พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย)

ดุษฎีนิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา
บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
พุทธศักราช 2569

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย)

ดุษฎีนิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา
บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
พุทธศักราช 2569

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS

PHRA YORDKOM GUNASIDDHO (CHAINIRATTISAI)

A DISSERTATION SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

PROGRAM IN BUDDHISM AND PHILOSOPHY

GRADUATE SCHOOL OF VAJIRANYANAVARORASA

MAHAMAKUT BUDDHIST UNIVERSITY

2026

COPYRIGHT OF MAHAMAKUT BUDDHIST UNIVERSITY

หัวข้อดุษฎีนิพนธ์	**พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์**
ชื่อนักศึกษา	**พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย)**
ชื่อปริญญา	**ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต**
สาขาวิชา	**สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา**
ปีพุทธศักราช	**2569**
อาจารย์ที่ปรึกษา	**ดร.สันติราษฎร์ พวงมลิ**
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	**ดร.เชน เพชรรัตน์**

บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย อนุมัติให้นับดุษฎีนิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส .....

(พระราชสุทธิวชิรเมธี , ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.)

คณะกรรมการสอบดุษฎีนิพนธ์:

ประธานกรรมการ .....

(ดร.ประเวศ อินทองปาน)

อาจารย์ที่ปรึกษา .....

(ดร.สันติราษฎร์ พวงมลิ)

อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม .....

(ดร.เชน เพชรรัตน์)

กรรมการ .....

(พระราชสุทธิวชิรเมธี , ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.)

กรรมการ .....

(ดร.กฤตสุชิน พลเสน)

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

บทคัดย่อ

หัวข้อดุษฎีนิพนธ์	**พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์**
ชื่อนักศึกษา	**พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย)**
ชื่อปริญญา	**ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต**
สาขาวิชา	**สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา**
ปีการศึกษา	**2569**
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	**ดร.สันติราษฎร์ พวงมลิ**
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	**ดร.เชน เพชรรัตน์**

ดุษฎีนิพนธ์นี้ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลป์และสุนทรียศาสตร์ 2) เพื่อศึกษาพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ 3) เพื่อวิเคราะห์พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ 4) เพื่อเสนอองค์ความรู้เกี่ยวกับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ โดยศึกษาแบบคุณภาพเชิงเอกสารและวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารพระไตรปิฎก ตำราและเอกสารที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์เชิงลึก จากกลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ พระสังฆาธิการ จำนวน 5 รูป กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ จำนวน 5 คน และกลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านประเพณีวัฒนธรรม จำนวน 5 คน รวมทั้งสิ้น จำนวน 15 รูป/คน วิเคราะห์ข้อมูลเชิงเนื้อหา นำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนา

ผลการวิจัยพบว่า

1) แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลป์และสุนทรียศาสตร์ คืองานศิลปะที่สร้างขึ้นบนรากฐานพุทธธรรมเพื่อเป็นสื่อกลางจรรโลงศรัทธา ประกอบด้วย 3 ด้านหลัก ได้แก่ สถาปัตยกรรม ที่สะท้อนลักษณะเชิงนามธรรมและสัญลักษณ์จักรวาลวิทยา ประติมากรรม ที่เป็นสัญลักษณ์เชิงอุดมคติแทนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า และ จิตรกรรม ที่ทำหน้าที่เป็นสื่อการสอนธรรมะไตรสิกขาผ่านภาษาภาพ โดยมีการประยุกต์ใช้ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 3 แนวทาง คือ ทฤษฎีจิตนิยม ทฤษฎีวัตถุนิยมและทฤษฎีสัมพัทธนิยม

2) พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ พบว่า คติและรูปแบบพุทธศิลป์ในพระอุโบสถสมัยรัชกาลที่ 1-5 งานพุทธศิลป์มีความเคลื่อนไหวและแปรเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคมในแต่ละยุคสมัยอย่างมีนัยสำคัญ

3) การวิเคราะห์พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ไม่ใช่สิ่งหยุดนิ่งตายตัว แต่เป็นกระจกที่สะท้อนยุทธศาสตร์การปรับตัวของชาติ ซึ่งถูกกำหนดโดย บริบททางสังคมในแต่ละยุคสมัยอย่างชัดเจน นับตั้งแต่ยุคการฟื้นฟูอยุธยารัชกาลที่ 1-2 ยุคอิทธิพลจีน ที่สะท้อนความมั่งคั่งรัชกาลที่ 3 ยุคสัจนิยมตะวันตกเพื่อแสดง เหตุผลนิยม รัชกาลที่.4 จนถึงยุคชาตินิยมและ

ตะวันตก เพื่อแสดงความศิวิไลซ์ รัชกาลที่ 5 ความงามถูกกำกับโดยค่านิยมของสังคมในยุคนั้น ๆ ตามหลักทฤษฎีสัมพัทธนิยม

4) องค์ความรู้ที่ได้จากงานวิจัย ได้แก่ AESR Model ประกอบด้วย A = A Aesthetics as a Medium E = Elevation of Spirit S = Symbolic Meaning of State R = Reflection of National Strategy

คำสำคัญ: พุทธศิลป์, พระอุโบสถ, สุนทรียศาสตร์

มหามกุฏราชวิทยาลัย

ABSTRACT

Dissertation Topic	**BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS**
Student's Name	**Phra Yordkom Gunasiddho (Chainirattisai)**
Degree Sought	**Doctor of Philosophy**
Program	**Program in Buddhism and Philosophy**
Anno Domini	*2026*
Advisor	**Dr. Santirat Phuangmali**
Co-Advisor	**Dr. Chen Pecharat**

This dissertation aimed to: 1) examine the concepts of Buddhist art and aesthetics 2) study the Buddhist art manifested in ordination halls 3) analyze Buddhist art in ordination halls through an aesthetic lens, and 4) propose a body of knowledge regarding Buddhist art in ordination halls based on aesthetic principles. The study employed qualitative research through document, and it analysed of the Tripitaka, relevant textbooks and documents, alongside in-depth interviews. The sample group consisted of 15 participants: 5 ecclesiastical administrative monks, 5 art history experts, and 5 cultural tradition experts. The data were analysed using content analysis and presented descriptively.

The results of the research were as follows:

1) The concepts of Buddhist art and aesthetics constitute art forms rooted in Buddhist principles, serving as a medium to uphold faith. This encompasses three main aspects: architecture, reflecting abstract characteristics and cosmological symbolism; sculpture, functioning as idealistic symbols of the Lord Buddha; and painting, serving as a medium for teaching the Three Trainings (Tri-sikkhā) through visual language. Three aesthetic theories were applied: idealism, materialism, and relativism.

2) Regarding the Buddhist art in ordination halls from the reigns of King Rama I to V, it was found that the tenets and styles of Buddhist art were dynamic and significantly shifted in accordance with the socio-historical context of each era.

3) The analysis of Buddhist art in ordination halls revealed that these forms were not static but served as mirrors reflecting national adaptation strategies, clearly shaped by the social context of each era. This progression included the Ayutthaya restoration era (Reigns I–II), the Chinese influence era reflecting prosperity (Reign III), the Western realism era demonstrating rationalism (Reign IV), and the nationalist and Western-oriented era demonstrating "civilized" status (Reign V). Aesthetics were governed by the prevailing social values of the time, in accordance with the theory of relativism.

4) The knowledge derived from this research is the “AESR Model” comprising: A = Aesthetics as a Medium E = Elevation of Spirit S = Symbolic Meaning of State R = Reflection of National Strategy

Keywords : Buddhist Art, Ordination Hall, Aesthetics

มหามกุฏราชวิทยาลัย

กิตติกรรมประกาศ

ดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้สามารถสำเร็จลุล่วงได้ด้วยความเมตตาและความกรุณา อนุเคราะห์จากผู้บริหาร อาจารย์ และบุคคลผู้มีพระคุณหลายท่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งมหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย สถาบันการศึกษาที่ประสิทธิประสาทวิทยาการความรู้

ขอกราบขอบพระคุณ พระธรรมวชิรจินดาภรณ์, รศ.ดร. อธิการบดีมหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส ได้ให้คำแนะนำชี้แนะแนวทางการวิจัย ตรวจแก้ไข และให้ข้อเสนอแนะอย่างละเอียดด้วยความเมตตาตลอดมา รวมถึงอาจารย์ผู้รับผิดชอบหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา ทุกท่าน

ขอขอบพระคุณ พระอาจารย์ไตรสิทธิ์ จิรวฑฺฒโน เมตตาที่การสนับสนุนการศึกษาอย่างต่อเนื่อง ขอขอบคุณ ดร.สันติราษฎร์ พวงมลิ อาจารย์ที่ปรึกษา ดร.เชน เพชรรัตน์ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ได้ให้คำปรึกษาตลอดจนตรวจสอบข้อบกพร่องต่าง ๆ พร้อมทั้งให้ข้อเสนอแนะในการปรับปรุง แก้ไขเนื้อหาของดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จลุล่วง

ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส ทุกท่านที่ได้อำนวยความสะดวกด้วยดีเสมอมา ตลอดจนเพื่อนนักศึกษาระดับปริญญาเอกทุกท่านที่คอยเป็นกำลังใจแก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญตรวจเครื่องมือวิจัยและผู้ให้การสัมภาษณ์ทุกท่านที่ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการทำวิจัยในครั้งนี้

คุณงามความดีและประโยชน์อันเกิดจากดุษฎีนิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยขอใช้เป็นเครื่องสักการะบูชาคุณพระศรีรัตนตรัย พระคุณบิดามารดา ครูบาอาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทความรู้ที่มีคุณค่ายิ่ง และขอแผ่คุณความดีนี้ให้แก่เพื่อนมนุษย์และสรรพสัตว์ทุกรูปทุกนาม จงประสบแต่ความสุข ความเจริญสัมฤทธิผลในสิ่งที่พึงปรารถนา ตลอดกาลนาน เทอญ

พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย)

สารบัญคำย่อ

ดุษฎีนิพนธ์เล่มนี้ใช้อ้างอิงหลักจากพระไตรปิฎกและอรรถกถาแปล ฉบับมหามกุฏราชวิทยาลัย ชุด 91 เล่ม พุทธศักราช 2525 โดยมีคำย่อและชื่อเต็มของคัมภีร์ ดังนี้

พระวินัยปิฎก

วิ.มหา.	วินยปิฎก	มหาวิภงฺค
วิ.ม.	วินยปิฎก	มหาวคฺค
วิ.จู	วินยปิฎก	จูฬวคฺค

พระสุตตันตปิฎก

ที.ม.	ทีฆนิกาย	มหาวคฺค
ที.ปา.	ทีฆนิกาย	ปาฏิกวคฺค
องฺ.เอกก.	องฺคุตฺตรนิกาย	เอกนิบาต
องฺ.ติก	องฺคุตฺตรนิกาย	ติกนิปาต
องฺ.ทสก.	องฺคุตฺตรนิกาย	ทสกนิปาต
ขุ.ขุ.	ขุทฺทกนิกาย	ขุทฺทกปาฐ
ขุ.ธ.	ขุทฺทกนิกาย	ธมฺมปท
ขุ.อิติ.	ขุทฺทกนิกาย	อิติวุตฺตก
ขุ.ชา.	ขุทฺทกนิกาย	ชาตก

พระอภิธรรมปิฎก

อภิ.วิ.	อภิธมฺมปิฎก	วิภงฺค

อรรถกถาพระสุตตันตปิฎก

สํ.ข.อ	สํยุตฺตนิกาย สารตฺถปฺปกาสินี ขนฺธวคฺคอฏฺฐกถา

สำหรับอ้างอิง ตัวเลขที่อยู่หลังคำย่อของคัมภีร์ใช้ ได้แก่

1) อ้างอิงแบบ 3 ตอน คือ เล่ม/ข้อ/หน้า ใช้อ้างอิงพระไตรปิฎก เช่น ที.ปา. 11/273/218 หมายถึง พระสุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย ปาฏิกวรรค เล่มที่ 11 ข้อที่ 273 หน้าที่ 218 เป็นต้น

2) แบบ 2 ตอน ใช้กับการอ้างอิงอรรถกถาโดยระบุหมายเลข เล่ม/หน้า หลังคำย่อ เช่น ขุ.ธ.อ. 1/22 หมายถึง ขุทฺทกนิกาย ธรรมบท อรรถกถา เล่ม 1 หน้า 22 เป็นต้น

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อ ..... **จ**

ABSTRACT ..... **ช**

กิตติกรรมประกาศ ..... **ฌ**

สารบัญ ..... **ฎ**

สารบัญตาราง ..... **ฐ**

สารบัญรูปภาพ ..... **ฑ**

บทที่ 1 บทนำ **1**

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 คำถามการวิจัย 4

1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย 4

1.4 ขอบเขตการวิจัย 4

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย 5

1.6 ประโยชน์ที่ได้รับ 6

1.7 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 6

1.8 สรุปกรอบแนวคิดในการวิจัย 14

1.9 นิยามศัพท์เฉพาะ 15

บทที่ 2 ศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลป์และสุนทรียศาสตร์ **16**

2.1 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับพุทธศิลป์ 16

2.2 ความหมายแนวคิด ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 45

บทที่ 3 ศึกษาพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ **79**

3.1 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถสมัย รัชกาลที่ 1-2 79

3.2 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ ในสมัยรัชกาลที่ 3 95

3.3 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัย รัชกาลที่ 4 118

บทที่ 4 วิเคราะห์พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ **164**

4.1 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ 164

4.2 สถาปัตยกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ 171
4.3 ประติมากรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ 177
4.4 จิตรกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ 183
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ 190
5.1 สรุปผลการวิจัย 190
5.2 อภิปรายผลการวิจัย 193
5.3 องค์ความรู้ใหม่ 200
5.4 ข้อเสนอแนะ 203
บรรณานุกรม 205
ภาคผนวก 216
ภาคผนวก ก หนังสือขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัย **217**
ภาคผนวก ข หนังสือขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการสัมภาษณ์ **221**
ภาคผนวก ค ลำดับรายนามผู้ทรงคุณวุฒิในการสัมภาษณ์ **237**
ภาคผนวก ง แบบสัมภาษณ์ เชิงลึก **245**
ภาคผนวก จ ผลการประเมินความตรงเชิงเนื้อหา (IOC) **248**
ภาคผนวก ฉ หนังสือรับรองผลการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ **251**
ประวัติผู้เขียนดุษฎีนิพนธ์ 252

มหามกุฏราชวิทยาลัย

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 5.1 การเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างงานวิจัยในอดีตกับข้อค้นพบใหม่ตามแนวทาง AESR MODEL 199

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพที่ 3.1 พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ราชวรวิหาร 81
ภาพที่ 3.2 ส่วนประกอบฐานพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 83
ภาพที่ 3.3 ซุ้มประตูกลางพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 84
ภาพที่ 3.4 ซุ้มประตูข้าง พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 84
ภาพที่ 3.5 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 85
ภาพที่ 3.6 พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ราชวรวิหาร 86
ภาพที่ 3.7 พระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม 87
ภาพที่ 3.8 ฐานพระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม 89
ภาพที่ 3.9 ซุ้มประตูกลาง พระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม 90
ภาพที่ 3.10 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม 90
ภาพที่ 3.11 หน้าบันพระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม 91
ภาพที่ 3.12 พระพุทธรูปปางมารวิชัย ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 92
ภาพที่ 3.13 พระพุทธรูปวัดสุวรรณาดาราราม 94
ภาพที่ 3.14 พระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม 97
ภาพที่ 3.15 ซุ้มประตู พระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม ราช 99
ภาพที่ 3.16 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม 99
ภาพที่ 3.17 หน้าบันพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม ด้านทิศตะวันตก 100
ภาพที่ 3.18 พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม 102
ภาพที่ 3.19 ซุ้มประตู พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม 103
ภาพที่ 3.20 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม 104
ภาพที่ 3.21 หน้าบัน พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม 105
ภาพที่ 3.22 พระอุโบสถวัดเทพธิดาราม 106
ภาพที่ 3.23 ซุ้มประตู พระอุโบสถวัดเทพธิดาราม 107
ภาพที่ 3.24 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดเทพธิดาราม 108
ภาพที่ 3.25 หน้าบัน พระอุโบสถวัดเทพธิดาราม 109
ภาพที่ 3.26 พระตรีโลกเชษฐ์พระประธานพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม 110

ภาพที่ 3.27 พระพุทธอนันตคุณอดุลญาณบพิตร พระประธานพระอุโบสถราชโอรสาราม 111
ภาพที่ 3.28 พระพุทธเทววิลาส พระประธานพระอุโบสถพระอุโบสถวัดเทพธิดาราม..... 112
ภาพที่ 3.29 ภาพจิตรกรรมฝาผนังการสะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรม วัดสุทัศน์เทพวราราม... 114
ภาพที่ 3.30 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเทคนิคการแบ่งเรื่องราว วัดสุทัศน์เทพวราราม..... 115
ภาพที่ 3.31 ภาพจิตรกรรมฝาผนังหลังพระประธาน พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม..... 116
ภาพที่ 3.32 ภาพเครื่องตั้งบูชาแบบจีน พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม..... 116
ภาพที่ 3.33 เทคนิคการให้วัตถุมีความเป็นสามมิติ พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม..... 117
ภาพที่ 3.34 พระอุโบสถวัดโสมนัส 120
ภาพที่ 3.35 ซุ้มประตู พระอุโบสถวัดโสมนัส 121
ภาพที่ 3. 36 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดโสมนัส..... 122
ภาพที่ 3.37 หน้าบันพระอุโบสถวัดโสมนัส 123
ภาพที่ 3.38 พระวิหารวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม 124
ภาพที่ 3.39 ซุ้มประตู พระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม 126
ภาพที่ 3.40 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม 127
ภาพที่ 3.41 หน้าบันวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร..... 128
ภาพที่ 3.42 พระสัมพุทธสิริ พระอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร 130
ภาพที่ 3.43 พระพุทธสิหังคปฏิมากร..... 131
ภาพที่ 3.44 ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระภิกษุที่นั่งพิจารณาซากศพ 133
ภาพที่ 3.45 รูปเทพเทวดาและนางฟ้า..... 135
ภาพที่ 3.46 พระราชพิธีลอยประทีปทางน้ำ 136
ภาพที่ 3.47 พระราชพิธี 12 เดือน 136
ภาพที่ 3.48 พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม 139
ภาพที่ 3.49 ซุ้มประตูพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม..... 141
ภาพที่ 3.50 ซุ้มหน้าต่างพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม 141
ภาพที่ 3.51 หน้าบันเสมาธรรมจักร พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม..... 143
ภาพที่ 3.52 พระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม 144
ภาพที่ 3.53 ซุ้มประตูพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม 146
ภาพที่ 3.54 ซุ้มหน้าต่างพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม 147
ภาพที่ 3.55 หน้าบันพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม..... 148

ภาพที่ 3.56 ภาพด้านหน้าพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ 149
ภาพที่ 3.57 ภาพด้านข้างพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ 150
ภาพที่ 3.58 ภาพระบบโครงถักไม้ (Timber Truss) 151
ภาพที่ 3.59 พระพุทธชินราชจำลอง 153
ภาพที่ 3.60 พระพุทธอังคีรส 154
ภาพที่ 3.61 พระพุทธนฤมลธรรโมภาส 155
ภาพที่ 3.62 เจดีย์สำคัญของประเทศไทย 157
ภาพที่ 3.63 เจดีย์สำคัญของประเทศไทย 157
ภาพที่ 3.64 ภายในพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม 159
ภาพที่ 3.65 ภายภาพในพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม 159
ภาพที่ 3.66 อักษรปรมาภิไธยย่อ 160
ภาพที่ 3.67 ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติราชวรวิหาร 161
ภาพที่ 3.68 ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติราชวรวิหาร 162
ภาพที่ 5.1 AESR MODEL 202

มหามกุฏราชวิทยาลัย

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

พุทธศิลป์มีจุดกำเนิดจากการสร้างสรรค์วัตถุเป็นเครื่องระลึกถึงพระสัมมาสัมพุทธเจ้า พุทธานุสติโดยในยุคแรกเริ่มยังไม่มีการสร้างรูปเคารพในลักษณะมนุษย์แต่ใช้สัญลักษณ์แทน เช่น รอยพระพุทธบาทหรือพระธรรมจักร จนกระทั่งเกิดการสร้างพระพุทธรูปขึ้นเพื่อทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการเผยแผ่หลักธรรมและจรรโลงศรัทธาพุทธศิลป์นับเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าและสะท้อนภูมิปัญญาอันลึกซึ้งของชาติพุทธศิลป์มิใช่เพียงวัตถุที่สร้างขึ้นเพื่อความสวยงามในเชิงทัศนศิลป์เพียงอย่างเดียวหากแต่เป็นงานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นภายใต้ร่มเงาของพระพุทธศาสนา โดยมีจุดมุ่งหมายสูงสุดในการเป็นสื่อกลางเพื่อเผยแผ่หลักธรรมคำสอนและจรรโลงศรัทธาแก่พุทธศาสนิกชนงานพุทธศิลป์ในประเทศไทยมีพัฒนาการควบคู่มากับประวัติศาสตร์ของชาติสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาความเชื่อ และศรัทธาที่ช่างฝีมือชั้นครูได้สั่งสมและถ่ายทอดสืบต่อกันมา (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2540, หน้า 12)

พุทธศิลป์ (Buddhist Art) มิได้ทำหน้าที่เพียงการตอบสนองต่ออรรถประโยชน์ในเชิงการใช้สอยพื้นที่หรือการประดับตกแต่งเพื่อความสวยงามเพียงประการเดียวแต่พุทธศิลป์คือรูปลักษณ์แห่งธรรมที่อุบัติขึ้นจากการหลอมรวมกันระหว่างหลักพุทธปรัชญาคติความเชื่อเชิงจักรวาลวิทยาและทักษะเชิงช่างชั้นสูงโดยมีพระอุโบสถเป็นประธานแห่งพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และเป็นศูนย์กลางที่รวบรวมพุทธศิลปกรรมทั้งสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรมฝาผนังเข้าไว้ด้วยกันเป็นเอกภาพ ในมิติของ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 25–40)

พุทธศิลป์ในประเทศไทยมีวิวัฒนาการที่ควบคู่ไปกับการรับและประยุกต์ใช้พุทธศาสนาจากอินเดียและลังกาโดยช่างชาวไทยได้ผสมผสานภูมิปัญญาดั้งเดิมเข้ากับคติธรรม นำไปสู่การสร้างสรรค์รูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในแต่ละยุคสมัยตั้งแต่สมัยทวารวดี สุโขทัย อยุธยา จนถึงรัตนโกสินทร์ ซึ่งแต่ละยุคจะสะท้อนความเชื่อและบริบททางสังคมที่แตกต่างกันผ่านพุทธลักษณะและพุทธสถานงานพุทธศิลป์จึงเปรียบเสมือนภาษาภาพที่ใช้สื่อสารปรัชญาอันลึกซึ้งที่ยากแก่การเข้าใจด้วยตัวอักษรให้กลายเป็นรูปธรรมที่สัมผัสได้ด้วยตาและใจโดยเฉพาะอย่างยิ่งพุทธศิลป์ที่ปรากฏภายในพระอุโบสถซึ่งถือเป็นอาคารที่มีความสำคัญสูงสุดเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ภิกษุสงฆ์ใช้ประกอบสังฆกรรมตามพระวินัยบัญญัติ และเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปประธานอันเป็นศูนย์รวมใจของพุทธบริษัท (น. ณ ปากน้ำ, 2530, หน้า 45)

ในมิติของงานช่าง พระอุโบสถคือพื้นที่ประมวลเอาศาสตร์แห่งงานพุทธศิลป์ทุกแขนงมาหลอมรวมกันอย่างมีเอกภาพทั้งสถาปัตยกรรมที่ทำหน้าที่ปกป้องพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ประติมากรรมที่แทนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าและจิตรกรรมที่สื่อสารธรรมะการพิจารณาพุทธศิลป์ในพระอุโบสถตามแนวทางสุนทรียศาสตร์จำเป็นต้องวิเคราะห์ผ่านองค์ประกอบทางกายภาพที่แฝงไปด้วยความหมายเชิงนามธรรม องค์ประกอบสถาปัตยกรรม อาทิ หน้าบัน ซุ้มประตูหน้าต่าง เสา คันทวย และฐานชุกชีล้วนผ่านกระบวนการออกแบบที่ประณีตเพื่อสะท้อนคติไตรภูมิและพุทธปรัชญา (โชติ กัลยาณมิตร, 2539, หน้า 85)

การออกแบบฐานพระอุโบสถให้มีลักษณะแอ่นโค้งแบบท้องสำเภาในสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้น มิใช่เพียงเรื่องของความงามทางสายตา ในด้านจิตรกรรมฝาผนัง พุทธศิลป์ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางระหว่างสุนทรียศาสตร์และจริยศาสตรได้อย่างทรงพลัง การเขียนภาพพุทธประวัติ ทศชาติชาดก และไตรภูมิโลกสัณฐาน มิได้มุ่งเน้นเพียงความอลังการของลายเส้นและสีสันแต่เป็นการใช้หลักสุนทรียศาสตร์เชิงสั่งสอนเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเลื่อมใสและตระหนักถึงกฎแห่งกรรม การจัดวางองค์ประกอบภาพ และการใช้มิติลวงตาในจิตรกรรมไทยประเพณีสะท้อนให้เห็นถึงโลกทัศน์ของช่างโบราณที่ให้ความสำคัญกับพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ (น. ณ ปากน้ำ, 2530, หน้า 120)

ด้านประติมากรรม โดยเฉพาะพระพุทธรูปประธานนับเป็นจุดสูงสุดของงานพุทธศิลป์ในพระอุโบสถ พัฒนาการของพระพุทธรูปไทยในแต่ละยุคสมัย ตั้งแต่สุโขทัยจนถึงรัตนโกสินทร์มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบพุทธลักษณะตามการตีความทางหลักธรรมและความเชื่อในแต่ละช่วงเวลา พระพุทธรูปมิใช่เพียงรูปจำลองบุคคลแต่เป็นรูปแทนพระคุณสมบัติทั้งพระวิสุทธิคุณ พระปัญญาคุณและพระมหากรุณาคุณ ความสมบูรณ์ของพุทธลักษณะที่ช่างบรรจงสร้างสรรค์ขึ้นตามคัมภีร์มหาปุริสลักษณะจึงเป็นความงามที่มุ่งหวังจะทำให้ใจของผู้พบนิ่งสงบและเกิดปัญญา (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 10-15)

อย่างไรก็ตาม ท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงของโลกในยุคโลกาภิวัตน์ พุทธศิลป์ในพระอุโบสถกำลังเผชิญกับภัยคุกคามในเชิงคุณค่าอย่างรุนแรงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมส่งผลให้การรับรู้และความเข้าใจในคุณค่าทางสุนทรียะของพุทธศิลป์เลือนหายไปคนรุ่นใหม่มักมองพุทธศิลป์เพียงในฐานะโบราณวัตถุ หรือ สิ่งตกแต่งที่ขาดความเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตและจิตวิญญาณปัญหาสำคัญที่เกิดขึ้นอย่างไรก็ตามแม้จะมีการศึกษาพุทธศิลป์มาอย่างต่อเนื่องแต่จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่ายังมีปัญหาและช่องว่างทางการวิจัยที่สำคัญ งานวิจัยส่วนใหญ่มักมุ่งเน้นเฉพาะด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ (สันติ เล็กสุขุม, 2560, หน้า 210)

การเก็บข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์หรือเทคนิควิธีการ มากกว่าการวิเคราะห์ลึกลงไปถึงแก่นของสุนทรียภาพที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์และปัญญาของผู้รับชมในระดับลึกงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและช่องว่างทางการศึกษา จากการสำรวจวรรณกรรมและงานวิจัยที่ผ่านมา พบว่าสามารถ

จำแนกกลุ่มงานวิจัยที่ทำมาแล้วได้เป็น 3 กลุ่มหลัก 1.กลุ่มประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีมักมุ่งเน้นการศึกษาพัฒนาการของรูปแบบศิลปะและยุคสมัยโดยเฉพาะผลงานของ ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2556) กล่าวไว้ในหนังสือ พุทธศิลป์ไทย รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อที่ปรากฏ และ สันติ เล็กสุขุม (2535) จิตรกรรมแบบประเพณีและแบบสากล ได้ทำหน้าที่อย่างสมบูรณ์ในการพิสูจน์ทราบถึงรูปแบบ และ วิวัฒนาการ ของพุทธศิลปกรรมในพระอุโบสถว่ามีความถูกต้องตามยุคสมัยเพียงใดแต่กระนั้นมิติของสภาวะทางจิตและการรับรู้ความงามในเชิงสุนทรียศาสตร์ ที่ส่งผลต่อศรัทธาและความสงบทางจิตใจยังมิได้ถูกนำมาเป็นแกนกลางในการวิเคราะห์เชิงลึกดุษฎีนิพนธ์เรื่องนี้จึงมุ่งที่จะเติมเต็มช่องว่างดังกล่าว โดยการเปลี่ยนจุดเน้นจากการศึกษา รูปทรงภายนอกไปสู่การวิเคราะห์ คุณค่าภายใน

2.กลุ่มคติความเชื่อและพุทธปรัชญา มักวิเคราะห์สัญลักษณ์และพุทธธรรมที่ซ่อนอยู่ในงานศิลปะ ได้มุ่งเน้นการถอดรหัสปริศนาธรรมและคติสัญลักษณ์เพื่อความเข้าใจในหลักธรรมซึ่งให้ผลการวิจัยที่ชัดเจนในมิติของเนื้อหาและ กุศโลบายทางการสอนธรรม อย่างไรก็ตาม งานวิจัยเหล่านี้มักมองข้ามกลไกการทำงานของสุนทรียภาพ ว่ารูปทรง สีสัน และที่ว่างภายในพระอุโบสถทำงานร่วมกันอย่างไรในการสร้างประสบการณ์กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึก ตัวอย่างเช่น พระปลัดไกรสร นริสฺสโร (2560) วิจัยเรื่อง พุทธสุนทรียศาสตร์ การตีความและวิเคราะห์เชิงปรัชญา ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่าคติการสร้างพระพุทธรูปที่มีพระพักตร์สงบนิ่ง (Equanimity) ช่วยเหนี่ยวนำให้ผู้พบเห็นเกิดสภาวะจิตที่สงบและเกิดสมาธิได้ง่ายขึ้น พระมหาสมสมบูรณ์ วุฑฺฒิธมฺโม และคณะ (2558) งานวิจัย การศึกษาวิเคราะห์ปริศนาธรรมในพุทธศิลป์ไทย โดยพบว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมารผจญ ที่มักเขียนไว้ตรงข้ามพระประธาน ไม่ใช่แค่เรื่องราวในอดีตแต่คือกุศโลบายสอนเรื่องการเผชิญกิเลสในจิตใจ ก่อนเข้าสู่สมาธิภาวนาแต่ยังมิได้วิเคราะห์ในเชิง กระบวนการรับรู้ทางสุนทรียะว่าทำไมรูปทรง สี หรือที่ว่างนั้น ๆ จึงส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกในระดับสากลซึ่งงานดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้จะเข้ามาขยายผลในส่วนของ สภาวะความรู้สึก ที่เชื่อมต่อกับ ปัญญา นั่นเอง

3.กลุ่มเทคนิควิธีการสร้างสรรค์มักศึกษาเรื่องสัดส่วน วรรณะสี และกระบวนการผลิตงานช่างไทยประเพณี โชติ กัลยาณมิตร (2539) งานเขียนลักษณะสถาปัตยกรรมไทย และ สถาปัตยกรรมแบบไทย พบว่าสถาปัตยกรรมพระอุโบสถมีระบบส่วนและสัดส่วนอุดมคติ ที่สัมพันธ์กับรูปทรงเรขาคณิต เช่น การใช้ฐานบัวลูกแก้วอกไก่ ที่มีการคำนวณสัดส่วนอย่างละเอียดเพื่อสร้างความรู้สึกที่มั่นคงแต่เบาแรง และการระบุมาตรวัดแบบโบราณที่สัมพันธ์กับสรีระมนุษย์แม้จะมีงานวิจัยจำนวนมาก แต่ยังขาดงานที่ใช้แนวคิด สุนทรียศาสตร์บูรณาการ ที่มองความเกี่ยวเนื่องของพุทธศิลป์ทั้งระบบภายในพระอุโบสถ เพื่อสร้างคำอธิบายเชิงสุนทรียภาพที่จับต้องได้และเป็นระบบ

ดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้จึงมีเป้าหมายสำคัญในการเติมเต็มช่องว่างดังกล่าว โดยการเปลี่ยนจุดเน้นจากการศึกษารูปแบบภายนอกไปสู่การวิเคราะห์คุณค่าสุนทรียะภายในผ่านกรอบทฤษฎีสุนทรียศาสตร์บูรณาการ จิตนิยม วัตถุนิยม สัมพัทธนิยม เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ใหม่เกี่ยวกับ

สภาวะแวดล้อมทางสุนทรียะในพระอุโบสถอันจะนำไปสู่การสรุปเป็นโครงสร้างแห่งสุนทรียภาพที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการประเมินค่าและสร้างสรรค์งานพุทธศิลป์ในยุคปัจจุบัน ให้ยังคงทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการยกระดับจิตวิญญาณและนำพาพุทธบริษัทเข้าสู่ธรรมะได้อย่างมีประสิทธิภาพในโลกยุคใหม่

1.2 คำถามการวิจัย

1.2.1 แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลป์ และสุนทรียศาสตร์ เป็นอย่างไร

1.2.2 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ เป็นอย่างไร

1.2.3 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ เป็นอย่างไร

1.2.4 องค์ความรู้เกี่ยวกับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ เป็นอย่างไร

1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย

1.3.1 เพื่อศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลป์และสุนทรียศาสตร์

1.3.2 เพื่อศึกษาพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ

1.3.3 เพื่อวิเคราะห์พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

1.3.4 เพื่อนำเสนอองค์ความรู้เกี่ยวข้องกับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

1.4 ขอบเขตการวิจัย

งานวิจัยในเรื่องพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้วิธีการศึกษาวิจัยเชิง เอกสาร (Documentary Research) และการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) แล้วนำข้อมูล มาวิเคราะห์เชิงพรรณนา (Descriptive Analysis) ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1.4.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา ศึกษาค้นคว้าด้านเอกสาร แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ

1) เอกสารชั้นปฐมภูมิ ได้แก่ พระไตรปิฎกและอรรถกถาแปล ฉบับมหามกุฏราชวิทยาลัย ชุด 91 เล่ม พุทธศักราช 2525

2) เอกสารชั้นทุติยภูมิ ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้แบ่งชั้นทุติยภูมิออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ อรรถกถา เอกสารวิชาการทางพระพุทธศาสนาทั้งที่เป็นหนังสือและตำราวิชาการ เอกสารที่เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและเอกสารทางวิชาการอิเล็กทรอนิกส์

1.4.2 ขอบเขตด้านข้อมูลสำคัญ แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม รวม 15 รูป/คน ดังนี้

1.กลุ่มพระสังฆาธิการที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านพระพุทธศาสนา จำนวน 5 รูป

2.กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ จำนวน 5 คน

3.กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านพุทธศิลป์จำนวน 5 คน

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้าง องค์ความรู้ใหม่ อันจะเป็นประโยชน์ต่อพระพุทธศาสนาซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

1.5.1 การกำหนดปัญหาการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดปัญหาการวิจัยหรือคำถามการวิจัยที่ ต้องการศึกษา โดยมุ่งเน้นประเด็นการศึกษาพุทธศิลป์ในพระอุโบสถและสุนทรียศาสตร์ ในบริบทของสังคมปัจจุบันและแนวโน้ม ในอนาคต ซึ่งปัญหาหรือคำถามดังกล่าวนี้จะเป็นพื้นฐานในการกำหนดวัตถุประสงค์ ขอบเขตและกรอบการวิจัยเพื่อให้การดำเนินการวิจัยบรรลุเป้าหมายอย่างมีประสิทธิภาพและเป็นระบบ

1.5.2 การทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยทบทวนวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจาก แหล่งข้อมูลหลากหลาย เช่น พระไตรปิฎก หนังสือ วารสารวิชาการ วิทยานิพนธ์ และสื่อดิจิทัล โดยสำรวจ คัดเลือก สังเคราะห์ และวิเคราะห์อย่างเป็นระบบเพื่อทำความเข้าใจองค์ความรู้ที่มีอยู่ความคิดเห็นนักวิชาการ และช่องว่างของงานวิจัย ซึ่งใช้เป็นพื้นฐานในการพัฒนากรอบแนวคิด ขอบเขต และวิธีดำเนินการวิจัยที่เหมาะสม

1.5.3 การสร้างเครื่องมือวิจัย

ผู้วิจัยได้จัดทำหนังสือขอความอนุเคราะห์จากบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย เพื่อส่งเครื่องมือวิจัยให้ผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน ตรวจสอบ ความตรงของเนื้อหา โดยผู้ทรงคุณวุฒิให้คะแนนความสอดคล้องของแต่ละข้อ จากนั้นผู้วิจัยปรับปรุง เครื่องมือตามข้อเสนอแนะให้สมบูรณ์ แล้วยื่นขอรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ต่อคณะกรรมการ จริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ พร้อมเอกสารแบบให้ความยินยอม แบบเก็บข้อมูล และเอกสารประกอบที่ครบถ้วนจึงได้รับการรับรองอย่างถูกต้องตามหลักจริยธรรมการวิจัยสากล

1.5.4 เกณฑ์การเลือกผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

พิจารณาจากกลุ่มบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับ พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ประกอบด้วย นักวิชาการด้านพระพุทธศาสนา ผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจด้านพระพุทธศาสนาอย่าง ลึกซึ้ง พระสังฆาธิการ นักวิชาการผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ นักวิชาการผู้เชี่ยวชาญด้านพุทธศิลป์

1.5.5 การสัมภาษณ์เชิงลึก

ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึกกับบุคคลผู้มีองค์ความรู้ เกี่ยวกับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ โดยแบ่งผู้ทรงคุณวุฒิในการสัมภาษณ์เป็น 3 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 พระสังฆาธิการ จำนวน 5 รูป กลุ่มที่ 2 นักวิชาการผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ จำนวน 5 คน กลุ่มที่ 3 นักวิชาการผู้เชี่ยวชาญด้านพุทธศิลป์จำนวน 5 คน

1.5.6 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรม และการสัมภาษณ์เชิงลึก นำมาทำการวิเคราะห์ โดยใช้วิธี การขยายความเชิงพรรณนา ในการทำความเข้าใจแนวต่าง ๆ ที่ซ่อนอยู่ในข้อมูล เป็นการสร้างความรู้ใหม่ อันจะนำไปสู่การทำความเข้าใจที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับพุทธศิลป์ในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

1.5.7 การสรุปผลการวิจัย

จากผลการศึกษาและการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้สร้างองค์ความรู้ใหม่ ในรูปแบบ Model พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ซึ่งเป็นข้อค้นพบสำคัญที่ตอบคำถามวิจัยและบรรลุวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

1.6 ประโยชน์ที่ได้รับ

1.6.1 ทำให้ทราบแนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลป์และสุนทรียศาสตร์

1.6.2 ทำให้ทราบแนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ

1.6.3 ทำให้ทราบพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

1.6.4 ทำให้ได้รับองค์ความรู้เกี่ยวกับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

1.6.5 ทำให้ผู้สนใจนำองค์ความรู้ที่ได้เป็นแนวคิดไปใช้ในการสร้างงานพุทธศิลป์

1.7 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.7.1 เอกสารที่เกี่ยวข้อง

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2529) ได้กล่าวไว้ในหนังสือเรื่อง ศิลปะไทยน่ารู้ว่าได้ศึกษาส่วนประกอบในสถาปัตยกรรมไทยที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาที่มีความสำคัญและเป็นสัญลักษณ์ของแต่ละยุคสมัยในอดีตของไทยเราที่ยังคงเหลืออยู่ในปัจจุบันนี้เห็นจะได้แก่อุโบสถ วิหาร ศาลาการเปรียญและสถูปเจดีย์ต่าง ๆ เป็นต้น สิ่งก่อสร้างเหล่านี้นับได้ว่าเป็นงานศิลปกรรมที่เกิดด้วยศรัทธา ความรู้สำนึกคิดของบรรพชนไทยที่มีความงดงามและมีคุณค่าทางศิลปะเป็นเลิศไม่ว่าจะเป็นรูปแบบทั้งหมดของ

อาคารหรือส่วนละเอียดอันเป็นองค์ประกอบสถาปัตยกรรมนั้น ๆ เช่น หน้าต่างประตูเสาหน้าบันช่อฟ้า ใบระกา คันทวย เป็นต้น

โชติ กัลยาณมิตร (2539) ได้กล่าวไว้ในหนังสือเรื่อง สถาปัตยกรรมแบบไทยเดิมว่าการสร้างอุโบสถต้องพิถีพิถันเลือกพื้นที่เป็นพิเศษพื้นที่ต้องบริสุทธิ์สะอาดปราศจากมลทิน เช่น ไม่เคยเป็นสุสานหรือเชิงตะกอนไม่เคยเป็นที่ประหารหรือใช้งานที่เป็นอัปมงคลมาก่อนเมื่อสร้างอุโบสถขึ้นเป็นอาคารเรียบร้อยต้องทำพิธีผูกพัทธสีมาคือตั้งใบเสมาเป็นเครื่องหมายเขตบริสุทธิ์ล้อมรอบตัวอาคารที่เป็นตัวอุโบสถอีกชั้นหนึ่งเมื่อเสร็จพิธีผูกพัทธสีมาจึงถือว่าสามารถใช้อุโบสถนั้นทำสังฆกรรมได้วัตถุที่ใช้กำหนดเขตสีมาเรียกนิมิตเป็นวัตถุที่นำมาวางเป็นเครื่องหมายให้เห็นเป็นหลักฐานในอดีตเมื่อพระสงฆ์ประกาศเขตอุโบสถแล้วไม่มีผู้ค้านกรรมสิทธิ์จึงฝังลูกนิมิตเป็นที่หมายในพุทธบัญญัติเดิมได้กล่าวไว้ว่านิมิตใช้แสดงได้ด้วยวัตถุ 8 ชนิด คือภูเขา ศิลา ป่าไม้ ต้นไม้จอมปลวก หนทาง แม่น้ำ หรือแอ่งน้ำ

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2543) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ พระพุทธรูปสำคัญและพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในประเทศไทย สรุปความว่าพระพุทธรูปคือรูปเคารพในฐานะตัวแทนของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าพระพุทธรูปจึงเปรียบเสมือนตัวแทนของศาสนาพุทธและพุทธศาสนิกชนในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดีในการศึกษาสามารถแบ่งมุมมองหลักออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนของรูปแบบศิลปกรรมที่มีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยอิทธิพลทางศิลปะที่มีการติดต่อรับแลกเปลี่ยนกับโลกภายนอกประกอบกับรสนิยมของช่างใน แต่ละท้องถิ่นจึงทำให้เกิดการรังสรรค์งานศิลปะที่มีความแตกต่างกันออกไปเกิดเป็นศิลปะสมัยต่าง ๆ สกุลช่างต่าง ๆ อีกส่วนหนึ่งเป็นการศึกษาพระพุทธรูปที่น่าสนใจและไม่มีการพูดถึงมากนักในเรื่องของ คติและศรัทธาความเชื่อในการสร้างการเคารพบูชาพระพุทธรูป

มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2547) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ สุนทรียวิจักษณ์ในจิตรกรรมไทยโดยกล่าวว่า พุทธศาสนิกชนในสังคมไทยเมื่อพูดถึงความดีก็จะพูดถึงความงามซึ่งให้ความรู้สึกสอดคล้องประสานกลมกลืนกันส่วนความงามในแง่ที่เกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กับความจริงนั้นทางพระพุทธศาสนาจะพูดถึงธรรมะเป็นเรื่องหลักธรรมะเป็นคำที่มีความหมายกว้างคือนอกจากจะหมายถึงความจริงและความดีแล้วยังรวมไปถึงความงามด้วยในครั้งพุทธกาลเมื่อพระพุทธเจ้าจะให้พระภิกษุสาวกไปประกาศพระศาสนาพระพุทธองค์ทรงตรัสว่าจงประกาศพระธรรมอันงดงามในเบื้องต้น งามในท่ามกลางและงามในที่สุดตามที่พระองค์เองได้ทรงปฏิบัติ

สมใจ นิ่มเล็ก (2547) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ อุโบสถสถาปัตยกรรมไทย สรุปความว่า อุโบสถคือศาสนสถานประเภทหนึ่งที่ภิกษุใช้เป็นสถานที่ทำกิจเกี่ยวกับสังฆกรรมต่าง ๆ ได้แก่ อุโบสถกรรม อุปสมบทรับกฐิน เป็นต้น อุโบสถมีอยู่ตามวัดทั่วไปเริ่มมีความสำคัญตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาเริ่มแรกมักทำรูปทรงอย่างโรงจึงมีความสามัญเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าโรงอุโบสถ โบสถ์หรืออุโบสถถ้าอยู่ในพระอารามหลวงกำหนดให้เรียกว่าพระอุโบสถเขตที่ตั้งอุโบสถเรียกว่า สีมา แปลว่าพื้นที่ที่กำหนดขึ้นเพื่อทำสังฆกรรม

ภานุ สรวยสุวรรณ (2555) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์สุนทรียภาพในพระพุทธรูปสุโขทัยด้วยหลักการทางทัศนศิลป์ ผลวิจัยพบว่า เนื้อหาจากการพรรณนาคุณค่าและความงดงามในพระพุทธรูปสุโขทัยนั้นถ้านำคุณลักษณะทางทัศนศิลป์และลักษณะทางอุดมคติมาพิจารณาประกอบร่วมด้วยกันจะทำให้สามารถเข้าใจความหมายเชิงคุณค่าและความงามของพระพุทธรูปสุโขทัยได้ดียิ่งขึ้น

โอชนา พูลทองดีวัฒนา (2556) ได้ศึกษาบทความวิชาการเรื่อง สุนทรียศาสตร์ตะวันตก พัฒนาการของการแสวงหาคำตอบเกี่ยวกับ ศิลปะและความงามว่าสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) คือ ปรัชญาสาขาหนึ่งที่ว่าด้วยเรื่องของความงามเป็นการแสวงหาคำตอบเกี่ยวกับนิยามความหมายของความงามประสบการณ์การรับรู้ความงามและการตัดสิน คุณค่าความงาม ทั้งที่มีอยู่ในธรรมชาติและในศิลปะ เนื่องจากสุนทรียศาสตร์เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญา (Philosophy) วิธีการศึกษาจึงดำเนินไปตามวิธีการทางปรัชญา คือ เป็นการมุ่งหาคำตอบที่เป็นไปได้ ต่อปัญหาหนึ่ง ๆ ด้วยการใช้เหตุผลเป็นเครื่องมือด้วยเหตุนี้คำตอบทางปรัชญาจึงมีลักษณะเป็นปลายเปิดมีสภาวะของการไม่รู้จบและยากที่จะบ่งชี้ได้อย่างชัดเจนเป็นรูปธรรมปรัชญาในสมัยหนึ่งอาจถูกพัฒนาต่อไปหรือถูกโต้แย้งโดยปรัชญาซึ่งคิดค้นขึ้นในภายหลังได้ ดังนั้น ปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์จึงไม่มีความสมบูรณ์อันเป็นที่สุดในตัวเองและไม่มีความเป็นสากล

ชาตรี ประกิตนนทการ (2556) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ ศิลปะ-สถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 แนวคิด คติสัญลักษณ์ และความหมายทางสังคมยุคต้นรัตนโกสินทร์จากการวิจัยพบว่ายุคต้นรัตนโกสินทร์เป็นช่วงสมัยที่เน้นการเลียนแบบอย่างหรือสืบต่อสายสกุลช่างทางศิลปะตลอดจนวัฒนธรรม ประเพณีสืบช่วงมาจากอยุธยาตอนปลายและยุคต้นรัตนโกสินทร์ถูกอธิบาย แบ่งเป็น 2 ช่วงย่อย คือ ช่วงที่หนึ่งเป็นสมัยแห่งการรื้อฟื้นและสืบทอดศิลปะสถาปัตยกรรมตลอดจนวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ จากกรุงศรีอยุธยายุคนี้ถือโดยทั่วไปว่าอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 1 และช่วงที่สองเป็นยุคสมัยที่มีการพัฒนารูปแบบทางศิลปะและสถาปัตยกรรมขึ้นใหม่โดยมีลักษณะเฉพาะตัวของยุคต้นรัตนโกสินทร์ที่แตกต่างจากอยุธยาตอนปลายอย่างเกือบจะสิ้นเชิง

นภัส ขวัญเมือง (2557) ได้ศึกษาบทความวิชาการเรื่อง อุโบสถเจดีย์พุทธศิลปะสถาปัตยกรรมรูปแบบใหม่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มูลเหตุของการเกิดรูปแบบสถาปัตยกรรมอุโบสถเจดีย์นั้นเป็นไปได้อย่างยิ่งว่าเกิดขึ้นจากพัฒนาการของการใช้พื้นที่ภายในเจดีย์ โดยปัจจัยที่ส่งผลอย่างมากต่อการใช้พื้นที่ภายในคือโครงสร้างของอาคารซึ่งอุโบสถเจดีย์วัดอัษฎางคนิมิตรได้นำเอาวิทยาการโครงสร้างแบบตะวันตกมาผนวกกับรูปทรงอาคารแบบเจดีย์จึงสามารถใช้งานพื้นที่ภายในเจดีย์เป็นอุโบสถ ได้อย่างมีประสิทธิภาพอีกประการหนึ่งซึ่งอาจเป็น มูลเหตุของการเกิดอุโบสถเจดีย์คือพัฒนาการของความพยายามในการรวมอาคารอุโบสถและเจดีย์ไว้เป็นอาคารเดียวกัน โดยเริ่มสังเกตถึงความพยายามนี้ได้ในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติซึ่งประดิษฐานเจดีย์

ทรงระฆังขนาดเล็กไว้ภายในหอสูงของอาคารอุโบสถอันแสดงให้เห็นถึงความพยายามที่จะเปลี่ยนแปลงที่ตั้งอาคารอุโบสถและเจดีย์

ธีรยุทธ อินทจักร (2560) ได้ศึกษาบทความวิชาการเรื่อง สุขายะทางรูปทรงในงานสถาปัตยกรรม พระอุโบสถวัดเชียงทองเมืองหลวงพระบาง ว่าสถาปัตยกรรมเป็นผลงานการสร้างสรรค์ของมนุษย์ภายใต้อิทธิพลของประสบการณ์การสัมผัสรู้ความคิดความเชื่อปรัชญาหรือศาสนาที่สะท้อนความสัมพันธ์ของมนุษย์ที่มีต่อโลกหรือสภาพแวดล้อมการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ทางอารยธรรมนั้นย่อมสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาของ มนุษย์ในวัฒนธรรมนั้น ๆ ในการวางท่าทีหรือกำหนดคุณค่าและความหมายของความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสภาวะแวดล้อมสิ่งที่เป็นโครงสร้างหลักในการควบคุมเอกภาพทางกายภาพของสถาปัตยกรรมภายในวัด คือ ความโค้งและความอ่อนช้อยของรูปทรงทางสถาปัตยกรรมเริ่มจากพระอุโบสถหรือสิมอันเป็นอาคารประธานภายในผังวัดที่มีรูปทรงที่กล่าวขานในวัฒนธรรมหลวงพระบางตามรูปทรงของผู้หญิงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะสำหรับสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนาแบบหลวงพระบางจากความโค้งอ่อนนี้มีผลโดยตรงต่อปรากฏการณ์ทางด้านรูปทรงในงานสถาปัตยกรรมเป็นสิ่งที่สอดคล้องกับหลักคิด และกระบวนการในพุทธศาสนาซึ่งสื่อให้สามารถรับรู้ได้และเป็นสิ่งเชื่อมโยงพุทธศาสนาเข้าไปสู่ความเป็นเอกภาพของวัฒนธรรมหลวงพระบาง

วิทยา ชลสุวัฒน์ (2560) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง เรื่องจินตภาพจากพุทธศิลป์ในงานสถาปัตยกรรมไทยพุทธศิลป์ในงานสถาปัตยกรรมไทย หมายถึงโครงสร้างรูปทรงของอาคารสถาปัตยกรรมไทยประเภทพระอุโบสถแบบก่ออิฐถือปูนมีเครื่องไม้ประกอบมีลักษณะดังนี้คือเป็นลักษณะของสถาปัตยกรรมไทยแบบเปิด (Open architecture) หรือในความหมายคือเป็นสิ่งก่อสร้างที่สามารถเข้าไปใช้ประโยชน์ได้เป็นงานสถาปัตยกรรมไทยที่คงสภาพอยู่ได้นานที่สุดมีลักษณะเด่นเป็นเอกลักษณ์ทางโครงสร้างและรายละเอียดเป็นสถานที่สำหรับทำสังฆกรรมและประกอบพิธีกรรมต่างๆ เป็นที่ผนวกรวมศิลปะอันเกี่ยวเนื่องในพุทธศาสนาเป็นงานทัศนศิลป์ที่ผสานขึ้นเป็นโครงสร้าง รูปทรง เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว และที่ว่างและเป็นงานทัศนศิลป์ที่ให้ความงามด้านจิตใจโดยมี พื้นฐานแห่งความศรัทธาเป็นสำคัญ

วนิดา พึ่งสุนทร (2563) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ พุทธศิลปะสถาปัตยกรรมไทย ระเบียบวิธีการออกแบบสถาปัตยกรรมไทยประเพณีในปัจจุบันไว้ว่าสถาปัตยกรรมไทยประเพณีแต่เดิมมาเป็นสถาปัตยกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนาและพระมหากษัตริย์เป็นหลักการออกแบบอาคารทางสถาปัตยกรรมไทยประเพณีจึงมีกระบวนการของการออกแบบเป็นมาตรฐานโดยการสืบทอดสืบต่อกันไม่ว่าจะเป็นฝีมือช่างหลวงหรือฝีมือช่างพื้นถิ่นรูปแบบสถาปัตยกรรมที่เกิดขึ้นมีวิวัฒนาการต่อเนื่องกันตลอดมาแต่ก็ยังยึดถือระเบียบวิธีในการออกแบบอย่างเคร่งครัด

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2563) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยนการจัดลำดับงานพุทธศิลป์ในแต่ละประเภท เช่น การพัฒนาการรูปแบบพระอุโบสถรวมถึงองค์ประกอบที่สำคัญทางสถาปัตยกรรมรวมทั้งประติมากรรมและจิตรกรรมตามลำดับยุคสมัยเพื่อแสดงให้เห็นว่ารูปแบบของพุทธศิลป์ที่เปลี่ยนไปนั้นได้แสดงถึงแนวคิดและคติการสร้างที่ปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอันแสดงให้เห็นถึงความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ของคนไทยจากอดีจจนมาถึงปัจจุบัน

จุติรัช อนุกูล (2564) ได้กล่าวไว้ในหนังสือจิตรกรรมฝาผนังของวัดธรรมิการามมีภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีความสวยงามเป็นภาพเขียนเรื่องราวพุทธประวัติทั้ง 4 ด้าน ลักษณะของภาพจิตรกรรมมีลักษณะเป็นงานจิตรกรรมไทยประเพณีผสมผสานกับเทคนิคแบบตะวันตกจิตรกรได้สอดแทรกเนื้อหาเรื่องราวต่างที่เป็นเหตุการณ์ร่วมสมัยในขณะนั้นไว้ได้อย่างน่าสนใจ เช่นวิถีชีวิตของคนในเมืองหลวงการแต่งกายของทหาร ตำรวจ ธงชาติไทยในอดีตและสถาปัตยกรรม เป็นต้น

วนิดา พึ่งสุนทร และ รสิตา สินเอกเอี่ยม (2564) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ อนาคตศาสตร์ พุทธศิลปะสถาปัตยกรรมในอนาคต ไว้ว่าองค์ความรู้ทางสถาปัตยกรรมให้นิยามของสถาปัตยกรรมไว้ว่าสถาปัตยกรรมคือ การออกแบบที่ว่าง และรูปทรง งานศิลปะสถาปัตยกรรมจึงหมายถึง ศิลปะของการออกแบบที่ว่างตามความประสงค์ของมนุษย์ซึ่งที่ว่างที่สร้างสรรค์ขึ้นมานั้นไม่มีเจตนาตอบสนองการใช้สอยด้วยกายภาพแต่เพียงลำพังเท่านั้นแต่ต้องคำนึงถึงสิ่งที่พึ่ง ได้แก่ จิตวิญญาณของมนุษย์ทั้งที่เป็นเครื่องหมายและสัญลักษณ์ประกอบกันไปด้วยเหตุนี้งานศิลปะสถาปัตยกรรมจึงเป็นรูปสะท้อนเชิงสัญลักษณ์ของคติความคิดความเชื่อร่วมกับการใช้ประโยชน์ทางกายภาพ

1.7.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ชยาภรณ์ สุขประเสริฐ (2559) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง พุทธศิลป์ ถิ่นไทย ศิลปกรรมเพื่อพระพุทธศาสนา พุทธศิลป์คือรูปเปรียบหรือรูปแทนพระพุทธเจ้า เป็นงานศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อสนองตอบและรับใช้งานทางด้านพระพุทธศาสนาที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นเป็นความงามเพื่อความพอใจที่แฝงไว้ด้วยปรัชญาธรรมทางวัตถุถวายเพื่อเป็นพุทธบูชาเนื่องในพระพุทธศาสนาเป็นการส่งเสริมเผยแพร่เป็นสิ่งช่วยโน้มน้าวจิตใจของพุทธศาสนิกชนให้เกิดความศรัทธาประพฤติปฏิบัติตนในแนวทางที่ดีงามตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนา

วิทยา ชลสุวัฒน์ (2560) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องจินตภาพจากพุทธศิลป์ในงานสถาปัตยกรรมไทย พุทธศิลป์ในงานสถาปัตยกรรมไทย ว่าหมายถึงโครงสร้างรูปทรงของอาคารสถาปัตยกรรมไทยประเภทพระอุโบสถแบบก่ออิฐถือปูนมีเครื่องไม้ประกอบมีลักษณะดังนี้คือเป็นลักษณะของสถาปัตยกรรมไทยแบบเปิด (Open architecture) หรือในความหมายคือเป็นสิ่งก่อสร้างที่สามารถเข้าไปใช้ประโยชน์ได้เป็นงานสถาปัตยกรรมไทยที่คงสภาพอยู่ได้นานที่สุดมีลักษณะเด่นเป็นเอกลักษณ์ทางโครงสร้างและรายละเอียดเป็นสถานที่สำหรับทำสังฆกรรมและประกอบพิธีกรรมต่างๆ เป็นที่

ผนวกรวมศิลปะอันเกี่ยวเนื่องในพุทธศาสนาเป็นงานทัศนศิลป์ที่ผสานขึ้นเป็นโครงสร้าง รูปทรง เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว และที่ว่างและเป็นงานทัศนศิลป์ที่ให้ความงามด้านจิตใจโดยมี พื้นฐานแห่งความศรัทธาเป็นสำคัญ

อดุลย์ หลานวงค์ (2560) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของพุทธศิลป์ที่มีต่อชุมชนในจังหวัดขอนแก่น ว่าพุทธศิลป์ในคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนาปรากฏวิหารเรือนมุงแถบเดียว เรือนชั้น เรือนโล้น ซึ่งหมดนี้ได้มีพัฒนาการจากวิหารเสนาสนะอันที่อยู่พระพุทธเจ้าและพระสาวกและถ้ำที่พระพุทธเจ้าทรงอนุญาตต่อมาปรากฏบทบัญญัติเกี่ยวกับพุทธศิลป์ประเภทสถาปัตยกรรมและจิตรกรรมฝาผนัง ตลอดถึงรูปแบบลักษณะและวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการก่อสร้าง

สุเทพ พรมเลิศ (2560) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง พระสงฆ์กับการสร้างสรรค์ศิลปะในสมัยพุทธกาล พระพุทธศาสนายกย่องศิลปะว่าเป็นอุดมมงคลของชีวิตการเรียนศิลปะของพระสงฆ์ เช่น ศิลปะการเย็บผ้าจีวรการปฏิสังขรณ์วัดวาอารามที่ชำรุดเป็นสิ่งจำเป็นการเรียนศิลปะเหล่านี้ไม่ถือว่าเป็นการเรียนติรัจฉานวิชา พระสงฆ์จึงต้องดูแลและปฏิสังขรณ์วัดวาอารามที่ชำรุดผู้ที่ไม่ทำต้องอาบัติทุกกฎ พระสงฆ์จึงควรมีบทบาทในการสร้างสรรค์งานศิลปะทั้งด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม การสอนศิลปะการก่อสร้างที่เรียกว่านวกรรมแก่คฤหัสถ์เป็นหน้าที่อย่างหนึ่งของพระสงฆ์

ธนาพร ทศานนท์ (2561) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาแนวคิดและรูปแบบตะวันตกที่ปรากฏในงานออกแบบตกแต่งภายในพระอารามหลวงทรงสถาปนาและปฏิสังขรณ์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแนวคิดที่นำมาใช้เป็นกรอบกำหนดรูปแบบในการออกแบบตกแต่งภายในนั้นประกอบด้วยสองปัจจัยหลักคือความเปลี่ยนแปลงแนวคิดคตินิยมของสังคมไทยและแนวทางการบริหารประเทศแบบยอมรับเรียนรู้และปรับตนเพื่อดำรงไว้ซึ่งความมีอธิปไตยเหนือดินแดนสยามโดยการเลือกวิธีการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในอำนาจอธิปไตยซึ่งแสดงออกด้วยการผสมผสานสุนทรียศาสตร์ทางความงามระหว่างสยามนิยมร่วมกับประเพณีนิยมโดยมีการใช้รูปแบบตะวันตกในงานออกแบบภายในที่หลากหลายไม่เฉพาะเจาะจงรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง เช่น รูปแบบนีโอ กอธิครูปแบบนีโอคลาสสิครูปแบบนีโอเรเนซองค์และรูปแบบนีโอบารอคผสมผสานกับรูปแบบไทยประเพณี

กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์ (2562) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง เรื่องความหลากหลายของเรื่องราวและการแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 เทคนิคการเขียนได้ปรับเปลี่ยนมาจากงานช่างในสมัยก่อนหน้าบางอย่างเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นครั้งแรก เช่น การเขียนภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างอาจสัมพันธ์การปรับเปลี่ยนจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 2 ประกอบกับความนิยมศิลปะจีนในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่นิยมการเขียนภาพทิวทัศน์ขนาดใหญ่การออกแบบภาพบนผนังสกัดให้เกิดความสมมาตรเป็นเทคนิคที่พบในภาพมารผจญและไตรภูมิโลกสัณฐานมาก่อนแต่สำหรับอาคารที่ไม่ได้เขียนภาพดังกล่าวจึงใช้ภาพเมืองขนาดใหญ่เขียนในตำแหน่งกึ่งกลางแทน

พระครูภัทรจิตตาภรณ์ (2563) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง รูปแบบการส่งเสริมการอนุรักษ์พุทธศิลป์ของอุโบสถในจังหวัดนครราชสีมา การอนุรักษ์พุทธศิลป์ของอุโบสถในจังหวัดนครราชสีมา พุทธศิลป์จำแนกประเภทใหญ่ๆ ก็จะแบ่งได้ 3 ประเภท ได้แก่ สถาปัตยกรรม ประติมากรรมและจิตรกรรมงานด้านพุทธศิลป์นั้นคำว่าศิลป์เป็นศิลปกรรมที่เกิดขึ้นตามคติความเชื่อความศรัทธาในศาสนา อิทธิพลคำสอนของพระพุทธเจ้า ซึ่งศิลปะที่สำคัญได้แก่ สถาปัตยกรรม ประติมากรรมและจิตรกรรม การอนุรักษ์พุทธศิลป์ที่ปรากฏในโบสถ์ คือ พุทธศิลป์ที่มีลักษณะความสำคัญด้านจิตรกรรม ทำให้เห็นคุณค่า ด้านพระพุทธศาสนาโดยเฉพาะได้สะท้อนคำสอนออกมาที่สอดคล้องกับหลักธรรมคำสอนของพระพุทธศาสนา จิตรกรรมส่วนมาก จะอธิบายภาพประวัติศาสตร์โดยเฉพาะอธิบายการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ ที่ได้สั่งสมบารมี จนกว่าจะเป็นพระพุทธเจ้า เป็นพุทธศิลป์ลักษณะ ที่ให้คุณค่าทางด้านจิตใจมากกว่าสังคม

พระจาตุรงค์ ชูศรี (2563) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง สุนทรียศาสตร์อุโบสถวัดร่องขุ่น มุมมองทางด้านสุนทรียศาสตร์ว่าด้วยเกณฑ์ตัดสินความงามในลัทธิจิตวิสัยหรืออัตนัยนิยม (Subjectivism) ลัทธิวัตถุวิสัยหรือปรนัยนิยม (Objectivism) และประโยชน์ลักษณะของความงาม และมุมมองพุทธสุนทรียศาสตร์ที่มีต่ออุโบสถวัดร่องขุ่นแนวคิดทางตะวันตกได้สะท้อนและให้ความสำคัญในเชิงปรัชญาในข้อถกเถียงว่าความงามเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงสามารถตรวจสอบหรือพิสูจน์ได้ และให้ความสำคัญกับประโยชน์ด้วย ส่วนพระพุทธศาสนาให้ค่าหรือน้ำหนักในแง่ของประโยชน์และเป็นเครื่องมือในการสื่อธรรมหรือแสดงธรรมไปด้วยดังนั้นปรากฏได้ว่าอุโบสถวัดร่องขุ่นแสดงให้เห็นถึง ความดี ความงามและความจริงที่ปรากฏตามแนวคิดทางด้านสุนทรียศาสตร์ตะวันตกและยังมีความสัมพันธ์กับพระพุทธศาสนาที่สะท้อนให้เห็นในแง่มุมของประโยชน์ที่ไม่เพียงสะท้อนเพียงความดี ความงามและความจริงเท่านั้น

พิชิต อังคศุภรกุล (2563) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ลักษณะสำคัญของงานพุทธศิลป์ในสมัยรัชกาลที่ 5 คือเรื่องความหลากหลายของรูปแบบและแนวคิดที่ปรากฏโดยปัจจัยหลักมาจากการที่พระองค์ทรงเปิดรับและการเข้าถึงงานศิลปกรรมจากต่างชาติควบคู่ไปกับการสงวนรักษารูปแบบงานช่างสยามเอาไว้ด้วยจนทำให้เกิดการทดลองสร้างสรรค์งานพุทธศิลป์ใหม่ขึ้นมาและอีกปัจจัยสำคัญคือการที่มีกลุ่มช่างต่าง ๆ ทั้งช่างไทยและต่างประเทศที่ถวายงานรับใช้ตามความถนัดและความสามารถที่มีได้ดังพระราชประสงค์

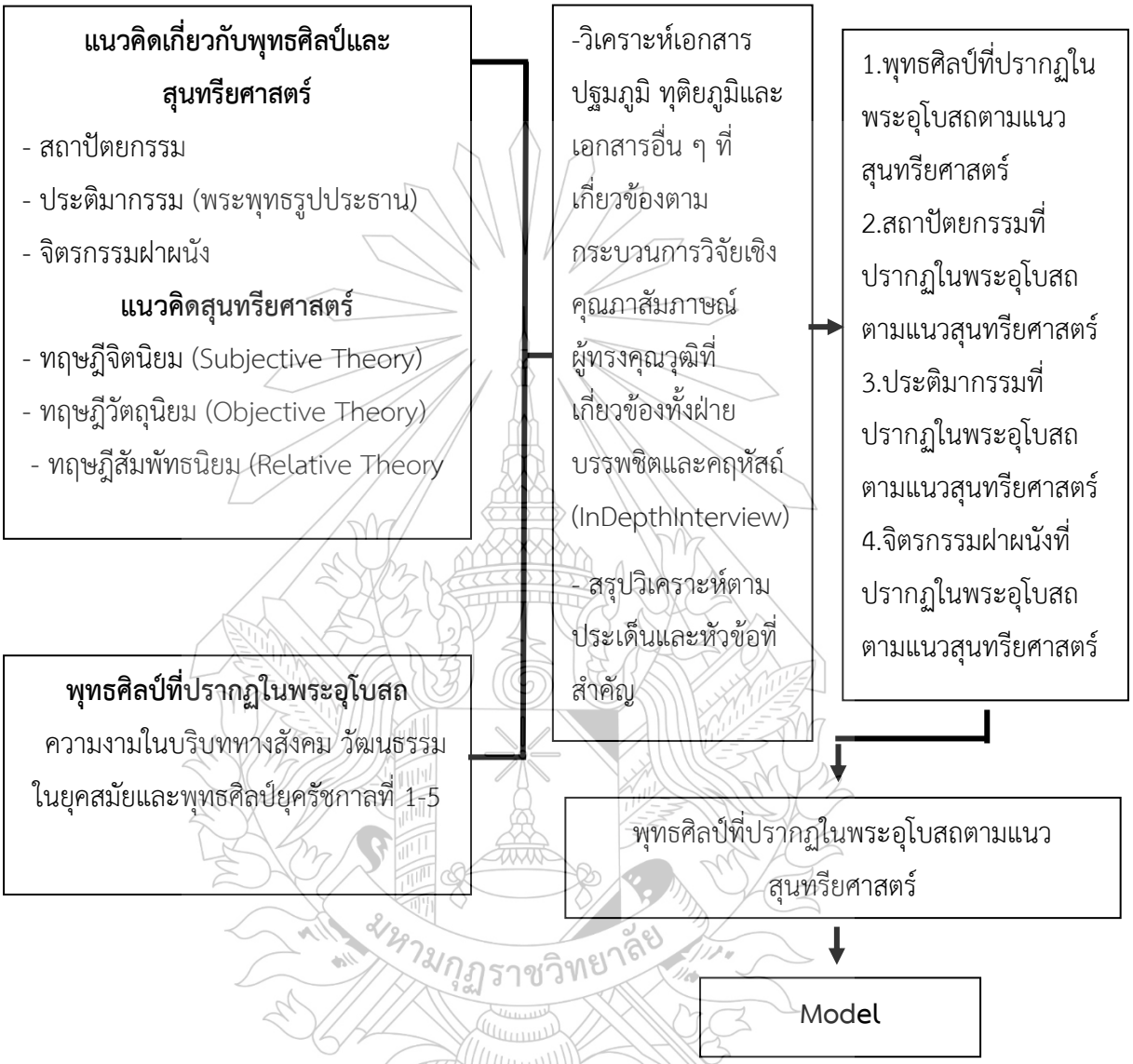
จำรัส พรหมบุตร (2564) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง คติธรรมการออกแบบสถาปัตยกรรมเชิงพุทธจิตวิทยางานศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อสนองตอบและรับใช้งานทางด้านพระพุทธศาสนาที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นเป็นความงาม เพื่อความพอใจที่แฝงไว้ด้วยปรัชญาธรรมทางวัตถุถวายเพื่อเป็นพุทธบูชาเนื่องในพระพุทธศาสนาเป็นการส่งเสริมเผยแพร่เป็นสิ่งช่วยโน้มน้าวจิตใจของพุทธศาสนิกชนให้เกิดความศรัทธาประพฤติปฏิบัติตนในแนวทางที่ดีงามตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนา

พระอธิการสุรภาส ปภาโต (2567) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง พุทธศิลป์จุดกำเนิดและคุณค่าในสังคมไทย พุทธศิลป์เป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา เกิดขึ้นเพื่อส่งเสริมเผยแพร่พระพุทธศาสนาและการปฏิบัติตามหลักธรรม โดยมุ่งเน้นความงามที่แฝงไว้ด้วยปรัชญา ธรรมทางวัตถุสร้างขึ้นเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา พุทธศิลป์มีคุณค่าในสังคมไทยเป็นอย่างมาก ซึ่งบทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอพุทธศิลป์ใน 2 มิติ คือ จุดกำเนิดของพุทธศิลป์ และคุณค่าของพุทธศิลป์ในสังคมไทย พบว่า พุทธศิลป์มีจุดกำเนิดมาจากพุทธเจดีย์ 4 ประเภท อันเป็นมูลเหตุแห่งเจดีย์ทั้งหลายเป็นสิ่งเคารพบูชาของพุทธศาสนิกชน ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงานพุทธศิลป์ โดยเกิดจากความเคารพศรัทธาต่อ พระพุทธเจ้า มิติของคุณค่านั้นพบว่า พุทธศิลป์มีคุณค่าในแง่ของ 1. คุณค่าทางจิตใจ พุทธศิลป์ล้วนแฝงไปด้วยคติธรรมและหลักคำสอน จึงมีคุณค่าในการเสริมสร้างจิตใจให้สงบ ร่มเย็น มีความสุข 2. คุณค่าทางเศรษฐกิจ เพราะพุทธศิลป์เป็นสินค้าทางการท่องเที่ยวที่ สำคัญของประเทศไทย 3. คุณค่าทางสังคม พุทธศิลป์เป็นสัญลักษณ์ของความสามัคคีและความปรองดองของคนในสังคม 4. คุณค่าทางวัฒนธรรมประเพณี พุทธศิลป์เป็นมรดกทาง วัฒนธรรมที่สำคัญของชาติไทย

สรุปได้ว่า พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ คือการหลอมรวมระหว่างพุทธบัญญัติความจริงกระบวนการช่างความงาม และบริบททางสังคมความเหมาะสมตามยุคสมัย โดยมีเป้าหมายสูงสุดคือการสร้างสรรค์ที่ว่างศักดิ์สิทธิ์เพื่อโน้มน้าวจิตใจมนุษย์ให้เข้าถึงธรรม เป็นทั้งมรดกทางปัญญาของบรรพชนและทุนทางวัฒนธรรมที่สำคัญของชาติในปัจจุบันจากการศึกษาพบว่าการศึกษาพุทธศิลป์ส่วนใหญ่มุ่งเน้นไปที่การวิเคราะห์รูปแบบทางประวัติศาสตร์และคติความเชื่อตามคัมภีร์ อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่ายังมีความลุ่มลึกที่ขาดหายไปในส่วนของการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์เชิงสุนทรียภาพ ระหว่างพื้นที่ว่าง และรูปทรง ที่ส่งผลต่อจิตใจมนุษย์ในมิติพุทธจิตวิทยาอย่างเป็นระบบ ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นที่จะศึกษาเพื่อเติมเต็มช่องว่างนี้

1.8 สรุปกรอบแนวคิดในการวิจัย

กรอบแนวคิดในการวิจัยเรื่องพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ มีรายละเอียด ดังต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 1.1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

1.9 นิยามศัพท์เฉพาะ

การวิจัยเรื่อง พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ครั้งนี้มีศัพท์เฉพาะที่เกี่ยวข้องที่จำเป็นจะต้องให้ความหมายเพื่อเป็นหลักการหรือเป็นทิศทางในการศึกษาค้นคว้าประเด็นต่าง ๆ ในงานวิจัยและทำให้ผู้สนใจ มีความเข้าใจที่ตรงกัน ดังนี้

พุทธศิลป์ หมายถึง ผลงานสร้างสรรค์ทางทัศนศิลป์ที่อุบัติขึ้นจากหลักพุทธปรัชญาและคติความเชื่อในทางศาสนา เพื่อทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดพุทธภาวะและจรรโลงศรัทธา ประกอบด้วยงานสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม ที่ทำงานร่วมกันอย่างเป็นเอกภาพภายในพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์

พระอุโบสถ หมายถึง ใช้สำหรับกระทำสังฆกรรมตามพระวินัย ในงานวิจัยนี้จะมุ่งเน้นพระอุโบสถยุคสมัย รัชกาลที่ 1-5 หมายถึง พระอุโบสถในพื้นที่เป้าหมาย จำนวน 10 วัด ได้แก่ วัดสุวรรณารามราชวรวิหาร, วัดสุวรรณาดาราราม วรวิหาร, วัดสุทัศน์เทพวรารามวรมหาวิหาร, วัดราชโอรสาราม วรวิหาร, วัดเทพธิดาราม วรวิหาร, วัดโสมนัสวรวิหาร, วัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร, วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร, วัดราชบพิธสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร, วัดนิเวศธรรมประวัติราชวรวิหาร

สุนทรียศาสตร์ หมายถึง ปรัชญาและเกณฑ์การตัดสินคุณค่าความงามที่ปรากฏในงานพุทธศิลป์ทั้งใน แบบมิติทางโลก และทางธรรม การวิเคราะห์ผ่าน 3 ทฤษฎีหลัก ได้แก่ จิตนิยม วัตถุนิยม และสัมพัทธนิยม

สถาปัตยกรรม หมายถึง งานศิลปะที่แสดงออกผ่านสัดส่วน ที่สร้างขึ้นตามระเบียบวิธีการออกแบบตามการเปลี่ยนแปลงตามบริบททางสังคม สมัยรัชกาลที่ 1-5

ประติมากรรม หมายถึง พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถ สมัยรัชกาลที่ 1-5 ที่ทำการศึกษา

จิตรกรรม หมายถึง งานทัศนศิลป์ประเภทสองมิติที่ถ่ายทอดเรื่องราว คติความเชื่อ ผ่านกระบวนการจัดองค์ประกอบของ เส้น สี แสงเงา และที่ว่าง สมัยรัชกาลที่ 1-5

พระอุโบสถแบบไทยประเพณี หมายถึง อาคารที่สร้างขึ้นตามระเบียบวิธีการออกแบบและขนบช่างไทยดั้งเดิม มีลักษณะเด่นที่การประดับส่วนเครื่องยอดด้วย ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์

พระอุโบสถแบบพระราชนิยม หมายถึง สถาปัตยกรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) ที่ผสมผสานศิลปะไทยและจีนอย่างโดดเด่น จุดเด่นคือการตัดเครื่องบน (ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์) ออกทั้งหมด

บทที่ 2
ศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลป์และสุนทรียศาสตร์

พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลอย่างกว้างขวาง ครอบคลุมเนื้อหาทั้งความหมายความสำคัญด้านต่าง ๆ ได้แบ่งประเด็นการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็นด้วยกัน คือ

2.1 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับพุทธศิลป์

2.2 แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

2.3 สรุป

2.1 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับพุทธศิลป์

พุทธศิลป์ไทยคือวิจิตรศิลป์ที่รังสรรค์ขึ้นจากรากฐานแห่งศรัทธาเพื่อเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดหลักธรรมและคติจักรวาลวิทยาโดยมุ่งเน้นการสื่อสารคุณค่าเชิงเนื้อหาผ่านสถาปัตยกรรมที่จำลองเขาพระสุเมรุและจิตรกรรมเล่าเรื่องชาดกควบคู่ไปกับคุณค่าเชิงอุดมคติที่สะท้อนสภาวะการหลุดพ้นผ่านพุทธลักษณะที่สงบสำรวมและเมตตาอีกทั้งยังทำหน้าที่เป็นสื่อการสอนทางจริยธรรมที่เชื่อมโยงจิตใจของพุทธศาสนิกชนเข้ากับสถาบันศาสนาได้อย่างมั่นคง (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 25-28) ลักษณะเด่นของพุทธศิลป์จึงมิใช่เพียงความงามทางกายภาพแต่เป็นการผสานสัจนิยมทางอุดมคติเพื่อโน้มน้าวจิตใจมนุษย์ให้มุ่งสู่ความดีและการพ้นทุกข์ตามแนวทางของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าอย่างเป็นเหตุเป็นผล (สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา, 2548, หน้า 15-20)

2.1.1 ความหมายของพุทธศิลป์

คำว่า พุทธศิลป์ มาจากคำว่า พุทธะ รวมกับ ศิลปะ ซึ่งเป็นคำที่ใช้เรียกศิลปกรรมที่สร้างขึ้นมาเพื่อ ตอบสนองตามคำสอนทางด้านพระพุทธศาสนาโดยตรงด้วยความเลื่อมใสศรัทธาโดยคำว่าพุทธศิลป์ สามารถแยกอธิบาย ได้ ดังนี้

พุทธ ความหมายคือ ท่านผู้ตรัสรู้แล้ว ผู้ตรัสรู้ ผู้ตื่นแล้ว ผู้เบิกบาน ท่านผู้รู้อริยสัจสี่อย่างถ่องแท้ (ป.อ. ปยุตฺโต), 2553, หน้า 268.)

ศิลปะในบริบทของพุทธศิลป์ หมายถึง การถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ที่ประณีตเพื่อขัดเกลาจิตใจของผู้สร้างและผู้ชมให้ก้าวข้ามผ่านอารมณ์ทางโลกสู่สภาวะแห่งความสงบเยือกเย็นและการรู้แจ้งในธรรมศิลปะในพุทธศาสนามิได้มีเป้าหมายเพื่อความบันเทิง หรือ

การตอบสนองอารมณ์อย่างศิลปะทางโลกแต่มีลักษณะเป็นพุทธสุนทรียศาสตร์ (พุทธทาสภิกขุ, 2525, หน้า 7) ซึ่งสามารถอธิบายเพื่อใช้ในงานวิจัยได้ดังนี้

1. ศิลปะในฐานะกัลยาณธรรม ศิลปะไม่ใช่แค่การจัดวางองค์ประกอบให้สวยงามแต่เป็นการใช้ฝีมือช่างเพื่อจำลองสภาวะจิตที่บริสุทธิ์ความฉลาดในอุบายเพื่อโน้มนำจิตที่วุ่นวาย อกุศลจิต ให้เข้าสู่สภาวะแห่งความสงบ กุศลจิต ศิลปะในพระพุทธศาสนาทำหน้าที่เป็นสื่อกลางที่เปลี่ยนจากรูปสันทัสสนะ สิ่งที่เห็นด้วยตาไปสู่ ธรรมสันทัสสนะการเห็นธรรมด้วยใจ (ป. อ. ปยุตฺโต), 2561, หน้า 14)

2. สุนทรียภาพที่นำไปสู่ วิมุตติ สุนทรียภาพออกเป็น 2 ระดับ สุนทรียภาพระดับโลกียะ คือ ความสวยงามที่ทำให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธา เช่น ความอ่อนช้อยของเส้นสายความวิจิตรของลวดลาย สุนทรียภาพระดับโลกุตตระ คือความงามที่นำไปสู่ความปล่อยวาง หรือ วิมุตติ ความหลุดพ้นจากกิเลส

ดังนั้นสุนทรียภาพในงานพุทธศิลป์มิได้มุ่งเน้นเพียงการกระตุ้นผัสสะให้เกิดความพึงพอใจในรูปลักษณ์หากแต่เป็นการสร้างสภาวะ นิ่ง และ ว่าง ผ่านระเบียบวิธีทางศิลปะเพื่อให้ผู้เข้าถึงเกิดความสงบระงับ ปัสสัทธิ อันเป็นบาทฐานสำคัญที่นำไปสู่การหลุดพ้นหรือวิมุตติสุข

ทัศนะของนักวิชาการได้อธิบายความหมายเกี่ยวกับพุทธศิลป์ ดังนี้

พระธรรมโกศาจารย์ (พุทธทาสภิกขุ) (2525, หน้า 5-12) ได้อธิบายความหมายเกี่ยวกับพุทธศิลป์มีเนื้อความสรุป ได้ว่า ยอดของศิลปะนั้นเป็นเรื่องการดำรงชีวิตจิตใจให้อยู่เหนือความทุกข์เป็นศิลปะสูงสุดในพระพุทธศาสนา เรียกว่า เป็นศิลปะของชาวพุทธในการที่ช่วยกันปลดเปลื้องความทุกข์ในทางจิตใจ หรือปัญหาสังคมในปัจจุบันเปลี่ยนไปเป็นเรื่องทางวัตถุศิลปะของชาวพุทธเลยกลายเป็นเรื่องพระอุโบสถ เจดีย์และพระพุทธรูป

สงวน รอดบุญ (2526, หน้า 1) ได้ให้ความหมาย เกี่ยวกับพุทธศิลป์ไว้ว่าพุทธศิลป์ หมายถึง ศิลปกรรมซึ่งสร้างขึ้นรับใช้พระพุทธศาสนาโดยตรงทั้งในสถาปัตยกรรมประติมากรรม และจิตรกรรมทั้งในลัทธินิกายเถรวาท และลัทธิมหายาน (อาจาริยวาท)

สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ประยุทธ์ ปยุตฺโต) (2540, หน้า 5) ได้อธิบายความหมายไว้ว่า พุทธศิลป์ คือเจดีย์ที่ เคารพนับถือ บุคคล สถานที่ หรือวัตถุที่สมควรเคารพบูชาเจดีย์ที่เกี่ยวกับพระพุทธเจ้ามี 4 ประเภทคือ 1) ธาตุเจดีย์ คือสถานที่บรรจุพระบรมสารีริกธาตุ 2) บริโภคเจดีย์ คือสิ่งหรือสถานที่ ที่พระพุทธเจ้าเคยทรงใช้สอย 3) ธรรมเจดีย์ คือพระธรรมคำสอน หรือ คัมภีร์ใบลานศิลาจารึกที่จารึกพระพุทธพจน์ 4) อุทเทสิกเจดีย์ คือสิ่งที่สร้างขึ้นเพื่ออุทิศต่อพระพุทธเจ้า เช่น พระพุทธรูป

สมคิด จิระทัศนกุล (2550, หน้า 24-25) งานช่างที่สร้างขึ้นเพื่อรองรับวัตรปฏิบัติของสงฆ์และเป็นสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนาโดยมีระเบียบแบบแผนที่สืบทอดจากจารีตได้เน้นย้ำถึงหน้าที่ใช้สอยควบคู่ไปกับสัญลักษณ์

ศักดิ์ชัย สายสิง (2563, หน้า 18-22) พุทธศิลป์ หมายถึง งานศิลปะแขนงต่าง ๆ ได้แก่ สถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยมีความเกี่ยวข้อง สอดคล้อง หรือรับใช้พระพุทธศาสนา โดยมีจุดประสงค์หลักเพื่อส่งเสริมการเผยแผ่หลักธรรมเป็นพุทธบูชาและเป็นสื่อโน้มน้าวจิตใจให้เกิดความศรัทธาตลอดจนเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของพุทธศาสนิกชนประพฤติปฏิบัติตนในแนวทางที่ดีงามตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนาความหมายโดยนัยพุทธศิลป์ไม่ใช่เพียงงานศิลปะที่สวยงามแต่เป็นงานที่แฝงด้วยปรัชญาธรรมและหลักคำสอนทางศาสนาเพื่อสอนใจผู้พบเห็น

สรุปได้ว่า คำว่า พุทธศิลป์ หมายถึง งานศิลปะด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม พุทธศิลป์มิใช่เพียงความสวยงามทางวัตถุแต่คือสะพานที่เชื่อมผสานฝีมือช่างไทยเข้ากับปรัชญาชั้นสูงเพื่อเปลี่ยนความเลื่อมใสทางกายภาพให้กลายเป็นปัญญาและความสงบทางจิตใจอันเป็นเป้าหมายสูงสุดในพระพุทธศาสนา

2.1.2 ประเภทของพุทธศิลป์

จากการศึกษาความหมายของพุทธศิลป์ พบว่า พุทธศิลป์ในบริบทของศิลปกรรมไทยสามารถจำแนกตามลักษณะทางกายภาพและหน้าที่ใช้สอยออกเป็น 3 ประเภทหลัก ซึ่งมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันในฐานะองค์ประกอบของพุทธสถานดังนี้

1) พุทธศิลป์ประเภทงานสถาปัตยกรรม

การสร้างสรรค์พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์เพื่อรองรับการประกอบสังฆกรรมและศาสนพิธีโดยเฉพาะพระอุโบสถซึ่งถือเป็นประธานของวัดในบางช่วงของแต่ละยุคสมัยในเชิงนามธรรมสถาปัตยกรรมไทยคือการจำลองคติจักรวาลวิทยาจากการค้นคว้าเบื้องต้นเพื่อกำหนดแนวคิดหลัก ๆ และสาระสำคัญ ๆ ในส่วนพื้นฐานเอกลักษณ์ไทยครอบคลุมเนื้อหาสาระ ดังนี้

โชติ กัลยาณมิตร (2539, หน้า 85-87) สถาปัตยกรรมไทยเป็นสถาปัตยกรรมแห่งความรู้สึกที่ใช้เส้นโค้งและสัดส่วนเพื่อสร้างสภาวะจิตที่สงบและเบามีนัยสำคัญทางพุทธศิลป์ 3 ประการ หลักการลดทอนความกระด้างของโครงสร้างจังหวะของสัดส่วนที่นำไปสู่สมาธิเส้นโค้งอุดมคติที่สื่อถึงความเมตตา

นิจ หิญชีระนันทน์ (2539, หน้า 107) ให้ทัศนะไว้ว่ารูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประเพณีของฐานอาคารแบบ ท้องอัสดงคต หรือ ฐานหย่อนโค้งแบบท้องเรือสำเภาลักษณะนี้เป็นเอกลักษณ์ของสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายที่พบในอาคารพระอุโบสถหรือวิหารทำให้เกิดการรับรู้อาคารท้องหลังเป็นเรือสำเภาที่มีความเบาประหนึ่งเรือที่ลอยน้ำอยู่ในน้ำและมีอรรถาธิบายเปรียบด้วยยานอันนำมนุษย์ข้ามห้วงสังสารวัฏ

วิมลสิทธิ์ หรยางกูร และคณะ (2544, หน้า 45) และคณะ ได้เสนอแนวคิดพื้นฐานเกี่ยวกับเอกลักษณ์ไทยในงานสถาปัตยกรรมว่าเกิดจากการผสานกันของ 4 ปัจจัยหลัก ได้แก่ ลักษณะเชิงนามธรรมที่เกี่ยวข้องกับคติความเชื่อลักษณะเชิงรูปธรรมทางกายภาพ ลักษณะความงามที่ปรากฏ

และรูปลักษณ์เชิงสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายลึกซึ้งซึ่งปัจจัยเหล่านี้ล้วนทำงานร่วมกันเพื่อสร้างอัตลักษณ์ที่สมบูรณ์ให้กับงานสถาปัตยกรรม

สมชาย จงแสง (2558, หน้า 12) ให้ทัศนะไว้ว่า สถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนาหรืออาคารทางศาสนา คืองานที่ออกแบบที่สัมพันธ์กับเรื่องความเชื่อความศรัทธาตลอดจนขนบประเพณีดั้งเดิม เป็นการนำศรัทธาอันเป็นนามธรรมมาสะท้อนผ่านงานสถาปัตยกรรมและสะท้อนให้เห็นเป็นกายภาพเชิงประจักษ์ด้วยงานออกแบบประเภทนี้ยึดโยงอยู่กับศรัทธาความเชื่อ

แนวคิดของนักวิขาการในกลุ่มนี้เป็นลักษณะเชิงนามธรรมคุณลักษณะที่ไม่สามารถสัมผัสได้ด้วยรูปกายแต่สามารถรับรู้และเข้าใจได้ด้วย ใจ หรือ สติปัญญาเป็นเรื่องของความหมาย ความรู้สึกคุณค่าและอุดมคติที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังวัตถุหรือปรากฏการณ์นั้น ๆ คือ ความศรัทธา ความสงบ ความศักดิ์สิทธิ์ หรือ คติจักรวาลวิทยา ความหมายที่ซ่อนอยู่ในผังอาคารการเกิดลักษณะโปร่งในงานสถาปัตยกรรมย่อมบ่งบอกถึงการมีการจัดองค์ประกอบทางกายภาพที่ทำให้เกิดความโปร่งในส่วนที่เกิดการรับรู้องค์ประกอบดังกล่าวอาจเป็นเสาลอยที่รับชายคาหรืออาคารส่วนบน เช่น เสาลอยที่อยู่รอบนอกของอาคารพระอุโบสถ วิหาร รายล้อมรอบกำแพงที่เจาะเป็นช่องหน้าต่างความโปร่งเกิดขึ้นที่บริเวณระเบียงโดยรอบ

วิทยา ชลสุวัฒน์ (2545, หน้า 10) ให้ทัศนะไว้ว่า พุทธศิลป์ในงานสถาปัตยกรรมไทยหมายถึงโครงสร้างรูปทรงของอาคารสถาปัตยกรรมไทยประเภทพระอุโบสถแบบก่ออิฐถือปูนมีเครื่องไม้ประกอบ มีลักษณะดังนี้ คือเป็นลักษณะของสถาปัตยกรรมไทยแบบเปิดหรือในความหมายคือเป็นสิ่งก่อสร้างที่สามารถเข้าไปใช้ประโยชน์ได้เป็นงานสถาปัตยกรรมไทยที่คงสภาพอยู่ได้นานที่สุดมีลักษณะเด่นเป็นเอกลักษณ์ทางโครงสร้างและรายละเอียดเป็นสถานที่สำหรับทำสังฆกรรมและประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ

มัย ตะติยะ (2535, หน้า 5) ให้ทัศนะไว้ว่าสถาปัตยกรรมเป็นทั้งวิทยาศาสตร์ทางการก่อสร้างและงานศิลปกรรมที่สามารถสัมผัสรับรู้ทางสาตาและการจับต้องถึงรูปทรงทางผิวกายรูปทรงส่วนใหญ่จะเป็นประเภทเรขาคณิตเพราะต้องการความมั่นคงแข็งแรงมีขนาดใหญ่และสูงกว่างานประติมากรรมหลายเท่าตัว

โชติ กัลยาณมิตร (2539, หน้า 90-92)อธิบายว่าสถาปัตยกรรมไทยมีลักษณะเป็นระบบผนังรับน้ำหนัก (Bearing Wall) ในส่วนฐานและผนังที่เป็นอิฐฉาบปูนแต่ส่วนหลังคาเป็นโครงสร้างไม้ขัดประสานที่ซับซ้อนรูปธรรมที่จับต้องได้คือความหนาของผนังที่สอบเข้าเพื่อสร้างเสถียรภาพในการรับน้ำหนักจากโครงหลังคาเครื่องไม้มหาศาลซึ่งสะท้อนถึงภูมิปัญญาการใช้วัสดุที่ต่างประเภทกันให้ทำงานสอดประสานกันเป็นหนึ่งเดียว

สันติ เล็กสุขุม (2549, หน้า 35-38) เน้นว่ารูปแบบของเจดีย์และอาคารไม่ได้เกิดขึ้นลอย ๆ แต่เกิดจากการสืบทอดและคลี่คลายของระเบียบวิธีช่างจากยุคหนึ่งสู่ยุคหนึ่ง เช่น การสังเกตว่าฐาน

บัวของพระอุโบสถในสมัยอยุธยาตอนปลายมีความอ่อนโค้งฐานตกท้องช้าง มากกว่าสมัยอยุธยาตอนต้น ซึ่งเป็นลักษณะเชิงรูปธรรมที่บ่งบอกอายุสมัยได้อย่างแม่นยำ

แนวคิดของนักวิชาการในกลุ่มนี้เป็นลักษณะเชิงรูปธรรม เกี่ยวข้องกับรูปแบบต่าง ๆ ทางสถาปัตยกรรม เช่น รูปแบบที่อิงกับวิถีธรรมชาติรูปแบบการจัดภูมิทัศน์ลักษณะที่แสดงถึงภูมิปัญญาไทยโดยเฉพาะลักษณะคุ้มแดดคุ้มฝน ฯลฯ ลักษณะพื้นถิ่นร่วมสมัยจากปัจจัยทางด้านรูปลักษณ์และการใช้วัสดุด้านรูปแบบที่อิงจากสิ่งของ เครื่องใช้และด้านลักษณะจากการจัดพื้นที่เพื่อสนองประโยชน์ใช้สอย

จำรัส พรหมบุตร 2530, (หน้า 10) ให้ทัศนะไว้ว่า สถาปัตยกรรมในพระพุทธศาสนาธรรมที่เป็นแบบอย่าง ที่สื่อถึงหลักธรรม ความเชื่อ ทัศนคติให้เป็นผลงานทางศิลปะที่แสดงออกถึงสิ่งก่อสร้าง ได้แก่ ตึก อาคาร บ้าน เรือน โบสถ์ วิหาร ศาลา สิ่งก่อสร้างเหล่านี้จัดเป็นสถาปัตยกรรมเปิดรูปแบบของสถาปัตยกรรมสามารถรับรู้ทางสายตาและสัมผัสได้ถึงรูปทรงทางผิวกายรูปทรงส่วนใหญ่เป็นประเภททรงเรขาคณิต 3 มิติ

จุลทรรศน์ กิตติบุตร (2544, หน้า 35) ได้ชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างความงามกับพื้นที่โล่งสำหรับสถาปัตยกรรมศาสนาแม้ว่ามีการจัดพื้นที่ใช้สอยแบบเรียบง่ายแต่ก็มีการใช้ลวดลายประดับให้มีความวิจิตรสวยงามที่แสดงถึงฐานานุศักดิ์และความศรัทธาที่มีต่อศาสนาความงามอีกส่วนหนึ่งพิจารณาได้จากรูปทรงและสัดส่วนรูปทรงหลังคาจั่วซึ่งปรากฏเป็นลักษณะเด่นของรูปแบบสถาปัตยกรรมทั้งอาคารบ้านพักอาศัยและอาคารทางศาสนาที่ต่างแสดงเอกลักษณ์สถาปัตยกรรมไทยหลังคาทรงจั่วจึงมีลักษณะทางสุนทรียภาพที่กำกับด้วยสัดส่วนความลาดชัน

ปิยลดา เทวกุล ทวีปรังสีพร (2545, หน้า 28) ได้กล่าวถึงความงามกับลักษณะความอ่อนช้อยในเรือนไทย ลักษณะทางสุนทรียภาพของเรือนไทยนั้นแสดงออกในหลายมิติที่เห็นได้ชัดที่สุดคงเป็นเส้นสาย นุ่มนวลอ่อนหวานของปั้นลมหลังคาตัวเหงาส่วนประกอบที่อยู่ตรงปลายจั่วหลังคาซึ่งดูเผิน ๆ คล้ายท่ามือในรำไทย

โชติ กัลยาณมิตร (2525, หน้า 296-417, 343-345) ได้กล่าวถึงสำหรับเส้นสายของอาคารประเภทวัดไม่ว่าเส้นโค้งรวบปลายให้ทอดเป็นทรงจอมแหพุ่งขึ้นสู่เบื้องบนของลักษณะหลังคายอดมณฑปผนังและเสาโดยรวมทุกด้านของอาคารที่ล้มสอบเข้าหาด้านในของอาคารรวมทั้งการใช้เส้นโค้งหงายแบบท้องสำเภาของเส้นฐานและเส้นหลังคาเหล่านี้มีส่วนช่วยให้รู้สึกสงบนิ่งเบาลอยส่งความรู้สึกยกลอยขึ้นสู่เบื้องบน

แนวคิดของนักวิชาการในกลุ่มนี้เป็นลักษณะสุนทรียภาพความงามเกี่ยวข้องกับปัจจัยที่ทำให้เกิดความงามในงานสถาปัตยกรรมซึ่งเกี่ยวข้องกับหลากหลายมิติทั้งจากสภาพที่ต้องและการจัดวางอาคารการจัดผังอาคารที่สะท้อนการใช้สอยที่เรียบง่ายการจัดองค์ประกอบรูปทรงและสัดส่วนการเลือกใช้วัสดุการใช้สี ฯลฯ

โชติ กัลยาณมิตร (2539, หน้า 42) ได้กล่าวถึงคติจักรวาลไตรภูมิแม้ว่าเป็นคติพุทธศาสนาแต่พุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ต่างมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมไทยต้องแต่ชนชาติไทยได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ที่เป็นประเทศไทยทั้งศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนาลัทธิมหายานมีอิทธิพลครอบคลุมอาณาบริเวณนี้ก่อนการก่อตั้งอาณาจักรสุโขทัยและอาณาจักรล้านนาจึงทำให้ศิลปะและสถาปัตยกรรมไทยเป็นไปในทางตรงข้ามกับพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทและมีเรื่องราวของเขาพระสุเมรุหรือที่เป็นเขาไกรลาสของศาสนาพราหมณ์ในงานสถาปัตยกรรมตามคติไตรภูมิ

สมาคมสถาปนิกสยามฯ (2547, หน้า 18) ความเชื่อในพุทธศาสนาตามคติจักรวาลไตรภูมิได้แทรกตัวอยู่ในวิธีคิดและวิถีชีวิต ด้วยความเชื่อในบาปบุญคุณโทษและกฎแห่งกรรมที่เชื่อมโยงกับคติไตรภูมิที่คนไทยเข้าใจเกี่ยวกับ โลกมนุษย์ โลกนรก และโลกสวรรค์งานสถาปัตยกรรมในอดีตจนถึงปัจจุบันได้สะท้อนให้เห็นแนวคิดคติจักรวาลไตรภูมิที่ประกอบด้วยสามภพภูมิใหญ่ซึ่ง ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ แต่ความสำคัญคงอยู่ที่ชั้นกามภูมิซึ่งมีเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลางโดยพยายามสื่อในทางสัญลักษณ์ให้มีจิตสำนึกทางศีลธรรม

สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา (2548, หน้า 15-20) อธิบายว่าการที่สถาปัตยกรรมไทยจำลองจักรวาลวิทยามีวัตถุประสงค์เพื่อให้พุทธศาสนิกชนที่ก้าวเท้าเข้าสู่เขตพุทธาวาสรู้สึกว่าตนเองได้หลุดพ้นจากโลกทางโลก โลกียะ เข้าสู่สภาวะแห่งสวรรค์หรือโลกอุดมคติ โลกุตตระ เพื่อเตรียมจิตใจให้พร้อมรับฟังพระธรรมคำสอน การใช้ น้ำ หรือกำแพงแก้ว ที่ทำหน้าที่แทนมหาสมุทรสีทันดรล้อมรอบเขาพระสุเมรุ ตัวอาคารประธานจะทำให้ภาพพุทธจักรวาลในงานออกแบบชัดเจนขึ้น

สมคิด จิระทัศนกุล (2550, หน้า 30-32) อธิบายว่า อาคารประธานในพุทธศิลป์พระอุโบสถถูกสมมติให้เป็นวิมานของผู้มีบุญหรือพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ดังนั้น องค์ประกอบส่วนหลังคาซึ่งเป็นส่วนที่สูงที่สุดจึงต้องสะท้อนถึงสภาวะบนสวรรค์หรือป่าหิมพานต์เครื่องลำยองทำหน้าที่เป็นทวารบาลส่วนยอดตามคติความเชื่อโบราณพื้นที่ภายในพระอุโบสถเป็นพื้นที่ที่สะอาดและบริสุทธิ์ที่สุด การนำสัญลักษณ์สัตว์หิมพานต์ที่มีฤทธิ์อำนาจมาประดับไว้ที่ขอบหลังคาจึงเป็นการสร้างปราการทางจิตวิญญาณเพื่อป้องกันสิ่งอัปมงคลมิให้กล้ำกรายเข้าสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ภายใน

แนวคิดของนักวิชาการในกลุ่มนี้เป็นรูปลักษณ์เชิงสัญลักษณ์งานสถาปัตยกรรมมีรูปลักษณ์ตามคติความเชื่อ ต่าง ๆ โดยเฉพาะการหันสู่ทิศมงคลและความเชื่อทางศาสนารูปลักษณ์ที่ต้องการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ในด้านต่าง ๆ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ให้ทัศนะไว้ว่าสถาปัตยกรรมไทย คือ สิ่งก่อสร้างที่สร้างขึ้นในประเทศไทยโดยมีความสัมพันธ์กับ ขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรมความเชื่อ ศาสนา สภาพภูมิศาสตร์และชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยมีรูปแบบ แบบแผนการก่อสร้างการใช้วัสดุที่มีเอกลักษณ์เป็นของไทยตามวัตถุประสงค์ของการสร้าง (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2547, หน้า109)

แนวคิดปัจจัยหลัก 4 ประการ ได้แก่ ลักษณะเชิงนามธรรม ลักษณะเชิงรูปธรรม ลักษณะสุนทรียภาพความงาม รูปลักษณ์เชิงสัญลักษณ์ เป็นการสังเคราะห์มุมมองจากแนวคิดปรัชญาและคติ

ความเชื่อผสานกับระเบียบวิธีเชิงช่างและสัดส่วนกายภาพ และ สุนทรียภาพเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะของเพื่อสร้างกรอบการวิเคราะห์สถาปัตยกรรมไทยที่เป็นระบบ

2) พุทธศิลป์ประเภทงานประติมากรรม

งานพุทธศิลป์ด้านประติมากรรมมีลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นและสามารถบ่งบอกถึงความเป็นงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาลักษณะสำคัญเหล่านี้ไม่เพียงแต่แสดงถึงความงดงามทางศิลปะเท่านั้นแต่ยังสะท้อนถึงหลักธรรมคำสอนและคติความเชื่อทางพระพุทธศาสนาอีกด้วยโดยในงานวิจัยนี่จะมุ่งประเด็นไปที่พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถที่ผู้วิจัยได้ไปทำการศึกษามาผู้วิจัยได้นำเสนอความรู้เกี่ยวกับพุทธศิลป์ด้านประติมากรรมประเภทอุโบสถอย่างละเอียดโดยอ้างอิงทัศนะของนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญในสาขานี้

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2513, หน้า 15-18) ประวัติศาสตร์ของพุทธรูปคือประวัติศาสตร์แห่งศรัทธาที่เปลี่ยนแปลงไปตามคติความเชื่อและความรุ่งเรืองของบ้านเมือง ทรงอธิบายว่าความรุ่งเรืองของบ้านเมืองในแต่ละยุคสะท้อนผ่านพุทธลักษณะ และ วัสดุ เช่น ในยุคสุโขทัยที่บ้านเมืองมีความเป็นปึกแผ่นและรุ่งเรืองด้วยพระธรรมราชาพุทธรูปจะมีลักษณะอ่อนช้อย สงบและเปี่ยมด้วยความสุขซึ่งสะท้อนถึงสภาวะทางสังคมที่สงบร่มเย็นในขณะที่ยุคสงครามพุทธลักษณะอาจปรับเปลี่ยนไปตามคติการสร้างเพื่อสร้างขวัญและกำลังใจแก่ไพร่ฟ้าข้าแผ่นดิน

ราชบัณฑิตยสถาน (2530, หน้า 210) ให้ความหมายว่าการสร้างพระพุทธรูปไม่ใช่การสร้างรูปเหมือนของพระพุทธเจ้า แต่เป็นสัญลักษณ์แทนพระพุทธองค์ดังนั้นลักษณะของพระพุทธรูปในแต่ละ สกุลช่างและแต่ละสมัยจึงแตกต่างกันออกไปอย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าพระพุทธรูปจะมีรูปแบบที่แตกต่างกัน แต่ในการสร้างพระพุทธรูปจะมีสัญลักษณ์สำคัญที่บ่งบอกว่ารูปนั้นเป็นพระพุทธองค์เรียกว่า มหาปุริสลักษณะหรือลักษณะของมหาบุรุษรวม 32 ประการ เช่น มีขนระหว่างคิ้ว เรียกว่าอุณาโลม มีส่วนบนของศีรษะนูนสูงขึ้นคล้ายสวมมงกุฎเรียกว่าอุณหิสหรืออุษณีษะหรือพระเกตุมาลาสัญลักษณ์เหล่านี้คือ พุทธลักษณะอุดมคติ ที่ไม่ได้มุ่งเน้นความเหมือนจริงทางกายวิภาคแต่เน้นการสะท้อนสภาวะธรรม

โชติ กัลยาณมิตร (2539, หน้า 105-108) อธิบายว่าประติมากรรมพุทธรูปในงานพุทธศิลป์ไทยมิใช่การจำลองรูปมนุษย์ธรรมดาแต่เป็นการรังสรรค์สัญลักษณ์แห่งธรรมผ่านพุทธลักษณะอุดมคติโดยมีประเด็นสำคัญคือ พุทธลักษณะที่เป็นสื่อกลางแห่งสภาวะธรรมการถ่ายทอดมหาบุรุษลักษณะ 32 ประการ เช่น พระรัศมีเป็นเปลวไฟ พระอุณาโลม ฝ่าพระบาทราบเสมอกัน ตามคติในคัมภีร์มหาปุริสลักษณะและลักขณสูตรเป็นการบ่งบอกถึงบารมีที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงสะสมมาสัดส่วนที่ดูเกินจริง เช่น ลำพระองค์สง่างามดุจราชสีห์ หรือพระพาหา แขนอ่อนช้อยดุจงวงช้างมีวัตถุประสงค์เพื่อให้รูปทรงนั้นสะท้อนถึงสภาวะที่พ้นจากกิเลสและกามคุณ

นงเยาว์ ชาญณรงค์ (2545, หน้า 35) กล่าวว่า พระพุทธรูป หมายถึง รูปเปรียบหรือรูปแทนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า เรียกย่อมาจากพุทธปฏิมาหรือพุทธปฏิมากรเพื่อให้พุทธศาสนิกชนได้ระลึกถึงเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ แบบท่าทางของพระพุทธรูปจึงมีลักษณะเป็นปางต่าง ๆ ตามพุทธประวัติ

สมคิด จิระทัศนกุล (2550, หน้า 64-66) อธิบายว่าพระประธานมิได้เป็นเพียงรูปเคารพที่นำมาตั้งวางในอาคารแต่คือหัวใจที่กำหนดองค์ประกอบทั้งหมดของสถาปัตยกรรมพุทธศิลป์โดยมีประเด็นวิเคราะห์ 3 มิติหลัก 1) การกำหนดสัดส่วนพื้นที่ ขนาดของพระประธานเป็นตัวกำหนดความกว้าง ความยาวและความสูงของพระอุโบสถหรือพระวิหารช่างโบราณจะคำนวณให้องค์พระประธานมีความสง่างามพอดีกับช่องว่างภายในไม่ให้ดูเล็กจนถูกกลืนหรือใหญ่จนอึดอัดรัศมีของพระประธานมักจะสอดคล้องกับระดับความสูงของเพดานและการสอบเข้าของเสาเพื่อสร้างจุดรวมสายตาที่ทรงพลังที่สุดเมื่อพุทธศาสนิกชนก้าวเข้าสู่ประตูทางเข้า 2) ความสัมพันธ์ของ ปาง กับวัตถุประสงค์ ปางของพระพุทธรูปมีความสัมพันธ์โดยตรงกับการใช้งานพื้นที่ เช่น ปางมารวิชัย มักประดิษฐานเป็นพระประธานในพระอุโบสถเพื่อแสดงถึงชัยชนะเหนือหมู่มาร สื่อถึงความบริสุทธิ์ของพื้นที่ในการทำสังฆกรรม 3) การจัดการทิศทางและแสง สถาปัตยกรรมถูกออกแบบให้ส่งเสริมความศักดิ์สิทธิ์ของพระประธานผ่านการจัดวางตำแหน่งหน้าต่างและประตูเพื่อให้แสงธรรมชาติส่องกระทบองค์ พระประธานในจังหวะที่เหมาะสม สร้างสภาวะนฤมิตภูมิหรือบรรยากาศอุดมคติที่ช่วยโน้มน้าวจิตใจผู้เข้าชม เรียกว่ามาตราส่วนสัมพันธ์ระหว่างองค์พระและอาคารเพื่อแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาการจัดการที่ว่าง

พระมหาประภาส ปริชาโน (2562, หน้า 53-61) กล่าวว่า ตามคติความเชื่อเดิมของตนที่เคารพบูชาพระพุทธรูปจึงมีพุทธลักษณะที่เหมือนมนุษย์กึ่งเทพเจ้าแบบกรีก เป็นเครื่องเตือนสติให้รำลึกถึงพระพุทธคุณอันล้ำเลิศต่อสรรพสัตว์ 3 ประการ ประกอบด้วย 1) พระปัญญาคุณที่พระองค์ทรงตรัสรู้ความเป็นจริงอันประเสริฐแล้วทรงนำมาเปิดเผยให้ชาวโลกได้ทราบอย่างถูกต้อง 2) พระวิสุทธิคุณที่ทรงพ้นแล้วจากบ่วงทั้งปวงเป็นตัวอย่างที่ถูกต้องของสัตว์โลกอย่างแท้จริง 3) พระกรุณาคุณที่ทรงช่วยสัตว์โลกให้พ้นทุกข์

ประภาส แก้วเกตุพงษ์ (2558, หน้า 25) กล่าวว่า เป้าหมายหลักในการสร้างพระพุทธรูปในประเทศไทยก็เพื่อเป็นพุทธานุสสติตลอดทั้งเป็นการสร้างอุทเทสิกเจดีย์เพื่อเป็นอนุสรณ์ระลึกถึงพระสัมมาสัมพุทธเจ้านอกจากนี้คติในการสร้างพระพุทธรูปยังเป็นประเพณีนิยมของพุทธศาสนิกชนชาวไทยเพราะมีเรื่องอานิสงส์อันเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างอีกด้วย

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2563, หน้า 10) ให้ทัศนะไว้ในหนังสือพระพุทธรูปสำคัญและพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในประเทศไทยหลักฐานจากงานศิลปกรรมตั้งแต่อดีตยุคแรกเริ่มมีการรับวัฒนธรรมทางศาสนาการสร้างพระพุทธรูปขึ้นน่าจะมีคติเดียวกันคือประการแรกเพื่อเป็นองค์แทนพระพุทธเจ้าเมื่อมีการสถาปนาศาสนสถานจึงมีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นประดิษฐานเพื่อเป็นประธานของวัดในโบสถ์

วิหาร คติการสร้างพระพุทธรูปในลำดับรองลงมาอาจเกี่ยวข้องกับการสืบทอดพระศาสนาที่มีประเพณีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นเพื่อในจำนวนมาก ๆ หรือสร้างกันเป็นประเพณีเพราะกลัวว่าศาสนาจะสูญไปจากโลกต้องสร้างพระพุทธรูปขึ้นคราวละมาก ๆ

พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถ ทำหน้าที่เป็น พุทธสุนทรียศาสตร์ที่จับต้องได้โดยผสานปัจจัย 4 ประการ ได้แก่ คติการบูชาพระคุณ 3 ประการ การใช้พุทธลักษณะแบบมหาบุรุษ 32 ประการ พุทธศิลป์ที่แตกต่างตามสกุลช่าง และการเป็นอุทเทสิกเจดีย์แทนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า

3) พุทธศิลป์ประเภทงานจิตรกรรม

จิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เป็นศิลปะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งพัฒนาสืบต่อกันมาตามยุคสมัย สังคม และการรับอิทธิพลจากภายนอก โดยส่วนใหญ่เป็นภาพเขียนด้วย สีฝุ่นหรือสีน้ำกาว บนผนังปูนแห้งทำให้สามารถตกแต่งรายละเอียดได้อย่างประณีตลักษณะงานของจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณีซึ่งแสดงถึงความสามารถอันเป็นเลิศของช่างไทย และเป็นวิธีการที่ช่างใช้แก้ปัญหาในการจัดองค์ประกอบภาพให้เหมาะสมกับเรื่องราวและสถาปัตยกรรมนั้น สามารถสรุปลักษณะงานได้ 6 ด้าน ดังนี้การจัดลำดับความสำคัญของภาพ (กรมศิลปากร, 2533, หน้า 15-18)

การจัดลำดับความสำคัญของภาพ เนื่องจากจิตรกรรมฝาผนังเป็นภาพขนาดใหญ่และมักเล่าเรื่องราวหลายเหตุการณ์ในพื้นที่เดียวกัน ช่างเขียนจึงต้องมีการจัดการลำดับความสำคัญของตัวละครและเหตุการณ์การเน้นจุดสนใจช่างจะแก้ปัญหาโดยการใช้สินเทาคือเส้นแบ่งฉากรูปหยักฟันปลาหรือคชกริช หมายถึงลายกนกหรือองค์ประกอบย่อยที่มีความคมแหลมคล้ายกริชช้างเส้นแบ่งภาพที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้งคล้ายสายน้ำหรือกลุ่มควันเพื่อแบ่งแยกเหตุการณ์หรือเรื่องราวในภาพและเน้นตำแหน่งที่เป็นจุดสนใจของภาพการใช้ธรรมชาติแบ่งส่วนบางครั้งช่างจะใช้ภาพธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ ภูเขา ก้อนหิน แม่น้ำลำธาร หรืออาคารสิ่งก่อสร้างเป็นตัวแบ่งฉากหรือแบ่งเรื่องราวในภาพ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 42)

ขนาดและระยะทาง จิตรกรรมไทยประเพณีไม่ได้ใช้หลักทัศนียวิทยาแบบตะวันตกที่วัตถุจะค่อย ๆ เล็กลงตามระยะทางแต่มีวิธีการแสดงระยะทางที่เป็นเอกลักษณ์ไม่คำนึงถึงความเหมือนจริงช่างจะกำหนดสัดส่วนของสิ่งต่าง ๆ โดยไม่คำนึงถึงความเหมือนจริงแต่คำนึงถึงความพอดีและความงามของภาพเป็นสำคัญทำให้เห็นภาพบุคคลมีขนาดใกล้เคียงกับตัวอาคารหรือสัดส่วนที่ผิดจากความเป็นจริงการผลักระยะด้วยพื้นที่และสีภาพจะถูกแบ่งเป็นช่อง ๆ หรือเป็นชั้น ๆ เพื่อเล่าเรื่องราวและใช้การจัดวางพื้นที่หรือน้ำหนักของสีในการแบ่งระยะความตื้นลึกแทนการใช้หลักทัศนียวิทยา (ศิลป์ พีระศรี, 2557, หน้า 10).

