วิเคราะห์สี ในจิตรกรรมฝาผนัง เขตจังหวัดเชียงใหม่

สน สีมาตรัง

นักวิชาการจิตรกรรมไทยส่วนมากให้ความสำคัญเรื่องการใช้เส้นและรูปทรงในจิตรกรรมฝาผนัง มากกว่าจะกล่าวถึงความสำคัญของสี ส่วนมากแล้วแทบจะไม่กล่าวถึงเลย ทั้งนี้เพราะจิตรกรรมฝาผนังที่รู้จักแพร่หลายนั้นเป็นจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยา และสกุลช่างรัตนโกสินทร์ จิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้มีการแสดงออกในเรื่องการใช้เส้นและรูปทรงเด่นมาก สีที่ใช้มักเป็นสีคล้ำ (สีต่างๆ ผสมด้วยสีดำ) ไม่ทำให้เกิดความประทับใจเท่ากับความประณีตของเส้นพู่กันที่บรรจงวาดเส้นรูปนอกของรูปทรงต่างๆ และยังใช้แสดงลวดลายที่ละเอียดอ่อนได้ดีเยี่ยมอีกด้วย ส่วนรูปทรงที่ใช้เป็นรูปประดิษฐ์โดยยังเลียนแบบธรรมชาติ แต่มีความงามตามอุดมคติของศิลปิน ซึ่งมีความงามหรือความสมบูรณ์เหนือกว่ารูปที่เป็นจริงในธรรมชาติ รูปทรงที่มีความงามในแบบอุดมคติให้ความประทับใจแก่คนดูได้มากกว่าสีของพื้นหลัง หรือฉากธรรมชาติที่มีสีคล้ำ ในความเป็นจริงแล้วศิลปินไทยโบราณที่เป็นสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์เจตนาเน้นความสำคัญของเส้นและรูปทรงมากกว่าการใช้สี ดังเราจะสังเกตได้จากการใช้สีพื้นหลัง หรือฉากธรรมชาติ เช่น ป่าเขา เนินดิน โขดหิน และต้นไม้นานาพันธุ์ เป็นกลุ่มสีคล้ำ (สีที่ผสมสีดำ) และสีหม่น (สีที่ผสมสีเทา) ลักษณะของสีคล้ำและสีหม่นจะไม่ปรากฏเด่นให้เป็นที่สะดุดตาสะดุดใจ ถึงกระนั้นก็ตามถ้าเราพิจารณาถึงองค์ประกอบในจิตรกรรมอย่างละเอียดรอบคอบแล้ว เรายอมรับว่าสีเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งที่สำคัญในงานจิตรกรรมทุกชิ้น เพราะสีสามารถทำหน้าที่เป็นตัวส่งเสริมหรือทำลายคุณค่าศิลปในงานศิลปได้มากด้วย เหตุที่เราเห็นความสำคัญของการใช้เส้นและรูปทรงในงานจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้เพราะสีมีส่วนเป็นตัวส่งเสริมให้เส้นและรูปทรงปรากฏเด่นจนเป็นที่ประทับใจด้วย

ดังเราจะสังเกตได้จากการใช้โครงสีส่วนรวมเป็นสีหม่นและสีคล้ำเพื่อไม่ให้เกิดการแย่งความสนใจในเรื่องเส้นและรูปทรง ขณะที่สีลดความสำคัญในตัวสีมันเอง สีเหล่านั้นก็ทำหน้าที่ส่งเสริมองค์ประกอบส่วนอื่นในงานจิตรกรรมให้ปรากฏเด่นในเรื่องความสำคัญของสี ในงานจิตรกรรมนี้ได้มีนักวิชาการศิลปสมัยใหม่แสดงทัศนะไว้น่าพิจารณาดังต่อไปนี้

"งานจิตรกรรมที่มีการแสดงออกด้านสีได้ดี อาจไม่ใช่งานศิลปที่มีคุณค่าทางศิลปยิ่งใหญ่ แต่อย่างไรก็ตามงานจิตรกรรมที่มีการแสดงออกด้านรูปทรง องค์ประกอบศิลป และเทคนิคดีเยี่ยมอาจด้อยคุณค่าทางศิลปได้เช่นเดียวกัน ถ้าการใช้สีในจิตรกรรมนั้นไม่ช่วยส่งเสริม ในเรื่องความสำคัญของสีในจิตรกรรมนี้ แม้แต่นายจอห์น รัสคิน (John Ruskin ค.ศ. ๑๘๑๙-๑๙๐๐) นักวิจารณ์ศิลปชาวอังกฤษผู้มีชื่อเสียง และมีอิทธิพลต่อการพัฒนาความคิดทางศิลปของยุโรปในคริสตศตวรรษที่ ๑๙ ซึ่งมีหลักการศิลปอย่างหนักแน่นว่างานจิตรกรรมนั้นสีมีความสำคัญน้อยกว่ารูปทรง ในทางส่วนตัวจริงๆ แล้ว ท่านเองก็ยอมรับว่า สีมีบทบาทสำคัญอย่างมากในงานจิตรกรรมทุกชิ้น เพราะสีมีคุณสมบัติเฉพาะตัวมันเองที่จะแสดงพลังทางความรู้สึกนึกคิดแก่คนดู แต่ในความเป็นจริงแล้วเราหาศิลปินที่แสดงออกทางด้านสีได้ยากยิ่งจริงๆ"(๑)

ในเรื่องสีในจิตรกรรมฝาผนังเท่าที่ได้สำรวจมา เห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังหลายวัดในภาคเหนือของประเทศไทย มีระเบียบการใช้สี วิธีการใช้สี ตลอดจนความหมายในสีน่าสนใจ ผิดแผกไปจากความคุ้นเคยที่เรารู้จักกันแต่จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์ สีในจิตรกรรมฝาผนังที่จะกล่าวถึงจะเน้นเฉพาะเขตจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งสำรวจพบเพียง ๓ แห่งเท่านั้น ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวง อ. เมือง จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดด(๒) อ. แม่แจ่ม และจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ อ. เมือง ในจำนวนจิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๓ แห่ง บทความนี้จะให้ความสำคัญที่จิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงและวัดป่าแดดมากเป็นพิเศษ ทั้งนี้เพราะจิตรกรรมฯ ทั้ง ๒ วัดนี้นับเป็นตัวอย่างการใช้สีที่พิเศษกว่าวัดอื่นๆ ทั่วประเทศไทย ส่วนวัดพระสิงห์มีลักษณะการใช้สีละม้ายคล้ายกับจิตรกรรมสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์ จะกล่าวถึงในรูปเป็นเสมือนตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังของภาคกลาง ฉะนั้นจะเน้นเป็นเชิงเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างระหว่างสกุลช่างล้านนากับสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์ได้เด่นชัดขึ้นโดยปริยาย

ก่อนที่จะกล่าวถึงการวิเคราะห์สีในจิตรกรรมฝาผนังฯ ใคร่ขอชี้แจงเพื่อให้เกิดความเข้าใจร่วมกันในชั้นแรกนี้ว่า บทวิเคราะห์เรื่องสีในจิตรกรรมฯ นี้ ใช้หลักการออกแบบศิลปในทางจิตรกรรมสากลมาใช้เป็นหลักวิเคราะห์ทั่วไป จะไม่เน้นความสำคัญของรูปแบบศิลปในเชิงประวัติศาสตร์ศิลป ฉะนั้นการวิเคราะห์จะไม่กล่าวถึงความเป็นมาของจิตรกรรมฝาผนังตลอดจนความสำคัญของสมัยศิลป และระดับฝีมือช่าง (ฝีมือช่างราษฎร์ และฝีมือช่างหลวง) การวิเคราะห์มีความอิสระที่จะจำแนกแยกแยะและเปรียบเทียบ ทั้งนี้ความมุ่งหมายต้องการทราบเรื่องสีที่ใช้ วิธีการใช้สี ระเบียบการใช้สี และความคิดเกี่ยวกับสี เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เชื่อว่าจะเป็นประโยชน์ด้านข้อมูลออกแบบศิลปเบื้องต้นของจิตรกรรมไทย สำหรับนักศึกษาศิลป ศิลปิน และผู้สนใจในจิตรกรรมไทยได้เกิดความคิดความบันดาลใจใช้ประยุกต์สร้างงานจิตรกรรมไทยสมัยใหม่ หรือค้นคว้าเป็นเอกสารสมบูรณ์ต่อไป

การวิเคราะห์จะเริ่มด้วยการสำรวจสีที่ปรากฏเห็นเป็นความสำคัญอันดับแรกเพื่อเป็นข้อมูลใช้วิเคราะห์และตีความในที่สุด เนื่องจากสีที่ใช้ในจิตรกรรมมีจำนวนสีมาก และในแต่ละสียังมีความแตกต่างในตัวสีเดียวกัน เช่น สีคราม อาจจะมีสีครามนวล (สีคราม+สีขาว) สีครามหม่น สีคราม+สีเทา) และสีครามคล้ำ (สีคราม+สีดำ) ด้วยเหตุนี้เพื่อให้การวิเคราะห์ง่ายขึ้น จะจำแนกสีที่ใช้ในจิตรกรรมฝาผนังออกเป็นกลุ่มสีมากกว่าจะกล่าวหรือเรียกสีหนึ่งๆ ซึ่งทำให้เกิดชื่อสีมากมาย จะเกิดความสับสนได้ง่าย สำหรับเรื่องกลุ่มสีนี้อยากจะทำความเข้าใจว่า กลุ่มสีหนึ่งๆ ก็คือ การรวมสีเดียวกันแต่มีค่าของสีหลายระดับเข้าด้วยกัน ความแตกต่างของค่าสีจะจัดแยกเป็น ๔ ระดับค่าใหญ่เท่านั้น ได้แก่

๑. ระดับค่าสีแท้ (Pure colour) หมายถึงสีใดๆ ที่ยังไม่ถูกลดความจ้าจัด ความสดใส หรือความบริสุทธิ์ของสีด้วยการผสมกับสีขาว สีเทา และสีดำ

๒. ระดับค่าสีนวล (Tint) หมายถึงสีแท้ใดๆ ที่ถูกลดความจ้าจัดให้อ่อนหรือเบาบางด้วยการผสมกับสีขาว

๓. ระดับค่าสีหม่น (Tone) หมายถึงสีแท้ใดๆ ที่ถูกลดความจ้าจัด ความสดใส และความบริสุทธิ์ของสีด้วยการผสมกับสีเทา

๔. ระดับค่าสีคล้ำ (Shade) หมายถึงสีแท้ใดๆ ที่ถูกลดความจ้าจัด ความสดใส และความบริสุทธิ์ของสีด้วยการผสมกับสีดำ

สีทั้ง ๔ ระดับค่าจะรวมกันเรียกว่า ๑ กลุ่มสี

ในกรณีที่จัดแบ่งสีกลุ่มหนึ่งออกเป็น ๔ ระดับค่าสีนี้ได้อาศัยเหตุผลจากการพิจารณาถึงวิธีการผสมสีในจิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๓ แห่งนี้เป็นหลัก ปรากฏพบว่าศิลปินไทยลานนาแต่โบราณใช้สีขาวสีเทาและสีดำ เป็นตัวผสมกับสีแท้ทุกสี เมื่อต้องการลดความจ้าจัด ความสดใส และความบริสุทธิ์ของสีเสมอ วิธีการนี้เป็นแบบโบราณที่นิยมใช้มานานทั้งศิลปินโลกตะวันตกและตะวันออก ศิลปินไทยลานนายังไม่รู้จักลดความจ้าจัดของสีโดยวิธีนำสีตรงข้ามของสีแท้นั้นๆ มาเจือผสมลงไปเล็กน้อย ความรู้เกี่ยวกับการใช้สีตรงข้ามมาผสมกัน

เป็นวิทยาการศิลปสมัยใหม่ ซึ่งศิลปินชาวตะวันตกเป็นผู้ค้นพบและริเริ่มใช้ตั้งแต่คริสตศตวรรษที่ ๑๗ เป็นต้นมา ในปัจจุบันวิธีการดังกล่าวเป็นที่รู้จักและนิยมแพร่หลายในหมู่ศิลปินสมัยใหม่ สีตรงข้ามที่กล่าวถึงคือ สีที่อยู่ต่างวรรณะกัน วรรณะสี ๒ วรรณะ ได้แก่ วรรณะสีอุ่น สีเหลือง ส้ม แดง และวรรณะสีเย็นม่วง เขียว น้ำเงิน และม่วงเป็นต้น สีตรงข้ามกันเจาะจงหมายถึงสีต่างวรรณะและอยู่ในตำแหน่งตรงข้ามกันพอดีในวงจรสีธรรมชาติ ๑๒ สี วงจรสีธรรมชาติเป็นวงจรกลมมีแม่สีวัตถุธาตุ ๓ สี คือสีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน สีอื่นๆ อีก ๙ สีจะเกิดจากการจับคู่แม่สีวัตถุธาตุมาผสมกัน ตัวอย่างของสีตรงข้ามกัน เช่น สีแดงมีสีตรงข้ามเป็นสีเขียว สีครามมีสีตรงข้ามเป็นสีแสด ดังนี้เป็นต้น เมื่อศิลปินต้องการลดความจ้าจัดของสีแดงโดยการใช้สีตรงข้ามมาเจือผสม ศิลปินจะนำสีเขียวมาเจือผสมลงไป จะเจือมากหรือน้อยขึ้นกับความต้องการให้สีแดงคล้ำมากคล้ำน้อย แต่วิธีการนี้ศิลปินไทยโบราณในแถบล้านนาและภาคกลาง ไม่รู้จักใช้ จึงไม่ได้กล่าวถึง

กลุ่มสีที่ใช้ในจิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๓ แห่ง เท่าที่สำรวจพบมีดังต่อไปนี้

จิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวง จำแนกได้ ๖ กลุ่มสี ดังนี้

๑. กลุ่มสีคราม (Ultramarine Blue)

๒. กลุ่มสีแดงชาด (Scarlet Lake)

๓. กลุ่มสีทอง (Gold)

๔. กลุ่มสีเหลืองน้ำตาล (Yellow Ochre)

๕. กลุ่มสีดำ (Black)

๖. กลุ่มสีขาว (White)

จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดด จำแนกได้ ๖ กลุ่มสี ดังนี้

๑. กลุ่มสีคราม (Ultramarine Blue)

๒. กลุ่มสีฟ้าอมเขียว (Cerulean Blue)

๓. กลุ่มสีแดงชาด (Scarlet Lake)

๔. กลุ่มสีเหลืองน้ำตาล (Yellow Ochre)

๕. กลุ่มสีดำ (Black)

๖. กลุ่มสีขาว (White)

จิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ จำแนกได้ ๘ กลุ่มสี ดังนี้

๑. กลุ่มสีคราม (Ultramarine Blue)

๒. กลุ่มสีเขียวใบไม้ (Hooker's Green)

๓. กลุ่มสีเขียวมรกต (Emerald Green)

๔. กลุ่มสีเหลืองน้ำตาล (Yellow Ochre)

๕. กลุ่มสีทอง (Gold)

๖. กลุ่มสีแดงชาด (Scarlet Lake)

๗. กลุ่มสีดำ (Black)

๘. กลุ่มสีขาว (White)

แต่ละกลุ่มสีในจิตรกรรมฝาผนังแต่ละวัด มีปริมาณสีโน้มเอียงไปอยู่ในระดับค่าสีใด ให้พิจารณาจากตารางแสดงกลุ่มสีที่ใช้และรายละเอียดเกี่ยวกับค่าโน้มเอียงของระดับค่าสีในรูปประกอบที่ ๑ ส่วนรูปประกอบที่ ๒ แสดงการจำแนกสีที่ใช้ในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวง โดยใช้ผนังภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดรอันเป็นพระชาติสุดท้ายในทศชาติชาดก และเป็นผนังด้านทิศเหนือห้องที่ ๖ นับจากด้านหน้าของวิหารเข้าไปสู่พระประธานใช้เป็นตัวอย่างแสดงสีที่ใช้ รูปประกอบที่ ๓ แสดงการจำแนกสีที่ใช้ในจิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดดเป็นภาพเล่าเรื่องพระพุทธประวัติตอนประสูติ พราหมณ์ถวายคำทำนาย และพระสิทธัตถะกุมารประลองศิลปศาสตร์ ภาพนี้อยู่ผนังด้านทิศเหนือของวิหาร รูปประกอบที่ ๔ แสดงการจำแนกสีในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ เป็นภาพเล่าเรื่องสุวรรณสังข์ อันเป็นชาดกเรื่องหนึ่งในปัญญาสชาดกของภาคเหนือ ภาพนี้อยู่ผนังด้านทิศเหนือของวิหารลายคำ

แนวโน้มของระดับค่าสีโดยส่วนรวมของจิตรกรรมฝาผนังแต่ละวัด สามารถแสดงได้ดังนี้

จิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงมีระดับค่าสีแท้เกือบทั้งหมด จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดดมีระดับค่าสีเป็นสีนวลและสีหม่นเกือบทั้งหมด และจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์มีระดับค่าสีเป็นสีแท้และสีคล้ำเกือบทั้งหมด

ปริมาณสีที่ใช้คิดเป็นเปอร์เซ็นต์และวรรณะของสี

ปรกติปริมาณสีที่ใช้กับวรรณะของสีเป็นภาคสัมพันธ์ต่อกัน ถ้าปริมาณของสีวรรณะใดมีปริมาณมาก วรรณะสีทั้งหมดจะเป็นวรรณะสีนั้น ในเรื่องปริมาณสีที่ใช้คิดเป็นเปอร์เซ็นต์ได้ใช้วิธีประมาณการด้วยสายตา ปริมาณสีที่ได้มาอาจคลาดเคลื่อนกับผลสำรวจของท่านอื่นบ้าง จิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๓ แห่งมีปริมาณสีและวรรณะของสี ดังต่อไปนี้

จิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวง มีปริมาณสีและวรรณะของสี ดังนี้

๑. กลุ่มสีคราม (Ultramarine Blue) ปริมาณ ๓๕% (วรรณะสีเย็น)

๒. กลุ่มสีแดงชาด (Scarlet Lake) ปริมาณ ๔๐% (วรรณะสีอุ่น)

๓. กลุ่มสีเหลืองน้ำตาล (Yellow Ochre) ปริมาณ ๑๐% (วรรณะสีอุ่น)

๔. กลุ่มสีทอง (Gold) ปริมาณ ๒% (วรรณะสีอุ่น)

๕. กลุ่มสีดำ (Black) ปริมาณ ๗% (วรรณะสีกลาง)

๖. กลุ่มสีขาว (White) ปริมาณ ๖% (วรรณะสีกลาง)

วรรณะสีทั้งหมด คือ วรรณะสีอุ่น เพราะปริมาณสีอุ่นมี ๕๒% ส่วนปริมาณสีเย็นมี ๓๕% เท่านั้น นอกนั้นเป็นสีวรรณะกลาง ๑๓%

จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดด มีปริมาณสีและวรรณะของสี ดังนี้

๑. กลุ่มสีคราม (Ultramarine Blue) ปริมาณ ๓๐% (วรรณะสีเย็น)

รูปประกอบที่ ๑

ตารางแสดงกลุ่มสีที่ใช้ และปริมาณของสีเป็นเปอร์เซนต์ในจิตรกรรมฝาผนังเขต จ. เชียงใหม่

