คณะวิทยาการจัดการ
Faculty of Management Science

รายงานสืบเนื่อง

การประชุมวิชาการระดับชาติ ครั้งที่ 9 ประจำปี 2564

“Management in next normal: transformative prospection”

วันที่ 18 มิถุนายน 2564

คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รูปแบบการประชุม แบบ Video Conference ผ่านระบบ ZOOM Cloud Meeting

คำสั่งคณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่ 26 /2564

เรื่อง แต่งตั้งคณะกรรมการฝ่ายพิจารณาผลงานทางวิชาการ

โครงการประชุมวิชาการระดับชาติ ครั้งที่ 9 ประจำปี 2564

ตามที่คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้กำหนดจัดการประชุมวิชาการระดับชาติ ครั้งที่ 9 ประจำปี 2564 ในวันศุกร์ที่ 18 มิถุนายน 2564 เพื่อเป็นเวทีการนำเสนองานวิชาการ วิจัย และผลงานสร้างสรรค์ ในระดับชาติ เพื่อให้การดำเนินงานเป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามวัตถุประสงค์ อาศัยอำนาจตามความมาตรา 40 แห่งพระราชบัญญัติมหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. 2559 จึงขอแต่งตั้งคณะกรรมการฝ่ายพิจารณาผลงานทางวิชาการ เพื่อทำหน้าที่ประเมินผลงานทางวิชาการ ดังผู้รายนามต่อไปนี้

1.	รองคณบดีฝ่ายวิจัย	ประธานกรรมการ
2.	ศาสตราจารย์ ดร.บุษบา กนกศิลปธรรม	กรรมการ
3.	ศาสตราจารย์ ดร.พรศักดิ์ ศรีอมรศักดิ์	กรรมการ
4.	รองศาสตราจารย์ ดร.ธงพล พรหมสาขา ณ สกลนคร	กรรมการ
5.	รองศาสตราจารย์ ดร.ธนินท์รัฐ รัตนพงศ์ภิญโญ	กรรมการ
6.	รองศาสตราจารย์ ดร.ธีระวัฒน์ จันทึก	กรรมการ
7.	รองศาสตราจารย์ ดร.นรินทร์ สังข์รักษา	กรรมการ
8.	รองศาสตราจารย์ ดร.นันทนิตย์ วานิชาชีวะ	กรรมการ
9.	รองศาสตราจารย์ ดร.นายแพทย์ภูดิท เตชาติวัฒน์	กรรมการ
10.	รองศาสตราจารย์ ดร.ประสพชัย พสุนนท์	กรรมการ
11.	รองศาสตราจารย์ ดร.พิทักษ์ ศิริวงศ์	กรรมการ
12.	รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทร์ พลอยแหวน	กรรมการ
13.	รองศาสตราจารย์ ดร.รัฐพล อ้นแฉ่ง	กรรมการ
14.	รองศาสตราจารย์ ดร.วิสุทธิ์ วิจิตรพัชราภรณ์	กรรมการ
15.	รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกิจ สุทธิเรืองวงศ์	กรรมการ
16.	รองศาสตราจารย์ ดร.สมนึก เอื้อจิระพงษ์พันธ์	กรรมการ
17.	รองศาสตราจารย์ ดร.สมบูรณ์ ศิริสรรหิรัญ	กรรมการ
18.	รองศาสตราจารย์ ดร.สมศักดิ์ อมรสิริพงศ์	กรรมการ
19.	รองศาสตราจารย์ เอมอร เจียรมาศ	กรรมการ
20.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ร้อยโทหญิง ดร.เกิดศิริ เจริญวิศาล	กรรมการ
21.	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กฤษฎา พรรณราย	กรรมการ

22. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กฤษณ์ รักชาติเจริญ กรรมการ
23. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกตุวดี สมบูรณ์ทวี กรรมการ
24. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกริกฤทธิ์ อัมพะวัต กรรมการ
25. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกศราพร พรหมนิมิตกุล กรรมการ
26. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จิตพนธ์ ชุมเกตุ กรรมการ
27. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จิตศักดิ์ พุฒจร กรรมการ
28. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมชัย กิตติศักดิ์นาวิน กรรมการ
29. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชวนชื่น อัคคะวณิชชา กรรมการ
30. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฏฐนา ลีฬหรัตนรักษ์ กรรมการ
31. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทิพย์สุดา พุฒจร กรรมการ
32. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนกฤต สังข์เฉย กรรมการ
33. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิธิกร ม่วงศรเขียว กรรมการ
34. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประทีป ฉัตรสุภางค์ กรรมการ
35. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประพล เปรมทองสุข กรรมการ
36. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปริญญา มีสุข กรรมการ
37. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปิยะพงษ์ จันทร์ใหม่มูล กรรมการ
38. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พนัชกร สิมะขจรบุญ กรรมการ
39. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พีรพัฒน์ ยางกลาง กรรมการ
40. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เพ็ญรดี จันทร์ภิวัฒน์ กรรมการ
41. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มณีรัตน์ สุขเกษม กรรมการ
42. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มนัสสินี บุญมีศรีสง่า กรรมการ
43. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระชานนท์ ทวีผล กรรมการ
44. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระบิล พันภัย กรรมการ
45. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รัชนียา บังเมฆ กรรมการ
46. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เรวดี อึ้งโพธิ์ กรรมการ
47. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วรรณวีร์ บุญคุ้ม กรรมการ
48. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิโรจน์ เจษฎาลักษณ์ กรรมการ
49. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิระ ศรีโยธิน กรรมการ
50. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภรัตน์ แสงฉัตรแก้ว กรรมการ
51. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สวรรยา ธรรมอภิพล กรรมการ
52. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สัตยา ตันจันทร์พงศ์ กรรมการ
53. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิริชัย ดีเลิศ กรรมการ
54. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุทธิรัตน์ กิตติพงษ์วิเศษ กรรมการ
55. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรมงคล นิ่มจิตต์ กรรมการ
56. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสนีย์ พวงยาณี กรรมการ
57. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อมรินทร์ เทวตา กรรมการ
58. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อรรถพงศ์ พีระเชื้อ กรรมการ
59. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อัจฉรา สโรบล กรรมการ

60. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อาชว์ภูริชญ์ น้อมเนียน กรรมการ
61. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อิสราภรณ์ ทนุผล กรรมการ
62. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ จอมภัค คลังระหัด กรรมการ
63. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดาวลอย กาญจนมณีเสถียร กรรมการ
64. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ทรงสุดา ภู่สว่าง กรรมการ
65. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นภนนท์ หอมสุด กรรมการ
66. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วรพล พินิจ กรรมการ
66. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อริสสา สะอาดนัก กรรมการ
67. อาจารย์ ดร.กฤษฎา พรประภา กรรมการ
68. อาจารย์ ดร.โกสินทร์ เตชะนิยม กรรมการ
69. อาจารย์ ดร.ชัยรัตน์ วงศ์กิจรุ่งเรือง กรรมการ
70. อาจารย์ ดร.ชิษณุพงศ์ ศิริโชตินิศากร กรรมการ
71. อาจารย์ ดร.ฐิติกรณ์ ยาวิไชย จารึกศิลป์ กรรมการ
72. อาจารย์ ดร.ฐิติมา เวชพงศ์ กรรมการ
73. อาจารย์ ดร.ดวงกมล บุญแก้วสุข กรรมการ
74. อาจารย์ ดร.ทิพวรรณ กำศิริมงคล กรรมการ
75. อาจารย์ ดร.ธีร์นวัช สุขวิลัยหิรัญ กรรมการ
76. อาจารย์ ดร.นพดล โตวิชัยกุล กรรมการ
77. อาจารย์ ดร.นพรัตน์ บุญเพียรผล กรรมการ
78. อาจารย์ ดร.บุษริน วงศ์วิวัฒนา กรรมการ
79. อาจารย์ ดร.ประไพพิมพ์ สุธีวสินนนท์ กรรมการ
80. อาจารย์ ดร.ปริญญา นาคปฐม กรรมการ
81. อาจารย์ ดร.ปริญญา หรุ่นโพธิ์ กรรมการ
82. อาจารย์ ดร.พลอย สุดอ่อน กรรมการ
83. อาจารย์ ดร.ภฤศญา ปิยนุสรณ์ กรรมการ
84. อาจารย์ ดร.ภวินท์ธนา เจริญบุญ กรรมการ
85. อาจารย์ ดร.เมษ์ธาวิน พลโยธี กรรมการ
86. อาจารย์ ดร.รักชนก โสภาพิศ กรรมการ
87. อาจารย์ ดร.รุ่งทิพย์ จันทร์ธนะกุล กรรมการ
88. อาจารย์ ดร.วงศ์ลัดดา วีระไพบูลย์ กรรมการ
89. อาจารย์ ดร.วัชระ จตุพร กรรมการ
90. อาจารย์ ดร.วัชระ เวชประสิทธิ์ กรรมการ
91. อาจารย์ ดร.ศรายุทธ แสนมี กรรมการ
92. อาจารย์ ดร.ศิริพร เผือกผ่อง กรรมการ
93. อาจารย์ ดร.สัจจวัฒน์ จารึกศิลป์ กรรมการ
94. อาจารย์ ดร.สันติธร ภูริภักดี กรรมการ
95. อาจารย์ ดร.สุนี คำนวลศิลป์ กรรมการ
96. อาจารย์ ดร.อรยา พรเอี่ยมมงคล กรรมการ

97.	อาจารย์ ดร.อรุณี ยศบุตร	กรรมการ
98.	อาจารย์ ดร.อัฏฐมา บุญปาลิต	กรรมการ
99.	อาจารย์ ดร.มรกต กำแพงเพชร	กรรมการ
100.	ดร.จิรภิญญา สันนิภางกูร	กรรมการ
101.	นางสาวสุนิสา วงศ์ประทุม	เลขานุการ
102.	นายเอกพันธ์ หวานใจ	ผู้ช่วยเลขานุการ

สั่ง ณ วันที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2564

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วันชัย สุทธะนันท์)

คณบดีคณะวิทยาการจัดการ

สารบัญ

หน้า

ความสัมพันธ์ระหว่างการบริหารแบบมีส่วนร่วมกับการสร้างองค์กรแห่งการเรียนรู้
ของผู้บริหารโรงเรียนในอำเภอกระทุ่มแบน จังหวัดสมุทรสาคร
ปิยวุฒิ เยี่ยมสวัสดิ์ และ อุไรรัตน์ แย้มชุติ..... 405

ปัจจัยที่ส่งผลต่อพฤติกรรมความปลอดภัยของพนักงานฮอทไลน์ (Hotline)
การไฟฟ้าส่วนภูมิภาค เขตภาคกลาง
พลกิจ จงวัชรสถิตย์ และ วงศ์ลัดดา วีระไพบูลย์..... 418

ทิศทางการพัฒนาทุนมนุษย์ในธุรกิจโรงแรมเครือข่ายนานาชาติในประเทศไทย
หลังสถานการณ์การแพร่ระบาดเชื้อไวรัสโควิด-19
ภิญญดา ปีติวรรณ และ ระชานนท์ ทวีผล..... 437

จิตรกรรมฝาผนังฝีมือครูช่างเมืองเพชรบุรีในวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี
ดวงกมล บุญแก้วสุข..... 453

ทักษะสำคัญที่พึงมีเพื่อเตรียมความพร้อมต่อการก้าวสู่ตลาดแรงงานสากล
พัฒนศักดิ์ ตันบุตร และ จิดาภา นันทวราวงศ์..... 469

