รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี สมัยรัชกาลที่ 3

นายสำราญ แสงเดือนฉาย

ดุษฎีนิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
พ.ศ. 2560

Body Language Code of Dasaparami in Thai Traditional Mural Painting of the Reign King Rama 3

Mr. Samran Sangduanchay

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for

the Degree of Doctor of Philosophy in Communication Arts

School of Communication Arts

SukhothaiThammathirat Open University

2017

หัวข้อดุษฎีนิพนธ์ รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี สมัยรัชกาลที่ 3

ชื่อและนามสกุล นายสำราญ แสงเดือนฉาย

สาขาวิชา นิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

อาจารย์ที่ปรึกษา 1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สันทัด ทองรินทร์

2. รองศาสตราจารย์ ดร.ปัณฉัตร หมอยาดี

3. รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษณ์ ทองเลิศ

ดุษฎีนิพนธ์นี้ ได้รับความเห็นชอบให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรระดับปริญญาเอก เมื่อวันที่ 2 พฤศจิกายน 2560

คณะกรรมการสอบดุษฎีนิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาคภูมิ หรรษภา)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สันทัด ทองรินทร์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปัณฉัตร หมอยาดี)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษณ์ ทองเลิศ)

.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร.สุชาติ สุขนา)

..... ประธานกรรมการบัณฑิตศึกษา
(รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษณา รุ่งโรจน์วณิชย์)

ชื่อดุษฎีนิพนธ์ รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3
ผู้วิจัย นายสำราญ แสงเดือนฉาย **รหัสนักศึกษา** 4561500010 **ปริญญา** ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (นิเทศศาสตร์)
อาจารย์ที่ปรึกษา (1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สันทัด ทองรินทร์ (2) รองศาสตราจารย์ ดร.ปัณฉัตร หมอยาดี
(3) รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษณ์ ทองเลิศ **ปีการศึกษา** 2560

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา (1) บริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 (2) รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 และ (3) ความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ แหล่งข้อมูลที่ศึกษา คือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เรื่องทศชาติชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร โดยการศึกษาทั้งหมดที่มี จำนวน 17 ห้อง วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า (1) บริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 คือ การปกครองแบ่งโครงสร้างทางชนชั้นประกอบด้วยระดับมูลนายกับสามัญชน มีการรวบรวมไพร่พลมาเป็นกำลังสำคัญในการฟื้นฟูบ้านเมือง การค้ามีการเปลี่ยนแปลงแบบยังชีพไปสู่การค้าแบบเงินตรา โดยมีรากฐานสำคัญมาจากการส่งสินค้าไปขายทางเรือสำเภากับต่างประเทศ ศาสนาคริสต์เข้ามาเผยแผ่ทำให้เกิดการวางรากฐานการเปิดรับวิทยาการและความรู้ใหม่ๆ จากชาติตะวันตก โดยแยกความรู้ทางโลกกับทางธรรมออกจากกัน การศึกษาเล่าเรียนเป็นไปตามอัธยาศัยไม่มีการบังคับโดยมีบ้านและวัดเป็นศูนย์กลาง ด้านกฎหมายมีการพิมพ์ใบประกาศห้ามสูบฝิ่นและค้าฝิ่นเป็นครั้งแรกอย่างเป็นทางการ และการดำเนินวิถีชีวิตของคนไทยมีความสัมพันธ์แบบถ้อยทีถ้อยอาศัยกับชาวต่างชาติรวมถึงเคารพต่อคติความเชื่อของกันและกัน (2) รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แก่ รหัสภาษากายตามแนวจิตรกรรมไทย รหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ รหัสภาษากายในเชิงคุณค่า รหัสภาษากายเชิงตำแหน่งและทิศทาง รหัสภาษากายเชิงศูนย์กลางของภาพ และรหัสภาษากายเชิงการเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์และวิธีการสื่อความหมาย และ (3) บริบททางสังคมมีความสัมพันธ์กับการกำหนดรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แก่ โลกทัศน์เป็นตัวกำหนดชีวทัศน์ องค์ประกอบภาพเป็นรหัสเชิงซ้อนกำหนดรหัสภาษากิริยาท่าทางวรรณกรรมกำหนดรหัสความหมายของสีกาย ความมั่งคั่งของราชสำนักกำหนดรหัสอาภรณ์และเครื่องประดับ และทิศทางการใช้สายตาบ่งบอกถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจ

คำสำคัญ รหัสภาษากาย ทศบารมี จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

Dissertation title: Body Language Code of Dasaparami in Thai Traditional Mural Painting of the Reign King Rama 3
Researcher: Mr. Samran Sangduanchay; **ID:** 4561500010;
Degree: Doctor of Philosophy (Communication Arts);
Dissertation advisors: (1) Dr. Santat Thongrin, Assistant Professor;
(2) Dr. Pannachat Moryadee, Associate Professor; (3) Dr. Krit Thonglert, Associate Professor;
Academic year: 2017

Abstract

The objectives of this research were to study (1) the social context conveyed in images of Dasaparami in Thai traditional mural paintings from the reign of King Rama III; (2) body language codes seen in the characters of the Dasaparami tale depicted in Thai traditional mural paintings from the reign of King Rama III; and (3) the relationship between social context and body language codes seen the characters of the Dasaparami tale depicted in those mural paintings.

This was a qualitative research. The data studied were Thai traditional mural paintings depicting the Dasachati Jataka tale at Wat Suwannaram in Bangkok, consisting of 17 wall panels. Data were analyzed using descriptive analysis.

The results showed that (1) the social context conveyed in images of Dasaparami in Thai traditional mural paintings from the reign of King Rama III was an administrative structure divided by social class, with a ruling class and commoners. Commoners were conscripted as laborers as an important force to rebuild the town. In trade, the economy was changing from sustenance farming to monetary trade based on taking merchandise on boats to trade with other countries. Christianity was being taught, which helped lay the foundations for greater acceptance of innovations and technology from western countries, with a separation between worldly knowledge and spiritual knowledge. Education was entirely an informal system, with the home and temple as centers. In the legal context, there were legal announcements printed prohibiting the use of opium, which was the first such official prohibition. Thai people lived their lives in peace with and becoming mutually interdependent on foreigners, and both sides respected each other's beliefs and religion. (2) body language codes seen in the characters depicted in the mural paintings consisted of body language codes of traditional Thai style painting, symbolic body language codes, body language codes expressing values, body language codes indicating position and direction, body language codes signifying the center of interest of the painting, and body language codes for storytelling, selecting events and communicating meaning. (3) As for the relationship between social context and body language codes seen in the characters of the Dasaparami tale depicted in the mural paintings, world view defined life view; components of the picture were a complex code defining the code of gestures and manners; literature defined the code of body colors, the wealth of royal court members defined the code of their dress and adornments; and direction of eye gaze told about power relationships.

Keywords: Body language code, Dasabarami, Thai traditional mural paintings

กิตติกรรมประกาศ

ดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความกรุณาของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สันทัด ทองรินทร์ อาจารย์ที่ปรึกษาดุษฎีนิพนธ์ ที่ให้ความรู้ คำปรึกษาแนะนำ และข้อเสนอแนะอันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิจัยผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งในพระคุณของท่านเป็นอย่างยิ่ง

ขอขอบคุณในความเมตตากรุณาของ รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษณ์ ทองเลิศ ที่ให้คำปรึกษาแนะนำอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อกระบวนการออกแบบวิจัย รวมถึงการสร้างแรงบันดาลใจในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. ปัณฉัตร หมอยาดี ที่ให้ความกรุณาให้คำปรึกษาและความรู้ด้านไทยคดีศึกษาอันเป็นศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นที่ศึกษา จนทำให้ดุษฎีนิพนธ์และผู้วิจัยมีความรู้ที่ลุ่มลึก

ขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ธิติพัฒน์ เอี่ยมนิรันดร์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุชาติ สุขนาและผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาคภูมิ หรรนภา ที่สละเวลาให้คำปรึกษาและข้อวิจารณ์ที่เป็นประโยชน์อย่างมาก

ขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.สวนิต ยมาภัย ที่เมตตา เอื้ออาทร ให้ความรู้ด้านนิเทศศาสตร์แก่ผู้วิจัยด้วยดีตลอดมา

ขอกราบบูชาพระคุณ ครูบาอาจารย์ทุกท่านที่ประสิทธิประสาทความรู้และทักษะด้านศิลปะ ด้วยความรัก ความเมตตา รวมทั้งจิตรกรไทยทุกๆ ท่าน ที่ได้รังสรรค์งานจิตรกรรมไทยอันทรงคุณค่าไว้ให้กับชาติและผู้วิจัยได้ศึกษา

ขอขอบคุณ อาจารย์วรรณี แสงเดือนฉาย (ภรรยา) และลูกๆที่เป็นกำลังใจและสนับสนุนเกื้อกูลในทุกๆ ด้าน จนดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสิ้นสมบูรณ์เป็นอย่างดี

ท้ายสุด ขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อวิชัย แสงเดือนฉาย และคุณแม่ทองคำ แสงเดือนฉาย ที่ส่งเสริมสนับสนุนให้ผู้วิจัยได้ศึกษาเล่าเรียนด้านศิลปะ อันเป็นศาสตร์ที่ผู้วิจัยรักเป็นอย่างยิ่ง

สำราญ แสงเดือนฉาย

ตุลาคม 2560

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฌ

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

วัตถุประสงค์การวิจัย 7

คำถามการวิจัย 7

กรอบการวิจัย 8

ขอบเขตการวิจัย 9

นิยามศัพท์ 10

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 11

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 12

แนวทางการศึกษาเชิงสัญวิทยา 12

แนวคิดเกี่ยวกับแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson 25

แนวคิดเกี่ยวกับเรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี 32

แนวคิดเกี่ยวกับทศบารมี 42

แนวคิดเกี่ยวกับภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีทศชาติชาดกวัดสุวรรณาราม 57

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 71

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 74

แหล่งข้อมูล 74

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 75

การเก็บรวบรวมข้อมูล 76

การวิเคราะห์ข้อมูล 76

การนำเสนอข้อมูล 77

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 4 บริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี สมัยรัชกาลที่ 3 78
โลกทัศน์ทางสังคมสมัยรัชกาลที่ 3ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี 79
บริบททางสังคมสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี 82
บทที่ 5 รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมไทย แบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 100
รหัสภาษาจิตรกรรมไทย 101
รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมี ในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 104
รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี 147
บทที่ 6 ความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร ของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 170
โลกทัศน์เป็นตัวกำหนดชีวทัศน์ 171
องค์ประกอบภาพเป็นรหัสเชิงซ้อนกำหนดรหัสภาษากิริยาท่าทาง 178
วรรณกรรมกำหนดความหมายรหัสสีกาย 181
ความมั่งคั่งของราชสำนักกำหนดรหัสอาภรณ์ และเครื่องประดับ 183
ทิศทางการใช้สายตาเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจ 185
บทที่ 7 สรุปการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 188
สรุปการวิจัย 189
อภิปรายผล 197
ข้อเสนอแนะ 204
บรรณานุกรม 206
ภาคผนวก 206
ประวัติผู้วิจัย 222

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2. ปรียบเทียบการแบ่งประเภทสัญญะตามแนวคิดของ Peirce 17
ตารางที่ 51 วิเคราะห์รหัสภาษกายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครประเภทสมมติเทพ ของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 122
ตารางที่ 5.2 วิเคราะห์รหัสภาษกายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครประเภทสามัญชน ของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 135
ตารางที่ 5.3 วิเคราะห์เรื่องที่เล่า การเลือกสรรเหตุการณ์ และรูปแบบวิธีการสื่อความหมาย ของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมไทยฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 161
ตารางที่ 6.1 พินิจพิเคราะห์โลกทัศน์เป็นตัวกำหนดรหัสภาษากาย 173

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1.1 กรอบการวิจัย 8
ภาพที่ 2.1 แสดงการศึกษาสัญศาสตร์ตามแนวคิดของ Peirce 16
ภาพที่ 2.2 แสดงกระบวนการสร้างความหมายขั้นที่ 2 ของ Barthes 18
ภาพที่ 2.3 แสดงกระบวนการสร้างความหมายระดับอุดมการณ์ 20
ภาพที่ 2.4 แผนภูมิแสดงองค์ประกอบทางการสื่อสาร
ตามแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson 26
ภาพที่ 2.5 แผนภูมิแสดงหน้าที่ทางการสื่อสาร ตามแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson 26
ภาพที่ 2.6 แผนภูมิแสดงองค์ประกอบและหน้าที่ทางการสื่อสาร
ตามแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson 30
ภาพที่ 2.7 พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม 58
ภาพที่ 2.8 เตมีย์ชาดก 60
ภาพที่ 2.9 มหาชนกชาดก 60
ภาพที่ 2.10 สุวรรณสามชาดก 61
ภาพที่ 2.11 เนมีราชชาดก 61
ภาพที่ 2.12 มโหสถชาดก 62
ภาพที่ 2.13 ภูริทัตชาดก 62
ภาพที่ 2.14 จันทกุมารชาดก และพรหมนารทชาดก 63
ภาพที่ 2.15 วิฐูรชาดก 63
ภาพที่ 2.16 กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ และทานกัณฑ์ 64
ภาพที่ 2.17 กัณฑ์วนปเวสน์ 64
ภาพที่ 2.18 กัณฑ์ชูชก 65
ภาพที่ 2.19 กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน 65
ภาพที่ 2.20 กัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทรี และกัณฑ์สักกบรรพ 66
ภาพที่ 2.21 กัณฑ์มหาราช 66
ภาพที่ 2.22 ยกขบวนไปรับพระเวสสันดร 67
ภาพที่ 2.23 กัณฑ์ฉกบัตริย์ 67
ภาพที่ 2.2 การยกขบวนกลับ 68

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 2.25 ทราวบาล วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร.. 69
ภาพที่ 2.26 แผนผังแสดงภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีทศชาติชาดกภายในพระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 70
ภาพที่ 4.1 ชาวต่างชาติห้องที่ 5 มโหสถชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 81
ภาพที่ 4.2 ชาวมลายู ห้องที่ 2 มหาชนกชาดกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 83
ภาพที่ 4.3 พ่อค้าชาวจีน ห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 84
ภาพที่ 4.4 หกกษัตริย์ ห้องที่ 16 กัณฑ์ฉกบัตริย์วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 86
ภาพที่ 4.5 ชายพิการหลังค่อม และหญิงพิการ เตี้ย ค่อม เทยห้องที่ 9 ทานกัณฑ์ กัณฑ์หิมพานต์และกัณฑ์ทศพรวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 87
ภาพที่ 4.6 ไพร่ ห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 88
ภาพที่ 4.7 เรือสำเภาจีนห้องที่ 2มหาชนกชาดกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 89
ภาพที่ 4.8 เรือสำเภาจีนห้องที่ 9 กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ และกัณฑ์ทศพร วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 90
ภาพที่ 4.9 เรือสำเภาจีนห้องที่ 11 กันต์ชูชกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 90
ภาพที่ 4.10 ชาวตะวันตก และคนป่าห้องที่ 5มโหสถชาดกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 92
ภาพที่ 4.11 หน้าบันศาลา ห้องที่ 3สุวรรณสามชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 94
ภาพที่ 4.12 การศึกษาเล่าเรียน ห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 95
ภาพที่ 4.13 ชูชกสูบฝิ่น ห้องที่ 14 กัณฑ์มหาราช วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 97
ภาพที่ 4.14 ศาลพระภูมิและศาลเจ้า ห้องที่ 9กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์และทานกัณฑ์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 98
ภาพที่ 5.1 เนมีราชพระโพธิสัตว์ ห้องที่ 4เนมีราชชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 107
ภาพที่ 5.2 สุวรรณสามพระโพธิสัตว์ ห้องที่ 3สุวรรณาสามชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 109
ภาพที่ 5.3 ภูริทัตพระโพธิสัตว์ ห้องที่ 6 ภูริทัตชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 110
ภาพที่ 5.4 ท้าวสักกเทวราช ประสาทพรให้นางผุสดี ห้องที่ 9 กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ และทานกัณฑ์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 112
ภาพที่ 5.5 พระพรหม ห้องที่ 4 เนมีราชชาดก วัดสุวรรณาราม จังหวัดกรุงเทพมหานคร 114

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 5.6 เทวดา ห้องที่ 4 เนมีราชชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 116
ภาพที่ 5.7 ปุณณกะยักษ์ห้องที่ 8 วิธูรชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 118
ภาพที่ 5.8 พระเวสสันดร พระนางมัทรี พระชาลี และพระกัณหาห้องที่ 10 กัณฑ์วนปเวสน์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 120
ภาพที่ 5.9 ฤาษีห้องที่ 12 กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 125
ภาพที่ 5.10 พราหมณ์ ห้องที่ 16กัณฑ์ฉกบัตริย์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 127
ภาพที่ 5.11 ขุนนาง ห้องที่ 5มโหสถชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 128
ภาพที่ 5.12 ทหาร ห้องที่ 16กัณฑ์ฉกบัตริย์ วัดสุวรรราราม กรุงเทพมหานคร 130
ภาพที่ 5.13 ข้าทาสบริวาร ห้องที่ 16 กัณฑ์ฉกบัตริย์ วัดสุวรรราราม กรุงเทพมหานคร 131
ภาพที่ 5.14 ไพร่ห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 133
ภาพที่ 5.15 เรือนร่างที่เล่าเรื่อง ห้องที่ 4เนมีราชชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 137
ภาพที่ 5.16 พระนาทรพรหมห้องที่ 7จันทกุมารชาดก วัดสุวรรณารามกรุงเทพมหานคร 139
ภาพที่ 5.17 พราหมณ์ชูชก ห้องที่ 12 กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 143
ภาพที่ 5.18 พราหมณ์ชราชูชกเรือนร่างประเภทสามัญชน ห้องที่ 14กัณฑ์มหาราช วัดสุวรรณารามกรุงเทพมหานคร 144
ภาพที่ 5.19 พราหมณ์ชราชูชก เรือนร่างแบบขุนนางชั้นสูงห้องที่ 14กัณฑ์มหาราช วัดสุวรรณารามกรุงเทพมหานคร 145
ภาพที่ 5.20 ภาพมารผจญ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 149
ภาพที่ 5.21 ประสูติวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 151
ภาพที่ 5.22 ออกมหาภิเนษกรมณ์วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 152
ภาพที่ 5.23 ภาพไตรภูมิ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 153
ภาพที่ 5.24 ภาพเทพชุมนุมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 154
ภาพที่ 5.25 ฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธร คนธรรพ์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 155
ภาพที่ 5.26 มโหสถชาดกรบชนะพราหมณ์เกวัฏห้องที่ 5 มโหสถชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 159

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 6.1 สุวรรณสามต้องศรพระเจ้าปิลยักษ์ ห้องที่ 3 สุวรรณสามชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 173
ภาพที่ 6.2 พราหมณ์ชูชก ห้องที่ 12กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 176
ภาพที่ 6.3 ทหาร 101 หัวเมือง ห้องที่ 5มโหสถชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 177
ภาพที่ 6.4 เทวดาเกี้ยวพาราสี ห้องที่ 4เนมีราชชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 179
ภาพที่ 6.5 พระอินทร์ ห้องที่ 13 กัณฑ์มัทรี วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 183
ภาพที 6.6 อาภรณ์ของเหล่าขุนนาง ห้องที่ 5มโหสถชาดก วัดสุวรรณราม กรุงเทพมหานคร 184
ภาพที่ 6.7 พระเจ้ากรุงสัญชัย พระนางผุสดี และพระเวสสันดร ห้องที่ 9 กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ และทานกัณฑ์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร 186

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

กระแสแห่งโลกดิจิทัล ทำให้สื่อใหม่ๆ เกิดขึ้นอย่างมากมาย ภูมิทัศน์สื่อ (Media landscape) เกิดการเปลี่ยนแปลง รูปแบบการสื่อสารทางสังคมและวัฒนธรรมเกิดการปรับตัวไปตามกระแสการพลวัตของสื่อ ดังจะเห็นได้จากพฤติกรรมการสื่อสารที่มิใช่แค่การแลกเปลี่ยนสารระหว่างกัน แต่กิจกรรมการสื่อสารนั้นจะเกี่ยวข้องกับการสร้าง (creation) และการแลกเปลี่ยนความหมาย (meaning exchange) ระหว่างกัน ผ่านภาษาพูด ภาษาเขียน ตลอดจนภาษากาย ที่สร้างขึ้นจากข้อตกลงร่วมกันของสังคมหนึ่งๆ เพื่อการสร้างความหมายหรือสื่อถึงวัตถุ เหตุการณ์ เรื่องราว หรือความรู้สึกนึกคิดที่ต้องการสื่อสารไปยังผู้รับสาร ดังนั้นการสื่อสารจึงมีความเกี่ยวข้องกับภาษาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

สวนิต ยมาภัย (2538, น. 36-41) อธิบายว่า ภาษาที่นำมาใช้ในการสื่อสารระหว่างกันในชีวิตประจำวันของมนุษย์แบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ วัจนภาษา (Verbal language) เป็นภาษาถ้อยคำที่มนุษย์กำหนดขึ้นตามข้อตกลงร่วมกัน เพื่อใช้แทนมโนภาพของสิ่งต่างๆ ซึ่งสามารถรับรู้ได้ทางประสาทสัมผัส และอวัจนภาษา (Non-verbal language) เป็นภาษาที่ไม่ใช้ถ้อยคำ เป็นภาษาที่สื่อสารผ่านกิริยาอาการต่างๆ ที่มนุษย์ใช้ เพื่อสื่ออารมณ์ ความรู้สึก ความต้องการ ของตนให้ผู้อื่นเกิดการรับรู้ อวัจนภาษา เรียกอีกนัยหนึ่งว่า ภาษากาย (Body language) ซึ่งในทางการสื่อสารยังหมายรวมถึงภาษาภาพ และภาษาสัญลักษณ์

ภาษากาย เป็นภาษาอีกรูปแบบหนึ่งที่มนุษย์นำมาใช้ในการสื่อสารระหว่างกันเพื่อแสดงความรู้สึก นึกคิดไปยังผู้ที่ต้องการสื่อสารด้วย ทั้งนี้เพื่อให้เกิดการรับรู้ในวัตถุประสงค์หรือความต้องการของตน ภาษากายเป็นภาษาที่ใช้กิริยาท่าทาง หรือสัญญาณทางร่างกายของมนุษย์ โดยบ่งบอกถึงบุคลิกภาพ พฤติกรรม รวมทั้งบทบาททางสังคม นอกจากนั้นภาษากายจะมีลักษณะแตกต่างกันไปตามแต่ละวัฒนธรรมทางสังคม เช่นเดียวกับภาษาพูด ภาษากายจึงเป็นการแสดงออกทางกิริยาท่าทางอย่างหนึ่งที่อาจมีความหมายในวัฒนธรรมหนึ่งหรือไม่มีความหมายในอีกวัฒนธรรมหนึ่งได้เช่นกัน

สังคมไทยมีการใช้ภาษากายในการสื่อสารบอกเล่าทัศนคติ ความเชื่อ อุดมการณ์ ความสัมพันธ์ทางสังคมในแบบของตนเองมาอย่างยาวนาน เช่น การหมอบกราบ การหมอบคลาน การไหว้ การมองหน้าจ้องตา การชี้นิ้ว เป็นต้น ซึ่งมีความสัมพันธ์กับเรื่องราวทางบริบทสังคม ประวัติศาสตร์ ศาสนา และศิลปวัฒนธรรมในแต่ละยุคสมัย

การใช้ภาษากายในสังคมไทยส่วนใหญ่เป็นการสื่อสารผ่านภาษาภาพหรือภาษาสัญลักษณ์ ดังที่ปรากฏในสื่อสาธารณะมาตั้งแต่อดีตในรูปแบบของงานจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถาน เป็นสื่อสาธารณะที่สังคมไทยในอดีตนำมาใช้เพื่อสื่อสารและสะท้อนกิจกรรมทางสังคม โดย กฤษณ์ ทองเลิศ (2554, น. 74-88) อธิบายว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีล้วนใช้ระบบสัญลักษณ์ผ่านรหัสภาษากายในการสื่อความหมาย บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับคติธรรม คำสอนทางพระพุทธศาสนา รวมทั้งบริบททางสังคม ณ ช่วงเวลานั้น

การรังสรรค์ภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทย จิตรกรตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันนิยมใช้เรือนร่างตัวละครมาประกอบการเล่าเรื่อง เพื่อสื่อความหมายให้รับรู้ อารมณ์ ความรู้สึก เนื้อหาเรื่องราว วิถีการดำเนินชีวิต ผ่านรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่นที่ปรากฏบนเรือนร่างของตัวละครในแง่มุมต่างๆ ดังจะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี จะใช้รหัสภาษากาย หรือภาษาจิตรกรรมไทย เรียกว่า ‘นาฏลักษณ์’ ซึ่ง ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2536, น. 56-61) อธิบายว่า นาฏลักษณ์เป็นภาษาจิตรกรรมไทยที่แสดงเรื่องราวโดยอาศัยไวยากรณ์ทางภาษาจิตรกรรมไทยในการประกอบสร้างความหมาย

ทั้งนี้นาฏลักษณ์เทียบเคียงได้กับรูปประโยคทางภาษา โดยนาฏลักษณ์จะทำหน้าที่เล่าเรื่อง และสื่อความหมายเรื่องราวหรือเหตุการณ์ในแต่ละตอนของวรรณกรรม ดังวรรณกรรมทางพุทธศาสนาทศชาติชาดกเรื่องเตมีย์จะใช้กลุ่มตัวนาฏลักษณ์เล่าเรื่อง โดยจิตรกรจะเขียนภาพลักษณะเดียวกันในการเล่าเรื่อง เช่น รูปยกราชรถจะเขียนเป็นรหัสภาษากายเฉพาะของเรื่องเตมีย์ที่จิตรกรจะเขียนนาฏลักษณ์ในลักษณะเดียวกัน คือ พระเตมีย์ยืนยกขาซ้าย และใช้มือขวาจับปลายด้านหนึ่งของราชรถไว้เหนือศีรษะ เป็นต้น นอกจากนั้น เสมอชัย พูลสุวรรณ (2541, น. 29) ยังได้อธิบายขยายความว่า นาฏลักษณ์ เป็นการใช้รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างภายนอกเชิงสัญลักษณ์ ผ่านรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น เพื่อสื่อให้เห็นคุณค่า พลังการจำแนกให้รับรู้ฐานะ และบทบาทของตัวละคร

สำหรับภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยนั้นถือว่าเป็นสื่อสาธารณะที่มีคุณค่าในเชิงพุทธศิลป์ เป็นงานศิลปะที่แสดงถึงความรู้ ความสามารถ วัฒนธรรม ประเพณี วิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคม ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยเป็นเสมือนกระจกสะท้อนภาพเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัย หากศึกษาในแง่มุมของสื่อสาธารณะที่นำมาใช้เพื่อการสื่อสารร่วมกันในสังคมของไทย

ดังที่ สันติ เล็กสุขุม (2548, น. 8) อธิบายว่า จิตรกรรมฝาผนังไทยเป็นเสมือนภาพอดีต ที่เป็นข้อมูลบันทึกทัศนคติ และความรู้สึกนึกคิดของจิตรกรในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของสังคมที่ร่วมสมัย จึงเท่ากับเป็นการศึกษาอดีตจากภาพอดีต แม้เป็นภาพนิ่งแต่ก็เสมือนมีชีวิตหากนำมาลำดับเรียบเรียงจะทำให้เข้าใจบริบททางสังคมในอดีตได้มากยิ่งขึ้น

นอกจากนั้นภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยยังเป็นสื่อที่นำเสนอเนื้อหา และเรื่องราวที่ยึดโยงกับนิทานปรัมปราคติทางพุทธศาสนา โดยจิตรกรจะใช้รูปแบบการเขียนภาพที่แสดงเรื่องราวต่อเนื่องกันไป และมีการสอดแทรกอุบายคำสอนทางพุทธศาสนา เพื่อให้เกิดความศรัทธา ความเชื่อมั่นในเรื่องบาปบุญ โดยสันติ เล็กสุขุม (2548, น. 18-19) อธิบายเพิ่มเติมว่า รูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยมีการสืบทอดกันมายาวนานจนกลายเป็นแบบแผนประเพณี มีกฎเกณฑ์จนกลมกลืนเป็นเอกภาพระหว่างเนื้อหาเรื่องราว (content) กับรูปแบบลักษณะทางภาษาจิตรกรรมไทย (form) จนล่วงมาถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของงานจิตรกรรมไทยฝาผนังอันเกิดจากการปรับตัวตามโลกทัศน์แบบตะวันตกที่พรั่งพรูสู่บริบทสังคมไทย จนเกิดกระแสใหม่ๆ ที่นิยมเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเกี่ยวกับพุทธประวัติ ไตรภูมิโลกสันฐาน และทศชาติชาดก ในแนวสัจนิยม (realistic)

สำหรับทศชาติชาดกเป็นนิทานปรัมปราคติหรืออุดมคติตามศรัทธาความเชื่อในศาสนาพุทธ จะผูกเรื่องธรรมะไว้ในรูปแบบของบันเทิงนิทาน จูงใจให้เกิดศรัทธาคล้อยตามความดีงามในเนื้อเรื่อง และเพลิดเพลินดั่งได้ชมมหรสพ คือนิทานชาดก 550 เรื่อง เป็นชาดกชุดใหญ่ โดยมีชาดก 10 เรื่องสุดท้าย เรียกว่า ทศชาดก หรือ ทศชาติชาดก ซึ่งมีเนื้อหาสาระสำคัญเกี่ยวกับการบำเพ็ญทศบารมีใน 10 ชาติสุดท้ายของพระโพธิสัตว์ ก่อนที่จะเสวยชาติเป็นพระโพธิสัตว์สิทธัตถะ และออกผนวชจนตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า โดยทศบารมี 10 ประการ ได้แก่ ทานบารมี ศีลบารมี เนกขัมมบารมี ปัญญาบารมี วิริยะบารมี ขันติบารมี สัจจบารมี อธิษฐานบารมี เมตตาบารมี และอุเบกขาบารมี

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (2543, น. 167) ทรงแสดงพระราชวินิจฉัยไว้ว่า พระอารามต่างๆ ในประเทศไทยมีภาพเขียนบนฝาผนังอยู่มาก พระอุโบสถที่ประดิษฐานพระพุทธปฏิมา มักจะมีภาพแสดงเรื่องไตรภูมิ มีสวรรค์ชั้นต่างๆ และภูมิอื่นๆ อยู่ที่ด้านผนังหุ้มกลองหลังพระปฏิมา ด้านหน้าพระปฏิมานิยมทำภาพมารวิชัย ส่วนด้านข้างมักจะเป็นภาพเล่าเรื่องต่างๆ เป็นภาพพุทธประวัติบ้าง ภาพชาดกบ้าง ภาพวรรณคดีบ้าง ที่มีมากที่สุดคือ ภาพทศชาติ ซึ่งแสดงถึงพระโพธิสัตว์บำเพ็ญบารมีต่างๆ ภาพเหล่านี้ถือได้ว่าเป็นภาพสำหรับประกอบคำสอนของพระสงฆ์ ซึ่งมักจะใช้เรื่องสาธกในการแสดงพระธรรมเทศนา ทำให้ผู้ฟังเห็นภาพประกอบไปด้วย และเกิดความซาบซึ้งในรสพระธรรมยิ่งขึ้น และทรงพระราชวินิจฉัยเพิ่มเติมว่า “ในการศึกษา

ความคิดเรื่องทศชาติหรือเรื่องบารมีในประเทศไทย การดูภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงมีส่วนช่วยในการตีความอธิบายคติความเชื่อในสังคมได้" ดังนั้นภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยจึงเป็นผลงานที่รังสรรค์ขึ้นภายใต้บริบททางสังคม เป็นผลงานที่จิตรกรนำมาใช้เพื่อแสดงออกทางความคิด และสอดแทรกวิถีการดำเนินชีวิต ความศรัทธา และความเชื่อต่างๆ ของยุคสมัยนั้นๆ บันทึกลงในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย ถึงแม้ภาพจิตรกรรมไทยจะมีจุดมุ่งหมายของการรังสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชา แต่ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยก็ยังทำหน้าที่สื่อสารให้รับรู้ถึงบริบทของสังคมไทยในช่วงเวลานั้นๆ ด้วย

จากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยดังกล่าว หากพินิจพิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่นำรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น มาประกอบสร้างความหมายให้รับรู้เกี่ยวกับทศบารมีของพระโพธิสัตว์ ดังที่ ปริตตา เฉลิมเผา กออนันตกูล (2555, น. 147-150) อธิบายว่า จิตรกรรมไทยแบบประเพณีมีลักษณะการใช้ภาษาเชิงสัญลักษณ์มาประกอบสร้างให้มีความหมาย ผ่านรหัสภาษากาย (form) ในการบอกเล่าเรื่องราว (content) สอดคล้องกับ Saussure (1960) ที่เสนอว่า สัญญะส่วนนี้เป็นสิ่งที่ปรากฏมองเห็นได้ (รหัสภาษากาย) ก็คือ ตัวหมาย (signifier) และเมื่อนำมาประกอบสร้างเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสิ่งที่มองไม่เห็นแต่รับรู้ความหมายได้ โดยผ่านการรับรู้เชิงวัฒนธรรม (วรรณกรรมทศชาติชาดก) ส่วนนี้ก็คือ ตัวหมายถึง (signified) ที่ทำให้รับรู้เรื่องราวเกี่ยวกับทศบารมีของพระโพธิสัตว์ได้อย่างเข้าใจแม้จะไม่มีการใช้วัจนภาษา

ดังนั้นจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจึงเป็นสื่อที่ใช้ระบบภาษาที่มีกระบวนการสร้างความหมาย (signification) โดยใช้ ตัวหมาย (signifier) ในรูปของรหัสภาษากายที่ปรากฏให้เห็น และตัวหมายถึง (signified) ที่มีลักษณะเป็นนามธรรมอันเป็นภาพที่เกิดขึ้นในใจหรือความคิดคำนึง เป็นสิ่งที่จับต้องไม่ได้ ซึ่งทั้งตัวหมาย และตัวหมายถึง จะมีการยึดโยงกันอยู่ด้วยข้อตกลงทางบริบทสังคมทำให้สื่อสารกันได้ กระบวนการสร้างความหมายจะเกิดขึ้น 2 ลักษณะ คือ ความหมายโดยตรง (denotative meaning) เป็นขั้นแรกของการสร้างความหมาย ผ่านรหัสภาษากาย ได้แก่ รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น ของตัวละคร ส่วนขั้นที่สองคือความหมายโดยแฝง (connotative meaning) เป็นความหมายเชิงวัฒนธรรมระหว่างผู้รับสารและผู้ส่งสาร ที่มีความหมายในเชิงมายาคติ (myth) ของพระพุทธศาสนา และเมื่อนำกระบวนการสร้างความหมายทางสังคมหรือนำมายาคติมาตอกย้ำหรือผลิตซ้ำบ่อยๆ จะนำไปสู่ความหมายในระดับอุดมการณ์ (ideology) ซึ่งอุดมการณ์ในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีเกิดขึ้นจากผู้อุปถัมภ์ที่เป็นชนชั้นสูงทางสังคมเป็นผู้กำหนดสารให้จิตรกรเป็นผู้ผลิตสื่อ ตามแนวความคิดของตนและความเชื่อในเรื่องหลักธรรม คำสอนทางพุทธศาสนา การศึกษาครั้งนี้จะทำให้รับรู้อุดมการณ์

คติความเชื่อทางบริบทสังคมไทยที่สะท้อนผ่านรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

นอกจากการทำหน้าที่ดังกล่าวมาแล้ว จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณียังเป็นสื่อที่ถูกรังสรรค์ขึ้นเพื่อการโน้มน้าวใจ ให้คนไทยดำรงวิถีชีวิตตามหลักธรรมคำสอนของพระพุทธศาสนา โดย กฤษณ์ ทองเลิศ (2557, น. 148-157) อธิบายว่า จิตรกรรมไทยแบบประเพณีเป็นสื่อเพื่อการโน้มน้าวใจผู้รับสารให้ดำเนินวิถีชีวิตในการประพฤติปฏิบัติตนเป็นคนดีของสังคม เป็นวาทศิลป์เชิงภาพ (visual rhetoric) ที่ใช้รหัสภาษาภาพกำกับการตีความให้รับรู้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ปรากฏโดยตรง และความหมายโดยแฝงผ่านรหัสภาษากาย รหัสภาษากายในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี มีรูปแบบโครงสร้างทางภาษาที่มีระเบียบ แบบแผน ตามจารีตประเพณีในการเขียนภาพจิตรกรรมไทย แต่อาจมีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างย่อยภายในไปตามการถ่ายทอดการเขียนภาพจากบรมครูของจิตรกรแต่ละสำนัก แต่การสื่อความหมายเนื้อหาเรื่องราวจะยังคงเป็นไปตามวรรณกรรมกำหนด

โดยเฉพาะเมื่อเพ่งพินิจลงไปในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งถือว่าเป็นยุคทองและเป็นต้นแบบของงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่ได้รับการยกย่องว่าแสดงออกซึ่งคุณค่าทางศิลปะอย่างดีเยี่ยม ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ, (2525, น. 38) และ สันติ เล็กสุขุม (2548, น. 77) อธิบายว่า เป็นยุครุ่งเรืองของงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เนื่องจากสภาพเศรษฐกิจของไทยที่ดี มีการติดต่อค้าขายกับต่างประเทศ มีรายได้และเงินตราเข้าประเทศ ยังผลให้เกิดการทำนุบำรุงบ้านเมือง โดยเฉพาะด้านศาสนามีการสร้างและปฏิสังขรณ์ วัดวาอารามต่างๆ จากราชสำนัก ทำให้เกิดงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีที่มีพัฒนาการจากการสืบทอดรูปแบบมาจากสมัยอยุธยาจนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ซึ่งถือได้ว่าเป็นยุคเริ่มต้นของการวางระเบียบแบบแผนในการรังสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี อันเกิดจากคตินิยมทางศิลปะของราชสำนัก การรังสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีตามพระอารามหลวงในพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว และอยู่ในพระเนตรพระกรรณ จะมีความงดงามและเป็นแบบฉบับตามพระราชนิยม อีกทั้งมีการแสดงออกทางความคิด ฝีมือ รวมทั้งอารมณ์ความรู้สึกส่วนตัวของจิตรกรชั้นบรมครูที่ถ่ายทอดลงไปในผลงานอย่างประณีต วิจิตรบรรจง

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงมีพระราชศรัทธาในการทำนุบำรุงพระบวรพุทธศาสนา วัดสุวรรณารามก็เป็นวัดหนึ่งที่ทรงโปรดให้จิตรกรชั้นบรมครูเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ ดังที่ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2525, น. 9-11) อธิบายว่า ตอนผนังระหว่างหน้าต่าง เรื่องทศชาติชาดก เขียนโดยจิตรกรเอกสมัยรัชกาลที่ 3 และมีการเขียนประชันกันของ 2 จิตรกรชั้นบรมครูด้านจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แก่ หลวง

วิจิตรเจษฎา หรือครูทองอยู่ และหลวงเสนีย์บริรักษ์ หรือครูคงแป๊ะ ซึ่งสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ทรงบันทึกถึงภาพเขียนที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม โดยกล่าวถึงจิตรกรทั้ง 2 คน ว่า “หลวงวิจิตรเจษฎาหรือครูทองอยู่นี้ไม่มีที่สงไสย พวกช่างเรียกว่าครูทองอยู่ เป็นมือคู่ขันกับคงแป๊ะเขียนประชันกันร่ำไป เช่นที่ในพระอุโบสถวัดอรุณ ซึ่งเพลิงไหม้เสียแล้ว เขียนห้องเคียงกันเรื่องมโหสถ คงแป๊ะเขียนห้องอุโมงค์ ครูทองอยู่เขียนห้องชักรอกเตี้ยคร่อม แล้วไปเขียนประชันกันที่วัดสุวรรณารามอยู่เคียงกันอีก ครูทองอยู่เขียนเนรีราช คงแป๊ะเขียนมโหสถ ยังคงอยู่ดูดีจนทุกวันนี้” จิตรกรที่เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบถวัดสุวรรณาราม นอกจากครูทองอยู่และครูคงแป๊ะแล้วยังมีจิตรกรฝีมือดีชั้นบรมครูอีกหลายท่านร่วมเขียน ซึ่งไม่ปรากฏชื่อไว้เป็นหลักฐาน ดังนั้น การศึกษารหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี จากภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เรื่องทศชาติชาดก ของวัดสุวรรณาราม ซึ่งถือได้ว่าเป็นแหล่งรวบรวมผลงานของจิตรกรเอกฝีมือชั้นบรมครูแห่งยุคสมัยของงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่เจริญรุ่งเรืองสูงสุด จะทำให้เข้าใจได้อย่างลึกซึ้งต่อการใช้รหัสภาษากายในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในฐานะการสื่อสารเชิงสัญญะ

นอกจากการศึกษารหัสภาษากายในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 จะทำให้เข้าใจบริบททางสังคมไทยตามแง่มุมความคิดของจิตรกรที่นำมาประกอบสร้างไว้ในภาพจิตรกรรมฝาผนังแล้ว ยังทำให้เข้าใจภาพจิตรกรรมฝาผนังในฐานะสื่อเพื่อการโน้มน้าวใจตามแบบจำลองเชิงพิธีกรรม (ritualistic model) ดังที่ กาญจนา แก้วเทพ (2553, น. 21-25) อธิบายว่า การสื่อสารคือการผลิตและการแลกเปลี่ยนความหมายระหว่างผู้ที่เข้ามาสื่อสารกัน (production and exchange of meaning) โดยมองว่าเนื้อหาสาระที่อยู่ในตัวบท (text) นั้น เกิดจากการประกอบสร้างความหมายจากทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารทั้งในฐานะของผู้ส่งสารและผู้รับสาร ดังนั้นเมื่อผู้ส่งสารใช้ระบบสัญญะต่างๆ มาประกอบสร้างเนื้อหาสาร (encoding) เนื้อหาสารนั้นจะสมบูรณ์ก็ต่อเมื่อไปมีปฏิสัมพันธ์กับผู้รับสาร และผู้รับสารจะต้องใช้ระบบสัญญะต่างๆ ในการถอดความเนื้อหาสารนั้น (decoding) ดังที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าการสื่อความหมายของภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี ตามวิธีการศึกษาเชิงสัญวิทยา ที่มองว่าผู้ใดก็ตามที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับการสื่อความหมายไม่ว่าฐานะผู้ส่งสารหรือผู้รับสารต่างก็เป็นผู้ใช้ และหรือ ผู้ตีความหมาย (Interpreter) ทั้งสิ้น การสื่อสารจึงเป็นกระบวนการสร้างความหมายไม่ว่าจะมาจากขั้นตอนของการใช้รหัสหรือการถอดรหัส โดยจะมุ่งให้ความสนใจกับการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) จากกระบวนการสร้างตัวบทที่มาจากบริบททางวัฒนธรรมของผู้ส่งสาร ไปจนถึงกระบวนการถอดความหมายตัวบทจากบริบททางวัฒนธรรมของผู้รับสาร

ดังนั้นการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งหวังที่จะทำความเข้าใจรหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งเป็นการแสวงหาความรู้เกี่ยวกับการใช้รหัสภาษากายเพื่อการเล่าเรื่องเกี่ยวกับทศบารมีของพระโพธิสัตว์ โดยมีนิทานปรัมปราคติทศชาติชาดกเป็นตัวกำกับ (anchorage) ในการตีความหมาย นอกจากนั้นการศึกษาครั้งนี้จะทำให้เข้าใจสภาพแวดล้อมบริบททางสังคมในสมัยรัชกาลที่ 3 เพื่อเป็นพื้นฐานความรู้ในการนำมาอธิบายวิธีการใช้รหัสภาษากาย ในการโน้มน้าวใจให้เกิดการประพฤติปฏิบัติตนตามหลักธรรม คำสอนทางพระพุทธศาสนา และความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาครั้งนี้สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดในการแสวงหาองค์ความรู้ใหม่ๆ ด้านการใช้รหัสภาษากายเพื่อการสื่อความหมายในบริบททางสังคมของไทยในปัจจุบัน รวมทั้งสามารถนำข้อค้นพบจากการวิจัยเป็นแนวทางให้ผู้สร้างสรรค์ ออกแบบ และผลิตสื่อด้านนิเทศศาสตร์ นำไปประยุกต์ใช้ในด้านการสร้างสรรค์สื่อ ที่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ผ่านรหัสภาษากายในสื่อดั้งเดิม (traditional media) หรือสื่อใหม่ (new media) ตลอดจนการนำความรู้ที่ได้รับมาพัฒนาด้านการเรียนการสอนทางนิเทศศาสตร์ในรายวิชาที่มีเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับการใช้รหัสภาษากายเป็นภาษาในการสื่อความหมาย

2. วัตถุประสงค์การวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาบริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

2.2 เพื่อศึกษารหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

2.3 เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

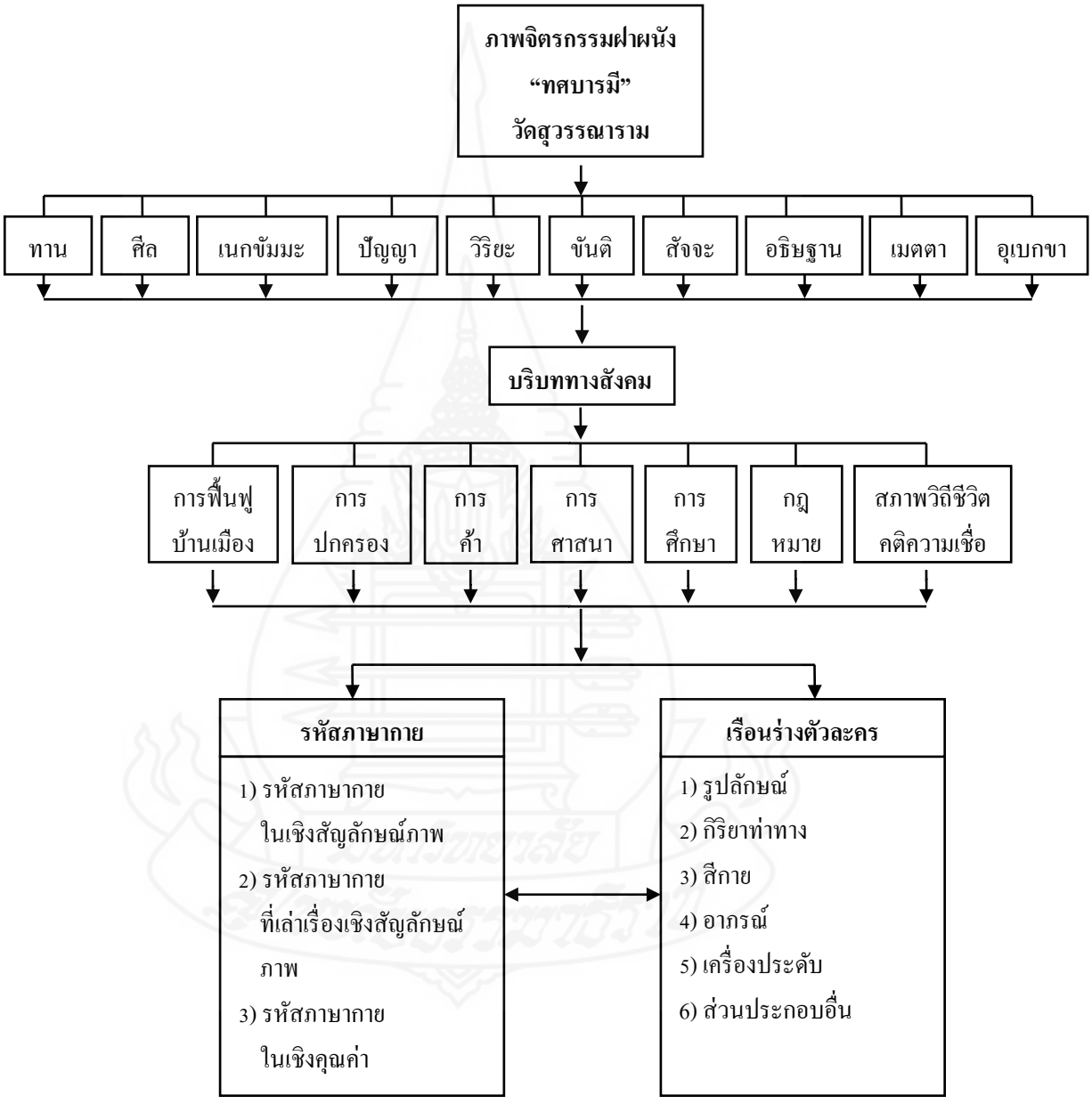
3. คำถามการวิจัย

3.1 บริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีลักษณะเป็นอย่างไร

3.2 รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีลักษณะเป็นอย่างไร

3.3 บริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีความสัมพันธ์กันอย่างไร

4. กรอบการวิจัย



ภาพที่ 1.1 กรอบการวิจัย

5. ขอบเขตการวิจัย

5.1 ด้านเนื้อหา ได้แก่

5.1.1 บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินวิถีชีวิตในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เรื่องทศชาติชาดก ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร

5.1.2 รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครเกี่ยวกับการบำเพ็ญทศบารมี 10 อดีตชาติสุดท้ายของพระโพธิสัตว์ ได้แก่ ทานบารมี ศีลบารมี เนกขัมมบารมี ปัญญาบารมี วิริยบารมี ขันติบารมี สัจจบารมี อธิษฐานบารมี เมตตาบารมี และอุเบกขาบารมี ที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่องทศชาติชาดก ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร

5.2 ด้านแหล่งข้อมูล ได้แก่ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่อง ทศชาติชาดก ที่ได้รับการยอมรับและยกย่องว่าเป็นผลงานที่เจริญรุ่งเรืองสูงสุดของงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี รวมทั้งยังเป็นแหล่งที่รวมผลงานของจิตรกรเอกชั้นบรมครูที่ร่วมกันเขียนไว้ในแต่ละห้อง แหล่งข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีที่ศึกษาอยู่บริเวณผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้านใต้ขอบหน้าต่าง จำนวน 17 ห้อง ดังนี้

1) ห้องที่ 1 เตมีย์ชาดก (Temiya)

2) ห้องที่ 2 มหาชนกชาดก (Mahajanaka)

3) ห้องที่ 3 สุวรรณสามชาดก (Sama)

4) ห้องที่ 4 เนมีราชชาดก (Nimi)

5) ห้องที่ 5 มโหสถชาดก (Mahosadha)

6) ห้องที่ 6 ภูริทัตชาดก (Bhuridatta)

7) ห้องที่ 7 จันทกุมารชาดก (Canda humara) และพรหมนารทชาดก (Narada)

8) ห้องที่ 8 วิฐูรชาดก (Vidhura)

9) ห้องที่ 9 กัณฑ์ทศพร (Ten boons) กัณฑ์หิมพานต์ (Himavanta) และทานกัณฑ์ (Giving away)

10) ห้องที่ 10 กัณฑ์วนปเวสน์ (Arrival at the forest's edge)

11) ห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชก (Jujaka)

12) ห้องที่ 12 กัณฑ์จุลพน (Light forest) และกัณฑ์มหาพน (Deep forest)

13) ห้องที่ 13 กัณฑ์กุมาร (The children) กัณฑ์มัทรี (Maddi) และกัณฑ์สักกบรรพ (Sakka)

14) ห้องที่ 14 กัณฑ์มหาราช (The great king)

15) ห้องที่ 15 ยกขบวนไปรับพระเวสสันดร (The procession to bring vessantara home)

16) ห้องที่ 16 กัณฑ์ฉกบัตริย์ (The royal six reunited)

17) ห้องที่ 17 การยกขบวนกลับ (The return to the city)

6. นิยามศัพท์

6.1 ทศบารมี หมายถึง การประพฤติปฏิบัติของพระโพธิสัตว์ใน 10 ชาติสุดท้าย ก่อนเสวยชาติเป็นพระโพธิสัตว์สิทธัตถะ ได้แก่ ทานบารมี ศีลบารมี เนกขัมมบารมี ปัญญาบารมี วิริยบารมี ขันติบารมี สัจจบารมี อธิฐานบารมี เมตตาบารมี และอุเบกขาบารมี

6.2 บริบททางสังคม หมายถึง สภาพแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินวิถีชีวิต ได้แก่ การฟื้นฟูบ้านเมือง การปกครอง การค้า การศาสนา การศึกษา กฎหมาย และสภาพวิถีชีวิต คติความเชื่อ ในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เรื่องทศชาติชาดกของวัดสุวรรณาราม

6.3 รหัสภาษากาย หมายถึง การใช้รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น เป็นภาษาสัญลักษณ์ภาพในการทำหน้าที่เล่าเรื่อง และสื่อความหมายเชิงคุณค่า รวมทั้งพลังการจำแนกให้รับรู้ฐานะ และบทบาทของตัวละครที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

6.3.1 รหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ภาพ หมายถึง การใช้ลักษณะรูปลักษณ์ภายนอก กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น มาประกอบสร้างความหมายให้รับรู้ประเภทของตัวละครนั้น

6.3.2 รหัสภาษากายที่เล่าเรื่องเชิงสัญลักษณ์ภาพ หมายถึง การใช้ลักษณะรูปลักษณ์ภายนอก กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่นของตัวละคร มาประกอบสร้างเป็นกลุ่มเหตุการณ์ย่อยๆ ในการเล่าเรื่องเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่ง

6.3.3 รหัสภาษากายในเชิงคุณค่า หมายถึง การบรรจุคุณสมบัติทางกายภาพ ได้แก่ รูปลักษณ์ภายนอก กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น กับตัวละครที่แตกต่างกัน โดยการอ้างอิงกับเนื้อหาเรื่องราว เพื่อการสร้างรับรู้ในตัวละครนั้น

6.4 เรือนร่างตัวละคร หมายถึง ภาพตัวละครที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ที่สร้างขึ้นจากความสัมพันธ์ระหว่างเส้น ลวดลาย และทัศน

ธาตุทางศิลปะ เพื่อหลอมรวมกันขึ้นมาเป็นเรือนร่างของตัวละคร ได้แก่ รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น ที่สื่อความหมายเชิงคุณค่าของตัวละครนั้นๆ

6.5 จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 หมายถึง ภาพวาดระบายสีที่เขียนภาพตามแบบแผนจารีตประเพณีของไทยในสมัยรัชกาลที่ 3 ลงบนฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณราม แสดงเนื้อหาเรื่องราววรรณกรรมทางพุทธศาสนา เรื่องทศชาติชาดก เกี่ยวกับการบำเพ็ญทศบารมีในสิบอดีตชาติสุดท้ายของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า

7. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

7.1 ความรู้เกี่ยวกับบริบททางสังคมสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

7.2 ความรู้เกี่ยวกับรหัสภาษากายที่สะท้อนผ่านเรือนร่างตัวละครในภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3

7.3 เป็นแนวทางในการสร้างพื้นฐานความรู้การใช้รหัสภาษากายที่สะท้อนผ่านเรือนร่างตัวละครบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 ไปสู่การออกแบบตัวละครในงานนิเทศศาสตร์

7.4 เป็นแนวทางในการพัฒนาเนื้อหาสาระด้านการเรียนการสอนทางนิเทศศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารผ่านสัญญะและรหัสภาษากาย

7.5 เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ การออกแบบ และผลิตสื่อด้านสื่อสารมวลชนตลอดจนการประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์สื่อต่างๆ ที่เกี่ยวกับสื่อสารผ่านรหัสภาษากาย

7.6 เป็นแนวทางในการพัฒนาต่อยอดในการแสวงหาความรู้ใหม่ ในด้านการใช้รหัสภาษากาย เพื่อการสื่อความหมายในบริบททางสังคมไทยในปัจจุบัน

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยเรื่อง รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3ผู้วิจัยทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องมาใช้ในการศึกษา ดังนี้

1. แนวทางการศึกษาเชิงสัญวิทยา
2. แนวคิดเกี่ยวกับแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson
3. แนวคิดเกี่ยวกับเรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี
4. แนวคิดเกี่ยวกับทศบารมี
5. แนวคิดเกี่ยวกับภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีทศชาติชาดกวัดสุวรรณาราม
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. แนวทางการศึกษาเชิงสัญวิทยา

สัญวิทยา (Semiology)เป็นศาสตร์ที่พัฒนามาจากรากฐานความคิดทางภาษาศาสตร์ของนักภาษาศาสตร์ ชาวสวิตเซอร์แลนด์ ชื่อ แฟร์ดินองเดอโซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ซึ่งคำว่า semiology มาจากภาษากรีกว่า “semeion” แปลว่า “sign” เป็นการศึกษาสัญญะ ที่เรียกว่า “science of sign” โดยมีหลักของแนวคิดที่ว่า “การผลิตและแลกเปลี่ยนความหมาย” ซึ่งกาญจนา แก้วเทพ (2553,น. 11) อธิบายนิยามความหมายของการศึกษาสัญวิทยา ที่ว่า “ascience that studies the life of signs within society conceivable” (สัญวิทยาเป็นศาสตร์ที่ศึกษาวิถีชีวิตของสัญญะภายในสังคมที่สัญญะนั้นถือกำเนิดขึ้นมา รวมทั้งแสวงหากฎที่ควบคุมอยู่เบื้องหลัง) การศึกษาตามแนวทางเชิงสัญวิทยา มักจะพบ คำว่า สัญวิทยา (semiology) กับ คำว่า สัญศาสตร์ (semiotic)ประเด็นนี้ ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (2555,น. 8) อธิบายว่า แนวทางทั้งสองต่างก็มุ่งศึกษาระบบของสัญญะ (a system of signs) หรือศาสตร์ที่ว่าด้วยสัญญะ (a science of signs) และ Hawks (1977, p. 124) ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า การเรียก สัญวิทยา (semiology) เป็นการแสดงความเคารพต่อ Saussure ตามที่นักวิชาการยุโรปใช้เรียกยกย่องในฐานะเป็นผู้เริ่มต้นแนวทางการศึกษานี้ ส่วน สัญศาสตร์ (semiotics) แสดงถึงการให้เกียรติยกย่องแก่ ชาร์ลส์แซนเดอร์เพิร์ซ (Charles Sanders Peirce) ในหมู่นักปรัชญาชาวอเมริกัน แนวทางการศึกษารหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัย

รัชกาลที่ 3 จะไม่เลือกแนวคิดของคนใดคนหนึ่งเป็นการเฉพาะเจาะจงมาใช้เป็นแนวทางในการศึกษา แต่จะนำมาใช้ในฐานะของการศึกษาสัญญะและระบบการสร้างความหมาย (signifying system) โดยรวบรวมแนวคิดของนักคิด นักทฤษฎี และหรือของสำนักต่างๆ มาหลอมรวมเป็นองค์ความรู้ในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้

พัฒนาการแสวงหาความรู้ตามแนวทางการศึกษาสัญวิทยาของ Saussureดังที่ ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (2555,น.9-14) อธิบายว่า สัญวิทยาพัฒนามาจากแนวคิดทางด้านภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้าง ในศตวรรษที่ 20 ผ่านหนังสือที่มีชื่อว่า “sourse in general linguistic” โดยชี้ให้เห็นถึงความหมายของสรรพสิ่งมิได้ดำรงอยู่ในตัวของสิ่งนั้น แต่อยู่ที่ความสัมพันธ์ของสิ่งนั้นกับสิ่งอื่นๆ ภายใต้ระบบเดียวกันตามประเด็นการศึกษาของ Saussure ที่เสนอให้แยก ภาษา (langue) กับการใช้ภาษา (parole) ออกจากกัน โดยมองว่าการศึกษาภาษาไม่ใช่ “คำ” (word) แต่อาจหมายถึง เสียง ภาพ ตัวแทนความคิด หรือการใช้ถ้อยคำภาษา นอกจากการศึกษาเสียงเพียงอย่างเดียวก็ไม่อาจถือได้ว่าเป็นภาษาหรือคำพูด แต่ต้องอาศัย กฎเกณฑ์ ระบบ ระเบียบที่ทำให้เสียงที่เปล่งออกมานั้นมีความหมาย และการพูดหรือการใช้ถ้อยคำภาษาจะมีเรื่องปัจเจกบุคคลเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ดังนั้นการใช้ภาษาจะมีเรื่อง กฎเกณฑ์ ระบบ ระเบียบของภาษา กับผู้ใช้ภาษา ที่ทั้งสองสิ่งจะขาดจากกันมิได้ หรืออาจกล่าวได้ว่า เสียงที่ได้ยินนั้นจะมีความหมายบางอย่าง ส่วนความหมายเป็นเรื่องของระบบทางวัฒนธรรมที่ตกลงร่วมกันในความหมายนั้น (a system of convention) และการแยกระหว่างภาษากับการพูด และหรือการใช้ภาษาออกจากกัน นำไปสู่การแยกระหว่างรูปแบบ (form) กับเนื้อหาสาระ (substand) และให้ความสำคัญกับรูปแบบ ซึ่งต่อมากลายเป็นหลักการสำคัญของวิธีการแสวงหาความรู้ตามแนวทางการศึกษาสัญวิทยา

แนวคิดตามแนวทางการศึกษาสัญวิทยาของ Saussure ที่พยายามอธิบายถึงวัฏสงสารของสัญญะคือการเกิดขึ้นการพัฒนาการแปรเปลี่ยนรวมทั้งการเสื่อมโทรมตลอดจนการสูญสลายของสัญญะหนึ่งๆที่ปรากฏออกมาอย่างเป็นแบบแผนและระบบระเบียบดังที่ กาญจนา แก้วเทพ (2553น. 26) กล่าวว่า Saussure สนใจศึกษาที่จะอธิบายสัญญะด้วยแนวคิดความสัมพันธ์โครงสร้างที่มุ่งเน้นเฉพาะโครงสร้างระหว่างส่วนย่อยต่างๆ ของสัญญะ

สมสุข หินวิมาน (2535,น. 45-55) อธิบายคุณสมบัติของสิ่งที่เป็น “สัญญะ” (sing) ว่า ประการแรกจะต้องเป็นพาหนะที่จะบรรทุกความหมายไปยังที่ต่างๆ สัญญะต้องมีลักษณะเป็นรูปธรรม และหรือกายภาพ ที่จับต้องได้ เช่น รูปภาพ วัตถุ เสียง เป็นต้น เมื่อผู้รับสารได้สัมผัสสัญญะไม่ว่าจะเป็นการเห็นหรือการได้ยิน หรือเกิดจากการผัสสะด้วยประสาทรับรู้อย่างอื่นๆ ก็จะทำให้นึกถึง (refer) วัตถุหรือความเป็นจริง ประการที่สอง ผู้ใช้สัญญะจะต้องมีความตั้งใจจะส่งข่าวสารบางอย่างจากคุณสมบัติ 2 ประการที่กล่าวมานั้นต่อมา กาญจนา แก้วเทพ (2553,น. 9) ได้อธิบายขยายความว่า

คุณสมบัติ 2 ประการแรกได้ก่อให้เกิดคุณสมบัติประการที่ 3 ตามมา ได้แก่ ผู้ใช้สัญญะต้องตระหนักว่า รูปธรรมดังกล่าวนั้นเป็นสัญญะและ สมสุข หินวิมาน (2535,น.45-55) กล่าวถึงสาระสำคัญของสัญวิทยาเป็นศาสตร์ที่ชี้ให้เห็นถึงอำนาจของภาษาในการควบคุมความคิดและเหตุผลของคน การศึกษาสัญวิทยาเป็นวิธีการหนึ่งที่จะทำให้สามารถวิเคราะห์ในสิ่งที่ภาษา (ภาษาพูด ภาษาภาพ ภาษาภาพยนตร์ ตลอดจนภาษาสื่อต่างๆ) สื่อสารอยู่เป็นปกติ อันที่จริงแล้วภาษาเหล่านี้มีวิธีการที่ทำให้สิ่งที่ไม่เป็นปกติกลายเป็นสิ่งปกติได้อย่างไรและวิธีการของภาษาและระบบสัญญะเป็นส่วนหนึ่งที่สื่อสารตอกย้ำเรื่องระบบ กฎเกณฑ์ และจารีตต่างๆ ของสังคมมาอยู่ในจิตไร้สำนึก (the unconscious) ดังนั้น นักสัญวิทยาจึงเชื่อว่า “ภาษาสร้างคน ไม่ใช่คนสร้างภาษา”

การศึกษาสัญวิทยาตามแนวคิดของ Saussure ที่มุ่งเน้นการศึกษาวิเคราะห์ โดยเฉพาะการเปรียบเทียบในเชิงโครงสร้าง ซึ่ง Saussure แบ่งออกเป็น 3 มิติ ดังนี้

1) การเปรียบเทียบกับคู่ตรงข้าม (binary opposition) คือ จะเข้าใจความหมายนี้ได้ก็ต่อเมื่อได้นำเอาการกระทำต่างๆ ไปวางเทียบกับคำอื่นที่เป็นคู่ตรงข้ามกัน จึงจะเกิดความหมาย

2) การเปรียบเทียบสัญญะย่อยกับสัญญะอื่นๆ ในโครงสร้างรวมทั้งหมด คือการมองเห็นความแตกต่างระหว่างสัญญะย่อยๆ ในโครงสร้างรวมทั้งหมด หรืออาจพิจารณาให้ง่ายขึ้น คือ การพิจารณากับคำอื่นๆ ที่มีความหมายใกล้เคียงกันเพื่อดูความแตกต่าง

3) การเข้าใจความหมายของสัญญะย่อยๆ เมื่อพิจารณาร่วมกับโครงสร้างทั้งหมด คือการนำเอาคำๆ หนึ่ง ไปรวมกับอีกคำหนึ่งเพื่อให้เกิดความหมายใหม่

กาญจนา แก้วเทพ (2553,น. 46-51) อธิบายประเด็นเกี่ยวกับการจัดระบบสัญญะของ Saussure ว่า หากต้องการศึกษาองค์ประกอบย่อย ตัวใดตัวหนึ่งจะต้องพิจารณาองค์ประกอบย่อยนั้นในแง่ความสัมพันธ์กับองค์ประกอบตัวอื่นๆ ในระบบ โดยที่ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบย่อยจะต้องนำมาจัดวางรวมกันเข้าเป็นระบบด้วยรหัส (code) แบบต่างๆ การจัดระบบรหัสต่างๆ มีอยู่ 2 วิธี ได้แก่ 1) paradigmatic และ 2) syntagmatic โดยมีสาระสำคัญดังนี้

1) paradigmatic เป็นชุดของสัญญะที่มีความหมายเหมือนกัน (set of sign) โดยทุกหน่วย (unit) ที่อยู่ใน paradigm เดียวกันนั้นจะต้องมีลักษณะบางอย่างร่วมกัน การจัดระบบสัญญะด้วยวิธีการ paradigm จึงเป็นเรื่องความสัมพันธ์ที่เกี่ยวกับการเลือก (structural relation of choices) โดยที่การเลือกสัญญะย่อยที่อยู่ใน paradigm เดียวกันมาใช้จะไม่ทำให้ความหมายนั้นเปลี่ยนแปลงไป ดังนั้นการวิเคราะห์แบบ paradigm จึงเป็นการให้ความสนใจว่าสัญญะย่อยตัวใดถูกเลือกออกมาจากลุ่ม paradigm ทั้งหมด

2) syntagmatic เป็นวิธีการประกอบสัญญะย่อยๆ เข้าด้วยกันตามลำดับขั้นตอน (sequence) เพื่อให้ได้ความหมายตามที่ต้องการ เช่น รหัสภาษาไทยจะประกอบด้วยรูปประโยคโดยการนำคำ

ประเภทต่างๆ มาเรียงกันตามลำดับ ได้แก่ ประธาน กริยา กรรม หากเปลี่ยนแปลงลำดับขั้นตอน อาจจะทำให้การสื่อความหมายไม่ได้เลย หรือหากมีการสลับลำดับขั้นตอน ก็จะทำให้ความหมายเปลี่ยนแปลงไป

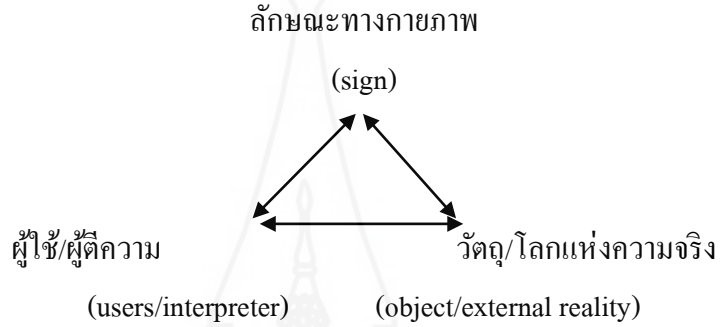
การเปรียบเทียบลักษณะร่วมและข้อต่างระหว่าง paradigmatic และ syntagmatic ล้วนเป็นเรื่องของความสัมพันธ์เชิงโครงสร้างเหมือนกัน (structural relationship) โดยที่ paradigmatic เป็นเรื่อง ความสัมพันธ์ที่เกี่ยวกับการเลือก (structural relation of choices) ในขณะที่ syntagmatic เป็นเรื่อง ความสัมพันธ์เกี่ยวกับการประสมประสาน (structural relation of combination) แต่ในทางปฏิบัติการใช้สัญญะในครั้งหนึ่งๆ จะมีรูปการจัดระบบทั้ง paradigmatic และ syntagmatic เกิดควบคู่กันอยู่เสมอ

ดังนั้นการพิจารณาความหมายของสัญญะ (sign) ย่อยๆ หนึ่ง จะนำมาพิจารณาอย่างโดดเดี่ยวลำพังไม่ได้ จนกว่าจะนำสัญญะมาเปรียบเทียบความสัมพันธ์หรือความเชื่อมโยงในระบบโครงสร้างของภาษานั้นๆ หากพิจารณาภาพทศบารมีในจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ตามแนวคิดการศึกษาเชิงสัญวิทยา ภาพทศบารมีในจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีลักษณะเป็นงานทัศนศิลป์ที่จิตรกรส่งสารด้วยการสื่อความหมายผ่านสัญลักษณ์ภาพ (ระบบภาษาหนึ่ง) ที่เป็นรูปธรรม รับรู้ได้จากการสัมผัสทางสายตา ทำให้นึกถึงหรืออ้างอิงไปสู่เนื้อหาเรื่องนิทานปรัมปราคติทางพุทธศาสนา และเมื่อนำมาพิจารณาเปรียบเทียบเชิงโครงสร้างตามทัศนคติของ Saussure ที่กล่าวไว้ใน 3 มิติ นั้น มิติแรก ภาพทศบารมีในจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีลักษณะของการสื่อสารสร้างการรับรู้ถึงหลักธรรมคำสั่งสอน เช่น บาป-บุญ คุณ-โทษ ความดี-ความชั่ว เป็นต้น โดยใช้รหัสภาษากายหรือสัญลักษณ์ภาพของความเป็นคู่ตรงข้ามเพื่อให้เกิดความหมายตามที่จิตรกรต้องการสื่อความหมาย มิติที่สอง ภาพทศบารมีในจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีโครงสร้างทางภาษาจิตรกรรมไทยที่มีลักษณะเฉพาะ มีจารีตประเพณี แบบแผน ในการกำหนดรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น ซึ่งมีลักษณะเหมือนโครงสร้างของภาษา กล่าวคือ มีการวางโครงสร้างของรหัสภาษากายหรือสัญลักษณ์ภาพที่มีการเรียงลำดับคำเป็นรูปประโยค ได้แก่ ประธาน กิริยา กรรม เป็นต้น ตามลำดับที่มีการสืบทอดการเรียนรู้สืบต่อกันมาให้จิตรกรยึดถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย และมิติที่สาม ภาพทศบารมีในจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 จะมีลักษณะของการบอกเล่าเรื่องราวซึ่งผู้ดูภาพจิตรกรรมฝาผนังจะต้องพิจารณาโครงสร้างหรือองค์ประกอบของภาพทั้งหมดจึงจะรับรู้ความหมายถึงคุณค่าพลังการจำแนกฐานะ บทบาท และหน้าที่ของตัวละคร

สำหรับแนวคิดตามแนวทางการศึกษาสัญศาสตร์ (semiotic) ของ Peirce (1955) จะมุ่งศึกษาคุณลักษณะหรือคุณสมบัติของสัญญะที่สร้างโดยมนุษย์และนำสัญญะนั้นมาใช้เพื่อการสื่อสาร

ระหว่างกัน โดยมีแนวคิดเกี่ยวกับการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างรูปลักษณ์ทางกายภาพ (signifier) กับแนวคิดที่สัญญะนั้นอ้างอิง (associated mental concept)

การศึกษาสัญศาสตร์ตามแนวคิดของ Peirce ดังที่ กาญจนา แก้วเทพ (2553,น. 26) อธิบายว่า Peirce ศึกษาสัญญะจาก 3 แง่มุม ได้แก่ 1) ลักษณะทางกายภาพ (sign) 2) ผู้ใช้/ผู้ตีความ (users/interpreter) และ 3) วัตถุ/โลกแห่งความจริง (object/external reality) ดังภาพที่ 2.1



ภาพที่ 2.1 แสดงการศึกษาสัญศาสตร์ตามแนวคิดของ Peirce
ที่มา: กาญจนา แก้วเทพ. (2553). *แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา*. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์

จากภาพที่ 2.1 Peirce อธิบายว่า เมื่อคนเรามองเห็นสัญญะ (sign) หนึ่งๆ ผู้ใช้/ผู้ตีความ (users/interpreter) จะสร้างแนวคิด (concept) ขึ้นมาภายในความคิด ซึ่งอาจแตกต่างกันบ้าง แต่จะมีลักษณะร่วมบางประการที่คล้ายคลึงกัน โดยเฉพาะคนที่ร่วมวัฒนธรรมเดียวกัน แนวคิดร่วมนี้เรียกว่า shared concept ก็จะเชื่อมโยงไปถึงวัตถุ (object) ที่มีอยู่ในโลกแห่งความเป็นจริง (external reality)

จะเห็นได้ว่ากระบวนการสร้างสัญญะจะต้องมีองค์ประกอบ 3 ส่วนที่ขาดกันมิได้ ได้แก่ 1) สัญญะ 2) ผู้ใช้สัญญะ และ 3) วัตถุที่อ้างอิง องค์ประกอบทั้ง 3 ส่วน จะทำหน้าที่เชื่อมโยงถึงกันและกัน ดังนั้นการจะทำความเข้าใจองค์ประกอบย่อยตัวหนึ่ง จะต้องพิจารณาให้สัมพันธ์กับองค์ประกอบย่อยตัวอื่นๆ ด้วย

Peirce แบ่งประเภทของสัญญะออกเป็น 3 รูปแบบตามระยะใกล้/ห่าง ระหว่างสัญญะกับวัตถุจริง โดยพิจารณาจากความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะ (sign) กับวัตถุจริง (object) ดังนี้

1) ภาพเหมือน/รูปจำลอง (icon) หมายถึง ภาพเหมือนที่ถูกนำมาสร้างแทนของจริง

2) ดรรชนี (index) หมายถึง สัญญะที่เชื่อมโยงเหตุผลไปสู่ความเป็นจริง

3) สัญลักษณ์ (symbol) หมายถึง รูปสัญญะกับความหมายสัญญะ (signifier/signified) ที่ไม่เกี่ยวข้องหรือสัมพันธ์กัน แต่ถูกนำมาเข้าคู่กันเพื่อสื่อความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง

เมื่อนำการแบ่งประเภทสัญญะตามแนวคิดของ Peirce มาเปรียบเทียบ เพื่อให้เห็นแนวคิดให้ชัดเจนขึ้น ดังตารางที่ 2.1

ตารางที่ 2.1 เปรียบเทียบการแบ่งประเภทสัญญะตามแนวคิดของ Peirce

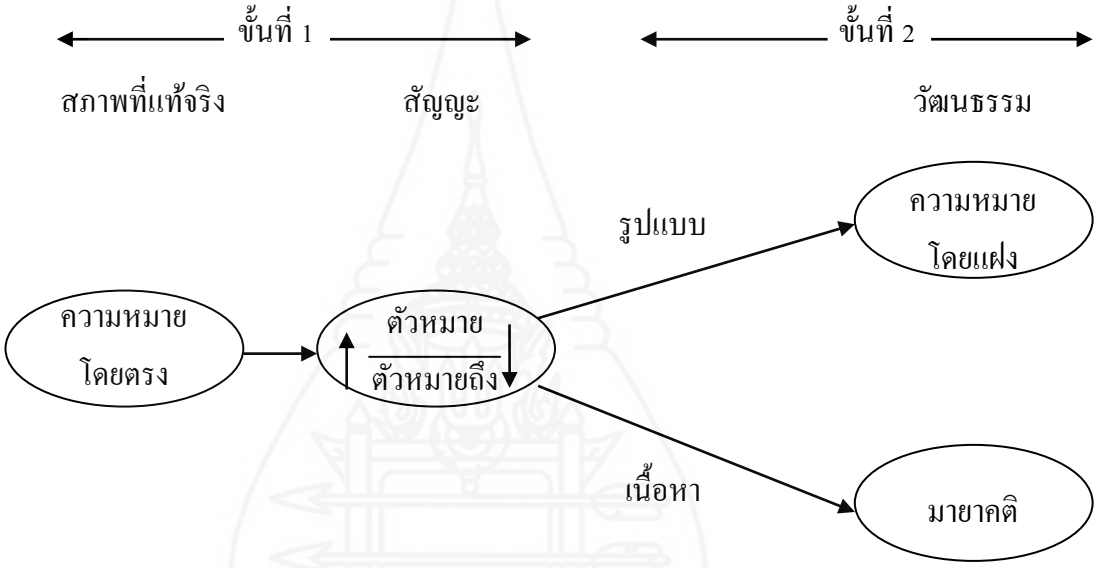
เกณฑ์การพิจารณา	ประเภทสัญญะ		
	Icon	Index	Symbol
ความสัมพันธ์	มีความคล้ายคลึงกับของจริง	ความเชื่อมโยงกับของจริงแบบเป็นเหตุเป็นผล	ความเชื่อมโยงกับของจริงเกิดจากข้อตกทางวัฒนธรรม
ตัวอย่าง	ภาพจิตรกรรมรูปปั้น	ควันไฟ อาการของโรค	ตัวเลข ชวเลข
กระบวนการถ่ายทอดความหมาย	มองเห็นรับรู้ได้เลย	ต้องคิดหาเหตุผล	ต้องเรียนรู้

การศึกษาตามแนวทางการศึกษาเชิงสัญญะของ Roland Barthes ซึ่งเป็นผู้พัฒนาแนวคิดสัญวิทยาของ Saussure เกี่ยวกับกระบวนการสร้างความหมายให้มีมิติที่ลึกมากขึ้น โดยศึกษาลักษณะที่ทำให้เกิดความหมายในระดับพื้นผิวและในระดับลึก โดย Barthes (1999,p. 111) กล่าวว่า การวิเคราะห์ความหมายโดยแฝงที่อยู่ในการติดต่อสื่อสาร หัวใจสำคัญ คือขั้นตอนในการแสดงความหมาย 2 ระดับ ได้แก่ 1) ความหมายในระดับที่เกี่ยวข้องกับลักษณะของความเป็นจริงตามธรรมชาติ คือความหมายโดยตรง และ 2) ความหมายในระดับที่มีปัจจัยทางวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง คือความหมายโดยแฝง และอธิบายเพิ่มเติมประเด็นดังกล่าว ดังนี้

1) ความหมายโดยตรง (denotation) เป็นความหมายขั้นแรก เหมือนดังที่ Saussure ได้อธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมาย (signifier) กับตัวหมายถึง (signified) ในสัญญะ และความสัมพันธ์ของสัญญะกับสิ่งที่กล่าวถึงในความหมายที่ชัดแจ้งของสัญญะ และเป็นความหมายที่มีลักษณะเป็นสากล (universality) คือ เป็นความหมายเดียวกันสำหรับทุกคนและเป็นภาวะวิสัย (objective)

2) ความหมายโดยแฝง (connotation) เป็นความหมายในขั้นที่ 2 คือ การตีความหมายโดยแฝงถึงปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเมื่อสัญญะกระทบความรู้สึก หรืออารมณ์ของผู้ใช้สารและค่านิยมในบริบทของวัฒนธรรมของผู้รับสาร ความหมายในขั้นที่ 2 นี้ เกิดขึ้นจากการตีความโดยอัตวิสัย (subjective) และเมื่อผู้ตีความได้รับอิทธิพลจากผู้ให้สารไปพร้อมๆ กัน กับการได้รับจากวัตถุ

หรือสัญญะ เป็นความหมายทางสังคม ความหมายขั้นนี้จะเปลี่ยนแปลงไปตามวัฒนธรรมการรับสาร อันเกิดจากข้อตกลงของกลุ่มหรือประสบการณ์เฉพาะบุคคลและเรียกความหมายในขั้นที่ 2 ว่า “มายาคติ” (myth) เป็นวิธีคิดหรือวิธีการทำความเข้าใจที่มีต่อเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ของคนในแต่ละสังคมและวัฒนธรรม และเสนอแผนภาพแสดงกระบวนการสร้างความหมายขั้นที่ 2 ดังภาพที่ 2.2 ซึ่ง กาญจนา แก้วเทพ (2553,น. 56-57) อธิบายขยายประเด็นดังกล่าวว่า ตัวหมายหรือรูปสัญญะ (signifier)เรียกว่า รูปแบบ (form) ส่วน ตัวหมายถึง (signified) เรียกว่า เนื้อหา (content) และ ส่วนที่สาม เรียกว่า มายาคติ (myth)



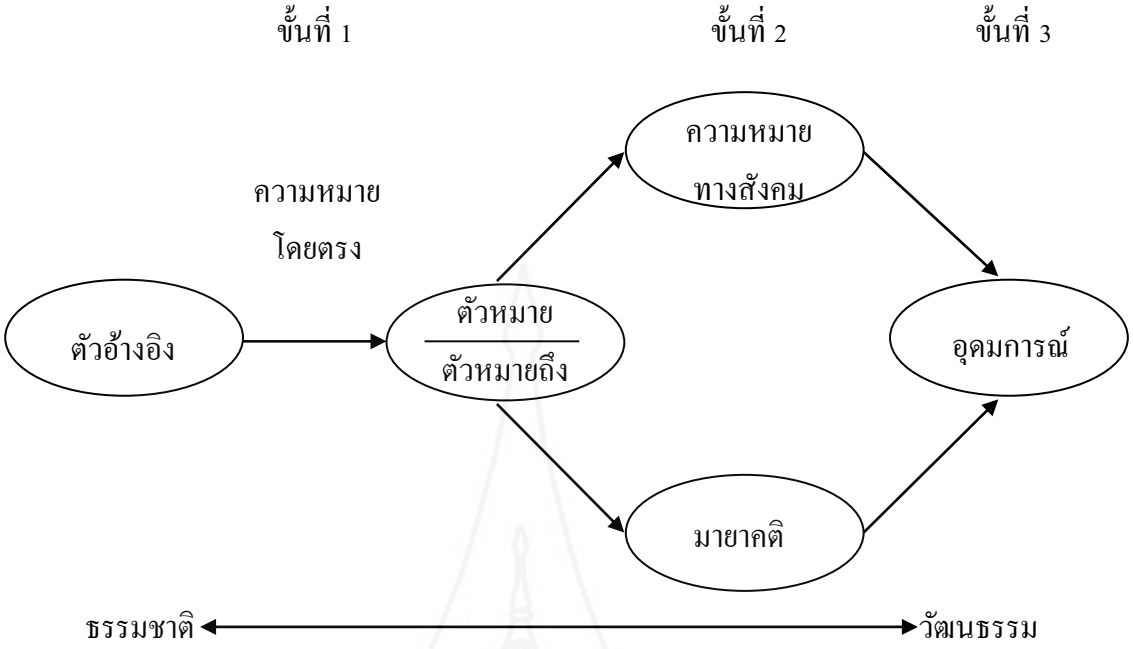
ภาพที่ 2.2 แสดงกระบวนการสร้างความหมายขั้นที่ 2 ของ Barthes

สมสุข หินวิมาน (2535,น. 52) ขยายความว่า ความหมายขั้นที่ 2 นั้น ยังมีความหมายที่อยู่ในลักษณะของมายคติ (myth) อันเป็นความหมายที่ผสมผสานขึ้นจากความเชื่อที่ยึดติดกันมานานจนเป็นตำนานหรือประสบการณ์บางอย่างของสังคมเช่น “นักเรียนอาชีวะ” ความหมายที่ถูกสร้างขึ้นมาคงมิใช่เพียง “นักเรียนสายอาชีพ” เท่านั้น แต่ยังมีภาพที่สั่งสมในอดีตมาในลักษณะของ “นักเรียน-นักเลง” อีกด้วย อย่างไรก็ตาม ใช่ว่ามายคติของทุกคนในสังคมจะสร้างความหมายที่ตรงกันเสมอไป ภาพความหมายนั้นจะขึ้นอยู่กับประสบการณ์บางอย่างของผู้ผลิตและผู้อ่านสารที่ต่างกันด้วย ต่อประเด็นดังกล่าว กาญจนา แก้วเทพ (2542,น. 94) อธิบายขยายความเพิ่มว่า ความหมายโดยแฝงสามารถเปลี่ยนแปลงไปได้อีกมากมาย ความหมายทางสังคมมีความซับซ้อนและเกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของผู้ส่งสารและผู้รับสาร ดังนั้นการตีความหมายของสัญญะ ระหว่างทั้ง 2 ฝ่าย อาจไม่ตรงกัน ซึ่งไม่ถือว่าเป็นความล้มเหลวทางการสื่อสาร แต่เป็น

การถอดรหัสที่คลาดเคลื่อน (aberrant decoding) เป็นเรื่องปกติที่เกิดขึ้นได้ของการสื่อสาร สาเหตุสำคัญอยู่ที่ความไม่นิ่งของความหมายในการสื่อสารของมนุษย์

กาญจนา แก้วเทพ (2542, น. 52) อธิบายว่า การวิเคราะห์ แบบ metaphor/metonymy ไว้ว่า metaphor และ metonymy เป็นวิธีการหลักอีกสองวิธีที่ใช้ในการถ่ายทอดความหมายจากสัญญะตัวหนึ่ง โดยอาศัยสัญญะอีกตัวหนึ่ง metaphor เป็นวิธีการถ่ายทอดความหมายโดยอาศัยความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะ 2 ตัว ที่มีความคล้ายคลึงกัน และถูกนำมาใช้ถ่ายทอดความหมายด้วยวิธีการ “เปรียบเทียบอุปมาอุปไมย” (analogy) โดยที่สัญญะตัวแรกนั้นเป็นที่รู้จักความหมายกันดีอยู่แล้ว เพราะฉะนั้นเมื่อถูกนำมาเข้าคู่กับสัญญะตัวที่สองซึ่งยังไม่ค่อยรู้จักความหมายกันดี อาศัยความหมายของสัญญะตัวแรกจึงพลอยทำให้สัญญะตัวที่สองถูกรับรู้ความหมายไปด้วย การเปรียบเทียบ metaphor นั้นเป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้วในวัฒนธรรมการใช้ภาษา โดยเราอาจจะสังเกตเห็นคำบอกใบ้ (cue) ดังนี้ คือ คำว่า “เสมือน ประหนึ่ง ราวกับว่า” และ metonymy เป็นวิธีการถ่ายทอดความหมายโดยที่หยิบยกเอาส่วนเสี้ยวเล็กๆ ส่วนหนึ่งของสัญญะมาแทนความหมายของส่วนรวมทั้งหมด ตัวอย่างที่พบบ่อยที่สุด คือ การใช้สัญญะแทนเมืองต่างๆ เช่น หอไอเฟล แทนปารีส หรือนาฬิกาบิกเบนแทนลอนดอน เป็นต้น การถ่ายทอดความหมายจากสัญญะที่เป็นส่วนย่อยให้แทนสัญญะส่วนรวมทั้งหมดนั้นเกิดจากกระบวนการที่เรียกว่า การเชื่อมโยงสัมพันธ์ (association) กล่าวคือ ในหัวสมองของผู้รับสารจะต้องมีคู่ของความสัมพันธ์ระหว่างส่วนย่อยกับส่วนรวมเอาไว้แล้ว เช่น ต้องรู้ว่า พระปรางค์วัดอรุณนั้น ตั้งอยู่ที่กรุงเทพมหานคร หรือรถตุ๊ก ตุ๊ก เป็นรถยนต์ของประเทศไทย เพราะฉะนั้นเมื่อเห็นส่วนหนึ่ง (ส่วนย่อย) จึงพาให้คิดไปถึงอีกส่วนหนึ่ง (ส่วนรวม) ได้ ซึ่งการถ่ายทอดความหมายด้วยวิธี metonymy นี้ เป็นสิ่งที่ผู้ส่งสารกระทำอยู่ตลอดเวลาด้วยการเลือกส่วนย่อยที่สามารถเป็นตัวแทนที่ดีที่สุดของส่วนร่วมทั้งหมดมาใช้เป็นสัญญะที่ถ่ายทอดความหมาย

Fiske and Hartley (1978, p. 52) อธิบายเพิ่มว่า ความหมายขั้นที่ 2 หากได้รับการผลิตซ้ำๆ โดยสถาบันสังคม จะนำไปสู่การสร้างความหมายในขั้นที่ 3 คือ ความหมายระดับอุดมการณ์ (ideology) อันเนื่องมาจากการตอกย้ำอย่างสม่ำเสมอจากสถาบันสังคม ดังภาพที่ 2.3



ภาพที่ 2.3 แสดงกระบวนการสร้างความหมายระดับอุดมการณ์

ที่มา: Fiske, J. and Hartley, J. (1978). *Reading Television*. London: Methuen.

