ภาพจิตรกรรมไทย

นายศิลป์ พีระศรี แต่งเป็นภาษาอังกฤษ

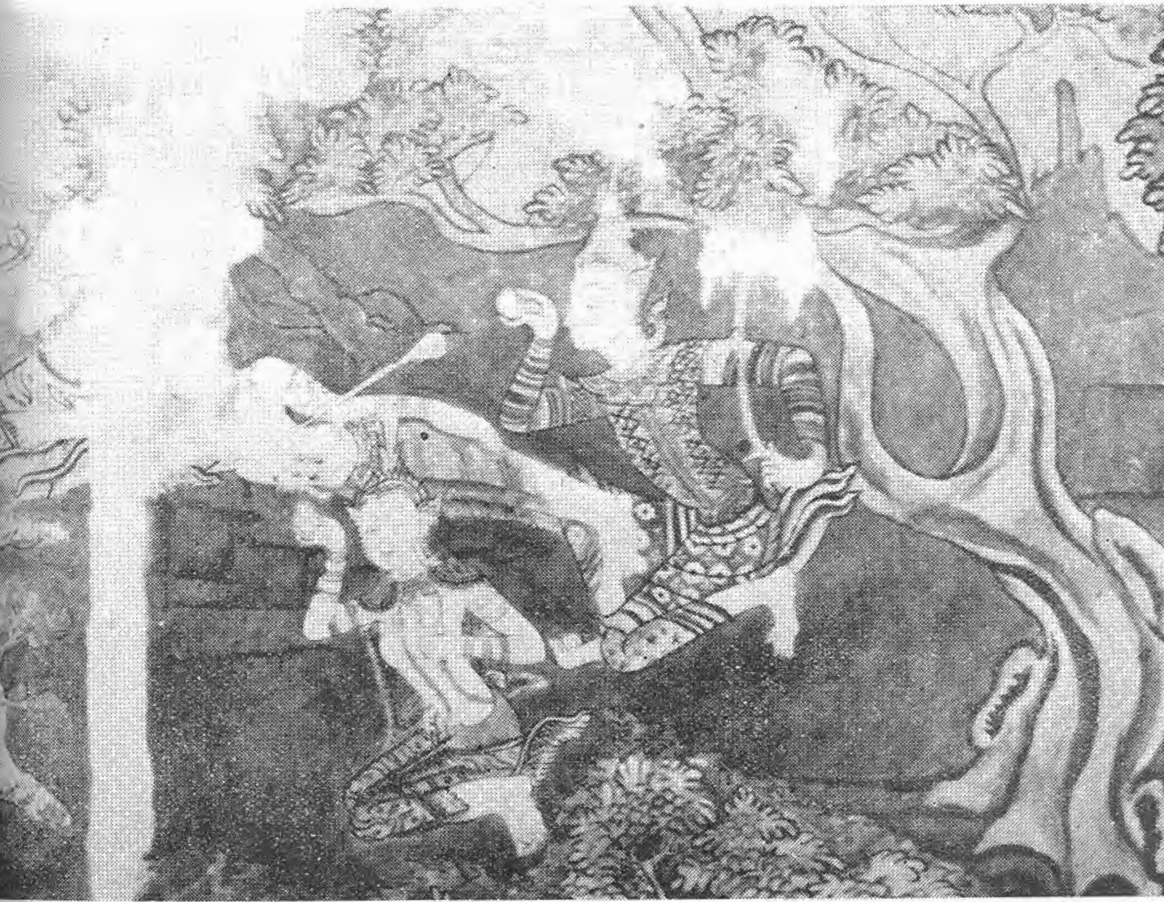
พระยาอนุมานราชธน แปล

[ต่อจากฉบับปีที่ ๖ เล่ม ๑ มิถุนายน ๒๔๙๕]