แนวทางการพัฒนาศักยภาพนักศึกษาเพื่อสร้างคุณลักษณะบัณฑิตที่พึงประสงค์
ในยุค New Normal ของมหาวิทยาลัยมหิดล
กิรติ สอนคุ้ม, ปเนต กุลฉันท์วิทย์ และ จุฬารักษ์ เครือจันทร์..... 480

บทบาทของมหาวิทยาลัยเพื่อส่งเสริมกิจกรรมพัฒนานักศึกษาสู่การพัฒนาอย่างยั่งยืน
จุฑาวุฒิ คำภิระ..... 498

การพัฒนาและออกแบบโปรแกรมสนับสนุนระบบการแจ้งซ่อมบำรุงออนไลน์
ของสถาบันพัฒนาสุขภาพอาเซียน มหาวิทยาลัยมหิดล
ทิรัชชา คณาคุปต์, ระวีวรรณ วีระพลชัย และ สิทธัตถเดช ศรีสุข 510

การประเมินความพึงพอใจในการใช้ระบบ Open edX การเรียนการสอน e-learning
วิชา SPSS473 จิตวิทยาการกีฬา วิทยาลัยวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีการกีฬา มหาวิทยาลัยมหิดล
สุรชาติ อาจทรัพย์ และ ศิรประภา ขันคำ..... 524

ปัจจัยที่ส่งผลต่อปัญหาการเรียนของนักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 2-4
ภาควิชาชีววิทยา คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ภัคจิรา เกตุบุตร และ อัสนีย์ เหมกระศรี..... 534

จิตรกรรมฝาผนังฝีมือครูช่างเมืองเพชรบุรีในวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี

MURAL PAINTINGS CREATED BY PHETCHABURI ARTISAN IN THE MAIN SANCTURY IN MAHATHAT WORAVIHARA TEMPLE, PHETCHBURI.

ดวงกมล บุญแก้วสุข [1]

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิคจิตรกรรมประเพณีฝีมือช่างเมืองเพชรบุรี สมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 6 ผ่านจิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี และการตรวจสอบเพื่อระบุฝีมือช่างผ่านหลักฐานเอกสารร่วมกับลักษณะเฉพาะเชิงปัจเจกบุคคลของช่างที่ร่วมเขียนจิตรกรรมครั้งนั้น ผลการศึกษาพบว่า

1. ด้านเทคนิคยังคงแบบแผนการจัดองค์ประกอบภาพ และตัวละครหลักบนฐานจิตรกรรมไทยประเพณีผสมเทคนิคการใช้แสงเงาและทัศนียวิทยาเพื่อสร้างความลึกลวงตาแบบตะวันตก แต่ยังไม่ถูกต้องตามสัดส่วนและการสร้างภาพแบบ 3 มิติเช่นงานร่วมยุคในกรุงเทพฯ ลักษณะนิยมร่วมที่โดดเด่นในจิตรกรรมยุคนี้คือการเขียนภาพทิวทัศน์แบบมีความลึกลวงตา และบรรยากาศแบบสมจริง โดยเฉพาะการสังเกตธรรมชาติและออกแบบกลุ่มเมฆบนท้องฟ้าที่มีความหลากหลายทั้งแบบกึ่งสมจริงไปถึงสมจริงตามบรรยากาศในธรรมชาติ

2. การจำแนกและระบุฝีมือผ่านลักษณะเฉพาะเชิงปัจเจกบุคคล สามารถสังเกตได้จากโทนสี การทิ้งฝีแปรงและรูปแบบของท้องฟ้า เชื่อได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดมหาธาตุวรวิหาร เขียนขึ้นระหว่าง พ.ศ.2463-2466 โดยมีช่างเขียนอย่างน้อย 5 ท่าน ได้แก่ นายหวน ตานวันนา นายเลิศ พ่วงพระเดช นายพิน อินฟ้าแสง นายบุญ และพระอาจารย์เป้า ปัญโญ งานของแต่ละช่างแสดงความคิดสร้างสรรค์ในการปรับเปลี่ยนและพัฒนาผลงานของตนให้ไม่ซ้ำแบบเดิมทั้งของตนและของช่างอื่น โดยเริ่มแฝงลักษณะเชิงปัจเจกบุคคลผ่านเทคนิคการเขียนภาพกากและทิวทัศน์

คำสำคัญ : ฝีมือช่าง, ครูช่างเมืองเพชรบุรี, สกุลช่างเพชรบุรี

[1] อาจารย์ ดร.ดวงกมล บุญแก้วสุข สาขาวิชาการจัดการการท่องเที่ยว คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยศิลปากร

Abstract

This research is aimed to study the painting techniques of Petchaburi's local artisans in the reign of King Rama VI, through the mural paintings of Mahathat Temple of this province. To accomplish the aim, related documents and artistic styles were analyzed. The results of the research are:

1) while scenes' compositions and characters were rendered according to Thai tradition, the Western world' chiaroscuro and perspective were used but not so correctly as Bangkok's contemporary paintings. Moreover, one important feature is the semi-realistic portrayal of scenery, as seen from floral and foliate designs, together with clouds' styles;

2) According to the stylistic analysis of color tones, brushing styles and sky designs, the paintings inside the assembly hall of this temple were presumably created during 1920-1923 A.D. at least by five artisans, namely Mr. Huan Tanwanna, Mr. Lert, Phuangphradech, Mr. Pin Infa-saeng Mr. Boon and Priest Pao Panya. The works reflect each artisan's individual creativity, prominently seen from subsidiary elements and scenery.

Keywords: Craftsmanship, Phetchaburi Artisan, Phetchaburi Art School

บทนำ

วัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี ถือเป็นศูนย์รวมจิตใจสำคัญของคนเพชรบุรี และเป็นสถานที่สำคัญที่คนต่างถิ่น หรือนักท่องเที่ยวเมื่อมาถึงเมืองเพชรบุรีมักแวะสักการะมหาธาตุ พระพุทธรูปทรงเครื่อง และหลวงพ่อศักดิ์สิทธิ์ของชาวเพชรบุรีภายในวิหารหลวง อาคารทั้งสองจึงเป็นจุดสำคัญที่สามารถถ่ายทอดเรื่องราวประวัติศาสตร์ความเชื่อ และงานช่างเมืองเพชรบุรีแก่เยาวชน และนักท่องเที่ยวได้เป็นอย่างดี นอกเหนือจากงานปูนปั้นประดับหน้าบัน และซุ้มประตูหน้าต่างของวิหารหลวง ไปตลอดถึงฐานพระพุทธรูปประธานภายในวิหารอันเป็นงานฝีมือช่างเมืองเพชรบุรีที่เลื่องชื่อนับแต่ยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์สืบมาถึงฝีมือช่างยุคปัจจุบันแล้ว ภายในอาคารดังกล่าวยังมีงานจิตรกรรมฝาผนังฝีมือครูช่างเพชรบุรีที่ช่วยเสริมภาพความรุ่งเรืองทางงานช่างสมัยรัตนโกสินทร์ของเมืองเพชรบุรีได้เป็นอย่างดี

ปัจจุบันจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารหลวงชำรุดและหลุดลอกไปหลายจุดอันเนื่องมาจากความชื้นสะสมภายในผนัง แต่ส่วนที่คงเหลืออยู่นับเป็นหลักฐานสำคัญทางประวัติศาสตร์ด้านการช่างของเมืองเพชรบุรี โดยเฉพาะจิตรกรรมพุทธประวัติบนผนังหุ้มกลองหน้าพระประธาน จิตรกรรมทศชาติชาดก และเทพชุมนุมบนผนังสกัดทั้ง 2 ข้างของพระประธาน ซึ่งเป็นการร่วมฝีมือกันของบรรดาครูช่างคนสำคัญของเพชรบุรี ระหว่าง พ.ศ. 2463-2466 (แสนประเสริฐ ปานเนียม, 2553: 108) ซึ่งถือเป็นช่วงท้ายของยุคเฟื่องฟูด้านจิตรกรรมเมืองเพชรบุรี ดังเห็นว่าอีกไม่กี่ปีหลังจากนี้ช่างบางท่านพร้อมช่างเขียนเมืองเพชรบุรีอีกส่วนหนึ่งได้เข้าร่วมเขียนจิตรกรรมฝาผนังพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม คราวฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 150 ปี พ.ศ. 2475 (นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว, 2550: 70; นิดดา

หงส์วิวัฒน์, 2547: 16, 274-278) ดังนั้นบทความนี้จึงจะให้ความสำคัญด้านเทคนิค และการจำแนกฝีมือเฉพาะบุคคล เพื่อระบุผลงานของครูช่างคนสำคัญที่ร่วมเขียนจิตรกรรมฝาผนังในช่วงเวลาดังกล่าวเพื่อเป็นการเติมข้อมูลสำหรับการสื่อความหมายด้านคุณค่าเชิงอนุรักษ์ของงานศิลปกรรมท้องถิ่นสืบไป

วัตถุประสงค์งานวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาเทคนิคจิตรกรรมประเพณีฝีมือช่างเมืองเพชรบุรี สมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 6 ผ่านจิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี

2.2 เพื่อจำแนกและระบุฝีมือช่างที่ร่วมกันเขียนซ่อมจิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี ระหว่าง พ.ศ. 2463-2466

จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ในเมืองเพชรบุรี

จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ในเมืองเพชรบุรี ได้รับการกล่าวถึงในฐานะงานฝีมือช่างชั้นครู ผลงานส่วนใหญ่มักเขียนขึ้นนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา อาทิ จิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดมหาสมณาราม จ.เพชรบุรี ออกแบบโดย “ขรัวอินโข่ง” พระช่างที่มีชื่อเสียงด้านจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 ร่วมกับคณะช่างพื้นบ้านที่เขียนภาพตามการออกแบบของท่าน ได้แก่ นายหวน ตาลวันนา พ่อละมุด (ช่างมุด) บ้านข้างวัดพลับพลาชัย และพระอาจารย์เป้า ปัญโญ จิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี เขียนขึ้นใหม่ตามเค้าโครงภาพของเก่าราวต้นกรุงเทพฯ ในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 6 โดยกลุ่มครูช่างในเวลานั้น ได้แก่ นายหวน ตาลวันนา พระอาจารย์เป้า ปัญโญ นายเลิศ พ่วงพระเดช และนายพิน อินฟ้าแสง (สมบูรณ์ แก่นตะเคียน, 2550: 195-197) รวมถึงจิตรกรรมประดับคอสองศาลาการเปรียญและจิตรกรรมขนาดเล็กจำนวนมากที่เขียนขึ้น ระหว่าง พ.ศ. 2450-2480 อาทิ พระบฏ จิตรกรรมประดับร่องถุนเมรุ จิตรกรรมชุดเวสสันดรชาดก และจิตรกรรมชุดรามเกียรติ์

