

วัตถุดิบประสงคและศิลปะ ของการบรรยายนาประกอบ ในวรรณกรรมพุทธศาสนา และในภาพเขียนฝายนังของไทย

ถ้าเราพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับศิลปกรรมแขนงอื่น ๆ ดูแล้วจะเห็นได้ว่า วรรณกรรมกับศิลปกรรมแขนงอื่น ๆ ไม่อาจแยกออกจากกันได้โดยเด็ดขาด ตัวอย่างเช่น วรรณคดีกับศิลปะประเภทจิตรกรรม ประติมากรรมหรือดนตรี ผู้รู้บางท่านให้ความเห็นว่าวรรณคดีกับศิลปะประเภทอื่นต่างพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกันในด้านแนวหลัก (theme) และแรงบันดาลใจ (inspiration) กล่าวคือ บางครั้งวรรณคดีก็เกิดขึ้นได้ด้วยแรงบันดาลใจจากภาพเขียนหรือรูปสลักที่ตนได้พบเห็น ในทางกลับกัน บางครั้งวรรณคดีก็เป็นที่มาของแรงบันดาลใจแก่ผู้สร้างงานศิลปะแขนงอื่นหรือกลายเป็น theme ของงานศิลปะเหล่านั้นไป แต่ถ้าจะเจาะจงพิจารณาความสัมพันธ์ของวรรณคดีกับศิลปะประเภทจิตรกรรม (painting) ข้าพเจ้ามีความเห็นคล้ายตามศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่กล่าวว่า “โดยทั่วไปจิตรกรรมและประติมากรรมซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณคดีมีความมุ่งหมายที่จะเป็นภาพประกอบวรรณกรรม”^๑ ทั้งนี้เพราะผู้เขียนสร้างงานวรรณคดีโดยการสร้างเหตุการณ์ต่าง ๆ ตัวละคร สถานที่ และอื่น ๆ ขึ้นตามความคิดและจินตนาการของตนทำให้ผู้อ่านสามารถนึกภาพต่าง ๆ ตามได้ แต่ก็เชื่อว่าผู้อ่านทุกคนจะมีจินตนาการพอที่จะเข้าถึงความคิดของผู้เขียนได้โดยตลอด การนำเอาความคิดต่าง ๆ ในวรรณคดีมาเสนอในรูปของภาพเขียนและประติมากรรมจึงเป็นการช่วยเหลือ และส่งเสริมวรรณคดีให้เข้าถึงผู้คนในวงกว้างขึ้น ทั้งนี้เพราะว่าแม้แต่คนที่อ่านหนังสือไม่ออกก็สามารถเข้าใจภาพเขียนได้ ข้อเสียเปรียบของภาพเขียนและรูปสลักอยู่ที่การเสนอภาพจำกัดอยู่เฉพาะเรื่องราวหรือเหตุการณ์ช่วงใดช่วงหนึ่ง (moment) เท่านั้น

๑. ศิลป์ พีระศรี, บทความ Literature and Art จาก บทความเรื่องศิลป์, (จัดพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี, ๒๕๐๖), หน้า ๑๕.

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยก็เกิดขึ้นโดยนัยดังที่กล่าวมาแล้วใน “บันทึกเรื่องภาพเขียนสีบนฝาผนังปูนเปียก (Fresco) ซึ่งเพิ่งค้นพบในกรุเล็กของปราสาทวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา”^๒ ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ท่านได้กล่าวถึงลักษณะของงานจิตรกรรมไทยไว้ว่า จิตรกรรมของไทยมีลักษณะเหมือนภาพเขียนบรรยายเรื่องราวในหนังสือเกือบทั้งสิ้น คือภาพคนและสัตว์มีขนาดเล็กมากและละเอียดประณีตจนมีอาภรณ์ที่จะเขียนด้วยวิธีแบบฝาผนังปูนเปียกได้ ดังนั้นภาพฝาผนังของไทยโดยทั่วไปจึงใช้วิธีแบบสีฝุ่น นอกจากนั้นท่านยังให้ความเห็นไว้ในบทความ “ภาพจิตรกรรมไทย” ซึ่งพระยาอนุมานราชธนแปลไว้ดังนี้ “ข้อเท็จจริงที่ปรากฏอยู่ที่ภาพจิตรกรรมผนังฝาโบสถ์วิหารมีขนาดเป็นรูปภาพขนาดเล็กเป็นเครื่องส่อแสดงคล้อยกันว่า ความคิดเรื่องภาพจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วิหารที่ว่ามีกำเนิดมาจากรูปภาพอย่างในหนังสือไตรภูมิ พื้นที่บนผนังโบสถ์วิหารซึ่งมีขนาดใหญ่อาจเป็นปัจจัยให้จิตรกรวาดภาพขนาดใหญ่ อย่างภาพเฟรสโกของอินเดียก็วาดได้ แต่ก็ไม่วาดกัน กลับไปวาดเป็นภาพขนาดเล็กผิดกับรูปปฏิมากรรมซึ่งปั้นหรือแกะสลักเป็นรูปขนาดใหญ่ได้”^๓

สำหรับภาพจิตรกรรมฝาผนังที่จะกล่าวถึงนับจากตอนนี้เป็นไป จะขอยกมาเฉพาะที่อยู่ในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นเท่านั้น เพื่อให้เหมาะสมและสะดวกแก่การนำไปเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพุทธศาสนาซึ่งเขียนขึ้นในยุคเดียวกัน

ยุครัตนโกสินทร์เป็นยุคที่ศิลปะต่าง ๆ ได้วิวัฒนาการมาสู่ความเจริญแล้ว ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์นั้น หากศึกษาพิจารณาแล้วเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมที่วัดพุทธไสวรรย์

๒. เขียน ยิ้มศิริ (ผู้แปล), “Notes on the fresco” painting newly discovered in a small chamber of the Phra Prang of Wat Rajaburana in Ayudhya by Silpa Bhirasri, เรื่องเกี่ยวกับจิตรกรรมไทย, (พิมพ์ครั้งที่ ๒, เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ พ.ท.ท. สุวิทย์ ทูลยาน, ๒๕๐๐) หน้า ๔๖.