ในภาพเหล่านี้ แม้จะสังเกตว่ามีแบบอย่างที่เป็นแบบตามประเพณีนิยม (conventionalism) ซึ่งต่อมาคลี่คลายเป็นแบบวิธีแสดง (style) ของสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์อย่างเต็มที่ก็ดี แต่ผู้เขียนภาพไว้ในสมุดหนังสือไตรภูมิได้สำแดงออกซึ่งความรู้สึกเป็นเฉพาะตัวของตนออกมาอย่างเสรี เป็นภาพมีลักษณะอย่างสมัยแรกเริ่มตรงไปตรงมา (native primitivism) กระทำให้ภาพที่เขียนไว้เหล่านั้นเป็นสิ่งน่าชมเป็นอัศจรรย์และมีค่าทางศิลป ภาพในสมุดหนังสือไตรภูมิเหล่านี้เล่มหนึ่ง เขียนเมื่อราว ค.ศ. ๑๕๐๐ เป็นภาพที่ยังสังเกตเห็นได้ว่ามีเค้าของขอมเหลืออยู่บ้าง แต่จิตใจแห่งการสำแดงออกแห่งศิลปดูราวกับจะเห็นว่ามีชีวิตจิตใจซึ่งรู้ได้ อย่างไม่มีฉงนว่าเป็นศิลปของไทยอันไม่มีอยู่ในศิลปของชาติอื่นเลย

แบบรูปในสมุดหนังสือไตรภูมิอีกเล่มหนึ่งมีอายุราว ค.ศ. ๑๖๐๐ แสดงให้เห็นว่าอิทธิพลเขมรหายไปหมดทีเดียว

จากภาพเขียนอีกหลายภาพอย่างภาพนี้ ที่เขียนในสมุดข่อยไตรภูมิ สมัยอยุธยา พุทธศตวรรษที่ ๒๒ สังเกตได้ว่า อิทธิพลศิลปขอมได้หมดไป และศิลปสุโขทัยได้เข้าแทน



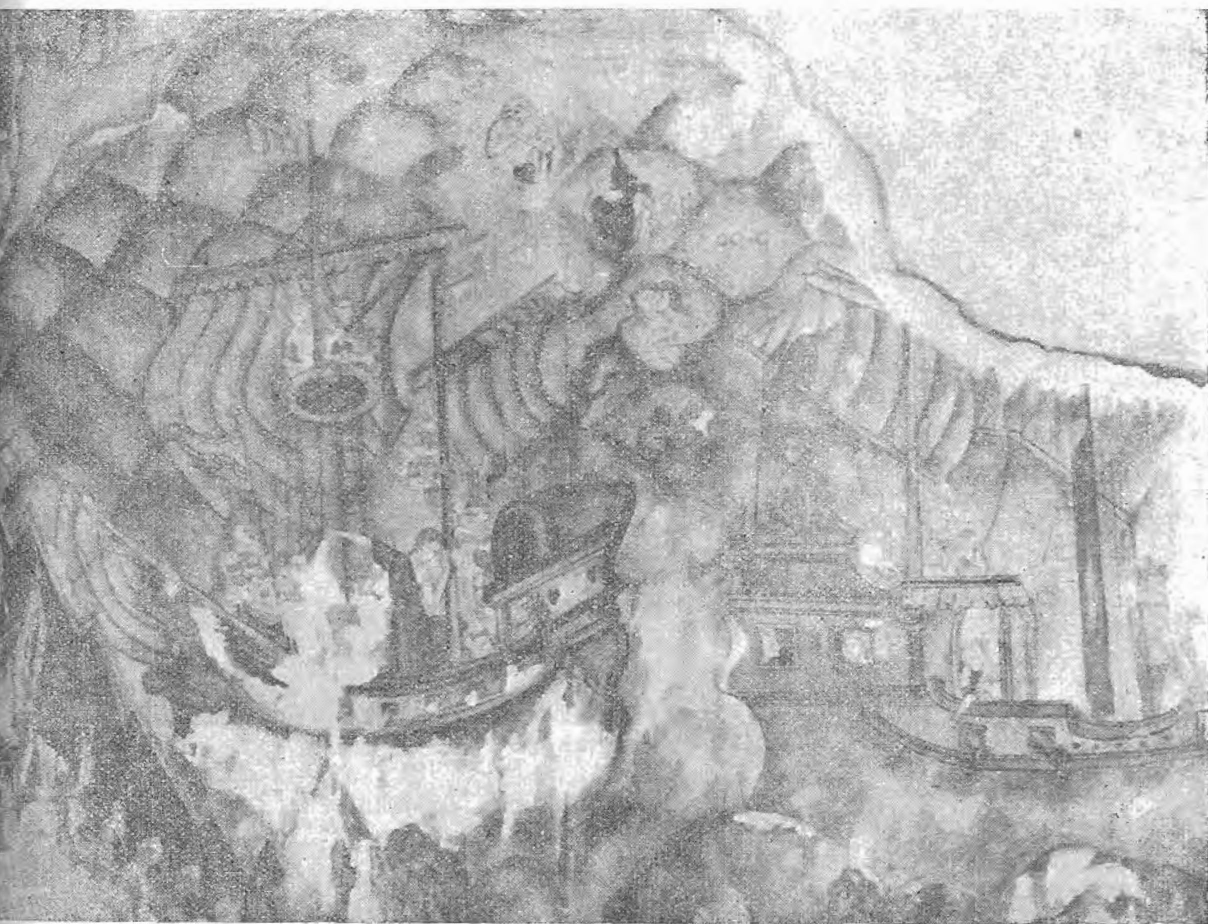
"สุวรรณสาม" จิตรกรรม สมัยอยุธยา ที่วัดพุทไธศวรรย์ จ.ว. อยุธยา (ประมาณ พ.ศ. ๒๒๕๐) เป็นที่สังเกตได้ว่าศิลปลักษณะสมัยสุโขทัย ได้เข้าเป็นแบบอย่างศิลปของชาติไทย ไม่มีแบบอย่างขอมอีกต่อไปแล้ว จากเส้นที่เขียนเป็นต้นไม้จะเห็นได้ง่ายว่า มีอิทธิพลจีน ซึ่งต่อมาภายหลัง ศิลปินได้ละทิ้งแบบอย่างจีนเสีย หันเข้าสังเกตหาความจริงที่อยู่แวดล้อม

