รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์

เรื่อง

การสื่อสารสัญลักษณ์ภาพ “มาร” ในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง

THE SYMBOLISM OF “MARA” IN TEMPLE MURALS

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

โดย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กฤษณ์ ทองเลิศ

สนับสนุนทุนวิจัยโดย

สถาบันวิจัย มหาวิทยาลัยรังสิต

พ.ศ. 2553

สัญญาเลขที่ สวจ. 07 /2553

รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์

เรื่อง

การสื่อสารสัญลักษณ์ภาพ “มาร” ในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง

THE SYMBOLISM OF “MARA” IN TEMPLE MURALS

โดย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กฤษณ์ ทองเลิศ

คณะนิเทศศาสตร์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สนับสนุนทุนวิจัยโดย

สถาบันวิจัย มหาวิทยาลัยรังสิต

พ.ศ. 2553

บทสรุปเชิงนโยบายสำหรับผู้บริหาร

ที่มาและความสำคัญ

บทบาทหน้าที่สำคัญของสื่อประการหนึ่งทุกยุคสมัยคือ การขัดเกลาทางสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการถ่ายทอดแนวคิด "ทำดีได้ดีทำชั่วได้ชั่ว" หรือ "ธรรมย่อมชนะอธรรม" นับตั้งแต่สื่อสาธารณะของงานภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัดต่าง ๆ ที่มีความเจริญรุ่งเรืองอย่างสูงในรัชกาลที่ 3 ของไทย จนก่อให้เกิดแบบแผนทางการเขียนภาพที่เรียกว่า "จิตรกรรมแนวประเพณี" จนกระทั่งถึงยุคสื่อดิจิตอล ได้สะท้อนให้เห็นว่าการสื่อสารด้วยภาพมีความสำคัญอย่างยิ่งเพราะเป็นระบบการสื่อสารที่ไม่มีข้อจำกัดในเรื่องการอ่านออกเขียนได้ และเป็นสื่อที่ทรงพลังในกระแสวัฒนธรรมการสื่อสารด้วยภาพ

ในแง่ของการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ภาพนั้น ระบบสัญลักษณ์ภาพในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมแนวประเพณี มีแบบแผนของระบบการใช้รหัสทางการสื่อสารที่ค่อนข้างตายตัว สามารถถอดรหัสทางการสื่อสารได้ชัดเจน ในขณะที่จิตรกรรมแนวพื้นบ้านมักไม่มีแบบแผนทางการเขียนที่แน่ชัด แต่ก็ได้รับความสนใจศึกษาในแง่ของเนื้อหาที่สะท้อนประวัติศาสตร์ ความคิด ความเชื่อของผู้คนในชุมชน อย่างไรก็ตามในแง่มิติทางการสื่อสารนั้น ไม่ว่าจิตรกรรมแนวใดต่างมีเป้าหมายทางการสื่อสารร่วมกันประการหนึ่งคือ เพื่อการสื่อความหมายถึงการสั่งสอนให้คนทำความดีละเว้นความชั่วควบคู่กับหน้าที่สุนทรียภาพทางการสื่อสาร

ในแง่ของการวิเคราะห์จากมุมมองทางการสื่อสาร "มารผจญ" ถือเป็นภาพสัญลักษณ์ที่ประกอบด้วยเนื้อหาทั้งในระดับรูปธรรมและระดับนามธรรมที่ควรได้รับการถอดรหัสภาพ อะไรคือสัญลักษณ์แห่งมารในระบบสัญลักษณ์ภาพ สัญลักษณ์ดังกล่าวมีวิธีการสื่อความหมายอย่างไร บริบทอะไรที่ทำให้ภาพสัญลักษณ์แห่งมารปรากฏเช่นนั้น ตำแหน่งที่ปรากฏของภาพมารผจญเมื่อพิจารณาร่วมกับเนื้อหาของภาพอื่น ๆ มีความสำคัญอย่างไร รวมไปถึงการตีความหมายของสัญลักษณ์ภาพมาร

การศึกษาการสื่อสารสัญลักษณ์ภาพมารในงานจิตรกรรมนี้ ยังถือเป็นการสืบสานภูมิปัญญาทางการเล่าเรื่องของสังคมทางพุทธศาสนา นอกจากเป็นการอนุรักษ์งานจิตรกรรมแล้วในอีกทางหนึ่งความรู้ที่ได้รับสามารถใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานการสื่อสารด้วยภาพเพื่อการขัดเกลาทางสังคมแก่เยาวชนได้ด้วยเพราะเป็นระบบสัญลักษณ์ภาพที่สอดคล้องกับโลกทัศน์ของสังคมไทยที่รับวิถีทางแห่งพุทธศาสนาเข้ามาเป็นหลักในการดำเนินชีวิต อีกทั้งยังเป็นการส่งเสริมการพัฒนาองค์ความรู้จากภูมิปัญญาที่มีพุทธศาสนาเป็นรากฐานในการใช้รหัสทางภาพที่สื่อสารทั้ง

ในเชิงสาระและสุนทรียภาพ และอาจใช้เป็นแนวทางเพื่อการสื่อสารสัญลักษณ์ภาพ "มารร่วมสมัย" ได้อีกด้วย

ปัญหานำวิจัย

1) สัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" ในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังมีลักษณะอย่างไร

2) วิธีการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" ที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง มีลักษณะอย่างไร

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพโดยการวิเคราะห์ตัวบท งานภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนภาพเหตุการณ์พุทธประวัติตอน "มารผจญ" โดยศึกษางานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นตามวัดต่าง ๆ ในยุคกรุงศรีอยุธยาตอนปลายจนถึงรัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2199 – พ.ศ. 2475) ทำการคัดเลือกงานจิตรกรรมอย่างเฉพาะเจาะจงจากฐานข้อมูลงานอนุรักษ์ภาพจิตรกรรมของฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร พิจารณาจากความสมบูรณ์ของภาพในระดับที่พอศึกษาได้และกระจายการศึกษาตามภาคต่าง ๆ ได้แก่ภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคกลาง และภาคใต้ ผู้วิจัยทำการบันทึกภาพเพื่อนำมาวิเคราะห์ด้วยตนเอง โดยเก็บข้อมูลภาพจากวัดต่าง ๆ รวม 27 วัดจาก 14 จังหวัดได้แก่ กรุงเทพฯ พระนครศรีอยุธยา สุพรรณบุรี ขอนแก่น กาฬสินธุ์ มหาสารคาม อุบลราชธานี นครพนม เชียงใหม่ ลำปาง ราชบุรี เพชรบุรี พัทลุง และสงขลา จำแนกเป็นงานจิตรกรรมที่มีลักษณะโน้มไปทางแนวประเพณีจำนวน 17 วัด จิตรกรรมพื้นบ้านจำนวน 10 วัด นอกจากนี้ยังศึกษาจิตรกรรมวัดถ้ำแคมบูล่า เมืองแคนดี ประเทศศรีลังกา และวัดเชียงทอง เมืองหลวงพระบาง ประเทศลาวในส่วนของการอภิปรายประเด็นเพิ่มเติมสำหรับการศึกษาในอนาคตด้วย

ผลการศึกษา

ผลจากการวิจัยพบว่า สัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" มีความสอดคล้องกับโลกทัศน์ทางสังคมที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเรื่องพุทธประวัติและรามเกียรติ์ ทั้งนี้สัญลักษณ์ภาพที่โดดเด่นของภาพพญามาราธิราชได้แก่ 1) สัญลักษณ์ทางเรือนร่างแบบยักษ์ ซึ่งได้รับการประเมินคุณค่าถึงความไม่ดี 2) การเขียนศิรประภาซึ่งเป็นรัศมีที่พวยพุ่งขึ้นจากศีรษะเป็นระบบสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายถึงความเป็นเทพ 3) การลดรูปหัตถ์ของพญามารจากข้างละหนึ่ง

พันหัตถ์เหลือ 4 ถึง 10 หัตถ์พร้อมถือศาสตราวุธร้ายแรง เพื่อเป็นสัญลักษณ์ถึงความมีพลังอำนาจอันประมาณมิได้ 4) ระบบสัญลักษณ์ของสีกายได้แก่ สีเขียว เทา ดำ ซึ่งเป็นโทนสีเข้มเพื่อสื่อความหมายเชื่อมโยงกับอธรรมและมิจฉาทิฐิ 5) สัญลักษณ์ด้านภาษากาย นำเสนอกิริยาท่าทางของพญามารตามแบบนาฏลักษณ์ ซึ่งเป็นคุณลักษณะกิริยาของความเป็นเทพ

ในส่วนของพลพรรคมารมีสัญลักษณ์ภาพที่โดดเด่นได้แก่ 1) การนำเสนอลักษณะความเป็น "มาร" ผ่านเรือนร่างยักษ์ มีเขี้ยวงอก มุ่งแสดงออกถึงความดุร้าย เข่นฆ่าอาฆาต 2) เรือนร่างอัปลักษณ์ เป็นลักษณะทางชีวทัศน์ที่สะท้อนผ่านเรือนร่างมารว่า ถ้ารูปชั่วแล้วจิตใจก็ชั่วด้วย 3) ชาวต่างชาติเป็นมารโดยผ่านสัญลักษณ์ภาพเกี่ยวกับการใช้กำลังความรุนแรงจากปืน การเข้าครอบครองพื้นที่ที่ไม่ใช่ของตน และคนนอกพุทธศาสนา 4) ความเสื่อมโทรมของร่างกายและความชราภาพเพราะเป็นอุปสรรคในการทำความดีของบุคคล นอกจากนี้สัญลักษณ์ที่มีความหมายแฝงจากภาษาภาพของพลพรรคมารประกอบด้วย 1) ทิศทางการเคลื่อนที่มุ่งร้ายต่อเบื้องสูง 2) การขาดระเบียบ ยุ่งเหยิง ไม่มีเอกภาพของภาพไพร่พล

วิธีการสื่อความหมายของความเป็นมารประกอบด้วย 1) การสร้างความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างธรรมกับอธรรม 2) บุคลาธิษฐาน โดยการเปรียบเทียบกิเลสเหมือนพญามาร 3) การสร้างสัมพันธบทกับมารในวรรณกรรมอื่น 4) การจัดระบบสัญลักษณ์ภาพด้วยรหัสเชิงพื้นที่และรหัสของภาษาภาพจิตรกรรม 5) การใช้พยานที่มีพลังอำนาจเพื่อยืนยันความถูกต้อง ทั้งนี้มีความคล้ายคลึงกันของวิธีการสื่อความหมายระหว่างงานภาพจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในอนาคต

1. สัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึง "ความเป็นมาร" มีคู่ตรงข้ามของความหมายคือ "ความดีและคุณธรรม" ซึ่งความสัมพันธ์ในเชิงความเป็นคู่ตรงข้ามที่จะทำให้บุคคลเข้าใจหลักธรรมได้ดีขึ้น ดังนั้นจึงควรศึกษาการสื่อสารสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อถึง "ความดีและคุณธรรม" จากจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง ทศชาติชาดก เนื่องจากเป็นสัญลักษณ์ภาพที่สื่อความหมายถึงความดีอันเป็นวิธีสู่การชนะมาร ได้

2. สัญลักษณ์ภาพเกี่ยวกับ "มาร" และ "คุณธรรม" มีปรากฏในงานของสื่อมวลชนอื่น ๆ เช่น ในละครจักร ๆ วงศ์ ๆ ทางโทรทัศน์และสื่อ animation ต่าง ๆ สำหรับเด็กและเยาวชน ผู้สนใจสามารถศึกษาเพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับสัญลักษณ์ภาพเพื่อการส่งเสริมคุณธรรมในงานการสื่อสารร่วมสมัยได้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ข้อเสนอแนะสำหรับนักวิชาชีพ

นักสร้างสรรค์งานเพื่อการส่งเสริมคุณธรรมและจริยธรรมสำหรับเด็กและเยาวชน ควรตระหนักถึงวิธีการใช้ระบบสัญลักษณ์ภาพและวิธีการสื่อความหมายต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับบริบทสังคมไทยที่ตั้งอยู่บนวิถีชีวิตตามแนวทางพระพุทธศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ผลิตงานประเภทสื่อการ์ตูนแอนนิเมชั่นหรือสื่อมัลติมีเดียต่าง ๆ ควร นำระบบสัญลักษณ์ภาพที่สื่อถึงความเป็นมารมาใช้สำหรับการออกแบบภาษาภาพ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่องลุล่วงได้ด้วยความช่วยเหลืออย่างดีของผู้ช่วยวิจัยภาคสนาม 2 คน ได้แก่ วีระวัฒน์ ทองทั่วและมโนทัย เติมสายทอง นักศึกษาในหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ที่เป็นกำลังสำคัญในการถ่ายภาพงานจิตรกรรมฝาผนังตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย จึงขอขอบใจทุกคนเป็นอย่างยิ่ง

งานวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ ด้วยความกรุณาของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ฐิติ วิทยสรณะ อาจารย์ประจำบัณฑิตศึกษา คณะนิเทศศาสตร์ ที่ได้ให้ความเห็นอันเอื้อประโยชน์ยิ่งต่อกระบวนการออกแบบวิจัย อาจารย์กัมปณาท เตชะคงคา อาจารย์ประจำสาขาวิชามัลติมีเดีย ได้ตรวจแก้บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ผู้วิจัยจึงขอขอบคุณเป็นอย่างสูง

ท้ายที่สุด ขอขอบพระคุณสถาบันวิจัย มหาวิทยาลัยรังสิต ผู้สนับสนุนแหล่งทุนที่ใช้สำหรับการศึกษาวิจัยในครั้งนี้

กฤษณ์ ทองเลิศ
มหาวิทยาลัยรังสิต
กรกฎาคม 2554

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทคัดย่อ

คำสำคัญ : สัญลักษณ์ภาพ, มารผจญ, จิตรกรรมฝาผนัง, การสื่อความหมาย, รหัสภาพ

กฤษณ์ ทองเลิศ : การสื่อสารสัญลักษณ์ภาพ์ "มาร" ในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง
อาจารย์ที่ปรึกษา :ผศ. ฐิติ วิทยสรณะ, 156หน้า.

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงลักษณะของสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" รวมทั้งวิธีการสื่อความหมายที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังทั้งในงานจิตรกรรมแนวประเพณีและงานจิตรกรรมพื้นบ้าน โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังไทย แนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมเนื่องในพุทธประวัติ ทฤษฎีสัญลักษณ์ แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ และแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยการวิเคราะห์ตัวบท งานภาพจิตรกรรมฝาผนังตอน "มารผจญ" ในวัดต่าง ๆ ที่เขียนขึ้นในช่วงพระนครศรีอยุธยาตอนปลายถึงรัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2199 – พ.ศ. 2475) จำนวน 27 วัด กระจายตามภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทยรวม 14 จังหวัด

ผลจากการวิจัยพบว่า สัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" มีความสอดคล้องกับโลกทัศน์ทางสังคมที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเรื่องพุทธประวัติและรามเกียรติ์ ทั้งนี้สัญลักษณ์ภาพที่โดดเด่นของภาพพญามาราธิราชได้แก่ 1) สัญลักษณ์ทางเรือนร่างแบบยักษ์ ซึ่งได้รับการประเมินคุณค่าถึงความไม่ดี 2) การเขียนศิรประภาซึ่งเป็นรัศมีที่พวยพุ่งขึ้นจากศีรษะเป็นระบบสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายถึงความเป็นเทพ 3) การลดรูปหัตถ์ของพญามารจากข้างละหนึ่งพันหัตถ์เหลือ 4 ถึง 10 หัตถ์พร้อมถือศาสตราวุธร้ายแรง เพื่อเป็นสัญลักษณ์ถึงความมีพลังอำนาจอันประมาณมิได้ 4) ระบบสัญลักษณ์ของสีกายได้แก่ สีเขียว เทา ดำ ซึ่งเป็นโทนสีเข้มเพื่อสื่อความหมายเชื่อมโยงกับอธรรมและมิจฉาทิฐิ 5) สัญลักษณ์ด้านภาษากาย นำเสนอกิริยาท่าทางของพญามารตามแบบนาฏลักษณ์ ซึ่งเป็นคุณลักษณะกิริยาของความเป็นเทพ

ในส่วนของพลพรรคมารมีสัญลักษณ์ภาพที่โดดเด่นได้แก่ 1) การนำเสนอลักษณะความเป็น "มาร" ผ่านเรือนร่างยักษ์ มีเขี้ยวงอก มุ่งแสดงออกถึงความดุร้าย เช่นฆ่าอาฆาต 2) เรือนร่างอัปลักษณ์ เป็นลักษณะทางชีวทัศน์ที่สะท้อนผ่านเรือนร่างมารว่า ถ้ารูปชั่วแล้วจิตใจก็ชั่วด้วย 3) ชาวต่างชาติเป็นมารโดยผ่านสัญลักษณ์ภาพเกี่ยวกับการใช้กำลังความรุนแรงจากปืน การเข้าครอบครองพื้นที่ที่ไม่ใช่ของตน และคนนอกพุทธศาสนา 4) ความเสื่อมโทรมของร่างกายและความชราภาพเพราะเป็นอุปสรรคในการทำความดีของบุคคล นอกจากนี้สัญลักษณ์ที่มีความหมายแฝงจากภาษาภาพของพลพรรคมารประกอบด้วย 1) ทิศทางการเคลื่อนที่มุ่งร้ายต่อเบื้องสูง 2) การขาดระเบียบ ยุ่งเหยิง ไม่มีเอกภาพของภาพไพร่พล

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วิธีการสื่อความหมายของความเป็นมารประกอบด้วย 1) การสร้างความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างธรรมกับอธรรม 2) บุคลาธิษฐาน โดยการเปรียบเทียบกิเลสเหมือนพญามาร 3) การสร้างสัมพันธบทกับมารในวรรณกรรมอื่น 4) การจัดระบบสัญลักษณ์ภาพด้วยรหัสเชิงพื้นที่และรหัสของภาษาภาพจิตรกรรม 5) การใช้พยานที่มีพลังอำนาจเพื่อยืนยันความถูกต้อง ทั้งนี้มีความคล้ายคลึงกันของวิธีการสื่อความหมายระหว่างงานภาพจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Abstract

Key words : symbolism, mural painting, Mara, signification, code, textual analysis

Asst. Prof. Grit Thonglert, Ph.D. : The Symbolism of "Mara" in temple murals. Advisor : Asst. Prof. Thiti Vitayarorana, 156 p.

This research aims to provide information about figurative symbol of "Mara," and how it has been portrayed as "Devil" in Thai mural paintings, including communication methods used in both Thai traditional and Thai local painting style by using a concept of Thai mural painting, literature in Buddhism about the biography of Lord Buddha, Symbol theory, Semiology approach, and Jakobson's communication model as a guideline to analyze all gathered information. This research is a qualitative research using textual analysis method of Thai mural paintings in 27 temples from 14 provinces around the country. Most of them were painted from the end of Ayuthaya period until the reign of King Rama VII (1656 – 1932).

The result of this research shows that the figurative symbols which indicate the meaning of "Mara," match societal worldview that has been influenced from literature in Buddhism about the biography of Lord Buddha and Ramayana epic. By the way, the outstanding figurative symbol of Maradhiraya indicates meanings as followed:1) giant-appearance symbol has been estimated as evilness 2) halo painted above Maradhiraya's head is a symbol that indicates divine 3) decrease of Maradhiraya's hands, from 1,000 to 10 or sometime 4, with high sufficient weapons is a symbol that indicates the great power 4) symbolic meaning of Maradhiraya's appearance's colors, green, grey, and sometime black, is a dark tone of colors that has been related to wickedness and immorality 5) symbolic gestures of Maradhiraya's present his dramatic divine movements.

In part of devil's disciples, there are some prominent figurative symbols that imply meanings as followed: 1) presentation of "Mara" (Evil) through giant's appearance with fangs shows fierce and hatred 2) hideous look that visually reflects through Mara's appearance states an evil mind from the inside 3)foreigner interpreted as Mara through figurative symbols, sometime with weapons, that show violence, siege, and non-Buddhists. 4) aging and oldness have also been interpreted as Mara. Moreover, there are some symbols with hidden meanings in paintings of devils' disciples, for example, 1) the movement and direction with bad intention to harm highness 2) chaos, disorder, and non-unity painted in the devil's supporters' paintings.

The communication method of "Mara" (Evilness) consists of 1) creation of opposition between goodness and evilness 2) personification; the comparison of passion as the "Master of Mara," (Maradhiraya) 3) Intertextuality with "Mara" in other literatures 4) systematization of

figurative symbols by geometrical code and Thai mural painting code 5) Summoning witness for verification. However, there is a similarity of communication method between Thai traditional mural painting and Thai local mural painting.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ..... ก
บทคัดย่อภาษาไทย..... ข
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... ง
สารบัญ..... ฉ
สารบัญภาพ..... ซ
สารบัญตารางและแผนภาพ..... ฎ
บทที่
1. บทนำ..... 1
1.1 ที่มาและความสำคัญ..... 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 5
1.3 ปัญหานำวิจัย..... 5
1.4 ขอบเขตของการวิจัย..... 5
1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ..... 6
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 6
2. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง..... 7
2.1 แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนัง..... 7
2.2 เนื้อหาวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาตอนมารผจญ..... 20
2.3 แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์..... 27
2.4 ทฤษฎีสัญลักษณ์..... 33
2.5 แบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson..... 36
2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 41
3. ระเบียบวิธีวิจัย..... 44
3.1 แหล่งข้อมูล..... 44
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล..... 46
3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล..... 59

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4. สัญลักษณ์เพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น “มาร” ในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย.....	61
4.1 จากโลกทัศน์ทางสังคมสู่รูปลักษณ์แห่งชีวทัศน์ที่หลากหลายของมาร.....	61
4.2 บริบททางสังคมที่สะท้อนผ่านสัญลักษณ์ของภาพพลพรรคมาร.....	63
4.3 มารในระบบสัญลักษณ์ภาพ.....	72
5. วิธีการสื่อความหมายถึงความเป็น “มาร” ในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย.....	122
5.1 การสร้างความเป็นคู่ตรงข้าม.....	122
5.2 บุคลาธิษฐานโดยการเปรียบเทียบกิเลสเหมือนพญามาร.....	127
5.3 การสร้างสัมพันธบทกับมารในวรรณกรรมอื่น.....	128
5.4 การจัดระบบสัญญะด้วยรหัสเชิงพื้นที่.....	132
5.5 การใช้ระบบรหัสภาพจิตรกรรม.....	135
5.6 การอ้างพยาน.....	136
6. บทสรุปและข้อเสนอแนะ.....	140
6.1 สรุปและอภิปรายผลการวิจัย.....	140
6.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในอนาคต.....	151
7.5 ข้อเสนอแนะสำหรับนักวิชาชีพ.....	151
บรรณานุกรม.....	152
ประวัติผู้วิจัย.....	156

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญภาพ

หน้า

1.1 พุทธประวัติตอนมารผจญ วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา..... 3

3.1 พญามาราธิราช วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี..... 46

3.2 พญามาราธิราช วัดช่องนนทรี กรุงเทพมหานคร..... 46

3.3 พญามาราธิราช วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร..... 47

3.4 พญามาราธิราช วัดดุสิดาราม กรุงเทพมหานคร..... 47

3.5 พญามาราธิราช วัดประตูสาร จ.สุพรรณบุรี..... 48

3.6 พญามาราธิราช วัดทุ่งศรีเมือง จ.อุบลราชธานี..... 48

3.7 พญามาราธิราช วัดวิหารเบิก จ.พัทลุง..... 49

3.8 พญามาราธิราช วัดวัง จ.พัทลุง..... 49

3.9 พญามาราธิราช วัดสุนทราวาส จ.พัทลุง..... 50

3.10 พญามาราธิราช วัดคงคาราม จ.ราชบุรี..... 50

3.11 พญามาราธิราช วัดบางขุนเทียนใน กรุงเทพมหานคร..... 51

3.12 พญามาราธิราช วัดมัชฌิมาวาส จ.สงขลา..... 51

3.13 พญามาราธิราช วัดบวกครกหลวง จ.เชียงใหม่..... 52

3.14 พญามาราธิราช วัดท่าข้าม จ.เชียงใหม่..... 52

3.15 พญามาราธิราช วัดม่วง จ.พระนครศรีอยุธยา..... 53

3.16 พญามาราธิราช วัดมหาธาตุ จ.เพชรบุรี..... 53

3.17 พญามาราธิราช วัดพระธาตุลำปางหลวง จ.ลำปาง..... 54

3.18 พญามาราธิราช วัดบุญวาทย์วิหาร จ.ลำปาง..... 54

3.19 พญามาราธิราช วัดบ้านก่อ จ.ลำปาง..... 55

3.20 พญามาราธิราช วัดสระบัวแก้ว จ.ขอนแก่น..... 55

3.21 พญามาราธิราช วัดสุวรรณาดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา..... 56

3.22 พญามาราธิราช วัดพุทธสีมา จ.นครพนม..... 56

3.23 พญามาราธิราช วัดโพธิ์คำ จ.นครพนม..... 57

3.24 พญามาราธิราช วัดโพธาราม จ.มหาสารคาม..... 57

3.25 พญามาราธิราช วัดป่าเรไลย์ จ.มหาสารคาม..... 58

3.26 พญามาราธิราช วัดบ้านยาง จ.มหาสารคาม..... 58

3.27 พญามาราธิราช วัดกลาง จ.กาฬสินธุ์..... 59

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

4.1 การเผยแผ่ศาสนาคริสต์ของชาวตะวันตก วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี..... 65
4.2 พลมารชาวต่างชาติ วัดดุสิดาราม กรุงเทพมหานคร..... 67
4.3 สำเภาในจิตรกรรมเรื่องพระมหาชนก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร..... 69
4.4 รามสูรและมณีเมขลา วัดประตูสาร จ.สุพรรณบุรี..... 70
4.5 พญามาราธิราชยกพลประชิดพระมหาบุรุษ วัดคงคาราม จ.ราชบุรี..... 74
4.6 พญามาราธิราชพ่ายแก่พระมหาบุรุษ วัดคงคาราม จ.ราชบุรี..... 75
4.7 พญามาราธิราชพ่ายแก่พระมหาบุรุษ วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี..... 76
4.8 พญามาราธิราชวัดป่าเรไลย์ จ.มหาสารคาม..... 77
4.9 พญามาราธิราช วัดบ้านก่อ จ.ลำปาง..... 77
4.10 พญามาราธิราช วัดบ้านยาง จ.มหาสารคาม..... 80
4.11 ศิรประภา พญามาราธิราช วัดวัง จ.พัทลุง..... 81
4.12 พญามาราธิราชกายขาว วัดบุญวาทย์วิหาร จ.ลำปาง..... 82
4.13 เสนายักษ์ชั้นสูง วัดวิหารเบิก จ.พัทลุง..... 86
4.14 เสนายักษ์ชั้นกลาง วัดมัชฌิมาวาส จ.สงขลา..... 87
4.15 เสนายักษ์ชั้นกลาง วัดม่วง จ.พระนครศรีอยุธยา..... 87
4.16 ยักษ์ระดับนายกอง วัดคงคาราม จ.ราชบุรี..... 88
4.17 ยักษ์หัวงู วัดวิหารเบิก จ.พัทลุง..... 90
4.18 ยักษ์ วัดพุทธสีมา จ.นครพนม..... 91
4.19 ยักษ์ วัดท่าข้าม จ.เชียงใหม่..... 91
4.20 หนุมาน วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา..... 93
4.21 สุวรรณมัจฉากับหนุมาน วัดสุนทราวาส จ.พัทลุง..... 95
4.22 นางผีเสื้อสมุทร วัดม่วง จ.พระนครศรีอยุธยา..... 96
4.23 อรหัน วัดสุวรรณดารามราม จ.พระนครศรีอยุธยา..... 97
4.24 ครุฑ วัดช่องนนทรี กรุงเทพมหานคร..... 98
4.25 สัตว์หิมพานต์ วัดมัชฌิมาวาส จ.สงขลา..... 99
4.26 สัตว์หิมพานต์ วัดท่าข้าม จ.เชียงใหม่..... 99
4.27 สัตว์หิมพานต์ วัดสระบัวแก้ว จ.ขอนแก่น..... 100

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

4.28 ชาวต่างชาติ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร..... 102
4.29 ทหารอเมริกัน วัดบางขุนเทียนใน กรุงเทพมหานคร..... 103
4.30 กองกำลังทหารชาวต่างชาติ วัดโพธาราม จ.มหาสารคาม..... 104
4.31 กองทหารพลพรรคมาร วัดป่าแรไลย์ จ.มหาสารคาม..... 105
4.32 ชาวต่างชาตินอกรีตพุทธศาสนา วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา..... 106
4.33 จีนแมนจู วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา..... 108
4.34 หญิงอัปลักษณ์ วัดประตูสาร จ.สุพรรณบุรี..... 109
4.35 ภัยในกระแสน้ำ วัดคงคาราม จ.ราชบุรี..... 110
4.36 ร่างแสดงความเสื่อมของสังขาร วัดมหาธาตุ จ.เพชรบุรี..... 111
4.37 มัจจุมาร วัดคงคาราม จ.ราชบุรี..... 112
4.38 เสือมาร วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา..... 113
4.39 งูมาร วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา..... 114
4.40 ลิงมาร วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา..... 115
4.41 ควายมาร วัดโพธาราม จ.มหาสารคาม..... 116
4.42 มารผจญ วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา..... 118
4.43 มารผจญ วัดโพธิ์คำ จ.นครพนม..... 119
4.44 เหล่ามาร วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี..... 120
4.45 มารพ่าย วัดบ้านก่อ จ.ลำปาง..... 121
5.1 ความเป็นคู่ตรงข้ามในตอนมารผจญ วัดคงคาราม จ.ราชบุรี..... 123
5.2 ธิดามาร วัดบางขุนเทียนใน กรุงเทพมหานคร..... 125
5.3 ธิดามาร วัดโพธาราม จ.มหาสารคาม..... 125
5.4 พระแม่ธรณีบีบมวยผม วัดวัง จ.พัทลุง..... 136
5.5 พระแม่ธรณีบีบมวยผม วัดท่าข้าม จ.เชียงใหม่..... 137

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตารางและแผนภาพ

หน้า

2.1 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายกับตัวหมายถึงตามแนวคิดของ Saussure..... 28

2.2 องค์ประกอบทางการสื่อสารของ Jakobson..... 37

2.3 หน้าที่ทางการสื่อสารของ Jakobson..... 37

2.4 องค์ประกอบและหน้าที่ทางการสื่อสารของ Jakobson..... 41

3.1 แหล่งข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนัง..... 45

4.1 การเปรียบเทียบระบบสัญลักษณ์ภาพยักษ์ประเภทต่าง ๆ 92

5.1 ความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างสัญลักษณ์ภาพที่สื่อความเป็นอธรรมกับธรรม..... 124

5.2 เปรียบเทียบวิธีการสื่อความหมายระหว่างจิตรกรรมแนวประเพณีกับจิตรกรรม
พื้นบ้าน..... 138

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

บทบาทหน้าที่สำคัญของสื่อประการหนึ่งทุกยุคสมัยคือ การขัดเกลาทางสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการถ่ายทอดแนวคิด "ทำดีได้ดีทำชั่วได้ชั่ว" หรือ "ธรรมย่อมชนะอธรรม" นับตั้งแต่สื่อสาธารณะของงานภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัดต่าง ๆ ที่มีความเจริญรุ่งเรืองอย่างสูงในรัชกาลที่ 3 ของไทย จนก่อให้เกิดแบบแผนทางการเขียนภาพที่เรียกว่า "จิตรกรรมแนวประเพณี" จนกระทั่งถึงยุคสื่อดิจิตอล ได้สะท้อนให้เห็นว่าการสื่อสารด้วยภาพมีความสำคัญอย่างยิ่งเพราะเป็นระบบการสื่อสารที่ไม่มีข้อจำกัดในเรื่องการอ่านออกเขียนได้ และเป็นสื่อที่ทรงพลังในกระแสวัฒนธรรมการสื่อสารด้วยภาพ

จิตรกรรมฝาผนัง ถือเป็นสื่อทางการสื่อสารประเภทหนึ่งที่มีความเก่าแก่ จิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่เป็นงานเขียนภาพที่มีขนาดใหญ่ มีความคงทน เป็นสื่อสาธารณะที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนา วรรณคดี ประเพณี วัฒนธรรม ซึ่งเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงชีวิตความเป็นอยู่ การแต่งกาย และเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ด้วยเหตุดังกล่าว ภาพจิตรกรรมจึงจัดเป็นข้อมูลหรือหลักฐานขั้นต้นที่ใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาเรื่องราวของอดีตได้ จิตรกรรมจึงมีคุณค่าทั้งทางศิลปะ ประวัติศาสตร์ โบราณคดี คติความเชื่อ เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติที่สำคัญอย่างหนึ่งที่ควรได้รับการดูแลรักษาไว้

ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร (2533: 2) ได้จำแนกลักษณะแนวทางการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยเป็น 2แบบคือ จิตรกรรมสกุลช่างหลวงหรือจิตรกรรมแนวประเพณี ซึ่งมีแบบแผนการเขียนเป็นงานฝีมือตามแบบช่างราชสำนัก และจิตรกรรมสกุลช่างพื้นบ้าน ที่อาจเกิดโดยช่างชาวบ้านในท้องถิ่น มีลักษณะที่แสดงประเพณีนิยมในท้องถิ่นนั้น ๆ เป็นหลักฐานแสดงให้เห็นลักษณะทางความคิดและจิตใจของชาวบ้านในท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรมประเภทใด ต่างมีเป้าหมายทางการเขียนภาพทั้งสิ้น สมชาติ มณีโชติ (2529 : 12) กล่าวถึงมูลเหตุในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยบนฝาผนังนั้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แบ่งได้เป็น 2 กรณีคือ 1) การใช้เป็นภาพประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมหรืออาคารที่สร้างขึ้นให้มีความงามสมกับที่เป็นพุทธศาสนสถาน 2) เพื่อต้องการใช้เป็นสื่อในการเรียนรู้ ซึ่งเป็นความหมายโดยนัยที่แฝงไว้ เพราะศิลปะนั้นคือภาษาชนิดหนึ่งที่มีรูปภาพเป็นเครื่องมือในการบรรยายความหรือเล่าเรื่องเหตุการณ์

ในแง่ของการใช้ภาพจิตรกรรมเป็นสื่อในการเรียนรู้นั้น เหตุผลสำคัญประการหนึ่งคือรูปภาพมีความสามารถในการสื่อความหมายทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติหรือเรื่องอื่นๆที่เกี่ยวกับพุทธศาสนานั้น ศาสนิกชนในสมัยก่อนจะได้รับการเผยแพร่ด้วยการเล่าสืบต่อกันมาเป็นทอดๆ ความรู้เรื่องเกี่ยวกับศาสนาจึงจัดเป็นประสบการณ์อย่างหนึ่งที่ติดอยู่ในความทรงจำ ครั้นได้มาเห็นจิตรกรรมฝาผนัง จึงย่อมทราบได้ว่าภาพตอนใด แสดงเรื่องราวอะไร โดยที่ไม่ต้องมีตัวอักษรใดๆ กำกับไว้เลย ด้วยเหตุนี้ จิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏอยู่ตามพุทธศาสนสถาน จึงมีประโยชน์สำหรับชนรุ่นหลังที่จะได้ใช้ศึกษาเรื่องราวจากภาพจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้นได้

ภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัดต่าง ๆ ถือเป็นสื่อสาธารณะ ที่ได้รับการออกแบบรูปแบบวิธีการเขียน การเลือกเรื่อง มาอย่างคัดสรร แม้มูลเหตุทางการเขียนอาจมีความแตกต่างกันในแต่ละสถานที่ แต่ภาพที่เขียนล้วนมีการสื่อสารเรื่องราว อาจมีลำดับแบบแผนการเล่าเรื่องที่เป็นแบบฉบับ เช่น งานจิตรกรรมแนวประเพณี หรืออาจมีลักษณะเฉพาะตัวในแต่ละแห่งเช่นงานจิตรกรรมพื้นบ้าน แต่ทั้งหมดล้วนมีเป้าหมายทางการสื่อสาร โดยการใช้สัญลักษณ์ภาพที่อิงกับบริบททางด้านประเพณี ความเชื่อ สภาพสังคมและวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น

ในแง่ของการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ภาพนั้น ระบบสัญลักษณ์ภาพในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมแนวประเพณี มีแบบแผนของระบบการใช้รหัสทางการสื่อสารที่ค่อนข้างตายตัว สามารถถอดรหัสทางการสื่อสารได้ค่อนข้างชัดเจน ในขณะที่จิตรกรรมแนวพื้นบ้านมักไม่มีแบบแผนทางการเขียนที่แน่ชัด แต่ก็ได้รับความสนใจศึกษาในแง่ของเนื้อหาที่สะท้อนประวัติศาสตร์ ความคิด ความเชื่อของผู้คนในชุมชน อย่างไรก็ตามในแง่มิติทางการสื่อสารนั้น ไม่ว่าจิตรกรรมแนวใดต่างมีเป้าหมายทางการสื่อสารร่วมกันประการหนึ่งคือ เพื่อการสื่อความหมาย เพียงแต่วิธีการสื่อความหมายอาจแตกต่างกันเช่น จิตรกรรมแนวประเพณีไม่นิยมการแสดงความรู้สึกทางใบหน้า แต่สื่อความหมายด้วยภาษาท่าทางต่าง ๆ และนิยมเขียนสื่อความหมายที่เป็นนามธรรมผ่านการอุปมาด้วยภาพ เช่น ภาพไตรภูมิ แสดงความหมายถึง ผลจากอกุศลกรรมด้วยการอุปมาเป็นภาพนรกอันทุกข์ร้อน เป็นต้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร Silpakorn University

ในบรรดาเนื้อหาของงานภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้น เนื้อหาที่ช่างเขียนนิยมให้ความสำคัญอย่างโดดเด่นคือ เนื้อหาเกี่ยวกับพญามาราธิราชหรือ พญามาร ซึ่งปรากฏตนในเหตุการณ์พุทธประวัติที่สำคัญคือตอนมารผจญ การเขียนภาพ "มารผจญ" ช่างเขียนจึงต้องใช้ผนังกว้างมากกว่าเรื่องราวในตอนอื่น ๆ เพื่อแสดงความดุดันและความโกลาหลของกองทัพมาร โดยทั่วไปนิยมเขียนบนผนังด้านตรงข้ามพระประธานในระดับเหนือบานประตู ผู้ที่เขียนภาพมารผจญนี้ จะต้องเป็นช่างชั้นครู เนื่องจากเป็นการเขียนภาพคนขนาดใหญ่ ทั้งยังต้องแสดงอารมณ์ การเคลื่อนไหว อาการตระหนกตกใจอย่างมีชีวิตชีวาและสมจริง ดังตัวอย่างภาพจิตรกรรมฝาผนังตอน "มารผจญ" จากพระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 1.1 พุทธประวัติตอน "มารผจญ" จิตรกรรมวัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา

ในแง่ของการวิเคราะห์จากมุมมองทางการสื่อสาร "มารผจญ" ถือเป็นภาพปริศนาธรรมที่ประกอบด้วยเนื้อหาทั้งในระดับรูปธรรมและระดับนามธรรมที่ควรได้รับการถอดรหัสภาพ อะไรคือรูปลักษณ์แห่งมารในระบบสัญลักษณ์ภาพ รูปลักษณ์ดังกล่าวมีวิธีการสื่อความหมายอย่างไร บริบทอะไรที่ทำให้รูปลักษณ์แห่งมารปรากฏเช่นนั้น ตำแหน่งที่ปรากฏของภาพมารผจญเมื่อพิจารณาร่วมกับเนื้อหาอื่น ๆ มีความสำคัญอย่างไร รวมทั้งอาจไปถึงการตีความปริศนาธรรมแห่งมาร

พจนานุกรมศัพท์วรรณคดีไทยสมัยสุโขทัยไตรภูมิกถาฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2544 กล่าวถึงความหมายของคำว่า "พระญามาราธิราช" ว่าคือ "พญามารผู้เป็นใหญ่เหนือมารทั้งหลาย" สนธิวรรณ อินทรลิบ (2536 : 27-28, 414-415) กล่าวถึง พญามาราธิราช ว่าคือ เทพบุตรมารผู้เป็นจอมเทพเสวยสุขอยู่ในสวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัตดี จึงมีนามว่า พญาวสวัตดีมาร การที่เทพบุตรองค์นี้ได้ชื่อว่า มาร ก็เนื่องจากเป็นผู้คอยขัดขวางเหนี่ยวรั้งบุคคลไว้มิให้ล่วงพ้นจากแดนกามซึ่งอยู่ในอำนาจครอบงำของตน

พญามารอาจแปลงกายได้ดังปรารถนา ดังนั้นจึงไม่ปรากฏว่าพญามารมีรูปร่างอย่างใดแน่นอน เพราะอาจเห็นได้ในร่างของเทพ งู วัว ชาวนา ชายหนุ่ม ฯลฯ แต่ในคราวที่พญามาราธิราชกรีฑาพลมาผจญพระมหาบุรุษนั้น พญามารมีรูปร่างใหญ่โตน่าสะพรึงกลัว มีหัตถ์ถึงหนึ่งพันกวัดแกว่งอาวุธร้ายนานาชนิด และขี่ช้างคีรีเมขล์ ซึ่งสูง 150 โยชน์

ในจิตรกรรมไทยแสดงภาพเล่าเรื่องพระพุทธประวัติ ภาพพญามารปรากฏในฉากเหตุการณ์สำคัญได้แก่ การขัดขวางการเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ (บรรพชา) ของเจ้าชายสิทธัตถะ การยกทัพมารมาโจมตีพระมหาบุรุษเพื่อขัดขวางมิให้พระองค์ตรัสรู้ การกราบทูลอาราธนาพระพุทธเจ้าให้เสด็จสู่ปรินิพพาน

เหตุการณ์ตอน มารผจญ เป็นเหตุการณ์ที่เกิดก่อนที่พระพุทธเจ้าจะตรัสรู้ พญามารได้ใช้ความพยายามที่จะผจญขัดขวางมิให้พระมหาบุรุษตรัสรู้พระสัพพัญญุตญาณ ได้สำเร็จ จึงเนรมิตกรทั้งซ้ายและขวาข้างละหนึ่งพัน ถือสรรพาวุธต่าง ๆ ขี่ช้างคิริเมขล์ยกพลพยุหเสนามารพร้อมศาสตราวุธร้ายแรงนานาชนิด เหาะเข้ามาทางซ้ายของพระพุทธองค์ ล้อมเขตโพธิบัลลังก์ของพระองค์ไว้ เหล่าเทพยดาทั้งหลายในหมื่นจักรวาลที่พากันมาห้อมล้อมถวายการสักการบูชาพระมหาบุรุษอยู่ต่างก็ตระหนกตกใจ พากันหนีไปยังขอบเขาจักรวาลทั้งสิ้น ทิ้งพระองค์ให้ต่อสู้กับเหล่ามารร้ายแต่เพียงลำพัง แต่พระมหาบุรุษก็ยังคงประทับนิ่ง มิได้สะทกสะท้านหวาดหวั่น พระองค์ทรงระลึกถึงพระบารมี 30 ทัศ หรือ "สมดึงสบารมี" (ทศบารมีเป็นระดับหนึ่งในพระบารมี 30 ทัศ) ที่ทรงบำเพ็ญมาแล้วในพระอดีตชาติเป็นเกราะคุ้มกันพระองค์ หลังจากที่พญามารเห็นว่า ห่าฝน 9 ประการซึ่งตนบันดาลให้ตกลงมาไม่สามารถทำอันตรายพระมหาบุรุษได้แล้ว ก็ขู่กรรโชกให้พระองค์เสด็จลุกจากรัตนบัลลังก์ซึ่งพญามารอ้างว่า เกิดขึ้นเพราะบุญบารมีของตน และทูลถามพระมหาบุรุษว่า พระองค์ทรงมีหลักฐานอันใดที่แสดงว่า ได้ทรงบำเพ็ญบุญบารมีมากมายจนเกิดรัตนบัลลังก์ขึ้น พระองค์ทรงเหยียดพระหัตถ์ขวา ชี้พระดัชนีลงที่พื้นพสุธา อ้างพระธรณีเป็นสักขีพยานเข้าช่วยผจญมาร ทันใดนั้นพระธรณีก็ปรากฏกายขึ้นบิดน้ำทักษิโณทกในมวยผมให้หลั่งไหลท่วมท้นพลมาร พัดพากองทัพ

มารกระจัดกระจายหายสูญไปสิ้น และความแรงของน้ำก็ได้ทุ่มซัดพัดพาช้างคิริเมขล์ให้ลอยไปตามกระแสน้ำจนถึงมหาสาคร ในที่สุดพญามารจึงยอมอ่อนน้อม ทิ้งสรรพาวุธทั้งหลาย ประนมหัตถ์ทั้งสองพัน ถวายนมัสการพระมหาบุรุษ แล้วกลับสู่เทวพิภพ

การศึกษาการสื่อสารสัญลักษณ์ภาพมารในงานจิตรกรรมนี้ ยังถือเป็นการสืบสานภูมิปัญญาทางการเล่าเรื่องบนฐานคติของหลักคำสอนทางพุทธศาสนา นอกจากเป็นการอนุรักษ์งานจิตรกรรมในอีกทางหนึ่งแล้ว องค์ความรู้ที่ได้รับสามารถใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานการสื่อสารสมัยใหม่เพื่อการอบรมบ่มเพาะเยาวชนได้อีกทางหนึ่งด้วย สอดคล้องกับแนวทางการสร้างสังคมธรรมาธิปไตยที่ส่งเสริมการพัฒนาองค์ความรู้จากภูมิปัญญาไทยในการใช้รหัสทางภาพที่สื่อสารทั้งในเชิงสาระและสุนทรียภาพ ซึ่งถือได้ว่าเป็นแหล่งสารที่บรรจุไว้ด้วยระบบสัญลักษณ์ทางการสื่อสารของบรรพชนที่น่าสนใจ ทั้งยังเป็นรหัสภาพที่อาจนำสู่การตีความสัญลักษณ์ภาพ “มารร่วมสมัย” ได้อีกด้วย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อให้เข้าใจถึงลักษณะของสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น “มาร” ที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง

2. เพื่อให้เข้าใจถึงวิธีการสื่อความหมายเพื่อแสดงลักษณะ “มาร” ทั้งในงานจิตรกรรมฝาผนังแนวประเพณีกับงานจิตรกรรมพื้นบ้าน

1.3 ปัญหานำวิจัย

1. ลักษณะของสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น “มาร” ที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง มีลักษณะอย่างไร

2. วิธีการสื่อความหมายของสัญลักษณ์ภาพเพื่อแสดงลักษณะ “มาร” ในงานจิตรกรรมฝาผนังแนวประเพณีกับงานจิตรกรรมพื้นบ้าน มีลักษณะอย่างไรบ้าง

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตด้านระยะเวลา ศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เนื้อหาภาพส่วนใหญ่มีความสมบูรณ์เพียงพอที่จะศึกษาได้ โดยเป็นงานที่เขียนขึ้นในยุคกรุงศรีอยุธยาตอนปลายถึงรัชกาลที่ 7

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ

สัญลักษณ์ภาพ หมายถึง ระบบการสื่อความหมายผ่านหน่วยประกอบของทัศนธาตุ (visual elements) ที่ประสานกันเข้าเป็นเนื้อหาทางรูปทรงกับเนื้อหาของเรื่อง

มารผจญ หมายถึง เนื้อหาของวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาที่กล่าวถึงเหตุการณ์การยกทัพของพญามาราธิราชเข้าโจมตีพระมหาบุรุษเพื่อขัดขวางมิให้พระองค์ตรัสรู้

จิตรกรรมฝาผนัง หมายถึง ภาพเขียนบนผนังของอาคารในวัด โดยอาจเป็นภาพเขียนภายในอาคารหรือภายนอกอาคารก็ได้

งานจิตรกรรมฝาผนังแนวประเพณี หมายถึง งานภาพจิตรกรรมที่มีแบบแผนวิธีการเขียนภาพที่แน่นอนตายตัว ทั้งด้านการกำหนดแนวเนื้อหา ลำดับการเล่าเรื่อง วิธีการประสานหน่วยประกอบของทัศนธาตุ โดยมีต้นแบบจากงานจิตรกรรมในรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

งานจิตรกรรมพื้นบ้าน หมายถึง งานภาพจิตรกรรมที่ไม่ยึดถือแบบแผนวิธีการเขียนที่ตายตัว เขียนโดยจิตรกรพื้นบ้าน มีการกำหนดแนวเนื้อหา ลำดับการเล่าเรื่อง วิธีการประสานหน่วยประกอบของทัศนธาตุที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) ในทางวิชาการ สามารถนำมาเป็นความรู้พื้นฐานในการอธิบายวิธีการใช้สัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อสารเกี่ยวกับลักษณะมารในบริบทวัฒนธรรมไทยได้

2) ในทางวิชาชีพ นักสร้างสรรค์งานการสื่อสารด้วยภาพ สามารถนำข้อค้นพบมาประยุกต์สู่การสร้างสรรค์รูปแบบลักษณะมาร สำหรับสื่อสมัยใหม่เพื่อการการขัดเกลาทางสังคมแก่เยาวชนได้

3) ในแง่ของการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติ เนื่องจากงานภาพจิตรกรรมฝาผนังค่อย ๆ เสื่อมสภาพไปตามกาลเวลา แนวทางการอนุรักษ์ที่สำคัญทางหนึ่งคือ การบันทึกงานภาพจิตรกรรมในรูปแบบของสื่อสมัยใหม่ เพื่อให้งานภาพจิตรกรรมยังคงอยู่เป็นแหล่งศึกษาภูมิปัญญาไทยสืบไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 2
แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง "การสื่อสารสัญลักษณ์ภาพ "มาร" ในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง" ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีต่อไปนี้เป็นแนวทางเข้าสู่ปัญหานำวิจัยตลอดจนแนวทางการวิเคราะห์ข้อมูล

1. แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนัง
2. วรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาเกี่ยวกับพุทธประวัติตอน "มารผจญ"
3. แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์
4. ทฤษฎีสัญลักษณ์
5. แบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ทั้งนี้โดยมีรายละเอียดของแต่ละแนวคิดและทฤษฎีดังต่อไปนี้

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนัง

ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร (2533) ได้กล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังว่า เป็นจิตรกรรมแบบที่เคลื่อนที่ไม่ได้เพราะเขียนลงบนตัวอาคารเช่น ฝาผนัง เพดาน เสา ขื่อ คาน คอสองและบานประตูหน้าต่าง รวมเรียกว่า "จิตรกรรมฝาผนัง" ซึ่งจะอยู่ตามวัดต่างๆ และมักเขียนที่อุโบสถ วิหาร ศาลา หอไตร กรุในพระเจดีย์หรือพระปรางค์ โดยเรื่องที่เขียนส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องพุทธประวัติ เทพชุมนุม ไตรภูมิ ชาดก วรรณกรรมทางศาสนา ตำนาน นิทานพื้นบ้าน พระราชประเพณี ประเพณี ปริศนาธรรมและเหตุการณ์สำคัญต่างๆ

สมชาติ มณีโชติ (2529 : 12) กล่าวถึงมูลเหตุในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยบน ฝาผนังนั้นแบ่งได้เป็น 2 ประเด็นคือ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1. ผู้สร้างต้องการใช้เป็นภาพประดับ ตกแต่งสถาปัตยกรรม หรือโบราณสถานที่สร้างขึ้นให้มีความงาม สมกับที่เป็นพุทธศาสนสถาน ทั้งนี้ได้มีผู้ทำการวิจัยแล้วและได้ทราบว่า จิตรกรรมฝาผนังนั้น มีการออกแบบให้ผสมกลมกลืนกับรูปแบบของอาคาร ทั้งยังมีการวางแผนการวาดภาพพร้อมกับการสร้างอาคารอีกด้วย ในลักษณะเช่นนี้ก็ถือได้ว่า ผู้สร้างมุ่งถึงประเด็นของความงามเป็นสำคัญ

2. เพื่อต้องการใช้เป็นสื่อในการเรียนรู้ ซึ่งเป็นความหมายโดยนัยที่แฝงไว้ เพราะศิลปะนั้นคือ ภาษาชนิดหนึ่ง และเป็นภาษาสากลด้วย เพราะมีรูปภาพเป็นเครื่องมือในการบรรยายความ หรือเล่าเรื่องเหตุการณ์ ที่ผู้ดูย่อมเกิดความเข้าใจได้ โดยไม่ต้องอาศัยการเรียนรู้ หรืออ่านคำจารึกตัวอักษรใดๆ ทั้งสิ้น

ในแง่ของการใช้ภาพจิตรกรรมเป็นสื่อในการเรียนรู้นั้น เหตุผลสำคัญประการหนึ่งคือรูปภาพมีความสามารถในการสื่อความหมายเชิงรูปธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ หรือเรื่องอื่นๆที่เกี่ยวกันกับพุทธศาสนานั้น ศาสนิกชนในสมัยก่อนจะเผยแพร่ด้วยการเล่าสืบต่อกันมาเป็นทอดๆ ความรู้เรื่องเกี่ยวกับศาสนา จึงจัดเป็นประสบการณ์ทางอ้อมอย่างหนึ่ง ที่ติดอยู่ในความทรงจำ ครั้นได้มาเห็นจิตรกรรมฝาผนัง จึงย่อมจะทราบได้ว่าภาพตอนใด แสดงเรื่องราวอะไร โดยที่ไม่ต้องมีตัวอักษรใดๆ กำกับไว้เลย ด้วยเหตุนี้ จิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏอยู่ตามพุทธศาสนสถานหลายๆแห่งในประเทศไทย จึงมีประโยชน์ในการบันทึก เรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา เพื่อที่ชนรุ่นหลังจะได้ใช้ศึกษาเรื่องราวภาพจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้นได้

ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร (2533) ได้อธิบายถึงลักษณะสำคัญของจิตรกรรมไทยแนวประเพณีไว้ 10 ประการดังนี้

1. จิตรกรรมส่วนใหญ่เขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาว ทำให้ช่างเขียนไม่จำเป็นต้องทำงานแข่งกับเวลา ดังนั้นจิตรกรรมไทยจึงมีลักษณะประณีตละเอียดอ่อนมาก

2. จิตรกรรมเขียนขึ้นจากความคิดและมโนภาพ ซึ่งมีความเป็นนามธรรม เช่น การเขียนภาพเทพให้มีรูปเป็นทิพย์คือ เทวดามีรูปร่างได้สัดส่วนอย่างสมบูรณ์ มีวงพักตร์และมีรูปร่างงดงามกล้ามเนื้อไม่เขียนเป็นสันหรือเป็นกลุ่มก้อน แต่มีทรวดทรงอันอ่อน ละมุนละไม ด้วยเส้นโค้งที่ประสานกันอย่างอ่อนหวาน เพราะเป็นที่เข้าใจกันว่าเทวดามีกายทิพย์ ไม่มีกิเลส อันจะทำให้เกิดมี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

อารมณ์ ดี ร้าย ต่าง ๆ อย่างคนธรรมดา วงพักตร์ของเทวดาจึงเป็นวงพักตร์ที่อิ่มเอิบเป็นสุขสงบและงดงามอยู่เสมอ

3. จิตรกรรมมีวิธีการเขียนเป็นรูปแบบราบ ไม่มีปริมาตร ไม่เป็นภาพมีระยะใกล้ไกลและลึก เพราะต้องการให้เห็นภาพได้ตลอดทั่วไปทั้งผนัง เพื่อให้เห็นภาพเด่นชัดเสมอกันตลอดทั้งผนังทั้งรูปแบบ ขนาดและรายละเอียด

4. จิตรกรรมแสดงเรื่องเกี่ยวกับเทพและกษัตริย์ ซึ่งเป็นภาพตามความคตินิยมมาตั้งแต่อดีตเป็นความศรัทธาและเทิดทูนบูชาพระมหากษัตริย์ให้ทรงเป็นดังเทพ

5. ตัวภาพมีขนาดเล็ก ไม่นิยมแสดงความรู้สึกทางใบหน้า แต่สื่อความหมายแสดงพฤติกรรมต่าง ๆ ด้วยกิริยา อาการ และอิริยาบถต่าง ๆ ภาพกษัตริย์ เทพ และสัตว์หิมพานต์ มีลักษณะตัวภาพอันประณีต งดงาม เป็นพิเศษ ลักษณะท่าทางเป็นการออกแบบที่เกิดจากจินตนาการและอุดมคติที่เต็มไปด้วยความศรัทธาในพระพุทธศาสนา

6. รูปแบบของตัวภาพมีลักษณะคล้ายกันเช่น ภาพเทพ กษัตริย์ เจ้านาย ข้าราชบริพาร บุคคลสามัญ อมนุษย์ สัตว์หิมพานต์ เปรต สัตว์นรก ฯลฯ ตัวภาพเหล่านี้มีรูปแบบเป็นแม่บทที่มีลักษณะเฉพาะเป็นพิเศษ และนิยมเขียนตามแบบกันสืบมา รูปแบบนี้มีความหมาย ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของตัวภาพนั้น ๆ และทำให้เข้าใจเรื่องของจิตรกรรมนั้นด้วย รูปแบบดังกล่าวนี้ อาจคัดจากแบบจริงในธรรมชาติหรือสร้างสรรค์จากจินตนาการ เพื่อการพรรณนาความหมายนั้นให้เกิดความเข้าใจได้อย่างสมบูรณ์

7. ภาพที่สร้างขึ้นเพื่อแสดงเรื่องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา รวมทั้งคติธรรมในพระพุทธศาสนาให้ปรากฏเป็นภาพเขียนที่สื่อความหมายที่เป็นนามธรรม

8. ภาพแสดงกาลเวลาด้วยกิริยาของตัวภาพ โดยไม่ใช้แสงเงาหรือความมืดสว่างเช่น ภาพบุคคลนอน หมายถึง เวลากลางคืน เป็นต้น

9. จิตรกรรมไทยประเพณี นิยมการแบ่งพื้นที่ฝาผนังโดยการใช้ลายเส้นลวด เส้นสินเทา เส้นฮ่อ เส้นแผลง หรือแม้การใช้ภาพลำน้ำ ภูเขา ต้นไม้ หรือ ถนน กำแพง ฯลฯ เป็นเส้นแบ่งภาพ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เพื่อการจัดองค์ประกอบภาพเป็นกลุ่มเล็ก ๆ เรียงลำดับกันบนพื้นผนังอันกว้างใหญ่ ให้เรียงต่อเนื่องกันอย่างลงตัวและมีช่องไฟพองาม

10. ลักษณะของอาคารบ้านเรือนหรือสถาปัตยกรรมต่าง ๆ นั้น เขียนขึ้นประกอบกับตัวภาพให้เข้าใจเรื่องของภาพได้ มิได้เขียนเข้ามาตราส่วนให้สัมพันธ์กับตัวภาพบุคคล ภาพสถาปัตยกรรมจึงมักมีขนาดเล็กเพียงพอดีกับการคลุมหรือล้อมภาพบุคคลเท่านั้น

ในการเขียนภาพเทพกษัตริย์และเทวดาในงานจิตรกรรมไทยมีแบบฉบับที่เขียนเหมือนกัน คือ มีลักษณะรูปกายสมบูรณ์ งามสง่า สุภาพ มีบารมี เป็นลักษณะมหาบุรุษที่ควรเคารพบูชา มีเครื่องทรงตั้งแต่พระเศียรจรดพระบาท ทั้งยังมีเครื่องสูงและบริวารแวดล้อมประกอบให้เด่นเป็นสง่าขึ้น สำหรับแบบของพระอิริยาบถที่เป็นแบบประเพณีนิยมว่างดงามเป็นพิเศษคือ ท่าลีลา ท่าแผลงศร และท่าประนมหัตถ์ เป็นต้น