หมายเหตุ วิธีการเขียนฝาผนังมี ๓ แบบด้วยกันคือ

๑. แบบสีฝุ่น
๒. แบบปูนเปียก
๓. แบบขี้ผึ้งผสมน้ำมัน

วิธีการเขียนภาพทั้ง ๓ แบบนี้ ในประเทศไทย นิยมการเขียนแบบสีฝุ่นมากกว่าอีก ๒ แบบ ทั้งนี้เนื่องจากวิธีเขียนลงบนผนังปูนแห้ง จะให้ความละเอียดประณีตและเสร็จเมื่อใดก็ได้ตามต้องการ แบบปูนเปียกนั้น ต้องเขียนภาพขณะที่ปูนผิวที่บอกชั้นนอกกำลังเปียกอยู่ให้ปูนดูดสีเข้าไปติดแน่น เมื่อปูนแห้งสีจะไม่หลุดออกมา แต่วิธีนี้ช่างต้องทำงานเร็วมาก การเขียนภาพขนาดเล็กมีส่วนละเอียดมากจะไม่สะดวก ส่วนวิธีการแบบขี้ผึ้งผสมน้ำมันนั้นยังไม่เป็นที่รู้จักในหมู่คนไทยสมัยโบราณ.

๓. เรื่องเกี่ยวกับจิตรกรรมไทย, หน้า ๑๗.

จังหวัดอยุธยา จะสังเกตได้ว่าเป็นภาพจิตรกรรมที่คลี่คลายเจริญเต็มที่แล้ว มีลักษณะเป็นไทยไม่มีอิทธิพลจีนปนอยู่เลย (ก่อนหน้านั้น ภาพเขียนแสดงอิทธิพลจากอินเดีย ต่อมาจึงได้อิทธิพลจากจีน) ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ ๓ และ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์จัดว่าเป็นภาพฝาผนังที่ดัดสุก มีลักษณะเป็นไทยสมบูรณ์ยิ่ง "หลังจากต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ แล้ว จิตรกรรมฝาผนังไทยซึ่งเขียนขึ้นตามแบบดั้งเดิมก็เสื่อมลง จะคัดลอกกันไปตามตัวอย่างภาพที่สวยงามที่มีอยู่แต่ก่อน โดยผู้คัดลอกไม่มีความเข้าใจในความงาม รูปที่เขียนซ้ำแบบกันต่อมาก็ไม่มีชีวิตจิตใจอีกต่อไป ในขณะที่เดียวกันศิลปะตะวันตกได้แพร่เข้ามาในประเทศไทย"^๔ ท่านวรรณคดีภาษาและถ้อยคำของยุครัตนโกสินทร์ก็ได้เจริญขึ้นเป็นอันมาก แบบแผนวิธีแต่งมีแบบอย่างพลิกแพลงมากมาย ยุคนี้ได้มีนโยบายทะนุบำรุงพระศาสนาและศิลปต่างๆ ให้รุ่งเรือง มีการสร้างวัดขึ้นใหม่ มีการปฏิสังขรณ์วัดเดิมที่มีอยู่ มีการผลิตผลงานทางวรรณคดีทั้งที่เป็นวรรณกรรมพุทธศาสนาและที่ไม่ใช่ วรรณกรรมพุทธศาสนามีแกนกลางอย่างเดียวกับภาพฝาผนัง แกนนั้นคือพุทธศาสนา ภาพฝาผนังต่างๆ จะพบว่ามียุทธตามฝาผนังโบสถ์ วิหาร ศาลาการเปรียญ ในคูหาภายในองค์พระปรางค์และพระสถูปเจดีย์เป็นส่วนใหญ่

วัตถุประสงค์แรกแต่เดิมของจิตรกรรมฝาผนัง เห็นจะเป็นเพื่อตกแต่งผนังที่ว่างเปล่าให้งดงามน่าดูขึ้น ต่อจากนั้นจึงมีวัตถุประสงค์อย่างอื่นเพิ่มขึ้น เช่น เพื่อสั่งสอนธรรมะ เป็นต้น ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็มีความเห็นเช่นนั้น ท่านกล่าวไว้ในหนังสือ *Appreciation of Our Murals* ว่า "ภาพฝาผนังมีวัตถุประสงค์ที่จะตกแต่งผนังให้งดงาม แต่แท้ที่เดียวว่า ลักษณะของจิตรกรรมนั้นย่อมขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ในการใช้ตัวอาคารนั้นด้วย"^๕

ดังนั้น ศิลปะประเภทนี้ย่อมเป็นไปเพื่อรับใช้ศาสนา ถ้าหากวาดตกแต่งสถานที่อื่น ผู้วาดคงจะไม่เลือกวาดเรื่องเกี่ยวกับพุทธศาสนาเท่านั้น จะเลือกวาดเรื่องอื่น ๆ ที่มีอยู่ในวรรณคดีก็คงจะทำได้เหมาะสม แต่ภาพฝาผนังของไทยเขียนขึ้นเพื่อประดับประดาฝาผนังโบสถ์และวิหารซึ่งใช้เป็นที่พักบิณฑบาตทางศาสนา ภายในของอาคารจะต้องให้ความรู้สึกในทางสงบสำรวมและก่อให้เกิดสมาธิ นอกจากนี้ยังควรช่วยให้ผู้ที่เข้าไปรู้สึกเหมือนได้ปลีกตนห่างจากโลกภายนอก เรื่องที่เลือกมาวาดนอกจากพุทธประวัติและชาดกต่างๆ แล้ว ยังวาดภาพเทวดาทั้งหลายและภาพนรกด้วย (อย่างไรก็ดีภาพฝาผนังของวัดหลายวัดทางภาคเหนือของประเทศไทย ที่วาดขึ้นในช่วงระยะรัตน-

๔. ศิลป์ พีระศรี, *วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย*, กรมศิลปากรจัดพิมพ์ในการจัดแสดงภาพจิตรกรรมฝาผนัง, (กรุงเทพมหานคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดคิวพร, ๒๕๐๒), หน้า ๓๐.

๕. Silpa Bhirasri, *Appreciation of Our Murals* (Bangkok : The Fine Arts Department, B.E. 2502), p. 11.

โกสินทร์ตอนต้นเหมือนกัน มีลักษณะแตกต่างไปจากภาพเขียนในภาคกลาง คือจิตรกรรมภาคเหนือ นิยมเขียนภาพชีวิตประจำวันมากกว่าภาพเรื่องศาสนา)

เมื่อเป้าหมายของจิตรกรรมฝาผนังอยู่ที่การรับใช้ศาสนา ตัวจิตรกรผู้สร้างงานศิลปะแขนงนี้ ก็คือผู้มีศรัทธาแก่กล้ามุ่งจะรับใช้ศาสนาอย่างเต็มความสามารถ ข้อนี้นศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ให้ความเห็นว่า “ข้างเขียนแต่ก่อนเขามีศรัทธาปสาสะอย่างแรงกล้าและเพราะเหตุนี้ความมุ่งหมายสำคัญที่สุดในการสร้างศิลปกรรมของเขาก็คือ รับใช้พระพุทธศาสนาในทางศิลป การกระทำเช่นนั้นเป็นบุญกุศลอย่างหนึ่ง”^๖