ส่วนวิธีแสดงหรือแบบอย่างของสุโขทัยเข้าครอบงำอยู่ในภาพนี้อย่างเด็ดขาด เป็นที่เห็นได้แจ้งชัดว่า รูปภาพในสมุดหนังสือไตรภูมิเหล่านี้มีอิทธิพลแก่ภาพจิตรกรรมผนังโบสถ์วิหาร ทั้งในลักษณะสีและองค์ประกอบ เพราะฉะนั้นจึงใคร่จะเสนอความเห็นว่า ภาพจิตรกรรมผนังโบสถ์วิหารอย่างแบบใหม่ เริ่มต้นมีขึ้นในราวครึ่งระยะแรกของศตวรรษที่๑๖แห่งคฤสตศักราช

ข้อเท็จจริงที่ปรากฏอยู่ที่ภาพจิตรกรรมผนังโบสถ์วิหารมีขนาดเป็นรูปภาพขนาดเล็ก เป็นเครื่องส่อสอดคล้องกันว่า ความคิดเห็นเรื่องภาพจิตรกรรมผนังโบสถ์วิหารที่ว่านี้ มีกำเนิดมาจากรูปภาพอย่างในสมุดหนังสือไตรภูมิ พื้นที่บนผนังโบสถ์วิหาร ซึ่งมีขนาดใหญ่ อาจเป็นปัจจัยให้จิตรกรวาดภาพขนาดใหญ่อย่างภาพเฟรสโกของอินเดียก็วาดได้ แต่ก็ไม่วาดกัน กลับไปวาดเป็นภาพขนาดเล็ก ผิดกับรูปปฏิมากรรมซึ่งปั้นหรือแกะสลักเป็นรูปขนาดใหญ่ได้ ทั้งนี้ ว่าตามความเห็นของข้าพเจ้า ก็น่าจะเป็นเพราะรูปปฏิมากรรมขนาดใหญ่ของอินเดีย อาจนำเข้ามาสู่ประเทศต่าง ๆ ในภาคอาเซียบูรพาอาคเนย์ได้ง่าย แต่ภาพจิตรกรรมผนังโบสถ์วิหารของอินเดีย จะนำเอามาด้วยย่อมทำไม่ได้ เพราะฉะนั้น จะนำเอามาได้จากอินเดียก็แต่รูปภาพที่เขียนไว้ในสมุดหนังสือ หรือที่เป็นภาพแบบอย่างขนาดเล็ก หรือไม่อีกทีก็อาจมาทางประเทศจีนหรือประเทศธิเบต เหล่านี้ที่เป็นปัจจัยให้เกิดมีความบันดาลใจให้แก่จิตรกรไทยรุ่นเก่า