จะเห็นได้ว่าการศึกษาเชิงสัญวิทยาจะทำให้ขยายขอบเขตการตีความหมายหรือการทำความเข้าใจต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง โดยสิ่งที่นำมาศึกษาเพื่อการตีความ จะเรียกว่า ตัวบท (text) ดังที่ กาญจนา แก้วเทพ (2542,น. 84-85) อธิบายว่า การศึกษาตัวบทในมิติของผู้ส่งสารซึ่งถือว่าเป็นผู้สร้างสรรค์ให้ตัวบทมีความหมายต่างๆ ไป และมีวิธีการส่งสารเพื่อให้ผู้รับสารตีความหมายไปในทิศทางที่ต้องการ ขณะเดียวกันฝ่ายผู้รับสารจะต้องทำหน้าที่ถอดความโดยอาศัยการเรียนรู้และการรับรู้เพื่อความเข้าใจในความหมายนั้นๆ ด้วย และการศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ที่ทำให้เกิดความหมายจึงเป็นสิ่งสำคัญ โดยความสัมพันธ์ของสัญญะประกอบขึ้นจากองค์ประกอบ 2 ส่วน ดังนี้

1) ส่วนประกอบย่อย (element) หมายถึง ส่วนต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกันหลอมรวมความสัมพันธ์ซึ่งกันแล้วเกิดความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง

2) ความสัมพันธ์ (relation) หมายถึง ความสัมพันธ์ที่ทำให้เกิดความเข้าใจความหมายของส่วนประกอบย่อย และหากความสัมพันธ์เปลี่ยนจะทำให้ส่วนประกอบย่อยๆ ถูกแปลความหมายเปลี่ยนไปด้วย เช่น การเรียงรูปประโยค “พ่อ-ตี-ลูก”หากนำมาเรียงใหม่เป็น “ลูก-ตี-พ่อ”

จะเห็นว่าส่วนประกอบย่อยไม่ได้เปลี่ยนไป แต่ทำให้ความสัมพันธ์และการแปลความต่างกันไปอย่างสิ้นเชิงเป็นต้น

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ตามแนวคิดสัญวิทยาจะถูกนำมาใช้ในการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่าง ตัวบท (text) กับ บริบท (context) ซึ่งบริบทจะเป็นสิ่งที่อยู่รอบๆ ตัวบท และเป็นตัวกำหนดทำให้ความหมายของตัวบทเปลี่ยนไป โดยเฉพาะทางสังคม วัฒนธรรม (social-culture context) นั้นเป็นบริบทที่มีความสำคัญที่สุดในการกำหนดความหมาย เช่น ท้องฟ้าเมฆครึ้นทะมึนดำและมีฟ้าผ่าฟ้าแลบ คนแอฟริกา จะหมายถึง การเกิดลางร้าย ส่วนคนไทย จะเข้าใจว่ารามสูรขว้างขวาน แต่นักวิทยาศาสตร์จะอธิบายว่าเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติก่อนที่ฝนจะตกเป็นต้น และการวิเคราะห์ความสัมพันธ์จะทำให้เข้าใจใน 2 ประเด็นหลัก ดังนี้

1) ลักษณะส่วนตัว/ส่วนร่วมของสัญญะ (private/public) เป็นการกล่าวถึงสัญญะใน 2 มิติ มิติแรก คือลักษณะส่วนร่วมหรือlanguage เช่น ภาษาไทย ประกอบด้วย พยัญชนะ 44 รูป สระ 21 รูป และวรรณยุกต์ 4 รูป และมีการเรียงลำดับไวยากรณ์ คือ ประธาน กิริยา กรรม เป็นหลักการในการใช้ภาษาร่วมกัน และมิติที่สอง คือ ลักษณะส่วนตัวหรือ speech คือ การนำภาษาไปใช้ในท่วงท่าลีลาการพูด การนำเสนอที่แตกต่างกันของแต่ละบุคคล การวิเคราะห์จะนำมิติลักษณะส่วนตัวมาศึกษาเกี่ยวกับลีลาในการนำเสนอของบุคคลว่ามีมิติลักษณะส่วนร่วมอะไรที่ทำหน้าที่เป็นไวยากรณ์คอยกำกับการใช้ภาษาและถอดออกมาเป็นแผนรวมของสัญญะที่นำมาใช้

2) รหัส (code) การนำเอาสัญญะย่อยๆ มาจัดระบบด้วย 2 วิธีการ คือ paradigmatic เป็นวิธีการคัดเลือกสัญญะย่อยจากระบบสัญญะเดียวกัน และ syntagmatic เป็นวิธีการจัดเรียงสัญญะตามลำดับ ต่อประเด็นดังกล่าว กาญจนา แก้วเทพ (2553,น. 63-82) อธิบายเพิ่มว่า นอกเหนือจาก 2 วิธีการนี้แล้วจะต้องมีกฎควบคุมการรวมตัวของสัญญะย่อย กฎการควบคุมจะเรียกว่า “รหัส” และรหัสจะต้องมีลักษณะร่วม ได้แก่ (1) รหัสจะต้องระบุจำนวน ที่จะถูกเลือกนำมาใช้ (2) รหัสจะต้องแสดงความหมายมากกว่าตัวเอง (3) การแสดงของรหัสแต่ละประเภทอาจแตกต่างกัน (4) ทุกรหัสจะต้องสร้างข้อตกลงร่วมกันระหว่างผู้ใช้รหัส และ (5) รหัสทุกรหัสจะมีหน้าที่ทางวัฒนธรรม

นอกจากนี้ยังนำเสนอประเภทของรหัส โดยมีรายละเอียด ดังนี้

(1) code of conduct/signifying code รหัสแบบ code of conduct เป็นรหัสให้สมาชิกในกลุ่มปฏิบัติตาม เช่น ป้ายงดใช้เสียงในห้องสมุด เป็นต้น ส่วน signifying code เป็นรหัสที่เรียกร้องให้ผู้ใช้สัญญะเกิดความเข้าใจร่วมกันเช่น ห้ามใช้สัญญาณแตรรถยนต์ในเขตโรงพยาบาล เป็นต้น

(2) arbitrary code/conventional code รหัสแบบ arbitrary code เกิดจากข้อตกลงระหว่างผู้ใช้สัญญะระบุไว้อย่างชัดเจน เป็นรหัสเชิงเหตุผลที่มีการตกลงอย่างชัดเจนระหว่างผู้ใช้ โดยถูกกำหนดความหมายไว้แล้วที่มีลักษณะตายตัว เช่น สัญญาณไฟจราจร ตัวเลข เป็นต้น ส่วน conventional code

เป็นรหัสที่รับรู้จากการมีประสบการณ์ร่วม กระทำจนเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ เช่น แต่งกายสุภาพในบริเวณวัด การใส่ชุดสีดำไปงานสวดอธิธรรมเพื่อแสดงการไว้ทุกข์ให้กับผู้ตาย เป็นต้น

(3) scientific code/aestheticcode รหัสแบบ scientific code เป็นรหัสจัดอยู่ในประเภท arbitrary code ชนิดหนึ่งที่ต้องใช้ความรู้ความเข้าใจ เช่น ไม้เท้าสีขาว แสดงว่าผู้ถือเป็นผู้พิการทางตา เป็นต้น ส่วน aestheticcode เป็นรหัสทางสุนทรียะที่ต้องใช้เหตุผล อารมณ์ความรู้สึก จิตวิญญาณของมนุษย์ เป็นรหัสที่เปิดให้มีการต่อรองความหมายอยู่ตลอดเวลาเป็นรหัสที่ถูกกำหนดความหมายไว้หลวมๆ มีความหลายหลากในการให้ความหมาย กระบวนการเข้ารหัสและถอดรหัสมีลักษณะอัตวิสัยขึ้นอยู่กับอารมณ์ ความรู้สึกของแต่ละบุคคล

(4) presentationalcode/representational code รหัสแบบ presentational code เป็นรหัสแบบตัวบ่งชี้ (indexical) ที่ไม่อาจจะยืนอย่างอิสระจากตัวของผู้ใส่รหัสและผู้ถอดรหัส จะต้องมีส่วนหนึ่งแสดงลักษณะของผู้ส่งสาร เช่น การแสดงสายตา น้ำเสียง เป็นต้น และFiske (1990 pp. 36-37) อธิบายเพิ่มประเด็นนี้ว่า เป็นรหัสที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก และแสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร ร่างกายของมนุษย์จัดเป็นสื่อหลักของ presentation code ดังนี้

ก) การสัมผัสทางร่างกาย (bodily contact) สัมผัสใคร อย่างไร และเมื่อใด ล้วนแต่มีความสำคัญต่อความสัมพันธ์ในการสื่อสาร โดยเฉพาะความหมายที่แตกต่างกันไปในระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน

ข) ระดับของความใกล้ชิด (proximity) สามารถบ่งบอกความสัมพันธ์ในการสื่อสาร

ค) ทิศทางของคู่สื่อสาร (orientation) เช่น การเผชิญหน้าโดยตรง อาจหมายถึง การรุกล้ำความเป็นส่วนตัวหรือดูก้าวร้าว

ง) การแสดงหรือปรากฏตัว (appearance) แบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ ส่วนที่ควบคุมได้ เช่น ทรงผม เสื้อผ้า ผิวหนัง เครื่องประดับ และส่วนที่ควบคุมได้ยาก เช่น ความสูง ลักษณะต่างๆ เหล่านี้ล้วนสามารถบ่งบอกถึงบุคลิกภาพ สถานะทางสังคม ความพิถีพิถัน ความมีส่วนร่วมในหมู่คณะ

จ) การพยักหน้า (head node) มีอิทธิพลต่อความสำคัญในการผลัดกันพูดระหว่างการสื่อสาร

ฉ) การแสดงสีหน้า (facial expression) สามารถแยกออกเป็นรหัสย่อย (subcodes) ต่างๆ เช่น ตำแหน่งของคิ้ว รูปร่างของตา รูปร่างของปาก ขนาดของรูจมูก การรวมเอารหัสย่อยแบบต่างๆ มารวมกันเข้า จะรับรู้ความหมายที่แสดงออกทางสีหน้า

ช) การแสดงท่าทาง การเคลื่อนไหวทางร่างกาย (gestures or kinesics) รวมความเคลื่อนไหวของมือ เท้า และศีรษะ

ซ) ลักษณะอาการ (posture) การนั่ง การยืน การทอดตัว

ฌ) การเคลื่อนไหวและการประสานสายตา (eye movement and eye contact) การสื่อสารด้วยสายตา นับเป็นการสื่อสารที่ทรงประสิทธิภาพยิ่ง

ญ) ลักษณะท่าทางการพูด (non-verbal aspects of speech) สามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ prosodic code จังหวะการเน้น ที่มีต่อความหมายของคำ และ paralinguistic code ที่รวมเอาน้ำเสียง สำเนียง เสียงหนักเบา ความถูกต้องในการออกเสียง ซึ่งสามารถสะท้อนถึงระดับอารมณ์ บุคลิกภาพ ชนชั้น สถานะทางสังคม และมุมมองที่มีต่อคู่สนทนา

ส่วน representational code เป็นรหัสที่ใช้ผลิตตัวบท (text) และสาร (message) ที่เป็นอิสระจากตัวผู้ส่งสารและผู้รับสาร เช่น รูปภาพ สิ่งของ ที่ทำหน้าที่อ้างอิงความหมาย เป็นต้น ประเด็นนี้ Fiske (1990, pp. 36-37) อธิบายเพิ่มว่าเป็นรหัสที่สามารถทำหน้าที่อ้างอิงถึงสิ่งอื่นนอกเหนือจากตัวของมันเอง และชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างสารกับสิ่งที่อ้างอิงถึง และยังสามารถทำหน้าที่ให้ข่าวสารข้อมูล ความคิดเกี่ยวกับสิ่งที่ไม่มีอยู่ เป็นนามธรรม และสร้างสารตลอดจนตัวบทไม่ขึ้นต่อผู้ทำการสื่อสารและสถานการณ์

(5) elaborated code/restricted code รหัสแบบ elaborated code เป็นรหัสที่แสดงถึงความตั้งใจในสถานะปัจเจกบุคคลมากกว่าสมาชิกหนึ่งในสังคม เช่น ใช้คำแทนตนเองว่า “ข้าพเจ้า” เรียกผู้ฟังว่า “ท่าน” เป็นต้น ประเด็นที่กล่าว Fiske (1990, pp. 36-37) อธิบายเพิ่มว่า เป็นรหัสที่มีโครงสร้างซับซ้อน ไม่จำกัดและมีลักษณะนามธรรมเหมาะสำหรับสารที่ใช้แทนและเน้นสัญลักษณ์แสดงลักษณะความเป็นปัจเจกมากกว่าบทบาทสถานภาพในกลุ่ม เป็นรหัสที่ไม่ขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมท้องถิ่น แต่ขึ้นอยู่กับรหัสภาษาที่คล้ายคลึงกันและการฝึกการเรียนรู้ การศึกษาเป็นแบบแผน ส่วน restricted code เป็นรหัสที่มุ่งไปสู่ความสัมพันธ์ทางสังคม เช่น คำว่า “พี่น้องพ้องเพื่อน”Fiske อธิบายเพิ่มประเด็นนี้ว่าเป็นรหัสที่มีลักษณะจำกัด เช่น ความสัมพันธ์ทางสังคมจารีตแบบปิด ทำหน้าที่ดำเนินการมากกว่าเป็นตัวอ้างอิง เป็นเครื่องชี้สถานภาพของผู้ใช้รหัสในกลุ่ม และขึ้นอยู่กับประสบการณ์ ความคิดเห็น ข้อสรุปร่วมกัน ตลอดจนขึ้นอยู่กับลักษณะวัฒนธรรมท้องถิ่น เป็นรหัสที่แสดงรูปธรรมใกล้เคียง presentation code

(6) analogue code /digital code รหัสแบบ analogue code เป็นรหัสที่ตัวหมายและตัวหมายถึงของทุกหน่วย จะทำงานบนสเกลเดียวกันอย่างต่อเนื่อง เช่น ตัวเลขบนนาฬิกาจะเริ่มที่เลข 1 ไปจนถึงเลข 12 เสมอ เป็นต้น ประเด็นที่กล่าวประเด็นนี้ Fiske (1990, pp. 36-37) อธิบายเพิ่มว่าเป็นรหัสที่ signifier และ signified แยกแยะออกจากกันได้ยาก มีลักษณะคล้ายคลึงและสัมพันธ์เป็นระบบต่อเนื่องกันไปและไม่สามารถแยกได้ ส่วน digital code เป็นรหัสที่ตัวหมายและตัวหมายถึงของทุกหน่วยแยกจากกันอย่างชัดเจน เช่น การถ่ายภาพเด็ก 1 ชุด ภาพแต่ละภาพเป็นอิสระสามารถ

แยกกันดูได้ เป็นต้นประเด็นนี้ Fiske อธิบายเพิ่มว่าเป็นรหัสที่ signifier และ signified แยกออกจากกันได้อย่างเด่นชัด และสามารถเข้าใจได้ง่าย

(7) broadcast code/narrowcast code รหัสแบบ broadcast code เป็นรหัสที่กลุ่มผู้รับสารขนาดใหญ่เป็นผู้ใช้รหัสร่วมกัน เช่น ละครโทรทัศน์ เป็นต้นประเด็นที่กล่าวประเด็นนี้ Fiske (1990, pp. 36-37) อธิบายเพิ่มว่า เป็นรหัสที่กลุ่มของมวลชนใช้ร่วมกัน เพื่อเชื่อมโยงกลุ่มคนให้เข้าร่วมสังคม มีหน้าที่ในการย้ำความเหมือนกันระหว่างกลุ่ม ส่วน narrowcast code เป็นรหัสที่ใช้กันอยู่ในกลุ่มที่มีความเฉพาะเจาะจง เช่น กลุ่มชอบแนวร้อค แนวอินดี้ เป็นต้นประเด็นนี้ Fiske อธิบายเพิ่มว่าเป็นรหัสที่ส่งถึงกลุ่มผู้รับสารเฉพาะ มักจะเป็นผู้เรียนรู้รหัสที่เกี่ยวข้องนั่น โดยไม่อาศัยการมีประสบการณ์ในกลุ่มร่วมกัน หากแต่อาศัยการศึกษาพื้นฐาน หรือประการณ์ทางสติปัญญา มีหน้าที่ในการย้ำความแตกต่างระหว่างกลุ่ม

ต่อมา Guiraud (1972,pp. 411-414) อธิบายถึง รหัสของระบบสัญลักษณ์ที่ไม่ใช่ภาษา โดยแบ่งเป็น 3 ประเภท คือ

1) รหัสเชิงเหตุผล เป็นประสบการณ์ด้านวัตถุวิสัย เป็นความสำคัญของมนุษย์ที่มีต่อโลก ได้แก่

(1) รหัสเชิงปริภาษา (paralinguisticscode) เป็นรหัสที่ใช้แทนภาพ เช่น ตัวอักษร ธง (prosodic) ลักษณะท่าทาง (kinesics code) ระยะใกล้ไกล (proxemics code)

(2) รหัสเชิงปฏิบัติ (practical code) คือ อาณัติสัญญาณต่างๆ

(3) รหัสธรรมชาติแห่งความรู้ (epistemological code) เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์จากความคิดหรือความรู้ ออกมาเป็นรหัส เช่น รหัสฟิสิกส์ทางวิทยาศาสตร์

(4) รหัสเชิงอำนาจการทำลาย (mantic code) เป็นรหัสที่นำเอาสัญลักษณ์หรือประสบการณ์ไปเปรียบเทียบความคล้ายคลึงกับสิ่งอื่นๆ เพื่อให้เกิดรหัสที่มีความหมายอีกอย่างหนึ่ง การตีความต้องยอมรับข้อตกลงที่ทำไว้อย่างชัดเจนในการกำหนดความหมายของสัญลักษณ์หรือรหัสนั้น

2) รหัสเชิงสุนทรียภาพ มีลักษณะเป็นจินตภาพ (image/Icon) และการเทียบแบบ (analogy) โดยการนำเอาการตีความสัญลักษณ์ (symbolism) การดำเนินเรื่องของบทประพันธ์ (thematic) จินตภาพดั้งเดิม (archetypes of image) ความเชื่อตามคติพื้นบ้าน (mythology) มาใช้ในการตีความหมายของรหัส ผู้ตีความต้องอาศัยประสบการณ์ส่วนตัวเข้ามาช่วย ซึ่งเป็นประสบการณ์ด้านอารมณ์เป็นส่วนใหญ่

3) รหัสเชิงสังคม เป็นรหัสที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ที่มีบทบาทต่างๆ กันในสังคม โดยสะท้อนบทบาทออกมาทั้งรูปแบบรหัสสัญลักษณ์ ดังนั้นมนุษย์จึงเป็นทั้ง

signified และ signifier เช่น สัญลักษณ์แสดงความเป็นพวกพ้อง (เครื่องแบบ ธง ทรงผม ชื่อสกุล ยี่ห้อ) สัญลักษณ์แสดงลักษณะความสุภาพ (น้ำเสียง กิริยาท่าทางการทักทาย โอกาสและสถานที่) ในกรณีที่บทบาทสะท้อนออกมาเป็นรหัส ได้แก่ สมบัติผู้ดีในการพูดหรือรับประทานอาหาร พิธีกรรม แฟชั่น และการละเล่นต่างๆ

ผู้วิจัยนำแนวคิดการศึกษาเชิงสัญวิทยา มาศึกษาในมิติที่ว่า ภาพทศบารมีในจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีลักษณะการใช้รหัสภาษากายที่เป็นรูปสัญญะที่ปรากฏสัมผัสรับรู้ความหมายโดยตรงเชิงประจักษ์ และสัมผัสรับรู้ความหมายโดยแฝงจากความคิดคำนึงเกี่ยวกับทศบารมีของพระโพธิสัตว์ในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 โดยนำมาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ใน 2 ประเด็น ดังนี้

1) การวิเคราะห์เชิงparadigmatic / syntagmatic โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 3 แบบ ดังนี้

(1) การวิเคราะห์แบบ syntagmatic เป็นการวิเคราะห์รหัสภาษากายโดยพิจารณาการเรียงลำดับของเหตุการณ์เพื่อการสร้างความหมาย

(2) การวิเคราะห์แบบ paradigmatic เป็นการวิเคราะห์รหัสภาษากาย โดยพิจารณาความสัมพันธ์ที่อยู่ในองค์ประกอบย่อยและวิเคราะห์โดยหารูปแบบความสัมพันธ์ของคู่ตรงข้ามในตัวบทซึ่งก่อให้เกิดความหมายใหม่

(3) การวิเคราะห์การถ่ายทอดความหมาย (metaphor / metonymy) ซึ่งเป็นการวิเคราะห์การถ่ายทอดความหมายของสัญญะเชิงอุปมาอุปไมย (metaphor) โดยการวิเคราะห์หาความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะ 2 ตัว ที่ถูกนำมาใช้ถ่ายทอดความหมาย และการวิเคราะห์การถ่ายทอดความหมายของสัญญะที่นำมาใช้เป็นตัวแทนโดยรวม (metonymy)

2) การวิเคราะห์ความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝง (denotative/connotative) ซึ่งเป็นการวิเคราะห์ความหมายของสัญญะในสองระดับ โดยนำมาพิจารณาความโดยตรง ได้แก่ รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น และความหมายโดยแฝง (connotative) ได้แก่ เนกขัมมบารมี วิริยบารมี เมตตาบารมี อธิษฐานบารมี ปัญญาบารมี ศีลบารมี ขันติบารมี อุเบกขาบารมี สัจจบารมีและทานบารมี

2. แนวคิดเกี่ยวกับแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson

Jakobson (1987, pp. 66-71) อธิบายเกี่ยวกับองค์ประกอบทางการสื่อสารไว้ 6 ประการ โดยแต่ละองค์ประกอบต่างมีหน้าที่ทางการสื่อสารที่แตกต่างกัน ในส่วนขององค์ประกอบการ

สื่อสารของเหตุการณ์ทางวาทะใดๆ จะมีองค์ประกอบ ได้แก่ 1) ผู้โน้นนำ (addresser) ส่ง 2) สาร (message) ไปยัง 3) ผู้รับการโน้มนำ (addressee) ในการปฏิบัติการของตัวสารจำเป็นต้องมี 4) บริบท (context) เป็นองค์ประกอบที่เชื่อมโยงระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร 5) รหัส (code) เป็นระบบของความเข้าใจร่วมกันระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร หรืออีกนัยหนึ่งเรียกว่า ผู้เข้ารหัสและผู้ถอดรหัสตัวสาร ที่ถูกประกอบสร้างความหมาย ต่อมา Fiske (1990, p. 35) อธิบายประเด็นนี้ว่า เป็นระบบร่วมของความหมาย 6) ช่องทางการสื่อสาร (contact) หมายถึง ช่องทางกายภาพและการเชื่อมโยงทางจิตวิทยาระหว่างคู่สื่อสารที่ทำให้การสื่อสารเกิดขึ้นได้ โดยแบบจำลององค์ประกอบการสื่อสารของ Jakobson แสดงและอธิบาย ดังภาพที่ 2.4

Context

Addresser Message Addressee

Contact

Code

ภาพที่ 2.4 แผนภูมิแสดงองค์ประกอบทางการสื่อสาร ตามแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson
ที่มา: Jabokson, R. (1987). Language in Literature: The Belknap Press of Harvard University Press.

จากภาพที่ 2.4 จะเห็นได้ว่าในแต่ละองค์ประกอบล้วนมีหน้าที่การสื่อสารแตกต่างกันและเป็นการยากที่จะพบว่า ตัวสารจะทำหน้าที่เพียงหน้าที่เดียว หากแต่จะมีหน้าที่ที่ต่างกันไปตามลำดับชั้น โดยได้จำแนกหน้าที่ของการสื่อสารออกเป็น 6 หน้าที่ ดังภาพที่ 2.5

Referential

Emotive Poetic Conative

Phatic

Metalingual

ภาพที่ 2.5 แผนภูมิแสดงหน้าที่ทางการสื่อสาร ตามแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson
ที่มา: Jabokson, R. (1987). Language in Literature: The Belknap Press of Harvard University Press.

จากภาพที่ 2.5 Jabokson (1987) อธิบายการแสดงหน้าที่การสื่อสารของแต่ละองค์ประกอบไว้ดังนี้

1) emotive function หรือ expressive function เป็นการเน้นที่ผู้ส่งสารที่เกี่ยวข้องกับการแสดงออกทางทัศนคติที่มีต่อสิ่งที่ทำการสื่อสาร เป็นความโน้มเอียงที่จะให้ได้มาซึ่งความประทับใจ โดยเน้นการสื่ออารมณ์ของผู้ส่งสาร หากเป็นสื่อวาทะ หน้าที่นี้จะแสดงออกมาจากส่วนขยายของถ้อยคำ เช่น การออกเสียง ความเป็นแบบแผนและระดับของการใช้ศัพท์ มนุษย์ใช้คุณลักษณะหน้าที่ทางอารมณ์เพื่อการแสดงถึงความรู้สึกโกรธ การเย้ยหยัน การจริงใจ องค์ประกอบเหล่านี้ทำให้สารมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวบุคคล อนึ่ง ในการแสดงออกทางภาษานั้น คุณลักษณะสำคัญของภาษาประการหนึ่งคือ การตกลงร่วมกัน (arbitrary) ซึ่งในท้ายประเด็นดังกล่าว Jakobson เสนอว่า ลักษณะของภาษาในเชิง arbitrary เป็นการลดทอนศักยภาพของสารสนเทศลง

2) conative function เป็นหน้าที่ที่มุ่งไปยังผู้รับสารเป็นการแสดงออกทางไวยากรณ์ที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างของประโยคและมักมีความเบี่ยงเบนทางการแสดงออกทางการสื่อสารจากปกติ เช่น การเปล่งเสียงที่ผิดเพี้ยนไปเป็นต้น

3) referential function เป็นสารเกี่ยวกับความเป็นจริง เน้นความเป็นจริงในเชิงรูปธรรม (objective) ข้อเท็จจริงเกี่ยวกับความถูกต้องหรือความแม่นตรง หน้าที่ประการนี้เป็นหน้าที่ในเชิงความหมายโดยตรง (denotative) และมุ่งสู่ความรู้ ความเข้าใจ (cognitive)

จากองค์ประกอบทางการสื่อสารทั้ง 3 ประการที่กล่าวมานั้น Fiske (1990, pp. 36) ได้แสดงความคิดเห็นเพิ่มเติมว่า เป็น commonsense function มีระดับที่หลากหลาย และพบในการสื่อสารทุกลักษณะ

4) the phatic function เป็นหน้าที่ของการรักษาไว้ซึ่งช่องทางการสื่อสารให้คงอยู่ต่อไป เป็นการธำรงไว้ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร เป็นการยืนยันว่า การสื่อสารกำลังเกิดขึ้น และเป็นตัวช่วยให้การสื่อสารมีความยั่งยืน หน้าที่ประการนี้เป็นสิ่งที่มีมาก่อนมนุษย์จะเรียนรู้สารสนเทศ กล่าวคือเป็นหน้าที่ที่ติดตัวมาตั้งแต่เกิด ดังนั้น contact factor จึงเป็นการเชื่อมโยงทางกายภาพและจิตวิทยาที่ยังต้องมีอยู่

ต่อประเด็นดังกล่าวเกี่ยวข้องกับระดับภาษา 2 ระดับ คือ 1) object language เป็นภาษาที่ใช้กล่าวถึงวัตถุต่างๆ และ 2) metalanguage เป็นภาษาพูดที่มีบทบาทสำคัญในการใช้ภาษาในชีวิตประจำวันโดยเป็นไปโดยไม่รู้ตัว จะนำมาใช้เมื่อผู้สื่อสารต้องการตรวจสอบการใช้รหัสทางการสื่อสารเหมือนกันหรือไม่

5) the metalingual function เป็นการระบุถึงรหัสที่ถูกนำมาใช้ในการสื่อสาร เช่น รหัสทางไวยากรณ์ภาษาอังกฤษ กระบวนการเรียนรู้ทางภาษาทุกประเภทเป็นการเรียนรู้ metalingual หรือรหัสทางการสื่อสาร

จากประเด็นที่กล่าว Fiske (1990, pp. 36) อธิบายขยายความ โดยยกตัวอย่างการใช้รหัสทางการสื่อสารเรื่อง “การปรากฏของซองบุหรี่” ว่า ถ้าซองบุหรี่ถูกโยนทิ้งในถังขยะ ก็คือ ขยะ แต่ถ้านำมาติดบนกระดาษเข้ากรอบแขวนผนังก็จะกลายเป็นงานศิลปะ กรอบภาพได้ทำหน้าที่ metalingual function ในการกำหนด decode ความหมายของงานศิลปะ ทำให้ผู้รับสารถูกเชื้อเชิญให้ค้นหา aesthetic proportions และความสัมพันธ์ สารทุกประเภทจะมี metalingual function ทั้งในเชิงแฝงเร้นและชัดแจ้ง สารจะต้องมีการระบุรหัสที่นำมาใช้ในทางใดทางหนึ่ง เช่น ในงานโฆษณา รหัสของการโฆษณา คือความตั้งใจที่จะขายอะไรบางอย่าง และ Lacey (1998, pp. 76-81) อธิบายแนวคิดของ Jakobson เพิ่มเติมว่าในกรณีที่รหัสขัดกันเองนั้น โดยชี้ให้เห็นว่า รหัสตัวใดที่ควรจะได้รับการอ่าน การตีความ เช่น เพื่อนยิ้ม และพูดว่างานเธอ “น่าชัง” กรณีนี้รหัสของการยิ้มจะได้รับการตีความให้ความสำคัญกว่าคำพูด หรือ genre เป็นตัวอย่างที่ดีของอัตภาษาซึ่งจะบอกเราล่วงหน้าว่า เนื้อหาของภาพยนตร์ควรเกี่ยวข้องอะไร

6) poetic function เป็นหน้าที่เกี่ยวกับความงดงามในการสื่อความหมาย กล่าวคือเป็นความสัมพันธ์ภายในของตัวสาร เป็นหน้าที่ที่ไม่สามารถทำการศึกษาได้โดยปราศจากความรู้สึก เป็นสิ่งที่ต้องพิจารณาโดยรวมทั้งหมด การพยายามลดทอนใดๆ จะทำให้สิ่งที่ได้เป็นการลวงและดูง่ายเกินจริง หน้าที่ประการนี้ไม่ได้เป็นเพียงศิลปะการใช้คำทางการสื่อสาร หากแต่เป็นการครอบงำหรือหน้าที่ในการสร้างข้อกำหนด ในขณะที่กิจกรรมทางการสื่อสารอื่นๆ เป็นหน้าที่เชิงสนับสนุนความงดงามในการสื่อความหมาย เป็นสิ่งที่รับสัมผัสได้ด้วยความสละสลวยของตัวสัญญะที่ใช้ประกอบสร้างความหมาย มีความลึกซึ้งยิ่งกว่าความเป็นคู่สัมพันธ์ระหว่างสัญญะกับสิ่งที่หมายถึง ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงหน้าที่ประการนี้ จึงไม่สามารถจำกัดขอบเขตไว้เพียงสาขาวิชาของงานวรรณศิลป์

ลักษณะงานทางการสื่อสารที่แตกต่างกันอาจทำให้ลำดับความสำคัญของหน้าที่ทางการสื่อสารแตกต่างกันไปด้วย เช่น มหากาพย์ จะเน้นถึงบุคคลที่สาม ซึ่งเกี่ยวข้องกับหน้าที่ทาง referential ของภาษา ในขณะที่บทประพันธ์มุ่งเน้นที่บุคคลที่หนึ่ง จะเน้นหน้าที่ emotion ของผู้ประพันธ์ ถ้าหากเป็นบทกวีจะเกี่ยวข้องกับบุคคลที่สอง จะเน้นหน้าที่ conative มากกว่า

Fiske (1990, pp. 36-37) อธิบายเพิ่มประเด็นดังกล่าวว่า หน้าที่จะเกี่ยวข้องกับสุนทรียะทางการสื่อสาร ซึ่ง metalingual function ของกรอบภาพที่กล่าวไว้ข้างต้น จะเน้น poetic function ของความสัมพันธ์เกี่ยวกับความงดงามในการสื่อความหมาย ตัวอย่างการพูดตามหน้าที่ประการนี้

เช่น การพูดว่า “innocent bystander” แทนที่จะพูด “uninvolved onlooker” เพราะคำแรกมีแบบแผนจังหวะที่น่ารื่นรมย์ในทางศิลปะมากกว่า

Jakobson(1987, pp. 66-71) อธิบายเพิ่มโดยตั้งคำถามว่า อะไรคือบรรทัดฐานของ poetic function อะไรเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในงานประพันธ์ใดๆ การตอบคำถามนี้จะต้องกลับไปพิจารณารูปแบบพื้นฐานของพฤติกรรมการพูด นั่นคือ การเลือกสรร (selection) และการเชื่อมโยง (combination) เช่น การพูดเรื่องเกี่ยวกับเด็ก ผู้พูดต้องเลือกสรรคำที่เหมาะสมว่าจะใช้คำใดจากทางเลือกต่างๆ เช่น kid child youngster tot ซึ่งคำทั้งหมดมีความหมายเทียบเท่ากัน แต่เมื่อมีการเรียบเรียงเกิดขึ้นจะมีเรื่องของความคล้ายคลึงของเสียงที่เกิดจากการเชื่อมคำ คุณลักษณะเกี่ยวกับการเรียบเรียง (arrangement) สัญญะ ไว้ 2 ประการ คือ การเลือกสรร (selection) และการเชื่อมโยง (combination) ดังนี้

1) การเลือกสรร (selection) สัญญะทุกสัญญะถูกสร้างขึ้นมาจากการเชื่อมโยงกับสัญญะตัวอื่น การเชื่อมโยงเป็นหลักของการจัดลำดับบนพื้นฐานของความต่อเนื่อง

2) การเชื่อมโยง (combination) เป็นการเลือกใช้สัญญะจากตัวเลือกต่างๆ เป็นนัยถึงความเป็นไปได้ของการแทนที่ (substitution) ของสิ่งหนึ่งเพื่อสิ่งหนึ่ง โดยการเลือกสรรเป็นหลักของความเทียบเท่า (equivalence) หรือความเหมือน (similarity) รวมทั้งสิ่งที่มีความหมายในเชิงตรงข้าม อย่างไรก็ตามในการเลือกสรรนั้น ผู้ส่งสารไม่ได้มีอิสระอย่างสมบูรณ์ในการเลือกใช้คำหรือสัญญะ เพราะการเลือกสรรจะต้องคำนึงถึง “คลังคำ” (สัญญะ) ที่ผู้ส่งสารและผู้รับสารครอบครองอยู่ร่วมกัน

poction function จึงเกี่ยวข้องกับหลักของความเทียบเท่าจากแกนของการเลือกสรรไปสู่แกนของการเชื่อมโยง ไม่ได้มีเพียงเฉพาะในงานบทกวีเท่านั้น แต่หน้าที่นี้อาจซ้อนอยู่บนหน้าที่อื่นๆ ของภาษาโดยที่ไม่จำเป็นต้องเป็นงานบทกวี ในขณะที่หน้าที่อื่นๆ อาจซ้อนอยู่บน poetic function ก็ได้

จากแนวคิดแบบจำลองหน้าที่ทางการสื่อสารและแบบจำลององค์ประกอบทางการสื่อสาร ดังกล่าว เมื่อนำมาบูรณาการร่วมกันจะปรากฏภาพเชิงซ้อนขององค์ประกอบและหน้าที่ทางการสื่อสาร ดังภาพที่ 2.6

Context

(Referential function)

Addresser	**Message**	**Addessee**
(Emotion function)	(Poetic function)	(Connativefuntion)

Contact

(Phatic Function)

Code

(Metaligual function)

ภาพที่ 2.6 แผนภูมิแสดงองค์ประกอบและหน้าที่ทางการสื่อสาร ตามแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson

ที่มา: Jabokson, R. (1987). Language in Literature: The Belknap Press of Harvard University Press.

จากภาพที่ 2.6 องค์ประกอบและหน้าที่ทางการสื่อสาร โดยเฉพาะประเด็นเรื่องของรหัส (code) อันเป็นสาระสำคัญในการนำมาใช้วิเคราะห์รหัสทางการสื่อสาร เพื่ออธิบายรหัสภาษากาย (body language code) ที่ปรากฏบนตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ดังที่ Fiske,(1990, pp. 36-37) อธิบายขยายความประเด็นเกี่ยวกับรหัส (code) ว่า การสร้างความหมายของระบบสัญญะหรือรหัส เกิดจากการสร้างขึ้นโดยสมาชิกของสังคมนั้นๆ ที่ใช้รหัสนั้นร่วมกัน ดังนั้นการศึกษารหัสจึงเป็นการศึกษาบริบทต่างๆ ทางสังคม รหัสจึงเป็นระบบของการให้ความหมายร่วมกันของกลุ่มสมาชิกในกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกัน ซึ่งมีองค์ประกอบของสัญญะ กฎเกณฑ์ ระเบียบแบบแผน และการเชื่อมโยงสัญญะ รวมถึงการพลวัตรที่ซับซ้อนทางวัฒนธรรมของสังคมนั้นๆ

รหัสทางภาษา (languagecode) เป็นเรื่องของกฎเกณฑ์การรับรู้ความหมายที่ทำให้มนุษย์สัมพันธ์กับบุคคลอื่น ผ่านกระบวนการสื่อสารที่ทำให้เกิดความเข้าใจตรงกัน โดยอาศัยความหมายนั้นๆ มนุษย์มีการใช้ภาษาที่หลากหลาย ภาษาที่ใช้ก็คือ ‘รหัส’ ที่มีกฎเกณฑ์ในการสร้างความหมาย ดังนั้นระบบของสัญญะใดๆ ที่สร้างการรับรู้ร่วมกันระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสารจะเรียกว่า “รหัส” รหัสเป็นรูปแบบเชิง association ที่สังคมในแต่ละวัฒนธรรมถ่ายทอดและเรียนรู้ รหัสจะเป็นโครงสร้างที่ซ่อนเร้นที่อยู่ภายในใจของมนุษย์ที่ส่งผลต่อการตีความสัญญะที่พบในตัว text รหัสยังแสดงให้เห็นถึงวิถีการดำรงชีวิตของบุคคลนั้น รหัสมีความหลากหลายโดยรหัสจะบอกให้ทราบว่าจะต้องทำอะไรในสถานการณ์นั้นๆ

กฤษณ์ ทองเลิศ (2555,น. 150) กล่าวว่า มนุษย์มีความรู้ในสัญลักษณ์ไม่เท่าเทียมกัน จึงเกิดปัญหาในการตีความหมาย (decoding) ในเนื้อสารระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสาร การตีความจะประสบความสำเร็จขึ้นอยู่กับปริมาณความสัมพันธ์ระหว่างประเภทรหัสและสัญลักษณ์ของผู้ส่งสารกับประสบการณ์ทางสัญลักษณ์ของผู้รับสาร ประสบการณ์ด้านสัญศาสตร์จะเกี่ยวข้องกับการตีความหรือการถอดความ สามารถแบ่งประสบการณ์เป็น 2 ประเภท

1) ประสบการณ์เชิงรับรู้หรือเข้าใจ เป็นประสบการณ์ที่เราจะถูกบังคับให้ยอมรับในความหมายของสิ่งนั้น มีลักษณะชัดเจน เป็นวัตถุวิสัย ต้องทำความเข้าใจและสนใจ

2) ประสบการณ์เชิงอารมณ์หรือความรู้สึก เป็นการนำเอาค่านิยม ความเชื่อ หรือทัศนคติส่วนตัวมาเป็นบรรทัดฐานในการคิดหรือตีความสารต่างๆ

การนำความคิดที่อ้างถึงวัตถุกับจินตภาพแห่งความหมายมาสัมพันธ์กัน จะทำให้เกิดระบบสัญลักษณ์ที่มีความหมาย 2 ประการ คือ ประการแรก ความหมายโดยตรง (denotation) ที่ทำให้เกิดการตีความหมายตรงไปตรงมา ประการที่สอง ความหมายโดยแฝง (connotation) ที่ทำให้เห็นความแตกต่างระหว่างสัญลักษณ์ (sing) กับ รหัส (code) ในอีกลักษณะหนึ่ง คือ สัญลักษณ์จะมีความหมายได้ต้องตีความ (hermeneutics)

Fiske (1990, pp. 36-37) อธิบายว่า โดยลักษณะพื้นฐานของรหัสมีดังนี้

1) มิติด้านโครงสร้างของรหัส (paradigmatic dimension) จะประกอบด้วย หน่วยย่อยๆ จำนวนมาก หรืออาจประกอบจากหน่วยเดียวก็ได้

2) รหัสเป็นตัวถ่ายทอดความหมายจากหน่วยของมันเป็นสัญญะ และต้องมีความหมายนอกเหนือจากตัวมันเอง

3) รหัสกำหนดขึ้นมาจากข้อตกลงของผู้ใช้รหัส และการให้ความหมายร่วมกันของกลุ่มที่มีรากเหง้าทางวัฒนธรรมเดียวกัน ดังนั้น รหัสกับวัฒนธรรม จึงมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันอย่างใกล้ชิด

4) รหัสแสดงถึงความเป็นเอกภาพทางสังคมและมีหน้าที่ทางการสื่อสาร

5) รหัสสามารถกระจายตัวไปโดยสื่อเฉพาะ หรือโดยช่องทางการสื่อสาร

ผู้วิจัยนำแนวคิดเกี่ยวกับแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่อง ทศชาติชาดก วัดสุวรรณาราม เพื่ออธิบายประเด็นเกี่ยวกับรหัส และหน้าที่ทางการสื่อสารด้านสุนทรียภาพ

3. แนวคิดเกี่ยวเรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี

เสมอชัย พูลสุวรรณ (2541, น. 105-124) อธิบายความว่า เรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ในมิติที่ว่าด้วยความหมายในเชิงสุนทรียภาพแบบไทยในฐานะที่เป็นสื่อ และในเชิงการประเมินคุณค่าบางประการภายนอกกรอบจารีตประเพณีของวัฒนธรรมไทย เนื่องจากจิตรกรรมแบบจารีตหรือแบบประเพณีมีพัฒนาการมายาวนาน คลี่คลายเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับเริ่มตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ในที่นี้จะกล่าวถึงงานจิตรกรรมไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยลักษณะของงานจิตรกรรมไทยในช่วงนี้จะมีลักษณะของความเป็นเอกภาพร่วมกันบางอย่างถึงความเกี่ยวเนื่องของจารีตการเขียนภาพจิตรกรรมที่มีเอกลักษณ์ และนิยมเขียนภาพจิตรกรรมตามฝาผนังภายในศาสนสถาน เช่น อุโบสถ วิหาร เป็นต้น โดยกำหนดการวางตำแหน่งของภาพสัมพันธ์กับผนังอย่างเป็นระบบ และเรื่องราวที่จิตรกรเลือกนำมาเขียน ก็มักมีโครงเรื่องและโครงภาพคล้ายคลึงกันเรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีจะมีลักษณะร่วมกันใน 3 ประการ ดังนี้

3.1 เรือนร่างด้านสุนทรียภาพแบบไทย เรือนร่างที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ไม่ได้สร้างสรรค์ตามสัดส่วนกายวิภาคธรรมชาติความเป็นจริงของมนุษย์ โดยเรือนร่างจะแสดงออกในลักษณะ 2 มิติ คือความกว้างและความยาว โดยไม่แสดงออกทางลึกด้วยแสงเงา ไม่เน้นสรีระกล้ามเนื้อตามจริง สัดส่วนร่างกายผิดไปจากปกติที่ควรจะเป็น เช่น แขน ขา มือ อาจยาวหรือบิดโค้งผิดรูป ศีรษะมักใหญ่เกินความจริง ส่วนการจัดองค์ประกอบของภาพจิตรกรจะไม่ใส่ใจเข้มงวดมากนักในการจะบรรจุความจริงลงไปให้มาก ดังจะเห็นได้จากภาพใบหน้าขนาดใหญ่ของมนุษย์ที่โผล่ออกมาจากหน้าต่างของอาคารหรือบ้านเรือน โดยขนาดของตัวเรือนที่ดูเล็กเกินกว่าจะบรรจุตัวของมนุษย์

เรือนร่างด้านสุนทรียภาพแบบไทย จิตรกรจะให้ความสำคัญกับรายละเอียดในจุดเล็กจุดน้อยภายในภาพ เช่น ลวดลายที่ปรากฏภายในตัวละครหรือปราสาทราชวังมากกว่าสิ่งอื่น และเมื่อพิจารณาในโครงสร้างใหญ่ จิตรกรจะเน้นและให้ความสำคัญกับเส้น ลวดลาย และช่องไฟต่างๆ ให้เกิดความสัมพันธ์เชื่อมโยงประสานกลมกลืนกัน และจะเขียนขยายเครือข่ายความสัมพันธ์เหล่านี้ออกไปเรื่อยๆ ในทุกทิศทางอย่างไม่มีข้อจำกัด จิตรกรจะไม่คำนึงถึงการแสดงออกทางเอกภาพของงานด้วยการจัดองค์ประกอบภายในภาพที่เน้นจุดรวมสายตา ณ บริเวณใดบริเวณหนึ่งของภาพ แต่การกระจายจุดรวมสายตาให้อยู่โดยทั่วไปของภาพ และให้สัมพันธ์เชื่อมโยงกันอย่างเป็นเครือข่าย

เรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ถูกสร้างขึ้นภายใต้กรอบหรือกฎเกณฑ์ที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ทางสุนทรียะ โดยกรอบและกฎเกณฑ์จะเป็นอิสระจากการแสดงความหมายในมิติอื่นๆ ของเรือนร่าง นอกเหนือไปจากเชิงสุนทรียภาพ เช่น ความหมายในเชิงคุณค่าหรือเชิงสื่อเนื้อเรื่อง ของเรือนร่างเอง เป็นต้น

ความสมจริงทางกายวิภาคของเรือนร่างที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีเหตุด้วยจิตรกรสร้างเรือนร่างขึ้นจากความสัมพันธ์ระหว่างเส้น ลวดลาย และองค์ประกอบเพื่อหลอมรวมกันขึ้นมาเป็นเรือนร่างของตัวละครตัวหนึ่ง การหลอมรวมหรือความสัมพันธ์จะไม่เหลือที่ว่างไว้สำหรับบรรจุความจริงทางกายวิภาคลงไปในเรือนร่าง และหากจะใส่ความจริงลงไปให้มากความสัมพันธ์ของรูปทรงและเส้น ลวดลาย ก็จะเปลี่ยนไปอีกแบบหนึ่ง

3.2 เรือนร่างที่เล่าเรื่อง จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีส่วนใหญ่ทำหน้าที่เป็นภาพเล่าเรื่อง โดยเรื่องราวที่เล่ามักเป็นเรื่องเกี่ยวกับหลักธรรมคำสอนในทางพระพุทธศาสนา ได้แก่ ไตรภูมิ พุทธประวัติ และทศชาติชาดก จึงจำเป็นที่จะต้องใช้เรือนร่างของตัวละครมาประกอบการเล่าเรื่องหรือเพื่อการถ่ายทอดเรื่องราวจากตัวบทมาสู่การรับรู้และความเข้าใจของผู้ดู เรือนร่างของตัวละครจะเป็นพลังในการเล่าเรื่องได้ดีเพียงใด ย่อมขึ้นอยู่กับเรือนร่างของตัวละครเองในการสร้างความสัมพันธ์แบบรวมกลุ่มกับสิ่งอื่นๆ หรือการจำแนกแยกแยะตัวเองออกจากสิ่งอื่นๆ และในระดับที่ลึกลงไปอีกเรือนร่างจะต้องทำหน้าที่สื่อสารให้รับรู้ว่าได้ถูกประเมินคุณค่ามาแล้วอย่างไร

ภานุพงศ์ เลาหสม และชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์ (2549,น. 10-12) อธิบายเพิ่มเติมประเด็นดังกล่าวว่า จิตรกรรมฝาผนังทำงานสัมพันธ์กับลักษณะการวางตัวของอาคาร ดังจะเห็นได้จากโบสถ์วิหาร ที่มีลักษณะโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมของไทยเป็นรูปสี่เหลี่ยมพื้นผ้าที่วางสกัดด้านสั้นไว้เป็นด้านหน้า ดังนั้นการออกแบบโครงภาพจิตรกรรมบนฝาผนังจึงต้องคำนึงถึงความสมดุลของสกัดหน้าและด้านหลังตามลักษณะโครงสร้างรูปทรงทางสถาปัตยกรรมเป็นหลัก การสร้างความสมดุลโดยการจัดวางภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติตอนมารผจญไว้ที่ผนังหน้าสกัด จึงเป็นการสร้างพื้นที่เปลี่ยนผ่านทางความหมาย ก่อให้เกิดสัญลักษณ์ที่ทำงานร่วมกับผนังสกัดด้านหลังพระประธานที่มักจะวางภาพโลกสัณฐาน สร้างความหมายถึงมงคลจักรวาล ส่วนด้านสกัดพื้นที่ทั้งสองข้างที่เหลือมักจะเขียนภาพเทพชุมนุมซึ่งเป็นการเหมาะสมกับพื้นที่ที่มีความยาวต่อเนื่องกัน ส่วนพื้นที่ใต้ลงมาระหว่างช่องหน้าต่างและประตูมักจะวาดภาพการเล่าเรื่องเกี่ยวกับพุทธประวัติเป็นตอนๆ หรือทศชาติชาดก เพราะพื้นที่เป็นช่องๆ เหมาะสมแก่การวาดเป็นตอนสั้นๆ จบในตัว

จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีเป็นการสื่อความหมายด้วยการเล่าเรื่อง ซึ่งสามารถแบ่งการเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมฝาผนัง ออกได้เป็น 6 แบบ ดังนี้

1) ภาพเล่าเรื่องเป็นสัญลักษณ์ การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังมีลักษณะเป็นภาพเดี่ยวให้ความสำคัญกับตัวภาพโดยตรง พื้นที่โดยรอบตัวภาพหรือฉากหลังไม่มีความหมาย

2) ภาพสัญลักษณ์ขนาดใหญ่ เป็นการเขียนภาพโดยเลือกเหตุการณ์สำคัญในพุทธประวัติ การเน้นภาพยังคงอยู่ที่สัญลักษณ์และพื้นที่ฉากหลังไม่มีความหมาย

3) ภาพเล่าเรื่องเป็นชุด การเขียนภาพเชิงสัญลักษณ์ในการเล่าเรื่องพุทธประวัติเป็นการวาดภาพเหตุการณ์แต่ไม่มีตัวเรื่องเล่า เน้นเฉพาะสัญลักษณ์ที่ไม่ต่อเนื่องในแง่เหตุการณ์ เช่น การเขียนเป็นชุดสาม ประกอบด้วย ตรัสรู้ ปฐมเทศนา และปรินิพาน ชุดสี่ จะประกอบด้วย ประสูติ ตรัสรู้ ปฐมเทศนา และปรินิพาน ชุดเจ็ด เสวยวิมุตสุข คือ ภาพเล่าเรื่องหลังจากการตรัสรู้อนุตรสัมมาสัมโพธิญาณแล้วนั่นคือ การพบสุขที่เกิดเพราะความหลุดพ้นจากกิเลส พระองค์ประทับเสวยวิมุตติสุขอยู่ในที่ 7 แห่งๆ ละ7วัน และ ชุดแปด อัฏฐมหาสถานคือ ภาพพุทธประวัติตอนสำคัญที่เกิดขึ้น ณ สถานที่สำคัญ 8 แห่ง

4) ภาพเล่าเรื่องแบบมีเส้นสินเทาทำหน้าที่แบ่งคั่นเรื่องเล่าย่อยๆ ออกจากกัน ดังจะเห็นได้ที่พระอุโบสถ วัดช่องลม กรุงเทพมหานคร เขียนภาพเล่าเรื่องทศชาติชาดก ที่มีลักษณะการวาดโดยแบ่งห้องภาพตลอดผนัง ในแต่ละห้องจะแบ่งเรื่องเล่าออกเป็น 2-4 เหตุการณ์ อ้างอิงเรื่องกับฉากหลังหรือฉากเหตุการณ์ เช่น ปราสาทหมายถึงเมือง ธรรมชาติหมายถึงป่า โดยแต่ละฉากจะแยกออกจากกันด้วยเส้นสินเทา ทุกภาพย่อยมีความสมจริงในเชิงการวาดภาพ คือสามารถแยกแยะแต่ละเรื่องแต่ละฉากออกจากกันได้ในตัวเอง มิติสถานที่หรือฉากหลังจึงมีบทบาทเด่นชัดขึ้น นอกจากนี้ยังมีการลำดับความลึกของภาพด้วยองค์ประกอบเป็นกลุ่มภาพซ้อนกันเป็นแนวตั้งประมาณ 3-4 ระยะ ด้านบนสุดเป็นตัวจบภาพที่เขียนเป็นแนวเส้นท้องฟ้า ทำให้เห็นว่าสนใจที่จะนำเสนอความสมจริงให้เห็นกับตามากขึ้น ทั้งนี้ความลึกจึงเกิดขึ้นได้ทั้งๆ ที่ขนาดของตัวละครและฉากเท่ากันหมด เรียกได้ว่าเป็นการสร้างภาพให้มีความลึกที่มีความเฉพาะของจิตรกรไทยที่รังสรรค์ขึ้นมาเอง

5) ภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่อง จะมีลักษณะการเขียนภาพที่เน้นการเชื่อมโยงฉากหลังให้ต่อเนื่องกัน และแสดงลำดับก่อนหลังเหตุการณ์ด้วยการวาดตัวละครเอกซ้ำๆ หลายตัวบนหนึ่งผนัง ภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่องจะไม่ใช้เส้นสินเทา แต่จะเขียนฉากหลังแต่ละส่วนเชื่อมต่อเป็นเนื้อเดียวกัน ทำให้เกิดมุมมองแบบนกมอง (Birdeye view)

6) ภาพเล่าเรื่องต่อเนื่องเป็นโครงข่าย เกิดขึ้นในสมัยรัชการที่ 3 ที่มีการขยายพื้นที่ภาพเล่าเรื่องไปยังผนังเหนือหน้าต่าง จากเดิมเป็นพื้นที่สำหรับภาพสัญลักษณ์เท่านั้น มาเป็นการเขียนภาพเล่าเรื่องต่อเนื่องทั้งสี่ด้าน

3.3 คุณค่าแห่งเรือนร่าง ประเด็นนี้เสมอชัย พูลสุวรรณ (2541,น. 105-124) อธิบายว่าเรือนร่างในมิติทางคุณค่า มีความสำคัญในฐานะที่เป็นสื่อสำหรับการเล่าเรื่องราว การเล่าเรื่องใน

งานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี มีมิติที่คล้ายและแตกต่างจากการเล่าเรื่องแบบโขนหรือละคร ส่วนที่คล้ายกัน เช่น การวางท่าทางและรูปลักษณ์ภายนอก เพื่อสื่อให้เห็นสถานภาพหรือบทบาทของตัวละคร เป็นต้น ว่าเป็น พระ ยักษ์ ฤาษี และลิง ส่วนโขนละครมีการสวมหัวโขน เครื่องแต่งกาย และท่ารำ เพื่อสื่อความหมายให้เกิดการรับรู้ในตัวละครที่แตกต่างกันไป ภาพจิตรกรรมไทยก็เช่นกันหากจิตรกรต้องการเขียนภาพพระพุทธเจ้า จะต้องเขียนตามจารีตประเพณี หรือการใช้รหัสภาษากายเพื่อสื่อความหมายให้รับรู้ได้ว่าภาพนี้คือพระพุทธเจ้า เช่น มีพระวรกายสีทอง ประทับบนดอกบัว มีพระเกตุมาลา และพระรัศมีอยู่เหนือพระเศียร มีฉัพพรรณรังสีแผ่ออกจากพระวรกาย และพระหัตถ์มักแสดงมุทราอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือหากต้องการเขียนพระอรหันตสาวกก็ต้องมีใบหน้าและรูปร่างงามแบบอุดมคติของชนชั้นสูง มีผิวกายขาวหรือสีอ่อน และไม่แสดงการเปลี่ยนของสังขารตามวัย ส่วนเดียรถีย์อลัชชีมักแสดงเรือนร่างที่เลวร้ายหรือปรากฏในเรือนร่างคนชรา สังขารเสื่อมโทรม สีกายคล้ำหมอง เป็นต้น

รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 จะมีโครงสร้างหลักอย่างหนึ่งที่ใช้กันจนเป็นแบบแผนจารีตประเพณี เช่น หากได้เห็นภาพจิตรกรรมไทยที่แสดงภาพเรือแตกมีชายที่แต่งกายอย่างกษัตริย์กำลังว่ายน้ำอยู่ และมีเทพธิดาองค์หนึ่ง กำลังเหาะทำทีจะช่วยชายผู้นั้น ก็จะรับรู้ความหมายได้ว่าเป็นภาพที่เล่าเรื่องทศชาติชาดก ในกรณีนี้ ภาพเหตุการณ์ตอนเรือแตก จะทำหน้าที่เป็น “ภาพสำคัญ” (key visual) ให้เกิดระลึกถึงทศชาติชาดกเรื่องมหาชนก ซึ่งตามเนื้อหาเรื่องราวจะมีความละเอียดซับซ้อนเป็นอันมาก แต่จิตรกรเลือกจะเขียนช่วงเหตุการณ์สำคัญนี้เพื่อสื่อความหมายไปถึงเหตุการณ์ในตอนนี้ได้ทั้งหมด การวิเคราะห์ภาษาภาพจิตรกรรมไทยควรนำ “เรือนร่าง” ของตัวละครต่างๆ ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทย ได้แก่ รูปลักษณ์ภายนอก สีกาย กิริยาท่าทาง อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนปะกอบอื่น มาจำแนกถึงคุณสมบัติในหลายๆ ประการที่ทำให้เกิดความแตกต่างจากตัวละครอื่น การจำแนกเรือนร่างในขั้นตอนแรกโดยการสร้างคู่สัมพันธ์แบบขัดแย้งขึ้นก่อนด้วยการอ้างอิงกับเนื้อเรื่อง จากนั้นจึงมีการบรรจุคุณสมบัติทาง “กายภาพ” จะเห็นความขัดแย้งในเชิง “คุณค่า” เช่น การมีกายสีทอง มิได้ปรากฏกับพระพุทธเจ้า เพียงเพื่อจะแยก “เรือนร่าง” ของพระพุทธองค์ออกจาก “เรือนร่าง” ของตัวละครประเภทอื่นๆ เท่านั้น หากแสดงให้เห็นด้วยว่า “เรือนร่าง” นั้น เป็นสิ่งประเสริฐ จึงคู่ควรกับ “สีทอง” ซึ่งสื่อความหมายถึง “ความสูงส่ง สง่าดีงาม” อีกด้วย

การวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏในเรือนร่างตัวละครในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ได้แก่ รูปลักษณ์ สีกาย กิริยาท่าทาง อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น เพื่อศึกษาความสัมพันธ์บางอย่างกับเรือนร่างตัวละครประเภทต่างๆ จะพบว่าเรือนร่างแต่ละประเภทได้ถูกบรรจุคุณสมบัติเหล่านี้หลายๆ อย่างลงไป จนทำให้เกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่

ละเรือนร่าง คุณสมบัติเหล่านี้จะเป็นพลังในการจำแนกแยกแยะเรือนร่างของตัวละคร เช่น การมีกายสีทองมิได้ปรากฏกับพระพุทธเจ้าเพียงเพื่อจะแยกเรือนร่างของพระพุทธเจ้าออกจากเรือนร่างประเภทอื่นๆ เท่านั้น หากต้องการแสดงให้เห็นว่า เรือนร่างนั้น “เป็นพระวรกายอันประเสริฐ” จึงคู่ควรกับ “สีทอง” ซึ่งหมายถึง “ความสูงส่ง สง่า ดีงาม” รหัสภาษากายเหล่านี้เป็นสูตรผสมของ “คุณค่า” ด้วย

การจำแนกเรือนร่าง มีหลักการความสำคัญโดยการสร้างคู่สัมพันธ์แบบขัดแย้งจากการเทียบเคียงอ้างอิงกับเนื้อเรื่อง จะพบการบรรจุคุณสมบัติทางกายภาพที่เป็นความขัดแย้งเชิงคุณค่าที่มีความแตกต่างกันระหว่างสมาชิก ความขัดแย้งจะทำให้มองเห็นชัดเจนมากขึ้น และเมื่อพิจารณาในบริบทที่กว้างมากขึ้น การมีพระวรกายสีทองก็จำแนกพระพุทธเจ้าออกจากเรือนร่างประเภทอื่นๆ ได้ทั้งหมด โดยที่ความสัมพันธ์คู่ขัดแย้งก็จะกลายเป็นพระพุทธเจ้าอื่นๆ ความสัมพันธ์แบบขัดแย้งเหล่านี้ จะมีความสำคัญอย่างมากในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ด้วยเหตุที่ว่าเรือนร่างของพระพุทธเจ้า ดูลักษณะพิเศษ (ฝ่ายดี) ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะพระองค์ และยังมีคุณสมบัติส่วนอื่นๆ ที่นำมาพิจารณาจำแนกเรือนร่างประกอบด้วย เช่น ฉัพพรรณรังสี พระเกตุมาลา พระรัศมี และดอกบัว ในการตีความการสื่อความหมายที่จิตรกรต้องจำแนกสถานะอันสูงส่งของพระวรกายออกจากเรือนร่างของตัวละครอื่นๆ ให้มากที่สุด

พลังการจำแนกเรือนร่าง ได้ผูกติดอยู่กับการกำหนดคุณค่า โดยสัญลักษณ์บางอย่างทำให้เรือนร่างสามารถสื่อความหมายได้ 2 ระดับ ระดับแรก เมื่อเห็นภาพพระพุทธเจ้าก็จะรับรู้ได้ถึงเรือนร่างแบบหนึ่ง ที่แตกต่างไปจากแบบอื่นๆ ระดับที่สอง ขณะเดียวกันก็สามารถรับรู้ได้ถึงคุณค่าอันสูงส่งของพระวรกายนั้นด้วย การสื่อความหมายเช่นนี้จะให้มิติในเชิงคุณค่าเพิ่มขึ้น แต่ในบางกรณีก็ไปจำกัดความสามารถของเรือนร่างในการบอกเล่าเนื้อเรื่องลง

จากที่กล่าวมาข้างต้น เพื่อให้เห็นเป็นรูปธรรมโดยยกตัวอย่างภาพจิตรกรรมฝาผนังห้องปรินิพานภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ส่วนหนึ่งของภาพเล่าเหตุการณ์เมื่อครั้งพระมหากัสสปะซึ่งเป็นพระมหาเถระอรหัตสาวกเอตทัคตะ ผู้อาวุโสสูงยิ่งทั้งวัยวุฒิและพรรษา ได้รับข่าวพุทธปรินิพานจากปริพาชกรูปหนึ่ง จึงได้พาหมู่สงฆ์ในสำนักของท่านเดินทางมาร่วมพิธีถวายพระเพลิงสรีระ ในหมู่สงฆ์นั้นมีพระภิกษุรูปหนึ่งเป็นมิจฉาทิฐิ ได้กล่าววาจาติเตียนจ้วงจาบพระพุทธองค์ จิตรกรใช้รหัสภาษากายให้ปรากฏในเรือนร่างของภิกษุมิจฉาทิฐิรูปดังกล่าว เป็นคนชราที่ดูทุพพลภาพทั้งกิริยาท่าทางก็ไม่สำรวม (อนึ่ง กิริยาอันไม่สำรวมเช่นนี้ยังไปปรากฏในเรือนร่างของพระเทวทัตซึ่งเป็นพระภิกษุมิจฉาทิฐิ ของภาพจิตรกรรมฝาผนังอีกห้องหนึ่งด้วยเช่นกัน) ขณะที่พระมหากัสสปะซึ่งตามความจริงน่าจะเป็นพระภิกษุในวัยปัจฉิมวัย กลับปรากฏในเรือนร่างที่งามอย่างอุดมคติไม่สามารถจำแนกความแตกต่างจากพระอานนท์ หรือพระอริยสาวกรูปอื่นๆ กรณีนี้พลังจะจำแนก

แสดงคุณสมบัติเฉพาะตัวของเรือนร่างในการสื่อความหมายเนื้อเรื่องที่พระมหากัสสปะเป็นพระภิกษุชราไม่ได้แสดงออก เพราะความชราภาพมีความหมายเชิงคุณค่าในทางเสื่อมถอย และมีนัยเกี่ยวข้องกับการเป็นมิจฉาทิฐิรวมอยู่ด้วย ความชราภาพจึงกลายเป็นสัญลักษณ์ต้องห้ามสำหรับเรือนร่างของอริยสาวก หรืออาจกล่าวได้ว่าความหมายของเรือนร่างแห่งอริยสาวกในงานจิตรกรรมแบบประเพณีถูกเน้นให้เป็นพลังดึงดูดที่เรือนร่างทั้งหมดให้อยู่ภายในขอบเขตของคุณค่าหน่วยเดียวกัน และหากไม่มีบริบทแวดล้อมเข้าช่วยก็ลดความสามารถในการจำแนกความแตกต่างระหว่างเรือนร่างเหล่านั้นในฐานะที่เป็นตัวแทนของปัจเจกบุคคลได้ เช่น พลังสามารถปรับเปลี่ยนร่างร้ายขององค์คิลิมาลย์ ปัญจวัคคีย์ ชิฏิลสามพี่น้อง หรือสุภัททะปริพาชก ให้กลายเป็นเรือนร่างแห่งความดีงามในมาตรฐานเดียวกันทั้งหมด เมื่อท่านทั้งหลายที่กล่าวมานั้นเข้าสู่อริยภาวะ ขณะเดียวกันก็ไม่มีความสามารถจำแนกความแตกต่างระหว่างพระองคุลิมาลย์ พระอัญญาโกทัญญะ หรือพระสุภัททะปัจฉิมสาวกได้

วรรณะกษัตริย์ก็เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่นำชาติกำเนิดเป็นตัวกำหนดคุณค่าของเรือนร่าง ดังที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังที่กล่าวถึงตัวละครในวรรณะกษัตริย์อย่างน้อย 2 องค์ที่เป็นมิจฉาทิฐิไม่เลื่อมใสในพุทธศาสนา องค์แรก คือ พระสุปปพุทธ เป็นพระราชบิดาของพระนางยโสธรา พระองค์ทรงโกรธแค้นพระพุทธเจ้าแทนราชธิดาในการเสด็จผนวช จึงขัดขวางไม่ให้พระพุทธเจ้าเสด็จดำเนินพาหมู่สาวกผ่านพระราชวังของพระองค์ ในที่สุดพระองค์ได้ถูกธรณีสูบ และพระองค์ที่สอง คือพระนางมาคัณฑิยาเป็นผู้ให้บริวารกล่าวบริภาษพระพุทธเจ้า รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างในงานจิตรกรรมของทั้งสองพระองค์ จิตรกรยังคงแสดงเรือนร่าง กิริยาท่าทางที่สง่างามแบบวรรณะกษัตริย์ ไม่แตกต่างจากกษัตริย์ที่มีสัมมาทิฐิองค์อื่นๆ แสดงให้เห็นว่าสถานะกษัตริย์นั้นสามารถเป็นเกราะป้องกันไม่ให้สัญลักษณ์ของมิจฉาทิฐิมาปรากฏบนเรือนร่างได้ รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีมีข้อจำกัดในการเล่าเรื่องบางประการได้ จิตรกรได้ตระหนักถึงข้อจำกัดเหล่านี้และหาทางออกของปัญหาในการเขียนภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่ต้องติดยึดอยู่กับกรอบจารีตประเพณี แต่จิตรกรเลือกใช้กลวิธีและภูมิปัญญามาใช้ในแก้ไขปัญหาแม้จะไม่สามารถแก้ไขได้ในทุกกรณี

จากประเด็นที่กล่าวมา สรุปได้ว่า เรือนร่างในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี พยายามจะบรรจุ “คุณค่า” ลงไปใน “เรือนร่าง” ให้ได้มากที่สุด โดยไม่คำนึงถึงสัดส่วนที่สมจริงของเรือนร่างตัวละคร และองค์ประกอบของภาพ จะใช้เรือนร่างของตัวละครมาประกอบการเล่าเรื่อง เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวจากตัวบทมาสู่การรับรู้และความเข้าใจของผู้ดู พลังของการเล่าเรื่องจะใช้เรือนร่างของตัวละครเองในการสร้างความสัมพันธ์แบบรวมกลุ่มกับสิ่งอื่นๆ หรือการจำแนกแยกแยะตัวเองออกจากสิ่งอื่นๆ เรือนร่างจะต้องทำหน้าที่สื่อสารให้รับรู้ถึงคุณค่า

สถานภาพ และบทบาทของตัวละคร การเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมฝาผนังนิยมใช้ “ภาพสำคัญ” (key visual) ซ้ำๆ กัน ในการเล่าเรื่องตามแบบจารีตประเพณีของการเขียนภาพจิตรกรรมไทย แทนการวางโครงภาพแบบใหม่ๆ เพื่อให้ผู้ดูภาพระลึก รับรู้ได้ว่าเป็นชาดกเรื่องใด และเป็นเหตุการณ์ใด

เรือนร่างที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ประเด็นนี้ (สุรศักดิ์ เจริญวงค์ (2525,น. 60-83) และสำราญ แสงเดือนฉาย (2557,น. 187-194) อธิบายขยายความเพิ่มว่า เรือนร่างของพระพุทธเจ้า เทพเทวดา พระมหากษัตริย์ พระมเหสี พราหมณ์ ขุนนางเสนาบดี ทหาร และไพร่ โดยสามารถจำแนกได้ตามลักษณะทางรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกายอาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น ดังนี้

1) เรือนร่างพระพุทธเจ้า มีพระพุทธลักษณะของมหาบุรุษ ประกอบด้วย

(1) ลักษณะทางรูปลักษณ์ พระเกตุมาลา คือ พระรัศมีเป็นเปลวเปล่งอยู่เหนือพระเศียรของพระพุทธเจ้า หมายถึง ปัญญาคุณ พระคุณ คือปัญญา ทรงตรัสรู้เป็นสัมมาสัมพุทธเจ้า ตรัสรู้พระธรรมด้วยพระองค์เองแล้วทรงสั่งสอนผู้อื่นให้รู้ตามในการดำเนินชีวิตด้วยการใช้ปัญญาเป็นแสงสว่างส่องทางชีวิต ปัญหาทั้งหลายทั้งที่มีนั้นต้องใช้สติ และปัญญา พิจารณาวินิจฉัย ตัดสินชี้ขาด แก้ไขปัญหาให้หมดสิ้นไป ที่ว่าใช้สติ คือ การระลึกรู้ตัวเสมอ มีความรับผิดชอบ ที่จะใช้ปัญญาเป็นแสงสว่างนำทางการแก้ไขปัญหา

เส้นพระเกศาเวียนขมวดเป็นก้นหอย เตือนสติว่าปัญหาทั้งหลายทั้งมวลที่มีอยู่นั้น เป็นได้ทั้งปัญหาโดยธรรมชาติ หรือเป็นเพราะเราขมวดไว้จากตัวเราสร้างขึ้น การแก้ปัญหาต่างๆ ให้ใช้ปัญญาทั้งของตนเองและผู้ที่เกี่ยวข้อง พยายามศึกษาวิเคราะห์ปัญหาแต่ละปัญหา แก้ไขให้สำเร็จ มีความถูกต้องตามหลักธรรม และเกิดความราบรื่นเรียบร้อยประดุจเส้นพระเกศาเวียนทักษิณาวรรต

พระอุนาโลม พระโลมาระหว่างคิ้วเวียนขวาเป็นทักษิณาวรรตอย่างเข็มนาฬิกาตั้งอยู่ ณ ตำแหน่งตาที่สามของเทพในศาสนาพราหมณ์ เพื่อใช้กำจัดสิ่งชั่วร้าย เตือนสติว่า ทำอะไร คิดอะไร ต้องมีความถูกต้อง เป็นแบบอย่างที่ดี และเป็นไปตามทำนองครองธรรม สิ่งที่กระทำนอกจากมีความถูกต้องดีงาม ต้องมีความบริสุทธิ์ยุติธรรม ตั้งอยู่บนความเมตตา คือ ความรัก ความกรุณา ความสงสาร และความต้องการที่เป็นไปโดยธรรม

พระเนตร หลุบต่ำเล็กน้อยเตือนสติให้มีความสำรวมระมัดระวังให้อยู่ในกรอบของความพอดี ไม่หลงลืมตัว ไม่ประมาท ให้สำรวม มองดูตนเอง ต้องสำรวจปัญหาที่เกิดขึ้นจากตนเองก่อน เจริญสติให้สงบนิ่ง รู้สึกตัวอยู่เสมอด้วยสมาธิ

พระกรรณยาว ซ้อนสองชั้น เตือนสติให้หูหนัก อย่าเชื่อฟังความข้างเดียวโดยไม่ใช้ปัญญาไตร่ตรอง ต้องฟังเสียงส่วนใหญ่

พระนาสิก นูนเป็นสัน เตือนให้หายใจด้วยจมูกของเราเอง คือ ช่วยตัวเองก่อน มีความถึงพร้อมแห่งประโยชน์ตน คือ พึ่งตนเองได้

พระโอษฐ์ หุบมีลักษณะยิ้ม ลำพระสอกลมเสมอตลอด เตือนสติว่าให้ประพฤติชอบด้วยวาจา คือ วจีสุจริต ได้แก่ เว้นจากการพูดเท็จ ส่อเสียด คำหยาบ เพ้อเจอ รู้จักสงบปาก เพื่อสงบสุขให้ตนเองและผู้อื่น รู้จักประมาณการในการบริโภค คือ รู้ตัว รู้คิด ตรวจสิ่งที่ผ่านลำคอลงไป เพื่อดำรงชีวิตและสุขภาพ ไม่ผิดศีลและเบียดเบียนผู้อื่นให้เดือดร้อน

พระวรกายตั้งตรงดุจท้าวมหาพรหม พระสรีระกายบริบูรณ์ล่ำสัน เตือนสติ ต้องมั่นในธรรมเนื่องอยู่อย่างประเสริฐ มีธรรมประจำใจของผู้ใหญ่ที่ประเสริฐ 4 ประการ คือ เมตตา ความรัก กรุณา ความสงสาร มุทิตา ความยินดีเมื่อผู้อื่นดีมีสุข และอุเบกขา ความวางใจเป็นกลาง ไม่เอนเอียงด้วยรักและชัง รู้จักวางเฉย สงบใจ พระวรกายตั้งตรงและพระสรีระบริบูรณ์ เตือนสติให้ระลึกรู้กายสติ รู้เท่าทันในกายสังขาร ไม่หลงมัวเมา รู้รักษาสุขภาพอนามัย บริหารกาย บริหารจิต ให้สุขภาพสมบูรณ์ทั้งกายและจิต

นิ้วพระหัตถ์ยาวเรียวตามลักษณะมหาบุรุษ พระดัชนี มัชฌิมา อนามิกา และกนิษฐา ทั้ง 4 มีทั้งยาวเท่ากันและยาวไม่เท่ากัน เตือนสติให้ปฏิบัติภารกิจ ทั้งหลายทั้งปวงของเราเองอย่างมีความมั่นใจ รักในการทำงานอย่างสม่ำเสมอ ด้วยวิริยะอุตสาหะและอุทิศทุ่มเท นิ้วทั้ง 4 เมื่อกำปฏิบัติภารกิจ จะยาวเท่ากัน เตือนสติว่า งานทั้งหลายต้องเริ่มดำเนินจึงจะมีผลงานเกิดขึ้น ปฏิบัติเพื่อเท่าเทียมผู้อื่น คือ ปฏิบัติเพื่อประโยชน์แก่ผู้อื่น ช่วยเหลือผู้อื่น เป็นที่พึ่งผู้ร่วมสังคมได้

พระบาท ฝ่าพระบาทราบเสมอกัน นิ้วพระบาทยาวเท่ากัน เตือนสติให้ห่างไกลจากกิเลสและอบายมุขทั้งปวง ให้มีความถูกต้องในการก้าวย่าง ยึดมั่นในหลักธรรม ระเบียบแบบแผนและกฎหมายของบ้านเมือง สามารถยืนบนเท้าตนเอง คือ พึ่งตนเองได้

(2) ลักษณะกิริยา ท่าทางจิตรกรจะกำหนดเรือนร่างพระพุทธเจ้าตามความเชื่อทางอุดมคติศาสนา นิยมเขียนกิริยา ท่าทาง ที่เรียกว่า ปางของพระพุทธเจ้า เช่น ปางมารวิชัย ปางสมาธิ ปางประทับยืน ปางลีลา ปางป่าเลไลย์ ปางประทานอภัย ปางไสยา เป็นต้น

(3) ลักษณะสีกายจิตรกรจะใช้สีทอง เพื่อแสดงคุณค่าและสื่อความหมายถึงความเป็นมหาบุรุษที่อุบัติมาเพื่อทำให้มนุษย์ทั้งหลายพ้นจากทุกข์

(4) ลักษณะส่วนประกอบอื่นๆจิตรกรจะใช้ส่วนประกอบต่างๆ ในเชิงสัญลักษณ์เพื่อประกอบสร้างความหมาย ได้แก่ พระเปลวรัศมี สื่อความหมายถึง การตรัสรู้ในหลักธรรม ดอกบัว สื่อความหมายถึง ผู้รู้ ผู้ตื่น ผู้เบิกบานด้วยธรรม พระเศวตฉัตร สื่อความหมายถึง ผู้ถือกำเนิดในวรรณะกษัตริย์ ต้นโพธิ์ สื่อความหมายถึง การพ้นจากบ่วงทุกข์ และเครื่องนุ่งห่ม สื่อความหมายถึง การหลุดพ้นกิเลสทั้งปวงด้วยการกระทำปรินิพาน

