จาก สยามเก่า สู่ ไทยใหม่:
ความหมายทางสังคมและการเมืองในงานสถาปัตยกรรม พ.ศ. 2394-2500

นายชาตรี ประกิตนนทการ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสถาปัตยกรรม ภาควิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2546
ISBN 974-17-5328-4
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

FROM OLD-SIAM TO NEW-THAI:

SOCIAL AND POLITICAL MEANINGS IN ARCHITECTURE DURING 1892-1957 A.D.

Mr. Chatri Prakitnonthakarn

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Architecture in Architecture

Department of Architecture
Faculty of Architecture
Chulalongkorn University

Academic Year 2003
ISBN 974-17-5328-4

หัวข้อวิทยานิพนธ์	จาก สยามเก่า สู่ ไทยใหม่: ความหมายทางสังคมและการเมืองในงานสถาปัตยกรรม พ.ศ. 2394-2500
โดย	นาย ชาตรี ประกิตนนทการ
สาขาวิชา	สถาปัตยกรรม
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร. สันติ ฉันทวิลาสวงศ์

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร. วีระ สัจกุล)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ เลอสม สถาปิตานนท์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา
(รองศาสตราจารย์ ดร. สันติ ฉันทวิลาสวงศ์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สมชาติ จึงสิริอารักษ์)

..... กรรมการ
(อาจารย์ ดร. วีระ สมบูรณ์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชาตรี ประกิตนนทการ : จาก สยามเก่า สู่ ไทยใหม่: ความหมายทางสังคมและการเมืองในงานสถาปัตยกรรม พ.ศ. 2394-2500. (From OLD-SIAM to NEW-THAI: Social and Political Meanings in Architecture During 1892-1957 A.D.) อ. ที่ปรึกษา : รองศาสตราจารย์ ดร. สันติ ฉันทวิลาสวงศ์, จำนวนหน้า 286 หน้า. ISBN 974-17-5328-4.

การวิจัยชิ้นชิ้นนี้ตั้งอยู่บนกรอบโครงสร้างทางความคิดที่มุ่งศึกษาและวิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบสถาปัตยกรรมที่ดำเนินควบคู่ไปกับพัฒนาการทางความคิด ความเชื่อ และค่านิยมทางสังคม ตลอดจนความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมือง โดยเน้นที่จะค้นหา ความหมาย ที่แฝงอยู่ในรูปแบบงานสถาปัตยกรรม ที่สัมพันธ์กับปัจจัยและแรงผลักดันภายในทางสังคมที่คู่ขนานไปกับปัจจัยภายนอกที่เข้ามา ทั้งนี้ได้ใช้ช่วงเวลาระหว่างปี พ.ศ. 2394-2500 อันเป็นช่วงที่สังคมไทยเปลี่ยนแปลงจากยุค "สยามเก่า" มาสู่ "ไทยใหม่" เป็นตัวแบบในการศึกษา

ผลการศึกษาพบว่าเมื่อโลกทัศน์แบบ “จักรวาลทัศน์ไตรภูมิ” ถูกท้าทายด้วยความคิดสมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์ในปลายรัชกาลที่สาม ได้นำมาซึ่งความเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบและแนวคิดทางสถาปัตยกรรมเป็นอย่างยิ่ง รูปแบบสถาปัตยกรรมถูกสร้างขึ้นอย่างสอดคล้องกับอุดมคติทางสังคมแบบใหม่ที่อ้างอิงหลักวิทยาศาสตร์มากขึ้น อุดมคติร่วมทางสังคมและปัจจัยทางการเมืองภายในได้นำมาสู่การสร้างงานสถาปัตยกรมที่สะท้อนอุดมคติใหม่เรื่อง “ความศิวิไลซ์” และการเปลี่ยนเข้าสู่ระบอบการปกครองแบบรวมศูนย์ของ “รัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์” ซึ่งอาจเรียกโดยรวมว่าการเปลี่ยนผ่านเข้าสู่ยุค "สยามใหม่" ของสังคมไทย ในเวลาต่อมาเมื่อความผกผันทางสังคมและการเมืองได้นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงการปกครองสู่ระบอบ “ประชาธิปไตย” งานสถาปัตยกรรมก็ทำหน้าที่สะท้อนอุดมคติในยุค “ไทยใหม่” และแนวคิดแบบ "ประชาธิปไตย" อย่างชัดเจนเช่นกัน โดยสะท้อนผ่านในรูปแบบอาคารที่เรียบง่ายไร้การประดับตกแต่งของ "รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัย" และ "รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต" แต่หลังสงครามโลกครั้งที่สองเป็นต้นมา กระแสแนวคิดแบบ “อนุรักษ์นิยม” และกรอบประวัติศาสตร์แบบ “ราชาชาตินิยมใหม่” ได้ส่งผลสะท้อนกลับทำให้รูปแบบสถาปัตยกรรมหวนกลับมาสู่ความนิยมใน "รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีต" อีกครั้งหนึ่ง

ภาควิชา	สถาปัตยกรรมศาสตร์	ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา	สถาปัตยกรรม	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....
ปีการศึกษา	2546	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม.....

447 41387 25 : MAJOR ARCHITECTURE

KEY WORD: Architectural Meaning / Thai Buddhist Cosmology / Old-Siam / New-Siam / New-Thai / Civilization / Social Ideology / Royal-Nationalism / Naitionalism / Absolute Monarchy / Democracy

CHATRI PRAKITNONTHAKARN FROM OLD-SIAM TO NEW-THAI: SOCIAL AND POLITICAL MEANINGS IN ARCHITECTURE DURING 1892-1957 A.D.) THESIS ADVISOR:ASSOCIATE PROFESSOR SANTI CHANTAVILASVONG, Ph.D., 286 pp. ISBN 974-17-5328-4.

This research is to present a constructive frame work of ideas and analysis of the change in architectural and development style of ideas, belief and preferences in society. Also taken into account are the factors changing society and politic with an emphasis on the search of means for latency in architecture and relating to the causes and influence of internal society with external causes. The period 1851 to 1957 is the period of change in society from “Old-Siam” to “New-Thai” and a model for this study.

After carrying out research, it was found the world-view of “Thai Buddhist Cosmology” challenged modern ideas in science in the last period of King Rama III, resulting in changing styles and ideas in architecture. The style of architecture created according to new social ideology refers more to science. Social ideology and internal causes of politics represented in architectural work, reflected new ideology on “Civilization” and the governance of “Absolute Monarchy State” called “New-Siam”. After social and political conflict, the political system and government become “Democracy”. The Architectural work of “New-Thai” very clearly demonstrates the modern styles of architecture. After the Second World War, the style become more “Conservative” and the visual frame of history “New Royal – Nationalism” affected architectural style with a return to a prefered “Traditional Style” again.

Department	Architecture	Student’s Signature……..……..
Field of study	Architecture	Advisor’s signature……..
Academic year	2003	Co-advisor’s signature…….....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะสำเร็จไปไม่ได้เลยถ้าหากขาดซึ่งความช่วยเหลือของบุคคลและหน่วยงานต่างๆ ดังต่อไปนี้

รองศาสตราจารย์ ดร. สันติ ฉันทวิลาสวงศ์ ผู้ให้ความกรุณารับเป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ เป็นผู้ที่คอยตรวจสอบแนะนำเป็นอย่างดีตลอดระยะเวลากว่า 2 ปีที่ได้ทำวิทยานิพนธ์ และที่สำคัญที่สุดคือเป็นอาจารย์ที่ให้อิสระทางความคิดและการศึกษาเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งทำให้ตลอดเวลาในการทำวิทยานิพนธ์ผู้เขียนสามารถที่จะคิดและเขียนในสิ่งที่เชื่อได้อย่างเต็มที่และตลอดเวลา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สมชาติ จึงสิริอารักษ์ ผู้ซึ่งคอยให้คำแนะนำที่มีประโยชน์อยู่เสมอ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ ผู้ซึ่งช่วยเปิดมุมมองทางความคิดในการศึกษาประวัติศาสตร์ให้กว้างขวางขึ้น

อาจารย์ ดร. วีระ สมบูรณ์ และ รองศาสตราจารย์ เลอสม สถาปิตานนท์ ผู้ให้ความกรุณาเป็นกรรมการในการสอบวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

นางสาว ศรีจันทร์ ได้ผลธัญญา ผู้ที่ช่วยแปลงความคิดและลายมืออันยุ่งเหยิงในหลายๆ ส่วนให้กลายมาเป็นตัวอักษรที่เป็นระเบียบ

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนต่างซึ่งให้ข้อมูลมากมายในการทำวิทยานิพนธ์ไม่ว่าจะเป็น หอจดหมายเหตุแห่งชาติ หอสมุดกรมพระยาดำรงราชานุภาพ สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ บริษัท คริสเตียนี แอนด์ นีลเซ็น ประเทศไทย และหน่วยงานอื่นๆ อีกมากมายซึ่งไม่สามารถกล่าวได้หมดในที่นี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย……..……ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ……...……..จ
กิตติกรรมประกาศ……ฉ
สารบัญ……..ช
สารบัญภาพ…...……..ฎ

บทที่ 1 บทนำ……1
1.1 ความสำคัญของปัญหา……...……...1
1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา……..……6
1.3 ขอบเขตของการศึกษา……..……7
1.4 กรอบแนวคิดในการศึกษา……..……..8
1.5 วิธีการดำเนินงานวิจัย……..……...15
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ……..……16

บทที่ 2 จาก *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ สู่ จักรวาลทัศน์สมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์* ในงานสถาปัตยกรรม……17
2.1 *เหตุผลนิยม สัจนิยม* และ *มนุษยนิยม*: อิทธิพลบางประการที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะ……..……19
2.2 ความเสื่อมถอยของ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ*……29
2.3 สถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 4: มิติทางการเมืองกับการตีความพุทธศาสนาใหม่ของ *ธรรมยุติกนิกาย*……..……..38
2.3.1 แนวคิดธรรมยุติกนิกายกับการหวนกลับไปสู่รูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยสุโขทัยและอยุธยา……..41
2.3.2 *มนุษยนิยม* และความหมายทางการเมืองของการใช้ตราสัญลักษณ์ประจำพระองค์ใน *หน้าบัน* และองค์ประกอบอื่นทางสถาปัตยกรรม……55

บทที่ หน้า

บทที่ 3 ความหมายทางสังคมและการเมืองในงานสถาปัตยกรรมยุค *สยามใหม่*.....62

3.1 อุดมคติเรื่อง *ความศิวิไลซ์* ในสถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5.....62

3.1.1 รูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก: ฉากแห่ง *ความศิวิไลซ์* ของ *สยามใหม่*.....63

3.1.2 *รูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก* ในงาน *สถาปัตยกรรมแบบจารีต*: ภาพสะท้อนของจุดเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรม จาก *สยามเก่า* สู่ *สยามใหม่*.....73

3.1.2.1 การสร้าง *ความศิวิไลซ์* ในงาน *สถาปัตยกรรมแบบจารีต*.....74

3.1.2.2 *สถาปัตยกรรมลูกผสม*: การสร้างสมดุลระหว่าง *เก่า-ใหม่* ในช่วงเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรม.....81

3.2 จาก *พระเจ้าราชาธิราช* สู่ *สมบูรณาญาสิทธิราชย์* ในงานสถาปัตยกรรม.....87

3.2.1 การสร้างอุดมคติร่วมทางสังคมภายใต้รัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์.....90

3.2.2 แนวคิดสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร.....95

3.2.2.1 ภาพเขียนภายในพระอุโบสถ: ภาพสะท้อนอุดมคติเรื่องพื้นที่และเขตแดนสมัยใหม่.....96

3.2.2.2 พระพุทธรูปในพระระเบียง: ผลพวงจากการปฏิรูปการปกครอง 2435.....99

3.2.2.3 สำนึกทางประวัติศาสตร์สมัยใหม่ของสยาม: ความหมายที่แฝงอยู่ในพระระเบียงพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร.....104

3.2.2.4 หน้าบันพระอุโบสถ: สัญลักษณ์ของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์.....107

บทที่ 4 รูปแบบสถาปัตยกรรมเมื่อยามสนธยาของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ (พ.ศ. 2453-2475).....111

4.1 อัตลักษณ์ความเป็นไทย: การสร้างความหมายใหม่ในงานศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบจารีตสมัยรัชกาลที่ 6.....118

4.2 *สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์*: ภาพสะท้อนแนวความคิด *ชาตินิยม* แบบ *ราชาชาตินิยม* สมัยรัชกาลที่ 6.....127

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ หน้า

4.3 สถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 7: ฉากสุดท้ายของสถาปัตยกรรม
ในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์.....136
4.3.1 สถาปัตยกรรมในห้วงแห่งการปฏิรูประบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์...141
4.3.2 รูปแบบ *สากลสมัยใหม่* ของศาลาเฉลิมกรุง: สถาปัตยกรรม
สมัยใหม่ในกรอบความคิดเก่า.....149

บทที่ 5 ความหมายทางสังคมและการเมืองในงานสถาปัตยกรรมภายใต้อุดมการณ์
ประชาธิปไตย และ *ชาตินิยมไทย* (พ.ศ. 2475-2490).....160
5.1 *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย*: ความหมายในบริบทสังคมและการเมืองไทย
พ.ศ. 2475- 2490.....166
5.1.1 สัญลักษณ์ของ *สามัญชน* และ *ความเสมอภาค* ในระบอบ
ประชาธิปไตย.....167
5.1.2 *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย*: อัตลักษณ์ *ไทยใหม่* ในยุค
ชาตินิยมไทย ของจอมพล ป. พิบูลสงคราม.....182
5.2 *สถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต*: รูปแบบใหม่ของสถาปัตยกรรมไทย
ในระบอบประชาธิปไตย.....197
5.2.1 *สถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต*: สัญลักษณ์แห่ง
สามัญชน ความเสมอ ภาค และ *ชาตินิยมไทย*
ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม.....199
5.2.2 วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน: วัดมหาธาตุในระบอบประชาธิปไตย.....214

บทที่ 6 ความหมายทางสังคมและการเมืองหลังสงครามโลกครั้งที่สองกับการรื้อฟื้น
รูปแบบจารีต และ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* (พ.ศ.2490-2500).....225
6.1 อัตลักษณ์ความเป็นไทยแบบ *ท้องถิ่นนิยม*: บ่อเกิดของ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทย
ประยุกต์* และ สถาปัตยกรรมแบบจารีต หลัง พ.ศ.2490.....229
6.1.1 อัตลักษณ์ความเป็นไทยแบบ *ท้องถิ่นนิยม* กับ
รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ หลัง พ.ศ. 2490.....232

บทที่ หน้า

6.1.2 อัตลักษณ์ความเป็นไทยแบบ *ท้องถิ่นนิยม* กับการรื้อฟื้น *รูปแบบศิลปะแบบจารีต และ สถาปัตยกรรมแบบจารีต* หลัง พ.ศ. 2490.....245

6.2 หน่ออ่อนของกระแส *อนุรักษ์นิยม* และกรอบประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่*: อีกปัจจัยที่ส่งผลต่อรูปแบบสถาปัตยกรรม หลัง พ.ศ. 2490.....253

บทที่ 7 บทสรุป: สถาปัตยกรรม คุณค่าต่อการศึกษาประวัติศาสตร์สังคม.....268

รายการอ้างอิง.....275

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....286

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 2.1 ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งนิยมเขียนเป็นบ้านเรือนแบบยุโรป และเขียนมีระยะใกล้ไกลเป็นเปอร์สเปคตีฟ.....19

ภาพที่ 2.2 ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งนิยมเขียนเป็นบ้านเรือนแบบยุโรป และเขียนมีระยะใกล้ไกลเป็นเปอร์สเปคตีฟ.....19

ภาพที่ 2.3 ภาพพระนเรศวรกระทำยุทธหัตถี สมัยรัชกาลที่ 4.....20

ภาพที่ 2.4 ภาพเขียนแบบเหมือนจริงของเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ ภายในพระที่นั่งทรงผนวช เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5.....20

ภาพที่ 2.5 ภาพเขียนแบบเหมือนจริงของรัชกาลที่ 4 ภายในพระที่นั่งทรงผนวช เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5.....20

ภาพที่ 2.6 พระนิรันตราย พระพุทธรูปที่ปั้นขึ้นด้วยคตินิยมแบบใหม่ซึ่งเน้นพุทธลักษณะเหมือนจริงแบบมนุษย์มากขึ้น.....21

ภาพที่ 2.7 พระบรมรูป 63 พระบรมรูปเหมือนพระองค์จริงของรัชกาลที่ 4.....21

ภาพที่ 2.8 รูปปั้นสมเด็จพระสังฆราช(สุก) ปั้นขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยตั้งใจจะปั้นให้มีลักษณะเหมือนมนุษย์จริงๆ.....21

ภาพที่ 2.9 รูปปั้นสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ขุน) ปั้นขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยตั้งใจจะปั้นให้มีลักษณะเหมือนมนุษย์จริงๆ.....21

ภาพที่ 2.10 ไตรภูมิฉบับภาษาเขมร สมัยอยุธยาปลาย แสดงข้อเท็จจริงของบ้านเมืองต่างๆ ที่มีอยู่ในจริงในสมัยนั้น.....25

ภาพที่ 2.11 ไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี แสดงให้เห็นแผนที่เมือง แม่น้ำ และพุทธสถาน สำคัญๆ เช่น พระปฐมเจดีย์ อยุธยา นครราชสีมา เป็นต้น ในลักษณะที่พยายามเสนอเป็นแบบภูมิศาสตร์จริง ไม่ใช่จินตนาการอีกต่อไป.....25

ภาพที่ 2.12 ไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี แสดงให้เห็นแผนที่เมือง แม่น้ำ และพุทธสถาน สำคัญๆ เช่น พระปฐมเจดีย์ อยุธยา นครราชสีมา เป็นต้น ในลักษณะที่พยายามเสนอเป็นแบบภูมิศาสตร์จริง ไม่ใช่จินตนาการอีกต่อไป.....25

ภาพที่ 2.13 ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องไตรภูมิ สมัยอยุธยาตอนปลาย.....30

ภาพที่ 2.14 ภาพแสดงการจำลองโลกและจักรวาลตามคัมภีร์ไตรภูมิ.....30

ภาพที่ 2.15 รูปปลาอานนท์ ปลาที่ทำหน้าที่รองรับเข้าพระสุเมรุ เมื่อปลาอานนท์พลิกตัวครั้งใดก็เป็นที่มาของการเกิดแผ่นดินไหวขึ้นบนโลกมนุษย์.....30

ภาพที่ 2.16 วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดอยุธยา สถาปัตยกรรมที่ออกแบบภายใต้แนวคิดแบบไตรภูมิ.....31

ภาพที่ 2.17 พระปรางค์วัดอรุณราชวราราม งานสถาปัตยกรรมที่สะท้อนจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิอย่างชัดเจนที่สุดอีกชิ้นหนึ่ง.....31

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 2.18 พระปรางค์วัดอรุณราชวราราม งานสถาปัตยกรรมที่สะท้อนจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิอย่างชัดเจนที่สุดอีกชิ้นหนึ่ง.....31

ภาพที่ 2.19 โครงสร้างภาพจำลองจักรวาลทัศน์ไตรภูมิที่มักจะถูกเขียนขึ้นด้านหลังพระประธานภายพระอุโบสถโดยทั่วไปในสังคมอดีต (เขียนโดย สน สีมาตรัง).....32

ภาพที่ 2.20 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ กรุงเทพฯ ซึ่งจำลองจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ.....32

ภาพที่ 2.21 หนังสือและเครื่องมือดาราศาสตร์ของรัชกาลที่ 4 ที่สะท้อนให้เห็นถึงความคิดสมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์ของพระองค์ได้เป็นอย่างดี.....33

ภาพที่ 2.22 หนังสือและเครื่องมือดาราศาสตร์ของรัชกาลที่ 4 ที่สะท้อนให้เห็นถึงความคิดสมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์ของพระองค์ได้เป็นอย่างดี.....33

ภาพที่ 2.23 อาคารในพระราชพิธีลงสรงสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งยังคงอ้างอิงแนวคิดไตรภูมิอยู่.....37

ภาพที่ 2.24 พระที่นั่งเวชยันตร์วิเชียรปราสาท เขาวัง จังหวัดเพชรบุรี ออกแบบยอดปราสาทด้วยรูปแบบพระปรางค์.....37

ภาพที่ 2.25 ภาพเปรียบเทียบพระเมรุมาศของรัชกาลที่ 4 กับของรัชกาลที่ 5 ซึ่งแม้จะยังคงแนวคิดในเรื่องไตรภูมิเช่นเดียวกันแต่ก็จะพบว่า พระเมรุมาศสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ลดทอนแนวคิดจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิลงไปอย่างมากแล้ว.....38

ภาพที่ 2.26 ภาพเปรียบเทียบพระเมรุมาศของรัชกาลที่ 4 กับของรัชกาลที่ 5 ซึ่งแม้จะยังคงแนวคิดในเรื่องไตรภูมิเช่นเดียวกันแต่ก็จะพบว่า พระเมรุมาศสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ลดทอนแนวคิดจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิลงไปอย่างมากแล้ว.....38

ภาพที่ 2.27 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้ก่อตั้งธรรมยุติกนิกาย.....39

ภาพที่ 2.28 เจดีย์ทรงระฆัง(ภูเขาทอง) รูปแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ 4.....39

ภาพที่ 2.29 วัดราชประดิษฐ์ การวางผังที่ได้รับอิทธิพลวัดสมัยสุโขทัย.....42

ภาพที่ 2.30 วัดโสมนัสวิหาร การวางผังที่ได้รับอิทธิพลวัดสมัยอยุธยา.....42

ภาพที่ 2.31 วัดเทพธิดาราม สถาปัตยกรรมแบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งได้รับอิทธิพลแบบจีนในการออกแบบ.....44

ภาพที่ 2.32 วัดราชโอรสาราม สถาปัตยกรรมแบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งได้รับอิทธิพลแบบจีนในการออกแบบ.....44

ภาพที่ 2.33 ผังวัดช้างล้อม จังหวัดสุโขทัย.....45

ภาพที่ 2.34 ผังวัดมหาธาตุ จังหวัดอยุธยา.....45

ภาพที่ 2.35 ผังวัดโสมนัสวิหาร สมัยรัชกาลที่ 4.....45

ภาพที่ 2.36 หน้าบันแบบไม่มีไขราหน้าจั่ววัดราชโอรส สมัยรัชกาลที่ 3.....47

ภาพที่ 2.37 หน้าบันแบบมีไขราหน้าจั่ววัดปทุมวนาราม สมัยรัชกาลที่ 4.....47

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 2.38 ภาพเปรียบเทียบหน้าบันแบบมีไขราหน้าจั่วกับแบบไม่มีไขราหน้าจั่ว.....47
ภาพที่ 2.39 หน้าบันแบบไม่มีไขราหน้าจั่วของวัดโสมนัสวิหาร สมัยรัชกาลที่ 4.....47
ภาพที่ 2.40 หน้าบันแบบไม่มีไขราหน้าจั่วของวัดเฉลิมพระเกียรติ สมัยรัชกาลที่ 4.....47
ภาพที่ 2.41 "หัวนาค" องค์ประกอบของหน้าบันแบบไม่มีไขราหน้าจั่วที่เพิ่มขึ้นมาในสมัย รัชกาลที่ 4.....47
ภาพที่ 2.42 เจดีย์ทรงระฆังกลมสมัยรัชกาลที่ 4 วัดพระแก้วเขาวัง จังหวัดเพชรบุรี.....48
ภาพที่ 2.43 เจดีย์ทรงระฆังกลมสมัยรัชกาลที่ 4 วัดพระศรีรัตนศาสดาราม(วัดพระแก้ว).....48
ภาพที่ 2.44 เจดีย์ทรงระฆังกลมสมัยรัชกาลที่ 4 พระปฐมเจดีย์ จังหวัดนครปฐม.....48
ภาพที่ 2.45 เจดีย์ทรงดอกบัวตูมและปรางค์สมัยสุโขทัย 49
ภาพที่ 2.46 พระปรางค์วัดมหาธาตุ อยุธยา.....49
ภาพที่ 2.47 เจดีย์ทรงเครื่อง(ย่อมุม)วัดพระศรีรัตนศาสดาราม.....49
ภาพที่ 2.48 สถูปสาญจี ประเทศอินเดีย สถูปรูปทรงบาตรคว่ำ.....51
ภาพที่ 2.49 สถูปทรงบาตรคว่ำในลังกา ต้นเค้าของสถูปทรงระฆังกลมในสยามประเทศ.....51
ภาพที่ 2.50 รูปเขียนเจดีย์ทรงลอมฟาง ตามความคิดของคนในสมัยรัชกาลที่ 4 ภายใน วิหารวัดโสมนัสวิหาร.....52
ภาพที่ 2.51 เจดีย์ทรงลอมฟางวัดกันมาตุยาราม สมัยรัชกาลที่ 5 เจดีย์ที่ได้อิทธิพลทาง รูปแบบมาจาก ธัมเมกสถูป ในประเทศอินเดีย.....52
ภาพที่ 2.52 สถูปถูปาราม ลังกา เจดีย์ที่รัชกาลที่ 4 ทรงเชื่อว่ามีรูปแบบเหมือนกับ พระปฐมเจดีย์.....52
ภาพที่ 2.53 สถูปถูปาราม ลังกา เจดีย์ที่รัชกาลที่ 4 ทรงเชื่อว่ามีรูปแบบเหมือนกับ พระปฐมเจดีย์.....52
ภาพที่ 2.54 พระปรางค์วัดอรุณราชวราราม.....54
ภาพที่ 2.55 พระปรางค์วัดพิชัยญาติ.....54
ภาพที่ 2.56 สัญลักษณ์มงกุฎ ซึ่งถูกนำมาใช้เป็นองค์ประกอบหลักของหน้าบันในงาน สถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 4.....56
ภาพที่ 2.57 สัญลักษณ์พระเกี้ยว ซึ่งถูกนำมาใช้เป็นองค์ประกอบหลักของหน้าบันในงาน สถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 5.....56
ภาพที่ 2.58 หน้าบันในระบบความเชื่อแบบเดิมซึ่งไม่นิยมเน้นตัวตนเชิงปัจเจกของผู้สร้าง ซ้าย: หน้าบันรูปนารายณ์ทรงครุฑวัดระฆังโฆษิตาราม.....57
ภาพที่ 2.59 หน้าบันในระบบความเชื่อแบบเดิมซึ่งไม่นิยมเน้นตัวตนเชิงปัจเจกของผู้สร้าง ขวา: หน้าบันรูปนารายณ์ทรงครุฑพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม.....57
ภาพที่ 2.60 การใช้ตราสัญลักษณ์มงกุฎในซุ้มประตู ซุ้มหน้าต่าง และ หน้าบันใน สมัยรัชกาลที่ 4.....60

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 2.61 การใช้ตราสัญลักษณ์มงกุฎในซุ้มประตู ซุ้มหน้าต่าง และ หน้าบันใน สมัยรัชกาลที่ 4.....60

ภาพที่ 2.62 ยอดมงกุฎบนยอดพระปรางค์วัดอรุณราชวราราม ซึ่งถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ทางการเมืองแบบหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 3.....60

ภาพที่ 3.1 เรือกลไฟในลำน้ำเจ้าพระยา ความเจริญทางเทคโนโลยีที่เข้าปรากฏในสยาม ณ ช่วงเวลานั้น.....64

ภาพที่ 3.2 แผนที่ในสมัยรัชกาลที่ 5 แสดงให้เห็นตำแหน่งป้อมริมคลองผดุงกรุงเกษม สมัยรัชกาลที่ 4 ที่มีรูปแบบป้อมอย่างตะวันตก.....65

ภาพที่ 3.3 การตกแต่งภายในด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกในพระที่นั่งอนันตสมาคม หมู่พระอภิเนาว์นิเวศน์ สมัยรัชกาลที่ 4.....65

ภาพที่ 3.4 รูปแบบสถาปัตยกรรมที่ผสมผสานทั้งตะวันตก ไทย แล ะจีน ภายในพระนครคีรี (เขาวัง) จังหวัด เพชรบุรี.....66

ภาพที่ 3.5 รูปแบบสถาปัตยกรรมที่ผสมผสานทั้งตะวันตก ไทย แล ะจีน ภายในพระนครคีรี (เขาวัง) จังหวัด เพชรบุรี.....66

ภาพที่ 3.6 ตึกกระทรวงกลาโหม สถาปัตยกรรมรูปแบบตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่สร้างภาพแห่งความศิวิไลซ์แก่สยาม.....67

ภาพที่ 3.7 พระที่นั่งวิมานเมฆ(ขวา) สถาปัตยกรรมรูปแบบตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่สร้างภาพแห่งความศิวิไลซ์แก่สยาม.....67

ภาพที่ 3.8 พระที่นั่งอนันตสมาคม สร้างด้วยรูปแบบนีโอ-เรอเนสซองส์.....68

ภาพที่ 3.9 วังบางขุนพรหม สร้างด้วยรูปแบบเยอรมันบาโรค.....68

ภาพที่ 3.10 พระที่นั่งอัมพรสถาน.....69

ภาพที่ 3.11 วังวรดิศ ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ.....69

ภาพที่ 3.12 พระราชวังบางปะอิน พระราชวังที่สร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมอันหลากหลายทั้ง จีน ไทย และ ยุโรป.....70

ภาพที่ 3.13 พระรามราชนิเวศน์(พระราชวังบ้านปืน) เพชรบุรี สร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ของยุโรป.....70

ภาพที่ 3.14 ลายประตูวิหารวัดราชบพิตรซึ่งประยุกต์ลายเครื่องราชอิสริยาภรณ์สมัยใหม่แบบตะวันตก มาใช้ในการออกแบบตกแต่งงานสถาปัตยกรรมแบบจารีต.....72

ภาพที่ 3.15 หน้าบันศาลารายวัดราชบพิธ.....75

ภาพที่ 3.16 หน้าบันพระอุโบสถวัดเทพศิรินทร์.....75

ภาพที่ 3.17 งานสถาปัตยกรรมวัดราชบพิธ รูปแบบภายนอกจะเป็นแบบจารีต แต่การตกแต่งภายในใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมโกธิคเป็นหลักในการออกแบบ.....75

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 3.18 งานสถาปัตยกรรมวัดราชบพิธ รูปแบบภายนอกจะเป็นแบบจารีต แต่การตกแต่งภายในใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมโกธิคเป็นหลักในการออกแบบ.....75

ภาพที่ 3.19 พระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ พระอุโบสถแห่งแรกที่ออกแบบด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกทั้งอาคาร.....76

ภาพที่ 3.20 การประดับกระจกสีแบบตะวันตกเป็นรูปพระบรมสาทิสลักษณ์ของรัชกาลที่ 5 ภายในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ.....76

ภาพที่ 3.21 การประดับกระจกสีแบบตะวันตกเป็นรูปพระบรมสาทิสลักษณ์ของรัชกาลที่ 5 ภายในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ.....76

ภาพที่ 3.22 พระอุโบสถวัดอัษฎางค์นิมิตร พระอุโบสถแห่งเดียวที่มีผังเป็นรูปวงกลม.....77

ภาพที่ 3.23 พระอุโบสถวัดอัษฎางค์นิมิตร พระอุโบสถแห่งเดียวที่มีผังเป็นรูปวงกลม.....77

ภาพที่ 3.24 บรรยากาศโดมภายในพระอุโบสถวัดอัษฎางค์นิมิตร.....77

ภาพที่ 3.25 พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท อาคารที่สะท้อนจุดเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรมจากสยามเก่าสู่สยามใหม่ได้ดีที่สุดหลังหนึ่ง.....78

ภาพที่ 3.26 พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท อาคารที่สะท้อนจุดเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรมจากสยามเก่าสู่สยามใหม่ได้ดีที่สุดหลังหนึ่ง.....78

ภาพที่ 3.27 ศาลาลูกขุนในเมื่อแรกสร้าง มีรูปแบบผสมไทยฝรั่งแบบพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท.....79

ภาพที่ 3.28 ศาลาลูกขุนในภายหลังจากที่รื้อส่วนหลังคาแบบไทยประเพณีลงแล้วสร้างหลังคาปั้นหยาสวมทับลงไปแทน.....79

ภาพที่ 3.29 พระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติแม้จะมีรูปแบบตะวันตกแต่โครงสร้างที่ว่างภายในตลอดจนการวางผัง ก็ยังตั้งอยู่บนแนวคิดแบบจารีตดั้งเดิมอยู่.....84

ภาพที่ 3.30 พระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติแม้จะมีรูปแบบตะวันตกแต่โครงสร้างที่ว่างภายในตลอดจนการวางผัง ก็ยังตั้งอยู่บนแนวคิดแบบจารีตดั้งเดิมอยู่.....84

ภาพที่ 3.31 พระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติแม้จะมีรูปแบบตะวันตกแต่โครงสร้างที่ว่างภายในตลอดจนการวางผัง ก็ยังตั้งอยู่บนแนวคิดแบบจารีตดั้งเดิมอยู่.....84

ภาพที่ 3.32 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.....95

ภาพที่ 3.33 สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.....95

ภาพที่ 3.34 สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ.....95

ภาพที่ 3.35 พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร.....97

ภาพที่ 3.36 ภาพเขียนภายในพระอุโบสถ เขียนเป็นรูปจอมเจดีย์ที่สำคัญของสยาม.....97

ภาพที่ 3.37 ภาพเขียนภายในพระอุโบสถ เขียนเป็นรูปจอมเจดีย์ที่สำคัญของสยาม.....97

ภาพที่ 3.38 พื้นที่ภายในพระอุโบสถแบบจารีตเดิมซึ่งสะท้อน จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ.....98

ภาพที่ 3.39 พื้นที่ภายในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร สะท้อนจักรวาลทัศน์สมัยใหม่ของชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5.....98

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 3.40 ผังพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร: ภาพสะท้อนอุดมคติใหม่และแนวคิดสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในงานสถาปัตยกรรมไทย.....100

ภาพที่ 3.41 ผังพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร: ภาพสะท้อนอุดมคติใหม่และแนวคิดสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในงานสถาปัตยกรรมไทย.....100

ภาพที่ 3.42 พระพุทธรูปบางส่วนในพระระเบียงที่ถูกอัญเชิญมาจากหัวเมืองต่างๆ ในประเทศสยาม.....101

ภาพที่ 3.43 พระพุทธรูปบางส่วนในพระระเบียงที่ถูกอัญเชิญมาจากหัวเมืองต่างๆ ในประเทศสยาม.....101

ภาพที่ 3.44 พระพุทธรูปบางส่วนในพระระเบียงที่ถูกอัญเชิญมาจากหัวเมืองต่างๆ ในประเทศสยาม.....101

ภาพที่ 3.45 หน้าบันมุขตะวันออกของพระอุโบสถ ถ่ายแบบมาจากพระราชลัญจกร “พระครุฑพ่าห์” อันเป็นพระราชลัญจกรที่พระมหากษัตริย์ใช้ประทับในหนังสือสัญญากับต่างประเทศ.....108

ภาพที่ 3.46 หน้าบันของพระระเบียงที่ถ่ายแบบมาจากตราประจำกระทรวงต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 5.....108

ภาพที่ 4.1 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6.....113

ภาพที่ 4.2 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7.....113

ภาพที่ 4.3 เทียนวรรณ.....114

ภาพที่ 4.4 กุหลาบ สายประดิษฐ์.....114

ภาพที่ 4.5 หลวงประดิษฐ์มนูญธรรม(ปรีดี พนมยงค์).....114

ภาพที่ 4.6 จอมพล ป. พิบูลสงคราม.....114

ภาพที่ 4.7 พระที่นั่งอนันตสมาคม สถาปัตยกรรมรูปแบบตะวันตกที่รัชกาลที่ 6 ไม่ทรงโปรดเพราะเห็นว่ามิได้แสดงเอกลักษณ์ของชาติ.....121

ภาพที่ 4.8 บ้านบรรทมสินธุ์ สถาปัตยกรรมรูปแบบตะวันตกที่รัชกาลที่ 6 ทรงโปรดให้สร้างขึ้น.....121

ภาพที่ 4.9 บ้านนรสิงห์.....122

ภาพที่ 4.10 วังพญาไท.....122

ภาพที่ 4.11 พระที่นั่งชาลีมงคลอาสน์.....123

ภาพที่ 4.12 พระที่นั่งวัชรีรมยา.....123

ภาพที่ 4.13 ตึกวชิรมงกุฎ โรงเรียนมหาดเล็กหลวง(วชิราวุธวิทยาลัย) สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์สมัยรัชกาลที่ 6 โดยหลวงวิศาลศิลปกรรม.....127

ภาพที่ 4.14 ตึกวชิรมงกุฎ โรงเรียนมหาดเล็กหลวง(วชิราวุธวิทยาลัย) สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์สมัยรัชกาลที่ 6 โดยหลวงวิศาลศิลปกรรม.....127

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 4.15 อีกส่วนหนึ่งของรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ภายในโรงเรียนมหาดเล็กหลวง.....128

ภาพที่ 4.16 อีกส่วนหนึ่งของรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ภายในโรงเรียนมหาดเล็กหลวง.....128

ภาพที่ 4.17 แบบร่างของตึกบัญชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เห็นได้ชัดถึงการประยุกต์ใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีต ในอาคารที่มีการใช้สอยแบบสมัยใหม่.....129

ภาพที่ 4.18 ตึกบัญชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ออกแบบด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ อิทธิพลศิลปะสุโขทัย.....130

ภาพที่ 4.19 อนุสาวรีย์ทหารอาสา น่าเชื่อได้ว่ารับอิทธิพลทางรูปแบบมาจากเจดีย์มุมที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว ศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย.....130

ภาพที่ 4.20 เจดีย์มุมวัดเจดีย์เจ็ดแถว ศรีสัชนาลัย.....130

ภาพที่ 4.21 หอประชุมโรงเรียนมหาดเล็กหลวง(วชิราวุธวิทยาลัย) ออกแบบโดยพระยาจินดารังสรรค์.....130

ภาพที่ 4.22 ตึกนิภานพดล โรงเรียนเทพศิรินทร์ ออกแบบโดย หลวงวิศาลศิลปกรรม.....130

ภาพที่ 4.23 พระที่นั่งสามัคคีมุขมาตย์ ภายในพระราชวังสนามจันทร์.....131

ภาพที่ 4.24 ศาลาสำนักงานจัดงานสยามรัฐพิพิธภัณฑ์ พ.ศ. 2468.....131

ภาพที่ 4.25 ภาพเปรียบเทียบตึกบัญชาการ จุฬาฯ กับ ตึกคณะวิทยาศาสตร์ จุฬาฯ ซึ่งมีลักษณะรูปแบบที่ใกล้เคียงกัน แต่มีความละเอียดซับซ้อนขององค์ประกอบและลวดลายที่แตกต่างกัน.....142

ภาพที่ 4.26 ภาพเปรียบเทียบตึกบัญชาการ จุฬาฯ กับ ตึกคณะวิทยาศาสตร์ จุฬาฯ ซึ่งมีลักษณะรูปแบบที่ใกล้เคียงกัน แต่มีความละเอียดซับซ้อนขององค์ประกอบและลวดลายที่แตกต่างกัน.....142

ภาพที่ 4.27 ตึกจักรพงศ์ จุฬาฯ อาคารอีกหลังหนึ่งที่สร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ที่มีความเรียบง่ายมากขึ้น.....143

ภาพที่ 4.28 ตึกจักรพงศ์ จุฬาฯ อาคารอีกหลังหนึ่งที่สร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ที่มีความเรียบง่ายมากขึ้น.....143

ภาพที่ 4.29 พระตำหนักเปี่ยมสุข วังไกลกังวล วังแห่งเดียวที่ถูกสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 7 ออกแบบโดย ม.จ. อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร.....143

ภาพที่ 4.30 พระตำหนักเปี่ยมสุข วังไกลกังวล วังแห่งเดียวที่ถูกสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 7 ออกแบบโดย ม.จ. อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร.....143

ภาพที่ 4.31 พระอุโบสถวัดพระปฐมเจดีย์ ออกโดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.....144

ภาพที่ 4.32 พระอุโบสถวัดพระปฐมเจดีย์ ออกโดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.....144

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 4.33 แบบที่ได้สร้าง ซึ่งมีความเรียบง่ายและประหยัดกว่า.....144
ภาพที่ 4.34 แบบที่ไม่ได้สร้าง ออกแบบโดยหลวงวิศาลศิลปกรรม.....144
ภาพที่ 4.35 รูปด้านและผังของสะพานพระพุทธยอดฟ้า สะพานที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์ที่ระลึกฉลองครบรอบกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี.....145
ภาพที่ 4.36 พระปฐมบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และ สะพานพระพุทธยอดฟ้า.....146
ภาพที่ 4.37 พระปฐมบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และ สะพานพระพุทธยอดฟ้า.....146
ภาพที่ 4.38 ภาพลักษณ์พระมหากษัตริย์ที่ทรงไว้ซึ่งพระบรมเดชานุภาพแบบจารีต ภาพตัวแทนในเชิงสัญลักษณ์ที่รัชกาลที่ 7 ทรงพยายามรื้อฟื้นให้เกิดขึ้นมาอีกครั้งแก่สถาบันพระมหากษัตริย์ โดยใช้ รูปแบบอนุสาวรีย์รัชกาลที่ 1 เป็นสื่อ.....147
ภาพที่ 4.39 ภาพลักษณ์พระมหากษัตริย์ที่ทรงไว้ซึ่งพระบรมเดชานุภาพแบบจารีต ภาพตัวแทนในเชิงสัญลักษณ์ที่รัชกาลที่ 7 ทรงพยายามรื้อฟื้นให้เกิดขึ้นมาอีกครั้งแก่สถาบันพระมหากษัตริย์ โดยใช้ รูปแบบอนุสาวรีย์รัชกาลที่ 1 เป็นสื่อ.....147
ภาพที่ 4.40 ศาลาเฉลิมกรุง สถาปัตยกรรมรูปแบบ สากลสมัยใหม่ ออกแบบโดย ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร คำนวณโครงสร้างโดย อาจารย์นารถ โพธิประสาท.....150
ภาพที่ 4.41 ศาลาเฉลิมกรุง สถาปัตยกรรมรูปแบบ สากลสมัยใหม่ ออกแบบโดย ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร คำนวณโครงสร้างโดย อาจารย์นารถ โพธิประสาท.....150
ภาพที่ 4.42 ครุฑ สัญลักษณ์ประจำราวงศ์จักรี.....157
ภาพที่ 4.43 ส่วนหนึ่งของการประดับตกแต่งภายในตัวอาคาร ที่ออกแบบด้วยลวดลายศิลปะไทยแต่ใช้วัสดุใหม่.....157
ภาพที่ 4.44 ส่วนหนึ่งของการประดับตกแต่งภายในตัวอาคาร ที่ออกแบบด้วยลวดลายศิลปะไทยแต่ใช้วัสดุใหม่.....157
ภาพที่ 4.45 ศาลาเฉลิมกรุง โรงภาพยนต์ที่ทันสมัยที่สุดในเอเชีย มรดกล้ำค่าที่รัชกาลที่ 7 ทรงประทานให้แก่ราษฎรชาวสยามเพื่อไว้ประดับความเจริญพระนคร.....158
ภาพที่ 4.46 ศาลาเฉลิมกรุง โรงภาพยนต์ที่ทันสมัยที่สุดในเอเชีย มรดกล้ำค่าที่รัชกาลที่ 7 ทรงประทานให้แก่ราษฎรชาวสยามเพื่อไว้ประดับความเจริญพระนคร.....158
ภาพที่ 4.47 ศาลาเฉลิมกรุง โรงภาพยนต์ที่ทันสมัยที่สุดในเอเชีย มรดกล้ำค่าที่รัชกาลที่ 7 ทรงประทานให้แก่ราษฎรชาวสยามเพื่อไว้ประดับความเจริญพระนคร.....158
ภาพที่ 5.1 หมุดแสดงจุดที่หัวหน้าคณะราษฎรยืนอ่านประกาศคณะราษฎรฉบับที่ 1 หน้าลานพระบรมรูป.....160
ภาพที่ 5.2 พระยามโนปกรณ์นิติธาดานายกรัฐมนตรีคนแรกของไทย.....161

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 5.3 พระยาพหลพลพยุหเสนา หัวหน้าคณะผู้ก่อการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 และนายกรัฐมนตรีคนที่สองของไทย.....161

ภาพที่ 5.4 ปรีดี พนมยงค์ ผู้เสนอร่างเค้าโครงเศรษฐกิจอันเป็นสาเหตุแห่งความขัดแย้งระหว่าง กลุ่มคณะราษฎรกับฝ่ายพระยามโนปกรณ์นิติธาดา.....161

ภาพที่ 5.5 พระองค์เจ้าบวรเดช ผู้นำในเหตุการณ์ กบฏบวรเดช ปี พ.ศ. 2476.....161

ภาพที่ 5.6 จอมพล ป. พิบูลสงคราม ผู้นำที่มีบทบาทสำคัญที่สุดของไทย ในสมัยหลัง เปลี่ยนแปลงการปกครอง ปี พ.ศ. 2475.....165

ภาพที่ 5.7 สัญลักษณ์ไก้กางปีก สัญลักษณ์ประจำตัวของจอมพล ป. พิบูลสงคราม.....165

ภาพที่ 5.8 อาคารเรียนโรงเรียนช่างกลอุเทนถวาย (แล้วเสร็จปี 2483).....166

ภาพที่ 5.9 ตึกที่ทำการกรมไปรษณีย์โทรเลข บางรัก (แล้วเสร็จปี 2483).....166

ภาพที่ 5.10 พานรัฐธรรมนูญ สัญลักษณ์ที่สำคัญและศักดิ์สิทธิ์ที่สุดในช่วงต้นของการ เปลี่ยนแปลงการปกครอง.....170

ภาพที่ 5.11 สลากลอตเตอรี่ ตัวอย่างสิ่งของที่นำสัญลักษณ์พานรัฐธรรมนูญไปประยุกต์ใช้ 170

ภาพที่ 5.12 บรรยากาศงานรัฐธรรมนูญในยุคนั้น(ปี 2482) งานศิลปกรรมส่วนใหญ่จะสร้าง ขึ้นเป็นรูปพานรัฐธรรมนูญ หรือถ้าเป็นรูปปั้นคนก็จะมีลักษณะที่แข็งกร้าว ดุดัน และนิยมปั้นเป็นรูปคนธรรมดาสามัญ ชาวนา ชาวบ้านทั่วๆ ไป.....171

ภาพที่ 5.13 บรรยากาศงานรัฐธรรมนูญในยุคนั้น(ปี 2482) งานศิลปกรรมส่วนใหญ่จะสร้าง ขึ้นเป็นรูปพานรัฐธรรมนูญ หรือถ้าเป็นรูปปั้นคนก็จะมีลักษณะที่แข็งกร้าว ดุดัน และนิยมปั้นเป็นรูปคนธรรมดาสามัญ ชาวนา ชาวบ้านทั่วๆ ไป.....171

ภาพที่ 5.14 อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี อนุสาวรีย์แห่งสามัญชนแห่งแรกของไทย ที่สะท้อนว่าสามัญชน ก็สามารถสร้างประวัติศาสตร์ได้.....173

ภาพที่ 5.15 อนุสาวรีย์ปราบกบฏ แสดงออกถึงลัทธิรัฐธรรมนูญและโจมตีพวกอนุรักษ์นิยมอยู่ในที...173

ภาพที่ 5.16 รูปปั้นชาวนาฐานอนุสาวรีย์ปราบกบฏ อันเป็นลักษณะศิลปกรรมที่นิยมของยุคสมัย....173

ภาพที่ 5.17 อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย สัญลักษณ์ที่สำคัญที่สุดของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ทุกองค์ประกอบถูกคิดขึ้นจากตัวเลขที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 24 มิถุนายน 2475.....176

ภาพที่ 5.18 อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย สัญลักษณ์ที่สำคัญที่สุดของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ทุกองค์ประกอบถูกคิดขึ้นจากตัวเลขที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 24 มิถุนายน 2475.....176

ภาพที่ 5.19 แบบร่างปูนปั้นแสดงเรื่องราวที่รัชกาลที่ 7 พระราชทานรัฐธรรมนูญ ซึ่งเป็น หนึ่งในแบบที่ไม่ถูกนำมาปั้นจริง.....176

ภาพที่ 5.20 หลังคาตึกอาคารในยุคนี้แม้ว่าจะมิได้สร้างเป็นหลังคาตัด แต่ก็ต้องก่อผนังขึ้นมา บังไว้เพื่อให้เห็นเป็นหลังคาตัด ในภาพเป็นตึกเคมี ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทำพิธีเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2483.....178

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 5.21 โรงพยาบาลกลาง จะสังเกตได้ว่าด้วยรูปทรงเช่นนี้จะนำมาซึ่งปัญหาแดดฝน เป็นอย่างมาก แม้ว่าจะมีการทำแผงคอนกรีตยื่นมาบังแดดฝนก็ตาม แต่ก็ไม่เพียงพอกับสภาพอากาศในประเทศไทยแล้วเสร็จเมื่อปี 2482.....178

ภาพที่ 5.22 อาคารศาลแขวงจังหวัดสงขลา สร้างเสร็จเมื่อปี 2484 ออกแบบโดย จิตรเสน (หมิว) อภัยวงศ์.....179

ภาพที่ 5.23 ตึกที่ทำการกรมรถไฟ ทำพิธีเปิดเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2483.....179

ภาพที่ 5.24 หอพานิชภัณฑ์ บริเวณสนามเสือป่า.....180

ภาพที่ 5.25 ตึกเรียนโรงเรียนเตรียมอุดม ทำพิธีเปิดเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2483.....180

ภาพที่ 5.26 ตึกกรมไปรษณีย์โทรเลข บางรัก ออกแบบโดย พระสาโรชรัตนนิมมานก์ และ จิตรเสน(หมิว) อภัยวงศ์ ทำพิธีเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2483.....181

ภาพที่ 5.27 รูปปั้นครุฑบนยอดตึกกรมไปรษณีย์โทรเลข.....181

ภาพที่ 5.28 หุ่นจำลองตึกธนาคารชาติไทย.....181

ภาพที่ 5.29 ตึกฟิสิกส์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย(พ.ศ. 2480).....181

ภาพที่ 5.30 การรณรงค์ให้สวมหมวก.....183

ภาพที่ 5.31 ภาพการรณรงค์ชักชวนให้ติดรูปผู้นำ(จอมพล ป. พิบูลสงคราม) ในบ้านเรือนทุกคน.....183

ภาพที่ 5.32 ภาพการรณรงค์ทางวัฒนธรรม และการสร้างความรู้สึกชาตินิยมในสังคมไทย.....184

ภาพที่ 5.33 ภาพการรณรงค์ทางวัฒนธรรม และการสร้างความรู้สึกชาตินิยมในสังคมไทย.....184

ภาพที่ 5.34 ภาพการรณรงค์ทางวัฒนธรรม และการสร้างความรู้สึกชาตินิยมในสังคมไทย.....184

ภาพที่ 5.35 อาคารเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์.....186

ภาพที่ 5.36 โรงหนังเฉลิมบุรี.....186

ภาพที่ 5.37 ที่ทำการศาลอุทธรณ์ ศาลอาญา และ ศาลฎีกา(ก่อนการสร้างอาคารศาลฎีกาใหม่หลัง พ.ศ. 2500) ออกแบบโดย พระสาโรชรัตนนิมมานก์ ทำพิธีเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2486.....187

ภาพที่ 5.38 ตึกแถวริมถนนราชดำเนินกลาง ออกแบบโดย จิตรเสน (หมิว) อภัยวงศ์ ทำพิธีเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2484.....187

ภาพที่ 5.39 ภาพแสดงการจัดวางผังเมืองแบบทันสมัยใหม่ที่ลพบุรี เพื่อสร้างบรรยากาศแห่งความเป็นไทยใหม่ที่ทันสมัยและเป็นอารยะ.....191

ภาพที่ 5.40 ภาพแสดงการจัดวางผังเมืองแบบทันสมัยใหม่ที่ลพบุรี เพื่อสร้างบรรยากาศแห่งความเป็นไทยใหม่ที่ทันสมัยและเป็นอารยะ.....191

ภาพที่ 5.41 โรงภาพยนต์ทหารบก พ.ศ. 2482.....192

ภาพที่ 5.42 สถานีวิทยุกระจายเสียง พ.ศ. 2483.....192

ภาพที่ 5.43 โรงพยาบาลอานันทมหิดล พ.ศ. 2481.....192

ภาพที่ 5.44 โรงแรมทหารบก (ไม่ทราบแน่ชัดว่าสร้างเมื่อใดแต่ต้องก่อนปี พ.ศ. 2483).....192

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 5.45 ถนนราชดำเนินกลาง ตัวอย่างฉากภาพแห่งความเจริญเป็นอารยะของยุคไทยใหม่ ในสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม.....194

ภาพที่ 5.46 ถนนราชดำเนินกลาง ตัวอย่างฉากภาพแห่งความเจริญเป็นอารยะของยุคไทยใหม่ ในสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม.....194

ภาพที่ 5.47 อาคารกรีฑาสถานแห่งชาติ (สนามศุภชลาศัย) พ.ศ. 2482.....196

ภาพที่ 5.48 ภาพวันทำพิธีเปิดโรงแรมรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2486.....196

ภาพที่ 5.49 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8.....198

ภาพที่ 5.50 สมเด็จพระราชชนนี พร้อมกับพระราชโอรสและพระราชธิดา ขณะประทับที่ เมืองโลซานน์ประเทศสวิตเซอร์แลนด์.....198

ภาพที่ 5.51 สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ นายช่างที่มีบทบาทสำคัญที่สุด ในยุคสยามใหม่.....200

ภาพที่ 5.52 พระพรหมพิจิตร นายช่างทางสถาปัตยกรรมไทยที่มีบทบาทสำคัญที่สุดใน ยุคไทยใหม่.....200

ภาพที่ 5.53 ตึกถาวรวัตถุ วัดมหาธาตุ(หอสมุดวชิรญาณเดิม).....201

ภาพที่ 5.54 พระอุโบสถวัดราชาธิวาส.....201

ภาพที่ 5.55 พระอุโบสถวัดพระปฐมเจดีย์ จังหวัดนครปฐม.....201

ภาพที่ 5.56 รูปด้านข้างเมรุวัดจักรวรรดิราชาวาส.....202

ภาพที่ 5.57 เมรุวัดจักรวรรดิราชาวาส.....202

ภาพที่ 5.58 หอระฆังวัดจักรวรรดิราชาวาส.....202

ภาพที่ 5.59 เมรุวัดไตรมิตร.....203

ภาพที่ 5.60 อนุสาวรีย์ดอนเจดีย์ เจดีย์ที่ออกแบบด้วยลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต...203

ภาพที่ 5.61 อนุสาวรีย์ดอนเจดีย์ เจดีย์ที่ออกแบบด้วยลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต...203

ภาพที่ 5.62 พระศรีมหาธาตุเจดีย์ วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน (พ.ศ. 2485).....205

ภาพที่ 5.63 ศาลาการเปรียญวัดไตรมิตร อีกผลงานของพระพรหมพิจิตร.....205

ภาพที่ 5.64 ซุ้มประตูสวัสดิโสภา ซุ้มประตูที่สะท้อนลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต ที่สวยงามและลงตัวมากที่สุดชิ้นหนึ่ง.....206

ภาพที่ 5.65 รูปขยายซุ้มรังไก่ยอดประตูสวัสดิโสภา แสดงลักษณะเรียบง่าย เหลือเพียง กรอบเส้นทางเรขาคณิต.....206

ภาพที่ 5.66 รูปขยายซุ้มรังไก้ยอดประตูอื่นๆ ของพระบรมมหาราชวัง แสดงรายละเอียด ขององค์ประกอบและลวดลายแบบจารีต.....206

ภาพที่ 5.67 ยอดบัวหัวเสากำแพงวัด.....207

ภาพที่ 5.68 รายบัวเชิงของซุ้มประตูสวัสดิโสภา.....207

ภาพที่ 5.69 หัวเสาเมรุวัดไตรมิตรที่ลดทอนจนเหลือเพียงเส้นลวดที่ลดหลั่นกันเท่านั้น.....207

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 5.70 แบบอนุสาวรีย์พระเจ้ากรุงธนบุรี ออกแบบโดยพระพรหมพิจิตร อนุสาวรีย์ที่ออกแบบให้มีลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต ซึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลทางรูปแบบมาจากอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยบ้างไม่มากก็น้อย.....210

ภาพที่ 5.71 แบบอนุสาวรีย์พระเจ้ากรุงธนบุรี ออกแบบโดยพระพรหมพิจิตร อนุสาวรีย์ที่ออกแบบให้มีลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต ซึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลทางรูปแบบมาจากอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยบ้างไม่มากก็น้อย.....210

ภาพที่ 5.72 แบบอนุสาวรีย์ไทย พ.ศ. 2482 เขียนขึ้นเพื่อเป้าประสงค์ในการนำไปสร้างเป็นอาคารอเนกประสงค์ ประกอบไปด้วย สถานที่เต้นรำ ที่แสดงสินค้า โรงแรม และห้องประชุม โดยออกแบบให้รูปทรงเป็นเจดีย์ที่มีลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต สูง 4 ชั้น มีความสูงใหญ่เทียบเท่ากับองค์พระปฐมเจดีย์ จังหวัดนครปฐม.....212

ภาพที่ 5.73 แบบอนุสาวรีย์ไทยอื่นๆ ที่รัฐบาลในยุคจอมพล ป. พิบูลสงคราม สมัยแรกเคยมีความคิดที่จะสร้างขึ้นหลายครั้ง แต่ก็ไม่ได้สร้างแม้เพียงสักแห่งเดียว ในภาพเป็นรูปอนุสาวรีย์ไทยที่ออกแบบให้มีลักษณะเป็นประภาคาร.....213

ภาพที่ 5.74 ภาพถ่ายทางอากาศวัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน(วัดประชาธิปไตย) วัดมหาธาตุในระบอบประชาธิปไตย ทำพิธีเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2485.....214

ภาพที่ 5.75 เจดีย์พระศรีมหาธาตุ วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน.....214

ภาพที่ 5.76 ภาพตอนอัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุ จากประเทศอินเดียเข้าบรรจุภายในเจดีย์พระศรีมหาธาตุ วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน.....215

ภาพที่ 5.77 เจดีย์บรรจุพระบรมสารีริกธาตุภายในเจดีย์พระศรีมหาธาตุ วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน.....215

ภาพที่ 5.78 ตำแหน่งที่ตั้งของวัดที่สำพันธ์กับถนนพหลโยธิน อนุสาวรีย์ปราบกบฏ.....217

ภาพที่ 5.79 ภาพการบวชของพระยาพหลพลพยุหเสนา ที่วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน.....217

ภาพที่ 5.80 รูปตัดภายในองค์เจดีย์พระศรีมหาธาตุ.....218

ภาพที่ 5.81 ช่องบรรจุอัฐิภายในเจดีย์พระศรีมหาธาตุ.....218

ภาพที่ 5.82 ช่องบรรจุอัฐิของจอมพล ป. พิบูลสงคราม และภรรยา ภายในเจดีย์พระศรีมหาธาตุ.....218

ภาพที่ 5.83 พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร.....220

ภาพที่ 5.84 พระอุโบสถวัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน.....220

ภาพที่ 5.85 อรุณเทพบุตร บนหน้าบันวัดพระศรีมหาธาตุ.....221

ภาพที่ 5.86 อรุณเทพบุตร เหนือประตูทางเข้าอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย.....221

ภาพที่ 5.87 องค์ประกอบที่เรียบเกลี้ยง ลดทอนรายละเอียดทางสถาปัตยกรรมแบบจารีตที่ซับซ้อน ของงานสถาปัตยกรรมวัดพระศรีมหาธาตุ.....222

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 5.88 องค์ประกอบที่เรียบเกลี้ยง ลดทอนรายละเอียดทางสถาปัตยกรรมแบบจารีต ที่ซับซ้อน ของงานสถาปัตยกรรมวัดพระศรีมหาธาตุ.....222

ภาพที่ 5.89 องค์ประกอบที่เรียบเกลี้ยง ลดทอนรายละเอียดทางสถาปัตยกรรมแบบจารีต ที่ซับซ้อน ของงานสถาปัตยกรรมวัดพระศรีมหาธาตุ.....222

ภาพที่ 5.90 วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน วัดมหาธาตุในระบอบประชาธิปไตย สถาปัตยกรรมสัญลักษณ์ที่สำคัญที่สุดอีกแห่งหนึ่งของคณะราษฎร.....223

ภาพที่ 6.1 จอมพลผิน ชุณหะวัณ ผู้นำในการรัฐประหารปี 2490.....227

ภาพที่ 6.2 จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ผู้นำในการรัฐประหารปี 2500.....227

ภาพที่ 6.3 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช นักการเมืองฝ่าย อนุรักษ์นิยม และ ผู้นำในปลุกกระแส ราชาชาตินิยมใหม่ ในสังคมไทยหลังปี 2490.....227

ภาพที่ 6.4 ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช ผู้นำคนหนึ่งในขบวนการเสรีไทย.....227

ภาพที่ 6.5 อาคารที่ทำการกรมศุลกากร การท่าเรือแห่งประเทศไทย.....231

ภาพที่ 6.6 หอประชุม มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.....231

ภาพที่ 6.7 หอสมุดดำรงราชานุภาพ.....233

ภาพที่ 6.8 ตึกสหธนาคารกรุงเทพ ถนนเยาวราช.....233

ภาพที่ 6.9 รูปด้านข้างอาคารศาลาว่าการเทศบาลนครกรุงเทพ.....233

ภาพที่ 6.10 รูปด้านหน้าอาคารศาลาว่าการเทศบาลนครกรุงเทพ.....233

ภาพที่ 6.11 อาคารศาลาว่าการเทศบาลนครกรุงเทพ ขณะทำการก่อสร้าง.....233

ภาพที่ 6.12 อาคารโรงพยาบาลของ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ที่ออกแบบด้วยลักษณะรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์.....234

ภาพที่ 6.13 อาคารโรงพยาบาลของ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ที่ออกแบบด้วยลักษณะรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์.....234

ภาพที่ 6.14 อาคารโรงพยาบาลของ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ที่ออกแบบด้วยลักษณะรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์.....234

ภาพที่ 6.15 อาคารที่ทำการกระทรวงวัฒนธรรม(หลังเดิม) ภายในบริเวณ สนามเสือป่า.....235

ภาพที่ 6.16 อาคารองค์การอุตสาหกรรมป่าไม้ ริมถนนราชดำเนินนอก.....235

ภาพที่ 6.17 อาคารที่ทำการโรงงานยาสูบ ถนนพระราม 4.....236

ภาพที่ 6.18 หอประชุมธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์.....236

ภาพที่ 6.19 ภาพด้านหน้าศาลาสันติธรรม ริมถนนราชดำเนินนอก (ปัจจุบันถูกรื้อแล้ว.....236

ภาพที่ 6.20 ภาพถ่ายทางอากาศศาลาสันติธรรม มองเห็นผังของตึกที่เป็นรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์อย่างชัดเจน.....236

ภาพที่ 6.21 โรงละครแห่งชาติ.....237

ภาพที่ 6.22 อาคารที่ทำการกระทรวงคมนาคม ริมถนนราชดำเนินนอก.....237

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 6.23 พิพิธภัณฑ์เจ้าสามพระยา พระนครศรีอยุธยา สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์หลังปี 2500.....239
ภาพที่ 6.24 อาคารที่ทำการศาลขอนแก่น อีกตัวอย่างของสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์หลังปี 2500.....239
ภาพที่ 6.25 หอประชุมราชแพทยาลัย พ.ศ. 2495 ภายในโรงพยาบาลศิริราช.....241
ภาพที่ 6.26 อาคารกรมตำรวจ สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์หลังปี 2500.....241
ภาพที่ 6.27 ประติมากรรม “ขลุ่ยทิพย์” ผลงานการปั้นของ เขียนยิ้มศิริ พ.ศ 2492.....245
ภาพที่ 6.28 ประติมากรรม “ดินแดนแห่งความยิ้มแย้ม” โดย เขียน ยิ้มศิริ พ.ศ. 2493.....245
ภาพที่ 6.29 ประติมากรรม “รำมะนา” พ.ศ. 2493 โดย เขียน ยิ้มศิริ ที่ถ่ายทอดความอ่อนช้อยแบบไทยได้อย่างงดงาม.....246
ภาพที่ 6.30 ภาพจิตรกรรมชื่อ “วัดพระแก้ว” พ.ศ. 2493.....246
ภาพที่ 6.31 ภาพชื่อ “สงกรานต์” พ.ศ. 2499 ของ ชะลูด นิ่มเสมอ.....247
ภาพที่ 6.32 ภาพลายเส้นของ อังคาร กัลยาณพงศ์ ภาพที่แสดงเส้นสายและลักษณะรูปแบบของลายไทย.....247
ภาพที่ 6.33 ภาพด้านข้างของพระอุโบสถวัดไตรมิตร พ.ศ. 2492 โดย หลวงวิศาลศิลปกรรม.....249
ภาพที่ 6.34 ภาพด้านหน้าของพระอุโบสถวัดไตรมิตร.....249
ภาพที่ 6.35 พระอุโบสถวัดราชบูรณะ(วัดเลียบ) พ.ศ. 2503 โดย หลวงวิศาลศิลปกรรม.....249
ภาพที่ 6.36 ลายหน้าบันพระอุโบสถวัดราชบูรณะ ผลงานออกแบบของ สง่า มยุระ.....249
ภาพที่ 6.37 พระอุโบสถวัดอมรินทร์ พ.ศ. 2512.....250
ภาพที่ 6.38 พระอุโบสถวัดบุปผาราม ธนบุรี.....250
ภาพที่ 6.39 เมรุวัดจักรวรรดิราชาวาส รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต.....251
ภาพที่ 6.40 เมรุหน้าพลับพลาอิสริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส พ.ศ. 2503 โดย ม.ร.ว. มิตรารุณ เกษมศรี.....251
ภาพที่ 6.41 พระตำหนักภูพิงค์ราชนิเวศน์ เชียงใหม่ โดย ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร.....252
ภาพที่ 6.42 อีกมุมหนึ่งพระตำหนักภูพิงค์ราชนิเวศน์.....252
ภาพที่ 6.43 ศิลาจารึกหลักที่ 1 รัฐธรรมนูญฉบับแรกของไทย ภายใต้การตีความหลังปี 2490.....257
ภาพที่ 6.44 ตัวอย่างพระพุทธรูปสุโขทัย รูปแบบทางศิลปะที่ถูกยกขึ้นเป็นศิลปะคลาสสิกของไทยอันส่งผลทำให้ภาพพจน์ของสุโขทัยกลายเป็นรัฐอุดมคติของสังคมไทย.....257
ภาพที่ 6.45 ตัวอย่างรูปแบบและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมแบบจารีต รูปแบบที่กลับมาเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นไทยอีกครั้งหลังปี 2490.....257
ภาพที่ 6.46 ตัวอย่างตราไปรษณียากรที่พิมพ์ออกมาใช้ในช่วงหลังปี 2490.....259
ภาพที่ 6.47 ตัวอย่างตราไปรษณียากรที่พิมพ์ออกมาใช้ในช่วงหลังปี 2490.....259
ภาพที่ 6.48 ตัวอย่างตราไปรษณียากรที่พิมพ์ออกมาใช้ในช่วงหลังปี 2490.....259

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 6.49 อนุสาวรีย์พระบรมราชชนก ภายในโรงพยาบาลศิริราช (สร้างเสร็จ พ.ศ. 2493).....261
ภาพที่ 6.50 อนุสาวรีย์กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน (สร้างเสร็จ พ.ศ. 2500).....261
ภาพที่ 6.51 อนุสาวรีย์กรมหลวงราชบุรีดิเรกฤทธิ์ (พ.ศ. 2498-2507).....261
ภาพที่ 6.52 รายละเอียดแบบจารีตที่ถูกประยุกต์มาใช้ในอาคารแบบสมัยใหม่ของ
ตึกกระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ. 2497.....265
ภาพที่ 6.53 รายละเอียดลวดลายแบบจารีตที่ถูกนำมาประดับตกแต่งบนโรงละครแห่งชาติ.....265
ภาพที่ 6.54 รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ของอาคารที่ทำการกรมการขนส่งทางบก.....266
ภาพที่ 6.55 หุ่นจำลอง แสดงรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ของหอสมุดแห่งชาติ.....266

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญของปัญหา

จากการศึกษาที่ผ่านมาพบว่า การอธิบายประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมในประเทศไทยในมุมมองปัจจุบันไม่สอดคล้องกับหลักฐานและข้อเท็จจริงทางสถาปัตยกรรมที่เกิดขึ้นจริง โดยกรอบการอธิบายปัจจุบันจะมองงานสถาปัตยกรรมแบ่งออกเป็น 2 ช่วงทางประวัติศาสตร์ที่ไม่มีความต่อเนื่องกัน โดยในช่วงแรกมักถูกมองอย่างเป็นวิวัฒนาการที่สืบทอดต่อเนื่องจากอดีตอันยาวไกล มีพัฒนาการสืบสานกันตามลำดับอย่างมีเอกลักษณ์พิเศษเฉพาะตัว ไม่ว่าจะเป็นสมัยสุโขทัย เรื่อยมาในสมัยอยุธยา จนมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ แต่ความต่อเนื่องที่ว่านั้นกลับถูกมองว่าหยุดชะงักลงและเสื่อมลงถึงขีดสุดในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยมีอิทธิพลตะวันตกเป็นจำเลยที่สำคัญที่สุดของปรากฏการณ์ดังกล่าว[1] อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการปฏิรูปประเทศไปสู่ความเป็นสมัยใหม่ (Modernization) ในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเนื้อหาหลักก็คือการปฏิรูปตามแบบอย่างวัฒนธรรมตะวันตก(Westernization) เป็นสำคัญ

ช่วงเวลาแห่งการปฏิรูปทางสังคมและวัฒนธรรมนี้ถูกอธิบายเสมือนหนึ่งว่าเป็นยุคสุดท้ายของพัฒนาการทางสถาปัตยกรรมในแนวทางแบบจารีตประเพณีที่สืบทอดมายาวนาน โดยถือกันอย่างไม่เป็นทางการว่างานสถาปัตยกรรมฝีพระหัตถ์ของ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นจุดเปลี่ยนและจุดสิ้นสุดที่สำคัญของสายพัฒนาการในแบบช่างไทยในอดีต แม้ว่าพระองค์ท่านจะมีลูกศิษย์หลายคนที่ยังคงทำงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตสืบทอดต่อเนื่องมา แต่ก็มักถูกมองว่าไม่มีผู้ใดที่มีความสามารถทัดเทียมในการรับช่วงต่อจากพระองค์ท่านได้[2]

การอธิบายประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมในประเทศไทยจะมาเริ่มใหม่ในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา ภายใต้กรอบโครงทางประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมไทย

---

[1] ดู พิริยะ ไกรฤกษ์ และ เผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525), หน้า 23.