จิตรกรรมข้างต้นเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงฝีมือและการส่งผ่านทักษะความรู้บางประการจากงานช่างสมัยอยุธยา ผ่านยุคต้นรัตนโกสินทร์สู่ยุคที่จิตรกรรมเพชรบุรีเจริญเฟื่องฟู นับตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา โดยปรากฏผลงานจำนวนมากระหว่าง พ.ศ. 2450-2480 และถือเป็นยุคหัวเลี้ยวหัวต่อจากการทำงานระบบสำนักช่างวัดสู่สังคมช่างร่วมสมัย ก่อนที่สำนักช่างของวัดซึ่งเดิมมีความเชี่ยวชาญด้านงานช่างเขียนและช่างไม้ในเมืองเพชรบุรีจะเริ่มไม่เป็นที่นิยมจนขาดการเรียนรู้สืบทอดของคนรุ่นใหม่ ตรงข้ามกับงานช่างปูนปั้นที่กลายเป็นที่ต้องการของการก่อสร้างเสนาสนะในวัดยุคใหม่มีการสร้างสรรค์แข่งขันกันจนมีชื่อเสียงได้รับการยกย่องในปัจจุบัน (ดวงกมล บุญแก้วสุข, 2557: 51-52 และ 312) ช่วงเวลาดังกล่าวเมืองเพชรบุรีมีช่างเขียนทักษะฝีมือดีอยู่หลายท่าน ในขณะที่กรุงเทพฯ ช่างไทยฝีมือดีคงมีไม่มากแล้ว ดังนั้นเมื่อคราวบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามครบรอบ 150 ปีของกรุงรัตนโกสินทร์ พุทธศักราช 2475 จึงปรากฏนามช่างเขียนจากเพชรบุรี อาทิ นายเลิศ พ่วงพระเดช นายทองอยู่ (อยู่) อินทร์มี นายพิน อินฟ้าแสง และนายด่วน สังข์ทองเล็ก (บัวไทย แจ่มจันทร์, 2533: 44-45; อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายชุ่ม สุวรรณช่าง, 2536: 64) เข้าร่วมบูรณปฏิสังขรณ์งานจิตรกรรมประดับระเบียงคดวัดพระศรีรัตนศาสดาราม กรุงเทพฯ โดยมีการระบุนามกำกับห้องภาพที่ช่างได้เขียนไว้ (นิดา หงส์วิวัฒน์, 2547: 273-278)

จิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี แบ่งตามอายุการสร้างได้ 2 ระยะ คือ 1. จิตรกรรมรุ่นเก่า สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงเขียนถึงในจดหมายระยะทางไปมณฑลราชบุรีว่าเป็นจิตรกรรมเรื่องท้าวมหาชมพู (พระยามหาชมพูบดี) (สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2516: 7) บนผนังหุ้มกลองหลังพระประธานสันนิษฐานว่าเขียนขึ้นสมัยรัตนโกสินทร์ยุคต้น (สุนนท์ ปาลกะวงค์ และคณะ, 2546-47: 14-15) ดังสังเกตจากเทคนิคการเขียนภาพ ที่มีการแบ่งฉากตอนในภาพด้วยระบบ “เส้นสินเทา” และแนวกำแพง การกระทุ้งสีต้นไม้ใบไม้ อย่างไรก็ดีการใช้แนวกำแพงแบ่งภาพโดยปราศจากเส้นสินเทา รวมถึงอาคารบางหลังเริ่มมีการไล่โทนสีมืดไปสว่างที่ตัวอาคารและช่องหน้าต่าง ประกอบการไล่สีของท้องฟ้าจากขาวไปครามบนยอดผนัง จึงเชื่อว่างานจิตรกรรมส่วนนี้ไม่เก่าไปกว่าสมัยรัชกาลที่ 3

2. จิตรกรรมเขียนซ่อมตามแนวเรื่องเดิมระหว่าง พ.ศ. 2463-2466 ได้แก่ กลุ่มเรื่องพุทธประวัติ ตอนมารผจญเต็มพื้นผนังหุ้มกลองเหนือช่องประตูฝั่งตรงข้ามพระประธาน บนผนังหุ้มกลองระหว่างช่องประตู หลักฐานที่ปรากฏในปัจจุบันเขียนตอนมหาภินิกขมนถึงตอนมหานิพพาน และกลุ่มเรื่องทศชาติชาดก บนผนังสกัดระหว่างช่องหน้าต่าง ส่วนผนังสกัดเหนือช่องหน้าต่างเขียนภาพเทพชุมนุม ปรากฏการเขียนนามช่างผู้เขียน และปีที่มีการเขียนภาพขึ้นใหม่ว่าเป็นฝีมือนายหวน ตาลวันนา นายเลิศ พ่วงพระเดช และนายพิน อินฟ้าแสง (ทวีโรจน์ กล่ำกล่อมจิตต์, 2552: 53) สอดคล้องกับผังการวางเรื่องก่อนการเขียนซ่อมภาพในจดหมายระยะทางไปมณฑลราชบุรีของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ว่า “..ในวิหารเครื่องบนประดุ ผนังข้างบนด้านหน้าเขียนมารผจญ ด้านข้างเขียนเทพชุมนุม หลังท้าวมหาชมพู ข้างล่างเรื่องมหาชาติ เห็นจะราวพระยอดฟ้า ไม่สู้เก่านัก ไม่สู้ดีนัก แปลกแต่เทพชุมนุมมีวิทยาธรนั่งด้วย เห็นจะเอาอย่างวัดใหญ่..” (สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2516: 7) และคำบอกเล่าของ รศ.อำไพ อินฟ้าแสง บุตรสาวของนายพิน ว่ามีการทาปูนรองพื้นทับภาพเดิมก่อนเขียนภาพขึ้นใหม่ โดยนายพิน อินฟ้าแสง รับผิดชอบเขียนพุทธประวัติมารผจญ และเทพชุมนุม ตามเค้าโครงภาพจิตรกรรมเดิมที่บางส่วนยังพอปรากฏเห็นอยู่บ้าง (แสนประเสริฐ ปานเนียม, 2553: 110)

การศึกษาที่ผ่านมาเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี ปรากฏฐานะหนึ่งในหลักฐานงานจิตรกรรมประเพณีพื้นบ้าน หรือสกุลช่างหนึ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 6 โดยให้ความสำคัญเรื่องการตรวจสอบอายุ และเทคนิคการเขียนภาพร่วมกับกลุ่มตัวอย่างงานจิตรกรรมฝาผนังแห่งอื่น ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 7 เพื่อหาพัฒนาการงานช่าง โดยเห็นสอดคล้องกันว่าจิตรกรรมบนผนังหุ้มกลองหลังพระประธานคงเขียนขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ส่วนจิตรกรรมบนผนังด้านอื่น เขียนขึ้นโดยกลุ่มช่างเขียนสกุลช่างเพชรบุรี ปรากฏอิทธิพลเทคนิคการเขียนภาพแบบตะวันตกที่มีมากขึ้นอย่างเด่นชัดผ่านฝีมือช่างเขียนคนสำคัญในสกุลช่างเพชรบุรี (สุนนท์ ปาลกะวงค์ และคณะ, 2546-47: 14-15; แสนประเสริฐ ปานเนียม, 2553: 108-111)

อนึ่ง มีการตั้งข้อสังเกตความสัมพันธ์ระหว่างฝีมือช่างกรุงเทพฯ และช่างพื้นบ้านท่ามกลางกระแสจิตรกรรมไทยประเพณีย้อนยุค สมัยรัชกาลที่ 6-7 โดยอิงตัวอย่างสำคัญกลุ่มงานแนวไทยประเพณีผ่านงานเขียนซ่อมจิตรกรรมวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี ว่ามีลักษณะบางประการอิงกับงานช่างหลวง อาจส่งผ่านตัวช่างที่เคยทำงานหรือศึกษางานช่างในกรุงเทพฯ และเดินทางกลับไปเขียนงานในบ้านเกิดตน รวมถึงการสืบทอดงานช่าง แต่โบราณและสร้างผลงานจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556: 542-543) สัมพันธ์กับข้อมูลเอกสารเกี่ยวกับช่างเมืองเพชรบุรีพบว่าพระอาจารย์ฤทธิ์ วัดพลับพลาชัย พระช่างคนสำคัญที่มีผลงานโดดเด่น และถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านงานช่างแก่บรรดาศิษย์หลายท่านในเมืองเพชรบุรี เดิมเคยเดินทางไปฝากตัวเป็นศิษย์กับขรัวอินโข่งที่วัดราชบูรณะ กรุงเทพฯ ก่อนกลับมาและได้รับการแต่งตั้งเป็นเจ้าอาวาสวัดพลับพลาชัย (พ.ศ. 2412-2462)

(กันยา เอื้อประเสริฐ, 2548: 17) ประกอบกับขรัวอินโข่ง จิตรกรที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 4 บั้นปลายท่านได้เดินทางกลับมายังภูมิลำเนาบ้านเกิดในจังหวัดเพชรบุรี และฝากฝีมือผ่านการออกแบบและเขียนร่างจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดมหาสมณาราม จ.เพชรบุรี โดยมีหลวงพ่อฤทธิ์ และช่างเมืองเพชรบุรีหลายท่านร่วมกันเขียนภาพภายใต้คำแนะนำผ่านการร่วมงานครั้งนั้น ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวน่าจะเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญในการเรียนรู้และถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านเทคนิคการเขียนจิตรกรรมไทยประเพณีอิทธิพลตะวันตก ผ่านเรื่องราวและเทคนิคการเขียนภาพบนฐานสัจนิยม (สมจริง) แพร่หลายจากกรุงเทพฯ ดังนั้นช่างในระยะนั้นจึงต่างเรียนรู้และนับถือท่านทั้งสองเป็นครูช่างด้านงานช่างเขียนคนสำคัญของเมืองเพชรบุรี

วิธีการดำเนินการวิจัย

บทความนี้เป็นการทบทวนและวิเคราะห์หลักฐานเอกสารเกี่ยวกับประวัติการสร้าง ชีวประวัติช่างผู้สร้างและบริบททางสังคมของช่างเขียนก่อน พ.ศ.2500 ประกอบการลงภาคสนามเพื่อสำรวจ ถ่ายภาพและจดบันทึกข้อมูลจิตรกรรมมาใช้ในการวิเคราะห์รูปแบบและเทคนิคการเขียนโดยอิงทฤษฎีจิตรกรรมไทยประเพณี ทฤษฎีองค์ประกอบศิลปะ และการเทียบเคียงกับจิตรกรรมฝีมือช่างเพชรบุรีร่วมยุค ผ่านผลงานระหว่าง พ.ศ.2450-2480 รวมถึงจำแนกฝีมือช่างและขยายความรู้เกี่ยวกับฝีมือครูช่างคนสำคัญที่ร่วมเขียนจิตรกรรมบนผนังวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรีในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 6 โดยเฉพาะการจำแนกระบุฝีมือช่างที่กล่าวกันว่ามีส่วนร่วมในการเขียนภาพแต่ยังไม่สามารถระบุฝีมือช่างได้ทั้งหมด ซึ่งการตั้งข้อสันนิษฐานในประเด็นหลังใช้วิธีการศึกษาเทียบเคียงกับงานจิตรกรรมฝีมือช่างเพชรบุรีร่วมสมัยกันในแห่งอื่น

เทคนิคจิตรกรรมฝีมือช่างเมืองเพชรบุรีที่วิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี

ตั้งแต่อดีตถึงช่วงเวลาดังกล่าวองค์ความรู้ในระบบสำนักช่างวัดของเมืองเพชรบุรียังเกี่ยวข้องกับการสร้างงานแนวประเพณีเป็นส่วนมาก ช่างส่วนใหญ่จึงมีความรู้ความถนัดในการเขียนเรื่อง และเทคนิคจิตรกรรมแนวประเพณีเป็นพื้นฐาน ดังเห็นได้จากหลวงพ่อฤทธิ์ วัดพลับพลาชัย ซึ่งเคยฝากตัวเป็นศิษย์เรียนรู้งานช่างกับขรัวอินโข่งที่กรุงเทพฯ แต่ผลงานของท่านส่วนใหญ่ รวมถึงวิธีการถ่ายทอดงานช่างสู่ศิษย์ยังคงแนวทางแบบประเพณีเป็นฐานสำคัญ

