขของพุทธปรัชญา และยังเป็นการเน้นย้ำด้วยว่า กายของพระพุทธเจ้าก็คือ พระธรรม สอดคล้องกับการขยายความคำว่า

²⁶⁸ ดูจารึกเพิ่มใน ศิลจารึกพระธรรมกาย, *จารึกสมัยสุโขทัย*, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร 2526), หน้า 279 - 281., และดูคำอธิบายศัพท์เพิ่มเติม โดย อ.ดร.ประมวท เพ็งจันทร์, ใน *สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, พระพุทธรูปเมืองหลวงพระบาง : ศึกษาในแง่ความสัมพันธ์กับเมืองเชียงใหม่, ความสัมพันธ์ระหว่างล้านนา ล้านช้าง : กรณีศึกษาศิลปกรรมในเมืองเชียงใหม่ และเมืองหลวงพระบาง (เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2544),* หน้า 116 - 118.

ธรรมกายในอรรถกถาว่า "...เพราะเหตุใดตถาคต จึงได้รับการขนานนามว่าธรรมกาย เพราะตถาคตทรงจิตพุทธพจน์คือพระไตรปิฎกด้วยพระหทัยแล้ว ทรงนำออกแสดงด้วยพระวาจา ด้วยเหตุนี้ พระวรกายของพระผู้มีพระภาคจึงจัดเป็นธรรมแท้ เพราะสำเร็จด้วยธรรม พระธรรมเป็นกายของพระผู้มีพระภาคนั้น..."²⁶⁹ ทั้งยังสอดคล้องกับความหมายของคำว่า ธรรมกายตามรูปศัพท์ว่าคือ "...กองแห่งธรรมที่รวมหรือขุมนุม หรือที่ประมวลไว้แห่งธรรม..."²⁷⁰ และแม้รูปกายของพระพุทธเจ้าหรือนิรมาณกายในฐานะมหาปฐิสลักขณะ ที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมก็ขึ้นอยู่กับรากฐานของพระธรรมที่ไม่ใช่ความจริงเชิงประจักษ์ เพราะอธิบายที่มาของมหาปฐิสลักขณะว่ามีที่มาจากกรรมอันเป็นสิ่งที่ไม่สามารถตรวจสอบความเป็นจริงได้ด้วยประสาทสัมผัส²⁷¹ เพราะฉะนั้นจึงตรงกับแนวคิดพื้นฐานว่าความรู้ความจริงในพระธรรมโดยผ่านความหมายที่ปรากฏในรูปกายเช่นนี้ สามารถนำไปสู่การดับทุกข์ได้ตามเป้าหมายของพุทธปรัชญา จึงเป็นสิ่งที่ถูกเน้นในจิตรกรรมมากกว่าจะให้ความสำคัญกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ เพราะการรู้เพียงความเป็นจริงเชิงประจักษ์ของปัจเจกบุคคลไม่ได้นำไปสู่การรู้พระธรรมเพื่อการดับทุกข์ ซึ่งไม่เฉพาะตัวภาพพระพุทธเจ้าเท่านั้นแต่ตัวละครหลักของจิตรกรรมฝาผนังทุกประเภท ก็มีพื้นฐานในลักษณะเดียวกันคืออยู่บนรากฐานของกรรมนิยาม และจิตนิยามที่ไม่ได้ขึ้นอยู่กับพื้นฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ และการให้ความสำคัญของตัวละครบนฐานคิดนี้สามารถสื่อสารความหมาย และเป้าหมายของพุทธปรัชญาได้โดยตรงกว่าความเป็นจริงเชิงประจักษ์ เพราะฉะนั้นอดีตพระพุทธเจ้าทั้ง 27 พระองค์ ตามความหมายและพื้นฐานแนวคิดเช่นนี้ จึงต้องมีลักษณะปรากฏเหมือนกันทุกองค์ในจิตรกรรม คือ ประกอบด้วย มหาปฐิสลักขณะในรูปกายทุกพระองค์²⁷² และเกณฑ์เหล่านี้เองได้เป็นตัวกำหนดความเป็นจริงเชิงภววิสัยของรูปกายตัวละครในจิตรกรรม ไม่ใช่เกณฑ์ของความจริงเชิงประจักษ์แต่อย่างใด ทั้งหมดนี้จึงเป็นเหตุผลที่ทำให้รูปตัวภาพ หรือตัวละครในจิตรกรรมไทยจึงมีลักษณะตามรูปแบบที่เรากล่าวไป ซึ่งมีลักษณะใบหน้ารูปกายเหมือนกัน เพราะไม่ได้ขึ้นอยู่กับรากฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ที่สิ่งเฉพาะแต่ละหน่วยจะต้องมีลักษณะต่างกันในฐานะสิ่งเฉพาะ (particular)

²⁶⁹ ที.อ. 3/1/176.

²⁷⁰ พระธรรมปิฎก, *กรณีธรรมกาย บทเรียนเพื่อพระพุทธศาสนาเพื่อสร้างธรรมสังคมไทย*, (กรุงเทพฯ : กองทุนวัฒนธรรม, 2542), หน้า 120,131, และดูความหมายคำว่าธรรมกายเพิ่มเติมที่หน้า 105 – 154.

²⁷¹ ดูรายละเอียดใน 4.3.2.1

²⁷² ดูรายละเอียดในหัวข้อ 4.3.4.

แนวคิดเช่นนั้นในงานจิตรกรรมฝาผนังบนรากฐานของพุทธปรัชญา ที่ปรากฏผ่านตัวภาพดังกล่าวยังแสดงให้เห็นด้วยว่า ความเป็นจริงเชิงมโนคติอันเป็นรากฐานที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำและปรากฏเป็นแกนหลักในจิตรกรรมนั้นเป็นความจริงที่ไม่ขึ้นอยู่กับกาละ (time) เวลาใดเวลาหนึ่งโดยเฉพาะ ดังความในพุทธปรัชญาว่า "... พระธรรมอันพระผู้มีพระภาคตรัสดีแล้ว อันผู้บรรลุมะพึงเห็นเองไม่ประกอบด้วยกาล ควรเรียกให้รู้ ควรน้อมเข้ามา อันวิญญูชนจะพึงรู้เฉพาะตน..."²⁷³ จิตรกรรมฝาผนังได้แสดงรูปแบบที่สอดคล้องกับแนวคิดนี้เป็นอย่างดีว่าความเป็นจริงตามกรอบแนวคิดเช่นนี้ ไม่อาจจะจัดอยู่ในกรอบแนวคิดอันจำกัดอยู่ในเวลาใดโดยเฉพาะดังตามกรอบแนวคิดเรื่องเวลาในเชิงประจักษ์ ดังปรากฏว่า ภาพฉากทิวทัศน์อันเป็นฉากดำเนินเรื่องให้แก่ตัวภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทุกแห่ง ฉากทิวทัศน์ที่ประกอบในภาพจักรวาล ทศชาติชาดก และพุทธประวัตินั้น ไม่ได้ถูกเขียนขึ้นในรูปแบบที่แสดงให้เห็นกรอบแนวคิดเรื่องพื้นที่ และเวลาเชิงประจักษ์ที่เราคุ้นเคยตามข้อเท็จจริงที่รู้ได้ ด้วยประสาทสัมผัสเลยคือ ภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังทุกแห่งไม่สามารถระบุชัดเจนได้ว่าเป็นเวลากลางวันหรือกลางคืนอย่างเด่นชัด เช่น ฉากทิวทัศน์ในตอนออกบวชของพระพุทธเจ้าซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดในตอนดึกสงัด²⁷⁴ แต่ฉากประกอบเหตุการณ์ดังกล่าวในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดทองธรรมชาติ กลับเขียนท้องฟ้าสว่างไสวดุจกลางวัน หรือจิตรกรรมเหตุการณ์เดียวกันในจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดสุวรรณาราม แม้ว่าจะเขียนท้องฟ้ามีดวงคืนด้วยสีน้ำเงินเข้มดุจกลางคืนก็ตาม แต่เราก็พบว่ายังคงแลเห็นรายละเอียดของตัวภาพและเหตุการณ์ต่างๆ ชัดเจนเช่นเดียวกับกลางวัน และภาพทิวทัศน์จำนวนมากในจิตรกรรมไทยก็ไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เช่น มักจะปรากฏท้องฟ้าสีแดงจำนวนมากอยู่ทั่วไปดังภาพท้องฟ้าสีแดงในฉากพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะ และพระนางสิริมหามายาในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์นั้นไม่แสดงว่าเป็นเวลาใดอย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากทิวทัศน์ประกอบเหตุการณ์ในตอนตรัสรู้ ก็เป็นท้องฟ้าสีแดงสดทั้งที่เป็นเหตุการณ์ตอนกลางคืน ซึ่งมีข้อสังเกตว่า ในคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถาได้บรรยายฉากประกอบเหตุการณ์ตอนนี้ไว้ในลักษณะที่เป็นกาละ เทศะแบบไตรภูมิอย่างชัดเจน²⁷⁵ ซึ่งภาพทิวทัศน์ประกอบฉากนี้ก็มีสีแดงตามแบบภาพจักรวาลแบบไตรภูมิที่มักเขียนอยู่หลังพระประธานเช่นเดียวกัน

²⁷³ อจ.ฉก. 22/ 281/ 297 – 298.

²⁷⁴ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 60.

²⁷⁵ เรื่องเดียวกัน, หน้า 82- 92., เช่น กล่าวถึงเขาจักรวาล มงคลจักรวาล หมื่นจักรวาล.

ด้วยหลักฐานเช่นนี้กรอบแนวคิดเรื่องเวลา และสถานที่ของงานจิตรกรรมฝาผนังจึงมิใช่กรอบความคิดเชิงประจักษ์ เมื่อไม่ได้อยู่ในกรอบแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์เป็นหลักแล้ว จึงไม่ใช่เรื่องผิดปกติที่สิ่งอื่นอันประกอบฉากสถานที่อื่นได้แก่ สถาปัตยกรรมต่างๆ เครื่องแต่งกาย และเสื้อผ้าของตัวละครจึงไม่มีความจำเป็นต้องสอดคล้องกับข้อเท็จจริงของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง เช่น สถาปัตยกรรมประกอบฉากพุทธประวัติของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันก็ไม่ได้เป็นฉากของประเทศอินเดีย และสถาปัตยกรรมอินเดียในสมัยพุทธกาล รวมทั้งเครื่องแต่งกายก็ไม่ใช่เครื่องแต่งกายแบบผู้คนในประเทศอินเดียในสมัยพุทธกาลเลย แต่ล้วนเป็นสถาปัตยกรรมไทย และการแต่งกายแบบไทย ที่พบได้ในสมัยอยุธยาตอนปลาย – ต้นรัตนโกสินทร์

ในประเด็นดังกล่าวอาจมีคำถามว่า สิ่งประกอบฉากในเหตุการณ์เหล่านั้น เช่น พุทธประวัติหรือชาดก แม้ว่าจะไม่ใช่ฉากของประเทศอินเดีย หรือชมพูทวีปในสมัยพุทธกาล แต่หากพิจารณาในทางกลับกัน หลักฐานเหล่านั้นก็เป็นสิ่งยืนยันได้เช่นกันว่า ช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังได้ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์สูงมากจนนำมาใส่ในจิตรกรรมด้วยเป็นจำนวนมาก และเราพบความใส่ใจในสิ่งเหล่านี้แทรกซึมปะปนในภาพจนถึงรายละเอียดปลีกย่อยเป็นจำนวนมาก เช่น ในอาศรมหรือบรรณศาลา ของสุวรรณสาม และบิดา มารดาในป่า ก็ยังมีการเขียนเชือกผูกโยงกับต้นไม้ ซึ่งไว้เล่นกและสัตว์ อันเป็นวิถีชีวิตคนไทยโบราณ

เมื่อเป็นเช่นนี้จึงเป็นไปได้ไหมว่า ที่จริงแล้วแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์ได้มีบทบาทอย่างสูงต่อรูปแบบจิตรกรรมไทยไม่น้อยกว่าความเป็นจริงเชิงมโนคติที่เรากล่าวเน้นย้ำมาโดยตลอดเลย

การตอบคำถามดังกล่าวในประเด็นนี้ เราควรทำความเข้าใจว่า ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ดังกล่าวได้ปรากฏในจิตรกรรมในรูปแบบเช่นใด ถูกใช้ในบริบทใด และอยู่บนรากฐานแนวคิดใดเป็นหลัก ตามลำดับคือ

ในด้านสถาปัตยกรรม เช่น แม้ว่าจะปรากฏภาพปราสาท ราชวัง ในรูปแบบสถาปัตยกรรมที่มีเรือนยอดปราสาทซ้อนเป็นชั้นทรงสูง ซึ่งมีทรวดทรงและรายละเอียด เช่น หน้าบัน ช่อฟ้า ใบระกา และลวดลายประดับต่างๆ เช่นเดียวกับสถาปัตยกรรมทรงปราสาทที่มีปรากฏหลักฐานในสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น ภาพปราสาทราชวังของพระเจ้าพิมพิสาร ในภาพเหตุการณ์ที่พระเจ้าพิมพิสารถวายเวฬุวันเป็นที่ประทับของพระพุทธเจ้าและสาวก ในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และประตูของพระราชวัง หรือปราสาทเป็นจำนวนมาก เช่น ประตูพระราชวังในพระราชพิธีอภิเษกสมรสระหว่างพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายาในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่ง

พุทธไสยวรรยนั้น ประดุจของวังก็คล้ายคลึงกับประดู่วังของพระบรมมหาราชวังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นของกรุงเทพที่ยังปรากฏหลักฐานอยู่ในปัจจุบัน และลักษณะดังกล่าวก็พบทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งแน่นอนว่าช่างเขียนจิตรกรรมได้ใช้หลักฐานเชิงประจักษ์ในจิตรกรรมด้วยเป็นจำนวนมาก แต่ข้อพิจารณาที่สำคัญก็คือ สามารถพิจารณาได้ว่า หลักฐานเชิงประจักษ์ดังกล่าวได้ถูกใช้ในบริบทที่สนับสนุน หรืออยู่บนพื้นฐานความเป็นจริงเชิงมโนคติ หลักกรรมนิยาม และจิตนิยามที่เรากล่าวไว้ทั้งสิ้น คือ ปราสาท เหล่านั้นจะใช้กับตัวละครที่มีสถานภาพกษัตริย์ ซึ่งมีกำเนิดในชาติตระกูลที่เป็นสมมุติเทวา ตามกรรมที่ตัวละครนั้นได้กระทำ และก็เป็นลักษณะสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะเช่นเดียวกันกับวิมานของเทวดา เช่น วิมานของพระอินทร์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ในจิตรกรรมฝาผนังทุกแห่ง เป็นต้น ส่วนสถาปัตยกรรมที่อยู่ร่วมกับกลุ่มคนที่มีสถานภาพที่ต่ำกว่า เช่น ตัวภาพกากอันเป็นชาวบ้านธรรมดา ก็จะแสดงภาพบ้านเรือนทรงไทย ฝาปะกน อันเป็นเรือนไทยระดับชาวบ้านในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และเรือนเหล่านั้นก็ปรากฏในส่วนอันเป็นที่อยู่อาศัยของมนุษย์สามัญในจิตรกรรม ที่มีกรรมและบารมีด้อยกว่าตัวภาพกษัตริย์ และเทวดา เป็นต้น ซึ่งพบทั่วไปในจิตรกรรม เช่น เรือนของนางอมิตดาในเวสสันดรชาดก ในจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม และเรือนชาวบ้านมักพบร่วมกับตัวภาพระดับชาวบ้านหรือภาพกากในจิตรกรรมฝาผนังทุกแห่ง ก็ล้วนเป็นการใช้หลักฐานเชิงประจักษ์ที่อยู่บนรากฐานอันสัมพันธ์กับกรรมของตัวภาพทั้งสิ้น

ในส่วนเครื่องแต่งกาย และอาภรณ์ประกอบตัวละครก็เช่นกัน แม้ว่าในกลุ่มตัวภาพชนชั้นสูง คือ ตัวภาพกษัตริย์ที่เสด็จและเครื่องทรงจะมีรูปแบบ และรายละเอียดทางศิลปกรรมที่สัมพันธ์กับข้อเท็จจริงของเครื่องทรงพระมหากษัตริย์ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทั้งรูปแบบและลวดลาย คือ มงกุฎยอดแหลม พระบาทเชิงงอน โดยเฉพาะผ้าภูษาทรงของตัวภาพกษัตริย์ ก็เป็นผ้าทรงที่เป็นผ้าทรงของชนชั้นสูง เช่น ผ้าเยียรบับ ผ้าเขียนทอง ก็ล้วนพบในเครื่องทรงของตัวภาพกษัตริย์หรือชนชั้นสูงในจิตรกรรม อันประกอบด้วยลายเทพพนม กระหนก และลายพุ่มเชิงชายกรวยเชิง สลับด้วยลายทอง ซึ่งก็เป็นลายผ้าที่พบหลักฐานในข้อเท็จจริงว่าเป็นลายผ้าของชนชั้นสูง โดยเฉพาะพระมหากษัตริย์ ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น²⁷⁶ แสดงให้เห็นว่าช่างเขียนได้ที่มาของลายผ้าในจิตรกรรมจากผ้าในข้อเท็จจริงสมัยของตน คือ ช่างเขียนก็ได้เขียนในสิ่งที่มีหลักฐานเชิงประจักษ์อยู่ในสมัยนั้นนั่นเอง แต่ประเด็นก็คือหลักฐานเชิงประจักษ์ที่ช่างเขียนได้นำมาถ่ายทอดนี้ ก็ไม่ได้ขัดแย้งกับความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาในเรื่อง

²⁷⁶ อนุรักษ์ จันทวิช, ผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณจากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2545), หน้า 92, 97, 170 – 183.

กรรมและบารมีที่เป็นรากฐานในจิตรกรรมตามที่เรากล่าวถึง เพราะเป็นการใช้หลักฐานเชิงประจักษ์เหล่านั้นให้สอดคล้องกับหลักกรรมนิยาม และจิตนิยาม โดยผ้าและเครื่องทรงเหล่านั้นล้วนถูกเขียนหรือใช้กับตัวภาพในระดับของตัวภาพกษัตริย์ ซึ่งมีฐานะเป็นสมมุติเทพหรือชนชั้นสูงในจิตรกรรมเท่านั้น และผ้าเหล่านั้นมีหลักฐานในกฎหมายตราสามดวง สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ที่กำหนดให้มีการใช้ผ้า และการแต่งกายตามสถานภาพของคน เช่น "...ห้ามอย่าให้ข้าราชการชั้นผู้น้อยใส่เสื้อครุย กรองคอ กรองสังเวียน กรองสมรศ กาดรัดประคด หนามขนุน มุ่งสมปักท้องนาก สายเข็มขัดอย่าให้มีดอกประจำยาม..."²⁷⁷ เพราะฉะนั้นการใช้เครื่องทรงและอาคารปราสาทราชวังที่ปรากฏในจิตรกรรมยืนยันว่าเป็นการใช้หลักฐานเชิงประจักษ์ในจิตรกรรมที่เป็นไปตามกรรม และสถานภาพก็คือพบว่าเครื่องทรงเหล่านั้นเหมือนกับเครื่องทรงเทวดาทุกประการ เพราะฉะนั้นหลักฐานเชิงประจักษ์จำนวนมากดังกล่าวที่ปรากฏในจิตรกรรมเหล่านั้นจึงไม่ขัดแย้งกับพื้นฐานความเป็นจริงเชิงมโนคติ เป้าหมาย และวิถีของพุทธปรัชญาในงานจิตรกรรมที่เรากล่าวไปแล้ว แต่ในทางตรงข้ามกลับทำให้แนวคิดเรื่องกรรมนิยามและจิตนิยาม ที่สัมพันธ์กับภพภูมิ และสถานะภาพบนพื้นฐานของพุทธปรัชญาชัดเจนขึ้นด้วย รวมทั้งหลักฐานเชิงประจักษ์ที่ปรากฏเป็นจำนวนมากในจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้นไม่ได้ถูกใช้หรือถ่ายทอดในรูปแบบเหมือนจริง (realistic) ที่ได้แสดงหรือถ่ายทอดข้อเท็จจริงที่มาจากความเป็นจริงเชิงประจักษ์เหล่านั้นอย่างเหมือนจริง เพราะทั้งปราสาท รวมทั้งสถาปัตยกรรมอื่นๆ และเสื้อผ้าเครื่องทรง ล้วนปรากฏเป็นภาพ 2 มิติ ที่ไม่แสดงปริมาตร และแสงเงาทั้งสิ้น มิได้เป็นภาพ 3 มิติ ที่มีสัดส่วนสอดคล้องกับข้อเท็จจริง เช่น ตัวละครในภาพจิตรกรรมมักมีขนาดไม่ได้สัดส่วนกับอาคารคือ มักจะใหญ่จนคับอาคารเสมอจนหากตัวละครเหล่านั้นถูกขยับขึ้นขึ้นศีรษะก็จะต้องทะลุหลังคา จึงเห็นได้ว่าหลักฐานเชิงประจักษ์ที่ถูกใช้ในจิตรกรรมก็ไม่ได้รับการถ่ายทอดที่ได้ยืนอยู่บนพื้นฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ บนรากฐานปรัชญาสสารนิยมเลย หลักฐานเชิงประจักษ์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมเหล่านั้นจึงปรากฏให้ช่างเขียนได้ใช้ในฐานะที่เป็นเพียง "ข้อมูล" (information) ที่ช่างเขียนได้รับรู้จากข้อเท็จจริงและถูกนำมาใช้ภายใต้กรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงมโนคติของ

²⁷⁷ เรื่องเดียวกัน, หน้า 60-61.

พุทธปรัชญาที่เรากล่าวถึงได้โดยไม่ขัดแย้งกัน”²⁷⁸ และ “ข้อมูล” ที่ได้รับจากประสบการณ์เชิงประจักษ์เหล่านั้นก็ไม่ได้ถูกถ่ายทอดในงานจิตรกรรมด้วยรูปแบบที่ “เหมือนจริง” แต่อย่างใด

ทัศนคติที่ปรากฏเช่นนี้จึงย่อมเป็นสิ่งที่สอดคล้องกับภาพทิวทัศน์ ที่ไม่ได้ให้ความสำคัญว่าจะต้องเขียนให้สอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริง (fact) เพราะเวลาหรือกาละ เทศะในจิตรกรรมฝาผนังก็ไม่อยู่บนรากฐาน ของกาละ เทศะในเชิงประจักษ์เช่นนั้น ดังเราได้อธิบายไปแล้ว และเมื่อพิจารณาจิตรกรรมฝาผนังที่สำคัญในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือ จิตรกรรมเรื่องอดีตพระพุทธเจ้า 27 พระองค์ และพระปัจเจกพุทธเจ้าในอุโบสถและวิหารหลวงวัดสุทัศน์ก็ยิ่งเห็นได้ชัดเจนว่า การเขียนฉากประกอบเรื่อง และทิวทัศน์รวมทั้งสิ่งประกอบภาพอื่นได้แก่สถาปัตยกรรมต่างๆ ให้ซ้ำๆ กันจนไม่สามารถหาความแตกต่างในเชิงกาลเวลาได้ในเหตุการณ์ของพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ และทิวทัศน์อันไม่สามารถระบุเวลาในเชิงประจักษ์ได้เช่นนั้น ก็ทำให้เหตุการณ์ของอดีตพุทธเจ้า และปัจเจกพุทธเจ้าแต่ละองค์ปรากฏขึ้นอย่างซ้ำๆ กัน จนไม่สามารถระบุเวลาในเชิงประจักษ์ได้ ซึ่งตามกรอบแนวคิดเชิงประจักษ์นั้น ทิวทัศน์ และสิ่งก่อสร้างต่างๆ ควรเปลี่ยนไป เพราะอดีตพระพุทธเจ้าแต่ละองค์อุบัติในช่วงเวลาที่ต่างกันมาก”²⁷⁹ แต่แนวคิดที่ปรากฏผ่านรูปแบบจิตรกรรมก็ยังตอกย้ำแนวคิด ของพุทธปรัชญาที่มีแนวคิด ว่า พระธรรมของพระพุทธองค์เป็นสิ่งที่ไม่ขึ้นอยู่กับกาลเวลา ดังความว่า “...พระธรรมอันพระผู้มีพระภาคตรัสดีแล้ว อันผู้บรรลู่จะพึงเห็นเอง ไม่ประกอบด้วยกาล...”²⁸⁰ และอดีตพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ที่มีลักษณะรูปร่างที่ซ้ำๆ กันมิได้แสดงความเป็นปัจเจกบุคคล ก็ย่อมยืนยันแนวคิดเกี่ยวกับพระพุทธเจ้าในพุทธปรัชญาที่มีความหมาย ในฐานะผู้ที่ค้นพบความเป็นจริงแห่งพระธรรม เป็นผู้ที่สืบทอดกระแสความเป็นจริงแห่งพระธรรม ซึ่งเป็นความเป็นจริงที่ไม่ขึ้นอยู่กับเวลาเฉพาะเวลาใดเวลาหนึ่งตามกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ดังความว่า “...นิพพานจึงเป็นคุณชาดิอันผู้บรรลู่พึงเห็นเอง ไม่ประกอบด้วยกาล...”²⁸¹ ความดังกล่าวก็แสดง

²⁷⁸ เราจะเห็นข้อเปรียบเทียบ และความชัดเจนในการใช้ข้อเท็จจริงที่ได้จากประสบการณ์ในจิตรกรรม ที่อยู่บนรากฐานอิทธิพลของความเป็นจริงเชิงประจักษ์อย่างเข้มข้น เช่น จิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4-5 ซึ่งแม้จะได้ใช้หลักฐาน หรือข้อมูลเชิงประสบการณ์หรือความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในการเขียนภาพจำนวนมากเช่นกัน แต่เป็นการใช้บนรากฐานความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่ได้คำนึงถึงการแสดงออกที่ต้องสอดคล้องกับข้อเท็จจริงเช่นตัวละครต้องไม่ดับอาคาร อาคารมีแสงเงาและปริมาตรซึ่งรูปแบบเช่นนี้จะไม่ปรากฏชัดเจนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเลย.

²⁷⁹ ฐานประติมากรรมใน ข.อ.ป. 33/ 2 – 28 / 323 – 403.

²⁸⁰ อ.ป.ญ.ก. 22 / 281/ 297 -298.

²⁸¹ อ.ป.ด.ก. 20/ 495 / 179.

ให้เห็นว่า พุทธปรัชญาได้ยืนยันว่านิพพานไม่ใช่คุณสมบัติเฉพาะของกาลเวลาใดเวลาหนึ่ง ฉะนั้น ลักษณะการไม่ปรากฏกรอบแนวคิดเรื่องเวลาอันสามารถระบุได้เช่นนี้ จึงย่อมสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องกาหรือเวลาในพุทธปรัชญา และการเขียนภาพพระพุทธรเจ้าและอดีตพระพุทธรเจ้าให้ปรากฏซ้ำๆ กันโดยที่ไม่แสดงลักษณะอันบอกถึงความเป็นปัจเจกบุคคล ก็ยืนยันถึงแนวคิดที่เรากล่าวไปแล้วว่าความเป็นพระพุทธรเจ้ามีใช้คุณสมบัติเฉพาะของปัจเจกบุคคลใดในเวลาใดเวลาหนึ่งเท่านั้น แต่เป็นสิ่งที่ทุกคนสามารถมี และไปถึงได้หากปฏิบัติตามเงื่อนไขของพุทธปรัชญา

แม้ว่าแนวคิดเรื่องความเป็นจริง ในงานจิตรกรรมฝาผนังอันอยู่บนรากฐานความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา จะเป็นความจริงที่มีมนุษย์เป็นองค์ประกอบสำคัญในฐานะคือเป็นผู้ที่ใช้จิตของตนยังรู้ความจริงเช่นนั้นเอง แต่การใช้จิตของตนยังรู้ความเป็นจริงเช่นนี้ก็ต่างจากการใช้เหตุผลยังรู้ความจริงในแบบลัทธิเหตุผลนิยม (rationalism) เพราะว่าเป็นปรัชญาเหตุผลนิยมนั้นมีเกณฑ์อันชัดเจนว่า มนุษย์สามารถยังรู้ความเป็นจริงได้ภายในจิตตนโดยเหตุผลล้วนๆ อย่างไม่ต้องพึ่งพาประสบการณ์ภายนอกเลยว่าเป็นวิธีการรู้ความจริงที่แน่นอนที่สุด²⁸² ไม่ขึ้นกับกาละ เทศะใดๆ แต่จิตรกรรมฝาผนังบนรากฐานของพุทธปรัชญาที่ยอมรับว่า ความจริงสูงสุดของพุทธปรัชญาจะอยู่ที่การตระหนักรู้ได้ในจิตตนอย่างเป็นมโนคติเช่นนั้น ซึ่งการจะตระหนักรู้ความจริงเช่นนั้นได้มนุษย์ก็ต้องมีการรับรู้ทางประสาทสัมผัส (perception) จากข้อเท็จจริงของโลกภายนอกโดยผ่านอายตนะด้วย เพราะการที่จิตจะยังรู้ทุกซ์ อันเป็นสัมมาทฐิได้นั้น การจะเห็นทุกซ์ เช่น เทวทูตทั้ง 4 ได้นั้น สิ่งที่เป็นเทวทูตทั้ง 4 นี้จะปรากฏให้จิตรับรู้ได้ในฐานะข้อมูลทางผัสสะ (senses data) เพื่อให้จิตได้รับรู้ความจริงด้วยตนเอง ซึ่งข้อเท็จจริงหรือข้อมูลเหล่านั้นจะปรากฏได้เฉพาะในชมพูทวีปเท่านั้น รวมถึงการบรรลุเป้าหมายสูงสุดก็ต้องบรรลุได้ในชมพูทวีปเท่านั้น และมนุษย์ในชมพูทวีปที่พระพุทธรองค์ประกาศศาสนาเท่านั้นที่สามารถยังรู้ความเป็นจริงไปได้ถึงเป้าหมายสูงสุด เพราะฉะนั้นความเป็นจริงเช่นนี้จะเกิดกับมนุษย์ได้ จึงย่อมต้องขึ้นอยู่กับเทศะ (space) ในชมพูทวีปเท่านั้น จิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีได้ยืนยันแนวคิดนี้ อย่างชัดเจนโดยได้เน้นความสำคัญของชมพูทวีปมากที่สุด และพระพุทธรองค์ก็ทรงบรรลุเป้าหมายสูงสุดในชมพูทวีปนี้ ซึ่งเป็นเงื่อนไขที่ขึ้นอยู่กับ เทศะ (space) ของชมพูทวีป เพราะฉะนั้น ความจริงเช่นนี้จึงปรากฏแก่จิตได้ในลักษณะที่สัมพันธ์กับเทศะของชมพูทวีป²⁸³ ความเป็นจริงเช่นนี้จึงต่างจากความเป็นจริงในทัศนะของลัทธิเหตุผลนิยมในประเด็นที่ลัทธิเหตุผลนิยมเห็นว่า ความจริงที่ยังรู้ได้ด้วยเหตุผลนี้ย่อมไม่ขึ้นกับการรับรู้ประสบการณ์ภายนอก

²⁸² Titus, *Living Issues in Philosophy*, p.67.

²⁸³ ดูรายละเอียดในหัวข้อ 4.2 – 4.3.

และกาละ เทศะใดๆ และยังต่างไปจากความเป็นจริงของพุทธปรัชญาอีกประการด้วย คือตามหลักฐานของพุทธปรัชญาที่กล่าวไปก็ไม่ปรากฏทัศนะว่าความเป็นจริงสูงสุดนั้น ได้มีมาก่อนประสบการณ์แบบพหุภักทธิเหตุผลนิยมด้วย

4.4.3 จิตรกรรมฝาผนังในฐานะที่เป็นเครื่องมือเข้าถึงความเป็นจริงเชิงมโนคติของ พุทธปรัชญา : ในฐานะที่แนวคิดเรื่องความเป็นจริง ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ ตอนต้น คือ แนวคิดความเป็นจริงที่อยู่บนรากฐานของความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา เถรวาท ดังที่อธิบายไปโดยละเอียดแล้วนั้น

แนวคิดที่ได้วิเคราะห์ไปทำให้เห็นได้ว่า ความเป็นจริงสูงสุดที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำและ ปรากฏในงานจิตรกรรมนั้น เป็นความเป็นจริงที่เน้นความสำคัญมาที่ตัวมนุษย์ทั้งสิ้นทั้งในด้าน การยังรู้ความเป็นจริง เป้าหมาย และวิถีไปสู่เป้าหมายสูงสุดก็เป็นสิ่งที่เป็นจริงได้ด้วยตัวของ มนุษย์ ไม่ใช่ความเป็นจริงของสิ่งภายนอกแต่อย่างใด

เมื่อเป็นเช่นนี้ จิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งดำรงอยู่ในฐานะที่เป็นข้อเท็จจริง (fact) ที่อยู่ ภายนอกตัวมนุษย์จะมีความสัมพันธ์กับมนุษย์อย่างไร และภายใต้กรอบแนวคิดเช่นนั้น ได้มีทัศนะว่า ตัวผลงานจิตรกรรมนั้น มีความเป็นจริงในรูปแบบใด

ด้วยกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่ปรากฏในงานจิตรกรรม ฝาผนัง ทำให้สามารถกล่าวได้ใน 2 ประเด็นคือ ประเด็นแรกเรื่องราวและตัวละครที่จิตรกรรม เขียนเล่า นั้น สื่อสารถึงสิ่งจะในระดับใดของพุทธปรัชญา ประเด็นที่สองคือ ตัวของผลงาน จิตรกรรมในฐานะเป็นสิ่งที่เกิดจากอุปกรณ์ทางงานช่างโดยการเขียนของช่างเขียน และเป็น องค์ประกอบหนึ่งของศาสนสถานนั้นจะดำรงความเป็นจริงในสถานะใดของพุทธปรัชญา

ในประเด็นแรกนั้นกล่าวได้ว่า “รูป” ทั้งปวงที่ปรากฏในจิตรกรรม ไม่ว่าจะเป็นรูปที่มี จิตรครอบครองคือ สัตว์โลกต่างๆ ทั้งพระพุทธเจ้า เทวดา มาร มนุษย์สามัญและรวมถึง “รูป” อัน ไม่มีจิตรครอบครอง คือ เขาพระสุเมรุ ภพภูมิต่างๆ อันประกอบด้วยวิมานและปราสาทเหล่านั้น ล้วนเป็นการปรากฏของความจริงในระดับสมมุติสัจจะทั้งสิ้น คือ เป็นสิ่งซึ่งไม่มีภาวะความเป็น จริงในตัวเอง เช่น รูป ของเทวดากษัตริย์ มนุษย์ต่างๆ ที่ปรากฏในฐานะเป็นรูปประกอบเล่า เรื่องราวในจิตรกรรมไม่ว่าจะเป็นรูปพระเจ้าสุทโธทนะ พระนางสิริมหามายา รูปเทวดา เช่น พระอินทร์ ซึ่งรูปที่ปรากฏเป็นตัวคนเรียกว่า พระเจ้าสุทโธทนะ พระนางสิริมหามายาเช่นนี้ เป็นความมีอยู่จริงในระดับสมมุติสัจจะทั้งสิ้น เพราะเมื่อแยกองค์ประกอบของสิ่งเหล่านี้แล้วก็จะ พบเพียงรูป และนาม หรือขันธ 5 ไม่พบตัวตนของพระเจ้าสุทโธทนะ และพระนางสิริมหามายา

แต่อย่างใด²⁸⁴ ในแง่การที่จิตรกรรมได้เขียนถึงสิ่งที่ไม่มียุ่จริงให้ปรากฏขึ้นเป็นการบัญญัติขึ้น เช่นนี้ จึงอาจเทียบเคียงได้กับ **อวิชชมานบัญญัติ**²⁸⁵ ในพุทธปรัชญา โดยรูปของสรรพสิ่งจำนวนมากทั่วไปอันอยู่ในลักษณะการเขียนแสดงสิ่งต่างๆ ในจักรวาล ทั้งโอกาสโลกและสัตว์โลก จึงล้วนจัดอยู่ในอวิชชมานบัญญัติทั้งสิ้น แต่อย่างไรก็ตามสมมุติสัจจะที่เรากล่าวมานั้นก็มีความสำคัญในลักษณะที่ทำหน้าที่สื่อสารหรือบอกเล่าสภาวะที่มีอยู่จริงด้วย ตัวอย่างเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังได้เล่าดำเนินเรื่องราวผ่านตัวละครต่างๆ อันเป็นอวิชชมานบัญญัติ เช่น เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับทุกข์ อันเป็นอริยสัจ 4 ข้อที่ 1 ซึ่งข้อบ่งชี้เรื่องทุกข์ที่ถูกเขียนในจิตรกรรมจึงเป็นการเขียนหรือบัญญัติ สิ่งที่มีอยู่จริงคือ สภาวะทุกข์ และเรื่องราวต่างๆ ที่บอกเล่าผ่านตัวละครเหล่านี้ ยังสะท้อนถึงสภาวะหรือกฎเกณฑ์ที่มีอยู่จริง เช่น จิตนิยาม และกรรมนิยาม ที่ตัวละครล้วนได้รับผลกระทบที่ตนกระทำไว้ เช่น พระโพธิสัตว์ได้รับผลกระทบคือการตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ก็ยืนยันความมีอยู่จริงในเรื่องกรรม ฉะนั้น การเขียนเรื่องราวหรือบัญญัติเรื่องที่มีความเป็นจริงเช่นนี้จึงจัดว่าเป็น **วิชชมานบัญญัติ**²⁸⁶ ในพุทธปรัชญา

ความที่อธิบายไป คือ การวิเคราะห์ว่าสิ่งที่จิตรกรรมเขียนนั้น แสดงให้เห็นถึงภาวะของสัจจะในระดับสมมุติสัจจะได้อย่างไร ในส่วนถัดไปก็จะกล่าวว่า ตัวของงานจิตรกรรมฝาผนังในฐานะที่เป็นสิ่งที่ถูกมนุษย์สร้างหรือเขียนขึ้นนั้น มีความเป็นจริงตามพุทธปรัชญาในลักษณะใดและมีความสัมพันธ์กับมนุษย์อย่างไร ดังนี้

จากรากฐานแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่เน้นความเป็นจริงสูงสุดที่มนุษย์ อันเป็นความจริงเชิงมโนคติที่หยั่งรู้ได้ด้วยใจตน โดยในเรื่องข้อเท็จจริงของโลกภายนอกตัวมนุษย์นั้นก็ให้มนุษย์รับรู้โลก และข้อเท็จจริงภายนอกเหล่านั้นตามสภาวะและธรรมชาติที่มันเป็นอยู่ ดังที่เราได้อธิบายไปแล้วอย่างละเอียด

แนวคิดเดียวกันเช่นนี้จึงกล่าวได้ว่า ตัวของผลงานจิตรกรรมฝาผนังที่ล้วนถูกเขียนขึ้นบนฝาผนังภายในพระอุโบสถ ตัวผลงานจิตรกรรมจึงจัดได้ว่าเป็นสมมุติสัจจะด้วยเช่นกัน เพราะว่าเมื่อเราแยกองค์ประกอบของตัวงานจิตรกรรมฝาผนังอันเป็นภาพระบายสีของช่างเขียนออกแล้วก็จะพบเพียงองค์ประกอบของสีต่างๆ (สีฝุ่น) ปูน อิฐ กาว เท่านั้น ไม่พบตัวตนของจิตรกรรมแต่อย่างใด เป็นแต่เพียงองค์ประกอบของสิ่งดังกล่าวมารวมกันอย่างเหมาะสมจึงเกิด

²⁸⁴ การเปรียบเทียบ แยกแยะองค์ประกอบของมนุษย์เป็นส่วนๆ ที่เมื่อถึงที่สุดแล้วก็ไม่พบตัวตนใดๆ ของผู้นั้นได้ใช้การเปรียบเทียบในลักษณะเดียวกับที่ปรากฏใน **มิลินทปัญหา ฉบับพิศดาร**, หน้า 6 – 7.

²⁸⁵ ลัสนา อัครวงษ์นรินทร์, **การศึกษาวิเคราะห์เรื่องสัจจะในฝ่ายพุทธปรัชญาเถรวาท**, หน้า 19.

²⁸⁶ เรื่องเดียวกัน.

เป็นจิตรกรรม อันเป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่งของพระอุโบสถอันเป็นเสนาสนะของสงฆ์ ซึ่งเมื่อแยกองค์ประกอบเหล่านั้นย่อยที่สุดแล้วก็จะพบเพียงองค์ประกอบของ มหาภูตรูป 4 เท่านั้น และมีธรรมชาติที่มีความผันแปร เป็นไปตามไตรลักษณ์ จึงเป็นสภาวะธรรมที่มีการปรุงแต่งที่เป็นไปตามเหตุปัจจัย จัดเป็นสังขารอันไม่มีใจครอง หรือ อนุปาทินนกกสังขาร จึงย่อมเป็นสังขตธรรมที่ไม่มีตัวตนใดๆ

หลักฐานที่ยืนยัน การยอมรับความเป็นจริงที่มีต่อจิตรกรรมฝาผนังในทัศนะดังกล่าวคือ บทสวดมนต์ที่เรียกว่า **ธาตุปฏิฐา ปุพฺพเจวฺ ขณฺปาฐ** ความว่า “...ยถาปัจจุํ ปวตฺตมานํ ธาตุมตฺตเมวตํ ยทิตํ เสนาสนํ ตพฺปฏฺยชโก จ ปุคฺคโต ธาตุมตฺตโก นิสฺสตุโต นิชฺชีโว สุญฺโญ... เสนาสนะนี้เป็นไปตามปัจจัยสักแต่ว่าธาตุ ถึงบุคคล ผู้เข้าไปใช้สอยเสนาสนะนั้น สักแต่ว่าธาตุ มิใช่สัตว์ มิใช่ชีวิต เป็นของว่างเปล่า...”²⁸⁷ ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งของเสนาสนะ คือ อุโบสถนี้ด้วย

ดังนั้น จิตรกรรมฝาผนังจึงมีฐานะที่เป็นสมมุติสังจะ ที่ซ้อนสมมุติสังจะอีกทอดหนึ่ง กล่าวคือ ตัวจิตรกรรมเอง คือ สมมุติสังจะดังที่เราได้กล่าวไปแล้ว และได้เขียนสิ่งที่เป็นสมมุติสังจะ เช่น มนุษย์ กษัตริย์ ต่างๆ และสิ่งอื่นๆ ตามเรื่องราวที่ปรากฏในวรรณกรรมทางพุทธศาสนา ลงในจิตรกรรม โดยสมมุติสังจะในงานจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมดมีความสัมพันธ์กับมนุษย์ในฐานะเป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์ที่บอกเล่าหรือชี้ให้เห็นความเป็นจริงของ**ปรมัตถะสังจะ** โดยเฉพาะทางไปสู่พระนิพพานในฐานะเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาได้ด้วยตนเอง โดยได้จำลองสมมุติสังจะทั้งในระดับที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสสามัญ และไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสสามัญ มาจำลองให้มนุษย์สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสปรากฏสามัญเป็น “รูป” อัน “...เป็นอารมณ์ที่รู้ได้ด้วยจักขุ สิ่งที่ปรากฏแก่ตา...”²⁸⁸ และเป็นรูปที่มนุษย์ควรเสพเพราะทำให้กุศลธรรมในจิตเจริญงอกงาม ดังความว่า “... เมื่อเสพรูปที่รู้ได้ด้วยจักขุเช่นใด อกุศลธรรมย่อมเสื่อมไป กุศลธรรมย่อมเจริญยิ่ง รูปที่รู้ได้ด้วยจักขุเช่นนี้ ควรเสพ...”²⁸⁹

จิตรกรรมในความหมายเช่นนี้จึงเป็นรูปที่ควรเสพได้ และมีฐานะเป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์ที่ให้มนุษย์เข้าถึงความจริงระดับปรมัตถสังจะด้วยตนเอง ความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรม และมนุษย์ตามหลักดังกล่าวข้างต้นไม่ให้มนุษย์ยึดติดในรูปของจิตรกรรม แต่เน้นการ

²⁸⁷ พระราชเทวี พระวินัยธรชั้นฎีกา วัดประยุรวงศาวาส ธนบุรี, **ชุมนุมบทสวดมนต์ฉบับหลวงแปล**, (กรุงเทพฯ : อานวยศาสน์, 2532), หน้า 33.

²⁸⁸ พระธรรมปิฎก, **พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลศัพท์**, หน้า 253.

²⁸⁹ ม.อ. 14/228/135.

เสพรูปเพื่อให้คนสามารถบรรลุถึงเป้าหมายสูงสุดโดยง่ายขึ้น ดังบทสวดมนต์ **อติคปจเวกขณปาฐ** ตอนหนึ่งว่า "ปริกขตํ ตํ ขาวเทว สีตสฺส ปฏิมายทํสมกสวาตาคป สิริสปสมผลสยวิโนทน์ ปฏิสถานารามคณํ...เสนาสนะนั้นเราใช้สอยเพื่อจะป้องกันความหนาว เพื่อป้องกันความร้อน เพียงเพื่อป้องกันสัมผัสแห่งเหลือบ ยุง ลม แดด และสัตว์เลื้อยคลาน เพื่อจะบรรเทาอันตรายที่เกิดจากฤดู เพื่อความยินดีในการหลีกเร้น ฯ..."²⁹⁰ นั่นคือ ในที่สุดก็เน้น ความเป็นจริงมาที่มนุษย์เอง ทั้งยังเป็นทักษะที่สอดคล้องกับหน้าที่ในการใช้สอยอุโบสถซึ่งเป็น อาคารที่ปรากฏจิตรกรรมฝาผนังที่ใช้ศึกษาก็คืออาคารใช้เป็นที่ประกอบพิธีอุปสมบทบุคคลอื่น เป็นวิถีชีวิตที่ดำเนินไปในแนวทางเดียวกับพระพุทธเจ้าด้วยตนเองเช่นกัน

แนวคิดดังกล่าวจึงสอดคล้องกันกับการให้ความหมายคำว่า จิตรกรรมตามรากฐาน ของพุทธปรัชญาที่ให้ความหมายคำว่า **จิตรกรรม** โดยเน้นความสำคัญมาที่จิตของผู้ที่สร้างงาน จิตรกรรมนั้น แทนที่จะให้ความสำคัญกับผลงานจิตรกรรมอันเป็นข้อเท็จจริงที่อยู่ภายนอกตัวของ มนุษย์²⁹¹

จิตรกรรมฝาผนังในฐานะสมมุติสัจจะเช่นนี้ ยังมีความสัมพันธ์กับนิพพานในฐานะ ปรมาตมสัจจะและเป้าหมายสูงสุด คือ ความเป็นจริงสูงสุดอันเป็นปรมาตมสัจจะเช่นนั้นเป็นภาวะที่ อยู่เหนือการบัญญัติใดๆ คือ มนุษย์จะต้องหยั่งรู้ด้วยตนเอง แต่การที่มนุษย์จะเข้าถึงเป้าหมาย สูงสุดอันเป็นปรมาตมสัจจะเช่นนั้น ก็ต้องผ่านกระบวนการหยั่งเห็นความเป็นจริงเช่นนั้น ผ่านสมมุติสัจจะทั้งสิ้น และสมมุติสัจจะที่ถูกเขียนเป็นภาพจิตรกรรมและเล่าเรื่องราวผ่านงาน จิตรกรรมเช่นนี้เองย่อมมีคุณค่าและความหมายสูงมาก เพราะเป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์ให้ใจ ของมนุษย์สามารถเข้าถึงความเป็นจริงอันเป็นปรมาตมได้ ในที่สุด ฉะนั้นแม้ว่าจิตรกรรมฝาผนัง จะเป็นเพียงความจริงในระดับสมมุติสัจจะ แต่ก็มีความหมาย และมีคุณค่าตามทักษะของ พุทธปรัชญา เพราะตราบใดที่มนุษย์ยังไม่ถึงเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญา ตราบนั้น สมมุติสัจจะเช่นนี้ย่อมยังมีความหมายและคุณค่าต่อมนุษย์ ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณี สามารถเป็นสิ่งที่สื่อสารแนวคิดดังกล่าวได้อย่างชัดเจนที่สุดดังการวิเคราะห์ทั้งหมดที่ผ่านมา ทั้งยังมีข้อสังเกตเพิ่มเติมด้วยว่า จากการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในงานจิตรกรรม ฝาผนังอันมีรูปแบบปรับเปลี่ยนไปให้ความสำคัญต่อแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ดังที่จะเห็น

²⁹⁰ พระราชเทวี พระวินัยธรชั้นฎีกา วัดประยุรวงศาวาส ธนบุรี, **ขุมขุมบทสวดมนต์ฉบับหลวงแปล**, หน้า 33.

²⁹¹ ดูรายละเอียดใน ข้อที่ 4.1 .