จากที่กล่าวมา สรุปได้ว่า เรือนร่างของพระพุทธเจ้าที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี จิตรกรกำหนดเรือนร่างของพระพุทธเจ้าตามแบบอุดมคติพุทธลักษณะของมหาบุรุษ 32 ประการ คือ พระบาทราบเสมอกัน ลายพื้นพระบาทเป็นจักร เส้นพระบาทยาว นิ้วพระหัตถ์และพระบาทเรียว ฝ่าพระหัตถ์และฝ่าพระบาทอ่อนนุ่ม มีลายดุตาข่าย พระบาทเป็นเหมือนสังข์ค่ำอัฐิข้อพระบาทตั้งลอยอยู่หลังพระบาท กลักลอกได้คล่องเมื่อทรงดำเนินผิดกว่าสามัญชน พระชงฆ์เรียวดุจแข้งเนื้อทราย พระหัตถ์ทั้งสองลูบจับถึงพระชานุ พระคุยหะเร้นอยู่ในฝักฉวีวรรณดุจสีทอง พระฉวีละเอียด ละอองธุรีไม่ติดพระวรกาย เส้นพระโลมาเฉพาะขุมละเส้นๆ เส้นพระโลมาดำสนิท เวียนทักษิณาวรรต มีปลายงอนขึ้นด้านบน พระวรกายตั้งตรงดุจท้าวมหาพรหม พระมังสะอูมในที่เจ็ดแห่ง (หลังพระหัตถ์ทั้งสอง หลังพระบาททั้งสอง พระอังสาทั้งสองและลำพระศอ) พระสรีระกายบริบูรณ์ดุจกึ่งท่อนหน้าแห่งพญาราชสีห์ พระปฤษฎางค์ราบเต็มเสมอกัน พระกายสูงเท่ากับวาของพระองค์ ลำพระศอกงามเสมอกัน เส้นประสาทสำหรับรับรสพระกระยาหารอันดี พระหนุดุคางแห่งราชสีห์ (โค้งเหมือนวงพระจันทร์) พระทนต์ 40 ซี่ (ข้างละ 20 ซี่) พระทนต์เรียบเสมอกันและไม่ห่าง เขี้ยวพระทนต์ทั้งสี่ข้างขาวงามบริสุทธิ์ พระชิวหาอ่อนยาว พระสุรเสียงดุจท้าวมหาพรหม สำเนียงดุจนกการเวก พระเนตรดำสนิท ดวงพระเนตรแจ่มใสดุจโคเพิ่งคลอด อุราดลระหว่างพระขนงเวียนขวาเป็นทักษิณาวรรต พระเศียรงานบริบูรณ์ดุจประดับด้วยกรอบพระพักตร์ จิตรกรนำอุดมคติลักษณะ 32 ประการของมหาบุรุษมาเขียนกำหนดเรือนร่างให้มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของพระพุทธเจ้าให้แตกต่างจากเรือนร่างของตัวละครอื่นๆ

2) เรือนร่างเทพเทวดา พระมหากษัตริย์และพระมเหสี ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะเรียกว่า “ตัวพระ ตัวนาง” เป็นลักษณะของผู้มีบุญญาธิการ จิตรกรจะเขียนตามจารีตประเพณีที่ได้การถ่ายทอดมาจากบรมครูของจิตรกรที่มีแนวคิดที่ว่าเทพเทวดา พระมหากษัตริย์ และพระมเหสีทรงเป็นเทวราชหรือสมมติเทพ จิตรกรจะกำหนดเรือนร่างให้มีลักษณะเฉพาะเพื่อจำแนกเรือนร่างให้แตกต่างจากตัวละครอื่นๆ ดังนี้

(1) ลักษณะทางรูปลักษณ์ ลำคอระหง พระพักตร์ดั่งพระจันทร์ คิ้วโก่งดั่งศรนารายณ์ นัยน์ตาเป็นประกายดั่งเพชรนิลแขนอ่อนเหมือนวงคชราช ก้นดั่งปทุมทอง นิ้วอ่อนเรียวเหมือนเทียน ผิวเนื้อเรืองรอง

(2) ลักษณะกิริยาท่าทางจิตรกรจะกำหนดกิริยาท่าทาง แบบนาฏลักษณ์ตามลักษณะของตัวพระ ตัวนาง เทพเทวดากิริยาที่ปรากฏจะสื่อถึงอิทธิฤทธิ์ บุญญาธิการ ได้แก่ การเหาะกลางอากาศ นั่งประทับแท่น และนั่งพับเพรียบพนมมือ ส่วนมหากษัตริย์และพระมเหสี จะแสดงกิริยา ท่าทาง ได้แก่ ลีลาการเยื้องย่าง ท่านั่งเมือง (ตัวพระ) และท่านั่งพับเพียบท้าวแขน (ตัวนาง)

(3) ลักษณะสีกายจิตรกรจะใช้สีขาว เพื่อสื่อความหมายของคุณค่าแห่งเรือนร่าง เกี่ยวกับความบริสุทธิ์ การสั่งสมบุญญาบารมีมาตั้งแต่อดีตชาติ

(4) ลักษณะส่วนประกอบอื่นๆ เทพเทวดา จิตรกรจะจำแนกโดยใช้ส่วนประกอบต่างๆ ในเชิงสัญลักษณ์สื่อความหมายถึงผู้มีบุญญาบารมีเหนือมนุษย์ ได้แก่ รัศมีรอบศีรษะ สวมใส่ชฎา เครื่องประดับที่มีลวดลายเป็นสีทองวิจิตรบรรจง ส่วนพระมหากษัตริย์และพระมเหสีจะมีส่วนประกอบต่างๆ เหมือนกับเทพเทวดา แต่ไม่มีรัศมีรอบศีรษะ

3) เรือนร่างพราหมณ์ ขุนนางเสนาบดี ทหาร ข้าทาสบริวาร และไพร่

(1) ลักษณะทางรูปลักษณ์จิตรกรจะเขียนภาพเรือนร่างให้มีลักษณะแบบมนุษย์ปุถุชนธรรมดาทั้งหมด

(2) ลักษณะกิริยาท่าทางจิตรกรจะจำแนกไปตามบทบาทและสถานภาพ โดยพราหมณ์จะกำหนดกิริยา ท่าทางให้สื่อความหมายถึง ผู้มีความรู้วิทยาการ ได้แก่ ท่าทางการประกอบพิธีกรรม การนั่งถวายรายงาน ส่วนขุนนางเสนาบดี จะแสดงกิริยา ท่าทาง ที่สื่อความหมายถึงผู้มีอำนาจ กิริยา ท่าทางที่ที่ปรากฏ ได้แก่ การนั่งชี้นิ้วสั่งการ และทหารและไพร่ จะแสดงกิริยา ท่าทางเกี่ยวกับการดำเนินวิถีชีวิต เช่น การหลอกล้อ การหมอบคาน เป็นต้น

(3) ลักษณะสีกายจิตรกรจะใช้สีในการจำแนกคุณค่าเรือนร่างเพื่อความหมายให้รับรู้ถึงบทบาทและสถานะ ได้แก่ พราหมณ์ ขุนนางเสนาบดี จะใช้สีขาวหม่น สื่อความหมายถึงชนชั้นสูง ส่วนทหาร ข้าทาสบริวาร และไพร่ จะใช้สีน้ำตาลอ่อน หรือสีน้ำตาลเข้ม เพื่อสื่อความหมายถึงความเป็นสามัญชน

(4) ลักษณะส่วนประกอบอื่นๆจิตรกรจำแนกส่วนประกอบต่างๆ ที่ปรากฏในเรือนร่าง ในส่วนของ พราหมณ์ จะแสดงส่วนประกอบอื่นๆ น้อย ลวดลายเป็นสีทองแต่ไม่ใช้ลวดลายที่วิจิตรบรรจง ขุนนางเสนาบดี จะสวมใส่เครื่องนุ่มห่มผ้าที่มีลวดลาย และสวมเครื่องประดับบ้างแต่ไม่มากมาย ส่วน ทหาร จะสวมเครื่องแบบและถืออาวุธ และไพร่ เครื่องนุ่มห่มจะเป็นผ้าสีพื้นไม่สวมเครื่องประดับ

จากประเด็นที่กล่าวมา สรุปได้ว่า เรือนร่างของตัวละครที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี จิตรกรจะเขียนภาพตัวละครในลักษณะที่มีระเบียบแบบแผน จารีตประเพณีในการเขียนภาพที่ชัดเจน โดยให้รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่นให้มีความแตกต่างกัน เพื่อสื่อความหมายถึงคุณค่าเรือนร่าง และการสร้างการรับรู้ถึงฐานะ บทบาท หน้าที่ ทางสังคม

การศึกษา แนวคิดเกี่ยวกับเรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ถอดรหัส ตีความหมาย เพื่ออธิบายการใช้รหัสภาษากายที่

ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ร่วมกับสภาพแวดล้อมทางบริบทสังคมที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินวิถีชีวิตทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ในสมัยรัชกาลที่ 3

4. แนวคิดเกี่ยวกับทศบารมี

ทศบารมีของพระโพธิสัตว์เป็นคุณความดีที่พระโพธิสัตว์บำเพ็ญอย่างยิ่งยวดเพื่อบรรลุจุดหมายอันสูงยิ่งอันเป็นเหตุให้บรรลุผลดังที่ ประยุทธ์ปยุตฺโต, พระเทพเวที (2533, น. 136) กล่าวโดยธรรมว่า บารมีเป็นการรวบรวมข้อธรรมะต่างๆขึ้นเป็นหมวดสำหรับพระโพธิสัตว์บำเพ็ญโดยเฉพาะหรือธรรมอันเป็นจุดหมายหรือปัจจัยพื้นฐานอันเป็นส่วนผลักดันให้เกิดความคิดที่จะเป็นพระโพธิสัตว์ได้แก่โพธิ์หรือความรู้ของพระพุทธเจ้าและความกรุณาซึ่งธรรมทั้งสองนี้เป็นแกนกลางของธรรมทุกอย่างที่พระโพธิสัตว์จะบำเพ็ญต่อไปการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมบริบทของประเด็นที่เกี่ยวข้อง เป็นฐานการวิเคราะห์ โดยมีสาระสำคัญดังนี้

4.1 ความหมายของบารมีตามรูปศัพท์

ตามพระราชนิพนธ์เรื่องทศบารมีในศาสนาเถรวาท สมเด็จพระเทพรัตนราชรัตนฯ สยามบรมราชกุมารี(2543,น. 9-12) ทรงอธิบายถึงความหมายของบารมีตามรูปศัพท์ที่มีผู้แสดงความคิดเห็นทั้งในคัมภีร์และหนังสือรุ่นใหม่ไว้เป็น 2 ฝ่ายดังนี้

1) นักวิชาการพวกหนึ่ง เห็นว่า “บารมี” น่าจะมาจากศัพท์เดิมว่า “ปรม” ลง ณ ปัจจัย ในราคาทิตัทธิต ได้ศัพท์ว่า ปารม แล้วลง อี อิตถีลิงค์ อีกที เป็น ปารมี และเห็นตรงกันว่าปารมีมาจากคำว่า ปรม ยังมีการตีความหมายของคำว่า บารมี ต่างกันไปตามความคิดเห็นเรื่องความหมายและการประกอบรูปศัพท์ของคำว่า ปรม การวิเคราะห์ศัพท์ “ปรม” อันเป็นต้นศัพท์ของคำว่า ปารมี ตามแบบสัททนยะ ที่เก่าแก่ที่สุดในเถรวาท ปรากฏในจริยาปิฎกอรรถากถาของพระธรรมปาละ รตนาในราวพุทธศตวรรษที่ 15-16 วิเคราะห์ความหมายไว้ถึง 8 แบบ คือ

(1) ศัพท์ ปรม แปลว่า ผู้เป็นเลิศ

ปารมี แปลว่า ภาวะหรือการกระทำของผู้เป็นเลิศ

ดังคำอธิบายว่า “ทานสีลาทิ คุณวิเสสโยเคน สตฺตุตฺตมตาย ปรมา มหาสตฺตา โพธิสตฺตา, เตสมฺภาโว กมฺมำ วา ปารมี ทานาทิกิริยา”

แปลว่า “พระโพธิสัตว์ทั้งหลายคือพระมหาสัตว์ทั้งหลาย ได้ชื่อว่าปรมะ (เป็นเลิศ) ในหมู่สัตว์ทั้งหลาย เพราะประกอบด้วยคุณวิเศษมีทานและศีลเป็นต้น ภาวะหรือการกระทำของพระโพธิสัตว์เหล่านั้น มีการกระทำความดี มีทานเป็นต้น เรียกว่า บารมี”

(2) “ปรม” มาจากกริยา ปูเรติซึ่งเป็นเหตุกัตตุวาจกธาตุปูร แปลว่า ยังไม่เต็ม พระโพธิสัตว์ คือทำให้เต็ม (ปูรโก) หรืออาจแผลงเป็นผู้รักษา (ปาลโก) คุณทั้งหลายมีทานเป็นต้น “ปารมี” คือภาวะหรือการกระทำของท่านผู้นี้

ดังคำอธิบายในคัมภีร์ว่า

“ปูเรตีติ ปรโม, ทานานทีนำปูรโก ปาลโก จาติ โพธิสตโต ปรมสสอยำปรมสส วา ภาโว.กมมำ วา ปารมี ทานาทิกิริยาว”

แปลว่า

“บุคคลใด ย่อมบำเพ็ญ บุคคลนั้นชื่อว่า ปรมะ กิริยานี้ของพระปรมะก็ดี หรือภาวะของปรมะนั้น หรือกรรมของท่านก็ดี ชื่อว่า บารมี ได้แก่ การกระทำความดี มีทานเป็นต้น

(3) ศัพท์ “ปรม” มาจาก ปรำรจติ แปลว่าสูงกว่า อื่น รจติ แปลตามรูปศัพท์ว่า ย่อม ร้อย ในที่นี้ตรงกับคำว่า พนฺธติ แปลว่าย่อมผูก พระมหาสัตว์ชื่อว่า “ปรม” คือ บุคคลผู้ร้อยหรือผู้ผูกซึ่งสัตว์ ที่สูงกว่าไว้ในตน ด้วยการประกอบเข้ากับคุณสมบัติพิเศษ และบารมีคือภาวะหรือการกระทำของพระมหาสัตว์องค์นั้น

ดังคำอธิบายว่า

“ปรำสตตำอตตนิ รจติ พนธติ คุณวิเสสโยเคน”

“บุคคลใดย่อมร้อย หรือย่อมผูกพันซึ่งความดีในตน เพราะการประกอบด้วยคุณวิเศษ (บุคคลนั้นชื่อปรมะ)”

(4) “ปรม” มาจาก ปรำมชชติ ปรำในที่นี้ตรงกับคำว่า อธิกตรำ แปลว่าอย่างยิ่ง มชฺชติ แปลว่า ขัดสี ความหมายใกล้เคียงกับคำว่า สุชฌติ ซึ่งแปลว่า ชำระให้สะอาดพระมหาสัตว์ชื่อว่า ปรม คือบุคคลผู้ขัดสี หรือชำระตนอย่างยิ่ง จากมลทิน คือกิเลสภาวะหรือการกระทำของพระองค์เรียกว่า บารมี

ดังคำอธิบายว่า

“ปรำ วา อธิกตรำมชชติ สุชฌติ สงกิเลสมลโต”

“อนึ่ง บุคคลใด ย่อมขัดสี คือย่อมชำระตนให้บริสุทธิ์อย่างยอดยิ่ง จากมลทิน คือความเศร้าหมอง (บุคคลนั้นชื่อปรมะ)

(5) ปรม มาจาก ปรำมยติปรำ ในที่นี้มีคำไขว่า เสฏฺฐำ คือ อย่างยิ่ง, ประเสริฐ มยติ แปลว่า บรรลุ ในที่นี้มีคำไขว่า คจฉติ แปลว่า ไป, ถึง ดังนั้น พระมหาสัตว์ ชื่อว่า ปรม คือ บุคคลผู้บรรลุ คือถึงอย่างประเสริฐในธรรมวิเศษ คือ พระนิพาน ภาวะหรือการกระทำของพระองค์ เรียกว่า บารมี

ดังคำอธิบาย “ปรำ วา เสฏฺฐำนิพพานำ วิเสเสน มยติคจฉติ”

“อนึ่ง บุคคลใด ย่อมบรรลุคือย่อมถึง พระนิพานอันประเสริฐอย่างวิเศษ (บุคคลนั้น

ชื่อปรม)

(6) “ปรม” มาจาก ปรๆ มุนาติ ปรๆในที่นี้เป็นคำนาม ตรงกับคำว่า โลก มุนาติ ตรงกับคำว่า ปริจฉินทติ แปลว่าตัดโดยรอบ พระมหาสัตว์ ชื่อว่า ปรม หมายถึงบุคคลผู้ตัดซึ่งโลก เพียงดังโลกนี้ ด้วยความรู้อันพิเศษ อันมีประมาณยิ่ง ภาวะหรือการกระทำของพระมหาสัตว์ชื่อว่า บารมี

ดังคำอธิบายว่า “ปรๆวาโลกๆปมาณภูเตนญาณวเสเสน อธิ โลกๆวิย มุนาติ ปริฉินทฺติ” “อนึ่ง บุคคลใด ย่อมขจัดหรือย่อมตัดโลกอันเป็นเช่นราวกะโลกนี้อย่างดียิ่งด้วยความรู้วิเศษอันประมาณ (มาตรฐาน) (บุคคลนั้นชื่อว่าปรมะ)

(7) “ปรม” มาจาก ปรๆ มิโนติ ปรๆ ตรงกับคำว่า อติวิย แปลว่า อย่างดียิ่ง มิโนติ ตรงกับคำว่า ปกขิปฺติ แปลว่า ใส่ลงไป พระมหาสัตว์ ทรงนามว่า ปรม เพราะเป็นผู้ใส่หมู่แห่งคุณสมบัติมีศีล เป็นต้น ในสันดาลของตน ภาวะหรือการกระทำของท่านผู้นี้ ชื่อว่า “บารมี”

ดังคำอธิบายว่า “ปรๆ วา อติวิยสีลทิคุณคณๆอตต.โน สนฺตาเน มิโนติ ปกขิปติ”

“อนึ่ง บุคคลใดย่อมใส่, บรรจุ ซึ่งหมู่แห่งคุณมีศีล เป็นต้น ในสันดาลของตนอย่างดียิ่ง (บุคคลนั้นชื่อว่าปรมะ)

(8) “ปรม” มาจาก ปรๆ มินาติ ปรๆหมายถึง อนตถกรๆ กิเลสโจรคณๆ หมู่แห่งโจร คือกิเลส อันเป็นผู้กระทำความไม่เป็นประโยชน์ และอฺญญๆปฏิปกขๆ สภาพตรงข้ามอื่นๆ มินาติ ตรงกับคำว่า หึสติ แปลว่า ทำลาย พระมหาสัตว์ ชื่อว่า ปรม เพราะเป็นผู้ทำลายซึ่งกองโจร คือกิเลสอันไม่เป็นประโยชน์ หรือสิ่งอื่น ซึ่งตรงข้ามจากกายที่แท้ของตน คือธรรมกายภาวะหรือการกระทำของพระมหาสัตว์พระองค์นั้นเรียกว่า บารมี

ดังจะอธิบายว่า “ปรๆ วา อตฺตภูตโต อญญๆปฏิปกขๆ วา ตทนตถกรๆ กิเลสโจรคณๆ มินาติ หึสตีติ ปรโม มหาสตโต...ตสส ภาโว กมมๆ วา ปารมิตา ทานาทิกิยาว”

“อนึ่ง บุคคลใด ย่อมกำจัดหรือย่อมทำลายซึ่งกองโจร คือกิเลสอันกระทำ ซึ่งความไม่ประโยชน์หรือเป็นสิ่งตรงข้ามอื่นจากกายที่แท้จริงของตนเองอย่างดียิ่ง ผู้นั้นคือ พระมหาสัตว์ผู้ปรมะ ภาวะหรือการกระทำของท่านผู้ปรมะนั้น ชื่อว่า ปารมิตา ได้แก่กริยา มีการให้ทานเป็นต้น”

สังเกตได้ว่าท่านมีกรรมวิธีการผูกศัพท์ ปรม จาก ปมๆ (ในความต่างๆ) กับศัพท์ที่ขึ้นต้นด้วย ม ยกเว้นความหมายแรก และ ปรๆจติ

ศัพท์ “ปรม” ซึ่งพระธรรมปาละเห็นว่าเป็นต้นของศัพท์ “บารมี” นั้นอาจารย์ผู้จรนาคัมภีร์บาลี อภิธานปปทีปิกาสูจิ ได้วิเคราะห์ว่าดังนี้

“ปรๆปจฺจนีกๆมาเรติ ปรมๆ”

แปลว่า กรรมใดย่อมยังฝ่ายอื่นให้ตาย เหตุนั้นกรรมนั้นชื่อว่าปรมะ

บารมี ดังที่ กรมพระยาวิชรญาณวิโรรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า (2499, น. 111) ทรงอธิบายตามศัพท์ “บารมี” สันนิษฐานว่า ออกมาจากศัพท์ ปรม แปลว่า คุณสมบัติ หรือปฏิปทาอันยอดยิ่ง ท่านทรงพรรณาว่า พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทุกพระองค์ได้บำเพ็ญมา แต่ครั้นยังเป็นพระโพธิสัตว์ เมื่อบารมีเหล่านี้เต็มจึงได้ตรัส”

บารมี ในความคิดเห็นของนักวิชาปัจจุบัน หลายท่าน ได้แก่ R.C. Childers, T.W. Rhys Davids, William Stede, Nyanatilokaและ Franklin Edgertonสมเด็จพระเทพรัตนราชรัตนฯ สยามบรมราชกุมารี (2543, น. 14) ทรงอธิบายเพิ่มเติมว่า บารมี แปลว่า ความเป็นเลิศ ความเต็ม (completeness) หรือความสมบูรณ์แบบ (perfection) คุณธรรม 10 ประการที่นำไปสู่ความเป็นพระพุทธเจ้า ได้แก่ 1) ทานบารมี (perfection in giving or liberality) 2) ศีลบารมี (perfection in morality) 3) เนกขัมมบารมี (perfection in renunciation) 4) ปัญญาบารมี (perfectionin wisdom) 5) วิริยบารมี (perfectionin energy) 6) ขันติบารมี (perfection in patience or forbearance) 7) สัจจบารมี (perfectionin truthfulness) 8) อธิษฐานบารมี (perfectionin resolution) 9) เมตตาบารมี (perfection in loving kindness) และ 10) อุเบกขาบารมี (perfectionin equanimity)

2) นักวิชาการอีกฝ่ายหนึ่งลงมติตรงกันว่า “บารมี” ประกอบรูปศัพท์มาจาก ปารัง กับ อิ ธาตุ ในความหมาย “ไป” “ถึง” มีรูปทุติยาวิภัตติ์ แปลว่า สู่ฝั่ง (อื่น)

บารมีในทางธรรม ดังที่สมเด็จพระเทพรัตนราชรัตนฯ สยามบรมราชกุมารี (2543, น.143) ทรงอธิบายเพิ่มเติมว่า “บารมี” คือ คุณธรรม 10 ประการ ที่พระโพธิสัตว์บำเพ็ญเต็มบริบูรณ์แล้ว จักบรรลุพระโพธิญาณเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ตามชินกาลมาลีปกรณ์ เป็นคัมภีร์ภาษาบาลี ซึ่งพระรัตนปัญญาเถระ ชาวเชียงใหม่ได้แต่งไว้ตั้งแต่ พ.ศ. 2060-2071 ตามตำนานพระพุทธศาสนาตั้งแต่กาลก่อนพระศักยโคดมเสด็จอุบัติขึ้นในโลก ประดิษฐานพุทธศาสนามาในลังกาทวีปและเข้ามาในประเทศไทย จนถึงการเผยแพร่พระพุทธศาสนาแบบลังกาเข้าไปในแคว้นลานนาไทย และได้กล่าวถึงพระโพธิสัตว์ไว้ตอนหนึ่งว่า พระโพธิสัตว์มี 3 จำพวก คือ พระโพธิสัตว์จำพวกปัญญาธิกะ พระโพธิสัตว์จำพวกสัทธาธิกะ และพระโพธิสัตว์จำพวกวิริยาธิกะ ซึ่งกำหนดด้วยระยะเวลาในการบำเพ็ญบารมี พระผู้มีพระภาคเจ้าของเรา เป็นจำพวก ปัญญาธิกะ เพราะมีกำลังปัญญินทรีย์แรงมาก

บารมีตามคัมภีร์พุทธศาสนาฝ่ายเถรวาท ดังที่ สมเด็จพระเทพรัตนราชรัตนฯ สยามบรมราชกุมารี (2543, น.40) ทรงอธิบายความว่า คัมภีร์พุทธวงศ์อยู่ในพระสุตตันติปิฎกขุททกนิกาย เป็นคาถาทั้งหมด ว่าด้วยเรื่องพระพุทธเจ้าทั้งหลายในอดีต โดยเฉพาะเรื่องการบำเพ็ญทศบารมี พุทธวงศ์นี้เริ่มมีคติเรื่องพระโพธิสัตว์ และทรงกล่าวว่าบารมีแต่ละอย่างนั้น มีลำดับการปฏิบัติแตกต่างกันเป็น 3 ขั้น เรียกว่า บารมี อุปบารมี และ ปรมัตถบารมี และทรงอธิบายขยายความตามคัมภีร์อรรถกถาพุทธวงศ์ อรรถกถาจริยปิฎก พระปฐมสมโพธิกถา ธรรมวิภาค และคำนำนิบาตชาดก

ว่า ตามคัมภีร์ฝ่ายเถรวาทแบ่งขั้นบารมี 10 ออกเป็น 3 ขั้น ได้แก่ 1) บารมี เป็นบารมีขั้นแรก 2) อุปบารมี เป็นบารมีขั้นกลาง และ 3) ปรมัตถบารมี เป็นบารมีขั้นสูง และทรงตั้งข้อสังเกตว่า คัมภีร์อรรถกถาพุทธวงศ์เรียงอุปบารมีก่อน ซึ่งต่างจากคัมภีร์เถรวาททั้งหลาย เนื่องจากคัมภีร์นี้ให้ความหมายอุปบารมีว่า ใกล้บารมี ยังไม่เป็นบารมี (อุป-ใกล้) ไม่ได้ให้ความหมายอุปบารมีอยู่ในระดับกลาง แม้การจัดสิ่งของที่ให้ทานในขั้นอุปบารมี ก็หมายถึงสิ่งของภายนอกการบำเพ็ญบารมีเพื่อประโยชน์แก่พระโพธิญาณ จัดไว้ 3 ประการ คือ บารมี 10 อุปบารมี 10 และปรมัตถบารมี 10 สิริเป็น 30 ทัศ หรือเรียกว่า ติงสบารมี 30 ทัศ

จากพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเทพรัตนราชรัตนฯ สยามบรมราชกุมารีเรื่องทศบารมีในพุทธศาสนาเถรวาท สรุปความได้ว่า บารมี คือ การบำเพ็ญปฏิปทาอันยอดยิ่งของพระโพธิสัตว์ประกอบด้วยคุณวิเศษมีทานเป็นต้น โดยคุณธรรม 10 ประการ ที่พระโพธิสัตว์บำเพ็ญจนเต็มบริบูรณ์แล้วจนบรรลุโพธิญาณ ได้แก่ ทานบารมี ศีลบารมีเนกขัมมบารมี ปัญญาบารมี วิริยบารมี ขันติบารมี สัจจบารมี อธิษฐานบารมี เมตตาบารมี และอุเบกขาบารมี และบารมี 10 ประการ ยังแบ่งออกเป็น 3 ขั้น โดยแต่ละขั้นแบ่งออกเป็น 10 ประการ ได้แก่ ขั้นบารมี คือ การให้ด้วยการบริจาคทรัพย์ เพื่อเปลื้องทุกข์คนอื่น ได้แก่ ทานบารมี ศีลบารมีเนกขัมมบารมี ปัญญาบารมี วิริยบารมี ขันติบารมี สัจจบารมี อธิษฐานบารมี เมตตาบารมี และอุเบกขาบารมีขั้นอุปบารมี คือ การให้ทานด้วยการสละอวัยวะ เพื่อเปลื้องทุกข์คนอื่น ได้แก่ ทานอุปบารมี ศีลอุปบารมี เนกขัมมอุปบารมี ปัญญาอุปบารมี วิริยอุปบารมี ขันติอุปบารมี สัจจอุปบารมี อธิษฐานอุปบารมี เมตตาอุปบารมี และอุเบกขาอุปบารมี และขั้นปรมัตถบารมี คือการให้ทานด้วยการสละชีวิต เพื่อเปลื้องทุกข์คนอื่น ได้แก่ ทานปรมัตถบารมี ศีลปรมัตถบารมี เนกขัมมปรมัตถบารมี ปัญญาปรมัตถบารมี วิริยปรมัตถบารมี ขันติปรมัตถบารมี สัจจปรมัตถบารมี อธิษฐานปรมัตถบารมี เมตตาปรมัตถบารมี และอุเบกขาปรมัตถบารมีรวมบารมีทั้ง 3 ขั้น เป็น 30 ทัศ เรียกว่า ติงสบารมี

4.2 ทศบารมีของพระโพธิสัตว์

สมเด็จพระสังฆราชเจ้ากรมวิชิรญาณวงศ์ (2525, น.320-321) ทรงกล่าวถึงพระโพธิสัตว์ไว้ว่า โพธิสัตว์ หมายถึง ผู้ที่ข้องติดกับความรู้ รู้แจ่มแจ้งถึงที่สุด ในทางการนับถือศาสนาพุทธฝ่ายเหนือหรือฝ่ายมหายาน จะหมายถึง บุคคลที่บำเพ็ญบารมีเพื่อเป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต และมีความเชื่อว่า พระโพธิสัตว์นั้น ไม่เกิด ไม่แก่ ไม่เจ็บ และไม่ตาย ส่วนฝ่ายใต้หรือฝ่ายหีนยานจะหมายถึง เป็นผู้ไม่รู้แจ้ง ยังต้องแสวงหาความรู้ เชื่อว่าแม้เป็นพระโพธิสัตว์จนถึงที่สุดเป็นพระสิทธัตถะ ต้องเกิดในเบื้องต้น ต้องชำรุดทรุดโทรม และสลายไปในที่สุด

พระธัมมปาละ กล่าวถึงประเภทของพระโพธิสัตว์ใน อรรถกถา ขุททกนิกาย เถรคาถา เอกกนิบาต ปฐมวรรค ว่าด้วยคาถาสุภาษิต ในเอกนิบาต วรรคที่ 1 โดยแบ่งพระโพธิสัตว์เป็น 3 ประเภทดังนี้ (www.84000.org/tipitaka/attha/attha.php?b=26&i=137&p=2.สืบค้น, 27 ตุลาคม 2559)

1) ปัญญาธิกะโพธิสัตว์เป็นพระโพธิสัตว์ที่มีปัญญามากสามารถที่จะตรัสรู้ธรรมได้โดยเร็วพลันทันทีเพราะพระโพธิสัตว์ประเภทนี้ได้สร้างบารมีชนิดที่มีปัญญามากแต่มีศรัทธาน้อย พระปัญญาธิกะโพธิสัตว์จึงใช้เวลาทั้งหมดนับแต่เริ่มสร้างบารมีจนกระทั่งอบรมอินทรีย์เต็มเปี่ยมได้ตรัสรู้พระอนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณเป็นพระพุทธเจ้าน้อยกว่าพระโพธิสัตว์ประเภทอื่นใช้เวลา 20 อสงไขยแสนมหากัปป์เรียกว่า พระปัญญาธิกะพุทธเจ้า

2) สัทธาธิกะโพธิสัตว์เป็นพระโพธิสัตว์มีปัญญาปานกลางสามารถตรัสรู้สัทธรรมได้โดยไม่ช้าไม่เร็วเพราะพระโพธิสัตว์ประเภทนี้ได้สร้างสมบารมีชนิดที่มีศรัทธามากแต่มีปัญญาปานกลางสัทธาธิกะโพธิสัตว์พระองค์ทรงใช้เวลานับแต่เริ่มสร้างบารมีจนกระทั่งอบรมอินทรีย์เต็มเปี่ยมสามารถตรัสรู้พระอนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณเป็นพระพุทธเจ้า 40 อสงไขยแสนมหากัปเรียกว่าพระสัทธาธิกะพุทธเจ้า

3) วิริยาธิกะโพธิสัตว์เป็นพระโพธิสัตว์ที่มีปัญญาหย่อนกว่า 2 ประเภทแรกจึงสามารถที่จะตรัสรู้ธรรมได้ช้ากว่าโดยพระโพธิสัตว์ประเภทนี้ได้สร้างสมบารมีจากความเพียรมากแต่มีพระปัญญาน้อยวิริยาธิกะโพธิสัตว์พระองค์ใช้เวลาทั้งหมดนับแต่เริ่มสร้างบารมีจนกระทั่งอบรมอินทร์จนเต็มเปี่ยมจนสามารถตรัสรู้พระอนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณเป็นพระพุทธเจ้า 80 อสงไขยแสนมหากัปป์เรียกว่าพระวิริยาธิกะพุทธเจ้า

สมเด็จพระเทพรัตนราชรัตนฯ สยามบรมราชกุมารี (2543, น. 159-160) ทรงกล่าวถึงคำนำเรื่องเวชสันดรชาดก ตามพระราชนิพนธ์ในพระวรวงศ์เธอ กรมหลวงชินวรสิริวัฒน์ สมเด็พระสังฆราชเจ้า ว่า พระโพธิสัตว์ทั้ง 10 บำเพ็ญบารมีครบ 10 ทุกองค์ แต่ทุกองค์บำเพ็ญบารมี 1 เยี่ยมกว่าบารมีอีก 9 ดัง เตมียะพระโพธิสัตว์ (เต) บำเพ็ญบารมีเนกขัมมบารมี (เน) ชนกพระโพธิสัตว์ (ช) บำเพ็ญบารมีวิริยบารมี (วี) สุวรรณสามพระโพธิสัตว์ (สุ) บำเพ็ญบารมีเมตตาบารมี (เม) เนมิราชพระโพธิสัตว์ (เน) บำเพ็ญบารมีอธิฐานบารมี (อ) มโหสถพระโพธิสัตว์ (ม) บำเพ็ญปัญญาบารมี (ปัญ) ภูริทัตต์พระโพธิสัตว์ (ภู) บำเพ็ญศีลบารมี (สี) จันทกุมารพระโพธิสัตว์ (จ) บำเพ็ญบารมีขันติบารมี (ขัน) นารทะพระโพธิสัตว์ (นา) บำเพ็ญอุเบกขาบารมี (อุ) วิธุระพระโพธิสัตว์ (วิ) บำเพ็ญสัจจบารมี (สัจ) และเวสสันดรพระโพธิสัตว์ (เว) บำเพ็ญทานบารมี (ทา)

4.3 ทศบารมีของพระโพธิสัตว์ในนิทานปรัมปราคติทศชาติชาดก

คำว่า “ชาตก” หรือ “ชาดก” แปลว่า ผู้เกิด มีรากคำมาจากธาตุ (Root) ว่า “ชน” แปลว่า “เกิด” แปลง ชน ธาตุเป็นชา ลง ต ปัจจัยในกิริยากิตก์ ต ปัจจัยตัวนี้ กำหนดให้แปลว่า “แล้ว”

มีรูปเป็น “ชาต” แปลว่า เกิดแล้ว เสร็จแล้วให้ลง ก ปัจจัยต่อท้ายอีกสำเร็จรูปเป็น “ชาดก” อ่านออกเสียงตามบาลีสันสกฤตว่า “ชา-ตะ-กะ” แปลว่า “ผู้เกิดแล้ว” เมื่อนำคำนี้มาเป็นภาษาไทย จะออกเสียงเป็น “ชาดก” โดยแปลง ต เป็น ด และให้ ก เป็นตัวสะกดในแม่กกประเด็นที่กล่าว สัญญา ศิริพานิช (2557, น.145-147) ได้อธิบายเพิ่มว่า ชาดก คือ เรื่องราวหรือชีวประวัติในชาติก่อนของพระพุทธเจ้าในสมัยที่พระองค์เป็นพระโพธิสัตว์บำเพ็ญบารมีเพื่อตรัสรู้พระองค์ทรงนำมาเล่าให้พระสงฆ์สาวกฟังในโอกาสต่างๆ เรียกเรื่องในอดีตชาติของพระองค์ว่า “ชาดก” ชาดกเป็นเรื่องเล่าคล้ายนิทาน บางครั้งเรียกว่า นิทานชาดก ชาดกที่ทรงเล่ามีนับพันเรื่อง จากการที่พระองค์ได้เสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์นับพันชาติ โดยทรงเกิดเป็นมนุษย์บ้าง เป็นสัตว์บ้าง แต่ที่รู้จักกันโดยทั่วไป คือ สิบชาติสุดท้ายที่เรียกว่า “ทศชาติชาดก” อันเป็นเรื่องที่มีอุบายสอดแทรกเพื่อให้เกิดศรัทธา เกิดความเชื่อมั่นในเรื่องบาปบุญคุณโทษ โดยมีเนื้อหาสำคัญของการบำเพ็ญทศบารมี 10 อดีตชาติสุดท้ายของพระพุทธเจ้า ได้แก่ ทานบารมี ศีลบารมีเนกขัมมบารมี ปัญญาบารมี วิริยบารมี ขันติบารมี สัจจบารมี อธิฐานบารมี เมตตาบารมี และอุเบกขาบารมี

ประเภทของนิทานปรัมปราคติชาดกชาดกเป็นนิทานสอนธรรมะที่ใช้กุศโลบายในการเผยแผ่คำสอนให้แก่พุทธศาสนิกชนมาแต่สมัยพุทธกาล เรียกว่า “นิบาตชาดก” และเมื่อเผยแผ่เข้ามายังประเทศไทยมีการนำโครงเรื่องมาแต่งเป็นชาดกโดยผสมผสานเข้ากับนิทานพื้นบ้านของไทย เรียกว่า “ชาดกนอกนิบาต หรือ ปัญญาสชาดก”

นิบาตชาดก หมายถึงชาดกทั้ง 547 เรื่องที่มีอยู่ในคัมภีร์ขุททกนิกายของพระสุตตันตปิฎก หนึ่งในพระไตรปิฎก นิบาตชาดกแต่งเป็นคาถาคือคำฉันท์ล้วนๆ โดยจะมีการแต่งขยายความเป็นร้อยแก้ว เป็นอรรถกถาชาดก เหตุที่เรียกว่า นิบาตชาดก เพราะเป็นชาดกในพระไตรปิฎกที่จัดตามหมวดหมู่ตามจำนวนคาถา มีทั้งหมด 22 หมวด หรือ 22 นิบาต นิบาตสุดท้าย คือ นิบาตที่ 22 ประกอบด้วยชาดก 10 หรือเรียกว่า “ทศชาติชาดก”สอดคล้องกับ พัฒน์ เพ็งผลา (2554, น. 177) อธิบายว่า นิบาตชาดกหรือชาดกในนิบาต เป็นชาดกในพระคัมภีร์ขุททกนิกาย พระสุตตันตปิฎก ที่เรียกว่านิบาตชาดกนั้นเป็นการเรียกตามการจัดหมวดหมู่ตามจำนวนคาถา เช่น ชาดกมี 1 คาถา เรียกว่า เอกนิบาต ชาดกมี 2 คาถา เรียกว่า ทุกนิบาต เป็นต้นนิบาตชาดกมีลักษณะเป็นภาษาคำฉันท์ คาถาบางเรื่องเป็นคำสุภาษิตไม่มีเรื่องราว บางคาถาเป็นคำสุภาษิตมีเรื่องราว บางคาถามีการบอกการกลับชาติมาเกิดต่อมาพระอรรถกถาจารย์ (พระพุทธโฆสาจารย์ ชาวอินเดีย) ได้นำพระคาถาในพระสุตตันตปิฎกมาแต่งขยายความใหม่ แทรกนิทานเก่าแก่ดั้งเดิมเข้าไป โดยแต่งเป็นร้อยแก้วห่อหุ้มคาถาไว้ทำให้นิบาตชาดกแพร่หลายมากขึ้น ประเด็นที่กล่าวสัญญา ศิริพานิช, 2557, น.145-147) อธิบายเพิ่มเติมว่า พระไตรปิฎกเล่มที่ 27 สุตตันตปิฎกที่ 19 ขุททกนิกายชาดก ภาค 1 พระไตรปิฎกเล่มที่ 27 เป็นภาคแรกของชาดก ได้กล่าวถึงคำสอนทางพระพุทธศาสนา อันมี

ลักษณะเป็นนิทานสุภาษิต แต่ในตัวพระไตรปิฎกไม่มีเล่าไว้มีแต่คำสุภาษิต รวมทั้งคำโต้ตอบในนิทาน เรื่องละเอียดมีเล่าไว้ในอรรถกถา คือ หนังสือที่แต่งขึ้นอธิบายพระไตรปิฎกอีกต่อหนึ่ง เป็นที่ทราบกันว่าชาดกทั้งหมดมี 550 เรื่อง แต่มีปรากฏในพระไตรปิฎกเล่มที่ 27 มี 525 เรื่อง ในพระไตรปิฎกเล่มที่ 28 อีก 22 เรื่อง รวมทั้งสิ้นเป็น 547 เรื่อง ขาดหายไป 3 เรื่อง แต่การขาดไปนั้น น่าจะเป็นในบางเรื่องมีนิทานซ้อนนิทาน และไม่ได้นับเรื่องซ้อนแยกออกไปก็เป็นได้ อย่างไรก็ตาม จำนวนที่นับได้ จัดว่าใกล้เคียงมาก พระไตรปิฎกเล่มที่ 28 นี้ สุตตันตปิฎกที่ 20 ขุททกนิกายชาดกภาค 2 ในพระไตรปิฎกเล่มที่ 27 เป็นเล่มที่รวมเรื่องชาดกที่เล็กๆ น้อยๆ รวมถึง 525 เรื่อง แต่ในพระไตรปิฎกเล่มที่ 28 นี้ มีเพียง 22 เรื่อง เพราะเป็นเรื่องยาวๆ ทั้งสิ้น โดย 12 เรื่องแรกเป็นเรื่องที่มีคำฉันท์ ส่วน 10 เรื่องหลัง คือ เรื่องที่เรียกว่า มหานิบาตชาดก แปลว่า ชาดกที่ชุมนุมเรื่องใหญ่ หรือที่เรียกว่า ทศชาติชาดก

ส่วนชาดกนอกนิบาต ดังที่ พัฒน์ เพ็งผลา (2554, น. 12) กล่าวว่า เป็นชาดกที่ไม่ปรากฏในคัมภีร์พระไตรปิฎก คัมภีร์อรรถกถา และคัมภีร์ฎีกา เป็นชาดกที่พระภิกษุชาวเชียงใหม่ได้นำนิทานพื้นบ้านไทยมาแต่งเลียนแบบอรรถากถา ลักษณะการแต่งเป็นภาษาบาลีแบบร้อยแก้ว ประกอบด้วยคาถาบาลีที่แต่งขึ้นเอง ยกเว้นคาถาที่เป็นพุทธภาษิต ชาดกนอกนิบาตมี 50 เรื่อง เรียกว่า “ปัญญาสชาดก” แปลว่า ชาดก 50 เรื่อง และรวมกับเรื่องในปัจฉิมภาคอีก 11 เรื่อง รวมเป็น 61 เรื่อง

สมเด็จพระเทพรัตนราชรัตนฯ สยามบรมราชกุมารี (2543, น.169) ทรงกล่าวว่า การศึกษาภาพฝาผนังจะเป็นการอธิบายปัญหาอีกข้อหนึ่งที่มักจะมีผู้กล่าวถึงอยู่เสมอคือ “ทำไมลำดับของบารมีในทศบารมีจึงตั้งต้นด้วย ทาน, ศีล...” ไม่ตรงกับบารมีที่บำเพ็ญในทศชาติของพระโพธิสัตว์ ซึ่งขึ้นต้นด้วยเนกขัมมบารมี และทรงแสดงความเห็นว่า เป็นเพราะเราถือตามลำดับชาติในนิบาตชาดก ซึ่งพระคันถรจนาจารย์ได้เรียงเอาไว้อย่างดีแล้ว ถือกันมาเป็นเวลานาน โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลง ในการเขียนภาพเราจะดูได้ง่ายว่าเป็นภาพเรื่องอะไร แต่เรื่องบารมีนั้นยังมีการโต้แย้งกันอยู่ว่า บารมีใดเด่นกว่าบารมีอื่นในเรื่อง อนึ่ง การเรียงชาติตามนิบาตชาดกค่อนข้างจะแพร่หลายในเมืองไทย ดังจะเห็นว่ามีการท่องหัวใจทศชาติว่า “เต ช สุ เน ม ภู จ นา วิ เว” ถือว่าเป็นสิริมงคลป้องกันภัยอันตรายต่างๆ ได้ จะเห็นได้ว่า เรื่องราวของบารมีได้มีส่วนใกล้ชิดกับชีวิตของคนไทยอันจะเห็นได้จากความนิยมในวัฒนธรรมและศิลปะ เป็นต้น

4.4 ปรัมปราคติทศชาติชาดกในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

สันติ เล็กสุขุม (2548, น. 16-19) กล่าวว่า แนวเรื่องอันเป็นปรัมปราคติในพระพุทธศาสนา คืออุบายที่สอดแทรกอยู่ในคำสั่งสอนทางศาสนา เพื่อให้เกิดศรัทธา เกิดความเชื่อมั่นในเรื่องบาปบุญคุณโทษ ดังเรื่องบุญบารมีปาฏิหาริย์ของพระพุทธเจ้าในเรื่องพุทธประวัติ

(พระปฐมสมโพธิกถา) หรือพระโพธิสัตว์ในนิทานชาดก เช่น ทศชาติชาดก ตลอดจนเรื่องราวของอมนุษย์ทั้งหลายมีทั้งเทวดา คนธรรพ์ วิทยาธร ในวรรณคดีเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน เป็นต้น ปรัมปราที่มีอุดมคติโบราณในงานจิตกรรมไทยมีส่วนคละเคล้าอยู่ในวิถีการดำเนินชีวิตของคนไทย

แนวเรื่องหรือเรื่องเล่าในอุดมคติพุทธศาสนา คือที่มาของรูปแบบงานจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งสืบทอดกันมานานหลายชั่วคน และได้กลายเป็นแบบแผนประเพณี มีกฎมีเกณฑ์ มีความกลมกลืนจนเป็นเอกภาพระหว่างเรื่องราว (Content) กับรูปแบบ (Form) การเล่าเรื่องด้วยวิธีการทางจิตรกรรมไทยสามารถถ่ายทอดเรื่องราวของนิทานได้สะดวก เพราะกรรมวิธีทางจิตรกรรมไทยใช้พื้นที่บนแผ่นผืนเรียบที่มีเพียงความกว้าง ความยาว เป็นพื้นระนาบ 2 มิติ จึงมีความคล่องลงตัวมากกว่างานศิลปกรรมไทยประเภทอื่นๆ ปรัมปราคตินิทานทศชาติชาดกในสมัยรัชกาลที่ 3 ดังที่สันติ เล็กสุขุม (2548, น.320-334) กล่าวว่า แนวเรื่องปรัมปราคติและลักษณะของจิตรกรรมสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยอยุธยาจนล่วงถึงสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นวรรณกรรมในพุทธศาสนา อันเป็นอุดมคติที่อุปมาอุปไมยเชิงสั่งสอน ที่เป็นแรงบันดาลใจให้จิตรกรนำเนื้อหามาถ่ายทอดบอกเล่าเรื่อราว จนเป็นระเบียบ แบบแผน ประเพณี โดยนิทานทศชาติชาดกในแต่ละเรื่องจะมีพระโพธิสัตว์เป็นหลักของภาพ และมีส่วนประกอบอื่นที่ช่วยบอกเรื่องราวให้ทราบว่าเป็นชาดกเรื่องใด

ทศชาดก หรือเรียกกว่า ทศชาติชาดก เป็นชาดกสำคัญที่มีเนื้อหาเรื่องราวของการบำเพ็ญ 10 บารมี ใน 10 อดีตชาติสุดท้ายของพระพุทธเจ้าศากยมุณีเมื่อครั้นเสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์ เป็นการสรุปพระบารมีทั้งหมดที่ทรงบำเพ็ญมาในอดีต เป็นเรื่องราวที่ได้รับความนิยมในการนำมาเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ โดยมีเรื่องย่อในการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ในแต่ละชาติ ดังนี้

1) เตมียชาดก (Temiya) แนวเรื่องเล่าถึง เตมีย์ เป็นพระโอรสของพระเจ้าพาราณสีและพระนางจันทนาเทวี เมื่อยังทรงพระเยาว์ได้เห็นพระราชบิดาพิพากษา ลงโทษผู้กระทำความผิดต่างๆ พระกุมารเห็นเป็นบาป เนื่องจากระลึกชาติได้ว่าเคยเป็นกษัตริย์และตัดสินคดีเช่นนี้ทำให้ตนต้องตกนรก จึงเกรงว่าต่อไปเมื่อพระองค์ได้เสวยราชย์แล้วต้องทำหน้าที่อันเป็นบาปนี้อีก พระกุมารจึงทรงหาวิธีเลี่ยง แกล้งง่อยเปลี้ยเสียขา ใบ้ หูหนวก ตาบอด ภายหลังจากพระราชบิดาได้ทดลองรักษาด้วยวิธีต่างๆ ข่มขู่ด้วยไฟ ด้วยช้างดุร้าย ให้งูรัดตัวเพื่อให้สะดุ้งกลัว ล้วนไม่เป็นผล จนเมื่อพระกุมารเจริญพรรษาได้ 15 ปี พระบิดาเห็นว่าเป็นกาลกิณีแน่แล้ว จึงต้องให้เพชฌฆาตนำพระกุมารใส่พระราชรถไปเพื่อประหารโดยฝังทั้งเป็นระหว่างที่เพชฌฆาตขุดหลุมอยู่ พระกุมารจึงทดลองกำลังโดยยกพระราชรถขึ้นกวัดแกว่งไปมา เพชฌฆาตได้เห็นจึงไปทูลพระราชา พระองค์จึงโปรดให้พระเตมีย์กลับไปครองราชสมบัติ แต่พระองค์ทรงยืนยันจะบวช เมื่อบวชแล้วก็ได้แสดงธรรมถวาย

พระราชบิดา มารดา จนออกบวชตาม รวมทั้งอำมาตย์ราชบริวารด้วยแนวเรื่องจะสื่อความหมายถึงคติธรรม การบำเพ็ญเนกขัมมบารมีของเตมียโพธิสัตว์ โดยการออกบวชเพื่อหลุดพ้นจากกิเลสทั้งปวง

2) มหาชนกชาดก (Mahajanaka) จะกล่าวถึง พระมหาชนก โอรสของพระเจ้าอริฏฐชนก แห่งกรุงมิถิลา ขณะเมื่อยังอยู่ในครรภ์พระมารดา พระราชบิดาสิ้นพระชนม์จากการทำสงครามกับพระอนุชา พระมารดาจึงหนีไปยังจัมปานครและประสูติมหาชนก เมื่อเติบใหญ่มหาชนกทราบเรื่องราวความเป็นมาจากพระมารดา จึงทรงคิดจะไปชิงราชสมบัติของพระบิดาคืน ทรงค้าขายทางสำเภาเพื่อหาทุนสำหรับเป้าหมายที่ตั้งไว้ แต่เรือสำเภาอับปาง พระมหาชนกว่ายน้ำอยู่ในมหาสมุทรถึง 7 วัน โดยไม่ย่อท้อถึงแม้ว่าจะมองไม่เห็นฝั่ง เทพธิดามณีเมขลาเห็นความเพียรจึงช่วยพระมหาชนกให้พ้นจากการจมน้ำตาย เหาะอุ้มพระมหาชนกไปวางไว้ที่พระราชอุทยานของเมืองมิถิลา พอดีเหล่าข้าราชสำนักพาเสี่ยงม้าเทียบราชรถเพื่อหาผู้มีบุญญาบารมีเป็นพระราชาแทนพระราชาองค์เดิมที่สิ้นพระชนม์ ภายหลังจากได้ขึ้นครองราชย์ พระมหาชนกได้ทรงเห็นบาปบุญคุณโทษทางฆราวาสจึงออกบวชเจริญพรหมวิหารอยู่ในป่าจนสำเร็จญาณแนวเรื่องจะสื่อความหมายถึงคติธรรมการบำเพ็ญวิริยบารมีของพระมหาชนกโพธิสัตว์ ด้วยความพรากเพียรพยายามว่ายในมหาสมุทร ที่มีคลื่นลมรุนแรง เพื่อเป้าหมายที่ตั้งไว้

3) สุวรรณสามชาดก (Sama) มีแนวเรื่องที่ว่า สุวรรณสาม บุตรฤษีสองสามีภรรยาซึ่งบำเพ็ญภาวนาอยู่ในป่าหิมพานต์ เมื่อสุวรรณสามอายุได้ 16 ปี ทั้งบิดา มารดา ประสบเหตุทำให้ตาบอด สุวรรณสามปรนนิบัติเลี้ยงดูบิดา มารดา อย่างใกล้ชิด และด้วยเพราะความมีเมตตา สุวรรณสามจึงมีเพื่อนเป็นสัตว์ป่าและรักใคร่ช่วยเหลือกัน ต่อมาพระเจ้าปิลยักษ์ แห่งกรุงพาราณสี เสด็จออกล่าสัตว์ พบสุวรรณสามอยู่ท่ามกลางฝูงกวาง แม้เกิดความกังขาก็ยังใช้ธนูยิงไปถูกสุวรรณสามก่อนสิ้นสติสุวรรณสามร้องบอกแก่พระปิลยักษ์ว่า ตนยังมีหน้าที่ต้องปรนนิบัติบิดา มารดา ซึ่งตาบอด พระเจ้าปิลยักษ์จึงไปบอกบิดา มารดา ของสุวรรณสาม และพาทั้งสองคนมาดูสุวรรณสามด้วยความเศร้าโศก หลังจากคลายโศก บิดา มารดา ของสุวรรณสามก็กระทำสัตยธิษฐาน อ้างบุญกุศลของสุวรรณสามที่กระทำมา สุวรรณสามจึงฟื้นขึ้นพร้อมทั้งตาที่บอดของบิดา มารดา ก็หายเป็นปกติ สุวรรณสามได้แสดงธรรมสอนพระเจ้าปิลยักษ์ แล้วก็ปรนนิบัติบิดา มารดา สืบต่อมาตลอดชีวิต แนวเรื่องจะสื่อความหมายถึงคติธรรมการบำเพ็ญเมตตาบารีของสุวรรณสามโพธิสัตว์ ด้วยการไม่อาฆาตต่อผู้ทำร้ายแม้จะถึงซึ่งชีวิต กลับแสดงกิริยาต่อผู้นั้นด้วย
ความเมตตา

4) เนมีราชชาดก (Nimi) แนวเรื่องที่ว่า พระเนมีราชเป็นกษัตริย์กรุงมิถิลา ทรงยินดีบริจาคทาน รักษาศีล และสั่งสอนราษฎรของพระองค์ให้ยินดีในการให้ทานรักษาศีล ผลแห่งความดีทำให้พระอินทร์ส่งเทพบุตรมาตุลี สารถีผู้ขับเวชย์ของพระองค์มารับพระเจ้าเนมีราชขึ้นไป

ทอดพระเนตรสวรรค์ พระเจ้าเนมีราชขอไปทอดพระเนตรนรกเสียก่อน แล้วจึงจะเสด็จขึ้นสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เพื่อสนทนาธรรมกับพระอินทร์และเหล่าเทพยดา เมื่อพระเจ้าเนมีราชเสด็จกลับไปสู่โลกมนุษย์แล้ว ได้บำเพ็ญทานและศีลบารมีมากยิ่งขึ้น จนออกบวชเป็นฤาษี เจริญพรหมวิหารในบั้นปลายชีวิต แนวเรื่องจะสื่อความหมายถึงคติธรรมการบำเพ็ญอธิษฐานบารมีของเนมีราชโพธิสัตว์ด้วยการทรงตั้งพระทัยหมั่นรักษาความดีประพฤติชอบโดยตั้งใจมุ่งมั่น หากทำความดีแล้วย่อมได้ดี ประพฤติชั่วย่อมได้ผลชั่วตอบแทน

5) มโหสถชาดก (Mahosadha) เป็นชาดกขนาดยาว กล่าวถึงการแสดงสติปัญญาของมโหสถ บุตรของเศรษฐีในหมู่บ้านแห่งหนึ่งของมิถิลานคร เมื่อเยาว์วัยได้แสดงสติปัญญาเฉลียวฉลาดเป็นอันมาก พระเจ้าวิเทหราชกษัตริย์แห่งมิถิลาทรงเห็นว่ามโหสถมีสติปัญญาเหนือกว่าปราชญ์ประจำราชสำนัก 4 คนของพระองค์จึงโปรดปรานมาก ทรงแต่งตั้งให้มโหสถเป็นที่ปรึกษาส่วนพระองค์

พระเจ้าจุลนีทำสงครามแผ่อาณาเขตยึดเมืองต่างๆ ได้ 101 หัวเมืองมาเป็นเมืองขึ้น แต่ความพยายามตีเมืองมิถิลาไม่ได้ผล เนื่องจากสติปัญญาอันเฉลียวฉลาดของมโหสถในการรบใหญ่ครั้งหนึ่ง มโหสถออกอุบายขอเจรจากับพราหมณ์เกวัฏผู้มีนิสัยละโมบซึ่งเป็นผู้นำทัพของพระเจ้าจุลนี เมื่อพบกันมโหสถกล่าวคำยกยอพราหมณ์ พร้อมทั้งยื่นแก้วมณีอันล้ำค่าทำทีว่ามอบให้พราหมณ์ด้วยความชื่นชม เมื่อพราหมณ์ยื่นมือออกมารับมโหสถก็แสร้งทำแก้วมณีหล่นลงพื้น พราหมณ์ละโมบรีบก้มลงเก็บ มโหสถกดไหล่พราหมณ์มิให้ลุกขึ้น ทหารของมโหสถส่งเสียงอื้ออึงตามที่นัดแนะกันไว้ก่อนว่าพราหมณ์ก้มลงกราบมโหสถทหารฝ่ายของพราหมณ์เกวัฏจึงขวัญเสียแตกทัพกลับไป

ครั้งสุดท้ายแห่งการสู้รบ กษัตริย์ผู้รุกรานออกอุบายจะจับพระเจ้าวิเทหราชและมโหสถฆ่าเสีย ออกอุบายจะถวายราชธิดาแก่พระเจ้าวิเทหราช มโหสถซ้อนอุบายด้วยสติปัญญาอันลึกล้ำในการขุดอุโมงค์สร้างเมืองใหม่ไว้ใต้ดิน ล่อพระเจ้าจุลนีและกษัตริย์ทั้ง 101 เมืองติดกับจนต้องยอมจำนน และกระทำสัตย์สาบานว่าจะไม่ทำศึกสงครามกันอีกต่อไปแนวเรื่องจะสื่อความหมายถึงคติธรรมการบำเพ็ญปัญญาบารมีของมโหสถโพธิสัตว์ ด้วยการใช้ปัญญาในการแก้ไขสถานการณ์ต่างๆ อย่างหลักแหลมและถูกต้องตามครรลองธรรม

6) ภูริทัตชาดก (Bhuridatta) มีแนวเรื่องที่ว่า พระภูริทัตโอรสพญานาคทรงเห็นเทวโลกเป็นที่รื่นรมย์ พระองค์ปรารถนาจะขึ้นไปเกิดในสวรรค์ จึงสละสมบัติในเมืองนาคขึ้นไปรักษาศีลอยู่ในเมืองมนุษย์ ต่อมาถูกพราหมณ์ชื่อเนสาทจับไปทรมานก็ไม่คิดต่อสู้ทั้งที่มีฤทธิ์มาก เนื่องจากกลัวเสียศีลบารมีที่พระองค์เพียรบำเพ็ญมา ทรงทนทุกข์ทรมานเพราะถูกบังคับให้แสดงละครสัตว์เพื่อแลกเงินด้วยความละโมบของพราหมณ์ ความทราบถึงพระมารดานาค พระนางได้ให้อนุชานาค

ปลอมตัวเป็นคนออกติดตามหา ได้พบภูริทัตขณะถูกบังคับให้แสดงที่เมืองพาราณสี จึงรับกลับสู่เมืองบาดาลเพื่อรักษาศีล ต่อมาเมื่อภูริทัตตายจึงไปเกิดเป็นเทวดาบนสวรรค์สมปรารถนาแนวเรื่องจะสื่อความหมายถึงคติธรรมการบำเพ็ญศีลบารมีของภูริทัตโพธิสัตว์ ด้วยการทรงมีพระทัยจดจ่อต่อการบำเพ็ญศีล แม้จะมีอุปสรรคนานาประการ ความอดทนย่อมประเสริฐยิ่ง

7) จันทกุมารชาดก (Canda kumara) มีแนวเรื่องที่ว่า จันทกุมาร เป็นโอรสของพระเจ้าเอกราช แห่งกรุงปุปผวดี พระราชามีปุโรหิตราชครูชื่อ กัณฑทาลพราหมณ์ ทำหน้าที่ถวายอรรถธรรมและวินิจฉัยคดี ปุโรหิตผู้นี้มีนิสัยคดโกงกินสินบนจึงมีวินิจฉัยคดีอย่างขาดความยุติธรรม พระเจ้าเอกราชจึงทรงตั้งพระจันทกุมาร เป็นผู้วินิจฉัยคดีแทน ความเดือดร้อนของประชาชนหมดไป ผู้คนจึงพากันสรรเสริญความเที่ยงตรงของพระองค์ เมื่อสูญเสียประโยชน์จึงโกรธแค้น พราหมณ์ผู้ริษยาออกอุบายว่าถ้าพระราชาอยากไปเกิดในสวรรค์ต้องบูชายัญด้วยบุตรธิดา มเหสี ประชาชนและหมู่สัตว์สี่เท้าอีกจำนวนมาก พระเจ้าเอกราชหลงเชื่อจึงให้กัณฑทาลพราหมณ์จัดพิธีบูชายัญ แม้ว่าจะถูกทูลทัดทานจากพระมเหสีและผู้ที่รักความยุติธรรมทั้งหลาย ร้อนถึงพระอินทร์ต้องเสด็จมาทำลายพิธี กัณฑทาลพราหมณ์ถูกประชาชนลงทัณฑ์จนตาย พระเจ้าเอกราชถูกถอดลงจากราชสมบัติ พระจันทกุมารได้รับอภิเษกเป็นกษัตริย์ครองสมบัติแทน และทรงตั้งมั่นอยู่ในการบริจาคทานเป็นนิจจนตลอดพระชนมายุแนวเรื่องจะสื่อความหมายถึงคติธรรมการบำเพ็ญขัตติบารมีของจันทกุมารโพธิสัตว์ ด้วยอดทนต่อภัยที่จะมาถึงตน

8) มหานารทกัสสปชาดก (Narada) มีแนวเรื่องที่ว่า พระเจ้าอังคติ ราชาแห่งกรุงมิถิลามีราชธิดาองค์หนึ่งชื่อ เจ้าหญิงรุจา พระนางบริจาคพระทรัพย์เป็นทานทุกวัน แต่พระบิดาและอำมาตย์หลงเชื่อนักบวชชีเปลือยว่าไม่มีบุญบาปในโลกนี้โลกหน้า จึงละเลิกทำทานที่เคยกระทำมาเป็นกิจวัตร มิจฉาทิฐิของพระบิดาทำให้พระราชธิดาเดือดร้อนพระทัย พระนางจึงอธิฐานขอให้พระราชบิดากลับสู่สัมมาทิฐิดังเดิม นารทพรหมโพธิสัตว์ขณะนั้นเป็นพรหมองค์หนึ่ง ทรงเห็นใจเจ้าหญิงรุจาจึงทรงจำแลงเป็นฤาษีหาบบริขารไปโปรดพระเจ้าอังคติ เสด็จมาเพื่อแสดงธรรมถวายพระเจ้าอังคติจนละมิจฉาทิฐิ และกลับไปอยู่ในทศพิศราชธรรมดังเดิมแนวเรื่องจะสื่อความหมายถึงคติธรรมการบำเพ็ญอุเบกขาบารมีของนารทพรหมโพธิสัตว์การวางเฉลย มีใจเป็นกลาง การปล่อยวางในสิ่งที่ผิด

9) วิฑูรชาดก (Vidhura) แนวเรื่องที่ว่า วิฑูรบัณฑิต ปราชญ์แห่งราชสำนักของพระเจ้าธนญชัยโกรพ แห่งกรุงอินทปัตย์เนื่องจากความสามารถของวิฑูรบัณฑิตในการวินิจฉัยเรื่องราวและแสดงธรรมเป็นที่น่าเชื่อถือเลื่องลือมาก อัครมเหสีของพญานาคประสงค์จะฟังธรรมบ้างจึงอุบายแสร้งประชวร ต้องการให้พระสวามีนำวิฑูรบัณฑิตมาพบกับนาง มิฉะนั้นนางจะต้องถึงแก่ความตาย จึงป่าวประกาศให้ผู้ที่นำวิฑูรบัณฑิตมาได้ ผู้นั้นจะได้ธิดาพญานาคเป็นชายาได้รู้ถึงปุณณ

กะยักษ์ ใคร่จะได้พระธิดาเป็นชายา ยักษ์ตนนี้หาอุบายจะได้ตัววิฐูรบัณฑิต จึงไปท้าพระเจ้าธนญชัยโกรพพนันสกา ยักษ์เป็นฝ่ายชนะได้ตัววิฐูรบัณฑิตไป ระหว่างเดินทางพาวิฐูรบัณฑิตไปให้พญานาค ปุณณกะยักษ์ได้ทดสอบวิฐูรบัณฑิตหลายครั้ง เช่น ขี่ม้าวิเศษผ่านช่องเขาแคบเพื่อกระแทรกร่างกายวิฐูรบัณฑิตให้ตาย หรือผลักให้ตกเขา การทดสอบไม่มีผลร้ายต่อวิฐูรบัณฑิต ปุณณกะยักษ์จึงยอมจำนน รับฟังธรรมจากวิฐูรบัณฑิตจนเลื่อมใสยอมถวายตัวเป็นข้ารับใช้ และพาวิฐูรบัณฑิตไปหาพญานาค วิฐูรบัณฑิตแสดงธรรมให้พระมเหสีของพญานาคฟังแล้ว ปุณณกะยักษ์ได้ธิดาพญานาคมาเป็นภรรยาและนำวิฐูรบัณฑิตไปส่งคืนพระเจ้าธนญชัยโกรพวิฐูรบัณฑิตใช้เวลาหลังจากนั้นสั่งสอนประชาชนไปจนชั่วชีวิตแนวเรื่องจะสื่อความหมายถึงคติธรรมการบำเพ็ญสัจจบารมีของวิฐูรโพธิสัตว์ ด้วยการรักษาคำมั่นของผู้เป็นนาย แม้การรักษาคำมั่นนั่นจะเป็นภัยแก่ตนเอง

10) เวสสันดรชาดก (Veasantara) เป็นนิทานชาดกที่มีเนื้อเรื่องยาวที่สุดในทศชาติชาดก มีทั้งหมด 13 กัณฑ์ มีสาระของเรื่องโดยย่อ ดังนี้

(1) กัณฑ์ทศพร จะกล่าวถึง เมื่อครั้นพระอินทร์ประสาทพรแก่พระนางผสุดีก่อนที่จะลงมาจุติเป็นพระราชมารดาพระเวสสันดร ในอดีตชาตินางเคยเสวยชาติเป็นพระมเหสีของพระอินทร์ ก่อนสิ้นพระชนมายุจึงขอพรจากพระอินทร์ 10 ประการ ทั้งยังเคยปรุงผงจันทร์แดงถวายพระวิปัสสีพุทธเจ้า และอธิฐานให้เกิดเป็นมารดาพระพุทธเจ้า ต่อมานางจุติเป็นพระธิดาของพระเจ้ากรุงมัทราช และอภิเษกสมรสกับพระเจ้ากรุงสญชัย แห่งแคว้นสีพี และทรงให้กำเนิดพระเวสสันดรในเวลาต่อมา

(2) กันฑ์หิมพานต์ จะกล่าวถึง การประสูติของ “พระเวสสันดร” และวันเดียวกันนั้นช้างเผือกชื่อ “ปัจจัยนาค” ได้ถือกำเนิดขึ้น ต่อมาพระเวสสันดรได้อภิเษกสมรสกับพระนางมัทรี และมีพระโอรสชื่อ “ชาลี” และ “กัณหา” ต่อจากนั้นมีพราหมณ์ 8 คน จากเมืองกลิงครัฐมาทูลขอช้างปัจจัยนาค พระเวสสันดรทรงประทานให้ เป็นเหตุให้พระเวสสันดรถูกขับออกจากวัง

(3) ทานกัณฑ์ กล่าวถึง พระเจ้ากรุงสญชัยจำต้องเนรเทศพระราชโอรสด้วยความเสียพระทัยถึงแม้พระนางผุสดีทูลขออภัยโทษก็มิเป็นผลสำเร็จ พระเวสสันดรทูลลาพระมารดาและพระบิดา พร้อมทรงขอบริจาคทานสัตตสตกมหาทาน ได้แก่ ช้าง ม้า โคนม รถม้า สตรีทาส และทาสี อย่างละ 700 โดย บริจาคให้คนทั่วไป

(4) กัณฑ์วนปเวสน์ กล่าวถึง กษัตริย์ทั้ง 4 เมื่อพระเวสสันดรเสด็จไปถึงมาตุลนคร บรรดากษัตริย์ทั้ง 4 ได้ทูลเชิญให้พระเวสสันดรครองเมือง แต่พระเวสสันดรได้ทรงปฏิเสธ พระเจตราษฎร์จึงให้เจตบุตรพรานป่าไปดูแลมิให้ใครล่วงล้ำเข้าไปรบกวน และเมื่อครั้นเสด็จถึงเขาวงกตได้พบพระอาศมที่พระอินทร์สั่งให้พระวิศวกรรมเทพบุตรมาเนรมิตไว้ให้ พระนางมัทรี ชาลี และกัณหา ต่างก็ทรงลำบากยากเข็ญจากการนี้ พระเวสสันดรทรงบวชเป็นดาบส และพระนางมัทรีก็

ทรงบวชเป็นดาบสินี บำเพ็ญศีล พระนางมัทรีทำหน้าที่ปรนนิบัติหาอาหารผลไม้ ในป่าอุดมด้วยผลไม้นานชนิด มีสระโบกขรณีน้ำสะอาด มีพฤษาร่มรื่นและมีดอกไม้หอมหวนทั่วทั้งราวป่าดั่งทิพย์วิมาน

(5) กัณฑ์ชูชก จะกล่าวถึง ชูชกพราหมณ์ชราชาวเมืองกลิงราษฎร์ มีภรรยาสาว ชื่อนางอมิตตดา ซึ่งปรนนิบัติชูชกอย่างดี ทำบรรดาพราหมณ์หนุ่มต่างพากันอิจฉา และพาลทุบตีภรรยาของตนที่ไม่ปรนนิบัติสามีอย่างเช่นนางอมิตตดา ทำบรรดาพราหมณีเหล่านั้นโกรธแค้นจึงมารุมต่อว่านางอย่างรุนแรง ด้วยเทวดาดลใจให้นางอมิตตดาบังคับชูชกให้ไปขอสองกุมารจากพระเวสสันดรมารับใช้นาง ชูชกจำใจทำตามจึงเดินทางไปเขตคันธมาทน์ ใช้เพทุบายหลอกพรานเจตบุตรว่าเป็นฑูลมาเชิญพระเวสสันดรกลับแคว้นสีพี เจตบุตรหลงเชื่อจึงบอกทางไปยังเขาวงกต

(6) กัณฑ์จุลพน จะกล่าวถึง การบอกเส้นทางไปเขาวงกตอย่างละเอียดพร้อมทั้งเลี้ยงอาหารและจัดเตรียมเสบียงให้ชูชกในการเดินทางไปยังเขาวงกต

(7) กัณฑ์มหาพน จะกล่าวถึง ชูชกเมื่อเดินทางไปถึงอาศมพระอัจจุตฤษี ก็ใช้เพทุบายลวงว่าจะมาสนทนาธรรมกับพระเวสสันดร พระอัจจุตฤาษีหลงเชื่อต้อนรับเลี้ยงดูเป็นอย่างดี และแนะการเดินทางไปเขาวงกตเป็นอย่างดี เมื่อไปถึงเวลาพลบค่ำ พราหมณ์ชูชกก็ซ่อนบนชะง่อนเขาด้วยคิดว่า ต้องรอรุ่งเช้าให้พระนางมัทรีออกไปหาผลไม้ก่อน เพราะนางจะไม่ยอมยกพระกุมารทั้งสองให้เป็นแน่

(8) กัณฑ์กุมาร จะกล่าวถึง พระเวสสันดรทรงให้ทานสองพระกุมารแก่พราหมณ์ชูชก พระนางมัทรีฝันร้ายเหมือนลางบอกเหตุแห่งการพลัดพราก รุ่งเช้าเมื่อพระนางมัทรีเข้าป่าไปหาผลไม้มาเป็นอาหาร ชูชกพรามหณ์ชราจึงเข้าเฝ้าทูลขอพระกุมารทั้งสอง สองกุมารทราบความจึงลงไปซ่อนตัวอยู่ที่สระ พระเวสสันดรจึงเสด็จตามหาสองกุมารและมอบให้แก่พราหมณ์ชูชก

(9) กัณฑ์มัทรี จะกล่าวถึง พระนางมัทรีออกจากพระอาศมไปหาผลไม้ในป่า พระทัยหวาดหวั่นด้วยประหวัดถึงสองพระกุมาร ผลไม้ก็หาได้ยากจนพลบค่ำกำลังจะกลับอาศม เทวดาจำแลงเป็นสัตว์ร้ายขวางทางอยู่ พระนางมัทรีต้องวิงวอนอย่างอ่อนโยนอยู่นานจึงจะผ่านมาได้ เมื่อถึงอาศมพระเวสสันดรมิได้แจ้งความจริงโดยทันที ด้วยเกรงว่าพระนางมัทรีจะโศกเศร้า พระนางมัทรีออกตามหาพระกุมารทั้งสองตลอดคืนจนสลบไป พระเวสสันดรแก้ไขให้ฟื้นขึ้นแล้วบอกความจริง พระนางมัทรีจึงทรงอนุโมทนา

(10) กัณฑ์สักกบรรพ จะกล่าวถึง พระอินทร์เมื่อทรงทราบถึงบุตรทานนี้ เกรงว่าจะมีผู้อื่นมาขอพระนางมัทรีอีกจึงแปลงองค์เป็นพราหมณ์มาทูลขอเสียเอง เมื่อพระเวสสันดรประทานให้ พระอินทร์ทรงอนุโมทนาแล้วถวายพระนางคืนแก่พระเวสสันดร จากนั้นจึงแสดงองค์

ให้ปรากฏและให้พรแก่พระเวสสันดร 8 ประการคือ 1) ขอให้พระราชบิดาทรงยินดีในการกระทำและออกมารับกลับเข้าเมือง 2) ขอให้พระเวสสันดรปลดปล่อยนักโทษพ้นจากพันธนาการ 3) ขอให้มีพระราชทรัพย์เพื่อพระราชทานแก่คนยากจน 4) ขอให้อย่าลุอำนาจสตรี ไม่ประพฤติผิดในกาม 5) ให้มีพระโอรสมีเกียรติยศปราบข้าศึกศัตรูให้พ่ายแพ้ได้ทุกครั้ง 6) ขอให้ฝนแก้ว 7 ประการตกลงประทานความอยู่เย็นเป็นสุขทั่วพระนคร 7) ขอให้สมบัติในท้องพระคลังอย่ารู้หมดสิ้นและโดยไม่เสียหายและ 8) ขอให้จุติในโลกมนุษย์ เพื่อบรรลุพระอนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณในอนาคตกาล

(11) กัณฑ์มหาราช จะกล่าวถึง ครั้นเมื่อพราหมณ์ชราชูชกพาสองพระกุมารหลงทางเข้ามาในเมืองสีพี พระเจ้ากรุงสญชัยเมื่อทราบความก็ขอไถ่สองกุมารคืน พระชาลีได้กล่าวชี้แจงเหตุผลในการนี้ เป็นการบำเพ็ญความดีของพระเวสสันดรต่อหน้าพระพักต์ของพระเจ้ากรุงสญชัยและหมู่อำมาตย์ทั้งหลาย พระเจ้ากรุงสญชัยจึงเตรียมไพร่พลเสด็จไปรับพระเวสสันดรกลับเมือง พอดีกับที่พราหมณ์ 8 คน จากเมืองกลิงคราษฎร์นำช้างปัจจัยนาคมาคืน พระเจ้ากรุงสญชัยจึงทรงให้จัดขบวนแต่งกองเกียรติยศยกออกจากนครไปรับพระเวสสันดรกับสู่เวียงวังด้วยทรงคิดถึงราชบุตรและสำนึกผิดแล้ว

(12) กัณฑ์ฉกบัตริย์ จะกล่าวถึง พระเจ้ากรุงสญชัย เดินทางไปเขาวงกต ครั้นเมื่อไปถึงเสียงทหารโห่ร้อง ทำให้พระเวสสันดรทรงคิดว่าเป็นข้าศึกมาโจมตีเมือง จึงชวนพระนางมัทรีขึ้นไปแอบดูอยู่บนยอดเขา พระนางมัทรีทรงมองเห็นกองทัพพระราชบิดาจึงได้ตรัสทูลพระเวสสันดร และเมื่อทั้งหกกษัตริย์ได้พบกันและทรงร่ำไห้ รวมทั้งเหล่าไพร่พลทั้งหลาย ทำให้ราวป่าสนั่นครั่นครืน พระอินทร์จึงได้ทรงบันดาลให้ฝนตกลงมาประพรมให้หายเศร้าโศก

(13) กัณฑ์ยกขบวนกลับนคร กล่าวถึง พระเวสสันดรทรงลาผนวชเสด็จกลับไปครองเมืองสีพี ทำให้เหล่าไพร่ฟ้าทั้งหลายมีความสุขสงบกันทั่ว ชาวเมืองต่างตั้งมั่นถือศีลบำเพ็ญกุศลความดีตามสัตย์อธิฐานของพระเวสสันดร กษัตริย์เมืองกลิงคราษฎร์ก็นำช้างปัจจัยนาคมาถวายคืน เพราะบ้านเมืองมีฝนตกต้องตามฤดูกาลแล้ว พระเวสสันดรทรงอยู่ทศพิธราชธรรมและยังทรงบริจาคทาน จนพระชนมายุได้ 120 พรรษา จึงเสด็จสรรคต แล้วอุบัติเป็นท้าวสันดุสิตเทพบุตร บนสวรรค์ชั้นดุสิต แนวเรื่องจะสื่อความหมายถึงคติธรรมการบำเพ็ญทานบารมีของมหาเวสสันดรโพธิสัตว์ด้วยการสละทรัพย์บริจาคทาน โดยมีเจตนาช่วยเหลือผู้อื่นเป็นสำคัญ

5. แนวคิดเกี่ยวกับภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีทศชาติชาดกวัดสุวรรณาราม

วัดสุวรรณารามเป็นพระอารามหลวงชั้นราชวรวิหาร ตั้งอยู่ริมคลองบางกอกน้อย แขวงศิริราช เขตบางกอกน้อย จังหวัดกรุงเทพมหานคร ดังที่ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2525, น. 8-9) อธิบายว่า เดิมชื่อวัดทอง สันนิฐานว่ามีมาตั้งแต่ครั้งสมัยอยุธยา ดังปรากฏในพระราชพงศวดารสมัยกรุงธนบุรีบันทึกไว้ว่า คราวพม่ายกกองทัพมาตีเมืองพิษณุโลก พระเจ้าตากสินมหาราช จะยกทัพไปช่วย จึงโปรดเกล้าให้ถามเชลยศึกพม่าที่จับมาได้จากค่ายบางนางแก้ว ว่าจะสมัครใจไปช่วยรบด้วยหรือไม่ แต่เชลยศึกตอบปฏิเสธ ในพระราชพงศวดารฉบับพระราชหัตเลขา เล่มที่ 2 บันทึกถึงเหตุการณ์ตอนหนึ่งว่า “มันไม่ภักดีแก่เราโดยแท้ ยังนับถือเจ้านายมันอยู่และเราจะยกไปทำสงคราม ผู้คนอยู่รักษาเมืองน้อย พวกมันมากจะแหกคุกออกไปทำแก่จลาจลข้างหลัง จะเอาไว้มิได้ จึงดำรัสให้เอาไปประหารชีวิตเสีย ณ วัดทอง คลองบางกอกน้อย ทั้งสิ้น”

ล่วงมาจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โปรดให้ปฏิสังขรณ์โดยสร้างพระอุโบสถ วิหาร กำแพงแก้ว และอื่นๆ ทั่วพระอาราม และพระราชทานนามใหม่ว่า “วัดสุวรรณาราม” และต่อมาสมเด็จพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท ทรงสร้างเครื่องป่าช้า ได้แก่ เมรุ สำสร้างหอสวด หอทิ้งทาน โรงโขน โรงหุ่น ระทา พลับพลา และโรงครัว เพื่อถวายเป็นสมบัติในพระบรมมหาราชวังสำหรับเป็นที่พระราชทานเพลิงศพ วัดสุวรรณารามจึงให้เป็นที่ประกอบพิธีปลงพระศพเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ ดังที่ปรากฏในนิราศประธม ของสุนทรภู่ เมื่อ พ.ศ. 2385 ความว่า

> “ถึงวัดทองหมองเศร้าให้เหงาเงียบ
> เย็นยะเยียบหย่อมหญ้าป่าช้าผี
> สงสารฉิมนิ่มน้องสองนารี
> มาปลงที่เมรุทองทั้งสองคน”

สุนทรภู่ได้เขียนรำพันถึงบุคคลอันเป็นที่รักที่จากไป คือฉิมและนิ่ม น้องสาวต่างบิดา ซึ่งเป็นแม่นมของพระธิดาในกรมพระราชวังหลัง โปรดนำมาปลงศพที่วัดสุวรรณารามแห่งนี้

ต่อมาในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงมีพระราชศรัทธาในการทำนุบำรุงพระบวรพุทธศาสนา โปรดเกล้าให้สถาปนาและปฏิสังขรณ์พระอารามต่างๆ วัดสุวรรณารามก็เป็นวัดหนึ่งที่โปรดเกล้าให้ปฏิสังขรณ์ด้วย และโปรดให้จิตรกรหลวงเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ

พระอุโบสถตั้งอยู่กลางเขตพุทธาวาสโดยเป็นประธานของวัด หันหน้าเข้าสู่คลองบางกอกน้อยตามประวัติวัดระบุว่าพระอุโบสถหลังนี้สร้างขึ้นใหม่ในรัชกาลที่ 1 ความสำคัญของพระอุโบสถหลังนี้ คือ ความสมบูรณ์ ความงามของสัดส่วน และลวดลายประดับที่ยังคงรักษาไว้ค่อนข้างดี รายละเอียดคือ เป็นอาคารทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีเฉลียงทางด้านหน้าและด้านหลัง ฐานแอ่นโค้งสำเภาเล็กน้อย ภายในอุโบสถมีภาพจิตรกรรมฝาผนังที่งดงาม โดยจิตรกรเอกแห่งรัตนโกสินทร์ที่มีชื่อเสียงคือ ครูทองอยู่และครูคงแป๊ะ เป็นรูปที่วาดโดยอ้างอิงเรื่องวิถีชีวิตในสมัยก่อน เช่น การปีนต้นตาล เพื่อเก็บลูกตาล หลังองค์พระประธานเป็นเรื่องโลกสัณฐาน จิตรกรรมด้านหน้าพระพุทธประธานเป็นฉากมารผจญ เหนือช่องหน้าต่างเป็นภาพเทพชุมนุมและระหว่างหน้าต่างเป็นภาพเรื่องทศชาติชาดก ประดิษฐานหลวงพ่อศาสดาเป็นพระประธานของอุโบสถ พระพุทธรูปมีลักษณะประทับนั่งขัดสมาธิปางมารวิชัยศิลปะสุโขทัย โดยสังเกตจากเปลวอุษณีษะและปลายจีวรเขี้ยวตะขาบ ซึ่งองค์หลวงพ่อศาสดานี้มีข้อสันนิฐานว่าเป็นพระที่รัชกาลที่ 1 ได้ทรงอัญเชิญลงมาจากสุโขทัย มีความเชื่อในปัจจุบันว่าหากขอพรแล้วสมหวังให้แก้บนโดยการวิ่งม้า

ภาพที่ 2.7 พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม

ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม เขียนตามแบบจารีตประเพณี โดยจัดวางโครงสร้างตำแหน่งภาพจิตรกรรมตามแบบแผนสมัยอยุธยาตอนปลาย ดังนี้

1) ผนังหุ้มกลองเบื้องหน้าพระประธาน ส่วนที่เหนือขอบประตูเขียนภาพพระพุทธประวัติ ตอนมารผจญ ส่วนใต้ลงมาระหว่างช่องประตู เขียนภาพพุทธประวัติไว้ 2 ห้อง คือ ตอนประสูติ และตอนออกมหาภิเนษกรมณ์