อย่างไรก็ตามอิทธิพลด้านเทคนิคการเขียนภาพแบบตะวันตกของขรัวอินโข่งมีอิทธิพลต่อช่างเมืองเพชรบุรีเช่นกัน แม้ช่างส่วนใหญ่ยังเขียนไม่ถูกต้องตามหลักวิชาการแบบตะวันตกมากเท่างานร่วมสมัยในกรุงเทพฯ ปรากฏการณ์ดังกล่าวน่าจะมีจุดเริ่มต้นจากการร่วมเขียนจิตรกรรมอุโบสถวัดมหาสมณราม ซึ่งถือเป็นโอกาสสำคัญในการเรียนรู้เทคนิคการเขียนภาพแบบตะวันตกภายใต้คำแนะนำผ่านการร่วมงานกับขรัวอินโข่ง เนื่องจากขณะนั้นท่านมีอายุมากแล้วจึงมีช่างเมืองเพชรบุรีมาช่วยกำกับงานและเขียนภาพหลายท่าน ได้แก่ พระอาจารย์ฤทธิ์ พ่อละมุด นายหวน ตาลวันนา และพระอาจารย์เป้า ปัญโญ (สมบูรณ์ แก่นตะเคียน, 2520: 196) ซึ่งต่อมากลุ่มช่างดังกล่าวได้กลายเป็นช่างอาวุโสมีฝีมือและถ่ายทอดแลกเปลี่ยนองค์ความรู้สู่ช่างรุ่นถัดมา ได้แก่ นายเลิศ พ่วงพระเดช และนายพิน อินฟ้าแสง ผลการตรวจสอบเทคนิคการเขียนจิตรกรรมวัดมหาธาตุวรวิหารกับจิตรกรรมบนแผงไม้ปิดโครงสร้างศาลาการเปรียญ และจิตรกรรมชุดเวสสันดรชาดกพบว่ามีแนวทางและลักษณะนิยมร่วมกัน ดังนี้

1. เทคนิคการเขียนภาพแบบประเพณี

จิตรกรรมฝาผนังเมืองเพชรบุรีสมัยรัตนโกสินทร์ปรากฏหลักฐานน้อยและไม่สืบเนื่อง นับจากงานจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดมหาสมณารามในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็ไม่ปรากฏการหลักฐานอีกจนราว พ.ศ. 2463-2466 จึงมีการเขียนซ่อมจิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร ส่วนที่เหลือเป็นจิตรกรรมบนแผงไม้ปิดโครงสร้างศาลาการเปรียญ และจิตรกรรมภาพชุดเข้ากรอบ จิตรกรรมในระยะนี้มีลักษณะร่วมกันที่ไม่ได้เขียนเทคนิคตะวันตกทั้งหมด เช่นงานแนว “สกุลช่างขรัวอินโข่ง” (ดู สกุลช่างขรัวอินโข่งใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556: 507) แต่ยังสืบทอดแบบแผนไทยประเพณีเป็นหลักผสมกับเทคนิคการเขียนภาพสมจริงแบบตะวันตก ได้แก่

1.1 การเขียนภาพแบบ 2 มิติ และการสร้างภาพ 3 มิติแบบจารีต รวมถึงการจัดวางองค์ประกอบภาพแบบมุมมองจากมุมสูงลงต่ำ (Bird’s eye view) อย่างไรก็ตามปรากฏเทคนิคแบบประเพณีร่วมกับเทคนิคแบบตะวันตกผสมกันไปเสมอ ได้แก่ การเขียนอาคารแบบ 2 มิติ ปรากฏการเขียนปราสาทแบบมาตรฐานหน้าตรงลงสีพื้นที่ภายในช่องประตูด้วยสีแดงชาดเพื่อเน้นภาพบุคคลภายในปราสาทอยู่บ้างในห้องภาพมโหสถชาดก (2) ที่มีข้อความเขียนกำกับว่า “นายหวนตาลวันนาผู้เขียน เพิ่มเติมของเก่า” การสร้างมิติความลึกแบบจารีตในการเขียนภาพปราสาทและอาคาร ด้วยการกำหนดเส้นด้านหน้าของอาคารให้ขนานกับกรอบภาพ และมีแนวผนังอาคารด้านข้างเฉียงขึ้นรวมถึงการเขียนองค์ประกอบอาคาร ได้แก่ ทำบานประตูและหน้าต่างที่เปิดแง้มผลักลึกเข้าไปภายในอาคาร ทั้งหมดล้วนเป็นเทคนิคที่มีช่างนิยมใช้เสมอในจิตรกรรมไทยประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และปรากฏสืบมาในกลุ่มช่างเมืองเพชรบุรีที่สร้างงาน ระหว่าง พ.ศ. 2450-2480 โดยช่างพยายามสร้างมิติความลึกด้วยแสงเงาและทัศนียวิทยาแบบตะวันตก สัดส่วนของบุคคลกับสถาปัตยกรรม ปรากฏทั้งเทคนิคการเขียนสัดส่วนอาคารที่เล็กเกินจริงเมื่อเทียบกับขนาดบุคคลในอาคารตามแบบที่ปรากฏทั่วไปในจิตรกรรมประเพณี ควบคู่ไปกับการเขียนสัดส่วนอาคารสมจริงกับขนาดบุคคลที่มีขนาดเล็กลงตามหลักการเขียนภาพแบบตะวันตก (ภาพที่ 1) อนึ่ง การเขียนอาคารที่มีรูปทรงสัดส่วนตามเทคนิคตะวันตกปรากฏในห้องภาพเวสสันดรชาดกกัณฑ์ฉกษัตริย์ นารถชาดก และมโหสถชาดก (1) แต่การวางสัดส่วน จุดรวมสายตา และการใช้แสงเงาเพื่อสร้างความลึกลวงตาแบบ 3 มิติ ตามหลักทัศนียวิทยา (Perspective) ยังไม่ถูกต้องตามสัดส่วนและการสร้างภาพแบบ 3 มิติเช่นงานร่วมยุคในกรุงเทพฯ (ภาพที่ 2)

1.2 การแสดงท่าทางแบบนาฏลักษณ์ในกลุ่มตัวละครหลัก ได้แก่ พระพุทธเจ้า กษัตริย์ นางกษัตริย์ พระราชวงศ์ และเทวดาเสมอ กลุ่มตัวละครหลักแต่งกายแบบประเพณีด้วยเครื่องทรงกษัตริย์ พระพักตร์สงบนิ่ง และแสดงอาการความรู้สึกผ่านอากัปกิริยาท่าทาง เรียกว่า ท่าทางแบบนาฏลักษณ์ ซึ่งท่าทางบุคคลเหล่านี้มักเขียนตามแบบมาตรฐานของภาพจับเพื่อแสดงความสง่างามและกิริยาตามเนื้อเรื่อง อาทิ ท่าทางการยกข้อพระหัตถ์ขึ้นระดับพระเนตร มักใช้เมื่อกรรณแสงด้วยความเศร้าโศก หรือความปิติยินดี ท่าทางนั่งเมืองของตัวพระที่ยกพระหัตถ์ตั้งขึ้นกลางระอุระ หรือยื่นออกไป เป็นหนึ่งในท่ามาตรฐานที่ไม่สื่อความหมายเฉพาะเจาะจง พบว่าในงานจิตรกรรมฝีมือช่างเพชรบุรีแห่งอื่นร่วมยุคนิยมใช้สำหรับแสดงการให้การหลั่งน้ำทักษิโณทกจากกุณฑีเพื่อแสดงการมอบให้เป็นสิทธิ์ขาดสู่มือผู้รับตามเนื้อความอธิบายในวรรณกรรม การนั่งคล้ายคุกเข่ายกเท้าขึ้นแสดงอากัปกิริยาการเหาะของเทวดาสอดคล้องกับที่นายเลิศ พ่วงพระเดช เคยกล่าวถึงมาตรฐานความงามของจิตรกรรมไทยที่เป็นเครื่องมือวัดฝีมือช่างข้อหนึ่ง คือการเขียนภาพมนุษย์ ยักษ์ ลิงให้งามตามแบบชั้นครู (เลิศ พ่วงพระเดช, 2542: 4)

ภาพที่ 1 ปราสาทแบบมาตรฐานหน้าตรง (ซ้าย) และการสร้างความลึกแบบจารีต (ขวา) ห้องภาพมโหสถชาดก (2) วิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ. เพชรบุรี

ภาพที่ 2 อาคารแบบตะวันตก (ซ้ายหลัง) และปราสาทและอาคารแบบประเพณี (ขวา) ที่มีการไล่แสงเงา ห้องภาพนารทชาดก วิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหารจ.เพชรบุรี

ทั้งนี้ยังปรากฏประติมานวิทยาแบบประเพณี อาทิ พระยาวัสสวดีมาร ในพุทธประวัติทั่วไปแสดงรูปยักษ์กายสีเขียว สวมชฎายอดกระหนก และเสื้อแขนยาวทับด้วยเกราะ ยกเว้นตอนมารผจญช่างนิยมเขียนอิงตามปฐมสมโพธิกถา ว่าทรงสถิตเหนือนาครีรีเมขละคชสาร นฤมิตพระพาหาทั้งซ้ายขวาข้างละพัน ทรงสรรพวุธต่าง ๆ อาทิ ดาบ หลาวเหล็ก ธนูศร จักร สังข์ คฑา ตรีศูล ขวานผ่ายกพลมารมุ่งประหารพระพุทธองค์ จึงปรากฏการแตกเศียรและแตกกรแบบทศกัณฑ์ ซึ่งเป็นแบบแผนที่ปรากฏทั่วไปในจิตรกรรมไทยประเพณี เฉพาะในเพชรบุรีปรากฏก่อนหน้าในจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม ตามข้อความระบุปีสร้างบนผนังในสมัยอยุธยาตอนปลาย และเป็น

แบบแผนที่ปรากฏทั่วไปในจิตรกรรมพุทธประวัติฝีมือช่างเพชรบุรีในเวลานั้น พระอินทร์ มีผิวกาย “สีเขียว” เป็นลักษณะประติมานสำคัญของพระอินทร์ในงานจิตรกรรมไทยประเพณี พระอินทร์ในจิตรกรรมวัดมหาธาตุวรวิหาร มักถือพัดด้ามยาว ซึ่งปกติเป็นเครื่องถือประจำของนักบวช และเป็นแบบแผนนิยมในงานฝีมือช่างเพชรบุรีระยะนั้นเช่นกัน ปรากฏหลายครั้งในจิตรกรรมฝีมือนายหวน ตาลวันนา พระอาจารย์เป้า ปัญโญ และนายเลิศ พ่วงพระเดช *แตกต่าง*จากประติมานวิทยาพระอินทร์ที่ทรงถือวัชระ (สัญลักษณ์ของสายฟ้า) ก่อนที่วัชระจะกลายรูปเป็นพระขรรค์ในสมัยอยุธยาและกลับมาเป็นวัชระแฉกอีกครั้งในรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา (ศรัณย์ มะกรูดอินทร์, 2559: 90-94) รวมถึงพระอินทร์ทรงถือทั้งพระขรรค์ และวัชระแฉกในหนังสือเรื่องเทวกำเนิดของพระยาสัจจาภิรมณ์ ซึ่งจัดพิมพ์ครั้งแรกใน พ.ศ.2474 (สรวง ศรีเพ็ญ, 2548: 32-34) (ภาพที่ 3)