การจัดองค์ประกอบภาพในจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณีจะเน้นความแน่นเต็มพื้นที่ผนังโดยมีลักษณะสำคัญ คือการรวมกลุ่มภาพ การจัดวางตามสถาปัตยกรรมการรวมกลุ่มภาพ

องค์ประกอบของภาพจะจัดให้เป็นกลุ่มเล็ก ๆ สอดคล้องพอดีกับพื้นที่ของผนังการจัดวางตามสถาปัตยกรรมช่างเขียนจะต้องแก้ปัญหาในการจัดองค์ประกอบภาพให้มีความเหมาะสมกับพื้นที่และคติการสร้างของสถาปัตยกรรมในแต่ละแห่ง เช่น ผนังหน้าพระประธาน มักเป็นภาพมารผจญมารเพื่อข่มสิ่งไม่ดีก่อนเข้าสู่เขตศักดิ์สิทธิ์ ผนังหลังพระประธาน มักเป็นภาพ ไตรภูมิ หรือ เสด็จลงจากดาวดึงส์ ผนังด้านข้าง มักเป็น ทศชาติชาดก หรือ พุทธประวัติ ตามลำดับห้องภาพ (กรมศิลปากร, 2564, หน้า 24).

รูปแบบตัวภาพและลีลา ช่างเขียนไทยได้สร้างสรรค์รูปแบบตัวภาพที่เป็นอุดมคติเพื่อสื่อความหมายของเนื้อเรื่องรูปอุดมคติตัวภาพจะมีรูปแบบเป็นอุดมคติที่สง่างาม เช่น รูปเทวดา นางฟ้า กษัตริย์ จะมีลีลาที่ชดช้อย แสดงอารมณ์ความรู้สึกด้วยอากัปกิริยาท่าทางที่อ่อนโยนละมุนละไมเส้น การใช้เส้นมีลักษณะเด่นและเป็นเอกลักษณ์ตามยุคสมัย โดยเฉพาะการใช้เส้นที่ละเอียดและอ่อนช้อยในสมัยรัตนโกสินทร์ที่แตกต่างจากเส้นที่สะบัดแรงในสมัยอยุธยา (กองโบราณคดี, 2533, หน้า 115)

การใช้สีและพื้นหลัง มีลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งแตกต่างกันไปตามยุคสมัย เช่น สมัยอยุธยาใช้สีน้อยกว่า และสมัยรัตนโกสินทร์ใช้สีมากขึ้น สีแบบสีฝุ่นนิยมใช้สีฝุ่นหรือสีน้ำกาวที่ต้องเตรียมจากแร่ธาตุธรรมชาติซึ่งเหมาะสมกับการเขียนบนผนังปูนที่แห้งแล้วและสามารถตกแต่งรายละเอียดได้ ประณีตการทำพื้นหลังในสมัยรัตนโกสินทร์จะนิยมทำฉากหลังเป็นสีคล้ำหรือสีเข้ม เพื่อให้ตัวละครและรายละเอียดเด่นชัดออกมาจากพื้นหลังอย่างชัดเจน (ศิลป์ พีระศรี, 2557, หน้า 12).

เนื้อหาคตินิยมหลักของจิตรกรรมฝาผนังไทยเป็นไปตามคติความเชื่อทางพระพุทธศาสนา เรื่องราวหลักนิยมเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ โดยเฉพาะตอนมารผจญทศชาติชาดก เรื่องอดีตชาติของพระพุทธเจ้า ไตรภูมิ สวรรค์ นรก มนุษย์ รวมถึงวรรณคดีและชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยในยุคสมัยนั้น (จิตรกรรมฝาผนังวัดธรรมมิการาม, 2565, หน้า 15)

สื่อธรรมะ ภาพจิตรกรรมทำหน้าที่เป็นสื่อในการเล่าเรื่องและสอนธรรมะทำให้ผู้ชมได้เรียนรู้ธรรมะและเกิดความรู้สึกเกรงกลัวหิริโอตตัปปะหรือได้รับแรงบันดาลใจในการทำความดี

จากแนวทางที่กล่าวมาผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากทัศนะของนักวิชาการด้านจิตรกรรมหลายท่านที่มีความเห็นไปในแนวทางทั้ง 6 ข้อ ข้างต้น ดังนี้

หนังสือการจัดการความรู้ด้านงานช่างศิลป์ไทยได้กล่าวไว้ว่าจิตรกรรมไทยประเพณี มีลักษณะพิเศษในการจัดวางภาพแบบเล่าเรื่องเป็นตอน ๆ ตามผนังแต่ละด้านและผนังช่วงระหว่างหน้าต่างโดยรอบของผนังด้านในพระอุโบสถและพระวิหารแต่ผนังด้านหน้าพระประธานส่วนใหญ่นิยมเขียนพุทธประวัติตอนมารผจญ ผนังด้านหลังพระประธานนิยมเขียนเป็นตอนที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสด็จจากดาวดึงส์หรือเรื่องไตรภูมิ

สันติ เล็กสุขุม (2535, หน้า 10) กล่าวว่า จิตรกรรมฝาผนังนอกจากจะมีไว้เพื่อประดับตกแต่งในโบสถ์วิหารให้เกิดสุนทรียภาพแล้วยังได้สอดแทรกเรื่องราวหลักธรรมที่พระสงฆ์ใช้เทศนาสั่งสอนให้

พุทธศาสนิกชนนำไปปฏิบัติปรากฏเป็นภาพเล่าเรื่องนั้นด้วยฉะนั้นเมื่อพระสงฆ์เทศนาให้ฟังหูย่อมได้ยินและตาก็มีโอกาสได้เห็นภาพทำให้เกิดความเข้าใจและซาบซึ้งยิ่งขึ้นข้อความที่ได้ฟังแล้วยังขัดข้องใจก็สามารถทบทวนกับภาพเขียนจนเข้าใจภาพจิตรกรรมที่เนื่องในพระพุทธศาสนาจึงมีแบบแผนสืบทอดกันมาเป็นประเพณีอันยาวนาน

ชุติมา เวทการ (2551, หน้า 12) กล่าวว่าจิตรกรรมฝาผนังเป็นผลงานศิลปะอีกประเภทหนึ่งของไทยที่นิยมทำกันมาตั้งแต่สมัยโบราณเป็นการวาดภาพลงบนผนังปูนหรือผนังไม้ภายในอาคารของวัดซึ่งวัดนอกเหนือจากเป็นพื้นที่สาธารณะที่เป็นศูนย์กลางของชุมชนแล้วยังเป็นที่รวมจิตใจของชาวบ้านเกี่ยวกับความเชื่อถือและศรัทธาวัดจึงเป็นแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญและมีบทบาทสำคัญในการดำรงขนบประเพณีของชุมชนให้กรอบบรรทัดฐานความประพฤติให้ความมั่นคงความอบอุ่นทางจิตใจในทางพระพุทธศาสนาวัดเป็นแหล่งบ่มเพาะสติปัญญาและอุดมการณ์ชีวิตไปพร้อม ๆ กัน

จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ (2552, หน้า 28) กล่าวว่าจิตรกรรมฝาผนังของไทยเป็นงานศิลปะวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่มีรูปแบบเฉพาะตัวเกิดจากความต้องการบอกเล่าเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาหรือแสดงคติธรรมมีรูปลักษณ์เป็นแบบฉบับเน้นสาระสำคัญทางพระพุทธศาสนา

พระมหาหรรษา ธมฺมหาโส และคณะ (2556, หน้า 10) กล่าวว่า จิตรกรรมฝาผนังเป็นส่วนหนึ่งของทัศนศิลป์เป็นศิลปะที่เห็นได้ด้วยตาและมีระวางพื้นที่สะท้อนให้เห็นภูมิปัญญาของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อถ่ายทอดความคิดความรู้สึกออกมาเป็นภาพเขียนลงบนฝาผนัง เพดาน เสา คอสอง ขื่อ คานและบานประตูหน้าต่างในพระอุโบสถ วิหาร เป็นต้น เรื่องที่เขียนเป็นเรื่องทางพระพุทธศาสนา พระพุทธประวัติชาดกต่าง ๆ ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมประเพณี เป็นต้น

สมพร ธุลี กล่าวว่า (2556, หน้า 15) จิตรกรรมฝาผนังได้สืบทอดและถ่ายทอดศิลปะเชิงช่างโบราณเป็นดั่งคลังความรู้ขนาดใหญ่ทั้งเป็นบันทึกสำคัญที่พาย้อนกลับไปเรียนรู้ค้นคว้าได้พบกับหลายเรื่องที่น่าสนใจหลายมิติภาพจิตรกรรมที่ปรากฏในศาสนสถานที่เขียนบนผนังโบสถ์วิหารช่องหน้าต่าง ฯลฯ จะเขียนภาพพุทธประวัติของพระพุทธเจ้าเขียนภาพทศชาติ ฯลฯ ซึ่งภาพจิตรกรรมฝาผนังภาพวาดภาพสีฝุ่นบนผนังนอกจากมีจุดหมายเพื่อการตกแต่งพระอุโบสถยังเป็นการเผยแผ่พระพุทธศาสนา

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง (2565, หน้า 45) อธิบายถึงความสำคัญของภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในศาสนสถานว่าภาพเขียนเหล่านี้คือการบอกเล่าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรมและความเชื่อทางพุทธศาสนาของคนในสมัยที่สร้างเมื่อหลายร้อยปีก่อน

ปาริชาต กัณฑาทรัพย์ (2565, หน้า 30) กล่าวว่า ภาพจิตกรรมฝาผนังที่แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา ประวัติศาสตร์ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ซึ่งสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมอันดีงามของชุมชนภาพจิตรกรรมฝาผนังได้ทั้งนี้เพราะภาพกิจกรรมฝาผนังเหล่านี้บันทึกเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้น

ในชุมชนและสังคมที่ผู้คนต่างมีประสบการณ์หรือเคยรับรู้เรื่องราวต่าง ๆ ร่วมกันมาการชมภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงก่อให้เกิดการเรียนรู้วัฒนธรรมต่าง ๆ ทั้งทางพระพุทธศาสนาประวัติศาสตร์ท้องถิ่น

จิตรกรรมฝาผนังไทยเป็นคลังความรู้เชิงทัศนศิลป์จิตรกรรมในฐานะสื่อกลางระหว่างศรัทธาส่วนบุคคลกับพื้นที่สาธารณะที่สะท้อนเอกลักษณ์ไทย ดังนี้ คติธรรม เรื่องกฎแห่งกรรมและไตรภูมิ วิธีการเขียนแบบไทยลีลาเส้นอุดมคติที่อ่อนช้อยและการใช้สีการจัดวางภาพตามตำแหน่งศักดิ์สิทธิ์ในพระอุโบสถ

สรุปพุทธศิลป์ทั้ง 3 ประเภท มิได้ดำรงอยู่แยกส่วนกันหากแต่ทำงานร่วมกันในลักษณะสุนทรียภาพเชิงบูรณาการโดยมี สถาปัตยกรรม เป็นตัวกำหนดขอบเขตพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์มี ประติมากรรมเป็นศูนย์กลางแห่งศรัทธาและมี จิตรกรรม เป็นสื่อกลางในการสอนธรรม ทั้ง 3 ส่วนนี้ผสานกันเพื่อเปลี่ยนพื้นที่ทางกายภาพให้กลายเป็นพื้นที่ทางจิตวิญญาณที่เอื้อต่อการเกิดปัสสัทธิและวิมุตติสุขตามเป้าหมายสูงสุดของพระพุทธศาสนา

2.1.3 คุณค่าของพุทธศิลป์

พุทธศิลป์ทั้ง 3 ประเภท ได้แก่ สถาปัตยกรรม ประติมากรรมและจิตรกรรมฝาผนังนั้นเป็นศิลปะที่ช่างผู้มีความสามารถได้สร้างสรรค์ขึ้นด้วยความศรัทธาในพระพุทธศาสนาและอุทิศเป็นพุทธบูชาพุทธศิลป์นั้นยังแฝงไปด้วยปรัชญาธรรมและคุณค่าด้านต่าง ๆ ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) คุณค่าพุทธศิลป์ด้านงานสถาปัตยกรรม

คุณค่าพุทธศิลป์ในด้านสถาปัตยกรรมไทยโดยเฉพาะในบริบทของ พระอุโบสถสามารถอธิบายให้เห็นถึงความลุ่มลึกที่ผสมผสานระหว่างศาสตร์แห่งช่าง และ ศิลป์แห่งธรรม ได้ดังนี้

สมาคมสถาปนิกสยาม ในพระบรมราชูปถัมภ์ (2547, หน้า 42) กล่าวว่า คุณค่าที่สำคัญประการหนึ่งของสถาปัตยกรรมไทยประเพณี คือการเอาชนะความรู้สึกหนัก และ แข็ง ของวัสดุก่อสร้างอย่างอิฐและปูน ผ่านเทคนิคการใช้เส้นสายอุดมคติที่เลียนแบบธรรมชาติและนาฏศิลป์ไทยสุนทรียศาสตร์ของเส้นสายที่ช่วยเปลี่ยนความหนักอึดอัดของอาคารให้กลายเป็นความนุ่มนวล

ศิลป์ พีระศรี (2505, หน้า 35-38) กล่าวว่า คุณค่าของสถาปัตยกรรมไทยมิได้อยู่ที่ความวิจิตรของลวดลายประดับเพียงอย่างเดียวแต่อยู่ที่โครงสร้างมวลรวมความสวยงามของสถาปัตยกรรมไทยคือการแสดงออกถึงความปรารถนาที่จะหลุดพ้นทุกองค์ประกอบที่สอบเข้าและพุ่งขึ้นล้วนทำหน้าที่บอกกล่าวแก่ผู้พบเห็นว่าเป้าหมายของชีวิตมิได้อยู่ที่พื้นดิน แต่อยู่ที่การยกระดับจิตใจให้สูงขึ้นเหนือวัฏสงสาร

จุลทรรศน์ กิตติบุตร (2540, หน้า 54-56) กล่าวว่า คุณค่าพุทธศิลป์ในมิตินี้มิได้วัดกันที่ความใหญ่โตอลังการเพื่อแสดงอำนาจแต่คือการสร้างสรรค์พื้นที่ที่ทำให้มนุษย์สามารถเชื่อมต่อกับพระธรรมได้อย่างกลมกลืนสถาปัตยกรรมไทยประเพณีโดยเฉพาะในล้านนาและงานไม้แบบโบราณ มักมีสัดส่วน

ที่ไม่สูงใหญ่จนกดข่มผู้ใช้งานแต่เป็นสัดส่วนที่ให้ความรู้สึกอบอุ่นเป็นมิตรและเข้าถึงได้ง่ายคุณค่านี้ช่วยให้ผู้ที่ก้าวเข้าสู่ศาสนสถานไม่รู้สึกถูกแปลกแยก แต่กลับรู้สึกถึงความสงบและเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่

โชติ กัลยาณมิตร (2544, หน้า 125-130) กล่าวว่า คุณค่าพุทธศิลป์ด้านสถาปัตยกรรมไทยมิได้หยุดอยู่เพียงความงามของรูปทรงที่ปรากฏแก่สายตาแต่คือการส่งผ่านสภาวะแห่งสัจธรรมผ่านการจำลองโครงสร้างของจักรวาลวิทยาตามคติพุทธกาล ในทางสุนทรียศาสตร์การจำลองจักรวาลตามแนวคิดของโชติ กัลยาณมิตรยังสร้างคุณค่าในเชิงจิตวิทยาพื้นที่การปรับสภาวะจิตเพื่อคัดกรองความวุ่นวายจากโลกภายนอกให้พุทธศาสนิกชนได้เข้าสู่สภาวะสงบก่อนถึงใจกลางแห่งธรรมพลังแห่งแสงและช่องว่างการจัดวางตำแหน่งหน้าต่างและช่องแสงที่ทำให้อารามดูสลัวแต่เปี่ยมด้วยศรัทธา ความสลัวภายในอุโบสถไม่ใช่ความมืด แต่คือความสงัดที่ช่วยตัดขาดจากผัสสะภายนอก

ปิยลดา เทวกุล (2542, หน้า 125-130) กล่าวว่า คุณค่าของสถาปัตยกรรมพุทธศิลป์มิได้ถูกจำกัดอยู่เพียงหน้าที่ในการเป็นเครื่องตกแต่งเพื่อความสวยงามหรือการระบุฐานานุศักดิ์ของอาคารเท่านั้น แต่มีคุณค่าลึกซึ้งในเชิงโครงสร้างและสุนทรียอารมณ์องค์ประกอบของช่อฟ้า ใบระกา และหางหงส์ คือการนำเส้นโค้งที่พบในธรรมชาติ เช่น อาการเคลื่อนไหวของเปลวเพลิงหรือท่วงท่าของพญานาค มาจัดเรียงให้เกิดจังหวะที่ต่อเนื่องจังหวะเหล่านี้ช่วยเปลี่ยนระนาบที่หยุดนิ่งของหลังคาให้ดูมีชีวิตชีวา สอดรับกับสภาพแวดล้อมและท้องฟ้าอย่างกลมกลืน

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2556, หน้า 210-215)กล่าวว่า คุณค่าพุทธศิลป์ที่ปรากฏผ่านองค์ประกอบตกแต่งสถาปัตยกรรมคือการใช้ศิลปกรรมเป็นเครื่องมือในการโน้มน้าวจิตใจให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาโดยเปลี่ยนพื้นที่ทางกายภาพให้กลายเป็นพื้นที่แห่งการเรียนรู้ธรรมในทัศนะนี้สถาปัตยกรรมจึงมีคุณค่าในฐานะสื่อกลางการสอนธรรมแบบอวัจนภาษา สถาปัตยกรรมสอนธรรมผ่านสัญลักษณ์และบรรยากาศจะช่วยให้ภาพการสอนธรรมแบบไม่ต้องพูดชัดเจนขึ้นการระลึกถึงพุทธคุณทุกครั้งที่ตาเห็นศิลปกรรมจิตจะถูกดึงให้ระลึกถึงความยิ่งใหญ่ของพระพุทธเจ้าโดยอัตโนมัติการขัดเกลาจิตใจความละเมียดละไมขององค์ประกอบศิลป์ช่วยขัดเกลาความหยาบกระด้างของจิตใจผู้เข้าชมให้พร้อมรับฟังพระธรรมคำสอนภายในอุโบสถ

ชุติมา เวทการ (2551, หน้า 15-18) กล่าวว่า สถาปัตยกรรมในฐานะพื้นที่แห่งความมั่นคงและปัญญา พื้นที่สถาปัตยกรรมภายในวัดโดยเฉพาะพระอุโบสถและลานวัด มิได้ทำหน้าที่เพียงรองรับพิธีกรรมตามประเพณีเท่านั้นแต่มีคุณค่าในฐานะพื้นที่ทางจิตวิญญาณที่เป็นสากลของชุมชนซึ่งส่งผลต่อพุทธศาสนิกชนใน 2 มิติหลัก พื้นที่สร้างความมั่นคงทางจิตใจ ในทางสุนทรียศาสตร์สถาปัตยกรรมของวัดถูกออกแบบให้เป็นที่พักพิงทางอารมณ์ความโอ่โถงของอาคารการใช้โทนสีที่อบอุ่นและศักดิ์สิทธิ์รวมถึงบรรยากาศที่เงียบสงบภายในวิหารช่วยสร้างสภาวะที่เรียกว่า ความมั่นคงทางจิตใจพื้นที่สาธารณะแห่งการบ่มเพาะปัญญาวัดคือพื้นที่สาธารณะที่เข้าถึงได้ง่ายและปราศจากชนชั้น

สถาปัตยกรรมที่เปิดกว้างและต่อเนื่องกันตั้งแต่ซุ้มประตู ลานทรายไปจนถึงอาคารโรงธรรมทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการบ่มเพาะสติปัญญาผ่านการสังเกตและพินิจศิลปกรรม

วิทยา ชลสุวัฒน์ (2560, หน้า 88) กล่าวว่า คุณค่าพุทธศิลป์ด้านสถาปัตยกรรมในทัศนะนี้มิได้วัดกันที่ความวิจิตรของลวดลายเพียงอย่างเดียวแต่ระบุถึงคุณค่าของระวางพื้นที่สภาวะแวดล้อมที่เอื้อต่อการปฏิบัติทางจิตการออกแบบที่เป็นมิตรต่อมนุษย์ สถาปัตยกรรมพุทธศิลป์คำนึงถึงความสุขสบายทางกาย สถาปัตยกรรมคือครูพื้นที่ว่างในพระอุโบสถสอนเรื่องความว่างและการละวางผ่านความรู้สึกโปร่งสบาย

สรุป คุณค่าของพุทธศิลป์ในสถาปัตยกรรมคุณค่าสำคัญที่ควรร้อยเรียงเพิ่มคือ สถาปัตยกรรมไทยเปลี่ยนจากสสาร ได้แก่ อิฐ ปูน ที่หนักให้กลายเป็นสภาวะ ความเบา ลอย

2) คุณค่าพุทธศิลป์ด้านงานประติมากรรม

จากกายวิภาคสู่ พุทธสภาวะ"ประติมากรรมไทยไม่ได้สร้างคนแต่สร้างธรรม ศิลป์ พีระศรี (2505, หน้า 18-22) กล่าวว่า คุณค่าประการแรกคือการสร้างสรรค์รูปทรงที่ก้าวข้ามกายวิภาคของมนุษย์ปกติไปสู่รูปทรงอุดมคติพระพุทธรูปไทยโดยเฉพาะศิลปะสุโขทัยมิได้มุ่งเน้นความสมจริงของกล้ามเนื้อแต่ใช้เส้นโค้งที่ต่อเนื่อง ลื่นไหล และอ่อนช้อย เพื่อสะท้อนถึงพระวรกายที่บริสุทธิ์และเปี่ยมด้วยพลังแห่งเมตตาธรรมซึ่งเป็นสภาวะที่อยู่เหนือความยึดมั่นในกายหยาบของมนุษย์

ประยูร อุลุชาฎะ (2524, หน้า 110-112) กล่าวว่า คุณค่าของวงพระพักตร์ และ รอยยิ้ม ของพระพุทธรูปว่ามิใช่เพียงความงามเชิงช่างแต่คือสุนทรียภาพของสภาวะนิพพานที่ถ่ายทอดออกมาเป็นรูปธรรมช่วยให้ผู้ที่มองเกิดความสงบใจและความปล่อยวางในทันทีเมื่อพุทธศาสนิกชนได้จ้องมองจะเกิดสภาวะจิตที่สงบนิ่งตามไปด้วยเปรียบเสมือนการส่งผ่านพลังแห่งความหลุดพ้นจากงานศิลปะสู่จิตใจผู้พบเห็น

โชติ กัลยาณมิตร (2539, หน้า 215) กล่าวว่า คุณค่าของประติมากรรมพุทธรูปขนาดมหึมาว่าเป็นการออกแบบที่มุ่งเน้นปฏิสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงและพื้นที่เพื่อสร้างสภาวะทางจิตวิทยาแก่พุทธศาสนิกชนสัดส่วนที่ยิ่งใหญ่เกินมนุษย์นี้ทำหน้าที่สร้างความรู้สึกเกรงขามและลดทอนอัตตาของผู้พบเห็นทำให้เกิดความเลื่อมใสในมหิทธานุภาพของพระพุทธเจ้าผ่านประสบการณ์เชิงพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2556, หน้า 45-48) กล่าวว่า งานประติมากรรมทำหน้าที่เป็นบันทึกพุทธลักษณะ 32 ประการของพระมหาบุรุษคุณค่าของงานประติมากรรมในฐานะสื่อแสดงมหาปุริสลักษณะลักษณะของมหาบุรุษ 32 ประการ ซึ่งทุกรายละเอียดของพระพุทธรูปคือการบันทึกพุทธสภาวะ และบารมีที่สั่งสมมาเพื่อให้พุทธศาสนิกชนใช้เป็นเครื่องระลึกถึงพระธรรมลักษณะเหล่านี้คือ พุทธลักษณะอุดมคติ ที่สื่อถึงความหลุดพ้นจากกามรูป

สันติ เล็กสุขุม (2544, หน้า 98-102) กล่าวว่า คุณค่าของงานประติมากรรมพุทธศิลป์คือการเป็นสื่อสัญลักษณ์ที่สะท้อนว่าคนในแต่ละยุคสมัยมองเห็น หรือ ให้ความสำคัญกับธรรมะข้อใดเป็นพิเศษ คุณค่าประการสำคัญที่ท่านชี้ให้เห็นคือภาพแทนของพุทธประวัติทุกปางที่เลือกสร้างคือการเลือกหยิบยก เหตุการณ์สำคัญมาสอนธรรม เช่น การเลือกปางสมาธิสื่อถึงการใช้ปัญญาหรือปางประทานอภัยสื่อถึงเมตตาธรรมสิ่งเหล่านี้ทำให้ประติมากรรมทำหน้าที่เป็นธรรมะที่มองเห็นได้สำหรับพุทธศาสนิกชนทุกระดับชั้น

สุภัทรดิศ ดิศกุล (2546, หน้า 65-68) กล่าวว่า ประติมากรรมเป็นสื่อกลางการสอนธรรมที่ไม่ต้องใช้ตัวอักษรคุณค่าของการใช้ปางและมุทราเป็นการสื่อสารเชิงสัญศาสตร์ เช่น ปางมารวิชัย หรือปางประทานพรว่าเป็นภาษาเชิงสัญลักษณ์ ที่สื่อสารพุทธประวัติและคติธรรมชั้นสูงให้แก่ผู้ที่ไม่รู้หนังสือได้เข้าใจผ่านการมองเห็น มุทรา การแสดงปางด้วยพระหัตถ์ ว่าเป็นสัญลักษณ์สากลที่ก้าวข้ามกำแพงภาษาแม้คนไม่รู้หนังสือหรือชาวต่างชาติก็สามารถเข้าใจพุทธประวัติ และ คำสอนได้จากการสังเกตท่าทางพระหัตถ์ที่เป็นรหัสลับสื่อสารความหมายลึกซึ้ง

สมพร ธุลี (2548, หน้า 25-27) กล่าวว่าคุณค่าของประติมากรรมคือการเป็นพุทธานุสติหรือเครื่องระลึกถึงความดีงาม การประดิษฐานพระพุทธรูปในพื้นที่ที่เหมาะสมช่วยสร้างบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ที่ช่วยบำบัดจิตใจที่วุ่นวายให้กลับมาจดจ่ออยู่กับปัจจุบันช่วยลดความวิตกกังวลและสร้างที่พึ่งทางใจที่มั่นคง

พระมหาหรรษา ธมฺมหาโส (2561, หน้า 15-20) กล่าวว่า คุณค่าในมิติพุทธจิตวิทยา ว่าประติมากรรมทำหน้าที่เชื่อมโยงศิลปะเข้ากับการปฏิบัติธรรมอย่างเป็นรูปธรรมเป็นที่ยึดเหนี่ยวที่ช่วยให้พุทธศาสนิกชนสามารถเชื่อมต่อกับพระรัตนตรัยได้ง่ายขึ้นผ่านการมองทัศนสมาธิซึ่งเป็นกระบวนการเริ่มต้นของการทำวิปัสสนากรรมฐานแนวคิดพุทธจิตวิทยาคือการเปลี่ยนวัตถุภายนอกให้กลายเป็นเครื่องมือในการพัฒนาโลกภายในจิตใจ

สรุป ประติมากรรมพุทธศิลป์มิได้มีคุณค่าเพียงเพื่อความสวยงามในเชิงพาณิชย์หรือการประดับตกแต่งแต่มีสถานะเป็นธรรมะภาคทัศนาที่ใช้ความละเมียดละไมของงานช่างเป็นกลไกทางจิตวิทยาในการปรับสภาวะจิตใจของผู้พบเห็นตั้งแต่การลดทอนอัตตาด้วยขนาดพื้นที่ไปจนถึงการน้อมนำใจสู่ความหลุดพ้นด้วยรอยยิ้มและรูปทรงอุดมคติงานประติมากรรมจึงเป็นตัวกลางสำคัญที่เปลี่ยน ศรัทธาให้กลายเป็นปัญญาผ่านประสบการณ์ตรงจากการมองเห็นและการจดจ่อ

3)คุณค่าพุทธศิลป์ด้านงานจิตรกรรม

คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังไทยมีความโดดเด่นในฐานะที่เป็นสื่อกลางการศึกษาและเครื่องมือบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่มีพลังโดยคุณค่าที่แท้จริงมิได้จำกัดอยู่เพียงความงามเชิงรูปแบบแต่ครอบคลุมถึงความสามารถในการถ่ายทอดเนื้อหาทางธรรมะและสะท้อนภาพลักษณ์ของสังคมในแต่ละยุคสมัยไว้อย่างชัดเจน (กรมศิลปากร, 2533, หน้า 10)

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2540, หน้า 56) ได้วิเคราะห์คุณค่าของงานจิตรกรรมไทยในมิติภูมิปัญญาชาวบ้านว่ามิใช่เพียงงานศิลปกรรมเพื่อการสั่งสอนธรรมเท่านั้นแต่ยังเป็นพื้นที่สะท้อนพลังแห่งความกตัญญูและความสามัคคีของชุมชนในการสร้างสรรค์พุทธบูชาคุณค่าสำคัญประการหนึ่งคือการเปลี่ยนคติความเชื่อเรื่องบุญ-บาปให้เป็นจริยศาสตร์เชิงปฏิบัติที่จับต้องได้ส่งผลให้พุทธศาสนิกชนสามารถนำหลักธรรมมาปรับใช้ในวิถีชีวิตประจำวันได้อย่างสอดคล้องกับบริบทของสังคมท้องถิ่น

อังคาร กัลยาณพงศ์ (2548, หน้า 74) ได้ให้ทัศนะที่ลึกซึ้งว่าจิตรกรรมฝาผนังเปรียบเสมือนการจารึกวิญญาณแห่งจักรวาลโดยเน้นย้ำถึงคุณค่าของสีฝุ่นโบราณที่มีปฏิสัมพันธ์กับแสงและเวลาภายในพระอุโบสถ สภาวะความงามที่เปลี่ยนไปตามปัจจัยปรุงแต่งและการเสื่อมสลายของสีตามกาลเวลานี้ ทำหน้าที่สื่อสารหลักธรรมเรื่องอนิจจังหรือความไม่เที่ยงแท้ของสรรพสิ่งนำพาให้ผู้ชมเห็นสัจธรรมแห่งชีวิตผ่านสุนทรียภาพที่แฝงด้วยปรัชญาพุทธศิลป์อย่างแยบคายเป็นคุณค่าด้านสุนทรียศาสตร์แห่งการเสื่อมสลาย

พระพงศักดิ์ อภิชฺชโว (2549, หน้า 12 - 15) ได้ชี้ให้เห็นถึงคุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังในฐานะสื่อกลางสำคัญในการเผยแผ่พุทธธรรมโดยทำหน้าที่ถ่ายทอดเรื่องราวพุทธประวัติและคติธรรมผ่านมิติทัศนศิลป์เพื่อให้พุทธศาสนิกชนเกิดความเข้าใจในหลักธรรมและเกิดความเลื่อมใสศรัทธาอันเป็นรากฐานสำคัญในการสืบทอดพระพุทธศาสนาผ่านสื่อที่เข้าถึงจิตใจได้ง่าย

พิริยะ ไกรฤกษ์ (2555, หน้า 365) เน้นว่าจิตรกรรมฝาผนังเป็นศูนย์กลางทางจิตวิญญาณที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างศาสนาและศิลปะไทยภาพจิตรกรรมเหล่านี้ช่วยถ่ายทอดคติธรรมและคำสอนทางศาสนาโดยมีความงดงามและรายละเอียดที่เน้นสุนทรียภาพควบคู่กับสาระทางศาสนา นอกจากนี้ท่านยังได้ศึกษาและนำเสนอว่างานจิตรกรรมฝาผนังมีบทบาทในการสืบสานและส่งต่อวัฒนธรรมประเพณีไทยผ่านการเล่าเรื่องในแบบที่ผู้คนสามารถเข้าถึงและเข้าใจได้ง่าย

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2555, หน้า 145) ได้ให้ทัศนะว่า จิตรกรรมฝาผนังไทยมีบทบาทสำคัญมากกว่าการเป็นเพียงศิลปะเพื่อสุนทรียภาพแต่ทำหน้าที่เป็นจดหมายเหตุทางสายตาที่บันทึกข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับสังคม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมท้องถิ่นไว้อย่างครบถ้วนรายละเอียดเหล่านี้ถือเป็นมรดกทางปัญญาที่สะท้อนถึงวิวัฒนาการของชุมชนและเป็นสื่อกลางในการส่งต่ออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมจากอดีตสู่ปัจจุบันได้อย่างชัดเจนที่สุด

สมพร ธุรี (2559, หน้า 45) ได้อธิบายว่าจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ทำหน้าที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตใจที่สำคัญของพุทธศาสนิกชน โดยผ่านกระบวนการถ่ายทอดเนื้อหาทางพระพุทธศาสนา อาทิ ทศชาติชาดก และปริศนาธรรม เพื่อสะท้อนถึงกฎแห่งกรรมและคติความเชื่อท้องถิ่นคุณค่าของงานจิตรกรรมในบริบทนี้จึงมิใช่เพียงการประดับตกแต่งศาสนสถานให้เกิดความสวยงามเท่านั้นแต่ยังเป็นกุศโลบายในการขัดเกลาจริยธรรมและสร้างระเบียบทางสังคมผ่านสุนทรียภาพทางทัศนศิลป์

จุติรัช อนุกูล (2564, หน้า 82) ได้วิเคราะห์ถึงวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนังไทยในมิติจิตรกรรมร่วมสมัยโดยชี้ให้เห็นถึงการผสมผสานอย่างลงตัวระหว่างศิลปะไทยดั้งเดิมกับอิทธิพลจากตะวันตกและจีนการจัดวางภาพที่มีมิติและทัศนียภาพที่ต่างไปจากขนบเดิมมิใช่เพียงการเปลี่ยนแปลงทางสุนทรียภาพแต่เป็นการสื่อสารที่สะท้อนถึงความเชื่อและวิถีชีวิตของชุมชนในบริบทสังคมปัจจุบันทำให้พุทธศิลป์สามารถทำหน้าที่เป็นสื่อกลางระหว่างหลักธรรมโบราณกับจิตสำนึกของคนในยุคโลกาภิวัตน์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

สรุป จิตรกรรมฝาผนังไทยคือเครื่องมือบันทึกทางประวัติศาสตร์และจิตวิญญาณที่มีพลวัตสูงสุด คุณค่าที่แท้จริงมิได้หยุดอยู่ที่ความงามเชิงทัศนศิลป์แต่คือความสามารถในการทำหน้าที่เป็นกระจกเงาสะท้อนทั้งสัจธรรมอันเป็นนิรันดร์อนิจจังและความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยประวัติศาสตร์และวิถีชีวิตกลายเป็นกุศโลบายที่หลอมรวมมนุษย์ ศาสนาและศิลปะให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างแยบคายจิตรกรรมฝาผนังไทยเปรียบเสมือน คัมภีร์ที่มีชีวิตที่มิได้จำกัดอยู่เพียงแผ่นดินหรือผนังปูนแต่เป็นพื้นที่ทับซ้อนระหว่างโลกทางธรรมและโลกทางโลกคุณค่าที่โดดเด่นที่สุดคือการเป็นสื่อกลางที่มีพลวัตซึ่งสามารถสื่อสารหลักธรรมโบราณให้สอดคล้องกับจิตสำนึกของคนในแต่ละยุคสมัยโดยมีหัวใจสำคัญอยู่ที่การเปลี่ยนความงามทางทัศนศิลป์ให้เป็นพลังในการยกระดับจิตวิญญาณและบันทึกรากเหง้าของความเป็นมนุษย์

คุณค่าของพุทธศิลป์ทั้ง 3 แขนง มิได้จำกัดอยู่ที่ความงามเชิงทัศนศิลป์ แต่บูรณาการกันเพื่อสร้าง ระนาบแห่งศรัทธา ที่เปลี่ยนพื้นที่ทางกายภาพให้กลายเป็นพื้นที่ทางปัญญาที่มนุษย์สามารถสัมผัสสภาวะแห่งความสงบเยือกเย็น นิโรธ ได้ชั่วขณะแม้ยังไม่บรรลุธรรม"

2.1.4 ประวัติความเป็นมาและรากฐานพุทธศิลป์ในพระไตรปิฎก

แม้พุทธศิลป์ในระยะแรกจะมิได้เกิดจากพุทธบัญญัติโดยตรง โดยเน้นการใช้สัญลักษณ์ เช่น ธรรมจักรและรอยพระพุทธบาทแทนพระพุทธองค์ (พิริยะ ไกรฤกษ์, 2555, หน้า 22-23) แต่พระไตรปิฎกโดยเฉพาะส่วน พระวินัยปิฎกได้วางรากฐานสำคัญด้านกายภาพและระเบียบวิธีช่างไว้ดังนี้

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2510, หน้า 80–85) อธิบายว่าในสมัยต้นพุทธศาสนาไม่มีการสร้างรูปพระพุทธเจ้ามีเพียงการใช้สัญลักษณ์แทน เช่น ธรรมจักร รอยพระพุทธบาทเพราะในสมัยนั้นถือกันว่าพระพุทธองค์ทรงพ้นจากรูปกายไปแล้วการสร้างรูปเคารพจึงเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นตามความนิยมของช่างชาวโยนก หรือ กรีก ในภายหลัง

พิริยะ ไกรฤกษ์ (2555, หน้า 22–25) ระบุว่าพุทธศิลป์ไม่ได้เกิดจากพระไตรปิฎกโดยตรงในพระไตรปิฎกเน้นเรื่องธรรมวินัย ในฐานะศาสดาแทนองค์พระพุทธเจ้าตามมหาปรินิพพานสูตรการสร้างพุทธศิลป์จึงมิใช่พุทธบัญญัติแต่เป็นวิวัฒนาการทางความเชื่อที่เกิดขึ้นภายหลังพุทธปรินิพพานไปแล้วหลายร้อยปีเพื่อใช้เป็นเครื่องระลึกถึงพุทธานุสติ

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2555, หน้า 18–20) กล่าวชัดเจนว่า ในพระไตรปิฎกไม่มีบทบัญญัติเรื่องการสร้างพระพุทธรูป แต่พุทธลักษณะต่าง ๆ ถูกรวบรวมมาจาก มหาปุริสลักขณสูตรซึ่งกล่าวถึงลักษณะมหาบุรุษ 32 ประการในเชิงบุคคลไม่ใช่เชิงศิลปะแล้วช่างจึงนำมาตีความเป็นงานศิลปะในภายหลัง

แม้พระไตรปิฎกมิได้มีพุทธบัญญัติหรือกล่าวถึงการสร้างสรรค์พุทธศิลป์ไว้โดยตรงแต่พุทธศิลป์ไทยกลับเป็นวิวัฒนาการทางสุนทรียศาสตร์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากคัมภีร์รุ่นหลัง เช่น อรรถกถา และคัมภีร์ไตรภูมิพระร่วงซึ่งนำมาผสมผสานกับพุทธลักษณะที่ปรากฏในมหาปุริสลักขณสูตรเพื่อเปลี่ยนหลักธรรมนามธรรมให้กลายเป็นรูปธรรมทางศิลปะ

1) งานด้านสถาปัตยกรรม

พระไตรปิฎกเป็นคัมภีร์สำคัญที่รวบรวมคำสอนของพระพุทธเจ้า ประกอบด้วยพระวินัยปิฎก พระสุตตันตปิฎกและพระอภิธรรมปิฎกแม้ว่าพระไตรปิฎกจะไม่ได้กล่าวถึงงานพุทธศิลป์โดยตรงในลักษณะของการให้คำแนะนำหรือข้อกำหนดในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมแต่มีหลายส่วนที่กล่าวถึงสภาพแวดล้อมทางกายภาพวัตถุสิ่งของและสถาปัตยกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาซึ่งภายหลังได้กลายเป็นรากฐานสำคัญของงานพุทธศิลป์

พระไตรปิฎก โดยเฉพาะในส่วนของ วินัยปิฎกมีการกล่าวถึงงานสถาปัตยกรรมอย่างละเอียดเนื่องจากเป็นคัมภีร์ที่กำหนดระเบียบและข้อปฏิบัติสำหรับพระสงฆ์รวมถึงการอนุญาตให้สร้างและใช้อาคารเพื่อการอยู่อาศัยและการประกอบศาสนกิจ

พระวินัยปิฎก มหาวรรค เล่ม 4 อุโปสถขันธกะ กล่าวถึงการกำหนดสีมาต้องมีการกำหนดสีมาเขตแดนสำหรับทำสังฆกรรมพระพุทธเจ้าทรงอนุญาตให้สงฆ์สมมติสีมาโดยกำหนดนิมิตเครื่องหมาย เช่น ภูเขา ศิลา ป่าไม้ ต้นไม้ ทางเดิน จอมปลวก แม่น้ำ หรือน้ำ (วิ.ม. 4/154/232-234)

ขนาดของสีมาไม่ให้สมมติสีมาใหญ่เกินไปโดยกำหนดขนาดไม่เกิน 3 โยชน์ไม่ให้สมมติสีมาข้ามแม่น้ำ เว้นแต่มีสะพานหรือเรือประจำ (วิ.ม. 4/155/235) ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของการวางผังศาสนสถานรวมถึงพุทธานุญาตเรื่องเสนาสนะ 5 ชนิด ที่เปิดโอกาสให้มีการสร้างอาคารที่มีความมั่นคงถาวร

อุโบสถาคารทรงอนุญาตให้มีอาคารสำหรับทำอุโบสถโดยเฉพาะ เรียกว่าอุโบสถาคารต้องเป็นสถานที่ที่สงฆ์สมมติแล้ว (วิ.ม. 4/149/226-227)

พระวินัยปิฎก จุลวรรค เล่ม 7 การสร้างอุโบสถทรงอนุญาตให้โบกฉาบอุโบสถทาสีทำลวดลายประดับด้วยดอกไม้และลายเถาวัลย์ได้อนุญาตให้ปูพื้นด้วยอิฐ หิน หรือไม้ (วิ.จู. 7/251/107-108)

ครั้งนั้น พระผู้มีพระภาคประทับอยู่ ณ พระเวฬุวัน อันเป็นสถานที่พระราชทานเหยื่อแก่กระแตเขตกรุงราชคฤห์สมัยนั้นภิกษุทั้งหลายอยู่ในที่แจ้งบ้างที่โคนต้นไม้บ้างที่เงื้อมเขาบ้างครั้งนั้น

พระผู้มีพระภาคทรงอนุญาตว่าดูกรภิกษุทั้งหลายเราอนุญาตวิหาร 5 ชนิด คือ วิหาร อัฑฒโยค (เรือนทรงเพิง), ปราสาท (เรือนชั้น), หัมมิยะ (เรือนโล้นมีดาดฟ้า) และคุหา (ถ้ำ) ในพระวินัยปิฎก เล่มที่ 7 จุลวรรค ภาค 2 (วินย.จู. 7/301/103-104) ยังมีการกล่าวถึงการตกแต่งวิหารด้วยภาพจิตรกรรม

ในมหาปรินิพพานสูตร พระสุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย มหาวรรค พระพุทธองค์ได้ตรัสถึงถูปารหบุคคล บุคคลผู้ควรแก่การสร้างสถูปไว้บูชา 4 จำพวก คือ 1. พระสัมมาสัมพุทธเจ้า 2. พระปัจเจกพุทธเจ้า 3. พระอรหันตสาวก และ 4. พระเจ้าจักรพรรดิ ส่งผลโดยตรงต่อการสร้างสรรค์สถาปัตยกรรมพุทธศิลป์ในยุคต่อมาต้นกำเนิดของสถูปและเจดีย์ ข้อความในพระสูตรนี้ถือเป็นพุทธานุญาตพระพุทธองค์ตรัสว่าบุคคลจำนวนมากยังจิตให้เลื่อมใสว่านี้เป็นสถูปของพระผู้มีพระภาคเขาเหล่านั้นยังจิตให้เลื่อมใสในสถูปนั้นแล้วเมื่อตายไปย่อมเข้าถึงสุคติโลกสวรรค์ (ที.ม. (ไทย) 13/133/320

2 งานประติมากรรม (พระพุทธรูป)

ในพระไตรปิฎกเถรวาทไม่ปรากฏคำว่าพระพุทธรูป (พุทฺธรูป หรือ พุทฺธปฏิมา) โดยตรง เนื่องจากในสมัยพุทธกาลและระยะเวลาที่มีการรวบรวมพระไตรปิฎกยังไม่มีประเพณีการสร้างพระพุทธรูปเพื่อสักการบูชาแต่มีการกล่าวถึงสิ่งที่ใช้แทนพระพุทธองค์หลังจากปรินิพพานแล้ว พระไตรปิฎกมีการกล่าวถึงพระลักษณะของพระพุทธเจ้าซึ่งภายหลังได้กลายเป็นแนวทางในการสร้างพระพุทธรูป ดังนี้

ในลักขณสูตร มีการกล่าวถึงมหาปุริสลักษณะ 32 ประการของพระพุทธเจ้าอย่างละเอียดซึ่งกลายเป็นคัมภีร์หลักให้ช่างในสมัยหลัง ดูกรภิกษุทั้งหลายตถาคตมีฝ่าพระบาทประดิษฐานเรียบเสมอกันมีลายพระหัตถ์และพระบาทคล้ายตาข่าย มีพระมังสะในที่ 7 แห่งเต็มบริบูรณ์มีพระอุระดังอกพญาราชสีห์มีพระฉวีวรรณดังทองคำมีพระโลมาข้างละเส้นมีพระเกศาดำสนิท (ที.ปา. 11/143/167-200)

ในพระวินัยปิฎก มหาวรรค ภาค 1 (วินย.มหา. 4/64/71-72) มีการกล่าวถึงรอยพระพุทธบาท สมัยนั้นพระผู้มีพระภาคเสด็จจงกรมอยู่กลางแจ้ง ท้าวมหาราชทั้ง 4 เข้าไปเฝ้าพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ถึงที่ประทับครั้นแล้วถวายอภิวาทพระผู้มีพระภาคแล้วได้ยืนอยู่ ณ ที่ควรส่วนข้างหนึ่งท้าวมหาราชทั้ง 4 ได้อธิษฐานว่าขอพระผู้มีพระภาคจงทรงแสดงรอยพระบาทไว้บนแผ่นศิลาเพื่อประโยชน์เกื้อกูลเพื่อความสุขแก่พวกข้าพระองค์สิ้นกาลนาน ข้อความนี้แสดงให้เห็นถึงการใช้รอยพระพุทธบาทเป็นสัญลักษณ์แทนพระพุทธเจ้าซึ่งภายหลังได้กลายเป็นรูปแบบหนึ่งของงานพุทธศิลป์ แม้มีการกล่าวถึงในคัมภีร์ แต่การสร้างรอยพระพุทธบาทเป็นศาสนวัตถุอย่างเป็นรูปธรรมนั้นปรากฏชัดเจนในสมัยหลังพุทธปรินิพพาน

3 การกล่าวถึงงานจิตรกรรมในพระไตรปิฎก

สมัยนั้น พระฉัพพัคคีย์ให้ช่างเขียนรูปสตรีและบุรุษไว้ในวิหาร คนทั้งหลายเที่ยวชมวิหารพบเข้าแล้วพากันเพ่งโทษ ติเตียน โพนทะนาว่า ไฉนพระสมณะเชื้อสายพระศากยบุตรจึงให้ช่างเขียน

รูปสตรีและบุรุษไว้ในวิหารเล่าพระผู้มีพระภาคทรงอนุญาตว่า ดูกรภิกษุทั้งหลาย เราอนุญาตลวดลายดอกไม้ เครือเถา ฟันมังกร ดอกจอก (วิ.ม. 5/298/121)

มีการกล่าวถึงการตกแต่งวิหารด้วยภาพวาด โดยพระพุทธเจ้าทรงอนุญาตให้มีการวาดภาพประดับตกแต่งวิหารได้แต่ทรงห้ามไม่ให้วาดรูปสตรีและบุรุษในลักษณะที่ไม่เหมาะสมเว้นรูปสตรีและบุรุษ (วิ.จู. 7/301/107-108)

ข้อความนี้แสดงให้เห็นว่าในสมัยพุทธกาลมีการตกแต่งวิหารด้วยภาพจิตรกรรมแต่พระพุทธเจ้าทรงวางข้อจำกัดบางประการเกี่ยวกับเนื้อหาของภาพซึ่งภายหลังได้กลายเป็นแนวทางสำคัญในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังในพระพุทธศาสนา ซึ่งต่อมาได้วิวัฒนาการสู่การเขียนภาพพุทธประวัติและชาดกเพื่อใช้เป็นสื่อการสอนธรรมะเชิงทัศนศิลป์

พระวินัยปิฎก มหาวิภังค์ การกล่าวถึงวัสดุและเทคนิคในงานจิตรกรรม ภิกษุทั้งหลายเราอนุญาตน้ำฝาด ดินสีเหลือง ดินแดง ยางไม้ เขม่า สำหรับย้อมผ้า (วิ.มหา. 2/345/225)

ข้อความนี้แสดงให้เห็นว่าในสมัยพุทธกาลมีการใช้วัสดุจากธรรมชาติมาทำเป็นสีย้อมซึ่งวัสดุเหล่านี้สามารถนำมาใช้ในงานจิตรกรรมได้เช่นกันการกล่าวถึงอุปกรณ์และเครื่องมือมีการกล่าวถึงอุปกรณ์ที่ใช้ในการวาดและเขียน ภิกษุทั้งหลายเราอนุญาตแปรงสำหรับทาสี พู่กัน และภาชนะสำหรับใส่สี (วิ.มหา. 2/423/273)

การศึกษาพระไตรปิฎกทำให้เห็นว่าพุทธศิลป์ในยุคแรกไม่ได้มุ่งเน้นการสร้างรูปเคารพหรือพระพุทธรูปแต่เป็นการใช้สัญลักษณ์แทนพระพุทธเจ้าหลักการและขอบเขตของการสร้างงานศิลปะในพระพุทธศาสนาพระไตรปิฎกได้วางกรอบและแนวทางเกี่ยวกับการสร้างงานศิลปะในบริบทของพระพุทธศาสนาอนุญาตให้วาดลายดอกไม้ เครือเถา ลายฟันมังกร แต่ห้ามวาดรูปสตรีและบุรุษที่ไม่เหมาะสม อนุญาตให้วาดภาพเพื่อแสดงธรรม เช่น ภาพชาดก ภาพแสดงการเวียนว่ายตายเกิดความรู้เกี่ยวกับวัสดุและเทคนิคทางศิลปะในสมัยพุทธกาลพระไตรปิฎกให้ข้อมูลเกี่ยวกับวัสดุและเทคนิคทางศิลปะที่ใช้ในสมัยพุทธกาล เช่น วัสดุที่ใช้ทำสีอุปกรณ์ในการวาดพระไตรปิฎกสะท้อนให้เห็นบทบาทของศิลปะในสังคมพุทธหลายประการ เช่น ศิลปะในฐานะเครื่องตกแต่งศาสนสถานการตกแต่งวิหารด้วยภาพวาดและลวดลาย ศิลปะในฐานะเครื่องแสดงความเคารพการสร้างสถูปและสิ่งแทนพระพุทธองค์เพื่อสักการบูชา

จากบทบัญญัติสู่ศิลปกรรมควรเน้นย้ำว่าพระวินัยอนุญาตให้ตกแต่งเพื่อความเรียบร้อยและศรัทธากัลยาณธรรมแต่ไม่ได้สั่งให้สร้างเพื่อความงามจุดนี้คือความต่างระหว่างศิลปะทางโลกกับพุทธศิลป์

ตารางที่ 2.1 สรุปแหล่งอ้างอิงในพระไตรปิฎก

ประเภทพุทธศิลป์	คัมภีร์อ้างอิง	สาระสำคัญทางศิลปะ
สถาปัตยกรรม	วิ.ม. 4/149/226	พุทธานุญาตการสร้างอุโบสถาคาร (อาคารทำสังฆกรรม)
ประติมากรรม	ที.ปา. 11/143/167	ลักษณะมหาบุรุษ 32 ประการ (รากฐานพุทธลักษณะ)
จิตรกรรม	วิ.จู. 7/301/107	อนุญาตลวดลายดอกไม้ เครือเถา และภาพเขียนเล่าเรื่อง
สัญลักษณ์	วิ.ม. 4/64/71	การใช้ "รอยพระพุทธบาท" เป็นสิ่งแทนพระองค์

2.1.5 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในคัมภีร์

งานศิลปกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนาได้ปรากฏอยู่ในคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนาหลายแห่งแต่เกิดจากคัมภีร์รุ่นหลังและวัฒนธรรมการสร้างรูปเคารพการศึกษาคัมภีร์เหล่านี้จึงช่วยให้เข้าใจที่มาและพัฒนาการของงานพุทธศิลป์ได้อย่างลึกซึ้ง

1 คัมภีร์ไตรภูมิ หรือ ไตรภูมิพระร่วง

เป็นคัมภีร์ที่มีอิทธิพลต่อ พุทธศิลป์ด้านสถาปัตยกรรมและจิตรกรรมเป็นวรรณกรรมพุทธศาสนาที่กล่าวถึงจักรวาลวิทยาตามความเชื่อในศาสนาพุทธโดยอธิบายถึง ไตรภูมิ 3 ภูมิ คือ กามภูมิ ภูมิที่ยังข้องอยู่ในกามคุณ รูปภูมิ ภูมิของผู้ที่บรรลุรูปฌาน และ อรูปภูมิ ภูมิของผู้ที่บรรลุอรูปฌาน ซึ่งเป็นภพภูมิที่สรรพสัตว์ต้องเวียนว่ายตายเกิดและเป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงความเชื่อและปรัชญาของสังคมไทยสมัยสุโขทัยคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิและจักรวาลวิทยาในพุทธศาสนาเป็นแนวคิดที่เข้ามาพร้อมกับการเผยแผ่ศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2555, หน้า 34)

คติไตรภูมิ มิได้เป็นเพียงวรรณกรรมทางศาสนา แต่คือรากฐานของภูมิปัญญาที่ใช้อธิบายปรากฏการณ์ในวัฒนธรรมไทยโดยเฉพาะการใช้ศิลปกรรมเป็นสื่อสะท้อนพลังศรัทธาและความยิ่งใหญ่ของสถาบันกษัตริย์การจำลองคติจักรวาลในอารามและพระบรมมหาราชวังเป็นการเชื่อมโยงสถานะของพระมหากษัตริย์เข้ากับคติสมมุติเทพและพระโพธิสัตว์ส่งผลให้งานพุทธศิลป์และงานช่างหลวงทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ทางจิตวิญญาณและอำนาจปกครองที่สอดประสานกันอย่างลงตัว โดยเฉพาะคติไตรภูมิในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่ปรากฏอยู่ทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย (พญาลิไทย, 2526, หน้า 25)

จากการตีความเนื้อหาจากคติจักรวาลวิทยาในพระพุทธศาสนาอยู่เสมออาทิงานสถาปัตยกรรม ได้แก่ การวางผังเมือง การวางผังศาสนสถาน สถูปเจดีย์อุโบสถ วิหาร ซุ้มโขง ปราสาทและซุ้มประตูโขง งานจิตรกรรม ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังสมุดภาพ ภาพพระบฏ และลายรดน้ำบนหีบธรรมงานประติมากรรม ได้แก่ พระพุทธรูปและลายปูนปั้น ส่วนงานประณีตศิลป์อื่น ๆ ได้แก่ ธรรมมาสน์รอยพระพุทธบาทประดับมุกสัตตภัณฑ์และปราสาทศพพระสงฆ์เป็นต้นกล่าวได้ว่าการสร้างสรรค์ผลงาน ศิลปกรรมประเพณีที่ปรากฏในวัฒนธรรมล้วนมีรากฐานมาจากคติความเชื่อและแรงบันดาลใจจากไตรภูมิและคติจักรวาลวิทยาในพุทธศาสนาแทบทั้งสิ้นแม้มีการกล่าวถึงในคัมภีร์แต่การสร้างรอยพระพุทธบาทเป็นศาสนวัตถุอย่างเป็นรูปธรรมนั้นปรากฏชัดเจนในสมัยหลังพุทธปรินิพพาน (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2555, หน้า 34–42)

คติจักรวาลวิทยาในพระพุทธศาสนาได้แฝงตัวอยู่ในงานศิลปกรรมไทยประเพณีทุกประเภทตั้งแต่สถาปัตยกรรมที่จำลองผังจักรวาล จิตรกรรมที่บันทึกภพภูมิ ไปจนถึงประณีตศิลป์อย่างสัตตภัณฑ์และปราสาทศพพระสงฆ์ ข้อค้นพบนี้ยืนยันว่าจักรวาลวิทยาคือรากฐานทางปัญญาที่หลอมรวมวิถีชีวิต ศิลปะ และความเชื่อให้กลายเป็นเนื้อเดียวกันอย่างเหนียวแน่น

2 คัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา

คือคัมภีร์ที่ว่าด้วยเรื่องราวพุทธประวัติอย่างละเอียด ตั้งแต่ประสูติจนถึงการประดิษฐานพระพุทธศาสนาและเหตุการณ์หลังปรินิพพานโดยฉบับที่มีอิทธิพลต่อศิลปะไทยมากที่สุดคือฉบับที่สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงชำระเรียบเรียงขึ้นรายละเอียดในภาพเขียนให้ข้อมูลตั้งแต่ตอนประสูติ ตรัสรู้ จนถึงประกาศศาสนาจิตรกรใช้คัมภีร์นี้เป็นคู่มือในการวาดภาพตอนสำคัญ เช่น ตอนมารวิชัยผจญมารซึ่งมักวาดไว้ที่ผนังตรงข้ามพระประธานสัญลักษณ์ทางศิลปะการกำหนดลักษณะของเทวดา พญามาร และเหล่าสัตว์หิมพานต์ล้วนมีฐานข้อมูลมาจากคัมภีร์เล่มนี้

อิทธิพลของคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถาต่องานพุทธศิลป์คัมภีร์นี้ทำหน้าที่เป็นคู่มือหรือพิมพ์เขียวให้กับช่างและจิตรกรในการสร้างสรรค์พุทธศิลป์ใน 3 ด้านหลัก ดังนี้ ด้านสถาปัตยกรรมเนื้อหาที่กล่าวถึงการสร้างสถูปเจดีย์และการบูชาพระบรมสารีริกธาตุในกัณฑ์ท้าย ๆ ส่งผลต่อการออกแบบซุ้มพระ หรือ ฐานชุกชี ที่จำลองเหตุการณ์สำคัญในคัมภีร์ ด้านประติมากรรมคัมภีร์นี้พรรณนาพุทธจริยาท่าทางของพระพุทธเจ้าในเหตุการณ์ต่างๆ ไว้อย่างชัดเจนทำให้เกิดการสร้างพระพุทธรูปปางต่างๆที่มีรายละเอียดซับซ้อนขึ้นด้านจิตรกรรมใช้เนื้อหาจากคัมภีร์นี้ในการเขียนพุทธประวัติบนฝาผนังอุโบสถโดยลำดับเรื่องราวตามกัณฑ์ต่างๆ ในคัมภีร์ มีทั้งหมด 29 ปริเฉทหรือ 29 กัณฑ์ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 45–50)

3. คัมภีร์นิบาตชาดก

คัมภีร์ที่รวบรวมเรื่องราวอดีตชาติของพระพุทธเจ้าไว้มากที่สุดถึง 547 ชาติ มักเรียกโดยสำนวนทั่วไปว่าพระเจ้า 500 ชาติ ตามคัมภีร์ขุททกนิกาย นิบาตชาดก ชาดกในนิบาตมี 547 ชาติ

โดยจัดแบ่งเป็นหมวดหมู่ตามจำนวนพระคาถาบทกลอน ที่ปรากฏในแต่ละเรื่อง ซึ่งมีอิทธิพลมหาศาลต่อพุทธศิลป์ไทย โดยเฉพาะงานจิตรกรรมฝาผนังและงานประณีตศิลป์ (สมพร อยู่โพธิ์, 2514, หน้า 5-8)

อิทธิพลต่องานพุทธศิลป์ ด้านสถาปัตยกรรมและประติมากรรม การวางตำแหน่งเนื้อหาในมหานิบาตกำหนดให้มีการวาดภาพชาดกที่ผนังด้านข้างของอุโบสถเพื่อล้อมรอบพระประธาน สื่อถึงการที่พระพุทธองค์ทรงบำเพ็ญบารมีอย่างเต็มเปี่ยมก่อนจะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าภาพสลักหินหน้าบันและฐานเจดีย์พบการใช้ภาพสลักจากนิบาตชาดกประดับตามฐานเจดีย์ เช่น เจดีย์สมัยทวารวดี หรือภาพสลักหินอ่อนที่วัดโพธิ์เพื่อให้ศาสนสถานเป็นโรงเรียนศิลปะที่คนทุกระดับเข้าถึงได้ ด้านจิตรกรรมการเล่าเรื่องและกุศโลบายสอนธรรมจิตรกรไทยใช้เนื้อหาจากนิบาตชาดกเป็น บทละครในการเขียนภาพบนฝาผนังอุโบสถโดยเฉพาะทศชาติชาดกมหานิบาตที่มักวาดไว้ที่ผนังด้านข้างทั้งสองด้านเพื่อสอนเรื่องบารมี 10 ประการ สัญลักษณ์และเอกลักษณ์ชาดกแต่ละเรื่องจะมีสัญลักษณ์เฉพาะที่ทำให้ชาวบ้านจดจำได้ง่าย เช่น พระมหาชนกกับมหาสมุทรความเพียรหรือพระเวสสันดรกับการบริจาคช้างทานบารมี ด้านการสร้างอัตลักษณ์ ทำให้เกิดการสร้างเครื่องแต่งกายและรูปลักษณ์ของตัวละครไทยประเพณี เช่น ภาพพระเวสสันดรต้องมีลักษณะอย่างหนึ่ง พระมหาชนกต้องมีลักษณะอย่างหนึ่งซึ่งกลายเป็นมาตรฐานงานช่างไทย (สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2546, หน้า 112)

สรุป ในการสร้างสรรค์งานศิลปะคัมภีร์เหล่านี้ได้เปลี่ยนหลักธรรมนามธรรมใช้เป็นพิมพ์เขียวให้กลายเป็นรูปธรรมทางศิลปะทำให้พุทธศิลป์ไทยมีความเป็นเอกภาพในเชิงความหมายแม้จะมีความหลากหลายในเชิงรูปแบบตามแต่ละยุคสมัยก็ตาม

2.1.6 พัฒนาการพุทธศิลป์ในประเทศไทย

พุทธศิลป์สุโขทัย สถาปัตยกรรมพระอุโบสถสุโขทัย มักเรียกว่า โบสถ์ หรือ วิหาร ได้รับอิทธิพลจากศิลปะเขมรและท้องถิ่นเดิมมีพัฒนาการจากการใช้ศิลาแลงในยุคต้นมาเป็น อิฐ ในยุคหลังแผนผังอาคารเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดใหญ่จุดเด่นอยู่ที่การออกแบบผนังซึ่งยุคแรกจะนิยมทำเป็นช่องลม หรือ ลูกกรงมะหวดสลักจากหินหรือปั้นดินเผาเพื่อให้แสงรำไรลอดเข้ามาภายในสื่อถึงสภาวะจิตที่สงบนิ่งและมุ่งเน้นสมาธิเอื้อต่อสภาวะการบำเพ็ญสมาธิ ก่อนจะพัฒนาไปสู่การเจาะช่องหน้าต่างขนาดเล็กที่สอบเข้าด้านบน เพื่อช่วยขับเน้นองค์พระประธานให้ดูโดดเด่นท่ามกลางความสลัว (สันติ เล็กสุขุม, 2546, หน้า 112)

ประติมากรรม ถือเป็นยุคทองของพุทธลักษณะอุดมคติ โดยเฉพาะพระพุทธรูปหมวดใหญ่ที่เน้นเส้นสายไหลลื่น ลำพระองค์โปร่งบางและพระพักตร์ที่แย้มสรวลเล็กน้อย สะท้อนสภาวะกายทิพย์ที่เปี่ยมด้วยเมตตาธรรมภายในอุโบสถจะประดิษฐานพระพุทธรูปปูนปั้นหรือหล่อโลหะขนาดใหญ่บนฐานชุกชีที่ทำเป็นฐานบัวคว่ำบัวหงายอย่างประณีตพัฒนาการของพระประธานในอุโบสถสุโขทัยคือการเปลี่ยนจากอิทธิพลศิลปะเขมรที่ดูบึกบึนมาสู่ความอ่อนช้อยในหมวดใหญ่พระพักตร์รูปไข่แย้มพระ

โอษฐ์เล็กน้อยลำพระองค์โปร่งบางราวกับไม่มีโครงกระดูก สื่อถึงกายทิพย์ของผู้บรรลุธรรมที่แผ่ความเมตตาครอบคลุมพื้นที่ทั้งหมดของโบสถ์ (สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2546, หน้า 78-82)

จิตรกรรมฝาผนัง จิตรกรรมภายในอุโบสถสุโขทัยยุคแรกมักพบเป็น ภาพสลักลายเส้น เช่น ที่อุโมงค์วัดศรีชุมก่อนจะพัฒนามาเป็นจิตรกรรมฝาผนังสีเอกรงค์โดยใช้สีแดงชาด ดินแดง และสีขาว เป็นหลักเขียนเรื่องราวพุทธประวัติหรือชาดกไว้ที่ผนังด้านข้างเพื่อล้อมรอบพระประธานเส้นสายของจิตรกรสุโขทัยมีความต่อเนื่องลื่นไหลและเน้นความรู้สึกที่แผ่วเบาสอดรับกับความอ่อนช้อยของพระพุทธรูป (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2528, หน้า 35)

พุทธศิลป์อยุธยา สถาปัตยกรรมพระอุโบสถมีวิวัฒนาการชัดเจน 3 ช่วง อยุธยาตอนต้น อาคารมีขนาดมหึมาผนังหนาเจาะช่องแสงเป็นซี่ลูกกรงมะหวดเพื่อให้แสงสลัวคล้ายสุโขทัยแต่ดูบึกบึนกว่า อยุธยาตอนกลางเริ่มมีการเจาะหน้าต่างจริงจังโครงสร้างหลังคาซ้อนชั้นมากขึ้น อยุธยาตอนปลายเป็นจุดสูงสุดของความงามที่เรียกว่าเส้นโค้งท้องสำเภาฐานอาคารและแนวหลังคาจะแอ่นโค้งอ่อนช้อยราวกับเรือสำเภาที่ลอยอยู่ในมหาสมุทรสีทันดรสื่อถึงการพาเวไนยสัตว์ข้ามพ้นวัฏสงสาร สถาปัตยกรรมยุคนี้จะนิยมทำบัวหัวเสาเป็นรูปบัวแฉกที่ประณีต (สันติ เล็กสุขุม, 2550, หน้า 122-160)

วิวัฒนาการของพระอุโบสถสมัยอยุธยาผ่านการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างและสุนทรียภาพ โดยชี้ให้เห็นว่าความบึกบึนในยุคต้นได้คลี่คลายสู่ความอ่อนช้อยของเส้นโค้งท้องสำเภาในยุคปลายซึ่งมิได้เป็นเพียงความงามทางทัศนศิลป์แต่เป็นภาพแทนของนาวาธรรมที่สื่อถึงคติพุทธศาสนาเรื่องการข้ามพ้นวัฏสงสารอย่างเป็นรูปธรรม

ประติมากรรม พระประธานในอุโบสถสมัยอยุธยาสะท้อนคติพระจักรพรรดิราช อย่างเด่นชัด พัฒนาการจากพระพุทธรูปหน้าบึ้งตึงในยุคต้นศิลปะอู่ทอง สู่การทำพระพุทธรูปทรงเครื่องในยุคกลางและปลาย ซึ่งประดับด้วยมงกุฎ กรรณเจียก สร้อยสังวาล และพาหุรัดอย่างวิจิตรเปรียบดังพระมหากษัตริย์ เพื่อแสดงนัยว่าพระพุทธเจ้าคือราชาเหนือราชาทั้งปวง ประดิษฐานบนฐานชุกชีที่สูงและซ้อนชั้นประดับลวดลายปูนปั้นปิดทอง (ประยูร อุลุชาฎ, 2540, หน้า 85-112)

ประติมากรรมพระประธานในอุโบสถสมัยอยุธยาเป็นภาพสะท้อนของคติพระจักรพรรดิราชที่เด่นชัดโดยมีวิวัฒนาการจากการลดทอนความเคร่งขรึมของพุทธลักษณะในศิลปะอู่ทองสู่การรังสรรค์พระพุทธรูปทรงเครื่องที่ประดับด้วยอาภรณ์อันวิจิตรเปรียบประดุจพระมหากษัตริย์เพื่อตอกย้ำนัยยะว่าพระพุทธองค์ทรงเป็นราชาเหนือราชาประดิษฐานเหนือฐานชุกชีที่สูงและซ้อนชั้นอันสื่อถึงการอยู่เหนือศูนย์กลางจักรวาล

จิตรกรรมฝาผนัง เปลี่ยนจากสีเอกรงค์ในสมัยสุโขทัย มาเป็นพหุสี และมีการใช้สีทองปิดลงบนลวดลายสำคัญ อยุธยาตอนต้น-กลาง นิยมเขียนภาพอดีตพุทธและทศชาติชาดกด้วยสีจำกัด อยุธยาตอนปลาย มีความซับซ้อนสูงเขียนภาพไตรภูมิไว้ที่ผนังด้านหลังพระประธานและภาพมารวิชัย

ไว้ผนังด้านหน้าการจัดองค์ประกอบภาพจะใช้เส้นสินเทา เส้นหยัก แบ่งเหตุการณ์และมีการสอดแทรกวิถีชีวิตชาวบ้านภาพกากเข้าไปในพุทธประวัติอย่างมีชีวิตชีวา (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2528, หน้า 42-65)

ของจิตรกรรมสมัยอยุธยาว่าเป็นยุคแห่งการเปลี่ยนผ่านสู่ความวิจิตรตระการตาโดยเฉพาะการพัฒนาจากสีเอกรงค์สู่พหุสีและการปิดทองคำเปลวการจัดการองค์ประกอบภาพด้วยเส้นสินเทาเพื่อแบ่งเรื่องราวพุทธประวัติและภาพกาก สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาช่างไทยในการผสานโลกุตรธรรมเข้ากับวิถีชีวิตทางโลกอย่างกลมกลืน

2.1.7 พุทธศิลป์ในมุมมองทางปรัชญา

พุทธศิลป์ในมุมมองทางปรัชญา คือการมองว่างานศิลปกรรม สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม ไม่ได้เป็นเพียงวัตถุที่สวยงามแต่เป็นสัญลักษณ์เชิงภาษา หรือ เครื่องมือทางปัญญาที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อถ่ายทอดความจริงสูงสุด สัจธรรม ของพระพุทธศาสนาให้เป็นรูปธรรม

ปรัชญาศิลปะ เป็นแขนงหนึ่งของปรัชญาที่มุ่งศึกษาและวิเคราะห์ธรรมชาติของศิลปะความงามและประสบการณ์ทางสุนทรียะโดยตั้งคำถามพื้นฐานเกี่ยวกับธรรมชาติและคุณค่าของศิลปะความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับความจริงและบทบาทของศิลปะในสังคมมนุษย์ (ชลูด นิ่มเสมอ, 2554, หน้า 1-5)

นิยามและขอบเขตของปรัชญาศิลปะมีความหมายที่หลากหลายตามทัศนะของนักวิชาการต่าง ๆ ดังนี้

พิริยะ ไกรฤกษ์ (2553, หน้า 22-35) ได้เสนอแนวคิดเชิงปรัชญาศิลปะที่สำคัญว่าศิลปะคือกลไกทางวัฒนธรรมที่เป็นทั้งผลผลิต และ เหตุปัจจัยในการกำหนดรูปแบบของสังคมโดยพุทธศิลป์ในพระอุโบสถมิได้เป็นเพียงวัตถุแห่งศรัทธาแต่ทำหน้าที่เป็นจดหมายเหตุทางสติปัญญาที่สะท้อนโลกทัศน์และค่านิยมของชนชาติไทยในแต่ละกาลสมัยได้อย่างมีนัยสำคัญ

ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ (2552, หน้า 5-12) ได้ให้ความหมายของปรัชญาศิลปะในลักษณะการศึกษาเชิงวิเคราะห์ ที่มิได้มุ่งเน้นเพียงประสบการณ์ส่วนบุคคลแต่เป็นการทำความเข้าใจโครงสร้างของแนวคิดหลักการ และทฤษฎีที่อยู่เบื้องหลังงานสร้างสรรค์เพื่อชี้ให้เห็นว่าคุณค่าของศิลปะมีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับบทบาทหน้าที่ที่มีต่อมนุษย์และสังคมในแต่ละบริบท

สุชาติ สวัสดิ์ศรี (2550, หน้า 15) ได้เสนอแง่คิดเชิงปรัชญาศิลปะที่มุ่งเน้นการตั้งคำถามพื้นฐานต่อธรรมชาติของงานสร้างสรรค์โดยมองว่าศิลปะคือกระบวนการแสวงหาความจริงและความหมายของการดำรงอยู่การศึกษาพุทธศิลป์ในมิตินี้จึงมิใช่เพียงการพิจารณารูปทรงแต่เป็นการทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับความจริงสูงสุดและการวิเคราะห์คุณค่าที่งานพุทธศิลป์มีต่อการยกระดับจิตวิญญาณของมนุษย์ในบริบทสังคมไทย

อิทธิพล ตั้งโฉลก (2550, หน้า 10) ได้ให้ความสำคัญกับปรัชญาศิลปะในฐานะการตั้งคำถามเชิงวิพากษ์ต่อกระบวนการสร้างสรรค์และการรับรู้โดยมองว่าศิลปะเป็นเครื่องมือสื่อสารที่

ข้ามพ้นมิติทางสุนทรียภาพไปสู่การสร้างความสัมพันธ์กับประสบการณ์ของมนุษย์ในแง่ของความรู้จริยธรรม และการเมืองการวิเคราะห์พุทธศิลป์ตามแนวทางนี้จึงต้องพิจารณาถึงความหมายที่ซ่อนอยู่ภายใต้รูปแบบ ที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมและอำนาจในแต่ละยุคสมัย

ปรัชญาศิลปะในงานวิจัยนี้ไม่ใช่เพียงการศึกษาความงามทางทัศนศิลป์แต่คือการศึกษากระบวนการสื่อสารความจริงผ่านสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนาเพื่อทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ งานพุทธศิลป์ และสังคมไทย

ทัศนะของนักวิชาการต่างประเทศที่มีต่อปรัชญาศิลปะ ดังนี้

อิมมานูเอล คานท์ มองว่าปรัชญาศิลปะเป็นการศึกษาเกี่ยวกับการตัดสินทางสุนทรียศาสตร์และความงามที่เป็นอิสระจากประโยชน์ใช้สอยและแนวคิดทางศีลธรรมเขาเสนอว่าการตัดสินทางสุนทรียะเป็นเรื่องของความพึงพอใจที่ไม่มีผลประโยชน์ใด ๆ แอบแฝง และมีลักษณะเป็นสากลปรัชญาศิลปะจึงเป็นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้ของมนุษย์กับความงามที่ปรากฏในโลก เรียกว่าความพึงพอใจที่ปราศจากผลประโยชน์ (Immanuel Kant, 2000) สอดคล้องกับสภาวะจิตที่เป็นกุศลในพุทธศาสนาซึ่งเป็นการชมศิลปะโดยปราศจากกิเลสตัณหาครอบงำ

John Dewey (1934, pp. 3-15) มองว่าปรัชญาศิลปะเป็นการศึกษาประสบการณ์ทางสุนทรียะในฐานะรูปแบบหนึ่งของประสบการณ์ที่สมบูรณ์และมีความหมายจอห์น ดิวอี้ เสนอว่าศิลปะไม่ได้แยกออกจากชีวิตประจำวันแต่เป็นการยกระดับประสบการณ์ธรรมดาให้มีความหมายและคุณค่ามากขึ้นปรัชญาศิลปะจึงเป็นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับประสบการณ์ของมนุษย์และวิธีการที่ศิลปะสามารถเปลี่ยนแปลงและเพิ่มพูนคุณภาพชีวิต

Susanne K. Langer (1953, pp. 24-41) มองว่าปรัชญาศิลปะเป็นการศึกษาศิลปะในฐานะรูปแบบสัญลักษณ์ที่แสดงออกถึงความรู้สึกของมนุษย์เธอเสนอว่าศิลปะเป็นสัญลักษณ์ที่มีชีวิตที่สื่อสารประสบการณ์ทางอารมณ์ที่ไม่สามารถสื่อสารผ่านภาษาได้ปรัชญาศิลปะจึงเป็นการศึกษาวิธีการที่ศิลปะสร้างและสื่อสารความหมายทางอารมณ์ความรู้สึก

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, (1975 pp. 1-15) มองว่าปรัชญาศิลปะเป็นการศึกษาวิวัฒนาการของจิตวิญญาณที่แสดงออกผ่านงานศิลปะโดยศิลปะเป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงออกของจิตวิญญาณสัมบูรณ์ปรัชญาศิลปะจึงเป็นการศึกษาวิธีการที่ความจริงสูงสุดแสดงตัวผ่านงานศิลปะในยุคสมัยต่าง ๆ ตามลำดับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เฮเกลเชื่อว่าศิลปะเป็นรูปแบบหนึ่งของความจริงที่มนุษย์สามารถเข้าถึงได้ผ่านประสบการณ์ทางสุนทรียะ

Arthur Danto, (1964, pp. 571-584) นิยามปรัชญาศิลปะว่าเป็นการศึกษาเงื่อนไขที่ทำให้สิ่งหนึ่งกลายเป็นงานศิลปะเขาเสนอทฤษฎีโลกศิลปะที่อธิบายว่าสิ่งที่เป็นศิลปะนั้นขึ้นอยู่กับบริบททางประวัติศาสตร์และทฤษฎีศิลปะที่ล้อมรอบวัตถุนั้นปรัชญาศิลปะจึงเป็นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุทางศิลปะกับบริบททางสังคมและประวัติศาสตร์ที่กำหนดสถานะของมัน เช่น

พระพุทธรูปจะเป็นพุทธศิลป์ได้ต้องอาศัยบริบททางพุทธศาสนาและการเบิกเนตรหากวางในพิพิธภัณฑ์ตะวันตกบริบทจะเปลี่ยนไป

พระอุโบสถมิได้ทำหน้าที่เป็นเพียงโบราณสถานทางประวัติศาสตร์ แต่เป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่มุ่งยกระดับประสบการณ์ของผู้ใช้งานผ่านสุนทรียภาพเชิงหน้าที่ (John Dewey, 1934, pp. 10–12 ซึ่งสอดคล้องกับคุณค่าของพุทธศิลป์ไทยที่เปลี่ยนพื้นที่ทางกายภาพให้กลายเป็นพื้นที่ทางจิตวิญญาณเพื่อรองรับทั้งศาสนพิธีและการขัดเกลาจิตใจไปพร้อมกัน (สมคิด จิระทัศนกุล, 2550, หน้า 24–25) ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีจากหนังสือและตำราทางศิลปะซึ่งจะได้กล่าวได้ 2 ทฤษฎี ดังนี้

ทฤษฎีการเลียนแบบ (Representation Theory) เป็นทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ที่มองว่าศิลปะคือการลอกเลียนหรือสะท้อนความเป็นจริงธรรมชาติหรือโลกที่อยู่รอบตัวเราทฤษฎีนี้มีรากฐานมาจากแนวคิดของนักปรัชญากรีกโบราณอย่างเพลโตและอริสโตเติล มีแก่นความคิดว่าศิลปะคือการเลียนแบบหรือจำลองความเป็นจริง แต่ไม่ใช่การลอกเลียนอย่างตรงไปตรงมา อริสโตเติลมองการเลียนแบบในความหมายที่ลึกซึ้งกว่าการทำสำเนาแต่เป็นการสร้างสรรค์ใหม่ที่จับเอาแก่นสารหรือหลักการสำคัญของสิ่งที่ถูกเลียนแบบทฤษฎีการเลียนแบบของอริสโตเติล มีแก่นความคิดว่าศิลปะคือการเลียนแบบหรือจำลองความเป็นจริงแต่ไม่ใช่การลอกเลียนอย่างตรงไปตรงมาอริสโตเติลมอ งการเลียนแบบในความหมายที่ลึกซึ้งกว่าการทำสำเนาแต่เป็นการสร้างสรรค์ใหม่ที่จับเอาแก่นสารหรือหลักการสำคัญของสิ่งที่ถูกเลียนแบบ อริสโตเติลเชื่อว่าศิลปะไม่ได้เลียนแบบสิ่งที่มีอยู่เฉพาะหน้าแต่เลียนแบบความเป็นไปได้ หรือสิ่งที่ควรจะเป็น (M. Heath, Trans. 1996, p. 16)

มานพ รักการเรียน (2545, หน้า 10–18)ได้อธิบายถึงแก่นของทฤษฎีการเลียนแบบ (Mimesis) ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของงานศิลปะที่มุ่งเน้นการจำลองสิ่งที่ปรากฏในธรรมชาติเมื่อนำมาพิจารณาร่วมกับพุทธศิลป์ในพระอุโบสถจะพบว่าช่างไทยได้นำรูปทรงจากธรรมชาติมาขัดเกลาสู่รูปแบบอุดมคติ เช่น การใช้ลายบัวแฉกและเส้นโค้งท้องสำเภาซึ่งเป็นการเลียนแบบธรรมชาติที่ผ่านการกลั่นกรองทางสุนทรียภาพเพื่อสื่อสารความหมายทางธรรมและสร้างสภาวะอันเป็นทิพย์ให้แก่ศาสนสถาน

อริสโตเติล มองศิลปะในฐานะการนำเสนอความจริงในระดับที่เป็นสากลมากกว่าเหตุการณ์เฉพาะหน้าศิลปะจึงสามารถเผยให้เห็นความจริงในระดับที่ลึกซึ้งกว่าประสบการณ์ตรงลักษณะเด่นประการหนึ่งของทฤษฎีอริสโตเติล คือการมองการเลียนแบบในฐานะกระบวนการสร้างสรรค์ไม่ใช่การลอกเลียนอย่างไร้ชีวิตชีวาอริสโตเติลเห็นว่าศิลปินไม่ได้เพียงทำหน้าที่บันทึกสิ่งที่เห็นแต่ต้องคัดสรรจัดระเบียบและตีความสิ่งที่เลียนแบบเพื่อนำเสนอในรูปแบบที่มีความหมายและสร้างผลกระทบทางอารมณ์ทฤษฎีนี้เชื่อว่าความสำเร็จของงานศิลปะขึ้นอยู่กับความสามารถในการทำซ้ำ หรือ เลียนแบบสิ่งที่ศิลปินมองเห็นได้อย่างสมจริงมากแค่ไหน (Aristotle, trans. 1996, pp. 16-17)

ในพุทธศิลป์ไทย เราไม่ได้เลียนแบบธรรมชาติทางกายภาพแต่เราเลียนแบบสภาวะทิพย์ เช่น พระพักตร์รูปไข่ แขนอ่อนช้อยดุจงวงช้าง นี่คือการเลียนแบบ ความเป็นไปได้ ตามแนวคิดอริสโตเติลทฤษฎีรูปทรงนิยมเป็นทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ที่เชื่อว่า คุณค่าของงานศิลปะอยู่ที่คุณสมบัติทางรูปทรงและองค์ประกอบภายในของตัวผลงานเอง ไม่ใช่เรื่องราวที่เล่า การเลียนแบบสิ่งอื่นหรือความรู้สึกของผู้สร้างหรือผู้ชมทฤษฎีนี้มองว่าความงามที่แท้จริงของศิลปะเกิดจากความสัมพันธ์ขององค์ประกอบต่าง ๆ เช่น เส้น สี รูปทรง และพื้นผิว (กีรติ บุญเจือ,2522, หน้า 85–98)

คุณค่าแท้จริงของศิลปะอยู่ที่รูปทรงนัยสำคัญ (Significant Form) ซึ่งเป็นคุณสมบัติพิเศษที่ทำให้งานศิลปะแท้จริงสามารถกระตุ้นอารมณ์สุนทรียะในผู้ชม เบลล์เชื่อว่าศิลปะแท้จริงต้องสามารถสร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะที่เป็นเอกเทศแยกออกจากประสบการณ์ในชีวิตประจำวันและเป็นประสบการณ์ที่มีลักษณะเฉพาะตัว (ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล,2554, หน้า 112)

Clive Bell, (1914, pp. 6-15) รูปทรงนัยสำคัญว่าเป็นการจัดวางองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ เช่น เส้น รูปร่าง สี พื้นผิว ในลักษณะที่สามารถกระตุ้นอารมณ์สุนทรียะได้ ไม่ว่าจะเป็นศิลปะยุคใดหรือวัฒนธรรมใด เบลล์ พยายามค้นหาสาระสำคัญร่วมกันของงานศิลปะทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นภาพเขียนถ้ำในยุคก่อนประวัติศาสตร์ศิลปะอียิปต์โบราณหรือศิลปะสมัยใหม่โดยเชื่อว่าสาระสำคัญนั้นคือรูปทรงนัยสำคัญที่สามารถสร้างอารมณ์สุนทรียะอันเป็นสากล

Clive Bell, (1914, pp. 25-30) เสนอว่า การชื่นชมศิลปะควรเป็นประสบการณ์ที่บริสุทธิ์ปราศจากการอ้างอิงถึงโลกภายนอกแนวคิดนี้สะท้อนอิทธิพลของปรัชญาแบบศิลปะเพื่อศิลปะ (Art for Art's Sake) ที่ปฏิเสธการมองศิลปะในฐานะเครื่องมือเพื่อจุดประสงค์อื่นไม่ว่าจะเป็นการสอนศีลธรรม การเมืองหรือศาสนาทฤษฎีของเบลล์ช่วยสร้างความชอบธรรมให้กับศิลปะที่ไม่เน้นการเลียนแบบธรรมชาติโดยชี้ให้เห็นว่าคุณค่าของศิลปะไม่ได้อยู่ที่ความสามารถในการเลียนแบบความเป็นจริงแต่อยู่ที่การสร้างรูปทรงที่มีพลังทางสุนทรียะ

คุณค่าของพุทธศิลป์ในพระอุโบสถนี้ทำงานใน 2 ระดับ ระดับแรกคือ รูปทรงนัยสำคัญตามทฤษฎีของ Clive Bell ที่สร้างอารมณ์สุนทรียะสากลผ่านเส้นและรูปทรงและระดับที่สองคือการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ตามคติความเชื่อพุทธศาสนาซึ่งทั้งสองระดับนี้ทำงานสอดประสานกันเพื่อยกระดับจิตวิญญาณของผู้ที่เข้ามาใช้งานพื้นที่เส้นโค้งท้องสำเภาหรือสัดส่วนของฐานบัว คือรูปทรงนัยสำคัญที่สร้างอารมณ์สุนทรียะได้แม้ผู้ชมจะไม่รู้ความหมายทางธรรมเลยก็ตาม (Bell, 1914, pp. 6-15)

สรุปทฤษฎีการเลียนแบบไม่ได้หมายถึงการถ่ายสำเนาสิ่งที่ตาเห็นทฤษฎีคือกระบวนการสร้างสรรค์ที่ศิลปินทำหน้าที่คัดสรรและตีความธรรมชาติ เพื่อนำเสนอความเป็นจริงในระดับสากล คือการเป็นผู้จัดระเบียบและผู้ตีความเพื่อให้งานศิลปะเผยให้เห็นแก่นสารของสรรพสิ่ง ซึ่งสามารถสร้างผลกระทบทางอารมณ์และปัญญาได้ลึกซึ้งกว่าประสบการณ์ตรง เช่นการที่ช่างไทยสามารถทำให้เส้น

โค้งท้องสำเภาทำหน้าที่ทั้งเป็น สัญลักษณ์ของการข้ามวัฏสงสารและเป็น รูปทรงที่งามอย่างสมดุลไปพร้อมกันได้ คือความสำเร็จสูงสุดของสุนทรียศาสตร์

ทฤษฎีการแสดงออก (Expression Theory) คือแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ที่มองว่าศิลปะคือการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกภายในของศิลปินทฤษฎีนี้ต่างจากทฤษฎีการเลียนแบบและทฤษฎีรูปทรงนิยมเพราะไม่ได้ให้ความสำคัญกับความสมจริงหรือองค์ประกอบทางรูปทรงแต่เน้นไปที่คุณค่าทางศิลปะที่เกิดจากการที่ผู้สร้างสามารถถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้อย่างแท้จริงและตรงไปตรงมา (ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล, 2554, หน้า 135)

ทฤษฎีการแสดงออกของตอลสตอย มีแก่นความคิดที่ว่า ศิลปะคือการถ่ายทอดความรู้สึกจากผู้สร้างสู่ผู้รับโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเชื่อมโยงมนุษย์เข้าด้วยกันผ่านประสบการณ์ร่วมทางอารมณ์ ตอลสตอย มองศิลปะเป็นเสมือนสะพานเชื่อมระหว่างวิญญาณของมนุษย์ที่อาจแตกต่างกันทางชนชั้นวัฒนธรรมหรือภูมิหลัง

ตอลสตอย เชื่อว่าศิลปะที่แท้จริงต้องเกิดจากความจริงใจและความรู้สึกที่แท้จริงของศิลปินไม่ใช่การเสแสร้งหรือการลอกเลียนแบบเมื่อศิลปินสร้างงานจากความรู้สึกที่แท้จริงผู้ชมจะสามารถสัมผัสถึงความรู้สึกนั้นได้เกิดเป็นการเชื่อมโยงทางจิตวิญญาณระหว่างมนุษย์ด้วยกันตอลสตอยมองการส่งผ่านอารมณ์ความรู้สึกนี้เป็นหัวใจของศิลปะและเป็นสิ่งที่แยกศิลปะออกจากกิจกรรมอื่น ๆ ของมนุษย์ ลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งของทฤษฎีตอลสตอยคือการมองศิลปะในมิติทางศีลธรรม ตอลสตอยไม่เพียงเชื่อว่าศิลปะควรถ่ายทอดความรู้สึกแต่ยังเชื่อว่าความรู้สึกที่ถ่ายทอดนั้นควรส่งเสริมคุณค่าทางศีลธรรม ทฤษฎีการแสดงออกของตอลสตอยนำเสนอมุมมองที่มองศิลปะในฐานะสื่อกลางแห่งการถ่ายทอดความรู้สึกและเครื่องมือทางศีลธรรมท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม ทฤษฎีนี้สะท้อนความห่วงใยของตอลสตอยต่อทิศทางของศิลปะและสังคมแม้จะมีข้อจำกัดบางประการแต่แนวคิดของตอลสตอยก็ยังคงมีคุณค่าในการกระตุ้นให้เราพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะศีลธรรมและสังคมทฤษฎีของตอลสตอยเตือนใจเราว่าศิลปะไม่ควรแยกขาดจากชีวิตจริงและความเป็นมนุษย์แต่ควรเป็นพลังที่เชื่อมโยงและยกระดับจิตวิญญาณของมนุษยชาติ พุทธศิลป์ศิลปินไม่ได้แสดงออกถึงอารมณ์ส่วนตัวแต่แสดงออกถึงอารมณ์แห่งธรรม เช่น ความเมตตา ความสงัดเพื่อสร้างประสบการณ์ร่วมกับผู้ชมตามแนวคิดตอลสตอย(Leo Tolstoy, trans. 1960, pp. 50-51)