การติดต่อกันกับประเทศจีนในทางวัฒนธรรม ซึ่งเริ่มแต่พ่อขุนรามคำแหงในศตวรรษที่ ๑๓ แห่งคฤสตศักราช มีส่วนสำคัญในการคลี่คลายเป็นความเจริญของศิลปไทยภายหลังศตวรรษที่ ๑๕ แห่งคฤสตศักราช โดยเฉพาะเกี่ยวกับเรื่องสีลงรักปิดทอง และการประดับตกแต่งอย่างเต็มที่ อาศัยอิทธิพลของศิลปจีน เครื่องปั้นดินเผาสังกะโลกซึ่งเดิมเป็นเอกรงค์หรือสีเดียว ต่อมาเปลี่ยนเป็นเครื่องปั้นดินเผาสี กระเบื้องเคลือบสีสำหรับมุงหลังคาโบสถ์วิหาร ก็เข้ามาแทนที่กระเบื้องสีเอกรงค์ การประดับตกแต่งทั่ว ๆ ไปก็มากขึ้นเป็นลำดับ เมื่อว่าถึงภาพจิตรกรรม ถ้าศึกษารูปภาพในสมุดหนังสือไตรภูมิ และทั้งภาพจิตรกรรมที่วัดพุทไธศวรรย์จังหวัดอยุธยา จะสังเกตได้ว่าการวาดระบายภาพเขาไม้และน้ำ มีลักษณะ "เลื่อนไหล" (flowing) ประกอบด้วยรูปเส้นนอกมากเส้น และภาพดูจากที่สูงมีลักษณะเป็นพิเศษ คล้ายศิลปของจีนมากทีเดียว รูปคนฝรั่งและกำปั่นของฝรั่งก็มีอยู่ในภาพจิตรกรรมเหล่านี้ แต่ไม่มีเค้าให้เห็นว่ามีอิทธิพลศิลปทางตะวันตกอยู่เลย

วรรณะของสี (tone) ที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมวัดพุทไธศวรรย์ และทั้งรูปภาพในสมุดหนังสือไตรภูมิ มีลักษณะสว่าง ผิดกันตรงข้ามกับของภาพจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งว่าโดยทั่ว



" พระพุทธโฆษาจารย์ ไปลังกา "

จิตรกรรมที่วัดพุทไธศวรรย์ สมัยอยุธยา (ประมาณ พ.ศ. ๒๒๕๐) แม้ว่าจะมีภาพเรือใบแบบตะวันตกและชาวตะวันตกในรูปนี้ ก็ไม่มีแบบอย่างของตะวันตก อยู่ในศิลปไทยนี้เลย

ไปเป็นสีเขียวเข้ม เป็นพื้นของสีซึ่งมีรูปคนและรูปสิ่งของก่อสร้างเด่นออกมาเป็นมวลกลุ่มก้อน (mass) ยังกล่าวไม่ได้ว่าลักษณะสว่างแห่งวรรณะของสีในภาพจิตรกรรมวัดพุทไธศวรรย์ เป็นลักษณะทั่วไปของจิตรกรรมสมัยอยุธยา หรือว่าเป็นลักษณะโดดเดี่ยวเฉพาะรายเท่านั้น ถ้าเป็นลักษณะทั่วไป ก็อาจสันนิษฐานได้ว่าภาพจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตกอยู่ในระยะเริ่มเสื่อม จิตรกรพยายามจะให้ได้ผลยิ่งขึ้นในทางสี จึงระบายสีให้มีความขัดกัน (convention) ขึ้นอย่าง