[2] ดู หม่อมหลวงตรีทศยุทธ เทวกุล, “Directions in Thai Architecture,” อาษา ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 (กันยายน, 2515), หน้า 34.

สมัยใหม่[3] โดยมีจุดตั้งต้นสำคัญของพัฒนาการสถาปัตยกรรมแบบใหม่คือ การจัดตั้งหลักสูตรการสอนวิชาชีพสถาปัตยกรรมที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยใน พ.ศ. 2476 โดย อาจารย์นารถ โพธิประสาท ซึ่งจุดนี้จะได้รับการอธิบายว่า เป็นรากฐานอันสำคัญในการประกอบวิชาชีพทางสถาปัตยกรรมแบบใหม่ที่เปลี่ยนจากระบบ *ช่าง* มาสู่ระบบ *สถาปนิก*[4] และสืบเนื่องต่อมาจนกระทั่งปัจจุบัน

โครงเรื่องการอธิบายประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมข้างต้นเป็นผลมาจากกรอบความเชื่อหนึ่งที่สำคัญซึ่งเป็นรากฐานของการศึกษาพัฒนาการทางสังคมไทยในสมัยรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา นั่นก็คือการอธิบายพัฒนาการทางสังคมแยกออกเป็น 2 ยุคคือ *ยุคสยามเก่า* กับ *ยุคสยามใหม่*[5] ในลักษณะที่แยกขาดและไม่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน อีกทั้งให้น้ำหนักสำคัญไปที่อิทธิพลตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 5 ว่าเป็นปัจจัยกำหนดการเปลี่ยนแปลงทุกอย่าง ความเชื่อในลักษณะเช่นนี้มิได้เกิดขึ้นแต่เฉพาะแวดวงการศึกษาในสาขาใดสาขาหนึ่งเพียงอย่างเดียว แต่กรอบความคิดดังกล่าวได้กลายเป็นบรรทัดฐานที่สำคัญที่ใช้ในการอธิบายพัฒนาการทางสังคมไทยที่สำคัญที่สุดอันรวมไปถึงการอธิบายพัฒนาการทางด้านสถาปัตยกรรม

ด้วยเหตุนี้การอธิบายประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมในประเทศไทยจึงเสมือนถูกเล่าเป็นพัฒนาการมาตามลำดับอย่างต่อเนื่องแต่หยุดชะงักลงด้วยอิทธิพลจากตะวันตก จากนั้นก็เริ่มเล่าใหม่ด้วยโครงเรื่องใหม่ที่แยกขาดจากงานสถาปัตยกรรมในอดีต โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นการอธิบายที่เน้นลักษณะของการรับแนวคิดทางด้านสถาปัตยกรรมแนวทางใหม่จากภายนอกเป็นหลัก

โครงเรื่องในแบบข้างต้นแม้ว่าจะมีส่วนถูกอยู่มากก็ตาม แต่ก็ก่อให้เกิดปัญหาต่อการอธิบายประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมอย่างน้อย 2 ประการที่สำคัญ

ประการแรก ทำให้มองสถาปัตยกรรมแยกออกเป็น *สถาปัตยกรรมแบบจารีต* กับ *สถาปัตยกรรมสมัยใหม่* ที่ไม่มีความเกี่ยวข้องสืบเนื่องกันแต่อย่างใด และก่อให้เกิดแนวคิด *สถาปัตยกรรมในยุคเก่า* กับ *สถาปัตยกรรมของยุคใหม่* ที่ตัดขาดกันเกือบจะสิ้นเชิง

กรอบทัศนะข้างต้นทำให้มอง *สถาปัตยกรรมแบบจารีต* ว่าเป็นสิ่งพ้นยุคพ้นสมัย สิ่งที่เรียกว่างานสถาปัตยกรรมแบบจารีตเป็นเพียงสถาปัตยกรรมที่ตายแล้ว การออกแบบโดยหยิบยืมรูป

---

[3] งานวิจัยที่สำคัญได้แก่ “พัฒนาการแนวความคิดและรูปแบบของงานสถาปัตยกรรม อดีต ปัจจุบัน อนาคต” โดย วิมลสิทธิ์ หรยางกูร และคณะ อีกเล่มหนึ่งที่สำคัญคือ“สถาปนิกสยาม พื้นฐาน บทบาท ผลงาน และแนวคิด(พ.ศ. 2475 –2537)” โดย ผุสดี ทิพทัส

[4] ผุสดี ทิพทัส, สถาปนิกสยาม พื้นฐาน บทบาท ผลงาน และแนวคิด(พ.ศ. 2475 –2537) (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรุงเทพ, 2539)

[5] ดู ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, อารยธรรมไทย พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ (กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, 2540), หน้า 159-166.

แบบในอดีตมาใช้จึงเป็นเพียง *ความหลงใหลต่อศิลปกรรมที่ตายแล้ว*[6] ดังที่รองศาสตราจารย์แสงอรุณ รัตกสิการ ได้เขียนไว้ในบทความเรื่อง *สถาปัตยกรรมหลังเสาธง* ไว้ตอนหนึ่งว่า

"....งานสถาปัตยกรรมนั้นเป็นงานรังสรรค์ (creation) ถือเป็นศิลป ก็งานรังสรรค์คืออะไร – คือการสร้างขึ้นมาเพื่อสนองประโยชน์ใช้สอยความต้องการของสังคมแต่ละยุคให้ได้ผลดีที่สุด เมื่อสภาพของสังคมเปลี่ยน งานรังสรรค์ก็จะมีขึ้นเพื่อสนองสภาพใหม่ของสังคมยุคนั้น เราไม่มีเหตุผลอะไรที่จะไปนำงานรังสรรค์ที่เหมาะกับในอดีตมาใช้กับชีวิตปัจจุบันของเรา..."[7]

ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกใจที่กลุ่มผู้ที่มีความเชื่อข้างต้นจึงไม่ได้ให้ความสนใจที่จะค้นหาคำอธิบายงาน *สถาปัตยกรรมแบบจารีต* ที่สร้างขึ้นหลังปี พ.ศ. 2475 ว่ามีบทบาทหน้าที่และความหมายอย่างไรต่อสังคมเท่าใดนัก

ประการที่สอง ในส่วนที่เป็น *งานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่* ส่วนใหญ่ของการศึกษาจะเป็นการอธิบายพัฒนาการของสถาปัตยกรรมในลักษณะคู่ขนานไปกับประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมตะวันตกเป็นหลัก เริ่มด้วยการแพร่เข้ามาของอิทธิพลแนวคิดจากภายนอกที่รู้จักกันโดยทั่วไปว่า *สถาปัตยกรรมสมัยใหม่*(Modern Architecture) ที่เข้ามาพร้อมกับกลุ่มนักเรียนไทยที่มีโอกาสไปศึกษาวิชาการด้านสถาปัตยกรรมในต่างประเทศ ซึ่งส่วนใหญ่เป็น เชื้อพระวงศ์ ชนชั้นสูงและชนชั้นกลางในสมัยรัชกาลที่ 6 อาทิเช่น ม.จ. อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร ม.จ. โวฒยากร วรวรรณ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร อาจารย์นารถ โพธิประสาท พระสาโรชรัตนนิมมานก์ และ จิตรเสน(หมิว) อภัยวงศ์ เป็นต้น

จากมุมมองนี้จึงเสมือนว่า *งานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่* ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยเป็นการนำเข้ามาอย่างสำเร็จรูปและอย่างสมบูรณ์พร้อมทั้งแนวคิดทฤษฎีตลอดจนรูปแบบวิธีการ แม้ว่าจะมีบ้างที่พูดถึงการปรับแปลงให้เข้ากับสภาพแวดล้อมของสังคมไทยแต่ก็เป็นเพียงเรื่องกายภาพเล็กน้อยที่ไร้นัยสำคัญใดๆ

ที่สำคัญที่สุดอันเป็นจุดอ้อยอย่างยิ่งของกรอบการอธิบายที่มีอยู่ทั้งหมดในปัจจุบันคือ การอธิบายประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมในช่วงเปลี่ยนผ่านจาก *สยามเก่า* มาสู่ *สยามใหม่* นั้นส่วนมากยังมิได้เข้าไปศึกษาในบริบทแวดล้อมทางสังคมด้านอื่นๆ ประกอบ ทำให้การอธิบายจึงเป็นลักษณะเพียงว่า รูปแบบใดที่เกิดขึ้นในตะวันตกในไม่ช้าก็จะมาปรากฏในเมืองไทย โดยส่วนใหญ่จะไม่มีการอธิบายถึงเหตุผลที่มาหรือแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังอันเป็นมูลเหตุการสร้างสถาปัตยกรรมรูปแบบนั้นๆ ในเมืองไทยว่าเหมือนหรือแตกต่างอย่างไรกับที่เกิดขึ้นในสังคมตะวันตก และมักจะกล่าวแต่เพียงว่าผู้ออกแบบได้ไปศึกษามาจากต่างประเทศและนำเข้ามาปรับสร้างในเมืองไทยเท่า

---

[6] อนุวิทย์ เจริญศุภกุล, สถาปนิก สถาปัตยกรรม และแบบแผนนิยม (ม.ป.ท.) (ม.ป.ป.), หน้า 32

[7] แสงอรุณ รัตกสิกร, "สถาปัตยกรรมหลังเสาธง," แสงอรุณแห่งสถาปัตยกรรม (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542), หน้า 50.

นั้น ส่งผลทำให้การอธิบายสถาปัตยกรรมเหล่านี้ดูแยกโดดจากบริบททางสังคมของยุคสมัยอย่างสิ้นเชิง[8] ยกเว้นประเด็นทางด้านสภาพ ดิน ฟ้า อากาศ ที่มีการพูดอธิบายอยู่บ้าง

จากปัญหาทั้ง 2 ประการที่พบนี้ ทำให้เห็นสาเหตุของปัญหาดังกล่าวว่า เกิดขึ้นจากการมองความเปลี่ยนแปลงในสังคมสมัยใหม่ของไทยว่าเกิดจากปัจจัยภายนอกเป็นหลัก(วัฒนธรรมตะวันตก) และขาดความสืบเนื่องจากอดีตก่อนหน้านั้นอย่างเกือบจะสิ้นเชิง อีกทั้งขาดการศึกษาเชื่อมโยงบริบทแวดล้อมทางสังคมวัฒนธรรมของไทยให้ลึกซึ้งมากพอ อันเป็นสาเหตุทำให้มองประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมของไทยแยกขาดออกเป็น 2 ช่วงอย่างชัดเจนและไม่มีความต่อเนื่อง เสมือนหนึ่งว่างานสถาปัตยกรรมไทยได้เริ่มเสื่อมลงในรัชกาลที่ 5 และจบลงอย่างสิ้นเชิงพร้อมๆ ไปกับการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 และประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ก็เริ่มต้นเข้ามาแทนที่โดยตัดขาดจากประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมในอดีตเกือบทั้งหมด ในส่วนของ *งานสถาปัตยกรรมแบบจารีต* แม้จะยังมีการสร้างสืบต่อมาอย่างต่อเนื่องแต่ก็ถูกละเลยที่จะทำความเข้าใจโดยมองว่าเป็นเพียงการอนุรักษ์ของเก่าไว้ไม่ให้สูญหายไปเท่านั้น

ทั้งนี้มิได้ปฏิเสธว่าอิทธิพลตะวันตกเป็นแรงผลักดันที่สำคัญต่อพัฒนาการทางสถาปัตยกรรมของไทย แต่การเปลี่ยนแปลงใดๆ ทางสังคมซึ่งหมายรวมไปถึงสถาปัตยกรรมด้วยนั้นคงมิได้เกิดขึ้นอย่างง่ายๆ โดยเพียงแต่ *มีคนขาวหยิบยื่นวัฒนธรรมตะวันตกให้* และกลุ่มผู้นำไทยเป็น *ตุ๊กตาที่รับวัฒนธรรมอย่างอัตโนมัติเท่านั้น*[9] เพราะสังคมไทยได้ผ่านประวัติศาสตร์มาแบบหนึ่ง อยู่ในสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ การเมือง และสังคมแบบหนึ่ง อยู่ในบริบททางวัฒนธรรมแบบหนึ่ง เพราะฉะนั้นสิ่งที่เกิดขึ้นย่อมจะมีความแตกต่างกันไม่มากก็น้อย ซึ่งจะต้องมีการอธิบายความสัมพันธ์ของปรากฏการณ์ที่มีความเฉพาะที่เป็นของไทยเราเอง[10]

การเปลี่ยนแปลงใดๆ ที่มีความสำคัญและส่งผลกระทบในวงกว้างจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องใช้เวลาจนกว่าจะเป็นที่ยอมรับได้ภายในสังคมและต้องสามารถประนีประนอมกับกลุ่มความคิดทั้งเก่าใหม่ได้อย่างไม่ขัดแย้งจนเกินไปนัก ด้วยเหตุนี้การเปลี่ยนแปลงใดๆ จึงมักจะต้องมี *ช่วงเวลาเปลี่ยนผ่าน* เสมอ ซึ่งจะเป็นช่วงที่มีการรับของใหม่เข้ามาปรับแปลง ต่อรอง ให้เข้ากับของเก่าที่เป็นอยู่ไม่มากก็น้อย การเปลี่ยนแปลงไม่อาจเกิดขึ้นโดยสามารถตัดรากเหง้าเดิมของตนทิ้งได้ทั้งหมดหรือเปิดรับสิ่งใหม่เข้ามาทั้งหมดโดยไม่กลั่นกรองแม้ว่ากำลังถูกปืนจ่อหน้าอยู่ก็ตาม

---

[8] ตัวอย่างการอธิบายในลักษณะนี้เห็นได้ชัดเจนในบทความเรื่อง “Direction in Thai Architecture” ของ ม.ล. ตรีทศยุทธ เทวกุล ตีพิมพ์ในวารสาร อาษา ปีที่ 1 ฉบับที่ 1(กันยายน, 2515).

[9] พรเพ็ญ ฮั่นตระกูล, “แนวคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย,” สังคมไทยใน 200 ปี (กรุงเทพฯ: เจ้าพระยาการพิมพ์, 2526), หน้า 198.

[10] ฉัตรทิพย์ นาถสุภา, วัฒนธรรมไทยกับขบวนการเปลี่ยนแปลงสังคม (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), หน้า 34-35.

งานสถาปัตยกรรมก็เช่นเดียวกัน สังคมไทยย่อมไม่อาจที่จะรับรูปแบบและแนวคิดสถาปัตยกรรมแบบใหม่ได้ร้อยเปอร์เซ็นต์และในทันที การรับรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เข้ามาจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้อง ปะทะสังสรรค์ กับกรอบความคิดดั้งเดิมหรือต้องมีสอดคล้องกับค่านิยมและอุดมคติที่มีอยู่เดิมมากบ้างน้อยบ้าง ซึ่งประเด็นสำคัญของ *ช่วงเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรม* นี้ยังไม่ได้ถูกอธิบายและทำการศึกษาอย่างจริงจังเท่าที่ควร

จากการศึกษาพบว่า *ช่วงแห่งการเปลี่ยนผ่าน* เข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่(Modernization) ของไทยนั้น มีการเปลี่ยนแปลงอย่างน้อยอยู่ 2 ช่วงที่สำคัญคือ นับตั้งแต่รัชกาลที่ 4 (อาจรวมไปถึงปลายสมัยรัชกาลที่ 3) สืบเนื่องมาในสมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงรัชกาลที่ 7 ซึ่งในงานวิจัยนี้จะขอเรียกว่าการเปลี่ยนแปลงทางสังคมนับตั้งแต่รัชกาลที่ 4 จนถึงการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ว่าเป็นการเปลี่ยนผ่านจาก *สยามเก่า* เข้าสู่ *สยามใหม่* และหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 จนถึง พ.ศ. 2500[11] ซึ่งจะขอเรียกว่าการเปลี่ยนแปลงจาก *สยามใหม่* มาสู่ *ไทยใหม่*

การเปลี่ยนแปลงใน 2 ช่วงดังกล่าวข้างต้นนั้นเต็มไปด้วยกระแสธารแห่งความขัดแย้งและการเปลี่ยนแปลงในระดับโครงสร้างสำคัญของสังคม เกิดความเปลี่ยนแปลงทางกรอบโครงความคิด ความเชื่อ ค่านิยม ใหม่ๆ ขึ้นมากมาย เกิดคนชั้นกลางที่มีการศึกษาสมัยใหม่เพิ่มขึ้น ค่านิยมและความเชื่อทางสังคมแบบเก่าถูกท้าทาย *ความหมาย* ของสิ่งต่างๆ ในสังคมถูกนิยามความหมายขึ้นใหม่ อาทิเช่น โลกและจักรวาลเป็นเช่นไร ชีวิตในโลกหน้ามีจริงหรือไม่ วิทยาศาสตร์สมัยใหม่เข้ามาทำหน้าที่อธิบายโลกและสังคมแทน ชาติหมายถึงอะไร ศาสนาพุทธที่แท้จริงมีหลักอย่างไร ความเป็นสมัยใหม่และความศิวิไลซ์เป็นเช่นไร สถาบันพระมหากษัตริย์ควรมีบทบาทแค่ไหนหรือความเสมอภาคสำคัญอย่างไร เหล่านี้เป็นต้น

ซึ่งภายใต้สถานการณ์ที่สับสนและคลุมเคลือในการค้นหาคุณค่าและความหมายของสังคมแบบใหม่ในทุกๆ ด้านนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 สืบเนื่องมาจนกระทั่งหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองนี้ งานสถาปัตยกรรมซึ่งเป็นหน่วยหนึ่งที่ประกอบอยู่ในสังคมย่อมต้องถูกกระทบตามไปด้วยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เช่นกัน

ดังนั้นการหาคำอธิบายการเปลี่ยนแปลงทางสถาปัตยกรรมในช่วงเวลาเปลี่ยนผ่านดังกล่าวที่ถูกต้องเหมาะสมและสามารถตอบประเด็นปัญหาทั้งสองที่กล่าวมาในตอนต้นได้ดีที่สุดทางหนึ่งก็คือ การเข้าไปศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมในช่วงรอยต่อแห่งการเปลี่ยนแปลงจาก *สยามเก่า* มาสู่ *ไทยใหม่* ให้ละเอียดมากขึ้น โดยทั้งนี้จะต้องไม่ลืมที่จะพิจารณาควบคู่ไปกับการ

---

[11] โดยความเป็นจริงแล้ว กระบวนการ *ปฏิรูปสู่ความเป็นสมัยใหม่*(Modernization) เป็นกระบวนการที่สืบทอดต่อเนื่องมาโดยตลอด แม้กระทั่งในปัจจุบันกระบวนการดังกล่าวก็อาจกล่าวได้ว่ายังคงดำเนินอยู่ตลอดเวลา แต่ในงานชิ้นนี้ต้องการชี้ให้เห็นจุดหักเหที่สำคัญ(ในความเห็นของผู้วิจัย) เพียง 2 ช่วงเท่านั้นเพื่อความชัดเจนของเนื้อหา

มองการเปลี่ยนผ่านตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาประกอบด้วยว่ามีความเปลี่ยนแปลงอย่างไรเกิดขึ้นบ้าง เนื่องจากช่วงเวลาทั้ง 2 ดังกล่าวเป็น *ช่วงเปลี่ยนผ่าน* ที่สำคัญที่ส่งผลกระทบสืบเนื่องกัน กล่าวคือ เป็นช่วงเปลี่ยนโลกทัศน์ที่สำคัญจากแบบจารีตมาสู่ความเป็นสมัยใหม่ เกิดการปะทะสังสรรค์ระหว่างระบบความเชื่อดั้งเดิมกับค่านิยมสมัยใหม่หลายประการ ระบบสัญลักษณ์ทางสถาปัตยกรรมแบบจารีตถูกตั้งคำถามมากมาย เป็นต้น

ทั้งนี้การศึกษาจะไม่เน้นอธิบายตามโครงเรื่องประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมแบบเดิมที่มองอย่างแบ่งแยก *เก่า - ใหม่* ออกจากกันอย่างชัดเจนแม้ว่าจะไม่อาจปฏิเสธได้ โดยจะใช้การมองอย่างหาความสัมพันธ์ระหว่าง *เก่า* กับ *ใหม่* ว่ามีการผสมผสานและเป็นปัจจัยต่อกันในลักษณะใดบ้าง มีส่วนใดปรับเปลี่ยนและมีส่วนใดยังคงอยู่ ส่วนใดที่รับเข้ามาและส่วนใดที่ตัดทิ้งไป ภายใต้บริบททางสังคมและวัฒนธรรมในช่วงดังกล่าว

นอกจากนี้การศึกษาจะมุ่งมองพัฒนาการทางสถาปัตยกรรมอย่างมีปฏิสัมพันธ์กับ *ปัจจัยภายใน* ของสังคมไทยเองให้มากขึ้น ซึ่งช่วงเวลแห่งรอยต่อดังกล่าวได้เกิดเรื่องราวทางประวัติศาสตร์มากมาย มีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญๆ หลายครั้งทั้งในทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคม ค่านิยมตลอดจนความเชื่อในสิ่งต่างๆ ส่งผลให้โลกทัศน์ในการมองสิ่งต่างๆ ของผู้คนเปลี่ยนแปลงไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มชนชั้นนำสยาม อันนำมาสู่ประเด็นปัญหาที่สำคัญหลายประการทางสังคม อาทิเช่น ประเด็นเรื่องการนำประเทศสู่ความเป็นสมัยใหม่ ความขัดแย้งกันระหว่างโลกทัศน์แบบจารีตกับสมัยใหม่ ประเด็นขัดแย้งระหว่างกลุ่มเจ้านายเชื้อพระวงศ์กับผู้มีการศึกษาสมัยใหม่ซึ่งเป็นสามัญชนในเรื่องการปกครอง ประเด็นเรื่องความเสมอภาคและสิทธิที่เท่าเทียมกันในสังคม ประเด็นเรื่องชาตินิยมหรือรัฐนิยมที่เกิดขึ้น ประเด็นความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ หรือแม้กระทั่งคติความเชื่อทางศาสนาที่เปลี่ยนแปลงไป ฯลฯ ต่างๆ เหล่านี้ล้วนมีความสำคัญต่อประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมไทยในช่วงดังกล่าวเป็นอย่างยิ่ง

ซึ่งถ้าเราเข้าใจประเด็นเหล่านี้อย่างลึกซึ้งและชัดเจนมากพอก็น่าเชื่อว่าจะนำไปสู่การสร้างความเข้าใจที่ถูกต้องต่องานสถาปัตยกรรมในยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวได้ดีขึ้น เป็นการเสนอแง่มุมการอธิบายที่หลากหลายมากขึ้นกว่าที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

1.2 **วัตถุประสงค์ของการศึกษา**

1. เพื่อศึกษาหา *ความหมาย* ที่แฝงอยู่ในงานสถาปัตยกรรมที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ไม่ว่าจะเป็นความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง ทางเศรษฐกิจ หรือการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของผู้คนในสังคม

2. เพื่อวิเคราะห์หาคำอธิบายถึงความเป็นมา เหตุผล แนวคิดและรูปแบบทางสถาปัตยกรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ทำการศึกษา อาทิเช่น รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตประเพณี รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ รูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ เป็นต้น ว่ามีพัฒนาการสืบเนื่องจากอดีตและนำมาสู่ปัจจุบันในรูปลักษณะใดบ้าง

1.3 ขอบเขตของการศึกษา

ขอบเขตของการวิจัยนี้สามารถแบ่งได้เป็น 3 ส่วน ดังต่อไปนี้

1.3.1 **ขอบเขตมิติเวลา** การศึกษานี้มุ่งเน้นศึกษาพัฒนาการทางสถาปัตยกรรมในช่วงเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรมจาก *สยามเก่า* มาสู่ *ไทยใหม่* ซึ่งในงานวิจัยนี้ได้กำหนดช่วงเวลาไว้คือนับตั้งแต่การขึ้นครองราชสมบัติของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ เมื่อ พ.ศ. 2394 จนถึงการรัฐประหารของ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เมื่อ พ.ศ. 2500

1.3.2 **ขอบเขตทางพื้นที่** เนื่องจากในเนื้อหาของงานวิจัยนี้มุ่งเน้นศึกษาสถาปัตยกรรมที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ซึ่งขอบเขตการเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทยในช่วงที่ทำการศึกษา อาจกล่าวได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงอย่างมีนัยสำคัญอันกระทบต่อสังคมในวงกว้างนั้นยังจำกัดการเปลี่ยนแปลงเฉพาะในหมู่ผู้ที่มีอำนาจในสังคมเป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็น พระมหากษัตริย์ เจ้านาย เชื้อพระวงศ์ ข้าราชการ พ่อค้า และ ผู้มีการศึกษาสูง เท่านั้น ซึ่งเรียกโดยทั่วไปว่าเป็นกลุ่ม *ชนชั้นนำสยาม* คนกลุ่มนี้ส่วนใหญ่จะอาศัยอยู่เฉพาะในเขตเมืองเป็นหลัก การเปลี่ยนแปลงใดๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมรวมทั้งการเปลี่ยนแปลงทางสถาปัตยกรรมก็จะเกิดขึ้นเฉพาะบริเวณนี้ก่อนเสมอ ดังนั้นขอบเขตพื้นที่ที่จะทำการศึกษาจึงมุ่งเน้นบริเวณเขตพระนครและบริเวณโดยรอบเป็นหลักใหญ่ ซึ่งเป็นศูนย์กลางหลักของการเปลี่ยนแปลงต่างๆ ทางสังคมที่เกิดขึ้นในยุคนั้น

1.3.3 **ขอบเขตของประเภทงานสถาปัตยกรรม** การศึกษานี้มุ่งค้นหาความเกี่ยวข้องระหว่างความหมายของงานสถาปัตยกรรมกับบริบทแวดล้อมทางสังคม ดังนั้นรูปแบบงานสถาปัตยกรรมจึงอาจกำหนดกว้างๆ ได้ว่า เป็นอาคารประเภทสาธารณะเท่านั้น โดยจะไม่เน้นเข้าไปศึกษาอาคารที่พักอาศัยของปัจเจกบุคคลคนใดคนหนึ่ง เพราะอาคารสาธารณะเป็นประเภทอาคารเดียวที่มีความสัมพันธ์กับบุคคลจำนวนมากและถูกสร้างเพื่อสนองตอบต่อสังคมโดยรวมซึ่งจะเป็นภาพตัวแทนที่ดีที่สุดของกรอบการศึกษาที่ได้ตั้งไว้ อาทิเช่น อาคารทางศาสนา อาคารราชการ

โรงภาพยนต์ โรงแรม โรงพยาบาล อาคารในสถานศึกษา อาคารพาณิชย์ และอนุสาวรีย์ เป็นต้น

1.4 กรอบแนวคิดในการศึกษา

"ประวัติศาสตร์คือบทสนทนาอันไม่มีที่สิ้นสุดระหว่างปัจจุบันกับอดีต"[12] คำกล่าวนี้สะท้อนความเป็นจริงของการศึกษาประวัติศาสตร์ได้อย่างชัดเจน ไม่มีงานศึกษาประวัติศาสตร์ใดๆ ที่มีความเป็นกลางอย่างแท้จริง ไม่มีเอกสารทางประวัติศาสตร์ฉบับใดสามารถบอกอะไรแก่เราได้มากไปกว่าที่ผู้บันทึกเอกสารคิด นั่นก็คือผู้บันทึกประวัติศาสตร์นั้นคิดว่าได้เกิดอะไรขึ้น อะไรควรจะเกิดขึ้นหรืออาจจะเกิดขึ้น หรือบางทีก็อาจจะเป็นเพียงสิ่งที่เข้าต้องการให้ผู้อื่นคิดว่าเขาคิด หรือแม้แต่สิ่งที่เขาคิดว่าตัวเองคิด[13]

ดังนั้นการศึกษาประวัติศาสตร์จึงเปรียบได้แค่เพียงเรื่อง *สองคนยลตามช่อง คนหนึ่งมองเห็นโคลนตม อีกคนตาแหลมคม เห็นดวงดาวอยู่พราวแพรว* เป็นเรื่องของความจริงหนึ่งๆ ที่สามารถมองได้จากหลายแง่มุม ประวัติศาสตร์เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีต ไม่มีนักประวัติศาสตร์คนใดสามารถที่จะบันทึกประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาได้อย่างรอบด้าน ครบถ้วนทุกแง่มุมแม้ผู้นั้นจะเป็นผู้ร่วมอยู่ในเหตุการณ์ก็ตามที หน้าที่ของนักประวัติศาสตร์จึงเป็นเพียงเปิดเผยและตีความแง่มุมบางอย่างที่อดีตได้ทิ้งร่องรอยไว้เท่านั้น ดังคำพูดหนึ่งที่ว่า

".....หากเราเปรียบอดีตที่เกิดขึ้นจริงเสมือนวัตถุชิ้นหนึ่งซึ่งเราสามารถตรวจสอบรับรู้ได้ตามกฎฟิสิกส์ ความรู้ ที่เราได้จากการตรวจสอบกลับขึ้นอยู่กับเงื่อนไขว่า ผู้ตรวจสอบยืนอยู่ ณ ตำแหน่งแห่งที่ที่สัมพันธ์กับวัตถุนั้นๆอย่างไร.....และตามแต่กรรมวิธีที่ใช้ในการตรวจสอบ สำหรับ "อดีต" ย่อมหมายถึงจุดยืน ผลประโยชน์ การเมือง เพศ ความคิดล่วงหน้าของผู้ตรวจสอบที่มีต่ออดีตนั้นๆ....."[14]

ดังนั้นสิ่งที่จำเป็นต้องกล่าวเป็นสิ่งแรกๆ ก่อนจะทำการศึกษาประวัติศาสตร์ก็คือ การแสดงจุดยืนของผู้ศึกษาว่ามีอคติอย่างไรเท่าที่ตนเองจะรู้ตัวได้ จะใช้กรอบความคิดใดในการเข้าไปอธิบายและตีความประวัติศาสตร์ เพื่อที่จะได้ไม่เป็นการสร้าง *อำนาจ* ให้กับคำอธิบายของตนเองมากเกินความเป็นจริง

---

[12] เอ็ดเวิร์ด คาร์, ประวัติศาสตร์คืออะไร, แปล ชาติชาย พณานานนท์ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2531), หน้า 22.

[13] เรื่องเดียวกัน, หน้า 9.

[14] ธงชัย วินิจจะกูล, "การศึกษาประวัติศาสตร์แบบ Postmodern," ลืมโคตรเหง้าก็เผาแผ่นดิน (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2544), หน้า 370.

งานวิจัยชิ้นนี้ของผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะแสดงจุดยืนในการเข้าไปศึกษาและตีความประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมในช่วงปี พ.ศ. 2475 – 2500 ไว้ 3 ประการซึ่งเป็นสมมติฐานที่ผู้วิจัยมีอคติส่วนตัวว่า ถ้าสามารถเข้าใจในองค์ประกอบ 3 ประการนี้ได้อย่างถูกต้องแล้ว ก็จะเป็นกุญแจไขไปสู่ความเข้าใจในงานสถาปัตยกรรม ณ ช่วงเวลาดังกล่าว(หรือแม้แต่ในช่วงเวลาใดๆ ก็ตาม) ได้อย่างชัดเจนและครอบคลุม

ประการแรก: การพิจารณาบนพื้นฐานการวิเคราะห์ปัจจัยภายในทางสังคม

การวิจัยชิ้นนี้มุ่งที่จะพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างการเปลี่ยนแปลงรูปแบบทางสถาปัตยกรรมกับพัฒนาการทางสังคมไทยที่เปลี่ยนไป ซึ่งเป็นการเน้นศึกษาและให้ความสำคัญแก่ปัจจัยภายในของสังคมไทยให้มากกว่าที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ปัจจัยภายในดังกล่าวก็คือ สภาวะการณ์ทางสังคม การเมือง เศรษฐกิจ ตลอดจนค่านิยม รสนิยม และโลกทัศน์ของผู้คนในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มชนชั้นนำสยาม

ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากการศึกษาที่เน้นกรอบความเชื่อที่ว่าช่วงรัชกาลที่ 5 เป็นจุดสิ้นสุดของแนวทาง *สถาปัตยกรรมแบบจารีต* และเป็นจุดเริ่มต้นของแนวทาง *สถาปัตยกรรมสมัยใหม่* ที่นำเข้ามาจากตะวันตก ซึ่งเป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่าเป็นจุดเริ่มของการเปลี่ยนแปลงจากระบบ *ช่าง* มาสู่ระบบ *สถาปนิก* ในระบบการศึกษาแบบใหม่นั้น เป็นการมองที่ไม่ช่วยให้เข้าใจความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคมได้อย่างแท้จริง เพราะว่าแนวการอธิบายในลักษณะนี้เป็นเพียงการอธิบายความเปลี่ยนแปลงในห้วงเวลาดังกล่าวโดยอาศัยแรงผลักดันจากภายนอกโดยเฉพาะจากวัฒนธรรมตะวันตกเป็นด้านหลัก หรือแม้กระทั่งวัดความเปลี่ยนแปลงทุกอย่างในสังคมไทยโดยเอาเกณฑ์ตะวันตกมาเป็นบรรทัดฐาน[15] เพียงอย่างเดียวเท่านั้น

และด้วยกรอบความคิดเช่นนี้เอง ทำให้เมื่อผลงานสถาปัตยกรรมที่เกิดขึ้นจริงๆ ในสังคมไทยไม่สอดคล้องไปในแนวเดียวกันกับมาตรฐานทางทฤษฎีหรือแนวพัฒนาการทางสถาปัตยกรรมของตะวันตก จึงส่งผลทำให้ไม่สามารถที่จะอธิบายปรากฏการณ์ทางสถาปัตยกรรมที่เกิดขึ้นได้ ดังนั้นการอธิบายที่ปรากฏในปัจจุบันส่วนใหญ่ที่มีให้แก่งานสถาปัตยกรรมนอกกรอบมาตรฐานของตะวันตกจึงมักเป็นไปในลักษณะที่ถูกดูถูกมากกว่าที่จะเป็นการพยายามทำความเข้าใจต่อปรากฏการณ์ที่แตกต่างดังกล่าว อาทิเช่นคำอธิบายที่มีต่อรูปแบบ *สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ในช่วงหลังปี 2490 เป็นต้น ซึ่งเต็มไปด้วยการวิพากษ์วิจารณ์ในเชิงลบแทบทั้งสิ้น

นั่นก็เป็นเพราะว่าการอธิบายประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมของสังคมไทยในช่วงนี้มักจะเน้นความสำคัญของปัจจัยภายนอกที่มากเกินไปจนมองเห็นแนวทางของความเปลี่ยนแปลงใน

---

[15] ดูใน นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่และใบเรือ ว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์-วรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, 2543), หน้า 19-21.

สมัยแห่งการปฏิรูปทางสถาปัตยกรรมนี้ว่าเป็นการตอบสนองต่ออิทธิพลตะวันตกไปเสียทุกอย่าง สถาปัตยกรรมในยุค *สยามใหม่* จึงเกิดขึ้นในลักษณะที่ปราศจากรากฐานภายในทางสังคมและวัฒนธรรมรองรับ การไม่ให้ความสนใจต่อรากฐานภายในสังคมที่รองรับความเปลี่ยนแปลงนี้เองที่ทำให้ไม่สามารถอธิบายได้ว่า สถาปัตยกรรมในสังคมไทยนับจากอดีตมานั้นได้มีพัฒนาการมาสู่สภาพปัจจุบันนี้ซึ่งไม่เหมือนตะวันตกแต่ก็ไม่เหมือน *สยามเก่า* ได้อย่างไร[16]

ดังนั้น เป้าหมายหลักประการแรกของงานวิจัยชิ้นนี้จึงมุ่งที่จะพิจารณาการเปลี่ยนแปลงทางสถาปัตยกรรมในสังคมด้วยความเชื่อที่ว่า สถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างขึ้นมาในสังคมไทยล้วนมีเหตุมีผลในการเกิดขึ้นอย่างสอดคล้องกับบริบทเฉพาะทางสังคมและวัฒนธรรมของไทยเอง โดยจะไม่มุ่งเน้นการพิจารณาประเมินคุณค่าทาง *สุนทรียะ* ของงานสถาปัตยกรรมเหล่านั้นว่า *สวย* หรือไม่ *ดี* หรือ *เลว* อย่างไร(ซึ่งส่วนใหญ่ก็มักเป็นกรอบการประเมินคุณค่าจากตะวันตกเช่นกัน) แต่มุ่งที่จะค้นหาว่างานสถาปัตยกรรมเหล่านั้นเกิดขึ้นภายใต้ความคิด ความเชื่อ ค่านิยมเฉพาะทางสังคมอะไรบ้าง มีการรับแนวคิดทฤษฎีจากตะวันตกหรือไม่และอย่างไร และถ้ารับมาจะรับมาโดย *ปรุง* ให้เกิดเป็น *รสชาติ* เฉพาะทางวัฒนธรรมไทยอย่างไรบ้าง ซึ่งด้วยกรอบการพิจารณาเช่นนี้เชื่อว่าจะทำให้การทำความเข้าใจและคำอธิบายที่มีต่องานสถาปัตยกรรมในช่วงเวลาดังกล่าวมีความหลากหลายและชัดเจนมากขึ้นกว่าที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

ประการที่สอง: การวิเคราะห์หา *อุดมคติร่วมทางสังคม*

โดยสามัญสำนึกทั่วไปเรามักจะคิดว่าการกระทำใดๆ ก็ตามของคนคนหนึ่งนั้น เป็นเจตจำนงเสรีของบุคคลผู้นั้นที่จะเลือกกระทำหรือไม่กระทำในสิ่งใดอย่างเป็นอิสระ ซึ่งเป็นผลทำให้การศึกษาในด้านต่างๆ รวมทั้งการศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมจึงมุ่งศึกษาเข้าไปที่ตัวปัจเจกบุคคลที่กระทำการเป็นหลัก ให้ความสำคัญกับการเก็บรวบรวมหลักฐานข้อมูลที่สถาปนิกผู้นั้นบอกกล่าวแก่สังคม โดยถือว่าเป็นหลักฐานชั้นต้นที่เชื่อถือได้มากที่สุด และส่วนใหญ่จะตีความสิ่งที่สถาปนิกผู้ออกแบบนั้นบอกแก่สังคมว่าเป็นจริงเสมอ

แต่ในความเป็นจริงแล้วการกระทำใดๆทางสังคม(กิน อยู่ หลับ นอน ทำงาน ฯลฯ) ของปัจเจกบุคคลใดบุคคลหนึ่งล้วนอยู่ภายใต้ *ชุดความเชื่อ* หรือ *ค่านิยม* อย่างใดอย่างหนึ่งเป็นพื้นฐานเสมอ ไม่ว่าจะเป็น *เสรีนิยม บริโภคนิยม ทุนนิยม ปัจเจกนิยม* หรือ *สังคมนิยม* ฯลฯ แม้กระทั่งการกระทำเล็กๆ น้อยๆ ในทุกๆ อย่างก็เต็มไปด้วยความเชื่อหรือค่านิยมแทบทั้งสิ้น อาทิเช่นบางคนเรียนหนังสือเพราะเชื่อว่าจะช่วยให้มีอนาคตที่ดี ในขณะที่บางคนไม่เรียนหนังสือก็เพราะว่าอาจมี

---

[16] แนวความคิดนี้เป็นแนวความคิดที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้นำเสนอไว้ในหนังสือ “ปากไก่และใบเรือ ว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์-วรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์” ซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่าเป็นกรอบแนวคิดที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการพิจารณางานสถาปัตยกรรมได้เช่นกัน

ค่านิยมที่ไม่เชื่อในระบบการศึกษาว่าเป็นคำตอบเพียงหนึ่งเดียวของอนาคต บางคนใส่สูทผูกไทในเวลาประชุมเพราะนั้นเป็นค่านิยมที่แสดงออกถึงความสุภาพทางสังคม แต่บางคนไม่ใส่สูทผูกไทเวลาไปประชุมก็เพราะค่านิยมที่เชื่อว่าเสื้อผ้าไม่ได้เป็นเครื่องยืนยันถึงความสามารถหรืออาจเป็นด้วยค่านิยมที่ต้องการประชดสังคม เหล่านี้เป็นต้น

และเมื่อใดก็ตามที่ *ความเชื่อ* และ *ค่านิยม* ของหลายๆปัจเจกบุคคลมีลักษณะร่วมที่เหมือนกัน ไม่ว่าจะเห็นพ้องต้องกันอย่างแท้จริงหรือถูกบีบบังคับก็ตาม *ความเชื่อ* และ *ค่านิยม* นั้นก็จะกลายเป็น *อุดมคติร่วมทางสังคม* ซึ่งอาจจะมีลักษณะเป็น กฎระเบียบทางสังคม มารยาทสังคม ข้อตกลงร่วมกัน ข้อบังคับ จนกระทั่งถึงในระดับกฎหมาย ซึ่ง *อุดมคติร่วมทางสังคม* นี้จะเป็นเสมือนกรอบความคิดที่ผู้คนส่วนใหญ่ในสังคมไม่ว่าจะทำกิจกรรมใดๆ ทางสังคมก็ตาม ก็มักที่จะดำเนินกิจกรรมทางสังคมต่างๆ สอดคล้องไปในแนวทางเดียวกันกับ *อุดมคติร่วมทางสังคม* ดังกล่าวไม่ว่าจะด้วยความตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม

อย่างไรก็ตามในแต่ละสังคมอาจไม่จำเป็นต้องมี *อุดมคติร่วมทางสังคม* เพียงอย่างเดียวหรือเป็นไปในแนวทางเดียวกันทั้งหมด ในแต่ละสังคมอาจมีหลายอุดมคติที่ขัดแย้งกันเกิดขึ้นและอยู่ร่วมกันในเวลาเดียวกัน และความแตกต่างนี้เองที่อาจจะนำมาซึ่งความเห็นที่ขัดแย้งกันต่อการตัดสินใจทำกิจกรรมทางสังคมอย่างหนึ่งอย่างใดก็ได้ อาทิเช่น ในกรณีปัญหาเรื่องเขื่อนปากมูล ซึ่งความขัดแย้งเกิดขึ้นบนฐานของ *อุดมคติร่วมทางสังคม* ที่ต่างกันระหว่าง *ภาครัฐ* กับ *ภาคประชาชน* บางส่วน เป็นต้น

ตัวอย่างที่ชัดเจนอีกตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อน *อุดมคติร่วมทางสังคม* ในวงการสถาปัตยกรรมก็คือ ปรากฏการณ์ทางสถาปัตยกรรมแนวทางสมัยใหม่(Modern Architecture) ที่เกิดขึ้นในสังคมประเทศตะวันตก ซึ่งในที่สุดแล้วก็อาจกล่าวสรุปได้ว่าแนวทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่นั้นเกิดขึ้นจากรากฐานของ *อุดมคติร่วมทางสังคม* ของคนกลุ่มหนึ่ง(จำนวนมาก)ที่มี *ค่านิยม* และ *ความเชื่อ* ที่ให้ความสำคัญกับประเด็นเรื่อง *ลักษณะสถาปัตยกรรมที่สะท้อนยุคสมัย ประโยชน์ใช้สอยนิยม สุนทรียภาพแบบเครื่องจักรกล*[17] การมีทัศนคติที่ต้องการ *ต่อต้านประวัติศาสตร์* และเชื่อในความเป็น *สากลทางวัฒนธรรม* ของโลกสมัยใหม่ ดังนี้เป็นต้น

ซึ่งคำหรือวลีต่างๆ เหล่านี้ต่างก็เป็นคำพูดที่ถูกใช้กล่าวมากที่สุดในยุคสมัยที่แนวทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ได้ถือกำเนิดขึ้นและเฟื่องฟูเป็นอย่างมาก ดังนั้นความหมายภายใต้วลีหรือคำต่างๆดังกล่าวจึงทำหน้าที่เป็นเสมือน *กุญแจ* สำคัญที่นำเราให้เข้าไปเห็นถึงอุดมคติส่วนลึกที่จะ

---

[17] ดู เบรน ซี โบรลิน, ความล้มเหลวของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่, แปล สมชาติ จิงสิริอารักษ์ (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2544).

เป็นตัวกระตุ้นให้สถาปนิกในยุคสมัยนั้นสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมแนวทางสมัยใหม่ขึ้นมาได้ในที่สุด

ด้วยเหตุนี้การพิจารณาหาสาเหตุของพฤติกรรมทางสังคมแม้กระทั่งผลผลิตทางสังคมที่ถูกสร้างขึ้นมา(ในงานวิจัยชิ้นนี้คือ สถาปัตยกรรม)ว่าเกิดขึ้นเพราะมูลเหตุอันใด ทำไมจึงส่งผลให้ก่อเกิดมาเป็นลักษณะนั้นๆ ได้ สิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งประการหนึ่งก็คือการสืบค้นหรือเสาะหาให้ได้มาซึ่ง *อุดมคติร่วมทางสังคม* ที่อยู่เบื้องหลังการกระทำดังกล่าวนั่นเอง เพราะสิ่งนี้จะกลายเป็นสิ่งที่จะเข้ามาเป็นกรอบกำหนดโดยรู้ตัวหรือไม่ก็ตามต่อการกระทำใดๆทางสังคมไม่เว้นแม้กระทั่งการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรม แม้ว่า *อุดมคติร่วมทางสังคม* อาจมิได้อยู่ในความคิดคำนึงของผู้ออกแบบในขณะที่ทำการออกแบบสถาปัตยกรรมเลยก็ตาม แต่สิ่งเหล่านี้ล้วนแฝงอยู่ภายใต้ความคิดนึกและจิตใต้สำนึกของคนทุกคนโดยที่บุคคลผู้นั้นไม่รู้ตัวเลยว่าได้นำกรอบดังกล่าวมาเป็นส่วนหนึ่งของความคิดอยู่ตลอดเวลา

อุดมคติร่วมทางสังคม เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่จะนำเราไปสู่ความเข้าใจตัวงานสถาปัตยกรรมได้ดียิ่งขึ้น เพราะถ้าเราฟังแต่สิ่งที่สถาปนิกเสนอหรือสิ่งที่เปิดเผยให้เราเห็นอย่างชัดเจนเพียงอย่างเดียวก็เหมือนกับเรากำลังพิจารณาตัดสินการกระทำบางอย่างด้วยตาเพียงข้างเดียวเท่านั้น

แต่การจะได้มาซึ่ง *อุดมคติร่วมทางสังคม* เหล่านี้ ย่อมเป็นเรื่องที่ยากและไม่สามารถดูได้เพียงกรอบของแวดวงสถาปัตยกรรม จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมองดูแวดวงอื่นๆในสังคมโดยรอบประกอบไปด้วย อาทิเช่น ในวงการศิลปะ วงการวรรณกรรม ความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองหรือเศรษฐกิจ โลกทัศน์ของคนในสังคมที่ทำการศึกษาเป็นตัวประกอบด้วย ไม่ใช้แต่ข้อมูลเฉพาะด้านของแวดวงสถาปัตยกรรมเพียงเท่านั้น แต่เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลจากหลายๆ ด้านเพื่อใช้เป็นตัวเปรียบเทียบและหาความสัมพันธ์กันของข้อมูลจากบริบทที่แวดล้อมเหล่านั้น *เชื่อมโยง* และ *ตีความ* บนพื้นฐานของหลักฐานและข้อมูลที่มีอยู่จริง

ทั้งนี้ก็เนื่องจากว่าตัวงานสถาปัตยกรรมไม่ใช่วัตถุที่แยกโดดจากสังคมและไม่ใช่สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นโดยความคิดนึกของสถาปนิกโดดๆ เพียงอย่างเดียว แต่สถาปัตยกรรมโดยความเป็นจริงแล้วก็คือผลผลิตหนึ่งของสังคม สถาปัตยกรรมจึงอุปมาเป็นดั่งฟันเฟืองตัวหนึ่งภายในระบบของเครื่องจักรขนาดใหญ่ที่เราเรียกว่า *สังคม* ซึ่งประกอบด้วย 3 ส่วนหลักๆ คือ เศรษฐกิจ การเมืองและวัฒนธรรม[18](สถาปัตยกรรมเป็นส่วนย่อยหนึ่งในส่วนที่เรียกว่าวัฒนธรรม) สามส่วนนี้สัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ได้ แต่ละส่วนส่งผลกระทบซึ่งกันและกัน การเปลี่ยนแปลงในส่วนหนึ่งส่วนใดย่อม

---

[18] ณรงค์ เพชรประเสริฐ, การขยายตัวของทุนนิยมในประเทศไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2488 ถึงปัจจุบัน (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สร้างสรรค์, 2524), หน้า 69.

ส่งผลกระเทือนไปยังส่วนอื่นตามไปด้วย ซึ่งผลจากการศึกษานี้จะช่วยฉายให้เห็นภาพของกระแสความเคลื่อนไหวทางสถาปัตยกรรมที่เคลื่อนไปพร้อมๆ กับพัฒนาการทางสังคมอย่างมีลักษณะเฉพาะของแต่ละสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งแนวทางพิจารณาเช่นนี้ก็คือการวิเคราะห์บนพื้นฐาน *อุดมคติร่วมทางสังคม* นั่นเอง ซึ่งจะเป็นแนวทางอย่างกว้างๆ ที่จะนำเข้าไปสู่การอธิบายการเปลี่ยนแปลงทางสถาปัตยกรรมต่อไป

ประการที่สาม: การวิเคราะห์หา *ความหมายระดับวัฒนธรรม*

งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งเน้นศึกษาหา *ความหมาย* ของงานสถาปัตยกรรมที่ปรากฏในสังคม ซึ่งความหมายในงานสถาปัตยกรรมนั้นสามารถแบ่งได้เป็น 2 ระดับคือ *ความหมายระดับประโยชน์ใช้สอย* กับ *ความหมายระดับวัฒนธรรม*[19]กล่าวคือ

โดยทั่วไปเมื่อมีสิ่งใหม่เกิดขึ้นในสังคม ความหมายแรกเริ่มมักอยู่ที่ประโยชน์ในระดับใช้สอย อาทิเช่น รองเท้ามีความหมายเพียงแค่ไว้สวมใส่เวลาเดิน นาฬิกามีความหมายเพียงแค่ไว้ดูเวลา แต่เมื่อกาลเวลาผ่านไปความหมายของสิ่งต่างๆ จะเริ่มไม่คงที่ และมีการเปลี่ยนแปลงหรือเพิ่มความหมายเข้าไปในวัตถุนั้นๆ ตลอดเวลา เช่น *นาฬิกา* ความหมายมิได้มีเพียงไว้ดูเพียงอย่างเดียวอีกต่อไป นาฬิกากลายเป็นสัญลักษณ์ของความเที่ยงตรงได้อย่างหนึ่ง นาฬิกาบางยี่ห้อกลายเป็นเครื่องประดับอย่างหนึ่งที่แสดงถึงความมีฐานะ นาฬิกาบางรูปทรงสามารถบ่งบอกได้ว่าใช้เฉพาะสตรี นาฬิกาบางอย่างแสดงความหมายในตัวเองว่าเป็นนาฬิกาเฉพาะกลุ่มวัยรุ่นเท่านั้นเป็นต้น ความหมายต่างๆ เหล่านี้คือ *ความหมายระดับวัฒนธรรม* ซึ่งล้วนเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นทั้งสิ้น และมิได้ถูกสร้างขึ้นโดยบุคคลใดบุคคลหนึ่ง แต่เป็นผลผลิตของสังคมนั้นๆที่จะทำหน้าที่กำหนดตัดสินความหมายของสิ่งต่างๆ

และถ้าเราลองสังเกตให้ดีจะพบว่าโดยส่วนใหญ่ของมนุษย์ในสังคมจะบริโภค *ความหมายระดับวัฒนธรรม* มากกว่าความหมายตรงของประโยชน์ใช้สอยที่เป็นจริงของวัตถุนั้นๆ ซึ่งจากตัวอย่างเรื่องนาฬิกา ทำให้เราเห็นถึงความสำคัญของ *ความหมายระดับวัฒนธรรม* ว่ามีความสำคัญมากกว่า *ความหมายระดับประโยชน์ใช้สอย* มากนัก คนบางคนใส่นาฬิกาเพื่อแสดงฐานะทางสังคมโดยที่บางครั้งแทบจะไม่ได้ใช้ประโยชน์ของมันในการบอกเวลาเลย บางคนใส่นาฬิกาบางประเภทเพื่อแสดงความเป็นผู้ทันยุคทันสมัยหรือด้วยจุดประสงค์ทางความหมายอีกมากมาย

---

[19] ความหมาย 2 ระดับดังกล่าวเป็นแนวคิดที่ได้อิทธิพลจากความคิดของ Roland Barthes ซึ่งอ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, มองสื่อใหม่ มองสังคมใหม่ (กรุงเทพฯ: นิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 33-35. ซึ่งในต้นฉบับได้เรียกความหมาย 2 ระดับนี้ว่า “ความหมายตรง” กับ “ความหมายแฝง” ซึ่งผู้วิจัยได้ปรับแนวคิดเพื่อให้สอดคล้องกับสมมติฐานของงานวิจัยมากขึ้น ทำให้เห็นว่าชื่อทั้งสองไม่ครอบคลุมความหมายของงานวิจัยชิ้นนี้เท่าที่ควรจึงได้ปรับเปลี่ยนเป็นชื่อใหม่ดังกล่าว

แสดงให้เห็นว่ามนุษย์ในสังคมสนใจ *ความหมายระดับวัฒนธรรม* ที่อยู่ในวัตถุมากกว่าความเป็นจริงทางประโยชน์ใช้งานมากนัก ความเป็นจริงเหล่านี้ยังปรากฏในวัตถุแทบทุกอย่างในสังคม ไม่ว่าจะเป็น รถยนต์ โทรศัพท์มือถือ การแต่งกาย ทรงผม อดีตของบุคคล การพูดจา ศาสนา รวมไปถึงตัววัตถุประธานของการศึกษาในงานวิจัยชิ้นนี้ นั่นก็คือ *สถาปัตยกรรม*

ความหมายในงานสถาปัตยกรรมตามแนวคิดข้างต้นจึงประกอบด้วย *ความหมายระดับประโยชน์ใช้สอย* กับ *ความหมายระดับวัฒนธรรม* ตัว *ความหมายระดับประโยชน์ใช้สอย* จึงหมายถึงความหมายในทางประโยชน์ใช้สอยของอาคารนั้นๆ อาทิเช่น บ้านมีความหมายในแง่ที่เป็นที่พักอาศัยของคน *ส่วน ความหมายระดับวัฒนธรรม* ในงานสถาปัตยกรรมจะเกิดขึ้นตามมาต่อเมื่อสังคมได้นิยามความหมายลงไปเท่านั้น บ้านในบางรูปแบบจึงกลายเป็นสัญลักษณ์ของคนรวย บางแบบแสดงถึงความเป็นคนที่มีความคิดอิสระไม่ตามแบบใคร เป็นต้น แม้แต่องค์ประกอบต่างๆ ที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรม ต่างก็มีความหมายในตัวเองไม่อย่างหนึ่งก็หลายอย่าง บางองค์ประกอบอาจมีความหมายในแง่การใช้งานเพียงอย่างเดียว บางองค์ประกอบอาจมีหลากหลายความหมายและมีความซับซ้อนมาก

ความหมายระดับวัฒนธรรม ของสิ่งต่างๆ มีปัจจัยที่มากำหนดความหมายอย่างน้อย 2 ประการคือ *บริบททางวัฒนธรรม* ที่แวดล้อมและ *มิติทางเวลา* กล่าวคือ *ความหมายระดับวัฒนธรรม* นั้นเป็นผลผลิตทางสังคม ดังนั้นหากนำวัตถุหนึ่งที่เคยอยู่ในบริบททางวัฒนธรรมและมิติทางเวลาหนึ่งๆไปใช้ในต่างวัฒนธรรมและต่างเวลากันวัตถุนั้นย่อมมีความหมายแตกต่างกัน[20] อาทิเช่น นาฬิการูปแบบหนึ่งเมื่ออยู่ในสังคม ณ เวลาหนึ่ง อาจจะมีความหมายแสดงถึงความทันสมัยของผู้สวมใส่ แต่เมื่อบริบททางวัฒนธรรมและมิติทางเวลาเปลี่ยน นาฬิกาเรือนนั้นอาจมีความหมายแสดงถึงความเป็นคนล้าสมัยได้เช่นกัน

ในแง่องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมก็เช่นเดียวกัน *สัญลักษณ์ครุฑ* ในบริบททางวัฒนธรรมและเวลาของสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นย่อมมีความหมายสื่อถึงสถาบันพระมหากษัตริย์ แต่เมื่อย้ายมาอยู่ในบริบทช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 สัญลักษณ์ครุฑได้ถูกสร้าง *ความหมายระดับวัฒนธรรม* ขึ้นมาอย่างน้อยอีก 1 ความหมายคือ การเป็นสัญลักษณ์ของการสื่อสาร เห็นได้จากการนำรูปครุฑไปประดับเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบอาคารกรมไปรษณีย์กลางและนำไปทำเป็นแสตมป์ด้วยความหมายแสดงถึงความรวดเร็ว[21]

ดังนั้นในการศึกษาชิ้นนี้จึงมุ่งเน้นการค้นหา *ความหมายระดับวัฒนธรรม* ของงานสถาปัตยกรรมในช่วงเวลาที่ทำการศึกษา โดยไม่เน้นว่าตัวสถาปนิกผู้ออกแบบตั้งใจจะให้งาน

---

[20] เรื่องเดียวกัน, หน้า 7-9.

[21] สุชัย วงศ์แสงอนันต์, <u>แสตมป์สยาม</u> (พระนคร: โรงพิมพ์ประมวลศิลป์, 2514), หน้า 48.