จิตรกรรมไทยแบบประเพณี จึงเป็นศิลปะที่มีความประณีตสวยงาม แสดงความรู้สึกชีวิตจิตใจและความเป็นไทย ที่มีความอ่อนโยน ละมุนละไม รูปแบบลักษณะตัวภาพในจิตรกรรมเป็นรูปแบบอุดมคติที่แสดงออกทางความคิดให้สัมพันธ์กับเนื้อเรื่องและความสำคัญ ของภาพ เช่น รูปเทวดา นางฟ้า กษัตริย์ นางพญา นางรำ จะมีลักษณะเด่นงามสง่าด้วยลีลาอันชดช้อย แสดงอารมณ์ความรู้สึกปีติยินดี หรือเศร้าโศกเสียใจด้วยอากัปกิริยาท่าทาง ถ้าเป็นรูปยักษ์ มาร ก็แสดงออกด้วยท่าทางที่บึกบึน แข็งขัน ส่วนพวกวานรแสดงความลิงโลด คล่องแคล่วว่องไวด้วยลีลาท่วงท่าและหน้าตา สำหรับพวกชาวบ้านธรรมดาสามัญก็จะเน้นความตลกขบขัน สนุกสนานร่าเริงหรือเศร้าเสียใจออกทางใบหน้า ส่วนช้างม้าเหล่าสัตว์ทั้งหลายก็มีรูปแบบแสดงชีวิตเป็นธรรมชาติ

นอกจากนี้ งานตัดเส้นในงานจิตรกรรมไทยมีความสำคัญเป็นพิเศษ เพราะนอกจากจะแสดงฝีมือเชิงช่างแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นแนวความคิดทางสังคมระดับต่างๆ ภาพพระราชา เจ้านาย หรือบุคคลชั้นสูง ข้าทาส บ่าวไพร่ มีกฎเกณฑ์ในการแสดงภาพแตกต่างกัน การแสดงออกทางด้านความประณีตก็ต่างกันด้วย ภาพพระราชาได้รับการตัดเส้นให้ดูอ่อนช้อยรายละเอียดทางด้านสรีระเขียนเพียง เ ท่าที่จำเป็นโดยไม่แสดงกล้ามเนื้อ รอยต่อข้อกระดูก เ พราะสิ่งเหล่านี้ขวางกั้นลักษณะเลื่อนไหล ที่ก่อให้เกิดความนุ่มนวลงามสง่าอย่างละคร โดยสื่อความตามท้องเรื่อง ซึ่งชาวไทยมีแนวความคิดว่าพระราชาทรงเป็นเทวราชา หรือสมมติเทพ เครื่องทรงของพระองค์ก็เขียนขึ้นอย่างประณีตพิถีพิถันปิดทองตัดเส้นอย่างงด งามที่เครื่องประดับ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในส่วนของภาพพระพุทธองค์ซึ่งย่อมเป็นภาพประธานในฉากเล่าเรื่องพุทธประวัติตอนต่างๆ เขียนขึ้นให้สมจริง โดยผสมผสานกับพุทธลักษณะอันเป็นอุดมคติตามที่คัมภีร์ระบุไว้ กรรมวิธีของจิตรกรรมที่ช่างเขียนนำมาใช้เพื่อเน้นพุทธบารมี ได้แก่ กรอบประภามณฑลรอบพระวรกาย หรือกรอบรอบพระเศียร เป็นต้น ประภามณฑลหมายถึง รัศมีที่เปล่งออกมาจากพระพุทธองค์ภายหลังจากที่ทรงตรัสรู้ พระรัศมีรูปเปลวเหนือพระเศียร ซึ่งมักปิดทองเพื่อให้ดูแวววาว ก็เป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่นิยมใช้ในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี

การกำหนดหน้าที่ความสำคัญของรูปทรงต่าง ๆ ในจิตรกรรมไทยประเพณี

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (2525) กล่าวว่า รูปแบบของรูปทรงในงานภาพจิตรกรรมไทยสามารถจำแนกได้ดังนี้คือ

1. ภาพบุคคลในจิตรกรรมไทยแบบประเพณี

ภาพบุคคลในงานจิตรกรรมไทยประเพณี เป็นภาพพระราชามหากษัตริย์ พระมเหสี พราหมณ์ ขุนนาง เสนาบดี ทหารข้าไพร่

ก) ภาพพระราชามหากษัตริย์และพระมเหสี

ภาพพระราชามหากษัตริย์และพระมเหสี หรือที่เรียกกันว่า "ตัวพระ ตัวนาง" นั้น เป็นลักษณะผู้มีบุญญาธิการ การทำตามกฎเกณฑ์ คติความเชื่อถือกันมาแต่โบราณผสมกับความชำนาญทางฝีมือ และอารมณ์อันสูงของศิลปิน ภาพจังหวะมีความสมบูรณ์ทางจิตใจมากกว่าจะให้เห็นความเป็นจริงตามธรรมชาติ เป็นศิลปะแบบอุดมคติ เขียนแบบสวยงาม มีจังหวะลีลา (rhythmical) นุ่มนวล

ภาพพระราชามหากษัตริย์ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ มีกิริยาที่งดงามดังตัวละคร ภาษาช่างเรียกว่า ตัวพระ อันหมายรวมทั้งภาพเทวดาด้วย เพราะมีลักษณะโดยส่วนร่วมเหมือนกัน ส่วนภาพพระมเหสีและเทพธิดาเรียกว่า ตัวนาง บรรดาเจ้านายราชสกุลก็จัดอยู่ในประเภทตัวพระตัวนางด้วยเช่นกัน

พระมหากษัตริย์ทรงมีฐานะอันสูงสุดในแผ่นดิน มีคำว่า “ธรรมราชา” ซึ่งเข้าใจว่าเกิดขึ้นในศรีลังกาเป็นคำใช้เรียกแทนคำว่า พระพุทธเจ้า ต่อมานำมาใช้เป็นคำเรียกพระเจ้าแผ่นดิน ที่ทรงเลื่อมใสและทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา ดังเช่น พระมหากษัตริย์ของสุโขทัย พระยาลิไทย ทรงมีพระนามว่า พระมหาธรรมราชา

คำว่า “สรรเพชร” และ “โลกนาถ” ซึ่งก็เป็นชื่อของพระพุทธเจ้าด้วย พระนามของพระมหากษัตริย์ของกรุงศรีอยุธยาบางพระองค์มีคำกราบบังคมทูลว่า “ข้าพระพุทธเจ้า” คำออกพระนามว่า “พระพุทธเจ้าอยู่หัว” ก็มีความหมายว่าพระเจ้าแผ่นดิน เป็นองค์บรมโพธิสัตว์ อันจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในภายหน้า ภายหลังที่ได้เสด็จลงมาเสวยพระชาติเป็นพระมหากษัตริย์แล้ว

พระมหากษัตริย์บางพระองค์ของกรุงศรีอยุธยาทรงมีพระนามอย่างพระพุทธเจ้าในศาสนาพราหมณ์ ดังเช่น สมเด็จพระรามาธิบดี รามาหรือพระรามเป็นอวตาร ภาคหนึ่งของพระนารายณ์เทพชั้นสูงสุดของศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไวษณพ อันเป็นระบบความเชื่อใน “ลัทธิเทวราช” ที่รับมาจากขอม

ภาพพระราชามหากษัตริย์และพระมเหสีในนิทานปรัมปรา รวมทั้งภาพเทวดาไม่สวมเสื้อพบในงานจิตรกรรมตั้งแต่สมัยต้นกรุงศรีอยุธยาลงมาถึงสมัยปลาย ตัวอย่าง เช่นภาพจิตรกรรมในโบสถ์วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี นอกจากนี้ยังปรากฏในจิตรกรรมสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ด้วย เช่น ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ การสืบทอดลักษณะเช่นนี้ เนื่องจากคนไทยสมัยก่อนไม่สวมเสื้อกัน

เพื่อเน้นลักษณะความเป็นพระราชาหรือเทวดา ช่างจึงเขียนให้พระองค์สวมมงกุฎ สร้อยสังวาลย์ กรองศอ เป็นต้น และส่วนใหญ่มักประทับอยู่ภายใน ปราสาทราชมณเฑียร ถ้าเป็นภาพเสด็จพระราชดำเนิน ไปยังสถานที่ต่าง ๆ พระราชาจะมีเสื้อทรงและเครื่องประดับมากยิ่งขึ้น ดังอย่างเช่น จิตรกรรมในสมุดข่อย เขียนในราวสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง จดหมายเหตุของทูตชาวอิหร่าน ที่เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรี สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายบันทึกว่า สมเด็จพระนารายณ์มหาราชทรงเสื้อคลุมยาว กางเกง เสื้อ ถุงเท้า รองเท้า หมวกแขก และทรงเหน็บกริชเพราะทรงสนิทสนมกับชาวอิหร่านมาก่อน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ครั้งถึงสมัยรัชกาลที่ 5 มีการปรับปรุงบ้านเมือง อันสืบเนื่องมากจากผลกระทบอย่างรุนแรงและอย่างต่อเนื่อง เนื่องจากอิทธิพลตะวันตก ส่งผลให้มีจิตรกรรมฝาผนังเล่าเรื่องที่เกิดขึ้นจริง เช่น พระราชประวัติของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเขียนพระบรมสาทิสลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทั้งสองพระองค์อย่างละม้ายเหมือนจริง

ข) ภาพพราหมณ์

พราหมณ์คือผู้กระทำพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ในราชสำนัก เช่น พระราชพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา ข้าราชการจะกระทำสัตย์สาบานต่อพระมหากษัตริย์ พราหมณ์เป็นผู้อ่านโองการแช่งน้ำ ซึ่งมีเนื้อความสรรเสริญพระอิศวร พระนารายณ์ และพระพรหม และสาปแช่งผู้ที่ไม่จงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ พระราชพิธีนี้มีในสมัยต้นกรุงศรีอยุธยาแล้ว

การที่มีพราหมณ์เข้ามาเกี่ยวข้องในพระราชพิธี แสดงถึงบทบาทของศาสนาพราหมณ์ ที่เข้ามาปะปนกับความเชื่อของราชสำนัก ที่รับนับถือพุทธศาสนา และสะท้อนถึงการผสมผสานวัฒนธรรม อันเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของสังคมไทย อย่างไรก็ดีพราหมณ์ในราชสำนักมีบทบาทเป็นเพียงผู้ประกอบพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ มิได้เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต โดยทั่วไปในสังคม ภาพพราหมณ์ในจิตรกรรมฝาผนังจึงมีอยู่ไม่มากนัก หน้ามักเขียนให้เป็นแขก มีจมูกโด่ง เกล้ามวยผมไว้ด้านหลัง นุ่งผ้าขาว โจงยาว ไม่สวมเสื้อ ลักษณะการแต่งกายของพราหมณ์คงนับเนื่องจากอารยธรรมอินเดีย ที่เผยแพร่เข้ามาในอดีต

ค) ภาพขุนนางเสนาบดี

สังคมชั้นสูงของไทยในอดีตคือ กลุ่มขุนนาง ซึ่งเป็นสื่อกลางระหว่างราชสำนักกับสังคมระดับล่าง โดยกระจายออกไปรอบนอกตามหัวเมืองต่าง ๆ เมื่อมีการเปิดประเทศเพื่อความสัมพันธ์ทางการค้าอย่างกว้างขวาง ได้มีผลกระทบต่อความเปลี่ยนแปลงด้านต่าง ๆ เริ่มต้นที่ราชสำนัก และขุนนาง มีเครื่องราชบรรณาการต่าง ๆ จากราชสำนักต่างประเทศ ดังนั้นขุนนางข้าราชการ กลุ่มนี้จึงมักเป็นพวกหัวใหม่ และรับแนวคิดการเปลี่ยนแปลงได้รวดเร็ว

ภาพเขียนเหล่าขุนนางหรือบุคคลชั้นสูง มีการปรับเปลี่ยนไปตามสมัย มีอากัปกิริยาหมอบกราบเฝ้าพระราชา การแต่งกายนุ่งโจงกระเบน การสวมเสื้อก็ขึ้นอยู่กับฉากเหตุการณ์ในท้องเรื่องเช่นเดียวกับ ภาพพระราชา ภาพบุคคลชั้นสูงเหล่านี้ ช่างไม่ได้วาดระบุตำแหน่งยศตำแหน่งศักดินา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เป็นเพียงภาพรวมที่จำเป็นต่อการณ์ในภาพเท่านั้น อย่างไรก็ดีอาจสังเกตได้ว่าในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ขุนนางบางหมู่ในราชสำนักสวมเสื้อครุยศีรษะสวมลอมพอก

การศึกษาเครื่องแต่งกาย เช่น เสื้อครุยของขุนนางไทย อาศัยหลักฐานทางจิตรกรรมประกอบกับหลักฐานเอกสาร ทำให้เข้าใจว่า "เสื้อครุยมีมาตั้งแต่ครั้งสร้างกรุงศรีอยุธยา เป็นเสื้อตัวไม่ยาวนักแขนสั้นผ่าอกตลอด การสวมที่เรียบร้อยคือไขว้ทับกันให้ปิดลำตัว แล้วมาผูกไว้ที่เอว แต่ตกมาถึงสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ตัวยาวขึ้นแขนกว้างขึ้น แต่เป็นแขนสามส่วน"

ง) ภาพทหาร

ภาษาช่างเรียกภาพทหารว่า ภาพกาก ภาพทหารมีอากัปกิริยาต่างจากภาพชาวบ้าน ที่มักมีอาการตลกคะนอง เครื่องแต่งกายของทหารในสมัยปลายกรุงศรีอยุธยา ปรากฏในภาพจิตรกรรมที่เขียนจำลองจากจิตรกรรมฝาผนังของโบสถ์วัดยม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นทหารไทยและทหารอาสาสมัคร เครื่องแต่งกายแบบต่าง ๆ เช่น นุ่งโจงทับกางเกงลอย หรือนุ่งเฉพาะกางเกงลอยชาย ใส่เสื้อกุดไตที่เรียกกว่า เสื้อกั๊ก สวมหมวกอย่างทหารฝรั่ง มีผ้าโพกหัว สวมเสื้อแขนกระบอก มีดอกมีลาย หรือสวมเสื้อครุย ฯลฯ ล้วนแต่เขียนตามประเพณีไทยคือระบายสีเรียบตัดเส้น

ภาพทหารต่างชาติ ได้แก่ ทหารเปอร์เซีย ญี่ปุ่น จีน และโดยเฉพาะทหารฝรั่งปรากฏในงานจิตรกรรม แบบประเพณีของไทยมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ต่อเนื่องลงจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จิตรกรรมประเภทเขียนลงรักปิดทอง ยังมีภาพประเภทนี้เหลืออยู่มาก เป็นการบันทึกภาพเหตุการณ์ในสมัยก่อน เขียนแบบเลียนแบบจริงด้วยวิธีการของจิตรกรรมไทยแบบประเพณี

จ) ภาพ ข้าทาส ไพร่

ภาพข้าทาส ไพร่ หรือสามัญชน เรียกว่าภาพกากเช่นกัน ไพร่ที่พ้นจากการเป็นทหารคือผู้ใช้แรงงานให้มูลนายที่ตนสังกัด เช่น เป็นแรงงานในการแบกหาม ขนถ่ายสินค้า ในไร่นา หรือรับใช้กิจการต่าง ๆ ที่เจ้านายสั่งให้ทำ เป็นภาพที่เห็นถึงสภาพการผูกขาดทั้งด้านเศรษฐกิจการเมืองการปกครอง ของชนชั้นปกครอง และเน้นถึงความแตกต่างระหว่างชนชั้นของสังคมไทยโบราณได้ชัดเจน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นในสมัยต้นกรุงศรีอยุธยาไม่ปรากฏภาพชาวบ้าน เป็นเพราะสมัยนั้นมีแนวการแสดงภาพเป็นเหตุการณ์ตอนเดียว จำกัดอยู่เฉพาะภาพบุคคลสำคัญของห้องเรื่องเท่านั้น ชาดกเรื่องหนึ่งอาจมีภาพบุคคลเพียงสองสามคน ประกอบตามเนื้อเรื่องที่จำเป็น นับว่าเป็นภาพจิตรกรรมที่มีลักษณะเชิงสัญลักษณ์มาก ผู้ดูต้องรู้เรื่องราวมาก่อนจึงจะสามารถเข้าใจภาพเรื่องราวที่เขียนได้ ภาพพุทธประวัติในระยะเวลาเดียวกันก็เช่นกัน เป็นภาพฉากเหตุการณ์ตอนต่าง ๆ มีภาพพระพุทธเจ้าเป็นภาพพระประธาน ภาพประกอบเหตุการณ์มีอย่างจำกัด ภาพชาวบ้านในจิตรกรรม สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย มีปรากฏอยู่ค่อนข้างสม่ำเสมอ เขียนเลียนแบบจริงทั้งรูปร่างหน้าตา ตลอดจนกิริยาอาการ ช่างเขียนพยายามที่จะแสดงรายละเอียด ของแต่ละบุคคล เช่น ผมหยัก หน้ากร้อ หรือหัวล้าน บางคนมีหนวดเครา ผู้ชายนุ่งผ้าหยักรั้งไม่สวมเสื้อ ผู้หญิงนุ่งผ้าซิ่น หญิงแก่มักไม่สวมเสื้อ ที่ยังเป็นสาวก็เช่นกัน อาจมีสไบเฉียง หรือคาดผ้ารัดอกก็มี

2. ภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมไทยแบบประเพณี

ก) ภาพปราสาทราชมณเฑียร

ปราสาทราชมณเฑียรเป็นที่ประทับของพระมหากษัตริย์ ซึ่งเริ่มมีการก่อสร้างเป็นทรงตึกสองชั้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลางแล้ว ตั้งแต่ฝรั่งเข้ามาติดต่อทำการค้า มีหลักฐานที่แน่นอนปรากฏอยู่ใน รัชกาลของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช คือ พระราชวังนารายณ์ราชนิเวศน์

ปราสาทเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “กุฎาคาร” เป็นสถาปัตยกรรมที่แสดงสัญลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งขององค์พระมหากษัตริย์ หลังคาปราสาทซ้อนลดหลั่น และมียอดแหลม ช่อฟ้ารวยระกาปิดประดับด้วยทองและกระจกสี ที่เหลือสมบูรณ์ในปัจจุบันมีหลายองค์ ซึ่งสร้างขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท

ภาพปราสาทในจิตรกรรมไทยแบบประเพณี เขียนขึ้นโดยมีแรงบันดาลใจจากปราสาทราชมณเฑียรที่ปลูกสร้างจริง แต่มิได้เขียนโครงสร้างให้เหมือนจริง และช่างเขียนได้ประดิษฐ์ประดับประดาในเชิงจิตรกรรมให้ดูวิจิตรบรรจง สมกับเป็นสิ่งคู่สมมติเทพ คือพระราชาในท้องเรื่องภาพปราสาทจึงมีลักษณะ กึ่งอุดมคติกึ่งสมจริงด้วยเช่นกัน ภาพปราสาทอย่างภาพเขียนเช่นนี้ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ทรงเรียกว่า “ปราสาทวิมาน”

ข) ภาพอาคาร บ้านเรือน

ในสมัยปลายกรุงศรีอยุธยา ขุนนางระดับสูงมีบ้านก่ออิฐเป็นทรงตึกสองชั้นอยู่บ้าง ดังปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องนารถชาดก ที่โบสถ์วัดช่องนนทรี จากบันทึกของชาวต่างประเทศที่เข้ามาในสมัยนั้น ระบุว่าเรือนที่อยู่ของขุนนางสร้างด้วยไม้จริงและไม้ไผ่ ปลูกเรียงรายตามแบบครอบครัวใหญ่ และบ้านเรือนของราษฎรทั่วไป สร้างด้วยไม้ไผ่ฝาขัดแตะ ใช้จากหรือกระเบื้องมุงหลังคา ตึกแถวก็มีอยู่บ้าง แต่มีชั้นเดียว มีขนาดเล็กเป็นที่อยู่อาศัยของชาวจีนและแขกมัวร์

นอกจากนี้อิทธิพลของศิลปะจีน ที่เคยแพร่หลายอยู่ในศิลปะไทยในอดีต เช่น ลวดลายประดับบางชนิด โดยเฉพาะลายรูปดอกไม้ อย่างจีนคือ ลายดอกบัว ลายดอกโบตั๋น ซึ่งปรากฏอยู่ในศิลปะสุโขทัย ศิลปะล้านนาและศิลปะอยุธยามาก่อน ได้วิวัฒนาการอย่างต่อเนื่องจนกลายเป็นลายดอกไม้ประดิษฐ์ ของไทยไปในที่สุด ภาพต้นไม้มีลักษณะลำต้นคดโค้ง มีดอก ใบ โขดเขา รูปร่างคล้ายรากไม้ที่เรียกว่า "เขาไม้" ก็เกี่ยวข้องกับอิทธิพลของศิลปะจีนเช่นกัน ชาวตะวันตกที่เข้ามาติดต่อขอทำสัญญาทางการค้า และการเมืองก็มีส่วนสำคัญที่กระตุ้น ให้มีการก่อสร้างอาคารอย่างตะวันตก รวมทั้งภาพเขียนแบบตะวันตก เช่น ภาพตึกรามบ้านช่อง ภาพทิวทัศน์ ได้แพร่หลายเข้ามา ภาพเขียนที่นำเข้าได้เป็นแบบอย่างและเป็นแรงบันดาลใจอย่างสำคัญแก่ช่างด้วย

3. เส้นสินเทา

สินเทาเป็นสิ่งที่โบราณใช้ประกอบกับของสูงหรือของสำคัญ เช่น ทำกรอบพระนามย่อของพระมหากษัตริย์ เป็นต้น สินเทามีรูปลักษณะหลายแบบ เช่น บางแบบมีลักษณะเป็นกรอบยอดแหลมคลุมเหนือเศียรเทวดา บางแบบคลุมเทวดาทั้งองค์ที่กำลังลอย อยู่ในอากาศบางแบบคลุมองค์ประกอบกลุ่มใหญ่ ๆ มี 2 ลักษณะคือ มีลักษณะเป็นแถวเส้นคดโค้ง คล้ายริบบิ้นหรือเนินเขาหลายลูก และบางแบบมีลักษณะเป็น แถบเส้นมีจังหวะการหยักขึ้นลงคล้ายฟันปลา ในแบบหลังคล้ายฟันปลา เราจะพบอยู่ทั่วไปบนจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยมีตำแหน่งหน้าที่และประโยชน์ ดังนี้

ก) ใช้ประกอบสถาปัตยกรรมที่เป็นปราสาทมณเฑียร

สถาปัตยกรรมแบบนี้ เป็นรูปทรงที่ถือว่าเป็นสัญลักษณ์แสดงเครื่องสูง และเป็นที่เฉพาะสำหรับเทพชั้นสูง หรือผู้มีบุญญาธิการ วิธีในเส้นสินเทาก็คือ การวางแถบเส้นโดยเว้นช่องไฟพอประมาณ มาจากส่วนยอดปราสาทราชมณเฑียร ช่องไฟนี้ส่วนใหญ่มีพื้นเป็นสีแดง ซึ่งเป็นสีที่เมื่อประกอบกับสีทอง จะมีอำนาจที่ให้พลังความขลังความศักดิ์สิทธิ์ ช่วยคัดภาพให้ปราสาทราชมณเฑียร หรือกษัตริย์ เทวดาเรืองขึ้นมาเป็นประธานในองค์ประกอบ

การเว้นช่องไฟ (space) ด้วยสินเทาช่วยเน้นให้สถาปัตยกรรม ส่วนนี้เด่นขึ้นเป็นส่วนสำคัญขององค์ประกอบอย่างชัดเจน

ข) ใช้แบ่งจังหวะภายในสถาปัตยกรรม

โดยประกอบขึ้นมาเป็นฉากหลังระหว่างช่วงกลางขององค์ปราสาท และเป็นฉากหลังของกลุ่มรูปทรงเทพชุมนุม หรือพระชั้นรองที่อยู่ในปราสาทขององค์ประกอบแต่ละกลุ่ม ฉากหลังเหล่านี้มีหน้าที่กล่าวคือเพื่อผลความสมบูรณ์ของภาพ โดยการปิดกั้นความแน่นทึบ ของลวดลายจากส่วนประกอบของสถาปัตยกรรม เช่น เสาหรือแง่มุมต่าง ๆ ที่เส้นจะสับสนยุ่งยาก ฉากหลังนี้ลักษณะเป็นแผ่นราบ ประกอบลวดลายซ้ำ ๆ กัน ช่วยให้รูปทรงคนเด่นชัดและช่วยเรื่องราว และองค์ประกอบให้สมบูรณ์

เมื่อมีสินเทาที่เป็นฉากหลัง มาประกอบสถาปัตยกรรม ทำให้คุณค่าของรูปทรงปราสาทราชวังมีการทำงานในลักษณะสองมิติยิ่งขึ้น กล่าวคือ เกิดการสานและขัดกันไปมา แม้ไม่ถูกต้องตามความเป็นจริงที่เห็นจากธรรมชาติ แต่มีความสมบูรณ์และส่งผลให้สายตา ของผู้ดูเคลื่อนไหวไปทีละจุด เกิดพลังนิ่งในการซับซ้อนของแผ่นราบ ที่น่าทึ่งและไม่ขัดตา ในศิลปะการใช้พลังนิ่งทำให้เกิดจินตนาการได้อย่างกว้างขวางรุนแรงและน่าสนใจมากกว่าพลังลึกสามมิติที่เป็นจริงเป็นจัง

ค) ใช้เน้นองค์ประกอบที่สำคัญ

แม้ในปราสาทราชมณเฑียรเช่น ภาพพุทธประวัติแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธองค์ แม้ไม่มีรูปทรงปราสาทเป็นประธานที่ควบคุมภาพตอนนั้น แต่ต้องเป็นตอนที่ถือว่าเป็นสำคัญ แสดง

อิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์หรือ บุญญาธิการของพระพุทธเจ้าไว้อย่างเด่นชัด เช่น ตอนเสด็จจากดาวดึงส์ ตอนมารผจญ ตอนพญามารทูลเชิญให้เข้าสู่นิพพาน เป็นต้น

ง) ใช้แบ่งแยกภาพองค์ประกอบใหญ่

ใช้เส้นสินเทาแบ่งกลุ่มองค์ประกอบใหญ่บนผนัง เช่น บนผนังใหญ่ด้านข้าง เหนือกรอบหน้าต่างโบสถ์วิหารทั่วไป เราจะเห็นเทพชุมนุมนั่งเรียงกัน 3-4 ชั้น ตามลำดับความสำคัญของเทวดา เหนือเทวดาชั้นบนสุดก่อน จะถึงเพดานโบสถ์วิหาร ศิลปินจะใช้สินเทาแบบฟันปลายาวไปตลอดผนัง เพื่อเสริมความศักดิ์สิทธิ์ของเทวดาเหล่านั้น และแบ่งแยกพวกนักสิทธิ์ วิทยาธรที่อยู่ทางเบื้องหลังของเส้นสินเทาออกไป จากขอบเขตของความศักดิ์สิทธิ์ในเส้นสินเทาเหล่านั้น อีกอย่างหนึ่งอาจจะใช้เส้นสินเทาแบ่งภาพบนผนังใหญ่ทุกตอนที่สำคัญ

เส้นสินเทาช่วยแบ่งภาพแต่ละตอนที่ต้องการให้เป็นจุดเด่นแก่สายตา ขึ้นมาเป็น 3 กลุ่มใหญ่ มีความสำคัญลดหลั่นกันตามลำดับ แต่ยังร่วมประสานกลมกลืนอยู่องค์ประกอบเดียวกันหมดด้วยการเปิดจังหวะช่องไฟ และเรื่องราวฝูงชนรวมทั้งทิวทัศน์และอาคารให้ต่อเนื่องทำงานร่วมกัน

การซ้ำในจังหวะลีลาของเส้นสินเทาทั้งสาม ในภาพช่วยให้สายตามองไปทั่วภาพ เป็นการผูกพันเชื่อมโยงสิ่งต่าง ๆ ของภาพรวมเป็นเอกภาพ

โครงสร้างขององค์ประกอบทั้งสามส่วนใหญ่ ในภาพใช้เส้นสินเทาที่มีทิศทางของเส้นแตกต่างกันบ้าง แม้ลักษณะรวม ๆ จะซ้ำกัน แต่หักเหทิศทางหาจังหวะบางตอน ทำให้เกิดความแตกต่าง (variation) ที่มีจังหวะและน่าสนใจยิ่งขึ้น และการหยักของเส้นสินเทาแบบฟันปลานี้บางช่วงตอนมีจังหวะไม่เท่ากัน ทำให้ภาพน่าสนใจ

วิธีการซ้อนกันของรูปทรงในภาพจิตรกรรมไทย โดยทุกรูปทรงซึ่งไม่ว่าจะเป็นรูปทรงสถาปัตยกรรม คน สัตว์ ธรรมชาติ เช่น ภูเขา ต้นไม้ ฯลฯ รูปทรงเหล่านี้ ขนาด ลวดลาย สี และน้ำหนักเท่ากันไม่ว่ารูปทรงเหล่านั้นจะอยู่ส่วนไหนของผนัง เป็นการแสดงค่าทัศนียวิสัยตามแบบธรรมชาติจริง ๆ เพราะตามความเป็นจริงวัตถุที่อยู่ระยะไกล หรือจะเป็นวัตถุแบบเดียวกัน แต่ขนาดความคมชัด สีและลวดลายย่อมเล็กและจางลง การวางรูปทรงในแบบภาพไทยในลักษณะนี้

RANGSIT UNIVERSITY LIBRARY

จึงทำให้กำลังของสิ่งของต่าง ๆ ที่ควรจะพุ่งลึกหมดไป ภาพจะเป็นรูปลักษณะสองมิติที่สัมพันธ์กันผู้ชมสามารถสัมผัสความใกล้ไกลการอยู่หน้าหรือหลัง อันเป็นระยะได้ในความรู้สึกข้างใน

จากการแบ่งตัวแหน่งหน้าที่ความสำคัญของรูปทรงต่าง ๆ รวมทั้งการทำงานของรูปทรงต่าง ๆ ที่เป็น 2 มิติ จะสร้างปฏิกิริยาตอบโต้ระหว่างจิตรกรรมฝาผนังกับผู้ดู โดยให้ความรู้สึกเสมือนหนึ่งว่าผู้ดูได้เข้าไปร่วมในเหตุการณ์ ในเรื่องราวหรือในองค์ประกอบ แต่ละกลุ่มของจิตรกรรมฝาผนัง ภาพที่สามารถดึงความรู้สึกของผู้ดูให้เข้าไปร่วมเหตุการณ์ในภาพอาจจะเกิดจาก

1. เรื่องราวส่วนรวมที่แสดงในภาพจิตรกรรม เป็นสิ่งที่ผู้คนในสังคมไทยคุ้นเคย ภาพสามารถถ่ายทอดสังคมสิ่งแวดล้อมระเบียบประเพณี ชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยในรูปแบบที่ง่ายต่อความเข้าใจอย่างแจ่มแจ้งและลึกซึ้ง

2. ข้อสำคัญภาพจิตรกรรมไทยเหล่านั้นเกิดจากการวางหรือกำหนดองค์ประกอบ จากวิธีการทำงานของรูปทรงต่าง ๆ ซึ่งทำงานร่วมกันด้วยวิธี

- สลับด้านไปมาของรูปทรงต่าง ๆ ทุกรูปทรงในองค์ประกอบ
- ใช้การชนกันของรูปทรง เป็นการเชื่อมกันระหว่างรูปทรงกับรูปทรง มิได้บังคับกัน
- การสานหรือขัดกันภายในรูปทรงหรือระหว่างรูปทรง
- การกลับค่าทัศนียวิสัย ให้ความรู้สึกมุ่งในทางลึกหมดไป
- การทำงานของรูปทรง ทำให้เกิดปฏิกิริยาของพื้นที่ว่าง ซึ่งเคลื่อนเปลี่ยนทิศทางไปมาภายในรูปทรงหรือองค์ประกอบ

วิธีการต่าง ๆ เหล่านี้เป็นวิธีการควบคุมการทำงานของภาพ ให้ออกมาในรูปลักษณะ 2 มิติ ซึ่งนอกจากจะสร้างให้เกิดพลังนิ่งภายในภาพแล้ว ยังสามารถทำให้ผู้ดูรู้สึกว่าผู้ดูเห็นด้านเกือบทุกด้านของรูปทรงต่าง ๆ ในองค์ประกอบแต่ละกลุ่ม ทั้งด้านล่าง ด้านบน ด้านซ้าย ด้านขวา ด้านหน้า ด้านหลัง ซึ่งถ้าเรามองจากความเป็นจริงในธรรมชาติ หรือภาพที่มีลักษณะ 3 มิติ บางด้านบางแง่มุมจะไม่มีทางเห็นได้ ศิลปิน ไทยคงสังเกตศึกษารูปทรงต่าง ๆ รอบ ๆ ตัวด้วยความเข้าใจ ในการสร้างความประสานสัมพันธ์จากส่วนต่าง ๆ ของรูปทรงเหล่านั้นมาจัดวางคล้ายลักษณะรูปทรงเดิม ขึ้นมาใหม่ไม่ว่าจะเป็น รูปทรงคน สถาปัตยกรรม ธรรมชาติ ฯลฯ สลับสับเปลี่ยนด้านทิศทาง ไปมาด้วยความชาญฉลาด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในการศึกษาเพื่อการเข้าใจถึงจิตรกรรมไทยนั้น ชลูด นิ่มเสมอ (2532) เสนอว่า ควรพิจารณาองค์ประกอบสำคัญ 2 ส่วนคือ รูปทรงกับเนื้อหา รูปทรงคือส่วนที่เป็นรูปธรรมได้แก่วัสดุและทัศนธาตุต่าง ๆ ที่สัมผัสได้ด้วยประสาทตา เนื้อหาคือส่วนที่เป็นนามธรรมที่รับรู้ได้ด้วยความรู้สึกนึกคิดผ่านทางรูปทรงเช่น เรื่องราว อารมณ์ และสัญลักษณ์ ทั้งนี้ได้แยกเนื้อหาออกเป็น 3 ส่วนดังนี้

1. เนื้อหาทางรูปทรง ได้แก่ผลทางด้านพุทธิปัญญาหรือทางอารมณ์สะเทือนใจ ที่ได้รับจากรูปทรงและชั้นเชิงการประสานกันของทัศนธาตุต่าง ๆ อันได้แก่ เส้น สี น้ำหนักอ่อนแก่ของแสง เงา ลักษณะผิว ที่ว่าง

2. เนื้อหาทางเรื่อง ได้แก่ส่วนที่ดูรู้ว่าเป็นอะไรเช่น คน สัตว์ สิ่งของ เหตุการณ์ รวมทั้งการดำเนินเรื่องตามแบบวรรณกรรม

3. เนื้อหาทางสัญลักษณ์ ได้แก่ความหมายที่ลึกซึ้งยิ่งกว่าที่ได้รับจากการประสานกันของทัศนธาตุในรูปทรง และความหมายธรรมดาจากเรื่องหรือเหตุการณ์ เป็นผลทางอารมณ์หรือปัญญาที่คลี่คลายขึ้นจากการประสานกันของเนื้อหาทางรูปทรงเองหรือจากการประสานกันของเนื้อหาทางรูปทรงกับเนื้อหาทางเรื่อง

จากแนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมดังกล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่าในการจะทำการวิเคราะห์ระบบสัญลักษณ์ภาพนั้น ผู้วิจัยจะต้องเข้าใจถึงเนื้อหาของวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาที่นำมาใช้เป็นที่มาของจินตนาการของช่างเขียนด้วย ดังจะได้ขยายความต่อไป

2.2 เนื้อหาวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาเกี่ยวกับพุทธประวัติตอน “มารผจญ”

มาร (Mara) มาจากภาษาบาลีว่า "มรฺ" แปลว่า "ตาย" มารจึงแปลว่า “ผู้ให้ตาย” ราชบัณฑิตยสถาน (2546) ได้ให้ความหมายของ “มาร” ว่า เทวดาจำพวกหนึ่ง มีใจบาปหยาบช้า คอยกีดกันไม่ให้ทำบุญ; ยักษ์; ผู้ฆ่า, ผู้ทำลาย, ในพระพุทธศาสนาหมายถึงผู้กีดกันบุญกุศล มี ๕ อย่าง เรียกว่า เบญจพิธมาร คือ ขันธมาร กิเลสมาร อภิสังขารมาร มัจจุมาร เทวบุตรมาร, โดยปริยายหมายถึงผู้ที่เป็นอุปสรรคขัดขวาง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

พระราชวรมุนี (ประยุทธ์ ปยุตฺโต) (2528) กล่าวว่า มาร เป็นสิ่งที่ฆ่าบุคคลให้ตายจากคุณความดีหรือจากผลที่หมายอันประเสริฐ, สิ่ งที่ล้างผลาญคุณความดี, ตั วการที่กำจัดหรือขัดขวางบุคคลมิให้บรรลุ ผลสำเร็จอันดีงาม จำแนกได้ 5 ประเภทดังนี้

1. กิเลสมาร มารคือกิเลส กิเลสเป็นมารเพราะเป็นตัวกำจัดและขัดขวางความดี ทำให้สัตว์ประสบความพินาศทั้งในปัจจุบันและอนาคต

2. ขันธมาร มารคือเบญจขันธ์ ขันธ์ 5 เป็นมาร เพราะเป็นสภาพอันปัจจัยปรุงแต่ง มีความขัดแย้งกันเองอยู่ภายใน ไม่มั่นคงทนนาน เป็นภาระในการบริหาร ทั้งแปรปรวนเสื่อมโทรมไป เพราะชราพยาธิเป็นต้น ล้วนรอนโอกาสมิให้บุคคลทำกิจหน้าที่ หรือบำเพ็ญคุณความดีได้เต็มปรารถนา อย่างแรงอาจถึงกับพรากโอกาสนั้นโดยสิ้นเชิง

3. อภิสังขารมาร มารคืออภิสังขาร อภิสังขารเป็นมาร เพราะเป็นตัวปรุงแต่งกรรม นำให้เกิด ชาติ ชรา เป็นต้น ขัดขวางมิให้หลุดพ้นไปจากสังขารทุกข์

4. เทวปุตตมาร มารคือเทพบุตร เทพยิ่งใหญ่ระดับสูงสุดแห่งชั้นกามาวจรตนหนึ่งชื่อว่ามาร เพราะเป็นนิมิตแห่งความขัดข้อง คอยขัดขวางเหนี่ยวรั้งบุคคลไว้ มิให้ล่วงพ้นจากแดนอำนาจครอบงำของตน โดยชักให้ห่วงพะวงในกามสุขไม่หาญ เสียสละออกไปบำเพ็ญคุณความดียิ่งใหญ่ได้

5. มัจจุมาร มารคือความตาย ความตายเป็นมาร เพราะเป็นตัวการตัดโอกาส ที่จะก้าวหน้าต่อไปในคุณความดีทั้งหลาย

ความหมายของ “มาร” ในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาที่น่าจะมีอิทธิพลต่อจินตนาการของช่างเขียนภาพจิตรกรรมความหมายหนึ่งคือ “เทวบุตรมาร” ผู้มีนามว่า “พญามาราธิราช” พจนานุกรมศัพท์วรรณคดีไทยสมัยสุโขทัยไตรภูมิกถาฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2544 กล่าวถึงความหมายของคำว่า “พระญามาราธิราช” ว่าคือ “พญามารผู้เป็นใหญ่เหนือมารทั้งหลาย” ในขณะที่ สนธิวรรณ อินทรลิบ (2536 : 27-28, 414-415) กล่าวถึง พญามาราธิราช ว่าคือเทพบุตรมารผู้เป็นจอมเทพเสวยสุขอยู่ในสวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัตดี จึงมีนามว่า พญาวสวัตดีมาร การที่เทพบุตรองค์นี้ได้ชื่อว่า มาร ก็เนื่องจากเป็นผู้คอยขัดขวางเหนี่ยวรั้งบุคคลไว้มิให้ล่วงพ้นจากแดนกามซึ่งอยู่ในอำนาจครอบงำของตน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

พระราชวิสุทธิโสภณ (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9) (2521) กล่าวถึงมารที่มาผจญพระพุทธเจ้าในคราวออกผนวช และก่อนตรัสรู้ ซึ่งมีนามว่า พญามารวสวัตตีมาร เป็นเทวปุตตมาร ดังมีประวัติความเป็นมาดังนี้

พญาวสวัตตีมาราธิราช เป็นประธานาธิบดียิ่งใหญ่ในภาคหมู่มารแห่งปรนิมมิตวสวัตตีสรรค์นี้ (สวรรค์ชั้นสูงสุดคือชั้นที่ ๖) เป็นพระโพธิสัตว์ได้ทรงก่อสร้างพระบารมีเช่นทานศีลเป็นอาทิมามากต่อมาก แต่กองพระบารมีอันหนึ่ง ซึ่งปรากฏยอดเยี่ยมกว่าพระบารมีทั้งหลายเรียกว่าปรมัตถบารมี ควรที่จะยังพุทธสมบัติให้สำเร็จ ก็คือพระบารมีที่สร้างแต่ครั้งอดีตกาลนับเป็นอสงไขย (กล่าวคือใน) สมัยที่สมเด็จพระพุทธกัสสปะทศพลญาณบรมโลกุตมาจารย์ทรงอุบัติขึ้นในโลก พญามาราธิราชผู้นี้เกิดเป็นมนุษย์ มีนามว่า โพธิอำมาตย์ ดำรงตำแหน่งอรรคมหาเสนาบดีของพระเจ้ากิงกิสสะมหาราช เป็นที่โปรดปรานไว้วางพระราชหฤทัยหนักหนา

กาลวันหนึ่งพระเจ้ากิงกิสสะมหาราช ผู้มีพระทัยเลื่อมใสในพระบวรพุทธศาสนา ได้ทรงทราบว่าสมเด็จพระกัสสปะสัพพัญญูเจ้า ทรงเข้านิโรธสมาบัติ เสวยวิมุตติสุขอยู่ครบ ๗ วัน ณ ภายใต้ต้นไทรใหญ่ และใกล้จะออกจากนิโรธอยู่แล้ว จึงทรงพระราชดำริว่า “พระมหากรุณาธิคุณเจ้าเสด็จออกจากนิโรธสมาบัติใหม่ๆ

ถ้าผู้ใดได้ถวายทาน จักบังเกิดผลานิสงส์ผลบุญมหาศาลล้ำเลิศ บัดนี้เราจักถวายท่านแด่พระองค์” แล้วจึงทรงให้มีพระราชกฤษฎีกาประกาศแก่ชาวเมืองทั้งปวงว่า“ถ้าบุคคลผู้ใด ลอบไปถวายทานแด่สมเด็จพระพุทธเจ้าก่อนเราแล้ว เราจักให้ลงอาญาแก่ผู้นั้น” แล้วตรัสสั่งให้ตั้งกองรักษาการณ์ที่ใกล้ต้นไทรใหญ่บริเวณพระวิหารไว้อย่าง กวดขัน หากผู้ใดล่วงละเมิดพระราชกฤษฎีกาแล้ว ก็ให้จับตัวไปประหารชีวิตเสีย

ท่านโพธิอำมาตย์ แม้ได้ทราบพระราชกฤษฎีกาก็ยังมีความปรารถนาอย่างแรงกล้า ที่จะถวายทานแด่สมเด็จพระผู้มีพระภาค มิได้อาลัยในชีวิต พอรุ่งเช้าจึงถือเครื่องไทยทานของตนกับภรรยารวมเป็น ๒ ห่อ ตรงไปยังวิหาร พวกรักษาการณ์เห็นเช่นนี้ จึงถามด้วยความคารวะว่า “ข้าแต่ท่านเสนาบดี เหตุใดท่านจึงฝ่าฝืนพระราชกฤษฎีกาที่ทรงห้ามไว้” ท่านอำมาตย์ได้ฟังแล้วดำริว่า“ถ้าเราจักบอกแก่เจ้าพวกนี้ ด้วยถ้อยคำอันเป็นเท็จว่าพระเจ้าแผ่นดินรับสั่งใช้ให้อาราธนาพระพุทธเจ้าเข้าไปในวังก็จะได้อยู่ แต่ทว่าหาควรที่เราจะกล่าวคำมุสาวาทไม่

เมื่อเราตั้งใจจะถวายทานแก่องค์พระโลกนาถเจ้า แต่กล่าวคำมุสาวาทแล้ว ทานของเราก็จักมีผลไม่ยิ่งใหญ่ ควรที่เราจะบอกตามความเป็นจริง แม้จักตายก็ตามทีเถิด เราหาอาลัยชีวิตไม่" แล้วจึงบอกไปว่า "เราจะเข้าไปถวายทานแด่องค์สมเด็จพระพุทธเจ้า" พวกทหารจึงจับท่านเสนาบดีมัดมือไพล่หลังนำไปถวายพระราชาเพื่อให้ทรงพิจารณาโทษ พระราชาทรงพระพิโรธเป็นอันมาก รับสั่งให้นำตัวไปตัดศีรษะประหารชีวิตเสียทันที

สมเด็จพระชินสีห์สัพพัญญูกัสสปะพุทธเจ้า ทรงมีพระมหากรุณาแก่โพธิเสนาบดี จึงเนรมิตพระพุทธนิมิตให้สถิตอยู่แทนพระองค์ในพระวิหารใหญ่ ส่วนพระองค์เสด็จปาฏิหาริย์ไปประดิษฐาน ณ สถานที่ประหารท่านเสนาบดี ไม่มีผู้ใดเห็น จะเห็นได้แต่เฉพาะเสนาบดีผู้เดียว แล้วมีพระพุทธฎีกาว่า"ดูกรโพธิเสนาบดี ท่านจงมีศรัทธา อย่าได้อาลัยในชีวิต อันเครื่องไทยทานของท่านมีประการใด ท่านจงกระทำจิตให้เลื่อมใสในตถาคตเถิด"

โพธิเสนาบดีได้สดับพระพุทธฎีกาแล้ว ก็บังเกิดความเลื่อมใสสุดหัวใจ จึงนำห่อภัตตาหารทั้งของตนกับภรรยาอัญชลีน้อมเกล้าเข้าถวายแด่องค์พระกัสสปะ สัพพัญญูเจ้า โดยคารวะเลื่อมใสอย่างสุดซึ้ง แล้วจึงตั้งปณิธานว่า"ข้าแต่พระองค์ผู้เป็นที่พึ่งแก่สรรพสัตว์ทั้งปวง ชีวิตของข้าพระบาทก็ได้สละแล้วในครั้งนี้ ด้วยเดชะผลทานนี้จงเป็นปัจจัยให้ข้าพระบาทได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าเช่น เดียวกับพระองค์ ในอนาคตกาลโน้นเถิด"

สมเด็จพระกัสสปะพุทธเจ้า ทรงมีพระมหากรุณายกพระหัตถ์ขึ้นลูบศีรษะท่านเสนาบดี แล้วทรงพยากรณ์ว่า "ท่านปรารถนาสิ่งใด ความปรารถนาของท่านจงพลันสำเร็จเถิด"

.....ดูกรท่านเสนาบดี ท่านจงตั้งมั่นไว้ในใจด้วยดีเถิด ในอนาคตเบื้องหน้าโน้น ท่านจักได้อุบัติเกิดเป็นพระพุทธเจ้า ได้ตรัสรู้แก่พระปรมาภิเษกสัมโพธิญาณพระองค์หนึ่ง"

พญามารอาจแปลงกายได้ดังปรารถนา ดังนั้นจึงไม่ปรากฏว่าพญามารมีรูปร่างอย่างใดแน่นอน เพราะอาจเห็นได้ในร่างของเทพ งู วัว ชาวนา ชายหนุ่ม ฯลฯ แต่ในคราวที่พญามาราธิราชกรีฑาพลมาผจญพระมหาบุรุษนั้น พญามารมีรูปร่างใหญ่โตน่าสะพรึงกลัว มีหัตถ์ถึงหนึ่งพันกวัดแกว่งอาวุธร้ายนานาชนิด และขี่ช้างคีรีเมขล์ ซึ่งสูง 150 โยชน์

ในจิตรกรรมไทยแสดงภาพเล่าเรื่องพระพุทธประวัติ ภาพพญามารปรากฏในฉากเหตุการณ์สำคัญได้แก่ การขัดขวางการเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ (บรรพชา) ของเจ้าชายสิทธัตถะ

การยกทัพมารมาโจมตีพระมหาบุรุษเพื่อขัดขวางมิให้พระองค์ตรัสรู้ การกราบทูลอาราธนาพระพุทธเจ้าให้เสด็จสู่ปรินิพพาน

การขัดขวางการเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ (บรรพชา) ของเจ้าชายสิทธัตถะ หรือพญามารห้ามการบรรพชา เป็นช่วงเหตุการณ์เมื่อเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จข้ามพระนครไปแล้ว ขณะนั้นพญามารวัสวดี ผู้มีจิตบาป เห็นพระสิทธัตถะสละราชสมบัติ เสด็จออกจากพระนคร เพื่อบรรพชา จะล่วงพ้นบ่วงของตน ซึ่งดักไว้ จึงรีบเหาะมาประดิษฐานลอยอยู่ในอากาศ ยกพระหัตถ์ขึ้นร้องห้ามว่า ดูกรพระสิทธัตถะ ท่านอย่ารีบร้อนออกบรรพชาเสียก่อนเลย ยังอีก ๗ วันเท่านั้น ทิพยรัตนจักรก็จะปรากฏแก่ท่าน แล้วท่านก็จะได้เป็นองค์บรมจักรพรรดิ์ เสวยสมบัติเป็นอิสราธิบดี มีทวีปใหญ่ทั้ง ๔ เป็นขอบเขต ขอท่านจงนิวัตนาการกลับคืนเข้าพระนครเถิด

พระสิทธัตถะจึงตรัสว่า ดูกรพญามาร แม้เราก็ทราบแล้วว่า ทิพยรัตนจักรจะเกิดขึ้นแก่เรา แต่เราก็มิได้มีความต้องการด้วยสมบัติบรมจักรพรรดิ์นั้น เพราะแม้สมบัติบรมจักรพรรดิ์นั้น ก็ตกอยู่ในอำนาจไตรลักษณ์ ไม่อาจนำผู้เสวยให้พ้นทุกข์ได้ ท่านจงหลีกไปเถิด เมื่อทรงขับพญามารให้ถอยไปแล้ว ก็ทรงขับม้ากัณฐกะราช ชาติมโนมัยไปจากที่นั้น บ่ายหน้าสู่มรรคา เพื่อข้ามให้พ้นเขตราชเสมาแห่งกบิลพัสดุ์บุรี เหล่าเทพยดาก็ปลาบปลื้มยินดี บูชาด้วยบุปผามาลัยมากกว่ามาก บ้างก็ติดตามห้อมล้อมถวายการรักษาพระมหาบุรุษเจ้าตลอดไป

เหตุการณ์ตอน มารผจญ เป็นเหตุการณ์ที่เกิดก่อนที่พระพุทธเจ้าจะตรัสรู้ กล่าวคือฝ่ายเจ้าชายสิทธัตถะทรงพักผ่อนอยู่ ณ ริมฝั่งแม่น้ำจนถึงเวลาเย็น จึงเสด็จบ่ายพระพักตร์ไปทางต้นโพธิ์ ผ่านคนหาบหญ้าชื่อ โสตถิยะ ที่หาบหญ้าเดินสวนทางมา เขาจึงได้ถวายหญ้า ๘ กำมือ เจ้าชายสิทธัตถะก็รับหญ้านั้นมาปูลาดเป็นอาสนะใต้ต้นโพธิ์ เจ้าชายสิทธัตถะทรงประทับนั่งแล้วทรงอธิษฐานว่า "แม้เนื้อและเลือดในสรีระจะแห้งเหือดไปจน หมดสิ้น แม้ร่างจะเหลือเพียงหนัง เอ็น และกระดูก ก็ตามที ถ้าเรายังไม่บรรลุพระโพธิญาณ เราจักไม่ลุกจากบัลลังก์นี้" อธิษฐานแล้ว เจ้าชายสิทธัตถะก็ทรงประทับนั่งขัดสมาธิอยู่บนบัลลังก์นั้น

ครั้งนั้น เทวดาจากหมื่นจักรวาลก็มาห้อมล้อมและยืนกล่าวสดุดีพระโพธิสัตว์ ท้าวสักกเทวราชมายืนเป่าสังข์วิชยุตรสรรเสริญ พระยามหากาพนาคราชมายืนกล่าวพรรณนาคุณ และท้าวมหาพรหมมายืนกั้นเศวตฉัตรให้

กล่าวฝ่าย พระยามาราธิราช จอมมารผู้เป็นใหญ่แห่งสวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัสดี เกิดมิจฉาทิฐิ เนื่องด้วยตนเองก็ปรารถนาพระโพธิญาณเช่นเดียวกัน เกรงว่าหากเจ้าชายสิทธัตถะสำเร็จเป็นพระพุทธเจ้าก่อน พระองค์จะทรงรื้อขนสัตว์ข้ามวัฏฏะสงสารไปหมด เมื่อถึงเวลาที่ตนเองเป็นพระพุทธเจ้าบ้าง จะไม่มีสรรพสัตว์ให้สั่งสอน ดำริดังนั้นแล้ว พระยามารต้องการขัดขวางไม่ให้เจ้าชายสิทธัตถะบรรลุพระโพธิญาณ จึงระดมทัพ ประกอบด้วยเทวดาฝ่ายมาร จัดเป็นทัพหน้ายาว ๑๒ โยชน์ ทัพซ้ายและขวาข้างละ ๑๒ โยชน์ ทัพหลังยาวจรดชายขอบจักรวาล แต่ละทัพสูงขึ้นไปถึง ๙ โยชน์ ส่งเสียงโห่ร้องกึกก้องปานประหนึ่งจะทำให้แผ่นดินทรุดลงได้

ตัวพระยามาราธิราชเองทรงประทับนั่งบนช้างคิริเมขล์ที่สูงถึง ๑๕๐ โยชน์ ได้ใช้ความพยายามที่จะผจญขัดขวางมิให้พระมหาบุรุษตรัสรู้พระสัพพัญญุตญาณได้สำเร็จ จึงเนรมิตกรทั้งซ้ายและขวาข้างละหนึ่งพัน ถือสรรพาวุธต่าง ๆ ยกพลพยุหเสนามารพร้อมศาสตราวุธร้ายแรงนานาชนิดเหาะเข้ามาทางซ้ายของพระพุทธองค์ ล้อมเขตโพธิบัลลังก์ของพระองค์ไว้ เทวดาในหมื่นจักรวาลและท้าวสักกเทวราชที่มาเฝ้า ครั้นเห็นขบวนพลมารใหญ่โตยกมาก็ตกใจ เกิดอาการขนพองสยองเกล้า ต่างพากันหนีไปหลบอยู่ถึงขอบจักรวาล พระยามหากาฬนาคราชก็รีบดำหนีไปหลบยังนาคพิภพนอนเอามือปิดหน้าด้วยความตกใจ แม้ท้าวมหาพรหมก็ยังต้องหลบไปยังพรหมโลกทันที คงเหลือเพียงพระโพธิสัตว์องค์เดียวที่ประทับนั่งอยู่เพียงลำพัง แต่พระมหาบุรุษก็ยังคงประทับนิ่งมิได้สะทกสะท้านหวาดหวั่น พระองค์ทรงระลึกถึงพระบารมี 30 ทัศ หรือ “สมดึงสบารมี” อันประกอบด้วย ทาน ศีล เนกขัมมะ ปัญญา วิริยะ ขันติ สัจจะ อธิษฐาน เมตตา และอุเบกขาบารมี (ทศบารมีเป็นระดับหนึ่งในพระบารมี 30 ทัศ) ที่ทรงบำเพ็ญมาแล้วในพระอดีตชาติเป็นเกราะคุ้มกันพระองค์

บรรดามารทั้งหลายต่างแสดงฤทธิ์หลอกล่อและข่มขู่ให้หวาดกลัว แต่พระโพธิสัตว์ก็ไม่ได้ทรงหวั่นไหว พระยามาราธิราชจึงบันดาลมหาลมที่รุนแรงเกรี้ยวกราด สามารถทำลายภูเขาสูงกึ่งโยชน์ให้เป็นจุณวิจุลลงได้ในพริบตา เพื่อซัดไล่ให้พระโพธิสัตว์ลุกจากโพธิบัลลังก์ แต่ลมนั้นก็ไม่อาจแม้เพียงแค่ทำปลายจีวรพระโพธิสัตว์ให้สั่นไหวได้

พระยามาราธิราชจึงบันดาลฝนห่าใหญ่ตกกระทบกระแทกจนแผ่นดินแยกเป็นช่องลึก แต่ฝนนั้นก็ไม่อาจแม้เพียงแค่ทำให้จีวรเปียกชื้น พระยามาราธิราชจึงบันดาลห่าฝนหินก้อนใหญ่ๆ หินแต่ละก้อนตกกระทบยอดภูเขาใหญ่ก็คุกรุ่นเป็นควันไฟลุกโพลง แต่ฝนหินนั้นเมื่อมาถึงพระโพธิสัตว์ก็กลายเป็นดอกไม้ทิพย์บูชา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

พระยามาราธิราชจึงบันดาลห่าฝนอาวุธ มีทั้งหอก ดาบ และลูกศร ดุกรุ่นเป็นควันไฟลุกโพลงลอยมาทางอากาศ แต่ฝนอาวุธนั้นเมื่อมาถึงพระโพธิสัตว์ก็กลายเป็นดอกไม้ทิพย์บูชา พระยามาราธิราชจึงบันดาลห่าฝนเพลิงร้อนแรงปราศจากควัน แต่ฝนเพลิงนั้นเมื่อมาถึงพระโพธิสัตว์ก็กลายเป็นดอกไม้ทิพย์บูชาลงแทบบาทมูล พระยามาราธิราชจึงบันดาลห่าฝนเถ้ารึงอันแดงร้อนแรงยิ่งนัก แต่ฝนเถ้ารึงนั้นเมื่อมาถึงพระโพธิสัตว์ก็กลายเป็นดอกไม้ทิพย์บูชา พระยามาราธิราชจึงบันดาลห่าฝนทรายกรด ดุกรุ่นเป็นควันไฟลุกโพลง ลอยมาทางอากาศ แต่ฝนทรายนั้นเมื่อมาถึงพระโพธิสัตว์ก็กลายเป็นดอกไม้ทิพย์บูชา พระยามาราธิราชจึงบันดาลห่าฝนเปือกตม ดุเป็นควันไฟลุกโพลง แต่ฝนเปือกตมนั้นเมื่อมาถึงพระโพธิสัตว์ก็กลายเป็นดอกไม้ทิพย์บูชา พระยามาราธิราชจึงบันดาลความมืด หวังให้พระโพธิสัตว์เกรงกลัวแล้วหนีไป แต่ความมืดนั้นเมื่อเข้ามาใกล้ กลับอันตรธานไปเหมือนความมืดถูกกำจัดด้วยแสงอาทิตย์