ได้ในบทต่อไปนั้น หากพิจารณาด้วยกรอบแนวคิดที่ จิตรกรรมฝาผนังในทำหน้าที่เป็น สมมุติสังจะแล้ว จะพบว่า การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้ ได้ทำให้สมมุติสังจะที่มีอยู่แต่เดิมใน จิตรกรรมที่มีความหมายในเชิงสัญลักษณ์อยู่ได้หายไป หรือปรับเปลี่ยนไปทำให้การสื่อสารและ ความหมายที่มนุษย์รับรู้ผ่านสัญลักษณ์เหล่านั้นย่อมเปลี่ยนไปด้วย เช่น การไม่ปรากฏภาพ คติจักรวาลแบบไตรภูมิ (ในฐานะสมมุติสังจะ) ย่อมส่งผลกระทบทำให้การรับรู้ความหมายของ โลกและจักรวาลในฐานะสังสารวัฏที่เป็นไปตามกรรมและเป็นทุกข์ที่แฝงอยู่ในคติจักรวาลแบบ ไตรภูมิย่อมไม่ชัดเจนตามไปด้วย เป็นต้น เพราะฉะนั้น การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริง ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังเช่นนี้ จึงย่อมส่งผลกระทบต่อการปรับเปลี่ยนความหมายที่แฝงอยู่ใน สมมุติสังจะที่จะเชื่อมโยงไปสู่ปรมัตถสังจะด้วย ทำให้การรับรู้ความหมายเรื่องความเป็นจริงของ มนุษย์ผ่านงานจิตรกรรมย่อมปรับเปลี่ยนตามไปด้วย ดังจะวิเคราะห์โดยละเอียดในบทต่อไป

บทที่ 5

แนวคิดเรื่องความเป็นจริงแบบใหม่

ในงานจิตรกรรมฝาผนังหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ในบทนี้จะวิเคราะห์ถึงการปรับเปลี่ยนทางรูปแบบ และแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้ปรับเปลี่ยนแนวคิด และรูปแบบในเรื่องความเป็นจริงแบบใหม่ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้น อันมีรูปแบบศิลปะต่างไปจากงานจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมแต่เดิม ซึ่งปรากฏชัดเจนและแพร่หลายในช่วงหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้นคือ ในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา แต่อย่างไรก็ตาม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวก็ไม่สามารถแบ่งแยกช่วงเวลาเปลี่ยนแปลงได้อย่างเด็ดขาด เพราะความเปลี่ยนแปลงที่ปรากฏในจิตรกรรมดังกล่าวเริ่มต้นมาแต่รัชกาลที่ 3 มีผลสืบเนื่องเรื่อยมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 และหลังจากนั้นด้วย เพราะจิตรกรรมฝาผนังที่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเป็นแบบใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกนั้น เป็นรูปแบบที่เริ่มปรากฏแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกาย ในฐานะที่ธรรมยุติกนิกายเป็นผู้นำแห่งการปรับเปลี่ยนแนวคิดดังกล่าวตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยรูปแบบศิลปะและแนวคิดเช่นนี้ได้แพร่หลายออกไปอย่างกว้างขวางในเวลาต่อมา คือ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาอย่างชัดเจน โดยการวิเคราะห์ในหัวข้อนี้จะวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มตัวอย่างที่ทำการศึกษา ซึ่งเห็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปะและแนวคิดที่เป็นรูปแบบใหม่อย่างชัดเจน ครอบคลุมช่วงเวลาที่ยาวนานของงานจิตรกรรมเหล่านั้นกินช่วงเวลาดังแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 3 ถึง รัชกาลที่ 5 โดยจะกล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 รัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 เฉพาะจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษาเป็นหลัก และจะกล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังแห่งอื่นเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับการศึกษานี้เท่านั้น

การเปลี่ยนแปลงรูปแบบ และแนวคิดของจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 มีรากฐานร่วมกันที่สำคัญ คือ การให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์

โดยจะเริ่มต้นศึกษาจากรูปแบบศิลปกรรมที่ปรับเปลี่ยนไปนั้น มีรากฐานจากจิตรกรรมแบบประเพณีอย่างไร ต่อมาปรับเปลี่ยนจากรูปแบบจิตรกรรมไทยแบบประเพณีนิยมตามจารีตเดิมอย่างไร แล้วจึงวิเคราะห์ว่ารูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไปนั้นมีสาเหตุมาจากแนวคิดใด อยู่บนรากฐานแนวคิดทางปรัชญาใดตามลำดับ มีแนวคิดในเรื่องธรรมชาติของความเป็นจริงอย่างไร และการ

เปลี่ยนแปลงดังกล่าวที่เกิดขึ้นนั้นก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงที่มีต่อแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในเชิงปรัชญาอย่างไรบ้าง โดยวิเคราะห์ตามลำดับดังนี้

5.1 การให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณี

แม้จะเป็นที่ยอมรับกันว่า การให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ปรากฏชัดเจนในสมัยรัชกาลที่ 4 แต่ก็พบว่า จิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นปรากฏหลักฐานบ่งชี้ว่า มีท่าทีการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังด้วย และได้ทวีความสำคัญมากขึ้นตามลำดับ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้ให้ความสำคัญกับข้อเท็จจริงชัดเจนขึ้นกว่าจิตรกรรมไทยในช่วงก่อนหน้านี้ เช่น การเขียนคลื่น และสายน้ำในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุวรรณารามก็มิได้ตัดเส้นสายน้ำเป็นลอนคลื่นคดโค้งแบบโบราณ แต่เป็นคลื่นสายน้ำที่ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงมากขึ้น รวมทั้งเส้นสันเท้านกที่มักปรากฏเสมอในงานจิตรกรรมไทย มาในสมัยนี้ก็เสื่อม ปรากฏน้อยลงมาก¹ และในบางผนังก็มีการเขียนภาพตัวละครที่แสดงให้เห็นว่าตัวละครที่อยู่ใกล้จะตัวใหญ่ ตัวละครที่อยู่ไกลตัวจะเล็กลงคล้ายคลึงกับข้อเท็จจริงที่มนุษย์รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เช่น ตัวละครที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังเรื่องสุวรรณสามชาดก ภายในอุโบสถวัดสุวรรณารามอันเป็นฝีมือเดิมที่ยังไม่ผ่านการบูรณะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวละครทั้งสามที่อยู่ในตอนบนของผนังนั้นจะเห็นว่า ตัวภาพสุวรรณสาม ดาบส และดาบสินี อันเป็นพ่อแม่ของสุวรรณสามนั้น ตัวละครทั้งสามแสดงด้วยตัวภาพที่มีขนาดเล็กกว่าตัวภาพที่อยู่ในด้านล่างซึ่งอยู่ในระยะที่ใกล้กว่า ลักษณะที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงเช่นนี้จะไม่พบในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีโดยทั่วไป

อย่างไรก็ตามท่าทีการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ดังกล่าว ก็ปรากฏเฉพาะบางผนัง หรือในส่วนที่เป็นรายละเอียดของภาพ มิใช่ความเปลี่ยนแปลงในส่วนที่เป็นประธานหรือโครงสร้างหลักของภาพ เพราะรูปแบบศิลปกรรมโดยภาพรวมก็ยังคงลักษณะตามแบบจารีตเดิม เช่น การเขียนภาพตัวละครแบบนาฏลักษณะ ทิวทัศน์และภาพสถาปัตยกรรมแบบ 2 มิติ อย่างเคร่งครัด แม้ว่าในส่วนที่เล่าเรื่องราววิถีชีวิตชาวบ้าน ความเป็นอยู่ การแต่งกาย และบ้านเรือนจะถูกเขียนขึ้นโดยใช้ข้อมูลจากข้อเท็จจริงที่มีอยู่ในสังคมขณะนั้นก็ตาม แต่โดย

¹ ตันติ เล็กสุขุม, จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย, เอกสารประกอบการเสวนา สรรสาระวัฒนธรรมปีที่ 3 ครั้งที่ 7 วันเสาร์ที่ 28 เมษายน 2544 ห้องประชุมดำรงราชานุภาพ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร, หน้า 7.

รูปแบบศิลปกรรมก็ได้พยายามเขียนถ่ายทอดข้อเท็จจริงเหล่านั้นด้วยรูปแบบที่เหมือนจริง (realistic) รวมทั้งโครงเรื่องหลักตามจารีตเดิม ทั้งด้านเนื้อเรื่อง ความหมายของคติจักรวาลแบบ ไตรภูมิ พุทธประวัติ ชาดก ก็ยังคงเนื้อหาและประเด็นหลักตามแบบจารีตอยู่อย่างครบถ้วน

ตัวอย่างที่เสริมความเข้าใจแนวคิดนี้ได้อย่างชัดเจน คือ ในกรณีของวัดพระเชตุพน ซึ่งในการวางผังเขตพุทธาวาสของวัดพระเชตุพนเป็นการจำลองรูปแบบทางกายภาพของจักรวาลตามคติไตรภูมิที่อุโบสถอันเป็นสิ่งก่อสร้างศูนย์กลางในเขตพุทธาวาสคือ สัญลักษณ์แทนเขาพระสุเมรุอันเป็นศูนย์กลางของจักรวาล และองค์ประกอบอื่นที่ตกแต่งร่วมกับอุโบสถก็เป็นองค์ประกอบของจักรวาลแบบไตรภูมิ เช่น จิตรกรรมภาพพระอาทิตย์ กับพระจันทร์บริเวณคอสองของมุขหน้าและหลังของอุโบสถก็เป็นไปตามทิศทางการโคจรของเทพผู้ให้แสงสว่างรอบเขาพระสุเมรุ² เป็นต้น ฉะนั้น แม้ว่าจะปรากฏจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนเรื่องหัวเมืองขึ้นของสยามจำนวนหลายร้อยหัวเมืองเขียนอยู่บริเวณแนวคอสองล้อมรอบระเบียงอุโบสถ ที่ควรเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งปัจจุบันจิตรกรรมเหล่านั้นได้ลบเลือนหมดแล้ว แต่จากจารึกที่ยังคงติดอยู่ในตำแหน่งดังกล่าวที่เหลืออยู่ในปัจจุบัน ทำให้เราทราบว่าเป็นจิตรกรรมหัวเมืองขึ้นของสยามพร้อมเจ้าเมืองผู้ปกครองในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งได้แสดงที่ตั้งของเมืองเหล่านั้นได้อย่างสอดคล้องกับข้อเท็จจริงทางภูมิศาสตร์หากยึดเอา กรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลาง เช่น ในระเบียงฝั่งทิศเหนือของอุโบสถปรากฏจารึกชื่อ "...เมืองเชียงใหม่..."³ ในระเบียงฝั่งทิศใต้ของอุโบสถ มีจารึกปรากฏชื่อ "...เมืองสงขลา..."⁴ "...เมืองไทรบุรี เมืองแขก..."⁵ เป็นต้น แม้ว่าชื่อหัวเมืองขึ้นดังกล่าวจะไม่ปรากฏในคติจักรวาลแบบไตรภูมิในคัมภีร์โลกศาสตร์เล่มใด และแม้ว่าการนำเอาเมืองเหล่านั้นมาเขียนเป็นจิตรกรรมย่อมมีนัยที่เกี่ยวกับแนวคิดทางการเมือง และการปกครองสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นอย่างสูงก็ตาม⁶ แต่ประเด็นที่จะกล่าวถึงในที่นี้ก็คือ ข้อเท็จจริงที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมเหล่านั้น ความจริงเชิงประจักษ์ และข้อเท็จจริงที่ถูกรับรู้และแสดงออกเหล่านั้น (คือ ชื่อเมืองต่างๆ ที่มีอยู่จริงในขณะนั้น) ได้นำมาใช้ในฐานะของ "ข้อมูล" ที่ถูกปรับให้อยู่บนรากฐานคติจักรวาลแบบไตรภูมิกล่าวคือ มิได้เป็นเมืองที่ตั้งอยู่ในโลกทางภูมิศาสตร์อันอยู่บนรากฐาน

² เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24, หน้า 158.

³ ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน, หน้า 282.

⁴ เรื่องเดียวกัน, หน้า 277.

⁵ เรื่องเดียวกัน.

⁶ อุบลวิเคราะห์ประเด็นทางการเมือง การปกครองใน เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24, หน้า 159-161.

ของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ แต่เป็นเมืองที่ตั้งอยู่ในชมพูทวีปของจักรวาลแบบไตรภูมิ⁷ เพราะเมืองเหล่านั้นถูกเขียนอยู่ในแผนผังของจักรวาลแบบไตรภูมิ ฉะนั้นการปรากฏชื่อเมือง ตามข้อเท็จจริงเช่นนี้จึงมิได้ขัดกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิแต่อย่างใด เช่นเดียวกับการปรากฏจิตรกรรมภาพชาวต่างชาติเขียนบริเวณบานหน้าต่างด้านในของวิหารทิศที่ล้อมรอบอุโบสถวัดพระเชตุพน เช่น ภาพชาวตะวันตก แยก⁸ ซึ่งถูกเขียนในชุดเครื่องแต่งกายแสดงเชื้อชาติของตน ซึ่งก็เป็นภาพชาวต่างชาติ ต่างภาษาที่มีอยู่จริงในความรู้ของคนสยามจากการติดต่อสัมพันธ์กับชาวต่างชาติตามข้อเท็จจริงในสมัยนั้น แต่ในเมื่อภาพเขียนผู้คนต่างภาษาดังกล่าวถูกเขียนในผังของวัดที่แสดงลักษณะทางกายภาพของจักรวาลแบบไตรภูมิเช่นนี้ จึงย่อมทำให้ผู้คนต่างชาติต่างภาษาเหล่านั้นก็คือผู้คนต่างชาติต่างภาษาที่อยู่ในชมพูทวีป ตามคติแบบจักรวาลแบบไตรภูมิ มิใช่ผู้คนต่างชาติ ต่างภาษาในโลกทางภูมิศาสตร์สมัยใหม่ ฉะนั้น การปรากฏชื่อเมืองตามข้อเท็จจริงในโลกแห่งประสบการณ์ในบริบทเช่นนี้ เมืองต่างๆ ตามข้อเท็จจริงเหล่านั้นก็ไม่จำเป็นต้องตั้งอยู่บนรากฐานของภูมิศาสตร์แบบสมัยใหม่ตามข้อเท็จจริงเสมอไป

ดังนั้นหากมองการปรับเปลี่ยนดังกล่าวด้วยกรอบแนวคิดแบบไตรภูมิ เราจะพบว่าข้อเท็จจริงจากความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นล้วนเป็นการใช้ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ในโลกแห่งประสบการณ์ที่รับรู้ได้จริงในขณะที่สร้างงานศิลปะเหล่านั้นในฐานะที่เป็นเพียง “ข้อมูล” ที่ถูกปรับให้อยู่ในคติแบบไตรภูมิและแนวคิดความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาเป็นหลักทั้งสิ้น ฉะนั้น

⁷ แนวคิดการนำเอาเมืองต่างๆ ของสยามตามข้อเท็จจริงมาใช้ให้อยู่บนกรอบแนวคิดแบบไตรภูมิตามที่ปรากฏในศิลปกรรมนี้ไม่ได้เป็นเรื่องใหม่แต่อย่างใด อย่างน้อยที่สุดสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรีซึ่งเขียนเมื่อ พ.ศ. 2319 ก็ปรากฏการเขียนเมืองต่างๆ ได้สอดคล้องกับทิศในข้อเท็จจริง (หากยึดเอากรุงศรีอยุธยาและธนบุรีเป็นศูนย์กลาง) เช่น ทิศเหนือ ปรากฏชื่อ “เมืองเชียงแสน” “เชียงไหมย” “สุวรรณโลก” “พิษณุโลก” ในทิศใต้ปรากฏชื่อ “เมืองไชยา” “เมืองพัทลุง” แต่เห็นได้ชัดเจนว่าเมืองตามข้อเท็จจริงเหล่านั้นเป็นส่วนหนึ่งในอาณาบริเวณของชมพูทวีป ซึ่งแม่น้ำที่ไหลผ่านในภาพเมื่อสืบย้อนต้นน้ำไปก็พบว่าไหลออกมาจากป่าหิมพานต์ทั้งสิ้น ก็ล้วนเป็นหลักฐานชัดเจนว่า เป็นการใส่ข้อมูลในเชิงประจักษ์ที่ถูกทำให้อยู่ในกรอบแนวคิดแบบไตรภูมิและคงเป็นแนวคิดที่แพร่หลายอยู่ก่อนแล้ว เพราะพบแนวคิดเช่นนี้มาก่อนในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา (ดูใน สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรีเล่ม 1, หน้า 79, 92-94, 185, 198-200., และสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรีเล่ม 2, หน้า 88, 217, 218 220, 221).

⁸ จิตรกรรมภาพชาวต่างชาติดังกล่าวปรากฏเป็นจำนวนมาก เชื่อว่าเป็นภาพชาวต่างชาติที่สัมพันธ์กับโคลงภาพที่บรรยายคนต่างภาษาที่ติดอยู่ที่ผนังเจดีย์งักของศาลารายรอบวัด ซึ่งบรรยายชาวต่างชาติ เช่น ชาวอิตาเลียน ฝรั่งเศส อาฟริกัน อาหรับ เป็นต้น (ดูใน ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน, หน้า 107-117).

เมื่อพิจารณาจากแนวคิดความเป็นจริงเชิงมโนคติแต่เดิมของพุทธปรัชญารวมทั้งเนื้อหา และรูปแบบศิลปะเป็นหลักแล้ว ข้อเท็จจริงที่ปรากฏในจิตรกรรมเหล่านั้นจึงมิได้กระทบกระเทือนถึงโครงสร้างหลักตามแบบจารีตทั้งในด้านเป้าหมายและวิถีของแนวคิดแบบไตรภูมิ และความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาเลยแม้แต่น้อย เพราะข้อเท็จจริงจำนวนมากเหล่านั้นเป็นเพียง “ข้อมูล” ที่วางอยู่บนรากฐานของแนวคิดแบบไตรภูมิตามจารีตอย่างเคร่งครัด ซึ่งแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงกับจิตรกรรมฝาผนังแบบสมัยใหม่อิทธิพลตะวันตกที่พยายามปรับความเป็นจริงแบบไตรภูมิให้อยู่บนรากฐานของจักรวาล และภูมิศาสตร์แบบวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ และใช้ข้อเท็จจริงจากประสบการณ์บนรากฐานแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ซึ่งผลที่เกิดขึ้นจากแนวคิดเช่นนั้นส่งผลกระทบต่อกระบวนการเปลี่ยนแปลงขั้นรากฐานของแนวคิดความเป็นจริงแบบจารีต ดังเราจะเห็นได้ชัดเจนในตอนต่อไป

อย่างไรก็ตามท่าทีการให้ความสนใจต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์เช่นนี้ ย่อมเป็นรากฐานที่รองรับแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์แบบตะวันตกที่จะเข้ามาอย่างเข้มข้นในเวลาต่อมา ซึ่งไม่ได้เปลี่ยนแปลงเฉพาะรายละเอียดของรูปแบบศิลปกรรมเท่านั้น แต่เป็นการปรับเปลี่ยนขั้นรากฐานของแนวคิดในเรื่องความเป็นจริงที่มีผลต่อทุกส่วนของศิลปกรรม และสังคมในเวลาต่อมาอย่างกว้างขวาง โดยจะแยกกล่าวตามลำดับดังนี้

5.2 การปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์
เนื่องจากในหัวข้อนี้มีเนื้อหาที่หลากหลาย เราจะแยกกล่าวออกเป็นหัวข้อย่อยตามลำดับ ดังนี้

5.2.1 ภาพทิวทัศน์ หรือฉากประกอบในการดำเนินเรื่อง : ฉากทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังยุคนี้ มีความพยายามเขียนให้ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ตัวอย่างชัดเจนที่มักปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังทุกแห่ง คือ การเขียนภูเขาใกล้เคียงกับภูเขาตามข้อเท็จจริง ไม่ใช่ภูเขาลักษณะคดโค้งแบบศิลปะจีน เขียนท้องฟ้า ก้อนเมฆในลักษณะ 3 มิติ แสดงปริมาตร มีแสงเงา และรูปทรงที่ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง รวมถึงการเขียนบรรยากาศ และการใช้สีที่แสดงระยะใกล้ ไกลของทิวทัศน์ ดังปรากฏทั่วไปในฉากทิวทัศน์ของจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส วัดมหาพฤฒาราม วัดปทุมวนาราม วัดมหาพฤฒาราม วัดกันมาตุยาราม กรุงเทพฯ และจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่อยู่ในช่วงเวลาที่ต่อเนื่องกัน เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดราชประดิษฐ์ วัดโพธิ์นิมิตร พระที่นั่งทรงผนวช ภายในวัดเบญจมบพิตร กรุงเทพฯ และวัดปรมัยยิกาวาส เมืองนนทบุรี เป็นต้น โดยจิตรกรรมหลายแห่งได้ให้ความสำคัญกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์มากถึงขนาดเขียนภาพทิวทัศน์ที่แสดงเวลาให้รับรู้ได้ว่าเป็นเวลากลางวันหรือกลางคืน เช่น

จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดปฐมวนาราม ในผนังตรงข้ามพระประธานระหว่างช่องประตูในด้านหน้า เขียนภาพภูเขามีสถิงแสงเงา แสดงท้องฟ้าสีครามสว่างสดใสให้รู้ว่าเป็นท้องฟ้ายามกลางวัน ส่วนจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถของวัดปฐมวนารามเช่นเดียวกัน หลายผนังได้เขียนฉากทิวทัศน์และท้องฟ้าให้รู้ว่าเป็นท้องฟ้าในเวลากลางคืน คือ ปรากฏภาพหมู่ดาว และพระจันทร์เสี้ยวบนท้องฟ้าสีครามเข้ม

ภาพต้นไม้ประกอบทิวทัศน์ในจิตรกรรมทุกแห่งที่กล่าวมาล้วนเขียนต้นไม้ในลักษณะลำต้น กิ่ง ก้าน และใบในรูปแบบใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง แทนที่การเขียนต้นไม้และภูเขาแบบศิลปะประดิษฐ์ที่มีลำต้นคดโค้งตามแบบศิลปะจีน รวมทั้งการใช้เส้นสีเทาแบ่งแยกเรื่องต่างๆ ที่มักพบเสมอในจิตรกรรมแบบประเพณีนั้น ก็แทบไม่ปรากฏในจิตรกรรมยุคนี้เลย

ความเปลี่ยนแปลงที่ปรากฏในการเขียนฉากทิวทัศน์เช่นนั้น เป็นการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญมาก เพราะจิตรกรรมแบบประเพณีตามจารีตเดิมล้วนไม่ให้ความสำคัญต่อความจริงเชิงประจักษ์ในประเด็นเหล่านี้ คือ จะเขียนฉากทิวทัศน์โดยไม่แสดงว่าฉากนั้นเป็นกลางวันหรือกลางคืนอย่างชัดเจน และท้องฟ้าจำนวนไม่น้อยในจิตรกรรมมักไม่เป็นไปตามข้อเท็จจริงคือเป็นสีแดงสด

จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดบรมนิวาสบริเวณผนังเหนือขอบประตูและหน้าต่างอันเชื่อกันว่าเป็นฝีมือของขรัวอินโข่ง⁹ ผนังตอนบนสุดโดยรอบได้เขียนภาพดวงดาวท่ามกลางหมู่เมฆ และท้องฟ้าสีคราม โดยดาวดวงหนึ่งในจำนวนนั้นเขียนเป็นภาพดาวเสาร์พร้อมด้วยวงแหวนล้อมรอบ และมีดวงจันทร์บริวารอยู่โดยรอบ

การเปลี่ยนแปลงเช่นนี้ สอดคล้องกับการเสื่อมคลายของแนวคิดจักรวาลแบบไตรภูมิมาสู่การให้ความสำคัญกับจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์ อันตั้งอยู่บนพื้นฐานความเป็นจริงเชิงประจักษ์ (ดูร่วมกับหัวข้อ 5.3.3.1 และ 5.4.1.1.)

ในส่วนของภาพสถาปัตยกรรมในจิตรกรรม พบว่าได้ถูกเขียนขึ้นให้มีความใกล้เคียงกับสถาปัตยกรรมตามข้อเท็จจริง อันรับรู้ด้วยสายตามนุษย์ ตัวอย่างที่พบได้ทั่วไป ได้แก่ การเขียนอาคาร ปราสาทราชวัง ในลักษณะที่มีปริมาตร แสงเงา และแสดงทัศนียวิทยา (perspective)¹⁰ รวมทั้งการเจาะผนังอาคารที่ปรากฏในภาพเขียนเพื่อให้เห็นกิจกรรมต่างๆ ภายในอาคารได้ ก็เป็นสิ่งที่ปรากฏทั่วไป เช่น ภาพอาคารที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ

⁹ วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากลสมัยช่างขรัวอินโข่ง, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2522), หน้า 21-22.

¹⁰ เรื่องเดียวกัน, หน้า 17.

วัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส วัดกันมาตุยาราม และวัดมหาพฤฒาราม เป็นต้น แม้ว่าจิตรกรจะเขียนทัศนียวิทยาคลาดเคลื่อนจากข้อเท็จจริง แต่ภาพอาคารต่างๆ ที่ปรากฏในจิตรกรรมเหล่านั้นก็มีรูปแบบ แบบภาพ 3 มิติ ที่ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงที่สายตามนุษย์รับรู้ชัดเจนกว่าอาคารที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิม¹¹

การเขียนสถาปัตยกรรมได้ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงเช่นนี้ปรากฏสืบเนื่องมาถึงจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นจำนวนมากด้วย แต่มีข้อสังเกตเชิงเปรียบเทียบว่า ในขณะที่จิตรกรสมัยก่อนหน้านี เช่น ขรัวอินโข่ง เขียนภาพสถาปัตยกรรมต่างๆ โดยไม่ได้เห็นสถานที่ที่ตนเองเขียนโดยตรง แต่เขียนขึ้นจากภาพพิมพ์ของตะวันตก¹² ที่มีแนวคิดเชิงรูปแบบที่ยืนอยู่บนฐานความเป็นจริงเชิงประจักษ์อีกทอดหนึ่ง เมื่อเปรียบเทียบกันแล้ว จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 5 ส่วนใหญ่ให้ความสำคัญกับเรื่องนี้โดยตรงอย่างชัดเจนและเข้มข้นขึ้น โดยไม่ได้เขียนอาคารแบบ 3 มิติตามแบบที่ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงเท่านั้น แต่อาคารจำนวนมากที่ปรากฏในจิตรกรรมเหล่านั้นเป็นอาคารที่มีอยู่ในข้อเท็จจริง ที่ช่างเขียนในสมัยรัชกาลที่ 5 เห็นและสัมผัสอยู่จริงๆ ในขณะที่ทำการเขียนภาพ ปรากฏการณ์ดังกล่าวปรากฏเป็นจำนวนมากกว่าในจิตรกรรมช่วงก่อนหน้านี เช่น การเขียนภาพอุโบสถวัดราชพิพิธ และสุสานหลวง การเขียนภาพพระที่นั่งภูวดลทัศไนย ในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดโพธิ์นิมิตร ซึ่งเขียนในสมัยรัชกาลที่ 5¹³

¹¹ แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังดังกล่าวทุกแห่งจะเขียนภาพแสดงทัศนียวิทยาคลาดเคลื่อนจากข้อเท็จจริง เช่น ปรากฏเส้นขอบฟ้า (horizontal line) หรือเส้นระดับสายตา(eye-level) ในภาพมากกว่า 1 เส้น (ในข้อเท็จจริงจะปรากฏเพียงเส้นเดียว) และจุดรวมสายตา (vanishing point) ไม่ได้ตั้งอยู่บนเส้นขอบฟ้า (ในข้อเท็จจริงจุดรวมสายตาจะต้องตั้งอยู่บนเส้นขอบฟ้า) แต่จิตรกรรมเหล่านั้น ก็ยังจัดได้ว่าให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์อย่างชัดเจน แม้ว่าจะเขียนทัศนียวิทยาคลาดเคลื่อนจากข้อเท็จจริงด้วยความไม่ชำนาญก็ตาม เนื่องจากวิธีการเขียนทัศนียวิทยาให้สอดคล้องกับข้อเท็จจริงเช่นนี้เป็นวิธีการใหม่สำหรับช่างไทย เพราะแม้แต่ในจิตรกรรมตะวันตกวิธีการดังกล่าวก็มีหลักวิชา และกฎเกณฑ์อันซับซ้อน ผ่านการปรับปรุงและพัฒนามาช้านานกว่าจะใช้ได้งานอย่างถูกต้อง และความสำเร็จในการเขียนทัศนียวิทยาของจิตรกรรมในช่วงต้นยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) นั้น ถือเป็นขณะทางด้านเทคนิคที่จิตรกรได้เน้นความสำคัญต่อเรื่องนี้เป็นพิเศษ เช่น ภาพ Trinity ที่เขียนระหว่าง พ.ศ. 1968-1971 ผลงานของ มาซaccio โ (Masaccio พ.ศ. 1944-1971) ก็เป็นตัวอย่างที่มักถูกกล่าวถึงในเรื่องนี้เสมอ (ดูประเด็นพัฒนาการ การเขียนทัศนียวิทยาในจิตรกรรมตะวันตกได้ใน (Barbar Deimling, Early Renaissance Art in Florence and Central Italy, *The Art of the Italian Renaissance*, (Köln : Könemann, 1995), p. 107, 244-246.

¹² ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 29-31.

¹³ ฤกษ์ญา พินศรี, อิทธิพลศิลปวัฒนธรรมตะวันตกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธิ์นิมิตรสถิตมหาสีมาราม, เมืองโบราณ, ตุลาคม-ธันวาคม 2541, หน้า 61.

การเขียนภาพหมู่พระมหามณเฑียรในพระบรมมหาราชวัง อุโบสถวัดศรีรัตนศาสดาราม พระสมุทรเจดีย์ ในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร¹⁴ การเขียนภาพพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย พระที่นั่งดุสิตารมย์ พระทวารเทเวศน์รักษา และพระทวารเทวภิบาล ในหมู่พระมหามณเฑียรภายในพระบรมมหาราชวัง ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดราชประดิษฐ์¹⁵ โดยช่างเขียนอาจใช้ต้นแบบจากภาพถ่ายในการเขียนภาพจิตรกรรม เพราะภาพหมู่พระมหามณเฑียร บริเวณพระที่นั่งดุสิตาภิรมย์ที่ปรากฏในจิตรกรรมวัดราชประดิษฐ์ก็คล้ายคลึงกับภาพถ่ายเก่ามาก¹⁶ โดยความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวสอดคล้องกับเนื้อหาในงานจิตรกรรมที่ให้ความสำคัญกับเนื้อหาที่ปรากฏในข้อเท็จจริงอย่างชัดเจนขึ้น (ดูร่วมกับหัวข้อ 5.3.1)

ประเด็นสำคัญที่สุด สำหรับการเขียนฉากทิวทัศน์ประกอบการดำเนินเรื่องในจิตรกรรมฝาผนังในรูปแบบที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์เช่นนี้คือ ในเมื่อมีแนวคิดหลักที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในภาพทิวทัศน์ หรือฉากที่ใช้ในการดำเนินเรื่องเช่นนี้ จึงเท่ากับว่า เป็นการทำให้ฉากพื้นที่ๆ ปรากฏในการดำเนินเรื่อง (space) ในงานจิตรกรรม รวมทั้งกาลหรือเวลา (time) ที่ประกอบร่วมกับฉากและเนื้อเรื่องในจิตรกรรม เช่นนี้มาอยู่ในกรอบแนวคิดเรื่องพื้นที่ (space) และเวลา (time) ที่มนุษย์รับรู้ได้จริงด้วยประสาทสัมผัส มิใช่ฉากสถานที่ และเวลาอันห่างไกลจากการรับรู้ด้วยประสบการณ์ ดังที่เคยพบเสมอในฉากการดำเนินเรื่องตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิ และชาดก เป็นต้น ซึ่งประเด็นเหล่านี้มีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับหัวข้อที่เราจะกล่าวต่อไป

5.2.2 ตัวละครหรือตัวภาพในงานจิตรกรรม : ตัวภาพหลักคือ ภาพเทวคณาจารย์ และมนุษย์ ที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีตามจารีตเดิมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ตามที่ได้อธิบายไปโดยละเอียดแล้วนั้นจะเห็นได้ชัดว่า ตัวภาพแต่ละประเภทจะแสดงลักษณะและสถานภาพแตกต่างกันอย่างชัดเจน และมีที่มาทางรูปกายสมบัติบนพื้นฐานแนวคิดเรื่องกรรม และบารมีในอดีตชาติเป็นสำคัญ แต่การปรับเปลี่ยนที่สำคัญของตัวภาพ หรือตัวละครที่

¹⁴ แม้ว่าในกรณีจิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวชนั้น จิตรกรได้ใช้ทัศนียวิทยาแบบเส้นขนาน (parallel perspective) ในจิตรกรรมอันเป็นระบบทัศนียวิทยาในงานจิตรกรรมแบบประเพณีนิยม แต่อย่างไรก็ตามโดยพื้นฐานทางรูปแบบ ศิลปกรรม และเนื้อหาในจิตรกรรมแห่งนี้ก็ให้ความสำคัญกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์เป็นหลักอย่างชัดเจน (ดูรายละเอียดประเด็นนี้ใน สน สิมাত্রัง, จิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งทรงผนวช, เมืองโบราณ, สิงหาคม-พฤศจิกายน 2523, หน้า 61).

¹⁵ สุรัชย์ จงจิตงาม, ตรีภูมิตูเรียมในวังหลวง, เมืองโบราณ, (มกราคม-ธันวาคม 2538), หน้า 154.

¹⁶ เรื่องเดียวกัน.

ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 กล่าวโดยรวมคือ ลักษณะที่เคยมีอยู่เช่นนั้นพบว่าเสื่อมคลายลง ตัวอย่างที่สำคัญคือ ตัวภาพของมนุษย์ที่แสดงสถานะภาพที่สูง และต่ำไม่ปรากฏอย่างชัดเจน ดังภาพของมนุษย์ที่ปรากฏในจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมในบริเวณเหนือขอบประตู หน้าต่างภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิเวศ ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นฝีมือของขรัวอินโข่งนั้น ตัวภาพมนุษย์ในทุกผนังเป็นภาพที่ไม่มีการแสดงรูปร่างที่ปรากฏตามลำดับสถานะภาพตามกำเนิดของภพภูมิใดแต่อย่างใด แม้แต่ภาพที่เป็นตัวเอกของผนังนั้นๆ เช่น ในผนังส่วนที่เขียนภาพอุปมาอุปไมยว่า พระพุทธเปรียบเสมือนหมอรักษาโรคให้กับคนเจ็บ คือคนที่มีความทุกข์ ดังความตอนหนึ่งว่า “... ความอุปไมยว่าพระพุทธเจ้าผู้ตรัสรู้ธรรมทั้งปวง โดยอาการชอบด้วยพระองค์ทรงพระมหากรุณา ตรัสธรรมเทศนาให้ผู้อื่นตรัสรู้ตามเหมือนหมอผู้ฉลาดรู้วิธีรักษาโรค พระธรรมเหมือนสัวยาที่หมอนั้นประกอบด้วยดีชอบแก่โรคนั้นๆ พระสงฆ์ผู้ปรนนิบัติตามบรมพุทโธวาทถึงรับดับดี...”¹⁷ ตัวภาพบุคคลต่างๆ ไม่ว่าภาพที่ถูกอุปมาอุปไมยว่าเป็นพระพุทธเจ้า และผู้ที่มารับยา ซึ่งควรมีสถานะภาพที่ต่ำกว่า ก็ไม่พบว่าแสดงด้วยรูปร่างที่ต่างกันเลย แต่เป็นภาพที่เขียนภาพบุคคลในอากัปกิริยาที่เป็นไปตามธรรมชาติของมนุษย์ตามข้อเท็จจริง มีการใช้แสงเงา ซึ่งทั้งหมดได้ถูกเขียนขึ้นโดยใช้เกณฑ์การปรากฏของรูปร่างที่ยึดถือความเป็นจริงเชิงประจักษ์เป็นสำคัญ ฉะนั้น ตัวภาพของมนุษย์ในงานจิตรกรรมจึงไม่ปรากฏลักษณะที่มีการแบ่งแยกหรือแสดงสถานะภาพใดๆ ของตัวละครตามแบบจารีตเดิมของจิตรกรรมแบบประเพณีให้ปรากฏ แต่ล้วนมีอากัปกิริยา และการแต่งกายตามข้อเท็จจริงคือชายนุ่งกางเกง หญิงนุ่งกระโปรง และสวมหมวก ซึ่งเป็นรูปแบบตามข้อเท็จจริงของมนุษย์ที่ช่างเขียนได้รูปแบบมาจากภาพเขียน หรือภาพพิมพ์แบบศิลปะตะวันตกที่เข้ามายังประเทศไทยในขณะนั้น¹⁸

ดังนั้น จึงไม่มีตัวภาพใดในกลุ่มภาพที่กล่าวมาได้แสดงให้เห็นว่ารูปแบบของตัวภาพที่ปรากฏว่ามีความสัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องกรรม และบารมีที่ปรากฏอยู่ในรูปร่างที่เคยมีอยู่ชัดเจนในจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยต้นรัตนโกสินทร์เลย

แม้จะพบหลักฐานว่าจิตรกรรมฝาผนังในสมัยที่มีอิทธิพลตะวันตกเช่นนี้ ยังคงเขียนภาพบุคคลที่มีการแสดงความแตกต่างตามสถานะภาพ และภพภูมิที่ถือกำเนิดบนพื้นฐานของหลักกรรม และบารมีดังที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีอยู่ เช่น การเขียนภาพมนุษย์

¹⁷ “จารึกหลักที่ 156 : อักษรเขียนด้วยหมึกบนกรอบหน้าต่างด้านใน ห้องที่ 10”, ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 6 ตอนที่ 1, หน้า 49.

¹⁸ วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากลสมัยรัชกาลที่ 4, หน้า 29-31.

ในบริเวณเสภาภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ ได้เขียนภาพบุคคลประเภทต่างๆ ตั้งแต่ชาติกำเนิดต่ำสุดใจบาป ไปเรื่อยจนถึงผู้มีใจสูงบริสุทธิ์ ตามลำดับ คือ กัณหาภิชชาติ นิลชาติ โลหิตภิชชาติ หโลหทาภิชชาติ สุกกาภิชชาติ ปรมาสุกกาภิชชาติ¹⁹ โดยภาพพระพุทธเจ้า และพระสาวก ก็ยังแสดงด้วยรูปร่างที่ไม่ต่างจากจากจิตรกรรมแบบประเพณีตามจารีตเดิม ส่วนภาพมนุษย์นั้น มนุษย์ที่กำเนิดสูง หรือจิตสูงก็จะแสดงด้วยรูปร่างที่งดงามกว่ามนุษย์ที่มีกำเนิดต่ำ หรือจิตต่ำ ซึ่งแสดงด้วยรูปร่างแบบภาพเทพ และยังปรากฏภาพมนุษย์ในรูปร่างที่มีสถานภาพ และกำเนิดอันต่ำ แต่แสดงถึงการมีจิตที่สูงตามแนวคิดพุทธปรัชญาด้วย ซึ่งรูปแบบตัวภาพทั้งหมดนั้นล้วนเป็นการแสดงรูปร่างของตัวภาพที่ไม่ต่างไปจากจิตรกรรมแบบประเพณีตามจารีตเดิมเลย แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์เชิงความหมาย และสัญลักษณ์ร่วมกับเนื้อหาในส่วนอื่นของจิตรกรรมที่เขียนร่วมกันภายในอุโบสถทั้งระบบ (ซึ่งเขียนเรื่องปริศนาธรรม และประเพณีทางพุทธศาสนา) จะเห็นได้ว่าจิตรกรรมดังกล่าวที่เขียนภาพพระพุทธเจ้า พระสาวก และมนุษย์ที่มีรูปร่างอันเป็นไปตามสถานภาพ และระดับจิตของตนเหล่านั้น พบว่าไม่มีการเชื่อมโยงรูปแบบของรูปร่างที่เป็นไปตามกรรมตัวภาพดังกล่าวให้เข้ากับแนวคิดเรื่องสังสารวัฏ กรรม และบารมีแต่อดีตชาติที่ทำให้มีกำเนิด และมีรูปร่างตามที่ปรากฏเช่นนั้นเลย เพราะว่าภายในอุโบสถไม่มีการเขียนภาพจักรวาลแบบไตรภูมิ และชาดก ในฐานะเป็นภาพอันแสดงแนวคิดเรื่องสังสารวัฏ กรรมและบารมี จึงข้อมทำให้การเน้นความสัมพันธ์ในเรื่องกรรม และบารมีของตัวภาพตามแบบจารีต คือ ภาพพระพุทธเจ้า พระสาวก และมนุษย์ที่ปรากฏในจิตรกรรมวัดบวรนิเวศน์ ไม่ได้แสดงแนวคิดในเรื่องกรรม และบารมีแต่อดีตชาติที่สัมพันธ์กับตัวภาพได้อย่างเด่นชัดเท่าจิตรกรรมแบบประเพณีที่เคยมีมาก่อน

จิตรกรรมฝาผนังร่วมสมัยเดียวกันในแห่งอื่นๆ ก็มีลักษณะคล้ายคลึงกัน เช่น จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม วัดมหาพฤฒาราม จิตรกรรมภายในอุโบสถและวิหารวัดปฐมวนารามซึ่งเป็นผลงานในสมัยรัชกาลที่ 4²⁰ แม้จะเขียนภาพพระพุทธเจ้า มนุษย์ เทวดา กษัตริย์ ตามรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีอยู่ทั่วไป แต่เราก็พบว่าไม่มีการเชื่อมโยงรูปแบบตัวภาพดังกล่าวเข้ากับแนวคิดเรื่องกรรม และการบำเพ็ญบารมีในอดีตชาติที่ส่งผลต่อ

¹⁹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 20., เนื้อหาดังกล่าวตรงกับ ฌาณิกายสูตร ใน อจ.ฉก.22/328/394-397., แม้ว่าจิตรกรรมในส่วนเสาศงวัดบวรนิเวศน์ตามสภาพที่ปรากฏในปัจจุบันจะถูกซ่อมไปมาก แต่ก็ยังคงแลเห็นเค้าโครงของฝีมือช่างเดิมว่า มีการเขียนภาพบุคคลแสดงรูปร่างที่เป็นไปตามสถานภาพ ภาพภูมิ และระดับของจิตตามที่เคยปรากฏในงานจิตรกรรมแบบประเพณี.

²⁰ น.ณ ปากน้ำ, วัดปฐมวนาราม, (กรุงเทพฯ:เมืองโบราณ, 2539), หน้า 74-83.

รูปกายของตัวละครเหล่านั้นอย่างชัดเจน เพราะว่าภายในอาคารเหล่านั้นไม่มีการเขียนภาพจักรวาลแบบไตรภูมิ และขาดก จึงยอมทำให้ความหมายของแนวคิดเรื่องกรรม และบารมีแต่อดีตชาติที่ปรากฏผ่านตัวภาพดังกล่าวในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 เหล่านี้ขาดความเด่นชัดลงเมื่อเปรียบเทียบกับรูปแบบตัวภาพชนิดเดียวกันที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แม้ว่าจะเขียนภาพตัวละครเหล่านั้นด้วยรูปกายตามแบบจารีตอยู่เช่นเดิมก็ตาม

นอกจากนั้นแล้วพบว่า ลักษณะท่าทางแบบนาฏลักษณ์อันมิใช่ท่ากัปภิกษาของมนุษย์ตามปกติที่ปรากฏในตัวภาพบุคคลชั้นสูงได้เสื่อมคลายลงตามลำดับ นับตั้งแต่จิตรกรรมภาพปริศนาธรรมในวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส และลดความสำคัญลงตามลำดับ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มของจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 5 เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดราชประดิษฐ์ ได้เขียนภาพกษัตริย์ทรงกลองทอดพระเนตรสุริยุปราคา ในรูปกายที่มีพระพักตร์เครื่องทรงในแบบที่ใกล้เคียงกับภาพมนุษย์ตามข้อเท็จจริง มิได้เขียนภาพกษัตริย์ด้วยรูปกายแบบเทวดา และก็ไม่ใช้ท่าทางแบบนาฏลักษณ์ด้วย จึงทำให้รูปกายที่ปรากฏต่างจากภาพกษัตริย์ที่แสดงด้วยรูปกายเทวดาอย่างสิ้นเชิง หรือตัวอย่างที่ชัดเจนยิ่งกว่านั้นก็คือ จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระราชประวัติของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร ปรากฏการเขียนภาพเหมือน หรือภาพพระบรมสาทิสลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และภาพเหมือนของสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์²¹

การไม่แสดงภาพรูปกายของกษัตริย์ด้วยตัวรูปกายของภาพเทวดาซึ่งมักพบเสมอในรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีเช่นนี้ ย่อมทำให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ปรากฏในตัวภาพแบบจารีตที่มีมาแต่เดิม คือ แนวคิดเรื่องกรรมในอดีตที่จะเป็นเครื่องกำหนดรูปกายของตัวภาพตามแนวคิดแบบจารีตเดิมย่อมมีความสำคัญน้อยลง แต่ข้อกำหนดของรูปกายที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสได้เป็นเงื่อนไขอย่างจำเป็นต่อการกำหนดรูปแบบของรูปกายนั้นได้ถูกให้ความสำคัญมากกว่า

นอกจากนั้นแล้วในส่วนของภาพเทวดาในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 แสดงยังให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของเทวดาที่มีต่อลำดับภพภูมิของตน อันสัมพันธ์กับคติจักรวาลแบบไตรภูมิ

²¹ สน สิมাত্রัง, จิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งทรงผนวช, เมืองโบราณ, สิงหาคม-พฤศจิกายน 2523, หน้า 61., รวมทั้ง ผศ.สน สิมাত্রัง ยังได้ตั้งข้อสังเกตว่า ภาพบุคคลอื่นๆ ก็เขียนแบบสมจริง กล่าวคือ ใบหน้าท่าทางเขียนแบบจำแบบมาหรืออาจเป็นแบบของใบหน้าเพื่อนช่างเขียนก็เป็นได้ (ดูที่หน้าเดียวกัน).

โดยตรงไม่ชัดเจนเท่าที่มีอยู่ก่อนหน้านี้ ตัวอย่างเช่น ภาพเทวดาเหาะอยู่ท่ามกลางหมู่เมฆ และท้องฟ้าที่ปรากฏในจิตรกรรมส่วนเหนือขอบหน้าต่างของอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส วัดชีโนรส และวัดมหาพฤฒาราม ซึ่งตำแหน่งดังกล่าวของอุโบสถในจิตรกรรมแบบประเพณี สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น เป็นตำแหน่งของภาพเหล่าเทวดา หรือที่เรียกกันว่าภาพเทพชุมนุม ซึ่งแม้ว่าจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 เหล่านั้นจะเขียนเป็นภาพเหล่าเทวดาก็ตาม แต่กลุ่มตัวภาพเทวดาจำนวนมากมาที่เหาะล่องลอยกระจัดกระจายอยู่ทั่วทั้งผนังเหล่านั้น ไม่ปรากฏลักษณะอันใดบ่งชี้ได้ว่า มีการแบ่งระดับชั้น หรือศักดิ์เรียงตามชั้นจากต่ำไปหาสูงดังที่เคยปรากฏในจิตรกรรมภาพเทพชุมนุมที่อยู่ในตำแหน่งของผนังเดียวกันดังที่พบในจิตรกรรมแบบประเพณี สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเลย²² ฉะนั้นแม้ว่า จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 จะยังคงปรากฏภาพเทวดาอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ความหมายของเทวดาที่สัมพันธ์กับลำดับของภพภูมิอันเกี่ยวข้องกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิอย่างชัดเจนก็ได้เสื่อมคลายลง ซึ่งสอดคล้องกับการฉกการดำเนินเรื่องของจิตรกรรมเหล่านั้นที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ทั้งสิ้น

เมื่อมีแนวคิดที่ปรับเปลี่ยนไปเช่นนี้ จึงย่อมทำให้ตัวภาพหรือตัวละครตามรูปแบบ และแนวคิดดังกล่าวย่อมต้องดำรงอยู่ในพื้นที่หรือจากการดำเนินเรื่อง (space) และเวลา (time) ที่เป็นไปตามข้อเท็จจริงเชิงประจักษ์ตามที่กล่าวไปมากกว่าจะดำรงอยู่ในพื้นที่ และกาลเวลาตามแบบไตรภูมิ ซึ่งล้วนเป็นพื้นที่และกาลเวลาที่ไมสอดคล้องกับข้อเท็จจริง หรือเป็นพื้นที่ และกาลเวลาที่ไม่สามารถรับรู้ด้วยประสบการณ์ ดังที่นิยมในงานจิตรกรรมแบบประเพณีในช่วงก่อนหน้านี้ เมื่อเป็นดังนี้ แม้ว่าตัวภาพเทวดา ซึ่งไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสจะยังคงมีอยู่ แต่ความเคร่งครัดตามจารีตแบบไตรภูมิก็ได้เสื่อมคลายลงเมื่อเทียบกับที่เคยมีมาก่อนหน้านั้น

แนวคิดเช่นนั้นเป็นสิ่งที่สอดคล้องกับการเสื่อมลงของแนวคิดจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิ ดังพบว่าในจิตรกรรมทุกแห่งที่ได้กล่าวถึงนั้นไม่ปรากฏเขียนภาพไตรภูมิเลย หรือถ้ามีอยู่ เช่น วัดบรมนิวาส และวัดกันมาตุยารามก็มีอยู่เพียงเล็กน้อยและถูกให้ความสำคัญน้อยกว่าจักรวาลแบบสมัยใหม่ ดังจะกล่าวต่อไป

การเปลี่ยนแปลงเช่นนี้ก็มีความสัมพันธ์โดยตรงกับการปรับเปลี่ยนเนื้อหาและวรรณกรรมที่นำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมด้วย ดังจะกล่าวในหัวข้อถัดไป

²² ตัวอย่างชัดเจนที่สุดของจิตรกรรมไทยประเพณีแบบจารีตคือ จิตรกรรมเทพชุมนุมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งเขียนภาพเทวดาที่เห็นได้ชัดเจนว่า แฉกเทพชั้นล่างนั้นเป็นเทพชั้นต่ำมีทั้งยักษ์(มาร), ครุฑ ชั้นสูงมากขึ้นเป็นภาพเทวดาล้วน และชั้นสูงสุดเป็นพรหม โดยพระอินทร์อยู่ในแถวที่ 3 นับจากด้านล่าง อันเป็นรูปแบบหลักที่พบทั่วไปในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น.

5.3 เนื้อเรื่องหรือความนิยมวรรณกรรมใหม่ในงานจิตรกรรม : เนื้อเรื่องกลุ่มใหม่ที่ได้รับ ความนิยมในจิตรกรรมฝาผนังช่วงเวลานี้มีความเปลี่ยนแปลงไปมาก ปราฎการเขียนเรื่องราวที่ไม่เคยเขียนมาก่อนได้ถูกนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรม แม้ว่าจะมีเนื้อเรื่องที่หลากหลาย แต่เราก็พบแนวคิดที่มีร่วมกันคือ ล้วนเป็นเรื่องราวที่ให้ความสำคัญ หรือเกี่ยวข้องกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์เป็นหลักทั้งสิ้น ดังนี้

5.3.1 พงศาวดารและประวัติศาสตร์ : มีการนำเอาเรื่องราวจากพงศาวดารหรือประวัติศาสตร์มาเขียนเป็นภาพจิตรกรรม ตัวอย่าง เช่น ภายในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม จิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระราชพงศานุสร เขียนพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ และหอราชกรมานุสร เขียนพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา²³ ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในช่วงไม่ห่างไกลจากสมัยของผู้อุปถัมภ์งานจิตรกรรม และสมัยที่จิตรกรมีชีวิตอยู่นักเมื่อเปรียบเทียบกับพุทธประวัติ หรือชาดก ซึ่งล้วนเป็นเหตุการณ์ที่เวลาล่วงเลยมานานกว่ากันมาก

เนื้อเรื่องในกลุ่มนี้มีพัฒนาการสืบเนื่อง และปรากฏความชัดเจนมากขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ด้วย เช่น จิตรกรรมฝาผนังพระราชประวัติ รัชกาลที่ 5 ภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรตั้งแต่ครั้งทำพิธีโสกันต์ การเสด็จขึ้นครองราชย์ ดำเนินเล่าเรื่องไปจนกระทั่งถึงเหตุการณ์เมื่อตอนย้ายพระที่นั่งองค์นี้จากพระบรมมหาราชวัง มายังวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม เมื่อ พ.ศ. 2442 ซึ่งเป็นตัวอย่างชัดเจนว่าเป็นเรื่องราวเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ตามข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นจริงอย่างใกล้ชิด เป็นเหตุการณ์เฉพาะที่ช่างเขียนประจักษ์ได้ด้วยประสาทสัมผัส ซึ่งถ้าหากใช้กรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในการมองแล้ว ก็ย่อมจำเป็นต้องแสดงการเขียนภาพบุคคลสำคัญตามที่ปรากฏในเนื้อเรื่อง เช่น รัชกาลที่ 5 ให้ถูกต้องสอดคล้องกับพระพักตร์ของพระองค์ตามข้อเท็จจริง ฉะนั้น จึงสอดคล้องกับความสัมพันธ์ของฉากในการดำเนินเรื่อง (space) เวลา (time) ที่จำเป็นต้องแสดงโลกที่ใช้ฉากดำเนินเรื่อง และเวลาที่ปรากฏตามข้อเท็จจริงอันเป็นบ้านเมืองของสยามในขณะนั้น ตามข้อเท็จจริง

5.3.2 ประเพณี : เนื้อเรื่องอีกกลุ่มหนึ่งที่นิยมนำมาเขียนอย่างแพร่หลาย ได้แก่ ประเพณีในพุทธศาสนา ได้มีความนิยมเขียนภาพพิธีกรรมประเพณีที่พุทธศาสนิกชนปฏิบัติกัน ในสังคมขณะนั้นตัวอย่างที่ชัดเจน เช่น จิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่างภายในอุโบสถ วัดบวรนิเวศน์เขียนภาพขนบธรรมเนียมไทย และประเพณีสำคัญทางพุทธศาสนา เช่น ประเพณีการอุปสมบท ที่แสดงภาพขบวนแห่หน้าคไปวัด อุปสมบท ฟังคำสอน การฟังอุปัชฌาจารย์

²³ วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากลยุคช่วงขั้วอินโข่ง, หน้าที่ 16.

