การเขียนจิตรกรรมด้วยการนำเอาเนื้อหาทางพุทธศาสนาว่าด้วยเรื่องวัตรปฏิบัติของภิกษุ และพระวินัยนี้ จึงเป็นความนิยมอย่างใหม่ในงานจิตรกรรมไทยที่พบอย่างชัดเจนในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกาย เพราะในจิตรกรรมแบบประเพณีเดิม มักไม่นำเรื่องข้อวินัยที่เป็นวัตรปฏิบัติตามปกติในหมู่ภิกษุมาเขียนไว้เป็นจิตรกรรมภายในอุโบสถเพื่อให้คฤหัสถ์ได้ชม แต่วัดในกลุ่มธรรมยุติกนิกายได้นำมาเขียน

มีข้อสังเกตด้วยว่า วัดในกลุ่มธรรมยุติกนิกายนิยมจัดวางแผนผังสิ่งก่อสร้างในเขตพุทธาวาสในรูปแบบแผนผัง ที่ใช้เจดีย์ทรงระฆังหรือทรงลังกาวางต่อเนื่องในแนวแกนเดียวกับอุโบสถ หรือวิหาร ตัวอย่างสำคัญ เช่น เจดีย์วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม อันเป็นวัดประจำรัชกาลที่ 4 วัดบวรนิเวศน์วิหาร วัดบรมนิวาส วัดโสมนัส วัดมกุฏกษัตริยาราม วัดปทุมวนาราม และวัดตรีทศเทพ[85] เป็นต้น อันเป็นการจัดวางแผนผังในรูปแบบที่ต่างไปจากที่เคยมีมาก่อนในศิลปะรัตนโกสินทร์ แต่คล้ายคลึงกับรูปแบบการจัดวางผังในสถาปัตยกรรมสุโขทัยที่นิยมใช้เจดีย์ทรงลังกา (อันเป็นเจดีย์แบบหนึ่งที่พบมากในศิลปะสุโขทัย) วางอยู่ในแนวแกนเดียวกับอุโบสถหรือวิหาร *"คือวิหารต่อเนื่องจากเจดีย์ประธานออกไปทางด้านหน้า"*[86] และการที่ศิลปะอันเนื่องในธรรมยุติกนิกายมีความนิยมเจดีย์ทรงกลม หรือที่เรียกว่า เจดีย์ทรงลังกาเป็นพิเศษก็น่าจะตั้งข้อสังเกตไว้ด้วยว่า อาจจะเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ของธรรมยุติกนิกายกับลังกาที่ธรรมยุติกนิกายมีความสัมพันธ์มากเป็นพิเศษ[87] ในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ทางสงฆ์ที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์ด้วย นับว่าควรเป็นประเด็นสำคัญในการสืบค้นต่อไป

แนวคิดหลักที่เป็นรากฐานร่วมกัน ของการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 และยุคที่เกี่ยวเนื่องกันคือ การให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์เป็นหลัก

---

[85] สมชาย สิริประเสริฐศิลป์, **การศึกษารูปแบบสถูปเจดีย์ในสมัยรัชกาลที่ 4**, วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร 2529, หน้า 64-65., โดยในกรณีของวัดตรีทศเทพนั้น แม้ว่าปัจจุบันทั้งเจดีย์และวิหารจะได้ถูกสร้างขึ้นใหม่ทั้งหมดเมื่อไม่นานมานี้ แต่วิหารและเจดีย์องค์เดิมที่เคยมีอยู่นั้นก็เป็นเจดีย์ทรงกลมอยู่ต่อท้ายวิหารเช่นกัน.

[86] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะสุโขทัย**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2540),หน้า 29.

[87] หรืออาจจะมีความหมายว่า เป็นต้นวงศ์ของสงฆ์ที่บริสุทธิ์ ดูความสัมพันธ์ของสงฆ์ธรรมยุตินิกายกับลังกาได้ เช่น การที่ ร.4 ทรงบวชใหม่ในอุทกสีมาแบบลังกาถึง 6 ครั้ง (เสฐียรพงษ์ วรรณปก, วิจารณ์บทความของ ดร. นิธิ เอียวศรีวงศ์ เรื่องปฐมสมโพธิกถาธรรมประวัติหรือชีวประวัติ, **ศิลปวัฒนธรรม**, หน้า 76,77.

จากพื้นฐานความคิดนี้ ทำให้ความเป็นจริงที่สามารถตรวจสอบได้ด้วยเกณฑ์เชิงประจักษ์จะได้รับการยอมรับสูง ในขณะเดียวกันได้ทำให้ความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยตามจารีตประเพณีเดิมที่ไม่สามารถตรวจสอบได้ด้วยวิธีการเชิงประจักษ์ด้วยประสาทสัมผัสตามปกติจะถูกลดบทบาทลง เพราะ ฉะนั้น จึงทำให้เนื้อหาความเป็นจริงในส่วนภววิสัยตามจารีตเดิมของคติจักรวาลแบบไตรภูมิ และความเป็นจริงเชิงภววิสัยอื่นที่เกี่ยวเนื่องกันเสื่อมคลายลง เนื้อหา และวรรณกรรมในจิตรกรรมจึงย่อมให้ความสำคัญกับเรื่องราวที่อยู่ในโลกเชิงประจักษ์มากขึ้น แต่ในขณะเดียวกันการปรับเปลี่ยนดังกล่าวก็ได้ทำให้ความหมายที่แฝงอยู่ในรูปสัญลักษณ์ของความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่เคยมีอยู่ในจิตรกรรมแบบประเพณีเหล่านั้นลดความชัดเจนลงด้วย 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 เพราะเหตุใด แนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์เช่นนั้นจึงสามารถเป็นจริงอยู่ได้ หรือยืนอยู่ได้ด้วยฐานแนวคิดทางปรัชญาใด มีธรรมชาติของความจริงที่อยู่บนแนวคิดใด มีความเป็นจริงลักษณะใด รู้หรือ

พิสูจน์ความจริงได้ด้วยวิธีใด และเป็นความจริงที่มีความสัมพันธ์กับมนุษย์อย่างไร เพราะการเข้าใจแนวคิดดังกล่าวคือ การเข้าใจการเปลี่ยนแปลงในขั้นรากฐานที่เป็นสาเหตุทำให้แนวคิดความเป็นจริงแบบสมัยใหม่ในงานจิตรกรรมสามารถยืนอยู่ได้ 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 ขนาดและรูปร่าง[๑๘] สิ่งที่มนุษย์รู้เช่นนี้จะถูกตัดสินว่าเป็นจริงได้ก็คือ มนุษย์จะต้องรู้คุณสมบัติของวัตถุภายนอกอันเป็นวัตถุวิสัยอย่างสอดคล้องกับที่วัตถุนั้นเป็นอยู่ เช่น การรับรู้ว่าผลส้มมีเส้นผ่าศูนย์กลาง 9 เซนติเมตร ที่มนุษย์รับรู้นั้นจะจริงก็ต่อเมื่อผลส้มนั้นมีขนาด 9 เซนติเมตรเช่นเดียวกัน กรอบแนวคิดเช่นนี้จึงทำให้ความเป็นจริงที่ดำรงอยู่นอกตัวมนุษย์มีความสำคัญกว่าความเป็นจริงที่ขึ้นอยู่กับมนุษย์[๑๙] นั่นคือ การจะกล่าวหรือพิสูจน์ว่าอะไรจริงหรือไม่จริงนั้นนอกจากจะต้องสามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสแล้ว ยังเป็นความจริงในลักษณะที่มีตัวความจริงที่เป็นข้อเท็จจริง (fact) อยู่ภายนอก หรือจริงแบบมีวัตถุ (object) รองรับความเป็นจริง เพราะฉะนั้นด้วยกรอบแนวคิดเช่นนี้ ความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่อยู่เหนือระดับปรากฏการณ์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง อันได้แก่ เทวดา มาร พรหม รวมถึงอิทธิปาฏิหาริย์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังและคัมภีร์ทางศาสนาโดยทั่วไปจึงถูกลดความสำคัญลง ดังเช่นความที่กล่าวไว้ใน**แสดงกิจจานุกิจ**ของเจ้าพระยาทิพากรวงษ์ว่า "...*ด้วยเทวดาวัสวลาหกวิมานอยู่ที่ไหนก็ไม่เห็น จะบันดานให้ฝนตกจริงหรือไม่จริงก็ไม่รู้ จะว่าลมหอบเอาน้ำมาแต่ป่าหิมพานต์มาเป็นน้ำฝน ป่าหิมพานต์ก็อยู่ข้างทิศเหนือ ถ้าจริงดังนั้นแล้ว เมฆฝนตั้งขึ้นมาก็คงจะมาแต่ทิศเหนืออย่างเดียว ก็นี่แลเห็นอยู่ว่าเมฆฝน*

---

[๑๘] Locke, **An Essay concerning human understanding**, p. 83 และดูเพิ่มที่หน้า 82-88.

[๑๙] ควรเน้นย้ำด้วยว่าในทัศนะของ Locke (อันเป็นทัศนะที่ไปกันได้กับแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์และสัจนิยมทั่วไปเช่นกัน) ก็ให้ความสำคัญต่อความจริงขั้นปฐมภูมิที่สถิตอยู่ในวัตถุมากกว่าความจริงที่ขึ้นอยู่กับมนุษย์ เช่น กล่าวว่าความเป็นจริงขั้นทุติยภูมิที่ขึ้นอยู่กับมนุษย์ เช่น กลิ่น รส ความรู้สึกเช่นความเจ็บปวดนั้นไม่มีอยู่จริง ซึ่งต่างกับพุทธปรัชญาเป็นอย่างมากดังเราจะเห็นชัดเจนต่อไป.

ตั้งมาทั้งแปดทิศ..."[90] ความดังกล่าวเป็นการตอกย้ำการพิสูจน์ความจริงว่า สิ่งที่จริงนั้นจะต้องสอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริงภายนอก หากไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงภายนอก (ที่รู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส) จะถูกพิจารณาว่าไม่เป็นจริง ในขณะที่ผู้นำสยามสมัยรัชกาลที่ 4 เช่น เจ้าพระยาทิพากรวงษ์ และพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยอมรับโลกทัศน์ และจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ เช่น เชื่อว่าโลกกลม และอธิบายสุริยจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์[91] อย่างชัดเจน เมื่อเป็นเช่นนี้โลก และจักรวาลแบบไตรภูมิ อันได้แก่ เขาพระสุเมรุ เขาสัตตบริภัณฑ์ ทวีปทั้ง 4 และสวรรค์ ซึ่งไม่สามารถตรวจสอบความมีอยู่จริงด้วยประสาทสัมผัสหรือไม่สอดคล้อง(correspondence)กับข้อเท็จจริง (fact) ในที่รู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสจึงย่อมไม่เป็นความจริงในกรอบทัศนะแบบวิทยาศาสตร์อันมีรากฐานอยู่บนปรัชญาสสารนิยม ในขณะที่โลก และจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์สามารถพิสูจน์ความสอดคล้องกับข้อเท็จจริงดังกล่าวได้อย่างชัดแจ้ง และมีความเป็นสาธารณะตามกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ (ต่างจากการพิสูจน์ด้วยอภิญญา 5 ซึ่งตามกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ย่อมไม่เป็นที่ยอมรับว่าเป็นสาธารณะ) จนชนชั้นสูง เช่น เจ้าพระยาทิพากรวงษ์ยอมรับ และพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้กล่าว ความเชื่อเรื่องโลกและจักรวาลเช่นนั้นไม่ใช่พุทธศาสนา แต่เป็นของพราหมณ์ ดังความว่า "*...ที่นี้มีผู้ดีหลายคนซึ่งแต่ก่อนได้เชื่อในเรื่องสร้างโลก แลโลกสัณฐาน ตามตำราของพราหมณ์ ซึ่งคนแต่งหนังสือของพุทธศาสนาครั้งโบราณนำเข้ามาไว้เป็นลัทธิในพุทธศาสนาโดยไม่รั้งรอ เมื่อแรกได้ยินหรือรับความรู้ของชาวยุโรปก็ได้โต้เถียงคัดค้านวิชานั้น ๆ เช่นภูมิศาสตร์ ดาราศาสตร์ วิชาวัดเวลา วิชาเดินเรือ แลเคมิสตรี เป็นต้น พวกนั้นพากันคิดไปเสียว่า ลักษณะแลความรู้เรื่องวิทยานั้น ๆ คือปัญญาเดา ๆ ของชนชาติมิจฉาทิษฐิ ชักจูงให้เป็นไปหรือเป็นข้อความซึ่งได้รับการอธิบายมาจากไครสต์ แลสานุศิษย์ของไครสต์ ครั้นภายหลังได้พิจารณาอย่างถ่องแท้ แลคิดค้นหาตัวอย่างด้วยเหตุผลคำชี้แจง แลด้วยรูปการอย่างอื่น ๆ บัดนี้ผู้มีความเฉลียวฉลาด แลผู้มีปัญญาในประเทศเรามีความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ อันกล่าวมาแล้ว และมีความยินดีในวิชานั้น ๆ เป็นอันมาก...*"[92] ก็สอดคล้องกับความเห็นของเจ้าพระยาทิพากรวงษ์ที่กล่าวไว้ใน**แสดงกิจจานุกิจ**ว่า สิ่งที่ปรากฏใน

---

[90] เจ้าพระยาทิพากรวงษ์มหาโกษาธิบดี, **แสดงกิจจานุกิจ**, หน้า 12.

[91] **เรื่องเดียวกัน**, หน้า 44.

[92] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**, หน้า 75-76., และทัศนะเช่นนี้ในกลุ่มผู้นำในยุคนั้นก็มีเป็นจำนวนมากด้วย (ดูใน นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่ และเรือใบ หน้า 443).

คัมภีร์ทางพุทธศาสนาเช่นนั้น "*...ก็เห็นจะเป็นความเปรียบบ้างเป็นความตามอนุโลมตามโลกย์ที่เขาถือบ้าง จึ่งได้มีติดอยู่ในพระบาฬี...*"[93]

หากพิจารณาตามกรอบแนวคิดขององค์ประกอบต่างๆ ของจักรวาลตามคติไตรภูมิจะพบว่า รูปลักษณ์โครงสร้างและธรรมชาติของจักรวาลแบบไตรภูมิในพุทธศาสนานั้นไม่สอดคล้องกับความรู้ทางดาราศาสตร์และจักรวาลวิทยาในปัจจุบัน เช่น ขนาดของภูเขา มหาสมุทร ทวีป ฯลฯ ตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิเทียบไม่ได้กับขนาด และรูปลักษณ์ต่างๆ ในระบบสุริยะหรือดาราจักร (galaxy) ในส่วนของทวีปทั้งสี่ และทวีปเล็ก 2,000 ซึ่งกล่าวไว้ในไตรภูมิหากเทียบเคียงกับความรู้ทางภูมิศาสตร์ปัจจุบันแล้วจะพบว่าคลาดเคลื่อนจากกันมาก และศูนย์กลางของจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์นั้น ศูนย์กลางของระบบสุริยะในทางดาราศาสตร์คือดวงอาทิตย์ และศูนย์กลางของดาราจักรนั้นคือกระจุกดาวมหึมา ฉะนั้น ศูนย์กลางดังกล่าวจึงมีองค์ประกอบ และลักษณะที่เทียบเคียงไม่ได้กับเขาพระสุเมรุเลย[94] เมื่อเป็นดังนี้ "*...จักรวาลแบบอินเดียโบราณดังที่ปรากฏในคัมภีร์ทางพุทธศาสนาถ้าพิจารณาตามรูปลักษณ์ที่เป็นวัตถุในโลกแห่งรูปธรรม จึงไม่สอดคล้องกับระบบดาวและจักรวาลหรือเอกภพของดาราศาสตร์ปัจจุบัน และไม่สมควรจะพยายามนำไปประนีประนอมเปรียบเทียบกัน...*"[95]

เมื่อเป็นดังนี้ในช่วงเวลาที่ความเป็นจริงเชิงประจักษ์ตามแบบวิทยาศาสตร์เริ่มได้รับการยอมรับชัดเจนกว่าเช่นนี้ จึงทำให้จิตรกรรมฝาผนังโดยเฉพาะในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกายไม่ปรากฏการนำภาพไตรภูมิตามคติโบราณมาเขียนเป็นภาพขนาดใหญ่หลังพระประธานเลย เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส วัดกันมาตุยาราม วัดมหาพฤฒาราม เป็นต้น และจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ได้เข้ามามีบทบาทชัดเจนกว่าคติจักรวาลแบบไตรภูมิ เช่น จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส ในผนังส่วนเหนือขอบหน้าต่างขึ้นไปทั้ง 4 ด้านในตอนบนจรดเพดานนั้น ได้เขียนภาพดวงดาวท่ามกลางหมู่เมฆแบบใกล้เคียงกับ

---

[93] เจ้าพระยาทิพากรวงษ์มหาโกษาธิบดี, **แสดงกิจจานุกิจ**, หน้า 56., และมีข้อสังเกตด้วยว่าทัศนะเช่นนี้ของเจ้าพระยาทิพากรวงษ์ และรัชกาลที่ 4 นั้นก็สอดคล้องกับแนวคิดของธรรมยุติกนิกายที่กล่าวว่าตนดำรงวงศ์ของพระศาสนาที่บริสุทธิ์กว่า เพราะคติจักรวาลดังกล่าวในทัศนะธรรมยุติกนิกายเป็นสิ่งที่ไม่ใช่พุทธศาสนา.

[94] สรุปความจาก ระวี ภาวิไล, **โลกทัศน์ ชีวทัศน์ เปรียบเทียบวิทยาศาสตร์กับพุทธศาสนา,** (กรุงเทพฯ : มูลนิธิพุทธธรรม, 2543), หน้า 38-39.

[95] **เรื่องเดียวกัน,** หน้า 28-29., ส่วนการพิสูจน์เทียบเคียงกับทฤษฎีปรัชญาโดยตรงนั้นก็เป็นเกณฑ์การพิสูจน์ แนวทางเดียวกับประจักษนิยม และสัจนิยม โดยดูรายละเอียดในลักษณะเดียวกันได้ในเชิงอรรถที่ 106, 118 และ 122.

ข้อเท็จจริง โดยเฉพาะจิตรกรรมภายในวัดบรมนิวาสนั้น มีภาพดวงดาราดวงหนึ่งในจำนวนนั้นปรากฏเป็นภาพดาวเสาร์ พร้อมวงแหวน และดวงจันทร์บริวารอย่างชัดเจน นั่นก็ย่อมแสดงถึงการยอมรับจักรวาลวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ที่สามารถยืนยันความมีอยู่ของเทหวัตถุเหล่านั้นได้ด้วยประสาทสัมผัส และเป็นความจริงที่เป็นจริงอย่างมีวัตถุรองรับ ส่วนจักรวาลแบบไตรภูมิ ซึ่งไม่สามารถยืนยันความมีอยู่จริงได้ตามกรอบแนวคิดดังกล่าวจึงย่อมเสื่อมความนิยม หรือถูกลดความสำคัญลง โดยในจิตรกรรมวัดบรมนิวาส วัดบวรนิเวศน์ และวัดกันมาตุยารามนั้นจักรวาลแบบไตรภูมิ ถูกลดลงเหลือเพียงภาพวิมานบนท้องฟ้าขนาดเล็กอยู่ในบริเวณบานแผละ (ผนังเล็กๆ ตามแนวยาวของด้านข้างประตูและหน้าต่าง) ซึ่งเมื่อเปิดประตูและหน้าต่างแล้ว บานประตูและหน้าต่างจะบังภาพดังกล่าวจนมิด

แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งในสมัยรัชกาลที่ 4 จะเขียนภาพไตรภูมิบนผืนผนังหลังพระประธานเป็นภาพขนาดใหญ่ดังที่เคยปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น ภาพฉากจักรวาลหลังพระประธานในอุโบสถวัดบวรสถานสุทธาวาส แต่ก็ปรากฏองค์ประกอบที่ไม่ครบถ้วนดังอดีต คือไม่ปรากฏทวีปทั้ง 4 และเขาสัตตบริภัณฑ์ ส่วนท้องฟ้าก็ไม่ได้ใช้สีแดง แต่เป็นสีน้ำเงินเข้ม และเขียนก้อนเมฆในลักษณะสอดคล้องกับข้อเท็จจริง เป็นต้น และจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 ที่เรากล่าวถึงทุกแห่งนั้นในตำแหน่งของภาพที่เคยเป็นภาพเทพชุมนุมในด้านข้างพระประธานที่อยู่สูงกว่าขอบหน้าต่างขึ้นไป ซึ่งแต่เดิมเทวดาที่เขียนนั้นจะแสดงลำดับชั้น และศักดิ์ตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิ แต่เราพบการปรับเปลี่ยนที่สำคัญคือ จิตรกรรมทุกแห่งในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 ที่กล่าวถึง แม้จะไม่ปฏิเสธความมีอยู่ของเทวดา (ซึ่งไม่อาจรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสตามกรอบแนวคิดแบบประจักษนิยม) แต่เราก็พบว่าความเคร่งครัดตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิก็เสื่อมลง เพราะปรากฏเพียงเทวดาเหาะท่ามกลางหมู่เมฆที่เมฆถูกเขียนให้ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง และไม่ปรากฏการเรียงลำดับศักดิ์ หรือชั้นของเทวดาดังที่เคยปรากฏเสมอในจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเลย ทั้งหมดนี้ย่อมเป็นหลักฐานชัดเจนที่แสดงถึงการเสื่อมลงของคติจักรวาลแบบไตรภูมิรวมทั้งองค์ประกอบต่างๆในกรอบแนวคิดแบบไตรภูมิ เช่น เทวดาที่เรากล่าวถึง เป็นต้น[96]

เมื่อได้ให้ความสำคัญ และยอมรับความเหนือกว่าของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ดังนั้นฉากทิวทัศน์ จึงย่อมถูกเขียนให้ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงมากกว่าในจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิม เช่น การเขียนทิวทัศน์ที่สามารถระบุว่าเป็นเวลากลางวัน หรือกลางคืนได้ก็ปรากฏหลักฐานชัดเจนในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ และวิหาร

---

[96] ดูรายละเอียดในหัวข้อ 5.3.3.1 และ 5.4.1.1

วัดปทุมวนาราม เป็นต้น รวมทั้งยังพบการเขียนสถาปัตยกรรมที่แสดงทัศนียวิทยา (perspective) และการใช้แสง เงา ในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 โดยทั่วไป เช่น จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ วัดบรมนิวาส และวัดมหาพฤฒาราม เป็นต้น และพบอย่างชัดเจนว่า พยายามเขียนฉากที่ปรากฏในจิตรกรรมให้สอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริง โดยมีต้นแบบในการเขียนจากภาพพิมพ์ของตะวันตกที่เข้ามาในสมัยนั้น[97]

เมื่อเป็นดังนี้ หากพิจารณาในด้านเนื้อหา หรือเรื่องราวที่จะสามารถ "เป็นจริงได้" หรือดำรงอยู่ได้ตามกรอบแนวคิดเช่นนี้ จึงย่อมต้องให้ความสำคัญกับเรื่องราวที่อยู่ในกาละ(time) เทศะ(space) ที่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เราจึงพบการนำเอาข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์มาเขียนเป็นครั้งแรก เช่น การนำประวัติศาสตร์สมัยกรุงศรีอยุธยา และรัตนโกสินทร์มาเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังภายในหอพระราชพงศานุสร และหอพระราชกรมานุสร ในวัดพระศรีรัตน-ศาสดาราม ในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้น[98] โดยเป็นการเขียนถึงเหตุการณ์จริงที่เป็นข้อเท็จจริงในกรอบของเวลา และสถานที่ที่เป็นจริงในเชิงประจักษ์ที่สามารถระบุเวลาหรือศักราชได้แน่นอน (ต่างจากเวลา และสถานที่ในชาดก อดีตพระพุทธเจ้า และพระปัจเจกพุทธเจ้าที่ไม่สามารถระบุเวลาและสถานที่ในเชิงประจักษ์ได้อย่างชัดเจน) แนวคิดดังกล่าวยังได้ถูกเน้นย้ำ และขยายความในจิตรกรรมฝาผนังจำนวนมากในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ที่ได้เขียนฉากทิวทัศน์ และสถาปัตยกรรมประกอบฉากในจิตรกรรมเป็นสถาปัตยกรรมที่มีอยู่จริงทั้งสิ้น และถูกเขียนในรูปแบบ 3 มิติที่ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงด้วย เช่น การเขียนพระที่นั่งดุสิดาภิรมย์ พระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัยภายในหมู่พระมหามณเฑียร ของพระบรมมหาราชวัง ในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดราชประดิษฐ์ ได้อย่างสอดคล้องกับที่ปรากฏในภาพถ่าย[99] การเขียนภาพพระสมุทรเจดีย์ อุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร[100] และการเขียนภาพสุสานหลวงวัดราชบพิธได้ตรงตามข้อเท็จจริงในจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธิ์นิมิตร[101] หรือตัวอย่างที่ควรเน้นย้ำก็คือ การปรากฏภาพพระที่นั่งภูวดลทัศนัยอันเป็นหอนาฬิกาในพระบรมมหาราชวังที่สร้างขึ้นแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นจำนวนมากในจิตรกรรมฝาผนังวัดราชประดิษฐ์ วัดโพธินิมิตร พระที่นั่งทรงผนวช

---

[97] วิยะดา ทองมิตร, **จิตรกรรมแบบฝากฉลุลายช่างขรัวอินโข่ง**, หน้า 29-31.

[98] **เรื่องเดียวกัน**, หน้า 16.

[99] สุรชัย จงจิดงาม, **สุริยปราคาในวังหลวง**, **เมืองโบราณ**, (มกราคม-ธันวาคม 2538), หน้า 154.

[100] น ณ.ปากน้ำ, **พระที่นั่งทรงผนวช**, หน้า 23, 24, 32, 38 และ 45.

[101] กฤษฎา พิณศรี, อิทธิพลศิลปวัฒนธรรมตะวันตกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธินิมิตสถิตมหาสีมาราม, **เมืองโบราณ**, ตุลาคม-ธันวาคม 2541, หน้า 61.

