วัตถุประสงค์และศิลปะของการบรรยายฉากประกอบในวรรณกรรมพุทธศาสนาและในภาพเขียนฝาผนังของไทย

ถ้าเราพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับศิลปกรรมแขนงอื่น ๆ ดูแล้วจะเห็นได้ว่า วรรณกรรมกับศิลปกรรมแขนงอื่น ๆ ไม่อาจแยกออกจากกันได้โดยเด็ดขาด ตัวอย่างเช่น วรรณคดีกับศิลปประเภทจิตรกรรม ประติมากรรมหรือดนตรี ผู้รู้บางท่านให้ความเห็นว่าวรรณคดีกับศิลปะประเภทอื่นต่างพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกันในด้านแนวหลัก (theme) และแรงบันดาลใจ (inspiration) กล่าวคือ บางครั้งวรรณคดีก็เกิดขึ้นได้ด้วยแรงบันดาลใจจากภาพเขียนหรือรูปสลักที่ตนได้พบเห็น ในทางกลับกัน บางครั้งวรรณคดีก็เป็นฝ่ายก่อแรงบันดาลใจแก่ผู้สร้างงานศิลปะแขนงอื่นหรือกลายเป็น theme ของงานศิลปะเหล่านั้นไป แต่ถาจะเจาะจงพิจารณาความสัมพันธ์ของวรรณคดีกับศิลปะประเภทจิตรกรรม (painting) ข้าพเจ้ามีความเห็นคล้อยตามศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ที่กล่าวว่า *"โดยทั่วไปจิตรกรรมและประติมากรรมซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณคดีมีความมุ่งหมายที่จะเป็นภาพประกอบวรรณกรรม"*[๑] ทั้งนี้เพราะผู้เขียนสร้างงานวรรณคดีโดยการสร้างเหตุการณ์ต่าง ๆ ตัวละคร สถานที่ และอื่น ๆ ขึ้นตามความคิดและจินตนาการของตนทำให้ผู้อ่านสามารถนึกวาดภาพต่าง ๆ ตามได้ แต่ก็ใช่ว่าผู้อ่านทุกคนจะมีจินตนาการพอที่จะเข้าถึงความคิดของผู้เขียนได้โดยตลอด การนำเอาความคิดต่าง ๆ ในวรรณคดีมาเสนอในรูปของภาพเขียนและประติมากรรมจึงเป็นการช่วยเหลือ และส่งเสริมวรรณคดีให้เข้าถึงผู้คนในวงกว้างขึ้น ทั้งนี้เพราะว่าแม้แต่คนที่อ่านหนังสือไม่ออกก็สามารถเข้าใจภาพเขียนได้ ข้อเสียเปรียบของภาพเขียนและรูปสลักอยู่ที่การเสนอภาพจำกัดอยู่เฉพาะเรื่องราวหรือเหตุการณ์ช่วงใดช่วงหนึ่ง (moment) เท่านั้น

---

๑. ศิลป พีระศรี, บทความ Literature and Art จาก *บทความเรื่องศิลป*, (จัดพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี, ๒๕๐๖), หน้า ๑๕.

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยก็เกิดขึ้นโดยนัยดังที่กล่าวมาแล้วนั้น ใน *"บันทึกเรื่องภาพเขียนสีบนฝาผนังปูนเปียก (Fresco) ซึ่งเพิ่งค้นพบในกรุเล็กของปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา"*[๒] ของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ท่านได้กล่าวถึงลักษณะของงานจิตรกรรมไทยไว้มีใจความว่า จิตรกรรมของไทยมีลักษณะเหมือนภาพเขียนบรรยายเรื่องราวในหนังสือเกือบทั้งสิ้น คือภาพคนและสัตว์มีขนาดเล็กมากและละเอียดประณีตจนมิอาจที่จะเขียนด้วยวิธีแบบฝาผนังปูนเปียกได้ ดังนั้นภาพฝาผนังของไทยโดยทั่วไปจึงใช้วิธีแบบสีฝุ่น นอกจากนี้ท่านยังให้ความเห็นไว้ในบทความ *"ภาพจิตรกรรมไทย"* ซึ่งพระยาอนุมานราชธนแปลไว้ดังนี้ *"ข้อเท็จจริงที่ปรากฏอยู่ที่ภาพจิตรกรรมผนังฝาโบสถ์วิหารมีขนาดเป็นรูปภาพขนาดเล็กเป็นเครื่องส่อสอดคล้องกันว่า ความคิดเห็นเรื่องภาพจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วิหารที่ว่านี้มีกำเนิดมาจากรูปภาพอย่างในหนังสือไตรภูมิ พื้นที่บนผนังโบสถ์วิหารซึ่งมีขนาดใหญ่อาจเป็นบ่จจัยให้จิตรกรวาดภาพขนาดใหญ่ อย่างภาพเฟรสโกของอินเดียก็วาดได้ แต่ก็ไม่วาดกัน กลับไปวาดเป็นภาพขนาดเล็กผิดกับรูปปฏิมากรรมซึ่งบั้นหรือแกะสลักเป็นรูปขนาดใหญ่ได้"*[๓]

สำหรับภาพจิตรกรรมฝาผนังที่จะกล่าวถึงนับจากตอนนี้ไป จะขอยกมาเฉพาะที่อยู่ในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นเท่านั้น เพื่อให้เหมาะสมและสะดวกแก่การนำไปเปรียบเทียบกับวรรณกรรมพุทธศาสนาซึ่งเขียนขึ้นในยุคเดียวกัน

ยุครัตนโกสินทร์เป็นยุคที่ศิลปะต่าง ๆ ได้วิวัฒนาการมาสู่ความเจริญแล้ว ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์นั้น หากศึกษาพิจารณาแล้วเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมที่วัดพุทไธสวรรย์

---

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.ต.ท. สุวิทย์ ตุลยายน, ๒๕๑๐) หน้า ๔๖.