ข้อสังเกตเพิ่มเติมสำหรับงานวิจัย ทฤษฎีการแสดงออกมักถูกนำมาใช้อธิบายพุทธศิลป์ในส่วนของ จิตรกรรมฝาผนัง การเลือกใช้สีและเส้นเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครในพุทธประวัติ เช่น ความสลดสังเวชในตอนปรินิพพาน ประติมากรรม พุทธลักษณะที่สื่อถึงความเมตตาหรือความสงบซึ่งเป็นการถ่ายทอดอารมณ์อันบริสุทธิ์ผ่านรูปทรง

สรุป ทฤษฎีการแสดงออกตามแนวคิดตอลสตอย เปลี่ยนจุดเน้นจากวัตถุในทฤษฎีการเลียนแบบและรูปทรงในทฤษฎีรูปทรงนิยมมาสู่ภาวะภายใน ของมนุษย์ ศิลปะคือกระบวนการที่ศิลปิน

นำอารมณ์ความรู้สึกที่ตนเคยสัมผัส มาถ่ายทอดผ่านสื่อเส้น สี เสียง หรือคำพูดเพื่อให้ผู้ชมสัมผัสได้ถึงอารมณ์นั้นเช่นเดียวกันโดยมีสาระสำคัญเมื่อปรากฏในงานพุทธศิลป์ไทย จึงไม่ใช่การระบายอารมณ์ตามอำเภอใจของศิลปิน แต่คือการสำแดงสภาวะธรรมผ่านผัสสะเป็นความจริงใจที่มุ่งเน้นการเชื่อมโยงมนุษย์เข้ากับหลักธรรม โดยใช้ความงามเป็นสะพานทอดนำไปสู่ความสงบระงับอันเป็นเป้าหมายสูงสุดของพระพุทธศาสนา

2.2 ความหมายแนวคิด ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญาที่มุ่งศึกษาเกี่ยวกับสภาวะแห่งความงาม คุณค่าทางศิลปะ และกระบวนการรับรู้สุนทรียภาพของมนุษย์ โดยมีรากศัพท์มาจากภาษากรีกว่า Aisthesis อันหมายถึงการรับรู้ผ่านประสาทสัมผัสพัฒนาการของศาสตร์นี้มิได้จำกัดอยู่เพียงการพิจารณารูปทรงที่ปรากฏแก่สายตาแต่ครอบคลุมถึงประสบการณ์ทางรสนิยมและการวินิจฉัยคุณค่าที่มนุษย์มีต่อโลกและศิลปะโดยเฉพาะในบริบทของพุทธศิลป์สุนทรียภาพมิได้ทำหน้าที่เพียงการตอบสนองความพึงพอใจทางผัสสะหากแต่แฝงไว้ด้วยปรัชญาและเป้าหมายเชิงจริยธรรมทางศาสนา (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2562, หน้า 12–15)

ความเป็นมาของสุนทรียศาสตร์คำว่า มาจากศัพท์ภาษาบาลีว่าสุนทรียะ แปลว่าดี งาม สุนทรียศาสตร์จึงมีความหมายตามรากศัพท์ว่าวิชาที่ว่าด้วยความงามในความหมายของคำเดียวกันนี้ในบริบทพุทธศิลป์ ความงาม (สุนทรียะ) มักเชื่อมโยงกับคำว่า กัลยาณ ความงามทางจริยธรรมหรือปาสาทิกะ ความเลื่อมใสอันเกิดจากความงามที่สงบ (ป. อ. ปยุตโต), 2561, หน้า 12–15) ในมิติทางประวัติศาสตร์ปรัชญา อเล็กซานเดอร์ กอทท์ลีบ เบาม์การ์เทน (Alexander Gottlieb Baumgarten) นักปรัชญาชาวเยอรมันได้รับการยกย่องให้เป็นบิดาแห่งสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่จากการตีพิมพ์ผลงานชื่อ Aesthetica ในพุทธศตวรรษที่ 23 (ค.ศ. 1750) โดยนิยามว่าสุนทรียศาสตร์คือศาสตร์แห่งความรู้ที่ได้จากประสาทสัมผัส (Science of Sensitive Knowledge) ซึ่งถือเป็นความรู้ในระดับที่ละเอียดอ่อนและเป็นเอกเทศจากเหตุผลทางตรรกศาสตร์ (Baumgarten, 1750, pp. 35–38) สำหรับศัพท์บัญญัติในภาษาไทย คำว่า สุนทรียศาสตร์ มีรากฐานมาจากภาษาบาลีว่าสุนทรียะ อันหมายถึงสภาวะแห่งความดีงามและความเจริญตาเจริญใจ ตามนัยของ ราชบัณฑิตยสภา สุนทรียศาสตร์จึงทำหน้าที่เป็นวิชาที่วินิจฉัยประสบการณ์ทางความงามทั้งในธรรมชาติและศิลปกรรม โดยทำหน้าที่เป็นมาตรฐานในการประเมินคุณค่าสุนทรียะในมิติต่างๆ (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ, 2538, หน้า 1)

สุนทรีศาสตร์ เป็นปรัชญาสาขาหนึ่งที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่งามทั้งในงานศิลปะและในธรรมชาติโดยศึกษาประสบการณ์คุณค่าความงามและมาตรฐานในการวินิจฉัยว่าอะไรงามอะไรไม่งาม (ราชบัณฑิตยสถาน, 2532, หน้า 4)

2.2.1 ความหมายของสุนทรียศาสตร์

ในมิติปรัชญาตะวันตก สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) มิใช่เพียงการศึกษาความงามเชิงวัตถุ แต่คือการวิเคราะห์ประสบการณ์ทางสุนทรียะโดย Immanuel Kant (1790/1987) วางรากฐานว่าความงามเกิดจากความพึงพอใจที่ปราศจากส่วนได้ส่วนเสียซึ่งเปิดโอกาสให้มนุษย์สัมผัสอิสรภาพทางจิตวิญญาณสอดคล้องกับแนวคิดของ Friedrich Schiller (1795/1967) ที่มองความงามเป็นเครื่องมือขัดเกลามนุษย์ผ่านสัญชาตญาณแห่งการเล่น

เมื่อนำมาพิจารณาควบคู่กับบริบทไทย นักวิชาการอย่าง ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2561) และ พิริยะ ไกรฤกษ์ (2559) เห็นพ้องกันว่าสุนทรียศาสตร์ไทยมีลักษณะเป็นสุนทรียภาพอุดมคติที่หลอมรวมความงามทางกายภาพเข้ากับคุณค่าทางศาสนา สถาปัตยกรรมพระอุโบสถสมัยอยุธยาจึงมิใช่เพียงการจัดวางทัศนธาตุ แต่คือการสถาปนารูปทรงที่สะท้อนบรรยากาศทางทฤษฎี (Atmosphere of Theory) ตามนิยามของ Arthur Danto (1997) ที่แปรเปลี่ยนตามบริบททางสังคมและจิตวิญญาณในแต่ละยุคสมัย

Kant, (1790, pp 42-45) อธิบายว่า นิยามความงามว่ามิใช่คุณสมบัติที่อยู่ในตัววัตถุ แต่วางอยู่บน ความพึงพอใจที่ปราศจากส่วนได้ส่วนเสีย โดยมีประเด็นหลักดังนี้ 1.ความงามคือความพึงพอใจที่บริสุทธิ์ เราตัดสินว่าสิ่งใดงามเมื่อเราพึงพอใจในรูปทรงของมันโดยไม่ปรารถนาจะครอบครอง หรือใช้ประโยชน์จากมัน 2.ความเป็นสากลโดยไม่มีมโนทัศน์ การตัดสินสุนทรียะเป็นเรื่องเฉพาะตนแต่เรามักคาดหวังว่าผู้อื่นจะเห็นพ้องกับเราว่าสิ่งนั้นงามแม้จะไม่สามารถใช้เหตุผลเชิงตรรกะมาพิสูจน์ได้ก็ตาม ความงามในทัศนะของคานท์คือสุนทรียสัมผัสที่เป็นอิสระจากการตัดสินด้วยเหตุผลเชิงตรรกะหรือศีลธรรมในขณะนั้น ซึ่งจุดนี้จะนำไปสู่การเปรียบเทียบกับสุนทรียภาพเชิงพุทธที่เน้นความสงบ 3.รูปทรงที่มีจุดหมายแต่ไม่มีเป้าหมาย ความงามคือความลงตัวของรูปทรงที่ดูเหมือนถูกออกแบบมาอย่างมีระเบียบแต่ไม่ได้มีไว้เพื่อตอบสนองหน้าที่ใช้สอยใด ๆ

Friedrich Schiller, (1795, pp 101-107) ชิลเลอร์ต่อยอดแนวคิดจากคานท์ โดยมองว่าสุนทรียศาสตร์มิใช่เรื่องของทฤษฎีเท่านั้น แต่เป็นเครื่องมือในการปลดปล่อยมนุษย์ให้เป็นอิสระ โดยมีหัวใจสำคัญคือ ความงามเกิดขึ้นเมื่อมนุษย์สามารถประสานความสมดุลระหว่างสัญชาตญาณทางผัสสะ และสัญชาตญาณทางรูปแบบ/เหตุผลเข้าด้วยกัน มนุษย์จะสมบูรณ์เป็นมนุษย์ที่แท้จริงก็ต่อเมื่อเขา เล่น หรือเสพสุนทรียะเท่านั้นความงามคืออิสรภาพในรูปปรากฏชิลเลอร์นิยามความงามว่าเป็นหมายถึง วัตถุที่ดูเหมือนว่ามันกำหนดกฎเกณฑ์ให้ตัวเองโดยอิสระไม่ได้ถูกบังคับจากปัจจัยภายนอก การศึกษาผ่านสุนทรียะเขาเชื่อว่าการจะสร้างรัฐที่ดีหรือสังคมที่สมบูรณ์ได้ต้องผ่านการขัดเกลาด้วยสุนทรียภาพก่อนเพื่อให้มนุษย์มีความสมดุลทางจิตใจและศีลธรรม

Dewey, (1934) อธิบายความหมายว่าสุนทรียศาสตร์มิใช่สิ่งที่ถูกจำกัดอยู่ในวัตถุทางศิลปะที่แยกขาดจากโลกภายนอกแต่ความงามคือสภาวะที่เกิดจากประสบการณ์อันเข้มข้นที่มนุษย์มีต่อ

สิ่งแวดล้อมโดยศิลปะทำหน้าที่เป็นเครื่องมือบูรณาการผัสสะและความหมายเข้าด้วยกันอย่างสมบูรณ์จนกลายเป็นเอกภาพในขณะที่นักปรัชญาร่วมสมัยอย่าง

Arthur Danto, (1997, pp. 4-15) ได้เสนอใน After the End of Art ว่าสุนทรียศาสตร์ในยุคหลังสมัยใหม่ไม่สามารถพิจารณาแยกจากบริบททางประวัติศาสตร์และบรรยากาศทางทฤษฎี (Atmosphere of Theory) ที่โอบล้อมผลงานนั้นได้การศึกษาวิวัฒนาการพระอุโบสถสมัยอยุธยาจึงมิใช่เพียงการสำรวจความเปลี่ยนแปลงทางกายภาพแต่เป็นการทำความเข้าใจเงื่อนไขทางความคิดและทฤษฎีศิลปะที่สถาปนาให้รูปแบบทางสถาปัตยกรรมในแต่ละช่วงเวลามีสถานะเป็นตัวแทนของสุนทรียภาพและความหมายทางจิตวิญญาณที่แตกต่างกันไปตามบริบทของประวัติศาสตร์ศิลปะ เมื่อบริบททางอำนาจ เช่น คติเทวราชา เปลี่ยนไปบรรยากาศที่ห่อหุ้มพระอุโบสถก็เปลี่ยนไปทำให้รูปแบบสถาปัตยกรรมถูกนิยามใหม่ในเชิงสุนทรียศาสตร์

สรุป แม้สุนทรียศาสตร์ตะวันตกจะเน้นความเป็นอิสระของปัจเจกและการปราศจากผลประโยชน์แต่ในบริบทไทยสุนทรียศาสตร์ถูกนำมาใช้เป็น อุบายธรรมเพื่อยกระดับประสบการณ์ทางผัสสะสู่สภาวะทางจิตวิญญาณ

กฤษณา หงษ์อุเทน (2562, หน้า 215-230) ได้ขยายความถึงสุนทรียศาสตร์ในบริบทไทยร่วมสมัยว่าเป็นกระบวนการผสมผสานที่มีพลวัตระหว่างรากฐานทางวัฒนธรรมดั้งเดิมกับกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งนำไปสู่มิติใหม่ในการสร้างสรรค์ที่ยังคงรักษาแก่นแท้ของความเป็นไทยไว้อย่างมั่นคง ทัศนะนี้สอดคล้องกับการศึกษาวิวัฒนาการของพระอุโบสถสมัยอยุธยา ที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถของช่างไทยในการรับและปรับใช้บริบทแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป เพื่อสถาปนาอัตลักษณ์ทางสุนทรียภาพที่ร่วมสมัยในแต่ละช่วงเวลาโดยไม่สูญเสียสาระสำคัญทางจิตวิญญาณ

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2561, หน้า 45-60) ได้อธิบายว่า สุนทรียศาสตร์ในงานศิลปกรรมไทยมีความสัมพันธ์กับคติความเชื่อและศาสนาโดยเฉพาะพุทธศิลป์ที่มุ่งสื่อถึงหลักธรรมและความศรัทธามากกว่าการแสดงออกถึงความงามเพื่อความงามเพียงอย่างเดียวซึ่งแตกต่างจากแนวคิดสุนทรียศาสตร์แบบตะวันตกที่เน้นการแสดงออกของปัจเจกบุคคล

เจตนา นาควัชระ (2560, หน้า 120-135)ได้อธิบายว่า สุนทรียศาสตร์ไม่ได้เป็นเพียงทฤษฎีว่าด้วยความงามเท่านั้น แต่ยังเป็นการศึกษาประสบการณ์ทางสุนทรียะที่เชื่อมโยงกับมิติทางจิตวิญญาณและปัญญาโดยเฉพาะในบริบทของสังคมไทยที่มีรากฐานทางพุทธศาสนาสุนทรียศาสตร์จึงมีความสัมพันธ์กับการพัฒนาจิตใจและการเข้าถึงสัจธรรม

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2560, หน้า 45-58) ได้นำเสนอว่าสุนทรียศาสตร์ทำหน้าที่เป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการรับรู้และการตีความคุณค่าทางศิลปะโดยมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ในการศึกษาวิจัยวิวัฒนาการของพระอุโบสถสมัยอยุธยา แนวคิดนี้เป็นฐานสำคัญที่ช่วยให้ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ได้ว่าความเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบ

ทางกายภาพของสถาปัตยกรรมมิใช่เป็นเพียงเรื่องของความงามเชิงทัศนธาตุเท่านั้นแต่ยังเป็นการสะท้อนถึงการตีความคุณค่าทางสุนทรียภาพที่ถูกหล่อหลอมโดยสภาวะทางสังคมและวัฒนธรรมในแต่ละยุคสมัยด้วย

พิริยะ ไกรฤกษ์ (2559, หน้า 82-105) ได้เสนอทัศนะว่าสุนทรียศาสตร์ไทยมีลักษณะโดดเด่นในการเน้นความงามแบบอุดมคติซึ่งเป็นการหลอมรวมกันระหว่างความงดงามทางกายภาพที่ถูกขัดเกลาด้วยระเบียบวิธีทางศิลปะกับคุณค่าทางจิตวิญญาณที่ตั้งอยู่บนรากฐานของพุทธศาสนา ในการศึกษาวิวัฒนาการพระอุโบสถสมัยอยุธยาแนวคิดนี้ช่วยให้เห็นว่าความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบสถาปัตยกรรมมิใช่เพียงการเลียนแบบทางกายภาพแต่เป็นการสถาปนารูปทรงอุดมคติที่สะท้อนสภาวะทางจิตวิญญาณและคติความเชื่อในแต่ละช่วงเวลาอย่างมีนัยสำคัญ

สุชาติ สวัสดิ์ศรี (2558, หน้า 12-25) ได้อธิบายว่า ได้อธิบายเพิ่มเติมว่าสุนทรียศาสตร์คือการศึกษาเกี่ยวกับความงามและคุณค่าทางศิลปะที่ส่งผลต่อความรู้สึกและจิตใจของมนุษย์โดยในบริบทของสังคมไทยสุนทรียศาสตร์มีความเชื่อมโยงกับพุทธปรัชญาและแนวคิดเรื่องความงามที่เรียบง่ายประณีต และมีความหมายเชิงสัญลักษณ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2558, หน้า 20–35) ได้นำเสนอทัศนะทางสุนทรียศาสตร์ไทยในฐานะกระบวนการที่ผสมผสานระหว่างความงามทางรูปธรรมและนามธรรมเข้าด้วยกันโดยเน้นย้ำว่าเป้าหมายสูงสุดของศิลปกรรมไทยมิใช่เพียงการตอบสนองต่ออารมณ์ทางผัสสะ แต่คือการเป็นเครื่องมือในการยกระดับจิตใจและปัญญาของผู้รับรู้ในการวิเคราะห์วิวัฒนาการของพระอุโบสถสมัยอยุธยาแนวคิดนี้ช่วยชี้ให้เห็นว่าความเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบสถาปัตยกรรมและการประดับตกแต่งในแต่ละยุคสมัย คือความพยายามของช่างศิลป์ในการสร้างสรรค์สภาวะแวดล้อมทางสุนทรียะที่เอื้อต่อการขัดเกลาจิตใจและสร้างความตระหนักรู้ในมิติทางจิตวิญญาณ

วิรุณ ตั้งเจริญ (2557, หน้า 30-45) สุนทรียศาสตร์เป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ความงามและการสร้างสรรค์คุณค่าในชีวิตไม่ได้จำกัดอยู่เพียงในวงการศิลปะแต่แทรกซึมอยู่ในทุกมิติของชีวิตประจำวัน ทั้งในงานหัตถกรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม ดนตรี นาฏศิลป์ ตลอดจนวิถีชีวิตและประเพณีไทยซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาและจิตวิญญาณของคนไทย

สรุป สุนทรียศาสตร์ในบริบทของสังคมไทยจึงมีความหมายที่กว้างและลึกซึ้งครอบคลุมทั้งการศึกษาเชิงปรัชญาเกี่ยวกับความงามการวิเคราะห์และตีความงานศิลปะตลอดจนการทำความเข้าใจประสบการณ์ทางสุนทรียะในชีวิตประจำวันโดยมีความเชื่อมโยงกับมิติทางจิตวิญญาณ ศาสนา และวัฒนธรรมไทยอย่างแนบแน่นซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์และภูมิปัญญาของคนไทยที่สืบทอดและพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง

2.2.2 แนวคิดสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นสาขาของปรัชญาที่วิเคราะห์การตัดสินคุณค่าและความงามผ่านประสบการณ์ทางผัสสะ โดยมีวิวัฒนาการผ่านสำนักคิดสำคัญดังนี้

1.แนวคิดปรัชญาคลาสสิกและสมัยใหม่ เริ่มจาก Plato ที่มองความงามเป็นแบบสากลสู่ Aristotle ที่เน้นระเบียบและสัดส่วนจนถึง Kant ที่วางรากฐานเรื่องการตัดสินสุนทรียะที่ปราศจากส่วนได้ส่วนเสีย 2.แนวคิดรูปแบบนิยม นำโดย Clive Bell และ Roger Fry ที่ให้ความสำคัญกับรูปทรงนัยสำคัญและความสัมพันธ์ของทัศนธาตุมากกว่าเนื้อหาเรื่องราว ซึ่งสอดคล้องกับทัศนะของศิลป์ พีระศรี ที่เน้นสัดส่วนที่ประสานกันอย่างลงตัวในพุทธศิลป์ไทย 3.แนวคิดสุนทรียศาสตร์ร่วมสมัย: สำรวจอารมณ์ที่ซับซ้อนกว่าความงาม เช่น ความเกรงขามของ Edmund Burke หรือสภาวะหลังสมัยใหม่ของ Lyotard และ Danto ที่มองว่าความงามไม่ใช่เงื่อนไขเดียวของศิลปะอีกต่อไป

สุนทรียศาสตร์ในบริบทไทย มีลักษณะเด่นเป็น จริยสุนทรียศาสตร์ ที่หลอมรวมความงามเข้ากับความดีงาม กัลยาณธรรม ดังที่ สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป. อ. ปยุตฺโต) และ ศักดิ์ชัย สายสิงห์ เสนอว่า ความงามในพุทธศิลป์ทำหน้าที่เป็น อุบายธรรม เพื่อโน้มนำใจจากผัสสะภายนอกสู่สัจธรรมภายใน

แนวคิดปรัชญาคลาสสิกและสมัยใหม่

Plato (1997, pp. 211-212) ในบทสนทนา *Symposium* เพลโตเสนอว่าความงามในระดับต่ำสุดคือความงามทางกายภาพแต่ปรัชญาสุนทรียศาสตร์ที่แท้จริงคือการไต่เต้าไปสู่ความงามที่เป็นสากลซึ่งไม่เปลี่ยนแปลงตามกาลเวลาและเป็นบ่อเกิดของความจริงซึ่งความงามสูงสุดคือ แบบแห่งความงามที่เป็นนามธรรมและเป็นอมตะ เช่นเดียวกับพุทธศิลป์ไทยมักพยายามจำลอง แบบนี้มาสู่รูปพุทธปฏิมา

Aristotle (1984, p. 1450b) ใน *Poetics* อริสโตเติล มองว่าความงามต้องมีขนาดและระเบียบ (Magnitude and Order) ความงามในงานศิลปะจึงเป็นเครื่องมือเชิงเหตุผลที่ช่วยจัดระเบียบอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์

Plotinus (1991, p. I.6.1) ใน *The Enneads* พลอตินัส มองว่าสุนทรียศาสตร์คือสะพานเชื่อมระหว่างโลกวัตถุกับโลกจิตวิญญาณความงามทำหน้าที่เตือนสติให้มนุษย์ระลึกถึงที่มาอันบริสุทธิ์ของจิตใจ

Kant (1790, pp. 42-45) ใน *Critique of Judgment* คานท์วางรากฐานว่าการเห็นว่าสิ่งใดงามนั้นมนุษย์คาดหวังให้เป็นสากล โดยความงามนั้นต้องส่งผลต่อคุณค่าทางจิตใจมากกว่าผลประโยชน์ส่วนตน

Hegel (1975, p. 111) ใน *Lectures on Fine Art* เฮเกลมองว่าความงามในศิลปะมีความหมายสูงกว่าความงามในธรรมชาติ เพราะศิลปะคือการนำความจริงมาแสดงออกให้เห็นและสัมผัสได้ผ่านงานสร้างสรรค์ของมนุษย์

แนวคิดรูปแบบนิยม เน้นคุณค่าศิลปะที่องค์ประกอบทัศนธาตุ (เส้น, สี, แสงเงา, รูปทรง) สัมผัสได้โดยตรง มากกว่าเนื้อหาเรื่องราว โดยมองว่าความงามเป็นสากล สอดคล้องกับHumanities LibreTextsและ Pressbooks.pub การจัดองค์ประกอ เช่น สัดส่วนความสมดุลและจังหวะลีลาเป็นหัวใจสำคัญที่สร้างความงามทางจิตใจมากกว่าการเล่าเรื่อง นักวิชาการที่อยู่ในกลุ่มนี้ ได้ให้ทัศนะไว้ดังนี้

Bell (1914, pp. 17-19) ในหนังสือ Art เบลล์เสนอว่าเราไม่ควรตัดสินงานศิลปะจากความเหมือนจริงหรือเรื่องราวที่มันเล่าแต่ควรพิจารณาที่ Significant Form ซึ่งเป็นคุณสมบัติเฉพาะของเส้นและสีที่รวมตัวกันจนเกิดเป็นเอกภาพทางสุนทรียะ เบลล์มองว่ารูปทรงนี้สามารถกระตุ้น อารมณ์สุนทรียะได้โดยไม่ต้องอาศัยความรู้ทางประวัติศาสตร์หรือเนื้อหาศาสนา

Fry (1920, pp. 12-15) ใน *Vision and Design* ฟรายชี้ให้เห็นว่าอารมณ์ที่เกิดจากงานศิลปะแตกต่างจากอารมณ์ในชีวิตจริง เพราะมันเกิดจากการตอบสนองต่อ จังหวะของเส้น และความสัมพันธ์ของสี โดยตรง

Wölfflin (1915, pp. 18-20) ใน Principles of Art History เขาเสนอว่าประวัติศาสตร์ศิลปะคือประวัติศาสตร์ของการมองเห็น (History of Vision) การวิเคราะห์งานสถาปัตยกรรมหรือประติมากรรมจึงควรเริ่มต้นที่การจำแนกรูปแบบทางกายภาพที่ปรากฏแก่สายตา

Greenberg (1961, pp. 5-7) กรีนเบิร์กเชื่อว่าศิลปะที่มีคุณภาพต้องมุ่งเน้นไปที่สิ่งที่สื่อนั้น ๆ ทำได้ดีที่สุด (Self-definition) เช่น ในงานจิตรกรรมคือการแสดงออกผ่านสีและระนาบมากกว่าการสร้างภาพลวงตาเพื่อเล่าเรื่อง

ศิลป์ พีระศรี (2505, หน้า 35-38) แม้ท่านจะให้ความสำคัญกับคติธรรม แต่ในเชิงช่างท่านเน้นว่า เส้นรอบนอก และสัดส่วนที่ประสานกันอย่างลงตัวคือหัวใจที่ทำให้พุทธศิลป์ไทยมีคุณค่าทางสุนทรียะที่สัมผัสได้ทันที

แนวคิดเรื่องความงามเพื่อความงาม เน้นว่าศิลปะมีคุณค่าในตัวเองโดยไม่ต้องอิงกับประโยชน์ทางศีลธรรมหรือสังคมเป็นกระแสความเคลื่อนไหวทางปรัชญาและศิลปะที่เกิดขึ้นในยุโรปช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 เพื่อโต้แย้งแนวคิดแบบอรรถประโยชน์นิยมที่มองว่าศิลปะต้องมีหน้าที่รับใช้ศาสนาขัดเกลาศีลธรรมหรือขับเคลื่อนสังคม นักวิชาการที่อยู่ในกลุ่มนี้ ได้ให้ทัศนะไว้ ดังนี้

Gautier (1835, pp. 15-20) ในคำนำของนวนิยาย *Mademoiselle de Maupin* เขาวิจารณ์แนวคิดประโยชน์นิยมอย่างรุนแรง โดยมองว่าสิ่งใดที่มีประโยชน์มักจะไม่สวยงาม เช่น รองเท้ามีประโยชน์แต่ไม่สวยเท่าดอกไม้ ศิลปะจึงต้องดำรงอยู่เพื่อความงามเพียวๆ เท่านั้น

Pater (1873, pp. 186-190) ในตอนท้ายของหนังสือ *The Renaissance* เขาเสนอว่าเราควรเผาผลาญชีวิตด้วย เปลวไฟที่สว่างไสว (Gemlike flame) ของการเสพศิลปะ คุณค่าของงานศิลปะจึงอยู่ที่คุณภาพของชั่วขณะที่เราได้สัมผัสไม่ใช่คำสอนที่ได้รับ

Wilde (1891, pp. 3-5) ในคำนำของ The Picture of Dorian Gray ไวลด์สรุปไว้อย่างทรงพลังว่า "All art is quite useless" (ศิลปะทุกอย่างล้วนไร้ประโยชน์ในเชิงหน้าที่) แต่มันมีค่าสูงสุดในเชิงสุนทรียภาพ

Whistler (1890, pp. 125-127) ในหนังสือ The Gentle Art of Making Enemies เขาเปรียบเทียบว่าศิลปะเปรียบเสมือนดนตรี (Symphony/Nocturne) ที่สื่อสารผ่านโทนสีและความสัมพันธ์ของรูปทรง โดยไม่ต้องมีเนื้อหามาอธิบายหรือรองรับ

แนวคิดสุนทรียศาสตร์ร่วมสมัย ได้พัฒนาและเปลี่ยนผ่านจากการมุ่งเน้นเพียงความงาม (Beauty) ที่เน้นความสมมาตรหรือความสมบูรณ์แบบ ไปสู่การสำรวจมิติทางประสบการณ์ที่หลากหลายและมีความซับซ้อนขึ้น โดยมีประเด็นสำคัญ นักวิชาการที่อยู่ในกลุ่มนี้ ได้ให้ทัศนะไว้ ดังนี้

Burke (1757, pp. 35-40) ในหนังสือ A Philosophical Enquiry เบิร์กอธิบายว่า Sublimity มีพลังมากกว่า Beauty เพราะมันทำให้จิตใจสั่นสะเทือนด้วยความรู้สึกเกรงขาม ซึ่งเกิดจากความกว้างใหญ่หรือพลังที่ควบคุมไม่ได้

Price (1810, pp. 80-85) ในบทความเรื่อง On the Picturesque เขาเสนอว่าความงามที่สมบูรณ์แบบเกินไปอาจดูน่าเบื่อ Picturesqueness จึงเข้ามาเติมเต็มด้วยความดิบความหยาบ และจังหวะที่คาดเดาไม่ได้ ซึ่งสอดคล้องกับงานศิลปะที่มีรายละเอียดซับซ้อน

Lyotard (1984, pp. 77-80) ใน The Postmodern Condition เขามองว่าสุนทรียศาสตร์ร่วมสมัยไม่ได้ต้องการความสงบใจแต่ต้องการความเจ็บปวดที่ปนความสุขจากการเผชิญหน้ากับสิ่งที่ยิ่งใหญ่เกินกว่าความคิดจะครอบคลุมได้

Ngai (2012, pp. 1-15) ใน Our Aesthetic Categories เธอเสนอว่าเราต้องมองสุนทรียศาสตร์ผ่านอารมณ์และความรู้สึกที่เกิดจากปฏิสัมพันธ์กับวัตถุที่ดูแปลกประหลาดหรือมีความเป็นวิถีชีวิตสมัยใหม่มากกว่าแค่ความงามตามจารีต

Danto (2003, pp. 12-18) ใน The Abuse of Beauty ดันโตสรุปว่าความงามไม่ใช่เงื่อนไขเดียวของศิลปะอีกต่อไปความน่าทึ่งหรือแม้แต่ความน่าเกลียดสามารถมีคุณค่าสุนทรียะได้หากมันสร้างประสบการณ์ทางอารมณ์ที่ลึกซึ้ง

สุนทรียศาสตร์ไทย เป็นแนวคิดที่ผสมผสานความเชื่อทางพุทธศาสนาและวัฒนธรรมพื้นบ้านเข้ากับการปรับใช้เหตุผลนิยมตะวันตกอย่างเหมาะสมโดยมุ่งเน้นความงามที่เกิดจากความเรียบง่ายและความสอดคล้องกับธรรมชาติโดยมีจุดเด่นหลักคือ ดีงาม เท่ากับ สวยงามคือความงามจะต้องควบคู่ไปกับคุณธรรมและประโยชน์ นักวิชาการที่อยู่ในกลุ่มนี้ ได้ให้ทัศนะไว้ ดังนี้

ศิลป์ พีระศรี (2505, หน้า 12-15) อธิบายให้เห็นว่าสุนทรียภาพตะวันตกที่เน้นสัดส่วนเชิงเหตุผล ถูกนำมาปรับใช้ในไทยเพื่อสร้างรูปทรงอุดมคติที่ ดีงาม พระพุทธรูปหรืออาคารที่สวยงามจึงต้องมีพลังในการโน้มน้าวจิตใจให้เกิดความเมตตาและสงบ

โชติ กัลยาณมิตร (2544, หน้า 45-50) ในงานเขียนด้านสถาปัตยกรรมท่านเน้นเรื่องสัจจะทางวัสดุและความสมถะการออกแบบที่เรียบง่ายแต่เปี่ยมด้วยเหตุผล เช่น การสอบเข้าของเสาเพื่อรับน้ำหนักและสร้างทัศนียภาพคือสุนทรียศาสตร์ที่สะท้อนคุณธรรมเรื่องความพอเพียง โชว์เนื้อวัสดุหรือการสอบเข้าของเสาไม่ได้เป็นแค่เรื่องวิศวกรรม แต่คือการแสดง ความจริง (สัจจะ) ซึ่งสอดคล้องกับหลักธรรม

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2556, หน้า 210-215) อธิบายว่าพุทธศิลป์ไทยมีลักษณะเด่นในการใช้ความสุนทรีย์เป็นกุศโลบายทางธรรมโดยมิได้มีวัตถุประสงค์เพื่อการโอ้อวดความวิจิตรบรรจงเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการใช้ความงามเชิงรูปแบบเพื่อชักนำจิตใจของผู้ชมให้ก้าวข้ามผัสสะภายนอกไปสู่ความเข้าใจในธรรมชาติและหลักพุทธธรรมที่ลึกซึ้ง วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2540, หน้า 32-35) วิเคราะห์ว่าสุนทรียศาสตร์ไทยในระดับพื้นถิ่นเน้นความงามที่เกิดจากความเรียบง่ายและการใช้วัสดุจากธรรมชาติซึ่งสะท้อนถึงการอยู่ร่วมกับโลกอย่างเกื้อกูลและถ่อมตัว

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป. อ. ปยุตฺโต) (2548, หน้า 15-18) เสนอว่าความสวย ต้องมาพร้อมกับความดีสุนทรียศาสตร์ที่แท้จริงต้องทำให้จิตใจโปร่งเบาและเข้าถึงธรรมชาติของสรรพสิ่ง ที่มองว่าความสวยงามต้องเกื้อกูลต่อความดีงามวิวัฒนาการของรูปแบบที่ก้าวไปสู่ความเรียบง่ายและการเปิดรับธรรมชาติในยุคหลังมิใช่เพียงการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะแต่คือการสะท้อนถึงการลดทอนความฟุ่มเฟือยเพื่อกลับไปหาความสงบและสัจธรรมที่แท้จริงตามวิถีสุนทรียศาสตร์ไทย

การวิเคราะห์เนื้อหาข้างต้นชี้ให้เห็นว่าแนวคิดสุนทรียศาสตร์มีการเคลื่อนตัวจากหลักการเชิงเหตุผลและรูปแบบอันเข้มงวดไปสู่การเปิดรับประสบการณ์ทางอารมณ์ที่หลากหลายและลงท้ายด้วยการผนวกคุณค่าความงามเข้ากับวิถีชีวิตและศีลธรรมในบริบทของไทยซึ่งถือเป็นฐานคิดสำคัญในการทำความเข้าใจวิวัฒนาการของพุทธศิลป์ในฐานะสื่อกลางระหว่างมนุษย์และสัจธรรม

2.2.3 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์และเกณฑ์การตัดสินความงาม

ในการวินิจฉัยคุณค่าความงามของพุทธศิลป์ นักสุนทรียศาสตร์ได้จำแนกบ่อเกิดของความงามออกเป็น 3 ทฤษฎีหลัก เพื่อใช้เป็นเกณฑ์ในการวิเคราะห์ประสบการณ์ของผู้รับรู้และคุณสมบัติของวัตถุศิลป์ ดังนี้

1 ทฤษฎีจิตนิยม

สุนทรียศาสตร์กลุ่มจิตนิยม (Subjective Idealism) เป็นแนวคิดทางปรัชญาที่ให้ความสำคัญกับจิตในการกำหนดคุณค่าและความหมายของความงามและศิลปะ มุ่งเน้นว่าความงาม

เป็นผลผลิตของจิตและการรับรู้ส่วนบุคคลความงามมิได้ดำรงอยู่ในวัตถุอย่างเป็นเอกเทศ แต่เกิดจากปฏิกิริยาทางอารมณ์และรสนิยมของผู้ดูเป็นสำคัญ

แนวคิดจิตนิยม ของ อิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) การตัดสินคุณค่าของความงามสามารถทำได้ด้วยวิธีการที่เรียกว่าการตัดสินรสนิยมซึ่งเป็นสิ่งสากลทุกคนสามารถรับรู้ถึงความงามของสิ่งหนึ่งได้เหมือนกันแต่การตัดสินรสนิยมหรือความงามเป็นระบบจิตนิยม (subjective) และเป็นความพึงพอใจอันไม่หวังผลการตัดสินความงามไม่ใช่เรื่องของความคิดหรือการรู้ด้วยเหตุผลไม่สามารถตอบได้ว่าทำไมถึงชอบเพราะไม่ได้ตัดสินด้วยเหตุผลแต่ตัดสินด้วยความรื่นรมย์หรือความเพลิดเพลินก่อนที่จะรู้ว่าสิ่งนั้นมีความหมายหรือไม่ คานท์ไม่ได้บอกว่าความงามคือความชอบส่วนตัวแบบไม่มีกฎเกณฑ์ คานท์เสนอว่ามันคือความพึงพอใจที่เป็นสากลโดยไม่มีมโนทัศน์ซึ่งอยู่กึ่งกลางระหว่างความชอบส่วนตัวกับกฎเกณฑ์วัตถุ ดังนั้นคานท์จึงเป็นผู้เชื่อมโยงจิตสู่ความเป็นสากล (Immanuel Kant, 1790, pp. 44-45)

ทฤษฎีจิตนิยม (Subjectivism) ทัศนะของ ความงามคือเรื่องของ เดวิด ฮูม David Hume ความรู้สึกชอบส่วนบุคคลเชื่อว่าคุณค่าทางสุนทรียะเป็นคุณสมบัติของจิตที่ตอบสนองต่อวัตถุทางสุนทรียะโดยไม่เกี่ยวข้องกับคุณสมบัติ ใด ๆ ของวัตถุทั้งสิ้น นักปรัชญาจิตนิยมจึงเน้นความสำคัญที่ความรู้สึกของตัวบุคคลโดยถือว่ามนุษย์เป็นผู้ตัดสินทุกอย่างและถือว่าความรู้สึกเกี่ยวกับความงามที่ถูกกล่าวออกมานั้นเป็นเพียงการแสดงออกของความรู้สึกว่าชอบหรือไม่ชอบของผู้พูดเท่านั้นความงามไม่ได้มีอยู่จริงในวัตถุใด ๆ หากแต่อยู่ที่ใจของผู้ชมหรือผู้ฟังเองซึ่งทำให้คิดไปว่าความงามมีอยู่ในวัตถุ คุณค่าทางสุนทรียะคือคุณสมบัติของจิตหรือความรู้สึกตอบสนองทางสุนทรียะของผู้รับ รู้ที่มีต่อวัตถุทางสุนทรียะโดยไม่เกี่ยวข้องกับคุณสมบัติอื่นใดของวัตถุทางสุนทรียะ คุณค่าทางสุนทรียะ กับความชอบคือสิ่งเดียวกัน นักอัตนัยนิยมบางคนเรียกความชอบหรือความพึงพอใจนี้ว่ารสนิยม (Hume, 2008, pp. 136-138)

1) องค์ประกอบหลักของแนวคิดทฤษฎีจิตนิยม ความงามเป็นเรื่องส่วนตัวความงามเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับผู้รับรู้เท่านั้นสิ่งเดียวกันอาจถูกมองว่าสวยงามโดยคนหนึ่งแต่อาจถูกมองว่าไม่สวยงามหรือน่าเกลียดโดยอีกคนหนึ่งเนื่องจากประสบการณ์และรสนิยมที่แตกต่างกันอารมณ์และความรู้สึกคุณค่าทางศิลปะเกิดจากปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่ผู้รับชมมีต่อวัตถุนั้น เช่น ความปีติ ความสงบ ความตื่นเต้น หรือความสะเทือนใจซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคลไม่มีกฎเกณฑ์สากล ทฤษฎีจิตนิยมปฏิเสธการมีอยู่ของกฎเกณฑ์หรือมาตรฐานความงามที่เป็นสากลตายตัวสำหรับงานศิลปะความงามจึงเป็นเรื่องของ ความพอใจเฉพาะตน (Jerome Stolnitz, 1960, pp. 33-35)

2) เกณฑ์ตัดสินของทฤษฎีจิตนิยม แนวคิดของทฤษฎีจิตนิยมเน้นความสำคัญที่ความรู้สึกของตัวบุคคล ดังนั้น มาตรการตัดสินคุณค่าทางความงามจึงไม่ตายตัวเพราะขึ้นอยู่กับความรู้สึกหรือรสนิยมซึ่งเปลี่ยนแปลงไปตามความชอบของแต่ละคนในแต่ละเวลาและสถานที่นัก

อัตนัยนิยมเชื่อว่าแม้ผลการตัดสินของแต่ละคนจะแตกต่างกันแต่ทุก ๆ การตัดสินมีน้ำหนักเท่าเทียมกัน ไม่สามารถตัดสินว่าการตัดสินของใครถูกของใครผิดเพราะการตัดสินของแต่ละคนย่อมถูกสำหรับคน ๆ นั้นผู้ตัดสินย่อมรู้ตัวเองดีว่ามีความรู้สึกตอบสนองทางสุนทรียะอย่างไรซึ่งเป็นเรื่องส่วนบุคคลของผู้รับรู้แต่ละคนที่มีความชอบแตกต่างกันและไม่สามารถใช้การทดสอบใด ๆ มาพิสูจน์ได้ นักสุนทรียศาสตร์ในฝ่ายนี้ ได้แก่ อิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) เบเนเด็ตโต โครเช (Benedetto Croce) ฮอบส์ (Hobbes) และออร์เตกา (Ortega) เป็นต้น (Ortega y Gasset, 1968, p. 91)

ดังนั้น ความงามตามทฤษฎีจิตนิยม เป็นเรื่องของจิตโดยเฉพาะ เพราะนักทฤษฎีจิตนิยมตีคุณค่าสุนทรียศาสตร์ให้ความสำคัญกับจิตหรือความรู้สึกของบุคคลเพียงอย่างเดียวโดยไม่เกี่ยวข้องกับคุณสมบัติอื่นของวัตถุความงามจะงามแบบไหนอย่างไรจึงเป็นเรื่องของจิตเป็นตัวกำหนดเมื่อไม่ให้ความสำคัญต่อวัตถุแล้วความงามจะเกิดได้อย่างไรสิ่ง ๆ เดียวจะทำให้เกิดโดยไม่มีเหตุมีผลคงเป็นไปไม่ได้เมื่อเป็นลักษณะนี้จึงทำให้ทฤษฎีอัตนัยนิยมขาดความน่าเชื่อถือเพราะเป็นเรื่องอารมณ์ที่ชอบที่ถูกใจที่พอใจอย่างเดียวเป็นหลักสำคัญ

เกณฑ์การตัดสินความงามจึงเป็นเรื่องของความชอบหรือความรู้สึกภายใน เช่น ฉันชอบสิ่งนี้ ฉันเห็นว่าสิ่งนี้สวยแนวคิดนี้ได้รับอิทธิพลจากนักปรัชญาเช่น ฮิวม์ (Hume) และบางส่วนของคานต์ (Kant) ที่กล่าวว่าการตัดสินความงามเกิดจากความรู้สึกพึงพอใจที่ไม่เกี่ยวข้องกับความปรารถนา

จากการศึกษาและสังเคราะห์ข้อมูลข้างต้น ทฤษฎีจิตนิยมทางสุนทรียศาสตร์โดยชี้ให้เห็นถึงกลไกการทำงานของจิตในการสถาปนาคุณค่าความงามกลุ่มจิตนิยมพลิกมุมมองจากการค้นหาความงามในตัววัตถุมาเป็นการวิเคราะห์กระบวนการภายในจิตของผู้รับรู้ ทฤษฎีนี้นำเสนอโครงสร้างการรับรู้ความงามผ่าน 3 องค์ประกอบหลัก 1) ความงามเป็นเรื่องเฉพาะบุคคลรสนิยมและประสบการณ์ส่วนตัวคือมาตรวัดสำคัญ 2) อารมณ์นำเหนือเหตุผลคุณค่าทางศิลปะเกิดจากปฏิกิริยาทางอารมณ์ฉับพลัน 3) การปฏิเสธกฎเกณฑ์ตายตัวให้ค่ากับการตัดสินของผู้ตัดสินเป็นหลักด้านเกณฑ์ตัดสินมาตรฐานความงามถูกผูกติดกับความรู้สึกพึงพอใจซึ่งเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา สถานที่ และสภาวะจิตของผู้รับรู้

2 ทฤษฎีวัตถุนิยม

นักปรัชญาทฤษฎีฝ่ายนี้เชื่อว่าความจริงมีอยู่อย่างเป็นอิสระจากการรับรู้ของมนุษย์แนวคิดนี้ให้ความสำคัญกับความเป็นวัตถุนิยม (objectivity) โดยมองว่าความรู้ที่แท้จริงต้องมาจากการสังเกตและวิเคราะห์อย่างเป็นระบบไม่ใช่จากความรู้สึกหรืออารมณ์ส่วนตัวเชื่อว่าความงามเป็นคุณสมบัติที่สถิตอยู่ในเนื้อวัตถุ ผ่านเกณฑ์มาตรฐานที่เป็นสากล เช่น สัดส่วนทองคำ เอกภาพ และความสมดุล ในมิติพุทธศิลป์ไทย ความงามเชิงวัตถุถูกกำกับด้วย มหาปุริสลักษณะ และ ระเบียบวิธีเชิงช่าง ที่มีความ

เที่ยงตรงและตายตัวเหนือกาลเวลา หรือมาตราส่วนอุดมคติ ที่ปรากฏในฐานบัวหรือสัดส่วนองค์พระพุทธรูปคือความงามเชิงวัตถุของไทยมีระบบเรขาคณิตเฉพาะตัว (วิรัช สมพงษ์, 2558, หน้า 12-13)

ทฤษฎีนี้ยึดถือโดยกลุ่มสัจนิยมที่ว่าความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุมนุษย์รับรู้ค่าความงามได้พราะในสิ่งต่าง ๆ มีความงามอยู่ในตัวเองเนื่องจากความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุความงามจึงเป็นสิ่งที่มีอยู่ในเนื้อวัตถุและเป็นสิ่งที่มีติดมากับวัตถุนั้นตั้งแต่แรกเริ่ม เป็นกลุ่มที่เชื่อว่ามีหลกัเกณฑ์ที่ตายตัวที่จะใช้ตัดสินสุนทรียภาพได้เรียกเกณฑ์ตัดสินนี้ว่า วัตถุนิยม (Objectivism) เป็นกลุ่มที่เชื่อว่ามีเกณฑ์มาตรฐานตายตัวแน่นอนในทางศิลปะซึ่งสามารถนาไปตัดสินผลงานได้ในทุกสมัยเกณฑ์มาตรฐานนี้ไม่มีการเปลี่ยนแปลงและไม่ขึ้นอยู่กับความรู้สึกใครหรือศิลปินคนไหนและยังมีวามเชื่ออีกว่าสุนทรียธาตุมีอยู่จริงแม้ว่าเราจะเข้าถึงมันไม่ได้ก็ตามแต่มันก็มีอยู่จริงกลุ่มนี้ให้ความสำคัญกับวัตถุไม่เน้นบุคคลผชู้มความงามนักปรัชญาที่สำคัญ ของกลุ่มนี้เช่น ซี.เอ็ม.โจด จอห์น แลร์ด (สุเชาวน์ พลอยชุม; 2545, หน้า 42-55)

1) องค์ประกอบหลักของแนวคิดทฤษฎีวัตถุนิยม

ความสมบูรณ์แบบทางรูปทรง คุณค่าของศิลปะขึ้นอยู่กับความสำเร็จทางเทคนิคและการจัดโครงสร้างภายในของผลงาน ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่วัดผลได้

สัดส่วน (Proportion) การจัดวางขนาดของส่วนต่าง ๆ ให้มีความสัมพันธ์ที่ลงตัวและแม่นยำทางคณิตศาสตร์ เช่น การใช้ สัดส่วนทองคำ ในงานสถาปัตยกรรมและประติมากรรม

ความสมดุล (Balance) การจัดน้ำหนักขององค์ประกอบในภาพให้เกิดความรู้สึกมั่นคง และไม่หนักหรือเบาเกินไปในส่วนใดส่วนหนึ่ง

เอกภาพ (Unity) องค์ประกอบย่อยทั้งหมดรวมกันเป็นหนึ่งเดียว สร้างความรู้สึกกลมกลืนและสมบูรณ์ (Beardsley, 1981, pp. 462-465)

ความเที่ยงตรง (Accuracy) ได้ระบุว่าความงามในงานพุทธศิลป์ไทยผูกพันอย่างแนบแน่นกับความเที่ยงตรง (Accuracy) ในการถ่ายทอดลักษณะตามแบบแผนที่กำหนดไว้ในคัมภีร์โดยเฉพาะมหาปุริสลักษณะซึ่งถือเป็นบรรทัดฐานเชิงวัตตวิสัยที่ช่างต้องยึดถือในบริบทของวิวัฒนาการพระอุโบสถสมัยอยุธยาความเที่ยงตรงมิได้จำกัดอยู่เพียงงานประติมากรรมแต่ยังครอบคลุมถึงระบบสัดส่วนทางสถาปัตยกรรมและการจัดวางองค์ประกอบที่ต้องถูกต้องตามคติความเชื่อและระเบียบวิธีเชิงช่างเพื่อให้สถาปัตยกรรมนั้นทำหน้าที่เป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สมบูรณ์แบบตามอุดมคติพุทธศาสนา (สันติ เล็กสุขุม; 2548, หน้า 112-115)

อธิบายถึงทัศนะของนักสุนทรียศาสตร์ฝ่ายวัตถุนิยมว่าคุณค่าความงามมีลักษณะเป็นสากลและถาวรโดยดำรงอยู่อย่างเป็นอิสระจากการรับรู้ของมนุษย์ผ่านกฎเกณฑ์ทางคณิตศาสตร์และตรรกะที่แม่นยำในการศึกษาวิวัฒนาการพระอุโบสถสมัยอยุธยาแนวคิดนี้ช่วยสนับสนุนข้อค้นพบที่ว่าความงามของพุทธสถาปัตยกรรมอยุธยามิได้เป็นเพียงเรื่องรสนิยมชั่วคราวของยุคสมัยแต่เป็นการสถาปนา

สุนทรียะเชิงโครงสร้างที่มีความถูกต้องตามกฎเกณฑ์แห่งสัดส่วนและความสมดุลอันเป็นนิรันดร์ ส่งผลให้งานสถาปัตยกรรมเหล่านั้นยังคงคุณค่าความงามที่ทรงพลังอยู่เหนือกาลเวลา (Beardsley, 1958, p. 462)

2) เกณฑ์ตัดสินของทฤษฎีวัตถุนิยม เชื่อว่าความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุเป็นคุณสมบัติที่แน่นอนตายตัวและอยู่ติดกับวัตถุมาตั้งแต่แรกโดยไม่ขึ้นกับความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์และมีเกณฑ์ตัดสินที่แน่นอนตายตัวที่จะใช้ชี้วัดได้สำหรับอิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) ความงามไม่ได้เป็นมโนทัศน์ ความงามไม่ได้หมายถึงสิ่งใดในโลกแต่ความงามเป็นความรู้สึกพึงพอใจเกิดขึ้นในตัวผู้รับรู้สุนทรียะดังนั้นการตัดสินทางสุนทรียะของค้านเน้นที่ความพึงพอใจซึ่งเป็นคุณสมบัติของผู้ที่มีประสบการณ์ทางสุนทรียะมากกว่าที่จะเป็นคุณสมบัติของสิ่งที่มีอยู่ในโลกการตัดสินความงามของอิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) เป็นการตัดสินที่ไม่เกี่ยวกับประโชน์เป็นการตัดสินที่เป็นลักษณะสากลจำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับความพึงพอใจของทุกคนควรจะมีหรือได้รับจากการมีประสบการณ์ของรูปแบบของเป้าหมาย (Immanuel Kant, 1790, pp. 44-45)

ทฤษฎีวัตถุนิยมเชื่อว่าความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุเป็นคุณสมบัติที่แน่นอนตายตัวและอยู่ติดกับวัตถุมาตั้งแต่แรกโดยไม่ขึ้นกับความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์และมีเกณฑ์ตัดสินที่แน่นอนตายตัวที่จะใช้ชี้วัดได้ การที่ทฤษฎีวัตถุนิยมบ่งบอกว่าความงามมาจากวัตถุอย่างเดียวงามจากวัตถุคุณสมบัติเฉพาะตัวของวัตถุเป็นตัวกำหนดความงามเท่านั้นโดยไม่เกี่ยวกับอารมณ์ความรู้สึกของผู้สร้างผลงานและผู้ชมผลงานทั้งนั้นเมื่อเป็นเช่นนี้ความงามจะเกิดจากสิ่งเดียวคงเป็นไปไม่ได้ในความรับรู้ของมนุษย์โดยทั่วไปแล้วจะอธิบายความงามจะออกมาได้อย่างไรอีกทั้งยังไม่สามารถอธิบายถึงลักษณะของคุณสมบัติทางความงามนั้นออกมาให้ชัดเจนได้จากการหาข้อยุติเรื่องทฤษฎีความงามไม่ได้ทำให้เกิดนักปรัชญาอีกกลุ่มหนึ่งที่มองทั้งจิตใจและวัตถุทำงานร่วมกัน (Santayana, 1955, pp. 31-33)

เกณฑ์การตัดสินมักอ้างอิงจากหลักการที่เป็นมาตรฐานและสามารถวัดได้ เช่น สัดส่วนที่สมบูรณ์แบบ ความสมมาตร ความกลมกลืน หรือ ความเป็นระเบียบ เช่นแนวคิดของเพลโตและนักคิดยุคกรีกโบราณที่มองว่าความงามคือความจริงและเหตุผล

จากการศึกษาและสังเคราะห์ข้อมูลข้างต้น ทฤษฎีกลุ่มวัตถุนิยม (Objectivism) วางรากฐานอยู่บนความเชื่อที่ว่าความงามสถิตอยู่ในเนื้อวัตถุอย่างเป็นเอกเทศคุณค่าความงามไม่ใช่เรื่องของรสนิยมส่วนบุคคลที่ผันแปรตามอารมณ์ แต่เป็นคุณสมบัติที่ติดมากับวัตถุตั้งแต่ต้นผ่านกฎเกณฑ์ที่ตายตัว เช่น ตรรกะและคณิตศาสตร์ เพื่อให้ความงามปรากฏออกมาอย่างมีระเบียบทฤษฎีนี้จึงให้ความสำคัญกับกลไกล 3 ประการหลัก ได้แก่ สัดส่วนความสมดุล และความเอกภาพ ดังนั้นเกณฑ์ตัดสินความงามจึงต้องเป็นเกณฑ์มาตรฐานที่วัดผลได้ในทุกยุคสมัย

3 ทฤษฎีสัมพัทธนิยม

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม (Relative Theory) เป็นทฤษฎีที่อยู่กึ่งกลางระหว่างอัตนัยนิยมและปรนัยนิยม กล่าวคือเป็นทฤษฎีที่ให้ความสำคัญทั้งความรู้สึกทางสุนทรียะตามรสนิยมของผู้รับรู้และคุณสมบัติทางความงามของวัตถุในการประเมินคุณค่าทางสุนทรียะโดยเชื่อว่าความงามไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นเฉพาะจากความรู้สึกของบุคคลผู้รับรู้หรือจากคุณสมบัติของวัตถุเพียงอย่างใดอย่างหนึ่งหากแต่เป็นภาวะของความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับวัตถุที่มีปฏิกิริยาตอบสนองในสัดส่วนพอ ๆ กัน ดังที่แลงเฟลด์ กล่าวว่า ความงามไม่ได้ขึ้นอยู่กับบุคคลผู้ทำหน้าที่สัมผัสรู้เท่านั้นทั้งไม่ใช่ขึ้นอยู่กับสิ่งที่ถูกสัมผัสรู้อย่างเดียวจะเป็นจิตวิสัยอย่างเดียวก็ไม่ใช่หรือจะเป็นวัตถุวิสัยอย่างเดียวก็ไม่ใช่ ทั้งไม่ใช่ผลที่เกิดจากการกระทำที่ประกอบด้วยสติปัญญาล้วนหรือจะเป็นคุณค่าที่มีอยู่ในวัตถุก็ไม่ใช่ แต่เป็นความสัมพันธ์ระหว่างอินทรีย์ของมนุษย์เรากับวัตถุการตัดสินว่าสิ่งไหนงามหรือไม่งามทางสุนทรียศาสตร์นั้นเป็นการกระทำปฏิกิริยาระหว่างจิตของแต่ละบุคคลกับสถานการณ์แวดล้อมภายใต้แรงขับเคลื่อนของบริบททางสังคม วัฒนธรรม และประวัติศาสตร์ ความสวยงามของพระอุโบสถจึงอาจเปลี่ยนแปลงไปตามคตินิยมของแต่ละยุคสมัย (Langfeld, 1920, pp. 108-110)

แนวคิดหลัก ความงามไม่ได้เป็นสากลแบบตายตัวและไม่ได้เป็นเพียงเรื่องส่วนตัวเท่านั้นแต่เป็นความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับวัตถุและยังถูกกำหนดโดยปัจจัยภายนอก เช่น บริบททางสังคม วัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ หรือ การศึกษา

1) องค์ประกอบหลักของแนวคิดทฤษฎีสัมพัทธนิยม ความงามสัมพัทธ์กับการรับรู้ความงามเป็นเรื่องของ ความคิดเห็น (Opinion) ไม่ใช่ข้อเท็จจริง ความงามจึงเกิดจากการตอบสนองของจิตใจ และไม่มีมาตรฐานสากลที่สามารถพิสูจน์ได้ทางวัตถุอิทธิพลของบริบทการตัดสินคุณค่าถูกกำหนดโดยปัจจัยส่วนบุคคล เช่น อารมณ์ ประสบการณ์ รสนิยม และ บริบททางวัฒนธรรมสิ่งที่สวยงามสำหรับคนหนึ่งอาจไม่สวยงามสำหรับอีกคนหนึ่งเนื่องจากพื้นฐานความรู้และความเชื่อที่แตกต่างกัน การปฏิเสธกฎเกณฑ์ตายตัว ทฤษฎีนี้ปฏิเสธแนวคิดของทฤษฎีวัตถุนิยมที่เชื่อว่าสัดส่วนความสมดุลหรือความเที่ยงตรงทางคณิตศาสตร์เป็นเกณฑ์ตัดสินความงามได้โดยตัวมันเอง (Langfeld, 1920, pp. 108-112)

2) เกณฑ์ตัดสินของทฤษฎีสัมพัทธนิยม หลักเกณฑ์ในการตัดสินสุนทรียภาพนั้นเปลี่ยนแปลงไปตามสภาวะแวดล้อมเรียกเกณฑ์ตัดสินนี้ว่าสัมพัทธนิยม (relativism) กลุ่มนี้เห็นว่าการรับรู้ค่าความงามนั้นมิใช่อย่างใดอย่างหนึ่งแต่เป็นสภาวะที่สัมพันธ์กันระหว่างมนุษย์กับวัตถุการรับรู้ค่าความงามเกิดขึ้นได้เพราะเป็นสภาวะที่เหมาะสมระหว่างวัตถุกับจิตและการรับรู้ที่สมบูรณ์ต้องประกอบไปด้วยวัตถุที่มีความงามความเด่นชัดและผู้รับรู้ต้องมีอารมณ์และความรู้สึกที่ดีพร้อมที่จะรับรสคุณค่าแห่งความงามด้วยทัศนะนี้ถือว่าความงามมิใช่เป็นอัตนัย (subjective) โดยส่วนเดียวและ

ก็มิใช่เป็นปรนัย (objective) อย่างสิ้นเชิงด้วยแต่เป็นภาวะสัมพัทธ์ระหว่างบุคคลกับวัตถุ (subject and object) (Langfeld, 1920, pp. 108-109)

กลุ่มที่มีความเชื่อว่ากฎเกณฑ์ตัดสินทางสุนทรียภาพนั้นขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อม วัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่นหรือขึ้นอยู่กับสภาพภูมิประเทศตลอดจนดิน ฟ้า อากาศของแต่ละพื้นที่ทศันะนี้ยอมรับว่าทั้งตัวบุคคลผู้ดูศิลปะและวัตถุศิลปะต่างก็มีความสำคัญด้วยกันทั้งสองอย่างในการตีคุณค่าทางสุนทรียะในการตีคุณค่าดังกล่าวตัวบุคคลกับวัตถุต่างทำหน้าที่คนละอย่างกัน คือตัวบุคคลทำหน้าที่เป็นผู้ให้ความสนใจส่วนตัววัตถุกรรมทำหน้าที่เป็นผู้ถูกสนใจเกณฑ์ตัดสินทางสุนทรียศาสตร์จึงเปลี่ยนแปลงไปตามสังคมบ้างตามสภาพของภูมิอากาศภูมิประเทศนั้น ๆ (Santayana, 1955, pp. 122-124) แล้วแต่สภาวะแวดล้อมจะพาไปนั่นเองนักสุนทรียศาสตร์ในกลุ่มนี้ที่สำคัญได้แก่ ซานตายานา (Santayana, 1952) และแซมมวล อาเล็กซันเดอร์ (Samuel Alexander, 1859) เป็นต้น

เกณฑ์การตัดสินความงามจึงเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยสังคมหรือกลุ่มคน เช่น สิ่งที่ถือว่าสวยงามในยุคคลาสสิกอาจไม่ใช่ความงามในยุคปัจจุบัน

จากทฤษฎีดังกล่าวข้างต้นทำให้ทราบว่าการที่จะหาเกณฑ์ตัดสินว่าอะไรงามอย่างไร ทำให้ทราบว่าความงามเกี่ยวข้องกับวัตถุและจิตใจเป็นหลักและเป็นฐานโดยแต่ละทฤษฎีได้ให้แนวทางในการสนับสนุนทฤษฎีของตนว่าหลักพิจารณาว่าความงามจะเกิดย่อมต้องวิเคราะห์อย่างละเอียดให้สมเหตุสมผลกับความสัมพันธ์กันผู้วิจัยได้สรุปใช้ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ทั้ง 3 ทฤษฎีเพื่อตัดสินความงามของพระอุโบสถยุครัตนโกสินทร์ เนื่องจากพระอุโบสถเป็นงานพุทธศิลป์ที่มีวัตถุประสงค์เชิงศาสนาและเป็นสาธารณะการตัดสินจึงเน้นที่ความสมบูรณ์แบบตามหลักการและสัญลักษณ์

จากการศึกษาและสังเคราะห์ข้อมูลข้างต้น ทฤษฎีนี้มองว่ามาตรฐานความงามไม่ใช่สิ่งที่คงที่เหนือกาลเวลา แต่เป็นสิ่งที่ลื่นไหลไปตามปัจจัยแวดล้อม ความงามจึงเป็นเรื่องของความคิดเห็นที่ถูกขัดเกลาผ่านประสบการณ์และบริบท การตัดสินสุนทรียภาพในแนวทางนี้ไม่ได้ใช้ไม้บรรทัดอันเดียววัดทุกอย่าง แต่พิจารณาจาก 1) ตัวบุคคลต้องมีความพร้อมทางอารมณ์มีการศึกษาและมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมที่เข้าใจงานนั้น 2) ตัววัตถุต้องมีความเด่นชัดและมีคุณสมบัติทางกายภาพที่ทรงพลังพอจะดึงดูดความสนใจ 3) สถานการณ์แรงขับเคลื่อนทางสังคมในขณะนั้นเป็นตัวชี้นำว่าเราควรให้ค่ากับสิ่งใด

สรุป

1. ทฤษฎีจิตนิยม

แนวคิดหลัก ความงามเป็นคุณสมบัติของ จิต (Subject) ที่ตอบสนองต่อวัตถุทางสุนทรียะโดยไม่เกี่ยวข้องกับคุณสมบัติใด ๆ ของวัตถุเลยความงามไม่ได้มีอยู่จริงในวัตถุแต่อยู่ที่ใจของผู้ชม มนุษย์เป็นผู้ตัดสินทุกอย่างและถือว่าคุณค่าทางสุนทรียะกับความชอบคือสิ่งเดียวกัน ความงามของพระอุโบสถเกิดจากศรัทธาปสาทะของพุทธศาสนิกชนหากไม่มีใจที่เลื่อมใสวัตถุก็เป็นเพียงอิฐปูนสอดคล้องกับพุทธปรัชญาที่มองว่าโลกคือสิ่งที่ถูกรับรู้ผ่านอายตนะการมองพระพุทธรูปแล้วเกิดความ

ซาบซึ้งใจจึงไม่ใช่แค่เรื่องขององค์พระแต่เป็นเรื่องของศรัทธาที่อยู่ในจิตของผู้ชม พุทธศิลป์จึงต้องสร้างสภาวะอุดมคติที่เหนือจริง เพราะมุ่งหวังจะกระตุ้นสภาวะจิตภายในให้เกิดความสงบมากกว่าการแสดงความจริงภายนอก

2. ทฤษฎีวัตถุนิยม

แนวคิดหลัก ความงามเป็น คุณสมบัติของวัตถุ ที่มีอยู่อย่างอิสระจากการรับรู้ของมนุษย์ ความงามจึงมีอยู่ในเนื้อวัตถุและติดมากับวัตถุนั้นตั้งแต่แรกเริ่มเชื่อว่ามีกฎเกณฑ์ที่ตายตัวและแน่นอน (Objectivism) ในทางศิลปะซึ่งไม่เปลี่ยนแปลงและไม่ขึ้นอยู่กับความรู้สึกของผู้ชมกลุ่มนี้ให้ความสำคัญกับวัตถุมากกว่าจิตใจ ความงามของพระอุโบสถเกิดจากมาตราส่วน เช่น ฐานบัวลูกแก้วอกไก่ หรือการสอบเข้าของเสาที่ถูกต้องตามมาตรวัดช่างหลวง ต่อให้คนดูไม่รู้เรื่องศิลปะความสมมาตรและสมดุลก็บังคับให้ตาเห็นว่าสวย พุทธศิลป์ในพระอุโบสถไม่ได้สวยเพราะเราคิดไปเองแต่งามด้วยกลไกทางสัดส่วนและระเบียบวิธีเชิงช่างที่สถิตอยู่ในโครงสร้างมานับร้อยปี ความเป็นวัตถุนิยมนี้เองที่ทำให้งานสถาปัตยกรรมไทยมีพลังส่งผ่านคุณค่าข้ามยุคสมัย เพราะมันวางอยู่บนรากฐานของความถูกต้องเชิงมาตราส่วนและความสมบูรณ์แบบเชิงอุดมคติที่ตรวจสอบได้ทางวิชาการนั่นเอง

3. ทฤษฎีสัมพัทธนิยม

แนวคิดหลัก เป็นทฤษฎีที่อยู่กึ่งกลางระหว่างจิตนิยมและวัตถุนิยมเชื่อว่าความงามเกิดจากภาวะของความสัมพันธ์ (Relation) ระหว่างบุคคลกับวัตถุที่มีปฏิกิริยาตอบสนองในสัดส่วนพอ ๆ กัน ความงามไม่ใช่สิ่งที่เกิดจากความรู้สึกอย่างเดียวหรือจากคุณสมบัติของวัตถุอย่างเดียว แต่เป็นความสัมพันธ์ระหว่างอินทรีย์ของมนุษย์กับวัตถุโดยถูกกำหนดโดยปัจจัยภายนอก เช่น บริบททางสังคม วัฒนธรรม หรือประวัติศาสตร์ ความงามของพระอุโบสถเปลี่ยนไปตามยุคสมัย เช่น ยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นเน้นความอลังการแบบอยุธยา สมัยรัชกาล 3 เน้นอิทธิพลจากการเข้ามาค้าขายจากจีน ความงามจึงสัมพันธ์กับบริบททางการเมืองและวัฒนธรรม ในขณะนั้น งานวิจัยนี้จะใช้ทฤษฎีสัมพัทธนิยมเป็นแกนหลัก เนื่องจากวิวัฒนาการของพระอุโบสถเป็นผลมาจากทั้งฝีมือช่าง คือวัตถุ ความเลื่อมใสของกษัตริย์และประชาชน คือจิต และการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ คือบริบทสัมพัทธ์

2.2.4 ประสบการณ์สุนทรียะ

ประสบการณ์สุนทรียะ (Aesthetic Experience) คือช่วงเวลาพิเศษที่เราสัมผัสได้ถึงการเชื่อมต่ออย่างลึกซึ้งกับบางสิ่งมันคือสภาวะที่เราดื่มด่ำอยู่กับสิ่งที่ปรากฏตรงหน้าจนลืมตัวตนลืมเวลาและลืมความวุ่นวายรอบข้างไปชั่วขณะ สอดคล้องกับสภาวะในทางพุทธศาสนาเราอาจเชื่อมโยงกับคำว่าภาวะจิตที่มีอารมณ์เดียว

ประสบการณ์สุนทรียะคือ ความพึงพอใจโดยไม่หวังผลประโยชน์ มันคือความรู้สึกอิ่ม หรือเต็ม ที่เกิดขึ้น ณ วินาทีนั้น จบในตัวมันเอง เราไม่ได้ต้องการอะไรจากสิ่งนั้นอีก เราแค่มีความสุขที่ได้

สัมผัสประสบการณ์สุนทรียะจึงเป็นเหมือนการชาร์จพลัง ให้กับจิตวิญญาณ มันคือการกลับไปชื่นชมโลกในฐานะผู้ชาบซึ้งไม่ใช่ในฐานะผู้ใช้งานเป็นช่วงเวลาสั้น ๆ ที่เตือนเราถึงความงามที่ซ่อนอยู่ในสิ่งธรรมดารอบตัว (Kant, trans. 1987, pp. 44-45)

สิ่งที่ทำให้ประสบการณ์ทางสุนทรียะนั้นแตกต่างจากประสบการณ์ประเภทอื่นๆ คือ ประสบการณ์สุนทรียะเป็นความพึงพอใจที่เกิดจากการรับรู้โดยไม่สนใจเรื่องประโยชน์เพราะมนุษย์มักจะเลือกพึงพอใจในสิ่งที่ตนเองต้องการเท่านั้น เช่น เลือกที่จะฟังเสียงที่อยากได้ยินเลือกที่จะมองดูสีสันที่อยากจะเห็นและเมื่อเกิดความประทับใจจึงเรียกว่าสิ่งนั้นคือความงามความรู้สึกหรืออารมณ์ทางสุนทรียะจะต้องมีความรู้สึกเพลิดเพลินเสมอ (ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล,2559, หน้า 30-42)

นักวิชาการคนสำคัญที่อธิบายประเด็นประสบการณ์สุนทรียะ (Aesthetic Experience) มีหลายท่านทั้งในระดับสากลและในบริบทของไทยโดยแนวคิดเหล่านี้มุ่งอธิบายสภาวะที่เกิดขึ้นในจิตใจ เมื่อเราจดจ่อชื่นชมบางสิ่ง

อิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) แนวคิดระดับปัญญา ได้เสนอแนวคิดเรื่องความพึงพอใจโดยไม่หวังผลประโยชน์ (Disinterested Pleasure) เพื่อชี้ให้เห็นว่าประสบการณ์สุนทรียะที่แท้จริงคือสภาวะที่มนุษย์ชื่นชมในรูปทรงหรือองค์ประกอบของวัตถุด้วยใจที่เป็นอิสระจากความปรารถนาส่วนตัวหรือประโยชน์ใช้สอยในบริบทของพุทธสถาปัตยกรรมไทยประสบการณ์ดังกล่าวเปรียบเสมือนวินาทีที่ผู้รับรู้เข้าถึงความสงบแห่งรูปทรงพุทธศิลป์ อันเป็นสภาวะเบื้องต้นของการชำระจิตให้บริสุทธิ์ตามนัยทางพุทธปรัชญา (Immanuel Kant, 1790 อ้างถึงใน กีรติ บุญเจือ 2522, หน้า 85-95)

จอห์น ดิวอี้ (John Dewey) แนวคิดระดับผัสสะ ได้นำเสนอแนวคิดศิลปะในฐานะประสบการณ์โดยชี้ให้เห็นว่าสุนทรียภาพมิได้ถูกกักขังอยู่เพียงในสถาบันศิลปะแต่สถิตอยู่ในทุกมิติของชีวิตประจำวันที่มีความสมบูรณ์ในกระบวนการรับรู้ด้วยตัวเอง ในบริบทของวิวัฒนาการพระอุโบสถสมัยอยุธยาแนวคิดนี้ช่วยสนับสนุนการวิเคราะห์ว่าความงามของสถาปัตยกรรมไทยทำหน้าที่เป็นประสบการณ์สุนทรียะที่เชื่อมโยงวิถีชีวิตทางโลกเข้ากับมิติทางธรรมผ่านการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนิกชนและพื้นที่ทางสถาปัตยกรรม (John Dewey, 1934 อ้างถึงใน วิรุณ ตั้งเจริญ, 2545, หน้า 105-120)

อริสโตเติล (Aristotle) แนวคิดระดับอารมณ์ได้นิยามสภาวะคาทาร์ซิส (Catharsis) คาทาร์ซิสเดิมใช้กับละครโศกนาฏกรรม เป็นรูปแบบหนึ่งของประสบการณ์สุนทรียะที่ผ่านการชำระล้างอารมณ์ความสงสารและความกลัวให้กลายเป็นความปลอดโปร่งทางจิตใจและเกิดความเข้าใจในสัจธรรมชีวิตในบริบทของงานวิจัยวิวัฒนาการพระอุโบสถสมัยอยุธยาแนวคิดนี้ช่วยอธิบายถึงหน้าที่ของพุทธสถาปัตยกรรมที่มิได้เป็นเพียงที่ประดิษฐานรูปเคารพแต่ยังทำหน้าที่เป็นพื้นที่ทางสุนทรียะที่ช่วยขัดเกลาและปลดปล่อยจิตใจจากความทุกข์ทางโลกไปสู่สภาวะแห่งความสงบสว่างทางธรรม

(Aristotle, 335 B.C. อ้างถึงใน เจตนา นาควัชระ, 2542, หน้า 40-55) เป็นการประยุกต์แนวคิดเพื่ออธิบายสภาวะที่จิตใจถูกชำระล้างด้วยความสงบและความเกรงขามเมื่ออยู่ต่อหน้าพุทธรูป

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ (2538, หน้า 10-25) ได้นำเสนอแนวคิดเรื่องการแยกแยะคุณค่า โดยเน้นย้ำว่าประสบการณ์สุนทรียะที่แท้จริงจะเกิดขึ้นเมื่อผู้รับรู้มุ่งเน้นไปที่ค่าในตัวของวัตถุซึ่งสอดคล้องกับหลักการสุนทรียศาสตร์ของคานท์ในบริบทของงานวิจัยนี้ การชื่นชมความงามของงานพุทธศิลป์และสถาปัตยกรรมพระอุโบสถสมัยอยุธยาจึงเป็นสภาวะที่จิตใจจดจ่ออยู่กับความประสานสัมพันธ์ของรูปทรงและสีสันอย่างบริสุทธิ์ใจ อันเป็นบ่อเกิดของความอิ่มเอมทางสุนทรียภาพที่แท้จริง

วิรุณ ตั้งเจริญ (2545, หน้า 15-30) สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิตสอดคล้องกับแนวคิดของจอห์น ดิวอี้ อาจารย์วิรุณเน้นว่าสุนทรียศาสตร์ไม่ใช่เรื่องไกลตัวแต่คือการตระหนักรู้ถึงความงามที่แทรกซึมอยู่ในการดำเนินชีวิตประสบการณ์สุนทรียะคือการที่เรามีสายตาที่มองเห็นความงามในสิ่งธรรมดารอบตัวซึ่งจะช่วยยกระดับคุณภาพจิตใจและการใช้ชีวิต

สรุปได้ว่า ประสบการณ์สุนทรียะไม่ใช่เพียงการมองเห็นความสวยงาม แต่ประสบการณ์สุนทรียะในงานพุทธศิลป์คือกระบวนการยกระดับจิตใจจากความพึงพอใจในระดับประสาทสัมผัสสู่ความตระหนักรู้ในคุณค่าของชีวิตและสัจธรรมที่ซ่อนอยู่ภายใต้ความงามเชิงรูปทรง ดังเช่นสะพานเชื่อมโยงระหว่างโลกภาวะและธรรมภาวะโดยใช้ความพึงพอใจที่ปราศจากผลประโยชน์เป็นตัวขับเคลื่อน เมื่อพุทธศาสนิกชนชื่นชมและซึมซับในรูปทรงพุทธศิลป์จนลืมเวลาและตัวตน นั่นคือวินาทีที่สุนทรียศาสตร์ทำงานร่วมกับพุทธปรัชญา เพื่อชำระจิตให้เข้าถึงความสงบและปัญญา อันเป็นเป้าหมายสูงสุดของงานพุทธศิลป์ไทยครับ

2.2.5 สุนทรียศาสตร์ในงานพุทธศิลป์

สุนทรียศาสตร์ในบริบทพุทธศิลป์ มิได้จำกัดอยู่ที่การตัดสินคุณค่าความงามเชิงทัศนธาตุเพียงอย่างเดียวหากแต่ผูกพันอย่างแนบแน่นกับเป้าหมายทางจริยศาสตร์และจิตวิญญาณโดยความงามทำหน้าที่เป็นอุบายธรรมหรือสื่อกลางอันชาญฉลาดในการเปลี่ยนรูปสันทัสสนะสิ่งที่เห็นด้วยตาให้กลายเป็นธรรมสันทัสสนะการเห็นธรรมด้วยใจเพื่อยกระดับจิตใจของผู้รับรู้ไปสู่สัจธรรม (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 30–32)

ความงามในฐานะอุบาย (Skillful Means)

แก่นแท้ของพุทธศิลป์ไม่ใช่ศิลปะเพื่อศิลปะแต่เป็นศิลปะเพื่อธรรมะความงามของพุทธศิลป์ไม่ว่าจะเป็นพระพุทธรูป สถูปเจดีย์ หรือจิตรกรรมฝาผนัง ถูกประเมินค่าจากหน้าที่ของมันในฐานะพุทธานุสสติการระลึกถึงคุณของพระพุทธเจ้า หรือ ธรรมมานุสสติ การระลึกถึงพระธรรม ศิลปะจึงเป็นอุบายกุศโลบาย หรือสื่อกลางอันชาญฉลาดที่ศิลปินใช้เพื่อกระตุ้นให้เกิดประสบการณ์สุนทรียะที่เฉพาะเจาะจง (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 25-40)

ประสบการณ์แห่งความสงบ (The Aesthetic of Serenity)

ได้จำแนกความแตกต่างระหว่างสุนทรียภาพทางโลกที่มุ่งเน้นความตระการตาเร้าใจ กับสุนทรียภาพทางพุทธศิลป์ที่มุ่งเน้นผลลัพธ์เชิงบวกต่อจิตใจ คือ ความสงบและความเยือกเย็นแห่งจิต ในมิติของวิวัฒนาการพระอุโบสถสมัยอยุธยาแนวคิดนี้ช่วยอธิบายว่าความเปลี่ยนแปลงทางกายภาพและลวดลายประดับมิได้มีวัตถุประสงค์เพื่อความตื่นตาเพียงอย่างเดียวแต่เป็นการสร้างมณฑลแห่งความสงบเพื่อนำพาพุทธศาสนิกชนไปสู่สภาวะแห่งศรัทธาและการตระหนักรู้ทางจิตวิญญาณ ในพุทธศิลป์ไทยก็มีความตระการตาเร้าใจ ธรรม (เจตนา นาควัชระ, 2542, หน้า 180-195) เช่นกัน แต่เป็น Buddhist Sublime ในทางพุทธไม่ใช่ความกลัว แต่คือ โอตตัปปะ หรือความยำเกรงต่อความยิ่งใหญ่ของพระ

ความงามที่เท่ากับความดี และ ค่าในตัวในปรัชญาตะวันออก ความงาม สุนทรียะ มักถูกเชื่อมโยงกับ ความดี จริยะ พุทธศิลป์ที่งามจึงต้องดีด้วย คือต้องสื่อถึงคุณธรรม เช่น เมตตา กรุณา ปัญญา และความบริสุทธิ์

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ (2538, หน้า 22-30)ได้อธิบายภาวะการรับรู้สุนทรียะว่า คือการมองเห็นค่าในตัวของสิ่งนั้นหากผู้ชมมองพุทธศิลป์แล้วชื่นชมเพียงค่านอกตัว เช่น ความเก่าแก่, มูลค่าทางการตลาด, ความขลังในเชิงไสยศาสตร์ หรือ ความวิจิตร ในเชิงฝีมือช่าง นั่นยังไม่ใช่ประสบการณ์สุนทรียะทางพุทธศิลป์ที่สมบูรณ์ประสบการณ์ที่แท้จริงจะเกิดขึ้นเมื่อผู้ชม สัมผัส ได้ถึง ค่าในตัวซึ่งก็คือ แก่นธรรม ที่ศิลปะนั้นกำลังสื่อสารอยู่ นี่คือการเปลี่ยนจากสุนทรียภาพทางผัสสะไปสู่ สุนทรียภาพทางปัญญา

ดังนั้น สุนทรียศาสตร์ของพุทธศิลป์จึงเป็นความงามที่ สำเร็จประโยชน์ ในทางธรรม มันคือความงามที่ทำหน้าที่ชำระล้างจิตใจและสร้างแรงบันดาลใจในการปฏิบัติตนเพื่อความพ้นทุกข์

2.2.6 ความหมายของสุนทรียศาสตร์ในพระพุทธศาสนา

สุนทรียศาสตร์ในทางพระพุทธศาสนา หรือ พุทธสุนทรียศาสตร์ มิได้จำกัดอยู่ที่การตัดสินความพึงพอใจในวัตถุ แต่เป็นระบบการรับรู้ความงามที่เชื่อมโยงกับสัจธรรมและความดีงาม โดยอาศัยหลักธรรมเป็นบรรทัดฐานสำคัญ

พระพุทธศาสนาเป็นความงามทั้งทางธรรมและทางโลกความงามทางธรรมอาทิการให้ทาน การรักษาศีล การเจริญสมาธิการสร้างปัญญาความงามทางธรรมเป็นความงามที่ทำให้เกิดความสุขแท้และสงบภายในด้วยเหตุนี้ความงามทางธรรมจึงเป็นความงามที่ละเอียดอ่อนส่วนความงามทางโลกในพระพุทธศาสนาเป็นความงามที่มีความเกี่ยวข้องกันกับความงามทางธรรมเนื่องจากความงามทางโลกตามหลักพระพุทธศาสนาไม่ใช่ความงามที่พบได้จากวัตถุสิ่งของและไม่ใช่ความงามที่พบได้เฉพาะที่เกิดจากธรรมชาติแต่เป็นความงามที่รวมไปถึงหลักธรรมคำสอนนอกจากนี้ความงามทางโลกเป็นความงาม

ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงออกเพื่อสื่อไปยังบุคคลทั่วไปได้รับรู้ (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป. อ. ปยุตฺโต), 2548, หน้า 15–30)

สุนทรียศาสตร์ในพระพุทธศาสนาเป็นการเรียบเรียงจัดระบบความคิดเกี่ยวข้องกับความงามหรือที่เรียกกันตามหลักวิชาการว่าสุนทรียศาสตร์ที่รวบรวมมาจากพระธรรมคำสอนของพระพุทธศาสนาได้มีการบันทึกไว้ในคัมภีร์พระไตรปิฎกเนื้อหาของพระธรรมคำสอนเหล่านี้มีความสำคัญมากเพราะล้วนเป็นคำอธิบายเกี่ยวกับสัจธรรมความจริงของโลกธรรมชาติและชีวิตในแง่มุมของพุทธสุนทรียศาสตร์ สำหรับผู้ที่ศึกษาจะเห็นถึงความลึกซึ้งในความหมายพระพุทธศาสนาเน้นให้เกิดความงามภายใน คือการมีคุณธรรมจากการปฏิบัติตามหลักธรรมเกิดปรากฏพฤติกรรมมีระเบียบ เรียบร้อย งดงาม (พระมหาอุดม ปญฺญาโภ, 2547, หน้า 10-25)

พระพรหมคุณาภรณ์ ได้ให้ความหมาย พุทธ หมายถึง ท่านผู้ตรัสรู้แล้ว พระพรหมคุณาภรณ์หมายถึง พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ส่วนสุนทรียศาสตร์ หมายถึงปรัชญาสาขาหนึ่งที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่งามในธรรมชาติหรือศิลปะ ดังนั้นพุทธสุนทรียศาสตร์ หมายถึงคำสั่งสอนของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าว่าด้วยเรื่องเกี่ยวกับความงาม คำว่า ความงามในพุทธปรัชญาเถรวาทนั้นความงามย่อมแปรเปลี่ยนไปตามบริบทของข้อความซึ่งมีความหมายเป็นอย่างอื่น ๆ ด้วยถ้าหากว่า ความงาม หมายถึงความดี ความงามในพุทธสุนทรียศาสตร์นั้นย่อมมีความหมายเฉพาะมากกว่าแนวคิดปรัชญาตะวันตก (ป.อ.ปยุตฺโต), 2558, หน้า 450–470)

คำว่าความงามมีปรากฏทั่วอยู่ในคัมภีร์พระไตรปิฎกตรงกับคำภาษาบาลีได้แก่คำว่า กลฺยาณ หมายถึง ความดีงาม, โสภณ หมายถึง ความงดงาม, ผ่องใส, สุภ หมายถึง ความสวยงาม, สุนฺทริย หมายถึง ความงาม ความงามของทรวดทรง (สุสณฐาน) ความงามของรูปร่าง (สุรูปตา) (ป.อ.ปยุตฺโต), 2558, หน้า 350-380)

พุทธปรัชญานั้นได้มองศิลปะเป็นส่วนประกอบอย่างหนึ่งของศีลธรรมซึ่งศีลธรรมที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าตรัสนั้นล้วนมีความงดงามทั้งในเบื้องต้น ท่ามกลาง และที่สุด อีกทั้งสุนทรียศาสตร์สำหรับปุถุชนทั่วไปแล้วพึงเป็นไปเพื่อประโยชน์เพื่อศีลธรรมและความดีงามตามทรรศนะทางพุทธปรัชญาและไม่เป็นไปเพื่อความลุ่มหลงมัวเมาส่วนความงามในทางธรรมนั้นหมายเอาความงดงามในความสงบอันเกิดจากการปฏิบัติธรรมความเยือกเย็นความสุขุมอันประกอบไปด้วยสัมมาสตินั่นเองซึ่งมีพระนิพพานเป็นความงามสูงสุดงานศิลปะหรือพุทธศิลป์นั้นก็ทำหน้าที่เป็นตัวกลางที่ส่งผ่านความงามของหลักธรรม ดังที่ผู้ทรงความรู้และนักวิชาการกล่าวไว้ในหนังสือต่าง ๆ ดังนี้

บุณย์ นิลเกตุ (2523, หน้า 15-28) กล่าว ไว้น่าสนใจว่าการพูดถึงสิ่งที่งดงามในโลกนั้นเราหมายถึงสิ่งที่เนื่องมาจากศิลปะโดยตรง เช่นเดียวกับการพูดถึงโลกแห่งความจริงนั้นเรามักจะหมายถึงความจริงตามที่วิทยาศาสตร์พูดถึงนั่นเองยิ่งกว่านี้เราจะเห็นว่าความงามทางศิลปะนั้นมิได้มีอยู่

นอกเหนือไปจากความงามตามธรรมชาติอะไรเลยแม้ว่าศิลปะจะเป็นงานที่มีตัวตนและแม้ว่าจะมิใช่สิ่งที่บอกให้เราทราบถึงธรรมชาติอันแท้จริงก็ตามแต่มันก็เป็นสิ่งที่เราจะต้องพิจารณากันอย่างละเอียด ขณะเดียวกันวิญญาณแห่งการสร้างสรรค์ศิลปะดั่งกล่าวย่อมเป็นที่ยอมรับว่าเป็นส่วนประกอบที่สำคัญยิ่งยิ่งในวงการศิลปะเช่นกัน

พระปลัดไกรสร นริสฺสโร (2560, หน้า 5-15) กล่าวว่า พุทธปรัชญามองว่าศิลปะเป็นเรื่องของโยนิโสมนสิการที่ผ่านกระบวนการไตร่ตรองด้วยความคิดและเหตุผลที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเป็นภาพและต้องได้รับการตรวจสอบเสียก่อน ศิลปะจึงเป็น ปรโตโฆสะ อย่างหนึ่งที่ทำหน้าที่เป็นกัลยาณมิตรที่ดีแก่ผู้รับรู้ ศิลปะ ที่ดีมีคุณค่าต้องเป็นที่ยอมรับของชุมชนหรือผู้คนในแต่ละท้องถิ่นศิลปะนอกจากจะเป็นสิ่งปลุกเร้าอารมณ์ทางสุนทรียะแล้วจะต้องเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงความเป็นแบบอย่างในการเว้นชั่วทำดี ทั้งศิลปะและศีลธรรมต่างก็เป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อการดำเนินชีวิตในระดับพื้นฐานและต่างก็อาศัยซึ่งกันและกันตามเหตุปัจจัย

พระเรืองเดช โชติธมฺโม (เสียงเพราะ) และคณะ (2560, หน้า 120-135) สรุปได้ว่า สุนทรียศาสตร์ในพุทธปรัชญาเถรวาทนี้เป็นความงามที่ยั่งยืนและแบ่งเป็นภาคส่วนเป็นความงามที่เป็นไปเพื่อประโยชน์สุขของตนของสังคมและส่วนรวม ทั้งนี้ต้องอิงอาศัยหลักธรรมต่าง ๆ ในทางพระพุทธศาสนา เช่น หลักศีล 5 หลักกาลามสูตร หลักอธิปไตย หลักคุณค่าแท้ คุณค่าเทียม หรือหลักศีลธรรมอื่น ๆ อันเป็นข้อปฏิบัติเพื่อความดีงามทางพระพุทธศาสนา เช่น แนวทางการปฏิบัติธรรมเพื่อความหลุดพ้นสุนทรียศาสตร์ในพุทธปรัชญาเถรวาทนั้นเป็นการผสมผสานระหว่างศีลธรรมและศิลปะ โดยพระพุทธศาสนานั้นได้มองศิลปะเป็นส่วนประกอบอย่างหนึ่งของศีลธรรมซึ่งศีลธรรมที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงตรัสนั้นล้วนมีความงดงามทั้งในเบื้องต้น ท่ามกลาง และที่สุด

สุนทรียศาสตร์ในพระพุทธศาสนานี้เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดการหยั่งรู้ธรรมซึ่งเป็นกระบวนการบรรลุธรรมหรือตรัสรู้ธรรมอย่างหนึ่งของพระพุทธศาสนามีความหมายตรงกับภาษาบาลีว่าญาณ คือ ความหยั่งรู้, ปรีชาหยั่งรู้ เป็นไวพจน์คำหนึ่งของคำว่าปัญญา คือ ความรู้ชัดคือหยั่งรู้ในเหตุผลเข้าใจสภาวะของสิ่งทั้งหลายตามความเป็นจริงแต่คำว่าญาณมักใช้ในความหมายที่จำเพาะกว่าคือเป็นปัญญาที่ทำงานออกผลมาเป็นเรื่อง ๆ มองเห็นสิ่งนั้น ๆ หรือเรื่องนั้น ๆ ตามสภาวะจริงดังที่พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตโต) กล่าวถึงความรู้ทางมโนทวารว่า คือ ความหยั่งรู้หรือปรีชาพิเศษต่าง ๆ ที่ผุดโพลงขึ้นในใจสว่างชัดทั่วตลอด เช่น มองเห็นอาการที่สัมพันธ์กันของบางสิ่งแล้วเกิดความเข้าใจแจ่มแจ้งมองเห็นกฎแห่งความสัมพันธ์นั้น ได้แก่ ความรู้ที่เรียกว่า ญาณ เช่น อภิญญา เป็นต้น (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตโต), 2555, หน้า 580–600)

พระมหารังสันต์ กิตฺติปณฺโญ (ใจหาญ) (2553, หน้า 105-118) กล่าวถึงความงามในพุทธศาสนาสรุปได้ว่าความงามมี 2 มิติ คือความงามมิติทางโลกและความงามมิติทางธรรมความงามมิติทางโลกหรือความงามทางวัตถุ เป็นผลของการมีปฏิสัมพันธ์ต่อกันระหว่างคุณภาพหรือคุณสมบัติของ

วัตถุกับกิเลสคือความยินดีพอใจ ซึ่งมีอยู่ในจิตใจของแต่ละคนส่วนความงามมิติทางธรรม คือ ความงามที่เป็นลักษณะของธรรม หรือความจริงอันเป็นผลจากคุณภาพหรือคุณสมบัติของธรรมที่ปรากฏต่อการรับรู้ของมนุษย์ผู้มีญาณหรือแสดงออกทางพฤติกรรมของผู้ทรงศีลทรงธรรมทำให้รู้เห็นได้ว่าผู้มีธรรมเป็นคนที่งาม

อังคาร กัลยาณพงศ์ (2551, หน้า 13-15) กล่าวไว้ว่า ศิลปินไทยใช้ศิลปะเป็นสื่อเพื่อก้าวไปสู่จริยธรรมและศาสนาในสังคมศิลปะเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งซึ่งจะช่วยเนรมิตความเป็นมนุษย์ของเราให้เต็มเปี่ยมบริบูรณ์ ศิลปกรรมจะเป็นสื่อวิเศษให้มนุษย์เข้าใจแก่นของความเป็นจริงได้อย่างซาบซึ้งและลึกซึ้งเป็นสื่อวิเศษ ช่วยน้อมใจมนุษย์ให้ประจักษ์ซึ้งถึงคุณค่าในพุทธปรัชญาซึ่งแสดงออกมาอย่างเป็นทิพย์ที่สุดในแง่ศิลปะได้อย่างดี

สุชาติ สนธิ (2544, หน้า 45-58)ได้ให้แง่มุมเกี่ยวกับความงามในพระพุทธศาสนาทั้งที่เป็นคำสอนและรูปแบบวัฒนธรรมว่าสุนทรียศาสตร์ที่ก่อให้เกิดรูปแบบศิลปะที่แฝงอยู่ภายใต้ร่มเงาของพุทธซึ่งเป็นส่วนที่นำมาพอกพูนเป็นเปลือกห่อหุ้มเปลือกภายในอันเป็นสาระที่เป็นสุนทรียศาสตร์และศิลปะของผู้ที่เป็นพุทธเองหรือแม้จะหมายถึงสาระอันแท้จริงของพุทธก็ยังถูกแปลเป็นทฤษฎีคำสั่งสอนแยกตัวไปผสมผสานกับมิติและความเชื่อประจำถิ่นของแต่ละวัฒนธรรมอันหลากหลายกลายเป็นลัทธินิกาย สำนักของกลุ่มสู่รูปแบบการปฏิบัติการบูชาเป็นเฉพาะที่แตกต่างกันออกไป สรุปว่าหากใครจับเอาความหมายของพุทธด้วยมุมมองที่เป็นปกติธรรมดาก็จะง่ายและเป็นธรรมดาแต่ถ้าใครจะมองให้ลึกมากกว่าก็จะยากและลึกตามสติปัญญาของผู้นั้น

Kalupahana, David J (1992. pp. 70-85) ให้ทัศนะว่ากระบวนการหยั่งรู้ในทางพุทธสุนทรียศาสตร์นั้น ไม่ใช่เพียงการเข้าถึงโดยการรับรู้ในเชิงประจักษ์ด้วยประสาทสัมผัส เท่านั้นแต่เป็นการเข้าถึงในลักษณะที่เป็นการหยั่งรู้ได้เอง เป็นความรู้โดยตรง การหยั่งรู้ ไม่จำเป็นต้องอาศัยเหตุผลอื่นมาเกี่ยวข้องเพื่อใช้ประกอบการอธิบายถึงการเข้าถึงพุทธสุนทรียภาพ สามารถแบ่ง ได้เป็น 2 แนวทาง คือ กระบวนการหยั่งรู้ในระดับปุถุชนและกระบวนการหยั่งรู้ในระดับอริยบุคคล

จากการอธิบายและการให้ทัศนะต่อพุทธสุนทรียศาสตร์ทำให้สามารถสรุปได้ว่ามีความเชื่อมโยงอย่างลึกซึ้งกับหลักไตรสิกขา คือ ศีล สมาธิ และปัญญาซึ่งเป็นแก่นของการปฏิบัติในพระพุทธศาสนาในพระไตรปิฎกมีข้อความหลายแห่งที่แสดงถึงความงามที่เกิดจากการปฏิบัติตามหลักไตรสิกขาต่อไปนี้คือข้อความในพระไตรปิฎกที่มีความหมายไปในแนวทางพุทธสุนทรียศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับศีล สมาธิ ปัญญา

ในสังคีติสูตร ทีฆนิกาย ปาฏิกวรรค พระสารีบุตรได้กล่าวถึงไตรสิกขาว่า

"ติสฺโส สิกฺขา – อธิสีลสิกฺขา, อธิจิตฺตสิกฺขา, อธิปญฺญาสิกฺขา"

"สิกขา 3 ประการ คือ อธิศีลสิกขา อธิจิตตสิกขา อธิปัญญาสิกขา" (ที.ปา. 11/228/231)

พระสูตรนี้แสดงให้เห็นถึงความงามของไตรสิกขาในภาพรวม ซึ่งเป็นระบบการฝึกฝนตนที่ครบถ้วนสมบูรณ์ประกอบด้วยการฝึกฝนในด้านศีล สมาธิและปัญญาสะท้อนให้เห็นถึงพุทธสุนทรียศาสตร์ที่มองว่าความงามที่แท้จริงอยู่ที่การพัฒนาตนอย่างเป็นระบบและครบถ้วน

ในมหาวรรค วินัยปิฎก พระพุทธเจ้าตรัสถึงการบรรลุธรรมด้วยไตรสิกขาว่า

ภิกษุทั้งหลาย ภิกษุรูปใดรูปหนึ่งไม่รู้สิกขา 3 ประการนี้ คือ อธิศีลสิกขา อธิจิตตสิกขา อธิปัญญาสิกขาตามความเป็นจริงแม้เธอจะทำมากในธรรมวินัยนี้ก็ไม่ชื่อว่าทำมากส่วนภิกษุรูปใดรู้สิกขา 3 ประการนี้ คือ อธิศีลสิกขา อธิจิตตสิกขา อธิปัญญาสิกขา ตามความเป็นจริงแม้เธอจะทำน้อยในธรรมวินัยนี้ก็ชื่อว่าทำมาก (วิ.ม. 4/39/47)

พระวินัยนี้แสดงให้เห็นถึงความงามของการรู้และปฏิบัติตามไตรสิกขาตามความเป็นจริงซึ่งมีคุณค่ามากกว่าการทำสิ่งอื่น ๆ มากมายโดยไม่เข้าใจไตรสิกขาสะท้อนให้เห็นถึงพุทธสุนทรียศาสตร์ที่มองว่าความงามที่แท้จริงอยู่ที่คุณภาพของการปฏิบัติไม่ใช่ปริมาณ

สรุปได้ว่า พุทธสุนทรียศาสตร์เป็นความงามจากการมีคุณธรรม คุณธรรมเกิดได้จากการปฏิบัติธรรมส่งผลให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อยทั้งทางกาย วาจา ใจ ความงามแบบธรรมะเป็นความงามแบบผู้มีปัญญา มีอยู่ 3 ระดับตามความลึกซึ้งของหลักธรรม คือ งามในเบื้องต้น คือ ศีล ความงามทางพฤติกรรมความมีระเบียบวินัย สอดคล้องกับสถาปัตยกรรมที่ถูกต้องตามพระวินัยงามในท่ามกลาง คือ สมาธิ ความงามทางจิต ความสงบตั้งมั่น สอดคล้องกับบรรยากาศที่วิเวกในพระอุโบสถและงามในที่สุด คือ ปัญญา ความงามทางปัญญา ความรู้แจ้งในสัจธรรม สอดคล้องกับธรรมะที่สื่อผ่านพุทธศิลป์เป็นความสงบเป็นสันติสุขภายใน

2.2.7 เกณฑ์การตัดสินความงามสุนทรียศาสตร์ในพระพุทธศาสนา

ในพุทธปรัชญาเถรวาทนั้น กล่าวได้ว่าความงาม หรือสุนทรียะนั้นทั้งมีอยู่และไม่มีอยู่ เมื่อเป็นเช่นนี้แล้วในการพิจารณาเรื่องเกณฑ์การตัดสินคุณค่าเกี่ยวกับความงามในพุทธปรัชญาเถรวาทย่อมมีคำถามเกิดขึ้นว่าสรุปแล้วเกณฑ์ในการตัดสินความงามในพุทธสุนทรียศาสตร์มีหรือไม่อย่างไรในประเด็นนี้เมื่อเราศึกษาพุทธปรัชญาแล้วย่อมมีในหลายตอนที่เน้นเรื่องคุณค่า โดยเฉพาะเรื่องทางจริยศาสตร์อันเกี่ยวกับการพัฒนาจิตของตนเองให้ดีงามสูงส่งและการมีชีวิตอยู่ร่วมกับผู้อื่นด้วยความสัมพันธ์ที่ดีงามด้วยเรื่องจริยศาสตร์นี้ถือว่าเป็นเรื่องคุณค่าและพุทธปรัชญาเถรวาทก็ยอมรับว่ามีอยู่จริงการยอมรับเรื่องคุณค่าเช่นนี้ย่อมส่งผลให้ความงามซึ่งเข้าใจกันว่าเป็นคุณวิทยาด้วยก็ต้องมีอยู่จริงเช่นเดียวกัน

การศึกษาเรื่องความงามในพุทธปรัชญาเถรวาทนี้เป็นการศึกษาคุณค่าค่าในเชิงจริยศาสตร์นั่นเองการพิจารณาเรื่องคุณค่าเราจะมองในแง่ของการใช้สอยหรือบริโภคอันเป็นแนวทางในการบรรเทาตัณหาเป็นขั้นตอนสำหรับฝึกปฏิบัติและขัดเกลาใจไม่ให้กิเลสเข้ามาครอบงำจิตใจ เช่นเดียวกันในการพิจารณาคุณค่าความงามเราย่อมต้องพิจารณาว่ามีประโยชน์อย่างไรกับชีวิตหรือการดำเนินชีวิต

คุณค่างานศิลป์หรือสุนทรียะก็เช่นเดียวกันต้องมีประโยชน์ต่อชีวิตเราคุณค่าดังกล่าวนั้นแบ่งได้ 2 ประเภท (สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), 2529, หน้า 10-12)

1) คุณค่าแท้ หมายถึง คุณค่าหรือประโยชน์ของสิ่งต่าง ๆ ในแง่ที่เป็นการสนองความต้องการของชีวิตหรือสิ่งที่มนุษย์นำมาใช้แก้ปัญหาเพื่อความดีงามความดำรงอยู่ด้วยดีของชีวิต หรือเพื่อประโยชน์สุขทั้งตนเองและผู้อื่นคุณค่าลักษณะนี้อาศัยปัญญาเป็นเครื่องตีค่า หรือ กล่าวได้ว่าคุณค่าที่สนองปัญญาก็ได้ เช่น อาหารมีคุณค่าอยู่ที่ประโยชน์สำหรับหล่อเลี้ยงร่างกายให้มีชีวิตอยู่ได้มีสุขภาพแข็งแรงมีความสุขมีแรงกำลังในการทำหน้าที่การงาน ในงานพุทธศิลป์ คือการที่ศิลปะนั้นทำหน้าที่เป็น พุทธานุสสติ หรือสื่อการสอนธรรมที่ทำให้เกิดปัญญา ไม่ใช่แค่ความสวยงาม

2) คุณค่าพอกเสริม หรือคุณค่าเทียม หมายถึง คุณค่า หรือประโยชน์ของสิ่งทั้งหลายที่มนุษย์พอกพูน หรือเพิ่มให้แก่สิ่งนั้น ๆ เพื่อบำรุงปรนเปรอการเสพเวทนาหรือเพื่อเสริมราคาขยายความมั่นคงยิ่งใหญ่ให้กับตัวตนที่ยึดถือไว้คุณค่าแบบนี้อาศัยตัณหาเป็นเครื่องตีค่าหรือจะเรียกว่าคุณค่าสนองตัณหาก็ได้แสดงความมั่งคั่งมุ่งเอาความ สะดวก สวยงามและความเด่น คือการชื่นชมพุทธศิลป์เพียงเพื่อความโอ่อ่า การสะสมมูลค่า หรือเพื่อแสดงบารมีส่วนตนซึ่งสนองตัณหามานะ

แม้พุทธปรัชญาได้กล่าวถึงคุณค่า 2 ระดับคือ คุณค่าแท้และคุณค่าเทียมอีกทั้งได้ให้ความสำคัญกับคุณค่าทั้ง 2 นั้น แต่หากพิจารณาถึงความจริงหรือเป้าหมายสูงสุดทางพระพุทธศาสนาแล้ว สิ่งที่เป็นจริงสูงสุดคือพระนิพพานนั้นน้ำหนักเรื่องคุณค่าทั้งสองนี้คุณค่าแท้ย่อมเป็นสิ่งที่สำคัญยิ่งกว่าเพราะพุทธปรัชญาซึ่งมีพื้นฐานแห่งศาสนาที่เน้นการปฏิบัติเรื่องการฝึกฝนอบรมตนเพื่อให้เข้าถึงความจริง ความดี ความงามอันสูงสุดด้วยการชำระจิตใจให้บริสุทธิ์ (สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์), 2529, หน้า 630–645)

สำหรับหลักการทางปรัชญาแล้วตรรกศาสตร์ถือเป็นเครื่องมืออีกประการหนึ่งในการตรวจสอบความมีเหตุผลหรือสมเหตุสมผลซึ่งในหลาย ๆ สถานการณ์หรือการกล่าวถึงพระพุทธศาสนาในทางปรัชญาแล้วก็มักจะมองและจัดเป็น เหตุผลนิยม ซึ่งเป็นกลุ่มที่ถือว่าความจริงคือความรู้ที่ประกอบด้วยเหตุและผลมีความแน่นอนตายตัว และสากลเพราะเหตุผลมีธรรมชาติคู่กันอย่างจำเป็นไม่มีผลที่ปราศจากเหตุและไม่มีเหตุที่ปราศจากผล ดังนั้น เหตุผลนิยมจึงปฏิเสธความเชื่อที่ปราศจากเหตุผล เช่น ความเชื่อในอำนาจความศักดิ์สิทธิ์ของเทพเจ้าหรืออำนาจลึกลับเหนือเกณฑ์ธรรมชาติใด ๆ ในลักษณะนี้เหตุผลนิยมมีลักษณะเดียวกันกับพุทธปรัชญาเพราะพุทธปรัชญาสอนเรื่องโลกและชีวิตล้วนแต่เป็นไปตามกระบวนการแห่งเหตุและผลดังคำกล่าวที่ว่าธรรมเหล่าใดเกิดแต่เหตุพระพุทธเจ้าทรงแสดงเหตุแห่งธรรมเหล่านั้นและความดับแห่งธรรมเหล่านั้นพระองค์มีปกติตรัสอย่างนี้ โดยหลักธรรมที่ปรากฏเกี่ยวกับหลักเหตุและผลนั้นได้แก่หลักปฏิจจสมุปบาท กฎแห่งกรรม ไตรลักษณ์และอริยสัจ 4 เป็นต้น (อดิศักดิ์ ทองบุญ, 2546, หน้า 125–140)

ส่วนเรื่องความเชื่อซึ่งเป็นสิ่งสำคัญประการหนึ่งในการปลงใจเพื่อใช้เป็นข้อพิจารณาโดย พระพุทธองค์ทรงตรัสสอบไม่ให้งมงายให้พิจารณาด้วยเหตุด้วยผลมีวิจารณญาณด้วยตนเอง อย่างถ่องแท้เสียก่อนแล้วจึงเชื่อเช่นตรัสไว้ในกาลามสูตร (อง.ติก. 20/505/244)

พระพุทธองค์ไม่เพียงแต่ห้ามมิให้เชื่อแหล่งความรู้เหล่านี้เท่านั้นแต่ยังทรงแนะนำว่าอย่าเพิ่งด่วนเชื่อทีเดียวให้คิดดูตามหลักเหตุผลเสียก่อนดังนั้นจึงทรงตรัสต่อไปอีกว่า

เมื่อใดท่านรู้ด้วยตนนั่นแลว่าธรรมเหล่านี้เป็นกุศลธรรมเหล่านี้ไม่มีโทษธรรมเหล่านี้ ท่านผู้รู้สรรเสริญ ธรรมเหล่านี้ใครประพฤติให้เต็มที่แล้วเป็นไปเพื่อประโยชน์เป็นไปเพื่อความสุขท่านควรประพฤติธรรมเหล่านั้นให้บริบูรณ์เมื่อนั้น (อง.ติก. 20/505/245.)