วัดเบญจมบพิตร[102] นั่นก็ย่อมเป็นหลักฐานเน้นย้ำว่า "เวลา" ที่แสดงผ่านภาพหอนาฬิกาที่พบประกอบฉากในจิตรกรรมเช่นนั้นต้องเป็นเวลาในเชิงประจักษ์เท่านั้น (และแน่นอนย่อมสัมพันธ์กับสถานที่หรือเทศะในเชิงประจักษ์เช่นกัน) เพราะฉะนั้นในด้านการพิสูจน์หรือการตรวจสอบความเป็นจริงจึงสามารถเทียบเคียงได้กับแนวคิดแบบประจักษนิยมที่นอกจากจะรับรู้คุณสมบัติขั้นปฐมภูมิดังที่เราก่าวไปแล้ว การยืนยันความรู้หรือความจริงว่าสิ่งใดจะจริงหรือไม่นั้น สิ่งที่ปรากฏในจิตรกรรมที่ได้เขียนใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงเช่นนี้จึงเปรียบเสมือน**มโนภาพ** (idea) ที่สามารถสืบย้อนที่มาไปได้ถึง**รอยประทับ**(impression) ได้อย่างสอดคล้องสมนัยกับข้อเท็จจริง (fact) เพราะฉะนั้นด้วยกรอบแนวคิดเช่นนี้ สิ่งที่ถูกเขียนขึ้นอย่างสอดคล้องสมนัยกับข้อเท็จจริงเช่นนี้ ไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรม ทิวทัศน์ หรือภาพบุคคลจึงถูกตัดสินได้ว่า "มีความเป็นจริง"[103]

ด้วยกรอบแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเช่นนี้ ทำให้แม้ว่าจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 หลายแห่งจะเขียนเรื่องราวตามจารีตเดิม เช่น เรื่องพุทธประวัติ ดังจิตรกรรมฝาผนังวัดกันมาตุยาราม เป็นต้น แต่เนื่องจากเป็นการแสดงออกภายใต้กรอบแนวคิดที่มีอิทธิพลเชิงประจักษ์สูง ซึ่งในด้านกาละ และเทศะระดับปรากฏการณ์เช่นนั้น อิทธิปาฏิหาริย์ในพุทธประวัติจะไม่สามารถดำรงอยู่ได้ในกรอบคิดนี้ ฉะนั้นเราจึงพบว่า พุทธประวัติที่ปรากฏนั้นล้วนไม่ปรากฏเหตุการณ์ที่มีอิทธิปาฏิหาริย์มาก ที่สำคัญคือ ตอนตรัสรู้ ไม่ปรากฏภาพกองทัพพญามารไม่ปรากฏการเสด็จลงจากดาวดึงส์ที่ทรงเปิดโลกทั้ง 3 ไม่ปรากฏแสดงยมกปาฏิหาริย์, ไม่ปรากฏภาพเหตุการณ์ท้าวสหัมบดีพรมหณ์ทูลเชิญให้พระพุทธองค์ทรงสั่งสอนสัตว์โลกภายหลังการตรัสรู้ และในพุทธประวัติตอนพระมหากสัปปะถวายบังคมพระบรมศพพระพุทธเจ้าซึ่งได้มีปาฏิหาริย์ *"...ก็ยังพระบาททั้งคู่ให้อภินทนาการซึ่งคู่ผ้าทุกุลพัตร์อันหุ้มห่อพระสรีรกายทั้ง ๕๐๐ ชั้นกับทั้งสุวรรณมัญชุสภาชนะพระหีบทองทำลายออกเป็นสองภาคออกมาปรากฏภายนอก ..."*[104] ซึ่งจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมเดิม เช่น จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และวัดราชสิทธารามได้เขียนภาพเหตุการณ์นี้เป็นภาพพระมหากัสสปประคองอัญชลี โดยมีพระบาทของพระพุทธองค์ยื่นออกมาจากที่บรรจุพระบรมศพ แต่เหตุการณ์ตอนเดียวกันนี้ในจิตรกรรมวัดกันมาตุยาราม

---

[102] ตัวภาพตัวละครก็อยู่ในกาละ เทศะเชิงประจักษ์ที่มีตัวตนจริงด้วย.

[103] การตรวจสอบใช้ทฤษฎีของ David Hume, **A Treatise of human nature**, p. 1-7.,และมีข้อสังเกตว่าด้วยกรอบแนวคิดเช่นนี้ เมื่อนำมาพิสูจน์สิ่งต่างๆในจิตรกรรมไทยแบบประเพณี จะพบว่าไม่สามารถเป็นจริงได้ทั้งในด้านเนื้อเรื่องและรูปแบบ เพราะทั้งเนื้อเรื่องและรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิมนั้นรูปจำนวนมากไม่สามารถสืบหาที่มาที่สอดคล้องกับรอยประทับใดๆจากประสบการณ์ได้เลย.

[104] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา**,หน้า 244.

ปรากฏเพียงภาพพระมหากัสสปประคองอัญชลี ที่บรรจุพระบรมศพโดยไม่มีพระบาทของพระพุทธเจ้ายื่นออกมาแต่อย่างใด

แม้ว่าการไม่ปรากฏฉากสำคัญที่แสดงอิทธิปาฏิหาริย์ดังกล่าวหลายแห่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากตอนตรัสรู้ที่ไม่ปรากฏกองทัพของพญามารมาผจญพระพุทธองค์ในตอนตรัสรู้จะสอดคล้องกับเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ตามที่ปรากฏในพระไตรปิฎกที่ไม่มีการพรรณนาเหตุการณ์พญามารมาผจญพระองค์เลย พระองค์ทรงตรัสรู้ได้โดยลำพังก็อาจนำไปสู่การเชื่อมโยงกับแนวคิดของธรรมยุติกนิกายที่เน้นความสำคัญของพระไตรปิฎกได้ และวัดกันมาตุยารามก็เป็นวัดธรรมยุติกนิกาย[105]

การเน้นการใช้ข้อมูลจากพระไตรปิฎก ก็ปรากฏความสอดคล้องกันในปฐมสมโพธิของสมเด็จพระสังฆราช (สา) ด้วย แม้ไม่สามารถปฏิเสธได้ว่า ธรรมยุติกนิกายจะเน้นการกลับไปหาพระไตรปิฎก แต่การกลับไปหาพระไตรปิฎกของธรรมยุติกนิกายนั้น ก็ควรกล่าวเน้นย้ำด้วยว่าเป็นการเลือกใช้ "ข้อมูล" จากพระไตรปิฎกในส่วนที่ไม่มีความขัดแย้งกับความเป็นจริงเชิงประจักษ์ และมีประเด็นในการเน้นย้ำที่ต่างจากพระไตรปิฎกด้วย ประเด็นสำคัญก็คือ กาละเทศะของพุทธประวัติในพระไตรปิฎกเป็นกาละ เทศะแบบไตรภูมิ แต่พุทธประวัติในจิตรกรรมวัดกันมาตุยารามล้วนเน้นกาละ เทศะในเชิงประจักษ์สูงเพราะว่าไม่ปรากฏภาพไตรภูมิในอุโบสถเดียวกัน รวมทั้งภาพทิวทัศน์ และสถาปัตยกรรมก็ถูกเขียนขึ้นอย่างคล้ายข้อเท็จจริง ลักษณะเช่นนี้จึงทำให้ฉากสถานที่ที่ปรากฏในพุทธประวัติวัดกันมาตุยาราม ย่อมแสดงความหมายของชมพูทวีปตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิได้ไม่ชัดเจนเท่ากับที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิม ซึ่งจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติแบบใหม่ที่ปรับเปลี่ยนไปเช่นนี้ได้ส่งผลกระทบต่อเป้าหมายและวิถีที่เคยมีอยู่ในจารีตเดิมของพุทธปรัชญาก็ปรับเปลี่ยนไปมากด้วย[106]

กรอบแนวคิดเช่นนี้ ทำให้เค้าโครงวรรณกรรมทางศาสนาแบบจารีตที่ไม่เป็นจริงตามแนวคิดเชิงประจักษ์ ย่อมไม่สามารถดำรงอยู่ได้ หรือมิฉะนั้นก็ลดบทบาทลงอย่างมากที่สำคัญคือทศชาติชาดก ซึ่งตามกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์แล้วย่อมไม่เป็นจริง เพราะเป็นเพียงนิทานที่แต่งขึ้นมาอีกทั้งเรื่องราวในชาดกก็ไม่สามารถระบุวันเวลาในเชิงประจักษ์ใด ๆ ได้เลย

---

[105] ดูร่วมกับหัวข้อ 5.4.1.2., และแม้ว่าพุทธประวัติในจิตรกรรมวัดกันมาตุยารามจะสอดคล้องกับแนวคิดของธรรมยุติกนิกาย แต่ก็ไม่ควรด่วนสรุปว่า ใช้ข้อมูลจากพระไตรปิฎกหรือปฐมสมโพธิของสมเด็จพระสังฆราช (สา) เป็นต้นแบบในการกำหนดเรื่องในจิตรกรรม เพราะเหตุการณ์หลายตอนต่างกัน เช่น ตอนออกบวชที่ปรากฏในจิตรกรรมวัดกันมาตุยารามก็ได้ทรงออกบวชเพียงลำพังดังความที่ปรากฏในคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา แต่โดยภาพรวมกล่าวได้ว่า เป็นจิตรกรรมพุทธประวัติที่มีแนวคิดเชิงประจักษ์เป็นอย่างสูง.

[106] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ 5.5.3 และหัวข้อที่ 5.4.1.2.

ทั้งยังปะปนไปด้วยอิทธิปาฏิหาริย์เกินจริงสูงมากอยู่ทั่วไป[107] ด้วยกรอบแนวคิดเช่นนี้จึงย่อมทำให้ชาดก และความเป็นจริงเชิงภววิสัยในระดับเหนือปรากฏการณ์ เช่น สวรรค์ นรก และอิทธิปาฏิหาริย์ในงานจิตรกรรมแบบประเพณี รวมทั้งรายละเอียดอื่นๆ ของตัวละครที่มีความสำคัญสูง เช่น มหาปุริสลักษณะในรูปกายของพระพุทธเจ้าก็ถูกรัชกาลที่ 5 และสมเด็จกรมพระยาวชิรญาณวโรรสทรงปฏิเสธว่าไม่มีอยู่จริง ทำให้สิ่งที่กล่าวทั้งหมดซึ่งเคยมีความเป็นจริงในฐานะความเป็นจริงเชิงภววิสัย หรือข้อเท็จจริงเชิงวัตถุวิสัย (objective fact) ก็ได้กลายเป็นเพียงข้อเท็จจริงที่เคยยอมรับร่วมกันเท่านั้น (agreement fact)[108]

ลักษณะดังกล่าวเช่นนี้ปรากฏในวัดกันมาตุยารามด้วย คือ พระประธานภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม แม้ว่ายังคงปรากฏมหาปุริสลักษณะในพุทธลักษณะตามแบบพระพุทธรูปทั่วไป แต่ก็มีลักษณะหลายประการปรับเปลี่ยนไปจากโบราณที่สำคัญคือ ความชัดเจนของมหาปุริสลักษณะลดลงดังนี้ คือ พระเศียรไม่ปรากฏพระเกตุมาลา พระกรรณคล้ายใบหูของมนุษย์ และมีลักษณะที่สั้นกว่าที่พบในพระพุทธรูปทั่วไป ริ้วจีวรมีรอยยับย่นคล้ายผืนผ้าตามข้อเท็จจริง และองค์พระพุทธรูปมีขนาดพระวรกายที่ใหญ่กว่าคนจริงไม่มากนัก ก็ล้วนเป็นหลักฐานอันชัดเจนที่สัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์ และแนวคิดของธรรมยุติกนิกายที่มีต่อพระพุทธเจ้า ซึ่งสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาปวเรศวริยาลงกรณ์ได้ค้นคว้าหาขนาดพระวรกายของพระพุทธเจ้าจนทราบว่ามิได้มีขนาดสูงใหญ่ตามคติลังกาที่กล่าวว่ามีความสูงถึง 18 ศอก และเมื่อค้นคว้าจนได้ข้อยุติแล้ว พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงได้ทรงอ้างอิงเกณฑ์เช่นนี้ในการสร้างพระพุทธรูป เช่น พระพุทธปริตร ปัจจุบันประดิษฐานภายในหอพระศาสตราคม ภายในพระบรมมหาราชวัง ก็มิได้มีความสูงใหญ่มากนัก (มีส่วนสูงตามการวัดด้วยมาตราส่วนปัจจุบัน 190 เซนติเมตร) และพระประธานที่หล่อขึ้นโดยรัชกาลที่ 4 หลายแห่ง เช่น วัดราชประดิษฐ์ วัดมกุฎกษัตริยาราม วัดโสมนัสวิหาร ก็ล้วนมีขนาดที่ใกล้เคียงขนาดที่กล่าวมาทั้งสิ้น และพระนิรันตรายแม้ว่าจะเป็นพระพุทธรูปขนาดเล็กที่รัชกาลที่ 4

---

[107] ชาดกทุกเรื่องมีโครงเรื่องที่คล้ายคลึงกันคือ จะระบุสถานที่ว่าเป็นชมพูทวีปแต่ก็ไม่สามารถกำหนดเวลาและสถานที่เชิงประจักษ์ได้ชัดเจนเลย และในสมัยต่อมาเมื่อแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์เข้มข้นขึ้น รัชกาลที่ 5 ถึงกับกล่าวว่า *"...แต่แท้จริงเรื่องชาดกนี้เป็นเรื่องนิทานโบราณ ซึ่งนักปราชญ์ทั้งหลายได้นำสืบๆ กันมาตั้งแต่ ๒๕๐๐ ปีขึ้นไปหา ๓๐๐๐ ปี..."* (ดูใน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชวิจารณ์เรื่องชาดก, **นิทานกถา พระพุทธประวัติตอนต้น ฉบับพระพุทธโฆสเถระ**, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2529), หน้า 17.

[108] Kieran-Lewis, **Learning of Philosophize A primer**, p. 52., และในกรณีรัชกาลที่ 5 นั้นอ้างแล้วในเชิงอรรถที่ 56, 57.

ทรงเจตนาสร้างเพื่อพระราชทานแก่วัดธรรมยุติกนิกายนั้นก็มีพุทธลักษณะดังที่กล่าวมาข้างต้นด้วย[109]

การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเช่นนั้นไม่ได้บอกเราแต่เพียงผิวเผินอย่างง่ายๆว่า เป็นอิทธิพลแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์เท่านั้นที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนเนื้อหาและรูปแบบจิตรกรรมให้เป็นไปในลักษณะดังกล่าวเช่นนี้ แต่ยังบอกเราได้ลึกไปกว่านั้นก็คือในประเด็นการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ อันเป็นข้อเท็จจริงเชิงวัตถุวิสัยภายนอกตัวของมนุษย์เช่นนั้นทำให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ต่างๆ ที่แฝงอยู่ในรูปสัญลักษณ์ของความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยในแบบจารีต (เช่นมหาปุริสลักษณะ) แต่เดิมได้ปรับเปลี่ยนไปอย่างไรด้วย และความเป็นจริงเชิงภววิสัย กับจิตวิสัยที่เคยสัมพันธ์กันก็ได้แยกขาดจากกัน รวมทั้งยังส่งผลกระทบต่อเป้าหมาย และวิถีของมนุษย์เป็นอย่างสูงดังจะกล่าวตามลำดับดังนี้

5.5.2 ความเป็นจริงเชิงภววิสัยเป็นอิสระจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย

ลักษณะหรือคุณสมบัติประการสำคัญของความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่ปรากฏในงานจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น แม้ว่าจิตรกรรมฝาผนังจะยอมรับความมีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย (objective) ของภพภูมิต่างๆ ในไตรภูมิ และรูปกายของเทวดา มาร พรหม ว่ามีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย (objective) ที่ไม่ขึ้นอยู่กับจิตของมนุษย์ แต่ก็ปรากฏหลักฐานชัดเจนดังที่ได้วิเคราะห์ไปแล้วโดยละเอียดคือ ทั้งภพภูมิ และรูปกายของสัตว์โลก (เช่น เทวดา กษัตริย์) อันเป็นภววิสัยนั้น ความเป็นจริงเชิงภววิสัยดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย (subjective) อย่างไม่สามารถแยกจากกันได้ และความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยก็มีความสำคัญสูงมากในฐานะเป็นรากฐานที่กำหนดรูปแบบของความเป็นจริงเชิงภววิสัยด้วย ตัวอย่างเช่น ภพภูมิ อันเป็นภววิสัยทุกภพภูมิสัมพันธ์กับระดับจิตของสัตว์โลกที่จุติในภพภูมินั้น เช่น รูปกายของพระอินทร์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ รูปกายของสัตว์นรกในนรกภูมิ รูปกายในเชิงภววิสัยของเทวดา 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 ฉบับของมหามงกุฎราชวิทยาลัย**, (กรุงเทพฯ : มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2516), หน้า 62., และในส่วนของวิภาคแห่งกรรมชรูป ยังบรรยายถึงรูปที่มีกรรมเป็นสมุฏฐาน, และในส่วนของวิภาคแห่งจิตตรูปก็ได้บรรยายถึงรูปที่มีจิตเป็นปัจจัย (ดูที่หน้า 64, 65). ซึ่งต่างจากรูปหรือสสารในทัศนะปรัชญาแบบสสารนิยมโดยสิ้นเชิง.

เป็นเป็นปัจจัยที่ทำให้รูปกายของสัตว์โลกมีลักษณะตามที่ปรากฏเป็นไปตามการให้ผลของกรรมและระดับจิต[111] ของสัตว์โลกนั้นเอง มิได้ใช้สิ่งอื่นที่อยู่ภายนอกตัวของสัตว์โลกเป็นเครื่องกำหนดรูปกายเลย แต่เราก็ต้องไม่ลืมว่า ทั้งกรรมนิยาม และจิตนิยามไม่สามารถตรวจสอบความมีอยู่จริงได้ด้วยประสาทสัมผัส[112] ฉะนั้น ด้วยกรอบแนวคิดของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่ยอมรับการพิสูจน์ความมีอยู่จริงได้ด้วยประสาทสัมผัส จึงย่อมทำให้หลักเกณฑ์ของกรรมนิยาม และจิตนิยามของพุทธปรัชญาเช่นนี้ย่อมถูกสงสัยในความมีอยู่จริง รวมทั้งเมื่อพิจารณาเทียบเคียงกับแนวคิดเรื่อง**สสาร** (matter) ในปรัชญาแบบสสารนิยมอันเป็นรากฐานทางอภิปรัชญาของแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ก็พบความแตกต่างอย่างสำคัญคือ แนวคิดแบบสสารนิยมนั้น สาเหตุการก่อรูปของสสารย่อมมีที่มาจากสิ่งที่เป็นสสารเอง สาระหรือแก่น (substance) ของสิ่งต่างๆ เป็นเพียงวัตถุทางกายภาพ (physical object) ที่มาประกอบกันเข้าเท่านั้น[113] และเมื่อลดทอนสสารลงถึงที่สุดแล้วก็จะพบเพียงองค์ประกอบทางกายภาพเท่านั้น[114] เพราะฉะนั้นด้วยกรอบแนวคิดเช่นนี้ สิ่งที่ไม่ใช่สสาร (ในกรณีของเราคือ จิต และกรรม) จึงไม่สามารถเป็นสาเหตุแห่งการก่อรูปและกำหนดรูปแบบให้แก่สสารหรือรูปกายได้ เพราะฉะนั้นแนวคิดเรื่องรูปในประเด็นนี้ของพุทธปรัชญาที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมจึงย่อมขัดแย้งกับแนวคิดเรื่องสสารของปรัชญาสสารนิยม

เมื่อเป็นดังนี้ ในช่วงเวลาที่มีการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์อย่างเข้มข้นจึงย่อมทำให้ความสำคัญของกรรมนิยามและจิตนิยามของพุทธปรัชญาที่มีต่อรูปกายของตัวภาพในจิตรกรรมย่อมลดบทบาทลง เพราะมีรากฐานทางอภิปรัชญาที่แตกต่างจากปรัชญาแบบสสารนิยม จึงทำให้ปัจจัยที่เป็นตัวกำหนดรูปแบบหรือรูปกายตัวละครในงานจิตรกรรมแบบสมัยใหม่ จึงเป็นสิ่งที่อยู่บนรากฐานความเป็นจริงเชิงประจักษ์ของปรัชญาแบบประจักษนิยม นั่นคือ ข้อเท็จจริงเชิงภววิสัยของรูปกายมนุษย์ ที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสด้วยประสาทสัมผัสได้เป็นที่มาของรูปกายที่ปรากฏในงานจิตรกรรมแทนที่กรรมนิยาม และจิตนิยามซึ่งได้ลดบทบาทลง ตัวอย่างที่ชัดเจน คือ ตัวภาพบุคคลต่างๆ ที่ปรากฏในภาพปริศนาธรรมของขรัวอินโข่ง ในวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส ตัวละครหรือภาพบุคคลทุกภาพที่ปรากฏได้ถูกเขียนให้มีรูปร่างลักษณะ ท่าทางในรูปแบบของมนุษย์อย่างใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง (แม้ว่าขรัวอินโข่งจะไม่ได้ใช้คนจริงเป็นแบบ แต่ได้ใช้ต้นแบบภาพพิมพ์จากตะวันตก แต่ก็เป็นรูปแบบที่ยืนอยู่บน

---

[111] ดูรายละเอียดหัวข้อ 4.4.2.1

[112] **อ้างแล้ว,**ในเชิงอรรถที่ 210 ของบทที่ 3.

[113] Titus, **Living Issues in Philosophy**, p. 438.

[114] **Ibid.**

รากฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์) ภาพบุคคลต่างๆ ไม่ว่าบุคคลผู้ที่ถูกสมมุติว่าเป็นพระพุทธเจ้า และบุคคลคนทั่วไปก็ล้วนมีรูปกายที่ไม่ต่างกันเลย แต่จะแลเห็นความสัมพันธ์อย่างสอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริงที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส (โดยไม่เห็นความสอดคล้องของรูปกายที่มีต่อระดับจิตและภพภูมิดังจะอธิบายต่อไป)

แนวคิดนี้ก็ได้ถูกยอมรับ ขยายความ และเน้นย้ำในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นจำนวนมาก ตัวอย่างโดดเด่นที่สุดคือ จิตรกรรมฝาผนังพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น พบว่าตัวภาพหรือตัวละครแบบจารีตในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเสื่อมความนิยมลงโดยสิ้นเชิง โดยตัวภาพหลักคือ ภาพกษัตริย์นั้นหากเป็นรูปแบบจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิมนั้นจะแสดงด้วยภาพที่เรียกว่าตัวพระ อันมีลักษณะเช่นเดียวกับรูปกายเทวดาที่สัมพันธ์กับสถานภาพตามกำเนิด บารมี และระดับของจิต แต่ตัวภาพของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้นได้ถูกเขียนในรูปแบบภาพบุคคลแบบเหมือนจริง (realistic)ไม่ใช่รูปกายเทวดาแต่อย่างใด เพราะฉะนั้นภาพพระบรมสาทิสลักษณ์ที่ถูกจำลองในงานจิตรกรรม จึงมีความเป็นจริงตามกรอบแนวคิดของฝ่ายประจักษนิยมอันอยู่บนรากฐานอภิปรัชญาแบบสสารนิยม กล่าวคือ พระบรมสาทิสลักษณ์ดังกล่าว เปรียบดัง**มโนภาพ** (idea) ที่ช่างเขียนรับรู้หรือได้รับมาอยู่ในจิตและถ่ายทอดเป็นจิตรกรรมก็มีความเป็นจริง เพราะเป็นมโนภาพที่ช่างเขียนได้รับในรูปแบบที่สามารถสืบหาที่มาของ**รอยประทับ** (impression) จากผัสสะที่เป็นจริงของภาพนั้น เพราะมีความสอดคล้องสมนัยกับพระพักตร์ของพระองค์ในฐานะที่มีข้อเท็จจริงภายนอกรองรับ[115] ข้อเท็จจริงภายนอกที่มีอยู่จริงเช่นนี้จึงเป็นตัวกำหนดรูปกายของตัวภาพกษัตริย์ มิใช่กรรมหรือระดับจิตของมนุษย์ ซึ่งไม่สามารถสืบหาที่มาของรอยประทับ (impression) ใดๆได้ ฉะนั้นกรรมและจิตจึงไม่สามารถเป็นสาเหตุของรูปกายได้

อย่างไรก็ตาม ความหมายที่หายไปในรูปกายของตัวภาพกษัตริย์ในจิตรกรรม[116] บนพื้นฐานแนวคิดเช่นนี้คือ เป็นตัวภาพที่ไม่สามารถแสดงแนวคิด และความหมายเรื่องกรรม และการบำเพ็ญบารมี หรือฐานะสมมุติเทพของกษัตริย์ดังที่เคยปรากฏในตัวภาพกษัตริย์ในจิตรกรรมแบบประเพณีได้เลย แต่ได้แสดงความหมายกษัตริย์ในฐานะปัจเจกบุคคลหนึ่งโดยเฉพาะ (particular) มิใช่กษัตริย์ในฐานะระดับสถานภาพที่ไม่ได้ระบุพระองค์อย่างเฉพาะเจาะจง

---

[115] ข้อเปรียบเทียบในพิสูจน์นี้ใช้เกณฑ์ทฤษฎีของ David Hume, **A Treatise of Human Nature**, pp. 1-7. นอกเหนือจากรูปกายแล้วในส่วนทิวทัศน์ฉากประกอบก็อยู่ในลักษณะเดียวกันทั้งสิ้น.

[116] ไม่เฉพาะตัวภาพกษัตริย์และขุนนางเท่านั้นที่เป็นภาพเหมือน แต่มีข้อสังเกตจาก ผศ. สนสีมาตรัง ว่า รูปตัวภาพบุคคลประกอบฉากอื่นๆ ก็น่าจะเป็นรูปภาพบุคคลใกล้ชิดช่างเขียนทั้งสิ้น (อ้างแล้วในเชิงอรรถที่ 21).