หมายเหตุ วิธีการเขียนฝาผนังมี ๓ แบบด้วยกันคือ

๑. แบบสีฝุ่น

๒. แบบปูนเปียก

๓. แบบขี้ผึ้งผสมน้ำมัน

วิธีการเขียนภาพทั้ง ๓ แบบนี้ ในประเทศไทย นิยมการเขียนแบบสีฝุ่นมากกว่าอีก ๒ แบบ ทั้งนี้เนื่องจากวิธีเขียนลงบนผนังปูนแห้ง จะให้มีความละเอียดประณีตและเสร็จเมื่อใดก็ได้ตามต้องการ แบบปูนเปียกนั้น ต้องเขียนภาพขณะที่ปูนผิวที่โบกชั้นนอกกำลังเปียกอยู่ให้ปูนดูดสีเข้าไปติดแน่น เมื่อปูนแห้งสีจะไม่หลุดออกมา แต่วิธีนี้ช่างต้องทำงานเร็วมาก การเขียนภาพขนาดเล็กมีส่วนละเอียดมากจะไม่สะดวก ส่วนวิธีการแบบขี้ผึ้งผสมน้ำมันนั้นยังไม่เป็นที่รู้จักในหมู่คนไทยสมัยโบราณ.

๓. *เรื่องเกี่ยวกับจิตรกรรมไทย*, หน้า ๑๗.

จังหวัดอยุธยา จะสังเกตได้ว่าเป็นภาพจิตรกรรมที่คลี่คลายเจริญเต็มที่แล้ว มีลักษณะเป็นไทยไม่มีอิทธิพลจีนปนอยู่เลย (ก่อนหน้านั้น ภาพเขียนแสดงอิทธิพลจากอินเดีย ต่อมาจึงได้อิทธิพลจากจีน) ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ ๓ และ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์จัดว่าเป็นภาพฝาผนังที่ดีที่สุด มีลักษณะเป็นไทยสมบูรณ์ยิ่ง *"หลังจากต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ แล้ว จิตรกรรมฝาผนังไทยซึ่งเขียนขึ้นตามแบบดั้งเดิมก็เสื่อมลง จะคัดลอกกันไปตามตัวอย่างภาพที่สวยงามที่มีอยู่แต่ก่อน โดยผู้คัดลอกไม่มีความเข้าใจในความงาม รูปที่เขียนซ้ำแบบกันต่อมาก็ไม่มีชีวิตจิตใจอีกต่อไป ในขณะเดียวกันศิลปะตะวันตกได้แพร่เข้ามาในประเทศไทย"*[๔] ด้านวรรณคดีภาษาและถ้อยคำของยุครัตนโกสินทร์ก็ได้เจริญขึ้นเป็นอันมาก แบบแผนวิธีแต่งมีแบบอย่างพลิกแพลงมากมาย ยุคนี้ได้มีนโยบายทะนุบำรุงพระศาสนาและศิลปต่าง ๆ ให้รุ่งเรือง มีการสร้างวัดขึ้นใหม่ มีการปฏิสังขรณ์วัดเดิมที่มีอยู่ มีการผลิตผลงานทางวรรณคดีทั้งที่เป็นวรรณกรรมพุทธศาสนาและที่ไม่ใช่ วรรณกรรมพุทธศาสนามีแกนกลางอย่างเดียวกับภาพฝาผนัง แกนนั้นคือพุทธศาสนา ภาพฝาผนังต่าง ๆ จะพบว่ามีอยู่ตามฝาผนังโบสถ์ วิหาร ศาลาการเปรียญ ในคูหาภายในองค์พระปรางค์และพระสถูปเจดีย์เป็นส่วนใหญ่

วัตถุประสงค์แรกแต่เดิมของจิตรกรรมฝาผนัง เห็นจะเป็นเพื่อตบแต่งพื้นผนังที่ว่างเปล่าให้งดงามน่าดูขึ้น ต่อจากนั้นจึงมีความประสงค์อย่างอื่นเพิ่มขึ้น เช่น เพื่อสั่งสอนธรรมะ เป็นต้น ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ก็มีความเห็นเช่นนี้ ท่านกล่าวไว้ในหนังสือ *Appreciation of Our Murals* ว่า *"ภาพฝาผนังมีวัตถุประสงค์ที่จะตกแต่งพื้นผนังให้งดงาม แต่แน่ทีเดียวว่า ลักษณะของจิตรกรรมนั้นย่อมขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ในการใช้ตัวอาคารนั้นด้วย"*[๕]

ดังนั้น ศิลปะประเภทนี้ย่อมเป็นไปเพื่อรับใช้ศาสนา ถ้าหากวาดตบแต่งสถานที่อื่น ผู้วาดคงจะไม่เลือกวาดเรื่องเกี่ยวกับพุทธศาสนาเท่านั้น จะเลือกวาดเรื่องอื่น ๆ ที่มีอยู่ในวรรณคดีก็คงจะทำได้อย่างเหมาะสม แต่ภาพฝาผนังของไทยเขียนขึ้นเพื่อประดับประดาฝาผนังโบสถ์และวิหารซึ่งใช้เป็นที่ประกอบพิธีทางศาสนา ภายในของอาคารจะต้องให้ความรู้สึกในทางสงบสำรวมและก่อให้เกิดสมาธิ นอกจากนี้ยังควรช่วยให้ผู้ที่เข้าไปรู้สึกเหมือนได้ปลีกตนห่างจากโลกภายนอก เรื่องที่เลือกมาวาดนอกจากพุทธประวัติและชาดกต่าง ๆ แล้ว ยังวาดภาพเทวดาทั้งหลายและภาพนรกด้วย (อย่างไรก็ดีภาพฝาผนังของวัดหลายวัดทางภาคเหนือของประเทศไทย ที่วาดขึ้นในช่วงระยะรัตน-

---

๔. ศิลป พีระศรี, *วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย*, กรมศิลปากรจัดพิมพ์ในการจัดแสดงภาพจิตรกรรมฝาผนัง, (กรุงเทพมหานคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, ๒๕๐๒), หน้า ๓๐.