สุนทรียศาสตร์ในพระพุทธศาสนาดังกล่าวมาข้างต้นนั้นได้เน้นการกระบวนการพิจารณาถึงประโยชน์มิใช่ประโยชน์และการเทียบเคียงกับความดีงามเนื่องจากความดีกับความงามในทางพุทธปรัชญาต้องควบคู่กับไปทั้งนี้โดยอิงหลักประโยชน์หรือคุณค่าเป็นตัวเทียบเคียงดังพุทธองค์ตรัสว่าเมื่อใดท่านรู้ด้วยตนเองว่าธรรมเหล่านี้เป็นกุศลธรรมเหล่านี้ไม่มีโทษธรรมเหล่าท่านผู้รู้สรรเสริญธรรมเหล่านี้ใครสมานทานให้บริบูรณ์แล้วเป็นไปเพื่อประโยชน์เกื้อกูลเพื่อความสุขเมื่อนั้นท่านทั้งหลายควรเข้าถึงธรรมเหล่านั้น (อง.ติก. 20/505/241)

หัวใจสำคัญของสุนทรียศาสตร์ทางพระพุทธศาสนา หรือที่เรียกว่าพุทธสุนทรียศาสตร์ซึ่งชี้ให้เห็นว่าคุณค่าของพุทธสุนทรียศาสตร์เป็นศิลปะที่มีความงดงาม และมีความลึกซึ้งละเอียดอ่อนเพียงไรนอกจากนี้ชี้ให้เห็นถึงการใช้ปัญญาตามหลักพระพุทธศาสนาในการมองและสร้างสรรค์ สิ่งต่าง ๆ ที่เกิดคุณประโยชน์

เนื่องจากพุทธปรัชญาเป็นกรรมวาทและกริยาวาท ความดีความชั่ว หรือสิ่งที่งามไม่งามย่อมมีความเกี่ยวพันธ์กับการกระทำอยู่เสมอโดยสิ่งต่าง ๆ นั้น มีความดีงามหรือไม่ดีไม่งามอยู่ในตัวเองอยู่แล้วมันจะเป็นสิ่งที่ดีหรือไม่ดีตามความหมายของมนุษย์ก็ต่อเมื่อมันมีความสัมพันธ์เกี่ยวกับการกระทำหรือตามพฤติกรรมของมนุษย์เท่านั้น ขั้นตอนต่อไปของการตัดสินลงไปให้ชัดเจนลงไปเกี่ยวกับการตรวจสอบพุทธศิลป์ในกระบวนการทางสุนทรียศาสตร์ก็เช่นเดียวกันย่อมมีความสอดคล้องเกี่ยวเนื่องกับสิ่งที่เป็นการบ่งชี้การกระทำซึ่งในข้อนี้ มีหลักการอยู่ 3 ประการด้วยเรียกว่าหลักอธิปไตย (ที.ปา 11/228/23)

1. อัตตาธิปไตย ถือตนเป็นใหญ่ 2. โลกาธิปไตย ถือสังคมเป็นใหญ่ 3. ธรรมาธิปไตย ถือความถูกต้องเป็นใหญ่

หลักอัตตาธิปไตย คือ เกณฑ์ในการพิจารณาถือเอาความคิดเห็นของตนเองเป็นที่ตั้งมากกว่าความคิดเห็นของผู้อื่น นั่นก็คือเป็นการพิจารณาในการตัดสินโดยถือเอาตนหรือเฉพาะ ตนเองสนในเป็นใหญ่ฉะนั้นการตัดสินตามหลักการนี้อาจส่งผลทั้งดีและเสียเพราะอคติประจำตนอาจทำให้บุคคลตัดสินการกระทำต่าง ๆ ที่ถูกต้องตามหลักศีลธรรมและสอดคล้องตามหลักสากลนิยมแปรผัน

กลับกลายเป็นผิดไปได้การตัดสินประเภทอัตตาธิปไตยนี้พระพุทธองค์ไม่ยอมรับว่าเป็นเกณฑ์การตัดสินที่ถูกต้อง

2. โลกาธิปไตย คือ เกณฑ์การตัดสินที่ยึดโลกเป็นใหญ่ คำว่า โลก ในที่นี้ หมายถึง สังคม ซึ่งตรงกันข้ามกับคำว่า อัตตา หรือตนเอง โลกาธิปไตย จึงเป็นการตัดสินความถูกผิด ของการกระทำต่าง ๆ โดยอาศัยความนิยมของคนอื่นๆ มาเป็นหลักและกฎเกณฑ์ การตัดสินของ บุคคลอื่นๆ นั้นบางครั้งย่อมขึ้นกับกฎเกณฑ์ต่างๆ ในสังคมโลกาธิปไตยจึงแตกต่างกับ อัตตาธิปไตย โดยบุคคลอื่น ๆ ผู้ตัดสินย่อมมีความโน้มเอียงที่จะปฏิบัติตนให้สอดคล้องกับมาตรฐานหรือขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ อันเป็นที่ยอมรับของสังคมแต่อย่างไรก็ดีโลกาธิปไตยในทางพุทธปรัชญายังไม่ถือเป็นกฎเกณฑ์ที่ถูกต้อง เพราะสิ่งที่ดีในสังคมหนึ่งอาจไม่ดีในอีกสังคมหนึ่งกล่าวคือสิ่งที่ดีในสังคมหนึ่งแต่อีกสังคมหนึ่งอาจไม่ยอมรับและมีความเห็นตรงกันข้ามก็ได้ เช่น ประเพณีการล่าสัตว์เป็นกีฬาที่ทางตะวันตกถือว่าดีแต่อาจจะไม่สอดคล้องกับความนิยมของสังคมตะวันออกที่ไม่นิยมการเบียดเบียนสัตว์ดังเช่นพระพุทธศาสนา เป็นต้น แม้กระนั้นก็ตามพุทธปรัชญาเองไม่ได้ปฏิเสธโลกาธิปไตยเสียทั้งหมดยังคงยอมรับว่าเป็นเกณฑ์กระทำที่เหมาะสมตราบเท่าที่การตัดสินนั้นไม่แย้งกับหลักความชอบธรรม คือ ธรรมาธิปไตย

3. ธรรมาธิปไตย คือ เกณฑ์หรือมาตรฐานการตัดสินที่สำคัญที่สุดสำหรับการตัดสินความถูกผิดทั้งหลายมาตรการนี้ขึ้นอยู่กับเหตุผลและความชอบธรรมพุทธปรัชญาถือว่าหลักเกณฑ์ธรรมาธิปไตยนี้เป็นหลักเกณฑ์การตัดสิน ชั่ว ดี ผิดถูกชอบด้วยเหตุผลเพราะว่าการกระทำดีตามหลักธรรมาธิปไตยถือความถูกต้องเป็นใหญ่ไม่ยึดข้อมูลของตนหรือความนิยมของสังคมเป็นหลัก ดังนั้นบุคคลที่เชื่อธรรมาธิปไตยเป็นหลักจึงกระทำความดีได้เพราะตระหนักว่าเป็นการกระทำเพื่อความดีโดยเฉพาะและการกระทำตามหลักธรรมาธิปไตยนี้เกิดจากแรงจูงใจภายในคือกุศลธรรมอันมี อโลภะ อโทสะ อโมหะ เป็นมูลการกระทำดีตามหลักนี้ไม่สนใจในคำสรรเสริญหรือติเตียนใด ๆ แต่เป็นการกระทำตามความชอบธรรมในอังคุตตรนิกาย เกสปุตตสูตร หรือที่รู้จักกันว่า กาลามสูตร (อง.ติก. 20/505/244)

พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ได้ตรัสกับประชาชนชาวกาลามะผู้สงสัยในคำสอนของบรรดานักสอนศาสนาทั้งหลายโดยไม่รู้ว่าจะเชื่อถ้อยคำของใครดีซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วทำให้ได้ข้อสรุปว่าการกระทำที่ถือว่าเป็นบุญหรือชอบธรรมนั้นจะต้องประกอบด้วยลักษณะคือ (พระธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตฺโต), 2546, หน้า 332-335)

1) เป็นการกระทำที่เป็นกุศล

2) เป็นการกระทำที่ไม่เบียดเบียนตนเองและผู้อื่น

3) เป็นการกระทำที่บัณฑิตยอมรับและสรรเสริญ

4) เป็นการกระทำที่เมื่อกระทำให้มากแล้ว ย่อมเป็นไปเพื่อประโยชน์เพื่อความสุข

การกระทำทั้งหลายอันเนื่องจากวัตถุหรือการแสดงออกทางสุนทรียศาสตร์หรือ พุทธศิลป์ต้องสอดคล้องกับหลัก 4 ประการนี้ซึ่งพระพุทธองค์ทรงถือว่าเป็นการกระทำที่ถูกต้อง กล่าวคือ พุทธศิลป์ที่แสดงออกหรือผู้สร้างศิลปะได้บรรจงสรรสร้างและมีเป้าหมายเป็นไปในลักษณะที่สอดคล้องกับหลักการดังกล่าวข้างต้นนี้ย่อมถือว่ามีคุณค่าเพราะเป็นหลักเกณฑ์ที่ถูกต้องบัณฑิตสรรเสริญส่วนพุทธศิลป์ที่แสดงออกหรือมีเป้าหมายที่ตรงกันข้ามกับหลักเกณฑ์ย่อมเป็นสิ่งที่ด้อยค่าไร้ค่าหรือไม่ควรค่าแก่การส่งเสริมบัณฑิตติเตียนและไม่สรรเสริญ (ป. อ. ปยุตฺโต), 2546, หน้า 332)

กระบวนการตรวจสอบและตัดสินพุทธศิลป์ดังกล่าวมานั้น ล้วนเป็นการอิงหลักธรรม หรือคำสอนที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ตรัสไว้สำหรับการตรวจสอบกระบวนการต่าง ๆ เพื่อความถูกต้องดีงามทั้งนี้ในเบื้องต้นนั้นเราย่อมพิจารณาเห็นได้ว่าขึ้นกับหลักคุณค่าแท้และคุณค่าเทียม พุทธศิลป์หรือศิลปะในทัศนะของพุทธศาสนาจะมีค่าหรือไม่นั้นต้องอิงอาศัยหลักคุณค่าซึ่งก็คือหลักประโยชน์นั้นเอง และต้องประกอบไปด้วยความชอบธรรมเป็นสิ่งสูงสุดคือ ธรรมาธิปไตยซึ่งบัณฑิตได้สรรเสริญยกย่องไม่ติเตียนและพึงมีการพิจารณาโดยไตร่ตรองในการพิจารณาโดยใช้หลักเหตุผลคืออย่าเพิ่งปลงใจเชื่ออย่างงมงายโดยไม่ตรวจทานให้รอบคอบก่อนเมื่อครบกระบวนการแล้วจึงปลงใจแต่หากภายหลังตรวจสอบแล้วมีความเป็นอื่นหรือทราบภายหลังว่าสิ่งที่ประพฤติปฏิบัติมานั้น ไม่ดี ไม่งาม ไม่เป็นไปเพื่อกุศลเป็นอกุศลแย้งต่อความดีบัณฑิตติเตียนพึงสละการกระทำหรือความเชื่อนั้นเสียแล้วตรวจสอบยึดถือสิ่งที่ถูกต้องตามหลักธรรมาธิปไตย (ป. อ. ปยุตฺโต), 2546, หน้า 655-658)

เกณฑ์ตัดสินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ในพระพุทธศาสนา สามารถแบ่งออกเป็น 3 ประการ คือ 1) เกณฑ์ตัดสินคุณค่าพุทธสุนทรียศาสตร์เชิงสมภาวะ คือ เกณฑ์การตัดสินสุนทรียะของสิ่งที่มีความงามเสมอกัน และ 2) เกณฑ์ตัดสินคุณค่าพุทธสุนทรียศาสตร์เชิงเอกภาวะ คือ เกณฑ์การตัดสินสุนทรียะของสิ่งที่มีความงามเป็นหนึ่งเดียวกัน และ 3) เกณฑ์ตัดสิน คุณค่าพุทธสุนทรียศาสตร์เชิงสัจภาวะ คือ เกณฑ์การตัดสินสุนทรียะของสิ่งที่มีความงามจริงแท้โดยมีลำดับความสัมพันธ์ที่เกี่ยวเนื่องกัน ดังนี้

สมภาวะ หมายถึง ความงามในระดับกายภาพที่สมดุล สอดคล้องกับระเบียบวิธีช่างความงามที่เป็นไปตามกฎเกณฑ์

เอกภาวะ หมายถึง ความงามที่หลอมรวมรูปทรงและจิตวิญญาณเป็นหนึ่งเดียว ทำให้ผู้ดูเกิดสมาธิความงามที่นำไปสู่เอกัคคตารมณ์

สัจภาวะ หมายถึง ความงามที่เผยให้เห็นความจริงแท้ ไตรลักษณ์ สุญญตา ผ่านรูปทรงศิลปะ ความงามที่นำไปสู่ปัญญา

เกณฑ์ตัดสินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์นำไปสู่กระบวนการรับรู้พุทธสุนทรียธาตุที่ก่อให้เกิดประสบการณ์ทั้งความงามเชิงโลกียธรรมและความงามเชิงโลกุตรธรรมเป็นคุณค่าที่ก่อให้เกิดความงาม 3 ด้าน คือ คุณค่าในเชิงศีลธรรมเชิงศิลปะและเชิงพุทธศิลป์

2.2.8 มิติความงามทางโลก

ความงามทางโลกในทัศนะพุทธศาสนา มีลักษณะเป็นอัตวิสัย ที่เกิดจากการปรุงแต่งของจิตผ่านกิเลสและตัณหา อย่างไรก็ตาม พุทธศาสนามิได้ปฏิเสธความงามเหล่านี้ แต่ยอมรับในฐานะปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ทั้งความงามของรูปกายสุรูปตา และความงามของวัตถุสิ่งก่อสร้าง ดังปรากฏใน มหาปรินิพพานสูตร ที่พรรณนาถึงสถาปัตยกรรมปราสาทอันวิจิตร เพื่อสื่อถึงผลแห่งบุญบารมี แต่ในขณะเดียวกันก็ทรงสอนให้เห็นถึงความไม่จีรังอนิจจัง ของความงามเหล่านั้น เพื่อมิให้ติดข้องอยู่ในกามสุข (สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป. อ. ปยุตฺโต), 2561, หน้า 15–18)

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นแสดงให้เห็นว่าพระพุทธศาสนากล่าวถึงความงามในทางโลกทั้งความงามของคนและความงามของธรรมชาติไว้ไม่น้อยเช่นกันอันเป็นการยืนยันว่าพระพุทธศาสนามิได้มองข้ามความงามทางโลกและยอมรับความงามทางโลกด้วย เช่น ความงามของทรวดทรง (สุสณฐาน) ความงามของรูปร่าง (สุรูปตา) กลฺยาณ หมายถึง ความดีงาม โสภณ หมายถึง ความงดงาม ผ่องใส สุภ หมายถึง ความสวยงาม สุนฺทรีย หมายถึง ความงาม (ขุ.ขุ. 25/9/12)

ในพระไตรปิฎก การกล่าวถึงความงามของสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ เช่น อาราม ปราสาท อุโบสถ ได้รับการบันทึกไว้ในหลายบริบททั้งในแง่ของการเป็นสถานที่เหมาะสมสำหรับการปฏิบัติธรรม และการเป็นตัวอย่างของความไม่จีรังของสิ่งทั้งปวงในคำสอนของพระพุทธศาสนามิได้กล่าวถึงเฉพาะความงามของธรรมเท่านั้น ยังได้กล่าวถึงความงามของคนและวัตถุสิ่งของรวมไปถึงความงามของธรรมชาติด้วย

สุตันตปิฎก ทีฆนิกาย มหาวรรค พรรณนาถึงความงามของ ปราสาทของพระเจ้ามหาสุทัสสนะไว้ว่าเมื่อพระเจ้ามหาสุทัสสนะทรงสนำน พระเศียร ในวันอุโบสถ 15 ค่ำ รักษาอุโบสถศีลเสด็จขึ้นสู่ปราสาทหลังงามปรากฏจักรแก้วอันเป็นทิพย์ซึ่งมีกงกำ 1000 ซี่ มีกง มีดุมและมีส่วนประกอบครบหมดทุกประการและยังมีชาดกที่บรรยายความงามของสถาปัตยกรรมอีกหลายชาดก แต่ที่โดดเด่นคือชาดกเรื่อง มหาปนาทชาดกว่าด้วยเรื่องอำนิสงค์แห่ง การถวายที่พักอาศัยแก่นักบวช สมณะ มีบทที่พรรณนาถึงความงามของปราสาทว่าพระเจ้มหาปนาทนั้นมีปราสาทล้วนแล้วด้วยทองกว้าง 16 ชั่วธนูตก สูง 1 พันชั่วธนูตกและปราสาทนั้นมีพื้น 7 ชั้น ประดับด้วยธงอันล้วนแล้วด้วยสีเขียวมีนางฟ้อนรำ 6 พันคน แบ่งออกเป็น 7 พวกฟ้อนรำ อยู่ในปราสาทนั้น (ที.ม. 10/168/195)

พระวินัยปิฎก จุลวรรค โกสัมพีขันธกะ การบรรยายถึงความงดงามของเชตวันอารามที่อนาถปิณฑิกะเศรษฐีถวาย การกล่าวถึงต้นไผ่ที่แผ่กิ่งก้านสาขาอย่างสวยงามการจัดแต่งสวนและสถานที่ต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับการปฏิบัติธรรม (วิ.จู. 7/250/160)

คุณค่าในการใช้ประโยชน์ พระสุตตันตปิฎก อังคุตตรนิกาย เอกกนิบาต เอตทัคควรรค การยกย่องเชตวันอารามเป็นสถานที่ที่เหมาะสมที่สุดสำหรับการปฏิบัติธรรมการเห็นความงามของอารามเป็นสิ่งที่ช่วยให้จิตใจสงบ (อ.เอกก. 20/148/25)

ปาวาเลยยกวิหาร พระวินัยปิฎก จุลวรรค ปาวาเรณาขันธกะ การบรรยายถึงวิหารที่สร้างด้วยวัสดุที่มีคุณภาพการจัดแต่งภายในที่เหมาะสมกับการประชุมสงฆ์ความสำคัญของการมีสถานที่ที่เหมาะสมสำหรับการปฏิบัติธรรม (วิ.จู. 7/245/140)

การใช้สถาปัตยกรรมสอนธรรม พระสุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย ชาตกะ เวสสันตรชาดก การใช้ภาพจิตรกรรมในวิหารเล่าเรื่องธรรมการออกแบบสถาปัตยกรรมให้สื่อความหมายทางธรรมการใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ ในการตกแต่ง (ขุ.ชา. 28/1045/360)

สรุปได้ว่า ในด้านความงามของธรรมชาติซึ่งเป็นสิ่งไร้ชีวิตนั้นพระพุทธศาสนาได้กล่าวถึง ทั้งความงามในเชิงสีสันและทรวดทรงและความงามในเชิงคุณค่าหรือเชิงคุณธรรมขณะเดียวกันพระไตรปิฎกก็เตือนให้ระวังการยึดติดในความงามภายนอกและสอนให้เห็นความไม่จีรังของสิ่งก่อสร้างทั้งหลายการศึกษาเรื่องนี้จึงเป็นแนวทางสำคัญในการสร้างและใช้สถานที่ต่าง ๆ ให้เกิดประโยชน์สูงสุดในการปฏิบัติธรรม

2.2.9 ระดับความงามทางธรรม

ความงามของพระพุทธศาสนา มีอยู่ 3 ระดับ คือ งามเบื้องต้น งามท่ามกลาง และงามที่สุด งามจากคุณของ ศีล สมาธิ ปัญญา เพราะตั้งอยู่ในสาระชื่อว่าตั้งอยู่ในสารคุณนอกจากนี้อรรถกถายังจัดความงาม 3 ระดับ คือ งามเบื้องต้นด้วยศีล งามท่ามกลางด้วยสมาธิ งามที่สุดด้วยปัญญา (วิ.อ. 1/215.) งามเบื้องต้นเป็นเรื่องของพฤติกรรมที่ดีที่ถูกต้องมีระเบียบเรียบร้อย งามท่ามกลางเป็นความรู้สึกนึกคิดเป็นการแสดงออกจากภายในจิตใจทำให้แสดงพฤติกรรมที่ดีถูกต้องส่วนงามที่สุดเป็นความรู้แจ้ง ความฉลาดความรู้ที่ดีที่ถูกต้องความงามทั้ง 3 เป็นความดีงามที่นำไปสู่การแก้ปัญหาไม่มีปัญหาไม่ก่อเกิดความเดือดร้อนไม่ก่อหายนะไม่ก่อความเสื่อมเสียลำดับความงามเหล่านี้เป็นการจัดความงามให้ประณีต ละเอียดอ่อนยิ่ง ๆ ขึ้นตามลำดับ

1) งามระดับเบื้องต้น

ความงามระดับเบื้องต้นในพุทธสุนทรียศาสตร์เปรียบได้ระดับศีลเพราะเป็นระดับมีความเป็นระเบียบเรียบร้อยในกัลยาณสีลสูตร ตรัสว่า พระอริยเจ้าทั้งหลายมีพระพุทธเจ้าเป็นต้นเรียกภิกษุผู้ไม่ทำความชั่วด้วยกาย วาจา ใจ ผู้มีหิรินั้นว่าเป็นผู้มีศีลงาม (ขุ.อิติ. 25/97/467)

ศีล จัดเป็นบรรทัดฐานสำหรับความประพฤติที่ดีงามทำให้คนประพฤติความดีได้คงที่ศีลเป็นความงามแสดงเห็นได้ทางพฤติกรรม เช่น ความมีระเบียบ เรียบร้อย ถูกต้อง เหมาะสม อ่อนน้อมอ่อนหวาน ละเมียดละไม สิ่งเหล่านี้หรือพฤติกรรมเหล่านี้คือความงามพระผู้มีพระภาคเจ้านั้นทรงแสดงธรรม งามในเบื้องต้น งามท่ามกลาง งามที่สุด ตามนัยแห่งพระศาสนาศีลจัดเป็นความงามในเบื้องต้นหรืองามขั้นต้น

การมีศีลส่งผลให้ใจปกติหรือดีขึ้นให้งดงามขึ้นให้ประณีตขึ้นไม่หยาบกระด้างไม่เหี้ยมโหดไม่ดุร้ายศีลทำให้มีหลักเกณฑ์มีแนวทางที่งดงามความงามของศีลในพุทธสุนทรียศาสตร์เป็นความงามที่บ่งบอกถึงลักษณะและคุณค่าของสัตบุรุษผู้มีศีล

ศีลงาม เป็นความงดงามระดับต้นของผู้ปฏิบัติธรรมพุทธพจน์ในกัลยาณสีลสูตรตรัสว่าภิกษุเป็นผู้มีศีลคือสำรวมในปาติโมกขสังวรศีลคือถึงพร้อมด้วยอาจาระและโคจรอยู่ มีปกติเห็นภัยในโทษผิดแม้เพียงเล็กน้อยสมาทานศึกษาอยู่ในสิกขาบททั้งหลายดูก่อนภิกษุทั้งหลาย ภิกษุเป็นผู้มีศีลงามอย่างนี้เป็นผู้มีศีลงามด้วยอาการอย่างนี้ (ขุ.อิติ. 25/97/466-467)

สรุปว่า งามด้วยศีลหรืองามระดับเบื้องต้น หมายความว่า มีการกระทำหรือพฤติกรรมทางกาย วาจา เรียบร้อย งดงาม คือมีการกระทำทางกาย วาจา อยู่ในกรอบอย่างต่ำก็อยู่ในกรอบของเบญจศีล หรือกายสุจริต คือไม่ฆ่า ไม่ลักขโมย ไม่ละเมิดทางกาม วจีสุจริต คือ ไม่โกหก ไม่พูดส่อเสียด ไม่พูดหยาบ ไม่พูดเพ้อเจ้อไร้สาระความเป็นระเบียบคือการกระทำหรือพฤติกรรมที่เป็นไปหรืออยู่ในกรอบของความถูกต้องดีงามเป็นความถูกต้องตามจารีตประเพณีกฎระเบียบสังคมไปจนถึงศีลธรรม เมื่อนำคำว่า งามเบื้องต้น ที่หมายถึงศีล ความเป็นระเบียบ เรียบร้อย อยู่ในกฎกติกามากล่าวถึงในงานพุทธศิลป์จะหมายถึงความงามพื้นฐานและสำคัญที่สุดของงานศิลปะทางพุทธศาสนาซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความมีวินัยความสงบเรียบร้อยและความสมดุลในรูปแบบของศิลปะ คือความงามของระเบียบและสัดส่วนของอาคารที่ถูกต้องตามพระวินัยและฐานานุศักดิ์ สร้างความรู้สึกเรียบร้อยแก่ผู้พบเห็น

ในทัศนะของผู้วิจัยในแง่ของพุทธสุนทรียศาสตร์ความงามระดับเบื้องต้นในพุทธสุนทรียศาสตร์จึงไม่ใช่ความงามในเชิงรูปแบบภายนอกแต่เป็นความงามด้านคุณธรรมหมายถึงศีลที่เป็นความงามของจริยธรรมและพฤติกรรมที่งดงามเรียบร้อยทำให้ใจงดงามและบรรลุถึงความสงบเป็นพื้นฐานสำคัญของการพัฒนาความงามในระดับสูงต่อไปตามแนวทางของพระพุทธศาสนา

2) ความงามระดับท่ามกลาง

ความงามระดับกลางเป็นสภาพจิต หรือสภาวะจิตใจของมนุษย์ที่ดีจะต้องเป็นจิตใจที่มีคุณธรรม คือมีจิตใจที่สุขสงบ เย็น มั่นคง ที่เรียกว่าจิตใจงามแต่จะงามได้ย่อมเกิดจากการมีสมาธิ จอห์น เลน กล่าวถึง ความงามในฐานะยาถอนพิษความกระวนกระวายและความหลง ๆ ลืม ๆ ว่าลักษณะอ่อนหวานที่สุดอย่างหนึ่งของความงามคือ ความเนิบช้าความงามไม่ใช่การตะกรุมตะกรามไม่ใช่การหงุดหงิดกลัดกลุ้มแต่ตรงกันข้ามความงามต้องอาศัยความอดทน ความสงบ ความนิ่งและการเคารพ ตลอดจนการเปิดใจความอิ่มใจกับความงามให้คุณคือได้ช่วยให้ไม่คิดถึงอดีตไม่พะวงถึงอนาคตช่วยให้มีสติมีสมาธิอยู่กับปัจจุบัน ปัจจุบันขณะ คือ นาทีอัศจรรย์การมีประสบการณ์กับสิ่งนี้ได้เราต้องรับรู้และอยู่กับมันทุกขณะจิต โอกาสของเราอยู่ที่ขณะเดียวนี้ในชีวิตหากแต่เป็นส่วนหนึ่งของมันการเปิดใจอย่างมีสติให้แก่ชีวิตคือรางวัลแห่งความงามที่เกิดจากสมาธิ

เมื่อมีความงามระดับเบื้องต้นหรือการมีศีลแล้ว กายสงบ เจตนาบริสุทธิ์ จิตใจย่อมอ่อนโยน ควรแก่การงาน ขั้นต่อไปก็ต้องรักษาจิตใจเพิ่มขึ้น คือสร้างความงามระดับท่ามกลางเป็นการกระทำฝึกสมาธิเพื่อทำใจให้มั่นคงมีความสงบแล้วก็มีความบริสุทธิ์เหมาะแก่การงานขั้นสูงต่อไปเรื่องจิตใจเป็นเรื่องสำคัญ จะคิด จะพูด จะทำทั้งดีทั้งชั่วใจเป็นตัวกำหนด

สมาธิในพระพุทธศาสนามุ่งสอนให้จิตใจงดงาม ให้เกิดความสุขดังที่มนุษย์ต้องการความงาม ความสุขย่อมอาศัยความสงบแห่งจิตในคัมภีร์อภิธรรมให้คำจำกัดความว่าสมาธิเป็นไฉน ความตั้งอยู่แห่งจิต ความดำรงอยู่แห่งจิตความตั้งมั่นอยู่แห่งจิตความไม่ส่ายไปแห่งจิตความไม่ฟุ้งซ่านแห่งจิต ภาวะที่จิตไม่ส่ายไปความสงบ สมาธินทรีย์ สมาธิพละ สัมมาสมาธิ นี้เรียกว่า สมาธิ (อภิ.วิ. 35/436/372)

จิตที่เป็นสมาธินั้น ต้องมีลักษณะ 3 ประการ คือ 1) ลักษณะบริสุทธิ์ 2) ลักษณะตั้งมั่น และ 3) ลักษณะควรแก่การงาน ความงดงามของสมาธิจะปรากฏที่จิตเป็นอารมณ์ความรู้สึกที่งดงามเป็นสภาวะของความงามจากการเข้าถึงธรรม การเห็นอารมณ์ว่างาม

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต) กล่าวว่า จิตที่เป็นสมาธิ หรือมีคุณภาพดี สมรรถภาพสูงนั้น มีลักษณะที่สำคัญ คือ 1) แข็งแรง มีพลังมาก 2) ราบเรียบ สงบซึ้ง 3) ใส กระจ่าง มองเห็นอะไรได้ชัด 4) นุ่มนวล แคล่วคล่อง ควรแก่การงานหรือเหมาะแก่การใช้งาน

จิตเป็นสมาธิ คือ จิตที่มียอดหรือมีจุดปลายจุดเดียวซึ่งย่อมมีลักษณะแหลมพุ่งรวมมุ่งดิ่งไป หรือแทงทะลุไปได้ง่ายจิตที่เป็นสมาธิขั้นสมบูรณ์เฉพาะอย่างยิ่งสมาธิถึงขั้นฌานพระอรรถกถาจารย์เรียกว่าจิตพร้อมด้วยองค์ 8 (อัฏฐังคสมันนาคตจิต) องค์ 8 นั้นท่านนับจากคำบรรยายที่เป็นพุทธพจน์นั่นเอง กล่าวคือ ตั้งมั่น 1 บริสุทธิ์ 1 ผ่องใส 1 โปร่งโล่ง เกลี้ยงเกลา 1 ปราศจากสิ่งมัวหมอง 1 นุ่มนวล 1 ควรแก่การงาน 1 และอยู่ตัวไม่วอกแวกหวั่นไหว 1 ท่านว่า จิตที่มีองค์ประกอบเช่นนี้เหมาะแก่การนำเอาไปใช้ได้ดีที่สุดไม่ว่าจะเอาไปใช้การงานทางปัญญาพิจารณาให้เกิดความรู้เข้าใจถูกต้องแจ้งชัดหรือใช้ในทางสร้างพลังจิตให้เกิดอภิญญาสมาบัติอย่างใด ๆ ก็ได้ (ป. อ. ปยุตฺโต) (2551, หน้า 760-775)

ดังนั้น งามท่ามกลางหรืองามด้วยสมาธิเป็นงามด้วยความนึกคิดจิตใจที่สงบและสะอาด คำว่า สมาธิ หมายถึงภาวะของจิตที่สงบและสะอาดที่เรียกว่าสงบเพราะจิตไม่คิดฟุ้งซ่านไปอย่างไร้จุดหมาย หรือคิดไปในเรื่องที่ไร้สาระไร้ประโยชน์เหตุที่เกิดคิดฟุ้งซ่านเพราะมีสิ่งที่เรียกว่ากิเลสเข้ามาชักนำให้จิตคิดไปในทางที่ไร้สาระฉะนั้นการที่จะทำให้จิตไม่คิดฟุ้งซ่านคือทำให้จิตไม่ไปเกี่ยวข้องกับกิเลสหรือว่าทำให้กิเลสไม่เข้ามาเกี่ยวข้องกับจิตหากทำได้เช่นนี้ก็เรียกว่าจิตมีสมาธิเมื่อจิตเป็นสมาธิเรียกได้ว่าจิตสงบ สงบเพราะไม่มีกิเลสเข้ามารบกวนเมื่อจิตไม่มีกิเลสเข้ามารบกวนก็เรียกได้ว่าจิตสะอาดความงามท่ามกลางจึงเป็นจิตที่งามแบบสงบและสะอาด คือ การขจัดความสกปรกหรือสิ่งสกปรก ได้แก่ กิเลสออกไปจากจิตอย่างน้อยก็ชั่วเวลาที่จิตเป็นสมาธิหรือจิตอยู่ในภาวะสมาธิฉะนั้นจึงหมายถึง งามเพราะสะอาดหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือเพราะมีความสะอาดจึงก่อให้เกิดความงาม คือ

ความงามของบรรยากาศและความสงัดภายในอุโบสถที่ช่วยควบคุมนิวรณ์และกิเลสชั่วคราวทำให้ใจนิ่งสะอาด

ในทัศนะของผู้วิจัยเมื่อนำคำว่า งามท่ามกลาง ที่หมายถึง สมาธิ ความสะอาด และการควบคุมกิเลส มาใช้ในงานพุทธศิลป์ จะหมายถึงความงามที่แสดงออกถึงจิตใจที่ตั้งมั่น สงบ และสะอาดบริสุทธิ์ ซึ่งสะท้อนผ่านรูปแบบและอารมณ์ของงานศิลปะในงานพุทธศิลป์ "งามท่ามกลาง" จึงเป็นการเน้นความงามที่เกิดจากจิตที่สงบและสมาธิแน่วแน่ ซึ่งสะท้อนในลักษณะองค์พระพุทธรูปที่มีความเรียบง่าย งดงาม มีความสะอาดบริสุทธิ์ในรูปทรงและลักษณะการควบคุมกิเลสในเชิงสัญลักษณ์ถูกถ่ายทอดผ่านการวางท่าทางการแสดงอารมณ์ที่สงบนิ่งไม่มีความฟุ้งซ่าน

3) ความงามระดับที่สุด

ความงามระดับที่สุดเป็นสภาวะปัญญา เป็นความงามขั้นสูงสุดของมนุษย์ปัญญาเป็นเรื่องของการรู้อย่างฉลาดการที่ครองชีวิตอยู่ด้วยปัญญาจึงเป็นชีวิตที่ประเสริฐ เพราะปัญญาเป็นแสงสว่างในโลก ปัญญา ภัสมิ สโชโต ปัญญาเป็นแสงสว่างในโลก เป็นดวงประทีปในโลก ปัญญาคือความรู้ที่ประกอบด้วยความรู้แจ้งและกุศลจิต (วศิน อินทสระ, 2544, หน้า 185-190)

ปัญญา หมายถึง ความรู้ทั่ว บรีชาหยั่งรู้เหตุผลความรู้เข้าใจชัดเจนความรู้เข้าใจหยั่งแยกได้ในเหตุผล ดีชั่ว คุณโทษ ประโยชน์มิใช่ประโยชน์ เป็นต้น และรู้ที่จะจัดแจง จัดสรร จัดการ ดำเนินการทำให้ลุผล ล่วงพ้นปัญหา ความรอบรู้ในกองสังขารมองเห็นตามเป็นจริง

ปัญญา คือความรู้ ความรู้อย่างชัดเจน ถูกต้องความเลือกเฟ้นในการเข้าไปกำหนดเห็นการเกิด การดับของธรรม จนเห็นแจ้งแทงตลอดจนถึงการสิ้นจากทุกข์ ปัญญาเปรียบดังอาวุธที่สามารถทำลาย ตัด กำจัดกิเลสทั้งปวงทั้งทางกาย ทางวาจา และทางใจทั้งปวงให้หมดสิ้นไป ดังนั้น ปัญญาเป็นอาวุธที่ประเสริฐในพุทธศาสนาที่ใช้ตัดทำลายกิเลสทั้งปวงได้ พุทธศาสนาเป็นศาสนาทางปัญญาเพราะพระพุทธเจ้าผู้ตรัสรู้ ก็คือทรงปัญญาตรัสรู้นั่นเอง และตรัสว่า ศีล สมาธิ ปัญญาอันผู้ใดเจริญดีแล้ว ผู้นั้นย่อมก้าวล่วงบ่วงมารได้แล้ว รุ่งเรืองอยู่เหมือนดวงอาทิตย์ (ขุ.อิติ. 25/59/406-407)

คุณค่าของปัญญา คือ การมีชีวิตอยู่เพียงวันเดียวของบุคคลผู้มีปัญญาเพ่งพินิจอยู่ยังประเสริฐกว่าการมีชีวิตอยู่ตั้ง 100 ปี (ขุ.ธ. 25/111/59)

คุณค่าของปัญญามีมากทำให้ทราบว่าปัญญาล้ำค่ายิ่งนัก ดังนั้น การครองชีวิตอยู่ด้วยปัญญาเป็นชีวิตที่ประเสริฐ ปัญญาเป็นดังแสงสว่างในโลก เป็นดวงประทีปในโลกในปฐมนาถสูตรและสังคีติสูตร ตรัสว่า

ภิกษุทั้งหลาย ภิกษุเป็นผู้มีปัญญา คือ ประกอบด้วยปัญญาที่ตามเห็นความเกิดและความดับ เป็นปัญญาประเสริฐ เป็นไปเพื่อความรู้แจ้งแทงตลอดเป็นหนทางให้ถึงความสิ้นทุกข์โดยชอบ ภิกษุทั้งหลาย แม้ข้อที่ภิกษุเป็นผู้มีปัญญา คือประกอบด้วยปัญญาที่ตามเห็นความเกิดและความดับ

เป็นปัญญาประเสริฐ เป็นไปเพื่อความรู้แจ้งแทงตลอด เป็นหนทางจะให้ถึงความสิ้นทุกข์โดยชอบ นี้ก็เป็นนาถกรณธรรม (อง.ทสก. 24/17/38, ที.ปา. 11/345/376)

งามด้วยปัญญา คืองามเพราะรู้จริงจนทำให้สิ้นกิเลสและสิ้นทุกข์ทั้งปวงพระพุทธศาสนาถือว่ากิเลสนั้นละได้ด้วยปัญญาคือความรู้จริงเพราะกิเลสเกิดจากความไม่รู้จริง ฉะนั้น เมื่อรู้จริงกิเลสจึงหมดไปหรือหายไปเองเพราะหมดเหตุที่ทำให้เกิดกิเลสเมื่อหมดกิเลสหรือสิ้นกิเลสจึงเกิดความบริสุทธิ์ ชีวิตที่บริสุทธิ์จึงหมายถึงชีวิตที่หมดสิ้นทุกข์ทั้งปวงชีวิตที่ไม่มีทุกข์ก็คือ ชีวิตที่มีความสุข และชีวิตที่สุข คือชีวิตที่งดงาม คือความงามของสัจธรรมที่สื่อผ่านสถาปัตยกรรม เช่น การใช้แสงสว่างส่องที่องค์พระประธานเพื่อสื่อถึงการตรัสรู้ หรือความโปร่งเบาของอาคารที่สื่อถึงความหลุดพ้น

ในทัศนะของผู้วิจัยเมื่อนำคำว่างามที่สุด ที่หมายถึง ปัญญา ความบริสุทธิ์ จากการรู้ตามความจริง และการทำลายกิเลสมากล่าวถึงในงานพุทธศิลป์จะหมายถึงความงามสูงสุดของงานศิลปะทางพุทธศาสนาซึ่งสะท้อนถึงความรู้แจ้งในสัจธรรมความบริสุทธิ์ของจิตใจจากการตรัสรู้จริงตามหลักพุทธปรัชญา งานพุทธศิลป์ในระดับนี้ไม่ใช่แค่ความงามทางกายภาพแต่รวมถึงความลึกซึ้งของปัญญาและธรรมชาติที่บริสุทธิ์สะอาดของจิตใจที่ตื่นรู้กล่าวโดยสรุปงามที่สุดในพุทธศิลป์คือความงามเชิงปัญญาและจิตวิญญาณที่สะท้อนถึงความบริสุทธิ์และความรู้แจ้งตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนาเป็นความงามขั้นสูงสุดที่เชื่อมโยงกับการพ้นทุกข์และการตรัสรู้ธรรมชาติที่แท้จริงของชีวิต.

สรุปได้ว่า ระดับความงามทางธรรมในพุทธสุนทรียศาสตร์จากที่กล่าวมาทั้งหมดแสดงให้เห็นว่า พระพุทธศาสนามีลักษณะแห่งความงามระดับเบื้องต้น ท่ามกลาง และที่สุด คือ

งามเบื้องต้น คือ ศีล ความเป็นระเบียบ เรียบร้อย อยู่ในกฎกติกา

งามท่ามกลาง คือ สมาธิ ความสะอาด ควบคุมกิเลสได้

งามที่สุด คือ ปัญญา ความบริสุทธิ์ จากการรู้ตามความจริง ทำลายกิเลสได้

มนุษย์ที่พัฒนาตนเองจนเกิดความงามทั้ง 3 ระดับนี้ เกิดปัญญาหรือพัฒนาตนเองได้แล้วจึงเป็นผู้ประเสริฐสุดผู้ที่มีความงามเบื้องต้นเขาย่อมดำเนินชีวิตที่มีระเบียบ แบบแผน การมีระเบียบจะส่งผลให้เป็นผู้ที่เรียบร้อยงดงามทุกการกระทำมองแล้วงามไม่ขัดความรู้สึกผู้พบเห็นมีกายงามสุขกาย ส่วนความงามท่ามกลางคือด้านจิตใจเมื่อใจมีคุณธรรมย่อมควบคุมอารมณ์ ควบคุมกิเลสได้ จิตใจไม่ขุ่นมัว สดใส แจ่มใส เขาย่อมสุขใจจิตใจย่อมงดงามและงามที่สุดเป็นงามของปัญญา ความรู้ คือรู้จริง รู้ถูกต้องถึงขั้นทำลายกิเลสได้ขั้นนี้จะทำให้ชีวิตมีความสุขชีวิตงามและเมื่อคนเรามีอิสรภาพจากความทุกข์แล้วจิตใจของเราก็จะเปิดกว้างออกไปรับรู้ปัญหาและความรู้สึกถึงสุขทุกข์ของผู้อื่นเกิดความคิดที่จะช่วยเหลือผู้อื่นให้พ้นทุกข์เช่นเดียวกับตนเองจึงเกิดคุณธรรมคือความกรุณาขึ้นมาด้วยปัญญาส่งผลให้ตนเองและผู้อื่นพบสันติสุข

ความงามในมิติทางธรรมตามทัศนะในพุทธปรัชญาเถรวาท กล่าวถึงความเข้าใจใน ธรรมะทางพระพุทธศาสนาที่พระพุทธองค์ประกาศแก่สัตว์โลกโดยไม่ปิดบังอำพรางประดุจผู้เปิดภาชนะที่

คว่ำอยู่ให้หลายขึ้นทั้งโดยเนื้อความและแก่นแท้ของคำสอนที่ทำให้ผู้ปฏิบัติบริสุทธิ์ปราศจากกิเลสเครื่องเศร้าหมองและเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ด้วย ศีล สมาธิ ปัญญา

2.3 สรุป

จากการศึกษาและทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับพุทธศิลป์และสุนทรียศาสตร์ในมิติต่าง ๆ ผู้วิจัยสามารถสังเคราะห์ประเด็นสำคัญที่เป็นรากฐานทางความคิดและกรอบทฤษฎีในการศึกษาวิวัฒนาการของพระอุโบสถ ได้ดังนี้

1. แก่นแท้ของพุทธศิลป์ จากรูป สู่ ธรรมพุทธศิลป์มิได้ดำรงอยู่เพื่อเป้าหมายทางสุนทรียภาพเพียงอย่างเดียวแต่เป็นศิลปะที่ทำหน้าที่เป็นอุบายธรรมเพื่อยกระดับจิตใจจากความพึงพอใจในระดับผัสสะ รูปสันทัสสนะ ไปสู่ความตระหนักรู้ในสัจธรรม ธรรมสันทัสสนะ โดยมีเป้าหมายสูงสุดคือพุทธานุสสติและการขัดเกลาจิตใจตามหลักไตรสิกขา

2. สุนทรียภาพ 3 ระดับ มาตรฐานการตัดสินคุณค่าสุนทรียศาสตร์ในพุทธศาสนาสามารถจำแนกความงามออกเป็น 3 ระดับที่สอดคล้องกับพัฒนาการทางจิตวิญญาณ

งามเบื้องต้น หมายถึง ศีล สะท้อนผ่านระเบียบวิธีช่างสัดส่วนที่ถูกต้องและความเรียบร้อยของพื้นที่สถาปัตยกรรม

งามท่ามกลาง หมายถึง สมาธิ สะท้อนผ่านบรรยากาศสุนทรียะที่นิ่ง สงบ และสะอาดบริสุทธิ์ภายในอุโบสถ เพื่อควบคุมกิเลสและนิวรณ์ชั่วขณะ

งามที่สุด หมายถึง ปัญญา สะท้อนผ่านสัญลักษณ์และรูปทรงอุดมคติที่สื่อถึงความหลุดพ้นและสัจธรรมอันเป็นนิรันดร์

3. กรอบทฤษฎีในการวิเคราะห์ ในการศึกษาวิวัฒนาการของพระอุโบสถ ผู้วิจัยได้บูรณาการทฤษฎีสุนทรียศาสตร์สากล 3 กระแสหลักเพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ ดังนี้

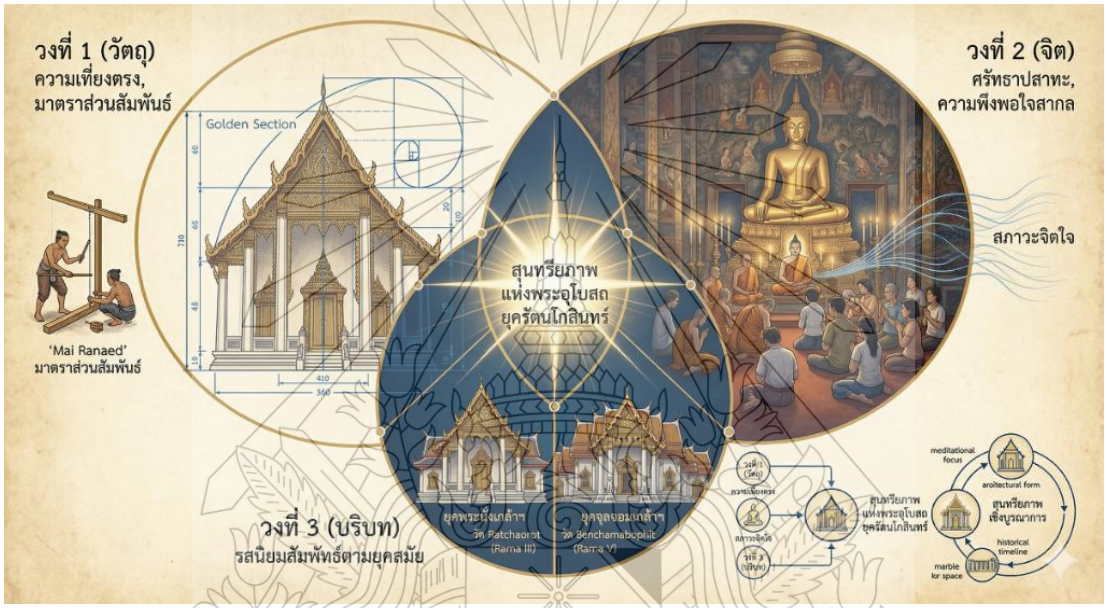
ทฤษฎีวัตถุนิยม ใช้พิจารณาความงามเชิงโครงสร้าง สัดส่วน และระเบียบวิธีช่างที่เป็นสากลและตายตัว

ทฤษฎีจิตนิยม ใช้พิจารณาประสบการณ์สุนทรียะและอารมณ์ศรัทธาของผู้รับรู้ที่มีต่อบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม ใช้พิจารณาวิวัฒนาการของรูปแบบที่แปรเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคมวัฒนธรรม และ บรรยากาศทางทฤษฎี ในแต่ละยุคสมัย

4. วิวัฒนาการและอัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย พัฒนาการของพระอุโบสถแสดงให้เห็นถึงความสามารถของช่างไทยในการผสานคติจักรวาลวิทยาเข้ากับสุนทรียภาพแห่งยุคสมัย อาทิ การใช้เส้นโค้งท้องสำเภาเพื่อสื่อถึงนาวาธรรม หรือการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องเพื่อสื่อถึงคติพระจักรพรรดิราช ซึ่งล้วนเป็นการสถาปนาพื้นที่ทางจิตวิญญาณให้เป็นรูปธรรมเชิงประจักษ์

จากการทบทวนวรรณกรรมข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสร้างกรอบแนวคิดในการวิเคราะห์พระอุโบสถผ่านการผสานระหว่าง ประสบการณ์ศรัทธา (จิตนิยม) ระเบียบวิธีช่าง (วัตถุนิยม) และพลวัตทางประวัติศาสตร์ (สัมพัทธนิยม) โดยมีหัวใจสำคัญอยู่ที่การเปลี่ยนพื้นที่สถาปัตยกรรมทางโลกให้กลายเป็นพื้นที่แห่งการตื่นรู้ ผ่านระดับความงามทางธรรม 3 ระดับ ศีล-สมาธิ-ปัญญา ฐานคิดเหล่านี้จะเป็นแนวทางสำคัญในการวิเคราะห์วิวัฒนาการเชิงรูปแบบและคุณค่าทางจิตวิญญาณของพระอุโบสถในแต่ละยุคสมัย เพื่อพิสูจน์ว่าพุทธศิลป์ไทยคือประจักษ์พยานแห่งการหลอมรวมสุนทรียศาสตร์เข้ากับสัจธรรมอย่างเป็นเอกภาพ



ภาพที่ 2.1 แสดงความสัมพันธ์ของ ศีล สมาธิ ปัญญา

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย

บทที่ 3
ศึกษาพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ

เนื้อหาในบทที่ 3 ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ ผู้วิจัยทำการเลือกพระอุโบสถที่จะทำการศึกษาใช้วิธีการจัดกลุ่มและอธิบายที่มาบริบททางสังคม วัฒนธรรม ลักษณะสืบทอดอุดมคติ คติการสร้าง การถ่ายทอดแนวคิดอยู่เบื้องหลังรูปแบบพระอุโบสถที่เกิดขึ้นตามยุคสมัยของแต่ละรัชกาลตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 ได้แก่งานพุทธศิลป์ด้านงานสถาปัตยกรรม ด้านงานประติมากรรม ด้านงานจิตกรรม ดังนี้

3.1 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถสมัย รัชกาลที่ 1-2

3.2 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถสมัย รัชกาลที่ 3

3.3 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถสมัย รัชกาลที่ 4

3.4 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถสมัย รัชกาลที่ 5

3.5 สรุป

3.1 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถสมัย รัชกาลที่ 1-2

ในสมัยรัชกาลที่ 1-2 สังคมที่เน้นความมั่นคงปกป้องอธิปไตยและความเจริญรุ่งเรืองของราชอาณาจักรความงามในยุคนี้ไม่ได้มองเพียงแค่ความสวยงามภายนอกแต่เชื่อมโยงกับคติธรรมคำสอนทางพระพุทธศาสนาและสถานะทางฐานานุศักดิ์ซึ่งถูกสะท้อนผ่านศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมที่มีเอกลักษณ์เป็นสัญลักษณ์ของความศักดิ์สิทธิ์และอำนาจของราชวงศ์การแสดงออกถึงการมีระเบียบความอดทนและความสงบตามแนวทางของศีลธรรมความงามในงานศิลปกรรมจึงเป็นการสะท้อนสภาพสังคมและการปกครองที่เน้นความมั่นคงและความสมดุลของสังคมตามหลักธรรมชาติและพระพุทธศาสนา สังคมในยุคนี้ประกอบด้วยคนหลายกลุ่มทั้งไพร่พลที่กวาดต้อนมาและชาวจีนอพยพที่เข้ามามีบทบาทด้านการค้าแรงงานมากขึ้นรัฐใช้วิธีการสร้างความยอมรับผ่านงานบุญและพิธีกรรมทางพุทธศาสนาทำให้พระอุโบสถกลายเป็นพื้นที่ทางสังคมที่ใช้หลอมรวมผู้คนที่มีที่มาหลากหลายให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2556, หน้า 15–25)

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชการบริหารจัดการด้านการปกครองอาณาจักรยังคงยึดถือประเพณีการปกครองตามแบบอย่างสมัยอยุธยาตอนปลายและสมัยกรุงธนบุรีมีการปรับปรุงบ้างในสมัยรัชกาลที่ 1 เป็นสมัยแห่งการรื้อฟื้นและสืบทอดศิลปะตลอดจนวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ จากสมัยอยุธยาตอนปลาย ในยุคนี้ยังคงใช้ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์โดยมี

โครงสร้างการบริหารแบบจตุสดมภ์ และการแบ่งความรับผิดชอบตามเขตพื้นที่การชำระกฎหมายตราสามดวงเพื่อใช้เป็นหลักในการปกครองที่ยุติธรรมหลังจากพบว่ากฎหมายเดิมมีความคลาดเคลื่อน มีการจัดลำดับความสำคัญของหัวเมืองชั้นเอก โท ตรี และจัตวา เพื่อความสะดวกในการควบคุมอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลาง และการจัดการเมืองประเทศราชเพื่อเป็นเกราะป้องกันศัตรูรัฐใช้พุทธศาสนาเป็นเครื่องมือหลักในการสร้างระเบียบสังคม รัชกาลที่ 1 ทรงชำระพระไตรปิฎกและกฎหมายตราสามดวง เพื่อวางบรรทัดฐานทางจริยธรรมให้แก่พลเมืองโดยมีคติธรรมราชาเป็นศูนย์กลางในการยึดเหนี่ยวจิตใจ (ธนิก เลิศชาญฤทัย, 2565, หน้า 20–21)

สภาพทางเศรษฐกิจและสังคมของประเทศในสมัยแรกตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ยังคงอยู่ในรูปแบบของเศรษฐกิจพอยังชีพกล่าวคือยังไม่มีการแบ่งงานกันทำแต่ละครอบครัวต้องผลิตของที่จำเป็นทุกอย่างขึ้นมาใช้เองที่ดินก็ยังว่างเปล่าอยู่มากในขณะที่แรงงานเพื่อประกอบการผลิตยังมีอยู่น้อยเพราะสภาพสังคมขณะนั้นแรงงานคนส่วนใหญ่ต้องอุทิศให้กับการเข้าเวรรับราชการและรับใช้มูลนายเวลาที่เหลือเพียงส่วนน้อยจึงเป็นเรื่องของการทำมาหาเลี้ยงชีพและครอบครัวผลผลิตที่ได้ส่วนหนึ่งจึงเป็นไปตามความต้องการของครัวเรือนและอีกส่วนหนึ่งส่งเป็นส่วยให้กับทางราชการการค้าภายในประเทศจึงมีน้อยเพราะว่าทรัพยากรมีจำกัดและความต้องการของแต่ละท้องถิ่นไม่แตกต่างกันการคมนาคมไม่สะดวก (อคิน รพีพัฒน์, 2551, หน้า 41)

ยุคนี้ถือโดยทั่วไปเป็นการสืบทอดรูปแบบระเบียบวิธีช่างจากสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างเข้มข้นเพื่อเป้าหมายในเชิงอุดมคติของการฟื้นฟูราชอาณาจักรเป็นแต่เพียงการหยิบยืมรูปแบบจากศิลปะและพุทธศิลป์ในสมัยอยุธยาตอนปลายมาใช้โดยมีอุดมคติร่วมของยุคสมัยที่ต้องการจะย้อนไปเหมือนเมื่อครั้งบ้านเมืองดีเป็นการสถาปนาความชอบธรรมผ่านรูปแบบศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลายในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พุทธศิลป์ทำหน้าที่เป็นเครื่องมือแสดงบุญญาธิการขององค์กษัตริย์ในฐานะธรรมราชาที่ทรงกอบกู้อาณาจักร (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2556, หน้า 15)

สมัยรัชกาลที่ 2 ในแง่ของความรุ่งเรืองทางศิลปกรรมและวรรณคดีเพราะสมัยนี้พุทธศิลป์เริ่มมีความละเอียดอ่อนและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวมากขึ้น เช่น บานประตูพระวิหารวัดสุทัศน์เทพวราราม ซึ่งสะท้อนความมั่งคั่งและสงบจากสงคราม

3.1.1 พุทธศิลป์ด้านงานสถาปัตยกรรม พระอุโบสถสมัยรัชกาลที่ 1-2

พุทธศิลป์ในยุคนี้มุ่งเน้นความงดงามตามความงามตามระเบียบวิธีช่างแบบประเพณีซึ่งได้รับอิทธิพลโดยตรงจากศิลปะอยุธยาตอนปลายผ่านการบูรณปฏิสังขรณ์และการรื้อฟื้นระเบียบวิธีช่างหลวง ลักษณะเด่นของพระอุโบสถประกอบด้วยโครงสร้างหลังคาที่ประดับด้วยเครื่องลำยองอันเป็นเอกลักษณ์ ประกอบด้วยช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ โครงสร้างฐานและเสานิยมการย่อมุมไม้สิบสองประดับด้วยบัวหัวเสาแบบบัวกลุ่ม และคันทวยแกะสลักรองรับชายคาอย่างประณีตในส่วนของ

หน้าบันยังคงรักษาจารีตงานเครื่องไม้แกะสลักลงรักปิดทองประดับกระจก โดยมีศูนย์กลางการจัดองค์ประกอบเป็นรูปพระนารายณ์ทรงครุฑท่ามกลางลายกนกเครือเถาเพื่อสะท้อนถึงคติบุญญาธิการของสถาบันกษัตริย์ตามแนวคิดธรรมราชาและเทวราชา (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 125) ผู้วิจัยได้นำเสนอพระอุโบสถสมัยรัชกาลที่ 1-2 ที่มีความสำคัญ ได้แก่ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม และ พระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

วัดสุวรรณาราม หรือนามเดิมว่า วัดทอง เป็นพระอารามหลวงชั้นโท ชนิดราชวรวิหาร ที่มีประวัติความเป็นมานับแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ในสมัยกรุงธนบุรีวัดแห่งนี้มีความสำคัญเชิงยุทธศาสตร์และประวัติศาสตร์ โดยปรากฏหลักฐานในพระราชพงศาวดาร ฉบับพระราชหัตถเลขาว่าเป็นสถานที่ซึ่งสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงมีพระราชดำรัสให้นำเชลยศึกพม่าจากค่ายบางแก้วไปประหารชีวิต (พระราชพงศาวดาร ฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 2, 2542)

ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ทรงมีพระราชศรัทธาในการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา จึงโปรดเกล้าฯ ให้รื้อถอนและสถาปนาพระอารามขึ้นใหม่ทั้งอารามเพื่อให้เป็นวัดที่มีความสง่างามตามแบบแผนพระอารามหลวง พร้อมทั้งพระราชทานนามใหม่ว่า วัดสุวรรณาราม อันสะท้อนถึงการรื้อฟื้นระเบียบวิธีช่างหลวงเพื่อสืบทอดความรุ่งเรืองของพุทธศิลป์จากอดีตราชธานีสู่กรุงรัตนโกสินทร์

ภาพที่ 3.1 พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ราชวรวิหาร

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

ผู้วิจัยได้ทำการอธิบายองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ที่สำคัญ ได้แก่ โครงสร้าง รูปแบบซุ้มประตูหน้าต่าง ลักษณะหน้าบัน รวมถึงคติการสร้าง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

โครงสร้าง พระอุโบสถวัดสุวรรณารามมีโครงสร้างตามระเบียบสถาปัตยกรรมไทยประเพณีที่สมบูรณ์ โดยเป็นอาคารก่ออิฐถือปูนผนังหนาตามแบบโบราณผนังมีลักษณะล้มสอบเข้าหาศูนย์กลางเล็กน้อยเพื่อสร้างสมดุลทางทัศนียภาพและรองรับน้ำหนักโครงสร้างหลังคาที่มีขนาดใหญ่และซ้อนชั้นหลายตับ ประดับด้วยเครื่องลำยอง ครบถ้วน ได้แก่ ช่อฟ้า ใบระกา และหางหงส์ โดยส่วนรวยระกามีลักษณะเป็นนาคสะดุ้งตามจารีตช่างหลวง

บัวหัวเสาหัวเสา คันทวยและบัวหัวเสาถือว่าเป็นงานประดับอาคารที่ต้องสร้างคู่กันเสมอ ส่วนใหญ่จะประดับเสาย่อมุม อันเป็นลักษณะเฉพาะของพระอุโบสถแบบไทยประเพณี ผนังของพระอุโบสถวัดสุวรรณารามมีลักษณะล้มสอบเข้าหาศูนย์กลางเล็กน้อยการก่ออิฐถือปูนแบบโบราณที่มีความหนามากตามแบบไทยประเพณี เพื่อช่วยรับน้ำหนักโครงสร้างหลังคาและสร้างความรู้สึกมั่นคง (สมคิด จิระทัศนกุล, 2544, หน้า 30-42)

ชุดฐานเป็นฐานปัทม์ หรือฐานบัว (บัวคว่ำบัวหงาย) ที่มีการออกแบบเส้นโค้งแอ่นกึ่งกลางอาคารหรือแอ่นโค้งสำเภา (หย่อนท้องช้าง) อย่างชัดเจนอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่สืบทอดมาจากศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลายรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 42-52)

ฐานพระอุโบสถ เป็นฐานปัทม์ หรือ ฐานบัวเป็นฐานชั้นล่างสุดที่รองรับตัวอาคารที่รองรับน้ำหนักทั้งหมด ฐานสิงห์ถูกออกแบบให้มีเส้นโค้งแอ่นบริเวณกึ่งกลางอาคาร ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลายที่ยังคงสืบทอดมาถึงรัชกาลที่ 1 แม้พระอุโบสถสมัยรัตนโกสินทร์จะได้รับอิทธิพลจากสมัยอยุธยาตอนปลายแต่ยังมีความแตกต่างอย่างมีนัยสำคัญจากสมัยอยุธยาตอนปลาย โครงสร้างและทรวดทรง อยุธยาตอนปลาย นิยมทำฐานอ่อนโค้งแบบท้องสำเภาอย่างชัดเจนทรงอาคารดูอ่อนช้อย รัตนโกสินทร์ตอนต้น ปรับโครงสร้างให้ตรงขึ้น ฐานตรงไม่แอ่นโค้งเหมือนก่อน เพื่อแสดงความมั่นคงและแข็งแรง ฐานบัว ประกอบด้วย บัวคว่ำ และ บัวหงาย (สมคิด จิระทัศนกุล, 2544, หน้า 54-58)

สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะเริ่มมีการปรับทรวดทรงให้ดูนิ่งและมั่นคงขึ้นแต่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ยังคงรักษาความอ่อนช้อยแบบในอดีตไว้ได้อย่างบริบูรณ์แตกต่างจากอาคารในยุคหลังที่เริ่มปรับฐานให้ตรงตามเงื่อนไขทางวิศวกรรมและการปรับเปลี่ยนรสนิยมทางสุนทรียศาสตร์

ภาพที่ 3.2 ส่วนประกอบฐานพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

ซุ้มประตูและหน้าต่าง ด้านหน้ามีทั้งหมด 3 ประตู ด้านหลัง 3 ประตู ซุ้มประตูแบ่งได้ 2 ประเภท ได้แก่ ซุ้มประตูยอดทรงมณฑป อยู่ตรงกลาง ซุ้มประตูแบบซุ้มทรงบันแถลงอยู่ด้านข้าง คติการสร้างซุ้มประตูยอดทรงมณฑปจำลองมาจากปราสาทที่ทำเป็นหลังเรือนยอด คล้ายกับยอดของปราสาทที่ประทับของพระมหากษัตริย์ลักษณะดังกล่าวนี้ถือเป็นอาคารแบบประเพณีนิยมที่พบมาแล้วอย่างน้อยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 42-52) ส่วนซุ้มประตูแบบซุ้มทรงบันแถลงแฝงด้วยคติความเชื่อตามแนวทางพุทธและพราหมณ์คติการสร้างซุ้มทรงบันแถลงที่ซ้อนชั้นกันสื่อถึงชั้นฟ้าหรือสวรรค์ชั้นต่างๆ ตามคติเขาพระสุเมรุ เป็นการลดทอนรูปทรงของปราสาทมหาปราสาทมาไว้ที่ซุ้มประตูเพื่อประกาศความสำคัญของพื้นที่ภายในส่วนซุ้มหน้าต่างมีลักษณะคล้ายกับซุ้มประตูแบบซุ้มทรงบันแถลง (สมคิด จิระทัศนกุล, 2544, หน้า 52-57) การวางซุ้มมณฑปไว้ตรงกลางและบันแถลงไว้ด้านข้าง คือการจัดลำดับชั้นเชิงพื้นที่ที่ชัดเจนตามคติเทวราชาและธรรมราชา

ภาพที่ 3.3 ซุ้มประตูกลางพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

ภาพที่ 3.4 ซุ้มประตูข้าง พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

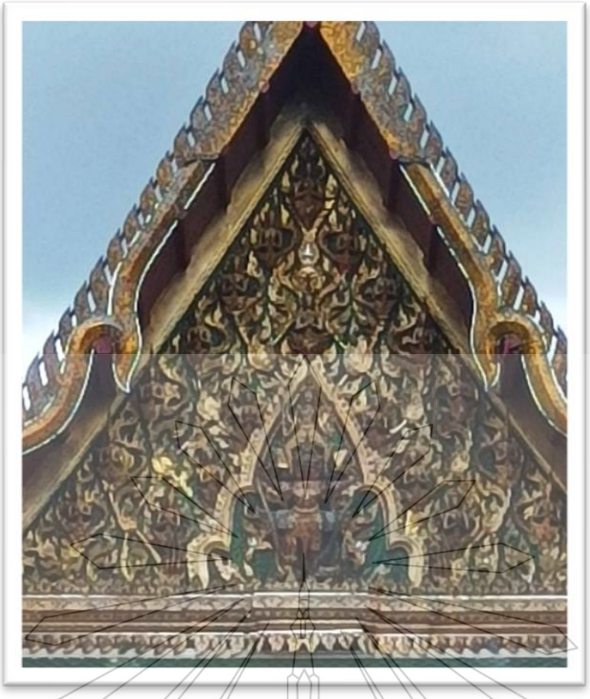
ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

ภาพที่ 3.5 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

หน้าบัน เป็นงานเครื่องไม้จำหลักลงรักปิดทองประดับกระจก เป็นศิลปะแบบไทยประเพณี ลวดลายประธานเป็นรูปพระนารายณ์ทรงครุฑยุดนาคตรงกลาง ถือเป็นแบบแผนของยุครัตนโกสินทร์ ลวดลายประกอบ พื้นหลังของรูปนารายณ์ทรงสุบรรณประดับด้วยลายก้านขอออกช่อเทพนม หน้าบันนี้แสดงออกถึงฝีมือ ช่างหลวง หน้าบันลักษณะนี้จัดเป็นแบบประเพณีนิยมที่มีรูปแบบที่สืบทอดมาจากศิลปะสมัยอยุธยา ซึ่งนิยมประดับประติมากรรมรูปพระนารายณ์ทรงครุฑอาจใช้ในความหมายของวัดที่พระมหากษัตริย์ทรงสร้างหรือเป็นผู้อุปถัมภ์จนกลายเป็นสัญลักษณ์ที่ทำสืบต่อกันมา (สันติ เล็กสุขุม , 2560, หน้า 285-288)

เครื่องลำยองแบบไทยประเพณี มีรากฐานและคติความเชื่อมาจาก ศิลปะขอมนำมาพัฒนาจนเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะไทย เครื่องลำยองคือการจำลองสรีระของพญานาคที่กำลังเลื้อยลงมาตามสันหลังคา ช่อฟ้า บางความเชื่ออาจหมายถึงปากนกหรือหัวหงส์ใบระกา เปรียบเสมือนครีบหรือขนหลังของนาค นาคสะดุ้ง คือส่วนลำตัวที่ขดตัวเลื้อย หางหงส์ ซึ่งเดิมคือนาคเบือนเปรียบเสมือนส่วนหางของนาค (โชติ กัลยาณมิตร, 2539, หน้า 108-112)



ภาพที่ 3.6 พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ราชวรวิหาร

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

วัดสุวรรณดาราราม

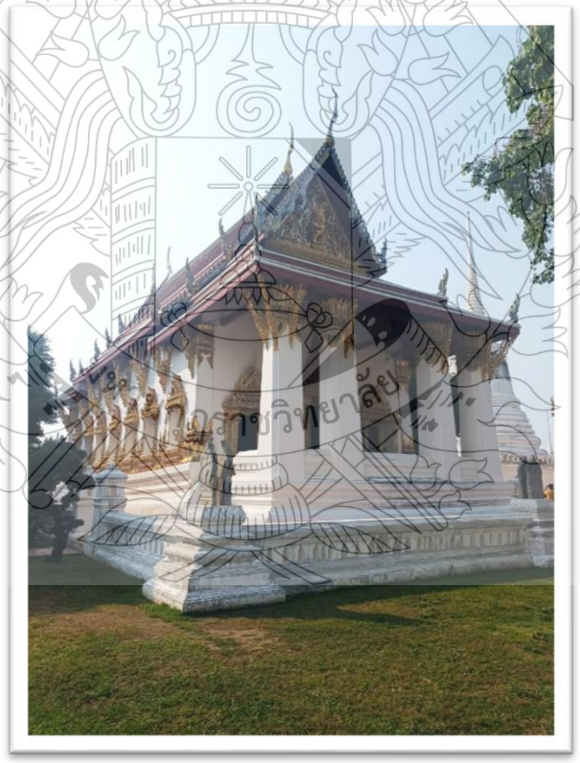
ความน่าสนใจประการแรกคือ วัดนี้เป็นพระอารามเพียงไม่กี่แห่งที่เชื่อมความสัมพันธ์ของราชวงศ์จักรีเข้ากับผืนแผ่นดินอยุธยาอย่างแนบแน่น เนื่องจากเป็นวัดที่พระอัยกาทองดี ของรัชกาลที่ 1 ทรงสร้างไว้ในนิวาสสถานเดิมประวัติวัดสุวรรณดารารามตั้งอยู่ในแนวกำแพงเมืองเก่าสถานะของวัดสุวรรณดารารามเป็นพระอารามหลวงชั้นเอก ชนิดวรมหาวิหารเป็นพระอารามของต้นราชวงศ์จักรี กรมศิลปากรประกาศขึ้นทะเบียนโบราณสถานในราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 52 ตอนที่ 35 วันที่ 8 มีนาคม 2478 (กรมการศาสนา, 2528, หน้า 210-212)

ขุนศารทประภาศึกษากรได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาว่าวัดนี้เป็นวัดที่มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาโดยสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนกแห่งพระบรมราชวงศ์จักรี พระนามเดิมว่าทองดี มีอัครชายาว่าดาวเรืองรับราชการเป็นเสมียนตรามหาดไทยในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นออกพระอักษรสุนทรศาสตร์มีนิวาสสถานอยู่เหนือป้อมเพชรนายทองดีสืบเชื้อสายมาจากเจ้าพระยาโกษาธิบดีปาน คือบุตรเจ้าพระยาโกษา มีชื่อว่า คุณทอง ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นพระราชนิกูลพระราชนิกูลมีบุตรชื่อทองดีและท่านผู้นี้ เป็นพระบรมมหาชนกของพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

เป็นผู้สร้างวัดนี้ขึ้นและให้ชื่อว่าวัดทองในราวราวรัชสมัยพระเจ้าอยู่หัวท้ายสระถึงพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศวัดนี้จึงเป็นวัดต้นของต้นบรมราชวงศ์จักรีทางฝ่ายสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (กรมศิลปากร, 2546, หน้า 13-17)

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงปราบดาภิเษกและสร้างกรุงเทพมหานครเป็นราชธานีแล้วต่อมาใน พ.ศ.2328 ได้ทรงโปรดเกล้าฯให้ปฏิสังขรณ์วัดทองที่ถูกทิ้งร้างมาตั้งแต่กรุงแตกใหม่ทั้งอารามในการปฏิสังขรณ์และการก่อสร้างครั้งนี้กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท พระอนุชาได้ทรงร่วมปฏิสังขรณ์และก่อสร้างพระอุโบสถ พระเจดีย์และหมู่กุฏิทั้งหมดด้วย เมื่อการบูรณะปฏิสังขรณ์แล้วเสร็จพระองค์ได้พระราชทานนามใหม่ตามชื่อของพระราชบิดาทองดีและพระราชมารดาดาวเรืองว่าวัดสุวรรณดาราราม (กรมศิลปากร, 2513, หน้า 1-3)

บริเวณที่สร้างพระอุโบสถนี้เป็นอาคารประธานของวัดมาตั้งแต่เดิมองค์พระอุโบสถเป็นอาคารก่ออิฐถือปูนสถาปัตยกรรมแบบอยุธยาตอนปลายมีลักษณะแอ่นโค้งทรงท้องสำเภาด้านหน้ามีมุขโถงและเสาย่อมุมไม้สิบสองรองรับมุข หน้าต่างมีซุ้มบันแถลงติดช่อฟ้า ใบระกา และ ประดับคันทวยไม้แกะสลักที่มีลีลาอ่อนช้อยสอดรับกับทรวดทรงอาคารเป็นส่วนหนึ่งของสถาปัตยกรรมทำหน้าที่ค้ำยันชายคา ระเบียง หรือหลังคาของสิ่งก่อสร้างติดตั้งไว้ตอนบนของเสาให้เอนขึ้นไปรับน้ำหนักชายคาเต้ามีทั้งที่เป็นไม้และปูนปั้น (โชติมา จตุรวงศ์, 2546, หน้า 145-148)



ภาพที่ 3.7 พระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

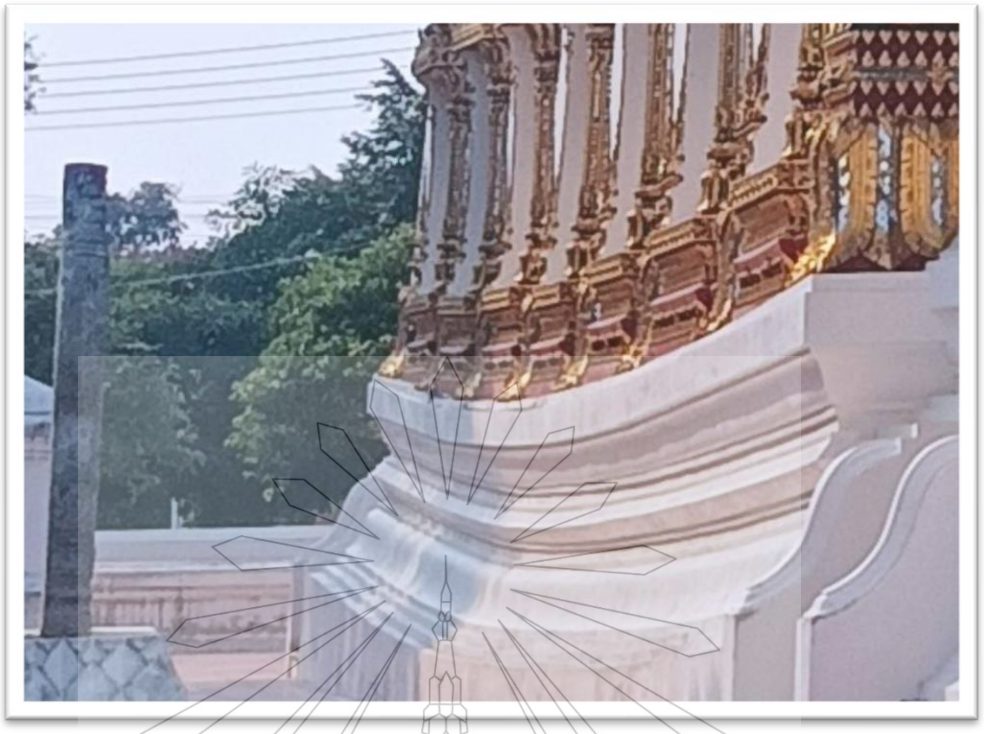
โครงสร้าง พระอุโบสถเป็นอาคารแบบไทยประเพณี มีความคล้ายกันกับพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม หลังคาที่สร้างด้วยเครื่องไม้หลังคาซ้อน 2 ชั้น ชั้นบนนั้นค่อนข้างจะซ้อนชิดกับชั้นล่างมาก โครงสร้างประกอบด้วยระบบขื่อประกอบด้วยขื่อเอกรองรับเสาตุ๊กตาต่อด้วยขื่อโทรับเสาตุ๊กตาอีก ชั้นหนึ่งซึ่งขึ้นไปรับอกไก่ด้านบนในส่วนโครงสร้างด้านยาวของหลังคาเป็นโครงสร้างแบบผสมระหว่าง ระบบจันทันกับระบบตุ๊กตาเห็นได้จากแปที่หน้าบันสลับกันระหว่างแปในแนวตะแคงและแปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ส่วนหลังคาด้านเฉลียงนั้นมีขื่อที่อยู่ในแนวขวางกับขื่อเอกส่วนเรือนเครื่องลำยองมุขโถง หรือ มุขประเจิด เป็นเครื่องลำยองที่ประกอบด้วยช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ และนาค สะดุ้ง ส่วนหลังคาซ้อนบนเป็นแบบรวยระกาประกอบด้วยหางหงส์ ใบระกา ช่อฟ้า (สมคิด จิระทัศนกุล, 2544, หน้า 45-48)

ผนังพระอุโบสถมีก่ออิฐถือปูนแบบโบราณมีความหนามากเป็นพิเศษการก่อผนังหนาในลักษณะนี้เริ่มมีมาตั้งแต่ สมัยอยุธยาตอนกลาง สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชและกลายเป็นรูปแบบมาตรฐานในสมัยอยุธยาตอนปลาย ความหนาประมาณ 60 – 80 เซนติเมตร บางจุดที่เป็นมุมอาคารหรือส่วนรองรับฐานหลังคาอาจมีความหนารวมการฉาบปูนพอกถึง 1 เมตรเนื่องจากเป็นอาคารระบบผนังรับน้ำหนัก (กรมศิลปากร, 2546, หน้า 42)

ลักษณะเสาทำตามระเบียบการก่อสร้างตามแบบไทยประเพณี ได้แก่ เสาย่อมุมไม้สิบสองมีบัวหัวเสาและคันทวยรองรับชายคา ลายเครือเถาเกี่ยวกระหวัดแบบสกุลช่างวังหน้าและการรักษาขนบช่างสมัยอยุธยาไว้เอกลักษณ์ที่มักพบในงานช่างวังหน้ายุคนี้คือ การใช้เส้นสายที่สะบัดไหว (โชติ กัลยาณมิตร, 2539, หน้า142-145)

ฐานอาคารมีลักษณะหย่อนท้องช้างหรือแอ่นโค้งกึ่งกลางอย่างชัดเจน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย (สมคิด จิระทัศนกุล, 2544, หน้า 57) ฐานอาคารแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ฐานเฉลี่ยงด้านหน้า และด้านหลัง รูปแบบของฐานเฉลี่ยงเป็นฐานปัทม์ลูกแก้ว อกไก่มีความโค้งแอ่นเล็กน้อยทั้งด้านสกัดและด้านยาว ฐานอาคารส่วนเรือนนั้นเป็นฐานปัทม์ลูกแก้วอกไก่มีความโค้งแอ่นสำเภาแบบสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างชัดเจน (อาวุธ มะนะสุรินทร์, 2525, หน้า 38-42)

ความพิเศษที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของพระอุโบสถ ได้แก่ คันทวยรูปนาคสามเศียร ที่มีความพิเศษกว่าที่อื่น คือการมีลายกนกเครือเถาม้วนพันรอบลำตัวนาค ซึ่งเป็นการแสดงฝีมือช่างหลวงชั้นสูงที่ต้องการเน้นความวิจิตรบรรจงเป็นพิเศษ ส่วนน่าสนใจอีกจุดคือ ซุ้มหน้าต่างหลอกที่หากมองผนังอุโบสถด้านนอกจะเห็นมีหน้าต่าง 7 ช่อง แต่เมื่อเข้าไปดูภายในจะเห็นว่ามีหน้าต่างจริงซึ่งปิดเปิดได้เพียง 3 ช่องเท่านั้น นัยว่าเพื่อการรับน้ำหนักหลังคาและให้มีพื้นที่บนผนังด้านในสำหรับจิตรกรรม (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 50-54)



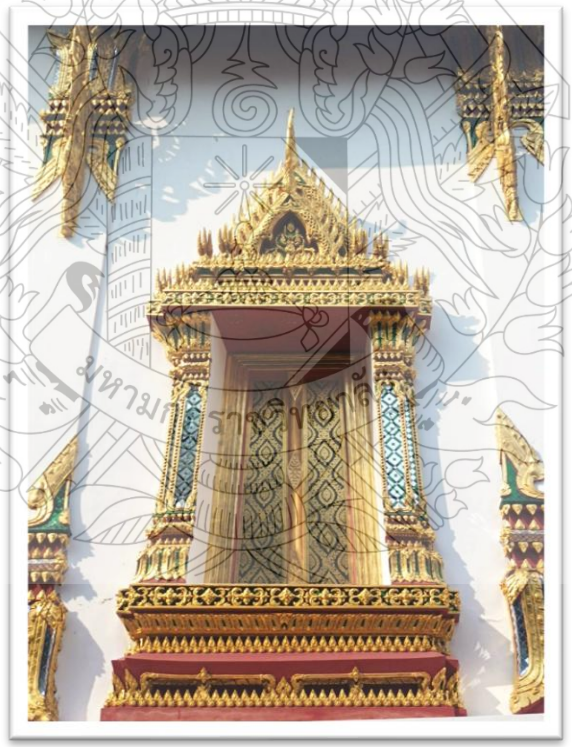
ภาพที่ 3.8 ฐานพระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

ซุ้มประตูและหน้าต่าง มีรูปแบบที่คล้ายกันกับซุ้มประตูและหน้าต่างพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ด้านหน้ามีทั้งหมด 3 ประตู ด้านหลัง 2 ประตู ซุ้มประตูแบ่งได้ 2 ประเภท ได้แก่ ซุ้มประตูยอดทรงมณฑป อยู่ตรงกลาง ซุ้มประตูแบบบรรพแถลง การซ้อนบรรพแถลงหลายชั้นเป็นรหัสทางสถาปัตยกรรม ที่สื่อถึงวิมานจำลองหรือชั้นฟ้าโดยระบุว่าในวัดสุวรรณดารารามมีการใช้ซุ้มรูปแบบนี้อย่างประณีต เพื่อเน้นฐานะความสำคัญของพระอารามต้นวงศ์ การประดับลายกนกที่ซุ้มมีลักษณะสะบัดปลายอย่างรุนแรงและพริ้วไหวตามอิทธิพลช่างสมัยพระเจ้าบรมโกศ ซึ่งในรัชสมัยเดียวกันที่วัดอื่น ลายกนกจะเริ่มมีความอิ่มและดูสงบนิ่งขึ้นตามแบบพระราชนิยมรัชกาลที่ 1 (สมคิด จิระทัศนกุล, 2544, หน้า 102-105)

ภาพที่ 3.9 ซุ้มประตูกลาง พระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568



ภาพที่ 3.10 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

หน้าบันเป็นไม้แกะสลักลงรักปิดทองประดับกระจกลายประธานของหน้าบันเป็นลายนารายณ์ทรงครุฑยุดนาคตรงกลางประดิษฐานอยู่บนอยู่บนฐานปัดลูกแก้วอกไก่เพื่อแสดงถึงพระมหากษัตริย์ในฐานะองค์อวตารของพระนารายณ์ส่วนลายพื้นหลังของรูปจำหลักไม้ประดับด้วยลายกนกก้านขดที่มีความอ่อนช้อยพลิ้วไหวตามแบบฉบับช่างหลวงสมัยอยุธยาตอนปลายที่สืบทอดมายังรัตนโกสินทร์ ลายกนกก้านขดออกช่อเทพนม เป็นการผูกลายที่แสดงถึงความต่อเนื่องไม่มีที่สิ้นสุด (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 52-53)

แสดงทักษะชั้นสูงของช่างในการจัดวางพื้นที่หน้าบันพระอุโบสถ เป็นการจำลองบรรยากาศบนสรวงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ลวดลายที่ละเอียดซับซ้อนนี้มักปรากฏในพระอารามหลวงเพื่อเชิดชูพระบารมีของพระมหากษัตริย์ในฐานะผู้สถาปนาวัดอยู่ในกรอบซุ้มทรงพุ่มข้าวบิณฑ์มีเทพพนมทั้งหมด 15 องค์ ลวดลายนั้นเป็นแบบสมมาตรอยู่ในกรอบสามเหลี่ยม เครื่องลำยองแบบไทยประเพณีองค์ประกอบและลวดลายโดยรวมมีความคล้ายกันกับพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ปัญจเวช บุญรอด, 2557, หน้า 48)

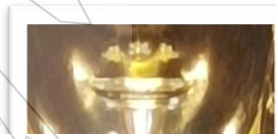
ภาพที่ 3.11 หน้าบันพระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

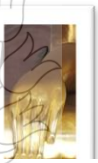
3.1.2 พุทธศิลป์ด้านงานประติมากรรม (พระพุทธรูป) สมัยรัชกาลที่ 1-2

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น รัชกาลที่ 1-2 การสร้างพระพุทธรูปหล่อใหม่มีจำนวนไม่มากนัก เนื่องจากเป็นช่วงการบูรณะบ้านเมืองและฟื้นฟูพระราชอาณาจักร พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชจึงโปรดเกล้าฯ ให้อัญเชิญพระพุทธรูปศิลาและโลหะจากหัวเมืองโบราณ เช่น สุโขทัย ลพบุรี และอยุธยา ที่ถูกทิ้งร้างอยู่ตามวัดเก่าลงมาประดิษฐาน ณ กรุงเทพมหานคร โดยมีหลักฐานว่ามีการอัญเชิญพระพุทธรูปมาประดิษฐาน ณ ระเบียงคต วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นจำนวนถึง 1,248 องค์ (ทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี, เจ้าพระยา, 2503, หน้า 60-65)

ด้วยเหตุนี้พระพุทธรูปประธานที่สำคัญที่ประดิษฐานตามพระอุโบสถต่าง ๆ พีพุทธรูปสำคัญในสมัยสุโขทัย เช่น พระศรีศากยมุนี วัดสุทัศนเทพวราราม เป็นต้น มีหลักฐานการสร้างพระพุทธรูปส่วนใหญ่เป็นพระพุทธรูปสำคัญที่โปรดเกล้า ให้หล่อขึ้น เช่น พระพุทธรูปรงเครื่องที่สร้างขึ้นเพื่ออุทิศพระราชกุศลถวายแด่บูรพมหากษัตริย์ซึ่งการสร้างเพื่อการอุทิศพระราชกุศลมีปรากฏในเอกสารการสร้างพระพุทธรูปที่สำคัญ พบว่าคติการสร้างเพื่อการอุทิศพระราชกุศลมีมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 263)



ลักษณะพระโอษฐ์พระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์



ลักษณะนิ้วพระหัตถ์พระพุทธรูปในสมัยรัตนโกสินทร์

ภาพที่ 3.12 พระพุทธรูปปางมารวิชัย ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

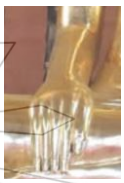
พระพุทธรูปวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร

ตามประวัติกล่าวว่า พระพุทธรูปองค์นี้เดิมเป็นพระพุทธรูปโบราณที่ได้รับการบูรณะหรือสร้างขึ้นใหม่ในช่วงการปฏิสังขรณ์วัดสุวรรณารามในสมัยรัชกาลที่ 1 ได้รับการบูรณะครั้งใหญ่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ความสำคัญเชิงประวัติศาสตร์ ในสมัยรัชกาลที่ 1 เมื่อครั้งทรงสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ทรงมีพระราชประสงค์ที่จะฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมให้รุ่งเรืองดั่งครั้งกรุงเก่า จึงทรงโปรดเกล้าฯ ให้รวบรวมพระพุทธรูปโบราณจากหัวเมืองต่าง ๆ มาประดิษฐานในกรุงเทพฯ พระศาสดาจึงเป็นหนึ่งในพระพุทธรูปที่สะท้อนถึงการเชื่อมต่อทางพุทธศิลป์จากอยุธยาสู่รัตนโกสินทร์ (กรมศิลปากร, 2546, หน้า 30)

พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม ปัจจุบันไม่ใช่รูปแบบสุโขทัยแท้มีส่วนที่บูรณะในสมัยรัตนโกสินทร์ สิ่งที่บ่งบอกถึงลักษณะของสุโขทัย ได้แก่ นิ้วพระหัตถ์ทั้ง 4 เรียวยาวเสมอกันไม่รวมนิ้วหัวแม่มือ ซึ่งเป็นการตีความตามคัมภีร์มหาบุรุษลักษณะ 32 ประการที่แพร่หลายในสมัยต้นรัตนโกสินทร์นำมาปรับใช้เพื่อแสดงถึงความสมบูรณ์แบบตามพุทธลักษณะซึ่งคติการสร้างพระพุทธรูปตามมหาปุริสลักษณะนี้ได้รับความนิยมและมีการเน้นย้ำอย่างมากในงานประติมากรรมสมัยรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, 2532, หน้า 210-211)

พระโอษฐ์เป็นศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ช่วงรัชกาลที่ 1-3 ซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปะอยุธยาตอนปลายผสมผสานกับความประณีตแบบรัตนโกสินทร์ โดยพระพักตร์มักมีลักษณะค่อนข้างรูปไข่ พระโอษฐ์เรียบและแสดงความเมตตาปนความสงบวิเวก (สันติ เล็กสุขุม, 2548, หน้า 142–145) อิริยาบถประทับนั่งขัดสมาธิราบ พระขนงโก่งพระเนตรทอดพระเนตรลงต่ำเล็กน้อย พระรัศมีเป็นรูปเปลวไฟตั้งอยู่บนพระอุษณีษะปางมารวิชัย พระหัตถ์ซ้ายวางหงายบน พระเพลาพระหัตถ์ขวาวางที่พระชานุ นิ้วพระหัตถ์ชี้ลงที่พื้นธรณีคติสัญลักษณ์สื่อถึงการมีชัยชนะเหนือหมู่มารและการตรัสรู้ เป็นปางนิยมสำหรับพระประธานในพระอุโบสถเพื่อสร้างบรรยากาศแห่งความศักดิ์สิทธิ์และชัยชนะจีวรและสังฆาฏิ รูปแบบการห่มเฉวียงบ่า จีวร มีความเรียบเนียนแนบพระวรกาย ตามรูปแบบนิยมของพระพุทธรูปศิลปะสุโขทัย สังฆาฏิ เป็นแถบยาวพาดลงมาบนพระอังสาซ้าย ปลายสังฆาฏิยาวลงมาถึงพระนาภี ตามแบบแผนประเพณีนิยม (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 145)

ลักษณะพระโอษฐ์พระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์



ลักษณะนิ้วพระหัตถ์พระพุทธรูปในสมัยรัตนโกสินทร์

ภาพที่ 3.13 พระพุทธรูปวัดสุวรรณาดาราราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

พระพุทธรูปวัดสุวรรณดาราราม

ตามประวัติกล่าวว่าพระพุทธรูปประธานองค์นี้ ไม่มีนามเฉพาะที่ปรากฏในพงศาวดาร แต่มักเรียกกันว่าพระประธานวัดสุวรรณดาราราม เป็นพระพุทธรูปหล่อสำริดปิดทองสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 พร้อมกับการสถาปนาพระอารามแห่งนี้ขึ้นใหม่บนพื้นที่นิวาสสถานเดิมของพระปฐมบรมมหาชนก เป็นพระพุทธรูปที่รื้อฟื้นระเบียบวิธีช่างหลวงขึ้นใหม่หลังจากเสียกรุงศรีอยุธยา (อาวุธ มะนะสุรินทร์, 2525, หน้า 65)

พุทธลักษณะเป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัย ศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น อิริยาบถประทับนั่งขัดสมาธิราบ พระบาทขวาทับพระบาทซ้าย พุทธลักษณ์ส่วนพระพักตร์มีมีลักษณะสงบนิ่ง ขรึมตามแบบแผนศิลปะอยุธยาที่ส่งผ่านมายังต้นรัตนโกสินทร์ พระหัตถ์ซ้ายวางหงายบนพระเพลาพระหัตถ์ขวาวางที่พระชานุนิ้วพระหัตถ์ชี้ลงที่พื้นธรณี จีวรและสังฆาฏิ รูปแบบการห่ม ห่มเฉวียงบ่า จีวรมีลักษณะเรียบเนียนแนบพระวรกายตามคตินิยมช่างหลวงที่เน้นความงามของสรีระมหาบุรุษ สังฆาฏิเป็นแถบยาวพาดลงมาที่พระอังสาซ้าย ปลายสังฆาฏิยาวลงมาถึงพระนาภี (พระเมธีวราภรณ์, 2561, หน้า 46) นิ้วพระหัตถ์ทั้ง 4 เรียวยาวเสมอกันไม่รวมนิ้วหัวแม่มือซึ่งคล้ายกับสมัยสุโขทัย แต่มีความ

แตกต่างกันที่พระพุทธรูปสมัยสุโขทัยจะทำลักษณะนิ้วเรียงเท่ากันเฉพาะหมวดพระพุทธชินราช (สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2559, หน้า 65)

3.1.3 พุทธศิลป์ด้านงานจิตกรรม (ฝาผนัง) สมัยรัชกาลที่ 1-2

งานจิตกรรมฝาผนังที่จัดอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 1-2 นั้นเหลือหลักฐานอยู่น้อยมากงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 ที่สมบูรณ์ที่สุดยังคงมีให้ศึกษาที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ มีการบูรณะครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 3 จึงทำให้งานจิตรกรรมส่วนหนึ่งได้รับการบูรณะด้วย สำหรับสมัยรัชกาลที่ 2 แทบไม่ปรากฏหลักฐานเหลืออยู่เลยภาพจิตกรรมที่ปรากฏให้เห็นในปัจจุบันพบว่าน่าจะเป็นการเขียนในสมัยรัชกาล ที่ 3 สิ่งที่บ่งบอกถึงการบูรณะในยุคสมัยรัชกาลที่ 3 เริ่มมีการแบ่งภาพซึ่งแต่เดิมจะนิยมเส้นสินเทาจะพบบ้างในสมัยยุครัชกาลที่ 3 มีการเริ่มใช้เส้นแบ่งภาพที่เป็นแถบคล้ายโบที่เรียกว่าลายฮ้อที่มาจากศิลปะจีนบางส่วนใช้เป็นธรรมชาติและสิ่งปลูกสร้างเป็นตัวแบ่งภาพเทคนิคเหล่านี้พบภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณารามวรวิหาร (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 398)

3.2 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ ในสมัยรัชกาลที่ 3

ในยุคนี้สยามมีความมั่นคงทางการเมืองสูงมากไม่มีการทำสงครามใหญ่ที่คุกคามกรุงรัตนโกสินทร์โดยตรงเหมือนยุคก่อนหน้าลักษณะการปกครองเน้นความสงบเรียบร้อยและการใช้ระบบภาษีอากร ที่รัดกุมขึ้นมีการตั้งระบบ เจ้าภาษีนายอากรทำให้รัฐมีรายได้มหาศาลการรวมศูนย์อำนาจความมั่งคั่งที่เพิ่มขึ้นทำให้พระมหากษัตริย์ทรงสามารถควบคุมขุนนางและหัวเมืองได้ผ่านการจัดสรรงบประมาณลงไปสร้างวัดและสาธารณูปโภคเป็นการแสดงอำนาจผ่านทางบุญบารมีในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีชาติตะวันตกเข้ามาติดต่อหลายชาติด้วยกันโดยเฉพาะอังกฤษเป็นชาติที่พยายามจะผูกไมตรีในตอนต้นรัชกาล (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2555, หน้า 165-180)

ด้านสังคมเริ่มมีการรับเทคโนโลยีการพิมพ์ วัคซีน และวิชาการแพทย์จากมิชชันนารีทำให้ชนชั้นนำเริ่มตื่นตัวเรื่องวิทยาศาสตร์เปิดรับวัฒนธรรมตะวันตกผ่านกลุ่มมิชชันนารี เช่น หมอบรัดเลย์แต่ในขณะเดียวกันก็มีความเข้มงวดในเรื่องระเบียบวินัยของสงฆ์ จนนำไปสู่การก่อตั้ง คณะธรรมยุต โดยวชิรญาณภิกขุ รัชกาลที่.4 ขณะทรงผนวชเพื่อชำระวัตรปฏิบัติให้บริสุทธิ์ การศึกษาสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นยุคแห่งการเปลี่ยนผ่านที่การศึกษาหลักยังคงผูกติดกับวัด วัดเป็นโรงเรียนแต่เริ่มเปิดกว้างรับวิชาการสมัยใหม่จากตะวันตกโดยเฉพาะการแพทย์และการพิมพ์ มีวัดพระเชตุพนฯ เป็นศูนย์กลางการเรียนรู้สาธารณะและส่งเสริมการศึกษาแบบเรียนภาษาไทย พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาและโปรดฯ ให้จารึกวิชาความรู้ต่างๆ ทั้งตำรายา, วรรณคดี, และประวัติศาสตร์ ลงบนแผ่นศิลาประดับไว้รอบวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เพื่อให้ประชาชนเข้ามาศึกษาหาความรู้ (สุพรรณี กาญจนัษฐิติ,2552, หน้า 112-115, 140-145)

การค้าขาย ยุคเรือสำเภาและอิทธิพลจีนสยามส่งออกสินค้าเกษตรและป่าไม้ ข้าว น้ำตาล พริกไทยไปยังจีนอย่างรัดกุมผ่านเรือสำเภาหลวงและเรือเอกชน รายได้ส่วนนี้ถูกเรียกว่าเงินถุงแดงการค้าขายนำมาซึ่งวัสดุใหม่ ๆ เช่น เครื่องถ้วยชามเบญจรงค์ กระเบื้องเคลือบและหินสลักซึ่งถูกนำมาประดับตามวัดวาอารามแทนที่การใช้ไม้แกะสลักแบบเดิม การค้าขายกับตะวันตกมีการลงนามในสนธิสัญญาเบอร์นี พ.ศ. 2369 กับอังกฤษซึ่งเป็นสนธิสัญญาฉบับแรกที่ทำกับชาติตะวันตกผ่อนคลายการค้าแบบผูกขาดทำให้พ่อค้าต่างชาติเข้าได้สะดวกขึ้น แต่รัฐยังคงคุมสินค้าอาวุธไว้บริบทการค้าสมัยนี้ถือเป็นยุคเปลี่ยนผ่านจากระบบผูกขาดดั้งเดิมไปสู่การค้าเสรีมากขึ้น (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2555)