สำหรับตัวละครหลักในฉากเหตุการณ์ที่เป็นชนชั้นรอง อาทิ พรานป่า อจุตฤาษี ชูชกในเวสสันดรชาดก และบุคคลประกอบ (ภาพกาก) พบว่ามีหน้าตาท่าทางสมจริงกว่าและมีการแรเงาให้เกิดปริมาตรร่วมด้วย ชาวบ้าน ข้าราชการ และทหารแต่งกายตามธรรมเนียมในสมัยรัชกาลที่ 5-6 อาทิ ชาวบ้านชายมักสวมเสื้อคอกลมแขนสั้น หรือยาว และนุ่งโจงกระเบน ธรรมเนียมการสวมหมวกมีปีกรอบและการถือไม้เท้า ข้าราชการสวมเสื้อราชปะแตนนุ่งโจงกระเบนคาดผ้าผูกเอว การแต่งสูทสากล และชุดทหารตามแบบตะวันตกที่ปรับมาสวมกางเกงขายาวแทนโจงกระเบนแบบไทยมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 5 (กฤตติยา ตันติกุล, 2559: 40-41)

ภาพที่ 3 พระอินทร์ทรงถือตาลปัตร พระเวสสันดรชาดก ตอนมหาพน วิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี

2. เทคนิคการเขียนภาพบนฐานคิดแบบสัจนิยม

เทคนิคการเขียนภาพแบบตะวันตกที่ปรากฏในจิตรกรรมฝีมือช่างเพชรบุรียุคนี้ ได้แก่ การเขียนอาคารและภาพทิวทัศน์ประกอบฉากพื้นหลัง ดังปรากฏเทคนิคการไล่แสงเงาเพื่อสร้างมิติความลึกลวงตา การสร้างทัศนียวิสัยโดยใช้เส้นนำสายตา (Linear perspective) และบรรยากาศ (Aerial perspective) ลวงตาให้เกิดระยะใกล้-ไกล รวมถึงการเขียนอาคารเปิดพื้นที่ว่างภายใน และพยายามผลักระยะใกล้ไกลและส่วนมืดสว่างของอาคาร แต่ยังไม่ถูกต้องนัก ขอยกตัวอย่างเฉพาะประเด็นที่น่าสนใจ ได้แก่

2.1 การเขียนฉากทิวทัศน์แบบมีระยะใกล้-ไกล และบรรยากาศแบบสมจริง การเขียนฉากทิวทัศน์กึ่งสมจริงในจิตรกรรมเมืองเพชรบุรีเริ่มปรากฏหลักฐานในจิตรกรรมบนแผงไม้ปิดคอสองศาลาการเปรียญวัดในกลาง อ.บ้านแหลม จ.เพชรบุรี สันนิษฐานว่าน่าจะเขียนขึ้นในรัชกาลที่ 3-4 (สุนนท์ ปาลกะวงค์ และคณะ, 2545: 93 และ 105; กรมศิลปากร, 2526: 347) และเทคนิคที่สมจริงยิ่งขึ้นในจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดมหาสมณาราม อ.เมือง จ.เพชรบุรี เขียนขึ้นในรัชกาลที่ 5 ตามแบบร่างและการกำกับแนะนำของขรัวอินโข่ง การเขียนฉากทิวทัศน์ประกอบด้วยพื้นดินมีต้นไม้ แม่น้ำ และภูเขาที่มีการลดขนาด รายละเอียด และความเข้มของสีจรดกับท้องฟ้าปรากฏ

เป็นเส้นขอบฟ้า (Horizontal Line) ท้องฟ้าไล่ระดับจากสีขาวไปยังน้ำเงินเข้ม ประกอบด้วยเมฆหลากรูปทรงเลียนธรรมชาติ ทิวทัศน์ข้างต้นได้รับความนิยมสืบมาในงานจิตรกรรมฝีมือช่างเพชรบุรี ระหว่าง พ.ศ. 2450-2500 สอดคล้องกับหลักการที่นายเลิศ พ่วงพระเดช เคยกล่าวถึงฉากพื้นหลังที่ดีในภาพศิลปะไทยว่า “ทิวทัศน์เขาไม้ดินฟ้าอากาศเขียนให้คล้ายธรรมชาติ ถือเป็นเครื่องประกอบความงามของภาพ” (เลิศ พ่วงพระเดช, 2542: 3 และ 5)

จิตรกรรมฝาผนังวัดมหาธาตุวรวิหาร รวมถึงจิตรกรรมร่วมยุคในเพชรบุรีนิยมใช้ธรรมชาติ อาทิ แนวพุ่มไม้ ต้นไม้ยืนต้น โขดหิน ทางเดินแม่น้ำ และแนวกำแพงคั่นฉากเหตุการณ์ โดยมีท้องฟ้าเป็นฉากพื้นหลังตอนบนของภาพ กินพื้นที่ราว 1:3 หรือ 1:4 แล้วแต่ขนาดพื้นที่และจำนวนฉากย่อยในพื้นที่ภาพ ส่งผลให้งานจิตรกรรมระยะนี้มีโทนสีเข้มออกไปทางสีน้ำตาล เขียวเข้ม สีน้ำเงินเข้ม (ครามก้อน) และสีดำ เทคนิคดังกล่าวเริ่มปรากฏมาตั้งแต่รัชกาลที่ 3 นิยมสืบเนื่องและมีความสมจริงมากยิ่งขึ้นในจิตรกรรมไทยประเพณี รัชกาลที่ 4-7 โดยเฉพาะสีของท้องฟ้าที่มักมีการไล่โทนสีจากสีฟ้าไปจนถึงสีน้ำเงินเข้ม เป็นผลจากการค้นพบแร่โคบอลที่นำมาทำสีน้ำเงินจนได้รับความนิยมแพร่หลายไปทั่วโลกรวมถึงงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556: 470-471)

ทิวทัศน์ในจิตรกรรมวัดมหาธาตุวรวิหารมีการใช้แนวถนน หรือแนวอาคารนำสายตาจากฉากด้านหน้า (Foreground) ไปสู่เส้นขอบฟ้าเบื้องหลัง (Background) ประกอบกับเทคนิคการเขียนแนวทิวเขา อาคาร และต้นไม้ที่มีขนาด รายละเอียด และความเข้มสีที่ค่อยลดระดับลงเมื่อไกลสายตาออกไปตามหลักทัศนียวิทยา (Perspective) ข้อสังเกตที่น่าสนใจ คือ เทคนิคการลงสีท้องฟ้า และรูปทรงเมฆน้อยใหญ่ที่มีความหลากหลายไม่ซ้ำกันในแต่ละห้อง ทั้งปรากฏภาพภูมิทัศน์ที่สัมพันธ์กับภูมิศาสตร์เมืองเพชรบุรี ได้แก่ บรรยายกาศทิวทัศน์หัวเมืองที่มีพื้นที่โล่งกว้างมีต้นตาลเรียงแถวไปตามร่องสวนไร่นาสุดสายตา และบรรยากาศเมืองที่มีแนวเขาเป็นฉากเบื้องหลัง

ความหลากหลายของรูปแบบท้องฟ้าในจิตรกรรมวัดมหาธาตุวรวิหารเป็นปรากฏการณ์ที่ปรากฏเสมอในจิตรกรรมฝีมือช่างเพชรบุรีเวลานั้น เชื่อว่าน่าจะเป็นผลจากการสังเกตท้องฟ้าในธรรมชาติต่างเวลาเพื่อจดจำมาเขียน ดังปรากฏข้อมูลบอกเล่าจากผู้คุ้นเคยกับครูช่างยุคนี้เล่าถึงการเขียนรูปโดยศึกษาสังเกตจากของจริงในธรรมชาติ อาทิ พระอาจารย์เป้า ปัญโญ เมื่อครั้งเขียนภาพรามเกียรติ์ตอนพาลีรบกับปูยักษ์ทศกัณฐ์ ท่านได้ให้ศิษย์วัดไปซื้อปูทะเลมาปล่อยให้เดินไปมาเพื่อจับสังเกตดูท่าทางของปูไปใช้ในการเขียนท่าทางปูทศกัณฐ์ให้น่าเกรงขาม (ศูนย์ข้อมูลเมืองโบราณ, 2534: 67-70) นายหวน ตาลวันนา กับความชอบส่วนตัวในการดูท้องฟ้า หากวันไหนท้องฟ้ามีลักษณะแปลกไปมักจะร่างรูปเก็บบันทึกพร้อมว่าที่ไหนอย่างไร (สมบูรณ์ แก่นตะเคียน, 2525: 148) รวมไปถึงการประดิษฐ์คิดแปลงเชิงปัจเจกช่างแบบ “กึ่งสมจริง” จนกลายเป็นลูกเล่นที่เด่นชัดในจิตรกรรมเพชรบุรียุคนี้

2.2 การเขียนข้อความบอกประวัติการสร้าง และแทรกนามช่างเขียนกำกับลงในภาพ ปรากฏข้อความระบุนามช่างผู้เขียน และปีสร้างแทรกบนอาคาร วัตถุ และที่ว่างภายในห้องภาพหลายห้อง ได้แก่ ฐานชุ้มพระแม่ธรณีบีบมวยผมในพุทธประวัติมารผจญระบุว่า “นายพิน อินฟ้าแสง ผู้เขียน ๒๔๖๕” บนหัวเรือสำเภาในพุทธประวัติบนผนังหุ้มกลองระหว่างช่องประตูหน้าพระประธานระบุว่า “แล้วเสร็จ พ.ศ. ๒๔๖๖ จุล-๑๒๘๕ ณ วันที่ ๕ ๕ ๖ ค่ำ” ป้อมกำแพงในจิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์หิมพานต์ ระบุว่า “นายเลิศ พ่วงพระเดชเป็นผู้เขียน” และ “เขียนเมื่อ พ.ศ. ๖๕” (ภาพที่ 4) บนขื่อประตูรั้วเรือนของพราหมณ์ในห้องกัณฑ์มัทรี-จุลพน ระบุว่า “...เลิศผู้เขียน” และบนป้อมกำแพงในจิตรกรรมมโหสถชาดก (2) ระบุว่า “นายหวนตาลวันนาผู้เขียน เพิ่มของเก่า” รวมถึงข้อความประวัติการสร้าง การอุทิศผลบุญในการสร้างในจิตรกรรมพุทธประวัติบนผนังหุ้มกลองหน้าพระประธาน ระบุว่า “เรื่องพระสิทธาตุออกบวช นายเลิศเขียนและสร้าง อุทิศให้แก่พระอุปัชฌาย์ (ฤทธิ์)” และ “ข้าพเจ้านายเลิศ พ่วงพระเดช ผู้เขียนและสร้างพร้อมด้วยญาติมิตร์บริจาค...ทุนขอจงสำเร็จ...ตามวิจิตรเจตนาแห่ง...สำเร็จ..พระนิพพานต์ทุกคน” และเขียน