แรง เราอาจสันนิษฐานได้ว่า ที่ใช้สีเข้มนั้น ต้องการจะให้ภายในโบสถ์วิหาร มีลักษณะคลุมเครือ เพื่อเพิ่มความศักดิ์สิทธิ์ แต่ความสว่างของโบสถ์วิหารก็ออกจะมัว ๆ อยู่แล้ว จึงไม่มีความจำเป็นจะเพิ่มสีให้มัวทึบเข้าไปอีก เพราะฉะนั้นจึงอาจจะคิดเห็นได้ว่าจิตรกรรมไทยถึงความเจริญสุดยอดในสมัยอยุธยา ส่วนจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตกอยู่ในระยะเริ่มเสื่อม แทบจะกล่าวได้แน่ว่าจิตรกรรมผนังโบสถ์วิหารบรรลุขั้นคลาสสิกในสมัยอยุธยา สมัยศตวรรษที่ ๑๘ แห่งคฤสตศักราช แต่น่าเสียใจที่การสันนิษฐานข้อนี้ ไม่มีอะไรเป็นหลักฐานเหลืออยู่ เพื่อสนับสนุน เพราะภาพจิตรกรรมที่เหลืออยู่ที่วัดพุทไธศวรรย์ก็มีแต่เพียงแห่งเดียวเท่านั้น แม้เป็นตัวอย่างที่น่าสนใจและเป็นประโยชน์ไม่น้อย ซึ่งให้ความสว่างแก่เราได้มากประการ แต่ก็ไม่งามวิจิตรถึงกับจะจัดเข้าไว้ว่าเป็นผลิตกรรมศิลปที่แสวงหาได้ ด้วยประการฉะนี้ การที่จะสืบสาวเรื่องวิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมไทยก็จะต้องอ้างไปถึง ๑- ภาพลายเส้นที่สลักไว้ในหินและทองสัมฤทธิ์ และภาพสีเอกรงค์ ซึ่งมีอยู่เดียวแต่ชิ้นเดียวของสมัยสุโขทัย (ราว ค.ศ. ๑๓๐๐ ถึง ค.ศ. ๑๓๕๐) ๒- ภาพจิตรกรรมสีเอกรงค์ที่อยุธยา (ราว ค.ศ. ๑๔๐๐ ถึง ค.ศ. ๑๔๕๐) ๓- รูปภาพสีในสมุดหนังสือไตรภูมิ (ราว ค.ศ. ๑๕๐๐ ถึง ค.ศ. ๑๖๐๐) ๔- ภาพจิตรกรรมผนังโบสถ์วิหารวัดพุทไธศวรรย์ที่อยุธยา (ราว ค.ศ. ๑๗๐๐) จากภาพที่กล่าวมานี้จนถึงผลิตกรรมของสมัยรัตนโกสินทร์ ก็ไม่พบอะไรอีก และเมื่อ

"เวสสันดร"

จิตรกรรมบนฝาผนังในวัด สุวรรณาราม บางกอกน้อย ธนบุรี พ.ศ. ๒๓๕๐ ปรากฏว่า ศิลปินไทย ได้มีการสังเกตสิ่งแวดล้อมที่เป็นจริง ยังไม่มีอิทธิพลจากตะวันตก

นึกถึงสิ่งก่อสร้างของโบราณ ซึ่งมีอยู่ในจังหวัดอยุธยาต้องถูกทำลายเสียหายไปก็คงจะไม่มีอะไรเหลืออยู่อีก ที่อาจจะค้นพบได้ต่อไป

ว่าถึงสมัยรัตนโกสินทร์ยังมีภาพจิตรกรรมที่งาม ๆ เหลือเป็นตัวอย่างอยู่ที่วัดสุทัศน์ ฯ วัดสุวรรณาราม วัดดุสิดาราม วัดระฆัง ฯ และที่พระที่นั่งพุทไธศวรรย์ ภาพจิตรกรรมเหล่านี้สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑ ที่ ๒ และที่ ๓ วัดเก่าสมัยรัตนโกสินทร์สร้างขึ้นในระยะเวลาต่อจากเมื่อพระนครศรีอยุธยาถูกทำลายแล้วไม่สู้ช้านัก เพราะฉะนั้นจึงอาจคิดเห็นได้ว่า ศิลปทางจิตรกรรมและทั้งสถาปัตยกรรม ก็คงดำเนินรอยตามแบบอย่างของสมัยอยุธยา ยิ่งกว่านี้เราอาจจะถือเอาได้ว่า จิตรกรของอยุธยาอาจมาทำงานศิลปต่อที่กรุงเทพ ฯ ก็ได้ เพราะฉะนั้นภาพจิตรกรรมที่งาม ๆ ของสมัยรัตนโกสินทร์ระยะต้น ๆ ควรจะถือได้ว่าเป็นผลิตกรรมชั้นคลาสสิกของศิลปนี้

เมื่อศึกษาพิจารณาภาพจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ แล้วเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมที่วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดอยุธยาจะสังเกตได้ว่าแบบวิธีแสดงของภาพจิตรกรรมซึ่งคล้ายคลึงเจริญเต็มที่แล้วนี้ ไม่มีอิทธิพลของจีนปนอยู่เลย ถ้าพิจารณาโดยละเอียด จะเห็นว่าจิตรกรผู้วาดภาพเหล่านี้ได้รับความบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อมที่เป็นของจริง องค์ประกอบแห่งภาพแต่ละเรื่อง แทบจะกล่าวได้ว่านำมาจากเรื่องเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ ศาสนา และชีวิตสามัญของชาวไทย ภาพเหล่านี้อาจวาดขึ้นตามวิธีกำหนดนิยมเป็นประเพณี (convention) ก็ได้ แต่ลักษณะภาพอันเกี่ยวด้วยสิ่งก่อสร้างทางสถาปัตยกรรม เครื่องแต่งกาย พิธีเนื่องด้วยประเพณี ภาพเกี่ยวกับความเป็นอยู่ประจำวัน และภาพเกี่ยวกับธรรมชาติเหล่านี้ วาดขึ้นตามลักษณะแห่งของจริง ลักษณะพิเศษของภาพจิตรกรรมไทยอีกอย่างหนึ่ง ที่แตกต่างจากของจีนก็คือภาพจิตรกรรมของจีนมักเน้น (emphasis) ความสำคัญของรูปลางรูป ส่วนนอกนั้นทิ้งว่างไว้ หรือไม่ถ้ามีรูปอื่นอยู่ด้วยก็วาดเพียงให้เห็นว่าอยู่ไกล ส่วนภาพจิตรกรรมไทยวาดให้เห็นในภาพได้ทั้งหมด กล่าวคือจะเป็นรูปต้นไม้ อาคารสถานที่ รูปคนรูปสัตว์ ฯลฯ ก็วาดโดยไม่คำนึงถึงผลทางหลัก perspective เพราะฉะนั้นภาพจิตรกรรมไทยโดยสาระจึงเป็นภาพสองมิติ two dimensions คือ

มีแต่ความกว้างและความยาว ๒ ประการเท่านั้น ไม่วาดให้เห็นความหนาหรือความลึกของรูป

ภาพจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ก็เหมือนกับภาพของสมัยเก่า คือถือเส้นของรูปที่วาดขึ้นเป็นลักษณะสำคัญในความงามและการแสดงออกแห่งศิลป หลัก perspective ก็มีระบายอยู่บ้างอย่างง่าย ๆ แต่ว่าประสานเข้ากันได้ดีกับรูปภาพทั้งหมดซึ่งเป็นภาพแบน ส่วนสีที่เป็นเครื่องเสริมความงามก็จัดระบายด้วยความระมัดระวัง เช่นลงทองที่ช่อฟ้าใบระกาของสิ่งก่อสร้างทางสถาปัตยกรรม ที่เสื้อผ้าเครื่องอาภรณ์ซึ่งมีอยู่ในภาพ เพื่อให้ภาพที่วาดขึ้นนั้นมีผลทางประดับตกแต่งให้ดูงามเป็นที่บันเทิงใจยิ่งขึ้น