ดังตัวอย่างภาพกษัตริย์ที่เคยปรากฏก่อนหน้านั้นว่าตัวภาพจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิมจะไม่แสดงกษัตริย์แบบภาพเหมือนแต่จะแสดงให้เห็นความสัมพันธ์กับสถานภาพและการบำเพ็ญบารมี ซึ่งแนวคิดที่ปรับเปลี่ยนไปเช่นนี้ในงานจิตรกรรมฝาผนังก็สอดคล้องกับแนวคิดเรื่องของความเป็นพระมหากษัตริย์ของทั้งรัชกาลที่ 4 และ 5 ที่มีการปรับเปลี่ยนแนวคิดที่กษัตริย์แต่โบราณ เช่น รัชกาลที่ 1 ถึง 3 นั้นมุ่งเน้นความเป็นพระมหากษัตริย์ของพระองค์ในฐานะ**สถานภาพ**ของพระมหากษัตริย์หรือสถานภาพสมมุติเทวามากกว่ากษัตริย์ในฐานะปัจเจกบุคคล ซึ่งพระองค์ได้แสดงตนปรารถนาในพุทธภูมิ และสะสมบารมีบำเพ็ญเพียรเพื่อเป็นพระโพธิสัตว์และปรารถนาการตรัสรู้ แต่รัชกาลที่ 4 และ 5 ทรงตรัสชัดเจนว่าพระองค์ทรงเป็นมนุษย์ และมิได้เอื้อมอาจปรารถนาพุทธภูมิดังพระมหากษัตริย์ในอดีต[117] ก็เป็นสิ่งที่สอดคล้องกับการพบหลักฐานเป็นจำนวนมากที่แสดงความหมายความเป็นกษัตริย์ในฐานะปัจเจกบุคคลคือ การปรากฏสัญลักษณ์รูปมงกุฎ อันเป็นตราสัญลักษณ์ประจำพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวประดับบนหน้าบันวัดบรมนิวาส วัดบวรนิเวศน์ และหลังพระประธานวัดชิโนรส นั่นก็ทำให้กษัตริย์ในความหมายที่เป็นสถานภาพที่ไม่ใช่ปัจเจกบุคคลหรือเป็นสมมุติเทวาที่มักแสดงผ่านสัญลักษณ์ เช่น รูปนารายณ์ทรงครุฑอันแทนความหมายของกษัตริย์ในความหมายของสมมุติเทวา และเป็นสัญลักษณ์ของพระมหากษัตริย์ที่ไม่เจาะจงพระองค์ใดพระองค์หนึ่งดังอดีตได้เสื่อมลงไป[118] ทั้งนี้ก็สอดคล้องกับเนื้อเรื่องและฉากประกอบภายในภาพจิตรกรรมในพระที่นั่งทรงผนวชก็ล้วนเป็นฉากที่ปรากฏหลักฐานจริงทั้งสิ้น จึงเป็นข้อเท็จจริงเฉพาะหรือเหตุการณ์เฉพาะ (particular) อันต่างจากฉากในจิตรกรรมแบบจารีตเดิม ซึ่งไม่สามารถระบุความเป็นจริงในฐานะสิ่งเฉพาะที่จำเพาะเจาะจงได้เช่นนั้น

กรอบแนวคิดเช่นนี้จึงย่อมทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยของตัวภาพหรือตัวละครกล่าวคือลักษณะรูปกายที่ปรากฏ (ที่ถูกเขียนให้ใกล้เคียงกับมนุษย์ในข้อเท็จจริง) จึงย่อมไม่

---

[117] ดูประเด็นนี้เพิ่มใน พระไพศาล วิสาโล, **พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้ม และทางออกจากวิกฤต,** (กรุงเทพฯ : มูลนิธิสดศรี-สฤษดิ์วงศ์, 2546) หน้า 12-13., ในขณะเดียวกันกรอบแนวคิดเชิงปัจเจกบุคคลขององค์พระมหากษัตริย์เช่นนี้เองก็ได้เป็นที่มาทำให้เห็นถึงความสำคัญของพระองค์ในฐานะปัจเจกบุคคลที่ไม่ใช่พระองค์ในสถานสมมุติเทพดังอดีต ย่อมเป็นรากฐานที่ให้เขียนจิตรกรรมพระราชประวัติของพระมหากษัตริย์ในฐานะปัจเจกบุคคลที่ไม่เคยมีการเขียนจิตรกรรมในลักษณะเช่นนี้มาก่อนในเวลาต่อมาคือจิตรกรรมฝาผนังพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร.

[118] ชาตรี ประกิตนนทการ, **การเมือง และสังคมในศิลปสถาปัตยกรรม สยามสมัย ไทยประยุกต์ ชาตินิยม,** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2547) หน้า 91-102.

เกี่ยวข้องหรือเป็นอิสระจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยของตัวละครนั้น อันได้แก่ระดับของจิต กรรม และการบำเพ็ญบารมี

ดังนั้นในเชิงญาณวิทยาแล้ว จึงย่อมทำให้แนวคิดทางญาณวิทยาที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4-5 ดังกล่าว มีองค์ประกอบในลักษณะดังนี้

1. การรับรู้ (perceive) ของจิต ผู้รู้ หรืออินทรีย์ในการรับรู้
2. วัตถุพร้อมคุณสมบัติขั้นปฐมภูมิ
3. ข้อมูลทางผัสสะ (sense data) ความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้ของจิต และวัตถุ[119]

โดยกล่าวเปรียบเทียบในกรณีของจิตรกรรมฝาผนังได้ว่า ประสาทสัมผัส และจิตของตัวจิตรกรได้รับรู้ (ข้อที่ 1) ข้อมูลทางผัสสะจากภายนอกในฐานะข้อเท็จจริง เช่น รูปเหมือน อาคารที่มีอยู่จริง (ข้อที่ 2) คือข้อมูลทางผัสสะจากภายนอกที่มีความสัมพันธ์กับจิตรกรในฐานะสิ่งที่ถูกรับรู้ (ข้อที่ 3)ได้ถูกจิตรกรจำลองแบบขึ้นอย่างสอดคล้อง (correspondence) กับข้อเท็จจริงภายนอก[120] ด้วยเหตุนี้จึงเป็นหลักฐานในเชิงปรัชญาที่ยืนยันว่า จิตรกรรมฝาผนังในช่วงปรับเปลี่ยนแนวคิดในช่วงรัชกาลที่ 4- 5 ดังกล่าวจึงมีแนวคิดที่ให้ความสำคัญต่ออภิปรัชญาแบบสสารนิยม ญาณวิทยาแบบประจักษนิยม และพิสูจน์ความมีอยู่สิ่งของความจริงในโลกกายภาพภายนอกด้วยเกณฑ์ปรัชญาแบบสัจนิยม

การค้นพบการปรับเปลี่ยนทางปรัชญาในงานจิตรกรรมฝาผนังว่าได้ให้ความสำคัญต่อปรัชญาสัจนิยม และความเป็นจริงเชิงประจักษ์ย่อม อันอยู่บนรากฐานอภิปรัชญาแบบสสารนิยมย่อมไม่ใช่ความรู้ใหม่แต่อย่างใด แต่การมองความเปลี่ยนแปลงเช่นนั้นว่าเป็นเพียงการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์อย่างกว้างๆและผิวเผินก็ไม่อาจทำให้เราทราบการปรับเปลี่ยนในขั้นลึกกว่านั้นคือ คุณลักษณะแห่งความเปลี่ยนแปลงเช่นนั้นได้บ่งบอกอะไรและส่งผลต่อความจริงขั้นรากฐานของพุทธปรัชญาตามแบบจารีตเดิมที่เคยปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังอย่างไร และในฐานะที่พุทธปรัชญาแบบจารีตเน้นความเป็นจริงเชิงมโนคติอันเป็นการรู้ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยที่ตัวของมนุษย์เอง แต่การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงแบบสมัยใหม่ได้ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์อันเป็นวัตถุวิสัยที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์เช่นนี้ได้ส่งผลต่อการรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติแบบเดิมอย่างไรบ้าง

---

[119] อ้างแล้วในเชิงอรรถที่ 44 ของบทที่ 3.

[120] เกณฑ์เดียวกันนี้ยังใช้เป็นเกณฑ์ในการตรวจสอบพิสูจน์ ความจริงในองค์ประกอบต่างๆ ของจักรวาลแบบไตรภูมิ ซึ่งตามแนวคิดนี้ก็พบว่าไม่เป็นจริง เพราะฉะนั้นจึงทำให้จักรวาลแบบไตรภูมิเสื่อมลง และได้ให้ความสำคัญต่อจักรวาลแบบวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ ดังที่เราได้กล่าวไปแล้ว.

ดังนั้นจึงควรกล่าวเปรียบเทียบกัน ในประเด็นสำคัญที่สุดก็คือ การได้ทำให้จุดเน้นของความเป็นจริงปรับเปลี่ยนไปจากความเป็นจริงที่มีจุดเน้นที่การหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติด้วยตนเองอย่างเป็นจิตวิสัย (subjective) ในใจตน ไปสู่ความเป็นจริงในรูปแบบใหม่อันเป็นความจริงที่อยู่ภายนอกตัวของมนุษย์อย่างเป็นวัตถุวิสัย เป็นความจริงที่สามารถตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ อันต่างจากความเป็นจริงเชิงมโนคติ อันเป็นจิตวิสัยที่ไม่สามารถตรวจวัดในเชิงปริมาณได้เลย[121] และคุณสมบัติทั้ง 3 ข้อที่เรากล่าวไปก่อนหน้านั้น คือทัศนะที่มีพื้นฐานเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับการกล่าวถึงคุณสมบัติขั้นปฐมภูมิในทฤษฎีของ จอห์น ล็อค ในปรัชญาประจักษนิยมสมัยใหม่และแนวคิดเรื่องความเป็นจริงของวิทยาศาสตร์

ดังนั้นจึงทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยทั้งที่รู้ได้และไม่ได้ด้วยประสาทสัมผัสตามปกติได้แยกขาดออกจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยอย่างเด็ดขาด และแม้ว่าจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 - 5 จะเขียนภาพแบบจารีตอยู่ เช่น เทวดา แต่แนวคิดเรื่องกรรม สังสารวัฏ (อันตรวจสอบไม่ได้ในเชิงประจักษ์) ก็ปรากฏไม่ชัดเจน[122]

ควรกล่าวเปรียบเทียบกันด้วยว่า ปรัชญาประจักษนิยม สัจนิยม และวิทยาศาสตร์ตามที่กล่าวไปนั้นไม่สามารถใช้ในการตรวจสอบความเป็นจริงเชิงมโนคติอันเป็นจิตวิสัย ซึ่งเป็นความเป็นจริงที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำสูงมากได้เลย เพราะการหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา เช่นไตรลักษณ์ ปฏิจจสมุปบาท และอริยสัจ 4 นั้น มีสภาวะแห่งความเป็นจริงที่เป็นนามธรรม มิใช่รูปธรรม หรือสสาร ที่แฝงอยู่ในข้อเท็จจริงอย่างเป็นอิสระ เพราะฉะนั้น ความเป็นจริงแห่งการตระหนักรู้พระไตรลักษณ์ที่สามารถก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงต่อเป้าหมายและวิถีของมนุษย์นั้นจึงไม่สามารถตรวจสอบ หรือตรวจวัดในเชิงปริมาณใดๆ ตามกระบวนการญาณวิทยาแบบประจักษนิยม สัจนิยม และวิทยาศาสตร์ได้เลย ซึ่งปรัชญาฝ่ายที่มีรากฐานอยู่บนอภิปรัชญาแบบสสารนิยมมีเงื่อนไขในเรื่องความเป็นจริงว่าต้องเป็นภาวะที่ยืนยันถึงความมีอยู่จริง (existence) ได้ในเชิงประจักษ์ (empirical)[123] และเราก็ต้องลืมว่าเงื่อนไขอันจำเป็นของความรู้ทางวิทยาศาสตร์ว่าจะตรวจพิสูจน์สิ่งใดได้นั้น สิ่งนั้นจะต้องตรวจวัดได้ในเชิง

---

[121] เช่นการรู้ความจริงในไตรลักษณ์ ปฏิจจสมุปบาท 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 ที่โลกดึงดูดเรียกว่าน้ำหนัก ซึ่งบ่งชี้ถึงความมีเนื้อสารหรือมวล วัดปริมาณการผ่านไปของเวลา ด้วยนาฬิกา เป็นชั่วโมง นาที วินาที สังเกตการณ์ และการทดลอง เป็นการพยายามเข้าใจโดยการหาความสัมพันธ์ของปริมาณที่วัดได้ ที่เรียกว่า กฎ หรือทฤษฎี หรือสมมุติฐาน ทางฟิสิกส์ก็คือ สมการทางคณิตศาสตร์..."*[126] เมื่อเป็นดังนี้ความเป็นจริงเชิงมโนคติอันเป็นอัตวิสัยของพุทธปรัชญา ไม่ว่าจะเป็นการหยั่งรู้ความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์ ปฏิจจสมุปบาท และอริยสัจ 4 ซึ่งเป็นความเป็นจริงอันเป็นนามธรรม จึงย่อมไม่สามารถอยู่บนเงื่อนไขที่สามารถตรวจวัดปริมาณใดๆได้ และความเป็นจริงดังกล่าวก็ไม่ได้มีสถานะหรือคุณสมบัติขั้นปฐมภูมิใดๆ ที่มีอยู่จริงอย่างเป็นวัตถุวิสัยให้สามารถตรวจวัด ตรวจสอบได้ด้วยการสัมผัสรู้ (perceive) ตามกรอบแนวคิดของปรัชญาที่มีรากฐานอยู่บนปรัชญาแบบสสารนิยมได้เลย และการรู้ความจริงในไตรลักษณ์ ปฏิจจสมุปบาท อริยสัจ 4 ของพระพุทธองค์ก็ไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงที่รับรู้ได้หรือตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ หรือในเชิงกายภาพของร่างกาย แต่เป็นความเปลี่ยนแปลงเชิงนามธรรมภายในจิต

รากฐานญาณวิทยาเช่นนี้ยังส่งผลต่อความหมายของโลกและจักรวาลที่ปรับเปลี่ยนไปด้วยคือ ในฐานะที่ปรัชญาประจักษนิยม ได้ให้ความสำคัญต่อการรู้ความจริงภายนอกที่มนุษย์เข้าไปรับรู้คุณสมบัติต่างๆของโลกหรือจักรวาลภายนอกอันเป็นความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัย เช่น รู้ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของโลก องค์ประกอบต่างๆของระบบสุริยะ เป็นต้น (คือรู้คุณสมบัติขั้นปฐมภูมิของโลกหรือจักรวาล) ซึ่งสิ่งที่ถูกมนุษย์รับรู้เช่นนั้นย่อมเป็นอิสระจากตัวมนุษย์ หรืออยู่

---

[124] **สารานุกรมวิทยาศาสตร์ ของสมาคมวิทยาศาสตร์แห่งประเทศไทย,** (กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2515), หน้า 20., และในหน้าเดียวกันยังเน้นย้ำความสำคัญของเรื่องดังกล่าวโดยตั้งหัวข้อเรื่องไว้ด้วยว่า *"การวัด รากฐานของวิทยาศาสตร์"*.

[125] **ระวี ภาวิไล, โลกทัศน์ ชีวทัศน์ เปรียบเทียบวิทยาศาสตร์กับพุทธศาสนา,** (กรุงเทพฯ : มูลนิธิพุทธ-ธรรม, 2543),หน้า 5.

[126] **เรื่องเดียวกัน.**, และกล่าวในที่นี้ว่ามโนทัศน์ของวิทยาศาสตร์ทั้งหมดที่กล่าวในวิทยานิพนธ์นี้เป็นกรอบแนวคิดแบบสมัยใหม่ที่มีอิทธิพลสูงต่องานจิตรกรรมในช่วงยุคปรับเปลี่ยนมาให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงแบบสมัยใหม่ ซึ่งปัจจุบันวิทยาศาสตร์ได้ปรับเปลี่ยนมโนทัศน์บางประการดังกล่าวไปมากแล้ว แต่จะไม่กล่าวในที่นี้เพราะไม่เกี่ยวข้องกับการศึกษาในงานชิ้นนี้.

นอกตัวของมนุษย์ เพราะฉะนั้นโลกหรือจักรวาลตามความหมายของวิทยาศาสตร์จึงเป็นโลกหรือจักรวาลในความหมายทางกายภาพที่แยกขาดจากตัวมนุษย์โดยสิ้นเชิง นั่นคือ เราสามารถกล่าวถึงโลก และจักรวาลในทางวิทยาศาสตร์โดยไม่จำเป็นต้องกล่าวถึงมนุษย์เลย จึงเป็นการ "...*กล่าวถึงจักรวาลทางรูปธรรมในตัวเองที่ไร้นามธรรมเข้าไปเกี่ยวข้อง...*"[127] ซึ่งเป็นความหมายของโลกและจักรวาลที่ต่างจากพุทธปรัชญาโดยสิ้นเชิง เพราะตามพุทธปรัชญานั้น แม้**โอกาสโลก**อันมีอยู่จริงภายนอกตัวของมนุษย์นั้น พุทธปรัชญาก็ยังให้ความหมายที่เกี่ยวโยงกับความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยอันเป็นนามธรรมที่ขึ้นอยู่กับมนุษย์โดยตรง รวมทั้งองค์ประกอบของโลก และจักรวาลตามพุทธปรัชญานั้น สัตว์ต่างๆ อันเป็นชีวิตในจักรวาลก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญยิ่งของโลก และจักรวาลซึ่งพุทธปรัชญาเรียกว่า**สัตว์โลก**ด้วย[128] ดังนั้นมนุษย์ และโลกหรือจักรวาลตามความหมายของพุทธปรัชญาจึงเป็นสิ่งที่เกี่ยวเนื่องกันอย่างไม่อาจแยกขาดจากกันได้ ซึ่งจะเห็นได้ว่าต่างจากแนวคิดของวิทยาศาสตร์เป็นอย่างมาก

นอกจากนั้นแล้วยังมีจุดยืนของความจริงที่ต่างกันคือ "...*ในฝ่ายพุทธศาสนา ธรรมชาติที่เป็นจุดเป้าของความใฝ่รู้คืออะไร ก็คือ ตัวของมนุษย์ หมายความว่าเป้าสำคัญของการต้องการความรู้ก็คือต้องการรู้ธรรมชาติของมนุษย์นี่เอง ย้ำว่ามนุษย์เป็นตัวเป้าของความใฝ่รู้ เป็นตัววัตถุแห่งความรู้ที่ต้องการ แล้วจึงโยงไปยังโลกและสรรพสิ่งที่มนุษย์เกี่ยวข้อง แต่ทั้งหมดนั้นมีมนุษย์เป็นศูนย์กลาง มนุษย์เป็นจุดกำหนด หมายความว่าเอามนุษย์เป็นศูนย์กลางในการคิดหาความจริงส่วนทางวิทยาศาสตร์ ธรรมชาติส่วนที่เป็นจุดเป้าของความใฝ่รู้ได้แก่ โลกภายนอก คือโลกแห่งธรรมชาติ หรือโลกแห่งวัตถุ แม้เข้ามาที่ตัวมนุษย์ก็ศึกษาชีวิตในฐานะเป็นวัตถุ...*"[129]

อย่างไรก็ตาม ผลของการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่มีอิทธิพลสูงกว่าแนวคิดการพิสูจน์ความจริงในเชิงมโนคติแบบจารีตที่เรากล่าวถึง ก็ส่งผลโดยตรงต่อการลดบทบาทลงในเรื่องที่เกี่ยวข้องเรื่องความเป็นจริงเชิงมโนคติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกรรมนิยามและจิตนิยาม หรือการลดบทบาทของกรรมและจิต เพราะไม่สามารถตรวจสอบได้ในเชิงประจักษ์ ดังกล่าวนี้ ไม่ใช่เรื่องเล็ก แต่เป็นประเด็นใหญ่ที่ก่อผลอย่างกว้างขวางมาก เพราะในฐานะที่ความ

---

[127] ระวี ภาวิไล, **โลกทัศน์ ชีวทัศน์ เปรียบเทียบวิทยาศาสตร์กับพุทธศาสนา**, หน้า 28.

[128] ดูรายละเอียดเรื่องนี้ใน บทที่ 4 หัวข้อที่ 4.2.

[129] พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), **พุทธศาสนาในฐานะเป็นรากฐานของวิทยาศาสตร์**, (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2535) หน้า 137., และได้ให้ทัศนะว่าเพราะฐานคิดของวิทยาศาสตร์เป็นไปในลักษณะเช่นนี้จึงทำให้วิทยาศาสตร์จัดเจนในแดนแห่งอุตุนิยาม และพืชนิยาม (ดูรายละเอียดในหน้า 149) เพราะเป็นสิ่งที่สามารถตรวจวัดได้ในเชิงปริมาณ และตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัส ต่างจากจิตนิยามและกรรมนิยามซึ่งตรวจสอบไม่ได้ด้วยประสาทสัมผัส.

เป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่เรากล่าวถึงนั้นมีศูนย์กลางเน้นย้ำอยู่ที่ตัวของมนุษย์ ไม่ใช่ไปเน้นภายนอกตัวมนุษย์เลย เพราะฉะนั้น ภายใต้กรอบแนวคิดของความเป็นจริงเชิงมโนคติเดิมกรรมหรือกรรมนิยาม จึงสำคัญที่สุด เพราะเป็นกฎที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์โดยตรง[130] และในฐานะที่พระพุทธเจ้ามีความประเสริฐเพราะทรงตรัสรู้ได้นั้น สิ่งที่ทรงตรัสรู้ได้ก็คือ ปฏิจจสมุปบาท ณ ใต้ต้นศรีมหาโพธิ์ ก็ทำให้พระองค์ทรงเป็นพระพุทธเจ้าที่สมบูรณ์[131] และปฏิจจสมุปบาทที่ทรงตรัสรู้นั้นก็มีข้อควรเน้นย้ำคือ มีหลัก**กรรม**เป็นแกนพื้นฐานที่ทำให้ปฏิจจสมุปบาทดำเนินไป[132] เพราะฉะนั้นการลดบทบาทของกรรม (ซึ่งส่งผลต่อการลดบทบาทของจิต เพราะเกี่ยวเนื่องกับกรรมโดยตรง) ในความเป็นจริงแบบสมัยใหม่เช่นนี้ย่อมส่งผลกระทบในขั้นรากฐานของแนวคิดพุทธปรัชญาแต่เดิม และแนวคิดเช่นนี้ส่งผลต่อเป้าหมาย และวิถีของความเป็นมนุษย์อย่างไรในงานจิตรกรรมฝาผนังเราจะกล่าวดังต่อไปนี้

5.5.3 ผลกระทบที่มีต่อเป้าหมาย และวิถีของความเป็นมนุษย์

ด้วยรากฐานการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ได้ให้ความสำคัญต่อเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์ อันอยู่บนรากฐานปรัชญาสสารนิยม ทำให้สิ่งที่ไม่สามารถยืนยันความมีอยู่จริงได้ด้วยเกณฑ์เชิงประจักษ์ถูกลดบทบาทหรือถูกตั้งข้อสงสัย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในฐานะผู้นำหลักในการเปลี่ยนแปลงสงฆ์ โดยการสถาปนาธรรมยุติกนิกายขึ้น พระองค์ทรงแสดงถึงความสงสัยในเรื่องดังกล่าว เช่น เรื่องนรก สวรรค์ ในเชิงภววิสัยว่าหากทำชั่วไปแล้วจะได้รับกรรมคือ ตกนรกนั้น แม้ว่าพระองค์จะไม่ทรงปฏิเสธนรกในเชิงภววิสัย แต่ก็ทรงยอมรับในแบบมีท่าทีที่ไม่แน่ใจ และมีความสงสัยว่าเป็นแต่เพียงการยกมาข่มขู่ให้คนที่เชื่อกลัวบาปเท่านั้นว่า *"เอาสวรรค์มาล่อเอานรกขู่เข็ญให้กลัว..."*[133] แต่สวรรค์ นรกในฐานะที่เป็นความจริงเชิงอัตวิสัยนั้น ได้ทรงยืนยันชัดเจนแน่นอนว่ามีจริงว่า *"...ได้ชั่งขึ้นดูกับใจเห็นจึงลงว่าสวรรค์อยู่ในอก 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, **เทศนาพระราชประวัติและพระราชนิพนธ์บางเรื่องในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องพระพุทธศาสนา**, หน้า 64.

[134] **เรื่องเดียวกัน**, หน้า 67.