นามญาติมิตรแทรกประดับไว้ตามที่ต่างๆ บนวัตถุข้าวของในภาพ อาทิ ธงหัวเสากระโดงเรือ ป้ายปักพื้น และหัวเรือในพุทธประวัติบนผนังหุ้มกลองระหว่างช่องประตูหน้าพระประธาน ทั้งนี้พบว่าการเขียนข้อความในรูปแบบป้ายปักพื้นเป็นวิธีการเฉพาะของนาย เลิศ พ่วงพระเดช ปรากฏป้ายปักในตำแหน่งเกือบกลางห้องภาพ มีข้อความว่า “นายเลิศเป็นผู้เขียน” ในห้องกัณฑ์มัทรี-สักบรรพ และห้องกัณฑ์มหาพน-มหาราช

แม้ประวัติการสร้าง ได้แก่ ผู้สร้าง(ทำบุญ) ปีสร้าง และวัตถุประสงค์การสร้างเพื่อการบุญ เป็นธรรมเนียมที่ปรากฏสืบเนื่องในเพชรบุรีมาก่อนหน้าดังข้อความระบุปีสร้าง และนามผู้สร้างเพื่อผลแห่งนิพพานในงานจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถ วัดเกาะแก้วสุทธาราม ตามปีตรงกับสมัยอยุธยาตอนปลาย (กรมศิลปากร, 2526: 112-117) แต่ประเด็นเรื่องการลงนามผู้เขียนเป็นธรรมเนียมใหม่แบบตะวันตกที่เริ่มปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา อาทิ การลงลายมือชื่อผู้เขียนกำกับใต้ลายกำมะลอบนบานหน้าต่างด้านในอุโบสถวัดอรุณราชวรารามราชวรมหาวิหาร กรุงเทพฯ ซึ่งน่าจะเป็นงานเขียนขึ้นใหม่ในคราวบูรณปฏิสังขรณ์จิตรกรรมภายหลังจากเหตุการณ์ไฟไหม้เสียหายในรัชกาลที่ 5 (สันติ เล็กสุขุม, 2548: 150-153) จิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดระฆังโฆสิตาราม กรุงเทพฯ ซึ่งเขียนขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2464-2469 ตรงกับรัชกาลที่ 6 พบว่าบางห้องมีการระบุนามผู้เขียนและปีสร้างลงบนแทรกในเนื้อภาพ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556: 539-540)

ธรรมเนียมการเขียนข้อความระบุนามผู้เขียนปรากฏเสมอในงานช่างเมืองเพชรบุรีราว พ.ศ. 2450 เป็นต้นมา มีวิธีการ 2 แบบ คือ 1. เขียนรวมกับข้อความประวัติการสร้างใต้กรอบภาพ หรือบนภาพโดยตีกรอบเน้นหรือด้านหลังของภาพ (กรณีหลังพบตัวอย่างเดียวจากพระบฏเวสสันดรชาดก วัดใหญ่สุวรรณาราม) 2. เขียนแทรกลงไปตามองค์ประกอบในภาพ อาทิ บนซุ้มประตู ผืนธง ป้อมกำแพงเมือง/วัง บนป้ายปักตามถนนทางเดินในภาพแสดงให้เห็นถึงความทันสมัยของช่างที่มีทิศทางการแสดงออกร่วมกับงานช่างกรุงเทพฯ แต่รูปแบบการเขียนลายมือชื่อประเภทนามย่อ หรือลายเซ็นลงบนภาพเลยแบบกรุงเทพฯ นั้นปรากฏน้อยและพบในงานหลัง พ.ศ. 2470 ไปแล้ว เช่นลายมือชื่อนามย่อ และอักษรย่อของนายเลิศ พ่วงพระเดชกำกับบนภาพชุดเวสสันดรชาดกที่วัดพลับพลาชัย จ.เพชรบุรี และพบบ่อยครั้งในงานของนายพิน อินฟ้าแสง ทั้งจิตรกรรมฝาผนัง ภาพชุดรามเกียรติ์ และงานปูนปั้นระยะแรก

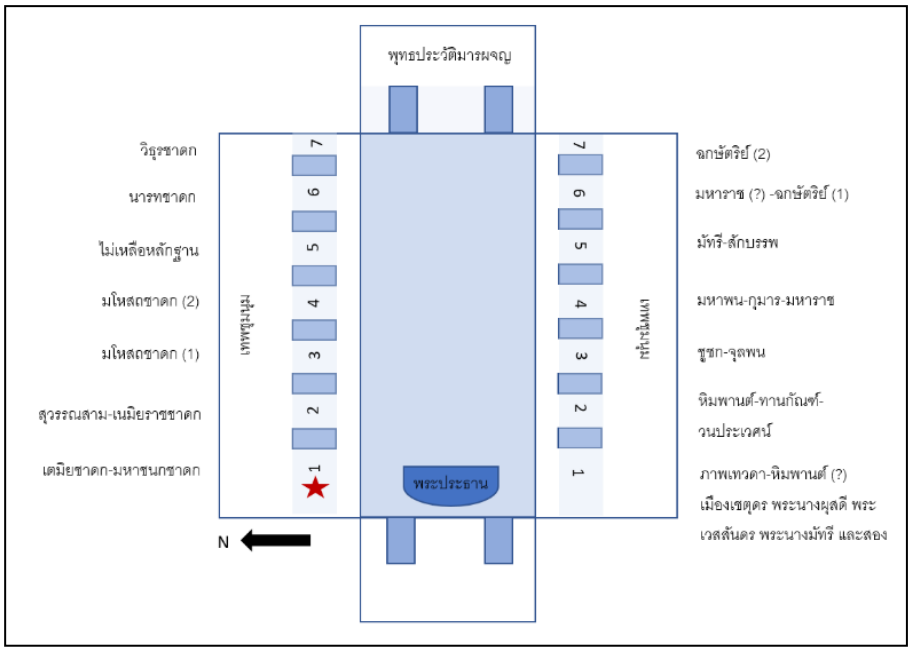
ภาพที่ 4 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์หิมพานต์ วิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี

2.3 ภาพสังคมร่วมสมัยของช่าง ภาพกาก คือภาพประกอบเรื่องเพื่อเสริมรายละเอียดแก่เหตุการณ์หลักและภาพประกอบที่ไม่เกี่ยวกับการเล่าเรื่อง นิยมเขียนในรูปแบบของรายละเอียดทิวทัศน์ประกอบฉากที่สะท้อนสภาพแวดล้อม และชีวิตความเป็นอยู่ของคนในสังคมขณะนั้น จิตรกรรมฝีมือช่างรุ่นเก่าปรากฏภาพชาย-หญิงไททรงดำ (ลาวโซ่ง) ดังสังเกตได้จากการเกล้าผมสูงขมวดปลายผมไว้ด้านหน้านุ่งผ้ามัดอกกำลังหาบกระบุง และชายกะเหรี่ยง โพกผ้าบนศีรษะ สวมชุดคลุมยาวถือหน้าไม้ในห้องภาพทางขวาของพระประธาน สะท้อนการอยู่ร่วมกันของกลุ่มชาติพันธุ์ในสังคมเมืองเพชรบุรี จิตรกรรมห้องดังกล่าวไม่มีข้อความระบุนามช่างเขียนที่แน่ชัดเมื่อเทียบเทคนิคการเขียนเชื่อว่าบางส่วนน่าจะเป็นของเดิมฝีมือช่างเดียวกับจิตรกรรมบนผนังหุ้มกลองฝั่งซ้ายหลังพระประธาน

จากหลักฐานจิตรกรรมที่เหลือในปัจจุบันปรากฏภาพสังคมร่วมสมัยของช่างในสมัยรัชกาลที่ 5-6 เพียงเล็กน้อย ในห้องภาพมโหสถชาดก (1) นารถชาดก และเวสสันดรชาดก กัณฑ์ฉกกษัตริย์ (?) และกัณฑ์ชูชกที่แสดงอาคารบ้านเรือนสมัยใหม่แบบฝรั่ง บรรยากาศการตั้งเรือนริมน้ำ ผู้คนแต่งกายร่วมสมัย และรูปแบบงานบุญโรงทานของชาวบ้านที่มาร่วมหุงหาอาหารแจกจ่ายกันที่ศาลาทำบุญ ภาพบ้านเรือนของชาวบ้านทั่วไปทั้งแบบเรือนเครื่องสับ และเรือนเครื่องผูกที่เป็นฝาไม้ขัดแตะ (ฝาสำรวด) มุงหลังคาจาก ภาพชาวจีนไว้ผมเปียบนเรือสำเภาในจิตรกรรมพุทธประวัติ รวมถึงชาวบ้านมีฐานะที่แต่งกายตามสมัยนิยมดังปรากฏในจิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์หิมพานต์ ในภาพตอนเดียวกันนี้มีชายสองคนกำลังเล่นแข่งว่าวจุฬา กับว่าวปักเป้าอยู่บนแนวกำแพงเมือง (ภาพที่ 4) ซึ่งเป็นละเล่นดั้งเดิมมาแต่โบราณ เรียกว่าว่าวพนัน จนกระทั่งรัชกาลที่ 5 ทรงสนับสนุนให้มีการเล่นว่าวพนัน ซึ่งเป็นการแข่งขันระหว่างว่าวจุฬา และว่าวปักเป้าเป็นการกีฬา (พระยาภิรมย์ภักดี, 2564: 9-10 และ 33-34)

การจำแนกและระบุฝีมือช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี

การสำรวจข้อความเขียนกำกับบนจิตรกรรมตามที่กล่าวไปข้างต้น พบว่าการซ่อมจิตรกรรมวิหารวัดมหาธาตุวรวิหารในรัชกาลที่ 6 ประกอบด้วยช่างเขียนหลายท่าน ได้แก่ *1. นายพิน อินฟ้าแสง* ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเป็นผู้เขียนจิตรกรรมตอนมารผจญ และภาพเทพชุมนุม เล่ากันว่าเขียนขึ้นใหม่ตามเค้าโครงภาพของเดิมบางส่วนที่ยังพอปรากฏเห็นอยู่บ้างหลังจากลงรองพื้นทับหมดแล้ว (สมบูรณ์ แก่นตะเคียน, 2525: 196; ดำรงพันธุ์ อินฟ้าแสง: 2542, 116-117 และ 159-160) *2. นายเลิศ พ่วงพระเดช* ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเป็นผู้เขียนจิตรกรรมพุทธประวัติบนผนังหุ้มกลองหน้าพระประธานระหว่างช่องประตู เวสสันดรชาดกบนผนังสกัดฝั่งขวาของพระประธาน ตั้งแต่ห้องที่ 2-5 และเทพชุมนุมบนผนังฝั่งขวาพระประธานบางองค์ ดังปรากฏข้อความรายนามผู้สร้างช่องหนึ่งเขียนว่า “รูปนี้นายเลิศผู้เขียนสร้าง” *3. นายหวน ตาลวันนา* ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าเป็นผู้เขียนเพิ่มของเก่าจิตรกรรมห้องมโหสถชาดก (2) ในห้องภาพที่ 4 ลำดับจากฝั่งพระประธาน *4. นายบุญ* ไม่ทราบแน่ชัดว่าเขียนภาพใด แต่ปรากฏข้อความผู้ร่วมสร้างใต้ภาพเทพชุมนุมองค์หนึ่งบนผนังสกัดฝั่งขวาของพระประธานว่า “นายบุญผู้เขียนสร้าง” ไม่ทราบประวัตินายบุญที่แน่ชัดแต่ปรากฏหลักฐานว่าเป็นหนึ่งในช่างที่ร่วมกับนายเลิศ พ่วงพระเดช เขียนจิตรกรรมประดับศาลากลางบ้าน (วัดหัวสวน) ใกล้วัดมหาธาตุใน พ.ศ. 2467 โดยมีแนวทางการเขียนคล้ายกับนายเลิศ พ่วงพระเดชเป็นอย่างมาก อนึ่งจากข้อมูลเอกสารอ้างอิงคำบอกเล่าของเหรียญเพชร ตาลวันนา และไพทูรย์ เมืองสมบูรณ์ กล่าวถึงกลุ่มช่างที่ร่วมเขียนจิตรกรรมในครั้งนั้นว่ามี*พระอาจารย์เป้า ปัญโญ* ร่วมเขียนด้วยแต่ไม่ทราบแน่ชัดว่าเป็นตอนใด (สมบูรณ์ แก่นตะเคียน, 2525: 196-197) (แผนผังที่ 1)