สถาปัตยกรรมที่สร้างนั้นมีความหมายอย่างไร(ในกรณีที่พบหลักฐานว่าสถาปนิกตั้งใจกำหนดความหมายอย่างหนึ่งอย่างใดลงบนงานสถาปัตยกรรม) แต่สนใจว่าสังคมและวัฒนธรรมในช่วงเวลานั้นๆได้นิยามความหมายของงานสถาปัตยกรรมนั้นๆ ว่าอย่างไร แสดงบทบาทหน้าที่ทางความหมายต่อสังคมอย่างไร และสนใจในกระบวนการสร้างความหมายของสังคมที่มีต่องานสถาปัตยกรรมว่ามีที่มาที่ไปเช่นไรมากกว่า เนื่องจากเหตุผลดังที่กล่าวมาก่อนหน้านี้แล้วว่า *ความหมายระดับวัฒนธรรม* ไม่ใช่หน้าที่หรือสิทธิ์ขาดของผู้ใดเพียงผู้เดียวในการนิยามความหมาย แม้จะเป็นตัวผู้สร้างเองก็ตาม เนื่องจากว่างานสถาปัตยกรรม(หรือวัตถุใดก็ตาม) เมื่อปรากฏขึ้นในสังคมแล้วจะกลายเป็นสมบัติกลางของสังคม หลุดภาระหน้าที่จากผู้ออกแบบกลายเป็นภาระหน้าที่ของสังคมในการที่จะนิยามความหมาย ไม่ว่าผู้ออกแบบจะต้องการนิยามความหมายลงไปให้เป็นเช่นไรก็ไม่จำเป็นว่าจะเป็นเช่นนั้นเสมอไป สังคมจะเป็นผู้ตัดสินความหมายเองในที่สุด ซึ่งถ้าหากเรามุ่งให้ความสำคัญกับสิ่งที่สถาปนิกเสนอมากเกินไปอาจทำให้เราคลาดจากความหมายแท้จริงที่สถาปัตยกรรมนั้นมีต่อสังคม อันจะทำให้เราขาดแง่มุมเชิงประวัติศาสตร์บางอย่างของงานสถาปัตยกรรมที่ทำหน้าที่ในด้านความหมายบางประการแก่สังคมไป

1.5 วิธีการดำเนินงานวิจัย

การศึกษาชิ้นนี้ได้ใช้วิธีการ *วิจัยเอกสาร*(Documentary Research) และการ *วิจัยสนาม* (Field Research) เป็นหลัก โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1.5.1 **ศึกษาข้อมูลขั้นปฐมภูมิ** โดยเก็บข้อมูลจากอาคารสถาปัตยกรรมที่เหลืออยู่ในปัจจุบันที่สร้างขึ้นในช่วงเวลาที่ทำการศึกษา และเก็บข้อมูลจากเอกสารชั้นที่ 1 (Primary Sources) ที่เกี่ยวข้อง เช่น จดหมายเหตุ บันทึก บทความหรือหนังสือที่เขียนขึ้นร่วมสมัยกับงานสถาปัตยกรรมนั้น

1.5.2 **รวบรวมข้อมูลขั้นทุติยภูมิ** คือการเก็บข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หรืองานวิจัยต่างๆ ที่ได้ทำการวิจัยในเรื่องที่สัมพันธ์เกี่ยวข้องกับการศึกษา

1.5.3 **วิเคราะห์และตีความหลักฐานข้อมูล** คือการพิจารณาข้อมูลในหลักฐานว่าหลักฐานเหล่านั้นมีเจตนาอย่างไร ค้นหาความหมาย ทัศนคติ ความเชื่อ ฯลฯ ที่อยู่ภายในหลักฐานทั้ง *ความหมายระดับประโยชน์ใช้สอย* และ *ความหมายระดับวัฒนธรรม* เพื่อหาข้อสรุปอันเป็นคำตอบของปัญหาในการวิจัย

1.5.4 **การสังเคราะห์และเรียบเรียง** คือการสร้างความเชื่อมโยงของหลักฐานต่างๆ ให้เป็นเรื่องราวที่ตั้งอยู่บนเหตุและผลของความสัมพันธ์ที่น่าจะเป็นไปได้ มิใช่แค่

เพียงการนำเหตุการณ์ในอดีตมาวางเรียงต่อกันตามลำดับเวลาเท่านั้น แต่เป็นการพยายามจำลองภาพในอดีตให้เกิดขึ้น เพื่อสร้างความเข้าใจต่อปรากฏการณ์ในอดีต ในที่นี้ก็คือภาพความสัมพันธ์ระหว่าง 3 ส่วนหลักๆ คือ งานสถาปัตยกรรม บริบททางสังคมที่แวดล้อม และอิทธิพลจากภายนอกที่เข้ามามีส่วนผลักดันและกระตุ้นปรากฏการณ์ภายใน

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1 สร้างความเข้าใจในบทบาทหน้าที่และความหมายของสถาปัตยกรรมในมุมมองที่เกี่ยวข้องกับสังคม ทำให้เข้าใจงานสถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างอย่างชัดเจนมากขึ้น

1.6.2 สามารถนิยามความหมายและอธิบายรูปแบบทางสถาปัตยกรรมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ทำการศึกษาได้

1.6.3 เข้าใจพัฒนาการทางสถาปัตยกรรมในประเทศไทยในช่วงดังกล่าว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

จาก *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* สู่ *จักรวาลทัศน์สมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์* ในงานสถาปัตยกรรม

เป็นที่เข้าใจทั่วไปในปัจจุบันว่า งานสถาปัตยกรรมเป็นกระจกสะท้อนภาพความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่ดีอย่างหนึ่ง(แม้ว่าจะไม่ครอบคลุมในทุกๆ ด้าน) เป็นเสมือนเครื่องมือหนึ่งในหลายๆ อย่างที่สามารถนำมาประกอบการอธิบายหรือวิเคราะห์สภาพทางสังคม ณ ขณะที่งานสถาปัตยกรรมนั้นๆ ถูกสร้างขึ้นได้ และในทางตรงกันข้าม ถ้าหากเราสร้างความเข้าใจต่อสภาพบรรยากาศทางสังคมและวัฒนธรรมที่ดีเพียงพอ ก็ย่อมเป็นเสมือนกุญแจสำคัญในการไขเข้าไปสู่ความเข้าใจที่ดีขึ้นต่องานสถาปัตยกรรมเช่นเดียวกัน

อาจกล่าวโดยสรุปว่า *งานสถาปัตยกรรม* กับ *สังคม* ต่างก็ทำหน้าที่เป็นกระจกที่สะท้อนภาพให้เห็นความเป็นจริงของกันและกันนั่นเอง

ตัวช่างหรือสถาปนิกผู้ออกแบบงานสถาปัตยกรรมนั้น ก็มีลักษณะเช่นเดียวกับบุคคลในสาขาวิชาชีพอื่นๆ กล่าวคือ อยู่ภายใต้สภาพแวดล้อมทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม ซึ่งบริบทเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นเสมือนเบ้าหลอมทางความคิดให้แก่ช่างหรือสถาปนิกอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ไม่ว่าจะด้วยความรู้ตัวหรือไม่รู้ตัว ความเต็มใจหรือไม่เต็มใจก็ตาม ช่างหรือสถาปนิกมิใช่ผู้วิเศษที่จะสามารถคิดนึกหรือสร้างสรรค์อย่างอิสระจากบริบททางสังคมที่แวดล้อมตนเองอยู่ได้

ด้วยเหตุนี้ งานสถาปัตยกรรมทุกชิ้นที่ถูกสร้างขึ้น ส่วนหนึ่ง(ที่อาจจะเป็นส่วนที่สำคัญที่สุดด้วย) ย่อมเป็นผลผลิตอันเกิดจากการตอบสนองต่อบริบทแวดล้อมทางสังคมที่สถาปนิกนั้นๆ สังกัดอยู่ ดังนั้นการทำความเข้าใจในตัวงานสถาปัตยกรรมจึงต้องกระทำโดยการศึกษาบริบทแวดล้อมทางสังคมในลักษณะคู่ขนานไปด้วยกันเสมอ

แม้ว่าการพิจารณาในกรอบแนวคิดดังกล่าวจะมีข้อจำกัดในบางด้าน เช่นอาจทำให้ละเลยต่อความคิดสร้างสรรค์เชิงปัจเจกของช่างหรือสถาปนิกที่คิดสร้างสถาปัตยกรรมไปบ้าง อันจะทำให้ไม่สามารถเข้าใจงานได้ครบสมบูรณ์ในทุกๆ มิติ แต่อย่างไรก็ตามด้วยกรอบการศึกษาเช่นนี้ก็เชื่อแน่ว่าจะมีประโยชน์ไม่มากก็น้อยต่อการทำความเข้าใจงานสถาปัตยกรรมในอีกมิติหนึ่งนอกเหนือไปจากการพิจารณาบนฐานความคิดที่เน้นความสำคัญเชิงปัจเจกของผู้ออกแบบที่มากเกินไปเช่นที่มักจะมองกันในปัจจุบัน

การศึกษาและทำความเข้าใจงานสถาปัตยกรรมในช่วงเปลี่ยนผ่านจาก *สยามเก่า* มาสู่ *สยามใหม่* และเรื่อยมาจนถึงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 หรือที่ขออนุญาติเรียกในงานวิจัยนี้ว่ายุค *ไทยใหม่* นั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องทำความเข้าใจพัฒนาการทางความคิด ทัศนคติ ความเชื่อ ตลอดจนค่านิยมทางสังคมที่เริ่มเปลี่ยนไปนับเนื่องมาตั้งแต่ยุคต้นรัตนโกสินทร์ เพราะจากการศึกษาในเบื้องต้นพบว่าจุดเปลี่ยนผ่านที่สำคัญทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม อันจะส่งผลกระทบสืบเนื่องไปถึงงานสถาปัตยกรรมโดยภาพรวมทั้งหมดจะเกิดขึ้นไม่ได้เลยหากไม่มีการเปลี่ยนแปลงทางความคิดมาก่อนนับตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 3 สืบเนื่องมาจนถึงรัชกาลที่ 4 ซึ่งแนวคิดต่างๆ จะคาบเกี่ยวสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่นกับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 ต่อมาและต่อๆ ไป

การเปลี่ยนแปลงในช่วงดังกล่าว มีสิ่งต่างๆ เกิดขึ้นมากมายที่ส่งผลกระทบต่อสังคมสยามเป็นอย่างมาก เป็นการเปลี่ยนแปลงที่พลิกโฉมหน้าทางสังคมจากสังคม *สยามเก่า* เข้าสู่ความเป็นสังคมแบบ *สยามใหม่* ซึ่งเป็นผลกระทบอันสืบเนื่องมาจาก *พัฒนาการภายใน* ของสังคมสยามเองตั้งแต่ยุคต้นรัตนโกสินทร์ด้วยส่วนหนึ่ง และทั้งเป็นการปรับตัวให้สอดรับกับ *แรงผลักดันจากภายนอก(อิทธิพลตะวันตก)* ซึ่งเริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้น ทั้งหมดนี้ก่อให้เกิดการปรับเปลี่ยนทัศนคติ ค่านิยม รสนิยม ตลอดจนโลกทัศน์ทางสังคมในหลายๆ ด้านซึ่งจะขอเรียกรวมว่าเป็นการเปลี่ยนในระดับ *อุดมคติร่วมทางสังคม*

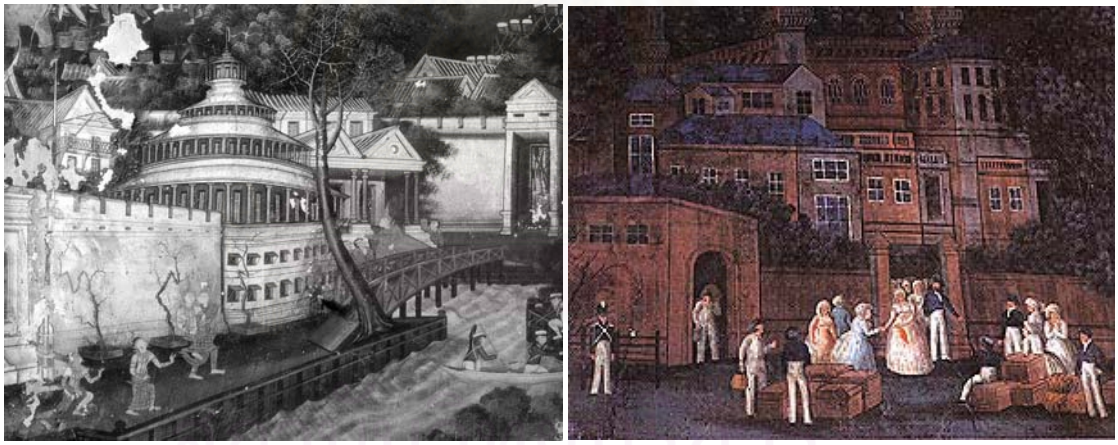
ซึ่งการเปลี่ยนแปลงในระดับ *อุดมคติร่วมทางสังคม* ในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 ต่อมาในรัชกาลที่ 4 และจนมาถึงรัชกาลที่ 5 ที่ถือว่ามีนัยทางความหมายที่สำคัญ และสะท้อนให้เห็น *จุดเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรม* ที่สำคัญอันจะนำมาสู่สถาปัตยกรรมในยุคต่อมานั้น มีประเด็นหลักควรแก่การพิจารณาอยู่ 3 ประการคือ ประการแรก เป็นการเปลี่ยนแปลงอุดมคติทางสังคมและศาสนาจากที่เคยอ้างอิง *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* มาสู่ *จักรวาลทัศน์สมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์* ประการที่สอง การเกิดขึ้นของอุดมคติเรื่อง *ความศิวิไลซ์* ที่จะถูกใช้เป็นมาตรวัดความเจริญสมัยใหม่ของสังคมสยามโดยมีต้นแบบคือวัฒนธรรมตะวันตก และประการที่สามคือ การเปลี่ยนแปลงอุดมคติทางการเมืองจาก *ระบอบพระเจ้าราชาธิราช* มาสู่ *ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์* ทั้งสามประเด็นนี้แม้ว่าจะไม่ครอบคลุมปรากฏการณ์ทางสังคมทั้งหมดที่เกิดขึ้น แต่จากการศึกษาก็พบว่าความเปลี่ยนแปลงในสามประเด็นนี้ได้ส่งผลกระทบมากที่สุดต่อโลกทัศน์ ความคิด ความเชื่อในการสร้างงานสถาปัตยกรรมในสมัยนั้นและสืบต่อมาแม้กระทั่งในปัจจุบัน ซึ่งจะได้อธิบายในรายละเอียดต่อไป

จุดเริ่มต้นการเปลี่ยนแปลงประการแรกที่จะกล่าวถึงในงานวิจัยชิ้นนี้ เริ่มปรากฏให้เห็นจากงานศิลปะและสถาปัตยกรรมช่วงปลายรัชกาลที่ 3 สืบเนื่องมาจนถึงรัชกาลที่ 4 ซึ่งได้เกิดการเปลี่ยนรูปแบบและลักษณะไปอย่างมีนัยสำคัญที่น่าสังเกตหลายประการไม่ว่าจะเป็นในด้าน

จิตรกรรม ประติมากรรม หรืองานสถาปัตยกรรม ภาพรวมของกระแสความคิดที่สำคัญประการแรกที่ส่งอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงในการสร้างงานศิลปะและสถาปัตยกรรมนี้กล่าวได้ว่าเกิดขึ้นภายใต้โลกทัศน์สำคัญประการแรกคือการปฏิเสธกรอบความคิดเรื่อง *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ที่เคยเป็นกรอบคำอธิบายทางสังคมที่สำคัญที่สุดในอดีตมาสู่ *จักรวาลทัศน์สมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์* ซึ่งความเปลี่ยนแปลงทางความคิดดังกล่าวสามารถอธิบายได้ดังต่อไปนี้

2.1 เหตุผลนิยม สัจนิยม และ *มนุษยนิยม*: อิทธิพลบางประการที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะ

งานจิตรกรรมในสมัยนี้เป็นยุคของการเขียนภาพจิตรกรรมที่แสดงให้เห็นทัศนียภาพแบบเสมือนจริง(perspective) มีการเขียนภาพที่แสดงมิติลึกของทัศนียภาพ และส่วนประกอบต่างๆ ของภาพเริ่มแสดงความสมจริงตามที่สายตามนุษย์เห็นจริงในธรรมชาติ จากที่เคยเขียนในลักษณะที่เป็นภาพประดิษฐ์ขึ้นในจินตนาการไม่ต้องคำนึงถึงความเป็นจริง[1] กลายเป็นการเขียนที่มีการเน้นแสงเงาเพื่อทำให้ภาพมีความลึกแบบสมจริงมากขึ้น



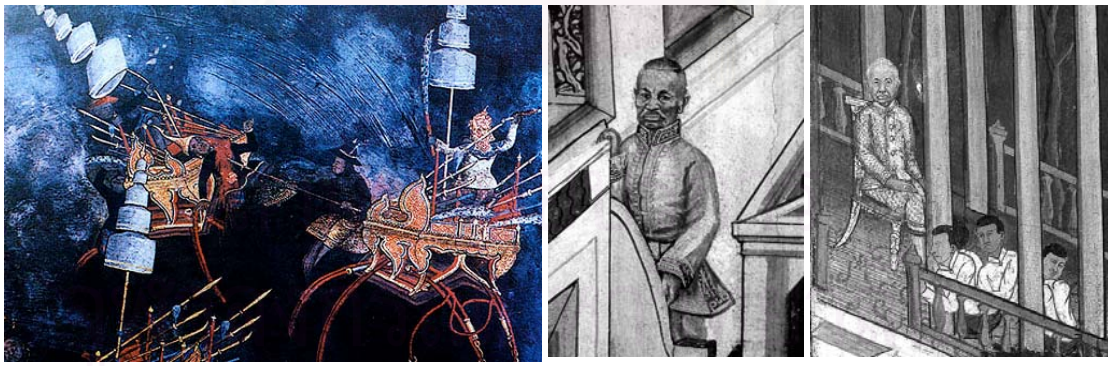
ภาพที่ 2.1-2.2 ภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งนิยมเขียนเป็นบ้านเรือนแบบยุโรปและเขียนมีระยะใกล้ไกลเป็นเปอร์สเปคตีฟ (ที่มาภาพ: หนังสือ วัดโสมนัสวิหาร)

จิตรกรเอกที่เป็นผู้นำที่สำคัญของงานในลักษณะนี้คือ *ขรัวอินโข่ง* ท่านได้เริ่มสร้างงานจิตรกรรมในแนวทางใหม่ที่เน้นหลักการจัดองค์ประกอบ ผู้คน การแต่งกาย ตึกรามบ้านช่อง การใช้แสงเงา ที่เหมือนจริงตามความเป็นจริงแบบตะวันตก

[1] สน สีมาตรัง, จิตรกรรมฝาผนัง สกุลช่างรัตโกสินทร์ (กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2522), หน้า 25.

ข้อน่าสังเกตอีกประการหนึ่งคืองานจิตรกรรมในสมัยนี้เริ่มการเขียนภาพในลักษณะอื่นนอกเหนือไปจากภาพตามเรื่องราวที่เคยนิยมในอดีตที่มักเขียนเรื่องของพุทธประวัติ ชาดกต่างๆ และภาพไตรภูมิมาเป็นการเขียนที่มีเรื่องราวในลักษณะอื่นเพิ่มแทรกเข้ามา เริ่มนิยมเขียนภาพวิถีชีวิตที่เน้นสถานที่และเหตุการณ์ตามความเป็นจริงที่มีอยู่จริงบนพื้นโลก อาทิเช่นภาพการเดินทางไปนมัสการพระปฐมเจดีย์ พระพุทธบาทสระบุรี และพระบรมธาตุที่นครศรีธรรมราชบนฝาผนังพระอุโบสถวัดมหาสมณาราม จังหวัดเพชรบุรี(ฝีมือขรัวอินโข่ง) หรือภาพพระราชพิธี 12 เดือนในพระอุโบสถวัดราชประดิษฐ์ อีกทั้งได้เริ่มมีการเขียนภาพที่แสดงตึกรามบ้านช่อง บ้านเมือง ผู้คนที่เป็นแบบฝรั่งตะวันตกทั้งหมด(จากที่เคยมีบ้างแต่แทรกเป็นส่วนน้อยในอดีต) โดยพยายามเขียนตามหลักทัศนียวิทยาแบบฝรั่ง เช่นที่วัดบรมนิวาสและวัดบวรนิเวศวิหาร เป็นต้น

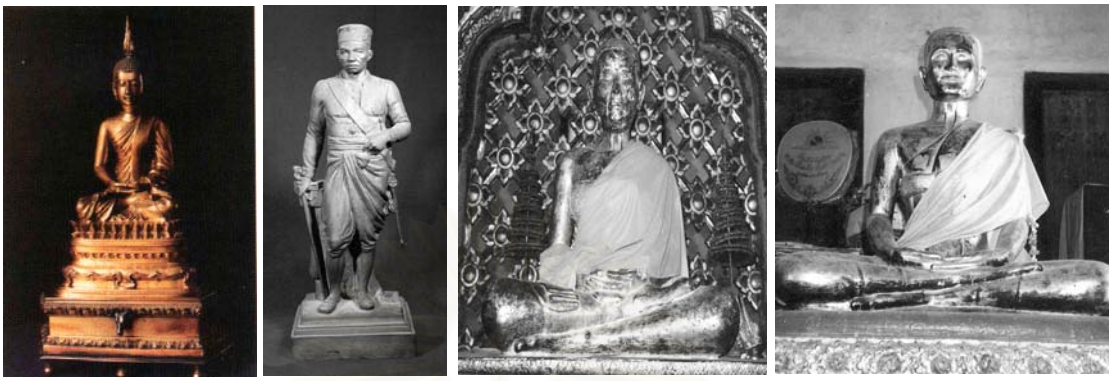
นอกจากนี้ได้เริ่มมีการเขียนภาพเรื่องราววีรกรรมของพระมหากษัตริย์ในอดีตเช่น *ภาพสมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงบัญชาการรบ* ภายในหอพระราชกรมานุสรณ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม(ฝีมือขรัวอินโข่งเช่นกัน) ซึ่งถือได้ว่าเป็นภาพเขียนชิ้นแรกๆ ที่เสนอภาพเหตุการณ์หรือความทรงจำทางประวัติศาสตร์ซึ่งเกิดขึ้นในอดีต และในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ นี้ยังได้โปรดให้เขียนภาพพระราชประวัติและพระราชจริยาวัตรของพระองค์ขึ้นภายในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร ซึ่งภาพเขียน ณ พระที่นั่งนี้มีลักษณะพิเศษคือ มีการแทรกภาพเหมือนของบุคคลลงไปด้วย เช่น ภาพพระบรมสาทิสลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ และสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ เป็นต้น อีกทั้งยังได้เริ่มมีการเขียนภาพปริศนาธรรมขึ้นเป็นครั้งแรก เช่น ภาพปริศนาธรรมภายในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส เป็นต้น



ภาพที่ 2.3 (ซ้าย) ภาพพระนเรศวรกระทำยุทธหัตถี สมัยรัชกาลที่ 4
ภาพที่ 2.4-2.5 (สองภาพขวา) ภาพเขียนแบบเหมือนจริงของเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ และ รัชกาลที่ 4 ภายในพระที่นั่งทรงผนวช เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 (ที่มาภาพ: หนังสือ พระที่นั่งทรงผนวช)

ในส่วนของงานประติมากรรมจะมีแนวโน้มอันชัดเจนของการสร้างสรรค์ที่เน้นลักษณะเหมือนจริงมากขึ้น เห็นได้จากการปั้นพระพุทธรูปในสมัยนี้ที่เริ่มเน้นพุทธลักษณะของมนุษย์ตาม

หลักสรีรศาสตร์ที่เป็นจริง เช่น *พระนิรันตราย* ได้มีการปั้นพระกรรณ(หู) คล้ายมนุษย์สามัญ และปั้นริ้วผ้าขององค์พระเหมือนผ้าจริงตามธรรมชาติ[2]



ภาพที่ 2.6 (ซ้าย) พระนิรันตราย พระพุทธรูปที่ปั้นขึ้นด้วยคตินิยมแบบใหม่ซึ่งเน้นพุทธลักษณะเหมือนจริงแบบมนุษย์มากขึ้น (ที่มาภาพ: หนังสือ พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง)
ภาพที่ 2.7 (ที่สองจากซ้าย) พระบรมรูป 63 พระบรมรูปเหมือนพระองค์จริงของรัชกาลที่ 4
ภาพที่ 2.8-2.9 (สองรูปขวา) รูปปั้นสมเด็จพระสังฆราช(สุก) และ สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ขุน) ปั้นขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยตั้งใจจะปั้นให้มีลักษณะเหมือนมนุษย์จริงๆ
(ที่มาสามภาพทางขวา: หนังสือ จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก 1)

แนวโน้มที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งคือความนิยมสร้างพระบรมรูปเหมือนจริง ซึ่งแต่เดิมไม่เคยมีอุดมคติที่จะสร้างพระบรมรูปเหมือนพระองค์จริงของพระมหากษัตริย์มาก่อน มาในสมัยรัชกาลที่ 4 จึงได้เริ่มมีพระบรมรูปในลักษณะดังกล่าวเกิดขึ้น โดยเริ่มจากพระบรมรูปเหมือนพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ซึ่งปั้นโดยนาย เอมิล ฟรังซัว ซาตรูส(Emile Francois Chatrousse) ในปี พ.ศ. 2406 เรียกกันโดยทั่วไปว่า *พระบรมรูป 63* และต่อมาในปลายรัชสมัยพระองค์ได้มอบหมายให้ หลวงเทพรจนา(พลับ) ปั้นพระบรมรูปเหมือนพระองค์ด้วยปูนปลาสเตอร์ทาสี ซึ่งถือได้ว่าเป็นการปั้นพระบรมรูปพระมหากษัตริย์ไทยที่ยังทรงพระชนม์อยู่เป็นครั้งแรกในลักษณะคตินิยมแบบตะวันตก[3] และคตินิยมใหม่นี้ก็สืบต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ เช่นกัน เห็นได้จากการมีพระราชดำริให้สร้างพระบรมรูปรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 4 ขึ้น โดยให้พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าประดิษฐวรการ เป็นผู้อำนวยการปั้นและหล่อ แล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2414[4] หรือการที่ได้

---

[2]หม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง (กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, 2535), หน้า 353.

[3] อภินันท์ โปษยานนท์, จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก 1 (กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, 2536), หน้า 18 – 21.

[4] เรื่องเดียวกัน, หน้า 26.

มีพระราชดำริให้ปั้นและหล่อเทวรูปขึ้นมาองค์หนึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับพระสยามเทวาธิราช แต่มีพระพักตร์เหมือนกับพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ อย่างเห็นได้ชัด[5] เป็นต้น

ความเคลื่อนไหวอย่างใหม่ในการสร้างงานศิลปะทั้งสองแขนงดังกล่าว ส่วนหนึ่งย่อมเป็นอิทธิพลจากลักษณะการเขียนภาพและการสร้างประติมากรรมแบบตะวันตกที่เริ่มแพร่เข้ามามากขึ้นในช่วงนั้นอย่างไม่อาจปฏิเสธได้ แต่ปัจจัยหนึ่งที่ไม่ควรละเลยข้ามไปก็คือ พัฒนาการทางความคิดและการเปลี่ยนแปลงทางสังคมภายในของสยามเองซึ่งได้สร้างค่านิยมและรสนิยมที่โน้มเอียงไปสู่รูปแบบการสร้างสรรค์งานในลักษณะดังกล่าวด้วย หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ อิทธิพลตะวันตกเป็นปัจจัยสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงในโลกขณะนั้นไม่เฉพาะแต่กับสยาม แต่ลักษณะการรับอิทธิพลตะวันตกในแต่ละสังคมล้วนแตกต่างกัน พม่าเป็นแบบหนึ่ง ลาว เขมร เป็นแบบหนึ่ง จีนก็เป็นแบบหนึ่ง และแน่นอนสยามก็มีลักษณะเฉพาะเป็นอีกแบบหนึ่ง

สาเหตุของความแตกต่างนั้นเป็นเพราะการ *ปะทะสังสรรค์* กันระหว่างอิทธิพลจากภายนอกกับแรงผลักดันทาง เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรมภายในของแต่ละสังคมเองที่ไม่เหมือนกัน ดังนั้นแม้จะเป็นการรับอิทธิพลตะวันตกเหมือนกันแต่ผลที่ออกมาย่อมแตกต่าง มากหรือน้อยก็แล้วแต่ปัจจัยทางภายในของแต่ละสังคม

รสนิยมหรือค่านิยมทางศิลปะไม่ใช่เป็นสิ่งที่จะสร้างภายในชั่วพริบตาหรือเป็นการยกเข้ามาลอยๆ จากโลกตะวันตกและกลายเป็นที่ชื่นชมได้ในชั่วข้ามคืน สิ่งเหล่านี้ต้องอาศัยการสั่งสมทางค่านิยมมาก่อน ซึ่งที่ผ่านมามักมองเพียงประเด็นการแพร่เข้ามาของอิทธิพลตะวันตกเพียงด้านเดียวว่าส่งอิทธิพลต่อรูปแบบการสร้างงานศิลปะไปในแนวโน้มดังที่กล่าวมา และบางส่วนก็มองว่าความนิยมในรูปแบบใหม่นี้ส่วนหนึ่งเกิดจากความจำเป็นทางสังคมและการเมืองเรื่องการรักษาเอกราชของสยาม[6] จนเป็นเหตุทำให้สยามต้องรีบรับวัฒนธรรมตะวันตกอย่างสำเร็จรูป

แน่นอนว่าอิทธิพลตะวันตกเป็นแรงผลักดันที่สำคัญของการสร้างสรรค์งานศิลปะในช่วงนั้น และแรงกดดันทางสังคมหรือการเมืองเป็นส่วนสำคัญหนึ่งที่ทำให้ชนชั้นนำสยามจำเป็นต้องหันมาให้ความสนใจต่อรูปแบบศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก แต่การเหมารวมว่าทั้งหมดเป็นผลอันเกิดจากอิทธิพลจากตะวันตกย่อมไม่สามารถตอบคำถามได้ครอบคลุมเช่นเดียวกัน เช่นจะไม่สามารถอธิบายได้ว่าความพยายามในการสร้างรูปเหมือนของสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ขุน) โดยหลวงกัลมาพิจิตรและอาจารย์ฉิม ลงศักราชว่าสร้างเมื่อ พ.ศ. 2386 รูปปั้นเหมือนจริงของ

---

[5] เรื่องเดียวกัน, หน้า 96.

[6] ตัวอย่างหนึ่งแนวคิดในลักษณะนี้ดูได้ในงานของ นิจ หิญชีระนันทน์, ปาฐกถา ชุด "สิรินธร" เรื่อง สถาปัตยกรรมไทย (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537), หน้า 11.

สมเด็จพระสังฆราชไก่เถื่อน(สุก) โดยหลวงเทพรจนา ลงศักราชว่าสร้างเมื่อ พ.ศ. 2387 หรือรูปปั้นของเจ้าพระยาบดินทร์เดชา(สิงห์ สิงหเสนี) นั้นเกิดขึ้นด้วยฐานความคิดเช่นไร

ซึ่งรูปปั้นทั้งสามได้ถูกสร้างขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3[7] โดยมีความตั้งใจที่จะปั้นให้มีลักษณะที่เหมือนบุคคลนั้นๆ จริง[8] แม้ว่าโดยภาพรวมของงานจะยังขาดลักษณะที่เหมือนจริงดังเช่นรูปปั้นเหมือนจริงในสมัยรัชกาลที่ 4 ก็ตาม แต่ก็แสดงให้เห็นว่าแนวคิดที่นิยมความสมจริงในงานศิลปะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นก่อนหน้าที่จะได้อิทธิพลจากตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 หรือการที่กล่าวว่าความเปลี่ยนแปลงในการเขียนภาพที่เน้นทัศนียภาพเหมือนจริงแบบ 3 มิติหรือการให้ความสำคัญกับสัดส่วนของการเขียนภาพคนกับสถาปัตยกรรมที่สมจริงมากขึ้นว่าเป็นผลจากรูปแบบและเทคนิคภาพเขียนจากตะวันตกที่เริ่มเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 4[9] นั้นย่อมทำให้ไม่สามารถเข้าใจได้ว่าเหตุใดภาพเขียนที่ฝาผนังพระที่นั่งพุทธไธสวรรย์ซึ่งเขียนขึ้นสมัยรัชกาลที่ 1 ในบริเวณตอนบนของภาพจะแสดงเส้นขอบฟ้า และมีการลำดับขนาดของภาพคน สัตว์ สถาปัตยกรรม และธรรมชาติ ให้เล็กลงๆ เพื่อต้องการผลลวงตาให้ภาพเกิดความลึกเข้าไป[10] หรือการที่ภาพจิตรกรรมเริ่มมีการเขียนสถาปัตยกรรมให้มีขนาดที่ใหญ่ขึ้นและลดขนาดภาพคนให้เล็กลง ซึ่งเป็นการคำนึงถึงขนาดสัมพันธ์ที่เป็นจริงตามธรรมชาติมากขึ้น[11] อันเป็นการแสดงให้เห็นว่าแนวคิดเรื่องความสมจริง(realistic) ได้เกิดขึ้นในความคิดของศิลปินไทยมาก่อนหน้าที่อิทธิพลตะวันตกจะเข้ามาแล้ว

เมื่อเป็นดังนี้ ประเด็นคำถามจึงอยู่ที่ว่า แนวคิดและแนวโน้มทางศิลปะดังว่านั้นอยู่ภายใต้อุดมคติอย่างไรทางสังคมที่โน้มนำไปสู่ความนิยมในการสร้างงานศิลปะรูปแบบดังกล่าว

ซึ่งคำตอบที่น่าจะมีเหตุผลที่สุด ณ ขณะนี้คือ[12] ต้องพิจารณาความเปลี่ยนแปลงในบริบททางสังคมของยุคสมัยและความเคลื่อนไหวทางศิลปะในรูปแบบอื่นๆ เข้ามาประกอบในการพิจารณา

---

[7] นอกจากรูปปั้นทั้ง 3 ที่กล่าวมา ยังมีรูปปั้นอีกรูปที่ตั้งใจให้เหมือนบุคคลจริง คือรูปปั้นของสมเด็จเจ้าแตงโม วัดใหญ่สุวรรณาราม แต่รูปดังกล่าวเป็นฝีมือช่างจีนในสมัยปลายอยุธยา จึงไม่ได้นำมารวมไว้ข้างต้น

[8] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, สาส์นสมเด็จ เล่ม 3 อ้างถึงใน ศิลปกรรมและช่างไทยจากสาส์นสมเด็จ (พระนคร: กรมศิลปากร, 2512), หน้า 45.

[9] ตัวอย่างการอธิบายลักษณะนี้ เช่น น. ณ ปากน้ำ, จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งทรงผนวช (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2543) และ วิยะดา ทองมิตร, จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2522) เป็นต้น

[10] สน สีมาตรัง, จิตรกรรมฝาผนัง สกุลช่างรัตโกสินทร์, หน้า 8-9.

[11] เรื่องเดียวกัน, หน้า 10.

[12] ประเด็นนี้เป็นเรื่องที่ควรนำมาศึกษาขยายความต่อเป็นอย่างยิ่ง แต่เรื่องดังกล่าวเป็นเรื่องที่ใหญ่และต้องศึกษาเป็นการเฉพาะด้านเกินกว่าที่จะสามารถค้นคว้าได้อย่างละเอียดในเวลานี้

จากการศึกษาทำให้เห็นว่า ความเปลี่ยนแปลงทางความนิยมในรูปแบบศิลปะนี้น่าจะเป็นกระบวนการทางสังคมที่เคลื่อนไปในทุกๆ ด้านในทิศทางเดียวกัน ภายใต้อุดมคติร่วมทางสังคมบางอย่างของยุคสมัยคือ การให้ความสำคัญต่อหลัก *เหตุผลนิยม สัจนิยม* และ *มนุษยนิยม* ที่มากขึ้นนับตั้งแต่สมัยต้นรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากเศรษฐกิจและสังคมของชนชั้นนำสยามในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ที่ได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างมากจากสมัยอยุธยา ชนชั้นนำสยามในสมัยต้นรัตนโกสินทร์มีลักษณะที่เป็น *กระฎุมพี* มากขึ้น ด้วยอิทธิพลจากการค้าที่ขยายตัวอย่างกว้างขวาง ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวส่งผลให้ชนชั้นนำสยามมีโลกทัศน์ ค่านิยม รสนิยม ความเชื่อในรูปแบบใหม่ โดยแสดงออกมาในลักษณะที่เชื่อมั่นในความสามารถของตนเองมากขึ้นหรือที่เรียกว่ามีลักษณะที่เป็น *มนุษยนิยม* อีกทั้งให้ความสำคัญกับการคิดที่ตั้งอยู่บนตรรกะเหตุผลเชิงประจักษ์มากขึ้น หรือที่เรียกว่าเป็นความคิดแบบ *เหตุผลนิยม* ซึ่งอาจจะเรียกได้ว่าเป็นร่องรอยของความคิดแบบ *สัจนิยม* ด้วยก็ได้[13]

ปัจจัยเหล่านี้ถูกบ่มเพาะขึ้นจากภายในเองส่วนหนึ่ง และเมื่อ *ปะทะสังสรรค์* เข้ากับอิทธิพลตะวันตกที่เข้ามาในภายหลังซึ่งมีความสอดคล้องกันก็จึงส่งผลให้รูปแบบดังกล่าวได้รับความนิยมและถูกขับเน้นให้เห็นชัดเจนมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4

ในประเด็นสำนึกเรื่อง *สัจนิยม* มีตัวอย่างการศึกษาทางวรรณกรรมที่แสดงให้เห็นอย่างสิ้นข้อสงสัยแล้วว่า วรรณกรรมสมัยต้นรัตนโกสินทร์มีแนวโน้มให้ความสำคัญกับการกำหนด *เวลา* (time) ที่ชัดเจนและบอก *สถานที่*(space) ในวรรณกรรมในลักษณะสถานที่ที่มีอยู่จริงมากกว่าที่จะเป็นการสมมติขึ้น ตัวอย่างวรรณกรรมเรื่อง *ขุนช้างขุนแผน* จะพบความระมัดระวังที่จะเสนอสิ่งที่ดูสมจริงอย่างมีเหตุมีผลนี้ ถึงกับมีการบรรยายสภาพการณ์หลายอย่างให้สอดคล้องกับบรรยากาศและสถานที่ที่มีอยู่จริงในสังคมขณะนั้น[14] ไม่ว่าจะเป็นเมือง ราชบุรี สุพรรณบุรี เพชรบุรี การบรรยายสภาพแวดล้อมในวรรณกรรมจะไม่ใช่เป็นจินตนาการที่ไม่มีอยู่จริงอีกต่อไป

สิ่งเหล่านี้คือลักษณะความคิดที่เรียกว่าเป็นลักษณะ *สัจนิยม*(realistic)ในทางวรรณกรรมนั่นเอง[15] หรือแม้แต่การเขียนภาพในคัมภีร์ไตรภูมิหลายๆ ฉบับในช่วงปลายอยุธยาและต้นรัตนโกสินทร์ก็เริ่มมีการเขียนภาพเมืองต่างๆ ที่มีอยู่จริงบางเมืองประกอบเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งกับภาพไตรภูมิ เช่น กรุงธนบุรีศรีมหาสมุทร อยุธยา สทิงพระ พัทลุง เป็นต้น[16] โดยเฉพาะที่เห็นชัดคือไตร

---

[13] นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่และใบเรือ: ว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์-วรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, 2543), หน้า 240.

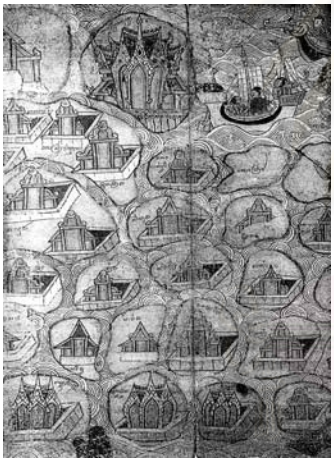
[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า 241.

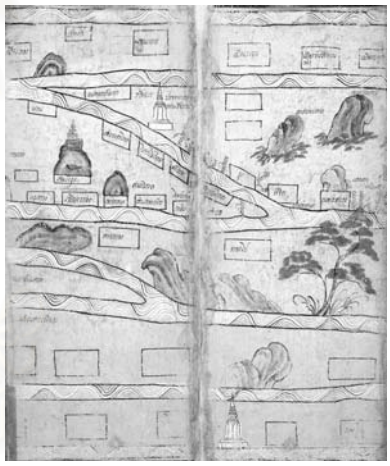
[15] เรื่องเดียวกัน, หน้า 240-242.

[16] ดู ธิดา สาระยา, "การเปลี่ยนแปลงคติไตรภูมิและมโนทัศน์เกี่ยวกับแผนที่ในสังคมสยาม," เมืองโบราณ ปีที่ 17 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มีนาคม พ.ศ. 2534), หน้า 70-83.

ภูมิฉบับกรุงธนบุรี เลขที่ 10/ก ในส่วนที่ว่าด้วยแผนที่แสดงเมืองต่างๆ ซึ่งระบุตำแหน่งเมืองในสยามประเทศและโดยรอบรวมไปจนถึงลังกาได้อย่างละเอียดในลักษณะที่ตั้งใจจะให้เป็นแผนที่ทางภูมิศาสตร์จริงๆ แม้ว่าจะไม่ถูกต้องตามความเป็นจริงก็ตามด้วยข้อจำกัดในเครื่องมือวัดสำรวจ แต่อย่างไรก็ตามแผนที่ในส่วนนี้ก็ถูกเขียนขึ้นด้วยความตั้งใจที่จะแสดงภูมิศาสตร์ตามจริงไม่ใช่ในจินตนาการอีกต่อไป[17] ดังที่ ไมเคิล ไรท์ ได้แสดงทัศนะไว้ว่า ผู้เขียนแผนที่ในส่วนนี้ต้องมีความคุ้นเคยกับพื้นที่ รู้ตำแหน่งแม่น้ำต่างๆ และเมืองต่างๆ เป็นอย่างดี ทำให้เรารู้ภูมิศาสตร์หรือผิวดินจริงของพื้นที่[18] มีการระบุตำแหน่งเมือง ชื่อเมือง และพุทธสถานสำคัญๆ อย่างละเอียด ไม่ว่าจะเป็นอยุธยา นครราชสีมา กำแพงเพชร พระปฐมเจดีย์ พระประโทณเจดีย์ พระพุทธบาท ฯลฯ

ด้วยเหตุนี้จึงไม่น่าแปลกใจว่าแนวคิดที่เน้นความสมจริงจึงมาปรากฏให้เห็นได้ในงานจิตรกรรมนับตั้งแต่ยุคต้นรัตนโกสินทร์ด้วยเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นความนิยมในการเขียนภาพที่ให้ความสำคัญกับสัดส่วนระหว่างภาพคนกับภาพสถาปัตยกรรมที่ถูกต้องมากขึ้น หรือการเขียนภาพโดยเริ่มสร้างมิติลึกทางทัศนียภาพในภาพฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เป็นต้น





ภาพที่ 2.10 (ซ้าย) ไตรภูมิฉบับภาษาเขมร สมัยอยุธยาปลาย แสดงข้อเท็จจริงของบ้านเมืองต่างๆ ที่มีอยู่ในจริงในสมัยนั้น (ที่มาภาพ: วารสาร เมืองโบราณ ปีที่ 17 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มีนาคม พ.ศ. 2534))
ภาพที่ 2.11-2.12 (สองภาพขวา) ไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี แสดงให้เห็นแผนที่เมือง แม่น้ำ และพุทธสถานสำคัญๆ เช่น พระปฐมเจดีย์ อยุธยา นครราชสีมา เป็นต้น ในลักษณะที่พยายามเสนอเป็นแบบภูมิศาสตร์จริงไม่ใช่จินตนาการอีกต่อไป (ที่มาภาพ: หนังสือ สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 2)

---

[17] ดูภาพต้นฉบับได้ใน สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 2 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542)

[18] ไมเคิล ไรท์, “แผนที่โลกพุทธศาสนาฉบับพื้นเมืองสยาม,” ศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 25 ฉบับที่ 4 (กุมภาพันธ์ 2547), หน้า114.

แม้กระทั่งการคลี่คลายไปของเนื้อหาเรื่องราวในภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งเริ่มเขียนภาพเรื่องราวแบบสมจริงและมีโครงเรื่องใหม่ๆ เกิดขึ้น เช่น วิถีชีวิตชาวบ้าน อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากแนวคิดแบบสัจนิยมที่ถูกผูกโยงกับความคิดเชิงเหตุผลแบบวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ทั้งสิ้น[19]

และเป็นคำตอบของคำถามที่ว่าทำไมจึงเกิดความพยายามในการปั้นรูปเหมือนของสมเด็จพระสังฆราช(สุก) และสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ขุน) ในสมัยรัชกาลที่ 3 ดังที่กล่าวมาแล้ว หรือแม้กระทั่งการสร้างพระพุทธรูปในแบบที่แสดงออกซึ่งลักษณะความเป็นมนุษย์มากขึ้นในช่วงต่อมาที่มีความสมจริงไม่ว่าจะเป็นริ้วผ้าหรือพระวรกายขององค์พระเช่นที่เกิดขึ้นในกรณีของ *พระนิรันตราย* เป็นต้น ซึ่งลักษณะที่แสดงออกถึงความเป็นมนุษย์ที่มากขึ้นนี้จะเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งในการปั้นพระพุทธรูปในยุคต่อๆ มาแม้กระทั่งในปัจจุบัน

ปรากฏการณ์ที่ว่ามาทั้งหมดคือสำนึกของการให้ความสำคัญกับความสมจริงอันมีเหตุผลมากขึ้นของชนชั้นนำสยามที่มีต่อการคิดนึกหรือการสร้างสรรค์งานศิลปะต่างๆ นั่นเอง

นอกจากนี้แนวทางการปั้นหรือเขียนภาพพระพุทธเจ้าที่สมจริงแบบมนุษย์ยังสอดคล้องเป็นอย่างดีกับความสนใจในการเขียนพุทธประวัติแบบใหม่ ที่เน้นการศึกษาพระพุทธเจ้าในมิติที่เป็นบุคคลในประวัติศาสตร์ที่มีตัวตนจริงและมีมิติของความเป็นมนุษย์มากกว่ามิติของความเป็นเทพ มีความเอาใจใส่ที่จะเล่าพุทธประวัติให้อยู่ภายใต้เงื่อนไขของเวลาที่เป็นจริงของโลกมากขึ้น ซึ่งจารีตในการเขียนพุทธประวัติในอดีตไม่ได้เน้นมิติความเป็นมนุษย์ในเชิงประวัติศาสตร์ที่เป็นจริงเหล่านี้เท่าใดนัก ซึ่งเป็นการสะท้อนอุดมคติที่เริ่มให้ความสนใจต่อแนวคิดที่เน้นความเป็น *เหตุผลนิยม* และ *สัจนิยม* อย่างชัดเจน[20]

ยิ่งไปกว่านั้น ด้วยหลักคำสอนของ *ธรรมยุติกนิกาย* ที่มีการให้ความหมายใหม่แก่พุทธศาสนา[21] โดยเน้นให้เห็นความสำคัญของชีวิตโลกนี้มากกว่าโลกหน้า(ซึ่งไม่อาจพิสูจน์ได้ด้วยเหตุผล) ประกอบกับความคิดเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์มากขึ้น(มนุษยนิยม) มองมนุษย์ว่าเป็นผู้กำหนดชะตาชีวิตของตนเอง ความเจริญหรือความเสื่อมขึ้นอยู่กับความสามารถและสติปัญญา

---

[19] สันติ เล็กสุขุม, “ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม: จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3,” เมืองโบราณ ปีที่ 29 ฉบับที่ 4 (ตุลาคม-ธันวาคม 2546), หน้า 53-55.

[20] นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่และใบเรือ: ว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์-วรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์, หน้า 449-500.

[21] ดูรายละเอียดใน ศรีสุพร ช่วงสกุล, ความเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์: ศึกษากรณีธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368 – พ.ศ. 2464) วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2530

ของบุคคลผู้นั้นมากกว่าผลบุญผลกรรมจากชาติปางก่อน[22] ยิ่งทำให้ชนชั้นนำสยามในสมัยนี้มีแนวโน้มที่จะให้ความสนใจกับการกระทำของมนุษย์ทั้งในอดีตและปัจจุบันเพิ่มขึ้น

ส่งผลให้เกิด *"งานเขียนประเภทหนึ่งที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนขึ้นอย่างมากมาย คืองานเขียน "ประวัติ" เพื่ออธิบายความเป็นมาของสิ่งต่างๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้น"*[23] งานเขียนประเภทนี้จะเป็นงานเขียนที่ให้มิติของความสมจริงและตั้งอยู่บนหลักฐานข้อมูลเชิงประจักษ์ที่สามารถพิสูจน์ได้ เขียนขึ้นบนหลักการตีความที่มีเหตุมีผลสนับสนุน งานเขียนจะมีลักษณะให้ความสนใจกับเหตุการณ์ที่เกิดจริงโดยการกระทำของมนุษย์ที่มีตัวตนจริงมิใช่การอธิบายโดยยกว่าเป็นการกระทำโดยเทพเทวดาต่างๆ (สอดคล้องกับความสนใจในการค้นคว้าพุทธประวัติแบบสมจริงที่อธิบายพระพุทธเจ้าในมิติของความเป็นมนุษย์มากขึ้นด้วย)

ตัวอย่างความคิดดังกล่าวเห็นได้ชัดจากพระราชดำรัสตอนหนึ่งของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ที่กล่าวถึงการเล่านิยายโบราณว่า

".....ชนเล่านิยายโบราณนั้น จะกล่าวถึงสิ่งใดๆ คือบ้านเมือง.....หรือพระพุทธรูปสำคัญ.....ก็มักพอใจที่จะเล่าว่า.....เป็นของพระอินทร์ลงสร้าง และให้เวสสุกรรมเทพบุตรนฤมิตร....."[24] ซึ่งพระองค์มีพระราชวินิจฉัยมีความต่อมาว่าที่คนโบราณอธิบายเช่นนี้เป็นการ *".....พูดพุ่มฟ่ามๆ ไป ให้เกินกว่าเหตุและผล.....ผิดธรรมดาคนผิดกิริยามนุษย์....."*[25]

จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่าพระองค์ไม่ทรงเห็นด้วยที่จะยกย่องสิ่งอันเกิดจากสติปัญญาของมนุษย์ไม่ว่าจะอะไรก็ตามให้เป็นเรื่องของเทพเทวดาบันดาลอีกต่อไป และไม่ทรงพอพระทัยกับการอธิบายที่ไม่เป็นเหตุเป็นผล ดังนั้นเมื่อพระองค์จะทรงอธิบายสิ่งใดก็จะทรงเน้นการเริ่มต้นด้วยคำถามที่ว่า *".....ผู้ใดสร้างขึ้น, สร้างขึ้นตำบลใด, สร้างขึ้นในกาลครั้งใด, สร้างเพราะเหตุใด....."*[26]

ดังนั้นเองจึงส่งผลให้เกิดการบันทึกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์และการกระทำของบุคคลทางประวัติศาสตร์มีเพิ่มมากขึ้นกว่างานประเภทพงศาวดาร อาทิเช่นงานเขียนที่เป็นพระบรมราชาธิบายเกี่ยวกับพระพุทธรูปที่สำคัญๆ ของสยาม(พระพุทธชินราช พระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร

---

[22] เรื่องเดียวกัน, หน้า 39.

[23] ดู อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์, การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 50.

[24] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ชุมนุมพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หมวดโบราณสถานและโบราณวัตถุ อ้างถึงใน อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์, การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2475, หน้า 48.

[25] เรื่องเดียวกัน, หน้า 49.

[26] เรื่องเดียวกัน, หน้า 49.

พระพุทธชินสีห์ ฯลฯ) พระบรมราชาธิบายเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเมืองต่างๆ เช่นเมืองลพบุรี นครปฐมและพระปฐมเจดีย์ หรืองานเขียนประเภทประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นอย่างมากมายในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เหล่านี้เป็นต้น

งานประเภทเหล่านี้จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อสังคมเกิดสำนึกทางประวัติศาสตร์แบบใหม่ที่ให้ความสนใจกับเหตุการณ์ ความเป็นมาในอดีตของตนเองและสิ่งต่างๆ อันเป็นเรื่องราวและผลผลิตที่แวดล้อมอยู่กับการกระทำของมนุษย์โดยมีมนุษย์เป็นศูนย์กลาง และด้วยแนวโน้มลักษณะนี้เองที่ทำให้เกิดการบันทึกเรื่องราว เหตุการณ์ หรือการกระทำ(ที่ผู้บันทึกเห็นว่าสำคัญ) ลงเป็นงานเขียนประเภทประวัติศาสตร์เกิดขึ้นตามมา

สิ่งที่เกิดขึ้นมาพร้อมๆ กันในทางศิลปะและสถาปัตยกรรมก็คือ การเขียนภาพฝาผนังที่มีการเขียนในลักษณะเป็นการบันทึกเหตุการณ์หรือเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น *ภาพพระนเรศวรทรงบัญชาการรบ* ในหอพระราชกรมานุสรณ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ภาพเขียน *พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ทรงทอดพระเนตรสุริยุปราคา* ภายในพระอุโบสถวัดราชประดิษฐ์ หรือภาพพระราชกรณียกิจต่างๆ ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ในพระที่นั่งทรงผนวช เป็นต้น

ทั้งหมดที่อธิบายมาข้างต้นอาจกล่าวสรุปได้ว่า การเปลี่ยนแปลงทางศิลปะในสมัยนี้ส่วนหนึ่ง(ซึ่งอาจจะเป็นส่วนที่สำคัญที่สุด) เป็นผลสืบเนื่องมาจากพัฒนาการทางค่านิยมและรสนิยมภายในของสังคมสยามเองไม่น้อยไปกว่าที่เกิดจากปัจจัยภายนอก เพียงแต่ว่าเมื่อค่านิยมและรสนิยมทางศิลปะที่ถูกบ่มเพาะมาก่อนนั้นได้มาปะทะสังสรรค์กับวิทยาการสมัยใหม่ที่สอดคล้องกับอุดมคติอันเป็นรากทางความคิดแต่เดิมเข้าพอดี ไม่ว่าจะเป็นการเขียนภาพที่เป็น 3 มิติหรือเทคนิคการปั้นรูปเหมือนจริงแบบตะวันตกที่ให้ความสำคัญกับความสมจริงของรูปปั้นมากขึ้น เปรียบเสมือนน้ำมันที่ราดเข้าไปบนกองไฟที่ก่อรอไว้ก่อนแล้ว น้ำมันที่ราดเข้ามาจึงเป็นเสมือนปัจจัยเสริมที่ทำให้กองไฟนั้นโหมกระพือแรงมากขึ้นกว่าปกติธรรมดา เป็นสาเหตุทำให้ภาพเขียนอย่างที่ขรัวอินโข่งเขียนนั้นเป็นที่นิยมได้ง่ายและแพร่กระจายไปอย่างรวดเร็ว หรือการปั้นรูปเหมือนพระองค์ของรัชกาลที่ 4 ก็จึงเกิดขึ้นได้ภายใต้สำนึกร่วมในลักษณะเช่นเดียวกัน(ทั้งๆ ที่การทำรูปเหมือนบุคคลที่ยังมีชีวิตอยู่ถือว่าเป็นลางไม่ดีในคติดั้งเดิมของสยาม)

ด้วยเหตุนี้ทำให้การพิจารณาพัฒนาการทางศิลปะในสมัยรัชกาลที่ 4 ไม่อาจมองแยกจากแนวโน้มทางค่านิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้อย่างตัดขาด และไม่อาจอธิบายไปในลักษณะว่าเป็นการนำวัฒนธรรมเข้ามาจากโลกภายนอกอย่างเบ็ดเสร็จเพียงอย่างเดียวได้

เนื่องจากวัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งที่จะยกไปตั้งที่ใดก็ได้ภายในชั่วข้ามคืนโดยตัดขาดจากค่านิยมเดิมภายในของสังคมหรือสามารถบังคับขู่เข็ญได้ด้วยปืน แม้จะไม่อาจปฏิเสธได้ว่าวิธีการดังกล่าวมีผลอย่างมากต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมก็ตาม แต่การเปลี่ยนแปลงจากภายในเอง

นั้นย่อมเป็นสิ่งที่จะส่งผลกระทบไปได้อย่างกว้างขวางมากกว่า ซึ่งจากจุดนี้เองจึงเสมือนเป็นจุดเริ่มต้นในการเปลี่ยนรูปทางความคิด ค่านิยม และรสนิยมที่สำคัญที่สุดประการหนึ่งอันจะส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมอย่างมากต่อไป

2.2 ความเสื่อมถอยของ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ*

เมื่อโลกทัศน์และอุดมคติทางสังคมเปลี่ยนมาสู่การคิดบนฐานการวิเคราะห์ที่เป็นเหตุเป็นผลมากขึ้น การอธิบายสิ่งต่างๆ ในสังคมย่อมต้องตั้งอยู่บนกรอบความคิดแบบ *เหตุผลนิยม* ด้วยเช่นกัน และผลกระทบสำคัญที่สุดอันเนื่องมาจากอุดมคติดังกล่าวที่มีต่องานสถาปัตยกรรมก็คือผลกระทบต่อกรอบความคิดความเชื่อในเรื่อง *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ซึ่งเคยเป็นกรอบทางความคิดและเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมมาโดยตลอด

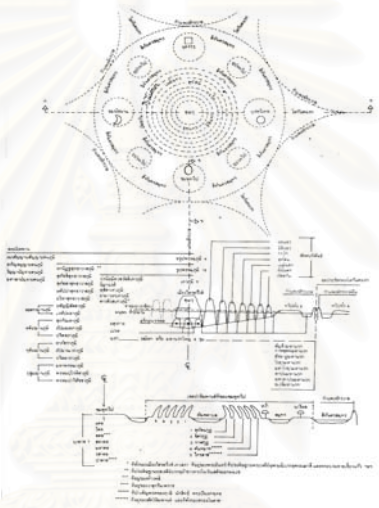
คำอธิบายเกี่ยวกับโลกและจักรวาลของคนสยามมีรากฐานที่มาจากคัมภีร์ทางศาสนา *ไตรภูมิกถา* ที่เชื่อกันว่าเป็นพระราชนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาธรรมราชาลิไทแห่งอาณาจักรสุโขทัย ในคัมภีร์ดังกล่าวอธิบายถึงโลกและจักรวาลว่า มีแกนหลักของจักรวาลคือเขาพระสุเมรุเป็นแกนหลักทางแนวดิ่ง โดยรอบของเขาพระสุเมรุมีภูเขากั้นอยู่เป็นวงรอบทั้งหมด 7 วงรอบ ในระหว่างภูเขานั้นมีมหาสมุทรคั่นระหว่างแนวเขาเป็นช่วงๆ เรียกว่า *มหานทีสีทันดร* พ้นออกไปจะเป็นทวีปต่างๆ 4 ทวีปได้แก่ อุตรกุรุทวีป บุพพวิเทหทวีป อมรโคยานทวีป และชมพูทวีป โดยมนุษย์จะอาศัยอยู่ใน *ชมพูทวีป* เท่านั้นซึ่งเป็นทวีปทางทิศใต้ พวกเทวดาจะอยู่บนยอดเขาพระสุเมรุโดยเทวดาที่มีบารมีมากจะอยู่ชั้นสูง บารมีน้อยอยู่ชั้นต่ำกว่า โดยมี *พระอินทร์* เป็นใหญ่สุดบนเขาพระสุเมรุ ใต้เขาพระสุเมรุจะเป็นเมืองอสูรและนรก และใต้เขาลงไปอีกจะมี *ปลาอานนท์* รองรับแกนเขาพระสุเมรุอยู่ข้างใต้[27] คำอธิบายโดยย่อนี้คือแบบจำลองที่คนสยามในอดีตใช้เป็นกรอบในการอธิบายตำแหน่งที่ตนเองอยู่อาศัยซึ่งสัมพันธ์กับโลกและจักรวาล

นอกจากการอธิบายความสัมพันธ์ดังว่าแล้ว *ไตรภูมิ* ยังถูกใช้เป็นกรอบอ้างอิงในการอธิบายปรากฏการณ์ต่างๆ ทางธรรมชาติที่เกิดขึ้นทั้งหมดอีกด้วย อาทิเช่น การเกิดแผ่นดินไหวก็คือการที่ *ปลาอานนท์* พลิกตัว ฟ้าร้องฟ้าผ่าเกิดจากการกระทำของเทวดาบางองค์บนสวรรค์ การเกิดกลางวันกลางคืนเป็นเพราะเทวดา 2 องค์ที่ชื่อพระอาทิตย์กับพระจันทร์เดินทางโคจรรอบเขาพระสุเมรุ เป็นต้น ยิ่งไปกว่านั้น *ไตรภูมิ* ยังถูกใช้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งมีชีวิตในโลกและจักรวาลด้วยว่ามีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอย่างไร อีกทั้งยังให้อิทธิพลต่อแนวคิดทางการเมืองการ

---

[27] ดู ไตรภูมิกถา หรือไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์พระมหาธรรมราชาที่ 1 พญาลิไทย ฉบับตรวจสอบชำระใหม่ (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526)

ปกครองที่เป็นอุดมคติของผู้นำในอดีตด้วย โดยพระมหากษัตริย์จะมีแม่แบบทางอุดมคติสูงสุดคือการเป็น *พญาจักรพรรดิราช* อันเป็นเสมือนราชาผู้มีอำนาจและบารมีเหนือราชาทั้งหลายในจักรวาล ซึ่งการจะเป็น *พญาจักรพรรดิราช* ได้จะต้องเป็นผู้ที่ทำบุญสร้างบารมีอย่างยิ่งใหญ่ในอดีตมาแต่ปางก่อน และด้วยกรอบอุดมคติเรื่องการเป็น *พญาจักรพรรดิราช* นี้เองที่ส่งผลต่อระบบความสัมพันธ์ทางการเมืองการปกครองในอดีตตลอดมา จะเห็นได้จากประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาที่การกล่าวอ้างถึงภาระกิจในการเป็น *พญาจักรพรรดิราช* ได้นำมาสู่การทำสงครามระหว่างเมืองและอาณาจักรต่างๆ มาโดยตลอด แสดงให้เห็นว่า *ไตรภูมิ* มิได้เป็นเพียงคัมภีร์ทางศาสนาที่สอนเรื่องศีลธรรมเพียงอย่างเดียว แต่ยังมีความหมายทางการเมืองซ่อนแฝงอยู่ด้วยอย่างชัดเจน[28]



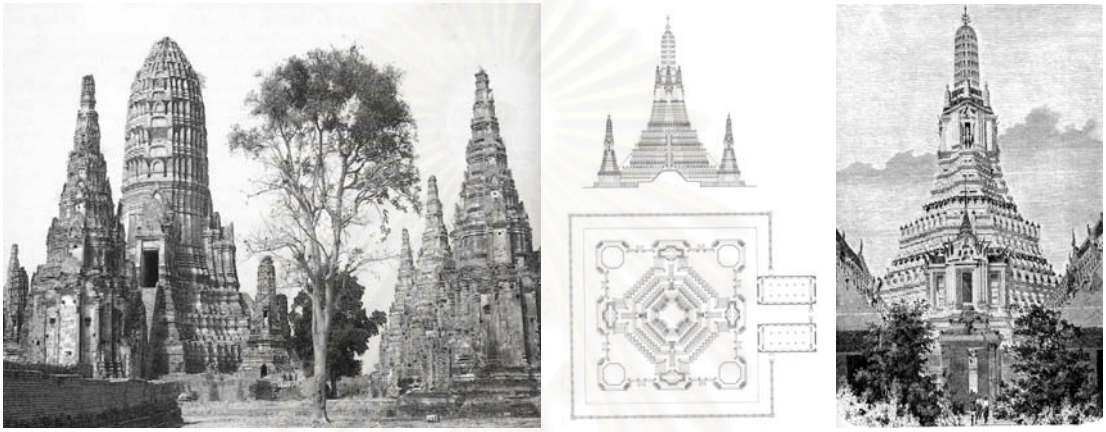
ภาพที่ 2.13 (ซ้าย) ภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องไตรภูมิ สมัยอยุธยาตอนปลาย
ภาพที่ 2.14 (กลาง) ภาพแสดงการจำลองโลกและจักรวาลตามคัมภีร์ไตรภูมิ
ภาพที่ 2.15 (ขวา) รูปปลาอานนท์ ปลาที่ทำหน้าที่รองรับเข้าพระสุเมรุ เมื่อปลาอานนท์พลิกตัวครั้งใดก็เป็นที่มาของการเกิดแผ่นดินไหวขึ้นบนโลกมนุษย์
(ที่มาสองภาพขวา: หนังสือ สถาปัตยกรรมแบบไทยเดิม)

ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้จะขอนิยามการใช้กรอบความคิดความเชื่อที่ใช้ในการอธิบายโลกอธิบายจักรวาล ปรากฏการณ์ธรรมชาติ ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ต่อมนุษย์และมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมโดยรอบ อันหมายรวมไปถึงความเชื่อเกี่ยวกับ จักรวาล นรก สวรรค์ โลกนี้ โลกหน้า ฯลฯ ของสังคมแบบจารีตในอดีตที่อ้างอิงกับคัมภีร์ *ไตรภูมิ* ทั้งหมดนั้นว่า เป็นการคิดภายใต้อุดมคติร่วมทางสังคมของกรอบ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ*

---

[28] ดู สมบัติ จันทรวงศ์, บทพิจารณ์ว่าด้วยวรรณกรรมการเมืองและประวัติศาสตร์ (กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2540), หน้า 221-236.