อบรม การทำวัตรไหว้พระในอุโบสถ การฟังปาฏิโมกข์ การถวายผ้าจํานำพรรษา ออกพรรษา ทอดกฐิน ถวายกฐิน ดัด เย็บ ย้อมผ้า และกรานกฐิน รวมทั้งกิจกรรมของพุทธศาสนิกชนในวันสำคัญทางศาสนา เช่น วันมาฆบูชา วันวิสาขบูชา มีการทำบุญตักบาตร เป็นต้น²⁴ และยังปรากฏภาพที่อาจมีเนื้อหาที่คล้ายคลึงกันในจิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่าง และประตูภายในอุโบสถวัดบรมนิวาสด้วยเช่นเดียวกัน แม้ว่าองค์ประกอบ และรายละเอียดของภาพจะต่างกันไปตาม

แนวคิดเช่นนี้พบสืบเนื่องมาในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 5 หลายแห่ง เช่น ในอุโบสถวัดราชประดิษฐ์ ได้เขียนพระราชพิธี 12 เดือน อันเป็นพระราชพิธีที่พระมหากษัตริย์ทรงปฏิบัติเป็นการพระราชกุศล²⁵ เช่น พระราชพิธีลอยพระประทีปที่กระทำในเดือน 12 โดยจิตรกรรมฝาผนังจะแสดงภาพชาววังนั่งลอยกระทงริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา ในแม่น้ำมีขบวนเรือต่างๆ²⁶ หรือพระราชพิธีข้าวทิพย์ที่กระทำ ณ พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทในเดือน 10 ซึ่งแสดงภาพพิธีกว่นข้าวทิพย์ มีหญิงกำลังกว่นข้าวทิพย์ มีการนิมนต์พระสงฆ์มาแล้วจัดข้าวทิพย์ถวาย มีภาพภิกษุเดินแถวเข้าสู่พระบรมมหาราชวัง²⁷ โดยใช้ฉากพระบรมมหาราชวังบริเวณพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท และพระที่นั่งอาภรณ์ภิโมกข์ปราสาท รวมทั้งฉากสถานที่แวดล้อมอื่นๆนั้น ก็เป็นฉากแม่น้ำเจ้าพระยาในบริเวณท่าราชวรดิษฐ์ แสดงภาพพระที่นั่งต่างๆ และสภาพแวดล้อมที่ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงในยุคนั้นทั้งด้านเนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบศิลปะที่ถ่ายทอดได้ใกล้เคียงกับรูปแบบศิลปะแบบเหมือนจริง (realistic) มากกว่าที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณี

นอกจากนี้แล้ว ยังมีการนำเนื้อเรื่องทางพุทธศาสนาที่มักจะไม่นิยมนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมมาก่อน ได้ถูกนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมคือ ภาพปริศนาธรรม ภาพที่เกี่ยวข้องกับพระวินัย และวัตรปฏิบัติของพระสงฆ์ แต่เนื่องจากประเด็นดังกล่าวจะอธิบายร่วมกับหัวข้อธรรมยุคกนิยาฯ ผู้นำในการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงจากแบบโบราณสู่แบบสมัยใหม่ (หัวข้อที่ 5.4) เพราะเป็นปรากฏการณ์เด่นชัดที่สุดในกลุ่มวัดธรรมยุคกนิยาฯ

²⁴ วรรณภา ฌ สงขลา,

จิตรกรรมไทยประเพณีชุดที่ 001 เล่มที่ 2 วรรณกรรม,

(กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2534), หน้า 177.

²⁵ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, จิตรกรรมฝาผนังในกรุงเทพมหานคร, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2533), หน้า 215.

²⁶ เรื่องเดียวกัน, หน้า 201.

²⁷ เรื่องเดียวกัน, หน้า 211.

5.3.3 การลดบทบาท และการปรับเปลี่ยนเนื้อเรื่องของพุทธศาสนาตาม

จารีตเดิม : ในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นวรรณกรรมทางพุทธศาสนาที่นำมาเขียนเป็นหลักได้แก่ ทศชาติชาดก พุทธประวัติ และจักรวาลแบบไตรภูมิ ล่วงมาในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาวรรณกรรมเหล่านั้นได้เสื่อมความนิยมลงอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ทศชาติชาดก และคติจักรวาลแบบไตรภูมินั้นเกือบจะไม่พบในสมัยนี้เลย หรือพบในลักษณะที่ถูกลดบทบาท และความสำคัญลง (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่ม วัชรธรรมยุคิกนิกาย) และแม้ว่ายังมีการเขียนเรื่องพุทธประวัติในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 อยู่ และจิตรกรรมบางแห่งได้ให้ความสำคัญต่อการเขียนพุทธประวัติเป็นอย่างมาก แต่เราก็พบการปรับเปลี่ยนด้านรูปแบบ และแนวคิดที่ต่างไปจากพุทธประวัติแบบจารีตที่นิยมกันในจิตรกรรม ฝาผนังแบบประเพณี สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นดังจะกล่าวต่อไป โดยจะกล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงที่มีต่อภาพจักรวาลแบบไตรภูมิ ก่อน และต่อด้วยพุทธประวัติตามลำดับดังนี้

5.3.3.1 คติจักรวาลแบบไตรภูมิ : พบว่าภาพคติจักรวาลที่ตั้งอยู่บนแนวคิดของจักรวาลแบบไตรภูมินั้น เสื่อมคลายลงไปมาก ดังกล่าวขยายความได้ว่า จิตรกรรมฝาผนัง สมัยรัชกาลที่ 4-5 ที่เขียนภายในอุโบสถจำนวนมากไม่มีการเขียนภาพไตรภูมิ เช่น จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ วัดปทุมวนาราม วัดมหาพฤฒาราม เป็นต้น หรือหากจะมีภาพอันมีความเกี่ยวข้องกับจักรวาลแบบไตรภูมิก็มักจะแสดงด้วยภาพขนาดเล็ก เช่น จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส ได้เขียนเป็นเพียงภาพวิมานขนาดเล็ก ลอยอยู่บนท้องฟ้า ในกรอบสี่เหลี่ยมขนาดเล็กในตำแหน่งบริเวณบานแพนและ (ผนังขนาดเล็กบริเวณความหนาของหน้าต่างและประตู) ซึ่งเมื่อเปิดประตูและหน้าต่างแล้ว บานประตูและหน้าต่างก็จะบดบังภาพเหล่านี้จนมืด ซึ่งแสดงให้เห็นว่าไม่ได้ให้ความสำคัญกับภาพดังกล่าวไม่ว่าจะด้วยขนาดของภาพที่เล็กลงมาก และอยู่ในตำแหน่งที่ไม่สำคัญนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเปรียบเทียบกับภาพดวงดาวต่างๆ ซึ่งแสดงภาพดาวที่เป็นไปตามความรู้ทางวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ เช่น ปรากฏภาพดาวเสาร์ขนาดใหญ่อยู่ในตำแหน่งที่โดดเด่นกว่า และกินเนื้อที่ในผนังอย่างกว้างขวางแล้ว ก็ยิ่งบอกย้ำว่า จักรวาลแบบไตรภูมิที่มีอยู่ได้เสื่อมลง ในขณะที่จักรวาลวิทยามนุษย์พื้นฐานของวิทยาศาสตร์ได้ถูกให้ความสำคัญมากกว่าอย่างเด่นชัด และเพดานภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส และวัดบวรนิเวศน์ก็เป็นเพียงลายไทยธรรมดา ไม่ปรากฏภาพดวงคารา หรือดาวเพดานบนพื้นสีแดง ทำให้ความหมายในการจำลองพื้นที่ว่างภายในอุโบสถให้เป็นจักรวาลแบบไตรภูมิดังที่เคยมีอยู่อย่างชัดเจนในจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ย่อมไม่ชัดเจนดังที่เคยปรากฏในอดีต

ในอุโบสถวัดกันมาตุยารามก็คล้ายคลึงกันคือ ผนังทั้ง 4 ด้านไม่มีการเขียนภาพไตรภูมิ แต่จะเขียนเป็นวิมานขนาดเล็กลอยอยู่บนท้องฟ้าในกรอบสี่เหลี่ยม ณ ตำแหน่งบานแพนและ

ของประตูเช่นเดียวกับวัดบรมนิวาส ซึ่งเป็นหลักฐานยืนยันการเสื่อมคลายลงของรูปแบบและแนวคิดจักรวาลแบบไตรภูมิในช่วงเวลานั้น

แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งในสมัยรัชกาลที่ 4 จะยังคงให้ความสำคัญกับภาพไตรภูมิบนพื้นที่ผนังขนาดใหญ่อยู่ แต่เราก็พบว่ามีความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ เช่น ภาพไตรภูมิในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดบวรสถานสุทธาราม หรือวัดพระแก้ววังหน้า อันเป็นจิตรกรรมฝาผนังที่สำคัญสมัยรัชกาลที่ 4²⁸ ได้เขียนภาพคติจักรวาลแบบไตรภูมิไว้ที่ผนังด้านหลังพระประธานเต็มพื้นที่ผนังขนาดใหญ่ แต่ระเบียบแบบแผนของภาพเมื่อเปรียบเทียบกับภาพไตรภูมิในจิตรกรรมแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้วพบว่า แม้จะเขียนเป็นภาพไตรภูมิขนาดใหญ่ในตำแหน่งด้านหลังพระประธานเช่นเดียวกับที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณี แต่พบที่มีความเคร่งครัดตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิลดน้อยลง เพราะปรากฏเพียงพระอาทิตย์ พระจันทร์ ไม่ปรากฏเขาสุคนธ์บริรักษ์ทั้งเจ็ด รวมทั้งไม่ปรากฏทวีปทั้ง 4 ด้วย นอกจากจะแสดงองค์ประกอบสำคัญของภาพไตรภูมิได้ไม่ครบถ้วนเท่าที่เคยมีมาแล้ว ยังพบว่าเป็นภาพจักรวาลที่สอดคล้องแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ร่วมด้วยเป็นอย่างสูง เช่น ท้องฟ้ามีสีน้ำเงินเข้ม หมู่มะฆังมีลักษณะใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง แทนที่จะเป็นท้องฟ้าสีแดงตามแบบจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อนหน้านั้น

การปรับเปลี่ยนรูปแบบและแนวคิดดังกล่าวในงานจิตรกรรมฝาผนัง สอดคล้องกับการปรับเปลี่ยนโลกทัศน์ และแนวคิดในเชิงปรัชญาในเรื่องโลกและจักรวาลของกลุ่มชนชั้นสูงในสังคมไทยขณะนั้น (ดูร่วมกับหัวข้อ 5.4.1 ธรรมเนียมปฏิบัติเกี่ยวกับการให้ความสำคัญต่อความจริงเชิงประจักษ์)

5.3.3.2 พุทธประวัติ : แม้ว่าจิตรกรรมในยุคนี้จะเขียนเรื่องพุทธประวัติอยู่และหลายแห่งได้ให้ความสำคัญกับเรื่องพุทธประวัติ ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม อันเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4²⁹ ได้เขียนภาพเหตุการณ์พุทธประวัติของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันบนเนื้อที่ขนาดใหญ่เต็มผนังทั้ง 4 ด้าน ทั้งในส่วนที่อยู่เหนือขอบประตู หน้าต่าง และผนังระหว่างช่องประตูและหน้าต่าง แต่เราก็พบว่าเป็นการเล่าเรื่องพุทธประวัติที่ต่างไปจากพุทธประวัติตามจารีตในช่วงก่อนหน้านี้อย่างเห็นได้ชัด ดังนี้

²⁸ สมบัติ จำปาเงิน, วัดพระแก้ววังหน้า, เมืองโบราณ, (กรกฎาคม-กันยายน 2518), หน้า 10, 16.

²⁹ สมพงษ์ ติมแจ่มใส, วัดมหาพฤฒาราม, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), หน้า 54.

แม้ว่าโคขโครงเรื่องจะเริ่มต้นดำเนินเรื่อง และลำดับภาพในการเล่าเรื่องแบบเวียนทักษิณาวฏู ตั้งแต่ตอนที่ทูลเชิญสันตคุสิตเทวราชจากสวรรค์ชั้นดุสิต มาจุติในมนุษย์ภูมิเพื่อตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าบนโลกมนุษย์ ถัดมาปรากฏภาพเหตุการณ์ตอนประสูติและดำเนินเรื่องต่อไปตามลำดับจนจบเนื้อเรื่องตอนการแบ่งพระธาตุในตอนสุดท้ายเช่นเดียวกับพุทธประวัติในจิตรกรรมแบบประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังเช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และภายในอุโบสถวัดทองวรรมชาติ เป็นต้น แต่เมื่อพิจารณา เนื้อเรื่องแต่ละตอนโดยละเอียด พบว่ามีการเน้นหรือบรรยายเหตุการณ์พุทธประวัติต่างไปจากเดิม ที่สำคัญคือ ผนังที่บรรยายตอนตรัสรู้ ซึ่งในพุทธประวัติแบบจารีตก่อนหน้านั้น ล้วนเขียนเป็นภาพกองทัพของพญาวิศวัตติมารยกมาผจญพระพุทธเจ้าในคืนตรัสรู้ และจะปรากฏภาพนางธมมิบีบมวยผมได้โพธิบัลลังก์ของพระพุทธเจ้าเสมอ โดยทั้งหมดคนนั้นจะเขียนเป็นภาพเต็มหน้าขนาดใหญ่ในด้านตรงข้ามกับพระประธานเสมอ แต่ภาพตอนตรัสรู้ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดกันมาศุขารามนั้น ได้เขียนภาพบรรยายเหตุการณ์นี้เป็นเพียงภาพพระพุทธเจ้าทรงรับก้าหญาจากโศตถิยพราหมณ์³⁰ ต่อเนื่องด้วยภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งบนโพธิบัลลังก์เพียงลำพังโดยรอบๆ พระองค์นั้น ไม่มีกองทัพพญามาร พระแม่ธรณี และเทวดา ดังที่มักปรากฏในจิตรกรรมพุทธประวัติตามจารีตเดิมที่ดำเนินเรื่องตามคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา³¹ เลย และไม่ปรากฏเขียนภาพเหตุการณ์ตอนธิดาพญามาร 3 นาง มาผจญพระพุทธเจ้าภายหลังการตรัสรู้ ไม่ปรากฏเหตุการณ์ท้าวสหัมบดีพรหม ทูลอาราธนาให้พระพุทธองค์เผยแผ่ธรรมะ ซึ่งล้วนเป็นเหตุการณ์หลักที่มักปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีช่วงก่อนหน้านี้นี้ที่ดำเนินเรื่องตามคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา³² เช่นกัน รวมทั้งไม่ปรากฏเหตุการณ์ในตอนอื่นอีกหลายตอน โดยเฉพาะเหตุการณ์โปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และการเสด็จลงบันไดแก้วที่เทวดาเฝ้า³³ นั้นก็ไม่ปรากฏในจิตรกรรมแห่งนี้

การปรับเปลี่ยนรูปแบบของการเล่าเรื่องพุทธประวัติเช่นนี้ จึงแลเห็นแนวคิดที่ได้ลดบทบาทของเนื้อหาในส่วนเป็นอิทธิปาฏิหาริย์ของพระพุทธเจ้าและพุทธประวัติตามจารีตเดิมลง อันเป็นการปรับเปลี่ยนแนวคิดที่สอดคล้องกับการให้ความสำคัญต่อแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในช่วงเวลาดังกล่าว โดยทั้งหมดคนนั้นมีความสัมพันธ์กับแนวคิดทางพุทธศาสนาของ

³⁰ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 78.

³¹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 82-92., ในมารวิชัยปริวรรต ปริเฉทที่ 9.

³² สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 82-91, 102, 109-110.

³³ เรื่องเดียวกัน, หน้า 212-214.

ธรรมยุติกนิกายในฐานะผู้นำความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ซึ่งจะกล่าววิเคราะห์ถึงประเด็นเหล่านี้โดยละเอียด รวมทั้งอธิบายเชื่อมโยงรายละเอียดในแต่ละส่วนที่แยกวิเคราะห์ไปทั้งในเรื่องรูปแบบศิลปกรรม ตัวภาพ และเนื้อหาเรื่องราว ให้เห็นพื้นฐานความเปลี่ยนแปลงเชิงประจักษ์ที่มีร่วมกันและศึกษาว่า มีความสัมพันธ์ร่วมกับแนวคิดของธรรมยุติกนิกายในฐานะเป็นผู้นำทางแนวคิดของการปรับเปลี่ยนดังกล่าวอย่างไรในหัวข้อถัดไป

5.4 ธรรมยุติกนิกาย : ผู้นำในการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงจากแบบโบราณสู่แบบสมัยใหม่

การสถาปนาธรรมยุติกนิกาย แต่ครั้งก่อนทรงขึ้นครองราชย์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แต่ครั้งที่ยังทรงผนวช การเกิดขึ้นของธรรมยุติกนิกายนับเป็นความเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบศิลปกรรมที่สามารถเห็นความเปลี่ยนแปลงที่ต่างไปจากรูปแบบงานศิลปะแบบไทยประเพณีแต่เดิมอย่างชัดเจน ซึ่งการวิเคราะห์ในหัวข้อนี้จะเน้นความสำคัญในประเด็นของธรรมยุติกนิกายกับการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง ดังอธิบายตามลำดับดังนี้

5.4.1 ธรรมยุติกนิกายกับการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ : ในหัวข้อนี้จะกล่าวถึงกรณีการให้ความสำคัญกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ในประเด็นที่มีอิทธิพลต่อความเปลี่ยนแปลงต่อจิตรกรรมฝาผนัง โดยเฉพาะแนวคิดเรื่องจักรวาลวิทยา และพุทธประวัติ อันเป็นเนื้อหาที่ครอบคลุมการปรับเปลี่ยนของแนวคิดดังกล่าวในประเด็นหลักอย่างครบถ้วน

5.4.1.1 การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องจักรวาลวิทยา : การยอมรับแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์แบบตะวันตก โดยเฉพาะการยอมรับแนวคิดจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์นี้เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในกลุ่มชนชั้นสูงของสยามจำนวนมาก ตัวอย่างที่สำคัญคือ เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (จำ บุนนาค) ในหนังสือ **แสดงกิจจานุกิจ** เมื่อ พ.ศ. 2410 ความตอนหนึ่งว่า “...ทุกวันนี้นักปราชญ์เป็นอันมาก ก็ได้เที่ยวทั่วพิภพตรวจตราชั้นสูงตามความคิดปัญญาของเขาหาพยานได้ ก็รู้ว่าพิภพกลมหมุนและลอยอยู่ในอากาศเป็นแน่...”³⁴ และรัชกาลที่ 4 ก็ทรงสนพระทัยในวิทยาการแผนใหม่ โดยเฉพาะวิทยาศาสตร์จากโลกตะวันตกตั้งแต่ครั้งยังทรงผนวช เช่น ความสนพระทัยในวิชาดาราศาสตร์ -และทรงแสดงทัศนะที่สอดคล้องกันที่พระองค์ทรงเชื่อ

³⁴ เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, **แสดงกิจจานุกิจ**, (พระนคร : กุสุมา, 2513), หน้า 36, 44.

ว่าโลกกลม³⁵ และยังได้ตรัสถึงแนวคิดเรื่องการยอมรับแนวคิดทางวิทยาศาสตร์ของพระองค์ว่า “...ที่นี้มีผู้คิดหลายคน ซึ่งแต่ก่อนได้เชื่อในเรื่องสร้างโลก แลโลกสัณฐาน ตามตำราของพราหมณ์ ซึ่งคนแต่งหนังสือของพุทธศาสนาครั้งโบราณนำเข้ามาไว้เป็นลัทธิในพุทธศาสนาโดยไม่รังรอง เมื่อแรกได้ขึ้นหรือรับความรู้ของชาวยุโรปก็ได้ได้เถียงคัดค้านวิชานั้น ๆ เช่นภูมิศาสตร์ คาราศาสตร์ วิชาวัดเวลา วิชาเดินเรือ แลเคมีสตรี เป็นต้น พวกนั้นพากันคิดไปเสียว่า ลักษณะแลความรู้เรื่องวิชานั้น ๆ คือปัญญาเคา ๆ ของชนชาติมิฉฉาติษฐ ชักงูให้เป็นไปหรือเป็นข้อความ ซึ่งได้รับการอธิบายมาจากไครสต์ แลศาสนศิษย์ของไครสต์ ครั้นภายหลังได้พิจารณาอย่างถ่องแท้ แลคิดค้นหาตัวอย่างด้วยเหตุผลคำชี้แจง แลด้วยรูปการอย่างอื่น ๆ บัดนี้ผู้มีความเฉลียวฉลาด ผู้มีปัญหาในประเทศเรามีความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ อันกล่าวมาแล้ว และมีความยินดีในวิชานั้น ๆ เป็นอันมาก...”³⁶ แม้แต่การกล่าวถึงตำแหน่งที่ตั้งของสยามในจดหมายของพระองค์ที่มีถึงชาวต่างชาติยังทรงกล่าวว่า “...แห่งหนึ่งในทะเล ๑๓-๒๖-แล็คติจูดเหนือ แล ๑๐๑-๓-ลองติจูดตะวันออกในอ่าวสยาม...”³⁷ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเหตุการณ์การคำนวณสุริยุปราคาซึ่งจะบังหมดดวง “...ที่ตำบลหว้ากอ แขวงเมืองประจวบคีรีขันธ์ ตรงท่ามกลางที่มีคหมอดวง ขึ้นมาข้างบนถึงเมืองปราณบุรี ลงไปข้างใต้ถึงเมืองชุมพร...”³⁸ ซึ่ง “....ทรงพระราชดำริว่าพึงถึงการสุริยุปราคาซึ่งจะมีในเดือน ๑๐ ขึ้น ๑ ค่ำ ได้ทรงคำนวณไว้ แต่เมื่อปีขาล อัฐศกฯ ในปีมะโรง สัมฤทธิ์ศก จุลศักราช ๑๒๓๐ จะมีสุริยุปราคาจับหมดดวงซึ่งยากนักที่จะเห็นได้ในพระราชอาณาจักร...”³⁹ นั้นความดังกล่าวมาก็ได้แสดงถึงความสนพระทัย และยอมรับในวิทยาการแบบตะวันตก และมีหลักฐานทางวิทยาศาสตร์บ่งชี้ชัดเจนว่า การคำนวณสุริยุปราคา

³⁵ วิลเลียม แอล. บรัดเลย์ (แต่ง) ศรีสุเทพ ฤตมา ณ อุรุยา และศรีลักษณ์ สร้างเมือง(แปล), สยามคำปางก่อน, (กรุงเทพฯ : มติชน, 2547), หน้า 131.

³⁶ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2521), หน้า 36.

³⁷ เรื่องเดียวกัน, หน้า 31.

³⁸ เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, พระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4, (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2504), หน้า 243.

³⁹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 242.

ละเอียดแม่นยำเช่นนั้นได้ทรงใช้หลักทางคณิตศาสตร์ และวิทยาศาสตร์แบบตะวันตกเป็นหลัก⁴⁰

การยอมรับแนวคิดจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ของตะวันตกเช่นนี้ ได้เป็นที่ยอมรับในกลุ่มชนชั้นนำของสยามอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นองค์ผู้สถาปนาธรรมยุติกนิกาย และย้อมส่งผลกระทบโดยตรงต่อแนวคิดและรูปแบบศิลปกรรมในรัชสมัยของพระองค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อศิลปกรรมในกลุ่มของวัดธรรมยุติกนิกาย ในฐานะที่พระองค์ทรงเป็นผู้นำในการสถาปนา และทรงเป็นผู้นำทางความคิดของกลุ่มธรรมยุติกนิกายโดยตรงในช่วงเวลานั้น แนวคิดดังกล่าว สอดคล้องกับปรากฏการณ์ในรูปแบบศิลปกรรมของจิตรกรรมฝาผนังในรัชสมัยของพระองค์ ซึ่งคติการเขียนภาพจักรวาลแบบไตรภูมิเสื่อมลงไปมาก และแม้ว่าจะมีจิตรกรรมบางแห่งจะเขียนภาพคติจักรวาลแบบไตรภูมิ หรือเรื่องที่เกี่ยวข้องกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิอยู่ แต่ความเคร่งครัดตามจารีตเดิมก็ลดลง เช่น จิตรกรรมในอุโบสถวัดบวรสถานสุทธาราษ ฉากจักรวาลขนาดใหญ่ที่ปรากฏมีองค์ประกอบไม่ครบถ้วนเท่าที่เคยมีมาก่อน เช่น ขาดเขาตัดตบริภัณฑ์ ทวีปทั้ง 4 ในส่วนของจิตรกรรมฝาผนังแห่งอื่นนั้น ฉากตำแหน่งของผนังที่เคยเป็นภาพเทพชุมนุมในด้านข้างเหนือขอบประตูหน้าต่าง ซึ่งในจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมจัดแบ่งเป็นภาพเทวดาลดหลั่นกันตามลำดับศักดิ์ ซึ่งสัมพันธ์กับแนวคิดจักรวาลแบบไตรภูมิเป็นอย่างสูง มาในสมัยนี้ในตำแหน่งของผนังดังกล่าว แม้ว่าจะเขียนภาพกลุ่มเทวดาอยู่เช่นเดิม แต่การวางองค์ประกอบเทวดาอย่างกระจัดกระจายลอยอยู่ท่ามกลางหมู่เมฆ ก็ไม่แลเห็นลำดับศักดิ์ของเทวดาชั้นสูง ตำแหน่งคติจักรวาลแบบไตรภูมิอย่างเคร่งครัดเทียบเท่ากับภาพเทพชุมนุมที่พบในจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม⁴¹ ตัวอย่างจิตรกรรมเช่นนี้ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังภาพเหล่าเทวดาในตำแหน่งเหนือขอบประตู และหน้าต่างภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส วัดบวรนิเวศน์ วัดมหาพฤฒาราม และยังปรากฏทั่วไปในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 แห่งอื่นด้วยเช่น วัดเขมาภิรตาราม วัดชินวร และวัดราชประดิษฐ์ เป็นต้น

หลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกาย ได้รับแนวคิดจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์อย่างชัดเจนกว่าก็คือ วัดกลุ่มธรรมยุติกนิกาย โดยเฉพาะในกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษานั้น ไม่มีการเขียนภาพจักรวาลแบบไตรภูมิในผนังด้านหลังพระประธานใน

⁴⁰ ดูรายละเอียดเพิ่มใน, ขาว หมื่อนวงศ์, การพิสูจน์ทรงค่านวณการเกิดสุริยุปราคาของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, เอกสารแจกเนื่องในงานวันสถาปนา มจร. 2544 จัดทำโดย คณะวิศวกรรมศาสตร์และสำนักหอสมุด มจร. หน้า 1-21., ซึ่งการคำนวณดังกล่าวจำเป็นต้องอ้างอิงระบบการนับเวลาแบบวิทยาศาสตร์ด้วย โดยพระองค์ได้ทรงสถาปนาระบบเวลามาตรฐานสำหรับประเทศไทยในขณะนั้นแล้ว และได้ทรงสร้างพระที่นั่งภูวนาถาศนัยอันเป็นหอนาฬิกาขึ้นในพระบรมมหาราชวังด้วย.

⁴¹ ดูในหัวข้อ 5.1.2.2

ขนาดใหญ่ตามรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีไทย และจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส และวัดกันมาตุยารามนั้น จักรวาลแบบไตรภูมิถูกลดความสำคัญลง โดยเขียนเป็นวิมานลอยอยู่กลางห้องฟ้าขนาดเล็กในบริเวณผนังแคบๆ ด้านข้างประตู หน้าต่างเท่านั้น และเมื่อพิจารณาภาพเขียนจักรวาลที่ได้รับอิทธิพลวิทยาศาสตร์ในตำแหน่งที่ตั้งอยู่บนผนังข้างพระประธานในตอนบนทั้งสี่ด้าน ซึ่งอยู่ในตำแหน่งโดดเด่นกว่า ดังเช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส และวัดบวรนิเวศน์แล้ว ก็ย่อมแสดงให้เห็นว่ายอมรับแนวคิดจักรวาลวิทยาแบบตะวันตกมากกว่าจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิอย่างชัดเจน⁴²

แม้ว่าจะพบการเขียนภาพที่มีเนื้อหาอันเกี่ยวข้องกับจักรวาลแบบไตรภูมิในจิตรกรรมฝาผนังบนผืนผนังขนาดใหญ่ในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกายหลายแห่ง แต่เราก็พบความเปลี่ยนแปลงหลายประการ ตัวอย่างที่สำคัญ คือ การเขียนเทวดา และวิมานของเทวดาขนาดใหญ่ลอยอยู่บนห้องฟ้าในตำแหน่งผนังตอนบนสุดเหนือช่องประตูหน้าต่าง ของจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม แต่ก็ไม่พบว่ามีภาพเคร่งครัดอันสามารถสอบทานกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิได้อย่างละเอียดชัดเจนเทียบเท่ากับที่เคยมีมาก่อน หรือ จิตรกรรมฝาผนังในตำแหน่งเหนือขอบประตู หน้าต่างทั้ง 4 ด้าน ภายในอุโบสถวัดปฐมวาราม ได้เขียนเล่าเรื่องราวของพระอินทร์และสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ดังตัวอย่างข้อความที่กำกับอยู่ใต้ภาพจิตรกรรมความว่า⁴³

เริ่มดี เทพบุตรสาว งาม
พระอินทร์ ประทับบนกลีบแก้ว
พระอินทร์ ประทับบนกลีบแก้ว
พระอินทร์ ประทับบนกลีบแก้ว
พระอินทร์ ประทับบนกลีบแก้ว
พระอินทร์ ประทับบนกลีบแก้ว
พระอินทร์ ประทับบนกลีบแก้ว
พระอินทร์ ประทับบนกลีบแก้ว
พระอินทร์ ประทับบนกลีบแก้ว
พระอินทร์ ประทับบนกลีบแก้ว

แม้ว่าเรื่องดังกล่าวจะเกี่ยวข้องกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิโดยตรงก็ตาม แต่ความดังกล่าว และภาพจิตรกรรมเหล่านั้นก็ไม่ได้มุ่งแสดงจักรวาลในลักษณะที่เป็นแผนผังบรรยายภูมิต่างๆ ตั้งแต่ สวรรค์ มนุษยภูมิ ตลอดจนจนถึงนรก ดังจิตรกรรมแบบประเพณี และพบว่าห้องฟ้าของสวรรค์เป็นสิครามมิใช่สีแดงดังที่พบเป็นหลักในจิตรกรรมแบบประเพณี และสถาปัตยกรรมหรือวิมานประกอบฉากสวรรค์เหล่านั้นล้วนเขียนเป็นวิมานที่แสดงรูปทรงแบบ 3 มิติ มิใช่

⁴² ดูในหัวข้อ 5.1.2.2

⁴³ อักษรเขียนด้วยหมึก, ใต้ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในตำแหน่งเหนือช่องหน้าต่าง ภายในอุโบสถวัดปฐมวาราม กรุงเทพมหานคร., รายละเอียดในจารึกเกี่ยวข้องกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิโดยตรง เพราะคำว่า "...เมืองสุทนต์ดาวดึงส์สวรรค์..." ก็คือ ชื่อเมืองในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์., และจารึกส่วนอื่นที่เหลือทุกแห่งในตำแหน่งเหนือช่องประตู และหน้าต่าง ล้วนบรรยายประวัติของพระอินทร์และเหตุการณ์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ทั้งสิ้น.

แบบ 2 มิติ ฉะนั้น แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้จะให้ความสำคัญกับฉากของจักรวาลแบบไตรภูมิในเชิงวัตถุวิสัยเป็นอย่างสูง ด้วยการเขียนเรื่องราวเหล่านั้นบนผืนผนังขนาดใหญ่ แต่จากการเลือกเน้นเนื้อหา และปรับเปลี่ยนเรื่องราวรวมทั้งรูปแบบศิลปกรรมดังกล่าวก็เป็นหลักฐานบ่งชี้ว่า แนวคิดเรื่องจักรวาลแบบไตรภูมิตามจาริตเดิมได้ปรับเปลี่ยน และเสื่อมคลายลง

การยอมรับแนวคิดดังกล่าวของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และกลุ่มชน ชื่อนำในสังคมอันส่งผลโดยตรงต่อการปรับเปลี่ยนแนวคิดด้านจักรวาลวิทยาที่ปรากฏในจิตรกรรมที่ชนชั้นนำเหล่านั้นอุปถัมภ์อยู่ จึงเท่ากับเป็นการยอมรับแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่วิทยาศาสตร์ได้ใช้เป็นพื้นฐานไปด้วยพร้อมๆ กัน และแนวคิดเช่นนี้ย่อมมีส่วนสัมพันธ์โดยตรงต่อแนวคิดเรื่องญาณวิทยาที่สัมพันธ์กับการรู้ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ซึ่งก็คือแนวคิดแบบ**ประจักษ์นิยม** (empiricism)

แนวคิดทางอภิปรัชญา และญาณวิทยาเช่นนี้ย่อมเป็นพื้นฐานหลักโดยตรงสำหรับการ**“เลือกกำหนดเนื้อเรื่อง”** หรือการเลือกที่จะ **“ปรับเปลี่ยนเนื้อเรื่อง”** และรูปแบบที่ปรากฏในงานจิตรกรรมตามลำดับ ดังนี้

ผลงานจิตรกรรมได้จงใจเลือกที่จะเน้นความสำคัญแก่จักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ซึ่งประกอบด้วยดาวเคราะห์ ดาวฤกษ์ที่มีอยู่จริง หรือพิสูจน์ความมีอยู่จริงได้ด้วยประสาทสัมผัส เช่น การเขียนภาพดาวเสาร์พร้อมดาวบริวาร เป็นข้อเท็จจริงที่รับรู้ประจักษ์ได้ในเชิงประจักษ์ ต่างกับองค์ประกอบและข้อเท็จจริงที่ปรากฏในจักรวาลแบบไตรภูมิ อันไม่สามารถตรวจสอบความมีอยู่จริงได้ด้วยประสาทสัมผัสตามปกติที่มนุษย์ทุกคนมี เช่น **“...พระยานาคที่อยู่บนที่สิทันดรขึ้นเล่นน้ำ พ่นน้ำขึ้นไปบนอากาศมีลมหอบเอาน้ำนั้นไปตกเรียกราดไป จึงเรียกว่าฝนตก แต่คำที่ว่ามานี้เป็นของไม่มีพยานก็ไม่เห็นจริง ด้วยเทวดาวิสลาหวิมานอยู่ที่ไหนก็ไม่เห็นจะบันดานให้ฝนตกจริงหรือไม่จริงก็ไม่รู้...”**⁴⁴ ความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ในขณะที่ยังมีความสงสัยคลุมเครือในการพิสูจน์ความมีอยู่จริงในเชิงวัตถุวิสัยขององค์ประกอบต่างๆ ภายในจักรวาลแบบไตรภูมิเช่นนี้ แต่ในขณะเดียวกันจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์สามารถพิสูจน์ความมีอยู่จริงขององค์ประกอบต่างๆ ในจักรวาลตามแนวคิดของตนได้ด้วยการรับรู้โดยประสาทสัมผัสตามปกติที่มนุษย์ทุกคนมีอยู่อย่างสามัญเช่นนั้น ได้อย่างประจักษ์ชัดเจนกับทุกคนอย่างเท่ากัน

เมื่อเป็นเช่นนั้น จักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์จึงย่อมได้รับความน่าเชื่อถือ หรือยอมรับความมีอยู่จริงเช่นนั้นได้อย่างมั่นใจกว่า และทำให้จักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ได้ถูก

⁴⁴ เจ้าพระยาทิพากรวงศ์มหาโกษาธิบดี, **แสงกิจจานุกิจ**, (พระนคร : ศุภสภา, 2513), หน้า 12.

ยอมรับมากกว่าด้วย และนั่นก็เท่ากับเป็นการยอมรับญาณวิทยาแบบประจักษ์นิยมที่ใช้ประสาทสัมผัสในการพิสูจน์ความมีอยู่จริงเชิงประจักษ์เช่นนั้นด้วย ซึ่งก็เท่ากับว่าในขณะเดียวกันนั้น ญาณวิทยาของพุทธปรัชญา โดยเฉพาะ**อภิญา 5** ซึ่งอยู่เหนือประสาทสัมผัสตามปกติของมนุษย์และเป็นญาณวิทยาที่ใช้พิสูจน์ความมีอยู่จริงในเชิงวัตถุวิสัยของจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิ⁴⁵ ย่อมเชื่อมโยงไปพร้อมๆ กันด้วย

เมื่อเป็นดังนี้ ฉากจักรวาลแบบไตรภูมิตามจารีตเดิมที่ไม่สามารถพิสูจน์ความมีอยู่จริงด้วยวิธีแบบประจักษ์นิยมของวิทยาศาสตร์จึงย่อมเชื่อมโยงด้วย รวมทั้งแนวคิดเกี่ยวกับเวลา (time) และพื้นที่ (space) ตามกรอบคติจักรวาลแบบไตรภูมิ ซึ่งไม่สามารถตรวจสอบได้ตามแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์แบบวิทยาศาสตร์ ไม่ว่าจะเป็นสถานที่ต่างๆ เช่น ทวีปทั้ง 4 เขาพระสุเมรุ เขาสัตตบริภัณฑ์ ระบบการนับเวลาที่ต่างไปในแต่ละสถานที่(ภพภูมิ) ก็ต่างจากการรับรู้เวลาในเชิงประจักษ์ตามข้อเท็จจริงที่มนุษย์รับรู้ได้ในระดับปรากฏการณ์

ดังนั้นเท่ากับว่า พื้นที่(space) และเวลา (time) หรือกาละ และเทศะที่จะดำรงอยู่ได้ในจักรวาลวิทยาเช่นนี้จึงย่อมเป็นกาละ เทศะ ที่เป็นข้อเท็จจริงที่มนุษย์สามารถรับรู้ถึงความมีอยู่ได้ด้วยความรู้เชิงประจักษ์ด้วยประสาทสัมผัส หรือด้วยวิธีการแบบประจักษ์นิยมของวิทยาศาสตร์มากกว่าจะเป็นสถานที่ และระบบเวลาอันห่างไกลจากการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสตามปกติ เช่น เมืองในชาดก ภพภูมิต่างๆ สวรรค์ และนรก เป็นต้น เพราะฉะนั้น จึงเห็นได้ว่าเนื้อเรื่องจำนวนมาก รวมทั้งฉากสถานที่ในจิตรกรรมฝาผนัง จึงเป็นเนื้อเรื่องและฉากสถานที่ๆ มีอยู่จริงในระดับปรากฏการณ์ ดังเช่น การเขียนประวัติพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ในหอพระราชพงศานุศรภายในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม⁴⁶ การเขียนภาพพิธีหรือประเพณีทางพุทธศาสนา ตามเทศกาลของชาวพุทธในสังคมไทย ดังที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร และวัดบรมนิวาส ซึ่งนอกจากจะแสดงด้วยอาการที่มีอยู่ตามข้อเท็จจริงแล้ว รูปแบบการเขียนฉากและอาคารเหล่านั้นก็ล้วนพยายามเขียนให้สอดคล้องกับข้อเท็จจริง เช่น แสดงปริมาตร 3 มิติ มีแสงเงา และทัศนียวิทยาดังกล่าวไปแล้ว ซึ่งแม้จะมองว่า ฉากประกอบการดำเนินเรื่องเหล่านี้ก็ยังคงเป็นฉากที่ปรากฏในโลกมนุษย์เป็นหลัก ดังที่จิตรกรรมแบบประเพณีก็ใช้พื้นที่ๆเป็น**มนุษยภูมิ**เป็นหลักเช่นกัน แต่ก็กล่าวได้ว่า โลกมนุษย์อันปรากฏเป็นฉากในจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4-5 เหล่านั้น จะเป็นโลกมนุษย์ตามข้อเท็จจริงในระดับปรากฏการณ์มากกว่าจะเป็นโลกมนุษย์ในความหมายของ**มนุษยภูมิ**อันเป็นส่วนหนึ่งของชมพูทวีปตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิดังที่พบใน

⁴⁵ ดูใน บทที่ 4 หัวข้อ 4.2.4.

⁴⁶ วิยะดา ทองมิตร, **จิตรกรรมแบบสากลสมัยกรุงรัตนโกสินทร์**, หน้า 16.

จิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในช่วงก่อนหน้านี้นี้ เพราะว่าในจิตรกรรมเหล่านั้นไม่ปรากฏรูปแบบหรือสัญลักษณ์ร่วมอื่นใดในงานจิตรกรรมหรือองค์ประกอบอื่นที่เกี่ยวข้องในอันจะนำไปสู่การตีความได้ว่า ฉากสถานที่ดังกล่าวในจิตรกรรมคือ มนุษยภูมิตามกรอบคติจักรวาลแบบไตรภูมิ เพราะขาดองค์ประกอบที่สำคัญของคติจักรวาลแบบไตรภูมิ คือไม่ปรากฏการเขียนภาพไตรภูมิในงานจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้น หรือหากมีอยู่ก็ถูกลดความสำคัญไปมากจนมิใช่องค์ประกอบหลัก หรือมีฉะนั้นก็ปรับเปลี่ยนรูปแบบไปจนทำให้ความหมายของ**มนุษยภูมิ**ที่มีอยู่ไม่ชัดเจนเท่าที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณี รวมทั้งองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมที่จิตรกรรมเหล่านั้นตั้งอยู่ ก็ไม่ปรากฏความสัมพันธ์กับคติจักรวาลแบบไตรภูมิอย่างชัดเจน ดังได้อธิบายไปแล้วโดยละเอียด (ดูร่วมกับหัวข้อที่ 5.2.1)

ในทางตรงกันข้าม กลับปรากฏหลักฐานความสัมพันธ์ว่าเป็นโลกมนุษย์ตามแนวคิดของจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์มากกว่าไตรภูมิ เช่น การเขียนฉากดาวเคราะห์ต่างๆ เช่น ดาวเสาร์ การเขียนฉากท้องฟ้า ทิวทัศน์แบบลักษณะ 3 มิติ มีแสงเงา และมีการใช้ทัศนียวิทยาในภาพสถาปัตยกรรม มีการเขียนฉากปรากฏว่าเป็นเวลากลางวัน หรือกลางคืนตามข้อเท็จจริงดังปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส วัดปทุมวนาราม และได้ถูกเน้นย้ำยิ่งขึ้นในจิตรกรรมฝาผนังจำนวนมากในสมัยรัชกาลที่ 5 ด้วยการเขียนฉากสถานที่ๆปรากฏในข้อเท็จจริง เช่น การเขียนภาพพระบรมมหาราชวังในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งทรงผนวชวัดเบญจมบพิตร และวัดราชประดิษฐ์ อันเป็นหลักฐานบ่งชี้ชัดเจนว่าได้ทำให้แนวคิดเรื่องพื้นที่(space) และเวลา(time) ที่ปรากฏในจิตรกรรมให้มาอยู่ในกรอบแนวคิดเรื่องเวลา และพื้นที่ที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ซึ่งย่อมเป็นหลักฐานตอกย้ำถึงความสัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องพื้นที่ และเวลาที่ปรากฏในจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์มากกว่าจะเป็นแนวคิดเรื่องพื้นที่ และเวลาดังที่ปรากฏใน**มนุษยภูมิ**ตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิ และแม้แต่แนวคิดเรื่องเวลา และพื้นที่ของสวรรค์ (ซึ่งมีกาสะ เทศาต่างไปจากมนุษยภูมิ) ที่ปรากฏผ่านรูปแบบจิตรกรรมในช่วงเวลานี้ยังถูกนำเสนอให้มีพื้นที่ และเวลา ที่ถูกทำให้ใกล้เคียงกับกาสะ เทศาที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ดังตัวอย่างภาพไตรภูมิในวัดบวรสถานสุทธารวาส ภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปทุมวนารามที่แสดงฉากสวรรค์ให้มีรายละเอียดต่างๆ เช่น อาคาร วิมานต่างๆ ท้องฟ้า และฉากทิวทัศน์ให้ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ดังที่กล่าวไปแล้ว

การปรับเปลี่ยนรูปแบบและแนวคิดเรื่องจักรวาล พื้นที่ และเวลาเช่นนั้น ย่อมทำให้ความหมายที่แฝงอยู่ของจักรวาล หรือโลกเช่นนี้ถูกจำกัดความหมายลงในฐานะที่เป็นเพียงสถานที่ๆ สัตว์โลกหรือสิ่งมีชีวิตดำรงอยู่ ซึ่งหากดูเพียงผิวเผินอาจเทียบเคียงได้กับ**โอกาสโลก**ตาม

คติจักรวาลแบบไตรภูมิ แต่โลกในความหมายแบบใหม่นี้ ก็ให้ความสำคัญกับโลกที่ปรากฏในระดับข้อเท็จจริงในระดับปรากฏการณ์เป็นหลัก และโลกในความหมายใหม่นี้ก็ได้ทำให้ความหมายของโลก (หรือจักรวาล) ในฐานะของ **สัตว์โลก และสังขารโลก**⁴⁷ ตามความหมายของคติจักรวาลแบบไตรภูมิในฐานะที่สัมพันธ์กับ **โอกาสโลก** กลดบทบาทลงด้วย

5.4.1.2 การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องพุทธประวัติ : จากพื้นฐานแนวคิดที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์เช่นนี้ แม้ว่าวัดในกลุ่มธรรมยุติกนิกายหลายแห่งจะเขียนจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติอยู่ ดังตัวอย่างหลักที่นำมาศึกษา คือ จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติภายในอุโบสถวัดกันมาตุยารามที่ได้กล่าวไปแล้วว่า มีการดำเนินเรื่อง และการเน้นเนื้อเรื่องแตกต่างไปจากพุทธประวัติในจิตรกรรมฝาผนังแบบจาริตเดิมที่ดำเนินเรื่องตามคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา คือ ไม่เน้นเนื้อหาในส่วนที่แสดงปาฏิหาริย์มาก ที่สำคัญคือ ไม่ปรากฏภาพมารผจญในตอนตรัสรู้ แต่ได้เขียนเป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งบนโพธิบัลลังก์เพียงลำพังโดยปราศจากกองทัพพญามารมาผจญพระพุทธองค์ และไม่มีภาพพระแม่ธรณีอยู่ใต้โพธิบัลลังก์แต่อย่างใด รวมทั้งไม่ปรากฏเหตุการณ์ตอนโปรดพุทธมารดา การเสด็จลงจากดาวดึงส์ และไม่ปรากฏการแสดงยมกปาฏิหาริย์ ทั้งๆ ที่เนื้อหาทั้งหมดนั้นเป็นส่วนที่มีความสำคัญสูงมากในพุทธประวัติตามแบบจาริตเดิม

รากฐานแนวคิดของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ทำให้เนื้อหาในส่วนที่เป็นความจริงเชิงภววิสัยของพุทธประวัติแบบจาริตตามที่ปรากฏในคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา เช่น กองทัพพญามารที่มาผจญพระพุทธองค์ตอนตรัสรู้ การแสดงยมกปาฏิหาริย์ การโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และเสด็จกลับสู่โลกมนุษย์โดยบันไดแก้วที่เทวคานเรมิตให้ เกิดข้อสงสัยว่าจะเป็นข้อเท็จจริงที่เคยเกิดขึ้นจริง หรือเป็นเหตุการณ์ที่เคยมีอยู่จริงในเชิงภววิสัยหรือไม่

ด้วยกรอบแนวคิดเช่นนี้จึงย่อมทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยในส่วนนี้ของพุทธประวัติได้ถูกลดความสำคัญลง หรือมีเจตนานี้จึงใจไม่แสดงออกเลย⁴⁸ ดังเช่น เหตุการณ์ตอนตรัสรู้ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดกันมาตุยาราม ได้แสดงภาพการตรัสรู้ด้วยภาพพระพุทธเจ้าประทับ

⁴⁷ อรรถาธิบาย และรายการอ้างอิงใน บทที่ 4 หัวข้อ 4.2.1.

⁴⁸ เมื่อเปรียบเทียบกับปฐมสมโพธิของสมเด็จพระสังฆราชสาจะเห็นว่าปฐมสมโพธิได้เลือกที่จะลดความสำคัญของความเป็นจริงเชิงภววิสัยดังกล่าว (แต่ไม่ได้ปฏิเสธ).. แต่พัฒนาการแนวคิดเช่นนี้ของผู้นำธรรมยุติกนิกายในเวลาต่อมาได้ทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยดังกล่าวหมดค่าแห่งความเป็นจริงเชิงภววิสัย เช่น การกล่าวว่า กองทัพมารนั้นก็คือ บุคคลภายในใจเพียงเท่านั้น หรือปาฏิหาริย์ในตอนประสูติว่าเป็นความหมายในเชิงบุคคลาธิฐานเช่นกัน [ดูใน สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส, พุทธประวัติ เล่ม 1, (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2519), หน้า 45-46, 104-106].

นั่งบนโพธิบัลลังก์เพียงลำพัง โดยปราศจากกองทัพพญามารมาผจญพระพุทธองค์ และไม่มีพระแม่ธรณีได้โพธิบัลลังก์แต่อย่างใด ซึ่งมีข้อสังเกตว่า มีการเขียนภาพคล้ายคลึงกับแนวคิดที่มีต่อการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าตามที่ปรากฏในจารึกบรรยายเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ของพระพุทธองค์ ในจิตรกรรมฝาผนังที่วัดชุมพลนิกายารามอันเป็นวัดสำคัญของธรรมยุติกนิกายที่รัชกาลที่ 4 ทรงปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่⁴⁹ ว่า “...เวลาเย็นรับกำหนดภาวนาที่โศภิตยพราหมณ์ถวาย ลาดลงได้ค้นอัสสัมมหาโพธิบัลลังก์ครีครุธรรมได้ตรัสเป็นพระพุทธเจ้ามีนามว่า พระโคตม...”⁵⁰ จะเห็นได้ว่าไม่มีการกล่าวถึงกองทัพมารผจญและนางธรณีอันเป็นหัวใจหลักของพุทธประวัติในตอนตรัสรู้ (รวมทั้งไม่กล่าวถึงบารมี 10 ด้วย) ดังที่มักพบในพุทธประวัติแบบจาริตเลย

แนวคิดเช่นนี้ยังสอดคล้องกับแนวคิดของรัชกาลที่ 4 ที่ว่าหากจะบรรลุนิพพานก็เพียงปฏิบัติบำเพ็ญเพียรตามธรรมะเป็นขั้นตอนไปโดยไม่พูดถึงสะสมบารมี และกรรมแต่อดีตชาติ ดังการตรัสถึงการบรรลุมรรคผลนิพพานของพระพุทธเจ้า ในทัศนะของรัชกาลที่ 4 นั้นทรงกล่าวว่า “...เห็นชอบชัดในอริยสัจของจริง ๔ อย่างประเสริฐนี้ เกิดขึ้นในจิตกำจัดอาสวะกิเลสบาปกรรมอวิชชาค้นหาให้ดับสูญไปสิ้นเชื้อสิ้นเพลิง ไม่กลับคืนมาเกิดอีกได้ เหมือนยอดตาลที่ตัดขาดแล้ว ไม่กลับงอกงามเจริญขึ้นได้ฉนั้นนั้น ปัญญารู้แจ้งชัดเกิดขึ้นพระองค์ยังรู้ว่สันชาติความเกิดแล้ว ประพฤติพรหมจรรย์เสร็จแล้ว ถึงความบริสุทธิ์พร้อม ทั้งกาย วาจา ใจ และทรงสามารถสั่งสอนสัตว์ มนุษย์ เทวดา ที่มีอุปนิสัยสามารถบรรลุมรรคผลนิพพาน 8 ตามอุปนิสัยกระทำที่สุดแห่งทุกข์ ได้แจ้งประจักษ์แก่ใจของตนๆ ให้สำเร็จประโยชน์ทั้งตนและสัตว์อื่นดังนี้ พระองค์จึงเป็นสัมมาสัมพุทธโธ ตรัสรู้แล้วชอบเองด้วยประการดังนี้”⁵¹ โดยการได้มาซึ่งการตรัสรู้ “...เป็นสัมมาสัมพุทธโธ...” ตามทัศนะของรัชกาลที่ 4 นั้นไม่ได้มีการกล่าวเชื่อมโยงถึงเรื่องการสะสมบำเพ็ญเพียรบารมีจำนวนมากมายในอดีตชาติ ซึ่งเป็นเรื่องสำคัญที่ขาดมิได้ในความคิดแบบ

⁴⁹ ศิริจันทร์ ใจเที่ยง, อดีตพุทธ จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 และ 4 ในกระแสแห่งความเปลี่ยนแปลง, เมืองโบราณ, (เมษายน-มิถุนายน 2544), หน้า 77.