สำหรับวรรณกรรมพุทธศาสนานี้ จุดมุ่งหมายก็ไม่ต่างจากภาพฝาผนังในแง่ที่จะรับใช้ศาสนาและเพื่อสั่งสอนธรรมะ จุดมุ่งหมายในการที่จะจูงใจ และบันเทิงให้เกิดศรัทธาและให้ความรู้ความเข้าใจเรื่องศาสนาเช่นนี้เป็นจุดมุ่งหมายบนมูลฐานที่มีอยู่ในงานศิลปะทางศาสนาแทบจะทุกศาสนา ถ้าภาพฝาผนังทำได้ “โดยการบรรยายด้วยภาพที่มีคุณค่าทางศาสนา ประวัติศาสตร์และจริยธรรมแล้ว”^๗ วรรณกรรมก็อาศัยวิธีการแห่งศิลปะแขนงของตนไปสู่จุดมุ่งหมายนั้นเช่นกัน นั่นคือการบรรยายด้วยตัวอักษร บันทึกไว้เพื่อใช้เทศน์และเพื่อให้ผู้รู้หนังสือได้อ่านศึกษาหาความรู้เรื่องธรรมะในพุทธศาสนา

วรรณกรรมพุทธศาสนายุครัตนโกสินทร์ระยะแรก ๆ นั้นมีลักษณะเป็นเรื่องแปลมาจากพระคาถาภาษาบาลี ยังไม่วิวัฒนาการถึงขนาดแต่งเป็นร้อยแก้วโดยอิงธรรมะในพุทธศาสนาเช่นในปัจจุบัน ผู้ที่แปลจากภาษาบาลีมักเป็นผู้มีภูมิรู้ในภาษาบาลีและไทยแตกฉาน มีความมุ่งหมายที่จะให้ธรรมะเผยแผ่ไปถึงตัวบุคคลในวงกว้างกว่าแวดวงของบรรพชิต การที่จะให้ผู้คนทั้งหลายอ่านและตีความจากภาษาบาลีเองนั้นเป็นไปได้ เพราะการเรียนภาษาบาลีอยู่ในวงแคบมากและผู้ที่จะรู้ภาษาบาลีอย่างดีพอที่จะเข้าใจข้อความในพระธรรมหรือในพระสูตรโดยตลอดก็ยังมีน้อยลงไปอีก การเขียนแบบแปลให้ได้วรรคสครบถ้วน และให้ความงามในรูปแบบภาษาและถ้อยคำเป็นไทยจึงเป็นวิธีที่ดีที่สุดที่จะช่วยให้ผู้รู้หนังสือเกิดความสนใจศึกษาหาความรู้เรื่องธรรมะและเรื่องราวอื่น ๆ ทางพุทธศัດถ้าหากผู้แปลเรียบเรียงมีความสามารถและศิลปในการเขียนดี ก็วยังเพิ่มคุณค่าให้งานเขียนนั้นมากขึ้น เช่น หนังสือ *ปฐมสมโพธิกถา* พระนิพนธ์สมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสหรือหนังสือ

๖. ศิลปไทย (รวมบทความศิลปไทย); หนังสืออ่านประกอบวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๑๖) หน้า ๑๔๕-๑๔๖.

๗. Elizabeth Lyons, *Thai Traditional Painting* (Bangkok : The Fine Arts Department, B.E. 2506), p. 3.

มหาเวสสันดรชาดก ฉบับ ๑๓ กัณฑ์ ที่ใช้เป็นแบบเรียนแล้วมีคุณค่าทางวรรณคดีเหมาะแก่การ
ศึกษาศิลปะการรจนาอย่างยิ่ง วิถีแตงนุ่นผู้ทรงนิพนธ์และผู้แต่งพยายามคงรูปให้เห็นว่าเป็นเรื่องแปล
โดยยกคาลาภาษาบาลีขึ้นก่อนแล้วจึงต่อด้วยคำแปลภาษาไทย

ในด้านการเปรียบเทียบศิลปะการบรรยายฉากประกอบ (setting) ในภาพฝาผนังและใน
วรรณกรรมพุทธศาสนา จำต้องทำความเข้าใจเสียก่อนว่าจิตรกรไทยแต่โบราณมีสัญชาตญาณความ
เป็นศิลปินสูง ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ชมเชยว่า

“...ศิลปินแต่ก่อนของเราเข้าใจจุดหมายของศิลปกันมาช้านานแล้ว เขามิได้คัดลอก
ธรรมชาติ แต่เขาประดิษฐ์ธรรมชาติขึ้นในทางสวยงามคล้ายกับสร้างสรรค์โลกใหม่ แต่ถึง
กระนั้น (ภาพที่เขาประดิษฐ์ขึ้น) ก็ยังแสดงให้เห็นสภาพของชีวิตจริง”^๘

ภาพวาดต่าง ๆ แสดงเรื่องราวจากพุทธประวัติหรือชาดกก็จริงแต่ฉากประกอบที่จิตรกรวาด
ไว้คือ ภาพบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ของยุคนั้น แสดงประเพณีและความเป็นไปของสังคมในอดีตที่มี
ค่าต่อการศึกษาค้นคว้าทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี ตัวอย่างเช่นภาพฝาผนังวัดสุวรรณาราม อ.
บางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร ห้องที่แสดงเรื่องราวกันที่ชุก ผู้ชมจะเห็นภาพนางอมิตตดาที่หน้า
ต่างบ้าน พ่อแม่ของนางนั่งที่นอกชานทำกิริยาพูดกันขมื่อเข้าไปในห้องนางซ้ายของตัวบ้านที่นาง
อมิตตดาอยู่ข้างใน ฉากประกอบทั่วไปแสดงชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านสมัยนั้น มีคนกำลังตักน้ำ
ตำข้าว บางคนกำลังเลือกซื้อสินค้าประเภทผ้าแพรพรรณจากเรือที่พ่อค้าจีนพายเรือขายอยู่ที่หน้า
หน้าบ้านตนเอง ภาพพ่อค้าจีนวาทละเอียดยชัดเจนตั้งแต่ลักษณะเสื้อผ้า หมวกกุ่มเลย และหมวด
ปลายเรือเล็กโค้งลงตลอดถึงท่าทางขมื่อ อีกตอนก็เป็นภาพพ่อค้าร้องเรียกผู้ยืมน้ำให้ดูกันใน
เรือตน ที่หน้าตรงข้ามมีผู้หญิงสองคนนั่งอยู่ คนหนึ่งนั่งให้อีกคนตรวจดูเส้นผมบนศีรษะ ที่ริม
ตลิ่งเด็กคนหนึ่งกำลังบินบนจากนาเห็นขี้นว่าไม่นั่งผ้า ตอนล่างของภาพห้องนถลบเลือน แต่ยังมีภาพ
เด็กไม่นั่งผ้าคนหนึ่งขมื่อมาถลกขมื่อซึ่งมีเชือกเส้นเล็ก ๆ ผูกสะพายไหล่ไว้ ศรีษะสวมหัวโขนเด็กเล่น
มือถือขมื่อและไม่ตมื่อกำลังวิ่งอยู่ อีกห้องหนึ่งแสดงภาพเรื่องตอนกัณฑ์มหาพรต ตั้งแต่ชุกพาสอง
กุมารเดินทางจนกระทั่งพระเจ้ากรุงสุโขทัยได้สองกุมารแล้ว จะเสด็จไปรับพระเวสสันดร ภาพเหตุ
การณ์ในพระราชวังคือเรื่องในชาดก นอกกำแพงวังออกไปคือความเป็นไปของประชาชนทั่วไปที่
จิตรกรสอดแทรกไว้เป็นภาพทำนา แม่น้ำ และชีวิตริมน้ำอีกเช่นกัน

ภาพสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ ทางสถาปัตยกรรม เครื่องแต่งกาย ประเพณีและพิธีต่าง ๆ ภาพเกี่ยวกับความเป็นอยู่ประจำวันและภาพธรรมชาติล้วนเป็นภาพวาดขึ้นตามลักษณะของจริงและลักษณะพิเศษของศิลปะภาพวาดแบบไทย คือ วาดส่วนประกอบต่าง ๆ ให้เห็นในภาพได้ทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นรูปต้นไม้ อาคารสถานที่ รูปคน รูปสัตว์ ก็วาดโดยไม่คำนึงถึงหลักทัศนียวิสัย (perspective) แตกต่างจากภาพวาดของจีนที่มักเน้น (emphasis) ความสำคัญของรูปบางรูป ส่วนนอกนั้นทิ้งว่างไว้หรือไม่ถ้ามีรูปอื่นอยู่ด้วยก็วาดเพียงให้เห็นว่าอยู่ไกล เพราะฉะนั้นภาพจิตรกรรมไทยโดยข้อเท็จจริงแล้วจึงเป็นภาพสองมิติ (two dimensions) คือมีแต่ความกว้างและความยาว ๒ ประการเท่านั้น ไม่มีการใช้แสงหรือเงาให้เห็นความหนาหรือลึกของรูป^๙

นางสาวเอลิซาเบธ โลออนส์ผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะเอเชียให้ความเห็นเกี่ยวกับแบบฉบับของภาพวาดไทยว่า "จิตรกรรมไทยไม่ใช้หลักทัศนวิสัยแบบตะวันตกที่มีจุดศูนย์กลางที่และจุดที่หายไปบนเส้นของฟ้า นี่เองทำให้ผู้ชมเคลื่อนไปได้ทั่วภาพวาด คือผู้ชมอาจจะได้เห็นภาพด้านหน้าของท้องพระโรงเหมือนกับยืนอยู่ที่จุดนั้นหรืออาจจะเห็นภาพพื้นสนามพระราชวังเหมือนตัวเขากำลังมองลงมาจากที่สูงหรือเขาอาจจะเห็นภาพทั้งสองอย่างในเวลาเดียวกันก็ได้ถ้าหากว่าสำคัญต่อเนื้อเรื่อง ระยะทางใกล้ไกลเป็นภาพลวงตาที่เกิดขึ้นได้โดยการวางภาพบุคคลและสิ่งของต่าง ๆ ให้เหลื่อมล้ำโดยใช้ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน (parallel perspective)"^{๑๐}

นอกจากนี้จิตรกรยังมีเทคนิคในการเขียนภาพที่มีลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมฝาผนังไทย คือ การรวมภาพเล็ก ๆ หลายภาพจากแต่ละตอนของเรื่องเข้าด้วยกัน เช่นภาพเรื่องสุวรรณสาม ที่ฝาผนังโบสถ์วัดสุวรรณาราม ริมคลองบางกอกน้อย ประกอบด้วยภาพเล็ก ๔ ภาพ ตอนบนด้านซ้ายเป็นภาพสุวรรณสามถือหม้อน้ำมีกวางอยู่ข้าง ๆ ตรงหน้าเป็นหนองน้ำ มีรายละเอียดภาพเป็นรูปคอกบัว กอบัว และปลาต่าง ๆ มีก้อนหิน ต้นไม้และพุ่มไม้ ทางออกมาคือพระเจ้าปดิลกัยกำลังหยิบลูกศรขึ้นมา ถัดมาทางตอนบนด้านขวา สุวรรณสามต้องศรล้มลงส่วนพระเจ้าปดิลกัยอยู่ในท่าแสดงศร ส่วนตอนล่างด้านขวาของภาพ สุวรรณสามสิ้นชีวิต พระเจ้าปดิลกัยและบิดามารดาของสุวรรณสามกำลังเศร้าโศก ถัดมาทางด้านซ้ายตอนล่างสุวรรณสามฟื้นคืนชีพนั่งอยู่ในอาศรมกำลังสั่งสอนพระเจ้าปดิลกัย และบิดามารดาของสุวรรณสามซึ่งนั่งฟังอยู่รอบ ภาพทั้งหมดอาศัยแนวก้อนหินและต้นไม้เป็นเครื่องแบ่งอย่างมีศิลปะ วิธีการเขียนภาพอาคารบ้านเรือนและภาพคนให้บังหาย

๙. เรื่องจิตรกรรมไทย, หน้า ๑๑.