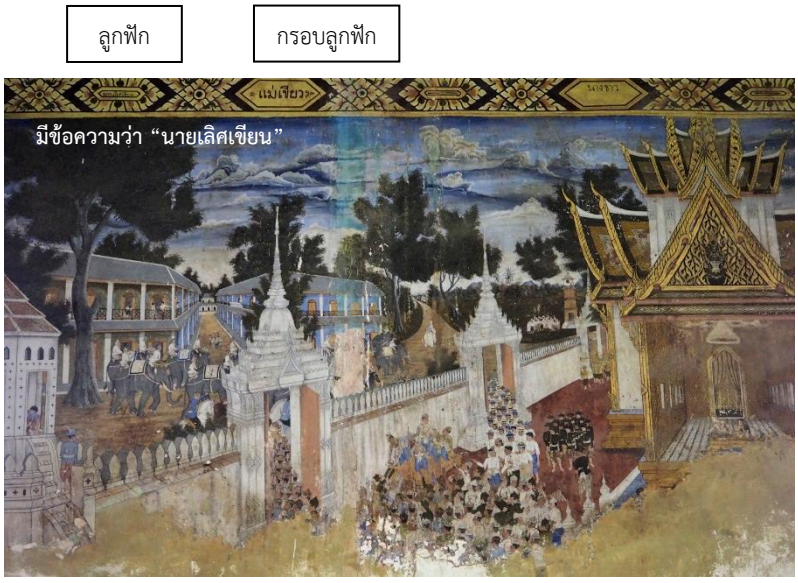


แผนผังที่ 1 ผังภาพจิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่างในวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี

ผลการศึกษาเทียบเคียงกับผลงานช่างแต่ละท่านเพื่อหาลักษณะเด่นเชิงปัจเจกช่าง ประกอบกับการตรวจสอบแหล่งศิลปกรรม นำมาสู่ข้อสันนิษฐานเรื่องฝีมือช่างในห้องภาพที่เหลือหลักฐานพอศึกษาได้ ดังนี้

1. จิตรกรรมห้องภาพที่ 6-7 บนผนังสกัดฝั่งขวาและซ้ายของพระประธาน

เมื่อพิจารณาร่วมกับหลักฐานฝีมือช่างจิตรกรรมเวสสันดรชาดกบนฝั่งขวาของพระประธานพบว่ามีข้อความระบุว่านายเลิศ เป็นผู้เขียนกำกับทุกภาพ ยกเว้นห้องที่ 1 ซึ่งเชื่อว่าน่าจะฝีมือช่างอื่นไม่ทราบนาม ห้องที่ 6 กัณฑ์ฉกษัตริย์ (?) อาจเป็นตอนพระเจ้าสญชัยให้จัดกระบวนทัพไปรับพระเวสสันดรและพระนางมัทรีกลับพระนคร (ภาพที่ 5) และห้องที่ 7 ซึ่งเลือนหายเหลือเพียงตอนบนที่ประกอบด้วยอาศรมในป่ามีเขาหินและท้องฟ้า เมื่อเทียบกับเนื้อหาและจิตรกรรมชุดเวสสันดรชาดกฝีมือช่างเพชรบุรีในตอนเดียวกันเชื่อว่าน่าจะเป็นตอนต่อเนื่องที่ทั้งหกกษัตริย์ได้พบกัน



ภาพที่ 5 จิตรกรรมเวสสันดรชาดก กัณฑ์ฉกกษัตริย์ (1?) วิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี

เหนือห้องภาพมีแนวเส้นแถบที่แบ่งคั่นพื้นที่ห้องภาพระหว่างช่องหน้าต่างกับแถวเทพชุมนุมด้านบน ภายในแนวแถบดังกล่าวประกอบด้วยลายประจำยามก้ามปูสลับลายลูกฟัก โดยตำแหน่งลายลูกฟักจะเขียนลายเว้นสลับกับกรอบทรงลูกฟัก ซึ่งภายในเขียนรายนามผู้สร้างที่ร่วมอุปถัมภ์ทุนทรัพย์ในการเขียนซ่อมจิตรกรรม แต่พบว่าลายลูกฟักเหนือห้องภาพที่ 6 มีข้อความขนาดเล็กเขียนภายในว่า “นายเลิศเขียน” และถัดไปในห้องภาพที่ 7 เขียนว่า “พ,ศ, ๒๔๖๓” ซึ่งไม่พบว่ามีการเขียนข้อความภายในลายลูกฟักอื่น ๆ ประกอบข้อมูลจากนายเหรียญเพชร ตาลวันนา กล่าวว่าการแบ่งพื้นที่การเขียนภาพ ช่างจะเขียนเป็นช่องๆ ถ้าเขียนช่องใดก็จะเขียนตั้งแต่ภาพชาดกขึ้นไปถึงเทพชุมนุมด้านบนด้วย (สมบูรณ์ แก่นตะเคียน, 2525: 197 อ้างถึงสัมภาษณ์เหรียญเพชร ตาลวันนา, 31 ธ.ค. 2524) จึงเชื่อได้ว่าจิตรกรรมข้อความระบุนามผู้เขียนดังกล่าวน่าจะหมายถึงผู้เขียนจิตรกรรมในห้องภาพด้านล่าง หรือหากเป็นช่างผู้เขียนภาพเทพชุมนุมก็อาจตีความได้ว่าเทพชุมนุมฝั่งและจิตรกรรมในห้องภาพฝั่งนี้เป็นฝีมือนายเลิศ พ่วงพระเดช และงานเขียนซ่อมจิตรกรรมที่วิหารหลังนี้เริ่มขึ้นอย่างช้าใน พ.ศ. 2463

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาเทคนิคการเขียนภาพในห้องที่ 6-7 พบว่ามีเทคนิคการเขียนและลักษณะเด่นที่ปรากฏบ่อยครั้งในงานนายเลิศ พ่วงพระเดชแห่งอื่น เช่น จิตรกรรมชุดเวสสันดรชาดก วัดขุนตรา และวัดแก่นเหล็กที่เขียนขึ้นก่อนหน้าไม่นาน รวมถึงงานระยะหลังอย่างจิตรกรรมชุดเวสสันดรชาดก วัดห้วยเสือ และวัดพลับพลาชัย จ.เพชรบุรี รวมถึงปรากฏในห้องภาพภายในวิหารวัดมหาธาตุที่ระบุนามไว้ชัดเจน ได้แก่ การเขียนภาพแบบมีทัศนียวิทยาลวงตาให้เกิดระยะใกล้-ไกลโดยนิยมใช้แนวถนน หรือทางเดินพุ่งตรงนำสายตาลึกเข้าไปยังฉากหลังของภาพ การเขียนเขาหินรูปมีมุมมน ผสมกับการตัดมุมเหลี่ยม การลงสีท้องฟ้าไล่สีอ่อนไปเข้มดูสะอาดตา บางครั้งเจือสีเหลือง-แดงเลียนแสงอาทิตย์ที่ตกกระทบบนท้องฟ้ายามเย็น มีเมฆน้อยใหญ่ที่ช่างมักใช้พู่กันจุ่มสีขาวเขียนคล้ายคลื่น และการแรงเงาประกอบกับสลับชั้นสีเข้มสีอ่อนเป็นก้อนหนาก่อตัวคล้ายภูเขา จึงมีความเป็นไปได้สูงว่าห้องนี้เป็นฝีมือนายเลิศ พ่วงพระเดช

จิตรกรรมห้องภาพที่ 6-7 บนผนังสกัดฝั่งซ้ายของพระประธาน เขียนเรื่องนารทชาดกและวิทุรชาดก พบว่าห้องที่ 6 มีการจัดองค์ประกอบภาพ การเขียนภาพอาคารร่วมสมัย และเทคนิคการลงสีท้องฟ้าคล้ายกันกับห้องที่ 6 ฝั่งตรงข้าม โดยช่างเปิดพื้นที่ท้องฟ้าตรงกลางภาพด้วยแถบสีขาวเพื่อเน้นให้เห็นนารทพรามหณ์ที่จำแลงเป็นฤาษีหายอัตถบริขารเหาะไปโปรด และแสดงธรรมแก่พระเจ้าอังคติในฉากถัดไป (ภาพที่ 2) ทั้งยังพบภาพคนแต่งกายร่วมสมัยแทรกลงในภาพกากที่ปรากฏงานของนายเลิศห้องภาพอื่นๆ ด้วยเช่นกัน ดังนั้นจึงสรุปได้ว่านายเลิศ พ่วงพระเดชน่าจะเขียนจิตรกรรมตั้งแต่ห้องภาพที่ 6-7 บนผนังสกัดฝั่งซ้ายของพระประธาน ต่อเนื่องไปยังผนังระหว่างช่องประตูผนังหุ้มกลอง และห้องภาพที่ 2-7 บนผนังสกัดฝั่งขวาของพระประธาน

2. จิตรกรรมห้องภาพที่ 3 บนผนังสกัดฝั่งซ้ายของพระประธาน (ภาพที่ 6)

น่าจะเป็นฝีมือของพระอาจารย์เป้า ปัญโญ เนื่องจากปรากฏลักษณะเด่นที่สอดคล้องกับแนวทางการเขียนของท่านในเรื่องการลงแสงเงามืดสว่างตัดกันชัดเจนโทนสี โทนสีภาพค่อนข้างมืดเจือสีดำมากกว่าช่างอื่น และการเขียนเมฆมีหลายแบบที่โดดเด่นคือการทิ้งฝีแปรงม้วนวนเมื่อนำมาเทียบเคียงกับลักษณะแสงเงามืดสว่างตัดกันบนตัวอาคาร โทนสีของท้องฟ้าเจือดำ การทิ้งฝีแปรงของเมฆและผืนน้ำในสระบัว รวมถึงการลงแสงเงาระเลื่อมบนผืนน้ำและหน้าตาของบุคคลในภาพกากและพราหมณ์ทั้งสี่ล้วนเป็นแบบอย่างที่เห็นบ่อยครั้งในงานของท่าน ดังนั้น จึงเชื่อว่าจิตรกรรมเรื่องมโหสถชาดก (1) น่าจะเป็นฝีมือของอาจารย์เป้า ปัญโญ อนึ่ง จิตรกรรมห้องภาพที่ 1 บนผนังสกัดฝั่งซ้ายของพระประธาน มีสภาพค่อนข้างเลือนรางแต่ยังพอเหลืองานจิตรกรรมบางส่วนแสดงเรื่องเตมียชาดกและมหาชนก

และมหาชนกชาดก เฉพาะส่วนของคลื่นทะเลมีการใช้สีโทนมืดเจือสีดำค่อนข้างมาก และการทิ้งฝีแปรงเด่นชัดต่างจากงานของนายหวน ตานวันนา และนายเลิศ พ่วงพระเดชที่นิยมเกลี่ยสีและเลือกใช้สีสว่างตากว่าจึงอาจเป็นฝีมือของท่านด้วยเช่นกัน