	วรรณะสีกลาง (Neutral)		วรรณะสีอุ่น (Warm Tone)								วรรณะสีเย็น (Cool Tone)												วรรณะสี	
	กลุ่มสีดำ Black	กลุ่มสีขาว White	กลุ่มสีทอง Gold	กลุ่มสีเหลืองน้ำตาล (Yellow Ochre)				กลุ่มสีชาด (Scarlet Lake Red)				กลุ่มสีเขียวมรกต (Emerald Green)				กลุ่มสีเขียวใบไม้ (Hooker's Green)				กลุ่มสีฟ้าอมเขียว (Cerulean Blue)				กลุ่มสีคราม (Ultramarine)				กลุ่มสี	
	สีแท้ (Pure Colour)	สีแท้ (Pure Colour)	สีแท้ (Pure Colour)	สีคล้ำ (Shade),	สีหม่น (Tone),	สีนวล (Tint),	สีแท้ (Pure Colour),	สีคล้ำ (Shade),	สีหม่น (Tone),	สีนวล (Tint),	สีแท้ (Pure Colour),	สีคล้ำ (Shade),	สีหม่น (Tone),	สีนวล (Tint),	สีแท้ (Pure Colour),	สีคล้ำ (Shade),	สีหม่น (Tone),	สีนวล (Tint),	สีแท้ (Pure Colour),	สีคล้ำ (Shade),	สีหม่น (Tone),	สีนวล (Tint),	สีแท้ (Pure Colour),	สีคล้ำ (Shade),	สีหม่น (Tone),	สีนวล (Tint),	สีแท้ (Pure Colour),	ระดับค่าสี COLOUR VALUES	
วัดบวกครก ๑ WAT BUAK KHROK.	****	****	****		**	**		*			***													*		*	**	ปริมาณสี	
	7%	6%	2%	10%				40%																35%				เปอร์เซ็นต์	
	13%		52%									35%																เปอร์เซ็นต์	
วัดผาแดด WAT PHA DEAT	****				***	*			***	*									***						*	**	*	ปริมาณสี	
	7%	7%		18%				20%								20%				30%								เปอร์เซ็นต์	
	14%		36%									50%																เปอร์เซ็นต์	
วัดพระสิงห์ WAT PHRA SING	****		****		**	**		*	**		*			*	***	**			**					**		*	*	ปริมาณสี	
	5%	5%	15%	10%				10%				10%				35%				10%								เปอร์เซ็นต์	
	10%		35%									55%																เปอร์เซ็นต์	

หมายเหตุ

๑. **สีแท้** (Pure Colour) คือ สีต่าง ๆ ที่ไม่ถูกลดความเข้มข้นและความจ้าจัดในสี ด้วยการเจือปนด้วยสีขาว สีเทา และสีดำ สีใดสีหนึ่ง สีแท้จึงได้แก่

- แม่สีวัตถุธาตุจำนวน ๓ สี (Primary Colour) ได้แก่ สีเหลือง สีแดง และสีน้ำเงิน
- สีผสมขั้นที่ ๒ (Secondary Colour) อันเกิดจากการนำแม่สีวัตถุธาตุ จำนวน ๒ สีมาผสมกัน เช่น สีเขียวเกิดจากสีเหลืองผสมกับสีน้ำเงินในสัดส่วนเท่ากัน สีส้มเกิดจากสีเหลืองผสมกับสีแดงในสัดส่วนเท่ากัน สีม่วงเกิดจากสีแดงผสมกับสีน้ำเงินในสัดส่วนเท่ากัน สีผสมขั้นที่ ๒ นี้จะมีสีต่าง ๆ กันมากมายอาจผสมได้ถึง ๑๐๐ สี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการใช้สัดส่วนของสีต่าง ๆ กัน
- สีขาวและสีดำเป็นสีแท้ด้วย

ในกรณีสีผสมขั้นที่ ๓ (Thirdly Colour) อันเกิดจากการนำแม่สีวัตถุธาตุ ๓ สีมาผสมกันในสัดส่วนต่าง ๆ กัน เช่น สีน้ำตาล สีเหลืองไพร สีน้ำตาลเหลือง สีน้ำตาลแดง สีน้ำตาลดำ ฯลฯ สีผสมขั้นที่ ๓ นี้จัดเป็นสีคล้ำ เพราะในตัวสีมีสีดำเจือปนอยู่ด้วย สีดำที่เจือปนอยู่เกิดจากการผสมกันของแม่สีวัตถุธาตุ ๓ สี ปรกติแม่สีวัตถุธาตุ ๓ สีผสมกันด้วยสัดส่วนเท่ากันจะเกิดสีกลางหรือสีดำ ถ้าผสมกันด้วยสัดส่วนไม่เท่ากันจะเกิดสีน้ำตาล สีเหลืองไพร หรือสีผสมขั้นที่ ๓ อื่น ๆ มากมาย ทั้งนี้เกิดจากใช้สีสัดส่วนต่างกัน แต่อย่างไรก็ตาม สีผสมขั้นที่ ๓ นี้เหมือนมีสีดำเจือปนอยู่ด้วยโดยปริยายซึ่งสีดำนี้เกิดจากส่วนหนึ่งของแม่สีวัตถุธาตุ ๓ สี ผสมกัน เพราะฉะนั้นจึงไม่จัดเป็นสีแท้

๒. สีนวล (Tint) คือสีแท้ที่ถูกลดความเข้มข้นของสี ด้วยการใช้สีขาวผสม

๓. สีหม่น (Tone) คือสีแท้ที่ถูกลดความเข้มข้นและความจ้าจัดในสี ด้วยการผสมสีเทา

๔. สีคล้ำ (Shade) คือสีแท้ที่ถูกลดความจ้าจัดในสี ด้วยการผสมสีดำ

๕. สีทอง (Gold) ในที่นี้เป็นสีแท้ เพราะไม่มีการใช้สีเคลือบทับบนสีทองคำเปลว คงปล่อยให้สีทองแสดงความสุขสว่าง

๖. สีขาวและสีดำ เป็นสีแท้พิเศษที่ไม่ต้องแสดงระดับค่าสี

๗. ในแต่ละกลุ่มสีจะมีปริมาณสีเท่ากับ ๔ ส่วนโดยใช้เครื่องหมายดอกจัน ๔ ดอกแทน ฉะนั้นในกลุ่มสีหนึ่งจะมีเครื่องหมายดอกจันทร์แสดงปริมาณสีที่ใช้รวมแล้วไม่เกิน ๔ ดอกจันทร์

๘. ปริมาณสีที่คิดเป็นเปอร์เซนต์ และปริมาณที่คิดเป็นดอกจัน ใช้วิธีประมาณการด้วยสายตา ฉะนั้นอาจจะมีความคลาดเคลื่อนต่างจากการประมาณของท่านผู้อื่นบ้างแต่ได้พยายามให้ถูกต้องมากที่สุดแล้ว

๒. กลุ่มสีฟ้าอมเขียว (Cerulean Blue) ปริมาณ ๒๐% (วรรณะสีเย็น)

๓. กลุ่มสีแดงชาด (Scarlet Lake) ปริมาณ ๒๐% (วรรณะสีอุ่น)

๔. กลุ่มสีเหลืองน้ำตาล (Yellow Ochre) ปริมาณ ๑๖% (วรรณะสีอุ่น)

๕. กลุ่มสีดำ (Black) ปริมาณ ๗% (วรรณะสีกลาง)

๖. กลุ่มสีขาว (White) ปริมาณ ๗% (วรรณะสีกลาง)

วรรณะสีทั้งหมด คือ วรรณะสีเย็น เพราะสีกลุ่มวรรณะเย็น มีปริมาณรวมแล้วเท่ากับ ๕๐% ส่วนสีกลุ่มวรรณะอุ่นรวมได้ ๓๖% นอกนั้นเป็นสีวรรณะกลาง ๑๔%

จิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ มีปริมาณสีและวรรณะของสี ดังนี้

๑. กลุ่มสีคราม (Ultramarine Blue) ปริมาณ ๑๐% (วรรณะสีเย็น)

๒. กลุ่มสีเขียวใบไม้ (Hooker's Green) ปริมาณ ๓๕% (วรรณะสีเย็น)

๓. กลุ่มสีเขียวมรกต (Emerald Green) ปริมาณ ๑๐% (วรรณะสีเย็น)

๔. กลุ่มสีแดงชาด (Scarlet Lake) ปริมาณ ๑๐% (วรรณะสีอุ่น)

๕. กลุ่มสีเหลืองน้ำตาล (Yellow Ochre) ปริมาณ ๑๐% (วรรณะสีอุ่น)

๖. กลุ่มสีทอง (Gold) ปริมาณ ๑๕% (วรรณะสีอุ่น)

๗. กลุ่มสีดำ (Black) ปริมาณ ๕% (วรรณะสีกลาง)

๘. กลุ่มสีขาว (White) ปริมาณ ๕% (วรรณะสีกลาง)

วรรณะสีทั้งหมด คือ วรรณะสีเย็น เพราะปริมาณของสีวรรณะเย็นรวมแล้วมีปริมาณ ๕๕% สีในวรรณะอุ่นรวมแล้วมี ๓๕% นอกนั้นเป็นสีวรรณะกลาง ๑๐%

สีที่ครอบงำสีทั้งหมด (Tonality)

จิตรกรรมยุคโบราณ และสมัยใหม่จะเห็นว่าในแต่ละภาพจะมีอิทธิพลของสีใดสีหนึ่งแผ่อำนาจครอบงำสีอื่นๆ ทั้งหมด แม้ว่าสีอื่นๆ จะเด่นชัดในบางส่วนของภาพก็ตาม สีที่ครอบงำสีอื่นๆ ทั้งหมดนี้ช่วยทำให้ภาพมีเอกภาพและจุดสมบูรณ์เกิดขึ้น จิตรกรรมสมัยโบราณของชาวอิตาเลียนจะมีสีเหลือง หรือสีน้ำตาลเป็นสีครอบงำสีอื่นทั้งหมดแทบทุกชิ้น[๓] ในจิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๓ แห่งมีสีครอบงำสีอื่นๆ ภายในภาพไม่เหมือนกัน จิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงมีสีแดงอมส้มอ่อนเป็นสีครอบงำสีอื่นทั้งหมด ทั้งนี้เพราะสีแดงชาดมีปริมาณและความจ้าจัดมาก แม้ว่าในผนังเดียวกันนี้จะมีสีครามมีปริมาณมากใกล้เคียงสีแดงชาด และมีความจ้าจัดมาก แต่เมื่อเทียบเคียงกันแล้วปรากฏว่าสีแดงชาดมีอิทธิพลแผ่คลุมเด่นชัดกว่าสีคราม อีกประการหนึ่งสีครามบางส่วนถูกลดความจ้าจัดลงโดยมีสีดำเป็นตัวผสมอยู่ด้วย

จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดดมีสีที่ครอบงำสีอื่นทั้งหมดคือ สีครามนวล (สีคราม+สีขาว) อิทธิพลของสีที่แผ่กระจายในจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้เห็นได้ชัด เพราะในภาพสีครามมีปริมาณสีมากแทรกอยู่ทั่วไป ฉะนั้นจึงเสมือนสีครามนวลเป็นหมอกสีบางๆ แผ่กระจายอยู่ทั่วภาพ

ส่วนจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์มีสีเขียวเป็นสีครอบงำสีทั้งหมด จะสังเกตเห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังของวัดนี้ เนื้อส่วนใหญ่ของภาพผนังจะเป็นพื้นหลังแสดงฉากธรรมชาติ มีป่าเขาทิวไม้ เนินดิน และโขดหิน ในภาพจึงมีสุมทุมพุ่มไม้นานาพันธุ์สีเขียวกระจายอยู่ทั่วรูป แม้จะมีสีอื่นปรากฏเด่นออกบ้าง เช่น สีทอง ที่ใช้ประดับตกแต่งสถาปัตยกรรม และเครื่องประดับเสื้อผ้าอาภรณ์ในบุคคลชั้นสูง สีแดงชาดที่ใช้เป็นสีของเสื้อผ้าอาภรณ์ และสีตกแต่งภายในสถาปัตยกรรม สีเขียวมรกตที่ใช้เป็นสีของเสื้อผ้าอาภรณ์เป็นแห่งๆ สีของต้นไม้ และสีของพื้นดิน แม้จะมีสีปรากฏเด่นตามที่กล่าวมา แต่ถ้าพิจารณาภาพโดยส่วนรวมแล้ว จะเห็นสีเขียวเป็นสีที่มีอิทธิพลแผ่คลุมสีอื่นๆ ทั้งหมดทำให้สีทั้งหมดเกิดความกลมกลืนเป็นเอกภาพความงามขึ้นในภาพ

วิธีการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังบางประการ

วิธีการใช้สีที่จะกล่าวถึงไม่ใช่เรื่องเทคนิคของช่าง เช่น การผสมสีและขั้นตอนการระบายสี สิ่งเหล่านี้เป็นรายละเอียดของเทคนิคซึ่งจะข้ามไป วิธีการใช้สีนี้จะเน้นถึงการวางตำแหน่งสีในภาพ รอยพู่แปรงที่บ่ายแต้มสี และสันนิษฐานถึงเจตนาการใช้สีนั้น วิธีการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๓ แห่ง มีวิธีการที่แตกต่างกันพอประมวลได้ ดังต่อไปนี้

๑. *สีกับพู่แปรง*

ปรกติจิตรกรรมฝาผนังของไทยทั่วไปไม่นิยมใช้พู่แปรงแสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิด และอารมณ์ กล่าวคือศิลปินไทยนิยมใช้พู่กันระบายสีมากกว่าใช้พู่กันบ่ายและแต้มสี ปรากฏให้เห็นรอยทางพู่กันเด่นชัดในภาพ เพื่อให้เกิดความเข้าใจในเรื่องพู่แปรง จะขอกล่าวถึงการระบายสีก่อน วิธีการระบายสีที่ใช้ในจิตรกรรมไทยฝาผนังทั่วไปประมวลได้ ๒ ลักษณะใหญ่ๆ คือ

ก. การใช้พู่กันระบายเกลี่ยสีเดียวกันหรือต่างสีกันที่มีน้ำหนักแตกต่างกัน ให้มีน้ำหนักกลมกลืนราบเรียบเข้าหากัน สุดท้ายจะใช้พู่กันขนาดเล็กมากตัดเส้นสีดำ สีแดงเพื่อแสดงรูปทรง และรายละเอียดภายในรูปทรงนั้น

ข. การใช้พู่กันระบายสีเป็นแผ่นสีเรียบๆ ไม่มีน้ำหนักอ่อนแก่ในแผ่นสีนั้น ไม่มีรอยพู่กันทิ้งไว้ให้สังเกตเห็นได้ สุดท้ายก็ใช้พู่กันขนาดเล็กตัดเส้นสีดำ และสีแดง แสดงรูปทรงและรายละเอียดของรูปทรงเช่นเดียวกัน

ลักษณะการใช้พู่กันทั้ง ๒ แบบ จะพบในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์ได้ทั่วไป แต่ที่น่าสนใจเป็นพิเศษก็คือ ปรากฏว่าจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงศิลปินนิยมใช้พู่กันบ่ายแต้มและปาดสีแท้ที่มีความจ้าจัดอย่างเด็ดเดี่ยวกล้าหาญ และมีความมั่นใจในการแสดง

ออก โดยเฉพาะอย่างยิ่งบริเวณส่วนที่เป็นฉากธรรมชาติ เช่น เนินเขา เนินดิน โขดหิน และลำน้ำ ธรรมชาติเหล่านี้ปรกติมีรูปร่างอิสระเป็นแนวเส้นทางนอนที่เลื่อนไหลคดเคี้ยวไปมาอยู่แล้ว ยิ่งมาประกอบกับความนิยมของศิลปินต้องการใช้พู่กันและสีแท้ๆ สดใสอย่างอิสระด้วยแล้ว นับว่าภาพฉากธรรมชาติสอดคล้องกับความต้องการแสดงออกของศิลปินได้ดี ในบริเวณฉากธรรมชาติจะพบรอยพู่กันขนาดใหญ่ บ้ายสีแท้ สีครามบ้าง สีชาดบ้าง เป็นทางเป็นเส้นไหลคดเคี้ยวตามสัณฐานของรูปเนินเขา ของเนินดิน และภูเขา เป็นต้น แต่ที่น่าสังเกตทางพู่กันที่บ้ายมีพละกำลังแฝงอยู่ภายในด้วย รอยพู่กันจะแสดงอารมณ์ที่ลิงโลด คึกคะนอง สนุกสนานมากกว่าการเป็นเส้นเลื่อนไหลเลียนแบบธรรมชาติธรรมดา นอกจากนี้ยังพบว่าศิลปินรู้จักใช้พู่กันแต้มสีแท้เป็นดวงๆ อย่างหยาบๆ (Stroke) ด้วยความมั่นใจเด็ดขาดมาก ยังไม่เคยพบวิธีการเช่นนี้ในจิตรกรรมฝาผนังที่ไหนเลย ขอให้สังเกตรอยพู่กันแต้มสีแดงชาดเป็นดวงหยาบทั่วบริเวณพื้นที่ว้างวิเศษของพญาปุณณกยักษ์ที่ถูกผูกล่ามยืนอยู่ ขณะที่พญาปุณณกยักษ์กำลังเล่นสะกาพนันอยู่กับพระเจ้ากรุงอินทปัตย์ ซึ่งเป็นนายของวิฑูรบัณฑิต ภาพนี้เป็นตอนหนึ่งของเรื่องวิฑูรบัณฑิต อันเป็นพระชาติที่ ๙ ในทศชาติชาดก อยู่ผนังด้านทิศใต้ของวิหาร ถ้าพิจารณารอยแต้มสีแท้ (สีแดงชาด) จะเห็นเป็นงานหยาบๆ คล้ายกับศิลปินยังทำงานไม่เสร็จค้างไว้ แต่ถ้าพิจารณาอย่างละเอียดรอบคอบแล้วจะเชื่อว่าศิลปินมีความจงใจ หรือไม่ก็เกิดจากการตัดสินใจที่ผลักดันออกจากสัญชาตญาณทางความงาม เพราะรอยแต้มสีเหล่านี้มีความประสานกลมกลืน และช่วยส่งเสริมให้การใช้พู่กันบ้ายเป็นทางเป็นเส้นคดเคี้ยวมีความแตกต่าง ไม่ซ้ำๆ ซากๆ

ถัดจากฉากธรรมชาติมาพิจารณาการใช้พู่กัน และสีในบริเวณตัวสถาปัตยกรรมและกลุ่มบุคคล ปรากฏว่ามีวิธีที่ตรงข้ามกัน กล่าวคือ บริเวณนี้ใช้พู่กันระบายสีเป็นแผ่นสีเรียบๆ แล้วใช้ภู่กันขนาดเล็กตัดเส้นสีดำแสดงรูปทรงและรายละเอียด แต่อย่างไรก็ตาม ลักษณะเส้นสีดำที่เกิดจากพู่กันขนาดเล็กก็ยังแฝงความเด็ดขาดไม่ผิดกับใช้พู่กันขนาดใหญ่ ขอให้สังเกตเส้นสีดำที่ตัดเส้นเป็นเส้นหยาบๆ ไม่ลำดับขนาดเส้นว่าจะต้องใช้เส้นขนาดเล็กและใหญ่สม่ำเสมอกัน แบบจิตรกรรมสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์ รูปวงหน้าของคนในภาพไม่ว่าจะเป็นชายหรือหญิง จะเป็นเส้นที่ลากตัดแสดงรูปใบหน้าอย่างหยาบๆ แต่แฝงการตัดสินที่กล้าหาญ มั่นใจ สำหรับกรณีที่บริเวณอาคารและกลุ่มคนใช้สีเรียบแล้วตัดเส้น อาจเกิดจากความจำเป็นที่ต้องแสดงรายละเอียดมาก บริเวณนี้จึงดูจัดชัดไปฉันตา แต่กระนั้นก็ยังกลมกลืนอยู่ร่วมในภาพได้