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

โกสินทร์ตอนต้นเหมือนกัน มีลักษณะแตกต่างไปจากภาพเขียนในภาคกลาง คือจิตรกรภาคเหนือนิยมเขียนภาพชีวิตประจำวันมากกว่าภาพเรื่องศาสนา)

เมื่อเป้าหมายของจิตรกรรมฝาผนังอยู่ที่การรับใช้ศาสนา ตัวจิตรกรผู้สร้างงานศิลปะแขนงนี้ก็คือผู้มีศรัทธาแก่กล้ามุ่งจะรับใช้ศาสนาอย่างเต็มความสามารถ ข้อนี้ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรีให้ความเห็นว่า *"ช่างเขียนแต่ก่อนเขามีศรัทธาปสาสะอย่างแรงกล้าและเพราะเหตุนี้ความมุ่งหมายสำคัญที่สุดในการสร้างศิลปกรรมของเขาก็คือ รับใช้พระพุทธศาสนาในทางศิลป การกระทำเช่นนี้เป็นบุญกิริยาอย่างหนึ่ง"*[๖]

สำหรับวรรณกรรมพุทธศาสนานั้น จุดมุ่งหมายก็ไม่ต่างจากภาพฝาผนังในแง่ที่จะรับใช้ศาสนาและเพื่อสั่งสอนธรรมะ จุดมุ่งหมายในการที่จะจูงใจ และบันดาลให้เกิดศรัทธาและให้ความรู้ความเข้าใจเรื่องศาสนาเช่นนี้เป็นจุดมุ่งหมายขั้นมูลฐานที่มีอยู่ในงานศิลปะทางศาสนาแทบจะทุกศาสนา ถ้าภาพฝาผนังทำได้ *"โดยการบรรยายด้วยภาพที่มีคุณค่าทางศาสนา ประวัติศาสตร์และจริยธรรมแล้ว"*[๗] วรรณกรรมก็อาศัยวิธีการแห่งศิลปะแขนงของตนไปสู่จุดมุ่งหมายนั้นเช่นกัน นั่นคือการบรรยายด้วยตัวอักษร บันทึกไว้เพื่อใช้เทศน์และเพื่อให้ผู้ที่รู้หนังสือได้อ่านศึกษาหาความรู้เรื่องธรรมะในพุทธศาสนา

วรรณกรรมพุทธศาสนายุครัตนโกสินทร์ระยะแรก ๆ นั้นมีลักษณะเป็นเรื่องแปลมาจากพระคาถาภาษาบาลี ยังไม่วิวัฒนาการถึงขนาดแต่งเป็นร้อยแก้วโดยอิงธรรมะในพุทธศาสนาเช่นในปัจจุบัน ผู้ที่แปลจากภาษาบาลีมักเป็นผู้มีภูมิรู้ในภาษาบาลีและไทยแตกฉาน มีความมุ่งหมายที่จะให้ธรรมะเผยแผ่ไปถึงตัวบุคคลในวงกว้างกว่าแวดวงของบรรพชิต การที่จะให้ผู้คนทั้งหลายอ่านและตีความจากภาษาบาลีเองนั้นเป็นไปไม่ได้ เพราะการเรียนภาษาบาลีอยู่ในวงแคบมากและผู้ที่จะรู้ภาษาบาลีอย่างดีพอที่จะเข้าใจข้อความในพระธรรมหรือในพระสูตรโดยตลอดก็ยิ่งมีน้อยลงไปอีก การเขียนแบบแปลให้ได้อรรถรสครบถ้วน และให้มีความงามในรูปแบบภาษาและถ้อยคำเป็นไทยจึงเป็นวิธีที่ดีที่สุดที่จะช่วยให้ผู้รู้หนังสือเกิดความสนใจศึกษาหาความรู้เรื่องธรรมะและเรื่องราวอื่น ๆ ทางพุทธคติถ้าหากผู้แปลเรียบเรียงมีความสามารถและศิลปในการเขียนดี ก็จะยิ่งเพิ่มคุณค่าให้งานเขียนนั้นมากขึ้น 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 ที่ใช้เป็นแบบเรียนแล้วมีคุณค่าทางวรรณคดีเหมาะแก่การศึกษาศิลปะการรจนาอย่างยิ่ง วิธีแต่งนั้นผู้ทรงนิพนธ์และผู้แต่งพยายามคงรูปให้เห็นว่าเป็นเรื่องแปล โดยยกคาถาภาษาบาลีขึ้นกล่าวนำก่อนเสมอ แล้วจึงต่อด้วยคำแปลภาษาไทย

ในด้านการเปรียบเทียบศิลปะการบรรยายฉากประกอบ (setting) ในภาพฝาผนังและในวรรณกรรมพุทธศาสนา จำต้องทำความเข้าใจเสียก่อนว่าจิตรกรไทยแต่โบราณมีสัญชาตญาณความเป็นศิลปินสูง ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ชมเชยว่า

> *"...ศิลปินแต่ก่อนของเราเข้าใจจุดหมายของศิลปกันมาช้านานแล้ว เขามิได้คัดลอกธรรมชาติ แต่เขาประดิษฐ์ธรรมชาติขึ้นในทางสวยงามคล้ายกับสร้างสรรค์โลกใหม่ แต่ถึงกระนั้น (ภาพที่เขาประดิษฐ์ขึ้น) ก็ยังแสดงให้เห็นสภาพของชีวิตจริง"*[๘]

ภาพวาดต่าง ๆ แสดงเรื่องราวจากพุทธประวัติหรือชาดกก็จริงแต่ฉากประกอบที่จิตรกรวาดไว้คือ ภาพบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ของยุคสมัย แสดงประเพณีและความเป็นไปของสังคมในอดีตที่มีค่าต่อการศึกษาค้นคว้าทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี ตัวอย่างเช่นภาพฝาผนังที่วัดสุวรรณาราม อ. บางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร ห้องที่แสดงเรื่องราวกัณฑ์ชูชก ผู้ชมจะเห็นภาพนางอมิตตดาที่หน้าต่างบ้าน พ่อแม่ของนางนั่งที่นอกชานทำกิริยาพูดกันชี้มือเข้าไปในหอนั่งทางซ้ายของตัวบ้านที่นางอมิตตดาอยู่ข้างใน ฉากประกอบทั่วไปแสดงชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านสมัยนั้น มีคนกำลังตักน้ำตำข้าว บางคนกำลังเลือกซื้อสินค้าประเภทผ้าแพรพรรณจากเรือที่พ่อค้าจีนพายเร่ขายอยู่ที่ท่าน้ำหน้าบ้านตนเอง ภาพพ่อค้าจีนวาดละเอียดชัดเจนตั้งแต่ลักษณะเสื้อผ้า หมวกกุยเล้ย และหนวดปลายเรียวเล็กโค้งลงตลอดถึงท่าทางชี้ไม้ชี้มือ อีกตอนก็เป็นภาพพ่อค้าร้องเรียกผู้อยู่ริมน้ำให้ดูผักในเรือตน ที่ท่าน้ำตรงข้ามมีผู้หญิงสองคนนั่งอยู่ คนหนึ่งนั่งอิงให้อีกคนตรวจดูเส้นผมบนศีรษะ ที่ริมตลิ่งเด็กคนหนึ่งกำลังปีนขึ้นจากน้ำเห็นชัดว่าไม่นุ่งผ้า ตอนล่างของภาพห้องนี้ลบเลือน แต่ยังเหลือภาพเด็กไม่นุ่งผ้าคนหนึ่งขี่ม้าด้านกล้วยซึ่งมีเชือกเส้นเล็ก ๆ ผูกสะพายไหล่ไว้ ศีรษะสวมหัวโขนเด็กเล่นมือถือฆ้องและไม้ตีฆ้องกำลังวิ่งอยู่ อีกห้องหนึ่งแสดงภาพเรื่องตอนกัณฑ์มหาราช ตั้งแต่ชูชกพาสองกุมารเดินทางจนกระทั่งพระเจ้ากรุงสญชัยได้สองกุมารแล้ว จะเสด็จไปรับพระเวสสันดร ภาพเหตุการณ์ในพระราชวังคือเรื่องในชาดก นอกกำแพงวังออกไปคือความเป็นไปของประชาชนทั่วไปที่จิตรกรสอดแทรกไว้เป็นภาพท่าน้ำ แม่น้ำ และชีวิตริมน้ำอีกเช่นกัน