เช่นนี้จะไปเกิดเป็นเทวดาและมีรูปกายดุจเทพ เป็นต้น จึงได้ถูกลดความสำคัญลง ทั้งๆที่หากย้อนไปพิจารณาจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีทุกแห่งก็ได้เน้นย้ำเสมอถึงความสัมพันธ์เรื่องชาติภพกับกรรม เช่น การเขียนเรื่องพุทธประวัติ ก็ได้ย้ำโดยเขียนร่วมกับภาพทศชาติชาดกเสมอว่า การจะเป็นพระพุทธเจ้านั้นต้องบำเพ็ญบารมีทำกรรมดี แบบข้ามภพชาติมาอย่างยาวนาน[135] แต่ด้วยการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์แบบสมัยใหม่เช่นนี้ย่อมทำให้ชาดกในความหมายของการบำเพ็ญบารมี และผลกรรมย่อมเสื่อมลง

แม้ว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงยอมรับเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาคือ พระนิพพานในฐานะความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย และย้ำเสมอว่า *"...มรรคผลนิพพานเป็นของมีจริง คนมีปัญญาอันสุขุมละเอียดจึงจะรู้ได้ด้วยใจ จะแลไปด้วยตาไม่เห็น..."*[136] แต่ก็มีข้อสังเกตประการสำคัญ คือ วิถีทางไปสู่เป้าหมายหรือไปสู่พระนิพพานของพระจอมเกล้าที่ทรงพรรณนาโดยละเอียดไม่พบว่าพระองค์ทรงกล่าวถึงการสั่งสมบารมีแต่อดีตเลย (โดยเฉพาะบารมี 10 อันเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ตามแนวคิดแบบจารีต) พระองค์ทรงกล่าวว่า *"...นิสัยบุคคลร้อนรนในที่จะออกจากตัณหา และออกจากสังสารวัฏทั้งปวง พึงให้สละเสียซึ่งอกุศลธรรมสี่สิบห้าอย่าง ดังว่าไว้นี้ ใจความว่า อหิงสกา อย่าเป็นคนเบียดเบียนสัตว์ให้ลำบากหนึ่ง ปาณาติปาโต คืออย่าเป็นคนฆ่าสัตว์อันมีชีวิตหนึ่ง.....อาตาปี ให้เป็นคนมีความเพียรพยามยามให้สิ้นกิเลสหนึ่ง พหุสุโต คือให้เป็นคนศึกษาสดับตรับฟังในธรรมวินัยของพระพุทธเจ้าให้มากหนึ่ง อกุสีโต คืออย่าเป็นคนเกียจคร้านในการกุศลธรรมทั้งปวงหนึ่ง มุฏฐสติ คืออย่าเป็นคนหลงลืมด้วยปัญญาพิจารณาซึ่งกุศลธรรมน้อยใหญ่ว่า สิ่งนี้ควรจะทำด้วยกาย สิ่งนี้ควรทำด้วยวาจา สิ่งนี้ควรจะทำด้วยน้ำใจหนึ่ง สันทิฏฐิปรามาโส คืออย่าเป็นคนถือตามลัทธิของนิครนถ์หนึ่ง อาทานคาโห คืออย่าเป็นคนถือมั่นในข้อปฏิบัติของคนที่มีลัทธิอันผิดหนึ่ง ถ้าบุคคลผู้ใดมีความร้อนใจปรารถนาสวรรค์แลนิพพาน ปรารถนาจะพ้นจากอบายภูมิทั้งสี่คือ นรก เปรต อสุรกาย สัตว์เดรัจฉาน แล้วก็พึงศึกษาในข้อปฏิบัติสี่สิบห้าอย่าง สำหรับเป็นตัวเป็นเจ้าพนักงานผู้กระทำซึ่งสัตว์ให้เศร้าหมองในกายในใจ จงศึกษาให้เข้าใจจงทุกๆบท ถ้าไม่เข้าใจในทางอธิบาย อย่านอนใจเสีย ให้ศึกษาไถ่ถามให้รู้ชัดเจนชำนิชำนาญ 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 *"...พุทธการธรรมทั้งหลายอันเป็นเครื่องบ่มพระโพธิญาณที่พระโพธิสัตว์ทั้งหลายพึงปฏิบัติในโลกนี้ มีเพียงเท่านี้ เว้นบารมี 10 เสีย กรรมอื่นย่อมไม่มี..."*[138] และการบำเพ็ญบารมี 10 แบบข้ามภพชาตินี้เป็นสิ่งที่ถูกเน้นย้ำเสมอ ทั้งในคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา[139] และพระโพธิสัตว์เมื่อครั้งพบอดีตพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ จะต้องถือปฏิบัติเสมอในทุกชาติ[140] และมักเป็นสิ่งที่ปรากฏเสมอในจิตรกรรมแบบประเพณีด้วย

เหตุผลดังกล่าวมานี้ จึงเป็นหลักฐานชัดเจนในการอธิบายว่า ทำไมจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4-5 จึงไม่ปรากฏการเขียนภาพชาดก โดยเฉพาะทศชาติชาดกเลย ทั้งๆ ที่เคยเป็นเรื่องหลักที่มักพบเสมอ

นอกจากนั้นแล้ว การเขียนภาพที่แสดงการยอมรับถึงเป้าหมายสูงสุดคือพระนิพพานที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส ที่เขียนภาพปริศนาธรรมอันเปรียบเทียบการไปสู่นิพพาน คือ การข้ามฝั่งมหาสมุทร ดังที่เรากล่าวไปแล้วคือเป็นภาพบุคคลล่องเรือข้ามมหาสมุทร[141] เราจะเห็นได้ว่า เมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว แม้ว่าจิตรกรรมสมัย รัชกาลที่ 4 จะยอมรับพระนิพพานในฐานะเป้าหมายสูงสุด และความตามที่ปรากฏในจารึกที่นำมาเขียนภาพนั้นก็ใช้ข้อมูลจากพระไตรปิฎก โดยเฉพาะในส่วนของพระสุตันตปิฎกเช่นเดียวกัน[142] แต่ก็มีวิถีที่ปรับเปลี่ยนไปจากที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นอย่างมาก ดังปรากฏว่าการยอมรับนิพพานในรูปแบบภาพปริศนาธรรมที่เชื่อว่าเขียนโดยขรัวอินโข่งเช่นนั้น นิพพานตามที่ปรากฏในภาพปริศนาธรรมสามารถไปถึงได้โดยไม่มีการเน้นย้ำการบำเพ็ญบารมี 10 (ดังเห็นได้ว่าภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาสไม่มีภาพทศชาติชาดกประกอบเลย) และการที่ตัวละครหลักที่ปรากฏในภาพ ทั้งในรูปผู้ที่ถูกอุปมาให้เป็นพระพุทธเจ้าและมนุษย์ธรรมดาทุกตัว ล้วนมีรูปกายที่ไม่ต่างกันเลยคือ เป็นรูปกายมนุษย์ธรรมดาที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงในประสบการณ์

เมื่อเป็นดังนี้ รูปกายที่ปรากฏในภาพปริศนาธรรมเช่นนั้นจึงปราศจากความหมายแบบจารีตที่รูปกายกษัตริย์ มนุษย์สามัญ พระพุทธเจ้า อดีตพระพุทธเจ้า และพระสาวกนั้นล้วนแฝงความหมายเรื่องกรรมและบารมีแต่อดีตชาติที่ส่งผลมาถึงชาติภพปัจจุบันเป็นรากฐานหลัก

---

[138] **พระสูตรและอรรถกถา แปล ขุททกนิกาย 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.**

ทั้งสิ้น[143] นั่นก็ย่อมสะท้อนให้เห็นความที่สอดคล้องกับแนวคิดของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงมีบทบาทสำคัญยิ่งในการกำหนดเรื่องและยอมรับรูปแบบจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมที่เราเพิ่งอ้างไปว่า การกระทำตนไปสู่นิพพานนั้น ไม่ได้เน้นถึงความสำคัญของกรรมอดีตที่มีผลต่อปัจจุบันเลย เป็นเรื่องปัจเจกชาติ-ปัจจุบันชาติชัดเจนกว่า

การไม่ปรากฏการเขียนภาพทศชาติชาดกเช่นนี้ไม่ได้เป็นแต่เพียงการสะท้อนรากฐานการเปลี่ยนแปลงในเรื่องความเป็นจริงบนรากฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ที่มีทัศนะว่าเรื่องดังกล่าวเป็นเพียงนิทานที่ "ไม่มีความเป็นจริง" ตามกรอบแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ตามแนวคิดปรัชญาแบบสสารนิยมเท่านั้น แต่ในเมื่อทศชาติชาดกไม่ปรากฏในจิตรกรรมเช่นนี้ย่อมทำให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่สำคัญอันเป็นหัวใจของชาดกที่สัมพันธ์กับพุทธประวัติก็ไม่ปรากฏนั่นคือ เรื่องบารมี 10 ที่เป็นคุณสมบัติของมนุษย์ผู้ที่จะเป็นพระพุทธเจ้าจะต้องมีและบำเพ็ญเพียร เช่น ต้องมีศีล มีความวิริยะ มีความเมตตา มีปัญญา มีความเสียสละ ก็เป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏในจิตรกรรมอีกเลย

นอกจากนั้น เมื่อพิจารณาด้วยกรอบแนวคิดเรื่องอริยสัจ 4 แล้ว จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทุกแห่งล้วนต้องเขียนภาพมูลเหตุแห่งการออกบวช ก็ด้วยเพราะเห็นทุกข์ในไตรลักษณ์ อันแสดงผ่านภาพการพบเทวทูตทั้ง 4 เสมอ[144] แต่จิตรกรรมที่วัดบวรนิเวศน์ แม้จะปรากฏภาพการออกบวช แต่เมื่อพิจารณารายละเอียดและเรื่องราวแล้ว ก็มีมิติที่ต่างไปจากอดีตคือแสดงภาพการออกบวชในฐานะเป็นพิธีการอุปสมบทตามประเพณีไทย มีขบวนแห่นาคไปอุโบสถเพื่อบวช แต่การที่ไม่พบภาพเหตุการณ์การเห็นคนเกิด แก่ เจ็บ ตาย หรือภาพที่แสดงให้เห็นว่าได้เห็นทุกข์ในไตรลักษณ์ ปรากฏในเหตุการณ์ตอนอุปสมบทในจิตรกรรมวัดบวรนิเวศน์เลย ก็ย่อมทำให้ความหมายแห่งสาเหตุของการออกบวชของพุทธปรัชญาที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีทุกแห่งที่ล้วนมีเงื่อนไขอย่างจำเป็นว่าต้องแลเห็นทุกข์ในไตรลักษณ์[145] จึงย่อมไม่ชัดเจนเมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

สำหรับในส่วนของมรรคมีองค์ 8 อันเป็นหนึ่งในอริยสัจ 4 นั้น แม้ว่าจะไม่สามารถปฏิเสธได้ว่ามีปรากฏแทรกซึมในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 โดยทั่วไปชัดเจนอยู่แล้วเช่นกัน รวมทั้งเป้าหมายสูงสุดคือพระนิพพานด้วย แต่ก็มีลักษณะและการเน้นย้ำที่ต่างไปจาก

---

[143] ดูรายละเอียดในหัวข้อที่ 4.3.2.1

[144] หากเป็นกรณีอื่นที่ไม่ใช่พระพุทธเจ้า เช่น พระสาวก หรือพระปัจเจกพุทธเจ้าแม้จะไม่ได้ใช้เหตุการณ์เห็นเทวทูตทั้ง 4 แต่ก็ล้วนต้องเป็นการหยั่งเห็นทุกข์ในรูปแบบอื่นที่ต่างกันโปทั้งสิ้น.

[145] สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา**, หน้า 44.

สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นคือ ในจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น เป็นมรรคที่ได้แสดงเป้าหมายอย่างบ่งชี้ถึงเป้าหมายสูงสุดอย่างชัดเจน ในฐานะที่ความสำเร็จสูงสุดของมรรคคือ การตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ซึ่งจิตรกรรมแบบประเพณีได้เน้นถึงเป้าหมายที่สำคัญที่สุดนี้ ในจิตรกรรมกรรมอย่างชัดเจนที่สุด โดยแสดงออกด้วยภาพมารผจญขนาดใหญ่อย่างโดดเด่นในผนังที่ใหญ่และชัดเจนที่สุดในพระอุโบสถคือ ได้เขียนภาพมารผจญเต็มผืนผนังด้านตรงข้ามพระประธานอย่างแลเห็นได้เด่นชัดกว่าเรื่องทุกเรื่อง แต่เมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาสแล้ว ฝาผนังหรือภาพที่แสดงเป้าหมายสูงสุดว่าคือนิพพานนั้นเป็นภาพที่แสดงความอุปมาเรือข้ามมหาสมุทรสู่ฝั่งนิพพาน อันเป็นเป้าหมายสูงสุดที่เรากล่าวถึงไปนั้น กลับไม่ได้ถูกวางอยู่ในผนังสำคัญ และโดดเด่นชัดเจนที่สุดดังที่เคยปรากฏในอดีต แต่กลับอยู่ในผนังด้านข้างที่มีความสำคัญน้อยกว่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมเหตุการณ์ดังกล่าวภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศน์นั้น ไม่สามารถแลเห็นจิตรกรรมในส่วนดังกล่าวได้ชัดเจนเลย เพราะมีเสาขนาดใหญ่บังภาพโดยตลอด

เมื่อเป็นดังนี้จึงทำให้เป้าหมายสูงสุดคือ การตรัสรู้ได้ หรือพระนิพพานนั้น ก็ย่อมถูกเน้นย้ำและให้ความสำคัญไม่เท่ากับที่เคยปรากฏในงานจิตรกรรมแบบประเพณี เพราะภาพที่แสดงความหมายสูงสุดดังกล่าวอยู่ในตำแหน่งที่ไม่โดดเด่นที่สุด ทำให้ความหมายของมรรคที่สอดแทรกอยู่ในจิตรกรรมในฐานะเป็นปัจจัยเกื้อหนุนสู่เป้าหมายสูงสุดจึงย่อมไม่ถูกเน้นย้ำให้สัมพันธ์กับเป้าหมายสูงสุดอย่างชัดเจนตามไปด้วย เมื่อเทียบกับจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อนมีข้อสังเกตเพิ่มเติมด้วยว่า การไม่เน้นความสำคัญของนิพพานเช่นนี้ สอดคล้องกับแนวคิดของผู้นำธรรมยุติกนิกายในเวลาต่อมาคือ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ที่ได้ทรงตัดข้อความบาลีที่ใช้กล่าวในตอนอุปสมบทที่แปลว่า เพื่อทำให้แจ้งพระนิพพาน เป็นที่ออกจากทุกข์ทั้งปวง ด้วยเหตุผลว่า ไม่ตรงต่อความจริงใจของผู้กล่าวมากต่อมาก[146]

ไม่เพียงแต่จิตรกรรมฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ และบรมนิวาสเท่านั้นที่เป้าหมายและวิถีตามจารีตของพุทธปรัชญาได้ปรับเปลี่ยนไป แต่จิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดกันมาตุยารามอันเป็นจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 อีกแห่งหนึ่งก็มีนัยยะแห่งการปรับเปลี่ยนที่เป็นไปในทิศทางที่สอดคล้องกันคือ ภาพที่แสดงเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ ซึ่งจิตรกรรมวัดกันมาตุยารามแสดงด้วยภาพที่ไม่มีกองทัพพญามารมาผจญพระองค์ แต่ประเด็นสำคัญที่จะกล่าวถึงในที่นี้ไม่ใช่ประเด็นเรื่องการใช้ข้อมูลที่สอดคล้องกับพระไตรปิฎกเพราะเราได้กล่าวเรื่องนี้ไปโดยละเอียดแล้ว แต่ประเด็นสำคัญที่เน้นย้ำในที่นี้ก็คือ จิตรกรรมฝาผนังวัดกันมาตุยารามไม่ได้ให้

---

[146] พระไพศาล วิสาโล, **พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้มและทางออกจากวิกฤต**, หน้า 37.

ความสำคัญกับเหตุการณ์ตอนตรัสรู้มากหรือโดดเด่นไปกว่าเหตุการณ์ของพุทธประวัติในตอนอื่นๆเลย และเมื่อพิจารณาจากตำแหน่งที่ตั้งจิตรกรรมตอนดังกล่าวภายในอุโบสถแล้ว ก็พบว่าไม่ได้ให้ความสำคัญกับเหตุการณ์ตอนตรัสรู้เป็นพิเศษเลย เพราะภาพเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ อันย่อมแสดงถึงความสำคัญของเป้าหมายสูงสุดนั้น ปรากฏเป็นเพียงภาพขนาดเล็กโดยได้เขียนเป็นภาพพระพุทธองค์ทรงประทับนั่งใต้ต้นศรีมหาโพธิ์โดยลำพัง และพระหัตถ์ก็ไม่ได้ทำท่าวางพระหัตถ์แตะธรณี ทั้งยังถูกมณฑป และพระประธานบัง ซึ่งหากจะเห็นให้ชัดเจนก็ต้องเดินไปใกล้ๆในมุมด้านหลังพระประธานเท่านั้นจึงแลเห็นได้ เพราะว่าเหตุการณ์ดังกล่าวปรากฏเป็นเพียงภาพขนาดเล็ก ซึ่งไม่ได้โดดเด่นกว่าเหตุการณ์อื่นที่แวดล้อมอยู่โดยรอบ เช่น เหตุการณ์ตอนที่ทรงเสวยวิมุติสุขเลย

เมื่อเป็นดังนี้ ความสำคัญต่อเป้าหมายสูงสุดคือ การตรัสรู้ได้เช่นนั้นตามที่ปรากฏในจิตรกรรมวัดกันมาตุยาราม เมื่อเปรียบเทียบกับจิตรกรรมแบบประเพณี จึงพบว่าได้ให้ความสำคัญแก่เป้าหมายสูงสุดดังกล่าวไม่ชัดเจนเท่าที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน เพราะว่าจิตรกรรมวัดกันมาตุยารามได้จัดวางตำแหน่งภาพที่เป็นเหตุการณ์อันเป็นสัญลักษณ์แห่งเป้าหมายสูงสุดคือ การตรัสรู้นี้ไว้อย่างไม่ได้ให้ความสำคัญโดดเด่นเท่าที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน ซึ่งล้วนวางภาพเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ ไว้ในตำแหน่งที่สำคัญและโดดเด่นที่สุด (แม้ว่าในกรณีวัดกันมาตุยารามจะแสดงด้วยภาพที่ปราศจากกองทัพมารก็ตาม)

นอกจากนั้นแล้ว เมื่อพิจารณาภายใต้กรอบแนวคิดที่ว่าเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาอันหมายถึงการตรัสรู้ได้และพ้นจากสังสารวัฏอย่างถาวรนั้น ในเมื่อจิตรกรรมตอนตรัสรู้ภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม ไม่ได้เน้นย้ำภาพเหตุการณ์ตรัสรู้อย่างชัดเจน เพราะฉะนั้น แม้ว่าจะปรากฏภาพการทอดพระเนตรเทวฑูต 4 อันเป็นสาเหตุแห่งการออกบวชของพระพุทธองค์ด้วยก็ตาม แต่ความหมายของการออกบวชที่ถูกเน้นย้ำให้โยงไปที่เป้าหมายสูงสุดคือ การตรัสรู้ได้ก็ย่อมไม่ชัดเจนเท่าที่เคยปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาก่อน เพราะจิตรกรรมเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ในจิตรกรรมวัดกันมาตุยารามนั้นไม่ได้ถูกให้ความสำคัญดังกล่าวไปแล้ว รวมทั้งการไม่ปรากฏภาพจักรวาลแบบไตรภูมิในงานจิตรกรรม (และองค์ประกอบอื่นอันเนื่องในงานจิตรกรรม เช่น ลวดลายประดับหน้าบัน และแผนผังวัดก็ไม่พบความหมายอันเชื่อมโยงกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิชัดเจน) ก็ได้ทำให้ความหมายของโลกหรือจักรวาลในฐานะเป็นแดนแห่งสังสารวัฏที่โยเป้าหมายสูงสุดนั้นชีวิตจะต้องไปให้พ้นจากการเวียนว่ายตายเกิดตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิจึงย่อมไม่ชัดเจน และลดความสำคัญตามลงไปด้วย

เนื่องจากจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกายที่เลือกนำมาศึกษานั้น ได้มีการนำเอาเรื่องราวในพระวินัย และวัตรปฏิบัติของพระภิกษุมาเขียนเป็นจิตรกรรม ซึ่งเป็นเรื่องที่ไม่

เคยปรากฏอย่างชัดเจนมาก่อน ได้แก่ การนำจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระวินัย และวัตรปฏิบัติของสงฆ์อันได้แก่ จิตรกรรมเรื่องธุดงควัตร 13 ภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม การเขียนภาพเนื้อสัตว์ 10 ชนิดที่ห้ามภิกษุฉันท์ การเขียนภาพผลไม้ที่ทรงอนุญาตให้นำมาทำน้ำปานะ 8 ชนิด ในงานจิตรกรรมประดับประดู หน้าต่างด้านในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม และวัดกันมาตุยาราม การเขียนเรื่องการปฏิบัติกสิณบริเวณบานแผละภายในอุโบสถวัดกันมาตุยารามเรื่องวินัยกรรม การเปลี่ยนบาตร และการสวดปาฏิโมกข์ ในจิตรกรรมภายในอุโบสถ วัดปทุมวนาราม เป็นต้น ในทัศนะแนวคิดของธรรมยุติกนิกายนั้น ได้ให้ความสำคัญต่อ พระวินัย และความเคร่งครัดต่อวัตรปฏิบัติของสงฆ์เป็นพิเศษ[147] แนวคิดดังกล่าวของธรรมยุติกนิกายเช่นนี้จึงควรเป็นรากฐานที่ทำให้มีการเขียนภาพจิตรกรรมในส่วนที่เน้นเนื้อหาในพระวินัย และวัตรปฏิบัติของสงฆ์ ทั้งยังเกี่ยวข้องกับทัศนะที่ฝ่ายธรรมยุติกนิกายเชื่อว่าสงฆ์ฝ่ายตนมีความบริสุทธิ์กว่า เพราะความถือเคร่งในวินัย และวัตรปฏิบัติอันเคร่งครัดกว่าสงฆ์อีกฝ่าย(คือ สงฆ์ฝ่ายมหานิกาย)

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาจิตรกรรมฝาผนังดังกล่าวในกรอบแนวคิดที่มีความสัมพันธ์ต่อเป้าหมาย และวิถีของพุทธปรัชญาแล้วพบว่า พระวินัย และวัตรปฏิบัติเหล่านั้นในฐานะที่เป็นมรรคหรือวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุดนั้น วัตรปฏิบัติหรือมรรคที่ปรากฏในจิตรกรรมดังกล่าวไม่ได้บ่งชี้ไปสู่เป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาคือการตรัสรู้ได้อย่างชัดเจน

ตัวอย่างอันชัดเจนที่จะหยิบยกมาวิเคราะห์ ได้แก่ จิตรกรรมเรื่องธุดงควัตร 13 ภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม ซึ่งจิตรกรรมภายในอุโบสถดังกล่าวไม่มีการเขียนภาพการตรัสรู้ เพราะฉะนั้นความหมายของธุดงควัตรในฐานะที่เป็นวิถีหรือมรรคที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุดคือการตรัสรู้ได้ตามที่ปรากฏในจิตรกรรมภายในวัดมหาพฤฒารามจึงย่อมไม่ชัดจน และการที่จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒารามไม่ปรากฏภาพไตรภูมิ (รวมทั้งองค์ประกอบต่างๆภายในวัดอันได้แก่ หน้าบัน ลวดลายประดับ และผังวัดก็ไม่มีปรากฏความหมายใดที่เชื่อมโยงกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิอย่างชัดเจน) จึงย่อมทำให้ความหมายของธุดงควัตรในฐานะวิถีหรือมรรคที่มนุษย์พึงต้องปฏิบัติเพื่อให้พ้นไปจากสังสารวัฏในไตรภูมิจึงย่อมไม่ชัดเจนตามไปด้วยเช่นกัน

มีข้อสังเกตว่าเชิงเปรียบเทียบว่า เรื่องธุดงควัตร 13 ที่แม้ว่าก่อนหน้านี้มีการนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังไม่มากนัก แต่ทว่าในจำนวนน้อยที่มีการนำมาเขียนนั้นก็มีข้อควรเปรียบเทียบกันคือ จิตรกรรมฝาผนังเรื่องธุดงควัตร 13 ที่ผนังของมุขหลังภายในวิหารทิศเหนืออันเป็นผลงานที่เขียนขึ้นสมัยรัชกาลที่ 3 แม้ว่าปัจจุบันจิตรกรรมเหล่านั้นจะลบเลือนหมดสิ้นแล้ว

---

[147] เสฐียรพงษ์ วรรณปก, วิจารณ์บทความของ ดร. นิธิ เอียวศรีวงศ์ เรื่องปฐมสมโพธิกถา : ธรรมประวัติหรือชีวประวัติ, หน้า 78.

แต่จากจารึกที่กำกับได้ภาพจิตรกรรมเหล่านั้นยังหลงเหลืออยู่ในปัจจุบันทำให้เราทราบเรื่องราวที่เคยเขียนนั้นว่าเป็นการเขียนเรื่องชุดงควัตร 13 บนกรอบแนวคิดที่ต่างจากในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม คือ เป็นการเขียนเรื่องชุดงควัตร13 บนรากฐานคติแบบไตรภูมิเพราะภายในอาคารเดียวกันในมุขหน้านั้นเขียนภาพคติจักรวาลแบบไตรภูมิ และผังในเขตพุทธาวาสของวัดพระเชตุพนนั้นก็เป็นรูปจำลองของจักรวาลแบบไตรภูมิในเชิงภววิสัยอย่างชัดเจนอยู่แล้ว และก็เป็นชุดงควัตรที่แสดงวิถีบ่งชี้และสนับสนุนเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาอย่างชัดเจน เนื่องจากในวิหารทิศตะวันออกอันเป็นอาคารที่อยู่ในกลุ่มผังเดียวกันก็ได้เขียนเรื่องพุทธประวัติตั้งแต่ตอนออกบวชจนกระทั่งตรัสรู้ และจารึกเรื่องชุดงควัตร 13 ที่ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารทิศเหนือ ในมุขหลังนั้นเป็นการกล่าวถึงชุดงควัตร 13 ที่เชื่อมโยงวัตรปฏิบัติในชุดงควัตรให้เข้ากับเป้าหมายสูงสุดอย่างชัดเจน เช่น ชุดงควัตรที่ 8 โสสานิกังคชุดงค์ สมาทานพิจารณาอสุภในป่าช้าเป็นนิจ ได้กล่าวถึงพระมหากาลเถระที่ได้สำเร็จอรหันต์เพราะไปพิจารณาอสุภะนางกุมารี[148] ซึ่งลักษณะดังกล่าวจะไม่พบในจิตรกรรมเรื่องชุดงควัตรทั้ง 13 วัตร ในจิตรกรรมวัดมหาพฤฒารามเลย อีกทั้งมีข้อสังเกตว่าความในจารึกเรื่องชุดงควัตร 13 และภาพจิตรกรรมเรื่องดังกล่าวที่วัดมหาพฤฒารามนั้นเป็นจารึกและการเขียนภาพที่ไม่มีการกล่าวถึงอิทธิปาฏิหาริย์เลยแม้แต่น้อย[149]

การศึกษาตามที่กล่าวมาข้างต้นจึงเป็นหลักฐานชัดเจนที่ยืนยันว่า การเน้นความสำคัญในพระวินัยและวัตรปฏิบัติอันเคร่งครัดตามแนวคิดของธรรมยุติกนิกายที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังนั้น เป็นการเน้นย้ำที่ไม่ได้เชื่อมโยงไปสู่เป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาได้อย่างชัดเจน และสาระแห่งวัตรปฏิบัติที่เน้นย้ำนั้นก็ผ่านการคัดสรรทั้งเนื้อหา และรูปแบบให้เข้ากับรากฐานแนวคิดฝ่ายตน เช่น การลดอิทธิปาฏิหาริย์ เพื่อให้เข้ากันได้กับรากฐานความเป็นจริงเชิงประจักษ์ เป็นต้น

จากหลักฐานที่วิเคราะห์มาทั้งหมดในบทนี้ กล่าวได้ว่า การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ได้ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ อันอยู่บน

---

[148] สรุปความจาก **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**, หน้า 133.,และนอกจากนั้นใน ชุดงควัตรที่ 2,3 และ 6 ก็เน้นย้ำเรื่องดังกล่าวอย่างชัดเจน (ดูในหน้า) 131-132).