ส่วนจิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดดและวัดพระสิงห์ ไม่มีการใช้พู่กันบ้าย ปาดแต้มแต่งอย่างกล้าหาญแบบวัดบวกครกหลวง ลักษณะทั่วไปใช้พู่กันระบายสีเรียบๆ แล้วตัดเส้นด้วยเส้นสีดำ สีน้ำตาล และสีแดง เส้นที่ตัดก็บรรจงลากตัดอย่างสุขุมประณีต ปราศจากอารมณ์เร่าร้อน คึกคะนองแฝงอยู่เลย สภาพของเส้นทั่วไปจึดชัดกว่าวัดบวกครกหลวงมาก แต่ก็มีเสน่ห์แบบเรียบๆ สุขุมเป็นอีกแบบหนึ่ง

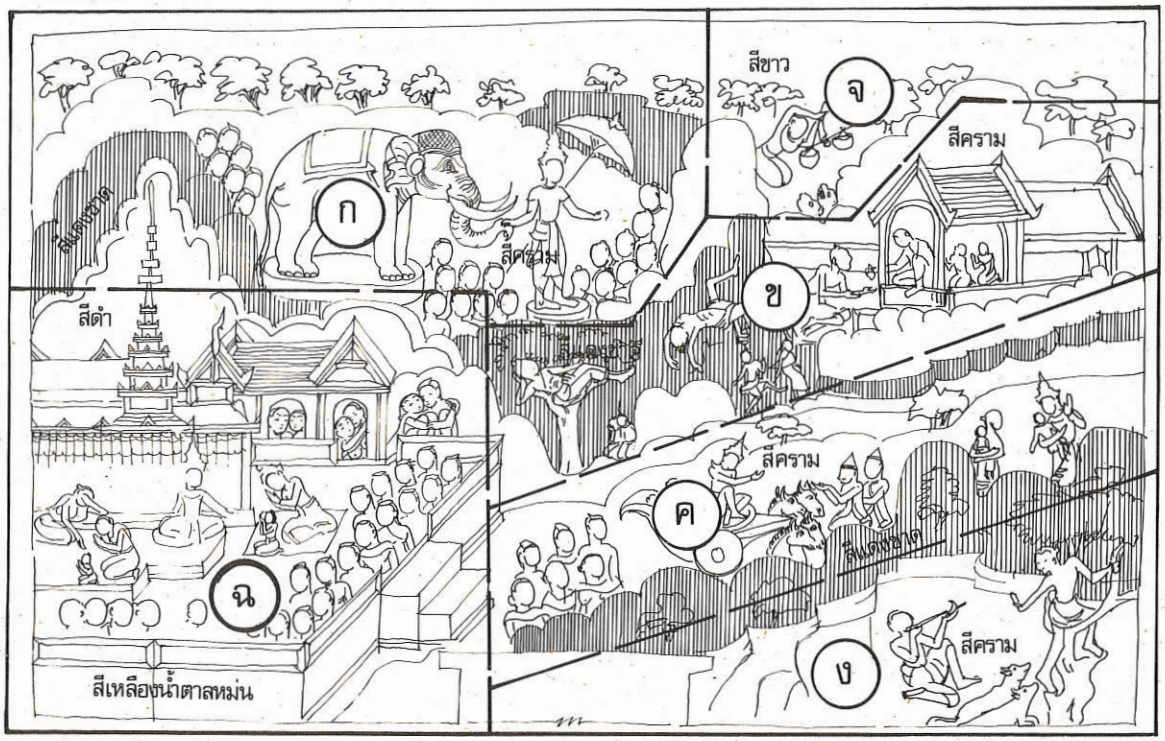
๒. สีกับการดำเนินเรื่องราวในจิตรกรรม

ถ้าเรายิ่งพิจารณาในประเด็นต่างๆมากขึ้นเราก็ยิ่งพบความเป็นอัจฉริยะในศิลปินผู้วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงมากขึ้น ในหัวข้อนี้ปรากฏว่าศิลปินใช้สีพื้นหลังของกลุ่มบุคคลเป็นตัวกำหนดขอบเขตการดำเนินเรื่อง ภาพเหตุการณ์ตอนหนึ่งๆ จะใช้พื้นสีหนึ่งเป็นตัวกำหนดขอบเขตเรื่องราวตอนนั้น พื้นหลังของกลุ่มบุคคลที่แสดงหรือเล่าเรื่องเหตุการณ์อีกตอนหนึ่งจะใช้สีอีกสีหนึ่งเป็นพื้นหลังเสมอในกรณีที่ภาพเล่าเรื่องเหตุการณ์ ๒ เหตุการณ์มีพื้นหลังสีเดียวกัน ศิลปินจะใช้อีกสีหนึ่งมาระบายคั่นแบ่งแยกเหตุการณ์ให้เห็นต่างกันอย่างชัดเจน ปรกติสีของพื้นหลังในจิตรกรรมฯ แห่งนี้มีเพียง ๒ สี คือ สีคราม (Ultramarine Blue) และสีแดงชาด (Scarlet Lake) บ้ายเป็นแถบสีล้อกับเส้นแนวของภูเขา เนินดินและเนินเขา เป็นแถบสีสลับไปมา เช่นบ้ายแถบสีแรกเป็นสีคราม แถบสีถัดไปจะเป็นสีแดงชาด ถัดสีแดงชาดไปจะเป็นสีครามอีก จะสลับเช่นนี้ตลอดทั่วทั้งผนัง จะมีพื้นสีขาวแซมเป็นบางแห่งของภาพไม่เน้นเท่าสีครามและสีแดงชาด ขอให้พิจารณาภาพผนังตอนเล่าเรื่องพระเวสสันดรของวัดบวกครกหลวงประกอบ (รูปประกอบที่ ๕)

- บริเวณอักษร ก. พื้นหลังภาพเป็นสีคราม ภายในพื้นสีครามบรรจุภาพเล่าเรื่องพระเวสสันดรกำลังทรงประทานช้างเผือกมงคลคู่บ้านคู่เมืองเชตุดรเป็นทานแก่พราหมณ์ ๘ คน ซึ่งเจ้าแคว้นกลิงครัฐจัดส่งมาทูลขอ ในภาพพระเวสสันดรเสด็จลงจากคอช้างมงคล เรียกพราหมณ์เข้ามาใกล้ๆ แล้วทรงจับงวงช้างวางลงบนมือพราหมณ์ แล้วทรงหยิบคนโทน้ำหลั่งน้ำลงพื้นดินเป็นการแสดงว่าได้ประทานช้างให้แล้ว

- บริเวณอักษร ข. พื้นหลังภาพเป็นสีแดงชาด ขวาสุดเป็นภาพอาศรมที่ประทับของพระเวสสันดรในภาพพระเวสสันดรกำลังทรงประทานชาลีและกัญหาพระโอรสและธิดาเป็นทานแก่พราหมณ์ชูชก โดยยกคนโทหลั่งน้ำลงยังฝ่ามือพราหมณ์ชูชกเป็นการแสดงประทานให้แล้ว ส่วนสองกุมารมีความกลัวพราหมณ์ชูชก ต่างหนีไปแอบอยู่ด้านหลังพระบิดา ถัดมาทางซ้ายมือชูชกได้สองกุมารแล้วก็หาเถาวัลย์มาผูกมัดไม่ให้หลบหนี และเฆี่ยนตีให้เดินป่าไปไม่ปราณี พอชูชกเฆี่ยนองค์น้อง องค์พี่ก็เอาหลังไปรับไว้ เมื่อเฆี่ยนองค์พี่ องค์น้องก็เอาหลังไปรับไว้ ทำให้ชูชกเดือดดาล ดึง

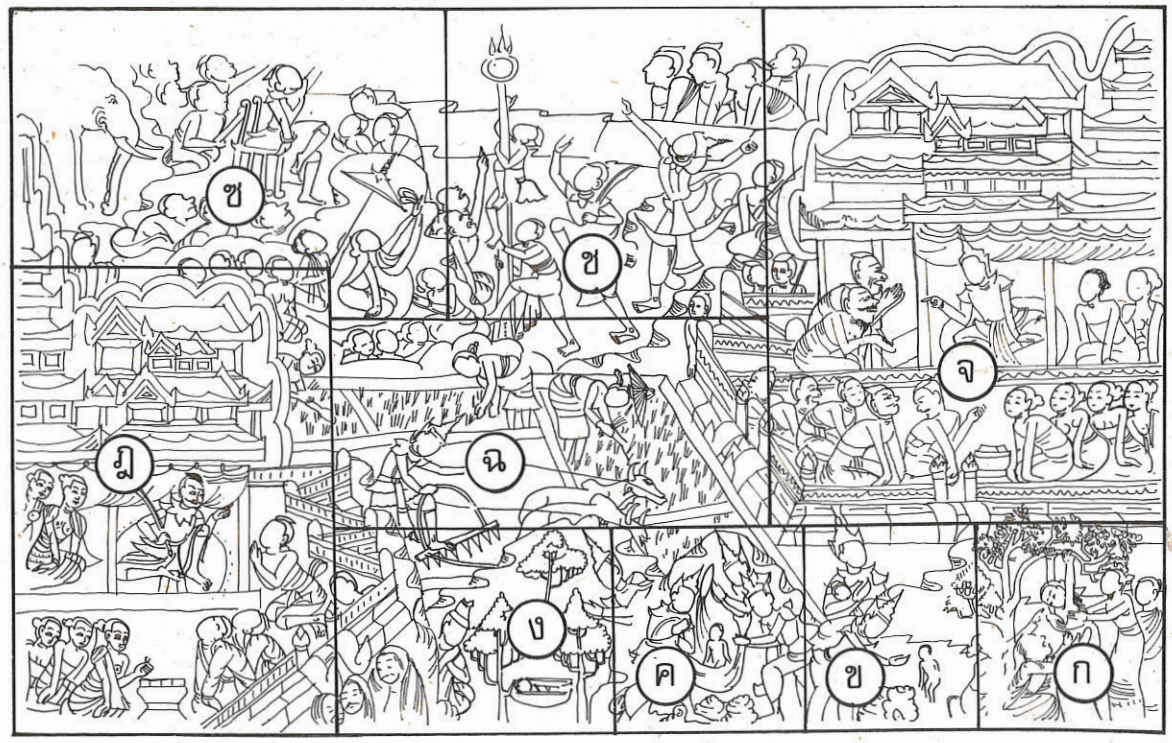
5



แสดงการใช้พื้นสีเป็นตัวดำเนินเรื่องราวในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวง พื้นสีส่วนที่เป็นฉากธรรมชาตินิยมใช้พื้นสีแดงชาด สีคราม และสีขาว เป็นแถบทางนอนวางสลับสีต่อเนื่องตลอดผนัง สีเหลืองน้ำตาลหม่นใช้เป็นพื้นกลุ่มอาคารเท่านั้น

Shewing the use of ground colours to indicate progress of the narrative in the murals at Wat Buak Khrok Luang. Large empty ground areas alternate between scarlet lake red and ultramarine across the wall. White, black and other colours are used to a lesser extent. Yellow ochre tone is however used with palace scenes.

6



แสดงการใช้กลุ่มภาพบุคคล แสดงความต่อเนื่องของเรื่องราวในจิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดด ในภาพนี้จะเห็นฉากธรรมชาติ เช่น ภูเขา เนินดิน ต้นไม้ ซึ่งจิตรกรรมทั่วไปใช้เป็นตัวคั่นเรื่องราว แต่ถูกลดความสำคัญลงไปกว่าปกติ

Shewing how the flow of grouped human figures in each of the episodes makes for progress in the narrative content of the murals at Wat Pa Daet. This drawing also shews scenic dividers or screens composed of hills, knolls and trees or bushes which the Thai artists use to separate scenes and episodes, and which have a distracting effect.

ไปเฉียนไป ครั้งหนึ่งชูชกเหยียบก้อนหินพลาดหกคะเมนหงายหลัง เฉาวัลย์หลุดมือ สองกุมารก็วิ่งไปหมอบอยู่แทบเท้าพระบิดา ส่วนภาพฉัดทางซ้ายอีก เป็นภาพชูชกนอนค้างแรมอยู่บนคาคบไม้ ส่วน ๒ กุมารนั่งแอบร้องไห้อยู่ข้างโขดหิน

– บริเวณอักษร ค. พื้นสีครามเป็นภาพพระเวสสันดร พระนางมัทรี และ ๒ กุมาร ประทับราชรถเคลื่อนออกจากเมืองเชตุดร มุ่งไปยังเขาวงกตป่าหิมพานต์ ในระหว่างทางยังมีพราหมณ์อีก ๔ คน ติดตามมาทูลขอ ม้าที่เทียมราชรถ พระองค์ทรงประทานให้ (ในภาพมีพราหมณ์เพียง ๒ คน) ร้อนถึงเทวดาต้องแปลงกายเป็นละมั่งเข้าแอกแทน ต่อมามีพราหมณ์อีก ๑ คนมาทูลขอราชรถ พระองค์ทรงหยุดรถ พาพระนางมัทรีและ ๒ กุมาร ลงมาแล้วประทานราชรถให้ ครั้นแล้วพระเวสสันดรทรงอุ้มพระชาลี พระนางมัทรีทรงอุ้มกัญหา ตรัสปราศัยกันด้วยถ้อยคำน่ารัก บ่ายพระพักตร์ตรงไปยังแดนหิมพานต์

– บริเวณอักษร ง. พราหมณ์หนึ่งสุนัขของพรานเจตบุตรผู้ระวังไพรมีหน้าที่รักษาทางที่จะเข้าไปยังเขาวงกต ชูชกเผ่นหนีขึ้นไปอยู่บนต้นไม้ พวกสุนัขก็เข้าห้อมล้อมอยู่รอบโคนต้นไม้ ชูชกเห็นภัยมาใกล้ก็ร้องเรียกให้พระเวสสันดรมาช่วย พรานเจตบุตรผู้มีหน้าที่รักษาประตูป่า ได้ยินเสียงชูชกก็เข้าใจว่าชูชกคงมีเจตนาร้าย จะมาขอพระนางมัทรี หรือไม่ก็ ๒ กุมาร จึงยกธนูขึ้นน้าว พร้อมกับขู่ตะคอกไปว่า อ้ายพราหมณ์จัญไร กูจะไม่ไว้ชีวิตมึง

– บริเวณอักษร จ. พื้นสีขาว พื้นขาวมีใช้เพียงเล็กน้อย ถ้าไม่สังเกตจะไม่เห็น เป็นภาพเทพบุตรสามองค์แปลงเป็นราชสีห์ เสือโคร่ง และเสือเหลือง ไปกั้นหนทางที่พระนางมัทรีจะเสด็จกลับอาศรม ไว้จนกว่าเวลาพลบค่ำจึงหลีกทางให้ และคอยคุ้มครองพระนางมัทรีไม่ให้มีภยันตรายใดๆ ในระหว่างทาง ในภาพพระนางมัทรียกพระหัตถ์วันทาขอให้สัตว์ร้ายทั้งสามหลีกทางให้พระนางกลับอาศรม

– บริเวณอักษร ฉ. พื้นสีเหลืองน้ำตาลหม่น เป็นภาพปราสาทเมืองเชตุดร ในภาพพระเวสสันดรพระนางมัทรี และ ๒ กุมาร กราบอำลาพระเจ้าสญชัยพระราชบิดา และพระนางผุสดีพระราชมารดาแล้วเสด็จไปขึ้นราชรถเทียมม้าเสด็จมุ่งไปยังเขาวงกต ป่าหิมพานต์(๔)

แต่จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดด มีพื้นหลังภาพเป็นแถบสีต่างๆ แถบสีมากมายเหล่านี้กระจัดกระจาย และใช้สีหม่นกับสีนวลทั้งหมด น้ำหนักของแถบสีแต่ละแถบจึงนุ่มนวลใกล้เคียงกัน แถบสีทั้งหมดมีผลต่อการดำเนินเรื่องราวในจิตรกรรมเพียงเล็กน้อย แถบสีเหล่านี้ดูเหมือนจะมุ่งหมายให้มีสีสรรประสานกลมกลืนสวยงามมากกว่าจะใช้เน้นและใช้คั่นเรื่องราวโดยตรง ขอบเขตการดำเนินเรื่องตลอดจนการเน้นความสำคัญของเรื่องใช้ความเป็นกลุ่มเป็นก้อน อันประกอบขึ้นจากกลุ่มภาพบุคคลเป็นตัวแสดงขอบเขตเรื่องราวในตัวเอง ขอให้พิจารณาภาพพระพุทธประวัติวัดป่าแดดประกอบ (รูปประกอบที่ ๖)

– บริเวณอักษร ก. ภาพเล่าเรื่องพระพุทธเจ้าประสูติ ในภาพพระนางสิริมหามายา พระพุทธมารดาเสด็จถึงป่าลุมพินีวัน ทรงประชวรพระครรภ์ และทรงคลอดเจ้าชายสิทธัตถะกุมารใต้ต้นสาละ ที่โน้มกิ่งต่ำลงให้พระนางทรงจับขณะคลอด

– บริเวณอักษร ข. ภาพเล่าเรื่องตอนเจ้าชายสิทธัตถะเมื่อทรงออกจากพระครรภ์ทรงย่างพระบาทหันพระพักตร์ไปทิศเหนือ ๗ ก้าว โดยมีดอกบัวรองรับ

– บริเวณอักษร ค. ภาพเล่าเรื่องท้าวมหาพรหมทั้ง ๔ นำตาข่ายทองรองรับเจ้าชายสิทธัตถะ

– บริเวณอักษร ง. ภาพเล่าเรื่องพระฤาษีอสิตดาบสอยู่ป่าหิมพานต์ทราบข่าวว่าพระเจ้าสุทโธทนะทรงได้พระราชโอรส ก็เดินทางมาเยี่ยม และได้ทำนายว่าถ้าเจ้าชายสิทธัตถะอยู่ครองราชสมบัติ จะได้เป็นพระมหาจักรพรรดิ แต่ถ้าได้ออกบวชจะเป็นพระศาสดาที่มีชื่อเสียงที่สุดในโลก

– บริเวณอักษร จ. ภาพเล่าเรื่องพราหมณ์ ๘ คน ถวายคำทำนาย กล่าวว่าพราหมณ์ ๗ คนถวายคำทำนาย ถ้าเจ้าชายสิทธัตถะอยู่ในราชสมบัติจะเป็นพระมหาจักรพรรดิ ถ้าออกบวชจะได้เป็นพระจอมศาสดาของโลก ส่วนพราหมณ์หนุ่มคนหนึ่งถวายคำทำนายว่า เจ้าชายสิทธัตถะกุมารจะเสด็จออกทรงผนวช และจะเป็นพระพุทธเจ้า

– บริเวณอักษร ฉ. ภาพพระเจ้าสุทโธทนะทรงแรกนาขวัญ

– บริเวณอักษร ช. ภาพเล่าเรื่องเจ้าชายสิทธัตถะทรงแสดงศิลปศาสตร์ ในภาพทรงยิงธนูไปยังเป้าหมาย คือ ขนทางทรายจามรีที่อยู่ยอดเสา

– บริเวณอักษร ซ. ภาพพระเจ้าสุทโธทนะ พระญาติและพระนางพิมพายโสธรา ทรงทอดพระเนตรเจ้าชายสิทธัตถะประลองศิลปศาสตร์