⁵⁰ ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 2, (กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี, 2521), หน้า 38.

⁵¹ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระรัตนตรัย, เทศนาพระราชประวัติ และพระราชนิพนธ์บางเรื่อง ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพุทธศาสนา, (กรุงเทพฯ : ไทยเชมม, 2523), หน้า 71.

จาริตที่เคยมืออยู่⁵² แต่มีความที่กล่าวสรุปถึงเพียงแค่การตั้งจิตให้ระลึกถึงมรรค ผล นิพพาน ศีล เจตนา สมาธิ ระว่างรักษา กาย วาจา ใจ ระลึกถึง พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ เป็นที่พึ่ง”

การเลื่อมคลาบลงของแนวคิดเรื่องกรรม และบารมีในอศิตชาติยังสอดคล้องกับการทำ รูปพระปฏิมาแบบพระราชนิยมของรัชกาลที่ 4 ที่พุทธลักษณะของพระพุทธรูปได้ปรับเปลี่ยนไป จากรูปแบบของพระพุทธรูปแบบจาริตที่มีมาก่อนในศิลปะไทยคือ พระพุทธรูปจะมีรูปกายที่ ไกล่เคียงกับมนุษย์ตามข้อเท็จจริงมากยิ่งขึ้น เช่น พระเศียรปราศจากอุษณิষะ ใบหูค่อนข้างสั้น จีวรแสดงลักษณะของผ้าที่มีรอยยับ ย่นคล้ายคลึงกับผ้าในข้อเท็จจริง ตัวอย่างที่สำคัญ ได้แก่ พระนิรันตราย ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวดำริสร้างขึ้น แต่ยังดำเนินการไม่แล้ว เสร็จก็เสด็จสวรรคตก่อน และพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงดำเนินการต่อ ดังความว่า “...ทรงพระราชดำริเห็นว่าจะทรงหล่อปีละองค์พร้อมกับพระชนมพรรษาทุกปีไปทรง ถวายพระนามพระพุทธรูปเก่าใหม่ว่าพระนิรันตรายทั้งสิ้น แต่พระพุทธรูปนั้นยังหาได้ทำไหล่ทอง ไม่ พอสเสร็จสวรรคตเสียก่อน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงพระกรุณาโปรด ให้ช่างทำไหล่ทองคำพระพุทธรูป ๑๘ พระองค์เสร็จบริบูรณ์แล้ว จึงพระราชทานไปตามวัด พระสงฆ์คณะธรรมยุติกนิกาย มีวัดบวรนิเวศวิหารเป็นต้น ตามพระบรมราชประสงค์ใน พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.....”⁵³ และพระนิรันตรายนี้ก็ปรากฏประดิษฐานในอุโบสถ วัดบรมนิวาส และวัดกันมาตุยารามด้วย

นอกจากนั้นแล้วพระประธานในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม ก็มีพุทธลักษณะคล้ายคลึง กับพระนิรันตรายหรือพระพุทธรูปแบบพระราชนิยมของรัชกาลที่ 4 คือ พระเศียรปราศจาก อุษณิষะ ใบหูค่อนข้างสั้น รีวจีวรมีรอยยับ จึงยอมทำให้พระพุทธรูปมีพุทธลักษณะใกล้เคียงกับ มนุษย์ตามข้อเท็จจริง

แนวคิดเช่นนี้ยังได้สืบเนื่องมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวด้วย โดยความเลื่อมคลาบลงของแนวคิดเรื่องมหาปฐักลักษณะที่ปรากฏในพุทธลักษณะนั้น รัชกาลที่ 5

⁵² ตามคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา ในตอนก่อนการตรัสรู้ได้ซึ่งปัจจุสมุปบาทได้กล่าวเน้นย้ำถึง ความสำคัญของเรื่องบารมีแต่อดีตชาติยาวนานจึงทำให้มาเป็นพระพุทธเจ้า (ดูใน มารวิชัยปวิวรรค, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 82-92), และหลักฐานในจิตรกรรมฝาผนังก็ยืนยันแนวคิดนี้อย่างชัดเจนว่าเป็นสิ่งที่ขาด ไม่ได้ในการที่จะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า โดยมักเขียนทศชาติชาดกพร้อมกับพุทธประวัติเสมอ.

⁵³ สรุปความจาก พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระรัตนตรัย, เทศนาเรื่องพระราชประวัติ และพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพุทธศาสนา, หน้า 68-71.

⁵⁴ “จาริกหลักที่ 179 : จาริกที่มณฑลอุดรสถลวันนิเวศธรรมประวัติ”, ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 6 ตอนที่ 1, หน้า 88

ทรงโปรดปรานรูปพระพุทธรูปที่ปั้นโดยชาวอิตาลีที่ชื่อว่าทอร์นาเรลลี (Tomarelli) อันเป็นพระพุทธรูปที่มีพุทธลักษณะที่ใกล้เคียงกับมนุษย์ในข้อเท็จจริงตามหลักกายวิภาค(anatomy) เช่น มีกล้ามเนื้อ ริ้วจิวรเป็นไปตามลักษณะของผ้าตามข้อเท็จจริง โดยพระองค์ได้กล่าวด้วยว่าพระพุทธรูปองค์ดังกล่าวที่ทรงโปรดนั้น “...หากเอามหาปริสติกขณเข้าชั้นแล้ว เป็นไม่ถูกทั้งนั้น เพราะทอดตามตรงได้ว่าไม่เชื่อ...”⁵⁵ และความเห็นของกรมพระยาวชิรญาณวโรรสผู้นำสำคัญของธรรมยุติกนิกายในสมัยรัชกาลที่ 5 ทรงตอบพระองค์ในกรณีดังกล่าวก็มีความเห็นสอดคล้องกันว่า “...อาตมภาพพอใจเหมือนกันที่จะได้เห็นพระพุทธรูป เป็นรูปคนมีคุณสมบัติเช่นนั้น แต่เห็นยังเปนพื้นวิสัยช่างไทยจะทำได้ ฯ พระพุทธรูปหน้าเบี้ยวๆ นุคๆ หรือหน้าจิ้มจิ้ม หรือหน้าเฉยเฉยเห็นเข้ารำคาญใจ แต่ไม่รู้จะทำอย่างไรได้ ไม่สมเป็นวัตถุฉลองพระองค์ของพระพุทธเจ้าเลย ฯ มหาปริสติกขณเป็นอาการที่ผิดธรรมดา น่าจะแต่งออกจากรูปพระเป็นเจ้า...”⁵⁶

แนวคิดเช่นนี้ย่อมทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างพุทธลักษณะของพระพุทธรูปกับมหาปริสติกขณที่เคยมีอยู่อย่างเข้มข้นก็พร่าเลือนไม่ชัดเจน ซึ่งก็ย่อมเท่ากับทำให้ความหมายในเชิงสัญลักษณ์ของมหาปริสติกขณที่เกี่ยวข้องกับเรื่องกรรม และการบำเพ็ญบารมีแก้คดีชราทิที่แฝงอยู่ในรูปสัญลักษณ์ของมหาปริสติกขณในพุทธปฏิมาย่อมไม่ชัดเจนตามไปด้วย

การปรับเปลี่ยนบนพื้นฐานของกรอบแนวคิดเช่นนี้ ย่อมส่งผลสืบเนื่องโดยตรงอย่างกว้างขวางมาถึงตัวภาพประเภทต่างๆ ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง อันได้แก่ ภาพมนุษย์ประเภทต่างๆ เทวดา ยักษ์ มาร โดยเฉพาะตัวภาพมนุษย์ ในจิตรกรรมฝาผนังแบบจารีตแต่เดิมนั้นจะแสดงรูปกายที่ปรากฏเป็นไปตามระดับของกรรม การบำเพ็ญบารมี และระดับของจิตเป็นหลัก” แต่ในเมื่อแนวคิดเรื่องกรรมและบารมีที่มีความสัมพันธ์ต่อการปรากฏลักษณะของรูปกายเสื่อมลง จึงทำให้ตัวภาพที่ปรากฏในจิตรกรรมไม่มีการแบ่งความต่างของตัวภาพที่เป็นไปตามระดับของกรรม หรือสถานะภาพอย่างเด่นชัดเท่าจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิม เช่น ตัวภาพประเภทต่างๆ ที่ปรากฏในภาพปริสนาธรรมไม่มีการจำแนกระดับความต่างของรูปกายมนุษย์ที่สัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องกรรม บารมี และระดับของจิตแม้แต่ภาพสำคัญที่สุดคือ ผู้ที่ถูกอุปมาว่า

⁵⁵ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชดำรัสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแถลงพระบรมราชวินิจฉัยการปกครองแผ่นดินและพระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีไปมากับสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส, หนังสือในงานพระราชทานเพลิงศพนาย กัลย์ อิศรเสนา ณ อยุธยา 22 มีนาคม 2540 , หน้า 243-244.

⁵⁶ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส, เรื่องเดียวกัน, หน้า 244-245.

⁵⁷ อุโบสถที่ 4 หัวข้อ 4.3.2.1.

เป็นพระพุทธรูปที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส^{๕๘} และวัดบวรนิเวศน์ในทุกผนังที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมก็ไม่ได้มีรูปกายที่ต่างจากตัวภาพประเภทอื่นเลย ซึ่งเท่ากับว่าแนวคิดเรื่องกรรมและบารมีที่สัมพันธ์กับรูปกายของตัวภาพได้เชื่อมลงด้วย (แนวคิดนี้ปรากฏชัดเจนที่สุดในจิตรกรรมฝาผนังภาพปริศนาธรรมที่เชื่อว่าเป็นฝีมือขรัวอินโข่ง) และแม้จิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งอื่นๆ จำนวนไม่น้อยจะยังคงปรากฏการเขียนตัวภาพแบบจารีตเดิม เช่น ภาพเทวดา กษัตริย์ แต่ความสัมพันธ์ของตัวภาพเหล่านั้นที่พึ่งมีต่อแนวคิดเรื่องวิภูษิตการ กรรม และบารมี ก็ไม่ชัดเจนเท่าที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อนหน้านั้นของศิลปรัตนโกสินทร์ตอนต้น^{๕๙} ดังตัวอย่างภาพมนุษย์ ในจิตรกรรมที่เสากภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ และภาพพระพุทธรูป พระสาวก เทวดา และมนุษย์ในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม วิหารวัดปทุมวนารามที่ได้อธิบายไปแล้วโดยละเอียด (ดูในหัวข้อที่ 5.2.2) และสอดคล้องกับการเชื่อมกลางของแนวคิดเรื่องวิภูษิตการ โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาพร้อมกับภาพไตรภูมิที่ลอบทบาทลงก็พบว่าเป็นแนวคิดที่สอดคล้องกันดังได้อธิบายไปแล้ว

การเชื่อมกลางแนวคิดเรื่องบารมีเช่นนี้สอดคล้องกับงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 ในกลุ่มธรรมยุติกนิกายโดยเฉพาะในกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษานั้น ไม่พบว่าการเขียนเรื่องทศชาติชาดกอันเป็นสัญลักษณ์ที่เป็นเครื่องหมายแห่งการบำเพ็ญบารมีที่สำคัญที่สุดตามแนวคิดแบบจารีตเดิมเลย การเชื่อมกลางของแนวคิดเรื่องบารมีแต่อดีตชาติในส่วนที่เกี่ยวข้องต่อการเป็นพระพุทธรูป มหาปุริสลักษณะในรูปกายของพระองค์ รวมทั้งการได้รูปกายสมบัติของตัวภาพประเภทต่างๆ ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมตามลักษณะเช่นนั้น ได้ทำให้ความหมายของพระพุทธรูป และมนุษย์ต่างๆ เป็นไปในลักษณะที่เป็นมนุษย์ในความหมายเชิงกายภาพที่มีความสำคัญในเชิงตัวตนที่เคยมีชีวิตจริงในโลกนี้เด่นชัดขึ้น

เมื่อนั้นความสำคัญของพระพุทธรูปและมนุษย์ในเชิงกายภาพให้ชัดเจนเช่นนี้ จึงยอมทำให้ความสัมพันธ์ของตัวละครที่พึ่งมีต่อพื้นที่(space) เช่นนี้ต่างไปจากจารีตเดิมด้วย แม้ว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติภายในอุโบสถวัดกันมาตุยารามจะใช้พื้นที่ หรือฉากในการดำเนินเรื่องเป็นบ้านเมืองต่างๆ ในอินเดียตามที่ปรากฏในพุทธประวัติก็ตาม แต่ก็ไม่ได้หมายความว่า จะเป็นบ้านเมืองของอินเดียในความหมายว่าเป็นส่วนหนึ่งของชมพูทวีปตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิได้อย่างชัดเจน และเทียบเท่ากับฉากเมืองในอินเดียที่ปรากฏในจิตรกรรม

^{๕๘} “จารึกหลักที่ 146-157 : อักษรเขียนด้วยหมึก บนกรอบประตุนหน้าต่างด้านใน”, ประชุม
ศึกษาภาคที่ 6 ตอนที่ 1, หน้า 39-50.

^{๕๙} ดูหัวข้อ 5.2.2.

พุทธประวัติแบบจารีต เพราะว่าในอุโบสถวัดกันมาตุยารามขาดการเขียนภาพไตรภูมิที่ชัดเจน และองค์ประกอบอื่นของสถาปัตยกรรมต่างๆ ทั้งอุโบสถและแผนผังของวัด ก็ไม่มีสิ่งใดเป็นสัญลักษณ์ที่มีสัมพันธ์กับจักรวาลแบบไตรภูมิที่เคร่งครัดชัดเจนดังจิตรกรรมแบบจารีต ในช่วงเวลาก่อนหน้านี้⁶⁰ ซึ่งสอดคล้องกับรูปแบบของเนื้อเรื่องในพุทธประวัติของจิตรกรรมแห่งนี้ที่ไม่เน้นเนื้อหาในส่วนที่เป็นปาฏิหาริย์ของพระพุทธองค์อย่างชัดเจนนัก

5.4.2 ธรรมเนียมปฏิบัติเกี่ยวกับการให้ความสำคัญต่อพระไตรปิฎกที่ปรากฏในงานจิตรกรรม : แนวคิดที่กล่าวว่า ธรรมเนียมปฏิบัติที่มุ่งเน้นเนื้อหาพุทธศาสนาที่ให้ความสำคัญกับพระไตรปิฎกเป็นหลัก ทำให้วรรณกรรมพุทธศาสนาของธรรมเนียมปฏิบัติ ได้อาศัยการอ้างอิงจากพระไตรปิฎกเป็นสำคัญ ตัวอย่างอันเกี่ยวข้องกับกรณีนี้ คือ พุทธประวัติปฐมสมโพธิของสมเด็จพระสังฆราช (สา) มีข้อสังเกตว่า ความหลายตอนได้ยึดเอาพระไตรปิฎกเป็นหลัก เช่น ตอนที่พระพุทธองค์ทรงเลิกการกระทำทุกรกิริยา ก็เลิกการกระทำโดยไม่ได้มีพระอินทร์มาทรงพิณ 3 สาย ก็ตรงกับความตอนนีในพระไตรปิฎก⁶¹ หรือตอนที่พระองค์ทรงออกบวช ก็ได้ออกบวชต่อหน้าพระราชบิดา มารดา โดยไม่ได้เสด็จหนีออกบวช⁶²

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าในรายละเอียดวรรณกรรมของธรรมเนียมปฏิบัติจะได้ยืนยันถึงการย้อนกลับไปหาพระไตรปิฎก หรือกล่าวได้ว่า ใช้ข้อมูลหลักจากพระไตรปิฎกในการรณรงค์กัมภีร์ แต่เมื่อพิจารณาครอบคลุมพื้นฐานแนวคิดของธรรมเนียมปฏิบัติทั้งระบบแล้วก็ควรจะกล่าวว่า การย้อนกลับไปหาพระไตรปิฎกดังกล่าวนี้เป็นทางเลือกที่จะใช้ข้อมูลจากพระไตรปิฎกบางส่วน หรือเน้นเนื้อหาของพระไตรปิฎกบางส่วน โดยเลือกเฉพาะเนื้อหาพระไตรปิฎกในส่วน

⁶⁰ เมื่อตรวจสอบกับวรรณกรรม พบว่า ในคัมภีร์ปฐมสมโพธิของสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสนั้น ฉากเมืองต่างๆ ในอินเดียล้วนอยู่ในกรอบแนวคิดของชมพูทวีปตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิ สอดแทรกตลอดทั่วทั้งเรื่อง (สอดคล้องกับแนวคิดเรื่องพุทธประวัติที่ปรากฏในงานจิตรกรรมแบบประเพณีที่บ้านเมืองต่างๆ ที่ปรากฏเป็นฉากนั้นแสดงความสัมพันธ์กับกรอบแนวคิดแบบไตรภูมิอย่างชัดเจน). ในขณะที่พุทธประวัติสำนวนที่รจนาโดย กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ได้ทำให้ฉากบ้านเมืองต่างๆ เหล่านั้นมาอยู่ในกรอบแนวคิดว่าเป็นบ้านเมืองของประเทศอินเดียตามข้อเท็จจริงทางภูมิศาสตร์ในสมัยพุทธกาล (ประเด็นนี้เฉพาะกรณีพุทธประวัติของกรมพระยาวชิรญาณวโรรส ดูรายละเอียดใน นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่และใบเรือ, (กรุงเทพฯ: แพร่สำนักพิมพ์, 2543), หน้า 481-482.

⁶¹ สมเด็จพระสังฆราช(ปุตสเทว), ปฐมสมโพธิ, หน้า 39-40, โดยตรวจสอบร่วมกับ ม.ม. 13/504/375., โดยดูประเด็นนี้ที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่และใบเรือ, หน้า 480.

⁶² สมเด็จพระสังฆราช(ปุตสเทว), ปฐมสมโพธิ, หน้า 29., โดยตรวจสอบร่วมกับ ม.ม. 13/489/365.

ที่เข้ากับพื้นฐานทางอภิปรัชญาของธรรมยุติกนิกายที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ หรือเน้นเนื้อหาในส่วนที่เข้ากันได้กับแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์และไม่มีข้อสงสัยอันชัดเจนว่าจะมีปัญหาต่อความเป็นจริงประจักษ์

ดังนั้นในกรณีของพุทธประวัติจึงได้เลือกที่จะใช้พระไตรปิฎกในคณตรัสรู้ที่พระองค์ทรงเลิกกระทำทุกรกิริยาโดยไม่มีพระอินทร์ทรงพิณ 3 สาย^{๖๓} ทรงตรัสรู้โดยไม่มีกองทัพนพพญามารมาพจญพระองค์ในคือวันที่ทรงตรัสรู้^{๖๔} ซึ่งล้วนเป็นเหตุการณ์ที่ไม่แสดงอิทธิปาฏิหาริย์ของพระพุทธองค์มากเท่าที่ปรากฏในคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา ซึ่งโดยภาพรวมของพุทธประวัติในพระไตรปิฎก เมื่อเปรียบเทียบกับพุทธประวัติในคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถาแล้ว พุทธประวัติในพระไตรปิฎกนั้นก็ปรากฏปาฏิหาริย์น้อยกว่าอยู่แล้ว^{๖๕} แต่อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาครอบคลุมถึงเนื้อหาความคิดหลักในส่วนอื่นของพระไตรปิฎก และธรรมยุติกนิกายทั้งระบบเปรียบเทียบกันแล้ว พบว่ามีฐานความคิดหลักที่มีจุดเน้นต่างกันคือ ธรรมยุติกนิกายจะให้ความสำคัญต่อการเน้นความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่รับรู้ได้ด้วยประสบการณ์ ตัวอย่างเช่น ในเรื่องจักรวาลนั้น ธรรมยุติกนิกายให้ความสำคัญกับจักรวาลในส่วนที่รับรู้ด้วยประสาทสัมผัส อันเกี่ยวข้องกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ จึงทำให้จักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิในความหมายเชิงภววิสัยที่ไม่สามารถตรวจสอบได้ด้วยเกณฑ์เชิงประจักษ์ถูกตั้งข้อสงสัยและลดความสำคัญลง แต่ความคิดเรื่องเดียวกันคือ โลกและจักรวาลในเชิงภววิสัยที่ปรากฏในพระไตรปิฎกโดยเฉพาะในส่วน of พระสุตตันตปิฎกได้กล่าวยอมรับโดยไม่มีข้อสงสัยว่ามีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัยแน่นอน^{๖๖} และแนวคิดเช่นนี้ได้ปรากฏแทรกซึมเป็นพื้นฐานชัดเจนทั่วไปในพระไตรปิฎก รวมทั้งพุทธประวัติในพระไตรปิฎกที่แม้ว่าจะไม่นับอิทธิปาฏิหาริย์มากนักแต่ก็เป็นเนื้อหาพุทธประวัติที่ดำเนินเรื่องอยู่บนพื้นฐานของแนวคิดเรื่อง พื้นที่ (space) และเวลา(time) ตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิแทรกซึมอยู่ทั่วไป (แม้ว่าจะไม่นับรายละเอียดของจักรวาลในเชิงภววิสัยชัดเจนเท่ากับคัมภีร์รุ่นหลังก็ตาม) ซึ่งจะไม่พบการยอมรับความมีอยู่จริงของจักรวาลแบบไตรภูมิในเช่นนี้อย่าง

^{๖๓} เรื่องเดียวกัน, หน้า 39-40.

^{๖๔} เรื่องเดียวกัน, หน้า 41-49., โดยตรวจสอบร่วมกับพุทธทาสภิกขุ, พุทธประวัติจากพระโขนง, (กรุงเทพฯ:อรุณวิทยา, 2545), หน้า 54-115.

^{๖๕} ดูเปรียบเทียบกันได้ เช่น ตอนประสูติ ตรัสรู้ ใน กรมพระปรมาภิไธยวชิราวุธ, ปฐมสมโพธิกถา, ตอนคัมภีร์ภิกษุมนปวิวรรค หน้า 25-32., มารวิชัยโพธิศัพท์พญูปวิวรรค หน้า 82-106, โดยเปรียบเทียบเหตุการณ์ตอนเดียวกันในพุทธประวัติจากพระไตรปิฎก ใน พุทธทาสภิกขุ, พุทธประวัติจากพระโขนง, หน้า 19-21, 54-115.

^{๖๖} ดูใน บทที่ 4 หัวข้อ 4.2.

เด่นชัดเทียบเท่ากันในคัมภีร์หรือวรรณกรรมหลักของธรรมยุติกนิกายอย่างชัดเจนเลย⁶⁷ ความที่กล่าวมาสอดคล้องกับหลักฐานในงานศิลปกรรมในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกายที่ได้วิเคราะห์ไปแล้วนั้นก็ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนที่แสดงให้เห็นว่าให้ความสำคัญต่อกติจักรวาลแบบไตรภูมิ

หลักฐานทั้งหมดที่กล่าวมาเป็นเหตุผลที่บ่งชี้ได้ว่าธรรมยุติกนิกายนั้น ได้ตั้งใจเลือกที่จะหยิบยกหรือเน้นความสำคัญของพระไตรปิฎกเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวข้องหรือไปกันได้กับรากฐานความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่มีอยู่ โดยผลของการให้ความสำคัญต่อพระไตรปิฎกตามทัศนะของธรรมยุติกนิกายเช่นนี้ เป็นเรื่องที่ส่งผลกระทบเป็นอย่างสูงต่อแนวคิดชั้นในรากฐานของพุทธปรัชญาแบบจาริกทั้งในด้านทัศนะที่มีต่อเป้าหมายสูงสุด และวิถีทางที่ไปสู่เป้าหมายนั้น ก็ปรับเปลี่ยนไปดังเห็นชัดเจนขึ้นดังการอธิบายความลำดับต่อไป รวมทั้งแนวคิดดังกล่าวของธรรมยุติกนิกายนั้นเป็นสาเหตุหลักประการหนึ่งที่ทำให้รูปแบบ และแนวคิดในจิตรกรรมของวัดในกลุ่มธรรมยุติกนิกายปรับเปลี่ยนไปจากจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม

นอกจากนั้นแล้ว การให้ความสำคัญแก่พระไตรปิฎกในทัศนะของธรรมยุติกนิกายอาจมีความสัมพันธ์ต่อการกำหนดเรื่องในจิตรกรรมส่วนสำคัญที่ธรรมยุติกนิกายเป็นผู้นำคือจิตรกรรมที่แสดงภาพ "...เรื่องอุปมาธรรม อย่างเช่น วัชบวรนิเวศน์ วัชบรณนิवास..."⁶⁸ หรือนิยมเรียกกันว่า ภาพปริศนาธรรม พบว่า เนื้อหาบางตอน บางผนังของภาพปริศนาธรรมเหล่านั้นเป็นเค้าโครงเรื่องที่มีปรากฏอยู่แล้วในพระไตรปิฎกโดยเฉพาะในส่วนของพระสุตตันตปิฎก ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมในห้องที่ 8 ภายในอุโบสถ วัชบรณนิवासที่เขียนภาพสอดคล้องกับเนื้อความบรรยายตามอักษรใต้ภาพว่า "ห้องนี้มีความอุปมาว่า มีบุรุษผู้ฉลาดในการฝึกหัดฯ อัสวชาติอาชาไนย ให้มีกิริยาเรียบร้อยเชื่องราบสนิทสมควรเป็นราชพาหนะทรงขององค์สมเด็จพระบรมกระษัตริย์ได้ บุรุษนั้นก็ควรได้ลาภศกการบูชาความสรรเสริญมีเกียรติยศปรากฏในทิศต่างๆ ว่าเป็นนายอัสวาจารย์ผู้ใหญ่ ในความอุปมาว่า สมเด็จพระพุทธเจ้าผู้ทรงตรัสรู้ธรรม เหมือนบุรุษผู้เป็นอัสวาจารย์แต่พระองค์เป็นนายสารถิอัสวาจารย์สูงประเสริฐยิ่งกว่านายอัสวาจารย์ทั้งปวง เพราะพระองค์เป็นผู้ฉลาดรู้ในอุบายที่จะฝึกหัดบุรุษอาชาไนยถึงซึ่งอุกฤษฏ์ แม้นในประชุมธรรมสมาคมอันเดียว ก็ทรงฝึกสอนบุรุษอาชาไนย ได้รับข้อปรานีนับถึงจนถึงความเรียบร้อยสิ้นพศรัาย

⁶⁷ ดูรายการวรรณกรรมของธรรมยุติกนิกายที่สำคัญได้ในบรรณานุกรมของ ศรีสุพร ช่วงสกุล, การเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์ : ศึกษากรณีธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368-2464), หน้า 159-177.

⁶⁸ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชดำรัสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแถลงพระบรมราชาธิบายแก่ไขการปกครองแผ่นดินและพระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีไปมากับสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส, หน้า 283.

เหมือนด้วยอัสวอาชานัยซึ่งนายอัสวาจารย์ฝึกหัดแล้ว สมควรเป็น ราชพาหนะได้นั้นแล ฯ⁶⁹ โดยเนื้อความของพระไตรปิฎกในส่วนที่มีการเปรียบเทียบว่าพระพุทธองค์เปรียบเสมือนนายสารถิผู้พึงฝึกคนอันควรฝึกได้ก็มีปรากฏเป็นจำนวนมาก เช่น “อุกรภิกษุทั้งหลายพระตถาคตเสด็จอุบัติขึ้นในโลกนี้ เป็นพระอรหันต์ ครัสรู้เองโดยชอบ ถึงพร้อมด้วยวิชาและจรณะ เสด็จไปดีแล้ว ทรงรู้แจ้งโลกเป็นสารถีฝึกบุรุษที่ควรฝึก...”⁷⁰ หรือ “...ข้าแต่องค์ผู้เจริญก็พระผู้มีพระภาคเป็นสารถีฝึกบุรุษที่ควรฝึก...”⁷¹ เป็นต้น หรือตัวอย่างที่ชัดเจนกว่า คือ ความในจิตรกรรมห้องที่ 2 ภายในอุโบสถวัดบรมนิวาสที่เขียนภาพบรรยายความสอดคล้องตามอักษรที่บรรยายได้ภาพ ความว่า “...ห้องนี้ ความอุปมาว่า มีฝั่งข้างหนึ่งโน้นเป็นที่สำราญนิราศไทย แต่ว่าจะ ไปให้ถึงฝั่งนั้นยาก ด้วยวามหาสมุทรทะเลใหญ่กว้างขวางกันอยู่ อันตรายในมหาสมุทรก็มีมากยากที่จะแหวกว่ายให้ถึงฝั่งได้ จึงมีบุรุษผู้หนึ่งฉลาดในการที่จะแต่งเรือ ได้มีความเอนดูแก่หมู่คณะจะให้ข้ามถึงฝั่งสำราญ จึงแต่งเรือขนาดใหญ่ให้หมู่คนลงในเรือ แล้วข้ามขนหมู่คนให้พ้นอันตรายในมหาสมุทรให้ถึงฝั่งสำราญได้ ความอุปมาว่า ฝั่งสำราญเหมือนพระนิพพาน บุรุษผู้ฉลาดแต่งเรือเหมือนพระพุทธเจ้าผู้ประกาศศาสนาแสดงข้อปฏิบัติให้สัตว์ทำตาม เรือเหมือนข้อปฏิบัติที่พระพุทธเจ้าแสดงนั้น หมู่คนผู้ได้ลงเรือข้าม ไปถึงฝั่งสำราญได้ เหมือนพระอริยเจ้าได้ปฏิบัติชอบแล้ว ได้มรรคผลข้ามถึงฝั่งสำราญครั้นพระนิพพานพ้นกันดานอันตรายทั้งปวงแล ฯ”⁷² ก็ตรงกับเค้าโครงเรื่องจำนวนมากในพระไตรปิฎก โดยเฉพาะพระสูตรนคปิกที่มีการกล่าวเปรียบเทียบทั่วไปว่า พระพุทธองค์คือผู้ข้ามพ้นทุกข์ไปสู่อีกฝั่งอัน คือ พระนิพพาน เช่น “...ครั้งนั้นบุรุษนั้นมีความคิดอย่างนี้ว่า หวังน้ำนี้ใหญ่นัก ฝั่งข้างนี้เป็นที่น่ารังเกียจ เต็มไปด้วยภัยอันตราย ฝั่งข้างโน้นเป็นที่เกษมปลอดภัย เรือแพหรือสะพานที่จะข้ามไปฝั่งโน้นก็ไม่มี ผิดฉะนั้น เราควรจะมีค้ำห้อยากิ่งไม้และใบไม้ผูกเป็นแพเกาะแพ

⁶⁹ “จาริกหลักที่ 154 : อักษรเขียนด้วยหมึกบนกรอบหน้าต่างด้านใน ห้องที่ 2”, ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 6 ตอนที่ 1, หน้า 47.

⁷⁰ พ.อติ. 25/263/269.

⁷¹ อ.จ.จตุกก.21/111/132.

⁷² “จาริกหลักที่ 148 : อักษรเขียนด้วยหมึกบนกรอบหน้าต่างด้านใน ห้องที่ 8”, ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 6 ตอนที่ 1, หน้า 41.

นั้น พยายามไปด้วยมือและเท้า ก็พึงถึงฝั่งโน้นได้โดยความสวัสดิแล้วเป็นพราหมณ์ขึ้นบกไป ฯ”⁷³
และ “...ฝั่งข้างโน้นเป็นที่เกษมปลอดคภัยนั้นเป็นชื่อแห่งพระนิพพาน...”⁷⁴

นอกจากจะมีความคล้ายคลึงกันระหว่างโครงเรื่องของจิตรกรรมภาพปริศนาธรรม กับ ความในพระไตรปิฎกแล้ว ยังมีข้อสังเกตด้วยว่า จิตรกรรมภาพปริศนาธรรมเหล่านี้ ที่เชื่อกันว่าเป็นฝีมือของขรัวอินโข่งและพบในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัดบรมนิวาสและ วัดบวรนิเวศน์ ซึ่งเป็นวัดที่มีความสัมพันธ์กับพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมากเป็นพิเศษ จิตรกรรมภาพปริศนาธรรมอย่างใหม่ทั้ง 2 แห่งนั้น มีข้อสังเกตว่าอาจมีที่มาจากพระราชดำริของรัชกาลที่ 4 โดยตรง เพราะเนื้อความตามอักษรที่เขียนกำกับได้ภาพในบางผนังนั้น เช่น “ห้องนี้มีมีความว่า หมอยาผู้ฉลาดรู้วิธีการรักษาแลประกอบยารักษาโรคต่างๆ มีความกรุณาแก่ชนทั้งปวง จึงตั้งโรงใหญ่รักษาชนซึ่งเป็นโรคนั้นๆ ด้วยไม่มีสินจ้างชนทั้งปวงมาแต่ทิศต่างๆ เป็นอันมาก จำพวกที่มีความไวใจมาขอมให้รักษา ก็หายจากพยาธิโรคได้ความสุขสำราญ จำพวกที่ไม่เชื่อไม่ยอมให้รักษา ก็ไม่พ้นจากโรคได้ความทุกข์บ้างเป็นอันตะรายแก่ชีวิตบ้างในความอุปไมว พระพุทธเจ้าผู้ตรัสรู้ธรรมเทศนาให้ผู้อื่นตรัสรู้ตาม เหมือนหมอผู้ฉลาดรู้วิธีการรักษาโรค พระธรรมเหมือนสัทธาที่หมอนั้นประกอบด้วยศิขรบกัโรคนั้นๆ พระสงฆ์ผู้ปฏิบัติตามบรมพุทธโรชาวถึง ความรำบับคับคิเลศพยาธิขาดจากสันดานทั้งปวงเป็นอันตะบรมสุขเหมือนหมู่ชนซึ่งมีความเชื่อปลงใจยอมให้รักษาก็หายจากพยาธิโรคต่างๆ ได้ความสุขในปัจจุบันนี้ตลอดอายุขัยมาการของตนแล ฯ”⁷⁵ ความดังกล่าวมีเค้าโครงที่สอดคล้องกับแนวคิดและพระราชหัตถเลขาของรัชกาลที่ 4 ว่า “...พระพุทธเจ้าเป็นสัพัญญูในสิ่งทั้งปวงที่ควรรู้ สัพพทัสสวี่ เห็นในของทั้งปวงที่ควรเห็น มคคัญญูรู้มรรคาหนทาง มคฺคเทศโก เป็นผู้สำแดงทางให้ดำเนิน มคฺคโกวิโท ผู้ฉลาดในทาง สลฺลกนฺโต เป็นเหมือนหมอยาผู้ผ่าพิษรู้โรค รู้ที่เกิดแห่งโรค รู้ความหายโรค รู้ยาสำหรับหายโรค ไปรดประทานคำสอนไว้ เปรียบเหมือนยาแก้โรคให้คลายหาย เมื่อไม่เชื่อคำสั่งสอนแล้ว เปรียบเหมือนคนมีโรคอยู่ ไม่เชื่อหมอไม่กินยา กินแต่ของแสลง โรคร้ายแรงไปจะเป็นทุกข์โทษ ของใคร

⁷³ ส.สพ. 18/314/208., โดยในพระไตรปิฎกส่วนที่กล่าวถึงเรื่องก็คือพระธรรมนั้นมีจำนวนมาก อุในเชิงอรรถที่ 74.

⁷⁴ ส.สพ. 18/136/209., และอีกหลายแห่ง เช่น ขุ.มหา.29/29/21-24, ม.อ.6/91-92/64-65, ขุ.สุ. 17/309/328.

⁷⁵ “จารึกหลักที่ 156 : อักษรเขียนด้วยหมึกบนกรอบหน้าต่างด้านใน ห้องที่ 1๐” ,ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ ๕ ตอนที่ 1, หน้า 49.

เล่า...”⁷⁶ ความคล้ายคลึงกันเช่นนี้ย่อมเป็นหลักฐานที่สามารถตรวจสอบและสนับสนุนความเชื่อที่เชื่อสืบกันมาว่า จิตรกรรมเหล่านี้เป็นฝีมือของขรัวอินโข่ง ที่รัชกาลที่ 4 ทรงกำกับหรือกำหนดเนื้อเรื่อง⁷⁷

ดังนั้นหลักฐานจากตัวงานศิลปกรรม คัมภีร์หรือวรรณกรรมหลักของธรรมยุติกนิกายล้วนเป็นหลักฐานชัดเจนที่สอดคล้องกับแนวคิดดังกล่าวคือ มีฐานความคิดหลักที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์เป็นสำคัญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของโลกและจักรวาลก็ไม่ได้ให้ความสำคัญต่อจักรวาลวิทยาเชิงวัตถุวิสัยที่มีอยู่ในจักรวาลแบบไตรภูมิอย่างชัดเจน และการเน้นความสำคัญของพระไตรปิฎกนั้นก็เน้นเนื้อหาเฉพาะในส่วนที่ไปกันได้กับแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์เท่านั้น ดังได้อธิบายไปโดยละเอียดแล้ว

5.4.3 การให้ความสำคัญต่อพระวินัยและวัตรปฏิบัติของภิกษุที่ปรากฏในจิตรกรรม : เมื่อพิจารณาจากแนวคิดของธรรมยุติกนิกายที่ “...ได้ยกเอาพระวินัย คำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าเป็นที่เคารพนับถือเป็นของจริงของแท้ปฏิบัติไปตาม จึงมีนามว่า ธรรมยุติกา สั่งสอนให้สิทธิวิหาริกให้ปฏิบัติเอาแต่สิ่งที่ถูกต้องตามพระธรรมวินัย...”⁷⁸ และมุ่งให้ความสำคัญกับพระวินัยเป็นพิเศษ⁷⁹ ก็ควรจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับอย่างสำคัญกับจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มวัดของธรรมยุติกนิกายจำนวนไม่น้อยที่ได้หยิบเนื้อหาทางพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับพระวินัย หรือวัตรปฏิบัติของพระสงฆ์มาเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนัง เช่น การเขียนภาพเนื้อสัตว์ 10 ชนิดที่มีพุทธบัญญัติห้ามพระภิกษุฉันท์ คือ เนื้อมนุษย์ ช้าง ม้า สุนัข ฐู ราชสีห์ เสือโคร่ง เสือเหลือง หมี และเสือดาว⁸⁰ และการเขียนภาพผลไม้ที่ทรงอนุญาตให้นำมาทำน้ำปานะ 8 ชนิด คือ มะม่วง หว่า กัลยามีเมล็ด กัลยไม้มีเมล็ด มะทราง ผลจันทร์หรืออรุณ เงาะบัว มะปรางหรือลิ้นจี่⁸¹ บนบานประตู่ หน้าต่างภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม และวัดมหาพฤตาราม เรื่องการปฏิบัติกสิณ ตัวอย่างเช่น การปฏิบัติ

⁷⁶ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระรัตนตรัย, เทศนาพระราชประวัติและพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพุทธศาสนา, (กรุงเทพฯ: ไทยเกษม, 2523), หน้า 63.

⁷⁷ วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง, หน้า 21-22.

⁷⁸ เรื่องเดียวกัน, หน้า 66.

⁷⁹ เสฐียรพงษ์ วรรณปก, วิจารณ์บทความของ ดร. นิธิ เอียวศรีวงศ์ เรื่องปฐมสมโพธิกถา : ธรรมประวัติหรือชีวประวัติ, ศิลปวัฒนธรรม, (พฤษภาคม 2525), หน้า 78.

⁸⁰ โดยจิตรกรรมดังกล่าวมีที่มาจาก พระวินัยปิฎก มหาวิภังค์ มหาวรรค ภาค 2 วินย 2:59-72/68-72. ในหัวข้อเภสัชขันธกะ.

⁸¹ โดยจิตรกรรมดังกล่าวมีที่มาจาก พระวินัยปิฎก มหาวิภังค์ มหาวรรค ภาค-2 วินย 2:86/116. ในหัวข้อพระพุทธานุฎาน้ำอัญบาน.

เดโชกสิณ (ไฟ)^{๒๒} ที่นำมาเขียนบริเวณบานประตู (ผนังช่องเล็กตรงความหนาของหน้าต่าง) ภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม การเขียนเรื่องชุดกัณฑ์ 13 อันเป็นวัตรปฏิบัติของพระสงฆ์ ในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม การเขียนเรื่องวินัยปฏิบัติของพระภิกษุสงฆ์ เช่น เรื่องอุโบสถกรรม คือ การสวดปาฏิโมกข์ของพระภิกษุ ดังปรากฏจิตรกรรมเรื่องดังกล่าวที่มีอักษรบรรยายความสอดคล้องกัน ได้ภาพบนผนังห้องภาพที่ 2 ภายในอุโบสถวัดปฐมวนารามว่า^{๒๓}

๑ หันมือให้แก่มุขพระภิกษุ
ในภคกโกมมิภิกษุชโย
๑๑๑๑๑ ๑๑๑๑๑ ๑๑๑๑๑
แล้วภิกษุชโย
แล้วภิกษุชโย

ปีที่ ๑๔๓๕ ๕ กัณฑ์
ภิกษุชโย
ภิกษุชโย
ภิกษุชโย
ภิกษุชโย
ภิกษุชโย

รวมทั้งการเขียนเรื่องวินัยกรรมการเปลี่ยนบาตร อันเป็นพระวินัยที่พระพุทธองค์ทรงมีพุทธานุญาตให้ภิกษุเปลี่ยนบาตรที่ชำรุดได้ ดังปรากฏจิตรกรรมเรื่องดังกล่าวที่มีอักษรบรรยายสอดคล้องกันได้ภาพ บนผนังห้องภาพที่ 4 ภายในอุโบสถวัดปฐมวนารามว่า^{๒๔}

๑ หันมือให้แก่มุขพระภิกษุเปลี่ยนบาตร ว่าพระภิกษุชโยภิกษุชโย ๕ แห่ง
ภิกษุชโยภิกษุชโยภิกษุชโยภิกษุชโยภิกษุชโย ๕ แห่ง
ภิกษุชโยภิกษุชโยภิกษุชโยภิกษุชโยภิกษุชโย ๕ แห่ง
ภิกษุชโยภิกษุชโยภิกษุชโยภิกษุชโยภิกษุชโย ๕ แห่ง
ภิกษุชโยภิกษุชโยภิกษุชโยภิกษุชโยภิกษุชโย ๕ แห่ง

^{๒๒} โดยตรวจสอบร่วมกับ ม.ม. 13/342/278.

^{๒๓} อักษรเขียนด้วยหมึก, ได้ห้องภาพที่ 2, ภายในอุโบสถวัดปฐมวนาราม โดยตรวจสอบร่วมกับพระวินัยปิฎก มหาวรรค ภาค 1 ในเรื่องอุโบสถขันธกะ ปาฏิโมกข์พุทธ 5 วินย. 4/166/212., ความในอักษรที่เขียนกำกับได้ภาพจิตรกรรมที่วัดปฐมวนารามนั้น เป็นความโดยสรุปจาก พระวินัยปิฎก มหาวรรค ภาค 1 ในเรื่องอุโบสถขันธกะ ปาฏิโมกข์พุทธ 5 วินย. 4/166-185/212-237.

^{๒๔} อักษรเขียนด้วยหมึก, ได้ห้องภาพที่ 4, ภายในพระอุโบสถวัดปฐมวนาราม โดยตรวจสอบร่วมกับพระวินัยปิฎก มหาวิภังค์ ทุคตภาค, สิกขาบทที่ 2 ปิตตวรรค นิสสัคยกันท์ พระบัญญัติเรื่องบาตร 2/131-133/160-163.

การเขียนจิตรกรรมด้วยการนำเอาเนื้อหาทางพุทธศาสนาว่าด้วยเรื่องวัตรปฏิบัติของภิกษุ และพระวินัยนี้ จึงเป็นความนิยมอย่างใหม่ในงานจิตรกรรมไทยที่พบอย่างชัดเจนในกลุ่มธรรมยุติกนิกาย เพราะในจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม มักไม่นำเรื่องข้อวินัยที่เป็นวัตรปฏิบัติตามปกติในหมู่ภิกษุมาเขียนไว้เป็นจิตรกรรมภายในอุโบสถเพื่อให้ภิกษุได้ชม แต่วัดในกลุ่มธรรมยุติกนิกายได้นำมาเขียน

มีข้อสังเกตด้วยว่า วัดในกลุ่มธรรมยุติกนิกายนิยมจัดวางแผนผังสิ่งก่อสร้างในเขตพุทธาวาสในรูปแบบแผนผัง ที่ใช้เจดีย์ทรงระฆังหรือทรงลังกาวางต่อเนื่องในแนวแกนเดียวกับอุโบสถ หรือวิหาร ตัวอย่างสำคัญ เช่น เจดีย์วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม อันเป็นวัดประจำรัชกาลที่ 4 วัดบวรนิเวศน์วิหาร วัดบรมนิวาส วัดโสมนัส วัดมกุฏกษัตริยาราม วัดปทุมวนาราม และวัดศรีเทพ^{๖๕} เป็นต้น อันเป็นการจัดวางแผนผังในรูปแบบที่ต่างไปจากที่เคยมีมาก่อนในศิลปะรัตนโกสินทร์ แต่คล้ายคลึงกับรูปแบบการจัดวางผังในสถาปัตยกรรมสุโขทัยที่นิยมใช้เจดีย์ทรงลังกา (อันเป็นเจดีย์แบบหนึ่งที่พบมากในศิลปะสุโขทัย) วางอยู่ในแนวแกนเดียวกับอุโบสถหรือวิหาร “คือวิหารต่อเนื่องจากเจดีย์ประธานออกไปทางด้านหน้า”^{๖๖} และการที่ศิลปะอันเนื่องในธรรมยุติกนิกายมีความนิยมเจดีย์ทรงกลม หรือที่เรียกว่า เจดีย์ทรงลังกาเป็นพิเศษก็น่าจะตั้งข้อสังเกตไว้ด้วยว่า อาจจะเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ของธรรมยุติกนิกายกับลังกาที่ธรรมยุติกนิกายมีความสัมพันธ์มากเป็นพิเศษ^{๖๗} ในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ทางสงฆ์ที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์ด้วยนับว่าควรเป็นประเด็นสำคัญในการสืบค้นต่อไป

แนวคิดหลักที่เป็นรากฐานร่วมกัน ของการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 และยุคที่เกี่ยวข้องกันคือ การให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์เป็นหลัก

^{๖๕} สมชาย สิริประเสริฐศิลป์, การศึกษารูปแบบสถาปัตยกรรมเจดีย์ในสมัยรัชกาลที่ 4, วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร 2529, หน้า 64-65., โดยในกรณีของวัดศรีเทพนั้น แม้ว่าปัจจุบันทั้งเจดีย์และวิหารจะ ได้ถูกสร้างขึ้นใหม่ทั้งหมดเมื่อไม่นานมานี้ แต่วิหารและเจดีย์องค์เดิมที่เคยมีอยู่นั้นก็เป็นที่เจดีย์ทรงกลมอยู่ต่อท้ายวิหารเช่นกัน.

^{๖๖} ถันติ เล็กสุขุม, ศิลปะสุโขทัย, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2540), หน้า 29.

^{๖๗} หรืออาจจะมีความหมายว่า เป็นต้นวงศ์ของสงฆ์ที่บริสุทธิ์ ดูความสัมพันธ์ของสงฆ์ธรรมยุติกนิกายกับลังกาได้ เช่น การที่ ร.4 ทรงบวชใหม่ในอุทกสีมาแบบลังกาถึง 6 ครั้ง (เสฐียรพงษ์ วรรณปก, วิจารณ์บทความของ ดร. นิธิ เอียวศรีวงศ์ เรื่องปฐมสมโพธิกถาธรรมประวัติหรือชีวประวัติ, ศิลปวัฒนธรรม, หน้า 76,77.

จากพื้นฐานความคิดนี้ ทำให้ความเป็นจริงที่สามารถตรวจสอบได้ด้วยเกณฑ์เชิงประจักษ์จะได้รับการยอมรับสูง ในขณะที่เดียวกันได้ทำให้ความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยตามจารีตประเพณีเดิมที่ไม่สามารถตรวจสอบได้ด้วยวิธีการเชิงประจักษ์ด้วยประสาทสัมผัสตามปกติจะถูกกลดบทบาทลง เพราะ ฉะนั้น จึงทำให้เนื้อหาความเป็นจริงในส่วนภววิสัยตามจารีตเดิมของคติจักรวาลแบบไตรภูมิ และความเป็นจริงเชิงภววิสัยอื่นที่เกี่ยวข้องกันเสื่อมคลายลง เนื้อหา และวรรณกรรมในจิตรกรรมจึงยอมให้ความสำคัญกับเรื่องราวที่อยู่ในโลกเชิงประจักษ์มากขึ้น แต่ในขณะที่เดียวกันการปรับเปลี่ยนดังกล่าวก็ได้ทำให้ความหมายที่แฝงอยู่ในรูปสัญลักษณ์ของความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่เคยมีอยู่ในจิตรกรรมแบบประเพณีเหล่านั้นลดความชัดเจนลงด้วย ดังจะกล่าวตามลำดับต่อไป

ประเด็นหลักของการปรับเปลี่ยนที่ให้ความสำคัญกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์เช่นนี้ ทำให้ความเป็นจริงที่มนุษย์จะพึงรู้ได้นั้น กลายเป็นภาวะอันเป็นวัตถุวิสัยที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์อย่างเป็นอิสระไม่ได้ขึ้นอยู่กับมนุษย์อีกต่อไป

เราจะวิเคราะห์ธรรมชาติของความเป็นจริงเช่นนี้ว่า เป็นอย่างไร ตรวจสอบความเป็นจริงได้อย่างไร ด้วยวิธีการใด มีความสัมพันธ์และมีที่มาจากแนวคิดใด และแนวคิดเช่นนั้นได้ย้อนกลับมากำหนดเนื้อหา และรูปแบบของจิตรกรรมอย่างไรในหัวข้อต่อไป

5.5 ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ทำให้แนวคิดเรื่องความเป็นจริงย้ายศูนย์กลางออกนอกตัวของมนุษย์

จากการวิเคราะห์ในหัวข้อที่ผ่านมา (ข้อที่ 5.2-5.4) อันเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้นจากรูปแบบ และเนื้อหาในงานจิตรกรรมทำให้เราทราบถึงการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏในผลงานได้ว่า ความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่มีอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้ปรับเปลี่ยน และลดความสำคัญลง โดยได้ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์อย่างชัดเจนมากขึ้น อันเป็นผลมาจากการให้ความสำคัญต่อความจริงเชิงประจักษ์ที่มาพร้อมกับวิทยาศาสตร์จากการติดต่อกับตะวันตก รวมทั้งการปรับเปลี่ยนทางสังคม การเมือง และศาสนาของสยามในช่วงเวลานั้นทำให้มีการปรับเปลี่ยนทั้งด้านเนื้อหา และรูปแบบศิลปกรรมดังกล่าว

อย่างไรก็ตาม ในการศึกษาเชิงปรัชญานั้น การตอบแค่เพียงว่าการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมาจากความเป็นจริงเชิงประจักษ์เท่านั้นยังไม่เพียงพอ เพราะจะต้องวิเคราะห์ด้วยว่า เพราะเหตุใดแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์เช่นนั้นจึงสามารถเป็นจริงอยู่ได้ หรือยืนอยู่ได้ด้วยฐานแนวคิดทางปรัชญาใด มีธรรมชาติของความจริงที่อยู่บนแนวคิดใด มีความเป็นจริงลักษณะใด รู้หรือ

พิสูจน์ความจริงได้ด้วยวิธีใด และเป็นความจริงที่มีความสัมพันธ์กับมนุษย์อย่างไร เพราะการเข้าใจแนวคิดดังกล่าวคือ การเข้าใจการเปลี่ยนแปลงในชั้นรากฐานที่เป็นสาเหตุทำให้แนวคิดความเป็นจริงแบบสมัยใหม่ในงานจิตรกรรมสามารถยืนอยู่ได้ หรือเป็นจริงได้

5.5.1 การให้ความสำคัญกับความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยที่รู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส : จากหลักฐานงานจิตรกรรมฝาผนังหลังรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้ถูกเขียนขึ้นโดยให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ อันเป็นความจริงที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 เพราะฉะนั้นจึงเป็นการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยที่มนุษย์สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส

แนวคิดเช่นนี้ทำให้ “ความเป็นจริง” มีคุณสมบัติหรือคุณลักษณะสำคัญคือเป็นสิ่งที่ต้องสามารถรับรู้ (perceive) ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 ที่มนุษย์ทุกคนมีตามปกติ ฉะนั้นความเป็นจริงจึงเป็นภาวะที่ดำรงอยู่อย่างเป็นวัตถุวิสัย (objective) ภายนอกตัวของมนุษย์ให้มนุษย์เข้าไปสัมผัสรู้ (perceive) คุณสมบัติขั้นปฐมภูมิ (primary quality) ของวัตถุนั้นๆ เช่น ขนาด และรูปร่าง” สิ่งที่มีมนุษย์รู้เช่นนี้จะถูกตัดสินว่าเป็นจริงได้ก็คือ มนุษย์จะต้องรู้คุณสมบัติของวัตถุภายนอกอันเป็นวัตถุวิสัยอย่างสอดคล้องกับที่วัตถุนั้นเป็นอยู่ เช่น การรับรู้ว่ามีผลส้มมีเส้นผ่าศูนย์กลาง 9 เซนติเมตร ที่มนุษย์รับรู้มันจะจริงก็ต่อเมื่อผลส้มนั้นมีขนาด 9 เซนติเมตร เช่นเดียวกัน กรอบแนวคิดเช่นนี้จึงทำให้ความเป็นจริงที่ดำรงอยู่นอกตัวมนุษย์มีความสำคัญกว่าความเป็นจริงที่ขึ้นอยู่กับมนุษย์” นั่นคือ การจะกล่าวหรือพิสูจน์ว่าอะไรจริงหรือไม่จริงนั้น นอกจากจะต้องสามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสแล้ว ยังเป็นความจริงในลักษณะที่มีตัวความจริงที่เป็นข้อเท็จจริง (fact) อยู่ภายนอก หรือจริงแบบมีวัตถุ (object) รองรับความเป็นจริง เพราะฉะนั้นด้วยกรอบแนวคิดเช่นนี้ ความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่อยู่เหนือระดับปรากฏการณ์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง อันได้แก่ เทวดา มาร พรหม รวมถึงอิทธิปาฏิหาริย์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง และคัมภีร์ทางศาสนาโดยทั่วไปจึงถูกลดความสำคัญลง ดังเช่นความที่กล่าวไว้ใน**แสดงกิจจานุกิจ**ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ว่า “...ด้วยเทวดาวิสวธากวิมานอยู่ที่ไหนก็ไม่เห็น จะบังคับให้ฝนตกจริงหรือไม่จริงก็ไม่รู้ จะว่าลมหอบเอาน้ำมาแต่ป่าหิมพานต์มาเป็นน้ำฝน ป่าหิมพานต์ก็อยู่ข้างทิศเหนือ ถ้าจริงดังนั้นแล้ว เมฆฝนตั้งขึ้นมาก็จะมาแต่ทิศเหนืออย่างเดียว ก็นี้แลเห็นอยู่ว่าเมฆฝน

¹⁰ Locke, *An Essay concerning human understanding*, p. 83 และดูเพิ่มที่หน้า 82-88.