2) ผนังหุ้มกลองเบื้องหลังพระประธานเหนือช่องประตูหลังเขียนภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เปิดโลกทั้งสามหรือไตรภูมิ ส่วนด้านล่างลงมาระหว่างประตูหลัง เขียนภาพทศชาติชาดก เรื่องพระเวสสันดร ไว้ 3 กัณฑ์ โดยเรียงลำดับจากด้านขาวมือของพระประธาน ได้แก่ กันฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ และทานกัณฑ์

3) ผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้าน ส่วนที่เหนือขอบหน้าต่างไปจนถึงเพดานเขียนภาพเทพชุมนุม และต่อจากภาพเทพชุมนุมขึ้นไปจะเขียนเส้นสินเทายาวตลอดผนังเพื่อคั่นเรื่องราว จิตรกรจะเขียนภาพฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธร คนธรรพ์ส่วนผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้านใต้ขอบหน้าต่างลงมาจะเขียนภาพทศชาติชาดกไว้จำนวน 17 ห้อง การชมภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม เมื่อผ่านประตูทางเข้าด้านหน้า (หันหน้าเข้าหาพระประธาน) จะเริ่มต้นจากการชมภาพด้านขวามือ ห้องที่ 1 เตมีย์ชาดก (temiya) และเวียนการชมไปทางด้านซ้ายมือตามลำดับ ห้องที่ 2 ชนกชาดก (mahajanaka) ห้องที่ 3 สุวรรณสามชาดก (sama) ห้องที่ 4 เนมีราชชาดก (nimi) (มีหลักฐานบันทึกว่า ครูทองอยู่เป็นจิตรกรผู้เขียนภาพ) ห้องที่ 5 มโหสถชาดก (mahosadha) (มีหลักฐานบันทึกว่า ครูคงแป๊ะเป็นจิตรกรผู้เขียนภาพ) ห้องที่ 6 ภูริทัตชาดก (bhuridatta) ห้องที่ 7 จันทกุมารชาดก (candaHumara) และพรหมนารทชาดก (narada) ห้องที่ 8 วิฐูรชาดก (vidhura) ส่วนห้องถัดไปเป็นเรื่องเวสสันดรชาดก (vessantara) จะแบ่งภาพการเล่าเรื่องเป็น 13 กัณฑ์ โดยห้องที่ 9 จะเล่าเรื่องกัณฑ์ทศพร (ten boons) กัณฑ์หิมพานต์ (himavanta) และทานกัณฑ์ (giving away) ซึ่งทั้ง 3 กัณฑ์นี้จะอยู่ที่ผนังหุ้มกลองด้านหลังพระประธานร่วมกันเป็นผนังใหญ่ ถัดจากนั้นมาเป็นผนังด้านซ้ายมือต่อจากทานกัณฑ์ คือ ห้องที่ 10 กัณฑ์วนปเวสน์ (arrival at the forest's edge) ห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชก (jujaka) ห้องที่ 12 กัณฑ์จุลพน (light forest) และกัณฑ์มหาพน (deep forest) ห้องที่ 13 กัณฑ์กุมาร (the children) กัณฑ์มัทรี (maddi) และกัณฑ์สักกบรรพ (sakka) ห้องที่ 14 กัณฑ์มหาราช (the great king) ห้องที่ 15 ยกขบวนไปรับพระเวสสันดร (the procession to bring vessantara Home) ห้องที่ 16 กัณฑ์ฉกบัตริย์ (the royal six reunited) และห้องที่ 17 การยกขบวนกลับ (the return to the city) ดังภาพที่ 2.8 - 2.24

ภาพที่ 2.8 เตมีย์ชาดก

ภาพที่ 2.9 มหาชนกชาดก

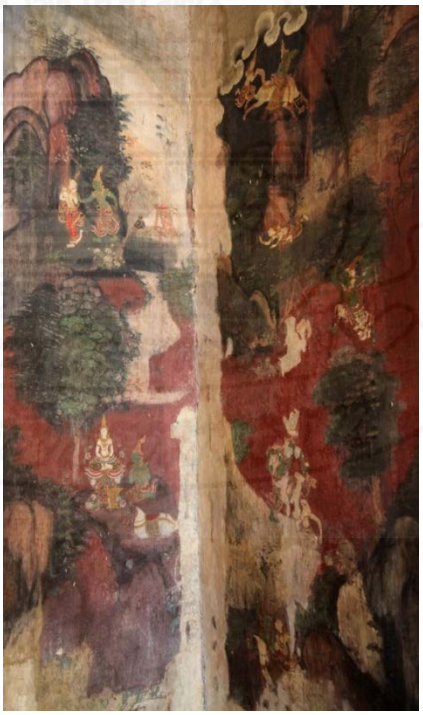
ภาพที่ 2.10 สุวรรณสามชาดก

ภาพที่ 2.11 เนมีราชชาดก

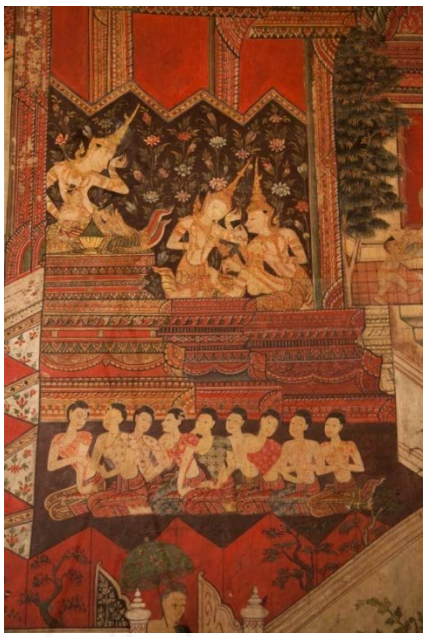
ภาพที่ 2.12 มโหสถชาดก

ภาพที่ 2.13 ภูริทัตชาดก

ภาพที่ 2.14 จันทกุมารชาดก และพรหมนารทชาดก



ภาพที่ 2.15 วิฐูรชาดก

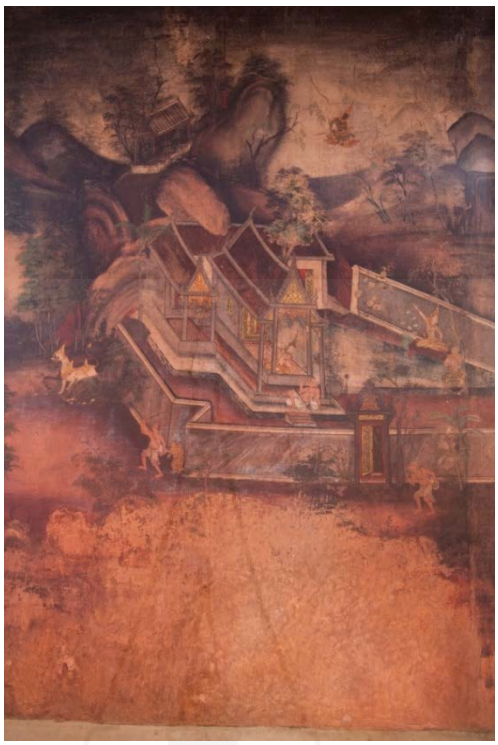


ภาพที่ 2.16 กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ และทานกัณฑ์

ภาพที่ 2.17 กัณฑ์วนปเวสน์

ภาพที่ 2.18 กัณฑ์ชูชก

ภาพที่ 2.19 กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน

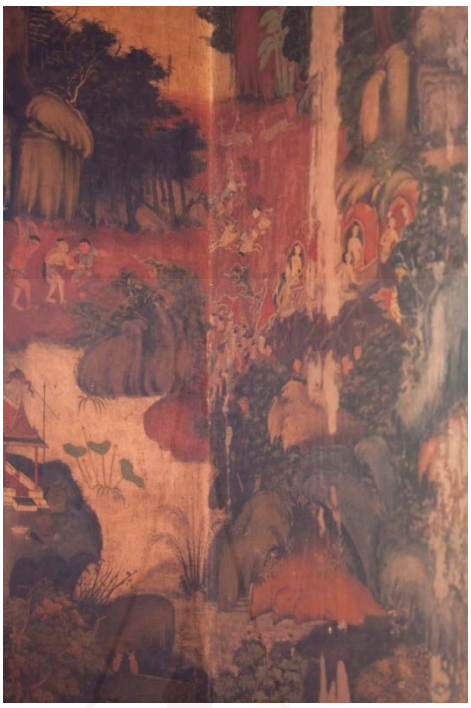


ภาพที่ 2.20 กัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทรี และกัณฑ์สักกบรรพ

ภาพที่ 2.21 กัณฑ์มหาราช

ภาพที่ 2.22 ยกขบวนไปรับพระเวสสันดร

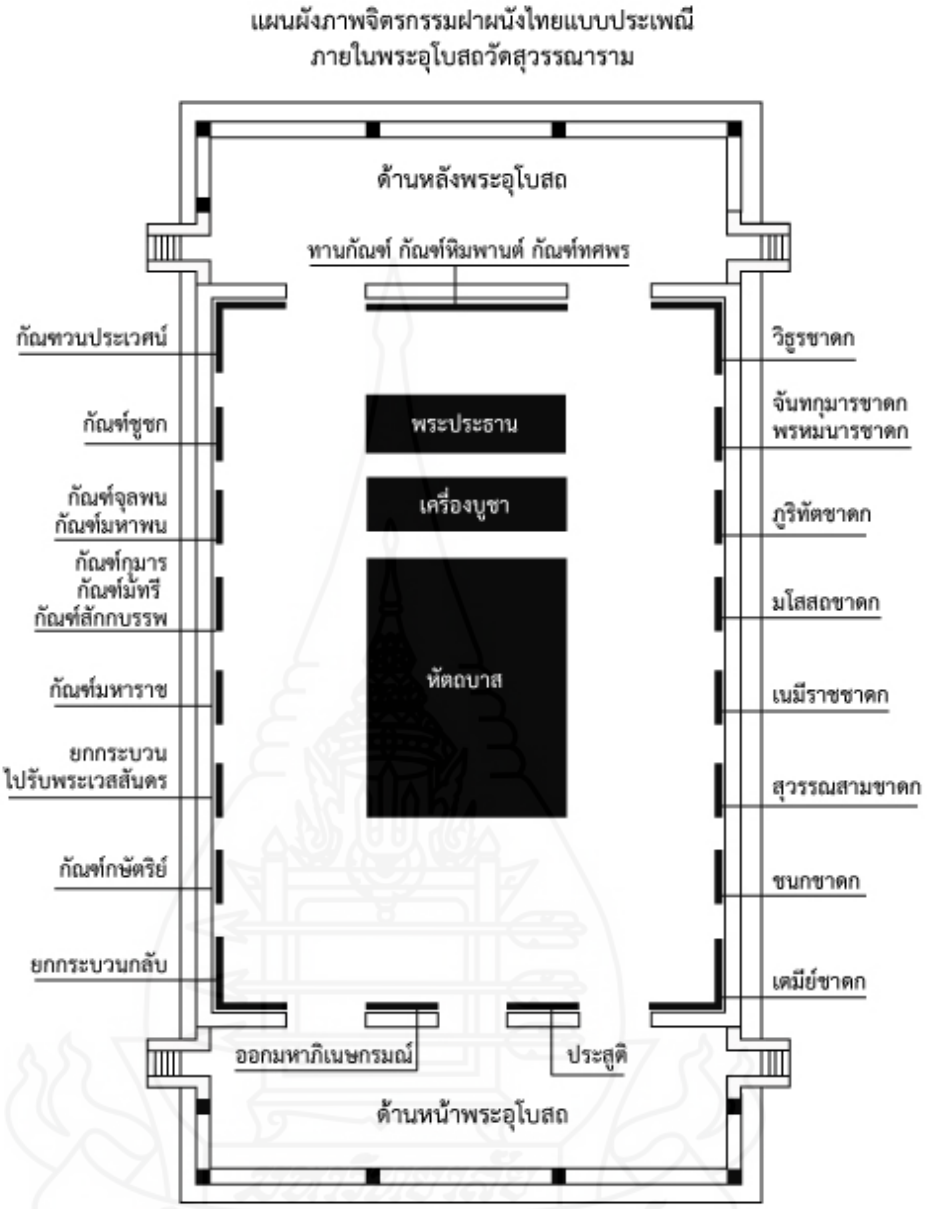
ภาพที่ 2.23 กัณฑ์ฉกบัตริย์



ภาพที่ 2.24 การยกขบวนกลับ

นอกจากนี้บานประตู หน้าต่าง ทุกบานจะเขียนภาพทราวบาลตามความเชื่อ ดังที่แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2525, น. 14) อธิบายว่า ประเทศแถบเอเชีย มีความเชื่อในเรื่องทวารบาลมาหลายพันปีเท่าที่เล่ากันมาเป็นตำนานว่าเกิดขึ้นที่ประเทศจีน เมื่อครั้นพระเจ้าถังไท้จงฮ่องเต้ (หลีซีบิ๋น) แห่งราชวงศ์ถัง ทรงประชวร มีปีศาจพญาเล่งอ๋องมารบกวนอยู่ทุกคืน ทหารเอก 2 คน คือ ซินซกโป๊ และอวยชีจง จึงรับอาสาเฝ้าพระทวารบาลห้องบรรทมให้ ปรากฏว่าปีศาจไม่มารบกวนอีก พระเจ้าถังไท้จงทรงเกรงว่าจะเป็นการสร้างความลำบากแก่ทหารทั้งสอง เพราะต้องอดหลับอดนอนอยู่หลายคืน จึงรับสั่งให้เขียนภาพทหารเอกทั้งสองไว้ที่บานพระทวาร โดยเขียนให้แต่งตัวสวมเสื้อเกราะมีอาวุธเตรียมต่อสู้เต็มที่ ปีศาจก็ไม่มารบกวนอีกต่อไป จึงเกิดเป็นคติการเขียน “มึ้งซิน” หรือทวารบาลแต่นั้นสืบมา ครั้งเมื่อคติการเขียนทวารบาลแพร่เข้ามาประเทศไทย จิตรกรไทยจึงยักเยื้องการเขียนเป็นเทพตามอุดมคติแบบไทย คือทรงเครื่องอย่างเทวดา มีรัศมี มือถืออาวุธอย่างไทย เช่น พระขรรค์หรือศร หรือจิตรกรบางคนก็เขียนผสมกันทั้งไทยและจีน นอกจากจะเขียนตามประตูแล้ว ยังนิยมเขียนตามบานหน้าต่างอีกด้วยดังภาพที่ 2.25

ภาพที่ 2.25 ทวารบาล วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร



ภาพที่ 2.26 แผนผังแสดงภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีทศชาติชาดกภายในพระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากการรวบรวมข้อมูลประเด็นต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง ดังที่กล่าวมานี้เพื่อนำข้อมูลไปใช้ในการวิเคราะห์ อธิบาย ตีความ ในประเด็นการสื่อความหมายที่สะท้อนผ่านระบบรหัสภาษากายที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร เกี่ยวกับโลกทัศน์และบริบททางสังคมสมัยรัชกาลที่ 3 ตามประเด็นที่ผู้วิจัยมุ่งศึกษา

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

กฤษณ์ ทองเลิศ (2554,น. 47-88) ศึกษาวิจัยเรื่อง การสื่อสารสัญลักษณ์ภาพ “มาร” ในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงลักษณะของสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อสารความหมายถึงความเป็น “มาร” รวมทั้งวิธีการสื่อความหมายที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังไทยแนวประเพณีและงานจิตรกรรมพื้นบ้าน โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังไทย แนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมเนื่องในพุทธประวัติ ทฤษฎีสัญลักษณ์ แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ และแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการวิเคราะห์ตัวบท งานภาพจิตรกรรมฝาผนังตอน “มารผจร” ในวัดต่างๆ ที่เขียนขึ้นในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2199-พ.ศ. 2475) จำนวน 27 วัด กระจายตามภูมิภาคต่างๆ ของประเทศไทย รวม 14 จังหวัด

ผลการวิจัยพบว่า สัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น “มาร” มีความสอดคล้องกับโลกทัศน์ทางสังคมที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเนื่องในพุทธประวัติ และรามเกียรติ์ ทั้งนี้สัญลักษณ์ภาพที่โดดเด่นของพญามาราธิราช ได้แก่ 1) สัญลักษณ์ทางเรือนร่างแบบยักษ์ ซึ่งได้รับการประเมินคุณค่าถึงความไม่ดี 2) การเขียนศิรประภาซึ่งเป็นรัศมีที่พวยพุ่งขึ้นจากศีรษะเป็นระบบสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายถึงความเป็นเทพ 3) การลดรูปหัตถ์ของพญามารจากข้างละหนึ่งพันหัตถ์เหลือ 4 ถึง 10 หัตถ์ พร้อมถือศาสตราวุธร้ายแรง เพื่อเป็นสัญลักษณ์ถึงความมีพลังอำนาจอันประมาณมิได้ 4) ระบบสัญลักษณ์ของสีกาย ได้แก่ สีเขียว เทา ดำ ซึ่งเป็นโทนสีเข้มเพื่อสื่อความหมายเชื่อมโยงกับอธรรมและมิจฉาทิฐิ 5) สัญลักษณ์ด้านภาษากาย นำเสนอกิริยาท่าทางของพญามารตามแบบนาฏลักษณ์ ซึ่งเป็นคุณลักษณะของความเป็นเทพ

ในส่วนของความเป็นพลพรรคมารมีสัญลักษณ์ภาพที่โดดเด่น ได้แก่ 1) การนำเสนอลักษณะความเป็น “มาร” ผ่านเรือนร่างยักษ์ มีเขี้ยวงอก มุ่งแสดงออกถึงความดุร้าย เข่นฆ่าอาฆาต 2) เรือนร่างอัปลักษณ์ เป็นลักษณะทางชีวทัศน์ที่สะท้อนผ่านเรือนร่างมารว่า ถ้ารูปชั่วแล้วจิตใจก็ชั่วด้วย 3) ชาวต่างชาติเป็นมาร โดยผ่านสัญลักษณ์ภาพเกี่ยวกับการใช้กำลังความรุนแรงจากปืน การเข้าครอบครองพื้นที่ที่ไม่ใช่ของตน และคนนอกพุทธศาสนา 4) ความเสื่อมโทรมของร่างกายและความชราภาพเพราะเป็นอุปสรรคในการทำความดีของบุคคล นอกจากนี้สัญลักษณ์ที่มีความหมายแฝงจากภาษาภาพของพลพรรคมารประกอบด้วย 1) ทิศทางการเคลื่อนที่มุ่งร้ายต่อเบื้องสูง 2) การขาดระเบียบ ยุ่งเหยิง ไม่มีเอกภาพของภาพไพร่พล

วิธีการสื่อความหมายของความเป็นมาร ประกอบด้วย 1) การสร้างความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างธรรมกับอธรรม 2) บุคลาธิษฐาน โดยการเปรียบเทียบกิเลสเหมือนพญามาร 3) การสร้าง

สัมพัทธบทกับมารในวรรณกรรมอื่น 4) การจัดระบบสัญลักษณ์ภาพด้วยรหัสเชิงพื้นที่และรหัสของภาษาจิตรกรรม 5) การใช้พยานที่มีอำนาจเพื่อยืนยันความถูกต้อง ทั้งนี้มีความคล้ายคลึงกันของวิธีการสื่อความหมายระหว่างงานจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน

กฤษณ์ ทองเลิศ และอดิศรอรรถกฤษณ์ (2556,น. 207-218) ศึกษาวิจัยเรื่อง สัญลักษณ์ภาพเกี่ยวกับความดีในงานจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง พระเวสสันดร วัดคูเต่าจังหวัดสงขลา มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงสัญลักษณ์ภาพเกี่ยวกับความดีในงานจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องพระเวสสันดรที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดคูเต่า อำเภอบางกล่ำ จังหวัดสงขลา แนวคิดทฤษฎีที่นำมาใช้เป็นแนวทางในการเข้าสู่ปัญหานำวิจัย ประกอบด้วย แนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์แบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson การวิจัยเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมเวสสันดรที่ปรากฏในอุโบสถวัดคูเต่า จังหวัดสงขลา รวมจำนวน 13 กัณฑ์

ผลการวิจัยพบว่า 1) เนื้อหาของภาพจิตรกรรมประกอบด้วยเรื่องราวของวรรณกรรมพระเวสสันดร 13 กัณฑ์ โดยมีเนื้อหาที่สอดคล้องกับวรรณกรรม และ 2 สัญลักษณ์ภาพเกี่ยวกับความดีและความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดคูเต่าจำแนกได้ 5 กลุ่ม ได้แก่ (1) สัญลักษณ์ภาพเรือนร่าง (2) สัญลักษณ์ภาพการกระทำที่ดี (3) สัญลักษณ์ภาพผลกรรมที่ดี (4) สัญลักษณ์ภาพบริบทของสถานที่ และ (5) สัญลักษณ์ในระบบสัญลักษณ์ภาพอื่นๆ

สำราญ แสงเดือนฉาย (2557, น. 187-194) ศึกษาวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์การนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาผ่านภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังแนวประเพณีในเขตจังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงลักษณะการนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาผ่านภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังแนวประเพณี โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังไทยแนวประเพณี แนวคิดเรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณี แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ ทฤษฎีสัญลักษณ์ และแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการวิเคราะห์การนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาผ่านภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังแนวประเพณีในเขตจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ที่เขียนขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายถึงรัชกาลที่ 7

ผลการวิจัยพบว่า การนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาผ่านภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังแนวประเพณีในเขตจังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีลักษณะแบบอุดมคติในพระพุทธศาสนา โดยนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในเชิงสัญลักษณ์ เพื่อบ่งบอกฐานะ บทบาทตัวละครให้เห็นความแตกต่างกันตามเนื้อหาเรื่องราว ได้แก่ 1) พระพุทธเจ้า บุคลิกภาพแบบมหาบุรุษมีพุทธลักษณะ 32 ประการ 2) เทพเทวดา บุคลิกภาพแบบผู้มีฤทธิ์บุญญาบารมี 3) พระมหากษัตริย์

และมเหสี บุคลิกภาพประเภทสมมติเทพ 4) พราหมณ์ บุคลิกภาพแบบผู้มีวิทยาการ 5) ขุนนาง เสนาบดี บุคลิกภาพแบบผู้มีอำนาจ 6) ทหาร ข้าทาส และไพร่ บุคลิกภาพประเภทสามัญชน

การเปรียบเทียบการนำเสนอบุคลิกภาพตัวละคร ในด้านรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย และส่วนประกอบต่างๆ มีลักษณะรูปลักษณ์ ได้แก่ 1) รูปลักษณ์แบบมหาบุรุษ 2) รูปลักษณ์แบบผู้มีฤทธิ์บุญญาบารีและสมมติเทพ 3) รูปลักษณ์ประเภทสามัญชน ด้านกิริยาท่าทาง ได้แก่ พระพุทธเจ้า มีอิริยาบถต่างๆ ตามความเชื่อในพระพุทธศาสนา 2) เทพเทวดา ท่าแสดงอิทธิฤทธิ์ ท่านั่ง 3) พระมหากษัตริย์และมเหสี ท่าเดิน ท่านั่ง 4) พราหมณ์ ท่าประกอบพิธี ท่านั่ง 5) ขุนนาง เสนาบดี ท่านั่ง 6) ทหาร ท่าการสู้รบ 7) ข้าทาส ไพร่ ท่าหมอบคลาน ด้านสีกาย ได้แก่ 1) พระพุทธเจ้า สีทอง สีขาว 2) เทพเทวดา พระมหากษัตริย์และมเหสี สีขาว 3) พราหมณ์ ขุนนาง เสนาบดี ทหาร ข้าทาส ไพร่ สีขาวหม่น สีน้ำตาล สีน้ำตาลหม่น ด้านส่วนประกอบต่างๆ ได้แก่ พระพุทธเจ้า มีศิระประภา เปลวรัศมีบัว ต้นโพธิ์ 2) เทพเทวดา รัศมี เครื่องนุ่งห่มและเครื่องประดับวิจิตรบรรจง 3) พระมหากษัตริย์ และมเหสี เครื่องนุ่งห่มและเครื่องประดับวิจิตรบรรจง 4) พราหมณ์ ขุนนาง เสนาบดี ทหาร ข้าทาส ไพร่ เครื่องนุ่งห่มตามฐานะทางสังคมและวัฒนธรรม

อานิก ทวิชาชาติ (2557,น. 204-212) ศึกษาวิจัยเรื่อง การสื่อสารคุณค่าสีกายที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาในประเทศไทยและประเทศศรีลังกา มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงการสื่อความหมายในเชิงคุณค่าของสีกายที่สะท้อนผ่านภาพมนุษย์และอมนุษย์ในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยกับจิตรกรรมวัดถ้ำแคมบูลล่า ประเทศศรีลังกา โดยใช้แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับสัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรมไทย แนวทางการศึกษาสัญญาณศาสตร์ แบบจำลองการสื่อสารของ Jakoson และทฤษฎีไร้ระเบียบ เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านจิตรกรรมและการวิเคราะห์ข้อมูลตัวงานจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทยที่เขียนขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 3-7 และจิตรกรรมวัดถ้ำแคมบูลล่าที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ เขียนขึ้นในช่วงคริสต์วรรษที่ 18-19 โดยได้รับการประกาศให้เป็นมรดกโลกในปี ค.ศ. 1991

ผลจากการวิจัยพบว่า การสื่อความหมายเชิงคุณค่าของสีกายที่สะท้อนผ่านภาพมนุษย์และอมนุษย์พบลักษณะที่สำคัญ ได้แก่ 1) วรรณกรรมในฐานะปรัมปราคติมีอิทธิพลอย่างมากต่อการกำหนดคุณค่าสีกาย 2) สีทองเป็นคุณค่าสีกายที่สื่อถึงความดีงามและการมีบุญญาธิการทั้งนี้เป็นไปโดยไม่มีข้อยกเว้น 3) คุณค่าสีกายมีแนวโน้มที่มีความสัมพันธ์กับทิฐิและชนชั้นของผู้เป็นเจ้าของเรือนร่าง 4) ความหมายของสีกายอยู่ภายใต้บริบท 5) ความไร้ระเบียบในการกำหนดคุณค่าสีกายอาจเกิดจากปัจจัยด้านตัวศิลปิน ผู้สนับสนุน บริบททางสังคม และทุน 6) คุณค่าสีกายมีความสัมพันธ์กับระยะความใกล้ชิดกับพระพุทธเจ้า และ 7) คุณค่าสีกายมีความสัมพันธ์กับทิศทางของคู่สื่อสาร

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) โดยการวิเคราะห์ตัวบท (Textual analysis) มีวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. แหล่งข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกแหล่งข้อมูลคือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร ตั้งอยู่ แขวงศิริราช เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร ที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่องทศชาติชาดกภายในพระอุโบสถบริเวณผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้านบริเวณใต้ขอบหน้าต่างที่มีทั้งหมดจำนวน 17 ห้อง ได้แก่ 1) เตมีย์ชาดก (Temiya) 2) ชนกชาดก (Mahajanaka) 3) สุวรรณสามชาดก (Sama) 4) เนมีราชชาดก (Nimi) 5) มโหสถชาดก (Mahosadha) 6) ภูริทัตชาดก (Bhuridatta) 7) จันทกุมารชาดก (Candahumara) และพรหมนารทชาดก (Narada) 8) วิธูรชาดก (Vidhura) 9) ทานกัณฑ์ (Giving away) กัณฑ์หิมพานต์ (Himavanta) และกัณฑ์ทศพร (Ten boons) 10) กัณฑ์วนปเวสน์ (Arrival at the forest's edge) 11) กัณฑ์ชูชก (Jujaka) 12) กัณฑ์จุลพน (Light forest) และ กัณฑ์มหาพน (Deep forest) 13) กัณฑ์กุมาร (The children) กัณฑ์มัทรี (Maddi) และกัณฑ์สักกบรรพ (Sakka) 14) กัณฑ์มหาราช (The great king) 15) ยกขบวนไปรับพระเวสสันดร (The procession to bring vessantarahome) 16) กัณฑ์ฉกบัตริย์ (The royal six reunited) และ 17) การยกขบวนกลับ (The return to the city)

ผู้วิจัยเลือกภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องทศชาติชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร เป็นแหล่งศึกษาข้อมูล ดังที่น. ณ ปากน้ำ,(2525,น. 38) และ สันติ เล็กสุขุม (2548,น. 77) กล่าวว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีที่เขียนขึ้นรัชสมัยรัชกาลที่ 3 ได้การยอมรับทางวิชาการว่าเป็นยุคที่เจริญรุ่งเรืองสูงสุด หรือยุคทองของงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2525, น. 9-11) กล่าวว่า เป็นการเขียนประชันกันของ 2 จิตรกรเอกชั้นบรมครูด้านจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แก่ หลวงวิจิตรเจษฎา หรือครูทองอยู่ และหลวงเสนีย์บริรักษ์ หรือครูคงแป๊ะครูทองอยู่เขียนเนรีราช คงแป๊ะเขียนมโหสถ และยังมีจิตรกรฝีมือดีชั้น

บรมครูอีกหลายท่านร่วมเขียน จึงถือได้ว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาเป็นแหล่งรวบรวมผลงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีชั้นบรมครูมาไว้ร่วมกัน

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่นำมาใช้ในการวิจัย คือ แบบบันทึกรหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 โดยผู้วิจัยสร้างขึ้นตามแนวทางการศึกษาเชิงสัญวิทยา แนวคิดเกี่ยวกับแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson แนวคิดเกี่ยวกับเรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในรูปของตารางรหัส (coding sheet) ได้แก่

1) แบบบันทึกบริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

2) แบบบันทึกรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

3) แบบบันทึกรหัสภาษากายการเล่าเรื่องเชิงคุณค่าคู่สัมพันธ์แบบขัดแย้ง และพลังการจำแนกฐานะ และบทบาท

4) แบบบันทึกรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

5) แบบบันทึกรหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงการเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์ และรูปแบบการนำเสนอ

ซึ่งเครื่องมือวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยนำเสนอไว้ในภาคผนวก ก.

ผู้วิจัยนำเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ในรูปของตารางรหัส (coding sheet) นำเสนอกับผู้เชี่ยวชาญด้านนิเทศศาสตร์และจิตรกรรมไทย จำนวน 4 ท่านเพื่อตรวจสอบเครื่องมือวิจัย ให้มีความครบถ้วนครอบคลุมประเด็นตามวัตถุประสงค์การวิจัยและนำมาแก้ไขปรับปรุงให้มีความสมบูรณ์มากขึ้น ดังนี้

1) รองศาสตราจารย์ดร.ณัฐฐ์วัฒน์ สุทธิโยธินรองศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

2) รองศาสตราจารย์ ดร. สุวัฒน์ แสนขันติยรัตน์รองศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

3) อาจารย์สมยศ คำแสง อาจารย์ประจำคณะศิลปะประจำชาติ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง

4) อาจารย์เศรษฐมันตร์กาญจนกุลบรรณาธิการบริหารสำนักพิมพ์เศรษฐศิลป์

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลทางเอกสาร บันทึกข้อมูลจากการสังเกต และบันทึกภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังแบบประเพณี เรื่องทศชาติชาดก วัดสุวรรณาราม ด้วยกล้องดิจิทัล โดยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลตามขั้นตอนดังนี้

1) เก็บรวบรวมข้อมูลเอกสาร ตำรา วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แก่ การฟื้นฟูบ้านเมือง การปกครอง การค้า การศาสนา การศึกษา กฎหมาย สภาพวิถีชีวิตและความเชื่อและข้อมูลเกี่ยวกับภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีของวัดสุวรรณาราม ประกอบการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ศึกษา

2) จดบันทึกรายละเอียดข้อมูลที่ได้จากการสังเกตจากแหล่งข้อมูลที่ศึกษา ได้แก่ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณราม กรุงเทพมหานคร

3) บันทึกภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณราม กรุงเทพมหานครทั้งหมดด้วยการบันทึกข้อมูลภาพเป็นระบบดิจิทัลจากกล้องดิจิทัลด้วยตนเอง

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูล โดยใช้แนวคิด ทฤษฎีเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำแนวทางการศึกษาเชิงสัญวิทยาของ Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce และ Roland Barthes แนวคิดเกี่ยวกับแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson แนวคิดเกี่ยวกับเรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีของเสมอชัย พูลสุวรรณเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ตามปัญหานำวิจัย

การตรวจสอบและวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบและวิเคราะห์ข้อมูลไปพร้อมกับการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (triangulation)โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลมาตรวจสอบยืนยันกับเอกสาร

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1) วิเคราะห์ความสัมพันธ์ของสัญญะ ตามแนวคิดสัญวิทยา เพื่ออธิบาย ตีความความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท (text) กับ บริบท (context) ที่อยู่รอบๆ ตัวบท ที่เป็นตัวกำหนดให้ความหมายตัวบทเปลี่ยนไป จากองค์ประกอบ 2 ส่วน ได้แก่ (1) ส่วนประกอบย่อย (element)

ที่เกี่ยวข้องกันหลอมรวมความสัมพันธ์ซึ่งกัน แล้วเกิดความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง และ (2) ความสัมพันธ์ (relation) ที่ทำให้เข้าใจความหมายของส่วนประกอบย่อย

2) ระดับความหมาย เป็นการวิเคราะห์ความหมายของสัญญะ 2 ระดับ คือ (1) ระดับแรก ความหมายโดยตรง (denotative) เป็นรูปสัญญะที่ปรากฏสัมผัสรับรู้เชิงประจักษ์ผ่านรหัสภาษากาย ได้แก่ รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น และ (2) ระดับที่สอง ความหมายโดยแฝง เป็นการสัมผัสรับรู้ความหมายจากความคิดคำนึง เกี่ยวกับทศบารมีของพระโพธิสัตว์

3) การวิเคราะห์เชิง paradigmatic / syntagmatic โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ (1) การวิเคราะห์แบบ syntagmatic เป็นการวิเคราะห์รหัสภาษากายโดยพิจารณาการเรียงลำดับของเหตุการณ์เพื่อการสร้างความหมายและ (2) การวิเคราะห์แบบ paradigmatic เป็นการวิเคราะห์รหัสภาษากาย โดยพิจารณาความสัมพันธ์ที่อยู่ในองค์ประกอบย่อยและวิเคราะห์โดยหารูปแบบความสัมพันธ์ของคู่ตรงข้ามในตัวบทซึ่งก่อให้เกิดความหมายใหม่

5. การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลแบบพรรณนาวิเคราะห์ (descriptive analysis) ตามประเด็นการศึกษารหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เกี่ยวกับบริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมไทยฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 และความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

บทที่ 4
ผลการวิจัยบริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เป็นสื่อสาธารณะที่นำเสนอโลกทัศน์และทัศนคติทางสังคมไทยมาตั้งแต่อดีต มีรูปแบบการใช้รหัสภาษาเชิงลักษณ์ภาพเฉพาะที่จิตรกรสร้างสรรค์ขึ้นและนำมาใช้สืบทอดต่อๆ กันมา เพื่อการสื่อสารความคิด ความเชื่อเกี่ยวกับหลักธรรมคำสอนทางพุทธศาสนา รวมทั้งการสื่อความหมายการจัดระเบียบทางสังคม ที่มีพื้นฐานอยู่บนความสัมพันธ์กันของคนในกลุ่มสังคมต่างๆ ความคิดพื้นฐานนี้สะท้อนให้เห็นโครงสร้างบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้นๆดังที่ ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2547,น. 217-228) อธิบายว่า ภาพจิตรกรรมไทยเป็นสื่อที่นำเสนอเนื้อหาที่เป็นโลกทัศน์โดยส่วนรวม มิใช่เนื้อหาที่เป็นความรู้สึกนึกคิดของจิตรกรคนใดคนหนึ่ง โลกทัศน์ส่วนรวมที่นำเสนอจะเป็นโลกทัศน์ที่ทุกกลุ่มทางสังคมมีร่วมกัน เป็นไปตามวิถีการมองโลกหรือการอธิบายความเป็นไปของบริทางสังคมและความสัมพันธ์ของคนในสังคมโดยชนชั้นสูงของสังคมจิตรกรรมฝาผนังเป็นเรื่องของการสื่อสารที่ต้องการจะถ่ายทอดหรือสื่อบางสิ่งบางอย่างให้แก่ผู้รับสารได้รับรู้และเข้าใจ ทั้งโดยทางตรงและโดยทางอ้อม อาจจงใจหรือไม่จงใจ แต่การสื่อสารนี้ไม่ใช่สิ่งที่ตายตัว ความหมายหรือสารที่ได้จากจิตรกรรมฝาผนังนั้น ยังขึ้นอยู่กับหลายปัจจัย นับตั้งแต่ตัวจิตรกรที่เป็นผู้สร้างสรรค์งาน วิถีการดำเนินชีวิต ความนึกคิด โลกทัศน์ที่เขารับรู้จากบริบททางสังคม ตลอดจนการตีความ สิ่งที่กล่าวมาเหล่านี้ย่อมมีอิทธิพลส่งผลกระบวนการสื่อสารประเด็นที่กล่าวมา อนุชา ทีรคานันท์ (2551,น. 1) อธิบายเพิ่มว่าจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีเป็นงานศิลปะที่เป็นเครื่องมือสื่อสารทางจิตวิญาณ ความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ อุดมการณ์ ภาษา จินตนาการ ที่ทำให้เข้าใจอดีต ปัจจุบัน และอนาคต เป็นการเชื่อมโยงระหว่างสิ่งที่จับต้องได้กับสิ่งที่จับต้องไม่ได้ นอกจากนั้นยังเป็นการต่อสู้เชิงสังคม ที่แสดงออกต่อสิ่งแวดล้อมทางบริบทสังคม โดยบรรจุสาระ ความหมาย และอุดมการณ์เข้าไว้ด้วยกัน จึงเป็นผลผลิตทางบริบทสังคม ที่มิได้ถูกสร้างขึ้นอย่างอิสระตามความคิดคำนึงหรือแรงขับภายในตัวจิตรกร หากแต่สาระความหมาย และอุดมการณ์ เกิดจากแรงกดดันทางการเมือง ศาสนา เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ซึ่งเป็นผลมาจากตัวจิตรกรเองก็เป็นสมาชิกหนึ่งในกลุ่มสังคม และวัฒนธรรมนั้น

จากประเด็นที่กล่าวมามีความสอดคล้องกับประเด็นการศึกษาของผู้วิจัยที่เสนอว่าบริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นระบบ

รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ภาพที่นำมาใช้ในการสื่อความหมายสะท้อนให้เห็นโลกทัศน์ทางสังคมที่มีความเชื่อมโยงกับบริบททางสังคมในยุคสมัยของรัชกาลที่ 3 การวิเคราะห์รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3นั่นจึงควรศึกษาและทำความเข้าใจเกี่ยวกับโลกทัศน์ทางสังคมที่มีผลต่อภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เพื่อนำมาสู่การพรรณนาวิเคราะห์ อธิบาย ตีความ เกี่ยวกับการใช้รหัสภาษากาย ดังนี้

1. โลกทัศน์ทางสังคมสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

โลกทัศน์ ตรงกับคำภาษาอังกฤษว่า “worldview” หมายถึง การมองเห็นโลก การรับรู้โลก หรือการแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับโลกและชีวิต ซึ่งแต่ละคนตีความสิ่งต่างๆ ในโลกหรือมองสรรพสิ่งในโลกมีปฏิสัมพันธ์กันอย่างไร คนแต่ละคนจะมีโลกทัศน์อย่างไรย่อมขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมและบริบทแวดล้อมในสังคมของตน ซึ่งโลกทัศน์เกิดขึ้นจากการพิจารณาหรือการคิดใคร่ครวญจากประสบการณ์เดิมของแต่ละคน หรือผลจากสังคมนั้น โลกทัศน์จึงเป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อการดำเนินวิถีชีวิตของแต่ละบุคคลโลกทัศน์จึงเป็นตัวกำหนดทิศทางของแต่ละบุคคลและยังเป็นตัวกำหนดทิศทางของสังคมมนุษย์ดังนั้นคนตะวันตกกับคนตะวันออกจึงมีโลกทัศน์ที่ต่างกัน

โลกทัศน์ตะวันตกมุ่งหาเหตุผลจากความสงสัย ในการแสวงหาความรู้ แยกขาดจากศาสนาซึ่งใช้ความเชื่อต้องการชนะธรรมชาติหรือหาประโยชน์จากธรรมชาติ โลกทัศน์ตะวันตกเป็นการแสวงหาความรู้ ความจริง จากข้อค้นพบในโลกจริงภายนอกตนเอง (outer-world Independent) และมุ่งแสวงหาทรัพยากรใหม่ๆมาไว้ในการครอบครอง การมองความรู้ ความจริงด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์เชิงประจักษ์นิยม และพยายามสร้างสังคมให้ทุกคนสามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างเสมอภาค เท่าเทียมภายใต้กฎกติกาที่ชอบธรรม

ส่วนโลกทัศน์ตะวันออกมองว่าโลกเป็นมายา มุ่งแสวงหาทางหลุดพ้นโดยยึดแนวทางศาสนาเป็นหลักการดำเนินวิถีชีวิต โลกทัศน์ตะวันออกเป็นการแสวงหาความรู้ ความจริง จากข้อค้นพบในโลกจริงภายในตนเอง (inner-world Independent) มุ่งแสวงหาความรู้ ความจริง จากภายในตัวตนหรือร่างกาย มองว่ามนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของโลกธรรมชาติไม่อาจแยกขาดจากไปได้ การใช้ชีวิตจึงมุ่งกลมกลืนกับธรรมชาติเบียดเบียนธรรมชาติให้น้อยที่สุด เพราะโลกนี้เป็นมายา หรือเป็นทุกข์ไม่ยั่งยืนมีอยู่ในปรากฏการณ์ทั้งหลายให้เห็นเป็นอนิจจังลักษณะทั้งที่ปรากฏจริงในตัวตนของมนุษย์ ที่เป็นภาวะเกิด แก่ เจ็บตายถ้าต้องการเข้าถึงความจริง ก็พึงฝึกปฏิบัติตนในวิถีอันชอบที่

สอดคล้องกับธรรมชาติ มุ่งกำจัดตัวตนที่ไม่แท้อันเนื่องจากกิเลสตัณหาที่ไม่จิรัง เพื่อเข้าถึงตัวตนที่แท้ภายในแล้วชีวิตจึงจักพบอิสรภาพแท้จริง อย่างที่ธรรมชาติสอน

สำหรับบริบททางสังคมในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 จะยึดหลักธรรมทางพุทธศาสนาเป็นหลักในการดำเนินวิถีชีวิตเพื่อความพ้นทุกข์ ดังที่ ลานธรรม (http://landhamma.blogspot.com/2014/10/blog-post_19.html, สืบค้น, 27 ตุลาคม 2559) อธิบายว่า โลกทัศน์และชีวทัศน์ทางพุทธศาสนา เป็นการพิจารณาสภาวะของโลกที่เรียกว่า “โลกทัศน์” และพิจารณาชีวิตที่เรียกว่า “ชีวทัศน์” อย่าง “สัมมาทิฐิ” คือการมองโลกมองชีวิตอย่างผู้มี “ปัญญาญาณ” ผู้มีปัญญาญาณย่อมประจักษ์ชัดว่าสรรพสัตว์และมวลมนุษย์ล้วนแต่ดำรงอยู่ชั่วคราวบนโลกมายาที่ไร้ความจริงแท้และทั้งสิ่งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิตบนโลกมายาใบนี้ ล้วนอยู่ภายใต้กฎเดียวกันคือกฎ “สุญญตา” หรือ “อนัตตา” คือกฎที่ว่าด้วยสรรพสิ่งอุบัติขึ้น ดำรงอยู่ และสูญสลายไปกระนั้นการใช้ปัญญาญาณเข้าไปเห็นแจ้งเช่นนี้ ก็ยังเป็นปัญญาระดับเหตุผลมิใช่ปัญญาระดับ “โลกุตรปัญญา” หากใช้โลกุตรปัญญา หรือปัญญาที่ยิ่งกว่าปัญญาพิจารณาสรรพสิ่ง (ธรรม) บนโลกแล้ว ก็จะพบความจริงแท้ หรือความจริงสูงสุดที่เรียกว่า “ปรมัตถสัจจะ” คือความจริงที่เหนือความจริง หรือความจริงที่เหนือสมมติคือความจริงที่ว่าสรรพสิ่งบนโลกล้วนเป็นสุญญตาและอนัตตาอีกทั้งยังดำรงอยู่อย่างที่มันเป็น คือมันเป็นของมัน “เช่นนั้นเอง” หรือ “ตถาตา”

โลกทัศน์ทางสังคมในช่วงสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ระหว่าง พ.ศ. 2367 – พ.ศ. 2394 ที่ผู้วิจัยทำการศึกษา ในช่วงเวลานั้นโลกทัศน์ทางสังคมเป็นช่วงของการเผชิญหน้ากับกระแสการเปลี่ยนแปลงจากโลกภายนอก และเป็นความท้าทายต่อการนำพาประเทศชาติให้อยู่รอดปลอดภัยต่อลัทธิจักรวรรดินิยม (imperialism) ของชาติมหาอำนาจในยุโรปที่ขยายอำนาจและอิทธิพลของตนเข้าครอบครองดินแดนที่ล้าหลังและด้อยความเจริญในทวีปต่างๆ เพื่อแสวงผลประโยชน์จากแหล่งวัตถุดิบและแสวงหาตลาดเพื่อการระบายสินค้าของตน ชาวยุโรปเข้ายึดครองดินแดนของชนชาติต่างๆ ในรูปของ“การล่าอาณานิคม” (colonization)

บริบททางสังคมในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นช่วงรอยต่อสำคัญของการเผชิญหน้าระหว่างโลกจารีตกับโลกสมัยใหม่ตามแบบอารยธรรมตะวันตกที่มาพร้อมกับความคิดจักรวรรดินิยม (imperialism) รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการขยายตัวทางด้านการค้ากับต่างประเทศ และการเข้ามาของของชาวตะวันตกที่มาพร้อมกับวิทยาการวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี ศาสนาและแสนยานุภาพทางการทหาร ทำให้เกิดระบบความเชื่อใหม่เข้ามาในชีวิตในขณะที่โลกทัศน์เดิมยังไม่เปลี่ยนแปลง ดังที่ทวีศักดิ์ เผือกสม (2540,น. บทคัดย่อ) อธิบายว่า ชนชั้นนำของไทยในช่วงเวลาดังกล่าวแยกความรู้ทางโลกกับความรู้ทางธรรมออกจากกัน ซึ่งความรู้ทางโลกเป็นความรู้ธรรมดาสามัญที่ทำให้ชนชั้นนำยินดีรับเทคโนโลยีของชาวตะวันตก

มาใช้ ส่วนความรู้ทางธรรมเป็นความรู้สูงสุด โดยเชื่อว่าความรู้ในทางพระพุทธศาสนาเท่านั้นที่เที่ยงแท้แน่นอน จึงเป็นเหตุผลที่ชนชั้นนำของไทยปฏิเสธคริสต์ศาสนาแต่เดิมในสายตาคนชั้นนำของไทยมองว่าชาวตะวันตกมีความเจริญด้อยกว่าไทย จึงมีการดูถูกเหยียดหยาม เยาะเย้ยล้อเลียนและเป็นตัวตลก และมองว่าไทยเป็นชาติที่มีความเจริญทัดเทียมกับพม่าและญวน เป็นรองแค่จีนเท่านั้น

ดังหลักฐานในภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 วัดสุวรรณาราม ที่ปรากฏการเข้ามาของชาติตะวันตกในห้องที่ 5 เรื่องมโหสถ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร ดังภาพที่ 4.1

ภาพที่ 4.1 ชาวต่างชาติห้องที่ 5 มโหสถชาดกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.1 ปรากฏภาพของชาวต่างชาติอยู่ในกองทัพของพราหมณ์เกวัฏ สังเกตได้จากรูปลักษณ์ภายนอกทางใบหน้ามีหนวดมีเครา ไว้ผมยาว เครื่องแต่งกายบางคนสวมกางเกงขายาว เสื้อแขนยาว สวมหมวก หรือโพกผ้าคลุมศีรษะ ถืออาวุธปืน แสดงท่าทางการต่อสู้ จิตรกรนำภาพของชาวต่างชาติมาสื่อความหมายที่สะท้อนถึงบริบทช่วงเวลานั้นที่ว่าชาวต่างชาติเป็นเสมือนผู้รุกราน ปรารถนาจะเข้าครอบครองดินแดนและกอบโกยทรัพยากรของชาติอื่นไปเป็นสมบัติของตน

โลกทัศน์ทางสังคมสมัยรัชกาลที่ 3 จึงเป็นประสบการณ์ร่วมของจิตรกรในฐานะเป็นผู้ร่วมสมัยสะท้อนวิถีชีวิตต่างๆ โดยการนำเสนอผ่านภาพทศบารมีในงานจิตกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เช่น การเข้ามาของลัทธิจักรวรรดินิยม การอพยพของกลุ่มชนต่างๆ การค้าสำเภาจีน รวมทั้งวิทยาการต่างๆ เป็นต้น โดยสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ภาพ ประเด็นที่กล่าวผู้วิจัยนำมา

วิเคราะห์บริบททางสังคมในสมัยรัชกาลที่ 3 เพื่อเชื่อมโยงไปสู่รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ในประเด็นต่างๆ ของการศึกษา

2. บริบททางสังคมสมัยรัชกาลที่ 3ที่ปรากฏในงานจิตรรกรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

บริบททางสังคมในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ผู้วิจัยทำการศึกษาบริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังโดยศึกษาจากภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดสุวรรณาราม เป็นแหล่งข้อมูลหลักมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ข้อมูลในมุมมองการสื่อสารในมิติที่ว่า มนุษย์จะเป็นผู้สร้างบริบทหรือสภาวการณ์ขึ้น โดยที่ตนเป็นส่วนหนึ่งของสภาวการณ์หรือบริบททางสังคม ดังนั้นมนุษย์จึงเป็นผู้สร้างสังคมและกำหนดความหมายสิ่งต่างๆ ในสังคมนั้นตามที่ตนมีประสบการณ์ร่วม ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยศึกษารหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เพื่อนำไปสู่การตีความ และการสื่อความหมายที่สะท้อนถึงบริบททางสังคมที่ปรากฏในช่วงเวลานั้นโดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

2.1 บริบทการฟื้นฟูบ้านเมือง

นับเนื่องแต่การสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์เป็นช่วงของการฟื้นฟูประเทศ กำลังคนจึงเป็นสิ่งสำคัญและถือเป็นภาระสำคัญของชนชั้นปกครองที่จะต้องรวบรวบกำลังคน เพื่อใช้ในการฟื้นฟูบ้านเมืองและเป็นกำลังสำคัญในการพัฒนาระบบเศรษฐกิจ จนล่วงสู่รัชสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ บ้านเมืองสงบมีความเป็นปึกแผ่นมั่นคงและเสถียรภาพ ดังภาพที่ 4.2–4.3

ภาพที่ 4.2 ชาวมลายูห้องที่ 2 มหาชนกชาดกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.2 ภาพจิตกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามปรากฏภาพตัวละครเป็นคนเชื้อชาติมลายู ในห้องที่ 2 เรื่อง มหาชนกชาดก ตอนเรือแตก จิตรกรจะเขียนภาพแสดงรหัสภาษากายเกี่ยวกับอาภรณ์ โดยปรากฏตัวละครสวมเสื้อสีพื้นแขนยาวทรงกระบอก กางเกงขายาว สวมหมวกกะปิเยาะ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมในการสวมใส่หมวกของผู้ชายชาวอาหรับ สำหรับประเทศในแถบมลายูรวมถึงจังหวัดปัตตานียะลา และนราธิวาสของประเทศไทยจะนิยมสวมใส่หมวกที่เรียกกันว่า "ซอเกาะ"เพื่อสะท้อนความหมายทางอัตลักษณ์ของผู้ชายที่นับถือศาสนาอิสลามจิตรกรสื่อความหมายให้เห็นถึงการฟื้นฟูบ้านเมืองด้านเศรษฐกิจ โดยการค้าขายทางสำเภาจีนต้องอาศัยกำลังคนหลายเชื้อชาติในการเดินเรือสำเภา

ภาพที่ 4.3 พ่อค้าชาวจีน ห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.3 ปรากฏภาพพ่อค้าชาวจีน ในห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชก จิตรกรเขียนภาพแสดงรหัสภาษากายตัวละครพ่อค้าชาวจีน สวมใส่เสื้อสีพื้นแขนยาว เสื้อคอกลมไม่มีปกเสื้อ ด้านหน้าเสื้อป้ายไปด้านหลัง นุ่งกางเกงจีน ใส่หมวกสานไม้ไผ่ (กุ้ยเล้ย) มีลักษณะทรงกลม ยอดส่วนหัวแหลม เป็นที่นิยมของชาวจีนที่อพยพเข้ามาสะท้อนให้เห็นได้ว่าชาวจีนมีการอพยพเข้ามาในประเทศไทย และประกอบอาชีพค้าขายสินค้ากับคนไทย

บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ (2550,น. 22-30) กล่าวถึงบันทึกของ John Crawfurd ว่ามีการสำรวจจำนวนประชากรอย่างเป็นทางการในอาณาจักรไทย เมื่อ พ.ศ. 2365 พบว่า มีเชื้อชาติต่างๆ ที่อาศัยอยู่ 6 เชื้อชาติคือ ไทยแท้ ลาว มอญ เขมร มลายู และจีน รวมทั้งสิ้นประมาณ 5,000,000 คน

บริบททางสังคมในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นสังคมที่ประกอบขึ้นจากกลุ่มชนหลากหลายเชื้อชาติและวัฒนธรรม อันเนื่องมาจากการกวาดต้อนและอพยพของกลุ่มชนต่างๆ เข้ามาตั้งแต่ครั้งก่อนรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก จนถึงสมัยรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวและได้ตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนกระจายอยู่ตามเขตพระนครและหัวเมืองต่างๆ ดังนี้

1) ลาว เป็นกลุ่มชนจากเวียงจันทร์ที่ถูกกวาดต้อนมาตั้งแต่ครั้นกรุงธนบุรี ตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนอยู่บางยี่ขัน และเมื่อครั้นพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทำศึกสงครามกับพม่าที่เมืองเชียงใหม่ ได้กวาดต้อน ชาวเมืองเชียงแสน ชาวเมืองเวียงจันทร์ ชาวเมืองน่าน ชาวเมืองเชียงใหม่ และชาวเมืองลำปาง โดยให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ตามเขตพระนคร ส่วนหนึ่งเป็นชาวเหนือตั้ง

บ้านเรือนที่บ้านช่างหล่อ นอกจากนี้ยังตั้งบ้านเรือนอยู่บริเวณถนนเจริญกรุงถึงพาหุรัด และอีกส่วนหนึ่งให้ตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนที่เมืองสระบุรีและเมืองราชบุรี

ต่อมาเข้าสู่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้กวาดต้อนเชลยศึกจากเมืองล้านช้างเมื่อครั้นทำศึกกับเจ้าอนุวงศ์ บางส่วนให้ตั้งถิ่นฐานอยู่ในหัวเมืองต่างๆ ในภาคอีสาน และอีกบางส่วนเป็นกลุ่มชนลาวเวียงจันทร์และลาวพรวนให้ตั้งถิ่นฐานในภาคกลาง ได้แก่ ลพบุรี นครนายก ปราจีนบุรี และชลบุรี บางส่วนเข้ามายังเขตพระนคร ตั้งบ้านเรือนอยู่แถบสะพานช้าง สะพานมอญ หอกลอง และบ้านหม้อ

2) เขมร เป็นกลุ่มชนที่เข้ามาตั้งบ้านเรือนในเขตพระนคร แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกพวกไพร่เป็นคนกลุ่มใหญ่นับถือศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่กับพวกเชื้อชาติโปตุเกส เพราะนับถือศาสนาเดียวกัน ที่บริเวณวัดสมอราย ส่วนกลุ่มที่สอง เป็นพวกเจ้านายให้ตั้งบ้านเรือนแถวคอกกระบือ ส่วนพวกแขกจามให้ตั้งบ้านเรือนที่บ้านครัว

3) ญวน เป็นกลุ่มชนที่นับถือคริสต์ศาสนานิกายคาทอลิกเข้ามาจากการเกลี้ยกล่อมของบาทหลวงที่ร่วมไปกับกองทัพให้ตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนอยู่ที่วัดส้มเกลี้ยงติดกับหมู่บ้านเขรม ส่วนญวนที่นับถือศาสนาพุทธตั้งชุมชนอยู่บ้านหม้อ พาหุรัด และบางโพ

4) มลายู เป็นพวกแขกจากปักษ์ใต้ เข้ามาโดยการชักชวนและบังคับกวาดต้อนในฐานะเชลยศึกจากเมืองปัตตานีโดยสมเด็จกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท ให้ตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนอยู่แถบวัดชนะสงคราม และย่านถนนตานีต่อมาพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เคลื่อนย้ายผู้คนจากหัวเมืองทางใต้และมลายูเป็นชาวมุสลิมพวกแรกส่งไปตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนอยู่ที่คลองนาหงษ์ คลองมหานาคตลอดไปจนถึงคลองบางกะปิ ส่วนพวกที่เดินทางมาภายหลังให้ตั้งบ้านเรือนบริเวณคลองแสนแสบ และชาวมุสลิมบางส่วนกระจัดกระจายการตั้งบ้านเมืองอยู่ในเขตพื้นที่พระนคร เช่น บริเวณไปรษณีย์กลาง สุเหร่าบ้านแขก ถนนเจริญกรุงฝั่งตะวันออก ถนนสุรวงศ์ไปถึงคลองสะพานยาว ส่วนด้านกรุงธนบุรี ตั้งบ้านเรือนอยู่แถวคลองบางกอกใหญ่ตลอดไปจนถึงคลองบางหลวง และบริเวณวัดพิชัยญาติปัจจุบันเรียกว่า บ้านแขก

5) จีน เป็นกลุ่มชนที่อพยพมาตั้งสมัยอยุธยาตอนกลาง เรื่อยมาจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ชาวจีนอพยพเข้ามาในแถบเอเชียตะวันเฉียงใต้รวมทั้งประเทศไทยจำนวนมาก อันเนื่องมาจากมีการก่อกบฏภายในประเทศเกิดขึ้นบ่อยครั้ง ทำให้บ้านเมืองไม่สงบ เศรษฐกิจทรุดโทรม จึงพากันอพยพมาหาแหล่งทำมาหากินใหม่ที่มั่นคง ส่วนชาวจีนที่อพยพมาในช่วงพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นชาวจีนที่ถูกวาดต้อนมาจากเมื่อครั้นเจ้าพระยาบดินทร์เดชาไปตีเมืองเขมร ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่เมืองนครชัยศรี ส่วนชาวจีนที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในเขตพระนครจะตั้งบ้านเรือนอยู่บริเวณ

ตะวันออกริมแม่น้ำเจ้าพระยาในบริเวณที่เป็นพระบรมมหาราชวังในปัจจุบัน ต่อมาเมื่อตั้งสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ให้ย้ายไปตั้งบ้านเรือนบริเวณคลองใต้วัดสามปลื้มไปจนถึงคลองเหนือวัดสำเพ็ง

2.2 บริบทด้านการปกครอง

บริบททางสังคมด้านการปกครองในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่ จะใช้ระบบศักดินาบนพื้นฐานโครงสร้างทางชนชั้น ประกอบด้วยกลุ่มคน 2 ระดับ ได้แก่ระดับมูลนายและระดับสามัญชน โดยระดับความสัมพันธ์ของมูลนายกับสามัญชนดำเนินไปภายใต้ระบบอุปถัมภ์ และมีความผูกพันกันส่วนตัว มีการแลกเปลี่ยนผลประโยชน์ซึ่งกันและกัน

1) ระดับมูลนาย เป็นกลุ่มชนชั้นปกครอง ได้แก่ พระมหากษัตริย์ เจ้านาย และขุนนาง ทำหน้าที่ควบคุม คุ้มครองกำลังคนในสังกัดของตนดังภาพที่ 4.4

ภาพที่ 4.4 หกกษัตริย์ ห้องที่ 16 กัณฑ์ฉกบัตริย์วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.4 เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำเสนอเรื่องราวในกัณฑ์ฉกบัตริย์ที่กล่าวถึงเหตุการณ์ที่หกกษัตริย์ได้พบกันและทรงร่ำไห้โศกาอาดูร พระอินทร์จึงได้ทรงบันดาลให้ฝนตกลง

มาประพรมให้หายเศร้าโศกเป็นภาพที่จิตรกรแสดงรหัสภาษากายที่สื่อความหมายให้รับรู้ถึงฐานะของกษัตริย์ในทางภาษาจิตรกรรมไทยจะจัดอยู่ในประเภทสมมติเทพ จะเห็นได้จากภาพของหกกษัตริย์ที่ประทับนั่งอยู่ที่เฉลียงด้านหน้าที่ประทับ จิตรกรได้แสดงคุณค่าเรือนร่างของตัวละครทั้งหกกษัตริย์ผ่านรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และเครื่องราชกกุธภัณฑ์ รวมถึงการใช้สีทองในการสื่อสารคุณค่าความเป็นสมมติเทพ ส่วนภาพด้านล่างเป็นเหล่าข้าทาสบริวารที่นั่งอยู่ด้านล่างที่ประทับ โดยเฉพาะภาพผู้หญิงสองนางที่ถือพระแสงขรรค์ชัยศรี และวาลวิชนี สะท้อนให้เห็นถึงหน้าที่ของข้าทาสบริวารที่มีหน้าที่ในการรับใช้ชนชั้นระดับมูลนาย

2) ระดับสามัญชน เป็นผู้ที่อยู่ภายใต้การปกครองของมูลนาย ได้แก่ ข้าทาสบริวาร ไพร่ และทาส เป็นพลเมืองที่ถูกเกณฑ์มาเป็นแรงงาน ไพร่ส่วนใหญ่จะเป็นผู้ชายมากกว่าผู้หญิง ไพร่จะมี 3 ประเภท คือ ไพร่หลวง ไพร่สม และไพร่ส่วย ส่วนทาสถือว่าเป็นทรัพย์สินของนายทาสมีหน้าที่ทำงานรับใช้มูลนายของตน ทาสยังแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ ลูกทาส เชลยศึก และผู้ที่ขายตัวหรือถูกขายตัว ดังภาพที่ 4.5 -4.6

ภาพที่ 4.5 ชายพิการหลังค่อม และหญิงพิการ เตี้ย ค่อม เทยห้องที่ 9 กัณฑ์ทศพรกัณฑ์หิมพานต์และทานกัณฑ์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.5 เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่จิตรกรเขียนสอดแทรกเพิ่มเติมนอกเหนือไปจากเรื่อง ราวของวรรณกรรม ภาพปรากฏชายหลังค่อมนั่งพนมมือไหว้ที่ขั้นบันได และหญิงพิการ เตี้ย ค่อม เทย (หญิงกระเทย) ยืนอยู่ด้านบนพระราชฐาน รหัสภาษากายสะท้อนให้เห็นว่าบ่าวไพร่แม้จะมีร่างกายพิการก็จะต้องมีหน้าที่ในการทำงานรับใช้เจ้าขุน มูลนาย ของตน ดังที่กฎหมายตราสามดวง (2521,น. 109) อธิบายถึง กฎหมายพระไอยการตำแหน่งพลเรือนระบุหน้าที่ภายในพระบรมมหาราชวัง ในส่วนหญิงพิการ มีหน้าที่ตักน้ำ หามวอ ตีนคลัง

ภาพที่ 4.6 ไพร่ ห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.6 กัณฑ์ชูชก เป็นภาพหมู่บ้านพราหมณ์ โดยเรื่องราวจะกล่าวถึง นางอมิตตดา ภรรยาชูชก ซึ่งนางปรนนิบัติชูชกเป็นอย่างดี ทำให้บรรดาพราหมณ์หนุ่มต่างพากันอิจฉา และพาลทุบตีภรรยาของตนที่ไม่ปรนนิบัติสามีอย่างเช่นนางอมิตตดา ในภาพจิตรกรรมปรากฏตัวละครชาวบ้านผู้ชายนุ่งห่มผ้าลายดอกน่าจะมีฐานะเป็นสามีของหญิงที่นุ่งโจงกระเบนผ้าสีพื้น ฝ่ายชายใช้ผ้าผูกคอและใช้กำลังกระชากลากถูทำท่าจะเฆี่ยนตี โดยมีเด็กผู้ชายน่าจะเป็นลูกชายไม่สวมเสื้อผ้าเข้าช่วยเหลือ รหัสภาษากายสะท้อนให้เห็นระบบการปกครองที่โครงสร้างทางชนชั้นแบบระบบศักดินาในช่วงเวลานั้นที่มีระบบคิดเกี่ยวกับผู้ชายเป็นใหญ่ สามีจึงมีสิทธิ์ใช้กำลังอำนาจในการปกครองผู้ที่อยู่ในครอบครัวที่ตนปกครองอยู่

2.3 บริบทด้านการค้า

เมื่อครั้นพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเสด็จขึ้นครองราชย์สมบัติสืบต่อจากพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงโปรดเกล้าฯ สถาปนาพระราชโอรส “พระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าทับ” (พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว) เป็น “พระเจ้าลูกเธอกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์” ให้ทรงกำกับราชการกรมท่า กรมพระคลังมหาสมบัติ และกรมพระตำรวจว่าความฎีกา ทำให้มีโอกาสสัมผัสใกล้ชิดกับพ่อค้าและชาวต่างชาติ และพระองค์มีความสนใจใคร่รู้ทั้งเรื่องเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและวัฒนธรรมของชาติต่างๆ ที่เข้ามาค้าขายด้วย จึงทำให้พระองค์มีโลกทัศน์และความรู้ได้อย่างกว้างขวางเป็นที่ยอมรับของพระบรมวงศานุวงศ์ เสนาบดีให้ครองราชย์สมบัติสืบต่อจากพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยหลังเสด็จสวรรคต

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทำการค้าขายกับต่างประเทศ ส่งผลให้เศรษฐกิจของประเทศทั้งระบบขยายตัว สินค้าภาคเกษตรและอุตสาหกรรมขนาดเล็กที่เป็นสินค้าที่ใช้ฝีมือในการผลิต มีความต้องการอย่างมากจากต่างประเทศ ระบบเศรษฐกิจในเวลานั้นเป็นพื้นฐานของความเปลี่ยนแปลงจากเศรษฐกิจการค้าแบบยังชีพไปสู่เศรษฐกิจการค้าแบบเงินตราโดยมีรากฐานสำคัญของการเติบโตของภาคการส่งออกหรือการค้ากับต่างประเทศ ดังภาพที่ 4.7–4.9

ภาพที่ 4.7 เรือสำเภาจีนห้องที่ 2 มหาชนกชาดกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ภาพที่ 4.8 เรือสำเภาจีนห้องที่ 9 กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ และทานกัณฑ์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ภาพที่ 4.9 เรือสำเภาจีนห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.7-4.9 เรือสำเภาจีนในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี วัดสุวรรณาราม ปรากฏในห้องมหาชนกตอนเรือแตก และยังปรากฏในเรื่องพระเวสสันดรใน 2 ห้อง คือ กัณฑ์ทศพร และกัณฑ์ชูชก สะท้อนให้เห็นได้ว่าบทบริบททางเศรษฐกิจและการค้าในช่วงเวลานั้น มีการติดต่อการค้าทางเรือสำเภากับประเทศจีน และชาวตะวันตก

บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ (2550,น. 38) กล่าวถึง งานนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ว่า ในสมัยรัชกาลที่ 3 การติดต่อการค้ากับต่างประเทศได้ขยายตัวออกไปมากกว่าเดิม มีการส่งเสริมการค้าสำเภาอย่างกว้างขวาง โปรดให้ต่อเรือสำเภาเป็นจำนวนมาก ส่วนใหญ่เป็นการค้ากับประเทศจีน ปรากฏว่ามีเรือสำเภาระวางบรรทุกเกือบ 30,000 ตัน ออกจากเมืองท่าไทยไปยังจีน ส่วนทางด้านเมืองจีนก็มีเรือสำเภาจากเมืองท่าต่างๆ มายังไทยปีหนึ่งๆ 36-50 ลำ โดยเฉพาะจากเกาะไหหลำนั้นปีหนึ่งมีถึง 15-20 ลำ" และสัญลักษณ์ภาพสำเภาจีน ยังมีความเชื่อมโยงกับเรือสำเภาที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่ทรงสร้างไว้ที่วัดยานวา เขตยานนาวา กรุงเทพมหานคร โดยพระองค์ทรงตระหนักว่าต่อไปภายภาคหน้า การค้าทางสำเภาที่เคยสร้างเศรษฐกิจที่รุ่งเรืองให้กับประเทศ กำลังถูกเรือกลไฟแบบตะวันตกเข้ามาแทนที่ และทรงให้ระวังชาติตะวันตกที่จะมาเป็นคู่แข่งขันมากว่าพม่าและญวน ดังภาพที่ 4.7-4.9 ที่สะท้อนให้เห็นการกำหนดวางตัวละครภายในเรือสำเภาจะปรากฏชาวตะวันตกร่วมอยู่ด้วย

ปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจอย่างมาก คือการเข้ามาของชาติตะวันตก ที่มิได้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงต่อประเทศไทย แต่เป็นความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญมาสู่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ผลการจากเข้ามาของชาวตะวันตกในยุคของจักรวรรดินิยมยุคใหม่ที่มาพร้อมกับการกระตุ้นท้าทายและการบีบบังคับจากวัฒนธรรมตะวันตก อันเนื่องจากชาติตะวันตกในยุโรปเกิดการพัฒนาเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมไปจากเดิม การเมืองพัฒนาไปสู่ระบบการปกครองแบบประชาธิปไตยมีการปฏิวัติอุตสาหกรรม ส่งเสริมระบบการแข่งขันแบบเสรียกเลิกระบบผูกขาด การปฏิวัติทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี และอาวุธยุทโธปกรณ์ทางการทหาร จึงมีพลังอำนาจในการบังคับให้ประเทศต่างๆ ที่ด้อยการพัฒนา ที่การคบค้าสมาคมด้วยจะต้องปฏิบัติตามเงื่อนไขตามที่ตนเองต้องการ

การแสวงหาทรัพยากรทางวัตถุดิบ และการแสวงหาตลาดสินค้าใหม่ๆ ในดินแดนเอเชียอาคเนย์ของชาติตะวันตก ช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปี พ.ศ. 2367 เป็นช่วงที่ประเทศอังกฤษเข้าครอบครองประเทศอินเดีย ทำให้เกิดสงครามระหว่างอังกฤษกับพม่า อันเนื่องมาจากปัญหาขัดแย้งเรื่องพรมแดนทางตะวันตกที่ติดกับเขตแดนของอินเดียในช่วงเวลาดังกล่าว ลอร์ดแอมเฮิสต์ (Lord Amherst) ผู้สำเร็จราชการอังกฤษประจำประเทศอินเดียได้แต่งตั้งให้ร้อยเอกเฮนรีเบอร์นี (Captain Henry Burney) (ชาวไทย เรียกชื่อว่า"หันตรีบารนี") เป็นทูตอังกฤษ

คนที่สองเข้ามายังกรุงเทพมหานครเพื่อเจรจาและขอทำหนังสือสนธิสัญญาค้าขายกับไทยดังที่นิตยสารยุทธโกษ (2556,น. 4-5) อธิบายว่า สนธิสัญญาฉบับนี้เป็นที่รู้จักกันในนามว่า“สนธิสัญญาเบอร์นี” ประกอบด้วยสนธิสัญญาทางพระราชไมตรีรวม 14 ข้อและมีสนธิสัญญาทางการพาณิชย์แยกอีกฉบับหนึ่งรวม 6 ข้อสนธิสัญญาฉบับนี้ทำขึ้นถึง 4 ภาษาคือไทยอังกฤษโปรตุเกสและมลายู โดยมีใจความสำคัญในสนธิสัญญาคือไทย และอังกฤษจะเป็นมิตรไมตรีและไม่คิดร้ายต่อกันจะไม่แย่งชิงเอาบ้านเมืองหรือดินแดนซึ่งกันและกันถ้ามีคดีเกิดขึ้นภายในอาณาเขตไทยก็ให้ตัดสินตามขนบธรรมเนียมประเพณีของไทยคนฝ่ายหนึ่งที่ไปอยู่ในอาณาเขตของอีกฝ่ายหนึ่งจะต้องปฏิบัติตามกฎหมายของอาณาเขตนั้นทุกประการ สนธิสัญญาเบอร์นียังกำหนดระเบียบวิธีการค้าทางเรือของพ่อค้าอังกฤษและคนในบังคับจะต้องปฏิบัติเมื่อเข้ามาค้าขายในกรุงเทพมหานครการชำระหนี้สินการพิจารณาความผิดตามประมวลกฎหมายไทยการส่งผู้ร้ายข้ามแดนการให้ความช่วยเหลือกรณีเรืออับปางการผูกขาดการค้าข้าวของรัฐบาลไทยตลอดจนการห้ามนำฝิ่นและอาวุธปืนเข้ามาขายในประเทศไทยดังภาพที่ 4.10

ภาพที่ 4.10 ชาวตะวันตกและคนป่าห้องที่ 5 มโหสถชาดกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.10 ปรากฏชาวตะวันตก ในห้อง ที่ 5 เรื่อง มโหสถชาดก โดยจิตรกรผู้วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้ คือ ครูคงแป๊ะ หรือหลวงเสนีย์บริรักษ์ ซึ่งมโหสถชาดกเป็นชาดกขนาดยาว แต่จิตรกรได้เลือกตอนมโหสถรบชนะพราหมณ์เกวัฏ โดยเรื่องราวพระเจ้าจุลนี และเหล่าทหารจาก

101 หัวเมืองที่เป็นเมืองขึ้น ได้เข้าร่วมรบและปรารถนาจะตียึดเมืองมิถิลาเอามาเป็นของตนจากภาพจะเห็นเหล่าทหารต่างชาติถืออาวุธปืน และกล้องส่องทางไกล จิตรกรเขียนภาพโดยใช้รหัสภาษากายชาวตะวันตกเป็นตัวแทนเหล่าทหารจาก 101 หัวเมือง ในการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้น ที่มองว่าชาวตะวันตกใช้เทคโนโลยี และอาวุธยุทโธปกรณ์สมัยใหม่ที่มีความเหนือกว่าผู้อื่น เข้ามารุกรานปล้นสะดมทรัพย์สิน ทรัพยากรธรรมชาติของบ้านเมืองอื่นเพื่อนำกลับไปสร้างความมั่งคั่งให้กับประเทศตนเอง

2.4 บริบทด้านศาสนา

บริบทด้านศาสนาในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 พระองค์ทรงวางรากฐานให้ความสำคัญกับการเปิดรับวิทยาการความรู้ใหม่ๆ จากชาติตะวันตกอย่างรู้เท่าทัน โดยพยายามให้คนทั่วไปรับรู้ถึงความเปลี่ยนแปลงของการเข้ามาของชาวตะวันตก โดยจำแนกออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่ 1) ทางโลกที่มองความรู้ทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเป็นความรู้ธรรมดาสามัญที่สามารถเรียนรู้และมีการเปลี่ยนได้ตลอดเวลา และ 2) ทางธรรม เป็นความรู้ที่เกิดจากจิตวิญญาณที่เป็นแก่นแท้ที่มีอยู่ในพระพุทธศาสนาเท่านั้น จึงทำให้คนไทยไม่ยอมรับคริสต์ศาสนา

คริสต์ศาสนาเผยแผ่เข้ามาสู่สังคมไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีอยู่ 2 นิกาย คือ คาทอลิก และโปรเตสแตนต์ โดยนิกายคาทอลิกเข้ามาตั้งแต่ พ.ศ. 2210 สมัยอยุธยาในรัชสมัยสมเด็จพระมหาธรรมราชาธิราชและมีบทบาทสูงสุดในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช และว่างเว้นไปเป็นเวลานาน จนกระทั่งปี พ.ศ. 2373 ตรงกับรัชสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่ ได้มีมิชชันนารีคาทอลิกกลับเข้ามาเผยแผ่คริสต์ศาสนานิกายคาทอลิกอีกครั้งแต่กระทำกันอยู่ในวงจำกัด ส่วนมิชชันนารีนิกายโปรเตสแตนต์ เข้ามาเผยแผ่ศาสนาในปี พ.ศ. 2371 โดยมีพันธกิจหลักใน 3 ประการ เพื่อเปิดโลกวิทยาการสมัยใหม่ คือ การประกาศข่าวประเสริฐของพระเยซูคริสต์ (evangelism) การศึกษา (education) และการบริการทางการแพทย์ (medical service) ดังภาพที่ 4.11

ภาพที่ 4.11 หน้าบันศาลา ห้องที่ 3 สุวรรณสามชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.11 ปรากฏสัญลักษณ์ไม้กางเขนเหนือหน้าบันศาลา ที่เป็นสัญลักษณ์ทางคริสต์ศาสนา เป็นคติความเชื่อของคริสตชนเกี่ยวกับ การปฏิเสธความต้องการของตนเอง เพื่อจะดำเนินชีวิตตามพระเจ้า และใช้ชีวิตของตนเป็นประโยชน์ต่อผู้อื่น ตามแนวทางพระเยซูคริสต์พระบุตรของพระเจ้าที่ได้สละความต้องการของตนเพื่อทำตามพระประสงค์ของพระเจ้า และช่วยให้มนุษย์รอดจากบาปโดยพระองค์ชดใช้ความบาปของมนุษย์ และการมีชีวิตใหม่ที่พระองค์ประทานให้

การเข้ามาเผยแผ่ศาสนาของมิชชันนารีได้นำเอาวิทยาการสมัยใหม่เข้ามาด้วย ดังเห็นได้จากนายแพทย์แดนบีชบรัดเลย์ (Dan Beach Bradley) หรือเรียกว่า หมอบรัดเลย์เป็นหนึ่งมิชชันนารีที่เข้ามาเผยแผ่คริสต์ศาสนาในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ที่นำวิทยาการใหม่ๆ ด้านการแพทย์ เช่น การปลูกฝีป้องกันโรคฝีดาษ การผ่าตัด การถอนฟัน การรักษาทางจักษุ และหมอบรัดเลย์ยังได้ชื่อว่าเป็น “บิดาแห่งการพิมพ์และหนังสือพิมพ์ของเมืองไทย” ได้ริเริ่มออกหนังสือพิมพ์แถลงข่าวรายปักษ์เป็นภาษาไทยชื่อหนังสือจดหมายเหตุ (the bangkokrecorder) มีเรื่องสารคดีข่าวการเมือง ข่าวราชการข่าวการค้าข่าวเบ็ดเตล็ดฉบับแรกออกเมื่อวันที่ 4 กรกฎาคมพ.ศ. 2387 ซึ่งตรงกับวันชาติของสหรัฐอเมริกา ต่อมาหมอจันดเล (Dr. Chandler) จึงออกหนังสือรายปีเป็นภาษาอังกฤษชื่อบางกอกคาเลนดาร์ (the bangkokcalendar) ซึ่งต่อมาหมอบรัดเลย์เข้าดำเนินกิจการแทนในภายหลัง หนังสือพิมพ์ที่เริ่มดำเนินงานโดยมิชชันนารีอเมริกันได้เป็นตัวอย่างการทำหนังสือพิมพ์ในเมืองไทยในสมัยต่อมา

2.5 บริบทด้านการศึกษา

การศึกษาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีรูปแบบเช่นเดียวกับสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายการศึกษาเล่าเรียนก็แล้วแต่ความสมัครใจ ไม่มีการบังคับ มีวัดและบ้านเป็นศูนย์กลางในการให้ความรู้แก่ราษฎรตามความเหมาะสม วัดและบ้านจึงมีภาระในการอบรมสั่งสอนเด็กส่วนราชสำนักทำหน้าที่ควบคุมและให้การอุปถัมภ์สนับสนุนการศึกษา ดังจะเห็นได้จากพระองค์ทรงโปรดเกล้าฯ ให้กรมหลวงวงศาธิราชสนิท แต่งตำราเรียนภาษาไทยขึ้นเล่มหนึ่งเป็นหนังสือเรียนชื่อ “จินดามณี”รวมทั้งให้ผู้รู้นำตำราต่างๆ มาจารึกลงในศิลาตามศาลารอบพุทธาวาสวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหารปั้นตึ้งไว้ตามเขามอและเขียนไว้ตามฝาผนังต่างๆ มีทั้งอักษรศาสตร์แพทยศาสตร์พุทธศาสนาศึกษาโบราณคดี ฯลฯ เพื่อเป็นการเผยแพร่วิชาการสาขาต่างๆ จึงอาจกล่าวได้ว่า วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามเป็นมหาวิทยาลัยแห่งแรกของประเทศไทย ดังภาพที่ 4.12

ภาพที่ 4.12 การศึกษาเล่าเรียน ห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.12 ปรากฏภาพชายชาวบ้านอายุสูงวัย นั่งอยู่บนศาลา ถือไม้เรียวคอยกำกับเด็กสองคนที่นั่งในชั้นที่ลดหลั่นลงมา เด็กชายตัวดำวางกระดานชนวนไว้บนตัก ภายในกระดานชนวนมีตัวอักษรเขียนอยู่ และกำลังนั่งร้องไห้ ส่วนเด็กชายอีกคนที่ตัวอ้วนผิวขาว กำลังคุกเขาพนมมือไหว้ชายชาวบ้านอายุสูงวัยที่มีบทบาทหน้าที่เป็นครูที่อบรมถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่บุตรหลาน

จิตรกรเขียนภาพจิตรกรรมนี้ไว้ในกัณฑ์ชูชก ซึ่งเสนอเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยววิถีการดำเนินชีวิตในหมู่บ้านของพราหมณ์ชูชก รหัสภาษากายสะท้อนให้เห็นบริบททางการศึกษาในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่วัดและบ้านจะต้องทำหน้าที่จัดการเรียนการสอนและการอบรมสั่งสอนให้ความรู้แก่เด็กในความดูแลของตน

2.6 บริบทด้านกฎหมาย

สำนักงานป้องกันและบำบัดการติดยาเสพติด สำนักอนามัย กรุงเทพมหานคร (http://office.bangkok.go.th/doh/Knowledge/knowledge00.html, สืบค้น, 24 พฤศจิกายน 2559) กล่าวถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 3 เป็นช่วงเวลาที่อังกฤษนำฝิ่นจากอินเดียไปบังคับขายให้จีนทำให้มีคนจีนติดฝิ่น และในช่วงเวลาดังกล่าวคนจีนก็เข้ามาทำการค้าขายในเมืองไทย จึงมีการนำฝิ่นและมีผู้ติดฝิ่นปะปนเข้ามาด้วยการลักลอบนำฝิ่นเข้ามาโดยทางเรือสินค้าต่างๆ ที่เข้ามาทำการค้าขาย จึงเป็นเหตุให้การสูบฝิ่นระบาดไปในหมู่คนไทยพระองค์จึงทรงโปรดเกล้าให้พิมพ์ใบปลิวประกาศห้ามสูบฝิ่นและค้าฝิ่น จำนวน 9,000 ใบนับเป็นเอกสารทางราชการฉบับแรก ที่พิมพ์ด้วยอักษรไทย และจัดพิมพ์ในประเทศไทยโดยโรงพิมพ์ของหมอบรัดเลย์มิชชันนารีชาวอเมริกันในวันที่ 27 เมษายน พ.ศ. 2383 และบัญชาให้มีการปราบปรามอย่างเข้มงวดกวดขันมีการเผาทำลายฝิ่นและโรงฝิ่น