พระยามารไม่สามารถทำให้พระโพธิสัตว์หนีไปด้วยลม ฝน ห่าฝนหิน ห่าฝนเครื่องประหาร ห่าฝนถ่านเพลิง ห่าฝนเถ้ารึง ห่าฝนทราย ห่าฝนเปือกตม และห่าฝนคือความมืด ทั้ง ๙ ประการนี้ ก็กริ้วโกรธยิ่งนัก สั่งให้ไพร่พลเข้าไปจับพระโพธิสัตว์ไว้ให้ได้ ส่วนตัวพระยามารเองก็ไสช้างคิริเมขล์เข้าไปใกล้ ภวัดแกว่งจักราวุธแล้วชู่กรรโชกให้พระองค์เสด็จลุกจากรัตนบัลลังก์ซึ่งพญามารอ้างว่า เกิดขึ้นเพราะบุญบารมีของตน และทูลถามพระมหาบุรุษว่า พระองค์ทรงมีหลักฐานอันใดที่แสดงว่า ได้ทรงบำเพ็ญบุญบารมีมากมายจนเกิดรัตนบัลลังก์ขึ้น พระองค์ทรงเหยียดพระหัตถ์ขวา ชี้พระดัชนีลงที่พื้นพสุธา อ้างนางพระธรณีเป็นสักขีพยานเข้าช่วยผจญมาร ทันใดนั้นนางพระธรณีก็ปรากฏกายขึ้นบิดน้ำทักษิโณทกในมวยผมให้หลั่งไหลท่วมท้นพลมาร พัดพากองทัพมารกระจัดกระจายหายสูญไปสิ้น และความแรงของน้ำก็ได้ทุ่มซัดพัดพาช้างคิริเมขล์ให้ลอยไปตามกระแสน้ำจนถึงมหาสาคร ในที่สุดพญามารจึงยอมอ่อนน้อม ทิ้งสรรพาวุธทั้งหลาย ประนมหัตถ์ทั้งสองพัน ถวายนมัสการพระมหาบุรุษ ด้วยสำนึกว่าพระโพธิสัตว์นี้เป็นผู้สร้างสมบารมีมามากมายสุดประมาณ จึงเกิดเป็นสัมมาทิฐิ ยอมประนมกรสรรเสริญพุทธคุณว่า "บุคคลใดๆ ในโลกจนถึงพรหมโลก ที่จะมีพระบารมีเสมอด้วยพระองค์นั้นไม่มี พระองค์จะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในกราวนี้อย่างแน่แท้" กล่าวเสร็จแล้ว พระยามารก็กลับคืนสู่วิมานของตน

ในกาลนั้น เมื่อหมู่เทพเห็นพลมารพ่ายแพ้ย่อยยับกลับไปแล้ว ก็ประกาศพระเกียรติคุณไปทั่วทั้งจักรวาล แล้วถือของหอมมาบูชาพระโพธิสัตว์ ณ โพธิบัลลังก์

พระยามาราธิราช ผู้ที่มาเป็นมารคอยขัดขวางการบรรลุพระโพธิญาณของพระพุทธเจ้านี้เป็นผู้มีวาสนาบารมีสูงส่งผู้หนึ่ง เป็นจอมเทพฝ่ายมารแห่งสวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัสดี ในคัมภีร์

พุทธวงศ์กล่าวว่าพระยามาราธิราชผู้นี้เป็นพระโพธิสัตว์ จะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ทรงพระนามว่า พระธรรมสามีพุทธเจ้า เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคตลำดับที่ ๔ ถัดจาก พระศรีอริยเมตไตรยพุทธเจ้า พระรามพุทธเจ้า และพระธรรมราชพุทธเจ้า

จากเนื้อหาในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาที่เกี่ยวกับพญามาราธิราชนี้ ผู้วิจัยจะได้ใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ระบบสัญลักษณ์ภาพของการสื่อความหมายต่อไป

2.3 แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์

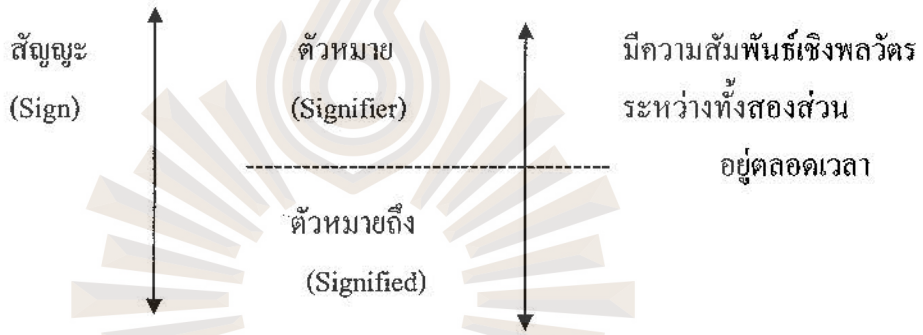
สัญญาณศาสตร์หรือสัญญะวิทยา (Semiology) นั้น สามารถถอดความหมายจากรากศัพท์เดิมได้ว่า เป็นศาสตร์แห่งสัญญะ (Science of sign) ซึ่ง สัญญะ (sign) หมายถึงสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมาย (meaning) แทนของจริง/ตัวจริง (object) ในตัวบท (text) และในบริบท (context) หนึ่งๆ ตัวอย่างเช่น "แหวนหมั้น" เป็นสัญญะใช้แทนความหมายที่แสดงถึงความผูกพันระหว่างหญิงชายคู่หนึ่งในบริบทของสังคมตะวันตกและหากเปลี่ยนสัญญะไปเป็น "แหวนแต่งงาน"ก็จะใช้แทนความหมายของความผูกพันในระดับที่สูงและลึกซึ้งกว่าการหมั้นหมาย (กาญจนา แก้วเทพ, 2542 : 80-81)

O' Sullivan (อ้างถึงใน สมสุข หินวิมาน, 2535 : 45-55) ได้อธิบายว่าคุณลักษณะที่สำคัญ 3 ประการของสัญญะ คือ "จะต้องมีลักษณะทางกายภาพ จะต้องมีความหมายถึงบางสิ่งบางอย่างนอกเหนือจากตัวมันเอง และจะต้องถูกนำมาใช้และรับรู้โดยผู้ที่เกี่ยวข้องว่าเป็นสัญญะ"

สาระสำคัญของสัญญะวิทยาอยู่ที่การศึกษาระบบของการสร้างความหมาย (Signifying system) ของภาษา ซึ่งแบ่งออกเป็นสองส่วน ได้แก่ ภาษา (langue) และการพูดหรือการใช้ภาษาของแต่ละบุคคล (parole) สัญญะวิทยาเป็นศาสตร์ที่ชี้ให้เห็นอำนาจของภาษาในการควบคุมความคิดและเหตุผลของคน การศึกษาเกี่ยวกับสัญญะวิทยาเป็นวิธีการหนึ่งที่จะทำให้สามารถวิเคราะห์ว่าในสิ่งที่ภาษา (ภาษาพูด ภาษาภาพ ภาพยนตร์ ตลอดจนภาษาสื่อต่าง ๆ) สื่อสารอยู่เป็นปกตินั้น อันที่จริงแล้วภาษาเหล่านี้มีวิธีการที่ทำให้สิ่งที่ไม่เป็นปกติกลายเป็นสิ่งปกติได้อย่างไร และวิธีการของภาษาและระบบสัญญะเป็นส่วนหนึ่งที่สื่อสารและตอกย้ำเรื่องระบบ กฎเกณฑ์ และจารีตต่างๆ ของสังคมมาอยู่ในจิตไร้สำนึก (The unconscious) ของเรา ดังนั้น นักสัญญะวิทยาจึงเชื่อว่า ภาษาสร้างคน ไม่ใช่คนสร้างภาษา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Ferdinand de Saussure นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส อธิบายถึง สัญญะซึ่งหมายถึง พาหะที่จะบรรทุกความหมายไปยังที่ต่าง ๆ สัญญะนี้ต้องมีลักษณะเป็นรูปธรรม/ กายภาพ ที่จับต้องและสัมผัสได้ เช่น เป็นรูปภาพ วัตถุ เสียง ฯลฯ เมื่อผู้รับสารได้สัมผัสสัญญะ ไม่ว่าจะเป็นการเห็นหรือการได้ยิน (หรือด้วยผัสสะอย่างอื่น ๆ) ก็จะทำให้เรา "นึกถึง" (refer) วัตถุหรือความเป็นจริง Saussure แบ่งสัญญะออกเป็นสองส่วนคือ ตัวหมาย (signifier) กับตัวหมายถึง (signified) ตัวหมายคือสิ่งที่ปรากฏให้เห็นเป็นเครื่องหมาย เช่น เมื่อเราเขียนคำว่า "นิตยสาร" โดยมุ่งหมายถึงตัวนิตยสารจริง ๆ ตัวอักษรคำว่า "นิตยสาร" เป็นตัวหมาย ส่วนรูปเล่มของตัวนิตยสารจริง ๆ เป็นตัวหมายถึง กระบวนการนี้เรียกว่า กระบวนการสร้างความหมาย (signification) ซึ่งสามารถแสดงความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายกับตัวหมายถึงในสัญญะตามแนวคิดของ Saussure ได้ดังนี้



แผนภาพที่ 2.1 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายกับตัวหมายถึงตามแนวคิดของ Saussure ที่มา (สมสุข หินวิมาน, 2535 : 48)

สมสุข หินวิมาน (2535 : 45-55) ได้กล่าวว่า การทำความเข้าใจดังกล่าว จะเป็นการพิจารณาในแง่โครงสร้างกล่าวคือ หากสัญญะ (Sign) ตัวหนึ่งยืนอยู่โดยลำพัง สัญญะนั้น ๆ จะยังไม่มีความหมายอันใดขึ้นมา จนกว่าเราจะนำไปเปรียบเทียบเชิงโครงสร้างกับตัวสัญญะ (Sign) ตัวอื่น ๆ การเปรียบเทียบในเชิงโครงสร้างตามทัศนะของ De Saussure นั้น มีอยู่ 3 มิติ ดังนี้

1. การเปรียบเทียบกับคู่ตรงข้าม (Binary opposition) คือ เราจะเข้าใจความหมายนี้ได้ก็ต่อเมื่อได้นำเอาการกระทำต่าง ๆ ไปวางเทียบกับคำอื่นที่เป็นคู่ตรงข้ามกัน จึงจะเกิดความหมาย

2. การเปรียบเทียบสัญญะย่อยกับสัญญะอื่น ๆ ในโครงสร้างรวมทั้งหมด คือการมองเห็นความแตกต่างระหว่างสัญญะย่อย ๆ ในโครงสร้างรวมทั้งหมด หรืออาจจะพิจารณาง่ายขึ้น คือการพิจารณากับคำอื่น ๆ ที่มีความหมายใกล้เคียงกันเพื่อดูความแตกต่าง

3. การเข้าใจความหมายของสัญญะย่อย ๆ เพื่อพิจารณาร่วมกับโครงสร้างทั้งหมด คือการนำเอาคำ ๆ หนึ่ง ไปรวมกับคำอีกคำหนึ่งเพื่อให้เกิดความหมาย

ในแง่นี้ความหมายของสัญญะย่อยหนึ่ง ๆ จึงแทบจะพิจารณาตามลำพังอย่างโดดเดี่ยวไม่ได้เลย จนกว่าจะพิจารณากับสัญญะย่อยอื่น ๆ ที่มีประกอบอยู่ในโครงสร้างทั้งหมด โครงสร้างรวมทั้งหมดก็คือ บริบททางวัฒนธรรมของแต่ละกลุ่ม แต่ละสังคมนั้นเอง ซึ่งในแต่ละวัฒนธรรมจะมีการสร้างสัญญะขึ้นมา เพื่อใช้จัดหมวดหมู่สิ่งของที่มีอยู่ในโลกออกเป็นประเภทต่าง ๆ และเราจะพบว่าในวัฒนธรรมที่แตกต่างกันก็จะมีการใช้เกณฑ์ที่จัดแตกต่างกันไปด้วย

ชาร์ลส์ แซนเดอร์ เพียร์ซ ได้แบ่งสัญญะออกเป็น 3 ชนิด ได้แก่

1. ภาพเหมือน/รูปจำลอง (Icon) หมายถึง ภาพเหมือนที่ถูกนำมาสร้างแทนของจริง

2. ดรรชนี (Index) หมายถึง สัญญะที่เชื่อมโยงเหตุผลไปสู่ความเป็นจริง เช่น ควันไฟเป็นดรรชนีที่เชื่อมโยงกับไฟไหม้ เสียงหวูดรถไฟบอกให้รู้ว่ามีรถไฟกำลังจะแล่นมา

3. สัญลักษณ์ (Symbol) หมายถึง รูปสัญญะกับความหมายสัญญะ (signifier / signified) ที่ไม่มีความเกี่ยวข้องหรือสัมพันธ์กัน แต่ถูกนำมาเข้าคู่กันเพื่อสื่อความคิดหรือความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง

Roland Barthes ศานุศิษย์คนหนึ่งของ Saussure เป็นผู้พัฒนาทฤษฎีกระบวนการสร้างความหมายนี้ให้มีมิติมากขึ้น โดยศึกษาถึงลักษณะที่ทำให้เกิดความหมายในระดับพื้นผิวและในระดับลึก เขาให้แนวคิดในการวิเคราะห์ความหมายแฝงที่อยู่ในการติดต่อสื่อสาร หัวใจสำคัญของ Barthes คือขั้นตอนในการแสดงความหมาย 2 ระดับ คือในระดับแรกเป็นระดับที่เกี่ยวข้องกับลักษณะของความเป็นจริงตามธรรมชาติ คือการตีความหมายโดยตรง ส่วนในระดับสองเป็นการตีความในระดับที่มีปัจจัยทางวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องคือการตีความหมายโดยนัยแฝง

1. การตีความหมายโดยตรง (denotation)

Denotation เป็นความหมายขั้นแรก เหมือนที่ Saussure ได้ศึกษาอธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมาย (signifier) กับตัวหมายถึง (signified) ในสัญญะ และความสัมพันธ์ของสัญญะกับสิ่งที่กล่าวถึงในความหมายที่ชัดแจ้งของสัญญะ เช่น คำว่า "แอปเปิ้ล" มีความหมายตรงเป็นความหมายในระดับพื้นผิว คือ ผลไม้ชนิดหนึ่ง ความคิดรวบยอด (concept) ของ "แอปเปิ้ล" มีความหมายนัยประหวัดนั้น แสดงถึง "ความบริสุทธิ์ของผลไม้ชนิดหนึ่ง" "สุขภาพดี" "รสอร่อย" "เป็นผลไม้ที่ซาตาน (ในคราบของงูเห่า) โดยถูกซาตานมาออกอุบายยุยงอีฟเอาให้อดัมกิน" เหล่านี้เป็นต้น ความหมายนัยหรือนัยประหวัด เป็นความหมายระดับลึก ซึ่งแต่ละคนจะรู้สึกไม่เหมือนกันหรือไม่เท่ากัน ทั้งนี้เห็นได้ว่า ความหมายนัยเป็นความหมายที่เกิดจากบริบททางสังคม วัฒนธรรม ค่านิยม อคติ ความรู้สึก และประสบการณ์ของแต่ละบุคคลเป็นหลัก

สังเกตได้ว่า คำ ประโยค หรือสิ่งหนึ่งสิ่งใดอันเดียวกัน อาจให้ความหมายต่อแต่ละบุคคลแตกต่างกันไป และเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ต่าง ๆ อีกด้วย การเกิดความหมายนั้นขึ้นอยู่กับอิทธิพลของตัววัตถุกับความเห็นส่วนตัวของผู้ตีความ โดยมีบริบททางสังคม และประสบการณ์อยู่เบื้องหลังการตีความของแต่ละบุคคล

2. การตีความหมายโดยนัยแฝง (connotation)

Barthes อธิบายถึงความหมายในขั้นที่ 2 มีอยู่ 3 ประการ ประการแรก คือ การตีความหมายโดยนัยแฝง อธิบายถึงปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเมื่อสัญญะกระทบกับความรู้สึก หรืออารมณ์ของผู้ใช้สารและค่านิยมในบริบทของวัฒนธรรมของผู้รับสาร ความหมายในขั้นที่ 2 นี้เกิดขึ้นจากการตีความโดยอัตตวิสัย และเมื่อผู้ตีความได้รับอิทธิพลจากผู้ให้สารไปพร้อม ๆ กัน กับได้รับจากวัตถุหรือสัญญะ

Barthes กล่าวว่า ปัจจัยเชิงวิพากษ์ในการตีความหมายโดยนัยแฝงคือ ตัวหมายในขั้นแรก ตัวหมายในขั้นแรกคือ สัญญะของการตีความหมายโดยนัยแฝง ในภาพถนนสายเดียวกัน 2 ภาพ ความคิดฝันของเราเกี่ยวกับถนนสายนั้นออกมาแตกต่างกันขึ้นอยู่กับเทคนิค การถ่ายทำภาพทั้งสองนั้นเป็นตัวหมาย การที่กล้องจับภาพถนนและถ่ายออกมาให้เราเห็นบนแผ่นฟิล์ม เป็นความหมายโดยตรง แต่การถ่ายทำโดยใช้เทคนิค แสงสี และอุปกรณ์พิเศษ นำความรู้สึกนึกคิดของคนนั้นเข้าไปมีส่วนร่วมในกระบวนการถ่ายทำนั้น เป็นการตีความหมายโดยนัยแฝงจากสิ่งที่มนุษย์ทำขึ้น การ

ตีความหมายตรงจึงเป็นสิ่งที่กล้องถ่ายออกมาได้ แต่การตีความหมายโดยนัยแฝง คือ ลักษณะที่ถ่ายนั้นทำให้เกิดความรู้สึกนึกคิดอย่างไร

การตีความหมายโดยนัยแฝง แต่ละคนจะรู้สึกไม่เหมือนกันหรือไม่เท่ากัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบริบททางสังคม วัฒนธรรม ค่านิยม อคติ ความรู้สึกและประสบการณ์ของแต่ละบุคคลเป็นหลัก

อนึ่งจากความหมายขั้นที่ 2 นั้น ยังมีความหมายที่อยู่ในลักษณะของมายาคติ (myth) อีกด้วย สมสุข หินวิมาน (2535 : 52) ได้กล่าวไว้ว่า มายาคติ เป็นความหมายที่ผสมผสานขึ้นจากความเชื่อที่ยึดติดกันมาจนเป็นตำนานหรือประสบการณ์บางอย่างของสังคม เช่น "นักเรียนอาชีวะ" ความหมายที่ถูกสร้างขึ้นมาคงมิใช่เพียง "นักเรียนสายอาชีพ" เท่านั้น แต่ยังมีภาพที่สั่งสมในอดีตมาในลักษณะของ "นักเรียน-นักเลง" อีกด้วย อย่างไรก็ตาม ใช่ว่ามายาคติของทุกคนในสังคมจะสร้างความหมายที่ตรงกันเสมอไป ภาพความหมายนั้นจะขึ้นอยู่กับประสบการณ์บางอย่างของผู้ผลิตและผู้อ่านสารที่ต่างกันด้วย

Berger (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2542 : 94) กล่าวว่า รหัสเป็นแบบแผนชั้นสูงที่ซับซ้อนของความสัมพันธ์ของสัญญะแบบต่าง ๆ หรือพูดง่าย ๆ ว่า เราจะนำสัญญะย่อย ๆ ต่าง ๆ มาสร้างความสัมพันธ์กันอย่างไร แบบแผนนี้จะทำหน้าที่เป็นโครงสร้างที่อยู่ในหัวสมองของเราและจะทำงานในการรับรู้และตีความเมื่อเราเปิดรับสัญญะต่าง ๆ

Bernstein (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2542 : 94-95) อธิบายว่า รหัสเป็นกรอบแห่งความแน่นอนในการจัดวางโครงสร้างทางสังคมของความหมาย อันมีตัวอย่างรูปธรรมคล้ายพจนานุกรม กล่าวคือ ทุกครั้งที่เห็นศัพท์ก็จะมีคำแปลที่แน่นอนทุกครั้ง นอกจากนั้น Bernstein ยังได้อธิบายต่อไปว่า ในขณะที่คำ ๆ หนึ่งสามารถมีความหมายได้หลาย ๆ อย่าง บริบททางสังคมในช่วงเวลาหนึ่งก็จะเป็นตัวกำหนดรหัสว่าลำดับชั้นของความหมายดังกล่าวเรียงตัวกันอย่างไร เช่น คำว่า "ลงแขก" ที่แต่เดิมเป็นความหมายในด้านบวก คือเป็นกิจกรรมการเกี่ยวข้าวร่วมกัน ได้ถูกสร้างความหมายใหม่ กลายเป็นความหมายในด้านลบ คือการรุมโทรมหญิง หรือการรวมหัวทำร้าย

คนในแต่ละกลุ่มล้วนแล้วแต่ที่จะมีรหัสประจำกลุ่มของตน สำหรับกระบวนการเข้ารหัส (encoding) และกระบวนการถอดรหัส (decoding) นั้น เอกลักษณ์ประการหนึ่งของนักสัญญะวิทยาก็คือ สมมติฐานที่ว่า ผู้ส่งสารและผู้รับสารไม่จำเป็นต้องถือรหัสเล่มเดียวกัน (แต่ที่ยังสื่อสาร

กันได้ก็เนื่องมาจากว่ามีรหัสที่คล้ายกัน) ดังนั้น Eco (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2542 : 95) จึงกล่าวว่า "การถอดรหัสเพี้ยนไปเป็นกฎของการสื่อสารมิใช่เป็นข้อยกเว้น เนื่องจากว่าฝ่ายผู้รับสารเองก็มีกรอบอ้างอิงที่นำมาสร้างรหัสมากมาย เพราะฉะนั้นจึงไม่มีการถอดรหัสที่ผิดพลาด มีเพียงการถอดรหัสที่แตกต่างไปจากฝ่ายผู้ส่งเท่านั้น"

กาญจนา แก้วเทพ (2542 : 104-106) ยังได้กล่าวถึงการวิเคราะห์แบบอุปมา (metaphor) และอนุนามนัย (metonymy) ไว้ว่าอุปมาและอนุนามนัยเป็นวิธีการหลักอีกสองวิธีที่ใช้ในการถ่ายทอดความหมายจากสัญญะตัวหนึ่ง โดยอาศัยสัญญะอีกตัวหนึ่ง ซึ่งการอุปมาเป็นวิธีการถ่ายทอดความหมายโดยอาศัยความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะ 2 ตัว ที่มีความคล้ายคลึงกัน และถูกนำมาใช้ถ่ายทอดความหมายด้วยวิธีการ "เปรียบเทียบอุปมาอุปไมย" (analogy) โดยที่สัญญะตัวแรกนั้นเป็นที่รู้จักความหมายกันดีอยู่แล้ว เพราะฉะนั้น เมื่อถูกนำมาเข้าคู่กับสัญญะตัวที่สองซึ่งยังไม่ค่อยรู้จักความหมายกันดี อาศัยความหมายของสัญญะตัวแรก จึงพลอยทำให้สัญญะตัวหลังถูกรับรู้ความหมายไปด้วย การเปรียบเทียบแบบอุปมานั้น เป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้วในวัฒนธรรมการใช้ภาษาของเรา โดยเราอาจจะสังเกตเห็นคำบอกใบ้ (cue) ดังนี้ คือ คำว่า "เสมือน ประหนึ่ง ราวกับว่า"

อนุนามนัยเป็นวิธีการถ่ายทอดความหมายโดยที่หยิบยกเอาส่วนเสี้ยวเล็ก ๆ ส่วนหนึ่งของตัวสัญญะมาแทนความหมายของส่วนรวมทั้งหมด ตัวอย่างที่พบบ่อยที่สุด คือ การใช้สัญญะแทนเมืองต่าง ๆ เช่น หอไอเฟลแทนปารีส หรือนาฬิกาบิกเบนแทนลอนดอน เป็นต้น การถ่ายทอดความหมายจากสัญญะที่เป็นส่วนย่อยให้แทนสัญญะส่วนรวมทั้งหมดนั้น เกิดจากกระบวนการที่เรียกว่า การเชื่อมโยงสัมพันธ์ (association) กล่าวคือ ในหัวสมองของผู้รับสาร จะต้องมีคู่ของความสัมพันธ์ระหว่างส่วนย่อยกับส่วนรวมเอาไว้แล้ว เช่น ต้องรู้ว่า พระปรางค์วัดอรุณนั้น ตั้งอยู่ที่กรุงเทพ เพราะฉะนั้นเมื่อเห็นส่วนหนึ่ง (ส่วนย่อย) จึงพาให้คิดไปถึงอีกส่วนหนึ่ง (ส่วนรวม) ได้ ซึ่งการถ่ายทอดความหมายด้วยวิธีอนุนามนัยนี้ เป็นสิ่งที่ผู้ส่งสารกระทำอยู่ตลอดเวลา ด้วยการเลือกส่วนย่อยที่สามารถเป็นตัวแทนที่ดีที่สุดของส่วนรวมทั้งหมดมาใช้เป็นสัญญะที่ถ่ายทอดความหมาย

อนึ่ง สัญญะวิทยาเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารในระบบสัญลักษณ์ ดังนั้นผู้วิจัยจะได้ขยายความเกี่ยวกับทฤษฎีสัญลักษณ์เพื่อความเข้าใจในการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ได้ลึกซึ้งขึ้น

2.4 ทฤษฎีสัญลักษณ์ (Symbol theory)

Norbert Elias (1991) กล่าวถึงทฤษฎีสัญลักษณ์โดยอธิบายให้เห็นถึงความจำเป็นที่สังคมทุกสังคมจะต้องมีการกำหนดระบบสัญลักษณ์ทางสังคมที่ใช้เป็นตัวแทนความหมายของสิ่งหนึ่งๆ ซึ่งทุกสังคมต้องการระบบแบบแผนของสัญลักษณ์ที่เป็นที่เข้าใจร่วมกัน หากสังคมใดไม่มีสิ่งที่ใช้แทนสัญลักษณ์ถึงบางสิ่งบางอย่าง แสดงว่าสมาชิกในสังคมไม่รู้จักสิ่งนั้น

มนุษย์มีประสบการณ์ต่อโลกใน 2 ลักษณะที่ต่างกัน ประกอบด้วยสิ่งที่เรารับรู้ได้โดยตรงจากประสบการณ์และสิ่งที่รับรู้จากการถ่ายทอดในเชิงสัญลักษณ์ อย่างไรก็ตามประสบการณ์ทั้งสองลักษณะดังกล่าวเป็นสิ่งที่เสริมเกื้อกูลกัน

การเรียนรู้ระบบสัญลักษณ์เป็นผลมาจากความสามารถของมนุษย์ในการเก็บความทรงจำและการระลึกถึงความทรงจำที่สามารถนำมาเชื่อมโยงได้กับปัจจุบัน ปัจจัยดังกล่าวเป็นเงื่อนไขเบื้องต้นในการเรียนรู้สัญลักษณ์ทางภาษา และสัญลักษณ์อื่นใดรวมทั้งการสื่อสารด้วยภาพ

สัญลักษณ์เป็นสิ่งที่มีความเชื่อมโยงกับลักษณะเฉพาะด้านอื่นๆ ของการสื่อสารของมนุษย์ ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละสังคม สัญลักษณ์ยังเป็นมิติพื้นฐานเกี่ยวกับความสามารถอันไม่มีขีดจำกัดของมนุษย์ในการเก็บสะสมและย่อยประสบการณ์ที่มีต่อเครื่องหมายใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารของมนุษย์ สัญลักษณ์เป็นสิ่งที่สร้างขึ้นในระบบสังคม เป็นที่เรียนรู้ได้ มีลักษณะสำคัญ 3 ประการคือ 1) เข้าใจได้จากการเรียนรู้ของปัจเจกบุคคล 2) มีความหลากหลายในแต่ละสังคม 3) สามารถเปลี่ยนแปลงได้ภายในบุคคลหรือสังคมเดียวกัน ขึ้นอยู่กับบริบท

Susanne K. Langer (1971) กล่าวว่า สัญลักษณ์และการสื่อความหมาย ทำให้มิติของมนุษย์ไปไกลเกินการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัส บทบาททางวิทยาศาสตร์แสดงโดยสัญลักษณ์ ทำให้ได้มาซึ่งเครื่องมือที่เป็นจุดเริ่มต้นของการพัฒนาทางภูมิปัญญา ความต้องการระบบสัญลักษณ์เป็นความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ที่มีอยู่จริง หน้าที่ในการสร้างสัญลักษณ์เป็นกิจกรรมพื้นฐานของมนุษย์เหมือนกับการกินอาหาร อีกทั้งเป็นกระบวนการพื้นฐานของจิตใจที่ดำเนินอยู่ตลอดเวลา โดยที่ภาษาพูดเป็นกระบวนการพื้นฐานในสมองมนุษย์ที่มีการใช้ระบบสัญลักษณ์หรืออาจเรียกว่า “การแปรรูปทางสัญลักษณ์ของประสบการณ์ “ (Symbolic transformation of experiences) โดยสัญลักษณ์ทางเสียงได้รับการนำมาใช้ในยุคแรกเริ่มก่อนที่จะมีการสร้างรูปแบบอักษรขึ้น เกิดเป็น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประสบการณ์ทางความหมาย (meaning-experience) ซึ่งเป็นการดัดแปลงภาษาเพื่อความพึงพอใจของความต้องการอื่น ๆ

นอกจากนี้ ยังมีระบบสัญลักษณ์ภาพซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่มีการเชื่อมโยงไปสู่ต้นกำเนิดของสิ่งที่ต้องการสื่อความหมายถึงและมีการนำเสนอเป็นภาพตัวแทน สิ่งที่ภาพนำเสนอมีตรรกะโดยตัวของมันเองมีการจัดระบบขององค์ประกอบ การจัดวางโทนสว่างหรือมืดทึบหรือโปร่ง เส้นหนาหรือบาง รูปทรงต่างๆ ในพื้นที่เป็นรูปแบบ (forms) ที่มีความหมายถึงวัตถุ แต่สามารถมีความหมายได้เฉพาะรูปแบบที่เราเคยรับรู้มาก่อน

ในกรณีของการใช้สัญลักษณ์ภาพที่เหมือนจริงจะเป็นระบบสัญลักษณ์ที่มีรายละเอียดมากจนคนเชื่อว่าเป็นการทำซ้ำวัตถุในโลกกายภาพ แต่ถ้าพิจารณาอย่างลึกซึ้งจะเห็นว่าในความเหมือนจริงนั้น มีการสื่อในเชิงจินตนาการ (fantasy) ร่วมอยู่ ลองพิจารณาภาพถ่าย ภาพเขียน ภาพร่างของอาคาร ทั้งหมดนี้จะแสดงภาพด้านหน้าแต่เราสามารถรับรู้ได้ถึงลักษณะภาพตัวแทน ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น

ในกรณีของภาพที่เหมือนจริงมีรายละเอียดมากจนคนเชื่อว่าเป็นการลอกเลียนแบบ (copy) วัตถุมาแต่ถ้าพิจารณาในเชิงลึกจะเห็นว่าในความเหมือนจริงนั้นมีการสื่อในเชิงจินตนาการจากรูปแบบมนุษย์ร่วมอยู่ หากพิจารณาภาพถ่าย ภาพเขียน ภาพเขียนโครงร่างของอาคาร ทั้งหมดนี้จะแสดงภาพด้านหน้าแต่เราสามารถรับรู้ได้ถึงลักษณะภาพตัวแทน ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น

คำตอบคือ ภาพที่แตกต่างกันแสดงความสัมพันธ์ของส่วนต่าง ๆ ไว้ โดยที่ภาพบรรจุแนวความคิดเกี่ยวกับอาคาร (บ้าน) ไว้ นั่นคือ แนวความคิดที่คนมีต่อบ้านจะทำให้เกิดความเห็นสอดคล้องกับแบบแผนหลักของภาพ อีกทั้งแนวความคิดของเราอาจเป็นมิติส่วนตัวที่เรามีต่อภาพบ้านนั้น ๆ ทำให้เราพูดถึงบ้านร่วมกันได้ แม้ว่าความแตกต่างส่วนบุคคลในเรื่องประสบการณ์ส่วนตัวจะต่างกัน ตลอดจนถึงความรู้สึกและการเชื่อมโยงของแต่ละคนต่างกัน จึงกล่าวได้ว่าแนวความคิดใด ๆ ของวัตถุหนึ่ง ๆ จะต้องมีอยู่ในบุคคล โดยพื้นฐาน ซึ่งจะเป็นแนวความคิดของวัตถุนั้น ๆ ด้วย นั่นคือ รูปลักษณ์ที่ปรากฏต่อทุกรูปแบบของความคิดหรือภาพซึ่งมีนัยถึงวัตถุได้ (เหมือนกรณีการออกแบบงานโฆษณาที่อาจใช้คำกว้าง ๆ ที่ทุกคนมีแนวคิดบางอย่างเกี่ยวกับคำ ๆ นี้ร่วมกัน แต่รายละเอียดที่แต่ละคนจะเติมเต็มลงไปนั้นล้วนต่างกัน) / ภาพเสนอเพียงบางส่วนของความเป็นจริง (Atomic of reality) ซึ่งกระตุ้นประสบการณ์เดิมที่เรามีอยู่ก่อนทำให้เราจินตนาการเติมเต็มส่วนที่ภาพไม่ได้นำเสนอได้

สัญลักษณ์ภาพเป็นระบบของรูปแบบทางการมองเห็น (Visual forms) ได้แก่ เส้น สี สัดส่วน ฯลฯ มีความสามารถในการกระตุ้นการเชื่อมโยงที่ซับซ้อนได้เช่นเดียวกับภาษาพูด ทว่ากฎของการสื่อสารต่างไปจาก กฎไวยกรณ์ที่พบในทางภาษา ความแตกต่างที่สำคัญ คือ สัญลักษณ์ภาพไม่สามารถเปล่งออกมาเป็นคำได้ ความสัมพันธ์ของภาพถูกกำหนดโดยโครงสร้างของภาพในการเห็นครั้งหนึ่ง ๆ ผลที่ตามมาคือ ความซับซ้อนทางความหมายของภาษาภาพไม่มีขอบเขต

ระบบสัญลักษณ์ภาพ มีการนำเสนอที่เร้าสัมผัสจากความซาบซึ้งในรูปแบบ (Appreciation of forms) คือไม่สามารถที่จะสื่อสารออกมาเป็นคำพูดได้ ซึ่งเป็นรูปแบบที่เหมาะกับการแสดงออกทางความคิด หน้าที่พื้นฐานของสัญลักษณ์ภาพคือ การสร้างแนวคิดแก่ความรู้สึกสัมผัส (sensations) และก่อให้เกิดรูปธรรมในที่ซึ่งสีหรือเสียงมีการเปลี่ยนรูปไปไม่หยุดหย่อน (kaleidoscopic) ซึ่งไม่มีภาษามาแทนได้ถึงความเข้าใจในเรื่องนี้ ซึ่งเราเป็นหนี้บุญคุณการเห็นและการสัมผัส ธรรมชาติพูดคุยกับเราโดยผ่านประสาทสัมผัส รูปแบบและ สิ่งที่เราจัดจำแนก จดจำ สร้างจินตนาการหรือตระหนักรู้ ในส่วนที่เป็นสัญลักษณ์ ยิ่งกว่านั้น สัญลักษณ์อย่างเดียวกัน เช่น คุณภาพ เส้น จังหวะ อาจเกิดขึ้นมากมาย อาจเป็นเชิงนามธรรม และการรวมตัวกัน ลักษณะธรรมชาติดังกล่าวเรียกว่าข้อมูลทางความรู้สึก (Sense – data) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการพัฒนาการใช้ในทางวิทยาศาสตร์และศิลปะ มักเรียกว่าเป็นภาษาของประสาทสัมผัส

สัญลักษณ์ภาพอาจประกอบด้วยพื้นที่ของแสง เงา เป็นการแทนถึงโลกทางวัตถุ อย่างไรก็ตามภาพไม่ได้สื่อความหมายในลักษณะหนึ่งต่อหนึ่งดังเช่นภาษา องค์ประกอบของภาพมี “การให้ชื่อ” ทำให้เกิดการร่วมมือกันระหว่าง ภาพ – คำ

ระบบสัญลักษณ์ในชีวิตประจำวันมีองค์ประกอบมากมาย รวมทั้งความสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่น ๆ ซึ่งไม่สามารถแยกย่อยออกเป็นหน่วยพื้นฐานได้ เป็นไปไม่ได้ที่จะพบส่วนย่อยที่สุดที่เป็นอิสระในสัญลักษณ์หรือนัยหนึ่งเอกลักษณ์ของส่วนประกอบเล็ก ๆ ไม่มีเอกลักษณ์ที่แน่ชัดเมื่อบริบทเปลี่ยนไป ดังนั้น ภาพถ่ายจึงไม่มีคำศัพท์ เช่นเดียวกับ ภาพเขียน แม้ว่าจะมีเทคนิคการเขียนภาพ แต่เทคนิคดังกล่าวไม่ใช่กฎที่มีลักษณะเช่น ไวยากรณ์ทางภาษา

เมื่อไม่มีคำ จึงไม่มีพจนานุกรมสำหรับความหมายของเส้น เงา หรือองค์ประกอบอื่นใดของเทคนิคภาพ เราอาจเลือกใช้เส้นบางเส้นสำหรับภาพเพื่อสื่อถึงชื่อของอะไรบางอย่าง แต่เมื่อเปลี่ยนไปสู่ภาพอื่น ความหมายของเส้นนั้นก็เปลี่ยนไป นั่นคือไม่มีความหมายที่ตายตัวที่แยกออกไปจากบริบท และไม่มีองค์ประกอบที่ซับซ้อนใด ๆ มาเทียบเท่าภาพนั้น ๆ ได้

การใช้ภาพในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์เกิดจากความโน้มเอียงในการอุปมาอุปไมยโดยใช้กฎของการเชื่อมโยง (Law of association) เพื่อสื่อความหมายถึงสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดจากการเปรียบเทียบในเชิงเหตุผลกับความหมายเบื้องต้น ไฟเป็นสัญลักษณ์ทางธรรมชาติของชีวิตและความเร่าร้อน แม้ว่าไฟจะเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการไม่สามารถมีชีวิตอยู่ได้ เปลวไฟมีการเคลื่อนไหว และมีความส่องสว่าง มีความร้อนและสีสัน ทำให้ไฟเป็นสัญลักษณ์ที่ไม่สามารถต่อต้านได้ของทุกชีวิต ความรู้สึก และความกระตือรือร้น ดังนั้นภาพจึงเป็นเครื่องมือสำหรับแนวคิดเชิงนามธรรม

จากแนวคิดดังกล่าว เมื่อพิจารณาถึงการสื่อสารในเชิงนามธรรมเกี่ยวกับหลักธรรมในพระพุทธศาสนา การใช้สัญลักษณ์ภาพจึงเป็นวิธีการหนึ่งเพื่อสื่อความหมายในเชิงปริศนาธรรมและแนวคิดเชิงนามธรรมอื่น ๆ ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดของทฤษฎีสัญลักษณ์มาใช้เป็นแนวทางในการอธิบายความหมายของภาพจิตรกรรมตอน "มารผจญ" ต่อไป

2.5 แบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson

Jakobson (1987: 66-71) กล่าวถึงองค์ประกอบทางการสื่อสารไว้ 6 ประการและแต่ละองค์ประกอบต่างมีหน้าที่ทางการสื่อสารแตกต่างกัน ในส่วนขององค์ประกอบในการสื่อสารของเหตุการณ์ทางวาทะใด ๆ จะมีองค์ประกอบได้แก่ 1)ผู้โน้มนำ (addresser) ส่ง 2) สาร (message) ไปยัง 3) ผู้รับการโน้มนำ (addressee) ในการปฏิบัติการของตัวสารนั้นจำเป็นต้องมี 4) บริบท (context) เป็นองค์ประกอบที่เชื่อมโยงระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร (สารจะต้องอ้างถึงบางสิ่งบางอย่างนอกเหนือจากตัวของมันเอง ซึ่งบางส่วนอาจมีความคลุมเครือหรือเป็นระบบการตั้งชื่อเป็นคำเฉพาะที่ใช้ในแวดวงต่าง ๆ) สามารถเป็นที่เข้าใจได้ของผู้รับสาร 5) code ซึ่งเป็นระบบของความเข้าใจร่วมกันระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสารหรือนัยหนึ่งอาจเรียกว่าผู้เข้ารหัสและผู้ถอดรหัสของตัวสารที่ถูกประกอบสร้างขึ้น ซึ่ง Fiske John(1990: 35) อธิบายประเด็นนี้ว่าเป็นระบบร่วมของความหมาย 6) ช่องทางการสื่อสาร (contact) หมายถึง ช่องทางทางกายภาพและการเชื่อมโยงทางจิตวิทยาระหว่างคู่สื่อสารที่ทำให้การสื่อสารเกิดขึ้นได้ โดยอธิบายแบบจำลองเรื่ององค์ประกอบของการสื่อสารอาจแสดงได้ดังแผนภาพที่ 2.2 องค์ประกอบทางการสื่อสารของ Jakobson ดังนี้

แผนภาพที่ 2.2 องค์ประกอบทางการสื่อสารของ Jakobson

Context

Addresser Message Addressee

Contact

Code

จากแผนภาพดังกล่าว แต่ละองค์ประกอบดังกล่าวล้วนมีหน้าที่ทางการสื่อสารแตกต่างกัน และเป็นการยากที่จะพบว่า ตัวสารจะทำหน้าที่เพียงหน้าที่เดียว หากแต่จะมีหน้าที่ที่ต่างกันไปตามลำดับชั้น โดยได้จำแนกหน้าที่ของการสื่อสารออกเป็น 6 หน้าที่ดังแผนภาพที่ 2.3 หน้าที่ทางการสื่อสารของ Jakobson ดังนี้

แผนภาพที่ 2.3 หน้าที่ทางการสื่อสารของ Jakobson

Referential

Emotive Poetic Conative

Phatic

Metalingual

จากหน้าที่ทั้ง 6 องค์ประกอบดังกล่าวนี้แต่ละหน้าที่มีรายละเอียดดังนี้

1)Emotive function หรือ expressive function เป็นการเน้นที่ผู้ส่งสาร เกี่ยวข้องกับการแสดงออกซึ่งทัศนคติของผู้ส่งสารที่เขามีต่อสิ่งที่เขาทำการสื่อสาร เป็นความโน้มเอียงที่จะให้ได้มาซึ่งความประทับใจ การเน้นการสื่ออารมณ์ของผู้ส่งสาร หากเป็นสื่อวาทะ หน้าที่นี้จะแสดงออกมาจากส่วนขยายของถ้อยคำ เช่น การออกเสียง ความเป็นแบบแผนและระดับของการใช้ศัพท์ มนุษย์ใช้คุณลักษณะเชิงหน้าที่ทางอารมณ์นี้เพื่อการแสดงถึง ความรู้สึกโกรธ ทัศนคติเชิงเย้ยหยัน การแสดงความจริงใจ องค์ประกอบเหล่านี้ทำให้สารมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวบุคคล อนึ่ง ในการแสดงออกทางภาษานั้น คุณลักษณะสำคัญของภาษาประการหนึ่งคือ การตกลงร่วมกัน (arbitrary) ซึ่งในท้ายประเด็นดังกล่าวนี้ Jakobson เสนอว่า “ลักษณะของภาษาในเชิง arbitrary เป็นการลดทอนศักยภาพของสารสนเทศลง”

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2)Conative function (หน้าที่เกี่ยวกับความโน้มเอียงที่จะกระทำการเพื่อจุดประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่ง) เป็นหน้าที่ที่มุ่งไปยังผู้รับสาร เป็นการแสดงออกทางไวยากรณ์ที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างของประโยคและมักมีความเบี่ยงเบนทางการแสดงออกทางการสื่อสารจากปกติ เช่น การเปล่งเสียงที่ผิดเพี้ยนไป

3)Referential function เป็นสารเกี่ยวกับความเป็นจริง เน้นความเป็นจริงในเชิงรูปธรรม (objective) ข้อเท็จจริงเกี่ยวข้องกับความถูกต้องหรือความแม่นตรง หน้าที่ประการนี้เป็นหน้าที่ในเชิงนัยตรง (denotative) และ และมุ่งสู่ความรู้ความเข้าใจ (cognitive)

Fiske John (1990: 36) ให้ข้อคิดเห็นว่าทั้ง 3 ประการนี้เป็น common-sense function มีระดับที่หลากหลายและพบในการสื่อสารทุกลักษณะ

4)The phatic function เป็นหน้าที่ของการรักษาไว้ซึ่งช่องทางการสื่อสารให้คงอยู่ต่อไป เป็นการธำรงไว้ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งและผู้รับสาร เป็นการยืนยันว่าการสื่อสารกำลังเกิดขึ้นและเป็นตัวช่วยให้การสื่อสารมีความยั่งยืน หน้าที่ประการนี้เป็นสิ่งที่มีมาก่อนที่มนุษย์จะเรียนรู้ภาษาสารสนเทศกล่าวคือเป็นหน้าที่ที่ติดตัวมานับตั้งแต่เกิด ดังนั้นจึงเป็น contact factor เป็นการเชื่อมโยงทางกายภาพและจิตวิทยาที่ยังต้องมีอยู่

ต่อประเด็นดังกล่าวเกี่ยวข้องกับระดับภาษา 2 ระดับคือ 1) object language เป็นภาษาที่ใช้กล่าวถึงวัตถุต่าง ๆ 2) metalanguage (อัตภาษา) เป็นภาษาที่พูดเกี่ยวกับภาษา เป็นสิ่งที่มีบทบาทสำคัญในการใช้ภาษาในชีวิตประจำวันโดยที่เราไม่รู้ตัว โดยจะนำมาใช้เมื่อผู้สื่อสารต้องการตรวจสอบว่า เขาได้ใช้รหัสทางการสื่อสารเหมือนกันหรือไม่

5)The metalingual function คือการระบุถึงรหัสที่ถูกนำมาใช้ในการสื่อสารเช่น รหัสทางไวยากรณ์ภาษาอังกฤษ กระบวนการเรียนรู้ทางภาษาทุกประเภทเป็นการเรียนรู้ metalingual หรือรหัสทางการสื่อสาร

ต่อประเด็นดังกล่าวนี้ Fiske John(1990: 36) ได้ขยายความเพิ่มเติมโดยยกตัวอย่างการใช้รหัสทางการสื่อสารในเรื่อง “การปรากฏของซองบุหรี่” กล่าวคือถ้าซองบุหรี่ถูกโยนทิ้งในถังขยะก็คือ ขยะ แต่ถ้าถูกติดบนกระดาษเข้ากรอบแขวนบนผนัง ก็จะกลายเป็นงานศิลปะ กรอบภาพทำหน้าที่ metalingual function ในการกำหนดการ decode ความหมายของงานศิลปะ ทำให้เราถูกเชื้อ

เชิญให้ค้นหา aesthetic proportions และความสัมพันธ์ สารทุกประเภทจะมี metalingual function ทั้งในเชิงแฝงเร้นและชัดแจ้ง สารจะต้องมีการระบุรหัสที่นำมาใช้ในทางใดทางหนึ่ง เช่นในงานโฆษณา รหัสของการโฆษณาคือ ความตั้งใจที่จะขายอะไรบางอย่าง

Nick Lacey (1998: 76-81) ได้อธิบายเพิ่มเติมแนวคิดของ Jakobson ว่าในกรณีที่รหัสขัดกันเองนั้น การชี้ให้เห็นว่ารหัสตัวใดที่ควรจะได้รับการอ่านตีความเช่น เพื่อนยิ้มและพูดว่างานเธอ "น่าชัง" กรณีนี้รหัสของการยิ้มจะได้รับการตีความให้ความสำคัญกว่าคำพูด หรือ Genre เป็นตัวอย่างที่ดีของอัตภาษาซึ่งจะบอกเราล่วงหน้าว่า เนื้อหาของภาพยนตร์ควรจะเกี่ยวข้องกับอะไร

6)Poetic function เป็นหน้าที่เกี่ยวกับความงดงามในการสื่อความหมาย กล่าวคือเป็นความสัมพันธ์ภายในของตัวสารเอง เป็นหน้าที่ที่ไม่สามารถทำการศึกษาได้โดยปราศจากความรู้สึกเป็นสิ่งที่ต้องพิจารณาโดยรวมทั้งหมด การพยายามลดทอนใด ๆ จะทำให้สิ่งที่ได้เป็นการลวงและดูง่ายเกินจริง หน้าที่ประการนี้ไม่ได้เป็นเพียงศิลปะการใช้คำทางการสื่อสาร หากแต่เป็นการครอบงำหรือหน้าที่ในการสร้างข้อกำหนด ในขณะที่กิจกรรมทางการสื่อสารอื่น ๆ เป็นหน้าที่เชิงสนับสนุนความงดงามในการสื่อความหมาย เป็นสิ่งที่รับสัมผัสได้ด้วยความสละสลวยของตัวสัญญะที่ใช้ประกอบสร้างความหมาย มีความลึกซึ้งยิ่งกว่าความเป็นคู่สัมพันธ์ระหว่างสัญญะกับสิ่งที่หมายถึง ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงหน้าที่ประการนี้จึงไม่สามารถจำกัดขอบเขตไว้แต่เพียงสาขาของงานวรรณศิลป์ได้

ลักษณะงานทางการสื่อสารที่แตกต่างกันอาจทำให้ลำดับความสำคัญของหน้าที่ทางการสื่อสารแตกต่างกันไปด้วยเช่น มหากาพย์ จะเน้นถึงบุคคลที่สาม ซึ่งเกี่ยวข้องกับหน้าที่ทาง referential ของภาษา ในขณะที่บทประพันธ์มุ่งเน้นที่บุคคลที่หนึ่ง จะเน้นหน้าที่ emotive ของผู้ประพันธ์ ถ้าหากเป็นบทกวีเกี่ยวกับบุคคลที่สองจะเน้นหน้าที่ conative มากกว่า

Fiske John(1990: 36-37) อธิบายเพิ่มเติมว่า หน้าที่ดังกล่าวนี้ เกี่ยวข้องกับสุนทรียะทางการสื่อสาร ซึ่ง metalingual function ของกรอบภาพข้างต้นจะต้องเน้น poetic function ของความสัมพันธ์เกี่ยวกับความงดงามในการสื่อความหมาย ตัวอย่างการพูดตามหน้าที่ประการนี้เช่น เราจะพูดว่า "innocent bystander" แทนที่จะพูดว่า "uninvolved onlooker" เพราะคำแรกมีแบบแผนจังหวะที่น่ารื่นรมย์ในทางศิลปะมากกว่า

อะไรคือบรรทัดฐานของ poetic function อะไรคือสิ่งที่ขาดเสียไม่ได้ในงานประพันธ์ใด ๆ การตอบคำถามนี้ต้องกลับไปพิจารณารูปแบบพื้นฐานของพฤติกรรมการพูด นั่นคือ การเลือกสรร (selection) และ การเชื่อมโยง (combination) เช่น การพูดเรื่องเกี่ยวกับเด็ก ผู้พูดต้องเลือกสรรคำที่เหมาะสมว่าจะใช้คำใดจากทางเลือกต่าง ๆ เช่น kid, child, youngster, tot ซึ่งคำทั้งหมดมีความหมายเทียบเท่ากัน แต่เมื่อมีการเรียบเรียงเกิดขึ้นจะมีเรื่องของความคล้ายคลึงของเสียงที่เกิดจากการเชื่อมคำ Jakobson ได้กล่าวถึงคุณลักษณะเกี่ยวกับการเรียบเรียง (arrangement) สัญญะไว้สองประการคือ การเลือกสรร (selection) และ การเชื่อมโยง (combination) ดังนี้

1) การเชื่อมโยง (combination) สัญญะทุกสัญญะถูกสร้างขึ้นมาจากการเชื่อมโยงกับสัญญะตัวอื่น การเชื่อมโยงเป็นหลักของการจัดลำดับบนพื้นฐานของความต่อเนื่อง

2) การเลือกสรร (selection) เป็นการเลือกใช้สัญญะจากตัวเลือกต่าง ๆ เป็นนัยถึงความเป็นไปได้ของการแทนที่ (substitution) ของสิ่งหนึ่งเพื่ออีกสิ่งหนึ่ง โดยการเลือกสรรเป็นหลักของความเทียบเท่า (equivalence)หรือความเหมือน (similarity) รวมทั้งสิ่งที่มีความหมายในเชิงตรงข้าม อย่างไรก็ตามในการเลือกสรรนั้น ผู้ส่งสารไม่ได้มีอิสระอย่างสมบูรณ์ในการเลือกใช้คำหรือสัญญะ เพราะการเลือกสรรจะต้องคำนึงถึง "คลังคำ (สัญญะ)" ที่ผู้ส่งสารและผู้รับสารครอบครองอยู่ร่วมกัน

poetic function จึงเกี่ยวข้องกับหลักของความเทียบเท่าจากแกนของการเลือกสรรไปสู่แกนของการเชื่อมโยง ไม่ได้มีเพียงเฉพาะในงานบทกวีเท่านั้น แต่หน้าที่นี้อาจซ้อนอยู่บนหน้าที่อื่น ๆ ของภาษาโดยที่ไม่จำเป็นว่าต้องเป็นงานบทกวี ในขณะที่หน้าที่อื่น ๆ อาจซ้อนอยู่บน poetic function ก็ได้

จากแนวคิดแบบจำลองหน้าที่ทางการสื่อสารและแบบจำลององค์ประกอบทางการสื่อสารดังกล่าว เมื่อนำมาบูรณาการร่วมกันจะปรากฏภาพเชิงซ้อนขององค์ประกอบและหน้าที่ทางการสื่อสารดังแผนภาพที่ 2.4 องค์ประกอบและหน้าที่ทางการสื่อสารของ Jakobson ต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แผนภาพที่ 2.4 องค์ประกอบและหน้าที่ทางการสื่อสารของ Jakobson

Context

(referential function)

Addresser	**Message**	**Addressee**
(emotive function)	(poetic function)	(conative function)

Contact

(phatic function)

Code

(metalingual function)

จากองค์ประกอบและหน้าที่ทางการสื่อสารของ Jakobson ทั้ง 6 ประการดังแผนภาพที่ 2.4 ดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยจะได้นำไปใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังในแง่ของการวิธีการสื่อความหมายซึ่งเป็นประเด็นในเรื่องรหัส และหน้าที่ทางด้านความสวยงาม ต่อไป

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สุวิชา สว่าง (2551) ได้ศึกษา การสื่อความหมาย "สุวรรณภูมิ" ของงานภาพจิตรกรรมไทยร่วมสมัย ภายในท่าอากาศยานสุวรรณภูมิ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงการสื่อความหมายเรื่อง "สุวรรณภูมิ" ด้วยการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยภายในท่าอากาศยานสุวรรณภูมิ และการเปลี่ยนความหมายของการใช้สัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณีมาสู่ความหมายเรื่อง "สุวรรณภูมิ" โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมไทยประเพณี แนวคิดเรื่องสัมพันธบท แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ แบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล การวิจัยชิ้นนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วยการวิเคราะห์ตัวบท ภาพจิตรกรรมไทยร่วมสมัย 3 ภาพคือ สุวรรณภูมิดาวดึงส์ แดนสรวงพิสุทธิ์ และอนันตมหานคร

ผลจากการวิจัยพบว่าวิธีการสื่อความหมาย "สุวรรณภูมิ" ของงานภาพจิตรกรรมไทยร่วมสมัยภายในท่าอากาศยานสุวรณภูมิ นั้นมีวิธีการที่สำคัญได้แก่ 1) การนำเสนอด้วยการบูรณาการ

สัญลักษณ์ภาพจิตรกรรมไทยประเพณีและจิตรกรรมสมัยใหม่ 2) การใช้รูปสัญญะสมัยใหม่แทนที่รูปสัญญะจิตรกรรมไทยประเพณี 3) การสร้างสัมพันธบทกับวรรณกรรมเรื่องในพระพุทธศาสนา 4) การใช้สัญลักษณ์สี 5) การประยุกต์ความหมายแฝงของภาษาภาพถ่ายมาใช้ในงานจิตรกรรม 6) การประยุกต์แนวคิดของการสื่อสารงานภาพแผนที่ ในแง่ของวิธีการ เปลี่ยนความหมายด้วยการใช้สัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณีมาสู่ความหมายเรื่อง "สุวรรณภูมิ" นั้น ประกอบด้วย 1) การนำเสนอด้วยการบูรณาการสัญลักษณ์ภาพจิตรกรรมไทยประเพณีและจิตรกรรมสมัยใหม่ 2) การเปลี่ยนความหมายโดยการแทนที่ของสัญญะ 3) การเปลี่ยนความหมายด้วยวิธีการสร้างสัมพันธบท 4) การใช้สัญลักษณ์สี

ภาคภูมิ หรรนภา (2549) ได้ศึกษา การบูรณาการภาษาภาพและลายลักษณ์อักษรในจิตรกรรมฝาผนังถิ่นอีสาน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงรูปแบบของวิธีการการสื่อสารด้วยภาพและลายลักษณ์อักษรในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธาราม อ.นาดูน จ.มหาสารคาม โดยใช้แนวทางการศึกษาเชิงสัญญะวิทยา ทฤษฎีสัญลักษณ์ แนวคิดเรื่องวาทศิลป์เชิงภาพ แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังไทยและอีสาน เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ตัวบทงานภาพจิตรกรรมฝาผนังพื้นบ้านอิสาน

ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบของวิธีการการสื่อสารด้วยภาพและลายลักษณ์อักษรในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธาราม อ.นาดูน จ.มหาสารคาม ปรากฏสารทางภาษาอยู่ในภาพวาด ไม่ว่าจะเป็นในรูปของชื่อภาพ คำบรรยายภาพ เพราะภาพและข้อความต่าง ๆ ก็ช่วยทำให้เรื่องราวที่นำเสนอมีความชัดเจนมากขึ้น ภาพช่วยอธิบายความหมายของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นให้เห็นเป็นรูปธรรม แม้แต่คนไม่สามารถอ่านออกเขียนได้ก็ยังเข้าใจได้ ส่วนลายลักษณ์อักษรก็ช่วยอธิบายรายละเอียดที่ภาพวาดไม่สามารถสื่อความหมายได้ เช่น บุคคลในภาพชื่ออะไร เหตุการณ์เกิดขึ้นที่ใด ในกรณีที่สถานที่นั้น ไม่ได้เป็นสถานที่ที่มีชื่อเสียง ลายลักษณ์อักษรจึงช่วยทำให้การสื่อความหมายมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ตำแหน่งการเขียนลายลักษณ์อักษรเป็นส่วนที่สำคัญเป็นการกำหนดขอบเขตการสื่อความหมายของภาพวาดได้ เพราะการวาดภาพบนผนังวัดโพธารามช่างจะวาดบนผนังหลายเรื่องราวปะปนกัน ตำแหน่งของตัวอักษรก็จะเป็นตัวกำหนดขอบเขตการสื่อความหมาย

วิชิต แก้วจินดา (2533) ได้ศึกษาเรื่อง เทวบุตรมารในคัมภีร์บาลีของพุทธศาสนาเถรวาท โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ความหมาย ประวัติ บทบาท ตลอดจนถึงโอกาสของเทวบุตรมารที่จะได้ตรัสรู้ธรรมในพระคัมภีร์ภาษาบาลีของพุทธศาสนาเถรวาท

ผลการวิจัยสรุปว่า เทวบุตรมารหมายถึง เทพประเภทหนึ่งอยู่บนสวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัตตี มีความอิจฉาเป็นปกติวิสัย ไม่ปรารถนาจะให้ใครได้ดี จึงคอยรังควานและขัดขวางผู้อื่นมิให้ทำกรรมดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า นับตั้งแต่พระองค์เสด็จออกบรรพชาตรัสรู้ จนถึงปรินิพพาน พญามารก็คอยรบกวนอยู่เสมอ บทบาทครั้งสำคัญที่สุดคือ การนำกองทัพมารมาขับไล่ให้พระสิทธัตถะเสด็จออกจากโพธิบัลลังก์ เป็นการต่อสู้อันยิ่งใหญ่ระหว่างธรรมกับอธรรม ที่แสดงให้เห็นผลในที่สุดว่า ฝ่ายธรรมย่อมชนะอธรรมเสมอ

เทวบุตรมารสามารถที่จะบรรลุพุทธภูมิในอนาคตได้ก็ต่อเมื่อได้เลิกมิจฉาทิฏฐิโดยสิ้นเชิงและบังเกิดเป็นมนุษย์โดยสมบูรณ์ มุ่งปรารถนาพระโพธิญาณ ทำความเพียรอย่างยิ่งยวด จนกระทั่งถึงคราวที่พระพุทธเจ้าพระองค์ใดพระองค์หนึ่งทรงพิจารณาเห็นความมีสัมมาทิฏฐิโดยถ่องแท้ของเขาแล้ว เห็นว่ามีบุญสมภารอันที่จะส่งเสริมให้เป็นพระโพธิสัตว์ได้ พระพุทธเจ้าพระองค์นั้นก็จะประทานคำพยากรณ์ให้ และหลังจากได้รับคำพยากรณ์แล้ว เขาจึงจะสามารถบรรลุพระโพธิญาณได้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในอนาคตกาล

จากแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องนี้ ผู้วิจัยได้นำไปสู่แนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นปัญหานำวิจัยต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยเรื่อง "การสื่อสารสัญลักษณ์ภาพ "มาร" ในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง" เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพประกอบด้วยประเด็นและขั้นตอนดังต่อไปนี้

3.1 แหล่งข้อมูล

แหล่งข้อมูลในงานวิจัยครั้งนี้ เป็นแหล่งข้อมูลประเภทภาพจิตรกรรมภาพฝาผนัง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

แหล่งข้อมูลประเภทงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง ศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนเรื่องราวตอน "มารผจญ" ครอบคลุมทั้งงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน โดยมีหลักเกณฑ์การเลือกงานจิตรกรรมที่ใช้ในการศึกษาดังนี้

1.เป็นงานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับการขึ้นทะเบียนการอนุรักษ์ไว้กับฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร เมื่อพ.ศ.2533

2.เป็นงานที่เขียนขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายจนถึงงานในยุครัชกาลที่ 7

3.เป็นงานที่ได้รับการอ้างอิงเกี่ยวกับคุณค่าทางศิลปะและความสำคัญต่อชุมชนจากวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ

4.ใช้หลักการกระจายแหล่งข้อมูลภาพตามพื้นที่ทางภูมิศาสตร์

5. งานภาพจิตรกรรมอยู่ในสภาพที่พอใช้เป็นข้อมูลศึกษาได้ ไม่ลบเลือนจนสูญเสียรายละเอียดอันเป็นสาระสำคัญ

จากหลักเกณฑ์ดังกล่าวพบว่าแหล่งข้อมูลที่จะนำมาศึกษางานภาพจิตรกรรมฝาผนังปรากฏดังตารางที่ 3.1 แหล่งข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนัง ดังนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตารางที่ 3.1 แหล่งข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ลำดับ	สถานที่	จังหวัด	ยุคสมัยของจิตรกรรม
1	วัดเกาะแก้วสุทธาราม	เพชรบุรี	อยุธยาตอนปลาย (พ.ศ.2277)
2	วัดช่องนนทรี	กรุงเทพมหานคร	อยุธยาตอนปลาย (พ.ศ.2199)
3	วัดสุวรรณาราม	กรุงเทพมหานคร	รัชกาลที่ 3 (พ.ศ.2367)
4	วัดดุสิดาราม	กรุงเทพมหานคร	รัชกาลที่ 1
5	วัดประตูสาร	สุพรรณบุรี	รัชกาลที่ 3
6	วัดทุ่งศรีเมือง	อุบลราชธานี	รัชกาลที่3
7	วัดวิหารเบิก	พัทลุง	รัชกาลที่ 3 ถึง 4
8	วัดวัง	พัทลุง	รัชกาลที่ 3 ถึง 4
9	วัดสุนทราวาส	พัทลุง	รัชกาลที่ 3 ถึง 4
10	วัดดงคาราม	ราชบุรี	รัชกาลที่4
11	วัดบางขุนเทียนใน	กรุงเทพมหานคร	รัชกาลที่4
12	วัดมัชฌิมาวาส	สงขลา	รัชกาลที่ 4
13	วัดบวกครกหลวง	เชียงใหม่	รัชกาลที่5
14	วัดท่าข้าม	เชียงใหม่	รัชกาลที่7
15	วัดม่วง	พระนครศรีอยุธยา	พ.ศ.2444
16	วัดมหาธาตุวรวิหาร	เพชรบุรี	พ.ศ.2465
17	วัดพระธาตุลำปางหลวง	ลำปาง	รัชกาลที่7
18	วัดบุญวาทย์วิหาร	ลำปาง	พ.ศ.2458
19	วัดบ้านก่อ	ลำปาง	รัชกาลที่7
20	วัดสระบัวแก้ว	ขอนแก่น	รัชกาลที่7
21	วัดสุวรรณาดาราราม	พระนครศรีอยุธยา	รัชกาลที่7
22	วัดพุทธสีมา	นครพนม	รัชกาลที่7
23	วัดโพธิ์คำ	นครพนม	รัชกาลที่7
24	วัดโพธาราม	มหาสารคาม	รัชกาลที่ 7
25	วัดป่าเลไลย์	มหาสารคาม	รัชกาลที่ 7
26	วัดบ้านยาง	มหาสารคาม	รัชกาลที่ 7
27	วัดกลาง	กาฬสินธุ์	รัชกาลที่ 7

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

จากการเก็บบันทึกภาพจิตรกรรมฝาผนังด้วยการถ่ายภาพในระบบดิจิทัลจิตรกรรมฝาผนัง จะนำเสนอภาพพญามาราธิราชในจิตรกรรมฝาผนังส่วนหนึ่งดังนี้

ภาพที่ 3.1 พญามาราธิราชวัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี

ภาพที่ 3.2 พญามาราธิราชวัดช่องนนทรี กรุงเทพมหานคร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3.3 พญามาราธิราชวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ภาพที่ 3.4 พญามาราธิราชวัดดุสิดาราม กรุงเทพมหานคร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3.5 พญามาราธิราชวัดประตูสาร จ.สุพรรณบุรี

ภาพที่ 3.6 พญามาราธิราชวัดทุ่งศรีเมือง จ.อุบลราชธานี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3.7 พญามาราธิราชวัดวิหารเบิก จ.พัทลุง

ภาพที่ 3.8 พญามาราธิราชวัดวัง จ.พัทลุง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3.9 พญามาราธิราชวัดสุนทราวาส จ.พัทลุง

ภาพที่ 3.10 พญามาราธิราชวัดคงคาราม จ.ราชบุรี

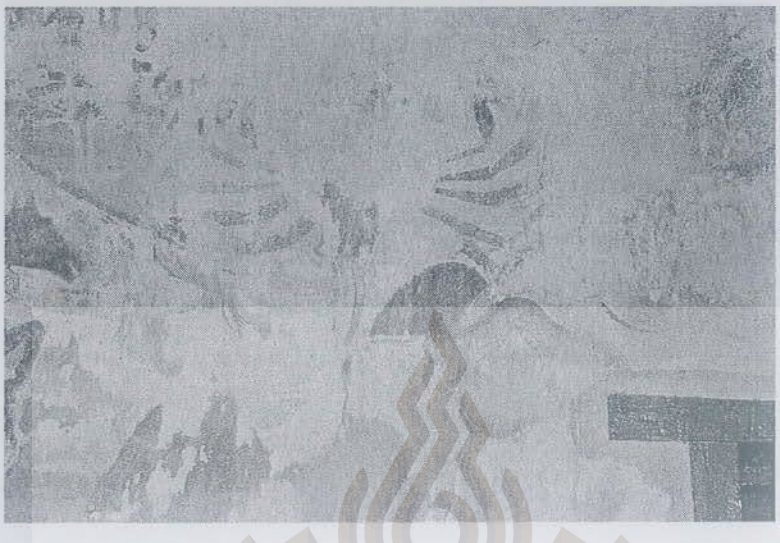
มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3.11 พญามาราธิราชวัดบางขุนเทียนใน กรุงเทพมหานคร

ภาพที่ 3.12 พญามาราธิราชวัดมัชฌิมาวาส จ.สงขลา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3.13 พญามาราธิราชวัดบวกครกหลวง จ.เชียงใหม่



ภาพที่ 3.14 พญามาราธิราชวัดท่าข้าม จ.เชียงใหม่

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3.15 พญามาราธิราชวัดม่วง จ.พระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 3.16 พญามาราธิราชวัดมหาธาตุ จ.เพชรบุรี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3.17 พญามาราธิราชวัดพระธาตุลำปางหลวง จ.ลำปาง

ภาพที่ 3.18 พญามาราธิราชวัดบุญวาทย์วิหาร จ.ลำปาง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3.19 พญามาราธิราชวัดบ้านก่อ จ.ลำปาง

ภาพที่ 3.20 พญามาราธิราชวัดสระบัวแก้ว จ.ขอนแก่น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3.21 พญามาราธิราชวัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 3.22 พญามาราธิราชวัดพุทธสีมา จ.นครพนม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3.23 พญามาราธิราชวัดโพธิ์คำ จ.นครพนม

ภาพที่ 3.24 พญามาราธิราชวัดโพธาราม จ.มหาสารคาม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 3.25 พญามาราธิราชวัดป่าเรไลย์ จ.มหาสารคาม

ภาพที่ 3.26พญามาราธิราชวัดบ้านยาง จ.มหาสารคาม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่3. 27 พญามาราธิราชวัดกลาง จ.กาฬสินธุ์

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลใช้แนวทางการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) โดยใช้ทฤษฎีเป็นเครื่องมือ ขั้นตอนการวิเคราะห์ด้วยวิธีการอุปนัย โดยเป็นการวิเคราะห์ตามประเด็นของวัตถุประสงค์การวิจัย จำแนกดังนี้

1) วิเคราะห์ลักษณะของสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น “มาร” ที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย

2) วิเคราะห์วิธีการสื่อความหมายเกี่ยวกับลักษณะความเป็น “มาร” ที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย

ผลจากการวิเคราะห์ดังกล่าว ผู้วิจัยใช้วิธีการนำเสนอแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive analysis) ตามประเด็นการศึกษาดังจะได้กล่าวในบทต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 4
สัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" ในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย

"มาร" เป็นคุณลักษณะของโลกทัศน์ทางสังคมที่ได้รับการนำเสนอผ่านสื่อต่าง ๆ ในสังคมไทยมาช้านาน โดยปรากฏผ่านงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งถือเป็นสื่อสาธารณะมาตั้งแต่ก่อนยุคสื่อมวลชนสมัยใหม่ ในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังได้มีการถ่ายทอดสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" โดยได้รับอิทธิพลทางโลกทัศน์เกี่ยวกับลักษณะ "มาร" จากวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนา ไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรมแนวประเพณีหรือจิตรกรรมพื้นบ้านต่างพบลักษณะร่วมกันที่สำคัญของ "มาร" ในระบบสัญลักษณ์ภาพ หากจะแตกต่างก็แต่เพียงฝีมือทางการเขียนภาพของช่างราชสำนักกับช่างพื้นบ้านที่มีวิธีการจัดระบบภาษาภาพจิตรกรรมที่ต่างกัน ทั้งนี้เนื่องจากที่มาของจินตนาการเกี่ยวกับวรรณกรรมเนื่องในพุทธประวัติมีที่มาที่ไม่แตกต่างกันในโครงสร้างหลักของเนื้อเรื่อง

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2547) เสนอว่า งานจิตรกรรมของช่างเป็นงานมุ่งที่จะสื่อเนื้อหาที่เป็นโลกทัศน์ส่วนรวม มิใช่เนื้อหาที่เป็นความคิดความรู้สึกของช่างคนใดคนหนึ่ง โลกทัศน์ส่วนรวมนี้ไม่จำเป็นจะต้องเป็นโลกทัศน์ที่คนทุกกลุ่มในอาณาจักรสยามมีร่วมกันหรือเหมือนกัน แต่เป็นวิธีการมองโลก อธิบายความเป็นไปของโลก และนิยามความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ชนิดหนึ่งที่เสนอโดยชนชั้นสูงในสังคม แนวคิดดังกล่าวนี้สอดคล้องกับทัศนะของผู้วิจัยที่เสนอว่า ระบบสัญลักษณ์ภาพที่ใช้ในการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" ที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้น เป็นสัญลักษณ์ภาพที่สะท้อนถึงโลกทัศน์ทางสังคม ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับบริบททางสังคมในแต่ละยุคสมัยด้วย

ดังนั้น การนำเสนอผลการวิเคราะห์สัญลักษณ์ภาพเพื่อสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" จึงต้องเริ่มจากความเข้าใจเรื่องโลกทัศน์ทางสังคมที่ส่งผลต่องานภาพจิตรกรรม บริบททางสังคมที่แวดล้อมโลกทัศน์ แล้วจึงนำสู่การพรรณนาวิเคราะห์เกี่ยวกับการแสดงออกทางสัญลักษณ์ภาพต่อไป โดยมีรายละเอียดตามลำดับต่อไปนี้

4.1 จากโลกทัศน์ทางสังคมสู่รูปลักษณ์แห่งชีวทัศน์ที่หลากหลายของมาร

แนวคิดทางการสร้างสรรค์ที่สอดคล้องกับข้อเสนอในหัวข้อนี้คือ รูปแบบมีความสอดคล้องกับโลกทัศน์ (Form follows worldview) ทั้งนี้ สิ่งที่ยืนยันได้อย่างเด่นชัดเกี่ยวกับโลกทัศน์ทางสังคมที่เกี่ยวกับมารคือ อิทธิพลของวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาได้แก่ พุทธประวัติและไตรภูมิกถา

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๒ (2546) ได้ให้ความหมายของ "มาร" ไว้ได้แก่ เทวดาจำพวกหนึ่ง มีใจบาปหยาบช้าคอยกีดกันไม่ให้ทำบุญ ยักษ์ ผู้ฆ่า ผู้ทำลาย ในพระพุทธศาสนาหมายถึงผู้กีดกันบุญกุศล มี 5 อย่าง เรียกว่า เบญจพิธมาร คือ ขันธมาร กิเลสมาร อภิสังขารมาร มัจจุมาร เทวบุตรมาร โดยปริยายหมายถึงผู้ที่เป็นอุปสรรคขัดขวาง

จากความหมายดังกล่าวจึงเห็นได้ว่า ความหมายของ "มาร" จึงมีทั้งส่วนที่สามารถถ่ายทอดออกมาเป็นภาพรูปธรรมและแนวคิดเชิงนามธรรม ในส่วนของภาพรูปธรรมนั้นได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมพุทธประวัติที่บรรยายถึงรูปลักษณ์ของเทวบุตรมาร ซึ่งในงานจิตรกรรมฝาผนังในเหตุการณ์ตอน "มารผจญ" เทวบุตรมารผู้นี้คือ พญามาราธิราชหรือพญาวสวัตตีมาร วิชิต แก้วจินดา (2534) ได้แปลความจากคัมภีร์มหาสีหนาทสูตรว่า เป็นเทพพวกหนึ่งแต่มีใจเป็นมิจฉาทิฐิ มีความประสงค์ร้ายต่อพุทธศาสนา เป็นผู้ถือกำเนิดขึ้นเองตามแบบเทพทั่วๆ ไปคือ เป็นอุปปาติกะ ซึ่งหมายถึงพวกที่เกิดมามีร่างกายเติบโตทันที เมื่อแรกเกิดไม่ต้องอาศัยอะไรทั้งหมด อาศัยแต่เพียงกรรมเก่าอย่างเดียวได้แก่ พวกเทพ สัตว์นรก มนุษย์บางจำพวก และพวกเวมานิกเปรต (พวกเปรตที่มีวิมานอยู่ ได้เสวยสุขและทุกข์ ต้องทุกข์ทรมานเป็นช่วง ๆ สลับกันไป มีสุขบ้าง ทุกข์บ้าง) รูปลักษณ์ของพญามารที่โดดเด่นคือ มีหัตถ์ถึงข้างละหนึ่งพันและกวัดแกว่งอาวุธร้ายนานาชนิด ทรงช้างคีรีเมขล์ซึ่งสูง 150 โยชน์

ในส่วนของนามธรรมของมารนั้น ล้วนเป็นปริศนาธรรมที่ต้องได้รับการตีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ โดยความหมายดังกล่าวมีความเชื่อมโยงกับโลกทัศน์ในเรื่อง "คุณค่า" แห่งเรือนร่าง ซึ่ง เสมอชัย พูลสุวรรณ (2541) เสนอว่า รูปแบบของภาพบุคคลหรือเทพที่ปรากฏในงานจิตรกรรมนั้น จิตรกรได้กำหนดคุณค่าให้กับสัญลักษณ์บางอย่างที่เกี่ยวกับเรือนร่าง โดยตั้งข้อสังเกตว่า เรือนร่างที่เป็นมิจฉาทิฐิ มักปรากฏในลักษณะที่สะท้อนถึงความทุพพลภาพ ความชราภาพ ความเสื่อมโทรมของสังขาร การใช้เรือนร่างยักษ์ให้กับพญามาราธิราชก็เป็นไปด้วยคุณค่าอย่างเดียวกัน แม้พญามาราธิราชจะมีสถานภาพเป็นเทพก็ตาม เพราะยักษ์เป็นสัญลักษณ์ของฝ่ายผู้ร้ายในขณะที่เรือน

ร่างแบบสัมมาทิฐิ จะแสดงออกถึงเรือนกายอันประเสริฐ เช่นพระวรกายของพระพุทธเจ้า จะงดงามอย่างอุดมคติ มักใช้สีทอง เพื่อสื่อถึงความสูงส่งดีงาม จึงกล่าวได้ว่า โลกทัศน์ทางสังคมที่มีต่อการสื่อสารผ่านภาษาภาพจิตรกรรมนั้น เป็นโลกทัศน์ที่ใช้รูปลักษณ์ภายนอกเป็นตัวสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ หรือกล่าวได้ว่า โลกทัศน์เป็นสิ่งที่กำหนดชีวทัศน์ของเรือนร่างนั่นเอง

เหตุการณ์ที่ถือว่ามีความสำคัญที่สุดของการถ่ายทอดสัญลักษณ์แห่งมารในงานจิตรกรรมฝาผนังคือ เหตุการณ์ตอน "มารผจญ" โดยกองทัพของพญามารประกอบด้วยไพร่พลมหาศาลและมีรูปลักษณ์ที่แตกต่างหลากหลายทางชีวทัศน์ ซึ่งความหลากหลายรูปลักษณ์ดังกล่าวนี้มีความสอดคล้องกับวลีที่สำคัญประเด็นหนึ่งในสังคมไทยคือ "รู้หน้าไม่รู้ใจ" ตัวอย่างเหตุการณ์ที่สะท้อนโลกทัศน์ดังกล่าวได้เป็นอย่างดีคือ ธิดาพญามาร 3 นางได้แก่ นางตัณหา นางราคา และนางอรดี ได้อาสาพญามารผู้เป็นบิดา เข้าไปประโลมพระพุทธเจ้าศากยโคดมด้วยกามคุณและอิตถีมายา เพื่อให้พระองค์ทรงตกอยู่ใต้อำนาจของนาง โดยได้จำแลงเพศคนละหนึ่งร้อย เป็นเด็กหญิงบ้าง หญิงที่ยังไม่เคยคลอดบ้าง หญิงที่คลอดครั้งเดียวบ้าง หญิงกลางคนบ้าง และกระทำอิตถีมายาโดยอาการลีลาศชำเลืองเนตรฟ้อนรำขับร้อง แต่พระพุทธองค์ก็มิได้หวั่นไหวต่อรูปลักษณ์ที่ปรากฏ

ทำไมมารจึงมีหลากหลายรูปลักษณ์ การที่พญามารสามารถแปลงกายได้ดังปรารถนา ทำให้รูปลักษณ์ของมารจึงไม่มีความแน่นอน อีกทั้งไพร่พลมารยังพบว่ามีความหลากหลายมาก นับตั้งแต่มนุษย์ ซึ่งถ่ายทอดสัญลักษณ์ภาพออกมาเป็น ฝรั่ง ญวน จีน แขก คนป่า จนถึงอมนุษย์ต่าง ๆ เช่น เทพเทวดา ยักษ์ สัตว์หิมพานต์ งู ตัวละครในวรรณกรรมอื่นเช่น หนุมานจากรามเกียรติ์ เป็นต้น รูปลักษณ์ส่วนใหญ่เป็นการสะท้อนชีวทัศน์ที่ไม่สวยงามตามหลักสุนทรียภาพแนวจารีตประเพณี เพราะเป็นรูปสัญลักษณ์ของมิจฉาทิฐิ อย่างไรก็ตาม ประเด็นดังกล่าวนี้อาจวิเคราะห์ได้ว่า มารมีความพยายามเข้าหาผู้คนเพื่อกีดกันการทำความดีหรือความเจริญโดยธรรม แต่คนแต่ละเหล่าต่างมีจริต ความกลัว หรือ ความปรารถนาที่เรียกว่า กิเลสมาร แตกต่างกัน ดังนั้นรูปชีวทัศน์ที่แตกต่างกันของเหล่ามารจึงเป็นเครื่องมือในการเข้าถึงผู้คนที่แตกต่างกัน

ในทางตรงข้าม งานภาพจิตรกรรมที่เขียนเกี่ยวกับเทพต่าง ๆ ล้วนมีรูปลักษณ์ชีวทัศน์แบบภาพตายตัว ตัวอย่างเช่น พระพรหมไม่ว่าเหตุการณ์ใดจะเขียนสี่พักตร์ พระอินทร์จะเขียนสีกายเขียวและทรงช้างเอราวัณ เป็นต้น กล่าวอีกนัยหนึ่งภาพเทพสามารถปรากฏเป็นภาพตายตัวได้โดยไม่ต้องลับ ลวง หรือพราง เนื่องจากไม่ได้มีเจตนาร้าย เป็นรูปลักษณ์ที่ส่งเสริมให้ผู้คนทำความดี อีกทั้งเทพแห่งความดีงามต่าง ๆ เป็นสิ่งที่ผู้คนพยายามเข้าถึง จึงทำให้ภาพเทพเทวดาต่าง ๆ ในส่วนที่เป็นสัมมาทิฐิจึงมีรูปลักษณ์เพียงด้านเดียว

จะเห็นได้ว่าโลกทัศน์ที่เป็นกรอบความคิดทางการสื่อสารในระบบสัญลักษณ์ภาพของงานภาพจิตรกรรมฝาผนังคือ โลกทัศน์ที่สืบเนื่องจากคำสอนและวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนา ซึ่งผู้คนในอดีตมีความผูกพัน มีความรู้และเข้าใจเหตุการณ์ต่าง ๆ ในงานเล่าเรื่องด้วยภาพจิตรกรรมอยู่แล้ว โดยผ่านแบบแผนการดำเนินชีวิตที่ครั้งหนึ่งวัดเป็นศูนย์กลางของการเรียนรู้ โลกทัศน์ดังกล่าวจึงเป็นแบบแผนในการเขียนภาพจิตรกรรมรวมทั้งการสะท้อนผ่านระบบสัญลักษณ์ภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้พบว่า ทั้งในงานจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน ต่างมีระบบการใช้สัญลักษณ์ภาพที่ไม่แตกต่างกัน จะต่างก็เพียงฝีมือในการเขียนภาพเท่านั้น จึงยืนยันได้ถึงแนวคิดเรื่อง รูปแบบเป็นสิ่งที่ถูกกำหนดโดยโลกทัศน์

อย่างไรก็ตาม แม้โลกทัศน์จะมีลักษณะสอดคล้องไปทางเดียวกัน แต่บริบททางสังคมในแต่ละช่วงเวลาและสถานที่ ได้มีอิทธิพลต่อการสื่อสารผ่านระบบสัญลักษณ์ภาพที่แตกต่างกันในรายละเอียด นับตั้งแต่การเข้ามาของชาติตะวันตกในสมัยกรุงศรีอยุธยา จนกระทั่งสู่ยุคจักรวรรดินิยม ยุคการเผยแผ่ศาสนาคริสต์ในประเทศไทย จนถึงบริบททางสังคมของชาวจีนในประเทศไทยในรัชกาลที่3 ถึง 6 ล้วนเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้สัญลักษณ์ “มาร” ในแต่ละช่วงสมัยมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในงานจิตรกรรมฝาผนังบางแห่ง

4.2 บริบททางสังคมที่สะท้อนผ่านสัญลักษณ์ภาพพลพรรคมาร

บริบทในช่วงระยะเวลาที่ผู้วิจัยทำการศึกษาสัญลักษณ์ภาพมารในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้ มีมิติทางด้านเวลาตรงกับยุคพระนครศรีอยุธยาตอนปลายจนถึงรัชกาลที่ 7 หรือประมาณ พ.ศ. 2200 จนถึง พ.ศ.2475 ดังนั้นเหตุการณ์ตลอดจนวิถีชีวิตด้านต่าง ๆ ของผู้คนในสังคมในสังคมย่อมได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อหาในภาพจิตรกรรมอย่างเลี่ยงไม่ได้ เพราะช่างภาพได้ใช้ประสบการณ์ในการเห็นภาพส่วนหนึ่งมานำเสนอไว้ในงานภาพจิตรกรรมเช่น ภาพอาคารบ้านเรือน การแต่งกาย หน้าตาของผู้คน การเข้ามาของชาวต่างชาติ การค้าสำเภาจีน ตลอดจนวิทยาการต่าง ๆ ที่อาจนำมาเป็นส่วนหนึ่งในเนื้อหาภาพเช่น การใช้อาวุธปืนของชาติตะวันตก ซึ่งส่วนหนึ่งได้เข้ามาเป็นเนื้อหาสำคัญในการถ่ายทอดสัญลักษณ์ภาพถึงความเป็น “มาร” ทั้งนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์บริบทที่เกี่ยวข้องกับการเขียนภาพพลพรรคมารในจิตรกรรมฝาผนังในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ก) การเข้ามาเผยแผ่ศาสนาคริสต์ของคณะมิชชั่นนารี

ศาสนาคริสต์ที่เผยแพร่ในไทยเป็นครั้งแรกตรงกับสมัยกรุงศรีอยุธยา ตั้งแต่รัชสมัยสมเด็จพระมหาธรรมราชา ประมาณ พ.ศ. 2127 (ค.ศ. 1584) โดยนิกายแรกที่เข้ามาเผยแผ่คือนิกายโรมันคาทอลิก ซึ่งมีทั้งคณะโดมินิกัน (Dominican) คณะฟรังซิสกัน (Franciscan) และคณะเยซูอิต (Jesuit) บาทหลวงส่วนมากมาจากโปรตุเกส (http://th.wikipedia.org , 2554)

ระยะแรกที่ยังถูกปิดกั้นทางศาสนา มิชชันนารีจึงเน้นการดูแลกลุ่มคนชาติเดียวกัน กระทั่งรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ประเทศไทยได้มีสัมพันธภาพอันดีกับฝรั่งเศส ตรงกับรัชสมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ทำให้มีจำนวนบาทหลวงเข้ามาเผยแผ่ศาสนาคริสต์มากขึ้น และมีการแสดงบทบาททางสังคมและการเมืองมากขึ้นจนถึงระดับความไว้วางพระราชหฤทัยในราชกิจและยกย่องให้เป็นข้าราชการในราชสำนักเช่น เจ้าพระยาวิชาเยนทร์ เป็นต้น นอกจากนี้การดำเนินการเผยแผ่ศาสนาได้ทำควบคู่กับกิจกรรมด้านสังคมสงเคราะห์ มีการจัดตั้งโรงพยาบาล โรงเรียนสำหรับสามเณรคริสเตียนเพื่อผลิตนักบวชพื้นเมือง และมีการโปรดศีลบวชให้นักบวชไทยรุ่นแรก และจัดตั้ง คณะภคิณี คณะรักไม้กางเขน เป็นต้น ในยุคนี้ท่าทีของราชสำนักต่อคณะบาทหลวงจึงเป็นไปในทางที่ดี

เมื่อสิ้นรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแล้ว ศาสนาคริสต์กลับไม่ได้รับความสะดวกในการเผยแผ่ศาสนาเช่นเดิม เพราะถูกจำกัดขอบเขต ถูกห้ามประกาศศาสนา ถูกห้ามเขียนหนังสือศาสนาเป็นภาษาไทย และภาษาบาลี ประกอบกับพม่าเข้ามารุกรานประเทศไทย บทบาทของชาวตะวันตกในการเผยแผ่ศาสนาจึงมีอันชะงักลง สภาพแวดล้อมของการเผยแผ่ศาสนาคริสต์ของคณะมิชชั่นนารีในช่วงพระนครศรีอยุธยาตอนปลายจึงมีความแตกต่างจากรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชอย่างสิ้นเชิง

หลักฐานที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนในยุคพระนครศรีอยุธยาตอนปลายจนถึงรัตนโกสินทร์ยุครัชกาลที่ 3 ได้ปรากฏว่า ชาวตะวันตกถูกจัดเข้าไว้ในพลพรรคมารด้วยเช่นเดียวกับบรรดาชาติที่ไม่ได้นับถือพระพุทธศาสนาหรือพวกนอกรีตพุทธศาสนา เช่น ชาวเปอร์เซียที่นับถือศาสนาอิสลาม ชาวญวน พวกยักษ์ แขก ก็ปรากฏอยู่ในกองทัพมารเช่นกัน

ตัวอย่างภาพจิตรกรรมที่สะท้อนถึงบริบทของการเข้ามาเผยแผ่ศาสนาคริสต์ได้เป็นอย่างดีคือภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี (ยุคพระนครศรีอยุธยาตอนปลาย พ.ศ.2277) ในช่วงหนึ่งของภาพเกี่ยวกับพุทธประวัติได้แสดงภาพชาวตะวันตกได้เข้ามาเผยแผ่ศาสนา โดยใช้วิธีการแต่งกายเลียนแบบพระสงฆ์ ดังภาพที่ 4.1 การเผยแผ่ศาสนาคริสต์ของชาวตะวันตก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 4.1 การเผยแผ่ศาสนาคริสต์ของชาวตะวันตก วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี

ภาพดังกล่าวนี้ ศาสตราจารย์ Jean Boisselier (อ้างถึงใน น. ณ ปากน้ำ, 2529) เห็นว่า มีความหมายถึง การเผยแผ่คริสต์ศาสนาในครั้งอยุธยา จะเห็นจากภาพได้ว่าชาวตะวันตกที่เข้ามาเผยแผ่ศาสนาคริสต์ได้มีการแต่งกายเลียนแบบพระสงฆ์ได้แก่ การใช้ผ้าสังฆาฏิ (ผ้าที่ภิกษุใช้ทาบบนจีวร ตามปกติใช้พับพาดบ่าซ้ายในพิธีสงฆ์) การพกพาตาลปัตร ซึ่งเป็นของในพิธีสงฆ์ สัญลักษณ์ภาพดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามอย่างยิ่งยวดของชาวตะวันตกที่จะเข้าถึงคนไทยและโน้มนำให้รับศาสนาคริสต์เป็นสรณะของตน ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวนี้สอดคล้องกับบันทึกในพระราชพงศาวดารในสมัยสมเด็จพระเจ้าสรรเพ็ชญ์ที่ 8 (พระเจ้าเสือ) ซึ่งบริบทการเผยแผ่ศาสนาของชาวตะวันตกในภาพดังกล่าวนี้ ทำให้ภาพชาวตะวันตกได้ถูกนำมาประกอบไว้เป็นส่วนหนึ่งของกองทัพไพร่พลมารในภาพเหตุการณ์ “มารผจญ” ของจิตรกรรมวัดเกาะแก้วสุทธาราม

ต่อมาการเผยแผ่ศาสนาคริสต์ในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้ดำเนินการควบคู่กับบริบททางการเมืองระหว่างประเทศ จากลัทธิล่าอาณานิคมของจักรวรรดินิยม การเข้ามาของชาติตะวันตกนอกจากมีจุดประสงค์ทางการเมืองและเศรษฐกิจแล้ว ยังมีบางกลุ่มที่มีจุดประสงค์เพื่อเผยแผ่ศาสนาคริสต์ โดยเฉพาะนิกายโรมันคาทอลิก บางประเทศทำการปิดกั้นในขณะที่บางประเทศเปิดเสรีแต่ผู้คนยังไม่นิยมเข้ารีต ขณะที่บางประเทศผู้คนส่วนใหญ่ยอมรับนับถือศาสนาคริสต์ พร้อมกับการครอบงำทางการเมืองและเศรษฐกิจ เช่น ฟิลิปปินส์ เป็นต้น

เมื่อเข้าสู่ยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น ชาวคริสต์ได้อพยพเข้ามาในประเทศมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงให้เสรีภาพในการนับถือ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ศาสนา ทรงประกาศพระราชกฤษฎีกาให้ทุกคนมีสิทธิในการนับถือศาสนาใดก็ได้ ซึ่งบริบทดังกล่าวเกิดขึ้นควบคู่กับบริบทการเข้ามาของลัทธิจักรวรรดินิยมที่มีความรุนแรงยิ่งขึ้น โดยมีบริบททางด้านวิทยาการตะวันตก ทั้งวิทยาการเทคโนโลยีด้านต่าง ๆ รวมทั้งวิทยาการการเขียนภาพแนวทัศนียวิทยา (perspective) ร่วมด้วย

ข) การเข้ามาของลัทธิจักรวรรดินิยมและวิทยาการการเขียนภาพแบบตะวันตก

ลัทธิจักรวรรดินิยม (Imperialism) คือนโยบายขยายอำนาจในการเข้าควบคุมหรือมีอำนาจบังคับบัญชาเหนือดินแดนต่างชาติ อันเป็นวิถีทางเพื่อการได้มาและ/หรือการรักษาจักรวรรดิให้ดำรงอยู่ต่อไปได้ ทั้งจากการขยายอำนาจเข้ายึดครองดินแดนโดยตรง และจากการเข้าคุมอำนาจทางอ้อมในด้านการเมือง และ/หรือทางเศรษฐกิจของประเทศอื่น ๆ รวมทั้งนโยบายของประเทศใดประเทศหนึ่งในการคงไว้ซึ่งอาณานิคม และอิทธิพลเหนือดินแดนอันไกลโพ้น โดยไม่คำนึงว่าประเทศนั้น ๆ จะเรียกตนเองว่าเป็นจักรวรรดิหรือไม่ แต่อย่างไรก็ตาม มีการนำเอาคำว่า "จักรวรรดินิยม" ไปใช้ในบริบทที่แสดงถึงความมีสติปัญญา/ความเจริญที่สูงกว่าด้วย (http://th.wikipedia.org, 2554) ในบริบทนี้คำว่า "จักรวรรดินิยม" มีนัยแสดงถึง การเข้าถือสิทธิยึดครองดินแดนต่างชาติ ซึ่งเป็นภัยคุกคามต่อชาติต่าง ๆ ในเอเชียในยุครัตนโกสินทร์

วรรณิภา ณ สงขลา (2535) กล่าวถึงสถานการณ์การล่าอาณานิคมของชาติตะวันตกในช่วงรัชกาลที่ 3 ว่า ในปีพ.ศ. 2369 ไทยได้ลงนามในสัญญาฉบับแรกกับอังกฤษคือ สัญญาเบอร์นี่ ซึ่งเป็นสัญญาที่มีสาระสำคัญในเรื่องการค้าและเกี่ยวกับหัวเมืองมลายู ซึ่งแม้อังกฤษจะรับรองอำนาจของไทยเหนือหัวเมืองไทรบุรี กลันตัน และตรังกานู แต่ก็ได้เริ่มแผนการที่จะยึดเอาหัวเมืองประเทศราชเหล่านั้นเข้าเป็นอาณานิคมของอังกฤษ เพราะเป็นดินแดนที่อุดมสมบูรณ์ด้วยพืชเศรษฐกิจและแร่ธาตุ ดังนั้นในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น จึงมีการปรับปรุงการปกครองหัวเมืองต่าง ๆ ให้รัดกุมและมีแบบแผน มีการรับวิทยาการตะวันตกต่าง ๆ เข้ามาพัฒนาบ้านเมืองเพื่อให้ประเทศมีความ "ศิวิไลซ์" เหมือนอย่างตะวันตก ในช่วงเวลานั้นชาติตะวันตกต่าง ๆ รวมทั้งคณะมิชชั่นนารีอเมริกันก็เข้ามาเช่นกัน

ในรัชสมัยรัชกาลที่ 4 เซอร์จอห์นเบาริง ราชฑูตพิเศษของรัฐบาลอังกฤษได้เชิญพระราชสาส์นของสมเด็จพระราชินีนีวิกตอเรียมาถวายรัชกาลที่ 4 ตามราชประเพณีระหว่างประเทศที่มีอิสระเสมอกัน ขอทำหนังสือสัญญาฉบับใหม่อีกครั้ง รัชกาลที่ 4 ทรงรับแก้ไขสัญญาตามประสงค์ของรัฐบาลอังกฤษ ต่อมาทรงมีพระราชดำริเห็นว่า ถ้าทำสัญญาเช่นนั้นกับชาติใดชาติหนึ่งแต่ชาติเดียว ฐานะของประเทศสยามก็จะเหมือนอยู่ในการจับจองของชาตินั้น ถ้าทำให้เหมือนกันเสียหลายชาติ

แม้เสียเปรียบในข้อสัญญา ก็ได้เปรียบที่เป็นอิสรภาพมั่นคง ดังนั้นจึงทรงทำสัญญาทางพระราชไมตรีกับชาติอื่น ๆ อีก 9 ชาติ ได้แก่ อเมริกัน ฝรั่งเศส เดนมาร์ก โปรตุเกส ฮอลันดา เยอรมัน สวีเดน นอร์เวย์ และเบลเยี่ยม ต่อมาในรัชกาลที่ 5 ได้เพิ่มสัญญาพระราชไมตรีกับอิตาลี สเปน และออสเตรียฮังการี สนธิสัญญาเหล่านี้ทำให้ไทยต้องสูญเสียสิทธิสภาพนอกอาณาเขตให้แก่ชาติต่าง ๆ อีกด้วย สิทธิดังกล่าวนี้เป็นอำนาจในทางศาล เมื่อคนในบังคับของชาตินั้น ๆ ทำผิดในประเทศไทย จะได้สิทธิในการขึ้นศาลของต่างชาติ ทำให้ศาลไทยไม่มีสิทธิดำเนินคดีกับคนไทยหรือคนชาติใด ๆ ที่สมัครอยู่ในบังคับของชาตินั้น ๆ ซึ่งต่อมารัชกาลที่ 5 ได้เริ่มแก้ไขสนธิสัญญาดังกล่าว จนกระทั่งแล้วเสร็จทุกชาติในรัชกาลที่ 8

การเข้ามาของลัทธิจักรวรรดินิยมและการสูญเสียสิทธิสภาพนอกอาณาเขต ในช่วงรัชกาลที่ 3 ถึง 5 น่าจะนำมาสู่ท่าทีในการมองชาติตะวันตกในยุคนั้นว่าเป็น “มาร” ประเภทหนึ่ง เพราะอาจนิยามได้ว่า “มาร” คือ ความปรารถนาครอบครองเหนือผู้อื่น โดยเริ่มจากการถืออำนาจโดยธรรมที่จะเข้าไปขายสินค้าในประเทศต่าง ๆ รวมทั้งการเผยแผ่ศาสนา ต่อมามีการตั้งสถานีการค้าและนำไปสู่การยึดครองตามลัทธิจักรวรรดินิยมโดยการใช้กำลัง ดังตัวอย่างภาพที่ 4.2 พลมารชาวต่างชาติในจิตรกรรมฝาผนังตอน “มารผจญ”

ภาพที่ 4.2 พลมารชาวต่างชาติ วัดดุสิดาราม กรุงเทพมหานคร

จากภาพที่ 4.2 เป็นภาพเหตุการณ์ตอน “มารผจญ” กองทัพของพญามารประกอบด้วยชาวตะวันตก แขกเปอร์เซีย และชาวบ้านทั่วไปที่มีมิจฉาทิฐิ มีลักษณะของสัญลักษณ์ที่มุ่งทำร้ายเบื้องสูง (ทิศทางการมอง) รวมทั้งปรารถนาครอบครองสิ่งที่ไม่ใช่ของตน การใช้กองกำลังติดอาวุธ ซึ่งสอดคล้องกับบริบทของการเข้ามาของลัทธิจักรวรรดินิยมตะวันตกและการสูญเสียสิทธิสภาพ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

นอกอาณาเขต ซึ่งคนต่างชาติที่เป็นชาวเอเชียและคนไทยส่วนหนึ่งได้สมัครเป็นคนในบังคับต่างชาติเพื่อหวังผลด้านสิทธิสภาพนอกอาณาเขต จึงทำให้ผู้นำพลมารที่เป็นชาวตะวันตกมีผู้ใต้บังคับบัญชาเป็นชาวไทยและชาวเอเชียอื่น ๆ

นอกจากลัทธิจักรวรรดินิยมแล้ว การเข้ามาของชาติตะวันตกได้นำเทคนิควิธีการเขียนภาพแบบทัศนียวิทยาเข้ามาด้วย ทำให้อิทธิพลการเขียนภาพแบบทัศนียวิทยาแบบตะวันตกเข้ามามีอิทธิพลต่อรูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงรัชกาลที่ 4 น. ณ ปากน้ำ (2544) เห็นว่าเป็นยุคสมัยที่มีการปฏิรูปแนวการเขียนภาพเข้าสู่สมัยนิยมของยุคใหม่ อันเป็นสมัยที่ความรู้ทางวิทยาศาสตร์เช่น ภูมิศาสตร์ ดาราศาสตร์ การคำนวณ และความรู้หลายแขนงจากตะวันตกและอเมริกาหลั่งไหลบ่าเข้ามาอย่างท่วมท้น ภาพเขียนของขรัวอินโข่งสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นตัวอย่างการเขียนภาพที่แสดงการปฏิรูปโดยลอกเลียนศิลปะตะวันตกอย่างเต็มที่ เช่นภาพเขียนที่วัดบรมนิวาส วัดบวรนิเวศน์ เป็นการเขียนภาพวิถีชีวิตของฝรั่ง การแข่งม้า ฝรั่งนั่งรถม้า ฝรั่งชุมนุมกันที่ชายทะเล ตลอดจนอาคารสถาปัตยกรรมก็เป็นแบบตะวันตก เป็นต้น

จิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกที่เปลี่ยนแปลงสู่คติใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นสมัยนิยมแบบเรียลลิสม์ (Realism) การเขียนท้องฟ้า เมฆ ภูเขา มีบรรยากาศที่แจ่มใส มีระบบทัศนียวิทยา (perspective) มีการผลักระยะใกล้ไกล ภาพผู้คน บ้านเรือน ระยะไกลออกไปจะค่อย ๆ เล็กลงไปตามลำดับ การระบายสีภูเขาระยะไกลเป็นสีครามอ่อน ๆ แบบธรรมชาติ การเขียนน้ำและลูกคลื่นไม่วาดเส้นคดโค้งตามแบบแนวประเพณี แต่จะเขียนเป็นแนวธรรมชาติ ซึ่งถือเป็นการเปลี่ยนแปลงจากแบบแผนการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในยุครัชกาลที่ 3 อย่างมาก

นอกจากอิทธิพลจากอารยธรรมตะวันตกแล้ว บริบทที่สำคัญที่สะท้อนผ่านภาพจิตรกรรมในช่วงเวลาดังกล่าวคือ อิทธิพลความอารยธรรมจีน โดยเฉพาะอย่างยิ่งมิติทางการค้าระหว่างจีน ซึ่งมีความรุ่งเรืองอย่างมากในรัชกาลที่ 3 แต่ความสัมพันธ์ดังกล่าวเป็นไปในทิศทางที่ไม่ดีนักในช่วงรัชกาลที่ 6 ทำให้ท่าทีในการนำเสนอภาพชาวจีนได้เป็นเรือนร่างของฝ่ายกองทัพมารชัดเจนขึ้นในยุคต่อมา

ค) ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนในช่วงต้นรัตนโกสินทร์

ในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ ไทยค้าขายกับจีน อินเดีย ชวา มลายู ญวน ในช่วงปลายรัชกาลที่ 2 ได้มีพ่อค้าชาวตะวันตกเข้ามามากขึ้นเช่น โปรตุเกส อังกฤษ แต่สภาพการค้ายังคงเป็นแบบสมัยอยุธยา คือ พระมหากษัตริย์หรือรัฐบาลเป็นผู้ค้าโดยผูกขาดการค้ากับต่างประเทศ สินค้าใดที่

ต่างชาติต้องการมากและมีกำไรดี รัฐบาลจะห้ามราษฎรขายให้พ่อค้าต่างชาติ โดยต้องขายให้กับรัฐบาลเท่านั้น เช่น ฝาง ดีบุก ตะกั่ว กำยาน นอแรด งาช้าง ไม้หอม น้ำตาล ข้าว หนังสัตว์ นอกจากนี้รัฐบาลยังมีรายได้จากการเก็บภาษีการค้าอื่น ๆ จากการค้ากับต่างประเทศ เช่น ภาษีเบิกร่องหรือค่าปากเรือ ซึ่งเรียกเก็บตามขนาดของเรือ ภาษีขาเข้าและภาษีสินค้าออก ในสมัยรัชกาลที่ 3 ทรงสนับสนุนการค้าสำเภากับจีนมาก ทรงมีเรือกำปั่นหลวงไปค้าขายกับจีนด้วย

ชาวจีนเป็นกลุ่มคนที่มีบทบาทสำคัญทางการค้าตลอดสมัยของอยุธยา ทั้งการค้าภายในราชอาณาจักร และการค้าทางเรือสำเภาระหว่างอยุธยากับจีนและชาติต่างๆหลักฐานการส่งคณะทูตไปเมืองจีนของแคว้นในที่ราบภาคกลางช่วงประมาณ 70 ปีก่อนกำเนิดอยุธยานั้นนอกจากจะแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในเชิงการทูตและการค้ากับจีนแล้ว ยังหมายถึงว่าเรือสำเภาจากจีนได้เดินทางมาค้าขายยังดินแดนแถบนี้ด้วย ซึ่งก่อให้เกิดการตั้งชุมชนชาวจีนขึ้น ชาวจีนที่เข้ามาในสมัยอยุธยาส่วนใหญ่เป็นจีนฮกเกี้ยน ซึ่งจีนกลุ่มนี้จะอยู่ในพระนครและหัวเมืองภาคใต้เป็นสำคัญ เป็นจีนที่มีบทบาทในราชสำนักและการค้า ส่วนชาวจีนแต้จิ๋ว มีจำนวนน้อยกว่า มีอยู่ทั้งในพระนครและหัวเมืองด้านตะวันออกโดยเฉพาะที่จันทบุรี ชาวจีนแต้จิ๋วจะมีจำนวนมากขึ้นและมีบทบาทมากขึ้นในราชสำนักและการค้าในสมัยกรุงธนบุรีและรัตนโกสินทร์ นอกจากนี้ยังมีจีนแคะ และจีนไหหลำด้วย ความแตกต่างของจีนเหล่านี้คือมาจากต่างมณฑลกัน และมีสำเนียงภาษาแตกต่างกันออกไป

สัมพันธไมตรีทางการค้าระหว่างไทยกับจีนในช่วงรัชกาลที่ 3 ทำให้เกิดการถ่ายทอดภาษาภาพสู่ภาพจิตรกรรมฝาผนัง เช่นวิธีการเขียนภาพเรือสำเภาจีน รวมทั้งงานประติมากรรมต่าง ๆ เช่น ตุ๊กตาหินที่นำกลับมาจากจีน ซึ่งการค้าสำเภาจีนมีมาตั้งแต่ครั้งอยุธยา แต่มีความเจริญรุ่งเรืองอย่างมากในยุครัชกาลที่ 3 ดังปรากฏภาพ สำเภาจีนในงานจิตรกรรมเรื่อง พระมหาชนก ซึ่งมีการเขียนภาพเรือสำเภาแบบจีนอย่างชัดเจน ดังภาพที่ 4.3 ภาพสำเภาในเรื่องพระมหาชนก

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 4.3 สำเภาในจิตรกรรมเรื่องพระมหาชนก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ในยุครัชกาลที่ 3 มีการสร้างสรรค์งานศิลปะที่มีแบบแผนใกล้ชิดกับศิลปะแบบจีนอย่างมาก เช่นงานจิตรกรรมแบบจีนนิยมระบายพื้นเพดานด้วยสีดำมากกว่าการใช้สีแดงในงานแบบจารีต ประเพณี งานภาพจิตรกรรมจีนนิยมเขียนภาพลายดอกไม้ ในขณะที่มีภาพชาวจีนแทรกอยู่ในการดำเนินเรื่องของงานจิตรกรรมต่าง ๆ ทั้งในกรุงเทพและต่างจังหวัดเช่น ในงานจิตรกรรมอิสานปรากฏภาพชาวจีน โดยวาดผู้หญิงสวมเสื้อคอปิดแขนยาว ผมปล่อยยาว อาจเป็นผมเปีย ส่วนชายชาวจีนนิยมนุ่งกางเกงจีน สวมรองเท้าไม่สวมเสื้อ โกนศีรษะด้านหน้าและไว้เปียด้านหลัง เป็นต้น

อย่างไรก็ตามประเด็นที่น่าสนใจประการหนึ่งเกี่ยวกับโลกทัศน์ของจิตรกรที่มีต่อชาวจีน คือการมองภาพคนจีนไปในทางลบและมีการนำมาใช้เป็นภาพล้อเลียนในงานภาพจิตรกรรมบางแห่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่เกี่ยวกับคุณค่าของเรือนร่าง ตัวอย่างเช่น ภาพรามสูร (ชายชาวจีน) และนางมณีเมขลา (หญิงชาวบ้าน) ในงานจิตรกรรมที่วัดประตูสาร จ.สุพรรณบุรี ดังภาพที่ 4.4 รามสูรและมณีเมขลา วัดประตูสาร จ.สุพรรณบุรี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 4.4 รามสูรและมณีเมขลา วัดประตูสาร จ.สุพรรณบุรี

จากภาพที่ 4.4 จะเห็นได้ว่า มณีเมขลาจากเรือนร่างของเทพธิดาได้กลายมาเป็นภาพหญิงชาวบ้าน เปิดผ้าแสดงกิริยาไม่งามตา ในขณะที่รามสูรซึ่งเป็นพระยายักษ์ได้กลายมาเป็นร่างชายจีน สังเกตได้จากผมเปียแบบแมนจู การที่ทั้งมณีเมขลาและรามสูรถูกกลายร่างดังกล่าว ย่อมต้องได้รับการกลั่นกรองคุณค่าเกี่ยวกับเรือนร่างมาแล้วว่า ร่างเทพธิดาและพระยายักษ์เป็นเรือนร่างที่สูงส่งเกินกว่าจะนำมาล้อเลียนได้ ดังนั้นจิตรกรจึงได้สลัดกรอบคุณค่าแห่งเรือนร่างเทพมาเป็นหญิงชาวบ้านและชายชาวจีนเสียก่อน ซึ่งจะทำให้ทั้งสองท่านสามารถทำอะไรนอกจารีตตามอำเภอใจได้ แม้จะเป็นภาพที่ไม่งามตา และเมื่อพิจารณาตำแหน่งของภาพเขียนดังกล่าว ซึ่งอยู่หลังพระประธาน จึง

เป็นภาพที่จิตรกรไม่ต้องการให้เห็นเป็นที่เอิกเกริก แต่ก็ยังคงแสดงให้เห็นท่าทีของจิตรกรในการประเมินคุณค่าเรือนร่างในรูปลักษณ์ของชาวจีน

เซอร์จอห์น เบาริง (อ้างถึงใน สุมาลี เอกชนนิยม, 2548) ได้มีบันทึกกล่าวถึงชาวจีนไว้ว่า ชนชาวจีนที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยในช่วงรัชกาลที่ 4 มีประมาณล้านห้าแสนคน และชาวจีนเป็นชนชาติที่สามารถอนุรักษ์วัฒนธรรมไม่ว่าภาษา การแต่งกาย ขนบธรรมเนียมของตนไว้ได้ แม้ว่าจะอยู่ในดินแดนของชนชาติอื่น ชายชาวจีนที่มาอยู่เมืองไทยแต่งงานกับภรรยาคนไทย เมื่อมีลูก ลูกก็จะปฏิบัติตามธรรมเนียมของพ่อ เช่น ลูกชายจะไว้ผมเปีย แม้ชาวจีนจะคงวัฒนธรรมของตนเองไว้อย่างเข้มแข็ง แต่ก็สามารถอยู่ภายใต้การปกครองของไทยได้อย่างราบรื่น

อย่างไรก็ตาม ชาวจีนในประเทศไทยได้เริ่มก่อปัญหาจากการที่เข้ามารวมตัวและตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยมากยิ่งขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 6 จนกลายเป็นความขัดแย้งระหว่างราชสำนักกับชนชาวจีนบางส่วน โดยเฉพาะอย่างยิ่งปมความขัดแย้งในเรื่องปัญหาทางเศรษฐกิจ

ง) ปัญหาชาวจีนโพ้นทะเลในช่วงรัชกาลที่ 6

สายชล สัตยานุรักษ์ (2548) ได้กล่าวถึงปัญหาที่เกี่ยวกับชาวจีนโพ้นทะเลในยุคสมัยรัชกาลที่ 6 ว่า ชาวจีนโพ้นทะเลมีการรวมกลุ่มและการแสดงออกทางความคิดเกี่ยวกับความเป็น "ชาตินิยม" ซึ่งเสนอโดยข้าราชการ คนจีน และลูกจีนหรือ "จีนสยาม" ทำให้ปัญญาชนในยุคระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มีความจำเป็นที่จะต้องนิยามความหมายของ "ชาติไทย" ให้มีพลังเหนือกว่า เพื่อจะมีอำนาจครอบงำคนทั้งประเทศ และเพื่อเบียดขับกระแสชาตินิยมของข้าราชการคนจีน และคนจีนสยามออกไปจากพื้นที่ทางอุดมการณ์ของ "ชาติไทย"

กระแส "ชาตินิยมจีน" ของคนจีนในประเทศสยามได้ทวีความเข้มแข็งและมีการเคลื่อนไหวอย่างเด่นชัดในต้นทศวรรษ 2450 ซึ่งต้นทศวรรษดังกล่าวนี้ ประเทศสยามประสบความสำเร็จในการแก้ไขปัญหาสิทธิสภาพนอกอาณาเขตระดับหนึ่ง ทำให้นายทุนชาวจีนซึ่งเคยได้รับความคุ้มครองโดยอำนาจทางกฎหมายและอำนาจทางการเมืองของอังกฤษหรือฝรั่งเศสในฐานะที่เป็นคนในบังคับของชาติดังกล่าว เกิดความหวั่นวิตกในความมั่นคงของชีวิตและทรัพย์สิน ตลอดจนการสูญเสียอภิสิทธิ์ต่าง ๆ จึงร่วมกันเคลื่อนไหวเพื่อสร้างอำนาจต่อรองต่าง ๆ โดยมีช่องทางการสื่อสารที่สำคัญเช่น หนังสือพิมพ์จีนสยามวารศัพท์ และในขณะนั้นประเทศสยามมีหนังสือพิมพ์ถึง 22 ฉบับ และวารสาร 127 ฉบับ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ปัญหานี้กระทบกระเทือนต่อความมั่นคงแห่งพระราชอำนาจของรัชกาลที่ 6 ดังนั้นรัชกาลที่ 6 จึงทรงเร่งนิยาม "ชาติไทย" และ "ความเป็นไทย" อย่างจริงจัง โดยเน้นความสำคัญสูงสุดของพระมหากษัตริย์ต่อชาติ และเน้น "ความเป็นอื่น" ของชาวจีนที่ไม่ยอมกลายเป็นไทย (คือไม่จงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นผู้นำแห่ง "ชาติไทย" และไม่ยอมพูดภาษาไทย) รัชกาลที่ 6 ทรงแสดงความไม่พอพระทัยอย่างมากในคนจีนหลายจำพวกได้แก่ พวกหัวหน้าสมาคมลับ พวกจีนครึ่งไทยครึ่งซึ่งตั้งตนเป็นหัวหน้าในความคิดสมัยใหม่ รวมถึงคนไทยโดยกำเนิดที่เป็นจีนโดยอาชีวะและเป็นอังกฤษโดยทะเบียน เป็นที่น่าสังเกตว่าในรัชกาลที่ 6 ความเจริญเติบโตของเศรษฐกิจไทยขึ้นกับชาติตะวันตกมากขึ้นแต่ขึ้นกับจีนน้อยลง รวมทั้งในช่วงปลายรัชกาลที่ 5 ถึงต้นรัชกาลที่ 6 รายได้ของรัฐจากอากรฝิ่นและอากรบ่อนเบี้ยได้ลดลงเรื่อย ๆ จนนำมาสู่การลดการผูกขาดการจัดเก็บอากรโดยคนจีนผู้ได้สัมปทาน เพราะส่วนใหญ่ของรายได้ที่ตกเป็นของเจ้าภาษีนายอากรนั้น มิได้ถูกนำมาลงทุนหมุนเวียนในประเทศสยาม แต่ถูกส่งกลับไปประเทศจีน ซึ่งชาวจีนในช่วงเวลานั้นเป็นผู้ที่ต้องการมาทำงานหาเงินแล้วเดินทางกลับไปบ้านเกิด หรือแม้ธุรกิจของพ่อค้าข้าวชาวจีน มีการโอนรายได้เกือบทั้งหมดกลับไปประเทศจีน ซึ่งทำให้รัฐบาลสยามไม่พอใจ ดังนั้นเมื่อมีการตอกย้ำว่าจีนเป็น "ยิวแห่งบูรพาทิศ" ความรู้สึกว่าจีนเป็น "คนอื่น" จึงเกิดขึ้นในหมู่คนไทย และต่อมารัชกาลที่ 6 ทรงพระราชนิพนธ์ "เมืองไทยจงตื่นเถิด" ทรงเน้นการประณามไปที่จีนในกรุงเทพซึ่งรักษาความเป็นจีนแท้ ๆ แต่ที่ทรงประณามมากที่สุดคือพวก "จีนครึ่งไทยครึ่ง" ที่ไม่ยอมกลายเป็นไทย

ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนในช่วงต้นรัตนโกสินทร์จนถึงช่วงรัชกาลที่ 6 ทำให้ภาพชาวจีนปรากฏอยู่ในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยส่วนหนึ่งเป็นภาพวิถีชีวิตทั่วไปในฐานะการบันทึกเหตุการณ์ในทางประวัติศาสตร์ แต่ในอีกส่วนหนึ่งได้รับการบันทึกไว้ในฐานะที่ชาวจีนเป็นพวกแปลกแยกและเป็นส่วนหนึ่งของไพร่พลในกองทัพของพญามาราธิราชในเหตุการณ์ "มารผจญ" ของจิตรกรรมในวัดบางแห่ง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.3 มารในระบบสัญลักษณ์ภาพ

4.3.1 สัญลักษณ์ภาพของพญามาราธิราช

พญามาราธิราชคือ เทพบุตรมารผู้เป็นจอมเทพเสวยสุขอยู่ในสวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัตดี จึงมีนามว่า พญาวสวัตดีมาร การที่เทพบุตรองค์นี้ได้ชื่อว่า "มาร" ก็เนื่องจากเป็นผู้คอยขัดขวางเหนี่ยวรั้งบุคคลไว้มิให้ล่วงพ้นจากแดนกามซึ่งอยู่ในอำนาจครอบงำของตน (สนธิวรรณ อินทรลิบ,2536) พญามารที่ปรากฏในภาพเหตุการณ์ "มารผจญ" มีรูปลักษณ์ที่แตกต่างจากเหตุการณ์อื่น ๆ โดยมีผิว

กายสีเขียว สีเทาดำ หรือสีขาวบ้างก็มี ในงานจิตรกรรมแนวประเพณี ลักษณะของพญามารเป็นรูปลักษณ์ที่คล้ายคลึงกับยักษ์ทศกัณฐ์ในเรื่องรามเกียรติ์ มีทั้ง 1 พักตร์ 4 พักตร์ จนถึง 10 พักตร์ และมี 2 กรถึง 10 กร อยู่ในเครื่องแต่งกายคล้ายฉลองพระองค์ของกษัตริย์ นั่งหรือยืนบนสัปคับบนหลังช้างคีรีเมขล์ซึ่งประดับเครื่องราชภรณ์ครบครัน มีแวดล้อมด้วยเหล่าพลพรรคมาร อาจถือเครื่องสูงประดับเกียรติยศ อาทิ บังสูรย์ บังแทรก พัดโบก และจามร เป็นต้น ในขณะที่งานจิตรกรรมพื้นบ้านนั้น ลักษณะร่วมที่สำคัญของรูปลักษณ์พญามารคือ ส่วนใหญ่เป็นระบบสัญลักษณ์ที่สื่อถึง ความเป็นยักษ์ เช่น เขี้ยวใหญ่ ซึ่งเป็นระบบสัญลักษณ์ที่คนไทยคุ้นเคยกันเป็นอย่างดี ในขณะที่บางแห่ง เช่น วัดบ้านยาง จ.มหาสารคาม รูปลักษณ์ของพญามารเป็นอมนุษย์ประเภทหนึ่งมี 3 พักตร์ แต่ไม่มีสัญลักษณ์ของความเป็นยักษ์แต่อย่างใด