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชศรัทธาในพระพุทธศาสนามาตั้งแต่ยังไม่ได้ครองราชย์ งานที่ทรงโปรดอย่างยิ่งก็คือการสร้างวัด ปรากฏว่าในรัชสมัยของพระองค์ได้ทรงบูรณะปฏิสังขรณ์วัดทั้งในพระนครและนอกพระนครถึง 35 วัด สร้างขึ้นใหม่ 4 วัด เจ้านายและขุนนางสร้างขึ้นทั้งที่ถวายเป็นวัดหลวงและไม่ได้ถวายอีก 5 วัด บูรณะปฏิสังขรณ์อีก 25 วัด ที่เป็นวัดเล็ก ๆ อีกมากมายงานพุทธศิลป์ในยุคนี้ไม่ได้เลียนแบบอดีตเพียงอย่างเดียวแต่เป็นการสร้างสรรค์ใหม่ให้สอดรับกับความมั่งคั่งงานพุทธศิลป์ในยุคนี้มีเอกลักษณ์โดดเด่นจนถูกเรียกว่าศิลปะแบบนอกอย่าง หรือศิลปะที่มีกลิ่นอายจีนผสมผสานทรงให้ความสนใจและฟื้นฟูจนรุ่งเรืองมากที่สุดในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (สมคิด จิระทัศนกุล, 2544, หน้า 25-48)

3.2.1 พุทธศิลป์ด้านงานสถาปัตยกรรม

ในสมัยรัชกาลที่ 3 การก่อสร้างพระอุโบสถ ถือว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการก่อสร้างครั้งสำคัญ การสร้างอาคารพระอุโบสถ ที่มีลักษณะอิทธิพลของจีนที่เรียกว่า แบบนอกอย่าง หรือ แบบพระราชนิยม คือการปรับเปลี่ยนโครงสร้างหลังคาโดยเฉพาะหน้าบันทำเป็นงานก่ออิฐถือปูน ไม่ประดับ ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ ส่วนหน้าบันประดับลวดลายอย่างจีนกับอาคารอีกประเภทหนึ่งเรียกว่า แบบไทยประเพณี ได้แก่ อาคารที่สร้างตามแบบแผนอย่างที่เคยมีมาแต่เดิม คือ ส่วนของหลังคาประดับด้วย ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ เป็นต้น เมื่อมีการกล่าวถึงอาคารพระอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ 3 มักจะกล่าวโดยรวมว่าเป็นแบบพระราชนิยม แต่ในความเป็นจริงพระอุโบสถที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ 3 ยังปรากฏแบบไทยประเพณีก็ยังมีการสร้างอยู่ต่อเนื่อง สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงกล่าวว่าการสร้างพระอุโบสถแบบนอกอย่างและแบบไทยประเพณีมีการสร้างปะปนกัน ดังนั้นสามารถกล่าวได้ว่าพระอุโบสถที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 มีทั้งรูปแบบนอกอย่างและแบบไทยประเพณีที่สร้างขึ้นพร้อม ๆ กันมีข้อน่าสังเกตุคือวัดที่สร้างขึ้นใหม่หรือบูรณะใหม่หมดทั้งวัดรวมถึงวัดที่สร้างโดยขุนนางส่วนใหญ่จะสร้างเป็นแบบพระราชนิยม ส่วนวัดที่มีการสร้างเพิ่มเติมในที่เดิมที่เคยเป็นแบบไทยประเพณีอยู่แล้วก็จะสร้างตามแบบไทยประเพณี (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 114-115)

พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ประวัติวัดสุทัศนเทพวราราม เป็นพระอารามหลวงชั้นเอก ชนิดราชวรมหาวิหาร และเป็นวัดประจำรัชกาลที่ 8 ที่มีความโดดเด่นทั้งในเชิงประวัติศาสตร์และพุทธศิลป์ การสถาปนาและคติการสร้าง พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 โปรดเกล้าฯ ให้สถาปนาวัดนี้ขึ้นในปี พ.ศ. 2350 โดยพระราชทานนามว่า วัดมหาสุทธาวาส มีคติการสร้างเพื่อหวังให้เป็นวัดที่ตั้งอยู่กึ่งกลางพระนครเปรียบเสมือนเขาสุเมรุซึ่งเป็นศูนย์กลางของจักรวาลตามคติไตรภูมิ และเพื่อเป็นที่ประดิษฐานพระศรีศากยมุนีพระพุทธรูปหล่อโบราณขนาดใหญ่ที่อัญเชิญมาจากวิหารหลวงวัดมหาธาตุ จังหวัดสุโขทัย (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2547 : 15-35)

ต่อมา รัชกาลที่ 2 ทรงดำเนินการก่อสร้างต่อและโปรดเกล้าฯ ให้พระราชทานนามวัดใหม่ว่า วัดสุทัศนเทพวราราม ทรงมีพระราชศรัทธาแรงกล้าจนถึงกับลงมือทรงจำหลัก (แกะสลัก) บานประตูพระวิหารหลวงด้วยพระองค์เอง รัชกาลที่ 3 ทรงปฏิสังขรณ์และก่อสร้างอาคารต่างๆ จนเสร็จสมบูรณ์ รวมถึงการสร้างพระอุโบสถที่ยาวที่สุดในประเทศไทยและประดิษฐานพระพุทธตรีโลกเชษฐ์ ลักษณะเด่นทางพุทธศิลป์ วัดสุทัศนเทพวราราม เป็นแม่แบบของงานช่างหลวงสมัยต้นรัตนโกสินทร์ที่เน้นความโอ่อ่า สง่างาม และความถูกต้องตามระเบียบจารีต มีภาพจิตรกรรมฝาผนังในวิหารหลวงที่ถือว่าเป็นเพชรน้ำเอกของงานศิลปะไทย โดยเฉพาะเรื่องราวของพระปัจเจกพุทธเจ้าและนรกภูมิที่ประดับบนเสาเหลี่ยมขนาดใหญ่ (สมคิด จิระทัศนกุล, 2544, หน้า 112-125)

ภาพที่ 3.14 พระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม

ที่มา : เชน เพชรรัตน์ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2569

โครงสร้าง รูปแบบของพระอุโบสถจัดเป็นงานสถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ในกลุ่มที่มีรูปแบบแบบผสมระหว่างแบบไทยประเพณีกับแบบพระราชนิยมลักษณะอาคารโดยรวมมีเครื่องหลังคาเป็นแบบประเพณีนิยมที่ยังมีนาคลำยอง ช่อฟ้า ใบระกา และหางหงส์แต่มีการนำโครงสร้างแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ 3 มาใช้ ได้แก่ การมีเสาพาไล ลักษณะเป็นเสาแท่งสี่เหลี่ยมไม่มีการย่อมุม ไม่ประดับบัวหัวเสาและไม่มีคันทวย เสาประเภทนี้เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้มีการสร้างอาคารขนาดใหญ่ กว้างและสูงมีความมั่นคงแข็งแรง ผนังพระอุโบสถวัดสุทัศน์มีความหนาอยู่ที่ประมาณ 80 – 100 เซนติเมตร เนื่องจากพระอุโบสถวัดสุทัศน์มีขนาดใหญ่มากเป็นหนึ่งในโบสถ์ที่ยาวที่สุดในประเทศไทย ผนังจึงต้องหนาเพื่อพยุงโครงสร้างหลังคาทรงจั่วที่ซ้อนกันหลายชั้น พระอุโบสถแห่งนี้จึงเป็นตัวอย่างอาคารแบบไทยประเพณีที่มีขนาดใหญ่เป็นแบบแผนของระบบการก่อสร้างอย่างใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 3 ควบคู่ไปกับแบบพระราชนิยมซึ่งใช้เฉพาะวัดที่สถาปนาขึ้นใหม่ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 150)

รูปแบบฐานพระอุโบสถวัดสุทัศน์ตั้งอยู่บนฐานไพทีขนาดใหญ่ที่ซ้อนกันหลายชั้นเพื่อยกตัวอาคารให้สูงเด่นประดุจวิมานบนเขาพระสุเมรุองค์ประกอบหลักมีดังนี้ ฐานไพที เป็นฐานขนาดมหึมาที่รองรับตัวอาคารทั้งหมด มีลักษณะเป็นลานกว้างรอบพระอุโบสถ ฐานสิงห์ เป็นส่วนประกอบสำคัญที่สุดของฐานพระอุโบสถหลังนี้ โดยมีการซ้อนชั้นฐานสิงห์อย่างอ่อนช้อย ลวดลายประกอบด้วย ปากสิงห์ท้องไม้และ บัวหงาย ที่ประดับกระจกและปิดทอง (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 148-151)

ซุ้มประตูและหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวรารามลักษณะสำคัญคือส่วนฐานมีฐานสิงห์รองรับช่องประตูหรือหน้าต่างมีเสากรอบประตูประดับกาบพรหมศรเป็นซุ้มประตูยอดทรงมณฑปต่อยอดขึ้นไปจากบันแถลงอีกชั้นหนึ่งตามแบบอย่างงานที่ริเริ่มขึ้นใหม่ใน รัชกาลที่3 เรียกว่า ซุ้มทรงมงกุฎ ทางเข้าด้านหน้าและด้านหลังมีประตูทางเข้าด้านละ 3 ประตู การมี 3 ประตูสื่อถึงความสำคัญของอาคารระดับชั้นเอกโดยประตูตรงกลางจะมีขนาดใหญ่กว่าประตูข้างเล็กน้อยสำหรับพระมหากษัตริย์หรือองค์ประธานในพิธี (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 145-152)

มหามกุฏราชวิทยาลัย

ภาพที่ 3.15 ซุ้มประตู พระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวรารามราช

ที่มา : เชน เพชรรัตน์ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2569

ภาพที่ 3.16 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม

ที่มา : เชน เพชรรัตน์ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2569

หน้าบัน ทั้งด้านหน้าและด้านหลังทำจากไม้แกะสลัก รูปและตัวลายลงรักปิดทอง แต่มีบางส่วนที่เพิ่มความงามของตัวลายด้วยการสอดไส้ประดับกระจกสี คือส่วนของดอกและลายใบเทศ หน้าบันด้านหน้า (ทิศตะวันออก) มีงานไม้แกะสลักเป็นรูปพระอาทิตย์ทรงราชรถเทียมราชสีห์ ที่พื้นประดับ กระจกสีแดง ด้านหลัง (ทิศตะวันตก) เป็นรูปพระจันทร์เทพบุตรทรงราชรถเทียมม้า พื้นประดับกระจกสีเงิน จึงถือว่าการสร้างพระอุโบสถเป็นไปตามเส้นทางโคจร ของพระอาทิตย์และพระจันทร์ ซึ่งมีการตีความว่าพระอุโบสถหมายถึงชมพูทวีป ตามทิศทางวงโคจรรอบเขาพระสุเมรุ

แม้รูปประธานบนหน้าบันจะมีเนื้อหาแตกต่างกัน แต่ลวดลายที่นำมาประดับตกแต่งบนหน้าบันทั้งสองด้านมิได้แสดงความแตกต่างกัน กล่าวคือ หน้าบันทั้งสองด้านจะมีลักษณะลวดลายที่เหมือนกัน ทั้งในส่วนของการจัดวางและรูปแบบของลวดลาย โดยลวดลายที่กล่าวถึง คือ ลวดลายเลียนแบบธรรมชาติ ได้แก่ ลายลายดอกพุดตานใบเทศ เป็นอัตลักษณ์สำคัญของงานช่างหลวงในช่วงรอยต่อของรัชกาลที่ 3 และ 4 (วิเชียร นวนมุสิก, 2548, หน้า 112)

หน้าบันมีเส้นขอบชั้นในเกิดเป็นรูป สามเหลี่ยมเล็ก ๆอีกชั้นหนึ่ง โชติ กัลยาณมิตร ให้ทัศนะไว้ว่าเรียกว่าพื้นที่ซ้อนหน้าบัน หรือการจัดองค์ประกอบแบบยกขอบ ช่างหลวงที่ต้องการลดทอนความสูงใหญ่ของหน้าบันพระอุโบสถที่กว้างมากและสร้างสมดุล (โชติ กัลยาณมิตร, 2539, หน้า 158–160)

ภาพที่ 3.17 หน้าบันพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม ด้านทิศตะวันตก

ที่มา : เชน เพชรรัตน์ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2569

พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม

ประวัติวัดเก่าแก่ประจำรัชกาลที่ 3 แห่งราชวงศ์จักรี ซึ่งมีมาก่อนสร้างกรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวกันว่าเป็นวัดราษฎร์ ที่สร้างในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี เดิมเรียกว่าวัดจอมทอง วัดเจ้าทอง หรือวัดกองทอง โดยพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ต่อมาคือพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสถาปนาวัดจอมทองขึ้นใหม่ทั้งพระอาราม เนื่องจากเมื่อครั้งยกทัพไปสกัดทัพพม่าที่ด่านพระเจดีย์สามองค์กาญจนบุรี ในปี พ.ศ. 2363 เมื่อกระบวนทัพเรือมาถึงวัดจอมทอง ฝั่งธนบุรี ทรงหยุดพักและทำพิธีเบิกโขลนทวารตามตำราพิชัยสงคราม พร้อมทรงอธิษฐานขอให้การไปราชการทัพครั้งนี้ได้ชัยชนะซึ่งปรากฏว่าไม่มีทัพพม่ายกเข้ามาเมื่อทรงเลิกทัพเสด็จกลับพระนคร จึงโปรดให้ปฏิสังขรณ์วัดจอมทองใหม่และถวายเป็นพระอารามหลวง พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโปรดเกล้าฯ พระราชทานนามใหม่ว่าวัดราชโอรส ซึ่งหมายถึง พระราชโอรสคือกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ วัดราชโอรสาราม ราชวรวิหาร นับว่าเป็นวัดแรกที่ตกแต่งด้วยศิลปะจีนเป็นส่วนมากและผสมผสานกับศิลปกรรมไทยที่มีอยู่ในวัดได้อย่างกลมกลืน เช่น โบสถ์ วิหาร ไม่มีช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์แต่หลังคาโบสถ์เป็นกระเบื้องเคลือบแบบไทย กุฏิพระสงฆ์เป็นอาคารตึกแทนเรือนไม้แบบของเดิม การประดับตกแต่งต่าง ๆ เป็นแบบจีนผสมไทย เช่น บานประตูหน้าต่างพระวิหารพระพุทธไสยาสน์ประดับด้วยเสี้ยวกางแทนลายเทพนมหรือลายไทยแบบของเดิม หน้าบันพระอุโบสถและพระวิหารประดับกระเบื้องเคลือบสีจึงนับเป็นครั้งแรกที่มีการประยุกต์ศิลปกรรมได้อย่างประณีตงดงาม (กรมศิลปากร, 2525, หน้า 124-127)

วัดราชโอรสารามหรือวัดจอมทองเมื่อแรกสร้างนั้นมีความงดงามแปลกตาเป็นที่เลื่องลือกระทั่งมีชาวไทยและชาวต่างชาติลงเรือมาชมมิได้ขาดรวมทั้ง จอห์น ครอเฟิร์ด ราชทูตอังกฤษที่เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีในสมัยรัชกาลที่ 2 ซึ่งเขียนบันทึกยกย่องวัดแห่งนี้ไว้ว่า เป็นวัดที่สร้างขึ้นได้อย่างงดงามที่สุดของบางกอก (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 169-170)

มหามกุฏราชวิทยาลัย

ภาพที่ 3.18 พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ.2568

โครงสร้าง พระอุโบสถหลังนี้นับได้ว่าเป็นต้นแบบศิลปกรรมแบบพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวอย่างแท้จริง เรียกว่าศิลปะแบบนอกอย่างลักษณะเด่นที่สุดคือหลังคาของพระอุโบสถมีโครงสร้างแปลกตาไปจากวัดไทยในยุคก่อนหน้าอย่างสิ้นเชิง โดยเป็นหลังคาแบบศิลปะจีนที่ไม่มีเครื่องลำยอง ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ สันหลังคาถูกปั้นขึ้นด้วยการก่ออิฐถือปูนเป็นเส้นหนามั่นคงและดูมีน้ำหนักเป็นวัดที่มีพระอุโบสถเป็นแบบเก๋งจีน ผนังของพระอุโบสถถูกก่อสร้างให้มีความหนาเป็นพิเศษ มากกว่าวัดทั่วไป ความหนาโดยประมาณ 80 ถึง 100 เซนติเมตร เพื่อทำหน้าที่รับน้ำหนักของหลังคากระเบื้องและสันปูนที่ก่อขึ้นอย่างแน่นหนา มีพาไลล้อมรับด้วยเสาเพื่อเป็นระเบียงรอบมีการปรับเปลี่ยนจากเสากลมแบบมีคันตัวรับน้ำหนัก มาเป็นลักษณะที่เน้นความแข็งแรงและเรียบง่ายไม่มีบัวหัวเสาแบบจารีตแต่ใช้การลบมุมเสาเพื่อความสวยงาม มีมุขหน้า-หลังและทางเข้า หลังคาโครงสร้างเครื่องไม้ซ้อน 2 ซ้อน และแต่ละซ้อนมี 2 ตับ และตับที่ 3 เป็นปีกนก (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 170-172)

ฐานพระอุโบสถตัวอาคารพระอุโบสถตั้งอยู่บน ฐานก่ออิฐถือปูน ซึ่งมักทำเป็น ฐานตรง หรือฐานบัวลูกแก้วอกไก่ ที่มีการลดทอนความโค้งหรือความอ่อนช้อยของฐานแอ่นโค้งแบบท้องเรือสำเภา ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของศิลปะในยุคก่อนหน้าลักษณะฐานที่ดูทึบและมั่นคงของวัดราชโอรสาราม

สอดคล้องกับแนวคิด ผนังรับน้ำหนักที่ไม่มีการใช้เสาร่วมกับคันตัวไม้แกะสลักแบบเดิมทำให้ฐานต้องทำหน้าที่รองรับน้ำหนักอาคารทั้งหมดอย่างแท้จริง (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 171)

ซุ้มประตูและหน้าต่าง มีประตูทางเข้า 3 ประตู และ มีประตูด้านหลัง 2 ประตู การปรับเปลี่ยนจากงานแบบประเพณีนิยมจุดที่โดดเด่นที่สุดคือการไม่มีซุ้มยอดแหลมไม่มีซุ้มบันแถลงหรือยอดมงกุฎ แบบไทยประเพณี แต่ใช้ลักษณะดังนี้มาเป็นงานประดับตกแต่งด้วยลายดอกไม้ ใบไม้แทน เรียกว่าประดับลวดลายอย่างเทศ คือ เป็นงานปูนปั้นลายดอกไม้ ใบไม้ในกลุ่มดอกโบตั๋น ซึ่งเป็นอิทธิพลจากประเทศจีนลักษณะการทำกรอบประตูและหน้าต่างทำเป็นรูปสี่เหลี่ยมเรียบง่ายตามแบบสถาปัตยกรรมจีนการตกแต่งขอบใช้การประดับด้วยกระเบื้องเคลือบสีและงานปูนปั้นเป็นลวดลายดอกไม้และมงคลแบบจีนล้อมรอบกรอบซุ้มประตูหน้าต่างแบบนี้เป็นรูปแบบเฉพาะที่เกิดขึ้นพร้อมกับอาคารแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 170)

ภาพที่ 3.19 ซุ้มประตู พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม

ที่มา : เชน เพชรรัตน์ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2569

ภาพที่ 3.20 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ.2568

หน้าบันแบ่งออกเป็น 2 ชั้น สื่อถึงการจำลองสภาวะของวิมานหรือที่พำนักของเหล่าทวยเทพตามคติจีน การจัดวางองค์ประกอบให้ดูสูงตระหง่านและมีมิติซ้อนชั้น เป็นการยกย่องสถานะของพระอุโบสถให้เป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์สูงสุด ชั้นบนเป็นลายลักษณ์สัตว์มงคล ชั้นล่างเป็นลายทิวทัศน์ลวดลายประธาน ลายหน้าบันประกอบด้วยแจกันและช่อดอกไม้ขนาดใหญ่อยู่ตรงกลาง ขนาบข้างด้วยมังกรคู่ ถัดขึ้นไปเป็นหงส์คู่นอกนั้นลวดลายประกอบเป็นลายมงคลของจีน เช่น ลายกระบี่ ลายเมฆ ลายลูกท้อ น้ำเต้า ผีเสื้อ ดอกไม้ และไม้มงคลประดับเต็มพื้นที่ ลวดลายประกอบประดับด้วยกระเบื้องเคลือบเป็นเครื่องถ้วยจีน ส่วนด้านล่างเป็นภาพวิวทิวทัศน์ ด้านหน้าประกอบด้วยสิงโตคู่ด้านข้างประกอบด้วยเขามอมีภูเขา ต้นไม้และสัตว์ต่าง ๆ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 170-172)

หน้าบันของพระอุโบสถอยู่ในกลุ่มการประดับลวดลายที่เป็นสัญลักษณ์มงคลอย่างจีนเป็นงานที่สะท้อนพระราชนิยมส่วนพระองค์ที่ทรงชื่นชอบไม่ได้เกิดจากความสวยงามเพียงอย่างเดียวแต่มีสาเหตุสำคัญทางประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ และหลักคิดเชิงวิศวกรรมโดยสกุลช่างหลวงรัชกาลที่ 3 (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 148–155)

ภาพที่ 3.21 หน้าบัน พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม

ที่มา พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ.2568

วัดเทพธิดาราม

เป็นพระอารามหลวงชั้นตรี ชนิดวรวิหาร ที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ได้โปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นเพื่อพระราชทานแก่กรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ เมื่อปี พ.ศ. 2379 และแล้วเสร็จเมื่อปี พ.ศ. 2382 เป็นวัดที่มีความโดดเด่นในเรื่องของสถาปัตยกรรมที่ผสมผสานระหว่างศิลปะไทยและจีน เดิมวัดเทพธิดารามวรวิหาร มีชื่อว่าวัดบ้านพระยาไกรสวนหลวงเป็นวัดที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2379 เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระองค์เจ้าหญิงวิลาสพระราชธิดาพระองค์ใหญ่ หรือ กรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ วัดแห่งนี้ใช้เวลาสร้างประมาณ 3 ปี ก่อนจะแล้วเสร็จเมื่อปี พ.ศ. 2382 และพระราชทานนามว่าวัดเทพธิดารามนับแต่นั้นมา (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3, 2379 หน้า 182)

วัดเทพธิดารามเป็นวัดแรก ๆ ที่สะท้อนพระราชนิยมรัชกาลที่ 3 อย่างชัดเจน โดยเฉพาะการวางผังที่พระอุโบสถ พระวิหาร และศาลาการเปรียญตั้งเรียงเป็นแนวเดียวกันและเป็นวัดที่มีความโดดเด่นในเรื่องของสถาปัตยกรรมที่ผสมผสานระหว่างศิลป์ไทยและจีนโดยเฉพาะหอไตรที่มีการอนุรักษ์เอาไว้เป็นอย่างดีจนได้รับรางวัลอนุรักษ์ดีเด่นจาก UNESCO เมื่อปี พ.ศ. 2554 (UNESCO Bangkok. (2011)

ภาพที่ 3.22 พระอุโบสถวัดเทพธิดาราม

ที่มา เชน เพชรรัตน์ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2569

โครงสร้างหลังคาของพระอุโบสถวัดเทพธิดารามแสดงถึงการ ตัดทอนเอกลักษณ์แบบไทยเดิมออกไปอย่างสิ้นเชิง โดย ไม่มีช่อฟ้า ใบระกา และหางหงส์ สันหลังคา เสารายรอบพระอุโบสถมีลักษณะเป็น เสาสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ไม่มีบัวหัวเสาเป็นกลีบจงกลหรือบัวแวงแบบศิลปะอยุธยาแต่เป็นเสาทึบที่สอบขึ้นไปเล็กน้อยเพื่อให้ความรู้สึกที่มั่นคงและทรงพลังการเลือกใช้เสาสี่เหลี่ยมช่วยให้เกิดทางเดินระเบียงรอบที่กว้างขวางและสร้างมิติแนวตั้งที่ชัดเจนให้กับตัวอาคารผนังของพระอุโบสถถูกก่อสร้างด้วยอิฐและฉาบด้วยปูนทำหน้าที่คล้ายกับผนังที่พระอุโบสถวัดราชโอรสารามคือการรับน้ำหนักจากเครื่องบน (ศานติ ภักดีคำ, 2552, หน้า 124-130)

พระอุโบสถมีความคล้ายกันกับพระอุโบสถวัดราชโอรสาราม แต่ยังมีข้อแตกต่างกันอยู่บางประการ เช่น เสารายรอบพระอุโบสถเป็นเสาสี่เหลี่ยมทึบขนาดใหญ่มากส่วนเสาพระอุโบสถวัดเทพธิดาราม สัดส่วนของเสาจะเรียวเล็กกว่าและมีการเว้นระยะห่างที่ทำให้แสงสว่างเข้าถึงระเบียงรอบได้มากกว่า

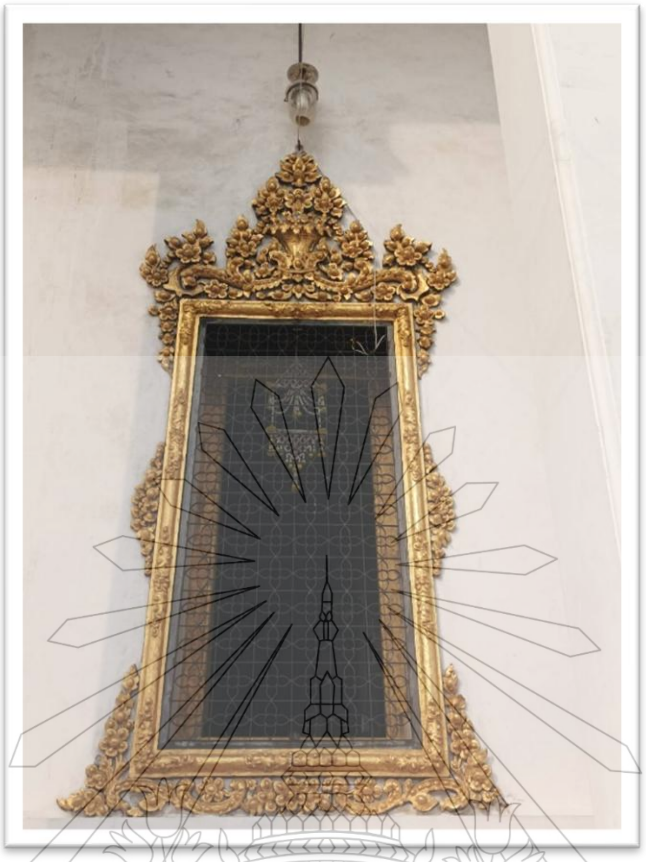
ฐานพระอุโบสถประกอบด้วย ฐานไพทีขนาดใหญ่ที่ยกระดับสูงขึ้นจากพื้นดิน ทำให้ตัวอาคารดูสง่างามและเป็นระเบียบตามแบบแผนของวัดหลวง ฐานสิงห์มีระเบียงรอบพระอุโบสถ พนักระเบียงมีกระเบื้องปรุลายดอกประจำยามซ้อนกัน 3 ชั้น ตัวอาคารรองรับด้วยชุดฐานสิงห์แต่เป็นลักษณะฐาน

สิงห์ที่ลดทอนความอ่อนช้อยของอกไก่ หรือ เอวสิงห์ ให้มีความหนาและดูแน่นหนามากขึ้น เพื่อรับน้ำหนักผนังอิฐ ที่หนาและหนัก (สมใจ นิ่มเล็ก, 2549, หน้า 92-95)

ซุ้มประตูหน้าต่าง ของวัดเทพธิดารามใช้การก่ออิฐถือปูนเป็นกรอบสี่เหลี่ยมเรียบ ๆ ตามอิทธิพลสถาปัตยกรรมจีน พระอุโบสถมีทางเข้าออก ด้านหน้าและด้าน มีประตูทางเข้าด้านละ 3 ประตู รวมทั้งหมด 6 ประตู มีการใช้ชิ้นส่วนกระเบื้องเคลือบสีตัดเป็นรูปกลีบดอกไม้และใบไม้มาประดับบนลายปูนปั้น ลายหลักที่พบคือ ลายดอกพุดตาน และ ลายดอกเบญจมาศซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความมั่งคั่งและการมีอายุยืนยาวบริเวณส่วนบนของซุ้มหน้าต่าง มักประดับเป็นรูปแจกันดอกไม้หรือเครื่องมงคลจีนซึ่งเป็นลายที่รัชกาลที่ 3 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ใช้เพื่อสื่อถึงความเป็นสิริมงคลและความสงบสุข (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 164-167)

ภาพที่ 3.23 ซุ้มประตู พระอุโบสถวัดเทพธิดาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ.2568



ภาพที่ 3.24 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดเทพธิดาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ.2568

หน้าบัน ลักษณะเป็นแบบเก๋งจีน หน้าบันก่ออิฐถือปูนทั้งหมดคล้ายกับหน้าบันพระอุโบสถวัดราชโอรสาราม ลักษณะลวดลายที่สำคัญประกอบด้วยลายธรรมชาตินำมาประดิษฐ์ในรูปแบบกึ่งลายไทย ผสมสัญลักษณ์และลายมงคลอย่างจีน ลายหน้าบันตับบนกลางหน้าบันเป็นดอกไม้อยู่ในกรอบวงกลมขนาดใหญ่ขนาบข้างด้วยพญาหงส์แบบจีน กรอบวงกลมมีฐานรองรับพื้นที่เป็นช่อดอกไม้ กรอบของหน้าบันผูกลายเป็นผ้าห้อยโค้งต่อเนื่องกัน สลับช่อดอกไม้ ตับล่างมีลายผ้าหรือโบห้อยสลับดอกไม้ห้อยเป็นระยะคล้ายพวงมาลัยกับเฟื่องอุบะส่วนขอบล่างเป็นต้นไม้และดอกไม้เต็มพื้นที่ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556 : 174)

แนวคิดเน้นความแข็งแรง ทนทานเนื่องจากไม้แกะสลักมักผุพังง่ายและสะท้อนถึงความรุ่งเรืองของการค้าขายกับจีนในยุคนั้น สกุลช่างหลวงสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นผลงานของช่างหลวงที่สนองพระราชนิยมส่วนพระองค์ที่ว่าสร้างเพื่อความคงทนและแปลกใหม่อย่างจีนและให้เป็นสมบัติแก่พระศาสนาสืบไปนานนับร้อยปี (ศานติ ภักดีคำ, 2552, หน้า 124-125)

ภาพที่ 3.25 หน้าบัน พระอุโบสถวัดเทพธิดาราม

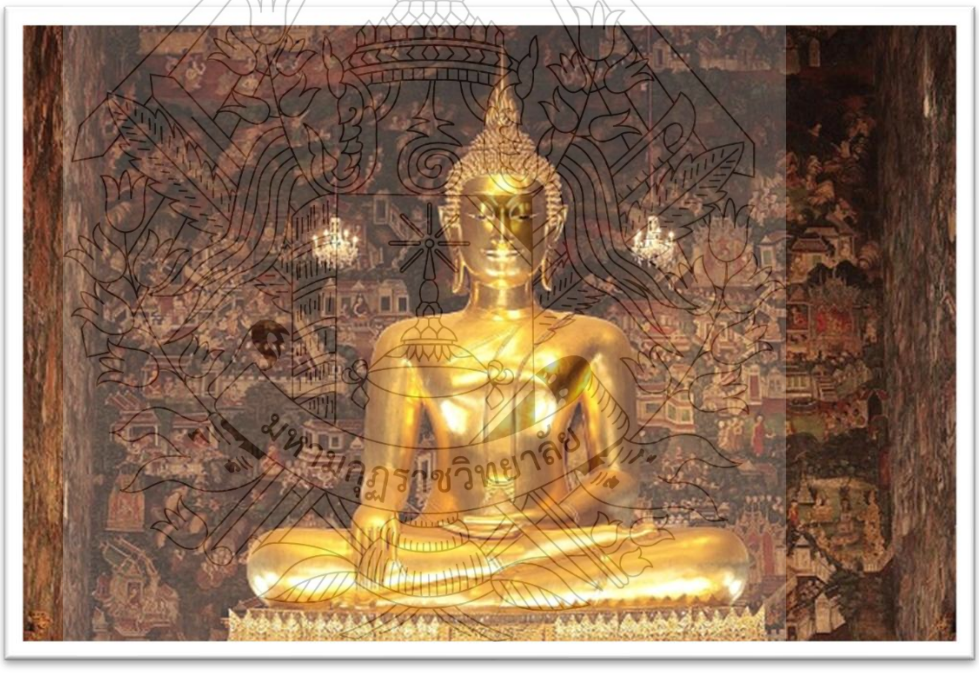
ที่มา : เชน เพชรรัตน์ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2569

3.2.2 พุทธศิลป์ด้านงานประติมากรรม (พระพุทธรูป) สมัยรัชกาลที่ 3

พุทธลักษณะที่สำคัญของพระพุทธรูปในสมัยรัชกาลที่ 3 คือ พระวรกายเพรียวบางพระพักตร์ค่อนข้างกลมกึ่งรูปไข่ ขมวดเกศาเล็ก พระรัศมีเป็นเปลว พระขนงโก่ง มีเส้นขอบเปลือกพระเนตร พระขนงป้ายเป็นแผ่นเดียวเช่นเดียวกับพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอยปลายพระเนตรเปิดและมองตรง พระนาสิกค่อนข้างเล็กและโด่ง พระโอษฐ์เล็ก ทรงแย้มพระโอษฐ์เล็กน้อยเส้นพระโอษฐ์อ่อนโค้งเล็กน้อยจนเกือบเป็นเส้นตง ลักษณะดังกล่าวเรียกว่า พระพักตร์ อย่างหุ่นคือพระพักตร์นิ่งคล้ายหุ่นละคร หรือแสดงถึงความอ่อนเยาว์อันเป็นลักษณะเฉพาะของพระพุทธรูปในสมัยรัชกาลที่ 3 นอกจากนี้การแสดงนิ้วพระหัตถ์ทั้งสี่เรียงยาวเสมอกัน และสังฆาฏิที่เป็นแผ่นใหญ่พาดอยู่กึ่งกลางพระวรกาย สิ่งนี้แสดงถึงลักษณะของพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 278)

พระพุทธตรีโลกเชษฐ์พระประธานในพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม

พุทธลักษณะและความเป็นมาของ พระพุทธตรีโลกเชษฐ์ ปรากฏรายละเอียดอยู่ใน พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 ซึ่งเรียบเรียงโดย เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ ขำ บุนนาค ทรงโปรดเกล้าฯ ให้หล่อพระพุทธรูปปางมารวิชัยขนาดใหญ่ เพื่อประดิษฐานเป็นพระประธานในพระอุโบสถที่สร้างใหม่องค์พระพุทธรูปถูกให้หล่อขึ้นในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 เริ่มสร้าง พ.ศ. 2375 แล้วเสร็จ พ.ศ. 2384 (ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา, 2538). พระพุทธตรีโลกเชษฐ์ เป็นรูปแบบที่สร้างขึ้น ในสมัยรัชกาลที่ 3 อย่างแท้จริงอิริยาบถประทับนั่ง ลักษณะพระพักตร์มีลักษณะค่อนข้างกลมและอิ่มเอิบรูปไข่ แสดงถึงความเมตตา พระขนงโก่ง เส้นขอบเปลือกพระเนตรพระขนงป้ายเป็นแผ่นเช่นเดียวกับพระพุทธรูปในสมัยอยุธยาตอยปลาย พระเนตรเปิดและมองตรงด้วยอาการสงบ พระนาสิกโด่ง พระโอษฐ์ แย้มเล็กน้อยปางมารวิชัย ประทับนั่งขัดสมาธิราบ (พระบาทขวาทับพระบาทซ้าย) พระหัตถ์ซ้ายวางหงายบนพระเพลาพระหัตถ์ขวาวางคว่ำที่พระชานุ นิ้วพระหัตถ์ชี้ลงพื้นดิน เพื่อเรียกแม่พระธรณีมาเป็นพยานในการบำเพ็ญบารมี ลักษณะการครองจีวรห่อเฉียงเปิดพระอังสาขวาขอบจีวรปิดพระอุระและพระถันมีแถบสังฆาฏิแผ่นใหญ่พาดกึ่งกลางพระวรกาย (ทองต่อ กล้วยไม้ ณ อยุธยา, 2555, หน้า75)



ภาพที่ 3.26 พระตรีโลกเชษฐ์พระประธานพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม

ที่มา : เชน เพชรรัตน์ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2569

พระพุทธอนันตคุณอดุลญาณบพิตร พระประธานภายในพระอุโบสถ วัดราชโอรสาราม

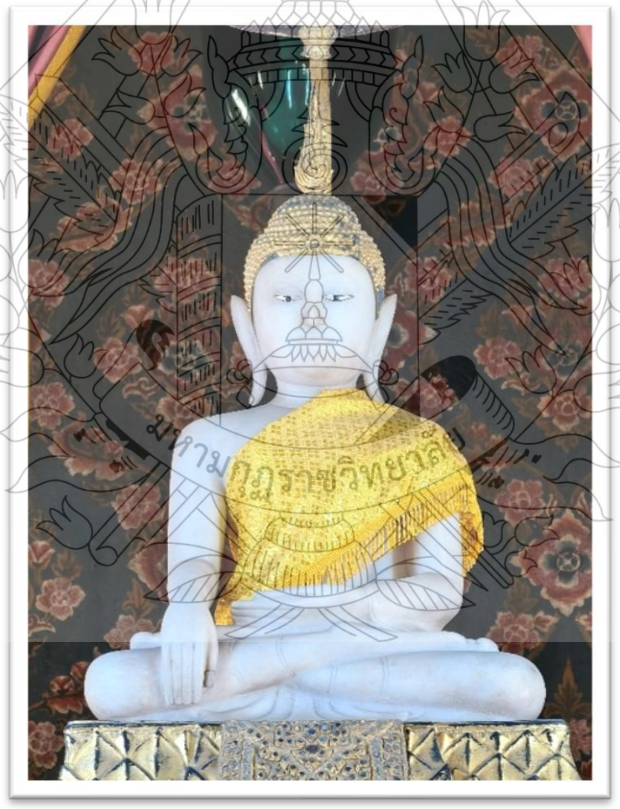
ลักษณะสำคัญของพระพุทธอนันตคุณอดุลยญาณบพิตร แสดงลักษณะที่อาจกล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบเฉพาะของพระพุทธรูปที่สร้างในสมัยรัชกาลที่ 3 อย่างแท้จริง กล่าวคือ อิริยาบถประทับนั่งขัดสมาธิราบพระพุทธรูปปางสมาธิ พระวรกายเพรียวบาง พระพักตร์ค่อนข้างกลมกึ่งรูปไข่ ขมวดพระเกศาเล็ก พระรัศมีเป็นเปลว พระขนงโก่ง เส้นขอบเปลือกพระเนตรและพระขนงป้ายเป็นแผ่นเช่นเดียวกับพระพุทธรูปอยุธยาตอนปลาย พระเนตรเปิดและมองตรง พระนาสิกค่อนข้างเล็กและโด่ง พระโอษฐ์เล็ก เส้นพระโอษฐ์เกือบเป็นเส้นตรงตวัดปลายพระโอษฐ์เพียงเล็กน้อย คล้ายเรือประทุน แตกต่างจากพระโอษฐ์พระพุทธรูปอยุธยาหรือสุโขทัยที่นิยมโค้งเป็นคลื่น ลักษณะพระโอษฐ์และการแย้มสรวลเพียงเล็กน้อยนี้เองที่กล่าวกันว่ามีพระพักตร์อย่างหุ่น คือสีพระพักตร์แสดงอาการนิ่งคล้ายกับหุ่นละคร อันเป็นลักษณะเฉพาะของพระพุทธรูปในสมัยรัชกาลที่ 3 การครองจีวร ห่มเฉียง เปิดพระอังสาขวา สังฆาฏิ เป็นแผ่นยาวพาดบนพระอังสาซ้าย ปลายสังฆาฏิยาวลงมาจนถึงพระนาภี (ศักดิ์ชัย สายสิงห์ : 2551, หน้า 221)

ภาพที่ 3.27 พระพุทธอนันตคุณอดุลญาณบพิตร พระประธานพระอุโบสถราชโอรสาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

พระพุทธเทววิลาสพระประธานในพระอุโบสถวัดเทพธิดาราม

ไม่ทราบประวัติการสร้างหรือที่มา ปรากฏแต่เพียงว่า พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงโปรดฯ ให้อัญเชิญมาจากพระบรมมหาราชวัง คำว่า เทววิลาส นั้นมาจากพระนามเดิมของ กรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ พระองค์เจ้าวิลาส ซึ่งเป็นพระราชธิดาที่รัชกาลที่ 3 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างวัดนี้พระราชทาน จัดเป็นงานพุทธศิลป์ ศิลปะรัตนโกสินทร์ สมัยรัชกาลที่ 3 พุทธลักษณะของพระองค์นี้สลักด้วยศิลายวง สีขาวบริสุทธิ์ ปางมารวิชัยลักษณะมีพระพักต์กลม วางสีหน้าดูสงบนิ่งคล้ายมนุษย์ มีพระศกขมวดก้น มีไรพระศก พระรัศมีรูปเปลวเพลิง ครองจีวรห่มเฉียง ชายสังฆาฏิเป็นลายเขี้ยวตะขาบ นั่งขัดสมาธิ พระหัตถ์ขวาวางที่พระเพลา พระหัตถ์ซ้ายวางบนพระโขนง การครองจีวรเป็นแบบห่มเฉียงเปิดพระอังสาขวา ชายสังฆาฏิยาวลงมาถึงระดับพระนาภี และที่สำคัญคือปลายสังฆาฏิตัดเป็นเส้นตรง เรียกนามสามัญว่า หลวงพ่อขาว ต่อมาเมื่อวันที่ 25 มิถุนายน พ.ศ. 2514 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 เสด็จพระราชดำเนินทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดเทพธิดารามได้พระราชทานนามหลวงพ่อขาวว่า พระพุทธเทววิลาส (ตามหนังสือราชเลขาธิการที่ รล.๐๐๐๒/๒๕๒๒ ลงวันที่ 25 มิถุนายน 2514)



ภาพที่ 3.28 พระพุทธเทววิลาส พระประธานพระอุโบสถพระอุโบสถวัดเทพธิดาราม

ที่มา : เชน เพชรรัตน์ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2569

3.2.3 พุทธศิลป์ด้านงานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ สมัยรัชกาลที่ 3

งานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 ถือว่าเป็นยุคที่มีความสำคัญอย่างมากต่องานจิตรกรรมฝาผนังนับเป็นยุคแห่งการสร้างงานศิลปะอย่างแท้จริง ทั้งงานที่เขียนขึ้นตามแบบไทยประเพณีงานซ่อมแซมของเดิมที่มีอยู่แล้ว งานที่เป็นแนวคิดแบบใหม่ทั้งเรื่องราวที่เขียน และที่สำคัญคือ การนำเทคนิคการไล่น้ำหนักสีแบบสมจริงมาประยุกต์ใช้บนพื้นหลังสีอ่อน การแสดงออกในงานจิตรกรรมและเทคนิคการเขียนอย่างใหม่ รวมถึงการเขียนภาพจิตรกรรมแนวใหม่ที่ไม่ใช่เรื่องราวเป็นงานประดับตกแต่งด้วยลวดลายที่เรียกว่า ศิลปะแบบนอกอย่าง หรือ ลายอย่างเทศ

งานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม

เนื้อหาและเรื่องราว จิตรกรรมบนผนังประธานและผนังด้านข้างส่วนที่อยู่เหนือขอบหน้าต่างและระหว่างช่องหน้าต่าง จิตรกรรมว่าด้วยเรื่องประวัติของพระปัจเจกพุทธเจ้า ทั้ง 4 ด้าน ภายในพระอุโบสถผนัง ด้านหน้าพระประธาน ผนังระหว่างช่องประตูพระอุโบสถวาดเป็นภาพบรรยากาศเขาคันธมาทน์ เนื้อหา แสดงภาพพระปัจเจกพุทธเจ้าในลักษณะพุทธศิลป์ที่คล้ายกับพระสัมมาสัมพุทธเจ้า แต่ไม่มีรัศมีเปลวเพลิงบนพระเศียรในบางจุด และมักประทับอยู่ตามโขดหินหรืออาศรม ผนังส่วนนี้ถือเป็นภาพสำคัญของการเขียนภาพทัศนียภาพ แบ่งได้เป็น 2 ช่วง ได้แก่ช่วงที่เป็นกษัตริย์ ช่วงที่ตรัสรู้เป็นพระปัจเจกพุทธเจ้า มีลักษณะเด่นด้วยวัตรปฏิบัติต่าง ๆ เช่น อยู่อย่างโดดเดี่ยวจากชุมชน อยู่ในป่า ผนังด้านหลังองค์พระประธาน บรรยากาศเขาคันธมาทน์เป็นภาพทิวเขาที่ซับซ้อน ประกอบด้วยถ้ำสำคัญ 3 แห่ง คือ ถ้ำเงิน ถ้ำทอง และถ้ำแก้ว ซึ่งเป็นที่พำนักของพระปัจเจกพุทธเจ้าผนังด้านข้าง ทิศเหนือและทิศใต้เหนือขอบหน้าต่างและระหว่างช่องหน้าต่าง เนื้อหาหลักคือประวัติพระปัจเจกพุทธเจ้า แสดงภาพพระปัจเจกพุทธเจ้าในขณะบำเพ็ญธรรมตามลำพัง ทรงประทับอยู่ตามถ้ำหินหรืออาศรมท่ามกลางธรรมชาติที่สงบสงัด (สุริยา รัตนรังสรรค์, 2545, หน้า 65–72)

รูปแบบและเทคนิคการวาด รูปแบบของจิตรกรรมที่นี่คือ ศิลปะไทยประเพณีแบบอุดมคติที่เริ่มมีการสอดแทรกความสมจริงเข้าไปในส่วนประกอบปลีกย่อย การตัดเส้น ใช้เส้นที่คมชัดแต่มีความอ่อนช้อยพลิ้วไหว โดยเฉพาะการวาดตัวพระและตัวเทวดาที่รักษาขนบการวาดแบบไทยเดิม เทคนิคการใช้สี ใช้สีฝุ่นจากธรรมชาติผสมกาวกระถิน เขียนลงบนผนังปูนแห้ง สีที่ได้จะมีลักษณะด้านแต่ให้เนื้อสีที่ลุ่มลึก นิยมใช้สีโทนเข้มหรือสีวรรณะเย็นเป็นพื้นหลัง เช่น สีครามเข้มหรือสีเขียวพสุธา เพื่อขับเน้นตัวปราสาทและองค์พระพุทธเจ้าที่ปิดด้วยทองคำเปลว เทคนิคการจัดวางจัดวางภาพให้มองจากมุมสูง ทำให้สามารถบรรจุเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกันแต่ต่างสถานที่ เช่น ในวังและในป่า ลงไปในพื้นที่ผนังผืนเดียวได้ เทคนิคการแบ่งเรื่อง ใช้เส้นหยักคดเคี้ยวสีขาวหรือสีทองเพื่อทำหน้าที่เป็น ตัวแบ่งฉากช่วยให้ผู้ชมทราบว่าเรื่องราวได้ข้ามไปยังอีกตอนหนึ่งแล้วโดยไม่ต้องเริ่มผนังใหม่ นอกจากการใช้เส้นสินเทาแล้ว ช่างยังเก่งกาจในการใช้โขดหิน พุ่มไม้ หรือปราสาท เป็นตัวแบ่งกั้นพื้นที่ภาพ อย่างนุ่มนวล ทำให้ภาพดูต่อเนื่องเป็นผืนเดียวกัน

การแสดงออก มีการผสมผสานระหว่าง ความศักดิ์สิทธิ์ตามขนบประเพณีเข้ากับความสมจริงที่มีชีวิตชีวา โดยมีลักษณะการแสดงออกที่สำคัญ เช่น พระพุทธเจ้า พระอริยสาวก เทวดา หรือกษัตริย์ จะแสดงออกด้วยใบหน้าที่สงบนิ่ง อิ่มเอิบ และท่าทางที่อ่อนช้อยตามแบบแผนศิลปะไทยชั้นสูง สัจนิยมแบบพื้นบ้านภาพชาวบ้านทั่วไป ช่างแสดงออกได้อย่างอิสระและมีชีวิตชีวามาก มีการวาดภาพคนหัวเราะ ร้องไห้ ทะเลาะกัน หรือแสดงกิริยาอาการที่ดูตลกขบขัน สะท้อนถึงอารมณ์ความรู้สึกที่เป็นธรรมชาติของมนุษย์ การใช้แสงเงาและมิติ การใช้สีมืดขับเน้นมีการใช้พื้นหลังเป็นสีมืด เช่น สีครามเข้ม หรือสีเขียวดำ เพื่อขับเน้นตัวละครหลักที่ปิดทองคำเปลวให้ดูมีความสว่างเรืองรองแวววาว มีการเก็บรายละเอียดในส่วนของอาภรณ์ เครื่องประดับ และสถาปัตยกรรมปราสาทราชวัง ลายกระหนกแต่ละเส้นมีความสม่ำเสมอและอ่อนช้อย สะท้อนถึงความศรัทธาและความเป็นเลิศทางฝีมือช่างในยุคนั้น การวาดต้นไม้ โขดหิน และคลื่นน้ำ มีการลงรายละเอียดที่ใกล้เคียงกับธรรมชาติมากขึ้น มีการไล่เฉดสีเพื่อสร้างความนุ่มนวล

ภาพที่ 3.29 ภาพจิตรกรรมฝาผนังการสะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรม วัดสุทัศน์เทพวราราม

ที่มา : เชน เพชรรัตน์ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2569

ภาพที่ 3.30 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเทคนิคการแบ่งเรื่องราว วัดสุทัศน์เทพวราราม

ที่มา : เชน เพชรรัตน์ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2569

งานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดราชโอรสาราม

เนื้อหาและเรื่องราว งานจิตรกรรมที่นี่มีความพิเศษและแตกต่างจากวัดทั่วไป โดยเปลี่ยนจากเรื่องทศชาติชาดกหรือพุทธประวัติแบบเดิม มาเป็นเครื่องตั้งบูชาแบบจีน คือ การนำเอาวัตถุสิ่งของที่มีความหมายเป็นสิริมงคลตามคติความเชื่อของจีน ผนังภายในพระอุโบสถภาพจิตรกรรมฝาผนังบริเวณระหว่างช่องประตูและหน้าต่างเป็นจิตรกรรมเขียนสี แสดงภาพอาคารแบบจีน ภายในเป็นเครื่องบูชาแบบจีน รวมทั้งหมด 14 ห้อง ส่วนฝาผนังตอนบนตั้งแต่เหนือช่องหน้าต่างขึ้นไปเป็นภาพจิตรกรรมเขียนสีรูปเครื่องตั้งแบบต่าง ๆ ของจีน มีการผูกลายบรรจุไว้ภายในช่องสี่เหลี่ยมเล็กๆ ขนาดไม่เท่ากัน จัดเรียงลำดับต่อเนื่องกันไปอย่างมีระเบียบตลอดฝาผนังทั้ง 4 ด้าน รวมทั้งหมด 224 ช่อง ซึ่งสะท้อนอิทธิพลคติความเชื่อชาวจีนที่นิยมประดับเครื่องตั้งในบ้านหรือศาลเจ้าเพื่อความเป็นสิริมงคล ถือเป็นการเปลี่ยนรูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 3 ตามศิลปะแบบพระราชนิยม ที่ผสมผสานไทย–จีนอย่างเด่นชัด (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 154-157)

ด้านหลังพระประธาน แทนที่จะเป็นภาพไตรภูมิหรือภาพมารวิชัยตามขนบเดิม จิตรกรรมด้านหลังพระประธาน กลับเขียนเป็นภาพ เครื่องตั้งโต๊ะบูชาแบบจีน ขนาดใหญ่ประดับเต็มผนัง โดยมีฉากหลังเป็นภาพทิวทัศน์ ภูเขา และต้นไม้ตามรูปแบบศิลปะจีน ส่วนด้านหน้าพระประธาน ผนังด้านนี้เขียนลายเครื่องมงคลจีนและลายพรรณพฤกษาเช่นเดียวกับด้านหลัง โดยเน้นความสมมาตรและการจัดวางที่ส่งเสริมให้องค์พระประธานดูโดดเด่นและสง่างามท่ามกลางบรรยากาศที่เป็นสิริมงคล

ภาพที่ 3.31 ภาพจิตรกรรมฝาผนังหลังพระประธาน พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม

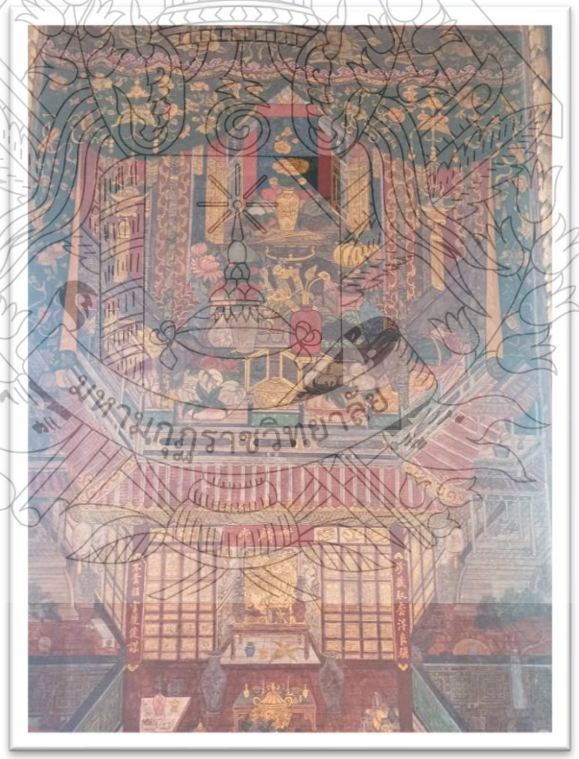
ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

ภาพที่ 3.32 ภาพเครื่องตั้งบูชาแบบจีน พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

รูปแบบและเทคนิค การวางภาพเป็นการเขียนภาพไม่ได้เล่าเรื่องเป็นฉาก ๆ ใช้เทคนิคการไล่น้ำหนักสีเพื่อสร้างมิติให้กับวัตถุมงคลต่าง ๆ ที่มีความหมาย เช่น ดอกโบตั๋น ที่มีการไล่สีจากเข้มไปอ่อนตามกลีบดอก สื่อถึง ความร่ำรวย มั่งคั่ง และเกียรติยศ ผลทับทิม สื่อถึง ความอุดมสมบูรณ์ของวงศ์ตระกูล หรือ ผลส้มมือ สื่อถึง ความเป็นมงคล อายุยืนยาว และโชคลาภ ที่ดูมีความโค้งมน มีส่วนมืดและส่วนสว่างมากกว่างานศิลปะไทยประเพณีแบบแผน (สันติ เล็กสุขุม, 2548, หน้า 162–168)

มีการเขียนลายเส้นที่คมชัดและใช้โทนสีที่ดูสะอาดตา แจกันและเครื่องตั้งถูกวาดให้มีความเงางามเหมือนของจริง สะท้อนถึงทักษะช่างหลวงที่เริ่มรับเอาอิทธิพลความสมจริงจากภาพเขียนจีนเข้ามา ความสมจริงในภาพเขียนจีนได้รับอิทธิพลมาจาก ศิลปะตะวันตก นำเทคนิคการให้แสงเงาและการเขียนภาพนิ่งไปผสมผสานกับจิตรกรรมจีน ก่อนที่อิทธิพลนี้จะส่งต่อมายังไทยผ่านการค้าสำเภาในสมัยรัชกาลที่ 3 เทคนิคการใช้สีการใช้พื้นหลังสีอ่อน แตกต่างจากวัดทั่วไปในสมัยนั้นที่มักใช้สีพื้นหลังเข้มหรือแดงชาด แต่ที่วัดราชโอรสาราม ใช้สีขาวนวลหรือสีครีม เป็นพื้นหลังทำให้ภาพดูสะอาดตาและทันสมัย การไล่เฉดสีช่างใช้เทคนิคการระบายสีแบบไล่โทนเพื่อให้วัตถุ เช่น ดอกโบตั๋น ผลทับทิม หรือผลส้มมือ ดูมีความโค้งมนและมีมิติแสงเงา (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 110–118)



ภาพที่ 3.33 เทคนิคการให้วัตถุมีความเป็นสามมิติ พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

เทคนิคการจัดวางและการแบ่งเรื่อง ช่างหลวงในรัชสมัยนี้ได้นำเทคนิคการแบ่งพื้นที่ผนังออกเป็นช่องเหลี่ยม หรือช่องกระจกมาใช้แทน ลักษณะนี้เลียนแบบจากการประดับภาพเขียนหรือเครื่องตั้งบนผนังในบ้านของคหบดีหรือขุนนางจีน ทำให้ผนังแต่ละส่วนดูเป็นอิสระต่อกันแต่ยังคงมีความสัมพันธ์กันในเชิงเนื้อหาที่เป็นมงคลการจัดวางเน้นความสมดุลซ้าย-ขวา การวางตำแหน่งของแจกันและกระถางธูปถูกคำนวณให้รับกับช่องหน้าต่างและเสาภายในพระอุโบสถ ทำให้ภาพมีระเบียบและดูมั่นคง เทคนิคที่โดดเด่นที่สุดประการหนึ่งคือการ เว้นระยะห่าง ระหว่างวัตถุแต่ละชิ้นอย่างเหมาะสม ช่างไม่ได้เขียนภาพให้ดูอัดแน่นจนเกินไป การมีพื้นที่ว่างรอบวัตถุช่วยให้ภาพดูโปร่งตา สบายตา (ศานติ ภักดีคำ, 2552, หน้า 135-139)

3.3 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัย รัชกาลที่ 4

พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 ให้รายละเอียดเกี่ยวกับลำดับเหตุกาณ์การรับทูตและการลงนามสนธิสัญญาเบาริง พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเปลี่ยนแปลงนโยบาย ต่างประเทศมาเป็นการคบค้ากับชาวตะวันตกเพื่อความอยู่รอดของชาติเนื่องจากทรงตระหนักถึงภัยจากลัทธิจักรวรรดินิยมซึ่งกำลังคุกคามประเทศต่าง ๆ อยู่ในขณะนั้นจุดเริ่มของการเปลี่ยนแปลงนโยบายต่างประเทศ คือ การทำสนธิสัญญาเบาริงกับอังกฤษ ใน พ.ศ. 2398 โดยพระนางเจ้าวิกตอเรีย ได้แต่งตั้งให้ เซอร์ จอห์น เบาริง เป็นราชทูตเข้ามาเจรจาผลดีการทำสนธิสัญญาเบาริงรอดพ้นจากการเป็นเมืองขึ้นของอังกฤษการค้าขยายตัวมากขึ้นเปลี่ยนแปลงการค้าเป็นแบบเสรีอารยธรรมตะวันตก เข้ามาแพร่หลายสามารถนำมาปรับปรุงบ้านเมือง ให้เจริญก้าวหน้ามาขึ้น (ทิพากรวงศ์, 2547, หน้า 105-112)

ระหว่าง พ.ศ. 2394-2411 ตลอด 17 ปี เป็นระยะเวลาที่ประเทศไทยหรือสยามขณะนั้น ก้าวสู่การเปลี่ยน แปลงหลายด้านอันกล่าวได้ว่าเป็นรากฐานของการพัฒนาประเทศในสมัยต่อมามีหลายประการในด้านสังคมวัฒนธรรมเศรษฐกิจ การเมือง การต่างประเทศ การสาธารณสุข การพาณิชย์และการศึกษาที่เริ่มเปลี่ยนแปลงในสมัยรัชกาลที่ 4 จากที่เคยเป็นแบบจารีตลักษณ์ หรือลักษณะแบบเดิมที่ดำเนินสืบมากลายเป็นแบบนวลักษณ์ หรือลักษณะแบบใหม่ตามแบบตะวันตกที่เริ่มแผ่ขยายอิทธิพลเข้ามาและเป็นแบบใหม่ตามลักษณะแบบไทยผลจากการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวยังคงมีผลดำเนินต่อมาให้สยามได้ก้าวสู่ความเป็นรัฐชาติที่ทันสมัยและมีพัฒนาการอย่างสืบเนื่องจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นในช่วงเวลาดังกล่าวแม้เป็นระยะเวลาไม่นานแต่ส่งผลต่อเนื่องหลายประการที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหรือการพัฒนาประเทศให้เป็นแบบใหม่อย่างมั่นคงได้อย่างสมดุล (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2253, หน้า 45-48)

ช่วงเวลาที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงผนวชถึง 27 ปี และได้เสด็จธุดงค์ไปยังหัวเมืองต่างๆ เช่น สุโขทัย อยุธยา และนครปฐม ทำให้พระองค์ทรงพบเห็นโบราณสถานและ

ศิลปกรรมดั้งเดิม นำไปสู่แนวคิดการรื้อฟื้นระเบียบแบบแผนไทยประเพณี (เช่น การใช้เครื่องลำยองช่อฟ้า ใบระกา) กลับมา (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 141-143) ในสมัยรัตนโกสินทร์นอกจากวัดต่าง ๆ ที่ทรงสร้างขึ้นในรัชสมัยของพระองค์แล้วยังทรงสร้างสถาปัตยกรรมทางพระพุทธศาสนาอาทิ พระอุโบสถ พระวิหาร จากนี้กระบวนการช่างศิลปะอย่างยุโรปได้แพร่หลายออกไปสู่วัดวาอาราม และวังเจ้านายในท้องที่ต่าง ๆ จนกล่าวได้ว่ารัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นสมัยเริ่มแรกของศิลปะตะวันตกในยุครัตนโกสินทร์

พระอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ 4 อิทธิพลอันเนื่องจากแบบแผนทางสถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่3 ยังมิได้หมดไปยังคงถ่ายทอดคุณลักษณะบางประการให้แก่พุทธศิลป์ในรัชกาลที่ 4 อยู่อย่างต่อเนื่อง โดยได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงไปตามทัศนะคติและแนวคิดจนกลายเป็นแบบอย่างเฉพาะตัวที่ต่างไปจากรัชกาลก่อน เช่น พระอุโบสถวัดโสมนัสราชวรวิหาร แต่ในขณะเดียวกันแบบอย่างงานพุทธศิลป์อีกแนวหนึ่งได้มีเข้ามามีบทบาทอย่างจริงจังด้วยการฟื้นฟูแบบแผนไทยประเพณีกลับคืนมาอย่างคติเดิม เช่น พระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม ที่รื้อฟื้นการประดับเครื่องลำยองอย่างเต็มรูปแบบตามโบราณราชประเพณี (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2566, หน้า 142-145)

3.3.1 พุทธศิลป์ด้านงานสถาปัตยกรรมยุครัชกาลที่ 4

พุทธศิลป์ด้านงานสถาปัตยกรรมในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4, พ.ศ. 2394–2411) มีลักษณะเด่นคือการ ฟื้นฟูรูปแบบสถาปัตยกรรมโบราณราชประเพณี ควบคู่ไปกับการ รับอิทธิพลตะวันตก เข้ามาผสมผสานในรูปแบบที่เรียกว่า ศิลปะผสม หรือ แบบใหม่ โดยมีจุดประสงค์หลักเพื่อรักษาเอกลักษณ์ของชาติและแสดงถึงความทันสมัยของสยามต่อสายตาชาวโลก (ชัยวัฒน์ คุประตกุล, 2552, หน้า. 112-115)

พระอุโบสถวัดโสมนัสวรวิหาร

ประวัตวัดโสมนัสวิหาร เป็นพระอารามหลวงชั้นโท ตั้งอยู่ริมครองผดุงกรุงเกษม แขวงวัดโสมนัส เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร มีประวัติว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ทรงสร้างเมื่อ พ.ศ. 2396 เพื่อเฉลิมพระเกียรติและอุทิศพระราชกุศลแด่สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีพระบรมราชเทวีต่อมาใน พ.ศ. 2399 กุฏิเสนาสนะสร้างเสร็จพอให้พระสงฆ์ได้จำพรรษา จึงโปรดเกล้าฯ ให้อาราธนาพระอริยมุนี (ทับ พุทธสิริ) จากวัดราชาธิวาส มาครองพระอารามพร้อมด้วยพระสงฆ์อีกประมาณ 40 รูป แล้วทรงพระราชทานวิสุงคามสีมาและพระราชทานนามพระอารามว่าวัดโสมนัสวิหาร ตามพระนามสมเด็จพระบรมราชเทวี (กรมศิลปากร, 2525, หน้า 1-5)

ในส่วนของพระอุโบสถ สร้างในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ตั้งอยู่ด้านหลังของพระวิหารเนื่องจากเป็นสิ่งก่อสร้างสำคัญและตั้งอยู่ในแผนผังหลักกล่าวคืออาคารสิ่งก่อสร้างสำคัญตั้งอยู่ในแนวแกนทิศเดียวกันประกอบด้วยเจดีย์ทรงระฆังตั้งเป็นประธานของวัดล้อมรอบด้วยระเบียงคดด้านหน้ามีพระวิหารที่มีส่วนท้ายยื่นล้ำเข้ามาในระเบียงคดและด้านหลังมี

พระอุโบสถ ซึ่งได้แรงบันดาลใจมาจากแผนผังวัดในสมัยอยุธยาตอนต้น (สมคิด จิระทัศนกุล, 2547, หน้า 62-65)

ภาพที่ 3.34 พระอุโบสถวัดโสมนัส

ที่มา พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

โครงสร้าง ลักษณะหลังคาพระอุโบสถวัดโสมนัสวรวิหาร มีรูปแบบไทยประเพณี หลังคาซ้อน 2 ชั้น 3 ตับ มีการลดหลั่นของตับหลังคาเพื่อความสง่างาม ผังหลังคามีความลาดชันสูงตามแบบฉบับช่างหลวงมุงด้วยกระเบื้องกาบกล้วยซึ่งมีลักษณะเป็นลอนแบบอาคารในศิลปะจีน จะสังเกตได้ว่าตัวอาคารมีเสาพาไลล้อมรอบ เป็นเสาสี่เหลี่ยม ปลายเสาสอบเข้าเล็กน้อยไม่ประดับบัวหัวเสาและไม่มีเสาร่วมใน สัดส่วนของพระอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ 3-4 มักเป็นอาคารก่อผนังสูงผนังมีความหนาเป็นพิเศษ ประมาณ 60-80 เซนติเมตร มีพาไลล้อมรอบ เมื่อมองจากภายนอกจะรู้สึกว่าอาคารมีขนาดใหญ่แต่เมื่อมองจากภายในจะพบว่าอาคารมีขนาดเล็กและแคบ พระอุโบสถ ตั้งอยู่บนฐานไพทีลักษณะเป็นอาคารก่ออิฐถือปูนขนาด 5 ห้อง

ซุ้มประตูและหน้าต่าง ของพระอุโบสถวัดโสมนัสฯ เป็น ซุ้มยอดมงกุฎ ซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมมากในรัชกาลที่ 4 เพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนพระปรมาภิไธยของพระองค์ (เจ้าฟ้ามงกุฎ) ลักษณะเป็นซุ้มปูนปั้นปิดทองประดับกระจก ตัวซุ้มประกอบด้วยส่วนฐานที่รับกับกรอบประตูหน้าต่าง และส่วนยอดที่เรียวแหลมขึ้นไปคล้ายพระมหามงกุฎ ลวดลายปูนปั้นมีความละเอียดสูงมาก ผสมผสานระหว่างลายกระหนกแบบไทยประเพณีเข้ากับลายพรรณพฤกษา บริเวณกึ่งกลางของซุ้มยอดมักปรากฏการจำหลักหรือปั้นรูปตราพระมหาพิชัยมงกุฎ ซึ่งตั้งอยู่บนพานแว่นฟ้า ล้อมรอบด้วยฉัตรบริวาร สะท้อนถึงพระราชอำนาจและอุทิศถวายแด่สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 143-145)

ภาพที่ 3.35 ซุ้มประตู พระอุโบสถวัดโสมนัส

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

ภาพที่ 3. 36 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดโสมนัส

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

หน้าบัน เป็นเครื่องก่อประดับเครื่อง ลำยอง แต่ส่วนที่เป็นช่อฟ้ากับหางหงส์ประดับรูปนาคที่มีปากเป็นนกที่เรียกว่า นกเจ่า สาเหตุและคติความเชื่อในการเปลี่ยนรูปแบบ สาเหตุหลักเกิดจากพระราชนิยม ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ที่ทรงโปรดการนำสัตว์ในตำนานหิมพานต์มาประยุกต์ใช้ในการตกแต่งอาคารศักดิ์สิทธิ์ การใช้ นกเจ่า สัตว์ที่มีหัวเป็นนกแต่ลำตัวเป็นนาค (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2562, หน้า 215-218)

หน้าบันประดับปูนปั้นลายพรรณพฤกษาเป็นรูปดอกพุดตานเป็นลวดลายประดับและการใช้ลายใบเทศที่สืบเนื่องมาจากรัชกาลที่ 3 ต่างจากตรง ที่นิยมประดับกระเบื้องเคลือบสีแบบจีน หน้าบันวัดโสมนัส กลับมานิยมงาน ปูนปั้นปิดทองประดับกระจก ที่มีความละเอียดสูงจุดเด่นที่สุดกลางหน้า

บันคือการประดิษฐาน ตราพระมหามงกุฎ ซึ่งเป็นพระราชลัญจกรประจำรัชกาลที่ 4 ประดิษฐานอยู่บนพานแว่นฟ้า 2 ชั้น รองรับด้วยช้างเผือกขนาบข้างทั้งสองด้าน บางส่วนมีการประดับฉัตรบริวารประกอบ เพื่อสื่อถึงพระปรมาภิไธยเดิมของพระองค์คือ เจ้าฟ้ามงกุฎ (สมคิด จิระทัศนกุล, 2554, หน้า 138-139)

ภาพที่ 3.37 หน้าบันพระอุโบสถวัดโสมนัส

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ.2568

พระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม

วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม เป็นพระอารามหลวงชั้นเอก ชนิดราชวรวิหาร พระอารามหลวงประจำรัชกาลที่ 4 ตั้งอยู่ที่แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร รัชกาลที่ 4 โปรดฯ ให้สร้างวัดราชประดิษฐ์ขึ้นเพื่อเป็นพระอารามหลวงของพระมหากษัตริย์ตามโบราณราชประเพณี พระวิหารหลวงถือเป็นอาคารประธานของวัดซึ่งใช้เป็นพระอุโบสถของวัดด้วย อาคารหลังนี้ยังถือเป็นอาคารแบบไทยประเพณีที่สุดของวัดแห่งนี้ วัดราชประดิษฐ์ฯ เป็นวัดที่มีขนาดเล็กมากด้วยเนื้อที่เพียง 2 ไร่ 2 งานกับ 98 ตารางวาเท่านั้น วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมารามสร้างขึ้นในที่ดินซึ่งเดิมเคยเป็นสวนกาแฟหลวง สมัยรัชกาลที่ 3 และเป็นโรงเรือนที่อยู่อาศัยของข้าราชการในรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงขอซื้อที่เพื่อสร้างวัดธรรมยุติกนิกาย เมื่อ พ.ศ. 2407 เพื่อสำหรับเจ้านายข้าราชการฝ่ายหน้า-ใน ได้บำเพ็ญกุศลสะดวกขึ้นเพราะใกล้พระบรมมหาราชวัง

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชทานนามว่า "วัดราชประดิษฐ์สถิตธรรมยุติการาม" เมื่อสร้างเสร็จแล้วได้เปลี่ยนเป็น วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม เพื่อให้เหมาะสมกับเป็นที่ประดิษฐานหลักศิลาซึ่งเป็นสีมามีจารึกคาถาบาลีและภาษาไทยซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์รวม 10 หลัก (อุไร สิงห์ไพบูลย์พร, 2541, หน้า 12-16)

ภาพที่ 3.38 พระวิหารวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย ถ่ายเมื่อ 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

โครงสร้าง พระอุโบสถหลังนี้ถือเป็นอาคารแบบไทยประเพณีเครื่องบนเป็นเครื่องลำยองหลังคามุงกระเบื้องกาบูเคลือบสีส้มอมน้ำตาลประกอบกระเบื้องเชิงชายเป็นการรื้อฟื้นแบบอย่างของกระเบื้องมุงหลังคาพระอารามในสมัยอยุธยาขึ้นใหม่ เช่นเดียวกับเครื่องลำยองก็เป็นแบบไทยประเพณีประกอบด้วยช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ และนาคสะดุ้งประดับกระจกสีมุข รวมไปถึงลักษณะรูปแบบโครงสร้างของหลังคาเป็นจั่วลดชั้นมีมุขยื่นออกมาทั้งด้านหน้าและด้านหลังมีตับหลังคาซ้อนกัน (สมคิด จิระทัศนกุล, 2550, หน้า 94-96)

มีการประดับ ช่อฟ้า ใบระกา และหางหงส์ กลับมาบนสันหลังคาอีกครั้งอย่างสมบูรณ์ ซึ่งแตกต่างจากศิลปะพระราชนิยมในรัชกาลที่ 3 ที่ยกเลิกเครื่องลำยอง. รูปทรงของเครื่องลำยองที่พระอุโบสถนี้มักมีความอ่อนช้อยตามแบบแผนไทยประเพณี เสารอบพระอุโบสถ (เสานางเรียง) ทำด้วยหินอ่อนสีเทาขาว ปลายเสาสอบเข้าเล็กน้อยไม่มีคันทวยรองรับชายคา เสารับมุขโถงและพะไลประดับหินอ่อนรูปแปดเหลี่ยมพื้นขาวสลับหินอ่อน สีเทาเป็นรูปข้าวหลามตัด มีความละเอียดประณีตตามแบบพระราชนิยมในยุคนั้น ผนังความโดดเด่นที่สุดคือผนังภายนอกทั้งหมดบุด้วยหินอ่อนสีเทาขาวตลอดทั้งหลัง ผนังมีความหนาเพื่อรับน้ำหนักหลังคาตามระบบโครงสร้างแบบผนังรับน้ำหนัก การประดับหินอ่อนบนผนังและเสาของพระวิหารหลวงหรือพระอุโบสถเป็นแบบอย่างที่ริเริ่มในรัชกาลที่ 4 การตกแต่งผนังด้วยวัสดุหินอ่อนนี้ยังส่งต่ออิทธิพลการสร้างพระอุโบสถไปยังสมัยรัชกาลที่ 5 ด้วย (สันติ เล็กสุขุม, 2548, หน้า 182–187)

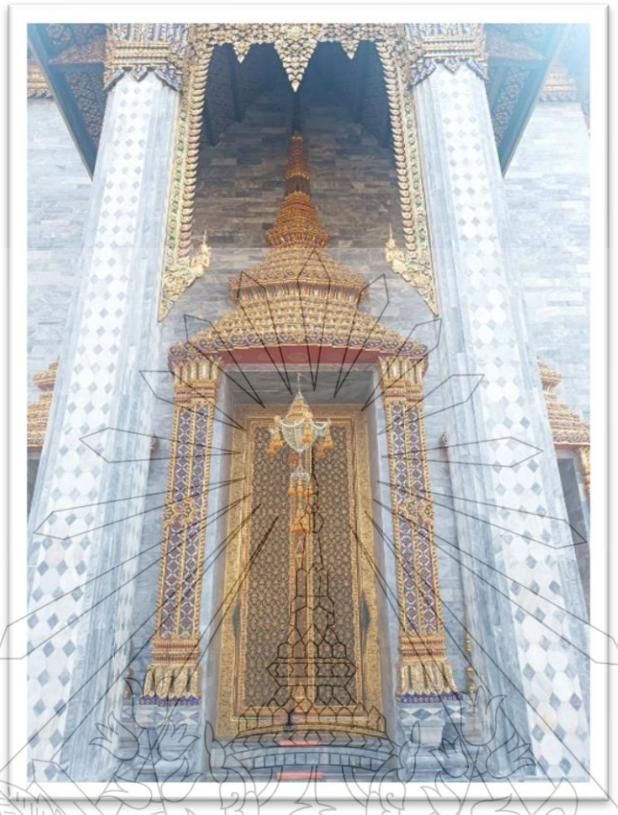
รูปทรงฐาน ฐานบัวลูกแก้วอกไก่ รูปทรงของฐานพระอุโบสถยังคงใช้รูปทรงตามแบบ ฐานบัวลูกแก้ว ตามขนบสถาปัตยกรรมไทยประเพณี ซึ่งเป็นฐานที่ประกอบด้วยบัวคว่ำ บัวหงาย และลูกแก้วอกไก่ ส่วนนูนเป็นทรงกลมหรือเหลี่ยม การใช้ฐานรูปทรงนี้เป็นการแสดงออกถึงการ ฟื้นฟูรูปแบบโบราณ ตามพระราชนิยมของรัชกาลที่ 4 (กรมศิลปากร, 2525, หน้า 28-30).

ความสมดุลเชิงเส้นตรงแม้จะเป็นฐานบัวแต่ลักษณะของฐานมีแนวโน้มที่จะเน้นความ สมดุลและเส้นตรง ที่ดูมั่นคงแข็งแรงซึ่งเป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับศิลปะแบบคลาสสิกของตะวันตกที่เข้ามามีอิทธิพลในยุคนั้นวัสดุและการตกแต่งองค์ประกอบที่เด่นที่สุดคือการนำ หินอ่อน หรือ หินแกรนิต เข้ามาใช้ในการตกแต่งพื้นผิวของฐานและบันไดเป็นสัญลักษณ์ของความมั่งคั่งและ ความทันสมัย ในสมัยรัชกาลที่ 4 การใช้หินอ่อนช่วยเสริมให้ฐานดูเรียบหรูและสง่างาม (ชัยวัฒน์ คุประตกุล, 2552, 118-หน้า 120)

ซุ้มประตูและหน้าต่าง โครงสร้างและรูปทรงซุ้มทรงมงกุฎซุ้มประตูและหน้าต่างของพระอุโบสถมักทำเป็น ซุ้มทรงมงกุฎจอมแห หรือ ทรงบุษบก ที่มีความสูงชะลูดและอ่อนช้อยตามแบบไทยประเพณี ซึ่งเป็นการฟื้นฟูรูปแบบที่เคยลดทอนลงไปในสมัยรัชกาลที่ 3 การใช้ซุ้มทรงมงกุฎนี้คือพระราชลัญจกรประจำพระองค์ของ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงพระองค์โดยตรง (กรมศิลปากร, 2525, หน้า 45)

วิธีการประกอบลายปูนปั้นปิดทองประดับกระจกสีซุ้มทรงนี้มีครั้งแรกในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ลักษณะเดียวกันทำลายปูนปั้นรูปทรงมงกุฎอันเป็นสัญลักษณ์ที่พ้องกับผู้สร้าง ประตูทางเข้าด้านหน้าอยู่ตรงกลางแนวเดียวกับมุขเด็จ ส่วนมุมด้านซ้ายและขวาทำเป็นช่องหน้าต่างในขณะที่ประตูด้านหลังทำเป็นประตูเข้า ออกอยู่สองข้างมุขสำหรับบานประตูหน้าต่างนั้นด้านนอกสลักลายก้านแย่งซ้อนกัน 2 ชั้นปิดทองประดับกระจก องค์ประกอบของซุ้มประตูหน้าต่างแสดงถึงการผสมผสานศิลปะแบบพระราชนิยมของรัชกาลที่ 4 อย่างชัดเจน ส่วนที่เป็นกรอบ

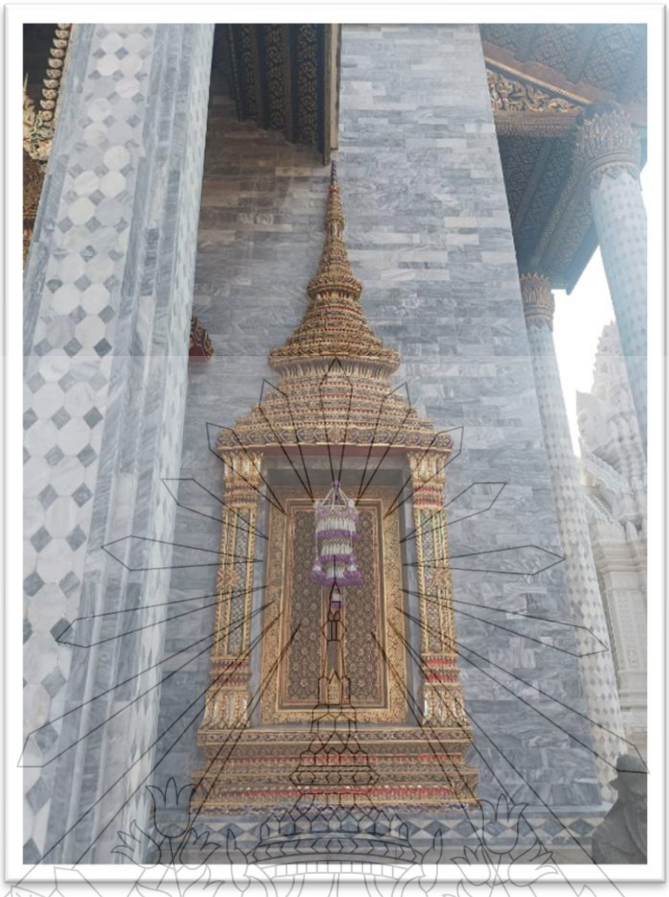
ซุ้มหรือยอดมงกุฎยังคงมีการใช้ ลายกนก หรือ ลายรักร้อย ที่อ่อนช้อยตามแบบแผนช่างหลวง โดยเน้นความประณีตละเอียดอ่อนตามแนวคิดของการฟื้นฟูศิลปะโบราณ



ภาพที่ 3.39 ซุ้มประตู พระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

มหามกุฏราชวิทยาลัย



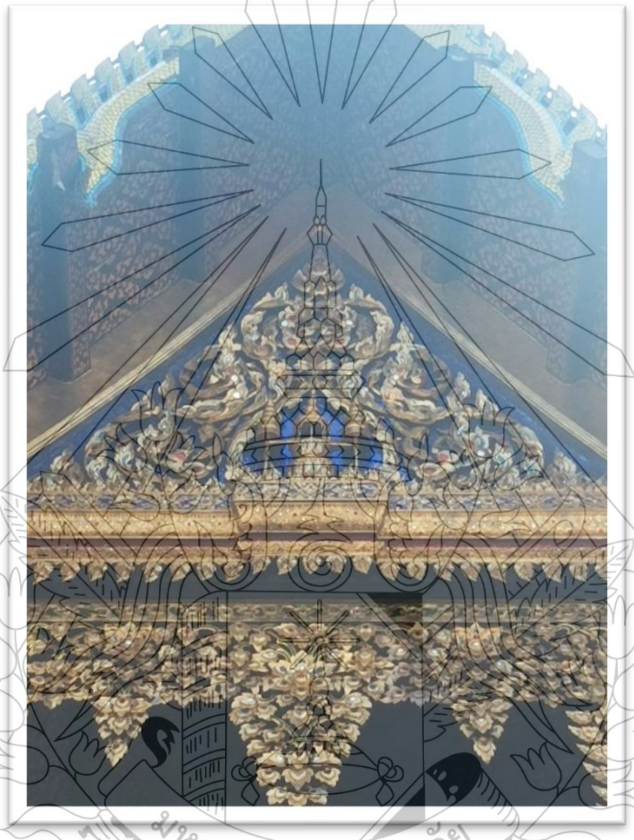
ภาพที่ 3.40 ซุ้มหน้าต่าง พระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

หน้าบันพระอุโบสถ เป็นแบบประเพณีหรือหน้าบันที่มีไขราหน้าจั่ว เป็นหน้าบันลดชั้นประเภทที่มีกระจังฐานพระเป็นตัวแบ่งลายให้ขาดจากหน้าบันหลัก (ไขแสง ศุขวัฒนะ, 2525 : 42-45) ประกอบไปด้วยหน้าบันประธานและหน้าบันมุขในส่วนหน้าบันประธานแบ่ง ออกเป็น 2 ตอน โดยเนื้อหาที่ปรากฏบนหน้าบันด้านหน้าและด้านหลังมีลักษณะเดียวกัน กล่าวคือ ทำเป็นตราพระราชลัญจกรประจำพระองค์พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหามงกุฎพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 คือทำเป็นรูปพระมหามงกุฎอยู่เหนือพระแสงขรรค์คู่มีพานแว่นฟ้ารองรับวางบนหลังช้าง 6 เชือก ขนาบด้วยฉัตรซ้ายขวาซึ่งตรานี้คือตราพระบรมราชสัญลักษณ์ของรัชกาลที่ 4 สื่อความหมายถึงเป็นสัญลักษณ์สื่อความหมายสถานะพระมหากษัตริย์เป็นหนึ่งในห้าของเครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์อันเป็นเครื่องทรงในพระมหากษัตริย์แห่งพระราชอาณาจักรสยามตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบันตอนล่างทำเป็นลายก้านขดประดับภาพเทวดาเหาะประกอบในส่วนหน้าบันมุขจะเป็นลักษณะเดียวกับหน้าบัน

ประธาน คือ ตรงกลางทำเป็นรูปมหามงกุฎอยู่เหนือพระขรรค์มีพานรองรับเพียงแต่ไม่ได้วางอยู่บนหลังช้างแบบเดียวกับหน้าบันประธาน (วารุณี โอสถารมย์, 2556, หน้า 210-212)

ลวดลายที่ปรากฏบนหน้าบันทั้งด้านหน้าและด้านหลังของพระวิหารวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม มีการจัดองค์ประกอบโดยใช้สัญลักษณ์พระมหาพิชัยมงกุฎเป็นภาพประธาน ส่วนบริเวณโดยรอบประดับด้วยลายก้านขด ซึ่งเป็นลวดลายไทยประเพณีที่มีวิวัฒนาการมาจากลายก้านขดในสมัยอยุธยา (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 145–147)



ภาพที่ 3.41 หน้าบันวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ. 2568

3.3.2 พุทธศิลป์ด้านงานประติมากรรม (พระพุทธรูป) สมัยรัชกาลที่ 4

พุทธศิลป์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ถือเป็นการปฏิรูปรูปลักษณ์แห่งศรัทธาครั้งสำคัญที่สุดครั้งหนึ่งในประวัติศาสตร์ไทย โดยเป็นการเปลี่ยนผ่านจากการยึดถือคติมหาบุรุษลักษณะแบบเหนือธรรมชาติมาสู่การสร้างสรรค์ด้วยแนวคิดสัจนิยมที่ได้รับแรงบันดาลใจจา กวิทยาศาสตร์และอิทธิพลตะวันตกองค์พระพุทธรูปถูกจำลองให้มีสรีระใกล้เคียงกับปุถุชนอย่างเด่นชัด

พระพักตร์แสดงกล้ามเนื้อและโหนกแก้มแบบใบหน้ามนุษย์จริง พระเนตรดูมีแววตาแห่งความเมตตา (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556 : 468-472)

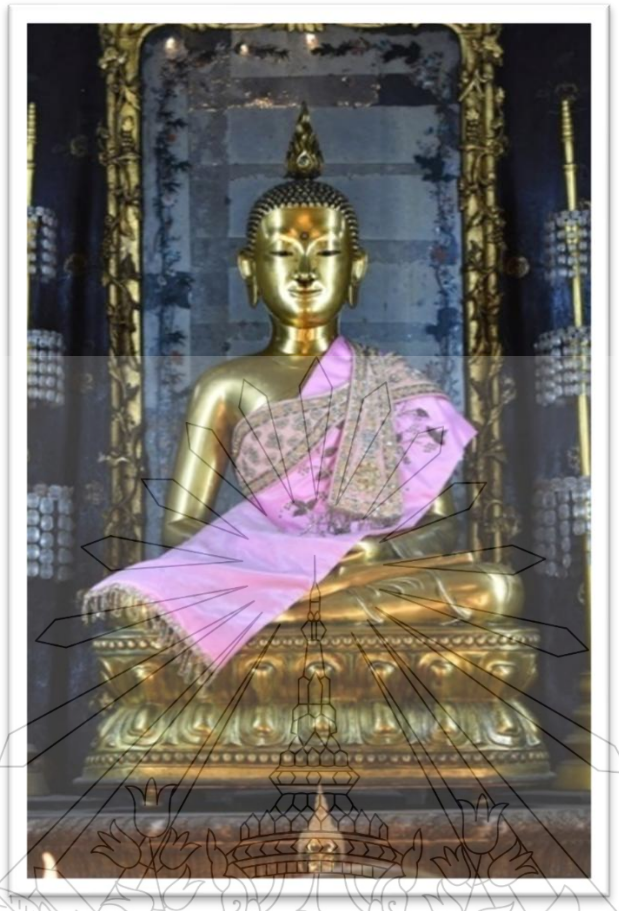
เอกลักษณ์ที่เป็นจุดสำคัญจากจารีตโบราณคือการครองจีวรที่ถูกรังสรรค์ให้เป็นริ้วผ้าเสมือนจริงมีรอยย่นพาดผ่านพระวรกายสัดส่วนที่ถูกต้องตามกายวิภาคแทนที่จีวรผิวเรียบแนบเนื้อในอุดมคติแบบเดิม อีกทั้งประเด็นที่สำคัญที่สุดคือการยกเลิกอุษณียะหรือพระเกตุมาลาที่เป็นปุ่มนูนบนพระเศียรด้วยมีพระราชวินิจฉัยว่าลักษณะดังกล่าวเข้าข่ายบุรุษโทษหรือความผิดปกติทางสรีระของมนุษย์ซึ่งไม่สอดคล้องกับความสง่างามของพระพุทธองค์ในฐานะบุคคลที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ พระพุทธรูปในยุคนี้จึงมีลักษณะพระเศียรกลมมนแบบศีรษะมนุษย์ปกติแต่ยังคงไว้ซึ่งขมวดพระเกศาอันเป็นสัญลักษณ์แห่งพุทธะอันบริสุทธิ์การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้มิได้เป็นผลมาจากจำนวนการสร้างวัดที่ลดลงแต่สะท้อนถึงการนำเหตุผลและปัญญามาเป็นฐานในการรังสรรค์พุทธศิลป์เพื่อให้พระพุทธรูปเป็นเครื่องระลึกถึงพระปัญญาคุณและพระวิสุทธิคุณของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 469-471)

พระสัมพุทธสิริ พระอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร

พุทธลักษณะพระสัมพุทธสิริ อิริยาบถประทับนั่งขัดสมาธิราบ พระชงฆ์ขวาทับพระชงฆ์ซ้าย ปางสมาธิ พระหัตถ์ทั้งสองวางหงายซ้อนกันบนพระเพลาพระหัตถ์ขวาทับพระหัตถ์ซ้าย เป็นอิริยาบถที่สื่อถึงความสงบและการบำเพ็ญภาวนา พระพักตร์มีลักษณะที่เริ่มก้าวเข้าสู่ สัจนิยม มากขึ้นตามพระราชนิยมในรัชกาลที่ 4 พระรัศมีเป็นรูป เปลวเพลิง ตั้งอยู่บนพระเกตุมาลา พระพักตร์รูปไข่ มีพระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตรดิ่งลงต่ำแสดงความสงบ พระนาสิกโด่ง และพระโอษฐ์อมยิ้มเล็กน้อย จีวรและสังฆาฏิ นี่คือเอกลักษณ์โดดเด่นที่สุด คือการครองจีวรแบบห่มเฉียง และมีลวดลายจีวรให้เป็นริ้วผ้าแบบธรรมชาติเหมือนผ้าจริงที่พับซ้อนกันซึ่งต่างจากพระพุทธรูปสมัยอยุธยาหรือรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่จีวรผิวเรียบแนบเนื้อสังฆาฏิ พาดบนพระอังสาซ้าย ยาวลงมาจรดพระนาภี (สะดือ) มีลักษณะเป็นแถบพับทบกันและเขียนลายริ้วผ้าสมจริงเช่นเดียวกับจีวร (สุรชัย จงจิตงาม, 2554, หน้า 188-190)

ลักษณะสำคัญที่เป็นพระราชนิยมของรัชกาลที่4 คือ ไม่มีพระอุษณีษะลักษณะพระพักตร์ของพระสัมพุทธสิริได้พัฒนาไปสู่ความเสมือนจริง คือเป็นมนุษย์ปุถุชนมากขึ้นลักษณะพระพักตร์เช่นนี้สอดคล้องกับแนวคิดของรัชกาลที่ 4 ที่ทรงเห็นว่าพระพุทธรูปควรมีลักษณะใกล้เคียงกับมนุษย์จริง เนื่องจากพระพุทธเจ้าทรงเป็นมนุษย์ที่ตรัสรู้ธรรมมิใช่เทพเจ้ารวมทั้งลักษณะบางอย่าง เช่น ใบพระกรรณหดสั้นลง รัชกาลที่ 4 นิยมสร้างพระประธานขนาดเล็กจึงจำเป็นต้องประดิษฐานอยู่ภายในบุษบกเพื่อให้พระประธานมีความโดดเด่น (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2550, หน้า 342-343)

พระสัมพุทธสิริที่วัดโสมนัสวิหารสะท้อนแนวคิดของธรรมยุติกนิกายที่รัชกาลที่ 4 ทรงก่อตั้งซึ่งเน้นความเคร่งครัดในพระธรรมวินัยและการตีความพระพุทธศาสนาตามหลักเหตุผลพระพุทธรูปจึงถูกสร้างให้มีความสมจริงตามธรรมชาติลดความเชื่อเรื่องปาฏิหาริย์และไสยศาสตร์



ภาพที่ 3.42 พระสัมพุทธสิริ พระอุโบสถวัดโสมนัสวิหาร

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ.2568

พระพุทธสิหังคปฏิมากร พระประธานของวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้จำลองแบบมาจากพระพุทธสิหิงค์ ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ โดยมีการปรับเปลี่ยนพุทธลักษณะให้เป็นไปตามพระราชนิยมในพระองค์ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2551, หน้า 345-347)

พุทธลักษณะพระพุทธสิหังคปฏิมากร ประทับนั่งขัดสมาธิราบ ปางสมาธิ พระหัตถ์ทั้งสองวางหงายซ้อนกันบนพระเพลาหน้าตัก พระหัตถ์ขวาทับพระหัตถ์ซ้าย สื่อถึงความสงบและการใช้ปัญญาตรัสรู้ธรรมตามแนวคิดธรรมยุติกนิกาย นิ้วพระหัตถ์ของพระพุทธสิหังคปฏิมากร มีความยาวไม่เท่ากันตามลักษณะนิ้วมือของมนุษย์จริงพระพักตร์มีลักษณะค่อนข้างกลมมนแบบรูปไข่แต่แฝงความสมจริงเยี่ยงปุถุชน พระขนง คิ้ว ไม่โก่งชันมีลักษณะเป็นสันนูนขึ้นมาเล็กน้อยคล้ายคิ้วมนุษย์ ไม่ได้เขียนเป็นเส้นโก่งบางเหมือนวงธนูแบบศิลปะอยุธยาหรือรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระนาสิกมีความเป็นสันและมี

ฐานปีกพระนาสิกที่ชัดเจนใกล้เคียงมนุษย์ พระเนตรทอดลงต่ำอย่างมีสมาธิ ดูมีมิติสมจริงตามหลักกายวิภาค ซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของพุทธศิลป์ไทย (พิริยะ ไกรฤกษ์, 2551, หน้า 410-412) ไม่มีพระอุษณีษะ โหนกศีรษะ ตามพระราชนิยมในรัชกาลที่ 4 และมีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิงประดับอยู่ด้านบน จีวรเป็นริ้วผ้า มีการจำลองรอยยับของผ้านุ่งและจีวรให้ดูเป็นธรรมชาติ สังฆาฏิ พาดบนพระอังสาซ้ายยาวลงมาจรดพระนาภี สะดือ และทำเป็นรอยจีบหรือริ้วผ้าอย่างสมจริง สะท้อนถึงอิทธิพลของศิลปะแบบสัจนิยม ที่เริ่มเข้ามามีบทบาทในงานพุทธศิลป์ไทย (สุรชัย จงจิตงาม, 2554, หน้า 191-193)

ภาพที่ 3.43 พระพุทธสิหังคปฏิมากร

ที่มา พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 30 ตุลาคม พ.ศ.2568

3.3.3 พุทธศิลป์ด้านงานจิตรกรรมยุคสมัย รัชกาลที่4

งานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นจุดสูงสุดของยุคแห่งการผสมผสานทางศิลปะ ซึ่งเกิดจากการเปิดประเทศรับอารยธรรมและวิทยาการตะวันตกผ่านนโยบายต่างประเทศ โดยเฉพาะสนธิสัญญาเบาว์ริ่ง (ศานติ ภักดีคำ, 2554, หน้า 198-202). การวิเคราะห์เนื้อหางานจิตรกรรมยุคนี้สามารถแบ่งเป็นประเด็นหลัก ๆ ได้ดังนี้

1. การเปลี่ยนแปลงทางเทคนิค สู่ความสมจริงเชิงประจักษ์ การนำหลักทัศนียวิทยามาใช้อย่างเป็นระบบเป็นยุคที่รับอิทธิพลของศิลปะแบบสัจนิยม อย่างเต็มที่ โดยมีการใช้ หลักทัศนียวิทยาในการเขียนภาพอย่างชัดเจนและถูกต้องตามหลักการทางตะวันตกเป็นครั้งแรก (ชัยวัฒน์ คุประตกุล, 2552 : 82 - 85) พระอาจารย์อิน (ขรัวอินโข่ง) เป็นจิตรกรไทยคนแรกที่มีชื่อเสียงในการริเริ่มการเขียนภาพให้มีระยะใกล้ไกลมีแสงเงาและแสดงปริมาตรแบบ 3 มิติ ซึ่งทำให้ภาพมีความเหมือนจริงในเชิงประจักษ์การแสดงระยะมีการใช้เส้นนอนแสดงระยะภาพที่ใกล้และไกลและใช้เส้นเฉียงแสดงความลึกของภาพซึ่งเป็นแนวคิดแบบสมจริงที่เน้นสัดส่วนที่เหมือนจริงกับธรรมชาติ (สมคิด จิระทัศนกุล, 2550, หน้า 118-121)

2. การปรับเปลี่ยนเนื้อหา จากประเพณีสู่ปริศนาธรรม จุดเน้นใหม่ปริศนาธรรมและสังฆกรรม มีการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาหลักที่เคยเป็น พุทธประวัติ และ ทศชาติ ไปสู่การเขียนเรื่องราวที่เน้นปริศนาธรรม และ สังฆกรรมวิธี ซึ่งเป็นการสอนให้คนเข้าใจถึงหลักธรรมและแนวทางการปฏิบัติได้อย่างมีเหตุผล การเปลี่ยนนี้สอดคล้องกับการปฏิรูปศาสนาในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ต้องการให้เรื่องราวทางพุทธศาสนา ไม่งมงาย และสามารถอธิบายได้ด้วยเหตุผล ซึ่งเป็นแนวคิดที่ได้รับอิทธิพลจากวิทยาการตะวันตก การเปลี่ยนแปลงนี้ส่วนใหญ่เกิดขึ้นใน วัดใหม่ที่สถาปนาขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยเฉพาะในพระอารามธรรมยุตินิกาย (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2558, หน้า 54-57)

3. การแบ่งกลุ่มงานตามรูปแบบการสร้างสรรค์ ผลงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 สามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มตามการวิเคราะห์เนื้อหาได้ ดังนี้

กลุ่มที่ 1 รูปแบบการสร้างสรรค์ผสมผสาน ไทยประเพณี ร่วมกับ ตะวันตก เน้นความสมจริง ใช้ทัศนียวิสัย ใช้เส้นนอน เฉียงแสดงระยะ วาดกลุ่มคนจำนวนมาก เนื้อหาหลักพุทธประวัติ ทศชาติ กิจของสงฆ์ ปริศนาธรรม วรรณกรรม

กลุ่มที่ 2 จิตรกรรมตะวันตก ผสมผสานสัจนิยม ใช้หลักทัศนียวิทยาอย่างเคร่งครัด ริเริ่มโดยขรัวอินโข่ง มีแสงเงา มีปริมาตร 3 มิติ เนื้อหาหลักปริศนาธรรม ภาพฉฬาภิชาติ เรื่องราวที่เน้นแนวความคิดและเทคนิคแบบสัจนิยม

กลุ่มที่ 3 รูปแบบการสร้างสรรค์สืบทอดแบบประเพณี นอกเขตพระนคร แบบสองมิติ ไม่มีหลักทัศนียภาพที่ชัดเจน สืบทอดจากงานช่างสมัยรัชกาลที่ 3 เนื้อหาหลักพุทธประวัติ ทศชาติ เวสสันดรชาดก

ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโสมนัส

เนื้อหาและเรื่องราว จิตรกรรมฝาผนังเหนือช่องประตูหน้าต่าง เป็นภาพเรื่องพุทธประวัติ และ ภาพธุดงควัตร 13 เนื้อหาส่วนนี้เน้นย้ำถึง การปฏิบัติทางวินัยของคณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกาย โดยแสดงภาพพระสงฆ์ออกธุดงค์ในป่าการบำเพ็ญสมณธรรมและการทำสังฆกรรมต่าง ๆ ระหว่างช่องประตูหน้าต่าง เป็นภาพเกี่ยวกับอสุภกรรมฐาน 10 ประการ แสดงอาการแห่งอสุภะในลักษณะที่

แตกต่างกันไป ส่วนด้านหน้าเป็นเรื่องสิ่งที่ต้องปฏิบัติเมื่อมีงานศพ ผนังด้านหลังเป็นพุทธประวัติตอนป่าเลไลยก์ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 172-175)

ภาพที่ 3.44 ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระภิกษุที่นั่งพิจารณาซากศพ

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 กันยายน พ.ศ. 2568

จากภาพข้อสังเกตที่โดดเด่นที่สุดคือ ความสมจริงของซากศพมีการแสดงมวลกล้ามเนื้อการเน่าเปื่อยที่มีลำดับขั้นตอน อสุภะ 10 พระภิกษุในภาพมักถูกวาดด้วยใบหน้าที่มีลักษณะเป็นมนุษย์มากขึ้น มีแววตาแห่งการพิจารณาและใช้สมาธินอกจากนี้การจัดวางภาพมักจะวางไว้ในตำแหน่งที่พุทธศาสนิกชนสามารถมองเห็นได้ชัดเจน เพื่อใช้เป็นอุปกรณ์การสอนธรรม (สุริยศ กิตติสิริสวัสดิ์, 2560ม หน้า 128-131)

รูปแบบและเทคนิค สีมีรูปแบบเปลี่ยนจากการใช้สีแดงชาดเป็นพื้นหลัง แบบดั้งเดิม มาเป็นการใช้ สีส่วนกลางเช่น สีฟ้า สีคราม สีเทา และสีเขียว เพื่อสร้างบรรยากาศของท้องฟ้าและธรรมชาติ เทคนิคการใช้สีมีการใช้เทคนิคการไล่น้ำหนักสีเพื่อสร้างปริมาตรให้กับวัตถุแทนการระบายสีแบนแบบตัดเส้น ช่างเขียนเริ่มใช้สีน้ำมันหรือสีฝุ่นผสมกาวที่สามารถทำเทคนิคการเกลี่ยสีได้นุ่มนวลขึ้น สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามในการเลียนแบบแสงและเงาตามธรรมชาติ เทคนิคการวาด เน้นการวาดภาพให้มีความเหมือนจริงเชิงประจักษ์ โดยเฉพาะการวาดต้นไม้ โขดหินและใบไม้ ที่ไม่เป็นแบบกนกประดิษฐ์ แต่เป็นเทคนิค การแตะพู่กัน เพื่อให้ดูมีพุ่มใบและเงาตกกระทบ เป็นยุคแรกที่เริ่มมีการใส่เงาของตัวละครและอาคารบ้านเรือนอย่างชัดเจน เพื่อให้ภาพดูมีมิติและดูเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงในพื้นที่สามมิติ เทคนิคการจัดวาง มีการใช้เทคนิค จุดรวมสายตา อย่างเป็นระบบภาพอาคารหรือแนวถนนจะสอบเข้าหากันเพื่อให้เกิดระยะลึกซึ่งต่างจากภาพเขียนสมัยเก่าที่จัดวางแบบซ้อนทับกัน เปลี่ยนจากการมองแบบ มาเป็นระดับสายตาที่ใกล้เคียงกับมุมมองของมนุษย์จริง ทำให้ผู้ชมรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องราวในภาพ เทคนิคการแบ่งเรื่อง การแบ่งด้วยสถาปัตยกรรมและธรรมชาติ เลิกใช้การแบ่งห้องภาพด้วยเส้นสินเทา เส้นหยักแบบฟันปลาแต่ใช้ แนวอาคาร กำแพง หรือแนวต้นไม้ เป็นตัวแบ่งเขตเรื่องราวแต่ละตอนอย่างแนบเนียน (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2553, หน้า 88-91)

ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม

เนื้อหาและเรื่องราว มีความโดดเด่นและสำคัญที่สุดในเชิงประวัติศาสตร์สังคมไทยภาพพระราชพิธีสิบสองเดือนเป็นการรวบรวมภาพพระราชพิธีต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในรอบปีตามปฏิทินจันทรคติ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียม และการผสมผสานระหว่างคติพุทธ คติพราหมณ์ และความเชื่อพื้นเมืองมีการใช้ทัศนียภาพแบบตะวันตกที่มีจุดรวมสายตาชัดเจนเขียน ภาพปรากฏการณ์ทางดาราศาสตร์สุริยุปราคาโดยมีการสอดแทรกภาพการเกิดสุริยุปราคาที่หว้ากอ ซึ่งถือเป็นมิติใหม่ของจิตรกรรมฝาผนังไทยที่นำเหตุการณ์จริงทางวิทยาศาสตร์มาปรากฏในพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์

ตอนบนเหนือกรอบประตู หน้าต่างเขียนรูปเทพเทวดาและนางฟ้าต่าง ๆ ล่องลอยอยู่นท้องฟ้าอยู่องค์เดียวบ้าง เป็นกลุ่มบ้าง จะเป็นลักษณะนี้ตลอดทุกผนังรวมถึงด้านหลังของพระประธานด้วย เป็นการแสดงว่าพื้นที่ภายในพระอุโบสถแห่งนี้คือพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ถูกล้อมรอบด้วยเหล่าทวยเทพที่มาปกปักรักษาและอนุโมทนาในพระราชกุศลของพระองค์ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2553, หน้า 92-93) อธิบายถึงการยกเลิกภาพเทพชุมนุมแบบเดิม แล้วเปลี่ยนมาเป็นเทวดาลอยในก้อนเมฆซึ่งแสดงถึงอิทธิพลศิลปะตะวันตกที่เข้ามาเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ในงานจิตรกรรมไทย (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า 180-181)

รูปแบบและเทคนิค การใช้สีจิตรกรรมที่นี่ใช้สีคราม เขียวคล้ำ และน้ำตาล เพื่อสร้างบรรยากาศที่ดูขรึมและสมจริงมีการเกลี่ยสีให้เกิดความนุ่มนวล โดยเฉพาะการวาดท้องฟ้าที่ไล่ระดับจากสีฟ้าเข้มลงมาหาขอบฟ้าที่สว่างขึ้นบนใบหน้าและเครื่องแต่งกายของบุคคลให้มีปริมาตร เทคนิค

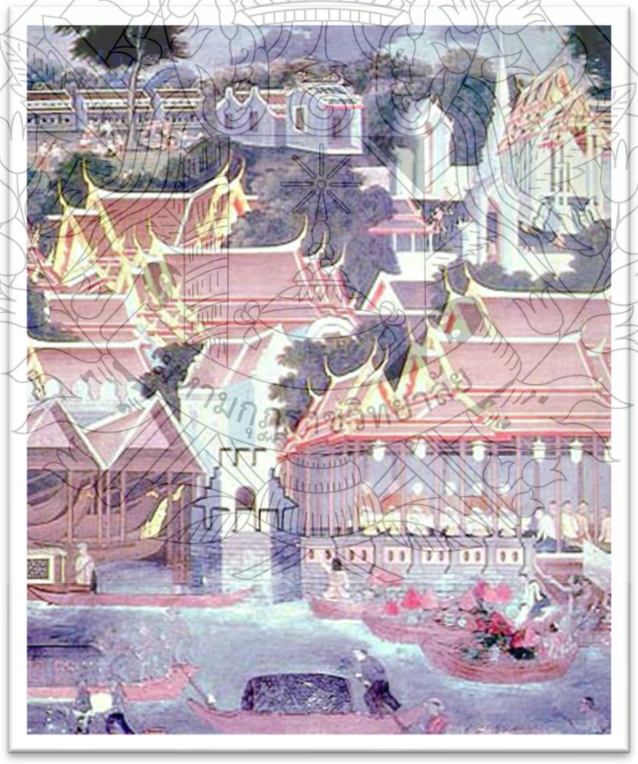
การวาดเน้นการวาดสิ่งที่มองเห็นจริงในธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ โขดหิน และเมฆ จะถูกวาดด้วยเทคนิคการแตะพู่กันให้เห็นพื้นผิวที่สมจริงไม่เป็นลายกระหนกประดิษฐ์ มีความละเอียดสูงในการวาดอุปกรณ์ทางวิทยาศาสตร์ เช่น กล้องโทรทรรศน์ในฉากสุริยุปราคาซึ่งแสดงถึงการสังเกตการณ์ที่แม่นยำเทคนิคการจัดวาง มีการใช้จุดรวมสายตาอย่างสมบูรณ์ในการวาดอาคารและทางเดินทำให้ภาพมีความลึกประดุจเจาะผนังเข้าไปการวางตัวละครและสถาปัตยกรรมในระดับสายตาทำให้ผู้ชมรู้สึกเหมือนกำลังยืนมองเหตุการณ์นั้นอยู่จริง ๆ เทคนิคการแบ่งเรื่องเลิกใช้เส้นสินเทาเส้นหยักกั้นตอนแต่ใช้แนวอาคารกำแพง หรือแนวป่าเป็นตัวคั่นระหว่างเรื่องราวแต่ละตอนทำให้ภาพดูลื่นไหลเป็นผืนเดียวกัน (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า. 179-181)

ภาพที่ 3.45 รูปเทพเทวดาและนางฟ้า

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 กันยายน พ.ศ. 2568

ภาพที่ 3.46 พระราชพิธีลอยประทีปทางน้ำ

ที่มา พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 กันยายน พ.ศ. 2568



ภาพที่ 3.47 พระราชพิธี 12 เดือน

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 กันยายน พ.ศ. 2568

3.4 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถในยุคสมัย รัชกาลที่ 5

ความงามในบริบทสังคมการปกครองในยุครัชกาลที่ 5 มีลักษณะเด่นที่สะท้อนการเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตกและการพัฒนาประเทศอย่างรวดเร็วความงามในยุครัชกาลที่ 5 เป็นการผสมผสานระหว่างการเลียนแบบรูปแบบตะวันตกและภูมิปัญญาไทยดั้งเดิม งานศิลปะสะท้อนถึงความสมดุลของรูปทรงและองค์ประกอบที่แสดงความงามอย่างเป็นระบบ พร้อมกับแสดงออกถึงอารมณ์และค่านิยมที่สำคัญของสังคมการปกครองในยุคของพระองค์อย่างชัดเจน.ความงามในบริบทสังคมการปกครองยุครัชกาลที่ 5 แสดงถึงการเป็นยุคเปลี่ยนผ่านอย่างสมดุลระหว่างการรักษาเอกลักษณ์ความเป็นไทยกับการเปิดรับโลกสมัยใหม่โดยผ่านงานศิลปะและสถาปัตยกรรมซึ่งเป็นเครื่องมือสำคัญของอำนาจและการแสดงออกทางวัฒนธรรม (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2558, หน้า 92-95)

ในช่วงรัชสมัยรัชกาลที่ 5 ปริมาณการสร้างพระอารามใหม่มีสถิติที่ ลดลงอย่างมีนัยสำคัญ โดยมีสาเหตุหลักมาจากการปรับเปลี่ยนทิศทางของประเทศไปสู่ การปฏิรูปเชิงโครงสร้าง เพื่อสร้างเสถียรภาพและเสรีภาพให้พ้นจากการล่าอาณานิคม ส่งผลให้งานพุทธศิลป์เปลี่ยนจาก คติการสะสมบุญ มาสู่ คติแห่งความจริงนิยมที่มุ่งเน้นความสมเหตุสมผล ประโยชน์ใช้สอย ความสวยงามตามยุคสมัย และการจัดวางผังที่สอดคล้องกับผังเมืองใหม่เป็นสำคัญ (พิชิต อังคศุภรกุล, 2563, หน้า 15-18 , 142-145)

พุทธศิลป์ด้านจิตรกรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 คือยุคแห่งการต่อยอดและคลี่คลายที่นำพาศิลปะไทยเข้าสู่ความร่วมสมัยอย่างเต็มรูปแบบโดยเริ่มต้นจากการสืบทอดมรดกทางความคิดจากรัชกาลที่ 4 นั่นคือการยึดถือแนวทางสัจนิยมและการนำเอาเหตุผลทางวิทยาศาสตร์มาเป็นบรรทัดฐานในการรังสรรค์ภาพจิตรกรรมในยุคนี้ยังคงรักษาการเขียนภาพที่มีมิติใกล้ไกลการใช้แสงเงาที่ตกกระทบลงบนสรีระของบุคคลและวัตถุ สิ่งที่เป็นแบบใหม่และเปลี่ยนแปลงไปอย่างชัดเจนคือ การผสมผสานอิทธิพลศิลปะตะวันตกแบบวิคตอเรียนและนีโอคลาสสิกพบว่าฉากหลังของภาพจิตรกรรมไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่ป่าเขาหรือสถาปัตยกรรมไทยประเพณี แต่เริ่มมีการวาดภาพอาคารแบบตะวันตก การใช้เครื่องแต่งกายที่ผสมผสานระหว่างไทยและยุโรปในกลุ่มตัวละครที่เป็นฆราวาส การเปลี่ยนแปลงในด้านเทคนิคและวัสดุ มีการนำสีฝุ่นผสมกาวแบบยุโรปหรือสีน้ำมันเข้ามาใช้ ทำให้โทนสีของภาพจิตรกรรมในยุคนี้มีความสว่าง นุ่มนวล และมีความหลากหลายของเฉดสีมากกว่ายุคก่อน ภาพจิตรกรรมฝาผนังไม่ได้ทำหน้าที่เพียงเล่าเรื่องพุทธประวัติในเชิงสั่งสอนธรรมเพียงอย่างเดียว แต่ยังทำหน้าที่เป็น "บันทึกทางประวัติศาสตร์"ที่บันทึกเหตุการณ์สำคัญในรัชสมัย เช่น การติดต่อกับต่างประเทศ หรือสภาพบ้านเมืองที่กำลังพัฒนาไปสู่ความทันสมัย ดังที่ปรากฏอย่างเด่นชัดในจิตรกรรมฝาผนังวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ที่แสดงให้เห็นถึงการจัดองค์ประกอบภาพแบบสากล (สุริยศ กิตติสิริสวัสดิ์, 2560, หน้า 140-148)

3.4.1 พุทธศิลป์ด้านงานสถาปัตยกรรมยุครัชกาลที่ 5

สถาปัตยกรรมพระอารามหลวงในยุคนี้แสดงถึงพัฒนาการ 3 ระยะที่ชัดเจน ระยะเริ่มแรกเป็นการประนีประนอมระหว่างโลกทัศน์เก่าและใหม่ โดยรักษาเปลือกนอก ให้เป็นแบบไทยประเพณี แต่ปรับเปลี่ยนพื้นที่ภายใน ให้มีโครงสร้างและการตกแต่งตามอย่างตะวันตก ระยะที่สอง การก้าวเข้าสู่รูปแบบตะวันตกอย่างเต็มตัว ผ่านการจ้างนายช่างชาวต่างชาติ มาออกแบบและก่อสร้างอาคารที่มีความมั่นคงถาวรตามหลักวิศวกรรมสมัยใหม่ เพื่อสร้างความแปลกใหม่ในการถวายเป็นพุทธบูชา ระยะปลาย การสถาปนาอัตลักษณ์ใหม่ที่เรียกว่าไทยประยุกต์ ซึ่งเป็นการนำรากฐานอาคารไทยประเพณีมาปรับประสานกับวัสดุสมัยใหม่ เช่น หินอ่อน และการประยุกต์องค์ประกอบศิลปะเขมรและตะวันตกเข้าด้วยกันอย่างลงตัว

พระอุโบสถวัดเบญจมบพิธสถิตมหาสีมาราม

ประวัติวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม เป็นพระอารามหลวงชั้นเอก ชนิดราชวรวิหาร ไม่ปรากฏหลักฐานว่าสร้างขึ้นเมื่อใด เดิมชื่อ วัดแหลม หรือ วัดไทรทอง ภายหลังได้รับพระราชทานนามจากพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวใหม่ว่า วัดเบญจบพิตร ซึ่งหมายถึง วัดของเจ้านาย 5 พระองค์ที่ทรงร่วมกันปฏิสังขรณ์วัดแห่งนี้ เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสร้างสวนดุสิตขึ้น พระองค์ทรงทำผาติกรรมสถาปนาวัดขึ้นใหม่และพระราชทานามว่า วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม อันหมายถึง วัดของพระเจ้าแผ่นดินรัชกาลที่ 5 วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร เดิมเป็นวัดราษฎรวัดแหลม หลังจากปราบกบฏเจ้าอนุวงศ์แล้ว พระองค์เจ้าพนมวันพร้อมพระอนุชาและพระขนิษฐาร่วมเจ้าจอมมารดาเดียวกันอีก 4 พระองค์ คือ

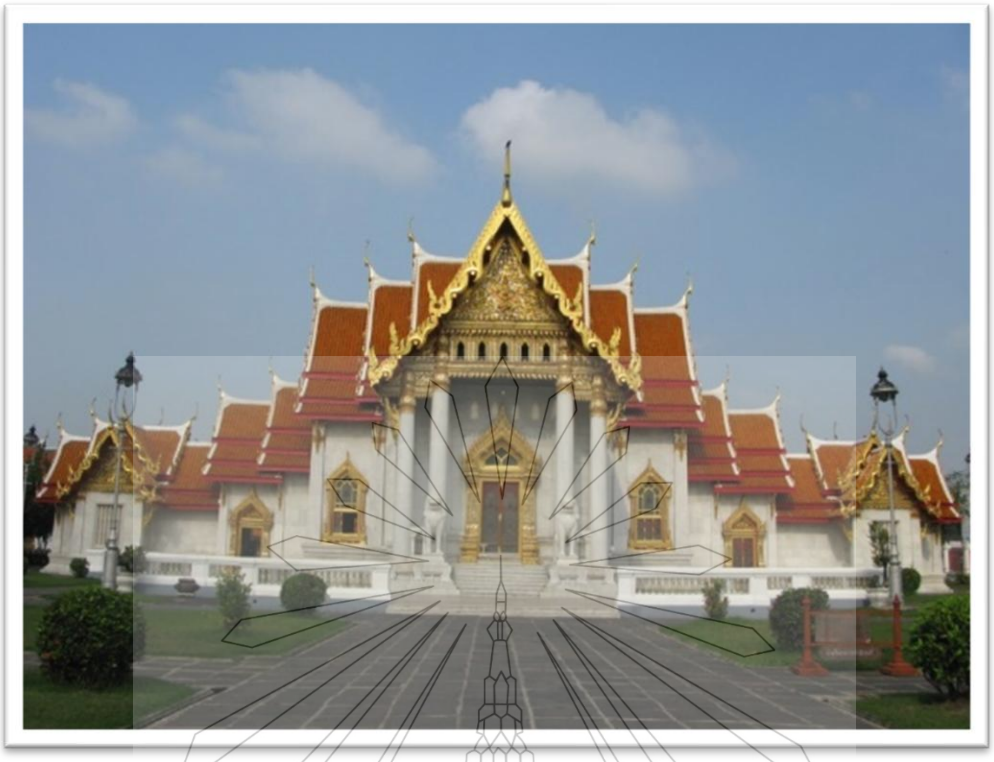
พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระพิทักษเทเวศร์ (ต้นราชสกุลกุญชร)

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ (ต้นราชสกุลทินกร)

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอินทนิล

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวงศ์

มีพระประสงค์ที่จะร่วมกันปฏิสังขรณ์วัดแหลมพร้อมทั้งทรงสร้างพระเจดีย์เรียงรายไว้หน้าวัด 5 องค์ ต่อมาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ พระราชทานนามใหม่ว่า วัดเบญจบพิตร หมายความว่า วัดของเจ้านาย 5 พระองค์ (จุลลดา ภักดีภูมินทร์, 2547, หน้า. 284-287)



ภาพที่ 3.48 พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 กันยายน พ.ศ. 2568

โครงสร้าง รูปแบบพุทธศิลป์พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ส่วนที่เป็นแรงบันดาลใจจากศิลปะแบบไทยประเพณี อาคารที่มีหลังคาซ้อนชั้น เครื่องลำยองมีไขรา ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ นาคลำยอง มุงกระเบื้องเคลือบสีเหลืองเรียกว่ากระเบื้องกาบูลักษณะเป็นกาบโค้ง โครงหลังคาเป็นแบบโครงสร้างที่แข็งแรงมั่นคงโดยมีการนำหลักการคำนวณและวิศวกรรมแบบตะวันตกมาใช้ในการออกแบบเพื่อรองรับน้ำหนักของกระเบื้องและหินอ่อน ซึ่งสะท้อนถึงความสำคัญของการใช้งานและความมั่นคงตามแนวคิดใหม่ ลักษณะสำคัญของโครงสร้างอาคารและงานประดับตกแต่งที่ต่างไปจากแบบประเพณีนิยม ฐานพระอุโบสถยังคงใช้รูปแบบฐานตามขนบไทยประเพณี ซึ่งมักเป็น ฐานปัทม์ หรือ ฐานสิงห์ที่มีการยกฐานสูง ฐานไพที เพื่อเน้นความสำคัญของอาคารประธาน (สมคิด จิระทัศนกุล , 2550, หน้า 118-122)

การมีเสากลมด้านหน้า ตัวเสามีบัวหัวเสาถึง 3 ชั้น ส่วนประกอบของเสาและบัวหัวเสา พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม เป็นองค์ประกอบสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงการ ประยุกต์รูปแบบเสาแบบอยุธยา เข้ากับแนวคิดด้าน ความสมมาตรและสัดส่วนสมัยใหม่ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของงานช่างหลวงในสมัยรัชกาลที่ 5 ผนังภายนอกบุด้วยหินอ่อนแผ่นหนา การเว้นช่องหน้าต่างมีสัดส่วนที่สมดุลแบบตะวันตก (พิชิต อังคศุภรกุล, 2563, หน้า. 112-114)

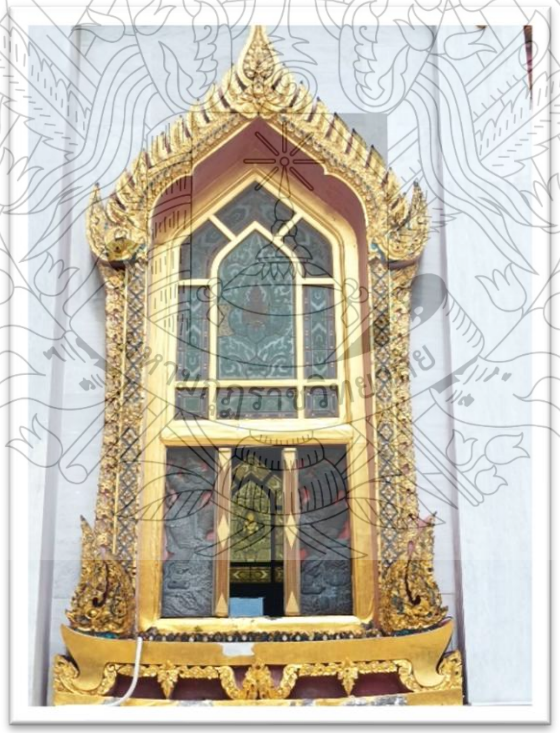
ลักษณะที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การมีคันทวยรับน้ำหนัก ซึ่งกล่าวกันว่าเป็นงานช่างที่ออกแบบเพื่อหน้าที่การใช้งานคือการรับน้ำหนักและงานประดับอย่างแท้จริง เพราะดูแล้วมั่นคงแข็งแรง และเป็นระเบียบแบบแผนจนเป็นลักษณะเด่นที่อ่อนช้อยสอดคล้องกับรวยระกาที่ทอดลงมาจากส่วนของหลังคาและที่สำคัญคือ หลังคาย้อนยุคกลับไปนำรูปแบบเดิมที่นิยมมากในสมัยอยุธยามาใช้ด้วยการมุงกระเบื้องกาบูและมีกระเบื้องเชิงชายประดับ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า. 235)

ซุ้มประตูและหน้าต่าง พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร เป็นสถาปัตยกรรมที่โดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะประยุกต์ในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเฉพาะการออกแบบเป็น ซุ้มเรือนแก้วนอกแบบ ที่ผสมผสานแรงบันดาลใจจากศิลปะเขมรเข้ากับคติความเชื่อเชิงสัญลักษณ์ของไทย (สมคิด จิระทัศนกุล, 2559, หน้า 124-127)

รูปแบบและลักษณะ ซุ้มเรือนแก้วนอกแบบการออกแบบซุ้มประตูและหน้าต่างให้เป็นซุ้มทรงเรือนแก้ว มีแรงบันดาลใจมาจากศิลปะเขมรโดยเฉพาะปราสาทหินและซุ้มโคปุระ แต่มีการปรับปรุงรูปแบบเป็นอย่างไทย คำว่า นอกแบบ ในที่นี้หมายถึงการที่รูปแบบนี้ได้ถูกแปลงให้ต่างไปจากแบบแผนเดิมของประเพณีนิยมในการสร้างซุ้มประตูหน้าต่างของวัดไทยทั่วไปในอดีตคติความเชื่อและนัยยะเชิงสัญลักษณ์การออกแบบซุ้มนี้ถูกสร้างขึ้นเพื่อจุดประสงค์เชิงสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนา เรือนที่ประทับของพระพุทธเจ้า ซุ้มเรือนแก้วนี้ถูกออกแบบในเชิงสัญลักษณ์เพื่อใช้แทนเรือนที่ประทับขององค์พระบรมศาสดาสัมมาสัมพุทธเจ้า คำว่า เรือนแก้ว มีที่มาจากศัพท์ รัตนฆระ รัตน หมายถึง แก้วที่มีค่ายิ่ง, ฆระ หมายถึง เรือน ที่อยู่ ซึ่งเป็นรูปแบบที่สะท้อนคติความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการจำลองที่ประทับอันประเสริฐของพระพุทธเจ้า (สมคิด จิระทัศนกุล, 2559, หน้า 125-127)

ภาพที่ 3.49 ซุ้มประตูพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 กันยายน พ.ศ. 2568



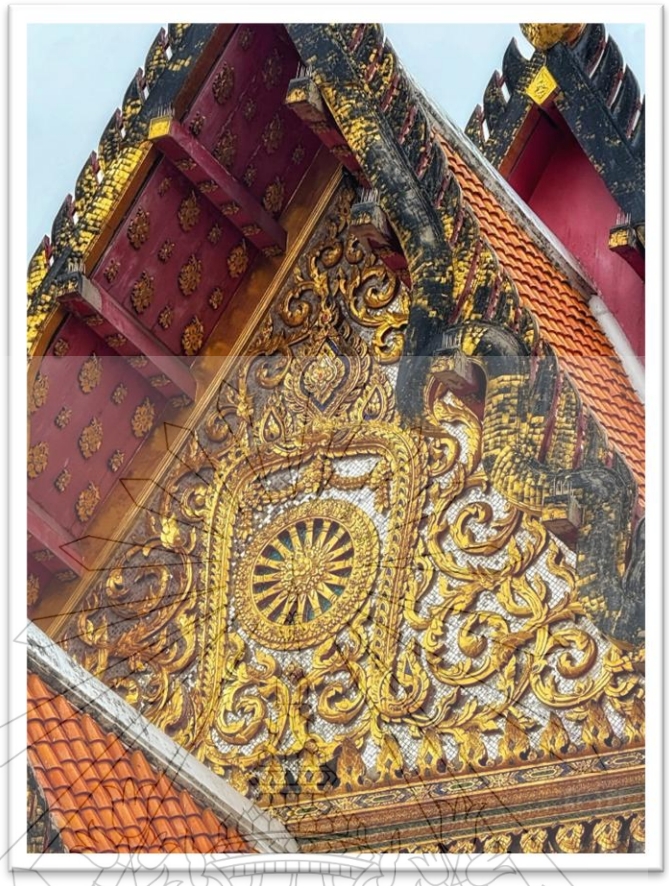
ภาพที่ 3.50 ซุ้มหน้าต่างพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 กันยายน พ.ศ. 2568

หน้าบัน เป็นงานไม้แกะสลักลงรักปิดทอง ประดับกระจกสีลวดลายอย่างไทย ได้แก่ หน้าบันพระอุโบสถด้านหน้าเป็นแบบไทยประเพณี มีช่อฟ้า แทนศีรษะนาค ใบระกา แทนขนนาคหรือครีบหลังพญานาค และหางหงส์ แทนศีรษะพญานาค ตรงกลางหน้าบันทิศตะวันออก ด้านหน้า เป็นรูปนารายณ์ทรงสุบรรณ แวดล้อมด้วยลวดลายกระหนกที่มีภาพเทพขนาดเล็กแวดล้อม แต่วัดเญจมพิตรมีเฉพาะเหล่าเทพริวารทั้งพนมมือและถือเครื่องสูง ไม่มีลายกระหนก ครุฑ สัญลักษณ์แห่งองค์พระมหากษัตริย์ที่เชื่อกันว่าคือพระนารายณ์อวตาร เช่นเดียวกับหน้าบันพระอุโบสถวัดพระแก้ว ส่วนหน้าบันทางทิศตะวันตก ด้านหลัง เป็นรูปโอมอยู่ในปราสาท เป็นตราสัญลักษณ์ของรัชกาลที่ 1 ทิศเหนือเป็นรูปไอยราพต เป็นช้างในเรื่องไตรภูมิกถา เป็นช้างทรงของพระอินทร์ น่าจะเป็นแนวคิดเรื่องศูนย์กลางจักรวาลอันเป็นรูปแบบหนึ่งที่นิยมในสมัยรัชกาลที่3 เช่น วัดสุทัศนเทพวราราม ทิศใต้เป็นตราเสมาธรรมจักร หมายถึงลักษณะสัญลักษณ์ของพระพุทธศาสนา (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2562, หน้า 314-315)

การสร้างหน้าบันในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้นมีการสืบทอดแนวคิดมาจากรัชกาลที่ 4 ได้แก่การประดับพระนารายณ์ทรงสุบรรณ อันเป็นสัญลักษณ์ของกษัตริย์ตามแบบประเพณีดั่งเดิมแต่สิ่งที่แตกต่างของหน้าบันพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร ส่วนหนึ่งได้มีการประดับตราสัญลักษณ์อื่นแทน เช่น ตราพระบรมราชสัญลักษณ์ในรัชกาลที่1 รวมถึงสัญลักษณ์ในพระพุทธศาสนา เป็นต้น (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2558)

หน้าบันของพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรฯ มีความพิเศษคือการนำเสมาธรรมจักรมาเป็นองค์ประกอบประธานแทนรูปเทพเจ้าในจารีตเดิมกึ่งกลางหน้าบันเป็นปูนปั้นรูป เสมาธรรมจักร ตั้งอยู่บนฐานบัว รองรับด้วยลายกนกเครือเถาที่แผ่ออกไปทั้งสองข้าง ธรรมจักรมีซี่กำที่มีความแม่นยำทางสัดส่วน สอดคล้องกับพุทธประวัติช่วงปฐมเทศนา การเลือกใช้ธรรมจักรแทนรูปนารายณ์หรือเทพเจ้าเป็นการตอกย้ำถึงการเข้าสู่ยุคแห่งเหตุผลในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่เน้นหลักธรรมคำสอนมากกว่าอิทธิปาฏิหาริย์ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, น. 178)



ภาพที่ 3.51 หน้าบันเสมาธรรมจักร พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 กันยายน พ.ศ. 2568

พระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร

วัดราชบพิธสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร เป็นพระอารามหลวงชั้นเอก ชนิดราชวรวิหาร ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นเป็นวัดประจำรัชกาลเมื่อ พ.ศ. 2412 มีพิธีก่อพระฤกษ์ เมื่อ วันที่ 22 มกราคม พ.ศ.2412 มูลเหตุการณ์สร้างเพื่อสืบพระราชศรัทธาตามธรรมเนียมปฏิบัติที่พระมหากษัตริย์ทุกพระองค์ล้วนแต่มีพระอารามหลวงที่ทรงสร้างหรือปฏิสังขรณ์โดยวัดนนี้ได้แบบอย่างศิลปกรรมจากวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร โดยมีพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าประดิษฐวรการ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงสรรพสาตรศุภกิจและเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี เป็นผู้อำนวยการก่อสร้าง มีลักษณะผสมระหว่างสถาปัตยกรรมไทยกับสถาปัตยกรรมตะวันตก คือ ลักษณะภายนอกเป็นสถาปัตยกรรมไทย ส่วนภายในออกแบบตกแต่งอย่างตะวันตก และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานนามว่าวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม หมายถึง วัดที่พระมหากษัตริย์ทรงสร้างและมีมหาสีมาอันเป็นเสาศิลาจำหลักยอดเป็นรูปเสมาธรรมจักร 8 เสา ตั้งเป็นสีมาที่กำแพง 8 ทิศ ราชบพิธ หมายถึง พระอารามที่พระเจ้าแผ่นดินทรงสร้าง

บพิธ คำนี้มาจากภาษาบาลีคือ ปวิธะ ที่แปลว่าสร้าง ส่วน สถิตมหาสีมาราม หมายถึง พระอารามซึ่งมีสีมากว้างใหญ่ เป็นมหาสีมาล้อมรอบอาณาเขตของวัด วัดราชบพิธสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร นับเป็นพระอารามหลวงสุดท้ายที่พระมหากษัตริย์ทรงสร้างตามโบราณราชประเพณีที่มีการสร้างวัดประจำรัชกาล (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2562, หน้า 294-298)

ภาพที่ 3.52 พระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 กันยายน พ.ศ. 2568

โครงสร้าง หลังคาพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม ราชวรวิหาร เป็นตัวอย่างสำคัญของ สถาปัตยกรรมไทยประเพณีที่ได้รับการปรับปรุงและตกแต่งอย่างหรูหรา ในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยมีการผสมผสานงานช่างแบบไทยเข้ากับวัสดุและเทคนิคที่ทันสมัย (พิชิต อังคศุภรกุล, 2563, หน้า 145-148)

รูปแบบทรงหลังคาและชั้นลด เป็นอาคารแบบไทยประเพณี ทั่วไปคือมี หลังคาจั่วซ้อนกันทั้งหมด 3 ชั้น มี มุขลดหน้าและหลังด้านละ 2 ชั้น ซึ่งช่วยเสริมให้รูปทรงของพระอุโบสถมีความโอ่อ่าและสง่างามตามแบบแผนของพระอารามหลวงชั้นสูง โครงหลังคายังคงเป็นโครงสร้างไม้ตามแบบไทย แต่มีการจัดการโครงสร้างเพื่อความมั่นคงและสมดุลในการรับน้ำหนัก (สมคิด จิระทัศนกุล, 2550, หน้า 122-124) เครื่องลำยอง ส่วนประกอบบนสันหลังคาและหน้าบันยังคงรักษาขนบไทยไว้ ประกอบด้วย เครื่องลำยอง อันได้แก่ ช่อฟ้า กลางสันหลังคา ใบระกา ตามแนวลาดของหลังคา และ หางหงส์ ปลายสันหลังคา อย่างครบถ้วนรูปแบบของเครื่องลำยองมีความคล้ายคลึงกับ พระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร วัดประจำรัชกาลที่ 4 ซึ่งสะท้อนถึงการสืบทอดรูปแบบศิลปกรรมระหว่างวัดประจำรัชกาล (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 202-205) วัสดุมุงหลังคา สิ่งที่น่าสังเกตและแตกต่างอย่างชัดเจนคือวัสดุมุงหลังคา ซึ่งใช้ กระเบื้องดินเผาแบบเกล็ดปลาเคลือบสีประดับ ไม่ใช้กระเบื้องกาบกล้วยแบบวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร ซึ่งให้ผิวสัมผัสและมิติของแสงเงาที่ละเอียดอ่อนแตกต่างไป

ซุ้มประตูและหน้าต่าง พระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร ปั้นทรงยอดมณฑปจอมแหปิดทองประดับกระจกบานประตูด้านนอกเป็นลายประดับมุขรูปเครื่องราชอิสริยาภรณ์เฉพาะตราชั้น 1 รวม 5 ดวง เป็นครั้งแรกในรัชกาลที่ 5 ที่มีการนำมาทำเป็นลวดลายประดับอาคารสถาปัตยกรรมใพระพุทธศาสนาการนำเครื่องราชอิสริยาภรณ์มาประดับสถาปัตยกรรม แนวคิดการนำเครื่องราชอิสริยาภรณ์มาประดับสถาปัตยกรรมมาจากแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงความเคารพและยกย่องเกียรติยศรวมถึงความเป็นมงคลและสัญลักษณ์แห่งพระราชอำนาจเครื่องราชอิสริยาภรณ์ไทยได้รับแรงบันดาลใจจากประเพณีและวัฒนธรรมตะวันตกที่ใช้เครื่องหมายแสดงสถานะและเกียรติยศตอกย้ำความเป็นราชวงศ์และอำนาจสูงสุดและเป็นสัญลักษณ์ของความมงคลเชิดชูคุณค่าทางวัฒนธรรมและความสง่างามอย่างมีความหมายเชิงลึกทางประวัติศาสตร์และศาสนา (สมคิด จิระทัศนกุล, 2560, หน้า 235)

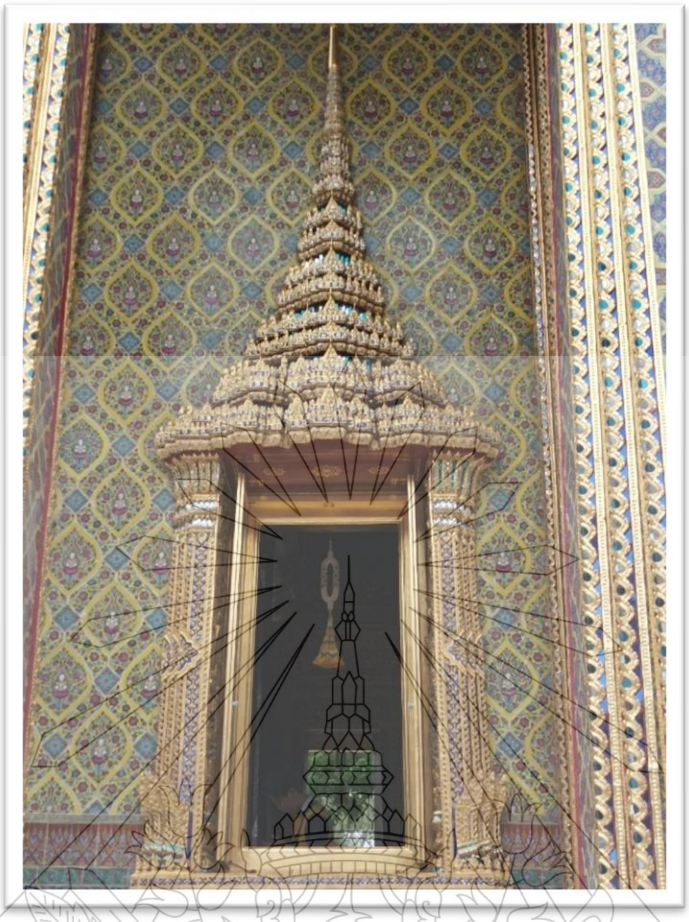
ประตูหน้าต่างมีซุ้มยอดมณฑปติดลวดลายปูนปั้นปิดทอง บานประตู 10 บาน บานหน้าต่าง 28 บาน ด้านในเป็นลายรดน้ำพุ่มข้าวบิณฑ์ ด้านนอกเป็นตราราชอิสริยาภรณ์ชั้นที่หนึ่งรวม 5 ดวง เฉพาะที่บานประตูเครื่องราชอิสริยาภรณ์ทั้ง 5 นี้เป็นครั้งแรกในรัชกาลที่ 5 ที่มีการนำสัญลักษณ์นี้มาใช้ประดับในสถาปัตยกรรมทางพระพุทธศาสนามีสายสะพายล้อมวงกลมและสร้อยทับอยู่บนสายสะพายกับมีโบว์ห้อยดวงตราอีกชั้นหนึ่งลายประดับมุขที่บานประตูและหน้าต่างนี้ยกย่องว่าเป็น

ศิลปะชิ้นสำคัญที่สุดชิ้นหนึ่งในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ด้านข้างของซุ้มแต่ะด้านเป็นรูปเซี่ยวกางถือง้าว ยืนอยู่บนหลังสิงห์ด้านข้างของซุ้มหน้าต่างแต่ละด้านเป็นรูปเทวดาถือพระขรรค์ยืนอยู่กลางลายกนก (กรมศิลปากร, 2538, หน้า 54-57)

ประเด็นที่น่าสนใจ การนำเครื่องราชอิสริยาภรณ์มาประดับสถาปัตยกรรมแนวคิดนี้มาจากการแสดงออกถึง ความเคารพและยกย่องเกียรติยศรวมถึงความเป็นมงคลเครื่องราชอิสริยาภรณ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากประเพณีตะวันตก ที่ใช้เครื่องหมายแสดงสถานะและเกียรติยศ ถูกนำมาใช้เพื่อตอกย้ำความเป็นราชวงศ์และอำนาจสูงสุด ของพระมหากษัตริย์ในฐานะผู้สร้างวัดเป็นการเชิดชูคุณค่าทางวัฒนธรรมและความสง่างามโดยมีความหมายเชิงลึกทั้งทางประวัติศาสตร์และศาสนา

ภาพที่ 3.53 ซุ้มประตูพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม

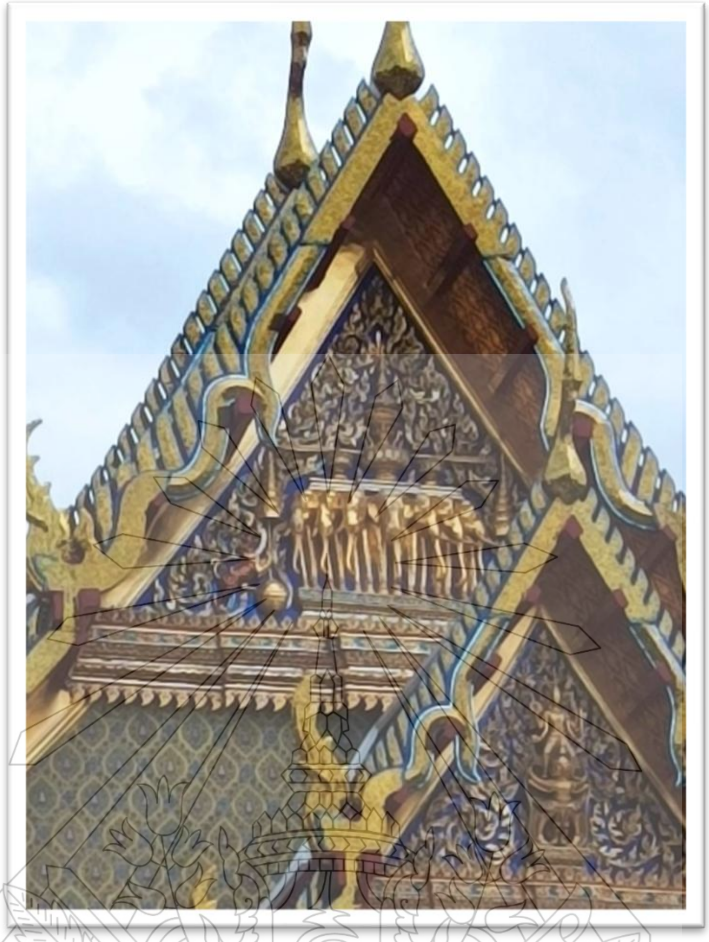
ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 กันยายน พ.ศ. 2568



ภาพที่ 3.54 ซุ้มหน้าต่างพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 กันยายน พ.ศ. 2568

หน้าบัน ลักษณะหน้าบันทั้งสองด้าน (ทิศเหนือและทิศใต้) เป็นงานปูนปั้นปิดทองประดับกระจกที่วิจิตรบรรจง โดยมีพระมหาพิชัยมงกุฎประดิษฐานอยู่บนพานรองสองชั้น ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ประจำรัชกาลที่ 5 ขนาบข้างด้วยฉัตรเจ็ดชั้นทั้งสองข้าง สะท้อนถึงคติ "ธรรมราชา" ที่แสดงความเชื่อมโยงระหว่างสถาบันพระมหากษัตริย์กับพุทธศาสนาอย่างแนบแน่น (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า. 142) ลายพื้นหลังของหน้าบันไม่ได้ใช้ลายกนกเปลวแบบอยุธยาแต่ใช้ลายเครือเถาที่มีลักษณะพรรณพฤกษาแบบตะวันตก (Acanthus leaf style) ผสมผสานกับลายไทย



ภาพที่ 3.55 หน้าบันพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 กันยายน พ.ศ. 2568

พระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ

พระอารามที่ถูกสถาปนาขึ้นใหม่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า เจ้าอยู่หัว มีทั้งสิ้น 6 พระอารามด้วยกัน และหนึ่งในนั้นคือ วัดนิเวศธรรมประวัติ พระอุโบสถแห่งนี้เกิดขึ้นจากพระราชดำริของรัชกาลที่ 5 ที่ทรงมีพระประสงค์ให้เป็นสัญลักษณ์แห่งการผสมผสานวัฒนธรรมตะวันออกและตะวันตกโดยทรงมอบหมายให้ โจอาคิโม กราซี สถาปนิกชาวอิตาเลียนเป็นผู้ออกแบบ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า. 224-226) การออกแบบได้ผสมผสานศิลปะโกธิคเข้ากับสถาปัตยกรรมไทยได้อย่างลงตัว สะท้อนให้เห็นถึงวิสัยทัศน์อันกว้างไกลในการรับวัฒนธรรมตะวันตกมาประยุกต์ใช้ พระอุโบสถแห่งนี้นับเป็นต้นแบบสำคัญของสถาปัตยกรรมแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ 5 ที่มีอิทธิพลต่อการออกแบบอาคารในยุคต่อมา (วิมลสิทธิ์ หรยางกูร และคณะ, 2559, หน้า 42-45) การผสมผสานศิลปะต่างวัฒนธรรมได้กลายเป็นแนวทางสำคัญในการพัฒนาสถาปัตยกรรมไทยสมัยใหม่

ประวัติที่มาของการสร้างวัดนั้น ปรากฏข้อความบนแผ่นศิลาจารึกประวัติการก่อสร้างที่อยู่ในพระอุโบสถ โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯ ให้พระศรีสุนทรโวหารจารึกเหตุที่ทรงมีพระราชประสงค์ให้สร้างสถาปัตยกรรมแบบตะวันตกภายในวัดนั้น ปรากฏหลักฐานในจารึกประกาศพระราชทานที่วัดและเสนาสนะเพื่อเป็นที่อยู่อาศัยของสงฆ์ ซึ่งมีความในพระราชดำริตอนหนึ่งในการถวายพระอาราม ดังนี้ ข้าพเจ้าคิดจะใคร่สร้างเป็นพระอารามน้อยๆ สำหรับที่บำเพ็ญกุศลใกล้พระราชวังในเวลาเมื่อได้มาขึ้นมาพักแรมอยู่ที่เกาะบางปะอินนี้ จึงได้คิดถมดินให้พ้นน้ำตามฤดูที่เคยประมาณว่าเป็นอย่างมากโดยปรกติ แล้วให้เจ้าพนักงานจ้างเหมาช่างชาวตะวันตก กะวางแผนที่ทำตามแบบอย่างกับประเทศตะวันตกทุกสิ่ง ซึ่งได้ให้คิดสร้างโดยแบบอย่างเป็นของชาวต่างประเทศดังนี้ ด้วยมีความประสงค์จะบูชาพระพุทธศาสนาด้วยของแปลกประหลาดแลเพื่อให้อาณาประชาราษฎร์ทั้งปวงชมเล่นเป็นของแปลกยังไม่เคยมีในพระอารามอื่นแลเป็นของมั่นคงถาวรสมควรเป็นพระอารามหลวงในหัวเมืองใช่จะนิยมยินดีเลื่อมใสในลัทธิศาสนาอื่นนอกจากพระพุทธศาสนานั้นหามิได้การก่อสร้างใช้ระยะเวลาทั้งหมดรวม 2 ปี 22 วัน สำเร็จสมบูรณ์เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2421และได้โปรดเกล้าให้จัดการฉลองสมโภชครั้งใหญ่ รวม 4 วัน 4 คืน และทรงนิมนต์พระอมราภิรักขิตจากสำนักวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม มาเป็นเจ้าอาวาส ภายหลังจากงานต่างๆสิ้นสุดลง เมื่อวันพฤหัสบดี เดือน 9 แรม 13 ค่ำ ปีฉลู ตรงกับวันที่ 6 กันยายน 2421 (สำนักงานพระพุทธศาสนาจังหวัดพระนครศรีอยุธยา 2564 : 112-115)

ภาพที่ 3.56 ภาพด้านหน้าพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ

ผู้ถ่าย พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568

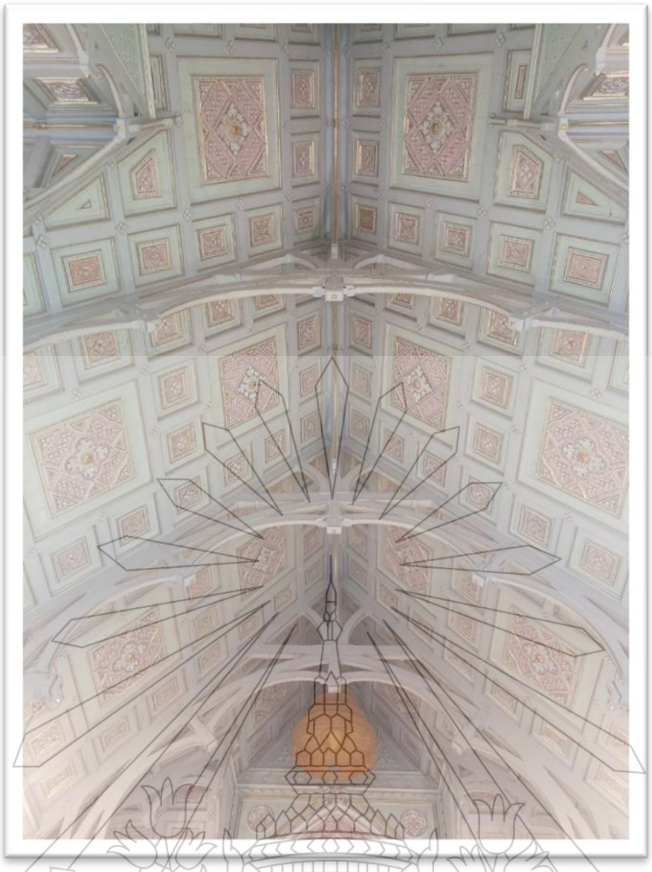
สถาปัตยกรรมและการตกแต่งพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ

โครงสร้าง ในภาพรวมสถาปัตยกรรมภายในวัดนิเวศธรรมประวัติสร้างโดยได้รับแรงบันดาลใจ จากศิลปะตะวันตกแบบยุคกลางในยุโรป หรือโกธิค (Gothic) ทั้งพระอุโบสถ ศาลาการเปรียญ หอพระ กุฏิเสนาสนะต่าง ๆ โดยอาคารประธานในเขตพุทธาวาสคือ พระอุโบสถซึ่งมีรูปลักษณะเหมือนกับโบสถ์ในศาสนาคริสต์ทางเข้าหันไปทางทิศเหนือเป็นอาคารในผังสี่เหลี่ยมผืนผ้า โครงสร้างด้านนอกเป็นผนังและแกนทึบประกบผนังที่เรียกว่า เสาครีบ หรือ ครีบยัน (buttress) โดยภายในไม่ปรากฏการทำเสาร่วมในหรือเพดานโค้งรับน้ำหนักหลังคาเครื่องบน พระอุโบสถจึงเป็นระบบผนังและครีบยันรับน้ำหนัก (วิมลสิทธิ์ หรยางกูร และคณะ, 2559, หน้า. 43-46)

หลังคาทรงจั่วสูงชันแบบโบสถ์คริสต์มียอดแหลมประดับไม้กางเขนหอระฆังทรงสูงแหลม โครงสร้างหลังคาเป็นไม้เนื้อแข็ง ใช้ระบบโครงถักไม้ (Timber Truss) แบบตะวันตกค้ำยันไม้เสริมความแข็งแรงตามแบบโกธิควัสดุมุงหลังคา กระเบื้องดินเผาแบบพิเศษนำเข้าจากต่างประเทศมีรูปทรงโค้งเฉพาะผิวเคลือบกันน้ำการวางกระเบื้องวางซ้อนกันแบบเกล็ดปลามีระบบระบายน้ำพิเศษยึดติดด้วยตะปูทองเหลืองมีแผ่นสังกะสีรองใต้กระเบื้อง โครงสร้างผนังรับน้ำหนักก่ออิฐแบบผนังรับน้ำหนักความหนาผนังประมาณ 50-60 เซนติเมตรใช้อิฐก่อสลับแบบเฟลมมิช บอนด์ เสริมความแข็งแรงด้วยเสาเอ็นและทับหลังเสาและคานเสาก่ออิฐขนาดใหญ่รับน้ำหนักหลักคานคอนกรีตเสริมเหล็กแบบตะวันตกทับหลังโค้งแบบโกธิคเหนือช่องเปิดเสาพาไลรับชายคารอบอาคาร (ประเวศ ลิมปรังษี, 2556, หน้า 158-162)

ภาพที่ 3.57 ภาพด้านข้างพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568



ภาพที่ 3.58 ภาพระบบโครงถักไม้ (Timber Truss)

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568

สิ่งที่หน้าสังเกต ถึงแม้จะเป็นอุโบสถแบบตะวันตกแต่ยังมีความเป็นอาคารที่ผสมผสานแบบประเพณีเดิมไว้ เช่น เสาพาไลที่ยังเป็นตัวรับโครงสร้างหลังคาและผนังได้ถูกพัฒนารูปแบบให้เป็นตะวันตก ระบบการก่ออิฐและใช้ผนังที่มีความหนาเช่นเดิมระบบเสาเอ็นและทับหลังเป็นตัวช่วยเสริมความแข็งแรงของผนังและช่องประตูหน้าต่างไม่ให้เกิดการแตกร้าว

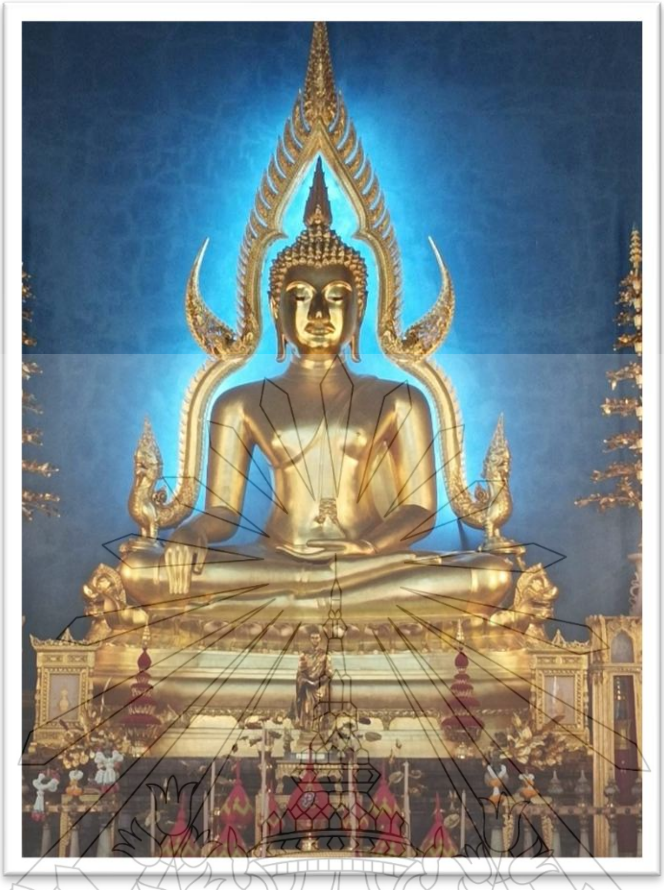
อีกประการที่หน้าสนใจ คือ ความพยายามในการผนวกการใช้งานของอาคารอุโบสถและเจดีย์ไว้ด้วยกันการประดิษฐานพระเจดีย์ขนาดเล็กไว้ในอาคารหอสูงนั้น อาจวิเคราะห์ได้ ว่าผู้ออกแบบได้วางแผนให้อาคารหอสูงที่มียอดแหลมนั้นประหนึ่งเป็นพระเจดีย์อย่างในพุทธศาสนา และถ้าพิจารณาอาคารหอสูงนั้นเปรียบเสมือนพระเจดีย์ ความน่าสนใจอีกประการหนึ่งคือ ที่ตั้งของพระอุโบสถและพระเจดีย์วัดนิเวศธรรมประวัตินี้ส่วนอาคารพระอุโบสถนั้นเชื่อมต่อโดยตรงกับพระเจดีย์ซึ่งแตกต่างจากลักษณะที่ตั้งของอุโบสถและเจดีย์ที่ปรากฏทั่วไปที่ตัวอาคารแยกเป็นอิสระจากกัน (นภัส ขวัญเมือง, 2557, หน้า 88-92)

3.4.2 พุทธศิลป์ด้านงานประติมากรรม (พระพุทธรูป) ยุคสมัยรัชกาลที่5

พุทธศิลป์ด้านงานประติมากรรมพระพุทธรูปในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ถือเป็นยุคแห่งการแสวงหาความจริงและการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ที่ผสมผสานระหว่างพุทธลักษณะอันศักดิ์สิทธิ์เข้ากับสัดส่วนเสมือนจริงแบบมนุษย์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้ พระพุทธรูปในยุคนี้เริ่มมีการปรับเปลี่ยนจากลักษณะ อุดมคติ แบบโบราณ มาสู่การมีสัดส่วนคล้ายมนุษย์มากขึ้น เช่น การปรากฏรายละเอียดของกล้ามเนื้อ นิ้วพระหัตถ์ที่มีความสั้นยาวไม่เท่ากันตามธรรมชาติ และการครองจีวรที่เป็นริ้วผ้าเสมือนจริงพับย่นตามการห่มแทนที่จะเป็นแผ่นเรียบ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 482-488)

พระพุทธชินราช (จำลอง) พระประธานในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม

ประดิษฐานในอิริยาบถ ขัดสมาธิราบพระชงฆ์ขวาทับพระชงฆ์ซ้าย แสดง ปางมารวิชัยโดยพระหัตถ์ซ้ายวางหงายบนพระเพลา (หน้าตัก) พระหัตถ์ขวาวางที่พระชานุ (เข่า) นิ้วพระหัตถ์ชี้ลงพื้นธรณี สะท้อนถึงชัยชนะเหนือพญามารและกิเลสทั้งปวง พระพักตร์มีลักษณะ รูปไข่ ตามแบบศิลปะสุโขทัย แต่มีความประณีตตามฝีมือช่างหลวงสมัยรัตนโกสินทร์ พระขนง (คิ้ว) โก่งโค้งดั่งคันศร พระเนตร (ตา) ทอดต่ำอย่างมีเมตตา พระนาสิก (จมูก) โด่งคม และพระโอษฐ์ (ปาก) แย้มยิ้มเล็กน้อย พองาม พระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง สื่อถึงพระปัญญาคุณอันรุ่งโรจน์ ครองจีวรแบบ ห่มเฉวียงบ่า (เปิดบ่าขวา) แนบเนื้อ เน้นความอ่อนช้อยของพระวรกาย สังฆาฏิเป็นแผ่นยาวลงมาถึงระดับพระนาภี (สะดือ) ปลายสังฆาฏิแยกเป็น เขี้ยวตะขาบ (แฉก) อย่างวิจิตร ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะสุโขทัยตอนปลายที่ได้รับความนิยมสูงสุด นิ้วพระหัตถ์ จุดเด่นสำคัญของพระพุทธชินราชคือปลายนิ้วพระหัตถ์ทั้ง 4 ยาวเสมอกัน (ยกเว้นนิ้วหัวแม่มือ) ซึ่งเป็นลักษณะมหาบุรุษตามคติช่างโบราณ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 486-487)



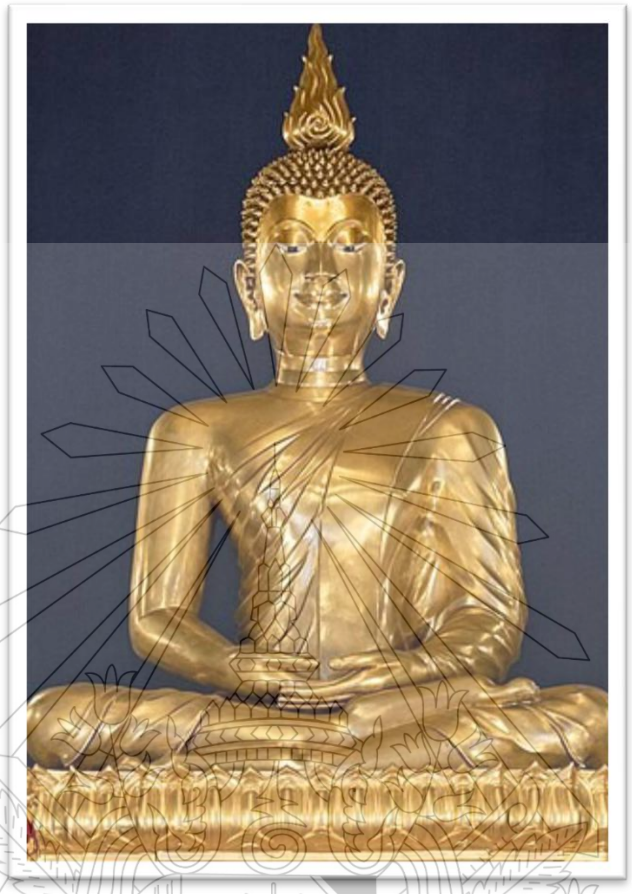
ภาพที่ 3.59 พระพุทธชินราชจำลอง

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568

พระพุทธอังคีรส พระประธานในพระอุโบสถวัดราชบพิตรสถิตมหาสีมาราม

พุทธลักษณะอยู่ในอิริยาบถ ขัดสมาธิราบ พระชงฆ์ขวาทับพระชงฆ์ซ้าย แสดง ปางสมาธิ โดยพระหัตถ์ทั้งสองวางหงายซ้อนกันบนพระเพลาหน้าตักพระหัตถ์ขวาวางทับพระหัตถ์ซ้าย สื่อถึงความสงบระงับและการบำเพ็ญสมาธิจิตตามพุทธประวัติ พระพักตร์มีลักษณะค่อนข้างกลมมนแฝงความมีเมตตาตามแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนกลาง แต่เริ่มปรากฏความเสมือนจริง มากขึ้น พระขนง (คิ้ว) โก่งเป็นเส้นเรียว พระเนตร (ตา) ทอดลงต่ำแสดงถึงความสงบภายใน พระนาสิก (จมูก) โด่งได้รูป และพระโอษฐ์ (ปาก) ยิ้มละไมเล็กน้อย สัดส่วนของพระพักตร์มีความสมดุลและมีความสง่างามอย่างยิ่ง จีวรและสังฆาฏิ จุดเด่นที่สุดของพระพุทธอังคีรสคือการครองจีวรห่มเฉียง ที่มีลักษณะเป็น ริ้วผ้าเสมือนจริง ซึ่งเป็นอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกที่เข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 จีวร ไม่ได้เป็นแผ่นเรียบ แต่มีการสลักลวดลายพับย่นของผ้าอย่างเป็นธรรมชาติ โดยเฉพาะบริเวณที่พาดผ่านพระอังสา (ไหล่) และที่คลุมพระเพลา สังฆาฏิ พาดบนพระอังสาซ้ายยาวลงมาถึงพระนาภี (สะดือ) มีการเก็บ

ขอบแผ่นสังฆาฏิอย่างเป็นระเบียบและปรากฏริ้วผ้าที่สอดรับกับตัวจีวร (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 484-485)



ภาพที่ 3.60 พระพุทธอังคีรส

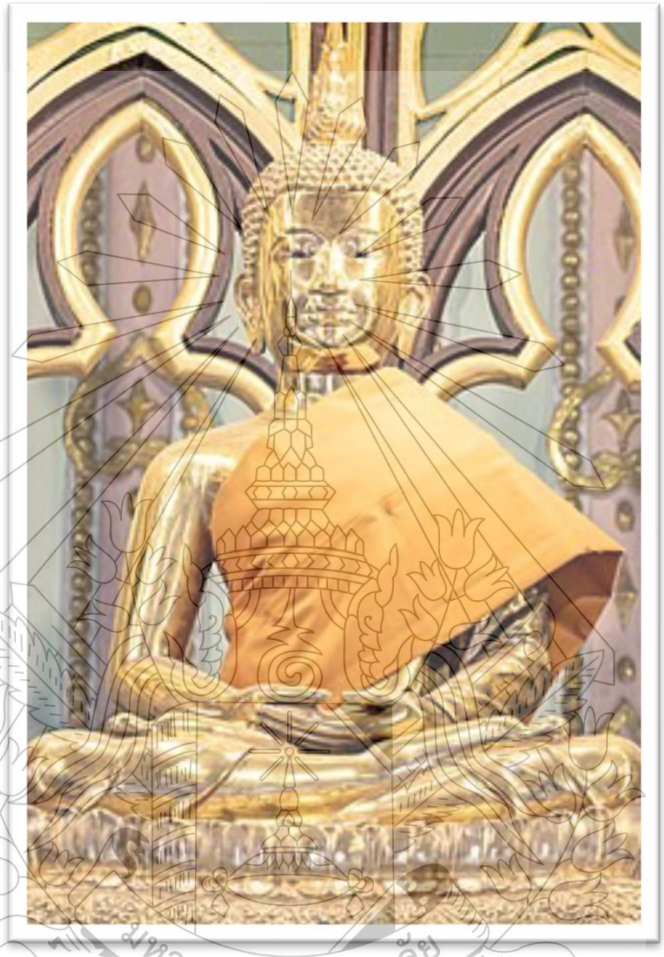
ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568

พระพุทธนฤมลธรรโมภาสพระประธานในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ

พระพุทธรูปองค์นี้ประดิษฐานในอิริยาบถ ขัดสมาธิราบ แสดง ปางสมาธิ โดยพระหัตถ์ทั้งสองวางหงายซ้อนกันบนพระเพลา (หน้าตัก) พระหัตถ์ขวาวางทับพระหัตถ์ซ้าย เป็นพระพุทธรูปขนาดกะทัดรัดแต่มีความสมมาตรของสัดส่วนอย่างยิ่งพระพักตร์ถูกออกแบบให้มีลักษณะ ใกล้เคียงมนุษย์สามัญมากกว่าอุดมคติแบบโบราณ พระเนตร (ตา) ทอดลงต่ำส่อถึงความสงบนิ่งนุ่มนวล พระนาสิก (จมูก) โด่งได้รูปเป็นสันชัดเจน และพระโอษฐ์ (ปาก) มีลักษณะเป็นธรรมชาติเสมือนมีชีวิต พระกรรณ (หู) มีขนาดสัดส่วนที่สมดุลกับพระพักตร์ ไม่ยาวจนเกินงามแบบศิลปะยุคเก่า จีวร มีการพรรณนารอยยับย่นของเนื้อผ้าอย่างละเอียดบริเวณพระอังสา (ไหล่) และที่คลุมเหนือพระเพลา (หน้าตัก) เลียนแบบพฤติกรรมของผ้าจริงที่ตกลงตามแรงโน้มถ่วง สังฆาฏิ พาดบนพระอังสาซ้ายยาวลงมาถึงระดับพระ

นาภี (สะดือ) ปลายสังฆาฏิสลักเป็นริ้วทับซ้อนกันอย่างมีมิติตามความหนาของผ้า (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2563, หน้า 482-484)

โดยรูปแบบแล้วยังคงเป็นแนวคิดเดียวกับพระพุทธรูปในพระราชนิยมของรัชกาลที่ 4 คือ การทำพระพุทธรูปกึ่งสมจริงที่มีริ้วจีวรและสังฆาฏิเป็นแผ่นใหญ่ แบบธรรมชาติ ที่สำคัญคือ ไม่มีอุษณีษะ เป็นพระพุทธรูปขัดสมาธิเพชรแบบเดียวกันกับกลุ่มนิรันตราย



ภาพที่ 3.61 พระพุทธนฤมลธรรโมภาส

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568

3.4.3 พุทธศิลป์ด้านงานจิตรกรรม (ฝาผนัง) ยุคสมัยรัชกาลที่5

ในสมัยรัชกาลที่ 5 นับเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญอีกครั้งของงานจิตรกรรมฝาผันง คือ การเปลี่ยนแปลงเรื่องราวการเขียนด้วยเหตุที่สมัยรัชกาลที่ 4 มีการใช้เทคนิคมีแนวความคิดที่เหมือนจริงแต่ส่วนใหญ่ยังเป็นเรื่องราวของศาสนาดังได้กล่าวแล้วครั้งมาถึงรัชกาลที่ 5 แนวความคิดที่เหมือน

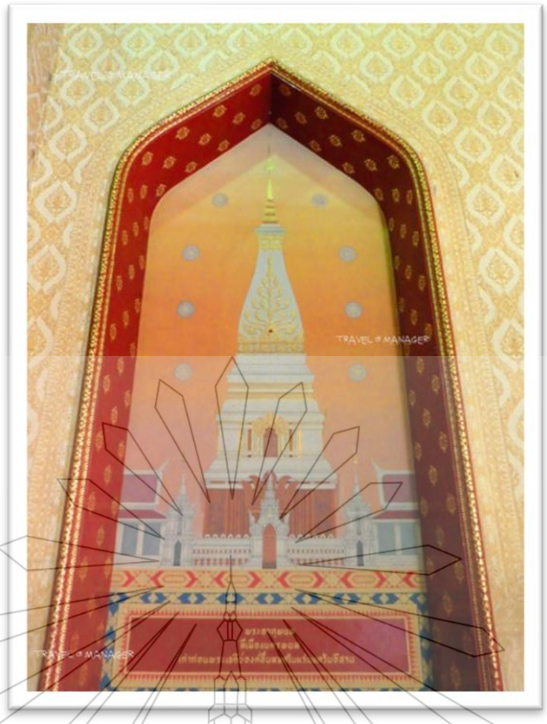
จริงนั้นได้สืบทอดมาดังปรากฏในเรื่องราวที่เขียนอันเป็นประวัติศาสตร์เหมือนการบันทึกเหตุการณ์สำคัญ ดังนั้นอาจเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เรื่องราวที่เขียนส่วนหนึ่งเป็นภาพเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์

อย่างไรก็ตามจากการศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 5 พบว่าจำแนกรูปแบบออกเป็น 3 กลุ่ม ประกอบด้วย กลุ่มที่ 1 การเขียนภาพเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์และประเพณีต่าง ๆ กลุ่มที่ 2 จิตรกรรมที่เป็นงานประดับตกแต่งภายในเพื่อสร้างบรรยากาศที่มีแรงบัลดาลใจจากอิทธิพลตะวันตก และ กลุ่มที่ 3 จิตรกรรมที่เขียนเรื่องราวแบบไทยประเพณี

ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม

รูปแบบและเทคนิค การแบ่งเรื่อง เนื้อหาไม่ได้กล่าวถึงพุทธประวัติหรือทศชาติชาดกเป็นหลักแต่เป็นการรวบรวม ประวัติพระอารามหลวงและพระเจดีย์สำคัญทั่วประเทศไทย โดยจัดแบ่งแต่ละช่องผนังให้เป็นภาพวัดสำคัญในแต่ละยุคสมัย เช่น สุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ เพื่อสื่อถึงความรุ่งเรืองของพุทธศาสนาในสยาม จิตรกรรมฝาผนังได้เปลี่ยนแปลงไปเป็นงานประดับตกแต่งภายในโดยเขียนพระธาตุเจดีย์ที่สำคัญของประเทศไทย ได้แก่ พระปฐมเจดีย์ พระศรีรัตนมหาธาตุ พระธาตุพนม พระธาตุหริภุญชัย พระธาตุวัดมหาธาตุ พระบรมธาตุไชยา วัดใหญ่ชัยมงคล วัดช้างล้อม (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2556, หน้า. 522)

ด้านเทคนิคการใช้สี ภาพจิตรกรรมที่นี่ไม่ได้ใช้เทคนิคสีฝุ่นตัดเส้นแบบโบราณที่เน้นความแบนราบแต่ใช้การวาดแบบ สัจนิยม สีที่ใช้มีความนุ่มนวลและมีการไล่เฉดสีเทคนิคการใช้สีไม่ได้มุ่งเน้นการตัดเส้นหนักแบบศิลปะไทยประเพณี แต่เน้นการไล่เฉดสีนุ่มนวลเพื่อสร้างแสงและเงาให้เกิดมิติความลึกโทนสีมักเป็นสีที่ดูเป็นธรรมชาติ สบายตา และมีความสัมพันธ์กับแสงที่ส่องเข้ามาทางหน้าต่างหินอ่อนของพระอุโบสถมีการนำทัศนียวิทยา แบบตะวันตกมาใช้ เพื่อให้ภาพมีจุดรวมสายตา อาคารหรือฉากหลังที่อยู่ในระยะไกลจะมีขนาดเล็กลงและสีจางลงตามหลักบรรยากาศทัศนียภาพ ซึ่งต่างจากศิลปะไทยจารีตที่จะวางภาพซ้อนกันในแนวตั้ง การจัดวาง แทนที่จะเขียนภาพเต็มผนังแบบเดิมผู้ออกแบบได้เขียนภาพไว้ใน ช่องกระจก หรือช่องกรอบเหนือหน้าต่างและประตู เรียกว่า ภาพในกรอบพัดโบก ทำให้ภาพดูเป็นสัดส่วนและเข้ากับงานสถาปัตยกรรมหินอ่อนได้อย่างลงตัว (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2553, หน้า 145-148)



ภาพที่ 3.62 เจดีย์สำคัญของประเทศไทย

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568

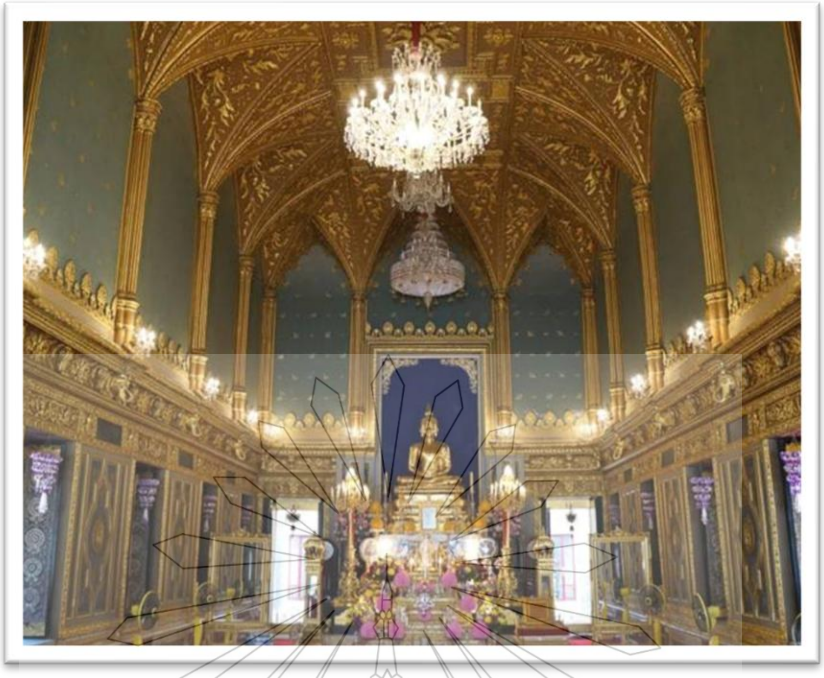
ภาพที่ 3.63 เจดีย์สำคัญของประเทศไทย

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568

ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม

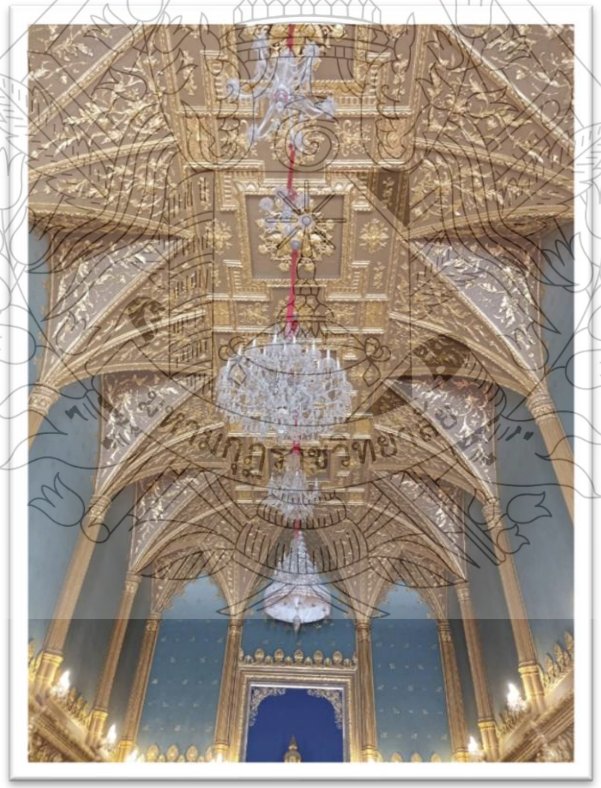
รูปแบบและเทคนิค จิตรกรรมฝาผนังได้เปลี่ยนแปลงไปเป็นงานประดับตกแต่ง เช่นเดียวกับพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ภายในโดยภาพเขียนลายพัดยศและเครื่องราชอิสริยาภรณ์ที่บานประตูหน้าต่าง เน้นงานลายปูนปั้นและซุ้มเรือนแก้วที่ได้รับอิทธิพลจากยุโรป

การใช้สี จิตรกรรมที่นี่ไม่ได้เขียนเป็นภาพเล่าเรื่องด้วยสีฝุ่นแบบไทยโบราณ แต่ใช้รูปแบบการตกแต่งภายในแบบตะวันตก โดยเฉพาะสไตล์ โกธิครีไววัล โทนสีหลักที่ใช้คือ สีทอง สีฟ้า และสีชมพูอ่อน ผสมผสานกับการใช้สีที่เลียนแบบวัสดุธรรมชาติ เช่น การระบายสีเลียนแบบลายหินอ่อน และการใช้สีทองคำเปลวเพื่อสร้างความหรูหราประดุจพระราชวังในยุโรป เทคนิคสำคัญที่ใช้คือทรอมพลอยหรือการวาดภาพลวงตา เพื่อให้ผนังราบเรียบดูมีมิติ มีความตื้นลึกหนาบาง เช่น การวาดลวดลายปูนปั้นนูนต่ำ ลายเฟื่องอุบะ และลายกนกให้ดูเหมือนมีความนูนออกมาจากผนังจริง ๆ โดยอาศัยหลักการของแสงและเงาอย่างแม่นยำ เทคนิคการจัดวาง การจัดวางไม่ได้แบ่งพื้นที่ผนังเป็นแถบยาวเพื่อเล่าเรื่อง แต่จัดวางตาม โครงสร้างทางสถาปัตยกรรม ของผนังอาคาร โดยมีการแบ่งเป็นช่องซุ้มยอดแหลมล้อไปกับซุ้มประตูหน้าต่าง ภายในซุ้มเหล่านี้ประดับด้วยสัญลักษณ์ทางศาสนาหรือลวดลายประดิษฐ์ที่วิจิตรบรรจง ทำให้พื้นที่ภายในดูโอ่อ่าและสูงโปร่งกว่าความเป็นจริง เทคนิคการแบ่งเรื่อง ภาพจิตรกรรมที่นี่ไม่ได้เน้นการเล่าเรื่องพุทธประวัติหรือชาดกแบบต่อเนื่อง แต่แบ่งเรื่องราวออกเป็นภาพพุทธประวัติในกรอบวงกลมที่แทรกอยู่ตามตำแหน่งสำคัญ เช่น เหนือซุ้มประตูหน้าต่าง โดยแต่ละภาพจะวาดด้วยเทคนิคสัจนิยมมีระยะใกล้-ไกลตามแบบตะวันตก ส่วนพื้นที่ผนังส่วนใหญ่จะเน้นการตกแต่งด้วยลวดลายประดับที่มีนัยเชิงสัญลักษณ์เพื่อเชิดชูพระพุทธศาสนาและสถาบันพระมหากษัตริย์ (ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 2562, หน้า. 295-297)



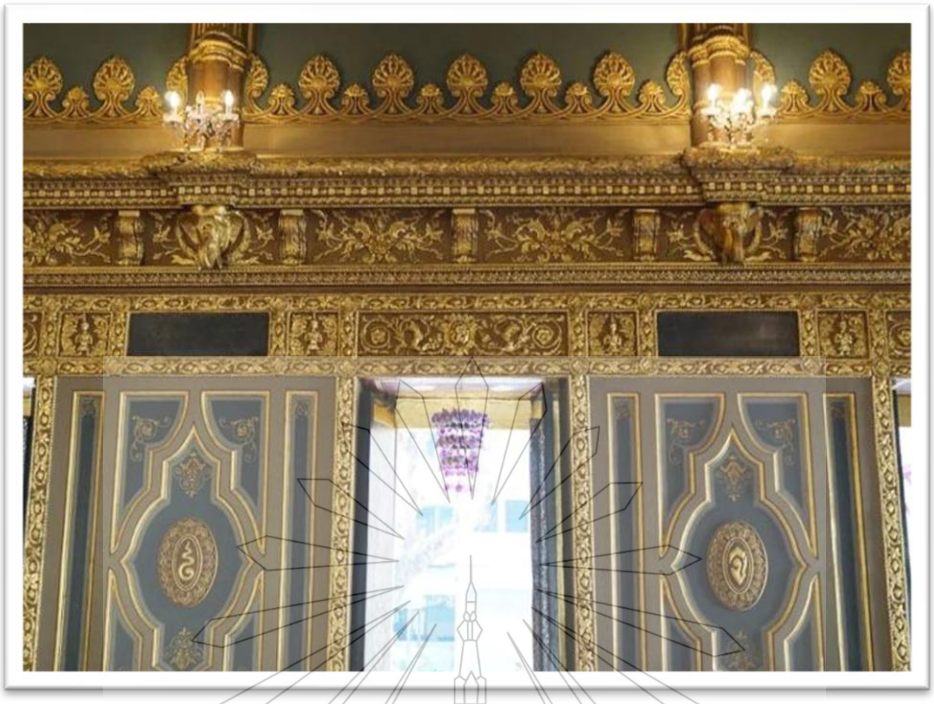
ภาพที่ 3.64 ภายในพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568



ภาพที่ 3.65 ภายภาพในพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568



ภาพที่ 3.66 อักษรปรมาภิไธยย่อ

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568

ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ

ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติราชวรวิหาร เป็นงานศิลปกรรมที่สะท้อนวิสัยทัศน์และพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโดยเน้นการผสมผสานศิลปะแบบตะวันตกกับพุทธศิลป์ไทยอย่างงดงามและแปลกตาพระอุโบสถสร้างขึ้นในรูปแบบสถาปัตยกรรมโกธิกที่เลียนแบบโบสถ์คริสต์ มีหลังคาโค้งยอดแหลมและหน้าต่างกระจกสีแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก ภายในตกแต่งด้วยโทนสีชมพูอ่อนที่สอดคล้องกับวันพระราชสมภพของรัชกาลที่ 5 จิตรกรรมฝาผนังรอบ ๆ พระอุโบสถมีลักษณะเป็นภาพสื่อความหมายพุทธประวัติและเรื่องราวธรรมะอย่างละเอียด เช่น พระอัครสาวก พระโมคคัลลานะและพระสารีบุตรขนาบข้างพระพุทธรูปประธานพระพุทธนฤมลธรรโมภาสซึ่งเป็นพระพุทธรูปปางสมาธิที่มีลักษณะกึ่งสมจริงตามแบบที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยองค์พระพุทธรูปนี้ทรงออกแบบและหล่อขึ้นโดยพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าประดิษฐวรการ (ปิยทัตต์ วรรธนะสาร, 2550).

ที่ฝาผนังด้านหน้าพระประธาน ตกแต่งด้วยพระบรมสาทิสลักษณ์ของรัชกาลที่ 5 ประดับด้วยกระจกสีที่สั่งนำเข้าจากประเทศอิตาลี ซึ่งเป็นงานกระจกสีที่มีความละเอียดงดงามและโดดเด่นหาได้ยากในวัดอื่น ๆ ภาพนี้มีความสวยงามเป็นเอกลักษณ์และแสดงความเคารพพระมหากษัตริย์ผู้ทรงสร้างวัดองค์ประกอบโดยรวมของภาพจิตรกรรมและการตกแต่งภายในพระอุโบสถสะท้อนถึงความตั้งใจให้วัดนี้เป็นสถานที่บำเพ็ญพระราชกุศลและเป็นสัญลักษณ์สถาปัตยกรรมตะวันตกที่ประยุกต์

อย่างลงตัวกับพุทธศิลป์ไทยรวมถึงการใช้ศิลปะแบบโกธิกไม่เพียงแต่สร้างความสวยงามอย่างเดียวแต่ยังมีความหมายลึกซึ้งของการเป็นศูนย์รวมจิตใจและความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนาและพระมหากษัตริย์ (กรมศิลปากรม,.2557)

ภาพที่ 3.67 ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติราชวรวิหาร

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568

มหามกุฏราชวิทยาลัย

ภาพที่ 3.68 ภาพจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติราชวรวิหาร

ที่มา : พระยอดคม ชัยนิรัติศัย 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2568

สรุปพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ รัชกาลที่ 1-5

การสร้างสรรค์พุทธศิลป์ในพระอุโบสถช่วงห้ารัชกาลแห่งกรุงรัตนโกสินทร์มิใช่เพียงการรักษาจารีตช่างแต่คือ การไม่หยุดนิ่งการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาทางวัฒนธรรมที่ปรับเปลี่ยนตามเงื่อนไขของยุคสมัยโดยสามารถจำแนกพรรณนาได้ตามลำดับรัชกาล ดังนี้

รัชกาลที่ 1–2 ยุคแห่งการฟื้นฟูสถาปนาและอุดมคติอยุธยาตอนปลาย บริบทและอุดมการณ์ เป็นช่วงเวลาแห่งการฟื้นฟูราชอาณาจักรหลังวิกฤตการณ์สงคราม อุดมการณ์หลักคือการสร้างความชอบธรรมให้แก่ราชวงศ์ใหม่ผ่านการจำลองความรุ่งเรืองของกรุงศรีอยุธยาให้กลับมาอุบัติขึ้นอีกครั้ง คติและรูปแบบศิลปกรรมปรากฏการใช้คติเทวราชาโดยเปรียบปราสาทราชวังและพระอุโบสถดั่งสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ของพระอินทร์ รูปแบบศิลปะจึงเป็นไทยประเพณีที่สืบทอดมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น การใช้ฐานหย่อนโค้งท้องสำเภา การประดับเครื่องไม้แกะสลักปิดทองล่องชาดและจิตรกรรมฝาผนังแบบแบนราบ 2 มิติ ที่เน้นเส้นสินเทาแบ่งวรรคตอนเรื่องราวพุทธประวัติและไตรภูมิ เพื่อย้ำเตือนถึงระบบศีลธรรมและจักรวาลวิทยาดั้งเดิม

รัชกาลที่ 3 ยุคแห่งความมั่งคั่งและสุนทรียภาพแบบพระราชนิยม ศิลปะผสมผสานไทย-จีน บริบทและอุดมการณ์ ความรุ่งเรืองจากการค้าสำเภากับจีนนำมาซึ่งทุนทรัพย์และวัสดุใหม่ ๆ

อุดมการณ์ในยุคนี้เน้นความมั่นคง แข็งแกร่ง และศรัทธาที่กินอาณาเขตกว้างขวางคติและรูปแบบศิลปกรรมเกิดรูปแบบศิลปะแบบพระราชนิยมที่ลดทอนความอ่อนช้อยของเครื่องไม้สู่ความหนักแน่นของงานก่ออิฐถือปูน มีการใช้โครงสร้างแบบ "ตึกทึบ" แทนเสาพาไลไม้ หน้าบันประดับด้วยเครื่องถ้วยและกระเบื้องเคลือบสีจากจีนแทนการแกะสลักไม้ สุนทรียภาพยุคนี้จึงเป็นแบบผสมผสานทางวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงอำนาจทางเศรษฐกิจและความสัมพันธ์ระหว่างประเทศผ่านงานพุทธศิลป์ที่มีรูปทรงมั่นคงและสีสันสดใส

รัชกาลที่ 4 ยุคแห่งเหตุผลนิยมและการเผชิญหน้ากับความทันสมัยบริบทและอุดมการณ์การเข้ามาของลัทธิจักรวรรดินิยมและวิทยาศาสตร์ตะวันตกทำให้เกิดการปฏิรูปทางความคิดสู่เหตุผลนิยม พุทธศาสนาถูกตีความใหม่ให้มีความสอดคล้องกับความจริงเชิงประจักษ์คติและรูปแบบศิลปกรรม: พุทธศิลป์เริ่มเปลี่ยนผ่านสู่แนวคิดลดทอนและรื้อฟื้นมีการนำรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยโบราณที่เรียบง่ายกลับมาใช้ใหม่ควบคู่ไปกับการริเริ่มแนวคิดสัจนิยมในจิตรกรรมฝาผนัง เช่น ผลงานของขรัวอินโข่งที่เริ่มใช้ระบบทัศนียภาพมีจุดรวมสายตา และการใช้แสงเงาสื่อถึงพื้นที่ว่างที่สมจริง สะท้อนถึงการปรับตัวของสถาบันสงฆ์เข้าสู่บริบทโลกใหม่ที่เน้นปัญญามากกว่าความเชื่อทางไสยศาสตร์

รัชกาลที่ 5 ยุคแห่งการปฏิรูปสู่สากลและความงามแบบอุดมคติสัจนิยมบริบทและอุดมการณ์การปฏิรูปประเทศสู่ความทันสมัยเพื่อรักษาอธิปไตย อุดมการณ์หลักคือการสร้างอัตลักษณ์แห่งชาติที่มีความเป็นสากลและอารยะคติและรูปแบบศิลปกรรม พุทธศิลป์ในยุคนี้คือจุดสูงสุดของการบูรณาการสถาปัตยกรรมพระอุโบสถ เช่น วัดเบญจมบพิตร มีการใช้โครงสร้างไทยประเพณีแต่ประดับด้วยวัสดุสากลอย่างหินอ่อนคาร์ราราและกระจกสีประติมากรรมพระพุทธรูปมีการคลี่คลายสู่อุดมคติสัจนิยมคือการรักษาความงดงามตามพุทธลักษณะแต่ปรับสัดส่วนให้ใกล้เคียงมนุษย์จริงส่วนจิตรกรรมฝาผนังทำหน้าที่เป็นบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่สะท้อนเหตุการณ์จริงและวิถีชีวิตภายใต้เทคนิคทางศิลปะตะวันตกที่สมบูรณ์แบบ

จากรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 พุทธศิลป์ในพระอุโบสถได้เดินทางจากสุนทรียภาพแห่งการรื้อฟื้นอดีตสู่ สุนทรียภาพแห่งความมั่งคั่งมั่งคงและจบลงที่สุนทรียภาพแห่งความเป็นสากลและเหตุผลนิยมโดยใช้พระอุโบสถเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่รองรับการเปลี่ยนผ่านทางจิตวิญญาณของสังคมไทยได้อย่างสมบูรณ์

บทที่ 4
วิเคราะห์พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

บทนี้เป็นการวิเคราะห์เชิงลึกเพื่อแสดงให้เห็นว่า พุทธศิลป์ในพระอุโบสถสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-5 มิได้ทำหน้าที่เพียงวัตถุทางศาสนาแต่เป็นระบบสุนทรียภาพที่ตอบสนองต่อบริบททางสังคมและจิตวิญญาณ โดยผู้วิจัยได้สังเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึกร่วมกับหลักสุนทรียศาสตร์ 3 ทฤษฎีหลัก ดังนี้

4.1 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

4.2 สถาปัตยกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

4.3 ประติมากรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

4.4 จิตรกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

4.5 สรุป

4.1 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

พุทธศิลป์ที่ปรากฏภายในพระอุโบสถ อันประกอบด้วยพุทธศิลป์ด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม มิได้ดำรงอยู่เพียงเพื่อความสวยงามทางกายภาพหากแต่เป็นการหลอมรวมองค์ประกอบต่าง ๆ เพื่อสร้างประสบการณ์สุนทรียะบูรณาการที่น้อมนำจิตใจสู่พุทธธรรมโดยสามารถวิเคราะห์ผ่านโครงสร้างทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 3 แนวทางหลัก ดังนี้

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า มีแนวคิดที่มุ่งวิเคราะห์ประสบการณ์ภายในของผู้รับสาร เน้นสภาวะความปีติ และศรัทธาปสาทะที่ถูกกระตุ้นผ่านงานพุทธศิลป์ ด้านทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า มีแนวคิดพิจารณาคุณค่าความงามจากคุณสมบัติทางกายภาพที่ประจักษ์ชัด เช่น มาตรฐานสัดส่วน ความสมมาตร และสัจจะของวัสดุ และทฤษฎีสัมพัทธนิยม มีแนวคิดที่มุ่งการวิเคราะห์ความงามในฐานะผลผลิตทางบริบทที่เปลี่ยนแปลงไปตามพลวัตทางสังคม การเมืองและรสนิยมแห่งยุคสมัย สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** ที่ระบุว่า การศึกษางานพุทธศิลป์ในพระอุโบสถไม่สามารถพิจารณาแบบแยกส่วนได้เนื่องจากทุกองค์ประกอบถูกรังสรรค์มาเพื่อเกื้อหนุนหน้าที่ และศรัทธาร่วมกันโดยย้ำว่าสุนทรียภาพที่แท้จริงมิใช่เพียงรูปลักษณ์ภายนอกแต่คือการนำพาจิตใจไปสู่สภาวะสงบ วิมุตติ หรือความหลุดพ้น ความปีติในธรรมเมื่อได้สัมผัสกับพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์นั้น และ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 3** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่า พระอุโบสถเป็นสถานที่แสดงความเป็นมาของวัฒนธรรมความเป็นมาของประวัติศาสตร์ทางความเชื่อความศรัทธาและการดำเนินชีวิตของ

มนุษย์ในแต่ละยุคสมัยยุคจะเน้นความงามตามความนิยมตนเองเพราะความงามเป็นความสุข ความยินดี ความพึงพอใจ ถูกใจประทับใจ

ในทางประวัติศาสตร์ศิลป์ เราอาจเรียกสภาวะนี้ว่าการที่สถาปัตยกรรมภาชนะรองรับประติมากรรม จุดศูนย์กลางศรัทธา และจิตรกรรม เครื่องล้อมบรรยากาศ ทำงานร่วมกันเพื่อเปลี่ยนพื้นที่ทางกายภาพ ให้กลายเป็นมณฑลศักดิ์สิทธิ์ สอดคล้องกับ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 5** กล่าวว่าพุทธศิลป์ในพระอุโบสถคือการสังเคราะห์ศิลปะที่สถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรมต้องทำงานสัมพันธ์กันเพื่อสร้างพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์การออกแบบแสงและตำแหน่งพระประธานถูกคำนวณมาเพื่อสร้างพลังแห่งศรัทธาโดยเฉพาะ

เมื่อผู้เข้าชมก้าวข้ามธรณีประตูพระอุโบสถ ประสาทสัมผัสจะถูกควบคุมโดยสุนทรียะบูรณาการทั้งแสงที่ส่องกระทบองค์พระและภาพฝากผนังที่โอบล้อมเพื่อตัดขาดจากโลกภายนอกและน้อมนำสู่สภาวะสมาธินี่คือความจงใจทางการออกแบบที่ส่งผลต่อประสบการณ์ภายในอย่างสูงสุด สอดคล้องกับ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 3** กล่าวว่าการที่แสงลอดผ่านหน้าต่างมาตกกระทบทองคำบนองค์พระประธานท่ามกลางความมืดสลัวของผนังที่มีจิตรกรรมโอบล้อม ว่าเป็นอุบายที่ช่างไทยใช้ควบคุมประสาทสัมผัสเพื่อตัดขาดจากโลกภายนอก

4.1.1 ความงามในบริบททางสังคม วัฒนธรรมในสมัยรัชกาลที่ 1-2

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นรัชกาลที่ 1-2 ความงามทางจิตนิยมมีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับสภาวะจิตใจของผู้คนในยุคสร้างบ้านแปรงเมืองหลังภาวะสงครามความงามจึงทำหน้าที่เป็นโอสถทางจิตวิญญาณที่ตอบสนองต่อความต้องการความมั่นคงภายในการสถาปนาพระอุโบสถอย่างยิ่งใหญ่มิใช่เพียงเพื่อความโอ่อ่าแต่เพื่อเป็นเครื่องยืนยันถึงความไม่เสื่อมสลายของพระพุทธศาสนาและความยั่งยืนของราชธานีใหม่สร้างศรัทธาปสาทะ คือความเชื่อความเลื่อมใสที่บริสุทธิ์สะอาด ให้กลับคืนมาสู่จิตใจราษฎรนับว่าเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุ่นใจการทุ่มเททรัพยากรสร้างความวิจิตรในศูนย์กลางอำนาจใหม่ก่อให้เกิดอารมณ์สุนทรียะร่วมในฐานะการเป็นส่วนหนึ่งของความยิ่งใหญ่ที่ถูกสถาปนาขึ้นใหม่เป็นอัตลักษณ์และความภาคภูมิใจ สอดคล้องกับ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 3** ที่กล่าวว่า พระอุโบสถคือภาพสะท้อนของวิถีชีวิตและความเชื่อที่เปลี่ยนความพึงพอใจให้กลายเป็นความสุขทางจิตวิญญาณ

พุทธศิลป์ด้านจิตรกรรมฝาผนังในยุคนี้แม้ยังไม่เน้นมิติความลึกตามแบบสากลแต่กลับมีพลังในการโน้มน้าวจิตใจให้เกิดความเกรงกลัวต่อบาปหิริโอตัปปะนับว่าเป็นเครื่องมือทางจริยธรรมดังที่ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 6** เน้นย้ำว่า สุนทรียะของจิตรกรรมต้องนำไปสู่การเปลี่ยนพฤติกรรมและเข้าใจเป้าหมายของชีวิต

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า ความงามในยุคนี้คือความงามที่ตรวจสอบได้ผ่านกฎเกณฑ์และระเบียบวิธีช่างหลวงที่เคร่งครัดเพื่อสะท้อนถึงการฟื้นฟูอำนาจรัฐอย่างสมบูรณ์ความยิ่งใหญ่ของอาคารอย่างวัดพระแก้วสื่อถึงศักยภาพในการจัดการทรัพยากรและอำนาจทางการปกครองความงามจึงถูกตัดสินด้วยเชิงปริมาณและความโอฬารที่วัดได้ประจักษ์ตา สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่า การที่วัดมีขนาดใหญ่โตโครงสร้างสูงตระหง่านสื่อถึงความมั่งคั่งทางวัตถุและความสามารถในการ ควบคุมทรัพยากรเน้นปริมาณ และมาตราส่วนที่วัดได้

ความงามอยู่ที่การสืบทอดอุดมคติจากสมัยอยุธยาหรือสุโขทัยอย่างเที่ยงตรงเพื่อยืนยันความชอบธรรมของราชสำนัก สอดคล้องกับ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 7** ที่มองว่าความงามทางวัตถุถูกกำหนดด้วยวัตถุประสงค์เชิงพื้นที่ใช้สอย และระเบียบการสังฆกรรม

การใช้มาตรวัดและกฎเกณฑ์ช่างหลวงเพื่อให้ได้สัดส่วนที่ลงตัวถือเป็นสัดส่วนทองคำทางคติธรรมที่พิสูจน์ได้ด้วยสายตาและการคำนวณ สอดคล้องกับ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 3** ที่สรุปว่างานพุทธศิลป์ต้องงามด้วยความสมดุลและระบบระบายอากาศ แสงที่เหมาะสม

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า สัมพัทธนิยมมองความงามในยุคนี้ว่าเป็นความสมบูรณ์เชิงหน้าที่ในบริบทเฉพาะของการแสวงหาจุดสมดุลระหว่างอดีตที่สูญเสียไปกับปัจจุบันที่สร้างขึ้นใหม่ การสร้างอาคารที่มั่นคงแข็งแรงคือการประกาศความสามารถของรัฐ ในการคุ้มครองประชาชน เป็นความงามที่เชื่อมโยงโครงสร้างทางวัตถุเข้ากับความเชื่อมั่นทางสังคมนับว่าเป็นความงามในฐานะสารทางการเมือง สอดคล้องกับ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 7** ที่ประเมินค่าความงามตามการตอบสนองวัตถุประสงค์

การอัญเชิญพระพุทธรูปโบราณจำนวนมากมาประดิษฐานในราชธานีใหม่มิใช่เพียงการสะสมวัตถุแต่เป็นการรวบรวมบารมีทางจิตวิญญาณเพื่อสถาปนาศูนย์กลางอำนาจที่เบ็ดเสร็จ ความงามถูกกำหนดโดยบรรทัดฐานของชนชั้นนำที่ต้องการความประณีตยิ่งกว่ายุคก่อนหน้า กลายเป็นมาตรฐานรสนิยมร่วมของสังคม สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** ที่ย้ำว่าคติการสร้างและรูปแบบพุทธศิลป์ถูกกำหนดโดยพระราชาและคหบดี เพื่อตอบสนองต่อความหมายของยุคสมัยอย่างมีนัยสำคัญ

4.1.2 ความงามในบริบททางสังคม วัฒนธรรมในสมัยรัชกาลที่ 3

สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวถือเป็นยุคทองแห่งการเปลี่ยนผ่านของพุทธศิลป์รัตนโกสินทร์ ความงามในยุคนี้มิได้ดำรงอยู่เพียงเพื่อการสืบทอดอดีตแต่เป็นการตอบสนองต่อพลวัตทางการค้าสำเภาและความเคร่งครัดทางวัตรปฏิบัติที่เพิ่มขึ้นซึ่งสามารถวิเคราะห์ผ่านมุมมอง ทางสุนทรียศาสตร์ได้ดังนี้

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า ในมิติของประสบการณ์ภายในความงามในยุคนี้เปลี่ยนผ่านจากอุดมคติที่อ่อนช้อยสู่สารัตถะที่หนักแน่นงานพุทธศิลป์ถอยห่างจากลวดลายประดับที่วิจิตรบรรจงเกินความจำเป็นเพื่อมุ่งสู่รูปทรงที่จริงจังและทรงพลังก่อให้เกิดสภาวะจิตที่ตั้งมั่นและสงบระงับ สอดคล้องกับ

ทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 5** ที่ว่าความงามที่แท้คือความสงบภายในที่เกิดจากการเข้าถึงสัจธรรม มิใช่รูปลักษณ์ฉาบฉวย

การผสานศิลปะจีนเข้ากับวัดไทยมิใช่เพียงรสนิยมแต่สร้างประสบการณ์ทางอารมณ์ที่สื่อถึงความมั่งคั่งและปัญญาของชาติที่เปิดรับต่อโลกกว้างชาวสยามในยุคนั้นรับรู้ถึงความงามผ่านความรู้สึกอิ่มเอมใจในความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมือง สอดคล้องกับแนวคิดของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 8** ที่มองว่าศิลปะรัชกาลที่ 3 สะท้อนความซื่อตรงของวัสดุและรูปทรง ซึ่งช่วยโน้มนำจิตใจผู้รับชมให้เข้าถึงแก่นของธรรมะได้โดยตรง

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งระเบียบ สัดส่วน และสัจจะของวัสดุความงามตามทฤษฎีวัตถุนิยมในยุคนี้คือความงามที่พิสูจน์ได้ด้วยกฎเกณฑ์และความคงทนถาวรการสร้างพระอุโบสถแบบพระราชนิยมที่ตัดทอนเครื่องลำยองช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ ออกไป ถูกประเมินว่างามด้วยสัจจะเชิงโครงสร้างและความสมเหตุสมผลในการใช้งาน สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 3 และ 14** ที่เน้นว่าความงามต้องมาจากคุณสมบัติทางกายภาพที่สมบูรณ์และสมมาตร

สมัยรัชกาลที่ 3 ความงามถูกตัดสินจากคุณภาพของวัสดุ เช่น การใช้ศิลาแกรนิต กระเบื้องเคลือบจีน และการก่ออิฐถือปูนที่เน้นความหนาแน่นแข็งแรงสะท้อนถึงยุคสมัยแห่งเหตุผลและความมั่นคงเชิงปริมาณ สอดคล้องกับแนวคิดสถาปัตยกรรมแห่งความยั่งยืนของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 15** ที่มองว่ารูปร่างอาคารที่ดูทึบตันคือการสร้างความรู้สึกมั่นคงถาวรให้แก่พระพุทธศาสนา

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า ความงามสัมพัทธ์ในรัชกาลที่ 3 คือผลลัพธ์ของการปรับดุลยภาพระหว่างจารีตกับนวัตกรรมความงามเกิดขึ้นเมื่อศิลปะตอบโจทย์สถานการณ์โลกที่เปลี่ยนไป การใช้ศิลปะจีนมิใช่แค่การลอกเลียน แต่คือการแสดงออกถึงอำนาจทางการค้าและสถานะอันเป็นสากลของสยาม สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** เรื่องบริบทนิยมที่ศิลปะต้องสัมพันธ์กับพื้นที่และสังคม ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าพุทธศิลป์ต้องปรับตามยุคและเข้ากับค่านิยมที่เปลี่ยนไปของสังคมและยังคงอัตลักษณ์วัฒนธรรมเดิมแต่ต้องประยุกต์สร้างสรรค์เข้ากับสังคมร่วมสมัย

การลดทอนเครื่องประดับภายนอกที่ฟุ่มเฟือย สื่อถึงความเคร่งครัดทางพระธรรมวินัยและศรัทธาควบคู่ไปกับความประหยัดและความมั่นคงทางเศรษฐกิจ สอดคล้องกับแนวคิดของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 9** ที่มองว่าความงามยุคนี้นิยามผ่าน กลุ่มชนชั้นนำใหม่ที่มีรสนิยมอิงกับความเป็นจริงทางเศรษฐกิจและการเมือง ทำให้งานพุทธศิลป์ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางที่สะท้อนทัศนคติของสังคมยุคเปลี่ยนผ่านได้อย่างลงตัว

4.1.3 ความงามในบริบททางสังคม วัฒนธรรมในสมัยรัชกาลที่ 4

สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ถือเป็นสัจนิยมเชิงสติปัญญาพุทธศิลป์ในยุคนี้ไม่ได้ถูกขับเคลื่อนด้วยศรัทธาจารีตเพียงอย่างเดียวแต่ถูกหล่อหลอมด้วยกระแสการปฏิรูปทางศาสนาและการเปิดรับวิทยาการตะวันตกอย่างเป็นระบบส่งผลให้คำนิยามของความงามแปรเปลี่ยนไปสู่มาตรฐานที่มีเหตุผลและเป็นสากลมากขึ้น

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า ความงามสมัยรัชกาลที่ 4 คือการตอบสนองต่อสภาวะภายในที่มุ่งเน้นความจริงแท้ การสถาปนาธรรมยุติกนิกายนำมาซึ่งรสนิยมแบบตัดทอนรายละเอียดฟุ่มเฟือยเพื่อสะท้อนความเคร่งครัดในพระธรรมวินัยผู้รับชมจะเกิดประสบการณ์ความปีติจากความเรียบง่ายที่สงบงาม สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 6** ที่มองว่าพุทธศิลป์ต้องสร้างแรงบันดาลใจให้เข้าถึงความจริงของชีวิตเน้นบทบาทของพุทธศิลป์ในการสื่อสาร และ เปลี่ยนพฤติกรรมทางจิตใจเมื่อคนเห็นแล้วต้องมีแรงบันดาลใจเปลี่ยนพฤติกรรมเข้าใจหลักการเห็นความจริงของชีวิตความงามทางศิลปะเป็นสื่อกระตุ้นอารมณ์จิตสำนึก