¹¹ ควรเน้นย้ำด้วยว่าในทัศนะของ Locke (อันเป็นทัศนะที่ไปกันได้กับแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์และสังคมนิยมทั่วไปเช่นกัน) ก็ให้ความสำคัญต่อความจริงขั้นปฐมภูมิที่สถิตอยู่ในวัตถุมากกว่าความจริงที่ขึ้นอยู่กับมนุษย์ เช่น กล่าวว่าเป็นความจริงขั้นทุติยภูมิที่ขึ้นอยู่กับมนุษย์ เช่น กลิ่น รส ความรู้สึกเช่นความเจ็บปวดนั้นไม่มีอยู่จริง ซึ่งต่างกับพุทธปรัชญาเป็นอย่างมากดังเราจะเห็นชัดเจนต่อไป.

ตั้งมาทั้งแปดทิศ..."⁹⁰ ความดังกล่าวเป็นการตอกย้ำการพิสูจน์ความจริงว่า สิ่งที่ยืนยันจะต้องสอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริงภายนอก หากไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงภายนอก (ที่รู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส) จะถูกพิจารณาว่าไม่เป็นจริง ในขณะที่ผู้นำสยามสมัยรัชกาลที่ 4 เช่น เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ และพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยอมรับโลกทัศน์ และจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ เช่น เชื่อว่าโลกกลม และอธิบายสุริยจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์⁹¹ อย่างชัดเจน เมื่อเป็นเช่นนี้โลก และจักรวาลแบบไตรภูมิ อันได้แก่ เขาพระสุเมรุ เขาสุคนธ์บริรักษ์ ทวีปทั้ง 4 และสวรรค์ ซึ่งไม่สามารถตรวจสอบความมีอยู่จริงด้วยประสาทสัมผัสหรือไม่ สอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริง (fact) ในที่รู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสจึงย่อมไม่เป็นความจริงในกรอบทัศนะแบบวิทยาศาสตร์อันมีรากฐานอยู่บนปรัชญาสารนิยม ในขณะที่โลก และจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์สามารถพิสูจน์ความสอดคล้องกับข้อเท็จจริงดังกล่าวได้อย่างชัดเจน และมีความเป็นสาธารณะตามกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ (ต่างจากการพิสูจน์ด้วยอภิปูญา 5 ซึ่งตามกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ย่อมไม่เป็นที่ยอมรับว่าเป็นสาธารณะ) จนชนชั้นสูง เช่น เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ยอมรับ และพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้กล่าว ความเชื่อเรื่องโลกและจักรวาลเช่นนั้นไม่ใช่พุทธศาสนา แต่เป็นของพราหมณ์ ดังความว่า "...ที่นี้มีผู้คิดหลายคน ซึ่งแต่ก่อนได้เชื่อในเรื่องสร้างโลก แลโลกสัณฐาน ตามคำราของพราหมณ์ ซึ่งคนแต่งหนังสือของพุทธศาสนาครั้งโบราณนำเข้ามาไว้เป็นลัทธิในพุทธศาสนาโดยไม่รังรอง เมื่อแรกได้ยินหรือรับความรู้ของชาวยุโรปก็ได้ได้เถียงคัดค้านวิชานั้น ๆ เช่น ภูมิศาสตร์ คาราศาสตร์ วิชาวัดเวลา วิชาเดินเรือ แลเคมีสตรี เป็นต้น พวกนั้นพากันคิดไปเสียว่า ลักษณะแลความรู้เรื่องวิชานั้น ๆ คือปัญญาเคา ๆ ของชนชาติมิจฉาธิษฐิ ชักงูให้เป็นไปหรือเป็นข้อความซึ่งได้รับการอธิบายมาจากไครสต์ แลศาสนิกย์ของไครสต์ ครั้นภายหลังได้พิจารณาอย่างถ่องแท้ แลคิดค้นหาตัวอย่างด้วยเหตุผลคำชี้แจง แลด้วยรูปการอย่างอื่น ๆ บัดนี้ผู้มีความเฉลียวฉลาด แลผู้มีปัญญาในประเทศเรามีความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ อันกล่าวมาแล้ว และมีความยินดีในวิชานั้น ๆ เป็นอันมาก..."⁹² ก็สอดคล้องกับความเห็นของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ที่กล่าวไว้ในแสดงกิจจานุกิจว่า สิ่งที่ปรากฏใน

⁹⁰ เจ้าพระยาทิพากรวงศ์มหาโกษาธิบดี, แสดงกิจจานุกิจ, หน้า 12.

⁹¹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 44.

⁹² พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, หน้า 75-76., และทัศนะเช่นนี้ในกลุ่มผู้นำในยุคนั้นก็มีเป็นจำนวนมากด้วย (ดูใน นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่ และเรือใบ หน้า 443).

คัมภีร์ทางพุทธศาสนาเช่นนั้น “...ก็เห็นจะเป็นความเปรียบบ้างเป็นความตามอนุโลมตามโลกย์ที่เขาถือบ้าง จึงได้มีติดอยู่ในพระบาฬี...”⁹³

หากพิจารณาตามกรอบแนวคิดของวิทยาศาสตร์องค์ประกอบต่างๆ ของจักรวาลตามคติไตรภูมิจะพบว่า รูปลักษณะโครงสร้างและธรรมชาติของจักรวาลแบบไตรภูมิในพุทธศาสนานั้น ไม่สอดคล้องกับความรู้ทางดาราศาสตร์และจักรวาลวิทยาในปัจจุบัน เช่น ขนาดของภูเขามหาสมุทร ทวีป ฯลฯ ตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิเทียบไม่ได้กับขนาด และรูปลักษณะต่างๆ ในระบบสุริยะหรือดาราจักร (galaxy) ในส่วนของทวีปทั้งสี่ และทวีปเล็ก 2,000 ซึ่งกล่าวไว้ในไตรภูมิหากเทียบเคียงกับความรู้ทางภูมิศาสตร์ปัจจุบันแล้วจะพบว่าคลาดเคลื่อนจากกันมาก และศูนย์กลางของจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์นั้น ศูนย์กลางของระบบสุริยะในทางดาราศาสตร์คือดวงอาทิตย์ และศูนย์กลางของดาราจักรนั้นคือกระจุกดาวมิลเคย์ ฉะนั้น ศูนย์กลางดังกล่าวจึงมีองค์ประกอบ และลักษณะที่เทียบเคียงไม่ได้กับเขาพระสุเมรุเลย” เมื่อเป็นดังนี้ “...จักรวาลแบบอินเดียโบราณดังที่ปรากฏในคัมภีร์ทางพุทธศาสนาถ้าพิจารณาตามรูปลักษณะที่เป็นวัตถุในโลกแห่งรูปธรรม จึงไม่สอดคล้องกับระบบดาวและจักรวาลหรือเอกภพของดาราศาสตร์ปัจจุบัน และไม่สมควรจะพยายามนำไปประนีประนอมเปรียบเทียบกัน...”⁹⁴

เมื่อเป็นดังนี้ในช่วงเวลาที่ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ตามแบบวิทยาศาสตร์เริ่มได้รับการยอมรับชัดเจนกว่าเช่นนี้ จึงทำให้จิตรกรรมฝาผนังโดยเฉพาะในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกาย ไม่ปรากฏการนำภาพไตรภูมิตามคติโบราณมาเขียนเป็นภาพขนาดใหญ่หลังพระประธานเลย เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส วัดกันมาตุยาราม วัดมหาพฤฒาราม เป็นต้น และจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ได้เข้ามามีบทบาทชัดเจนกว่าคติจักรวาลแบบไตรภูมิ เช่น จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส ในผนังส่วนเหนือขอบหน้าต่างขึ้นไปทั้ง 4 ด้านในตอนบนจรดเพดานนั้น ได้เขียนภาพดวงดาวท่ามกลางหมู่เมฆแบบใกล้เคียงกับ

⁹³ เจ้าพระยาทิพากรวงศ์มหาโกษาธิบดี, *แสงดงกิจจานุกิจ*, หน้า 56., และมีข้อสังเกตด้วยว่าทัศนะเช่นนี้ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ และรัชกาลที่ 4 นั้นก็สอดคล้องกับแนวคิดของธรรมยุติกนิกายที่กล่าวว่าตนดำรงวงศ์ของพระศาสนาที่บริสุทธิ์กว่า เพราะคติจักรวาลดังกล่าวในทัศนะธรรมยุติกนิกายเป็นสิ่งที่ไม่ใช่พุทธศาสนา.

⁹⁴ สรุปความจาก ระวี ภาวิไล, *โลกทัศน์ จีวทัศน์ เปรียบเทียบวิทยาศาสตร์กับพุทธศาสนา*, (กรุงเทพฯ : มุลนิธิพุทธธรรม, 2543), หน้า 38-39.

⁹⁵ *เรื่องเดียวกัน*, หน้า 28-29., ส่วนการพิสูจน์เทียบเคียงกับทฤษฎีปรัชญาโดยตรงนั้นก็เป็นเกณฑ์การพิสูจน์ แนวทางเดียวกับประจักษ์นิยม และสังนิยม โดยดูรายละเอียดในลักษณะเดียวกันได้ในเชิงอรรถที่ 106, 118 และ 122.

ข้อเท็จจริง โดยเฉพาะจิตรกรรมภายในวัดบรมนิวาสนั้น มีภาพดวงคาราควหนึ่งในงานนั้น ปรากฏเป็นภาพดาวเสาร์ พร้อมวงแหวน และดวงจันทร์บริวารอย่างชัดเจน นั่นก็ย่อมแสดงถึงการยอมรับจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ที่สามารถยืนยันความมีอยู่ของเทหวัตถุเหล่านั้นได้ด้วยประสาทสัมผัส และเป็นความจริงที่เป็นจริงอย่างมีวัตถุรองรับ ส่วนจักรวาลแบบไตรภูมิ ซึ่งไม่สามารถยืนยันความมีอยู่จริงได้ตามกรอบแนวคิดดังกล่าวจึงย่อมเสื่อมความนิยม หรือถูกลดความสำคัญลง โดยในจิตรกรรมวัดบรมนิวาส วัดบวรนิเวศน์ และวัดกันมาตุยารามนั้นจักรวาลแบบไตรภูมิ ถูกลดลงเหลือเพียงภาพวิมานบนท้องฟ้าขนาดเล็กอยู่ในบริเวณบานแพละ (ผนังเล็กๆ ตามแนวยาวของด้านข้างประตูและหน้าต่าง) ซึ่งเมื่อเปิดประตูและหน้าต่างแล้ว บานประตู และหน้าต่างจะบังภาพดังกล่าวจนมิด

แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งในสมัยรัชกาลที่ 4 จะเขียนภาพไตรภูมิบนผืนผนังหลังพระประธานเป็นภาพขนาดใหญ่ดังที่เคยปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น ภาพฉาจักรวาลหลังพระประธานในอุโบสถวัดบวรสถานสุทธาราษ แต่ก็ไม่ปรากฏองค์ประกอบที่ไม่ครบถ้วนดังอดีต คือไม่ปรากฏทวีปทั้ง 4 และเขาสัตตบริภัณฑ์ ส่วนท้องฟ้าก็ไม่ได้ใช้สีแดง แต่เป็นสีน้ำเงินเข้ม และเขียนก้อนเมฆในลักษณะสอดคล้องกับข้อเท็จจริง เป็นต้น และจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 ที่เรากล่าวถึงทุกแห่งนั้นในตำแหน่งของภาพที่เคยเป็นภาพเทพชุมนุมในด้านข้างพระประธานที่อยู่สูงกว่าขอบหน้าต่างขึ้นไป ซึ่งแต่เดิมเทวดาที่เขียนนั้นจะแสดงลำดับชั้น และศักดิ์ตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิ แต่เราพบการปรับเปลี่ยนที่สำคัญคือ จิตรกรรมทุกแห่งในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 ที่กล่าวถึง แม้จะไม่ปฏิเสธความมีอยู่ของเทวดา (ซึ่งไม่อาจรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสตามกรอบแนวคิดแบบประจักษ์นิยม) แต่เราก็พบว่าความเคร่งครัดตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิก็เสื่อมลง เพราะปรากฏเพียงเทวดาหะทามกลางหมู่เมฆที่เมฆถูกเขียนให้ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง และไม่ปรากฏการเรียงลำดับศักดิ์ หรือชั้นของเทวดาดังที่เคยปรากฏเสมอในจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเลย ทั้งหมดนี้ย่อมเป็นหลักฐานชัดเจนที่แสดงถึงการเสื่อมลงของคติจักรวาลแบบไตรภูมิรวมทั้งองค์ประกอบต่างๆ ในกรอบแนวคิดแบบไตรภูมิ เช่น เทวดาที่เรากล่าวถึง เป็นต้น^{๙๖}

เมื่อได้ให้ความสำคัญ และยอมรับความเหนือกว่าของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ดังนั้นจากทิวทัศน์ จึงย่อมถูกเขียนให้ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงมากกว่าในจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิม เช่น การเขียนทิวทัศน์ที่สามารถระบุว่าเป็นเวลากลางวัน หรือกลางคืนได้ก็ปรากฏหลักฐานชัดเจนในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ และวิหาร

^{๙๖} ดูรายละเอียดในหัวข้อ 5.3.3.1 และ 5.4.1.1

วัดปฐมวนาราม เป็นต้น รวมทั้งยังพบการเขียนสถาปัตยกรรมที่แสดงทัศนียวิทยา (perspective) และการใช้แสงเงา ในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 โดยทั่วไป เช่น จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส และวัดมหาพฤฒาราม เป็นต้น และพบอย่างชัดเจนว่า พยายามเขียนฉากที่ปรากฏในจิตรกรรมให้สอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริง โดยมีต้นแบบในการเขียนจากภาพพิมพ์ของตะวันตกที่เข้ามาในสมัยนั้น⁹⁷

เมื่อเป็นดังนี้ หากพิจารณาในด้านเนื้อหา หรือเรื่องราวที่จะสามารถ “เป็นจริงได้” หรือดำรงอยู่ได้ตามกรอบแนวคิดเช่นนี้ จึงย่อมต้องให้ความสำคัญกับเรื่องราวที่อยู่ในกาลเวลา (time) และที่ (space) ที่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เราจึงพบการนำเอาข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์มาเขียนเป็นครั้งแรก เช่น การนำประวัติศาสตร์สมัยกรุงศรีอยุธยา และรัตนโกสินทร์มาเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระราชพงศานุสร และหอพระราชกรมานุสร ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้น⁹⁸ โดยเป็นการเขียนถึงเหตุการณ์จริงที่เป็นข้อเท็จจริงในกรอบของเวลา และสถานที่ที่เป็นจริงในเชิงประจักษ์ที่สามารถระบุเวลาหรือศักราชได้แน่นอน (ต่างจากเวลา และสถานที่ในชาดก อดีตพระพุทธเจ้า และพระปัจเจกพุทธเจ้าที่ไม่สามารถระบุเวลาและสถานที่ในเชิงประจักษ์ได้อย่างชัดเจน) แนวคิดดังกล่าวยังได้ถูกเน้นย้ำ และขยายความในจิตรกรรมฝาผนังจำนวนมากในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ที่ได้เขียนฉากทิวทัศน์ และสถาปัตยกรรมประกอบฉากในจิตรกรรมเป็นสถาปัตยกรรมที่มีอยู่จริงทั้งสิ้น และถูกเขียนในรูปแบบ 3 มิติที่ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงด้วย เช่น การเขียนพระที่นั่งดุสิตาภิรมย์ พระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัยภายในหมู่พระมหามณเฑียร ของพระบรมมหาราชวัง ในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดราชประดิษฐ์ ได้อย่างสอดคล้องกับที่ปรากฏในภาพถ่าย⁹⁹ การเขียนภาพพระสมุทรเจดีย์ อุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร¹⁰⁰ และการเขียนภาพอุทยานหลวงวัดราชบพิธได้ตรงตามข้อเท็จจริงในจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธิ์นิมิตร¹⁰¹ หรือตัวอย่างที่ควรเน้นย้ำก็คือ การปรากฏภาพพระที่นั่งวุฒาภิรมย์อันเป็นหอนาฬิกาในพระบรมมหาราชวังที่สร้างขึ้นแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นจำนวนมากในจิตรกรรมฝาผนังวัดราชประดิษฐ์ วัดโพธิ์นิมิตร พระที่นั่งทรงผนวช

⁹⁷ วิยะดา ทองมิตร, *จิตรกรรมแบบสากลลุล่วงขั้วอินโข่ง*, หน้า 29-31.

⁹⁸ เรื่องเดียวกัน, หน้า 16.

⁹⁹ สุรัช จงจิตงาม, *สุริยปราสาทในวังหลวง, เมืองโบราณ*, (มกราคม-ธันวาคม 2538), หน้า 154.

¹⁰⁰ น.ณ.ปากน้ำ, *พระที่นั่งทรงผนวช*, หน้า 23, 24, 32, 38 และ 45.

¹⁰¹ กฤษณา วัฒนศรี, *อิทธิพลศิลปวัฒนธรรมตะวันตกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธิ์นิมิตรสถิตมหาสิมาราม, เมืองโบราณ, ตุลาคม-ธันวาคม 2541*, หน้า 61.

วัดเบญจมบพิตร¹⁰² นั่นก็ย่อมเป็นหลักฐานเน้นย้ำว่า “เวลา” ที่แสดงผ่านภาพอนุภาพที่พบประกอบฉากในจิตรกรรมเช่นนั้นต้องเป็นเวลาในเชิงประจักษ์เท่านั้น (และแน่นอนย่อมสัมพันธ์กับสถานที่หรือเทศะในเชิงประจักษ์เช่นกัน) เพราะฉะนั้นในด้านการพิสูจน์หรือการตรวจสอบความเป็นจริงจึงสามารถเทียบเคียงได้กับแนวคิดแบบประจักษ์นิยมที่นอกจากจะรับรู้คุณสมบัติขั้นปฐมภูมิดังที่เรากล่าวไปแล้ว การยืนยันความรู้หรือความจริงว่าสิ่งใดจะจริงหรือไม่นั้น สิ่งที่น่าปรากฏในจิตรกรรมที่ได้เขียนใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงเช่นนี้จึงเปรียบเสมือนมโนภาพ (idea) ที่สามารถสืบย้อนที่มาจากได้ถึงรอยประทับ(impression) ได้อย่างสอดคล้องสมนัยกับข้อเท็จจริง (fact) เพราะฉะนั้นด้วยกรอบแนวคิดเช่นนี้ สิ่งที่ถูกเขียนขึ้นอย่างสอดคล้องสมนัยกับข้อเท็จจริงเช่นนี้ ไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรม ทิวทัศน์ หรือภาพบุคคลจึงถูกตัดสินได้ว่า “มีความเป็นจริง”¹⁰³

ด้วยกรอบแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเช่นนี้ ทำให้แม้ว่าจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 หลายแห่งจะเขียนเรื่องราวตามจารีตเดิม เช่น เรื่องพุทธประวัติ ดังจิตรกรรมฝาผนังวัดกันมาตุยารามเป็นต้น แต่เนื่องจากการแสดงออกภายใต้กรอบแนวคิดที่มีอิทธิพลเชิงประจักษ์สูง ซึ่งในด้านกาละ และเทศะระดับปรากฏการณ์เช่นนั้น อิทธิปาฏิหาริย์ในพุทธประวัติจะไม่สามารถดำรงอยู่ได้ในกรอบคิดนี้ ฉะนั้นเราจึงพบว่า พุทธประวัติที่ปรากฏนั้นล้วนไม่ปรากฏเหตุการณ์ที่มีอิทธิปาฏิหาริย์มาก ที่สำคัญคือ ตอนตรัสรู้ ไม่ปรากฏภาพกองทัพพญามาร ไม่ปรากฏการเสด็จลงจากดาวดึงส์ที่ทรงเปิดโลกทั้ง 3 ไม่ปรากฏแสดงยมกปาฏิหาริย์, ไม่ปรากฏภาพเหตุการณ์ท้าวสัทัมบดีพรหมห่มทูตเชิญให้พระพุทธองค์ทรงสั่งสอนสัตว์โลกภายหลังการตรัสรู้ และในพุทธประวัติตอนพระมหากษัตริย์ปะถวยบังคมพระบรมศพพระพุทธเจ้าซึ่งได้มีปาฏิหาริย์ “...ก็ยังพระบาททั้งคู่ให้อภินันทนาการซึ่งคู่ผ้าทุกุลพัตรอันห่มห่อพระสรีรกายทั้ง ๕๐๐ ชั้นกับทั้งสุวรรณมัญจุสภานะพระหีบทองท่าลายออกเป็นสองภาคออกมาปรากฏภายนอก...”¹⁰⁴ ซึ่งจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมเดิม เช่น จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และวัดราชสิทธิารามได้เขียนภาพเหตุการณ์นี้เป็นภาพพระมหากษัตริย์ประกอบอัญชลี โดยมีพระบาทของพระพุทธองค์ยื่นออกมาจากที่บรรจุพระบรมศพ แต่เหตุการณ์ตอนเดียวกันนี้ในจิตรกรรมวัดกันมาตุยาราม

¹⁰² ตัวภาพตัวละครก็อยู่ในกาละ เทศะเชิงประจักษ์ที่มีตัวตนจริงด้วย.

¹⁰³ การตรวจสอบใช้ทฤษฎีของ David Hume, *A Treatise of human nature*, p. 1-7., และมีข้อสังเกตว่าด้วยกรอบแนวคิดเช่นนี้ เมื่อนำมาพิสูจน์สิ่งต่างๆ ในจิตรกรรมไทยแบบประเพณี จะพบว่าไม่สามารถเป็นจริงได้ทั้งในด้านเนื้อเรื่องและรูปแบบ เพราะทั้งเนื้อเรื่องและรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิมนั้นรูปจำนวนมากไม่สามารถสืบหาที่มาที่สอดคล้องกับรอยประทับใดๆ จากประสบการณ์ได้เลย.

¹⁰⁴ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 244.

ปรากฏเพียงภาพพระมหากัสสปประกอบอัญชลี ที่บรรจุพระบรมศพโดยไม่มีพระบาทของพระพุทธรูปยื่นออกมาแต่อย่างใด

แม้ว่าการไม่ปรากฏจากสำคัญที่แสดงอิทธิปาฏิหาริย์ดังกล่าวหลายแห่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากตอนตรัสรู้ที่ไม่ปรากฏกองทัพของพญามารมาผจญพระพุทธรองค์ในตอนตรัสรู้จะสอดคล้องกับเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ตามที่ปรากฏในพระไตรปิฎกที่ไม่มีการพรรณนาเหตุการณ์พญามารมาผจญพระองค์เลย พระองค์ทรงตรัสรู้ได้โดยลำพังก็อาจนำไปสู่การเชื่อมโยงกับแนวคิดของธรรมยุติกนิกายที่เน้นความสำคัญของพระไตรปิฎกได้ และวัดกันมาศุขารามก็เป็นวัดธรรมยุติกนิกาย¹⁰⁵

การเน้นการใช้ข้อมูลจากพระไตรปิฎก ก็ปรากฏความสอดคล้องกันในปฐมสมโพธิของสมเด็จพระสังฆราช (สา) ด้วย แม้ไม่สามารถปฏิเสธได้ว่า ธรรมยุติกนิกายจะเน้นการกลับไปหาพระไตรปิฎก แต่การกลับไปหาพระไตรปิฎกของธรรมยุติกนิกายนั้น ก็ควรกล่าวเน้นย้ำด้วยว่าเป็นการเลือกใช้ “ข้อมูล” จากพระไตรปิฎกในส่วนที่ไม่มีความขัดแย้งกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ และมีประเด็นในการเน้นย้ำที่ต่างจากพระไตรปิฎกด้วย ประเด็นสำคัญก็คือ กาสะเทศะของพุทธรูปประวัติในพระไตรปิฎกเป็นกาสะเทศะแบบไตรภูมิ แต่พุทธรูปประวัติในจิตรกรรมวัดกันมาศุขารามล้วนเน้นกาสะเทศะในเชิงประจักษ์สูงเพราะว่าไม่ปรากฏภาพไตรภูมิในอุโบสถเดียวกัน รวมทั้งภาพทิวทัศน์ และสถาปัตยกรรมก็ถูกเขียนขึ้นอย่างคล้ายข้อเท็จจริงลักษณะเช่นนี้จึงทำให้จากสถานที่ที่ปรากฏในพุทธรูปประวัติวัดกันมาศุขาราม ย่อมแสดงความหมายของชมพูทวีปตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิได้ไม่ชัดเจนเท่ากับที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิม ซึ่งจิตรกรรมเรื่องพุทธรูปประวัติแบบใหม่ที่ปรับเปลี่ยนไปเช่นนี้ได้ส่งผลกระทบต่อเป้าหมายและวิถีที่เคยมีอยู่ในจารีตเดิมของพุทธรูปรัชาก็ปรับเปลี่ยนไปมากด้วย¹⁰⁶

กรอบแนวคิดเช่นนี้ ทำให้เค้าโครงวรรณกรรมทางศาสนาแบบจารีตที่ไม่เป็นจริงตามแนวคิดเชิงประจักษ์ ย่อมไม่สามารถดำรงอยู่ได้ หรือมีเดิมนั้นก็ลดบทบาทลงอย่างมากที่สำคัญคือทศชาติชาดก ซึ่งตามกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์แล้วย่อมไม่เป็นจริง เพราะเป็นเพียงนิทานที่แต่งขึ้นมาอีกทั้งเรื่องราวในชาดกก็ไม่สามารถระบุวันเวลาในเชิงประจักษ์ใด ๆ ได้เลย

¹⁰⁵ ดูร่วมกับหัวข้อ 5.4.1.2., และแม้ว่าพุทธรูปประวัติในจิตรกรรมวัดกันมาศุขารามจะสอดคล้องกับแนวคิดของธรรมยุติกนิกาย แต่ก็ไม่ควรด่วนสรุปว่า ใช้ข้อมูลจากพระไตรปิฎกหรือปฐมสมโพธิของสมเด็จพระสังฆราช (สา) เป็นต้นแบบในการกำหนดเรื่องในจิตรกรรม เพราะเหตุการณ์หลายตอนต่างกัน เช่น ตอนออกบวชที่ปรากฏในจิตรกรรมวัดกันมาศุขารามก็ได้ทรงออกบวชเพียงลำพังดังความที่ปรากฏในคัมภีร์ปฐมสมโพธิอีกถา แต่โดยภาพรวมกล่าวได้ว่า เป็นจิตรกรรมพุทธรูปประวัติที่มีแนวคิดเชิงประจักษ์เป็นอย่างสูง.

¹⁰⁶ ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 5.5.3 และหัวข้อที่ 5.4.1.2.

ทรงเจตนาสร้างเพื่อพระราชทานแก่วัชรธรรมยุติกนิกายนั้นก็มิพุทธลักษณะดังที่กล่าวมาข้างต้นด้วย¹⁰⁹

การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเช่นนั้นไม่ได้บอกเราแต่เพียงผิวเผินอย่างง่าย ๆ ว่าเป็นอิทธิพลแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์เท่านั้นที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนเนื้อหาและรูปแบบจิตรกรรมให้เป็นไปในลักษณะดังกล่าวเช่นนี้ แต่ยังบอกเราได้ลึกไปกว่านั้นก็คือในประเด็นการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ อันเป็นข้อเท็จจริงเชิงวัตถุวิสัยภายนอกตัวของมนุษย์เช่นนั้นทำให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ต่างๆ ที่แฝงอยู่ในรูปสัญลักษณ์ของความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยในแบบจาริต (เช่นมหาปุริสลักษณะ) แต่เดิมได้ปรับเปลี่ยนไปอย่างไรด้วย และความเป็นจริงเชิงภววิสัย กับจิตวิสัยที่เคยสัมพันธ์กันก็ได้แยกขาดจากกัน รวมทั้งยังส่งผลกระทบต่อเป้าหมาย และวิถีของมนุษย์เป็นอย่างสูงดังจะกล่าวตามลำดับดังนี้

5.5.2 ความเป็นจริงเชิงภววิสัยเป็นอิสระจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย

ลักษณะหรือคุณสมบัติประการสำคัญของความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่ปรากฏในงานจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังจะยอมรับความมีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย (objective) ของภพภูมิต่างๆ ในไตรภูมิ และรูปรายของเทวดา มาร พรหมว่ามีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย (objective) ที่ไม่ขึ้นอยู่กับการจิตของมนุษย์ แต่ก็ปรากฏหลักฐานชัดเจนดังที่ได้วิเคราะห์ไปแล้วโดยละเอียดคือ ทั้งภพภูมิ และรูปรายของสัตว์โลก (เช่น เทวดา กษัตริย์) อันเป็นภววิสัยนั้น ความเป็นจริงเชิงภววิสัยดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย (subjective) อย่างไม่สามารถแยกจากกันได้ และความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยก็มีความสำคัญสูงมากในฐานะเป็นรากฐานที่กำหนดรูปแบบของความเป็นจริงเชิงภววิสัยด้วย ตัวอย่างเช่น ภพภูมิ อันเป็นภววิสัยทุกภพภูมิตัมพันธ์กับระดับจิตของสัตว์โลกที่จุติในภพภูมินั้น เช่น รูปรายของพระอินทร์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ รูปรายของสัตว์นรกในนรกภูมิ รูปรายในเชิงภววิสัยของเทวดา และสัตว์โลกทั้งปวงนั้น กล่าวได้ว่า “...รูปของสัตว์ทั้งปวง เมื่อเกิด ย่อมเกิดแต่กรรมเป็นปฐม”¹¹⁰ ก็แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของรูปในพุทธปรัชญาที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมฝาผนังว่า รูปในเชิงภววิสัยที่ปรากฏเหล่านั้น เช่น รูปเทวดาย่อมสัมพันธ์หรือมีรากฐานกำหนดจากกรรมนิยาม และจิตนิยาม

¹⁰⁹ ดูรายละเอียดใน รศ.ดร. มรว. สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง, (กรุงเทพฯ : สำนักราชเลขาธิการ, 2535), หน้า 346-347., และดูร่วมกับหัวข้อที่ 5.4.1.2.

¹¹⁰ พระพุทธโฆษาจารย์, วิสุทธิมรรค แปล ภาค 3 ตอนจบ ฉบับของมหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย, (กรุงเทพฯ : มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2516), หน้า 62., และในส่วนของวิภาคแห่งกรรมรูป ยังบรรยายถึงรูปที่มีกรรมเป็นสมุฏฐาน, และในส่วนของวิภาคแห่งจิตรูปก็ได้บรรยายถึงรูปที่มีจิตเป็นปัจจัย (ดูที่หน้า 64, 65). ซึ่งต่างจากรูปหรือสตารในทัศนะปรัชญาแบบสตารนิยมโดยสิ้นเชิง.

เป็นเป็นปัจจัยที่ทำให้รูปร่างของสัตว์โลกมีลักษณะตามที่ปรากฏเป็นไปตามการให้ผลของกรรม และระดับจิต¹¹¹ ของสัตว์โลกนั่นเอง มิได้ใช้สิ่งอื่นที่อยู่ภายนอกตัวของสัตว์โลกเป็นเครื่องกำหนดรูปร่างเลย แต่เราก็ต้องไม่ลืมว่า ทั้งกรรมนิยาม และจิตนิยามไม่สามารถตรวจสอบความมีอยู่จริงได้ด้วยประสาทสัมผัส¹¹² ฉะนั้น ด้วยกรอบแนวคิดของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่ยอมรับการพิสูจน์ความมีอยู่จริงได้ด้วยประสาทสัมผัส จึงยอมทำให้หลักเกณฑ์ของกรรมนิยาม และจิตนิยามของพุทธปรัชญาเช่นนี้ยอมถูกสงสัยในความมีอยู่จริง รวมทั้งเมื่อพิจารณาเทียบเคียงกับแนวคิดเรื่องสสาร (matter) ในปรัชญาแบบสสารนิยมอันเป็นรากฐานทางอภิปรัชญาของแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ก็พบความแตกต่างอย่างสำคัญคือ แนวคิดแบบสสารนิยมนั้น สาเหตุการก่อรูปของสสารยอมมีที่มาจากสิ่งที่เป็นสสารเอง สาระหรือแก่น (substance) ของสิ่งต่างๆ เป็นเพียงวัตถุทางกายภาพ (physical object) ที่มาประกอบกันเข้าเท่านั้น¹¹³ และเมื่อลดทอนสสารลงถึงที่สุดแล้วก็จะพบเพียงองค์ประกอบทางกายภาพเท่านั้น¹¹⁴ เพราะฉะนั้นด้วยกรอบแนวคิดเช่นนี้ สิ่งที่ไม่ใช่สสาร (ในกรณีของเราคือ จิต และกรรม) จึงไม่สามารถเป็นสาเหตุแห่งการก่อรูปและกำหนดรูปแบบให้แก่สสารหรือรูปร่างได้ เพราะฉะนั้นแนวคิดเรื่องรูปในประเด็นนี้ของพุทธปรัชญาที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมจึงขัดแย้งกับแนวคิดเรื่องสสารของปรัชญาสสารนิยม

เมื่อเป็นดังนี้ ในช่วงเวลาที่มีการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์อย่างเข้มข้นจึงยอมทำให้ความสำคัญของกรรมนิยามและจิตนิยามของพุทธปรัชญาที่มีต่อรูปร่างของตัวภาพในจิตรกรรมยอมลดบทบาทลง เพราะมีรากฐานทางอภิปรัชญาที่แตกต่างจากปรัชญาแบบสสารนิยม จึงทำให้ปัจจัยที่เป็นตัวกำหนดรูปแบบหรือรูปร่างตัวละครในงานจิตรกรรมแบบสมัยใหม่ จึงเป็นสิ่งที่อยู่บนรากฐานความเป็นจริงเชิงประจักษ์ของปรัชญาแบบประจักษ์นิยม นั่นคือ ข้อเท็จจริงเชิงภววิสัยของรูปร่างมนุษย์ ที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสด้วยประสาทสัมผัสได้เป็นที่มาของรูปร่างที่ปรากฏในงานจิตรกรรมแทนที่กรรมนิยาม และจิตนิยามซึ่งได้ลดบทบาทลง ตัวอย่างที่ชัดเจน คือ ตัวภาพบุคคลต่างๆ ที่ปรากฏในภาพปริศนาธรรมของขรัวอินโข่ง ในวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส ตัวละครหรือภาพบุคคลทุกภาพที่ปรากฏได้ถูกเขียนให้มีรูปร่างลักษณะ ท่าทางในรูปแบบของมนุษย์อย่างใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง (แม้ว่าขรัวอินโข่งจะไม่ได้ใช้คนจริงเป็นแบบ แต่ได้ใช้ต้นแบบภาพพิมพ์จากตะวันตก แต่ก็ยังเป็นรูปแบบที่ยืนอยู่บน

¹¹¹ ดูรายละเอียดหัวข้อ 4.4.2.1

¹¹² อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ 210 ของบทที่ 3.

¹¹³ Titus, *Living Issues in Philosophy*, p. 438.

¹¹⁴ Ibid.

รากฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์) ภาพบุคคลต่างๆ ไม่ว่าบุคคลผู้ที่ถูกสมมุติว่าเป็น พระพุทธเจ้า และบุคคลคนทั่วไปก็ล้วนมีรูปร่างที่ไม่ต่างกันเลย แต่จะแลเห็นความสัมพันธ์อย่างสอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริงที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส (โดยไม่เห็นความสอดคล้องของรูปร่างที่มีต่อระดับจิตและภพภูมิดังจะอธิบายต่อไป)

แนวคิดนี้ก็ได้ถูกยอมรับ ขยายความ และเน้นย้ำในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นจำนวนมาก ตัวอย่างโดดเด่นที่สุดคือ จิตรกรรมฝาผนังพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น พบว่าตัวภาพหรือตัวละครแบบจาริตในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เสื่อมความนิยมลงโดยสิ้นเชิง โดยตัวภาพหลักคือ ภาพกษัตริย์นั้นหากเป็นรูปแบบจิตรกรรมแบบ ประเพณีแต่เดิมนั้นจะแสดงด้วยภาพที่เรียกว่าตัวพระ อันมีลักษณะเช่นเดียวกับรูปร่างเทวคาที่ สัมพันธ์กับสถานภาพตามกำเนิด บารมี และระดับของจิต แต่ตัวภาพของพระบาทสมเด็จพระ จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ได้ถูกเขียนในรูปแบบภาพบุคคลแบบ เหมือนจริง (realistic) ไม่ใช่รูปร่างเทวคาแต่อย่างใด เพราะฉะนั้นภาพพระบรมสาทิสลักษณ์ที่ถูก จำลองในงานจิตรกรรม จึงมีความเป็นจริงตามกรอบแนวคิดของฝ่ายประจักษ์นิยมอันอยู่บน รากฐานอภิปรัชญาแบบสสารนิยม กล่าวคือ พระบรมสาทิสลักษณ์ดังกล่าว เปรียบดั่งมโนภาพ (idea) ที่ช่างเขียนรับรู้หรือได้รับมาอยู่ในจิตและถ่ายทอดเป็นจิตรกรรมก็มีความเป็นจริง เพราะ เป็นมโนภาพที่ช่างเขียนได้รับในรูปแบบที่สามารถสืบหาที่มาของรอยประทับ (impression) จากผัสสะที่เป็นจริงของภาพนั้น เพราะมีความสอดคล้องสมนัยกับพระพักตร์ของพระองค์ใน ฐานะที่มีข้อเท็จจริงภายนอกรองรับ¹⁵ ข้อเท็จจริงภายนอกที่มีอยู่จริงเช่นนี้จึงเป็นตัวกำหนดรูป ภายของตัวภาพกษัตริย์ มิใช่กรรมหรือระดับจิตของมนุษย์ ซึ่งไม่สามารถสืบหาที่มาของรอย ประทับ (impression) ใดๆ ได้ ฉะนั้นกรรมและจิตจึงไม่สามารถเป็นสาเหตุของรูปร่างได้

อย่างไรก็ตาม ความหมายที่หายไปในรูปร่างของตัวภาพกษัตริย์ในจิตรกรรม¹⁶ บน พื้นฐานแนวคิดเช่นนี้คือ เป็นตัวภาพที่ไม่สามารถแสดงแนวคิด และความหมายเรื่องกรรม และ การบำเพ็ญบารมี หรือฐานะสมมุติเทพของกษัตริย์ดังที่เคยปรากฏในตัวภาพกษัตริย์ในจิตรกรรม แบบประเพณีได้เลย แต่ได้แสดงความหมายกษัตริย์ในฐานะปัจเจกบุคคลหนึ่งโดยเฉพาะ (particular) มิใช่กษัตริย์ในฐานะระดับสถานภาพที่ไม่ได้ระบุพระองค์อย่างเฉพาะเจาะจง

¹⁵ ข้อเปรียบเทียบในพิฐุจน์นี้ใช้เกณฑ์ทฤษฎีของ David Hume, *A Treatise of Human Nature*, pp. 1-7. นอกเหนือจากรูปร่างแล้วในส่วนทิวทัศน์ฉากประกอบก็อยู่ในลักษณะเดียวกันทั้งสิ้น.

¹⁶ ไม่เฉพาะตัวภาพกษัตริย์และขุนนางเท่านั้นที่เป็นภาพเหมือน แต่มีข้อสังเกตจาก ผศ. สน สิมารัง ว่า รูปร่างบุคคลประกอบฉากอื่นๆ ก็น่าจะเป็นรูปร่างบุคคลใกล้ชิดช่างเขียนทั้งสิ้น (อ้างแล้วใน เจริญอรุณที่ 21).

ดังตัวอย่างภาพกษัตริย์ที่เคยปรากฏก่อนหน้านี้ว่าตัวภาพจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิมจะไม่แสดงกษัตริย์แบบภาพเหมือนแต่จะแสดงให้เห็นความสัมพันธ์กับสถานภาพและการบำเพ็ญบารมี ซึ่งแนวคิดที่ปรับเปลี่ยนไปเช่นนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังก็สอดคล้องกับแนวคิดเรื่องของการเป็นพระมหากษัตริย์ของทั้งรัชกาลที่ 4 และ 5 ที่มีการปรับเปลี่ยนแนวคิดที่กษัตริย์แต่โบราณ เช่น รัชกาลที่ 1 ถึง 3 นั้นมุ่งเน้นความเป็นพระมหากษัตริย์ของพระองค์ในฐานะสถานภาพของพระมหากษัตริย์หรือสถานภาพสมมุติเทวามากกว่ากษัตริย์ในฐานะปัจเจกบุคคล ซึ่งพระองค์ได้แสดงตนปรารณาในพุทธภูมิ และสะสมบารมีบำเพ็ญเพียรเพื่อเป็นพระโพธิสัตว์และปรารณาการตรัสรู้ แต่รัชกาลที่ 4 และ 5 ทรงตรัสชัดเจนว่าพระองค์ทรงเป็นมนุษย์ และได้เอื้อมอาจปรารณาพุทธภูมิดังพระมหากษัตริย์ในอดีต¹¹⁷ ก็เป็นสิ่งที่สอดคล้องกับการพบหลักฐานเป็นจำนวนมากที่แสดงความหมายความเป็นกษัตริย์ในฐานะปัจเจกบุคคลคือ การปรากฏสัญลักษณ์รูปมงกุฏ อันเป็นตราสัญลักษณ์ประจำพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวประทับบนหน้าบันวัดบรมนิวาส วัดบวรนิเวศน์ และหลังพระประธานวัดชิโนรส นั่นก็ทำให้กษัตริย์ในความหมายที่เป็นสถานภาพที่ไม่ใช่ปัจเจกบุคคลหรือเป็นสมมุติเทวาที่มักแสดงผ่านสัญลักษณ์ เช่น รูปนารายณ์ ทรงครุฑอันแทนความหมายของกษัตริย์ในความหมายของสมมุติเทวา และเป็นสัญลักษณ์ของพระมหากษัตริย์ที่ไม่เจาะจงพระองค์ใดพระองค์หนึ่งดังอดีตได้เสื่อมลงไป¹¹⁸ ทั้งนี้ก็สอดคล้องกับเนื้อเรื่องและฉากประกอบภายในภาพจิตรกรรมในพระที่นั่งทรงผนวชที่ล้วนเป็นฉากที่ปรากฏหลักฐานจริงทั้งสิ้น จึงเป็นข้อเท็จจริงเฉพาะหรือเหตุการณ์เฉพาะ (particular) อันต่างจากฉากในจิตรกรรมแบบจารีตเดิม ซึ่งไม่สามารถระบุความเป็นจริงในฐานะสิ่งเฉพาะที่จำเพาะเจาะจงได้เช่นนั้น

กรอบแนวคิดเช่นนี้จึงย่อมทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยของตัวภาพหรือตัวละครกล่าวคือลักษณะรูปร่างที่ปรากฏ (ที่ถูกเขียนให้ใกล้เคียงกับมนุษย์ในข้อเท็จจริง) จึงย่อมไม่

¹¹⁷ ดูประเด็นนี้เพิ่มใน พระไพศาล วิสาโล, พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้ม และทางออกจากวิกฤต (กรุงเทพฯ : มูลนิธิศตวรรษที่ 25, 2546) หน้า 12-13., ในขณะที่วงกรกรอบแนวคิดเชิงปัจเจกบุคคลขององค์พระมหากษัตริย์เช่นนี้เองก็ได้เป็นที่มาทำให้เห็นถึงความสำคัญของพระองค์ในฐานะปัจเจกบุคคลที่ไม่ใช่พระองค์ในสถานสมมุติเทพดังอดีต ย่อมเป็นรากฐานที่ให้เขียนจิตรกรรมพระราชประวัติของพระมหากษัตริย์ในฐานะปัจเจกบุคคลที่ไม่เคยมีการเขียนจิตรกรรมในลักษณะเช่นนี้มาก่อนในเวลาค่อนมาคือจิตรกรรมฝาผนังพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร.

¹¹⁸ ชาตรี ประภคินนทการ, การเมือง และสังคมในคือปชตยาธิปไตย สยามสมัย ไทยประดุคต์ชาตินิยม, (กรุงเทพฯ : มติชน, 2547) หน้า 91-102.

เกี่ยวข้องหรือเป็นอิสระจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยของตัวละครนั้น อันได้แก่ระดับของจิตกรรม และการบำเพ็ญบารมี

ดังนั้นในเชิงญาณวิทยาแล้ว จึงยอมทำให้แนวคิดทางญาณวิทยาที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4-5 ดังกล่าว มีองค์ประกอบในลักษณะดังนี้

1. การรับรู้ (perceive) ของจิต ผู้รู้ หรืออินทรีย์ในการรับรู้
2. วัตถุพร้อมคุณสมบัติขั้นปฐมภูมิ
3. ข้อมูลทางผัสสะ (sense data) ความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้ของจิต และวัตถุ¹¹⁹

โดยกล่าวเปรียบเทียบในกรณีของจิตรกรรมฝาผนังได้ว่า ประสาทสัมผัส และจิตของตัวจิตรกรได้รับรู้ (ข้อที่ 1) ข้อมูลทางผัสสะจากภายนอกในฐานะข้อเท็จจริง เช่น รูปเหมือน อาการที่มีอยู่จริง (ข้อที่ 2) คือข้อมูลทางผัสสะจากภายนอกที่มีความสัมพันธ์กับจิตรกรในฐานะสิ่งที่ถูกรับรู้ (ข้อที่ 3) ได้ถูกจิตรกรจำลองแบบขึ้นอย่างสอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริงภายนอก¹²⁰ ด้วยเหตุนี้จึงเป็นหลักฐานในเชิงปรัชญาที่ยืนยันว่า จิตรกรรมฝาผนังในช่วงปรับเปลี่ยนแนวคิดในช่วงรัชกาลที่ 4-5 ดังกล่าวจึงมีแนวคิดที่ให้ความสำคัญต่ออภิปรัชญาแบบสสารนิยม ญาณวิทยาแบบประจักษ์นิยม และพิสูจน์ความมีอยู่สิ่งของความจริงในโลกกายภาพภายนอกด้วยเกณฑ์ปรัชญาแบบสังนิยม

การค้นพบการปรับเปลี่ยนทางปรัชญาในงานจิตรกรรมฝาผนังว่าได้ให้ความสำคัญต่อปรัชญาสังนิยม และความเป็นจริงเชิงประจักษ์ยอม อันอยู่บนรากฐานอภิปรัชญาแบบสสารนิยม ย่อมไม่ใช่ความรู้ใหม่แต่อย่างใด แต่การมองความเปลี่ยนแปลงเช่นนั้นว่าเป็นเพียงการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์อย่างกว้างๆและผิวเผินก็ไม่อาจทำให้เราทราบการปรับเปลี่ยนในชั้นลึกกว่านั้นคือ คุณลักษณะแห่งความเปลี่ยนแปลงเช่นนั้นได้บ่งบอกอะไรและส่งผลต่อความจริงขั้นรากฐานของพุทธปรัชญาตามแบบจารีตเดิมที่เคยปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังอย่างไร และในฐานะที่พุทธปรัชญาแบบจารีตเน้นความเป็นจริงเชิงมโนคติอันเป็นการรู้ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยที่ตัวของมนุษย์เอง แต่การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงแบบสมัยใหม่ได้ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์อันเป็นวัตถุวิสัยที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์เช่นนี้ได้ส่งผลต่อการรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติแบบเดิมอย่างไรบ้าง

¹¹⁹ อ้างแล้วในเชิงอรรถที่ 44 ของบทที่ 3.

¹²⁰ เกณฑ์เดียวกันนี้ยังใช้เป็นเกณฑ์ในการตรวจสอบพิสูจน์ ความจริงในองค์ประกอบต่างๆ ของจักรวาลแบบไตรภูมิ ซึ่งตามแนวคิดนี้ก็พบว่าไม่เป็นจริง เพราะฉะนั้นจึงทำให้จักรวาลแบบไตรภูมิเสื่อมลง และได้ให้ความสำคัญต่อจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ ดังที่เราได้กล่าวไปแล้ว.