ประเด็นการกวาดล้างฝิ่นในคราวนั้นได้มีการนำฝิ่นที่ยึดจับกุมได้มาทำพิธีเผาที่หน้าพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ บริเวณสนามชัย และทรงโปรดให้เอากลักฝิ่นมาหล่อหลอมสร้างเป็นพระพุทธรูปได้องค์หนึ่ง ขนาดหน้าตักกว้าง 1 ศอก 1 คืบ 1 นิ้ว และพระราชทานนามว่า “พระพุทธเสฏฐมุนี” ปัจจุบันประดิษฐานเป็นพระประธานประจำศาลาการเปรียญ วัดสุทัศเทพวราราม เขตพระนคร กรุงเทพมหานครแดนนิพาน (http://www.danpranipparn.com/web/praput/praput258.html, สืบค้น, 24 พฤศจิกายน 2559) อธิบายว่า การเผาได้จัดพิธีใหญ่โตอย่างพิธีหลวง มีคำอาธนาเทวดาอ่านประกาศก่อนเผาฝิ่นจากการปรามการค้าฝิ่น และสิ่งอื่นๆ ที่ผิดกฎหมายในครั้งนั้น ทำให้การค้าฝิ่นเข้าไปอยู่ในมือของกลุ่มอั้งยี่ที่เกิดขึ้นในกรุงเทพมหานครและหัวเมืองต่างๆ แถบชายทะเล สร้างความวุ่นวายจากการทะเลาะวิวาทระหว่างกลุ่มอั้งยี่ต่างๆจนต้องทำให้ทหารปราบปรามสิริอัญญาข้างประชาราษฎร์ (http://www.manager.co.th/Daily/ViewNews.aspx?NewsID=9570000025524, สืบค้น, 24 พฤศจิกายน 2559) กล่าวว่า ปี พ.ศ. 2391 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดให้พระยามหาเทพไปปราบปรามกบฏอั้งยี่ค้าฝิ่นกลุ่มของจีนเพียวแต่พระยามหาเทพเสียทีถูกยิงถึงแก่อนิจกรรม พวกกบฏอั้งยี่จึงกำเริบขึ้นเป็นอันมากจึงทรงโปรดให้เจ้าพระยาพระคลังนำทหารหลวงจากกรุงเทพมหานคร ไปปราบปรามมีการต่อสู้กันเป็นการใหญ่ ทหารหลวงได้สังหารกบฏอั้งยี่ตาย 400 คนจับหัวหน้ากบฏอั้งยี่ได้

ภาพที่ 4.13 ชูชกสูบฝิ่น ห้องที่ 14 กัณฑ์มหาราช วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.13 ปรากฏภาพพราหมณ์ชูชกนั่งสูบฝิ่นในกัณฑ์มหาราช ตอนที่ได้รับพระราชาทานทรัพย์สมบัติจากพระเจ้าสญชัยในการถ่ายตัวสองพระกุมาร รหัสภาษากายสะท้อนความหมายให้รับรู้ถึงการเสวยสุขของพราหมณ์ชูชก ดังจะเห็นได้จากภาพข้าทาสบริวารที่รายล้อมอยู่รอบตัวแสดงกิริยาท่าทางการปรนปรือกามคุณ และด้านขาวมือของภาพปรากฏ รหัสภาษากายของชาวจีนคอยทำหน้าที่ปรนนิบัติรับใช้ช่วยเหลือพราหมณ์ชูชกในการสูบฝิ่น (ภาพที่ 4.13) ภาพพราหมณ์ชูชกนั่งสูบฝิ่นเสวยสุข มีคุณค่าความหมายในเชิงเสื่อมถอย และมีนัยเกี่ยวข้องกับมิจฉาทิฐิของเจ้าของเรือนร่างรวมอยู่ด้วย และยังมีประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับโลกทัศน์ของจิตรกรที่สะท้อนให้รับรู้ได้ว่าบริบททางสังคม ณ เวลานั้น การสูบฝิ่นมิได้มีแค่ชาวบ้านสามัญชน หรือบ่าวไพร่และชาวจีน เท่านั้นปรากฏการณ์นี้ยังสะท้อนให้รับรู้ได้ว่าการสูบฝิ่นได้แพร่กระจายไปในทุกระดับชนชั้นของสังคมไทย จึงเป็นเหตุให้พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงดำริว่าคนสูบฝิ่นกินฝิ่นเป็นเสี้ยนหนามพระพุทธศาสนา จึงมีพระราชประสงค์แน่วแน่ที่จะปราบฝิ่นให้สิ้นไปจากแผ่นดินไทยทรงพิมพ์ประกาศห้ามสูบฝิ่นและค้าฝิ่น รวมทั้งทรงดำเนินการปรามปราบฝิ่นครั้งใหญ่

2.7 บริบทสภาพวิถีชีวิตและคติความเชื่อ

สภาพวิถีชีวิตของผู้คนในสมัยรัชกาลที่ 3 มักจะพบเห็นได้จากภาพสามัญชน (ตัวกาก) ที่ปรากฏอยู่รอบนอกศูนย์กลางของกลุ่มตัวละครหลักของภาพ ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม จะปรากฏภาพพ่อค้าชาวจีนสอดแทรกอยู่ร่วมกับการดำเนินวิถีชีวิตของคนไทย สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างคนไทยและคนจีนที่มีการติดต่อค้าขายกันมาอย่างช้านาน รวมถึงวิถีการดำรงชีวิต ความเชื่อ และสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติของผู้คนในท้องถิ่นริมคลองบางกอกน้อย ดังภาพที่ 4.14

ภาพที่ 4.14 ศาลพระภูมิและศาลเจ้า ปรากฏในห้องที่ 9 เรื่อง กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ และทานกัณฑ์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.14 ปรากฏภาพศาลไม้ที่มีลักษณะหลังทรงจั่ว ฝาทั้งสี่ด้านเปิดโล่ง พื้นสองชั้นลดระดับและมีเจว็ดตั้งอยู่ภายใน สันนิษฐานว่าเป็นศาลพระภูมิไทย เนื่องจากคนไทยมีความเชื่อที่ว่าเจว็ดในศาลพระภูมิเป็นเสมือนตัวแทนของพระชัยมงคลเป็นสิ่งที่คู่กับศาลพระภูมิและยังปรากฏศาลเจ้าจีนอยู่ถัดไปด้านซ้ายมือ ซึ่งดูได้จากรูปแบบทางสถาปัตยกรรมตามคติของจีน ที่มีลักษณะของหลังคาทรงจั่วและลดระดับเป็นสองชั้น ฝาผนังทั้งสี่ด้านก่ออิฐถือปูน ประตูทางเข้าเป็นสี่เหลี่ยมแต่ด้านบนโค้งมน ด้านในอาคารปรากฏภาพคนจีนอยู่ภายใน และทำเลที่ตั้งอยู่ติดริมน้ำ จากการประกอบสร้างภาพศาลพระภูมิไทยและศาลเจ้าจีนให้อยู่ใกล้ชิดติดกัน จิตรกรน่าจะสื่อความ

หมายถึงคติความเชื่อของไทยและคนจีนที่สามารถอยู่ร่วมกันได้และมีสัมพันธ์ใกล้ชิดกัน ไม่มีความขัดแย้งในเรื่องคติความเชื่อระหว่างกันและภายในภาพจิตรกรกำหนดวางภาพตัวละครในอิริยาบถต่างๆ ของชาวบ้านประกอบด้วยคนไทยและคนจีนที่สะท้อนเกี่ยวกับบรรยากาศการดำเนินวิถีชีวิตที่มีการพึ่งพากัน ดังจะเห็นได้จากพ่อค้าคนจีนที่นำสินค้ามาขายทั้งทางบกและทางน้ำแก่คนไทย

ข้อสังเกต ภาพที่ 4.14 ยังสะท้อนให้เห็นวิถีการดำเนินชีวิตที่พึ่งสายน้ำ ดังจะเห็นได้ว่ากิจกรรมที่ปรากฏในภาพจะเกี่ยวข้องกับแม่น้ำ เช่น การตั้งสิ่งเคารพบูชาตามคติความเชื่อติดริมแม่น้ำ การใช้เรือในการเดินทาง และกิจกรรมการใช้น้ำเพื่อการบริโภคและการชำระร่างกาย เป็นต้น ซึ่งจิตรกรน่าจะเขียนสะท้อนความเป็นอยู่ของชาวบ้านชุมชนริมคลองบางกอกน้อยในบริบท ณ ช่วงเวลานั้น

ผู้วิจัยวิเคราะห์บริบทที่ปรากฏในภาพพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีเพื่อเชื่อมโยงไปสู่การรับรู้บริบททางสังคมในสมัยรัชกาลที่ 3 และนำไปสู่แก่นสาระสำคัญในการวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี สมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำเสนอในบทที่ 5 ต่อไป

บทที่ 5
ผลการวิจัยรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

ผลการวิจัยที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ครั้งนี้ผู้วิจัยขอนำเสนอผลการวิจัยจากการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ควบคู่กับการยืนยันข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

จิตรกรรมฝาผนังไทยเป็นสื่อสาธารณะที่สื่อความหมายเชิงรูปธรรม เป็นงานศิลปะที่ใช้ภาษาเชิงสัญลักษณ์เป็นเครื่องมือในการบรรยายความ หรือการเล่าเหตุการณ์ที่ทำให้ผู้รับสารเกิดความเข้าใจเรื่องราวโดยรวมที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้คนในสังคมไทยคุ้นเคย ภาพจิตรกรรมฝาผนังสามารถถ่ายทอดเหตุการณ์ บริบททางสังคม วิถีการดำเนินชีวิต ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจิตรกรจะเขียนขึ้นโดยมีเนื้อหา เรื่องราววรรณกรรมทางพุทธศาสนาเป็นตัวกำกับ (anchorage) ความคิดและมโนภาพ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะใช้รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่มีลักษณะเป็นนามธรรมในการเล่าเรื่องราวหรือสื่อความหมายไปยังผู้รับสาร

จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีนิยมจะเล่าเรื่องราวผ่านตัวละคร เรือนร่างตัวละครในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี จึงเป็นสิ่งสำคัญในการแยกแยะฐานะ บทบาท และหน้าที่ของตัวละครได้เป็นอย่างดี เรือนร่างตัวละครในงานจิตรกรรมแบบประเพณีจะมีจารีตการเขียนภาพที่มีระเบียบ กฎเกณฑ์ ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากบรมครูให้ยึดถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติในการเขียนภาพโดยรูปแบบจะมีลักษณะคล้ายคลึงกัน เช่น พระพุทธเจ้า เทวดา พระมหากษัตริย์ ขุนนาง ทหาร ข้าทาสบริวาร และไพร่ เป็นต้น ทำให้เรือนร่างของตัวละครนั้นๆ มีความเป็นเอกลักษณ์ในการทำให้เข้าใจเรื่องราวในภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้นได้ง่ายยิ่งขึ้น ดังการเขียนภาพเทวดา พระมหากษัตริย์ ซึ่งตามอุดมคติของไทยถือว่า ตัวละครทั้งสองเป็นสมมุติเทพ จิตรกรจะเขียนให้มีรูปลักษณ์ภายนอกที่สมบูรณ์ สุภาพ มีบุญญาบารมี ตามลักษณะของมหาบุรุษ ช่วงท่ากิริยา อาการ หรืออิริยาบถสง่างาม สีกายผ่องใสไม่หมองคล้ำ และประกอบเครื่องแต่งกายที่วิจิตรบรรจง ประเด็นดังกล่าว สุรศักดิ์ เจริญวงค์ (2525,น. 60-83) อธิบายว่า เรือนร่างตัวละครในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีมีรูปแบบเป็นอุดมคติที่แสดงออกทางความคิดให้สัมพันธ์กับเนื้อเรื่องและความสำคัญของภาพ เช่น รูปเทวดา นางฟ้า กษัตริย์ นางพญา นางรำ จะมีลักษณะเด่นสง่างามด้วยลีลาอันชดช้อย แสดงอารมณ์

ความรู้สึกปีติยินดี หรือเศร้าโศกเสียใจด้วยอากัปกิริยาท่าทางหรือเรียกว่า ภาษากาย นั่นเอง ส่วนตัวละครยักษ์ มาร ก็จะแสดงออกด้วยท่าทางบึกบึน แข็งขัน ส่วนพวกวานร แสดงความลิงโลดคล่องแคล่วว่องไว ด้วยท่วงท่าและรูปลักษณ์ใบหน้า สำหรับภาพชาวบ้านธรรมดาสามัญชน จะเน้นความตลกขบขัน สนุกสนานร่าเริง หรือเศร้าโศกเสียใจผ่านการแสดงออกทางใบหน้า ส่วนพวกเหล่าสัตว์ทั้งหลายก็มีรูปแบบแสดงชีวิตชีวาเป็นธรรมชาติ

การวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 ผู้วิจัยมุ่งศึกษาข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่องทศชาติชาดก วัดสุวรรณาราม เพื่อนำไปสู่การตีความรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของตัวละครของภาพทศบารมีตามประเด็น รหัสภาษาจิตรกรรมไทย รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี และรหัสภาษาสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. รหัสภาษาจิตรกรรมไทย

จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีเป็นงานศิลปะไทยที่ได้รับการพัฒนามายาวนานจนมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ เป็นการสร้างสรรค์ทางศิลปะที่สอดคล้องกับบริบททางสังคมไทยในแต่ละยุคสมัย ดังจะเห็นได้จากการละทิ้งแบบอย่างศิลปะอินเดียในพุทธศตวรรษที่ 19 ที่เคยรับมาเป็นแบบอย่าง ซึ่งมีความสำคัญอย่างมากต่อการวางรากฐานที่นำไปสู่การพัฒนาศิลปะในแบบเอกลักษณ์ของไทย ดังที่ จักรพันธ์ วิลาสินีกุล (2555, น. 15-16) กล่าวว่า ภาษาจิตรกรรมไทยเป็นภาษาทางศิลปกรรมไทยที่ถูกออกแบบมาพร้อมกับเนื้อหาบางประการที่เป็นความหมายเชิงสัญลักษณ์ การออกแบบลวดลายไทย การจัดวางองค์ประกอบภาพ แต่เดิมบรมครูของจิตรกรจะรู้ว่าชาดกตอนใด ฉากใด จะต้องวางตัวละครหรือสัญลักษณ์ภาพไว้บริเวณใดของภาพ เพราะมีการถ่ายทอดและปฏิบัติกันมาจนเป็นแบบแผน การสื่อความหมายด้วยโครงสร้างภาษาเช่นนี้จะสบประโยชน์ได้ จิตรกรในฐานะผู้สร้างสารกับผู้ดูในฐานะผู้รับสารจะต้องอยู่ในบริบททางสังคมเดียวกันและเข้าใจความหมายร่วมกัน หรือถือรหัสเดียวกัน จึงจะเข้าใจความหมายนั้น

จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี โดยเฉพาะจิตรกรรมไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ที่มุ่งศึกษานี้ ผู้วิจัยพยายามชี้ให้เห็นว่า จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีเป็นสื่อในฐานะของสื่อการเรียนรู้เกี่ยวกับหลักธรรม คำสอนทางพุทธศาสนา เป็นการสื่อสารเพื่อการโน้มน้าวใจผู้รับสารให้ดำเนินวิถีชีวิตในการประพฤติปฏิบัติตนเป็นคนดีของสังคม เป็นวาทศิลป์เชิงภาพ (visual rhetoric) ที่มีรูปแบบวิธีการเขียนภาพหรือการใช้ภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่มีระเบียบแบบแผนที่ชัดเจน

ในทางจิตรกรรมไทยจะเรียกว่า “จิตรกรรมไทยแบบจารีต” หรือ “จิตรกรรมไทยแบบประเพณี” ผู้วิจัยสนใจประเด็นการใช้รหัสภาษาภาพจิตรกรรมไทย ที่ว่า ภาษาต้องอาศัยกฎเกณฑ์ ระบบระเบียบที่ทำให้มีความหมาย และการใช้ภาษาจะมีเรื่องของปัจเจกบุคคลเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย และมองว่าการใช้ภาษาภาพจิตรกรรมไทย เป็นการกระทำทางสังคมอันเป็นผลมาจากความสามารถในการใช้ภาษาของบุคคลบวกกับชุดของกฎเกณฑ์จารีตปฏิบัติที่จำเป็นที่สังคมส่วนใหญ่ยอมรับเพื่อให้การติดต่อสื่อสารกันได้

ภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีจะใช้ภาษาเชิงสัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย ดังที่ ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2536, น. 33-61) อธิบายว่า การพิจารณาภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในแง่รหัสทางภาษา โดยการเทียบเคียงกับภาษาพูด จะต้องนำรูปและลวดลายมาพิจารณาใน 3 ระดับ ระดับแรก “เส้น” เป็นสัญลักษณ์ย่อยที่สุด เทียบเคียงได้กับหน่วยเสียงในภาษาพูด ระดับที่สอง เมื่อนำเส้นประกอบสร้างเป็น “ลายไทย” ก็เทียบเคียงได้กับ “คำ” และระดับที่สาม เมื่อนำลายไทยมาประกอบสร้างเป็นรูปต่างๆ ก็เทียบเคียงได้กับ “ประโยค” เหมือนเป็นการร้อยคำเข้าด้วยกันจนเป็นประโยคในภาษาพูด และอธิบายเพิ่มเติมว่า “นาฏลักษณ์” เทียบเคียงได้กับ “ประโยคสั้นๆ” และอยู่ในฐานะลายประเภทหนึ่งที่แสดงเรื่องราวของกลุ่มภาพที่ประกอบด้วยตัวนาฏลักษณ์ ที่ทำหน้าที่สื่อความหมายในแต่ละตอน นาฏลักษณ์จึงเป็นเสมือนประโยคสั้นๆ ที่ทำหน้าที่ในการสื่อความหมาย เรื่องราวในแต่ละตอน หรือแต่ละเหตุการณ์

จะเห็นได้ว่า การสื่อความหมายของภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณี จิตรกรผู้สร้างสรรค์จะเลือกใช้รหัสภาษาชุดหนึ่ง ที่มีระเบียบ ไวยากรณ์ กฎเกณฑ์ และข้อกำหนดทางโครงสร้างอย่างเคร่งครัด โดยจิตรกรจะเป็นผู้เลือกใช้รหัสภาษาทางจิตรกรรม ได้แก่ เส้น ลายไทย และนาฏลักษณ์ที่เทียบเคียงได้กับการเลือกใช้ถ้อยคำมาใช้ในการสร้างประโยคเพื่อการสื่อความหมาย ดังนี้

1) เส้น เทียบเคียงกับ “หน่วยเสียง”

ภาพจิตรกรรมไทยประกอบสร้างรูปร่างเป็นสัญลักษณภาพที่สื่อความหมายให้รับรู้ได้ อันเนื่องมาจากหน่วยย่อยนั้นก็คือ เส้น โดยเส้นส่วนใหญ่ที่นำมาใช้จะเป็นเส้นโค้งมากกว่าเส้นตรง และเป็นเส้นคตกริชที่ประสานสอดรับกันภายในโครงสร้างที่เป็นรูปทรง เช่น กระหนก 3 ตัว ที่มีโครงสร้างเป็นรูปสามเหลี่ยมที่ไม่ปรากฏรูปทรงให้เห็น จิตรกรจะเลือกใช้เส้นคตกริชให้ประสานสอดรับกันภายในโครงสร้างสามเหลี่ยมนั้น โดยมิยอมให้เส้นคตกริชนั้นล่วงล้ำออกมาภายนอกโครงสร้าง ซึ่งสิ่งเหล่านี้จิตรกรจะได้รับการปลูกฝังจากครู ถึงแม้ว่าจิตรกรจะมีทางเลือกในการใช้เส้นหรือลวดลายใดมาวางในโครงสร้างนั้นได้ แต่ในทางปฏิบัติจิตรกรจะเคร่งครัดในกฎเกณฑ์ต่างๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครู

2) ลายไทย เทียบเคียงกับ “คำ”

ลายไทยที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยเทียบเคียงกับคำในภาษาพูด ประเด็นนี้ ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2536, น. 38)อธิบายว่า คำ ก็คือ ลวดลาย และชี้ให้เห็นว่า ลวดลายไทย 234 แบบ จากการรวบรวมของพระเทวาภินิรมิต โดยมีลวดลายพื้นฐานที่นำประสมเข้าด้วยกันเป็นลายพื้นใหญ่หรือเป็นประโยค ได้แก่ ลายกาบ ลายเหงา ลายกระหนก ลายบัว ลายกระจัง ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายลูกฟัก และลายดอก การประดิษฐ์คำในภาษาจิตรกรรมไทยอาศัยลวดลายพื้นฐานนำมาประสม โดยกลับซ้าย-ขวา บน-ล่าง หรือการเอียงด้านใดด้านหนึ่ง ก็จะเกิดเป็นลวดลายใหม่หรือคำใหม่นั่นเอง

3) ลายไทยมาประกอบเป็นรูปต่างๆ ก็เทียงเคียงได้กับ “ประโยค”

การสร้างประโยคของภาษาจิตรกรรมไทย เป็นการนำลวดลายเดี่ยวมาผสมกันจนเกิดเป็นลวดลายพื้นใหญ่ โดยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ประเภทแรก เป็นประโยคที่ใช้ลวดลายซ้ำกัน โดยการสร้างลวดลายขึ้นมาชุดหนึ่งแล้วเขียนซ้ำๆ ต่อเนื่องกันไป ประเภทที่สอง แบบเถา เป็นประโยคที่สร้างขึ้นโดยอาศัยหลักความคล้องจอง เหมือนกับฉันทลักษณ์ที่มีกฎเกณฑ์กำกับอยู่ เป็นความซ้ำที่ซับซ้อนที่สามารถนำมาผูกลายหรือแตกลายออกไปได้

4) นาฏลักษณ์ เทียบเคียงกับ “ประโยคสั้นๆ”

นาฏลักษณ์จะมีลักษณะที่เหมือนหรือคล้ายท่ารำของตัวละคร นาฏลักษณ์จะทำหน้าที่เล่าเรื่อง เพื่อสื่อความหมายในแต่ละตอน ดังการเล่าเรื่องทศชาติชาดก เรื่องเตมีย์ชาดก จะใช้กลุ่มนาฏลักษณ์เล่าเรื่อง โดยจิตรกรจะเขียนภาพแบบเดียวกันในการเล่าเรื่อง เช่น รูปยกราชรถจะเขียนเป็นเหมือนรหัสภาษากายเฉพาะของเรื่องเตมีย์ชาดก ที่จิตรกรจะเขียนในลักษณะนาฏลักษณ์เดียวกัน คือ ยืนยกขาซ้าย และใช้มือขวาจับปลายด้านหนึ่งของราชรถยกขึ้นเหนือศีรษะ เป็นต้น

ข้อสังเกตการใช้รหัสภาษาจิตรกรรมไทย จิตรกรจะเลือกใช้รหัสภาษาจิตรกรรมไทยตามที่ได้รับการอบรม ปลูกฝัง และการถ่ายทอดจากครูบาอาจารย์หรือบรมครูที่ประสิทธิประสาทวิชาอย่างเคร่งครัด ทำให้รหัสภาษากายที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีมีโครงสร้าง ระเบียบ แบบแผน จนเป็นจารีตในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

2. รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะใช้รหัสภาษาจิตรกรรมไทย ในการเล่าเรื่องหรือแสดงเหตุการณ์ต่างๆ ของเรื่องออกเป็นกลุ่มเหตุการณ์ หรือเป็นฉากเหตุการณ์ย่อยๆ ผ่านตัวนาฏลักษณ์ (รหัสภาษากาย) ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะวาดภาพในลักษณะของการเล่าเรื่อง จึงนิยมจะวาดภาพเป็นกลุ่มภาพและนิยมใช้นาฏลักษณ์เป็นศูนย์กลางของกลุ่มภาพ แล้วนำกลุ่มภาพแต่ละกลุ่มมาประกอบกันเข้าเป็นผนังหนึ่งๆ ในการเล่าเรื่องใดเรื่องหนึ่ง “นาฏลักษณ์” จึงเทียบเคียงได้กับประโยคในภาษาพูด โดยนาฏลักษณ์จะมีลักษณะที่เหมือนหรือคล้ายกับโขนละคร นาฏลักษณ์จะทำหน้าที่เล่าเรื่องเพื่อสื่อความหมายในแต่ละตอน ดังการเล่าเรื่องทศชาติชาดกเรื่องมหาชนกจะใช้กลุ่มตัวนาฏลักษณ์เล่าเรื่อง โดยจิตรกรจะเขียนภาพแบบเดียวกันในการเล่าเรื่อง เช่น ภาพเทพธิดามณีเมขลาอุ้มพระมหาชนกอยู่เหนือมหาสมุทร การเขียนภาพนาฏลักษณ์เช่นนี้จึงเป็นเหมือนรหัสภาษากายเฉพาะของเรื่องมหาชนกที่จิตรกรจะเขียนในลักษณะนาฏลักษณ์เดียวกันแทบทุกวัด

เสมอชัย พูลสุวรรณ (2541, น. 29) อธิบายประเด็นดังกล่าวว่า ภาษาของภาพจิตรกรรมไทยที่แสดงเรื่องราวหรือการเล่าเรื่อง คือ นาฏลักษณ์ มีทั้งมิติที่คล้ายและแตกต่างจากการเล่าเรื่องแบบโขนหรือละคร ที่คล้าย เช่น การใช้ท่าทางและรูปลักษณ์ภายนอกเพื่อสื่อให้เห็นสถานภาพและบทบาทของตัวละคร เป็นต้น ดังจะเห็นจาก ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวฤาษี และตัวลิง ในโขนจะสวมหัวโขน สวมเครื่องแต่งกาย และท่ารำ ที่แตกต่างกันของแต่ละตัวละคร เพื่อสื่อความหมายให้รับรู้ได้ถึงตัวละครนั้น สำหรับภาพจิตรกรรมไทยก็ทำนองเดียวกัน หากต้องการให้เกิดการรับรู้ว่าเป็นพระพุทธเจ้า จิตรกรจะเขียนโดยแสดงลักษณะสัญลักษณ์ภาพชุดหนึ่ง เพื่อสื่อความหมายถึงพระพุทธเจ้า เช่น มีพระวรกายสีทอง ประทับบนดอกบัว มีพระมาลา และพระรัศมีอยู่เหนือพระเศียร มีฉัพพรรณรังสีแผ่ออกจากพระวรกาย และพระหัตถ์มักแสดงมุทราอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือหากจิตรกรต้องการเขียนภาพพระอรหันต์สาวกก็จะเขียนใบหน้าและรูปร่างให้สะท้อนตามอุดมคติของชนชั้นสูง โดยมีผิวกายขาวหรือสีอ่อน และไม่แสดงการเปลี่ยนแปลงของสังขารตามวัย ส่วนเดียร์ถีย์และอลัชชีจะเขียนในลักษณะตรงกันข้าม คือแสดงใบหน้าและรูปร่างที่เลวร้าย สังขารเสื่อมโทรมดูทุพพลภาพ สีกายหมองคล้ำ เป็นต้น และอธิบายเพิ่มเติมว่า ภาพจิตรกรรมไทยที่เป็นตัวแทนของเรื่องราวแต่ละตอนจะมีโครงสร้างหลักอย่างหนึ่งที่ใช้กันจนเป็นแบบแผนจารีตประเพณี เช่น หากได้เห็นภาพจิตรกรรมไทยที่แสดงภาพเรือแตกมีชายที่แต่งกายอย่างกษัตริย์กำลังว่ายน้ำอยู่ และมีเทพธิดาองค์หนึ่ง กำลังเหาะทำทีจะช่วยชายผู้นั้น ก็จะรับรู้ความหมายได้ว่าเป็นภาพที่เล่าเรื่องทศ

ชาติชาดก ในกรณีนี้ ภาพเหตุการณ์ตอนเรือแตก จะทำหน้าที่เป็น “ภาพสำคัญ” (key visual) ให้เกิดระลึกถึงทศชาติชาดกเรื่องมหาชนก ซึ่งตามเนื้อหาเรื่องราวจะมีความละเอียดซับซ้อนเป็นอันมาก แต่จิตรกรเลือกจะเขียนช่วงเหตุการณ์สำคัญนี้เพื่อสื่อไปถึงเหตุการณ์ในตอนนี้ได้ทั้งหมด

การวิเคราะห์รหัสภาษาภาพของจิตรกรรมไทยควรนำ “เรือนร่าง” ของตัวละครประเภทต่างๆ ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี ได้แก่ รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น มาจำแนกถึงคุณสมบัติในหลายๆ ประการที่ทำให้เกิดความแตกต่างจากตัวละครอื่น การจำแนกเรือนร่างในขั้นตอนแรกโดยการสร้างคู่สัมพันธ์แบบขัดแย้งขึ้นก่อนด้วยการอ้างอิงกับเนื้อเรื่อง จากนั้นจึงมีการบรรจุคุณสมบัติทาง “กายภาพ” จะเห็นความขัดแย้งในเชิง “คุณค่า” เช่น การมีกายสีทอง มิได้ปรากฏกับพระพุทธเจ้า เพียงเพื่อจะแยก “เรือนร่าง” ของพระพุทธองค์ออกจาก “เรือนร่าง” ของตัวละครประเภทอื่นๆ เท่านั้น หากแสดงให้เห็นด้วยว่า “เรือนร่าง” นั้น เป็นสิ่งประเสริฐ จึงคู่ควรกับ “สีทอง” ซึ่งสื่อความหมายถึง “ความสูงส่งดีงาม”

ในแง่ของการวิเคราะห์รหัสภาษากาย ผู้วิจัยจะพรรณนาวิเคราะห์ตามประเด็นรูปลักษณ์ภายนอกที่ปรากฏบนเรือนร่างของตัวละครในฐานะที่เป็นระบบสัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี ดังปรากฏตามประเด็นสาระสำคัญคือรหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ภาพ รหัสภาษากายที่เล่าเรื่องในเชิงสัญลักษณ์ภาพ และรหัสภาษากายในเชิงคุณค่า โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1 รหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ภาพ

การวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ผู้วิจัยนำแนวคิดของ เสมอชัย พูลสุวรรณ (2541, น. 105-124) มาพัฒนาเป็นกรอบการวิเคราะห์ได้แก่ รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น ผู้วิจัยมุ่งการพรรณนาวิเคราะห์ตามแก่นสาระสำคัญของรหัสภาษากาย2 ประการได้แก่ 1) รหัสภาษากายประเภทสมมติเทพ และ 2) รหัสภาษากายประเภทสามัญชนดังนี้

2.1.1 รหัสภาษากายประเภทสมมติเทพ

รหัสภาษากายประเภทสมมติเทพที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝานผังไทยแบบประเพณี สมัยรัชกาลที่ 3 เรื่องทศชาติชาดกของวัดสุวรรณาราม ผู้วิจัยพรรณนาวิเคราะห์ ตามตัวละครที่ปรากฏ ได้แก่ พระโพธิสัตว์ พระอินทร์ พระพรหม เทวดา พระมหากษัตริย์ ยักษ์ นาค โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1) พระโพธิสัตว์

พระโพธิสัตว์ ในพุทธศาสนาฝ่ายเถรวาทคือบุคคลผู้บำเพ็ญบารมีธรรมอุทิศตนช่วยเหลือสัตว์ผู้มีความทุกข์ยากและตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคตส่วนพุทธศาสนาฝ่าย

มหายานอธิบายว่า เป็นผู้มีพลังหรืออำนาจมุ่งสู่โพธิญาณดังที่ Dayal (1987,น. 7) กล่าวว่า เป็นผู้บำเพ็ญความดีหรือที่เรียกว่าบารมีธรรมอย่างยิ่งยวดเพื่อการบรรลุถึงพระโพธิญาณราชบัณฑิตยสถาน (2554น. 852) ให้ความหมายว่า เป็นผู้จะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า

พระโพธิสัตว์เป็นอดีตชาติของพระพุทธเจ้าพระโพธิสัตว์นอกเหนือจากการเสวยพระชาติเป็นมนุษย์แล้วบางชาติพระองค์ได้เสวยชาติเป็นสัตว์ เช่น วานร ช้างนก นาคราช เป็นต้น พระโพธิสัตว์ทรงบำเพ็ญบารมีที่ยิ่งใหญ่กว่าปุถุชนและมากกว่านักบุญทั้งหลาย นั่นคือความยินดีและปรารถนาให้สัตว์โลกมีความสุข ปลดเปลื้องจากความทุกข์ทั้งปวง โดยมิได้ยินดีความสุขแห่งตน

รหัสภาษากายของพระโพธิสัตว์ในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เรื่อง ทศชาติชาดก วัดสุวรรณาราม ตามที่ปรากฏพระโพธิสัตว์ในสิบชาติสุดท้าย ก่อนจะเสวยชาติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะ โดยแบ่งตามลักษณะของการเสวยชาติกำเนิด 2 ลักษณะ ดังนี้

(1) มนุษย์ คือ พระโพธิสัตว์ที่เสวยชาติกำเนิดเป็นมนุษย์ ซึ่งหากแบ่งตามลักษณะของชาติกำเนิด สามารถแบ่งได้ 2 ลักษณะ ได้แก่

ก. วรรณะกษัตริย์ พระโพธิสัตว์ที่ถือชาติกำเนิดในวรรณะกษัตริย์ มี 6 ชาติ ได้แก่เตมียโพธิสัตว์ มหาชนกโพธิสัตว์ เนมิราชโพธิสัตว์จันทกุมารโพธิสัตว์ นารทพรหมโพธิสัตว์ และเวสสันดรโพธิสัตว์

ข. สามัญชน พระโพธิสัตว์ที่ถือชาติกำเนิดในฐานะสามัญชน มี 3 ชาติ ได้แก่ สุวรรณสามโพธิสัตว์ มโหสถโพธิสัตว์ และวิฐูรโพธิสัตว์

(2) สัตว์คือ พระโพธิสัตว์ที่ถือชาติกำเนิดเป็นนาค มี 1 ชาติ ได้แก่ ภูริทัตโพธิสัตว์

ผู้วิจัย นำเสนอผลการวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือร่างของพระโพธิสัตว์ ใน 3 ลักษณะ ได้แก่ 1) ชาติกำเนิดที่เป็นกษัตริย์ 2) ชาติกำเนิดเป็นสามัญชน และ 3) ชาติกำเนิดเป็นนาค ดังภาพที่ 5.1-5.3

ภาพที่ 5.1 เนมีราชพระโพธิสัตว์ ห้องที่ 4 เนมีราชชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

รหัสภาษากายของพระโพธิสัตว์ที่ถือชาติกำเนิดที่เป็นกษัตริย์ จากการวิเคราะห์พระโพธิสัตว์ที่มีชาติกำเนิดเป็นกษัตริย์ทั้ง 6 ชาติ พบว่า ทุกชาติมีรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัยขอยกภาพตอนถือกำเนิดเป็นเนมีราชโพธิสัตว์ ที่ปรากฏในห้องที่ 4 ประกอบการวิเคราะห์ ดังนี้

จากภาพที่ 5.1 เนมีราชพระโพธิสัตว์เสวยชาติกำเนิดฐานะกษัตริย์ จิตรกรจะเขียนภาพพระโพธิสัตว์ โดยใช้รหัสภาษากายประเภทสมมติเทพโดยมีรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพได้แก่

(1) รูปลักษณ์จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะกำหนดรูปลักษณ์ของตัวละครแบบอุดมคติที่มีความเชื่อว่าผู้ที่มีชาติกำเนิดในวรรณะกษัตริย์เปรียบได้ดั่งเทวราชาหรือสมมติเทพ จิตรกรจะเขียนรูปลักษณ์ตามแบบจารีตนิยมที่ได้รับจากการถ่ายทอดมาจากบรมครู รูปลักษณ์ของชนชั้นกษัตริย์จะกำหนดให้เขียนภาพในลักษณะของตัวพระ (ภาพที่ 5.1) รูปลักษณ์ที่

ปรากฏจะเห็นได้ว่าสัดส่วนโครงสร้างจะไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงทางกายวิภาค (anatomy) ลักษณะของใบหน้าจิตรกรจะเขียนตามจารีตนิยมในการเขียนสัดส่วนใบหน้าของหน้าพระ ตามอุดมคติประเภทสมมติเทพ คือใบหน้าผ่องดังบุหลันฉาย ดวงตาประหนึ่งนัยน์ตาทราย คิ้วโค้งดั่งคันศร จมูกดังกลขอ คอสง่างามดั่งคอหงส์หูเหมือนกลีบบุษบง แก้มเปล่งปลั่ง ริมฝีปากแย้มน่าพิศ ใบหน้าไม่แสดงอารมณ์ความรู้สึกและสังขาร

(2) กิริยาท่าทางลักษณะกิริยาท่าทางของพระโพธิสัตว์ จะกำหนดกิริยาท่าทางในการสื่อความหมายให้สอดคล้องกับเรื่องราวหรือเหตุการณ์ในตอนนั้นๆ โดยสื่อสารผ่านรหัสภาษากายแบบนาฏลักษณ์ (ภาพที่ 5.1) เป็นตอนที่เนมีราชพระโพธิสัตว์สนทนาธรรมกับพระอินทร์และเหล่าทวยเทพยดา กิริยาท่าทางที่ปรากฏในลักษณะของท่านั่งสมาธิราบศีรษะและลำตัวตั้งตรง ลำแขนวางบนตัก มือขวาซ้อนทับมือซ้าย ขาขวาซ้อนทับขาซ้าย นิ้วหัวแม่มือจรดกัน การกำหนดลักษณะกิริยาท่าทางเนมีราชพระโพธิสัตว์ในท่านั่งสมาธิราบเพื่อสื่อความหมายให้รับรู้ว่าเป็นเหตุการณ์ของการสนทนาธรรม

(3) สีกายจิตรกรใช้สีขาวกำหนดสีกายของเนมีราชพระโพธิสัตว์เพื่อสื่อความหมายเชิงจิตวิทยาถึงคุณค่าความดีงาม ความบริสุทธิ์ ความเป็นผู้บำเพ็ญบารมีที่ปรารถนาในการบรรลุโพธิญาณ

(4) อาภรณ์และเครื่องประดับ ที่ปรากฏบนเรือนร่างพระโพธิสัตว์ ด้านอาภรณ์ ได้แก่ ผ้านุ่ง สนับเพลา ชายแครง รัดสะเอว ห้อยหน้า ทับกระถอบ ปั้นเหน่ง และด้านเครื่องประดับ ได้แก่ สวมชฎา กรรเจียก กรองศอ ทับทรวง และสังวาล ในส่วนอาภรณ์และเครื่องประดับจิตรกรจะใช้ลวดลายวิจิตรบรรจง และตัดเส้นลวดลายอย่างประณีตบรรจง รวมทั้งนำสีทองมาใช้กับอาภรณ์และเครื่องประดับเพื่อการสื่อความหมายถึงความสูงส่งดีงาม ให้กับเจ้าของเรือนร่าง

ภาพที่ 5.2 สุวรรณสามพระโพธิสัตว์ ห้องที่ 3 สุวรรณสามชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

สำหรับรหัสภาษากายของพระโพธิสัตว์ที่ถือชาติกำเนิดที่เป็นสามัญชน จากการวิเคราะห์พระโพธิสัตว์ที่มีชาติกำเนิดเป็นสามัญทั้ง 3 ชาติ พบว่า รหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัยขอยกภาพตอนถือกำเนิดเป็นสุวรรณสามพระโพธิสัตว์ ที่ปรากฏในห้องที่ 3 ประกอบการวิเคราะห์ ดังนี้

จากภาพที่ 5.2 สุวรรณสามพระโพธิสัตว์ภาพที่ปรากฏเป็นเหตุการณ์ตอนสุวรรณสามต้องศรพระเจ้าปิลยักษ์แม้ชาติกำเนิดของสุวรรณสามเป็นสามัญชน มีบิดา มารดาเป็นฤาษีบำเพ็ญพรต แต่จิตรกรใช้รหัสภาษากายประเภทสมมติเทพจึงเป็นการประกอบสร้างความหมายเชิงคุณค่าทางเรือนร่างให้รับรู้ถึงฐานะของความเป็นพระโพธิสัตว์ โดยมีรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพได้แก่

(1) รูปลักษณ์ที่ปรากฏจิตรกรใช้รหัสภาษากาย โดยกำหนดโครงสร้างสัดส่วนของรูปลักษณ์ประเภทสมมติเทพแม้สุวรรณสามเป็นสามัญชน แต่จิตรกรต้องการสื่อความหมายให้รับรู้ถึงฐานะและคุณค่าของความเป็นพระโพธิสัตว์

(2) กิริยาท่าทางจิตรกรกำหนดวางกิริยาท่าทางให้สอดคล้องสัมพันธ์กับเนื้อหาเรื่องราว โดยจัดวางกิริยาท่าทางแบบนาฏลักษณ์ ที่สื่อความหมายถึงเหตุการณ์ถูกธนูยิงจากพระเจ้าปิลยักษ์

(3) สีกายแม้สุวรรณสามจะมีฐานะเป็นสามัญชน แต่จิตรกรกำหนดใช้สีขาวบนกายของสุวรรณสามเพื่อสื่อความหมายถึงฐานะของความเป็นพระโพธิสัตว์ผู้บำเพ็ญเมตตาบารมี

(4) อาภรณ์และเครื่องประดับจิตรกรใช้รหัสภาษาเดียวกันกับพระโพธิสัตว์ที่มีชาติกำเนิดในชนชั้นวรรณะกษัตริย์ สวมชฎา กรรเจียก กรองศอ ทับทรวง และสังวาล แต่สุวรรณสามเป็นผู้ถือบวชเป็นฤาษีจิตรกรมต้องการสื่อความหมายผ่านการสวมใส่อาภรณ์เครื่องประดับ ดังภาพที่ปรากฏการสวมใส่เครื่องนุ่งห่มเป็นลายหนังเสือโคร่ง เพื่อสื่อความหมายถึงคุณค่าของเรือนร่างฤาษีผู้บำเพ็ญบารมีตามวรรณกรรมเป็นตัวกำหนด

ภาพที่ 5.3 ภูริทัตพระโพธิสัตว์ ห้องที่ 6 ภูริทัตชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ส่วนรหัสภาษากายของพระโพธิสัตว์ที่ถือชาติกำเนิดที่เป็นนาค คือ ภูริทัตพระโพธิสัตว์ปรากฏในห้องที่ 6 ผู้วิจัยจึงนำภาพที่กล่าวมาประกอบการวิเคราะห์ พบว่า รหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่จิตรกรนำมาใช้ในการสื่อความหมายดังนี้

จากภาพที่ 5.3 ภาพที่ปรากฏเป็นเหตุการณ์ตอนภูริทัตพระโพธิสัตว์จำศีลในทศชาติชาดก 10 ชาติสุดท้าย จะพบว่าพระพุทธเจ้าทรงเสวยชาติกำเนิดเป็นมนุษย์ 9 ชาติ ส่วนอีกชาติที่เหลือเสวยชาติกำเนิดเป็นพญานาค รหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่จิตรกรนำมาใช้ในการสื่อความหมาย ได้แก่

(1) รูปลักษณ์สัดส่วนโครงสร้างใบหน้าประกอบด้วย ตาคล้ายกับตาของยักษ์ เขี้ยวฟันที่ยื่นออกมานอกปาก หงอนเขียนเป็นลวดลายเปลวกนกและยื่นออกมาจากส่วนหัว ส่วนเคราใต้คางจะเขียนเป็นลวดลายเปลวกนก และใช้ลวดลายแบ่งแยกส่วนหัวกับลำตัวออกจากกัน ลำตัวจะเขียนลายมีลักษณะเหมือนเกล็ดงู

(2) กิริยาท่าทางที่ปรากฏจิตรกรวางลักษณะท่าทางของภูริทัตพระโพธิสัตว์กำลังจำศีล ในลักษณะการขดม้วนตัวพันเกี่ยวกับโขดหิน ชูหัวขึ้นตั้งเด่นเป็นสง่า

(3) สีกายจิตรกรกำหนดใช้สีเขียวบนกายของภูริทัตนาค ซึ่งนาคที่มีกายสีเขียวจะอยู่ในตระกูล เอราปักถะ

ซึ่ง มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย (2539, น. 215) อธิบาย การแบ่งตระกูลพญานาคไว้ 4 ตระกูล ได้แก่ 1) ตระกูลวิรูปักข์เป็นนาคมีผิวกายเป็นสีทองพญานาคตระกูลวิรูปักข์เป็นราชาใหญ่กว่านาคทั้งปวงท้าววิรูปักข์ซึ่งเป็นหนึ่งในสี่มหาราชที่ปกครองสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกาด้านทิศตะวันตก 2) ตระกูลเอราปักถะเป็นนาคมีผิวกายเป็นสีเขียว 3) ตระกูลฉัพยาปุตตะเป็นนาคที่มีผิวกายเป็นสีรุ้ง 4) ตระกูลกัณหาโคตรมะเป็นนาคที่มีผิวกายเป็นสีดำ และภาพพญานาคที่ปรากฏพบว่า เป็น นาคตระกูลเอราปักถะ

(4) อาภรณ์และเครื่องประดับ จิตรกรใช้ลวดลายเป็นสีทองและตัดเส้นด้วยสีแดงชาด เพื่อสื่อความหมายทางฐานะเชิงคุณค่ากับเจ้าของเรือนร่างถึงความเป็นพญานาคผู้บำเพ็ญบารมีและเป็นพระโพธิสัตว์

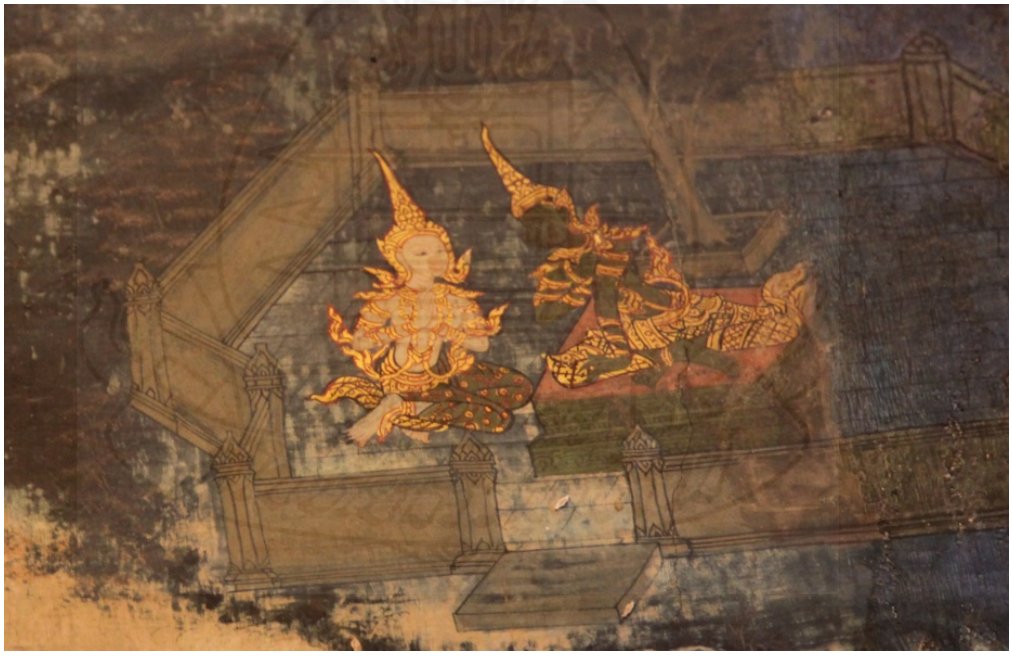
2) พระอินทร์

พระอินทร์ มาจากภาษาสันสกฤตว่า “อินฺทฺร” และภาษาบาลีว่า “อินฺท” เป็นชื่อของเทวดาในศาสนาพราหมณ์ศาสนาฮินดู และศาสนาพุทธ มีตำแหน่งเป็นจอมเทพเป็นประมุขแห่งเทวดาทั้งปวง มีหน้าที่ปกครองสวรรค์และอภิบาลโลก ถือกำเนิดขึ้นในสมัยฤคเวท ต่อมาในสมัยที่ตรีมูรติอุบัติขึ้น พระอินทร์ก็ถูกลดบทบาทลงและเริ่มมีพฤติกรรมทางเพศมากขึ้น กระทั่งกลายเป็นเทวดาชั้นรองจากมหาเทพตรีมูรติ คือ พระศิวะพระวิษณุ และพระพรหม

Ralph T.H. Griffith (http://www.sacred-texts.com/hin/rigveda/rv03030.htm, สืบค้น, 28 พฤศจิกายน 2559) กล่าวถึงสมัยฤคเวท พระอินทร์มีร่างกาย ผม เครา และเล็บสีทอง ในสมัยต่อมา พระอินทร์เริ่มมีหน้าตาและรูปร่างสวยขึ้น โดยมีร่างกายสีแดง และต่อมากลายเป็นสี

เขียวในปัจจุบัน อาวุธประจำกายของพระอินทร์ได้แก่วชิราวุธ คือ สายฟ้า ถือพระขรรค์ชื่อ ปรัชญะ ตะขอ และแหตาข่ายมีพาหนะคือช้างเอราวัณ มีหนึ่งใบหน้า สี่กรพระอินทร์พำนักอยู่ที่ไวชยนต์ ตั้งอยู่ในเมืองอมราวดี บนเขาพระสุเมรุบนชั้นฟ้าหรือสวรรคโลก

ท้าวสักกเทวราชหรือพระอินทร์เป็นตัวละครที่เป็นตัวเชื่อมเหตุการณ์ต่างๆ ภายในเรื่องเวสสันดรชาดกให้เนื้อเรื่องมีความต่อเนื่องกัน คอยช่วยแก้ปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นให้ลุล่วงไปได้ด้วยดี และยังเป็นผู้ดลบันดาลให้ตัวละครต่างๆ ได้มาพบกันด้วยและอำนวยความสะดวกให้พระเวสสันดรทรงสมปรารถนาอยู่ตลอดเวลาเช่น กัณฑ์ทศพรและกัณฑ์หิมพานต์ ประทานพร 10 ประการให้ตามที่พระนางผุสดีขอกัณฑ์ฉกษัตริย์บันดาลฝนให้ตกลงมาประพรมกษัตริย์ทั้งหกให้ฟื้นคืนกัณฑ์วนประเวศน์ช่วยเหลือพระเวสสันดร พระนางมัทรี กัณหาและชาลีในการเดินทางไปยังเขาวงกตและจำแลงเป็นสัตว์ร้าย 3 ชนิด คือราชสีห์ เสือเหลือง และเสือโคร่งนอนขวางทางพระนางมัทรีเพื่อไม่ให้พระนางตามไปขัดขวางการบริจาคปุตตทานของพระเวสสันดรได้ และกัณฑ์สักกบรรพแปลงเป็นพราหมณ์มาทูลขอพระนางมัทรี ก่อนที่ผู้อื่นจะมาขอพระนางมัทรี โดยมีรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพของพระอินทร์ดังภาพที่ 5.4



ภาพที่ 5.4 ท้าวสักกเทวราชประสาทพรให้นางผุสดี ห้องที่ 9 กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ และทานกัณฑ์วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

รหัสภาษากายของพระอินทร์ที่ปรากฏในหลายเหตุการณ์ พบว่า จะใช้รหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัยเลือกภาพท้าวสักกเทวราชประสาทพรให้นางผุสดี ที่ปรากฏในห้องที่ 9 มาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

จากภาพที่ 5.4 ข้อสังเกตภาพพระอินทร์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม ในห้องที่ 9 กัณฑ์ทศพรกัณฑ์หิมพานต์ และทานกัณฑ์ โดยเรื่องราวเป็นเหตุการณ์ตอนที่พระอินทร์ประทานพร 10 ประการให้ตามที่พระนางผุสดีขอ จิตรกรใช้รหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพของพระอินทร์ เพื่อสะท้อนให้รับรู้ถึงเรื่องราวของเหตุการณ์ ได้แก่

(1) รูปลักษณ์ที่ปรากฏจิตรกรเขียนตามอุดมคติความเชื่อในประเภทสมมติเทพ มีรูปลักษณ์ที่งดงามคงอายุไขของความเป็นหนุ่ม แต่แสดงพระกรเพียงสองพระกร เป็นการเขียนในลักษณะของการลดรูป (ตามความเชื่อสมัยฤคเวทกล่าวว่า พระอินทร์มีสี่กร)

(2) กิริยาท่าทางจิตรกรสื่อสารแสดงออกทางอากัปกริยาท่าทางหรือที่เรียกว่านาฏลักษณ์ดังเห็นได้จากการประทับนั่งบนบังลังก์อยู่เหนือกว่าพระนางผุสดีน่าจะแสดงความหมายถึงผู้ที่มีบุญญาบารมีที่เหนือกว่า และแสดงภาษากายในลักษณะท่านั่งขัดสมาธิ โน้มตัวเข้าหาพระนางผุสดีมือซ้ายวางบนขา ส่วนมือข้างขาววางอยู่บนลำตัวบริเวณหัวใจ แสดงให้รับรู้ได้ว่าพระอินทร์กำลังสนทนากับพระนางผุสดีด้วยความเมตตา ภาษากายที่แสดงออกมานั้นทำให้ผู้ดูรับรู้ได้ว่าพระอินทร์กำลังประทานพรตามที่พระนางผุสดีร้องขอ

(3) สีกายจิตรกรใช้สีเขียว ในการสื่อความหมายถึงพระอินทร์ เพราะกายสีเขียวเมื่อผู้ดูภาพเชื่อมโยงกับโขนหรือวรรณกรรมทางพุทธศาสนาก็รับรู้ได้ว่ากายสีเขียวจะพบในเรือนร่างของ พระราม ทศกัณฐ์ และพระอินทร์ และเมื่อดูรูปลักษณ์ประกอบก็จะเข้าใจสัญลักษณ์ของรหัสภาษากายได้ว่าเป็นพระอินทร์ แม้จะเขียนรูปลักษณ์ของพระอินทร์ให้มีเพียงสองพระกร

(4) อาภรณ์และเครื่องประดับ จิตรกรใช้รหัสภาษากายเชิงสัญลักษณ์ประเภทสมมติเทพเพื่อสื่อความหมายถึงฐานะและคุณค่าของความเป็นสมมติเทพ

3) พระพรหม

ตามคติความเชื่อทางพุทธศาสนา พระพรหม เป็นเทพชั้นสูงกว่าเหล่าเทพยดาทั่วไป แต่พระพรหมยังอยู่ในกามาวจรภพ มีการวนเวียนว่ายตายเกิดด้วย มีฌาณสมาบัติเป็นอารมณ์ อยู่ในสวรรค์ที่เรียกว่าชั้นพรหมภูมิ

พระพรหมเป็นบุรุษเพศทั้งสิ้น มีฌานสมาบัติเป็นอาหาร ไม่มีการขับถ่ายอุจจาระ ปัสสาวะ รูปลักษณ์ใบหน้ากลมเกลี้ยงสวยงาม มีรัศมีออกจากกาย สว่างกว่ารัศมีของพระอาทิตย์ และพระจันทร์หลายเท่า ร่างกายส่วนข้อต่อรอยพับ คือ หัวเข่า แขน กลมเกลี้ยง

เกศเกล้าศีรษะประดับด้วยชฎาพระพรหมมีสี่พักตร์ พระศอสวมลูกประคำ พระหัตถ์แต่ละข้างถือดอกบัวคัมภีร์ และหม้อน้ำ มีพาหนะเป็นหงส์ดัง ภาพที่ 5.5

ภาพที่ 5.5 พระพรหม ห้องที่ 4 เนมีราชชาดก วัดสุวรรณาราม จังหวัดกรุงเทพมหานคร

รหัสภาษากายของพระพรหมที่ปรากฏ พบว่า มีลักษณะของรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัยเลือกภาพพระพรหมนั่งสนทนาธรรมกับพระเนมีราชโพธิสัตว์อยู่สรรค์ชั้นดาวดึงส์ ที่ปรากฏในห้องที่ 4 มาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

จากภาพที่ 5.5 เป็นภาพพระพรหมที่ปรากฏในเรื่อง เนมีราชชาดก เป็นเรื่องราวตอนที่พระพรหมนั่งสนทนาธรรมกับพระเนมีราชโพธิสัตว์อยู่สรรค์ชั้นดาวดึงส์หลังจากเสด็จทอดพระเนตรนรก จิตรกรแสดงรหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์สื่อความหมายถึงพระพรหม ได้แก่

(1) รูปลักษณ์จิตรกรแสดงรหัสภาษากายทางรูปลักษณ์ประเภทสมมติเทพ สื่อความหมายถึงฐานะของพระพรหมถึงความเป็นเทพชั้นสูง แสดงพระพักตร์ 4 พระพักตร์ แต่เนื่องจากเป็นภาพเขียน 2 มิติ ทำให้จิตรกรไม่สามารถเขียนภาพพระพักตร์ที่ 4 ได้ถึงแม้ในภาพที่ปรากฏจะเห็นเพียง 3 พระพักตร์และแสดงพระกรเพียง 2 พระกร แต่ผู้ดูก็สามารถรับรู้รหัสภาษากายที่สื่อความหมายถึงพระพรหมได้

(2) กิริยาท่าทางจิตรกรสื่อความหมายโดยใช้อากัปกริยาท่าทางหรือที่เรียกว่านาฏลักษณ์ นั่งพับเพียบ ลำตัวตั้งสง่างาม นั่งพนมมือ ภาษากายแสดงให้รับรู้ได้ว่ากำลังตั้งใจฟังธรรมจากพระเนมีราชโพธิสัตว์

(3) สีกายจิตรกรใช้สีขาวเพื่อแสดงรหัสภาษากายเชิงคุณค่าถึงเจ้าของเรือนร่างว่าเป็นผู้มีบุญญาบารมี

(4) อาภรณ์และเครื่องประดับ จิตรกรให้รหัสภาษากายเชิงสัญลักษณ์ประเภทสมมติเทพ เพื่อสื่อความหมายถึงฐานะของความเป็นเทพ

4) เทวดา

เทวดาตามทัศนะความเชื่อของพระพุทธศาสนาเถรวาทเทวดาหมายถึงหมู่เทพชาวสวรรค์เป็นคำรวมเรียกชาวสวรรค์ทั้งเพศชายและเพศหญิงเทวดาแบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่

(1) สมมติเทพหมายถึง จักรพรรดิ พระมหากษัตริย์ ผู้ครองประเทศ และพระราชวงศ์ ที่ทำหน้าที่ปกครองประเทศ ขจัดทุกข์บำรุงสุขให้แก่ประชาชนของตน จัดเป็นเทวดาโดยสมมติ

(2) อุปปัติเทพหมายถึงเทวดาที่อุบัติบนสวรรค์ชั้นต่างๆ ตามบุญกุศลที่ได้บำเพ็ญบารมี มีสังขารที่คงสภาพของวัยหนุ่มวัยสาว ยังยึดติดในกามคุณและยังเวียนว่ายในสังสารวัฏ

(3) วิสุทธิเทพหมายถึง เทวดาผู้มีจิตใจสูงกว่าพวกสมมติเทพ และอุปปัติเทพ เป็นเทวดาที่ปราศจากกิเลส มีร่างกายเป็นมนุษย์ผู้บริสุทธิ์ ไม่มีการเวียนว่ายในสังสารวัฏ ได้แก่ พระพุทธเจ้า พระปัจเจกพุทธเจ้า และพระอรหันต์

เทวดามีลักษณะเป็นผู้ที่มีชีวิตและภาวะอันเป็นทิพย์มีกายเป็นแสงสว่างเปล่งรัศมี และเสวยทิพย์ราชบัณฑิตยสถาน (2554,น. 540) กล่าวว่า เทวดาเป็นพวกชาวสวรรค์ผู้มีตาทิพย์หูทิพย์และอาหารทิพย์

พระพรหมคุณาภรณ์, ป.อ. ปยุตโต (2548,น. 47-48) อธิบายว่า เทวดาแบ่งเป็น 3 ชั้น ได้แก่

1) เทวดาชั้นฉกามาวจร (ผู้ที่ยังเกี่ยวข้องกับกาม) อยู่บนสวรรค์ชั้นฉกามาพจร หรือสวรรค์ที่ยังเกี่ยวข้องกับกามคุณทั้ง 5 คือ รูป รส กลิ่น เสียง และสัมผัส

2) เทวดาชั้นรูปาวจรภูมิ หรือ รูปพรหม 16 ชั้น เป็นเทวดาที่ยังมีกายทิพย์

3) เทวดาชั้นอรูปาวจรภูมิ หรือ อรูปพรหม เป็นเทวดาซึ่งไม่มีกายทิพย์

พระคันธสาราภิวงศ์ (2552, น. 59) เทวดา ที่ยังไม่บรรลุอรหัตตผลจะเวียนว่ายตายเกิดต่อไปเช่นเดียวกับมนุษย์ เพียงแต่อายุจะยืนกว่ามนุษย์ เทวดามีทั้งเทวดาที่ดีและเทวดาที่ไม่ดี ในอรรถกถามงคลสูตรกล่าวว่าเทวดาจะมาโลกมนุษย์ก็ด้วยกิจบางอย่าง เช่น จะมาเฝ้าพระพุทธเจ้า เป็นต้น

ภาพที่ 5.6 เทวดา ห้องที่ 4 เนมีราชชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

รหัสภาษากายของเทวดาที่ปรากฏในหลายเหตุการณ์ พบว่ามีลักษณะของรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัยเลือกภาพเทวดาชาย หญิง คู่หนึ่ง นั่งหยอกล้อกันอยู่ภายนอกกำแพงที่ประทับที่พระเนมีราชโพธิสัตว์สนทนาธรรม กับพระอินทร์ พระพรหม และทวยเทพเทวดาต่างๆ ที่ปรากฏในห้องที่ 4 มาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

จากภาพที่ 5.6 เป็นภาพแสดงเรื่องราวเหล่าทวยเทพเทวดามาฟังการสนทนาธรรมของพระเนมีราชโพธิสัตว์บนชั้นสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ภาพที่ปรากฏเป็นเทวดาชาย หญิง คู่หนึ่ง นั่งหยอกล้อกันอยู่ภายนอกกำแพงที่ประทับที่พระเนมีราชโพธิสัตว์สนทนาธรรม กับพระอินทร์ พระพรหม และทวยเทพเทวดาต่างๆ จิตรกรเขียนภาพเทวดาชาย หญิง กำลังหยอกล้อกัน เป็นการเขียนภาพที่นอกเหนือจากประเด็นหลักของเรื่องราวที่จะสื่อสาร โดยใช้กำแพงเป็นเส้นแบ่งเหตุการณ์ จากภาพที่ปรากฏจิตรกรต้องการสื่อความหมายถึงเทวดาที่ยังยึดติดในกามคุณ มีการเสพกามกันไม่ต่างไปจากมนุษย์จิตรกรใช้รหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพของเทวดา ได้แก่

(1) รูปลักษณ์จิตรกรใช้รหัสภาษากายทางรูปลักษณ์ประเภทสมมติเทพ รูปลักษณ์ทางใบหน้าของเทวดาทั้งผู้ชายและผู้หญิงแสดงลักษณะสังขารถึงวัยหนุ่ม สาว เพื่อความหมายถึงผู้ที่มีกายทิพย์ ตามอุดมคติความเชื่อ

(2) กิริยาท่าทางจิตรกรแสดงอากัปกิริยาท่าทางแบบนาฏลักษณ์ ที่สื่อความหมายถึงการเสพกามคุณ ดังจะเห็นได้จากเทวดาฝ่ายชายนั่งโน้มลำตัวเข้าหาเทวดาที่เป็นผู้หญิง พระกรด้านซ้าย ลักษณะของการจีบพระกรและวางผาดลงบนไหล่ของเทวดาผู้หญิง ดวงตาเพ่งมองไปยังใบหน้า กิริยาท่าทางของเทวดาที่แสดงออกนั้น จิตรกรน่าจะสื่อความหมายถึงการเกี้ยวพาราสีและหยอกล้อ ส่วนเทวดาผู้หญิงแสดงอากัปกิริยาในท่านั่งโน้มตัวถอยออกห่างเทวดาผู้ชาย ดวงตาหลบต่ำ พระกรซ้ายและขาวอยู่ในลักษณะของการจีบพระกร กิริยาท่าทางของเทวดาผู้หญิง จิตรกรน่าจะสื่อความหมายถึงการเนียมอาย ซึ่งกิริยาท่าทางเหล่านี้ผู้ดูสามารถรับรู้ได้การรับเชิงวัฒนธรรมทางสังคมของไทยที่ผู้หญิงไทยทุกคนได้รับการปลูกฝังในเรื่องการรักนวลสงวนตัว

(3) สีกายจิตรกรใช้สีขาวเพื่อแสดงรหัสภาษากายเชิงคุณค่าถึงเจ้าของเรือนร่างว่าเป็นผู้มีบุญญาบารมี

(4) อาภรณ์และเครื่องประดับ จิตรกรให้รหัสภาษากายเชิงสัญลักษณ์ภาพประเภทสมมติเทพ เพื่อสื่อความหมายถึงฐานะของความเป็นเทวดา

5) ยักษ์

ยักษ์ เป็นอมนุษย์จำพวกหนึ่ง มีรูปร่างใหญ่โต น่าเกรงขาม มีเขี้ยวยื่นงอกออกจากปาก จิตใจอำมหิต มีฤทธิ์เหาะหรือแปลงตัวได้ ยักษ์เป็นตัวละครจากจินตนาการที่ปรากฏในวรรณกรรมของไทยมาช้านาน ยักษ์มักจะถูกการตีความแบบเหมารวม ถึงความไม่ดี มีความเป็นคู่ตรงข้ามกับเทวดาหรือมนุษย์

พระไตรปิฎก กล่าวถึงยักษ์ว่าเป็นอมนุษย์จำพวกหนึ่งที่มีเรื่องราวปรากฏในพระไตรปิฎกและอรรถกถา ในลักษณะต่างๆ มีทั้งที่เป็นยักษ์ดี และยักษ์ชั่วร้าย และแบ่งได้หลายประเภท ได้แก่ ยักษ์เสนาบดี ยักษ์ทาสรับใช้ และยักษ์ดิรัจฉาน ยักษ์เหล่านี้เกิดจากการ

กระทำกุศลกรรม หรืออกุศลกรรม อันเป็นเหตุให้ถือกำเนิดเป็นยักษ์ที่แตกต่างกันไป ยักษ์เป็นพวกที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติเกินกว่าพวกมนุษย์ ยักษ์จึงถูกจัดอยู่ในจำพวกเทวดา ดังที่แสดงไว้ในคัมภีร์อภิธานัปปทีปิกา ที่กล่าวถึงต้นกำเนิดของยักษ์ไว้ 6 ตระกูล ได้แก่ 1) ตระกูลราษสเทวดา 2) ตระกูลภูตเทวดา 3) ตระกูลคุยหกเทวดา 4) ตระกูลยักษ์เทวดา 5) ตระกูลกุมภัณฑ์เทวดา และ 6) ตระกูลปีศาจเทวดา

ยักษ์ถือกำเนิดในประเภทโอปปาติกโยนิ คือการเกิดโดยผุดขึ้นมาพร้อมกับร่างกายที่ใหญ่โตในทันที แตกต่างสัตว์และมนุษย์ ที่กำเนิดจากครรค์หรือไข่ แต่ยักษ์อาศัยเพียงผลกรรมที่กระทำมา หากกระทำกรรมดีจะถือกำเนิดเป็นยักษ์เทวดา แต่หากกระทำกรรมชั่วจะถือกำเนิดเป็นยักษ์ดิรัจฉาน

ยักษ์ในความเชื่อทางพระพุทธศาสนา ได้แบ่งระดับของยักษ์ตามการสะสมบุญบารมี ไว้ 3 ระดับ ได้แก่ 1) ยักษ์ชั้นสูง จะมีวิมานเป็นทอง มีรูปร่างสวยงาม มีเครื่องประดับมีรัศมี สีกายดำ ดำอมเขียว อมเหลือง ดำแดง มีอาหารทิพย์ มีบริวารคอยรับใช้ ปกติไม่เห็นเขี้ยว เวลาโกรธจึงจะมีเขี้ยวงอกออกมา 2) ยักษ์ชั้นกลาง ส่วนใหญ่จะเป็นบริวารคอยรับใช้ของยักษ์ชั้นสูง และ 3) ยักษ์ชั้นต่ำที่จะมีรูปร่างน่าเกลียด ผมหยิก ตัวดำ ตาโปน ผิวหยาบ เหมือนกระดาษทราย นิสัยดุร้าย

ภาพที่ 5.7 ปุณณกะยักษ์ห้องที่ 8 วิฐูรชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

รหัสภาษากายของยักษ์ที่ปรากฏ พบว่ามีลักษณะของรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัยเลือกภาพปุณณกะยักษ์ในตอนที่มุ่งทำร้ายต่อวิฐูรพระโพธิสัตว์ ที่ปรากฏในห้องที่ 8 มาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

จากภาพที่ 5.7 ภาพปุณณกะยักษ์ในตอนที่มุ่งทำร้ายต่อวิฐูรพระโพธิสัตว์เพื่อทดสอบสัจจบารมี ภาพที่ปรากฏจิตรกรแสดงรหัสภาษากายของปุณณกะยักษ์ในลักษณะท่ายืนก้าวขาขวาสืบไปด้านหน้า ปลายขาด้านซ้ายจิกพื้นและยกส้นเท้าในลักษณะของการเคลื่อนตัวไปข้างหน้า ลำตัวโน้มเอียงในลักษณะการเคลื่อนไหวไปข้างหน้า มือทั้งข้างยกขึ้นอยู่เหนือศีรษะ ใบหน้าแหนงขึ้น ดวงตาเบิกโพลน้องมองไปยังวิฐูรโพธิสัตว์ ซึ่งรหัสภาษากายที่ปรากฏนี้สื่อความหมายให้รับรู้ได้ถึงการมุ่งประทุษร้ายต่อวิฐูรพระโพธิสัตว์จิตรกรใช้รหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพของยักษ์ ได้แก่

(1) รูปลักษณ์รูปร่างสัดส่วนเช่นเดียวการเขียนภาพตัวพระ แต่สรีระจะเขียนให้ดูแข็งแรง บึกบึน รายละเอียดโครงสร้างใบหน้าดุดันสังเกตได้จาก ใบหน้ารูปเหลี่ยม ตาจระเข้ คิ้วหนา ปากแสยะ คางกลม มีไพรเหงือก (หนวดริมฝีปาก)

(2) กิริยาท่าทางจิตรกรเขียนภาพยักษ์จะแสดงอากัปกิริยาท่าทางแบบนาฏลักษณ์ เพื่อสื่อความหมายของผู้ทรงอำนาจ มีฤทธิ์เดช

(3) สีกายจิตรกรใช้สีเขียว เพื่อเชื่อมโยงสัมพันธบทไปสู่ทศกัณฑ์ที่มีสีกายเป็นสีเขียว ตามวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์

(4) อาภรณ์และเครื่องประดับ จิตรกรใช้รหัสภาษากายเชิงสัญลักษณ์ประเภทสมมติเทพ เพื่อสื่อความหมายถึงฐานะของความเป็นสมมติเทพ

6) พระมหากษัตริย์ พระมเหสี และพระโอรส

ในทางพระพุทธศาสนาเถรวาทจัดแบ่งเทพเทวดาออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1) สมมติเทพ 2) อุปปัตติเทพ และ 3) วิสุทธิเทพ ตามลำดับการสะสมบุญญาบารมี และมีความเชื่อว่าผู้ที่อยู่ฐานะของกษัตริย์ หรือผู้ที่กำเนิดในวรรณะกษัตริย์ถือว่าเป็นสมมติเทพหรือกล่าวได้ว่าเป็นเทวดาโดยสมมติ

ภาพที่ 5.8 พระเวสสันดร พระนางมัทรี พระชาลี และพระกัณหาห้องที่ 10 กัณฑ์วนปเวสน์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

รหัสภาษากายของพระมหากษัตริย์ พระมเหสี และพระโอรสที่ปรากฏในหลายเหตุการณ์ พบว่ามีลักษณะของรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัย

เลือกพระเวสสันดร พระนางมัทรี พระชาลี และพระกัณหาเสด็จมุ่งสู่ป่าเขาคีรีวงกตที่ปรากฏในห้องที่ 10 มาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

จากภาพที่ 5.8 เรื่องราวในตอนที่พระเวสสันดร พระนางมัทรี พระชาลี และพระกัณหาเสด็จมุ่งสู่ป่าเขาคีรีวงกต เพื่อทรงบวชเป็นดาบสบำเพ็ญบารมี ภาพที่ปรากฏจิตรกรใช้รหัสภาษากายในท่าทางของการเยื้องกายของพระเวสสันดรและพระนางมัทรี ในลักษณะกิริยาท่าทางที่สง่างามตามแบบนาฏลักษณ์ สื่อความหมายได้ถึงความมุ่งมั่นพรากเพียร และมีความปีติสุข โดยสังเกตจากพระพักต์ของทั้ง 4 พระองค์ มีดวงตาที่มองไปข้าง ริมฝีปากแย้มพระสรวล พระเวสสันดรทรงอุ้มพระชาลี ส่วนนางมัทรีทรงอุ้มพระกัณหา ที่แสดงให้รับรู้ได้ว่าทรงดูแลห่วงใย ส่วนพระเวสสันดรพระกรซ้ายถือพระขรรค์ สื่อความหมายได้ถึงความเป็นผู้นำที่ทำหน้าที่ในการปกป้องคุ้มครองบครัวจิตรกรใช้รหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพ ดังนี้

(1) รูปลักษณ์ลักษณะโครงสร้างสัดส่วนจะไม่เน้นความเป็นจริงทางกายวิภาค รูปลักษณ์ใบหน้าจะเขียนแบบอุดมคติตามแบบแผนจารีตประเพณีการเขียนภาพตัวพระตัวนาง

(2) กิริยาท่าทางจิตรกรแสดงอากัปกิริยาท่าทางแบบนาฏลักษณ์ ด้วยท่าทางการเยื้องย่างกายแบบอย่างของผู้ที่อยู่ฐานะกษัตริย์หรือสมมติเทพ

(3) สีกายจิตรกรใช้สีขาว สื่อความหมายรหัสภาษากายเชิงสัญลักษณ์เพื่อบ่งบอกฐานะของสมมติเทพ

(4) อาภรณ์และเครื่องประดับจิตรกรใช้รหัสภาษากายเชิงสัญลักษณ์ประเภทสมมติเทพ เพื่อสื่อความหมายถึงฐานะของความเป็นสมมติเทพของพระเวสสันดร พระนางมัทรี พระชาลี และพระกัณหา

จากการวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนตัวละครประเภทสมมติเทพ ผู้วิจัยนำข้อค้นพบมาสรุปและนำเสนอในรูปของตารางวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างประเภทสมมติเทพของตัวละครประเภทต่างๆ ในมิติของรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับและส่วนประกอบอื่นโดยจำแนกตามประเภทเรือนร่างของตัวละครประเภทต่างๆ ได้แก่ พระโพธิสัตว์ พระอินทร์ พระพรหม เทวดา พระมหากษัตริย์ยักษ์ และนาค ดังตารางที่ 5.1

ตารางที่ 5.1 วิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครประเภทสมมติเทพของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

ลักษณะสังเกต	รหัสภาษากายประเภทสมมติเทพ						
	มนุษย์					อมนุษย์	
	พระโพธิสัตว์	พระอินทร์	พระพรหม	เทวดา	พระมหากษัตริย์	ยักษ์	นาค
รูปลักษณ์	อุดมคติ	อุดมคติ	อุดมคติ	อุดมคติ	อุดมคติ	อุดมคติ	อุดมคติ
กิริยาท่าทาง	นาฏลักษณ์	นาฏลักษณ์	นาฏลักษณ์	นาฏลักษณ์	นาฏลักษณ์	นาฏลักษณ์	ธรรมชาติ
สีกาย	สีขาว	สีเขียว	สีขาว	สีขาว	สีขาว	สีเขียว	สีเขียว
อาภรณ์เครื่องประดับ	สมมติเทพ	สมมติเทพ	สมมติเทพ	สมมติเทพ	สมมติเทพ	สมมติเทพ	ลวดลาย
ส่วนประกอบอื่น	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ

จากการวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครประเภทสมมติเทพของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ดัง ตารางที่ 5.1 จะเห็นได้ว่ารหัสภาษากายประเภทสมมติเทพ จะหน้าที่ในการสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์และเชิงจิตวิทยา ที่มีทั้งลักษณะของความเหมือนและความแตกต่างกัน ซึ่งทั้งหมดสะท้อนให้รับรู่ว่าโลกทัศน์เป็นตัวกำหนดลักษณะทางชีวทัศน์ ในการสื่อความหมายผ่านรหัสภาษากาย

การวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครประเภทสมมติเทพ ของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ผู้วิจัยสรุปประเด็นรหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ประเภทสมมติเทพที่ปรากฏบนเรือนร่างของพระโพธิสัตว์ พระอินทร์ พระพรหม เทวดา พระมหากษัตริย์ยักษ์ และนาคจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีนำเสนอรหัสภาษากายเพื่อการสื่อความหมายฐานะของเจ้าของเรือนร่างตามอุดมคติความเชื่อทางบริบทสังคมไทยที่เกี่ยวข้องกับกุศลกรรมของการบำเพ็ญบารมี มากกว่าจะนำเสนอรหัสภาษากายที่เป็นปัจเจกบุคคล ดังจะเห็นได้จากผลการการวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครประเภทสมมติเทพ

จากการพินิจพิเคราะห์รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น จิตรกรจะใช้รหัสภาษากายในลักษณะที่เป็นแบบแผนเดียวกัน และรหัสภาษากายที่นำเสนอยังมีความสอดคล้องเชื่อมโยงไปสู่โขน ละคร หรือวรรณกรรมอื่น รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของตัวละครในกลุ่มสมมติเทพจะใช้รหัสในแบบแผนเดียวกัน เช่น พระโพธิสัตว์ที่ถือชาติกำเนิดในวรรณะกษัตริย์จิตรกรจะเลือกใช้รหัสภาษากายประเภทสมมติเทพ คือรูปลักษณ์แบบอุดมคติ กิริยาท่าทางแบบนาฏลักษณ์ อาภรณ์และเครื่องประดับประเภทสมมติเทพเพื่อสื่อความหมายถึงฐานะของกษัตริย์ที่เปรียบดังเทพสมมติ แต่มีข้อสังเกตประการหนึ่ง สุวรรณสามโพธิสัตว์ไม่ได้ถือกำเนิดในวรรณะกษัตริย์ แต่แสดงรหัสภาษากายประเภทสมมติเทพ น่าจะเป็นไปได้ว่ารหัสภาษากายแบบเทพสมมตินอกจากนำมาใช้กับการสื่อความหมายถึงผู้ที่มีฐานะกษัตริย์ยังจะนำมาใช้ในการสื่อความหมายถึงผู้มีบุญญาบารมีที่ได้มาจากการบำเพ็ญบารมีมาแต่อดีตชาติ รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครประเภทสมมติเทพของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีดังนี้

1) รูปลักษณ์จะแสดงรูปร่างสัดส่วนร่างโดยไม่คำนึงถึงความจริงตามกายวิภาคของมนุษย์ ไม่แสดงออกทางสังขารแห่งวัย โดยจะคงสังขารอยู่ในวัยหนุ่ม สาว ไม่แสดงอารมณ์ความรู้สึกทางสีหน้า รูปลักษณ์จะแสดงออกตามอุดมคติความเชื่อ แนวคิด ปรัชญาทางศาสนา มีรูปแบบและความงามเหนือธรรมชาติ (บุคลาธิษฐาน) รหัสภาษากายด้านรูปลักษณ์ที่ปรากฏในเรือนร่างมนุษย์ หรือ อมนุษย์ทั้งหมดจะแสดงในรูปลักษณ์ตามแม่บทของภาษาจิตรกรรมไทยที่สืบทอดต่อกันมา เช่น หากแสดงรูปลักษณ์ในเรือนร่างของมนุษย์ ได้แก่ พระโพธิสัตว์ พระอินทร์ พระพรหม เทวดา และพระมหากษัตริย์ จะแสดงรูปลักษณ์ของใบหน้าในแบบตัวพระ ตัวนาง ทั้งสิ้น เป็นต้น

2) กิริยาท่าทางรหัสภาษากายในส่วนนี้จะเป็นองค์ประกอบสำคัญจะทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องราวสื่อสารแสดงอารมณ์ความรู้สึก หรือการกระทำของตัวละครในเหตุการณ์นั้นๆ ให้รับรู้ความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝงที่รับรู้ได้ในเชิงวัฒนธรรม

3) สีกาย เป็นรหัสภาษากายเชิงคุณค่าที่ใช้สื่อสารเปรียบเทียบถึงคุณค่าของเรือนร่างที่สื่อความหมายโดยตรงทางจิตวิทยา และความหมายโดยแฝงเชิงมายาคติ เกี่ยวกับความเชื่อในอดีตชาติของเจ้าของเรือนร่างในเรื่องการบำเพ็ญบุญญาบารมี จึงสะท้อนออกมาทางสีกาย ดังมายาคติของสังคมไทยที่มักจะกล่าวถึงคนชั่วช้าว่า “รูปชั่วตัวดำ” และเป็นไปตามวรรณกรรมเป็นตัวกำหนด

4) อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น ที่ปรากฏบนเรือนร่างจะทำหน้าที่การสื่อความหมายให้ผู้ดูรับรู้ความหมายโดยตรงและโดยแฝงถึง ฐานะ บทบาท ของตัวละครตัวนั้นๆ

2.1.2 รหัสภาษากายประเภทสามัญชน

รหัสภาษากายประเภทสามัญชนที่ปรากฏบนเรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี สมัยรัชกาลที่ 3 เรื่องทศชาติชาดกของวัดสุวรรณาราม ผู้วิจัยพรรณนาวิเคราะห์รหัสภาษากายของตัวละครที่ปรากฏได้แก่ ฤาษี พราหมณ์ ขุนนาง ทหาร ข้าทาสบริวาร และไพร่ ตามประเด็นสาระสำคัญ ดังนี้

1) ฤาษี

ฤาษีเป็นนักบวชพวกหนึ่งที่มุ่งบำเพ็ญบารมี แสวงหาความสงบ ตามสถานที่เงียบสงบต่างๆ ตามป่าเขา ลำเนาไพร หรือถ้ำฤาษีมีมาตั้งแต่ครั้งก่อนพุทธกาล หากผู้ถือบวชเป็นเพศชายจะเรียกว่า “ฤาษี” ส่วนเพศหญิงจะเรียกว่า “ฤาษิณี” ฤาษีสามารถแบ่งออกเป็น 4 จำพวก ได้แก่

(1) ราชรรณี หรือเจ้าฤาษี เป็นกษัตริย์ออกบวชมุ่งบำเพ็ญบารมีด้วยการปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง มีความเป็นอยู่อย่างธรรมชาติ

(2) พรหมรรษี หรือ พรหมฤาษี เป็นผู้ปฏิบัติบำเพ็ญบารมีเพียงพอต่อความต้องการ จึงบังเกิดเป็นพระพรหม

(3) เทวรรษี หรือเทพฤาษี เป็นผู้มุ่งปฏิบัติบำเพ็ญบารมีด้วยตบะมีอิทธิฤทธิ์

(4) มหรรษี หรือมหาฤาษี เป็นผู้บำเพ็ญบารมีจนเกิดภูมิปัญญา มีวิชาอาคมแก่กล้า

ภาพที่ 5.9 ฤาษีห้องที่ 12 กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

รหัสภาษากายของฤาษีที่ปรากฏ พบว่ามีลักษณะของรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัยเลือกภาพฤาษีตอนบอกเส้นทางให้กับชูชกในการเดินทางไปยังเขาวงกตที่ปรากฏในห้องที่ 12 มาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

จากภาพที่ 5.9 ภาพฤาษีปรากฏในกัณฑ์จุลพน เป็นเหตุการณ์ตอนบอกเส้นทางให้กับชูชกในการเดินทางไปยังเขาวงกตจิตรกรใช้รหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายฐานะของฤาษีได้แก่

(1) รูปลักษณ์โครงสร้างสัดส่วนและใบหน้าแบบตัวกากหรือสามัญชน ไว้หนวดและเครายาว แสดงลักษณะของสังขาร

(2) กิริยาท่าทางจิตรกรเขียนภาพแสดงอากัปกริยาท่าทางนั่งแบบธรรมชาติบนโขดหิน สื่อความหมายของนักพรตผู้บำเพ็ญบารมี ซึ่งผู้บำเพ็ญศีลบารมีการนั่งจะต้อง

นั่งบนอาสนะหรือมีที่รองรับจะไม่นั่งกับพื้น นั่งในอิริยาบถแบบสบายๆ ไขว่ขาข้างขวาทับไว้บนขาด้านซ้ายที่เรียกว่า นั่งไขว่ห้าง โน้มตัวไปข้างหลัง ใบหน้าหันไปทางชูชก และยกมือข้างขวาขึ้นพร้อมชี้นิ้วแนะนำเส้นทางไปเขาวงกต

(3) สีกายจิตรกรใช้สีขาว สื่อความหมายรหัสภาษากายเชิงสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายตามคติความเชื่อเกี่ยวกับการบำเพ็ญบารมีในอดีตชาติ และยังสะท้อนถึงฐานะของความเป็นฤาษีผู้บำเพ็ญบารมี