[149] แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงกับความในจารึกประกอบจิตรกรรมเรื่องชุดงควัตรในวิหารทิศเหนือวัดพระเชตุพนที่มีเนื้อหาแทรกซึมเรื่องราวปาฏิหาริย์อยู่ทั่วไป (ดูเปรียบเทียบเพิ่มเติมกรณีวัดพระเชตุพนใน **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**, หน้าที่ 131-133., ในกรณีวัดมหาพฤฒารามดูจารึกได้ใน จารึกหลักที่ 222 และควรดูจารึกหลักที่ 212-224 ประกอบด้วย., **ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 6 ตอนที่ 2,** (กรุงเทพ : คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2517), หน้า 73, 53-77).

รากฐานปรัชญาแบบสสารนิยมตามที่ปรากฏผ่านจิตรกรรมฝาผนังนั้นเป็นการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในขั้นรากฐาน ที่ก่อให้เกิดการตีความและปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงของพุทธปรัชญา โดยสาระการให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ได้ทำให้ศูนย์กลางของความเป็นจริงเคลื่อนย้ายออกไปจากตัวของมนุษย์เช่นนี้ ได้ส่งผลกระทบต่อเป้าหมาย วิถีของความเป็นมนุษย์ และรูปแบบศิลปกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ผ่านการตีความใหม่เช่นนี้ได้ให้ความสำคัญต่อโลกแห่งความเป็นจริงที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส และทำให้ความหมายเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่เคยแฝงอยู่ในรูปสัญลักษณ์ของงานจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีอยู่เสื่อมคลายหรือปรับเปลี่ยนความหมายตามไปด้วย แม้ว่าวิทยาศาสตร์ตะวันตกช่วยให้มนุษย์ได้สัมผัสกับความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัย (objective reality)อย่างวิจิตรพิสดาร แต่ขณะเดียวกันก็ได้นำมนุษย์ถอยห่างออกจากความเป็นจริงเชิงอัตวิสัย (subjective reality)[150] และหลักฐานงานจิตรกรรมฝาผนังในช่วงเวลาที่ปรับเปลี่ยนมาให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์เช่นนี้ทำให้เราได้เห็นภาพแนวคิดดังกล่าวได้อย่างชัดเจนว่าความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ได้เข้ามามีบทบาทเป็นอย่างสูงกว่าความเป็นจริงเชิงจิตวิสัย อันทำให้รูปแบบและความหมายที่ปรากฏในจิตรกรรมแบบประเพณีที่มีมาแต่เดิมปรับเปลี่ยนไปในที่สุด

---

[150] ดร.ประมวล เพ็งจันทร์ และอ.ชัชวาล ปุญปัน, **สังฆยาปกาสกฎีกา อุปกรณ์แห่งการหยั่งถึงความเป็นจริงจากโลกวิทยาศาสตร์พุทธศาสนา**, เอกสารอัดสำเนา เนื่องในโอกาส 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 ได้ให้ความสำคัญต่อการหยั่งรู้ความเป็นจริงที่นำไปสู่การดับทุกข์ได้ ตามแนวคิดของพุทธปรัชญา อันเป็นการหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยที่ไม่สามารถแยกความจริงออกไปจากผู้รู้ความเป็นจริง และไม่สามารถตรวจวัดความจริงเช่นนี้ในเชิงปริมาณได้ นั่นคือการหยั่งรู้ในไตรลักษณ์ ปฏิจจสมุปบาท และอริยสัจ 4 ได้ในใจตน และเนื่องจากเป็นการหยั่งรู้ได้ในใจตนเช่นนี้จึงย่อมทำให้ความเป็นจริงเช่นนี้ของพุทธปรัชญาเป็นความจริงเชิงมโนคติ อันเป็นนามธรรมด้วย ทั้งยังมีคุณสมบัติเป็นความเป็นจริงที่ไม่ได้ดำรงอยู่ในข้อเท็จจริงภายนอกตัวมนุษย์อย่างเป็นภววิสัย รวมทั้งความเป็นจริงเชิงมโนคติดังกล่าว เช่น การหยั่งรู้ในอริยสัจ 4 เช่นนี้ยังเป็นพื้นฐานในการกำหนดเนื้อหา และรูปแบบของงานจิตรกรรมให้สอดคล้องกับแนวคิดความเป็นจริงเชิงมโนคติเช่นนี้ด้วย กล่าวตามลำดับคือ

ในด้านเนื้อเรื่องหรือวรรณกรรมที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรม รากฐานความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาที่เป็นการหยั่งรู้ในไตรลักษณ์ ปฏิจจสมุปบาท และอริยสัจ 4 เป็นสิ่งที่กำหนดเป้าหมายและวิถีของความจริงที่มีมนุษย์เป็นศูนย์กลาง มีพระนิพพานกำหนดเป็นเป้าหมายสูงสุด ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังได้เน้นความสำคัญของการตรัสรู้สัมมาสัมโพธิญาณของพระพุทธเจ้าในฐานะเป้าหมายสูงสุด โดยเขียนภาพมารผจญเป็นภาพพระพุทธเจ้าท่ามกลางกองทัพพญามารจนสามารถชนะทั้งมารในเชิงภววิสัย และในเชิงจิตวิสัย ซึ่งเป็นรูปแบบหลักที่พบเสมอในจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเป็นภาพขนาดใหญ่ในตำแหน่งตรงข้ามพระประธานเสมอ

ในด้านวิถีที่ไปสู่เป้าหมายสูงสุดที่เน้นย้ำนั้นก็อยู่บนรากฐานแห่งการรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติแห่งไตรลักษณ์อันมีวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุด ได้แก่ การมีวิถีชีวิตตามหลักอริยสัจ 4 คือ การหยั่งรู้ในทุกข์ของชีวิต จิตรกรรมได้เน้นย้ำสาระในข้อนี้สูงมาก ในจิตรกรรมเรื่องพุทธประวัติจะต้องปรากฏภาพการพบเทวทูต 4 ของพระพุทธองค์ที่ทรงทอดพระเนตรเห็นคนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวชก่อนออกบวช ทำให้พระองค์สามารถตระหนักรู้ทุกข์ และสามารถหยั่งรู้ปฏิจจสมุปบาทอันเป็นวงจรและสาเหตุของทุกข์ในสังสารวัฏได้ และการเห็นนักบวชทำให้สามารถกำหนดเป้าหมายสูงสุดในการที่จะพ้นทุกข์ได้ ทั้งหมดเป็นสาเหตุให้พระองค์ทรงออกบวช และการหยั่งรู้ทุกข์ในไตรลักษณ์เช่นนี้ ก็เป็นสาเหตุแห่งการออกบวชของอดีตพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ ซึ่งภาพอดีตพระพุทธเจ้าทั้ง 27 พระองค์ ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหาร-หลวงวัดสุทัศน์ก็ต้องปรากฏเหตุการณ์การทอดพระเนตรเทวทูต 4 ทั้งสิ้น รวมทั้งการออกบวชของพระปัจเจกพุทธเจ้าทุกพระองค์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดสุทัศน์ก็เกิดจากการหยั่งรู้ทุกข์ในไตรลักษณ์ทั้งสิ้น ฉะนั้น คุณค่าของงานจิตรกรรมฝาผนังเช่นนี้จึงได้เน้นให้เห็นความสำคัญของการหยั่งรู้ความเป็นจริงในอริยสัจ 4 ซึ่งเป็นการหยั่งรู้ความเป็นจริงเชิงมโนคติที่มีความหมายทำให้มนุษย์มีวิถีไปสู่การดับทุกข์อันเป็นเป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาได้

จิตรกรรมฝาผนังทุกแห่งได้ให้ความสำคัญแก่เหตุการณ์ออกบวชของพระพุทธองค์ทั้งสิ้น โดยแสดงภาพเจ้าชายสิทธัตถะทอดพระเนตรพระนางพิมพายโสธรา กับโอรสคือพระราหุลที่บรรทมภายในปราสาท และพระองค์ได้ออกบวชโดยขี่ม้ากัณฐกะไปกับนายฉันนะพร้อมด้วยเหล่าเทวดา และได้ปลงพระเกศาออกบวช ณ ริมฝั่งแม่น้ำเนรัญชรา มีพระอินทร์เสด็จมารับพระเกศาไปประดิษฐาน ณ เจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

จริยวัตรของพระองค์รวมทั้งจริยวัตรของพระโพธิสัตว์แต่อดีตชาตินั้นอยู่บนรากฐานของวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุด อันประกอบด้วยมรรคมีองค์ 8 แทรกซึมอยู่โดยตลอดทั้งสิ้น และในฐานะที่ทรงบำเพ็ญบารมีเป็นพระโพธิสัตว์ โดยเฉพาะในสิบชาติสุดท้ายที่เรียกว่า

ทศชาตินั้นได้มีความสำคัญเป็นอย่างสูงในฐานะผู้ที่จะเป็นพระพุทธเจ้าทุกพระองค์จะต้องบำเพ็ญบารมีสิบประการดังกล่าวจึงจะสามารถตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าบรรลุนิพพานอันเป้าหมายอันสูงสุด ซึ่งเป็นปรมัตถสัจจะของพุทธปรัชญาได้ โดยองค์ประกอบของวิถีที่นำไปสู่เป้าหมายสูงสุดอันได้แก่มรรคมีองค์ 8 นั้นก็คือ กระบวนการกระทำพระนิพพานให้แจ้งในบั้นปลายนั่นเอง โดยสาระของมรรคทุกข้อนั้นได้ปรากฏครบถ้วนแทรกซึมอยู่ในทศชาติชาดก และพุทธประวัติที่นำมาเขียนจิตรกรรมทุกเรื่อง

จิตรกรรมฝาผนังได้ยอมรับแนวคิดเช่นนี้ โดยจิตรกรรมทุกแห่งหากเขียนทศชาติชาดกก็ต้องเขียนภาพพุทธประวัติร่วมด้วยเสมอ และในชาดกทั้งสิบเรื่องได้เน้นย้ำความสำคัญกับเวสสันดรชาดกมากที่สุดในฐานะเป็นชาติสุดท้ายที่พระโพธิสัตว์ทรงบำเพ็ญบารมีเต็มเปี่ยม เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในวัดราชสิทธาราม และวัดสุวรรณารามนั้นจิตรกรรมเรื่องเวสสันดรชาดกมีเนื้อที่ถึงครึ่งหนึ่งของจิตรกรรมภายในอุโบสถ

สำหรับในด้านรูปแบบศิลปกรรมของจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญาอันเป็นจิตวิสัย ได้มีบทบาทเป็นอย่างสูงต่อการกำหนดรูปแบบศิลปะในงานจิตรกรรม การมีแนวคิดอยู่บนรากฐานของความเป็นจริงเชิงมโนคติ ทำให้จิตรกรรมไม่จำเป็นต้องแสดงออกโดยรูปแบบศิลปะที่ต้องมีความสอดคล้องสมจริงกับข้อเท็จจริงที่รับรู้ได้โดยประสาทสัมผัส รวมทั้งในด้านกาละและเทศะที่ปรากฏในงานจิตรกรรมก็มิใช่กาละเทศะในเชิงประจักษ์ที่สามารถระบุเวลาที่แน่นอน แต่ล้วนยืนอยู่บนรากฐานของกาละ เทศะแบบไตรภูมิที่ไม่ได้อยู่บนรากฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์แบบปรัชญาสสารนิยม ซึ่งในงานจิตรกรรมทุกแห่งไม่ได้แสดงกาละ เทศะที่ระบุได้ในเชิงประจักษ์ และองค์ประกอบของภาพต่างๆ เช่น สถาปัตยกรรมแม้จะมีข้อมูลมาจากข้อเท็จจริงจากประสบการณ์ แต่ก็มิได้ถูกเขียนขึ้นอย่างสอดคล้องกับข้อเท็จจริง

สอดคล้องกับแนวคิดที่ปรากฏในตัวภาพ หรือตัวละครของจิตรกรรมอันได้แก่ ภาพเทวดา พรหม มาร กษัตริย์ รวมทั้งภพภูมิต่าง ๆ ที่ล้วนแสดงให้เห็นว่ารูปกายสัตว์โลก และภพภูมิเหล่านั้นมีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัย ซึ่งรูปแบบของความเป็นจริงเชิงภววิสัยของรูปกายดังกล่าวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไม่มีความเป็นจริงตามแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์ เพราะเป็นการแสดงออกบนรากฐานของกรรมนิยาม และจิตนิยามของพุทธปรัชญาซึ่งไม่ได้ยืนอยู่บนฐานของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ความแตกต่างในรูปกายของตัวละครเหล่านั้นล้วนเป็นไปตามกรรมและระดับจิตของตนที่กระทำกรรม โดยปรากฏรูปกายตามผลกรรมที่ตนได้กระทำ และสัมพันธ์กับภพภูมิที่ตนจุติและอุบัติตามกรรมด้วย ฉะนั้น หากพิจารณาด้วยหลักกรรมเป็นพื้นฐานแล้ว ตัวภาพหรือตัวละครเหล่านั้นก็ย่อมมีความเป็นจริงเพราะสอดคล้องตามหลักกรรมนิยาม

ดังนั้นลักษณะความเป็นจริงเชิงภววิสัยดังกล่าวที่ปรากฏในจิตรกรรมจึงไม่อาจแยกออกจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยตามระดับจิตของสัตว์โลกผู้ทำกรรมได้ และตามกรอบแนวคิดเรื่องกรรมนิยามของพุทธปรัชญาเช่นนี้ได้ทำให้สัตว์โลกเป็นส่วนหนึ่งในความหมายของโลกและจักรวาลด้วย และมีความสำคัญในฐานะผู้หยั่งรู้สังขารโลกอันจะนำไปสู่เป้าหมายสูงสุดของพุทธปรัชญาได้ ความสัมพันธ์ของความจริงเชิงภววิสัย และจิตวิสัยเช่นนั้นยังแสดงให้เห็นว่าความเป็นจริงเชิงภววิสัยเหล่านั้นซึ่งเป็นความจริงในระดับสมมุติสัจจะมีความหมายในแง่ที่เป็นสิ่งที่สามารถนำไปสู่ปรมัตถสัจจะได้ กล่าวคือสมมุติสัจจะเหล่านี้มีความสำคัญในฐานะเป็นอุปกรณ์ทำให้มนุษย์สามารถเข้าถึงความเป็นจริงในระดับปรมัตถสัจจะได้ด้วยตนเอง

จิตรกรรมฝาผนังได้ยอมรับและเน้นย้ำแนวคิดดังกล่าวปรากฏในภาพจักรวาลแบบไตรภูมิที่ได้เขียนสัตว์โลกอันประกอบด้วยมนุษย์ เทวดา มาร พรหม ซึ่งล้วนเป็นความจริงในระดับสมมุติสัจจะเป็นองค์ประกอบของจักรวาลเสมอ และการหยั่งรู้โลกหรือจักรวาลในฐานะสังขารโลกก็เป็นแนวคิดหลักที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง เช่น การเห็นความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์ในเหตุการณ์การออกบวชของพระพุทธเจ้า อดีตพระพุทธเจ้า พระสาวก และพระปัจเจกพุทธเจ้า เป็นต้น เพระฉะนั้นตามกรอบแนวคิดเช่นนี้ ความเป็นจริงที่พุทธปรัชญาเน้นย้ำจึงมีศูนย์กลางแห่งความจริง และการรู้ความเป็นจริงที่อยู่ที่ตัวของมนุษย์ มิใช่เป็นการรู้ความเป็นจริงของโลกภายนอก

กรอบแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเช่นนี้ได้ปรากฏเป็นแนวคิดหลักในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีโดยทั่วไปในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมาจนกระทั่งมีการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในเวลาต่อมา

ผลจากการเปิดประเทศในการติดต่อกับตะวันตก ด้วยเงื่อนไขทางการเมือง สังคม และศาสนา ทำให้ชุดของแนวคิดเรื่องความเป็นจริงตามคติเดิมของพุทธปรัชญาได้ถูกตั้งคำถาม และท้าทายจากชุดความคิดเรื่องความเป็นจริงที่เข้ามาจากตะวันตกอันมีรากฐานทางปรัชญาที่ต่างจากความจริงของพุทธปรัชญา การที่ชนชั้นสูงยอมรับในวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีจากตะวันตกนั้นก็ทำให้เห็นว่าต้องยอมรับแนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์แบบวิทยาศาสตร์อันอยู่บนรากฐานของปรัชญาสสารนิยมของตะวันตกด้วยเช่นเดียวกัน เพราะวิทยาศาสตร์เหล่านั้นล้วนตั้งอยู่บนรากฐานของปรัชญาแบบสสารนิยมเป็นหลัก

การยอมรับแนวคิดดังกล่าวส่งผลกระทบต่อการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงของพุทธปรัชญาแต่เดิม เพราะลักษณะของความเป็นจริงเชิงประจักษ์ และวิทยาศาสตร์มีรากฐานทางอภิปรัชญาและญาณวิทยาที่ต่างจากความเป็นจริงเชิงมโนคติของพุทธปรัชญา คือ วิทยาศาสตร์ได้ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ในระดับที่สามารถตรวจสอบได้

ด้วยประสาทสัมผัส ทำให้ความเป็นจริงมีคุณสมบัติเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ให้มนุษย์เข้าไปรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสอย่างเป็นวัตถุวิสัย จึงทำให้ข้อเท็จจริงที่สามารถรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสถูกเน้นความสำคัญเป็นอย่างสูง ในขณะเดียวกันความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัยที่ไม่สามารถตรวจสอบได้ด้วยประสาทสัมผัสตามแบบเดิมนั้นก็ได้ถูกตั้งข้อสงสัยในความมีอยู่จริง

แนวคิดเช่นนี้เป็นรากฐานส่งผลกระทบที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบ และเรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังโดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา โดยปรากฏขึ้นก่อน และเด่นชัดที่สุดในกลุ่มวัดธรรมยุติกนิกาย เช่น วัดบวรนิเวศน์ และวัดบรมนิวาส ในฐานะที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ผู้สถาปนาธรรมยุติกนิกายนั้นเป็นชนชั้นนำของสยามที่ยอมรับแนวคิดจากตะวันตกที่มีบทบาทสำคัญในช่วงเวลาดังกล่าว

เมื่อแนวคิดพื้นฐานของชนชั้นสูงอันเป็นกลุ่มชนที่สร้างและอุปถัมภ์งานศิลปกรรมได้ปรับเปลี่ยนไปเช่นนี้จึงย่อมส่งผลกระทบต่องานศิลปกรรมที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว ซึ่งได้มีการปรับเปลี่ยนทั้งเนื้อหาและรูปแบบตามลำดับคือ

เนื้อหาเดิมของจิตรกรรมแบบจารีตที่ไม่สามารถเป็นจริงได้ในกรอบแนวคิดเชิงประจักษ์ คือ จักรวาลแบบไตรภูมิ และทศชาติชาดก เกือบไม่ปรากฏว่าได้นำมาเขียนเป็นจิตรกรรม หรือมิฉะนั้นก็ปรากฏในลักษณะที่ถูกลดขนาดและความสำคัญลงมาก ดังเช่นจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์วัดบรมนิวาส และวัดมหาพฤฒาราม เป็นต้น และรูปแบบศิลปะก็ได้ถูกเขียนอย่างให้ความสำคัญต่อความสอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส คือ เขียนภาพทิวทัศน์ในลักษณะที่แสดงมิติความลึก มีสีสันที่ใกล้เคียงกับข้อเท็จจริง รวมทั้งสถาปัตยกรรมในภาพได้ถูกเขียนอย่างคำนึงถึงความสอดคล้องต่อข้อเท็จจริง รูปแบบดังกล่าวยังสอดคล้องกับตัวภาพที่ปรากฏในจิตรกรรมที่ได้ถูกเขียนขึ้นโดยรากฐานที่แสดงความสอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ดังปรากฏในกลุ่มภาพบุคคลในจิตรกรรมภาพปริศนาธรรมของขรัวอินโข่ง

ลักษณะดังกล่าวในงานจิตรกรรมทำให้ความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่ปรากฏในตัวภาพเหล่านั้นถูกแยกขาดจากความเป็นจริงเชิงจิตวิสัยของพุทธปรัชญา เพราะสิ่งที่กำหนดรูปแบบของตัวละครดังกล่าวมิใช่กรรม และระดับจิตของสัตว์โลกอันเป็นเจ้าของรูปกายนั้น ๆ แต่สิ่งที่กำหนดรูปแบบตัวละครเหล่านั้นก็คือข้อเท็จจริงทางกายภาพที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส

นอกจากนั้นแล้วผลการศึกษาทั้งหมดยังแสดงให้เห็นว่า รากฐานแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรับเปลี่ยนไปเช่นนี้เป็นหลักฐานว่า แนวคิดความเป็นจริงเชิงประจักษ์บนรากฐานปรัชญาแบบสสารนิยมเช่นนี้ได้ส่งผลกระทบในขั้นรากฐานของแนวคิดเรื่องความเป็นจริงของพุทธปรัชญาที่มีมาก่อนอย่างใหญ่หลวง โดยความเป็นจริงที่ได้ย้ายศูนย์กลางไปยังนอกตัวของ

มนุษย์เช่นนี้ ได้ทำให้สาระและคุณค่าของความเป็นจริงปรับเปลี่ยนไปด้วย นั่นคือ เมื่อความเป็นจริงเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ภายนอก ความเป็นจริงจึงเป็นภาวะที่สามารถมีอยู่อย่างเป็นอิสระจากตัวของมนุษย์ แนวคิดเช่นนี้ส่งผลให้ความจริงเป็นภาวะที่สามารถแยกออกจากความดี และความงาม อันกล่าวได้ว่า เกณฑ์การตัดสินว่าสิ่งใดจะงาม หรือจิตรกรรมใดจะงดงามหรือไม่นั้น หากจิตรกรรมนั้นแสดงให้เห็นว่าสามารถเขียนได้อย่างสอดคล้องกับข้อเท็จจริงภายนอกมากเท่าใดก็ถือว่ายิ่งงามมากขึ้นเท่านั้น ความงามในทัศนะเช่นนี้จึงขึ้นอยู่กับความจริงในฐานะที่เป็นข้อเท็จจริงภายนอก มิได้ขึ้นอยู่กับมนุษย์ โดยที่ข้อเท็จจริงเช่นนั้นก็เป็นอิสระจากความดี เพราะสิ่งที่เป็นปัจจัยให้เกิดความงามเช่นนั้นไม่ใช่ความดีอันเกิดจากการกระทำกรรมดีดังแนวคิดของพุทธปรัชญา ซึ่งมีความแตกต่างจากแนวคิดแบบจารีตของพุทธปรัชญาที่มีแนวคิดว่าทั้งความจริง ความดี และความงามล้วนไม่สามารถแยกจากกันอย่างเป็นอิสระได้ แต่หลังจากการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงดังกล่าวแล้วได้ส่งผลกระทบที่ทำให้ทั้งความจริง ความดี และความงามสามารถแยกออกจากกันได้อย่างเป็นอิสระ

จากการศึกษาแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ ทำให้เราได้ทราบแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยโบราณของไทย ซึ่งไม่ได้เป็นแต่เพียงแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเฉพาะในศิลปะเท่านั้น แต่ยังมีความสำคัญในฐานะเป็นตัวแทนของแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในสังคมไทยแบบจารีตก่อนการเข้ามามีอิทธิพลของแนวคิดแบบตะวันตก และการปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ปรากฏอย่างชัดเจนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมานั้นก็มีความสำคัญในฐานะทำให้เราทราบถึงที่มาของการเปลี่ยนแปลงแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ยังมีบทบาทเป็นอย่างสูงตราบจนทุกวันนี้

การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังดังกล่าวยังทำให้เราสามารถเล็งเห็นคุณค่าและความหมายที่แฝงอยู่ในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่มีในอดีตนั้นว่าเป็นความหมายที่คนในสังคมปัจจุบันไม่ทราบความหมายที่ชัดเจน แต่อย่างไรก็ตามคุณค่าและความหมายดังกล่าวมีคุณค่ายิ่งต่อมนุษย์ในยุคปัจจุบัน เพราะในสังคมยุคปัจจุบันที่วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีมีบทบาทสูงยิ่งต่อความคิดของโลกในยุคปัจจุบัน ได้ทำให้สังคมประสบปัญหาต่างๆ มากมาย วิทยาศาสตร์อันอยู่บนรากฐานของปรัชญาสสารนิยม แม้จะทำให้มนุษย์รู้ความเป็นจริงเชิงวัตถุวิสัย และความเป็นจริงเชิงกายภาพที่อยู่ภายนอกตัวของมนุษย์ได้อย่างก้าวหน้ามาก แต่กลับไม่ได้ทำให้มนุษย์สามารถรู้ในทุกข์ของตน และเพื่อนร่วมโลกได้ รวมทั้งไม่สามารถแก้ไขปัญหาของสังคมได้ เพราะผลพวงของวิทยาศาสตร์ก่อให้เกิดปัญหาตามมามากมายทั้งปัญหาสิ่งแวดล้อม และปัญหาทางด้านจิตใจ การที่มนุษย์ไม่สามารถรู้ทุกข์และความเดือดร้อนในใจของเพื่อนร่วมโลกได้ก็เพราะได้มีวิถีที่ถอยห่างออกจากการเข้าใจความเป็นจริงเชิงนามธรรมที่ไม่สามารถใช้วิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือหรือ

อุปกรณ์ในการเข้าถึงความจริงอันเป็นเชิงนามธรรมได้ โดยการจะเข้าถึงความเป็นจริงในลักษณะเช่นนี้จำเป็นต้องใช้แนวทางอื่นที่ไม่ใช่วิธีการทางวิทยาศาสตร์ และพุทธปรัชญาก็เป็นแนวทางหนึ่งที่สามารถใช้ในการเข้าถึงความเป็นจริงในลักษณะดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

ในอดีตจิตรกรรม และงานศิลปะอื่นที่เกี่ยวเนื่องกันล้วนมีบทบาทอย่างสำคัญยิ่งที่ช่วยสื่อสารให้มนุษย์ได้เข้าถึงความเป็นจริงอันประเสริฐที่มีความเป็นนามธรรมดังเช่นความเป็นจริงของพุทธปรัชญาให้สามารถเข้าใจได้ง่ายโดยผ่านงานศิลปะได้อย่างมีประสิทธิภาพ

อย่างไรก็ดี ด้วยบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วได้ทำให้การเข้าใจความหมายและคุณค่าในงานจิตรกรรมฝาผนังได้ลางเลือนไปจากสังคมไทยยุคปัจจุบัน โดยที่จิตรกรรมและงานศิลปะอื่นๆ ในโลกยุคปัจจุบันนั้นก็ไม่ได้ถูกใช้ให้อยู่ในแนวทางที่จะก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ในลักษณะที่จะช่วยขัดเกลาจิตใจมนุษย์ให้มีจิตใจที่ดีงามดังที่เคยเป็นมาในอดีต แต่งานศิลปะได้ถูกอำนาจที่มีอิทธิพลสูงในสังคมปัจจุบัน เช่น กลุ่มทุนทางธุรกิจได้ใช้งานศิลปะในแนวทางที่ก่อให้เกิดโทษ และทุกข์แก่สังคม แม้ว่าในสังคมไทยยุคปัจจุบันจะยังคงมีการสืบทอดรูปแบบงานศิลปะแบบประเพณีอยู่ เช่น ยังปรากฏการเขียนงานจิตรกรรมแบบประเพณี แต่ก็มีข้อสังเกตว่า จิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีที่ถูกสร้างสรรค์ในยุคร่วมสมัยนี้ งานจิตรกรรมแบบประเพณีเหล่านั้นล้วนถูกสร้างขึ้นในมิติเพื่อการประดับตกแต่งสถานที่ให้งดงามเป็นหลักเท่านั้น รวมทั้งการที่งานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นใหม่เหล่านั้นได้เคลื่อนย้ายตำแหน่งที่ตั้ง และบริบทของตนเองจากอาคารทางศาสนา โดยได้มีการเขียนจิตรกรรมแบบประเพณีในโรงแรม ธนาคาร หรือสถานเสริมความงาม เช่น สปา(Spa) ก็ได้ทำให้ผลงานศิลปะแบบประเพณีที่ยังมีการสืบทอดรูปแบบอยู่ในปัจจุบันที่แม้ว่าจะรักษาเนื้อหาและรูปแบบตามจารีตไว้ได้ แต่ความหมายและพลังอันสามารถโน้มน้าวจิตของผู้ชมผลงานเหล่านั้นให้สามารถปรับเปลี่ยนชีวิตของตนให้เป็นไปในทางที่ประเสริฐได้อย่างเข้มข้นดังในอดีตย่อมปรากฏไม่ชัดเจน

การปลูกฝังและให้การศึกษาต่อสังคมให้สามารถเข้าใจความรู้และความหมายอันมีคุณค่าที่แฝงอยู่ในงานจิตรกรรมที่ปัจจุบันความหมายเหล่านั้นได้ถูกทำให้ลบเลือนจากสังคม เมื่อสังคมได้เข้าใจความหมาย และคุณค่าที่อยู่ในงานจิตรกรรมแบบประเพณีแล้ว ในสังคมที่เกิดความเข้าใจดังกล่าวนี้เองจะเป็นสังคมที่มีรากฐานที่เอื้อและเหมาะสมแก่การเกิดขึ้นของคนทำงานศิลปะรุ่นใหม่ที่มีความเข้าใจในรากฐานคุณค่าของความคิดในอดีต และจะเป็นรากฐานที่ดีในการพัฒนางานจิตรกรรมฝาผนังในรูปแบบใหม่ แม้ว่าจะได้ปรับเปลี่ยนเทคนิค เรื่องราว รูปแบบและบริบทไปตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปรวดเร็วเพียงไรก็ตาม แต่การปรับเปลี่ยนที่อยู่บนรากฐานของการเข้าใจคุณค่าและความหมายตามจารีตเดิม ย่อมทำให้การปรับเปลี่ยนดังกล่าวนั้นไม่ได้ก่อให้เกิดผลงานที่มีแต่เพียงความงดงามเท่านั้น แต่ยังเป็นการพัฒนางานจิตรกรรมและงาน

ศิลปะที่มีรากฐานจากการเข้าใจในคุณค่าของแนวคิดที่มีอยู่เดิมด้วย รวมทั้งยังคงมีพลังในการช่วยชี้นำและกล่อมเกลามนุษย์ในสังคมให้มีความสุขได้ด้วย

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์นี้ ทำให้เข้าใจรากฐานแนวคิดของรูปแบบจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และเห็นถึงการปรับเปลี่ยนแนวคิดทางปรัชญาที่ส่งผลกระทบต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมของงานจิตรกรรมฝาผนังในสังคมไทย

ประเด็นที่ควรจะมีการศึกษาเพิ่มเติมก็คือ จากการที่ได้ทราบผลการศึกษาในงานวิจัยนี้แล้วว่า ความคิดที่เป็นรากฐานให้แก่รูปแบบศิลปกรรมของงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีคือแนวคิดความเป็นจริงเชิงมโนคติที่อยู่ตั้งบนรากฐานของพุทธปรัชญา แต่ว่าการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปะที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกตามเงื่อนไขความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง สังคม และเศรษฐกิจของสยามในช่วงราวร้อยปีเศษที่ผ่านมานั้นได้ปรับเปลี่ยนมาให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ซึ่งอยู่บนรากฐานของปรัชญาสสารนิยม การปรับเปลี่ยนแนวคิดเรื่องความเป็นจริงที่ให้ความสำคัญต่อแนวคิดเรื่องความเป็นจริงเชิงประจักษ์ดังปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง เป็นการปรับเปลี่ยนชุดแนวคิดทางปรัชญาที่มีรากฐานทางอภิปรัชญาและญาณวิทยาที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง เพราะว่ารากฐานแนวคิดในจิตรกรรมแบบประเพณีแต่เดิมนั้นมิได้ตั้งอยู่บนรากฐานของปรัชญาแบบสสารนิยมเลย แต่ทว่าในเมื่อได้มีความพยายามผสมผสานแนวคิดและรูปแบบที่มีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงเช่นนี้เข้าด้วยกันดังปรากฏในงานศิลปะแล้ว จึงย่อมเกิดคำถามว่า แนวคิดทางปรัชญาที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงนี้สามารถผสมผสานกันได้หรือไม่ อีกทั้งก่อให้เกิดปัญหาใดในเชิงปรัชญาหรือไม่ และถ้าหากเกิดปัญหาในเชิงปรัชญาแล้ว ปัญหานั้นเป็นไปอย่างไร อีกทั้งผลกระทบที่มีต่อวิถี และเป้าหมายตามจารีตเดิมของพุทธปรัชญานั้น เมื่อมีการปรับเปลี่ยนแนวคิดเช่นนั้นแล้ว แนวคิดที่ถูกปรับเปลี่ยนไปใหม่เช่นนี้ส่งผลต่อการบรรลุสู่เป้าหมายของพุทธปรัชญาหรือไม่ เพียงไร ก็ควรจะมีการศึกษาเพิ่มเติมกันต่อไป

นอกจากการปรับเปลี่ยนรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังในรูปแบบใหม่ที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์อันมีรากฐานอยู่บนปรัชญาสสารนิยมของตะวันตกเช่นนี้ แนวคิดที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์จากโลกตะวันตก ได้ขยายตัวและพัฒนาจนกลายเป็นแนวคิดหลักในสังคมไทยปัจจุบัน ซึ่งกระแสแนวคิดแบบตะวันตกเช่นนี้ได้กลายเป็นแนวคิดที่ทรงอิทธิพลสูงมาก และเมื่อผู้คนในสังคมถูกครอบงำโดยแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์อันอยู่บน

รากฐานปรัชญาสสารนิยมเช่นนี้ จึงได้ก่อให้เกิดคำถามมากมายที่แนวคิดแบบจารีตของพุทธปรัชญาไม่สามารถตอบได้ตามกรอบแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ เช่น เรื่องนรก สวรรค์ กฎแห่งกรรม ปัญหาที่มีรากฐานมาจากความคลุมเครือในทัศนะของคนรุ่นใหม่ในสังคมเช่นนี้ ย่อมส่งผลต่อโลกทัศน์และวิถีชีวิตของพุทธศาสนิกชนไทยชนในยุคปัจจุบันไม่น้อย

ดังนั้นนอกเหนือจากการศึกษาผลกระทบที่มีต่อแนวคิดของพุทธปรัชญาที่เกิดขึ้นในอดีตแล้ว จึงควรมีการศึกษาผลกระทบอันสืบเนื่องมาจากโลกทัศน์วิทยาศาสตร์สมัยใหม่ว่าได้ส่งผลต่อระบบความคิดของพุทธศาสนิกชนในสังคมยุคปัจจุบันนี้อย่างไร และเป็นไปในลักษณะใด ทิศทางและแนวโน้มในการเข้าใจรวมทั้งการแก้ปัญหาเหล่านั้นควรจะเป็นไปอย่างไร ก็จะเป็นการศึกษาที่มีคุณค่าต่อสังคมไม่น้อย เพราะสามารถทำให้สังคมเข้าใจปัญหาที่เกิดขึ้นในปัจจุบันและมีทางออกอย่างเหมาะสมให้กับปัญหาเหล่านั้นได้

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. **จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2525.

_____. **จิตรกรรมฝาผนังในกรุงเทพมหานคร**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2533.

กฤษฎา พิณศรี. " อิทธิพลศิลปวัฒนธรรมตะวันตกในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธินิมิตรสถิต มหาสีมาราม". **เมืองโบราณ**. 24, 4 (ตุลาคม-ธันวาคม, 2541): 54-66.

ขาว เหมือนวงศ์. **การพิสูจน์ทรงคำนวณการเกิดฤธิยุปราคาของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**. กรุงเทพฯ: คณะวิศวกรรมศาสตร์ และสำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้า ธนบุรี, 2544.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. "จิตรกรรมที่เขียนในพระอุโบสถวัดทองนพคุณ". **เมืองโบราณ**. 1, 4 (กรกฎาคม – กันยายน, 2518): 71-81.

_____. **ชุมนุมพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หมวดวรรณคดีและหมวดโบราณคดี และประชุมพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4 ภาคปกิณกะ**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

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

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

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

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

จารึกสมัยสุโขทัย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526.

จารุณี วงศ์ละคร. **ปรัชญาเบื้องต้น**. เชียงใหม่: ภาควิชาปรัชญา และศาสนา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. คณะอักษรศาสตร์. **อารยธรรม สมัยใหม่-ปัจจุบัน**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

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

ชาตรี ประกิตนนทการ. **การเมืองและสังคมในศิลปสถาปัตยกรรมสยามสมัย ไทยประยุกต์ชาตินิยม**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2547.

ณัฏภัทร จันทวิช. **ผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณจากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2545.

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

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

ทวีศักดิ์ เผือกสม. **การปรับตัวทางความรู้ ความจริง และอำนาจของชนชั้นนำสยาม พ.ศ. 2325 - 2411**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

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

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

_____. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้งติ้งแอนด์ พับลิชชิ่ง, 2537.

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

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

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

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

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

นิยะดา เหล่าสุนทร และคนอื่นๆ. **ภูมิปัญญาของคนไทย: ศึกษาจากกฎหมายตราสามดวง และจิตรกรรมฝาผนัง.** กรุงเทพฯ: ทุนส่งเสริมกลุ่มวิจัย เมธีวิจัยอาวุโส สกว., 2540.

แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, ม.ร.ว. ไขแสง ศุขะวัฒนะ และผุสดี ทิพทัส. **สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง.** เล่ม 1. กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2531.

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

_____. **อสีติมหาสาวก.** กรุงเทพฯ: กองทุนศึกษาพุทธสถาน, 2537.

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

_____. **หนังสืออักขราภิธานศัพท์** (Dictionary of Siamese Language). กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2514.

บาร์ราคลอฟ จีอฟฟรี. **ประวัติศาสตร์ร่วมสมัย** แปลจาก An Introduction to contemporary โดย เกรียงศักดิ์ เชษฐพัฒนวนิช. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548.

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

ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่งกรุ๊พ, 2544.

ประชุมพระราชปุจฉา. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2517.

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

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

ประทีป ชุมพล. **ปรัชญาและแนวความคิดในจิตรกรรมฝาผนังฉากช่างรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

พจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ. 2530. กรุงเทพฯ: วัฒนาพานิช, 2534.

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

พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน อักษร ก. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2526.

พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับหลวง. 45 เล่ม. กรุงเทพฯ: กรมการศาสนา, 2514.

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

_____. **กรรมและนรกฉวรรค์สำหรับคนรุ่นใหม่**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิพุทธธรรม, 2531.

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต). **กรณีธรรมกายบทเรียนเพื่อพระพุทธศาสนาและสังคมไทย**. กรุงเทพฯ: กองทุน วุฒิธรรม, 2542.

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

_____. **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลธรรม**. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2538.

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

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

พระพุทธโฆษาจารย์. **วิสุทธิมรรค แปล ภาค 3 ตอนจบ ฉบับของมหามงกุฎราชวิทยาลัย**. กรุงเทพฯ: มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2516.

พระไพศาล วิสาโล. **พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้ม และทางออกจากวิกฤต.** กรุงเทพฯ: มูลนิธิสดศรีสฤษดิ์วงศ์, 2546.

พระมหาชัยวุธ. **คุณค่าการบวชปัจจุบัน.** มปท: มปพ., 2546.

พระมหาสุรพล สิงครัตน์. **ปฐมฌมโพธิปริเฉทที่ 1-7 การตรวจชำระเชิงวิเคราะห์.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2542.

พระเมธีธรรมาภรณ์. **ปรัชญากรีก บ่อเกิดภูมิปัญญาตะวันตก.** กรุงเทพฯ: สยาม, 2537.

พระยาธรรมปรีชา (แก้ว). **ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา ฉบับที่ 2 (ไตรภูมิฉบับหลวง).** เล่ม 1, 3. กรุงเทพ ฯ: กรมศิลปากร, 2520.

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

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

พิพัฒน์ พงศ์รพีพร. **ภาพมุมกว้างของกรุงเทพพระมหานครในสมัยรัชกาลที่ 4.** มปท : 2542.

พิริยะ ไกรฤกษ์. "การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย". **เมืองโบราณ,** 24, 2 (เมษายน – มิถุนายน, 2542): 10-43.

พิสิฏฐ์ โตตรสุโพธิ์. **ทฤษฎีความรู้.** (อัดสำเนา). เชียงใหม่: ภาควิชาปรัชญาและศาสนา คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2543.

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

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

ภัทราภา ตัณฑสถิตย์ และคนอื่นๆ, บรรณาธิการ. **ศิลปกรรมวัดบวรนิเวศวิหาร.** กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2528.

มิลินทปัญหา: ฉบับพิสดาร. กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาคาร, 2500.

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

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

ลักษณ์วัต ปาละรัตน์. **ญาณวิทยาในพุทธปรัชญาเถรวาทเป็นประสบการณ์นิยมหรือไม่.** วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535.

ลัดนา อัศวรุ่งนิรันดร์. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่อง "สัจจะ" ในพุทธปรัชญาฝ่ายเถร-วาท.**

วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527.

วชิรญาณวโรรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า. **พุทธประวัติ.** เล่ม 1. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราช วิทยาลัย, 2519.

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

_____. **จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001**. เล่ม 2 วรรณกรรม. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2534.

_____. **จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2533.

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

วิไลรัตน์ ยังรอด. **การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ ตอนต้นในเขตกรุงเทพมหานคร**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัย ศิลปากร, 2540.

_____. "จิตรกรรมฝาผนังภาพวัฒนธรรมมีสี". **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 ในกระแสแห่งความเปลี่ยนแปลง". **เมืองโบราณ**, 27, 2 (เมษายน – มิถุนายน, 2544): 71-81.

สน สีมาตรัง. "จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งทรงผนวช". **เมืองโบราณ**, 6, 3 (สิงหาคม – พฤศจิกายน, 2523): 50-66.

_____. **จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์, 2522.

สมชาติ มณีโชติ. **จิตรกรรมไทย**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2529.

สมชาย สิริประเสริฐศิลป์. **การศึกษารูปแบบสถูปเจดีย์ในสมัยรัชกาลที่ 4**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2529.

สมบัติ จำปาเงิน. "วัดพระแก้งวังหน้า". **เมืองโบราณ**, 1, 4 (กรกฎาคม-กันยายน, 2518): 11-20.

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

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

สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา- ฉบับกรุงธนบุรี. เล่ม1-2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542.

สันติ เล็กสุขุม. **จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม บางกอกน้อย**. (อัดสำเนา), 2544.

_____. **ศิลปะสุโขทัย**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2540.

_____. **ศิลปะอยุธยา งานช่วงหลวงแผ่นดิน**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2542.

สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ. **จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา**. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2524.

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

สารานุกรมวิทยาศาสตร์ ของสมาคมวิทยาศาสตร์แห่งประเทศไทย. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2515.

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

สุรชัย จงจิตงาม. "สุริยุปราคาในวังหลวง". **เมืองโบราณ**, 21, 1-4 (มกราคม-ธันวาคม, 2538): 153-165.

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

สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, ม.ล. "พระพุทธรูปเมืองหลวงพระบาง: ศึกษาในแง่ความสัมพันธ์กับเมืองเชียงใหม่". ใน **ความสัมพันธ์ระหว่างล้านนา ล้านช้าง : กรณีศึกษาศิลปกรรมในเมืองเชียงใหม่ และเมืองหลวงพระบาง**. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2544.

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

สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, ม.ร.ว. **พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง**. กรงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2535.

สุวรรณา สถาอานันท์. **ภูมิปัญญาวิชาเซ็น: บทวิเคราะห์คำสอนของปรมาจารย์โดเก็น**. กรุงเทพฯ: ศยาม, 2534.

_____. **ศรัทธากับปัญญา: บทสนทนาทางปรัชญาว่าด้วยศาสนา**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิททยาลัย, 2545.

เสฐียรพงษ์ วรรณปก. **คาถาพาหุง**. กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์, 2541.

_____. "วิจารณ์บทความของ ดร.นิธิ เอียวศรีวงศ์ เรื่องปฐมสมโพธิกถา: ธรรมประวัติหรือชีวประวัติ". **ศิลปวัฒนธรรม**, 3,7: 70-79.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. **วิทยาศาสตร์กับความจริงในวัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2544.

_____. **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 – 24**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัย

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

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

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

อดิศักดิ์ ทองบุญ. **ปรัชญาอินเดีย**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2524.

อภิชาติ กวินสุข. **แนวคิดทางปรัชญาในภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2545.

อภินันท์ โปษยานนท์. **จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก**. เล่ม 1. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง, 2537.

อมร ศรีพจนารถ. **ภาพจิตรกรรมไทย**. พระนคร: บริษัทโสมนิมิตต์จำกัด, 2514.

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

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

ฮักซ์ลีย์, จูเลียน และคนอื่นๆ. **วิวัฒนาการแห่งความคิด: ภาคมนุษย์ และโลก** แปลจาก Section two, man and the world โดย จุฬาทิพย์ อุมะวิชเชนี. 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 Italain Renaissance**. Kölnn: 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 Treastise of Human Nature.** London: Oxford University, 1955.

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

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

Mead, Hunter. **Types and ploblems 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 & Wangnalls, 1959.

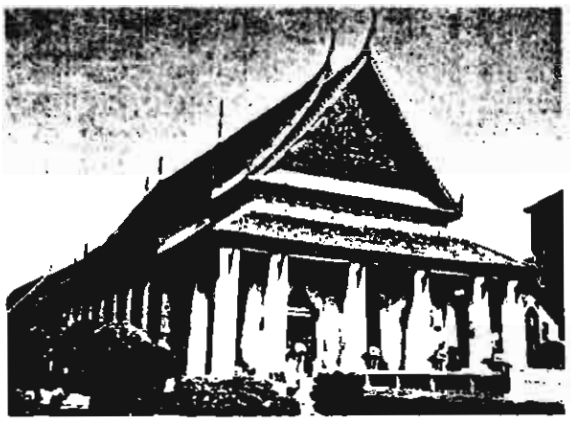
Thongchai Winichakul. **Siam Mapped.** Chiang Mai: Silkworm Book, 1994.

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

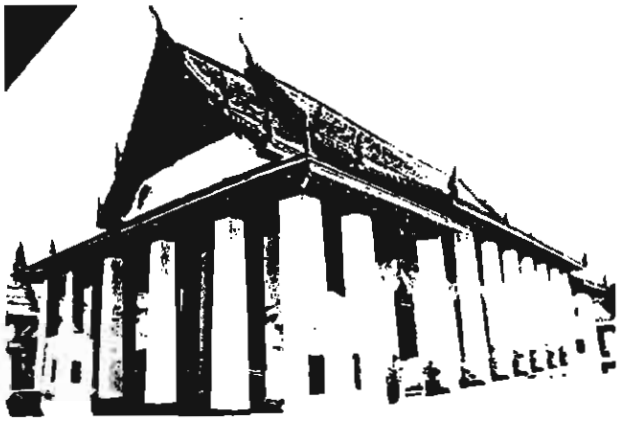
Wimalaratana, Benllawila . **A Study of the Concept of Mahapurisa in Buddhist literature and Iconography.** Ph.D. Thesis. University of Lancaster, 1981.