– บริเวณอักษร ฎ. ยังไม่ทราบเป็นภาพเล่าเรื่องตอนใด(๕)

ส่วนจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ไม่ใช้สีเป็นตัวกำหนดขอบเขตการดำเนินเรื่องราวแบบเดียวกับวัดบวกครกหลวง แต่จิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์มีวิธีการกำหนดขอบเขตการดำเนินเรื่องโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ของสีที่ต่างกันมาเคียงกันให้เกิดเป็นเส้นเป็นแนว เส้นในทีนี้ไม่ใช่เกิดจากการใช้พู่กันตัดเส้นด้วยสีดำหรือสีอื่นๆ แต่เกิดจากการนำความแตกต่างของน้ำหนักของสี ๒ น้ำหนักมาวางเคียงกันจะเกิดเส้นขึ้นบริเวณที่น้ำหนักต่างกันมาบรรจบพบกัน เช่น แนวภูเขา และเนินดิน จะใช้น้ำหนักสีเข้มหนักบริเวณขอบสันภูเขา และเนินดิน แล้วค่อยๆ ลำดับน้ำหนักของสีให้อ่อนลงจนมาจดกับสันภูเขาหรือเนินดินถัดลงมาซึ่งมีน้ำหนักสีเข้มหนักอีก บริเวณที่น้ำหนักอ่อนของแนวภูเขาลูกบนกับบริเวณสันภูเขาลูกล่างที่มีน้ำหนักสีเข้มหนัก ความแตกต่าง

ของน้ำหนักสีทำให้เกิดเส้นขึ้นโดยปริยาย ไม่ต้องใช้การตัดเส้นด้วยสีดำหรือสีใดๆ แนวเส้นที่เกิดขึ้นจะใช้เป็นเส้นแนวคั่นเหตุการณ์ หรือเรื่องราวตอนหนึ่งๆ ให้แยกจากเหตุการณ์อีกตอนหนึ่ง ขอให้พิจารณาภาพผนังเรื่องสุวรรณสังข์ของวัดพระสิงห์ประกอบ (รูปประกอบที่ ๗)

– บริเวณอักษร ก. เป็นภาพปราสาทนางยักษ์เทวี มารดาเลี้ยงของพระสังข์ทอง นางยักษ์เทวีและบริวารมีจิตใจรักใคร่พระสังข์ ต้องการรับพระสังข์เป็นบุตรบุญธรรม จึงให้นางยักษ์เทวีและบริวารต่างแปลงกายเป็นมนุษย์ เมื่อรับพระสังข์เป็นบุตรบุญธรรมก็มีความรักใคร่ดังลูกในอุทรของตน ได้นำพระสังข์ไปอาบน้ำชำระกาย ให้ตกแต่งประดับ สวมกำไลมือและเท้า สวมแหวนก้อย ทำขวัญให้ และจัดพี่เลี้ยงคอยบำรุงรักษา เวลาออกป่าสั่งห้ามพระสังข์ไม่ให้ขึ้นไปเที่ยวบนปราสาทชั้นบนและในสวน

– บริเวณอักษร ข. เป็นภาพนางยักษ์ออกไปป่าเพื่อหาอาหาร พระสังข์เกิดความสงสัยในใจ เมื่อได้โอกาสก็ลักลอบเข้าไปเที่ยวในปราสาทชั้นบน พบเกราะรูปเงาะ เกือกทองคู่หนึ่ง และพระขรรค์แก้ว เมื่อลองสวมใส่ดูก็สามารถเหาะได้ ส่วนในสวนพบบ่อเงินและบ่อทอง ลองเอาปลายนิ้วก้อยจุ่มลงไปในบ่อทอง ปลายนิ้วก็กลายเป็นสีทองติดสนิท จะขัดอย่างไรก็ไม่ออก นอกจากนี้ยังพบซากกระดูกคนและสัตว์มากมาย จึงรู้ว่ามารดาเลี้ยงเป็นยักษ์กินกลับ ต่อมาพระสังข์คิดหนี ได้ลอบมาสวมเกราะรูปเงาะ สวมเกือกทอง เหน็บพระขรรค์แก้ว และชุบตัวในบ่อเงินและบ่อทอง แล้วเหาะหนีจากเมืองยักษ์มุ่งตรงไปยังเมืองตักศิลา

– บริเวณอักษร ค. พระสังข์เหาะมาพบแม่น้ำสายหนึ่งขวางหน้าได้เหาะข้ามไปพักอยู่ฟากโน้น ส่วนนางยักษ์เทวีและบริวารติดตามมาทัน แต่นางไม่สามารถเหาะข้ามแม่น้ำนี้ได้เพราะสุดแดนยักษ์ จึงนั่งอยู่คนละฟากแม่น้ำ นางร้องเรียกให้พระสังข์กลับ เมื่อเห็นว่าพระสังข์จะจากนางไปจริง จึงบอกมนต์ทิพย์ให้พระสังข์ไว้ใช้เรียกสัตว์ที่จะตายมาเป็นอาหาร เมื่อพระสังข์เหาะไปแล้ว นางก็ขาดใจตายด้วยความเศร้าโศกเสียใจ

– บริเวณอักษร ง. เป็นภาพบริวารยักษ์หามศพนางยักษ์เทวีกลับเมือง

– บริเวณอักษร จ, ฉ, ช, เป็นภาพเหล่าเจ้าชายจากเมืองต่างๆ เดินทางด้วยขบวน ช้าง ม้า และทหารติดตามมากมาย มุ่งสู่เมืองพาราณสี เพื่อให้พระธิดาองค์สุดท้อง นางคันทาเทวีเลือกคู่[๖]

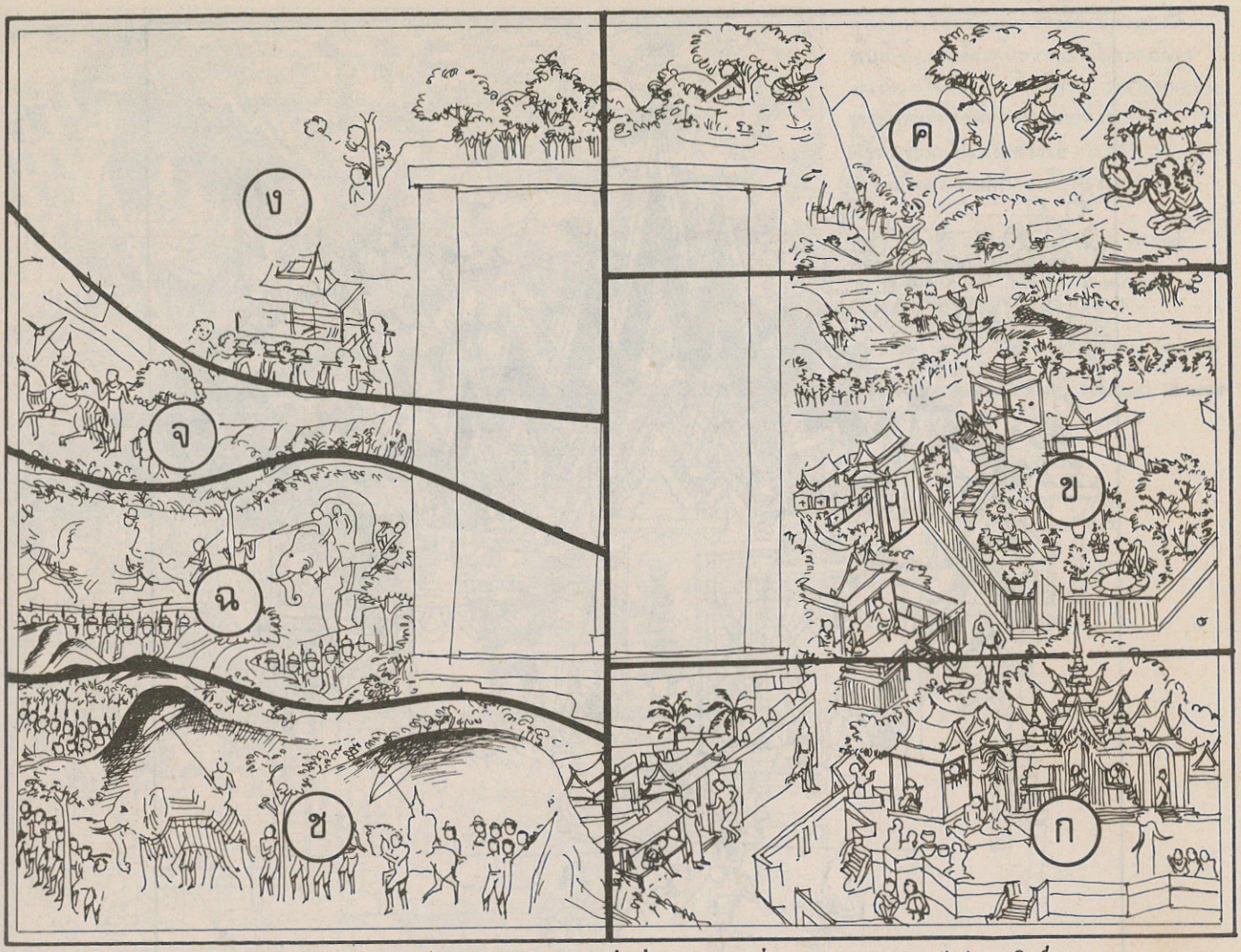
ข้อสังเกตการแบ่งแยกเรื่องหรือตอนเรื่องใช้ฉากธรรมชาติเช่น แนวภูเขา และเนินดิน สูงต่ำ เป็นเส้นแบ่งเรื่องราวเสียส่วนมาก

๓. สีกับการเน้นความสำคัญ และชักจูงความสนใจทางสายตา

สีกับการเน้นความสำคัญและชักจูงความสนใจทางสายตา ในที่นี้หมายถึงการใช้สีเพื่อมุ่งหมายเน้นความสำคัญ เช่น ภาพคน ภาพสถาปัตยกรรม ให้เห็นเด่นสะดุดตา และชักจูงความสนใจทางสายตา (Visual Approach) มายังบริเวณที่ต้องการเน้น ปรกติในจิตรกรรมไทยฝาผนังทั่วไปมีวิธีใช้สีอยู่ ๒ ลักษณะ

๑. การใช้สีทองอันเกิดจากทองคำเปลว ปิดประดับในบริเวณที่ต้องการเน้นความสำคัญ ความเป็นประกายสุกใสของสีทองคำเปลวให้ผลชักจูงความสนใจทางสายตาได้มาก ในสถาปัตยกรรมภาคเหนือนิยมประดับตกแต่งบริเวณเพดานเหนือพระประธานด้วยลวดลายอันวิจิตรประณีต และใช้ทองคำเปลวปิดประดับเป็นประกายสุกใสกว่าบริเวณอื่นๆ เพดานบริเวณถัดห่างออกมาจะใช้ทองคำเปลวประดับน้อยมาก แทบจะไม่มีเลยก็ว่าได้ การเน้นความสำคัญและชักจูงความสนใจทางสายตาได้ผลมาก ในทางจิตรกรรมฝาผนังจะพบว่าศิลปินไทยใช้ทองคำเปลวปิดประดับเฉพาะปราสาทราชวัง และเสื้อผ้าอาภรณ์ของบุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ นางกษัตริย์ เทพ และเทพี เป็นต้น เพื่อเน้นความสำคัญและชักจูงความสนใจทางสายตา วัดใหม่ประชุมพล ในเขตอยุธยา มีจิตรกรรมฝาผนัง สกุลช่างอยุธยา มีวิธีการเน้นความสนใจทางสายตาได้ดีเยี่ยมเป็นพิเศษเพียงแห่งเดียวไม่มีใครเหมือน ผนังทั้ง ๒ ด้านของวัดนี้เขียนเป็นภาพเทพชุมนุมขนาดใหญ่เต็มผนังในท่านั่งพนมมือหันหน้าตรงไปยังพระประธาน เทพชุมนุมองค์ที่อยู่ใกล้องค์พระประธานจะมีการประดับตกแต่งด้วยทองคำเปลวมากที่สุด เทพชุมนุมองค์ถัดมาจะใช้ทองคำเปลวประดับตกแต่งน้อยลง และจะน้อยลงเป็นลำดับจนเทพชุมนุมองค์ที่ไกลที่สุด (ไกลจากพระประธาน) แทบจะไม่มีการใช้ทองคำเปลวประดับเลย วิธีการใช้ทองคำเปลวประดับมากและน้อยลงนี้ ศิลปินที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้จะมีเจตนาแท้จริงอย่างไรไม่มีผู้ใดทราบได้ แต่เมื่อพิจารณาจากผลที่ปรากฏเห็นได้ในขณะนี้ วิธีการนี้ให้ผลชักจูงความสนใจทางสายตาให้มุ่งตรงไปยังบริเวณพระประธาน และความจริงก็คือการชักจูงความสนใจสู่องค์พระประธานนั่นเอง นอกจากนี้ยังเป็นการเน้นความสำคัญของพระประธานด้วย บางท่านให้ข้อคิดเห็นว่าศิลปินแสดงพระรัศมีอันเจิดจ้ากระจายออกจากองค์พระประธาน จึงเน้นด้วยสีทองเป็นสีปรากฏเด่นมากแล้วค่อยๆ ลดน้อยลง[๗] ความคิดเห็นข้อหลังนี้ก็เป็นผลเน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตาเช่นเดียวกัน

สำหรับวิธีการใช้ทองคำเปลวเป็นตัวเน้นความสำคัญและความสนใจนี้ จิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์มีการใช้ทองคำเปลวมากที่สุด ปราสาทพระราชวัง เสื้อผ้าและภูษาของตัวละครสำคัญใช้ทองคำเปลวประดับจนดูสุกใสสว่างเป็นประกาย ดึงดูดความสนใจทางสายตาและเน้นความสำคัญ ให้คนดูต้องเพ่งสายตาพุ่งตรงไปยัง



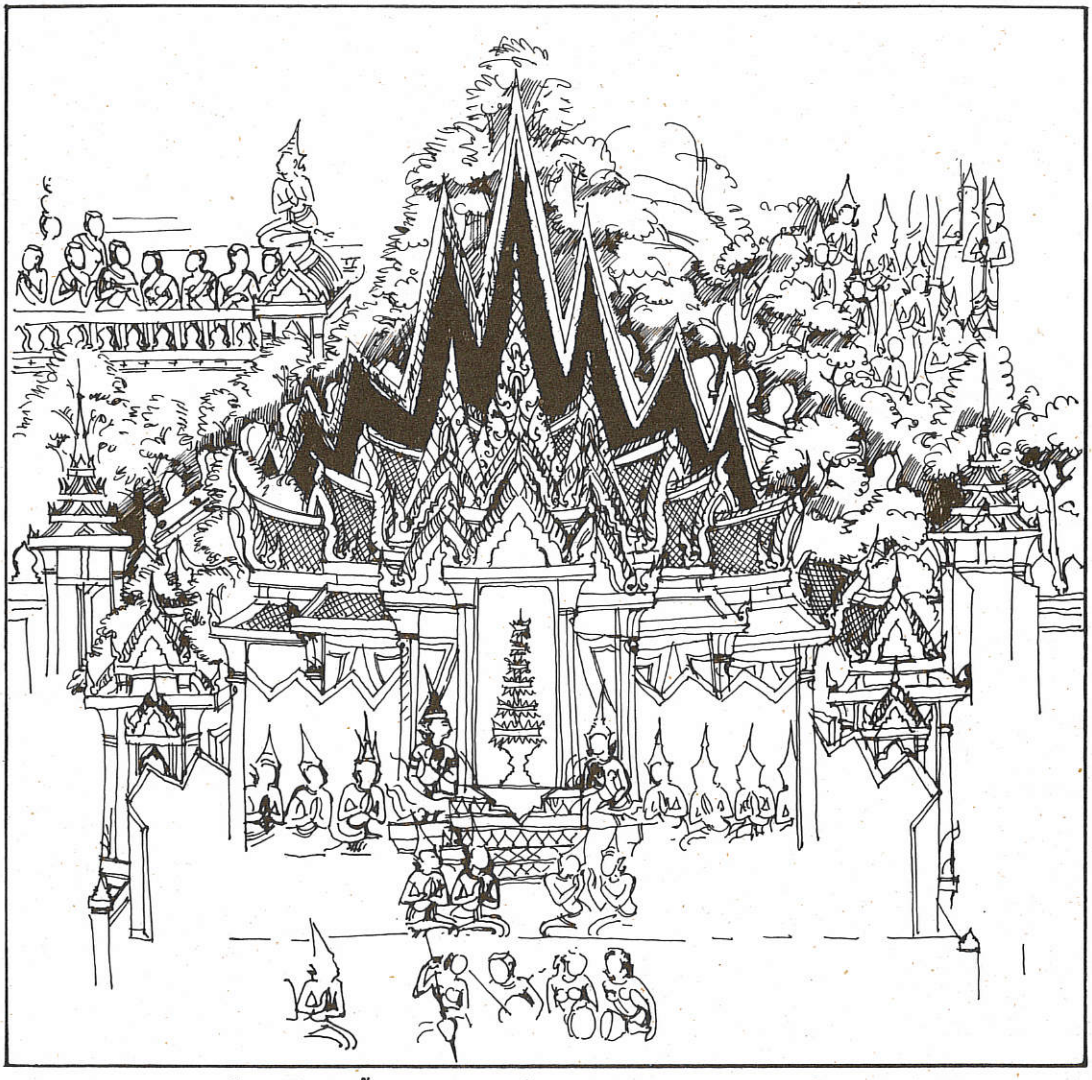
7 แสดงการใช้ฉากธรรมชาติเป็นภูเขา หรือต้นไม้ คั่นเรื่องราวตอนหนึ่ง ในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์

Shewing how hills and trees are used as scenic dividers in the murals at Wat Phra Sing.

บริเวณที่ประดับทองคำเปลวก่อนเสมอและโน้มน้าวจิตใจให้ต้องเดินเข้าไปยังบริเวณที่ประดับทองคำเปลวก่อนแห่งอื่น หลังจากนั้นสายตาจะถูกชักนำให้สนใจในกลุ่มภาพคนที่บรรจุอยู่ภายในปราสาทนั้น วิธีการนี้เป็นวิธีการปรกติที่พบในจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป

ส่วนจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงและวัดป่าแดดนั้นมีการใช้ทองคำเปลวน้อยมาก เท่าที่ประมาณการด้วยสายตาประมาณ ๒ เปอร์เซ็นต์ของจำนวนสีทั้งหมดรวมกัน เช่น ในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงมีการใช้ทองคำเปลวปิดประดับเน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตาที่มีผลมาก มีเพียงจุดเดียว คือ ภาพปราสาทที่พระสิทธัตถะกุมารเสด็จเข้าเยี่ยมพระนางยโสธรา พระชายา และพระราหุลพระราชโอรส ก่อนจะเสด็จออกทรงผนวช ภาพปราสาทหลังนี้ปิดทองคำเปลวมากเป็นพิเศษ ส่วนปราสาทหลังอื่นๆ ใช้ทองคำเปลวประปรายเล็กน้อยเท่านั้น ยิ่งวัดป่าแดดแล้ว ยิ่งไม่ใช้ทองคำเปลวประดับเลย ในเรื่องนี้มีข้อสันนิษฐานว่า อาจจะเป็นเพราะจิตรกรรมฝาผนัง ๒ แห่งนี้ ไม่ใช่เขียนโดยฝีมือช่างหลวงและเจ้าเมืองทรงอุปถัมภ์ แต่เป็นฝีมือช่างราษฎร์และอุปถัมภ์โดยชาวบ้านที่ศรัทธา วัสดุและอุปกรณ์ในทางช่างศิลป์ย่อมขาดแคลน จึงได้ไม่ใช้ทองคำเปลวมาก ถ้ามีวัสดุพร้อมมูลก็คงจะใช้เหมือนๆ กัน เพราะการใช้ทองคำเปลวปิดประดับเพื่อเน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตาเป็นระเบียบแบบหนึ่งที่ศิลปินไทยตั้งแต่โบราณกาลเรื่อยมารู้จักใช้ และเป็นที่นิยมแพร่หลายด้วย ดังเราจะเห็นได้จากการนิยมใช้ทองคำเปลวปิดประดับพระพุทธรูป ประตู หน้าต่าง หน้าบัน และส่วน

8



แสดงการใช้กรอบสีเทาพื้นแดงชาด เน้นความสำคัญและชักจูงความสนใจทางสายตาใน
จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธศวรรย์ ตอนพิธีอภิเษกสมรสของพระพุทธบิดาและมารดา

Shewing the use of a framed scarlet lake ground to bring out the importance of some principal figures through the visual interest inherent in colour.