(4) อาภรณ์เครื่องประดับสวมใส่เครื่องนุ่งห่มหนังเสือและสวมประคำเป็นเครื่องประกอบการบำเพ็ญภาวนา

2) พราหมณ์

ราชบัณฑิตยสถาน (2554,น. 778) อธิบายว่า เป็นคนในวรรณะที่ 1 แห่งสังคมฮินดูซึ่งมี 4 วรรณะ ได้แก่ พราหมณ์ กษัตริย์ แพทย์ ศูทร เป็นผู้ที่ถือเพศไว้ผมนุ่งขาวห่มขาว ส่วนคัมภีร์ไตรเวท แบ่งพราหมณ์เป็น 2 นิกาย ได้แก่

(1) ไศวนิกาย เป็นผู้ถือเพศ นุ่งห่มผ้าสีขาว ไว้ผมมวย มีครอบครัวได้

(2) ไวษณวะนิกายถือเพศพรหมจรรย์ กินมังสวิรัติ ไว้ผมมวย นุ่งห่มสีขาวหรือสีอื่นๆ ไม่แตะต้องตัวสตรีเพศ

พราหมณ์ในบริบทสังคมไทยจัดอยู่ในฐานะบุคคลอันเป็นที่เคารพนับถือของคนทั่วไป มีบทบาทหน้าที่ในการประกอบพระราชพิธีต่างๆ สถานะความเป็นอยู่ของพราหมณ์เทียบได้กับขุนนางชั้นสูง มีคนคอยปรนนิบัติรับใช้ มีตำแหน่ง ยศถาบรรดาศักดิ์ดังจะเห็นได้จากในอดีตสมัยอยุธยาการเสด็จออกว่าราชการของพระมหากษัตริย์ ขุนนางและพราหมณ์จะต้องเข้าร่วมในการว่าราชการ จึงเป็นการเน้นย้ำได้ถึงฐานะและหน้าที่ของพราหมณ์ที่มีบทบาทต่อสังคมไทย

ภาพที่ 5.10 พราหมณ์ ห้องที่ 16 กัณฑ์ฉกบัตริย์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

รหัสภาษากายของพราหมณ์ที่ปรากฏ พบว่ามีลักษณะของรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัยเลือกภาพพราหมณ์ตอนติดตามพระเจ้ากรุงสญชัยเสด็จไปเขาวงกต เพื่อรับพระเวสสันดร และพระนางมัทรีกลับพระนคร ที่ปรากฏในห้องที่ 16 มาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

จากภาพที่ 5.10 พราหมณ์ ปรากฏในกัณฑ์ฉกบัตริย์ เหตุการณ์ตอนพระเจ้ากรุงสญชัยเสด็จไปเขาวงกต เพื่อรับพระเวสสันดร และพระนางมัทรีกลับพระนคร จิตรกรใช้รหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ภาพ เพื่อการสื่อความหมายฐานะและคุณค่าของพราหมณ์ ได้แก่

(1) รูปลักษณ์โครงสร้างสัดส่วนและใบหน้าแบบตัวกากหรือสามัญชน ไว้ผมยาวเกล้ามวยผม แสดงลักษณะของสังขารของผู้มีอายุ

(2) กิริยาท่าทางจิตรกรแสดงอากัปกิริยาท่าทาง ที่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงหน้าที่ของพราหมณ์ผู้ที่มีหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมต่างๆ ดังภาพที่ 6.11 จะเห็นได้ว่าพราหมณ์ทั้ง 2 คน ได้ร่วมขบวนเสด็จพระเจ้าสญชัยไปรับพระเวสสันดร และพระนางมัทรี แสดงลักษณะกิริยาท่าทางการเป่าสังข์ซึ่งศาสนาพราหมณ์มีความเชื่อว่า การเป่าสังข์เป็นประกาศแห่งสรวงสรรค์ และเสียงที่เปล่งออกมาจากการเป่าสังข์ คือเสียงของคำว่า “โอม” อันเป็นเสียงที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สุดในจักรวาล รหัสภาษากายเกี่ยวกับกิริยาท่าทางยังสื่อความหมายถึงผู้ทำหน้าที่ในการประกอบพิธีกรรมตามคติความเชื่อ

(3) สีกายจิตรกรใช้สีขาวหม่น และสีน้ำตาลแดงเพื่อสื่อความหมายตามคติความเชื่อเกี่ยวกับการบำเพ็ญบารมีในอดีตชาติ และยังสะท้อนถึงฐานะ บทบาท หน้าที่ของความเป็นพราหมณ์ให้เป็นไปตามวรรณกรรมกำหนด

(4) อาภรณ์และเครื่องประดับสวมใส่เครื่องนุ่งห่มโจงกระเบนผ้าพื้นสีขาวไม่มีลวดลายและไม่สวมเสื้อผ้า

3) ขุนนาง

ขุนนางเป็นบุคคลชั้นสูงทางสังคมของไทย มีบทบาทสำคัญต่อการปกครองบ้านเมืองตำแหน่งขุนนางมาจากสามัญชนที่เข้าถวายตัวรับใช้กษัตริย์ โดยทำหน้าที่เป็นสื่อกลางระหว่างราชสำนักกับไพร่หรือสามัญชนระดับล่างระดับชั้นของขุนนางจะมีบรรดาศักดิ์แต่ละบรรดาศักดิ์จะถือเอาจากศักดินาเป็นตัววัดระดับชั้น ศักดินาเป็นระบบทางสังคมในแบ่งระดับชนชั้นเพื่อกำหนดสิทธิหน้าที่และฐานะของแต่ละบุคคลในสังคมเป็นไปเพื่อควบคุมกำลังคนและแบ่งฐานะของบุคคลเป็นสำคัญ

ขุนนางมีตำแหน่งชั้นยศตามลำดับจากล่างขึ้นบนตั้งแต่ขุน หลวง พระ พระยา เจ้าพระยา สามารถปรับเปลี่ยนสถานภาพได้ตามการประพฤติปฏิบัติดี หรือการออกรบขุนนางจึงเป็นผู้มีอภิสิทธิ์ทางสังคม มีอำนาจ มีตำแหน่ง มีเกียรติ ศักดิ์ศรีและกำลังคน

ภาพที่ 5.11 ขุนนางห้องที่ 5 มโหสถชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

รหัสภาษากายของขุนนางที่ปรากฏในหลายเหตุการณ์ พบว่ามีลักษณะของรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัยเลือกภาพขุนนาง ตอนมโหสถรบกับพราหมณ์เกวัฏที่ปรากฏในห้องที่ 5 มาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

จากภาพที่ 5.11 ปรากฏภาพขุนนางในเรื่องมโหสถชาดก เหตุการณ์ตอนมโหสถรบกับพราหมณ์เกวัฏ จิตรกรใช้รหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ เพื่อการสื่อความหมายฐานะและคุณค่าของขุนนางได้แก่

(1) รูปลักษณ์โครงสร้างสัดส่วนและใบหน้าแบบตัวกากหรือสามัญชน แสดงลักษณะสังขาร ไว้ผมทรงหลักแจว คือ โกนผมรอบศีรษะ แล้วเหลือผมยาวไว้ด้านบนประมาณใบบัวปิด

(2) กิริยาท่าทาง จิตรกรเขียนภาพแสดงอากัปกิริยาท่าทางประเภทสามัญชน แสดงลักษณะกิริยาท่าทางที่สื่อความหมายสะท้อนให้รับรู้ถึงเรื่องราวหรือเหตุการณ์นั้น (ภาพที่ 5.11) จะเห็นได้ว่ารหัสภาษากายของขุนนางแสดงลักษณะท่าทางของผู้ที่ทำหน้าที่ในการบัญชาการรบแก่เหล่าทหาร สังเกตได้จากท่าการยืนในท่าตั้งมั่น มือขวาถืออาวุธ (มีดดาบ) มือข้างซ้ายยกขึ้นชี้นิ้วมือไปในทิศทางข้างหน้า ศีรษะตั้งตรง ดวงตาเพ่งมองไปทางเหล่าศัตรู โดยรหัสภาษากายเกี่ยวกับกิริยาท่าทางจะสื่อความหมายถึงผู้มีอำนาจ

(3) สีกายจิตรกรใช้สีขาวหม่น และสีน้ำตาลแดง เพื่อสื่อความหมายตามคติความเชื่อเกี่ยวกับการบำเพ็ญบารมีในอดีตชาติ และยังสะท้อนถึงฐานะ บทบาท หน้าที่ของขุนนางให้เป็นไปตามวรรณกรรมกำหนด

(4) เครื่องนุ่งห่มและเครื่องประดับสวมใส่เสื้อผ้าสีพื้น เช่น สีทอง สีแดง สีเขียว สีคราม เป็นต้น และมีลวดลายบนผืนผ้าที่ละเอียดเป็นสีทอง เสื้อทรงคอกลม ผ่าอกติดรัดด้วยกระดุม แขนยาวทรงกระบอก และมีผ้าคาดพันรัดเอว นุ่งโจงกระเบนผ้าสีพื้น และมีลวดลายที่ละเอียด ปลายผ้าที่นุ่งห่มมีลวดลายเชิง ลักษณะเครื่องนุ่งห่มของขุนนางดังกล่าว จะทำหน้าที่ในการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงฐานะของผู้มีบรรดาศักดิ์สูง

4) ทหาร

ทหารของไทยในอดีตจะเกณฑ์มาจากไพร่สม และไพร่หลวง มาเป็นกำลังพลของกองทัพ ไพร่สม เป็นชายฉกรรจ์ชายไทยอายุ 18 ปี จะขึ้นทะเบียนเป็นทหารด้วยการสักเลข และเข้ารับการฝึกหัดเป็นทหารลูกหมู่ สังกัดกรมกองเดียวกันกับที่บิดาของตนสังกัดอยู่ส่วนไพร่หลวง เป็นชายฉกรรจ์อายุครอบ 21 ปี จะมีฐานะเป็นทหารเต็มตัวทำหน้าที่เข้าเวรที่กรมกองต้นสังกัด หรือส่งไปประจำการจะทำงานเดือนเว้นเดือนไพร่หลวงที่อยู่ในหัวเมืองชั้นกลาง ให้เข้ารับ

ราชการที่เมืองนั้น สำหรับไพร่ที่อยู่ห่างไกลออกไปให้หาสิ่งของตามที่กองทัพต้องการมาชดให้แทน ไพร่หลวงจะเป็นทหารจนอายุครบ 60 ปีหรือมีบุตรชายเข้ามาเป็นทหารจำนวน3 คน จึงพ้นการเป็นทหารส่วนผู้ที่เป็นทาสที่ทำหน้าที่รับใช้เจ้าขุนมูลนายได้รับสิทธิ์ไม่ต้องเข้ารับการเกณฑ์เป็นทหาร

ภาพที่ 5.12 ทหาร ห้องที่ 16 กัณฑ์ฉกบัตริย์ วัดสุวรรรราม กรุงเทพมหานคร

รหัสภาษากายของทหารที่ปรากฏในหลายเหตุการณ์ พบว่ามีลักษณะของรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัยเลือกภาพทหาร ตอนติดตามขบวนเสด็จของพระเจ้ากรุงสญชัย ที่ยกขบวนทัพไปรับพระเวสสันดรและพระนางมัทรีกลับสู่พระนครที่ปรากฏในห้องที่ 16 มาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

จากภาพที่ 5.12 ภาพเหล่าทหารปรากฏในกัณฑ์ฉกบัตริย์เป็นเหตุการณ์ตอนพระเจ้ากรุงสญชัย ทรงยกขบวนทัพไปรับพระเวสสันดรและพระนางมัทรีกลับสู่พระนคร จิตรกรใช้รหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ เพื่อการสื่อความหมายฐานะและคุณค่าของทหาร ได้แก่

(1) รูปลักษณ์โครงสร้างสัดส่วนและใบหน้าแบบตัวกากหรือสามัญชน แสดงลักษณะสังขาร ไว้ผมทรงหลักแจว คือ โกนผมรอบศีรษะ แล้วเหลือผมยาวไว้ด้านบนประมาณใบบัวปิด

(2) กิริยาท่าทาง จิตรกรเขียนภาพแสดงอากัปกริยาท่าทางประเภทสามัญชนโดยแสดงลักษณะกิริยาท่าทางที่สื่อความหมายสะท้อนให้รับรู้ถึงเรื่องราวหรือเหตุการณ์นั้น (ภาพที่ 5.12) จะเห็นได้ว่าเหล่าทหารที่ร่วมขบวนทัพแสดงกิริยาท่าทางที่สื่อความหมายถึงฐานะและตำแหน่งหน้าที่ตามระดับชั้นยศ เช่น หน้าที่ของผู้บังคับช้างทรง หน้าที่ของจตุบาท หน้าที่ยกเศวตฉัตรและเครื่องประกอบเกียรติยศ และหน้าที่ในการคุ้มกันขบวนกองทัพ เป็นต้น

(3) สีกายจิตรกรใช้สีน้ำตาลอ่อน และสีน้ำตาลเข้ม เพื่อสื่อความหมายถึงการบำเพ็ญบารมีในอดีตชาติ และยังสะท้อนถึงฐานะ บทบาท หน้าที่ ของเจ้าของเรือนร่าง ถึงความเป็นทหาร ให้เป็นไปตามวรรณกรรมกำหนด

(4) อาภรณ์และเครื่องประดับ สวมใส่เสื้อผ้าสีพื้น เช่น สีแดง สีเขียว สีคราม เป็นต้น และไม่มีลวดลาย เสื้อทรงคอกลม ผ่าอกติดรัดด้วยกระดุม แขนยาวทรงกระบอก และมีผ้าคาดพันรัดเอว นุ่งโจงกระเบนมีทั้งผ้าสีพื้น และผ้าที่มีลวดลายแต่ไม่ละเอียด ปลายผ้าที่นุ่งห่มไม่มีลวดลายเชิง ทหารบางพวกสวมหมวก ลักษณะเครื่องนุ่งห่มของทหารดังกล่าว จะทำหน้าที่ในการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงฐานะระดับชั้นยศของผู้สวมใส่

5) ข้าทาสบริวาร

ข้าทาสบริวาร เป็นนางกำนัลในข้าราชสำนักมีหน้าที่ในการถวายการรับใช้ใกล้ชิดให้กับพระมหากษัตริย์ พระมเหสี และพระบรมวงศานุวงศ์ โดยทั่วไปจะเป็นสตรีที่เป็นโสด

ภาพที่ 5.13 ข้าทาสบริวาร ห้องที่ 16 กัณฑ์ฉกบัตริย์ วัดสุวรรรารام กรุงเทพมหานคร

รหัสภาษากายของข้าทาสบริวารที่ปรากฏในหลายเหตุการณ์พบว่ามีลักษณะของรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัยเลือกภาพข้าทาสบริวาร ที่ปรากฏในห้องที่ 16 มาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

จากภาพที่ 5.13 ปรากฏภาพข้าทาสบริวารในกัณฑ์ฉกบัตริย์ เหตุการณ์ตอนหกกษัตริย์ได้พบกันและทรงร่ำไห้ จิตรกรใช้รหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ภาพ เพื่อการสื่อความหมายฐานะและคุณค่าของข้าทาสบริวาร ได้แก่

(1) รูปลักษณ์โครงสร้างสัดส่วนและใบหน้าแบบตัวกากหรือสามัญชน แสดงลักษณะสังขาร ไว้ผมทรงดอกกระทุ่ม คือตัดผมสั้น เสกผมจากด้านหน้าไปทางด้านหลัง ไว้จอนที่หูยาวลงมาแล้วยกทัดไว้ที่หู

(2) กิริยาท่าทางจิตรกรเขียนภาพแสดงอากัปกิริยาท่าทางประเภทสามัญชน แสดงลักษณะกิริยาท่าทางที่สื่อความหมายสะท้อนให้รับรู้ถึงเรื่องราวหรือเหตุการณ์นั้น (ภาพที่ 5.13) ปรากฏเหล่าข้าราชบริวารถวายการรับใช้ ณ ที่ประทับของกษัตริย์ จิตรกรจะเขียนภาพแสดงอากัปกิริยาของข้าทาสบริวารที่ผ่อนคลายลง ดังจะเห็นได้จากบางคนทำหน้าที่ถือเครื่องราชกกุธภัณฑ์ บางคนนั่งสนทนากัน และบางคนที่ห่างออกไปจากที่ประทับกิริยาท่าทางจะยิ่งผ่อนคลายลงไปอีก เป็นการสะท้อนความจริงให้รับรู้ถึงเหตุการณ์ขณะนั้น การกำหนดกิริยาท่าทางเช่นนี้แม้ในความเป็นจริงข้าทาสบริวารจะทำหน้าที่รับใช้ใกล้ชิดกับกษัตริย์ ก็น่าจะแสดงกิริยาท่าทางที่สำรวมอาจเป็นเหตุด้วยภาษาทางจิตรกรรมไทยที่เป็นตัวกำหนดรหัสภาษากายของตัวละครในประเภทสามัญชน ซึ่งตามประเพณีนิยมจะเขียนภาพตัวละครประเภทสามัญชนในลักษณะของการประกอบการเล่าเรื่อง การกำหนดกิริยาท่าทางในลักษณะนี้ น่าจะเป็นวิธีการสื่อสารที่ต้องการสื่อความหมายถึงฐานะและบทบาทหน้าที่ของข้าทาสบริวารในแต่ละคนให้แตกต่างกัน

(3) สีกายจิตรกรใช้สีขาวหม่น สีน้ำตาลอ่อน และสีน้ำตาลเข้ม เพื่อสื่อความหมายถึงการบำเพ็ญบารมีในอดีตชาติและยังสะท้อนถึงฐานะ บทบาท และหน้าที่ของข้าทาสบริวาร เป็นไปตามวรรณกรรมกำหนด

(4) อาภรณ์และเครื่องประดับ ข้าทาสบริวารจะสวมใส่ผ้าสไบเฉียงคุ้มไหล่ด้านซ้าย ผ้าคุ้มไหล่เป็นผ้าสีพื้นมีลวดลวดที่สวยงาม นุ่งกระโจมกระเบนผ้าพื้นมีลวดลายที่ละเอียดสวยงามไม่สวมใส่เครื่องประดับ

6) ไพร่

ไพร่เป็นชนชั้นที่อยู่ภายใต้การปกครองของเจ้าขุนมูลนาย เป็นชนส่วนใหญ่ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

(1) ไพร่หลวง เป็นผู้ที่ไม่มีผู้อุปถัมภ์ ถือสังกัดอยู่ในการปกครองของพระมหากษัตริย์ ถูกเกณฑ์มาเพื่อใช้แรงงานที่เป็นงานหลวงหรือการบูรณปฏิสังขรณ์ตามพระประสงค์ของกษัตริย์

(2) ไพร่สม เป็นไพร่ที่ถวายตัวรับใช้เจ้านายหรือขุนนาง จะต้องทำงานรับใช้เจ้านายโดยจะได้รับการยกเว้นการเกณฑ์แรงงานจากหลวง

ภาพที่ 5.14 ไพร่ห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

รหัสภาษากายของไพร่ในหลายเหตุการณ์ที่ปรากฏ พบว่ามีลักษณะของรหัสภาษากายในระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันทั้งรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยผู้วิจัยเลือกภาพไพร่ ที่ปรากฏในห้องที่ 11 มาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

จากภาพที่ 5.14 ปรากฏภาพไพร่ ในกัณฑ์ชูชก เป็นการเล่าเรื่องถึงหมู่บ้านพราหมณ์ที่สะท้อนให้รับรู้ถึงการดำเนินวิถีการดำเนินชีวิต จิตรกรใช้รหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์เพื่อการสื่อความหมายฐานะของไพร่ได้แก่

(1) รูปลักษณ์โครงสร้างสัดส่วนและใบหน้าแบบตัวกากหรือสามัญชน แสดงลักษณะสังขาร ไพร่ที่เป็นผู้ชาย จิตรกรจะเขียนแสดงรหัสภาษากายที่ไว้ผมทรงหลักแจว คือ

โกนผมรอบศีรษะ แล้วเหลือผมยาวไว้ด้านบนประมาณใบบัวปิด ส่วนไพร่ฝ่ายผู้หญิงไว้ทรงผมดอกกระทุ่ม คือตัดผมสั้น เสกผมจากด้านหน้าไปทางข้างหลัง ไว้จอนที่หูยาวลงมาแล้วยกทัดไว้ที่หู

(2) กิริยาท่าทางจิตรกรเขียนภาพแสดงอากัปกิริยาท่าทางประเภทสามัญชน แสดงลักษณะกิริยาท่าทางที่สื่อความหมายสะท้อนให้รับรู้ถึงเรื่องราวหรือเหตุการณ์นั้น (ภาพที่ 5.14) ข้าทาสที่ปรากฏจะแสดงกิริยาท่าทางประกอบการเล่าเรื่องที่สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตจริงของชาวบ้านที่ประกอบกิจกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิต ในภาพปรากฏหญิงสาวในลักษณะของการลื่นล้มจากการตักน้ำที่บริเวณท่าน้ำ ภาพนี้จิตรกรน่าจะเขียนภาพสื่อความหมายสะท้อนให้รับรู้วิถีชีวิตของชาวบ้านที่จะต้องพึ่งพาน้ำ และมักจะตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนริมคลอง รวมทั้งยังสะท้อนให้เห็นคติความเชื่อเรื่องของการเคารพต่อผู้ที่อาวุโสกว่า ดังภาพหญิงสาวที่กำลังหาผมขาวให้กับหญิงที่มีวัยสูงกว่า

(3) สีกายจิตรกรใช้สีขาวหม่น สีน้ำตาลอ่อน และสีน้ำตาลเข้ม เพื่อสื่อความหมายตามคติความเชื่อถึงการบำเพ็ญบารมีในอดีตชาติและสะท้อนถึงฐานะบทบาท และหน้าที่ของไพร่ เป็นไปตามวรรณกรรมกำหนด

(4) อาภรณ์และเครื่องประดับไพร่หญิงที่อยู่ในวัยสาวจะใส่ผ้าคาดรัดทรวงอกเป็นผ้าพื้นสีต่างๆ นุ่งโจงกระเบนผ้าสีพื้น ส่วนไพร่หญิงที่สูงวัยหรือผ่านการมีครอบครัวแล้วจะไม่ผ้าคาดรัดทรวงอก นุ่งโจงกระเบน ส่วนไพร่ชายนุ่งห่มจะไม่สวมใส่เสื้อผ้า นุ่งโจงกระเบนผ้าพื้นสีต่างๆ และไพร่ทั้งชายและหญิงจะไม่สวมใส่เครื่องประดับ

จากการวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนตัวละครประเภทสามัญชน ผู้วิจัยนำข้อค้นพบมาสรุปและนำเสนอในรูปของตารางวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของตัวละครประเภทสามัญชน ในมิติของรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยจำแนกตามประเภทเรือนร่างของตัวละครประเภทต่างๆ ได้แก่ ฤาษี พราหมณ์ ขุนนาง ทหาร ข้าทาสบริวาร และไพร่ ดังตารางที่ 5.2

ตารางที่ 5.2 วิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครประเภทสามัญชน
ของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

ลักษณะสังเกต	รหัสภาษากายประเภทสามัญชน					
	ฤาษี	พราหมณ์	ขุนนาง	ทหาร	ข้าทาสบริวาร	ไพร่
รูปลักษณ์	ตัวกาก	ตัวกาก	ตัวกาก	ตัวกาก	ตัวกาก	ตัวกาก
กิริยาท่าทาง	สามัญชน	สามัญชน	สามัญชน	สามัญชน	สามัญชน	สามัญชน
สีกาย	ขาวหม่น	ขาวหม่น	น้ำตาลอ่อน	น้ำตาลเข้ม	น้ำตาลเข้ม	น้ำตาลดำ
อาภรณ์เครื่องประดับ	-หนังเสือ -สวมหมวกทรงฤาษี	นุ่งห่มผ้าสีขาว	-นุ่งโจงกระเบน -เสื้อแขนกระบอก	-นุ่งโจงกระเบน -เสื้อแขนกระบอก	-นุ่งโจงกระเบน -สไบไหล่	-นุ่งโจงกระเบน -ผ้ารัดอก
ส่วนประกอบอื่น	ประคำ	สังข์	อาวุธ	อาวุธ	ไม่ปรากฏ	ไม่ปรากฏ

จากตารางที่ 5.2 รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครประเภทสามัญชน ของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ผู้วิจัยสรุปประเด็นรหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ประเภทสามัญชนที่ปรากฏบนเรือนร่างของฤาษี พราหมณ์ ขุนนาง ทหาร ข้าทาสบริวาร และไพร่ มีรายละเอียด ดังนี้

(1) รูปลักษณ์ รหัสภาษากายประเภทสามัญที่ปรากฏ จะแสดงรูปร่างสัดส่วนโดยไม่คำนึงถึงความจริงตามกายวิภาคของมนุษย์ แสดงออกทางสังขาร ลักษณะทางใบหน้าของกลุ่มสามัญชนจะเขียนในลักษณะตัวกากทั้งสิ้นแต่ใช้วิธีการสื่อสารสัญลักษณ์บางประการที่แตกกันกัน เช่น ฤาษีจะไว้หนวด เครายาว พราหมณ์ ไว้ผมยาวเกล้ามวย และพวกขุนนาง ข้าราชบริวาร ทหาร และไพร่ จะไว้ผมทรงนิยม ผู้ชายไว้ทรงหลักแจว ส่วนผู้หญิงไว้ทรงดอกกระทุ่ม

(2) กิริยาท่าทางที่ปรากฏในกลุ่มภาพพวกสามัญชนจะแสดงออกถึงการดำเนินวิถีชีวิต การกระทำภารกิจตามบทบาทและหน้าที่ โดยกิริยาท่าทางจะทำหน้าที่ประกอบในการเล่าเรื่องถึงเหตุการณ์นั้น บางกิริยาท่าทางของพวกไพร่ จิตรกรจะเขียนสอดแทรกกิริยาท่าทาง

บางประการที่นอกเหนือจากเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่มีอยู่ในวรรณกรรม เช่น การเสพสังวาส การละเล่นของเด็ก เป็นต้น

(3) สีกาย จิตรกรใช้สีขาวหม่น สีน้ำตาลอ่อน สีน้ำตาลเข้ม และสีน้ำตาลแดง เพื่อสื่อความหมายถึงการบำเพ็ญบารมีในอดีตชาติและสะท้อนถึงฐานะบทบาท และหน้าที่ของเจ้าของเรือนร่าง ให้เป็นไปตามวรรณกรรมกำหนด

(4) อาภรณ์เครื่องประดับและส่วนประกอบอื่น ทำหน้าที่ในการสื่อสารความหมายเพื่อแยกแยะตัวละครออกจากกัน ให้ผู้ดูรับรู้ถึงฐานะ บทบาทและหน้าที่ทางสังคมของเจ้าของเรือนร่างนั้น

2.2 รหัสภาษากายที่เล่าเรื่องในเชิงสัญลักษณ์ภาพ

ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีใช้พื้นที่ฝาผนังเพื่อการเล่าเรื่องในแต่ละตอนของทศชาติชาดก โดยใช้ผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้านใต้ขอบหน้าต่างลงมา กำหนดพื้นที่ระหว่างช่องหน้าต่างเป็นกรอบภาพในการเขียนภาพเล่าเรื่องราวในแต่ละตอนเรียงร้อยต่อเนื่องกันไปตามเหตุการณ์ จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีของวัดสุวรรณรามจะมีความแตกต่างจากวัดต่างๆ โดยให้ความสำคัญและขยายเรื่องเล่าของทศชาติชาดก โดยเฉพาะเรื่องพระเวสสันดรชาดก ที่นำเสนอจนครบทั้ง 13 กัณฑ์แม้บางผนังจะเขียนรวมไว้หลายกัณฑ์ในผนังเดียวกัน

ข้อสังเกตการเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 จิตรกรจะหยิบยกเอาเฉพาะบางฉากเหตุการณ์มาจัดองค์ประกอบภาพออกเป็นกลุ่มๆ ในผนังหนึ่งๆ แล้วแบ่งเรื่องเล่าเหตุการณ์นั้นด้วยเส้นลวด เส้นสินเทา เส้นฮ่อ เส้นแผลง หรือการใช้ภาพลำน้ำ ภูเขา ต้นไม้ เป็นต้น เรื่องราวที่แสดงในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะใช้วิธีการเล่าเรื่องออกจากจุดศูนย์กลางของกลุ่มนาฏลักษณ์ และจะสื่อสารเรื่องที่เล่าผ่านเรือนร่างของตัวละคร รหัสภาษากายจะทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องที่มีลักษณะของการสร้างความสัมพันธ์แบบรวมกลุ่มสัญลักษณ์หรือการจำแนกแยกแยะตัวเองออกจากกลุ่มสัญลักษณ์ เรือนร่างจะทำหน้าที่สื่อความหมายให้ผู้ดูรับรู้ถึงระดับฐานะ บทบาทหน้าที่ และคุณค่าของเจ้าของเรือนร่างนั้น ดังภาพที่ 5.15

ภาพที่ 5.15 เรือนร่างที่เล่าเรื่อง ห้องที่ 4 เนมีราชชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 5.15 ภาพเนมีราชชาดก เป็นภาพเขียนฝีมือของครูทองอยู่ (หลวงวิจิตรเจษฎา) โดยวรรณกรรมจะกล่าวถึงพระอินทร์ได้ส่งเทพบุตรมาตุลีมารับพระเจ้าเนมีราชขึ้นไปทอดพระเนตรสวรรค์ แต่พระเจ้าเนมีราชขอไปทอดพระเนตรนรกก่อน แล้วจึงจะเสด็จขึ้นสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เพื่อสนทนาธรรมกับพระอินทร์ พระพรหม และเหล่าทวยเทพยดาครูทองอยู่วางโครงสร้างภาพจิตรกรรมในแบบสมดุล (balance) ซึ่งถือเป็นเรื่องใหม่ที่แตกต่างจากการเขียนภาพจิตรกรรมที่ผ่านมาในอดีต และแบ่งฉากเหตุการณ์ออกเป็น 3 ส่วนของพื้นที่ภาพ ส่วนด้านบนของภาพเป็นภาพเหตุการณ์ที่เหล่าเทวดา นางฟ้า เหาะมาเฝ้าพระเนมีราชโพธิสัตว์ ส่วนตอนกลางของภาพเป็นเหตุการณ์สนทนาธรรมกับพระอินทร์ พระพรหม และเหล่าทวยเทพยดา ส่วนด้านล่างแสดงถึงการเสด็จทอดพระเนตรนรก

ข้อสังเกต ครูทองครูแบ่งฉากเหตุการณ์ทั้ง 3 ส่วนของภาพ โดยการใช้ “ลายฮ่อ” ที่มีลักษณะเป็นแถบโค้งเป็นริ้ว เป็นวิธีการเขียนภาพแบบหนึ่งโดยหยิบยืมมาจากการเขียนภาพแบบจีน ลายฮ่อทำหน้าที่เทียบเคียงได้กับเส้น “สินเทา” หรือ “เส้นแผลง” ที่มีลักษณะเป็นแถบฟันปลา ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในสมัยอยุธยาตอนปลายนิยมนำมาใช้แสดงการแบ่งฉากเหตุการณ์ในเรื่องเดียวให้แยกออกจากกันเป็นสัดส่วน แต่ไม่ตัดขาดออกจากกันทำให้ภาพยังคงความเป็นเอกภาพเสมือนเป็นภาพเดียวกัน (unity)

ข้อสังเกตประการต่อมา การแบ่งฉากเหตุการณ์ในส่วนของภาพตอนกลางของภาพจะใช้ผนังกำแพงของพระมหาปราสาทที่พระเนมีราชประทับนั่งแสดงธรรม เป็นเส้นแบ่งฉากเหตุการณ์ออกจากกัน ดังจะเห็นได้จากการจัดองค์ประกอบของภาพส่วนด้านในกำแพง ครูทองอยู่จัดวางองค์ประกอบของภาพโดยกำหนดให้พระเนมีราชเป็นศูนย์กลางของภาพในการทำหน้าที่เล่าเรื่องพร้อมทั้งวางภาพพระพรหมและพระแม่สรัสวตีไว้ด้านขวา และวางภาพพระอินทร์และพระนางอินทราณีไว้ด้านซ้าย ส่วนด้านล่างเป็นเหล่าเทพเทวดานั่งฟังการแสดงธรรมเป็นส่วนประกอบรองในการเล่าเรื่อง ซึ่งอุดมคติหรือจารีตของการเขียนภาพจิตรกรรมไทย จะให้ความสำคัญส่วนที่เป็นศูนย์ของภาพ จะเห็นได้จากส่วนประกอบต่างๆ ของภาพที่อยู่ภายในกำแพง จิตรกรจะเขียนภาพในแบบจารีตนิยม โดยการสื่อความหมายเรื่องราวผ่านรหัสภาษากายแบบนาฏลักษณ์ ส่วนองค์ประกอบที่ห่างออกไปจากศูนย์กลางมากเท่าไรจะเขียนในลักษณะของการผ่อนคลายจากจารีตนิยมลง ดังจะเห็นได้จากภาพเทวดาและนางฟ้าที่ยอกล้อกันภายนอกกำแพง กำแพงจึงเป็นเสมือนเส้นแบ่งฉากเหตุการณ์ที่สื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งจิตรกรต่อมานิยมใช้กำแพง โขดเขา ต้นไม้ ฯลฯ เป็นเส้นแบ่งฉากเหตุการณ์ในการเล่าเรื่อง

รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของตัวละคร เป็นรหัสภาษาในเชิงสัญลักษณ์ที่นำมาใช้ประกอบการถ่ายทอดเรื่องราวของตัวบท (context) เพื่อสร้างการรับรู้ ความเข้าใจของผู้ดู รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครจะสร้างพลังการเล่าเรื่องที่ดีได้นั้น นอกจากรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของตัวละครเองแล้วยังจะต้องสร้างการเชื่อมโยงสัมพันธ์กับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของตัวละครอื่นๆ ภายในกลุ่มภาพรวมทั้งการบรรจุคุณค่าทางเรือนร่างในบางประการให้แตกต่างกัน เพื่อสร้างพลังจำแนกและสื่อความหมายเชิงคุณค่า ฐานะ บทบาท และหน้าที่ของตัวละครออกจากกันให้รับรู้ได้ทั้งโดยตรงและโดยแฝง

2.3 รหัสภาษากายในเชิงคุณค่า

รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร หากพินิจพิเคราะห์ในระดับที่ลึกลงไปในเรื่องของการทำหน้าที่สื่อสารการรับรู้เชิงคุณค่า เอกลักษณ์เฉพาะของเจ้าของเรือนร่างนั้น ซึ่งรหัสภาษากายที่ถูกบรรจุลงบนเรือนร่างของตัวละครเหล่านั้น จะทำหน้าที่สื่อสารกับผู้ดูภาพ

จิตรกรรมฝาผนังได้ว่าเรือนร่างตัวละครนั้นได้รับการประเมินคุณค่ามาแล้ว และรหัสภาษากายยังเป็นพลังจำแนกเรือนร่างของตัวละครออกจากเรือนร่างของตัวละครประเภทอื่นๆประเด็นนี้ เสมอชัย พูลสุวรรณ (2541, น. 105-124) อธิบายว่า รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างในมิติทาง “คุณค่า” ว่ามีความสำคัญในฐานะที่เป็น “สื่อ” สำหรับการเล่าเรื่องให้ตรงกับตัวบท (context) รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างจึงไม่เป็นอิสระต่อกันต่างมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงต่อกัน

การวิเคราะห์รหัสภาษากายในเชิงคุณค่า ผู้วิจัยพรรณนาวิเคราะห์คุณค่ารูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น ที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร โดยพิจารณาร่วมกับตัวบท (context) ในประเด็นสาระสำคัญ 2 ประการ คือ รหัสภาษากายคู่สัมพันธ์แบบขัดแย้ง และ รหัสภาษากายในเชิงพลังจำแนกฐานะ และบทบาท โดยมีรายละเอียด ดังนี้

2.3.1 รหัสภาษากายคู่สัมพันธ์แบบขัดแย้ง

รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร จิตรกรจะเขียนภาพเรือนร่างของตัวละครโดยบรรจุคุณสมบัติทางกายภาพที่สัมผัสรับรู้ได้ถึงคุณค่าของตัวละครที่สะท้อนให้รับรู้ว่าโลกทัศน์เป็นตัวกำหนดลักษณะทางชีวทัศน์ ถ่ายทอดผ่าน รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น โดยจิตรกรจะสร้างคู่สัมพันธ์แบบขัดแย้งขึ้นด้วยการอ้างอิงกับบริบทของเรื่องราวที่จะเล่า คุณสมบัติทางกายภาพที่บรรจุไว้ในเรือนร่างของแต่ละตัวละครจะสร้างความขัดแย้งเชิงคุณค่า ความขัดแย้งนี้จะทำให้เห็นความแตกต่างกันของตัวละครในกลุ่มนาฏลักษณ์ที่นำมาใช้ในการประกอบการเล่าเรื่อง

ภาพที่ 5.16 พระนาทรพรหมห้องที่ 7 พรหมนารทชาดก วัดสุวรรณารามกรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 5.16 กล่าวถึงเหตุการณ์ เมื่อครั้นที่พุทธเจ้าเสวยชาติเป็นท้าวมหาพรหมสถิตอยู่ในพรหมโลก นามว่า พระนาทรพรหม พระองค์ทรงสดับคำตั้งจิตอธิฐานของพระนางรุจาที่ขอให้เทพยดาช่วยลดละมิจฉาทิฐิ และขอให้พระเจ้าอังคติราชบิดากลับสู่สัมมาทิฐิดังเดิม ทำให้พระนารทพรหมจำแลงเป็นฤาษีหาบบริขารไปแสดงธรรมถวายพระเจ้าอังคติให้ละมิจฉาทิฐิจากการหลงเชื่อคำสอนของนักบวชชีเปลือยที่ว่าโลกนี้ไม่มีเรื่องบาปบุญคุณโทษทำให้พระองค์ละเลิกการบริจาคทานดังที่เคยปฏิบัติเป็นกิจวัตรตลอดมาให้กลับไปอยู่ในทศพิศราชธรรมดังเดิม

จากภาพที่ปรากฏแม้พระนาทรพรหมตามบริบทของวรรณกรรมที่เล่าว่าจำแลงร่างเป็นฤาษีหาบบริขารไปแสดงธรรมแก่พระเจ้าอังคติ แต่จะเห็นได้ว่าจิตรกรบรรจุคุณสมบัติของรหัสภาษากายเชิงคุณค่าบนเรือร่างของพระพรหมโดยแสดงลักษณะรูปลักษณ์ของใบหน้าเพียงหน้าเดียวแบบอุดมคติ กิริยาท่าทางที่แสดงออกในแบบนาฏลักษณ์ สีกายขาว อาภรณ์สวมใส่แบบสมมติเทพส่วนเครื่องประดับโดยเฉพาะชฎาที่สวมใส่จะมียอดปลายชฎา 3 ยอด เป็นไปได้ว่าจิตรกรอาจจะต้องการสื่อความหมายรหัสภาษากายด้านรูปลักษณ์ของพระพรหมที่ต้องมีพระพักต์ 4 พระพักต์ ส่วนพระกรบรรจุรหัสภาษากายตามอุดมคติของพระพรหมที่มี 4 พระกร และเรือนร่างของพระนาทรพรหมปรากฏอยู่ในเส้นกรอบสินเทา เพื่อให้เส้นกรอบสินเทาทำหน้าที่เป็นรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่แสดงความถึงมิติหนึ่งในเชิงพื้นที่ จากคุณสมบัติของรหัสภาษากายที่จิตรกรได้บรรจุไว้มิได้แสดงถึงรูปลักษณะเรือนร่างของฤาษีตามบริบทของเรื่องราวที่เล่า แต่กลับแสดงเรือนร่างของพระนาทรพรหมในรูปลักษณะของพระพรหมผู้มีสัมมาทิฐิบำเพ็ญบุญทานบารมี

ข้อสังเกตอาจเป็นไปได้ว่าจิตรกรเลือกที่จะแสดงคุณค่าเรือนร่างดังกล่าว เพื่อให้ผู้ชมภาพรับรู้ถึงคุณค่าของรหัสภาษากายที่แท้จริงของพระนาทรพรหม การสื่อความหมายเช่นนี้อาจเป็นวิธีหนึ่งของจิตรกรที่ทำให้คุณค่าของเรือนร่างสูงขึ้น แม้ว่าวิธีการนี้จะไปจำกัดความสามารถของรหัสภาษากายในการบอกเล่าเรื่องราวหรือเหตุการณ์นั้นลดลง

2.3.2 รหัสภาษากายในเชิงพลังการจำแนกฐานะ และบทบาท

ผู้วิจัยนำรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของพราหมณ์ชราชูชก จากข้อค้นพบมานำเสนอเป็นข้อสังเกตในเรื่องของพลังการจำแนกฐานะ และบทบาทโดยพบประเด็นสาระสำคัญของรหัสภาษากายเชิงพลังการจำแนกฐานะ และบทบาท ของพราหมณ์ชูชก โดยมีรายละเอียด ดังนี้

ชูชกเป็นอดีตชาติของพระเทวทัต ที่ผูกพยาบาทจองเวรกันมาตั้งแต่ครั้นพระพุทธเจ้าเสวยชาติเป็นพระโพธิสัตว์พ่อค้าวานิช ดังความใน อรรถกถาพระไตรปิฎก เล่มที่ 27 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 19 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 1 อรรถกถาธรรมเทวปุตตชาดก (http://www.84000.org/tipitaka/atita100/jataka500.php?s=457, สืบค้น, 8 ธันวาคม 2559) กล่าวไว้ว่า

มีพ่อค้าเร่สองคนชาวแคว้นเสริวรัฐ มีชื่อเดียวกันว่าเสรีวะคนหนึ่งคือพระโพธิสัตว์ (พระพุทธเจ้า) และอีกคนหนึ่งคือพระเทวทัตทั้งสองได้ทำการค้าขายเร่ รับซื้อและขายของไปตามหัวเมืองต่างๆ จนวันหนึ่งทั้งสองได้ไปค้าขายเครื่องประดับในเมืองอริฏฐปุระโดยตกลงแบ่งให้เข้าไปขายคนละเส้นทางกัน พ่อค้าวนิช (พระเทวทัต) เร่ขายของตามถนนในเมืองจนไปถึงบ้านอดีตเศรษฐีผู้ดีเก่าตกยากหลังหนึ่งที่เหลืออยู่แต่เพียงยายกับหลานสาวและมีฐานะที่ยากจนเมื่อหลานสาวได้ยินเสียงพ่อค้าวานิช (พระเทวทัต) ร้องตะโกนรับซื้อและขายเครื่องประดับ จึงได้วิ่งออกมาดูด้วยความอยากได้เครื่องประดับหลานสาวขอร้องให้ยายซื้อให้ยายจึงเรียกพ่อค้าเข้ามาสอบถามและนำถาดเก่าคล้ำมอมซึ่งเป็นสมบัติของตระกูลใบหนึ่งมาให้พ่อค้าตรวจดูเพื่อแลกซื้อเครื่องประดับให้หลาน

พ่อค้าวานิช (พระเทวทัต) ตรวจถาดใบนั้นและรู้ว่าเป็นถาดทองคำอันมีค่าราคาถึงแสนกหาปณะ ด้วยความที่เป็นคนละโมบอยากได้ถาดทองคำ จึงคิดวิธีโกงจึงกล่าวว่าถาดเก่าใบนั้นไม่มีราคาจะแลกซื้ออะไรได้พร้อมกับโยนถาดนั้นทิ้งแล้วลุกจากเดินหนีไปโดยใช้เล่ห์เพทุบายจะกลับเข้ามาใหม่เพื่อขอแลกของประดับเล็กๆ น้อยๆกับถาดทองของสองยายหลานคล้อยหลังไปได้สักพัก พ่อค้าวานิช (พระโพธิสัตว์)ผ่านมาเห็นพ่อค้าคนแรกออกจากตรอกทางนั้นไปแล้ว จึงแวะเข้ามาขายเครื่องประดับ ซึ่งคราวนี้สองคนหลานสาวกับยายก็กระทำอาการอย่างที่ร้องบอกแก่พ่อค้าคนแรกร้องบอกให้ตรวจดูถาดเก่าๆ คล้ำมอม ใบเดิมนั้นเผื่อว่าพ่อค้ารายนี้จะรับแลกเปลี่ยนไว้ด้วยเครื่องประดับอะไรสักอย่างเมื่อพ่อค้าวานิช (พระโพธิสัตว์) ตรวจถาดเก่าใบนั้นดูก็รู้ว่าเป็นถาดทองคำ มีราคาตั้งแสนกหาปณะพ่อค้าวานิช (พระโพธิสัตว์)จึงบอกยายเจ้าของถาดว่า “ถาดนี้เป็นถาดทองมีราคามหาศาลของที่ฉันนำมาเร่ขายทั้งหมดนี่ก็สู้ราคาถาดของยายไม่ได้หรอกจ๊ะ”

ยายเจ้าของถาดเห็นความซื่อสัตย์ของพ่อค้าจึงบอกว่า “ถาดนี้เมื่อกี้พ่อค้าอีกคนโยนลงพื้นดูถูกว่าของไม่มีราคาแต่คราวนี้พ่อมาบอกว่ามีราคาตั้งแสน พ่อนี่ช่างตาถึงมีบุญเหลือเกิน เอาอย่างนี้ฉันให้ถาดนี้แก่ท่าน เอาไปเถิด ส่วนท่านจะให้ของขายอะไรแก่ฉันกะหลานก็ได้ตามใจเถิด” พ่อค้าวานิช (พระโพธิสัตว์) ได้ฟังดังนั้นจึงบอกว่า “เอาอย่างนี้นะยายฉันยกของที่ฉันเอามาขายและเงินที่ติดตัวมาให้ยายหมดเลยฉันขอแค่ตาชั่งเอาไว้ทำมาหากินและเงินสัก 8 กหาปณะเป็นค่าเดินทางก็พอจ๊ะ”

เมื่อพ่อค้าได้ถาดทองแล้ว จึงเดินทางไปที่เรือเพื่อเดินทางกลับ หลังจากพ่อค้าวานิช (พระเทวทัต) จึงเดินทางย้อนมาหายายเจ้าของถาดใบนั้น เพื่อจะขอซื้อถาดใบนั้นในราคาถูกแต่เมื่อยายเห็นพ่อค้าเข้าจึงบอกไปว่า “เมื่อสักครู่นี้ ฉันได้ยกถาดให้แก่พ่อค้าวานิช (พระโพธิสัตว์) ไปแล้วและได้ทรัพย์มาตั้งพันกหาปณะ”

เมื่อพ่อค้าวานิช (พระเทวทัต) ได้ฟังดังนั้นถึงกับตกใจและโกรธแค้นถึงสิ้นสติสลบไปพอฟื้นขึ้นก็เกิดความเสียดายอย่างเป็นกำลังถึงกับโปรยเงินและข้าวของที่นำมาเร่ขายทิ้งไว้

หน้าบ้านยายแก่แล้วก็ถือคันชั่งวิ่งตามรอยเท้าพ่อค้าวานิช (พระโพธิสัตว์) หวังจะแย่งถาดทองคืน เมื่อไปถึงฝั่งแม่น้ำนั้น เห็นพระโพธิสัตว์กำลังขึ้นเรือไป จึงร้องตะโกนว่า “ให้นายเรือเอาเรือกลับเข้าฝั่ง” แต่พ่อค้าวานิช (พระโพธิสัตว์)ห้ามนายเรือว่า“อย่ากลับ” และแล่นเรือลับไป

เมื่อพ่อค้าพาล เห็นพระโพธิสัตว์นั่งเรือหายวับไปจึงเกิดความโศกเศร้าเสียดายและเสียใจอย่างที่สุด ถึงกับอาเจียนออกเป็นโลหิตก่อนสิ้นชีวิตลง ณ ที่นั้น พ่อค้าวานิช (พระเทวทัต) จึงผูกพยาบาทด้วยการกอบเม็ดทรายขึ้นมา 1 กำมือหว่านลงกับพื้นดินประกาศว่า“เราจะจองล้างจองผลาญท่านต่อไปเท่าเม็ดทรายในกำมือ” ทราย 1 เม็ด เท่ากับ 1 ชาติจึงตามพยาบาทจองเวรกันมานับภพชาติไม่ถ้วน”

ความพยาบาทของพระเทวทัตได้จองล้างผลาญเรื่อยมาจนกระทั่งเสวยพระชาติสุดท้ายเป็นพระเวสสันดร พระเทวทัตได้มาเกิดเป็นพราหมณ์นามว่า “ชูชก” ชูชกเกิดในตระกูลพราหมณ์ที่ถือตนว่ามีกำเนิดสูงกว่าผู้อื่นแต่ชูชกยากจน เลี้ยงชีพด้วยการขอทาน อาศัยอยู่ในหมู่บ้านทุนนวิฐติดกับเมืองกลิงคราษฎร์ ชูชกมีลักษณะตามสิทธิการิยะฯ บุรุษโทษคือลักษณะชั่วที่ปรากฏบนเรือนร่างตามบัญญัติไว้ในคัมภีร์ไตรเพทของพราหมณ์ ไว้ 18 ประการดังนี้

1) พลังกปาทะ คือ เท้าทั้งสองข้างใหญ่และคต

2) อัทธนขะ คือ เล็บทั้งหมดกุด

3) โอพัทธปิณฑิกะ คือ ปลีน่องทู่ ยาน

4) ทีโฆตตโรฏฐะ คือ ริมฝีปากยาวปิดริมฝีปากล่าง

5) จปละ คือ น้ำลายไหลออกยืดทั้งสองแกล้ม

6) กฬาระ คือ เขี้ยวงอกออกพ้นปากเหมือนเขี้ยวหมู

7) ภัคคนาสกะ คือ จมูกหักฟุบดูน่าชัง

8) กุมโภทระ คือ ท้องป่องเป็นกระเปาะดั่งหม้อใหญ่

9) ภัคคปิฏฐิ คือ สันหลังหักไหล่หักค่อนคดโก่ง

10) วิสมจักษุ คือ ตาถลนลึกทรลักษณ์ ข้างหนึ่งเล็กข้างหนึ่งใหญ่ไม่เสมอกัน

11) โลหมัสสุ คือ หนวดเคราสีพรรณดั่งลวดทองแดง

12) หริตเกสะ คือ ผมโหรงเหลืองดั่งสีลาน

13) วลีนะ คือ ตามตัวสะครานคร่ำด้วยแถวเอ็นนูนเกะกะ

14) ติลกาหกะ คือ มีต่อมแมลงวันและตกกระดั่งโรยงา

15) ปิงคละ คือ ลูกตาเหลือก เหล่ เหลือง ดั่งตาแมว

16) วินตะ คือ ร่างกายคดค้อมในที่ทั้งสาม คือ คอ หลัง สะเอว

17) วิกฏะ คือ เท้าทั้งสองเหหันห่างเกกะ

18) พรหาขระ คือ ขนตามตัวยาว หยาบดั่งแปลงหมู

และลักษณะนิสัยของพราหมณ์ชูชก

1) มีความตระหนี่ขี้เหนียว

2) มีความโลภ

3) รักและหลงเมีย

4) เจ้าเล่ห์

5) มีความละเอียดรอบครอบ

6) ยึดหมั่นในพิธีกรรมทางไสยศาสตร์

ชูชกเป็นผู้ที่ติดอยู่ในกามารมณ์ ดังตำราหิโตปเทศ กล่าวว่า ความรู้เป็นพิษเพราะเหตุไม่ใช้ ปราสาทเป็นพิษเพราะคนเข็ญใจ อาหารเป็นพิษเพราะไฟธาตุไม่ย่อย เมียสาวเป็นพิษเพราะผัวแก่ ซึ่งแสดงให้เห็นกับชูชกในทุกประการ ได้แก่ ปราสาทเป็นพิษเพราะชูชกอยู่บนปราสาทที่พระเจ้าสญชัยมอบให้ไม่ถึงเจ็ดวัน อาหารเป็นพิษ ชูชกกินอาหารที่นำมามอบให้จนเกินการรับได้ของร่างกาย ทำให้อาหารไม่ย่อยจึงตาย เมียสาวเป็นพิษ ชูชกยอมยากลำบากจากการใช้ของนางอมิตดา

ภาพที่5.17 พราหมณ์ชูชก ห้องที่ 12 กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ผู้วิจัยนำรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของพราหมณ์ชูชก ในห้องที่ 12 มาประกอบการวิเคราะห์รหัสภาษากายในเชิงพลังจำแนกฐานะ และบทบาท โดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

จากภาพที่ 5.17 ภาพพราหมณ์ชูชกแวะถามทางไปเขาวงกตกับพระอัจจุตฤาษี เพื่อทูลขอพระกัณหาและพระชาลี จากพระเวสสันดรจิตรกรแสดงคุณค่าแห่งเรือนร่างของชูชกพราหมณ์ชราแบบรูปชั่ว ตามคัมภีร์คัมภีร์ไตรเพทของพราหมณ์ ในลักษณะตามสิทธิการิยะฯ บุรุษโทษ 18 ประการ ดังภาพที่ปรากฏรูปลักษณ์แสดงลักษณะของสังขาร ศีรษะล้าน ตาถลน จมูกหักดูน่าชัง หนวดเคราเส้นใหญ่และแข็ง มือเท้าบิดงอ หลังงอุ้ม ผิวกายสีน้ำตาลแดง นุ่งผ้าโจงกระเบนสีขาว และสะพายยามสีขาว แต่มีข้อสังเกตประการหนึ่งจิตรกรบรรจุคุณค่าของเครื่องประดับ โดยให้พราหมณ์ชูชกใส่ตุ้มหูทอง ทั้งนี้อาจเป็นไปได้ว่าเป็นวิธีการสื่อความหมายของจิตรกรที่นำมาบรรจุไว้ในรหัสภาษากายเพื่อให้รับรู้ว่าพราหมณ์ชูชกมีฐานะร่ำรวยจากการขอทาน และกิริยาท่าทางที่สื่อความหมายถึงความเจ้าเล่ห์เพทุบาย

ภาพที่ 5.18 พราหมณ์ชูชกเรือนร่างประเภทสามัญชนห้องที่ 14 กัณฑ์มหาราช วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ผู้วิจัยนำรหัสภาษากายประเภทสามัญชนที่ปรากฏบนเรือนร่างของพราหมณ์ชูชกในห้องที่ 14 มาประกอบการวิเคราะห์รหัสภาษากายในเชิงพลังจำแนกฐานะ และบทบาท โดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

จากภาพที่ 5.18 ภาพพราหมณ์ชูชกเมื่อครั้งนำพระชาลี และพระกัณหา เข้าเฝ้าพระเจ้ากรุงสญชัย และได้รับพระทานทรัพย์สมบัติและข้าทาสบริวารปรนนิบัติแก่พราหมณ์ชูชกเป็นอย่างดี จากภาพปรากฏรูปลักษณ์แสดงวัยสังขาร และนำเสนอรหัสภาษากายด้านรูปลักษณ์แบบบุรุษโทษ 18 ประการ แต่อาภรณ์ของพราหมณ์ชูชกนุ่งห่มที่เปลี่ยนจากผ้าพื้นสีขาวเป็นผ้าสีพื้นที่มีลวดลายที่สวยงาม กิริยาท่าทางแสดงการเสพสุขอยู่กับกามารมณ์ ดังจะเห็นจากการนั่งบนแท่นประทับที่มีลวดลายในท่านั่งเอกเขนก ยกเท้าไขว้ห้าง มือด้านซ้ายกอดรัดและจับประทุมนางข้าทาสบริวาส

ข้อสังเกตจิตรกรได้บรรจุคุณสมบัติบางประการของรหัสภาษากายที่สื่อความหมายถึงพราหมณ์ชราชูชกขึ้นใหม่ เช่น อาภรณ์ที่สวมใส่ที่แตกต่างไปจากการสวมใส่ของพราหมณ์ ทั้งนี้เป็นไปได้ว่าการที่จิตรกรบรรจุคุณค่าบางประการบนเรือร่างที่แตกต่างไป เป็นวิธีการสื่อความหมายถึงฐานะ และบทบาทของตัวละครให้สอดคล้องกับเรื่องราวหรือเหตุการณ์ในวรรณกรรมที่กล่าวถึงการได้รับพระราชทานทรัพย์สมบัติและข้าทาสบริวารเป็นรางวัล

ภาพที่ 5.19 พราหมณ์ชูชก เรือนร่างแบบขุนนางชั้นสูงห้องที่ 14 กัณฑ์มหาราช วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ผู้วิจัยนำรหัสภาษากายแบบขุนนางชั้นสูง ที่ปรากฏบนเรือนร่างของพราหมณ์ชูชก ในห้องที่ 14 มาประกอบการวิเคราะห์รหัสภาษากายในเชิงพลังจำแนกฐานะ และบทบาท โดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

จากภาพที่ 5.19 พราหมณ์ชูชกกำลังเสวยสุขอยู่ปราสาทที่พระเจ้าสญชัย พระราชทานให้เป็นรางวัลจากการไถ่ตัวพระกัณหาและพระชาลี ปรากฏภาพพราหมณ์ชูชกที่จิตรกรบรรจุรหัสภาษากายแบบขุนนางชั้นสูงแต่รูปลักษณ์ยังคงแสดงลักษณะของบุรุษโทษ 18 ประการ ที่สื่อความหมายถึงผู้มีมิจฉาทิฐิ และสวมใส่อาภรณ์เครื่องประดับแบบขุนนางชั้นสูง ทั้งนี้อาภรณ์และเครื่องประดับที่จิตรกรนำมาบรรจุใส่บนเรือนร่างของพราหมณ์ชูชก อาจเป็นไปได้ว่าภาษาจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่ยึดหลักจารีตของการใช้รหัสภาษากายเพื่อบรรจุความหมายสื่อสารให้รับรู้ถึงฐานะของชนชั้นสูง จึงบรรจุรหัสภาษากายในการสื่อความหมายถึงฐานะของพราหมณ์ชูชกที่แปรเปลี่ยนไป หลังจากการได้พระราชทานรางวัล ให้เป็นไปตามวรรณกรรม แต่กิริยาท่าทางที่ปรากฏไม่แสดงในแบบนาฏลักษณ์เช่นเดียวกับตัวละครประเภทสมมติเทพ แต่นำเสนอกิริยาท่าทางในประเภทสามัญชน จะเห็นได้จากท่านั่งไขว่ห้างสูบฝิ่น โดยมีผู้จุดไฟเป็นผู้ชายชาวจีน และแวดล้อมไปด้วยข้าทาสบริวารที่คอยปรนนิบัติ กิริยาท่าทางที่จิตรกรบรรจุคุณค่าลงบนรหัสภาษากายทั้งนี้อาจเป็นไปเพื่อการสร้างพลังจำแนกให้รับรู้ว่าฐานะ และบทบาทของเจ้าของเรือนร่างว่าไม่ได้เป็นผู้มีวรรณะของกษัตริย์หรือผู้มีบุญญาบารมี แต่เป็นผู้ที่มีมิจฉาทิฐิที่หมกมุ่นในกามารมณ์

จากภาพที่ 5.17–5.19 จะพบว่ารูปลักษณ์ภายนอกของพราหมณ์ชูชกที่ปรากฏจะแสดงในลักษณะของบุรุษโทษ 18 ประการ อันเป็นคุณสมบัติที่ถูกบรรจุไว้จนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของพราหมณ์ชราชูชกที่สื่อความหมายถึงผู้ที่มีมิจฉาทิฐิ เป็นไปในทุกกรณีไม่ไว้ว่าพราหมณ์ชราชูชกจะปรากฏในเหตุการณ์ของการเล่าเรื่องตอนใด แต่คุณสมบัติบางประการของรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างจะถูกบรรจุขึ้นใหม่ เพื่อสะท้อนให้รับรู้ถึงเหตุการณ์ที่เล่า ดังภาพที่ 5.18–5.19 จะเห็นได้ว่าอาภรณ์ เครื่องประดับ ที่สวมใส่ในแบบเดียวกับรหัสภาษากายของตัวละครประเภทสมมติเทพ ซึ่งมีขัดแย้งหรือแตกต่างไปจากรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างอันเป็นเอกลักษณ์ของพราหมณ์ ทั้งนี้อาจเป็นไปได้ว่ารหัสภาษากายแบบขุนนางชั้นสูงซึ่งโดยจารีตของการเขียนภาพจิตรกรรไทยแบบประเพณีจะถูกบรรจุไว้เฉพาะเรือนร่างของชนชั้นสูง หรือผู้มีบุญญาบารมี การที่จิตรกรนำรหัสภาษากายบางประการแบบขุนนางชั้นสูงมาบรรจุลงบนเรือนร่างของพราหมณ์ชูชกเพื่อทำหน้าที่เป็นพลังจำแนกและการสื่อสารความหมายให้รับรู้ถึงฐานะ บทบาทของเจ้าของเรือนร่างนั้นที่แปรเปลี่ยนไปตามบริบทของเรื่องราวที่วรรณกรรมเป็นตัวกำหนด

3. รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มิได้สร้างสรรค์ขึ้นแค่เพียงการประดับตกแต่งพระอุโบสถเท่านั้น ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณียังทำหน้าที่ในการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่สอดสัมพันธ์กับหน้าที่ความเป็นศูนย์กลางของพระอุโบสถในการประกอบกิจทางศาสนา ดังจะเห็นได้จากการวางโครงสร้างภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะใช้ตำแหน่งพื้นที่ผนังภายในพระอุโบสถเพื่อสื่อสารแนวคิดทางอุดมคติศาสนาเกี่ยวกับมงคลจักรวาล

ภานุพงษ์เลาหสม และชัยยศ อิษฎ์วรพันธ์ (2549,น. 80-83) อธิบายว่า มนุษย์ทุกอารยธรรมต้องการอธิบายพื้นที่ของตนเองให้สัมพันธ์กับความเคลื่อนไหวเป็นไปของชีวิต สำหรับพุทธศาสนาเถรวาทในประเทศไทย อธิบายเรื่องนี้ไว้หนังสือไตรภูมิเกี่ยวกับสถานะของชีวิต 3 แบบ คือ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ ในลักษณะพื้นที่ที่รองรับความเคลื่อนไหวของชีวิต แนวคิดนี้ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาฮินดูที่อธิบายการวางตำแหน่งเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลางและลำดับเขาวงแหวนล้อมเจ็ดชั้นจากภายในสู่ภายนอก แต่แนวคิดในทางพุทธศาสนาจะเน้นความสำคัญของจักรวาลที่เรียกว่า “มงคลจักรวาล” อันเป็นหนึ่งในจักรวาลจำนวนมากที่จะมีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้

ศิลป์ พีระศรี (2546,น. 116) อธิบายประเด็นนี้ว่า การวางโครงสร้างตำแหน่งของภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ มีความหมายบางประการซ่อนเร้นอยู่ ดังจะเห็นได้จากการวางตำแหน่งภาพไตรภูมิ (จักวาล) ไว้เบื้องหลัง และภาพมารผจญไว้เบื้องหน้าพระประธาน ตำแหน่งและทิศทางที่มีความสัมพันธ์กัน การวางองค์ประกอบจะสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ร่วมกัน สัญลักษณ์ทั้งสามส่วนนี้มีความเชื่อมโยงกันด้วยแนวคิดเรื่องมหาปุริสลักษณะที่ประกอบขึ้นเป็นพระพุทธรูป แนวคิดพระมหาบุรุษอันหมายถึง สิทธิธรรม ที่สามารถครอบครองมหาทวีปทั้งสี่จนถึงดาวดึงส์พิภพบนยอดเขาพระสุเมรุ ส่วนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญสื่อความหมายถึงทางเลือกที่พระมหาบุรุษจะทรงต่อสู้เอาชนะอาสวะกิเลส ซึ่งเปรียบเสมือนพวกมาร เมื่อพระองค์ตรัสรู้ พระองค์เลือกแนวทางหลังอันเป็นแนวทางที่ประเสริฐกว่าส่วนภาพจิตรกรรมฝาผนังพยายามสร้างจักรวาลขึ้นบนผนังพระอุโบสถ ดังปรากฏมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายที่มีการจำลองจักรวาลลงมาในพื้นที่ภายในพระอุโบสถในลักษณะรูปตัดขวางขององค์ประกอบจักรวาล

ธงชัย ทิพย์ตระกูล (2554,น. 97-106) ขยายความเพิ่มว่า จักวาลแบบไตรภูมิจะเน้นย้ำความสำคัญให้มนุษย์ตระหนักรู้ถึงไตรลักษณ์ ได้แก่ อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา อันเป็นความหมายที่สอดคล้องกับความเป็นไตรลักษณ์ของจักรวาล ที่เน้นย้ำไว้ในพระไตรปิฎกตามทัศนะของพุทธ

ศาสนาที่ว่าการหยั่งรู้ทุกข์ในไตรลักษณ์ของจักรวาลและสรรพสิ่งต่างๆ ของเจ้าชายสิทธัตถะจึงเป็นสาเหตุหลักให้เสด็จออกผนวช

จากแนวคิดนี้ทำให้จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีที่เขียนภายในพระอุโบสถตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 3) แทบทุกแห่ง จะจัดวางโครงสร้างพื้นที่ตำแหน่งของภาพจิตรกรรมฝาผนังตามคติความเชื่อจักรวาลแบบไตรภูมิเกี่ยวกับการหยั่งรู้ความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์ ย่อมจะปรากฏอยู่อย่างสัมพันธ์กับบทบาทและหน้าที่ของพระอุโบสถ ในการเป็นศูนย์กลางในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา

ข้อสังเกตประการหนึ่งภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม จะเขียนตามแนวคติจักรวาลแบบไตรภูมิ ดังที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องออกมหาภิเนษกรมณ์ บริเวณด้านหน้าพระอุโบสถใต้ภาพมารผจญ เป็นภาพที่เล่าถึงเหตุการณ์เจ้าชายสิทธัตถะทอดพระเนตรเทวภูตทั้งสี่ ทำให้พระองค์ทรงหยั่งรู้เรื่องไตรลักษณ์ และตัดสินใจเสด็จออกผนวช

ประเด็นการวิเคราะห์รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทย ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ร่วมกับโครงสร้างการวางตำแหน่งและทิศทางของภาพจิตรกรรมที่ปรากฏบนฝาผนังภายในพระอุโบสถ โดยพิจารณาตามอุดมคติความเชื่อทางพุทธศาสนาทั้งในระดับความหมายโดยตรงและระดับความหมายโดยแฝงใน 2 ประการ ได้แก่ รหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงตำแหน่งและทิศทาง และรหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงการเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์และวิธีการสื่อความหมายโดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

3.1 รหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงตำแหน่งและทิศทาง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังใช้รหัสภาษาสัญลักษณ์ในการสื่อความหมายเชิงตำแหน่งและทิศทางร่วมกับโครงสร้างภายในพระอุโบสถ โดยการกำหนดตำแหน่งทิศทางของภาพ วิธีการเขียนภาพและเรื่องราว ประเด็นที่กล่าวนี้ล้วนเป็นเรื่องของการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ด้วยรหัสเชิงพื้นที่ทั้งสิ้น โดยจะนำเสนอผลการวิเคราะห์ใน 2 ประการ ได้แก่รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์จักรวาลแบบไตรภูมิ และรหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงตำแหน่งศูนย์กลางของภาพ โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1.1 รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์จักรวาลแบบไตรภูมิ

ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม เขียนขึ้นตามจารีตประเพณีนิยมในการวางโครงสร้างภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถที่สืบทอดต่อกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายตามแนวคิด คติความเชื่อจักรวาลแบบไตรภูมิ ดังปรากฏการวางโครงสร้างภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม โดยกำหนดตำแหน่งพื้นที่ในการวางภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยผนังหุ้มกลองด้านเบื้องหน้าพระประธาน (หลวงพ่อ

ศาสดา) เหนือช่องประตูจะวางภาพมารผจญ ผนังหุ้มกลองเบื้องหลังพระประธานวางภาพโลกสัณฐาน (ไตรภูมิ) ส่วนผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้าน ส่วนที่อยู่เหนือช่องหน้าต่างจะวางภาพเทพชุมนุม ส่วนผนังสกัดด้านล่างจะวางภาพทศชาติชาดก ดังภาพที่ 5.20–5.24

ภาพที่ 5.20 ภาพมารผจญ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 5.20 ภาพพระพุทธประวัติ ตอนมารผจญ จัดวางตำแหน่งภาพไว้บริเวณผนังหุ้มกลองเบื้องหน้าพระประธานเหนือขอบประตูด้านหน้าพระอุโบสถ แสดงเรื่องราวก่อนทรงตรัสรู้พระโพธิญาณ ขณะที่พระโพธิสัตว์สิทธัตถะนั่งบำเพ็ญบารมีใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ พญามารวสวัตตี ทรงช้างนาราคีรีเมขล์นำกองทัพเหล่าพรรคมารมุ่งหน้าเข้าขัดขวางมิให้พระโพธิสัตว์สิทธัตถะตรัสรู้ โดยกล่าวอ้างว่าพระโพธิสัตว์สิทธัตถะมาแย่งบัลลังค์และอ้างสักขีพยานที่เป็นมารพวกเดียวกัน พระโพธิสัตว์สิทธัตถะไม่อาจมีพยานจึงทรงใช้พระหัตถ์ขวาชี้ลงพื้นดิน ขอให้พระแม่ธรณี (พระนางสุนธรีวนิดา) เป็นสักขีพยานและทรงอ้างถึงบารมีที่ทรงบำเพ็ญมาตั้งแต่อดีตชาติ พระแม่ธรณีจึงบีบมวยผมให้น้ำท่วมเหล่ามารพ่ายแพ้ไป น้ำที่ออกจากมวยผมเป็นน้ำที่พระโพธิสัตว์สิทธัตถะทรงเคยหลั่งอุทิศลงสู่ธรณีไว้ตอนที่ทรงบำเพ็ญบารมี และประทานให้แก่เวไนยสัตว์ตั้งแต่อดีตชาติ เมื่อเหล่ามารพ่ายไปแล้ว ได้คิดอุบายเพื่อจะเอาชนะพระโพธิสัตว์สิทธัตถะจึงส่งธิดามาร 3 คน ได้แก่ นางตัณหา นางอรดี และนางราคา มายั่วยวนพระองค์ให้หลงใหล แต่ไม่สำเร็จพระองค์ทรงมีพระทัยมั่นคงหนักแน่นตามที่ได้อธิษฐานไว้ จนพระองค์ได้บรรลุตรัสรู้พระโพธิญาณ

ข้อสังเกต ภาพมารผจญ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร จิตรกรจะกำหนดตำแหน่งในเขียนภาพมารผจญในพื้นที่บริเวณผนังหุ้มกลองด้านหน้าภายในพระอุโบสถทั้งหมดและวางภาพตั้งแต่เหนือขอบประตูทางเข้าไปจนจรดเพดาน การวางองค์ประกอบของภาพในแบบสมดุล (balance) การวางภาพส่วนด้านขวาแสดงกองทัพของพญามาร ที่มาแย่งบัลลังก์ของพระโพธิสัตว์สิทธัตถะ จิตรกรเขียนภาพเหล่ามาร โดยใช้รหัสภาษากายของชาวต่างชาติต่างๆ ที่ปรากฏในบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้น ที่สื่อความหมายถึงการมุ่งทำร้ายพระโพธิสัตว์สิทธัตถะ ส่วนตรงกลางภาพวางภาพพระโพธิสัตว์สิทธัตถะประทับนั่งบนบัลลังก์ทรงบำเพ็ญบารมี แสดงท่าปางมารผจญในอิริยาบถประทับนั่งขัดสมาธิ พระหัตถ์ซ้ายวางหงายบนพระเพลา (ตัก) พระหัตถ์ขวาวางบนพระชานุ (เข่า) นิ้วพระหัตถ์ชี้ลงธรณี ใต้บัลลังก์ประทับของพระโพธิสัตว์สิทธัตถะ จิตรกรวางภาพพระแม่ธรณีในท่ายืนบีบมวยผมเป็นพยาน และภาพส่วนด้านซ้ายแสดงภาพพลพรรคกองทัพพญามารถูกน้ำท่วมแตกพ่ายไป พลพรรคพญามารจิตรกรเขียนภาพเพื่อสื่อความหมายให้รับรู้ได้ว่าบริบทในช่วงเวลานั้น มีชาวต่างชาติหลากหลายเชื้อชาติเข้ามาอยู่ในประเทศไทย โดยเขียนภาพชาวชาติเหล่านั้นเป็นพลพรรคของพญามาร

ส่วนบริเวณตำแหน่งพื้นที่ใต้ภาพมารผจญลงมาระหว่างช่องประตู เขียนภาพพุทธประวัติไว้ 2 ห้อง ได้แก่ ตอนประสูติ และตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ดังภาพที่ 5.21–5.22

ภาพที่ 5.21 ประสูติวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 5.21 ภาพจิตรกรรมฝาผนังพุทธประวัติ ตอนประสูติ แสดงเรื่องราว เมื่อครั้นพระนางสิริมหามายา พระมเหสีของพระเจ้าสุทโธทนะทรงพระครรภ์ใกล้จะประสูติพระโพธิสัตว์สิทธัตถะ จึงทรงขอพระบรมราชานุญาตเสด็จแปรพระราชฐาน ณ กรุงเทวทหะ อันเป็นเมืองเกิดของพระนาง เพื่อการประสูติตามประเพณีนิยม สตรีที่ตั้งครรภ์จะเดินทางกลับไปคลอดที่บ้านบิดา มารดาของตน ระหว่างเดินทางได้แวะพักพระอิริยาบถใต้ต้นสาระ ณ สวนลุมพินีวัน และพระนางก็ได้ประสูติพระโพธิสัตว์สิทธัตถะ ณ ใต้ต้นสาระนั้น

ภาพที่ 5.22 ออกมหาภิเนษกรมณ์วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 5.22 ในภาพปรากฏพระโพธิสัตว์สิทธัตถะ ทรงทอดพระเนตรเทวทูตทั้ง 4 ได้แก่ คนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวช ทำให้พระองค์เกิดความสังเวชในพระทัย เห็นความไม่เที่ยงของสังขารและทรงคำนึงถึงการหลุดพ้นจากทุกข์นี้ ด้วยการออกบวช ในคืนหนึ่ง ขณะที่พระนางพิมพาและพระราหุล บรรทมหลับใหล พระองค์เสด็จออกจากพระราชวัง โดยม้ากัณฑกะ และมีนายฉันนะเกาะหางม้าติดตามไป เหล่าทวยเทพต่างยินดีโสมนัส ร่วมกันอนุโมทนา ครั้นเสด็จถึงฝั่งแม่น้ำอโนมา พระองค์ทรงตัดพระเมาฬี และอธิฐานเข้าสู่เพศบรรพชิต

ภาพที่ 5.23 ภาพไตรภูมิ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 5.23 ภาพไตรภูมิ วางตำแหน่งพื้นที่ของภาพภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม บริเวณผนังหุ้มกลองเบื้องหลังพระประธาน จิตรกรเขียนภาพตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงมาจากสรรค์ชั้นดาวดึงส์ หลังจากพระองค์ทรงเทศนาโปรดพระพุทธมารดาเป็นเวลา 1 พรรษา พระพุทธเจ้าเสด็จลงทางบันได้แก้ว ภาพเบื้องซ้ายเป็นพระอินทร์ที่ลงทางบันไดทอง และภาพเบื้องขวาเป็นพระพรหมลงมาทางบันไดเงิน โดยมีเหล่าทวยเทพต่างพากันมาส่งเสด็จกับยังโลกมนุษย์ ปรากฏการณ์ที่อุบัติขึ้นนี้ เรียกว่า ไตรภูมิ คือการทำให้เหล่าสรรพสัตว์ทั้งหลายใน 3 โลก ได้มองเห็นซึ่งกันและกัน

ภาพไตรภูมิของวัดสุวรรณารามเป็นภาพแสดงพุทธประวัติตอนเทศนาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เหนือยอดเขาพระสุเมรุ รูปแบบของภาพแสดงระบบจักรวาลที่อธิบายสถานะชีวิต 3 แบบ คือ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ โดยมีเขาพระสุเมรุเป็นแกนกลาง มีปราสาทแสดงถึงชั้นดาวดึงส์ และให้ความสำคัญกับพุทธประวัติตอนโปรดพุทธมารดา รายล้อมด้วยสัตตบริภัณฑ์

แสดงด้วยแท่งเสาและมีวิมานอยู่ด้านบน เรียงลดหลั่นตามลำดับกันลงมา 7 ชั้น จนถึงกำแพงจักรวาลทั้งด้านซ้ายและขาว ส่วนด้านล่างมีบันไดเชื่อมจากตัวปราสาทชั้นดาวดึงส์จนถึงพื้นดินที่มีความหมายถึงชมพูทวีป มีเมืองสาวัตถีและเมืองกัสสะอันเป็นสถานที่ที่พระพุทธเจ้าทรงแสดงยมกปาฏิหาริย์ และเสด็จลงมาจากชั้นดาวดึงส์ โดยแบ่งส่วนประกอบออกเป็น 4 ส่วน ได้แก่ 1) วิมานปรากฏภาพเหล่าเทพยดาเหาะอยู่ในอากาศ 2) เขาพระสุเมรุ สื่อความหมายถึงศูนย์กลางจักรวาล โดยให้เขาพระสุเมรุเป็นแกนกลาง มีปราสาทอยู่บนยอดเขาพระสุเมรุ ภาพปราสาทขนาดใหญ่มีพระพุทธเจ้าประทับอยู่ภายใน โดยมีบันไดเงิน ทอง และแก้ว ทำหน้าที่เชื่อมระหว่างสวรรค์ชั้นดาวดึงส์กับโลกมนุษย์ 3) ชมพูทวีป ภาพปราสาทขนาดใกล้เคียงกันอยู่ทั้งด้านซ้ายและด้านขาว และ 4) ภาพนรกภูมิ จะรวมอยู่กับส่วนของชมพูทวีป

ภาพที่ 5.24 ภาพเทพชุมนุมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ภาพที่ 5.25 ฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธร คนธรรพ์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 5.24 - 5.25 ฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธร คนธรรพ์ ปรากฏในตำแหน่งพื้นที่บริเวณผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้าน ส่วนที่อยู่เหนือขอบหน้าต่างไปจนถึงเพดาน เขียนภาพเทพชุมนุม เทพชุมนุมในพระปฐมสมโพธิกถากล่าวถึง เหตุการณ์การชุมนุมของเทพยดาในจักรวาล และในหมื่นโลกธาตุจำนวน 21 ครั้ง เช่น ตอนราชภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา ตอนพระนางสิริมหามายาประสูติเจ้าชายสิทธัตถะ ตอนเจ้าชายสิทธัตถะออกมหาภิเนษกรมณ์ ตอนพระมหาบุรุษทรงบำเพ็ญทุกรกิริยา ตอนพระมหาบุรุษเสด็จยังต้นพระศรีมหาโพธิ เป็นต้น กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า, (2505,น. 159) อธิบายว่า เทพชุมนุมที่จิตรกรนิยมเขียนเป็นเหตุการณ์หลังพระมหาบุรุษทรงชนะพญาวัสวดีมาร และตรัสรู้สัมมาสัมโพธิญาณแล้ว ทวยเทพทั้งหลายจากหมื่นโลกธาตุต่างแสดงแซ่ซ้องสาธุการ พากันมาชุมนุม ณ โพธิมณฑล

จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีนิยมเขียนภาพเทพชุมนุมมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีคตินิยมในการวางตำแหน่งภาพเทพชุมนุมไว้ผนังหุ้มกลองเหนือขอบหน้าต่างไปจนถึงเพดานทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของพระประธาน การเขียนภาพเทพชุมนุมจะวางเรียงต่อกันตลอดผนังเพื่อสะท้อนถึงการมาชุมนุมเพื่อสดับรับฟังธรรมจากพระพุทธเจ้า เหล่าทวยเทพที่มาชุมนุมมีทั้งเทวดาและอมนุษย์ ได้แก่ ท้าวสหัมบดีพรหม พระอินทร์ ท้าวจตุโลกบาล เหล่ายักขเสนาบดีทั้ง 28 พระสยามเทวราช สันดุสิตเทวราชปัญจสิขร

เทพบุตรคนธรรพ์ พญากาฬนาคราช หมู่เทพบุตร พรหมทั้งหลาย รวมทั้งหมู่นาค ครุฑ กินนร และกินรี ในท่านั่งพนมมือหันหน้าเขาหาพระประธาน

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2525, น. 13) อธิบายว่า ตามคติการเขียนจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย นิยมเขียนเรียงแถวกันไปตลอดผนัง และภาพหมู่เทพที่เขียนจะแสดงท่าพนมมือหันหน้าเข้าหาพระประธานทั้งสิ้น เพื่อการสื่อความหมายแสดงถึงการมาชุมนุมของหมู่เทพในการฟังธรรมจากพระพุทธเจ้า การเขียนภาพเทพชุมนุมภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณารามจะเขียนเฉพาะสกัดด้านข้างทั้งสองข้างเท่านั้น โดยแบ่งเป็น 4 ชั้น การแบ่งแยกแต่ละชั้น โดยการคั่นด้วยลายหน้ากระดาน ลายประจำยามก้ามปู ชั้นแรกและชั้นที่สามจะลงสีพื้นเป็นสีน้ำตาลแก่เกือบดำ เขียนภาพเทพเรียงกันไป แถวละ 21 องค์ ส่วนชั้นที่สองและชั้นที่สี่ ลงพื้นสีแดงสด เขียนภาพเทพแถวละ 20 องค์ การเขียนภาพจะแบ่งตามวรรณะ ในชั้นแรกและชั้นที่สอง เขียนภาพรูปเทพ ยักษ์ และสัตว์ ส่วนชั้นที่สามและชั้นที่สี่ เขียนภาพเทพทั้งหมด ดังภาพที่ 5.24 ต่อจากภาพเทพชุมนุมขึ้นไปจะเขียนเส้นสินเทายาวตลอดผนังเพื่อคั่นเรื่องราว จิตรกรจะเขียนภาพฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธร คนธรรพ์ แสดงลักษณะท่าทางกำลังเหาะอยู่กลางอากาศ อุ้มนางมักกะลีผล มีการต่อสู้จนล้มตายจากแย่งชิงนารีผล และมีฤาษีตนหนึ่งตั้งกองกูณฑ์ใต้ต้นมักกะลีผล คอยจับนักสิทธิ์ วิทยาธรที่ล้มตายโยนเข้ากองกูณฑ์เพื่อชุบชีวิตใหม่ ภาพฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธร คนธรรพ์ ที่กล่าวมา จิตรกรต้องการแสดงความหมายถึงการหมกมุ่น ข้องแวะในไสยศาสตร์ และการส้องเสพย์กาม จึงไม่อาจรวมหมู่กับทวยเทพได้ ดังภาพที่ 5.25

ส่วนผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้านใต้ขอบหน้าต่างลงมาจะเขียนภาพทศชาติชาดก โดยวางแผนผนังลำดับภาพทศชาติชาดกไว้จำนวน 17 ห้อง ได้แก่ ห้องที่ 1 เตมีย์ชาดก (Temiya) ห้องที่ 2 มหาชนกชาดก (Mahajanaka) ห้องที่ 3 สุวรรณสามชาดก (Sama) ห้องที่ 4 เนมีราชชาดก (Nimi) ห้องที่ 5 มโหสถชาดก (Mahosadha) ห้องที่ 6 ภูริทัตชาดก (Bhuridatta) ห้องที่ 7 จันทกุมารชาดก (CandaHumara) และพรหมนารทชาดก (Narada) ห้องที่ 8 วิฐูรชาดก (Vidhura) ส่วนเรื่องเวสสันดรชาดก (Vessantara) จะเขียนขยายเรื่องจนครบ 13 กัณฑ์ โดยเริ่มจากห้องที่ 9 กัณฑ์ทศพร (Ten boons) กัณฑ์หิมพานต์ (Himavanta) และทานกัณฑ์ (Giving away) ห้องที่ 10 กัณฑ์วนปเวสน์ (Arrival at the forest's edge) ห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชก (Jujaka) ห้องที่ 12 กัณฑ์จุลพน (Light forest) และกัณฑ์มหาพน (Deep forest) ห้องที่ 13 กัณฑ์กุมาร (The children) กัณฑ์มัทรี (Maddi) และกัณฑ์สักกบรรพ (Sakka) ห้องที่ 14 กัณฑ์มหาราช (The great king) ห้องที่ 15 ยกขบวนไปรับพระเวสสันดร (The procession to bring vessantara Home) ห้องที่ 16 กัณฑ์ฉกบัตริย์ (The royal six reunited) และห้องที่ 17 การยกขบวนกลับ (The return to the city)

รหัสภาษาจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีมีวิธีการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ทั้งในระดับความหมายโดยตรงและระดับความหมายโดยแฝง ที่สอดคล้องสัมพันธ์กับตำแหน่งและทิศทางของโครงสร้างพระอุโบสถในลักษณะของรหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงพื้นที่ จักรวาลแบบไตรภูมิ จะเห็นได้จากวางตำแหน่งทิศของภาพมารผจญไว้ในทิศทางเบื้องหน้าพระประธาน ตีความได้ว่าทิศทางเบื้องหน้าของการหลุดพ้นย่อมจะมีอุปสรรคคอยขัดขวางและแฝงความหมายให้รับรู้ถึงการจะชนะกิเลสที่เปรียบเสมือนหมู่มารทั้งปวงได้ จะต้องยึดถือเอาพุทธิสมบัติ คือ การบำเพ็ญบารมีเป็นหนทางในการต่อสู้กับหมู่มาร ภาพไตรภูมิกำหนดวางไว้ในตำแหน่งและทิศทางเบื้องหลังพระประธานสื่อความหมายถึงการตัดสินใจสละซึ่งจักรวัติสมบัติไว้เบื้องหลัง ส่วนการตำแหน่งและทิศทางของภาพเทพชุมนุมตีความได้ว่าเทพยดาน้อมรับธรรมะที่พระพุทธองค์ทรงค้นพบเป็นหลักธรรมให้สรรพสัตว์ทั้งหลายหลุดพ้นจากทุกข์ ส่วนภาพทศชาติชาดกกำหนดตำแหน่งและทิศทางภาพไว้ใต้ภาพมารผจญตีความได้ว่าอดีตชาติที่พระองค์ทรงบำเพ็ญบารมีเมื่อครั้งเป็นพระโพธิสัตว์เป็นฐานรองรับที่สำคัญในการนำไปสู่การชนะหมู่มารทั้งปวง และทำให้พระองค์ทรงบรรลุพระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ จะเห็นได้ว่าการวางตำแหน่งและทิศทางของภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี กับองค์ประกอบโครงสร้างพระอุโบสถที่สัมพันธ์กันเช่นนี้ ย่อมจะสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ตีความได้ว่าการวางตำแหน่งและทิศทางภาพจิตรกรรมฝาผนัง และพระพุทธปฏิมากรเป็นการสื่อความหมายถึงหน้าที่ของพระอุโบสถที่ใช้เป็นศาสนสถานในการอุปสมบทกรรมเปลี่ยนสถานภาพของบุคคลจากเพศฆราวาสสู่เพศบรรพชิต

3.1.2 รหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงตำแหน่งศูนย์กลางของภาพ

ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะประกอบสร้างความหมายผ่านตัวละคร โดยตัวละครที่นำเสนอในภาพจิตรกรรรมฝาผนังจะบรรจุรหัสภาษากายเชิงคุณค่าบนเรือนร่างตามอุดมคติของไทยโดยการจัดแบ่งออกเป็นประเภทมากกว่านำเสนอตัวละครในฐานะปัจเจกบุคคล เช่น ตัวละครประเภทสมมติเทพ คือประเภทบุคคลที่มีบุญญาบารมีหรือเป็นชนชั้นสูง จิตรกรจะบรรจุรหัสภาษากายเชิงคุณค่าบนเรือนร่างไว้ในลักษณะประเภทหนึ่งด้วยภาษาจิตรกรรมไทยของตัวละครฝ่ายชายแบบ “ตัวพระ” และตัวละครฝ่ายหญิงแบบ “ตัวนาง” โดยเขียนภาพรูปลักษณ์ภายนอกที่ไม่แสดงวัยของสังขารและแสดงลายเส้นของลักษณะสัดส่วนโครงสร้างรูปร่างใบหน้าด้วยการตัดเส้นที่ละเอียดประณีตบรรจง รวมทั้งกิริยาท่าทาง จะแสดงออกในท่านาฏลักษณ์ที่เป็นแบบแผนเดียวกันทั้งหมด อาจมีการบรรจุรหัสภาษากายเชิงคุณค่าบนเรือนร่างของตัวละครที่แตกต่างกันไปบ้างเช่น สีกาย การสวมใส่อาภรณ์ เครื่องประดับ หรือส่วนประกอบอื่น เพื่อบ่งชี้คุณค่าและแยกแยะฐานะของตัวละครออกจากกัน การดูภาพจิตรกรรมฝาผนังจะพบว่าตัวละครประเภทนี้จะอยู่ในตำแหน่งศูนย์กลางของกลุ่มตัวละคร เพื่อทำหน้าที่การเล่าเรื่องหรือสื่อ

ความหมาย ส่วนตัวละครที่อยู่บริเวณรอบนอกจากตัวละครที่เป็นจุดศูนย์กลางของภาพ จิตรกรจะบรรจุรหัสภาษากายเชิงคุณค่าบนเรือนร่างในลักษณะของชาวบ้านสามัญชน หรือในทางภาษาจิตรกรรมไทยจะเขียนรูปลักษณ์ภายนอกแสดงลักษณะวัยสังขาร และการตัดลายเส้นสัดส่วนโครงสร้างรูปร่าง ใบหน้า จะมีความละเอียดน้อยกว่าตัวละครประเภทสมมติเทพ ในภาษาจิตรกรรมไทยจะเรียกตัวละครประเภทนี้ว่า “ตัวกาก” การเขียนรูปลักษณ์ภายนอกของตัวละครประเภทสามัญชนจะเขียนในลักษณะเดียวกันทั้งสิ้นส่วนสีกาย กิริยาท่าทาง อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่นๆ จิตรกรจะบรรจุรหัสภาษากายเชิงคุณค่าบนเรือนร่างที่แตกต่างกันไปตามฐานะ บทบาทและหน้าที่ตามชนชั้นทางสังคมของตัวละครตัวนั้นๆ

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในฐานะของสื่อเพื่อการเล่าเรื่อง พุทธประวัติ ทศชาติชาดก โดยเฉพาะทศชาติชาดกซึ่งเป็นเรื่องเล่าถึงสิบอดีตชาติสุดท้ายของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าก่อนเสวยชาติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะ ซึ่งเป็นชาดกที่มีขนาดยาวด้วยกันทั้งสิ้น และในแต่ละชาดกจะประกอบไปด้วยเหตุการณ์หลายๆ เหตุการณ์ จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในฐานะสื่อประกอบการเล่าเรื่องด้วยภาพ จิตรกรใช้วิธีการสื่อสารเรื่องราวออกเป็นกลุ่มของเหตุการณ์ และประกอบสร้างตัวละครออกเป็นกลุ่มๆ ตามลักษณะเรื่องราวของเหตุการณ์นั้น ซึ่งเมื่อดูภาพตัวละครในแต่ละกลุ่มเหตุการณ์ก็จะเชื่อมโยงให้รับรู้ได้ว่าเป็นชาดกเรื่องใด วิธีการสื่อสารเช่นนี้จิตรกรจะกำหนดตัวละครในตำแหน่งศูนย์กลางของกลุ่มภาพตัวละครเป็นตัวละครหลักหรือเป็นจุดเริ่มต้นของการเล่าเรื่อง โดยมีตัวละครที่นำมาเป็นส่วนประกอบภาพที่อยู่บริเวณรอบนอกจากตำแหน่งตัวละครที่เป็นศูนย์กลางของภาพจะทำหน้าที่เป็นส่วนประกอบรองในการเล่าเรื่อง ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม เรื่องทศชาติชาดกใช้วิธีการสื่อสารในลักษณะนี้เช่นกัน ดังภาพที่ 5.26 เป็นภาพมโหสถชาดกตอนรบชนะพราหมณ์เกวัฏ เมื่อพินิจพิเคราะห์จะพบว่ารหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงตำแหน่งศูนย์กลางของภาพ จิตรกรแสดงภาพมโหสถพระโพธิสัตว์ไว้ในตำแหน่งศูนย์กลางของกลุ่มตัวละคร ส่วนตัวละครอื่นๆ ได้แก่ พราหมณ์เกวัฏเหล่าขุนนางและทหาร ที่นำประกอบสร้างความหมายถึงเรื่องราวหรือเหตุการณ์จะอยู่บริเวณรอบนอกของตำแหน่งศูนย์กลางภาพ

ข้อสังเกตรหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงตำแหน่งศูนย์กลางของภาพส่วนใหญ่จะวางตัวละครประเภทสมมติเทพไว้ในตำแหน่งศูนย์กลางของกลุ่มตัวละคร และจะใช้ภาษาจิตรกรรมไทยที่เคร่งครัดต่อจารีตนิยมในการเขียนรหัสภาษากายของตัวละคร โดยจะบรรจุคุณค่าเรือนร่างที่มีลักษณะสูงค่าด้วยบุญญาบารมีหรือฐานะทางชนชั้นได้จากการเห็นและการรับรู้จากรูปลักษณ์ภายนอกของโครงสร้างสัดส่วน รูปลักษณ์ใบหน้า สีกาย กิริยาท่าทาง หรือแม้กระทั่งการใช้สีทองและลวดลายที่วิจิตรบรรจงบนอาภรณ์ เครื่องประดับ และเฉวตฉัตร ส่วนตัวละครประกอบอื่นๆ

จะถูกลดคุณค่าทางเรือนร่างลง ดังพราหมณ์เกวัฏแม้ว่าจะใช้สีทองบนอาภรณ์เครื่องประดับ แต่จิตรกรก็บรรจุคุณค่าทางเรือนร่างของรูปลักษณ์ภายนอกแสดงออกทางสังขารและลักษณะของผู้มีมิจฉาทิฐิ ส่วนเหล่าขุนนาง และทหาร ที่อยู่ห่างไกลออกจากจุดศูนย์กลางของภาพมากเท่าไรก็จะผ่อนคลายจารีตนิยมลงโดยการลดคุณค่าทางเรือนร่างลงมากเท่านั้น ในบางกรณีจะเห็นภาพตัวกากที่อยู่ห่างไกลจากจุดศูนย์กลางของภาพมากๆ จะแสดงกิริยาการเสพสังวาส รหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงตำแหน่งศูนย์กลางของภาพ สะท้อนถึงอุดมคติทางพุทธศาสนาของไทยเกี่ยวกับประพฤติปฏิบัติตนอยู่ในศีลธรรม การละเว้นการกระทำชั่ว มุ่งกระทำความดี รหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงศูนย์กลางของภาพยังแฝงความหมายถึงโลกทัศน์ของมนุษย์ที่อยู่ใกล้ชิดผู้ใฝ่การบำเพ็ญบารมีย่อมเป็นผู้ประพฤติปฏิบัติตนเป็นคนดีเป็นคนที่สูงค่าของสังคม ส่วนผู้ที่อยู่ห่างไกลออกจากผู้ใฝ่การบำเพ็ญบารมีมากเท่าไรย่อมเป็นหนทางของการเสื่อมคุณค่าของความเป็นมนุษย์มากลงเท่านั้น

ภาพที่ 5.26 มโหสถชาดกรบชนะพราหมณ์เกวัฏห้องที่ 5 มโหสถชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 5.26 เป็นภาพการรบใหญ่ระหว่างมโหสถกับพราหมณ์เกวัฏ มโหสถออกอุบายขอเจรจากับพราหมณ์เกวัฏผู้มีนิสัยละโมบซึ่งเป็นผู้นำทัพของพระเจ้าจุลนี เมื่อพบกันมโหสถกล่าวคำยกยอพราหมณ์ พร้อมทั้งยื่นแก้วมณีอันล้ำค่าทำทีว่ามอบให้พราหมณ์ด้วยความชื่นชม เมื่อพราหมณ์ยื่นมือออกมารับมโหสถก็แสร้งทำแก้วมณีหล่นลงพื้น พราหมณ์

ละโมบรีบก้มลงเก็บ มโหสถกดไหล่พราหมณ์มิให้ลุกขึ้น ทหารของมโหสถส่งเสียงอื้ออึงตามที่นัดแนะกันไว้ก่อนว่าพราหมณ์ก้มลงกราบมโหสถทหารฝ่ายของพราหมณ์เกวัฏจึงขวัญเสียแตกทัพกลับไป จากภาพที่ปรากฏจิตรกรวางตำแหน่งของมโหสถที่เป็นตัวละครสำคัญของการเล่าเรื่องไว้ในตำแหน่งจุดศูนย์กลางของภาพ และวางตำแหน่งของพราหมณ์เกวัฏ ขุนนาง และเหล่าทหาร ไว้รอบนอกของจุดศูนย์กลางของภาพเพื่อเป็นส่วนประกอบของการเล่าเรื่อง

3.2 รหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงการเล่าเรื่องการเลือกสรรเหตุการณ์และวิธีการสื่อความหมาย

ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีภายในพระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม จะใช้พื้นที่ฝาผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้านใต้ขอบหน้าต่างลงมาเพื่อการเล่าเรื่องในแต่ละตอนของทศชาติชาดก โดยกำหนดพื้นที่ระหว่างช่องหน้าต่างเป็นกรอบภาพในการเขียนภาพเล่าเรื่องราวในแต่ละตอนเรียงร้อยต่อเนื่องกันไปตามเหตุการณ์

ในแง่ของการวิเคราะห์รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ของภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องทศชาติชาดกภายในพระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม ผู้วิจัยนำเสนอในรูปตารางและพรรณนาวิเคราะห์ตามประเด็นสาระสำคัญของการเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์ และวิธีการสื่อความหมาย ดังตารางที่ 5.3

ตารางที่ 5.3 วิเคราะห์การเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์ และรูปแบบวิธีการสื่อความหมายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี สมัยรัชกาลที่ 3

ห้องที่	การเล่าเรื่อง	การเลือกสรรเหตุการณ์	รูปแบบวิธีการสื่อความหมาย							
			รหัสภาษากาย		มุมมองภาพ			แบ่งฉากเหตุการณ์		
			สมมติเทพ	สามัญชน	สูง	ปกติ	ต่ำ	เส้นสินเทา	ธรรมชาติ	ภูมิสถาปัตย์
1	เตมีย์ชาดก	ขู่พระเตมีย์	X	X	X	-	-	-	X	-
		ยกพระราชรถ	X	X	X	-	-	-	X	-
		การบวชตามพระเตมีย์	X	X	X	-	-	-	X	-
2	มหาชนกชาดก	นางมณีเมขลาอุ้มพระมหาชนก	X	-	X	-	-	-	X	-
		เรือสำเภาแตก	X	X	X	-	-	-	X	-
		พระมหาชนกในอุทยานเมืองมิถิลา	X	-	X	-	-	-	X	X
		ขบวนราชรถไปรับพระมหาชนก	X	X	X	-	-	-	X	-
3	สุวรรณสามชาดก	ลาพ่อแม่	X	-	X	-	-	-	X	-
		พระเจ้าปิลยักษ์น้าวศร	X	-	X	-	-	-	X	
		พระเจ้าปิลยักษ์แจ้งเหตุกับพ่อแม่สุวรรณสาม	X	-	X	-	-	-	X	X
		พ่อแม่สุวรรณสามร่ำไห้	X	-	X	-	-	-	X	-

หมายเหตุ: (x)แทนค่า ปรากฏ (-) แทนค่า ไม่ปรากฏ

ตารางที่ 5.3 (ต่อ)

ห้องที่	การเล่าเรื่อง	การเลือกสรรเหตุการณ์	รูปแบบวิธีการสื่อความหมาย							
			รหัสภาษากาย		มุมมองภาพ			แบ่งฉากเหตุการณ์		
			สมมติเทพ	สามัญชน	สูง	ปกติ	ต่ำ	เส้นสินเทา	ธรรมชาติ	ภูมิสถาปัตย์
4	เนมีราชชาดก	เทพชุมนุม	X	-	X	-	-	X	-	X
		สนทนาธรรมบนชั้นดาวดึงส์	X	-	X	-	-	X	-	X
		ชมเมืองนรก	X	-	X	-	-	X		X
5	มโหสถชาดก	มโหสถรบชนะพราหมณ์เกวัฏ	X	X	X	-	-	-	X	X
6	ภูริทัตชาดก	ครุฑจับนาค	-	-	X	-	-	-	X	-
		อาศมพระฤาษี	-	X	X	-	-	-	X	X
		นาคภูริทัตจำศีล	X	X	X	-	-	-	-	X
7	จันทกุมารชาดกและพรหมนารทชาดก	พระอินทร์ทำลายพิธีบูชายัญ	X	X	X	-	-	X	-	X
		พรหมนารทหาบบริขาร	X	X	X	-	-	X	-	X

หมายเหตุ: (x)แทนค่า ปรากฏ (-) แทนค่า ไม่ปรากฏ

ตารางที่ 5.3 (ต่อ)

ห้องที่	การเล่าเรื่อง	การเลือกสรรเหตุการณ์	รูปแบบวิธีการสื่อความหมาย							
			รหัสภาษากาย		มุมมองภาพ			แบ่งฉากเหตุการณ์		
			สมมติเทพ	สามัญชน	สูง	ปกติ	ต่ำ	เส้นสินเทา	ธรรมชาติ	ภูมิสถาปัตย์
8	วิฐูรชาดก	วิฐูรเกาะหางม้า	X	-	X	-	-	-	X	-
		วิฐูรถูกผลักตกเขา	X	-	X	-	-	-	X	-
		วิฐูรแสดงธรรม	X	-	X	-	-	-	X	-
		ปุณณกะยักษ์พาวิฐูรกลับเมือง	X	-	X	-	-	-	X	-
9	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ และทานกัณฑ์	พระนางผุสดีขอพร	X	-	X	-	-	-	-	X
		ประสูติ กัณหา ชาลี และได้ช้างปัจจัยนาค	X	-	X	-	-	-	-	X
		บริจาคสัตตสตกมหาทาน	X	X	X	-	-	-	-	X
		บริจาคช้างปัจจัยนาค	X	X	X	-	-	-	-	X
		ทูลลา	X	X	X	-	-	-	-	X

หมายเหตุ: (x)แทนค่า ปรากฏ (-) แทนค่า ไม่ปรากฏ

ตารางที่ 5.3 (ต่อ)

ห้องที่	การเล่าเรื่อง	การเลือกสรรเหตุการณ์	รูปแบบวิธีการสื่อความหมาย							
			รหัสภาษากาย		มุมมองภาพ			การแบ่งฉากเหตุการณ์		
			สมมติเทพ	สามัญชน	มุมสูง	มุมปกติ	มุมต่ำ	เส้นสินเทา	ธรรมชาติ	ภูมิสถาปัตย์
10	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์วนปเวสน์	เสด็จเขาวงกต	X	X	X	-	-	-	X	-
		เสด็จถึงมาตุลนคร	X	-	X	-	-	-		X
		อาศมฤาษีที่เขาวงกต	X	X	X	-	-	-	X	X
11	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์ชูชก	หมู่บ้านพราหมณ์	-	X	X	-	-	-	X	X
12	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน	หมาไล่กัดชูชก	-	X	X	-	-	-	X	-
		ชูชกถามทาง	-	X	X	-	-	-	X	-
		เฝ้าฤาษีที่อาศม	-	X	X	-	-	-	X	X

หมายเหตุ: (x)แทนค่า ปรากฏ (-) แทนค่า ไม่ปรากฏ

ตารางที่ 5.3 (ต่อ)

ห้องที่	การเล่าเรื่อง	การเลือกสรรเหตุการณ์	รูปแบบวิธีการสื่อความหมาย							
			รหัสภาษากาย		มุมมองภาพ			การแบ่งฉากเหตุการณ์		
			สมมติเทพ	สามัญชน	สูง	ปกติ	ต่ำ	เส้นสินเทา	ธรรมชาติ	ภูมิสถาปัตย์
13	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทรี และ กัณฑ์สักกบรรพ	เสือ สิงห์ขวางทาง	X	-	X	-	-	-	X	X
		บริจาคทาน กัณหา ชาลีให้ชูชก	X	X	X	-	-	-	-	X
		ชูชกเฒ่ายนตีสองพระกุมาร	X	X	X	-	-	-	-	X
		พระอินทร์ทูลขอพระนางมัทรี	X	-	X	-	-	-	-	X
14	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์มหาราช	เทวดาเลี้ยงสองพระกุมาร	X	-	X	-	-	-	X	-
		กัณหา ชาลี เข้าเฝ้า	X	X	X	-	-	-	-	X
		เสด็จรับพระเวสสันดร	X	X	X	-	-	-	-	X
		ชูชกท่ามกลางนางกำนัล	-	X	X	-	-	-	-	X
		ขบวนเสด็จ	X	X	X	-	-	-	-	X

หมายเหตุ: (x)แทนค่า ปรากฏ (-) แทนค่า ไม่ปรากฏ

ตารางที่ 5.3 (ต่อ)

ห้องที่	การเล่าเรื่อง	การเลือกสรรเหตุการณ์	รูปแบบวิธีการสื่อความหมาย							
			รหัสภาษากาย		มุมมองภาพ			การแบ่งฉากเหตุการณ์		
			สมมติเทพ	สามัญชน	มุมสูง	มุมปกติ	มุมต่ำ	เส้นสินเทา	ธรรมชาติ	ภูมิสถาปัตย์
15	เวสสันดรชาดก: ยกขบวนไปรับพระเวสสันดร	ขบวนเดินทางไปรับพระเวสสันดร	X	X	X	-	-	-	X	-
16	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์ฉกบัตริย์	หกกษัตริย์ร่ำไห้	X	X	X	-	-	-	X	X
17	เวสสันดรชาดก: การยกขบวนกลับ	การยกขบวนกลับ	X	X	X	-	-	-	X	-

หมายเหตุ: (x)แทนค่า ปรากฏ (-) แทนค่า ไม่ปรากฏ

จากตารางที่ 5.3 รหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงการเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์และวิธีการสื่อความหมาย ผลการวิเคราะห์ พบว่า

1) การเล่าเรื่อง ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีตามศาสนสถานต่างๆ ที่ปรากฏเป็นหลักฐานตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น จะยึดจารีตการวางตำแหน่งภาพจิตรกรรมที่สอดคล้องสัมพันธ์กับโครงสร้างพระอุโบสถตามอุดมคติความเชื่อทางพุทธศาสนาดังที่กล่าวมาข้างต้น

แต่มีข้อสังเกตประการหนึ่งภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 การวางภาพผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้านซึ่งมีบริเวณพื้นที่มากกว่าบริเวณอื่นจะนิยมเขียนภาพทศชาติชาดกและให้ความสำคัญกับเรื่องพระเวสสันดรชาดก ดังจะเห็นได้การเขียนภาพขยายเพิ่มเติมจนครบทั้ง 13 กัณฑ์แม้บางผนังจะเขียนรวมไว้หลายกัณฑ์ในผนังเดียวกัน การเล่าเรื่องทศชาติชาดกในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 จิตรกรจะหยิบยกเอาเฉพาะบางเหตุการณ์ของเรื่อง มาจัดองค์ประกอบภาพเป็นกลุ่มๆ ในผนังหนึ่งๆ แล้วแบ่งเรื่องราวที่เล่าหรือเหตุการณ์นั้นด้วย เส้นสินเทา เส้นฮ่อ เส้นแผลง หรือการใช้ภาพลำน้ำ ภูเขา ต้นไม้ เป็นต้น การให้ความสำคัญกับเรื่องพระเวสสันดรยังส่งผลต่อการจัดเทศน์มหาชาติของวัดสุวรรณารามจนเป็นประเพณีในทุกปี แม้เหตุการณ์บางช่วง เช่น สงครามโลกครั้งที่สอง ระหว่าง พ.ศ.2484-2488 และการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เป็นต้น ทำให้ไม่สามารถจัดเทศน์มหาชาติได้ต่อเนื่อง แต่เมื่อผ่านพ้นเหตุการณ์ดังกล่าว วัดสุวรรณารามก็จัดเทศน์มหาชาติในทุกปีสืบมาจนถึงปัจจุบัน

2) การเลือกสรรเหตุการณ์ ทศชาติชาดกเป็นชาดกขนาดยาว และแต่ละชาดกจะประกอบกันขึ้นในหลายๆ เหตุการณ์ จิตรกรจึงจำเป็นจะต้องเลือกเหตุการณ์ที่สำคัญๆ มานำเสนอ ให้ผู้ดูรับรู้ว่าเป็นชาดกเรื่องใด และเป็นเหตุการณ์ใดในชาดกเรื่องนั้น สัญลักษณ์ภาพที่เลือกสรรมาเขียนภาพมักเป็นภาพเหตุการณ์ที่เคยเขียนถ่ายทอดกันมาตามวัดต่างๆ เพื่อให้ง่ายต่อการเข้าใจของผู้ดู การเล่าเรื่องเหตุการณ์ต่างๆ จะแบ่งออกเป็นกลุ่มเหตุการณ์ แต่ละกลุ่มเหตุการณ์จะใช้ตัวละครเป็นศูนย์กลางในการเล่าเรื่อง รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือร่างของตัวละครที่จิตรกรบรรจุคุณสมบัติรูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น จะไม่แตกต่างกัน อาจมีแตกต่างบ้างเพียงรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ เหมือนเป็นการผลิตซ้ำๆ เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าในในเหตุการณ์นั้น กลุ่มตัวละครต่างๆ ที่นำมาประกอบสร้างขึ้นในภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงเป็นเสมือนภาษาเชิงสัญลักษณ์ในการเล่าเรื่อง

ข้อสังเกตการณ์การเลือกสรรเหตุการณ์การเล่าเรื่องทศชาติชาดก ส่วนใหญ่จะนำเสนอภาพกลุ่มเหตุการณ์ ตั้งแต่ 2- 3 กลุ่มเหตุการณ์ขึ้นไป แต่จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามโดยเฉพาะเรื่องมโหสถชาดก เป็นภาพเขียนของครูคงแป๊ะ (หลวงเสนีย์บริรักษ์) ที่เลือกสรร

เหตุการณ์ตอนมโหสถรบชนะพราหมณ์เกวัฏเพียงเหตุการณ์เดียวและเขียนภาพกลุ่มตัวละครเพียงกลุ่มเดียว แต่ภาพทั้งหมดก็สามารถเชื่อมโยงเหตุการณ์ที่มีความต่อเนื่องและเข้าใจเรื่องราวของเหตุการณ์ได้ตั้งแต่ต้นจนจบ

3) รูปแบบวิธีการสื่อความหมายภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีมีวิธีการสื่อความหมายที่สัมพันธ์กับของเนื้อหาหรือสารกับตัวสื่อที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ซึ่งผู้ดูภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะต้องทำความเข้าใจเหตุการณ์ต่างๆ ในแต่ละทศชาติชาดก โดยอ้างอิงกับบริบทของวรรณกรรม (สาร) และเชื่อมโยงไปสู่กลุ่มตัวละครต่างๆ (สื่อ) ที่ปรากฏในภาพนั้นด้วย

ในแง่ของการวิเคราะห์รูปแบบวิธีการสื่อความหมายที่ปรากฏในเชิงสัญลักษณ์ ตามประเด็นสาระสำคัญ ดังนี้

(1) รหัสภาษากายภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีมีวิธีการสื่อความหมายผ่านภาพกลุ่มตัวละครชุดหนึ่ง โดยมีตัวละครที่บรรจุคุณค่าทางเรือนร่างตามอุดมคติประเภทสมมติเทพเป็นศูนย์กลางของกลุ่มภาพ และมีตัวละครอื่นๆ ที่ปรากฏในประเภทสามัญชนมาเป็นส่วนประกอบในการทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่อ้างอิงไปถึงบริบทของวรรณกรรม โดยตัวละครจะถูกบรรจุคุณค่าทางเรือนร่างผ่านรูปลักษณ์ภายนอก กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่นที่สื่อความหมายถึงบุญญาบารมี ฐานะ บทบาทและหน้าที่ของตัวละครนั้น

(2) มุมมองภาพภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามทั้งหมดจะแสดงภาพในลักษณะการมองจากที่สูงสู่ที่ต่ำ แบบตานกมอง (bird's eye view) การนำเสนอมุมมองลักษณะนี้จะทำให้เห็นภาพรวมและทำให้เกิดระยะมิติความลึกของภาพ และทำให้สิ่งที่ปรากฏในภาพแสดงความรู้สึกในส่วนของระยะใกล้ หรือระยะไกล

(3) การแบ่งฉากเหตุการณ์ จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีตั้งสมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น จะนำเสนอเรื่องราวของชาดกออกเป็นกลุ่มเหตุการณ์ดังที่ปรากฏการใช้สินเทากับการแบ่งฉากเหตุการณ์ในห้องที่ 7 ที่มีการนำมาใช้แบ่งฉากเหตุการณ์ของเรื่องจันทกุมารชาดก และพรหมนารทชาดก ที่เขียนภาพทั้งสองชาดกไว้ในผนังเดียวออกจากกันเพื่อให้ผู้ดูรับรู้ และยังพบว่าการแบ่งฉากเหตุการณ์ของภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีวิธีการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ของการแบ่งฉากเหตุการณ์ในมิติใหม่ อันเป็นความชาญฉลาดของจิตรกรชั้นบรมครูที่สร้างรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ให้ประสานกลมกลืนไปภาพทั้งผนังเสมือนฉากเหตุการณ์หลายๆ เหตุการณ์ที่นำเสนอไว้เป็นเสมือนภาพหนึ่งเดียว (unity)

ด้วยการใช้เส้นฮ่อ เส้นแผลง หรือการใช้ภาพวิวทิวทัศน์ ลำน้ำ ภูเขา ต้นไม้ เป็นต้น มาเป็นรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์แทนเส้นสินเทา

ผู้วิจัยวิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่องทศชาติชาดก วัดสุวรรณาราม เพื่อนำไปอธิบายบริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีความสัมพันธ์กันอย่างไร ซึ่งจะได้นำเสนอในบทที่ 6 ต่อไป

บทที่ 6
ผลการวิจัยความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสื่อความหมายผ่านภาษาภาพเชิงสัญลักษณ์ที่มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับปรัมปราคติหรือมายาคติ (myth) ที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนาที่มีอุดมการณ์ (ideology) ให้ประพฤติปฏิบัติตนตามหลักธรรมคำสอนในพระพุทธศาสนาในการดำเนินวิถีชีวิตเป็นคนดีของสังคมจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีเป็นสื่อสาธารณะที่ชนชั้นนำทางสังคมในฐานะผู้อุปถัมภ์ เป็นผู้กำหนดสารและให้จิตรกรเป็นผู้ผลิตสื่อตามแนวความคิดของตนประเด็นที่กล่าวมาปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, (2555,น. 156) อธิบายขยายความว่า จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีเป็นงานที่มุ่งสื่อเนื้อหาที่เป็นโลกทัศน์ส่วนร่วม มิใช่เนื้อหาที่เป็นความคิดความรู้สึกของจิตรกรคนใดคนหนึ่ง โลกทัศน์ส่วนร่วมนี้ไม่จำเป็นต้องเป็นโลกทัศน์ของกลุ่มในสังคมไทยมีร่วมกันหรือเหมือนกัน แต่เป็นวิธีการมองโลกอธิบายความเป็นไปของโลกและนิยามความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ชนิดหนึ่งที่เสนอโดยชนชั้นสูงในสังคม

จากประเด็นที่กล่าวมามีความสอดคล้องกับทัศนะของผู้วิจัยที่เสนอว่า รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่สะท้อนให้รับรู้โลกทัศน์และมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้น

การศึกษาประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ผู้วิจัยพรรณนาวิเคราะห์ปรากฏการณ์บริบททางสังคมในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในประเด็นการเชื่อมโยงความสัมพันธ์กับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครที่จิตรกรนำมาใช้ในการสื่อความหมาย ตามประเด็นได้แก่ โลกทัศน์เป็นตัวกำหนดชีวทัศน์ รหัสองค์ประกอบภาพเป็นรหัสเชิงซ้อนกำหนดกิริยาท่าทาง วรรณกรรมกำหนดความหมายรหัสสีกาย ความมั่งคั่งของราชสำนักกำหนดอาภรณ์ และเครื่องประดับ และทิศทางการใช้สายตาเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. โลกทัศน์เป็นตัวกำหนดชีวทัศน์

ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีนำเสนอโลกทัศน์แบบอุดมคติที่มีอิทธิพลของวรรณกรรมทางพุทธศาสนาในเรื่องบาปบุญ คุณโทษ เป็นตัวกำหนดชีวทัศน์ผ่านรหัสภาษากายโลกทัศน์ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ที่กระแสของลัทธิจักรวรรดินิยมแพร่ขยายเข้ามาพร้อมกับระบบความคิดแบบโลกทัศน์ตะวันตกมีอิทธิพลต่อระบบความคิดของคนไทยที่มีทั้งกลุ่มคนที่ยังคงระบบความคิดแบบจารีตนิยมที่มองความเป็นจริงโดยใช้หลักธรรมทางพุทธศาสนา กับกลุ่มคนที่น้อมรับระบบความคิดแบบสัจนิยม ที่มองความเป็นจริงในแบบวิธีการทางวิทยาศาสตร์

เมื่อผู้วิจัยพินิจพิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่องทศชาติชาดก ของวัดสุวรรณาราม เกี่ยวกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครพบว่ามีความสัมพันธ์กับบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้น เห็นได้จากภาพการดำเนินวิถีชีวิตของผู้คนภาพชาวต่างชาติ อาคารบ้านเรือน การแต่งกาย การค้าทางเรือสำเภา เป็นต้น ได้กลืนกลายเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการเล่าเรื่องในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี ทั้งนี้เป็นเพราะจิตรกรเองก็เป็นผู้ร่วมสมัยและมีฐานะเป็นส่วนหนึ่งของสังคม ย่อมได้รับประสบการณ์โดยตรงและนำมาถ่ายทอดไว้ในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ที่มีอุดมคติทางพุทธศาสนาเป็นตัวกำกับ ซึ่งเนื้อหาเรื่องราวของวรรณกรรมทางพุทธศาสนาล้วนเป็นนามธรรม จิตรกรจะต้องตีความหมายและนำเสนอเรื่องราวนั้นผ่านภาษาจิตรกรรมไทยที่มีจารีต ระเบียบแบบแผนที่ได้รับการถ่ายทอดส่งต่อกันมาตั้งแต่อดีต และด้วยวัฒนธรรมของการเคารพยกย่องเชิดชูครูผู้ประสิทธิประสาทวิชาการเขียนภาพจิตรกรรมไทย ทำให้จิตรกรยึดแบบอย่างการเขียนภาพตามจารีตประเพณีที่ได้รับการอบรมสั่งสอนมาอย่าเคร่งครัด ดังจะเห็นได้จากการเขียนภาพบุคคลในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี จะจัดแบ่งเป็นภาพบุคคลเป็นประเภทมากว่านำเสนออัตลักษณ์เป็นรายบุคคลดังที่ เสน่ห์ หลวงสุนทร (2542,น. 8-9) อธิบายว่า การเขียนภาพบุคคล หรือหมวดนารี อันหมายถึง ผู้หญิง อันเนื่องการฝึกเขียนจะเริ่มจากการเขียน “รูปนาง” ก่อน เพราะรูปร่าง ใบหน้า ท่าทาง ของผู้หญิงจะเขียนยากกว่าผู้ชาย โดยหมวดนารีนี้จะเขียนภาพคนในลักษณะท่าทางต่างๆ รูปร่าง ใบหน้า และกิริยาท่าทาง เช่น นั่ง นอน เดิน ยืน เหาะ โกรธ เสียใจ ดีใจ อาย และการจับรบ เป็นต้น และการฝึกหัดเขียน นาง พระ จะกำหนดให้เขียนใบหน้าใน 3 ด้าน ได้แก่ ด้านตรงหรือหน้าอัด ด้านข้าง และด้านเฉียงหรือหน้าเพล่ เมื่อเขียนจนชำนาญแล้วจะเปลี่ยนไปเขียนไพร่พล ชาวบ้าน ซึ่งเรียกว่า “ภาพกาก” คือคนชั้นต่ำ

จะเห็นได้ว่าจิตรกรจะถูกฝึกให้เขียนภาพบุคคลที่จัดแบ่งไว้เป็น 2 ประเภท ประเภทแรก คือ รูปนาง รูปพระ นั่นคือภาพบุคคลประเภทสมมติเทพ ซึ่งจัดเป็นประเภทบุคคลชั้นสูง ผู้มีบุญญาบารมี หรือผู้มีสัมมาทิฐิได้แก่ พระพุทธเจ้า อรหันต์สาวก พระโพธิสัตว์ พระพรหม พระอินทร์ เทพเทวดา พระมหากษัตริย์ เป็นต้น จะแสดงรหัสภาษากายในแบบอย่างเดียวกัน ที่สื่อความหมายเกี่ยวข้องกับกุศลกรรมของการบำเพ็ญบารมีมาแต่ครั้งอดีตชาติ ประเภทที่สองภาพบุคคลประเภทสามัญชน ได้แก่ ฤาษี พราหมณ์ ขุนนาง ทหารข้าราชบริวาร และไพร่ จัดเป็นประเภทบุคคลสามัญชนทั่วไปที่ยังติดยึดอยู่ในวังวนของกิเลส หรือเป็นผู้มีมิจฉาทิฐิ จึงสะท้อนทางชีวทัศน์ถึงความเสื่อมโทรมของสังขาร ความชราภาพ ข้อสังเกตรูปลักษณ์จะมีความแตกต่างหลายหลากทางชีวทัศน์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับวลีที่สังคมไทยมักเปรียบเปรยสะท้อนชีวทัศน์ของผู้ที่ประพฤติชั่ว ผิดศีลธรรม ว่า “รูปชั่ว ตัวดำ อันเนื่องมาจากอกุศลกรรมเก่าที่ทำไว้ในอดีตชาติ จากที่กล่าวสะท้อนให้เห็นโลกทัศน์แบบอุดมคติที่สะท้อนผ่านภาษาจิตรกรรมไทย ซึ่งภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจัดได้ว่าเป็นศิลปะของชนชั้นสูง ดังนั้นการถ่ายทอดภาษาย่อมจะเป็นภาษาที่ถูกคัดกรอง เลือกสรรจากชนชั้นสูงทางสังคม รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครจึงสะท้อนโลกทัศน์ของชนชั้นสูงในการกำหนดชีวทัศน์ของประเภทบุคคลผ่านรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

กฤษณ์ ทองเลิศ (2554,น. 47-88) อธิบายว่า โลกทัศน์ทางสังคมที่มีต่อการสื่อสารผ่านภาษาจิตรกรรมไทยนั้น เป็นโลกทัศน์ที่ใช้รูปลักษณ์ภายนอกเป็นตัวสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ หรือกล่าวได้ว่า โลกทัศน์เป็นสิ่งที่กำหนดชีวทัศน์ของเรือนร่างนั่นเองและ เสมอชัย พูลสุวรรณ (2541,น. 105-124) ได้อธิบายขยายความว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีหากจิตรกรจะเขียนภาพพระพุทธเจ้า จะกำหนดคุณค่าบางประการเกี่ยวกับเรือนร่าง โดยจะเขียนตามจารีตประเพณีหรือการใช้รหัสภาษากายเพื่อสื่อความหมายให้รับรู้ได้ว่าภาพนี้คือพระพุทธเจ้า เช่น มีพระวรกายสีทอง ประทับดอกบัว มีพระเกตุมาลา และพระรัศมีอยู่เหนือพระเศียร มีฉันพรรณรังสีแผ่ออกจากพระวรกาย และพระหัตถ์มักแสดงมุทราอย่างใดอย่างหนึ่ง

สันติ เล็กสุขุม (2558, น. 272) เสนอว่า จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ในฐานะที่เป็นภาพอดีต คือข้อมูลที่สะท้อนถึงการปรับโลกทัศน์และทัศนคติทางสังคม ที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วจากกระแสพัฒนาการทั้งภายในและภายนอกคือวัฒนธรรมสัจนิยมตะวันตก ลำดับได้ว่าจิตรกรรมแนวปรัมปราคติในพุทธศาสนาที่สืบทอดเป็นแบบแผนขนบธรรมเนียมกันมาแต่โบราณ ได้มีการปรับตัวเป็นปรัมปราคติแนวใหม่ ก่อนจะเป็นแนวสมจริงตามกระแสตะวันตกและเด่นชัดขึ้นตามลำดับ หลังจากรัชกาลที่ 3 ตราบจนถึงปัจจุบันซึ่งไม่จำเป็นต้องวาดภาพเกี่ยวกับเรื่องปรัมปราคติทางศาสนาอีกต่อไป ทัศนคติของสังคมที่ปรับเปลี่ยน อันเกิดจากการปรับฐานความคิด

ครั้งสำคัญในประวัติศาสตร์สังคมไทย ส่งผลให้ทิศทางของจิตรกรรมปรัมปราคติทางศาสนาที่ยาวนานมากกว่าพันปีต้องหักเหตามไปด้วย

แต่หากเพ่งพินิจภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ในมุมมองที่ว่าเป็นภาษาชุดหนึ่งที่ทำให้เห็นปรากฏการณ์ทางความคิด (Mental phenomenon) สิ่งที่สะท้อนโลกทัศน์และทัศนคติทางสังคมของไทยแบบอุดมคติที่มีอิทธิพลของวรรณกรรมทางพุทธศาสนาในเรื่องบาปบุญคุณโทษ เป็นตัวกำหนดชีวทัศน์ผ่านการใช้รหัสภาษากายเป็นกรอบความคิดทางการสื่อสารในระบบภาษาเชิงสัญลักษณ์ ผู้วิจัยพบว่า โลกทัศน์ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ที่กระแสของลัทธิจักรวรรดินิยมแพร่ขยายเข้ามาพร้อมกับระบบความคิดแบบโลกทัศน์ตะวันตกมีอิทธิพลต่อระบบความคิดของคนไทยที่มีทั้งกลุ่มคนที่ยังคงระบบความคิดแบบจารีตนิยมที่มองความเป็นจริงโดยหลักธรรมทางพุทธศาสนา กับกลุ่มคนที่น้อมรับระบบความคิดแบบสัจนิยม ที่มองความเป็นจริงแบบวิทยาศาสตร์ โลกทัศน์ที่ปรับเปลี่ยนในช่วงเวลาดังกล่าวส่งผลต่อการรังสรรค์ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีที่สื่อความหมายเชิงอุดมคติผ่านรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครดังที่ปรากฏผ่านตัวละครประเภทสมมติเทพที่นำเสนอรหัสภาษากายเชิงคุณค่าแบบอุดมคติและความเชื่อของไทยต่อพระพุทธศาสนาที่ยังคงใช้รหัสภาษากายในแบบจารีตประเพณีดั่งเดิม ส่วนภาพตัวละครประเภทสามัญชน วิธีการสื่อสารจะปรับเปลี่ยนและนำเสนอรหัสภาษากายแบบสัจนิยม (realism) ที่คำนึงถึงความจริงมากขึ้น ดังตารางที่ 6.1

ตารางที่ 6.1 พินิจพิเคราะห์โลกทัศน์เป็นตัวกำหนดรหัสภาษากาย

วรรณกรรม	โลกทัศน์	รหัสภาษากาย
สุวรรณสาม	อุดมคติ	-รูปลักษณ์แบบอุดมคติ -กิริยาท่าทางแบบนาฏลักษณ์ -กายสีทองแบบอุดมคติ -อาภรณ์เครื่องประดับนักพรตแบบอุดมคติ
ชูชก	อุดมคติสู่สัจนิยม	-รูปลักษณ์กึ่งอุดมคติบุรุษโทษ 18 ประการ -กิริยาท่าทางประเภทสามัญชนตามแนวสัจนิยม -กายสีน้ำตาลแบบอุดมคติ

ตารางที่ 6.1 (ต่อ)

วรรณกรรม	โลกทัศน์	รหัสภาษากาย
		-อาภรณ์เครื่องประดับพราหมณ์แบบสัจนิยม
ทหาร 101 หัวเมือง	สัจนิยม	-รูปลักษณ์สามัญชนแบบสัจนิยม -กิริยาท่าทางการสู้รบแบบสัจนิยม -กายสีน้ำตาลอ่อน น้ำตาลเข้ม ตามลักษณะของชาติพันธุ์แบบสัจนิยม -อาภรณ์เครื่องประดับ แต่งกายตามลักษณะของชาติพันธุ์แบบสัจนิยม

จากตารางที่ 6.1 จากการพินิจพิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่อง ทศชาติชาดก ของวัดสุวรรณราม โดยนำวรรณกรรมทางพุทธศาสนาทศชาติชาดกเป็นตัวกำกับ เพื่อพินิจพิเคราะห์หาความเชื่อมโยงไปสู่โลกทัศน์ที่สะท้อนผ่านรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร พบประเด็นสาระสำคัญ ที่นำมาพรรณนาวิเคราะห์ ดังนี้

1) สุวรรณสาม เป็นอดีตชาติของพระพุทธเจ้าในชาดกเรื่องสุวรรณสามชาดก การเสวยชาติของพระองค์มิได้ถือกำเนิดในวรรณะกษัตริย์ แต่พระองค์ทรงอยู่ฐานะของพระโพธิสัตว์ผู้บำเพ็ญบารมี เพื่อเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า โลกทัศน์แบบอุดมคติจึงเป็นตัวกำหนดชีวทัศน์ผ่านรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างจิตรกรได้บรรจุรหัสภาษาจิตรกรรมไทยเชิงสัญลักษณ์ในการสะท้อนคุณค่าผ่านรหัสภาษากายประเภทสมมติเทพบนเรือนร่างสุวรรณสาม

ภาพที่ 6.1 สุวรรณสามต้องศรพระเจ้าปิลยักษ์ห้องที่ 3 สุวรรณสามชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ผู้วิจัยขอยกภาพสุวรรณสามต้องศรพระเจ้าปิลยักษ์ ที่ปรากฏในห้องที่ 3 มาประกอบการวิเคราะห์ความเชื่อมโยงโลกทัศน์เป็นตัวกำหนดชีวทัศน์แบบอุดมคติที่แสดงออกทางรหัสภาษากายของสุวรรณสาม โดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

จากภาพที่ 6.1 ดังจะเห็นได้จากรูปลักษณ์ทางพระพักตร์มีลักษณะของตัวพระตามอุดมคติแบบสมมุติเทพ กริยาท่าทางการแสดงออกในแบบนาฏลักษณ์ กายสีขาว แม้สีกายของสุวรรณสามไม่เป็นสีทองตามวรรณกรรมที่กำหนด อาจเป็นไปได้ว่าสีทองของทองคำเปลวได้ถูกปิดไว้ ส่วนประกอบอื่น ที่ปรากฏบนเรือนร่างในทุกส่วนแล้วจิตรกรจึงใช้วิธียักย้ายการสื่อความหมายสู่รหัสภาษากายในส่วนของอาภรณ์ ดังข้อสังเกตที่ปรากฏการปิดทองคำเปลวบนอาภรณ์ที่สุวรรณสามสวมใส่ มิใช่แค่เพียงการสื่อความหมายถึงผู้บำเพ็ญพรต แต่แฝงความหมายถึงคุณค่าสีกายของเจ้าของเรือนร่าง จากข้อสังเกตจะเห็นได้จากสีของอาภรณ์ที่บิดา และมารดาของสุวรรณสามไม่ปรากฏการปิดทองคำเปลว ทั้งนี้อาภรณ์ของสุวรรณสามที่ปรากฏเป็นสีทองจึงเป็นวิธีการสื่อความหมายถึงรหัสภาษากายให้เป็นไปตามวรรณกรรมที่เป็นตัวกำหนด

2) ชูชก เป็นอดีตชาติของพระเทวทัต ที่ผู้พยาบาทจองเวรกันมาแต่ครั้งพระพุทธเจ้าเสวยอดีตชาติเป็นพระโพธิสัตว์พ่อค้าวานิช ตามวรรณกรรมทางพุทธศาสนา เรื่องพระเวสสันดร

ชูชกเกิดในตระกูลพราหมณ์แต่ยากจนเลี้ยงชีพด้วยการขอทาน มีรูปลักษณ์ตามสิทธิการิยะฯ บุรุษโทษ คือ ลักษณะชั่วที่ปรากฏบนเรือนร่าง 18 ประการ (ดังที่กล่าวไว้ในหน้า 148)

ภาพที่ 6.2 พราหมณ์ชูชก ห้องที่ 12 กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ผู้วิจัยขอยกภาพพราหมณ์ชูชก ที่ปรากฏในห้องที่ 12 มาประกอบการวิเคราะห์ความเชื่อมโยงโลกทัศน์เป็นตัวกำหนดชีวทัศน์แบบกึ่งอุดมคติที่แสดงออกทางรหัสภาษากายของพราหมณ์ชูชก โดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

จากภาพที่ 6.2 ภาพชูชกที่ปรากฏจะมีวรรณกรรมเป็นตัวกำหนด สะท้อนโลกทัศน์อุดมคติแบบบุรุษโทษ 18 ประการ เรือนร่างของชูชกจะปรากฏในลักษณะที่แสดงความชราของสังขาร ศีรษะล้าน หนวดเคราแข็งกระด้าง ลูกตาเหลือกและเหล่ ร่างกายคดค้อม เป็นต้น กายสีน้ำตาลที่สะท้อนความหมายเชิงอุดมคติของเจ้าของเรือนร่างถึงอกุศลกรรมที่บำเพ็ญมาแต่อดีตชาติ ส่วนกิริยาท่าทางการแสดงออกเป็นไปโดยธรรมชาติที่เหมือนจริงตามวิถีการดำเนินชีวิต (แบบสัจนิยม)

และอาภรณ์ และเครื่องประดับ เป็นประเด็นที่ชี้ชัดถึงโลกทัศน์แบบสัจนิยม จิตรกรเขียนรอยยับของอาภรณ์เครื่องนุ่งห่มที่สวมใส่ในลักษณะที่เสมือนจริง และการเขียนสรีระร่างกายที่แสดงลักษณะของกล้ามเนื้อที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในงานจิตรกรรมไทย ซึ่งการแสดงรหัสภาษากายในโลกทัศน์แบบอุดมคติ การแสดงลักษณะของกล้ามเนื้อ (anatomy) จะไม่นิยมเขียนในแนวเสมือนจริง (realistic) จะแสดงในลักษณะของภาพ 2 มิติ รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของพราหมณ์ชูชกสะท้อนโลกทัศน์ที่ผสมผสานระหว่างแบบอุดมคติกับสัจนิยม

3) ทหาร 101 หัวเมืองปรากฏในเรื่อง มโหสถชาดก ครูคงแป๊ะจิตรกรผู้เขียนเลือกสรรตอนมโหสถรบกับพราหมณ์เกวัฏ โดยเนื้อหาเรื่องที่เล่าในวรรณกรรมกล่าวถึง พระเจ้าจุลนีทำสงครามยึดเมืองต่างๆ ได้ 101 หัวเมืองมาเป็นเมืองขึ้น จึงรวบรวมไพร่พลจากหัวเมืองทั้ง 101 เมือง เพื่อทำการรบครั้งใหญ่กับเมืองมิถิลาเป็นตัวกำกับ จิตรกรนำรหัสภาษากายของผู้คนเชื้อชาติต่างๆ ที่ปรากฏพบเห็นได้ทางบริบทสังคมในช่วงเวลานั้น นำมาใช้เป็นวิธีการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่สะท้อนถึงกำลังไพร่พลที่ระดมมาจากหัวเมืองต่างๆ รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของเหล่าไพร่พล จิตรกรแสดงรหัสภาษากายแบบสัจนิยม

ภาพที่ 6.3 ทหาร 101 หัวเมือง ห้องที่ 5 มโหสถชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ผู้วิจัยขอยกภาพทหาร 101 หัวเมือง ที่ปรากฏในห้องที่ 5 มาประกอบการวิเคราะห์ความเชื่อมโยงโลกทัศน์เป็นตัวกำหนดชีวทัศน์แบบสัจนิยมที่แสดงออกทางรหัสภาษากายของทหาร 101 หัวเมือง โดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

จากภาพที่ 6.3 รหัสภาษากายที่ปรากฏด้านรูปลักษณ์ทางใบหน้าที่บ่งชี้ถึงชาติพันธ์ เช่น แขกเปอร์เซีย ฝรั่ง มอญ เป็นต้น ซึ่งแสดงรหัสภาษากายแบบสัจนิยม ในลักษณะเหมือนจริง เช่น ผมยาวมีลักษณะเป็นลอน หนวดเครายาว เป็นต้น กิริยาท่าทางที่แสดงออกเป็นไปโดยธรรมชาติของการสู้รบ สีกาย และอาภรณ์ เครื่องประดับ แสดงออกตามลักษณะของชาติพันธุ์ของชาตินั้น

ผู้วิจัยจึงยืนยันจากข้อพบที่ว่า โลกทัศน์และบริบททางสังคมเปลี่ยนผ่าน ระบบความคิดความเชื่อใหม่เข้ามาแทนที่ ทำให้เกิดสภาพกลืนกลายทางวัฒนธรรม จึงส่งผลต่อชีวทัศน์ที่แสดงออกทางรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของตัวละครในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ให้แปรเปลี่ยนตาม

2. องค์ประกอบภาพเชิงซ้อนกำหนดรหัสกิริยาท่าทาง

ภาพจิตรกรรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เป็นสื่อที่ใช้ภาษาทางศิลปะไทยที่ถูกออกแบบมาพร้อมกับเนื้อหาบางประการที่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ ที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบลวดลายไทย และการจัดวางองค์ประกอบภาพ แต่เดิมบรมครูของจิตรกรจะรู้ว่าชาดกตอนใดฉากใดจะต้องวางตัวละครหรือสัญลักษณ์ภาพไว้บริเวณใดของภาพ เพราะมีการถ่ายทอดและปฏิบัติสืบต่อกันมาจนเป็นแบบแผน วิธีการสื่อความหมายด้วยโครงสร้างภาษาเช่นนี้จะสบประโยชน์ได้ จิตรกรในฐานะผู้สร้างสารกับผู้ดูในฐานะผู้รับสารจะต้องอยู่ในบริบททางสังคมเดียวกันหรือถือรหัสภาษาเดียวกันจึงจะเข้าใจความหมายร่วมกันได้

ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เป็นสื่อที่นำมาใช้ในการถ่ายทอดเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยววรรณกรรมทางพุทธศาสนา จะใช้รหัสองค์ประกอบภาพอย่างหนึ่งที่ใช้กันจนเป็นแบบแผนจารีตประเพณี เช่น หากได้เห็นภาพจิตรกรรมไทยที่แสดงภาพเรือแตกมีชายที่แต่งกายอย่างกษัตริย์กำลังว่ายน้ำอยู่ และมีเทพธิดาองค์หนึ่ง กำลังเหาะทำทีจะช่วยชายผู้นั้น ก็จะรับรู้ความหมายได้ว่าเป็นภาพที่เล่าเรื่องทศชาติชาดก ในกรณีนี้ ภาพเหตุการณ์ตอนเรือแตก จะทำหน้าที่เป็น “ภาพสำคัญ” (key visual) ให้เกิดระลึกถึงทศชาติชาดกเรื่องมหาชนก ซึ่งตามเนื้อหาเรื่องราวจะมีความละเอียดซับซ้อนเป็นอันมาก แต่จิตรกรเลือกจะเขียนช่วงเหตุการณ์สำคัญนี้เพื่อสื่อความหมายไปถึงเหตุการณ์ในตอนนี้ได้ทั้งหมด

ชลูด นิ่มเสมอ (2531,น. 18-24) กล่าวว่า องค์ประกอบภาพจะมีองค์ประกอบสำคัญ 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นโครงสร้างวัตถุที่มองเห็นหรือรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เป็นองค์ประกอบด้านรูปธรรม เรียกว่า รูปทรง (form) และส่วนที่แสดงความหมายให้รับรู้ได้อันเนื่องมาจากผลที่เกิดขึ้นจากโครงสร้างทางวัตถุเป็นองค์ประกอบนามธรรม เรียกว่า เนื้อหา (content) ดังนั้นองค์ประกอบทางศิลปะที่เป็นโครงสร้างหลักของศิลปะก็คือ รูปทรง กับ เนื้อหา

จากแนวคิดดังกล่าว ผู้วิจัยพบประเด็นสาระสำคัญที่ว่า รหัสองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีเป็นรหัสเชิงซ้อน ผู้ดูภาพจิตรกรรมนอกจากจะต้องมีความรู้ความเข้าใจ เกี่ยวกับวรรณกรรมในเรื่องนั้นๆ แล้ว จะต้องพิจารณาร่วมกับองค์ประกอบอื่นๆ ได้แก่ ภาษาจิตรกรรมไทย อุดมคติความเชื่อ และตำแหน่งที่ตั้งขององค์ประกอบภาพจิตรกรรมไทยร่วมด้วย ก็จะเข้าใจความหมายของรหัสกิริยาท่าทางที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3ซึ่งสิ่งที่แสดงออกมาล้วนแล้วแต่ได้รับการประกอบสร้างความคิดบางอย่างทางบริบทสังคมเอาไว้

ภาพที่ 6.4 เทวดาเกี้ยวพาราสี ห้องที่ 4 เนมีราชชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ผู้วิจัยขอยกภาพเทวดาเกี้ยวพาราสี ที่ปรากฏในห้องที่ 4 มาประกอบการวิเคราะห์รหัสองค์ประกอบเชิงซ้อนเป็นตัวกำหนดกิริยาท่าทาง โดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

จากภาพที่ 6.4 ภาพเทวดาเกี้ยวพาราสี ปรากฏในห้องที่ 4 เนมีราชชาดก เป็นกลุ่มนาฏลักษณ์หนึ่งในองค์ประกอบภาพของการเล่าเรื่องถึงเหตุการณ์ที่เหล่าเทพเทวดาต่างพากันมาสดับรับฟังการสนทนาธรรมของพระเนมีราชกับพระอินทร์บนสรรค์ชั้นดาวดึงส์ ภาพที่ปรากฏนี้เป็นภาพเทวดาชาย หญิง กำลังเกี้ยวพาราสี อยู่ใต้ต้นปีบทองนอกกำแพงที่ประทับ เมื่อพินิจพิเคราะห์จะพบประเด็นสาระสำคัญของรหัสองค์ประกอบภาพเชิงซ้อนกำหนดรหัสภาษากิริยาท่าทาง ดังนี้

1) รหัสภาษากิริยาท่าทางภาพเทวดาชายที่ปรากฏจิตรกรเขียนภาพโดยวางลักษณะกิริยาท่าทางกำลังปีนป่ายลำต้นปีบทองที่มีจุดหมายในการหวังจะเชยชมดอกปีบทอง ส่วนเทวดาหญิงแสดงท่าทางกำลังเอื้อมมือไปเด็ดดอกปีบทองมาไว้ในการครอบครองของตน จากข้อสังเกตรหัสภาษากายของเทวดาจะจัดอยู่ในประเภทสมมุติเทพ จะใช้รหัสภาษากิริยาท่าทางแบบนาฏลักษณ์ในการแสดงออกให้รับรู้ถึงการกระทำนั้นๆแต่ภาพของเทวดาเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏ จิตรกรได้วางตำแหน่งภาพไว้ภายนอกกำแพงที่ประทับ ซึ่งโดยลักษณะของรหัสภาษาจิตรกรรมไทยที่มีจารีตประเพณีของการเล่าเรื่องจะเริ่มต้นจากตัวละครที่อยู่ในตำแหน่งศูนย์กลางของกลุ่มภาพและแบ่งแยกเหตุการณ์ของเรื่องราวด้วยเส้นสินเทา ภูมิทัศน์ กำแพง ฯลฯ โดยกลุ่มภาพที่อยู่ห่างไกลจากศูนย์กลางของกลุ่มภาพมากเท่าไรจะผ่อนคลายความเป็นจารีตลดน้อยลง

ข้อสังเกตรหัสกิริยาท่าทางที่ปรากฏของเหล่าเทวดาชาย หญิง น่าจะเป็นการสื่อความหมายในเรื่องกามคุณของเทวดา ซึ่งเทวดาจะมีการเสพกามกันไม่ต่างอะไรกับมนุษย์แต่มีความแตกต่างกันออกไปในเรื่องเบญจกามคุณที่เป็นเลิศกว่า สวยงามกว่า ประณีตกว่าเท่านั้น ยิ่งเกิดในภูมิชั้นสูงมากขึ้นไป การเสพกามก็ยิ่งเบาบางลงตามลำดับได้แก่เทวดาชั้นจาตุมหาราชิกา จะเสพกามเหมือนมนุษย์ สามารถตั้งครรภ์ได้ เทวดาชั้นดาวดึงส์ จะเสพกามเหมือนมนุษย์ แต่ไม่ตั้งครรภ์ เทวดาชั้นยามา จะเสพกามด้วยการสวมกอดกัน เทวดาชั้นดุสิต จะเสพกามด้วยการสวมกอดกันเบาๆ เทวดาชั้นนิมมานรดี จะเสพกามด้วยการจับมือ และเทวดาชั้นปรนิมมิตวสวัตดี จะเสพกามด้วยการมองจ้องตากัน

2) ดอกปีบทอง เป็นรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ปีบทองเป็นต้นไม้ยืนต้น มีดอกสวยงาม สีดอกเหลืองอมส้มหรือสีส้มทอง ออกเป็นกระจุกตามกิ่งและลำต้น เมื่อผู้ดูภาพต้นปีบทองก็จะสัมผัสรับรู้ได้ถึงความงามของดอกปีบจากประสบการณ์ของคนในยุคสมัยนั้น จิตรกรนำต้นปีบมาประกอบสร้างความหมายจึงเป็นการใช้รหัสทาง biological code คือ ความงามจากสีสันของดอกปีบทอง รวมทั้งลักษณะของกิ่งของต้นปีบที่โน้มเอียงเข้าหาเทวดา เป็นองค์ประกอบทางภาษากาย แบบ spatial organization code ในการจัดองค์ประกอบภาพเชิงพื้นที่ ในสื่อความหมายแฝงถึงกามคุณเป็นความงามที่ยั่วหยวนให้ทุกสรรพชีวิตติดอยู่ในวังวนของกิเลสตัณหา

3) รหัสของตำแหน่งขององค์ประกอบภาพที่สัมพันธ์กับพระอุโบสถ พระอุโบสถของไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์มักจะออกแบบให้มีช่องหน้าต่างน้อยทำให้แสงสว่างลอดผ่านเข้ามาภายในพระอุโบสถได้น้อย ภายพระอุโบสถจึงเกิดสภาวะแสงเงาสลัว และก่อนการทำพิธีกรรมทางศาสนาพระภิกษุสงฆ์จะต้องจุดธูป เทียนไขบูชาพระพุทธแสงเทียนที่ต้องกระทบกับภาพจิตรกรรมโดยเฉพาะบริเวณที่ปิดทองคำเปลวของอาภรณ์ เครื่องประดับ และต้นปีบ จะทำเกิดมลังเมลืองของแสงระยิบระยับที่เรียกว่า “เยิรเงาสลัว”รหัสของเยิรเงาสลัว ดังที่ สุวรรณา วงศ์ไวศยวรรณ (2558, น. 109-110) อธิบายว่า เป็นสุนทรียะความงามแบบตะวันออกเกี่ยวกับ เยิรเงาสลัว (in praise of shadows) ว่าความมืดไม่ได้สร้างความขัดเคือง หากยอมรับว่าความมืดเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ถ้าแสงมีอยู่น้อยก็ยอมรับว่ามีอยู่น้อย ปล่อยตัวเราให้ซึมซาบในความมืด และ ณ ที่นั้นเราก็พบความงามตามแบบอย่างของมัน ดังนั้นจะเห็นได้ว่ารหัสของการเยิรเงาสลัวของภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจึงมีความสัมพันธ์กับพระอุโบสถ และยังเป็นภาษาจิตรกรรมไทยที่จิตรกรนำมาใช้เป็นรหัสภาษา เพื่อสื่อความหมายสุนทรียะทางความงามให้เกิดผลกระทบต่อคุณค่าทางจิตใจ อารมณ์ และความรู้สึก

จากข้อค้นพบยืนยันแนวคิดที่ว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีเป็นภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่จิตรกรส่งสารเกี่ยวกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนา โดยการเข้ารหัส (encoding) ด้วยวิธีการจัดองค์ประกอบภาพเป็นรหัสเชิงซ้อน (double code) ที่ผู้ดูภาพจิตรกรรมจะต้องถอดรหัส (decoding) ตีความหมายสารที่จะต้องพิจารณาร่วมกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนา โลกทัศน์ บริบททางสังคม อุดมคติความเชื่อของไทย ภาษาจิตรกรรมไทย ฯลฯ เป็นเกณฑ์อ้างอิงในการเชื่อมโยงสู่ความหมายของรหัสภาษากายเกี่ยวกับกิริยาท่าทางของตัวละคร

3. วรรณกรรมกำหนดความหมายรหัสสีกาย

รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจิตรกรมิได้มีอิสระในการกำหนดรหัสสีกาย การเขียนภาพตัวละครจิตรกรจะต้องกำหนดคุณค่าของสีกายให้เป็นไปตามวรรณกรรมนั้นๆ ที่กำหนดไว้ ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าวรรณกรรมเป็นตัวกำหนดความหมายของรหัสสีกาย เช่น วรรณกรรมกำหนดสีกายของสุวรรณสามว่า “ผิวพรรณดั่งทอง” วรรณกรรมไตรภูมิ และพุทธประวัติกล่าวถึงพระอินทร์ว่าเป็นผู้มีกายสีเขียว เป็นต้น

นอกจากนี้ เสมอชัย พูลสุวรรณ (2541, น. 113-114) เสนอว่า การใช้สีในงานจิตรกรรมไทยยังมีส่วนสัมพันธ์กับบริบทอื่นของภาษาภาพ เพื่อให้คุณค่าสีได้ทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบในการเล่าเรื่องที่สอดคล้องกับเรื่องราวของวรรณกรรมทางพุทธศาสนา การกำหนดรหัสสีกายจึงเป็น

ข้อตกลงให้ผู้ดูภาพรับรู้ได้ว่าเป็นภาพพระพุทธเจ้า เช่น พระวรกายสีทอง ประทับนั่งบนดอกบัว มีพระเกตุมาลา มีพระรัศมีอยู่เหนือพระเศียร และมีฉัพพรรณรังสีแผ่ออกจากพระวรกาย หรือภาพพระอรหันต์สาวกจะต้องมีใบหน้าและรูปร่างงามตามอุดมคติของชนชั้นสูง คือ มีผิวกายขาว หรือสีอ่อน ไม่แสดงการเปลี่ยนแปลงของสังขาร ในทางตรงข้ามภาพอลัชชีหรือมาร จะแสดงสังขารเสื่อมโทรมทุพพลภาพ ร่างกายสีคล้ำหมอง

ภาพที่ 6.5 พระอินทร์ ห้องที่ 13 กัณฑ์มัทรี วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ผู้วิจัยขอยกภาพพระอินทร์ ที่ปรากฏในห้องที่ 13 มาประกอบการวิเคราะห์วรรณกรรมเป็นตัวกำหนดสีกายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร โดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

จากภาพที่ 6.5 พระอินทร์หรือท้าวสักกเทวราช จากวรรณกรรมทางพุทธศาสนา เรื่องทศชาติชาดกเป็นตัวละครที่เป็นตัวเชื่อมเหตุการณ์ต่างๆภายในเรื่องมหาเวสสันดรชาดกให้เนื้อหาเรื่องราวมีความต่อเนื่องกัน พระอินทร์จะมีบทบาทและปรากฏในทศชาติชาดก วัดสุวรรณาราม 4 ตอน ได้แก่ 1) พระอินทร์นั่งสนทนากับพระเนมีราช 2) พระอินทร์ทำลายพิธีบูชายัญ 3) พระอินทร์ประทานพร 10 ประการกับพระนางผุสดี และ 4) พระอินทร์สั่งให้เทวดาแปลงเป็นเสือ สิงห์ และราชสีห์ ขวางทางพระนางมัทรี และภาพพระอินทร์ที่ปรากฏจะมีกายสีเขียวเป็นไปตามการกำหนดไว้ในวรรณกรรม และรหัสสีกายยังมีความเชื่อมโยงกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนาในเรื่องอื่นๆ เช่น ไตรภูมิ และพระพุทธประวัติ เป็นต้น

ผู้วิจัยยืนยันข้อค้นพบว่า สีกายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร จะมีบริบทของวรรณกรรมเป็นตัวกำหนดรหัสคุณค่าของสีกายให้รับรู้ถึงเรือนร่างนั้น จิตรกรจึงทำหน้าที่สะท้อนคุณค่าของรหัสสีกายให้เป็นไปตามวรรณกรรม

4. ความมั่งคั่งของราชสำนักกำหนดรหัสอาภรณ์ และเครื่องประดับ

การค้าสำเภาในสมัยรัชกาลที่ 3 นำมาซึ่งความมั่งคั่งแก่ราชสำนัก ดังจะเห็นได้จากการนำเงินตราจากการค้ามาปฏิสังขรณ์วัดวาอารามต่างๆ จำนวนมากมาย ดังที่ สันติ เล็กสุขุม (2548, น. 13) กล่าวว่า การค้าสำเภากับต่างประเทศในสมัยรัตนโกสินทร์ส่วนใหญ่ดำเนินการโดยพระมหากษัตริย์ เจ้านาย และขุนนางชั้นผู้ใหญ่จำนวนหนึ่ง รวมทั้งเอกชน เช่น พ่อค้าจีน เป็นต้น ปัจจัยที่ผลักดันให้พระมหากษัตริย์ทรงเอาพระทัยใส่ในการค้าสำเภาคือ เพื่อเพิ่มพูนพระราชทรัพย์สำหรับการใช้จ่ายส่วนพระองค์ และอีกส่วนหนึ่งทรงนำไปบำรุงพุทธศาสนา ซึ่งพระองค์มีพระราชศรัทธาในเรื่องนี้ นอกจากค่าใช้จ่ายด้านวัสดุส่วนเกินจากที่ได้จากส่วยแล้ว ได้พระราชทานค่าแรงช่างในงานปฏิสังขรณ์วัด

การใช้สีในงานจิตรกรรมผาผนังไทยแบบประเพณีล้วนเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากสื่อสารแสดงออกซึ่งความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา จึงมิใช่แง่ของความงามเพียงอย่างเดียว แต่เป็นความงามในแง่มุมที่สัมพันธ์กับความดีงามตามหลักธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า สีในงานจิตรกรรมผาผนังไทยแบบประเพณียังมีความสัมพันธ์กับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครเพื่อแสดงคุณสมบัติเชิงคุณค่าของสีในการทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบสำคัญในการเล่าเรื่อง

ปรีชา เถาทอง (2548, น. 32-33) กล่าวว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังยังคงรักษาคติศิลปะแบบประเพณีไว้ แต่มีพัฒนาการโดยนำลักษณะบางประการของศิลปะตกแต่งแบบจีนมาใช้ให้ดูวิจิตร มั่งคั่ง ละลานตา โดยใช้สีทองด้วยการปิดทองคำเปลวกับภาพสำคัญในบางแห่ง การปิดทองคำเปลวใช้สีแดงชาดซับหนุนทองคำเปลว เพื่อให้ทองคำเปลวเป็นประกายแวววาวทำให้เกิดผลความรู้สึกที่มั่งคั่ง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมนำเอาทองคำเปลวมาใช้ในการตกแต่งภาพเพื่อสื่อความหมายเชิงคุณค่าในการแยกแยะฐานะเรือนร่างหรือสิ่งของนั้นๆ ให้รับรู้ระดับฐานะชนชั้นทางสังคม เนื่องจากทองคำเปลวเป็นงานหัตศิลป์ที่มีคุณค่าในตัวเอง ทองคำเปลวผลิตมาจากทองคำแท่ง ที่มีเปอร์เซ็นต์ทองไม่ต่ำกว่าร้อยละ 96.5-99.99 และกรรมวิธีในการผลิตที่ต้องใช้ทักษะและความประณีตสูง สีทองของทองคำเปลวเป็นที่นิยมนำมาใช้เฉพาะชนชั้นระดับสูง เช่น พระมหากษัตริย์ เป็นต้น และเพื่อเป็นพุทธบูชาทางพุทธศาสนา

ภาพที่ 6.6 อาภรณ์ของเหล่าขุนนาง ห้องที่ 5 มโหสถชาดก วัดสุวรรณราม กรุงเทพมหานคร

ผู้วิจัยขอยกภาพอาภรณ์ของเหล่าขุนนาง ที่ปรากฏในห้องที่ 5 มาประกอบการวิเคราะห์ความมั่งคั่งของราชสำนักกำหนดรหัสอาภรณ์ และเครื่องประดับ ที่ปรากฏบนเรือนร่างของเหล่าขุนนาง โดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

จากภาพที่ 6.6 จะพบว่าอาภรณ์ของเหล่าขุนนางที่สวมใส่จะเน้นลวดลายที่มีความละเอียดประณีต ลวดลายที่ปรากฏบนเสื้อและผ้าคาดเอวจะเน้นสีทองจากการปิดทองคำเปลว ซึ่งในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในอดีตไม่เคยปรากฏการใช้สีทองกับอาภรณ์ของเหล่าขุนนางที่มากเท่านี้มาก่อน การใช้สีทองที่มากขึ้นในอาภรณ์ของเหล่าขุนนางชั้นสูงจึงเป็นสิ่งสะท้อนถึงความมั่นคั่งของราชสำนัก อันเนื่องจากเหล่าขุนนางชั้นสูงมีการดำเนินการค้าสำเภากับต่างประเทศ ทำให้ฐานะมั่งคั่งทางสังคม จิตรกรจึงบรรจุคุณค่ารหัสภาษากายโดยใช้สีทอง สะท้อนความหมายผ่านอาภรณ์และเครื่องประดับ

จากข้อค้นพบจึงยืนยันได้ว่าความมั่งคั่งของราชสำนักกำหนดอาภรณ์ และเครื่องประดับพบภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นการใช้รหัสภาษาทางสุนทรียะ (aesthetic code) โดยการใช้สีทองสะท้อนความมั่งคั่งของราชสำนักผ่านรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างเกี่ยวกับอาภรณ์ และเครื่องประดับของเหล่าขุนนางชั้นสูงที่มากขึ้นกว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในอดีต เป็นการสะท้อนโลกทัศน์และบริบททางสังคมให้รับรู้ว่าเหล่าขุนนางชั้นสูงมีฐานะร่ำรวยขึ้นจากการดำเนินการค้าสำเภากับต่างประเทศ

5. ทิศทางการใช้สายตาบ่งบอกความสัมพันธ์เชิงอำนาจ

ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีวิธีการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ผ่านรหัสภาษากายทั้งความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝง ที่สะท้อนให้รับรู้บริบทชนชั้นทางปกครองของไทยในช่วงเวลานั้นดังที่ บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ (2550, น. 31) อธิบายว่า ลักษณะสังคมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นสังคมจารีต มีพื้นฐานทางสังคมที่ตั้งอยู่บนระบบมูลนายใช้ระบบศักดินาในการจัดระเบียบความสัมพันธ์ทางสังคม โครงสร้างทางชนชั้นประกอบด้วยกลุ่มคน 2 ระดับ คือ ระดับมูลนายซึ่งเป็นผู้ปกครอง และระดับสามัญชนซึ่งเป็นผู้อยู่ใต้การปกครอง ความสัมพันธ์ระหว่างมูลนายกับสามัญชนดำเนินไปภายใต้ระบบอุปถัมภ์ ที่มีความความผูกพันกันเป็นส่วนตัว มีการแลกเปลี่ยนผลประโยชน์ซึ่งกันและกัน โดยมูลนายจะให้ประโยชน์ในเรื่องการคุ้มครอง ขณะเดียวกันสามัญชนก็จะให้ความจงรักภักดี แรงงาน และของกำนัล เป็นการตอบแทน

สมสุข หินวิมาน (2558, น. 192-193) กล่าวถึง การแบ่งสังคมไทยออกเป็นชั้นๆ จะเกี่ยวข้องกับแนวคิดเรื่องบุญกรรม บุญพาวาสนาส่งเป็นแนวคิดที่หยั่งรากลึกมานานในสังคมศักดินา แนวคิดเรื่องบุญกรรมจะเป็นตัวจำแนกความแตกต่างทางสังคม (social distinction) จะถูกหยิบยกเป็นเครื่องมืออธิบายความไม่เท่าเทียมแห่งชนชั้น

ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในอดีตจะเขียนภาพในลักษณะ 2 มิติ ทำให้ผู้ดูรับรู้ภาพในลักษณะแบนราบไม่มีมิติในเชิงลึก และเมื่อก้าวผ่านเข้าสู่สมัยรัชกาลที่ 3 ที่มีการเปิดรับโลกทัศน์ใหม่ๆ ทางศิลปะจากโลกตะวันตกที่นิยมเขียนภาพแนวสัจนิยมหรือสมจริง (realistic) ที่พรั่งพรูสู่บริบทสังคมไทย ซึ่งแนวการเขียนภาพสมจริงเป็นสิ่งใหม่ในช่วงเวลานั้น จิตรกรจึงนำวิธีการเขียนภาพแบบสมจริงมาประยุกต์ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีประเด็นนี้ ปรีชา เถาทอง (2548,น. 30) อธิบายเพิ่มว่า การเขียนภาพแบบสมจริง (realistic) จะทำให้มองเห็นทิวทัศน์ลึกเข้าไปในภาพ มีการกำหนดเส้นขอบฟ้า (horizontal line) บริเวณขอบด้านบนของภาพในพื้นที่หนึ่งในสี่ของภาพ ภาพคน สัตว์ สถาปัตยกรรม และธรรมชาติจะถูกลดขนาดให้มีขนาดเล็กลงไปตามลำดับ เพื่อลวงตาให้ดูลึกเข้าไป การเขียนภาพลักษณะนี้เป็นการเขียนภาพแบบทัศนียภาพ (perspective) เป็นการกำหนดทิศทางการใช้สายตาของผู้ดูและสร้างความรู้สึกรับรู้ของผู้ดูแบบการมองจากที่สูงสู่ที่ต่ำ (bird eye view) วิธีการเขียนภาพเช่นนี้จึงเป็นวิธีหนึ่งที่จิตรกรสบช่องและนำมาใช้ในการสื่อความหมายประกอบกับภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะเล่าเรื่องจากตัวละคร ซึ่งตัวละครจะแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ตามจารีตของการเขียนภาพบุคคล คือ ตัวละครประเภทสมมติเทพ กับตัวละครประเภทสามัญชน และตัวละครที่อยู่ในตำแหน่งศูนย์กลางของภาพจะทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องให้รับรู้ถึงเหตุการณ์นั้นๆ การจัดองค์ประกอบของกลุ่มตัวละครและการ

กำหนดทิศทางการใช้สายตาในการมองภาพในแบบมุมมองจากที่สูงสู่ที่ต่ำ (bird eye view) จึงส่งผลต่อการสื่อความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝงกับการวางตัวละครในกลุ่มภาพที่อยู่ในตำแหน่งที่ต่ำกว่า จะส่งผลต่อความรู้สึก รับรู้ถึงความต่ำต้อยไร้ศักดิศรี ในทางกลับกันตัวละครในกลุ่มภาพที่อยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่าก็จะสื่อความหมายถึงอำนาจ บารมีที่เหนือกว่า ดังภาพที่ 6.7

ภาพที่ 6.7 พระเจ้ากรุงสญชัย พระนางผุสดี และพระเวสสันดร ห้องที่ 9 กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ และทานกัณฑ์ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ผู้วิจัยขอยกภาพพระเจ้ากรุงสญชัย พระนางผุสดี และพระเวสสันดร ที่ปรากฏในห้องที่ 9 มาประกอบการวิเคราะห์ทิศทางการใช้สายตาเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจ โดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

จากภาพที่ 6.7 ภาพที่ปรากฏจะเห็นได้ว่าจิตรกรกำหนดทิศทางการใช้สายตาของคนดูแบบการมองจากที่สูงสู่ที่ต่ำ (bird eye view) โดยจัดองค์ประกอบของกลุ่มภาพตัวละครให้พระเจ้ากรุงสญชัย พระนางผุสดี และพระเวสสันดร วางตำแหน่งไว้ในภาพที่สูงกว่าเหล่าข้าทาสบริวาร เป็นการสื่อความหมายโดยตรงได้ถึงฐานะชนชั้นทางสังคมที่สูงกว่าและการกำหนดทิศทางการใช้สายตาของผู้ดูในการมองภาพ ทำให้รู้สึกว่า พระเจ้ากรุงสญชัย พระนางผุสดี และพระเวสสันดร กำลังเพ่งมองลงมายังเหล่าข้าทาสบริวาร เป็นวิธีการสื่อความหมายโดยแฝงถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจ

ผู้วิจัยจึงยืนยันจากข้อค้นพบได้ว่า การนำเสนอภาพในแบบการมองจากที่สูงสู่ที่ต่ำ (bird eye view) ทำให้ทิศทางการใช้สายในการมองภาพของผู้ดู สามารถสร้างความหมายและการรับรู้ถึงรหัสภาษากายของตัวละครที่ปรากฏในกลุ่มภาพได้ทั้งความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝงถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่สะท้อนถึงบริบททางสังคมด้านการปกครองของไทยในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3

บทที่ 7
สรุปการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาบริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 2) ศึกษารหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 และ 3) ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 โดยนำวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องมาใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิจัย ได้แก่ แนวทางการศึกษาเชิงสัญวิทยา แนวคิดเกี่ยวกับแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson แนวคิดเกี่ยวกับเรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) โดยวิเคราะห์ตัวบท (Textual analysis) แหล่งข้อมูลที่ศึกษา คือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี วัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร ที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่อง ทศชาติชาดกบริเวณผนังหุ้มกลองด้านข้าง ทั้งสองด้านใต้ขอบหน้าต่าง โดยการศึกษาทั้งหมดที่มี จำนวน 17ห้อง ได้แก่ 1) เตมีย์ชาดก 2) มหาชนกชาดก 3) สุวรรณสามชาดก 4) เนมีราชชาดก 5) มโหสถชาดก 6) ภูริทัตชาดก7) จันทกุมารชาดก และพรหมนารทชาดก 8) วิฐูรชาดก 9) กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์และทานกัณฑ์ 10) กัณฑ์วนปเวสน์ 11) กัณฑ์ชูชก 12) กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน 13) กัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทรี และกัณฑ์สักกบรรพ 14) กัณฑ์มหาราช 15) ยกขบวนไปรับพระเวสสันดร 16) กัณฑ์ฉกบัตริย์ และ 17) การยกขบวนกลับ การเก็บรวบรวมข้อมูล โดยการบันทึกภาพด้วยกล้องดิจิทัล ตามตารางรหัส (Coding sheet) ได้แก่ 1) บริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เกี่ยวกับสภาพแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินวิถีชีวิต ได้แก่ การปกครองการค้าการศาสนาการศึกษา กฎหมาย และสภาพวิถีชีวิต คติความเชื่อ 2) รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แก่ รหัสภาษาจิตรกรรมไทย รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร และรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ และ 3) ความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3ได้แก่ โลกทัศน์เป็นตัวกำหนด

ชีวทัศน์ รหัสองค์ประกอบภาพเป็นรหัสเชิงซ้อนกำหนดรหัสกิริยาท่าทาง วรรณกรรมกำหนดความหมายของรหัสสีกาย ความมั่งคั่งของราชสำนักกำหนดอาภรณ์ และเครื่องประดับ และทิศทางการใช้สายตาเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจ การนำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive analysis) ตามประเด็นปัญหานำวิจัย

1. สรุปการวิจัย

ผู้วิจัยสรุปผลการวิจัยตามประเด็นปัญหานำวิจัย โดยมีประเด็นสาระสำคัญ ดังนี้

1.1 บริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

1.1.1 โลกทัศน์ทางสังคมสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

รหัสภาษากายที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ที่จิตรกรรังสรรค์ขึ้นโดยมีอิทธิพลของวรรณกรรมทางพุทธศาสนาเป็นตัวกำกับซึ่งโลกทัศน์และบริบททางสังคมที่จิตรกรร่วมสมัยย่อมส่งผลต่อรหัสภาษากายของตัวละครที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในฐานะของสัญลักษณ์ภาพประกอบการเล่าเรื่อง รหัสภาษากายจึงอยู่ในฐานะของระบบความหมายเชิงสัญลักษณ์ภาพ นอกจากนี้โลกทัศน์และบริบททางสังคมยังสะท้อนผ่านรหัสภาษากายที่นำมาประกอบสร้างความหมายและยังเป็นตัวควบคุมระบบรหัสภาษากายด้วย ดังเห็นได้จากจิตรกรนำรหัสภาษากายของชาวตะวันตกมาเป็นสัญลักษณ์ภาพแทนความหมายถึงเหล่าทหาร 101 หัวเมืองของพระเจ้าจุลนีเพื่อทำสงครามแย่งชิงเมืองมิถิลาที่ปรากฏในห้องที่ 5 เรื่องมโหสถชาดก ซึ่งแฝงความหมายที่สะท้อนให้รับรู้ถึงโลกทัศน์และบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้น ที่มองว่าจักรวรรดินิยมและชาวตะวันตกเป็นผู้เข้ามาครอบครองดินแดนและทรัพยากรของผู้อื่นไปเป็นประโยชน์ของตน