ดังนั้นจึงควรกล่าวเปรียบเทียบกัน ในประเด็นสำคัญที่สุดก็คือ การได้ทำให้จุดเน้นของความเป็นจริงปรับเปลี่ยนไปจากความเป็นจริงที่มีจุดเน้นที่การหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติด้วยตนเองอย่างเป็นจิตวิสัย (subjective) ในใจตน ไปสู่ความเป็นจริงในรูปแบบใหม่อันเป็นความจริงที่อยู่ภายนอกตัวของมนุษย์อย่างเป็นวัตถุวิสัย เป็นความจริงที่สามารถตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ อันต่างจากความเป็นจริงเชิงมโนคติ อันเป็นจิตวิสัยที่ไม่สามารถตรวจวัดในเชิงปริมาณได้เลย¹²¹ และคุณสมบัติทั้ง 3 ข้อที่เรากล่าวไปก่อนหน้านี้ นั้น คือทศนะที่มีพื้นฐานเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับการกล่าวถึงคุณสมบัติขั้นปฐมภูมิในทฤษฎีของ จอห์น ล็อก ในปรัชญาประจักษ์นิยมสมัยใหม่และแนวคิดเรื่องความเป็นจริงของวิทยาศาสตร์

ดังนั้นจึงทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยทั้งที่รู้ได้และไม่ได้ด้วยประสาทสัมผัสตามปกติได้แยกขาดออกจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยอย่างเด็ดขาด และแม้ว่าจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 - 5 จะเขียนภาพแบบจารีตอยู่ เช่น เทวคา แต่แนวคิดเรื่องกรรม สังสารวัฏ (อันตรวจสอบไม่ได้ในเชิงประจักษ์) ก็ปรากฏไม่ชัดเจน¹²²

ควรกล่าวเปรียบเทียบกันด้วยว่า ปรัชญาประจักษ์นิยม สังนิยม และวิทยาศาสตร์ตามที่กล่าวไปนั้นไม่สามารถใช้ในการตรวจสอบความเป็นจริงเชิงมโนคติอันเป็นจิตวิสัย ซึ่งเป็นความเป็นจริงที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำสูงมากได้เลย เพราะการหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา เช่น ไตรลักษณ์ ปฏิจงสมุปบาท และอริยสัจ 4 นั้น มีสถานะแห่งความเป็นจริงที่เป็นนามธรรม มิใช่รูปธรรม หรือสสาร ที่แฝงอยู่ในข้อเท็จจริงอย่างเป็นอิสระ เพราะฉะนั้น ความเป็นจริงแห่งการตระหนักรู้พระไตรลักษณ์ที่สามารถก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงต่อเป้าหมายและวิถีของมนุษย์นั้นจึงไม่สามารถตรวจสอบ หรือตรวจวัดในเชิงปริมาณใดๆ ตามกระบวนการญาณวิทยาแบบประจักษ์นิยม สังนิยม และวิทยาศาสตร์ได้เลย ซึ่งปรัชญาฝ่ายที่มีรากฐานอยู่บนอภิปรัชญาแบบสสารนิยมมีเงื่อนไขในเรื่องความเป็นจริงว่าต้องเป็นภาวะที่ยืนยันถึงความมีอยู่จริง (existence) ได้ในเชิงประจักษ์ (empirical)¹²³ และเราก็ต้องถามว่าเงื่อนไขจำเป็นของความรู้ทางวิทยาศาสตร์ว่าจะตรวจพิสูจน์สิ่งใดได้นั้น สิ่งนั้นจะต้องตรวจวัดได้ในเชิง

¹²¹ เช่นการรู้ความจริงในไตรลักษณ์ ปฏิจงสมุปบาท อริยสัจ 4 ของพระองค์ไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงที่รับรู้ได้ในเชิงปริมาณ หรือเชิงกายภาพของร่างกาย แต่เป็นความเปลี่ยนแปลงเชิงนามธรรมภายในจิต.

¹²² ดูในหัวข้อที่ 5.3.3.1 และ 5.4.1.1. และเมื่อแนวคิดนี้เข้มข้นขึ้น ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่มีปาฏิหาริย์มาก เช่น พุทธประวัติตอนประสูติ ตอนมารผจญ ถูกตีความในเชิงบุคลาธิษฐาน จึงทำให้หมดความเป็นจริงในเชิงภววิสัยลงโดยสิ้นเชิง (อ้างแล้วในเชิงอรรถที่ 49).

¹²³ John J. Haldane, *A Thomist Metaphysics, The Blackwell Guides to Metaphysics*, (Blackwell : Malden, 2002), p.95.

ปริมาณ ดังความว่า “...ถ้าไม่มีการวัดขนาด น้ำหนัก ระยะทาง ฯลฯ มาเปรียบเทียบกันแล้ว เราจะไม่รู้สาเหตุของปรากฏการณ์ได้เลย...”¹²⁴ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “...ฟิสิกส์อันเป็นพื้นฐานของวิทยาศาสตร์กายภาพ ซึ่งก็นับเป็นหลักของวิทยาศาสตร์ทั้งหมด...”¹²⁵ นั้น “...ฟิสิกส์เริ่มต้นด้วยการวัดปริมาณของมโนทัศน์ที่ความคิดกำหนดขึ้น เช่น วัดอวกาศด้วยความยาวพื้นที่ปริมาตร วัดความมีสาระหรือสสารด้วยแรง ที่โลกคิดดูเรียกว่าน้ำหนัก ซึ่งบ่งชี้ถึงความมีเนื้อสสารหรือมวล วัดปริมาณการผ่านไปของเวลา ด้วยนาฬิกา เป็นชั่วโมง นาที วินาที สังเกตการณ์ และการทดลอง เป็นการพยายามเข้าใจโดยการหาความสัมพันธ์ของปริมาณที่วัดได้ ที่เรียกว่า กฎ หรือทฤษฎี หรือสมมุติฐาน ทางฟิสิกส์ก็คือ สมการทางคณิตศาสตร์...”¹²⁶ เมื่อเป็นดังนี้ความเป็นจริงเชิงมโนคติอันเป็นอวัชของพุทธปรัชญา ไม่ว่าจะเป็นการหยั่งรู้ความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์ ปฏิจจนูปบาท และอริยสัจ 4 ซึ่งเป็นความเป็นจริงอันเป็นนามธรรม จึงย่อมไม่สามารถอยู่บนเงื่อนไขที่สามารถตรวจวัดปริมาณใดๆ ได้ และความเป็นจริงดังกล่าวก็ไม่ได้มีสถานะหรือคุณสมบัติขั้นปฐมภูมิใดๆ ที่มีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัยให้สามารถตรวจวัด ตรวจสอบได้ด้วยการสัมผัสรู้ (perceive) ตามกรอบแนวคิดของปรัชญาที่มีรากฐานอยู่บนปรัชญาแบบสสารนิยมได้เลย และการรู้ความจริงในไตรลักษณ์ ปฏิจจนูปบาท อริยสัจ 4 ของพระพุทธองค์ก็ไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงที่รับรู้ได้หรือตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ หรือในเชิงกายภาพของร่างกาย แต่เป็นความเปลี่ยนแปลงเชิงนามธรรมภายในจิต

รากฐานญาณวิทยาเช่นนี้ยังส่งผลต่อความหมายของโลกและจักรวาลที่ปรับเปลี่ยนไปด้วยคือ ในฐานะที่ปรัชญาประจักษ์นิยม ได้ให้ความสำคัญต่อการรู้ความจริงภายนอกที่มนุษย์เข้าไปรับรู้คุณสมบัติต่างๆ ของโลกหรือจักรวาลภายนอกอันเป็นความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัย เช่น ฐานาคเส้นผ่าศูนย์กลางของโลก องค์ประกอบต่างๆ ของระบบสุริยะ เป็นต้น (คือรู้คุณสมบัติขั้นปฐมภูมิของโลกหรือจักรวาล) ซึ่งสิ่งที่ถูกมนุษย์รับรู้เช่นนั้นย่อมเป็นอิสระจากตัวมนุษย์ หรืออยู่

¹²⁴ สารานุกรมวิทยาศาสตร์ ของสมาคมวิทยาศาสตร์แห่งประเทศไทย, (กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2515), หน้า 20., และในหน้าเดียวกันยังเน้นย้ำความสำคัญของเรื่องดังกล่าวโดยตั้งหัวข้อเรื่องไว้ด้วยว่า “การวัด รากฐานของวิทยาศาสตร์”.

¹²⁵ ระวี ภาวิไล, โลกทัศน์ ชีวิตทัศน์ เปรียบเทียบวิทยาศาสตร์กับพุทธศาสนา, (กรุงเทพฯ : มูลนิธิพุทธ-ธรรม, 2543), หน้า 5.

¹²⁶ เรื่องเดียวกัน, และกล่าวในที่นี้ว่ามโนทัศน์ของวิทยาศาสตร์ทั้งหมดที่กล่าวในวิทยานิพนธ์นี้เป็นกรอบแนวคิดแบบสมัยใหม่ที่มีอิทธิพลสูงต่องานจิตรกรรมในช่วงยุคปรับเปลี่ยนมาให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงแบบสมัยใหม่ ซึ่งปัจจุบันวิทยาศาสตร์ได้ปรับเปลี่ยนมโนทัศน์บางประการดังกล่าวไปมากแล้ว แต่จะไม่กล่าวในที่นี้เพราะ ไม่เกี่ยวข้องกับการศึกษาในงานชิ้นนี้.

นอกตัวของมนุษย์ เพราะฉะนั้นโลกหรือจักรวาลตามความหมายของวิทยาศาสตร์จึงเป็นโลกหรือจักรวาลในความหมายทางกายภาพที่แยกขาดจากตัวมนุษย์โดยสิ้นเชิง นั่นคือ เราสามารถกล่าวถึงโลก และจักรวาลในทางวิทยาศาสตร์โดยไม่จำเป็นต้องกล่าวถึงมนุษย์เลย จึงเป็นการ “...กล่าวถึงจักรวาลทางรูปธรรมในตัวเองที่ไร้นามธรรมเข้าไปเกี่ยวข้อง...”¹²⁷ ซึ่งเป็นความหมายของโลกและจักรวาลที่ต่างจากพุทธปรัชญาโดยสิ้นเชิง เพราะตามพุทธปรัชญานั้น แม้โอกาสโลกอันมีอยู่จริงภายนอกตัวของมนุษย์นั้น พุทธปรัชญาก็ยังให้ความหมายที่เกี่ยวข้องกับความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยอันเป็นนามธรรมที่ขึ้นอยู่กับมนุษย์โดยตรง รวมทั้งองค์ประกอบของโลก และจักรวาลตามพุทธปรัชญานั้น สัตว์ต่างๆ อันเป็นชีวิตในจักรวาลก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญยิ่งของโลก และจักรวาลซึ่งพุทธปรัชญาเรียกว่าสัตวโลกด้วย¹²⁸ ดังนั้นมนุษย์ และโลกหรือจักรวาลตามความหมายของพุทธปรัชญาจึงเป็นสิ่งที่เกี่ยวเนื่องกันอย่างไม่อาจแยกขาดจากกันได้ ซึ่งจะเห็นได้ว่าต่างจากแนวคิดของวิทยาศาสตร์เป็นอย่างมาก

นอกจากนั้นแล้วยังมีจุดยืนของความจริงที่ต่างกันคือ “...ในฝ่ายพุทธศาสนา ธรรมชาติที่เป็นจุดเป่าของความใฝ่รู้คืออะไร ก็คือ ตัวของมนุษย์ หมายความว่าเป้าสำคัญของการต้องการความรู้ก็คือต้องการรู้ธรรมชาติของมนุษย์นี้เอง ย้ำว่ามนุษย์เป็นตัวเป่าของความใฝ่รู้ เป็นตัววัตถุแห่งความรู้ที่ต้องการ แล้วจึงโยงไปยังโลกและสรรพสิ่งที่มนุษย์เกี่ยวข้อง แต่ทั้งหมดนั้นมีมนุษย์เป็นศูนย์กลาง มนุษย์เป็นจุดกำหนด หมายความว่าเอามนุษย์เป็นศูนย์กลางในการคิดหาความจริงส่วนทางวิทยาศาสตร์ ธรรมชาติส่วนที่เป็นจุดเป่าของความใฝ่รู้ได้แก่ โลกภายนอก คือโลกแห่งธรรมชาติ หรือโลกแห่งวัตถุ แม้เข้ามาที่ตัวมนุษย์ก็ศึกษาชีวิตในฐานะเป็นวัตถุ...”¹²⁹

อย่างไรก็ตาม ผลของการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่มีอิทธิพลสูงกว่าแนวคิดการพิสูจน์ความจริงในเชิงมโนคติแบบจารีตที่เรากล่าวถึง ก็ส่งผลโดยตรงต่อการลดบทบาทลงในเรื่องที่เกี่ยวข้องเรื่องความเป็นจริงเชิงมโนคติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกรรมนิยามและจิตนิยาม หรือการลดบทบาทของกรรมและจิต เพราะไม่สามารถตรวจสอบได้ในเชิงประจักษ์ ดังกล่าวนี้ ไม่ใช่เรื่องเล็ก แต่เป็นประเด็นใหญ่ที่ก่อผลอย่างกว้างขวางมาก เพราะในฐานะที่ความ

¹²⁷ ระวี ภาวิไล, โลกทัศน์ จีวทัศน์ เปรียบเทียบวิทยาศาสตร์กับพุทธศาสนา, หน้า 28.

¹²⁸ ดูรายละเอียดเรื่องนี้ใน บทที่ 4 หัวข้อที่ 4.2.

¹²⁹ พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), พุทธศาสนาในฐานะเป็นรากฐานของวิทยาศาสตร์, (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2535) หน้า 137., และได้ให้ทัศนะว่าเพราะฐานคิดของวิทยาศาสตร์เป็นไปในลักษณะเช่นนี้จึงทำให้วิทยาศาสตร์จัดเจนในแดนแห่งอุตุนิยาม และพิชนิยาม (ดูรายละเอียดในหน้า 149) เพราะเป็นสิ่งที่สามารถตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ และตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัส ต่างจากจิตนิยามและกรรมนิยามซึ่งตรวจสอบไม่ได้ด้วยประสาทสัมผัส.

เป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่เรากล่าวถึงนั้นมีศูนย์กลางเน้นย้ำอยู่ที่ตัวของมนุษย์ ไม่ใช่ไปเน้นภายนอกตัวมนุษย์เลย เพราะฉะนั้น ภายใต้กรอบแนวคิดของความเป็นจริงเชิงมโนคติกรรมหรือกรรมนิยาม จึงสำคัญที่สุด เพราะเป็นกฎที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์โดยตรง¹³⁰ และในฐานะที่พระพุทธเจ้ามีความประเสริฐเพราะทรงตรัสรู้ได้นั้น สิ่งที่ทรงตรัสรู้ได้ก็คือ ปฏิจจนุปบาท ณ ได้ค้นสรีรมหาโพธิ์ ก็ทำให้พระองค์ทรงเป็นพระพุทธเจ้าที่สมบูรณ์¹³¹ และปฏิจจนุปบาทที่ทรงตรัสรู้นั้นก็มีข้อควรเน้นย้ำคือ มีหลักกรรมเป็นแกนพื้นฐานที่ทำให้ปฏิจจนุปบาทดำเนินไป¹³² เพราะฉะนั้นการลดบทบาทของกรรม (ซึ่งส่งผลต่อการลดบทบาทของจิต เพราะเกี่ยวเนื่องกับกรรมโดยตรง) ในความเป็นจริงแบบสมัยใหม่เช่นนี้ย่อมส่งผลกระทบในขั้นรากฐานของแนวคิดพุทธปรัชญาแต่เดิม และแนวคิดเช่นนี้ส่งผลต่อเป้าหมาย และวิถีของความเป็นมนุษย์อย่างไรในงานจิตรกรรมฝาผนังเราจะกล่าวดังต่อไปนี้

5.5.3 ผลกระทบที่มีต่อเป้าหมาย และวิถีของความเป็นมนุษย์

ด้วยรากฐานการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ได้ให้ความสำคัญต่อเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์ อันอยู่บนรากฐานปรัชญาสารนิยม ทำให้สิ่งที่ไม่สามารถยืนยันความมีอยู่จริงได้ด้วยเกณฑ์เชิงประจักษ์ถูกลดบทบาทหรือถูกตั้งข้อสงสัย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในฐานะผู้นำหลักในการเปลี่ยนแปลงสังคม โดยการสถาปนาธรรมยุติกนิกายขึ้น พระองค์ทรงแสดงถึงความสงสัยในเรื่องดังกล่าว เช่น เรื่องนรก สวรรค์ ในเชิงภววิสัยว่าหากทำชั่วไปแล้วจะได้รับกรรมคือ ตกนรกนั้น แม้ว่าพระองค์จะไม่ทรงปฏิเสธนรกในเชิงภววิสัย แต่ก็ทรงยอมรับในแบบมีท่าทีที่ไม่แน่ใจ และมีความสงสัยว่าเป็นแต่เพียงการขมาข่มขู่ให้คนที่เชื่อกลัวบาปเท่านั้นว่า “*เฮาสวรรค์มาต่อเฮานรกขู่เข็ญให้กลัว...*”¹³³ แต่สวรรค์ นรกในฐานะที่เป็นความจริงเชิงอัตวิสัยนั้น ได้ทรงยืนยันชัดเจนแน่นอนว่ามีจริงว่า “*...ได้ขังขึ้นดูกับใจเห็นจึงลงว่า สวรรค์อยู่ในนอก นรกอยู่ในใจดังนี้...*”¹³⁴ นั่นก็ทำให้ความจริงเชิงภววิสัยของนรกลดค่าความเป็นจริงลง และยังทำให้นรกในเชิงจิตวิสัยแยกออกนรกในเชิงภววิสัยอย่างเด็ดขาดด้วย

แนวคิดดังกล่าว เป็นรากฐานที่ทำให้หลักกรรมนิยามในความหมายที่กล่าวว่า หากทำกรรมใดในชาตินี้ ย่อมส่งผลต่อชาติต่อไป (แบบข้ามภพชาติ) เสื่อมลง อันได้แก่ การทำกรรม

¹³⁰ พระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 155.

¹³¹ วินย. 4/1/1-3. และควรดูเพิ่มใน พระธรรมปิฎก, พุทธธรรม, หน้า 898.

¹³² เรื่องเดียวกัน, หน้า 79-151, 897-901.

¹³³ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, เทศนาพระราชประวัติและพระราชนิพนธ์บางเรื่องใน พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพระพุทธศาสนา, หน้า 64.

¹³⁴ เรื่องเดียวกัน, หน้า 67.

เช่นนี้จะไปเกิดเป็นเทวดาและมีรูปกายดุจเทพ เป็นต้น จึงได้ถูกลดความสำคัญลง ทั้งๆที่หากย้อนไปพิจารณาจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีทุกแห่งก็ได้เน้นย้ำเสมอถึงความสัมพันธ์เรื่องชาติภพกับกรรม เช่น การเขียนเรื่องพุทธประวัติ ก็ได้ย้ำโดยเขียนร่วมกับภาพทศชาติชาดกเสมอว่า การจะเป็นพระพุทธเจ้านั้นต้องบำเพ็ญบารมีทำกรรมดี แบบข้ามภพชาติมาอย่างยาวนาน¹³⁵ แต่ด้วยการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์แบบสมัยใหม่เช่นนี้ย่อมทำให้ชาดกในความหมายของการบำเพ็ญบารมี และผลกรรมย่อมเสื่อมลง

แม้ว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงยอมรับเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาคือ พระนิพพานในฐานะความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย และย้ำเสมอว่า "...มรรคผลนิพพานเป็นของมีจริง คนมีปัญญาอันสุขุมละเอียดจึงจะรู้ได้ด้วยใจ จะแลไปด้วยตาไม่เห็น..."¹³⁶ แต่ก็มีข้อสังเกตประการสำคัญ คือ วิถีทางไปสู่เป้าหมายหรือไปสู่พระนิพพานของพระจอมเกล้าที่ทรงพรรณนาโดยละเอียดไม่พบว่าพระองค์ทรงกล่าวถึงการสั่งสมบารมีแต่อดคิดเลย (โดยเฉพาะบารมี 10 อันเป็นสิ่งที่ชาดกไม่ได้ตามแนวคิดแบบจารีต) พระองค์ทรงกล่าวว่า "...นิสัยบุคคลร่อนรนในที่จะออกจากตัณหา และออกจากสังสารวัฏทั้งปวง พึงให้สละเสียซึ่งอกุศลธรรมที่สืบห้ำหั่นอย่าง ดังว่าไว้นี้ ใจความว่า อหิงสกา อย่าเป็นคนเบียดเบียนสัตว์ให้ลำบากหนึ่ง ปาณาติปาตา คืออย่าเป็นคนฆ่าสัตว์อันมีชีวิตหนึ่ง.....อาดาปี ให้เป็นคนมีความเพียรพยายามให้สิ้นกิเลสหนึ่ง พหุสุโต คือให้เป็นคนศึกษาศดับรับฟังในธรรมวินัยของพระพุทธเจ้าให้มากหนึ่ง อกุสิโต คืออย่าเป็นคนเกียจคร้านในการกุศลธรรมทั้งปวงหนึ่ง มนุรุตติ คืออย่าเป็นคนหลงลืมด้วยปัญญาพิจารณาซึ่งกุศลธรรมน้อยใหญ่ว่า สิ่งนี้ควรจะทำด้วยกาย สิ่งนี้ควรทำด้วยวาจา สิ่งนี้ควรจะทำด้วยน้ำใจหนึ่ง สันติฎฐิปรามาโต คืออย่าเป็นคนถือตามลัทธิของนิครนถ์หนึ่ง อาทานคาโห คืออย่าเป็นคนถือมั่นในข้อปฏิบัติของคนที่มีลัทธิอันผิดหนึ่ง ถ้าบุคคลผู้ใดมีความร้อนใจปรารถนาสวรรค์และนิพพาน ปรารถนาจะพ้นจากอบายภูมิทั้งสี่คือ นรก เปตอ อสุรกาย สัตว์เดรัจฉาน แล้วก็พึงศึกษาในข้อปฏิบัติสี่สิบห้าอย่าง สำหรับเป็นตัวเป็นเจ้าพนักงานผู้กระทำให้สัตว์ให้เศร้าหมองในกายในใจ จงศึกษาให้เข้าใจจงทุกๆบท ถ้าไม่เข้าใจในทางอธิบาย อย่างนอนใจเสีย ให้ศึกษาไต่ถามให้รู้ชัดเจนจำนิจจำนาคู จึงจะเป็นประโยชน์ เป็นทางแห่งพระนิพพาน"¹³⁷ ซึ่งจะเห็นได้ว่า ความโดยละเอียดนั้น ล้วนเป็นการกระทำกรรมในชาตินี้ที่ไม่เห็นถึงการสั่งสม

¹³⁵ ดูในข้อที่ 4.3.4 ของบทที่ 4.

¹³⁶ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, เทศนาพระราชประวัติและพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพุทธศาสนา, หน้า 66.

¹³⁷ ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 57-58., และความอีกกว่าสามสิบข้อที่เหลือนั้นก็ไม่ระบุถึงบารมี 10 โดยตรง รวมทั้งไม่มีข้อความบ่งชี้ใดๆ ที่มีความหมายถึงการสั่งสมกรรม และบารมีในอดีตชาติเลย.

กรรม และบารมีอันยาวนานเลย โดยเฉพาะอย่างยิ่งไม่มีการกล่าวถึงบารมี 10 อันเป็นสิ่งสำคัญที่ขาดไม่ได้ ในแนวคิดแบบจากจารีตที่เราได้กล่าวไปแล้วว่า "...พุทธการธรรมทั้งหลายอันเป็นเครื่องบ่มพระโพธิญาณที่พระโพธิสัตว์ทั้งหลายพึงปฏิบัติในโลกนี้มีเพียงเท่านั้น เว้นบารมี 10 เสวยกรรมอื่นย่อมไม่มี..."¹³⁸ และการบำเพ็ญบารมี 10 แบบข้ามภพชาตินี้เป็นสิ่งที่ถูกเน้นย้ำเสมอ ทั้งในคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา¹³⁹ และพระโพธิสัตว์เมื่อครั้งพบอดีตพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ จะต้องถือปฏิบัติเสมอในทุกชาติ¹⁴⁰ และมักเป็นสิ่งที่ปรากฏเสมอในจิตรกรรมแบบประเพณีด้วย

เหตุผลดังกล่าวมานี้ จึงเป็นหลักฐานชัดเจนในการอธิบายว่า ทำไมจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4-5 จึงไม่ปรากฏการเขียนภาพชาดก โดยเฉพาะทศชาติชาดกเลย ทั้งๆ ที่เคยเป็นเรื่องหลักที่มักพบเสมอ

นอกจากนั้นแล้ว การเขียนภาพที่แสดงการยอมรับถึงเป้าหมายสูงสุดคือพระนิพพานที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส ที่เขียนภาพปริศนาธรรมอันเปรียบเทียบการไปสู่นิพพาน คือ การข้ามฝั่งมหาสมุทร ดังที่เราได้กล่าวไปแล้วคือเป็นภาพบุคคลล่องเรือข้ามมหาสมุทร¹⁴¹ เราจะได้เห็นว่า เมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว แม้ว่าจิตรกรรมสมัย รัชกาลที่ 4 จะยอมรับพระนิพพานในฐานะเป้าหมายสูงสุด และความตามที่ปรากฏในจารึกที่นำมาเขียนภาพนั้นก็ใช้ข้อมูลจากพระไตรปิฎก โดยเฉพาะในส่วน of พระสุตตันตปิฎกเช่นเดียวกัน¹⁴² แต่ก็มีวิถีที่ปรับเปลี่ยนไปจากที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นอย่างมาก ดังปรากฏว่าการยอมรับนิพพานในรูปแบบภาพปริศนาธรรมที่เชื่อว่าเขียนโดยขรรค์อินทร์เช่นนั้น นิพพานตามที่ปรากฏในภาพปริศนาธรรมสามารถไปถึงได้โดยไม่มีการเน้นย้ำการบำเพ็ญบารมี 10 (ดังเห็นได้ว่าภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาสไม่มีภาพทศชาติชาดกประกอบเลย) และการที่ตัวละครหลักที่ปรากฏในภาพ ทั้งในรูปผู้ที่ถูกอุปมาให้เป็นพระพุทธเจ้าและมนุษย์ธรรมดาทุกตัว ล้วนมีรูปร่างที่ไม่ต่างกันเลยคือ เป็นรูปร่างมนุษย์ธรรมดาที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงในประสพการณ์

เมื่อเป็นดังนี้ รูปร่างที่ปรากฏในภาพปริศนาธรรมเช่นนั้นจึงปราศจากความหมายแบบจารีตที่รูปร่างกษัตริย์ มนุษย์สามัญ พระพุทธเจ้า อดีตพระพุทธเจ้า และพระสาวกนั้นล้วนแฝงความหมายเรื่องกรรมและบารมีแต่อดีตชาติที่ส่งผลมาถึงชาติภพปัจจุบันเป็นรากฐานหลัก

¹³⁸ พระสุตฺตและอรรถดว แปล พุทธกนิภาย อปทาน เล่มที่ 8 ภาคที่ 1, หน้า 58.

¹³⁹ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 84-86.

¹⁴⁰ ดูรายละเอียดใน พุทธ 33/1-28/313-403.

¹⁴¹ อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ 72.

¹⁴² อ้างแล้ว, ในเชิงอรรถที่ 75-77.

ทั้งสิ้น¹⁴³ นั่นก็ย่อมสะท้อนให้เห็นความที่สอดคล้องกับแนวคิดของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงมีบทบาทสำคัญยิ่งในการกำหนดเรื่องและยอมรับรูปแบบจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมที่เราเพิ่งอ้างไปว่า การกระทำคนไปสู่นิพพานนั้น ไม่ได้เน้นถึงความสำคัญของกรรมอดีตที่มีผลต่อปัจจุบันเลย เป็นเรื่องปัจเจกชาติ-ปัจจุบันชาติชัดเจนกว่า

การไม่ปรากฏการเขียนภาพทศชาติชาดกเช่นนี้ไม่ได้เป็นแค่เพียงการสะท้อนรากฐานการเปลี่ยนแปลงในเรื่องความเป็นจริงบนรากฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่มีทัศนะว่าเรื่องดังกล่าวเป็นเพียงนิทานที่ “ไม่มีความเป็นจริง” ตามกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ตามแนวคิดปรัชญาแบบสสารนิยมเท่านั้น แต่ในเมื่อทศชาติชาดกไม่ปรากฏในจิตรกรรมเช่นนี้ย่อมทำให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่สำคัญอันเป็นหัวใจของชาดกที่สัมพันธ์กับพุทธประวัติก็ไม่ปรากฏนั่นคือ เรื่องบารมี 10 ที่เป็นคุณสมบัติของมนุษย์ผู้ที่จะเป็นพระพุทธเจ้าจะต้องมีและบำเพ็ญเพียร เช่น ต้องมีศีล มีความวิริยะ มีความเมตตา มีปัญญา มีความเสียสละ ก็เป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏในจิตรกรรมอีกเลย

นอกจากนั้น เมื่อพิจารณาด้วยกรอบแนวคิดเรื่องอริยสัจ 4 แล้ว จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทุกแห่งล้วนต้องเขียนภาพมูลเหตุแห่งการออกบวช ก็ด้วยเพราะเห็นทุกข์ในไตรลักษณ์ อันแสดงผ่านภาพการพบท้าวทนต์ทั้ง 4 เสมอ¹⁴⁴ แต่จิตรกรรมที่วัดบวรนิเวศน์ แม้จะปรากฏภาพการออกบวช แต่เมื่อพิจารณารายละเอียดและเรื่องราวแล้ว ก็มีมิติที่ต่างไปจากอดีตคือแสดงภาพการออกบวชในฐานะเป็นพิธีการอุปสมบทตามประเพณีไทย มีขบวนแห่หน้าไปอุโบสถเพื่อบวช แต่การที่ไม่พบภาพเหตุการณ์การเห็นคนเกิด แก่ เจ็บ ตาย หรือภาพที่แสดงให้เห็นว่าได้เห็นทุกข์ในไตรลักษณ์ ปรากฏในเหตุการณ์ตอนอุปสมบทในจิตรกรรมวัดบวรนิเวศน์เลย ก็ย่อมทำให้ความหมายแห่งสาเหตุของการออกบวชของพุทธปรัชญาที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีทุกแห่งที่ล้วนมีเงื่อนไขอย่างจำเป็นอย่างต้องแลเห็นทุกข์ในไตรลักษณ์¹⁴⁵ จึงย่อมไม่ชัดเจนเมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

สำหรับในส่วนของมรรคมงคล 8 อันเป็นหนึ่งในอริยสัจ 4 นั้น แม้ว่าจะไม่สามารถปฏิเสธได้ว่ามีปรากฏแทรกซึมในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 โดยทั่วไปชัดเจนอยู่แล้วเช่นกัน รวมทั้งเป้าหมายสูงสุดคือพระนิพพานด้วย แต่ก็มีลักษณะและการเน้นย้ำที่ต่างไปจาก

¹⁴³ ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 4.3.2.1

¹⁴⁴ หากเป็นกรณีอื่นที่ไม่ใช่พระพุทธเจ้า เช่น พระสาวก หรือพระปัจเจกพุทธเจ้าแม้จะไม่ได้ใช้เหตุการณ์เห็นท้าวทนต์ทั้ง 4 แต่ก็ล้วนต้องเป็นการยังเห็นทุกข์ในรูปแบบอื่นที่ต่างกันไปที่สิ้น.

¹⁴⁵ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, ปฐมสมโพธิกถา, หน้า 44.

สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นคือ ในจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น เป็นมรดกที่ได้แสดงเป้าหมายอย่างบ่งชี้ถึงเป้าหมายสูงสุดอย่างชัดเจน ในฐานะที่ความสำเร็จสูงสุดของมรดกคือ การตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ซึ่งจิตรกรรมแบบประเพณีได้เน้นถึงเป้าหมายที่สำคัญที่สุดนี้ ในจิตรกรรมกรรมอย่างชัดเจนที่สุด โดยแสดงออกด้วยภาพมารผจญขนาดใหญ่อย่างโดดเด่นในผนังที่ใหญ่และชัดเจนที่สุดในพระอุโบสถคือ ได้เขียนภาพมารผจญเต็มผืนผนังด้านตรงข้ามพระประธานอย่างเด่นชัดเห็นได้เด่นชัดกว่าเรื่องทุกอย่าง แต่เมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาสแล้ว ฝาผนังหรือภาพที่แสดงเป้าหมายสูงสุดก็คือนิพพานนั้น เป็นภาพที่แสดงความอุปมาเรือข้ามมหาสมุทรสู่ฝั่งนิพพาน อันเป็นเป้าหมายสูงสุดที่เรากล่าวถึงไปนั้น กลับไม่ได้ถูกวางอยู่ในผนังสำคัญ และโดดเด่นชัดเจนที่สุดดังที่เคยปรากฏในอดีต แต่กลับอยู่ในผนังด้านข้างที่มีความสำคัญน้อยกว่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมเหตุการณ์ดังกล่าวภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศน์นั้น ไม่สามารถแลเห็นจิตรกรรมในส่วนดังกล่าวได้ชัดเจนเลย เพราะมีเสาขนาดใหญ่บังภาพโดยตลอด

เมื่อเป็นดังนี้จึงทำให้เป้าหมายสูงสุดคือ การตรัสรู้ได้ หรือพระนิพพานนั้น ก็ย่อมถูกเน้นย้ำและให้ความสำคัญไม่เท่ากับที่เคยปรากฏในงานจิตรกรรมแบบประเพณี เพราะภาพที่แสดงความหมายสูงสุดดังกล่าวอยู่ในตำแหน่งที่ไม่โดดเด่นที่สุด ทำให้ความหมายของมรดกที่สอดคล้องอยู่ในจิตรกรรมในฐานะเป็นปัจจัยเกื้อหนุนสู่เป้าหมายสูงสุดจึงย่อมไม่ถูกเน้นย้ำให้สัมพันธ์กับเป้าหมายสูงสุดอย่างชัดเจนตามไปด้วย เมื่อเทียบกับจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อนมีข้อสังเกตเพิ่มเติมด้วยว่า การไม่เน้นความสำคัญของนิพพานเช่นนี้ สอดคล้องกับแนวคิดของผู้นำธรรมยุติกนิกายในเวลาต่อมาคือ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ที่ได้ทรงคัดข้อความบาลีที่ใช้กล่าวในตอนอุปสมบทที่แปลว่า เพื่อทำให้แจ้งพระนิพพาน เป็นที่ออกจากทุกข์ทั้งปวง ด้วยเหตุผลว่า ไม่ตรงต่อความจริงใจของผู้กล่าวมากต่อมา¹⁴⁶

ไม่เพียงแต่จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ และบรมนิวาสเท่านั้นที่เป้าหมายและวิถีตามจารีตของพุทธปรัชญาได้ปรับเปลี่ยนไป แต่จิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดกันมาตุยารามอันเป็นจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 อีกแห่งหนึ่งก็มีนัยยะแห่งการปรับเปลี่ยนที่เป็นไปในทิศทางที่สอดคล้องกันคือ ภาพที่แสดงเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ ซึ่งจิตรกรรมวัดกันมาตุยารามแสดงด้วยภาพที่ไม่มีกองทัพพญามารมาผจญพระองค์ แต่ประเด็นสำคัญที่จะกล่าวถึงในที่นี้ไม่ใช่ประเด็นเรื่องการใช้ข้อมูลที่สอดคล้องกับพระไตรปิฎกเพราะเราได้กล่าวเรื่องนี้ไปโดยละเอียดแล้ว แต่ประเด็นสำคัญที่เน้นย้ำในที่นี้ก็คือ จิตรกรรมฝาผนังวัดกันมาตุยารามไม่ได้ให้

¹⁴⁶ พระไพศาล วิสาโล, พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้มและทางออกจากวิกฤต, หน้า 37.

ความสำคัญกับเหตุการณ์ตอนตรัสรู้มากหรือโคดเด่นไปกว่าเหตุการณ์ของพุทธประวัติในตอนอื่นๆเลย และเมื่อพิจารณาจากตำแหน่งที่ตั้งจิตรกรรมตอนดังกล่าวภายในอุโบสถแล้ว ก็พบว่าไม่ได้ให้ความสำคัญกับเหตุการณ์ตอนตรัสรู้เป็นพิเศษเลย เพราะภาพเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ อันย่อมนแสดงถึงความสำคัญของเป้าหมายสูงสุดนั้น ปรากฏเป็นเพียงภาพขนาดเล็กโดยได้เขียนเป็นภาพพระพุทธองค์ทรงประทับนั่งใต้ต้นศรีมหาโพธิ์โดยลำพัง และพระหัตถ์ก็ไม่ได้ทำท่าวางพระหัตถ์และธรรมิ ทั้งยังถูกมณฑป และพระประธานบัง ซึ่งหากจะเห็นให้ชัดเจนก็ต้องเดินไปใกล้ๆ ในมุมด้านหลังพระประธานเท่านั้นจึงแลเห็นได้ เพราะว่าเหตุการณ์ดังกล่าวปรากฏเป็นเพียงภาพขนาดเล็ก ซึ่งไม่ได้โดดเด่นกว่าเหตุการณ์อื่นที่แวดล้อมอยู่โดยรอบ เช่น เหตุการณ์ตอนที่ทรงเสวยวิมุตติสุขเลย

เมื่อเป็นดังนี้ ความสำคัญต่อเป้าหมายสูงสุดคือ การตรัสรู้ได้เช่นนั้นตามที่ปรากฏในจิตรกรรมวัดกันมาตุยาราม เมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมแบบประเพณี จึงพบว่าได้ให้ความสำคัญแก่เป้าหมายสูงสุดดังกล่าวไม่ชัดเจนเท่าที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน เพราะว่าจิตรกรรมวัดกันมาตุยารามได้จัดวางตำแหน่งภาพที่เป็นเหตุการณ์อันเป็นสัญลักษณ์แห่งเป้าหมายสูงสุดคือ การตรัสรู้ไว้ได้อย่างไม่ได้ให้ความสำคัญโดดเด่นเท่าที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน ซึ่งล้วนวางภาพเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ ไว้ในตำแหน่งที่สำคัญและโดดเด่นที่สุด (แม้ว่าในกรณีวัดกันมาตุยารามจะแสดงด้วยภาพที่ปราศจากองค์พระมารก็ตาม)

นอกจากนั้นแล้ว เมื่อพิจารณาภายใต้กรอบแนวคิดที่ว่าเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญา อันหมายถึงการตรัสรู้ได้และพ้นจากสังสารวัฏอย่างถาวรนั้น ในเมื่อจิตรกรรมตอนตรัสรู้ภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม ไม่ได้เน้นย้ำภาพเหตุการณ์ตรัสรู้อย่างชัดเจน เพราะฉะนั้น แม้ว่าจะปรากฏภาพการทอดพระเนตรเทวทูต 4 อันเป็นสาเหตุแห่งการออกบวชของพระพุทธองค์ด้วยก็ตาม แต่ความหมายของการออกบวชที่ถูกเน้นย้ำให้โยงไปที่เป้าหมายสูงสุดคือ การตรัสรู้ได้ก็ย่อมไม่ชัดเจนเท่าที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน เพราะจิตรกรรมเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ในจิตรกรรมวัดกันมาตุยารามนั้นไม่ได้ถูกให้ความสำคัญดังกล่าวไปแล้ว รวมทั้งการไม่ปรากฏภาพจักรวาลแบบไตรภูมิในงานจิตรกรรม (และองค์ประกอบอื่นอันเนื่องในงานจิตรกรรม เช่น ถวศลายประดับหน้าบัน และแผนผังวัดก็ไม่พบความหมายอันเชื่อมโยงกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิชัดเจน) ก็ได้ทำให้ความหมายของโลกหรือจักรวาลในฐานะเป็นแดนแห่งสังสารวัฏที่โดยเป้าหมายสูงสุดนั้นชีวิตจะต้องไปให้พ้นจากการเวียนว่ายตายเกิดตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิจึงย่อมไม่ชัดเจน และลดความสำคัญตามลงไปด้วย

เนื่องจากจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกายที่เลือกนำมาศึกษานั้น ได้มีการนำเอาเรื่องราวในพระวินัย และวัตรปฏิบัติของพระภิกษุมานเขียนเป็นจิตรกรรม ซึ่งเป็นเรื่องที่ไม่

เคยปรากฏอย่างชัดเจนมาก่อน ได้แก่ การนำจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระวินัย และวัตรปฏิบัติของสงฆ์อันได้แก่ จิตรกรรมเรื่องรูดงควัตร 13 ภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม การเขียนภาพเนื้อสัตว์ 10 ชนิดที่ห้ามภิกษุฉันท์ การเขียนภาพผลไม้ที่ทรงอนุญาตให้นำมาทำน้ำปาณะ 8 ชนิดในงานจิตรกรรมประดับประตู หน้าต่างด้านในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม และวัดกันมาตุยาราม การเขียนเรื่องการปฏิบัติกสิณบริเวณบานประตูภายในอุโบสถวัดกันมาตุยารามเรื่องวินัยกรรม การเปลี่ยนบาตร และการสวดปาฏิโมกข์ ในจิตรกรรมภายในอุโบสถ วัดปฐมวณาราม เป็นต้น ในทัศนะแนวคิดของธรรมยุติกนิกายนั้น ได้ให้ความสำคัญต่อ พระวินัย และความเคร่งครัดต่อวัตรปฏิบัติของสงฆ์เป็นพิเศษ¹⁴⁷ แนวคิดดังกล่าวของธรรมยุติกนิกายเช่นนี้จึงควรเป็นรากฐานที่ทำให้มีการเขียนภาพจิตรกรรมในส่วนที่เน้นเนื้อหาในพระวินัย และวัตรปฏิบัติของสงฆ์ ทั้งยังเกี่ยวข้องกับทัศนะที่ฝ่ายธรรมยุติกนิกายเชื่อว่าสงฆ์ฝ่ายคนมีความบริสุทธิ์กว่า เพราะความถือเคร่งในวินัย และวัตรปฏิบัติอันเคร่งครัดกว่าสงฆ์อีกฝ่าย(คือ สงฆ์ฝ่ายมหานิกาย)

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาจิตรกรรมฝาผนังดังกล่าวในกรอบแนวคิดที่มีความสัมพันธ์ต่อเป้าหมาย และวิถีของพุทธปรัชญาแล้วพบว่า พระวินัย และวัตรปฏิบัติเหล่านั้นในฐานะที่เป็นมรรคหรือวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุดนั้น วัตรปฏิบัติหรือมรรคที่ปรากฏในจิตรกรรมดังกล่าวไม่ได้บ่งชี้ไปสู่เป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาคือการตรัสรู้ได้อย่างชัดเจน

ตัวอย่างอันชัดเจนที่จะหยิบยกมาวิเคราะห์ ได้แก่ จิตรกรรมเรื่องรูดงควัตร 13 ภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม ซึ่งจิตรกรรมภายในอุโบสถดังกล่าวไม่มีการเขียนภาพการตรัสรู้ เพราะฉะนั้นความหมายของรูดงควัตรในฐานะที่เป็นวิถีหรือมรรคที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุดคือการตรัสรู้ได้ตามที่ปรากฏในจิตรกรรมภายในวัดมหาพฤฒารามจึงย่อมไม่ชัดเจน และการที่จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒารามไม่ปรากฏภาพไตรภูมิ (รวมทั้งองค์ประกอบต่างๆภายในวัดอันได้แก่ หน้าบัน ผนังกายประดับ และผังวัดก็ไม่มีปรากฏความหมายใดที่เชื่อมโยงกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิอย่างชัดเจน) จึงย่อมทำให้ความหมายของรูดงควัตรในฐานะวิถีหรือมรรคที่มนุษย์พึงต้องปฏิบัติเพื่อให้พ้นไปจากสังสารวัฏในไตรภูมิจึงย่อมไม่ชัดเจนตามไปด้วยเช่นกัน

มีข้อสังเกตว่าเชิงเปรียบเทียบว่า เรื่องรูดงควัตร 13 ที่แม้ว่าก่อนหน้านี้นี้มีการนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังไม่มากนัก แต่ทว่าในจำนวนน้อยที่มีการนำมาเขียนนั้นก็มิใช่อันเปรียบเทียบกันคือ จิตรกรรมฝาผนังเรื่องรูดงควัตร 13 ที่ผนังของมุขหลังภายในวิหารทิศเหนืออันเป็นผลงานที่เขียนขึ้นสมัยรัชกาลที่ 3 แม้ว่าปัจจุบันจิตรกรรมเหล่านั้นจะลบเลือนหมดสิ้นแล้ว

¹⁴⁷ เสฐียรพงษ์ วรรณปก, วิจารณ์บทความของ ดร. นิธิ เอียวศรีวงศ์ เรื่องปฐมสมโพธิกถา : ธรรมประวัติหรือชีวประวัติ, หน้า 78.

แต่จากจารึกที่กำกับได้ภาพจิตรกรรมเหล่านั้นยังหลงเหลืออยู่ในปัจจุบันทำให้เราทราบเรื่องราวที่เคยเขียนนั้นว่าเป็นการเขียนเรื่องชุดงศวัตร 13 บนกรอบแนวคิดที่ต่างจากในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม คือ เป็นการเขียนเรื่องชุดงศวัตร 13 บนรากฐานคติแบบไตรภูมิเพราะภายในอาคารเดียวกันในมุขหน้านั้นเขียนภาพคติจักรวาลแบบไตรภูมิ และผังในเขตพุทธาวาสของวัดพระเชตุพนนั้นก็ป็นรูปจำลองของจักรวาลแบบไตรภูมิในเชิงภววิสัยอย่างชัดเจนอยู่แล้ว และก็เป็นชุดงศวัตรที่แสดงวิถีบ่งชี้และสนับสนุนเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาอย่างชัดเจนเนื่องจากในวิหารทิศตะวันออกอันเป็นอาคารที่อยู่ในกลุ่มผังเดียวกันก็ได้เขียนเรื่องพุทธประวัติตั้งแต่ตอนออกบวชจนกระทั่งตรัสรู้ และจารึกเรื่องชุดงศวัตร 13 ที่ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารทิศเหนือ ในมุขหลังนั้นเป็นการกล่าวถึงชุดงศวัตร 13 ที่เชื่อมโยงวัตรปฏิบัติในชุดงศวัตรให้เข้ากับเป้าหมายสูงสุดอย่างชัดเจน เช่น ชุดงศวัตรที่ 8 โสทานิภังคชุดงศวัตร 8 สมทานพิจารณาอสุภในป่าช้าเป็นนิมิต ได้กล่าวถึงพระมหากาลเดระที่ได้สำเร็จอรหันต์เพราะไปพิจารณาอสุภะนางกุมารี¹⁴⁸ ซึ่งลักษณะดังกล่าวจะไม่พบในจิตรกรรมเรื่องชุดงศวัตรทั้ง 13 วัตร ในจิตรกรรมวัดมหาพฤฒารามเลย อีกทั้งมีข้อสังเกตว่าความในจารึกเรื่องชุดงศวัตร 13 และภาพจิตรกรรมเรื่องดังกล่าวที่วัดมหาพฤฒารามนั้นเป็นจารึกและการเขียนภาพที่ไม่มีการกล่าวถึงอิทธิปาฏิหาริย์เลยแม้แต่น้อย¹⁴⁹

การศึกษาตามที่กล่าวมาข้างต้นจึงเป็นหลักฐานชัดเจนที่ยืนยันว่า การเน้นความสำคัญในพระวินัยและวัตรปฏิบัติอันเคร่งครัดตามแนวคิดของธรรมยุติกนิกายที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังนั้น เป็นการเน้นย้ำที่ไม่ได้เชื่อมโยงไปสู่เป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาได้อย่างชัดเจนและสาระแห่งวัตรปฏิบัติที่เน้นย้ำนั้นก็ผ่านการคัดสรรทั้งเนื้อหา และรูปแบบให้เข้ากับรากฐานแนวคิดฝ่ายตน เช่น การลดอิทธิปาฏิหาริย์เพื่อให้เข้ากันได้กับรากฐานความเป็นจริงเชิงประจักษ์ เป็นต้น

จากหลักฐานที่วิเคราะห์มาทั้งหมดในบทนี้ กล่าวได้ว่า การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ได้ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ อันอยู่บน

¹⁴⁸ สรุปความจาก ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน, หน้า 133., และนอกจากนั้นใน ชุดงศวัตรที่ 2,3 และ 6 ก็เน้นย้ำเรื่องดังกล่าวอย่างชัดเจน (ดูในหน้า 131-132).

¹⁴⁹ แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงกับความในจารึกประกอบจิตรกรรมเรื่องชุดงศวัตรในวิหารทิศเหนือวัดพระเชตุพนที่มีเนื้อหาแทรกซึมเรื่องราวปาฏิหาริย์อยู่ทั่วไป (ดูเปรียบเทียบเพิ่มเติมกรณีวัดพระเชตุพนใน ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน, หน้า 131-133., ในกรณีวัดมหาพฤฒารามดูจารึกได้ใน จารึกหลักที่ 222 และควรดูจารึกหลักที่ 212-224 ประกอบด้วย., ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 2, (กรุงเทพฯ : คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2517), หน้า 73, 53-77).

รากฐานปรัชญาแบบสสารนิยมตามที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมฝาผนังนั้นเป็นการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในชั้นรากฐาน ที่ก่อให้เกิดการตีความและปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงของพุทธปรัชญา โดยสาระการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ได้ทำให้ศูนย์กลางของความเป็นจริงเคลื่อนย้ายออกไปจากตัวของมนุษย์เช่นนี้ ได้ส่งผลกระทบต่อเป้าหมาย วิถีของความเป็นมนุษย์ และรูปแบบศิลปกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ผ่านการตีความใหม่เช่นนี้ได้ให้ความสำคัญต่อโลกแห่งความเป็นจริงที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส และทำให้ความหมายเชิงมนโคติของพุทธปรัชญาที่เคยแฝงอยู่ในรูปสัญลักษณ์ของงานจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีอยู่เสื่อมคลายหรือปรับเปลี่ยนความหมายตามไปด้วย แม้ว่าวิทยาศาสตร์ตะวันตกช่วยให้มนุษย์ได้สัมผัสกับความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัย (objective reality) อย่างวิจิตรพิสดาร แต่ขณะเดียวกันก็ได้นำมนุษย์ถอยห่างออกจากความเป็นจริงเชิงอัตวิสัย (subjective reality)¹⁵⁰ และหลักฐานงานจิตรกรรมฝาผนังในช่วงเวลาที่ปรับเปลี่ยนมาให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์เช่นนี้ ทำให้เราได้เห็นภาพแนวคิดดังกล่าวได้อย่างชัดเจนว่าความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ได้เข้ามาบีบคั้นเป็นอย่างสูงกว่าความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย อันทำให้รูปแบบและความหมายที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาแต่เดิมปรับเปลี่ยนไปในที่สุด

¹⁵⁰ คร.ประมวล เพ็งจันทร์และอ.ชัชวาล บุญปิ่น, *สังขยาปาสกฏิกา อุปกรณ์แห่งการหยั่งถึงความเป็นจริงจากโลกวิทยาศาสตร์พุทธศาสนา*, เอกสารอัดสำเนาเนื่องในโอกาส ศ.ดร.นิธิ เอียวศรีวงศ์ มีอายุครบ 60 ปี, พ.ศ. 2543, หน้า 52.