๑๐. Thai Traditional Painting, p. 6-7.

ไปตามเชิงเขาขึ้นไปสู่อีกภาพหนึ่งเช่นนี้เป็นวิธีที่แบบคายดีมาก บางทีก็เขียนเป็นกำแพงหรือรูป
อาคาร เหล่านี้เป็นวิธีที่พัฒนาการแล้วจากการแบ่งภาพแต่ละตอนของเรื่องโดยอาศัยเส้นโค้ง และ
เส้นพื้นปลา (เส้นคดกริบ) ในยุคก่อนหน้านั้น

การจัดองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยนั้นมักจะให้จุดเด่นสำคัญของภาพอยู่ที่
ภาพตัวบุคคลในเรื่อง จิตรกรจะวางภาพให้ดึงความสนใจจากผู้ชมไปสู่จุดนั้น เช่นภาพกษัตริย์เสด็จ
ออกท่ามกลางหมู่อำมาตย์ จะมีลักษณะภาพทำนองนี้คือกษัตริย์ประทับในปราสาทยอดแหลมประกาย
สีทองเด่นอยู่ บรรดาข้าราชการบริพารกำลังหมอบเฝ้าหน้าหน้ามาทางกษัตริย์เป็นส่วนเห็นให้เด่นแก่สายตา
ของผู้ชมยิ่งขึ้น ด้านฉากประกอบปราสาทราชวังหรือตัวอาคารบ้านเรือนมักไม่ได้สัดส่วนกับภาพบุคคล
ถ้าคิดหลักความจริงกษัตริย์องค์นั้นไม่สามารถลุกขึ้นได้แน่เพราะขนาดของปราสาทเล็กกว่าตัวบุคคล ทั้ง
นี้เนื่องจากผู้วาดให้ความสำคัญแก่สิ่งประกอบของฉากรองไปจากตัวบุคคล จึงเขียนไว้พองาม มุขปรา
สาทที่ล้อมภาพกษัตริย์ไว้ มีลักษณะดังลวดลายประกอบภาพหรือทำนองเรือนแก้วพระพุทธรูป นอก
จากนี้ภาพวาดบางแห่งผู้ชมจะเห็นความแตกต่างด้านลวดลายฝีมือที่เขียนภาพบุคคลและฉากประกอบ
ได้เด่นชัดขึ้น บางครั้งภาพบุคคลแสดงฝีมือเหนือกว่าภาพวาดฉากประกอบมาก เนื่องจากผู้วาดชั้นครู
มักให้ศิษย์หรือช่างที่ฝีมือรองลงมาเป็นผู้วาดตามเค้าโครงที่ตนกะไว้ หลักฐานเหล่านี้แสดงให้เห็น
ว่าจิตรกรยึดมั่นกับจุดมุ่งหมายหลักที่จะเสนอภาพสอนธรรมะ ฉากประกอบเป็นส่วนที่มาประกอบ
ให้ภาพงดงามสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ข้าพเจ้ามีความเห็นว่าการบรรยายฉากประกอบ (setting) ของเรื่องนั้น การบรรยายเป็น
ตัวอักษรมิใช่ข้อได้เปรียบกว่าการบรรยายเป็นภาพหลายประการ เช่นการบรรยายถึงสิ่งของ พืชพันธุ์
ไม้ และอื่นๆ เป็นตัวอักษรนั้นทำได้อย่างไม่มีขอบเขต จะบรรยายมากชนิดเท่าใดก็ได้ จะบรรยาย
ละเอียดละออเท่าใดก็ได้ไม่จำกัด จะอ้างถึงปริมาณจำนวนมากเป็นหมื่นเป็นแสนเพื่อให้ผู้อ่านเกิด
ความรู้ สึกเห็นคล้อยว่ามากได้อย่างไม่ติดขัดอะไรเลย สิ่งเหล่านี้จะเห็นได้จาก มหาเวสสันดรชาดก
หลายตอนดังเช่น ในกัณฑ์มหาพนตอนบรรยายถึงสระมัจฉาทันตอนหนึ่งว่า

“...อันว่าโกสมโสโรชัฏโรยร่วงเรณุนวลผกาเกสร หมู่แมลงมาคณมรก็มีวเมาเอา
ชาติละอองอันละเอียด เสียดแทรกไขรัสร้อยเสาวคนธ์ขจร ทั้งๆ บินวะวู๋ว่อนว่อนร้องอยู่โดย
รอบขอบจตุรสระศรี สรรพพิชฌักในวารีและริมเฉียนนอเนกนับมากกว่าหมื่นขั่ง เป็นต้นว่า
สาทร่ายสายตึงตบบับเต่า เหล่าฉว้เขี้ยวฉว้ราชมูขุ สรรพพิชฌพันธุ์กาดแกมกระเทียม
หอมเห็นใบไผ่ ตัวแดงเผ่งฟักใหญ่ยิ่งเท่าเอรี วารีโคจร่า หมู่มัจฉาชาติในสระศรีสุดที่
จะรำคล้าย ๆ ว่าอยู่คล้าย ๆ เข้ากินโคลแล้วคล้ายๆ ตะเพียนทองล่องลอยอยู่ที่หลังชล ก็น

เกสรอุบลเป็นเข้าแฝงบัวให้บังกายนวลจันทร์พรรณเนื้ออ่อนแอบสวายแสงว้าง นลาปลิง คุ
กมุภิลลา กรกฎักังม้งการกมุภิล ตะโกกกาณมกระดึะโคตกักโคตคัน เทียวเล็มล่าหา
อาหารกินในท้องธาร..." และ

"อภุภิลลา ลำต้นระลอกันฉัตรเจดระหง ตรงละล้าแลสูงสะพรัง พรรณพุกษ์เต็ง
ร้งร่มเรียงเหยงหาดเห็นเป็นเหล่า ๆ สิมพลีรูกษา หมู้งัวว้างก้งอกงามตระหง่าน ป่านประ
หนึ่งว่าช่างหากพิจิตรบรรจงเขียน ทั้งคุดย่อยแคคางนางตะเคียนก็คั่งคับ พวกผังกักพากันมา
จับประจำกระทำรังเจริญรวมมธุรสวารี ที่เตี้ยค่อมค่อมคดกระทดกระทั้นนั้นก็มีอยู่มากหลาย"
เป็นต้น

ผู้เขียนบรรยายได้ละเอียดทั้งพรรณพันธุ์ไม้และสัตว์นานาชนิดกินเนื้อที่เพียงไม่กี่บรรทัด สิ่ง
เหล่านี้เกินขอบเขตความสามารถของจิตรกร เพราะการวาดภาพอยู่ในเนื้อที่ขอบเขตจำกัด และต้อง
มีศิลปะในการจัดองค์ประกอบของภาพให้งดงาม ไม่สามารถจะวาดทุกอย่างลงไปได้หมดได้ใน
เนื้อที่ไม่ถึง ๒ ตารางฟุต สิ่งของนับหมื่นนับแสนหรือสิ่งที่มีขนาดมหึมาอย่าง "เต้าแดงแฝง
หักผลใหญ่เท่าเกวี่" จึงไม่อาจปรากฏให้เห็นบนภาพฝาผนังได้ ภาพหนองบึงจึงมีปลาให้เห็นเพียง
ตัวหรือสองตัว มีบัวอยู่ ๒ หรือ ๓ กอ ภาพป่าก็มีพืชพันธุ์ไม้และสัตว์ป่าในทำนองเดียวกัน ภาพ
เหล่านี้จิตรกรล้วนวาดขึ้นด้วยความประณีต ลายเส้นละเอียดอ่อนช้อย ตัวอย่างภาพเช่นนี้มียุคที่วัด
สุวรรณาราม บางกอกน้อยเช่นกัน ภาพกอบัวละเอียดจนมองเห็นเส้นกลางใบของใบบัว ภาพปลาชัด
เจนละเอียดเป็นปลาทุก ๒ ตัว ปลาตะเพียน ๒-๓ ตัว ตัวปลาทุกตัวจะเห็นกระทั้งหมวดเงียงของ
ปลา ปลาตะเพียนก็เห็นเกล็ดละเอียดทุกส่วน สีสันและลายเส้นของภาพเช่นนี้คือความงดงามที่ผู้ชม
ได้สัมผัสด้วยความพอใจ