---

๘. *ศิลปไทย*, หน้า ๑๔๕.

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 ไลออนส์ผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะเอเชียให้ความเห็นเกี่ยวกับ*แบบฉบับของภาพวาดไทยว่า "จิตรกรรมไทยไม่ใช้หลักทัศนวิสัยแบบตะวันตกที่มีจุดนึงอยู่กับที่และจุดที่หายไปบนเส้นของฟ้า นี่เองทำให้ผู้ชมเคลื่อนไปได้ทั่วภาพวาด คือผู้ชมอาจจะได้เห็นภาพด้านหน้าของท้องพระโรงเหมือนกับยืนอยู่ที่จุดนั้นหรืออาจจะเห็นภาพพื้นสนามพระราชวังเหมือนตัวเขากำลังมองลงมาจากที่สูงหรือเขาอาจจะเห็นภาพทั้งสองอย่างในเวลาเดียวกันก็ได้ถ้าหากว่าสำคัญต่อเนื้อเรื่อง ระยะทางใกล้ไกลเป็นภาพลวงตาที่เกิดขึ้นได้โดยการวางภาพบุคคลและสิ่งของต่าง ๆ ให้เหลื่อมล้ำโดยใช้ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน* (parallel perpective)"[๑๐]

นอกจากนี้จิตรกรยังมีเทคนิคในการเขียนภาพที่มีลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมฝาผนังไทย คือ การรวมภาพเล็ก ๆ หลายภาพจากแต่ละตอนของเรื่องเข้าด้วยกัน เช่นภาพเรื่องสุวรรณสาม ที่ฝาผนังโบสถ์วัดสุวรรณาราม ริมคลองบางกอกน้อย ประกอบด้วยภาพเล็ก ๔ ภาพ ตอนบนด้านซ้ายเป็นภาพสุวรรณสามถือหม้อน้ำมีกวางอยู่ข้าง ๆ ตรงหน้าเป็นหนองน้ำ มีรายละเอียดภาพเป็นรูปดอกบัว กอบัว และปลาต่าง ๆ มีก้อนหิน ต้นไม้และพุ่มไม้ ห่างออกมาคือพระเจ้า บิลยักษ์กำลังหยิบลูกศรขึ้นมา ถัดมาทางตอนบนด้านขวา สุวรรณสามต้องศรล้มลงส่วนพระเจ้าบิลยักษ์อยู่ในท่าแผลงศร ส่วนตอนล่างด้านขวาของภาพ สุวรรณสามสิ้นชีวิต พระเจ้าบิลยักษ์และบิดามารดาของสุวรรณสามกำลังเศร้าโศก ถัดมาทางด้านซ้ายตอนล่างสุวรรณสามฟื้นคืนชีพนั่งอยู่ในอาศรมกำลังสั่งสอนพระเจ้าบิลยักษ์ และบิดามารดาของสุวรรณสามซึ่งนั่งฟังอยู่รอบ ภาพทั้งหมดอาศัยแนวก้อนหินและต้นไม้เป็นเครื่องแบ่งอย่างมีศิลปะ วิธีการเขียนภาพอาคารบ้านเรือนและภาพคนให้บังหาย

---

๙. *เรื่องจิตรกรรมไทย*, หน้า ๑๑.

๑๐. *Thai Traditional Painting*, p. 6–7.

ไปตามเชิงเขากลืนไปสู่อีกภาพหนึ่งเช่นนี้เป็นวิธีที่แยบคายดีมาก บางทีก็เขียนเป็นกำแพงหรือรูปอาคาร เหล่านี้เป็นวิธีที่วิวัฒนาการแล้วจากการแบ่งภาพแต่ละตอนของเรื่องโดยอาศัยเส้นโค้ง และเส้นพื้นปลา (เส้นคดกริช) ในยุคก่อนหน้านี้

การจัดองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยนั้นมักจะให้จุดเด่นสำคัญของภาพอยู่ที่ภาพตัวบุคคลในเรื่อง จิตรกรจะวางภาพให้ดึงความสนใจจากผู้ชมไปสู่จุดนั้น เช่นภาพกษัตริย์เสด็จออกท่ามกลางหมู่อำมาตย์ จะมีลักษณะภาพทำนองนี้คือกษัตริย์ประทับในปราสาทยอดแหลมประกายสีทองเด่นอยู่ บรรดาข้าราชบริพารกำลังหมอบเฝ้าหันหน้ามาทางกษัตริย์เป็นส่วนเห็นให้เด่นแก่สายตาของผู้ชมยิ่งขึ้น ด้านฉากประกอบปราสาทราชวังหรือตัวอาคารบ้านเรือนมักไม่ได้สัดส่วนกับภาพบุคคล ถ้าคิดหลักความจริงกษัตริย์องค์นั้นไม่สามารถลุกขึ้นได้แน่เพราะขนาดของปราสาทเล็กกว่าตัวบุคคล ทั้งนี้เนื่องจากผู้วาดให้ความสำคัญแก่สิ่งประกอบของฉากรองไปจากตัวบุคคล จึงเขียนไว้พองาม มุขปราสาทที่ล้อมภาพกษัตริย์ไว้ มีลักษณะดังลวดลายประกอบภาพหรือทำนองเรือนแก้วพระพุทธรูป นอกจากนี้ภาพวาดบางแห่งผู้ชมจะเห็นความแตกต่างด้านลวดลายที่มือที่เขียนภาพบุคคลและฉากประกอบได้ฉันดัชดเจน บางครั้งภาพบุคคลแสดงฝีมือเหนือกว่าภาพวาดฉากประกอบมาก เนื่องจากผู้วาดชั้นครูมักให้ศิษย์หรือช่างที่มีฝีมือรองลงมาเป็นผู้วาดตามเค้าโครงที่ตนกะไว้ หลักฐานเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าจิตรกรยึดมั่นกับจุดมุ่งหมายหลักที่จะเสนอภาพสอนธรรมะ ฉากประกอบเป็นส่วนที่มาประกอบให้ภาพงดงามสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ข้าพเจ้ามีความเห็นว่าการบรรยายฉากประกอบ (setting) ท้องเรื่องนั้น การบรรยายเป็นตัวอักษรมีข้อได้เปรียบกว่าการบรรยายเป็นภาพหลายประการ เช่นการบรรยายถึงสิ่งของ พืชพันธุ์ไม้ และอื่นๆ เป็นตัวอักษรนั้นทำได้อย่างไม่มีขอบเขต จะบรรยายมากชนิดเท่าใดก็ได้ จะบรรยายละเอียดละออเท่าใดก็ได้ไม่จำกัด จะอ้างถึงปริมาณจำนวนมากเป็นหมื่นเป็นแสนเพื่อให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกเห็นคล้อยว่ามากได้อย่างไม่ติดขัดอะไรเลย สิ่งเหล่านี้จะเห็นได้จาก *มหาเวสสันดรชาดก* หลายตอนดังเช่น *ในกัณฑ์มหาพนตอนบรรยายถึงสระมุจลินท์ตอนหนึ่งว่า*

"...อันว่าโกสุมสโรชก็โรยร่วงเรณูนวลผกาเกส หมู่แมลงมาศภมรก็มัวเมาเอาชาติละอองอันละเอียด เสียดแทรกไซร้สร้อยเสาวคนธ์ขจร ทึ่งๆ บินวะวู่อนว่อนร้องอยู่โดยรอบขอบจตุรสระศรี สรรพพิชผักในวารีและริมเฉนียนอเนกนับมากกว่าหมื่นชั่ง เป็นต้นว่าสาหร่ายสายดึงตบตับเต่า เหล่าถั่วเขียวถั่วราชมาษ สรรพพิชพันพรรณผักกาดแกมกระเทียมหอมเห็นใบไสว แต้วแตงแฟงฟักใหญ่ยิ่งเท่าเภรี วาริโคจรา หมู่มัจฉาชาติในสระศรีสุดที่จะร่าคล้าย ๆ ว่ายอยู่คล่ำ ๆ เข้ากินไคลแล้วเคล้าคู่ ตะเพียนทองล่องลอยอยู่ที่หลังชล กิน

เกสรอุบลเบือนเข้าแฝงบัวให้บังกายนวลจันทร์พรรณเนื้ออ่อนแอบสวายแสวงวัง นลาปสิง คู กุมภิลา กรกฏกุ้งก้งมังการกุมภีล์ ตะโกกกาแกมกระดี่ชะโดดุกก็โดดดิ้น เที่ยวเล็มล่าหา อาหารกินในห้องธาร...” และ

“อกุฏลา ลำต้นระละกันฉัตรเฉิดระหง ตรงละลิ่วแลสูงสะพรั่ง พรรณพฤกษ์เด็งรังร่มเรียงเหียงหาดเห็นเป็นเหล่า ๆ สิมพลีรุกขา หมู่ง้วงง้าวก็งอกงามตระหง่าน ปานประหนึ่งว่าช่างหากพิจิตรบรรจงเขียน ทั้งคุยข่อยแคคางนางตะเคียนก็คั่งคับ พวกผึ้งก็พากันมาจับประจำกระทำรังเจริญรวงมธุรสวารี ที่เตี้ยค่อมค้อมคดกระทดกระทันนั้นก็มีอยู่มากหลาย” เป็นต้น

ผู้เขียนบรรยายได้ละเอียดทั้งพืชพันธุ์ไม้และสัตว์นานาชนิดกินเนื้อที่เพียงไม่กี่บรรทัด สิ่งเหล่านี้เกินขอบเขตความสามารถของจิตรกร เพราะการวาดภาพอยู่ในเนื้อที่ขอบเขตจำกัด และต้องมีศิลปะในการจัดองค์ประกอบของภาพให้งดงาม ไม่สามารถจะวาดทุกสิ่งทุกอย่างลงไปหมดได้ในเนื้อที่ไม่ถึง ๒ ตารางฟุต สิ่งของนับหมื่นนับแสนหรือสิ่งที่มีขนาดผิดธรรมดาอย่าง *“เต้าแตงแฟงฟักผลใหญ่เท่าเภรี”* จึงไม่อาจปรากฏให้เห็นบนภาพฝาผนังได้ ภาพหนองบึงจึงมีปลาให้เห็นเพียงตัวหรือสองตัว มีบัวอยู่ ๒ หรือ ๓ กอ ภาพป่าก็มีพืชพันธุ์ไม้และสัตว์ป่าในทำนองเดียวกันนี้ ภาพเหล่านี้จิตรกรล้วนวาดขึ้นด้วยความประณีต ลายเส้นละเอียดอ่อนช้อย ตัวอย่างภาพเช่นนี้มีอยู่ที่วัดสุวรรณาราม บางกอกน้อยเช่นกัน ภาพกอบัวละเอียดจนมองเห็นเส้นกลางใบของใบบัว ภาพปลาชัดเจนละเอียดเป็นปลาดุก ๒ ตัว ปลาตะเพียน ๒–๓ ตัว ตัวปลาดุกผู้ชมจะเห็นกระทั่งหนวดเคียงของปลา ปลาตะเพียนก็เห็นเกล็ดละเอียดทุกส่วน สีสันและลายเส้นของภาพเช่นนี้คือความงดงามที่ผู้ชมได้สัมผัสด้วยความพอใจ