บทที่ 6

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

งานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะในกลุ่มตัวอย่างที่ได้นำมาศึกษานั้น เป็นจิตรกรรมเขียนบนฝาผนังภายในอุโบสถเขตกรุงเทพมหานคร โดยจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นอันเป็นผลงานที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 1-3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ในราชวงศ์จักรี เป็นงานจิตรกรรมที่มีพัฒนาจากจิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนปลาย เรื่องราวหลักที่นำมาเขียนเป็นจิตรกรรมได้แก่ คติจักรวาลแบบไตรภูมิ พุทธประวัติ ทศชาติชาดก ที่มีรูปแบบศิลปะตามแบบประเพณีนิยมของงานจิตรกรรมไทยคือ ตัวภาพและสถาปัตยกรรมมีลักษณะเป็นภาพ 2 มิติ ที่ไม่แสดงปริมาตร แสงเงา ฉากประกอบภาพไม่ได้มีความสอดคล้องกับข้อเท็จจริงเชิงประจักษ์ แม้ว่ารูปแบบดังกล่าวจะไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงเชิงประจักษ์ภายนอกที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส แต่ก็มีความสอดคล้องกับข้อเท็จจริงเชิงจินตนาการ ในความหมายที่ตัวภาพ หรือตัวละครเหล่านั้นได้แสดงให้เห็นความหมายที่แฝงอยู่ในรูปกายต่างๆ คือ ความหมายของการสั่งสมกรรมดี และเรื่องราวต่างๆ เช่น ชาดก แม้ว่าจะไม่ได้มีความเป็นจริงในฐานะข้อเท็จจริงแต่ความหมายตามวิถีที่ปรากฏผ่านเรื่องราวเหล่านั้น เช่น การมีสัมมาทิฐิ การแสดงความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์ผ่านเรื่องราวที่ปรากฏในจิตรกรรมเหล่านั้น ก็ล้วนมีความเป็นจริงตามแนวทางพุทธปรัชญาที่ผู้ชมงานจิตรกรรมสามารถรับรู้ความจริงในความหมายเช่นนี้ได้ผ่านการชมงานจิตรกรรม

จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีแนวคิดที่อยู่บนรากฐานความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา ได้ให้ความสำคัญต่อการยังรู้ความเป็นจริงที่นำไปสู่การดับทุกข์ได้ตามแนวคิดของพุทธปรัชญา อันเป็นการยังรู้ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยที่ไม่สามารถแยกความจริงออกไปจากผู้รู้ความเป็นจริง และไม่สามารถตรวจวัดความจริงเช่นนี้ในเชิงปริมาณได้ นั่นคือการยังรู้ในไตรลักษณ์ ปฏิจจนูปบาท และอริยสัจ 4 ได้ในใจตน และเนื่องจากการยังรู้ได้ในใจตนเช่นนี้จึงย่อมทำให้ความเป็นจริงเช่นนี้ของพุทธปรัชญาเป็นความจริงเชิงมโนคติ อันเป็นนามธรรมด้วย ทั้งยังมีคุณสมบัติเป็นความเป็นจริงที่ไม่ได้ดำรงอยู่ในข้อเท็จจริงภายนอกตัวมนุษย์อย่างเป็นภววิสัย รวมทั้งความเป็นจริงเชิงมโนคติดังกล่าว เช่น การยังรู้ในอริยสัจ 4 เช่นนี้ยังเป็นพื้นฐานในการกำหนดเนื้อหา และรูปแบบของงานจิตรกรรมให้สอดคล้องกับแนวคิดความเป็นจริงเชิงมโนคติเช่นนี้ด้วย กล่าวตามลำดับคือ

ในด้านเนื้อเรื่องหรือวรรณกรรมที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรม รากฐานความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่เป็นการหยั่งรู้ในไตรลักษณ์ ปฏิจจนุปบาท และอริยสัจ 4 เป็นสิ่งที่กำหนดเป้าหมายและวิถีของความจริงที่มีมนุษย์เป็นศูนย์กลาง มีพระนิพพานกำหนดเป็นเป้าหมายสูงสุด ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังได้เน้นความสำคัญของการตรัสรู้สัมมาสัมโพธิญาณของพระพุทธเจ้าในฐานะเป้าหมายสูงสุด โดยเขียนภาพมารผจญเป็นภาพพระพุทธเจ้าท่ามกลางกองทัพพญามารจนสามารถชนะทั้งมารในเชิงภาวีสัย และในเชิงจิตวิสัย ซึ่งเป็นรูปแบบหลักที่พบเสมอในจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเป็นภาพขนาดใหญ่ในตำแหน่งตรงข้ามพระประธานเสมอ

ในด้านวิถีที่ไปสู่เป้าหมายสูงสุดที่เน้นย้ำนั้นก็อยู่บนรากฐานแห่งการรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติแห่งไตรลักษณ์อันมีวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุด ได้แก่ การมีวิถีชีวิตตามหลักอริยสัจ 4 คือ การหยั่งรู้ในทุกข์ของชีวิต จิตรกรรมได้เน้นย้ำสาระในข้อนี้สูงมาก ในจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติจะต้องปรากฏภาพการพบเทวทูต 4 ของพระพุทธองค์ที่ทรงทอดพระเนตรเห็นคนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวชก่อนออกบวช ทำให้พระองค์สามารถตระหนักรู้ทุกข์ และสามารถหยั่งรู้ปฏิจจนุปบาทอันเป็นวงจรและสาเหตุของทุกข์ในสังสารวัฏได้ และการเห็นนักบวชทำให้สามารถกำหนดเป้าหมายสูงสุดในการที่จะพ้นทุกข์ได้ ทั้งหมดเป็นสาเหตุให้พระองค์ทรงออกบวช และการหยั่งรู้ทุกข์ในไตรลักษณ์เช่นนี้ ก็เป็นสาเหตุแห่งการออกบวชของอดีตพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ ซึ่งภาพอดีตพระพุทธเจ้าทั้ง 27 พระองค์ ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารหลวงวัดสุทัศน์ก็ต้องปรากฏเหตุการณ์การทอดพระเนตรเทวทูต 4 ทั้งสิ้น รวมทั้งการออกบวชของพระปัจเจกพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุทัศน์ก็เกิดจากการหยั่งรู้ทุกข์ในไตรลักษณ์ทั้งสิ้น ฉะนั้นคุณค่าของงานจิตรกรรมฝาผนังเช่นนี้จึงได้เน้นให้เห็นความสำคัญของการหยั่งรู้ความเป็นจริงในอริยสัจ 4 ซึ่งเป็นการหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติที่มีความหมายทำให้มนุษย์มีวิถีไปสู่การดับทุกข์อันเป็นเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาได้

จิตรกรรมฝาผนังทุกแห่งได้ให้ความสำคัญแก่เหตุการณ์ออกบวชของพระพุทธองค์ทั้งสิ้น โดยแสดงภาพเจ้าชายสิทธัตถะทอดพระเนตรพระนางพิมพาโสทรธา กับโอรสคือพระราहुลที่บรรทมภายในปราสาท และพระองค์ได้ออกบวชโดยขี่ม้ากัณฐกะไปกับนายฉันทะพร้อมด้วยเหล่าเทวดา และได้ปลงพระเกศาออกบวช ณ ริมฝั่งแม่น้ำเนรัญชรา มีพระอินทร์เสด็จมารับพระเกศาไปประดิษฐาน ณ เจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

จริยวัตรของพระองค์รวมทั้งจริยวัตรของพระโพธิสัตว์แต่อดีตชาตินั้นอยู่บนรากฐานของวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุด อันประกอบด้วยมรรคมงคล 8 แทรกซึมอยู่โดยตลอดทั้งสิ้น และในฐานะที่ทรงบำเพ็ญบารมีเป็นพระโพธิสัตว์ โดยเฉพาะในสิบชาติสุดท้ายที่เรียกว่า

ทศชาตินั้นได้มีความสำคัญเป็นอย่างสูงในฐานะผู้ที่จะเป็นพระพุทธรเจ้าทุกพระองค์จะต้องบำเพ็ญ
 บารมีสิบประการดังกล่าวจึงจะสามารถตรัสรู้เป็นพระพุทธรเจ้าบรรลุนิพพานอันเปี่ยมมาอันสูงสุด
 ซึ่งเป็นปรมัตถสัจจะของพุทธปรัชญาได้ โดยองค์ประกอบของวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุด
 อันได้แก่มรรคมีองค์ 8 นั่นก็คือ กระบวนการกระทำพระนิพพานให้แจ้งในบั้นปลายนั่นเอง
 โดยสาระของมรรคทุกข้อนั้นได้ปรากฏครบถ้วนแทรกซึมอยู่ในทศชาติชาดก และพุทธประวัติ
 ที่นำมาเขียนจิตรกรรมทุกเรื่อง

จิตรกรรมฝาผนังได้ยอมรับแนวคิดเช่นนี้ โดยจิตรกรรมทุกแห่งหากเขียนทศชาติชาดก
 ก็ต้องเขียนภาพพุทธประวัติร่วมด้วยเสมอ และในชาดกทั้งสิบเรื่องได้เน้นย้ำความสำคัญกับ
 เวสสันดรชาดกมากที่สุดในฐานะเป็นชาติสุดท้ายที่พระโพธิสัตว์ทรงบำเพ็ญบารมีเต็มเปี่ยม เช่น
 จิตรกรรมฝาผนังภายในวัดราชสิทธิาราม และวัดสุวรรณารามนั้นจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดกมี
 เนื้อที่ถึงครึ่งหนึ่งของจิตรกรรมภายในอุโบสถ

สำหรับในด้านรูปแบบศิลปกรรมของจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น
 ความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาอันเป็นจิตวิสัย ได้มีบทบาทเป็นอย่างสูงต่อการกำหนด
 รูปแบบศิลปะในงานจิตรกรรม การมีแนวคิดอยู่บนรากฐานของความเป็นจริงเชิงมโนคติ ทำให้
 จิตรกรรมไม่จำเป็นต้องแสดงออกโดยรูปแบบศิลปะที่ต้องมีความสอดคล้องสมจริงกับข้อเท็จจริง
 ที่รับรู้ได้โดยประสาทสัมผัส รวมทั้งในด้านกาละและเทศะที่ปรากฏในงานจิตรกรรมก็มีใช้กาละ
 เทศะในเชิงประจักษ์ที่สามารถระบุเวลาที่แน่นอน แต่ล้วนขึ้นอยู่กับรากฐานของกาละ เทศะแบบ
 ไตรภูมิที่ไม่ได้อยู่บนรากฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์แบบปรัชญาสารนิยม ซึ่งในงาน
 จิตรกรรมทุกแห่งไม่ได้แสดงกาละ เทศะที่ระบุได้ในเชิงประจักษ์ และองค์ประกอบของภาพต่างๆ
 เช่น สถาปัตยกรรมแม้จะมีข้อมูลมาจากข้อเท็จจริงจากประสบการณ์ แต่ก็ได้ถูกเขียนขึ้นอย่าง
 สอดคล้องกับข้อเท็จจริง

สอดคล้องกับแนวคิดที่ปรากฏในคัมภีร์ หรือตัวละครของจิตรกรรมอันได้แก่ ภาพ
 เทวดา พรหม มาร กษัตริย์ รวมทั้งภพภูมิต่าง ๆ ที่ล้วนแสดงให้เห็นว่ารูปร่างกายสัตว์โลก และภพภูมิ
 เหล่านั้นมีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย ซึ่งรูปแบบของความเป็นจริงเชิงภววิสัยของรูปร่างกายดังกล่าว
 ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไม่มีความเป็นจริงตามแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ เพราะเป็นการ
 แสดงออกบนรากฐานของกรรมนิยาม และจิตนิยามของพุทธปรัชญาซึ่งไม่ได้ขึ้นอยู่กับฐานของ
 ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ความแตกต่างในรูปร่างกายของตัวละครเหล่านั้นล้วนเป็นไปตามกรรม
 และระดับจิตของตนที่กระทำกรรม โดยปรากฏรูปร่างตามผลกรรมที่ตนได้กระทำ และสัมพันธ์
 กับภพภูมิที่ตนจุติและอุบัติตามกรรมด้วย ฉะนั้น หากพิจารณาด้วยหลักกรรมเป็นพื้นฐานแล้ว
 ตัวภาพหรือตัวละครเหล่านั้นก็ย่อมมีความเป็นจริงเพราะสอดคล้องตามหลักกรรมนิยาม

ดังนั้นลักษณะความเป็นจริงเชิงภววิสัยดังกล่าวที่ปรากฏในจิตรกรรมจึงไม่อาจแยกออกจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยตามระดับจิตของสัตว์โลกผู้ทำกรรมได้ และตามกรอบแนวคิดเรื่องกรรมนิยามของพุทธปรัชญาเช่นนี้ได้ทำให้สัตว์โลกเป็นส่วนหนึ่งในความหมายของโลกและจักรวาลด้วย และมีความสำคัญในฐานะผู้ยังรู้สังขาร โลกอันจะนำไปสู่เป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาได้ ความสัมพันธ์ของความจริงเชิงภววิสัย และจิตวิสัยเช่นนั้นยังแสดงให้เห็นว่าความเป็นจริงเชิงภววิสัยเหล่านั้นซึ่งเป็นความจริงในระดับสมมุติสัจจะมีความหมายในแง่ที่เป็นสิ่งที่สามารถนำไปสู่ปรมาตมสัจจะได้ กล่าวคือสมมุติสัจจะเหล่านี้มีความสำคัญในฐานะเป็นอุปกรณ์ทำให้มนุษย์สามารถเข้าถึงความเป็นจริงในระดับปรมาตมสัจจะได้ด้วยตนเอง

จิตรกรรมฝาผนังได้ยอมรับและเน้นย้ำแนวคิดดังกล่าวปรากฏในภาพจักรวาลแบบไตรภูมิที่ได้เขียนสัตว์โลกอันประกอบด้วยมนุษย์ เทวดา มาร พรหม ซึ่งล้วนเป็นความจริงในระดับสมมุติสัจจะ เป็นองค์ประกอบของจักรวาลเสมอ และการยังรู้โลกหรือจักรวาลในฐานะสังขารโลกก็เป็นแนวคิดหลักที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง เช่น การเห็นความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์ในเหตุการณ์การออกบวชของพระพุทธเจ้า อดีตพระพุทธเจ้า พระสาวก และพระปัจเจกพุทธเจ้า เป็นต้น เพราะฉะนั้นตามกรอบแนวคิดเช่นนี้ ความเป็นจริงที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำจึงมีศูนย์กลางแห่งความจริง และการรู้ความเป็นจริงที่อยู่ที่ตัวของมนุษย์ มิใช่เป็นการรู้ความเป็นจริงของโลกภายนอก

กรอบแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเช่นนี้ได้ปรากฏเป็นแนวคิดหลักในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีโดยทั่วไปในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมาจนกระทั่งมีการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในเวลาต่อมา

ผลจากการเปิดประเทศในการติดต่อกับตะวันตก ด้วยเงื่อนไขทางการเมือง สังคม และศาสนา ทำให้ชุดของแนวคิดเรื่องความเป็นจริงตามคติเดิมของพุทธปรัชญาได้ถูกตั้งคำถาม และท้าทายจากชุดความคิดเรื่องความเป็นจริงที่เข้ามาจากตะวันตกอันมีรากฐานทางปรัชญาที่ต่างจากความจริงของพุทธปรัชญา การที่ชนชั้นสูงยอมรับในวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีจากตะวันตกนั้นก็ทำให้เห็นว่ต้องยอมรับแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์แบบวิทยาศาสตร์อันอยู่บนรากฐานของปรัชญาสสารนิยมของตะวันตกด้วยเช่นเดียวกัน เพราะวิทยาศาสตร์เหล่านั้นล้วนตั้งอยู่บนรากฐานของปรัชญาแบบสสารนิยมเป็นหลัก

การยอมรับแนวคิดดังกล่าวส่งผลกระทบต่อการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงของพุทธปรัชญาแต่เดิม เพราะลักษณะของความจริงเชิงประจักษ์ และวิทยาศาสตร์มีรากฐานทางอภิปรัชญาและญาณวิทยาที่ต่างจากความจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา คือ วิทยาศาสตร์ได้ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในระดับที่สามารถตรวจสอบได้

ด้วยประสาทสัมผัส ทำให้ความเป็นจริงมีคุณสมบัติเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ให้มนุษย์เข้าไปรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสอย่างเป็นวัตถุวิสัย จึงทำให้ข้อเท็จจริงที่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสถูกเน้นความสำคัญเป็นอย่างสูง ในขณะที่เดียวกันความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยที่ไม่สามารถตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัสตามแบบเดิมนั้นก็ได้ถูกตั้งข้อสงสัยในความมีอยู่จริง

แนวคิดเช่นนี้เป็นรากฐานส่งผลกระทบที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบ และเรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังโดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา โดยปรากฏขึ้นก่อน และเด่นชัดที่สุดในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิทาย เช่น วัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส ในฐานะที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ผู้สถาปนาธรรมยุติกนิทายนั้นเป็นชนชั้นนำของสยามที่ยอมรับแนวคิดจากตะวันตกที่มีบทบาทสำคัญในช่วงเวลาดังกล่าว

เมื่อแนวคิดพื้นฐานของชนชั้นสูงอันเป็นกลุ่มชนที่สร้างและอุปถัมภ์งานศิลปกรรมได้ปรับเปลี่ยนไปเช่นนี้จึงย่อมส่งผลกระทบต่องานศิลปกรรมที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว ซึ่งได้มีการปรับเปลี่ยนทั้งเนื้อหาและรูปแบบตามลำดับคือ

เนื้อหาเดิมของจิตรกรรมแบบจาริตที่ไม่สามารถเป็นจริงได้ในกรอบแนวคิดเชิงประจักษ์ คือ จักรวาลแบบไตรภูมิ และทศชาติชาดก เกือบไม่ปรากฏว่าได้นำมาเขียนเป็นจิตรกรรม หรือมีฉะนั้นก็ปรากฏในลักษณะที่ถูกลดขนาดและความสำคัญลงมาก ดังเช่นจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์วัดบรมนิวาส และวัดมหาพฤฒาราม เป็นต้น และรูปแบบศิลปะก็ได้ถูกเขียนอย่างให้ความสำคัญต่อความสอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส คือ เขียนภาพทิวทัศน์ในลักษณะที่แสดงมิติความลึก มีสีเส้นที่ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง รวมทั้งสถาปัตยกรรมในภาพได้ถูกเขียนอย่างคำนึงถึงความสอดคล้องต่อข้อเท็จจริง รูปแบบดังกล่าวยังสอดคล้องกับตัวภาพที่ปรากฏในจิตรกรรมที่ได้ถูกเขียนขึ้น โดยรากฐานที่แสดงความสอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ดังปรากฏในกลุ่มภาพบุคคลในจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมของขรัวอินโข่ง

ลักษณะดังกล่าวในงานจิตรกรรมทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่ปรากฏในตัวภาพเหล่านั้นถูกแยกขาดจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยของพุทธปรัชญา เพราะสิ่งที่กำหนดรูปแบบของตัวละครดังกล่าวมิใช่กรรม และระดับจิตของสัตว์โลกอันเป็นเจ้าของรูปภavnั้น ๆ แต่สิ่งที่กำหนดรูปแบบตัวละครเหล่านั้นก็คือข้อเท็จจริงทางกายภาพที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส

นอกจากนั้นแล้วผลการศึกษาทั้งหมดยังแสดงให้เห็นว่า รากฐานแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรับเปลี่ยนไปเช่นนี้เป็นหลักฐานว่า แนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์บนรากฐานปรัชญาแบบสสารนิยมเช่นนี้ได้ส่งผลกระทบในชั้นรากฐานของแนวคิดเรื่องความเป็นจริงของพุทธปรัชญาที่มีมาก่อนอย่างใหญ่หลวง โดยความเป็นจริงที่ได้ย้ายศูนย์กลางไปยังนอกตัวของ

มนุษย์เช่นนี้ ได้ทำให้สาระและคุณค่าของความเป็นจริงปรับเปลี่ยนไปด้วย นั่นคือ เมื่อความเป็นจริงเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ภายนอก ความเป็นจริงจึงเป็นภาวะที่สามารถมีอยู่อย่างเป็นอิสระจากตัวของมนุษย์ แนวคิดเช่นนี้ส่งผลให้ความจริงเป็นภาวะที่สามารถแยกออกจากความดี และความงาม อันกล่าวได้ว่า เกณฑ์การตัดสินว่าสิ่งใดจะงาม หรือจิตรกรรมใดจะงดงามหรือไม่นั้น หากจิตรกรรมนั้นแสดงให้เห็นว่าสามารถเขียนได้อย่างสอดคล้องกับข้อเท็จจริงภายนอกมากเท่าใดก็ถือว่ายิ่งงามมากขึ้นเท่านั้น ความงามในทัศนะเช่นนี้จึงขึ้นอยู่กับความจริงในฐานะที่เป็นข้อเท็จจริงภายนอก มิได้ขึ้นอยู่กับมนุษย์ โดยที่ข้อเท็จจริงเช่นนั้นก็เป็นอิสระจากความดี เพราะสิ่งที่เป็นปัจจัยให้เกิดความงามเช่นนั้นไม่ใช่ความดีอันเกิดจากการกระทำกรรมดีดังแนวคิดของพุทธปรัชญา ซึ่งมีความแตกต่างจากแนวคิดแบบจาริตของพุทธปรัชญาที่มีแนวคิดว่าทั้งความจริง ความดี และความงามล้วนไม่สามารถแยกจากกันอย่างเป็นอิสระได้ แต่หลังจากการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงดังกล่าวแล้วได้ส่งผลกระทบที่ทำให้ทั้งความจริง ความดี และความงามสามารถแยกออกจากกันได้อย่างเป็นอิสระ

จากการศึกษาแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ ทำให้เราได้ทราบแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยโบราณของไทย ซึ่งไม่ได้เป็นแต่เพียงแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเฉพาะในศิลปะเท่านั้น แต่ยังมีความสำคัญในฐานะเป็นตัวแทนของแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในสังคมไทยแบบจาริตก่อนการเข้ามามีอิทธิพลของแนวคิดแบบตะวันตก และการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏอย่างชัดเจนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมานั้นก็มีความสำคัญในฐานะทำให้เราทราบถึงที่มาของการเปลี่ยนแปลงแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ยังมีบทบาทเป็นอย่างสูงตราบนานทุกวันนี้

การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังดังกล่าวยังทำให้เราสามารถถึงเห็นคุณค่าและความหมายที่แฝงอยู่ในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่มีในอดีตนั้นว่าเป็นความหมายที่คนในสังคมปัจจุบันไม่ทราบความหมายที่ชัดเจน แต่อย่างไรก็ตามคุณค่าและความหมายดังกล่าวมีคุณค่ายิ่งต่อมนุษย์ในยุคปัจจุบัน เพราะในสังคมยุคปัจจุบันที่วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีมีบทบาทสูงยิ่งต่อความคิดของโลกในยุคปัจจุบัน ได้ทำให้สังคมประสบปัญหาต่างๆ มากมาย วิทยาศาสตร์อันอยู่บนรากฐานของปรัชญาสสารนิยม แม้จะทำให้มนุษย์รู้ความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัย และความเป็นจริงเชิงกายภาพที่อยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ได้อย่างก้าวหน้ามาก แต่กลับไม่ได้ทำให้มนุษย์สามารถรู้ในทุกข์ของตน และเพื่อนร่วมโลกได้ รวมทั้งไม่สามารถแก้ไขปัญหของสังคมได้ เพราะผลพวงของวิทยาศาสตร์ก่อให้เกิดปัญหาตามมามากมายทั้งปัญหาสิ่งแวดล้อม และปัญหาทางด้านจิตใจ การที่มนุษย์ไม่สามารถรู้ทุกข์และความเดือดร้อนในใจของเพื่อนร่วมโลกได้ก็เพราะได้มีวิถีที่ถอยห่างออกจากการเข้าใจความเป็นจริงเชิงนามธรรมที่ไม่สามารถใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือหรือ

อุปสรรคในการเข้าถึงความจริงอันเป็นเชิงนามธรรมได้ โดยการจะเข้าถึงความเป็นจริงในลักษณะเช่นนี้จำเป็นต้องใช้แนวทางอื่นที่ไม่ใช่วิธีการทางวิทยาศาสตร์ และพุทธปรัชญาก็เป็นแนวทางหนึ่งที่สามารถใช้ในการเข้าถึงความเป็นจริงในลักษณะดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

ในอดีตจิตรกรรม และงานศิลปะอื่นที่เกี่ยวข้องกันล้วนมีบทบาทอย่างสำคัญยิ่งที่ช่วยสื่อสารให้มนุษย์ได้เข้าถึงความเป็นจริงอันประเสริฐที่มีความเป็นนามธรรมดังเช่นความเป็นจริงของพุทธปรัชญาให้สามารถเข้าใจได้ง่ายโดยผ่านงานศิลปะได้อย่างมีประสิทธิภาพ

อย่างไรก็ดี ด้วยบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วได้ทำให้การเข้าใจความหมายและคุณค่าในงานจิตรกรรมฝาผนังได้ลางเลือนไปจากสังคมไทยยุคปัจจุบัน โดยที่จิตรกรรมและงานศิลปะอื่นๆ ในโลกยุคปัจจุบันนั้นก็ไม่ได้ถูกใช้ให้อยู่ในแนวทางที่จะก่อให้เกิดการสร้างสรรคในลักษณะที่จะช่วยขัดเกลากจิตใจมนุษย์ให้มีจิตใจที่ตึ๋งามดังที่เคยเป็นมาในอดีต แต่งานศิลปะได้ถูกอำนาจที่มีอิทธิพลสูงในสังคมปัจจุบัน เช่น กลุ่มทุนทางธุรกิจได้ใช้งานศิลปะในแนวทางที่ก่อให้เกิดโทษ และทุกข์แก่สังคม แม้ว่าในสังคมไทยยุคปัจจุบันจะยังคงมีการสืบทอดรูปแบบงานศิลปะแบบประเพณีอยู่ เช่น ยังปรากฏการเขียนงานจิตรกรรมแบบประเพณี แต่ก็มีข้อสังเกตว่า จิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีที่ถูกสร้างสรรค์ในยุคร่วมสมัยนี้ งานจิตรกรรมแบบประเพณีเหล่านั้นล้วนถูกสร้างขึ้นในมิติเพื่อการประดับตกแต่งสถานที่ให้คงงามเป็นหลักเท่านั้น รวมทั้งการที่งานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นใหม่เหล่านั้นได้เคลื่อนย้ายตำแหน่งที่ตั้ง และบริบทของตนเองจากอาคารทางศาสนา โดยได้มีการเขียนจิตรกรรมแบบประเพณีในโรงแรม ธนาคาร หรือสถานเสริมความงาม เช่น สปา(Spa) ก็ได้ทำให้ผลงานศิลปะแบบประเพณีที่ยังมีการสืบทอดรูปแบบอยู่ในปัจจุบันที่แม้ว่าจะรักษาเนื้อหาและรูปแบบตามจารีตไว้ได้ แต่ความหมายและพลังอันสามารถโน้มน้าวจิตของผู้ชมผลงานเหล่านั้นให้สามารถปรับเปลี่ยนชีวิตของตนให้เป็นไปในทางที่ประเสริฐได้อย่างเข้มข้นดังในอดีตย่อมปรากฏไม่ชัดเจน

การปลูกฝังและให้การศึกษาต่อสังคมให้สามารถเข้าใจความรู้และความหมายอันมีคุณค่าที่แฝงอยู่ในงานจิตรกรรมที่ปัจจุบันความหมายเหล่านั้นได้ถูกทำให้ลบล้างจากสังคม เมื่อสังคมได้เข้าใจความหมาย และคุณค่าที่อยู่ในงานจิตรกรรมแบบประเพณีแล้ว ในสังคมที่เกิดความเข้าใจดังกล่าวนี้เองจะเป็นสังคมที่มีรากฐานที่เอื้อและเหมาะสมแก่การเกิดขึ้นของคนทำงานศิลปะรุ่นใหม่ที่มีความเข้าใจในรากฐานคุณค่าของความคิดในอดีต และจะเป็นรากฐานที่ดีในการพัฒนางานจิตรกรรมฝาผนังในรูปแบบใหม่ แม้ว่าจะได้ปรับเปลี่ยนเทคนิค เรื่องราว รูปแบบ และบริบทไปตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปรวดเร็วเพียงไรก็ตาม แต่การปรับเปลี่ยนที่อยู่บนรากฐานของการเข้าใจคุณค่าและความหมายตามจารีตเดิม ย่อมทำให้การปรับแก้เปลี่ยนดังกล่าวนี้ไม่ได้ก่อให้เกิดผลงานที่มีแต่เพียงความงดงามเท่านั้น แต่ยังเป็นการพัฒนางานจิตรกรรมและงาน

ศิลปะที่มีรากฐานจากการเข้าใจในคุณค่าของแนวคิดที่มีอยู่เดิมด้วย รวมทั้งยังคงมีพลังในการช่วยชี้นำและกล่อมเกลามนุษย์ในสังคมให้มีความสุขได้ด้วย

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์นี้ ทำให้เข้าใจรากฐานแนวคิดของรูปแบบจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และเห็นถึงการปรับเปลี่ยนแนวคิดทางปรัชญาที่ส่งผลกระทบต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมของงานจิตรกรรมฝาผนังในสังคมไทย

ประเด็นที่ควรจะมีการศึกษาเพิ่มเติมก็คือ จากการที่ได้ทราบผลการศึกษาในงานวิจัยนี้แล้วว่า ความคิดที่เป็นรากฐานให้แก่รูปแบบศิลปกรรมของงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีคือแนวคิดความเป็นจริงเชิงมโนคติที่อยู่ดั่งบนรากฐานของพุทธปรัชญา แต่ว่าการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปะที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกตามเงื่อนไขความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง สังคม และเศรษฐกิจของสยามในช่วงราวร้อยปีเศษที่ผ่านมา นั้นได้ปรับเปลี่ยนมาให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ซึ่งอยู่บนรากฐานของปรัชญาสตานิยม การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ให้ความสำคัญต่อแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์ดังปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง เป็นการปรับเปลี่ยนชุดแนวคิดทางปรัชญาที่มีรากฐานทางอภิปรัชญาและญาณวิทยาที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง เพราะว่ารากฐานแนวคิดในจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิมนั้นมิได้ตั้งอยู่บนรากฐานของปรัชญาแบบสตานิยมเลย แต่ทว่าในเมื่อได้มีความพยายามผสมผสานแนวคิดและรูปแบบที่มีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงเช่นนี้เข้าด้วยกันดังปรากฏในงานศิลปะแล้ว จึงย่อมเกิดคำถามว่า แนวคิดทางปรัชญาที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงนี้สามารถผสมผสานกันได้หรือไม่ อีกทั้งก่อให้เกิดปัญหาใดในเชิงปรัชญาหรือไม่ และถ้าหากเกิดปัญหาในเชิงปรัชญาแล้ว ปัญหานั้นเป็นไปอย่างไร อีกทั้งผลกระทบที่มีต่อวิถี และเป้าหมายตามจารีตเดิมของพุทธปรัชญานั้น เมื่อมีการปรับเปลี่ยนแนวคิดเช่นนั้นแล้ว แนวคิดที่ถูกปรับเปลี่ยนไปใหม่เช่นนี้ส่งผลต่อการบรรลุสู่เป้าหมายของพุทธปรัชญาหรือไม่ เพียงไร ก็ควรจะมีการศึกษาเพิ่มเติมกันต่อไป

นอกจากการปรับเปลี่ยนรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังในรูปแบบใหม่ที่สำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์อันมีรากฐานอยู่บนปรัชญาสตานิยมของตะวันตกเช่นนี้ แนวคิดที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์จากโลกตะวันตก ได้ขยายตัวและพัฒนาจนกลายเป็นแนวคิดหลักในสังคมไทยปัจจุบัน ซึ่งกระแสแนวคิดแบบตะวันตกเช่นนี้ได้กลายเป็นแนวคิดที่ทรงอิทธิพลสูงมาก และเมื่อผู้คนในสังคมถูกครอบงำโดยแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์อันอยู่บน

รากฐานปรัชญาสารนิคมเช่นนี้ จึงได้ก่อให้เกิดคำถามมากมายที่แนวคิดแบบจารีตของพุทธปรัชญาไม่สามารถตอบได้ตามกรอบแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ เช่น เรื่องนรก สวรรค์ กฎแห่งกรรม ปัญหาที่มีรากฐานมาจากความคลุมเครือในทัศนะของคนรุ่นใหม่ในสังคมเช่นนี้ ย่อมส่งผลกระทบต่อโลกทัศน์และวิถีชีวิตของพุทธศาสนิกชนไทยชนในยุคปัจจุบันไม่น้อย

ดังนั้นนอกเหนือจากการศึกษาผลกระทบที่มีต่อแนวคิดของพุทธปรัชญาที่เกิดขึ้นในอดีตแล้ว จึงควรมีการศึกษาผลกระทบอันสืบเนื่องมาจากโลกทัศน์วิทยาศาสตร์สมัยใหม่ที่ได้ส่งผลกระทบต่อระบบความคิดของพุทธศาสนิกชนในสังคมยุคปัจจุบันนี้อย่างไร และเป็นไปในลักษณะใด ทิศทางและแนวโน้มในการเข้าใจรวมทั้งการแก้ปัญหาเหล่านั้นควรจะเป็นไปอย่างไร ก็จะเป็นการศึกษาที่มีคุณค่าต่อสังคมไม่น้อย เพราะสามารถทำให้สังคมเข้าใจปัญหาที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน และมีทางออกอย่างเหมาะสมให้กับปัญหาเหล่านั้นได้

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. **จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2525.
- _____. **จิตรกรรมฝาผนังในกรุงเทพมหานคร**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2533.
- กฤษฎา พิณศรี. “อิทธิพลศิลปวัฒนธรรมตะวันตกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธิ์นิมิตรสถิตมหาสีมาราม”. **เมืองโบราณ**, 24, 4 (ตุลาคม-ธันวาคม, 2541): 54-66.
- ขาว เหมือนวงศ์. **การพิสูจน์ทรงค่านวณการเกิดสุริยุปราคาของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**. กรุงเทพฯ: คณะวิศวกรรมศาสตร์ และสำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้า ธนบุรี, 2544.
- จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. “จิตรกรรมที่เขียนในพระอุโบสถวัดทองนพคุณ”. **เมืองโบราณ**, 1, 4 (กรกฎาคม – กันยายน, 2518): 71-81.
- _____. **ขุมนุมพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หมวดวรรณคดีและหมวดโบราณคดี และประชุมพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4 ภาคปกิณกะ**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.
- _____. **เทศนาพระราชประวัติและพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพุทธศาสนา**. กรุงเทพฯ: ไทยเชชม, 2523.
- _____. **พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2521.
- จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **พระราชดำรัสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแถลงพระบรมราชาธิบายแก่ไขการปกครองแผ่นดินและพระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีไปมากับสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2540.
- _____. **พระราชวิจารณ์เรื่องชาดก. นิตานกถา พระพุทธประวัติคอนตัน ฉบับพระพุทธโฆสเถระ**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2529.
- จารึกสมัยสุโขทัย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526.
- จารุณี วงศ์ละคร. **ปรัชญาเบื้องต้น**. เชียงใหม่: ภาควิชาปรัชญา และศาสนา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. คณะอักษรศาสตร์. **อารยธรรม สมัยใหม่-ปัจจุบัน**. กรุงเทพฯ:

สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ชาญณรงค์ บุญหนุน. **ทฤษฎีความจริงในพุทธปรัชญาเถรวาท**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์

ดุสิตบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ชาติรี ประกิตนันทการ. **การเมืองและสังคมในศิลปสถาปัตยกรรมสยามสมัย ไทยประยุกต์**

ชาตินิยม. กรุงเทพฯ: มติชน, 2547.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. **ผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณจากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่ง**

พุทธไสสวรรค. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2545.

เดือนฉาย อรุณกิจ. **การศึกษาวิเคราะห์หมโนทัศน์เรื่องโลกในพุทธปรัชญาเถรวาท**.

วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ไตรภูมิคาถา ของพญาธิไท (Traibhumikatha : the story of the three planes of existence King Lithai).

กรุงเทพฯ: คณะทำงานโครงการวรรณกรรมอาเซียน คณะกรรมการ

ประสานงานฝ่ายไทยว่าด้วยวัฒนธรรมและสนเทศของอาเซียน, 2530.

ทวีศักดิ์ เผือกสม. **การปรับตัวทางความรู้ ความจริง และอำนาจของชนชั้นนำสยาม พ.ศ.**

2325 - 2411. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ฉบับเจ้าพระยา**

ทิพากรวงศ์ ฉบับตัวเขียน ชำระต้นฉบับโดย นฤมล ชีรวัดน์ ; บรรณาธิการ

โดย นิธิ เอียวศรีวงศ์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์วิชาการ, 2539.

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

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

_____. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4**. พระนคร: องค์การค้าของ คุรุสภา, 2504.

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

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

นิธิ เอียวศรีวงศ์. **ปากไก่ และใบเรือว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์ และวรรณกรรม**

คันรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2543.

- นิยะดา เหล่าสุนทร. **ไตรภูมิพระร่วง: การศึกษาที่มา**. กรุงเทพฯ: แม่คำผาง, 2538.
- นิยะดา เหล่าสุนทร และคนอื่นๆ. **ภูมิปัญญาของคนไทย: ศึกษาจากกฎหมายตราสามดวง และจิตรกรรมฝาผนัง**. กรุงเทพฯ: หุ่นส่งเสริมกลุ่มวิจัย เมธีวิจัยอาวุโส สกว., 2540.
- แน่นน้อย ศักดิ์ศรี, ม.ร.ว. ไชแสง สุชะวันนะ และสุสดี ทิพทัส. **สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง**. เล่ม 1. กรุงเทพฯ: สำนักกราชเลขาธิการ, 2531.
- บรรจบ บรรณรุจิ. **พระโพธิสัตว์วิเศษองค์กับพระพุทธเจ้าในอดีต**. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2532.
- _____. **อติมหาสาวก**. กรุงเทพฯ: กองทุนศึกษาพุทธสถาน, 2537.
- บริดเลย์, วิลเลียม แอล. **สยามแต่ปางก่อน: 35 ปีในบางกอกของหมอบริดเลย์** แปลจาก *Siam then: the foreign Colony in Bangkok before and after Anna* โดยศรีเทพ กุสุมา ณ อยุธยา และศรีลักษณ์ สง่าเมือง. กรุงเทพฯ: มติชน, 2547.
- _____. **หนังสืออักษรภิธานศัพท์** (Dictionary of Siamese Language). กรุงเทพฯ: องค์การค้ำของ ฤๅสภา, 2514.
- บาร์ราคลอฟ จีออฟรี. **ประวัติศาสตร์ร่วมสมัย** แปลจาก *An Introduction to contemporary* โดย เกรียงศักดิ์ เชนฐพัฒน์นิช. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548.
- ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า. **ปฐมสมโพธิกถา**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2539.
- ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่งกรุ๊ป, 2544.
- ประชุมพระราชปวงดา**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2517.
- ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 1**. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2517.
- ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 2**. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2521.
- ประทีป ชุมพล. **ปรัชญาและแนวความคิดในจิตรกรรมฝาผนังสุทธราชรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535.
- ประพนธ์ อัสววิรุฬหการ. **การศึกษาวีเคราะหเรื่อง พระโพธิสัตว์ในคัมภีร์เถรวาทและคัมภีร์มหายาน**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523.
- ประมวล เพ็งจันทร์ และชัชวาล ปุญฺณิน. **สังขยาปภาสณิกา อุปกรณ์แห่งการหยั่งถึงความเป็นจริงจากโลกวิทยาศาสตร์พุทธศาสนา**. (อัดสำเนา). 2543.

ประยูร อุตสาธุะ. **ครูคงแป๊ะและครูทองอยู่: สองจิตรกรเอกแห่งยุคทองของศิลปะ**

จิตรกรรมรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2530.

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

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

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

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

ปรีดา เฉลิมเผ่า กอนันต์กุล. **ภาษาของจิตรกรรมไทย: การศึกษารหัสของภาพและความ**

หมายทางสังคมวัฒนธรรมของจิตรกรรมพุทธศาสนาค้นรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ:
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.

ปวเรศวรียาลงกรณ์, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า. **พระราชประวัติ และพระราชนิพนธ์บางเรื่องใน**

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. มาท: 2505.

พจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ. 2530. กรุงเทพฯ: วัฒนาพานิช, 2534.

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

พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน อักษร ก. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน,
2526.

พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวง. 45 เล่ม. กรุงเทพฯ: กรมการศาสนา, 2514.

พระเทพเวที (ประยูรค์ ปยุตโต). พุทธศาสนาในฐานะเป็นรากฐานของวิทยาศาสตร์.

กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2535.

_____. **กรรมและนรกสวรรค์สำหรับคนรุ่นใหม่.** กรุงเทพฯ: มูลนิธิพุทธธรรม, 2531.

พระธรรมปิฎก (ประยูรค์ ปยุตโต). กรณีธรรมกายบทเรียนเพื่อพระพุทธศาสนาและ

สังคมไทย. กรุงเทพฯ: กองทุน วัฒนธรรม, 2542.

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

_____. **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลธรรม.** กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราช
วิทยาลัย, 2538.

_____. **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณ
ราชวิทยาลัย, 2540.

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

พระพุทธโฆษาจารย์. วิสุทธิมรรค แปล ภาค 3 ตอนจบ ฉบับของมหาวิทยาลัยราชวิทยาลัย.

กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2516.

พระไพศาล วิสาโล. **พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้ม และทางออกจากวิกฤต.**

กรุงเทพฯ: มูลนิธิศตวรรษที่ 21, 2546.

พระมหาชัยวสุ. **คุณค่าการบวชปัจจุบัน.** มปท: มปท., 2546.

พระมหาสุรพล สังกรณ์. **ปฐมสมโพธิปริเฉทที่ 1-7 การตรวจชำระเชิงวิเคราะห์.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2542.

พระเมธีธรรมาภรณ์. **ปรัชญากรีก ป่อเกิดภูมิปัญญาตะวันตก.** กรุงเทพฯ: สยาม, 2537.

พระยาธรรมปรีชา (แก้ว). **ไตรภูมิโลกวินิฉัยกถา ฉบับที่ 2 (ไตรภูมิฉบับหลวง).** เล่ม 1, 3. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2520.

พระราชเทวี พระวินัยธร. **ขุมขุมบทศกมณต์ฉบับหลวงแปล.** กรุงเทพฯ: อานวยตา, 2532.

พระสุทร และอรธกถาแปล. 90 เล่ม. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525-2528.

พิพัฒน์ พงศ์พิพร. **ภาพมุมกว้างของกรุงเทพพระมหานครในสมัยรัชกาลที่ 4.** มปท : 2542.

พิริยะ ไกรฤกษ์. “การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย”. **เมืองโบราณ**, 24, 2 (เมษายน – มิถุนายน, 2542): 10-43.

พิสิษฐ์ โคตรสุโพธิ์. **ทฤษฎีความรู้.** (อัคราณา). เชียงใหม่: ภาควิชาปรัชญาและศาสนา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2543.

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

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

ภัทราภา ดัชนีสถิตย์ และคนอื่นๆ. **บรรณาธิการ. ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร.** กรุงเทพฯ: สำนักกราชเลขาธิการ, 2528.

นิพนธ์ปัญหา: **ฉบับพิศดาร.** กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาการ, 2500.

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

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

ลักษณะวัด ปาละรัตน์. **ญาณวิทยาในพุทธปรัชญาเถรวาทเป็นประสบการณ์นิยมหรือไม่.** วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535.

ถัดนา อัสวรุ่งนิรันดร์. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่อง “อสังขะ” ในพุทธปรัชญาฝ่ายเถรวาท.**

- วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527.
- วชิรญาณวโรรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า. **พุทธประวัติ**. เล่ม 1. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2519.
- วรรณิกา ณ สงขลา. **การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2531.
- _____. **จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001**. เล่ม 2 วรรณกรรม. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2534.
- _____. **จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2533.
- วิยะดา ทองมิตร. **จิตรกรรมแบบสากลสองช่วงขั้วอินโซ่ง**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2522.
- วิไลรัตน์ ย้งรอด. **การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในเขตกรุงเทพมหานคร**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540.
- _____. "จิตรกรรมฝาผนังภาพวัฒนธรรมมิลี". **เมืองโบราณ**, 24, 4 (ตุลาคม – ธันวาคม, 2541): 15 – 25.
- ศรีสุพร ช่วงสกุล. **การเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์: ศึกษากรณีธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368-2464)**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530.
- ศิรินทร์ ใจเที่ยง. "อดีตพุทธ จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 และ 4 ในกระแสดั้งความเปลี่ยนแปลง". **เมืองโบราณ**, 27, 2 (เมษายน – มิถุนายน, 2544): 71-81.
- สน สิมารัง. "จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งทรงผนวช". **เมืองโบราณ**, 6, 3 (สิงหาคม – พฤศจิกายน, 2523): 50-66.
- _____. **จิตรกรรมฝาผนังสองช่วงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์, 2522.
- สมชาติ มณีโชติ. **จิตรกรรมไทย**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2529.
- สมชาย สิริประเสริฐศิลป์. **การศึกษารูปแบบสถาปัตยกรรมเจดีย์ในสมัยรัชกาลที่ 4**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2529.
- สมบัติ จำปาเงิน. "วัดพระแก้ววังหน้า". **เมืองโบราณ**, 1, 4 (กรกฎาคม-กันยายน, 2518): 11-20.
- สมพงษ์ ทิมแจ่มใส. **วัดมหาพฤฒาราม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2526.
- สมภาร พรหมทา. **อัศติคากับนัคคิตาในพุทธปรัชญาเถรวาท**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.
- อนุภาพไครภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา- ฉบับกรุงธนบุรี**. เล่ม 1-2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542.

สันติ เล็กสุขุม. **จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย.**

(อัคราณา), 2544.

_____. **ศิลปะอุโบสถ.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2540.

_____. **ศิลปะอยุธยา งานช่วงหลวงแผ่นดิน.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2542.

สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒน์. **จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา.** กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์
การพิมพ์, 2524.

สาขชล สัตยานุรักษ์. **พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระ
พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. 2325-2352).** กรุงเทพฯ: มติชน, 2546.

สารานุกรมวิทยาศาสตร์ ของสมาคมวิทยาศาสตร์แห่งประเทศไทย. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนา
พานิช, 2515.

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

สุรัช จงจิตงาม. “สุริยุปราคาในวังหลวง”. **เมืองโบราณ**, 21, 1-4 (มกราคม-ธันวาคม, 2538):
153-165.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. “ลักษณะแบบ 2 มิติของรูปทรงต่างๆ ในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตน
โกสินทร์ตอนต้น”. **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร**, 3,1 (กรกฎาคม – ธันวาคม, 2522):
60 – 83.

สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, ม.ล. “พระพุทธรูปเมืองหลวงพระบาง: ศึกษาในแง่ความสัมพันธ์กับเมือง
เชียงใหม่”. ใน **ความสัมพันธ์ระหว่างล้านนา ล้านช้าง : กรณีศึกษาศิลปกรรมใน
เมืองเชียงใหม่ และเมืองหลวงพระบาง.** เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัย
เชียงใหม่, 2544.

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

สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, ม.ร.ว. **พระพุทธรูปในพระบรมมหาราชวัง.** กรุงเทพฯ: สำนักกราช
เลขาธิการ, 2535.

สุวรรณ สถาอานันท์. **ภูมิปัญญาวิชาเงิน: บทวิเคราะห์คำสอนของปรมาจารย์โคเก้น.** กรุงเทพฯ:
สยาม, 2534.

_____. **ศรัทธากับปัญญา: บทสนทนาทางปรัชญาว่าด้วยศาสนา.** กรุงเทพฯ:
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

เสฐียรพงษ์ วรรณปก. **คาถาพาหุง.** กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์, 2541.

- _____. “วิจารณ์บทความของ ดร.นิธิ เอียวศรีวงศ์ เรื่องปฐมสมโพธิกถา: ธรรมเนียมประวัติหรือชีวประวัติ”. **ศิลปวัฒนธรรม**, 3,7: 70-79.
- เสมอชัย พูลสุวรรณ. **วิทยาศาสตร์กับความจริงในวัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2544.
- _____. **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 – 24**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัย
- แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. **วัดดุสิตาราม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2526.
- _____. **วัดทองธรรมชาติ**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2525.
- _____. **วัดสุวรรณาราม**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2525.
- อดิศักดิ์ ทองบุญ. **ปรัชญาอินเดีย**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2524.
- อภิชาติ กวินสุข. **แนวคิดทางปรัชญาในภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**.
วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2545.
- อภิรักษ์ โปษยานนท์. **จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก**. เล่ม 1.
กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2537.
- อมร ศรีพจนารถ. **ภาพจิตรกรรมไทย**. พระนคร: บริษัทโสณนิมิตต์จำกัด, 2514.
- อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์. **การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2475**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.
- อังฉรา กาญจโนมัย. **การฟื้นฟูพระพุทธศาสนาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ.2325 – 2394)**. อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523.
- อักษะสิทธิ์, จูเลียน และคนอื่นๆ. **วิวัฒนาการแห่งความคิด: ภาคนุษย์ และโลก** แปลจาก
Section two, man and the world โดย จูฟาทิพย์ อุมะวิซเซนี. กรุงเทพฯ:
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.
- Apinan Poshyananda. **Modern art in Thailand: nineteenth and twentieth centuries**.
Singapore: Oxford University Press, 1992.
- Boisselier, Jean. **Thai painting** translated by Jeant Seligman. Tokyo: Kodansha
International, 1976.
- Cohen, Bernord. “Man and science”. **The Random house encyclopedia**. New York:
Random, 1977.
- Deimling, Barbara. **The Art of the Italian Renaissance**. Köln: Könemann, 1995.
- Encyclopedia of philosophy**. Vol. 5. 1967.

Encyclopedia of world art. Vol. 10. 1972.

Haldane, John J. "A Thomist Metaphysics". in **The Blackwell guides to metaphysics.**

Blackwell: Malden, 2002. pp.87-109.

Hospers, John. **An Introduction to philosophical analysis.** London: Routledge & K. Paul,
· 1967.

Hume, David. **A Treatise 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.

Mead, Hunter. **Types and problems of philosophy.** New York: Holt, Rinehart &
Winston, 1965.

The New encyclopedia Britanica. Vol. 12, 20. 1985.

Puhakka, Kaisa. **Knowledge and Reality.** Delhi: Motilal Banarsidass, 1994.

Santi Leksukhum. **Temples of gold: seven centuries of Thai Buddhist paintings.**
Bangkok: River Books, 2000.

Simpson, D.P. **New Latin - English English - Latin Dictionary.** New York: Funk &
Wagnalls, 1959.

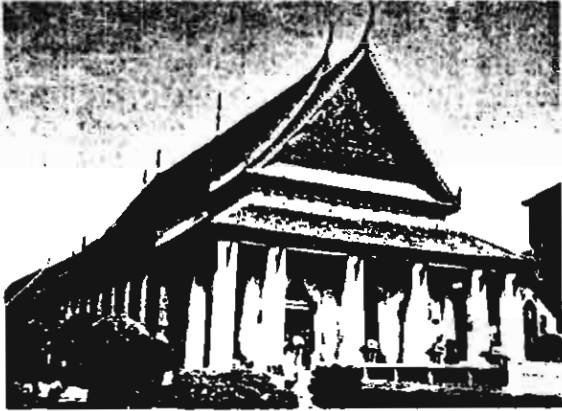
Thongchai Winichakul. **Slam Mapped.** Chiang Mai: Silkworm Book, 1994.

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.