สรุปและอภิปรายผล

แม้ทราบกันว่าวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี เป็นพระศรีรัตนธาตุเจดีย์ (ปรางค์) ประจำเมือง และแหล่งรวมผลงานปูนปั้นชั้นครูสกุลช่างเพชรบุรี แต่ข้อมูลด้านงานจิตรกรรมยังขาดการศึกษาเชื่อมโยงกับจิตรกรรมร่วมยุคสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 6 ในท้องถิ่น ซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่ปรากฏหลักฐานงานจิตรกรรมฝีมือช่างเพชรบุรีมากที่สุด โดยเฉพาะลักษณะสำคัญและรูปแบบเชิงสกุลช่างเพชรบุรีที่สามารถนำไปไขประเด็นเรื่องฝีมือช่างที่ร่วมกันเขียนซ่อมจิตรกรรมฝาผนัง ระหว่าง พ.ศ. 2463-2466

ด้านเทคนิคการเขียนสัมพันธ์กับจิตรกรรมร่วมยุคในเพชรบุรี นิยมสืบทอดแบบแผนจิตรกรรมไทยประเพณี อาทิ การจัดองค์ประกอบภาพ การนำเสนอเรื่องราวผ่านมุมมองจากที่สูงลงต่ำ หรือการมองแบบตานก (Bird's eye view) การแบ่งเหตุการณ์ด้วยธรรมชาติและสิ่งก่อสร้าง ได้แก่ แนวถนน ต้นไม้ ภูเขา และกำแพง และการเขียนภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ตามแบบแผนจิตรกรรมไทยประเพณีผสมกับเทคนิคการใช้แสงเงา และทัศนียวิทยาเพื่อสร้างภาพ 3 มิติมีความลึกลวงตาแบบตะวันตก แต่เมื่อเทียบกับจิตรกรรมไทยประเพณีในกรุงเทพฯ ช่วงเวลาร่วมสมัยกันระหว่างรัชกาลที่ 6-7 แล้วพบว่างานจิตรกรรมของช่างเมืองเพชรบุรียังเขียนเทคนิคแบบตะวันตกไม่ถูกต้องตามสัดส่วนและการสร้างภาพแบบ 3 มิติเช่นกรุงเทพฯ

อิทธิพลเทคนิคการเขียนภาพแบบตะวันตกปรากฏเด่นชัดในการเขียนภาพประกอบฉาก โดยเฉพาะทิวทัศน์เบื้องหลังที่ให้ความสำคัญกับสีท้องฟ้าตามธรรมชาติ เป็นท้องฟ้าสีฟ้า-น้ำเงินเข้มประกอบด้วยเมฆน้อยใหญ่ และการแทรกภาพวิถีชีวิตร่วมสมัย อันน่าจะมีจุดเริ่มต้นจากสายสัมพันธ์ระหว่างศิษย์และครูของบรรดาช่างเมืองเพชรบุรี ที่เกี่ยวดองกันโดยมีต้นสายโยงถึงพระอาจารย์ฤทธิ์ ศิษย์ของขรัวอินโข่ง และบทบาทขรัวอินโข่ง ช่างผู้บุกเบิกการเขียนจิตรกรรมอิทธิพลตะวันตกที่มีชื่อเสียงในรัชกาลที่ 4 ในฐานะครูช่างคนสำคัญอีกท่านหนึ่ง ผ่านการร่วมงานเขียนจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดมหาสมณาราม จ.เพชรบุรี ส่งผลให้เกิดการยอมรับและพัฒนาฝีมือด้านเทคนิคการเขียนภาพแนวประเพณีไทยบนฐานสัจนิยมแบบตะวันตกซึ่งถือเป็นเรื่องใหม่และความทันสมัยในทัศนคติของช่าง ทั้งนี้กลุ่มช่างที่ร่วมงานครั้งนั้น ได้แก่ พระอาจารย์ฤทธิ์ พ่อละมุด นายหวน ตาลวันนา และพระอาจารย์เป้า ปัญโญ ต่อมากลายเป็นครูช่างอาวุโสที่ถ่ายทอดแลกเปลี่ยนองค์ความรู้สู่ช่างรุ่นถัดมา ได้แก่ นายเลิศ พ่วงพระเดช และนายพิน อินฟ้าแสง สอดคล้องกับการตั้งข้อสังเกตของศาสตราจารย์ (เกียรติคุณ) ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์ อย่างไรก็ตามแม้ขรัวอินโข่งจะมีบทบาทในฐานะครูของช่างเพชรบุรี แต่จิตรกรรมเพชรบุรีไม่ได้เขียนเรื่องราวแนวใหม่และใช้เทคนิคตะวันตกทั้งหมดเช่นงานแนว "สกุลช่างขรัวอินโข่ง" รับเพียงเทคนิคการเขียนภาพที่มีมิติความลึกลวงตาด้วยการแรเงา และการสร้างระยะใกล้ไกลในภาพมาปรับใช้เท่านั้น โดยการเขียนภาพคน สัตว์ สิ่งของ และทิวทัศน์สมจริงขึ้นนั้นเป็นผลจากกระบวนการสังเกตทดลองของแต่ละช่างจึงไม่ถูกต้องตามสัดส่วนและหลักการเช่นงานแนวเดียวกันในกรุงเทพฯ

การจำแนกและระบุฝีมือของช่างร่วมกับข้อความที่ระบุนามช่าง และปีสร้างของจิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่างและแนวภาพเทพชุมนุมเหนือช่องหน้าต่างพบว่าจิตรกรรมแห่งนี้เขียนขึ้นระหว่าง พ.ศ.2463-2466 และมีช่างเขียนอย่างน้อย 5 ท่าน ได้แก่ นายหวน ตานวันนา นายเลิศ พ่วงพระเดช นายพิน อินฟ้าแสง นายบุญ และพระ

อาจารย์เป้า ปัญโญ กล่าวคือ 1. นายเลิศ พ่วงพระเดช เขียนจิตรกรรมบนผนังสกัดฝั่งขวาพระประธานทั้งหมดยกเว้นห้องที่ 1 ต่อเนื่องไปยังห้องระหว่างช่องประตูผนังหุ้มกลองหน้าพระประธาน และน่าจะเป็นผู้เขียนจิตรกรรมนารทชาดก และวิธุรชาดกในห้องที่ 6-7 บนผนังสกัดฝั่งซ้ายพระประธานตามลำดับ 2. พระอาจารย์เป้า ปัญโญ น่าจะเป็นผู้เขียนจิตรกรรมมโหสถชาดก (1) 3. นายหวนตาน วันนา เขียนเพิ่มเติมจิตรกรรมมโหสถชาดก (2) 4. นายพิน อินฟ้าแสง เขียนภาพมารผจญบนผนังหุ้มกลองหน้าพระประธานเหนือช่องประตูขึ้นไป และภาพเทพชุมนุม 5. นายบุญ ไม่ทราบแน่ชัด เชื่อว่าน่าจะเป็นช่างร่วมเขียนภาพเทพชุมบางส่วน

การมองกระแสงานช่างเมืองเพชรบุรีผ่านจิตรกรรมวัดมหาธาตุวรวิหารสะท้อนถึงการทำงานแบบหมู่คณะและความทันสมัยทางความคิดของช่าง โดยแต่ละช่างมักคิดสร้างสรรค์ปรับเปลี่ยนและพัฒนาผลงานของตนให้ไม่ซ้ำแบบเดิมทั้งของตนและของช่างอื่น โดยเริ่มแสดงลักษณะเชิงปัจเจกบุคคลผ่านรายละเอียดภาพกากและทิวทัศน์ประกอบเนื้อหาและการแสดงออกแนวไทยประเพณีเป็นหลัก

บรรณานุกรม

กันยา เอื้อประเสริฐ. (2548). การศึกษาประวัติและผลงานของช่างชั้นครูเพชรบุรีในสมัยรัตนโกสินทร์. นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

กฤตติยา ตันติกุล. (2559). เครื่องแต่งกายทหารไทยในสมัยรัชกาลที่ 5-7 กับความมั่นคงของชาติ. วารสารสถาบันวิชาการป้องกันประเทศ, 7, (ม.ค.-เม.ย.), 38-45.

ดวงกมล บุญแก้วสุข. (2557). ศิลปะสกุลช่างเพชรบุรี: งานปูนปั้นปัจจุบันย้อนอดีต. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ทวีโรจน์ กล่ำกล่อมจิตต์, บรรณาธิการ. (2552). สมโภชวัดมหาธาตุวรวิหาร จ.เพชรบุรี ได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาครบ 500 ปี. เพชรบุรี: เพชรภูมิการพิมพ์.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา. (2516). จดหมายระยะทางไปมณฑลราชบุรี. กรุงเทพฯ: ศิวพร.

นิดดา หงส์วิวัฒน์. (2547). รามเกียรติ์กับจิตรกรรมฝาผนังรอบพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม. กรุงเทพฯ: เพื่อนเด็ก.

นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว. (2550). เรื่องเล่าเมืองเพชร. กรุงเทพฯ: พิมพ์คำ.

บัวไทย แจ่มจันทร์. (2533). ศิลปกรรมเมืองเพชร. เพชรบุรี: ภาควิชาศิลปะ วิทยาลัยครูเพชรบุรี.

ภิรมย์ภักดี, พระยา (บุญรอด เศรษฐบุตร), เรียบเรียง. (2564). ตำนานว่าวพนัน ตำราผูกว่าว วิธีชักว่าว และการละเล่นว่าวต่อสู้กันในอากาศ. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณ.

เลิศ พ่วงพระเดช. (2542). ศิลปไทย ชุดตำราภาพลายไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วาดศิลป์.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (2556). พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

ศรัณย์ มะกรูดอินทร์. (2559). พระอินทร์ในคติพุทธศาสนานิกายเถรวาทที่พบในงานศิลปกรรมไทย. วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. (2526). รายงานสำรวจจิตรกรรมฝาผนัง จ.เพชรบุรี. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ศูนย์ข้อมูลเมืองโบราณ. (2534). พระอาจารย์เป้าวัดพระทรง. เมืองโบราณ, 17 (4), 66-70.

สันติ เล็กสุขุม. (2548). ข้อมูลกับมุมมอง: ศิลปะรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์.

สมบรูณ์ แก่นตะเคียน. บรรณาธิการ. (2525). สมุดเพชรบุรี. จัดพิมพ์ เผยแพร่เนื่องในโอกาสฉลองสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี. กรุงเทพฯ: จังหวัดเพชรบุรี.

สรวง ศรีเพ็ญ. (2548). เทวกำเนิด (พิมพ์ครั้งที่ 13). กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

สุนนท์ ปาลกะวงค์ และคณะ. (2546). การศึกษาศิลปกรรมแบบประเพณีในจังหวัดเพชรบุรี. หน้าจั่ว, 19 (2545-2546), 11-23.

_____. (2546). รายงานการวิจัย “ศึกษาศิลปกรรมแบบประเพณีในจังหวัดเพชรบุรี. กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

แสนประเสริฐ ปานเนียม. (2553). จิตรกรรมสองยุคที่พระวิหารหลวงวัดมหาธาตุวรวิหาร เพชรบุรี. เมืองโบราณ, 36 (1), 108-111.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายชุ่ม สุวรรณช่าง ณ เมรุวัดเกาะแก้วสุทธาราม อ.เมือง จ.เพชรบุรี 9 พฤษภาคา 2536.กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.