ในงานวรรณกรรมการพรรณนาถึงสิ่งต่าง ๆ อย่างละเอียดช่วยให้ผู้อ่านได้จินตนาการกว้างไกลขึ้นทีละน้อย ๆ ผู้อ่านรับภาพเข้ามาทีละอย่าง ๆ ผู้เขียนจะบรรยายอย่างไรก็คอยคิดตามไป จะบรรยายสีฉูดฉาดอย่างไรละเอียดละออประหลาดอย่างไรก็ได้ แต่ในด้านภาพวาดนั้นจิตรกรต้องคำนึงถึงความกลมกลืนทางด้านสีด้วย ตัวอย่างเช่นภาพขบวนทัพที่พระเจ้ากรุงสญชัยจัดไปรับพระเวสสันดรในกัณฑ์มหาราชตอนหนึ่งว่า

“ตโต สฏ.จีสหสฺสานิ หมู่สหชาติโยธีมีประมาณหมื่น หกพันสรรพางค์พื้นแต่ใส่สวมเสื้อหมวกเหมาะเกราะนวมดูต่าง ๆ สีสรรพ์พรรณสีอย่างควรจะพึงพิศ วงผจงพิจิตรจรูญเจริญเนตรวิเศษโศภณเพลินบางจำพวก บรรเทิงเหลืองเล่ห์สุวรรณพรรณชมพู นทนพ-

คุณดูอร่ามงามเพริศเพราเหล่าหนึ่งฉาดเฉิดเลิศหลากสี แดงก่ำล้ำรัศมีอรุณทิพา กรเรืองจำรัสเวหาเห็นประไพพรรณ รายลางบางสีสรรพ์วรรณนีลา ภาเพียงไพฑูรย์ประภาพิสุทธิ์สุด ใสเสมอมรกตอันเข้มเขียว ขำจำพวกหนึ่งเหลือบเหลียวเล่ห์ไกลเส คิรีสีขาวบริสุทธิ์สะอาดจุพารตระการตา...”

ภาพสีฉูดฉาดเช่นนี้ในภาพวาดจะไม่ปรากฏ สมัยนั้นการใช้สีธรรมชาติอยู่ คือสีจากดิน จากต้นไม้ สีพื้น (background) ของภาพจิตรกรรมรัตนโกสินทร์ โดยทั่วไปมีวรรณะของสี เป็นสีเขียวเข้ม มีรูปคนและรูปสิ่งก่อสร้างเด่นออกมาเป็นมวลกลุ่มก้อน[๑๑] การเพิ่มแสงให้ภาพคือการปิดทองให้แวววาว แต่การที่วาดภาพให้แก่ผู้ชมทีเดียวพร้อมกันมิใช่ทีละน้อย ๆ อย่างถ้อยคำที่พรรณนาในหนังสือใช่ว่าจะมีข้อจำกัดในการตองให้ภาพมีสีประสานเข้ากันอย่างเดียว ข้อดีก็ยังมีอยู่ ด้วยเหตุว่าภาพจิตรกรรมให้ภาพที่เด่นชัดงดงามแก่ผู้ชมได้ทันทีเช่นภาพช้างทรงอันประดับประดาด้วยเครื่องทรงงดงาม เมื่อเห็นภาพสมองก็รับรู้ทันทีว่างามโอ่อ่าเพียงใด แต่ถ้าอ่านจากหนังสือจะได้ภาพทีละส่วน ๆ

ด้านการให้อารมณ์นั้น วรรณกรรมและจิตรกรรมต่างมีแนวทางของตน วรรณกรรมใช้ถ้อยคำต่าง ๆ ที่เลือกสรรแล้วว่าจะให้ผลทางด้านอารมณ์ชนิดใด โศกเศร้าหรืออินดี ขึ้นบานหรืออาลัย วรรณกรรมสามารถจะสอดใส่อารมณ์ไว้ได้ในตัวบุคคลในเรื่องและธรรมชาติที่แวดล้อม เช่น กัณฑ์มหาราช ชูชกพาสองกุมารเดินผ่านป่า เมื่อตกค่ำก็ผูกสองกุมารไว้โคนต้นไม้ ตนเองขึ้นไปนอนคาคบไม้ ธรรมชาติยามค่ำในป่าน่ากลัวอย่างไร ผู้เขียนสามารถบรรยายให้ผู้อ่านเห็นคล้อยได้

“สุริเย ในเมื่อพระสุริยสายัณหสมัยจะใกล้ค่ำ คล้อยตกต่ำอัสดงคต เย็นเพลาพาพยัคฆจรุบทบันเทิงร้องกึกก้องพิลึกบึบประเปรี้ยงเสียวสนั่นลั่นพนัสพนาดร แซ่เสียงโสณสิงคาลชาติ ประกาศศัพท์เห่าหอนสะท้อนสะเทือนไพร เสียวชะนีเหนี่ยวไม่ให้อยู่โดย ๆ ละห้อยวังเวงวิเวกดงเสียงผีป่าโป่งส่งศัพทอุโฆษโขมดนางไม้ กู่ก้องคะนองไพรไหวหวั่นหวาด พังนี ก็ยะเยือกเย็นทุกเส้นโลมชาติประหลาดล้ำพิลึกสะพึงกลัว เฒ่าตะแกก็ร้อนตัวกลัวภัยพาผี -พยัคฆพญาไกรสรนิกรสัตว์อันร้ายกาจ...”

และในกัณฑ์ฉกษัตริย์ เมื่อพระเจ้ากรุงสญชัยพบกับพระเวสสันดรและพระนางมัทรี ความตื้นตันพระทัยต่าง ๆ ได้รับการถ่ายทอดเป็นถ้อยคำอย่างละเอียด

“เมื่อสองกษัตริย์ศรีสุริยวงศ์ทอดพระนัยนเนตรเห็นสมเด็จบรมนเรศราชบิดร ก็กระทำปั่จจุคมนาการชุลีกรกราบลงผ่าพระบาท ท้าวเธอก็ยกพระหัตถ์ปรามาสเหนือพื้นพระขนองสอง

---

๑๑. เรื่องเกี่ยวกับจิตรกรรมไทย, หน้า ๙.