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาลักษณะร่วมส่วนใหญ่ของพญามาราธิราชคือ เรือนร่างของยักษ์ได้รับการถ่ายทอดในระบบสัญลักษณ์ว่าคือ "มาร" ทั้ง ๆ ที่พญามารก็คือ เทพบุตรพระองค์หนึ่ง และต่อมาเป็นพระโพธิสัตว์องค์หนึ่งซึ่งได้รับพุทธพยากรณ์จากพระพุทธกัสสปะว่า ในภายภาคหน้าจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า เฉลิมพระนามว่า พระพุทธธรรมสามี หากแต่ในปัจจุบันของการเล่าเรื่องเหตุการณ์ตอน "มารผจญ" นั้น เรือนร่างของพญามารเป็น "ยักษ์" ซึ่งมีความหมายในเชิงประเมินคุณค่าว่า "ความไม่ดี" สอดคล้องกับคำอุปมาในสังคมไทยที่มักนิยมเปรียบเทียบความชั่วร้ายกับยักษ์มารเช่น แม่ใจยักษ์ คนใจยักษ์ใจมาร ทำหน้ายักษ์ เป็นต้น

ในการวิเคราะห์สัญลักษณ์ภาพ "มาร" ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะได้พรรณนาวิเคราะห์ถึงรูปลักษณ์ภายนอกของพญามารในฐานะที่เป็นระบบสัญลักษณ์ภาพก่อนเป็นเบื้องต้น โดยจะพรรณนาในเชิงเปรียบเทียบระหว่างสัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรมแนวประเพณีกับจิตรกรรมพื้นบ้านควบคู่กันไป โดยปรากฏตามรายประเด็นดังนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ก. เรือนร่าง "ยักษ์" ในฐานะสัญลักษณ์เชิงโครงสร้าง

"ยักษ์" เป็นอมนุษย์พวกหนึ่ง ถือกันว่ามีรูปร่างใหญ่โตน่ากลัว มีเขี้ยวงอก ใจดำอำมหิต ชอบกินมนุษย์ กินสัตว์ โดยมากมีฤทธิ์เหาะได้ จำแลงตัวได้ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546) "ยักษ์" เป็นตัวละครในจินตนาการที่ปรากฏในวรรณกรรมไทยมาช้านาน "ยักษ์" มักได้รับการสร้างภาพแบบเหมารวม (stereotype) ว่า เป็นความไม่ดี และเป็นคู่ตรงข้ามกับ "เทพและ/หรือมนุษย์" แม้วรรณกรรมบางเรื่อง ยักษ์อาจมีความเมตตาต่อมนุษย์เช่น ในวรรณกรรมเรื่อง "สังข์ทอง" ซึ่งแม่ยักษ์พันธุรัต เป็นผู้รับดูแลพระสังข์จนเติบใหญ่ แต่ก็เป็นกรณีของข้อยกเว้นที่ยักษ์จะใจดีต่อมนุษย์

ดังนั้น เรือนร่างของ “ยักษ์” จึงเป็นสิ่งที่ได้รับการประเมินคุณค่าถึง “ความไม่ดี” นั่นคือ ยักษ์เป็นเรือนร่างของ “ความเป็นมาร” ประเภทหนึ่ง

โครงสร้างของเรือนร่างยักษ์จึงมีแนวโน้มของการสร้างสรรค์ให้มีลักษณะเป็นแบบจินตนาการ (fantasy) โดยแบบอย่างของเรือนร่าง “ยักษ์” ที่มีอิทธิพลต่อการเขียนของของจิตรกรอย่างมากคือ ทศกัณฐ์ในเรื่องรามเกียรติ์ อย่างไรก็ตามการเขียนภาพเรือนร่าง “ยักษ์” ในฐานะสัญลักษณ์เชิงโครงสร้างในงานจิตรกรรมแนวประเพณีกับจิตรกรรมพื้นบ้านมีความแตกต่างกันอย่างมาก ในขณะที่ลักษณะร่วมที่สำคัญคือการมีสัญลักษณ์บางประการร่วมกันเช่น “เขี้ยวยักษ์” เป็นต้น

ภาพที่ 4.5 พญามาราธิราชยกประชิดพระมหาบุรุษ วัดคงคาราม จ.ราชบุรี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากภาพที่ 4.5 จะเห็นได้ว่า พญามารมีผิวกายสีเขียว มี 1 พักตร์ สวมมงกุฎที่มีพักตร์น้อยใหญ่อีก 4 พักตร์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการลดทอนระบบสัญลักษณ์ของภาพ หากผู้รับสารดูเชื่อมโยงกับยักษ์ทศกัณฐ์ ก็จะเห็นพักตร์ในจินตนาการที่ลึกเข้าไปมิติที่ 3 ของภาพ คือ ด้านความลึกและทิศทางที่มองไม่เห็นเชิงประจักษ์ ในส่วนของกร มี 6 กร ในขณะที่วรรณกรรมพุทธประวัติกล่าวถึงกรของพญามารว่ามีมากถึงข้างละ 1,000 กร กวัดแกว่งอาวุธนานาชนิด ท่าทางของพญามารชันเข่าซ้ายบนหลังช้าง ห้อยขาขวาลงไปข้างลำตัวช้าง มือขวาที่อยู่ตรงกลางถือคันธนูและลูกธนู มือขวาที่อยู่ข้างบนถือจักร มือขวาที่อยู่ด้านล่างถือสามง่าม มือซ้ายที่อยู่ตรงกลางอยู่ในท่าง้างสายธนู มือซ้ายที่อยู่ข้างบนถือตระบอง ส่วนมือซ้ายที่อยู่ด้านล่างถือฆ้อน เมื่อพญามารปราชัยแก่พระมหาบุรุษนั้น พญามารนั่งอยู่บนคอช้าง มี 4 กร สองหัตถ์ประนมถวายอภิวาท ส่วนอีกสองหัตถ์ถือดอกบัวเป็นเครื่องสักการบูชา ดังภาพที่ 4.6

ภาพที่ 4.6 พญามาราธิราชพ่ายแก่พระมหาบุรุษ วัดคงคาราม จ.ราชบุรี

จากภาพที่ 4.6 จะเห็นได้ว่าเรือนร่างของพญามารมีความแตกต่างจากภาพที่ 4.5 ที่เด่นชัดคือจำนวนกรลดลงจาก 6 กร เหลือ 4 กร ซึ่งในแง่ของสัญลักษณ์ภาพนั้นไม่มีความจำเป็นใด ๆ ที่จิตรกรจะเขียนภาพกร 6 กรเหมือนตอน "มารผจญ" เนื่องจากหน้าที่ของการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์นั้นเพียงพอต่อการแสดงสักการบูชาพระมหาบุรุษ

อย่างไรก็ตามภาพพญามาราธิราชในร่างยักษ์นี้ ไม่ว่าจะเป็นเหตุการณ์ในตอน "มารผจญ" หรือ "มารพ่าย" จิตรกรได้เขียนภาพจำนวนกร 10 กรเท่ากันทั้งสองเหตุการณ์เช่นภาพที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี ดังภาพที่ 4.7 ซึ่งลักษณะเรือนร่างดังกล่าว สื่อถึงความรู้สึกถึงความน่าเกรงขามหรือพลังของพญามารได้เป็นอย่างดี เพราะรูปแบบของความซ้ำในระบบสัญลักษณ์ภาพนั้นเป็นดัชนีที่ชี้ถึงการตอกย้ำของความหมายที่มีมากมายเหลือคณา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 4.7 พญามาราธิราชพ่ายแก่พระมหาบุรุษ วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี

จากการวิเคราะห์ภาพเรือนร่างพญามาราธิราชในงานจิตรกรรมแนวประเพณีทั้ง 18 วัด พบว่าพญามารมีโครงสร้างของเรือนร่าง "ยักษ์" ทั้งหมด ในขณะที่งานจิตรกรรมแนวพื้นบ้านพบทั้งโครงสร้างเรือนร่างยักษ์และเรือนร่างที่เชื่อมโยงถึง "ความเป็นยักษ์" หรือ "ความเป็นมาร" โดยจิตรกรรมแนวพื้นบ้านจำนวน 10 วัดที่ทำการศึกษา พบว่ามีโครงสร้างของเรือนร่างยักษ์โดยตรงจำนวน 5 วัด โครงสร้างที่ไม่ชัดเจนว่าเป็นยักษ์ 2 วัด (ภาพพักตร์เลือน) ในขณะที่โครงสร้างใบหน้าเป็นแบบคนธรรมดา 3 วัด (ไม่มีเขี้ยวงอก) แต่มีองค์ประกอบอื่นที่แสดงถึงความเป็นอมนุษย์ได้แก่ จำนวน กร 4 ถึง 6 กร จำนวนพักตร์นับไม่ถ้วน (พิจารณาร่วมกับมิติในจินตนาการของผู้ดูภาพ)

ตัวอย่างภาพเรือนร่างยักษ์ในจิตรกรรมพื้นบ้านดังเช่นจิตรกรรมวัดป่าเรไลย์ จ.มหาสารคาม (ภาพที่ 4.8) จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบของภาพพญามาราธิราชมีความเรียบง่ายอย่างมาก ลักษณะพักตร์มีเพียงพักตร์เดียวโดยมีเขี้ยวงอกที่บ่งชี้ถึงความเป็นยักษ์อย่างชัดเจน ในส่วนของกรทั้ง 6 ข้าง มีเพียง 3 ข้างที่ถืออาวุธได้แก่ ดาบและธนูซึ่งเป็นสัญลักษณ์ถึงการมุ่งร้ายโดยใช้ความรุนแรง ในขณะที่เครื่องแต่งกายไม่ได้ประณีตเหมือนอย่างเครื่องทรงแบบกษัตริย์ในงานจิตรกรรมแนวประเพณี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 4.8 พญามาราธิราชวัดป่าเรไลย์ จ.มหาสารคาม

ในส่วนของโครงสร้างทางเรือนร่างที่มีความเชื่อมโยงกับความเป็นยักษ์ แต่ขาดสัญลักษณ์ที่ตรงตัวเช่น การมีเขี้ยวงอกนั้น ปรากฏพบในงานจิตรกรรมวัดบ้านยาง จ.มหาสารคาม วัดพระธาตุลำปางหลวง และวัดบ้านก่อ จ.ลำปาง โดยจะยกตัวอย่างงานจิตรกรรมพื้นบ้านที่วัดบ้านก่อ จ.ลำปาง ดังภาพที่ 4.9

ภาพที่ 4.9 พญามาราธิราช วัดบ้านก่อ จ.ลำปาง

จากภาพที่ 4.9 จะเห็นได้ว่า รูปลักษณ์ของพญามารมีเค้าโครงของพักตร์ที่ค่อนไปทางคนธรรมดาแต่มีจำนวนพักตร์ที่นับได้เชิงประจักษ์ 10 พักตร์ ซึ่งมีความเชื่อมโยงโดยตรงกับจำนวน

พักตร์ของยักษ์ทศกัณฐ์ที่มี 10 หน้า นั่นคือเป็นแนวโน้มของการเชื่อมโยงว่า พญามารในภาพดังกล่าวก็เป็น "ยักษ์" อย่างทศกัณฐ์ อย่างไรก็ตามเมื่อพินิจลงไปในรายละเอียด จะเห็นว่าจิตรกรได้ซ่อนบางส่วนของรูปลักษณ์ใบหน้าไว้อย่างน้อยอีก 3 พักตร์ แต่ถ้าหากมองดูด้วยตาเปล่าในระยะห่างที่คนทั่วไปเห็นภาพนี้ในอุโบสถจะเห็น 10 พักตร์ ในขณะที่ครุฑทำหน้าที่ดวาญช้าง ซึ่งไม่พบในงานจิตรกรรมของวัดอื่น ๆ ซึ่งตามปรัมปราคติในวรรณกรรมไทยนั้น ครุฑเป็นพาหนะของพระนารายณ์ แต่ในงานจิตรกรรมพื้นบ้านรายละเอียดเหล่นี้จะมีความแตกต่างไปตามจินตนาการของจิตรกรแต่ละท่าน หรือนัยหนึ่งเป็นปริศนาธรรมที่ถ่ายทอดได้ว่า พญามารหรือพรรคพลมารไม่ได้ปรากฏชัดเจนว่ามีรูปลักษณ์ใด ๆ เพราะพญามารอาจแปลงกายได้สารพัดเพื่อให้เข้ากับจริตของคนที่อยู่ในอำนาจครอบงำของตน

เมื่อเรือนร่างของพญามารมีความเชื่อมโยงกับลักษณะ "ความเป็นยักษ์" ทำให้พญามารสามารถแสดงอิทธิฤทธิ์ต่าง ๆ ที่ชั่วร้ายและใช้ความรุนแรงได้ เพราะเรือนร่างยักษ์ได้กลายเป็นภาพในแบบฉบับของความชั่ว และความเป็นมิจฉาทิฐิ อย่างไรก็ตามในคัมภีร์บาลีของพุทธศาสนาเถรวาท (อ้างถึงในวิชิต แก้วจินดา, 2534) เห็นว่าเทวบุตรมารหรือพญามาราธิราชนี้สามารถที่จะบรรลุพุทธภูมิในอนาคตได้เมื่อได้เลิกมิจฉาทิฐิโดยสิ้นเชิง และบังเกิดเป็นมนุษย์โดยสมบูรณ์ มุ่งปรารถนาพระโพธิญาณ ทำความเพียรอย่างยิ่งยวด จนกระทั่งพระพุทธเจ้าพระองค์หนึ่งทรงพิจารณาเห็นความมีสัมมาทิฐิโดยถ่องแท้ เห็นว่ามีบุญสมภารอันที่จะส่งเสริมให้เป็นพระโพธิสัตว์ได้ พระพุทธเจ้าพระองค์นั้นก็จะประทานคำพยากรณ์ให้ และหลังจากได้รับคำพยากรณ์แล้ว เขาจึงจะสามารถบรรลุพระโพธิญาณได้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในอนาคตกาล

ข. สัญลักษณ์ทางรูปพักตร์ที่สร้างสัมพันธบทกับยักษ์ทศกัณฐ์

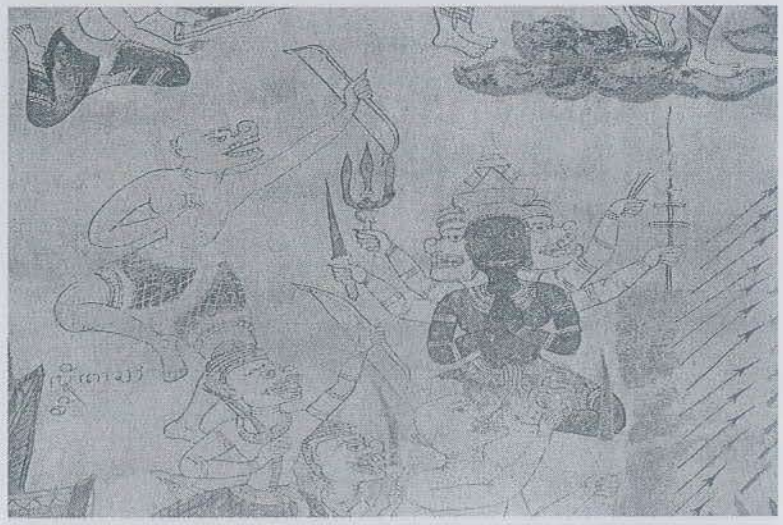
สัญลักษณ์ภาพที่เด่นชัดบนพักตร์ที่สื่อถึง "ความเป็นยักษ์" ของพญามาราธิราชคือ การมีเขี้ยวงอกแบบยักษ์ แต่กระนั้นยังต้องพิจารณาร่วมกับองค์ประกอบอื่น ๆ ของบริบทในภาพร่วมด้วย ทั้งนี้เพราะลักษณะอาการเขี้ยวงอกนั้น เป็นรูปลักษณ์โดยทั่วไปของยักษ์ทุกประเภทด้วย ดังนั้นจิตรกรจึงต้องมีวิธีการสื่อสารสัญลักษณ์เพิ่มเติมเพื่อการบ่งชี้ถึงสถานภาพความเป็นเทพของพญามาราธิราชด้วย ถึงแม้ว่าตำแหน่งของการเขียนภาพนั้น ผู้ที่อยู่บนหลังช้างคีรีเมขล์ที่เข้าประชิดพระมหาบุรุษนั้นจะเป็นใครไปไม่ได้นอกจากพญามาราธิราช เพราะเนื้อหาจากวรรณกรรมพุทธประวัติได้กำหนดตำแหน่งการเข้าประชิดพระมหาบุรุษไว้ชัดเจนว่า พญามารขี่ช้างคีรีเมขล์ยกพลพยุหเสนามารพร้อมศัสตราวุธร้ายแรงนานาชนิด เหาะมาในทิศเหนือ เข้ามาทางซ้ายของพระมหาบุรุษ (สนธิ วรรณ อินทรลิบ, 2536) แต่อย่างไรก็ตามจิตรกรรมบางแห่งได้เขียนภาพให้พญามารเข้ามาทางด้าน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ขวาเช่น วัดทุ่งศรีเมือง จ.อุบลราชธานี วัดวิหารเบิก จ.พัทลุง วัดบางขุนเทียนใน กรุงเทพมหานคร วัดบุญวาทย์วิหาร จ.ลำปาง วัดสระบัวแก้ว จ.ขอนแก่น เป็นต้น

รูปลักษณ์อันเป็นระบบสัญลักษณ์ภาพที่เกี่ยวข้องกับการเขียนรูปพักตร์ของพญามาราธิราช ที่สำคัญคือ จำนวนพักตร์ที่เชื่อมโยงจำนวนพักตร์ให้ได้ 10 พักตร์อย่างยักษ์ทศกัณฐ์ จากการวิเคราะห์ลักษณะรูปพักตร์ของพญามาราธิราชในงานจิตรกรรมแนวประเพณี ผู้วิจัยได้พบลักษณะร่วมที่สำคัญประการหนึ่งของรูปพักตร์พญามารที่สร้างสัมพันธบทกับยักษ์ทศกัณฐ์ กล่าวคือ การเขียนพักตร์ด้วยภาพใบหน้าเดียว แต่มีส่วนของมงกุฎที่มีภาพใบหน้าเพิ่มเติมอีก แม้การเห็นในเชิงประจักษ์อาจนับได้เพียง 6 ถึง 8 พักตร์ แต่เมื่อนับด้านที่มองไม่เห็นด้วยตา มองในลักษณะสามมิติ มองรอบด้านโดยใช้จินตนาการ ผู้ดูภาพจะเห็นภาพพักตร์มารได้ประมาณ 10 พักตร์ ซึ่งสอดคล้องกับจำนวนพักตร์ของทศกัณฐ์ในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ (ดูภาพประกอบที่ 4.5 ถึง 4.6) ในขณะที่ภาพประกอบที่ 4.7 จะเห็นว่าพักตร์ของพญามารด้านหน้ามี 3 พักตร์ แต่ก็มีพักตร์ประกอบอยู่ในส่วนด้านบนอีกจำนวนหนึ่ง ซึ่งเป็นหลักการสื่อความหมายเกี่ยวกับจำนวนพักตร์ที่ไม่แตกต่างกับภาพอื่น ๆ ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า พักตร์ยักษ์ในงานจิตรกรรมที่โน้มไปทางจิตรกรรมแนวประเพณีมีสัมพันธบทกับยักษ์ทศกัณฐ์

ในส่วนของงานจิตรกรรมแนวพื้นบ้านพบลักษณะที่มีการสร้างสัมพันธบทกับทศกัณฐ์เพียงวัดเดียวเท่านั้นคือ วัดโพธิ์คำ จ.นครพนม ซึ่งเขียนจำนวนพักตร์แบบเดียวกับงานจิตรกรรมแนวประเพณี ในขณะที่การเขียนพักตร์ของพญามารในวัดอื่น ๆ นิยมการเขียนภาพแบบ 1 พักตร์ ไม่มีส่วนของพักตร์ที่อยู่ด้านบนของมงกุฎ นอกจากนี้ยังพบกรณีที่แตกต่างคือภาพพญามารที่วัดบ้านก่อ (ภาพที่ 4.9) มีการเขียนภาพพักตร์ที่เด่นชัดถึง 10 พักตร์ แต่เมื่อดูในรายละเอียดใกล้ ๆ จะเห็นภาพพักตร์ที่ซ่อนอยู่อีก 3 พักตร์ นั่นคือ จิตรกรต้องการสื่อถึงจำนวนพักตร์ที่มากมายเกินจะนับ ซึ่งเป็นการมุ่งถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกถึงพลังอำนาจพญามารมากกว่าการนับเลขพักตร์ในเชิงประจักษ์ นอกจากนี้ยังพบวิธีการเขียนพักตร์ที่แตกต่างจากวัดอื่น ๆ คือภาพพักตร์พญามารที่วัดบ้านยาง จ.มหาสารคาม โดยเป็นการเขียนให้เห็นเชิงประจักษ์ 3 พักตร์ บนเรือนร่างที่มีสีแตกต่างกัน ดังภาพที่ 4.10



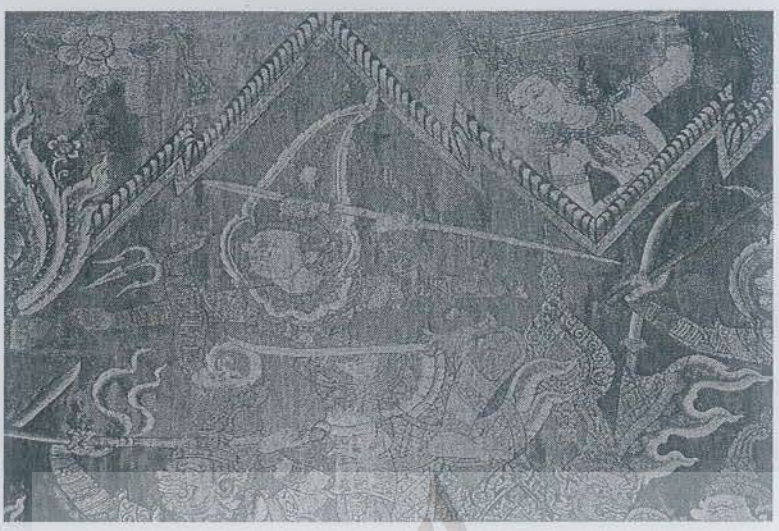
ภาพที่ 4.10 พญามาราธิราช วัดบ้านยาง จ.มหาสารคาม

จะเห็นได้ว่าภาพพญามารที่วัดบ้านยางนี้ มีความแตกต่างจากพญามารของงานจิตรกรรมแนวพื้นบ้านทั้งหมด กล่าวคือ ไม่มีช้างคีรีเมขล์ สีกายน้ำตาลเข้มกับสีพักตร์ด้านข้างสีขาวมีความเปรียบต่างกันอย่างสิ้นเชิง ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ถือเป็นรูปพักตร์ที่แตกต่างจากที่อื่น ๆ อีกทั้งไม่มีลักษณะใด ๆ ที่จะเชื่อมโยงกับความเป็นยักษ์ได้เลย (ไม่มีเขี้ยวงอก) ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่า งานจิตรกรรมพื้นบ้านไม่มีกฎเกณฑ์ใด ๆ เกี่ยวกับการเขียนใบหน้าของพญามารให้เชื่อมโยงกับยักษ์ทศกัณฐ์ จะเชื่อมโยงได้ก็เพียงแต่สถานภาพการเป็นอมนุษย์หรือเทพประเภทหนึ่งเท่านั้น แต่ลักษณะร่วมที่เหมือนกับภาพจิตรกรรมแนวประเพณีที่สำคัญประการหนึ่งคือ การมีอำนาจที่น่าเกรงขามผ่านการแสดงออกด้วยภาษาภาพ

ค. สัญลักษณ์ความเป็นเทพที่สื่อผ่านศิรประภา

ศิรประภาคือ รัศมีที่พวยพุ่งขึ้นจากศีรษะของเทพ เทวดาต่าง ๆ โดยเป็นวิธีการเขียนภาพจิตรกรรมที่นิยมเขียนด้วยเส้นสินเทา สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (2525) กล่าวถึงเส้นสินเทาที่พบในภาพเทพในงานจิตรกรรมแนวประเพณีว่า มีลักษณะเป็นกรอบยอดแหลมคลุมเหนือเศียรเทวดา บางแบบคลุมเทวดาทั้งองค์ที่กำลังลอยอยู่ในอากาศ จากการวิจัยพบว่า ภาพพญามารที่เขียนศิรประภาคลุมเหนือเศียรนั้น มีเฉพาะในงานจิตรกรรมอยุธยาตอนปลายและจิตรกรรมแนวประเพณีเท่านั้น ได้แก่ พญามารที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี (ภาพที่ 4.7) วัดทุ่งศรีเมือง จ.อุบลราชธานี วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร วัดวังและวัดวิหารเบิก จ.พัทลุง ซึ่งกรณีหลังล้วนเป็นงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 3 ที่มีแบบแผนการเขียนภาพแบบจารีตหรือประเพณีที่เคร่งครัด ดังตัวอย่างภาพที่ 4.11

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University



ภาพที่ 4.11 ศิรประภา พญามาราธิราช วัดวัง จ.พัทลุง

จากภาพที่ 4.11 จะเห็นได้ว่าลักษณะรูปพักตร์ของพญามารเป็นศิลปะแบบอุดมคติที่ไม่ได้เน้นความเป็นจริงทางกายวิภาค ซึ่งเป็นแบบแผนของการเขียนภาพเทพในงานจิตรกรรมแนวประเพณี ในขณะที่มงกุฎที่สวมใส่มีภาพพักตร์ซ้อนอยู่เป็นระบบสัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงสัมพันธบทกับ 10 พักตร์ของทศกัณฐ์ การใช้เส้นสินเทาครอบศีรษะบนพื้นฉากสีแดงเป็นการสื่อลักษณะความเป็นเทพของพญามาราธิราช

อนึ่ง ลักษณะของการใช้ศิรประภาเพื่อสื่อความหมายถึงความเป็นเทพนี้ ไม่พบในงานจิตรกรรมพื้นบ้านแต่อย่างใด

ง. สัญลักษณ์การลดรูปหัตถ์จากข้างละพันหัตถ์สู่ 4 ถึง 10 หัตถ์

หัตถ์หรือมือของพญามารถือเป็นระบบสัญลักษณ์ที่บ่งชี้ถึงพลังอำนาจของพญามาร ทั้งนี้วรรณกรรมเกี่ยวกับพุทธประวัติตอน “มารผจญ” กล่าวว่าพญามารเนรมิตกายใหญ่โตมีมือกวัดแกว่งอาวุธนานาชนิดข้างละ 1,000 หัตถ์ ทำให้ผู้รับสารจินตนาการได้ถึงมืออันยั้วเยี้ยของพญามาร แต่ในภาษาภาพจิตรกรรมนั้น จิตรกรมีวิธีการในการลดรูปเพื่อสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวของพญามาร โดยพบว่าทั้งจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้านต่างมีการใช้จำนวนหัตถ์ที่คล้ายคลึงกัน เช่นจิตรกรรมยุคอยุธยาตอนปลายที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ . เพชรบุรี มีจำนวนหัตถ์ถึง 10 หัตถ์ (ภาพที่ 4.7) ในขณะที่งานจิตรกรรมพื้นบ้านเช่นวัดท่าข้าม วัดบวกครกหลวง จ.เชียงใหม่ พญามารมีหัตถ์ 10 หัตถ์เช่นกัน ในขณะที่จิตรกรรมแนวประเพณีและ

มหาวิทยาลัยศิลปากร Silpakorn University

แนวพื้นบ้านนิยมเขียนภาพหัตถ์ 6 หัตถ์และ 4 หัตถ์ตามลำดับ ซึ่งแนวการเขียนภาพดังกล่าวล้วนเป็นแนวจินตนาการเหนือจริงที่เน้นอารมณ์ความรู้สึกถึงพลังอำนาจของพญามารที่เหนือเทพหรือมารตนอื่น ๆ ที่อยู่ในกองทัพมาร

จ. สีกายโทนเขียว เทาดำและ สีเข้ม แสดงคุณค่าเรือนกายของอำนาจและอธรรม

เสมอชัย พูลสุวรรณ (2541) กล่าวถึงองค์ประกอบเรื่องสีในฐานะ "คุณค่า" ของเรือนร่าง โดยตั้งลักษณะสังเกตว่า สีกายของพญามารในงานจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมใช้ สีเขียว สีดำ และโทนสีเข้มเช่นน้ำตาลเทา ซึ่งหลักจิตวิทยาของสีอาจตีความคุณลักษณะเรื่องสีดังกล่าวว่าหมายถึง อำนาจ ความลึกลับ กิเลส อธรรม การคุกคาม เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะโครงสร้างทางสรีระของพญามารที่เป็น "ร่างยักษ์" ซึ่งเป็นระบบสัญลักษณ์ของความเป็นผู้ร้าย

ลักษณะสังเกตดังข้างต้น ผู้วิจัยพบว่าส่วนใหญ่ของสีกายพญามารที่พบในการวิจัยครั้งนี้มีความสอดคล้องกับข้อสังเกตของเสมอชัย พูลสุวรรณ แต่พบกรณีข้อยกเว้นในงานจิตรกรรมที่โน้มไปทางแนวประเพณี 1 แห่งคือ วัดบุญวาทย์วิหาร จ.ลำปาง โดยเขียนสีกายของพญามารเป็นสีขาวดังภาพที่ 4.12

ภาพที่ 4.12 พญามาราธิราชกายขาว วัดบุญย์วาทย์วิหาร จ.ลำปาง

ภาพที่ 4.12 งานจิตรกรรมดังกล่าวมีความแตกต่างจากการเขียนภาพแบบจารีตประเพณีที่เคร่งครัด งานดังกล่าวเขียนขึ้นในยุครัชกาลที่ 7 ซึ่งรับอิทธิพลการเขียนภาพแบบทัศนมิติ

(perspective) ตามแบบตะวันตก แต่ยังคงแนวเนื้อเรื่องและลักษณะนาฏลักษณ์ของพญามารตามแบบแผนของจิตรกรรมแนวประเพณี นอกจากนี้ทิศทางการเข้าประชิดพระมหาบุรุษยังแตกต่างจากเนื้อหาในวรรณกรรมซึ่งต้องเข้าประชิดทางเบื้องซ้าย แต่ภาพนี้กลับเข้าประชิดเบื้องขวา นอกจากนี้สีกายที่ตามแบบจารีตประเพณีต้องเน้นโทนสีเข้ม แต่ภาพดังกล่าวใช้โทนสีขาว ซึ่งอาจอนุมานได้ว่าสีขาวเป็นสัญลักษณ์ของเรือนร่างแบบเทพ นั่นคือจิตรกรยังคงยอมรับสถานภาพของความเป็นเทพของพญามาร อีกนัยหนึ่งเป็นเหตุผลทางด้านการใช้สี ของเครื่องประดับกายที่เน้นโทนสีส้ม ซึ่งเป็นโทนสีวรรณะร้อนที่มีความหมายทางจิตวิทยาของสีที่สื่อถึงความร้อนแรงและความรุนแรง ซึ่งเป็นการสื่ออารมณ์ภาพที่โดดเด่นยิ่งกว่าสีกาย กรณีการใช้สีดังกล่าวไม่พบในงานจิตรกรรมวัดอื่นใดที่อยู่ในขอบเขตการศึกษาครั้งนี้

ในส่วนของงานจิตรกรรมพื้นบ้าน พบว่าวัดที่เขียนภาพโดยใช้สีบนเรือนร่างของพญามาร (บางวัดเป็นภาพลายเส้นจึงไม่มีมิติเรื่องสีเข้ามาเกี่ยวข้อง) ทุกวัดใช้โทนสีกายพญามารสีโทนเขียวเทา และสีโทนเข้มอื่น ๆ ซึ่งถือว่าเป็นไปในแนวทางเดียวกันงานจิตรกรรมแนวประเพณี ข้อค้นพบในประเด็นนี้จึงยืนยันความหมายและอารมณ์ความรู้สึกจากหลักจิตวิทยาของสีได้เป็นอย่างดี

ฉ. กิริยาท่าทางของพญามารนำเสนอตามแบบนาฏลักษณ์

การแสดงท่าทางของกษัตริย์ เทพ หรือ พระพุทธเจ้า ในจิตรกรรมแนวประเพณีจะมีแบบแผนของการเขียนภาพที่ตายตัว ซึ่งท่าทางของพญามารก็อยู่ในกฎเกณฑ์เดียวกันคือ เป็นท่าทางแบบนาฏลักษณ์ หรือกรีดกรายอย่างท่ารำ ซึ่งเป็นศิลปะแบบอุดมคติ มิได้คำนึงถึงความเป็นจริงตามสภาพธรรมชาติ เน้นการเขียนท่าทางแบบสวยงาม มีจังหวะลีลานุ่มนวล ไม่แสดงอารมณ์ทางใบหน้าคล้ายกับลักษณะท่าทางที่แสดงความรู้สึกในนาฏศิลป์ไทย เน้นการแสดงความเคลื่อนไหวของเส้นรูปนอกของรูปทรง โดยต้องใช้จินตนาการของผู้ดูร่วมด้วยอย่างมาก

ในส่วนของงานจิตรกรรมพื้นบ้านกิริยาท่าทางของพญามาร แม้จะมีความโน้มเอียงไปทางลักษณะแบบนาฏลักษณ์อยู่บ้าง แต่ก็มีความแตกต่างในเรื่องของรายละเอียดที่ขาดความวิจิตรบรรจง โดยมุ่งเน้นการเล่าเรื่องที่เป็นอาการท่าทางมากกว่าลักษณะนาฏลักษณ์

นอกจากสัญลักษณ์ภาพของพญามาราธิราชดังที่ได้พรรณนามานี้ สิ่งที่เป็นรหัสทางวัฒนธรรมที่สำคัญอย่างมากในการจัดระบบของสัญรูปดังกล่าวคือ ตำแหน่งของการเขียนภาพ ทั้งนี้ด้วยอิทธิพลจากวรรณกรรมที่เป็นตัวกำหนดว่า พญามารยกพลเข้าประชิดพระมหาบุรุษทางเบื้องซ้าย แต่บางแห่งก็เขียนภาพพญามารยกเข้าประชิดทางเบื้องขวา แต่อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะเข้ามา

ประชิดด้านใด อีกด้านหนึ่งก็จะเขียนภาพมารพ่าย แสดงให้เห็นการยอมและการถวายสักการบูชาโดยมีดอกบัวเป็นสัญลักษณ์ภาพ และการนั่งหรือยืนบนช้างก็จะเป็นบุคคลอื่นใดมิได้นอกจากพญามาราธิราช เพราะวรรณกรรมซึ่งเป็นความรู้เดิมของพุทธศาสนิกชนเป็นตัวกำกับการตีความหมายดังกล่าว

4.3.2 สัญลักษณ์ภาพของพลพรรคมาร

พลพรรคมารเป็นระบบสัญลักษณ์ภาพที่ปรากฏร่วมกับพญามาราธิราช ดังนั้นองค์ประกอบภาพต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในพลพรรคมารจึงสื่อความหมายถึงผู้ที่เป็นอุปสรรคขัดขวางบุคคลให้พ้นจากการทำความดี ซึ่งพลพรรคมารในเหตุการณ์ตอนมารผจญนี้ ถือเป็นการนำเสนอภาพเหตุการณ์พุทธประวัติที่มีรายละเอียดของภาพมากและแสดงถึงความโกลาหลของเหตุการณ์ตอนมารผจญ ซึ่งเป็นผลมาจากการตีความวรรณกรรมของจิตรกรแต่ละท่านแล้วทำการถ่ายทอดภาพในจินตนาการดังกล่าวปรากฏออกมาเป็นภาพจิตรกรรม ซึ่งการนำเสนอภาพกองทัพมารดังกล่าว ได้ปรากฏตัวละครในเหตุการณ์ที่เขียนขึ้นจากภาพความเป็นจริงตามธรรมชาติ ซึ่งเป็นภาพที่อยู่ในประสบการณ์จริงของจิตรกร และอีกไม่น้อยเป็นภาพที่มีแนวโน้มไปทางภาพในจินตนาการ (fantasy)

ในการวิเคราะห์สัญลักษณ์ภาพของพลพรรคมารนี้ ผู้วิจัยได้จำแนกระบบสัญลักษณ์ภาพของพลพรรคมาร โดยใช้เกณฑ์ระดับจินตนาการของรูปแบบทางการเขียนภาพเป็นเกณฑ์การจัดกลุ่ม โดยได้จัดแบ่งเป็นสองกลุ่มสำคัญคือ ภาพที่มีแนวโน้มรูปแบบการเขียนในเชิงจินตนาการ (fantasy) และภาพที่มีแนวโน้มรูปแบบการเขียนในเชิงความเป็นจริง (real) โดยจำแนกได้ดังนี้

ก. พลพรรคมารที่มีแนวโน้มรูปแบบการเขียนในเชิงจินตนาการ (fantasy)

แนวโน้มรูปแบบการเขียนในเชิงจินตนาการเป็นรูปแบบของการสร้างรูปพลพรรคมารที่ไม่อาจพบเห็นได้ในโลกของความเป็นจริง โดยภาพที่ปรากฏย่อมได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติและรามเกียรติ์ ผลการสำรวจภาพจิตรกรรมตอน “มารผจญ” ได้พบว่าภาพสัญลักษณ์พลพรรคมารที่มีแนวโน้มรูปแบบการเขียนในเชิงจินตนาการล้วนเป็นอมนุษย์ด้วยกันทั้งสิ้น ซึ่งอมนุษย์ในที่นี้มีความหมายที่ครอบคลุมถึงยักษ์ เทพ ตัวละครในวรรณกรรมใด ๆ ที่ไม่ใช่มนุษย์ สัตว์ประเภทต่าง ๆ ที่ไม่ใช่สัตว์ที่มีอยู่โดยธรรมชาติ เช่น สัตว์หิมพานต์ชนิดต่าง ๆ เป็นต้น ทั้งนี้โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1. ยักษ์ เรือนร่างในบทผู้ร้าย

ยักษ์ เป็นอมนุษย์ประเภทหนึ่งที่มีการกล่าวถึงในวรรณกรรมต่าง ๆ เช่น พุทธประวัติ ทศชาติ รามเกียรติ์ พระอภัยมณี สังข์ทอง เป็นต้น ตามคติไทยเชื่อกันว่ายักษ์สามารถแปลงกายได้ดังใจปรารถนาดังนั้น ยักษ์สามารถเข้าหาผู้คนในรูปลักษณ์ใด ๆ ก็ได้ ในละครจักร ๆ วงศ์ ๆ ทางโทรทัศน์เช่น เรื่อง "ดาบเจ็ดสีมณีเจ็ดแสง" ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 (ออกอากาศช่วงต้นปีพ.ศ.2554) เหตุการณ์ตอนหนึ่งได้กล่าวหนึ่งนางยักษ์ตนหนึ่งนามว่า "ซื่กกะดื้ย" ได้อาสาเจ้านายของตนไปแข่งชิงอาวุธที่เรียกว่า "มณีเจ็ดแสง" ซึ่งวิธีการเข้าถึงผู้ครอบครองที่เป็นมนุษย์หนุ่มได้คือ การแปลงร่างเป็นหญิงงาม ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่า คุณค่าทางเรือนร่างของยักษ์คือความชั่วร้าย การ "แปลงร่าง" จากรูปลักษณ์ของยักษ์ไปสู่รูปลักษณ์ที่เป็นมนุษย์ที่สวยงามกว่า เป็นการพรางกายเพื่อให้ฝ่ายตรงข้ามคิดว่าร่างที่สวยงามนั้นคือ ความดี ทั้งนี้เพราะคติการสื่อสารแบบไทยนั้น ร่างของยักษ์คือร่างที่เล่นบท "ผู้ร้าย" ดังนั้นคุณสมบัติของยักษ์ประการหนึ่งคือ การแปลงร่างได้ดังปรารถนาเพื่อผลในการทำความชั่ว หลักแนวคิดนี้อาจนำมาสู่การสรุปที่เป็นไปได้ว่า ภาพที่เห็นในกองทัพพญามารทั้งหมดคือ ยักษ์ ที่แปลงร่างเป็นผู้คน ตลอดจนสัตว์ร้ายต่าง ๆ

ในการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ภาพที่เกี่ยวกับยักษ์นั้น ภาพจากจินตนาการเกี่ยวกับยักษ์นั้น จะแสดงออกซึ่งความใจร้าย ดุร้าย ดุดัน มุ่งเข่นฆ่าอาฆาต ผ่านรูปลักษณ์ของพลพรรคมาร จากการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมครั้งนี้พบว่า ยักษ์ในกองทัพของพญามาราธิราชพบทั้งในภาพจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน จะแตกต่างก็เพียงความประณีตของรายละเอียดของสรีระและเครื่องแต่งกาย ซึ่งขึ้นอยู่กับการตีความระดับชั้นของยักษ์แต่ละตน แต่สัญลักษณ์ที่มีร่วมกันที่โดดเด่นของยักษ์ในงานภาพจิตรกรรมคือ มีเขี้ยวงอก

ในงานภาพจิตรกรรมไทยนั้น มีการจัดระดับสถานภาพและชั้นของยักษ์หลายระดับ นับจากพญามาราธิราชเป็นยักษ์ที่มีสถานภาพเป็นเทพชั้นสูง เป็นผู้มีบุญบารมีและได้รับพุทธพยากรณ์ว่าจะได้ตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ในอนาคตเมื่อเลิกมิจฉาทิฐิ ยักษ์ชั้นสูงจะมีวิมานเป็นทอง มีรูปร่างสวยงาม มีเครื่องประดับ มีรัศมี ผิวดำเนียน ดำอมเขียว อมเหลือง ดำแดง เป็นต้น มีอาหารทิพย์ มีบริวารคอยรับใช้ ยักษ์ประเภทนี้ปกติจะไม่เห็นเขี้ยว จะเห็นเขี้ยวงอกได้เฉพาะเวลาโกรธเท่านั้น มียักษ์ชั้นกลางเป็นบริวารคอยรับใช้ ส่วนยักษ์ชั้นต่ำจะมีรูปร่างน่าเกลียด ผมหยิก ตัวดำ ตาโปน ผิวหยาบ นิสัยดุร้าย ซึ่งภาพยักษ์ในจิตรกรรมฝาผนังตอน "มารผจญ" พบยักษ์ระดับต่าง ๆ จำแนกตามรูปลักษณ์ที่ปรากฏได้ดังตัวอย่างต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1.1 เสนายักษ์ชั้นสูง

ในการเขียนภาพจิตรกรรมไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมแนวประเพณี จะมีแบบแผนการจัดวางตำแหน่งของตัวละครแต่ละตัวที่ชัดเจน ภาพชนชั้นของยักษ์จะจำแนกตามระดับสูงลงมายังระดับต่ำ ภาพเสนายักษ์ชั้นสูงมีตำแหน่งภาพแทบจะอยู่ในระดับเดียวกับพญามาราธิราช โดยเสนาชั้นสูงสุดจะเป็นกำลังพลที่อยู่ด้านหลังพญามาราธิราช ดังตัวอย่างภาพเสนายักษ์ชั้นสูงที่วัดวิหารเบิก จ.พัทลุง

ภาพที่ 4.13 เสนายักษ์ชั้นสูง วัดวิหารเบิก จ.พัทลุง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การใช้ระบบสัญลักษณ์ภาพมีความแตกต่างจากพญามารเพียงเล็กน้อย ที่เห็นได้ชัดคือลักษณะของมงกุฎไม่มีรายละเอียดของรูปพักตร์แบบสิบพักตร์ดังเช่นทศกัณฐ์ ส่วนรายละเอียดอื่น ๆ มีความคล้ายคลึงกับพญามาราธิราชอย่างมากกล่าวคือ ยังคงมีกิริยาท่าทางแบบนาฏลักษณ์อย่างภาพกษัตริย์ ไม่แสดงอารมณ์ทางสีหน้า อาจมีมือมากกว่ายักษ์ตนอื่น ๆ อาจมีศิรประภาเหนือศีรษะเพื่อบ่งชี้สถานภาพของความเป็นเทพชั้นสูงและทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ การเขียนแบบสวยงามมีจังหวะลีลานุ่มนวล ไม่แสดงลักษณะทางกล้ามเนื้อ ไม่แสดงลักษณะทางอายุหรือวัย ประทับยืนอยู่บนหลังช้าง ซึ่งพาหนะช้างเป็นสิ่งบ่งชี้สถานภาพเช่นกษัตริย์ที่เด่นชัดประการหนึ่ง

1.2 เสนายักษ์ชั้นกลาง

เสนายักษ์ที่เป็นระดับชั้นกลาง มีตำแหน่งการเขียนภาพอยู่เบื้องล่างของพญามาราธิราช นิยมเขียนใต้ตำแหน่งพญาช้างคีรีเมขล์ อยู่ในระดับเดียวกับพระแม่ธรณีบิดมวยผม ทิศทางการเข้าโจมตีจึงเป็นการมุ่งทำร้ายเบื้องสูง ดังตัวอย่างภาพเสนายักษ์ชั้นกลาง วัดมัชฌิมาวาส จ.สงขลา และวัดม่วง พระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 4.14 เสนายักษ์ชั้นกลาง วัดมัชฌิมาวาส จ.สงขลา

ภาพที่ 4.15 เสนายักษ์ชั้นกลาง วัดม่วง พระนครศรีอยุธยา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การใช้ระบบสัญลักษณ์ภาพของเสนายักษ์ชั้นกลาง มีความแตกต่างจากเสนายักษ์ชั้นสูงอยู่หลายประการ ที่เห็นได้ชัดคือลักษณะของมงกุฎอาจมีหรือไม่มีก็ได้ สรีระเป็นแบบคนธรรมดา ยังคงมีกิริยาท่าทางแบบนาฏลักษณ์อย่างภาพกษัตริย์ ไม่แสดงอารมณ์ทางสีหน้า ไม่มีศิรประภา การทรงเครื่องคล้ายกษัตริย์แต่ไม่ประณีตเท่า การเขียนแบบสวยงามมีจังหวะลีลานุ่มนวลแต่มีการแสดงลักษณะทางกล้ามเนื้อและลักษณะทางอายุหรือวัยอยู่ด้วย ความแตกต่างจากเสนายักษ์ชั้นสูงที่เด่นชัดมากคือ พาหนะของเสนายักษ์ชั้นกลางคือ สัตว์หิมพานต์ต่าง ๆ ไม่ใช้ช้าง เพราะช้างเป็นสัญลักษณ์คู่บารมีของพญามาราธิราช และเสนายักษ์ชั้นสูงเท่านั้น

1.3 ยักษ์ระดับนายกอง

ยักษ์ระดับนายกองเป็นยักษ์ที่อยู่ระหว่างเสนายักษ์ชั้นกลางกับยักษ์ชั้นต่ำ มักมีตำแหน่งการเขียนภาพอยู่ค่อนต่ำลงมาจาก ระดับพระแม่ธรณีเพียงเล็กน้อย ทิศทางการเข้าโจมตีจึงเป็นการมุ่งทำร้ายเบื้องสูง ดังตัวอย่างภาพยักษ์ระดับนายกอง วัดคงคาราม จ.ราชบุรี

ภาพที่ 4.16 ยักษ์ระดับนายกอง วัดคงคาราม จ.ราชบุรี

การใช้ระบบสัญลักษณ์ภาพยักษ์ระดับนายกองนี้ มีความแตกต่างจากเสนายักษ์อย่างมาก กล่าวคือ ยักษ์ระดับนายกองนิยมใช้ร่างมนุษย์ สามัญชน มีลักษณะชีวทัศน์ที่ไม่สวยงาม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ศีรษะล้านและมีเขี้ยวงอกชัดเจน มีการแสดงอารมณ์ทางสีหน้า และมีการแสดงลักษณะทางกล้ามเนื้อและลักษณะทางอายุ ไม่มีพาหนะใด ๆ เป็นกำลังพลประเภทเดินเท้า การแต่งกายของยักษ์ในภาพที่ 4.16 มีลักษณะคล้ายการแต่งกายของชาวมอญ ซึ่งวัดคงคารามเป็นชุมชนที่มีชาวมอญอาศัยอยู่ จึงทำให้ลักษณะเสื้อผ้าของชาวมอญปรากฏร่วมอยู่ในภาพจิตรกรรมที่วัดคงคารามนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

อนึ่ง การเขียนภาพยักษ์ระดับนายกองให้เป็นยักษ์หัวล้านนี้ พบได้ทั่วไปในจิตรกรรมวัดต่าง ๆ ซึ่งน่าจะเป็นผลมาจากการตีความวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ จากตัวละครที่มีนามว่า "นนทก" กล่าวคือ ตามท้องเรื่องเกี่ยวกับ "นนทก" นั้น กล่าวว่า นนทกเป็นยักษ์ที่ทำหน้าที่ล้างเท้าให้กับเทวดาทั้งหลายที่เชิงบันไดเขาไกรลาส เทวดาเหล่านั้นมักจะลูบหัวนนทก รวมทั้งตบหัวบ้าง ถอนผมบ้าง จนศีรษะล้าน ทำให้นนทกมีความแค้นมาก จึงเข้าเฝ้าพระอิศวรแล้วทูลขอพรให้มีนิ้วเป็นเพชร สามารถชี้ให้ผู้ใดตายก็ได้ จากนั้นนนทกก็ชี้ให้เทวดา พญาครุฑ คนธรรพ์ ตายเกลื่อนกลาด ทำให้พระนารายณ์ต้องไปปราบนนทกโดยการจำแลงองค์เป็นนางเทพอัปสร นนทกเห็นเข้าจึงเกิดความหลงและเข้าไปเกี้ยวพาราสี นางจำแลงแสร้งทำยินดีโดยยื่นข้อเสนอให้นนทกร่ายรำตามนาง นนทกทำตามโดยหารู้ไม่ว่านั้นเป็นเล่ห์กล จนกระทั่งถึงท่ารำที่เรียกว่า "มาคาม้วนหาง" นิ้วเพชรของนนทกชี้ไปที่ตัวเอง นางแปลงจึงได้คืนร่างเป็นพระนารายณ์ ก่อนตายนนทกต่อว่าพระนารายณ์ว่า ตนเองมีเพียงสองมือเท่านั้นจะชนะพระนารายณ์ที่มีถึงสี่กรได้อย่างไร พระนารายณ์จึงประทานพรให้นนทกไปเกิดเป็นยักษ์มีสิบหน้า ยี่สิบมือ เหาะเหินเดินอากาศได้ มีอาวุธนานาชนิดครบทุกมือ แล้วพระองค์จะไปเกิดเป็นมนุษย์มีเพียงสองมือเพื่อปราบนนทกในชาติใหม่ ให้หมดสิ้นทั้งวงศ์ยักษ์ ในครั้งนั้นนนทกจึงกลับชาติมาเกิดเป็นทศกัณฑ์ ตัวละครเอกในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์

จากที่มาของวรรณกรรมดังกล่าว จะเห็นได้ว่าลักษณะศีรษะล้านของยักษ์ระดับนายกองมีความเชื่อมโยงกับสถานภาพและลักษณะศีรษะล้านของนนทก จึงน่าจะเป็นไปได้ว่าสัญลักษณ์ภาพศีรษะล้านของยักษ์ระดับนายกองรวมทั้งยักษ์ระดับไพร่พล เป็นรูปลักษณ์ที่มีสัมพันธบทกับตัวละครนนทกในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์

1.4 ยักษ์ชั้นต่ำ

ยักษ์ชั้นต่ำ เป็นไพร่พลมารในระดับกองกำลังที่มีจำนวนมากที่สุด มีตำแหน่งการเขียนภาพปรากฏอยู่ในระดับล่างของงานภาพจิตรกรรม ไม่ว่าจะเป็นภาพจิตรกรรมแนวประเพณีหรือจิตรกรรมพื้นบ้าน จะปรากฏภาพยักษ์ชั้นต่ำในระดับล่างสุด ยักษ์ชั้นต่ำในงานจิตรกรรมไทยมักมีสัญลักษณ์เพียงการมีเขี้ยวงอก มีลักษณะทางร่างกายเหมือนมนุษย์ แต่อาจมีความแตกต่างกันบ้างในรายละเอียดขึ้นอยู่กับจินตนาการของช่างเขียนเช่น อาจมีสัญลักษณ์ภาพอื่น ๆ ร่วมเป็นองค์ประกอบภาพเช่น งู ดังภาพยักษ์หัวงูที่ 4.17

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 4.17 ยักษ์หัวงู วัดวิหารเบิก จ.พัทลุง

จากภาพที่ 4.17 จะเห็นได้ว่า สัญลักษณ์เขี้ยวงอกมีความโดดเด่นในการสื่อถึงความเป็นยักษ์ ลักษณะการเขียนมีการแสดงอามรณ์ผ่านใบหน้า ริ้วรอยบนใบหน้าและหน้าผากแสดงถึงความมีอายุ มีรายละเอียดทางกล้ามเนื้อบ้าง และที่โดดเด่นคือ มีงูอย่างน้อยสามตัว โดยงูด้านบนศีรษะมีทิศทางการมองไปทางเดียวกับสายตายักษ์นั่นคือ เพ่งมองมุ่งร้ายเบื้องสูง และยังมีดาบคู่เป็นอาวุธ ซึ่งการใช้ดาบถือเป็นอาวุธพื้นฐานของทหารในช่วงเวลานั้น (รัชกาลที่ 3)

อนึ่ง การใช้งูในระบบสัญลักษณ์ภาพนั้น ถือเป็นระบบสัญลักษณ์ภาพที่เชื่อมโยงถึงความมีอันตราย เนื่องจากงูเป็นสัตว์ที่มีพิษถึงตาย สัญลักษณ์ภาพงูจึงมีศักยภาพในการเชื่อมโยงถึง ความตาย ซึ่งเป็นความน่ากลัว แต่ท้ายที่สุดสิ่งเหล่านี้ก็พ่ายแพ้ต่อบุญบารมีที่พระมหาบุรุษได้บำเพ็ญมาจนนำไปสู่การตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า

ในส่วนของงานจิตรกรรมพื้นบ้าน ภาพยักษ์มักเขียนเป็นยักษ์ชั้นต่ำเท่านั้น (นอกเหนือจากพญามาราธิราช) โดยไม่ปรากฏว่ามีภาพเสนายักษ์ชั้นสูงหรือเสนายักษ์ชั้นกลาง หรืออาจกล่าวได้ว่าจินตนาการเกี่ยวกับยักษ์นั้น ค่อนข้างมีความเด่นชัดเฉพาะในส่วนของพญามาราธิราชเท่านั้น ส่วนไพร่พลมารในงานจิตรกรรมพื้นบ้านมักเป็นภาพชาวบ้านเป็นส่วนใหญ่หรือแม้จะเป็นกองทหารก็นิยมเขียนเป็นกองทหารที่แต่งตัวแบบตะวันตก ซึ่งเป็นลักษณะของมนุษย์ และมีความโน้มเอียงไปทางการเขียนในเชิงความเป็นจริงมากกว่าที่จะเป็นภาพยักษ์ในจินตนาการ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตัวอย่างของภาพยักษ์ชั้นต่ำในงานจิตรกรรมพื้นบ้านในภาพที่ 4.18 และ 4.19 จะเห็นลักษณะร่วมกันที่สำคัญประการหนึ่งคือ สัญลักษณ์การมีเขี้ยวงอกดังตัวอย่าง

ภาพที่ 4.18 ยักษ์ วัดพุทธสีมา จ.นครพนม

ภาพที่ 4.19 ยักษ์ วัดท่าข้าม จ.เชียงใหม่

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จะเห็นได้ว่า การเขียนภาพยักษ์ที่วัดพุทธสีมา จ.นครพนม และวัดท่าข้าม จ.เชียงใหม่ ซึ่งเป็นงานเขียนภาพจิตรกรรมพื้นบ้านในยุครัชกาลที่ 7 มีรายละเอียดของระบบสัญลักษณ์ภาพน้อยมากกล่าวคือ มุ่งเน้นความเรียบง่ายของระบบสัญลักษณ์ มองแล้วสามารถสื่อความหมายได้ในทันทีถึงความเป็นยักษ์ ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งของภาพยักษ์ในจิตรกรรมพื้นบ้านคือ ไม่มีโลกทัศน์ว่า ยักษ์เป็นเทพได้เลย ซึ่งเป็นการแบ่งแยกที่ชัดเจนว่า ร่างของยักษ์ต้องเป็นฝ่ายผู้ร้ายเท่านั้น ท่าทางของยักษ์ในภาพที่ 4.18 แสดงถึงการมุ่งทำร้ายเบื้องสูงอย่างชัดเจน ในขณะที่ภาพที่ 4.19 กำลังเคลื่อนที่ไปในทิศทางที่พระมหาบุรุษประทับอยู่

การจำแนกภาพยักษ์ทั้ง 4 ประเภทดังกล่าวนี้ เป็นการจำแนกที่เชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่องชนชั้นในสังคมไทย สอดคล้องกับคติความเชื่อในวรรณกรรมไตรภูมิกถาซึ่งได้อธิบายระดับชั้นของสวรรค์และนรกภูมิในชั้นต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลมาจากผลบุญและกรรมที่แตกต่างกัน แม้กระทั่งยักษ์ก็ยังจำแนกเป็นระดับชั้นและมีแบบแผนการถ่ายทอดระดับชั้นที่ชัดเจนนับตั้งแต่สัญลักษณ์ภาพทางโครงสร้างสรีระ กิริยาท่าทาง อาภรณ์เครื่องประดับ อาวุธ พาหนะ การบ่งชี้ความเสื่อมของอายุสังขาร ซึ่งทั้งหมดนี้ถูกกำกับด้วยรหัสทางการสื่อสารที่สำคัญคือ ตำแหน่งของการเขียนภาพ โดยจะแสดงเป็นตารางเปรียบเทียบดังนี้

ตารางที่ 4.1 แสดงการเปรียบเทียบระบบสัญลักษณ์ภาพยักษ์ประเภทต่าง ๆ

ระบบสัญลักษณภาพ	เสนายักษ์ชั้นสูง	เสนายักษ์ชั้นกลาง	ยักษ์ระดับนายกอง	ยักษ์ชั้นต่ำ
ตำแหน่งของจิตรกรรม	ด้านบนระดับเดียวกับพญามาราธิราช	ช่วงกลางระดับพระแม่ธรณี	ระหว่างพระแม่ธรณีกับด้านล่าง	ด้านล่างของภาพจิตรกรรม
ศิรประภา	พบได้บ้าง	ไม่มี	ไม่มี	ไม่มี
กิริยาท่าทาง	แบบนาฏลักษณ์	โน้มเอียงไปทางนาฏลักษณ์	แบบสามัญชน	แบบสามัญชน
อาวุธ	โน้มไปทางอาวุธเทพเช่น คฑา ตรี จักร	โน้มไปทางตะบอง หอก ทวน ดาบ	มักใช้หอก ทวน ดาบ	หอก ดาบ และอาวุธแบบชาวบ้าน
พาหนะ	ทรงช้าง	สัตว์หิมพานต์	สัตว์พื้นบ้านหรืออาจเดินเท้า	เดินเท้า
การบ่งชี้อายุสังขาร	ไม่ปรากฏ	แทบไม่ปรากฏ	พบบ่อยครั้ง	พบบ่อยครั้ง
อาภรณ์	ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์	ค่อนไปทางใสเครื่องทรง	อย่างชาวบ้านที่มีฐานะ	ใช้ผ้าอย่างชาวบ้านทั่วไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2. มารในตัวละคร จากวรรณกรรมนอกพระพุทธศาสนา