ประกอบสถาปัตยกรรมอื่น ๆ เป็นต้น

๒. การใช้สีแท้ระบายเป็นแผ่นอยู่พื้นหลังของภาพที่ต้องการจะเน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตา วิธีนี้เป็นแบบที่ศิลปินไทยรู้จักและนิยมใช้แพร่หลายเช่น จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ บริเวณที่เป็นภาพปราสาทในพระที่นั่งนี้จะใช้สีแดงชาดบ้าง สีเขียวบ้าง ระบายเป็นแผ่นอยู่ในรูปกรอบสีเทา เช่น รูปประกอบที่ ๘ ตัวอย่างการใช้กรอบสีเทาพื้นสีแดงชาดเป็นภาพปราสาทที่ใช้ทรงประกอบพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระพุทธบิดาและมารดาปราสาทหลังนี้ใช้กรอบสีเทาพื้นในสีแดงชาด ขอบนอกสีเขียวและขลิบด้วยแถบสีแดงชาดนอกสุด รูปประกอบที่ ๙ ตัวอย่างให้กรอบสีเทาสีเขียวเป็นภาพปราสาทเมืองสังกัสสะ ภายในภาพชาวเมืองทราบว่าพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์ประทับอยู่ในเขตเมืองสังกัสสะ ก็มาทูลให้พระเจ้ากรุงสังกัสสะทรงทราบ ปราสาทหลังนี้เน้นความสำคัญและความสนใจด้วยกรอบสีเทาที่มีพื้นสีเขียว ขอบนอกสีแดงชาดขลิบด้วยสีขาว ความแตกต่างในเรื่องนี้อาจมีเหตุจากการลำดับความสำคัญ และความสนใจทางสายตาเป็นต้น เพราะกรณีที่ใช้กรอบสีเทาสีเขียวนี้มีตัวอย่างน้อยมาก โดยทั่วไปนิยมใช้กรอบสีเทาสีแดงชาด สำหรับตัวอย่างกรอบสีเทาสีเขียวที่นำมาเป็นตัวอย่างนี้ เป็นส่วนหนึ่งในภาพผนังใหญ่ที่เล่าเรื่องตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงมาจากดาวดึงส์ ผนังนี้มีภาพเหตุการณ์หรือภาพที่สำคัญที่สุดคือภาพพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์เป็นภาพพระอินทร์ทรงเนรมิตรบันไดแก้วสำหรับพระพุทธเจ้า บันไดเงินสำหรับท้าวมหาพรหม และบันไดทองสำหรับพระ

ภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์ = กรอบสีเทาพื้นสีแดงชาด = กรอบสีเทาพื้นสีเขียว

แสดงการใช้กรอบสีเทาพื้นสีแดงและพื้นสีเขียว เพื่อเน้นความสำคัญและชักจูงความสนใจต่างกัน ในจิตรกรรมฝาผนังตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์ อยู่ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพ ฯ

Shewing the use of two framed grounds, one red and another blue, to bring out the differing importance of different principal figures through the interest inherent in colour.
A mural detail. The Lord Buddha descends from Tavatimsa.
The Phuthaisawan Chapel, National Museum, Bangkok.

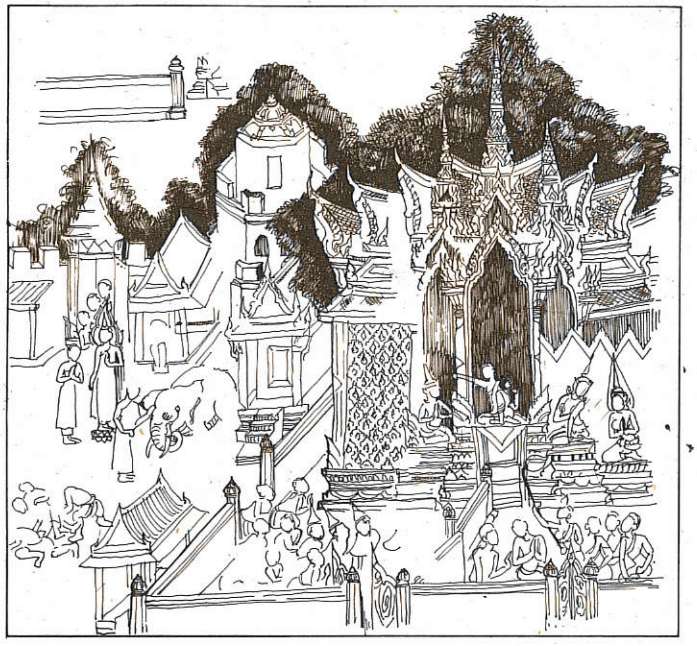
9

อินทร์เอง ในภาพพระพุทธเจ้าทรงเสด็จลงทางบันไดแก้ว มีพระอินทร์และท้าวมหาพรหมเสด็จตามอยู่ทั้ง ๒ ข้าง และมีเทพยดาแวดล้อม ศิลปินใช้กรอบสีเทาสีแดงชาด เน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตาที่กลุ่มภาพบุคคลนี้ ฉะนั้นศิลปินจึงลดความสำคัญและความสนใจทางสายตาในปราสาทของพระเจ้ากรุงสังกัสสะโดยวิธีการใช้กรอบสีเทาสีเขียว ตัวอย่างกรอบสีเทาสีเขียวที่กล่าวมาทำให้เราทราบว่ากรอบสีเทาไม่ใช้จำกัดให้เน้นความสำคัญและความสนใจกับปราสาทเท่านั้น กรอบสีเทายังใช้เน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตาในกลุ่มบุคคล และเหตุการณ์ได้ด้วย วิธีการใช้กรอบสีเทานี้ ศิลปินไทยรู้จักและนิยมใช้อย่างแพร่หลายในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์

ข้อคิดเห็นเพิ่มเติมเกี่ยวกับกรอบสีเทา กรอบสีเทาคือ กรอบเป็นรูปทรงสามเหลี่ยมตั้งขึ้น ด้านข้างของกรอบทั้ง ๒ ด้านจะมีการหยักเป็นมุมแหลมคล้ายฟันปลา กรอบนี้คล้ายเลียนแบบซุ้มเรือนแก้ว สันนิษฐานว่าเดิมคงเป็นรูปซุ้มเรือนแก้ว(๘) ต่อมาแปลงเป็นกรอบสีเทา ตัวอย่างการใช้ซุ้มเรือนแก้วที่ใช้เน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตาในบริเวณภาพที่ต้องการเน้น อาจพิจารณาได้จากภาพทวารบาลฝีมือช่างอยุธยาตอนปลาย (สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นในแผ่นดินพระเจ้าบรมโกศ ซึ่งครองราชย์ระหว่าง พ.ศ.๒๒๗๕-๒๓๐๑)(๙) เขียนไว้ด้านหลังของบานประตูใหญ่คู่กลางโบสถ์วัดใหญ่สุวรรณาราม อ. เมือง จ. เพชรบุรี บริเวณเหนือพระเศียรพระทวารบาลเป็นรูปซุ้มเรือนแก้วล้อมเป็นกรอบเพื่อเน้นความสำคัญและความสนใจ

ทางสายตาด้วย หรืออาจพิจารณาจากการใช้ซุ้มเรือนแก้วภายในรูปปราสาททั่วไป นิยมฉมพื้นสีแดงชาด ภายในซุ้มเรือนแก้วเป็นกรอบสามเหลี่ยมล้อมกับรูปนอกของภาพคนนั่งได้เหมาะเจาะที่เดียว ตัวอย่างทั้งสองอาจเป็นต้นความคิดของการคิดรูปกรอบสินเทาขึ้นใช้ นอกจากนี้อาจจะแปลงมาจากรูปภูเขา หรือโขดหินที่เป็นฉากธรรมชาติเบื้องหลังปราสาท

วิธีเน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตาแบบสุดท้ายที่พบคือ วิธีใช้ต้นไม้สีเขียวขึ้นหนาแน่น เป็นพื้นหลังของตัวอาคารที่ต้องการเน้น โดยมากวิธีนี้จะใช้กับอาคารที่ไม่มีความสำคัญทั่วไป เช่น รูปประกอบที่ ๑๐ เป็นภาพบรรดาญาติของพระโมคคัลลานิมนต์ พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสวยภัตตาหาร ภาพนี้เป็นส่วนหนึ่งของผนังภาพเรื่องพระโมคคัลลานิพพาน ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ ในภาพมีตัวหมู่อาคารเรือนไม้อันเป็นที่พระพุทธเจ้าและพระสาวกประทับเสวยภัตราหาร ใช้พุ่มไม้สีเขียวล้อมเป็นพื้นหลัง เน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตาในอาคารหมู่นี้ รูปประกอบที่ ๑๑ เป็นตัวอย่างการใช้ฉากต้นไม้เป็นพื้นหลังเน้นความสำคัญและความสนใจในปราสาท ในกรณีหลังนี้ ปราสาทหลังที่เน้นจะไม่มีความสำคัญมาก เช่น ผนังภาพเรื่องพระพุทธเจ้าทรงทรมานช้างนาฬาคิรี ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ ภาพปราสาทที่ประทับของพระเทวทัต ซึ่งเป็นพระอนุชาของพระนางยโสธรา ได้บวชเป็นพระภิกษุมีใจริษยาพระพุทธเจ้า ในภาพกำลังยุยงพระเจ้าอชาติศัตรู ราชบุตรพระเจ้าพิมพิสาร ให้กระทำปิตุฆาต ขึ้นครอง



แสดงการใช้ฉากธรรมชาติเป็นรูปต้นไม้เน้นภาพปราสาท
เป็นตัวเน้นและชักจูงความสนใจทางสายตา
ในจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพฯ
ตอนพระเทวทัตยุยงให้พระเจ้าอชาตศัตรูกระทำปิตุฆาต
และให้ปล่อยช้างนาฬาคิรีไปทำร้ายพระพุทธเจ้า

Shewing how trees are used as scenic screens or frames to emphasise the importance of the principal palace structure which is thus made to become a centre of visual interest.
A mural scene. Devadatta persuades Ajatasatru to release a ferocious elephant named Nalagiri to murder the Lord Buddha.
The Phuthaisawan Chapel, National Museum, Bangkok.

10

11

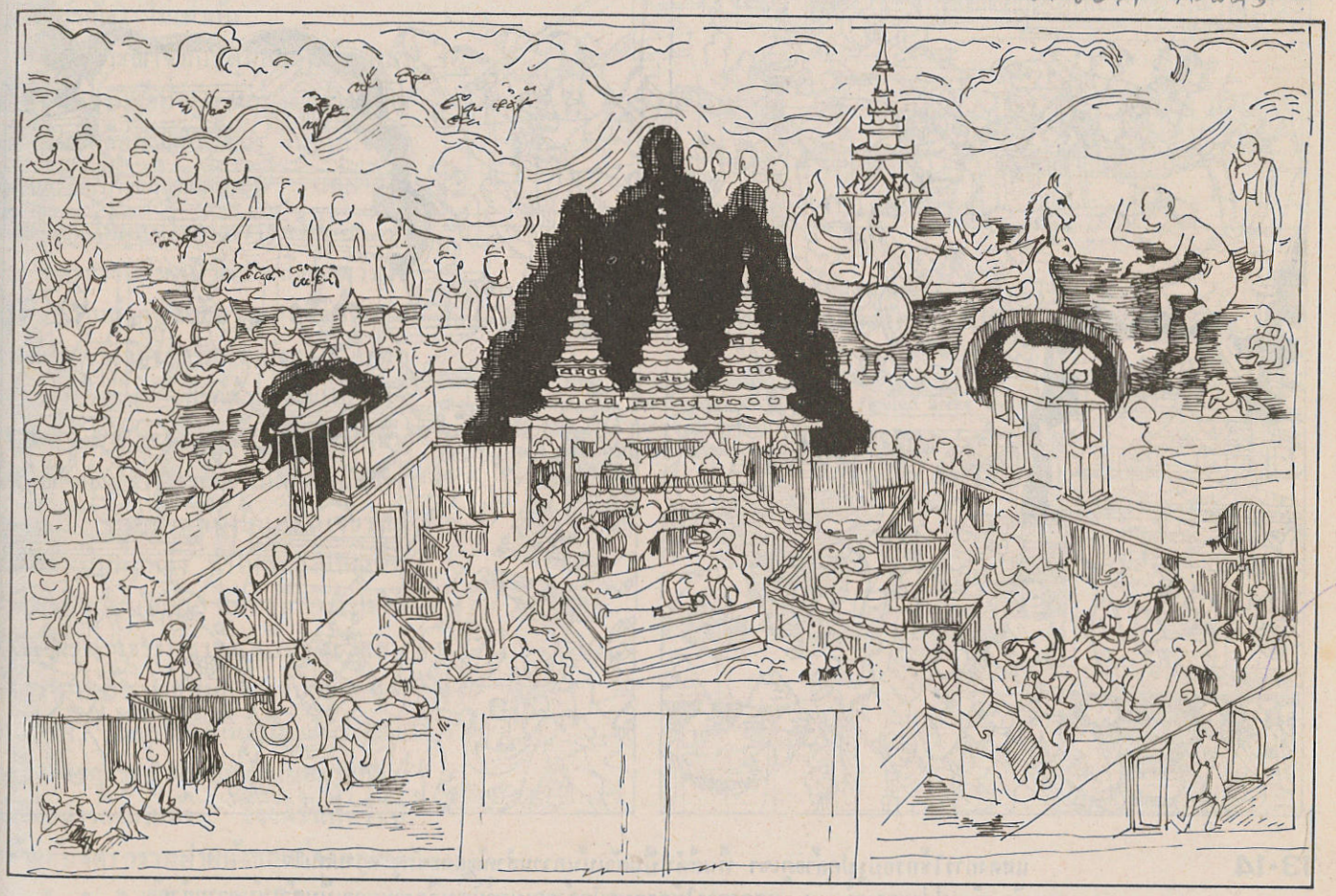
แสดงการใช้ฉากธรรมชาติเป็นรูปต้นไม้
เน้นความสำคัญและชักจูงความสนใจทางสายตา
ในจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่ง
พุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ
ตอนบรรดาญาติพระโมคคัลลานิมนต์
พระพุทธเจ้าและสาวกเสวยภัตตาหาร

Shewing how trees are used as scenic frames or dividers to bring out the importance of certain figured areas by making them the centre of visual interest.
A mural scene. Moggallana's relative invite the Lord Buddha and his disciples to a meal. The Buddhaisvarya (Thai : Phuthaisawan) Chapel, National Museum, Bangkok.

กรุงราชคฤห์และให้ปล่อยช้างเมามันชื่อนาฬาคิรีออกไปทำร้ายพระพุทธเจ้า พระเทวทัตนับว่าเป็นพระที่ใฝ่ในอบายภูมิ ปราสาทที่ประทับจึงไม่ต้องการเน้นความสำคัญและความสนใจมาก

ส่วนจิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๓ แห่งในเขตจังหวัดเชียงใหม่กลับมีวิธีการเน้นความสำคัญและความสนใจ ด้วยแผ่นสีเป็นพื้นหลังในภาพที่ต้องการเหมือนกัน แต่มีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง จำแนกรายละเอียดได้ดังนี้

จิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวง นิยมใช้กรอบรูปคล้ายรูปภูเขา ระบายพื้นในด้วยสีดำขอบนอกเป็นแถบสีเทาและตัดเส้นสีดำ เส้นนอกกรอบเลื่อนไหลล้อกับรูปนอกของตัวปราสาท ถ้าจะว่าไปแล้วกรอบนี้ จัดเป็นรูปคล้ายกรอบสินเทาที่ใช้ในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์ เท่าที่สำรวจพบมีการใช้สีดำเท่านั้นสีอื่นไม่มี เช่น รูปประกอบที่ ๑๒ เป็นภาพปราสาทประทับของพระสิทธัตถะกุมารเป็นตอนพระสิทธัตถะกุมารทรงเสด็จออกผนวช พื้นหลังของตัวปราสาทหลังนี้เป็นรูปคล้ายภูเขาโขดหินสีดำทึม มีขอบนอกเป็นสีเทา และตัดเส้นสีดำเป็นตัวเน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตาเพิ่มมากขึ้น แม้ว่าปราสาทหลังนี้จะมีการเน้นด้วยการใช้ทองคำเปลวปิดประดับมากแล้วก็ตาม แต่มีข้อน่าพิจารณาจะเป็นทัศนคติเฉพาะตัวช่างแต่ละคนหรือไม่ว่า ช่างวัดบวกครกหลวงมีรสนิยมและเห็นความงามของทองจะต้องเน้นด้วยสีดำ ข้อนี้ยังไม่มีหลักฐานแน่นอน แต่โดยทั่วไปช่างทั้งภาคกลางและภาคเหนือนิยมเน้นทองด้วยสีแดงชาดเสมอ แม้ในวัดบวกครกหลวงก็มีการใช้สีแดงชาดเน้นทองปรากฏ



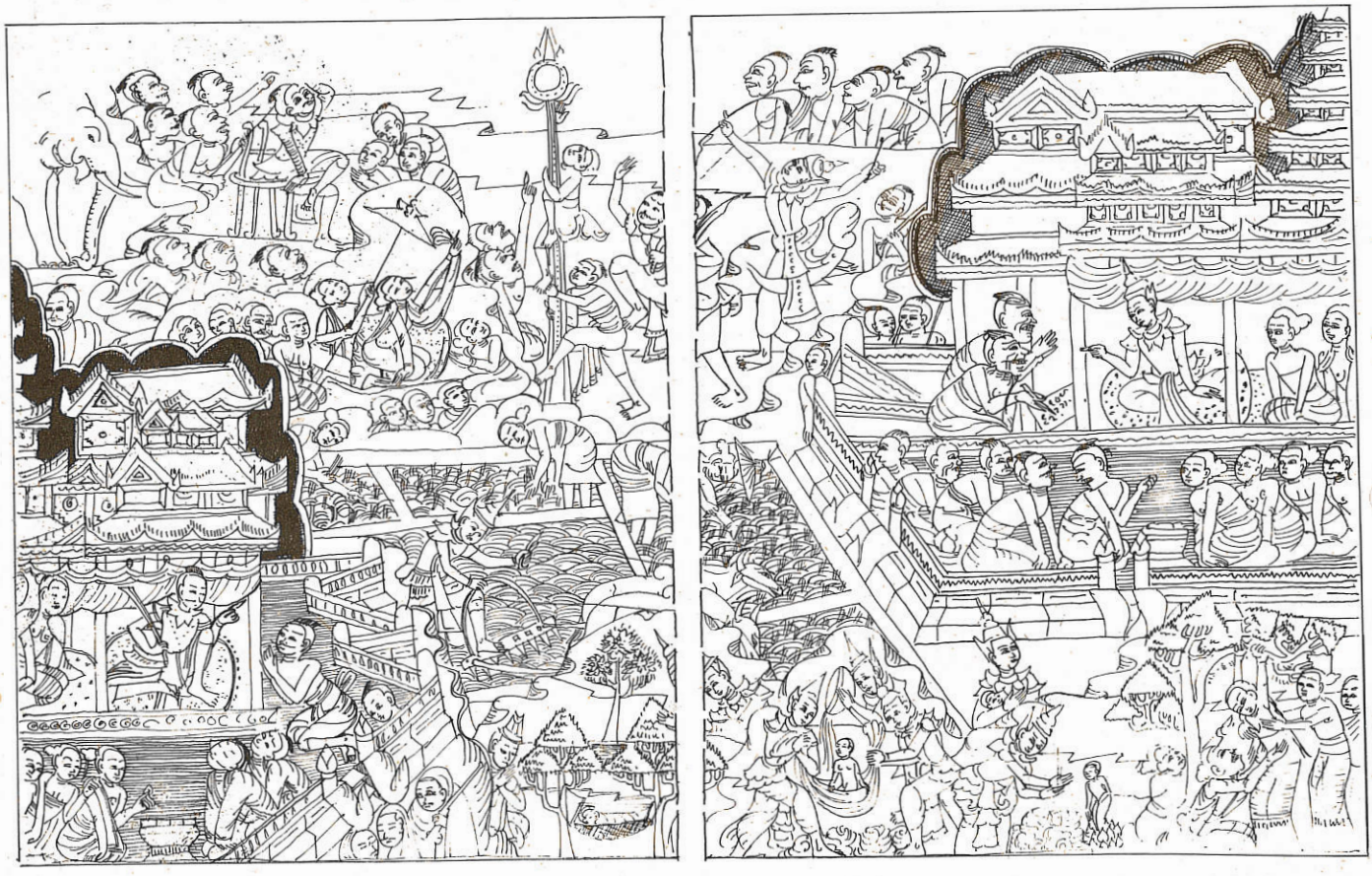
12

แสดงการใช้กรอบรูปคล้ายภูเขา
พื้นสีดำเป็นตัวเน้นและชักจูงความสนใจทางสายตา ในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวง

Shewing the use of a frame like a range of hills circumscribing an empty black ground for emphasis and visual interest in a mural at Wat Buak Khrok Luang.