อิทธิพลอันมากมายมหาศาลที่มีต่อโลกทัศน์ของผู้คนและสังคมอดีตของ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* นี้เอง ที่ส่งผลทำให้งานสถาปัตยกรรมในสังคมแบบดั้งเดิมต่างก็มุ่งที่จะสะท้อนภาพความคิดและความเชื่อในเรื่องไตรภูมิเช่นเดียวกัน ดังที่ศาสตราจารย์ โชติ กัลยาณมิตร ได้กล่าวไว้ว่า *".....เรื่องราวในไตรภูมิโดยย่อดังกล่าวมานี้ คือเรื่องราวที่มีผู้เชื่อว่ามีอิทธิพลต่อการก่อรูปของศิลปะและสถาปัตยกรรมไทย เป็นกฎเกณฑ์ที่ควบคุมรูปแบบไว้อย่างไม่เปลี่ยนแปลงตลอดมา....."*[29]



ภาพที่ 2.16 (ซ้าย) วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดอยุธยา สถาปัตยกรรมที่ออกแบบภายใต้แนวคิดแบบไตรภูมิ
ภาพที่ 2.17-2.18 (สองภาพขวา) พระปรางค์วัดอรุณราชวราราม งานสถาปัตยกรรมที่สะท้อนจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิอย่างชัดเจนที่สุดอีกชิ้นหนึ่ง
(ที่มาภาพซ้ายและขวา: หนังสือ Photographic impressions of Burma, Siam, Cambodia, Yunnan, Champa, and Vietnam ภาพกลาง: หนังสือ Architecture of Siam: a cultural history interpretation)

จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ ถูกสะท้อนลงในงานสถาปัตยกรรมในหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการวางผัง การสร้างสรรค์รูปทรงหรือองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม และแม้กระทั่งงานจิตรกรรม ตัวอย่างงานสถาปัตยกรรมที่สามารถสะท้อนอุดมคติ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ได้สมบูรณ์และชัดเจนอาทิเช่น พระปรางค์วัดอรุณราชวราราม การออกแบบและวางผังวัดสุทัศน์เทพวราราม วัดไชยวัฒนาราม อยุธยา เป็นต้น

แต่อย่างไรก็ตามก็ไม่ใช่ว่าวัดทุกแห่งในอดีตจะต้องสะท้อนคติความเชื่อดังกล่าวออกมาอย่างชัดเจนแต่อย่างใด วัดทุกวัดไม่จำเป็นจะต้องวางผังให้สะท้อนความเชื่อเรื่องเขาพระสุเมรุ วัดทุกวัดไม่จำเป็นจะต้องมีสถูปเจดีย์ แต่วัดทุกวัดก็ไม่อาจปฏิเสธได้เช่นกันว่าอิทธิพลทางความคิดและความเชื่อตลอดจนเรื่องราวในไตรภูมิได้เข้ามามีส่วนอย่างมากต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะ

---

[29] โชติ กัลยาณมิตร, สถาปัตยกรรมแบบไทยเดิม (กรุงเทพฯ: สมาคมสถาปนิกสยามในพระบรมราชูปถัมภ์, 2539), หน้า 27.

และสถาปัตยกรรม ดังจะเห็นได้จากวัดสำคัญในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ส่วนใหญ่ที่ต่างก็เป็นภาพสะท้อนของแนวคิด *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ไม่มากก็น้อยแทบทั้งสิ้น[30]ล

ภาพที่ 2.19 โครงสร้างภาพจำลองจักรวาลทัศน์ไตรภูมิที่มักจะถูกเขียนขึ้นด้านหลังพระประธานภายพระอุโบสถโดยทั่วไปในสังคมอดีต (เขียนโดย สน สีมาตรัง)

ภาพที่ 2.20 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ กรุงเทพฯ ซึ่งจำลองจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ

แม้ว่าวัดบางแห่งอาจมีเพียงพระอุโบสถเพียงหลังเดียวเป็นประธานของวัด ซึ่งไม่ว่าจะดูกันอย่างไรก็ไม่ได้สะท้อนภาพลักษณะของแผนภูมิแผนผังในคติจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิแต่อย่างใด แต่เมื่อพิจารณาดูในลายละเอียดของลวดลายหรือองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมหรือภาพจิตรกรรมต่างๆ กลับพบว่าเนื้อหาและความหมายที่ปรากฏอยู่ต่างก็เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นจากกรอบโครงทางความคิดและเรื่องราวที่มีกล่าวไว้ไม่มากก็น้อยในไตรภูมิ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับเทพเทวดาสัตว์หิมพานต์ต่างๆ ซึ่งก็ล้วนแต่เป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างทางความคิดที่มาจากไตรภูมิแทบทั้งสิ้น อาทิเช่นภาพจำลองจักรวาลที่ปรากฏอยู่บนผนังหลังองค์พระประธานของพระอุโบสถต่างๆ ในสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้น หรือภาพจิตรกรรมบน “แผงคอสอง” มุขหน้า-หลังพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ซึ่งเขียนเป็นรูปพระอาทิตย์และพระจันทร์กำลังโคจรทักษิณาวรรตรอบพระอุโบสถอันเป็นตัวแทนของยอดเขาพระสุเมรุ[31] เป็นต้น

---

[30] ดู อนุวิทย์ เจริญศุภกุล, “เอกในงานสถาปัตยกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระอารามหลวง: การวิเคราะห์ผังบริเวณ,” หน้าจั่ว ฉบับพิเศษ: ศิลปสถาปัตยกรรมไทย, หน้า 27-44.

[31] เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), หน้า 153.

นั่นก็เป็นเพราะว่า ตราบใดที่สังคมยังใช้กรอบความคิด *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ในการตอบคำถามต่างๆ ในสังคมอยู่ งานสถาปัตยกรรมก็ย่อมหลีกไม่พ้นที่จะต้องสะท้อนความคิดและอุดมคติดังกล่าวด้วยเช่นกัน แต่เมื่อใดก็ตามที่ไตรภูมิไม่สามารถตอบคำถามของชีวิตของผู้คนและสังคมได้หรือเสื่อมความศรัทธาลงเมื่อใด เมื่อนั้น *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ก็จะไม่ถูกสะท้อนลงในการกระทำใดๆ ในสังคมอีกต่อไป

ในปี พ.ศ. 2376 มิชชันนารีอเมริกันชื่อ จอห์น เทเลอร์ โจนส์(John Tayler Jones) ได้นำแผนที่โลกสมัยใหม่แบบตะวันตกเข้ามาเป็นครั้งแรก ทำให้ชนชั้นนำสยามได้รับรู้ว่าโลกยสัณฐานที่เป็นจริงนั้นกลมคล้ายผลส้ม และกลุ่มชนชั้นนำสยามต่างก็ยอมรับเรื่องโลกกลมได้ภายในเวลาอันรวดเร็ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งองค์พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ นั้นทรงยอมรับความรู้เรื่องโลกกลมก่อนที่มิชชันนารีจะเข้ามาเผยแพร่ความรู้ดังกล่าวเสียอีก[32] ซึ่งนี่คือจุดเริ่มหนึ่งที่ทำให้ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* เสื่อมพลังอำนาจในการอธิบายทางสังคมนับแต่บัดนั้นเป็นต้นมา เห็นได้จาก*หนังสือแสดงกิจจานุกิจ* ของเจ้าพระยาทิพากรวงษ์(ขำ บุนนาค) ที่ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2410 มีความตอนหนึ่งว่า

"…..การทุกวันนี้นักปราชเปนอันมาก เขาก็ได้เที่ยวทั่วพิภพตรวจตราชันสูตร ตามความคิดปัญญาของเขาหาพยานได้ ก็รู้ว่าพิภพกลมหมุนแลลอยอยู่ในอากาศเป็นแน่ ผิดกับไตรยภูมโลกย์สันฐาน ที่เขาถือมาแต่โบราณ….."[33]

ภาพที่ 2.21-2.22 หนังสือและเครื่องมือดาราศาสตร์ของรัชกาลที่ 4 ที่สะท้อนให้เห็นถึงความคิดสมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์ของพระองค์ได้เป็นอย่างดี (ที่มาภาพ: www.kingmongkut.com*)*

การยอมรับหลักเหตุผลเชิงประจักษ์และเรื่องโลกกลมมีผลกระทบสืบเนื่องไม่เพียงแต่การมองโลกและจักรวาลทางกายภาพที่เปลี่ยนไปเพียงเท่านั้น แต่ยังส่งผลกระทบต่อการอธิบายปรากฏการณ์ทางธรรมชาติในรูปแบบต่างๆ จากที่เคยอ้างอิงเทวดาในไตรภูมิว่าเป็นผู้ดลบันดาล

---

[32] William L. Bradley, Siam Then อ้างถึงใน อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์, การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2475, หน้า 31.

[33] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, หนังสือแสดงกิจจานุกิจ (พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2514), หน้า 101.

ให้เกิดขึ้น กลายมาเป็นเรื่องของเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ ดังที่กล่าวไว้ในหนังสือแสดงกิจจานุกิจอีกตอนหนึ่งว่า

"…..ด้วยดินฟ้าอากาศแลน้ำทเลเปรียบเหมือนเครื่องกลั่นสุรา…..ก็อายแดดร้อนเผานำทเลหรือในที่ทั้งปวง น้ำนั้นถูกความร้อนก็เป็นอายขึ้นไปในอากาศ…..อายน้ำไม่สูญหนีร้อนขึ้นไปหาที่เย็น ก็ไปสะสมอยู่ที่อากาศเย็นๆ จนเปนก้อนแขงเข้าเหมือนก้อนน้ำแขง เมื่อถึงเดือนหก เดือนเจ็ด เดือนแปด เดือนเก้า เปนระดูร้อนนักข้างทิศเหนือ อายร้อนนั้นขับเอาน้ำที่แขงอยู่ในอากาศเหลวละลายกระจายไปตามลมมาประสมเปนก้อนเมฆ มีลมจำนวนหนึ่งอัดน้ำที่เหนเปนเมฆใกล้ลงมา…..ก็ดูดเอาน้ำนั้นลงมาถึงแผ่นดินจึ่งเรียกว่าน้ำฝน….."[34]

ข้อความข้างต้นเป็นการอธิบายการเกิดของฝนในแบบวิทยาศาสตร์ที่เริ่มเป็นที่ยอมรับกันมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งการอธิบายโดยหลักการทางวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ก็ได้เข้ามาสั่นคลอนพลังการอธิบายของ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* มากขึ้นเรื่อยๆ และก็ได้ส่งผลกระทบกระเทือนเป็นลูกโซ่ต่อไปยังความคิดความเชื่ออื่น ซึ่งแน่นอนว่าย่อมต้องส่งผลกระทบต่อแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมในหลายๆ ส่วนที่ใช้กรอบแนวคิดเรื่อง *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* เป็นหลักอ้างอิงในการสร้างงานสถาปัตยกรรมเช่นกัน จนเป็นผลให้ภาพโดยรวมของงานสถาปัตยกรรมนับตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมามิได้ถูกสร้างขึ้นภายใต้กรอบความคิดของ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* เช่นในอดีตอีกต่อไป

และเมื่อกรอบ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* สูญเสียพลังในการอธิบายไป สัญลักษณ์และความหมายต่างๆ ที่อ้างอิงจากกรอบความเชื่อเรื่องไตรภูมิที่เคยถูกสะท้อนลงยังงานสถาปัตยกรรมต่างๆ ในอดีต ไม่ว่าจะเป็นในรูปของแผนผังทางสถาปัตยกรรม รูปทรงองค์ประกอบตลอดจนภาพจิตรกรรมต่างๆ ที่ประกอบอยู่ในงานสถาปัตยกรรมก็ย่อมสูญเสียพลังทางความหมายตามไปด้วย

เห็นได้จากการที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ มีพระราชดำริในเรื่องภาพเขียนภายในพระอุโบสถว่าก็เป็นแต่เพียง *เครื่องประดับเพื่อความสวยงาม* เท่านั้น และทรงตั้งพระทัยที่จะเขียนเพียงเพื่อแสดงความงดงามของฝีมือช่างเพียงอย่างเดียว ซึ่งความคิดดังกล่าวปรากฏอยู่ในพระราชดำริเรื่องการเขียนรูปภายในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรตอนหนึ่งดังนี้

"…..ทั้งสองอย่างนี้ขอเลือกเอาอย่างหลัง คือคิดถึงการซึ่งเปนภาพอันงดงามมากกว่าที่จะให้เปนการแสดงธรรม แต่ถ้าหากว่าจะเขียนภาพได้งามเช่นนี้ แลมีธรรมในนั้นด้วยก็ยิ่งดี แต่

---

[34] เรื่องเดียวกัน, หน้า 22-23.

คงถือรูปภาพเปนสำคัญ เพราะถือว่าเปนแต่เครื่องประดับฝาผนัง ไม่ใช่เอาฝาผนังเปนธรรมถึก....."[35]

จากข้อความดังกล่าวเท่ากับเป็นการปฏิเสธสัญลักษณ์และความหมายของ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ที่แฝงอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้น สัญลักษณ์และคุณค่าต่างๆ ที่เคยปรากฏสะท้อนลงในส่วนต่างๆ ทางสถาปัตยกรรมรวมไปถึงภาพจิตรกรรมด้วยนั้นก็ย่อมหมดบทบาทหน้าที่ตามไปด้วย เหลือเพียงคุณค่าทางด้านความงามของการประดับตกแต่งเพียงอย่างเดียว และความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่แฝงอยู่ในงานจิตรกรรมก็เริ่มเลือนหายไปเรื่อยๆ จากความคิดของคนในสังคมนับแต่นั้นเป็นต้นมา ดังพระราชดำริของรัชกาลที่ 5 อีกตอนหนึ่งว่า

".....อีกอย่างหนึ่งเขียนเรื่องชาดก และปฐมสมโพธิ์ ซึ่งแสดงความอัศจรรย์ต่างๆ หรือแสดงอิทธิปาฏิหาริย์ต่างๆ รูปภาพมักจะเขียนได้งาม แต่ไม่สู้มีประโยชน์หรือไม่น่าเชื่อ....."[36]

และเมื่อมาผนวกเข้ากับความคิดที่เน้น *เหตุผลนิยม สัจนิยม* และ *มนุษยนิยม* มากขึ้น จึงยิ่งเป็นตัวกระตุ้นสนับสนุนให้ภาพเขียนนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ได้เริ่มมีภาพเรื่องราวอื่นๆ ที่หลุดออกนอกกรอบจารีตประเพณีและโลกทัศน์ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ออกไปมากขึ้นเรื่อยๆ ไม่ว่าจะเป็นภาพพระราชประวัติ ภาพประวัติศาสตร์ ภาพการเดินทาง ฯลฯ ดังที่ได้อธิบายมาก่อนหน้านี้แล้ว

ในด้านสถาปัตยกรรม นับจากนี้ไปก็เริ่มมีการสร้างบนแบบแผนค่านิยมใหม่ด้วยเช่นกันไม่ว่าจะเป็นพระราชวังหรืออาคารทางศาสนาจากที่เคยอิงอยู่กับกรอบความคิดเรื่องไตรภูมิก็ถูกปรับเปลี่ยนมาเป็นแบบวิทยาศาสตร์และมาตรฐานสมัยใหม่แบบตะวันตก เพราะแนวคิดที่อิงกับกรอบไตรภูมินั้น นับวันก็มีแต่จะเสื่อมถอยและขาดพลังในการอธิบายมากขึ้นเรื่อยๆ โดยเฉพาะในหมู่ชนชั้นนำสยาม ซึ่งแม้ว่าจะเป็นคนกลุ่มน้อยในสังคมแต่เป็นกลุ่มที่ทรงพลังมากที่สุดในสังคมและสามารถผลักดันความเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้มากที่สุด

อย่างไรก็ตาม ภายใต้ความเสื่อมถอยในพลังการอธิบายของไตรภูมิที่เพิ่มขึ้นในหมู่ชนชั้นนำสยามนั้น มีประเด็นสำคัญที่น่าสังเกตก็คือ พุทธศาสนาของสยามที่เคยอิงอยู่กับกรอบคำอธิบายในไตรภูมิอย่างแยกกันไม่ออก เมื่อได้มาปะทะสังสรรค์กับวิทยาศาสตร์และความรู้สมัยใหม่ที่เข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 3 แทนที่จะเกิดลักษณะของความขัดแย้งจนบั่นทอนความศรัทธาในพุทธ

---

[35] ประมวลพระนิพนธ์ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส พรราชหัตถเลขา – ลายพระหัตถ์ พิมพ์ในงานมหาสมณานุสรณ์ครบ 50 ปี แต่วันสิ้นพระชนม์แห่งสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส วันที่ 1 – 7 สิงหาคม พ.ศ. 2514, หน้า 329.

[36] ประมวลเอกสารสำคัญเนื่องในการสถาปนาวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ธรรมบรรณาการในงานฉลองชนมายุครบ 6 รอบสมเด็จพระพุทธชินวงศ์และพระพรหมจริยาจารย์ 5 มิถุนายน 2535 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535), หน้า 329.

ศาสนาให้เสื่อมลงตามไปด้วยพร้อมๆ กับความเชื่อในเรื่องไตรภูมิเช่นที่เกิดขึ้นในหลายประเทศ แต่กลับปรากฏผลในทางตรงกันข้าม กล่าวคือชนชั้นนำสยามกลับเป็นฝ่ายปฏิเสธไตรภูมิเสียเองว่าเป็นสิ่งไม่น่าเชื่อถือ

ในขณะเดียวกัน ชนชั้นนำสยามเองก็ได้สร้างคำอธิบายบางประการขึ้นเพื่อจัดความรู้ในไตรภูมิให้แยกออกจากคำสอนทางพุทธศาสนา โดยกล่าวว่าไตรภูมิมิใช่คำสอนแท้ของพระพุทธศาสนา หรือกล่าวว่า พระพุทธเจ้าไม่เคยอธิบายว่าโลกและจักรวาลมีรูปร่างสัณฐานอย่างไร การอธิบายในคัมภีร์ไตรภูมิเป็นเพียงการอ้างว่าเป็นพุทธฎีกาของปราชญ์ในชั้นหลังซึ่งไม่เข้าใจพุทธศาสนาอย่างถ่องแท้[37] ด้วยวิธีการเช่นนี้ทำให้ชนชั้นนำสยามสามารถที่จะรับความคิดเรื่องโลกและจักรวาลในรูปแบบใหม่ได้โดยที่ไม่ขัดแย้งกับพระพุทธศาสนาที่เป็นรากแก้วหลักของสังคม ความเชื่อใหม่ๆ บนฐานการวิเคราะห์ด้วยเหตุผลและการสำรวจเชิงประจักษ์ เช่น โลกยสัณฐานแบบใหม่ การอธิบายปรากฏการณ์ธรรมชาติในเชิงวิทยาศาสตร์ ก็จะไม่เป็นสิ่งที่ขัดแย้งกับหลักการแท้จริงของพระพุทธศาสนาแต่อย่างใด ทำให้ชนชั้นนำสยามสามารถที่จะปรับแต่ง ตีความหรือสร้างคำอธิบายให้แก่อุดมคติใหม่ของตะวันตกในหลายๆส่วน(เช่น วิทยาศาสตร์) ที่เป็นสัญลักษณ์ของ *ความศิวิไลซ์* ให้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของพุทธศาสนาได้ในที่สุด

จากจุดนี้เอง *อุดมคติร่วมทางสังคม* ในรูปแบบใหม่ที่เลิกอิงกับคติไตรภูมิก็ได้ส่งผลสะท้อนไปสู่การเปลี่ยนรูปทางความคิดและความเชื่อของ *ช่าง* ในการออกแบบสถาปัตยกรรมด้วยเช่นกันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ถือได้ว่าเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญอีกจุดหนึ่งในพัฒนาการทางสถาปัตยกรรมของสยามในระยะเวลาต่อมา อาจกล่าวได้ว่าเป็นการเปลี่ยนอุดมคติจากโลกทัศน์แบบ *ไตรภูมิ* มาสู่โลกทัศน์แห่ง *ความจริงเชิงประจักษ์ทางวิทยาศาสตร์* นับตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา ซึ่งในที่นี้อาจเรียกกรอบโครงทางความคิดและอุดมคติร่วมทางสังคมที่ใช้ในการอธิบายโลกและจักรวาลตลอดจนความสัมพันธ์ทางสังคมแบบใหม่นั้นว่าเป็น *จักรวาลทัศน์สมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์*

แต่อย่างไรก็ตาม แม้ว่ากรอบโครงความคิดของชนชั้นนำสมัยรัชกาลที่ 4 จะมีลักษณะที่โน้มเอียงไปในทางไม่เชื่อคำอธิบายของไตรภูมิ แต่ก็ไม่อาจพูดได้ว่า *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ได้สลายไปจากความคิดของชนชั้นนำสยามแล้วอย่างสิ้นเชิง ทั้งนี้เพราะยังมีพระราชประเพณีบางอย่างทั้งในสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 ซึ่งยังคงแสดงให้เห็นร่องรอยทางความคิดที่ยึดอิงกับกรอบความคิดแบบไตรภูมิอยู่บ้าง

นั่นก็เป็นเพราะว่าในสังคมสยามขณะนั้นแม้ความคิดสมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์จะเข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมมากแค่ไหนก็ตาม แต่อิทธิพลเหล่านี้ก็แพร่หลายอยู่อย่างจำกัดเฉพาะในหมู่ชนชั้นนำทางสังคมเพียงกลุ่มเดียว มิได้กระจายโดยทั่วไปในสังคมระดับชาวบ้าน ดังนั้นในฐานะของ

---

[37] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, หนังสือแสดงกิจจานุกิจ, หน้า 99-100.

องค์พระมหากษัตริย์ที่ยังต้องทำหน้าที่สื่อสารทางสังคมต่อผู้คนในทุกระดับชั้นอยู่ สถานะของ *สมมติเทพ* จึงยังคงบทบาทหน้าที่และมีความสำคัญอยู่ได้เพื่อผลในทางอำนาจบารมีต่ออาณาประชาราษฎร์ทั่วไป

ภาพที่ 2.23 (ซ้าย) อาคารในพระราชพิธีลงสรงสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งยังคงอ้างอิงแนวคิดไตรภูมิอยู่ (ที่มาภาพ: หนังสือ Siam : land und volk)

ภาพที่ 2.24 (ขวา) พระที่นั่งเวชยันตร์วิเชียรปราสาท เขาวัง จังหวัดเพชรบุรี ออกแบบยอดปราสาทด้วยรูปแบบพระปรางค์

จึงไม่น่าแปลกใจว่างานสถาปัตยกรรมบางอย่างที่ยังคงหลงเหลือแนวคิดแบบไตรภูมิอยู่จะปรากฏเฉพาะกับงานสถาปัตยกรรมหรือพระราชพิธีอันเกี่ยวเนื่องในสถาบันพระมหากษัตริย์เพียงอย่างเดียว ไม่ว่าจะเป็น พระราชพิธีโสกันต์และพระราชพิธีลงสรง(ซึ่งกลุ่มอาคารทางสถาปัตยกรรมที่ประกอบพระราชพิธียังคงถ่ายทอดลักษณะของไตรภูมิอย่างชัดเจน) พระที่นั่งเวชยันตร์วิเชียรปราสาท เขาวัง หรือการสร้างพระเมรุมาศ เป็นต้น แต่กรอบความคิดเรื่องไตรภูมิก็จะปรากฏไม่มากเท่าในอดีต เช่นในกรณีของการสร้างพระเมรุมาศก็จะพบว่ารัชกาลที่ 5 ได้ทรงมีพระราชดำริในการสร้างพระเมรุมาศของพระองค์ว่า

"…..จึงขอให้ยกเลิกงานพระเมรุใหญ่[38]นั้นเสีย ปลูกแต่ที่เผาพอสมควร[39]ในท้องสนามหลวง….."[40] นอกจากนี้พิธีการต่างๆ ในงานพระบรมศพของพระองค์สิ่งที่คำนึงถึงมากประการหนึ่ง

---

[38] พระเมรุมาศแบบที่ทำถวายในคราวพระบรมศพรัชกาลที่ 4

[39] พระเมรุมาศในรูปแบบที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

[40] อ้างถึงใน สมภพ ภิรมย์, พระเมรุมาศ พระเมรุ และเมรุ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์, 2539), หน้า 168.

คือ *“.....ต้องทำแต่อย่างที่โลกเขานิยมกันอยู่เวลานี้.....เพราะฉะนั้นที่คิดจะทำพระเมรุขนาดสองเส้น(80.00 เมตร) อย่างแบบเก่านั้นเป็นอันไม่เข้ากันกับสมัยเสียแล้ว”*[41]

สะท้อนให้เห็นว่างานพระบรมศพของรัชกาลที่ 5 แม้ว่าจะยังคงสืบทอดคตินิยมโบราณอยู่ แต่ก็เปลี่ยนรูปแบบและแนวคิดไปไม่น้อยเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งได้มีการลดทอนรูปแบบที่สะท้อนจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิลงไปเป็นอย่างมาก

ภาพที่ 2.25-2.26 ภาพเปรียบเทียบพระเมรุมาศของรัชกาลที่ 4(ซ้าย) กับของรัชกาลที่ 5(ขวา) ซึ่งแม้จะยังคงแนวคิดในเรื่องไตรภูมิเช่นเดียวกันแต่ก็จะพบว่า พระเมรุมาศสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ลดทอนแนวคิดจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิลงไปอย่างมากแล้ว (ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ ภาพมุมกว้างของกรุงเทพพระมหานครในสมัยรัชกาลที่ 4 : การค้นพบใหม่ ภาพขวา: หนังสือ Siam : land und volk)

ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงความเสื่อมถอยของแนวคิดดังกล่าวอย่างเห็นได้ชัด และที่สำคัญที่สุดคือจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิจะไม่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรมประเภทอื่นโดยเฉพาะอาคารทางพุทธศาสนาอีกต่อไป

2.3 สถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 4: มิติทางการเมืองกับการตีความพุทธศาสนาใหม่ของ *ธรรมยุติกนิกาย*

การทำความเข้าใจต่องานสถาปัตยกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานทางศาสนาจำเป็นต้องพิจารณาบนรากฐานความเชื่อทางศาสนารูปแบบใหม่ที่เป็นความเคลื่อนไหว

[41]รับสั่งของ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 166.

อย่างกว้างขวางในสมัยดังกล่าว ซึ่งเป็นที่รู้จักโดยทั่วไปภายใต้การปฏิรูปพระพุทธศาสนาในนามของ *ธรรมยุติกนิกาย* ที่นำโดย *วชิรญาณภิกขุ*(รัชกาลที่ 4)

แนวทางหลักที่สำคัญของ *ธรรมยุติกนิกาย* คือการตัดขาดจากกรอบคำอธิบายที่มิได้ตั้งอยู่บนหลักเหตุผลที่สามารถตรวจสอบได้ด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ และอีกประการหนึ่งก็คือการหวนกลับไปหาวัตรปฏิบัติซึ่งเชื่อว่ามาจากพุทธบัญญัติจริงมิใช่เป็นการตีความเองของพระภิกษุในชั้นหลัง ซึ่งกรอบความเชื่อที่สำคัญที่สุดซึ่งถูกตีความใหม่ว่าไม่ใช่หลักการเดิมแท้ของพระพุทธศาสนา(ซึ่งจะส่งผลกระทบต่อแนวคิดในการสร้างงานสถาปัตยกรรมต่อมา) ก็คือกรอบความคิดเรื่อง *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

ภาพที่ 2.27 (ซ้าย) พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้ก่อตั้งธรรมยุติกนิกาย
ภาพที่ 2.28 (ขวา) เจดีย์ทรงระฆัง(ภูเขาทอง) รูปแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ 4
(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ ภาพมุมกว้างของกรุงเทพพระมหานครในสมัยรัชกาลที่ 4: การค้นพบใหม่
ที่มาภาพขวา: หนังสือ กรุงเทพฯ 2489-2539 = Bangkok 1946-1996)

แนวทางของ *ธรรมยุติกนิกาย* เป็นการตีความพระศาสนาในรูปแบบใหม่ที่เน้นหลัก *เหตุผลนิยม สัจจะนิยม* และ *มนุษยนิยม* เน้นการปฏิบัติที่สอดคล้องกับพระวินัยเป็นอย่างยิ่งโดยมุ่งศึกษาจากคัมภีร์เดิมแท้หรือพระไตรปิฎกมากกว่าคัมภีร์ประเภทอื่นหรือคัมภีร์อรรถกถาต่างๆ[42] ตัวอย่างที่

[42]นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่และใบเรือ: ว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์-วรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์, หน้า 496.

สำคัญประการหนึ่งคือ ได้มีการตีความความหมายเรื่องนรกสวรรค์ในลักษณะใหม่ที่เป็นเรื่องของจิตใจ มากกว่าที่จะเป็น *สถานที่ที่มีอยู่จริง* ตามคัมภีร์ไตรภูมิ ดังคำกล่าวที่ว่า *"สวรรค์อยู่ในอก นรกอยู่ในใจ"*[43] อีกทั้งยังได้เสนอเป้าหมายในชีวิตของมนุษย์เปลี่ยนไปจากเดิม กล่าวคือมุ่งประโยชน์ใน *ชาตินี้* ที่สัมผัสรู้ได้เชิงประจักษ์ มากกว่าที่จะแสวงหาประโยชน์ใน *ชาติหน้า* ที่พิสูจน์ไม่ได้ ดังที่สมเด็จพระสังฆราช(สา) ได้กล่าวว่า *"ความประพฤติของมนุษย์ทั้งหลาย ย่อมมุ่งหมายแต่ประโยชน์ชาตินี้นั้นมากกว่ามากที่จะมุ่งผลประโยชน์ชาติหน้าจริงๆ นั้นน้อยนัก"*[44]

นอกจากนั้นการทำความเข้าใจงานสถาปัตยกรรมในสมัยนี้ยังไม่อาจละเลยที่จะต้องพิจารณาภายใต้บริบททางสังคมและการเมืองที่แวดล้อมอยู่ในระยะเวลาดังกล่าวด้วย ทั้งนี้เป็นเพราะว่าส่วนหนึ่งของการเกิด *ธรรมยุติกนิกาย* ไม่สามารถแยกออกจากมูลเหตุทางการเมืองได้ ดังที่ นฤมล ธีรวัฒน์ ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าการก่อตัวขึ้นของ *ธรรมยุติกนิกาย* เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างอำนาจบารมีและความชอบธรรมทางการเมืองให้เกิดขึ้นแก่ตัว *เจ้าฟ้ามงกุฎ* อันเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้พระองค์ได้ขึ้นครองราชสมบัติสืบต่อจากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ

ทั้งนี้ก็เป็นเพราะว่าความสัมพันธ์กันระหว่างอำนาจทางการเมืองและทางศาสนาไม่สามารถมองแยกออกจากกันได้ในบริบททางสังคมของสยาม อิทธิพลในทางศาสนาย่อมเป็นฐานสำคัญทำให้เกิดบารมีทางการเมือง และในทางกลับกันอำนาจทางการเมืองก็หนุนเสริมให้ศาสนาขยายตัวได้อย่างรวดเร็วเช่นเดียวกัน[45]

แต่ในขณะเดียวกัน การก่อตัวขึ้นของธรรมยุติกนิกายก็มิอาจพิจารณาภายใต้บริบททางการเมืองเพียงอย่างเดียวเช่นกัน เพราะแนวทางความเคลื่อนไหวทางศาสนาที่เรียกว่าธรรมยุติกนิกายนั้นในอีกมิติหนึ่งก็เป็นความสืบเนื่องของกระแสแนวคิดทางศาสนาที่มีอยู่ก่อนแล้วในสังคมนับตั้งแต่รัชกาลที่ 1[46] และในอีกทางหนึ่งก็เป็นการปรับตัวให้สอดคล้องกับอุดมคติแบบวิทยาศาสตร์ที่เน้นความเป็นเหตุเป็นผลมากขึ้น

---

[43] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, มหามกุฏราชานุสสรณีย์ ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาไทยในรัชกาลที่ 4 ภาค 1 (พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2511), หน้า 38.

[44] ศรีสุพร ช่วงสกุล, ความเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์: ศึกษากรณีธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368 - พ.ศ. 2464), หน้า 34.

[45] นฤมล ธีรวัฒน์, พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2525, หน้า 108.

[46] ดู สายชล สัตยานุรักษ์, พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก(พ.ศ. 2325-2352) (กรุงเทพฯ: มติชน, 2546).

ด้วยบริบททางสังคมที่ซับซ้อนในช่วงเวลาดังกล่าวนี้เองทำให้งานสถาปัตยกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 จึงมีความซับซ้อนในการพิจารณาควบคู่กันไปด้วยระหว่างมิติทางการเมืองกับมิติของความเคลื่อนไหวทางศาสนาบริสุทธ์อันเกิดจากการตีความพระศาสนาใหม่ทั้งในแง่ที่เป็นผลสืบเนื่องจาก *ปัจจัยภายใน* และ *ปัจจัยภายนอก* ควบคู่กัน ซึ่งส่วนหนึ่งของแนวคิดธรรมยุติกนิกายได้ส่งผลกระทบต่อการก่อรูปทางสถาปัตยกรรมไปพร้อมๆ กันด้วย และเป็นไปในอีกรูปแบบหนึ่งที่แสดงให้เห็นพัฒนาการทางสถาปัตยกรรมในช่วงเปลี่ยนผ่านนี้ได้เป็นอย่างดี

2.3.1 แนวคิดธรรมยุติกนิกายกับการหวนกลับไปสู่รูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยสุโขทัยและอยุธยา

ลักษณะเด่นสำคัญที่สุดของงานสถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 คือการย้อนกลับไปนิยมรูปแบบแผนผังและรูปแบบทางสถาปัตยกรรมสมัยสุโขทัยและอยุธยา ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ว่า

".....สังเกตดูวัดที่ทรงสร้างใหม่หลายวัด ดูทรงสร้างอย่าง "ถอยหลังเข้าคลอง" คือวัดบรมนิวาศเป็นวัดแรก มีพระอุโบสถเป็นประธานอยู่หน้าพระเจดีย์อย่างวัด "สมัยใหม่" ในกรุงศรีอยุธยา ต่อมาถึงวัดมกุฏกษัตริย์ วัดโสมนัสวิหาร มีวิหารเป็นประธานอยู่หน้า ทำพระอุโบสถย่อมกว่าวิหารไว้ข้างด้านหลังพระเจดีย์ วัดปทุมวันก็เช่นนั้น เป็นแต่พระอุโบสถอยู่หน้าวิหารอยู่ด้านหลัง ใช้แบบถอยขึ้นไปเป็นอย่างสมัยสุโขทัย ถึงวัดราชประดิษฐ์มีแต่พระเจดีย์กับวิหาร ไม่มีพระอุโบสถทีเดียว ย้อนขึ้นไปถึงชั้นแบบเดิมเพราะทรงแก้ไขเรื่องทำสังฆกรรมให้สะดวกได้ด้วย ผูกเป็นมหาสีมาทั้งวัดมกุฏฯ วัดโสมนัสฯ และวัดราชประดิษฐ์....."[47]

การหวนย้อนกลับไปใช้รูปแบบแผนผังทางสถาปัตยกรรมสมัยสุโขทัยและอยุธยานี้ ถ้าดูอย่างผิวเผินและการพิจารณาโดยตัดขาดจากความเคลื่อนไหวทางศาสนาของยุคสมัยอาจจะทำให้มองการออกแบบผังในสมัยนี้ว่ายังอ้างอิงอยู่กับคติไตรภูมิเช่นในอดีต

ทั้งนี้ก็เป็นเพราะไม่ว่าจะเป็นการวางผังอันมีระเบียบและแนวแกนที่ชัดเจน การมีสถูปเจดีย์เป็นศูนย์กลางของผังและหลักประธานของวัดโดยมีระเบียงคตล้อมรอบอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งลักษณะเช่นนี้อาจทำให้ตีความได้ว่าเป็นการพยายามจำลอง *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ในคติ

---

[47] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, สาส์นสมเด็จ เล่ม 18 (กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2505), หน้า 146.

ดั้งเดิมได้ เช่นที่ยังมีการมองว่า *พระปฐมเจดีย์* เป็นภาพจำลองของจักรวาลโดยมีองค์ประกอบต่างๆ ทางสถาปัตยกรรมเป็นสัญลักษณ์ เช่นยอดเจดีย์สะท้อนภาพของสวรรค์ชั้นต่างๆ เป็นต้น[48]

ภาพที่ 2.29 (ซ้าย) วัดราชประดิษฐ์ การวางผังที่ได้รับอิทธิพลวัดสมัยสุโขทัย
ภาพที่ 2.30 (ขวา) วัดโสมนัสวิหาร การวางผังที่ได้รับอิทธิพลวัดสมัยอยุธยา
(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ กรุงเทพฯ 2489-2539 = Bangkok 1946-1996 ภาพขวา: หนังสือ วัดโสมนัสวิหาร)

แต่จากการพิจารณาองค์ประกอบร่วมอื่นทางสถาปัตยกรรมหรือเอกสารชั้นต้นอื่นๆ ประกอบ ทำให้ไม่อาจพิจารณาผังที่เกิดขึ้นไปในแนวทางดังกล่าวได้เลย ไม่ว่าจะเป็นการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายใน(ที่ได้อธิบายมาแล้ว) ลวดลายประดับประดาบนหน้าบัน(ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป) หรือพระราชดำรัสที่ปรากฏต่างกรรมต่างวาระกันในหลายๆ แห่ง ทั้งของรัชกาลที่ 4 เองและของกลุ่มชนชั้นนำร่วมสมัย อาทิ หนังสือแสดงกิจจานุกิจ ของเจ้าพระยาทิพากรวงษ์(ขำ บุนนาค) ซึ่งได้ยกมาเป็นตัวอย่างในหัวข้อก่อนหน้านี้แล้ว

ทั้งหมดล้วนแสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงทางโลกทัศน์สมัยใหม่อย่างมากของชนชั้นนำสยามยุคนั้น ทำให้ไม่สามารถอธิบายสถาปัตยกรรม(โดยเฉพาะอย่างยิ่งอาคารทางศาสนา) ในยุคสมัยนี้ว่าสร้างอยู่บนกรอบแนวคิด *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ได้อีกต่อไป

เมื่อเป็นเช่นนี้ประเด็นสำคัญจึงอยู่ที่ว่าจะอธิบายสถาปัตยกรรมในยุคดังกล่าวว่าถูกสร้างขึ้นด้วยเหตุผลทางความคิดและความเชื่อเช่นใด ซึ่งในส่วนนี้ สมคิด จิระทัศนกุล ได้เสนอไว้ว่า

---

[48] Clarence Aasen, Architecture of Siam: a cultural history interpretation [Oxford University Press, New York], p. 35.

สาเหตุในความพยายามย้อนกลับไปใช้แผนผังสมัยสุโขทัยและอยุธยาเป็นปฏิกิริยาที่เกิดจากเหตุผลทางการเมืองเป็นสำคัญ[49]

โดยให้เหตุผลว่าแม้เจ้าฟ้ามงกุฎจะได้ขึ้นครองราชสมบัติต่อจากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ แล้วก็ตาม แต่พระองค์ก็ประสบกับปัญหาทางการเมืองทั้งจากภายในและภายนอกเป็นอย่างมาก ปัญหาภายในพระองค์ทรงตระหนักได้ว่าฐานอำนาจทางการเมืองได้ตกไปอยู่กับกลุ่มขุนนางตระกูลบุนนาคกับกรมขุนอิศเรศรังสรรค์เป็นส่วนใหญ่ ส่วนปัญหาภายนอกนั้นก็พบว่ามหาอำนาจจากตะวันตกเริ่มเข้ามามีอิทธิพลต่อการเมืองภายในของภูมิภาคและของสยามเพิ่มมากขึ้น

ซึ่งตลอดรัชสมัยพระองค์ก็ได้มีการดำเนินนโยบายและวิธีการต่างๆ เพื่อดึงพระราชอำนาจกลับคืนสู่พระองค์อย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังมีนโยบายที่ตอบสนองต่อแรงกดดันทางการเมืองภายนอกไปพร้อมๆ กันด้วย ซึ่งองค์ประกอบหนึ่งที่ถูกใช้เป็นตัวสร้างบารมีทางการเมืองอย่างเป็นรูปธรรมที่น่าสนใจก็คืองานทางด้านศาสนาโดยสะท้อนผ่านมาในรูปแบบสถาปัตยกรรมในรัชสมัยของพระองค์เอง

ทั้งนี้เป็นเพราะในสมัยของพระบาสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ รูปแบบและแผนผังทางสถาปัตยกรรมได้ถูกเปลี่ยนแปลงไปสู่รูปแบบที่ได้รับอิทธิพลจีนอย่างมาก ทั้งการวางผัง รูปทรงตลอดจนลวดลายประดับตกแต่งต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นวัดราชโอรสฯ วัดนางชี วัดเทพธิดาราม วัดเฉลิมพระเกียรติ เป็นต้น

รูปแบบดังกล่าวรู้กันโดยทั่วไปว่าเป็น *สถาปัตยกรรมแบบพระราชนิยม*[50] ซึ่งรูปแบบอิทธิพลจีนที่แหวกออกจากแบบแผนประเพณีเดิมอย่างมากนี้ย่อมเป็นภาพสะท้อนของความเสื่อมถอยในทางศาสนาของประเทศสยามได้เป็นอย่างดี ตามการตีความของธรรมยุติที่มองว่าศาสนวงศ์สยามได้สูญสิ้นไปแล้วก่อนที่จะเกิดธรรมยุติกนิกาย[51] โดยมีสิ่งยืนยันคือระเบียบแบบแผนของผังอาคารและรูปแบบที่ดูจะบิดเบือนออกจากกรอบประเพณีไปอย่างสุดโต่งในสมัยดังกล่าว[52]

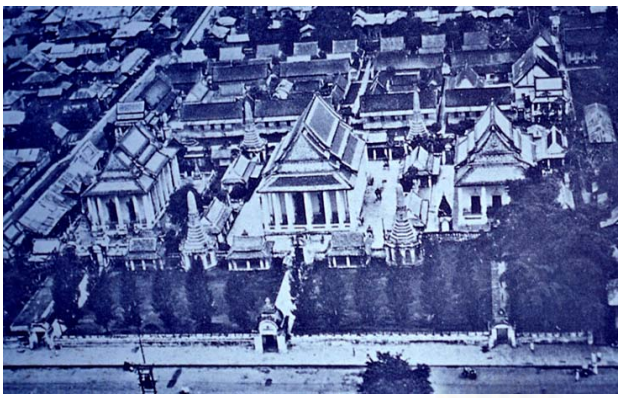
---

[49] สมคิด จิระทัศนกุล, พระอุโบสถและพระวิหารในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2533, หน้า 342.

[50] ดู ไขแสง ศุขะวัฒนะ, การศึกษาอิทธิพลของสถาปัตยกรรมจีนที่มีต่อสถาปัตยกรรมในประเทศไทย ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ: มูลนิธิเจมส์ทอมป์สัน, 2521).

[51] นฤมล ธีรวัฒน์, พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, หน้า 85.

[52] สมคิด จิระทัศนกุล, พระอุโบสถและพระวิหารในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, หน้า 343-344.



ภาพที่ 2.31-2.32 วัดเทพธิดาราม(ซ้าย) และ วัดราชโอรสาราม(ขวา) สถาปัตยกรรมแบบพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งได้รับอิทธิพลแบบจีนในการออกแบบ
(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ กรุงเทพฯ 2489-2539 = Bangkok 1946-1996)

ซึ่งในขณะที่ทรงผนวชอยู่นั้นทรงมีบารมีเพียงแต่ในทางนามธรรม คือสามารถแก้ไขความถูกต้องในพระธรรมวินัยเพียงเท่านั้น แต่เมื่อพระองค์ได้ขึ้นครองราชย์แล้ว พระองค์ย่อมมีพระราชอำนาจในการฟื้นฟูพระศาสนาในทางรูปธรรมได้ด้วย ซึ่งจะเป็นการสร้างบารมีทางอ้อมแก่พระองค์ได้อีกทางหนึ่ง

ด้วยเหตุนี้การรื้อฟื้นรูปแบบประเพณีดั้งเดิมและรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยสุโขทัยจึงเป็นเรื่องที่เข้าใจได้ เพราะสมัยสุโขทัยถูกพระองค์นิยามว่าเป็นสมัยที่มีความเจริญรุ่งเรืองสูงสุดทางศาสนายุคหนึ่ง และพระองค์มีพระราชนิยมที่จะนำประเพณีต่างๆ ในสมัยสุโขทัยกลับมาฟื้นฟูใช้ใหม่อีกครั้ง ไม่ว่าจะเป็นการตีกลองร้องทุกข์ของราษฎร การปรับปรุงการถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาและความใกล้ชิดกันระหว่างพระมหากษัตริย์กับราษฎร เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นสิ่งที่มีอยู่ในสมัยสุโขทัยทั้งสิ้นตามที่ปรากฏอยู่ในจารึกพ่อขุนรามคำแหง[53] และการตีความในรัชสมัยของพระองค์

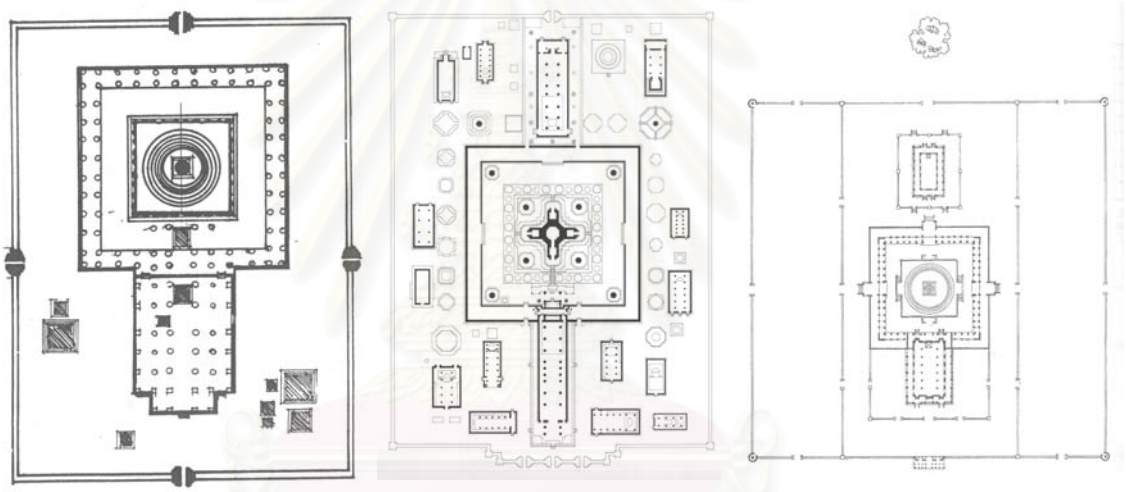
การรื้อฟื้นประเพณีแบบอยุธยาก็เป็นสิ่งที่เข้าใจได้เช่นกัน เพราะอยุธยายังคงมีภาพลักษณ์อันรุ่งโรจน์เมื่อครั้งอดีตติดอยู่ในความทรงจำของคนยุคต้นรัตนโกสินทร์อยู่มาก จนยังมีคำกล่าวติดปากเสมอๆ เมื่อเวลาจะพูดถึงอยุธยาว่าเป็นช่วงสมัยเมื่อครั้ง *บ้านเมืองยังดี* และต้องไม่ลืมว่าต้นแบบที่ถูกต้องดีงามหรือแม้แต่ความศักดิ์สิทธิ์ในการรับรู้ของคนสมัยต้นรัตนโกสินทร์นั้นมีแบบแผนประเพณีมาจากอยุธยาแทบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นพระราชพิธี ขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ หรือแม้แต่การสร้างบ้านเมืองสมัยรัชกาลที่ 1 ก็ยังพยายามถอดแบบจากอยุธยามาเป็นส่วนใหญ่

---

[53] ไม่ว่าจารึกหลักที่ 1 นี้จะถูกทำขึ้นในสมัยพ่อขุนรามจริงหรือไม่ ไม่ใช่ประเด็นสำคัญของงานวิจัยนี้ ประเด็นสำคัญอยู่ที่ว่ารัชกาลที่ 4 ทรงมีภาพพจน์และความเชื่อ(หรือสร้างขึ้นเองก็ตามแต่)ต่อสมัยสุโขทัยว่าเป็นช่วงสมัยที่บ้านเมืองเจริญรุ่งเรืองและสงบสุขจนถึงขนาดที่ทรงนำแบบแผนประเพณีหลายๆ อย่างที่กล่าวมามาปฏิบัติใหม่อีกครั้ง

สะท้อนให้เห็นถึงภาพพจน์บ้านเมืองสมัยสุโขทัยและอยุธยาในสายตาของพระองค์ว่าเป็นเสมือนตัวแทนทางรูปธรรมของสิ่งที่ถูกต้องดีงามเมื่อครั้งอดีต หรือถ้าจะมองในแง่สถาปัตยกรรมรูปแบบอาคารทางศาสนาในสมัยสุโขทัยและอยุธยาก็ย่อมจะเป็นสัญลักษณ์ของสถาปัตยกรรมทางศาสนาเมื่อครั้งพระศาสนาหรือศาสนวงศ์ยังไม่หมดสูญสิ้นไปจากสยามได้เป็นอย่างดีเช่นเดียวกัน

ด้วยเหตุผลข้างต้นย่อมจะทำให้การมองลักษณะที่คลาดเคลื่อนเลื่อนไปของรูปแบบสถาปัตยกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 ว่าเป็นสิ่งที่เสื่อมลง และน่าจะถูกหยิบยกนำมาเป็นข้อเปรียบเทียบในแง่ความเสื่อมถอยในทางรูปธรรมของพระศาสนาได้ด้วยเช่นกัน[54] ซึ่งถ้าพระองค์สามารถรื้อฟื้นความรุ่งเรืองทางรูปธรรมได้อย่างที่เคยทำมาแล้วในกรณีของธรรมยุติกนิกาย ก็จะเป็นการสร้างบารมีภายในให้เกิดขึ้นแก่พระองค์มากตามไปด้วย



ภาพที่ 2.33 –2.35 ภาพเปรียบเทียบการวางผังวัดในสมัยสุโขทัย อยุธยา กับวัดในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งย้อนกลับไปออกแบบผังคล้ายกับสมัยสุโขทัยและอยุธยาอีกครั้ง ภาพจากซ้าย ผังวัดช้างล้อม จังหวัดสุโขทัย, ผังวัดมหาธาตุ จังหวัดอยุธยา, ผังวัดโสมนัสวิหาร สมัยรัชกาลที่ 4
(ที่มาภาพจากซ้าย: วิทยานิพนธ์เรื่อง การวางผังบริเวณพุทธสถานสมัยสุโขทัย บริเวณเมืองเก่าสุโขทัย ของ สันทนา ภิรมย์เกียรติ, หนังสือ Architecture of Siam: a cultural history interpretation, วิทยานิพนธ์เรื่อง พระอุโบสถและพระวิหารในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ของ สมคิด จิระทัศนกุล)

การหวนกลับไปใช้แผนผังและรูปแบบทางสถาปัตยกรรมในสมัยสุโขทัยและอยุธยาจึงเสมือนเป็นการเสริมให้ภาพพจน์ของการฟื้นฟูพระศาสนาของพระองค์มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

---

[54] สมคิด จิระทัศนกุล, พระอุโบสถและพระวิหารในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, หน้า 296.

และสอดคล้องต้องกันทั้งทางนามธรรม(พระธรรมวินัย) และรูปธรรม(รูปแบบสถาปัตยกรรม)ไปพร้อมๆ กัน อันเป็นส่วนหนึ่งที่เสริมพระบารมีและพระราชอำนาจทางการเมืองของพระองค์ในทางอ้อมด้วยอีกทางหนึ่ง เป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยเสริมภาพลักษณ์ของพระองค์ภายใต้ยุคสมัยที่พระราชอำนาจกระจัดกระจายอยู่ในกลุ่มทางการเมืองต่างๆ

ในอีกมิติหนึ่งก็สามารถอธิบายการย้อนกลับไปใช้รูปแบบอดีตได้ว่าเป็นการตอบสนองต่อแรงผลักดันจากภายนอกได้เช่นกัน เนื่องจากเป็นที่ทราบดีในยุคนั้นว่าชาติจีนซึ่งเคยเป็นมหาอำนาจในการรับรู้ของชนชั้นนำสยามตั้งแต่อดีตมาโดยตลอด ได้สูญเสียสถานภาพมหาอำนาจดังกล่าวไปแล้วแก่ชาวตะวันตกโดยเฉพาะอังกฤษ ทำให้ชนชั้นนำสยามจำเป็นต้องจัดวางความสัมพันธ์กับจีนในรูปแบบใหม่อย่างระมัดระวังมากขึ้น ไม่แสดงความยกย่องหรือวางความสัมพันธ์ที่อาจสร้างความเข้าใจผิดว่าสยามเป็นเมืองขึ้นแก่จีนได้

เห็นได้ชัดว่ารัชกาลที่ 4 ไม่พยายามแสดงว่าพระองค์ทรงโปรดจีนมากเท่าในรัชกาลที่ผ่านมา ถึงขนาดที่พระองค์มีพระบรมราชาธิบายเกี่ยวกับการ *จิ้มก้อง* และค้าสำเภากับจีนว่า *"เป็นความโง่มักง่ายของพระเจ้าแผ่นดินไทยแลเสนาบดีในอดีต"* ที่ถูกพวกจีนหลอกให้แต่งพระราชสาส์นไปเสมือนหนึ่งเป็นเมืองขึ้นของจีน[55]

ด้วยเหตุนี้จึงอาจจะเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดการย้อนกลับไปใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยาและสุโขทัยในสมัยรัชกาลที่ 4 แทนที่สถาปัตยกรรมอิทธิพลจีนในสมัยรัชกาลที่ 3 ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการแสดงความอิสระและความเป็นชาติที่มีอดีตอันยาวนานของตนเอง เพราะหากยังคงสืบทอดแบบอย่างอิทธิพลศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมผสมแบบจีนอยู่ต่อไป อาจจะนำมาซึ่งสร้างความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนไปว่าสยามเป็นเมืองบริวารของจีน จนอาจเป็นสาเหตุทำให้เป็นข้ออ้างแก่อังกฤษในการเข้ายึดครองสยามในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของจีนก็เป็นได้[56] อีกทั้งการสร้างงานศิลปะตามอย่างชาติที่ตกเป็นอาณานิคมก็คงมิได้สร้างเสริมบารมีของพระองค์ได้แต่อย่างใดด้วย

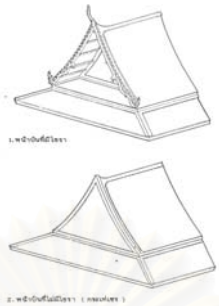
ในส่วนองค์ประกอบอื่นๆ ทางสถาปัตยกรรม ก็มีแนวโน้มในลักษณะเดียวกันคือ หวนกลับไปเลียนแบบวัดในสมัยอยุธยา เช่น ใช้เสากลม และนำระบบหัวเสากับคันทวยมาใช้อีกครั้ง ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ 3 องค์ประกอบต่างๆ นี้ได้พัฒนาการไปในอีกลักษณะหนึ่งแล้ว เช่น เสาเป็นแบบเสาสี่เหลี่ยม มีระเบียงรอบอาคารและไม่มีบัวหัวเสาประกอบ หรือในส่วนของหน้าบันก็นิยมสร้างเป็นแบบไม่มีไขราหน้าจั่วโดยก่ออิฐเต็มแผงหน้าบันแล้วปั้นปูนหรือประดับกระเบื้องแบบจีนมากกว่าแบบมีไขราหน้าจั่ว แต่มาในสมัยรัชกาลที่ 4 รูปแบบหน้าบันก็ได้ย้อนกลับไปนิยมแบบมีไขราหน้า

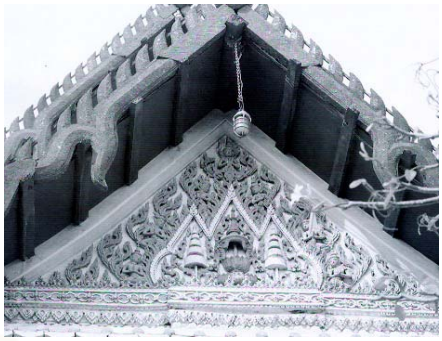
---

[55] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "เรื่องแห่พระราชสาส์นครั้งฑูตไทยไปเมืองจีนแต่โบราณ," ชุมนุมพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พระนคร: กรมศิลปากร, 2501), หน้า 65.

[56] สมคิด จิระทัศนกุล, พระอุโบสถและพระวิหารในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, หน้า 344.

จั่วมากอีกครั้ง เป็นต้น ตัวอย่างเช่น วัดบรมนิวาส วัดปทุมวนาราม วัดมหาสมณาราม และวัดราชประดิษฐ์ เป็นต้น





ภาพที่ 2.36 (ซ้าย) หน้าบันแบบไม่มีไขราหน้าจั่ววัดราชโอรส สมัยรัชกาลที่ 3
ภาพที่ 2.37 (ขวา) หน้าบันแบบมีไขราหน้าจั่ววัดปทุมวนาราม สมัยรัชกาลที่ 4
ภาพที่ 2.38 (กลาง) ภาพเปรียบเทียบหน้าบันแบบมีไขราหน้าจั่วกับแบบไม่มีไขราหน้าจั่ว (ที่มาภาพ: วิทยานิพนธ์เรื่อง พระอุโบสถและพระวิหารในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ของ สมคิด จิระทัศนกุล)

แต่ทั้งนี้ก็ไม่ใช่ว่าจะทิ้งรูปแบบหน้าบันชนิดไม่มีไขราหน้าจั่วไปทั้งหมด เนื่องจากรูปแบบดังกล่าวทำให้หน้าบันของสถาปัตยกรรมมีความคงทนมากกว่าซึ่งเป็นพัฒนาการในด้านดี ดังนั้นจึงมีเพียงแต่การปรับเปลี่ยนองค์ประกอบของเครื่องลำยอง(ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ 3 จะมีรูปทรงเรียบๆ) ให้แสดงลักษณะไทยมากขึ้น คือปรับเครื่องลำยองให้มีลักษณะเป็นลำตัวคล้ายนาค มีช่อฟ้าและหางหงส์เป็นหัวนาค เป็นต้น เช่น วัดโสมนัสวิหาร วัดมกุฏกษัตริยาราม และวัดบุปผาราม[57]

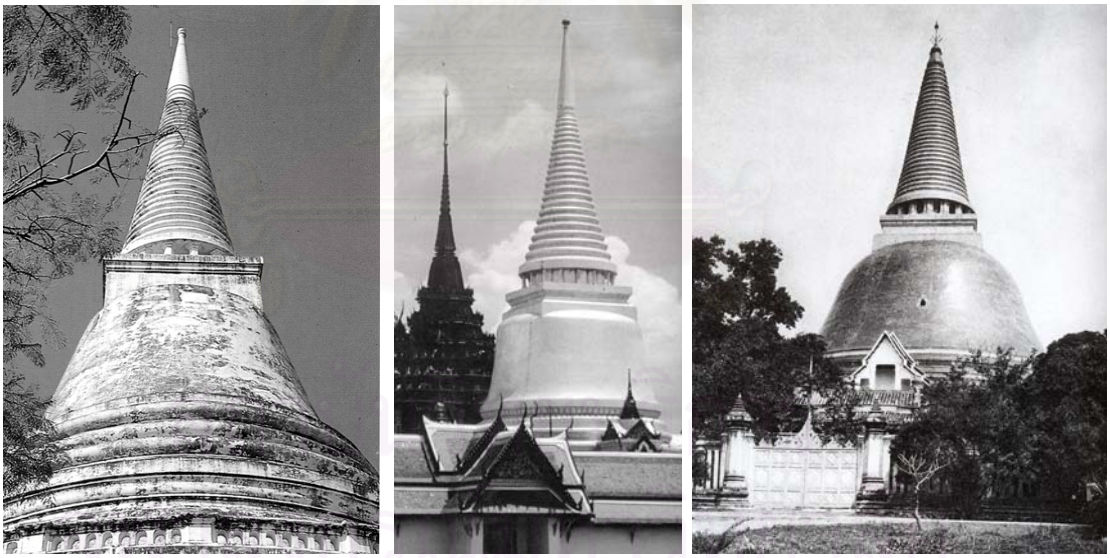
ภาพที่ 2.39-2.40 (ซ้ายและกลาง) หน้าบันแบบไม่มีไขราหน้าจั่วของวัดโสมนัสวิหาร และ วัดเฉลิมพระเกียรติ ในสมัยรัชกาลที่ 4
ภาพที่ 2.41 (ขวา) "หัวนาค" องค์ประกอบของหน้าบันแบบไม่มีไขราหน้าจั่วที่เพิ่มขึ้นมาในสมัยรัชกาลที่ 4

---

[57] ดู สมพงษ์ แสงอร่ามรุ่งโรจน์, หน้าบันพระอุโบสถและพระวิหาร วัดธรรมยุติกนิกายในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2536, หน้า 144-235.

ในส่วนของสถูปเจดีย์ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักอันสำคัญที่สุดของวัด ก็พบว่ามีการเปลี่ยนรูปแบบความนิยมจาก *เจดีย์ย่อมุม* และ *พระปรางค์* ที่นิยมสร้างมานับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 จนถึงรัชกาลที่ 3 กลายมาเป็นรูปแบบ *เจดีย์ทรงระฆังกลม* แทนเกือบทุกแห่งในสมัยของพระองค์ ไม่ว่าจะเป็นวัดบรมนิวาส วัดปทุมวนาราม วัดโสมนัสวิหาร วัดมกุฏกษัตริยาราม วัดราชประดิษฐ์ วัดบวรนิเวศวิหาร วัดพระแก้วเขาวัง และพระปฐมเจดีย์ เป็นต้น[58]

ซึ่งในส่วนของการสร้างเจดีย์นี้มีข้อน่าสังเกตประการหนึ่งคือ แม้ว่าสาเหตุสำคัญในการนิยมสร้างเจดีย์ทรงระฆังกลมอาจอธิบายได้เช่นเดียวกันว่าเป็นการย้อนกลับไปใช้รูปแบบสมัยสุโขทัยและอยุธยาดังที่ได้อธิบายมาแล้วก็ตาม แต่ประเด็นคำถามที่น่าสนใจตามมาก็คือ การหวนกลับมาของรูปแบบเจดีย์สมัยอยุธยาหรือสุโขทัยนั้นกลับเป็นการหยิบลักษณะเจดีย์ทรงระฆังกลมมาใช้เพียงรูปทรงเดียว ในขณะที่รูปทรงปรางค์อันเป็นรูปทรงหลักอีกแบบหนึ่งซึ่งเป็นที่นิยมมากในสมัยอยุธยาเช่นกันกลับไม่ถูกหยิบยกมาใช้เลยในงานสถาปัตยกรรมทางศาสนาของยุคนี้ หรือแม้แต่รูปทรงเจดีย์ลักษณะอื่น เช่น เจดีย์ย่อมุมซึ่งนิยมมากในสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้น หรือเจดีย์ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์(ดอกบัวตูม) ที่เป็นรูปแบบสำคัญที่สุดแบบหนึ่งในสมัยสุโขทัยก็ไม่ถูกนำมาใช้เช่นกัน



ภาพที่ 2.42-2.44 เจดีย์ทรงระฆังกลมสมัยรัชกาลที่ 4 จากซ้าย วัดพระแก้วเขาวัง จังหวัดเพชรบุรี วัดพระศรีรัตนศาสดาราม(วัดพระแก้ว) และ พระปฐมเจดีย์ จังหวัดนครปฐม
(ที่มาภาพขวา: หนังสือ Photographic impressions of Burma, Siam, Cambodia, Yunnan, Champa, and Vietnam)

---

[58] ดู สมชาย สิริประเสริฐศิลป์, การศึกษารูปแบบสถูปเจดีย์ในสมัยรัชกาลที่ 4 วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2529.