นอกจากยักษ์ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ได้พบตัวละครในวรรณกรรมต่าง ๆ อันเป็นที่มาของจินตนาการของจิตรกร นอกจากทศกัณฐ์จากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์แล้ว ยังพบตัวละครอื่น ๆ ที่มีระบบสัญลักษณ์ภาพที่มีความเด่นชัดอย่างน้อย 3 ตัวที่มีความประจักษ์ชัด สามารถยกเป็นตัวอย่างได้ดังต่อไปนี้

2.1 หนุมาน "รู้หน้าไม่รู้ใจ"

หนุมานเป็นตัวละครเด่นในรามเกียรติ์ในฐานะที่เป็นทหารเอกของพระราม ภาพหนุมานในการแสดงโขนจะไม่สวมมงกุฎ มีเครื่องแต่งกายขาว รายละเอียดของหนุมานในวรรณกรรมได้พรรณนาไว้ว่า มีมาลัยกุณฑล ขนแก้ว เขี้ยวเพชร เหาะเหินเดินอากาศได้และหาวเป็นดาวเป็นเดือน อย่างไรก็ตาม ภาพหนุมานที่พบในจิตรกรรมตอน มารผจญนี้ มีความแตกต่างจากหนุมานตามที่พรรณนาไว้ในรามเกียรติ์ ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างภาพที่ 4.20

ภาพที่ 4.20 หนุมาน วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา

หนุมานปรากฏในภาพจิตรกรรมแนวประเพณีหลายแห่งเช่น วัดม่วง จ.พระนครศรีอยุธยา วัดมัชฌิมาวาส จ.สงขลา วัดสุนทราวาส จ.พัทลุง วัดบางขุนเทียนใน กรุงเทพมหานคร เป็นต้น แต่ลักษณะของหนุมานที่ปรากฏในเหตุการณ์ตอนมารผจญมีความแตกต่างจากจากการพรรณนาใน

วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ โดยมีประเด็นที่น่าสนใจในเชิงสัญลักษณ์ภาพคือ เป็นหนุมานมีแววตาที่ดุดัน อาฆาต นัยน์ตาสีแดงก่ำ จากตัวอย่างภาพที่ 4.20 หนุมานยังปรากฏตัวร่วมกับยักษ์ชั้นต่ำและเหล่ามารอื่น ๆ โดยมีตำแหน่งการเขียนภาพในระดับล่างของภาพจิตรกรรม บุคลิกลักษณะดังกล่าวมีความแตกต่างจากหนุมานชาญสมรที่เป็นทหารกล้าของพระรามในรามเกียรติ์

การที่จิตรกรได้เลือกนำภาพสัญลักษณ์ที่ผู้คนเคยรับรู้ว่า เป็นสัญลักษณ์ของความดีและความกล้าหาญ ดังเช่นภาพหนุมานมาใช้เป็นพลพรรคของมารนั้น โดยนัยหนึ่งเมื่อพิจารณาจากหลักที่ว่า ทั้งพญามารและยักษ์สามารถแปลงร่างได้ดังปรารถนา ดังนั้นเรือนร่างของหนุมานที่อยู่ในกองทัพมารจึงถูกจัดกลุ่มเข้าเป็นพลพรรคมาร ทั้งนี้เรือนร่างหนุมานดังดังกล่าวได้อยู่ในฐานะที่เป็นปริศนาธรรมที่สอดคล้องกับสำนวนไทยที่ว่า “รู้หน้าไม่รู้ใจ” ซึ่งหมายถึงเราไม่สามารถตัดสินได้ว่าสิ่งที่เห็นอยู่ตรงหน้านั้นเป็นสิ่งที่ดีหรือไม่ การตีความดังกล่าวจึงทำได้จากการพิจารณาตำแหน่งที่ปรากฏของงานภาพจิตรกรรม ซึ่งเป็นรหัสในการจัดระบบสัญลักษณ์ของภาพ จึงจะช่วยให้เราสามารถแยกแยะได้ว่าที่แท้จริงแล้วภาพที่เห็นดังกล่าวคือมารหรือเทพกันแน่

2.2 นางสุวรรณมัจฉาในรามเกียรติ์ สัญลักษณ์แห่งกิเลสมาร

นางสุวรรณมัจฉา เป็นธิดาของทศกัณฐ์กับนางปลา เป็นตัวละครที่น่าสนใจในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ นางสุวรรณมัจฉามีลำตัวเป็นสีขาวหรือสีนวล กายท่อนบนเป็นนางมนุษย์ กายท่อนล่างเป็นปลา สวมมงกุฎ นางสุวรรณมัจฉาตกเป็นภรรยาของหนุมาน เมื่อนางถูกทศกัณฐ์ใช้ให้ไปรื้อเส้นทางที่ทางฝ่ายพระรามสร้างขึ้นด้วยการใช้หินถมทะเลเพื่อข้ามไปยังกรุงลงกา โดยนางสุวรรณมัจฉาได้สั่งให้บรรดาปลาทั้งหลายลอบคาบก้อนหินไปทิ้งยังอ่าวลึก ต่อมาเมื่อหนุมานได้พบว่ามีฝูงปลาลอบคาบหินไปทิ้งและได้พบกับนางสุวรรณมัจฉาจนเกิดเป็นความรักและความสัมพันธ์ต่อกัน หลังจากนั้นหนุมานก็เกลี้ยกล่อมให้นางสุวรรณมัจฉาเรียกบริวารปลาของนางไปขนหินกลับคืน จนกระทั่งถนนสายสู่ลงกาสำเร็จ หนุมานจึงลาจากนาง กลับกองทัพไป นางสุวรรณมัจฉากับหนุมานมีบุตรด้วยกันคือ มัจฉานุ

ภาพนางสุวรรณมัจฉาที่พบในจิตรกรรมฝาผนังนั้น จะปรากฏภาพเคียงคู่กับหนุมาน ซึ่งเป็นตัวกำกับความหมายว่า ภาพนางนั้นไม่ใช่เทพหรือสัตว์หิมพานต์อื่นใด ดังภาพที่ 4.21

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 4.21 สุวรรณมัจฉากับหนุมาน วัดสุนทราวาส จ.พัทลุง

ภาพนางสุวรรณมัจฉาดังปรากฏในเหตุการณ์ตอนมารผจญดังกล่าวนี้ พบได้เฉพาะภาพบนผนังที่เขียนตอน "มารพ่าย" ทั้งนี้เพราะ น้ำจากมวยผมของพระแม่ธรณีได้พัดพากองทัพมารลอยไปไกลถึงขอบจักรวาล เหล่ามารต่างหนีตายกันอลหม่าน หลายชีวิตต้องตกเป็นอาหารของปลาและสัตว์ร้ายต่าง ๆ ที่อยู่ในสายน้ำ ในขณะที่จิตรกรได้ซ่อนสีสันของเรื่องราวเป็นภาพของความกำซาบ (erotic) ระหว่างหนุมานและนางสุวรรณมัจฉา หากพิจารณาวิเคราะห์เป็นภาพรวมก็จะเห็นว่า ทั้งหนุมานและสุวรรณมัจฉาก็อยู่ในกองทัพมาร เมื่อพิจารณาร่วมกับท้องเรื่องในวรรณกรรมอาจเห็นได้ว่า ทั้งหนุมานและนางสุวรรณมัจฉาต่างอยู่ในภาวะที่ข้องแวะอยู่กับกามารมณ์อันเป็นราคะจริต ซึ่งเป็นจิตที่อยู่ภายใต้อำนาจของพญามาร ซึ่งกายสัมผัสในภาพจัดเป็นภาพสัญลักษณ์ที่สื่อนัยถึงกิเลสมาร ดังนั้นเหตุการณ์ตอนนี้จึงอยู่ในฐานะที่เป็นปริศนาธรรมเพื่อสื่อสารสัญลักษณ์ภาพถึงภาวะทางจิตใจที่อยู่ภายใต้อำนาจของมาร อันเป็นอุปสรรคต่อการทำหน้าที่ของหนุมานและหน้าที่ของนางสุวรรณมัจฉาที่ได้รับมอบหมายจากทศกัณฐ์ผู้เป็นบิดา ซึ่งการตีความในเชิงสัญลักษณ์ดังกล่าวนี้ ผู้ดูภาพต้องมีความรู้เกี่ยวกับวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์มาก่อน จึงจะเข้าใจปริศนาธรรมของเหตุการณ์นี้ได้

2.3 ผีเสื้อสมุทร คุณค่าทางเรือนร่างในระบบสัญลักษณ์ของมาร

ผีเสื้อสมุทร เป็นอมนุษย์ประเภทหนึ่ง มีเงี่ยวงอกเหมือนยักษ์ เป็นตัวละครที่รู้จักกันดีในเรื่อง พระอภัยมณีของสุนทรีภู่ ทำให้ตัวละครตัวนี้มีโอกาสปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังในยุคต้นรัตนโกสินทร์ ดังตัวอย่างภาพที่ 4.22

ภาพที่ 4.22 นางผีเสื้อสมุทร วัดม่วง จ.พระนครศรีอยุธยา

นางผีเสื้อสมุทร พบในจิตรกรรมฝาผนังตอนเหตุการณ์ "มารพ่าย" ซึ่งเป็นฉากเหตุการณ์ที่อยู่ในมหาสมุทรอันเป็นผลมาจากน้ำในมวยผมของพระแม่ธรณี ผีเสื้อสมุทรจัดเป็นสัญลักษณ์ทางเรือนร่างที่สะท้อนคุณค่าเรือนร่างไปในทางอัปลักษณ์ชั่วร้าย ไม่เป็นที่ปรารถนา เรือนร่างดังกล่าวจึงแสดงบทบาทในทางร้าย ซึ่งเป็นอำนาจของฝ่ายมาร นางผีเสื้อสมุทรยังพบได้ในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นงานจิตรกรรมชั้นครูเขียนในยุครัชกาลที่ 3

ในงานจิตรกรรมพื้นบ้านไม่พบตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์หรือพระอภัยมณีเหมือนดังงานจิตรกรรมแนวประเพณี ซึ่งอาจเป็นเพราะวรรณกรรมดังกล่าวไม่ได้แพร่หลายเข้าไปยังจิตรกรรมพื้นบ้านทั้งในภาคเหนือและภาคอีสาน แม้แต่วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับภาคอีสาน ยังมีรายละเอียดของเนื้อเรื่องที่แตกต่างจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ฉบับกรุงรัตนโกสินทร์ จึงทำให้บทบาทของทศกัณฐ์ในฐานะยักษ์สิบหน้าไม่ค่อยพบในงานจิตรกรรมพื้นบ้านอีสาน จะมีก็แต่เพียงสัญลักษณ์ความเป็นยักษ์เท่านั้น แต่ยังไม่เชื่อมโยงกับลักษณะความเป็นยักษ์สิบหน้าของทศกัณฐ์ในขณะที่ภาพหนุมานไม่ปรากฏอยู่ในเหตุการณ์ตอน "มารผจญ" หรือ "พารพ่าย" ในงานจิตรกรรมพื้นบ้านทั้งในภาคเหนือและภาคอีสาน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3. สัตว์หิมพานต์ คุณค่าทางเรือนร่างในระบบสัญลักษณ์ของมาร

สัตว์หิมพานต์เป็นสัตว์ที่ปรากฏอยู่ในไตรภูมิกถาและรามเกียรติ์ อาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์หรือเขาไกรลาสแห่งชมพูทวีป มี 6 ชนิด ได้แก่ ราชสีห์ ช้าง ปลา ครุฑ นาค และราชหงส์ นอกจากนี้ยังมีนกหัสดีลิงค์ นกอินทรี นกการเวก ม้าสินะฑชาติ กินนร กินรี ความคิดเรื่องสัตว์หิมพานต์ในไตรภูมิ ได้ก่อให้เกิดสัตว์หิมพานต์ในรูปแบบใหม่ ๆ โดยจินตนาการของช่างศิลป์ในในสมัยรัตนโกสินทร์มากมายเช่น นกทัณฑิมา นรสิงห์ สิงหะพานร วารีกุญชร เป็นต้น โดยจิตรกรอาจได้แรงบันดาลใจมาจากรูปสัตว์ที่มีอยู่ในธรรมชาติและชื่อของสัตว์ในวรรณกรรม ทำให้ภาพสัตว์หิมพานต์มีความวิจิตร ประณีต และแปลกตากว่าภาพสัตว์ที่มีอยู่ในธรรมชาติ

สัตว์หิมพานต์ในกองทัพพญามารอาจมีลักษณะของการผสานรูปลักษณ์อันอัปลักษณ์ โดยเฉพาะที่ผสานกับภาพใบหน้ามนุษย์ มักใช้ใบหน้าที่อัปลักษณ์ซึ่งเป็นลักษณะชีวทัศน์ที่สะท้อนผ่านเรือนร่างมารว่า รูปชั่วใจก็ชั่วด้วย สัตว์หิมพานต์พบได้ทั้งในงานจิตรกรรมแนวประเพณีและงานจิตรกรรมพื้นบ้าน พบทั้งในลักษณะที่นำมาใช้เป็นพาหนะของเสนามารชั้นกลางและระดับนายกอง นอกจากนี้ยังพบสัตว์หิมพานต์ที่อยู่เป็นอิสระร่วมอยู่ในกองทัพพญามารด้วย ดังตัวอย่างภาพที่ 4.23

ภาพที่ 4.23 อรหัน วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา

อรหันหรือออระหัน (ภาพล่างซ้าย) เป็นสัตว์หิมพาต์ที่มีตัวเป็นนกหน้าเป็นคน เป็นจินตนาการที่สร้างรูปลักษณ์ใหม่ด้วยการยุบรวมกันของรูปสัญลักษณ์ ถือเป็นจินตนาการของจิตรกรที่ใช้วิธีการยุบรวมทางความหมาย (implosion of meaning) ที่มีมาก่อนยุคภาพยนตร์สงครามดวงดาว (Star War) เป็นการนำรูปสัญญะของคุณลักษณะของสัตว์บางตัวมาใส่ในเรือนร่างของ

มนุษย์ บ้างก็มีคุณค่าสูงส่งเช่น กินรี ก่อเกิดรูปลักษณ์ที่งดงามและวิจิตร เป็นคุณค่าทางเรือนร่างที่ไม่ปรากฏอยู่ในกองทัพพญามาร แต่สัตว์หิมพานต์หลายประเภทเมื่อนำมาผนวกรวมเข้ากับรูปใบหน้ามนุษย์ที่อัปลักษณ์ ทำให้เกิดเป็นคุณค่าเชิงสัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงกับความอัปลักษณ์และถูกเชื่อมโยงกับความชั่ว ความเป็นพละกำลังของกองทัพพญามาร ซึ่งใบหน้าของอรหันในภาพที่ 4.23 เป็นใบหน้าที่แสดงอาการอาฆาตมาดร้าย แววตาแดงก่ำ แสดงกิริยาอาการที่มุ่งหมายจะเข้าทำร้ายเบื้องสูง ซึ่งเป็นกิจของมาร เพราะไม่ปรารถนาให้ใครดีเกินตน

นอกจากนี้สัตว์หิมพานต์ที่มีบทบาทอย่างมากต่อคติความเชื่อของคนไทยคือ ครุฑ ซึ่งเป็นพาหนะของพระนารายณ์ แต่ครุฑในป่าหิมพานต์นั้นก็พบว่าเป็นไพร่พลที่อยู่ในกองทัพพญามาร ดังปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่ยุคกรุงศรีอยุธยาตอนปลายดังภาพครุฑที่ 4.24

ภาพที่ 4.24 ครุฑ วัดช่องนนทรี กรุงเทพมหานคร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

พญาครุฑมีร่างกายเป็นมนุษย์ ส่วนศีรษะเป็นนกอินทรีย์ แขนเป็นคน เล็บเป็นแบบนก ท่อนล่างจะเป็นไก่มีหาง ส่วนของแข้งมีเดือยด้วย แต่พญาครุฑดังภาพที่ 4.24 ซึ่งเป็นงานเขียนในยุคอยุธยาตอนปลาย จิตรกรไม่ได้เขียนลักษณะของครุฑตามวรรณกรรมดังกล่าวทั้งหมด แต่เลือกนำเสนอบางส่วน ดังจะเห็นได้ว่ามีเพียงสัญลักษณ์ของรูปปากเหมือนนก และมีปีก ส่วนอื่น ๆ เป็นแบบมนุษย์ทั้งหมด และจัดไว้ในกองทัพมาร ปรากฏอยู่ในเหตุการณ์ตอน “มารพ่าย” บินอยู่เหนือมหาสมุทร แยกเป็นอิสระจากเหล่ามารอื่น ๆ ที่กำลังโกลาหลจากภัยที่เผชิญอยู่ในกระแสน้ำ

นอกจากนี้ ยังพบลักษณะของสัตว์หิมพานต์อื่น ๆ อีกจำนวนมาก ที่เกิดจากการนำสัญลักษณ์ของสัตว์ต่าง ๆ มาประกอบเข้ากับเรือนร่างของมนุษย์ ดังเช่นภาพที่ 4.25

ภาพที่ 4.25 สัตว์หิมพานต์ วัดมัชฌิมาวาส จ.สงขลา

จากภาพที่ 4.25 จะเห็นได้ว่าในกองทัพของพญามารนั้น ทางด้านล่างของผนัง จิตรกรได้วาดภาพสัตว์หิมพานต์โดยมีศีรษะเป็นลิง นก และหมูป่า มาไว้ในเรือนร่างมนุษย์ โดยที่ลักษณะกิริยาท่าทางนั้น ถืออาวุธ มุ่งทิศทางสู่เบื้องสูง แววตาแสดงอาการอาฆาตมาดร้าย ซึ่งเป็นระบบสัญลักษณ์ภาพที่สำคัญของการโจมตีพระมหาบุรุษในเหตุการณ์ตอน "มารผจญ"

ในส่วนของจิตรกรรมพื้นบ้าน พบว่ามีสัตว์หิมพานต์อยู่ในกองทัพพญามาร ดังตัวอย่างภาพที่ 4.26 สัตว์หิมพานต์ วัดท่าข้าม จ.เชียงใหม่

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 4.26 สัตว์หิมพานต์ วัดท่าข้าม จ.เชียงใหม่

สัตว์หิมพานต์ในภาพที่ 4.26 ซึ่งเป็นจิตรกรรมแนวพื้นบ้านที่จังหวัดเชียงใหม่ พบว่ามีโครงสร้างของภาพแบบเดียวกับจิตรกรรมแนวประเพณีที่วัดมัชฌิมาวาส จ.สงขลา สะท้อนให้เห็นว่าแนวทางของจินตนาการเกี่ยวกับการผสานรูปลักษณ์ของสัตว์เข้ากับคนมีมาช้านานแล้ว และแม้จะต่างภูมิภาคและมีความแตกต่างกันของแนวการเขียนภาพ แต่วิธีการคิดสร้างสรรค์ไม่ได้แตกต่างกัน ทั้งนี้น่าจะเป็นผลมาจากการรับอิทธิพลจากวรรณกรรมเรื่องเดียวกันคือ ไตรภูมิกถา และรามเกียรติ์

อย่างไรก็ตาม ประเด็นที่น่าสนใจประการหนึ่งคือ ลำพังเพียงการนำภาพหัวสัตว์มาใส่ในเรือนร่างของมนุษย์นั้น ยังไม่อาจชี้ชัดได้ว่าสัตว์หิมพานต์ดังกล่าวเป็นมารหรือเทพ ทั้งนี้เพราะรูปลักษณ์ของเทพเองก็พบว่ามีโครงสร้างของเรือนร่างในลักษณะเดียวกันเช่น พระพิฆเนศ ร่างเป็นมนุษย์แต่เศียรเป็นช้าง ซึ่งสิ่งที่จะช่วยในการตีความก็คือ รหัสของตำแหน่งภาพที่สัตว์หิมพานต์ของกองทัพมาร จะอยู่บนผนังเดียวกับพญามารและได้รับการจัดวางไว้ตั้งแต่ระดับกลางภาพจนถึงตอนล่างของภาพ ทั้งนี้เพื่อให้ทิศทางของสัตว์หิมพานต์เหล่านี้มีทิศทางการเคลื่อนที่ที่มุ่งสู่การอาฆาตมาดร้ายต่อเบื้องสูง และในที่สุดก็จะพ่ายต่อบุญบารมีที่พระมหาบุรุษได้เพียรบำเพ็ญมา โดยมีพระแม่ธรณีเป็นสักขีพยาน

ในส่วนของงานจิตรกรรมพื้นบ้านของภาคอีสานนั้น สัตว์หิมพานต์ที่พบได้บ่อยในงานภาพจิตรกรรมคือ พญานาค จระเข้หรือเหรา ดังจิตรกรรมที่วัดสระบัวแก้ว จ.ขอนแก่น ภาพที่ 4.27

ภาพที่ 4.27 สัตว์หิมพานต์ วัดสระบัวแก้ว จ.ขอนแก่น

จากภาพที่ 4.27 จะสะท้อนลักษณะของภาพสัตว์หิมพานต์ในงานจิตรกรรมแนวพื้นบ้านที่พบในภาคอีสานได้ว่า มักเป็นภาพสัตว์ที่ปรากฏในวรรณกรรมพื้นบ้านอยู่แล้ว เช่น จระเข้หรือเหรา พญานาค ซึ่งเป็นอิทธิพลจากวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนา โดยสัตว์หิมพานต์เหล่านี้ มักนิยม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เขียนภาพสัตว์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ไม่ต้องนำเอารูปลักษณ์ของมนุษย์เข้ามาเป็นองค์ประกอบร่วมด้วย แต่ภาพดังกล่าวไม่ได้สะท้อนถึงลักษณะเรือนร่างของมนุษย์เข้าร่วมด้วย ระบบสัญลักษณ์ภาพจึงสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ได้เพียงสัตว์ที่อาจเป็นอันตรายต่อมนุษย์เท่านั้น ซึ่งมิตินี้ไม่ครอบคลุมถึงคุณลักษณะของพญานาคซึ่งมักปรากฏร่วมด้วยในงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนา

จากสัญลักษณ์ภาพที่ปรากฏผ่านเรือนร่างของยักษ์ประเภทต่าง ๆ ตัวละครในวรรณกรรมต่าง ๆ และสัตว์หิมพานต์ดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ล้วนเป็นสัญลักษณ์ภาพที่มีแนวโน้มการเขียนภาพที่เชื่อมโยงกับจินตนาการที่ไม่ยึดติดกับความเป็นจริงหรือเรียกว่า เป็นจินตนาการแนวเพ้อฝัน (fantasy) อันเนื่องมาจากเป็นการสื่อสารสัญลักษณ์ที่จินตนาการมีความสัมพันธ์กับระบบความเชื่อของผู้คนในสังคม ซึ่งพุทธศาสนิกชนจำนวนไม่น้อยเชื่อว่า เรือนร่างในจินตนาการที่ปรากฏเป็นรูปธรรมในงานจิตรกรรมดังกล่าวเป็นสิ่งที่มีอยู่จริง ซึ่งจินตนาการและความเชื่อดังกล่าวย่อมมีผลต่อแนวโน้มของพฤติกรรมในการทำความดีของบุคคล โดยมีคติความเชื่อเกี่ยวกับการสั่งสมบุญบารมี ซึ่งสะท้อนผ่านภาพสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในอุโบสถหรือวิหาร ซึ่งแม้แต่ยักษ์ยังมีระดับชั้นที่แตกต่าง ซึ่งขึ้นอยู่กับผลบุญและบารมีที่สั่งสมมาในอดีตชาติ

ระบบสัญลักษณ์ภาพอีกส่วนหนึ่งที่ปรากฏผ่านภาพในกองทัพพญามารวิราชนั้นคือ พลพรรคมารที่มีแนวโน้มรูปแบบการเขียนในเชิงความเป็นจริง ภาพในกลุ่มนี้ถือเป็นหลักฐานสำคัญของการบันทึกเรื่องราวในยุคสมัยที่งานจิตรกรรมได้สร้างสรรค์ขึ้นเช่น มิติเกี่ยวกับเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย วิถีชีวิต กระบวนการจัดกองทัพ ชาวต่างชาติที่เข้ามาในราชอาณาจักรในแต่ละยุคสมัย ซึ่งถูกมองว่าในยุคกรุงศรีอยุธยาตอนปลายจนถึงรัชกาลที่ 7 ชาวตะวันตกมักถูกมองว่าเป็น “มาร” ประเภทหนึ่ง ดังจะได้กล่าวต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ข. พลพรรคมารที่มีแนวโน้มรูปแบบการเขียนในเชิงความเป็นจริง (real)

ภาพพลพรรคมารที่พบว่าจิตรกรใช้วิธีการเขียนตามที่ยึดเค้าโครงของความเป็นจริงที่ปรากฏในงานจิตรกรรมในการศึกษาครั้งนี้ พบว่าทั้งงานจิตรกรรมไทยประเพณีและงานจิตรกรรมพื้นบ้าน มีการใช้สัญลักษณ์ภาพที่สะท้อนความเป็นจริงในสังคม แต่อาจมีความแตกต่างกันในเรื่องของรายละเอียดเช่น ในงานจิตรกรรมแนวประเพณีนั้น แม้ว่าโครงสร้างการเขียนภาพมีแนวโน้มของความคล้ายคลึงกันในแต่ละวัด แต่รายละเอียดเกี่ยวกับชาวต่างชาติที่เป็นพลพรรคมารนั้น มีรายละเอียดที่แตกต่างกันอยู่บ้าง ทั้งนี้โดยจะจำแนกตามประเด็นของเนื้อหาภาพดังต่อไปนี้

1. มนุษย์ชาวต่างชาติ ความหลากหลายของคุณลักษณะ “มาร”

ภาพชาวต่างชาติในงานจิตรกรรมไทยมีอยู่เป็นจำนวนมาก ภาพชาวต่างชาตินี้ในทางจิตรกรรมเรียกกันโดยทั่วไปว่า “ภาพสิบสองภาษา” แม้ในความเป็นจริงจะมีชนชาติต่าง ๆ เข้ามาในประเทศไทยมากกว่า 12 ชาติในช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้น ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร (2534) ได้ทำการศึกษาพบว่ามีชนชาติต่าง ๆ เข้ามามากกว่า 34 เชื้อชาติ โดยปรากฏในจารึกวัดพระเชตุพนว่าประกอบด้วยชาว 1) สิงหฬ 2) สยาม 3) กะเหรี่ยง 4) อาฟริกัน 5) ดอดขิ (อยู่ตอนใต้ของฮอลันดา) 6) อิตาเลี่ยน 7) ฝรั่งเศส 8) ยิบซีดอ่าน (อยู่ตอนใต้ของชวา) 9) สระกาฉวน (อินเดีย) 10) ญี่ปุ่น 11) อาหรับ 12) หรุ่มโต้ระกี่ (แขก) 13) แขกปะถ่าน 14) แขกจุเหลี่ย 15) หรูชบีตะสบาด 16) หรูช 17) มอญ 18) กระแซ 19) เงี้ยว 20) พม่า 21) ฮินดู 22) มลายู 23) พราหมณ์ฮินดู 24) พราหมณ์รามเหศร์ 25) จาม 26) ลาวยวน 27) หุ้ยหุย 28) ญวน 29) จีน 30) เขมร 31) ลิ้วซิ่ว 32) โปรตุเกส 33) อังกฤษ 34) อเมริกัน ตัวอย่างงานภาพจิตรกรรมตอน “มารผจญ” ที่สามารถสะท้อนความหลากหลายของชาวต่างชาติดังเช่นจิตรกรรมวัดสุรรณาราม ภาพที่ 4.28

ภาพที่ 4.28 ชาวต่างชาติ วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ภาพดังกล่าวเป็นภาพที่เขียนขึ้นในรัชกาลที่ 3 ซึ่งเป็นแบบฉบับของงานภาพจิตรกรรมไทยประเพณี ตำแหน่งของจิตรกรรมอยู่ด้านล่างของเหตุการณ์ตอน “มารพ่าย” ซึ่งเป็นการสะท้อนคุณค่าของเรือนร่างชาวต่างชาติว่าอยู่ในระดับชนชั้นต่ำ และต่างวุ่นวายโกลาหลจากการพ่ายแพ้ต่อบุญ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บารมีของพระมหาบุรุษ ชาวต่างชาติดังกล่าวประกอบด้วยชาวตะวันตกสวมหมวกทรงสูง ผมสีทอง จมูกโด่ง ตาสีฟ้า การแต่งกายบ่งชี้ชัดว่าเป็นฝรั่งชาติตะวันตก ด้านล่างสุดเป็นภาพชายมุสลิมโดยมีหมวกเป็นเอกลักษณ์ มีแขกโพกหัวอย่างอินเดีย และแขกอื่น ๆ

ในส่วนของจิตรกรรมวัดอื่น ๆ ที่ภาพชาวต่างชาติมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและสามารถใช้สื่อสารในเชิงสัญลักษณ์ภาพได้ขัดเจนถึงความเป็นมาร ปรากฏดังประเด็นต่อไปนี้

1.1 ชาวต่างชาติในฐานะผู้นิยมกำลังความรุนแรงเป็นมาร

ชาวต่างชาติที่เข้ามาในยุคกรุงศรีอยุธยาและรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวตะวันตกนั้น เป็นผู้ซึ่งนำอาวุธปืนไฟและยุทโธปกรณ์สมัยใหม่ต่าง ๆ เข้ามายังประเทศแถบเอเชีย ภาพลักษณ์ของชาวต่างชาติจึงเชื่อมโยงกับการใช้กำลังความรุนแรง กองทหารแบบตะวันตก ซึ่งอาจเป็นฝรั่ง รวมทั้งการฝึกคนเอเชียให้เป็นทหารด้วยหลักการจัดทัพแบบตะวันตก ภาพจิตรกรรมที่สะท้อนสัญลักษณ์ความเป็นมารผ่านรูปสัญญะที่เกี่ยวกับความรุนแรงทางทหารดังกล่าวนี้ ปรากฏทั้งในงานจิตรกรรมไทยประเพณีและงานจิตรกรรมพื้นบ้านดังตัวอย่าง ภาพที่ 4.29 และ 4.30 ตามลำดับ

ภาพที่ 4.29 ทหารอเมริกัน วัดบางขุนเทียนใน กรุงเทพมหานคร

ภาพฝรั่งในกองทัพมารดังภาพที่ 4.29 นี้ เป็นภาพเหตุการณ์ตอน "มารผจญ" ที่กองกำลังพลพรรคมารจะเข้าโจมตีพระมหาบุรุษ น. ณ ปากน้ำ (2544) ได้อธิบายภาพทหารดังกล่าวนี้ว่า เป็นทหารฝรั่ง ใส่เสื้อคลุมสีขาว สวมหมวก ขี่ม้า การสวมหมวกทอปแฮท (Top Hat) เป็นเครื่องแต่งตัว

ของทหารอเมริกันสมัยรัชกาลที่ 4 โดยถือปืนติดดาบปลายปืน ซึ่งภาพดังกล่าวสามารถตีความในเชิงสัญลักษณ์ได้ถึง อำนาจจากปืนที่มาดวบคู่กับทหารตะวันตก

ในส่วนของงานจิตรกรรมพื้นบ้านได้สะท้อนแนวคิดดังกล่าวผ่านระบบสัญลักษณ์ภาพเช่นกันดังภาพที่ 4.30 กองกำลังทหารชาวต่างชาติ วัดโพธาราม จ. มหาสารคาม

ภาพที่ 4.30 กองกำลังทหารชาวต่างชาติ วัดโพธาราม จ. มหาสารคาม

จกภาพดังกล่าวจะเห็นได้ว่า พลพรรคมารที่มุ่งโจมตีพระมหาบุรุษนั้น ใช้อาวุธปืนสมัยใหม่ โดยกองทัพทหารนั้น เป็นแขกต่างชาติ เห็นได้จากการใช้ผ้าโพกหัว ซึ่งเป็นนัยถึงแขกอาหรับหรืออินเดียที่เข้ามาเป็นทหารรับจ้างในช่วงรัชกาลที่ 5 ถึง 7 ภาพดังกล่าวสะท้อนลักษณะที่สำคัญประการหนึ่งของพลพรรคมารว่าคือ ผู้ที่นิยมใช้กำลังความรุนแรง

1.2 ชาวต่างชาติผู้ปรารถนาครอบครองดินแดนผู้อื่นเป็นมาร

การใช้กำลังความรุนแรงของกองทัพชาวต่างชาติในยุครัตนโกสินทร์ เป็นอิทธิพลจากลัทธิจักรวรรดินิยม ไทยต้องทำสัญญาทางการค้ากับชาติตะวันตกและนำมาซึ่งการสูญเสียสิทธิสภาพนอกอาณาเขต รวมทั้งการสูญเสียดินแดนบางส่วนทั้งทางอินโดจีนและคาบสมุทรมลายู งานจิตรกรรมทั้งแนวประเพณีและแนวพื้นบ้านต่างใช้สัญลักษณ์ภาพว่า ชาวตะวันตกเป็นพลพรรคมาร เนื่องจากปรารถนาพื้นที่หรือดินแดนของผู้อื่น ซึ่งเหตุการณ์ตอน “มารผจญ” นั้น เป็นศึกชิงโพธิบัลลังก์ว่า พระมหาบุรุษหรือพญามารที่เป็นผู้ได้สิทธิครอบครองที่แท้จริง ภาพตอน “มารผจญ” จึงเป็นสัญลักษณ์ที่ตีความได้ว่า ผู้ปรารถนาครอบครองพื้นที่หรือดินแดนของผู้อื่นเป็น “มาร”

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ดังตัวอย่าง ภาพกระบวนการจัดแถวทหารแบบตะวันตก รวมทั้งการสวมหมวกแบบทหารตะวันตก กำลังมุ่งโจมตีพระมหาบุรุษ ปรากฏในภาพจิตรกรรมดังภาพที่ 4.31

ภาพที่ 4.31 กองทหารพลพรรคมาร วัดป่าเรไลย์ จ.มหาสารคาม

จากภาพที่ 4.31 ช่างภาพมีการจัดวางตำแหน่งภาพที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว จิตรกรได้จัดแบ่งพื้นที่ของกองทัพมารออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ฝั่งซ้ายตั้งแต่ตอนบนลงมาถึงฐานพระแม่ธรณี รวมทั้งฝั่งขวาในระดับเดียวกับพระแม่ธรณีเป็นเหตุการณ์ตอน "มารผจญ" จะเห็นได้ว่าภาพทหารและนายกองที่ขี่ม้า สวมหมวกแบบตะวันตก ส่วนกำลังพลเดินเท้าต่างกายด้วยเสื้อราชปะแตนและกางเกงขายาว บ้างก็นุ่งสนับเพลา ถือศาสตราวุธมีทิศทางในการเคลื่อนที่มุ่งสู่เบื้องสูง ลักษณะใบหน้าของนายกองมีแนวโน้มไปทางหน้าตาแบบตะวันตก ซึ่งเป็นการสะท้อนถึงอิทธิพลของฝรั่งเศสที่เข้ามาสู่อินโดจีนในช่วงรัชกาลที่ 5 -7 โดยการเข้ามาของฝรั่งเศสในช่วงเวลานั้น เป็นการแสวงหาอาณานิคม ซึ่งในที่สุดอินโดจีนตกเป็นเมืองขึ้นของฝรั่งเศส ดังนั้นภาพที่เชื่อมโยงกับกองทหารแบบตะวันตกจึงถือเป็น "มาร" เพราะเป็นการคุกคามมุ่งปรารถนาครอบครองผู้อื่นมาเป็นของตน ในส่วนด้านล่างของภาพถือเป็นส่วนที่ 2 เป็นเหตุการณ์ที่แสดงความพ่ายแพ้ของกองทัพมารเมื่อพระแม่ธรณีบีบมวยผม เหล่ามารทั้งหลายจึงถูกกระแสน้ำพัดพา ในส่วนที่ 3 อยู่ตอนบนขวาของภาพ พญามารยอกรอัญชลีก่อนที่จะเหาะกลับยังวิมานของตน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากภาพที่พิจารณาเป็นองค์รวมดังกล่าวนี้ จะเห็นได้ว่าโครงสร้างของภาพทั้งหมดแสดงเนื้อหาถึงการพยายามใช้กำลังเข้าครอบครองโพธิบัลลังก์เพื่อให้พระมหาบุรุษยอมลุกขึ้นจากไป อันเป็นการขัดขวางให้บุคคลพ้นจากความดี จึงถือเป็นมาร

ชาวต่างชาติหรือคนนอกรีตพุทธศาสนาเป็นมาร

ชาวต่างชาติที่นับถือศาสนาอื่นเช่น คริสต์ อิสลาม หรือลัทธิอื่นใดที่ไม่ใช่พุทธศาสนา อาจได้รับการจัดกลุ่มเข้าเป็นพลพรรคมาร ทั้งนี้เนื่องจากงานจิตรกรรมฝาผนังไทยที่ศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นงานจิตรกรรมที่ปรากฏอยู่ในโบสถ์และ/หรือวิหารของวัดในพระพุทธศาสนา ดังนั้นจิตรกรอาจแฝงความหมายที่เกี่ยวกับการไม่นับถือพุทธศาสนาว่าเป็นพลพรรคมาร ดังตัวอย่างภาพชาวป่าและชาวชวาดังภาพที่ 4.32

ภาพที่ 4.32 ชาวต่างชาตินอกรีตพุทธศาสนา วัดสุวรรณดาราราม พระนครศรีอยุธยา

จากภาพที่ 4.32 จะพบภาพชาวต่างชาติถึง 3 เชื้อชาติได้แก่ มุมบนซ้ายเป็นคนพม่า มีระบบสัญลักษณ์ภาพที่บ่งชี้เชื้อชาติคือ การเสียบลานทองที่ใบหู ส่วนภาพคนกลางภาพมือซ้ายถือดาบ มือขวาถือกริช ซึ่งกริชเป็นอาวุธประจำกายของแขกชวาและมลายู ในขณะที่ภาพคนป่าผิวดำเหมือนพวกเงาะคือสัญลักษณ์ภาพที่สื่อถึงชาวกวย ซึ่งเป็นกลุ่มคนวัฒนธรรมเขมรที่เข้ามาในราชอาณาจักร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ตั้งแต่สมัยต้นกรุงศรีอยุธยา มีรูปร่างหน้าตาคล้ายเงาะ คือ ผมหยิก ผิวคล้ำ จมูกบาน เป็นพวกนับถือผี เหล่านี้ล้วนเป็นพวกนอกรีตพระพุทธศาสนาจึงถูกจัดเข้าไว้เป็นพวกพลพรรคมาร

1.4 ชาวต่างชาติผู้ดุกดามทางเศรษฐกิจเป็นมาร

นอกจากภาพชาวตะวันตกแล้ว ในส่วนของภาพชาวจีนได้รับการเขียนภาพในส่วนของเหตุการณ์ตอน "มารพ่าย" ซึ่งตั้งเป็นข้อสังเกตได้ว่า บริบทของชาวจีนไม่มีความเกี่ยวข้องกับลัทธิจักรวรรดินิยมหรือการเผยแผ่ศาสนา แต่จะเป็นมิติที่เกี่ยวข้องกับการค้าเรือสำเภา ซึ่งเจริญรุ่งเรืองอย่างมากในยุครัชกาลที่ 3 คนจีนได้เข้ามาทำงานในประเทศไทยจำนวนมากดังที่ได้กล่าวไว้ในบริบทของชาวจีนข้างต้น ต่อมาในช่วงรัชกาลที่ 6 ชาวจีนมีสัมพันธภาพที่ไม่ดีต่อราชสำนักเพราะรัชกาลที่ 6 เห็นว่า ชาวจีนมุ่งทำงานเพื่อกอบโกยผลประโยชน์ในประเทศไทยและส่งกลับไปประเทศจีนโดยที่ไม่ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อระบบเศรษฐกิจไทย

แนวการเขียนภาพมาร มักพบภาพชาวจีนอยู่ในเหตุการณ์ตอน "มารพ่าย" โดยพบมาตั้งแต่งานจิตรกรรมในยุครัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา พบทั้งในภาพจิตรกรรมแนวประเพณีและแนวพื้นบ้าน ในส่วนของเหตุการณ์อื่น ๆ ภาพชาวจีนมักถูกวาดไว้เพื่อแสดงภาพวิถีชีวิต และส่วนหนึ่งถูกนำมาล้อเลียนในเชิงเสียดสีทางเชื้อชาติ ดังเช่นภาพรามสูรจีนและมณีเมขลาในร่างหญิงชาวบ้านที่วัดประตูสาร จ.สุพรรณบุรี (งานยุครัชกาลที่3) โดยเป็นภาพที่ได้รับการประเมินคุณค่าทางเรือนร่างถึงความไม่สำรวม ความไม่เรียบร้อยและไม่อยู่ในวัฒนธรรมหรือจารีตอันดีงาม

ภาพชาวจีนที่พบในงานจิตรกรรมไทยนั้น หากเป็นชาวจีนที่เข้ามาในระยะแรกสมัยอยุธยานิยมเขียนภาพทรงผมแบบไว้มวย ต่อมาในระยะหลังนิยมเขียนผมทรงผมแบบไว้เปียแบบแมนจู ดังภาพที่ 4.33

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 4.33 จีนแมนจู วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา

สาเหตุสำคัญที่ภาพชาวจีนมักปรากฏอยู่ในตำแหน่งของเหตุการณ์ตอน "มารพ่าย" น่าจะเป็นเพราะชาวจีนมีความผูกพันกับสังคมไทยในมิติด้านการค้าขายโดยเรือสำเภา หรือที่เรียกกันว่าการค้าสำเภาจีน ทำให้ภาพชาวจีนมักปรากฏอยู่ในฉากเหตุการณ์ตอนเรือล่มเช่น สำเภาล่มในเรื่องพระมหาชนก มีภาพชาวจีนทรงผมเปียแมนจูประกอบร่วมอยู่ด้วยทั้งบนเรือที่กำลังอับปางและที่กำลังว่ายน้ำเอาชีวิตรอด ในขณะที่ชาวจีนในภาพที่ 4.33 นี้ มีท่าทีตระหนกตกใจจากการพ่ายแพ้บุญบารมีของพระมหาบุรุษ จากลักษณะการแต่งกายพิจารณาได้ว่าเป็นผู้มีอันจะกินในระดับคหบดี สัญลักษณ์ทรงผมเปียแมนจูมีความโดดเด่นอย่างมาก ฉากตอนมารพ่ายคือ ท้องทะเล ซึ่งสอดคล้องกับอาชีพการค้าสำเภาจีน ดังนั้น บริบทของภาพจึงตีความได้ว่า ชาวจีนเป็นมารเนื่องจากประเด็นทางเศรษฐกิจ ซึ่งเป็นไปได้ว่าเกี่ยวข้องกับการเสียเปรียบทางการค้าของราชสำนักกับชาวจีนเช่น การสัมปทานระบบเจ้าภาษีนายอากรของราชสำนักในขณะนั้นที่ทำให้ราชสำนักเสียประโยชน์หรือได้ไม่มากอย่างที่ควรจะเป็น อีกทั้งเจ้าภาษีนายอากรนำผลประโยชน์ที่ได้ส่งกลับประเทศจีน จึงทำให้จิตรกรมีทีท่าในการมองชาวจีนบางกลุ่มว่าเป็นมาร ดังที่ได้กล่าวไว้ในตอนต้นเกี่ยวกับบริบทของชาวจีนในประเทศไทย

2. เรือนร่างปุถุชน โลกทัศน์แห่ง "ขันธมาร" สู่ชีวทัศน์ที่ไม่งดงาม

เรือนร่างปุถุชนที่พบในงานภาพจิตรกรรมตอน "มารผจญ" เป็นเรือนร่างของมนุษย์ธรรมดาที่จิตรกรถ่ายทอดจากภาพธรรมชาติ ไม่มีการเสนอภาพรายละเอียดในเชิงกายวิภาคแบบงานจิตรกรรมตะวันตก เรือนร่างปุถุชนที่ปรากฏอยู่ในภาพพลพรรคมารตอนมารผจญนี้ ปรากฏทั้ง

ภาพไพร่พลในกองทัพที่สวมเครื่องแบบ ภาพชาวบ้าน ภาพคนที่มีสังขารเสื่อมทราม คนที่เผชิญกับทุกขเวทนา และคนที่ต้องเผชิญกับความตาย โดยมักแสดงให้เห็นลักษณะชีวทัศน์ที่อัปลักษณ์ไม่น่ามอง ซึ่งเป็นภาพที่มีศักยภาพในการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ได้ถึงมารประเภท "ขันธมาร" หรือเบญจขันธ์ เพราะเป็นสภาพที่มีความขัดแย้งแปรเปลี่ยนและเสื่อมโทรม ขันธมารเป็นมารที่ลิดรอนโอกาสมิให้บุคคลทำกิจหน้าที่หรือบำเพ็ญคุณความดีได้อย่างที่ปรารถนาหรืออาจถึงกับพรากจากโอกาสในการทำความดีโดยสิ้นเชิง ดังตัวอย่างกรณีต่อไปนี้

2.1 ชีวทัศน์อัปลักษณ์ "รูปชั่วตัวดำ" เป็นมาร

ชีวทัศน์ที่อัปลักษณ์มีความสอดคล้องกับสำนวนไทยที่ว่า "รูปชั่วตัวดำ" ซึ่งถูกประเมินคุณค่าทางเรือนร่างถึงความไม่ดี ซึ่งต่างจากเรือนร่างของผู้ที่มีบุญญาธิการที่มีผิวพรรณงดงาม เป็นภาพที่ตรงข้ามโดยสิ้นเชิงกับเรือนร่างของเทพฝ่ายธรรมหรือเรือนร่างของกษัตริย์ผู้ทรงธรรม ลักษณะชีวทัศน์อันอัปลักษณ์เป็นระบบสัญลักษณ์ภาพที่สะท้อนถึงโลกทัศน์ภายในที่เป็นมิจฉาทิฐิของเจ้าของเรือนร่าง ดังภาพที่ 4.34

ภาพที่ 4.34 หญิงอัปลักษณ์ วัดประตูสาร จ.สุพรรณบุรี

จากภาพที่ 4.34 เป็นภาพในเหตุการณ์ตอน "มารพ่าย" หญิงอัปลักษณ์ปรากฏอยู่ด้านล่างของฝาผนัง ท่อนล่างจมอยู่ในกระแสน้ำที่พระแม่ธรณีบีบออกมาจากมวยผม เรือนร่างที่เด่นชัดคือระบบสัญลักษณ์ของสี กล่าวคือผิวสีเป็นสีดำ ซึ่งเป็นสีสัญลักษณ์ของฝ่ายอธรรมและถูกประเมินคุณค่าว่าเป็นฝ่ายชั่ว ในขณะที่สภาพผิวไม่ได้ดำเนียน (เทพบางองค์มีผิวกายดำแต่จะดำแบบดำเนียน) มีรอยย่นบนใบหน้าและหน้าอก ซึ่งบ่งชี้ถึงสังขารที่เสื่อมถอย ลักษณะกิริยาท่าทางแลบลิ้นปลิ้นตาเป็นอาการที่ไม่สุภาพ ไม่ใช่วิสัยของคนดีที่พึงกระทำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแลบลิ้นปลิ้นตา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สู่เบื้องสูงซึ่งเป็นตำแหน่งของพระมหาบุรุษ คุณค่าแห่งเรือนร่างและกิริยาอาการดังกล่าวจึงเป็นวิสัยของความเป็น "มาร"

2.2 ปุถุชนกับทุกขเวทนา

ทุกขเวทนา เป็นผลมาจากการประกอบกรรมชั่ว ดังคติไทยที่ว่า "ทำดีได้ดีทำชั่วได้ชั่ว" การที่ร่างของปุถุชนประสบกับทุกขเวทนา เป็นผลกรรมมาจากการปองร้ายโจมตีพระมหาบุรุษ เป็นจิตที่เต็มไปด้วยมิจฉาทิฐิ ชีวิตจึงต้องตกอยู่ในสภาพทุกขเวทนา ดังภาพที่ 4.35

ภาพที่ 4.35 ภัยในกระแสน้ำ วัดคงคาราม จ.ราชบุรี

ร่างในภาพที่ 4.35 เป็นภาพชายสามัญชนที่ถูกพัดพาจากกระแสน้ำที่ออกมาจากมวยผมของพระแม่ธรณี จากรูปลักษณ์ดังกล่าวอาจเชื่อมโยงได้ว่า ศีรษะล้านเป็นรูปลักษณ์ที่ไม่พึงปรารถนา สามารถเชื่อมโยงกับ "นนทก" ผู้รับใช้เทวดาที่มีศีรษะล้าน การประสบทุกขเวทนาดังกล่าวเป็นผลกรรมจากการเข้าร่วมเป็นพลพรรคมารเข้ามุ่งร้ายต่อพระมหาบุรุษ จึงต้องทุกข์ทรมานจากสัตว์ร้ายในมหาวารี หากแม้รอดชีวิตได้ก็จะพลาดโอกาสในการทำความดีในอนาคต อันเนื่องจากความไม่สมประกอบของเรือนร่างซึ่งเป็นอุปสรรคในการทำความดี สภาพทุกขเวทนาหรือความพิการจึงเป็นขันธมาร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2.3 การเสื่อมของสังขารคือขันธมาร

สภาพเรือนร่างที่เสื่อมโทรมมักปรากฏในร่างชาวบ้านหรือเรือนร่างของผู้ที่มีบุญน้อย เหตุการณ์สำคัญตอนหนึ่งเกี่ยวกับธิดาพญามารอาสาบิดาเข้าขัดขวางการบรรลุพระโพธิญาณของพระมหาบุรุษคือ การจำแลงเป็นหญิงงาม รำกรีดกรายเพื่อให้พระมหาบุรุษไหวหวั่น แต่ด้วยบารมีที่สั่งสมมาของพระมหาบุรุษ ธิดามารจึงพ่ายและกลายร่างเป็นหญิงชรา แสดงถึงความเสื่อมชราของสังขารและพ่ายจากไป ในขณะที่เรือนร่างปุถุชนที่ปรากฏในเหตุการณ์ตอน "มารผจญ" นี้ จิตรกรได้แสดงให้เห็นความเสื่อมของสังขารซึ่งเป็นขันธมาร ดังภาพที่ 4.36

ภาพที่ 4.36 ร่างแสดงความเสื่อมของสังขาร วัดมหาธาตุ จ.เพชรบุรี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากภาพที่ 4.36 จิตรกรได้สะท้อนให้เห็นถึงสังขารที่เสื่อมโทรมของไพร่พลในกองทัพพญามาร การเขียนภาพแสดงภาพศีรษะล้าน จมูกใหญ่ ปากหนาอัปลักษณ์ แสดงร่องรอยที่บ่งชี้ถึงอายุขัย ซึ่งลักษณะดังกล่าวถือเป็นลักษณะทางชีวทัศน์ที่อัปลักษณ์ซึ่งเป็นผลมาจากโลกทัศน์ของมารที่เต็มไปด้วยมิจฉาทิฐิ ความเสื่อมโทรมของสังขารดังกล่าวนี้ยังพบได้กับภาพในกลุ่มที่เป็นอมนุษย์ได้อีกด้วย ซึ่งความเสื่อมของสังขารเป็นคุณลักษณะที่สิ่งมีชีวิตต้องเผชิญและถือเป็นคุณค่าทางสัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงกับความเป็นมาร

ต่อประเด็นดังกล่าวนี้ ในกรณีของภาพพระอรหันต์หรือสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า แม้เหตุการณ์ในตอนต่าง ๆ จะอนุมานอายุของพระอรหันต์ได้ว่าคงมีเรือนร่างอยู่ในวัยชรา แต่วิธีการ

นำเสนอภาพของจิตรกร ไม่ได้นำเสนอคุณลักษณะของความชราภาพดังกล่าว หากแต่จะเขียนอย่างนาฏลักษณ์โดยไม่แสดงรายละเอียดของผิวกายหรือเส้นเอ็นเนื้อหนังบนสรีระต่าง ๆ จึงกล่าวได้ว่าลักษณะความเสื่อมของสังขารเป็นคุณค่าทางสัญลักษณ์ภาพที่เชื่อมโยงกับลักษณะความเป็นมารหรือขันธมาร

2.4 มัจจุมารคือความตาย

ความตายเป็นมารเพราะเป็นตัวการตัดโอกาสที่จะก้าวหน้าต่อไปในคุณความดีทั้งหลาย ซึ่งเรียกมารในลักษณะดังกล่าวนี้ว่า "มัจจุมาร" วรรณกรรมเกี่ยวกับพุทธประวัติตอนหนึ่งกล่าวถึงเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จประพาสพระราชอุทยาน 4 วาระ โดยลำดับ ได้ทอดพระเนตรเห็นเทวทูตทั้ง 4 คือ คนแก่ คนเจ็บ คนตาย และบรรพชิต ซึ่งเทวดาได้เนรมิตไว้ในระหว่างทางเสด็จ จนนำมาสู่การตัดสินพระทัยเสด็จออกบรรพชา ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า "มัจจุมาร" หรือ ความตาย เป็น "มาร" ที่เป็นเหตุปัจจัยสู่การบรรพชาของพระมหาบุรุษ

มัจจุมาร อาจปรากฏภาพของการตายในลักษณะที่แตกต่างกัน โดยอาจเป็นการตายก่อนถึงวัยอันสมควร ดังเช่นตัวอย่างภาพที่ 4.37

ภาพที่ 4.37 มัจจุมาร วัดคงคาราม จ.ราชบุรี

จากภาพที่ 4.37 จะเห็นได้ว่า ชายปุถุชนในภาพผู้เป็นพลพรรคมาร ต้องตายด้วยการตกเป็นอาหารของปลาในมหาวารี แม้การวาดภาพของจิตรกรจะดูเหมือนชายผู้นี้อาจหลุดรอดออกไปจากตัวปลาได้ แต่ภาพดังกล่าวมีลักษณะการนำเสนอแบบอุปมา เพื่อสื่อถึงการตกเป็นอาหารซึ่งย่อมหมายความว่า ชายผู้นี้ต้องตาย อันเป็นผลมาจากกรรมชั่วที่มุ่งร้ายต่อพระมหาบุรุษ ซึ่งความตายทำให้เขาย่อมไม่อาจสร้างสมคุณงามความดีได้อีกต่อไป ดังนั้น ความตายจึงเป็นมารประเภทหนึ่ง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากตัวอย่างภาพปุถุชนในกองทัพพญามารดังที่ได้กล่าวมานี้ ล้วนแสดงให้เห็นถึงผลกรรมที่เกิดจากการทำความชั่วจากการมุ่งร้ายต่อพระมหาบุรุษ และการมีจิตมิจฉาทิฐิเข้าเป็นส่วนหนึ่งของไพร่พลมาร ด้วยโลกทัศน์ที่เป็นมิจฉาทิฐิ จึงสะท้อนผ่านภาพชีวทัศน์ที่อัปลักษณ์ไม่น่ามอง ซึ่งเป็นชีวทัศน์ในแบบของลักษณะความเป็นมาร

3. สัตว์บนโลกมนุษย์

สัตว์บนโลกมนุษย์ที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้น เป็นสัตว์ที่พบเห็นได้จริง จิตรกรได้นำภาพสัตว์บางตัวมาร่วมเป็นระบบสัญลักษณ์ภาพในเหตุการณ์ตอน "มารผจญ" ดังตัวอย่างต่อไปนี้

3.1 สัตว์ร้าย

สัตว์ร้ายที่เข้ามาปรากฏในกองทัพของพญามารได้แก่ เสือ งู จระเข้ เป็นต้น พบได้ทั้งในงานจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน สัตว์ร้ายแต่ละประเภทล้วนเป็นรูปสัญญะที่สามารถสื่อความหมายถึงความมีอันตรายเช่น อันตรายจากเขี้ยวเล็บและพละกำลังเช่น เสือ อันตรายจากพิษเช่น งู สัตว์ดังกล่าวล้วนเป็นรูปสัญญะที่สื่อความหมายเชื่อมโยงกับสัญชาติญาณความตาย ซึ่งจัดเป็นมารประเภทมัจจุมาร เพราะหากต้องเผชิญหน้าย่อมหมายถึง อาจนำมาสู่ความตายได้ ดังตัวอย่างภาพที่ 4. 38 และ 4.39

ภาพที่ 4.38 เสือมาร วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากภาพที่ 4.38 เสือโคร่งลายพาดกลอน ได้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือของพลพรรคมารในการมุ่งโจมตีพระมหาบุรุษ ซึ่งเสือโคร่งจัดเป็นเสือที่มีพละกำลังมากและเป็นอันตรายต่อมนุษย์มากที่สุด ดังนั้นสัญลักษณ์ภาพเสือโคร่งจึงสื่อความหมายถึง ความดุร้าย พละกำลัง และความน่ากลัวของกองทัพพญามารได้เป็นอย่างดี

นอกจากภาพสัตว์ร้ายที่มีพละกำลังเช่นเสือโคร่ง จระเข้ แล้ว ยังมีสัตว์ร้ายประเภทอสรพิษดังเช่น งู ซึ่งได้พบว่าทั้งงานจิตรกรรมประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน มีการนำงูเข้ามาเป็นระบบสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความชั่วร้าย โดยรูปสัญญะงูนี้ มีนัยของการสื่อความหมายที่ค่อนข้างเป็นสากลดังจะเห็นได้จากในคัมภีร์ไบเบิ้ลของศาสนาคริสต์ ใช้งูเป็นสัญลักษณ์แทนซาตาน ซึ่งเป็นภาพตัวแทนของความชั่วร้าย ดังตัวอย่างภาพที่ 4.39

ภาพที่ 4.39 งูมาร วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 4.39 จะเห็นได้ว่า ชายในร่างปุถุชนมีงูพันกายถึง 7 ตัว แต่ละตัวต่างหันหน้าไปทิศทางเดียวกันคือ มุ่งร้ายต่อพระมหาบุรุษ ยกเว้นเพียงตัวเดียวที่ทำหน้าที่เฝ้าระวังหลัง งูบางตัววางสีหน้าราบเรียบ แต่ส่วนหนึ่งงูแสดงสีหน้าที่ดุดัน พร้อมที่จะเข้าทำร้าย อย่างไรก็ตามสิ่งที่น่าสังเกตประการหนึ่งคือ งูดังกล่าวนี้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือของพลพรรคมารที่อยู่ในร่างคนธรรมดา ซึ่งอาจเป็นกลยุทธ์ในการสร้างสมดุลของอารมณ์ภาพให้กับพลพรรคมาร กล่าวคือ คนในร่างธรรมดาดูไม่มีพิษสง จึงต้องใช้รูปสัญญะของสัตว์ร้ายเข้ามาประกอบเพื่อเพิ่มอำนาจและความน่ากลัวให้กับพลพรรคมาร

3.2 สัตว์กึ่งร้ายกึ่งเลี้ยง

สัตว์กึ่งร้ายกึ่งเลี้ยงที่เข้ามาปรากฏในกองทัพของพญามารเช่น ลิง พบได้ทั้งในงานจิตรกรรมแนวประเพณี ดังตัวอย่างภาพที่ 4.40

ภาพที่ 4.40 ลิงมาร วัดสุวรรณคาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 4.40 ลิงดังกล่าวถูกแวดล้อมด้วยพลยักษ์ และมีหนุมานอยู่ใกล้ ๆ จึงสันนิษฐานได้ว่าเป็นลิงที่อยู่ในกองทัพของพระราม อย่างไรก็ตามลิงถือเป็นสัตว์เลี้ยงที่มีความร้ายร่วมด้วย แต่มารประเภทนี้มีข้อสังเกตสำคัญประการหนึ่งคือ มักมีนัยน์ตาแดงกำ ดูดุร้าย ในกรณีของภาพลิงที่ 4.40 ปรากฏเขี้ยวงอกอย่างยักษ์ ซึ่งสันนิษฐานได้ว่า อาจเป็นลิงที่เป็นสัตว์ของยักษ์มาร เพราะบริบทแวดล้อมล้วนเป็นยักษ์ ดังนั้นระบบสัญลักษณ์ภาพสัตว์กึ่งร้ายกึ่งเลี้ยงเพื่อสื่อถึงการเป็นส่วนหนึ่งของพลพรรคมาร จึงจำเป็นต้องมีรหัสกำกับการตีความภาพเพิ่มเติม ซึ่งต้องสังเกตรายละเอียดบางอย่างบนตัวสัตว์นั้น ๆ จึงจะเห็นถึงความไม่เป็นปกติของสัตว์เลี้ยงและสามารถเชื่อมโยงสู่สัญลักษณ์ของมารได้