อยู่ทั่วไปในลายประดับตามเสาไม้ที่คั่นแบ่งผนังออกเป็นช่วงห้อง ขอบนหลังคา เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เหตุที่ใช้สีดำเน้นทองยังไม่มีหลักฐานอธิบายได้แน่นอน

จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดด เท่าที่สำรวจพบมีการใช้สีเน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตา ด้วยการใช้กรอบสีคล้ายภูเขาล้อกับตัวรูปนอกของปราสาทเช่นเดียวกับจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวง แต่มีรายละเอียดในเรื่องสีต่างกัน กรอบรูปคล้ายภูเขามีพื้นสีดำ ขอบนอกเป็นแถบสีแดงชาดนวล (สีแดงชาด+สีขาว) ขลิบสีขาว และตัดเส้นด้วยสีดำ เป็นแบบที่ ๑ ขอให้พิจารณาจากรูปประกอบที่ ๑๓ เป็นภาพปราสาทที่ประทับพระเจ้าสุทโธทนะ (พระพุทธบิดา) พื้นหลังปราสาทเป็นรูปกรอบคล้ายภูเขาเป็นเงาสีดำทะมึนล้อมตัวปราสาทไว้ ขอบนอกสุดของกรอบเป็นแถบสีแดงชาดนวล ขลิบสีขาว และตัดเส้นด้วยสีดำ แบบที่ ๒ เป็นกรอบภูเขาล้อมตัวปราสาทเช่นเดียวกัน ต่างกันที่ใช้พื้นสีครามหม่น (สีคราม+สีเทา) ขอบนอกเป็นสีแดงชาดนวล (สีแดงชาด+สีขาว) และมีขลิบขาว สุดท้ายตัดเส้นสีดำ เช่น ภาพประกอบ ๑๔ เป็นรูปปราสาทที่ประทับของพระเจ้าสุทโธทนะกำลังรับฟังคำทำนายเรื่องพระสิทธัตถะจะทรงเป็นพระมหาจักรพรรดิถ้าทรงเป็นฆราวาส และจะเป็นศาสดาผู้ทรงช่วยเทศนาวิธีการปลดทุกข์ถ้าทรงเป็นพระภิกษุ พื้นหลังตัวปราสาทเป็นรูปกรอบคล้ายภูเขาพื้นสีฟ้าหม่น ขอบนอกเป็นแถบสีแดงชาดนวล ขลิบสีขาวและตัดเส้นสีดำ สาเหตุการใช้สีแตกต่างกันนี้ยังไม่ได้สืบสวนอย่างจริงจัง แต่มีข้อสันนิษฐานโดยอาศัยเหตุผลแวดล้อมเท่าที่หาได้ ดังนี้



13-14 แสดงการใช้กรอบรูปคล้ายภูเขา พื้นสีดำเป็นตัวเน้นความสำคัญและชักจูงความสนใจทางสายตา ขณะเดียวกันรูปประกอบที่ ๑๔ แสดงการใช้กรอบรูปคล้ายภูเขาที่มีพื้นสีครามนวลเป็นตัวเน้นความสำคัญและชักจูงความสนใจทางสายตา ทั้ง ๒ รูปนี้เป็นฝาผนังเดียวกัน แต่มีการใช้พื้นสีต่างกัน

These two sections of the same mural shew the use of a frame like a range of hills circumscribing a flat ground to selectively emphasise important scenes and centre visual interest upon them. They differ in that 13. has a black ground, while 14. has an ultramarine tint ground.

๑. อาจจะเกิดจากสัญชาตญาณของช่างที่ต้องการหลีกเลี่ยง การใช้สีดำซ้ำซากทั้งนี้เพราะสีดำมีใช้มากแห่ง สีครามหม่นมีใช้น้อยแห่ง ถ้าศิลปินเกิดความรู้สึกเบื่อหน่ายก็ควรจะเป็นความรู้สึกเบื่อหน่ายการใช้สีดำ

๒. อาจจะเกิดความจำเป็นของตำแหน่งสีที่จะใช้เป็นตัวบังคับให้ช่างต้องคำนึงความสัมพันธ์ของสีข้างเคียง และสีทั้งหมด จึงใช้สีครามหม่นแทนสีดำ และ

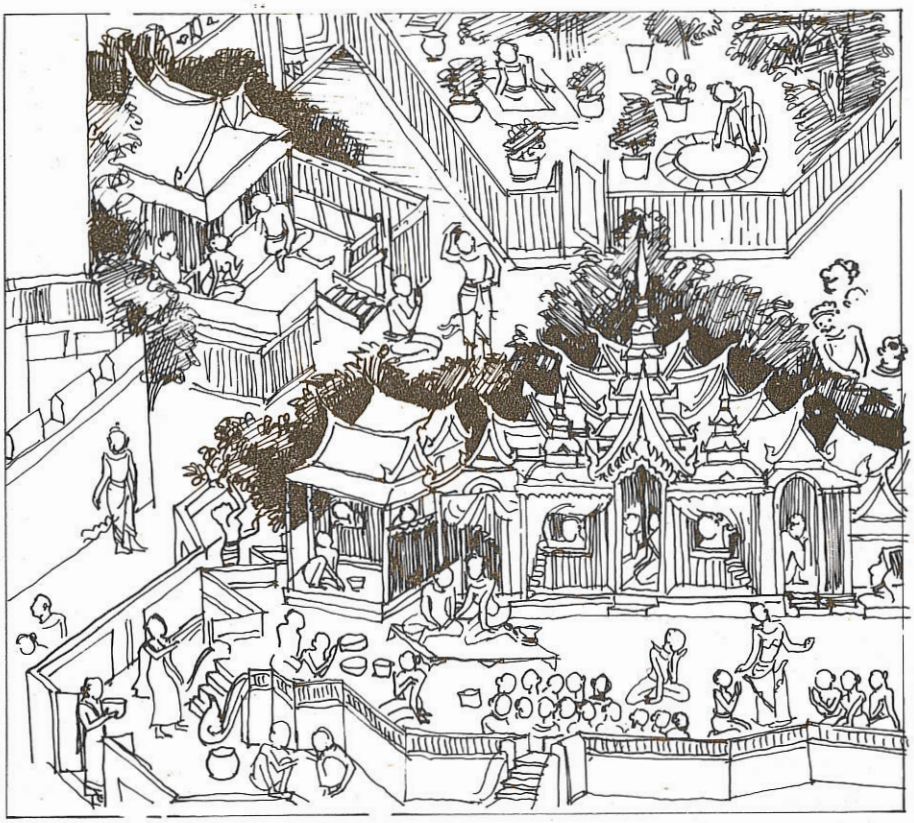
๓. อาจจะเกิดคติของช่าง ซึ่งขณะนี้ยังไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่า ช่างเขียนมีคติการใช้สีอย่างไร สีที่ต่างกันอาจแสดงศักดิ์ (ความสำคัญ) ไม่เท่ากัน

ถ้าพิจารณาจากเหตุผลแวดล้อมแล้ว ข้อสันนิษฐานข้อที่ ๑,๒ และ ๓ ต่างมีเหตุผลที่น่าเชื่อถือด้วยกันทั้งสิ้น ในชั้นนี้จะยังไม่สรุปให้เป็นข้อยุติแน่นอน แต่ฝากไว้เป็นปัญหาให้ผู้สนใจค้นคว้าต่อไป

จิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ มีวิธีใช้สีเน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตาต่างไปจากจิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๒ แห่งที่กล่าวมาข้างต้น เท่าที่สำรวจไม่พบวิธีใช้กรอบสินเทาและกรอบรูปคล้ายภูเขาเป็นพื้นหลังของตัวอาคารเลย แต่กลับนิยมใช้รูปต้นไม้ที่ขึ้นหนาแน่นเป็นพืดสีเขียวสดและคล้ำเป็นพื้นหลัง ทำให้สีทองแลดูเป็นประกายสุกใสมากขึ้น นับว่าเป็นวิธีการใช้สีโดยนำฉากธรรมชาติมาเป็นประโยชน์ได้ความประสานกลมกลืนกับส่วนอื่น ๆ ของภาพ วิธีการนี้เป็นที่นิยมแพร่หลายอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังไทยในเขตภาคกลาง ดังได้กล่าวถึงมาแล้ว จึงจัดว่าเป็นวิธีที่คล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์ ขอให้พิจารณารูปประกอบที่ ๑๔

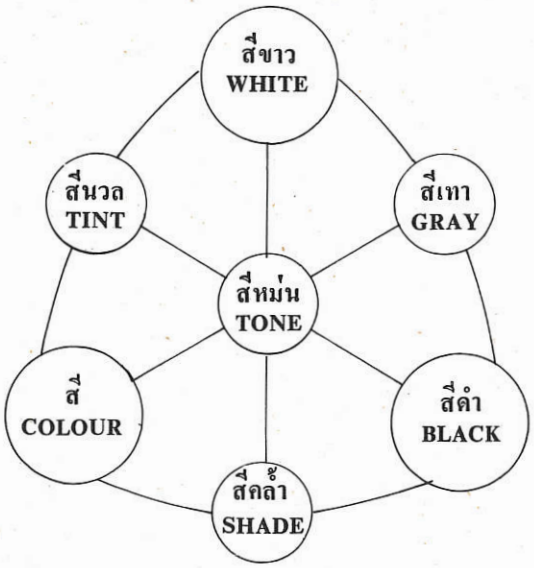
ระเบียบการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนัง

ระเบียบการใช้สี คือ ลักษณะการใช้สีส่วนรวมซึ่งสามารถเห็นได้ชัดเจน เพื่อให้การวิเคราะห์ทำได้ง่ายขึ้น จำเป็นต้องจัดสีต่าง ๆ ทั้งหมดให้เป็นหมวดหมู่ หมวด



แสดงการใช้ฉากธรรมชาติต้นไม้ เป็นตัวเน้นความสำคัญ และชักจูงความสนใจทางสายตา ในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ 15

Shewing how trees are used as scenic frames or dividers to bring out the importance of certain figured areas by making them the centre of visual interest in a mural at Wat Phra Sing.



แสดงการจัดหมู่สีพื้นฐานและหมู่สีผสม
และลักษณะสัมพันธ์ของหมู่สีต่าง ๆ
เป็นแนวความคิดของนายเฟเบอร์ เบอร์เรน
(FABER BIRREN) สร้างขึ้นโดยอาศัยแนวความคิด
ของนักทฤษฎีสีสำคัญของโลก ๓ ท่าน
คือ นายเอ.ฮอฟเลอร์ (A.HOFLER)
นายอีวาลด์ เฮอริง (EWALD HERING)
และนายวิลเฮล์ม ออสท์วาล์ด (WILHELM OSTWARD)
ได้จำแนกว่าหมู่สีพื้นฐานทั้งหลายมี ๓ หมู่ คือ
๑. สี (สีต่าง ๆ ยกเว้นสีดำและสีขาว) ๒. สีดำ และ ๓. สีขาว
ส่วนหมู่สีผสมมี ๔ หมู่ คือ ๑. สีนวล (สีต่าง ๆ + สีขาว)
๒. สีคล้ำ (สีต่าง ๆ + สีดำ) ๓. สีเทา (สีขาว+สีดำ) และ
๔. สีหม่น (สีหม่นเกิดจาก ๑. สีต่าง ๆ + สีเทา
๒. สีนวล+สีดำ และ ๓. สีคล้ำ+สีขาว)

This diagram is a scheme for arranging groups of colours and colour values to shew their external relationships, after Faber Birren. This is an idea he derived from the work of A Hofler, Ewald Hering and Wilhelm Ostwald. The unsaturated hues are assigned to one of three groups: 1. pure colours (all colours, except black and white and unmixed with either), 2. black and 3. white. Saturated colours are arranged in four groups: 1. tint colours (colours mixed whith white), 2. shade colours (colours with black), 3. grey and 4. tone colours (which can be mixed in three ways viz. pure colour with grey, tint colour with black and shade colour with white).

หมู่สีสำคัญที่สุด คือหมวดหมู่สีพื้นฐาน (Primary Colour) ในเรื่องหมู่สีพื้นฐานนี้ นายเฟเบอร์ เบอร์เรน (Faber Birren) นักทฤษฎีสีชาวอเมริกัน ผู้แต่งหนังสือประวัติศาสตร์สีในงานจิตรกรรม ได้รวบรวมแนวความคิดเรื่องหมู่สีพื้นฐานของนักทฤษฎีสี ๓ ท่าน คือ นายเอ ฮอฟเลอร์ (A. Hofler) นายอีวาลด์ เฮอริง (Ewald Hering) และนายวิลเฮล์ม ออสท์วาล์ด (Wilhelm Ostwald) สรุปเป็นหมู่สีพื้นฐานเพียง ๓ หมู่เท่านั้น[๑๐] ดังต่อไปนี้

๑. หมู่สี (Colour) คือ สีต่าง ๆ ยกเว้นสีดำและสีขาว

๒. หมู่สีดำ (Black) คือ สีดำ

๓. หมู่สีขาว (White) คือ สีขาว

หมู่สีพื้นฐานทั้ง ๓ ถ้าจับคู่ผสมกันจะเกิดหมู่สีผสมย่อย ดังนี้

๑. หมู่สีนวล (Tint) เกิดจากหมู่สี (สีต่าง ๆ) ผสมกับสีขาว

๒. หมู่สีคล้ำ (Shade) เกิดจากหมู่สี (สีต่าง ๆ) ผสมกับสีดำ

๓. หมู่สีเทา (Gray) เกิดจากหมู่สีดำผสมกับหมู่สีขาว

ในจำนวนหมู่สีพื้นฐาน ๓ หมู่ กับสีผสมอีก ๓ หมู่ ถ้านำผสมกันทีละคู่จะเกิดหมู่สีหม่น หมู่สีหม่นเกิดได้ ๓ ลักษณะ ดังนี้

๑– หมู่สีหม่น (Tone) เกิดจากหมู่สี (สีต่าง ๆ) ผสมกับสีเทา

๒– หมู่สีหม่น (Tone) เกิดจากหมู่สีนวล (สีต่าง ๆ+สีขาว) ผสมกับสีดำ

๓– หมู่สีหม่น (Tone) เกิดจากหมู่สีคล้ำ (สีต่าง ๆ+สีดำ) ผสมกับสีขาว

รายละเอียดในการจัดหมวดหมู่สีนายเฟเบอร์ เบอร์เรน ได้คิดเป็นรูปประกอบดังนี้ (รูปประกอบที่ ๑๖)

– วงกลมหมายเลข ๑ วงกลมขนาดใหญ่ เป็นหมู่สีต่าง ๆ ยกเว้นสีดำและขาว

– วงกลมหมายเลข ๒ หมู่สีขาว

– วงกลมหมายเลข ๓ หมู่สีดำ

– วงกลมหมายเลข ๔ หมู่สีคล้ำ

– วงกลมหมายเลข ๕ หมู่สีนวล

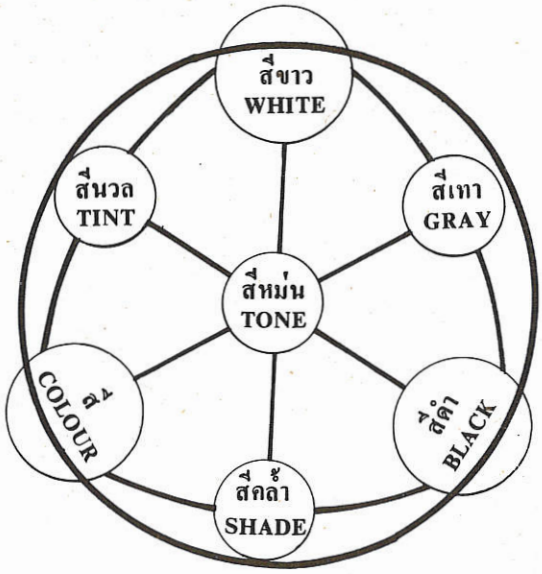
– วงกลมหมายเลข ๖ หมู่สีเทา

– วงกลมหมายเลข ๗ หมู่สีหม่น

เมื่อสามารถจัดหมวดหมู่สีพื้นฐานและหมู่สีผสมได้ ย่อมสะดวกแก่การวิเคราะห์ระเบียบการใช้สี ดังมีรายละเอียดดังนี้

ระเบียบการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนัง วัดบวกครกหลวงเป็นแบบใช้สีแท้เกือบทั้งหมดผนัง (รูปประกอบที่ ๑๗) มีการลดความจ้าจัดของสีต่าง ๆ ด้วยการนำสีขาว สีเทา และสีดำ ผสมด้วยน้อยมาก และที่มีความสำคัญมากคือการใช้สีแท้เป็นสีคู่ตรงข้าม ได้แก่ สีครามกับสีแดงชาด มีสีดำและสีขาวเป็นส่วนประกอบให้สีแท้ทั้งคู่ (สีครามและสีแดงชาด) มีความจ้าจัดมากกว่าปรกติ ระเบียบสีแห่งนี้ถ้าดูเผิน ๆ จะเห็นศิลปินใช้สีเพียง ๓ สีเท่านั้น คือ สี

17



แสดงระเบียบการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวง เป็นแบบใช้สีแท้เป็นส่วนมาก มีการใช้สีผสม เช่น สีนวล สีหม่น สีเทา และสีคล้ำน้อยมาก ในรูปประกอบนี้จึงใช้วงกลมลากทับผ่านเฉพาะวงกลมใหญ่ ๓ วง ซึ่งหมายถึงหมู่สีพื้นฐาน สีพื้นฐานมีฐานะเป็นสีแท้ที่ยังไม่ถูกลดความจ้าจัดของสี

The Birren diagram for the colour scheme of the murals at Wat Buak Khrok Luang. Most of the mural is either pure colour or black or white. There is little use of tint, tone or shade colours or grey, i.e. of the saturated colours.