1.1.2 บริบททางสังคมสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

บริบททางสังคมที่ปรากฏในภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีสาระสำคัญ ดังนี้

1) การฟื้นฟูบ้านเมือง บริบททางสังคมสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นช่วงของการก่อร่างสร้างราชธานีกรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นมาใหม่ๆ กำลังคนในการฟื้นฟูบ้านเมืองจึงมีความจำเป็นอย่างมากต่อการพัฒนาเศรษฐกิจและความมั่นคง ดังที่ปรากฏตัวละครเชื้อชาติต่างๆ เช่น ชวาจีน

ชาวมาลายู เป็นต้น ที่ปรากฏในกลุ่มตัวละครประเภทสามัญชนในหลายตอนหรือหลายเหตุการณ์ที่จิตรกรนำรหัสภาษากายมาใช้ประกอบสร้างการเล่าเรื่อง สะท้อนให้รับรู้ว่ากำลังคนมีความสำคัญต่อการฟื้นฟูชาติบ้านเมือง

2) บริบทด้านการปกครอง เป็นแบบระบบศักดินาแบ่งคนในสังคมออกเป็น 2 ระดับทางชนชั้น ได้แก่ ระดับมูลนาย และระดับสามัญชน ซึ่งจิตรกรได้สะท้อนผ่านตัวละครที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีโดยการบรรจุคุณสมบัติบางประการของรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างให้รับรู้ถึงฐานะชนชั้นทางสังคม โดยใช้ภาษาทางจิตรกรรมไทยในแบ่งแยกระดับฐานะ เช่น ตัวละครในกลุ่มประเภทสมมติเทพ พระโพธิสัตว์ พระอินทร์ พระพรหม เทพเทวดา พระมหากษัตริย์ เป็นต้น จะบรรจุคุณค่าของรหัสภาษากายให้ปรากฏบนเรือนร่าง เพื่อสื่อความหมายตามมายาคติความเชื่อของชนชั้นสูง ที่ถือว่าตนเป็นผู้ถือกำเนิดมาจากการสั่งสะสมบุญญาบารมีมาจากอดีตชาติ ส่วนตัวละครในกลุ่มประเภทสามัญชน ฤาษี พราหมณ์ ขุนนาง ทหาร ข้าราชบริวาส และไพร่ จะบรรจุคุณค่าทางเรือนร่างที่สื่อความหมายถึงชนชั้นสามัญชนเป็นผู้ที่ยังติดยึดอยู่กับมิจฉาทิฐิ

3) บริบทด้านการค้าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงเปิดรับโลกทัศน์และความรู้ใหม่ๆ ที่มาพร้อมกับจักรวรรดินิยม สนใจเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและวัฒนธรรมของชาติต่างๆ ที่เข้ามาค้าขาย ทรงเปลี่ยนแปลงจากเศรษฐกิจการค้าแบบยังชีพไปสู่เศรษฐกิจการค้าแบบเงินตราโดยวางรากฐานสำคัญของการเติบโตของภาคการส่งออกหรือการค้าทางสำเภากับต่างประเทศ การค้าขายทางสำเภาจิตรกรได้เขียนภาพเรือสำเภาปรากฏไว้ในภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในห้องที่ 2 มหาชนกชาดก ห้องที่ 9 กัณฑ์ทศพร และห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชก สะท้อนให้รับรู้ถึงบริบทด้านการค้าสำเภาในช่วงเวลานั้น

4) บริบทด้านศาสนา การศาสนาในสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงวางรากฐานให้ความสำคัญในการเปิดรับวิทยาการความรู้ใหม่ๆ จากชาติตะวันตกอย่างรู้เท่าทัน โดยจำแนกออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่ 1) ทางโลก ที่มองความรู้ทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเป็นความรู้ธรรมดาสามัญที่สามารถเรียนรู้และมีการเปลี่ยนได้ตลอดเวลา และ 2) ทางธรรม เป็นความรู้ที่เกิดจากจิตวิญญาณเป็นแก่นแท้ที่มีอยู่ในพระพุทธศาสนาเท่านั้น จึงทำให้คนไทยไม่ยอมรับคริสต์ศาสนาการเข้ามาเผยแผ่ศาสนาคริสต์ของมิชชันนารี ได้นำวิทยาการใหม่ๆ ด้านการแพทย์ เช่น การปลูกฝีป้องกันโรคฝีดาษ การผ่าตัด การถอดฟัน การรักษาทางจักษุ จากการเข้ามาเผยแพร่ศาสนาคริสต์ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในห้องที่ 3 สุวรรณสามชาดก เป็นภาพสัญลักษณ์ไม้กางเขนที่จิตรกรวาดภาพสอดแทรกไว้บริเวณเหนือหน้าบันศาลา

5) บริบทด้านการศึกษา การศึกษาเล่าเรียนเป็นไปตามความสมัครใจ ไม่มีการบังคับ มีวัดและบ้านเป็นศูนย์กลางในการให้ความรู้แก่ราษฎรตามความเหมาะสม ส่วนราชสำนักทำหน้าที่ควบคุมและให้การอุปถัมภ์สนับสนุนการศึกษา มีการแต่งตำราชื่อ “จินดามณี” เป็นหนังสือเรียนภาษาไทย รวมทั้งมีการจารึกความรู้ต่างๆ ลงในศิลาประดับไว้ที่ศาลารอบพุทธาวาสวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร ภาพการศึกษาเล่าเรียนปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชก ที่จิตรกรเขียนภาพสอดแทรกไว้นอกเหนือจากเรื่องราวของวรรณกรรม

6) บริบทด้านกฎหมาย พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงประกาศห้ามสูบฝิ่นและค้าฝิ่นและทรงโปรดเกล้าให้พิมพ์ใบปลิวประกาศห้ามสูบฝิ่นและค้าฝิ่น จำนวน 9,000 ใบ นับเป็นเอกสารทางราชการฉบับแรกที่พิมพ์ด้วยอักษรไทย และจัดพิมพ์ขึ้นในประเทศไทย และบัญชาให้มีการปราบปรามอย่างเข้มงวดกวดขันมีการเผาทำลายฝิ่นและโรงฝิ่น การห้ามสูบฝิ่นและค้าฝิ่นทรงดำเนินการด้านกฎหมายควบคู่กับความเชื่อทางพิธีกรรมทางศาสนา ภาพการสูบฝิ่นปรากฏภาพชูชกนั่งสูบฝิ่น ในห้องที่ 14 กัณฑ์มหาราช

7) สภาพวิถีชีวิต คติความเชื่อปรากฏภาพศาลพระภูมิและศาลเจ้าตั้งอยู่ใกล้ชิดติดกัน ในห้องที่ 11 กัณฑ์ชูชก สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างคนไทยและคนจีนที่มีการยอมรับต่อวิถีการดำรงชีวิตและการเคารพต่อคติความเชื่อซึ่งกันและกัน รวมทั้งการรับรู้ถึงสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติของผู้คนในท้องถิ่นริมคลองบางกอกน้อยที่พึ่งพาสายน้ำในการดำเนินชีวิต

1.2 รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

1.2.1 รหัสภาษาจิตรกรรมไทย เป็นรหัสภาษาที่มีระเบียบ ไวยากรณ์ กฎเกณฑ์และข้อกำหนดทางโครงสร้าง โดยจิตรกรเป็นผู้เลือกใช้รหัสภาษาทางจิตรกรรมไทย ได้แก่ เส้น ลายไทย และนาฏลักษณ์ เทียบเคียงได้กับการเลือกใช้ถ้อยคำมาใช้ในการสร้างประโยคเพื่อการสื่อความหมาย

1.2.2 รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3สรุปสาระสำคัญ ดังนี้

1) รหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ภาพรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครตามลักษณะทางภาษาจิตรกรรมไทยที่มองตัวละครในฐานะของประเภท มิใช่ปัจเจกบุคคล ดังนี้

(1) รหัสภาษากายประเภทสมมติเทพจะปรากฏบนเรือนร่างของพระโพธิสัตว์ พระอินทร์ พระพรหม เทวดา ยักษ์ และพระมหากษัตริย์ จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

นำเสนอรหัสภาษากายเพื่อการสื่อความหมายเชิงคุณค่าของเจ้าของเรือนร่างตามอุดมคติความเชื่อของไทยที่เกี่ยวข้องกุศลกรรมของการบำเพ็ญบารมีในอดีตชาติ มากกว่าจะนำเสนอรหัสภาษากายที่เป็นปัจเจกบุคคล รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น จะใช้เป็นรหัสภาษากายในลักษณะที่เป็นแบบแผนเดียวกัน และรหัสภาษากายที่นำเสนอยังมีการสอดคล้องเชื่อมโยงไปสู่โขน ละคร หรือวรรณกรรมอื่นๆ จิตรกรใช้รหัสภาษาทางจิตรกรรมไทยประเภทเดียวกันในการแสดงลักษณะของรหัสภาษากายประเภทสมมติเทพ โดยมีรูปลักษณ์ภายนอกในแบบตัวพระ ตัวนาง แสดงถึงความเป็นสมมติเทพ ไม่แสดงออกทางสังขาร คงสภาพความเป็นหนุ่ม สาว กิริยาท่าทางแสดงออกแบบนาฏลักษณ์ สีกายขาว หรือสีอ่อนสื่อความหมายเชิงคุณค่าถึงผู้มีบุญญาบารมี สวมอาภรณ์ เครื่องประดับ แบบสมมติเทพรหัสภาษากายประเภทสมมติเทพจะทำหน้าที่ในการสื่อความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝง ให้ผู้ดูรับรู้ถึงระดับฐานะ บทบาท และหน้าที่ในทางสังคมของเจ้าของเรือนร่างนั้น

(2) รหัสภาษากายประเภทสามัญชน รหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ประเภทสามัญชนจะปรากฏบนเรือนร่างของฤาษี พราหมณ์ ขุนนาง ทหาร ข้าทาสบริวาร และไพร่ ด้านรูปลักษณ์ภายนอกจะแสดงรูปร่างสัดส่วนโดยไม่คำนึงถึงความจริงตามกายวิภาคของมนุษย์แสดงออกทางสังขาร ลักษณะรูปลักษณ์ใบหน้าของตัวละครประเภทสามัญชนจะเขียนในลักษณะตัวกากทั้งสิ้น แต่ใช้วิธีการสื่อความหมายรหัสภาษากายบางประการที่แตกกัน กิริยาท่าทางที่ปรากฏในกลุ่มตัวละครประเภทสามัญชนจะแสดงออกถึงการดำเนินวิถีชีวิต การกระทำภารกิจตามบทบาทและหน้าที่ โดยกิริยาท่าทางจะทำหน้าที่ประกอบในการเล่าเรื่องถึงเหตุการณ์นั้น สีกายจิตรกรใช้สีขาวหม่น สีน้ำตาลอ่อน สีน้ำตาลเข้ม และสีน้ำตาลแดง ส่วนอาภรณ์ เครื่องประดับและส่วนประกอบอื่น จะสื่อความหมายถึงระดับทางชนชั้นของเจ้าของเรือนร่างนั้น รหัสภาษากายประเภทสามัญชนจะทำหน้าที่ในการสื่อความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝง ให้ผู้ดูรับรู้ถึงระดับฐานะ บทบาทและหน้าที่ตามชนชั้นทางสังคมของเจ้าของเรือนร่างนั้นๆ

2) รหัสภาษากายที่เล่าเรื่องในเชิงสัญลักษณ์ภาพ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 จิตรกรจะหยิบยกเอาเฉพาะบางฉากเหตุการณ์ของเรื่องชาดกนั้นๆ มาจัดองค์ประกอบภาพออกเป็นกลุ่มภาพ ในผนังหนึ่งๆ แล้วแบ่งเรื่องเล่าเหตุการณ์นั้นด้วยเส้นสินเทา เส้นฮ่อ หรือการใช้ภาพลำน้ำ ภูเขา ต้นไม้ เป็นต้น เรื่องราวที่แสดงจะใช้วิธีการเล่าเรื่องออกจากจุดศูนย์กลางภาพของกลุ่มตัวละคร และจะสื่อสารเรื่องที่เล่าผ่านรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของตัวละคร รหัสภาษากายจะทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องที่มีลักษณะของการสร้างความสัมพันธ์แบบรวมกลุ่มสัญลักษณ์ หรือการจำแนกแยกแยะตัวเองออกจากกลุ่มสัญลักษณ์ รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างจะทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องให้รับรู้ถึงการกระทำของตัวละครนั้นๆ

3) รหัสภาษากายในเชิงคุณค่า รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างในมิติคุณค่า (value) มีความสำคัญในฐานะที่เป็นสื่อ (media) สำหรับการเล่าเรื่องให้ตรงกับตัวบท (context) รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างจึงไม่เป็นอิสระต่อกันต่างมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงต่อกัน สรุปประเด็นสาระสำคัญ 2 ประการ ดังนี้

(1) รหัสภาษากายคู่สัมพันธ์แบบขัดแย้งจิตรกรจะสร้างคู่สัมพันธ์แบบขัดแย้งขึ้นด้วยการอ้างอิงกับบริบทของเรื่องราวทางวรรณกรรมที่จะเล่า คุณสมบัติทางกายภาพที่บรรจุไว้บนเรือนร่างของตัวละครแต่ละตัวละครจะสร้างความขัดแย้งเชิงคุณค่า ความขัดแย้งนี้จะสร้างความแตกต่างกันของตัวละครในกลุ่มตัวละครที่นำมาใช้ในการประกอบสร้างการเล่าเรื่อง

(2) รหัสภาษากายในเชิงพลังการจำแนกฐานะ และบทบาท จิตรกรใช้วิธีการสื่อความหมายโดยการบรรจุคุณสมบัติของรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของตัวละครบางประการที่แตกต่างกันออกไป เพื่อให้ผู้ดูรับรู้ถึงสถานการณ์ของเรื่องราวหรือเหตุการณ์นั้นที่ตัวละครกำลังเผชิญอยู่ คุณสมบัติบางประการของรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครที่แตกต่างกันนี้จะทำหน้าที่สื่อความหมายจำแนกระดับฐานะ บทบาท และหน้าที่ของตัวละครนั้นๆ ให้แตกต่างกันออกไป

1.2.3 รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี

ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีทำหน้าที่ในการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่สอดสัมพันธ์กับหน้าที่ความเป็นศูนย์กลางของพระอุโบสถในการประกอบกิจทางศาสนาตามอุดมคติความเชื่อทางพุทธศาสนา ทั้งในระดับความหมายโดยตรงและระดับความหมายโดยแฝง ดังนี้

1) รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์จักรวาลแบบไตรภูมิ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 จะจัดวางโครงสร้างพื้นที่ตำแหน่งและทิศทางของภาพจิตรกรรมฝาผนังตามคติความเชื่อจักรวาลแบบไตรภูมิ เกี่ยวกับการหยั่งรู้ความเป็นจริงแห่งไตรลักษณ์ มีวิธีการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ทั้งในระดับความหมายโดยตรงและระดับความหมายโดยแฝง ที่สอดคล้องสัมพันธ์กับตำแหน่งและทิศทางของโครงสร้างพระอุโบสถ การวางตำแหน่งของภาพมารผจญไว้ในทิศทางเบื้องหน้าพระประธาน สื่อความหมายถึงทิศทางเบื้องหน้าคือการหลุดพ้นจากความทุกข์และแฝงความหมายถึงการชนะกิเลสที่เปรียบเสมือนหมู่มารทั้งปวงได้โดยยึดถือเอาพุทธิสมบัติ คือการบำเพ็ญบารมีเป็นหนทางในการต่อสู้กับหมู่มาร ภาพไตรภูมิกำหนดวางไว้ในตำแหน่งและทิศทางเบื้องหลังพระประธาน สื่อความหมายถึงการตัดสินใจสละซึ่งจักรวัติสมบัติไว้เบื้องหลัง ส่วนตำแหน่งและทิศทางของภาพเทพชุมนุมวางไว้ในตำแหน่งผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้านเหนือภาพทศชาติชาดก สื่อความหมายถึงการน้อมนำหลักธรรมที่พระพุทธเจ้าทรงค้นพบเป็นหนทางการหลุดพ้นจากทุกข์ ส่วนภาพทศชาติชาดกกำหนดตำแหน่งและทิศทางภาพไว้ใต้ภาพมาร

ผจญ ตีความได้ว่าอดีตชาติที่พระองค์ทรงบำเพ็ญบารมีเป็นฐานที่นำไปสู่การชนะหมู่มารทั้งปวง และทำให้พระองค์ทรงบรรลุพระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ การวางภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีกับองค์ประกอบโครงสร้างพระอุโบสถที่สัมพันธ์กันของการวางตำแหน่งและทิศทางของภาพจิตรกรรมฝาผนัง และพระพุทธปฏิมากร เป็นการสื่อความหมายถึงหน้าที่ของพระอุโบสถที่ใช้เป็นศาสนสถานในการอุปสมบทกรรมเปลี่ยนสถานภาพของบุคคลจากเพศฆราวาสสู่เพศบรรพชิต

2) รหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงตำแหน่งศูนย์กลางของภาพภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีใช้วิธีการสื่อสารเรื่องราวออกเป็นกลุ่มภาพของเหตุการณ์ และประกอบสร้างตัวละครออกเป็นกลุ่มภาพ ตามลักษณะของเรื่องราวหรือเหตุการณ์นั้น จิตรกรจะกำหนดตัวละครในตำแหน่งศูนย์กลางของกลุ่มภาพเป็นตัวละครหลัก และเป็นจุดเริ่มต้นของการเล่าเรื่องโดยมีตัวละครอื่นๆ ที่นำมาเป็นส่วนประกอบภาพที่อยู่บริเวณรอบนอกจากตำแหน่งตัวละครที่เป็นศูนย์กลางของภาพจะทำหน้าที่เป็นส่วนประกอบรองในการเล่าเรื่อง สัญลักษณ์เชิงตำแหน่งศูนย์กลางของภาพส่วนใหญ่จะวางตัวละครประเภทสมมติเทพไว้ในตำแหน่งศูนย์กลางของกลุ่มตัวละคร และจะใช้ภาษาจิตรกรรมไทยที่เคร่งครัดต่อจารีตนิยมในการเขียนภาพตัวละคร โดยจะบรรจุรหัสภาษากายเชิงคุณค่าบนเรือนร่างให้มีลักษณะสูงค่าด้วยบุญญาบารมีหรือระดับฐานะของชนชั้นสูง ส่วนตัวละครประกอบการเล่าเรื่องจะถูกลดคุณค่าทางรหัสภาษากาย และระดับฐานะทางชนชั้นลงตามการห่างไกลจากศูนย์กลางของภาพ

3) รหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงการเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์ และวิธีการสื่อความหมาย ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะใช้พื้นที่ฝาผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้านใต้ขอบหน้าต่างลงมา เพื่อการเล่าเรื่อง และการเลือกสรรเหตุการณ์ในแต่ละตอนของทศชาติชาดก รวมทั้งวิธีการสื่อความหมาย ร่วมกับพื้นที่ของกรอบภาพในการเขียนภาพในแต่ละตอนเรียงร้อยต่อเนื่องกันไปตามเหตุการณ์ ดังนี้

(1) การเล่าเรื่อง ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 จะวางภาพเรื่องทศชาติชาดกไว้บริเวณผนังหุ้มกลองด้านข้างทั้งสองด้านซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีปริมาณมากกว่าบริเวณผนังหุ้มกลองด้านอื่นๆ และยังให้ความสำคัญกับเรื่องพระเสสันดรชาดกโดยการเขียนภาพขยายเพิ่มเติมจนครบทั้ง 13 กัณฑ์แม้บางผนังจะเขียนรวมหลายกัณฑ์ไว้ในผนังเดียวกัน

(2) การเลือกสรรเหตุการณ์ ทศชาติชาดกเป็นชาดกขนาดยาว แต่ละชาดกจะประกอบกันขึ้นในหลายๆ เหตุการณ์ จิตรกรจึงจำเป็นจะต้องเลือกเหตุการณ์ที่สำคัญๆ มานำเสนอ ให้ผู้ดูรับรู้ว่าเป็นชาดกเรื่องใด และเป็นเหตุการณ์ใดในชาดกเรื่องนั้น สัญลักษณ์ภาพที่เลือกสรรมาเขียนมักจะเป็นภาพเหตุการณ์ที่เคยเขียนถ่ายทอดกันมาก่อนตามวัดต่างๆ เพื่อให้ง่ายต่อการเข้าใจของผู้ดู การเล่าเรื่องเหตุการณ์ต่างๆ จะแบ่งออกเป็นกลุ่มเหตุการณ์ แต่ละกลุ่มเหตุการณ์

จะใช้ตัวละครเป็นศูนย์กลางของภาพในการเล่าเรื่อง ส่วนใหญ่จะนำเสนอภาพกลุ่มเหตุการณ์ ตั้งแต่ 2- 3 กลุ่มเหตุการณ์ขึ้นไป แต่พบจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องมโหสถชาดก ที่เขียนภาพโดยจิตรกรครูคงแป๊ะ (หลวงเสนีย์บริรักษ์) ครูคงแป๊ะเลือกสรรเหตุการณ์ตอนมโหสถรบชนะพราหมณ์เกวัฏ ในการนำมาเล่าเรื่องเพียงเหตุการณ์เดียว โดยมีกลุ่มตัวละครที่ปรากฏในภาพเพียงกลุ่มเดียว แต่ภาพทั้งหมดก็สามารถเชื่อมโยงเหตุการณ์ที่มี ความต่อเนื่องและเข้าใจเรื่องราวของเหตุการณ์ได้ตั้งต้นจึงจบ

(3) รูปแบบวิธีการสื่อความหมาย ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีวิธีการสื่อความหมายที่สัมพันธ์ระหว่างเนื้อหาหรือสารกับตัวสื่อที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ซึ่งผู้ดูภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะต้องทำความเข้าใจเหตุการณ์ต่างๆ ในแต่ละทศชาติชาดก โดยอ้างอิงกับบริบททางวรรณกรรมของเรื่องราวหรือเหตุนั้นๆ (สาร) และเชื่อมโยงไปสู่กลุ่มตัวละครต่างๆ (สื่อ) ที่ปรากฏในภาพนั้นด้วยวิธีการสื่อความหมายรหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงการเล่าเรื่อง ตามประเด็นสาระสำคัญ ดังนี้

(1) รหัสภาษากาย มีวิธีการสื่อความหมายผ่านเรือนร่างของตัวละคร โดยมีตัวละครที่บรรจุรหัสภาษากายเชิงคุณค่าบนเรือนร่างตามอุดมคติประเภทสมมติเทพจะอยู่ในตำแหน่งศูนย์กลางของกลุ่มภาพ และมีตัวละครอื่นๆ ที่ปรากฏในแบบสามัญชนอยู่บริเวณรอบนอกเป็นส่วนประกอบในการทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่อ้างอิงไปถึงบริบททางวรรณกรรมของเนื้อหาเรื่อราวนั้น

ก. มุมมองภาพ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีของวัดสุวรรณารามทั้งหมดจะแสดงภาพในลักษณะมุมมองจากที่สูงสู่ที่ต่ำ แบบตานกมอง (bird eye view) การนำเสนอมุมมองลักษณะนี้จะทำให้เห็นภาพรวมและทำให้เกิดระยะมิติความลึกของภาพ และทำให้สรรพสิ่งที่ปรากฏในภาพแสดงความรู้สึกของระยะว่าอยู่ในระยะใกล้ หรือระยะไกล

ข. การแบ่งฉากเหตุการณ์ มีวิธีการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ของการแบ่งฉากเหตุการณ์ในมิติใหม่ อันเป็นความชาญฉลาดของจิตรกรชั้นบรมครูที่สร้างรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ให้ประสานกลมกลืนกันไปทั้งผนังเสมือนฉากเหตุการณ์หลายๆ เหตุการณ์ที่นำเสนอไว้เป็นดังภาพหนึ่งเดียว (unity) ด้วยการใช้เส้นฮ่อ เส้นแผลง หรือการใช้ภาพวิวทิวทัศน์ ลำน้ำ ภูเขา ต้นไม้ ฯลฯ มาเป็นรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์การแบ่งฉากเหตุการณ์แทนเส้นสินเทา

1.3 ความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

1.3.1 โลกทัศน์เป็นตัวกำหนดชีวทัศน์ โลกทัศน์และบริบททางสังคมเปลี่ยนผ่านระบบความคิด ความเชื่อใหม่เข้ามาแทนที่ ทำให้เกิดสภาพกลืนกลายทางวัฒนธรรม จึงส่งผลต่อชีวทัศน์

ที่แสดงออกทางรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ให้แปรเปลี่ยนตาม

1.3.2 รหัสองค์ประกอบภาพเชิงซ้อนกำหนดรหัสกิริยาท่าทาง ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีเป็นภาษาเชิงสัญลักษณ์ ที่จิตรกรส่งสารเกี่ยวกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนาโดยการเข้ารหัส (encoding) ด้วยวิธีการจัดองค์ประกอบภาพเป็นรหัสเชิงซ้อน (double code) ที่ผู้ดูภาพจิตรกรรมจะต้องถอดรหัส (decoding) ตีความหมายสารโดยจะต้องพิจารณาร่วมกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนา โลกทัศน์ บริบททางสังคม อุดมคติความเชื่อของไทย ภาษาจิตรกรรมไทย ฯลฯ เป็นเกณฑ์อ้างอิงในการเชื่อมโยงสู่ความหมายของรหัสภาษากายเกี่ยวกับกิริยาท่าทางของตัวละคร

1.3.3 วรรณกรรมกำหนดความหมายของรหัสสีกาย สีกายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร จะมีบริบทของวรรณกรรมเป็นตัวกำหนดรหัสคุณค่าของสีกายให้รับรู้ถึงเรือนร่างนั้น จิตรกรจึงทำหน้าที่สะท้อนคุณค่าของรหัสสีกายให้เป็นไปตามวรรณกรรม

1.3.4 ความมั่งคั่งของราชสำนักกำหนดอาภรณ์ และเครื่องประดับ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นการใช้รหัสทางสุนทรียะ (aesthetic code) โดยการใช้สีทองสะท้อนความมั่งคั่งของราชสำนักผ่านรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างเกี่ยวกับอาภรณ์และเครื่องประดับของเหล่าขุนนางชั้นสูงที่มากขึ้นกว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในอดีต เป็นการสะท้อนโลกทัศน์และบริบททางสังคมให้รับรู้ว่าเหล่าขุนนางชั้นสูงมีฐานะร่ำรวยขึ้นจากการดำเนินการค้าสำเภากับต่างประเทศ

1.3.5 ทิศทางการใช้สายตาเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจ การนำเสนอภาพในแบบมุมมองจากที่สูงสู่ที่ต่ำ (bird eye view) ทำให้ทิศทางการใช้สายตาในการมองภาพของผู้ดู สามารถสร้างความหมายและการรับรู้ถึงรหัสภาษากายของตัวละครที่ปรากฏในกลุ่มภาพ ได้ทั้งความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝงถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ที่สะท้อนถึงบริบททางสังคมด้านการปกครองของไทยในสมัยรัชกาลที่ 3

จากการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยยืนยันสรุปข้อค้นพบ การศึกษารหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ภาพผ่านรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร โดยมีวรรณกรรมปรัมปราคติทางพุทธศาสนาเป็นตัวกำกับในประกอบสร้างความหมายเชิงมายาคติและความเชื่อของคนไทยต่อหลักธรรมคำสอนของพระพุทธศาสนา โดยรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่นำมาใช้ได้รับการกลั่นกรองคัดสรรจากชนชั้นสูง สะท้อนความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝง ให้รับรู้ 3 ประการ ได้แก่ ความจริง ความดี และความงาม ประการแรก ความจริง คือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ได้จดบันทึกข้อมูลเชิงภาพเกี่ยวกับ

โลกทัศน์และบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้นโดยจิตรกรในฐานะผู้ร่วมสมัย ผ่านรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร ประการที่สอง ความดี คือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 รังสรรค์ขึ้นจากวรรณกรรมทางพุทธศาสนาเป็นตัวกำกับ จึงนำเสนอสารที่เกี่ยวข้องกับหลักธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า ที่เน้นการบำเพ็ญทศบารมี (ความดี) เพื่อการหลุดพ้นจากวัฏสงสาร และประการที่สาม ความงาม คือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นสื่อพุทธศิลป์ ที่ใช้รหัสสุนทรียะ (aesthetic code) ในการทำหน้าที่ทางการสื่อสารความงดงาม (poetic function) เพื่อประกอบสร้างความหมายทางมายาคติ ความคิด ความเชื่อทางพุทธศาสนาของชนชั้นสูง

2. อภิปรายผล

จากผลสรุปการวิจัย รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ผู้วิจัยอภิปรายผลโดยมีสาระสำคัญ ดังนี้

2.1 บริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

รหัสภาษากายที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ที่จิตรกรสร้างสรรค์ขึ้นในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของบริบททางสังคม โดยมีอิทธิพลของวรรณกรรมทางพุทธศาสนาเป็นตัวกำกับ ซึ่งโลกทัศน์และบริบททางสังคมที่จิตรกรร่วมสมัยย่อมส่งผลต่อรหัสภาษากายของตัวละครที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี ในฐานะของสัญลักษณ์ภาพประกอบการเล่าเรื่อง รหัสภาษากายจึงอยู่ในฐานะของระบบความหมายเชิงภาพ นอกจากนี้โลกทัศน์และบริบททางสังคมยังสะท้อนผ่านรหัสภาษากายที่นำมาประกอบสร้างความหมายและยังเป็นตัวควบคุมระบบรหัสภาษากายด้วยผลการวิจัยมีความสอดคล้องกับ กาญจนา แก้วเทพ (2542,น. 84-85) เสนอว่า ตามแนวคิดสัญวิทยา ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท (text) กับ บริบท (context) ซึ่งบริบทจะเป็นสิ่งที่อยู่รอบๆ ตัวบท และเป็นตัวกำหนดทำให้ความหมายของตัวบทเปลี่ยนไป โดยเฉพาะทางสังคม วัฒนธรรม (social-culture context) นั้นเป็นบริบทที่มีความสำคัญที่สุดในการกำหนดความหมายนอกจากนี้ Fiske (1990, pp. 36-37) ได้อธิบายขยายประเด็นเกี่ยวกับระบบสัญลักษณ์ว่าการสร้างความหมายของระบบสัญลักษณ์หรือรหัส (code) เกิดจากการสร้างขึ้นโดยสมาชิกของสังคมนั้นๆ ที่ใช้รหัสนั้นร่วมกัน ดังนั้นการศึกษารหัสจึงเป็นการศึกษาบริบทต่างๆ ทางสังคม รหัสจึงเป็นระบบของการให้ความหมายร่วมกันของกลุ่มสมาชิกในกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกัน ซึ่งมี

องค์ประกอบของสัญญะกฎเกณฑ์ ระเบียบแบบแผน และการเชื่อมโยงสัญญะ รวมถึงการพลวัตรที่ซับซ้อนทางวัฒนธรรมของสังคมนั้นๆ

ดังนั้นภาษาเชิงสัญลักษณ์จึงเป็นการสื่อสารของมนุษย์ที่มิใช่เป็นแค่เพียงการแลกเปลี่ยนสารระหว่างกัน แต่กิจกรรมการสื่อสารนั้นจะเกี่ยวข้องกับการสร้าง (creation) และการแลกเปลี่ยนความหมาย (meaning exchange) ระหว่างกัน สารทางการสื่อสารจะประกอบด้วยสัญลักษณ์ (symbol) ที่มนุษย์สร้างขึ้นจากข้อตกลงร่วมกันในการสร้างความหมายหรือสื่อความหมายถึง วัตถุ เรื่องราวหรือเหตุการณ์ และความรู้สึกนึกคิดที่ต้องการสื่อสารไปยังผู้รับสาร การสื่อสารจึงเกี่ยวข้องกับการใช้สัญลักษณ์ สัญลักษณ์จึงเป็น “ภาษา” (language) อีกรูปแบบหนึ่งที่มนุษย์นำมาใช้ในการสื่อสารระหว่างกันในสังคม

2.2 รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ในฐานะสื่อประกอบการเล่าเรื่องด้วยภาพเชิงสัญลักษณ์ที่ได้รับการคัดสรรกลั่นกรองเป็นอย่างดีจากชนชั้นสูงทางสังคม ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะเล่าเรื่องผ่านตัวละคร โดยใช้รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร ได้แก่รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่นมาประกอบสร้างให้ผู้ดูรับรู้ได้ว่าเป็นชาดกเรื่องใดและเป็นเหตุการณ์ตอนใด โดยรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครจะทำหน้าที่ในการสื่อความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝง ซึ่งผู้ดูจะต้องตีความร่วมกับบริบทของเรื่องราวนั้นร่วมกัน รหัสภาษากายจึงเป็นภาษาหนึ่งทางจิตรกรรมไทยในการกำหนดคุณลักษณะของตัวละครออกเป็นประเภทมากกว่าความเป็นปัจเจกบุคคล อาจเป็นไปด้วยข้อจำกัดบางประการของภาษา เช่น รูปลักษณ์ของพระโพธิสัตว์ เทพเทวดา พระมหากษัตริย์ เป็นต้น ที่ใช้โครงสร้างสัดส่วน ลักษณะรูปลักษณ์ทางใบหน้า กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับ และส่วนประกอบอื่น ที่มีลักษณะเดียวกัน อันเนื่องด้วยภาษาทางจิตรกรรมไทยจะนำเสนอตัวละครในลักษณะของบุคลาธิษฐาน คือการยกหลักธรรมหรือสิ่งที่เป็นนามธรรมล้วนๆ ขึ้นมาอ้างหรืออธิบาย แต่ผู้ดูสามารถตีความร่วมกับบริบททางวรรณกรรมของเรื่องนั้นก็จะรับรู้ได้ถึงตัวละครนั้นๆ รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี จึงเป็นลักษณะของการใช้ถ้อยคำภาษาในการทำหน้าที่สื่อความหมายทั้งโดยตรงและโดยแฝง

Barthes (1999, p. 111) เสนอว่า การวิเคราะห์ความหมายโดยแฝงที่อยู่ในการติดต่อสื่อสาร หัวใจสำคัญ คือขั้นตอนในการแสดงความหมาย 2 ระดับ ได้แก่ 1) ความหมายในระดับที่เกี่ยวข้องกับลักษณะของความเป็นจริงตามธรรมชาติ คือความหมายโดยตรง (denotation) เป็นความหมายขั้นแรก เหมือนดังที่ Saussure ได้อธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมาย

(signifier) กับตัวหมายถึง (signified) ในสัญญะ และความสัมพันธ์ของสัญญะกับสิ่งที่กล่าวถึงในความหมายที่ชัดแจ้งของสัญญะ และเป็นความหมายที่มีลักษณะเป็นสากล (universality) คือ เป็นความหมายเดียวกันสำหรับทุกคน และเป็นภาวะวิสัย (objective)และ 2) ความหมายในระดับที่มีปัจจัยทางวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง คือความหมายโดยแฝง (connotation) เป็นความหมายในขั้นที่ 2 คือ การตีความหมายโดยแฝงถึงปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเมื่อสัญญะกระทบความรู้สึก หรืออารมณ์ของผู้ใช้สาร และค่านิยมในบริบทของวัฒนธรรมของผู้รับสาร ความหมายในขั้นที่ 2 นี้ เกิดขึ้นจากการตีความโดยอัตวิสัย (subjective) และเมื่อผู้ตีความได้รับอิทธิพลจากผู้ให้สารไปพร้อมๆ กันกับการได้รับจากวัตถุหรือสัญญะ เป็นความหมายทางสังคม ความหมายขั้นนี้จะเปลี่ยนแปลงไปตามวัฒนธรรมการรับสาร อันเกิดจากข้อตกลงของกลุ่มหรือประสบการณ์เฉพาะบุคคลและเรียกความหมายในขั้นที่ 2 ว่า “มายาคติ” (myth) เป็นวิธีคิดหรือวิธีการทำความเข้าใจที่มีต่อเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ของคนในแต่ละสังคมและวัฒนธรรม

สิ่งที่น่าสนใจอีกประเด็นหนึ่ง รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3เป็นรหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ภาพที่มีวรรณกรรมทางพุทธศาสนาเป็นตัวกำกับ ดังนั้นการถอดรหัสความหมายผู้รับสารจะต้องพิจารณาร่วมกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนาโลกทัศน์ บริบททางสังคม คติความเชื่อและภาษาจิตรกรรมไทย ฯลฯ เป็นเกณฑ์อ้างอิงในการเชื่อมโยงไปสู่ความหมาย การตีความหมายหรือการทำความเข้าใจต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่นำมาศึกษาเพื่อการตีความ จะเรียกว่า ตัวบท (text) ประเด็นที่กล่าว กาญจนา แก้วเทพ (2542,น.84-85) อธิบายว่า การศึกษาตัวบทผู้รับสารจะต้องทำหน้าที่ถอดความโดยอาศัยการเรียนรู้และการรับรู้ (perception)เพื่อสร้างความเข้าใจในความหมายนั้นๆ ด้วย การศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ที่ทำให้เกิดความหมายจึงเป็นสิ่งสำคัญ โดยความสัมพันธ์ของสัญญะประกอบขึ้นจากองค์ประกอบ 2 ส่วน ได้แก่ 1) ส่วนประกอบย่อย (element) หมายถึง ส่วนต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกันหลอมรวมความสัมพันธ์ซึ่งกันแล้วเกิดความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งส่วนประกอบย่อยของรหัสภาษากาย ได้แก่ รูปลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย อาภรณ์ เครื่องประดับและส่วนประกอบอื่น และ 2) ความสัมพันธ์ (relation) หมายถึง ความสัมพันธ์ของส่วนประกอบย่อยที่ทำให้เกิดความเข้าใจความหมาย สอดคล้องกับ กฤษณ์ ทองเลิศ (2557,น. 150) กล่าวว่า มนุษย์มีความรู้ในสัญลักษณ์ไม่เท่าเทียมกัน จึงเกิดปัญหาในการตีความหมาย (decoding)ในเนื้อหาสารระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสาร การตีความจะประสบความสำเร็จขึ้นอยู่กับปริมาณความสัมพันธ์ระหว่างประเภทของรหัสและสัญลักษณ์ของผู้ส่งสาร กับประสบการณ์ทางสัญลักษณ์ของผู้รับสาร ประสบการณ์ด้านสัญศาสตร์จะเกี่ยวข้องกับการตีความหรือการถอดความ ได้แก่ 1) ประสบการณ์เชิงรับรู้และเข้าใจ เป็นประสบการณ์ที่เราจะถูกบังคับให้ยอมรับในความหมายของสิ่งนั้น มีลักษณะ

ชัดเจน เป็นวัตถุวิสัย ต้องทำความเข้าใจและสนใจ และ 2) ประสบการณ์เชิงอารมณ์และความรู้สึก เป็นการนำค่านิยม ความเชื่อ หรือทัศนคติส่วนตัวมาเป็นบรรทัดฐานในการคิดหรือตีความสารต่างๆ ดังนั้นการนำความคิดที่อ้างถึงวัตถุกับจินตนาการแห่งความหมายมาสัมพันธ์กัน จะทำให้เกิดระบบสัญลักษณ์ที่มีความหมาย 2 ประการ คือ ประการแรก ความหมายโดยตรง (denotation) ที่ทำให้เกิดการตีความหมายตรงไปตรงมา ประการที่สอง ความหมายโดยแฝง (connotation) ที่ทำให้เห็นความแตกต่างระหว่างสัญลักษณ์ (sign) กับรหัส (code)ในอีกลักษณะหนึ่ง คือ สัญลักษณ์จะมีความหมายได้ต้องอาศัยการตีความหมาย (hermeneutics)

รหัสภาษากายที่เล่าเรื่องในเชิงสัญลักษณ์ภาพ เป็นประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจจากข้อค้นพบรหัสภาษากายจะทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องที่มีลักษณะของการสร้างความสัมพันธ์แบบรวมกลุ่มสัญลักษณ์ หรือการจำแนกแยกแยะออกจากกลุ่มสัญลักษณ์ประเด็นนี้เสมอชัย พูลสุวรรณ (2541,น. 105-124) อธิบายว่า จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 จะมีโครงสร้างหลักอย่างหนึ่งที่ใช้กันจนเป็นแบบแผนจารีตประเพณี เช่น หากได้เห็นภาพจิตรกรรมไทยที่แสดงภาพเรือแตก มีเทพธิดาองค์หนึ่งกำลังอุ้มชายผู้หนึ่ง และเหาะอยู่กลางอากาศเหนือเรือแตก ก็จะรับรู้ความหมายได้ว่าเป็นภาพที่เล่าเรื่องทศชาติชาดก ในกรณีนี้ ภาพเหตุการณ์ตอนเรือแตก จะทำหน้าที่เป็น “ภาพสำคัญ” (key visual) ให้เกิดการระลึกถึงทศชาติชาดกเรื่องมหาชนก ซึ่งตามเนื้อหาเรื่องราวจะมีความละเอียดซับซ้อนเป็นอันมาก แต่จิตรกรเลือกจะเขียนช่วงเหตุการณ์สำคัญนี้เพื่อสื่อความหมายไปถึงเหตุการณ์ในตอนต่างๆ ได้ทั้งหมด

ประเด็นรหัสภาษากายในเชิงคุณค่า เป็นข้อค้นพบอีกประการหนึ่ง รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในมิติเชิงคุณค่า (value) มีความสำคัญในฐานะของสื่อ (media) ที่นำมาใช้ในการเล่าเรื่องให้ตรงกับตัวบท (context) ประเด็นนี้ เสมอชัย พูลสุวรรณ (2541,น. 105-124) อธิบายขยายความว่า เรือนร่างในมิติทางคุณค่า มีความสำคัญในฐานะที่เป็นสื่อสำหรับการเล่าเรื่อง การเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี มีมิติที่คล้ายและแตกต่างจากการเล่าเรื่องแบบโขนหรือละคร ส่วนที่คล้ายกัน เช่น การวางกิริยาท่าทาง และรูปลักษณ์ภายนอก เพื่อสื่อให้เห็นสถานภาพหรือบทบาทของตัวละคร การจำแนกเรือนร่างโดยการสร้างคู่สัมพันธ์แบบขัดแย้งจากการเทียบเคียงอ้างอิงกับเนื้อหาเรื่องราวหรือตัวบท จะพบการบรรจุคุณสมบัติทางรหัสภาษากายที่เป็นความขัดแย้งเชิงคุณค่า ที่มีความแตกต่างกันระหว่างสมาชิกภายในกลุ่มภาพของตัวละคร ความขัดแย้งจะทำให้มองเห็นชัดเจนมากขึ้น และเมื่อพิจารณาในบริบทที่กว้างมากขึ้น การมีพระวรกายสีทองของพระพุทธเจ้า ก็จะจำแนกพระพุทธเจ้าออกจากเรือนร่างประเภทอื่นๆ ได้ทั้งหมด โดยที่ความสัมพันธ์คู่ขัดแย้งก็จะกลายเป็นพระพุทธเจ้าอื่นๆ ความสัมพันธ์แบบขัดแย้งเหล่านี้ จะมีความสำคัญอย่างมากในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี พลังการจำแนกเรือนร่าง ได้ผูกติด

อยู่กับการกำหนดคุณค่า โดยภาษาเชิงสัญลักษณ์บางอย่างทำให้เรือนร่างสามารถสื่อความหมายได้ 2 ระดับ ระดับแรก เมื่อเห็นภาพพระพุทธเจ้าก็จะรับรู้ได้ถึงเรือนร่างแบบหนึ่ง ที่แตกต่างไปจากแบบอื่นๆ ระดับที่สอง ขณะเดียวกันก็สามารถรับรู้ได้ถึงคุณค่าอันสูงส่งของพระวรกายนั้นด้วย การสื่อความหมายเช่นนี้จะให้มิติในเชิงคุณค่าเพิ่มขึ้น แต่ในบางกรณีก็ไปจำกัดความสามารถของเรือนร่างในการบอกเล่าเนื้อเรื่องลงและยังสอดคล้องกับ สำราญ แสงเดือนฉาย (2557, น. 187-194) อธิบายว่า การนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาผ่านภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในเขตจังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีลักษณะแบบอุดมคติในพระพุทธศาสนา โดยนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในเชิงสัญลักษณ์ เพื่อบ่งบอกฐานะ บทบาทตัวละครให้เห็นความแตกต่างกัน

รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี จากข้อค้นพบรหัสเชิงตำแหน่งและทิศทางเป็นอีกประเด็นหนึ่ง พบว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีมีลักษณะการจัดวางโครงสร้างพื้นที่ตำแหน่งและทิศตามคติความเชื่อจักรวาลแบบไตรภูมิ และมีวิธีการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ทั้งในระดับความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝงที่สอดคล้องกับหน้าที่ของพระอุโบสถ ประเด็นที่กล่าว ธงชัย ทิพย์ตระกูล (2554,น. 99) ได้อธิบายว่า พระอุโบสถเป็นอาคารในเขตพุทธาวาส ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางในการประกอบพิธีอันสำคัญทางพุทธศาสนา การวางโครงสร้างตำแหน่งและทิศทางของภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี จะมีความหมายพิเศษบางประการซ่อนอยู่ ดังจะเห็นได้ว่า ภาพจักรวาล (ไตรภูมิ) จะอยู่เบื้องหลังพระประธาน ภาพมารผจญที่อยู่เบื้องหน้าพระประธาน ปรากฏในตำแหน่งและทิศทางที่มีความสัมพันธ์กัน ซึ่งอาจหมายถึงการวางองค์ประกอบที่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ร่วมกัน

รหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงตำแหน่งศูนย์กลางของภาพเป็นอีกประเด็นหนึ่งจากข้อค้นพบภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีใช้วิธีการสื่อสารเรื่องราวออกเป็นกลุ่มเหตุการณ์แล้วนำตัวละครมาประกอบสร้างออกเป็นกลุ่มภาพตามเรื่องราวหรือเหตุการณ์นั้นๆ โดยให้ตัวละครหลักอยู่ในตำแหน่งศูนย์กลางของภาพและเป็นจุดเริ่มต้นของการเล่าเรื่อง ดังที่ ปรีชา เถาทอง (2548, น. 96) อธิบายประเด็นดังกล่าวว่า การจัดวางภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีจะยึดโยงกับคติความเชื่อของสังคมไทยในการให้ความสำคัญแก่บุคคลในระดับต่างๆ ดัง ภาพเทพเทวดา พระมหากษัตริย์ และพระพุทธเจ้านั้นถือเป็นของสูง จะต้องวางลักษณะกิริยาท่าทางแบบอุดมคติจัดวางอยู่ในสภาพแวดล้อมอย่างดี แต่ถ้าออกนอกรั้วกำแพงมาเป็นตัวชาวบ้านหรือตัวกากก็สามารถใส่ลูกเล่น ทำตลก หรือเขียนทะลึ่งก็ย่อมได้ เพราะอยู่นอกเขตรั้ววัง สิ่งเหล่านี้สะท้อนถึงนิสัยคนไทยเป็นอย่างดี

รหัสภาษาเชิงการเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์ และวิธีการสื่อความหมายภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 วัดสุวรรณาราม จากข้อค้นพบการเล่าเรื่องมีการขยายเรื่องพระเวสสันดรชาดกออกไปจนครบ 13 กัณฑ์ ประเด็นนี้ ภาณุพงษ์เลาหสม และชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์ (2549,น. 29-40) อธิบายว่า ทศชาติชาดกแต่ละเรื่องมีความสำคัญเท่ากันหมดในฐานะสิบชาติสุดท้าย กลายมาเป็นการเลือกเรื่องพระเวสสันดรชาดกและให้พื้นที่มากกว่าเรื่องอื่น กระแสนี้ไม่น่าแปลกใจเนื่องจากการสร้างบารมีด้วยการทำทานเป็นเรื่องที่ศาสนาพุทธให้ความสำคัญตลอดมา

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการหนึ่ง จากข้อค้นพบส่วนใหญ่จะแบ่งการเล่าเรื่องเป็นกลุ่มเหตุการณ์ ตั้งแต่ 2-3 กลุ่มเหตุการณ์ขึ้นไป โดย ภาณุพงศ์ เลาหสม และชัยยศ อิษฏ์วรพันธ์ (2549, น. 10-12) อธิบายว่า การเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เรื่อง ทศชาติชาดก จะแบ่งเรื่องราวออกเป็นห้องๆ ของผนัง ในแต่ละห้องจะแบ่งเรื่องเล่าออกเป็น 2-4 เรื่อง อ้างอิงเรื่องกับฉากหลังหรือฉากเหตุการณ์ เช่น ปราสาทหมายถึงเมือง ธรรมชาติหมายถึงป่า โดยแต่ละฉากจะแยกออกจากกันด้วยเส้นสินเทา ทุกภาพย่อยมีความสมจริงในเชิงการวาดภาพ คือสามารถแยกแยะแต่ละเรื่องแต่ละฉากออกจากกันได้ในตัวเอง

2.3 ความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

ประเด็นโลกทัศน์เป็นตัวกำหนดชีวทัศน์ จากข้อค้นพบ โลกทัศน์และบริบททางสังคมเปลี่ยนผ่าน ระบบความคิด ความเชื่อใหม่เข้ามาแทนที่ ทำให้เกิดสภาพกลืนกลายทางวัฒนธรรม จึงส่งผลต่อชีวทัศน์ที่แสดงออกทางรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างของตัวละครในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ให้แปรเปลี่ยนตาม ดังที่กฤษณ์ ทองเลิศ (2554,น. 47-88) เสนอว่า โลกทัศน์ทางสังคมที่มีต่อการสื่อสารผ่านภาษาจิตรกรรมไทยนั้น เป็นโลกทัศน์ที่ใช้รูปลักษณ์ภายนอกเป็นตัวสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ หรือกล่าวได้ว่า โลกทัศน์เป็นสิ่งกำหนดชีวทัศน์ของเรือนร่างนั้น

จากข้อค้นพบ รหัสองค์ประกอบภาพเป็นรหัสเชิงซ้อนกำหนดรหัสกริยาท่าทางภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่จิตรกรส่งสารเกี่ยวกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนา โดยการเข้ารหัส (encoding) ด้วยวิธีการจัดองค์ประกอบภาพเป็นรหัสเชิงซ้อน (double code) ที่ผู้ดูภาพจิตรกรรมจะต้องถอดรหัส (decoding) ตีความสารโดยจะต้องพิจารณาร่วมกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนา โลกทัศน์ บริบททางสังคม อุดมคติความเชื่อของไทย ภาษาจิตรกรรมไทย ฯลฯ เป็นเกณฑ์อ้างอิงในการเชื่อมโยงสู่ความหมายของรหัสภาษากายเกี่ยวกับกิริยาท่าทางของตัวละคร ประเด็นนี้ Jakoson (1987, pp. 66-67) เสนอว่าหน้าที่การสื่อสาร poetic functionเป็นหน้าที่เกี่ยวกับความงดงามในการสื่อความหมาย กล่าวคือ เป็นความสัมพันธ์

ภายในของตัวสาร เป็นหน้าที่ที่ไม่สามารถทำการศึกษาได้โดยปราศจากความรู้สึก เป็นสิ่งที่ต้องพิจารณาโดยรวมทั้งหมด การพยายามลดทอนใดๆ จะทำให้สิ่งที่ได้เป็นการลวงและดูง่ายเกินจริง หน้าที่ประการนี้ไม่ได้เป็นเพียงศิลปะการใช้คำทางการสื่อสาร หากแต่เป็นการครอบงำหรือหน้าที่ในการสร้างข้อกำหนด ในขณะที่กิจกรรมทางการสื่อสารอื่นๆ เป็นหน้าที่เชิงสนับสนุนความงดงามในการสื่อความหมาย เป็นสิ่งที่รับสัมผัสได้ด้วยความสละสลวยของตัวสัญญะที่ใช้ประกอบสร้างความหมาย มีความลึกซึ้งยิ่งกว่าความเป็นคู่สัมพันธ์ระหว่างสัญญะกับสิ่งที่หมายถึง ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงหน้าที่ประการนี้ จึงไม่สามารถจำกัดขอบเขตไว้เพียงสาขาวิชาของงานวรรณศิลป์และ Fiske (1990, pp. 36-37) ได้อธิบายขยายความว่า เป็นหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียะทางการสื่อสาร จะเน้น poetic function ของความสัมพันธ์เกี่ยวกับความงดงามในการสื่อความหมาย และ Guiraud, (1972, pp. 411-414) อธิบายเพิ่มเติมว่ารหัสเชิงสุนทรียภาพ มีลักษณะเป็นจินตภาพ (image/Icon) และการเทียบแบบ (analogy) โดยการนำเอาการตีความสัญลักษณ์ (symbolism) การดำเนินเรื่องของบทประพันธ์ (thematic) จินตภาพดั้งเดิม (archetypes of image) ความเชื่อตามคติพื้นบ้าน (mythology) มาใช้ในการตีความหมายของรหัส ผู้ตีความต้องอาศัยประสบการณ์ส่วนตัวเข้ามาช่วย ซึ่งเป็นประสบการณ์ด้านอารมณ์เป็นส่วนใหญ่

ประเด็นต่อมาจากข้อค้นพบวรรณกรรมกำหนดความหมายของรหัสสีกาย สีกายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร จะมีบริบทของวรรณกรรมเป็นกำหนดรหัสคุณค่าของสีกายให้รับรู้ถึงเรือนร่างนั้น จิตรกรจึงทำหน้าที่สะท้อนคุณค่าของรหัสสีกายให้เป็นไปตามวรรณกรรม ดังที่อานิก ทวิชาชาติ (2557,น. 204-212)อธิบายประเด็นนี้ว่า วรรณกรรมในฐานะปรัมปราคติมีอิทธิพลอย่างมากต่อการกำหนดคุณค่าสีกาย สีทองเป็นคุณค่าสีกายที่สื่อถึงความดีงามและการมีบุญญาธิการทั้งนี้เป็นไปโดยไม่มีข้อยกเว้น คุณค่าสีกายมีแนวโน้มที่มีความสัมพันธ์กับทิฐิและชนชั้นของผู้เป็นเจ้าของเรือนร่าง ความหมายของสีกายอยู่ภายใต้บริบท และคุณค่าสีกายมีความสัมพันธ์กับทิศทางของสื่อสาร (orientation) เป็นสิ่งที่นำเสนอผ่านวิธีการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ (spatial organization) เป็นรหัสที่แสดงให้เห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างคู่สื่อสาร โดยทิศทางการสื่อสารดังกล่าวเป็นส่วนประกอบย่อยในความสัมพันธ์ระหว่างภาพตัวละครที่เกี่ยวข้อง

ประเด็นความมั่งคั่งของราชสำนักกำหนดอาภรณ์ และเครื่องประดับ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นการใช้รหัสภาษาทางสุนทรียะ (aesthetic code) โดยการใช้สีทองสะท้อนความมั่งคั่งของราชสำนักผ่านรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างเกี่ยวกับอาภรณ์ และเครื่องประดับของเหล่าขุนนางชั้นสูงที่มากขึ้นกว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีในอดีต เป็นการสะท้อนโลกทัศน์และบริบททางสังคมให้รับรู้ว่าเหล่าขุนนางชั้นสูงมีฐานะร่ำรวยขึ้นจากการดำเนินการค้าสำเภากับต่างประเทศ ดังที่กาญจนา แก้วเทพ (2553, น. 63-82) เสนอ

ว่า aestheticcode เป็นรหัสทางสุนทรียะที่ต้องใช้เหตุผล อารมณ์ความรู้สึก จิตวิญญาณของมนุษย์ เป็นรหัสที่เปิดให้มีการต่อรองความหมายอยู่ตลอดเวลาเป็นรหัสที่ถูกกำหนดความหมายไว้หลวมๆ มีความหลายหลากในการให้ความหมาย กระบวนการเข้ารหัสและถอดรหัสมีลักษณะอัตวิสัย ขึ้นอยู่กับอารมณ์ ความรู้สึกของแต่ละบุคคล

ประเด็นทิศทางการใช้สายตาเป็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจ เป็นประเด็นหนึ่งที่พบการนำเสนอภาพในแบบการมองจากที่สูงสู่ที่ต่ำ (bird eye view) ทำให้ทิศทางการใช้สายตาในการมองภาพของผู้ดู สามารถสร้างความหมายต่อการรับรู้ถึงรหัสภาษากายของตัวละครที่ปรากฏในกลุ่มภาพ ได้ทั้งความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝงถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่สะท้อนถึงบริบททางสังคมด้านการปกครองของไทยในช่วงรัชกาลที่ 3 ดังที่ Guiraud (1972, pp. 411-414) อธิบายว่า รหัสเชิงสังคม เป็นรหัสที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ที่มีบทบาทต่างๆ กันในสังคม โดยสะท้อนบทบาทออกมาทั้งรูปแบบรหัสสัญลักษณ์ ดังนั้นมนุษย์จึงเป็นทั้ง signified และ signifierที่สะท้อนออกมาเป็นรหัสภาษา

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

3.1.1 รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่ผ่านการกลั่นกรองจากชนชั้นสูงทางสังคม ที่นำใช้ในการสื่อความหมายหลักธรรมคำสั่งสอนทางพุทธศาสนาผ่านภาษาจิตรกรรมไทย ซึ่งงานจิตรกรรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีเป็นสื่อที่จัดอยู่ในฐานะของสื่อพุทธศิลป์ คือการรังสรรค์ความงามเพื่อเป็นพุทธบูชา ภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีจะใช้รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่สะท้อนอุดมคติของไทย ที่สื่อสารความหมายรับรู้ได้ทั้งโดยตรงและโดยแฝงรหัสภาษากายจึงเป็นรหัสภาษาหนึ่งที่นำมาใช้ในการสื่อสารกันในบริบทสังคมไทย ดังนั้นหากจะนำรหัสภาษากายมาใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสาร ควรทำการศึกษาถึงแก่นแท้ รากเหง้า อย่างท้อแท้เสียก่อน เพื่อไม่เป็นการทำลายคุณค่าความเป็นไทย

3.1.2 รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 มีลักษณะการใช้รหัสภาษาเชิงซ้อน (double code) ผู้ส่งสารและผู้รับสารจะรับรู้หรือเข้าใจตัวสารนั้น จะต้องใช้การตีความจากบริบทของเนื้อหาเรื่องราววรรณกรรมทางพุทธศาสนา บริบททางสังคมในช่วงเวลานั้น อุดมคติความเชื่อของไทย รวมทั้งรหัสภาษาเชิง

สัญลักษณ์ของภาษาจิตรกรรมไทยร่วมกัน จึงจะเข้าใจในตัวสารที่มีทั้งการสื่อความหมายโดยตรงและความหมายโดยแฝง

3.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

3.2.1 การศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาเฉพาะรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีรัชกาลที่ 3 ดังนั้นจึงควรศึกษาการใช้รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครในงานจิตรกรรมไทยแบบอื่นๆ เช่น งานจิตรกรรมไทยแบบพื้นบ้าน งานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย เป็นต้น

3.2.2 ควรทำการศึกษาการใช้รหัสภาษากายในบริบทของความเป็นไทยในงานสื่อมวลชนประเภทอื่นๆ เช่น งานแอนิเมชัน (animation) สื่อใหม่ (new media) สื่อสังคมออนไลน์ (social media) เป็นต้น

3.2.3 ควรศึกษาการใช้รหัสภาษากายที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีวรรณกรรมทางพุทธศาสนาเป็นตัวกำกับ ในกลุ่มประเทศอาเซียน ได้แก่ ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ประเทศกัมพูชา และประเทศเมียนมาร์ในเชิงเปรียบเทียบวิธีการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

3.3 ข้อเสนอแนะสำหรับนักวิชาชีพทางนิเทศศาสตร์

รหัสภาษากายหรือรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ในทางนิเทศศาสตร์ เป็นรหัสภาษาหนึ่งที่มีการผลิตและนำมาใช้แลกเปลี่ยนความหมายระหว่างกันของผู้ส่งสารและผู้รับสาร เพื่อสร้างความเข้าใจในสารได้ตรงกันและรวดเร็ว ซึ่งปัจจุบันภูมิทัศน์สื่อ (media landscape) เกิดการเปลี่ยนแปลง รูปแบบการสื่อสารทางสังคมและวัฒนธรรมที่ปรับตัวไปตามกระแสแห่งโลกดิจิทัลที่ทำให้ผู้ที่เข้ามาสื่อสารเป็นได้ทั้งในฐานะของผู้ส่งสารและผู้รับสารในเวลาเดียวกัน และการสื่อสารยังเป็นไปอย่างไร้พรมแดน ดังนั้นนักสร้างสรรค์สื่อต่างๆ ที่นำรหัสภาษากายหรือรหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์มาใช้ ควรตระหนักถึงกระแสวัฒนธรรมของโลกด้วย เช่น วัฒนธรรมความเสมอภาค การไม่เหยียดสีผิว หรือเพศสภาวะ เป็นต้น การตระหนักถึงบริบททางสังคมและวัฒนธรรมจะทำให้การสื่อสารผ่านรหัสภาษากายหรือภาษาสัญลักษณ์เป็นไปอย่างมีคุณค่า และเกิดประสิทธิผลต่อกลุ่มเป้าหมายต่างที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม

นักสร้างสรรค์งานการออกแบบบุคลิกภาพตัวละคร (character design) ผู้ผลิตงานแอนิเมชัน (animation) และมัลติมีเดีย (multimedia) รวมทั้งผู้สร้างสรรค์สื่อต่างๆ ที่เกี่ยวข้องควรตระหนักถึงการใช้รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร และวิธีการสื่อความหมายให้สอดคล้องกับขนบธรรมเนียม วัฒนธรรม ประเพณี ที่ดีงามของไทย ที่สืบทอดต่อเนื่องกันมายาวนานบนวิถีการดำเนินชีวิตตามอุดมคติความเชื่อทางพุทธศาสนา

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กฤษณ์ ทองเลิศ. (2554). การสื่อสารสัญลักษณ์ภาพ “มาร” ในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย. *วารสารนิเทศศาสตรปริทัศน์ มหาวิทยาลัยรังสิต*, *15*(1), 47-88.

_____. (2557). น้ำในฐานะการสื่อสารสัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย. *วารสารนิเทศศาสตรปริทัศน์ มหาวิทยาลัยรังสิต*,*17*(2),148-157.

กฤษณ์ ทองเลิศ และอดิศรอรรถกฤษณ์. (2556). สัญลักษณ์ภาพเกี่ยวกับความดีในงานจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง พระเวสสันดร วัดคูเต่าจังหวัดสงขลา.*วารสารนิเทศศาสตรปริทัศน์ มหาวิทยาลัยรังสิต, 16*(2) 207-218.

กาญจนา แก้วเทพ. (2542). *การวิเคราะห์สื่อ แนวคิด และทฤษฎี*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

_____. (2553). *แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กฎหมายตราสามดวง. (2521). *กฎหมายตราสามดวง*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า. (2505). พระปฐมสมโพธิกถา. กรุงเทพฯ: การศาสนา.

กรมพระยาวชิรญาณวโรรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า (2499). *ธรรมวิภาค ปริจเฉทที่ 2*. กรงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย.

กรมหลวงวชิรญาณวงศ์,สมเด็จพระสังฆราชเจ้า(2525).*ธรรมานุกร*.กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย.

จักพันธ์ วิลาสินีกุล. (2555). บทวิเคราะห์. ใน*ปัญญา วิจินธนสาร: ปรากฏการณ์ศิลปะไทยร่วมสมัย*.กรุงเทพมฯ: ชมนาค.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2555). *สัญวิทยา โครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยม กับการศึกษารัฐศาสตร์*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: วิภาษา.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2531). *องค์ประกอบของศิลปะ*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

แดนนิพาน. (2559). *พระพุทธเสฏฐมุนี*. สืบค้นจาก http://www.danpranipparn.com/web/praput/praput258.html. เมื่อวันที่ 24 พฤศจิกายน 2559

ทวีศักดิ์ เผือกสม. (2540). *การปรับตัวทางความรู้ ความจริง และอำนาจของชนชั้นนำสยาม พ.ศ.2325-2411* (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ธงชัย ทิพย์ตระกูล. (2554). สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงในจิตรกรรมไทยประเพณีจากสมัยอยุธยาตอนปลาย (รวมรัตนโกสินทร์ตอนต้น) ไปสู่ช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3. *Veridian E-Journal SU,4*(2), 97-106.

นิตยสารยุทธโกษ. (2556). รัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2367 – 2394. *นิตยสารยุทธโกษ,121*(3) 1-12.

น. ณ ปากน้ำ (2525). *จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ. (2550). *"ภัยฝรั่ง" สมัยพระนั่งเกล้าฯ*. กรุงเทพฯ: มติชน.

ประยุทธ์ปยุตฺโต,พระเทพเวที. (2533). *พจนานุกรมพุทธศาสน์*. (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

ปริตตา เฉลิมเผา กออนันตกูล. (2536). *ภาษาของจิตรกรรมไทยการศึกษารหัสของภาพ และความหมายทางสังคมวัฒนธรรมของจิตรกรรมพุทธศาสนาต้นรัตนโกสินทร์*. สถาบันไทยศึกษา.มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2547).ภาษาของจิตรกรรมไทย. ใน*พลังการวิจารณ์ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร.

_____. (2555). ภาษาของจิตรกรรมไทย.ใน *ปัญญา วิจินธนสาร ปรากฏการณ์ศิลปะไทยร่วมสมัย*.กรุงเทพฯ: คมบาง.

ปรีชา เถาทอง. (2548). *จิตรกรรมไทยวิจักษ์*. กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยศิลปากร.

พระคันธสาราภิวงศ์. (2552). *มหาสติปัฏฐานสูตรทางสู่นิพพาน*. กรุงเทพฯ: ไทยรายวันการพิมพ์.

พระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, สมเด็จ. (2543). *ทศบารีในพุทธศาสนาเถรวาท*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: มหามงกุฎราชวิทยาลัย.

พระพรหมคุณาภารณ์, (ป.อ. ปยุตโต). (2559). *พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม*. สืบค้นจากhttp://www.84000.org/tipitaka/dic/d_item.php?=248 เมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน 2559

_____. (2548). *เรื่องเหนือสามัญวิสัยอิทธิปาฏิหาริย์เทวดา*.กรุงเทพฯ: สานักพิมพ์ธรรมดา.

พัฒน์ เพ็งผลา. (2554). วิเคราะห์การบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ในนิบาตชาดก. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ภาณุพงษ์เลาหสม และชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์. (2549). *เปลี่ยนพื้น แปลงภาพ ปรับรูป ปรุงลาย: การวิเคราะห์วิธีการออกแบบและวาดจิตรกรรมฝาผนังยุครัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์.

มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.*

เล่มที่ 21. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตสถาน. (2554). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ลานธรรม. (2559). *โลกทัศน์และชีวทัศน์ทางพุทธศาสนา*.สืบค้นจาก http://landhamma. Blogspot.com/2014/10/blogpost_19.html,

ศิลป์ พีระศรี. (2546). *ศิลปะวิชาการ*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์.

สัญญา ศิริพานิช. (2557). อิทธิพลของปัญาสชาดกที่มีต่อพุทธศิลปกรรม ในเขตพุทธสถาน : กรณีศึกษาวัดในอำเภอเมืองเชียงใหม่.*วารสารวิจิตรศิลป์*, 2 (2),145-147.

สันติ เล็กสุขุม. (2548). *จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3: ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยน*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

_____. (2548). *ข้อมูลกับมุมมอง: ศิลปะรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส. (2499). *ธรรมวิภาค ปริจเฉทที่ 2*. กรงเทพฯ โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย.

สมเด็จพระสังฆราชเจ้ากรมหลวงวชิรญาณวงศ์. (2525).*ธรรมานุกร*.กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย.

สมสุข หินวิมาน. (2535). *แนวทางการวิเคราะห์ความหมายและอุดมการณ์ในงานสื่อสารมวลชน*. *วารสารนิเทศศาสตรปริทัศน์* มหาวิทยาลัยรังสิต,*1*(1),45-55.

_____. (2558). *อ่านทีวี: การเมืองวัฒนธรรมในจอโทรทัศน์*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

เสมอชัย พูลสุวรรณ (2539). *สัญลักษณ์ในจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2541). *เรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบระเพณี*.ใน เผยร่าง-พรางกาย. กรุงเทพฯ: คบไฟ.

เสน่ห์ หลวงสุนทร. (2542). *ศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ: วาดศิลป์.

สวนิต ยมาภัย. (2538). ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับภาษาเพื่อการสื่อสาร.ใน *ภาษาเพื่อการสื่อสาร*. หน่วยที่ 1. นนทบุรี: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สุวรรณา วงศ์ไวศยวรรณ. (2558). *เยิรเงาสลัว*. กรุงเทพฯ: โอเพ่นบุ๊คส์.

สุรพล วิรุฬรักษ์. (2547). *วิวัฒนการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 – 2477*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. (2525). ลักษณะแบบ 2 มิติ ของรูปทรงต่างๆ ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น.*สารมหาวิทยาลัยศิลปากร.3*(1), 60-83.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2559).มติชนออนไลน์. *โรงพิมพ์หมอบรัดเลย์ ปากคลองบางกอกใหญ่กับโอสถศาลาหมอบรัดเลย์ปากคลองวัดประยุรวงศ์*. สืบค้นจาก http://www.matichon.co.th/news/238566 เมื่อวันที่ 24 พฤศจิกายน 2559.

สิริอัญญา ข้างประชาราษฎร์.(2559).ผู้จัดการออนไลน์.*ดูการปราบปรามกบฏอั้งยี่ครั้งที่ 4*. สืบค้นจากhttp://www.manager.co.th/Daily/ViewNews.aspx?NewsID=9570000025524 เมื่อวันที่ 24 พฤศจิกายน 2559.

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. (2525). *ชุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย : วัดสุวรรณาราม*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

สำนักงานป้องกันและบำบัดการติดยาเสพติด สำนักอนามัย กรุงเทพฯ. (2559). *ประวัติความเป็นมาของยาเสพติด*. สืบค้นจาก http://office.bangkok.go.th/doh/Knowledge/knowledge00.html. เมื่อวันที่ 24 พฤศจิกายน 2559.

สำราญ แสงเดือนฉาย. (2557). การวิเคราะห์การนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาผ่านงานจิตรกรรมไทยฝาผนัง ในเขตจังหวัดพระนครศรีอยุธยา. *วารสารนิเทศศาสตรปริทัศน์ มหาวิทยาลัยรังสิต,17*(2), 187-194.

อนุชา ทีรคานันท์. (2551). บุคลิกไทยในศิลปกรรม.*วารสารไทยคดีศึกษา,* 5(2), 1.

อานิก ทวิชาชาติ. (2557). การสื่อสารคุณค่าสีกายที่สะท้อนผ่านงานจิตกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในประเทศไทยและประเทศศรีลังกา.*วารสารนิเทศศาสตรปริทัศน์มหาวิทยาลัยรังสิต, 17*(2), 204-212.

อรรถกถาพระไตรปิฎก เล่มที่ 27 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 19 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 1 อรรถกถาธรรมเทวปุตตชาดก. (2559). *อรรถกถาพระไตรปิฎก*. สืบค้นจาก http://www.84000.org/tipitaka/atita100/jataka500.php?s=457 เมื่อวันที่ 8 ธันวาคม 2559.

Barthes, R. (1999). *Image Music Text.*Translated by Stephen Heath. 21st ed. New York : Hill and Wang.

Cobley, P. (2001).*The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. London: Routledge.

Dayal, Har.(1987). *The Bodhisattava Doctrine in Buddhist Sanskrit Literature*.London : Kegan Paul.

Guiraud, P. (1972). La Semiologia. Trad.Por M.F. Poyrazian. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fiske, J. and Hartley, J. (1978).*Reading Television*. London: Methuen.

Fiske, J. (1990). *Introduction to Communication Studies*. London and New York:

Routledge.

Hawks, T. (1977). Structuralism and Semiotics. London: Methuen.

Jakobson, R. (1987). *Language in Literature.* London: The Belknap press of Harvard University Press.

Lacey, N. (1998). Image and Representation: Key Concept in Media Studies. London: Macmillan Press.

Ralph T.H. Griffith. *RigVeda: Rig-Veda, Book 3*.Retrieved from http://www.sacred-texts.com/hin/rigveda/rv03030.htm.

Saussure, de F.(1960). *Course in General Linguistics*. London: Peter Owen.Retrieved from http://www.8400.org/tipitaka/attha/attha.php?b=26&i=137&p=2

ภาคผนวก

แบบบันทึก

บริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

วัน.....เดือน.....พ.ศ..... เวลา.....

ผู้บันทึก.....

สถานที่.....

ลักษณะสังเกต	บริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรรกรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3																
	เตมีย์	ชนก	สุวรรณ	เนมี	มโห	ภูริ	จันท/พรหม	วิฐูร	ทาน	วน	ชูชก	จุลพน	กุมาร	มหาราช	ยกขบวน	ฉกษัตริย์	ยกขบวนกลับ
บริบทการฟื้นฟูบ้านเมือง																	
บริบทด้านการปกครอง																	
บริบทด้านการค้า																	
บริบทด้านศาสนา																	
บริบทด้านการศึกษา																	
บริบทด้านวิถีชีวิต คติความเชื่อ																	

สัญลักษณ์

(x) แทนค่า ปรากฏ

(-) แทนค่า ไม่ปรากฏ

แบบบันทึก

รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

วัน.....เดือน.....พ.ศ..... เวลา.....

ผู้บันทึก.....

สถานที่.....

ลักษณะสังเกต	วิเคราะห์รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละคร											
	ประเภทสมมติเทพ						ประเภทสามัญชน					
	โพธิสัตว์	อินทร์	พรหม	เทวดา	ยักษ์	กษัตริย์	ฤาษี	พราหมณ์	ขุนนาง	ข้าทาส	ทหาร	ไพร่
รูปลักษณ์												
อุดมคติ												
วัยของสังขาร												
ร่างทุพลภาพ												
สามัญชน												
กิริยาท่าทาง												
นาฏลักษณ์												
เป็นจริงตามธรรมชาติ												
หยาบไม่สำรวม												
สีกาย												
สีทอง												
สีโทนอ่อน												
สีโทนเข้ม												

อาภรณ์ เครื่องประดับ												
ลวดลายวิจิตรบรรจง												
ไม่แสดงลวดลาย												
ส่วนประกอบอื่น												
ศิรประภา												
ฉัพพรรณรังสี												

สัญลักษณ์ **(X)** หมายถึง พบได้เป็นหลักเกือบทุกกรณี **(+)** หมายถึง พบได้ทั่วไป(O) หมายถึง แทบจะไม่ปรากฏ **(N)** หมายถึง ไม่ปรากฏ

แบบบันทึก

รหัสภาษากายการเล่าเรื่อง เชิงคุณค่า คู่สัมพันธ์แบบขัดแย้ง และพลังการจำแนกฐานะ และบทบาท

วัน.....เดือน.....พ.ศ..... เวลา.....

ผู้บันทึก.....

สถานที่.....

ลักษณะสังเกต	รหัสภาษากายการเล่าเรื่อง เชิงคุณค่า คู่สัมพันธ์แบบขัดแย้ง และพลังการจำแนกฐานะ และบทบาท																
	เตมีย์	ชนก	สุวรรณ	เนมี	มโห	ภูริ	จันท/พรหม	วิฐูร	ทาน	วน	ชูชก	จุลพน	กุมาร	มหาราช	ยกขบวน	ฉกษัตริย์	ยกขบวนกลับ
รหัสภาษากายที่เล่าเรื่องในเชิงสัญลักษณ์																	
รหัสภาษากายในเชิงคุณค่า																	
รหัสภาษากายคู่สัมพันธ์แบบขัดแย้ง																	
รหัสภาษากายในเชิงพลังการจำแนกฐานะ และบทบาท																	

สัญลักษณ์

(x) แทนค่า ปรากฏ

(-) แทนค่า ไม่ปรากฏ

แบบบันทึก

รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3

วัน.....เดือน.....พ.ศ..... เวลา.....

ผู้บันทึก.....

สถานที่.....

ลักษณะสังเกต	รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์ของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3																
	เตมีย์	ชนก	สุวรรณ	เนมี	มโห	ภูริ	จันท/พรหม	วิฐูร	ทาน	วน	ชูชก	จุลพน	กุมาร	มหาราช	ยกขบวน	ฉกษัตริย์	ยกขบวนกลับ
รหัสภาษาเชิงตำแหน่งและทิศทาง																	
รหัสภาษาเชิงสัญลักษณ์จักรวาลแบบไตรภูมิ																	
รหัสภาษาสัญลักษณ์แบบศูนย์กลาง																	
รหัสภาษาสัญลักษณ์การเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์และรูปแบบการนำเสนอ																	

สัญลักษณ์ (x) แทนค่า ปรากฏ (-) แทนค่า ไม่ปรากฏ

แบบบันทึก

รหัสภาษาสัญลักษณ์เชิงการเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์ และรูปแบบการนำเสนอ

วัน.....เดือน.....พ.ศ..... เวลา.....

ผู้บันทึก.....

สถานที่.....

ห้อง	การเล่าเรื่อง	การเลือกสรรเหตุการณ์	รูปแบบวิธีการสื่อความหมาย							
			รหัสภาษากาย		มุมมองภาพ			แบ่งฉากเหตุการณ์		
			สมมติเทพ	สามัญชน	สูง	ปกติ	ต่ำ	เส้นสินเทา	ธรรมชาติ	ภูมิสถาปัตย์
1	เตมีย์ชาดก	ขู่พระเตมีย์								
		ยกพระราชรถ								
		การบวชตามพระเตมีย์								
2	มหาชนกชาดก	นางมณีเมขลาอุ้มพระมหาชนก								
		เรือสำเภาแตก								
		พระมหาชนกในอุทยานเมืองมิถิลา								
		ขบวนราชรถไปรับพระมหาชนก								
3	สุวรรณสามชาดก	ลาพ่อแม่								
		พระเจ้าปิลยักษ์น้าวศร								
		พระเจ้าปิลยักษ์แจ้งเหตุกับพ่อแม่สุวรรณสาม								
		พ่อแม่สุวรรณสามร่ำไห้								

สัญลักษณ์ **(x)** แทนค่า ปรากฏ **(-)** แทนค่า ไม่ปรากฏ

แบบบันทึก

รหัสภาษาสัญลักษณ์การเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์ และรูปแบบการนำเสนอ (ต่อ)

ห้อง	การเล่าเรื่อง	การเลือกสรรเหตุการณ์	รูปแบบวิธีการสื่อความหมาย							
			รหัสภาษากาย		มุมมองภาพ			แบ่งฉากเหตุการณ์		
			สมมติเทพ	สามัญชน	สูง	ปกติ	ต่ำ	เส้นสินเทา	ธรรมชาติ	ภูมิสถาปัตย์
4	เนมีราชชาดก	เทพชุมนุม								
		สนทนาธรรมบนชั้นดาวดึงส์								
		ชมเมืองนรก								
5	มโหสถชาดก	มโหสถรบชนะพราหมณ์เกวัฏ								
6	ภูริทัตชาดก	ครุฑจับนาค								
		อาศรมพระฤาษี								
		นาคภูริทัตจำศีล								
7	จันทกุมารชาดก และพรหมนารทชาดก	พระอินทร์ทำลายพิธีบูชายัญ								
		พรหมนารทหาบบริขาร								
8	วิฐูรชาดก	วิฐูรเกาะหางม้า								
		วิฐูรถูกผลักตกเขา								
		วิฐูรแสดงธรรม								
		ปุณณกะยักษ์พาวิฐูรกลับเมือง								

สัญลักษณ์ **(x)** แทนค่า ปรากฏ **(-)** แทนค่า ไม่ปรากฏ

แบบบันทึก

รหัสภาษาสัญลักษณ์การเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์ และรูปแบบการนำเสนอ (ต่อ)

ห้อง	การเล่าเรื่อง	การเลือกสรรเหตุการณ์	รูปแบบวิธีการสื่อความหมาย							
			รหัสภาษากาย		มุมมองภาพ			แบ่งฉากเหตุการณ์		
			สมมติเทพ	สามัญชน	สูง	ปกติ	ต่ำ	เส้นสินเทา	ธรรมชาติ	ภูมิสถาปัตย์
9	เวสสันดรชาดก: กันฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ และทานกัณฑ์	นางผุสดีขอพร								
		ประสูติ พระเวสสันดร และได้ช้างปัจจัยนาค								
		บริจาคสัตตสตกทาน								
		บริจาคช้างปัจจัยนาค								
		ทูลลา								
10	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์วนปเวสน์	เสด็จเขาวงกต								
		เสด็จถึงมาตุลนคร								
		อาศมฤาษีที่เขาวงกต								
11	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์ชูชก	หมู่บ้านพราหมณ์								
12	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน	หมาไล่กัด								
		ชูชกถามทาง								
		เฝ้าฤาษีที่อาศม								
13	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทรี และกัณฑ์สักกบรรพ	เสือ สิงห์ ขวางทาง								
		บริจาคทานกัณหา ชาลี ให้ชูชก								
		ชูชกเฆี่ยนตีสองพระกุมาร								
		พระอินทร์ทูลขอพระนางมัทรี								

สัญลักษณ์ **(x)** แทนค่า ปรากฏ **(-)** แทนค่า ไม่ปรากฏ

แบบบันทึก

รหัสภาษาสัญลักษณ์การเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์ และรูปแบบการนำเสนอ (ต่อ)

ห้อง	การเล่าเรื่อง	การเลือกสรรเหตุการณ์	รูปแบบวิธีการสื่อความหมาย							
			รหัสภาษากาย		มุมมองภาพ			แบ่งฉากเหตุการณ์		
			สมมติเทพ	สามัญชน	สูง	ปกติ	ต่ำ	เส้นสินเทา	ธรรมชาติ	ภูมิสถาปัตย์
14	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์มหาราช	เทวดาเลี้ยงสองพระกุมาร								
		กัณหา ชาลี เข้าเฝ้า								
		เสด็จรับพระเวสสันดร								
		ชูชกท่ามกลางนางกำนัล								
		ขบวนเสด็จ								
15	เวสสันดรชาดก: ยกขบวนไปรับพระเวสสันดร	ขบวนเดินทางไปรับพระเวสสันดร								
16	เวสสันดรชาดก: กัณฑ์ฉกษัตริย์	หกกษัตริย์ร่ำไห้								
17	เวสสันดรชาดก:	การยกขบวนกลับ								

สัญลักษณ์ **(x)** แทนค่า ปรากฏ **(-)** แทนค่า ไม่ปรากฏ

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายสำราญ แสงเดือนฉาย
วัน เดือน ปีเกิด	27 ตุลาคม 2507
สถานที่เกิด	แขวงสวนหลวง เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร
ประวัติการศึกษา	ค.บ. (เทคโนโลยีการศึกษา)วิทยาลัยครูพระนคร พ.ศ. 2536
	ศษ.ม. (เทคโนโลยีการศึกษา)มหาวิทยาลัยขอนแก่น พ.ศ. 2543
	นศ.ม. (นิเทศศาสตร์)มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช พ.ศ. 2555
สถานที่ทำงาน	สาขาวิชามัลติมีเดีย วิทยาลัยนิเทศศาสตร์
	มหาวิทยาลัยรังสิต ต.หลักหก อ.เมือง จ.ปทุมธานี 12000
ตำแหน่งด้านบริหาร	หัวหน้าสาขาวิชามัลติมีเดีย
ตำแหน่งทางวิชาการ	ผู้ช่วยศาสตราจารย์