กษัตรา แล้วสวมกอดพระสร้อยสุณิสาศรีสุริโยรส ประทับแทบพระอุระระทดทอดถอนพระหฤทัย พลางจุมพิตพระเกศจะไรร่ำพันพิลาป พระอัสสุชลนัยน์นั้นก็มาไหลอาบพระพักตรา จึงตรัสว่า โอ้อนิจจาเจ้าพ่อเอ่ย กระไรเลยช่างมาตกยาก มิควรเลยจะเสวยทุกข์ลำบากถึงเพียงนี้ แล้วต่างพระองค์ก็ทรงพระโศกีกำสรดโศก ด้วยอัญญมัญญวิโยคเมื่อยามนั้น"

การให้อารมณ์เช่นนี้ ด้านจิตรกรรมมีแนวทางต่างออกไป ด้านการให้ภาพธรรมชาติที่จะก่อให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ นั้นไม่มี เพราะ *"ความสงบถือเป็นหลักสำคัญ ในจิตกรรมไทยทุกชนิด"*[๑๒] ภาพชูชกตอนเดียวกับที่ยกในหนังสือมานั้นไม่บอกให้ผู้ชมรู้ว่าเป็นกลางคืน ไม่ว่าจะเป็นสีพื้นหรือสีต้นไม้เป็นภาพสีแบบเดียวกับที่ใช้ในตอนอื่น ๆ ในห้องเดียวกัน ผู้ชมได้ความรู้สึกสงสารสองกุมารจากภาพที่เห็นชูชกนอนสบายบนคบไม้ ที่โคนต้นเทวดาแปลงกำลังโอบอุ้มสองกุมารอยู่ ด้านการให้อารมณ์แก่ภาพบุคคล จิตรกรรมไทยมีหลักเกณฑ์การวาดไม่วาดสีหน้าอารมณ์ต่าง ๆ ให้แก่ตัวละครชั้นสูง เช่นพระมหากษัตริย์ และเทวดา จะมีการแสดงอารมณ์เฉพาะในภาพบุคคลสามัญชาวบ้านทั่วไปเท่านั้น ตัวละครชั้นสูงจะแสดงอารมณ์ออกด้วยท่าทางอย่างนาฏศิลป์ ท่าจากละครรำต่าง ๆ ผู้ชมมองแล้วเข้าใจง่าย เช่นท่าเหาะจะยกขาขึ้นเป็นสัญญลักขณ์ว่าเหาะ ท่านอนใช้นอนตะแคงแขนค้ำยันศีรษะซึ่งสวมชฎานอนด้วย ท่าโศกใบหน้าสงบเฉยเอามือทาบอกข้างหนึ่งอีกข้างหนึ่งบ่องหน้าหรือแตะที่ใบหน้า แสดงอาการร่ำพิลาปโดยน้อมตัวไปข้างหน้าเอนเอียงเหมือนร้องไห้จนหมดแรง ภาพนี้เห็นได้จากภาพตอนฉกษัตริย์ที่วัดสุวรรณารามเช่นกัน การให้อารมณ์ต่าง ๆ จึงใช้ลายเส้นเป็นสำคัญ

ในด้านฉากประกอบที่เป็นตัวเมือง มีผู้คนชาวเมืองกำลังดำเนินชีวิตประจำวันนั้น ในวรรณคดีต่างจากภาพจิตรกรรมฝาผนังมากคือ ถ่ายทอดออกมาน้อย จะกล่าวถึงบ้างก็เฉพาะในตอนที่เกี่ยวข้องจริง ๆ เช่น ในกัณฑ์หิมพานต์ ตอนพระเวสสันดรทรงช้างเผือกบพระนครมีประชาชนที่ยากจนมารอรับของพระราชทาน

"...ทรงเศวตกุญชรชาติคชาธาร พร้อมสหชาติทวยหาญแห่สะพรั่ง เสียงดุริยางค์ประดังประโคมขานอยู่เซ็งแซ่ เครื่องสูงแห่เป็นคู่ ๆ ดูสลับสลอนพวกพลบทจรโกลาหล ฝ่ายยาจกคนจนกระเจิงจร เบียดเสียดแทรกซ้อนกันสับสน สาละวนที่จะรับพระราชทาน ท้าวเธอก็เกษมศานต์โสมนัส ให้แจกจัดพรรณแพรม้วนมุ้งม่านกาญจนมณีให้แก่ยาจกตามมีมิได้เลือกหน้า..."

---

๑๒. ศิลปไทย, หน้า ๑๔๖.

และในกัณฑ์หิมพานต์ พระนางผุสดีปรารถนาจะประพาสชมพระนคร สมเด็จพระเจ้ากรุงสญชัยทรงยินยอม ในหนังสือกล่าวถึงตอนนี้ไว้เพียงว่า

"ท้าวเธอก็ทรงพระกรุณาให้ตกแต่งนครเรศเหมือนทิพยนิเวศน์สุราลัยมโหฬาร ให้ทรงสีวิกากาญจนประดับ เป็นสีแสงสุวรรณวาบวับระยับตา พร้อมไปด้วยตระกูลราชกัลยาแห่แหนเป็นขนัด"

วรรณกรรมพุทธศาสนามักให้ความสำคัญแก่เนื้อเรื่องและคำพูดโต้ตอบด้วยโวหารเปรียบเทียบคมคายลึกซึ้ง ยิ่งกว่าการพรรณนาถึงสภาพบ้านเมืองและความเป็นอยู่ของราชฎรดังเช่น คำตรัสชักจูงของพระเวสสันดรให้พระโอรสและพระธิดาช่วยหลือให้พระองค์สำเร็จการบำเพ็ญทานบารมีชั้นสูงสุดในกัณฑ์กุมารว่า