คราม สีแดงชาดและสีดำ แต่ศิลปินสามารถสร้างเอกภาพความงามทางสีขึ้นในงานจิตรกรรมได้ผลอย่างดีเยี่ยม นับว่าเป็นความสามารถพิเศษจริงๆ ที่ใช้สีน้อยแต่ให้ผลทางศิลปสูง

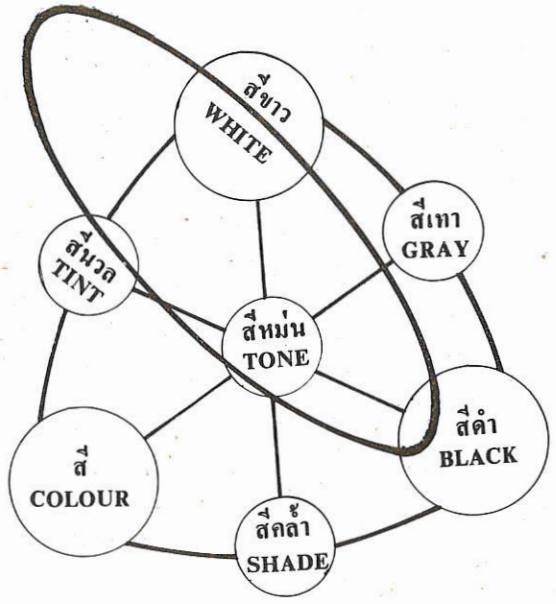
ระเบียบการใช้สีแท้นี้เป็นระเบียบที่นิยมและแพร่หลายอยู่ในงานจิตรกรรมสมัยใหม่ตั้งแต่ปลายคริสตศตวรรษที่ ๑๙ เรื่อยมา เช่น จิตรกรรมลัทธิอิมเพรสชั่นนิสซึ่ม (Impressionism) โพสต์อิมเพรสชั่นนิสต์ (Post-Impressionism) โฟวิสซึ่ม (Fauvism) เอ็กเพรสชั่นนิสซึ่ม (Expressionism) แอ็บสแตร์ค (Abstract) และแอ็บสแตร์คเอ็กเพรสชั่นนิสซึ่ม (Abstract-Expressionism) ในจำนวนจิตรกรรมสมัยใหม่เหล่านี้ จิตรกรรมลัทธิโฟวิสซึ่ม (Fauvism-Painting) มีระเบียบการใช้สีแท้เกือบทั้งหมดของภาพ และมีความอิสระในการใช้ฝีแปรงประกอบกับการใช้สีแท้อีกด้วย[๑๑] นับว่าเป็นลักษณะที่ละม้ายกับงานจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงมากที่สุด

นอกจากนี้ระเบียบการใช้สีแท้เป็นสีคู่ตรงข้ามก็ยังเป็นระเบียบการใช้สีของศิลปินยิ่งใหญ่ในโลกศิลปสมัยใหม่หลายท่าน เช่น

- จิตรกรรมของวินเซ็นต์ แวนโก๊ะ (Vincent Van Gogh) ค.ศ. ๑๘๕๓-๑๘๙๐) มีระเบียบใช้สีแท้เป็นสีคู่ตรงข้าม ได้แก่ สีเหลืองกับสีม่วง หรือสีเขียวกับสีแดง ปรากฏในจิตรกรรมทุกชิ้น
- จิตรกรรมของพอล เซซานน์ (Paul Cézann ค.ศ. ๑๘๓๙-๑๙๐๖) มีระเบียบการใช้สีแท้เป็นสีคู่ตรงข้าม ได้แก่ สีฟ้ากับสีส้มปรากฏในจิตรกรรมทุกชิ้น
- จิตรกรรมของ อังเดร เดอแรง (Andre Derain ค.ศ. ๑๘๘๐-๑๙๕๔) มีระเบียบการใช้สีแท้เป็นสีคู่ตรงข้าม ได้แก่ สีครามกับสีแสด ปรากฏในจิตรกรรมทุกชิ้น

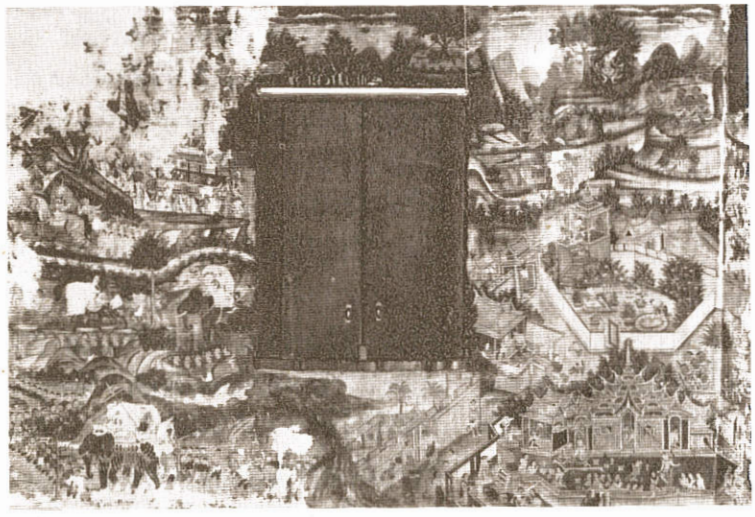
สำหรับจิตรกรรมของนายอังเดร เดอแรง (Andre Derain) ซึ่งเป็นจิตรกรรมลัทธิโฟวิสซึ่ม (Fauvism) กับจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงมีความละม้ายคล้ายคลึง เพราะจิตรกรรมทั้งสองใช้สีแท้และสีคู่ตรงข้ามคู่เดียวกัน และยังมีแนวความคิดในเรื่องสังเคราะห์สีเหมือนกัน แนวความคิดเรื่องสังเคราะห์สีจะกล่าวในบทต่อไป ในส่วนที่แตกต่างก็มี ที่สำคัญคือความรู้สึกส่วนตัวของศิลปิน จิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงสะท้อนความรู้สึกแบบศิลปนาอีฟ (Naive Art) หรือศิลปไร้เดียงสา (Innocent Art) แฝงอยู่มากกว่าจิตรกรรมของ อังเดร เดอแรง ทั้งนี้อาจจะมีสาเหตุจากช่างที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงไม่ใช่ช่างที่ยึดถือกฎเกณฑ์ และทฤษฎีศิลป ช่างที่วัดบวกครกหลวงเขียนขึ้นจากสัญชาติญาณและความสามารถพิเศษในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ตรงไปตรงมา เรียบ

18

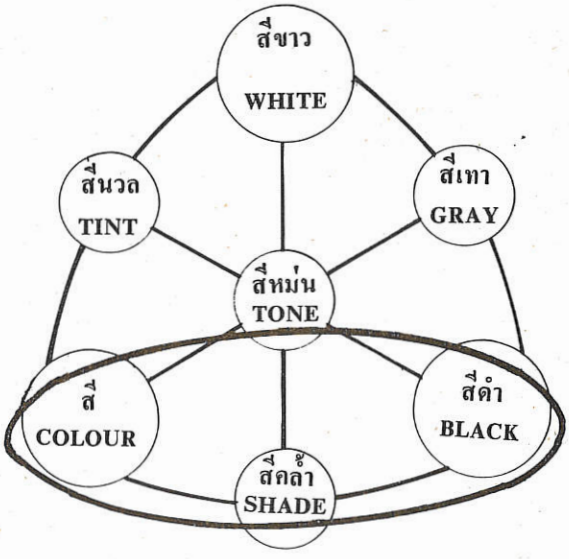


แสดงระเบียบการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังวัดบ้าแด่ด
เป็นแบบเน้นสีนวล สีหม่น สีดำ และสีขาว เป็นสีส่วนมาก มีการใช้
สีต่าง ๆ และสีคล้ำเพียงเล็กน้อย ในรูปประกอบนี้จึงใช้วงรีแสดงระเบียบการใช้สี สีนวล สีหม่น สีดำ และสีขาว เป็นสำคัญ

The Birren diagram applied to the colour scheme of the murals at Wat Pa Daet.
The emphasis here is on tint and tone colours, black and white.
Few pure colours are found and shade colours are used sparingly.



19



แสดงระเบียบการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์
เป็นแบบเน้นสีต่าง ๆ สีดำ สีหม่น และสีคล้ำ เป็นสีส่วนมาก มีการ
ใช้สีนวล สีขาว และสีเทาน้อยมาก ในรูปประกอบนี้จึงใช้วงรีแสดงหมู่สี (สีต่าง ๆ) สีดำ สีหม่น และสีคล้ำเป็นสำคัญ

The Birren diagram for the mural colour scheme at Wat Phra Sing.
The emphasis is on pure unsaturated colours, black and shade and tone colours.
Tint colours, white and grey hardly appear at all.

ง่าย และบริสุทธิ์ใจ

ระเบียบการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดดเป็นแบบเน้นสีนวล และสีหม่น ใช้สีแท้และสีคล้ำเพียงเล็กน้อย (รูปประกอบที่ ๑๘) มีสีดำและสีขาวเป็นส่วนประกอบเสริมสีนวลและสีหม่นให้มีความจ้าจัด นิยมใช้สีนวลและหม่นเป็นสีคู่ตรงข้าม ได้แก่ สีครามนวลกับสีแดงชาดนวล สีครามหม่นกับสีแดงชาดหม่น ถ้าสังเกตให้ดีจะเห็นว่าสีส่วนรวมทั้งผนังจะไม่มีน้ำหนักอ่อนแก่ขัดกันอย่างรุนแรง และจะคล้ายมีผ้าเป็นแป้งขาวลอยอยู่บนพื้นผิวของจิตรกรรมทั้งผนัง โครงสีแบบนี้ให้ผลทางความรู้สึกตกแต่ง ถ้าเปรียบเทียบกับจิตรกรรมสมัยใหม่ของตะวันตก จะดูคล้ายกับโครงสีของอาร์ตนูโว (Art Nouveau) ซึ่งเป็นศิลปตกแต่งรูปแบบหนึ่งที่นิยมแพร่หลายมากทั่วยุโรป ในปลายคริสตศตวรรษที่ ๑๙ และต้นคริสตศตวรรษที่ ๒๐ โครงสีของอาร์ตนูโวจะเน้นความสวยงาม อ่อนโยนนุ่มนวล ฉะนั้นจึงนิยมใช้หมู่สีนวล หมู่สีหม่น และหมู่สีแท้เล็กน้อย ไม่นิยมหมู่สีคล้ำ เพราะสีคล้ำให้ผลทางความรู้สึกหนักแน่น อึดอัด และซึมเซา

ส่วนระเบียบการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ (รูปประกอบที่ ๑๙) เน้นหมู่สีแท้ หมู่สีคล้ำ และหมู่สีหม่น ไม่นิยมใช้หมู่สีนวลและไม่ใช้สีแท้เป็นสีคู่ตรงข้ามแบบวัดบวกครกหลวงและวัดป่าแดด ระเบียบการใช้สีนี้เป็นแบบเก่าแก่แบบหนึ่งก่อนจะพัฒนามาเป็นระเบียบการใช้สีเน้นหมู่สีแท้และหมู่สีนวล ไม่นิยมหมู่สีหม่นและหมู่สีคล้ำ ซึ่งระเบียบหลังนี้เป็นที่นิยมแพร่หลายในจิตรกรรมสมัยใหม่ ระเบียบการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์คล้ายกับระเบียบการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์ทั่วไป

ความคิดเกี่ยวกับสีในจิตรกรรมฝาผนัง

ปรกติความคิดเกี่ยวกับสีในงานจิตรกรรมทั่วไปมีมากมาย ทั้งขึ้นกับทัศนคติส่วนบุคคลของศิลปิน คติความเชื่อในทางศาสนา ความเจริญทางวิทยาศาสตร์และวิวัฒนาการทางศิลป แต่อย่างไรก็ตามความคิดที่มากมายเหล่านี้สามารถประมวลเป็นกลุ่มสำคัญได้ ๓ กลุ่มด้วยกันดังนี้

๑. ความคิดใช้สีในเชิงสัญลักขณ์นิยม หมายถึง การนำสีไปใช้แทนความหมายต่างๆ อาจจะเป็นความหมายทางศาสนา ทางจิตวิทยา และทางความรู้สึกนึกคิดส่วนบุคคล ความคิดลักษณะนี้เป็นแบบที่ศิลปินรู้จักใช้มาตั้งแต่โบราณกาล เท่าที่พบหลักฐานเป็นข้อความอยู่ในคัมภีร์อุปนิษัทของศาสนาพราหมณ์ ซึ่งอายุประมาณ ๓,๐๐๐ ปีมาแล้ว กล่าวว่า สีแดงคือ ไฟ สีขาวคือน้ำ และสีดำคือ พื้นดิน สีทั้ง ๓ เป็นแม่สีปฐมธาตุสามารถผสมให้เกิดสีอื่นๆ ทั้งหมดที่มีในโลกได้ เหตุที่มีความคิดนี้ก็เพราะในศาสนาพราหมณ์เชื่อว่า ไฟ น้ำ และดิน เป็นปฐมธาตุที่ทำให้เกิดสรรพสิ่งในโลก ฉะนั้นสีทั้ง ๓ นี้เป็นแม่สีปฐมธาตุทำให้เกิดสีอื่นๆ ทั้งหมดในโลกเช่นเดียวกัน ส่วนชาวกรีกโบราณมีความคิดเกี่ยวกับสีในเชิงสัญลักขณ์นิยมเหมือนชาวอินเดียโบราณ ชาวกรีกโบราณเชื่อว่า สีแดงคือไฟ สีขาวคือน้ำ สีดำคือพื้นดิน และสีฟ้าคืออากาศ สีทั้ง ๔ เป็นแม่สีปฐมธาตุของสีอื่นๆ ในโลก(๑๒)

สำหรับจิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๓ แห่งในเขตจังหวัดเชียงใหม่ เท่าที่สำรวจขณะนี้ยังไม่พบหลักฐานความคิดใช้สีในเชิงสัญลักขณ์นิยม

๒. ความคิดใช้สีเลียนสีที่เห็นในธรรมชาติ หมายถึง การใช้สีแทนสีที่เห็นได้ในธรรมชาติให้ใกล้เคียงที่สุด ไม่นิยมสังเคราะห์สีขึ้นใหม่ เช่น ในธรรมชาติต้นไม้มีสีเขียว ศิลปินในแนวความคิดนี้จะใช้สีเขียวระบายลงรูปต้นไม้ในงานจิตรกรรมของเขาเป็นสีเขียว วิธีนี้จึงเรียกว่าเลียนสีในธรรมชาติ ส่วนบัญหาว่าเลียนได้เหมือนสีในธรรมชาติมากน้อยก็ขึ้นกับความละเอียดอ่อนของสายตา และความคิดที่ลึกซึ้งมากน้อย รวมเรียกว่า ปรัชญาความคิด ถ้าศิลปินเลียนสีในธรรมชาติเพียงแค่มุ่งหมายให้ดูเหมือนและถูกต้องตามความเป็นจริงกายภาพ (ตามรูปร่างที่จับต้องได้ยังไม่รวมถึงชีวิต) ก็เรียกว่า ศิลปเหมือนจริง (Realistic) แต่ถ้าศิลปินเลียนสีในธรรมชาติเพื่อให้ดูเหมือนและถูกต้องตามกายภาพแล้ว ยังสามารถสะท้อนความจริงในแบบที่เขียน ความจริงในแบบอาจประกอบด้วยความดีและความชั่ว ไม่ใช่เน้นถึงความดีฝ่ายเดียวและความชั่วฝ่ายเดียว ถ้ามีลักษณะตามที่กล่าวมาจัดว่าเป็น ศิลปสัจนิยม (Realism) ในความเป็นจริงศิลปสัจนิยมไม่ได้เฉพาะเจาะจงว่าจะต้องเขียนรูปร่างสีสรรแลดูถูกต้องตามความเป็นจริงเสมอ ศิลปในคตินี้หลักสำคัญอยู่ที่ความจริงของชีวิตและธรรมชาติที่มีอยู่ในแบบฉะนั้นศิลปคตินี้บางชิ้นจะเพิ่ม ลด ตัดทอนความจริงที่เห็นด้วยสายตาไปบ้าง แต่จะต้องสามารถสะท้อนความจริงแห่งชีวิตและธรรมชาติได้เด่นชัด นอกจากนี้ยังมีกรณีว่าถ้าศิลปินใช้สีเลียนสีในธรรมชาติ แต่ศิลปินได้พยายามใช้สีให้เกิดความงามและความสมบูรณ์ตามจินตนาการของศิลปินแฝงอยู่ในสีที่เลียนสีในธรรมชาติ ศิลปแบบนี้เรียกว่า ศิลปอุดมคติ (Idealistic Art) (๑๓)

จิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์มีการใช้สีเลียนสีในธรรมชาติ และแฝงอุดมคติเรื่องความงาม ความสมบูรณ์ ยิ่งกว่าแบบจริงในธรรมชาติตามจินตนาการ ซึ่งจัดเป็นสีแบบศิลปอุดมคติ เช่น ในธรรมชาติต้นไม้มีสีเขียว ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ต้นไม้ก็มีสีเขียว แต่ต้นไม้ที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังนี้ ศิลปินไม่เขียนให้เหมือนต้นไม้จริงๆ กล่าวคือ ไม่มุ่งหมายสะท้อนความจริงแห่งชีวิตและธรรมชาติของต้นไม้ แต่เขียนต้นไม้ให้เกิดความงาม ความสมบูรณ์ตามจินตนาการของศิลปิน รูปคน สัตว์ สถาปัตยกรรม และฉากธรรมชาติอื่นๆ ในจิตรกรรมฝาผนัง

วัดพระสิงห์มีวิธีการและความคิดการใช้ทำนองเดียวกัน การใช้สีเลียนสีในธรรมชาติพบในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์มาก

๓. ความคิดใช้สีเพื่อแสดงคุณสมบัติของสี หมายถึง ความคิดที่ให้ความสำคัญต่อสีว่า สีมีคุณสมบัติสามารถสร้างความรู้สึกตอบโต้กับคนดูได้ โดยไม่จำเป็นต้องใช้สีในเชิงสัญญลักษณ์ซึ่งผูกพันธ์กับความหมาย หรือใช้สีเลียนสีในธรรมชาติซึ่งผูกพันธ์กับรูปทรงและความเข้าใจ ความคิดนี้ตามประวัติศาสตร์ศิลปกล่าวว่าเป็นความคิดริเริ่มของ เทอร์เนอร์ (Joseph Mallord William Turner ค.ศ. ๑๗๗๕-๑๘๕๑) ศิลปินชาวอังกฤษในศิลปลัทธิโรแมนติค (Romanticism) ได้พัฒนาการความคิดนี้อย่างจริงจังในปลายคริสตศตวรรษที่ ๑๙ โดยศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสซึ่ม (Impressionism ระหว่าง ค.ศ. ๑๘๕๐-๑๙๐๐) กลุ่มโพสต์อิมเพรสชั่นนิสซึ่ม (Post-Impressionism) ระหว่าง ค.ศ. ๑๘๙๐-๑๙๑๔) และในต้นคริสตศตวรรษที่ ๒๐ กลุ่มที่มีบทบาทต่อการพัฒนาวิธีการใช้สีมี ศิลปินกลุ่มโฟวิสซึ่ม (Fauvism ระหว่าง ค.ศ. ๑๙๐๕-๑๙๑๔) ศิลปินกลุ่มเยอร์มันเอ็กเพรสชั่นนิสซึ่ม (German-expressionism) ระหว่าง ค.ศ. ๑๙๐๖-๑๙๑๔) ศิลปินกลุ่มนามธรรม มีนายวาสิลี คานดินสกี้ (Wassily Kadinsky ค.ศ. ๑๘๖๖-๑๙๔๔) เป็นกลุ่มบุกเบิกความคิดเรื่องสีแสดงคุณสมบัติในตัวมันเอง(๑๔)