ในงานวรรณกรรมการพรรณนาถึงสิ่งต่าง ๆ อย่างละเอียดช่วยให้ผู้อ่านได้จินตนาการกว้าง
ไกลขึ้นทีละน้อย ๆ ผู้อ่านรับภาพเข้ามาทีละอย่าง ๆ ผู้เขียนจะบรรยายอย่างไรก็คอยคิดตามไป จะ
บรรยายสิ่งใดอย่างไรละเอียดลออประหลาดอย่างไรก็ได้ แต่ในด้านภาพวาดนั้นจิตรกรต้อง
คำนึงถึงความกลมกลืนทางด้านสีด้วย ตัวอย่างเช่นภาพขบวนทัพที่พระเจ้ากรุงสุโขทัยจัดไปรับพระ-
เวสสันดรในกัณฑ์มหาพรตตอนหนึ่งว่า

"ตโต สฎฐิสทสุสานิ หมู่สหชาติโยธิมมีประมาณหมื่น หกพันสรรพางค์พื้นแต่ไล่
สวมเสื้อหมวกเหมาะเกราะนวมคู่ต่าง ๆ สีสรรพ์พรรณสีย่างควรจะพึงพิศ วงผจงพิจิตร
จรูญเจริญเนตรวิเศษโศภณเพลินบางจำพวก บรรเทืองเหลืองเล่ห์สุวรรณพรรณชมพู นทพ-

คุณดูร่วมงามเฟริศเพราเหล่าหนึ่งฉาดเจิดเลิศทลากลสี แดงกำลัรศมีอรุณทิพา กรเรื่อง
จำรัสเวหาเห็นประไพพรรณ ร่ายลงบางสีสรรพัวร์ณีนลา ภาพึงไฟทวยประภาพิสุทธิ์
สุด ใสเสมอมรกตอันเข้มเขียว ขำจำพวกหนึ่งเหลือบเหลียวเล่ห์ไกลเส ครีสีขาวบริสุทธิ์
สะอาดจพารตระการตา...”

ภาพสีฉูดฉาดเช่นนี้ในภาพวาดจะไม่ปรากฏ สมัยนั้นการใช้สีธรรมชาติอยู่ คือสีจากดิน
จากต้นไม้ สีพื้น (background) ของภาพจิตรกรรมรัตนโกสินทร์ โดยทั่วไปมีวรรณะของสี เป็นสี
เขียวเข้ม มีรูปคนและรูปร่างก่อสร้างเด่นออกมาเป็นมวลกลุ่มก้อน^{๑๑} การเพิ่มแสงให้ภาพคือการปิด
ทองให้แวววาว แต่การที่วาดภาพให้แก่มุมที่เดียวพร้อมกันมีใช้ที่ละน้อย ๆ อย่างถ้อยคำที่พรรณนา
ในหนังสือใช้ว่าจะมีข้อจำกัดในการต้องให้ภาพมีสีประสานเข้ากันอย่างเดียว ข้อนี้ก็ยังมีอยู่ ด้วยเหตุ
ว่าภาพจิตรกรรมให้ภาพที่เด่นชัดดังงามแก่ผู้ชมได้ทันทีเช่นภาพข้างทรงอัน ประดับประดาด้วยเครื่อง
ทรงงดงาม เมื่อเห็นภาพสมองก็รับรู้ทันทีว่างามโอ้อ่าเพียงใด แต่ถ้าอ่านจากหนังสือจะได้ภาพที่ละ
ส่วน ๆ

ด้านการให้อารมณ์นั้น วรรณกรรมและจิตรกรรมต่างมีแนวทางของตน วรรณกรรมใช้
ถ้อยคำต่าง ๆ ที่เลือกสรรแล้วจะทำให้ผลทางด้านอารมณ์ชนิดใด โศกเศร้าหรือยินดี ขึ้นบานหรือ
อาลัย วรรณกรรมสามารถจะสอดใส่อารมณ์ไว้ได้ ในตัวบุคคลในเรื่องและธรรมชาติที่แวดล้อม เช่น
กัณฑ์มหาธาต ชูชกพาสองกุมารเดินผ่านป่า เมื่อตกค้ำก็ผูกสองกุมารไว้โคนต้นไม้ ตนเองขึ้นไป
นอนคาคบไม้ ธรรมชาติยามค่ำในป่าน่ากลัวอย่างไร ผู้เขียนสามารถบรรยายให้ผู้อ่านเห็นคล้ายได้

“สุริเย ในเมื่อพระสุริยสายันต์สมัยจะใกล้ค่ำ คล้อยตกต่ำอสดงคต เป็นเพลภาพ
พยัคฆรุมทนต์เทิงร้องกึกก้องฟลิกลีบประเปรียงเสียวสนั่นลั่นพัสพนาตร แห่เสียงโสนสิง
คาลชาติ ประกาศศัพท้เท่าทอนสะท้อนสะท้อนไพร เสียวขณะนี้เหนียวไม่ให้อยู่โดย ๆ ละห้อย
วังเวงวิเวกตงเสียงผึ่ป่าโป่งส่งศัพทุโฆษโฆษมนางไม้ กุก้องคะนองไพรไหวหวั่นหวาด ฟังนี้
ก็ยะเยือกเย็นทุกเส้นโลหิตชาติประหลาดล้าฟลิกละพังกแล้ว เฒ่าตะแคงกร้อนตัวกลัวภัยพิ
พยัคฆพญาไกรสรนิกรสัตว์อันร้ายกาจ...”