ความงามทางอารมณ์ในยุคนี้ผูกติดกับความรู้สึกของการเป็นชาติที่เจริญทางปัญญาการผสมผสานสุนทรียะตะวันตกเข้ากับพุทธศิลป์ทำให้ชนชั้นนำและราษฎรรู้สึกถึงศักดิ์ศรีที่ทัดเทียมสากลสอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 4** ที่เน้นสุนทรียศาสตร์เถรวาทที่มุ่งสู่การลดละความยึดติดผ่านความเรียบง่ายเน้นย้ำถึงสุนทรียศาสตร์แบบพุทธเถรวาทที่มุ่งไปสู่การลดความยึดติด และความเรียบง่ายซึ่งเป็นภาพสะท้อนของความบริสุทธิ์ของพระธรรมวินัย ตามแนวคิดธรรมยุติกนิกาย

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งความแม่นยำและระเบียบเชิงวิทยาศาสตร์ตามทัศนะวัตถุนิยม ความงามในยุคนี้เปลี่ยนจากกฎเกณฑ์ตามตำราช่างโบราณไปสู่กฎเกณฑ์เชิงประจักษ์พุทธศิลป์เริ่มถูกประเมินค่าด้วยความถูกต้องทางคณิตศาสตร์และกายวิภาคงานศิลป์ที่งามคืองานที่สร้างตามหลักการที่พิสูจน์ได้ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 7** ที่ให้ความสำคัญกับรูปแบบที่แข็งแรงและมุ่งเน้นประโยชน์ใช้สอยมากกว่าความงามฉาบฉวยไม่ได้มุ่งความสวยงามหรือทำให้เกิดความประทับใจเน้นรูปแบบใช้วัสดุยึดหลักคำสอนของพระพุทธสัมมาสัมพุทธเจ้า

การรื้อฟื้นพระพุทธรูปแบบสุโขทัยมาเป็นต้นแบบ คือการพยายาม ลอกแบบความสมบูรณ์แบบที่ถือเป็นจุดสูงสุดของพุทธลักษณะ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 14** อธิบายถึงลักษณะทางวัตถุของพุทธศิลป์ยุครัชกาลที่ 4 ที่มีการประยุกต์ใช้หลักการที่ชัดเจนการคงไว้ซึ่งรากฐานรูปแบบช่อฟ้าในระกาหางหงส์ก็จะเป็นรูปแบบที่พบได้ทั้งอยุธยาและในกรุงเทพสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่าความงามทางวัตถุยังคงต้องรักษาแบบแผนที่สมบูรณ์ที่สุดของไทยไว้และสอดรับกับแนวคิดของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 13** ที่ระบุว่าพุทธศิลป์ยุคนี้เป็นการสังเคราะห์ความสง่างามตามจารีตเข้ากับความถูกต้องเชิงประวัติศาสตร์อย่างเป็นระบบ

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งการประนีประนอมและการรักษาสมดุลวัฒนธรรม สัมพัทธนิยมมองความงามในยุคนี้ว่าเป็นผลผลิตของการประณีประนอมระหว่างเก่าและใหม่ ความงามถูกตัดสินจากการที่งานศิลป์สามารถตอบโจทย์ความอยู่รอดทางการเมือง และ ความมั่นคงทางจิตวิญญาณ ได้พร้อมกันการใช้รูปแบบตะวันตกในพื้นที่ศาสนาคือสัญลักษณ์ของการเป็นชาติที่เป็นอารยะที่มีความเจริญ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าทุกสิ่งที่เปลี่ยนคือสิ่งไม่แน่นอนสิ่งที่เปลี่ยนแปลงนี้จะเป็นเพียงแค่การใช้สัญลักษณ์เป็นสื่อสะท้อนในการเปลี่ยนแปลงศิลปะสะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์

การรักษาเครื่องลำยองไทยประเพณีเดิมควบคู่ไปกับการประยุกต์ลายใบไม้หรือการใช้หินอ่อนตะวันตก คือความงามสัมพัทธ์ที่เกิดจากความพอดีระหว่างรสนิยมอุดมคติกับความเป็นจริงทางโลก สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 3** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าพุทธศิลป์ของพระอุโบสถควรเน้นความสวยงามตามรูปแบบที่เข้ากับยุคสมัยตามค่านิยมและแฝงความหมายที่ลึกซึ้งทางหลักธรรมที่เข้าใจง่ายสร้างความศรัทธาเมื่อเห็นสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่าความงามต้องตอบสนองมาตรฐานแห่งยุคสมัย

ความงามของพุทธศิลป์ในสมัยรัชกาลที่ 4 ตามแนวทางสุนทรียศาสตร์บูรณาการ คือการเคลื่อนย้ายจากสุนทรียภาพเชิงจินตนาการสู่สุนทรียภาพเชิงวิพากษ์ที่เน้นความมีเหตุผล สัดส่วนที่ถูกต้อง และความหมายที่บริสุทธิ์พ้นไปจากเปลือกนอก งานพุทธศิลป์ในยุคนี้จึงทำหน้าที่เป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมที่ประกาศว่าสยามมิได้เพียงแต่รับอิทธิพลภายนอกมาอย่างจำนนหากแต่ได้กรองและผสานผ่านเลนส์ของปัญญาจนเกิดเป็นอัตลักษณ์ทางสุนทรียะที่ร่วมสมัยและน่าภาคภูมิใจ

4.1.4 ความงามในบริบททางสังคม วัฒนธรรมในสมัยรัชกาลที่ 5

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวถือเป็นยุคแห่งการสังเคราะห์ทางวัฒนธรรม พุทธศิลป์มิได้ดำรงอยู่เพียงเพื่อการสืบทอดจารีต แต่ถูกปรับเปลี่ยนบทบาทให้เป็นเครื่องมือสำคัญในการประกาศความเป็นอารยะท่ามกลางกระแสลัทธิอาณานิคม

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งความศิวิไลซ์และศรัทธาสากลในมิติของประสบการณ์ภายใน ความงามในยุคนี้คือการตอบสนองต่อความตื่นตัวทางปัญญาและความภูมิใจในชาติสอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 9** ที่มองว่าความงามต้องก้าวข้ามผัสสะภายนอก รูป รส กลิ่น เสียง ไปสู่สภาวะธรรมารมณ์การรับรู้อิทธิพลตะวันตก ในวัดไทย สร้างความรู้สึกอิ่มเอมใจว่าพุทธศิลป์ไทยสามารถยืนอยู่บนมาตรฐานสากลได้อย่างสง่างาม

คติการสร้างและรูปแบบ รูปแบบพุทธศิลป์ในยุคนี้ถูกสร้างขึ้นเพื่อกระตุ้นความรู้สึกชื่นชมในความประณีต และความลงตัวของการผสานวัฒนธรรมสอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 6** ที่ระบุว่าพุทธศิลป์ในยุคนี้คือการสื่อสารอารมณ์จากศิลปินผู้สร้างสู่ผู้รับเพื่อให้เกิดความเข้าใจในชีวิตและยกระดับจิตใจสู่ความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์อารยะของชาติ

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า ความงามตามทัศนะวัตถุนิยมในยุคนี้คือความเป็นเลิศเชิงเทคนิคและวัสดุการรักษาสมดุลและสมมาตรตามกฎเกณฑ์ไทยประเพณีเดิม ถูกยกระดับด้วยความประณีตเชิงช่างระดับสูง สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 3** ที่เน้นสัดส่วนที่กลมกลืนและจังหวะสายตาที่แม่นยำกล่าวถึงความงดงามด้วยสัดส่วนความสมดุล สีสัน องค์ประกอบของศิลปะที่กลมกลืนล้วนเป็นศิลป์เชิงสัญลักษณ์ที่กลมกลืนกันทั้งด้านสัดส่วนความสมดุลและจังหวะสายตาความงามถูกกำหนดโดยสัดส่วนตามกฎเกณฑ์ที่กำหนดไว้ล่วงหน้า

ความงามถูกตัดสินจากความหรูหราที่มาพร้อมความทนทาน เช่น หินอ่อนอิตาลีหรือโลหะหล่อชั้นดีซึ่งเป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ของความเป็นอารยะประเทศที่มีความมั่นคงและเจริญรุ่งเรือง สอดรับกับแนวคิดของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 12** ที่มองว่าพุทธศิลป์ยุคนี้คือการสถาปนามาตรฐานใหม่ที่วัดผลได้จริง

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า ความงามในยุคนี้ คือความสำเร็จในการปรับตัวการผสานรูปแบบ Gothic หรือ Neo-Classical เข้ากับศาสนสถาน เช่น วัดเบญจมบพิตรฯ หรือวัดนิเวศธรรมประวัติฯ คือความงามที่ตอบสนองต่อหน้าที่ทางสังคมเพื่อประกาศว่าสยามมีรสนิยมทัดเทียมมหาอำนาจ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1 และ 7** ที่มองว่าสุนทรียศาสตร์ถูกกำหนดโดยวัตถุประสงค์และอำนาจในบริบทนั้นๆ กล่าวถึงความงามขึ้นอยู่กับพื้นฐานความรู้ขึ้นอยู่กับความรู้พื้นฐานของคนก็จะเห็นความงดงามสุนทรียศาสตร์ต้องมีพื้นความรู้ด้านสุนทรียศาสตร์ ความสามารถในการรับรู้ความงามจึงเป็นสิ่งสัมพัทธ์กับความรู้ของผู้รับสาร

ความสามารถในการรับรู้ความงามในยุคนี้สัมพันธ์กับพื้นฐานความรู้ของผู้รับสารถูกมองว่างามเพราะเป็นการแสดงออกถึง ความสามารถในการเลือกสรร และ ความกลมกลืนเชิงวัตถุที่สะท้อนรสนิยมที่ทันสมัยแต่ยังคงรากเหง้าความงาม สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 8** ความสำเร็จทางวัฒนธรรมที่สามารถบูรณาการความหรูหราทางวัตถุและความทันสมัยทางเทคนิคเข้ากับความศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนาได้อย่างลงตัวเพื่อธำรงไว้ซึ่งศักดิ์ศรีและเอกราชของชาติ

ในสมัยรัชกาลที่ 5 พุทธศิลป์ได้ก้าวพ้นจากการเป็นเพียงเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจทางจารีต สู่การเป็นภาษาอากัปกิริยาทางอารยธรรมที่สื่อสารกับคนทั้งโลก ความงามจึงเป็นเรื่องสัมพัทธ์ระหว่างความเก่าที่เข้มแข็งกับความใหม่ที่สง่างาม

4.2 สถาปัตยกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

สถาปัตยกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถมิได้ทำหน้าที่เพียงการเป็นอาคารก่ออิฐถือปูน หากแต่ทำหน้าที่เป็นสถาปัตยกรรมเชิงสัญลักษณ์ที่สร้างสภาวะแวดล้อมเพื่อโน้มนำจิตสู่ความสงบ องค์ประกอบทางกายภาพถูกออกแบบมาเพื่อสร้างบรรยากาศที่เกื้อกูลต่อการปฏิบัติธรรม สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 6** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าสถาปัตยกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถเมื่อสร้างแล้วสื่อแนวคิดมุมมองของพุทธสื่อธรรมะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงตัวเองซึ่งในที่นี้จะเป็นการมองงานสถาปัตยกรรมผ่านบริบททางสังคมวัฒนธรรมในยุคสมัยและพุทธศิลป์ตั้งแต่รัชกาลที่ 1-5 โดยใช้ทฤษฎีด้านสุนทรียศาสตร์ เป็นแนวทางการเจริญสติผ่านรูปทรง

4.2.1 สถาปัตยกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถในยุคสมัยรัชกาล ที่ 1-2

ในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ สถาปัตยกรรมทำหน้าที่เป็นพยานหลักฐานแห่งความต่อเนื่องทางอารยธรรมเพื่อเยียวยาบาดแผลทางจิตใจจากการเสียกรุงและสถาปนาความชอบธรรมของราชวงศ์ใหม่

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า พระอุโบสถวัดสุวรรณารามและวัดสุวรรณดาราราม มิได้เป็นเพียงอิฐปูนแต่คือสัญลักษณ์แห่งความไม่เสื่อมสลาย การรื้อฟื้นสถาปัตยกรรมแบบอยุธยาตอนปลายเช่น ฐานแอ่นโค้งท้องสำเภา และเครื่องลำยองที่วิจิตร เป็นการสร้างความรู้สึกมั่นคงทางจิตวิญญาณ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 15** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าศิลปะเป็นสัญลักษณ์สื่อสู่จิตใจความสวยความงามถ้ามีก็จะมีเพียงแค่เป็นสัญลักษณ์ถ่ายทอดหรือสื่อส่งผ่านไปยังจิตใจสถาปัตยกรรมนี้สะท้อนความรู้สึกศรัทธาและความสงบร่มเย็นภายใน การประดับตกแต่งตามฐานานุรูปของวัดนอกเขตพระราชฐานสะท้อนถึงสุนทรียภาพของความพอดีที่เข้าถึงง่ายสำหรับชุมชนก่อให้เกิดความรู้สึกถึงความสงบระงับตามอุดมคติของพุทธธรรม

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า ความงามในยุคนี้ถูกตัดสินจากความเที่ยงตรงต่อจารีตช่างหลวงหลังคามุขลดหลายชั้นและเสาย่อมุมไม้สิบสองเป็นโครงสร้างเชิงสัญลักษณ์ที่วัดค่าความงามได้จากสมมาตรและสมดุล สอดคล้องกับแนวคิดของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 13** ที่มองว่าการรื้อฟื้นระเบียบวิธีช่างหลวงในยุคนี้คือการสร้างสัดส่วนอุดมคติเพื่อประกาศความเป็นอารยะ

การใช้ผนังหนารับน้ำหนักและการก่ออิฐถือปูนแบบโบราณ สื่อถึงความคงทนถาวรซึ่งเป็นคุณสมบัติทางวัตถุที่สัมพันธ์กับความมั่นคงของสถาบันพระพุทธศาสนาและราชอาณาจักร สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 7** ให้ทัศนะไว้ว่าสถาปัตยกรรมพระอุโบสถ ควรรักษาไว้ซึ่งองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมไทย เส้นสาย และ รูปทรงที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของงาน และ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 12** ให้ทัศนะไว้ว่าสะท้อนถึงคติสัญลักษณ์ที่แฝงไว้อันสัมพันธ์กับพระพุทธศาสนา ซึ่งหมายถึงลวดลายทางศิลปะสถาปัตยกรรมที่ควรเป็นส่วนหนึ่งในสถาปัตยกรรมอุโบสถด้วย สอดคล้องกับการระบุถึงหน้าบัน

นารายณ์ทรงครุฑ และการใช้ซุ้มยอดปราสาท/บรรพแถลง ซึ่งเป็นความงามเชิงสัญลักษณ์ที่กำหนดตามแบบแผน

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า ความงามในยุคนี้มีความสัมพันธ์กับบริบทนิยม การอัญเชิญพระพุทธรูปเก่าจากหัวเมืองมาประดิษฐาน (ดังปรากฏที่วัดพระเชตุพนฯ) และการสถาปนาวัดในนิวาสสถานเดิมวัดสุวรรณดาราราม มิใช่เรื่องของความสวยงามเพียงอย่างเดียว แต่คือการรวบรวมบารมีทางจิตวิญญาณและความกตัญญูต่อบรรพบุรุษ เป็นความงามที่เกิดจากการรับรู้ถึงบริบททางประวัติศาสตร์ สอดคล้องกับทัศนะ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** เรื่องการกำหนดลำดับศักดิ์และการฟื้นฟูชาติความงามที่เกิดจากการสถาปนาราชวงศ์ใหม่ การฟื้นฟูชาติ และ การกำหนดลำดับศักดิ์ของวัดในสมัยรัชกาลที่ 1-2

4.2.2 สถาปัตยกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัยรัชกาล 3

สมัยนี้คือจุดเปลี่ยนผ่านสู่ศิลปะแบบนอกอย่างหรือแบบพระราชนิยมที่สะท้อนความเจริญรุ่งเรืองจากการค้า

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า พระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม สร้างประสบการณ์ทางใจผ่านขนาดที่ยิ่งใหญ่และการใช้สัญลักษณ์สุริยัน-จันทรา สื่อถึงความเป็นศูนย์กลางของโลกธาตุ สอดคล้องกับทัศนะ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 9** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าการเชื่อมต่อถึงจิตใจเชื่อมต่อถึงจิตใจให้เกิดพลังของความสุขและความสงบเป็นสำคัญเช่น การที่ผู้ศรัทธา รู้สึกถึงการเชื่อมโยงกับจักรวาล และ ความเป็นมงคล

วัดราชโอรสาราม และวัดเทพธิดาราม นำเสนอความมงคลผ่านลวดลายจีนซึ่งเป็นการเปลี่ยนความหมายจากเรื่องราวในชาดกมาสู่สภาวะที่เป็นมงคลในชีวิตประจำวัน สร้างความรู้สึกปีติแก่ผู้เข้าชมในฐานะพื้นที่ที่สื่อถึงความมั่งคั่งภายใต้ร่มเงาศาสนา สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 5** กล่าวว่าคุณค่าของสุนทรียศาสตร์ต่อพุทธศิลป์ในพระอุโบสถคือการยกระดับจิตใจชี้ทางสู่ปัญญาศิลปะเหล่านี้ทำหน้าที่เสมือนครูผู้ไร้เสียงเป็นสื่อนำพาให้ผู้คนเข้าถึงหลักธรรมคำสอนเป็นพื้นที่ที่เอื้อต่อการทำสมาธิและการพิจารณาธรรม และ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 4** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าการเน้นการใช้ศิลปะเพื่อสร้างความรู้สึกว่าชีวิตเป็นทุกข์ (Suffering) และความไม่จีรังอนิจจัง

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า การละทิ้งเครื่องไม้ (ช่อฟ้า ใบระกา) มาใช้หน้าบันก่ออิฐถือปูนประดับกระเบื้องเคลือบ คือความงามที่เกิดจากความสมเหตุสมผลเชิงโครงสร้างสอดคล้องกับทัศนะ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 7** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าคุณค่าที่มาจากการใช้งานจริงและการออกแบบที่มีเหตุผลการประยุกต์พุทธศิลป์ไม่ยึดจารีตนิยมมุ่งประโยชน์ไม่ได้มุ่งความสวยงามหรือทำให้เกิดความประทับใจเน้นรูปแบบใช้วัสดุเน้นความมั่นคงแข็งแรงเป็นการยืนยันหลักการที่ว่าความงามมาจากความเหมาะสมต่อหน้าที่

เสาพาไลสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ไม่มีบัวประดับ คือความงามแบบที่เน้นความแข็งแรงเชิงวิศวกรรมเพื่อรองรับหลังคาขนาดมหึมา โครงสร้างแบบพระราชนิยมรูปแบบเสานี้ถูกเลือกใช้เพราะความมั่นคงแข็งแรงสามารถรับน้ำหนักหลังคาขนาดใหญ่และกว้างได้ดีเป็นเหตุผลทางวิศวกรรมซึ่งตอบสนองต่อประโยชน์ใช้สอยในการเป็นอาคารขนาดใหญ่ถือเป็นความงามของความแข็งแกร่ง และความเหมาะสมในการใช้งานความงามเกิดจากความสมดุลทางสายตาที่เกิดจากการจัดองค์ประกอบตามหลักการทางคณิตศาสตร์และเรขาคณิตซึ่งเป็นคุณสมบัติที่ให้ความรู้สึกสงบและเป็นระเบียบ สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 3** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่างานด้านสถาปัตยกรรมในด้านความงามสัดส่วนความสมดุล และจังหวะสายตา โครงสร้างต้องมีระบบการระบายอากาศและให้แสงเข้าอย่างเหมาะสมในด้านประโยชน์ คือ เป็นพื้นที่รองรับการประกอบพิธีกรรมสถาปัตยกรรมจะแสดงความงดงามด้วยสัดส่วนความสมดุลสีสันองค์ประกอบของศิลปะที่กลมกลืน

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า ความงามถูกตัดสินจากความสามารถในการผสานอิทธิพลภายนอกจีนและตะวันตก ให้เข้ากับโครงสร้างไทยประเพณีได้อย่างกลมกลืน เป็นสุนทรียะของการเปิดกว้างที่สอดรับกับพลวัตทางสังคม มุ่งเน้นไปที่ คุณค่าและความงามที่เกิดขึ้นจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวอาคารกับบริบททางสังคมวัฒนธรรมประเพณีและความรู้สึกของผู้มองในยุคสมัยนั้นความงามของการให้เกียรติและเชื่อมโยงสมัยพระอุโบสถสร้างในสมัยรัชกาลที่ 3 แต่เริ่มต้นในสมัยรัชกาลที่ 1-2 และเป็นวัดที่ทรงมาบูรณะภายหลัง บริบททางประวัติศาสตร์การที่รัชกาลที่ 3 ทรงเลือกสร้างพระอุโบสถแบบผสมระหว่างแบบประเพณีไทยกับแบบพระราชนิยมและยังคงรักษาเครื่องหลังคาแบบประเพณีนิยม ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์เป็นการแสดงออกถึงความเคารพต่อธรรมเนียมดั้งเดิมและการให้เกียรติแก่รัชกาลก่อน สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 13** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าบทในเชิงอำนาจในการกำหนดขึ้นอยู่กับคหบดี พระราชา เป็นผู้กำหนดความเป็นกษัตริย์ผู้ทรงธรรมที่ไม่ละทิ้งรากฐานดั้งเดิม เป็นการสร้างความต่อเนื่องทางสุนทรียภาพ และ ความชอบธรรม ในการปกครอง

4.2.3 สถาปัตยกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัยรัชกาล 4

สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ถือเป็นหมุดหมายสำคัญของการเปลี่ยนผ่านสู่ยุคสัจนิยมเชิงสติปัญญาสถาปัตยกรรมในยุคนี้มิได้เป็นเพียงพื้นที่ประกอบพิธีกรรมแต่คือการประกาศอธิปไตยทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ส่วนพระองค์ผ่านพุทธศิลป์ที่วางอยู่บนฐานของเหตุผลและสากลนิยม

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า ความงามของสถาปัตยกรรมสมัยนี้ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางทางอารมณ์และสัญลักษณ์ส่วนพระองค์ พระอุโบสถวัดโสมนัสวรวิหารสะท้อนสุนทรียะแห่งความรักและความอาลัยที่มีต่อสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ความงามจึงมิได้อยู่ที่รูปทรงเพียงอย่างเดียว แต่อยู่ที่

ความซาบซึ้งและความหมายทางใจ สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 10** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าความพึงพอใจในอัตลักษณ์ ล้วนเป็นลักษณะของเจตจำนงส่วนตัว อารมณ์และการตีความทางจิตของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4

การประดับตราพระมหามงกุฎและพระเกี้ยวบนหน้าบันและซุ้มประตู คือการสร้างความพึงพอใจในอัตลักษณ์และการแสดงความเป็นเจ้าของอย่างเด่นชัด การเปลี่ยนรูปแบบช่อฟ้าจากลายพฤกษาแบบรัชกาลที่ 3 มาเป็นช่อฟ้านกเจ่าที่มีความสมจริงและเรียบง่าย สะท้อนรสนิยมที่เปิดกว้างแต่เคร่งครัดในระบบระเบียบแบบวิทยาศาสตร์สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 2** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่า ความงามเป็นเครื่องมือสร้างความเชื่อและความศรัทธาความงามเชิงสติปัญญาและการแสดงอัตลักษณ์รัชกาลที่ 4 ทรงเป็นกษัตริย์ที่เชี่ยวชาญด้านวิทยาศาสตร์และทรงมีรสนิยมเฉพาะตัวการปรับเปลี่ยนรายละเอียดสถาปัตยกรรมจึงเป็นภาพสะท้อนสติปัญญาและอัตลักษณ์ของพระองค์การสร้างสัญลักษณ์ส่วนพระองค์

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งสัจสภาวะและความเป็นเลิศทางวิศวกรรมตามแนวคิดวัตถุนิยม ความงามถูกพิจารณาจากคุณสมบัติทางกายภาพที่ประจักษ์ชัดและวัดผลได้ พระอุโบสถวัดโสมนัสวรวิหารและพระวิหารหลวงวัดราชประดิษฐ์ฯ แสดงความงามผ่านมาตราส่วนที่โอ่อ่า ผนังรับน้ำหนักที่มั่นคง และการใช้เสาพาไลสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่ไม่มีบัวประดับซึ่งเป็นนวัตกรรมที่รับอิทธิพลจากหลักวิศวกรรมศาสตร์ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** เน้นย้ำถึงความงามทางสถาปัตยกรรมในทางกายภาพและสัญลักษณ์อย่างชัดเจนตามแบบแผนไทยผสมผสานนวัตกรรมและหลักวิทยาศาสตร์

การริเริ่มนำหินอ่อนมาใช้ประดับผนังและเสา ณ วัดราชประดิษฐ์ฯ สื่อถึงความทนทาน ความสะอาด และความมั่งคั่งของอาณาจักรที่ก้าวสู่เวทีสากล สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 7** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่า พัฒนาการทางศิลปะ คุณค่าคือความงดงาม คุณค่าคือให้ความรู้ให้แบบแผนในแง่ของพุทธศิลป์ การประดับหน้าบันด้วยลายใบอะแคนธัส ผสมผสานกับลายกนกช่อหางโต คือความสำเร็จในการจัดวางองค์ประกอบที่สมมาตรและสมดุลเชิงเรขาคณิต ซึ่งเป็นหัวใจของความงามทางวัตถุ สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** เน้นย้ำถึงความงามทางสถาปัตยกรรมในทางกายภาพและสัญลักษณ์อย่างชัดเจนตามแบบแผนไทยผสมผสานนวัตกรรมและหลักวิทยาศาสตร์

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า สุนทรียภาพแห่งการประนีประนอมและการปฏิรูปอารยะทัศนะสัมพัทธนิยมมองความงามในยุคนี้ว่าเป็นผลผลิตของการตอบสนองต่อบริบทการเปลี่ยนแปลงโลก การรื้อฟื้นกระเบื้องกาบูเคลือบสีส้มอมน้ำตาลแบบสมัยอยุธยามาใช้ร่วมกับวัสดุสมัยใหม่อย่างหินอ่อนและกระจกสี คือความงามที่เกิดจากความสมดุลเชิงประวัติศาสตร์ สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 13** ที่มองพุทธศิลป์ยุคนี้เป็นการประนีประนอมระหว่างอดีตที่รุ่งเรืองกับอนาคตที่ทันสมัย และ

ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 4 ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าการออกแบบสิ่งใดๆ ก็ตาม ต้องสร้างตามยุคตามสมัยสิ่งที่กำหนดคือวัตถุประสงค์

สถาปัตยกรรมในฐานะสัญลักษณ์แห่งการปฏิรูปสภาพสังคมที่เปิดรับตะวันตกทำให้ความงามถูกตีความเป็นความชอบธรรมในการปฏิรูปศาสนาธรรมยุติกนิกายงานสถาปัตยกรรมที่เรียบง่ายแต่ทรงพลังทำหน้าที่สื่อสารถึงความเป็นเหตุเป็นผลของชาติอารยะ สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 5** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่ารักษาไว้ซึ่งมรดกทางศิลปะและวัฒนธรรมอันทรงคุณค่ายกระดับจิตใจชี้นำไปสู่ปัญญาและเป็นรากฐานของวัฒนธรรมอันดีงาม

ความงามของสถาปัตยกรรมพระอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ 4 ตามแนวทางสุนทรียศาสตร์บูรณาการ คือการเคลื่อนย้ายจากความงามเชิงประดับประดาสู่ความงามเชิงสารัตถะปัญญาเป็นความงามที่พิสูจน์ได้ด้วยมาตรฐานของวัสดุและวิศวกรรม คือ วัตถุนิยม สอดรับกับความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ส่วนพระองค์ที่มั่นคง คือ จิตนิยม และทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมระหว่างจารีตโบราณกับอารยธรรมสากลได้อย่างสง่างาม คือ สัมพัทธนิยม สถาปัตยกรรมในยุคนี้จึงเป็นตัวแทนของความสงบที่วางอยู่บนพื้นฐานของเหตุผลและปัญญาตามหลักสุนทรียภาพแห่งไตรสิกขาอย่างแท้จริง

4.2.3 สถาปัตยกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัยรัชกาล 5

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ถือเป็นยุคแห่งพหุสุนทรียภาพที่พุทธสถาปัตยกรรมมิได้จำกัดอยู่เพียงกรอบจารีต แต่เป็นการสังเคราะห์อัตลักษณ์ไทยเข้ากับอารยธรรมตะวันตกอย่างทรงพลัง เพื่อประกาศสถานะความเป็นอารยะของสยามประเทศต่อเวทีโลก

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า ความงามของสถาปัตยกรรมยุคนี้สะท้อนแห่งพระราชวินิจฉัยและเจตจำนงในการปฏิรูปวัฒนธรรม วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามเป็นตัวแทนแห่งรสนิยมส่วนพระองค์ที่ต้องการความสง่างามระดับสากลการใช้หินอ่อนอิตาลีมิใช่เพียงความหรูหราสื่อถึงความภูมิใจในอัตลักษณ์ราชวงศ์และความยิ่งใหญ่แห่งรัชสมัย สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าความงามคือการสะท้อนความต้องการทางใจของผู้สร้างหรือผู้ส่งสารที่จะสื่อสารความยิ่งใหญ่แห่งรัชสมัยและการเป็นผู้นำทางวัฒนธรรมสมัยใหม่

วัดราชบพิธสถิตมหาสีมารามสะท้อนสุนทรียะแห่งเกียรติยศ โดยการนำสัญลักษณ์เครื่องราชอิสริยาภรณ์มาผสานในพุทธสถาน สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 6** กล่าวว่าพุทธศิลป์จะต้องสื่อไปถึงธรรมะต้องมีการออกแบบที่ดีจะซึมซับเอาคำสอนสื่อธรรมะซึ่งเป็นแนวคิดใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 5 สะท้อนถึงความปรารถนาในการสร้างความสมดุลระหว่างการเคารพธรรมเนียมภายนอกเพื่อรักษาความรู้สึกของประชาชนกับการเลือกใช้รูปแบบภายในที่ทันสมัยและสบายตาตามรสนิยมส่วนตัว และ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 9** ที่สัมผัสได้ถึงความเรียบง่ายที่แฝงด้วยมรดกทางศิลปะความสมดุลระหว่างวิถีโลก และ วิถีธรรม

วัดนิเวศธรรมประวัติฯ คือความสำเร็จในการตอบสนองเจตจำนงส่วนพระองค์ในการบูชาพุทธศาสนาด้วยรูปแบบแปลกใหม่ความงามจึงอยู่ที่ความกล้าหาญทางปัญญาในการนำรูปทรงโกธิคมาบรรจุสารัตถะแห่งพุทธ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 4** ได้กล่าวเน้นย้ำในประเด็นนี้อย่างมีนัยยะสำคัญว่าไม่ว่ารูปแบบจะมีความเปลี่ยนแปลงไปเพียงใดผ่านไปกี่ยุคสมัยจะผสมผสานหรือได้รับอิทธิพลจากที่ใดในจิตของผู้รับชมก็ยังสื่อถึงการรับรู้ในความเป็นอัตลักษณ์ที่แฝงไว้ในเปลือกของความเปลี่ยนแปลง เป็นความท้าทายและการแยกแยะสารัตถะ

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า ความงามถูกกำหนดโดย ความเป็นเลิศเชิงกายภาพและมาตรฐานทางวิศวกรรม วัดเบญจมบพิตรฯ แสดงความงามผ่านผังพื้นจัตุรมุขที่สมบูรณ์แบบและการใช้หินอ่อนอิตาลีที่ให้มาตรฐานความเที่ยงตรงและความคงทนถาวร สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 3** ให้ทัศนะไว้ว่าความงามสถาปัตยกรรม คือการออกแบบคุณภาพและความเที่ยงตรงของวัสดุควรมีมาตรฐานทางคุณภาพที่สูงความคงทนถาวร

วัดนิเวศธรรมประวัติฯ แสดงถึงความก้าวหน้าทางวิศวกรรมผ่านระบบผนังรับน้ำหนักและโครงถักไม้ (Timber Truss) แบบตะวันตก สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 12** ให้ทัศนะไว้ว่าความงามเกิดจากการประยุกต์และบูรณาการเชิงโครงสร้างประสิทธิภาพทางโครงสร้างการเลือกใช้วัสดุโครงถักไม้ความแข็งแรงและมั่นคง นับว่าเป็นการผสานเทคโนโลยีและวิถีช่าง

ความวิจิตรของบานประตูประดับมุขที่วัดราชบพิธฯ เป็นเครื่องบ่งชี้ถึงความเป็นเลิศทางช่างที่วัดค่าได้จากความยากและความแม่นยำในการผลิต สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 2** ให้ทัศนะไว้ว่าความเป็นเอกภาพของรูปแบบความสมมาตรและความสมบูรณ์ ความเที่ยงตรงของรูปทรงตามแนวคิดรวมถึงความสมบูรณ์ของรูปทรง

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งการปรับตัวและความสมดุลทางวัฒนธรรม ทัศนะสัมพัทธนิยมมองความงามในยุคนี้ว่าเป็นผลผลิตของการตอบสนองต่อพลวัตสังคมและการเมืองโลก วัดเบญจมบพิตรฯ ถูกมองว่างามเพราะสามารถยกระดับพุทธศิลป์ไทยให้ทัดเทียมอารยประเทศโดยไม่เสียรากเหง้าเป็นการปรับตัวเชิงวัฒนธรรมที่สมบูรณ์สอดคล้องกับบริบทสยามใหม่ ในขณะที่ วัดนิเวศธรรมประวัติฯ ความงามเชิงการท้าทายขนบธรรมเนียมถูกมองว่าแปลกแต่ งดงามเพราะกล้าที่จะนำรูปแบบ Gothic ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ทางศาสนาคริสต์มาใช้ในพุทธสถานได้อย่าง กลมกลืนโดยมีบริบททางภูมิศาสตร์เกาะกลางน้ำเป็นปัจจัยเสริมให้การผสมผสานนี้เป็นที่ยอมรับ สอดคล้องกับ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 12** ให้ทัศนะไว้ว่าพุทธศิลป์ด้านสถาปัตยกรรมความงามนั้นต้องเกิดจากความสมดุลระหว่างการอนุรักษ์กับการรับสิ่งใหม่ ภายนอกเคารพขนบ ภายในล้ำหน้า กลมกลืน ในบริบทใหม่ ความเป็นสากล

วัดราชบพิธฯ คือคำตอบของชนชั้นนำที่ต้องการภายนอกเคารพขนบภายในล้ำหน้าเป็นความงามสัมพัทธ์ที่ตอบโจทย์ความต้องการของทั้งสองโลก สอดรับกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 10** เรื่องการฟื้นฟูรูปแบบโบราณอย่างมีเหตุผลเพื่อโต้ตอบกระแสตะวันตกด้วยความภาคภูมิใจในรากเหง้า

สถาปัตยกรรมพระอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ 5 ตามแนวทางสุนทรียศาสตร์บูรณาการ คือ ปรากฏการณ์แห่งสุนทรียภาพเชิงวิวัฒน์ที่พิสูจน์ให้เห็นว่าความงามทางพุทธศิลป์สามารถดำรงอยู่ได้อย่างสง่างามท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและเทคโนโลยี ความงามในยุคนี้จึงเป็นสะพานเชื่อมระหว่างความศักดิ์สิทธิ์ตามคติโบราณกับความทันสมัยตามมาตรฐานโลก สอดคล้องกับหลักสุนทรียภาพแห่งไตรสิกขาที่มุ่งเน้นการใช้ความงามภายนอก วัสดุและวิศวกรรมชั้นเลิศเพื่อรองรับศรัทธาและความสงบภายในนำไปสู่การตระหนักรู้ถึงสถานะอารยะของชาติในเวทีโลกอย่างยั่งยืน

4.3 ประติมากรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

ประติมากรรมพระพุทธรูปประธานภายในพระอุโบสถ มิได้เป็นเพียงรูปเคารพในเชิงสัญลักษณ์ทางศาสนาเท่านั้นหากแต่คือศูนย์กลางแห่งจักรวาลวิทยาที่แปรเปลี่ยนพื้นที่สถาปัตยกรรมให้กลายเป็นมณฑลศักดิ์สิทธิ์ โดยสามารถจำแนกสุนทรียภาพผ่านเลนส์ทฤษฎีต่าง ๆ ดังนี้

4.3.1 ประติมากรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัยรัชกาล 1-2

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า ในเชิงจิตนิยม พุทธปฏิมาในยุคสร้างบ้านแปงเมืองทำหน้าที่เป็นสื่อกลางแห่งความมั่นคงทางจิตวิญญาณ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ ทรงคัดสรรพุทธลักษณะแบบสุโขทัยอุดมคติ เช่น พระพักตร์รูปไข่ พระรัศมีเปลว มาเป็นต้นแบบเพื่อรื้อฟื้นความบริสุทธิ์ของพุทธศิลป์อดีตมาประดิษฐานในราชธานีใหม่ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 12** ให้ทัศนะไว้ว่าควรรักษาไว้ซึ่งขนบของงานแบบการเชิญพระพุทธรูปจากอาณาจักรที่รุ่งเรืองมาเป็นการสืบทอดความชอบธรรมและสร้าง ความรู้สึกชื่นชมในความสมบูรณ์แบบที่เกิดขึ้นในอดีต

แม้จะทรงมีพระราชนิยมปางสมาธิ แต่การประดิษฐานปางมารวิชัย เช่น วัดสุวรรณาราม กลับสร้างอารมณ์ทางสุนทรียะที่สื่อถึงความสำเร็จในการชนะอุปสรรคและมารผจญ มอบความรู้สึกฮึกเหิมและศรัทธาในพลังแห่งการตรัสรู้แก่ราษฎร การจำลองพระประธานวัดสุวรรณดาราม จากพระแก้วมรกต คือการสร้างสำเนาศักดิ์สิทธิ์เพื่อเชื่อมโยงบารมีของพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากรมาสู่ชุมชน สื่อถึงความมกตัญญูและอำนาจพุทธจักรที่แผ่ไพศาลสื่อถึงเจตจำนงเชิงสัญลักษณ์ สอดคล้องกับ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 2** ให้ทัศนะไว้ว่าพระพุทธรูปสามารถแสดงถึงจิตที่มีความมั่นคงทางใจและความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ยิ่งใหญ่รวมถึงจะทำให้ความร้อนใจลดลง เกิดเป็นความสงบเย็นแทน

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า ตามแนวคิดวัตถุนิยม ความงามถูกตัดสินจาก คุณสมบัติทางกายภาพที่วัดผลได้ตามจารีตช่างหลวง พระประธานวัดสุวรรณารามและวัดสุวรรณดาราราม แสดงความงามผ่านเส้นสายที่สมมาตรและสมส่วน โดยเฉพาะการถ่ายทอดลักษณะแบบสุโขทัยที่ได้รับการประณีต

ใหม่ด้วยฝีมือช่างรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระพักตร์รูปไข่และพระเนตรเหลือบต่ำคือความงามที่เป็นภาวะวิสัยที่สื่อถึงความวิเวก ข้อค้นพบเรื่องนิ้วพระหัตถ์ 6 นิ้วของพระประธานวัดสุวรรณาราม ถือเป็นรายละเอียดทางวัตถุที่สร้างเอกลักษณ์เฉพาะและความพิถีพิถันของช่างเกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัว สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 4** ให้ทัศนะไว้ว่าการจัดองค์ประกอบของรูปแบบให้ดีที่สุดเพื่อให้เกิดเอกภาพ และสามารถกระตุ้นอารมณ์สุนทรียะได้ และ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 6** ที่เน้นว่าสุนทรียภาพเกิดจากการจัดองค์ประกอบรูปทรงให้สอดคล้องกับพุทธลักษณะอุดมคติและมหาปุริสลักษณะ 32 ประการ

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า ผลผลิตของการตอบสนองต่อสภาวะการณ์สังคมความงามในฐานะศูนย์กลางอำนาจการอัญเชิญพระพุทธรูปเก่าจากหัวเมืองมาเป็นพระประธาน มิใช่เพียงการอนุรักษ์แต่คือการรวบรวมบารมีทางจิตวิญญาณจากอดีตราชธานีมาสู่กรุงเทพฯ ความงามจึงถูกตัดสินจากความสัมพันธ์ระหว่างองค์พระกับความชอบธรรมในการปกครอง สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 4** ที่มองความงามผ่านการผสมผสานรูปทรงนิยมเข้ากับมาตรฐานอุดมคติในบริบทสร้างชาติ พุทธปฏิมากรในยุคนี้จึงมิใช่เพียงวัตถุศิลป์ แต่เป็นเครื่องมือสื่อสารความต่อเนื่องทางวัฒนธรรมที่มั่นคงและไม่สลายไปตามกาลเวลา

ดังนั้นพุทธประติมากรรมในสมัยรัชกาลที่ 1-2 ตามแนวทางสุนทรียศาสตร์บูรณาการ คือปรากฏการณ์แห่งการรื้อฟื้นจินตภาพอุดมคติที่แปรเปลี่ยนความสูญเสียจากสงครามให้เป็นความหวังใหม่ผ่านรูปทรงที่เป็นระบบ คือวัตถุนิยม สอดรับกับศรัทธาที่มั่นคง คือจิตนิยม และทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมโยงความยิ่งใหญ่ของสุโขทัยและอยุธยาเข้ากับรัตนโกสินทร์ได้อย่างสง่างาม เปรียบได้กับสัมพัทธนิยมสอดคล้องกับหลักสุนทรียภาพแห่งไตรสิกขาที่มุ่งเน้นการใช้ความงามภายนอกเพื่อขัดเกลาจิตใจให้เกิดสมาธิและปัญญา

4.3.2 ประติมากรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัยรัชกาล 3

พระพุทธรูปในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ถือเป็นหมุดหมายสำคัญของการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ที่ผสานความศรัทธาอันแรงกล้าเข้ากับความมั่งคั่งของอาณาจักร โดยแปรเปลี่ยนพุทธลักษณะจากความอ่อนช้อยอุดมคติสู่ความสงบนิ่ง หนักแน่น และแสดงความเป็น สถาบันมากขึ้น

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งความสงบวิเวกและพลังแห่งพุทธบริษัทในทัศนะจิตนิยม ความงามของประติมากรรมยุคนี้มิได้หยุดอยู่เพียงรูปลักษณ์ภายนอก แต่คือการสร้างบรรยากาศทางจิตวิญญาณที่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อความรู้สึก การประดิษฐาน พระตรีโลกเชษฐ์ ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม ท่ามกลางพระอสีติมหาสาวก 80 องค์ ก่อให้เกิดสุนทรียภาพแห่งความอิ่มเอมใจในหมู่คณะทำให้ผู้รับชมรู้สึกถึงสภาวะแห่งการชุมนุมรับฟังพระสัทธรรม สื่อถึงความสงบสุขและความเป็นปึกแผ่นของพุทธจักร

พระพุทธอนันตคุณอดุลญาณบพิตร ภายในพระอุโบสถวัดราชโอรสาราม ในปางสมาธิ สื่อถึงความนิ่งสงบภายในและความหนักแน่นในการบำเพ็ญเพียร พรรณนาถึงความเมตตาที่ปรากฏผ่านพระพักตร์อันสงบนิ่ง สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 2** ที่ระบุว่าความงามนี้ทำหน้าที่เป็นเครื่องมือสร้างศรัทธาและแสดงถึงความมั่งคั่งของสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะองค์อุปถัมภกสูงสุด

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งสัดส่วนอลังการและสัจจะของโลหกรรม ตามแนวคิดวัตถุนิยม ความงามถูกตัดสินด้วยความเลิศล้ำเชิงรูปทรงและกายภาพที่ชัดเจนประจักษ์ตาการหล่อพระพุทธรูปขนาดมหึมาด้วยโลหะสำริด เช่น พระตรีโลกเชษฐ์ สื่อถึงความสำเร็จในทางวัสดุที่แสดงถึงความทนทานและความวิจิตรของช่างหลวง ฐานพุทธบัลลังก์ที่สูงตระหง่านประดับปูนปั้นปิดทองและกระจก สร้างจุดนำสายตาที่วัดผลได้ในแง่ของความสมดุลและความโอฬาร เป็นความความสมบูรณ์แบบเชิงวิศวกรรมศิลป์

พระพุทธอนันตคุณอดุลญาณบพิตร แสดงพุทธลักษณะที่สะท้อนการรื้อฟื้นศิลปะอยุธยาและอู่ทองรุ่น 2 ซึ่งเน้นโครงสร้างที่ดูทะมัดทะแมงและมั่นคง สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 9** ให้ทัศนะไว้ว่าการสร้างพระพุทธรูปขนาดใหญ่และรายละเอียดพิถีพิถันเป็นมีนัยยะสำคัญต่อผู้พบเห็นหรือได้ทัศนพันธ์ตาซึ่งเป็นประตูแห่งการสัมผัสซึ่งสุนทรียะตามหลักการทางปรัชญาการแสดงออกของความยิ่งใหญ่และความมั่งคั่งของพุทธจักร

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งการปรับตัวและการรักษารากเหง้าท่ามกลางความเปลี่ยนแปลง สัมพัทธนิยมมองความงามในยุคนี้ว่าเป็นผลผลิตของปฏิสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ เวลา และอุดมการณ์รัฐ พระตรีโลกเชษฐ์ถูกประเมินว่างดงามสัมพัทธ์กับพื้นที่พระอุโบสถที่ยาวที่สุดในสยาม ความงามคือการเติมเต็มพื้นที่ว่างให้เกิดความสมบูรณ์เชิงสัดส่วน และเป็นการให้เกียรติต่ออดีตด้วยการสร้างมาตรฐานความยิ่งใหญ่ที่ต่อเนื่องจากรัชกาลก่อนหน้า

ณ วัดราชโอรสาราม พระพุทธอนันตคุณฯ ทำหน้าที่เป็นแกนกลางแห่งความเป็นไทยท่ามกลางสถาปัตยกรรมแบบพระราชนิยมแบบจีนความงามจึงเกิดจากการสร้างดุลยภาพระหว่างขนบประเพณีไทยดั้งเดิมกับความทันสมัยสากล เป็นจุดประนีประนอมระหว่างตะวันออกและตะวันตก สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 7** ให้ทัศนะไว้ว่าพระประธานส่วนใหญ่เป็นของใหม่หรือเก่าแต่มีลักษณะเฉพาะคุณค่าทางสุนทรียะคือความงามการประยุกต์พุทธศิลป์ไม่ยึดจารีตนิยมมุ่งประโยชน์เน้นรูปแบบใช้วัสดุยึดหลักคำสอนของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าอยู่กับมุมมองของคนแล้วที่เป็นอยู่ในปัจจุบันตรงกับคำสอนหรือไม่

ประติมากรรมพุทธศิลป์สมัยรัชกาลที่ 3 ตามทฤษฎีสุนทรียศาสตร์บูรณาการ แสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการจากการเน้นความงามทางนาฏลักษณ์สมัยรัชกาลที่ 1-2 สู่ ความงามทางจิตวิญญาณที่มั่นคง โดยใช้รูปแบบทางวัตถุที่ยิ่งใหญ่ คือวัตถุนิยม มาเป็นสื่อกลางสะท้อนความสงบภายใน คือ จิตนิยม และปรับเปลี่ยนให้สอดรับกับบริบทโลกที่สยามเริ่มเปิดรับวัฒนธรรมภายนอก คือ สัมพัทธนิยม

งานประติมากรรมยุคนี้จึงเป็นตัวแทนของความงามที่ทรงพลัง หนักแน่น และชี้นำไปสู่ปัญญาด้วยสัดส่วนที่งามสง่าตามหลักสุนทรียภาพแห่งไตรสิกขา

4.3.3 ประติมากรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัยรัชกาล 4

พระพุทธรูปในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญจาก พุทธศิลป์แบบอุดมคติ สู่ พุทธศิลป์เชิงสัจนิยม ซึ่งรับอิทธิพลจากการปฏิรูปคณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกายและวิทยาการจากตะวันตก โดยเน้นความสงบงามที่เป็นเหตุเป็นผลและเข้าถึงได้จริง

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งความบริสุทธิ์และวิมุตติทางปัญญาในเชิงจิตนิยมพุทธลักษณะในยุคนี้ทำหน้าที่เป็นสื่อนำพาจิตสู่สภาวะแห่งความจริงแท้ พระสัมพุทธสิริ และ พระพุทธสิหังคปฏิมากร แสดงออกผ่านพระพักตร์ที่มีความเป็นมนุษย์มากขึ้นแววพระเนตรทอดลงต่ำสื่อถึงการแสวงหาความสมดุลระหว่างกายและจิต สร้างประสบการณ์ทางอารมณ์ที่นิ่งลึกและมั่นคงแก่ผู้พบเห็น การหล่อจำลองพระพุทธสิหิงค์ หรือ พระพุทธสิหังคปฏิมากร มิใช่เพียงการสร้างรูปเคารพแต่คือเจตจำนงในการเชื่อมโยงพุทธจักร กับ อาณาจักร เข้าด้วยกันผ่านความศรัทธาที่วางอยู่บนฐานของความรู้ประวัติศาสตร์ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 4** ที่ระบุว่าสุนทรียศาสตร์พุทธเถรวาทต้องส่งเสริมให้เห็นสัจธรรมเรื่อง "ทุกข์" และความสงบที่เข้าถึงได้ด้วยระเบียบวินัย

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งกายวิภาคและระเบียบเชิงช่างตามแนวคิดวัตถุนิยม ความงามถูกพิจารณาจากคุณสมบัติทางกายภาพที่เที่ยงตรงและเป็นมาตรฐาน พุทธลักษณะแบบรัชกาลที่ 4 ความงามที่ประจักษ์ชัดคือการตัดทอนสิ่งเกินจริง เช่น การปราศจากเกตุมาลาหรือรัศมีเปลวไฟเหนืออุษณีษะในบางองค์ และการทำให้จีวรเป็นริ้วรอยย่นตามธรรมชาติสะท้อนความเป็นเลิศทางช่างที่ใส่ใจรายละเอียดทางกายวิภาค สอดรับกับแนวคิดของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 5** เรื่องการเน้นความสมจริงที่สื่อถึงความเป็นมหาบุรุษ ในเชิงประจักษ์

ความสมมาตรและสมดุลเชิงเรขาคณิต การประทับนั่งขัดสมาธิราบในปางสมาธิ สร้างเส้นกรอบรูปทรงสามเหลี่ยมที่มั่นคงและสมดุลทางสายตา สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 8** ที่มองความงามผ่านระบบวัดผลเชิงกายวิภาคและรูปทรงที่ฉีกออกจากขนบเดิมอย่างชัดเจน

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งบริบทสถาปัตยกรรมและอุดมการณ์ธรรมยุต สัมพัทธนิยมมองความงามในยุคนี้ว่าเป็น “ผลผลิตของการจัดวางองค์ประกอบภายในพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์

พระสัมพุทธสิริที่มีขนาดไม่ใหญ่นัก ถูกประดิษฐานอย่างโดดเด่นภายในบุษบกทรงสูงเพื่อชดเชยมาตราส่วนกับเพดานพระอุโบสถที่สูงโถง ความงามจึงมิได้เกิดจากขนาดขององค์พระเพียงอย่างเดียวแต่เกิดจากความสัมพันธ์เชิงมิติภายในพื้นที่ เรียกว่าสัดส่วนสัมพันธ์ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 9** เรื่องผัสสะทางสุนทรียะที่เป็นประตูสู่ความอ่อนโยนของจิต ในเชิงของงานพุทธศิลป์และการเจริญจิตใจให้เกิดความอ่อนโยนด้วยเส้นสีลายและทรวดทรงอันอ่อนช้อยขององค์ปฏิมา

ซึ่งเป็นเอกลักษณ์และมีนัยยะสำคัญต่อผู้พบเห็นเป็นประตูแห่งการสัมผัสซึ่งสุนทรียะตามหลักการทางปรัชญา

การลดทอนเครื่องประดับฟุ่มเฟือยสัมพันธ์กับการครองจีวรแบบธรรมยุตสื่อถึงความพยายามปรับพุทธศิลป์ให้สอดคล้องกับวิถีปฏิบัติทางศาสนาที่เคร่งครัด ความงามจึงถูกตัดสินจากความถูกต้องตามบริบทความเชื่อในสมัยนั้น ๆ ดังนั้น ประติมากรรมพุทธศิลป์สมัยรัชกาลที่ 4 ภายใต้เลนส์สุนทรียศาสตร์บูรณาการ คือการเคลื่อนย้ายจากนาฏลักษณ์อุดมคติ สู่สุนทรียภาพเชิงวิพากษ์ที่พิสูจน์ได้ด้วยสายตาและปัญญา ความงามในยุคนี้เป็นความสำเร็จในการบูรณาการกฎเกณฑ์ทางวิทยาศาสตร์ ได้แก่ วัตถุนิยม เข้ากับศรัทธาที่บริสุทธิ์พ้นจากการยึดติดในมายาการ ได้แก่ จิตนิยม โดยปรับเปลี่ยนไปตามความต้องการของยุคสมัยที่แสวงหาความเป็นอารยะ หมายถึง สัมพัทธนิยม สอดคล้องกับหลักสุนทรียภาพแห่งไตรสิกขาที่นำพาจากผัสสะสู่ความสงบระงับและปัญญาเห็นแจ้ง

4.3.4 ประติมากรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัยรัชกาล 5

พระพุทธรูปในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ถือเป็นยุคแห่งรุ่งอรุณแห่งสากลนิยมที่พุทธศิลป์ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงวัตถุเคารพแต่เป็นพยานหลักฐานแห่งอารยธรรมและความศิวิไลซ์ของชาติสยาม

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งความศักดิ์สิทธิ์และเกียรติภูมิราชวงศ์ในเชิงจิตนิยม พุทธลักษณะในยุคนี้สะท้อนพระราชศรัทธาที่ผสานกับวิสัยทัศน์สมัยใหม่ พระพุทธอังคีรส พระพุทธรูปภายในพระอุโบสถวัดราชบพิธฯความงามมิได้อยู่ที่พุทธลักษณะอันหมดจดเพียงอย่างเดียวแต่อยู่ที่ความรู้สึกถึงพุทธานุภาพที่แผ่ออกมาสอดคล้องกับนามพระพุทธรูป การบรรจุพระบรมอัฐิ 4 รัชกาลไว้ที่ฐานบัลลังก์เปลี่ยนองค์พระให้เป็นอนุสรณ์สถานศักดิ์สิทธิ์ที่มีชีวิตสร้างประสบการณ์ทางจิตใจที่เชื่อมโยงความภักดีต่อสถาบันกษัตริย์และศรัทธาในพุทธศาสนาเข้าด้วยกันอย่างแนบแน่น

พระพุทธนฤมลธรรโมภาส พระพุทธรูปภายในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติฯ สร้างความรู้สึกประทับใจในความขัดแย้งที่ลงตัวระหว่างปางสมาธิเพชรไทยกับบรรยกรรมโกธิค ผู้รับชมจะสัมผัสได้ถึงพระวิสัยทัศน์ที่กว้างไกลและความเชื่อมั่นทางปัญญาขององค์ผู้สร้างที่ก้าวข้ามพรมแดนทางวัฒนธรรม

พระพุทธชินราชจำลอง พระพุทธรูปภายในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรฯ ความงามทำหน้าที่เป็นสื่อกลางแห่งความทรงจำและความปลาบปลื้มปิติการอัญเชิญองค์จำลองจากพิษณุโลกมายังกรุงเทพฯ คือการหลอมรวมศรัทธาส่วนพระองค์สู่ศรัทธามหาชน สร้างความภาคภูมิใจร่วมกันในฐานะศูนย์กลางพุทธศิลป์อุดมคติ

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งความสมจริงและเทคนิคเชิงช่างชั้นสูงตามแนวคิดวัตถุนิยมความงามถูกพิจารณาจากคุณสมบัติทางกายภาพที่ประณีตและเที่ยงตรงต่อธรรมชาติวิวัฒนาการสู่ความสมจริง พระพุทธอังคีรสแสดงถึงความเป็นเลิศทางกายวิภาคและการเน้นรายละเอียดที่สมจริงโดยเฉพาะริ้วจีวรที่เป็นธรรมชาติและการปราศจากเกตุมาลาตามพระราชนิยมสายธรรมยุต สอดคล้องกับทัศนะเรื่องการเน้นความจริงของมนุษย์ผู้ตรัสรู้

การวางพระพุทธรูปไทยกะไหล่ทองท่ามกลางหน้าต่างกระจกสีสไตล์โกธิคที่วัดนิเวศธรรมประวัติฯ หรือบนรัตนบัลลังก์หินอ่อนที่วัดเบญจมบพิตรฯ เป็นการจัดการสัดส่วนที่สมบูรณ์แบบทางสายตาและความทนทานของวัสดุชั้นเลิศที่วัดผลได้ประจักษ์ชัด คือเอกภาพเชิงพื้นที่และองค์ประกอบ

องค์พระพุทธชินราชจำลองถูกคำนวณมาตัก 5 ศอก 1 คืบ 5 นิ้ว เพื่อให้มีมาตราส่วนสัมพันธ์ที่สง่างามและทรงพลังภายใต้โถงจตุรมุขหินอ่อน สะท้อนความเป็นเลิศทางวิศวกรรมศิลป์

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า สุนทรียะแห่งการบูรณาการโลกสองใบทัศนะสัมพัทธนิยมมองความงามในยุคนี้ว่าเป็นความสำเร็จของการประสานคุณค่าระหว่างตะวันออกและตะวันตก พระพุทธนฤมลธรรโมภาสคือสัญลักษณ์เชิงซ้อนของการโอบรับความแตกต่าง ความงามเกิดขึ้นจากการที่องค์พระทำหน้าที่เป็นแสงสว่างแห่งธรรมท่ามกลางบริบทสากล ยกระดับพุทธธรรมไทยสู่ภาษาศิลปะระดับโลก **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 6** กล่าวว่าในสมัยรัชการที่.5 การสร้างวัดที่ดูเป็นสากลคือการบอกมหาอำนาจตะวันตกว่าสยามเจริญแล้วซึ่งเป็นความฉลาดทางการเมืองที่แฝงอยู่ในงานศิลป์

พระพุทธอังคีรสสัมพันธ์กับอำนาจและความกตัญญูของราชสำนักยุคปฏิรูป ขณะที่พระพุทธชินราชจำลองสัมพันธ์กับการสร้างชาติสยามใหม่ที่ยิ่งใหญ่และศิวิไลซ์ ความงามจึงมิได้คงที่แต่แปรเปลี่ยนไปตามบริบททางการเมืองและการสร้างอัตลักษณ์ชาติ ความงามในฐานะภาพแทนแห่งยุคสมัย สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** ที่มองว่าความงามเกิดจากการบรรจบกันของกายภาพและนามธรรม เพื่อส่งเสริมความสงบภายในและชี้นำไปสู่ปัญญาเห็นแจ้งในบริบทสังคมที่ทันสมัย

ประติมากรรมพุทธศิลป์สมัยรัชกาลที่ 5 ภายใต้เลนส์สุนทรียศาสตร์บูรณาการ คือการบรรลุถึงความงามที่ไร้พรมแดนเป็นยุคที่รูปทรงทางวัตถุ คือ วัตถุนิยม มีความสมจริงและหรูหราถึงขีดสุด สอดประสานกับความภาคภูมิใจในอำนาจแห่งความตื่นรู้ คือ จิตนิยม และทำหน้าที่เป็นเครื่องมือสื่อสารความมีอารยะสู่เวทีโลก คือ สัมพัทธนิยม งานประติมากรรมยุคนี้จึงเป็นยอดแห่งความงามที่ก้าวพ้นจากผัสสะสู่มโนวิญญาณสุนทรียศาสตร์นำพาผู้รับสารสู่ความปีติและปัญญาตามหลักไตรสิกขาอย่างสมบูรณ์แบบครับ

4.4 จิตรกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

จิตรกรรมฝาผนังมิได้ทำหน้าที่เพียงการประดับตกแต่งแต่คือวรรณกรรมทางทัศนศิลป์ที่สื่อสารอุดมการณ์รัฐและคติธรรมผ่านระเบียบวิธีช่างที่แปรเปลี่ยนไปตามบริบทของยุคสมัย

4.4.1 จิตรกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัยรัชกาล 1-2

สุนทรียภาพแห่งการสถาปนาจารีตและการรื้อฟื้นความทรงจำในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ จิตรกรรมคือเครื่องมือในการกู้คืนภาพลักษณ์อันรุ่งเรืองของบ้านเมืองดีในอดีต

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า จิตรกรรมฝาผนังยุคนี้พบว่าเป็นตัวแทนของ ความต่อเนื่องทางสุนทรียะจากกรุงศรีอยุธยาตอนปลายผสมผสานกับความมุ่งมั่นในการสถาปนาราชธานีใหม่ให้ยิ่งใหญ่เทียบเท่าอดีตงานจิตรกรรมมุ่งเน้นความงามในลักษณะอุดมคติโดยเฉพาะการวาดภาพเทพยดาตัวละครหลักในชาดกหรือพุทธประวัติต้องมีสัดส่วนที่งามสง่าตามแบบแผนของช่างหลวง

แม้หลักฐานจะหลงเหลืออยู่น้อย แต่สุนทรียภาพในยุคนี้เกิดจากการอนุมานเชิงจินตนาการ ผู้รับชมต้องใช้จินตภาพเติมเต็มช่องว่างทางประวัติศาสตร์เพื่อระลึกถึงความยิ่งใหญ่ที่ถูกกอบกู้ขึ้นใหม่ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** ที่มองความงามในฐานะอนุสรณ์แห่งความมานะพยายาม

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า ความงามถูกตัดสินจากความเที่ยงตรงต่อจารีตนิยมการใช้เส้นสินเทาแบ่งฉากเรื่องราว และวรรณะสีร้อน อาทิสีแดงชาด-ทอง เพื่อสื่อถึงสภาวะอันเป็นทิพย์และมณฑลศักดิ์สิทธิ์ สอดรับกับแนวคิดของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 12** เรื่องการสืบทอดรูปแบบอยุธยาตอนปลายบริบูรณ์และ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 7** ให้ทัศนะไว้ว่างานมีคุณค่าในฐานะรูปแบบแรกเริ่มและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่แสดงความสืบทอดจากอยุธยาตอนปลายความงามแบบอุดมคติคุณค่าคือการ เน้นความงามตามแบบแผน

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า คุณค่าของงานยุคนี้อยู่ที่ความสามารถในการรักษาความเป็นขนบของงานช่างอยุธยาตอนปลายเอาไว้ได้อย่างสมบูรณ์ภายใต้บริบทการสร้างชาติใหม่ความงามจึงถูกตัดสินโดย ความสอดคล้องกับมาตรฐานทางศิลปะที่เคยรุ่งเรือง คุณค่าสุนทรียะแปรผันตามความหายากและความเป็นต้นแบบความงามจึงสัมพัทธ์กับบทบาทการเป็นรากฐานทางศิลปกรรมที่รัชกาลที่ 3 นำมาต่อยอดในเวลาต่อมา ความงามของจิตรกรรมฝาผนังสมัย รัชกาลที่ 1-2 จึงมิได้เป็นคุณสมบัติในตัวเอง แต่เป็น ผลผลิตของการเปรียบเทียบ การให้ค่า และความสัมพันธ์ กับบริบททางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมรอบด้านนั่นเอง สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** ให้ทัศนะไว้ว่า ความงามถูกตัดสินโดยความสอดคล้องกับมาตรฐานที่เคยรุ่งเรืองในอยุธยา

4.4.2 จิตรกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัยรัชกาล 3

สุนทรียภาพแห่งพลวัตทางเศรษฐกิจและสัจนิยมเชิงศรัทธาสมัยนี้คือยุคทองแห่งการปฏิรูปพุทธศิลป์ที่ก้าวพ้นขอบเขตของสรวงสวรรค์สู่โลกของความเป็นจริง

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า คุณค่าทางสุนทรียะในยุคนี้เกิดจากการที่งานจิตรกรรมพบว่า ก้าวข้ามความเคร่งครัดของขนบ เพื่อตอบสนองต่ออารมณ์ความรู้สึกที่กว้างขึ้นของผู้ชมเพิ่มพื้นที่ผนังการขยายพื้นที่เล่าเรื่องและการเขียนภาพภาพวิถีชีวิต สร้างประสบการณ์สุนทรียะที่ขบขันและใกล้ชิดทำให้ผู้ชมรู้สึกเชื่อมโยงกับธรรมะผ่านประสบการณ์ร่วมของมนุษย์ การผสานอิทธิพลจีนสร้างความตื่นตาในนวัตกรรมทางวัฒนธรรมที่แปลกใหม่ การรับรู้คุณค่าต่อศิลปะนอกอย่างการปรากฏของศิลปะแบบพระราชนิยมลายอย่างเทศ ศิลปะนอกอย่างในกลุ่มวัดสร้างใหม่ เช่น วัดราชโอรสาราม สร้างมิติใหม่ทางสุนทรียะในมุมมองจิตนิยม การเขียนภาพตำหนักจีน, เครื่องบูชาแบบจีน, เทพเจ้าจีนและการใช้ลวดลายมงคลแบบจีน ความทันสมัยในยุคนั้นผู้ชมตีความความงามจากการผสมผสานวัฒนธรรมอย่างกล้าหาญสุนทรียะของความกลมกลืนเชิงวัฒนธรรมการที่จิตรกรรมแนวใหม่เหล่านี้ถูกจัดวางอย่างตั้งใจเพื่อให้กลมกลืน สอดคล้องกับแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 3** ในแง่การแสดงออกทางอารมณ์ผ่านภาพกาก และสอดคล้องกับข้อสังเกตของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 2** ในเรื่องการสื่อสารศรัทธาผ่านความอุดมสมบูรณ์ของเนื้อหา ซึ่งเปลี่ยนผัสสะของผู้ดูจากการรับรู้อุดมคติเหนือโลกมาสู่ประสบการณ์ทางจิตใจที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตจริง

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า ความงามคือความเป็นเลิศทางเทคนิคการจัดการพื้นที่การใช้ฉากธรรมชาติ เช่น โขดหิน พุ่มไม้ แทนเส้นสินเทา สร้างมิติความลึก (Perspective) และความลื่นไหลของเวลาในภาพเขียน สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 1** เรื่องการขยายฐานข้อมูลทางปัญญาผ่านงานช่าง

คุณค่าที่ชัดเจนที่สุดในกลุ่มวัดแบบพระราชนิยม เช่น วัดราชโอรสารามวรวิหาร คือความสำเร็จในการผสานรูปแบบงานจิตรกรรมแบบศิลปะนอกอย่าง ที่เขียนภาพ เครื่องบูชา, ตำหนักจีน, และเทพเจ้าจีนอย่างละเอียดเป็นตัวอย่างของความสำเร็จทางวัตถุในการ ผนวกศิลปะต่างวัฒนธรรม เข้ากับสถาปัตยกรรมไทยได้อย่าง กลมกลืนตามวัตถุประสงค์ คุณค่าทางสุนทรียะจึงวัดได้จาก ความสอดคล้องเชิงโครงสร้าง และ ความสมดุล ในการจัดองค์ประกอบ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 2** วิเคราะห์ว่าศิลปะแบบพระราชนิยมคือความสำเร็จในการ จัดการองค์ประกอบใหม่ โดยเฉพาะที่วัดราชโอรสาราม ชี้ให้เห็นว่าการเปลี่ยนจากภาพเล่าเรื่อง มาเป็นภาพเครื่องตั้งโต๊ะจีนและลวดลายมงคล คือการเปลี่ยนผ่านเชิงสุนทรียศาสตร์ที่เน้นความอลังการเชิงทัศนศิลป์ และความประณีตของรายละเอียดที่วัดผลได้ประจักษ์ตา และ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 6** เรื่องระเบียบวิธีจัดการองค์ประกอบที่มีความสมดุลและความสัมพันธ์เชิงโครงสร้าง ซึ่งถือเป็นดัชนีชี้วัดความสำเร็จทางศิลปกรรมที่วัดผลได้

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า ความงามของศิลปะแบบนอกอย่างที่ปรากฏในพระอุโบสถวัดราชโอรสาราม สัมพัทธ์โดยตรงกับนโยบายการค้าสำเภาและความสัมพันธ์ทางการทูตไทย-จีน เป็นสุนทรียภาพที่ถูกกำหนดโดยอำนาจรัฐและรสนิยมสากลนิยมในยุคนั้นชี้ให้เห็นว่าความงามดังกล่าวเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมที่ถูกกำหนดโดยบริบททางการเมืองและการสร้างอัตลักษณ์ร่วมสมัยของชนชั้นนำไทยที่มีต่อโลกภายนอก **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 9** กล่าวว่า วัดราชโอรสาราม คือการสถาปนาอัตลักษณ์ใหม่ของรัชกาลที่ 3 เพื่อตอบสนองต่อหน้าที่ทางการเมืองและการสร้างพระบารมีในฐานะกษัตริย์ผู้ทรงคุมกลไกเศรษฐกิจของชาติ และ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 12** ให้ทัศนะไว้ว่า ความงามของศิลปะนอกอย่าง คือการตัดสินคุณค่าที่สัมพันธ์กับความมั่นคงและความทันสมัยในบริบทโลกตะวันออกยุคนั้นซึ่งเป็นการเลือกใช้รูปแบบศิลปะเพื่อสื่อสารอำนาจรัฐ

คุณค่าของงานจิตรกรรมในยุคนี้ยังถูกประเมินสัมพัทธ์กับบทบาทในการเป็นภาพสะท้อนชีวิตผู้คนความงามในฐานะการบันทึกทางมานุษยวิทยาความงามของภาพกากจึงเป็นสิ่งที่สัมพัทธ์กับความสมจริงและความหลากหลายในการนำเสนอผู้คนในวิถีดำเนินชีวิตปกติซึ่งเป็นคุณค่าที่แตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากการประเมินเทพชุมนุมที่ต้องเป็นไปตามแบบแผนคุณค่าทางสุนทรียะของจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ภายใต้ทฤษฎีสัมพัทธนิยมจึงเป็นผลรวมของการเปรียบเทียบและการประเมินค่า ซึ่งเกิดจากความสัมพันธ์กับขนบดั้งเดิม, อิทธิพลจากจีนและตะวันตก, และการปรับตัวเพื่อสะท้อนทัศนคติสังคมที่เน้นความเป็นเหตุเป็นผลและการเปิดรับสิ่งใหม่ ๆ สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 4** ให้ทัศนะไว้ว่าความงามควรต้องการปรับตัวเชิงวัฒนธรรมทุกสิ่งที่เปลี่ยนคือสิ่งไม่แน่นอนเราไม่สามารถเรียกร้องทุกสิ่งทุกอย่างให้เป็นอย่างที่เราต้องการได้

4.4.3 จิตรกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัยรัชกาล 4

สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ถือเป็นจุดหักเหเชิงสุนทรียศาสตร์ครั้งสำคัญที่สุดของสยามเมื่อความจริงทางวิทยาศาสตร์ เริ่มเข้ามาแทนที่ความจริงทางจินตภาพจิตรกรรมฝาผนังมิได้ทำหน้าที่เพียงภาพประกอบพระคัมภีร์ แต่กลายเป็นพื้นที่แห่งการสื่อสารเชิงวิพากษ์ระหว่างจารีตเดิมและกระแสสากล

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า ความงามยุคนี้คือสุนทรียะแห่งการใช้เหตุผล การที่ขรัวอินโข่งนำระบบทัศนียวิทยามาใช้ก่อให้เกิดภาวะภาพลวงตาที่ดูเป็นจริง ผู้รับชมในยุคนั้นไม่ได้เพียงแค่ดูภาพแต่กำลังสัมผัสโลกที่สมเหตุสมผลมิติใกล้-ไกลทำให้จิตใจหลุดพ้นจากความเชื่อแบบปกรณัมอุดมคติสู่การพิจารณาธรรมะด้วยสติปัญญาและข้อเท็จจริงเชิงประจักษ์ สอดคล้องกับพุทธศาสนาแนวทางธรรมยุติกนิกายที่เน้นการตีความทางสายพุทธศาสนบัญญัติที่เป็นเหตุเป็นผล สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 2** ให้ทัศนะไว้ว่างานจิตรกรรมเมื่อเห็นแล้วอยากศึกษาเพิ่มเติมประวัติศาสตร์ภูมิศาสตร์งานที่เกิดจากศิลปะแล้วอยากเกิดการศึกษาต่อการมีจะเกิดความงามเบื้องต้น ท่างกลางและที่สุดต้องเข้าถึงตัวเนื้อหาแล้วอยากไปศึกษาเพิ่มและปฏิบัติเพิ่ม

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า ตามแนวทางวัตถุนิยม ความงามถูกประเมินจากความเป็นเลิศทางเทคนิคที่ตรวจสอบได้การปรากฏของภาพเหมือนบุคคลเช่น รูปสมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต พรหมรังสี) มิใช่การวาดตามรอยแม่แบบหน้าหุ่นแบบเดิม แต่เป็นการถ่ายทอดอัตลักษณ์เฉพาะบุคคลผ่านแสงเงาและสรีรวิทยาที่เป็นจริงความงามทางวัตถุจึงถูกนิยามผ่านความแม่นยำในการเลียนแบบธรรมชาติ ซึ่งถือเป็นความจริงสูงสุดในเชิงสถาบันช่างสัจนิยม สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 13** ให้ทัศนะไว้ว่าความงามเกิดจากการนำหลักการของ ทัศนียวิทยา แสงเงา และความสมจริงมาใช้เพื่อสร้างงานที่ทั้งงดงามและทำหน้าที่เป็นสื่อข้อมูลที่มีความเป็นเหตุเป็นผลและเป็นระบบ

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า เป็นสุนทรียศาสตร์แห่งการประนีประนอมสัมพัทธนิยมมองความงามในฐานะดุลยภาพทางการเมืองและวัฒนธรรมปรากฏการณ์ที่ตัวละครหลัก กษัตริย์ เทพเจ้า ยังคงความเป็น 2 มิติที่สงบนิ่งประดุจตัวละครรำในขณะที่ฉากหลังเป็นป่าเขาและอาคารแบบ 3 มิติ คือสุนทรียภาพที่สัมพันธ์กับความต้องการรักษาฐานานุศักดิ์ไปพร้อมกับการประกาศความศิวิไลซ์แบบสากล สุนทรียภาพในรัชกาลที่ 4 คือการเปลี่ยนจากการมองด้วยศรัทธามาเป็นการ มองด้วยการสังเกตจิตรกรรมฝาผนังที่วัดโสมนัสหรือวัดบรมนิวาสจึงมิใช่เพียงภาพสวยงาม แต่คือนิทรรศการเชิงเหตุผลที่ท้าทายสติปัญญาของผู้ดูให้เข้าถึงแก่นธรรมโดยไม่ผ่านมายาการแบบเดิม

สอดคล้องกับ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 11** ให้ทัศนะไว้ว่าจิตรกรรมขรัวอินโข่งที่ยกระดับจิตรกรรมไทยสู่ระดับสากลนิยม และ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 13** กล่าวว่าในแง่การปรับเปลี่ยนโลกทัศน์จากแบบไตรภูมิสู่แบบภูมิศาสตร์สากล

4.4.4 จิตรกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถในสมัยรัชกาล 5

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จิตรกรรมฝาผนังได้เคลื่อนตัวออกจากบทบาทการเป็นเพียงภาพประกอบพระคัมภีร์สู่การเป็นพื้นที่แสดงอัตลักษณ์อารยะซึ่งเป็นการบูรณาการเทคโนโลยีทัศนศิลป์ระดับสากลเข้ากับอุดมการณ์ของรัฐสยามใหม่

ทฤษฎีจิตนิยม พบว่า ความงามยุคนี้คือ สุนทรียะแห่งความเชื่อมั่นในอำนาจทางปัญญาการประดับตกแต่งที่วัดเบญจมบพิตรฯ หรือวัดนิเวศธรรมประวัติฯ ก่อให้เกิดภาวะสุนทรียภาพเชิงตื่นตา ผู้ชมไม่เพียงสัมผัสถึงความสงบ แต่ได้รับความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่และทันสมัย" ซึ่งกระตุ้นความภาคภูมิใจในความเป็นชาติอารยะที่ทัดเทียมตะวันตก สอดคล้องกับทัศนะ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 6** ให้ทัศนะไว้ว่าคุณค่าทางสุนทรียะในเชิงจิตนิยมจากการเป็นศิลปะที่กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกเชิงประวัติศาสตร์ ความภาคภูมิใจในความก้าวหน้าทางอารยธรรม และการซาบซึ้งในการผสมผสานที่ลงตัวระหว่างโลกตะวันออกและตะวันตกไม่ใช้งามเพื่อให้เราชมแต่เพื่อความงามนั้นสามารถยกระดับจิตใจเราให้สงบนิ่งเข้าสู่ธรรมะ

กรณีวัดนิเวศธรรมประวัติฯ จิตรกรรมภาพพุทธประวัติแบบตะวันตกสร้างประสบการณ์ทางอารมณ์ที่ท้าทายแต่ลงตัว เป็นการน้อมนำผู้ดูให้เข้าถึงแก่นพุทธผ่านเปลือกคริสต์ ซึ่งสะท้อนความมั่นใจทางปัญญาขององค์มหากษัตริย์ในการแยกแยะสัจธรรมออกจากรูปแบบ สอดรับกับแนวคิดความงามที่สัมพันธ์กับมโนวิญญาณของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 9** ให้ทัศนะว่าการใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบโกธิคหรือจิตรกรรมแบบตะวันตกที่วัดนิเวศธรรมประวัติฯ ไม่ใช่การลอกเลียนแบบเพียงผิวเผินแต่เป็นการใช้รูปแบบเพื่อรับใช้สาระรัชกาลที่ 5 ทรงแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในแก่นพุทธศาสนาอย่างลึกซึ้งจนสามารถหยิบนำเปลือกของอารยธรรมอื่นมาหุ้มแก่นของพุทธศาสนาได้อย่างไม่ขัดเขิน

ทฤษฎีวัตถุนิยม พบว่า ความงามถูกประเมินจากความเป็นเลิศทางเทคนิคที่จับต้องได้ ประจักษ์ชัดเรียกว่าสัจนิยมทางวัสดุและความเป็นเลิศเชิงสถาบันช่าง การเปลี่ยนจากสีฝุ่นผสมกาว มาเป็นสีน้ำมันที่วัดเบญจมบพิตรฯ มิใช่เพียงความสวยงาม แต่คือการสร้างมาตรฐานทางวัตถุเรื่องความทนทานและความสว่างไสวของเม็ดสี ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่วัดผลได้เชิงคุณภาพระดับสากล การนำเข้ากระจกสีจากอิตาลี มาประดับ ณ วัดนิเวศธรรมประวัติฯ ถือเป็นคุณค่าวัตถุนิยมขั้นสูงสุด เพราะเป็นการใช้วัสดุที่มีราคาสูงและต้องการเทคนิคการติดตั้งเฉพาะทาง แสงที่ส่องผ่านกระจกสีสร้างมิติของสีและเงาที่ผนังปูนเดิมไม่สามารถทำได้ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 6** ให้ทัศนะไว้ว่างานด้านจิตกรรมต้องแสดงให้เห็นถึงคุณค่าสูงสุดในเชิงวัสดุและเทคนิคที่แสดงความมั่งคั่งและความเป็นเลิศทางศิลปกรรม ความทนทาน, ความสมจริงของเทคนิค ต้องมีความเป็นสากล

การจัดวางตราพระบรมราชสัญลักษณ์ (จ.ป.ร. หรือ พระเกี้ยว) อย่างเป็นระบบระเบียบสะท้อนคุณค่าทางวัตถุในแง่ของความสมบูรณ์เชิงระเบียบที่สัมพันธ์กับฐานานุศักดิ์ สอดคล้องกับทัศนะของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 6** ที่ชี้ให้เห็นว่าสัญญะเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นเครื่องมือสื่อสารความมั่งคั่งและอำนาจรัฐในฐานะคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ที่เป็นภาวะวิสัย

ทฤษฎีสัมพัทธนิยม พบว่า คุณค่าความงามนั้นสัมพัทธ์กับสถานการณ์การเมืองโลกและการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ของสยามความงามในยุคนี้จึงเป็นผลผลิตของการเจรจาต่อรองทางวัฒนธรรม ความงามของภาพจิตรกรรมสัมพัทธ์โดยตรงกับบทบาทการเป็นบันทึกเหตุการณ์จริง การเขียนภาพเหตุการณ์ประวัติศาสตร์หรือภาพภูมิประเทศที่มีเช่น ภาพเขตแดนหรืออำนาจรัฐ เพื่อสื่อสารภาพลักษณ์ของชาติที่เจริญแล้ว ความงามของจิตรกรรมในยุคนี้เปลี่ยนผ่านจากโลกทัศน์แบบไตรภูมิจักรวาลวิทยาคติเดิม สู่ โลกทัศน์แบบภูมิศาสตร์รัฐชาติ สอดคล้องกับทัศนะของ**ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 11** ที่มองว่าศิลปะรัชกาลที่ 5 คือการสร้างจินตภาพใหม่ของรัฐชาติ

การนำรูปแบบโกธิคมาใช้ถูกตัดสินว่างามเพราะสอดรับกับ "รสนิยมร่วม" ของราชสำนักที่ต้องการแสดงความเป็นสากลเพื่อต่อรองกับมหาอำนาจ ความงามจึงสัมพันธ์กับความสำเร็จในการประยุกต์พุทธธรรมให้เป็นภาษาสากล สอดคล้องกับทัศนะ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 4** ให้ทัศนะไว้ว่าความงามสูงสุดคือความสำเร็จในการประยุกต์เนื้อหาพุทธศาสนาไทยให้เป็นภาษาศิลปะสากล และสอดคล้องกับแนวคิดของ **ผู้ทรงคุณวุฒิท่านที่ 6** ที่ระบุว่าพุทธศิลป์ยุคนี้เป็นการเลือกสรรสิ่งที่ดีที่สุดจากทั่วโลกมาบูรณาการเข้ากับอัตลักษณ์เดิมอย่างชาญฉลาด

4.5 สรุป

งานวิจัยชิ้นนี้ชี้ให้เห็นว่าพุทธศิลป์ภายในพระอุโบสถมิใช่เพียงองค์ประกอบทางกายภาพเพื่อความสวยงามแต่คือพื้นที่ทางปัญญาที่ทำงานสัมพันธ์กับจิตใจและอุดมการณ์รัฐอย่างลุ่มลึกโดยสามารถสรุปความเคลื่อนไหวผ่านทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 3 แนวทางหลักในแต่ละยุคสมัยได้ดังนี้

สมัยรัชกาลที่ 1-2 สุนทรียศาสตร์แห่งการกอบกู้และความทรงจำหัวใจสำคัญ คือการรื้อฟื้นอุดมคติอยุธยาเพื่อเยียวยาจิตใจประชาชนหลังภาวะสงคราม ทฤษฎีจิตนิยม เน้นสภาวะศรัทธาปสาทะและความอุ่นใจในการสืบทอดมรดกจากกรุงเก่า ทฤษฎีวัตถุนิยม ยึดถือระเบียบวิธีช่างหลวงอย่างเคร่งครัด สัดส่วนทองคำทางคติธรรม และความโอฬารเพื่อประกาศอธิปไตยใหม่ ทฤษฎีสัมพัทธนิยม ความงามสัมพัทธ์กับการสร้างความชอบธรรมให้ราชวงศ์ใหม่และการอัญเชิญพระพุทธรูปโบราณเพื่อรวบรวมบารมีทางจิตวิญญาณเข้าสู่ราชธานี

สมัยรัชกาลที่ 3 สุนทรียศาสตร์แห่งสัจนิยมเชิงพาณิชย์และความมั่นคงหัวใจสำคัญ คือยุคแห่งการปฏิรูปสู่ศิลปะแบบนอกอย่าง ที่สะท้อนความเจริญรุ่งเรืองจากการค้าสำเภา ทฤษฎีจิตนิยม เปลี่ยนจากความอ่อนช้อยสู่รูปทรงที่จริงจัง หนักแน่น สร้างสภาวะสำรวมทางจิตใจที่สงบนิ่ง ทฤษฎีวัตถุนิยม มุ่งเน้นสัจจะของวัสดุ (อิฐ ปูน หินอ่อน กระเบื้องจีน) และโครงสร้างที่คงทนถาวรลดทอนเครื่องลำยองที่ชำรุดง่าย ทฤษฎีสัมพัทธนิยม ความงามถูกนิยามผ่านรสนิยมสากลนิยม โดยเฉพาะจีนและนโยบายการทูตที่สะท้อนอำนาจเศรษฐกิจของกษัตริย์ผู้ทรงคุมกลไกการค้าของชาติ

สมัยรัชกาลที่ 4: สุนทรียศาสตร์แห่งเหตุผลและวิทยาศาสตร์ สู่สัจนิยมทางสติปัญญาภายใต้การปฏิรูปธรรมยุติกนิกาย ทฤษฎีจิตนิยม เน้นความงามเชิงเหตุผล ความสมจริงและการสื่อสารปริศนาธรรมที่ไม่งมงาย ทฤษฎีวัตถุนิยม นวัตกรรมทัศนียวิทยา 3 มิติ ของขรัวอินโข่งและการเขียนภาพเหมือนบุคคลจริงเป็นดัชนีชี้วัดความเลิศทางเทคนิคที่จับต้องได้ ทฤษฎีสัมพัทธนิยม ความงามคือการประนีประนอมระหว่างนาฏลักษณ์ไทยเดิม กับทัศนียภาพสากล เพื่อรักษาฐานานุศักดิ์ท่ามกลางกระแสการเปิดประเทศ

สมัยรัชกาลที่ 5 สุนทรียศาสตร์แห่งอารยะสากลและการบูรณาการ คือการใช้พุทธศิลป์เป็นภาษาอากัปกิริยาทางอารยธรรม เพื่อประกาศสถานะชาติอารยะ ต่อสายตาโลก ทฤษฎีจิตนิยม สร้างประสบการณ์สุนทรียภาพเชิงตื่นตาผ่านบรรยากาศโกธิคหรือนีโอคลาสสิก เพื่อสื่อถึงความภาคภูมิใจ

ในความก้าวหน้า ทฤษฎีวัตถุนิยม ความเลิศล้ำเชิงวัสดุ เช่น กระจกสีอิตาลี สีน้ำมันและการจัดวาง ตราสัญญะทางรัฐอย่างเป็นระบบระเบียบสะท้อนฐานานุศักดิ์ที่สมบูรณ์แบบ ทฤษฎีสัมพัทธนิยม ความงามคือความสำเร็จในการเปลี่ยนภาษาศิลปะตะวันตกให้เป็นพุทธธรรม เป็นเครื่องมือทางการทูตวัฒนธรรมที่ประกาศว่าสยามศิวิไลซ์โดยไม่เสียรากเหง้า

สุนทรียภาพทั้งหมดนี้นำพาผู้รับสารก้าวข้ามจาก ผัสสะภายนอก ศีล สู่ ความสงบภายใน สมาธิ และจบลงที่การรู้แจ้งในสัจธรรมแห่งยุคสมัย ปัญญา ตามหลัก พุทธสุนทรียธาตุแห่งไตรสิกขา

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

การศึกษาบทนี้เป็นการสรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

ในการศึกษาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลจากการทำวิจัยทุกขั้นตอนตามวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ผลวิจัยพบว่า

5.1.1 แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลป์และสุนทรียศาสตร์

จากการศึกษาสังเคราะห์แนวคิดพุทธศิลป์และสุนทรียศาสตร์ พบข้อสรุปเชิงวิชาการที่สำคัญแบ่งตามประเภทงานศิลปกรรม 3 ด้าน ดังนี้

1) พุทธศิลป์ด้านสถาปัตยกรรม การผสานศรัทธาสู่โครงสร้าง ออกแบบโดยอาศัยหลักการเชื่อมโยงมิตินามธรรมและรูปธรรมอย่างเป็นระบบผ่าน 4 องค์ประกอบ คติธรรม ใช้หลักพุทธปรัชญาเป็นแก่นกำหนดทิศทางการออกแบบ กายภาพ โครงสร้างที่รองรับการแสดงออกทางความเชื่อ จิตสุนทรียะ ใช้ความงามเป็นอุบายทางจิตวิทยา ศรัทธา ปสาทะ เพื่อโน้มนำใจสู่ธรรม สัญลักษณ์ การจำลองจักรวาลวิทยาผ่านองค์ประกอบอาคารที่มีความหมายแฝงทางธรรม

2) พุทธศิลป์ด้านประติมากรรม พุทธลักษณะเชิงอุดมคติ พระพุทธรูปประธานทำหน้าที่เป็นอุทเทสิกเจดีย์และพุทธานุสสติ มากกว่าการเป็นรูปเหมือนโดยเน้นนัยสำคัญ 3 ประการ เชิงอุดมคติ เป็นสัญลักษณ์แทนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าผ่านพุทธลักษณะที่กำหนดขึ้น เชิงพุทธคุณสะท้อนพระปัญญาคุณ พระวิสุทธิคุณ และพระกรุณาคุณ เชิงเตือนสติเป็นเครื่องระลึกถึงการตรัสรู้และการหลุดพ้นจากกิเลส

3) พุทธศิลป์ด้านจิตรกรรม สื่อธรรมและคลังความรู้ชุมชน จิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณีทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดไตรสิกขาและภูมิปัญญาช่าง ทัศนศิลป์ การจัดการพื้นที่จำกัดและการจัดองค์ประกอบภาพอย่างมีเอกลักษณ์การศึกษาเป็นสื่อการสอนธรรมะและบันทึกประวัติศาสตร์สังคมในยุคที่การอ่านเขียนจำกัด สังคมนิยม ทำหน้าที่ธำรงขนบประเพณีและความเชื่อของชุมชน

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีสุนทรียศาสตร์มาเป็นกรอบในการวิเคราะห์พุทธศิลป์ โดยจำแนกการทำงานออกเป็น 3 บทบาทเชิงบูรณาการทั้ง 3 ทฤษฎีไม่ได้ทำงานแยกกันแต่เป็นองค์รวม 1.จิตนิยม ส่งผลต่อจิตที่สงบ ทำงานในฐานะอุดมคติร่วม ของพุทธบริษัท มุ่งเน้นการสร้างสภาวะความสงบและศรัทธาที่ก้าวข้ามความพึงพอใจทางตาไปสู่ความปล่อยวางทางจิต 2.วัตถุนิยม วัตถุที่งามทำงานผ่านฐานานุศักดิ์และระเบียบเชิงช่างวัดคุณค่าความงามจากความถูกต้องตามคัมภีร์ มาตราส่วนสัดส่วนและความประณีตของวัสดุเพื่อเป็นพุทธบูชา 3.สัมพัทธนิยม ภายใต้เงื่อนไขของยุคสมัย ทำงานสัมพันธ์กับบริบทและยุทธศาสตร์โดยนิยามความงามจะแปรเปลี่ยนตามปัจจัยภายนอก อาทิ การเมือง เศรษฐกิจและการปรับตัวของรัฐชาติในแต่ละกาลเทศะ

สุนทรียภาพในพระอุโบสถคือการทำงานร่วมกันของ จิตนิยม สื่อสารนามธรรม วัตถุนิยม แสดงรูปธรรมฝีมือช่าง และ สัมพัทธนิยม ตอบโจทย์บริบทการเมือง

5.1.2 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถสมัยรัตนโกสินทร์ สมัยรัชกาลที่ 1-5

จากการศึกษารูปแบบพุทธศิลป์ทั้ง 3 ด้าน สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม พบว่าบริบททางสังคมเป็นตัวกำหนดคติการสร้างที่สำคัญ โดยแบ่งวิวัฒนาการออกเป็น 3 ช่วงหลักดังนี้

1. ยุคแห่งการรื้อฟื้นฐานานุศักดิ์ สมัยรัชกาลที่ 1-2 เน้นการฟื้นฟูระเบียบแผนจากสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย เพื่อสร้างเสถียรภาพและขวัญกำลังใจให้ราชธานีใหม่

สถาปัตยกรรม ยึดถือแบบแผนประเพณีนิยม ฐานอาคารโค้งท้องสำเภา หลังคาซ้อนชั้นประดับเครื่องลำยอง หน้าบันแกะสลักรูปเทพเจ้าพระนารายณ์ทรงครุฑสื่อถึงคติสมมติเทพ

ประติมากรรม อัญเชิญพระพุทธรูปโบราณมาเป็นต้นแบบ เน้นปางมารวิชัย พระพักตร์อ่อนช้อยตามอิทธิพลศิลปะสุโขทัยและอยุธยา

จิตรกรรม เขียนตามขนบประเพณี แบ่งวรรคตอนด้วยเส้นสินเทา เนื้อหาเน้นไตรภูมิและพุทธประวัติ

2. ยุคแห่งความมั่งคั่งและแบบพระราชนิยม สมัยรัชกาลที่ 3 เกิดการเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่จากการรับอิทธิพลศิลปะจีน สัมพันธ์กับการค้าสำเภาที่รุ่งเรือง

สถาปัตยกรรม เกิดรูปแบบพระราชนิยมที่เรียบง่ายแต่แข็งแรง ตัดเครื่องลำยอง ช่อฟ้าใบระกา ออกเปลี่ยนหน้าบันเป็นก่ออิฐถือปูนประดับเครื่องกระเบื้องเคลือบลายดอกไม้หรือสัญลักษณ์มงคลของจีน

ประติมากรรม พระพุทธรูปมีลักษณะกึ่งอุดมคติพระพักตร์อิ่มเอิบคล้ายหุ่นละคร นิ้วพระหัตถ์เรียวยาวเสมอกัน และครองจีวรเรียบ

จิตรกรรม เริ่มละทิ้งเส้นสินเทาแบบเดิม รับอิทธิพลศิลปะจีนในการเขียนทิวทัศน์ ภูเขา ต้นไม้ และสอดแทรกวิถีชีวิตชาวต่างชาติที่เข้ามาค้าขาย

3. ยุคแห่งการปฏิรูปสู่ความศิวิไลซ์ สมัยรัชกาลที่ 4-5 เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญจากการเปิดรับอารยธรรมตะวันตก เพื่อแสดงถึงความเป็นรัฐชาติสมัยใหม่และรักษาอธิปไตย

สถาปัตยกรรม รัชกาลที่ 4 เริ่มนำองค์ประกอบตะวันตกมาผสม เช่น เสาหินอ่อน ซุ้มประตูมงกุฎ แต่ยังรักษารูปทรงไทยตรีมุข รัชกาลที่ 5 รับอิทธิพลตะวันตกเต็มรูปแบบ (Gothic/Classic) เช่น การใช้กระจกสีและหินอ่อนคาร์รารา เพื่อสร้างความทันสมัยระดับสากล

ประติมากรรม รัชกาลที่ 4 มุ่งเน้น สัจนิยมเชิงเหตุผลพระพุทธรูปมีริ้วจีวรเสมือนจริง ไม่มีอุษณีษะ โหนกศีรษะ รัชกาลที่ 5 หันกลับไปเลือกรวมจุดเด่นจากอดีต เช่น การจำลองพระพุทธชินราช เพื่อสร้างอัตลักษณ์ชาติในยุคใหม่

จิตรกรรม รัชกาลที่ 4 ปฏิวัติด้วยเทคนิคทัศนียภาพเชิงลึก และแสงเงาโดยท่านขรัวอินโข่ง รัชกาลที่ 5 จิตรกรรมเล่าเรื่องพุทธประวัติลดบทบาทลง ถูกแทนที่ด้วยงานตกแต่งแบบยุโรปและการบันทึกภาพเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์

5.1.3 วิเคราะห์พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

วิเคราะห์พุทธศิลป์ในพระอุโบสถสมัยรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-5 ผ่านกรอบทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 3 แนวทาง เพื่อชี้ให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบศิลปกรรมและบริบททางสังคม ดังนี้

1) การวิเคราะห์ตามทฤษฎีจิตนิยม ความงามในมิตินี้คือการแสดงออกถึงแนวคิดอุดมคติและนัยแฝงทางการเมืองที่ซ่อนอยู่ภายใต้รูปทรง รัชกาลที่ 1-2 ความงามคือแนวคิดการรื้อฟื้นจักรวาลอยุธยาสะท้อนผ่านหน้าบันพระนารายณ์ทรงครุฑสมมติเทพ และจิตรกรรมไตรภูมิเพื่อสถาปนาความชอบธรรมของราชธานีใหม่ รัชกาลที่ 3 เปลี่ยนสู่แนวคิด ความมั่งคั่งและสันติสุข สะท้อนผ่านลวดลายดอกโบตั๋นและพระพุทธรูปปางที่เรียบง่าย สื่อถึงความสงบขององค์สมณะ รัชกาลที่ 4 มุ่งเน้นแนวคิดเหตุผลนิยม พระพุทธรูปแบบสมจริงและจิตรกรรมสื่อว่าธรรมะเป็นวิทยาศาสตร์และมีตัวตนจริงในประวัติศาสตร์ รัชกาลที่ 5 ความงามคือแนวคิดรัฐชาติศิวิไลซ์การจำลองพระพุทธชินราชสะท้อนความภาคภูมิใจในรากเหง้าควบคู่ไปกับความเป็นอารยะแบบยุโรป

2) การวิเคราะห์ตามทฤษฎีวัตถุนิยม ความงามที่พิจารณาจากคุณสมบัติทางกายภาพทักษะฝีมือช่าง และนวัตกรรมวัสดุในแต่ละยุค รัชกาลที่ 1-2 ความงามอยู่ที่ความวิจิตรตามจารีต งานจำหลักไม้เครื่องลำยองที่เต็มแน่น การใช้สีเบญจรงค์และทองคำเปลวเพื่อสร้างสภาวะศักดิ์สิทธิ์ รัชกาลที่ 3 ความงามอยู่ที่นวัตกรรมวัสดุสั่งนำเข้าโดยเฉพาะเครื่องกระเบื้องเคลือบจากจีนที่นำมาสร้างพื้นผิวสัมผัสใหม่บนหน้าบันก่ออิฐถือปูน รัชกาลที่ 4 ความงามอยู่ที่ทักษะเชิงช่างสมัยใหม่การใช้เทคนิคแสงเงาและระยะลึกในการเขียนภาพซึ่งยากกว่าระบบ 2 มิติเดิม และการครองจีวรที่เป็นริ้วสมจริง รัชกาลที่ 5 ความงามอยู่ที่วัสดุเลอค่าระดับสากลเช่น หินอ่อนคาร์ราราและการใช้โครงสร้างทางสถาปัตยกรรมแบบกอทิกที่แสดงถึงความประณีตชั้นสูง

3) การวิเคราะห์ตามทฤษฎีสัมพัทธนิยม ความงามที่แปรเปลี่ยนไปตามบริบทแวดล้อม และยุทธศาสตร์ชาติ รัชกาลที่ 1-2 ความงามสัมพัทธ์กับการฟื้นฟูขวัญกำลังใจ ศิลปะที่เหมือนอยุธยาจึงถูกตัดสินว่างามที่สุดในบริบทหลังสงคราม รัชกาลที่ 3 ความงามสัมพัทธ์กับการเจริญสัมพันธไมตรีกับจีน ศิลปะแบบพระราชนิยมจึงเป็นสัญลักษณ์ของความทันสมัยและมั่งคั่งในยุคการค้าสำเภา รัชกาลที่ 4-5 ความงามสัมพัทธ์กับการเผชิญหน้าอิทธิพลตะวันตก ศิลปะแบบประเพณีเดิมถูกตัดสินว่าล้าหลังความงามจึงต้องถูกปรับเปลี่ยนให้เป็นสากลเพื่อรักษาเกียรติภูมิและอธิปไตยของชาติ

การวิเคราะห์พุทธศิลป์ในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์พบว่าความงามไม่ใช่สิ่งตายตัว แต่เป็นกลไกที่มีพลวัต โดยมีการทำงานร่วมกันคือ จิตนิยม ทำหน้าที่สื่อสารสาระทางธรรมและยุทธศาสตร์ชาติ วัตถุนิยม ทำหน้าที่เป็นหลักฐานแห่งความเจริญทางวิทยาการ สัมพัทธนิยม ทำหน้าที่เป็นเกณฑ์ตัดสิน ตามความเหมาะสมของกาลเทศะ

5.2 อภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ 4 ประการ ได้แก่ 1) เพื่อศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลป์และสุนทรียศาสตร์ 2) เพื่อศึกษาพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ 3) เพื่อวิเคราะห์พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ 4) เพื่อนำเสนอองค์ความรู้เกี่ยวข้องกับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ โดยมี รายละเอียดดังต่อไปนี้

5.2.1 แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลป์และสุนทรียศาสตร์ จากการศึกษาอภิปรายผลแนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลป์และสุนทรียศาสตร์ ผู้วิจัยสรุปประเด็นสำคัญที่สะท้อนถึงบทบาทของศิลปะในฐานะสื่อกลางที่เชื่อมโยงนามธรรมแห่งศรัทธาสู่รูปธรรมทางศิลปะได้ใน 3 มิติหลัก ดังนี้ 1. พุทธศิลป์ในฐานะสัจนิยมทางอุดมคติผลการวิจัยพบว่า พุทธศิลป์ไทยมิใช่การจำลองความจริงทางกายภาพ แต่เป็นการใช้สุนทรียภาพที่เหนือจริงเพื่อสื่อถึงความจริงแท้ของพระธรรม สอดคล้องกับแนวคิดของ ศิลป์ พีระศรี (2502) ที่อธิบายว่าพุทธลักษณะของไทยคือการแสดงพุทธภาวะผ่านเส้นสายที่เกิดจากจินตภาพและศรัทธาอันบริสุทธิ์ตลอดจน ภานุ สรวยสุวรรณ (2555) ที่ระบุว่าการเข้าถึงพุทธศิลป์ต้องใช้คุณลักษณะทางทัศนศิลป์ควบคู่กับสภาวะอุดมคติ โดยมีองค์ประกอบคุณค่าสำคัญ ได้แก่ คุณค่าเชิงเนื้อหาการจำลองจักรวาลวิทยา เช่น ภาพไตรภูมิและเขาพระสุเมรุ มิใช่เพียงการประดับตกแต่งแต่เป็นสื่อทัศนภาพที่แสดงโลกทัศน์และการหลุดพ้นจากวัฏสงสาร ผาสุข อินทราวุธ (2548) ระบุว่าพุทธศิลป์คืออุทเทสิกเจดีย์ ที่ทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ในฐานะเครื่องกระตุ้นปัญญาให้ระลึกถึงสภาวะหลุดพ้นคุณค่าเชิงอุดมคติการสร้างสรรค์รูปทรงที่บริสุทธิ์และสมบูรณ์ตามลักษณะมหาปุริสลักษณะเพื่อเป็นตัวแทนสภาวะทางจิตที่พ้นจากโลกียสภาวะคุณค่าเชิงหน้าที่ทำหน้าที่เป็นสื่อการสอนทางภาพที่เปลี่ยนหลักธรรมอันซับซ้อนให้สามารถสัมผัสได้ด้วยตาและใจและสอดคล้องกับ ชยาภรณ์ สุข