ความคิดอย่างหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในเรื่องสีแสดงคุณสมบัติของสีได้มากที่สุด คือ ความคิดใช้สีสังเคราะห์ (Synthesis Colour) โดยมีนายพอล โกแกง (Paul Gauguin ค.ศ. ๑๘๔๘-๑๙๐๓) ศิลปินชาวฝรั่งเศสในลัทธิศิลป โพสต์อิมเพรสชั่นนิสซึ่ม (Post-Impressionism) เป็นผู้ริเริ่ม(๑๕) หลักของความคิดนี้ คือในจิตรกรรมไม่จำเป็นต้องใช้สีเลียนสีในธรรมชาติ ศิลปินมีอิสระจะคิดสีอื่นๆ ใช้แทนสีในธรรมชาติ เช่น ในธรรมชาติต้นไม้มีสีเขียว แต่ศิลปินอาจสังเคราะห์สีใหม่ใช้แทนสีเขียวก็ได้ ทั้งนี้มีหลักว่าต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ของสี ปฏิกิริยาโต้ตอบระหว่างสีที่อยู่ในงานจิตรกรรม ลักษณะนี้เป็นความคิดแบบสีสังเคราะห์

จิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงและวัดป่าแดด จัดว่ามีการใช้สีสังเคราะห์ดังจะพิจารณาได้จากการใช้สีคราม และสีแดงชาดระบายเป็นพื้นหลังของภาพเสมือนเป็นพื้นดินปรกติ พื้นดินในธรรมชาติมีสีน้ำตาล สีดำ สีเขียว เป็นต้น การใช้สีครามและสีแดงชาดแทนสีน้ำตาล สีดำ และสีเขียว จึงนับเป็นวิธีการสีสังเคราะห์

บางท่านอาจตั้งข้อสังเกตว่า ศิลปินโบราณที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๒ แห่งนี้ อาจไม่มีเจตนาจะใช้สีสังเคราะห์ตามความคิดของศิลปินยุโรปที่ค้นพบ แต่อาจเกิดจากเหตุบังเอิญที่ในขณะนั้นและบริเวณนั้นมีวัสดุที่นำมาใช้เป็นสีมีจำกัด สีที่ใช้จึงมีเพียง ๓-๕ สีเท่านั้น ข้อสังเกตนี้มีเหตุผลดี เพราะถ้าพิจารณาถึงความจริงด้านเทคนิควิทยา ขณะนั้นยังไม่เจริญมากเท่าปัจจุบันยังไม่สามารถผลิตสีโดยกรรมวิธีเคมี ตามแบบวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ การหาวัสดุจำพวกสีจึงได้จากวัตถุธรรมชาติเท่าที่มีอยู่ในธรรมชาติ เช่น สีครามได้จากต้นคราม สีชาดได้จากต้นชาดซึ่งขึ้นแถบภาคเหนือของประเทศไทย แต่สีไม่สดใสเท่ากับสีชาดที่ส่งมาขายจากประเทศจีน กล่าวกันว่าศิลปินไทยนิยมใช้สีชาดที่ทำจากประเทศจีนมากกว่าสีที่ทำได้ภายในประเทศ ส่วนสีดำได้จากเขม่าไฟ(๑๖) ข้อสังเกตนี้มีความเป็นจริงอยู่มาก แต่ก็มีข้อสังเกตเพิ่มว่าในขณะเดียวกันจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ซึ่งอยู่ในเขตจังหวัดเดียวกันและเชื่อว่าเป็นงานที่เขียนขึ้นในระยะเวลาไล่เลี่ยกัน ทำไมจึงมีการใช้สีมากกว่า ในเรื่องนี้จะขอตั้งข้อสันนิษฐานว่า ศิลปินวัดบวกครกหลวงและวัดป่าแดดอาจมีรสนิยมเฉพาะของตัวเองเกี่ยวกับการใช้สีมากกว่าจะเกิดจากสาเหตุการขาดแคลนสี ข้อเท็จจริงๆ เป็นอย่างไรจำเป็นต้องศึกษาข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปมาสนับสนุนอย่างมาก ในบทความนี้เน้นเพียงข้อมูลที่ปรากฏเห็นได้ในจิตรกรรมฝาผนังและพยายามแปลความหมายตามหลักการออกแบบศิลปเท่านั้น ฉะนั้นจึงขอค้างประเด็นนี้ไว้ให้ผู้สนใจค้นคว้าต่อไป

สรุป

ผลการวิเคราะห์สีในจิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๓ แห่งในเขตจังหวัดเชียงใหม่ ปรากฏว่าแต่ละแห่งมีเอกลักษณ์การใช้สีเป็นแบบฉบับของตนเอง เอกลักษณ์การใช้สีทั้ง ๓ แบบนี้ ยังจัดเป็นแม่แบบที่สำคัญที่สามารถใช้ศึกษาเปรียบเทียบเรื่องสีในจิตรกรรมฝาผนังทั่วไปได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ผลการวิเคราะห์ยังทำให้ได้รู้จักคุณค่าของสีในจิตรกรรมฝาผนังลักษณะใหม่ ซึ่งมีความแตกต่างไปจากความรู้จักเดิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงและวัดป่าแดดที่มีลักษณะการใช้สีได้อย่างน่าพิศวง ในท้ายสุดเชื่อว่า คงจะเป็นประโยชน์ต่อนักศึกษาศิลป และศิลปินไทยได้เกิดความบันดาลใจในเรื่องสี เพื่อนำไปสร้างจิตรกรรมสมัยใหม่ต่อไป

เชิงอรรถ

๑. Faber Birren, *History of Colour in Painting,* Van Nostraud Reinhold, N.Y., 1965 P. 9

๒. อาจารย์ วิวัฒน์ เตมียพันธุ์ และคณะเป็นผู้สำรวจพบ ได้กรุณาแนะนำให้ผู้เขียนไปศึกษา ขอขอบคุณ ณ ที่นี้ด้วย

๓. น. ณ ปากน้ำ, หลักการใช้สี, สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, กรุงเทพฯ ๒๕๑๘ หน้า ๒๐

๔. แปลก สนธิรักษ์, พระเจ้าสิบชาติ, บำรุงสาส์น กรุงเทพฯ ๒๕๑๕ หน้า ๕๙
๕. สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, พุทธศาสน์, สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, กรุงเทพฯ, ๒๕๑๙ หน้า ๖๒–๗๕
๖. ศรีอมรญาณ, หลวง, พระสังข์ทอง, องค์การค้าคุรุสภา กรุงเทพฯ ๒๕๑๕ หน้า ๑๓–๒๒
๗. ทรงกลด บัญฑุวงศ์ และคณะฯ, จิตรกรรมฝาผนังวัดใหม่ประชุมพล (รายงานวิชาศิลปวิจักษ์ปีการศึกษา ๒๕๒๐) หน้า ๕
๘. โชติ กัลยาณมิตร, ร.ศ. พจนานุกรมสถาปัตยกรรมและศิลปเกี่ยวเนื่อง, การไฟฟ้าฝ่ายผลิตแห่งประเทศไทย ๒๕๑๘, หน้า ๗๔๖
๙. นริศรานุวัติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา, บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ ประทานแก่พระยาอนุมานราชธน, สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย ๒๕๐๖, หน้า ๒๖๓
๑๐. Faber Birren, เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๑๐
๑๑. Faber Birren, เรื่องเดิม, หน้า ๘
๑๒. Faber Birren, เรื่องเดิม, หน้า ๑๖
๑๓. ศิลป พีระศรี, ศ.จ. ศิลปสงเคราะห์. สำนักพิมพ์บรรณาคาร, กรุงเทพฯ, หน้า ๑๘๔–๑๘๘
๑๔. Faber Birren, เรื่องเดิม, หน้า ๘
๑๕. สงวน รอดบุญ, อภิธานศิลป, พิมพ์ที่โรงพิมพ์การศาสนา, กรุงเทพฯ หน้า ๑๐๓
๑๖. จุลทัศน์ พยาฆรานนท์, งานจิตรกรรมประจำชาติ, หนังสืองานศพนายเจริน จิตราวิทย์, โรงพิมพ์แพร่การช่าง, กรุงเทพฯ, ๒๕๑๕ หน้า ๑๔๕

บรรณานุกรม

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์, งานจิตรกรรมประจำชาติ, พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเจริน จิตราวิทย์ ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม, พิมพ์ที่โรงพิมพ์แพร่การช่าง กรุงเทพฯ ๒๕๑๕

เคล้าส์ เว้งค์, จิตรกรรมไทยเดิม, เขียนจากเอกสารในแผนกศิลปอินเดีย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ นครเบอร์ลิน, สถานเอกอัครราชทูตเยอรมัน จัดพิมพ์เป็นภาษาไทย โรงพิมพ์ศิวกร กรุงเทพฯ ๒๕๑๑

น.ณ ปากน้ำ, หลักการใช้สี, เรียบเรียงจากต้นฉบับของศาสตราจารย์ ศิลป พีระศรี, สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, กรุงเทพฯ ๒๕๑๘

นริศรานุวัติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา, บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ ประทานพระยาอนุมานราชธน, สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัย สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, กรุงเทพฯ ๒๕๐๖

ปรมานุชิตชิโนรส, กรมสมเด็จพระ, พระปฐมสมโพธิกถา, พิมพ์ที่โรงพิมพ์ศิริเจริญ ตำบลสะพานหัน กรุงเทพฯ ร.ศ. ๑๒๕

แปลก สนธิรักษ์, เล่าเรื่องพระเจ้าสิบชาติ, รวมสาส์น, พิมพ์ที่เฉลิมชัยการพิมพ์ กรุงเทพฯ ๒๕๑๕

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, พุทธศาสน์, สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช กรุงเทพฯ ๒๕๑๙

ศรีอมรญาณ, หลวง, พระสังข์ทอง, องค์การค้าคุรุสภา, โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว กรุงเทพฯ ๒๕๑๕

ศิลปากร, กรม, พระพุทธประวัติ, จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธศวรรย์, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร, กรุงสยามการพิมพ์ กรุงเทพฯ ๒๕๑๕

ศิลป พีระศรี, ศ.จ., ศิลปสงเคราะห์, สำนักพิมพ์บรรณาคาร, โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา, กรุงเทพฯ ๒๕๑๕

หอสมุดแห่งชาติ, บัญญาสชาดก ภาคสอง, ศิลปาบรรณาคาร, พิมพ์ที่โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์ กรุงเทพฯ ๒๔๘๘

Faber Birren, *History of Colour in Painting,* Van Nostraud Reinhold, N.Y., 1965

A Colour Analysis of Mural Painting in Chieng Mai

Sone Simatrang

The aesthetic value of a Thai mural painting will usually lie in its shape and line. In the past form was seen in nature and then conceived as linear-planar motifs. Conceptual images of nature were brought to the fore. It was thought that in this way a greater aesthetic value could be obtained than the natural forms, with their profusion of irrelevancies, could supply of themselves. Just how much or how little of this added value there was in an ideographic image depended upon the quality of mind and spirit of the artist.

Line was made with a small round pointed hair brush dipped in potblack, sienna or an earth red. All three were in common use. The bounding contour line was then drawn rapidly and skilfully to give the sillouettes of architectural and figurative subjects. Line was also used to show some interior contour and details of ornament. Line detail within the sillouetted shape displayed the artist's skill too.

Up until now students of Thai art and the public have shown little express interest in the role that colour plays in Thai painting. Certainly in traditional painting colour was less important than shape and linear rhythms. This might be attributable to the fact that most mural colour is either pure colour,i.e. colour in which the tone or brightness of the hue is not reduced in any way, or shade colour where colour value is reduced by mixing with black. Yet colour is an important visual element in pictorial art form. Clearly colour in Thai mural painting has not received the attention due to it. There has been a dearth of research into this topic.

This paper sets out to examine the role of colour in three examples of Thai mural painting in Chieng Mai province. Each of the three examples shows a different but characteristic treatment of colour despite their all three being in the one province. The selected mural sites are Wat Buak Khrok Luang not far east of Chieng Mai Railway Station, Wat Pa Daet in Mae Chaem district quite a distance southwest of the provincial seat, and the wellknown murals in the Wihan Lai Kham at Wat Phra Sing in the western part of the city.

In order that this analysis permit further fruitful comparisons to be made with mural paintings in other parts of the country, it has been based throughout on the standard Western basic and advanced design terminology for painting.

The analysis of these three examples of Chieng Mai mural paintings begins with an investigation of the percentage area, based on visual estimates, covered by each hue or tint. The results can

be summarized as follows.

The murals at Wat Buak Khrok Luang used six tints over the stated percentage mural area. The cool tones comprised ultramarine blue 35% alone. Warm tones included scarlet lake 40% yellow ochre 10%, and gilding 2%. Neutral tones (the valueless colours) included black 7% and white 6%. The total are 35% plus 52% plus 13% to 100%

The murals at Wat Pa Daet also used six tints but with a difference. Cool tones included ultramarine blue 30% and cerulean blue 20%. The warm tones were again comprised of scarlet lake 20% and yellow ochre 16%. There was no applied gilding. The neutral tones were again black 7% and white 7%. The totals are 50% plus 36% plus 14% to 100%.

The murals at Wat Phra Sing used eight colours. These included all the ones used at Wat Buak Khrok Luang with the addition of two greens which were used extensively. The cool tones comprised ultramarine blue 10%, Hooker's green 35% and emerald green 10%. The warm tones included as before scarlet lake 10%, yellow ochre 10% and applied gilding 15%. The neutral tones were black 5% and white 5%. The totals are 55% plus 35% plus 10% to 100%.

There is generally a paucity of brushwork in Thai mural painting where colour is applied flat. However this survey of murals in Chieng Mai province observed that the murals at Wat Buak Khrok Luang reveal a brave and forthright use of both brushwork and strokework. No other example that evidences this use of the brush has been reported anywhere else in the Kingdom. This work displays a confident mastery of both of these brush techniques.

The murals at Wat Pa Daet and Wat Phra Sing were made by using a fibre brush to apply flat areas of uniform colour so that the different inherent weights (areas) of the colours are in balanced harmony. The form contours, often simply silhouetted shapes, and the line details were done with a very small round hair brush. The brush was dipped in potblack and applied lightly to sharpen the colour boundaries as well as to delineate the fine interior detail.

The narrative composition of of Thai murals can be aided in a number of ways, some of which involve the use of colour. Wat Buak Khrok Luang uses ultramarine blue and scarlet lake alternately to fill the flat areas of ground behind consecutive subjects, which are for the most part architectural subjects. The story's action moves across the wall over contrasting coloured grounds. In this way each episode is separated from its flanking neighbours by a distinguishing colour of mural ground. When adjacent episodes are not distinguished by ground of different colours it is usually the case that the two episodes make a smooth narrative sequence in time. When this is not the case the grounds are made to differ in colour. The quilt pattern of complementary colours can be seen worked out along the full length of both long walls.

The murals at Wat Pa Daet do not use the colour of the ground to distinguish separate episodes but instead use the mass of each of the groups of narrative figures to serve the same function. Each mural episode contains at least two figures. The figures are grouped close together. The groups are spaced well apart. In this way the episodes are effectively separated.

In the murals at Wat Phra Sing scenery is used as a ground to the dramatic figures. The limits of each view or scene define the mural's episodes. These backdrops to the action include lines of hills, grassy knolls, rocky outcrops and forest foliage. These separate backgrounds are further organized in rows of flowing horizontal lines. Each outdoors view nevertheless encompasses the narrative tableau it defines and in this way makes clear boundary-like divisions between adjacent episodes.

The fourth point about colour technique recognized during the survey and described in this report concerns the way colour gives emphasis to significant forms through its inherant visual interest. These conclusions can be briefly summarized.

At Wat Buak Khrok Luang the murals feature a sequence of palace buildings. Each palace is enclosed by a mountain-like frame. Beyond this frame the mural ground is black. The frame itself is a grey strip with crisp black edges. This scenic frame emphasises the important palace structure and it is made to become the centre of our visual interest.

Wat Pa Daet, like Wat Buak Khrok Luang, uses mountains as a frame but colour is employed differently. There are two colour

schemes. One uses black, while the other uses ultramarine blue tint.

The murals at Wat Phra Sing use green, densely foliaged, forest scenes as backdrops, even behind the palaces. The green foliage thrusts figures and palace structures forward importantly to attract our visual interest in yet another way.

Further observations can be made on the method behind the use of a limited choice of colours. There are four colour values one colour or hue can have in a painting : pure colour of maximum saturation with little or no reduction in brightness or intensity; tint colour which is pure colour mixed with white to reduce its saturation slightly; tone colour which is pure colour mixed with grey; and finally, shade colour which is pure colour mixed with some black. These four colour values apply to all colours except white, black and gilding.

The murals of Wat Buak Khrok Luang are comprised of pure colours, principally ultramarine blue and scarlet lake, and black and white. Tint, tone and shade colours are rare. It is pointed out that these pure colours form complemetary colour pairs.

At Wat Pa Daet tint colours and tone colours predominate. There is little use of pure colour. The same two pairs of complementary colours again form the basis of the scheme. Wat Phra Sing's murals have pure colours and shade colours. In total the shade colours cover a larger area of mural surface than do the pure colours. The other two colour values are not employed and nor are any complementary colour pairs.

The last aspect of colour to be considered here is the conceptual use of colour. At both Wat Buak Khrok Luang and Wat Pa Daet colours are chosen in accordance with a synthetic colour scheme. The artists made no attempt at all to study the colour in Nature first, and then to pick out from the colour scheme the colour nearest to this. In Nature forest foliage may be a green, but these Thai artists were not required by their intuitive scheme to chose green. They could use some other colour instead such as a blue or scarlet lake. Within strict limitations the artist varied his colours at will.

Representational colour was used at Wat Phra Sing. Here the visible colours of Nature were employed. The representation was not however realistic. A truly primitive use of colour can reveal an understanding of important truths of harmony and contrast without comprehending much of the colour structure of subjects in actuality. The truths left out are compensated for by the vitality of the truth it tells. A personal vision was more important than pictorial reality. At Wat Phra Sing the artist painted his forest foliage green. But his colouring did not aspire to a realistic imitation of the natural colours. He was governed by what he conceived were the demands his mural art made of his use of colour.

This analysis has shown how each of the three mural sites surveyed used colour in its own characteristic way. The characterisation of all these different uses of colour could well become the basis for further comparative studies to analyses the use of colour in Thai murals generally. The conclusions drawn from this analysis that appear in this summary by the author are fundamental findings of immediate application to the modern study and practice of Thai painting. They may well prove to be a foundation for the future development of Thai painting in art academies.