ภาพจิตรกรรมไทยในสมัยหลังที่สุด คือผลิตกรรมที่มีขึ้นในระยะหลังของศตวรรษที่ ๑๙ แห่งคฤสตศักราช ตลอดมาจนถึงสมัยที่ล่วงมาแล้วไม่กี่ปี ในยุคนี้ภาพจิตรกรรมถึงความเสื่อม เพราะด้วยอิทธิพลศิลปทางตะวันตก แบบอย่างภาพจิตรกรรมของตะวันตกแห่งยุคที่กล่าวนี้เข้ามาปะทะกับศิลปแบบเก่าของไทย เป็นผลคือเป็นศิลปลูกผสมขึ้น ความจริงการที่นำเอาแบบวิธีทางวิทยาศาสตร์ของตะวันตก เช่นให้มี perspective ขึ้นในภาพทิวทัศน์ รูปคนรูปสัตว์ก็ให้มี volumes หรือปริมาตร เหล่านี้ มาใช้แก่ภาพจิตรกรรมของไทย ก็ทำให้ภาพจิตรกรรมของไทยสูญเสียความงามและลักษณะของไทยซึ่งสืบเป็นประเพณีกันมา ทั้งนำเอาสีต่าง ๆ มากสีที่ใช้กันในยุโรป มาใช้เป็นสีเพิ่มขึ้นในสีของไทย ก็ทำให้เกิดผลไม่ประสานเข้ากันกับของเก่า ใคร ๆ ที่ประสงค์จะเข้าใจให้ชัดแจ้งถึงผลร้ายในเรื่องที่กล่าวนี้ คือเรื่องไปเอาอิทธิพลของตะวันตกมาใส่ในศิลปไทย ก็อาจดูได้ง่ายถ้านำเอาภาพจิตรกรรมเก่าของไทยที่มีอยู่ตามวัดเก่า ๆ ดังกล่าวมาข้างต้น ไปเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมที่ผนังพระระเบียงวัดพระแก้ว ซึ่งเขียนเมื่อราว ๒๐ ปีล่วงมานี้

จิตรกรสมัยปัจจุบันมีปฏิกิริยาต่อศิลปผลิตกรรมอันควรรังเกียจดังกล่าวมาแล้วนี้ ก็เพราะด้วยอิทธิพลของศิลปภายนอก (exotic art พหิรศิลป) ว่าถึงเรื่องศิลปภายนอก ข้าพเจ้าใคร่จะเสนอแก่ท่านที่มีความเข้าใจผิดในเรื่องอิทธิพลภายนอกซึ่งมีแก่ศิลปไทย เกี่ยวกับลักษณะอันเป็นพิเศษของศิลปสมัยปัจจุบัน ดังนี้คือ:

ศิลปตะวันตกสมัยศตวรรษที่ ๑๙ แห่งคฤสตศักราช เป็นวัฒนธรรมของต่าง

ประเทศอันไม่มีความสัมพันธ์อะไรกับประเทศไทย ส่วนศิลปสมัยปัจจุบันเป็นอีกอย่างหนึ่ง ศิลปสมัยปัจจุบันเป็นผลมาจากความเข้าใจดีต่อกัน อันเป็นสากลระหว่างชาติ ซึ่งเกิดขึ้นโดยหลักการมาจากวิทยาศาสตร์สมัยปัจจุบัน เพราะฉะนั้นในทุกวันนี้ สถาปนิกไทยก็ดี จิตรกรไทยก็ดี นักปฏิมากรรมไทยก็ดี สร้างสรรค์ศิลปขึ้นซึ่งมีความสัมพันธ์คล้ายคลึงกับที่สร้างกันในที่อื่น ๆ ของโลก ไม่ใช่ว่าศิลปินเหล่านี้ลอกอย่างจากศิลปต่างประเทศ เหมือนกับจิตรกรรมไทยสมัย ๖๐ ปีที่ล่วงมานี้ แต่เป็นเพราะในสมัยปัจจุบันไม่ว่าที่ใดในโลก ย่อมมีชีวิตความเป็นอยู่อย่างสมัยวิทยาศาสตร์ปัจจุบัน ซึ่งเอาวัฒนธรรมทั้งหมดมารวมกัน และสำแดงออกเป็นสากลระหว่างชาติ

จากปฏิกิริยาอันควรยินดีดังกล่าวนี้ เป็นที่หวังว่าจิตรกรสมัยใหม่ของไทยอาจผลิตภาพจิตรกรรมอย่างใหม่ขึ้นได้ แต่งานที่ว่านี้มีความยากมากอยู่ แต่เมื่อนึกถึงภาพจิตรกรรมผนังโบสถ์วิหารสมัยปัจจุบัน เมื่อได้มาประสบกับศิลปเก่าของไทยแล้ว ก็หวังว่าอนุชนรุ่นหลังอาจจะให้งานอันยากนี้ลุล่วงไปได้ นี่คือความปรารถนาดีซึ่งเราอาจกอบก่อให้แก่จิตรกรไทยรุ่นหลัง ด้วยประการฉะนี้ เทอญ.