ดังนั้นการเลือกรูปแบบเจดีย์ทรงระฆังกลมเฉพาะเพียงอย่างเดียวนี้ย่อมแสดงให้เห็นว่าแนวคิดของชนชั้นนำสยามย่อมไม่ใช่การนิยมรื้อฟื้นรูปแบบสมัยอยุธยาและสุโขทัยมาใช้เพียงเหตุผลเดียวดังที่รับรู้โดยทั่วไป แต่การเลือกสรรดังกล่าวนั้นน่าจะมาจากมูลเหตุบางประการที่ซ้อนเข้ามาด้วยซึ่งมีเพียงรูปทรงเจดีย์แบบระฆังกลมเท่านั้นที่สามารถตอบสนองแนวคิดของชนชั้นนำสยาม ณ ขณะนั้นได้

จากการศึกษาพบว่ามีความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและความเคลื่อนไหวทางศาสนาบางประการในสมัยนี้โดยเฉพาะอย่างยิ่ง *ธรรมยุติกนิกาย* น่าจะเกี่ยวข้องและสามารถนำมาอธิบายปรากฏการณ์ความนิยมในรูปแบบเจดีย์ทรงระฆังกลมได้

หลักการสำคัญประการหนึ่งของธรรมยุติกนิกาย(หรือความเคลื่อนไหวทางศาสนาทั้งหมดของยุคสมัยก็ว่าได้) คือการย้อนกลับไปสู่ *พุทธวจนะ* เป็นสำคัญ สิ่งใดที่น่าเชื่อได้ว่าเป็น *พุทธบัญญัติ* หรือมาจาก *พระไตรปิฎก* จะถูกจัดไว้ว่ามีความน่าเชื่อถือมากที่สุด และจะถูกนำมาเป็นวัตรปฏิบัติของธรรมยุติ

ซึ่งการปฏิบัติโดยอิง *พุทธบัญญัติ* อย่างเคร่งครัดจะได้รับการถือเสมือนหนึ่งว่าเป็นการปฏิบัติที่ย้อนกลับไปสู่ข้อปฏิบัติเดิมแท้ในพระศาสนาเมื่อครั้งพุทธกาล เสมือนเป็นการรื้อฟื้นพระศาสนาให้กลับดีดังเดิมอีกครั้งหลังจากที่ศาสนาวงศ์ได้สูญสิ้นไปหมดแล้วในสยามตามความเชื่อของธรรมยุติกนิกาย และผลกระทบของการให้ความสำคัญกับสิ่งที่เชื่อได้ว่าเป็นพุทธบัญญัติอย่างมากนี้ ก็จะเป็นผลกระทบทางอ้อมไปสู่ความคิดความเชื่อในการสร้างงานสถาปัตยกรรมไม่มากก็น้อยด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 2.45-2.47 รูปแบบเจดีย์แบบต่างๆ ในสมัยสุโขทัย อยุธยา และ ต้นรัตนโกสินทร์ ที่มีมากมาย แต่ไม่ได้รับการหยิบยกมาใช้ในสมัยรัชกาลที่ 4 จากซ้าย เจดีย์ทรงดอกบัวตูมและปรางค์สมัยสุโขทัย พระปรางค์วัดมหาธาตุ อยุธยา และ เจดีย์ทรงเครื่อง(ย่อมุม)วัดพระศรีรัตนศาสดาราม
(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ Photographic impressions of Burma, Siam, Cambodia, Yunnan, Champa, and Vietnam ภาพกลาง: ความหมายพระบรมธาตุในอารยธรรมสยามประเทศ)

ดังที่ได้อ้างถึงไปแล้วในส่วนของไตรภูมิซึ่งได้ถูกปฏิเสธไปจนเกือบจะสิ้นเชิง แต่การปฏิเสธดังกล่าวกลับไม่ส่งผลกระทบต่อรากฐานของพระศาสนาในสังคมไทยแต่อย่างใด นั่นก็เป็นเพราะว่าไตรภูมิถูกอธิบายใหม่ว่ามิใช่พุทธวจนะเดิมแท้ของพระพุทธเจ้า หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือไม่ใช้ *พุทธศาสนา* ที่แท้จริงนั่นเอง

ทั้งที่ความเป็นจริงแต่เดิม ระบบความเชื่อเกี่ยวกับไตรภูมิเป็นส่วนสำคัญที่สุดส่วนหนึ่งของความเป็นพระพุทธศาสนาในอดีต แม้แต่บันทึกของ “พระสังฆราชปาเลอกัวซ์”(Jean-Baptiste Pallegoix) ซึ่งได้เข้ามาพำนักอยู่ในสยามขณะนั้นก็ยังเข้าใจและจดบันทึกไว้ว่าระบบความเชื่อที่สำคัญที่สุดของพุทธศาสนาก็คือระบบความเชื่อในเรื่องไตรภูมิ และการทำความเข้าใจต่อคัมภีร์ไตรภูมิก็จะนำมาสู่ความเข้าใจในระบบความเชื่อของพุทธศาสนาในสยามได้[59]

แต่เมื่อความเชื่อในพระศาสนาบางอย่างถูกท้าทายจากโลกทัศน์สมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์ ประกอบเข้ากับสำนึกภายในเองของชนชั้นนำสยามอันเป็นความเคลื่อนไหวตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์ ก็ทำให้เกิดความจำเป็นจะต้องแยกชุดความเชื่อบางอย่างให้ออกไปจากพระศาสนา เนื่องจากไม่สอดคล้องกับโลกทัศน์ใหม่ ซึ่งส่วนหนึ่งของชุดความเชื่อนั้นก็คือ *ไสยศาสตร์ พราหมณ์* และ *ไตรภูมิ* เป็นต้น

แนวทางส่วนหนึ่งของธรรมยุติกนิกายคือ การตีความศาสนาโดยเลือกสรรและตีกรอบพระพุทธศาสนาให้มีแต่ลักษณะที่เป็นเหตุเป็นผลเท่านั้น ส่วนความเชื่อในแบบอื่นเช่น *ไสยศาสตร์* หรือ *พราหมณ์-ฮินดู* จะถูกแยกออกมาเป็นอีกชุดความคิดหนึ่งซึ่งไม่ใช่ *พุทธ* และถูกจัดวางไว้ในศักดิ์ที่ต่ำกว่าพุทธด้วย ทั้งที่ในอดีตก่อนหน้านี้คนทั่วไปมองไม่เห็นถึงความมีอยู่อย่างแยกโดดกันเด็ดขาดระหว่าง *พุทธ ไสย* หรือ *พราหมณ์* ที่ประกอบอยู่ด้วยกันภายใต้ *พระศาสนา* อันเป็นหนึ่งเดียว และไม่จำเป็นต้องสนใจด้วยว่าอันไหนเป็น *พุทธ* อันไหนเป็น *พราหมณ์* และอันไหนเป็น *ไสย*[60]

จุดเปลี่ยนนี้จะส่งผลทำให้แนวคิดในการสร้างสถาปัตยกรรมจากที่เคยอิงกับความเชื่อทางศาสนาในแบบเดิมอันผสมกันอยู่อย่างแยกไม่ออกระหว่าง *พุทธ ไสย พราหมณ์* ให้กลายมาเป็นสถาปัตยกรรมที่ต้องอิงอยู่กับความเชื่อที่ถูกตีความว่าเป็น *พุทธ* บริสุทธิ์เดิมแท้เพียงอย่างเดียวด้วยเช่นกัน แม้แต่การประกอบพระราชพิธีต่างๆ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ก็ไม่โปรดให้มีพิธี

---

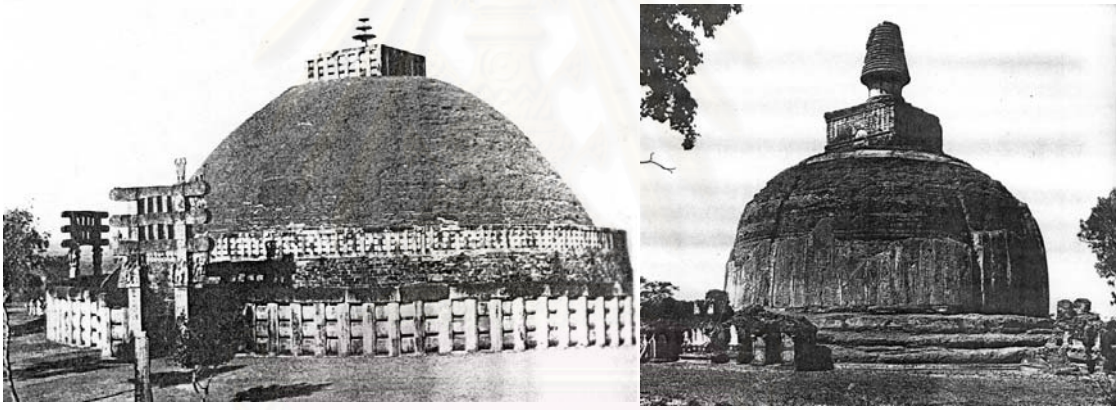
[59] Jean-Baptiste Pallegoix, Description of the Thai Kingdom or Siam Thailand under King Mongkut, translated by Walter E. J. Tips [Bangkok: White Lotus Press, 2000], p. 221.

[60] ดู นิธิ เอียวศรีวงศ์, “พุทธกับไสย,” ศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 12 ฉบับที่ 4 (กุมภาพันธ์ 2534), หน้า 104-116.

พราหมณ์มากเหมือนในอดีตอีกต่อไป หรือพระราชพิธีที่เลี่ยงพิธีพราหมณ์ไม่ได้เนื่องจากเป็นประเพณีเก่าแก่มาแต่เดิมก็จะทรงโปรดฯ ให้เพิ่มพิธีสงฆ์(ซึ่งเป็นพุทธ) เข้าไปด้วยในทุกพิธี[61]

ประเด็นหลักในการกลับไปสู่พุทธศาสนาเดิมแท้ตามพุทธบัญญัตินี้ อาจจะเป็นคำตอบหนึ่งที่สามารถนำมาอธิบายถึงการจงใจหยิบลักษณะเจดีย์ทรงระฆังกลมมาใช้เพียงรูปทรงเดียวของยุคสมัย เพราะว่ารูปทรงเจดีย์กลมถือว่าเป็นรูปทรงเจดีย์แบบดั้งเดิมนับตั้งแต่สมัยพุทธกาล

พระพุทธเจ้าได้ตรัสแก่พระอานนท์ไว้ก่อนที่พระองค์จะเสด็จเข้าสู่ปรินิพพานว่า เมื่อเสด็จเข้าสู่ปรินิพพานแล้วก็อย่าเป็นกังวลด้วยการบูชาสรีระของพระองค์เลย แต่ให้ทำการฌาปนกิจแล้วสร้างสถูปบรรจุสรีรธาตุเหมือนอย่างพระเจ้าจักรพรรดิแต่ก่อนมา[62] ซึ่งในความเข้าใจของชนชั้นนำสยามก็คือ รูปลักษณะที่คล้าย *บาตรคว่ำ(โอคว่ำ)* หรือ *ลอมฟาง* โดยมีข้างบนทำเป็นพุทธอาสน์สี่เหลี่ยมตั้งไว้ และมีฉัตร(ร่ม) ปักบนยอด[63] ดังที่ยังปรากฏให้เห็นได้ในปัจจุบันที่พระสถูป *สาญจี* เป็นต้น



ภาพที่ 2.48 (ซ้าย) สถูปสาญจี ประเทศอินเดีย สถูปปฐปทรงบาตรคว่ำ
ภาพที่ 2.49 (ขวา) สถูปทรงบาตรคว่ำในลังกา ต้นเค้าของสถูปทรงระฆังกลมในสยามประเทศ

ลักษณะเจดีย์ทรงบาตรคว่ำเช่นนี้ก็เป็นที่เข้าใจโดยทั่วไปของคนในสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 5 ว่าคือต้นเค้าพัฒนาการของเจดีย์ทรงระฆังกลมในลังกา ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้อธิบายไว้ว่าเป็นรูปแบบที่ให้อิทธิพลต่อมายังเจดีย์สมัยสุโขทัยอีกทอดหนึ่ง[64] และเจดีย์

---

[61] ดู สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ความทรงจำ (พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2516), หน้า 135-137.

[62] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานพระพุทธเจดีย์ (พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2513), หน้า 4.

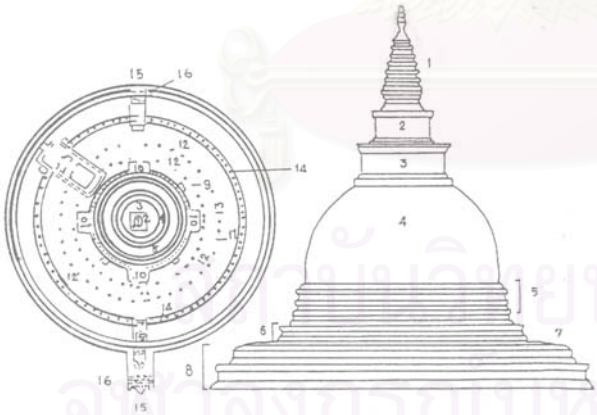
[63] เรื่องเดียวกัน, หน้า 6-7.

[64] เรื่องเดียวกัน, หน้า 141.

กลมแบบสุโขทัยก็ถูกนำมาสร้างในสมัยอยุธยาตั้งแต่เมื่อครั้งรัชกาลสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 สืบเนื่องต่อมาอีก[65] นอกจากนี้พระปฐมเจดีย์ที่เชื่อว่าเป็นเจดีย์องค์แรกเมื่อครั้งที่พุทธศาสนามาตั้งในสยามประเทศตั้งแต่เมื่อครั้งพระเจ้าอโศกมหาราชก็ถูกสร้างขึ้นด้วย *ทรงโอคว่ำ* หรือ *บาตรคว่ำ* เช่นกัน[66]

ภาพที่ 2.50 (ซ้าย) รูปเขียนเจดีย์ทรงลอมฟาง ตามความคิดของคนในสมัยรัชกาลที่ 4 ภายในวิหารวัดโสมนัสวิหาร (ที่มาภาพ: หนังสือ วัดโสมนัสวิหาร)

ภาพที่ 2.51 (ขวา) เจดีย์ทรงลอมฟางวัดกันมาตุยาราม สมัยรัชกาลที่ 5 เจดีย์ที่ได้อิทธิพลทางรูปแบบมาจาก ธัมเมกสถูป ในประเทศอินเดีย



ภาพที่ 2.52-2.53 สถูปถูปาราม ลังกา เจดีย์ที่รัชกาลที่ 4 ทรงเชื่อว่ามีรูปแบบเหมือนกับพระปฐมเจดีย์ (ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ วิวัฒนาการพุทธสถานไทย)

[65] เรื่องเดียวกัน, หน้า 153.

[66] เรื่องเดียวกัน, หน้า 117.

ดังนั้นลักษณะ *เจดีย์ทรงระฆังกลม* หรือที่เรียกว่า *ทรงบาตรคว่ำ ทรงโอคว่ำ หรือ ทรงลอมฟางลอมข้าว* นี้จึงเป็นสัญลักษณ์ของเจดีย์ทางพุทธศาสนาเพียงรูปทรงเดียวที่มีหลักฐานอ้างอิงสืบย้อนไปได้ว่ามาจากพุทธวจนะโดยตรง และยังเป็นรูปทรงพระเจดีย์แบบแรกที่เข้ามาในสยามในความรับรู้ของชนชั้นนำสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5

หลักฐานที่สนับสนุนความคิดนี้จะเห็นได้จากพระราชนิพนธ์ *เรื่องพระปฐมเจดีย์* ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ซึ่งมีใจความตอนหนึ่งว่า

"…..ผู้สัทธาสำรับใหม่ไม่รู้จักพระสถูปเจดีย์ของโบราณแรกตั้งพระพุทธศาสนาว่ามีบังคับให้ทำเป็นจอมเหมือนลอมข้าวแลกองข้าวเปลือก นับถือไปแต่ข้างของประดิษประดอยอุตรอยต่างๆ อย่างพระปรางค์และพระเจดีย์ใหม่ๆ ในชั้นหลังๆ….."[67]

ซึ่งความพยายามหวนย้อนกลับไปสู่รูปแบบแรกเริ่มของเจดีย์ยังสะท้อนให้เห็นได้แม้ในสมัยรัชกาลที่ 5 ต่อมา จากเจดีย์ 2 องค์ที่สร้างขึ้นภายในวัดโสมนัสวิหารและวัดกันมาตุยาราม ซึ่งทำเป็นรูปทรงคล้ายลอมข้าวลอมฟางอย่างตรงไปตรงมา และยังไปคล้ายกับ *ธัมเมกสถูป* ในอินเดียอีกด้วย เจดีย์ทั้ง 2 องค์นี้ถือว่าเป็นแบบพิเศษที่เกิดจากความพยายามในการสร้างเจดีย์ให้เหมือนเมื่อครั้งแรกมีพุทธศาสนาอย่างแท้จริง ตามความเข้าใจของชนชั้นนำสยามในสมัยนั้น

นอกจากนี้จะพบว่ารัชกาลที่ 4 ทรงให้ความสำคัญกับ *พระปฐมเจดีย์* เป็นพิเศษยิ่ง ทรงมีพระราชดำริว่าจะปฏิสังขรณ์ตั้งแต่เมื่อครั้งยังทรงผนวชอยู่ แต่ติดที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ไม่ทรงเห็นด้วย ทำให้ต้องรอจนกระทั่งพระองค์ได้ขึ้นครองราชย์แล้วจึงได้มีการปฏิสังขรณ์พระปฐมเจดีย์อย่างจริงจัง ซึ่งถือเป็นการปฏิสังขรณ์ศาสนสถานชิ้นสำคัญเป็นชิ้นแรกๆ ในรัชสมัยเลยก็ว่าได้

พระองค์ยังมีพระราชวิจารณ์ว่าพระปฐมเจดีย์องค์เดิมนั้นคงจะมีรูปทรง *"เหมือนอย่างเดียวกับพระสถูปารามเจดีย์ ในกรุงอนุราชบุรี ในเกาะสิงหลทวีป"*[68](ลังกา) ซึ่งรูปแบบของสถูปารามเจดีย์นั้นก็ถือเป็นรูปแบบเก่าแก่ของพุทธเจดีย์ที่พัฒนามาตั้งแต่ดั้งเดิมเช่นกัน และลังกาก็ยังนับว่าเป็นประเทศที่มีความเก่าแก่ทางพุทธศาสนาเป็นอย่างมาก อีกทั้งยังได้ส่งอิทธิพลทางศาสนามาสู่สยามนับตั้งแต่อดีตกาลนานมาแล้ว ซึ่งทั้งหมดนี้ต่างสอดคล้องกับอุดมคติใหม่ทางศาสนาที่ต้องการหวนกลับไปหาหลักเดิมแท้ของพุทธศาสนาทั้งสิ้น

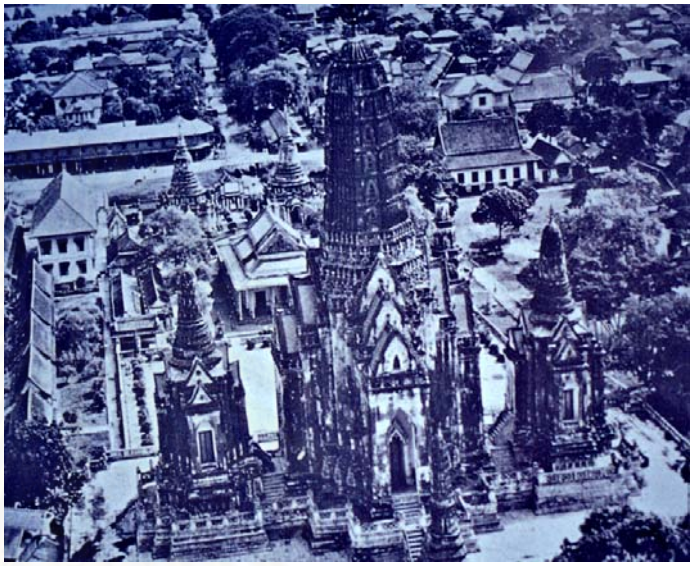
จากสิ่งที่ได้กล่าวมาทำให้มองเห็นถึงมิติอันเป็นรูปธรรมของการย้อนกลับไปสู่พุทธบัญญัติดั้งเดิมในแง่ของงานสถาปัตยกรรมได้อย่างชัดเจน นั้นก็คือสะท้อนผ่านสัญลักษณ์ของรูปแบบเจดีย์ทรงระฆังกลม เพราะว่ารูปแบบนี้สามารถสาวย้อนกลับไปสู่เจดีย์ในสมัยพุทธกาลอันมาจาก

---

[67] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "เรื่องพระปฐมเจดีย์" อ้างถึงใน เรื่องพระปฐมเจดีย์ กรมศิลปากรตรวจสอบชำระใหม่ และการบูรณะและปฏิสังขรณ์พระปฐมเจดีย์ (กรุงเทพฯ: ยูนิตี้ โพรเกรส จำกัด, 2528), หน้า 65.

[68] เรื่องเดียวกัน, หน้า 64.

พุทธวจนะได้ ในขณะที่รูปแบบเจดีย์ทรงอื่นไม่ว่าจะเป็น *พระปรางค์ เจดีย์ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์* หรือ *เจดีย์ย่อมุม* นั้นเป็นการคิด *ประดิษประดอยอุตรอย* เพิ่มเติมบิดเบือนไปของคนในชั้นหลัง ไม่ใช่ของแรกเริ่มแต่อย่างใด



ภาพที่ 2.54-2.55 รูปแบบพระปรางค์ รูปแบบที่มีความหมายเกี่ยวกับศาสนาพราหมณ์มากกว่าพุทธ และมิใช่รูปทรงเดิมแท้ของพุทธเจดีย์ในสมัยพุทธกาลตามความเข้าใจของชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 4 ซ้าย: พระปรางค์วัดอรุณราชวราราม ขวา: พระปรางค์วัดพิชัยญาติ
(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ Photographic impressions of Burma, Siam, Cambodia, Yunnan, Champa, and Vietnam ภาพขวา: หนังสือ กรุงเทพฯ 2489-2539 = Bangkok 1946-1996)

โดยเฉพาะอย่างยิ่งรูปทรงของพระปรางค์ อาจกล่าวได้ว่ามีความหมายที่เกี่ยวโยงกับคติจักรวาลแบบไตรภูมิมากอย่างแยกกันไม่ออก(ซึ่งไตรภูมิได้ถูกปฏิเสธแล้วว่าไม่ใช่พุทธศาสนาแท้) รูปทรงองค์ประกอบต่างๆ ของพระปรางค์ล้วนถ่ายทอดภาพจำลองทางความคิดของไตรภูมิอย่างชัดเจน อีกทั้งรูปทรงปรางค์ยังเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นแรกเริ่มในศาสนาพราหมณ์ฮินดูมาก่อนอีกด้วย ต่อมาภายหลังจึงค่อยถูกปรับแปลงมาใช้ในศาสนาพุทธ[69]

พระปรางค์ในความรับรู้โดยทั่วไปจึงไม่ใช่ของ *พุทธ* แต่ดั้งเดิมมา แต่เป็นของที่เนื่องในศาสนาพราหมณ์มาก่อน ดังนั้นจึงเป็นที่เข้าใจได้ว่าด้วยเหตุใดรูปทรงพระปรางค์หรือเจดีย์รูปแบบอื่นซึ่งถึงแม้จะนิยมสร้างในสมัยอยุธยาและสุโขทัยเช่นกัน กลับไม่ได้ถูกนำมาใช้เช่นเดียวกับเจดีย์

---

[69] สมคิด จิระทัศนกุล, วัด: พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2544), หน้า 45-47.

ทรงระฆังกลม นั่นก็เพราะว่าพระปรางค์หรือเจดีย์รูปทรงอื่นๆ นั้นสะท้อนภาพทางความหมายที่อยู่นอกเหนือจากพุทธศาสนาในนิยามใหม่ของชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 4 นั่นเอง[70]

ด้วยเหตุนี้การย้อนถอยกลับไปสู่รูปแบบทางสถาปัตยกรรมสมัยสุโขทัยและอยุธยาจึงอาจพิจารณาได้ใน 2 มิติ มิติแรก เป็นการรื้อฟื้นภาพลักษณ์แบบอยุธยาและสุโขทัยอันเป็นบ้านเมืองในอุดมคติของยุคสมัย และในมิติที่ 2 เป็นความสอดคล้องกับแนวคิดทางศาสนาที่มุ่งเน้นหวนกลับไปหา *พุทธวจนะ* ดั้งเดิมของธรรมยุติกนิกาย ซึ่งมีประเด็นสำคัญอีกประการคือความพยายามในการแยกหลักความเชื่อที่ไม่ได้ตั้งอยู่บนหลัก *เหตุผลนิยม* ออกไปจากพุทธศาสนา ซึ่งกรอบความเชื่อที่ถูกผลกระทบมากที่สุดก็คือ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* และนี่เองได้นำมาสู่คำตอบที่ว่า ทำไม *รูปทรงเจดีย์ทรงระฆังกลม* จึงถูกหยิบขึ้นมาใช้เป็นองค์ประกอบหลักของงานสถาปัตยกรรมทางศาสนายุคนี้มากกว่ารูปทรงอื่น เพราะรูปทรงอื่นมีสัญลักษณ์ทางความหมายที่ใกล้ชิดกับไตรภูมิ เช่น พระปรางค์ หรือไม่ก็เป็นรูปทรงที่เกิดจากการประดิษฐ์ขึ้นของคนในชั้นหลังมากกว่า มิใช่มาจาก *พุทธวจนะ* แท้แต่ดั้งเดิมเช่นเจดีย์ทรงระฆังกลม

2.3.2 มนุษยนิยม และความหมายทางการเมืองของการใช้ตราสัญลักษณ์ประจำพระองค์ใน *หน้าบัน* และองค์ประกอบอื่นทางสถาปัตยกรรม

อย่างที่กล่าวในตอนต้น รูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 มิใช่เป็นเพียงการยกรูปแบบสมัยสุโขทัยและอยุธยามาใช้เสมือนเป็นการ *ถอยหลังเข้าคลอง* แต่อย่างใด แต่เป็นการจับลักษณะทางความหมายบางประการของงานสถาปัตยกรรมในอดีตมาใช้เพื่อตอบสนองอุดมคติใหม่ในสังคมซึ่งเปลี่ยนแปลงไปอย่างมากจากยุคก่อน

อีกหลักฐานหนึ่งที่สนับสนุนความคิดดังกล่าวเห็นได้จากการสร้างสรรค์องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมอื่น อาทิเช่น ลวดลายหน้าบัน ซุ้มประตู ซุ้มหน้าต่าง เป็นต้น ซึ่งเป็นไปในแนวโน้มเดียวกันคือ รูปแบบองค์ประกอบเหล่านี้ล้วนมีความหมายทางสังคมและการเมืองซ่อนอยู่ไม่มากก็น้อยอย่างเห็นได้ชัด และสอดรับกับสภาพบริบทแวดล้อมทางสังคมและการเมืองของยุคสมัยได้เป็นอย่างดี ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

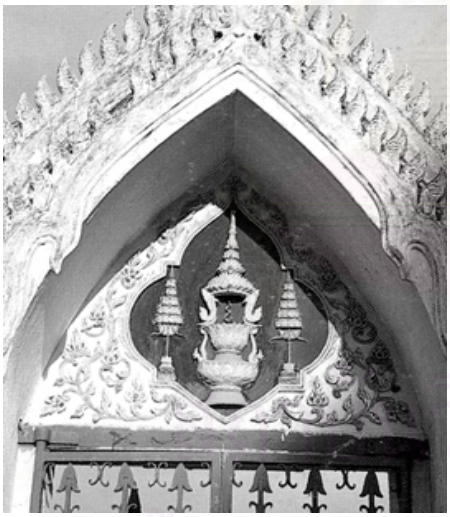
หน้าบัน นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา มีลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่งที่เป็นการเปลี่ยนแปลงสำคัญในการทำลวดลายประดับอันจะส่งอิทธิพลมาจนกระทั่งในปัจจุบันคือ การนำตราพระ

---

[70] ในที่นี้มิได้หมายความว่าสถาปัตยกรรมรูปทรงปรางค์จะไม่ถูกสร้างขึ้นในสมัยนี้ แต่รูปแบบทรงปรางค์ที่พบส่วนใหญ่จะเป็นสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองต่อสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นหลัก มากกว่าที่จะใช้กับสถาปัตยกรรมทางศาสนา

ราชลัญจกรประจำพระองค์ของพระมหากษัตริย์หรือตราสัญลักษณ์ใดๆ ก็ตามที่สามารถสื่อถึงบุคคลผู้สร้างได้ว่าเป็นผู้ใดมาประกอบ ดังเช่นการใช้สัญลักษณ์ *ตราพระมหาพิชัยมงกุฎ* เพื่อแทนว่าเป็นวัดที่รัชกาลที่ 4 ทรงสร้างหรือปฏิสังขรณ์ เช่น หน้าบันวัดราชประดิษฐ์ วัดมกุฎกษัตริยาราม วัดบรมนิวาส วัดโสมมนัส วัดปทุมวนารามหรือการใช้ตรา *พระเกี้ยว* เพื่อสื่อแทนว่ารัชกาลที่ 5 ทรงเป็นผู้สร้างหรือปฏิสังขรณ์ เช่น วัดเทพศิรินทร์ วัดราชบพิตร เป็นต้น หรือการทำลวดลายหน้าบันเพื่อสื่อว่าสถาปัตยกรรมที่สร้างเป็นการสร้างขึ้นเพื่อผู้ใดเป็นการเฉพาะ เช่นที่วัดเทพศิรินทร์ที่ทำลวดลายประกอบเป็นรูป *ดอกรำเพย* เพื่อสื่อถึงสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชชนนี ซึ่งมีพระรามเดิมว่า *รำเพย* หรือการออกแบบลายหน้าบันทั้งสี่ด้านบนปราสาทพระเทพบิดรด้วยการใช้ตราประจำพระองค์ของรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 4 มาเป็นองค์ประกอบหลักของหน้าบัน

นอกจากนี้ยังได้มีการผนวกลวดลายแบบอื่นเพื่อเป้าหมายในการสื่อถึงสิ่งต่างๆอีก อาทิ เช่น สื่อถึงสถานที่ตั้งของวัดบนหน้าบันพระอุโบสถวัดปทุมวนาราม ซึ่งใช้รูปดอกบัวมาประกอบเพื่อสื่อถึงที่ตั้งของวัดที่แต่เดิมเป็นสถานที่ที่มีดอกบัวขึ้นอยู่มากมาย สื่อถึงเหตุการณ์บางเหตุการณ์ดังที่ปรากฏอยู่บนหน้าบันวัดชุมพลนิกายาราม ซึ่งทำเป็นภาพการชุมนุมกองทัพของเหล่าทหาร[71] ดังนี้เป็นต้น



ภาพที่ 2.56-2.57 สัญลักษณ์มงกุฎ(ซ้าย) และ พระเกี้ยว(ขวา) ซึ่งถูกนำมาใช้เป็นองค์ประกอบหลักของหน้าบันในงานสถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5

ในขณะที่แต่เดิมหน้าบันจะถูกสร้างขึ้นด้วยลวดลายที่แสดงออกถึงคติความเชื่ออันเกี่ยวพันกับคติทางศาสนาและสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นด้านหลัก เช่นหน้าบันส่วนใหญ่ทั่วๆ ไปก่อน

[71] สมคิด จิระทัศนกุล, วัด: พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย, หน้า 330.

สมัยรัชกาลที่ 4 ที่สร้างขึ้นโดยพระมหากษัตริย์จะสร้างเป็นรูป *นารายณ์ทรงครุฑ* หรือ *พระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ* อันเป็นสัญลักษณ์แทนสถาบันพระมหากษัตริย์ที่เป็นเสมือน *สมมติเทพ* เช่น หน้าบันพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม วัดมหาธาตุ วัดชนะสงคราม วัดระฆังโฆษิตาราม ฯลฯ

การแสดงออกถึงความเป็นพระมหากษัตริย์จะแสดงผ่านทางระบบสัญลักษณ์ต่างๆ โดยไม่มีการแสดงออกในลักษณะเฉพาะของพระมหากษัตริย์พระองค์ใดพระองค์หนึ่งในเชิงปัจเจก แต่จะเป็นการสะท้อนถึงลักษณะของสถาบันพระมหากษัตริย์หรือสถานภาพของความเป็นเทพมากกว่า เพราะในความเชื่อเดิม *ตัวตนเชิงปัจเจก* ของบุคคลจะไม่ถูกเน้นให้ความสำคัญมากเท่ากับสถานภาพเชิงสัญลักษณ์ของบุคคลผู้นั้น ภาพขององค์พระมหากษัตริย์ที่แสดงออกแก่สาธารณชนหรือราษฎรไม่จำเป็นต้องแสดงให้รู้ว่าเป็นใคร มาจากไหน มีประวัติความเป็นมาแบบใด

หลักฐานสำคัญที่สะท้อนให้เห็นความคิดดังกล่าวคือจารีตในการบันทึกประวัติศาสตร์และพงศาวดาร ซึ่ง วีระศักดิ์ กีรติวรนันท์ ได้แสดงให้เห็นว่าจารีตในการเขียนพระราชพงศาวดารแต่เดิม (ก่อนรัชกาลที่ 4) จะไม่สนใจตัวตนหรือเรื่องราวเชิงปัจเจกของผู้ที่เป็นพระมหากษัตริย์

ภาพที่ 2.58-2.59 หน้าบันในระบบความเชื่อแบบเดิมซึ่งไม่นิยมเน้นตัวตนเชิงปัจเจกของผู้สร้าง ซ้าย: หน้าบันรูปนารายณ์ทรงครุฑวัดระฆังโฆษิตาราม ขวา: หน้าบันรูปนารายณ์ทรงครุฑพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ที่มาภาพขวา: หนังสือ พระบรมมหาราชวังและวัดพระศรีรัตนศาสดาราม)

พระราชพงศาวดารจะเขียนกล่าวถึงแต่พระราชกรณียกิจภายหลังได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นพระมหากษัตริย์แล้วเท่านั้น และไม่สนใจที่จะบันทึกว่าพระมหากษัตริย์พระองค์นั้นๆ มีประวัติความเป็นมาอย่างไร แม้แต่หน้าตาของพระมหากษัตริย์ก็ไม่เปิดเผยแก่บุคคลทั่วไป พระมหา

กษัตริย์ดำรงความศักดิ์สิทธิ์ในเชิงสถานภาพของสถาบันมากกว่า และจะไม่มีการบันทึกเรื่องราวในขณะที่พระองค์มีสถานะเป็นเพียง *มนุษย์* คนหนึ่ง[72]

แต่ภายหลังจากรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ เป็นต้นมา ได้เกิดบันทึกและงานเขียนในรูปแบบอื่นเพิ่มขึ้น อาทิเช่น *ปฐมวงศ์ เทศนาพระราชประวัติ* เป็นต้น ซึ่งเป็นการเขียนอธิบายเน้นพระราชประวัติของรัชกาลที่ 4 ก่อนที่จะเสวยราชย์ ตลอดจนรายละเอียดเกี่ยวกับพระองค์ในมิติของมนุษย์เชิงปัจเจก เช่น ทรงศึกษาภาษาอังกฤษ มีอิทธิปาฏิหาริย์เกิดแก่พระองค์ในหลายๆ ครั้ง ซึ่งทั้งหมดนี้ทำให้ภาพลักษณ์ของรัชกาลที่ 4 ทรงเป็นกษัตริย์ที่มีความแตกต่างจากโบราณราชประเพณี

จารีตการเขียนพระราชประวัติดังกล่าวเป็นการเปลี่ยนแปลงความคิดของการเขียนประวัติศาสตร์ในแบบใหม่ที่เน้นภาพลักษณ์เชิงปัจเจกของรัชกาลที่ 4 มากขึ้น ไม่เน้นสถานภาพเชิงสถาบันแต่เพียงอย่างเดียว[73] ส่งผลทำให้ *ตัวตน* ของพระองค์มีความสำคัญมากขึ้นกว่าพระมหากษัตริย์ในอดีต หรือการที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ทรงบัญญัติพระนามรัชกาลที่ 3 ใหม่ว่า *พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว* โดยอนุโลมตามจากพระนามเดิมว่า *ทับ* และพระนามของพระองค์เองว่า *พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว* ซึ่งแปลงมาจากพระนามเดิม *มงกุฎ*[74]

เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกับการที่รัชกาลที่ 3 ทรงโปรดให้ถวายพระนามของรัชกาลที่ 1 ว่า *พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก* และรัชกาลที่ 2 ว่า *พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย* ซึ่งอนุโลมตามชื่อพระพุทธรูปทรงเครื่อง 2 องค์ที่สร้างอุทิศถวายแด่ รัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ภายในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม[75] โดยมิได้อิงจากพระนามเดิมของพระมหากษัตริย์ทั้ง 2 พระองค์แต่ประการใด ก็จะยิ่งทำให้มองเห็นถึงโลกทัศน์ที่เปลี่ยนไปสู่แนวคิดที่เป็น *มนุษยนิยม* เพิ่มมากขึ้น และเน้น *ตัวตน* เชิงปัจเจกของพระมหากษัตริย์อย่างเห็นได้ชัด

ดังนั้นการแสดงออกทางหน้าบันของสถาปัตยกรรมในอดีตที่มุ่งแสดงสถานภาพของสถาปัตยกรรมว่าเป็นของสูง เป็นขององค์พระมหากษัตริย์ หรือเป็นสถาปัตยกรรมที่ใช้ในพิธีกรรมของพระมหากษัตริย์จึงนิยมแสดงผ่านมาในรูปของสัญลักษณ์อันเป็นภาพตัวแทนความเป็นพระมหากษัตริย์เชิงสถาบันเพียงเท่านั้น เช่นแสดงออกมาในรูปของ พระนารายณ์ พระอินทร์ หรือเทพเทวดาต่างๆ ดังที่เห็นปรากฏในหน้าบันทั่วๆ ไปในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้นทั้งหมด

---

[72] วีระศักดิ์ กีรติวรนันท์, การศึกษาการพรรณนาการการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์จาก “สยามยุคเก่า” เป็น “สยามยุคใหม่”, พ.ศ. 2367-2411 วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2541, หน้า 16-17.

[73] เรื่องเดียวกัน, หน้า 35-42.

[74] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 5, หน้า 140.

[75] เรื่องเดียวกัน, หน้า 139

ในขณะที่ลักษณะของหน้าบันในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ได้แสดงถึงลักษณะทางความคิดที่สอดคล้องกับการให้ความสำคัญกับ *ตัวตนของมนุษย์เชิงปัจเจก* ที่มากขึ้น(มนุษยนิยม)

ดังนั้นหน้าบันลักษณะที่สะท้อนความเป็นพระมหากษัตริย์ในอดีตที่เน้นสถานภาพความเป็นสมมติเทพจึงถูกพระองค์ปฏิเสธ ทั้งนี้เพราะทรงยอมรับว่า *".....พระเจ้าแผ่นดินก็เป็นมนุษย์....."*[76] เพียงแต่เป็นมนุษย์ที่มีความรู้ความสามารถมากกว่าผู้อื่นเท่านั้น ด้วยเหตุนี้จึงเป็นที่เข้าใจได้ถึงลักษณะการเสื่อมความนิยมลงของหน้าบันซึ่งเน้นภาพของพระมหากษัตริย์เป็นดั่งเพียงสมมติเทพ โดยกลายมาสร้างเป็นหน้าบันที่สะท้อนภาพของกษัตริย์ที่แสดงถึงมนุษย์เชิงปัจเจกมากขึ้น สามารถกำหนดได้หมายรู้ว่าคือใคร ในสถานภาพที่เป็นมนุษย์ที่มีความสามารถไม่ใช่เทพเทวดาอีกต่อไป และไม่เป็นเพียงภาพลักษณ์เชิงสถาบันเพียงอย่างเดียว

หรือในกรณีที่พระองค์ได้พระราชทานนาม *วัดมกุฎกษัตริยาราม* โดยใช้พระนามของพระองค์มาเป็นชื่อวัดก็สะท้อนถึงโลกทัศน์แบบมุนษยนิยมของพระองค์ได้เป็นอย่างดี ซึ่งเป็นแนวคิดที่ก้าวหน้ามากจนแม้แต่พระบรมวงศานุวงศ์ตลอดจนข้าราชการไม่กล้าเรียกนามวัดตามที่พระราชทานนามา ต้องเลี่ยงไปเรียกว่า *วัดพระนามบัญญัติ* แทนจนสิ้นรัชสมัยของพระองค์[77]

นอกจากนี้การสร้างหน้าบันโดยนำตราสัญลักษณ์ประจำพระองค์(มงกุฎ)มาเป็นส่วนประกอบหลักยังสอดคล้องกับความไม่พอพระทัยในการอธิบายความเป็นมาของสิ่งต่างๆ แต่เดิมที่ไม่สามารถกำหนดได้ว่าผู้ใดสร้าง สร้างเมื่อไร เพราะเหตุใด ดังตัวอย่างพระราชดำรัสที่มีต่อคำอธิบายเกี่ยวกับพระพุทธรูปของคนในอดีตที่ว่า

"...ผู้แต่งหนังสือนี้ไม่ได้ความถนัดแน่เลยว่าพระพุทธปฏิมาพระองค์นี้ ผู้ใดสร้างที่ตำบลใด เมื่อใดเพราะเหตุใด เพราะไม่ได้คำบอกเล่าหรือหนังสือเก่ายืนยันมั่นคงให้เป็นที่รู้เห็นเลย..."[78]

จึงไม่น่าแปลกว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ เมื่อเวลาทรงสร้างสิ่งใดก็ตามจึงมักจะต้องมีการบอกไม่ทางใดก็ทางหนึ่งด้วยสื่อใดสื่อหนึ่งก็ตามถึงความเป็นมาของสิ่งนั้นๆ ว่าพระองค์

---

[76] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "ประกาศห้ามไม่ให้ตื่นกันเรื่องกะแปะอัฐและโสฬสจะใช้ไม่ได้," ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2405-2411 พิมพ์ถวายในงานพระราชทานเพลิงศพ พระมหาโพธิวงศาจารย์ อินทโชตเถระ ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2511 (พระนคร: เหรียญทองการพิมพ์, 2511), หน้า 30.

[77] ประวัติวัดมกุฎกษัตริยารามราชวรวิหาร พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานฉลองครบ 100 ปี 18 ม.ค. 2511 (พระนคร: โรงพิมพ์การศาสนา, 2511), หน้า 33.

[78] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ชุมนุมพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หมวดโบราณสถานและโบราณวัตถุ อ้างถึงใน อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์, การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2475, หน้า 48.

เป็นผู้ทรงสร้าง อาทิเช่นในการสร้าง *กะแปะ*[79] ก็ได้มีการประทับตราบางอย่างลงไปเพื่อให้รู้ว่าสร้างขึ้นในรัชสมัยของพระองค์ดังที่มีพระราชดำรัสว่า *"....หน้าหนึ่งมีตราประจำปัตยุบันนี้ เพื่อจะได้รู้ว่าเป็นของเกิดขึ้นในแผ่นดินปัตยุบันนี้ทุกแผ่น....."*[80] นั้นก็เป็นเพราะด้วยเป้าหมายที่จะแสดงว่าวัตถุนั้นสร้างโดยพระราชดำริของพระองค์

ด้วยเหตุดังกล่าว หน้าบันที่ทำเป็นสัญลักษณ์พระราชลัญจกรประจำพระองค์ของผู้สร้างหรือทำเป็นสัญลักษณ์บางอย่างเพื่อแสดงว่าสถาปัตยกรรมนั้นๆ สร้างขึ้นเพื่อใคร หรือหน้าบันที่มีรูปลวดลายอันแสดงถึงสถานที่เหตุการณ์บางอย่างอันสัมพันธ์กับสถาปัตยกรรม ก็เป็นไปในลักษณะเป้าหมายเดียวกันคือเพื่อแสดงให้รู้โดยทั่วกันว่าสถาปัตยกรรมดังกล่าวสร้างโดยผู้ใด ณ แห่งหนตำบลใดและด้วยเหตุใด

ภาพที่ 2.60-2.61 (ซ้ายและกลาง) การใช้ตราสัญลักษณ์มงกุฎในซุ้มประตู ซุ้มหน้าต่าง และ หน้าบันในสมัยรัชกาลที่ 4 (ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ พระบรมมหาราชวังและวัดพระศรีรัตนศาสดาราม)
ภาพที่ 2.62 (ขวา) ยอดมงกุฎบนยอดพระปรางค์วัดอรุณราชวราราม ซึ่งถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ทางการเมืองแบบหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 3

ซึ่งลักษณะเช่นนี้ก็ไม่ได้จำกัดอยู่แต่บริเวณหน้าบันของสถาปัตยกรรมเพียงเท่านั้น แต่ยังปรากฏอยู่บนซุ้มประตูและหน้าต่างในสมัยนี้อีกด้วยซึ่งมีการทำซุ้มประตูหน้าต่างเป็นรูปทรง *มงกุฎ* ด้วยเช่นกัน

นอกจากการพิจารณาในมิติที่ว่ามาข้างต้น สาเหตุหนึ่งที่ไม่อาจมองข้ามไปได้เช่นกันก็คือปัจจัยทางการเมืองภายในของยุคสมัยของพระองค์

---

[79] เงินตราประเภทหนึ่งในสมัยนั้น

[80] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "ประกาศให้ใช้กะแปะอัฐแลโสฬสที่ทำขึ้นใหม่," ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2405-2411, หน้า 24.

จากการศึกษาพบว่าตราสัญลักษณ์รูปมงกุฎได้มีการนำมาใช้แล้วตั้งแต่เมื่อครั้งเจ้าฟ้ามงกุฎยังทรงผนวชอยู่ โดยทรงโปรดให้ทำซุ้มสาหร่ายด้านหน้าพระพุทธชินสีห์ภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศเป็นรูปสัญลักษณ์มงกุฎ ซึ่งถือได้ว่าเป็นการนำสัญลักษณ์นี้มาใช้แทนความหมายถึงพระองค์เป็นครั้งแรก และที่สำคัญที่สุดคือเมื่อครั้งที่ขุนนางตระกูลบุนนาค(ช่วง บุนนาค) ได้ร่วมกับพระองค์ในการปฏิสังขรณ์วัดบุปผารามนั้น ได้มีการสร้างซุ้มหน้าต่างให้เป็นทรงมงกุฎเพื่อเป็นนัยทางความหมายเพื่อแสดงบารมีของวชิรญาณภิกขุ อันเป็นการแสดงให้เห็นว่าพร้อมที่จะสนับสนุนพระวชิรญาณภิกขุทางการเมือง[81]

แม้ว่าซุ้มทรงมงกุฎจะมีปรากฏมาแล้วตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ แต่นั่นก็เป็นการสร้างสัญลักษณ์เพื่อสื่อถึงสถาบันพระมหากษัตริย์ในภาพรวมมากกว่าที่จะใช้ในความหมายแทนบุคคล

สิ่งที่สนับสนุนความคิดที่เชื่อว่าตราสัญลักษณ์มงกุฎได้ถูกนำมาใช้ในความหมายทางการเมืองอีกอย่างก็คือ ข่าวเลื่องลือกันทั่วไปภายหลังจากที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ทรงโปรดให้ยกพระมงกุฎที่ตั้งใจจะหล่อถวายพระประธานวัดนางนองแต่เดิม ให้เปลี่ยนขึ้นไปติดตั้งบนยอดพระปรางค์วัดอรุณราชวรารามแทน ว่าการกระทำดังกล่าวเป็นสัญลักษณ์ให้เห็นเป็นนิมิตว่าสมเด็จเจ้าฟ้ามงกุฎจะเป็นยอดของบ้านเมืองต่อไป[82]

ข่าวในลักษณะนี้ไม่ว่าจะเป็นพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ จริงหรือไม่ก็ตาม แต่อย่างน้อยก็เป็นเครื่องยืนยันว่า *รูปทรงมงกุฎ* ได้ถูกใช้ในความหมายทางการเมืองไปแล้ว ไม่ว่าจะด้วยความตั้งใจหรือไม่ก็ตาม และไม่ว่าจะด้วยเหตุผลทางการเมืองหรือการเปลี่ยนแปลงทางอุดมคติในสังคมของชนชั้นนำสยามก็ตามที่นำมาสู่รูปแบบใหม่ในการออกแบบหน้าบันและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม ก็ได้ส่งอิทธิพลอย่างมากให้สัญลักษณ์รูปทรงมงกุฎถูกนำไปใช้อย่างแพร่หลายในองค์ประกอบต่างๆ ทางสถาปัตยกรรมไม่ว่าจะเป็นหน้าบัน ซุ้มหน้าต่าง ซุ้มประตูนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[81] สมคิด จิระทัศนกุล, พระอุโบสถและพระวิหารในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, หน้า 329.

[82] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ความทรงจำ (พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2516), หน้า 104-105.

บทที่ 3

ความหมายทางสังคมและการเมือง ในงานสถาปัตยกรรมยุค *สยามใหม่*

3.1 อุดมคติเรื่อง *ความศิวิไลซ์* ในสถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5

การศึกษาความเปลี่ยนแปลงทางสังคมของสยามในช่วงหลังพุทธศตวรรษที่ 24 สืบเนื่องมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ 25 หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องให้ความสำคัญกับประเด็นการรับและตอบสนองต่อวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งอิทธิพลจากตะวันตกนี้จะเริ่มทวีบทบาทเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา

จุดเปลี่ยนสำคัญที่อาจจะนับได้ว่าเป็นจุดเริ่มที่ทำให้ชนชั้นนำสยามจำเป็นต้องให้ความสนใจต่อวัฒนธรรมตะวันตกก็คือ ชัยชนะของกองทัพอังกฤษในสงครามที่มีต่อพม่าใน พ.ศ. 2368 และชัยชนะของอังกฤษเหนือจีนในสงครามฝิ่นเมื่อ พ.ศ. 2383

ทั้งนี้เป็นเพราะความรับรู้ของคนสยามสมัยรัชกาลที่ 3 หรือก่อนนั้น วัฒนธรรมที่มีความเจริญสูงสุดได้แก่วัฒนธรรมจีนโดยมีสยาม พม่า และเวียดนามเจริญเป็นลำดับถัดมา[1] ด้วยเหตุนี้ผลของสงครามที่อังกฤษสามารถมีชัยเหนือจีนและพม่าได้อย่างง่ายดายย่อมสั่นคลอนต่อฐานความเชื่อดั้งเดิมและส่งผลต่อลำดับความสัมพันธ์ทางอำนาจที่สยามมีต่อตะวันตกเป็นอย่างมาก

จากภาพของตะวันตกที่มิได้มีความสูงส่งหรือมีอำนาจวิเศษเหนือกว่าสยามแต่อย่างใด แม้ว่าจะมีความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีแต่ก็ถูกมองว่ามีความหลงผิดแบบพวก *มิจฉาทิฐิ* ทางจิตวิญญาณที่ไร้ความเจริญทางจิตใจ[2] ได้กลายมาเป็นวัฒนธรรมที่มีความสูงส่ง เป็นสิ่งที่แสดงถึงความเจริยเป็นอารยชน จนกระทั่งชนชั้นนำสยามต้องให้ความสนใจต่อทุกสิ่งทุกอย่างที่มาจากโลกตะวันตก ซึ่งเกิดขึ้นพร้อมๆ กับความหวั่นเกรงต่อการคุกคามที่อาจจะเกิดขึ้นได้ ส่งผลทำให้ *ความเป็นวัฒนธรรมตะวันตก* เริ่มถูกเปลี่ยนภาพพจน์ในสายตาของชนชั้นนำสยามนับแต่นั้นเป็นต้นมา

---

[1] John Crawfurd, Journal of an Embassy from the Governor General of India to the Courts of Siam and Cochin-China อ้างถึงใน วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2545), หน้า 24.

[2] ดู ทวีศักดิ์ เผือกสม, คนแปลกหน้านานาชาติของกรุงสยาม (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2546), หน้า 73-155.

3.1.1 รูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก: ฉากแห่ง *ความศิวิไลซ์* ของ *สยามใหม่*

อย่างไรก็ตามในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ วัฒนธรรมตะวันตกก็ยังได้รับความสนใจอย่างมีขอบเขตจำกัด โดยเน้นเฉพาะไปในเรื่องของเทคโนโลยีสมัยใหม่เพียงด้านเดียว อาทิเช่น การแพทย์สมัยใหม่ เทคโนโลยีการต่อเรือ เป็นต้น พระองค์ทรงมีท่าทีที่จำกัดและระมัดระวังยิ่งต่อการรับวัฒนธรรมตะวันตกและจะทรงใช้นโยบายที่เข้มงวดรุนแรงทันทีถ้าทรงเห็นว่าวัฒนธรรมตะวันตกแสดงลักษณะที่คุกคามหรือบ่อนทำลายวัฒนธรรมแบบจารีตดั้งเดิมของสยาม[3]

สิ่งที่เป็นประจักษ์พยานชัดเจนต่อท่าทีของพระองค์ที่ทรงมีต่อวัฒนธรรมตะวันตกก็คือกระแสพระราชดำรัสที่ทรงกล่าวว่า

"....การศึกสงครามข้างญวน ข้างพม่าก็เห็นจะไม่มีแล้ว จะมีอยู่ก็แต่ข้างฝรั่ง ให้ระวังให้ดี อย่าให้เสียทีแก่เขาได้ การงานสิ่งใดของเขาที่คิดควรจะเรียนเอาไว้ก็ให้เอาอย่างเขา แต่อย่าให้นับถือเลื่อมใสไปทีเดียว....."[4]

การเรียนรู้และตอบสนองต่อวัฒนธรรมตะวันตกที่เพิ่มมากขึ้นเกือบทุกด้านอย่างกว้างขวางจะมาเริ่มต้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ทรงขึ้นครองราชย์ เนื่องจากพระองค์ทรงใฝ่ในวิชาความรู้สมัยใหม่จากโลกตะวันตกมาตั้งแต่เมื่อครั้งยังทรงผนวชเป็นพระภิกษุในสมัยรัชกาลที่ 3 แล้ว

ไม่ว่าจะด้วยเหตุผลประการใดที่อยู่เบื้องหลังการยอมรับในวัฒนธรรมตะวันตกที่เพิ่มมากขึ้นกว่าในรัชกาลก่อนของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ไม่ว่าจะเป็นการนิยมชมชอบส่วนพระองค์ หรือการที่พระองค์ตระหนักถึงภัยคุกคามถ้าไม่ยอมเรียนรู้วัฒนธรรมแบบตะวันตก หรือด้วยเหตุผลทั้งสองประการควบคู่กันก็ตาม ได้ส่งผลทำให้วัฒนธรรมแบบใหม่ดังกล่าวนั้นกลายมาเป็นแนวทางหลักที่สำคัญต่อการพัฒนาสังคมสยามนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

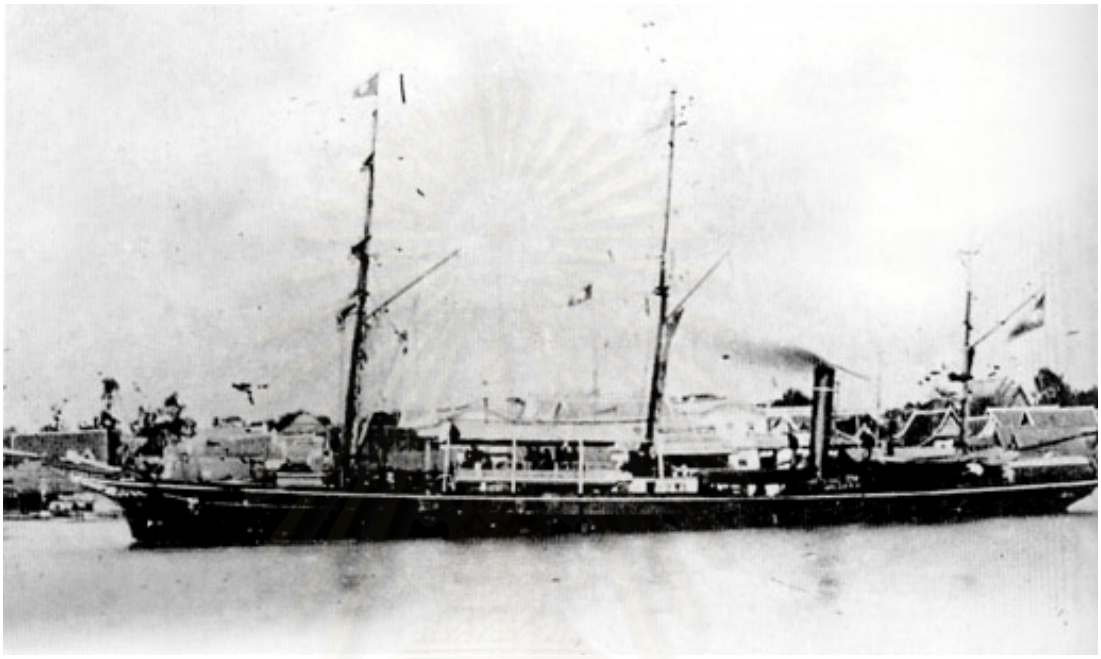
พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ทรงให้ความสนใจและติดตามในความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีต่างๆ มาโดยตลอด ทรงสนพระทัยในวิชาการใหม่ๆ หลากหลายสาขาทั้งภาษาศาสตร์ ดาราศาสตร์ ภูมิศาสตร์ การแพทย์ ฯลฯ และไม่ใช่มีเพียงแค่พระองค์เท่านั้นที่ให้ความสำคัญกับองค์ความรู้ใหม่ๆ จากภายนอก เจ้านายสยามพระองค์อื่นต่างก็ให้ความสนใจกับวิทยาการสมัยใหม่จากโลกตะวันตกไม่แพ้กัน ไม่ว่าจะเป็นเจ้าฟ้าจุฑามณี กรมขุนอิศเรศรังสรรค์

---

[3] วิไลเลขา ถาวรธนสาร, "ผู้นำไทยสมัยรัชกาลที่ 3 กับการรับวัฒนธรรมตะวันตก," ศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 8 ฉบับที่ 11 (ก.ย. 2530), หน้า 124.

[4] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 (พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2504), หน้า 188.

(พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าฯ) ที่ทรงสนพระทัยในเทคโนโลยีด้านการต่อเรือเป็นพิเศษจนสามารถต่อเรือรบแบบฝรั่งได้สำเร็จ กรมหลวงวงศาธิราชสนิท ซึ่งสนพระทัยในการแพทย์แบบตะวันตก หรือแม้กระทั่งขุนนางชั้นสูงของสยาม อาทิเช่น กลุ่มขุนนางตระกูลบุนนาค ต่างก็สนใจและศึกษาในองค์ความรู้ใหม่ๆ จากตะวันตกกันอย่างกว้างขวางยิ่ง



ภาพที่ 3.1 เรือกลไฟในลำน้ำเจ้าพระยา ความเจริญทางเทคโนโลยีที่เข้าปรากฏในสยาม ณ ช่วงเวลานั้น (ที่มาภาพ: หนังสือ พระจอมเกล้า พระเจ้ากรุงสยาม)

ผลจากการเรียนรู้ตะวันตกอย่างเอาจริงเอาจังและลึกซึ้งมากขึ้นทำให้ชนชั้นนำสยามตระหนักได้ถึง *อำนาจใหม่* อันยิ่งใหญ่ของตะวันตก และเข้าใจถึงสถานภาพของราชอาณาจักรสยามในระเบียบโลกอย่างใหม่ที่แตกต่างจากระเบียบโลกแบบจารีตดั้งเดิมได้อย่างชัดเจน แสนยานุภาพทางทหารของชาติตะวันตกโดยเฉพาะอย่างยิ่งอังกฤษและฝรั่งเศสที่พร้อมจะคุกคามความมั่นคงของสยามได้ตลอดเวลาได้สร้างความหวั่นวิตกในจิตใจของชนชั้นนำในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ อยู่เสมอ[5] และความวิตกดังกล่าวก็จะยิ่งทวีความรุนแรงมากยิ่งขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ

วัฒนธรรมตะวันตกได้กลาย *ความหมาย* มาเป็นสัญลักษณ์ของ *ความเจริญก้าวหน้า* และ *ความศิวิไลซ์* ของโลกยุคใหม่ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ที่พระองค์จะต้องยึดถือและใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาประเทศสยามต่อไป

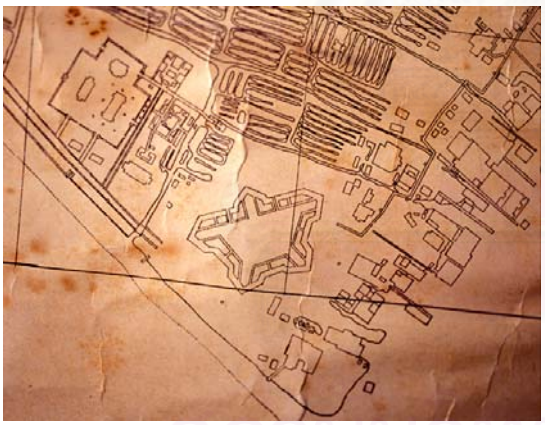
---

[5] นฤมล ธีรวัฒน์, พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, หน้า 283.

ตัวอย่างที่เห็นได้ก็คือการยกเลิกระเบียบประเพณีหลายๆ อย่าง เช่น โปรดให้บุคคลที่เข้าเฝ้าไม่ต้องต้องถอดเสื้อ เป็นต้น หรือในส่วนของการพัฒนาเมืองก็ได้เริ่มมีการตัดถนนแบบตะวันตกขึ้นเป็นครั้งแรก(ถนนเจริญกรุง) มีการขยายแนวกำแพงเมืองออกไปโดยรอบและรื้อกำแพงพระนครออกโดยสร้างป้อมปราการแบบฝรั่งขึ้นมาแทน 8 ป้อม ริมคลองผดุงกรุงเกษมซึ่งโปรดให้ขุดขึ้นเป็นคูเมืองพระนครใหม่[6]

ในทางสถาปัตยกรรมทรงโปรดให้สร้างพระราชมณเฑียรขึ้นใหม่หมู่หนึ่งเมื่อ พ.ศ. 2395 ชื่อ *พระอภิเนาวนิเวศน์* ซึ่งสร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกเป็นชิ้นแรกๆ นอกจากนี้ก็ยังได้มีการสร้างที่ประทับใหม่ขึ้นอีกแห่งหนึ่งที่ *พระนครคีรี*(เขาวัง) จังหวัดเพชรบุรีซึ่งก็มีรูปแบบสถาปัตยกรรมผสมตะวันตกเช่นเดียวกัน

มีข้อน่าสังเกตประการหนึ่งคือ ทั้งพระนครคีรีและหมู่พระอภิเนาวนิเวศน์แม้ว่าจะสร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกก็ตาม แต่สถาปัตยกรรมทั้งสองแห่งนั้นก็มีการผสมผสานอิทธิพลจีนและไทยเข้าไปด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถาปัตยกรรมที่พระนครคีรีได้สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะทางศิลปะสถาปัตยกรรมอันเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านจากแบบจารีตนิยมมาสู่แบบตะวันตกนิยมและสมัยใหม่อย่างชัดเจน[7]



ภาพที่ 3.2 (ซ้าย) แผนที่ในสมัยรัชกาลที่ 5 แสดงให้เห็นตำแหน่งป้อมริมคลองผดุงกรุงเกษมสมัยรัชกาลที่ 4 ที่มีรูปแบบป้อมอย่างตะวันตก (ที่มาภาพ: หอสมุดดำรงราชานุภาพ)
ภาพที่ 3.3 (ขวา) การตกแต่งภายในด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกในพระที่นั่งอนันตสมาคม หมู่พระอภิเนาว์นิเวศน์ สมัยรัชกาลที่ 4 (ที่มาภาพ: หนังสือ ภาพมุมกว้างของกรุงเทพพระมหานครในสมัยรัชกาลที่ 4 : การค้นพบใหม่)

---

[6] กรมศิลปากร, จดหมายเหตุการอนุรักษ์กรุงรัตนโกสินทร์ (กรุงเทพฯ: สหประชาพาณิชย์, 2525), หน้า 54-55.

[7] Clarence Aasen, Architectural of Siam: a cultural history interpretation, p. 136.