และในกัณฑ์ลักษณีย์ เมื่อพระเจ้ากรุงสุโขทัยพบกับพระเวสสันดรและพระนางมัทรี ความตื้นตัน
พระทัยต่าง ๆ ได้รับการถ่ายทอดเป็นถ้อยคำอย่างละเอียด

“เมื่อสองกษัตริย์ศรีสุริยวงศ์ทอดพระเนตรเห็นสมเด็จพระบรมเรศราชบิดร ก็กระทำปัจจุ
กมนการชูลีกรกราบลงฝ่าพระบาท ท้าวเธอก็ยกพระหัตถ์ปรีมาสเหนือพระขนองสอง

กษัตรา แล้วสวมกอดพระสร้อยสุณิสาศรีสุริโยรส ประทับแทบพระอุระระทดทอดถอนพระ-
หฤทัย พลังจุมพิตพระเกศจะไร้วัดพันพิลาป พระอัสสุชลนัยน์นั้นก็มาไหลอาบพระพักตรา
จึงตรัสว่า โอ้อนิจจาเจ้าพ่อเอ๋ย กระไรเลยช่างมาตกยาก มิควรเลยจะเสวยทุกข์ลำบากถึง
เพียงนี้ แล้วต่างพระองค์ก็ทรงพระโคกีก่ำสรดโคก ด้วยอัญญมัญญวิโยคเมื่อยามนั้น

การให้อารมณ์เช่นนั้น ด้านจิตรกรรมมีแนวทางต่างออกไป ด้านการให้ภาพธรรมชาติที่จะ
ก่อให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ นั้นไม่มี เพราะ “ความสงบถือเป็นหลักสำคัญ ในจิตรกรรมไทยทุกชนิด”^{๑๒}
ภาพชุกตอนเดียวกับที่ยกในหนังสือมานั้นไม่บอกให้ผู้ชมรู้ว่าเป็นกลางคืน ไม่ว่าจะเป็นสีพื้นหรือสี
ตันไม่เป็นภาพสีแบบเดียวกับที่ใช้ในตอนอื่น ๆ ในห้องเดียวกัน ผู้ชมได้ความรู้ สึกสงสารสองกุมาร
จากภาพที่เห็นชุกตอนสบายบนคบไม้ ที่โคนต้นเทวดาแปลงกำลังโอบอุ้มสองกุมารอยู่ ด้านการให้
อารมณ์แก่ภาพบุคคล จิตรกรรมไทยมีหลักเกณฑ์การวาดไม่ว่าคสีหน้าอารมณ์ต่าง ๆ ให้แก่ตัวละคร
ชั้นสูง เช่นพระมหากษัตริย์ และเทวดา จะมีการแสดงอารมณ์เฉพาะในภาพบุคคลสามัญชาวบ้าน
ทั่วไปเท่านั้น ตัวละครชั้นสูงจะแสดงอารมณ์ออกด้วยท่าทางอย่างนาฏศิลป์ ท่าจากละครว่าต่าง ๆ
ผู้ชมมองแล้วเข้าใจง่าย เช่นท่าเหาะจะยกขาขึ้นเป็นสัญลักษณ์ว่าเหาะ ท่านอนใช้นอนตะแคง
แขนคายนศรีษะซึ่งสวมขุฎฐานอนด้วย ท่าโศกโศกหน้าสงบนเฉยเอามือทาบอกข้างหนึ่งอีกข้างหนึ่ง
บ่อนหน้าหรือตะที่โศกหน้า แสดงอาการร่ำพิลาปโดยน้อมตัวไปข้างหน้าเอนเอียงเหมือนร้องไห้
จนหมดแรง ภาพนี้เห็นได้จากภาพตอนฉกษัตริย์ที่วัดสุวรรณารามเช่นกัน การให้อารมณ์ต่าง ๆ
จึงใช้ลายเส้นเป็นสำคัญ

ในค่านฉากประกอบที่เป็นตัวเมือง มีผู้คนชาวเมืองกำลังดำเนินชีวิตประจำวันนั้น ใน
วรรณคดีต่างจากภาพจิตรกรรมฝาผนังมากคือ ถ่ายทอดออกมาน้อย จะกล่าวถึงบ้างก็เฉพาะในตอน
ที่เกี่ยวข้องจริง ๆ เช่น ในกัณฑ์หิมพานต์ ตอนพระเวสสันดรทรงช้างเผือกพระนครมีประชาชนที่
ยุวคนมารอรับของพระราชทาน

“...ทรงเศวตกัญชรชาติคชาธาร พร้อมสหชาติห้วยหาญแห่สพรัง เสียงดุริยางค์
ประคังประโคนขานอยู่แข่งแซ่ เครื่องสูงแห่เป็นคู่ ๆ ดุสลับสลอมพวงพลทจรโกลาหล ฝ่าย
ยาจกคนจนกระเจิงจร เบียดเสียดแทรกซ้อนกันลับสน สาละวนที่จะรับพระราชทาน ท้าวเธอ
ก็เกษมศานต์โสมนัส ให้แจกจัดพรรณแพร่ม้วนมุ้งม่านกาญจมนมณีให้แก่ยาจกตามผู้มีได้เลือก
หน้า...”

๑๒. ศิลปไทย, หน้า ๑๔๖.

และในกัณฑ์หิมพานต์ พระนางศุภสีปรรณานาจะประพาสมพระนคร สมเด็จพระเจ้า
กรุงสุโขทัยทรงยินยอม ในหนังสือกล่าวถึงตอนนั้นไว้เพียงว่า

“ท้าวเธอก็ทรงพระกรุณาให้ตกแต่งนครเขตเหมือนทิพนิเวศน์สุราลัยมโหฬาร ให้ทรง
สัวิกาภาณจนประดับ เป็นสีแสงสุวรรณวาววับระยับตา พร้อมไปด้วยตระกูลราชกัลยาแท้
แทนเป็นขันน้”

วรรณกรรมพุทธศาสนามักให้ความสำคัญแก่นิเวศน์และคำพูดโต้ตอบด้วยโวหารเปรียบ
เทียบคมคายลึกซึ้ง ยิ่งกว่าการพรรณนาถึงสภาพบ้านเมืองและความเป็นอยู่ของราษฎรดังเช่น คำตรัส
ขักจูงของพระเวสสันดรให้พระโอรสและพระธิดาช่วยเหลือให้พระองค์สำเร็จการบำเพ็ญทานบารมีชั้น
สูงสุด ในกัณฑ์กุมารว่า