ภาพประกอบ

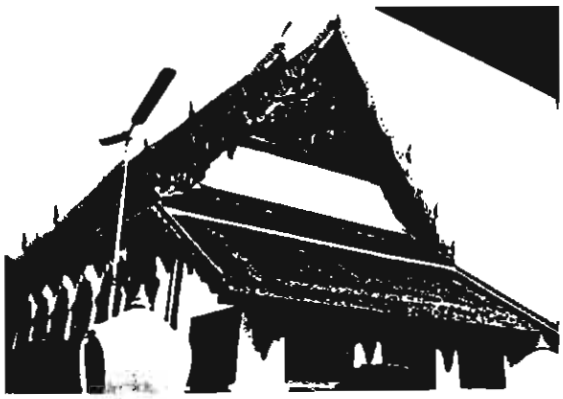
อาคารที่ปรากฏจิตรกรรมฝาผนังที่ใช้ในการศึกษา และจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษา



ภาพที่ 1 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์



ภาพที่ 2 อุโบสถวัดราชสิทธารามราชวรวิหาร



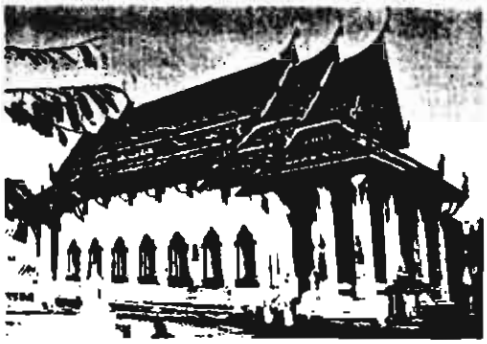
ภาพที่ 3 อุโบสถวัดดุสิดารามวรวิหาร

ภาพที่ 4 อุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร

ภาพที่ 5 วิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร

ภาพที่ 6 อุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร

ภาพที่ 7 วิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ราชวรมหาวิหาร



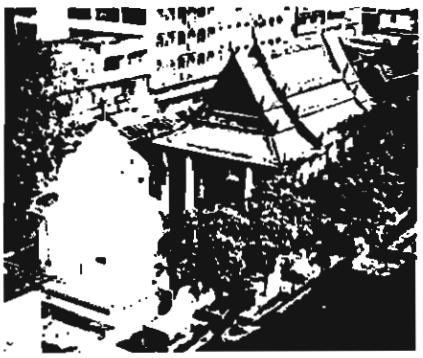
ภาพที่ 8. อุโบสถวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร

ภาพที่ 9. อุโบสถวัดทองธรรมชาติวรวิหาร

ภาพที่ 10. อุโบสถ
วัดบวรนิเวศน์วิหาร

ภาพที่ 11. อุโบสถวัดบรมนิวาส
ราชวรวิหาร

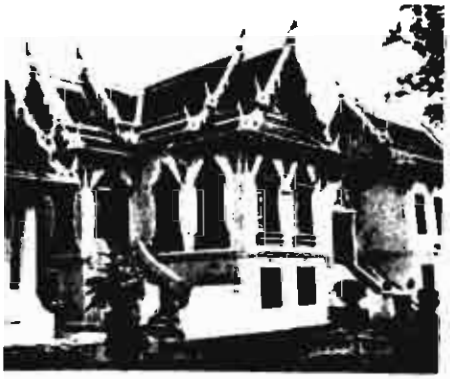
ภาพที่ 12. อุโบสถวัดมหาพฤฒาราม
วรวิหาร



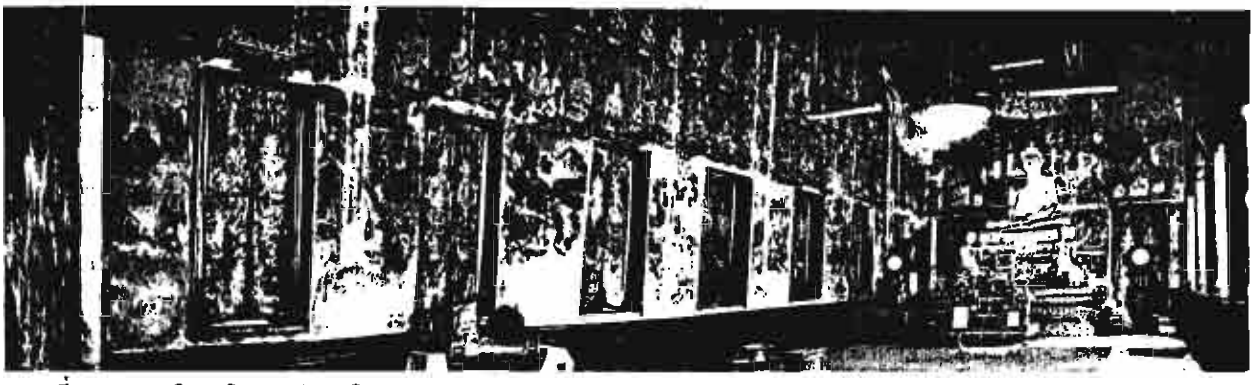
ภาพที่ 13. อุโบสถวัดกันมาตุยาราม
(ภาพ : วัดมหาพฤฒาราม หน้า 63)

ภาพที่ 14. อุโบสถวัดปทุมวนาราม
ราชวรวิหาร

ภาพที่ 15. วิหารวัดปทุมวนาราม
ราชวรวิหาร

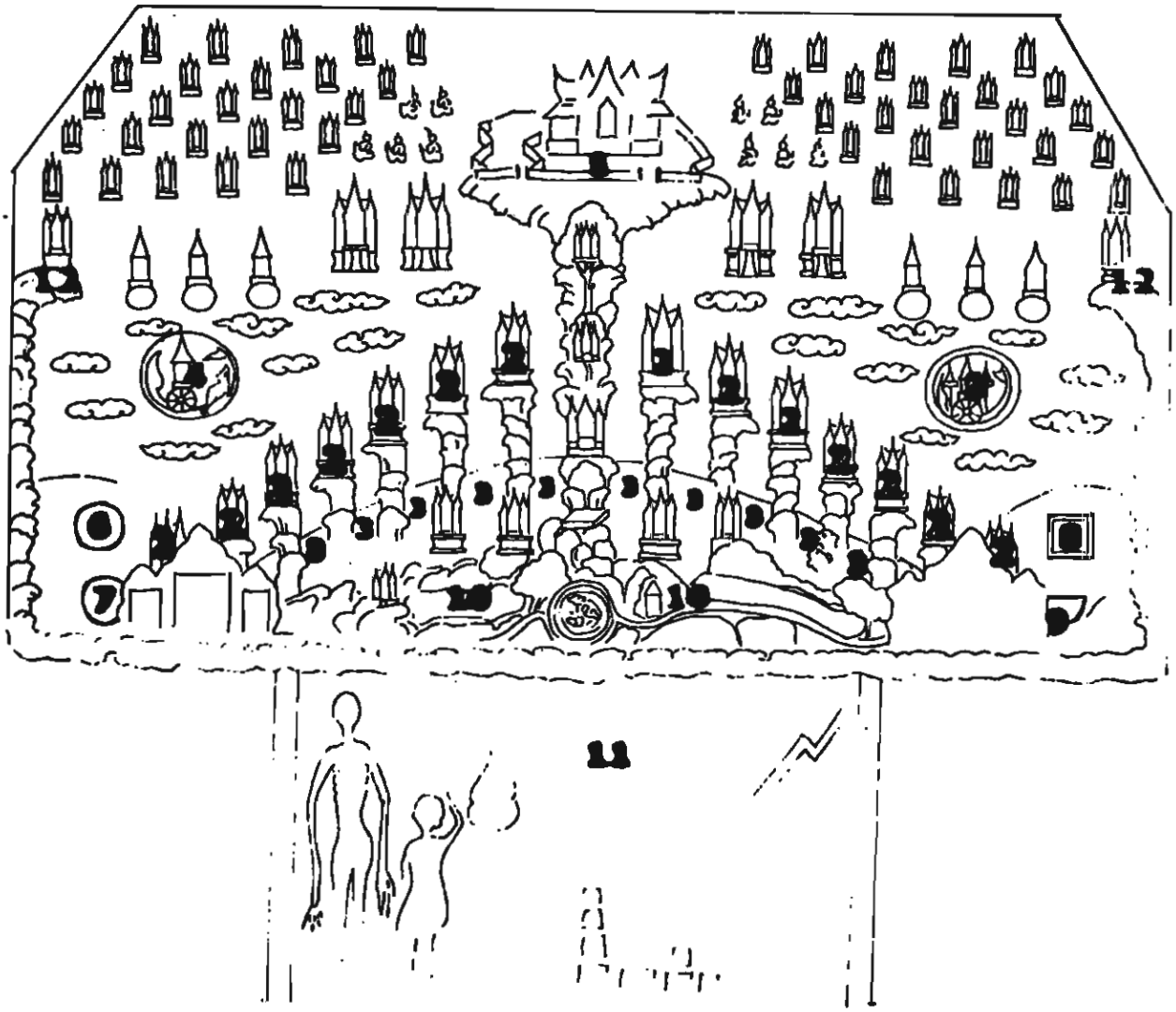


ภาพที่ 16. พระที่นั่งทรงผนวช
วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม
ราชวรวิหาร



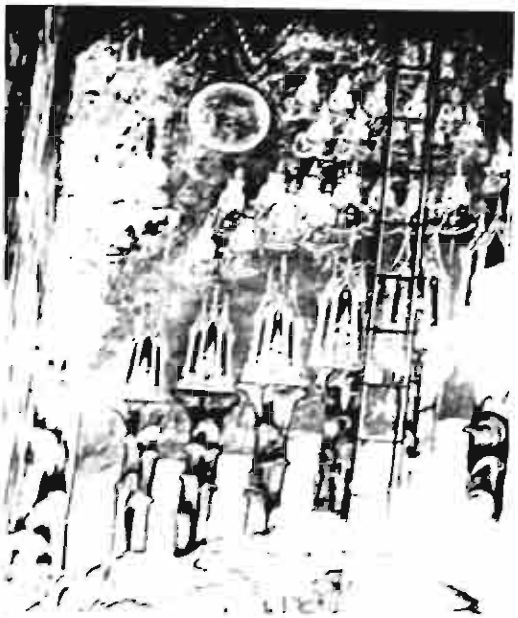
ภาพที่ 17. ภายในอุโบสถวัดคุสิดาราม

ภาพที่ 18. ภาพจักรวาลแบบไตรภูมิ ผนังหลังพระประธาน ภายในอุโบสถวัดคุสิดาราม

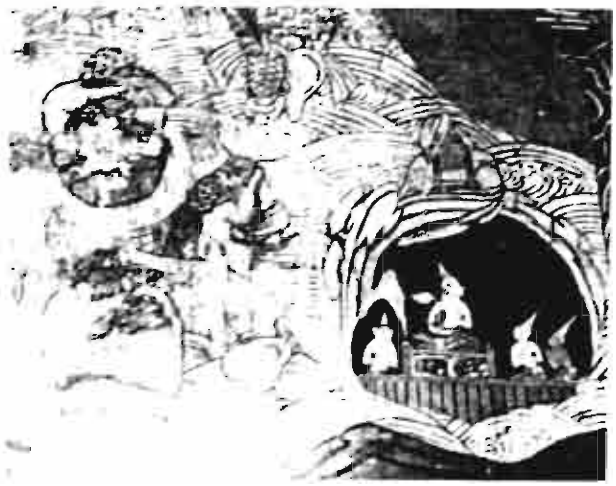


ภาพที่ 18 ก. ภาพลายเส้นแสดงองค์ประกอบจักรวาลแบบไตรภูมิ จากภาพที่ 18

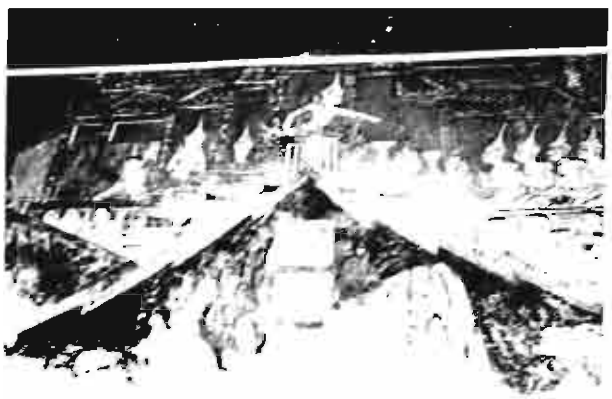
1. เขาพระสุเมรุ และสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
2. เขาสัตตบริภัณฑ์
3. มหาสมุทรสีทันดร
4. พระอาทิตย์
5. พระจันทร์
6. บุรพวิเทหะทวีป
7. ชมพูทวีป
8. อุตตรกุรุทวีป
9. อมรโคยานทวีป
10. ส่วนขยายของชมพูทวีป แสดงภาพป่าหิมพานต์
11. นรกภูมิ
12. กำแพงจักรวาล



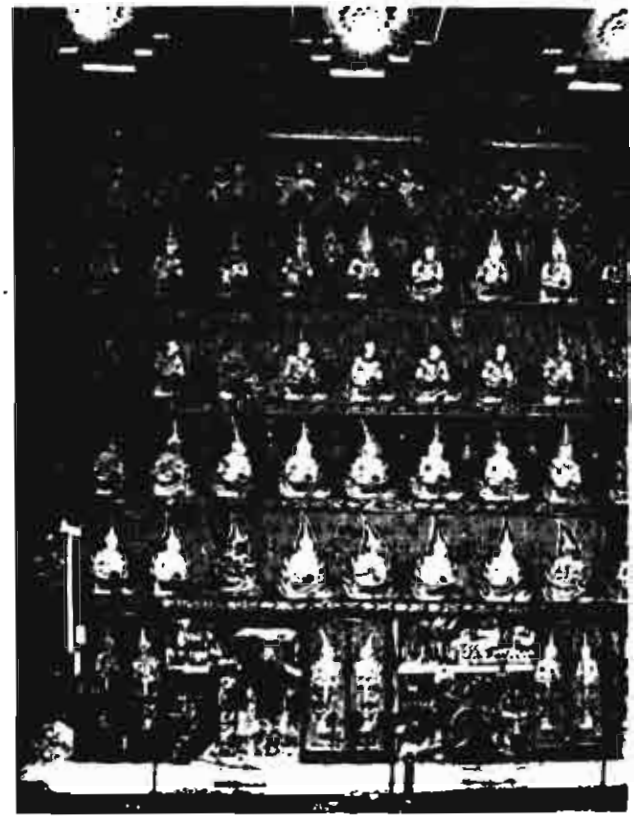
ภาพที่ 19 กำแพงจักรวาล เขาสัตตบริภัณฑ์ พระอาทิตย์
และมหาสมุทรสีทันดร จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม



ภาพที่ 20 ชมพูทวีป และทวีปบริวาร จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธาราม



ภาพที่ 21 นรกภูมิ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธาราม



ภาพที่ 22 ภาพเทพชุมนุม
จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 23 ทวารบาล จิตรกรรม
ที่บานประตูด้านในอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 23 ก ภาพขยายในส่วนหน้าภาพ
เทวดาจากภาพที่ 23

ภาพที่ 24 พระอินทร์ ในพุทธประวัติตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดคุ้งตาหาม

ภาพที่ 24 ก ภาพลายเส้น จากภาพที่ 24

ภาพที่ 25 พระเจ้าสัญชัย พระนางผุสดี
พระเวสสันดร นางมัทรี กัณหา
และชาลี ในเวสสันดรชาดก
กัณฑ์ฉกษัตริย์
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 25 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 25

ภาพที่ 26 (ซ้าย) กษัตริย์ลิจฉวี
ในพุทธประวัติตอนทรงเทศนา
โปรดกษัตริย์ลิจฉวี
จิตรกรรมภายใน
พระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 26 ก (กลาง) ภาพลายเส้น
จากภาพที่ 26

ภาพที่ 27 พระเนมีราช ในเนมีราชชาดก
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 27 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 27

ภาพที่ 28 พระพุทธเจ้า และพระสาวก ในพุทธประวัติตอน ทรงทรมานช้างนาฬาคีรี จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
(ภาพ : พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ หน้า 60)

ภาพที่ 28 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 28

ภาพที่ 29 อดีตพระพุทธเจ้า พระพุทธตัณหังกร
จิตรกรรมภายในวิหารหลวงวัดสุทัศน์

ภาพที่ 29 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 29

ภาพที่ 30 เหล่าพระปัจเจกพุทธเจ้า จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุทัศน์

ภาพที่ 30 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 30

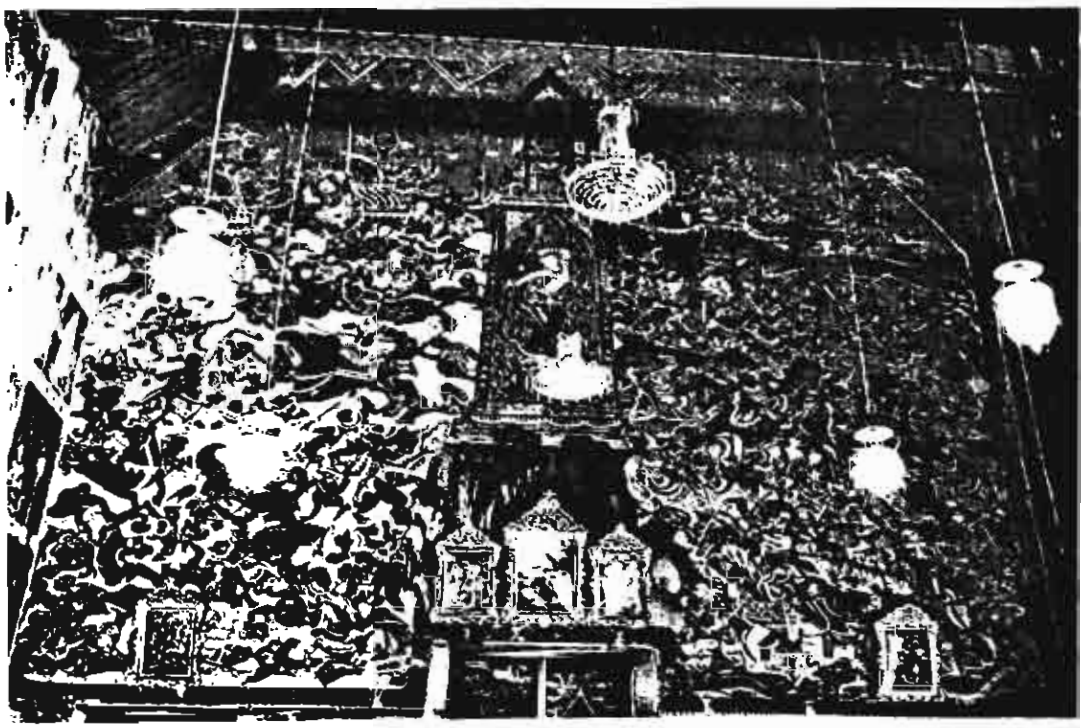
ภาพที่ 31 สตรีชาววัง ในวังของพระนางสิริมหามายา ในพุทธประวัติตอนอภิเษกสมรส จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 32 "ภาพกาก" หรือภาพชาวบ้านในพุทธประวัติตอนถวายพระเพลิงพระพุทธสรีระ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดทองธรรมชาติ (ภาพ : วัดทองธรรมชาติ หน้า 68-69)

ภาพที่ 32 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 32

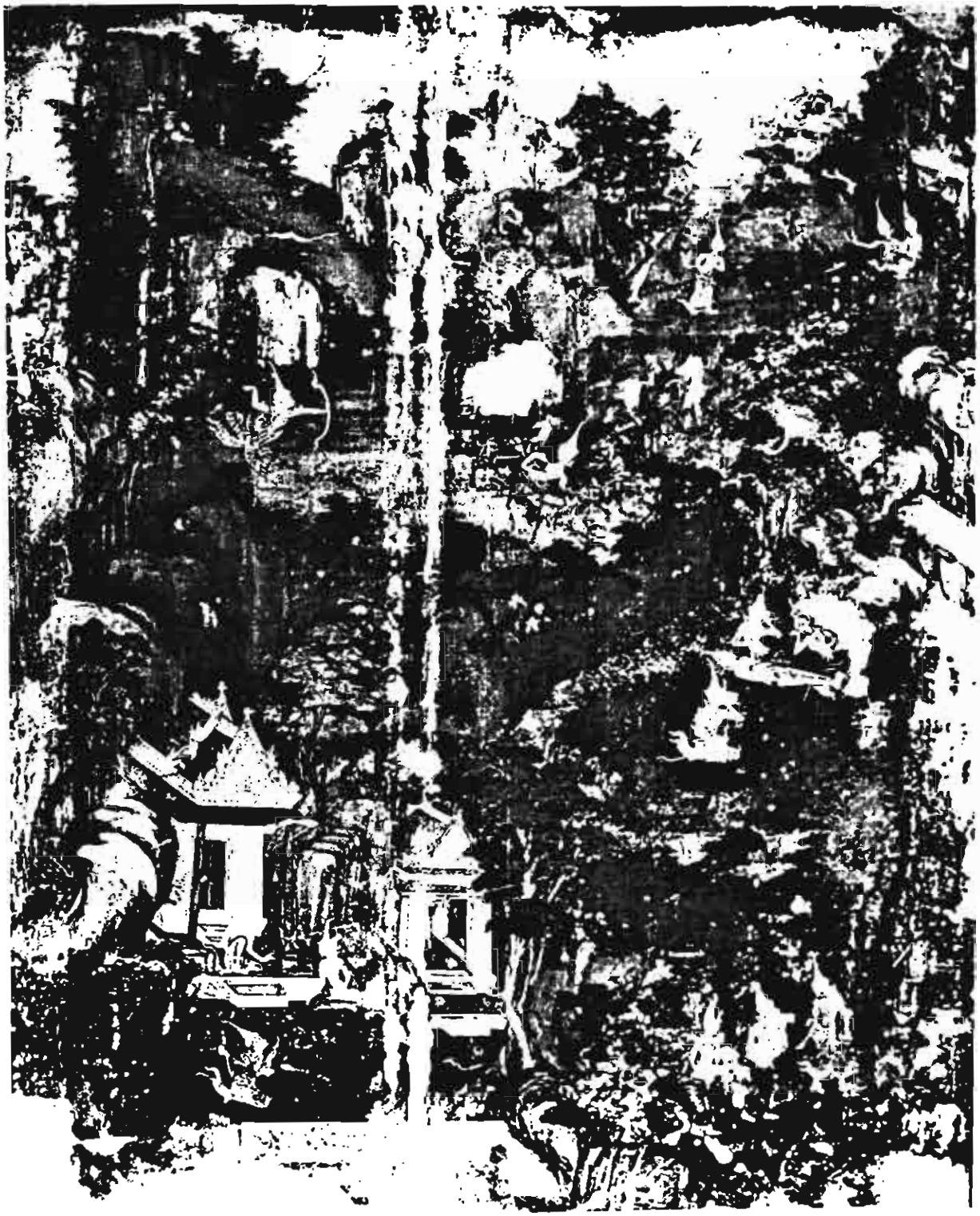
ภาพที่ 33 เปรต จิตรกรรมภายใน
อุโบสถ วัดดุสิดาราม

ภาพที่ 34 สัตว์นรก จิตรกรรมภายใน
อุโบสถ วัดดุสิดาราม

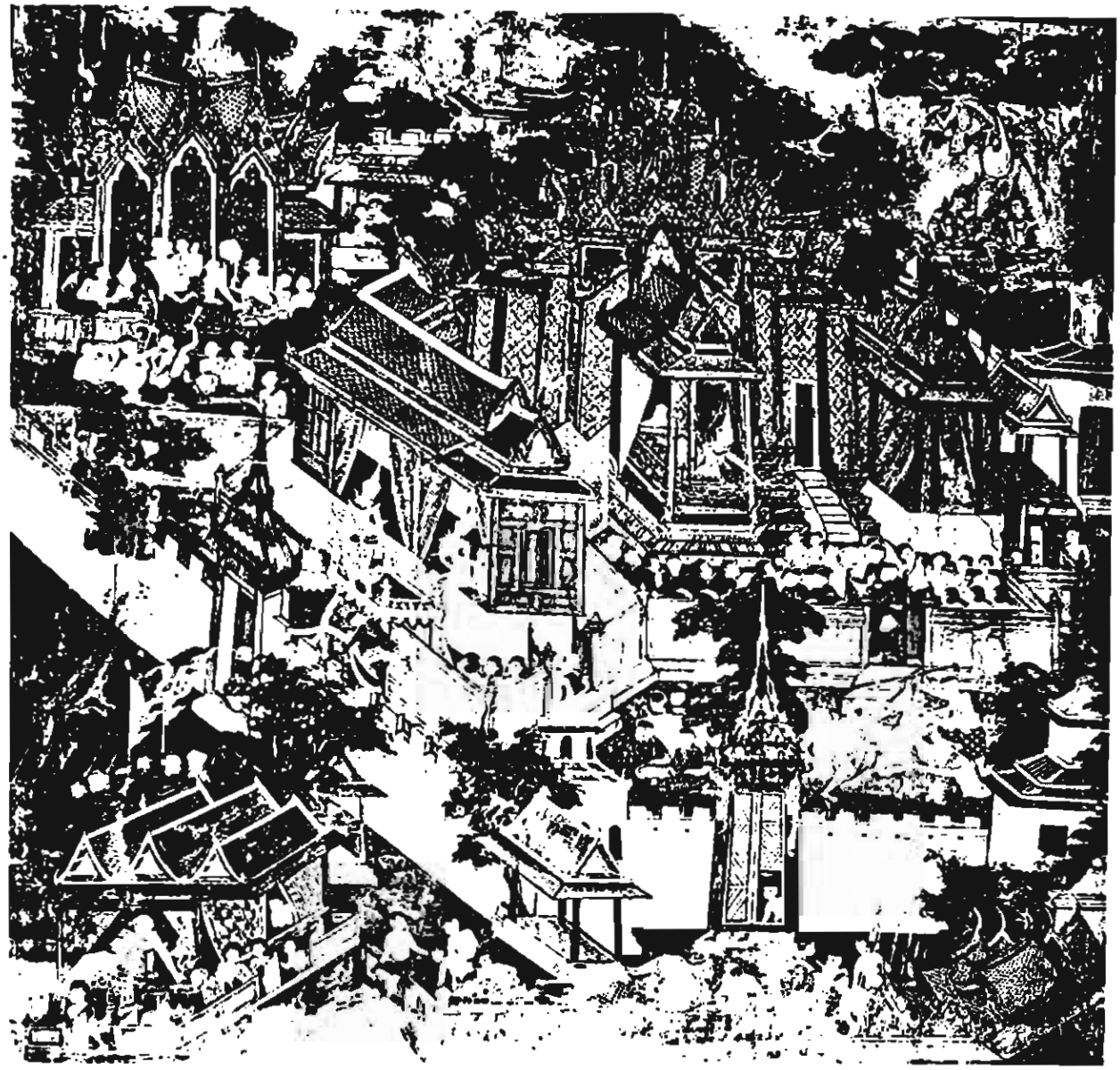


ภาพที่ 35 พุทธประวัติตอนตรัสรู้
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 35 ก ภาพขยายกองทัพมาร
ในพุทธประวัติตอนตรัสรู้
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม



ภาพที่ 36 ภาพผนังเต็มสุวรรณสามชาดก จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม



ภาพที่ 37 ภาพผนังเต็มเวสสันตรชาดก กัณฑ์มหาราช จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม

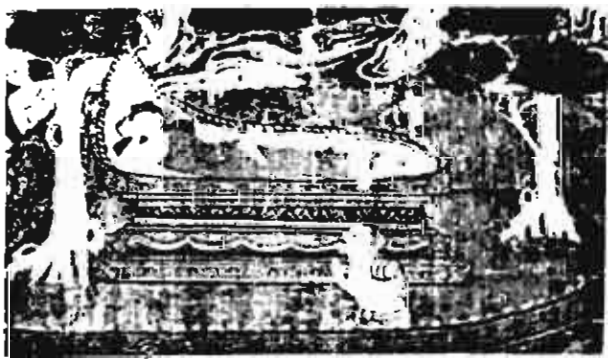
ภาพที่ 38 พุทธประวัติ ตอนเจ้าชายสิทธัตถะ ทอดพระเนตรเทวทูตทั้งสี่ จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 39 พุทธประวัติตอน
เจ้าชายสิทธัตถะออกบวช
จิตรกรรมภายในอุโบสถ
วัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 40 พุทธประวัติตอนเจ้าชายสิทธัตถะ
ทอดพระเนตรนางพิมพายโสธรา
และพระราหุลก่อนทรงออกบวช
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธาราม

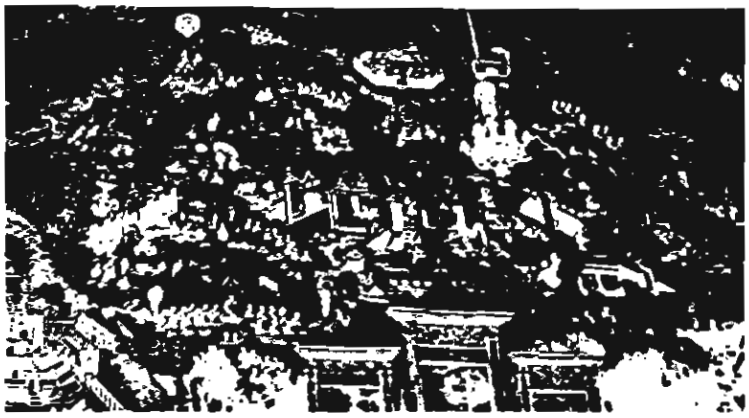
ภาพที่ 41 พระอินทร์ทรงพิณสามสาย
เพื่อเป็นนิมิตให้พระพุทธเจ้าทรงดำนึงถึง
ทางสายกลาง จิตรกรรมภายในอุโบสถ
วัดทองธรรมชาติ