ประเสริฐ (2559) และ จำรัส พรหมบุตร (2564) ที่มองว่าพุทธศิลป์คือความงามที่แฝงปรัชญาเพื่อโน้มนำจริตของมนุษย์ให้เข้าถึงความดีงาม 2. การสังเคราะห์บทบาทของพุทธศิลป์แต่ละประเภทต่อจิตวิญญาณ งานพุทธศิลป์ทั้ง 3 ประเภทในพระอุโบสถทำงานร่วมกันอย่างเป็นองค์รวมเพื่อเป้าหมายสูงสุดคือการยกระดับจิตวิญญาณสถาปัตยกรรมในฐานะพื้นที่แห่งปัญญามิได้เน้นความใหญ่โตเพื่อข่มขวัญแต่ใช้การจัดการระวางพื้นที่เพื่อสร้างสภาวะความสงบและการใช้เส้นสายที่สอบ สอดคล้องกับ อาวุธ เงินชูวงศ์ (2542) ที่ให้ความสำคัญกับสัดส่วนสถาปัตยกรรมในฐานะตัวกำหนดสภาวะจิตสู่เบื้องบนเพื่อน้อมนำจิตใจให้หลุดพ้นจากกิเลสและ สอดคล้องกับ วนิดา พึ่งสุนทร และ รสิตา สินเอกเอี่ยม (2564) ที่นิยามสถาปัตยกรรมไทยว่าเป็นรูปสะท้อนเชิงสัญลักษณ์ของคติความเชื่อที่ตอบสนองต่อจิตวิญญาณ ประติมากรรมในฐานะทัศนะสมาธิการใช้รูปทรงอุดมคติที่ก้าวข้ามกายวิภาคปกติ และการสร้างสรรค์รอยยิ้มพุทธะเพื่อส่งผ่านพลังแห่งการปล่อยวางช่วยลดทอนอัตตาของผู้พบเห็นผ่านประสบการณ์ในพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ จิตรกรรมในฐานะคลังความรู้ที่มีชีวิต ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางระหว่างศรัทธาส่วนบุคคลกับพื้นที่สาธารณะการจัดวางภาพตามตำแหน่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น ภาพมารผจญเหนือประตูทางออกเพื่อสร้างสภาวะหิริโอตตัปปะแก่ผู้ที่กำลังจะกลับออกไปสู่โลกภายนอก 3. นิยามและขอบเขตของสุนทรียศาสตร์เชิงพุทธสุนทรียศาสตร์ในงานวิจัยนี้ มิได้จำกัดอยู่เพียงความงามเชิงวัตถุแต่คือศาสตร์แห่งการรับรู้ทางปัญญาที่สร้างความสมดุลระหว่างเหตุผลและอารมณ์ ประสบการณ์สุนทรียะคือสภาวะที่จิตจดจ่ออยู่กับคุณค่าภายในของวัตถุนำไปสู่สภาวะคาทาร์ซิสหรือการชำระล้างจิตใจให้เกิดความปลอดโปร่งสงบสว่างทางธรรม สอดคล้องกับ โอชนา พูลทองดีวัฒนา (2556) ที่เน้นกระบวนการทางปัญญาในการตัดสินคุณค่าความงาม ความงามคือความดี ในพุทธปรัชญา ความงามคืออุบายที่ใช้ทัศนธาตุเส้น สี รูปทรง เป็นเครื่องมือชักจูงให้เกิดพุทธานุสสติและ ธรรมานุสสติ สอดคล้องกับ มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2547) ที่กล่าวว่าในสังคมไทยความงามคือส่วนหนึ่งของความจริงแท้แห่งธรรม

งานวิจัยชิ้นนี้มีจุดที่แตกต่างจากงานวิจัยส่วนที่ไม่สอดคล้อง ดังนี้ พุทธศิลป์ส่วนใหญ่ในอดีตซึ่งมักเน้นหนักไปทางประวัติศาสตร์ศิลปะ โบราณคดี หรือเทคนิคการสร้าง การก้าวข้ามการศึกษาแค่รูปทรงภายนอกงานวิจัยเดิมส่วนใหญ่มักจบลงที่การระบุยุคสมัยหรือวิวัฒนาการทางรูปแบบ แต่งานวิจัยนี้มุ่งเน้นไปที่กระบวนการรับรู้ทางปัญญาและการสร้างความสมดุลระหว่างเหตุผลและอารมณ์ การไม่จำกัดความงามไว้เพียงวัตถุในขณะที่งานด้านประวัติศาสตร์ศิลปะทั่วไปอาจเน้นความงามที่ตัววัตถุแต่งานวิจัยนี้ดึงเอาทฤษฎี สัมพัทธนิยมเข้ามาใช้อย่างเข้มข้น เพื่ออธิบายว่าความงามนั้นแปรเปลี่ยนและเคลื่อนไหวตามบริบทสังคม

สิ่งที่เป็นข้อค้นพบสำคัญสิ่งที่ทำให้งานวิจัยนี้มีความทันสมัยและเป็นนวัตกรรมทางวิชาการคือ การใช้สุนทรียศาสตร์บูรณาการผู้วิจัยไม่ได้ใช้เพียงทฤษฎีเดียวแต่ใช้ทั้ง ทฤษฎีจิตนิยม วัตถุนิยม และสัมพัทธนิยม มาวิเคราะห์ร่วมกันเพื่อสร้างคำอธิบายเชิงสุนทรียภาพที่จับต้องได้และเป็น

ระบบงานวิจัยนี้ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงแค่บันทึกอดีต แต่ทำหน้าที่ตีความพุทธศิลป์ในฐานะเครื่องมือที่มีพลวัตทางสังคมและการเมือง ผ่านแว่นตาทางสุนทรียศาสตร์ที่หลากหลาย ทำให้เราเข้าใจว่าทำไมพระอุโบสถแต่ละยุคจึงมีความงามที่ต่างกัน และความสวยนั้นรับใช้เป้าหมายที่ยิ่งใหญ่กว่าแค่การมองเห็นได้อย่างไร

5.2.2 พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ ผู้วิจัยมีประเด็นการอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังนี้บริบทและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึง 5 แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการปรับตัวเชิงยุทธศาสตร์เพื่อความอยู่รอดของชาติการแสดงให้เห็นถึงกระบวนการเปลี่ยนผ่านอย่างมีนัยยะสำคัญ สอดคล้องกับแนวคิดของ ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2563) ผลงานวิจัยพบว่า ในแง่วิวัฒนาการรูปแบบ แต่สิ่งที่งานวิจัยชิ้นนี้ค้นพบเพิ่มเติมคือ หน้าที่เชิงกลยุทธ์ของสุนทรียภาพ ที่ทำหน้าที่เป็นเกราะกำบังทางวัฒนธรรมในยุคล่าอาณานิคม ซึ่งเป็นการขยายขอบเขตจากประวัติศาสตร์ศิลป์สู่รัฐศาสตร์ศิลป์ สอดคล้องกับ ชาตรี ประกิตนนทการ (2556) ผลงานวิจัยพบว่า ในแง่ที่ศิลปกรรมเป็นเครื่องสะท้อนบริบททางสังคมและอุดมการณ์ทางการเมืองในแต่ละยุคสมัย โดยเฉพาะการเปลี่ยนผ่านจากยุคแห่งการรื้อฟื้นอาณาจักรรัชกาลที่ 1-2 ไปสู่ยุคแห่งความมั่งคั่งทางเศรษฐกิจและการผสมผสานทางวัฒนธรรมจีน รัชกาลที่ 3 จนถึงการปรับตัวเข้าสู่ความทันสมัยแบบสากลรัชกาลที่ 4-5 ซึ่งการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ไม่ได้ส่งผลเพียงแค่รูปแบบทางกายภาพตามที่ ยังสอดคล้องกับแนวคิดของ วนิดา พึ่งสุนทร และ รสิตา สินเอกเอี่ยม (2564) ผลงานวิจัยพบว่า สถาปัตยกรรมไทยคือการออกแบบที่ว่างและรูปทรงเพื่อตอบสนองต่อจิตวิญญาณและคติความเชื่อร่วมกันของสังคม

ผลการวิจัยที่แบ่งรูปแบบพุทธศิลป์ออกเป็นยุคสืบทอด สอดคล้องกับแนวคิดของ วนิดา พึ่งสุนทร และ รสิตา สินเอกเอี่ยม (2564) ผลงานวิจัยพบว่า ที่ว่างานสถาปัตยกรรมไทยไม่ได้ตอบสนองแค่กายภาพ แต่สะท้อนจิตวิญญาณและเป็นรูปสะท้อนเชิงสัญลักษณ์ของคติความเชื่อ คติพระอินทร์และเทวราชา สอดคล้องกับ ชาตรี ประกิตนนทการ (2556) ผลงานวิจัยพบว่า ในเรื่องการใช้คติสัญลักษณ์เพื่อความหมายทางสังคม

ประเด็น รูปแบบพุทธศิลป์ สถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม สอดคล้องกับ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2529) ผลงานวิจัยพบว่า ที่กล่าวว่าสถาปัตยกรรมไทยมีส่วนละเอียดอันเป็นองค์ประกอบที่เป็นสัญลักษณ์ของแต่ละยุคสมัย เช่น หน้าบัน ช่อฟ้า ใบระกา พระพุทธรูปประติมากรรม สอดคล้องกับ ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2543) ผลงานวิจัยพบว่า พระพุทธรูปมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปกรรมไปตามอิทธิพลภายนอกและรสนิยมของช่างแต่ละยุคสมัยเพื่อเป็นตัวแทนของศาสนาในเวลานั้น จิตรกรรมฝาผนังผลที่พบเรื่องการสอดแทรกวิถีชีวิตและเทคนิคตะวันตกในยุคหลัง สอดคล้องกับ จุติรัช อนุกูล (2564) ที่ศึกษาวัดธรรมิการามและพบการเขียนภาพที่ผสมผสานเทคนิคตะวันตกและเรื่องราวร่วมสมัย เข้ากับงานไทยประเพณี

สิ่งที่เป็นข้อค้นพบสำคัญสิ่งที่ทำให้งานวิจัยนี้ แม้จะมีการอ้างอิงฐานทฤษฎีเดิม แต่จุดแข็งที่ทำให้งานวิจัยนี้มีคุณค่าใหม่ในเชิงวิชาการคือ หน้าที่เชิงกลยุทธ์ของสุนทรียภาพ นี่คือจุดที่ใหม่ที่สุดงานวิจัยนี้ก้าวข้ามการมองศิลปะเพียงเพื่อการบูชาหรือการเมืองภายใน แต่เสนอว่าพุทธศิลป์ทำหน้าที่เป็นเกราะกำบังทางวัฒนธรรมในยุคล่าอาณานิคม การปรับเปลี่ยนรูปแบบศิลปะ เช่น การรับอิทธิพลตะวันตกในรัชกาลที่ 4-5 ไม่ได้ทำไปเพื่อความงามตามฝรั่งเท่านั้น แต่เป็นการแสดงออกถึงความศิวิไลซ์เพื่อคุ้มครองเอกราชของชาติ การข้ามศาสตร์สู่รัฐศาสตร์ศิลป์ งานวิจัยเดิมมักวิเคราะห์ศิลปะแยกส่วน แต่คุณได้เชื่อมโยงการเปลี่ยนผ่านทางศิลปกรรมเข้ากับยุทธศาสตร์เพื่อความอยู่รอดของชาติอย่างเป็นระบบทำให้พุทธศิลป์ในพระอุโบสถมีฐานะเป็นเอกสารทางรัฐศาสตร์ที่บันทึกการปรับตัวของสยามต่อเวทีโลก

5.2.3 จากการศึกษาวิเคราะห์พุทธศิลป์ในพระอุโบสถสมัยรัตนโกสินทร์สมัยรัชกาลที่ 1-5 ผู้วิจัยสามารถตีความนัยสำคัญที่ซ่อนอยู่ภายใต้รูปแบบศิลปกรรมผ่านปัจจัยเกื้อหนุน 3 ด้านหลัก ดังนี้

ปัจจัยด้านการเมือง สุนทรียศาสตร์ในฐานะเครื่องมือสร้างความชอบธรรมและรักษาอธิปไตย ปัจจัยด้านการเมืองถือเป็นเข็มทิศสำคัญที่กำหนดทิศทางของสุนทรียศาสตร์ไทยโดยแบ่งกลไกการทำงานออกเป็นสองระดับตามสถานการณ์ของประเทศการสร้างความชอบธรรมในช่วงต้นรัตนโกสินทร์สมัยรัชกาลที่1-2 สุนทรียศาสตร์แบบจิตนิยม (Idealism) ถูกใช้เป็นยุทธศาสตร์เชิงวัฒนธรรมเพื่อประกาศว่าราชธานีใหม่คือทายาททางอารยธรรมที่ชอบธรรมของอยุธยาการรื้อฟื้นระเบียบแผนช่างแบบอยุธยาตอนปลายและการอัญเชิญพระพุทธรูปโบราณจากหัวเมืองโดยเฉพาะพุทธลักษณะแบบสุโขทัยจึงไม่ใช่เพียงเรื่องรสนิยมแต่เป็นการใช้ความงามเชื่อมต่อสายสัมพันธ์ทางอำนาจและความมั่นคงของสถาบันฯ สอดคล้องกับแนวคิดของ ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2543, 2563) และ ชาตรี ประกิตนนทการ (2556) ที่ชี้ให้เห็นว่าศิลปกรรมคือรูปธรรมของการสืบทอดอำนาจที่ต่อเนื่อง

การรักษาอธิปไตยในยุคหลังรัชกาลที่ 4-5 เมื่อเผชิญกับลัทธิจักรวรรดินิยม สุนทรียศาสตร์ได้เปลี่ยนผ่านสู่รูปแบบ สากลนิยมการนำรูปแบบนีโอคลาสสิก หรือ กอทิก มาใช้ในศาสนสถาน เช่น วัดนิเวศธรรมประวัติฯ คือกลยุทธ์เชิงรุกเพื่อสื่อสารกับชาวโลกผ่านภาษาภาพว่าสยามมีความเป็นอารยะความงามในยุคนี้จึงทำหน้าที่เป็นเกราะคุ้มกันทางการเมือง สอดคล้องกับงานของ ธนาพร ทศานนท์ (2561) ที่ว่าความงามคือเครื่องมือดำรงไว้ซึ่งอธิปไตยในบริบทโลกใหม่

ปัจจัยด้านสังคม การเปลี่ยนผ่านจากสภาวะศรัทธาสู่อารยะแห่งเหตุผลโครงสร้างทางปัญญาของสังคมไทยที่เคลื่อนตัวจากโลกทัศน์แบบจารีตสู่ความเป็นสมัยใหม่ส่งผลโดยตรงต่อการตัดสินคุณค่าความงามปัญญานิยมและเหตุผลนิยม การปฏิรูปศาสนาในสมัย รัชกาลที่ 4 นำมาซึ่งการเกิดขึ้นของธรรมยุติกนิกายเปลี่ยนพุทธศิลป์จากวัตถุศักดิ์สิทธิ์เพื่อการกราบไหว้เป็นสื่อแห่งการเรียนรู้ธรรมสุนทรียศาสตร์จึงลดทอนความเหนือจริงลงสู่ สัจนิยมเชิงตรรกะดังเห็นได้จากงานของขรัวอินโข่งที่ใช้ระยะลึกและแสงเงา เพื่ออธิบายปริศนาธรรมอย่างเป็นเหตุเป็นผล สอดคล้องกับ พระจาตุรงค์ ชูศรี

(2563) และ จุติรัช อนุกูล (2564) ที่พบว่าจิตรกรรมยุคนี้เปลี่ยนจินตภาพอุดมคติมาสู่การบันทึกวิถีชีวิตจริงและเหตุการณ์ร่วมสมัย เพื่อตอบสนองชนชั้นนำที่มีความคิดก้าวหน้า

ปัจจัยด้านเศรษฐกิจนวัตกรรมวัสดุศาสตร์ในฐานะตัวแทนความศิวิไลซ์ปัจจัยทางเศรษฐกิจเป็นตัวเร่งที่ทำให้จินตนาการทางสุนทรียศาสตร์ปรากฏเป็นรูปธรรมความมั่งคั่งและการเปิดรับนวัตกรรม: ในสมัยรัชกาลที่ 3 การค้าสำเภากับจีนนำมาซึ่งวัสดุใหม่ เช่น กระเบื้องเคลือบและเครื่องอับเฉาทำให้เกิดสุนทรียศาสตร์เชิงหน้าที่ที่เน้นความคงทนและปริมาณ สอดคล้องกับ กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์ (2562) ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 ความมั่งคั่งจากการปฏิรูประบบภาษีทำให้สยามสามารถนำเข้าวัสดุชั้นสูงจากยุโรป เช่น หินอ่อนคาร์ราราและกระจกสี ยกระดับพุทธศิลป์ไทยให้กลายเป็นงานระดับสากลที่มีความประณีตเชิงวัสดุสูงสุด สอดคล้องกับ นภัส ขวัญเมือง (2557) ที่ระบุว่าเศรษฐกิจที่มั่นคงคือรากฐานของรูปแบบพุทธศิลป์ใหม่ ซึ่งผลการวิจัยชิ้นนี้ได้ขยายขอบเขตความเข้าใจจากเพียงรสนิยมทางการค้าไปสู่การวิเคราะห์ในเชิงสุนทรียศาสตร์ที่สะท้อนถึงการลดทอนอัตตาผ่านความเรียบง่ายของรูปทรงอาคาร

สิ่งที่เป็นข้อค้นพบสำคัญสิ่งที่ทำให้งานวิจัยชิ้นนี้ก้าวข้ามการเป็นเพียงการสรุปประวัติศาสตร์ศิลปะทั่วไป คือการสังเคราะห์ปัจจัยต่างๆ เข้าด้วยกันจนเกิดมุมมองใหม่ ดังนี้ สุนทรียศาสตร์ในฐานะเกราะกำบังทางการเมืองแม้งานวิจัยเดิมจะพูดถึงการเมืองในศิลปะ แต่ผู้วิจัยชิ้นนี้ได้นิยามสุนทรียภาพว่าเป็นหน้าที่เชิงกลยุทธ์ที่ชัดเจนขึ้นโดยเฉพาะการชี้ให้เห็นว่าความงามไม่ใช่แค่เรื่องความพึงพอใจ แต่เป็นภาษาภาพสากลที่ใช้ต่อรองอำนาจในเวทีโลกอย่างจงใจ การเชื่อมโยงวัสดุศาสตร์กับ "เป้าหมายทางสุนทรียะงานวิจัยชิ้นนี้ก้าวข้ามการมองวัสดุ เช่น หินอ่อนคาร์ราร่า หรือกระเบื้องเคลือบจีน ว่าเป็นเพียงเครื่องแสดงความรวย แต่ตีความว่าวัสดุเหล่านี้คือตัวแทนของความศิวิไลซ์และเป็นตัวเร่งที่ทำให้จินตนาการทางสุนทรียศาสตร์ที่เคยเป็นนามธรรมปรากฏเป็นรูปธรรมที่โลกยอมรับ ที่น่าสนใจและใหม่มากคือการวิเคราะห์ว่ารูปทรงอาคารที่เรียบง่ายขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ศิลปะแบบพระราชนิยมไม่ได้มาจากรสนิยมทางการค้ากับจีนเพียงอย่างเดียว แต่สะท้อนถึงสุนทรียศาสตร์เชิงหน้าที่ ที่สัมพันธ์กับการลดทอนอัตตา ซึ่งเป็นการดึงเอาหลักปรัชญาพุทธมาอธิบายรูปแบบสถาปัตยกรรมได้อย่างลึกซึ้ง

5.2.4 องค์ความรู้เกี่ยวข้องกับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ พบว่าสุนทรียภาพของพุทธศิลป์ในพระอุโบสถสมัยรัตนโกสินทร์มิใช่เพียงเรื่องของรูปทรงเส้น หรือสี แต่เป็นสุนทรียศาสตร์ที่มีชีวิตซึ่งเคลื่อนตัวอยู่บนรอยต่อของความศรัทธากับความเป็นจริงทางสังคมทำหน้าที่สำคัญในการเป็นตัวแทนจิตวิญญาณและศักดิ์ศรีของรัฐสยามอย่างเป็นระบบความงามในพุทธศิลป์ช่วงปฏิรูปประเทศจึงไม่ใช่สิ่งตายตัวแต่เป็นกระจกเงาสะท้อนสถานะของรัฐในแต่ละก้าวเดินของประวัติศาสตร์ โดยมีความเหมาะสมตามกาลเทศะเป็นเครื่องกำหนดคุณค่าสูงสุดของความงามในแต่ละรัชกาล **“AESR MODEL”** สามารถนำมาปรับใช้ได้จริงในหลายรูปแบบ โดยพุทธศิลป์ทำหน้าที่เชื่อมโยงความศรัทธาที่จับต้องไม่ได้ ให้กลายเป็นรูปธรรมทางศิลปะที่สัมผัสได้ (Aesthetics as a

Medium) เป้าหมายสูงสุดของความงามไม่ใช่แค่ความเพลินตาแต่คือการชำระล้างใจให้เข้าถึงธรรม (Elevation of Spirit) ศิลปะในพระอุโบสถ คือกระบอกเสียงของรัฐในการประกาศอำนาจและความชอบธรรม (Symbolic Meaning of State) ทุกลวดลายและโครงสร้างสถาปัตยกรรม คือบันทึกนโยบายการปรับตัวของชาติในแต่ละยุคสมัย (Reflection of National Strategy) ซึ่งต่างจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่ยังคงเน้นรูปแบบดั่งเดิม สอดคล้องกับ ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (2563) พบว่าเน้นการจัดลำดับวิวัฒนาการทางรูปแบบ (Evolution of Style) ของพระพุทธรูปและอาคารสถานความต่างของ AESR MODEL เน้นหน้าที่ทางกลไกมองรูปแบบที่เปลี่ยนไปว่าเป็นเครื่องมือหรืออุบายในการสื่อสารระดับรัฐอีกทั้งยังสอดคล้องกับ ชาตรี ประกิตนนทการ (2556) พบว่าเน้นการเมืองเรื่องพื้นที่และอุดมการณ์ทางอำนาจที่ซ่อนอยู่ในงานสถาปัตยกรรม ความต่างของ AESR MODEL เพิ่มมิติการยกระดับจิตวิญญาณควบคู่ไปกับอำนาจรัฐไม่ได้มองแค่เรื่องการเมืองเพียงอย่างเดียว นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ โอชนา พูลทองดีวัฒนา (2556) พบว่า เน้นกระบวนการทางปัญญาและเหตุผลในการตัดสินคุณค่าความงามตามหลักสากล ความต่างของ AESR MODEL เน้นสุนทรียะเชิงพุทธ ระบุว่าความงามคือความดีและพุทธศิลป์คือ อุบาย ที่ทำงานจริงกับจิตใจ AESR MODEL จึงเป็นเครื่องมือสำคัญทางวัฒนธรรมไทยที่หลอมรวมระหว่าง ศรัทธา ศิลปะ และอำนาจได้อย่างแยบยลได้เติมเต็มช่องว่างทางวิชาการโดยการระบุว่า พุทธศิลป์ไทยคือสุนทรียศาสตร์ที่มีชีวิตซึ่งสามารถบริหารจัดการระหว่างอำนาจของรัฐและศรัทธาของราษฎร์ ให้กลมกลืนกันผ่านกลไกศิลปะที่ทำหน้าที่ยกระดับจิตวิญญาณไปพร้อมกับการรักษาอธิปไตยของชาติได้อย่างมีนัยสำคัญ

5.2.5 ความแตกต่างของงานวิจัยนี้ พบว่า พุทธศิลป์คือระบบสื่อสารที่โดยใช้ความงามเป็นสะพานเชื่อมระหว่างรูปธรรมสิ่งที่เห็นไปสู่นามธรรมสภาวะหลุดพ้นซึ่งไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่ความสวยงามทางตาแต่เป็นการออกแบบสภาวะการรับรู้ทั้งหมดภายในพระอุโบสถซึ่งแตกต่างจากงานวิจัยที่ผ่านมามักวิเคราะห์พุทธศิลป์ในฐานะสื่อโน้มน้าวจิตใจให้ประพฤติดีงามเชิงศีลธรรมงานวิจัยทั่วไปมองจิตรกรรมเป็นคลังความรู้ทางประวัติศาสตร์หรืองานสอนธรรมะแต่งานวิจัยชิ้นนี้วิเคราะห์ถึงตำแหน่งศักดิ์สิทธิ์ ประเด็นต่อมางานวิจัยไม่ได้มองพุทธศิลป์เป็นเพียงวัตถุโบราณแต่รวมเอาความงามเข้ากับความอยู่รอดของสังคมทำให้งานวิจัยชิ้นนี้มีมิติที่ครอบคลุมทั้งโลกของความศรัทธาและโลกของความเป็นจริงประเด็นสุดท้าย คือ ความงามมิใช่เรื่องบังเอิญแต่เป็นเรื่องของการออกแบบเชิงกลยุทธ์ไปสู่การเป็นเครื่องมือในการขับเคลื่อนสังคมโดยมีความแตกต่างใน 3 มิติหลัก ปัจจัยด้านการเมืองจากความชอบธรรมสู่อธิปไตยทางวัฒนธรรมปัจจัยด้านสังคมจากศรัทธาสู่อารยะแห่งปัญญาปัจจัยด้านเศรษฐกิจวัสดุศาสตร์ในฐานะตัวแทนความศิวิไลซ์พุทธศิลป์คือระบบการสื่อสารที่ผ่านการคำนวณมาอย่างดีระดับมหภาคใช้รักษาเอกราชและประกาศเกียรติภูมิชาติระดับปัจเจกใช้ยกระดับจิตวิญญาณจากศรัทธาไปสู่ปัญญา

ตารางที่ 5.1 การเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างงานวิจัยในอดีตกับข้อค้นพบใหม่ตามแนวทาง AESR MODEL

ประเด็นเปรียบเทียบ	แนวทางการศึกษาในอดีต	แนวทางงานวิจัยชิ้นนี้
1. มุมมองด้านรูปแบบศิลปกรรม	รูปแบบนิยม มุ่งวิเคราะห์วิวัฒนาการของเส้นสาย สัดส่วน และเอกลักษณ์ทางกายภาพเพื่อจำแนกยุคสมัย	สุนทรียศาสตร์เชิงกลยุทธ์ วิเคราะห์รูปแบบในฐานะ เครื่องมือเชิงนโยบายที่ถูกออกแบบมาเพื่อตอบโจทย์วิกฤตการณ์หรือเป้าหมายของรัฐ
2. มิติด้านหน้าที่และเป้าหมาย	การสั่งสอนจริยธรรมเน้นการใช้ภาพและรูปเคารพเพื่อเล่าเรื่องพุทธประวัติและสอนศีลธรรมแก่พุทธบริษัท	การจัดการสภาวะจิต เน้นการออกแบบพื้นที่ว่าง แสง และมิติ เพื่อควบคุมผัสสะและน้อมนำจิตใจสู่สภาวะไตรสิกขา อย่างบูรณาการ
3. สถานะของงานพุทธศิลป์	ภาพสะท้อน มองพุทธศิลป์เป็นเพียงผลผลิตหรือจดหมายเหตุที่บันทึกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์และสังคมที่เกิดขึ้นแล้ว	ตัวขับเคลื่อน มองพุทธศิลป์เป็น "นวัตกรรมเชิงรุก" ที่จงใจสร้างขึ้นเพื่อเปลี่ยนแปลงการรับรู้ สื่อสารอำนาจ และนำพาชาติสู่ความเป็นอารยะ
4. ความสัมพันธ์กับอำนาจรัฐ	อำนาจเชิงสัญลักษณ์วิเคราะห์การแสดงออกถึงพระบารมีและความชอบธรรมผ่านความยิ่งใหญ่โอฬารของศาสนสถาน	ยุทธศาสตร์การปรับตัววิเคราะห์การเจรจาต่อรองทางวัฒนธรรม โดยใช้สุนทรียภาพเป็นภาษาในการสื่อสารศักดิ์ศรีของชาติในระดับสากล
5. เกณฑ์การตัดสินคุณค่า	ความสวยงามตามจารีต วัดค่าความงามจากความเที่ยงตรงต่อตำราช่างหลวงและความประณีตของฝีมือ	ความเหมาะสมตามกาลเทศะ วัดค่าความงามจากความสำเร็จในการประยุกต์สาระทางธรรมให้เข้ากับพลวัตของโลกที่เปลี่ยนแปลงไป

จากตารางเปรียบเทียบที่ 5.1 จะเห็นได้ว่างานวิจัยชิ้นนี้ได้เข้าไป เติมเต็มช่องว่างทางวิชาการโดยการขยายขอบเขตจากการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะเชิงรูปแบบสู่การศึกษาสุนทรียศาสตร์เชิงหน้าที่ซึ่งชี้ให้เห็นว่าพุทธศิลป์ไทยในพระอุโบสถสมัยรัตนโกสินทร์มิได้เป็นเพียงมรดกที่สืบทอดมาจากอดีตอย่างหยุดนิ่งแต่เป็น สถาปัตยกรรมทางปัญญา ที่มีพลวัตสูงสามารถบริหารจัดการความสมดุลระหว่าง ศรัทธาอุดมคติ กับ ความอยู่รอดของรัฐชาติ ได้อย่างแยบยลผ่านกลไก AESR MODEL

5.3 องค์ความรู้ใหม่

5.3.1 แก่นแท้ของพุทธศิลป์ถูกสร้างขึ้นเพื่อตอบสนองต่อภารกิจทางศาสนาและจิตวิญญาณโดยเฉพาะพุทธศิลป์ทุกแขนงมิได้เกิดขึ้นจากความพึงพอใจทางสุนทรียภาพเท่านั้นแต่มีรากฐานมาจาก หลักธรรมคำสอนและคติความเชื่อในพระพุทธศาสนาซึ่งกำหนดให้ศิลปะเป็นสื่อวัตถุประสงค์หลักของพุทธศิลป์คือการถ่ายทอดหลักธรรมคำสอนและจรรโลงศรัทธาในพระพุทธศาสนาอย่างมีประสิทธิภาพ ดังนั้นคุณค่าของศิลปะจึงวัดจากการทำหน้าที่สื่อสารธรรมะเป็นสำคัญที่ถูกสร้างขึ้นอย่างมีเป้าหมายชัดเจนพุทธศิลป์ทั้ง 3 แขนงได้แก่ สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม ทำงานร่วมกันอย่างเป็นระบบเพื่อสนับสนุนเป้าหมายสูงสุดเดียวกันการทำความเข้าใจคุณค่าของพุทธศิลป์ที่สมบูรณ์นั้น จำเป็นต้องใช้กรอบการมองที่หลากหลาย โดยผนวกทฤษฎีสุนทรียศาสตร์เข้ากับการตีความเชิงหน้าที่ เชื่อมโยงความศรัทธาที่จับต้องไม่ได้ให้กลายเป็นรูปธรรมทางศิลปะที่สัมผัสได้สามารถแทนด้วยคำว่า A (Aesthetics as a Medium)

กระบวนการสุนทรียะที่งานพุทธศิลป์และสถาปัตยกรรมพระอุโบสถทำหน้าที่กล่อมเกลาและขัดเกลาจิตใจของผู้รับสารให้พ้นจากสภาวะอารมณ์ขุ่นมัวทางโลกสู่สภาวะแห่งความสงบ สว่าง และเกิดความภาคภูมิใจในรากฐานทางปัญญาของชาติ โดยใช้ทัศนธาตุและการจัดการพื้นที่เป็นเครื่องมือสำคัญ เป้าหมายสูงสุดของความงามไม่ใช่แค่ความเพลินตาแต่คือการชำระล้างใจให้เข้าถึงธรรม E (Elevation of Spirit)

พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ความงาม(Aesthetics) ของพุทธศิลป์ในพระอุโบสถสมัยรัชกาลที่ 1-5 ไม่ใช่สิ่งสากลที่ตายตัวแต่เป็นเครื่องมือที่มีพลวัตสูงซึ่งถูกกำกับโดยบริบททางสังคม (Context) ในแต่ละยุคสมัยเพื่อตอบสนองแนวคิดและเป้าหมายของรัฐในขณะนั้นกล่าวคือ ทฤษฎีสัมพัทธนิยม (Relativism) เป็นแกนกลางที่อธิบายการเปลี่ยนแปลงของพุทธศิลป์ได้ดีที่สุด โดยบริบทของสังคม เช่น การฟื้นฟูชาติ, ความมั่งคั่ง, ภัยคุกคามจะเป็นตัวกำหนดค่านิยมว่าศิลปะแบบใด งาม หรือ ไม่งาม จากนั้นทฤษฎีจิตนิยม (Idealism) จะอธิบายแนวคิดหรือสัญลักษณ์ที่ศิลปะรูปแบบใหม่นั้นต้องการสื่อและทฤษฎีวัตถุนิยมจะอธิบายรูปธรรม หรือ เทคนิค วัสดุที่ถูกเลือกใช้เพื่อถ่ายทอดแนวคิดนั้น ๆ สามารถแทนด้วยคำว่าความหมายเชิงสัญลักษณ์ของรัฐ S (Symbolic Meaning of State)

บทบาทของพุทธศิลป์ในการเป็นกลไกสำคัญในการสร้างและกำหนดอัตลักษณ์ของชาติสยามแสดงให้เห็นถึงความพยายามสร้างอัตลักษณ์ของชาติที่ทันสมัยและมีเหตุผลผ่านการเลือกการรักษาและการปฏิเสธรูปแบบศิลปะในแต่ละช่วงเวลาซึ่งเป็นการสร้างอัตลักษณ์และความภาคภูมิใจในประวัติศาสตร์เพื่อตอบโจทย์ทางการเมืองในการรวมศูนย์และสร้างสำนึกความเป็นชาติสามารถแทนด้วยคำว่ากระจกสะท้อนยุทธศาสตร์ชาติ Re-adaptation for Relevance

5.3.2 รูปแบบขององค์ความรู้

จากการสังเคราะห์บูรณาการพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ พบว่า พุทธศิลป์มิใช่เป็นเพียงศิลปะเพื่อความงามแต่เป็นองค์ความรู้ที่สะท้อนคุณค่าอันซับซ้อน ซึ่งสามารถสรุปเป็นกรอบความคิด (Framework) หรือองค์ความรู้ใหม่ที่เรียกว่า **" AESR MODEL"** เป็นโมเดลที่แสดงถึงความสัมพันธ์เชิงบูรณาการระหว่าง 4 องค์ประกอบหลักที่สะท้อนคุณค่าและพลวัตของงานพุทธศิลป์ในพระอุโบสถ ดังนั้น AESR MODEL จึงเป็นกรอบความคิดที่แสดงให้เห็นว่า พุทธศิลป์ในพระอุโบสถเป็นเครื่องมือเชิงยุทธศาสตร์ที่มีไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่มีความเปลี่ยนแปลงตลอดเวลามีพลังขับเคลื่อนไปข้างหน้าตามแรงกระตุ้นสูงซึ่งทำหน้าที่เป็นสื่อกลางระหว่างศรัทธาและรูปธรรม (A) ขณะเดียวกันก็เป็นการยกระดับจิตวิญญาณ (E) ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของรัฐ (S) เพื่อให้เป็นกระจกสะท้อนยุทธศาสตร์ชาติ (R) ที่ต้องการ

ความหมายของ AESR MODEL

A (Aesthetics as a Medium) ศิลปะคือ สุนทรียะในฐานะสื่อกลางการเชื่อมโยงความศรัทธาที่จับต้องไม่ได้ให้กลายเป็นรูปธรรมทางทัศนศิลป์โดยใช้ทัศนธาตุ เส้น สี รูปทรง แสง เป็นเครื่องมือสื่อสารหลักเพื่อเปลี่ยนพื้นที่ทางกายภาพให้กลายเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สัมผัสได้ด้วยประสาทสัมผัส คือระดับปรากฏการณ์ที่ตาเห็น

E (Elevation of Spirit) คือ การยกระดับจิตวิญญาณการออกแบบพื้นที่ว่างและสัดส่วน ตามหลักสัปปายะมีเป้าหมายสูงสุดเพื่อกล่อมเกลาและชำระล้างจิตใจของผู้รับสารให้พ้นจากความวุ่นวายทางโลกสู่ความสงบเยือกเย็นภายในเพื่อเตรียมจิตให้พร้อมต่อการพิจารณาธรรมขั้นสูง คือระดับจิตวิทยา

S (Symbolic Meaning of State) คือ นัยเชิงสัญลักษณ์ของรัฐงานช่างหลวงในพระอุโบสถมิได้มีไว้เพื่อพุทธบูชาเพียงอย่างเดียวแต่เป็นภาษาภาพที่สื่อสารถานานุศักดิ์ ศักดิ์ศรีและสถานะของประเทศทุกลวดลายคือสัญลักษณ์ที่ประสานอำนาจทางธรรมเข้ากับอำนาจทางโลกเพื่อสร้างอัตลักษณ์และความมั่นคงทางวัฒนธรรมให้กับสถาบันหลักของชาติ คือระดับความหมายแฝง

R (Re-adaptation for Relevance) สุนทรียภาพที่แปรเปลี่ยนไปในแต่ละรัชกาลรคือกระจกเงาที่สะท้อนยุทธศาสตร์การปรับตัวของรัฐชาติในแต่ละก้าวของประวัติศาสตร์ ทั้งการฟื้นฟูจารีตการสร้างความมั่งคั่งทางการค้า และการก้าวสู่ความเป็นอารยะเพื่อรักษาอธิปไตย คือระดับ มหภาค

ดังนั้น AESR MODEL จึงมิใช่เพียงทฤษฎีเพื่อการจัดหมวดหมู่ศิลปะแต่เป็นเครื่องมือวิเคราะห์พลวัตทางวัฒนธรรมที่ชี้ให้เห็นว่าพุทธศิลป์ไทยคือยุทธศาสตร์อันชาญฉลาดที่ใช้ ความงาม (A) นำทางไปสู่ ปัญญา (E) โดยมีรากฐานจาก อัตลักษณ์ (S) และ วิสัยทัศน์ของผู้นำประเทศ (R) อย่างเป็นเนื้อเดียวกัน

ภาพที่ 5.1 AESR MODEL

5.3.3 แนวทางการประยุกต์ใช้ขององค์ความรู้

การนำองค์ความรู้ AESR MODEL มาประยุกต์ใช้กับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถ

1.สื่อกลางระหว่างศรัทธาและรูปธรรม (A)

ประยุกต์ใช้ในงานพุทธศิลป์เพื่อสร้างสภาวะพื้นที่เปลี่ยนผ่านแทนที่จะใช้เพียงลวดลายประเพณีแบบดั้งเดิม ให้เน้นการใช้แสงและที่ว่างเป็นรูปธรรมในการสื่อสารธรรมะ เช่น การให้แสงธรรมชาติส่องผ่านช่องเปิดในตำแหน่งที่สร้างความรู้สึกสงบหรือการใช้ระนาบผนังที่เรียบง่ายแต่ทรงพลังการประยุกต์ใช้ออกแบบอาคารหรือพื้นที่สาธารณะที่ต้องการความสงบโดยใช้หลักการจัดลำดับการเข้าถึงพื้นที่เพื่อเตรียมจิตใจจากความวุ่นวายภายนอกเข้าสู่ความนิ่งสงบภายในใช้ความงามเป็นสื่อกลางในการนำเสนอหลักธรรมให้เข้าถึงคนรุ่นใหม่แนวทางนำรูปธรรมจากพุทธศิลป์ เช่น สัดส่วนพระพุทธรูปหรือลายเส้นจิตรกรรมมาลดทอนให้เป็นกราฟิกสมัยใหม่ ที่ยังคงพลังแห่งศรัทธาเดิมไว้ การประยุกต์ใช้การทำนิทรรศการเสมือนจริงหรือแอปพลิเคชันนำชมวัดที่ไม่ได้บอกแค่ว่าใครสร้างแต่แสดงภาพจำลองให้เห็นว่ารูปทรงนี้สื่อถึงธรรมะข้อไหนเพื่อให้เทคโนโลยีเป็นสื่อกลางเชื่อมโยงศรัทธาในบริบทปัจจุบัน

2.ยกระดับจิตวิญญาณ (E)

คือการนำหลักการสุนทรียศาสตร์ที่ส่งผลต่อสภาวะภายใน มาออกแบบหรือจัดการพื้นที่และกิจกรรมเพื่อให้เกิดการเปลี่ยนผ่านทางอารมณ์จากความวุ่นวายสู่ความสงบนำทฤษฎีการจัดการระวางพื้นที่ภายในพระอุโบสถมาปรับใช้กับอาคารสมัยใหม่ที่ต้องการลดความเครียดการประยุกต์ใช้การจัดพื้นที่ทำงานให้มีความสุนทรียะไม่ใช่เพื่อความหรูหราแต่เพื่อให้เกิดความรู้สึกภาคภูมิใจและสงบเย็นซึ่งจะส่งผลต่อการตัดสินใจที่มีคุณธรรมและประสิทธิภาพในการคิดสร้างสรรค์ไม่ใช่การสอนธรรมะด้วยคำพูดแต่คือการออกแบบสภาพแวดล้อมให้เป็นรูปธรรมที่ทำหน้าที่บีบคั้นอารมณ์ทางโลกให้สลายตัว และ เปิดพื้นที่ให้ความสงบทางธรรมปรากฏขึ้นในใจของผู้คน

3.ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของรัฐ (S)

การทำความเข้าใจว่าศิลปะคือภาษาทางอำนาจและนำหลักการสื่อสารผ่านสัญลักษณ์นี้มาใช้ในการสร้างอัตลักษณ์การแสดงจุดยืนหรือการสร้างภาพลักษณ์องค์กรและประเทศในบริบทสมัยใหม่สัญลักษณ์ไม่ใช่เพียงการตกแต่งแต่คือสิ่งที่ใช้ประกาศตัวตนและจุดยืนการประยุกต์ใช้มิตินี้คือการเลือกใช้สัญลักษณ์ทางศิลปะอย่างชาญฉลาดเพื่อสร้างความเคารพและความยำเกรงในใจของผู้ที่พบเห็น

4.กระจกสะท้อนยุทธศาสตร์ชาติ (R)

การมองพุทธศิลป์ในฐานะบันทึกนโยบายระดับชาติที่แปรสภาพเป็นรูปธรรมแนวทางการนำไปใช้จึงเน้นไปที่การวิเคราะห์สถานการณ์การวางแผนกลยุทธ์และการสร้างความตระหนักรู้ถึงการปรับตัวของชาติด้านการวางแผนยุทธศาสตร์และนโยบายวัฒนธรรมใช้โมเดลการปรับตัวในอดีตมาเป็นบทเรียนในการสร้างนโยบายปัจจุบันการประยุกต์ใช้ เช่นเดียวกับที่รัชกาลที่ 3 ใช้ศิลปะจีนสะท้อนยุทธศาสตร์การค้ารัฐบาลปัจจุบันสามารถใช้พุทธศิลป์ร่วมสมัยที่มีความเป็นดิจิทัลหรือนวัตกรรมเพื่อสะท้อนยุทธศาสตร์เศรษฐกิจสร้างสรรค์ให้ชาวโลกเห็นว่าไทยยังคงเป็นชาติที่ปรับตัวเก่งและลุ่มลึก

5.4 ข้อเสนอแนะ

5.4.1 ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย

จากการศึกษาความงามในพระอุโบสถเรื่องพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์พบว่าความงามไม่ใช่สิ่งตายตัวแต่เป็นเครื่องมือที่ปรับเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคมและการเมืองในสมัยรัชกาลที่ 1-5 เพื่อตอบสนองยุทธศาสตร์ของชาติจึงมีข้อเสนอแนะเชิงนโยบายดังต่อไปนี้

1. นโยบายด้านการอนุรักษ์ตามบริบททางประวัติศาสตร์

ข้อเสนอแนะ ควรจัดทำเกณฑ์มาตรฐานการบูรณะตามอัตลักษณ์เฉพาะยุคสมัยโดยระบุให้กระบวนการอนุรักษ์พุทธศิลป์ในพระอารามหลวงต้องคำนึงถึงทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่กำกับอยู่ในยุคที่สร้างขึ้น

แนวทางปฏิบัติเลิกการบูรณะที่ยึดเอาความงามตามความนิยมปัจจุบันเป็นที่ตั้งแต่ให้ใช้ผลการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นตัวกำหนดวัสดุและเทคนิคเพื่อรักษาคุณค่าดั้งเดิมของแต่ละรัชกาลไว้ไม่ให้ปะปนกัน ควรมีการขึ้นทะเบียนมรดกสุนทรียภาพไม่ใช่แค่การขึ้นทะเบียนโบราณสถานเพราะความงามและบรรยากาศคือสิ่งที่ต้องอนุรักษ์ควบคู่ไปกับตัวอาคาร

2. นโยบายด้านการปฏิรูปการศึกษาเชิงบูรณาการ

ข้อเสนอแนะ พัฒนาหลักสูตรประวัติศาสตร์ผ่านสุนทรียภาพทางศิลปะสำหรับระดับพื้นฐานและอุดมศึกษา

แนวทางปฏิบัติ ปรับปรุงตำราเรียนวิชาสังคมศึกษาและศิลปศึกษาโดยใช้พุทธศิลป์ในพระอุโบสถเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่มีชีวิตเพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจความเชื่อมโยงระหว่างการเมือง เศรษฐกิจ และความงาม แทนการท่องจำเหตุการณ์เพียงอย่างเดียว

3. นโยบายยกระดับการท่องเที่ยวเชิงปัญญา

ข้อเสนอแนะ จัดทำยุทธศาสตร์เส้นทางสุนทรียภาพแห่งสยาม โดยแบ่งกลุ่มแหล่งท่องเที่ยวตามบริบทสังคมและรัชกาล

แนวทางปฏิบัติ พัฒนาสื่อประชาสัมพันธ์และฝึกอบรมมัคคุเทศก์ให้สามารถเล่าเรื่อง (Storytelling) ในเชิงวิเคราะห์สุนทรียศาสตร์ที่สัมพันธ์กับบริบทโลก เช่น การรับอิทธิพลจีนในสมัยรัชกาลที่3 หรืออิทธิพลตะวันตกในสมัยรัชกาลที่4-5 เพื่อสร้างมูลค่าเพิ่มทางการท่องเที่ยวที่เน้นความรู้

4.นโยบายส่งเสริมพุทธศิลป์ร่วมสมัยเพื่อสังคมปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ จัดตั้งกองทุนหรือมาตรการทางภาษีเพื่อส่งเสริมการอุปถัมภ์ศิลปะในศาสนสถานร่วมสมัยเพื่อให้พุทธศิลป์ทำหน้าที่สะท้อนสังคมปัจจุบันเหมือนในอดีต

แนวทางปฏิบัติ สนับสนุนให้วัดและชุมชนเปิดพื้นที่ให้ศิลปินร่วมสมัยสร้างสรรค์ผลงานในพื้นที่ใหม่ ๆ ของวัด เช่น ผนังศาลาการเปรียญหรืออาคารอเนกประสงค์โดยมุ่งเน้นเนื้อหาที่ร่วมสมัย เช่น จริยธรรมในโลกดิจิทัลหรือความรับผิดชอบต่อสิ่งแวดล้อม เพื่อให้ศาสนสถานยังคงเป็นศูนย์กลางทางปัญญาและสุนทรียภาพของยุคสมัยอย่างแท้จริง

5.4.2 ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัย

จากผลการวิจัยที่ค้นพบเป็นการนำเสนอรูปแบบบูรณาการพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ตาม AESR MODEL นั้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการนำเสนอแนวทางส่งเสริมความเข้าใจในและเป็นแนวคิดในการสร้างพระอุโบสถแต่ยังมีอีกหลายประเด็นซึ่งการวิจัยครั้งนี้ไม่ได้เจาะลึกไปในรายละเอียดผู้วิจัยจึงขอเสนอแนะเพื่อให้เกิดงานวิจัยในมุมมองที่ต่างกันออกไปดังนี้

1) พุทธศิลป์ในพระอุโบสถกับการสื่อสารเชิงพุทธ การวิเคราะห์การรับรู้และความเข้าใจธรรมะของผู้เข้าชมกรณีศึกษาเปรียบเทียบระหว่างคนรุ่นใหม่กับผู้สูงอายุ

2) สุนทรียศาสตร์เชิงพุทธของจิตรกรรมฝาผนัง การเปรียบเทียบการนำเสนอคติไตรภูมิระหว่างพระอุโบสถสมัยอยุธยาตอนปลายกับรัตนโกสินทร์ตอนต้น

3) การประยุกต์ใช้หลักการสุนทรียศาสตร์เชิงพุทธในการออกแบบสื่อดิจิทัลเพื่อการเรียนรู้พุทธประวัติ กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัด

4) พุทธศิลป์ในพระอุโบสถกับแนวคิดบำบัดทางจิตวิญญาณ (Spiritual Therapy) การศึกษาผลกระทบของบรรยากาศและสุนทรียภาพในพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ต่อสภาวะจิตใจ

บรรณานุกรม

1. ภาษาไทย

1.1 ข้อมูลปฐมภูมิ

1) พระไตรปิฎก

พระไตรปิฎกและอรรถกถาแปล ฉบับมหามกุฏราชวิทยาลัย ชุด 91 เล่ม พุทธศักราช 2525 เล่ม 1, 2, 4, 5, 7, 10, 11, 13, 20, 24, 25, 35

1.2 ข้อมูลทุติยภูมิ

1) หนังสือ

กรมศิลปากร. (2533). *จิตรกรรมไทยประเพณี*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

กรมศิลปากร. (2550). *มรดกโลกทางวัฒนธรรมในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.

กรมศิลปากร. (2556). *จิตรกรรมฝาผนังไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร. (2564). *ความรู้เรื่องพุทธศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กฤษณา หงษ์อุเทน. (2562). *สุนทรียศาสตร์ร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

กีรติ บุญเจือ. (2522). *สุนทรียศาสตร์: ปรัชญาความงาม*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

โกสุม สายใจ. (2540). *ศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

จรูญ โกมุทรัตนานนท์. (2553). *สุนทรียศาสตร์*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

จุลทรรศน์ กิตติบุตร. (2540). *สถาปัตยกรรมไทย: มุมมองและแนวคิด*. เชียงใหม่: [ม.ป.พ.].

จุลลดา ภักดีภูมินทร์ (นามแฝง). (2547). *เลาะวัง*. กรุงเทพฯ: โชคชัยเทเวศร์.

เจตนา นาควัชระ. (2542). *ทางสายใหม่แห่งสุนทรียศาสตร์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เจตนา นาควัชระ. (2560). *สุนทรียศาสตร์แห่งการอ่าน*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

เจ้าพระยาทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี (ขำ บุนนาค). (2545). *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1*. (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ชยาภรณ์ สุขประเสริฐ. (2545). *พุทธศิลป์*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

ชลูด นิ่มเสมอ. (2554). *องค์ประกอบของศิลปะ* (พิมพ์ครั้งที่ 8). กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

ชุติมา เวทการ. (2551). *การจัดการเรียนรู้สาระทัศนศิลป์บนพื้นฐานวัฒนธรรมชุมชน*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2560). *กระบวนการสร้างสรรค์และสุนทรียศาสตร์*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (2558). *ประวัติศาสตร์การเมืองไทยสมัยใหม่: ไทยสยาม พ.ศ. 2394-2510*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

โชติ กัลยาณมิตร. (2539). *สถาปัตยกรรมแบบไทย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

โชติ กัลยาณมิตร. (2539). *ลักษณะสถาปัตยกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: กรรมาธิการอนุรักษ์ศิลปะสถาปัตยกรรม สมาคมสถาปนิกสยามในพระบรมราชูปถัมภ์.

โชติ กัลยาณมิตร. (2544). *สถาปัตยกรรมไทย แนวคิดและปรัชญา*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ทองต่อ กล้วยไม้ ณ อยุธยา. (2555). *พระพุทธปฏิมาในพระอารามหลวง*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

ทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี, เจ้าพระยา. (2503). *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. (2538). *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3*. (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2538). *สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ธนิก เลิศชาญฤทัย. (2565). *การจัดการมรดกวัฒนธรรม*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ประยูร อุลุชาฎะ. (2530). *ศิลปกรรมในเมืองไทย*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

ประยูร อุลุชาฎะ. (2540). *ศิลปะอยุธยา ประวัติศาสตร์และศิลปกรรม*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

นงเยาว์ ชาญณรงค์. (2553). *วัฒนธรรมและศาสนา* (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2555). *ปากไก่และใบเรือ: รวมความเรียงว่าด้วยวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ต้นรัตนโกสินทร์*. (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

บุณย์ นิลเกตุ. (2523). *ปรัชญาศิลปะ*. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ประยูร อุลุชาฎะ. (2524). *ความเข้าใจในศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ปิยลดา ทวีปรังสีพร. (2542). *พื้นถิ่นไทย บ้านและวิถีชีวิต*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล. (2554). *สุนทรียศาสตร์: แนวคิดและทฤษฎี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พระราชพงศาวดาร ฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 2. (2542). (พิมพ์ครั้งที่ 9). กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

พระทักษิณคณาธิกร. (2544). *ปรัชญา*. กรุงเทพฯ: สหธรรมิก.

พระธรรมโกศาจารย์ (พุทธทาส อินทปัญโญ). (2525). *ศิลปะแห่งการครองชีวิต*. กรุงเทพฯ: ธรรมสภา.

พระปลัดไกรสร นริสฺสโร. (2560). *พุทธสุนทรียศาสตร์: การตีความและวิเคราะห์เชิงปรัชญา*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป. อ. ปยุตฺโต). (2548). *ทางสายกลางแห่งศิลปะ*. กรุงเทพฯ: ธรรมสภา.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป. อ. ปยุตฺโต). (2555). *พุทธธรรม ฉบับปรับขยาย* (พิมพ์ครั้งที่ 33). กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระมหาดาวสยาม วชิรปัญโญ. (2548). *ประวัติศาสตร์พุทธศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระมหาหรรษา ธมฺมหาโส. (2561). *พุทธจิตวิทยา: มิติแห่งการตื่นรู้*. กรุงเทพฯ: 21เซ็นจูรี่.

พระราชวรมุนี (ประยุทธ์ ปยุตฺโต). (2529). *พุทธธรรม*. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พิริยะ ไกรฤกษ์. (2551). *ลักษณะไทย: พระพุทธปฏิมา อัตลักษณ์พื้นถิ่นไทย*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง.

พิริยะ ไกรฤกษ์. (2555). *รากเหง้าศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ: ริเวอร์ บุ๊คส์.

พิริยะ ไกรฤกษ์. (2559). *ลักษณะไทย: ศิลปกรรมสมัยรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่. (2552). *ปรัชญาศิลปะ*. กรุงเทพฯ: วาดศิลป์.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. (2547). *สุนทรียวิจักษณ์ในจิตรกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

มัย ตะติยะ. (2555). *สุนทรียภาพทางทัศนศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: มิตรสัมพันธ์กราฟฟิค.

มานพ รักการเรียน. (2545). *ทัศนศิลป์ไทย: แนวคิดและรูปแบบ*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

ราชบัณฑิตยสถาน. (2530). *สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

วนิดา พึ่งสุนทร. (2563). *พุทธศิลปะสถาปัตยกรรมไทย: ระเบียบวิธีการออกแบบสถาปัตยกรรมไทยประเพณี*. นครปฐม: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วนิดา พึ่งสุนทร และ รสิตา สินเอกเอี่ยม. (2564). *อนาคตศาสตร์: พุทธศิลปะสถาปัตยกรรมในอนาคต*. นครปฐม: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วศิน อินทสระ. (2544). *ปรัชญาเถรวาท*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สภาการศึกษามหามกุฏราชวิทยาลัย.

วิทยา ชลสุวัฒน์. (2560). *จินตภาพจากพุทธศิลป์ในงานสถาปัตยกรรมไทย*. นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2529). *ศิลปะไทยน่ารู้*. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2540). *พุทธศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2540). *ศิลปะไทยวิจารณ์*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2547). *ทัศนศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: ปิรามิด.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2557). *สุนทรียศาสตร์*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

วิรัช สมพงษ์. (2558). *สุนทรียศาสตร์: ทฤษฎีความงามและศิลปะ* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (2543). *พระพุทธรูปสำคัญและพระพุทธรูปศักดิ์สิทธิ์ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (2556). *พุทธศิลป์ไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อที่ปรากฏ*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (2561). *พุทธปฏิมา พุทธศิลป์ไทย ภายใต้คติความเชื่อและรูปแบบทางศิลปะ*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (2563). *พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์: พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

ศานติ ภักดีคำ. (2552). *ชมวัด ชื่นศิลป์ ถิ่นรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: มติชน.

ศานติ ภักดีคำ. (2554). *จดหมายเหตุราชทูตเบาริงเข้ามาทำสนธิสัญญาในสมัยรัชกาลที่ 4*. กรุงเทพฯ: มติชน.

สงวน รอดบุญ. (2526). *พุทธศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สมคิด จิระทัศนกุล. (2544). *วัด: พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

สมใจ นิ่มเล็ก. (2547). *อุโบสถสถาปัตยกรรมไทย*. นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป. อ. ปยุตฺโต). (2551). *พุทธธรรม (ฉบับปรับขยาย)* (พิมพ์ครั้งที่ 11). กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป. อ. ปยุตฺโต). (2561). *สุนทรียภาพในพุทธศาสนา*. กรุงเทพฯ: ธรรมสภา.

สมพร ธุลี. (2548). *ศิลปกรรมและคติความเชื่อในพุทธศาสนา*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

สมพร ธุลี. (2559). *จิตรกรรมไทย มรดกแห่งภูมิปัญญา*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

สันติ เล็กสุขุม. (2535). *จิตรกรรมแบบประเพณีและแบบสากล*. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สันติ เล็กสุขุม. (2544). *ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ): การเริ่มต้นและการเปลี่ยนแปร*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สันติ เล็กสุขุม. (2560). *ศิลปะอยุธยา งานช่างที่แสดงความสว่างไสวของพระศาสนา*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สายันต์ ไพรชาญจิตร์. (2545). *โบราณคดีชุมชน*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

ศิลป์ พีระศรี. (2505). *สถาปัตยกรรมไทย (Thai Architecture)*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

สุชาติ สนธิ. (2544). *สุนทรียศาสตร์ทางพุทธศิลป์*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

สุพรรณี กาญจนัษฐิติ. (2552). *ประวัติการศึกษาไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. (2550). *ศิลปะกับชีวิต*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

สุริยศ กิตติสิริสวัสดิ์. (2560). *วิวัฒนาการพุทธศิลป์ไทยสมัยรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สุเชาวน์ พลอยชุม. (2545). *สุนทรียศาสตร์*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

สุเชาวน์ พลอยชุม. (2545). *ประวัติวัดโสมนัสวิหาร*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2545). *จากสยามศิลป์สู่ไทยทันสมัย: การสร้างสรรค์ความจริงของประวัติศาสตร์ศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. (2546). *ศิลปะในประเทศไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 12). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. (2559). *ศิลปะสุโขทัย* (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์หอจดหมายเหตุแห่งชาติ.

สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา. (2548). *น้ำ: บ่อเกิดแห่งวัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา. (2548). *ศิลปสถาปัตยกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2558). *สุนทรียศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

สุรชัย จงจิตงาม. (2554). *ศิลปะรัตนโกสินทร์: รัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 4*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

อคิน รพีพัฒน์, ม.ร.ว. (2551). *สังคมไทยในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2416*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

อดิศักดิ์ ทองบุญ. (2546). *ปรัชญาอินเดีย* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

อังคาร กัลยาณพงศ์. (2548). *อังคาร กัลยาณพงศ์: ศิลปะแห่งชีวิต*. กรุงเทพฯ: วิริยะธุรกิจ.

อิทธิพล ตั้งโฉลก. (2550). *ทัศนศิลป์: ความเข้าใจและการสร้างสรรค์*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.พ.].

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2553). *จารีตลักษณ์และนวลักษณ์: อัตลักษณ์ไทยในกระแสการเปลี่ยนแปลง*. กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยระบบสาธารณสุข.

อาวุธ มะนะสุรินทร์. (2525). *สถาปัตยกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

2) งานวิจัย

กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์. (2562). *ความหลากหลายของเรื่องราวและการแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร]. คลังปัญญามหาวิทยาลัยศิลปากร.

จุติรัช อนุกูล. (2564). *การศึกษาผลงานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดธรรมิการาม อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี* [รายงานการวิจัย]. ลพบุรี: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี. *(หมายเหตุ: ตรวจสอบชื่อมหาวิทยาลัยต้นสังกัดอีกครั้งเนื่องจากระบุลพบุรีแต่ท้ายชื่อเป็นบุรีรัมย์ ในที่นี้ปรับตามความสอดคล้องของพื้นที่วิจัย)*

โชติมา จตุรวงศ์. (2546). *สถาปัตยกรรมพระอุโบสถและพระวิหารในสมัยรัชกาลที่ 1*[วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ปัญจเวช บุญรอด. (2557). *รูปแบบศิลปกรรมและสถาปัตยกรรม วัดสุวรรณดาราราม ราชวรวิหาร จ.พระนครศรีอยุธยา* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ธนาพร ทศานนท์. (2561). *การศึกษาแนวคิดและรูปแบบตะวันตกที่ปรากฏในงานออกแบบตกแต่งภายในพระอารามหลวงทรงสถาปนาและปฏิสังขรณ์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร].: คลังปัญญา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พระพงศักดิ์ อภิชฺชโว. (2549). *การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังในฐานะสื่อการสอนพุทธธรรม* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). พระนครศรีอยุธยา: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระมหารังสันต์ กิตฺติปญฺโญ (ใจหาญ). (2553). *ความงามในทัศนะพุทธปรัชญาเถรวาท* (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). พระนครศรีอยุธยา: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระเมธีวราภรณ์ (ประยงค์ ปิยธมฺโม). (2561). *ประวัติศาสตร์ศิลปะและพุทธศิลป์ไทย*. มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระเรืองเดช โชติธมฺโม (เสียงเพราะ) และคณะ. (2560). *สุนทรียศาสตร์ในพุทธปรัชญาเถรวาท* (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). พระนครศรีอยุธยา: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พิชิต อังคศุภรกุล. (2563). *พุทธศิลป์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: การวิเคราะห์รูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์* (รายงานการวิจัย).: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภานุ สรวยสุวรรณ (2552) *การวิเคราะห์สุนทรียภาพในพระพุทธรูปสุโขทัยด้วยหลักการทาทัศนศิลป์ (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร). คลังปัญญา มหาวิทยาลัยศิลปากร.*

วิทยา ชลสุวัฒน์. (2560). *จินตภาพจากพุทธศิลป์ในงานสถาปัตยกรรมไทย* (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต): มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิมลสิทธิ์ หรยางกูร, สมภพ ภิรมย์, และศิริวรรณ ศิลาพัชรนันท์. (2543). *รายงานการวิจัยเรื่องการรวบรวมและวิจัยองค์ความรู้ด้านสถาปัตยกรรมไทย วิวัฒนาการแนวความคิดและรูปแบบของงานสถาปัตยกรรม อดีต ปัจจุบัน และอนาคต*. กรุงเทพฯ: สมาคมสถาปนิกสยามในพระบรมราชูปถัมภ์.

วิมลสิทธิ์ หรยางกูร, สันติ ฉันทวิลาสวงศ์, และ วีระ อินพันทัง. (2559). *สถาปัตยกรรมไทยในรอบ ๑๐๐ ปี (พ.ศ. ๒๔๕๖ - ๒๕๕๖): อดีต ปัจจุบัน และอนาคต*.: สมาคมสถาปนิกสยามในพระบรมราชูปถัมภ์.

สุริยา รัตนรังสรรค์. (2545). *จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระปัจเจกพุทธเจ้าในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุเทพ พรมเลิศ. (2560). *พระสงฆ์กับการสร้างสรรค์ศิลปะในสมัยพุทธกาล* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย]. พระนครศรีอยุธยา: คลังปัญญา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

อดุลย์ หลานวงค์. (2548). *สุนทรียภาพในพุทธศิลป์: ศึกษากรณีจิตรกรรมฝาผนังในเขตจังหวัดขอนแก่น* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น. *(หมายเหตุ: ปรับปี พ.ศ. และเพิ่มชื่อมหาวิทยาลัยตามฐานข้อมูลคลังปัญญา)*

อดุลย์ หลานวงค์. (2560ข). *ศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของพุทธศิลป์ที่มีต่อชุมชนในจังหวัดขอนแก่น* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย]. พระนครศรีอยุธยา: คลังปัญญา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

3) บทความวิชาการ

จำรัส พรหมบุตร. (2564). คติธรรมการออกแบบสถาปัตยกรรมเชิงพุทธจิตวิทยา. *วารสาร มจร ปัญญาปริทรรศน์*, *6*(1), 85–100.

จุติรัช อนุกูล. (2562). *การศึกษาผลงานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดธรรมิการาม อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี* [รายงานการวิจัย]. มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี.

จุลทัศน์ กิตติบุตร. (2550). *สาระสำคัญในงานจิตรกรรมไทยประเพณี* [เอกสารประกอบการสอน]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เจตนา นาควัชระ. (2560). ทางสายสุนทรีย์. ใน *มนุษยศาสตร์กับการพัฒนาคน* (หน้า 120–135). [ม.ป.พ.].

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2560). การรับรู้และการตีความคุณค่าทางสุนทรียภาพในบริบทสังคม. ใน *ศิลปศึกษาและการรับรู้* (หน้า 45–58). [ม.ป.พ.].

โชติ กัลยาณมิตร. (2525). สถาปัตยกรรมไทยเดิม. ใน คึกฤทธิ์ ปราโมช (บก.), *ลักษณะไทย* (หน้า 296–417). ไทยวัฒนาพานิช.

ธีรยุทธ อินทจักร. (2560). สุขายะทางรูปทรงในงานสถาปัตยกรรมพระอุโบสถวัดเชียงทอง เมืองหลวงพระบาง. *วารสารศิลปกรรมสาร*, *12*(1), 10–25.

นภัส ขวัญเมือง. (2557). อุโบสถเจดีย์ พุทธศิลปะสถาปัตยกรรมรูปแบบใหม่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. *วารสารหน้าจั่ว: ว่าด้วยประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมและสถาปัตยกรรมไทย*, (11), 145–160.

ประภาส แก้วเกตุพงษ์. (2564). ประเพณีการสร้างพระพุทธรูปในประเทศไทย. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น*, *38*(2), 1–18. [หมายเหตุ: ปรับปรุงเลขหน้าและฉบับที่ตามฐานข้อมูลจริง]

ปาริชาต กัณฑาทรัพย์. (2565). แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศาสนาที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังของอำเภอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์. *Journal of Modern Learning Development*, *7*(11), 324–338.

พระจาตุรงค์ ชูศรี. (2563). สุนทรียศาสตร์อุโบสถวัดร่องขุ่น. *วารสารสังคมศึกษา มมร*, *1*(1), 39–50.

พระมหาประภาส ปริชาโน (แก้วเกตุพงษ์) และ พระมหาบุญไทย ปุญญมโน (ด้วงวงศ์). (2562). วิวัฒนาการพุทธศิลป์ในประเทศอินเดีย. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*, *21*(1), 53–61.

พระมหาอุดม ปญญาโภ. (2547). *สุนทรียศาสตร์ในพระพุทธศาสนา*. [ม.ป.พ.].

พระอธิการสุรภาส ปภาโต. (2567). พุทธศิลป์: จุดกำเนิด และคุณค่าในสังคมไทย. *วารสาร มจร มนุษยศาสตร์ปริทรรศน์*, *10*(1), 120–135.

ศิลป์ พีระศรี. (2557). *ภูมิหลังของจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย*. กรมศิลปากร. (ต้นฉบับพิมพ์เมื่อ ม.ป.ป.).

สุชาติ สนธิ. (2544). *สุนทรียศาสตร์ทางพุทธศาสนา*. [ม.ป.พ.].

อำนาจ ยะนาน. (2560). พุทธสุนทรียศาสตร์: ความงามในทัศนะพุทธปรัชญา. *วารสารปรัชญาและศาสนา มหาวิทยาลัยขอนแก่น*, *2*(1), 45–60. [หมายเหตุ: ปรับปีที่ตามจริงของวารสาร]

โอชนา พูลทองดีวัฒนา. (2556). สุนทรียศาสตร์ตะวันตก พัฒนาการของการแสวงหาคำตอบเกี่ยวกับศิลปะและความงาม. *วารสารศิลปากร*, *56*(2), 10–15.

4) เอกสารประกอบการสอน

จุลทัศน์ กิตติบุตร. (2550). *สาระสำคัญในงานจิตรกรรมไทยประเพณี*. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

จุติรัช อนุกูล. (2562). *การศึกษาผลงานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดธรรมิการาม อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี* [รายงานการวิจัย]. มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2560). การรับรู้และการตีความคุณค่าทางสุนทรียภาพในบริบทสังคม. ใน *ศิลปศึกษาและการรับรู้* (หน้า 45–58). [ม.ป.พ.].

ศิลป์ พีระศรี. (2557). *ภูมิหลังของจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย*. กรมศิลปากร. (ต้นฉบับพิมพ์เมื่อ ม.ป.ป.).

5) เว็บไซต์

สมชาย จงแสง. (ม.ป.ป.). *งานออกแบบสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนา ‘เข้าใจแก่นของพุทธ ตีโจทย์การใช้งาน’ งานออกแบบสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนาของ ‘สมชาย จงแสง’*. CITY CRACKER.https://www.makewebeasy.com/th/blog/website-quality-most-important-things-for-google-ads/

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2558). การวิเคราะห์สภาวะแวดล้อมทางสุนทรียะในศิลปกรรมไทย. *วารสารราชบัณฑิตยสภา*, *40*(2), 118–137.

2. ภาษาอังกฤษ

Alexander, S. (1933). Beauty and other forms of value. Macmillan.

Aristotle. (1984). The complete works of Aristotle (J. Barnes, Ed.). Princeton University Press.

Bell, C. (1914). Art. Chatto & Windus.

Bell, C. (1958). Art. Capricorn Books. (Original work published 1914).

Burke, E. (1998). A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful (A. Phillips, Ed.). Oxford University Press. (Original work published 1757).

Danto, A. (1964). The Artworld. The Journal of Philosophy, 61(19), 571–584.

Danto, A. C. (2003). The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art. Open Court.

Dewey, J. (1934). Art as experience. Minton, Balch & Company.

Feroci, C. (Silpa Bhirasri). (1962). Thai architecture. Fine Arts Department.

Fry, R. (1956). Vision and design. Meridian Books. (Original work published 1920).

Gautier, T. (1981). Mademoiselle de Maupin. Penguin Classics. (Original work published 1835).

Greenberg, C. (1961). Art and culture: Critical essays. Beacon Press.

Hegel, G. W. F. (1975). Aesthetics: Lectures on fine art (T. M. Knox, Trans.). Oxford University Press. (Original work published 1835).

Kalupahana, D. J. (1992). A history of Buddhist philosophy: Continuities and discontinuities. University of Hawaii Press.

Kant, I. (1987). Critique of judgment (W. S. Pluhar, Trans.). Hackett Publishing. (Original work published 1790).

Kant, I. (2000). Critique of the power of judgment (P. Guyer & E. Matthews, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1790).

Kant, I. (2007). Critique of judgement (J. C. Meredith, Trans.). Oxford University Press. (Original work published 1790).

Krairiksh, P. (2012). The roots of Thai art. River Books.

Langer, S. K. (1953). Feeling and form: A theory of art. Charles Scribner's Sons.

Leksukhum, S. (2001). Thai art: With an index of Thai art and architecture. Muang Boran.

Lyotard, J. F. (1984). The postmodern condition: A report on knowledge (G. Bennington & B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.

Ngai, S. (2012). Our aesthetic categories: Zany, cute, interesting. Harvard University Press.

Pater, W. (1980). The Renaissance: Studies in art and poetry. University of California Press. (Original work published 1873).

Plato. (1997). Plato: Complete works (J. M. Cooper, Ed.). Hackett Publishing.

Plotinus. (1991). The Enneads (S. MacKenna, Trans.). Penguin Books.

Price, U. (1810). Essays on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful. Mawman.

Santayana, G. (1896). The sense of beauty: Being the outlines of aesthetic theory. Charles Scribner's Sons.

Schiller, F. (2016). On the aesthetic education of man (K. Snell, Trans.). Courier Corporation. (Original work published 1795).

UNESCO Bangkok. (2011). UNESCO Asia-Pacific Awards for Cultural Heritage Conservation: Winners 2011.

Whistler, J. A. M. (2012). The gentle art of making enemies. Dover Publications. (Original work published 1890).

Wilde, O. (2000). The picture of Dorian Gray. Oxford University Press. (Original work published 1891).

Wölfflin, H. (1950). Principles of art history: The problem of the development of style in later art (M. D. Hottinger, Trans.). Dover Publications. (Original work published 1915).

Kant, I. (1987). *Critique of judgment* (W. S. Pluhar, Trans.). Hackett Publishing. (Original work published 1790).

Hume, D. (2008). *Of the standard of taste and other essays* (R. Coleman, Ed.). Oxford University Press. (Original work published 1757).

Stolnitz, J. (1960). *Aesthetics and philosophy of art criticism*. Houghton Mifflin

Ortega y Gasset, J. (1968). *The dehumanization of art and other essays on art, culture, and heritage*. Princeton University Press. (Original work published 1925).

Beardsley, M. C. (1981). *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism* (2nd ed.). Hackett Publishing. (Original work published 1958).

Kant, I. (1987). *Critique of judgment* (W. S. Pluhar, Trans.). Hackett Publishing. (Original work published 1790).

Santayana, G. (1955). *The sense of beauty: Being the outline of aesthetic theory*. Dover Publications. (Original work published 1896).

Langfeld, H. S. (1920). *The aesthetic attitude*. Harcourt, Brace and Howe.

Santayana, G. (1955). *The sense of beauty: Being the outline of aesthetic theory*. Dover Publications. (Original work published 1896).

Aristotle. (1996). *Poetics* (M. Heath, Trans.). Penguin Books. (Original work published ca. 335 B.C.E.).

Tolstoy, L. (1960). *What is art?* (A. Maude, Trans.). Bobbs-Merrill. (Original work published 1897).

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

หนังสือขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัย

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส โทร. ๑๐๕๙ - ๑๐๖๓

ที่ อว ๗๙๐๕/ว ๐๑๙๖ **วันที่** ๒ เมษายน ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัยดุษฎีนิพนธ์ (IOC)

เรียน พระมหาจักรพล อาจารสุโภ, ดร.

ด้วย พระยอดคม คุณสิทโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิตรุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์จะขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการตรวจสอบเครื่องมือวิจัย ในฐานะที่เป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านการศึกษา เพื่อเป็นข้อมูลในการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัย พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจเครื่องมือวิจัยดังกล่าว สำหรับวันและเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเรียนมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

มหามกุฏราชวิทยาลัย

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย โทร. ๑๐๕๘-๑๐๖๓

ที่ อว ๗๙๐๕/ว ๐๑๙๖ **วันที่** ๒ เมษายน ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัยดุษฎีนิพนธ์ (IOC)

เจริญพร ดร.สุรชัย พุดชู

ด้วย พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิเชี่ยวชาญตรวจเครื่องมือวิจัย เพื่อเก็บข้อมูลเขียนดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัย พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจเครื่องมือวิจัยดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเจริญพรมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ดร.สุรชัย พุดชู)
๑๔ เมษายน ๒๕๖๘

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย โทร. ๐๑๕๔๓๐๖๓

ที่ อว ๗๓๐๕/ว ๐๓๙๖ **วันที่** ๒ เมษายน ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือวิจัยดุษฎีนิพนธ์ (IOC)

เจริญพร ดร.กฤตสุชิน พลเสน

ด้วย พระยอดคม คุณสิทโธ (ชัยนิวัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๓๕๐๒๓๒๐๐๓ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิเชี่ยวชาญตรวจเครื่องมือวิจัย เพื่อเก็บข้อมูลเขียนดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัย พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจเครื่องมือวิจัยดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเจริญพรมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

ตรวจเครื่องมือวิจัยดุษฎีนิพนธ์
เรียบร้อยแล้ว
๗ เม.ย. ๖๘

มหามกุฏราชวิทยาลัย

ภาคผนวก ข

หนังสือขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการสัมภาษณ์

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส โทร. ๑๐๕๘-๑๐๖๓

ที่ อว ๗๙๐๕/ว ๐๗๒๘ **วันที่** ๘ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เรียน พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.

ด้วย พระยอดคม คุณสิทโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเรียนมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส

มหามกุฏราชวิทยาลัย

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส โทร. ๑๐๕๘-๑๐๖๓

ที่ อว ๗๙๐๕/ว ๐๗๒๘ **วันที่** ๘ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เรียน พระราชวินัยวชิรเมธี, ดร.

ด้วย พระยอดคม คุณสิทโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง **"พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)"** มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ **เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์**

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเรียนมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส

มหามกุฏราชวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
๒๔๘ ถ.ศาลายา-นครชัยศรี
ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม ๗๓๑๗๐
โทร. ๐๒-๔๔๔-๖๐๐๐ โทรสาร ๐๒-๔๕๕-๖๐๒๐
www.mbu.ac.th

ที่ อว ๗๘๐๕/ว ๐๖๖๓

๗ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เรียน พระราชวชิรานุสิฐ, ดร.

ด้วย พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเรียนมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

เรียนมาด้วยความนับถือ

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

มหามกุฏราชวิทยาลัย

สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
อาคารสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (B 7.1)
โทร. ๐-๒๔๔๔-๖๐๐๐ ต่อ ๑๐๕๘-๑๐๖๒
ผู้ประสานงาน : พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) โทร ๐๙ – ๘๔๗๐ – ๗๒๘๓

มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
๒๔๘ ถ.ศาลายา-นครชัยศรี
ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม ๗๓๗๑๐
โทร. ๐๒-๔๔๔-๖๐๐๐ โทรสาร ๐๒-๔๔๔-๖๐๖๐
www.mbu.ac.th

ที่ อว ๗๔๐๕/ว ๐๑๖๓

๘ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เรียน พระมหาพรชัย สิริวโร, ผศ.ดร.

ด้วย พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเรียนมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

เรียนมาด้วยความนับถือ

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
อาคารสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (อ 7.1)
โทร. ๐-๒๔๔๔-๖๐๐๐ ต่อ ๑๐๕๘-๑๐๖๒
ผู้ประสานงาน : พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) โทร ๐๙ - ๘๔๗๐ - ๓๒๘๓

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส โทร. ๑๐๕๘-๑๐๖๓

ที่ อว ๗๙๐๕/ว ๐๗๒๘ **วันที่** ๘ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เรียน พระครูปลัด โชติพัฒน์ อาจารสุโภ, ผศ.ดร.

ด้วย พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติ**หัวข้อดุษฎีนิพนธ์** เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ **เพื่อเป็นข้อมูล**การเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเรียนมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส

มหามกุฏราชวิทยาลัย

โอกาสในการสัมภาษณ์ ตามที่นัดหมาย
สัมภาษณ์เสร็จเรียบร้อยแล้ว
พระครูปลัด โชติพัฒน์

มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
๒๙๘ ถ.ศาลายา-นครชัยศรี
ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม ๗๓๗๗๐
โทร. ๐๒-๔๔๔-๖๐๐๐ โทรสาร ๐๒-๔๔๔-๖๐๒๐
www.mbu.ac.th

ที่ อว ๗๘๐๕/ว ๐๑๖๗

๔ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เจริญพร รศ.ดร.วุฒินันท์ กันทะเตียน

ด้วย พระยอดคม คุณสีทุโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเจริญพรมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

ขออำนวยพร

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
อาคารสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (อ 7 ก)
โทร. ๐-๒๔๔๔-๖๐๐๐ ต่อ ๑๐๕๘-๑๐๖๒
ผู้ประสานงาน : พระยอดคม คุณสีทุโธ (ชัยนิรัติศัย) โทร ๐๙ - ๘๔๗๐ - ๓๒๘๓

มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
๒๔๘ ถ.ศาลายา-นครชัยศรี
ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม ๗๓๗๓๐
โทร. ๐๒ ๔๔๔ ๖๐๐๐ โทรสาร ๐๒-๔๔๔-๖๐๖๐
www.mbu.ac.th

ที่ อว ๗๙๐๕/ว ๐๑๖๗

๙ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เจริญพร รศ.สุเชาวน์ พลอยชุม

ด้วย พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเจริญพรมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

ขออำนวยพร

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
อาคารสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (B 7.1)
โทร. ๐-๒๔๔๔-๖๐๐๐ ต่อ ๑๐๕๘-๑๐๖๒
ผู้ประสานงาน : พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) โทร ๐๙ – ๘๔๗๐ – ๓๑๘๓

มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
๒๔๘ ถ.ศาลายา-นครชัยศรี
ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม ๗๓๗๗๐
โทร. ๐๒-๔๔๔-๖๐๐๐ โทรสาร ๐๒-๔๔๔-๖๐๖๐
www.mbu.ac.th

ที่ อว ๗๙๐๕/ว ๐๑๖๓

๗ ตุลาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เจริญพร รศ.ดร.อำพล บุดดาสาร

ด้วย พระยอดคม คุณสีทโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเจริญพรมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

ขออำนวยพร

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

ได้ให้สัมภาษณ์เรียบร้อยแล้ว
(รศ.ดร.อำพล บุดดาสาร)

สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
อาคารสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (๘.๗.๑)
โทร. ๐-๒๔๔๔-๖๐๐๐ ต่อ ๑๐๕๘-๑๐๖๒
ผู้ประสานงาน : พระยอดคม คุณสีทโธ (ชัยนิรัติศัย) โทร ๐๙ - ๘๔๗๐ - ๓๒๘๓

มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
๒๔๘ ถ.ศาลายา-นครชัยศรี
ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม ๗๓๑๗๐
โทร. ๐๒-๔๔๔-๖๐๐๐ โทรสาร ๐๒-๔๔๔-๖๐๖๐
www.mbu.ac.th

ที่ อว ๗๙๐๕/ว ๐๑๖๓

๙ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เจริญพร ดร.ตะวัน วีระกุล

ด้วย พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิตรุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์จะขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส จึงเจริญพรมายังท่านเพื่อขอความอนุเคราะห์ในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเจริญพรมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

ขออำนวยพร

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส

สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
อาคารสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (B 7.1)
โทร. ๐ – ๒๔๔๔ - ๖๐๐๐ ต่อ ๑๐๕๘ - ๑๐๖๓
ผู้ประสานงาน : พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) โทร. ๐๙ - ๓๔๗๐ – ๓๒๘๓

มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
๑๔๘ ถ.ศาลายา-นครชัยศรี
ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม ๗๓๓๗๐
โทร. ๐๒-๔๔๔-๖๐๐๐ โทรสาร ๐๒-๔๔๔-๖๐๖๐
www.mbu.ac.th

ที่ อว ๗๙๐๕/ว ๐๑๖๓

๙ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เจริญพร ศ.ดร.สมภาร พรหมทา

ด้วย พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเจริญพรมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

ขออำนวยพร

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

มหามกุฏราชวิทยาลัย

สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
อาคารสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (B 7.1)
โทร. ๐-๒๔๔๔-๖๐๐๐ ต่อ ๑๐๕๘-๑๐๖๒
ผู้ประสานงาน : พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) โทร ๐๙ - ๘๔๗๐ - ๓๒๘๓

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส โทร. ๑๐๕๘-๑๐๖๓

ที่ อว ๗๙๐๕/ว ๐๗๒๘ **วันที่** ๘ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เจริญพร ดร.กฤตสุชิน พลเสน

ด้วย พระยอดคม คุณสิทโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเจริญพรมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส

ผู้ประสานงาน

มหามกุฏราชวิทยาลัย

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส โทร. ๑๐๕๘-๑๐๖๓

ที่ อว ๗๙๐๕/ว ๐๗๒๘ **วันที่** ๘ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เจริญพร ดร.กฤตพิศิษฏ์ ปูรณภัทร์ธนากุล

ด้วย พระยอดคม คุณสิทโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเจริญพรมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส

ยินดีให้สัมภาษณ์
กฤตพิศิษฏ์

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส โทร. ๑๐๕๘ - ๑๐๖๓

ที่ อว ๓๙๐๕/ว ๐๗๒๘ **วันที่** ๘ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เจริญพร ดร.สุระ พิริยะสงวนพงศ์

ด้วย พระยอดคม คุณสิทโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิตรุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์จะขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรสพิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเจริญพรมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส

มหามกุฏราชวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
๑๔๘ ถ.ศาลายา-นครชัยศรี
ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม ๗๓๗๗๐
โทร. ๐๒-๔๔๔-๖๐๐๐ โทรสาร ๐๒-๔๔๔-๖๐๒๐
www.mbu.ac.th

ที่ อว ๗๙๐๕/ว ๐๑๖๓

๙ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เจริญพร ดร.กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์

ด้วย พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเจริญพรมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

ขออำนวยพร

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

มหามกุฏราชวิทยาลัย

สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
อาคารสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (B 7.1)
โทร. ๐-๒๔๔๔-๖๐๐๐ ต่อ ๑๐๕๘-๑๐๖๒
ผู้ประสานงาน : พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) โทร ๐๙ – ๘๔๗๐ – ๓๒๘๓

มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
๒๔๘ ถ.ศาลายา-นครชัยศรี
ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม ๗๓๗๗๐
โทร. ๐๒-๔๔๔-๖๐๐๐ โทรสาร ๐๒-๔๔๔-๖๐๖๐
www.mbu.ac.th

ที่ อว ๗๘๐๕/ว ๐๖๓

๘ ตุลาคม ๒๕๖๘

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์

เจริญพร ดร.จิตศริณย์พร ปัญจวัฒนคุณ

ด้วย พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) เลขทะเบียนนักศึกษา ๖๖๓๐๑๕๐๒๑๒๐๐๑ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา (BUDDHISM AND PHILOSOPHY) รุ่นที่ ๖/๒๕๖๖ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้รับอนุมัติหัวข้อดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง "พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ (BUDDHIST ART APPEARED IN UPOSATHA BASED ON AESTHETICS)" มีความประสงค์ขอให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการให้สัมภาษณ์ฯ เพื่อเป็นข้อมูลการเขียนงานดุษฎีนิพนธ์

ในการนี้ บัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ความสามารถ จึงขอความอนุเคราะห์ท่านในการให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สำหรับวัน และเวลานักศึกษาจะเป็นผู้ไปติดต่อกับท่านด้วยตนเอง

จึงเจริญพรมาเพื่อขอความอนุเคราะห์

ขออำนวยพร

(พระราชสุทธิวชิรเมธี, ผศ.ดร.)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

ได้ให้สัมภาษณ์เรียบร้อยแล้ว

(ดร. จิตศริณย์พร ปัญจวัฒนคุณ)

สำนักงานคณบดีบัณฑิตวิทยาลัยวชิรญาณวโรรส
อาคารสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (B 7.1)
โทร. ๐-๒๔๔๔-๖๐๐๐ ต่อ ๑๐๕๘-๑๐๖๒
ผู้ประสานงาน : พระยอดคม คุณสิทฺโธ (ชัยนิรัติศัย) โทร ๐๙ - ๘๔๗๐ - ๓๒๘๓

ภาคผนวก ค

ลำดับรายนามผู้ทรงคุณวุฒิในการสัมภาษณ์

รายนามผู้ทรงคุณวุฒิในการสัมภาษณ์

1. **พระสังฆาธิการ**

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 1 พระราชสุทธิวชิรเมธี (ชัยยันต์ จตฺตาลโย), ผศ. ดร.

ตำแหน่งทางคณะสงฆ์ ผู้ช่วยเจ้าอาวาสวัดบุรณศิริมาตยาราม พระอารามหลวง เจ้าคณะเขตหนองจอก-คลองสามวา (ธรรมยุต)

ตำแหน่งทางวิชาการ คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

ประวัติการศึกษา

- เปรียญธรรม ป.ธ.5
- ปริญญาตรี พุทธศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
- ปริญญาโท ศาสนศาสตรมหาบัณฑิต (ศน.ม.) มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
- ปริญญาเอก ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (Ph.D.) มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

วันที่สัมภาษณ์ 10 ตุลาคม 2568

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 2 พระราชวินัยวชิรเมธี (สายรุ้ง อินฺทาวุโธ), ดร.

ตำแหน่งทางคณะสงฆ์ ผู้ช่วยเจ้าอาวาสวัดอาวุธวิกสิตาราม พระอารามหลวง, เจ้าคณะแขวงบางพลัด (ธรรมยุต)

ตำแหน่งทางวิชาการ รองอธิการบดีมหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย ด้านกิจการคณะสงฆ์

ประวัติการศึกษา

- เปรียญธรรม ป.ธ.7
- ปริญญาตรี ศาสนศาสตรบัณฑิต (ศน.บ.) มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
- ปริญญาโท อักษรศาสตรมหาบัณฑิต (อ.ม.) และ Master of Philosophy (M.Phil.)
- ปริญญาเอก ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (Ph.D.) University of Delhi ประเทศอินเดีย

วันที่สัมภาษณ์ 30 ตุลาคม 2568

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 3 พระราชวชิรานุสิฐ (ปราโมทย์ ปโมทิโต), ผศ. ดร.

ตำแหน่งทางคณะสงฆ์ เจ้าอาวาสวัดหลวงพ่อสดธรรมกายาราม จ.ราชบุรี, เจ้าคณะจังหวัดราชบุรี

ตำแหน่งทางวิชาการ ผู้อำนวยการวิทยาลัยสงฆ์ราชบุรี มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย (มจร.)

ประวัติการศึกษา

- เปรียญธรรม ป.ธ.9
- ปริญญาตรี พุทธศาสตรบัณฑิต (พธ.บ.) มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
- ปริญญาโท ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต (ศษ.ม.) มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
- ปริญญาเอก พุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต (พธ.ด.) มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

วันที่สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2568

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 4 พระมหาพรชัย สิริวโร (ศรีภักดี), ผศ. ดร.

ตำแหน่งทางคณะสงฆ์ เจ้าอาวาสวัดเสถียรรัตนาราม จังหวัดนครปฐม

ตำแหน่งทางวิชาการ รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย ฝ่ายบริหาร

ประวัติการศึกษา

- เปรียญธรรม ป.ธ.7
- ปริญญาตรี สาขาภาษาอังกฤษ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
- ปริญญาโท อักษรศาสตรมหาบัณฑิต (อ.ม. จริยศาสตร์ศึกษา) มหาวิทยาลัยมหิดล และ M.Phil. (Philosophy) มหาวิทยาลัยเดลี ประเทศอินเดีย-
- ปริญญาเอก ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (Ph.D. Philosophy) มหาวิทยาลัยปูเน่ ประเทศอินเดีย

วันที่สัมภาษณ์ 22 ตุลาคม 2568

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 5 พระครูปลัด โชติพัฒน์ อาจารสุโก, ผศ. ดร.

ตำแหน่งทางคณะสงฆ์ เจ้าอาวาสวัดจินดิตวิหาร จังหวัดกรุงเทพมหานคร

ตำแหน่งทางวิชาการ อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต คณะศาสนาและปรัชญา มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

ประวัติการศึกษา

- เปรียญธรรม ป.ธ.3
- ปริญญาตรี ศน.บ. (ภาษาอังกฤษ) มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
- ปริญญาโท ศศ.ม. (พุทธศาสน์ศึกษา) มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย
  M.Phil. (Buddhist Studies & Civilization) Gautam Buddha University India
  M.A. (English) Acharaya Nagarjuna University India
- ปริญญาเอก ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (Ph.D. Philosophy) มหาวิทยาลัยปูเน่ ประเทศอินเดีย

วันที่สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2568

2. นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 6 รศ.ดร.วุฒินันท์ กันทะเตียน

ตำแหน่งทางวิชาการ อาจารย์ประจำประจำภาควิชามนุษยศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ประวัติการศึกษา

- เปรียญธรรม ป.ธ.9
- ปริญญาตรี พธ.บ. (ภาษาอังกฤษ) มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย (มจร.)
- ปริญญาโท อ.ม. (ศาสนาเปรียบเทียบ) มหาวิทยาลัยมหิดล-
- ปริญญาเอก พธ.ด. (พระพุทธศาสนา) มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

วันที่สัมภาษณ์ 22 ตุลาคม 2568

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 7 รศ.สุเชาวน์ พลอยชุม

ตำแหน่งทางวิชาการ - อาจารย์พิเศษและผู้ทรงคุณวุฒิ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย (มมร.)
- กรรมการและที่ปรึกษาทางวิชาการมูลนิธิแผ่นดินธรรมในพระสังฆราชูปถัมภ์
- หัวหน้าโครงการพระไตรปิฎกศึกษาสำหรับประชาชน

ประวัติการศึกษา

- เปรียญธรรม ป.ธ.9
- ปริญญาโท อ.ม. มหาวิทยาลัยมหิดล-
- เชี่ยวชาญพิเศษ ประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในประเทศไทยและการตีความพระไตรปิฎก

วันที่สัมภาษณ์ 22 ตุลาคม 2568

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 8 รองศาสตราจารย์ ดร.อำพล บุดดาสาร

ตำแหน่งทางวิชาการ อาจารย์ประจำหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

ประวัติการศึกษา-

- ปริญญาตรี B.S. (Physical Education) Alabama A&M University, USA
- ปริญญาโท รป.ม. (NIDA) และ Graduate Certificate in Management, Australia-
- ปริญญาเอก Doctor of Philosophy (Management) Adamson University, Philippines และ บริหารธุรกิจดุษฎีบัณฑิต (การตลาด) University of South Australia

วันที่สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2568

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 9 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ตะวัน วีระกุล

ตำแหน่งทางวิชาการ อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติการศึกษา

- ปริญญาตรี สถ.บ. (สถาปัตยกรรมไทย) มหาวิทยาลัยศิลปากร
- ปริญญาโท สถ.ม. (สถาปัตยกรรมไทย) มหาวิทยาลัยศิลปากร
- ปริญญาเอก ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (สถาปัตยกรรมไทย) มหาวิทยาลัยศิลปากร

วันที่สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2568

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 10 ศาสตราจารย์ ดร. สมภาร พรมทา

ตำแหน่งทางวิชาการ - ศาสตราจารย์ ประจำศูนย์พุทธศาสน์ศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- อาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิระดับบัณฑิตศึกษามหาวิทยาลัยขอนแก่น และ มจร.
- ผู้เชี่ยวชาญระดับโลกด้านปรัชญาพุทธศาสนาและจริยศาสตร์ปัญญาประดิษฐ์ (AI Ethics)

ประวัติการศึกษา

- เปรียญธรรม ป.ธ.9
- ปริญญาตรี ครุศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย (มจร.)
- ปริญญาโท อ.ม. (ปรัชญา) มหาวิทยาลัยมหิดล-
- ปริญญาเอก อ.ด. (ปรัชญา) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วันที่สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2568

3. นักวิชาการด้านพุทธศิลป์

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 11 ดร.กฤตสุชิน พลเสน

ตำแหน่งทางวิชาการ - ผู้ช่วยอธิการบดี ด้านกิจการคณะสงฆ์และนักศึกษา มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย (มมร.)

ประวัติการศึกษา

- เปรียญธรรม ป.ธ.5
- ปริญญาตรี พธ.บ. (ภาษาอังกฤษ)
- ปริญญาโท พธ.ม. (ปรัชญา) มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย-
- ปริญญาเอก พุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต (Doctor of Philosophy – Ph.D.) สาขาวิชาพระพุทธศาสนา จากมหาวิทยาลัยเดลี (University of Delhi) ประเทศอินเดีย

วันที่สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2568

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 12 ดร.กฤตพิศิษฏ์ ปูรณภัทร์ธนากุล

ตำแหน่งทางวิชาการ - อาจารย์ประจำ ประจำหลักสูตรในสังกัดบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย (มมร.)

ประวัติการศึกษา

- เปรียญธรรม ป.ธ.9
- ปริญญาตรี
- ปริญญาโท พุทธศาสนาและปรัชญา มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย-
- ปริญญาเอก พุทธศาสนาและปรัชญา มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

วันที่สัมภาษณ์ 28 ตุลาคม 2568

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 13 ดร. กวิฏ ตั้งจรัสวงศ์

ตำแหน่งทางวิชาการ - อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรี ศศ.บ. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) เกียรตินิยมอันดับ 1
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปริญญาโท ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร-

ปริญญาเอก ปร.ด. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ)
มหาวิทยาลัยศิลปากร (สำเร็จการศึกษาปี 2564)

วันที่สัมภาษณ์ 24 ตุลาคม 2568

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 14 ดร.สุระ พิริยะสงวนพงศ์

ตำแหน่งทางวิชาการ - อาจารย์และนักวิจัย สังกัดมหาวิทยาลัยมหามกุฏ
ราชวิทยาลัย (มมร.)

ประวัติการศึกษา

- ปริญญาตรี ศศ.บ. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) เกียรตินิยมอันดับ 1
มหาวิทยาลัยศิลปากร
- ปริญญาโท ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร-
- ปริญญาเอก ปร.ด. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ)
มหาวิทยาลัยศิลปากร (สำเร็จการศึกษาปี 2564)

วันที่สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2568

ผู้ทรงคุณวุฒิ ท่านที่ 15 ดร.จิตศริณย์พร ปัญจวัฒนคุณ

ตำแหน่งทางวิชาการ - คณะศาสนาและปรัชญา มหาวิทยาลัยมหามกุฏราช
วิทยาลัย หลักสูตรศาสนศาสตรบัณฑิต (ภาคปกติ)

ประวัติการศึกษา

- ปริญญาตรี ศศ.บ. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) เกียรตินิยมอันดับ 1
มหาวิทยาลัยศิลปากร
- ปริญญาโท ศศ.ม. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร-
- ปริญญาเอก ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
(Ph.D. สาขาที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและสังคม)

วันที่สัมภาษณ์ 16 ตุลาคม 2568

ภาคผนวก ง

แบบสัมภาษณ์ เชิงลึก

แบบสัมภาษณ์

ดุษฎีนิพนธ์เรื่อง “พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์”

หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิตสาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

ตอนที่ ๑ ข้อมูลผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ : .....ฉายา..... นามสกุล.....ที่อยู่ปัจจุบัน เลขที่ ..... หมู่ที่..... บ้าน/วัด.....ซอย.....ถนน ..... แขวง/ตำบล.....เขต/อำเภอ.....จังหวัด .....รหัสไปรษณีย์.....

สถานที่ทำงาน ..... ตำแหน่ง .....คุณวุฒิทางการศึกษา..... วัน และเวลาที่ให้สัมภาษณ์ วันที่..... เดือน..... พ.ศ. ..... เวลา.....

ตอนที่ ๒ พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

๒.๑ พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ควรเป็นอย่างไร

๒.๒ งานด้านสถาปัตยกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ควรเป็นอย่างไร

๒.๓ งานด้านประติกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ควรเป็นอย่างไร

๒.๔ งานด้านจิตรกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ควรเป็นอย่างไร

ตอนที่ ๓ ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

.....

ขอขอบพระคุณ/เจริญพร ที่กรุณาให้คำสัมภาษณ์

พระยอดคม ชัยนิรัติศัย (คุณสิทฺโธ)

นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย

ผู้สัมภาษณ์

ภาคผนวก จ

ผลการประเมินความตรงเชิงเนื้อหา (IOC)

แบบประเมินค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC) ของผู้เชี่ยวชาญที่มีต่อแบบสัมภาษณ์
ดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง “พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์”

คำชี้แจง :

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับปัจจัยส่วนบุคคลผู้ให้สัมภาษณ์

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

ตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์

เพื่อประเมินความคิดเห็นของผู้ทรงท่านวุฒิที่มีต่อแบบสัมภาษณ์ มีความเหมาะสมในการนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัย โดยได้กำหนดเกณฑ์ในการพิจารณาความเที่ยงตรงได้ ดังนี้

โดยได้กำหนดเกณฑ์ในการพิจารณาความเที่ยงตรง

+1 แน่ใจว่า คำถามมีความเหมาะสม

0 ไม่แน่ใจว่า คำถามมีความเหมาะสมหรือไม่

-1 เห็นด้วย คำถามไม่มีความเหมาะสม

โปรดเขียนเครื่องหมาย √ ลงในช่องระดับความคิดเห็นของท่านว่าข้อความมีความสอดคล้องหรือถูกต้องเพียงใด และให้ความคิดเห็นลงในช่องข้อเสนอแนะเพิ่มเติมว่าคำถามใช้ได้หรือไม่ อย่างไร

<u>วิธีที่ 1</u> คำนวณค่าดัชนีความสอดคล้อง (Indexes of Item-Objective Congruence: IOC)

สูตรคำนวณ IOC = $\frac{\text{คะแนนรวม}}{\text{จำนวนผู้เชี่ยวชาญ}} = \frac{\sum R}{N}$

เกณฑ์คุณภาพ คือ 0.50 ขึ้นไป

แบบประเมินดัชนีความสอดคล้องของเครื่องมือวิจัย (IOC)	ความคิดเห็นผู้ทรงคุณวุฒิ/ท่านที่			IOC
	1	2	3	
ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับปัจจัยส่วนบุคคลผู้ให้สัมภาษณ์				
1. ชื่อ.....นามสกุล.....อายุ.....ปี **2. ที่อยู่ตามทะเบียนบ้าน**.....เลขที่.....หมู่ที่.....ถนน..... ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด..... รหัสไปรษณีย์.....โทร.....E-mail..... **3. ระดับการศึกษา** (เรียงลำดับคุณวุฒิจากสูงสุด) 1..... 2..... 3..... **4. ตำแหน่ง**.....				
ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์				
1. พุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ควรเป็นอย่างไร ?	+1	+1	+1	1
2. งานด้านสถาปัตยกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ควรเป็นอย่างไร ?	+1	+1	+1	1
3. งานด้านประติกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ควรเป็นอย่างไร ?	+1	+1	+1	1
4. งานด้านจิตรกรรมที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์ ควรเป็นอย่างไร ?	+1	+1	+1	1
ตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับพุทธศิลป์ที่ปรากฏในพระอุโบสถตามแนวสุนทรียศาสตร์				
1)..... 2)..... 3).....				

ผลคะแนน ทั้ง 5 ท่าน ได้ 5 คะแนน =1.00 มีค่าความเที่ยงตรง ใช้ได้ คำถามมีความเหมาะสม

ภาคผนวก ฉ

หนังสือรับรองผลการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

This is Mendeley biography

ประวัติผู้เขียนดุษฎีนิพนธ์

ชื่อ	**พระยอดคม คุณสิทฺโธ ชัยนิรัติศัย**
วัน เดือน ปี เกิด	30 สิงหาคม 2519
สถานที่เกิด	รพ.รามาธบดี กรุงเทพมหานคร
ประวัติการศึกษา	2566 สอบไล่ได้ นักธรรมชั้นเอก 2554 ปริญญาตรี (ค.บ) สาขาการศึกษา 2559 ปริญญาโท (พธ.ม) สาขาวิชาพุทธศาสนา 2566 ปริญญาโท (ศน.ม) สาขาวิชาพุทธศาสนาและปรัชญา
ที่อยู่ปัจจุบัน	วัดหลวงพ่อสดธรรมกายาราม อำเภอ ดำเนินสะดวก จังหวัด ราชบุรี
ผลงานตีพิมพ์	-“ศรัทธาในพระพุทธศาสนากับความเข้าใจของชาวพุทธ”,วารสารบัณฑิตศาส์น, ปีที่ 22 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม 2567 -“วิเคราะห์เจดีย์ยุครัตนโกสินทร์ตามแนวสุนทรียศาสตร”,วารสารปรัชญาปริทรรศน์, ปีที่ 29 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567 -“สถาปัตยกรรมพระบรมธาตุเจดีย์ที่มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของชาวจังหวัดนครศรีธรรมราช”, วารสารบัณฑิตศาส์น, ปีที่ 22 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567 -“สุนทรียศาสตร์และบริบทในสถาปัตยกรรมไทยกับการบูรณาการความงามและการใช้งาน”, วารสารปรัชญาปริทรรศน์, ปีที่ 30 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม ธันวาคม 2568 -“พุทธสถาปัตยกรรมพระมหาธาตุเจดีย์นครศรีธรรมราช”วารสารมณีเชษฐาราม วัดจอมมณี, ปีที่ 8 ฉบับที่ 6 (พฤศจิกายน - ธันวาคม2568)
รางวัลที่ได้รับ	-