การปรากฏขึ้นของรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกถึงแม้จะไม่ใช่รูปแบบที่ถูกต้องตามระเบียบองค์ประกอบแบบตะวันตกแท้จริง แต่ก็เพียงพอที่จะสะท้อนให้เห็นถึงภาพพจน์แบบใหม่ของตะวันตกที่เปลี่ยนไปจากอดีต ซึ่งได้เริ่มกลายเป็นสัญลักษณ์ของความเจริญ ความดีงาม และเป็นมาตรฐานใหม่ที่สังคมควรมุ่งไปให้ถึง และคำว่า *ศิวิไลซ์* ก็จะเริ่มเป็นคำที่มีอิทธิพลต่อแนวทางการพัฒนาทางสังคมสยามนับตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ซึ่งเป็นระยะเวลาที่สยามได้ทำการปฏิรูปประเทศเกือบทุกด้านอย่างกว้างขวางยิ่งขึ้นไปกว่าในสมัยของพระราชบิดา พระองค์ได้ว่าจ้างชาวต่างชาติมากมายในหลากหลายสาขาเพื่อเข้ามาเป็นที่ปรึกษาราชการด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านกฎหมาย การเมือง การปกครอง การต่างประเทศ

ภาพที่ 3.4-3.5 รูปแบบสถาปัตยกรรมที่ผสมผสานทั้งตะวันตก ไทย แล ะจีน ภายในพระนครคีรี(เขาวัง) จังหวัด เพชรบุรี

นอกจากนี้ยังได้ว่าจ้าง *ช่าง* จากประเทศต่างๆ เช่น เยอรมัน อิตาลี เป็นต้น ให้เข้ามาก่อสร้างสิ่งต่างๆ ทั้งสาธารณูปโภค สาธารณูปการ ตึกรามบ้านช่อง อาคารสถานที่ราชการขึ้นใหม่ในรูปแบบอย่างตะวันตก เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเจริญก้าวหน้าของสยามแก่สายตานานาอารยะประเทศ อีกทั้งพระองค์ยังได้เสด็จประพาสยุโรปถึง 2 ครั้งเพื่อศึกษาถึงความเจริญก้าวหน้าสมัยใหม่แบบโลกตะวันตกเพื่อนำกลับมาพัฒนาประเทศในด้านต่างๆ อีกด้วย

การเสด็จประพาสยุโรปยังสะท้อนให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนโลกทัศน์ในการมองตนเองของสยามในอีกระดับที่ก้าวไปไกลกว่าในสมัยรัชกาลที่ 4 อันสะท้อนสภาวการณ์ทางสังคมและการเมืองที่ล่อแหลมมากยิ่งขึ้นด้วย การเสด็จดังกล่าวเป็นการแสดงให้เห็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างสยามกับโลกรอบด้านที่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงการยอมรับสถานภาพว่าสยามมิได้เป็นศูนย์กลางจักรวาล(แม้เพียงในทางทฤษฎี) ตามขนบจารีตเดิมอีกต่อไป

สยามเป็นเพียงประเทศเล็กที่อยู่ท่ามกลางมหาอำนาจที่ศิวิไลซ์กว่าในทุกๆ ด้าน การเสด็จประพาสยุโรปจึงมีนัยสัญลักษณ์ของการเสด็จไปเพื่อแสวงหา *การยอมรับ* จากมหาอำนาจด้วยในอีกทางหนึ่งนอกเหนือจากการไปเพื่อเรียนรู้ความเจริญสมัยใหม่เพียงอย่างเดียว โดยเป็นความ

พยายามที่จะยกระดับสถานภาพของสยามให้เสมอหน้าประเทศตะวันตกเหล่านั้นให้ได้[8] และหนทางหนึ่งในการไปให้ถึงซึ่งเป้าหมายดังกล่าวก็คือ การสร้างภาพของความศิวิไลซ์ในแบบตะวันตกให้เกิดขึ้นแก่สยามในทุกด้านเพื่อผลของการยอมรับในระดับสากล ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องการแต่งกาย กิริยา มารยาท แม้กระทั่งผมบนหัวก็ยังเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความศิวิไลซ์ได้ ดังจะเห็นได้จากทรงมีพระราชปรารภว่า

"การไปมาและคบหาสมาคมในระหว่างไทยกับฝรั่งจะมีมากขึ้นทุกที ประเพณีไว้ผมมหาดไทยชวนให้ชาวต่างประเทศดูหมิ่น"[9]

ภาพที่ 3.6-3.7 ตึกกระทรวงกลาโหม(ซ้าย) และ พระที่นั่งวิมานเมฆ(ขวา) สถาปัตยกรรมรูปแบบตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่สร้างภาพแห่งความศิวิไลซ์แก่สยาม (ที่มาภาพขวา: หนังสือ ประมวลภาพวังและตำหนัก)

ซึ่งงานสถาปัตยกรรมก็ได้เข้ามาเป็นส่วนประกอบหนึ่งของกระบวนการนี้ด้วยเช่นกัน เพราะตึกรามบ้านช่อง อาคารสถานที่ พระราชวัง หรืออาคารราชการต่างๆ จะถูกสร้างขึ้นในรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกเกือบทั้งหมด โดยการนำเข้าช่างหรือวิศวกรจากต่างประเทศโดยตรงเพื่อผลในรูปแบบที่ถูกต้อง มิใช่การสร้างรูปแบบตะวันตกด้วยความเข้าใจของคนสยามเองดังที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 อีกต่อไป สถาปนิกที่นำเข้ามาในสมัยนี้ก็เช่น นายยอห์น คลูนิช(John

[8] สุเนตร ชุตินธรานนท์, "การเสด็จประพาสยุโรป พ.ศ. 2440: ความหมายเชิงสัญลักษณ์," เอกสารโครงการวิจัย "ยุโรปกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: โอกาส ความขัดแย้ง และการเปลี่ยนแปลง" เล่ม 3 ยุโรป: การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม (กรุงเทพฯ; สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย), หน้า 63-67.

[9] อ้างถึงใน สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ความทรงจำ, หน้า 252.

Clunice) ชาวอังกฤษ นายโยคิม กราซี(Joachim Grassi) ชาวอิตาเลียน นายคาร์ล ดือหริ่ง(Karl Dohring) ชาวเยอรมัน นายมาริโอ ตามานโญ(Mario Tamagno) ชาวอิตาเลียน เป็นต้น[10]

อิทธิพลดังว่ายังได้แทรกเข้ามากระทบต่องานสถาปัตยกรรมแบบจารีตด้วย เช่น ภายหลังจากที่รัชกาลที่ 5 เสด็จกลับจากสิงคโปร์ ทรงโปรดฯ ให้ทำการกั้นฉากในพระที่นั่งไพศาลทักษิณเพิ่มเป็นหนึ่งห้อง และจัดวางเฟอร์นิเจอร์แบบตะวันตกทั้งหมด อีกทั้งโปรดฯ ให้มีการเข้าเฝ้าด้วยเครื่องแต่งกายแบบฝรั่ง และร่วมเสวยด้วยวิธีการแบบฝรั่ง[11] นอกจากนี้พระองค์ยังทรงพยายามอย่างเต็มที่ที่จะปรับเปลี่ยนประเพณีดั้งเดิมหลายอย่างที่จะนำมาสู่ข้อครหาจากต่างชาติว่าเป็นสิ่งที่สะท้อนความไร้อารยธรรมหรือไม่ศิวิไลซ์ของสยาม เช่นความพยายามปรับปรุงระเบียบงานด้านการศาล การยกเลือกประเพณีหมอบคลานเข้าเฝ้า เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นการสร้างภาพลักษณ์แห่งความศิวิไลซ์ทั้งสิ้น

ภาพที่ 3.8 (ซ้าย) พระที่นั่งอนันตสมาคม สร้างด้วยรูปแบบนีโอ-เรอเนสซองส์
ภาพที่ 3.9 (ขวา) วังบางขุนพรหม สร้างด้วยรูปแบบเยอรมันบาโรค
(ที่มาภาพซ้าย: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ภาพขวา: หนังสือ ประมวลภาพวังและตำหนัก)

สถาปัตยกรรมตะวันตกที่สร้างกันในยุคนี้ส่วนมากจะเป็นรูปแบบซึ่งเป็นที่นิยมในยุโรปสมัยนั้นเช่น *รูปแบบคลาสสิก*(Classicism) ต่างๆ เช่น พระราชวังสราญรมย์ อาคารกระทรวงกลาโหม และกระทรวงต่างประเทศ สร้างด้วยรูปแบบ *นีโอ-ปัลลาเดียน*(Neo-Palladian)[12] พระที่นั่งบรมพิมานและพระที่นั่งอนันตสมาคมซึ่งสร้างด้วยรูปแบบ *นีโอ-เรอเนสซองส์*(Neo-

[10] ดู ผุสดี ทิพทัส, ช่างฝรั่งในกรุงสยาม (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541).

[11] เรื่องเดียวกัน, หน้า 258-260.

[12] เพ็ญสุภา สุขคตะ, เยี่ยมเรือน เยือนอดีต (กรุงเทพฯ: ร่วมด้วยช่วยกัน, 2543), หน้า 74-75.

Renaissance)[13] พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ด้วยรูปแบบ *วิกตอเรียน-เรอเนสซองส์*(Victorain-Renaissance)[14] เป็นต้น

รูปแบบ *โรแมนติก*(Romanticism) อาทิเช่น พระที่นั่งอัมพรสถาน พระที่นั่งวิมานเมฆ หรือพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติซึ่งมีลักษณะของ *นีโอ-โกธิค*(Neo-Gothic)[15]

รูปแบบ *เยอรมันบาโรค*(German Baroque) ก็เช่น วังบางขุนพรหม[16] หรือแม้กระทั่งงานในรูปแบบที่เป็นพัฒนาการยุคแรกของ *สถาปัตยกรรมสมัยใหม่*(Modern Architecture) เช่นรูปแบบ *จุงเก้นสติล*(Jugendstil) ก็มีปรากฏให้เห็นบ้างในบางส่วนของ วังวรดิศ ตำหนักสมเด็จฯ(ภายในวังบางขุนพรหม) และพระราชวังบ้านปืน(พระรามราชนิเวศน์) เป็นต้น[17]

ภาพที่ 3.10 (ซ้าย) พระที่นั่งอัมพรสถาน
ภาพที่ 3.11 (ขวา) วังวรดิศ ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ
(ที่มาภาพทั้งสอง: หนังสือ ประมวลภาพวังและตำหนัก)

รูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกทั้งหมดที่กล่าวมาได้ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์สื่อถึงความเจริญสมัยใหม่และความเท่าเทียมกันทางวัฒนธรรมระหว่างสยามกับโลกตะวันตก แม้ว่าจะไม่อาจปฏิเสธได้ถึงความจำเป็นในการเกิดรูปแบบลักษณะดังกล่าวว่าเป็นเพราะการเกิดขึ้นของกิจกรรมสมัยใหม่ที่เพิ่มมากขึ้น เช่น สถานที่ราชการ โรงเรียน สถานีรถไฟ เป็นต้น ซึ่งรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตไม่สามารถสนองการใช้สอยแบบใหม่นั้นได้ทัน แต่สิ่งที่ไม่อาจปฏิเสธได้ก็คือรูปแบบ

---

[13] เรื่องเดียวกัน, หน้า 94

[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า 84.

[15] ผุสดี ทิพทัส, **ช่างฝรั่งในกรุงสยาม**, หน้า 39.

[16] เพ็ญสุภา สุขคตะ, **เยี่ยมเรือน เยือนอดีต**, หน้า 105.

[17] ดู สมชาติ จึงสิริอารักษ์, **สถาปัตยกรรมของคาร์ล ดือห์ริ่ง** (นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540), หน้า 5-6.

ตะวันตกเหล่านี้ได้ทำหน้าที่เป็นเสมือน *ฉาก* หรือ *เวที* ที่ใช้แสดงออกถึง *ความศิวิไลซ์* ของประเทศสยามแก่สายตาชาวโลกได้เป็นอย่างดี[18]

สิ่งที่ยืนยันเป้าหมายเชิงสัญลักษณ์ในมิติดังกล่าวได้ดีที่สุดคือการสร้างพระที่นั่งต่างๆ ที่เป็นแบบตะวันตก หรือวังเจ้านายทั้งหลายที่สร้างเป็นตึกฝรั่ง ประดับด้วยเครื่องเรือนแบบฝรั่ง และภาพเขียนฝรั่งเกือบทั้งหมด แต่เมื่อเวลาฝรั่งไม่มาเยี่ยม ห้องเหล่านี้ที่ประดับตกแต่งด้วยแบบฝรั่งก็จะปิดเอาไว้ เจ้าของบ้านก็ไปนั่งกับพื้นนอนกับพื้น อยู่กันในแบบจารีตเดิมของสยาม นั่นก็เป็นเพราะว่าห้องแบบฝรั่งไม่ได้มีไว้ใช้จริงแต่มีเอาไว้เพื่ออวดฝรั่งเท่านั้น[19]

ในทางการเมือง รัชกาลที่ 5 ยังได้ทรงสถาปนาระบบการปกครองแบบรวมศูนย์อำนาจไว้ที่ส่วนกลางได้เป็นผลสำเร็จ(ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์) อันเป็นระบอบที่นำมาซึ่งพระราชอำนาจในการจัดการบริหาร ปรับปรุง เปลี่ยนแปลงสิ่งต่างๆ ภายในสยามให้ศิวิไลซ์ได้อย่างรวดเร็วมากขึ้นตามที่พระองค์ได้ทรงตั้งพระทัยไว้

การเปลี่ยนแปลงอย่างมากมายในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯนี้ ถือว่าเป็นการปฏิรูปสังคมของสยามอย่างขนานใหญ่ในระดับที่นักวิชาการบางท่านเรียกว่า เป็นยุคของการเปลี่ยนแปลงสถาบันหลักต่างๆ ในสังคม ในขณะที่การเปลี่ยนแปลงในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ เป็นการเปลี่ยนแปลงในระดับขอบนอกทางสังคมเท่านั้น[20]

ภาพที่ 3.12 (ซ้าย) พระราชวังบางปะอิน พระราชวังที่สร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมอันหลากหลาย ทั้งจีน ไทย และยุโรป (ที่มาภาพ: หนังสือ ประมวลภาพวังและตำหนัก)

ภาพที่ 3.13 (ขวา) พระรามราชนิเวศน์(พระราชวังบ้านปืน) เพชรบุรี สร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ของยุโรป (ที่มาภาพ: หนังสือ ประมวลภาพวังและตำหนัก)

---

[18] อภินันท์ โปษยานนท์, "ศิลป ร.5: จากภาพบันทึกและรูปบูชา มาเป็นอุตสาหกรรมผลิตวัฒนธรรม," เอกสาร โครงการวิจัย "ยุโรปกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: โอกาส ความขัดแย้ง และการเปลี่ยนแปลง" เล่ม 3 ยุโรป: การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม, หน้า 74.

[19] คึกฤทธิ์ ปราโมช, "ศิลปกรรมสมัยใหม่," บันทึกการสัมมนาศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ: สถาบันไทคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2528), หน้า 7.

[20] วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก, หน้า 65-124.

ดังนั้นไม่ว่าจะด้วยความนิยมหลงใหลในเทคโนโลยีตะวันตกหรือด้วยความหวั่นวิตกต่อภัยคุกคามจากชาติมหาอำนาจก็ตาม ล้วนส่งผลให้ชนชั้นนำสยามในช่วงเวลาดังกล่าวต่างผลักดันความเปลี่ยนแปลงส่วนใหญ่ในสังคมให้หันเหไปในทิศทางและมาตรฐานเดียวกันกับที่ชาติมหาอำนาจเหล่านั้นเป็นอยู่อย่างเต็มที่ โดยมีเป้าประสงค์คือการสร้างภาพลักษณ์ของสังคมสยามให้ทัดเทียมและใกล้เคียงกับโลกตะวันตกมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ภายใต้อุดมคติเรื่องความ *ศิวิไลซ์*

การเปลี่ยนแปลงภายใต้อิทธิพลของคำว่า *ศิวิไลซ์* นี้ได้แพร่ขยายแทรกเข้าไปในทุกๆ ส่วนของสังคมอย่างกว้างขวาง ส่งผลต่อการมองโลก ส่งผลต่อวัฒนธรรม การเมือง ศิลปะ ไม่เว้นแม้กระทั่งสถาปัตยกรรม ซึ่งผลกระทบทางสถาปัตยกรรมก็จะเห็นได้ทั่วไปจากอาคารสถานที่ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นอาคารราชการ ร้านค้า ตึกแถว ฯลฯ ที่สร้างขึ้นบนรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกเกือบทั้งสิ้นดังที่ได้กล่าวมา

การสร้างสถาปัตยกรรมด้วยรูปแบบตะวันตกยังส่งผลกระทบต่อคติความเชื่อแบบจารีตที่มีต่อการสร้างงานสถาปัตยกรรมในอดีตหลายประการอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เช่น ภายหลังจากการสร้างตำหนักใหญ่บริเวณวังบูรพาภิรมย์ ซึ่งเป็นตึกหลังแรกที่ทำที่จอดรถข้างใต้มุข และสร้างบันไดไว้ด้านในอาคาร ทำให้ความเชื่อที่ไม่นิยมการสร้างบันไดภายในอาคาร และการรังเกียจใต้ถุนเลิกเชื่อกันไปนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา[21]

แม้กระทั่งได้เริ่มมีการประดับตกแต่งงานสถาปัตยกรรมทางศาสนาด้วยลายเครื่องราชอิสริยาภรณ์[22] ซึ่งเป็นอิทธิพลรูปแบบหนึ่งจากตะวันตกแทนที่ *ดาวเพดาน* เช่น พระอุโบสถวัดเทพศิรินทร์ วัดราชบพิธ ปราสาทพระเทพบิดร และพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร เป็นต้น[23] ซึ่งความหมายสำคัญของเครื่องราชอิสริยาภรณ์ก็คือการเฉลิมเกียรติยศขององค์พระมหากษัตริย์ในรูปแบบใหม่ตามค่านิยมแบบประเทศศิวิไลซ์ทั้งหลายที่ใช้ตราเครื่องราชอิสริยาภรณ์เป็นเครื่องแสดงเกียรติยศ

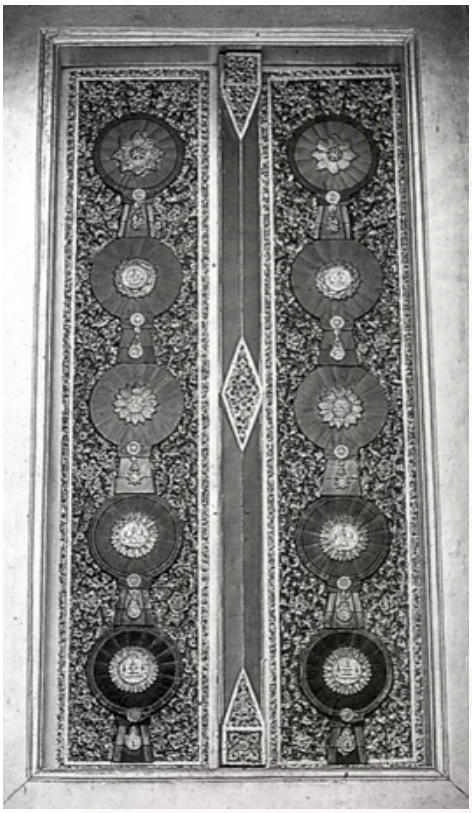
---

[21] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, สาส์นสมเด็จ เล่ม 22 อ้างถึงใน ศิลปกรรมและช่างไทยจากสาส์นสมเด็จ (พระนคร: กรมศิลปากร, 2512), หน้า 277-278.

[22] เครื่องราชอิสริยาภรณ์เกิดขึ้นครั้งแรกตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เมื่อ พ.ศ. 2400 มีชื่อว่า “ดาราไอยราพต” ดูใน สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, เครื่องราชอิสริยาภรณ์ไทย (กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี), หน้า 8.

[23] ดู ยุทธนา วรากรแสงอร่าม, การประดับตกแต่งส่วนสถาปัตยกรรมในพระพุทธศาสนาด้วยลายเครื่องราชอิสริยาภรณ์ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่**หัว** รายงานการศึกษาวิชา การศึกษาโดยเสรีในแขนงวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดีมหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2545, หน้า 28-47.

ประเด็นสำคัญก็คือ การนำลวดลายในความหมายดังกล่าวเข้ามาประดับนั้นได้เข้ามาแทนที่ระบบสัญลักษณ์ดั้งเดิมในงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตลงไปด้วย เช่น การนำลายเครื่องราชอิสริยาภรณ์มาแทนที่ลายดาวเพดานได้ทำให้ความหมายของดาวเพดานในคติเดิมที่เป็นองค์ประกอบร่วมอย่างหนึ่งในการสะท้อนคติจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ[24] สูญหายไป เป็นต้น



ภาพที่ 3.14 ลายประตูวิหารวัดราชบพิตรซึ่งประยุกต์ลายเครื่องราชอิสริยาภรณ์สมัยใหม่แบบตะวันตก มาใช้ในการออกแบบตกแต่งงานสถาปัตยกรรมแบบจารีต

ทั้งหมดที่กล่าวมา ทำให้การมองงานศิลปะหรือสถาปัตยกรรมตะวันตกที่เกิดขึ้นอย่างมากมายตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา อาจพิจารณาได้ใน 2 มิติคือ หนึ่งย่อมสะท้อนความจำเป็นของการใช้สอยในกิจกรรมทางสังคมรูปแบบใหม่ซึ่งรูปแบบทางสถาปัตยกรรมแบบจารีตไม่สามารถรองรับได้

ในมิติที่สองที่ไม่อาจปฏิเสธได้เช่นกัน และอาจจะเป็นประเด็นสำคัญที่สุดก็คือ ลักษณะรูปแบบทางสถาปัตยกรรมตะวันตก(แม้แต่ลวดลายองค์ประกอบต่างๆ) ได้ทำหน้าที่เป็นเสมือน *ฉาก* แห่ง *ความเจริญ เป็นสมัยใหม่ ความมีอารยธรรม* ของชนชั้นนำสยาม ซึ่งรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตไม่สามารถให้มิติทางความหมายในลักษณะเช่นนี้ได้มากเช่นในอดีตอีกต่อไป

---

[24] อนุวิทย์ เจริญศุภกุล, "คติจักรวาล พุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์ที่มีอิทธิพลต่อแบบเมืองและสถาปัตยกรรมในประเทศไทย," อักษรศาสตร์ ปีที่ 6 ฉบับที่ 1-2 (10 มิถุนายน 2526), หน้า 339.

3.1.2 *รูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก* ในงาน *สถาปัตยกรรมแบบจารีต*: ภาพสะท้อนของจุดเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรมจาก *สยามเก่า* สู่ *สยามใหม่*

งานสถาปัตยกรรมแบบจารีต[25] ในช่วงต้นรัชกาลที่ 5 หากพิจารณาอย่างถี่ถ้วนจะพบว่ามีลักษณะพิเศษประการหนึ่งคือ มีความพยายามที่จะดึง *รูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก* เข้ามาผสมผสานกับลักษณะงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตมากขึ้นกว่าในรัชกาลก่อน และยังอาจกล่าวได้ว่าลักษณะผสมทางรูปแบบ *ฝรั่ง-ไทย* เช่นนี้จะปรากฏชัดเจนมากเฉพาะในช่วงรัชกาลที่ 5 เพียงช่วงสมัยเดียวเท่านั้น[26]

เพราะในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ แม้ว่าจะเริ่มมีการก่อสร้างสถาปัตยกรรมรูปแบบตะวันตกขึ้นไม่น้อยแล้วก็ตาม แต่รูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกจะปรากฏอยู่เฉพาะกับอาคารที่มีประโยชน์ใช้งานแบบตะวันตกเพียงอย่างเดียว เช่น พระที่นั่งในหมู่พระอภิเนาวนิเวศน์ เป็นต้น ซึ่งเป็นการสร้างพระที่นั่งในรูปแบบอย่างตะวันตกเพื่อการใช้งานแบบพระราชวังตะวันตก (มิใช่เป็นการสร้างรูปแบบตะวันตกแต่เพียงภายนอกโดยที่การใช้สอยภายในเป็นแบบจารีต) แต่ถ้าเป็นวัดหรืองานสถาปัตยกรรมประเภทอื่นที่เป็นการใช้สอยแบบจารีตดั้งเดิม ก็จะเป็นการสร้างขึ้นด้วยรูปแบบที่เป็นแบบจารีตหรือแบบพระราชนิยมของพระองค์ที่มิได้มีรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกเข้ามาผสม

เพื่อให้เข้าใจง่ายขึ้นคือ *ถ้าการใช้สอยเป็นแบบฝรั่งรูปแบบก็เป็นฝรั่ง ถ้าการใช้สอยเป็นแบบไทยรูปแบบก็เป็นแบบไทย* ถ้าจะมีการนำอิทธิพลตะวันตกเข้ามาแทรกในงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตก็จะเป็นการนำเทคนิคทางศิลปะบางอย่างเข้ามาประกอบเท่านั้น เช่น การเขียนภาพจิตรกรรม ประติมากรรม ดังที่ได้อธิบายมาแล้ว หรือแม้กระทั่งมองข้ามมาในสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ก็จะไม่พบการนำรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกเข้ามาผสมในงานที่มีการใช้สอยแบบจารีตอีกต่อไป แต่จะเป็นในทางตรงกันข้ามมากกว่าคือ มีการนำรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีต(รูปแบบสถาปัตยกรรมไทย) เข้าไปผสมหรือปรับใช้กับงานลักษณะสถาปัตยกรรมที่มี

---

[25] สถาปัตยกรรมแบบจารีต ในที่นี้หมายถึงงานสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองกิจกรรมและการใช้สอยแบบจารีตดั้งเดิมในสังคมและวัฒนธรรมสยาม(ซึ่งไม่ได้หมายถึงรูปแบบภายนอกของงานสถาปัตยกรรม) อาทิเช่น วัด พระเมรุมาศ เป็นต้น

[26] ทั้งนี้ต้องแยกให้ชัดเจนระหว่างคำว่า *อิทธิพลตะวันตก* กับ *รูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก* เพราะคำว่า *อิทธิพลตะวันตก* เป็นคำกว้างๆ ที่มี *รูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก* เป็นส่วนประกอบหนึ่งภายใต้คำว่า *อิทธิพลตะวันตก* เท่านั้น โดย *รูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก* หมายถึงเพียงเฉพาะรูปแบบกายภาพทางสถาปัตยกรรมที่ปรากฏ เช่น รูปแบบโกธิค รูปแบบบาโรค เป็นต้น มิได้หมายรวมไปถึงอิทธิพลตะวันตกด้านอื่นๆ จำพวก เทคโนโลยี ปรัชญา แนวความคิดแต่อย่างใด

การใช้สอยแบบตะวันตกแทน เช่น นำรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเข้าไปประยุกต์ออกแบบกับหอประชุม โรงเรียน เป็นต้น ซึ่งถือว่าเป็น *งานสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ยุคแรกๆ ก็ว่าได้(จะอธิบายรายละเอียดในหัวข้อต่อๆ ไป)

แต่เมื่อหันมาพิจารณางานสถาปัตยกรรมในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ กลับปรากฏว่ามีการนำรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกเข้ามาผสมกับอาคารที่เป็นการใช้สอยแบบจารีตในหลายๆ งาน เช่น วัดราชบพิธฯ วัดนิเวศธรรมประวัติ หรือวัดอัษฎางค์นิมิตร เป็นต้น

ลักษณะผสมกันทางรูปแบบเช่นนี้เป็นลักษณะเฉพาะที่เกิดในสมัยรัชกาลที่ 5 มากที่สุด และปรากฏการณ์ดังว่านี้ก็มีนัยควรสังเกตหลายประการที่สามารถสะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรม *ภายใน* ของยุคสมัยที่ต้องดำเนินควบคู่ไปกับการสนองต่อแรงผลักดันจาก *ภายนอก* อย่างชัดเจน

3.1.2.1 การสร้าง *ความศิวิไลซ์* ในงาน *สถาปัตยกรรมแบบจารีต*

วัดราชบพิธฯ(สร้างปี พ.ศ. 2412) เป็นวัดที่สถาปนาขึ้นวัดแรกในรัชสมัยของพระองค์ เป็นวัดที่ได้รับอิทธิพลในการออกแบบและการวางผังมาจากวัดพระปฐมเจดีย์ ที่นครปฐม[27] รูปลักษณะภายนอกทางสถาปัตยกรรมจะมีรูปแบบที่สืบทอดมาจากรูปแบบสถาปัตยกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 ไม่ว่าจะเป็นรูปทรง องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม หรือแม้กระทั่งการทำลวดลายหน้าบันก็สืบคตินิยมที่จะนำตราสัญลักษณ์ประจำพระองค์มาเป็นส่วนประกอบหลักในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งในกรณีของวัดราชบพิธฯ นี้ก็คือการใช้ตราสัญลักษณ์ *จุลมงกุฎ*(พระเกี้ยว) มาเป็นลายหน้าบัน

ในขณะที่การตกแต่งภายในของพระอุโบสถ[28] กลับเป็นการนำรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกมาเป็นส่วนประกอบหลักของการออกแบบ อาทิเช่น การนำลายเครื่องราชอิสริยาภรณ์มาใช้ในบานประตู เพดานภายในจะทำเป็นซุ้มโค้งแหลมแบบโกธิค(Gothic) ซึ่งมีเสาติดผนังรองรับ โดยที่เสาเหล่านี้จะทำลักษณะคล้ายเป็นเสาเล็กๆ 3 ต้นมัดติดกันด้วยบัวหัวเสา[29] อันเป็นลักษณะเด่น

---

[27] สุดจิต (เศวตจินดา) สนั่นไหว, **เรื่องการออกแบบสถาปัตยกรรมวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม** (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดงานฉลองครบรอบ 100 ปี วันประสูติสมเด็จพระอริยวงศาคตญาณ (วาสนมหาเถระ), 2541), หน้า 188.

[28] โดยข้อเท็จจริงแล้ว วัดราชบพิธ จะไม่มีอาคารหลังใดที่สามารถระบุว่าเป็นพระอุโบสถได้เฉพาะ เนื่องจากวัดแห่งนี้ออกแบบโดยผูกสีมาเป็นแบบ *มหาสีมา* จึงทำให้การทำสังฆกรรมสามารถทำได้ทุกที่ภายในวัด แต่โดยอนุโลมตามการใช้ทำสังฆกรรมส่วนใหญ่ จะถือว่าวิหารทางทิศเหนือเป็นพระอุโบสถของวัดราชบพิธฯ นี้

[29] สุดจิต (เศวตจินดา) สนั่นไหว, เรื่องการออกแบบสถาปัตยกรรมวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม, หน้า 142.

ประการหนึ่งของรูปแบบเสาของสถาปัตยกรรมโกธิค อีกทั้งลวดลายประดับตกแต่งต่างๆ ก็จะเป็นแบบฝรั่งเกือบทั้งสิ้น

ภาพที่ 3.15-3.16 หน้าบันสมัยรัชกาลที่ 5 มีลักษณะที่นิยมนำตราพระราชลัญจกรประจำพระองค์มาประดับหน้าบัน ซึ่งเป็นการสืบทอดแนวคิดมาจากสมัยรัชกาลที่ 4 ซ้าย: หน้าบันศาลารายวัดราชบพิธ ขวา: หน้าบันพระอุโบสถวัดเทพศิรินทร์

กล่าวได้ว่าพระอุโบสถวัดราชบพิธแห่งนี้เป็นการออกแบบที่มีลักษณะลูกผสมระหว่างรูปแบบสถาปัตยกรรมฝรั่งกับรูปแบบจารีตประเพณีเดิม แต่จะเป็นการผสมโดยซ่อนรูปแบบตะวันตกไว้ภายใน รูปแบบกายภาพภายนอกยังคงเป็นแบบจารีตประเพณีเดิมทั้งหมด

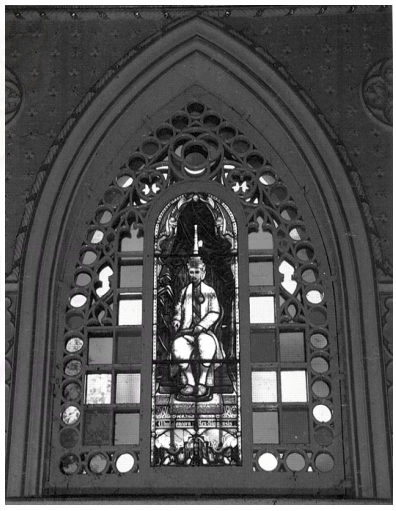
ภาพที่ 3.17-3.18 งานสถาปัตยกรรมวัดราชบพิธ รูปแบบภายนอกจะเป็นแบบจารีต แต่การตกแต่งภายในใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมโกธิคเป็นหลักในการออกแบบ
(ที่มาภาพทั้งสอง: หนังสือ "เรื่องการออกแบบสถาปัตยกรรม" วัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม)

ในส่วนของวัดนิเวศธรรมประวัติ บางปะอิน อยุธยา(สร้างเมื่อ พ.ศ. 2419) ซึ่งเป็นวัดลำดับต่อมาที่สร้างขึ้นในรัชสมัยของพระองค์(ใกล้เคียงกับวัดเทพศิรินทราวาส) วัดแห่งนี้เป็นสถาปัตยกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาแห่งแรกก็ว่าได้ที่ออกแบบและก่อสร้างโดยสถาปนิกตะวันตก(เป็นชาวอิตาเลียนชื่อนายโยคิม กราซี(Joachim Grassi)) ด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นพระอุโบสถ หมู่กุฏิ หอไตร ฯลฯ

ลักษณะของการการออกแบบพระอุโบสถจะใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมโบสถ์สมัยโกธิคเป็นส่วนใหญ่ ภายในมีการนำเทคนิคของการประดับกระจกสี(stained glass) มาใช้เป็นครั้งแรกของยุคสมัย นอกจากนี้ยังได้ออกแบบกระจกสีบนผนังด้านสกัดหน้าเป็นพระบรมสาทิสลักษณ์ของรัชกาลที่ 5 อีกด้วย[30] แม้แต่พระอุโบสถวัดอัษฎางค์นิมิตร ก็ได้มีการนำผังวงกลมแบบอาคารทางศาสนาของตะวันตกมาใช้เป็นผังพื้นของพระอุโบสถ ทำให้เกิดเป็นพระอุโบสถในพระพุทธศาสนาแห่งแรกของสยามที่มีผังพื้นภายในเป็นรูปวงกลม

ทั้งวัดราชบพิธ วัดนิเวศธรรมประวัติ และ วัดอัษฎางค์นิมิตร ถือว่าเป็นวัดที่มีความสำคัญมากทั้งสามแห่ง โดยวัดราชบพิธถือเสมือนเป็นวัดประจำรัชกาลของรัชกาลที่ 5 วัดนิเวศธรรมประวัติเป็นวัดประจำพระราชวังบางปะอิน และวัดอัษฎางค์นิมิตรก็เช่นเดียวกันคือเป็นเสมือนวัดประจำพระราชวังบนเกาะสีชัง

ด้วยเหตุนี้จึงควรที่จะวิเคราะห์เพื่อหาคำอธิบายเป็นว่ารูปแบบดังกล่าวนี้เกิดขึ้นด้วยเหตุใดและสะท้อนให้เห็นสภาพสังคมวัฒนธรรมสยามในสมัยรัชกาลที่ 5 อะไรบ้าง



ภาพที่ 3.19 (ซ้าย) พระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ พระอุโบสถแห่งแรกที่ออกแบบด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกทั้งอาคาร (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ภาพที่ 3.20-3.21 (สองรูปขวา) การประดับกระจกสีแบบตะวันตกเป็นรูปพระบรมสาทิสลักษณ์ของรัชกาลที่ 5 ภายในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ

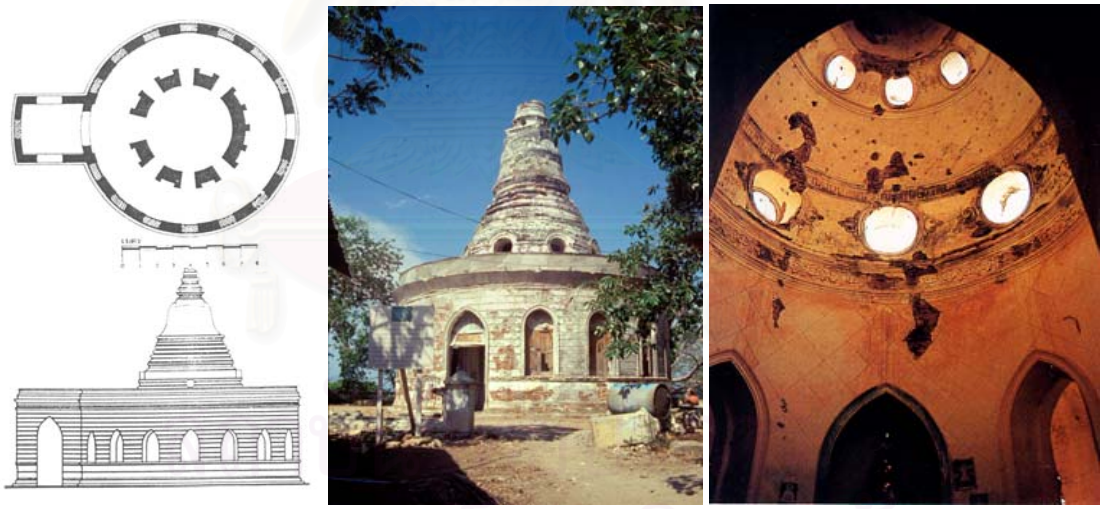
---

[30] ผุสดี ทิพทัส, ช่างฝรั่งในกรุงสยาม, หน้า 39.

ในมิติแรกที่ควรพิจารณาคือ งานสถาปัตยกรรมรูปแบบลูกผสมดังกล่าวแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงค่านิยมเรื่อง *ความศิวิไลซ์* อันเป็นกระแสมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 และทวีความรุนแรงมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 แม้ว่าวัดราชบพิธภายนอกจะยังคงรูปแบบจารีตอยู่ก็ตาม หรือในส่วนของวัดนิเวศธรรมประวัติ พระองค์จะมีพระราชดำริในการสร้างด้วยรูปแบบตะวันตกเพียงว่า

"…..ซึ่งได้ให้คิดสร้างโดยแบบอย่างเป็นชาวต่างประเทศดังนี้ ด้วยมีความประสงค์จะบูชาพระพุทธศาสนาด้วยของแปลกประหลาด แลเพื่อให้อาณาประชาราษฎร์ทั้งปวงชมเล่นเป็นของแปลก ยังไม่เคยมีในพระอารามอื่น….."[31]

แต่อย่างไรก็ตามการสถาปนาวัดทั้งสามซึ่งเป็นวัดที่สำคัญของยุคสมัยทั้งสิ้น โดยมีรูปแบบตะวันตกผสมอยู่มากย่อมสะท้อนความคิดบางอย่างของพระองค์หรือแม้แต่ของยุคสมัยได้เป็นอย่างดี เป็นการสะท้อนภาพของการเปลี่ยนแปลงทางสถาปัตยกรรมรวมไปถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในยุคสมัยที่ภาพลักษณ์แบบตะวันตกคือเป้าหมายหลักแห่งความเจริญในความคิดของชนชั้นนำสยาม เพราะการที่วัดทั้งสามถูกสร้างขึ้นโดยมีรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกเข้าไปผสมกับการใช้สอยแบบประเพณีซึ่งไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน ย่อมมีความหมายที่มากไปกว่าการสร้างแค่เป็นของแปลกเพื่อชมเล่นเพียงอย่างเดียว



ภาพที่ 3.22-3.24 พระอุโบสถวัดอัษฎางค์นิมิตร พระอุโบสถแห่งเดียวที่มีผังเป็นรูปวงกลม ภาพขวาสุด: บรรยากาศโดมภายในพระอุโบสถ
(ที่มาภาพซ้าย: บทความ "สถาปัตยกรรมพระจุฑาธุชราชสถาน เกาะสีชัง" ใน บูรพาศึกษา วารสารวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 2545)

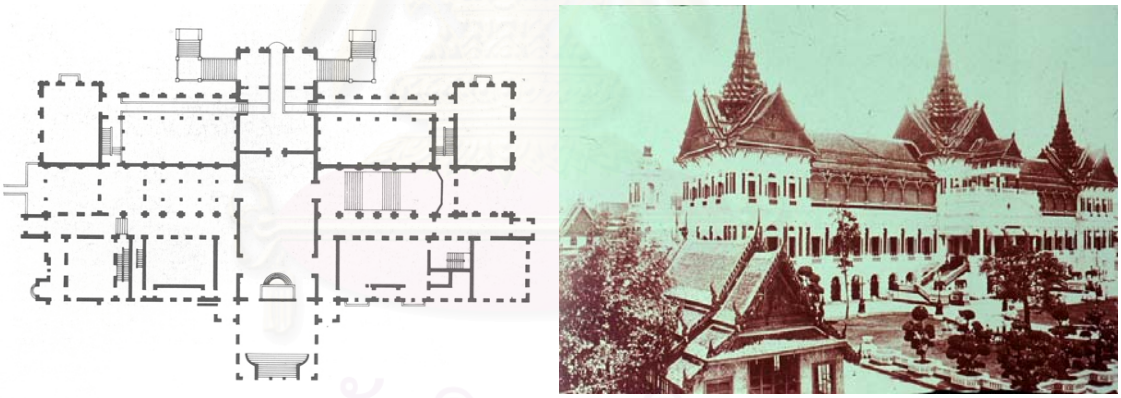
---

[31] จดหมายเหตุพระราชวังบางปะอินและวัดนิเวศธรรมประวัติ (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชาภาพและหม่อมเจ้าจงจิตรถนอม ดิศกุล พระธิดา และ กองจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2537), หน้า 143.

ยิ่งถ้าจะมองกันให้ลึกซึ้งลงไปในความหมายที่สะท้อนออกมาจากรูปแบบสถาปัตยกรรมก็จะพบว่างานในลักษณะดังกล่าวเป็นความพยายามที่จะสร้างหรือใส่ *ความศิวิไลซ์* ลงไปในงาน *สถาปัตยกรรมแบบจารีต* นั่นเอง เพราะไม่อาจปฏิเสธได้ว่า *ความเป็นตะวันตก* ซึ่งรวมไปถึง *รูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก* ด้วยนั้น ในมิติทางวัฒนธรรมของสังคมสยาม ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ของ *ความเจริญ* และ *ความศิวิไลซ์* ที่สยามต้องการไปให้ถึง

ซึ่งแน่นอนว่าย่อมส่งผลกระทบในทางตรงข้ามโดยไม่ตั้งใจต่อภาพลักษณ์ของ *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีต* ให้มีความหมายเสมือนของที่ *ล้าหลัง* และ *ไม่ศิวิไลซ์* ลงไปด้วยในลักษณะเดียวกับประเพณีต่างๆ ของสยามที่ถูกดูถูกว่าไร้อารยธรรมเช่น การหมอบคลานเข้าเฝ้าโดยไม่สวมเสื้อ การไว้ผมทรงมหาดไทย เป็นต้น

หลักฐานที่ยืนยันให้เห็นถึงความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่วิ่งสวนทางกันระหว่างรูปแบบสถาปัตยกรรมจารีตและรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกในยุคสมัยนี้คือ กรณีการสร้างพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ที่เริ่มสร้างขึ้นในปลายปี พ.ศ. 2418 ภายหลังจากที่รัชกาลที่ 5 ได้เสด็จประพาสดูงานความเจริญทางบ้านเมืองของประเทศสิงค์โปร์ พม่า และอินเดียอันเป็นเมืองในอาณานิคมของตะวันตกแล้วในช่วงปี พ.ศ. 2513-2514



ภาพที่ 3.25-3.26 พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท อาคารที่สะท้อนจุดเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรมจากสยามเก่าสู่สยามใหม่ได้ดีที่สุดหลังหนึ่ง
(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ Architecture of Siam: a cultural history interpretation ภาพขวา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

พระองค์มีพระราชดำริที่จะสร้างพระที่นั่งขึ้นใหม่ในพระบรมมหาราชวัง โดยโปรดเกล้าฯ ให้ นายยอห์น คลูนิช(John Clunice) สถาปนิกชาวอังกฤษเป็นผู้ออกแบบก่อสร้าง ซึ่งความตั้งใจเดิมกำหนดที่จะก่อสร้างเป็นแบบสถาปัตยกรรมยุโรปโดยตลอด โดยมีรูปแบบเป็น *นีโอ-เรอเนสซองส์*(Neo-Renaissance) ทั้งหลัง แต่ในขณะที่กำลังดำเนินการก่อสร้างอยู่ สมเด็จเจ้าพระยา

บรมมหาศรีสุริยวงศ์ ได้เข้าเฝ้ากราบบังคมทูลถวายความเห็นว่าไม่ควรสร้างเป็นรูปแบบตะวันตก เพราะนับตั้งแต่สร้างกรุงรัตนโกสินทร์มาได้มีการสร้างสถาปัตยกรรมลักษณะที่เป็น *ปราสาท* มาทุกรัชกาล เพราะฉะนั้นพระที่นั่งจักรีมหาปราสาทจึงควรสร้างให้มียอดปราสาทจึงจะเหมาะสม[32]

ซึ่ง ณ ห้วงขณะเวลานั้นอำนาจในการบริหารราชการแผ่นดินส่วนใหญ่ยังตกอยู่แก่สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์อยู่ จึงส่งผลให้สุดท้ายต้องมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบสถาปัตยกรรมตั้งแต่ส่วนหลังคาของพระที่นั่งให้เป็นแบบพระมหาปราสาทดังที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ทำให้พระที่นั่งจักรีมหาปราสาทองค์นี้เกิดเป็นงานสถาปัตยกรรมลูกผสมที่สวยงามแปลกตามากที่สุดหลังหนึ่ง (ตามที่มีผู้กล่าวไว้เสมอๆ) ซึ่งเป็นการมองในเชิงคุณค่าความงามที่รับรู้โดยทั่วไป

แต่ถ้าลองพิจารณาให้ละเอียดถึงจุดประสงค์และเหตุผลของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ให้ดีจะพบว่ารูปแบบผสม *ไทย-ฝรั่ง* ของพระที่นั่งจักรีมหาปราสาทเป็นเสมือนกระจกสะท้อนให้เห็นถึงจุดเปลี่ยนผ่านทางความคิดและอุดมคติระหว่างคนรุ่น *เก่า-ใหม่* ที่มองเห็นมิติในเชิงสัญลักษณ์และความหมายของรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด

ภาพที่ 3.27 (ซ้าย) ศาลาลูกขุนในเมื่อแรกสร้าง มีรูปแบบผสมไทยฝรั่งแบบพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท
ภาพที่ 3.28 (ขวา) ศาลาลูกขุนในภายหลังจากที่รื้อส่วนหลังคาแบบไทยประเพณีลงแล้วสร้างหลังคาปั้นหยาสวมทับลงไปแทน
(ที่มาภาพซ้าย: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ในขณะที่รัชกาลที่ 5 ทรงเห็นว่ารูปแบบตะวันตกจะเป็นเครื่องแสดงให้เห็นภาพของความศิวิไลซ์แก่สายตานานาอารยะประเทศ อันเป็นการเฉลิมพระเกียรติยศของพระองค์ในระดับที่เท่าเทียมเสมอภาคกับโลกตะวันตก แต่สมเด็จเจ้าพระยาฯ กลับแสดงเหตุผลโต้แย้งด้วยอุดมคติทางสังคมแบบจารีตเดิม โดยกราบบังคมทูลว่า การสร้างพระมหาปราสาทนั้นถือกันมาแต่โบราณกาลว่าเป็นการเฉลิมพระเกียรติยศของสมเด็จพระมหากษัตริยาธิราชเจ้า เพราะเป็นสิ่งที่ทำได้ยาก จะ

---

[32] หม่อมราชวงศ์แสงสูรย์ ลดาวัลย์, พระมหาปราสาท และ พระราชมณเฑียรสถานในพระบรมมหาราชวัง (พระนคร: สำนักพระราชวัง, 2514), หน้า 102.

ต้องทรงไว้ซึ่งพระบุญญาธิการและมีพระบารมีแผ่ไพศาลเท่านั้นจึงจะกระทำได้[33] ซึ่งด้วยกรอบความคิดแบบจารีตที่ปะทะกับแนวคิดสมัยใหม่ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวนี้เองน่าที่จะส่งผลให้รูปแบบสถาปัตยกรรมของ *ศาลาลูกขุนใน* ภายในพระบรมมหาราชวังที่สร้างขึ้นในเวลาใกล้เคียงกันมีลักษณะลูกผสมในแบบเดียวกับพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท กล่าวคือมีส่วนฐานและตัวอาคารเป็นแบบตะวันตกในสไตล์สถาปัตยกรรมโกธิค(Gothic)[34] แต่ในส่วนหลังคากลับเป็นแบบจารีตประเพณีไทยเต็มรูปแบบ แตกต่างกันเพียงศาลาลูกขุนในหลังนี้มิได้มียอดปราสาทเท่านั้น แต่อย่างไรก็ตามในเวลาต่อมาได้มีการรื้อถอนส่วนหลังคาแบบไทยประเพณีออกแล้วทำเป็นหลังคาทรงปั้นหยาสวมทับเข้าไปแทน[35] ซึ่งส่งผลทำให้อาคารศาลาลูกขุนในมีรูปแบบเป็นตะวันตกสมบูรณ์ทั้งหลังในที่สุด

ความคิดและมุมมองที่ขัดแย้งเกี่ยวกับการเฉลิมพระเกียรติยศขององค์พระมหากษัตริย์โดยแสดงผ่านรูปแบบสถาปัตยกรรมที่แตกต่างกันดังที่กล่าวมานี้ แสดงให้เห็นว่าความหมายเชิงสัญลักษณ์ในงานรูปแบบจารีตที่เคยแสดงออกถึงฐานานุศักดิ์ชั้นสูงและเป็นเครื่องหมายอันสูงส่งของพระมหากษัตริย์ที่มีบุญญาธิการมากเท่านั้นได้เสื่อมความหมายลงไปแล้ว(แม้จะไม่หมดโดยสิ้นเชิง)ในความรู้สึกของชนชั้นนำรุ่นใหม่ของสยาม

ในขณะที่กลุ่มหนึ่งมุ่งเข้าหาความเจริญสมัยใหม่แบบตะวันตกโดยเชื่อว่าเป็นเครื่องมือในการนำพาประเทศสู่ความศิวิไลซ์และเป็นสัญลักษณ์แห่งพระเกียรติยศแบบใหม่แต่อีกกลุ่มหนึ่งกลับใช้เกณฑ์มาตรฐานในแนวทางจารีตดั้งเดิมโดยเชื่อว่ายังเป็นสื่อแสดงออกถึงพระเกียรติยศและบารมีได้อยู่ โดยมิได้ตระหนักเลยว่าสัญลักษณ์แห่งพระบารมีและพระเกียรติยศได้ถูกเปลี่ยนแปลงมาสู่มาตรฐานใหม่ที่มีเกณฑ์เรื่องความศิวิไลซ์แบบตะวันตกเป็นตัวชี้วัดแทนแล้ว และความศิวิไลซ์ทางหนึ่งนั้นก็แสดงผ่านออกมาโดยการสร้างสถาปัตยกรรมด้วยรูปแบบตะวันตกมิใช่แบบจารีตประเพณีอีกต่อไป

ยืนยันแนวคิดนี้ได้จากการสร้างพระราชวังใหม่ต่อมาทั้งหมดในสมัยรัชกาลที่ 5 จะทรงโปรดให้สร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกทั้งหมด ไม่มีแห่งใดอีกเลยที่จะสร้างด้วยรูปแบบจารีตดั้งเดิมไม่ว่าจะเป็น พระราชวังบางปะอิน พระราชวังดุสิต พระราชวังที่เกาะสีชัง และพระรามราชนิเวศน์ เป็นต้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งจะมองเห็นความคิดของรัชกาลที่ 5 ในเรื่องนี้ได้เป็นอย่างดีจากพระราชดำริเรื่องการสร้างพระเมรุมาศของพระองค์เองว่า

---

[33] เรื่องเดียวกัน, หน้า 102.

[34] แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, มรดกสถาปัตยกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ เล่ม 2 (กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2537), หน้า 94.

[35] เรื่องเดียวกัน, หน้า 93.

"…..แต่ก่อนมา ถ้าพระเจ้าแผ่นดินสวรรคตลง ก็ต้องปลูกพระเมรุใหญ่…..เปลืองทั้งแรงคนและเปลืองทั้งพระราชทรัพย์ ถ้าจะทำในเวลานี้ดูไม่สมกับการที่เปลี่ยนแปลงของบ้านเมือง ไม่เป็นเกียรติยศยืนยาวไปได้เท่าใด….."[36]

ซึ่งจากโลกทัศน์ที่พระองค์มิได้ทรงมองว่ารูปแบบประเพณีและจารีตดั้งเดิมจะสามารถแสดงพระเกียรติยศของพระองค์ได้อีกทั้งยังไม่เหมาะกับสังคมสมัยใหม่อีกต่อไป(ดังที่สะท้อนผ่านพระราชดำริข้างต้น) จึงได้เป็นเสมือนจุดเริ่มต้นของการลดทอนคุณค่าทางความหมายของงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตลงไปให้มีลักษณะที่ด้อยกว่าสถาปัตยกรรมรูปแบบตะวันตกไม่ว่าจะด้วยความตั้งใจหรือไม่ก็ตาม

ด้วยตรรกะแบบเดียวกัน ทำให้การแทรกลักษณะรูปแบบทางสถาปัตยกรรมตะวันตกเข้าไปในงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตในช่วงเวลาเดียวกัน เช่นในกรณีวัดราชบพิธฯ โดยการใช้เทคนิควิธีแบบใหม่ การประดับกระจกสีและการใช้ลวดลายองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม หรือแม้กระทั่งการสร้างวัดในพุทธศาสนาให้มีรูปแบบเป็นตะวันตกเกือบทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็น พระอุโบสถ หอไตร หมู่กุฏิ ฯลฯ เช่นในกรณีวัดนิเวศธรรมประวัตินั้น จึงอธิบายได้ส่วนหนึ่งว่าเป็นเสมือนการแสดงให้นานาอารยประเทศเห็นว่า งานสถาปัตยกรรมแบบจารีตประเพณีของสยามนั้นได้พัฒนามาสู่ *ความศิวิไลซ์* ในมาตรฐานแบบตะวันตกแล้วไม่มากก็น้อย

กล่าวโดยสรุปคือ รูปแบบงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตในรูปแบบผสมตะวันตกนี้ได้ทำหน้าที่เป็นเสมือน *ฉากแห่งความศิวิไลซ์* ของสยามที่เสนอต่อสายตาชาวโลกเช่นเดียวกับรูปแบบงานสถาปัตยกรรมตะวันตกทั้งหลายที่สร้างขึ้นอย่างมากมายในยุคสมัยนี้นั่นเอง

3.1.2.2 *สถาปัตยกรรมลูกผสม*: การสร้างสมดุลระหว่าง *เก่า-ใหม่* ในช่วงเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรม

อย่างไรก็ตาม รูปแบบสถาปัตยกรรมลูกผสม *ฝรั่ง-ไทย* นี้หากพิจารณาในอีกมิติหนึ่งก็สะท้อนให้เห็นสำนึกบางอย่างหรือความจำเป็นบางประการที่ทำให้สุดท้ายแล้วพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ก็ไม่อาจละทิ้งรูปแบบจารีตประเพณีดั้งเดิมไปได้ทั้งหมดเช่นกัน

นั่นก็เป็นเพราะว่า ปัจจัยของการเปลี่ยนแปลงอย่างหนึ่งที่สำคัญและส่งผลกระทบไม่ยิ่งหย่อนไปกว่า *ปัจจัยภายนอก* ก็คือการเปลี่ยนแปลงอันเกิดจาก *ปัจจัยภายใน* (โลกทัศน์ ความเชื่อ การเมืองภายใน ฯลฯ) ของกลุ่มชนชั้นนำสยามเอง เพราะอย่างน้อยที่สุดด้วยสถานะทางการเมืองที่เป็นอิสระของสยามในระดับหนึ่ง ทำให้จะโดยความตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม ชนชั้นนำสยามมีโอกาสที่จะ *เลือกสรร* หรือ คัดทิ้ง วัฒนธรรมตะวันตกบางอย่างที่ไม่สอดคล้องกับสังคมหรือปัจจัย

---

[36] อ้างถึงใน สมภพ ภิรมย์, พระเมรุมาศ พระเมรุ และเมรุ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์, หน้า168.

ภายในต่างๆ ออกไปได้ไม่มากก็น้อย และสามารถที่จะปรับเปลี่ยนหรือปรุงแต่งวัฒนธรรมและค่านิยมใหม่ๆ ที่ถูกสร้างขึ้นในสังคมตะวันตกให้มีความสอดคล้องกับรากฐานทางวัฒนธรรมดั้งเดิมได้

การปรับเปลี่ยนอย่างผสมผสานดังกล่าวเป็นลักษณะเฉพาะของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในสยามที่สำคัญที่สุดอย่างหนึ่ง ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นจุดที่ควรนำมาพิจารณาให้มากขึ้น และควรจะพิจารณาในมิติที่เป็นการ *ปะทะสังสรรค์* กันระหว่างวัฒนธรรมทั้งสองมากกว่าการยกความเปลี่ยนแปลงทั้งหมดว่าเกิดจากการกระทำโดยฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเพียงฝ่ายเดียว

แน่นอนว่าไม่อาจปฏิเสธได้ถึงอิทธิพลตะวันตกและความต้องการของชนชั้นนำสยามที่จะสร้าง *ฉากของความศิวิไลซ์* ในทุกๆ ด้านให้เกิดขึ้น จนแลดูเสมือนว่าชนชั้นนำสยามต้องการจะรับทุกสิ่งทุกอย่างจากตะวันตกอย่างเต็มรูปแบบและอย่างสำเร็จรูป เพื่อเอาไว้อวดอ้างถึงความเท่าเทียมทางอารยธรรมต่อนานาอารยะประเทศ

อย่างไรก็ตาม การยกเอาวัฒนธรรมตะวันตกมาสวมทับอย่างเบ็ดเสร็จย่อมเป็นไปไม่ได้เช่นกัน เพราะหลายอย่างเป็นสิ่งที่ไม่เคยมีมาก่อน และอาจขัดกับความเชื่อหรือจารีตทางวัฒนธรรมแบบเก่า อีกทั้งขาดซึ่งรากทางความคิดที่รองรับการเปลี่ยนแปลง และเหนือสิ่งอื่นใดการเปลี่ยนอย่างฉับพลันย่อมไปกระทบกับกลุ่มผลประโยชน์ต่างๆ ได้โดยง่ายอันจะนำมาซึ่งแรงต่อต้านทั้งโดยเปิดเผยและไม่เปิดเผย เช่น *กลุ่มอนุรักษ์นิยม* ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ เป็นต้น แต่ในทางตรงกันข้ามถ้าไม่เร่งที่จะปฏิรูปสังคมสยามสู่ *ความศิวิไลซ์* ก็จะนำมาซึ่งภัยคุกคามในอีกรูปแบบหนึ่งจากภายนอกโดยมหาอำนาจตะวันตกเช่นเดียวกัน
ด้วยเหตุนี้การเปลี่ยนแปลงทางสังคมของสยามในช่วงรัชกาลที่ 5 จึงมิได้มีเพียงแรงบีบคั้นจาก *ภายนอก*(ตะวันตก) เพียงด้านเดียว แต่แรงต่อต้านจาก *ภายใน* ด้วยกันเองของกลุ่มผลประโยชน์ต่างๆ รวมไปถึงความเปลี่ยนแปลงทางความคิดและโลกทัศน์ ซึ่งพัฒนามาอย่างต่อเนื่องในกลุ่มชนชั้นนำสยาม ต่างก็มีส่วนสำคัญไม่น้อยต่อการเปลี่ยนแปลงเช่นกัน

ดังนั้นการแสวงหาคำตอบอันเป็นทางออกที่เหมาะสมว่าควรจะมีท่าทีอย่างไรต่อการรับวัฒนธรรมตะวันตกย่อมมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ จำเป็นจะต้องรับวิทยาการสมัยใหม่และค่านิยมต่างๆ จากตะวันตกเข้ามาโดยดำเนินไปในลักษณะคู่ขนานกับการรักษาจารีตหรือแบบแผนความคิดและความเชื่อบางอย่างไว้ด้วย ทั้งนี้เพื่อที่พระองค์จะได้ควบคุมแรงบีบคั้นจาก *ภายนอก* และแรงต้านกลับจาก *ภายใน* ให้ได้ในลักษณะสมดุล

จะเห็นแนวคิดที่ต้องการปฏิรูปในลักษณะคู่ขนานกับจารีตเดิมจากพระราชดำรัสบางส่วนของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ที่พระราชนิพนธ์ไว้ในพระบรมราชาธิบายว่าด้วยความสามัคคี ตอนหนึ่งว่า

“.....จะเพลินถือเอาความคิดของพวกที่เป็นผู้คิดราชการในประเทศยุโรปนั้นๆ มาถือเป็นความคิดของตัวมาจัดการในเมืองไทยก็จะเป็นการไม่ถูกกันเลย ด้วยพื้นเพการงานทั้งปวงไม่

เหมือนกัน เหมือนหนึ่งจะไปลอกเอาตำราทำนาปลูกข้าวสาลีในเมืองยุโรปมาปลูกข้าวเจ้าข้าวเหนียวในเมืองไทย ก็จะไม่ได้ผลอันใด ด้วยภูมิพื้นราชการในเมืองไทยแต่ก่อนมา เมื่อยังไม่ได้คบกับฝรั่งเป็นอย่างหนึ่งทีเดียว……"[37]

และพระองค์ยังมีพระราชนิพนธ์ถึงแนวทางในการพัฒนาบ้านเมืองของสยามว่า

"…..บ้านเมืองเราเป็นเวลาที่จะต้องทำนุบำรุง การอันใดควรจะตัดจะเลิกเสียก็จะต้องตัดเสีย การอันใดควรจะเพิ่มขึ้นก็จะต้องเพิ่มขึ้น จะเทเลิกหกความในครั้งหนึ่งคราวเดียวก็ไม่มีเมืองใดจะทำได้……ที่จะไปค้นหาธรรมเนียมเมืองอื่น หมายแต่จะเอาอย่างให้เหมือนเขาอย่างเดียว ไม่ดูการในเมืองตัวให้รู้ชัดก่อนนั้นไม่ได้….."[38]

จากพระราชดำรัสข้างต้นแสดงให้เห็นว่าอย่างน้อยสยามในยุคสมัยของพระองค์แม้ว่าการรับธรรมเนียมหรือวัฒนธรรมต่างๆ จากตะวันตกจะเป็นสิ่งจำเป็นเร่งด่วนต่อการสร้างภาพแห่ง *ความศิวิไลซ์* แต่สยามก็จำเป็นจะต้องรับอิทธิพลจากตะวันตกไปพร้อมๆ กับการรักษาความเป็นไทยเอาไว้ด้วย[39]

ดังนั้นการพิจารณาการเปลี่ยนแปลงใดๆ ของสยามนับตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมาจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องพิจารณาในประเด็นการรับอิทธิพลจากภายนอกโดยพิจารณาศึกษาถึงการตอบสนองอย่างผสมผสานและเลือกสรรในสิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อชนชั้นนำสยามเองให้มากขึ้น และวิเคราะห์ถึงปัจจัยทางสังคมภายในหรือรากทางวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ชนชั้นนำสยามพยายามปรับแต่งให้เกิดเป็น *ความหมายใหม่* ที่สอดคล้องทั้งกับมาตรฐานของตะวันตกแต่ก็ไม่เหมือนตะวันตกเสียทีเดียว อีกทั้งต้องไม่ขัดแย้งกับจารีตเดิมจนเกินไป ดังที่มีผู้เสนอไว้ว่า

"…..ความ "ศิวิไลซ์" ในสยามมิใช่การลอกเลียนตะวันตกหรือยกเอาความคิดและพฤติกรรมจากยุโรปเข้ามาไว้ในสยามอย่างง่ายๆ วาทกรรม "ศิวิไลซ์" ในสยามเป็นการรับเอาวาทกรรมดังกล่าวในโลกตะวันตกเข้ามาโดยผ่านการดัดแปลง ปรับตัดต่อ และตีความ ตามที่คนไทยเข้าใจและเพื่อให้โลดแล่นมีชีวิตในสังคมวัฒนธรรมไทย….."[40]

---

[37] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "พระบรมราชาธิบายว่าด้วยความสามัคคี," หนังสืออ่านประกอบพื้นฐานอารยธรรมไทย ตอน พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ สังคม และการเมือง (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2516), หน้า 175.