ภาพที่ 42 พุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้า
เสด็จลงจากดาวดึงส์ จิตรกรรมภายใน
อุโบสถวัดทองธรรมชาติ
(ภาพ . วัดทองธรรมชาติ หน้า 68-69)

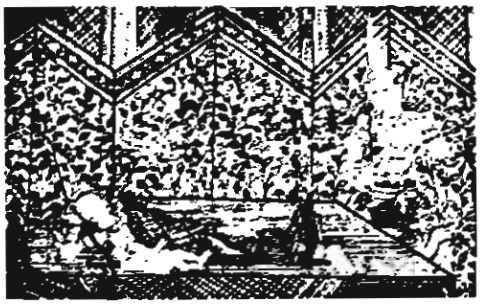


ภาพที่ 43 พระพุทธเจ้าโปรดปัญจวัคคีย์ก่อนเสด็จปรินิพพาน
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดราชสิทธาราม

ภาพที่ 44 ภายในอุโบสถ
วัดสุทัศน์เทพวราราม



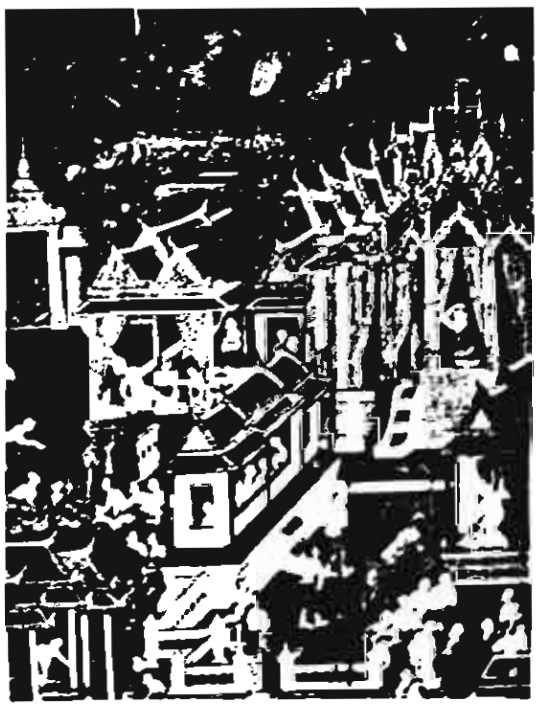
ภาพที่ 45 ประวัติอดีตพระพุทธเจ้า พระพุทธทีปังกร
ภายในอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม



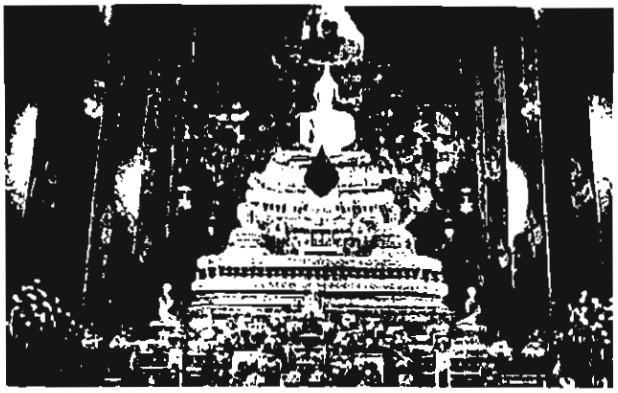
ภาพที่ 46 การเสด็จออกบวช
ของอดีตพระพุทธเจ้า พระพุทธดัณหังกร
ภายในวิหารหลวง วัดสุทัศน์เทพวราราม

ภาพที่ 47 ภายในอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม

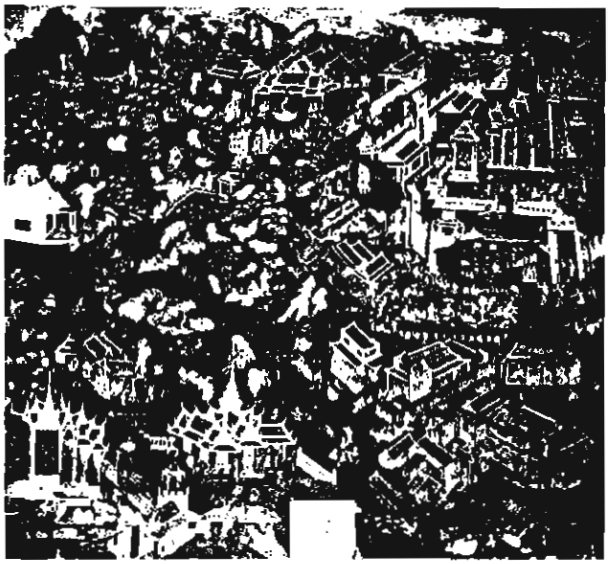
ภาพที่ 48 จิตรกรรมฝาผนัง
เรื่องพระปัจเจกพุทธเจ้า
ห้องที่ 25 ภายในอุโบสถ
วัดสุทัศน์เทพวราราม (ภาพ
วัดสุทัศน์เทพวราราม หน้า 140)



ภาพที่ 48 ก ภาพขยาย
พระเจ้าพรหมทัต แห่งเมือง
พาราณสี ในจิตรกรรมเรื่อง
พระปัจเจกพุทธเจ้า



ภาพที่ 49 ภายในอุโบสถวัดพระเชตุพน



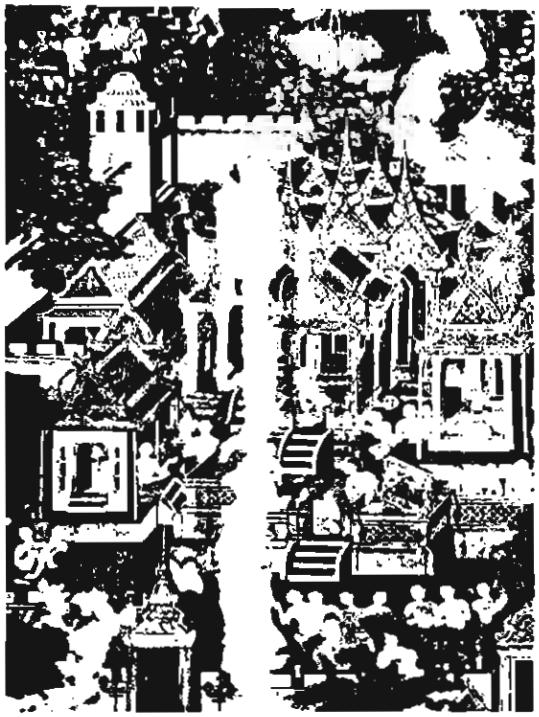
ภาพที่ 50 ประวัติสาวกเอตทัคคะ พระโมคคัลลานะ และพระสารีบุตร จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดพระเชตุพน

ภาพที่ 50 ก ภาพขยายพระโมคคัลลานะ และพระสารีบุตรก่อนการออกบวช

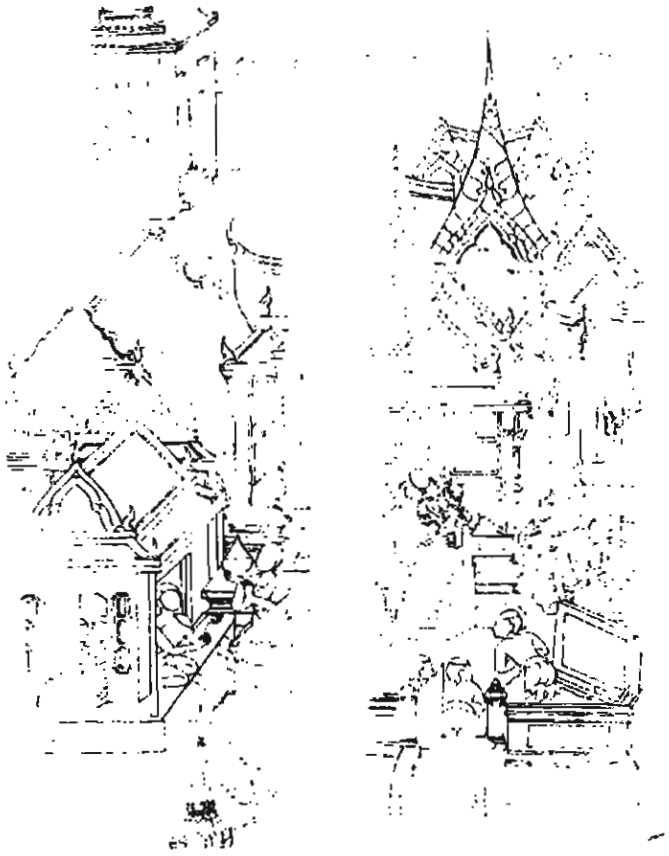
ภาพที่ 51 พระบิณโทลภารทวาชในวรรณะพราหมณ์ ก่อนการออกบวช จิตรกรรมภายในอุโบสถ วัดพระเชตุพน (ภาพ : วัดพระเชตุพนฯ หน้าที่ 24-25)

ภาพที่ 52 ภายในวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพน

ภาพที่ 53 พระพุทธเจ้า เหล่าสาวก และอุคคหบดี (ขวาสุด) ในจิตรกรรมเรื่องอุบาสกเอตทัคคะ ภายในวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพน

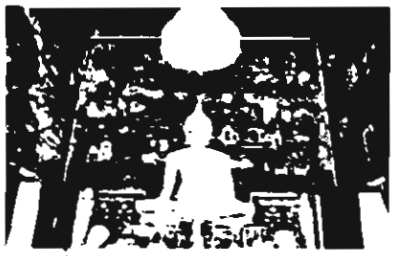


ภาพที่ 54 ตัวอย่างสัดส่วนของมนุษย์และสถาปัตยกรรม
ที่ไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริง (fact) ในจิตรกรรมแบบประเพณี
ภายในอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม



ภาพที่ 54 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 54

ภาพที่ 55 ภายใน อุโบสถ
วัดบวรนิเวศน์



ภาพที่ 57 ภายในอุโบสถ
วัดมหาพฤฒาราม

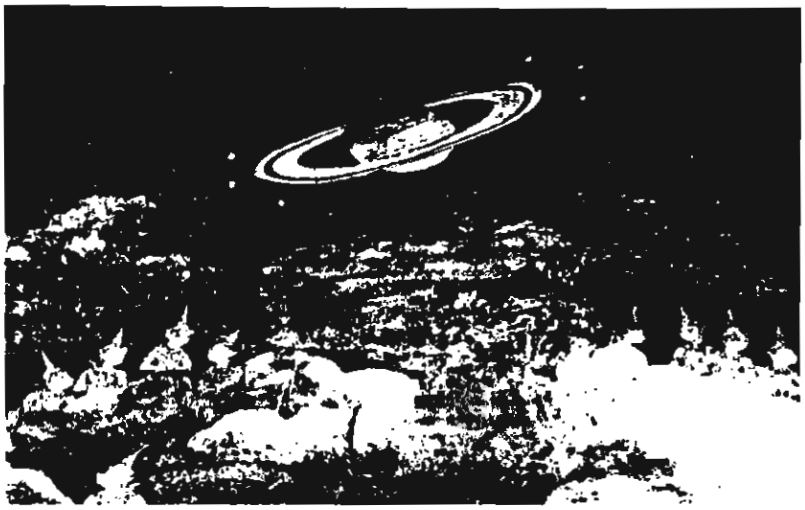
ภาพที่ 56 ภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส

ภาพที่ 58 ภายในอุโบสถวัดปทุมวนาราม

ภาพที่ 59 ภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม

ภาพที่ 60 ภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร

ภาพที่ 61 เหล่าเทวดาท่ามกลางเมฆ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์



ภาพที่ 62 ภาพดาวเสาร์ และเหล่าเทวดา จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส

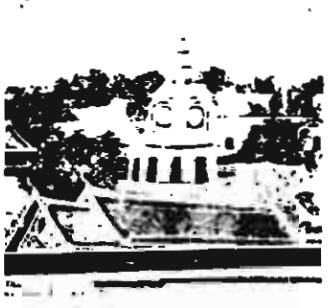
ภาพที่ 63 การเขียนทิวทัศน์ให้มีบรรยากาศที่สอดคล้องกับข้อเท็จจริง จิตรกรรมภายในวิหารวัดปทุมวนาราม

ภาพที่ 64 ทิวทัศน์บริเวณสระโบกขรณี บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปทุมวนาราม

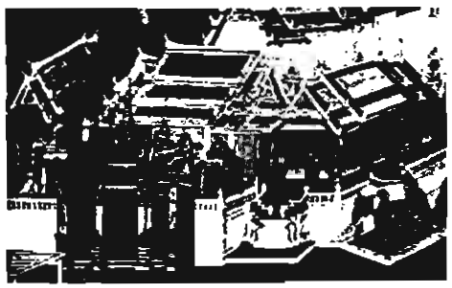
ภาพที่ 65 การใช้ทัศนียวิทยาที่ปรากฏในจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม

ภาพที่ 65 ก ภาพลายเส้นจากภาพที่ 65

ภาพที่ 66 ภาพเขียนพระที่นั่งภูวดลทัศนัย จากจิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร



ภาพที่ 66 ก (ขวา) ภาพถ่ายพระที่นั่งภูวดลทัศนัย สมัยรัชกาลที่ 4 (ภาพ : ภาพมุมกว้างของกรุงเทพพระมหานคร ในสมัยรัชกาลที่ 4 หน้า 28)

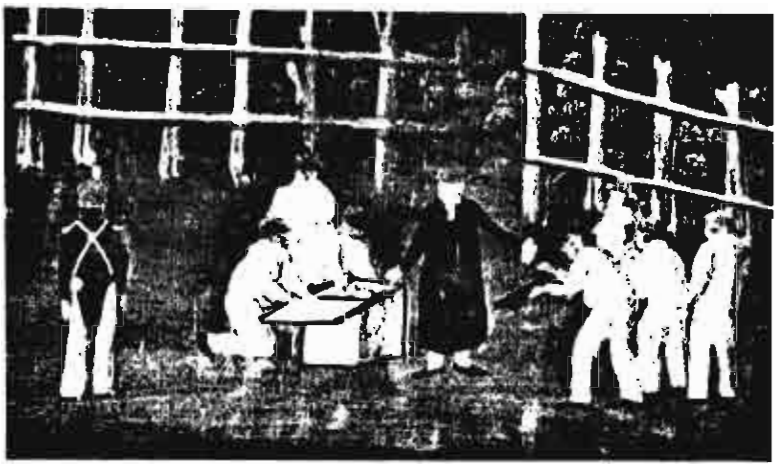


ภาพที่ 67 หมู่พระมหามณเฑียรบริเวณพระที่นั่งดุสิดาภิรมย์ และหน้าพระที่นั่งอมรรินทรวินิจฉัย ในจิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร

ภาพที่ 67 ก ภาพถ่ายเก่าหมู่พระมหามณเฑียรบริเวณพระที่นั่งดุสิดาภิรมย์ (ภาพ : สถาปัตยกรรมในพระบรมมหาราชวัง เล่ม 1 หน้า 84)

ภาพที่ 68 พระบรมสาทิสลักษณ์รัชกาลที่ 4 ในจิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร

ภาพที่ 69 รัชกาลที่ 5 ทรงตรวจพล ระหว่างการเสด็จนมัสการพระพุทธบาท สระบุรี เมื่อ พ.ศ. 2426 จิตรกรรมภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร



ภาพที่ 70 ภาพปริศนาธรรม แสดงภาพบุคคลผู้ถูกอุปมาว่าเป็นพระพุทธเจ้า คือบุคคลผู้แจกจ่ายยาในตอนกลางภาพ จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์

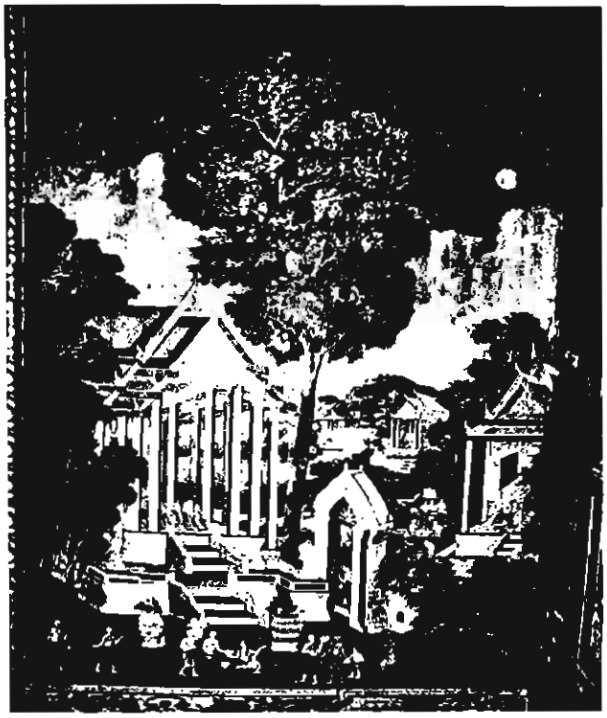
ภาพที่ 71 ภาพปริศนาธรรม แสดงภาพการข้ามพ้นมหาสมุทร เปรียบดังการข้ามพ้นสังสารวัฏ ไปสู่ฝั่งพระนิพพาน จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบรมนิวาส

ภาพที่ 72 ประเพณีการอุปสมบท จากจิตรกรรมภายในอุโบสถวัดบวรนิเวศน์

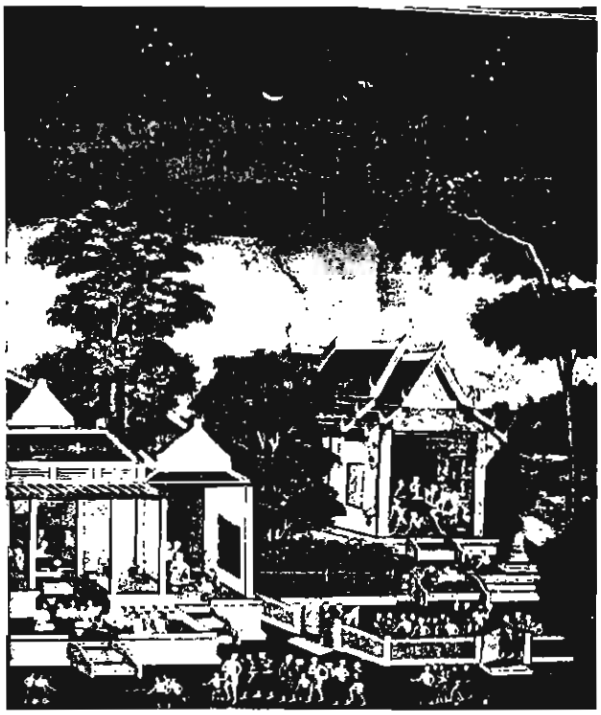
ภาพที่ 73 พระพุทธองค์ทรงรับกำหญ้าคาจากโสถิยพราหมณ์ก่อนตรัสรู้ (ซ้ายบน) และประทับนั่งทรงตรัสรู้โดยปราศจากกองทัพมารมาผจญพระพุทธองค์ (ล่างขวา) จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม

ภาพที่ 74 พระมหากัสสปะ ถวายบังคมพระพุทธสีรระภายหลังพระพุทธเจ้าปรินิพพานโดยปราศจากพระบาทของพระพุทธองค์ยื่นออกมา จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม

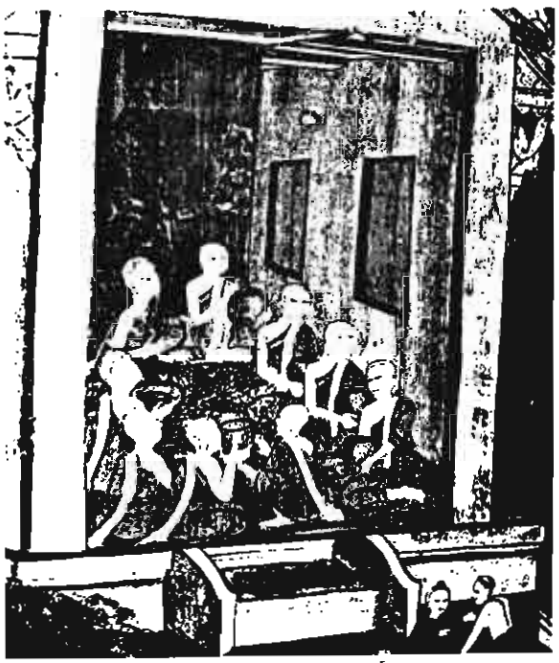
ภาพที่ 74 ก พระมหากัสสปะ ถวายบังคมพระพุทธสีรระภายหลังพระพุทธเจ้าปรินิพพานโดยมีพระบาทของพระพุทธองค์ทรงยื่นออกมา จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์



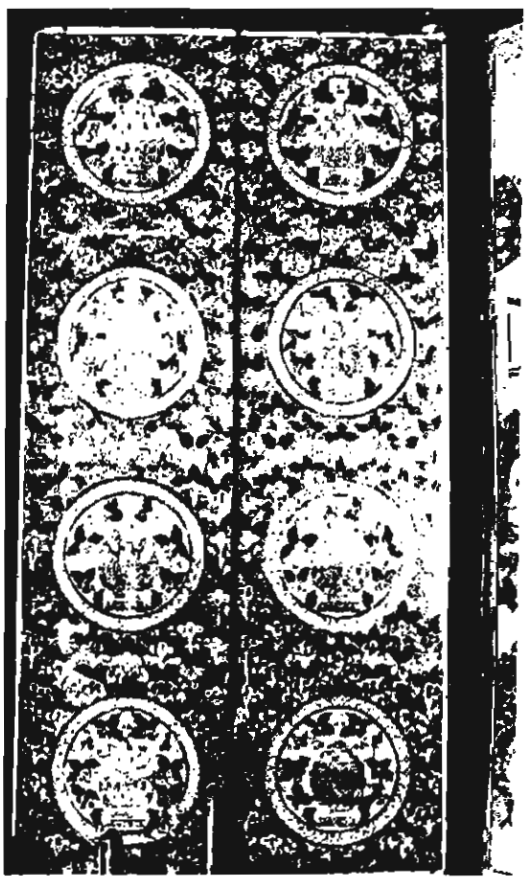
ภาพที่ 75 ภาพแสดงเรื่องอุโบสถกรรม
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปทุมวนาราม



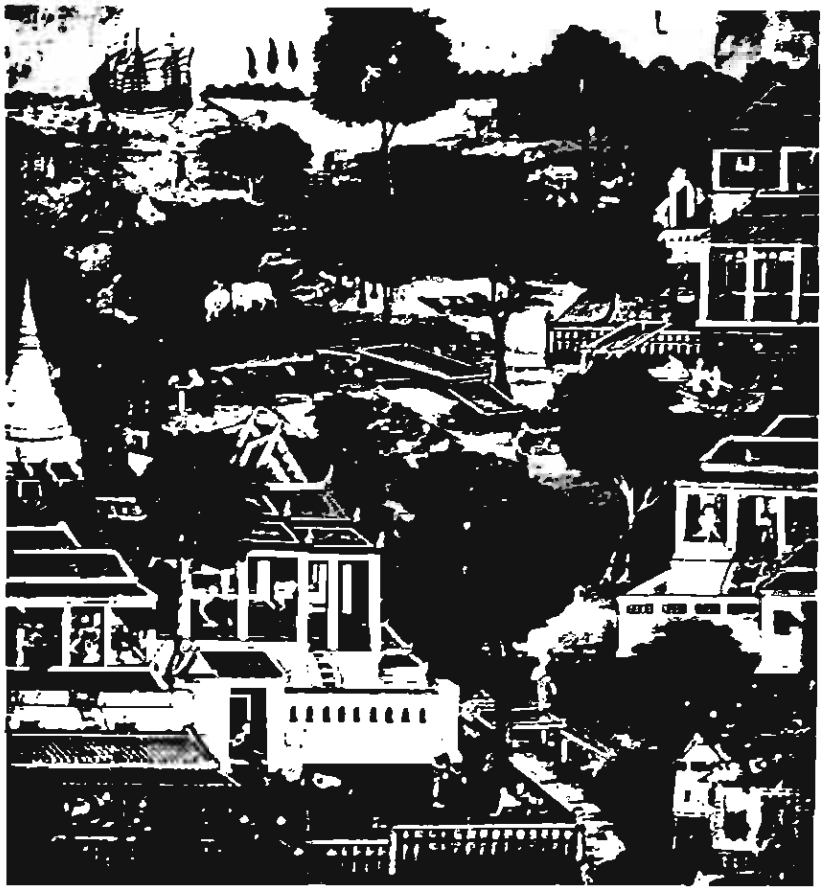
ภาพที่ 76 ภาพแสดงเรื่องวินัยกรรม การเปลี่ยนบาตร
จิตรกรรมภายในอุโบสถวัดปทุมวนาราม



ภาพที่ 76 ก ภาพขยาย จากภาพที่ 76



ภาพที่ 77 ภาพผลไม้แปดชนิดที่นำมาทำน้ำปานะได้
จิตรกรรมบานประตูด้านในอุโบสถวัดกันมาตุยาราม



ภาพที่ 78 จิตรกรรมเรื่องธุดงควัตร ในภาพคือปังสุกูลิกังคะ
เป็นการถือผ้าบังสุกุลเป็นวัตร จิตรกรรมในอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม
(ภาพ : วัดมหาพฤฒาราม หน้าที่ 72)

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายสุรชัย จงจิดงาม
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
ประวัติการศึกษา	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาศิลปไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ปีการศึกษา 2541