“พระลูกเอ๋ย เจ้าไม่รู้หรือพระบิดงศ์บรรจงรักพระโพธิญาณ หวังจะยังสัตว์ให้ข้าม
ห้วงมรรณพสงสารให้ถึงฟาก เป็นเยี่ยงอย่างยอดเยี่ยมที่จะข้ามได้ สำเภาลำใดของพานิช
ซึ่งจะตกแต่งต่อติดเป็นกงวาน ประกอบประกบกระดานตอกตรึงตะปูตะปลิงยั้งตรึงกระชับ
ขัด พัดเหล็กก็ตีติดตอกหมัน โขมน้ำมันชันเคียวแล้วเยียวยา กระดานดาดเป็นดาดฟ้าจ้ง
กอบกวนสมอขน.....พระลูกเอ๋ย พ่อเห็นแต่หน้าเจ้าพระพี่น้องทั้งสองเรา เจ้าจึงมา
เป็นมหาสำเภาทองธรรมชาติ อันนายช่างชาวนครลาดจำลองทำด้วยกงแก้วประกาตรึงด้วย
เพชรแน่นหนา แก้วประพาพแผ่เป็นคาค้ำผาละบุระเบ็ดเปิดช่องน้ำ แก้วไพฑูรย์กระทำ
เป็นราโทโมราประทับสลับลัก กรอบลายร้อยดอกกรักเนาวรัตน์ฉลุลักเป็นรูปสัตว์ภาพเพชร
นิลฉม แกมหงส์วิหคกระหนกคาบลดารัดมังกรกัถกอดแก้วเกี่ยวเป็นก้านขอดูสอใส ครั้น
สำเร็จลำสำเภาแล้วเมื่อใดได้พระพิชัยมงคล พระบิดาจะทรงเครื่องต้นมงคลพิชัยสำหรับ
กษัตริย์ ดังจะเอาพระสมบัดิกระหวัดทรงเป็นสร้อยสังวาลอยู่สรรพเสร็จ จะเอาพระขันตี
ต่างพระขรรค์เพชรอันคมกล้า สุนทรจะย่องเยื้องลงสู่ที่นั่งท้ายเกตราสูงระหง แล้วไปด้วย
ทวนธงเศวตฉัตร วายูวิเวกพัดอยู่เฉื่อยฉิว สำเภาทองก็จะล่องลวไปตามลม สรรพสัตว์ก็จะ
ขึ้นชมโสมนัส ถึงจะเกิดลมภาพพานกระพือพัดคือโลโก ถึงจะโตสั๊กแสนโตตั้งดีเป็นลูกคลื่น
ครันโครมโถมกระแทก สำเภานักมิได้วอกแวกวาทวนไหว ก็จะแล่นระรี่เรื่อยเฉื่อยไปจน
ถึงเมืองแก้ว อันกล่าวแล้วคือพระอมตมทานครนฤพาน พระลูกเอ๋ย เจ้าจะนั่งนานอยู่โยใน
สระศรี ขึ้นมาสินะพ้อมาแม่มา มาช่วยพระบิดายกยอดบิณฑ์บุตรทานบารมี แต่ในครั้งเดียว
นี้เถิด”

จะเห็นได้ว่าการบรรยายถึงบ้านเมืองจะต้อยกว่าการแสดงโวหารต่าง ๆ และภาพบ้านเมืองที่เอื่อยเพียงสัน ๆ ก็มีไต่สะท้อนภาพชีวิตประจำวันของยุคสมัยแต่อย่างใด ผิดกับในภาพฝาผนังจิตรกรพยายามสอดแทรกสิ่งเหล่านั้นอยู่เสมอ ไม่สนใจว่าจะต้องเกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องในภาพ ตัวอย่างดังเช่น ภาพกัณฑ์ชู้ชกที่บรรยายมาแล้วข้างต้นและภาพกัณฑ์มหาราช (วัดสุวรรณาราม) ภายในปราสาทพระเจ้ากรุงสุโขทัยและพระนางสุสติกำลังรับขวัญพระกัณฑ์หาและพระขาลี มีชู้ชกเข้าเฝ้าอยู่ด้วย แต่ภายนอกกำแพงวังประชาชนกำลังทำมาหากินอยู่ตามปกติ ที่ริมน้ำมีชายคนหนึ่งอยู่ที่หัวเรือกำลังโน้มตัวไปข้างหน้าเอื้อมมือไปจับเด็กที่หญิงมารดา กำลังยื่นส่งให้จากขานหน้าเรือนแพ ตั้งเป็นต้น ภาพทั้งหลายเหล่านั้นถูกจัดให้เป็นองค์ประกอบภาพที่ได้สัดส่วนงดงามด้วยเส้นที่อ่อนช้อย ประณีตตามลักษณะพิเศษของศิลปะตะวันออก การจัดภาพก็เป็นแบบที่กล่าวมาแล้วคือไม่คำนึงถึงความใกล้เคียง เนื่องจากใช้ทัศนียวิสัยแบบโบราณ คือแบบเส้นขนานซึ่งสอดคล้องกับความมุ่งหมายที่จะให้ภายในโบสถ์มีความรู้สึกสงบลึกซึ้ง และไม่มีบรรยากาศ (atmosphere) “บรรยากาศ” หมายถึงมีภาพใกล้สายตา (foreground) และมีระยะไกลสายตา (distance) เช่นที่ปรากฏในรูปถ่าย^{๑๓}

อย่างไรก็ดี ทั้งภาพฝาผนังและวรรณคดีพุทธศาสนาต่างมีคุณค่าตามแนวทางของศิลปะแขนงของตน ในแง่ที่สามารถชักนำให้เกิดผลทางอารมณ์แก่ผู้ชมและผู้อ่านได้ถึงขั้นและสมตามความมุ่งหมายในการสร้างงานศิลปะ เราไม่อาจจะกล่าวชัดลงไปได้ว่างานชนิดใดจะดีหรือมีคุณค่ายิ่งกว่าอีกชนิดหนึ่ง ดังศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีกล่าวว่า

“จิตรกรรมและประติมากรรมและวรรณกรรมต่างเป็นสากล (universal) ด้วยกัน ข้อแตกต่างอยู่ที่ว่าในขณะที่ผู้สร้างจิตรกรรมหรือประติมากรรมต้องจำกัดงานของเขาอยู่เพียงช่วงระยะเวลาหนึ่งนั้น ผู้เขียนอาจจะเขียนถึงเรื่องเดียวกันโดยเสนอความคิดต่าง ๆ และเรื่องราวที่ซับซ้อนต่าง ๆ ได้มากกว่า แต่ทั้งงานวาดเขียนและงานเขียนต่างเป็นตัวแทนของปัญญาและจิตวิญญาณของมนุษยชาติ ดังนั้นทั้งสองสิ่งนี้ล้วนมีการแสดงออกทางอารมณ์ที่มีคุณค่าทางศิลปะเท่าเทียมกัน”^{๑๔}

นวลศรี องค์กรกุล

นิสิตปริญญาโทแผนกวรรณคดีเปรียบเทียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๑๓. ศิลปไทย, หน้า ๑๔๒.

๑๔. บทความเรื่องศิลป์, หน้า ๑๗.