ภาพประกอบ

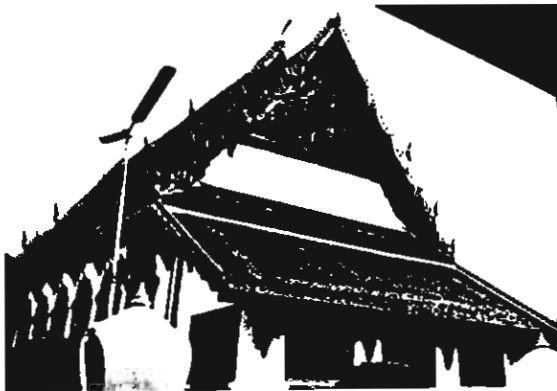
อาคารที่ปรากฏจิตรกรรมฝาผนังที่ใช้ในการศึกษา และจิตรกรรมฝาผนัง ในกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษา



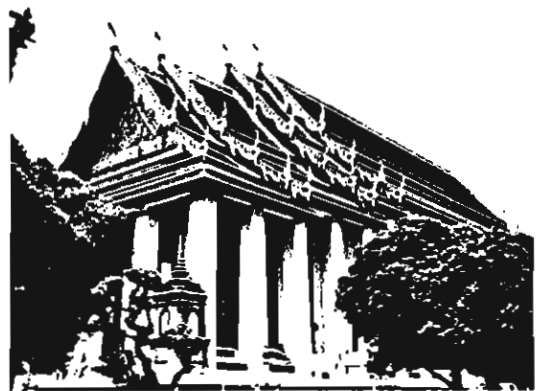
ภาพที่ 1 พระที่นั่งพุทธไสสวรรคย์



ภาพที่ 2 อุโบสถวัดราชสิทธิธารามราชวรวิหาร



ภาพที่ 3 อุโบสถวัดคูสิดารามวรวิหาร



ภาพที่ 4 อุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร



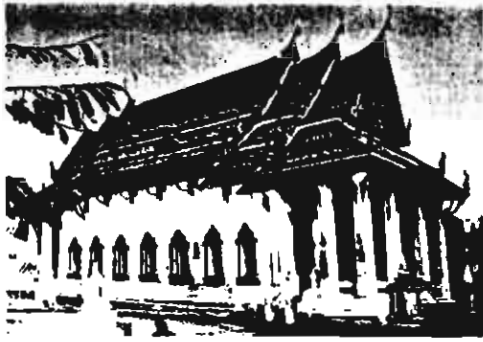
ภาพที่ 5 วิหารหลวงวัดสุทัศน
เทพวรารามราชวรมหาวิหาร



ภาพที่ 6 อุโบสถวัดพระเชตุพน
วิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร



ภาพที่ 7 วิหารพระพุทธไสยาสน์
วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
ราชวรมหาวิหาร



ภาพที่ 8. อุโบสถวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร



ภาพที่ 9. อุโบสถวัดทองธรรมชาติวรวิหาร



ภาพที่ 10. อุโบสถ
วัดบวรนิเวศน์วิหาร



ภาพที่ 11. อุโบสถวัดบรมนิวาส
ราชวรวิหาร



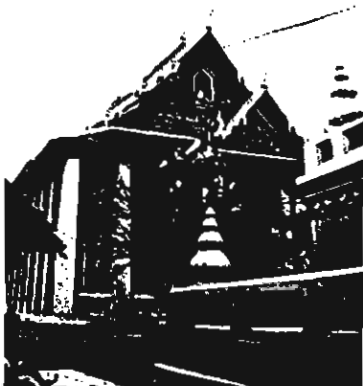
ภาพที่ 12. อุโบสถวัดมหาพฤฒาราม
วรวิหาร



ภาพที่ 13. อุโบสถวัดกันมาตุยาราม
(ภาพ : วัดมหาพฤฒาราม หน้า 63)

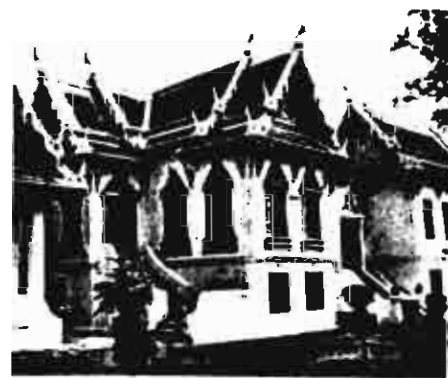


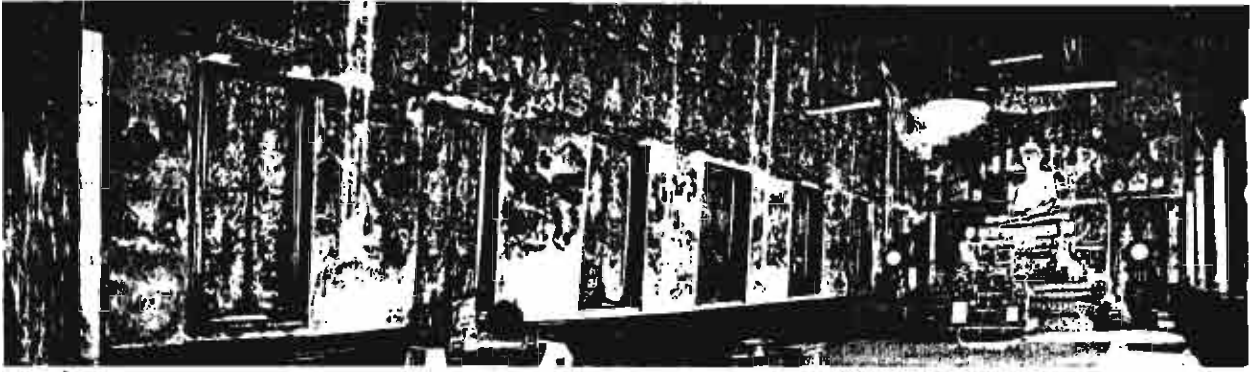
ภาพที่ 14. อุโบสถวัดปทุมวนาราม
ราชวรวิหาร



ภาพที่ 15. วิหารวัดปทุมวนาราม
ราชวรวิหาร

ภาพที่ 16. พระที่นั่งทรงผนวช
วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม
ราชวรวิหาร

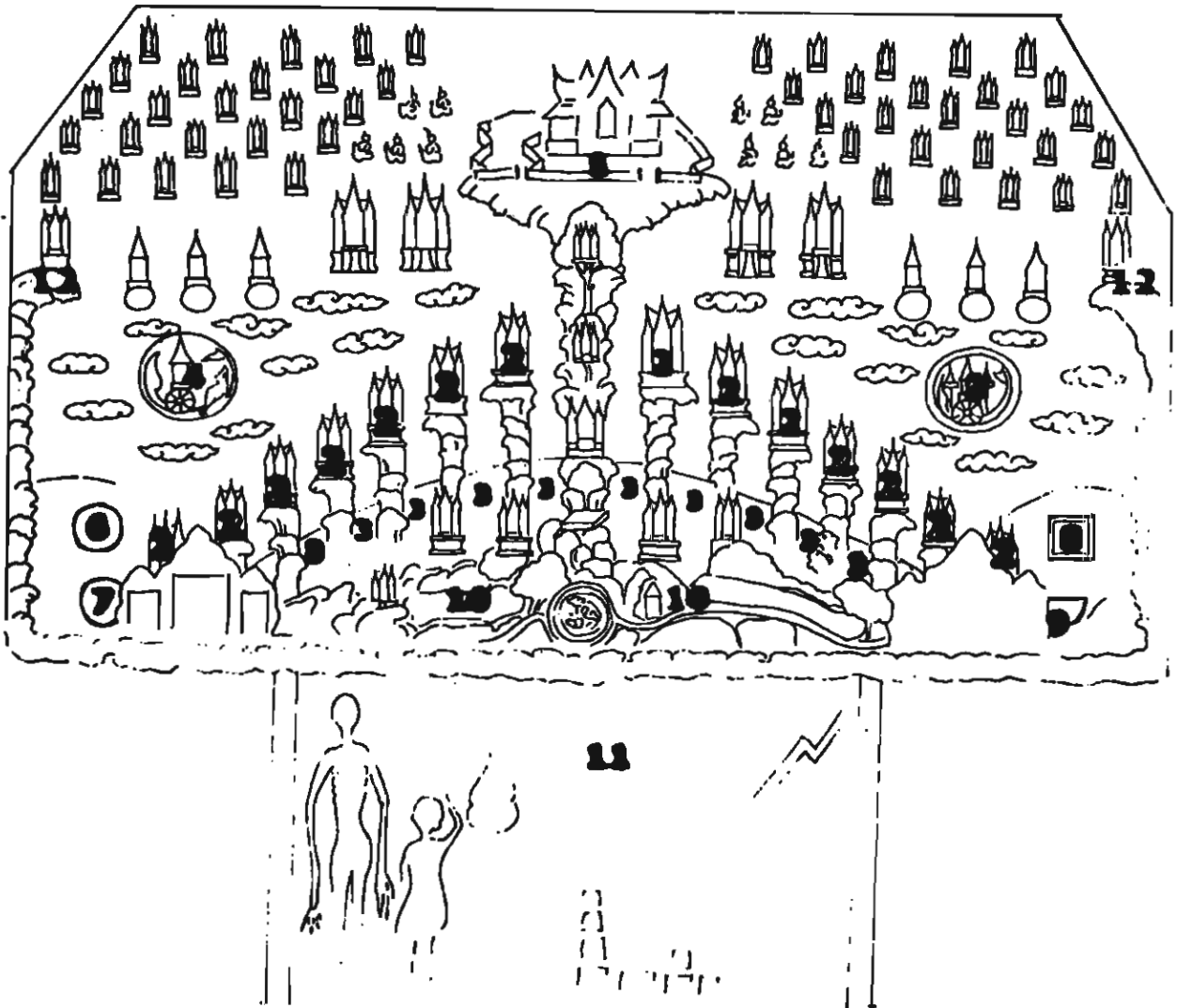




ภาพที่ 17. ภายในอุโบสถวัดดุสิตาราม



ภาพที่ 18. ภาพจักรวาลแบบไตรภูมิ พนักหลังพระประธาน ภายในอุโบสถวัดดุสิตาราม

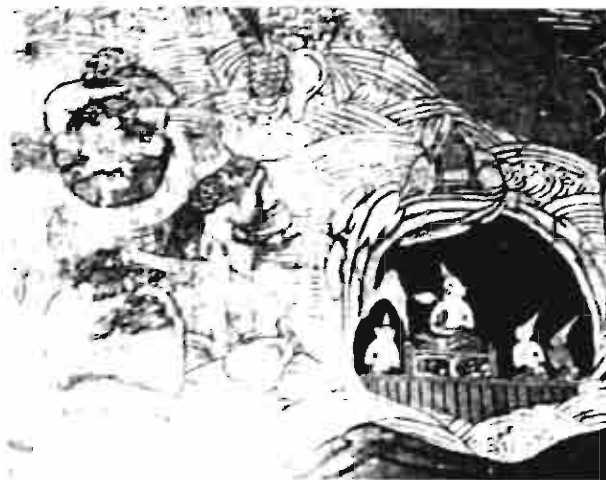


ภาพที่ 18 ก. ภาพลายเส้นแสดงองค์ประกอบจักรวาลแบบไตรภูมิ จากภาพที่ 18

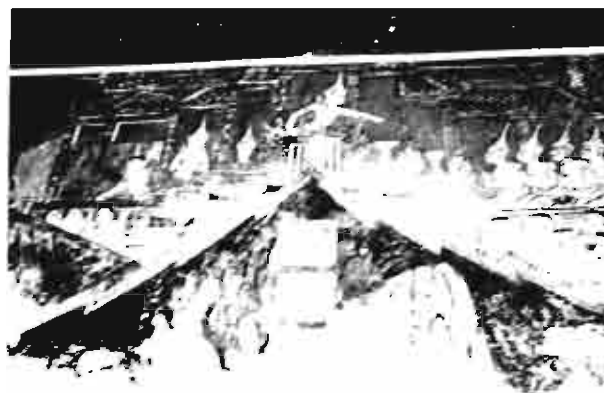
1. เขาพระสุเมรุ และสวรรค์ชั้นดาวดึงส์	7. ชมพูทวีป
2. เขาสุทธบริภังค์	8. อุตตรกุรุทวีป
3. มหาสมุทรสี่หันทคร	9. อมร โคยานทวีป
4. พระอาทิตย์	10. ส่วนขยายของชมพูทวีป แสดงภาพป่าหิมพานต์
5. พระจันทร์	11. นรกภูมิ
6. บุรพวิเทหะทวีป	12. กำแพงจักรวาล



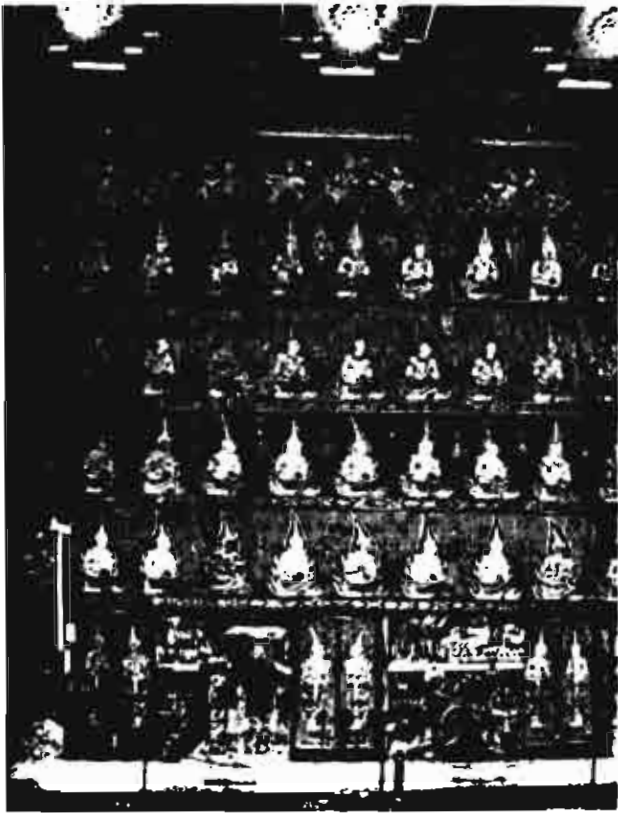
ภาพที่ 19 กำแพงจักรวาล เขาตัดตบวิภันท์ พระอาทิตย์
และมหาสมุทรสี่ทิศ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม



ภาพที่ 20 ขมพุกวิป และทวีปบริวาร จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธิาราม



ภาพที่ 21 นรกภูมิ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธิาราม



ภาพที่ 22 ภาพเทพชุมนุม
จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์



ภาพที่ 23 ทวารบาล จิตรกรรม
ที่บานประตูด้านในอุโบสถวัดสุวรรณาราม



ภาพที่ 23 ก ภาพขยายในส่วนหน้าภาพ
เทวดาจากภาพที่ 23



ภาพที่ 24 พระอินทร์ ในพุทธประวัติตอนแปลงพระบรมศาสดาวิเศษ
จิตกรรมภายในอุโบสถวัดดุสิตาราม



ภาพที่ 24 ก ภาพลายเส้น จากภาพที่ 24

ภาพที่ 25 พระเจ้าสิริชัย พระนางผุสดี
พระเวสสันดร นางมัทรี กัณหา
และชาลี ในเวสสันดรชาดก
กัณฑ์ฉกษัตริย์
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม



ภาพที่ 25 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 25



ภาพที่ 26 (ซ้าย) กษัตริย์ลิจฉวี
ในพุทธประวัติตอนทรงเทศนา
โปรดกษัตริย์ลิจฉวี
จิตรกรรมภายใน
พระที่นั่งพุทธไสสวรรย์

ภาพที่ 26 ก (กลาง) ภาพลายเส้น
จากภาพที่ 26



ภาพที่ 27 พระเนมิราช ในเนมิราชาคก
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม



ภาพที่ 27 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 27



ภาพที่ 28 พระพุทธเจ้าและพระสาวก ในพุทธประวัติตอน
ทรงทรมานช้างนาฬาคีรี จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
(ภาพ : พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ หน้า 60)



ภาพที่ 28 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 28



ภาพที่ 29 อดีตพระพุทธเจ้า พระพุทธคันหังกร
จิตรกรรมภายในวิหารหลวงวัดสุทัศน์



ภาพที่ 29 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 29



ภาพที่ 30 เหล่าพระปัจเจกพุทธเจ้า จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุทัศน์



ภาพที่ 30 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 30



ภาพที่ 31 สตรีชาววัง ในวังของพระนาง
สิริมหามายา ในพุทธประวัติ
ตอนอภิเษกสมรส จิตรกรรมภายใน
พระที่นั่งพุทไธสวรรย์



ภาพที่ 32 “ภาพกาก” หรือภาพชาวบ้าน
ในพุทธประวัติตอนถวายพระเพลิง
พระพุทธรูประ จิตรกรรมภายในอุโบสถ
วัดทองธรรมชาติ (ภาพ : วัดทองธรรมชาติ
หน้า 68-69)



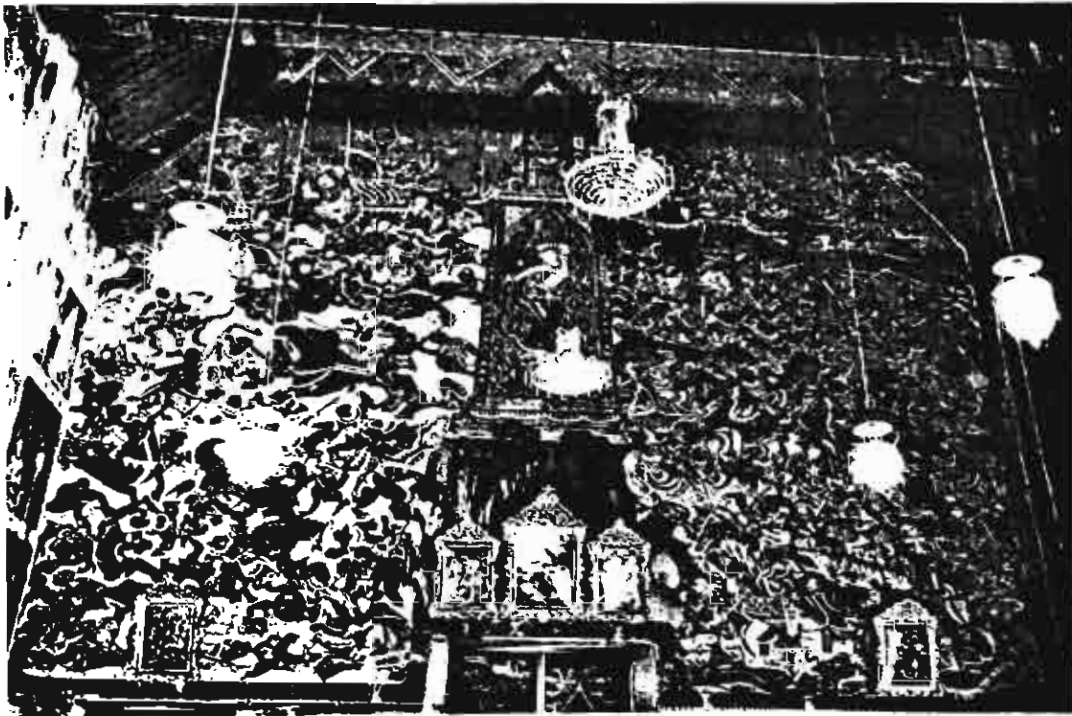
ภาพที่ 32 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 32



ภาพที่ 33 เปรต จิตรกรรมภายใน
อุโบสถ วัดคูสิดาราม



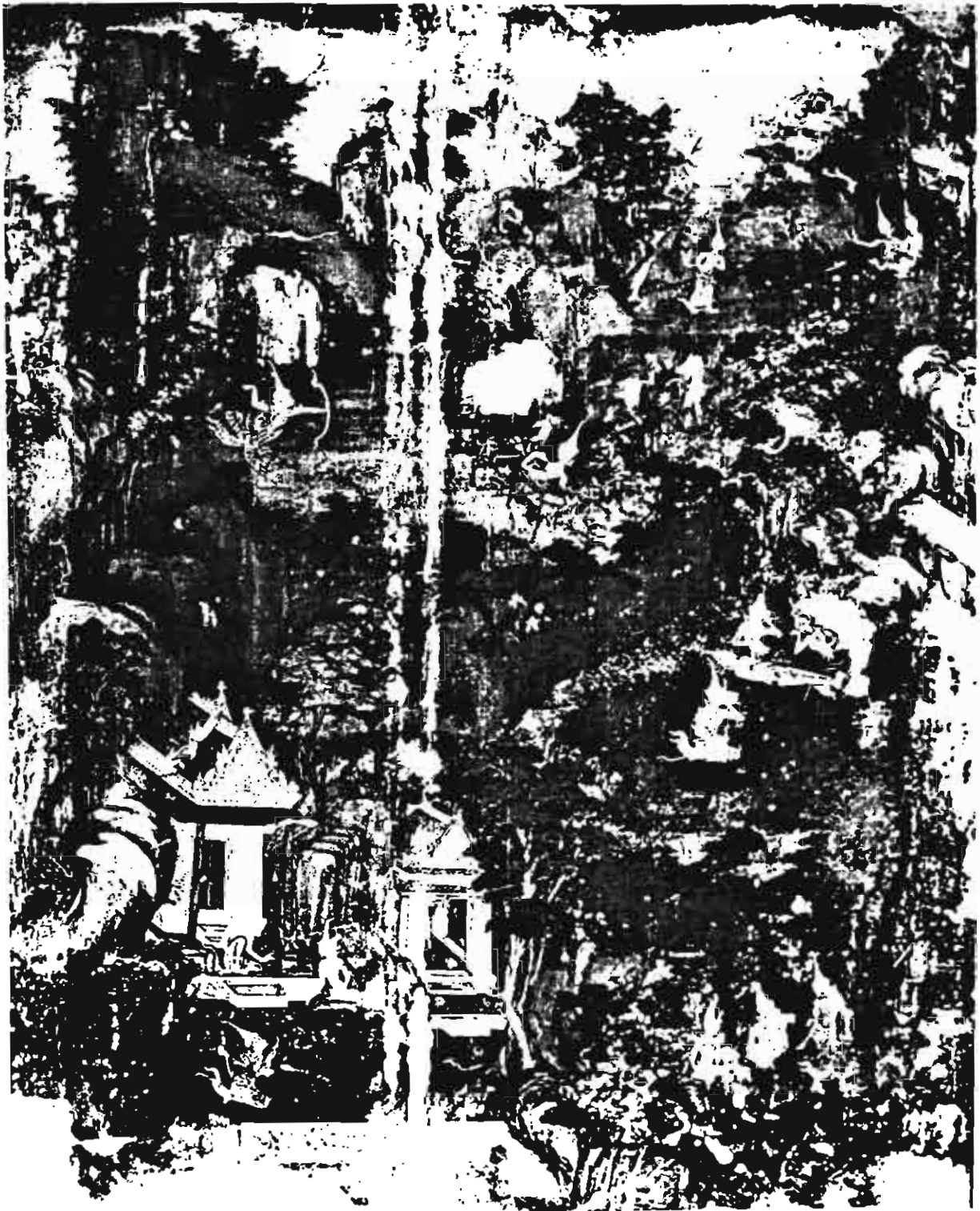
ภาพที่ 34 สัตว์นรก จิตรกรรมภายใน
อุโบสถ วัดคูสิดาราม



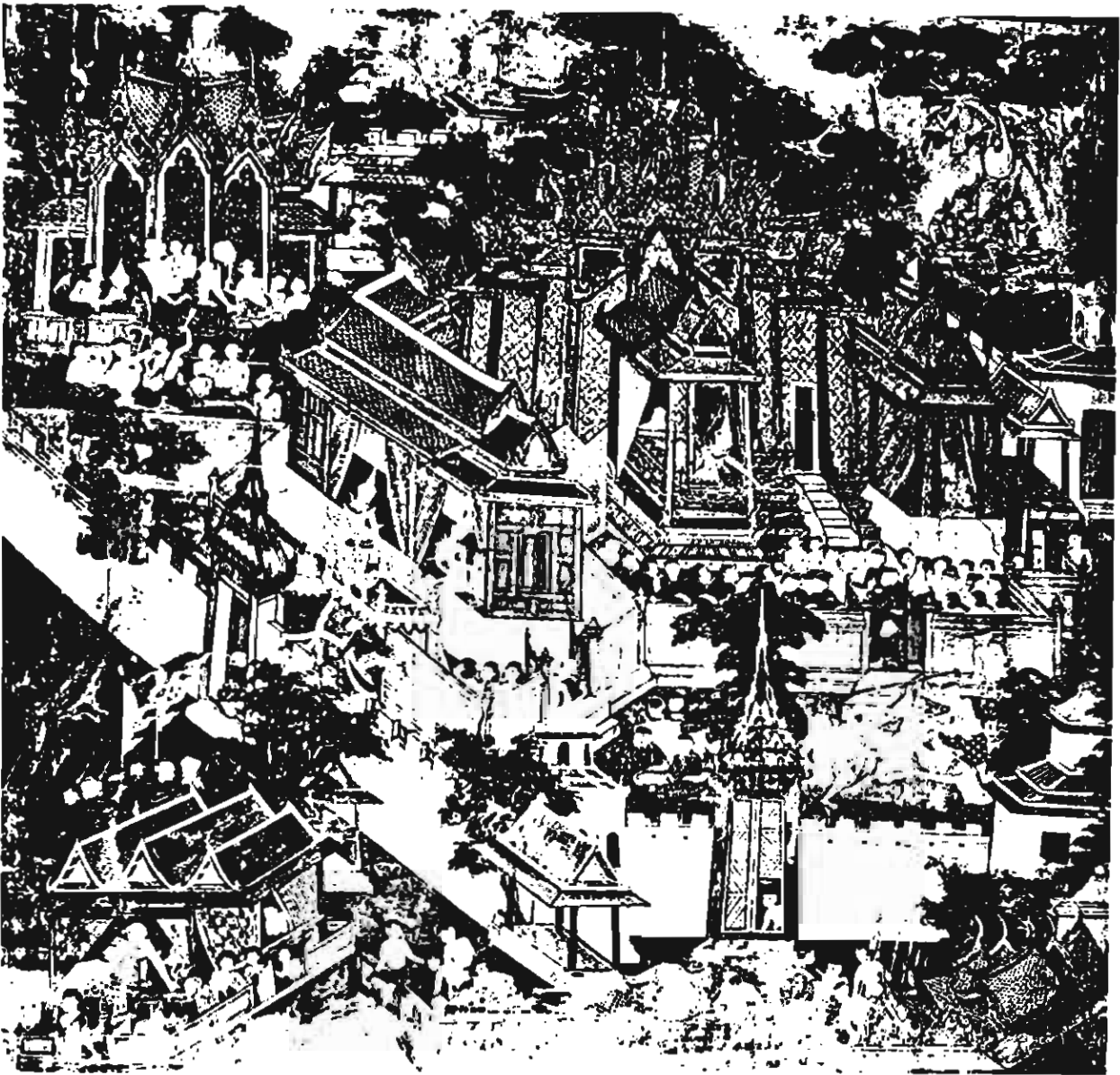
ภาพที่ 35 พุทธประวัติตอนตรัสรู้
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม



ภาพที่ 35 ก ภาพขยายกองทัพนรก
ในพุทธประวัติตอนตรัสรู้
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม



ภาพที่ 36 ภาพผนังเต็มสุวรรณสามชาดก จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม



ภาพที่ 37 ภาพหนังเต็มเวสต้นครซาคก กัณฑ์มหาราช จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 38 พุทธประวัติ
ตอนเจ้าชายสิทธัตถะ
ทอดพระเนตรเทวทูตทั้งสี่
จิตรกรรมภายในพระที่นั่ง
พุทธไสยาสน์



ภาพที่ 39 พุทธประวัติตอน
เจ้าชายสิทธัตถะออกบวช
จิตรกรรมภายในอุโบสถ
วัดสุวรรณาราม



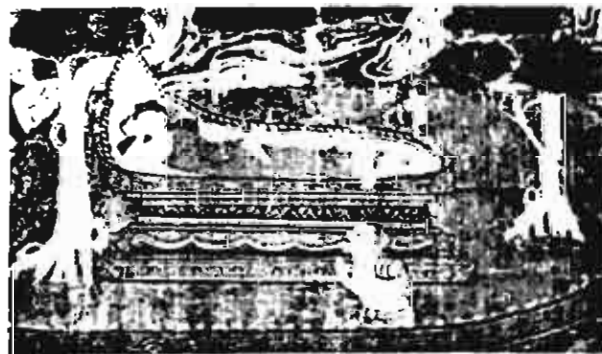
ภาพที่ 40 พุทธประวัติตอนเจ้าชายสิทธัตถะ
ทอดพระเนตรนางพิมพาโสธรา
และพระราหุลก่อนทรงออกบวช
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธาราม

ภาพที่ 41 พระอินทร์ทรงพินตามสาย
เพื่อเป็นนิมิตให้พระพุทธเจ้าทรงดำเนินถึง
ทางสายกลาง จิตรกรรมภายในอุโบสถ
วัดทองธรรมชาติ





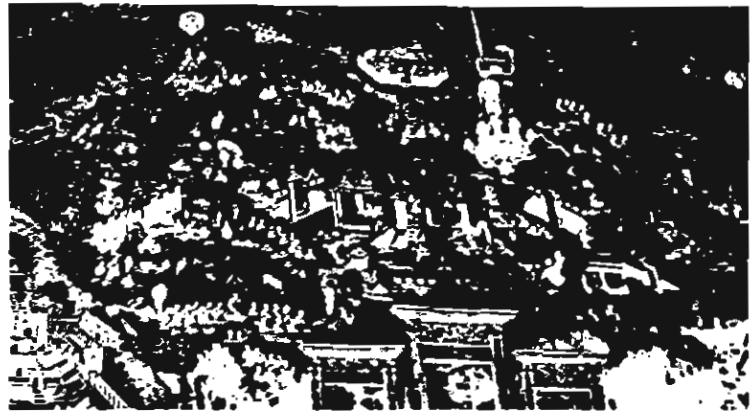
ภาพที่ 42 พุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้า
เสด็จลงจากดาวดึงส์ จิตรกรรมภายใน
อุโบสถวัดทองธรรมชาติ
(ภาพ . วัดทองธรรมชาติ หน้า 68-69)



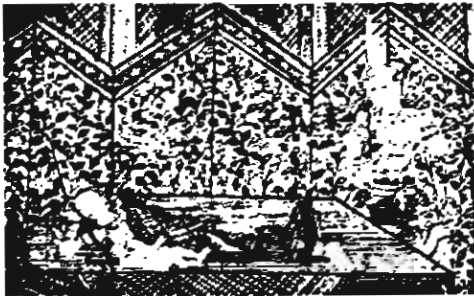
ภาพที่ 43 พระพุทธเจ้าโปรดปัจฉิมสาวก ก่อนเสด็จปรินิพพาน
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธิาราม



ภาพที่ 44 ภายในอุโบสถ
วัดสุทัศนเทพวราราม



ภาพที่ 45 ประดิษฐานพระพุทธรูปเจ้า พระพุทธรูปที่ปึงกร
ภายในอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม



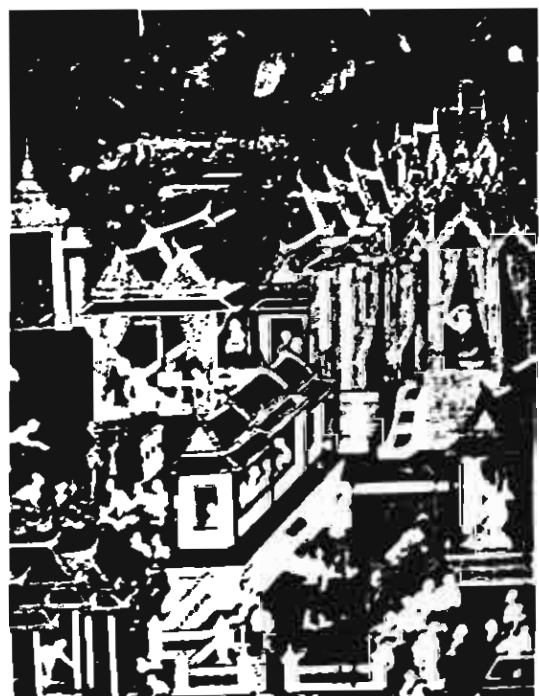
ภาพที่ 46 การเสด็จออกบวช
ของอดีตพระพุทธรูปเจ้า พระพุทธรูปคันหังกร
ภายในวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวราราม



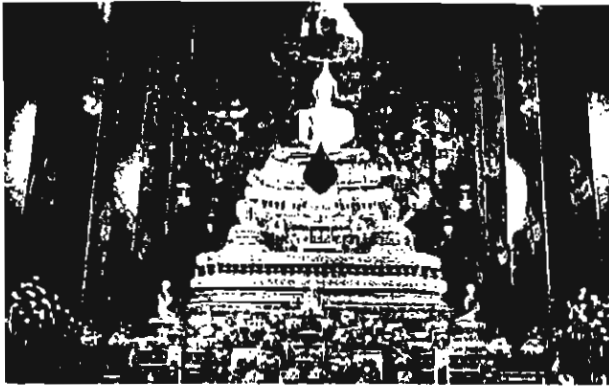
ภาพที่ 47 ภายในอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม



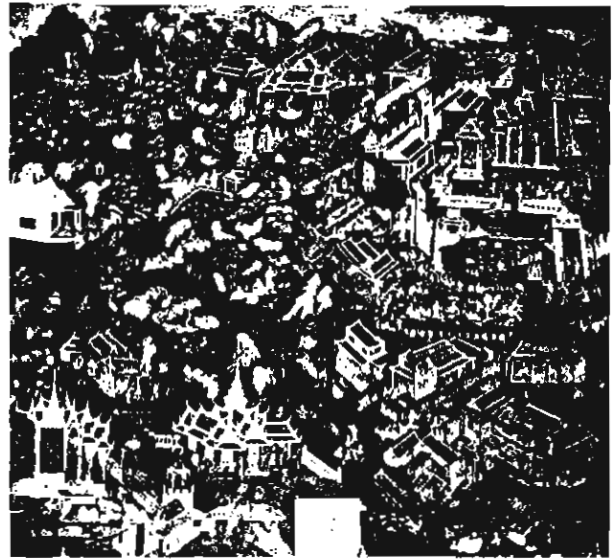
ภาพที่ 48 จิตรกรรมฝาผนัง
เรื่องพระปึงเจกพุทธรูปเจ้า
ห้องที่ 25 ภายในอุโบสถ
วัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพ :
วัดสุทัศนเทพวราราม หน้า 140)



ภาพที่ 48 ก ภาพขยาย
พระเจ้าพรหมทัต แห่งเมือง
พาราณสี ในจิตรกรรมเรื่อง
พระปึงเจกพุทธรูปเจ้า



ภาพที่ 49 ภายในอุโบสถวัดพระเชตุพน



ภาพที่ 50 ประวัติสาวกเอตทัคคะ พระโมคคัลลานะ และพระสารีบุตร จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดพระเชตุพน



ภาพที่ 50 ก ภาพขยายพระ โมคคัลลานะ และพระสารีบุตรก่อนการออกบวช



ภาพที่ 51 พระบิณฑิลการทวาทในวาระพราหมณ์ ก่อนการออกบวช จิตรกรรมภายในอุโบสถ วัดพระเชตุพน (ภาพ : วัดพระเชตุพนฯ หน้าที่ 24-25)



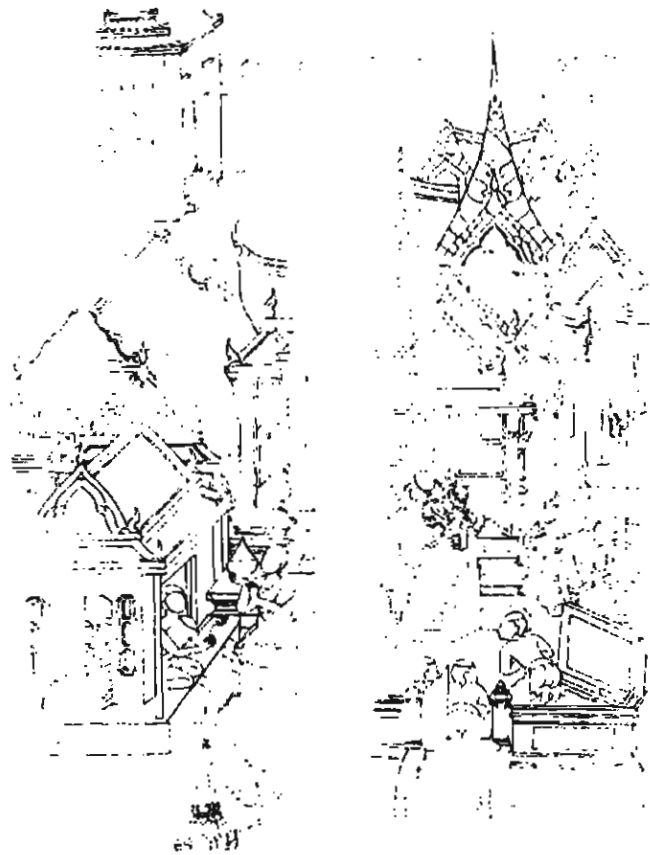
ภาพที่ 52 ภายในวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพน



ภาพที่ 53 พระพุทธเจ้าเหล่าสาวก และอุคคหบดี (ขวาคุด) ในจิตรกรรมเรื่องอุบาสกเอตทัคคะ ภายในวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพน



ภาพที่ 54 ตัวอย่างสัดส่วนของมนุษย์และสถาปัตยกรรม
ที่ไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริง (fact) ในจิตรกรรมแบบประเพณี
ภายในอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม



ภาพที่ 54 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 54



ภาพที่ 55 ภายใน อุโบสถ
วัดบวรนิเวศน์



ภาพที่ 56 ภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส



ภาพที่ 57 ภายในอุโบสถ
วัดมหาพฤฒาราม



ภาพที่ 58 ภายในอุโบสถวัดปทุมวนาราม



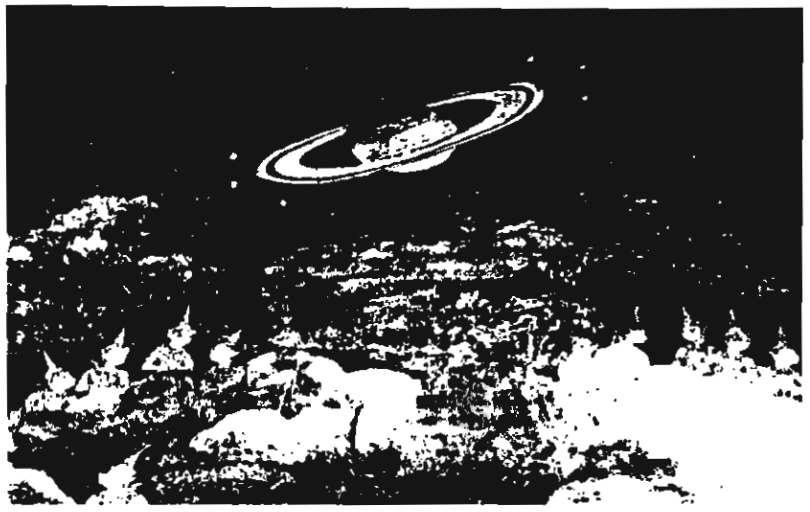
ภาพที่ 59 ภายในอุโบสถวัดก้นมาตุยาราม



ภาพที่ 60 ภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร



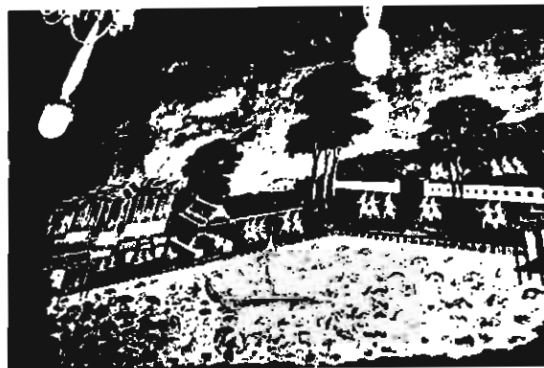
ภาพที่ 61 เหล่าเทวดาท่านกลางเมฆ
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์



ภาพที่ 62 ภาพดาวเสาร์ และเหล่าเทวดา จิตรกรรมภายใน
อุโบสถวัดบวรนิเวศน์



ภาพที่ 63 การเขียนทิวทัศน์ให้มีบรรยากาศที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริง
จิตรกรรมภายในวิหารวัดปฐมวนาราม



ภาพที่ 64 ทิวทัศน์บริเวณสระโบกขรณี บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปฐมวนาราม



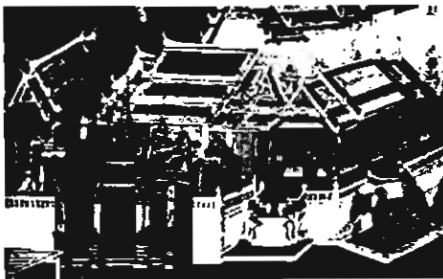
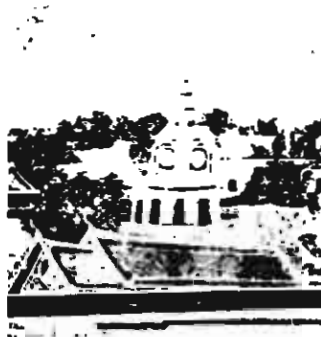
ภาพที่ 65 การใช้ทัศนียวิทยาที่ปรากฏในจิตรกรรม
ภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม



ภาพที่ 65 ก ภาพถ่ายเส้นจากภาพที่ 65

ภาพที่ 66 ภาพเขียนพระที่นั่งภูวดลทัศน์
จากจิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวช
วัดเบญจมบพิตร

ภาพที่ 66 ก (ขวา) ภาพถ่ายพระที่นั่งภูวดล-
ทัศน์ สมัยรัชกาลที่ 4 (ภาพ : ภาพมุมกว้างของ
กรุงเทพมหานคร ในสมัยรัชกาลที่ 4 หน้า 28)



ภาพที่ 67 หมู่พระมหามณเฑียรบริเวณพระที่นั่ง
ดุสิตาภิรมย์ และหน้าพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย
ในจิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวช
วัดเบญจมบพิตร



ภาพที่ 68 พระบรมสาทิสลักษณ์รัชกาลที่ 4
ในจิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวช
วัดเบญจมบพิตร



ภาพที่ 67 ก ภาพถ่ายเก่าหมู่พระมหามณเฑียร
บริเวณพระที่นั่งดุสิตาภิรมย์ (ภาพ : สถาปัตยกรรม
ในพระบรมมหาราชวัง เล่ม 1 หน้า 84)



ภาพที่ 69 รัชกาลที่ 5 ทรงตรวจพล ระหว่างการเสด็จ
นมัสการพระพุทธบาท สระบุรี เมื่อ พ.ศ. 2426
จิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร



ภาพที่ 70 ภาพปริศนาธรรม แสดงภาพบุคคลผู้ถูกอุปมาว่าเป็นพระพุทธเจ้า
คือบุคคลผู้แจกจ่ายชาในตอนกลางภาพ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์



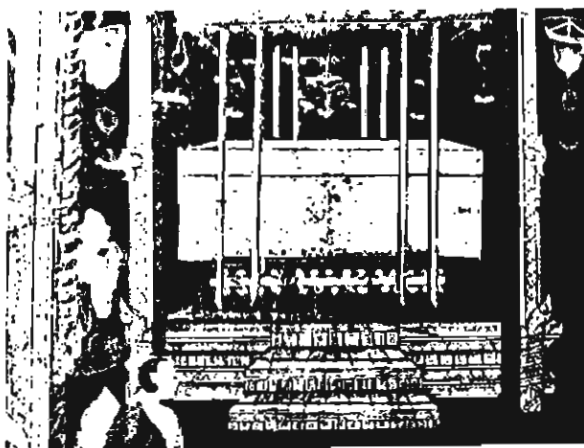
ภาพที่ 71 ภาพปริศนาธรรม แสดงภาพการข้ามพื้มหาสมุทร เปรียบดังการข้ามพื้สังสารวัฏ
ไปสู่ฝั่งพระนิพพาน จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส



ภาพที่ 72 ประเพณีการอุปสมบท จากจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์



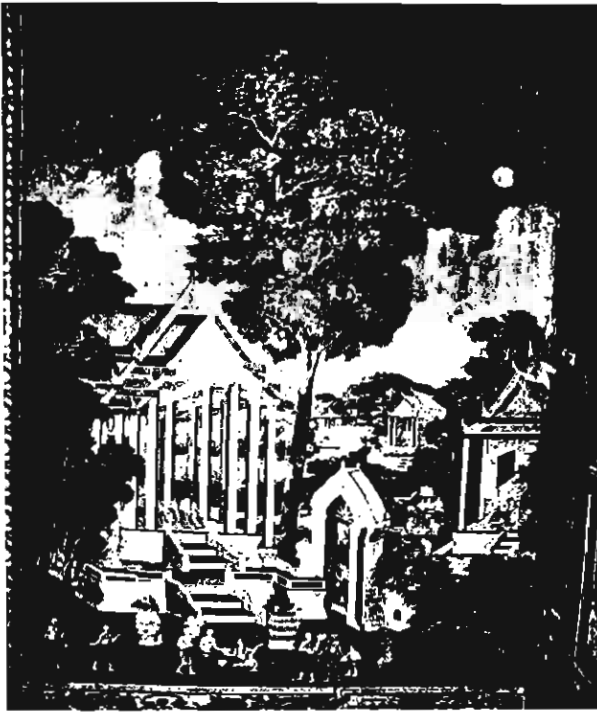
ภาพที่ 73 พระพุทธองค์ทรงรับกำห่วยาจากโสณิยพราหมณ์ก่อนตรัสรู้ (ซ้ายบน) และประทับนั่งทรงตรัสรู้โดยปราศจากกองทัพนารมาผจญพระพุทธองค์ (ล่างขวา) จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม



ภาพที่ 74 พระมหากัสสปะ ถวายบังคมพระพุทธสิริระภายหลังพระพุทธเจ้าปรินิพพาน โดยปราศจากพระบาทของพระพุทธองค์ขึ้นออกมา จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม



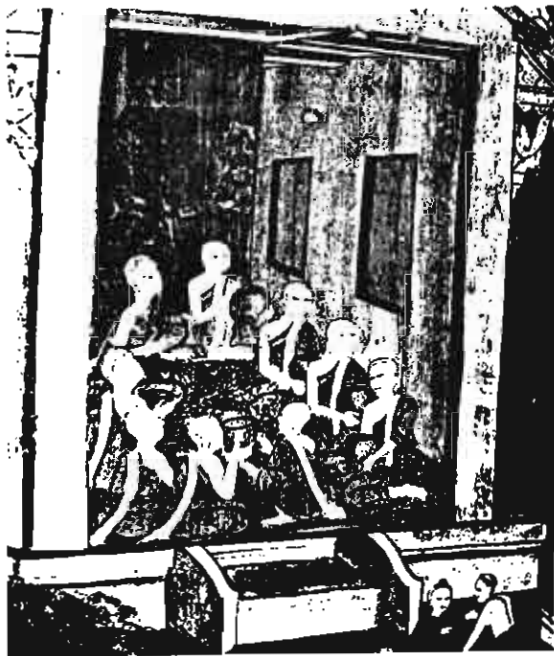
ภาพที่ 74 ก พระมหากัสสปะ ถวายบังคมพระพุทธสิริระภายหลังพระพุทธเจ้าปรินิพพาน โดยมีพระบาทของพระพุทธองค์ทรงขึ้นออกมา จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์



ภาพที่ 75 ภาพแสดงเรื่องอุโบสถกรรม
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปทุมวนาราม

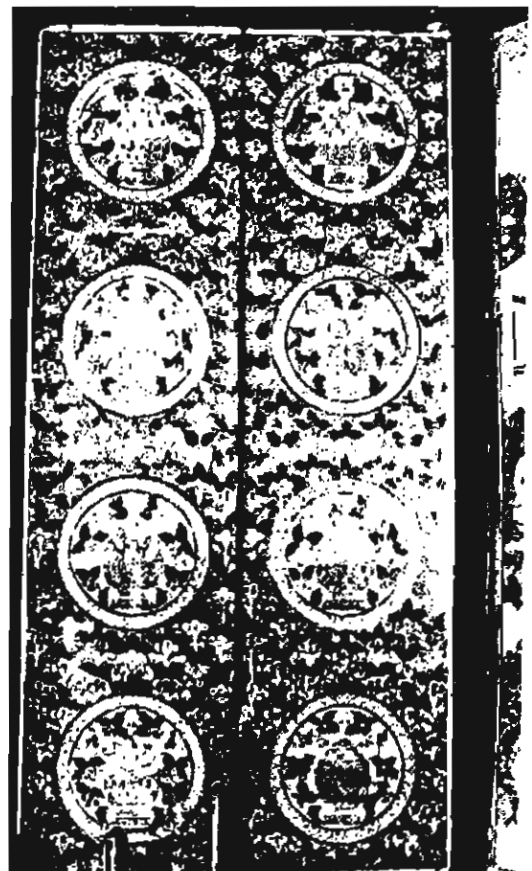


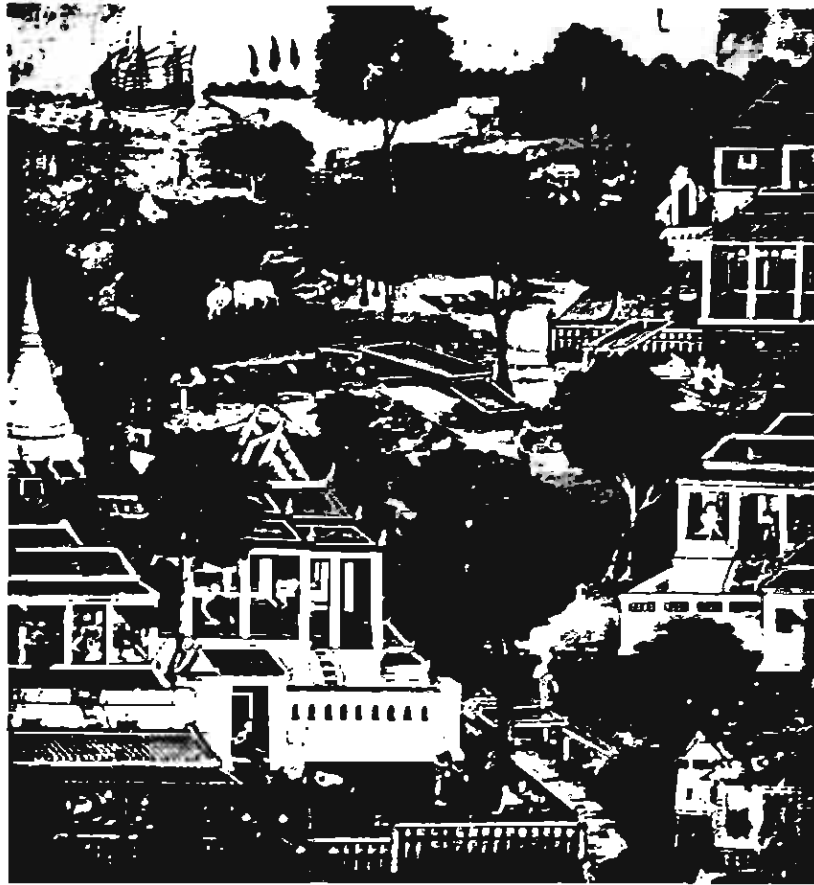
ภาพที่ 76 ภาพแสดงเรื่องวินัยกรรม การเปลี่ยนบาตร
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปทุมวนาราม



ภาพที่ 76 ก ภาพขยาย จากภาพที่ 76

ภาพที่ 77 ภาพผลไม้แปดชนิดที่นำมาทำน้ำปานะได้
จิตรกรรมบานประตูด้านในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม





ภาพที่ 78 จิตรกรรมเรื่องชุดงคฺวฺตร ในภาพคือปึงสุกฺลิกังคะ
เป็นการถือผ้าบังสุกุลเป็นวัตร จิตรกรรมในอุโบสถวัดมหาพทุฒาราม
(ภาพ : วัดมหาพทุฒาราม หน้าที่ 72)

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ

นายสุรชัย จงจิตงาม

สถานที่เกิด

กรุงเทพมหานคร

ประวัติการศึกษา

สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาศิลปไทย
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ปีการศึกษา 2541