"พระลูกเอ๋ย เจ้าไม่รู้หรือพระบิตุรงค์บรรจงรักพระโพธิญาณ หวังจะยังสัตว์ให้ข้ามห้วงมหรรณพสงสารให้ถึงฟาก เป็นเยี่ยงอย่างยอดยากที่จะข้ามได้ สำเภาลำใดของพาณิชซึ่งจะตกแต่งต่อติดเป็นกงวาน ประกอบประกับกระดานตอกตรึงตะปูตะปลิงยิ่งตรึงกระชับชิด พืดเหล็กก็ตีติดตอกหมัน โชมน้ำมันชันเคี่ยวแล้วเยี่ยวยา กระดานดาดเป็นดาดฟ้าจังกอบกว้านสมอชัน.....พระลูกเอ๋ย พ่อเห็นแต่หน้าเจ้าพระพี่น้องทั้งสองเรา เจ้าจงมาเป็นมหาสำเภาทองธรรมชาติ อันนายช่างชาญฉลาดจำลองทำด้วยกงแก้วประกำตรึงด้วยเพชรแน่นหนา แก้วประพาพแผ่เป็นคาดฟ้าฝาระบุระเบิดเบี่ดช่องน้ำ แก้วไพฑูรย์กระทำเป็นราโทโมราประทับสลับสลัก กรอบลายร้อยดอกรักเนาวรัตน์ฉลุฉลักเป็นรูปสัตว์ภาพเพชรนิลแนม แกมหงส์วิหคกระหนกคาบลดารัดมังกรกัดกอดแว้เกี้ยวเป็นก้านขอดูสอใส ครั้นสำเร็จลำสำเภาแล้วเมื่อใดได้พระพิชัยมงคล พระบิดาจะทรงเครื่องต้นมงคลพิชัยสำหรับกษัตริย์ ดั้งจะเอาพระสมาบัติกระหวัดทรงเป็นสร้อยสังวาลอยู่สรรพเสร็จ จะเอาพระขันตีต่างพระขรรค์เพชรอันคมกล้า สุนทรจะย่างเยื้องลงสู่ที่นั่งท้ายเภตราสูงระหง แล้วไปด้วยทวนธงเศวตฉัตร วายุวิเวกพัดอยู่เฉื่อยฉิว สำเภาทองก็จะล่องลิ่วไปตามลม สรรพสัตว์ก็จะชื่นชมโสมนัส ถึงจะเกิดลมกาฬพานกระพือพัดคือโลโภ ถึงจะโตสักแสนโตตั้งดีเป็นลูกคลื่นครื้นโครมโถมกระแทก สำเภานี้ก็มิได้วอกแวกวาบหวั่นไหว ก็จะแล่นระรี่เรื่อยเฉื่อยไปจนถึงเมืองแก้ว อันกล่าวแล้วคือพระอมตมหานครนฤพาน พระลูกเอ๋ย เจ้าจะนิ่งนานอยู่ไยในสระศรี ขึ้นมาสินะพ่อมาแม่มา มาช่วยพระบิดายกยอดบี่ยบุตรทานบารมี แต่ในครั้งเดียวนี้เถิด"

จะเห็นได้ว่าการบรรยายถึงบ้านเมืองจะด้อยกว่าการแสดงโวหารต่าง ๆ และภาพบ้านเมืองที่เอ่ยเพียงสั้น ๆ ก็มิได้สะท้อนภาพชีวิตประจำวันของยุคสมัยแต่อย่างใด ผิดกับในภาพฝาผนังจิตรกรพยายามสอดแทรกสิ่งเหล่านี้อยู่เสมอ ไม่สนใจว่าจะต้องเกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องในภาพ ตัวอย่างดังเช่น ภาพกัณฑ์ชูชกที่บรรยายมาแล้วข้างต้นและภาพกัณฑ์มหาราช (วัดสุวรรณาราม) ภายในปราสาทพระเจ้ากรุงสญชัยและพระนางผุสดีกำลังรับขวัญพระกัณหาและพระชาลี มีชูชกเข้าเฝ้าอยู่ด้วย แต่ภายนอกกำแพงวังประชาชนกำลังทำมาหากินอยู่ตามปกติ ที่ริมน้ำมีชายคนหนึ่งอยู่ที่หัวเรือกำลังโน้มตัวไปข้างหน้าเอื้อมมือไปรับเด็กที่หญิงมารดากำลังยื่นส่งให้จากชานหน้าเรือนแพ ดังนี้เป็นต้น ภาพทั้งหลายเหล่านี้ถูกจัดให้เป็นองค์ประกอบภาพที่ได้สัดส่วนงดงามด้วยเส้นที่อ่อนช้อยประณีตตามลักษณะพิเศษของศิลปะตะวันออก การจัดภาพก็เป็นแบบที่กล่าวมาแล้วคือไม่คำนึงถึงความใกล้ไกล เนื่องจากใช้ทศนียวิสัยแบบโบราณ คือแบบเส้นขนานซึ่งสอดคล้องกับความมุ่งหมายที่จะให้ภายในโบสถ์มีความรู้สึกสงบลึกลับ และไม่มีบรรยากาศ (atmosphere) *"บรรยากาศ"* หมายถึงมีภาพใกล้สายตา (foreground) และมีระยะไกลสายตา (distance) เช่นที่ปรากฏในรูปถ่าย[๑๓]

อย่างไรก็ดี ทั้งภาพฝาผนังและวรรณคดีพุทธศาสนาต่างมีคุณค่าตามแนวทางของศิลปะแขนงของตน ในแง่ที่สามารถชักนำให้เกิดผลทางอารมณ์แก่ผู้ชมและผู้อ่านได้ถึงขั้นและสมตามความมุ่งหมายในการสร้างงานศิลปะ เราไม่อาจจะกล่าวชี้ชัดลงไปได้ว่างานชนิดใดจะดีหรือมีคุณค่ายิ่งกว่าอีกชนิดหนึ่ง ดังศาสตราจารย์ศิลป พีระศรีกล่าวว่า

> *"จิตรกรรมและประติมากรรมและวรรณกรรมต่างเป็นสากล (universal) ด้วยกัน ข้อแตกต่างอยู่ที่ว่าในขณะที่ผู้สร้างจิตรกรรมหรือประติมากรรมต้องจำกัดงานของเขาอยู่เพียงช่วงระยะเวลาหนึ่งนั้น ผู้เขียนอาจจะเขียนถึงเรื่องเดียวกันโดยเสนอความคิดต่าง ๆ และเรื่องราวที่ซับซ้อนต่าง ๆ ได้มากกว่า แต่ทั้งงานวาดขึ้นและงานเขียนต่างเป็นตัวแทนของปัญญาและจิตวิญญาณของมนุษยชาติ ดังนั้นทั้งสองสิ่งนี้ล้วนมีการแสดงออกทางอารมณ์ที่มีคุณค่าทางศิลปะเท่าเทียมกัน"*[๑๔]

นวลศรี องค์สกุล
นิสิตปริญญาโทแผนกวรรณคดีเปรียบเทียบ
จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

---

๑๓. ศิลปไทย, หน้า ๑๔๒.

๑๔. บทความเรื่องศิลป, หน้า ๑๗.