3.3 สัตว์เลี้ยง

สัตว์เลี้ยงที่ปรากฏอยู่ในกองทัพมารได้แก่ ช้าง ม้า วัว ควาย สุนัข เป็นต้น พบทั้งจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน โดยส่วนหนึ่งถูกใช้เป็นพาหนะของพลพรรคมาร ในขณะที่อีกส่วนหนึ่งเป็นสัตว์ที่ปะปนอยู่ในกองทัพมารโดยไม่มีมารตนใดควบคุม ตัวอย่างดังภาพที่ 4.41

ภาพที่ 4.41 ควายมาร วัดโพธาราม จ.มหาสารคาม

ควายในภาพที่ 4.41 แม้จะมีสีครามแต่ก็สื่อสารจากรูปทรงได้ว่าเป็นโครงสร้างสรีระของควาย โดยมีองค์ประกอบเด่นคือ เขาโค้งงอ ทิศทางการเคลื่อนที่มุ่งไปทางพระมหาบุรุษ ตำแหน่งภาพอยู่กลางภาพระดับเดียวกับพระแม่ธรณี ซึ่งเป็นตำแหน่งที่ให้ความสำคัญรองมาจากตำแหน่งพญามาร ภาพดังกล่าวแวดล้อมด้วยสัตว์ร้ายและสัตว์หิมพานต์ แสดงถึงการไม่แบ่งแยกระดับชั้นของควายกับสัตว์อื่น ซึ่งอาจเป็นเหตุผลของการจัดองค์ประกอบภาพเนื่องจากควายเป็นสัตว์ที่มีขนาดใหญ่รวมทั้งยังมีความใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของคนไทยมาช้านาน อย่างไรก็ตามความเป็นสัตว์เลี้ยงที่ปรากฏในกองทัพมารนั้น มีรหัสภาษาคีริยาท่าทางเป็นตัวกำกับร่วมด้วย เช่น การพยศเกินสัตว์เลี้ยงธรรมดา บางตัวนัยน์ตาแดงก่ำ และมีทิศทางการเคลื่อนที่มุ่งสู่เบื้องสูงเป็นสำคัญ

จากรูปสัญญะพญามารและ พลพรรคมารดังที่ได้กล่าวมานี้ ประเด็นสำคัญที่ตั้งอยู่บนความหลากหลายของภาพเหล่ามารคือ ทั้งพญามารและยักษ์ต่างล้วนแปลงร่างได้ดังปรารถนา ดังนั้นจึงไม่ปรากฏแน่ชัดว่าพญามารและยักษ์จะปรากฏตนในรูปใด อีกทั้งยักษ์บางประเภทก็ไม่ปรากฏเขี้ยวงอกในยามปกติ จะเห็นเขี้ยวงอกเฉพาะในยามโกรธเท่านั้น ซึ่งสอดคล้องกับสำนวนไทยที่ว่า “รู้หน้าไม่รู้ใจ” แต่อย่างไรก็ตามในแง่ของการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ภาพ จิตรกรย่อมมีวิธีการกำกับความหมายของความเป็นมารไว้อย่างชัดเจนคือ ตำแหน่งของการเขียนภาพในอาคาร ซึ่งมีพื้นที่ผนัง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เป็นการเฉพาะของตน โดยมักอยู่เบื้องหน้าพระประธานเป็นส่วนใหญ่ บางแห่งในงานจิตรกรรมพื้นบ้านอีสานมักมีการเขียนบรรยายกำกับภาพว่า ภาพผนังนั้นเป็นภาพพญามาร

นอกจากรูปสัญลักษณ์มารดังที่ได้พรรณนามานี้ ผู้วิจัยยังพบว่ายังมีระบบสัญลักษณ์ภาพที่เป็นองค์รวมของลักษณะพลพรรคมาร ซึ่งเป็นระบบสัญลักษณ์ภาพที่เป็นการแสดงออกในระดับกลุ่มของเหล่ามารทั้งหลาย ดังจะได้กล่าวต่อไป

4.3.3 สัญลักษณ์ภาพของเหล่ามาร

สัญลักษณ์ภาพของเหล่ามาร เป็นระบบสัญลักษณ์ที่เกิดจากการรวมกลุ่มของพลพรรคมาร ไม่ใช่สัญลักษณ์ของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งในกองทัพมาร โดยมุ่งพิจารณาลักษณะร่วมของภาษาภาพที่พบทั้งในงานจิตรกรรมไทยประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน ผลการวิจัยพบว่าสัญลักษณ์ภาพที่เด่นของเหล่ามารมีดังต่อไปนี้

1. ทิศทางการเคลื่อนที่มุ่งร้ายเบื้องสูงคือ มาร

ทิศทางการเคลื่อนที่เป็นการพิจารณาจากองค์รวมของกลุ่มภาพ ทั้งภาพที่ 4.42 และ 4.43 จะเห็นได้ว่าจิตรกรวางตำแหน่งของกองทัพมารให้มีทิศทางการเคลื่อนที่มุ่งสู่พระมหาบุรุษ โดยวางทิศทางในแนวเฉียงขึ้นสู่ด้านบนทำมุม 45 องศา โดยภาพด้านขวาเป็นเหตุการณ์ที่กองทัพมารเข้าประชิดพระมหาบุรุษ รูปทรงของภาพแสดงความเคลื่อนไหวที่รุนแรง ในขณะที่ภาพด้านซ้ายแม้เนื้อหาจะเป็นตอนมารพ่าย แต่รูปทรงของกลุ่มภาพก็แสดงความเคลื่อนไหวที่รุนแรงเช่นกัน

ชะลูด นิ่มเสมอ (2532) ได้กล่าวถึงความเคลื่อนไหวที่เกิดจากทิศทางของรูปทรง จังหวะการวางขนาด รูปร่าง ของทัศนธาตุ (visual element) ต่าง ๆ ที่มีเส้นเป็นประธาน ว่าเหล่านี้เป็นองค์ประกอบของเนื้อหาทางรูปทรง ซึ่งเนื้อหาทางรูปทรงจะก่อให้เกิดอารมณ์ทางสุนทรียะหรือทางศิลปะแก่ผู้ดู ซึ่งเป็นคนละอารมณ์กับที่ได้รับจากเนื้อหาทางเรื่องราวหรือทางสัญลักษณ์ของภาพ ทั้งนี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างภาพจิตรกรรมจากวัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา และวัดโพธิ์คำ จ.นครพนม ดังภาพที่ 4.42 และ 4.43 ตามลำดับ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 4.42 ภาพมารผจญ วัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา

จากภาพที่ 4.42 จะเห็นว่า ทิศทางการเคลื่อนที่ของรูปทรงทำแนวเฉียงเข้าประชิดพระมหาบุรุษ สื่อพลังการเคลื่อนไหวรุนแรง หน่วยประกอบย่อยของตัวมารต่าง ๆ มีความคึกคัก เข้มแข็ง มีความสมดุลของรูปทรงทั้งด้านซ้ายและขวา โดยอาการด้านขวาเป็นการมุ่งทำร้ายเบื้องสูง โดยมีทิฐิมานะ อันเป็นความต้องการเป็นใหญ่ ไม่ปรารถนาให้พระมหาบุรุษได้ตรัสรู้ พญามารประสงค์จะให้พระมหาบุรุษลุกขึ้นออกจากโพธิบัลลังก์ ดังนั้นภาษาทิศทางของภาพที่มุ่งโถมใส่พระมหาบุรุษนั้น จึงมีความเคลื่อนไหวรุนแรง จึงกล่าวได้ว่า ทิศทางการเคลื่อนไหวรุนแรงที่มุ่งสู่เบื้องสูงนั้น เป็นกิริยาอาการของมาร

ทิศทางการเคลื่อนไหวดังกล่าวยังสอดคล้องกับหน่วยประกอบย่อยของพลพรรคมารรายตน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงกิริยาอาการก้าวร้าว การใช้ภาษากายทำมุมเฉียงสู่ด้านบน การแสดงสีหน้ามุ่งอาฆาต จ้องมองสู่เบื้องบนผ่านนัยน์ตาที่แดงกล่ำ ซึ่งจิตรกรจงใจใช้สีแดงในดวงตาของมารหลายตนรวมทั้งสีแดงของเหล่าสัตว์ทั้งหลายที่อยู่ในกองทัพมาร ล้วนเป็นองค์ประกอบร่วมที่สนับสนุนแนวคิดที่ว่า มารคือผู้ที่มุ่งร้ายสู่เบื้องสูง ทั้งนี้ภาษาการเคลื่อนไหวของรูปทรงย่อมมีความสัมพันธ์กับท้องเรื่องของเหตุการณ์ อย่างไรก็ตามหากพิจารณาภาพเบื้องขวา แม้เหตุการณ์ตามท้องเรื่องจะเป็นตอนที่กองทัพมารพ่ายแพ้ต่อพระมหาบุรุษ แต่ภาษาการเคลื่อนไหวของรูปทรงก็ไม่ได้ลดความรุนแรงลง ซึ่งเป็นการเสริมย้ำถึงบุญบารมีที่พระมหาบุรุษได้สั่งสมมา สอดคล้องกับข้อคิดในทางธรรมที่ว่า “มารไม่มี บารมีไม่เกิด” แม้มารจะพ่ายแต่พลังการเคลื่อนไหวของรูปทรงมารก็ยังทรงพลังอยู่ไม่น้อย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 4.43 ภาพมารผจญ วัดโพธิ์คำ จ.นครพนม

ในกรณีของภาพที่ 4.43 เป็นงานจิตรกรรมพื้นบ้าน แม้โครงสร้างของภาพจะไม่หนาแน่นดังเช่นงานภาพจิตรกรรมแนวประเพณี (ภาพที่ 4.42) แต่การเคลื่อนไหวของรูปทรงส่วนรวมยังคงมีทิศทางมุ่งสู่เบื้องสูงเช่นเดียวกัน แต่ด้วยการใช้สีพื้นเป็นสีขาวจึงทำให้พลังความดุดันและความรุนแรงของทิศทางการเคลื่อนไหวไม่เท่ากับภาพที่ 4.42 แต่จิตรกรได้ใช้องค์ประกอบเรื่องสีเข้ามาเพิ่มความรู้สึกรุนแรง กล่าวคือเป็นการใช้สีแดงเป็นสีเสื้อของไพร่พลมาร ซึ่งผลทางจิตวิทยาของสีแดงคือ พลังของความรุนแรง ด้วยสีแดงเป็นสีของเลือด เมื่อถูกนำมาใช้ในกองทัพมารจึงมีความหมายตอกย้ำถึงความเป็นมาร ซึ่งท้ายที่สุดเมื่อมารพ่ายดังภาพเบื้องขวา พลพรรคมารที่ใส่เสื้อสีแดงลดน้อยลงกว่าพลพรรคที่ยกเข้าประชิดพระมหาบุรุษอย่างเห็นได้ชัด

ทั้งภาพแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้านโดยรวมแล้ว มีทิศทางการนำเสนอรูปทรงของกองทัพมารที่มุ่งสู่การทำร้ายเบื้องสูง มีข้อยกเว้นเฉพาะงานจิตรกรรมพื้นบ้านบางแห่งที่เขียนภาพกองทัพมารเสมอเท่ากับพระมหาบุรุษ เช่น วัดท่าข้าม จ.เชียงใหม่ แต่ก็ถือเป็นกรณีศึกษาที่พบได้น้อยมาก ดังนั้น จึงสามารถยืนยันคุณลักษณะของสัญลักษณ์ภาพได้ว่า ทิศทางการเคลื่อนที่มุ่งร้ายเบื้องสูงคือ มาร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2. ความไร้ระเบียบ สับสน ไม่มีเอกภาพคือ หมู่มาร

ความไร้ระเบียบ ความสับสนอลหม่าน อาจมีภาวะเชิงนามธรรมที่หมายถึงสภาพจิตใจของบุคคล จิตที่ฟุ้งซ่าน จิตที่ขาดการฝึกฝน ความสับสนทางจิต ล้วนเป็นอุปสรรคในการประกอบความดีของบุคคล นั่นคือ จิตที่ไม่สงบคือ มาร ในขณะที่ระบบสัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรมไทยทั้งแนวประเพณีและแนวพื้นบ้าน นำเสนอภาพเหตุการณ์มารพ่ายที่แสดงถึงความไร้ระเบียบ โกลาหล อลหม่าน ที่เหล่ามารต่างหนีเอาตัวรอดจากภยันตรายที่กำลังเผชิญอยู่ในกระแสมหาวารี ซึ่งเป็นน้ำผลบุญที่พระแม่ธรณีแสดงให้เห็นในฐานะสักขีพยานแห่งความดีที่พระมหาบุรุษทรงบำเพ็ญมาแต่อดีตชาติ ตัวอย่างภาพที่แสดงความไร้ระเบียบดังกล่าวได้ชัดเจนดังเช่นจิตรกรรมตอนมารพ่าย วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี ยุคกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย และจิตรกรรมวัดบ้านก่อ จ.ลำปาง ยุครัชกาลที่ 7 ดังภาพที่ 4.44 และ 4.45 ตามลำดับ

ภาพที่ 4.44 เหล่ามาร วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี

จากภาพที่ 4.44 เป็นภาพเหตุการณ์ตอนมารพ่าย เหล่ามารทั้งหลายต่างถูกกระแสน้ำพัดพาต่างพากันเอาชีวิตรอดอย่างโกลาหล การจัดองค์ประกอบของกลุ่มมากเป็นรูปทรงที่ทับซ้อนกันแสดงถึงความไร้ระเบียบของเหล่ามาร ทิศทางการเคลื่อนไหวไร้ทิศทาง ขาดเอกภาพโดยจะเห็นได้ว่าพลพรรคแต่ละตนหันหน้าไปคนละทาง บ้างก็หันหลัง ดูยุ่งเหยิง แสดงให้เห็นความหมายในเชิงสัญลักษณ์ภาพว่าไม่มีเอกภาพในหมู่มาร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในส่วนของงานจิตรกรรมพื้นบ้านก็สะท้อนแนวคิดดังกล่าวผ่านระบบของภาษาภาพเช่นกัน ดังตัวอย่างงานจิตรกรรมวัดบ้านก่อ จ.ลำปาง ภาพที่ 4.45

ภาพที่ 4.45 มารพ่าย วัดบ้านก่อ จ.ลำปาง

จากภาพที่ 4.45 เป็นเหตุการณ์ตอนมารพ่าย แม้องค์ประกอบของโครงสร้างภาพจะไม่หนาแน่นเท่าภาพจิตรกรรมวัดเกาะแก้วสุทธาวาส แต่เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างภาพโดยรวม ซึ่งมีพื้นที่ว่างของการจัดองค์ประกอบภาพอยู่มาก เมื่อพิจารณาในส่วนของพื้นที่ภาพนี้ จะพบว่าโครงสร้างของภาพมารพ่ายมีความแออัดและกระจุกตัวของกลุ่มภาพอยู่ในตำแหน่งใต้ภาพจิตรกรรมพระประธาน โดยแสดงภาพเหตุการณ์ทั้งมารผจญและมารพ่ายคละเคล้าไว้ด้วยกัน ดังจะเห็นได้จากพลพรรคบางคนยังคงใช้ปืน หอก ทวน ดาบ มุ่งทำร้ายเบื้องสูง ทั้ง ๆ ที่บางตำแหน่งที่อยู่นั้นเป็นอาณาเขตของกระแสน้ำ โดยเฉพาะตำแหน่งของผู้ที่กำลังยิงปืน แต่อย่างไรก็ตามกลุ่มโครงสร้างภาพดังกล่าวนี้ ก็มีศักยภาพในการสะท้อนความหมายเชิงสัญลักษณ์ได้ว่า ความไร้ระเบียบ สับสน ขาดเอกภาพคือคุณลักษณะของมาร

จากผลการวิเคราะห์โลกทัศน์ทางสังคมสู่รูปลักษณ์แห่งชีวทัศน์ที่หลากหลายของมาร การวิเคราะห์บริบททางสังคมที่สะท้อนผ่านสัญลักษณ์ภาพพลพรรคมาร จนถึงสาระสำคัญในเรื่อง มารในระบบสัญลักษณ์ภาพนั้น หัวใจสำคัญประการหนึ่งของมิติทางการสื่อสารคือวิธีการสื่อความหมาย ซึ่งจะได้นำเสนอในบทที่ 5 ต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 5
วิธีการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" ในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย

"มาร" เป็นคุณลักษณะที่มีวิธีการสื่อความหมายทั้งมิติด้านรูปธรรมและนามธรรม และเป็นประเด็นสำคัญของกลไกการอบรมบ่มเพาะ (socialization) สมาชิกในสังคมให้ประพฤติตนอยู่ในทำนองคลองธรรมซึ่งเป็นวิถีทางที่ปรารถนาให้ห่างพ้นจากบ่วงมาร โดยสถาบันทางศาสนาเป็นสถาบันหลักที่สำคัญมาช้านานในสังคมไทยในการทำหน้าที่อบรมบ่มเพาะให้สมาชิกในสังคมเป็นคนดี ทั้งนี้สัญลักษณ์ที่บ่งชี้ถึงลักษณะความเป็น "มาร" ที่สำคัญประเภทหนึ่งคือ ระบบสัญลักษณ์ภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจุดเริ่มต้นของภูมิปัญญาไทยคือ สัญลักษณ์ภาพที่ใช้ในงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดต่าง ๆ ซึ่งนอกจากเป็นภาพที่มีความสวยงามในการประดับศาสนสถานแล้ว ยังเป็นสื่อสาธารณะเพื่อการอบรมบ่มเพาะสมาชิกในสังคมอีกด้วย

ในแง่ของการวิเคราะห์การสื่อสารในระบบสัญลักษณ์ภาพ "มาร" จากมุมมองทางการสื่อสารตามแนวทางปรากฏการณ์นิยม (phenomenology) มุ่งความสำคัญต่อประเด็นการตีความและวิธีการสื่อความหมาย ในบทนี้ผู้วิจัยจึงมุ่งนำเสนอผลการวิเคราะห์วิธีการสื่อความหมายของการสื่อสารสัญลักษณ์ภาพ "มาร" ในงานจิตรกรรมฝาผนังทั้งในส่วนของจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้านโดยปรากฏผลดังนี้

5.1 การสร้างความเป็นคู่ตรงข้าม

ความเป็นคู่ตรงข้าม (binary opposition) เป็นวิธีการสำคัญของแนวทางการสื่อความหมายตามแนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ จากวรรณกรรมพุทธประวัติในเหตุการณ์ตอน "มารผจญ" นี้ ความเป็นคู่ตรงข้ามคือ มิจฉาทิฐิของพญามาราธิราชซึ่งเป็นฝ่ายอธรรมกับสัมมาทิฐิของพระมหาบุรุษซึ่งเป็นฝ่ายธรรม โดยมีสักขีพยานคือ พระแม่ธรณี แต่อย่างไรก็ตามผู้วิจัยเห็นว่าในระบบของการสื่อสารด้วยภาพนั้น ความเป็นคู่ตรงข้ามในกรณีนี้คือ ภาพเหตุการณ์ตอน "มารผจญ" กับ "มารพ่าย" ทั้งนี้สังเกตได้จากการประกอบขึ้นเป็นโครงสร้างนั้น จิตรกรจะทำการเปรียบเทียบเหตุการณ์สองเหตุการณ์ดังกล่าวในลักษณะที่เป็นคู่ประกบของเหตุการณ์โดยใช้พื้นที่เบื้องซ้ายและเบื้องขวาของพระมหาบุรุษ โดยให้ความสำคัญเท่าเทียมกันทั้งในส่วนของพื้นที่และโครงสร้างของ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพตลอดจนถึงอารมณ์ภาพ ซึ่งวิธีการสื่อความหมายด้วยความเป็นคู่ตรงข้ามนี้ พบทั้งในงานจิตรกรรมแนวประเพณีและงานจิตรกรรมพื้นบ้าน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1. คู่ตรงข้ามเชิงรูปธรรมระหว่าง มารผจญ (อธรรม) กับ มารพ่าย (ธรรม)

ภาพเหตุการณ์ตอน "มารผจญ" มีระบบสัญลักษณ์ภาพ 3 กลุ่มภาพ แบ่งตามลำดับของเหตุการณ์ กลุ่มแรก ภาพเบื้องซ้ายของพระมหาบุรุษคือ กองทัพมารที่มาผจญ กลุ่มที่สอง เป็นศูนย์กลางที่เป็นจุดรวมสายตาคือ พระแม่ธรณีบีบมวยผมและพระมหาบุรุษที่สงบนิ่ง ส่วนกลุ่มสุดท้าย เบื้องขวาของพระมหาบุรุษคือ มารพ่าย ซึ่งเป็นผลมาจากการบีบมวยผมของพระแม่ธรณี ผู้ซึ่งเป็นพยานแห่งการสั่งสมบุญบารมีของพระมหาบุรุษ ดังภาพที่ 5.1

ภาพที่ 5.1 ความเป็นคู่ตรงข้ามในตอน "มารผจญ" วัดคงคาราม จ.ราชบุรี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จะเห็นได้ว่า ความเป็นคู่ตรงข้ามในที่นี้คือ รูปลักษณ์ของกองทัพพญามารกลุ่มเบื้องซ้ายและเบื้องขวาของพระมหาบุรุษ ซึ่งมีความแตกต่างในเชิงตรงข้าม กล่าวคือฝ่ายอธรรมคือรูปลักษณ์ทัพพญามารที่ยกพลเข้ามาประชิด ครั้นเมื่อพ่ายต่อผลบุญและถูกน้ำพัดพาคือ ธรรมย่อมคุ้มครองผู้ประพฤติธรรม จากภาพประกอบที่ 5.1 เราจะเห็นความเป็นคู่ตรงข้ามของระบบสัญลักษณ์ภาพได้ดังตารางที่ 5.1 ความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างสัญลักษณ์ภาพที่สื่อความเป็นอธรรมกับธรรม

ตารางที่ 5.1 ความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างสัญลักษณ์ภาพที่สื่อความเป็นอธรรมกับธรรม

สัญลักษณ์ภาพ	อธรรม (มารผจญ)	ธรรม (มารพ่าย)
พญามาร	อาการก้าวร้าว คะนองฤทธิ์ ใช้ความรุนแรง กรทั้งหกข้าง ถือสรรพาวุธ	สุภาพ อ่อนน้อม ประนมหัตถ์ ยอมจำนน ถือดอกบัวเป็นพุทธบูชา
ช้างคิริเมขล์	งวงชูอาวุธกวัดแกว่ง	งวงชูดอกไม้ถวายเป็นพุทธบูชา
พลมาร	คึกคะนอง ก้าวร้าว ใช้อาวุธและความรุนแรง	แตกพ่าย ตกเป็นอาหารของสัตว์ร้ายนานา
ทิศทางกองทัพพญามาร	มุ่งสู่เบื้องสูงหมายเข้าทำร้ายพระมหาบุรุษ	แตกพ่าย ไร้ระเบียบ โกลาหล

ในการวิเคราะห์ความเป็นคู่ตรงข้ามในงานภาพจิตรกรรมดังกล่าวนี้ จะเห็นได้ว่าคู่ตรงข้ามที่แท้จริงไม่ใช่คู่ตรงข้ามระหว่างพญามารกับพระมหาบุรุษที่เป็นรูปธรรมตัวตน แต่เป็นคู่ตรงข้ามในสภาวะนามธรรมระหว่างจิตใจของพญามาร อันเป็นปริศนาธรรมที่สั่งสอนว่า มารคือสิ่งที่อยู่ในใจตน จิตใจที่มุ่งชนะ ขัดขวางพระมหาบุรุษ เป็นคู่ตรงข้ามกับจิตใจที่ยินดีกับความดีของผู้อื่น ซึ่งพระบริสุทธิคุณของพระมหาบุรุษย่อมอยู่เหนือความเป็นคู่ตรงข้ามใด ๆ ในระบบสัญลักษณ์ภาพ

นอกจากการแสดงความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างสัญลักษณ์ภาพเหตุการณ์ตอน “มารผจญ” กับ “มารพ่าย” ของกองทัพพญามารแล้ว ยังมีเหตุการณ์สำคัญเกี่ยวกับธิดาพญามารคือ นางตัณหา นางราคา และนางอรดี ซึ่งได้อาสาพญามารเข้าไปประโลมพระพุทธเจ้าศากยโคดมด้วยกามคุณและอิตถีมารยา ยั่วยุพระองค์ให้หลงใหลในแดนกาม ซึ่งเป็นเหตุการณ์หลังจากการตรัสรู้เมื่อครั้งที่พระพุทธองค์ประทับเสวยวิมุตติสุขอยู่ที่ต้นอชปาลนิโครธ ในสัปดาห์ที่ 5 หลังการตรัสรู้ ซึ่งปรากฏโครงสร้างการเขียนภาพธิดามารมีลักษณะแบบเดียวกับเหตุการณ์พญามารยกไพร่พลเข้าประชิดพระมหาบุรุษ (ภาพที่ 5.1) กล่าวคือ ธิดามารทั้งสามในร่างนาฏลักษณ์ที่สวยงาม (กรณีภาพจิตรกรรมแนวประเพณี ภาพที่ 5.2) และในร่างสาววัยเยาว์ (กรณีภาพจิตรกรรมแนวพื้นบ้าน ภาพที่ 5.3) ได้เข้าประชิดเบื้องซ้ายของพระมหาบุรุษ กระทำอิตถีมารยาโดยอาการลีลาศ ชำเลืองเนตรฟ้อนรำขับร้อง ในขณะที่ภาพอีกด้านหนึ่งนั้นกลายร่างเป็นหญิงชรา ดังภาพที่ 5.2 และ 5.3 ตามลำดับ

ภาพที่ 5.2 ธิดามาร วัดบางขุนเทียนใน กรุงเทพมหานคร

ภาพที่ 5.3 ธิดามาร วัดโพธาราม จ.มหาสารคาม

จากภาพที่ 5.2 และ 5.3 จะเห็นได้ว่าทั้งงานจิตรกรรมพื้นบ้านวัดโพธาราม จ.มหาสารคาม และงานจิตรกรรมแนวประเพณีวัดบางขุนเทียนใน กรุงเทพมหานคร แม้จะแตกต่างกันที่โครงสร้างการวางภาพ แต่แนวคิดในความเป็นคู่ตรงข้ามไม่ได้มีความแตกต่างกัน ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าแนวคิดทางการสื่อสารแบบคู่ตรงข้าม สามารถสื่อแนวคิดของการขับเคี่ยวกันระหว่างธรรมกับอธรรมได้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เป็นอย่างดี โดยภาษาภาพจิตรกรรมนิยมเขียนภาพเรือนร่างแบบนาฏลักษณ์ที่สวยงามเพื่อสื่อความหมายถึงความดีงาม เป็นคุณค่าทางเรือนร่างของผู้มีสัมมาทิฐิ ในขณะที่เรือนร่างที่แสดงรายละเอียดของกล้ามเนื้อและสังขารที่ร่วงโรยในวัยชรานั้น เป็นสัญลักษณ์ของความเสื่อมของสังขาร ซึ่งเป็นอภิสังขารมาร ดังนั้นเรือนร่างของนางรำในแบบนาฏลักษณ์กับเรือนร่างของหญิงชรา จึงเป็นคู่ตรงข้ามของการสื่อความหมายระหว่างสัมมาทิฐิกับมิจฉาทิฐิอีกแง่หนึ่งด้วย

ในการสื่อความหมายธรรมกับอธรรมดังกล่าวนี้ เป็นวิธีการใช้ระบบสัญลักษณ์ภาพในเชิงรูปธรรมที่แสดงถึงความเป็นคู่ตรงข้ามที่ชัดเจน อย่างไรก็ตามยังพบว่า วิธีการเล่าเรื่องด้วยภาษาสัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรมตอน "มารผจญ" นี้ ยังมีการแสดงออกถึงความเป็นคู่ตรงข้ามผ่านระบบสัญลักษณ์ของภาษาภาพอีกวิธีการหนึ่งด้วยคือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของภาษาภาพ

2. คู่ตรงข้ามเชิงนามธรรมที่เกิดจากทิศทางการเคลื่อนที่ของภาพ (ความนิ่งสยบความเคลื่อนไหว)

คู่ตรงข้ามเชิงนามธรรมที่เกิดจากทิศทางการเคลื่อนที่ของภาพ เป็นผลจากการวิเคราะห์โครงสร้างทางด้านรูปทรงของภาพ ซึ่งทั้งงานจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้านมีลักษณะของการนำเสนอคู่ตรงข้ามในลักษณะนี้คล้ายคลึงกัน โดยเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างความนิ่งกับ ความรู้สึกเคลื่อนไหวของตัวแสดงต่าง ๆ ในภาพ หากพิจารณาย้อนกลับไปภาพที่ 5.1 ถึง 5.3 จะเห็นได้ว่าการนำเสนอภาพพระมหาบุรุษและ/หรือพระพุทธเจ้าดังกล่าวนั้น จิตรกรได้แสดงให้เห็นเป็นภาพประทับนิ่งในสภาวะสมาธิที่แน่วแน่ มีความนิ่ง โดยโครงสร้างของพระมหาบุรุษนั้น เป็นดังรูปสามเหลี่ยมที่มีฐานกว้างอันสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงความตั้งมั่น จิตที่นิ่งไม่หวั่นไหวแสดงความมั่นคงของพระหฤทัยต่ออุปสรรคต่าง ๆ ที่ถาโถมเข้ามา ในขณะที่เหล่าไพร่พลมารนั้นมีทิศทางการเคลื่อนไหวที่มุ่งเข้าโจมตีพระมหาบุรุษ แต่ก็พ่ายไปในที่สุด หรือการเคลื่อนไหวของธิดามารที่มีอาการกรีดกรายเข้าประชิดอย่างละมุน ก็ไม่สามารถสร้างความหวั่นไหวให้กับพระพุทธองค์ได้ ลักษณะภาษาภาพดังกล่าวนี้สอดคล้องกับหลักสมาธิที่มุ่งฝึกจิตให้ตั้งมั่นในสมาธิ หรือในอีกนัยหนึ่งคือ ความนิ่งสามารถสยบความเคลื่อนไหวได้ ซึ่งเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างจิตของฝ่ายธรรมกับอธรรมที่ไม่เคยหยุดนิ่ง เพราะมุมานะหมายเอาชนะให้ฝ่ายตนเป็นใหญ่อันเป็นมิจฉาทิฐิ ซึ่งเป็นคุณลักษณะของ "มาร"

การสร้างความเป็นคู่ตรงข้ามดังที่กล่าวมานี้ พบได้ในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณีและแนวพื้นบ้าน จะมีความแตกต่างก็แต่เฉพาะรูปแบบการเขียน ตำแหน่งการจัดวางภาพ แต่วิธีการสื่อความหมายแทบจะไม่ต่างกัน จึงแสดงให้เห็นถึงพลังการสื่อความหมายของวิธีการนี้ได้เป็นอย่างดี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5.2 บุคลาธิษฐานโดยการเปรียบเทียบกิเลสเหมือนพญามาร

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542 (2546) ได้ให้ความหมายของคำว่า "บุคลาธิษฐาน" ว่าหมายถึง มีบุคคลเป็นที่ตั้ง, ที่ยกคนหรือสิ่งที่เป็นรูปธรรมอื่น ๆ ขึ้นมาเป็นหลักในการอธิบาย เช่น เปรียบเทียบกิเลสเหมือนพญามาร, คู่กับธรรมาธิษฐาน ซึ่งหมายถึง มีธรรมเป็นที่ตั้ง, ที่ยกหลักธรรมหรือสิ่งที่เป็นนามธรรมล้วน ๆ ขึ้นมาอ้างหรืออธิบาย

ต่อวิธีการสื่อความหมายดังกล่าว สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (อ้างถึงในสนธิวรรณ อินทรลิบ, 2536) ได้ทรงอธิบายโดยธรรมาธิษฐานไว้ว่า "พระพุทธประวัติตอนมารผจญนี้ เป็นเรื่องแสดงน้ำพระหฤทัยของพระมหาบุรุษโดยบุคลาธิษฐาน คือกล่าวเปรียบด้วยตัวบุคคล กิเลสกามเปรียบด้วยพญามาร กิเลสอันเป็นฝ่ายเดียวกันเปรียบด้วยเสนามาร กิเลสเหล่านี้เกิดขึ้นวนไปเวียนมาอยู่ในพระหฤทัยของพระมหาบุรุษ ให้ทรงคำนึงถึงความสุขสบายในการเสวยราชสมบัติในอดีต เปรียบด้วยพญามารยกพลเสนามารมาผจญ พระบารมี 10 ทัศนั้น พระองค์ได้ทรงบำเพ็ญมาแล้วจึงทรงระลึกถึง และทำพระหฤทัยให้หนักแน่นเปรียบด้วยตั้งมหาปฐพีไว้เป็นพยาน ทรงเอาพระคุณสมบัติเหล่านั้นมาหักพระหฤทัย ห้ามความคิดกลับหลังได้เด็ดขาด เปรียบด้วยเสี่ยงพระบารมีผจญมารจนได้ชัยชนะในที่สุด"

อย่างไรก็ตาม วิธีการสื่อความหมายแบบบุคลาธิษฐานดังกล่าวเป็นคำอธิบายต่อวิธีการอุปมากับเนื้อหาในวรรณกรรมเกี่ยวกับพุทธประวัติ ในส่วนของวิธีการสื่อสารด้วยภาพนั้น จิตรกรต้องถ่ายทอดความหมายในเชิงนามธรรมดังกล่าวออกมาเป็นระบบสัญลักษณ์ของภาษาภาพ ทั้งนี้เนื่องด้วยคติธรรมดังกล่าว เป็นสิ่งที่การสื่อความหมายด้วยภาษาสามัญที่ใช้ในการพูดหรือเขียนมีข้อจำกัดเช่น เพราะเป็น การสื่อสารแนวคิดในเชิงนามธรรม จิตรกรรมฝาผนังตอน "มารผจญ" จึงเป็นรูปสัญญะที่ อยู่ในฐานะที่เป็นปริศนาธรรมที่ต้องมีการถอดรหัสความหมาย

ภาษาสัญลักษณ์ภาพที่สะท้อนผ่านพญามารและพลพรรคมารนั้น ล้วนเป็นบุคลาธิษฐาน นับตั้งแต่การสื่อความเป็น "พญามาร" ผ่านเรือนร่าง "ยักษ์" ไพร่พลจำนวนมากก็เป็นพวกยักษ์ที่มีเขี้ยวงอก ซึ่งในระบบวัฒนธรรมไทยนั้น คำว่า "ยักษ์" มีความหมายในเชิงประเมินค่าว่า สิ่งไม่ดี การเล่นบทผู้ร้าย เช่น คนใจยักษ์ อีกทั้งมีการเชื่อมโยงภาพยักษ์เข้ากับประสบการณ์การรับรู้ที่มีมาก่อนต่อวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ จึงทำให้การเปรียบเทียบภาพพญามารกลายเป็น "พญายักษ์" อีกด้วย ซึ่งระบบสัญลักษณ์ภาพดังกล่าวนี้เอง เป็นที่มาของวิธีการบุคลาธิษฐาน เปรียบเทียบสิ่งรบกวนจิตใจว่าเป็นกิเลสมาร อันเป็นอุปสรรคขัดขวางมิให้บุคคลทำความดี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในส่วนของภาพพลพรรคมารก็เช่นกัน พลพรรคมารส่วนใหญ่ก็อยู่ในเรือนร่างยักษ์ นอกจากนี้ยังมีเรือนร่างของอมนุษย์จำนวนมากที่น่าสะพรึงกลัวซึ่งล้วนเป็นรูปลักษณ์ที่ไม่สวยงาม รวมทั้งรูปลักษณ์ของอมนุษย์และมนุษย์อีกไม่น้อยที่แสดงถึงความเสื่อมโทรมของสังขาร ซึ่งเป็นอภิสังขารมารอันเป็นอุปสรรคต่อการทำความดีของบุคคล

การตีความหมายในเชิงเปรียบเทียบดังกล่าว เป็นสิ่งที่ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากหลักธรรมในพระพุทธศาสนา แต่ระดับของการตีความอาจแตกต่างกันในแต่ละบุคคล ทั้งนี้เพราะวิธีการบุคลาธิษฐานจำเป็นต้องอาศัยความรู้เดิมที่มีมาก่อนเพื่อเป็นเครื่องมือในการตีความหมายที่จิตรกรได้ถ่ายทอดผ่านภาษาภาพดังกล่าว

5.3 การสร้างสัมพันธบท (Intertextuality) กับ มารในวรรณกรรมอื่น

George Gerbner (1989) ได้กล่าวถึงความหมายของ "intertext" หรือ "สัมพันธบท" ว่า "ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทในงานหนึ่ง ๆ กับตัวบทในงานอื่น ๆ" โดยจำแนกความสัมพันธ์กับตัวบทอื่น ๆ ในรูปแบบต่าง ๆ ได้แก่ การกล่าวพาดพิงถึง การล้อเลียนบทประพันธ์ บุคคล เรื่องราวที่มีมาก่อน รวมทั้งรูปแบบทางการสื่อสารอื่นใดที่ทำให้เกิดการเชื่อมโยงไปถึงตัวบทอื่น ๆ (textual echoing)

ดังนั้น กระบวนการสร้างสัมพันธบท จึงเกี่ยวข้องกับประสบการณ์การรับรู้หรือรู้จักตัวบทอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานนั้น ๆ วิธีการสร้างสัมพันธบทมีฐานความเชื่อว่า งานสร้างสรรค์ใด ๆ เป็นสิ่งที่ได้รับอิทธิพลจากตัวบทอื่น ๆ รวมทั้งคตินิยม (Ideology) ที่เกี่ยวข้อง ทั้งนี้ผลที่เกิดขึ้นจากการสร้างสัมพันธบทคือ การยุบรวมของความหมาย (Implosion of meaning) ซึ่งเป็นผลมาจากการที่ผู้รับสารได้บูรณาการความหมายของตัวบทแรกเริ่ม (original text) เข้ากับรูปสัญลักษณ์ใหม่ เพื่อบังเกิดเป็นความหมายในอีกลักษณะหนึ่ง

หลักการประกอบการสร้างความหมายด้วยวิธีการสร้างสัมพันธบทนี้ มีความสอดคล้องกับเนื้อหาจากวรรณกรรมต่าง ๆ ที่จิตรกรนำ เข้ามาเชื่อมโยงเป็นเนื้อหาในการเขียนภาพ ซึ่งการวิจัยครั้งนี้พบว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังตอน "มารผจญ" มีเนื้อหาหลักตามวรรณกรรมเกี่ยวกับพุทธประวัติ ส่วนสัมพันธบทกับวรรณกรรมอื่น ๆ ได้แก่ รามเกียรติ์ ไตรภูมิกถา และพระอภัยมณี ดังต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1. วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์

รามเกียรติ์หรือรามายณะ เป็นวรรณกรรมที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมและงานศิลปะแขนงอื่น ๆ ทั้งในสังคมไทยและภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่รับอิทธิพลของพุทธศาสนาและศาสนาฮินดู โดยเป็นเรื่องราวของฝ่ายพระรามซึ่งเป็นตัวแทนของฝ่ายธรรมที่สู้รบกับฝ่ายยักษ์ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของอธรรม โดยมีทศกัณฐ์เป็นตัวเอกของเรื่อง ในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พบในการศึกษาครั้งนี้ พบว่าทั้งจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้านมีกรณีตัวอย่างจำนวนมากที่มีการสร้างสัมพันธบทกับยักษ์ทศกัณฐ์ ในขณะที่หนุมานพบในหลาย ๆ ที่ ส่วนนางสุวรรณมัจฉาคู่กับหนุมานพบที่วัดสุนทราวาส จ.พัทลุง ซึ่งเป็นงานจิตรกรรมในช่วงรัชกาลที่ 3

ในกรณีของยักษ์ทศกัณฐ์ คุณลักษณะสำคัญตามวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์คือ ทศกัณฐ์เป็นยักษ์รูปงาม มีสิบหน้า ยี่สิบกร ทรงมงกุฎชัย ลักษณะปากแสยะ ตาโพลง กายปกติสีเขียว มีนิสัยเจ้าชู้ อาวุธของทศกัณฐ์ในแต่ละหัตถ์ได้แก่ ศร พระขรรค์ จักร พระแสงหอกใหญ่ ตรี คฑา ง้าว ขอน โตมร เกาทัณฑ์ ดังบทประพันธ์นี้ (http://th.wikipedia.org, 8 พฤษภาคม 2554)

กระทืบบาทผาดโผนโจนร้อง	กึกก้องฟ่ากฟ้าอึงอุด
มือหนึ่งจับศรฤทธิรุทร	มือสองนั้นยุดพระขรรค์ชัย
มือสามจับจักรกวัดแกว่ง	มือสี่จับพระแสงหอกใหญ่
มือห้าจับตรีแกว่งไกว	มือหกฉวยได้คฑาธร
มือเจ็ดนั้นจับง้าวง่า	มือแปดคว้าได้พะเนินขอน
มือเก้ากุมเอาโตมร	กรสิบนั้นหยิบเกาทัณฑ์

จากวรรณกรรมดังกล่าว ประเด็นสำคัญของสัมพันธบทของภาพจิตรกรรมคือ สัญลักษณ์ของทศกัณฐ์ที่สอดคล้องกับวรรณกรรมและเป็นรูปสัญลักษณ์เฉพาะตนที่สามารถทำให้ผู้ดูสามารถถ่ายโยงเนื้อหาไปยังยักษ์ทศกัณฐ์ได้คือ ภาพใบหน้าสิบหน้า ซึ่งส่วนใหญ่ของภาพพญามารล้วนทรงมงกุฎที่มีรูปพักตร์สิบหน้า ถือเป็นรูปสัญลักษณ์หลักของการสร้างสัมพันธบทสู่คุณลักษณะที่ทรงอำนาจของยักษ์ทศกัณฐ์

ในส่วนของคุณลักษณะที่แตกต่างหรือดัดแปลงจากวรรณกรรมคือ จำนวนกร 20 กร และอาวุธที่มีความแตกต่างกันไปบ้างเนื่องจาก จิตรกรได้เขียนภาพกรของพญามารอยู่ในช่วง 4 ถึง 10 กร ไม่พบว่ามีการเขียนภาพกรถึง 20 กร ตามที่ระบุในวรรณกรรม ทั้งนี้อาจเนื่องจากประเด็นเรื่อง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ของสุนทรียภาพและการเขียนภาพจิตรกรรมนี้ไม่ได้เป็นการเขียนเรื่องรามเกียรติ์ หากแต่เป็นการเชื่อมโยงผ่านระบบสัญลักษณ์ภาพเท่านั้น ดังนั้นในส่วนของกรและอาวุธจึงเป็นส่วนที่จิตรกรได้ดัดแปลงโดยการลดรูปลง เพื่อก็แสดงรูปสัญลักษณ์ที่ช่วยเสริมการสื่อความหมายร่วมกับจำนวนพักตร์ 10 พักตร์ได้ อีกทั้งตำแหน่งของภาพพญามารอยู่ตอนบนของผนังอาคาร การเขียนกรถึง 20 กร ย่อมมีปัญหาทางการมองเห็นภาพที่อาจไม่ชัดเจน เพราะตำแหน่งภาพพญามารอยู่ไกลจากระดับสายตาของผู้ดูภาพมาก

การนำเสนอภาพพญามาร 10 พักตร์อย่างทศกัณฐ์ แต่ลดจำนวนกรเหลือ 4 ถึง 10 กร ทำให้เกิดการยุบรวมความหมายระหว่างภาพพญามาราธิราชกับทศกัณฐ์ ทั้งนี้ประสบการณ์ของผู้ดูภาพที่รู้จักทศกัณฐ์ ย่อมสามารถเชื่อมโยงถึงพลังอำนาจหรือความชั่วร้ายของทศกัณฐ์กับพญามาร ซึ่งการยุบรวมทางความหมายดังกล่าว ทำให้เกิดการเร่งรัดความหมายทางการสื่อสารได้เร็วขึ้น

ในกรณีของหนุมานและนางสุวรรณมัจฉา แม้รูปลักษณ์เอกลักษณ์เฉพาะตัวของหนุมานจะเป็นที่รู้จักกันดีในสังคมไทย แต่หนุมานเล่นบทในฝ่ายธรรม ในขณะที่นางสุวรรณมัจฉาซึ่งเป็นภรรยาของหนุมานเป็นสถานภาพที่กำกวมระหว่างธิดายักษ์ทศกัณฐ์ซึ่งเป็นฝ่ายอธรรม กับภรรยาของหนุมานที่เป็นฝ่ายธรรม ด้วยสถานภาพที่กำกวม ทำให้การเชื่อมโยงทางความหมายดังกล่าวขาดความชัดเจนเช่นกัน แต่ในกรณีของหนุมาน เป็นที่แน่ชัดว่าเป็นตัวละครฝ่ายธรรม แต่การที่หนุมานปรากฏตัวในกองทัพมาร จึงมีการสร้างสัมพันธบทในเชิงตรงกันข้ามดังที่กล่าวเป็นสำนวนไทยที่ว่า “รู้หน้าไม่รู้ใจ”

2. วรรณกรรมเรื่อง ไตรภูมิกถา

อิทธิพลจากไตรภูมิกถาที่มีต่อการเขียนภาพจิตรกรรมตอน “มารผจญ” อย่างมากคือเรื่องราวเกี่ยวกับสัตว์หิมพานต์ ทั้งนี้ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร (2534) กล่าวถึง สัตว์หิมพานต์ ที่ปรากฏในไตรภูมิว่าอาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์แห่งชมพูทวีป มี 6 ชนิด ได้แก่ 1) ราชสีห์ 4 ประเภท 2) ช้าง 10 ตระกูล 3) ปลา 7 ชนิด 4) ครุฑ 5) นาค 6 ชนิด 6) ราชหงส์ นอกจากนี้ยังมีนกหัสดีลิงค์ นกอินทรี นกการเวก ม้าสินธพชาติกินนร (ร่างกายท่อนบนเป็นคน ส่วนล่างลงมาตั้งแต่สะโพกเป็นตัวนก) กินรี คนธรรพ์ ความคิดเรื่องสัตว์หิมพานต์ในไตรภูมิ ได้ก่อให้เกิดสัตว์หิมพานต์ในรูปแบบใหม่โดยจินตนาการของช่างไทยสมัยรัตนโกสินทร์อีกมากมายเช่น นกทัณฑิมา นรสิงห์ สิงหะพานร วารีกุญชร นาคปักษิณ วานรปักษิณ (ศีรษะเป็นลิงท่อนล่างเป็นไก่) ออระพัน (ช่วงบนและศีรษะเป็นมนุษย์ ตั้งแต่คอลงไปเป็นนก)เป็นต้น ภาพสัตว์หิมพานต์เหล่านี้เกิดจากความบันดาลใจของช่างที่พยายามสร้างสรรค์รูปสัตว์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

โดยได้แบบมาจากรูปสัตว์ที่มีอยู่ในธรรมชาติ หรือได้ความบันดาลใจมาจากชื่อของสัตว์ที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมและประดิษฐ์ขึ้นโดยมีลวดลายอันงดงามประกอบด้วยภาพสัตว์หิมพานต์ทั้งหลายเหล่านั้น จึงมีความวิจิตร ประณีต เป็นศิลปกรรมที่งดงามแปลกตากว่าภาพสัตว์ต่าง ๆ ที่มีอยู่ในธรรมชาติ

อย่างไรก็ตาม การสร้างสัมพันธบทของภาพสัตว์หิมพานต์ที่ปรากฏอยู่ในกองทัพพญามารนั้น ล้วนปรากฏเฉพาะสัตว์ที่มีรูปร่างอัปลักษณ์ เพราะคุณค่าทางเรือนร่างที่อัปลักษณ์นั้นเป็นตัวกำหนดคุณลักษณะของความชั่วร้าย ซึ่งเป็นวิสัยของมาร ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า สัตว์หิมพานต์ตามวรรณกรรมที่มีรูปลักษณ์ไม่น่ามองจะได้รับการนำเสนอเป็นส่วนหนึ่งของพลพรรคมาร เช่น ออระหัน ส่วนสัตว์อื่นเช่น ครุฑ แม้จะเป็นสัตว์ที่มีรูปลักษณ์แปลก แต่ครุฑที่อยู่ในกองทัพมารจะมีลักษณะไม่สวยงามเช่นครุฑที่เป็นพาหนะของพระนารายณ์ ในส่วนของสัตว์หิมพานต์ที่มีความประณีตสวยงามเช่น กินรี กินนร นกทัณฑิมา ราชหงส์ ไม่ปรากฏว่าอยู่ในกองทัพมารแต่อย่างใด เพราะคุณค่าของเรือนร่างที่สวยงามประณีต ไม่ใช่รูปลักษณ์ปกติวิสัยของพลพรรคมาร

3. วรรณกรรมเรื่อง พระอภัยมณี

วรรณกรรมเรื่องพระอภัยมณี มีอิทธิพลต่อการเขียนจิตรกรรมฝาผนังเฉพาะงานที่เขียนขึ้นในยุคหลังรัชกาลที่ 3 โดยพบภาพนางผีเสื้อสมุทรที่วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร ซึ่งเขียนขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 3 วัดม่วง จ.พระนครศรีอยุธยา เขียนขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 7 ทั้งนี้เนื่องจากวรรณกรรมเรื่อง พระอภัยมณี ของสุนทรภู่ ถือกำเนิดขึ้นในยุครัชกาลที่ 2 โดยตัวละครเอกในเรื่องที่จิตรกรหยิบยกให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของกองทัพมารคือ นางผีเสื้อสมุทร ซึ่งเป็นยักษ์ที่มีเขี้ยวงอกและสัดส่วนของเรือนร่างที่ใหญ่โตอยู่ในมหาวารีที่เกิดจากพระแม่ธรณีบีบมวยผม โดยแสดงอาการโกรธเกรี้ยวและตื่นตระหนกอยู่ในท้องทะเลที่กำลังปั่นป่วน

ระบบสัญลักษณ์ภาพของนางผีเสื้อสมุทรได้ถูกนำมาใช้อย่างตรงไปตรงมาในภาพเหตุการณ์ “มารผจญ” ผู้ดูภาพสามารถเชื่อมโยงคุณลักษณะของนางผีเสื้อสมุทรในมิติที่เป็นยักษ์ซึ่งเป็นเรือนร่างที่ไม่พึงปรารถนา และอาจโยงถึงลักษณะทางจิตใจของอำนาจฝ่ายมาร

อนึ่ง การสร้างความหมายโดยการสร้างสัมพันธบทนี้ จิตรกรย่อมตระหนักเป็นอย่างดีว่าภาพสัญลักษณ์ที่จิตรกรเลือกนำมาเสนอนั้น ย่อมเป็นสัญลักษณ์ที่ผู้ดูภาพสามารถถ่ายโยงเนื้อหาสู่วรรณกรรมอันเป็นที่มาของภาพนั้น ๆ ได้ จึงจะทำให้การยุบรวมทางความหมายเกิดขึ้นสู่ความหมายใหม่ในจินตนาการของผู้รับสาร

5.4 การจัดระบบสัญญะด้วยรหัสเชิงพื้นที่

รหัส (code) ทางการสื่อสารคือเครื่องมือที่นำมาใช้จัดระบบของสัญญะต่าง ๆ ในส่วนของภาพจิตรกรรมแนวประเพณี มีแบบแผนการจัดวางตำแหน่งพื้นที่สำหรับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ค่อนข้างชัดเจน ในขณะที่ภาพจิตรกรรมพื้นบ้านไม่สามารถกำหนดแนวโน้มของการจัดระบบสัญญะด้วยรหัสเชิงพื้นที่ได้

รหัสเชิงพื้นที่ตามแบบแผนของจิตรกรรมแนวประเพณี นิยมเขียนภาพพุทธประวัติตอน "มารผจญ" บนผนังตรงข้ามพระประธานในระดับเหนือประตูทางเข้าอาคารไม่ว่าจะเป็นโบสถ์หรือวิหาร ซึ่งรหัสเชิงพื้นที่นี้มีระบบลำดับชั้นของเรื่องวรรณกรรมที่เขียน โดยชั้นบนสุดของผนังขอบบนจะเขียนภาพเทพชุมนุม ระดับชั้นรองลงมาจนถึงระดับเหนือหน้าต่างนิยมเขียนภาพพุทธประวัติ โดยเริ่มเหตุการณ์ตอนประสูติจากผนังเบื้องซ้ายของพระประธาน และมักจบลงด้วยภาพปรินิพพานและการแบ่งพระบรมสารีริกธาตุในเบื้องขวาของพระประธาน ในขณะที่ภาพ "มารผจญ" จะอยู่บนผนังใหญ่ที่มีพื้นที่มากที่สุดตรงข้ามกับพระประธาน

ในส่วนของการเขียนภาพในระดับระหว่างช่องหน้าต่างนั้น นิยมเขียนภาพทศชาติชาดก โดยแสดงถึงชาดก 10 ชาติสุดท้ายของพระโพธิสัตว์ ซึ่งได้สั่งสมบุญบารมีก่อนจะเสวยพระชาติสุดท้ายเป็นสมเด็จพระพุทธเจ้า ทั้งนี้ตำแหน่งของทศชาติเป็นตำแหน่งที่เป็นฐานรองรับเหตุการณ์ชนะมารตอน "มารผจญ" ว่าต้องอาศัยบารมีที่สั่งสมมาซึ่งเรียกว่า "สมดึงบารมี" โดยบารมีที่ปรากฏตามท้องเรื่องในทศชาติชาดกมีดังนี้ (ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2534)

1. เตมิยชาดก ว่าด้วยทรงบำเพ็ญเนกขัมมบารมี กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นพระเตมีย์ ทรงสังเวชใจเมื่อเห็นพระราชบิดาสั่งทำโทษนักโทษว่าจะต้องตกนรก จึงทำเป็นใบ้ หูหนวกเสีย เพื่อที่จะได้ไม่ต้องกระทำการลงโทษ จนพระราชบิดาเชื่อฟังคำอำมาตย์ให้นำพระองค์ไปฝังเสีย แต่พระเตมีย์ได้แสดงอานุภาพและแสดงโอวาทโปรดพระชนกชนนี พร้อมทั้งเหล่าอำมาตย์จนทั่วหน้า จากนั้นทรงลาพระชนกชนนีออกบรรพชา

2. มหาชนกชาดก ว่าด้วยทรงบำเพ็ญวิริยบารมี กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นพระมหาชนก พระมารดาพาหนีหลบจากเมืองตั้งแต่ยังอยู่ในครรภ์ มาอาศัยอยู่กับฤาษีจนกระทั่งเติบโตขึ้น ออกเดินทางค้าขายทางทะเล เรือเกิดอับปาง ว่ายอยู่ในมหาสมุทรนานถึง 7 วัน นางมณีเมขลามา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

พบได้ช่วยเหลือ ภายหลังได้ครองเมืองมิถิลา เกิดความเบื่อหน่ายในราชสมบัติ สละกิเลส ออกบรรพชา

3. สุวรรณสามชาดก ว่าด้วยทรงบำเพ็ญเมตตาบารมี กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นสุวรรณสามกุมาร เลี้ยงบิดามารดาซึ่งตาบอด พระองค์มีพระเมตตากรุณาต่อสัตว์ทั้งปวง วันหนึ่งพระเจ้าพาราณสี เสด็จประพาสป่า ได้ทรงยิงธนูต้องสุวรรณสามถึงแก่สลบไป แต่ก่อนสลบนั้น สุวรรณสามมิได้มีความขุ่นเคืองต่อผู้ที่ทำอันตรายต่อพระองค์เลย ตรัสเล่าเรื่องบิดามารดาที่ตาบอดแก่พระเจ้าพาราณสีฟัง แล้วสลบไป ภายหลังกลับฟื้นคืนชีพขึ้นมาได้ด้วยแรงอธิษฐานของบิดามารดาและแรงกตัญญูต่อบิดามารดา ทรงแสดงธรรมโอวาทถวายแด่พระเจ้าพาราณสีให้ละเว้นจากทำความชั่ว ให้ทำแต่กุศล

4. เนมิราชชาดก ว่าด้วยทรงบำเพ็ญอธิษฐานบารมี กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นพระเจ้าเนมิราช ทรงมั่นในการบำเพ็ญทาน รักษาศีลอุโบสถทุกวัน จนพระอินทร์สั่งให้พระมาตุลีเทวบุตรมารับขึ้นไปเที่ยวบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เพื่อเทศนาโปรดเหล่าเทพยดา ก่อนที่จะเสด็จขึ้นไปบนสวรรค์นั้น มาตุลีเทวบุตรได้พาพระองค์เสด็จเที่ยวชมนรกชั้นต่าง ๆ จนพระองค์เกิดความสลดพระทัย จากนั้นเสด็จขึ้นไปเทศนาให้เหล่าเทพยดาฟัง แล้วจึงกลับมายังโลกมนุษย์เล่าความเป็นไปให้ชาวเมืองฟัง พร้อมทั้งสั่งสอนให้กระทำแต่ความดี ละเว้นความชั่ว หมั่นให้ทาน เมื่อพระองค์ทอดพระเนตรเห็นพระเกศาหงอกเส้นเดียว จึงสละสมบัติออกบรรพชา

5. มโหสถชาดก ว่าด้วยทรงบำเพ็ญปัญญาบารมี กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นมโหสถบัณฑิต เป็นอำมาตย์ผู้เรืองปัญญาในสำนักของพระเจ้าวิเทหราช เป็นผู้มีปัญญาความสามารถ ช่วยให้พระเจ้าวิเทหราชรอดพ้นจากภัยอันตรายต่าง ๆ และเป็นผู้แก้ไขคดีความด้วยความยุติธรรมและถูกต้อง เป็นที่เคารพของบุคคลทั่วไป

6. ภูริทัตชาดก ว่าด้วยทรงบำเพ็ญศีลบารมี กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นพระยานาค ชื่อภูริทัต เป็นผู้เฉลียวฉลาด สามารถแก้คดีต่าง ๆ ได้สำเร็จ มีพระประสงค์ต้องการจะไปเกิดบนสวรรค์ จึงขอพระชนกชนนีไปจำศีลรักษาอุโบสถอยู่ริมฝั่งน้ำทั้งวันและคืน ซึ่งทรงทำการรักษาตลอดเวลาถึง 1 ปี ได้ช่วยเหลือพรานผู้หนึ่ง ภายหลังพรานผู้นั้นคิดอกตัญญู บอกที่อยู่ของพระองค์แก่หมองูเพราะอยากได้ของวิเศษ พระภูริทัตถูกจับมาทรมานต่าง ๆ แต่พระองค์ไม่ทรงถือโกรธกลับสั่งสอนญาติให้ปลดปล่อยไปและสั่งสอนธรรมประโยชน์ของการรักษาอุโบสถศีลแก่นาคทั้งหลายจนทั่วหน้า

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

7. จันทกุมารชาดก ว่าด้วยทรงบำเพ็ญขันติบารมี กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นจันทกุมาร โอรสของพระเจ้าสาวัตถี เป็นผู้พิพากษาในเมืองนั้นแทนพราหมณ์ผู้ซึ่งตัดสินไม่เที่ยงธรรม ต่อมาพระราชบิดาฟังคำยุยงของพราหมณ์เจ้าเล่ห์ ให้ฆ่าพระองค์พร้อมกับพระราชมารดาและชาวเมือง แต่พระองค์ก็ไม่ได้ทัดทานแต่อย่างใด ร้อนถึงพระอินทร์ต้องลงมาช่วย จึงรอดพ้นจากความตาย