[38] เรื่องเดียวกัน, หน้า 177.

[39] สายชล สัตยานุรักษ์, สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ การสร้างอัตลักษณ์ "เมืองไทย" และ "ชั้น" ของชาวสยาม (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2546), หน้า 15.

[40] ธงชัย วินิจจะกูล, "ภาวะอย่างไรหนอที่เรียกว่าศิวิไลซ์ เมื่อชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5 แสวงหาสถานะของตนเองผ่านการเดินทางและพิพิธภัณฑ์ทั้งในและนอกประเทศ," เอกสาร โครงการวิจัย "ยุโรปกับรัช

ซึ่งประเด็นการรับอย่างเลือกสรรและปรุงแต่งให้เกิดลักษณะเฉพาะทางสังคมเช่นนี้เองที่ทำให้การพิจารณาความเปลี่ยนแปลงในด้านต่างๆ ของสยาม มีลักษณะที่แม้ว่าจะได้รับอิทธิพลจาก *ภายนอก* อย่างมาก แต่ก็มีลักษณะหลายๆ ส่วนที่เป็นปัจจัยเฉพาะ *ภายใน* ไม่ว่าจะเป็นปัจจัยทางการเมือง เศรษฐกิจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเชื่อทางศาสนา ทำให้ผลลัพธ์ที่ออกมาไม่อาจเทียบเคียงได้กับสิ่งที่เกิดขึ้นในสังคมตะวันตก ซึ่งในส่วนของงานสถาปัตยกรรมก็ปรากฏลักษณะดังกล่าวเช่นกัน โดยมีความพยายามทั้งโดยเต็มใจและจำใจที่จะผสานแนวความคิดแบบใหม่ให้เข้ากับลักษณะบางอย่างของจารีตแบบดั้งเดิมในลักษณะสมดุล ซึ่งแสดงออกให้เห็นได้ชัดเจนจากงานสถาปัตยกรรมวัดนิเวศธรรมประวัติ วัดราชบพิธฯ และวัดอัษฎางค์นิมิตร ซึ่งแม้ว่าวัดทั้งสามแห่งจะต้องการแสดงภาพของความศิวิไลซ์มากแค่ไหนดังที่ได้กล่าวมาแล้ว แต่ในเรื่องทางศาสนาก็ยังมีลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมของสยามเองที่ยังมีความแข็งแกร่งและไม่อาจเปลี่ยนแปลงในสาระหลักไปได้

ในกรณีของวัดนิเวศธรรมประวัติ แม้ว่ารูปลักษณ์ภายนอกของพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติจะดูเสมือนว่าเป็นรูปแบบตะวันตกทั้งหมด แต่ถ้าสังเกตให้ดีจะพบว่าภายใต้รูปแบบเปลือกอาคารที่เป็นฝรั่งนั้น การออกแบบพื้นที่ภายในก็ยังมีการจัดวางการใช้สอยตามแบบวัดในอดีตเป็นส่วนใหญ่ ไม่ว่าจะเป็น *โครงสร้างที่ว่างภายใน*(spatial structure) ที่ยังคงลักษณะแบบพระอุโบสถอยู่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการปรับให้หอนาฬิกามาอยู่ทางด้านหลังพระอุโบสถ และยังได้มีการบรรจุพระบรมสารีริกธาตุไว้ภายในหอนาฬิกาด้วย[41]

ภาพที่ 3.29-3.31 พระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติแม้จะมีรูปแบบตะวันตกแต่โครงสร้างที่ว่างภายใน ตลอดจนการวางผัง ก็ยังตั้งอยู่บนแนวคิดแบบจารีตดั้งเดิมอยู่ (ที่มาภาพซ้าย: นายชนาธิป พันทวี)

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: โอกาส ความขัดแย้ง และการเปลี่ยนแปลง" เล่ม 2 ยุโรป: การเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้าง (กรุงเทพฯ; สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย), หน้า 70-94.

[41] จดหมายเหตุพระราชวังบางปะอินและวัดนิเวศธรรมประวัติ, หน้า 144.

ซึ่งส่งผลทำให้หอนาฬิกามีความหมายเป็นเสมือนพระเจดีย์ที่อยู่หลังพระอุโบสถเช่นเดียวกับผังสถาปัตยกรรมทางศาสนาโดยทั่วไปในอดีต ดังข้อความที่ปรากฏอยู่บนแผ่นศิลาจารึกในพระอุโบสถว่า *"…..เบื้องหลังเป็นหอระฆังที่ตั้งพระเจดีย์สูงแต่พื้นดินตลอดยอด 12 วา 3 ศอกคืบ 3 นิ้ว ต่อหลังพระอุโบสถไป….."*[42]

กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือวัดนิเวศธรรมประวัตินี้ยังคงสัญลักษณ์และความหมายในคติความเชื่อแบบเดิมในระดับหนึ่ง เพราะได้มีการปรับแต่งองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมตะวันตกให้มีลักษณะในการใช้งานและความหมายบางประการที่ยังคงเป็นแบบจารีตโดยตั้งใจ

ลักษณะลูกผสมของพระอุโบสถดังกล่าวเป็นการแสดงให้เห็นความพยายามในการทดลองผสมผสานรูปแบบตะวันตกให้เข้ามาสวมทับลงบนการใช้สอยแบบจารีตประเพณีของไทย และเป็นตัวอย่างของการพยายามสร้างความศิวิไลซ์ที่คู่ขนานไปกับการรักษาจารีตเดิมที่น่าสนใจ

นอกจากนี้ การตกแต่งด้วยรูปแบบตะวันตกของอาคารทางศาสนาในรัชกาลนี้ ยังอาจมองได้ว่าเป็นผลสืบเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ทางศาสนาบางประการของชนชั้นนำสยามที่สืบทอดมาจากการเกิดขึ้นของ *ธรรมยุติกนิกาย* ได้ เพราะการตกแต่งภายในแบบตะวันตกเช่นในพระอุโบสถวัดราชบพิธฯ นั้นจะเกิดขึ้นไม่ได้เลยหากโลกทัศน์ในการมองโลกและจักรวาลยังอยู่ภายใต้กรอบ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* อยู่

การที่สามารถทำเป็นแบบฝรั่งได้ส่วนหนึ่งเป็นเพราะภาพเขียนที่จำลองโลกและจักรวาลแบบไตรภูมิหรือจำลองภาพนรกสวรรค์ได้ขาดอำนาจในการอธิบายทางสังคมไปจนเกือบหมดสิ้นแล้ว อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากพัฒนาการทางแนวคิดและโลกทัศน์แบบใหม่ทางศาสนาในสมัยนี้ที่เน้นความเป็นวิทยาศาสตร์มากขึ้น มีแนวคิดแบบเหตุผลนิยมมากขึ้น

องค์ประกอบ ลวดลาย หรือภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบจารีตที่เคยจำลองความสัมพันธ์ของโลกและจักรวาลในแบบเดิม หรือสะท้อนมิติสัญลักษณ์ในแบบจักรวาลทัศน์ไตรภูมิไม่ได้มีความหมายทางสังคมสมัยใหม่อีกต่อไป ดังนั้นองค์ประกอบและลวดลายต่างๆ จึงเหลือความหมายไว้เพียงเพื่อเป็น *ของตกแต่ง* หรือเพื่อ *ความสวยงาม* ทางสถาปัตยกรรมเพียงอย่างเดียว ซึ่งถือว่าเป็นจุดเปลี่ยนผ่านที่สำคัญอีกประการของพัฒนาการในการสร้างพุทธศาสนสถาปัตยกรรมของไทย

ตัวอย่างที่เห็นชัดคือการออกแบบภายในของพระอุโบสถวัดราชบพิธฯ ซึ่งมิติทางความหมายแบบเดิมอันเกิดจากภาพจิตรกรรมฝาผนังไม่ใช่ประเด็นหลักอีกต่อไป ภาพเขียนได้เปลี่ยนมาเป็นของตกแต่งเพื่อความสวยงามเท่านั้นดังที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์กล่าวไว้ว่า

---

[42] เรื่องเดียวกัน, หน้า143.

".....พระอุโบสถวัดราชบพิธนั้น ภายนอกทำแบบอย่างไทยแท้งามไม่มีที่ติ ภายในคิดทำแบบใหม่ไทยเจือฝรั่ง เพราะว่าแบบไทยภายในย่อมทำแต่เกลี้ยงๆ ไม่งดงามพอ....."[43]

หรือพระราชดำริของรัชกาลที่ 5 ซึ่งกล่าวถึงรูปแบบพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติไว้ว่า

".....การสร้างวัดในพระพุทธสาสนาก็ไม่มีข้อบังคับ ว่าจะต้องสร้างเปนรูปร่างอย่างใด.....ทรงอุปมาการสร้างวัดว่าเหมือนเก็บดอกไม้บูชาพระ ถึงจะเปนดอกไม้หลายอย่างต่างพรรณ ถ้าถวายโดยเจตนาบูชาพระแล้วก็เปนพุทธบูชาอยู่นั่นเอง....."[44]

ข้อความข้างต้นบอกให้รู้ว่า *ความหมาย* ต่างๆ ที่แฝงอยู่ในองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมแบบจารีตได้หมดความสำคัญและขาดพลังในการอธิบายไปแล้ว ศาสนาในยุคนี้ไม่ได้ให้ความสนใจในสิ่งต่างๆ เหล่านั้นมากเช่นในอดีตอีกต่อไป

ด้วยโลกทัศน์แบบใหม่ดังกล่าวจึงส่งผลทำให้การดึงรูปแบบตะวันตกเข้ามาผสมในงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตจึงเกิดขึ้นได้ อีกทั้งรูปแบบตะวันตกยังมีนัยทางความหมายอันแสดงถึงความศิวิไลซ์พ่วงแถมเข้ามาด้วย ดังนั้นจึงเป็นเรื่องที่เข้าใจได้ไม่ยากว่าทำไมจึงได้มีการตกแต่งภายในพระอุโบสถวัดราชบพิธเป็นแบบตะวันตก[45] หรือการที่นำรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกเข้ามาผสมในงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตในหลายๆ งานของสมัยนี้

จากการศึกษา *รูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก* ใน *งานสถาปัตยกรรมแบบจารีต* นี้ ทำให้พบข้อสรุปที่อาจเป็นคำอธิบายให้แก่รูปแบบดังกล่าวได้อย่างน้อยเป็น 2 ส่วน กล่าวคือเป็นทั้งความพยายามในการสร้างสัญลักษณ์แห่งความศิวิไลซ์ให้เกิดขึ้นในงานที่ยังคงมีการใช้สอยแบบจารีตประเพณีเดิมอยู่ และเป็นทั้งความพยายามที่จะผสานกันระหว่างแนวคิดและค่านิยมระหว่าง *เก่า-ใหม่* ที่คำนึงถึงวัฒนธรรมที่เป็นพัฒนาการจากรากฐานความคิดทางศาสนาภายในของสังคมเองกับสิ่งใหม่ๆ จากตะวันตกไปในลักษณะที่คู่ขนานกันมากกว่าเป็นการรับอิทธิพลตะวันตกเพียงด้านเดียว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[43] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, "เอกสารเรื่องการซ่อมแปลงพระอุโบสถวัดราชบพิธ" อ้างถึงใน สุดจิต (เศวตจินดา) สนั่นไหว, เรื่องการออกแบบสถาปัตยกรรมวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม, หน้า 214.

[44] จดหมายเหตุพระราชวังบางปะอินและวัดนิเวศธรรมประวัติ, หน้า 91.

[45] แม้ว่าจะมีหลักฐานภาพถ่ายที่ยืนยันได้ว่าภายในพระอุโบสถเมื่อแรกสร้างนั้นมีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังประกอบด้วย แต่ภาพที่ปรากฏก็แสดงให้เห็นว่ามิได้เขียนขึ้นด้วยความเชื่อในจักรวาลวิทยาแบบไตรภูมิแล้วเช่นกัน

3.2 จาก *พระเจ้าราชาธิราช สู่ สมบูรณาญาสิทธิราชย์* ในงานสถาปัตยกรรม

"ความจริงใจฉันอยากให้เลิกต้นไม้เงินต้นไม้ทองเสียทั้งหมด
ไม่อยากจะเป็นพระเจ้าราชาธิราชเสวยแต่ยศอย่างเก่า"[46]

(พระราชดำรัสพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว)

ในสภาวะการณ์ทางสังคมของโลกสมัยใหม่และความจำเป็นทางการเมืองภายในของยุคสมัย บทบาทของพระมหากษัตริย์สยามในสถานะที่เป็น *พญาจักรพรรดิราช* ประทับอยู่ในราชธานีอันศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นเสมือนศูนย์กลางของโลกและจักรวาล ภายใต้เงื่อนไขความสัมพันธ์ทางการเมืองกับหัวเมืองหรืออาณาจักรอื่นในรูปรัฐบรรณาการแบบเดิม ที่เรียกอย่างสรุปว่าระบอบ *พระเจ้าราชาธิราช* ซึ่งพระมหากษัตริย์ *เสวยแต่ยศ* นั้นไม่สามารถตอบสนองการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองได้อีกต่อไป เพราะพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์มีอย่างจำกัด อำนาจที่แท้จริงมีเฉพาะหัวเมืองใกล้เคียงกับกรุงเทพฯ ส่วนพระราชอำนาจที่ไกลไปกว่านั้นเป็นเพียงนามธรรม พระมหากษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ทรงเป็น *พญาจักรพรรดิราช* มีอำนาจเหนือประเทศอื่นๆ แต่เพียงในนาม[47] ซึ่งระบบความสัมพันธ์ดังกล่าวมาปะทะเข้ากับการเปลี่ยนแปลงภายใต้บริบททางสังคมต้นพุทธศตวรรษที่ 25 กลับก่อให้เกิดปัญหาด้านต่างๆ มากกมาย อาทิเช่น

พระมหากษัตริย์สยามไม่สามารถระดมทรัพยากรและเงินภาษีต่างๆ ได้มากเพียงพอกับการพัฒนาประเทศภายใต้ระบบเศรษฐกิจและการเมืองสมัยใหม่ได้ เนื่องจากทรัพยากรและการจัดเก็บภาษีกระจายอยู่ในมือของขุนนางและผู้ปกครองท้องถิ่น หรือการที่ความสัมพันธ์ทางอำนาจยังคงอยู่ในลักษณะรัฐบรรณาการแบบเดิมซึ่งสยามมุ่งหวังเพียงต้นไม้เงินต้นไม้ทอง 3 ปีต่อครั้งจากเจ้าเมืองประเทศราชนั้นทำให้สยามไม่อาจรับมือกับปัญหาการล่าอาณานิคม กล่าวคือไม่อาจต่อสู้และอ้างสิทธิ์อธิปไตยเหนือเขตแดนชายขอบพระราชอำนาจอย่างเป็นรูปธรรมได้ เช่นในกรณีการเสียสิทธิครอบครองเหนือดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงแก่ฝรั่งเศสทั้งหมด เป็นต้น

ในแง่การเมืองภายใน ก็ประสบกับอำนาจในการบริหารราชการแผ่นดินที่ยังตกอยู่กับกลุ่มทางการเมืองต่างๆ เช่น ขุนนางผู้ใหญ่และเจ้าเมืองอื่นๆ นำมาสู่ปัญหาเสถียรภาพทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ อยู่เสมอ

---

[46] หจช., ม. 23/47, ไปรเวต 187/696, พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวถึงกรมหลวงดำรงราชานุภาพ, 6 มีนาคม พ.ศ. 2439 อ้างถึงใน เตช บุนนาค, ขบถ ร.ศ. 121 (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2524), หน้า 74.

[47] อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์, การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทย ตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2575, หน้า 29.

เป็นที่ทราบกันดีว่า การเมืองเมื่อต้นรัชกาลที่ 5 ประกอบไปด้วยกลุ่มทางการเมืองต่างๆ อย่างน้อย 3 กลุ่ม[48]คือ หนึ่ง *กลุ่มสยามเก่า*(Old Siam) ส่วนใหญ่เป็นข้าราชการสูงอายุที่ไม่ยอมรับการเปลี่ยนแปลงใดๆ ทั้งสิ้น และมีลักษณะต่อต้านตะวันตก สอง *กลุ่มอนุรักษ์นิยม*(Conservative Siam) จะเป็นกลุ่มที่ยอมรับวัฒนธรรมตะวันตกบ้างแต่จะต้องไม่มากจนกระทบต่ออำนาจที่มีอยู่ และไม่ขัดกับจารีตประเพณีเดิมมากนักซึ่งนำโดยสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ และสาม *กลุ่มสยามหนุ่ม*(Young Siam) สมาชิกส่วนใหญ่เป็นเชื้อพระวงศ์ที่มีพระชนมายุน้อย ความคิดของกลุ่มจะเป็นลักษณะก้าวหน้า รับความคิดสมัยใหม่แบบตะวันตกเต็มที่ มีผู้นำคือพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ

ซึ่งสถานการณ์ช่วงต้นรัชกาลนั้นอำนาจการบริหารจัดการต่างๆ ยังตกอยู่ในมือของ *กลุ่มอนุรักษ์นิยม* เป็นส่วนใหญ่ ในขณะที่กลุ่มของรัชกาลที่ 5 ไม่สามารถกระทำการใดๆ ตามพระราชประสงค์ได้เต็มที่ เพราะส่วนใหญ่เป็นคนหนุ่มหัวก้าวหน้าแต่ขาดซึ่งอำนาจ *"ทำให้พระองค์ต้องทรงใช้กุศโลบายในลักษณะนิ่งเฉย(passive) มากกว่าจะรุกล้ำ(activeหรือAggressive)"*[49] การดำเนินนโยบายเป็นไปด้วยความยากลำบากและมีลักษณะยอมตามมากกว่า

ภาพดังกล่าวจะเห็นได้จากพระบรมราโชวาทของรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีถึงเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ ที่อธิบายความเป็นไปทางการเมืองเมื่อต้นรัชกาลไว้ว่า

".....ในเวลานั้น อายุพ่อเพียง 15 ปี กับ 10 วัน ไม่มีมารดา มีญาติฝ่ายมารดาก็ล้วนแต่โลเลเหลวไหล หรือไม่โลเลเหลวไหลก็มิได้ตั้งอยู่ในตำแหน่งราชการอันใดเป็นหลักฐาน ฝ่ายญาติข้างพ่อคือเจ้านายทั้งปวง ก็ตกอยู่ในอำนาจสมเด็จเจ้าพระยา และต้องรักษาชีวิตอยู่ด้วยกันทุกพระองค์.....ส่วนตัวพ่อเองยังเป็นเด็ก.....ไม่มีความสามารถรอบรู้ในราชการอันใด.....เปรียบเหมือนคนที่ศีรษะขาดแล้ว จับเอาแต่ร่างกายขึ้นตั้งไว้ในที่สมมติกษัตริย์....."[50]

ปัญหาทางการเมืองภายในเมื่อประกอบเข้ากับปัญหาการเมืองภายนอกที่ทวีความรุนแรงขึ้นเรื่อยๆ ทำให้รัชกาลที่ 5 จำเป็นที่จะต้องทรงดำเนินการบางอย่างเพื่อดึงพระราชอำนาจมาไว้ที่พระองค์เพื่อสร้างความมั่นคงทางการเมืองภายใน และเพื่อรองรับต่อสถานการณ์จากภายนอกที่ตึงเครียดเพิ่มมากขึ้นในอีกทางหนึ่งด้วย

---

[48] ดู David K. Wyatt, The Politics of Reform In Thailand: Education in the Reign of King Chulalongkorn [Bangkok: Thai Wattana Panich, 1969], pp. 44-50.

[49] ชัยอนันต์ สมุทวณิช และ ขัตติยา กรรณสูต, เอกสารการเมืองการปกครองไทย(พ.ศ. 2417-2477) (กรุงเทพฯ: สถาบันสยามศึกษาและสมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2532), หน้า102.

[50] อ้างถึงใน ชัยอนันต์ สมุทวณิช และ ขัตติยา กรรณสูต, เอกสารการเมืองการปกครองไทย (พ.ศ. 2417-2477), หน้า104.

การดำรงพระเกียรติยศและพระราชอำนาจแต่ในทางทฤษฎีแบบ *พระเจ้าราชาธิราช* แบบเดิมไม่สามารถแก้ปัญหาทางสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองสมัยใหม่แก่พระองค์ได้อีกต่อไป พระองค์จำเป็นจะต้องปรับสถานภาพของพระองค์ เปลี่ยนแปลงระบบความสัมพันธ์ทางอำนาจไปในรูปแบบใหม่ซึ่งพระมหากษัตริย์มีพระราชอำนาจอย่างแท้จริงทั่วพระราชอาณาจักร มิใช่มีอำนาจเพียงแต่ในนามอีกต่อไป

ปัจจัยทั้งหมดเมื่อประกอบเข้ากับ *สำนึกทางประวัติศาสตร์แบบใหม่* ที่ก่อตัวขึ้นตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ซึ่งมองว่าพระมหากษัตริย์เป็นบุคคลผู้เดียวเท่านั้นที่มีศักยภาพในการนำพาประเทศไปสู่ความเจริญได้[51] ทำให้เกิดเป็น *อุดมคติร่วมทางสังคม* ขึ้นในหมู่ของเจ้านายเชื้อพระวงศ์หัวก้าวหน้า (สยามหนุ่ม) ว่าจะต้องดำเนินนโยบายเพื่อรวมศูนย์อำนาจที่กระจายอยู่ในมือขุนนางและเจ้าเมืองท้องถิ่นให้เข้ามารวมไว้ที่องค์พระมหากษัตริย์แต่เพียงผู้เดียว ซึ่งก็คือระบอบ *สมบูรณาญาสิทธิราชย์* นั่นเอง

ด้วยระบอบใหม่นี้ ส่งผลให้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ กลายเป็นพระมหากษัตริย์สยามพระองค์แรกและพระองค์เดียวที่ทรงพระราชอำนาจสูงสุดอย่างแท้จริงทั้งในด้านทฤษฎีและทางด้านปฏิบัติมากกว่ากษัตริย์ทุกพระองค์ในประเทศไทย[52]

ถ้าจะมองในแง่การเมืองก็เสมือนเป็นการยิงปืนนัดเดียวได้นกสองตัว เพราะระบอบใหม่ทำให้อำนาจทางการเมืองการบริหารและเศรษฐกิจทั้งหมดตกมาอยู่กับพระมหากษัตริย์ กลุ่มการเมืองต่างๆ ทั้งจากภายในพระราชวังและภายนอกพระราชวัง จะถูกลดบทบาทอำนาจและความสำคัญลงไปจนเกือบจะสิ้นเชิง และในขณะเดียวกันระบอบใหม่ก็ยังสร้างเสริมพระราชอำนาจของพระองค์จนสามารถต่อสู้และตอบสนองต่อแรงกดดันทางการเมืองภายนอกที่เพิ่มสูงขึ้นอย่างได้ผลดีในระดับหนึ่งด้วย

การเปลี่ยนแปลงไปสู่ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์กล่าวโดยสรุปเริ่มขึ้นจากการปฏิรูปการปกครองในปี พ.ศ. 2435 โดยที่ทรงโปรดเกล้าฯ ประกาศแก้ทำเนียบตำแหน่งเสนาบดี เลิกตำแหน่ง *อัครมหาเสนาบดี* และ *จตุสดมภ์* อย่างโบราณ เปลี่ยนเป็นเสนาบดีที่มีศักดิ์เสมอกัน 12 ตำแหน่ง[53] ต่อมาทรงมีพระบรมราชโองการให้จัดการปฏิรูปการปกครองประเทศอีกครั้งเมื่อปี พ.ศ. 2437

---

[51] อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์, การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทย ตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2575, หน้า 91-98.

[52] ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ประวัติการเมืองไทย 2475 – 2500 (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2538), หน้า 16-17.

[53] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เทศาภิบาล (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2545), หน้า 8.

ซึ่งในการปฏิรูปครั้งหลังนี้ทำให้บรรดาหัวเมืองและเมืองประเทศราชต่างๆ ต้องอยู่ภายใต้การกำกับการของกระทรวงมหาดไทยจากส่วนกลางอย่างเข้มข้นมากขึ้น อำนาจของพระมหากษัตริย์ในทางทฤษฎีเริ่มถูกใช้ในทางปฏิบัติจริงเป็นครั้งแรก นอกจากนี้พระราชบัญญัติฉบับดังกล่าวยังได้แบ่งหน้าที่การบริหารปกครองออกเป็นกระทรวงต่างๆ อย่างชัดเจนตามแบบประเทศตะวันตก ทำให้อำนาจของท้องถิ่นที่เคยมีมาก่อนต้องสูญสลายไป[54] รวมไปถึงอำนาจของกลุ่มขุนนางต่างๆ ในราชสำนักด้วย

3.2.1 การสร้างอุดมคติร่วมทางสังคมภายใต้รัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์

อย่างไรก็ตาม ผลของการเปลี่ยนแปลงใดๆ ย่อมมีผลเสียดำเนินคู่ขนานอยู่ด้วยเสมอ ซึ่งในกรณีนี้ การสถาปนารัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ได้นำมาซึ่งผลกระทบทางลบต่อสภาพทางสังคมและการเมืองภายในหลายด้านเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นความไม่พอใจที่ต้องเสียผลประโยชน์ของกลุ่มอำนาจท้องถิ่นและขุนนาง หรือการเข้าไปแทรกแซงการบริหารบ้านเมืองของเจ้าเมืองประเทศราชต่างๆ ซึ่งเคยมีอิสระในการปกครองตนเองมาตลอด ซึ่งสร้างความไม่พอใจแก่เจ้าเมืองและขุนนางต่างๆ ไม่น้อย

อาทิเช่น ในทางเศรษฐกิจ ขุนนางและเจ้าเมืองต้องเสียรายได้จากการเก็บภาษีซึ่งเคยจัดเก็บอย่างอิสระ ทำให้รายได้ที่เคยได้รับลดลง ในขณะที่รายได้ของรัฐส่วนกลางกลับเพิ่มสูงขึ้นหลายเท่าตัว เช่น ภาษีที่จัดเก็บจากหัวเมืองและประเทศราชเพิ่มขึ้น 35 เท่า รายได้จากระบบเจ้าภาษีนายอากรเพิ่มเป็น 8 ล้านบาทต่อปี จากที่เคยได้ 2-3 ล้านบาทต่อปี รายได้จากอากรเหล้า ฝิ่น และการพนัน เพิ่มจาก 7 ล้านบาทเป็น 13 ล้านบาท ฯลฯ[55]

การสูญเสียผลประโยชน์ของขุนนางท้องถิ่นดังกล่าวผสานเข้ากับความรู้สึกว่าถูกแทรกแซงทางการเมืองได้ส่งผลทำให้เกิดกบฏขึ้นมากมายทั่วทุกภูมิภาคตามมา อาทิเช่น *ขบถผีบุญ*(ผู้มีบุญ) ในภาคอีสาน *ขบถเงี้ยวเมืองแพร่* ในภาคเหนือ หรือกรณีการคบคิดขบถของพระยาแขกเจ็ดหัวเมืองทางภาคใต้ที่เกิดขึ้นในปี ร.ศ. 121(พ.ศ. 2446) ทั้งหมด ซึ่งมีมูลเหตุมาจากปฏิกิริยาในเชิงต่อต้านความพยายามในการรวมศูนย์อำนาจเข้าสู่ส่วนกลางของรัชกาลที่ 5 ทั้งสิ้น[56]

ลักษณะการต่อต้านจากหัวเมืองโดยรอบสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของการขาด *อุดมคติร่วมทางสังคม* ในด้านต่างๆ ระหว่างคนสยามในกรุงเทพฯ กับคนในท้องถิ่นอื่น โดยเฉพาะพื้นที่ที่

---

[54] ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ประวัติการเมืองไทย 2475 – 2500, หน้า 17.

[55] ดู ผาสุก พงษ์ไพจิตร และ คริส เบเคอร์, เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ (เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ตรัสวิน(ซิลค์เวอร์มบุคส์), 2542), หน้า 374-378.

[56] ดู เตช บุนนาค, ขบถ ร.ศ. 121, หน้า 1-55.

ไกลกรุงเทพฯ มากเท่าไรยิ่งขาดอุดมคติร่วมที่เหมือนกันมากเท่านั้น เพราะด้วยระบบการเมืองแบบ *พระเจ้าราชาธิราช* นั้นมิได้มุ่งสร้างอุดมคติร่วมทางประวัติศาสตร์ร่วมกันอย่างเป็นเอกภาพ พื้นที่ที่ไกลออกไปขาดสำนึกของความเป็นพลเมืองของรัฐสยามจนถือเสมือนเป็นคนต่างรัฐต่างเชื้อชาติเลยก็ว่าได้

ดังนั้นความพยายามสถาปนารัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ของรัชกาลที่ 5 พยายามสร้างความหมายของการพัฒนาประเทศร่วมกัน จึงกลายเป็นความรู้สึกที่ถูกแทรกแซงทางการเมืองของรัฐสยามต่อเมืองต่างๆ มากกว่า เพราะภาพในความคิดของท้องถิ่นยังติดอยู่ในระบบความสัมพันธ์ทางการเมืองแบบ *พระเจ้าราชาธิราช* อยู่ ในขณะที่กรอบความคิดของรัฐสยามแบบใหม่ที่มีอาณาเขตเป็นหนึ่งเดียวและรวบอำนาจอยู่ที่ศูนย์กลางนั้น มิได้มีอยู่ในสำนึกของผู้นำท้องถิ่นเท่าที่ควร

ความขัดแย้งจากความพยายามในการสร้างรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ยังขยายขอบเขตไปแม้กระทั่งในองค์กรทางศาสนา รัฐส่วนกลางมีความพยายามในการเข้าไปควบคุมและรวมศูนย์การปกครองสงฆ์ในรูปแบบและลักษณะเดียวกับทางการเมือง ทั้งนี้เป็นเพราะเล็งเห็นว่าสถาบันทางศาสนามีบทบาททางสังคมสูงยิ่งต่อราษฎร การเข้าไปควบคุมองค์กรทางศาสนาจึงเป็นเสมือนการสร้าง “อุดมคติร่วมทางสังคม” ที่มีประสิทธิภาพมากที่สุดทางหนึ่ง

ความต้องการควบคุมองค์กรสงฆ์ดังกล่าว นำมาสู่การออกพระราชบัญญัติลักษณะปกครองคณะสงฆ์ขึ้นใน พ.ศ. 2445 ที่มีสาระสำคัญคือการยกเลิกจารีตสงฆ์ดั้งเดิมของท้องถิ่นต่างๆ ที่มีลักษณะแตกต่างกันให้หมดไป โดยให้มีระเบียบปฏิบัติและการปกครองดูแลอย่างเดียวกันจากส่วนกลางเท่านั้น ผ่านองค์กรสูงสุดทางสงฆ์คือ *มหาเถรสมาคม*

เท่ากับว่า ชนชั้นนำสยามได้เข้ามาแทรกแซงและรวมศูนย์อำนาจอย่างครอบคลุมทั้งทาง *อาณาจักร* และ *ศาสนจักร* อย่างที่ไม่เคยมีมาก่อนในอดีต เป็นการเริ่มยุคสมัยแห่งการปกครองคณะสงฆ์โดยรัฐส่วนกลางอย่างแท้จริง องค์กรสงฆ์ถูกลดบทบาทและสถานภาพลงกลายเป็นเพียงส่วนหนึ่งของระบบราชการที่สร้างขึ้นในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์เท่านั้น[57] โดยมีสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส เป็นผู้นำทางศาสนาที่สำคัญในการโยงหลักธรรมทางศาสนาให้เข้ากับการสถาปนาชาติในนิยามใหม่ของชนชั้นนำสยามและนำหลักธรรมทางทางพุทธศาสนามาเสริมสร้างสถานะของผู้ปกครองจากกรุงเทพฯ โดยตลอดพระชนม์ชีพ จนสามารถผนึกคณะสงฆ์ให้รวมศูนย์ที่ส่วนกลางเกิดเป็น *คณะสงฆ์แห่งชาติ* ขึ้นได้ในที่สุด[58] และแน่นอนผลกระทบจากนโยบายนี้ก็ได้สร้างความไม่พอใจต่อคณะสงฆ์ท้องถิ่นเช่นกัน มีพระสงฆ์จำนวนหนึ่งที่

---

[57] นิธิ เอียวศรีวงศ์, “อนาคตขององค์กรสงฆ์,” มองอนาคต บทวิเคราะห์เพื่อปรับเปลี่ยนทิศทางสังคมไทย (กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, 2536), หน้า128.

[58] พระไพศาล วิสาโล, พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้มและทางออกจากวิกฤต (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสดศรี-สฤษดิ์วงศ์, 2546), หน้า 32.

มีปฏิกริยาต่อต้านอย่างชัดเจน กรณีตัวอย่างสำคัญคือ ครูบาศรีวิชัย(ตนบุญแห่งล้านนา) ซึ่งกรณีครูบาฯ นี้แสดงให้เห็นปัญหาและความขัดแย้งในระดับรากทางวัฒนธรรมองค์กรสงฆ์ของล้านนาดั้งเดิมกับวัฒนธรรมองค์กรสงฆ์แบบใหม่จากส่วนกลางอย่างชัดเจนยิ่ง[59]

จากที่กล่าวมาทั้งหมด เห็นได้ว่าภายใต้ภาพลักษณ์ภายนอกของการสถาปนารัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่ทำให้พระราชอำนาจของรัชกาลที่ 5 เพิ่มมากขึ้นนั้น ได้ซ่อนปัญหาต่างๆ ไว้มากมาย ซึ่งชนชั้นนำสยามเองก็ตระหนักถึงปัญหาความขัดแย้งดังกล่าวได้เป็นอย่างดี ดังนั้นจึงเป็นที่มาของการดำเนินนโยบายในหลายๆ ส่วน เพื่อสร้างสำนึกให้ท้องถิ่นยอมรับในกระบวนการรวมศูนย์อำนาจ เกิดเป็น *อุดมคติร่วมทางสังคม* ของความเป็นส่วนหนึ่งภายใต้ *รัฐชาติ* อันมีพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ เป็นศูนย์กลางและเจ้าเหนือชีวิตเพียงพระองค์เดียวอย่างมีเอกภาพ เพื่อลดภาพของความแตกต่างทางความคิด ทางวัฒนธรรม หรือสิ่งใดก็ตามที่จะนำมาสู่ความรู้สึกแตกแยกเป็น *พวกเราพวกเขา* ขึ้นระหว่างคนในกรุงเทพฯ กับคนในท้องถิ่นต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมืองประเทศราช

ซึ่งภายใต้กระบวนการสร้างอุดมคติร่วมของความเป็นรัฐชาติ ที่เน้นสร้างสำนึกร่วมแห่งความเป็นพลเมืองภายใต้พระมหากษัตริย์จากกรุงเทพฯเพียงหนึ่งเดียว สร้างสำนึกของประวัติศาสตร์ในรูปแบบเดียวกันหรือการสร้างสำนึกทางวัฒนธรรมร่วมกันนั้นย่อมไม่อาจกระทำได้ด้วยการใช้กำลังเข้าฝืนหรือออกกฎหมายใดๆ มาบังคับได้ เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องของจิตใจ ต้องเกิดขึ้นจากการสร้างจิตสำนึกร่วมที่ผ่านการกล่อมเกลาปลูกฝังจนเกิดเป็นการยอมรับร่วมกันโดยไม่รู้ตัวมากกว่าใช้การบังคับขู่เข็ญ

ดังนั้นวิธีการที่ดีที่สุดคือกระทำโดยผ่านสื่อต่างๆ ที่สามารถปลุกจิตสำนึกร่วมของมนุษย์ได้ง่ายนั่นก็คือ การจัดการศึกษา แบบเรียน วรรณกรรม งานเขียนทางด้านประวัติศาสตร์หรือพงศาวดาร งานศึกษาด้านโบราณคดีและประวัติศาสตร์ศิลปะ เป็นต้น

เห็นได้ชัดที่สุดคือจากงานพระนิพนธ์ต่างๆ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพซึ่งงานส่วนใหญ่ของพระองค์จะแฝงไว้ด้วยอุดมคติดังกล่าวอย่างเต็มที่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นงานพระนิพนธ์เรื่องตำนานพระพุทธเจดีย์ แสดงบรรยายพงศาวดารสยาม ลักษณะการปกครองประเทศสยามแต่โบราณ เป็นต้น หรือการค้นคว้าทางด้านโบราณคดีต่างๆ และการชำระพงศาวดารขึ้นใหม่ต่างก็ล้วนกระทำขึ้นภายใต้กรอบความคิดของการสร้างสำนึกของความเป็นชาติและรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ทั้งสิ้น

---

[59] ดูรายละเอียดความขัดแย้งกรณีครูบาศรีวิชัยใน ณัฐกานต์ ลิ่มสถาพร, <u>เชียงใหม่หัวใจล้านนา</u> (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ภัคธรรศ, 2544), หน้า 226-237.

นอกจากนี้ยังได้มีการจัดตั้งโบราณคดีสโมสรในปี พ.ศ. 2540 และจัดตั้งสมาคมสืบสวนของโบราณขึ้นใน พ.ศ. 2452 ซึ่งทั้งหมดมีเป้าหมายหลักคือการค้นคว้าหาความรู้ทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีของชาติ ซึ่ง *ชาติ* ในที่นี้ก็คือ *ชาติ* ในกรอบความคิดของรัฐรวมศูนย์ที่ชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ร่วมกันสถาปนาขึ้นนั่นเอง

ยกตัวอย่างเช่น การศึกษาเปรียบเทียบการชำระพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 โดยสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เทียบกับฉบับของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์(ซึ่งยังไม่ได้มีการสถาปนารัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์) พบว่ามีความแตกต่างกันในหลายส่วน ซึ่งประเด็นหลักประการหนึ่งที่สำคัญคือ ถ้ามีพระราชกรณียกิจใดก็ตามที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการเป็นเครื่องหมายแห่งพระราชอำนาจเด็ดขาดสูงสุดขององค์พระมหากษัตริย์ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพจะทรงตัดข้อความที่แสดงความมีส่วนร่วมของกรมพระราชวังบวรสถานมงคล(วังหน้า) ออกไปจากเนื้อความ เพื่อเน้นภาพของพระราชอำนาจเด็ดขาดแบบรวมศูนย์ขององค์รัชกาลที่ 1 แต่เพียงพระองค์เดียว[60] ทั้งที่โดยความเป็นจริงแล้วในพระราชพงศาวดารฉบับของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ ได้เขียนแสดงไว้อย่างชัดเจนว่า กรมพระราชวังบวรสถานมงคลนั้นมีพระราชอำนาจเด็ดขาดปกครองพระนครถึงกึ่งหนึ่ง และจะมีการกล่าวพระนามคู่กันอยู่เสมอในการประกอบพระราชกรณียกิจใดๆ ว่า “สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทั้งสองพระองค์”[61]

ซึ่งประเด็นนี้แม้ว่าอาจจะเป็นความแตกต่างเล็กน้อยของการใช้ถ้อยคำ แต่นัยทางความหมายที่เปลี่ยนไปตามการใช้คำที่แตกต่างกันนั้นได้ส่งผลต่อภาพพจน์ทางพระราชอำนาจของรัชกาลที่ 1 ให้มีความแตกต่างกันไปเป็นอย่างมาก จากภาพของพระราชอำนาจที่ถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนกลายมาเป็นพระราชอำนาจหนึ่งเดียวที่รวมศูนย์อยู่ที่องค์รัชกาลที่ 1

การชำระพงศาวดารในลักษณะนี้นอกจากจะเป็นผลสะท้อนหนึ่งจากเหตุ *วิกฤตการณ์วังหน้า* ที่เกิดขึ้นในช่วงต้นรัชกาลที่ 5 ที่เกือบจะกลายเป็นสงครามกลางเมือง จนเป็นเหตุให้รัชกาลที่ 5 ต้องลดบทบาทวังหน้าและยุบเลิกตำแหน่งวังหน้าต่อมาในที่สุดแล้ว มูลเหตุหนึ่งที่น่าสังเกตุคือการชำระพงศาวดารโดยเน้นภาพพระมหากษัตริย์พระองค์เดียวนั้น เป็นเสมือนการยืนยันถึงพระราชอำนาจสิทธิขาดเพียงผู้เดียวขององค์พระมหากษัตริย์ว่ามีมาก่อนแล้วแต่ดั้งเดิมมิใช่เป็นการรวมศูนย์อำนาจขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่อย่างใด สอดรับกับอุดมคติของรัฐแบบรวมศูนย์ซึ่ง

---

[60] สายชล สัตยานุรักษ์, การสร้างอัตลักษณ์ “เมืองไทย” และ “ชั้น” ของชาวสยาม (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2546), หน้า 91.

[61] จีรพล เกตุจุมพล, การเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างขององค์ความรู้ของกลุ่มชนชั้นนำสยามรุ่นใหม่ พ.ศ. 2367-2468 ศึกษากรณีการชำระพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-4 อ้างถึงใน สายชล สัตยานุรักษ์ การสร้างอัตลักษณ์ “เมืองไทย” และ “ชั้น” ของชาวสยาม, หน้า 90.

รวบอำนาจทั้งหมดมาไว้ที่องค์พระมหากษัตริย์แต่เพียงผู้เดียวซึ่งเป็นแนวคิดที่กลุ่มชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5 กำลังสถาปนาขึ้น

ตัวอย่างในทางศิลปะก็เช่นเดียวกัน กล่าวคือพบว่ามีการการสร้างอุดมคติทางการเมืองโดยผ่านการศึกษาทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ศิลปะ เช่นในกรณีที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และ ศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดส์(George Coedes) ได้บัญญัติเรียกศิลปะเขมรซึ่งพบในประเทศไทยทั้งหมดขึ้นใหม่ว่า *ศิลปะสมัยลพบุรี* แทนการกำหนดเรียกว่า *ศิลปะเขมร* ที่พันตรี ลูเนต์ เดอ ลาจอง กิแยร์(Lunet De Lajonquiere) เป็นผู้กำหนดขึ้นตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 5 ทั้งที่โดยข้อเท็จจริงทางศิลปกรรมนั้นการเรียกศิลปะเขมรที่พบในไทยทั้งหมดว่า *ศิลปะเขมร* น่าจะมีความเหมาะสมและถูกต้องมากกว่า[62]

แต่เนื่องมาจากปัญหาทางการเมืองที่ต้องการขจัดมูลเหตุที่จะนำมาซึ่งข้ออ้างของฝรั่งเศสซึ่งกำลังแสวงหาอาณานิคมอยู่ในขณะนั้น[63] ประกอบกับความพยายามรวมศูนย์อำนาจของสยามทำให้การบัญญัติเรียกศิลปะเขมรดังกล่าวว่า *ศิลปะสมัยลพบุรี* จึงเป็นการสร้างอุดมคติร่วมแบบหนึ่งที่เสนอภาพว่าหัวเมืองแถบอีสานที่ซึ่งปรากฏงานศิลปะแบบเขมรนั้นโดยแท้จริงมิได้อยู่ภายใต้อำนาจทางการเมืองของเขมรแต่อย่างใด แต่เป็นกลุ่มลักษณะทางศิลปกรรมที่สามารถแยกเฉพาะได้ต่างหากอย่างชัดเจนอีกสกุลช่างหนึ่ง ซึ่งการอธิบายเช่นนี้ย่อมสอดคล้องและตอบสนองต่อนโยบายทางการเมืองระหว่างประเทศและการสถาปนารัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์มากกว่า

ในทางศาสนา ก็ได้มีการผนวกหลักธรรมทางศาสนาเข้ามาเพื่อรับใช้อุดมคติของรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่มีแนวคิดเรื่องเขตแดน พลเมือง แบบรัฐสมัยใหม่อย่างเต็มที่[64] ลดบทบาทขององค์กรสงฆ์เป็นเสมือนหนึ่งกระทรวงกระทรวงหนึ่งภายใต้การกำกับดูแลของรัฐดังที่ได้กล่าวมาแล้ว เป็นต้น

นอกจากนี้ การสร้างอุดมคติร่วมทางสังคมแบบรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์นั้นยังมิได้จำกัดอยู่แต่เพียงแวดวงในการสร้างสำนึกทางประวัติศาสตร์แบบรวมศูนย์ การศึกษาโบราณดดี การจัดการศึกษา การศาสนา หรืองานทางด้านศิลปะ เท่านั้น แม้แต่ในงานด้านสถาปัตยกรรมก็ได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งที่สะท้อนอุดมคติดังกล่าวด้วยเช่นกันไม่ว่าจะด้วยความตั้งใจหรือไม่ก็ตาม ซึ่งตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดและสมบูรณ์ที่สุดคือ งานสถาปัตยกรรมวัดเบญจมบพิตร

---

[62] ม.ร.ว. สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2537), หน้า 39.

[63] เรื่องเดียวกัน, หน้า 37-38.

[64] ดูใน พระไพศาล วิสาโล, พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้มและทางออกจากวิกฤต, หน้า 31-34.

3.2.2 แนวคิดสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร

ถ้าถือว่าการปฏิรูปการปกครอง พ.ศ. 2435 เป็นจุดเริ่มอย่างเป็นรูปธรรมของการเริ่มดำเนินนโยบายรวมศูนย์อำนาจเข้าส่วนกลางเพื่อสถาปนารัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ก็จะพบว่าภายใต้ช่วงเวลานับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ถ้าพิจารณาเฉพาะในงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตจะพบว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ทรงใส่พระทัยในการสร้างงานสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนามากที่สุดเพียงแห่งเดียวคือ วัดเบญจมบพิตร ซึ่งได้เริ่มสร้างตั้งแต่ พ.ศ. 2442 จวบจนสิ้นรัชกาลก็ยังไม่แล้วเสร็จ ซึ่งจากหลักฐานเอกสารเกี่ยวกับการก่อสร้างที่ยังเหลืออยู่จะเห็นได้ชัดว่าพระองค์ทรงเข้ามาดูแลในรายละเอียดอย่างใกล้ชิดแทบจะทุกขั้นตอนในการออกแบบ

นอกจากนี้วัดเบญจมบพิตรยังได้รับการออกแบบโดย สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ *นายช่างใหญ่แห่งกรุงสยาม* ผู้ซึ่งเป็นสถาปนิกที่ออกแบบงานสถาปัตยกรรมโดยยึดถือแนวความคิดในการออกแบบมากกว่าจะยึดอิงกับกรอบจารีตประเพณี[65] ทำให้งานของพระองค์มีลักษณะเป็นงานสถาปัตยกรรมแนวใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะตัวยิ่ง พระองค์ได้นำ *ระบบพิกัด*(Grid System)มาใช้ในการออกแบบงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตเป็นพระองค์แรก[66] และประการสำคัญที่สุดคือพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ได้ทรงมีจดหมายกล่าวชมสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ไว้ตอนหนึ่งว่า

ภาพที่ 3.32-3.34 บุคคลที่มีบทบาทอย่างสูงในการสถาปนาและออกแบบงานสถาปัตยกรรมพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร จากซ้าย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

---

[65] มาณพ อิศรเดช, สถาปัตยกรรมฝีพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ วิทยานิพนธ์ปริญญาสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2533, หน้า 317.

[66] เรื่องเดียวกัน, หน้า 308.

"…..ฉันไม่ได้นึกจะยอเลย แต่อดไม่ได้ ว่าเธอเปนผู้นั่งอยู่ในหัวใจฉันเสียแล้วในเรื่องทำดิไซนเช่นนี้….."[67] ข้อความในจดหมายย่อมยืนยันได้เป็นอย่างดีว่างานออกแบบของเจ้าฟ้าพระองค์นี้สามารถถ่ายทอดแนวคิดต่างๆ ขององค์รัชกาลที่ 5 ได้อย่างสมบูรณ์ตรงตามพระราชประสงค์ของพระองค์ ด้วยเหตุนี้ การศึกษางานออกแบบของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จึงเท่ากับเป็นเสมือนการศึกษาความคิดในการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมขององค์รัชกาลที่ 5 ด้วยในอีกทางหนึ่ง

ดังนั้นถ้าเชื่อในกรอบความคิดที่ว่า งานสถาปัตยกรรมเป็นกระจกบานหนึ่งที่สามารถสะท้อนสภาพสังคม ณ ช่วงเวลาที่งานสถาปัตยกรรมนั้นถูกสร้างขึ้นได้ งานสถาปัตยกรรมวัดเบญจมบพิตรก็เป็นเสมือนกระจกบานใหญ่ที่สุดที่สามารถสะท้อนความคิดและความเปลี่ยนแปลงทางสังคมในสมัยรัชกาลที่ 5 ภายใต้กระบวนการสถาปนารัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ได้ดีที่สุดเช่นเดียวกัน และจากการศึกษาก็พบว่า วัดเบญจมบพิตรได้สะท้อนแนวคิดดังกล่าวอย่างชัดเจนโดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวพระอุโบสถ ไม่ว่าจะเป็นในด้านการออกแบบวางผังทางสถาปัตยกรรม ลวดลายประดับต่างๆ บนหน้าบัน หรือแม้กระทั่งพระพุทธรูปภายในพระระเบียง จนอาจกล่าวได้ว่าพระอุโบสถแห่งนี้ไม่ว่าจะด้วยความตั้งใจหรือไม่ก็ตาม ได้ทำหน้าที่สะท้อนอุดมคติของรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ออกมาได้อย่างสมบูรณ์มากที่สุด ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

3.2.2.1 ภาพเขียนภายในพระอุโบสถ: ภาพสะท้อนอุดมคติเรื่องพื้นที่และเขตแดนสมัยใหม่

แม้ว่าภาพเขียนคูหาผนังทั้ง 8 ในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรจะมิใช่ภาพที่เกิดจากพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ โดยตรง อีกทั้งยังถูกเขียนขึ้นภายหลังเป็นเวลามากแล้วก็ตาม แต่ภาพทั้งหมดก็เกิดขึ้นมาจากพระดำริของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งถือได้ว่าเป็นผู้นำทางความคิดที่สำคัญที่สุดในสมัยรัชกาลที่ 5 ผู้หนึ่ง ดังนั้นความคิดของพระองค์ก็เปรียบเสมือนภาพสะท้อนความคิดความเชื่อของชนชั้นนำสยามในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เป็นอย่างดี

ภาพเขียนทั้ง 8 ช่อง สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกำหนดให้เขียนเป็นภาพสถูปเจดีย์ที่สำคัญ 8 องค์ โดยกำหนดให้เขียนขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2485[68] ภาพสถูปเจดีย์ทั้ง 8 องค์ที่กำหนดให้เขียนขึ้นมีดังนี้ พระมหาธาตุเมืองละโว้ พระธาตุพนม พระมหาธาตุเมืองนครศรีธรรมราช พระเจดีย์ชัยมงคลพระนครศรีอยุธยา พระมหาธาตุเมืองศรีสัชนาลัย พระปฐมเจดีย์ พระมหาธาตุ

---

[67] ประมวลเอกสารสำคัญเนื่องในการสถาปนาวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม, หน้า 440.

[68] ชลธีร์ ธรรมวรางกูร, "พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม," ศิลปากร ฉบับที่ 2 ปีที่ 43, หน้า 61.

หริภุญชัย และพระศรีรัตนมหาธาตุเมืองเชลียง ภาพเจดีย์ที่ถูกวาดขึ้นนั้นถือว่าเป็นจอมเจดีย์ที่สำคัญที่สุดในประเทศสยาม ตามการอธิบายแบบรัฐชาติสมัยใหม่สมัยรัชกาลที่ 5

ประเด็นดังกล่าวนี้เกี่ยวข้องกับมุมมองความคิดในเรื่องพื้นที่ถือครองและขอบเขตของพระราชอาณาจักรตามอุดมคติแบบใหม่ที่ยึดขอบเขตดินแดนตามที่เป็นจริง มิใช่ขอบเขตพระราชอำนาจที่พระมหากษัตริย์มีอำนาจเหนือเพียงแต่ในนามเช่นในอดีต กล่าวคือภาพเขียนสถูปเจดีย์ทั้ง 8 เป็นภาพสะท้อนการถือครองพื้นที่ในอุดมคติใหม่ของสยามที่แสดงขอบเขตชัดเจนตามที่เป็นจริงเชิงประจักษ์ตามระเบียบโลกสมัยใหม่

ภาพที่ 3.35 (ซ้าย) พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร
ภาพที่ 3.36-3.37 (สองรูปขวา) ภาพเขียนภายในพระอุโบสถ เขียนเป็นรูปจอมเจดีย์ที่สำคัญของสยาม

ซึ่งถ้าลองย้อนกลับไปพิจารณาบริบททางสังคมสมัยรัชกาลที่ 5 จะพบว่า ขอบเขตประเทศสยามยังเป็นสิ่งที่ไม่ชัดเจนและแน่นอนดังในปัจจุบัน สถูปเจดีย์บางองค์เช่นพระธาตุหริภุญชัยที่เมืองลำพูนยังถือว่าเป็นสถูปเจดีย์ที่อยู่ในเขตประเทศราชฝ่ายเหนือของสยาม[69] ซึ่งยังมิได้รวมเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับสยามอย่างเต็มที่ พระธาตุหริภุญชัยของลำพูนยังถือว่าอยู่ในดินแดนที่เป็นเมืองใน *มณฑลลาวเฉียง* หรือแม้กระทั่งพระธาตุพนมเองก็ถือว่าเป็นพระสถูปเจดีย์ในเมืองนครพนมซึ่งเป็นเมืองอยู่ใน *มณฑลลาวพวน* ซึ่งหัวเมืองเหล่านี้ยังถือกันมาจนสมัยรัชกาลที่ 5 ว่าเป็น *เมืองลาว*[70]

ประเทศราชเหล่านี้ในอุดมคติเดิมของสยามไม่ได้ถือว่าเป็นราชอาณาจักรสยาม แต่ถือว่าเป็น *เมืองลาว* ที่ขึ้นกับกรุงเทพมหานคร ดังที่ยังมีหลักฐานปรากฏอยู่ในอักขราภิธานศัพท์ของหมอ

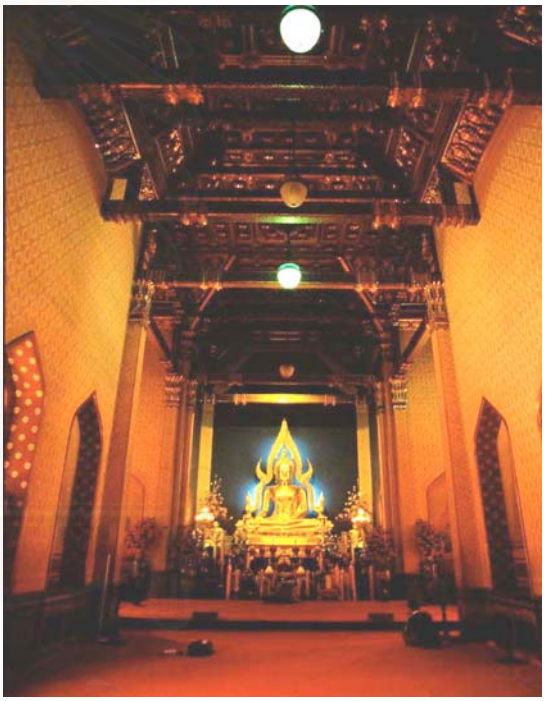
---

[69] ชวลีย์ ณ ถลาง, ประเทศราชของสยามในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2541), หน้า 9.

[70] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เทศาภิบาล (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2545), หน้า 68.

บรัดเลย์ กล่าวไว้อย่างชัดเจน แต่ด้วยอุดมคติในเรื่องพื้นที่และเขตแดนอย่างใหม่ภายใต้อุดมคติเรื่องรัฐชาติแบบตะวันตก ทำให้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพยายามสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทางเชื้อชาติและดินแดนขึ้นเพื่อรักษาความมั่นคงของประเทศและความมั่นคงของพระราชอำนาจอันเป็นไปตามกฎเกณฑ์สมัยใหม่

พระราชประสงค์ในการสร้างความกลมกลืนทางเชื้อชาติและดินแดนดังกล่าว ยังปรากฏให้เห็นจากการที่ทรงเปลี่ยนชื่อมณฑลที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า *ลาว* เป็นใช้ชื่อตาม *ทิศ* แทนเช่น *มณฑลลาวเฉียง* กลายเป็น *มณฑลพายัพ* และ *มณฑลลาวพวน* กลายเป็น *มณฑลอุดร* เป็นต้น ซึ่งก็เป็นกุศโลบายในการสร้างเอกภาพทางเชื้อชาติและดินแดนขึ้นให้กลายมามีฐานะที่อยู่ภายใต้พระราชอาณาจักรสยามเหมือนกันหมด *มีแต่ไทย ไม่มีลาว*[71]



ภาพที่ 3.38 (ซ้าย) พื้นที่ภายในพระอุโบสถแบบจารีตเดิมซึ่งสะท้อน จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ
ภาพที่ 3.39 (ขวา) พื้นที่ภายในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร สะท้อนจักรวาลทัศน์สมัยใหม่ ของชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5

ด้วยเหตุนี้ ภาพเขียนสถูปเจดีย์ทั้ง 8 ในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรก็จึงเป็นผลผลิตจากแนวคิดและอุดมคติดังกล่าวที่สืบเนื่องมาโดยลำดับ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ภาพสถูปเจดีย์ทั้งหมดก็เป็นการสะท้อนอุดมคติเรื่องพื้นที่และอาณาเขตที่เป็นจริงตามความเป็นจริง และตามกฎระเบียบอย่างใหม่ของโลกสมัยใหม่ เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงพระราชอำนาจและพระราชอาณาเขตของ

[71] ดู ดวงดาว ยังสามารถ, บัลลังก์พระปิยะ: บทวิเคราะห์พระราชหัตถเลขาส่วนพระองค์, หน้า 87-100.

ประเทศสยามภายใต้พระราชอำนาจของพระองค์ว่า ทิศเหนือมีพระราชอำนาจครอบคลุมดินแดนประมาณไหน ทิศใต้มีถึงประมาณไหน และทิศตะวันออกประมาณไหน โดยใช้สัญลักษณ์สถาปัตยกรรมทางศาสนาที่สำคัญของท้องถิ่นนั้นๆ เป็นตัวบ่งชี้

ตัวอย่างในการใช้งานศิลปะและสถาปัตยกรรมทางศาสนาเป็นตัวกำหนดขอบเขตดินแดนสยามเห็นได้ชัดจากกรณีของวัดชลธาราสิงเห(วัดพิทักษ์แผ่นดินไทย) ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2452 ซึ่งเหตุการณ์นั้นเป็นผลมาจากที่อังกฤษพยายามอ้างสิทธิ์ปกครองเหนือจังหวัดนราธิวาสในปัจจุบัน แต่รัชกาลที่ 5 ได้ทรงยกหลักฐานทางศิลปะและสถาปัตยกรรมขึ้นโต้แย้งว่า

".....ศิลปะในวัด และวัดเป็นสถานที่ของพระพุทธศาสนา อันเป็นศาสนาประจำชาติชาวสยาม แผ่นดินนี้ ก็ควรเป็นสยามประเทศ....."[72]

จากหลักฐานทางศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมดังกล่าวได้ทำให้อังกฤษต้องยอมรับในที่สุด และจึงได้มีการกำหนดเขตแดนใหม่โดยนำเอาแม่น้ำโกลก ตรงบริเวณที่ไหลผ่านตากใบ(แม่น้ำตากใบ) เป็นเส้นแบ่งสำคัญ

ซึ่งในกรณีภาพเขียนของวัดเบญจมบพิตรนี้ก็เป็นการสะท้อนแนวความคิดในลักษณะเช่นเดียวกันคือใช้งานสถาปัตยกรรมทางศาสนาเป็นหลักฐานยืนยัน(ส่วนหนึ่ง)ถึงสิทธิเหนือดินแดนและอาณาเขตประเทศสยาม ซึ่งแม้ว่าในกรณีภาพเขียนวัดเบญจมบพิตรจะมิได้เป็นการกำหนดชี้ชัดลงไปในรายละเอียดที่ถูกต้องแบบแผนที่ก็ตาม แต่นั่นก็เพียงพอที่จะแสดงให้เห็นถึงมุมมองของชนชั้นนำสยามในยุคนั้นที่มีต่อโลกและความเป็นประเทศว่ามีการเปลี่ยนแปลงไปจากอดีตมากน้อยเพียงใด และแสดงให้เห็นว่าการออกแบบภายในของพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรแห่งนี้ได้เป็นตัวแบบที่ดีที่สุดที่สะท้อน *จักรวาลทัศน์สมัยใหม่* และ *อุดมคติเรื่องรัฐสมัยใหม่* ของชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5 ที่อยู่ภายใต้แนวคิดแบบรวมศูนย์ของรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ซึ่งแนวคิดแบบใหม่ดังกล่าวได้เข้ามาแทนที่ *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* และแนวคิดทางการเมืองแบบ *พระเจ้าราชาธิราช* ที่เคยถูกสะท้อนลงในงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตในอดีตมาแล้วนั่นเอง

3.2.2.2 **พระพุทธรูปในพระระเบียง: ผลพวงจากการปฏิรูปการปกครอง** 2435

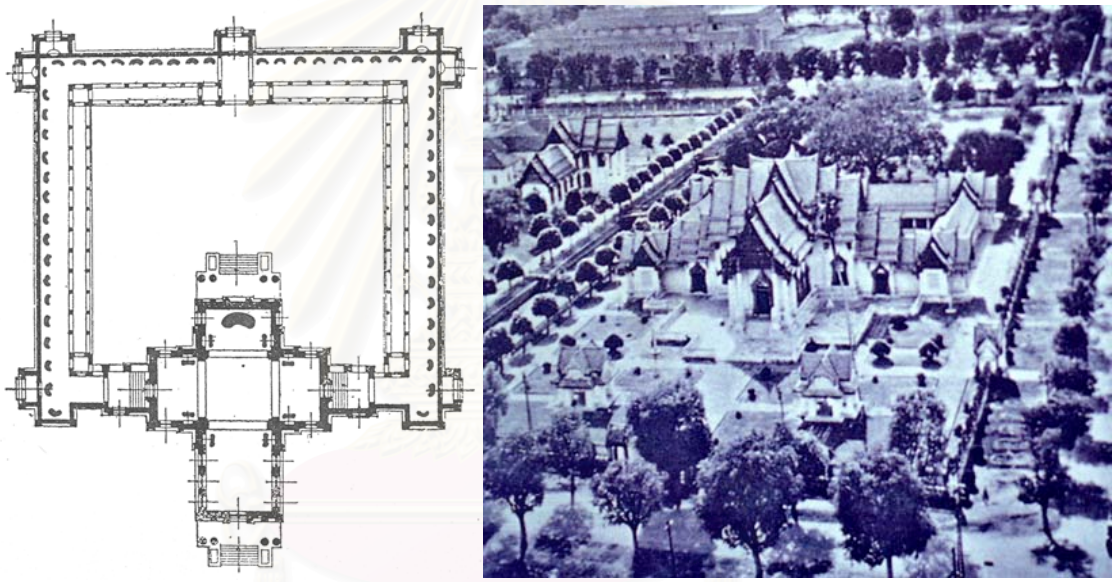
การวางผังพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรถ้าดูอย่างผิวเผินจะพบว่ามีรูปแบบลักษณะที่คล้ายการวางผังของพระอุโบสถหลายหลังในอดีตจนบางท่านกล่าวว่า ได้รับแบบอย่างมาจากวิหารที่

---

[72] อ้างถึงใน คอลัมน์ "เหนือฟ้าใต้บาดาล," **ไทยรัฐ** ปีที่ 15 ฉบับที่ 16741 ประจำวันเสาร์ที่ 22 พฤศจิกายน 2546.