8. นารถชาดก ว่าด้วยทรงบำเพ็ญอุเบกขาบารมี กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นพราหมณ์ ชื่อนารถพราหมณ์ ได้ทรงแสดงธรรมสั่งสอนให้พระเจ้ากรุงมิถิลาละมิจฉาทิฐิเสียได้ แสดงทุกข์ในนรกและสุขบนสวรรค์ให้พระราชาสดับ และทรงตั้งมั่นอยู่ในธรรมตลอดมา จากนั้นนารถพรหมก็เสด็จกลับพรหมโลก

9. วิธูรบัณฑิตชาดก ว่าด้วยทรงบำเพ็ญสัจจะบารมี กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นวิธูรบัณฑิต เป็นผู้ถวายอรรถธรรมถวายแก่พระเจ้าธนญชัยโกรพย์ราช ได้เป็นผู้ตัดสินระหว่างพระอินทร์ พระยานาค พระยาครุฑ และพระเจ้าธนญชัยโกรพย์กุมาร ในเรื่องว่าศีลของผู้ใดประเสริฐกว่ากัน โดยว่าเป็นศีลที่มีคุณธรรมเสมอกัน ทั้งสี่ต่างพากันยกย่องสรรเสริญวิธูรบัณฑิตว่าเป็นผู้มีปัญญาหามีผู้ใดเสมอไม่ ต่อมาตั้งสอนยักษ์ที่จะมาจับพระโพธิสัตว์ให้ละเว้นชั่ว สั่งสอนธรรมจนยักษ์ละความดุร้ายได้

10. เวสสันดรชาดก ว่าด้วยทรงบำเพ็ญทานบารมี กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นพระเวสสันดร ทรงมั่นอยู่ในการให้ทาน ถูกขับไล่ออกจากเมืองด้วยว่าถวายช้างคู่บ้านคู่เมืองให้แก่พราหมณ์ชาวเมืองอื่น พร้อมทั้งพระนางมัทรีและพระราชโอรส พระชาวี และพระราชธิดาพระกัณหา ออกเดินป่า บวชเป็นดาบสทั้ง 4 พระองค์ ทรงยึดมั่นในการให้ทาน ประทานพระกัณหาพระชาลี ให้แก่ชูชก และพระนางมัทรีแก่พราหมณ์ซึ่งเป็นพระอินทร์แปลงลงมา ภายหลังได้กลับคืนเมืองตามเดิม

จากตำแหน่งของแบบแผนการเขียนภาพจิตรกรรมดังกล่าว จึงสามารถตีความได้ว่า ภาพทศชาติในระดับหน้าต่างหรือทศบารมีนั้น เป็นปัจจัยสำคัญที่นำมาสู่การชนะมารในเหตุการณ์ตอน “มารผจญ” และทำให้พระมหาบุรุษได้ตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ดังนั้น แบบแผนของตำแหน่งการเขียนภาพดังกล่าวจึงเป็นรหัสเชิงพื้นที่ที่เข้ามาจัดระบบของสัญลักษณ์ภาพทั้งหมดในอาคาร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความสัมพันธ์ระหว่างตำแหน่งการเขียนภาพทศชาติและภาพการชนะมารในตอน “มารผจญ”

การจัดระบบสัญญะด้วยรหัสเชิงพื้นที่ดังกล่าวนี้ ทำให้เกิดระบบรหัสการจัดพื้นที่ในภาพจิตรกรรมอย่างน้อยสองระบบคือ ในงานจิตรกรรมแนวประเพณีนั้น รหัสในการจัดระบบภาพคือแบบแผนจารีตตามโครงสร้างที่เป็นระบบ (form of system) ที่ตายตัว ในขณะที่จิตรกรรมแนวพื้นบ้านไม่ได้ยึดถือแบบแผนการวางตำแหน่งภาพแบบเดียวกับจิตรกรรมแนวประเพณี หากแต่เป็นระบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของจิตรกรของแต่ละวัดซึ่งเป็นช่างพื้นบ้าน โดยรหัสของการจัดระบบในพื้นที่ภาพคือความรู้สึกสมดุล (sense of balance) ของจิตรกรแต่ละคน ซึ่งไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว

5.5 การใช้ระบบรหัสภาพจิตรกรรม

รหัสภาพจิตรกรรมไทยที่มีความชัดเจนในการสื่อความหมายในฐานะที่เป็นความหมายในเชิงสัญลักษณ์ภาพพบได้ในงานจิตรกรรมไทยประเพณี แต่อาจพบอยู่บ้างในงานจิตรกรรมแนวพื้นบ้าน รหัสดังกล่าวเป็นการจัดระบบสัญลักษณ์เพื่อการสื่อความหมายถึงคุณลักษณะของพญามารและพลพรรคมาร โดยพบระบบรหัสภาพจิตรกรรมดังต่อไปนี้

1. รหัสการใช้สี

เป็นที่ทราบกันดีว่า สีดำเป็นระบบสัญลักษณ์ทางการสื่อสารที่นิยมใช้เพื่อการสื่อถึงความชั่วร้าย จากผลการวิจัยพบว่าสีกายของพญามารจะเน้นโทนสีเข้ม สีเขียว สีเทาดำ เป็นสีหลักของกายพญามาร ในขณะที่พลพรรคมารจำนวนไม่น้อยใช้สีกายโทนสีดำเช่นกัน ซึ่งเป็นนัยสื่อถึงความเป็นพลพรรคฝ่ายอธรรม

นอกจากนี้ ยังพบการใช้สีแดงเป็นสีเด่นของทหารในพลพรรคมารในงานจิตรกรรมพื้นบ้านวัดโพธิ์คำ จ.นครพนม โดยเป็นสีของชุดทหารเขียนบนพื้นขาว ทำให้สีแดงมีความเด่นอย่างมาก ซึ่งสีแดงเป็นสีวรรณะร้อนที่มีความหมายเชื่อมโยงถึงพลังและความรุนแรง เป็นสีที่มีความเด่นสะดุดตา แต่ในที่สุดพลมารเสื้อแดงก็จมหายไปกับกระแสน้ำจากมวยผมพระแม่ธรณี สีแดงจึงมีความหมายเชื่อมโยงถึงคุณลักษณะร้อนแรง ก้าวร้าว ของไพร่พลมาร

2. รหัสการใช้เส้น

เส้น เป็นทัศนธาตุที่สำคัญของระบบสัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรม เส้นที่นำมาใช้เพื่อการสื่อความหมายถึงพญามาร เช่น เส้นศิรประภาหรือประภามณฑล เพื่อบ่งชี้ถึงสถานภาพความเป็น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เทพของพญามาราธิราช นอกจากนี้ยังมีการใช้เส้นสินเทา ซึ่งเป็นเส้นแถบเฉียงหักเป็นหยักฟันปลาต่อเนื่องกัน ใช้เพื่อการสื่อถึงการแบ่งพื้นที่ภาพหรือแบ่งเขตพื้นที่มิติของมนุษย์กับมิติของเทพหรือเพื่อสื่อถึงมิติที่มีอยู่แต่มนุษย์ไม่สามารถมองเห็น ได้เช่น เส้นสินเทาที่ล้อมกรอบพระนารถพรหมเหาะลงมาจากสวรรค์ในนารทชาดก เป็นต้น

5.6 การอ้างพยาน

คุณลักษณะที่สำคัญของมารประการหนึ่งคือ การเรียกร้องให้ผู้อื่นพิสูจน์สิทธิของตน หาไม่แล้วมารก็จะยึดครองเอาสิ่งนั้นเป็นของตน ดังเช่นเหตุการณ์ตอน “มารผจญมาร” พญามารเรียกร้องให้พระมหาบุรุษแสดงหลักฐานหรือพยานเพื่อยืนยันว่ารัตนบัลลังก์นั้นเกิดขึ้นจากผลบุญของพระโพธิสัตว์ในอดีตชาติ ถ้าแสดงไม่ได้ก็ขอให้พระมหาบุรุษลุกขึ้นจากรัตนบัลลังก์นั้น ซึ่งมารอ้างว่าเป็นของตน จนพระมหาบุรุษต้องอ้างถึงพระแม่ธรณีมาเป็นพยาน ดังภาพที่ 5.4 และ 5.5

ภาพที่ 5.4 พระแม่ธรณีบีบมวยผม วัดวัง จ.พัทลุง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ภาพที่ 5.5 พระแม่ธรณีบีบมวยผม วัดท่าข้าม จ.เชียงใหม่

สนธิวรรณ อินทรลิบ (2536) กล่าวถึง พระแม่ธรณีว่า คือ เทพธิดาผู้รักษาแผ่นดินตามคติที่เชื่อกันมาตั้งแต่โบราณก่อนสมัยพุทธกาล ซึ่งน่าจะเป็นคติความเชื่อที่มาจากศาสนาพราหมณ์ที่ว่ามนุษย์และสัตว์เกิดมาเป็นปกติสุขอยู่ได้เพราะมี 4 อย่างคือ แผ่นดิน แม่น้ำ ลมและไฟ ทั้งสี่อย่างต่างมีเทพรักษา โดยที่พระแม่ธรณี คือผู้รักษาแผ่นดิน

ในพระพุทธประวัติ เมื่อพระมหาบุรุษทรงบำเพ็ญเพียรทางจิตจวนจะตรัสรู้ ณ รัตนบัลลังก์ใต้ร่มโพธิพฤกษ์นั้น พญาวสวัตดีมารมาผจญโดยขี่ช้างคิริเมขล์นำกองทัพมาขู่กรรโชกให้พระองค์เสด็จลงจากรัตนบัลลังก์ ซึ่งพญามารอ้างว่าเกิดขึ้นเพราะบารมีตน และให้พระมหาบุรุษทรงหาพยานมายืนยันให้เห็นจริงว่าได้ทรงบำเพ็ญบุญบารมีมามากมายจนเกิดรัตนบัลลังก์ขึ้น พระมหาบุรุษจึงตรัสเรียกพระแม่ธรณีให้มาเป็นพยานในการบำเพ็ญบารมี ทันใดนั้นพระแม่ธรณีได้ปรากฏกาย แล้วกราบทูลว่านางทราบดีว่าเมื่อพระมหาบุรุษเป็นพระโพธิสัตว์นั้น ได้บำเพ็ญบุญบารมีมามากมายสุดที่จะคณานับ แม้แต่น้ำทักษิโณทกที่นางเอามวยผมรองรับไว้ก็มีมากพอจะถือเป็นหลักฐานได้ เมื่อกล่าวจบนางก็ปล่อยมวยผมบีบน้ำทักษิโณทกที่สะสมไว้ในอเนกชาติให้ไหลหลั่งออกมา กระแสน้ำไหลบ่าพัดพาเสนามารทั้งปวงกระจัดกระจายไปสิ้น พญามารเห็นเป็นอัศจรรย์จึงยอมปราชัยพ่ายแพ้บุญบารมีของพระมหาบุรุษกลับสู่เทวภพ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากวิธีการสื่อความหมายถึงความเป็นมารในงานจิตรกรรมฝาผนังดังที่กล่าวมานี้ สามารถสรุปเป็นข้อสังเกตเปรียบเทียบระหว่างจิตรกรรมแนวประเพณีกับจิตรกรรมแนวพื้นบ้านดังตารางที่ 5.2 ดังนี้

ตารางที่ 5.2 เปรียบเทียบวิธีการสื่อความหมายระหว่างจิตรกรรมประเพณีกับจิตรกรรมพื้นบ้าน

วิธีการสื่อความหมาย	งานจิตรกรรมแนวประเพณี	งานจิตรกรรมแนวพื้นบ้าน
การสร้างความเป็นคู่ตรงข้าม	มีแบบแผนตายตัวโดยมีพระมหาบุรุษและพระแม่ธรณีเป็นแกนกึ่งกลางภาพระหว่างคู่ตรงข้าม "มารผจญ" กับ "มารพ่าย"	พบความเป็นคู่ตรงข้าม แต่ไม่มีแบบแผนการเขียนภาพที่ตายตัว ความรู้จากวรรณกรรมพุทธประวัติที่มีมาก่อน จะเป็นตัวกำหนดการเห็นความเป็นคู่ตรงข้าม
วิธีบุคลาธิษฐาน	นำเสนอผ่านเรือนร่างยักษ์ และพลพรรคมารที่ดุดัน	นำเสนอผ่านเรือนร่างยักษ์ และพลพรรคมารที่ดุดัน
การสร้างสัมพันธบท	พบสัมพันธบทที่ชัดเจนกับมารในวรรณกรรมรามเกียรติ์ (ทศกัณฐ์) และไตรภูมิ พบแบบแผนการเขียนที่ค่อนข้างตายตัว	สัมพันธบทกับมารในวรรณกรรมรามเกียรติ์ (ทศกัณฐ์) และไตรภูมิ ขาดความเด่นชัด หาแบบแผนที่ชัดเจนได้ยาก
การใช้รหัสเชิงพื้นที่	มีแบบแผนการเขียนทศชาติเพื่อแสดงบารมีสิบทัศอย่างชัดเจน ใต้ภาพเหตุการณ์ "มารผจญ"	ไม่มีแบบแผนใด ๆ ของการใช้รหัสเชิงพื้นที่ ขึ้นอยู่กับความรู้สึกสมดุลของช่างเขียนแต่ละท่าน
การใช้รหัสภาพจิตรกรรม	มีแบบแผนที่ค่อนข้างตายตัวในการใช้สีสัญลักษณ์และเส้นสัญลักษณ์ต่าง ๆ	แบบแผนการใช้รหัสภาพจิตรกรรมไม่ชัดเจน ขาดกฎเกณฑ์ร่วมกันในแต่ละสถานที่
การอ้างพยานที่มีพลังอำนาจ	มีสูตรสำเร็จในการวางตำแหน่งพระแม่ธรณีในฐานะพยานแห่งการสั่งสมบุญบารมี โดยท่าทางการบีบมวยผมอาจต่างกันบ้าง	มีการอ้างพระแม่ธรณี แต่ไม่มีสูตรสำเร็จในการวางตำแหน่งภาพและการออกแบบท่าทาง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

อนึ่งวิธีการสื่อความหมายดังตารางที่ 5.2 นี้ ไม่มีความแตกต่างกันในการสื่อความหมายระหว่างสัญลักษณ์ภาพมารในเชิงจินตนาการกับสัญลักษณ์ภาพที่เชื่อมโยงกับความเป็นจริง ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่า โลกความเป็นจริงกับโลกในจินตนาการไม่ได้มีความแตกต่างในเรื่องของวิธีการสื่อความหมาย แต่อาจมีความแตกต่างอยู่บ้างระหว่างงานเขียนภาพแนวประเพณีและภาพแนวพื้นบ้าน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 6
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง "การสื่อสารสัญลักษณ์ภาพ "มาร" ในภาพจิตรกรรมฝาผนัง" มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงลักษณะของสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" รวมทั้งวิธีการสื่อความหมายที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย โดยทำการเปรียบเทียบวิธีการใช้สัญลักษณ์ภาพเพื่อแสดงลักษณะ "มาร" ในงานจิตรกรรมฝาผนังแนวประเพณีกับงานจิตรกรรมพื้นบ้าน แนวคิดและทฤษฎีที่นำมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลประกอบด้วยแนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังไทย แนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมพุทธประวัติ ทฤษฎีสัญลักษณ์ แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ และแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson

การศึกษาวิจัยเรื่องนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพโดยการวิเคราะห์ตัวบท (Textual analysis) งานภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนภาพเหตุการณ์พุทธประวัติตอน "มารผจญ" โดยศึกษางานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นตามวัดต่าง ๆ ในยุคกรุงศรีอยุธยาตอนปลายจนถึงรัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2199 – พ.ศ. 2475) ทำการคัดเลือกงานจิตรกรรมอย่างเฉพาะเจาะจงจากฐานข้อมูลงานอนุรักษ์ภาพจิตรกรรมของฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร พิจารณาจากความสมบูรณ์ของภาพในระดับที่พอศึกษาได้และการกระจายการศึกษาตามภูมิภาคต่าง ๆ ได้แก่ภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคกลาง และภาคใต้ ผู้วิจัยทำการบันทึกภาพเพื่อนำมาวิเคราะห์ด้วยตนเอง โดยเก็บข้อมูลภาพจากวัดต่าง ๆ รวม 27 วัดจาก 14 จังหวัด จำแนกเป็นงานจิตรกรรมไทยประเพณีจำนวน 17 วัด จิตรกรรมพื้นบ้านจำนวน 10 วัด ทั้งนี้ผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นปัญหานำวิจัยสรุปได้ดังนี้

6.1 สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

จากปัญหานำวิจัยของการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยจะได้สรุปและอภิปรายผลการวิจัยตามประเด็นปัญหาการวิจัยดังต่อไปนี้

1. โลกทัศน์และบริบททางสังคมที่สะท้อนผ่านสัญลักษณ์ภาพ

รูปแบบสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" มีความสอดคล้องกับโลกทัศน์ทางสังคม (Form follows worldview) ที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนา ได้แก่ พุทธประวัติและไตรภูมิกถา ซึ่งโลกทัศน์ทางสังคมดังกล่าวส่งผลต่อการกำหนดรูปแบบเรือนร่างของตัวละครที่อยู่ในพลพรรคมาร โดยจิตรกรได้กำหนดคุณค่าให้กับสัญลักษณ์บางอย่างที่เกี่ยวกับเรือนร่างกล่าวคือ เรือนร่างของมารซึ่งเป็นมิจฉาทิฐิ มักสะท้อนถึงความทุพพลภาพ ความเสื่อมโทรมของสังขาร การใช้เรือนร่างยักษ์ให้กับพญามาราธิราชก็เป็นไปด้วยคุณค่าอย่างเดียวกัน แม้พญามาราธิราชจะมีสถานภาพเป็นเทพก็ตาม เพราะยักษ์เป็นสัญลักษณ์ของฝ่ายผู้ร้าย นอกจากนี้บริบททางสังคมที่สะท้อนผ่านงานภาพจิตรกรรมและยังเป็นตัวควบคุมความหมายของระบบสัญลักษณ์ภาพได้แก่

1) การเข้ามาเผยแผ่คริสต์ศาสนาของคณะมิชชั่นนารีในสมัยอยุธยาตั้งแต่ปีพ.ศ.2127 จนรุ่งเรืองอย่างมากในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ตัวอย่างภาพจิตรกรรมที่สะท้อนถึงบริบทของการเข้ามาเผยแผ่ศาสนาคริสต์ได้เป็นอย่างดีคือภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี (ยุคพระนครศรีอยุธยาตอนปลาย พ.ศ.2277) ในช่วงหนึ่งของภาพเกี่ยวกับพุทธประวัติได้แสดงภาพชาวตะวันตกได้เข้ามาเผยแผ่ศาสนา โดยใช้วิธีการแต่งกายเลียนแบบพระสงฆ์

2) การเข้ามาของลัทธิจักรวรรดินิยมในยุคต้นรัตนโกสินทร์ มีอิทธิพลต่อรูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นแนวทัศนียวิทยาแบบตะวันตก อีกทั้งเป็นท่าทีในการมองชาติตะวันตกว่าเป็น "มาร" ประเภทหนึ่ง เพราะอาจนิยามได้ว่า "มาร" คือ ความปรารถนาครอบครองเหนือผู้อื่น โดยเริ่มจาการถืออำนาจโดยธรรมที่จะเข้าไปขายสินค้าในประเทศต่าง ๆ รวมทั้งการเผยแผ่ศาสนาต่อมามีการตั้งสถานีการค้าและนำไปสู่การยึดครองตามลัทธิจักรวรรดินิยมโดยการใช้กำลัง

3) การค้าสำเภาจีนและ การเข้ามาของชาวจีนในประเทศไทยในช่วงต้นรัตนโกสินทร์จนถึงรัชกาลที่ 6 โดยไทยมักเสียเปรียบชาวจีนที่ได้รับสัมปทานในกิจการต่าง ๆ และชาวจีนมักนำเงินที่ได้ส่งกลับประเทศ ทำให้ท่าทีในการมองชาวจีนส่วนหนึ่งมีสัญลักษณ์ภาพที่เชื่อมโยงถึงความเป็น "มาร"

2. ลักษณะของสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" ของพญามาร

พญามาราธิราชเป็นผู้นำของไพร่พลมาร ปรากฏภาพทั้งเบื้องซ้ายและเบื้องขวาของพระมหาบุรุษ โดยเบื้องซ้ายมักเป็นภาพตอน "มารผจญ" ส่วนเบื้องขวาเป็น "มารพ่าย" ทั้งนี้สัญลักษณ์ภาพที่โดดเด่นของภาพพญามาราธิราชที่พบความคล้ายคลึงกันส่วนใหญ่มีดังต่อไปนี้

1) สัญลักษณ์ทางเรือนร่างแบบยักษ์ ซึ่งได้รับการประเมินคุณค่าถึง "ความไม่ดี" โครงสร้างของเรือนร่างยักษ์มีแนวโน้มของการสร้างสรรค์ให้มีลักษณะเป็นแบบจินตนาการ โดยแบบอย่างของเรือนร่างยักษ์ที่มีอิทธิพลต่อการเขียนของของจิตรกรอย่างมากคือตัวละครชื่อ "ทศกัณฐ์" จากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ อย่างไรก็ตามการเขียนภาพเรือนร่าง "ยักษ์" ในฐานะสัญลักษณ์เชิงโครงสร้างในงานจิตรกรรมแนวประเพณีกับจิตรกรรมพื้นบ้านมีความแตกต่างกันอย่างมากในรายละเอียดของภาพ ในขณะที่ลักษณะร่วมที่สำคัญคือการมีสัญลักษณ์ "เขี้ยวงอก" เป็นคุณลักษณะของยักษ์

2) การเขียนศิรประภาซึ่งเป็นรัศมีที่พวยพุ่งขึ้นจากศีรษะเป็นระบบสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายถึงความเป็นเทพของพญามาราธิราช พบในจิตรกรรมแนวประเพณี ส่วนจิตรกรรมพื้นบ้านพบน้อยมาก

3) สัญลักษณ์การลดรูปหัตถ์ของพญามารจากข้างละพันสู่ 4 ถึง 10 หัตถ์ เพื่อเป็นสัญลักษณ์ถึงความมีพลังอำนาจอันประมาณมิได้ ในตอน "มารผจญ" พญามารถืออาวุธวิเศษนานาชนิด แต่เมื่อพ่ายแก่พระมหาบุรุษ พญามารถวายสักการะพร้อมดอกไม้

4) ระบบสัญลักษณ์ของสีกายได้แก่ สีเขียว เทา ดำ ซึ่งเป็นโทนสีเข้มเพื่อสื่อความหมายเชื่อมโยงกับอธรรมและมิจฉาทิฐิ

5) สัญลักษณ์ด้านภาษากาย นำเสนอกิริยาท่าทางของพญามารตามแบบนาฏลักษณ์ ซึ่งเป็นคุณลักษณะของความเป็นเทพ มักนั้นการแสดงท่าด้วยการยืนหรือนั่งบนหลังช้าง

3. ลักษณะสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็น "มาร" ของพลพรรคมาร

ในส่วนของระบบสัญลักษณ์ภาพของพลพรรคมาร จำแนกโดยใช้เกณฑ์ระดับจินตนาการของรูปแบบทางการเขียนภาพเป็นเกณฑ์ โดยได้จัดแบ่งเป็นสองกลุ่มสำคัญคือ ภาพที่มีรูปแบบการ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เขียนโน้มไปในเชิงจินตนาการและภาพที่มีรูปแบบการเขียนโน้มไปในเชิงความเป็นจริง โดยจำแนกได้ดังนี้

ก) พลพรรคมารที่มีรูปแบบการเขียนโน้มไปในเชิงจินตนาการ

การถ่ายทอดจินตนาการของภาษาภาพได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมทางพุทธศาสนาและรามเกียรติ์เป็นอย่างมาก ซึ่งร่างของพลพรรคมารที่พบได้แก่ ร่างยักษ์ ตัวละครในวรรณกรรม และสัตว์หิมพานต์ ดังต่อไปนี้

1) การนำเสนอลักษณะความเป็น "มาร" ผ่านเรือนร่างยักษ์ มุ่งแสดงออกถึงความดุร้าย ดุดัน มุ่งเข่นฆ่าอาฆาต จากการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมครั้งนี้พบว่า ยักษ์ในกองทัพของพญามาราธิราชพบทั้งในภาพจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน จะแตกต่างก็เพียงความประณีตของรายละเอียดของเรือนร่างและเครื่องแต่งกาย สัญลักษณ์ที่มีร่วมกันที่โดดเด่นของยักษ์ในงานภาพจิตรกรรมคือ การมีเขี้ยวงอก นอกจากนี้ "ยักษ์" ยังมีโครงสร้างของระดับชั้น จำแนกเป็นเสนายักษ์ชั้นสูงมีสัญลักษณ์ความเป็นเทพเช่นศิรประภา มีช้างทรงเป็นพาหนะ เสนายักษ์ชั้นกลางมีมงกุฎเป็นเครื่องประดับและมักมีพาหนะเป็นสัตว์หิมพานต์ ยักษ์ระดับนายกองมีการแต่งกายคล้ายชาวบ้าน และยักษ์ชั้นต่ำ มีระบบสัญลักษณ์เหมือนร่างชาวบ้านค่อนไปทางอัปลักษณ์ ในส่วนของสีกายมักใช้สีโทนเข้มเพื่อการสื่อความหมายเชื่อมโยงกับอธรรมและมิจฉาทิฐิ นอกจากนี้ยังมีการแสดงกิริยาท่าทางที่ก้าวร้าว ดุดัน แสดงอาฆาตมาดร้ายต่อพระมหาบุรุษ

2) ตัวละครพลพรรคมารที่เลียนแบบจากวรรณกรรมอื่นที่ไม่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา เช่น หนุมานและนางสุวรรณมัจฉาจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ นางผีเสื้อสมุทรจากวรรณกรรมเรื่องพระอภัยมณี ทั้งนี้โดยมีระบบสัญลักษณ์ทางกายที่สอดคล้องกับวรรณกรรมในแต่ละเรื่อง ในส่วนของกิริยาท่าทางของหนุมานและนางผีเสื้อสมุทรมีท่าทางดุดัน แสดงความก้าวร้าวและมีนัยน์ตาแดงก่ำ ซึ่งเป็นระบบภาษาท่าทางของความเป็นมาร

3) สัตว์หิมพานต์ กองทัพพญามารประกอบด้วยสัตว์หิมพานต์จำนวนไม่น้อย แต่สัตว์หิมพานต์ในงานจิตรกรรมตอน "มารผจญ" มีลักษณะของการผสานรูปลักษณ์อันอัปลักษณ์โดยนำเรือนร่างสัตว์มาผสานกับภาพใบหน้ามนุษย์ที่อัปลักษณ์ หรือร่างมนุษย์แต่ใบหน้าเป็นสัตว์ต่าง ๆ ซึ่งล้วนเป็นลักษณะชีวทัศน์ที่สะท้อนผ่านเรือนร่างมาว่า รูปชั่วใจก็ชั่วด้วย สัตว์หิมพานต์พบได้ทั้งในงานจิตรกรรมแนวประเพณีและงานจิตรกรรมพื้นบ้าน พบทั้งในลักษณะที่นำมาใช้เป็น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

พาหนะของเสนามารชั้นกลางและระดับนายกอง นอกจากนี้ยังพบสัตว์หิมพานต์ที่อยู่เป็นอิสระร่วมอยู่ในกองทัพพญามารด้วย

ข) พลพรรคมารที่มีรูปแบบการเขียนโน้มไปในเชิงความเป็นจริง (real)

รูปแบบการเขียนภาพที่โน้มเอียงไปทางภาพที่สะท้อนความเป็นจริงได้แก่ ภาพบุคคลและสัตว์ที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวันดังนี้

1) ภาพชาวต่างชาติในฐานะพลพรรคมาร

ภาพชาวต่างชาติในงานจิตรกรรมไทยมีอยู่เป็นจำนวนมาก ภาพชาวต่างชาตินี้ในทางจิตรกรรมเรียกกันโดยทั่วไปว่า "ภาพสิบสองภาษา" แม้ในความเป็นจริงจะมีชนชาติต่าง ๆ เข้ามาในประเทศไทยมากกว่า 12 ชาติในช่วงกรุงศรีอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยจำแนกเป็นประเด็นที่เกี่ยวกับชาวต่างชาติดังนี้

ก. ชาวต่างชาติในฐานะผู้นิยมกำลังความรุนแรงเป็นมาร

ทั้งงานจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้านได้สะท้อนภาพลักษณ์ของชาวต่างชาติที่เชื่อมโยงกับการใช้กำลังความรุนแรง กองทหารแบบตะวันตก ซึ่งอาจเป็นฝรั่งรวมทั้งการฝึกคนเอเชียให้เป็นทหารด้วยหลักการจัดทัพแบบตะวันตก ภาพจิตรกรรมได้สะท้อนสัญลักษณ์ความเป็นมารผ่านรูปสัญญะที่เกี่ยวกับความรุนแรงทางทหาร โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงภาพอาวุธปืน การติดดาบปลายปืน และเครื่องแบบทหารตะวันตก

ข. ชาวต่างชาติผู้ปรารถนาครอบครองดินแดนผู้อื่นเป็นมาร

การใช้กำลังความรุนแรงของกองทัพชาวต่างชาติในยุครัตนโกสินทร์ เป็นอิทธิพลจากลัทธิจักรวรรดินิยม และนำมาซึ่งการสูญเสียสิทธิสภาพนอกอาณาเขต รวมทั้งการสูญเสียดินแดนบางส่วนทั้งทางอินโดจีนและคาบสมุทรมลายู งานจิตรกรรมทั้งแนวประเพณีและแนวพื้นบ้านต่างใช้สัญลักษณ์ภาพว่า ชาวตะวันตกเป็นพลพรรคมาร เนื่องจากปรารถนาพื้นที่หรือดินแดนของผู้อื่นซึ่งสอดคล้องกับเหตุการณ์ตอน "มารผจญ" ที่พญามารอ้างสิทธิการครอบครองโพธิบัลลังก์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ค. ชาวต่างชาติหรือคนนอกรีตพุทธศาสนาเป็นมาร

ชาวต่างชาติที่นับถือศาสนาอื่นเช่น คริสต์ อิสลาม หรือลัทธิอื่นใดที่ไม่ใช่พุทธศาสนา อาจได้รับการจัดกลุ่มเข้าเป็นพลพรรคมาร ทั้งนี้เนื่องจากงานจิตรกรรมฝาผนังไทยที่ศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นงานจิตรกรรมที่ปรากฏอยู่ในโบสถ์และ/หรือวิหารของวัดในพระพุทธศาสนา ดังนั้นจิตรกรอาจแฝงความหมายที่เกี่ยวกับการไม่นับถือพุทธศาสนาว่าเป็นพลพรรคมาร

ง. ชาวต่างชาติผู้คุกคามทางเศรษฐกิจเป็นมาร

ภาพชาวจีนได้รับการเขียนภาพในส่วนของเหตุการณ์ตอน "มารพ่าย" ซึ่งตั้งเป็นข้อสังเกตได้ว่า บริบทของชาวจีนเป็นมิติที่เกี่ยวข้องกับการค้าเรือสำเภา ซึ่งเจริญรุ่งเรืองอย่างมากในยุครัชกาลที่ 3 ต่อมาในช่วงรัชกาลที่ 6 ชาวจีนมีสัมพันธภาพที่ไม่ดีต่อราชสำนักเพราะรัชกาลที่ 6 เห็นว่า ชาวจีนมุ่งทำงานเพื่อกอบโกยผลประโยชน์ในประเทศไทยและส่งกลับไปประเทศจีนโดยที่ไม่ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อระบบเศรษฐกิจไทย ชาวจีนส่วนหนึ่งจึงปรากฏเป็นพลพรรคของพญามาร

2) คุณค่าของเรือนร่างของบุคคลที่แสดงถึงความเป็นมาร

คุณค่าทางเรือนร่างของบุคคลในงานภาพจิตรกรรมประกอบด้วยคุณค่าของสีผิว ความเสื่อมของเรือนร่าง ตลอดจนถึงร่างกายที่ประสบความทุกข์ทรมานต่าง ๆ ดังนี้

ก. ชีวทัศน์อัปลักษณ์ "รูปชั่วตัวดำ" เป็นมาร

ชีวทัศน์ที่อัปลักษณ์มีความสอดคล้องกับสำนวนไทยที่ว่า "รูปชั่วตัวดำ" ซึ่งถูกประเมินคุณค่าทางเรือนร่างถึงความไม่ดี ซึ่งต่างจากเรือนร่างของผู้ที่มีบุญญาธิการที่มีผิวพรรณงดงาม เป็นภาพที่ตรงข้ามโดยสิ้นเชิงกับเรือนร่างของเทพฝ่ายธรรมหรือเรือนร่างของกษัตริย์ผู้ทรงธรรม ลักษณะชีวทัศน์อันอัปลักษณ์เป็นระบบสัญลักษณ์ภาพที่สะท้อนถึงโลกทัศน์ภายในที่เป็นมิจฉาทิฐิของเจ้าของเรือนร่าง

ข. เรือนร่างบุคคลที่แสดงการได้รับทุกขเวทนา

ทุกขเวทนาของพลพรรคมารจะแสดงผ่านภาพเหตุการณ์ตอนมารพ่าย ซึ่งความทุกข์ทรมานดังกล่าว เป็นผลมาจากการประกอบกรรมชั่ว ดังคติไทยที่ว่า "ทำดีได้ดีทำชั่วได้ชั่ว" การที่เรือนร่าง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ของบุคคลในกองทัพมารประสบกับภัยทุกข์ยาก เป็นผลมาจากการปองร้ายโจมตีพระมหาบุรุษ ซึ่งเป็นผู้ที่มีจิตที่เต็มไปด้วยความดีงาม กระแสน้ำแห่งความดีจึงพัดพาพลมารให้ไกลห่างไปจากพระมหาบุรุษ อีกทั้งพลพรรคมารจำนวนมากต้องประสบอันตรายจากสัตว์หิมพานต์ต่าง ๆ ที่อาศัยอยู่ในมหาวารี

ค. การเสื่อมของสังขารคือมาร

สภาพเรือนร่างที่เสื่อมโทรมมักปรากฏในร่างชาวบ้านหรือเรือนร่างของผู้ที่มีบุญน้อย เหตุการณ์สำคัญตอนหนึ่งเกี่ยวกับธิดาพญามารอาสาบิดาเข้าโจมตีพระพุทธเจ้าหลังการตรัสรู้โดยการแปลงร่างเป็นหญิงงาม แสดงการรำที่สวยงามเพื่อให้พระพุทธเจ้าหวั่นไหว แต่ด้วยบารมีที่สั่งสมมาของพระพุทธเจ้า ธิดามารจึงพ่ายและกลายร่างเป็นหญิงชรา แสดงถึงความเสื่อมชราของสังขารและจากไป ในขณะที่เรือนร่างบุคคลที่ปรากฏในเหตุการณ์ตอน “มารผจญ” นี้ จิตรกรได้แสดงให้เห็นความเสื่อมของเรือนร่างตามวัยซึ่งถือเป็นมารที่มาผจญโอกาสในการทำความดีของบุคคลให้ลดน้อยถอยลง

ง. มัจจุมารคือความตาย

ความตายเป็นมารเพราะเป็นตัวการตัดโอกาสที่จะก้าวหน้าต่อไปในคุณความดีทั้งหลาย ซึ่งเรียกมารในลักษณะดังกล่าวนี้ว่า “มัจจุมาร” วรรณกรรมเกี่ยวกับพุทธประวัติตอนหนึ่งกล่าวถึงเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จประพาสพระราชอุทยาน 4 ครั้ง โดยลำดับ ได้เห็นเทวทูตทั้ง 4 คือ คนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวช ซึ่งเทวดาได้เนรมิตไว้ในระหว่างทางเสด็จ จนนำมาสู่การตัดสินใจออกบวช ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า “มัจจุมาร” หรือ ความตาย เป็น “มาร” ที่เป็นเหตุปัจจัยสู่การบรรพชาของพระมหาบุรุษ มัจจุมาร อาจปรากฏภาพของการตายในลักษณะที่แตกต่างกัน โดยอาจเป็นการตายก่อนถึงวัยอันสมควรเช่น การตายเพราะตกเป็นอาหารของสัตว์ร้ายในกระแสน้ำของเหล่าพลมาร

3) สัตว์บนโลกมนุษย์

สัตว์บนโลกมนุษย์ที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้น เป็นสัตว์ที่พบเห็นได้จริง จิตรกรได้นำภาพสัตว์บางประเภทมาร่วมเป็นระบบสัญลักษณ์ภาพในเหตุการณ์ตอน “มารผจญ” เช่น ช้าง ม้า วัว ควาย ลิง งู เป็นต้น

นอกจากนี้ ระบบสัญลักษณ์ภาพของเหล่ามาร ยังปรากฏในมิติที่เป็นความหมายแฝงของภาษาภาพจิตรกรรมโดยจำแนกได้สองลักษณะดังนี้

ก) ทิศทางการเคลื่อนที่มุ่งร้ายต่อเบื้องสูงคือ มาร

ทิศทางการเคลื่อนที่เป็นการพิจารณาจากภาพรวมของกลุ่มภาพ จากภาพ "มารผจญ" แทบทุกวัดจะเห็นได้ว่าจิตรกรวางตำแหน่งของกองทัพมารให้มีทิศทางการเคลื่อนที่มุ่งสู่พระมหาบุรุษโดยวางทิศทางในแนวเฉียงขึ้นสู่ด้านบนทำมุม 45 องศา ทิศทางการมองของเหล่ามารล้วนมุ่งตรงสู่พระมหาบุรุษซึ่งอยู่ด้านบนของภาพ

ข) ความไร้ระเบียบ ไม่มีเอกภาพคือ หมู่มาร

ความไร้ระเบียบ ความวุ่นวายอลหม่าน เป็นความหมายเชิงนามธรรมที่หมายถึงสภาพจิตใจของบุคคล จิตที่ฟุ้งซ่าน ความสับสนทางจิต ล้วนเป็นอุปสรรคในการประกอบความดีของบุคคลนั่นคือ จิตที่ไม่สงบคือ มาร ในขณะที่ระบบสัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรมไทยทั้งแนวประเพณีและแนวพื้นบ้าน นำเสนอภาพเหตุการณ์มารพ่ายที่แสดงถึงความไร้ระเบียบ โกลาหล อลหม่าน ที่เหล่ามารต่างหนีเอาตัวรอดจากอันตรายที่กำลังเผชิญอยู่ในกระแสน้ำ ซึ่งเป็นน้ำผลบุญที่พระแม่ธรณีแสดงให้เห็นในฐานะพยานแห่งความดีที่พระมหาบุรุษได้ทำมาแต่อดีตชาติ

4. วิธีการสื่อความหมายที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย

1) การสร้างความเป็นคู่ตรงข้าม

ความเป็นคู่ตรงข้าม (binary opposition) เป็นวิธีการสำคัญของการสื่อความหมายตามแนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ จากวรรณกรรมพุทธประวัติในเหตุการณ์ตอน "มารผจญ" นี้ ความเป็นคู่ตรงข้ามคือ มิจฉาทิฐิของพญามาราธิราชซึ่งเป็นฝ่ายอธรรมกับสัมมาทิฐิของพระมหาบุรุษซึ่งเป็นฝ่ายธรรม ประกอบด้วยคู่ตรงข้ามย่อยได้แก่ 1) คู่ตรงข้ามเชิงรูปธรรมระหว่าง มารผจญ (อธรรม) กับ มารพ่าย (ธรรม) 2) คู่ตรงข้ามเชิงนามธรรมที่เกิดจากทิศทางการเคลื่อนที่ของภาพเหล่ามารกับความนิ่งของพระมหาบุรุษ (ความนิ่งสยบความเคลื่อนไหว) การสร้างความเป็นคู่ตรงข้ามดังกล่าว ทำให้การจำแนกสัญลักษณ์ภาพระหว่างความดีและความชั่วมีความชัดเจนในการสื่อความหมาย อย่างไรก็ตามความเป็นคู่ตรงข้ามในงานภาพจิตรกรรมตอน "มารผจญ" นี้ พบว่าคู่ตรง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ข้ามที่แท้จริงไม่ใช่คู่ตรงข้ามระหว่างพญามารกับพระมหาบุรุษที่เป็นรูปธรรมตัวตน แต่เป็นคู่ตรงข้ามที่เป็นการต่อสู้กันเองของสภาวะนามธรรมภายในจิตใจระหว่างกิเลสกับอำนาจธรรม อันเป็นปริศนาธรรมที่สั่งสอนว่า มารคือสิ่งที่อยู่ในใจตน ทั้งนี้พระบริสุทธิคุณของพระมหาบุรุษย่อมอยู่เหนือความเป็นคู่ตรงข้ามใด ๆ ในระบบสัญลักษณ์ภาพ

2) บุคลาธิษฐาน (personification) โดยการเปรียบเทียบกิเลสเหมือนพญามาร

"บุคลาธิษฐาน" หมายถึง มีบุคคลเป็นที่ตั้ง, ที่ยกคนหรือสิ่งที่เป็นรูปธรรมอื่น ๆ ขึ้นมาเป็นหลักในการอธิบาย เช่น เปรียบเทียบกิเลสเหมือนพญามาร, คู่กับธรรมาธิษฐาน ซึ่งหมายถึง มีธรรมเป็นที่ตั้ง, ที่ยกหลักธรรมหรือสิ่งที่เป็นนามธรรมล้วน ๆ ขึ้นมาอ้างหรืออธิบาย วิธีการสื่อความหมายดังกล่าวนี้ เป็นเครื่องเตือนใจว่า มารที่แท้จริงเป็นสิ่งที่อยู่ภายในจิตใจของคนเรา

3) การสร้างสัมพันธบท (Intertextuality) กับ มารในวรรณกรรมอื่น

หลักการประกอบการสร้างความหมายด้วยวิธีการสร้างสัมพันธบทนี้ มีความสอดคล้องกับเนื้อหาของมารที่ปรากฏในวรรณกรรมต่าง ๆ ที่จิตรกรนำ เข้ามาเชื่อมโยงเป็นเนื้อหาในการเขียนภาพ ซึ่งการวิจัยครั้งนี้พบว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังตอน "มารผจญ" มีเนื้อหาหลักตามวรรณกรรมเกี่ยวกับพุทธประวัติ ส่วนสัมพันธบทกับวรรณกรรมอื่น ๆ ได้แก่ รามเกียรติ์ ไตรภูมิกถา และพระอภัยมณี การสร้างความหมายโดยการสร้างสัมพันธบทนี้ จิตรกรย่อมตระหนักเป็นอย่างดีว่า ภาพสัญลักษณ์ที่จิตรกรเลือกนำมาเสนอนั้น ย่อมเป็นสัญลักษณ์ที่ผู้ดูภาพสามารถเชื่อมโยงเนื้อหาสู่วรรณกรรมอันเป็นที่มาของภาพนั้น ๆ ได้ จึงจะทำให้การยุบรวมทางความหมาย (implosion of meaning) เกิดขึ้นสู่ความหมายใหม่ในจินตนาการของผู้รับสาร

4) การจัดระบบสัญลักษณ์ด้วยรหัสเชิงพื้นที่

รหัสทางการสื่อสารคือเครื่องมือที่นำมาใช้จัดระบบของสัญลักษณ์ภาพต่าง ๆ ในส่วนของภาพจิตรกรรมแนวประเพณี มีแบบแผนการจัดวางตำแหน่งพื้นที่สำหรับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ค่อนข้างชัดเจนกล่าวคือ ภาพมารผจญจะอยู่ตำแหน่งด้านบนของฝาผนังในขณะที่พื้นที่ด้านล่างถูกรองรับด้วยภาพทศชาติชาดก ซึ่งสื่อความหมายแฝงถึงวิธีการชนะมารว่าต้องถึงพร้อมด้วยบารมีอย่างน้อย 10 ประการดังที่ปรากฏในทศชาติชาดก ในขณะที่ภาพจิตรกรรมพื้นบ้านไม่สามารถกำหนดแนวโน้มของการจัดระบบสัญลักษณ์ภาพด้วยรหัสเชิงพื้นที่ได้อย่างแน่ชัด เนื่องจากจิตรกรพื้นบ้านใช้หลักการคำนึงถึงความรู้สึกสมดุลมากกว่าหลักแห่งแบบแผนดังเช่นจิตรกรรม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แนวประเพณี หรือนัยหนึ่งอาจกล่าวได้ว่าเกณฑ์การประเมินคุณค่าทางสุนทรียภาพของงานจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน มีการใช้รหัสเชิงสุนทรียภาพที่ต่างกัน

5) การใช้ระบบรหัสภาพจิตรกรรม

รหัสภาพจิตรกรรมไทยที่มีความชัดเจนในการสื่อความหมายในฐานะที่เป็นความหมายแฝงในเชิงสัญลักษณ์ภาพพบได้ในงานจิตรกรรมไทยประเพณี แต่อาจพบอยู่บ้างในงานจิตรกรรมแนวพื้นบ้าน รหัสดังกล่าวเป็นการจัดระบบสัญลักษณ์เพื่อการสื่อความหมายถึงคุณลักษณะของพญามารและพลพรรคมาร โดยพบระบบรหัสภาพจิตรกรรมได้แก่

ก) สี สีดำและสีโทนมืดเป็นระบบสัญลักษณ์ทางการสื่อสารที่นิยมใช้เพื่อการสื่อถึงความชั่วร้าย จากผลการวิจัยพบว่าสีกายของพญามารจะเน้นโทนสีเข้ม สีเขียว สีเทาดำ เป็นสีหลักของกายพญามาร ในขณะที่พลพรรคมารส่วนใหญ่ใช้สีกายโทนสีเทาถึงดำ ซึ่งสื่อถึงความเป็นพลพรรคฝ่ายอธรรมและมิจฉาทิฐิ

ข) เส้น เส้น เป็นทัศนธาตุที่สำคัญของระบบสัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรม เส้นที่นำมาใช้เพื่อการสื่อความหมายถึงลักษณะความเป็นเทพของพญามาร คือ เส้นศิรประภา ซึ่งเป็นเส้นแสดงรัศมีเหนือศีรษะ นอกจากนี้ยังมีการใช้เส้นสินเทา (jagged-line divider) ซึ่งเป็นเส้นแถบเฉียงหักเป็นหยักฟันปลาต่อเนื่องกัน ใช้เพื่อการสื่อถึงการแบ่งพื้นที่ภาพหรือแบ่งเขตพื้นที่มิติของมนุษย์กับมิติของเทพหรือเพื่อสื่อถึงมิติที่มีอยู่แต่มนุษย์ไม่สามารถมองเห็น

6) การใช้พยานที่มีพลังอำนาจมายืนยันความถูกต้อง

คุณลักษณะที่สำคัญของมารประการหนึ่งคือ การเรียกร้องให้ผู้อื่นพิสูจน์สิทธิของตน ถ้าพิสูจน์ไม่ได้ มารก็จะยึดครองเอาสิ่งนั้นเป็นของตน ดังเช่นเหตุการณ์ตอน “มารผจญมาร” พญามารเรียกร้องให้พระมหาบุรุษแสดงหลักฐานหรือพยานเพื่อยืนยันว่าโพธิบัลลังก์นั้นเกิดขึ้นจากผลบุญของพระองค์ในอดีตชาติ ถ้าแสดงไม่ได้ก็ขอให้พระมหาบุรุษลุกขึ้นจากโพธิบัลลังก์นั้น ซึ่งมารอ้างว่าเป็นของตน จนพระมหาบุรุษต้องอ้างถึงพระแม่ธรณีมาเป็นพยาน โดยการบีบน้ำทักษิโณทกจากมวยผม

อย่างไรก็ตามประเด็นที่น่าสนใจคือ พยานที่จะให้มารยอมรับฟังนั้น ก็ต้องเป็นพยานที่มีอำนาจหรือพลังความรุนแรงมหาศาลเช่นกัน เห็นได้จากกระแสน้ำมหาศาลที่พัดพาเหล่ามารไปหมดสิ้น ซึ่งชี้ให้เห็นว่าในบางกรณี การปราบเหล่ามารก็จำเป็นต้องใช้ความรุนแรงเช่นกัน

จากระบบสัญลักษณ์ภาพมารและวิธีการสื่อความหมายดังที่ได้กล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่าลักษณะความเป็นมารในภาษาภาพงานจิตรกรรมนี้ มีความสอดคล้องอย่างยิ่งกับการบรรยายคุณลักษณะของมารในงานวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนา โดยอาจสรุปลักษณะความเป็น "มาร" ผ่านภาษาภาพได้ดังนี้

1. มาร ปรากฏต่อมนุษย์ได้ทุกลักษณะ ทั้งนี้ไม่ปรากฏชัดเจนว่าพญามารมีรูปร่างอย่างใด เรารู้แต่เพียงลักษณะของพญามารตอน "มารผจญ" แต่ในเหตุการณ์อื่น ๆ พญามารได้ปรากฏในรูปลักษณ์ที่แตกต่างกันไป อีกทั้งพญามารสามารถแปลงกายได้ดังปรารถนา ดังนั้น รูปลักษณ์ที่ไม่แน่ชัดของพญามารจึงเป็นปริศนาธรรมสั่งสอนเราได้ว่า รูปที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าอาจเป็น "มาร" เข้าครอบครองจิตใจของเราก็ได้ ดังสำนวนที่ว่า "รู้หน้าไม่รู้ใจ"

2. มาร เป็นโลกทัศน์ที่สะท้อนผ่านชีวทัศน์ซึ่งเป็นภาษาภาพ โลกทัศน์หรือท่าทีในการพิจารณาความเป็น "มาร" นั้นคือภาวะของจิตหรือสิ่งที่เป็นอุปสรรคต่อการทำความดี ในขณะที่ภาษาภาพของ "มาร" นั้นได้รับการนำเสนอภาพชีวทัศน์คือเรือนกายที่อัปลักษณ์ แววตาแดงก่ำ อาการทุรนทุรายไม่นิ่ง รวมทั้งความเสื่อมของสังขาร จึงเป็นปริศนาธรรมสั่งสอนเราได้ว่า บุญจะนำไปสู่รูปชีวทัศน์ที่พึงปรารถนา ส่วนความชั่วจะนำไปสู่ชีวทัศน์แห่งความเสื่อม ดังสำนวนที่ว่า "รูปชั่วตัวดำ" มักถูกเชื่อมโยงกับ "ความไม่ดี"

3. มาร เป็นยักษ์ ยักษ์มารเป็นคำอุปมาในสังคมไทย เช่น แม่ใจยักษ์ แต่อย่างไรก็ตามสภาวะความเป็น "ยักษ์มาร" ไม่ใช่สิ่งที่มีความยั่งยืนถาวร เพราะสภาวะ "มาร" สามารถกลับใจได้ด้วยสัมมาทิฐิ ด้วยการมีใจเป็นธรรม ดังคำสอนที่ว่า "ธรรมย่อมชนะอธรรม"

4. มนุษย์ทุกคนมีกิเลสมารอยู่ในตัว แต่สามารถเอาชนะกิเลสมารนั้นได้ด้วยบารมี 10 ประการ ดังปริศนาธรรมการเขียนทศชาติไว้ใต้ภาพมารผจญในระดับหน้าต่าง ดังนั้นปัจเจกชนที่มุ่งหวังชัยชนะจึงต้องบำเพ็ญบารมี 10 ประการได้แก่ เนกขัมมบารมี (การเว้นจากกาม) วิริยบารมี เมตตาบารมี อธิษฐานบารมี ปัญญาบารมี ศีลบารมี ขันติบารมี อุเบกขาบารมี สัจจะบารมี และทานบารมี

6.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในอนาคต

1. สัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึง “ความเป็นมาร” มีคู่ตรงข้ามของความหมายคือ สัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายถึง “ความดีและคุณธรรม” ซึ่งมีความสัมพันธ์ในเชิงความเป็นคู่ตรงข้ามที่จะทำให้เข้าใจหลักธรรมได้ดีขึ้น ดังนั้นจึงควรศึกษาการสื่อสารสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อถึง “ความดีและคุณธรรม” จากจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง ทศบารมี เนื่องจากเป็นสัญลักษณ์ภาพที่เป็นวิธีสู่การชนะมาร

2. สัญลักษณ์ภาพเกี่ยวกับ “มาร” และ “คุณธรรม” มีปรากฏในงานของสื่อมวลชนอื่น ๆ เช่น ในละครจักร ๆ วงศ์ ๆ และสื่อ animation ต่าง ๆ สำหรับเด็กและเยาวชน ผู้สนใจสามารถศึกษาเพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับสัญลักษณ์ภาพเพื่อการส่งเสริมคุณธรรมในงานการสื่อสารร่วมสมัยได้

6.3 ข้อเสนอแนะสำหรับนักวิชาชีพ

นักสร้างสรรค์งานเพื่อการส่งเสริมคุณธรรมและจริยธรรมสำหรับเด็กและเยาวชน ควรตระหนักถึงวิธีการใช้ระบบสัญลักษณ์ภาพและวิธีการสื่อความหมายต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับบริบทสังคมไทยที่ตั้งอยู่บนวิถีชีวิตตามแนวทางพระพุทธศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ผลิตงานประเภทสื่อการ์ตูนแอนนิเมชั่นหรือสื่อมัลติมีเดียต่าง ๆ ควร นำระบบสัญลักษณ์ภาพที่สื่อถึงความเป็นมารมาใช้สำหรับการออกแบบภาษาภาพ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

กาญจนา แก้วเทพ. การวิเคราะห์สื่อ แนวคิดและเทคนิค. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เอดิสัน เพรส โพรดักส์, 2542.

ชลูด นิ่มเสมอ. การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2532.

_____. องค์ประกอบของศิลปะ.พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร:ไทยวัฒนาพานิช, 2538.

"ทศกัณฐ์" [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก : http://th.wikipedia.org, 8 พฤษภาคม 2554.

น. ณ ปากน้ำ. วัดเกาะแก้วสุทธาราม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ , 2529.

_____. จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม. กรุงเทพมหานคร: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2544.

_____. วัดสุวรรณดาราราม. กรุงเทพมหานคร: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2545.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. "ภาษาของจิตรกรรมไทย." ใน พลังการวิจารณ์ทัศนศิลป์, หน้า 217-228. จักรพันธ์ วิลาสินีกุลม, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร : มิ่งมิตร, 2547.

ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร. จิตรกรรมไทยประเพณี. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย, 2533.

_____. วรรณกรรม. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย, 2534.

ภาคภูมิ หรรนภา. การบูรณาการภาษาภาพและลายลักษณ์อักษรในจิตรกรรมฝาผนังถิ่นอีสาน. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต, สาขานิเทศศาสตร์, มหาวิทยาลัยรังสิต, 2549.

ราชบัณฑิตยสถาน.พจนานุกรมศัพท์ศัพท์ศิลปะอังกฤษ-ไทย. กรุงเทพมหานคร: คุรุสภาลาดพร้าว, 2541.

_____. พจนานุกรมศัพท์วรรณคดีไทยสมัยสุโขทัย ไตรภูมิกถา. กรุงเทพมหานคร: อรุณการพิมพ์,2544.

_____. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน,2546.

ราชวรมุนี, พระ (ประยุทธ์ ปยุตฺโต). พจนานุกรมพุทธศาสตร์ฉบับประมวลธรรม. กรุงเทพมหานคร : ด่านสุทธาการพิมพ์, 2528.

ราชวิสุทธิโสภณ, พระ (วิลาส ญาณวโร ป.ธ.9). โลกทีปนี. พระนคร: รุ่งเรืองสาส์นการพิมพ์, 2521.

"ลัทธิจักรวรรดินิยม" [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก http://th.wikipedia.org, 30 มีนาคม 2554.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

วรรณิภา ณ สงขลา. จิตรกรรมฝาผนังในประเทศวัดชุดที่ ๐๐๒ เล่มที่ ๓ วัดชลธาราสิงเห. กรุงเทพมหานคร : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร. อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2535.

วิชิต แก้วจินดา. เทวบุตรมารในคัมภีร์บาลีของพุทธศาสนาเถรวาท. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาภาษาตะวันออก, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมหาวิทยาลัย, 2533.

"ศาสนาคริสต์ในประเทศไทย" [ออนไลน์] เข้าถึงได้จาก http://th.wikipedia.org, 30 มีนาคม 2554.

สายชล สัตยานุรักษ์. "ประวัติศาสตร์ความคิด "ชาติไทย" กระแสหลัก". ใน ประวัติศาสตร์ความคิดไทยกับแนวคิดชุมชน. หน้า 3 – 88. ฉัตรทิพย์ นาถสุภาและวัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สร้างสรรค์จำกัด, 2548.

สนธิวรรณ อินทรลิบ. อภิธานศัพท์จิตรกรรมไทยเนื่องในพระพุทธศาสนา. กรุงเทพมหานคร: สภาการศึกษามหามกุฏราชวิทยาลัย, 2536.

สมชาติ มณีโชติ. จิตรกรรมไทย.พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร :โอเดียนสโตร์, 2529.

สมสุข หินวิมาน. "แนวทางการวิเคราะห์ความหมายและอุดมการณ์ในงานสื่อสารมวลชน." นิเทศศาสตรปริทัศน์. 1 (ธันวาคม 2535) : 45-55.

สุมาลี เอกชนนิยม. ฮูบแต้มในสิมอีสาน งานศิลป์สองฝั่งโขง. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, 2548.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. "ลักษณะแบบ 2 มิติของรูปทรงต่างๆ ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น" วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร.ปีที่ 3 ฉบับที่ 1 ,2525, หน้า 60-83.

สุวิชา สว่าง. การสื่อความหมาย "สุวรรณภูมิ" ของงานภาพจิตรกรรมไทยร่วมสมัย ภายในท่าอากาศยานสุวรรณภูมิ. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต, สาขานิเทศศาสตร์, มหาวิทยาลัยรังสิต, 2551.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. "เรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี" ในเผยร่าง-พรางกาย, หน้า 105-123.ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2541.

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

Fiske, John. Introduction to Communication Studies. London and New York. Routledge, 1990.

Gerbner, George. International encyclopedia of communications. New York: Oxford University Press, 1989.

Gillian Rose. Visual Methodologies. London : Sage Publications Ltd, 2001.

Jakobson, Roman. Language in Literature. London: The Belknap Press of Harvard University Press,1987.

Lacey, Nick. Image and representation: Key concepts in Media Studies. London: Macmillan Press,1998.

Langer Susanne K. Philosophy in a new key. Cambridge: Harvard University Press, 1971.

Norbert Elias. The symbol theory. London: Sage, 1991.

Wyatt David K. Reading Thai murals. Chiangmai: Silkworm Books, 2004.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ กฤษณ์ ทองเลิศ

ตำแหน่งทางวิชาการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชานิเทศศาสตร์

ตำแหน่งบริหาร รองคณบดีฝ่ายบริหาร คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต

ประวัติการศึกษา

- นิเทศศาสตรบัณฑิต(เกียรตินิยม) สาขาการกระจายเสียงวิทยุและโทรทัศน์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชารัฐศาสตร์ (การปกครอง) คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
- นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- นิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลงานเด่นงานด้านการสื่อสารด้วยภาพ

รางวัลชมเชยในฐานะผู้ประพันธ์และผู้จัดทำภาพประกอบจากการประกวดหนังสือดีเด่นแห่งชาติจัดโดยกระทรวงศึกษาธิการ ประจำปี พ.ศ. 2540 จากผลงานหนังสือสารคดีเรื่อง "มรดกสันติภาพ" นอกจากนี้เคยได้รับรางวัลชนะเลิศและรองชนะเลิศในการประกวดผลงานภาพถ่ายทั้งในระดับชาติและนานาชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพถ่ายในเชิงสารคดีท่องเที่ยว

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University