ประดิษฐานพระพุทธชินราช เมืองพิศณุโลก[73] แต่ถ้ามองอย่างละเอียดจะพบลักษณะที่แตกต่างในหลายจุดที่เป็นการสะท้อนอุมคติอย่างใหม่

ประการแรก ผังของพระอุโบสถหลังนี้ประกอบขึ้นจาก 2 ส่วนคือ ตัวอาคารประธานที่เป็นพระอุโบสถรูปทรงจตุรมุข และส่วนที่เป็นพระระเบียง โดยที่พระระเบียงจะเข้ามาเชื่อมต่อกับตัวพระอุโบสถบริเวณมุขด้านเหนือและด้านใต้โดยมี *มุขกระสัน* เป็นตัวเชื่อม อันเป็นลักษณะที่ไม่แตกต่างมากนักจากผังวัดในอดีตหลายวัดที่ออกแบบให้มีลักษณะพระระเบียงเชื่อมต่อกับท้ายพระอุโบสถหรือพระวิหาร แต่ลักษณะพิเศษของพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรนี้คือ การที่พระระเบียงวัดเบญจมบพิตรมิได้ถูกสร้างขึ้นเพื่อล้อมรอบ *สถูปเจดีย์* แต่อย่างใด โดยปล่อยไว้เป็นลานโล่งว่างเพียงเท่านั้น



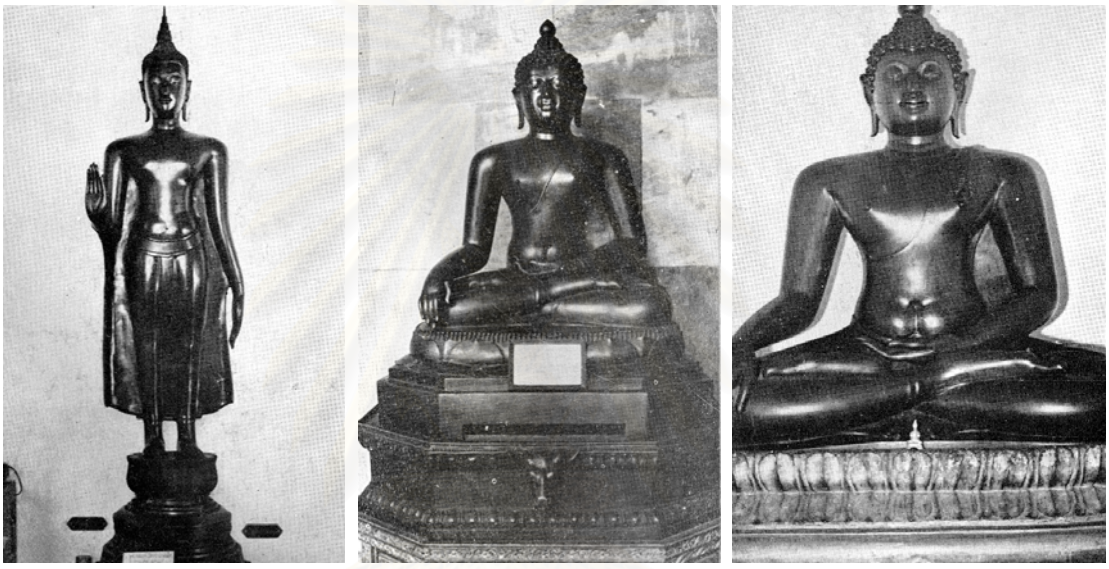
ภาพที่ 3.40-3.41 ผังพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร:
ภาพสะท้อนอุดมคติใหม่และแนวคิดสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในงานสถาปัตยกรรมไทย
(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ ประมวลเอกสารสำคัญเนื่องในการสถาปนาวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม
ภาพขวา: หนังสือ กรุงเทพฯ 2489-2539 = Bangkok 1946-1996)

ความแตกต่างประการต่อมาที่สำคัญคือ พระพุทธรูปที่ประดิษฐานอยู่ภายในพระระเบียงทั้งหมด 52 องค์ นั้นต่างเป็นพระพุทธรูปที่มีพุทธลักษณะแตกต่างกันเกือบทั้งหมด เป็นพระพุทธรูปที่มีพุทธลักษณะงดงามโดดเด่นของแต่ละท้องถิ่น และของแต่ละยุคสมัย และถูกนำมาจากที่ต่างๆ

[73] สุจริต ถาวรสุข, หนังสือประกวด เรื่อง พระประวัติและงานศิลปะของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (พระนคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2509), หน้า 214.

กัน[74] โดยอัญเชิญมาจากหัวเมืองต่างๆ ที่อยู่ภายใต้พระราชอำนาจของสยาม ไม่ว่าจะเป็นจากเมืองเชียงใหม่ พะเยา ลำพูน นครราชสีมา เพชรบุรี นครศรีธรรมราช นอกจากนี้ยังมีพระพุทธรูปบางองค์ที่นำมาจากต่างประเทศ เช่น ญี่ปุ่น อินเดีย ลังกา พม่า เป็นต้น

ซึ่งพระพุทธรูปทั้งหมดนี้บางองค์อาจจะเป็นองค์จริง และบางองค์อาจเป็นการหล่อขึ้นใหม่ทั้งนี้ก็เพื่อให้พระพุทธรูปทั้งหมดภายในพระระเบียงเมื่อเวลาตั้งรวมกันแล้วแลดูมีขนาดที่ไม่แตกต่างกันจนเกินไป ซึ่งเป็นข้อกำหนดสำคัญประการหนึ่งในการพิจารณาเลือกสรรพระพุทธรูปมาประดิษฐานในพระระเบียงวัดเบญจมบพิตร[75]



ภาพที่ 3.42-3.44 พระพุทธรูปบางส่วนในพระระเบียงที่ถูกอัญเชิญมาจากหัวเมืองต่างๆ ในประเทศสยาม

เป้าประสงค์หลักในการรวบรวมพระพุทธรูปจากหัวเมืองต่างๆ ตลอดจนแม้กระทั่งจากต่างประเทศนี้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเล่าไว้ว่า

".....ขณะเมื่อสร้างวัดนี้อยู่ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชดำริว่าพระพุทธรูปสำหรับประดิษฐานไว้ ณ วัดนี้ ควรจะเลือกพระพุทธรูปโบราณซึ่งสร้างขึ้นในประเทศ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[74] โดยทั่วไปของพระพุทธรูปในพระระเบียงตามวัดต่างๆ มักจะถูกสร้างขึ้นพร้อมกับการสร้างวัด มิใช่จากการรวบรวมมาจากที่ต่างๆ ยกเว้นที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามเท่านั้น

[75] เกณฑ์พิจารณาในการเสาะแสวงหาพระพุทธรูปแบบต่าง ๆ มาตั้งในพระระเบียงนี้ มีอยู่ 3 ประการ ดูใน ประวัติวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม (กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2543), หน้า 161.

และในสมัยต่างๆ กัน.....รวบรวมมาตั้งแสดงให้มหาชนเห็นแบบอย่างพระพุทธรูปต่างๆ โดยทางตำนาน.....”[76]

กล่าวอีกทางหนึ่งก็คือ พระองค์มีความประสงค์ที่จะให้พระระเบียงแห่งนี้เป็นเสมือนพิพิธภัณฑ์ที่รวบรวมพระพุทธรูปที่สำคัญและงดงามของประเทศสยาม ดังที่มีพระราชหัตถเลขาไปถึงสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ตอนหนึ่งว่า

“.....มีองค์เดียวแต่พระทรงเครื่องลำพูน ที่ตั้งอยู่ในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร เปนพระที่มีองค์เดียวไม่มีสองงามเลิศล้น แต่พระเช่นนั้นควรจะอยู่วัดเบญจมบพิตร ซึ่งเปนที่รวบรวมพระต่างๆ เปนมิวเซียม ไม่ควรจะไปเที่ยวไว้กระจายให้คนไปเที่ยวดูลำบาก.....”[77]

จากพระราชดำริทั้งสองข้างต้น นอกจากจะทำให้เห็นถึงกระแสความคิดสมัยใหม่อย่างตะวันตกที่แพร่เข้ามายังสังคมสยามในเรื่องการจัดตั้งพิพิธภัณฑ์แล้ว ข้อความดังกล่าวยังแฝงนัยสองประการคือ หนึ่ง เริ่มมองพระพุทธรูปในมิติหนึ่งที่เป็นโบราณวัตถุอันควรตั้งแสดงไว้ในพิพิธภัณฑ์แทนความเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในมิติแบบเดิม และสอง คือความคิดในการมองกรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลาง ซึ่งมิใช่ในรูปแบบที่กรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลางเพียงแต่ในนามเช่นในอดีต แต่เป็นในรูปแบบที่กรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลางและมีอำนาจเหนือหัวเมืองต่างๆ อย่างแท้จริง ซึ่งอธิบายได้ดังนี้

การรวบรวมพระพุทธรูปครั้งนั้นเป็นการรวบรวมและอัญเชิญพระพุทธรูปที่มีลักษณะแตกต่างจากในกรณีของพระพุทธรูปในพระระเบียงวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงโปรดให้อัญเชิญมาจากหัวเมืองต่างๆ ที่รกร้างผู้คนอันเนื่องมาจากสงครามคราวเสียกรุงศรีอยุธยา ซึ่งพระพุทธรูปส่วนใหญ่จะอยู่ในสภาพทรุดโทรมขาดการดูแลรักษาแทบทั้งสิ้น ดังนั้นพระพุทธรูปต่างๆ ส่วนใหญ่จึงมิได้มีความสำคัญต่อชีวิตและจิตใจของผู้คนหรือชาวบ้านกลุ่มใด

แต่ในกรณีวัดเบญจมบพิตรนี้ พระพุทธรูปมิใช่เป็นการอัญเชิญจากวัดร้างทั้งหมด มีไม่น้อยที่มาจากวัดที่ยังมีสภาพเป็นวัดอยู่อย่างสมบูรณ์ ซึ่งมีพระสงฆ์และฆราวาสตั้งบ้านเรือนเป็นชุมชนอยู่โดยรอบ นั้นก็หมายความว่า พระพุทธรูปเหล่านั้นยังมีความหมายทางสังคมต่อชุมชนชาวบ้านและยังคงมีสภาพเป็นศูนย์รวมทางจิตใจของชาวบ้านในท้องถิ่นอยู่

ด้วยเหตุนี้การอัญเชิญพระพุทธรูปลงมาไว้ยังเมืองหลวงจึงเท่ากับเป็นการดึงพระพุทธรูปเหล่านั้นออกจากบริบททางสังคมและชุมชนเดิม จากที่เคยเป็นศูนย์กลางจิตใจของท้องถิ่นกลายมาอยู่ในบริบทของพื้นที่และความหมายอย่างใหม่ที่ได้มีผู้กล่าวว่าเป็นเพียงพระพุทธรูปที่มีไว้ให้คน

---

[76] เรื่องเดียวกัน, หน้า 161.

[77] ประมวลพระนิพนธ์ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส พระราชหัตถเลขา – ลายพระหัตถ์ พิมพ์ในงานมหาสมณานุสรณ์ครบ 50 ปี แต่วันสิ้นพระชนม์แห่งสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส วันที่ 1 – 7 สิงหาคม พ.ศ. 2514 (พระนคร: ธนาคารกรุงศรีอยุธยา จำกัด, 2514), หน้า 196.

เที่ยวดู[78] และเพื่อสนองความต้องการในการมีพิพิธภัณฑ์อันเป็นอุดมคติใหม่ที่ได้รับมาจากตะวันตก

พระพุทธรูปจากที่เคยอยู่ในบริบททางความหมายอันศักดิ์สิทธิ์ ได้เริ่มกลายสภาพมาเป็นวัตถุตั้งแสดงเพื่อไว้ดูไว้ชมหรือไว้ศึกษามากขึ้น เฉกเช่นเดียวกับภาพเขียนฝาผนังต่างๆ ที่กลายสภาพจากการเป็นส่วนหนึ่งของการจำลอง *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* มาสู่การประดับประดาเพื่อบันทึกเรื่องราวหรือเพื่อความสวยงามทางสถาปัตยกรรมเพียงอย่างเดียว

นอกจากนี้ การนำพระพุทธรูปจากหัวเมืองต่างๆ มาไว้ที่กรุงเทพฯ ส่วนหนึ่งยังได้สร้างความไม่พอใจให้เกิดขึ้นกับคนในท้องถิ่นหลายแห่ง อาทิเช่นในกรณีของพระพุทธรูปสัมฤทธิ์จากวัดท่าถนน เมืองอุตรดิตถ์ ที่ถูกอัญเชิญไปประดิษฐานในพระระเบียงวัดเบญจมบพิตร หลังจากที่ถูกอัญเชิญไปไม่นาน เจ้าอาวาสได้ทำการประท้วงโดยปฏิญาณว่าจะไม่ขออยู่วัดท่าถนนอีกต่อไป โดยท่านได้ถือปฏิบัติทางกรรมฐานเที่ยวไปตามป่าช้าของวัดต่างๆ จนถึงแก่มรณภาพ จนท้ายที่สุดในปี พ.ศ. 2453 จึงได้มีการอัญเชิญพระพุทธรูปองค์ดังกล่าวกลับไปยังวัดท่าถนนตามเดิม[79] หรือในกรณีของ *พระฝาง* เมืองสวางคบุรีที่ได้อัญเชิญมาที่วัดเบญจมบพิตรด้วยเช่นกัน ซึ่งในเวลาต่อมาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ได้มีพระราชกระแสรับสั่งให้ *มหาดไทย* จัดส่ง *พระฝาง* กลับไปไว้ที่เดิมในปี พ.ศ. 2447 ซึ่งเมื่อข่าวนี้แพร่ออกไปก็ได้นำมาซึ่งความปิติยินดีเป็นอย่างยิ่งของชาวบ้าน[80]

จากตัวอย่างทั้งสองชี้ให้เห็นถึงความไม่เต็มใจของคนในท้องถิ่นบางส่วนต่อการรวบรวมพระพุทธรูปอันเป็นที่เคารพสักการะของตนเองเอาไปรวมไว้ที่อื่น เนื่องจากเป็นการดึงศูนย์รวมทางจิตใจของชุมชนไป อีกทั้งพระพุทธรูปเหล่านี้ยังถือว่าเป็นของมีค่าประจำท้องถิ่นอีกด้วย

การที่พระองค์สามารถอัญเชิญพระพุทธรูปจากหัวเมืองต่างๆ ในประเทศสยามมารวมไว้ที่กรุงเทพฯ ได้อย่างหลากหลายนั้น ส่วนหนึ่งเป็นเพราะผลพวงจากการปฏิรูปการปกครองในปี พ.ศ. 2435 เนื่องจากว่าการปฏิรูปดังกล่าวได้ทำให้เกิดประเพณีใหม่อย่างหนึ่งขึ้นก็คือ *การตรวจราชการหัวเมือง* ซึ่งเป็นแนวคิดของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ(เสนาบดีกระทรวงมหาดไทยในขณะนั้น) ซึ่งด้วยผลของการปฏิบัติเช่นนี้อย่างสม่ำเสมอทำให้สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพรู้ซึ้งถึงธรรมเนียมปฏิบัติของหัวเมืองต่างๆ อย่างถ่องแท้ เข้าใจปัญหาในแต่ละท้องถิ่นแต่ละหัว

---

[78] ศรันย์ ทองปาน, "ความสนุกในวัดเบญจมบพิตร เครื่องโต๊ะ มิวเซียม และสยามใหม่," เมืองโบราณ ฉบับที่ 4 ปีที่ 25 (ตุลาคม-ธันวาคม 2542), หน้า 34.

[79] อนันต์ เอี่ยมสรรพางค์ และวิบูลย์ บูรณารมย์, ตำนานเมืองอุตรดิษฐ อ้างถึงใน ศรันย์ ทองปาน, "ความสนุกในวัดเบญจมบพิตร เครื่องโต๊ะ มิวเซียม และสยามใหม่," เมืองโบราณ, หน้า 33.

[80] แต่สุดท้ายด้วยเหตุอันใดไม่ปรากฏ ทำให้การจัดส่งพระฝางไม่เป็นไปตามพระราชประสงค์ ดูในทรงวิทย์ แก้วศรี, "พระพุทธรูปสำคัญ ณ วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม," ศิลปากร ฉบับที่ 2 ปีที่ 43, หน้า 91.

เมืองได้เป็นอย่างดี อันนำมาซึ่งการเข้าไปแทรกแซงอำนาจการบริหารของเจ้าเมืองตามหัวเมืองชั้นนอกและหัวเมืองประเทศราชของท่านและกระทรวงมหาดไทยทำได้อย่างสะดวกมากขึ้น ทำให้เป้าหมายในการดึงพระราชอำนาจของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมาจากท้องถิ่นต่างๆ เป็นไปได้ด้วยดี และด้วยการต้องออกตรวจราชการหัวเมืองอย่างต่อเนื่องนี้เองที่ทำให้เกิดผลพลอยได้ประการหนึ่งตามมาดนั่นก็คือ การสืบเสาะค้นคว้าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ พงศาวดารและโบราณคดีของท้องถิ่นต่างๆ อันทำให้สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้รับการยอมรับว่าเป็น *พระบิดาแห่งประวัติศาสตร์ไทย*[81] ทำให้ท่านรู้ได้ว่าบ้านเมืองไหนมีความเป็นมาอย่างไร มีของดีอะไรบ้าง ตลอดจนรู้ว่ามีโบราณวัตถุมีค่าหรือพระพุทธรูปที่สวยงามอยู่ที่แห่งใดบ้าง

ด้วยเหตุนี้เองน่าที่จะเป็นเหตุผลทำให้สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้รับมอบหมายจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวให้เป็นแม่งานในการเสาะหาและอัญเชิญพระพุทธรูปต่างๆ ที่สวยงามและมีค่าจากหัวเมืองต่างๆ มาไว้ที่พระระเบียงของพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรแห่งนี้

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าการรวบรวมพระพุทธรูปในครั้งนั้นเป็นผลสืบเนื่องโดยอ้อมจากการปฏิรูประบบการบริหารราชการแผ่นดินในปี พ.ศ. 2435 ที่มีเป้าหมายในการดึงพระราชอำนาจของหัวเมืองต่างๆ เข้ามารวมศูนย์ไว้ที่องค์พระมหากษัตริย์จากส่วนกลาง ซึ่งนอกจากผลสัมฤทธิ์ในการดึงพระราชอำนาจแล้วยังมีผลพลอยได้คือการที่สามารถดึงพระพุทธรูปที่สวยงามและของมีค่าจากท้องถิ่นต่างๆ มารวบรวมไว้ที่พระนครด้วยอีกประการหนึ่ง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ การรวบรวมพระพุทธรูปในครั้งนั้นเป็นผลสะท้อนอันเกิดจากอุดมคติอย่างใหม่ทางสังคมของสยามในสมัยรัชกาลที่ 5 นั่นเอง

3.2.2.3 **สำนึกทางประวัติศาสตร์สมัยใหม่ของสยาม: ความหมายที่แฝงอยู่ในพระระเบียงพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร**

ประเด็นน่าสนใจอีกประการหนึ่ง เมื่อพิจารณาดูจากพระราชดำริในการรวบรวมพระพุทธรูปควบคู่ไปกับพิจารณาที่มาของพระพุทธรูปต่างๆ จะพบว่าการรวบรวมพระพุทธรูปในครั้งนั้นคือภาพสะท้อนของการสร้างสำนึกร่วมทางประวัติศาสตร์แบบใหม่ที่สร้างขึ้นเพื่อผลทางการเมืองการปกครองในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ การนำพระพุทธรูปต่างๆ มารวมไว้ที่พระระเบียงวัดเบญจมบพิตรมิได้มีไว้เพื่อการเที่ยวดูเที่ยวชมเพียงอย่างเดียว แต่ยังเป็นการสนับสนุนกรอบโครงทาง

---

[81] หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล, ชีวิตและงานของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (พระนคร: สำนักพิมพ์บรรณาคาร, 2515), หน้า 35.

ประวัติศาสตร์ศิลปะที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้สร้างขึ้นมาควบคู่ไปกับประวัติศาสตร์ทางการเมืองของสยามในอีกทางหนึ่งด้วย ซึ่งสามารถอธิบายได้คือ

พระพุทธรูปทั้งหมดที่ถูกอัญเชิญมาดังกล่าวทั้งหมดจะถูกอธิบายความหมายใหม่โดยถูกจัดแบ่งเข้ามาอยู่ในโครงเรื่องประวัติศาสตร์ศิลปะที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพเป็นผู้สร้างขึ้น ดังที่ปรากฏอยู่ในผลงานชิ้นสำคัญเรื่อง *ตำนานพระพุทธเจดีย์* ซึ่งกรอบแนวคิดทางประวัติศาสตร์ศิลปะดังกล่าวท่านได้กล่าวถึงรูปแบบต่างๆ ทางศิลปะในประเทศสยามไว้ด้วย

ประเด็นสำคัญคือ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้สร้างกรอบการอธิบายศิลปะของประเทศสยามโดยกล่าวรวมไปถึงศิลปะที่เคยอยู่ตามหัวเมืองชั้นนอกและหัวเมืองประเทศราชต่างๆ ซึ่งมิได้ขึ้นตรงต่อกรุงเทพฯ มาก่อนในบริบททางสังคมแบบเดิมเข้าไว้ในศิลปะของสยามประเทศด้วย ทั้งๆ ที่กรอบความคิดของสยามในอดีตมิได้นับรวมว่าประเทศราชเหล่านั้นเป็นส่วนหนึ่งของประเทศสยามแต่อย่างใด ดังที่ได้กล่าวมาก่อนหน้านี้แล้ว

ทั้งนี้ก็เป็นด้วยว่าการจะสถาปนารัฐสมัยใหม่ให้ได้นั่น สิ่งสำคัญอันหนึ่งก็คือการสร้างสำนึกทางประวัติศาสตร์ให้เกิดขึ้นร่วมกันในรูปแบบเดียวกัน แต่หัวเมืองชั้นนอกและหัวเมืองประเทศราชในบริบททางสังคมแบบเดิมย่อมมีสำนึกทางประวัติศาสตร์ที่แตกต่างไปจากคนสยามในกรุงเทพฯ อันอาจนำมาซึ่งความแตกต่างและแตกแยกได้ ทั้งนี้ก็เป็นเพราะ

".....เพราะถือว่าเมืองประเทศราชแลหัวเมืองชั้นนอกชาวเมืองเป็นคนต่างชาติต่างภาษา แลหัวเมืองชั้นกลางกับชั้นในชาวเมืองเป็นไทยด้วยกันเอง....."[82]

ดังนั้นเมื่อแนวคิดรัฐชาติสมัยใหม่เรียกร้องให้กำหนดอาณาเขตที่ชัดเจนแน่นอน เรียกร้องพระราชอำนาจอันเป็นเอกภาพและรวมศูนย์จากส่วนกลาง เรียกร้องให้ *เจ้า* ที่เคยปกครองหัวเมืองต่างๆ อย่างเป็นอิสระต้องยอมสูญเสียอำนาจเดิมที่เคยมีของตนเองไป ซึ่งเป็นเรื่องที่ไม่ง่ายเลย

วิธีการอันจะนำไปสู่เป้าหมายดังกล่าวได้ง่ายขึ้นอย่างหนึ่งก็คือ การสร้างความรู้สึกร่วมว่าคนที่อยู่ในหัวเมืองชั้นนอกและหัวเมืองประเทศราชเหล่านั้นต่างก็เป็นคนไทยเหมือนกัน เคยมีประวัติศาสตร์ร่วมกัน มีบรรพบุรุษจากคนกลุ่มเดียวกัน และมีศิลปวัฒนธรรมอันสืบเนื่องถ่ายทอดมาเป็นสายเดียวกัน ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้สร้างโครงเรื่องทางประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะขึ้นมาเพื่อใช้อธิบายความเป็นมาของศิลปวัฒนธรรมของคนในพระราชอาณาเขตประเทศสยามว่ามีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันนั่นเอง

โครงเรื่องประวัติศาสตร์ศิลปะดังกล่าวได้สร้างคำอธิบายโดยอิงกับโครงเรื่องประวัติศาสตร์ของสยามที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อรับใช้อุดมคติใหม่ภายใต้ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ประวัติศาสตร์

---

[82] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เทศาภิบาล, หน้า 6.

ศิลปะถูกจัดหมวดหมู่และยุคสมัยคู่ไปกับพัฒนาการของชนชาติสยาม ซึ่งถูกแบ่งออกเป็นยุคสมัยต่างๆ เป็นสมัยทวารวดี *ศรีวิชัย* ลพบุรี เชียงแสน สุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ ตามลำดับ[83]

เมื่อกรอบทฤษฎีดังกล่าวถูกสร้างขึ้นมาแล้ว พระพุทธรูปต่างๆ ไม่ว่าจะเคยอยู่ในหัวเมืองชั้นนอกหรือประเทศราชใดมาก่อน ไม่ว่าในอดีตจะเป็นเพียงเมืองลาวที่ขึ้นต่อกรุงเทพฯ และถูกเรียกว่าเป็นพวก *ลาว* ก็ตาม สุดท้ายก็จะถูกโครงเรื่องทางประวัติศาสตร์ศิลปะจัดรวมหมู่เข้ามาอยู่ในศิลปะของคนสยามในที่สุด

ยกตัวอย่างเช่น *พระสักยสิงห์* ที่ถูกอัญเชิญมาจาก *เมืองเชียงแสน* อันถือได้ว่าอยู่ในดินแดนที่เป็นประเทศราชฝ่ายเหนือของสยามในระบบความสัมพันธ์ของเมืองแบบเดิม และมิได้ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งประเทศสยามแต่อย่างใด[84] ก็ถูกอธิบายโดยอิงประวัติศาสตร์สมัยใหม่ที่สร้างความสัมพันธ์ของคนเชียงแสนกับคนสยามในกรุงเทพว่าเป็นกลุ่มคนกลุ่มเดียวกัน ซึ่งท่านได้แสดงให้เห็นไว้ชัดเจนในการบรรยายเรื่อง *พงศาวดารสย*าม ว่า สกุลวงศ์ของ *พระเจ้าอู่ทอง*(ผู้ที่จะมาเป็นปฐมกษัตริย์ของกรุง*ศรี*อยุธยา) ก็คือ *ราชวงศ์เชียงราย*[85] ซึ่งครองเมืองเชียงรายเชียงแสนมาก่อนนั่นเอง ด้วยตรรกะเช่นนี้จึงทำให้ *พระสักยสิงห์* ที่เป็นพระพุทธรูปสมัยเชียงแสน กลายมาเป็นศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นจากกลุ่มคนที่มีบรรพบุรุษร่วมกัน มีเชื้อสายเดียวกัน ซึ่งไม่ใช่พวกลาวแต่อย่างใด แต่เป็นคนไทยสยามที่มีศูนย์กลางทางการเมืองการปกครองอยู่ที่กรุงศรีอยุธยาเมื่อกว่า 600 ปีก่อนและได้ย้ายราชธานีมาอยู่ที่กรุงเทพฯ แล้วในสมัยปัจจุบัน

ลักษณะโครงเรื่องทางประวัติศาสตร์ศิลปะเช่นนี้ก็จะถูกนำมาใช้อธิบายพระพุทธรูปองค์อื่นๆ ด้วยไม่เพียงเฉพาะแค่ที่รวบรวมมาอยู่ที่วัดเบญจมบพิตรเท่านั้น แต่ใช้อธิบายพระพุทธรูปทั้งหมดในประเทศสยามนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาจนกระทั่งปัจจุบันเลยก็ว่าได้

กรอบทฤษฎีที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพอธิบายนี้ ยังนำมาเป็นเกณฑ์ในการเลือกที่จะเขียนภาพสถูปเจดีย์ภายในพระอุโบสถด้วย อาทิเช่นภาพ *พระปฐมเจดีย์* ถูกอธิบายว่าสร้างเมื่อแรกพระพุทธศาสนามาประดิษฐานในสยามภาพ *พระมหาธาตุเมืองละโว้* สร้างเมื่อแรกพุทธศาสนามหายานมาประดิษฐานในเมืองไทยแล้วแพร่หลายไปทางเขมร หรือภาพเจดีย์ *พระศรีรัตนมหาธาตุเมืองเชลียง* ก็คือเจดีย์องค์แรกที่คนไทยมาสร้าง เป็นต้น

---

[83] ดูใน สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานพระพุทธเจดีย์, หน้า 115.

[84] ดูใน ชวลีย์ ณ ถลาง, ประเทศราชของสยามในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2541).

[85] ดูใน สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, แสดงบรรยายพงษาวดารสยาม พิมพ์ช่วยในงานฌาปนกิจศพ นางบู่ เรืองวิเศษ ณะวัดไตรมิตร์ วันจันทร์ที่ 1 ธันวาคม 2490 (พระนคร: โรงพิมพ์อักษรนิติ์, 2490), หน้า 41-48.

ภาพเขียนภายในพระอุโบสถทั้งหมดจึงเป็นภาพสะท้อนของสำนึกในการสถาปนารัฐชาติสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นและสืบเนื่องมานับตั้งรัชกาลที่ 5 ด้วยอีกนัยหนึ่งนอกเหนือจากที่ได้กล่าวมาแล้ว

โครงเรื่องในลักษณะดังกล่าวได้สร้างภาพภาพหนึ่งขึ้นมาคือ ภาพของขอบเขตดินแดนที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีสำนึกทางประวัติศาสตร์รวมกัน มีศูนย์กลางอำนาจเดียวร่วมกันทั่วพระราชอาณาจักรอย่างเป็นเอกภาพนับตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน เพียงแต่ศูนย์กลางดังกล่าวถูกเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละยุคแต่ละสมัย เช่นเชียงแสน สุโขทัย อยุธยา จนมาถึงกรุงเทพฯ เป็นต้น

กลุ่มคนที่เคยอยู่ทางหัวเมืองประเทศราชล้านนา มีเจ้าปกครองอย่างอิสระก็ถูกผนวกรวมเข้ามาเป็นคนกลุ่มเดียวกัน มีเชื้อสายบรรพบุรุษและประวัติศาสตร์เดียวกันกับคนสยามในกรุงเทพฯ ซึ่งกรอบโครงความเชื่อเช่นนี้ถูกสร้างขึ้นเพื่อตอบสนองอุดมคติอย่างใหม่ที่กลุ่มชนชั้นนำสยามได้สร้างขึ้นมาเพื่อเป้าหมายในการรวมศูนย์อำนาจจากหัวเมืองและจากเมืองประเทศราชต่างๆ ที่สยามต้องการรวมให้เป็นประเทศในนิยามแบบสมัยใหม่หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์นั่นเอง

3.2.2.4 **หน้าบันพระอุโบสถ: สัญลักษณ์ของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์**

จะเป็นการง่ายในการทำความเข้าใจประเด็นที่นำเสนอมาก่อนหน้านี้ ถ้าได้พิจารณาร่วมไปกับการวิเคราะห์รูปแบบลวดลายอันปรากฏอยู่บนหน้าบันพระอุโบสถและพระระเบียงควบคู่ไปด้วย เพราะจะทำให้เห็นภาพได้ชัดเจนสอดคล้องกันมากยิ่งขึ้น

หน้าบันทั้งหมดของพระอุโบสถและพระระเบียงวัดเบญจมบพิตรมีอยู่ทั้งหมด 14 ด้าน แบ่งเป็นหน้าบันของพระอุโบสถ 4 ด้าน และของพระระเบียง 10 ด้าน โดยหน้าบันทั้งหมดของพระระเบียงได้รับการออกแบบโดยพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นวรวัฒน์ศุภากร ซึ่งเป็นการนำตราประจำกระทรวงต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 5 มาประยุกต์ผูกลายขึ้นใหม่จนเป็นหน้าบันทั้ง 10 ด้านอันเป็นสัญลักษณ์แทนกระทรวงทั้ง 10 กระทรวงในสมัยนั้น[86]

---

[86] หน้าบันทั้งหมดมีลวดลายไล่เลียงตามลำดับ โดยเริ่มจากทิศใต้มุขตะวันออกเวียนขวาไป ดังต่อไปนี้ 1. ตราราชสีห์ ประจำกระทรวงมหาดไทย 2. ตราพระยมทรงสิงห์ ประจำกระทรวงนครบาล 3. ตราพระสุริยมณฑล(ใหญ่) มีนกยูงรำแพนอยู่ท้ายรถที่เทียมราชสีห์ ประจำกระทรวงพระคลังมหาสมบัติ 4. ตราพระเพลิงทรงระมาด ประจำกระทรวงธรรมการ 5. ตราบัวแก้ว ประจำกระทรวงการต่างประเทศ 6. ตราพระพิรุณทรงนาค ประจำกระทรวงเกษตราธิการ 7. ตราพระรามทรงรถ ประจำกระทรวงโยธาธิการ 8. ตราจันทรมณฑล ประจำกระทรวงยุติธรรม 9. ตราพระราม(?)ทรงยักษ์ ประจำกระทรวงวัง (แบบเดิมก่อนที่จะปรับปรุงเป็นตรา พระมหาเทพทรงนนทิกร) 10. ตราคชสีห์ ประจำกระทรวงกลาโหม

ส่วนหน้าบันของพระอุโบสถ ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เป็นผู้ออกแบบผูกลายขึ้นใหม่โดยนำตราพระราชลัญจกรที่พระมหากษัตริย์ทรงใช้ประทับสั่งว่าราชการต่างๆ 4 แบบมาเป็นต้นแบบในการผูกลายหน้าบันทั้ง 4 ด้าน ซึ่งตราพระราชลัญจกรทั้ง 4 มีดังนี้ พระราชลัญจกร *พระครุฑพ่าห์* ที่ใช้ประทับผนึกพระราชสาส์นและหนังสือสัญญาต่างประเทศ พระราชลัญจกร *มหาอุณาโลม* ใช้ประทับพระราชสาส์นกำกับพระสุพรรณบัฏเกี่ยวกับเจ้าประเทศราช พระราชลัญจกร *ไอยราพต* ใช้ประทับพระราชสาส์นและประกาศตั้งกรม และพระราชลัญจกร *จักรรถ* ใช้ประทับเรือนเลขในหนังสือซึ่งประทับตราพระราชลัญจกรมหาโองการและพระบรมราชโองการแล้ว[87]

เห็นได้ว่า การออกแบบลายหน้าบันทั้งหมดล้วนสอดคล้องต้องกันกับเนื้อหาและความหมายที่ได้วิเคราะห์มาก่อนหน้านี้เกี่ยวกับนัยยะของการรวบรวมพระพุทธรูปในพระระเบียง หน้าบันทั้งหมดล้วนเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนแนวคิดทางการเมืองการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์อย่างชัดเจนและตรงไปตรงมา หน้าบันพระระเบียงทั้ง 10 ด้าน เป็นสัญลักษณ์ของกระทรวงต่างๆ ที่ถูกสถาปนาขึ้นใหม่ในระบบบริหารราชการแผ่นดินแบบใหม่ที่มีการแบ่งกรมกองและหน้าที่ในการทำงานแบบตะวันตก

ภาพที่ 3.45 (ซ้าย) หน้าบันมุขตะวันออกของพระอุโบสถ ถ่ายแบบมาจากพระราชลัญจกร "พระครุฑพ่าห์" อันเป็นพระราชลัญจกรที่พระมหากษัตริย์ใช้ประทับในหนังสือสัญญากับต่างประเทศ
ภาพที่ 3.46 (ขวา) หน้าบันของพระระเบียงที่ถ่ายแบบมาจากตราประจำกระทรวงต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 5

สำคัญยิ่งไปกว่านั้นคือกระทรวงต่างๆ เหล่านี้เป็นสัญลักษณ์ของการปกครองที่รวมศูนย์อำนาจเข้าสู่ส่วนกลางและเข้าสู่องค์พระมหากษัตริย์ ถึงแม้ว่าถ้าดูโดยทั่วไปภาพลวดลายเหล่านั้นจะเป็นเพียงรูปเทพเทวดาต่างๆ อันชวนให้คิดว่าเป็นการสะท้อนเรื่องราวในคติความเชื่อแบบเก่าที่

[87] ชลธีร์ ธรรมวรางกูร, "พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม," ศิลปากร, หน้า 43.

อิงอยู่กับเทพเทวดา ตำนาน ในจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ แต่แท้จริงแล้วลวดลายหน้าบันเหล่านี้มิได้สร้างขึ้นเพื่อจุดมุ่งหมายในการสะท้อนความเชื่อแบบดั้งเดิมแต่อย่างใด

หน่วยงานราชการแบบใหม่ที่อยู่ในรูปของกระทรวง ถูกตั้งขึ้นมาเพื่อแทนระบบการปกครองแบบดั้งเดิม กระทรวงต่างๆ ที่ถูกสร้างขึ้นจึงเป็นเสมือนเครื่องมือเครื่องไม้อย่างใหม่ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในการบริหารราชการแผ่นดิน และแน่นอนด้วยเช่นกันว่าเป็นมือไม้ในการช่วยดึงพระราชอำนาจจากที่เคยกระจายอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ให้เข้ามารวมไว้ที่พระองค์

ซึ่งพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์นั้นก็ถูกแทนด้วยตราสัญลักษณ์บนหน้าบันพระอุโบสถทั้ง 4 ด้าน ซึ่งถอดแบบและผูกลายขึ้นมาจากตราพระราชลัญจกรต่างๆ ที่พระมหากษัตริย์ทรงใช้ประทับในการว่าราชการต่างๆ อีกทอดหนึ่ง ก็เช่นเดียวกันกับพระระเบียงคือ ถ้าดูอย่างผิวเผินก็จะคิดว่าหน้าบันพระอุโบสถนี้ สืบเนื่องความหมายจากคติโบราณ เช่น หน้าบันด้านทิศตะวันออกที่ออกแบบเป็นลาย *พระครุฑพ่าห์*(นารายณ์ทรงครุฑ) ซึ่งอาจชวนให้คิดไปถึงคติการสร้างหน้าบันรูปนารายณ์ทรงครุฑแบบอยุธยาตอนปลาย

แต่ความจริงแล้วหน้าบันทั้ง 4 ด้านของพระอุโบสถคือภาพสะท้อนสัญลักษณ์พระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ในระบบการปกครองแบบใหม่ของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่มีหน่วยงานสมัยใหม่คือกระทรวงต่างๆ รายล้อมอยู่โดยรอบ คอยเป็นเสมือนแขนขาของพระมหากษัตริย์ในการบริหารราชการแผ่นดิน และเป็นตัวแทนของพระราชอำนาจจากส่วนกลางในอีกทางหนึ่งด้วยนั่นเอง

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ทำให้การพิจารณารูปแบบการวางผังของพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรแห่งนี้ว่าเป็นการรับอิทธิพลมาจากรูปแบบแผนผังของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ เมืองพิษณุโลกจึงอาจจะไม่ถูกต้องครอบคลุมทีเดียวนัก การออกแบบแผนผังในลักษณะเช่นนี้น่าจะเกิดจากการคัดสรรและเลือกรูปแบบอย่างสอดคล้องกับเป้าหมายทางอุดมคติอย่างใหม่ได้อย่างลงตัวและเหมาะสมมากกว่าจะเป็นการลอกเลียนหรือเอาอย่างเพียงอย่างเดียว

พระพุทธรูปที่อยู่ภายในพระระเบียงเป็นเสมือนภาพสะท้อนตัวแทนศูนย์กลางอำนาจและศูนย์รวมทางจิตใจของท้องถิ่นต่างๆ หรือหัวเมืองประเทศราชต่างๆ ที่แต่เดิมมีอิสระและอำนาจการปกครองด้วยตนเองไม่ขึ้นอยู่กับกรุงสยาม กลายมารวมอยู่ในที่เดียวกันภายใต้สำนึกร่วมทางประวัติศาสตร์แบบใหม่ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพในพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์สยาม ภายใต้ระบบราชการแบบใหม่ที่ขับเคลื่อนด้วยระบบราชการอย่างใหม่ผ่านรูปแบบของกระทรวงทบวงกรมต่างๆ 10 กระทรวง ซึ่งแทนด้วยสัญลักษณ์ของลายหน้าบันที่ถอดมาจากตราประจำกระทรวงต่างๆ ในสมัยนั้น และระบบราชการที่ขับเคลื่อนผ่านการสั่งการจากกระทรวงนั้นก็อยู่รายล้อมและอยู่ภายใต้พระราชอำนาจขององค์พระมหากษัตริย์จากกรุงเทพฯ แต่เพียงผู้

เดียว โดยสะท้อนผ่านมายังตัวพระอุโบสถและลวดลายของหน้าบันซึ่งถอดแบบมาจากตราพระราชลัญจกรต่างๆ ที่ใช้ในการสั่งว่าราชการขององค์พระมหากษัตริย์อันเป็นตัวแทนของพระราชอำนาจของพระองค์นั่นเอง

จากการศึกษาทั้งหมดทำให้เห็นว่า พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรแห่งนี้มิได้มีความเป็นสมัยใหม่เพียงแต่การใช้วัสดุหินอ่อนจากอิตาลี หรือการใช้กระจกสีที่สั่งทำจากต่างประเทศดังที่มักมีผู้กล่าวถึงเสมอๆ เพียงเท่านั้น แต่โดยเนื้อหาและความหมายทั้งหมดของพระอุโบสถแห่งนี้ล้วนเป็นภาพสะท้อนอันสำคัญยิ่งในช่วงแห่งการเปลี่ยนผ่านทางความคิดและอุดมคติสมัยใหม่ที่ได้เข้ามาเป็นกระแสธารทางความคิดความเชื่อหลักของผู้คนในสังคมสยามนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา และถ้ากล่าวโดยเฉพาะลงไปในด้านสถาปัตยกรรม พระอุโบสถแห่งนี้ก็เป็นเสมือนตัวแทนที่ดีที่สุดที่สามารถอธิบายจุดเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรม จากขนบจารีตในยุค *สยามเก่า* มาสู่งานสถาปัตยกรรมในยุค *สยามใหม่* ที่มีความลงตัวมากที่สุดชิ้นหนึ่ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

รูปแบบสถาปัตยกรรมเมื่อยาม
สนธยาของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์
(พ.ศ. 2453-2475)

งานสถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างขึ้นหลังรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ จนกระทั่งถึงเหตุการณ์ปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 กล่าวได้ว่าเกิดขึ้นภายใต้บริบททางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรมที่แตกต่างไปอย่างมาก ในทางเศรษฐกิจ ผลกระทบจากสงครามโลกครั้งที่ 1 ได้ส่งผลให้เศรษฐกิจตกต่ำไปทั่วโลกไม่เว้นแม้กระทั่งสยาม เกิดวิกฤตค่าเงินบาท มูลค่าการส่งออกของสยามโดยรวมลดลงเกือบครึ่งหนึ่งจากปีก่อนๆ โดยเฉพาะสินค้าข้าว ในขณะที่มูลค่าการนำเข้ากลับเพิ่มสูงขึ้น[1] ทั้งนี้ยังไม่รวมถึงภาระค่าใช้จ่ายภายในราชสำนักและส่วนพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ที่มากขึ้น ไม่ว่าจะใน ภารกิจทางทหาร กิจการของกองเสือป่า การสร้างดุสิตธานี ตลอดจนอาคาร สถานที่ สาธารณูปโภค สาธารณูปการ และ วังใหม่ต่างๆ ทั้งหมดส่งผลกระทบต่อฐานะทางการเงินการคลังภายในราชสำนักของพระองค์เป็นอย่างยิ่ง และสืบเนื่องมาจนกระทั่งในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ

ในทางการเมือง ความชอบธรรมของผู้ปกครองและของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่พึ่งก่อรูปก่อร่างมาได้ไม่นานเริ่มตกต่ำเสื่อมถอยลง ซึ่งมีสาเหตุมาจากปัจจัยประกอบหลายอย่าง แต่ส่วนหนึ่งที่สำคัญนั้นมาจากความอ่อนแอเชิงโครงสร้างของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์สยามเองที่มิได้เกิดขึ้นจากพัฒนาการทางสังคมที่ครอบคลุมผู้คนส่วนมากในสังคม แต่เกิดขึ้นจากชนชั้นนำสยามเพียงส่วนน้อย(พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ใกล้ชิดบางพระองค์)ที่ต้องการสร้างระบบการบริหารใหม่เพื่อรับมือกับลัทธิจักรวรรดินิยมตะวันตกเป็นสำคัญ[2] หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือกลุ่มคนที่เข้าเป็นกำลังขับเคลื่อนระบอบนั้นจำกัดและคับแคบมิได้กว้างขวางออกไปยังคนกลุ่มอื่นภายในสังคม แม้แต่กลุ่มขุนนางชั้นสูงที่เคยมีบทบาทในอดีตก็ถูกลดสถานภาพลงไป เช่น ตระกูลบุนนาค เป็นต้น ทำให้ตัวระบบขาดฐานการสนับสนุนจากสังคมส่วนรวมและดูประหนึ่งว่าเป็นระบบที่ผูกขาดอยู่แต่เฉพาะเชื้อพระวงศ์คนใกล้ชิดบางส่วนเท่านั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าตัวผู้นำในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไม่ได้มีบารมีและได้รับการยอมรับที่มากเพียงพอ ก็จะยิ่งก่อให้

---

[1] ดู B.J. Terwiel, A History of Modern Thailand 1767-1942 [ST Lucia: University of Queensland Press, c1983], pp. 309-310.

[2] นิธิ เอียวศรีวงศ์, "ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไทย," ศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 15 ฉบับที่ 3 (มกราคม 2537), หน้า 111.

เกิดปัญหาวิกฤตศรัทธาในตัวระบอบได้ง่ายขึ้นไปอีก ซึ่งจุดอ่อนดังกล่าวก็ปรากฏให้เห็นทันทีในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ และนี่คือสาเหตุทำให้ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ถูกเรียกขานจากราษฎรโดยทั่วไปว่า *ระบอบเจ้า* ในที่สุด[3] ซึ่งส่งผลกระทบต่อภาพลักษณ์และความชอบธรรมทางการเมืองของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นอย่างยิ่ง

นอกจากนี้โดยตัวโครงสร้างของระบบซึ่งมีลักษณะแบบรวมศูนย์การบริหารเข้าสู่พระมหากษัตริย์แต่เพียงผู้เดียวทำให้พระมหากษัตริย์ในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ต้องเปลี่ยนแปลงบทบาทลงมาทำหน้าที่บริหารราชการแผ่นดินในแบบใหม่ที่รับผิดชอบนโยบายอย่างแท้จริง เพราะทรงเป็นผู้มีอำนาจทั้งในทางทฤษฎีและในทางปฏิบัติทั่วพระราชอาณาเขตโดยเด็ดขาดเพียงผู้เดียว[4] พระมหากษัตริย์ในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ของสยามต้องลงมาดูแลการบริหารในรายละเอียดทุกอย่างด้วยพระองค์เอง ไม่มีใครสามารถตัดสินใจแทนพระองค์ได้ แม้แต่เรื่องที่ไม่สำคัญก็ต้องทรงมีพระบรมราชวินิจฉัยก่อนเสมอ[5] ซึ่งไม่เหมือนในอดีตที่อำนาจของพระมหากษัตริย์เป็นเพียงทฤษฎี การบริหารส่วนใหญ่จะถูกแบ่งไปอยู่ภายใต้อำนาจของขุนนางชั้นสูงตระกูลต่างๆ อีกทั้งพระราชอำนาจยังจำกัดอยู่เฉพาะเมืองหลวงและหัวเมืองใกล้เคียงเท่านั้น

ดังนั้นผลสะท้อนกลับที่ไม่อาจเลี่ยงได้คือ พระมหากษัตริย์ต้องตกเป็นเป้าของการวิพากษ์วิจารณ์มากขึ้นตามไปด้วย ซึ่งก็เห็นได้ชัดในรัชกาลต่อมาอีกเช่นเดียวกัน เมื่อผนวกเข้าไปกับการที่คณะผู้บริหารส่วนใหญ่ล้วนเป็นเจ้านายเชื้อพระวงศ์หรือคนใกล้ชิดส่วนพระองค์ก็ยิ่งเป็นการสร้างกระแสวิพากษ์วิจารณ์ต่อสถาบันพระมหากษัตริย์มากยิ่งขึ้น[6] ความนิยมในสถาบันเสื่อมลงอย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อน ดังคำปรารภของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพเมื่อ พ.ศ. 2469 มีใจความตอนหนึ่งว่า

"…..พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว(รัชกาลที่ 7) กล่าวไว้ในพระราชบันทึกของพระองค์โดยตรงว่า ทรงได้รับมรดกที่น่าสลดใจ เมื่อพระองค์เสด็จขึ้นครองราชบัลลังก์ เนื่องจากพระราชอำนาจของพระเจ้าแผ่นดินตกลงอย่างมากทั้งในแง่ความเคารพสักการะและความเชื่อมั่น กระทรวงพระคลังมหาสมบัติก็เกือบจะล้มละลาย รัฐบาลกินสินบน และงานราชการก็ยุ่งเหยิงไม่มากก็น้อย…."[7]

---

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้า 112.

[4] ดู วิไลเลขา ถาวรธนสาร, ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก, หน้า 92-97.

[5] เบนจามิน เอ. บัทสัน, อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม, แปลโดย พรรณงาม เง่าธรรมสาร และคนอื่นๆ (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2543), หน้า 71.

[6] David K. Wyatt, The Politics of Reform In Thailand: Education in the Reign of King Chulalongkorn, p 94.

[7] อ้างถึงใน เบนจามิน เอ. บัทสัน, อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม, หน้า 429-430.

นอกจากนี้ พระราชกรณียกิจและพระราชนิยมส่วนพระองค์บางประการในรัชกาลที่ 6 ก็ได้นำมาซึ่งภาวะความเสื่อมศรัทธาในการบริหารราชการแผ่นดินด้วยเช่นกัน จะเห็นได้จากคำให้การของกลุ่มผู้ก่อการกบฏ ร.ศ. 130 ตอนหนึ่งว่า

"…..เขาพอใจที่จะคิดเปลี่ยนแปลงประเพณีการปกครอง เพราะการเล่นโขนเล่นละครเสียเองของพระประมุขแห่งชาตินั้นไม่มีประโยชน์แก่ชาติอันใดเลย มีแต่จะเสื่อมเสียพระเกียรติยศเกียรติคุณแก่นานาประเทศ และมีผลกระทบกระเทือนถึงชาติ ถึงประชาชนคนไทยอีกด้วย ….."[8]

ภาพที่ 4.1 (ซ้าย) พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6
ภาพที่ 4.2 (ขวา) พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7

แม้กระทั่งในพระราชหัตถเลขาของรัชกาลที่ 7 เองก็ยังทรงมีพระราชวิจารณ์ว่า

"…..ในรัชสมัยที่พึ่งสิ้นสุดลง หลายสิ่งหลายอย่างได้ทวีความเลวร้ายไปมาก…..พระเจ้าแผ่นดินกลายเป็นบุคคลที่ได้รับอิทธิพลจากใครก็ตามที่เป็นคนโปรด ข้าราชการทุกคนต้องสงสัยว่ายักยอกหรือเล่นพรรคเล่นพวก….."[9]

---

[8] เหรียญ ศรีจันทร์ และ เนตร พูนวิวัฒน์, กบฏ ร.ศ. 130 (พระนคร: โรงพิมพ์คัมภีร์, 2519), หน้า 9.

[9] พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว, บันทึกช่วยจำที่มีถึงนาย ฟรานซิส บี แซยร์ เรื่อง "ปัญหาของสยาม" เมื่อวันที่ 23 กรกฎาคม 2469 อ้างถึงใน เบนจามิน เอ. บัทสัน, อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม, หน้า 417.

ทั้งนี้ยังไม่นับรวมปัจจัยความขัดแย้งภายในระหว่างรัชกาลที่ 6 กับเจ้านายชั้นสูงด้วยกันเองหลายพระองค์ เช่น สมเด็จฯ กรมพระจันทบุรีนฤนาถ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เป็นต้น ซึ่งเป็นการตอกย้ำภาพแห่งความเสื่อมของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ให้เห็นเด่นชัดขึ้นเรื่อยๆ

ในทางสังคม เกิดการขยายตัวเพิ่มมากขึ้นของชนชั้นกลางซึ่งเริ่มมีความเห็นขัดแย้งกับรัฐบาลมากขึ้นด้วย กลุ่มคนชั้นกลางที่ขยายตัวขึ้นมานี้จะกระจายอยู่ในหลากหลายสาขาอาชีพไม่ว่าจะเป็น กลุ่มข้าราชการพลเรือน ทหาร พ่อค้า นักหนังสือพิมพ์ ซึ่งการขยายตัวเพิ่มมากขึ้นของชนชั้นกลางนี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากการปฏิรูปประเทศด้านต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 5 และบรรยากาศทางสังคมที่เปิดโอกาสให้คนธรรมดาทั่วไปสามารถเข้าถึงการศึกษาระดับสูงหรือได้รับความรู้สมัยใหม่ได้มากขึ้น ซึ่งส่วนใหญ่ของกลุ่มที่มีความคิดเห็นขัดแย้งกับรัฐบาลนั้นมักจะเป็นคนหนุ่มรุ่นใหม่ที่มีลักษณะหัวก้าวหน้าและตื่นตัวทางการเมืองสูง และมีลักษณะร่วมกันประการหนึ่งคือ อยู่ห่างไกลจากศูนย์กลางอำนาจ หรือกล่าวให้ชัดเจนลงไปคือมิใช่กลุ่มเจ้านายเชื้อพระวงศ์และข้าราชการชั้นสูงภายในรัฐบาลแต่อย่างใด อาทิเช่น เทียนวรรณ กุหลาบ สายประดิษฐ์ หลวงประดิษฐ์มนูธรรม(ปรีดี พนมยงค์) นายแปลก ขีตตะสังคะ(จอมพล ป. พิบูลสงคราม) เป็นต้น

ปัญญาชนหัวก้าวหน้าในสมัยรัชกาลที่ 5 และช่วงปลายของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ จากซ้าย ภาพที่ 4.3 เทียนวรรณ ภาพที่ 4.4 กุหลาบ สายประดิษฐ์ ภาพที่ 4.5 หลวงประดิษฐ์มนูธรรม(ปรีดี พนมยงค์) ภาพที่ 4.6 จอมพล ป. พิบูลสงคราม

กลุ่มคนเหล่านี้เริ่มที่จะแสดงบทบาททางสังคมและการเมืองมากขึ้นกว่าในรัชกาลที่ผ่านมา โดยเฉพาะที่เปิดเผยและชัดเจนที่สุดคือพวกนักเขียนและนักหนังสือพิมพ์ซึ่งมีการเขียนบทความวิจารณ์รัฐบาลในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ตลอดจนพระมหากษัตริย์และราชวงศ์อย่างกว้างขวาง กลุ่มคนรุ่นใหม่นี้มีแนวคิดที่อยากจะให้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองไปสู่ระบอบที่

พระมหากษัตริย์อยู่ใต้รัฐธรรมนูญ มีสภาเข้ามาเป็นผู้รับผิดชอบในการบริหารราชการแผ่นดินแทน ดังจะเห็นได้จากบทความทางหน้าหนังสือพิมพ์มากมายในสมัยนั้น[10]

บริบทแวดล้อมทางเศรษฐกิจ การเมือง และสังคมดังกล่าวได้นำมาสู่ความพยายามในการเรียกร้องระบบการปกครองที่ราษฎรมีส่วนร่วมในการบริหารมากกว่าในปัจจุบันที่ถูกจำกัดอยู่แค่เจ้านายชั้นสูงเพียงกลุ่มเล็กๆ มีการเรียกร้องความเสมอภาคเท่าเทียมกันทางสังคมและชนชั้น แต่ก็ไม่ได้รับการตอบสนองในระดับที่น่าพอใจ

ด้วยเหตุนี้จึงนำมาสู่ความพยายามในการใช้กำลังทางทหารเพื่อเปลี่ยนแปลงการปกครองในที่สุด ซึ่งรู้จักกันโดยทั่วไปว่าเหตุการณ์ *กบฏ ร.ศ. 130* (พ.ศ. 2455) แม้ว่าจะกระทำไม่สำเร็จ แต่เหตุการณ์ดังกล่าวก็สะท้อนถึงสภาพความตกต่ำโดยทั่วไปของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์และรัฐบาลภายใต้การนำของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ได้ชัดเจน ซึ่งจะเป็นชนวนสำคัญสืบเนื่องส่งต่อไปยังวิกฤตศรัทธาในรัฐบาลของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ ต่อไป และสุดท้ายก็ได้นำมาสู่การปฏิวัติอีกครั้งในอีก 20 ปีต่อมา อันเป็นผลทำให้รัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ซึ่งถูกสถาปนาขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 และมีอายุเพียงประมาณ 40 ปีเท่านั้นสูญสลายลง

ปัญหาภายในต่างๆ ที่ตึงเครียดและรุมเร้ามากขึ้นภายหลังรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ นี้ ทำให้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ถึงกับมีพระราชปรารภว่า

“.....ตัวเราเวลานี้ตกอยู่ในที่ลำบากยากที่จะรู้ได้ว่าภัยอันตรายจะมาถึงตัวเราเวลาใด เพราะเรารู้สึกประหนึ่งว่าเป็นตัวคนเดียวหาพวกพ้องมิได้.....ส่วนผู้ที่มีอำนาจน่าที่ใหญ่ในราชการนั้น เรารู้สึกว่ามีความเชื่อถือในตัวเราน้อยกว่าที่ควรจะมี.....เราจะคิดกล่าวตักเตือนอย่างใดมักจะไม่ใคร่เชื่อฟัง.....”[11]

หรือในพระราชหัตถเลขาบางส่วนที่มีไปถึงเจ้าพระยายมราช ภายหลังเกิดเหตุการณ์ กบฏ ร.ศ. 130 ความตอนหนึ่งว่า

“.....ฉันจึงเปนผู้ที่หาพวกพ้องมิได้เลย ยืนอยู่คนเดียว ข้อนี้ปรากฏชัดเจนอยู่เมื่อแรกรู้ข่าวอ้ายพวกทหารคิดการกำเริบกันขึ้น ไม่มีใครที่จะแสดงความเดือดร้อนเลย.....ต่อเมื่อแน่ใจกันขึ้นบ้างแล้วว่า ชตาฉันยังไม่ถึงคราวพินาศล่มจม จึงได้เกิดมีเสียงแสดงความนิยมในตัวฉัน.....การที่ประพฤติเช่นนี้ก็ไม่ผิดอะไรกันกับการเล่นลครเท่านั้น.....”[12]

---

[10] ดูตัวอย่างของบทความต่างๆ ได้ใน ชัยอนันต์ สมุทวณิช, ชีวิตและงานของ เทียนวรรณ และ ก.ศ.ร. กุหลาบ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บรรณกิจ, 2523)

[11] หจช., ร.6 ม.36ก/6 พระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงพระยาเทพอรชุน พระยาอุไทยมนตรี และพระยาธรรมสุกราช วันที่ 8 มิถุนายน ร.ศ. 131.

[12] หจช., ร.6 บ./3.1/64 เล่ม 4 เรื่องเจ้าพระยายมราช.

ทั้งนี้มิใช่ว่าพระองค์จะไม่ทรงรับรู้ถึงความตกต่ำในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่เกิดขึ้น พระองค์ทรงตระหนักถึงปัญหาต่างๆ เป็นอย่างดีและยังได้มีพระราชดำรัสไว้ด้วยว่า ไม่วันใดก็วันหนึ่งสยามก็ต้องเปลี่ยนแปลงการปกครองไปในที่สุด[13] แต่ด้วยความเชื่อส่วนพระองค์ว่าราษฎรยังไม่พร้อมและการปกครองแบบใหม่ก็ไม่เหมาะกับสังคมสยาม(อย่างน้อยก็ในรัชสมัยของพระองค์)[14] ทำให้ทรงพยายามดำเนินนโยบายต่างๆ เพื่อประคับประคองสถานภาพของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์และสถาบันพระมหากษัตริย์มาโดยตลอด ซึ่งนโยบายสำคัญที่สุดที่ทรงนำมาใช้ประคับประคองสถานการณ์ก็คือการสร้าง *อุดมการณ์ชาตินิยม* ขึ้นในสังคมสยาม โดยเป็น *ชาตินิยม* ในรูปแบบที่เรียกว่า *ราชาชาตินิยม*[15] ที่เน้นความอยู่รอดและเอกราชของชาติภายใต้การนำขององค์พระมหากษัตริย์เป็นด้านหลัก ชาติจะอยู่รอดได้ก็ต่อเมื่อมีพระมหากษัตริย์เป็นผู้นำเท่านั้น และหนทางเดียวที่สำคัญที่สุดในการรักษาชาติก็คือการจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ซึ่งอุดมการณ์ดังกล่าวได้ส่งผลกระทบโดยตรงอย่างมีนัยสำคัญทั้งทางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง วัฒนธรรม และต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะสถาปัตยกรรมในรัชสมัยของพระองค์

ในขณะที่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ กลับมิได้เน้นการสร้าง *อุดมการณ์ชาตินิยม* มากเท่ากับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ พระองค์ทรงพยายามดำเนินนโยบายในการบริหารราชการต่างๆ เพื่อเรียกศรัทธาจากราษฎรที่ลดลงไปอย่างมากในรัชกาลก่อนให้กลับคืนมา ไม่ว่าจะเป็นการเข้มงวดทางเศรษฐกิจ ตัดทอนรายจ่ายที่ไม่จำเป็นทั้งของรัฐบาลและส่วนพระองค์ หรือการตั้ง *อภิรัฐมนตรี* เพื่อช่วยให้คำปรึกษาในการบริหารราชการแผ่นดินขึ้น ตลอดจนความพยายามในการปฏิรูปสถาบันพระมหากษัตริย์ในด้านต่างๆ

แต่ทั้งหมดนี้ก็ไม่เพียงพอและไม่ทันกับสถานการณ์ที่สุกงอมเกินกว่าจะปรับปรุงอย่างค่อยเป็นค่อยไปได้ ดังเช่นการตั้ง *อภิรัฐมนตรี* ได้กลายเป็นเครื่องขัดขวางการปกครองของพระเจ้าแผ่นดินมากกว่าจะเป็นการช่วยเหลือและสนับสนุน อีกทั้งยังทำให้ราษฎรคิดว่าพระเจ้าแผ่นดินถูกครอบงำจากอภิรัฐมนตรีอีกด้วย ดังที่พระองค์ได้ทรงมีพระราชหัตถเลขาไว้ตอนหนึ่งว่า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[13]พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, จดหมายเหตุรายวันในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมเจ้าชัชชวลิต เกษมสันต์ วันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2517 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย, 2517), หน้า 61.

[14] ดู เรื่องเดียวกัน, หน้า 48-62.

[15] ดูรายละเอียดแนวคิด ราชาชาตินิยม ใน ธงชัย วินิจจะกูล, "ประวัติศาสตร์ไทยแบบราชาชาตินิยม: จากยุคอาณานิคมอำพรางสู่ราชาชาตินิยมใหม่หรือลัทธิเสด็จพ่อของกระฎุมพีไทยในปัจจุบัน," ศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 23 ฉบับที่ 1 (พ.ย. 2544), หน้า 56-65.

"…..ดูเหมือนประชาชนจะคิดว่าพระเจ้าแผ่นดินไม่เป็นตัวของตัวเอง ใครจะครอบงำอย่างไรก็ได้…..คำพูดนี้อาจฟังเกินเลยไปบ้าง แต่ก็เกือบเป็นความจริงทีเดียว….."[16]

การดำเนินนโยบายทางเศรษฐกิจก็เช่นเดียวกันคือ ไม่สามารถสร้างความพอใจให้เกิดขึ้นแก่ราษฎรเท่าที่ควร โดยเฉพาะนโยบายลดจำนวนข้าราชการลงที่เรียกกันว่า *ดุลยภาพ* ซึ่งส่งผลให้เกิดความไม่พอใจแก่ข้าราชการที่ถูกให้ออกเป็นอย่างยิ่ง

ภายใต้นโยบายต่างๆ ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ ที่ต้องการเรียกศรัทธาจากราษฎรให้กลับคืนมานั้นมีนโยบายสำคัญประการหนึ่งที่น่าสนใจคือทรงพยายามที่จะปฏิรูปสถาบันพระมหากษัตริย์ให้มีสถานะและบทบาทใหม่ที่สามารถลดกระแสต่อต้านพระเจ้าแผ่นดินลงได้ โดยต้องมีลักษณะเป็นระบอบราชาธิปไตยที่ทันสมัย[17] เพราะทรงเล็งเห็นว่าระบบการปกครองแบบรวมศูนย์ที่สถาปนาขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้นเริ่มส่งผลกระทบเชิงลบมากขึ้น พระมหากษัตริย์ตกเป็นเป้าแห่งการวิพากษ์วิจารณ์ในทางเสียหายมากกว่าทางดี นั่นก็เป็นเพราะพระเจ้าแผ่นดินต้องทรงเป็นผู้บริหารงานทุกสิ่งด้วยตนเอง ดังนั้นผลดีผลเสียต่างๆ จึงตกอยู่แก่พระเจ้าแผ่นดินเพียงผู้เดียว และในขณะนั้นผลเสียมักปรากฏออกมาให้เห็นมากกว่าผลดี

ดังนั้นการปฏิรูปสถาบันพระมหากษัตริย์จึงควรจะต้องมีรูปแบบที่ยกสถาบันพระมหากษัตริย์ให้แยกออกมาจากการบริหารราชการแผ่นดินโดยตรงเพื่อหลีกเลี่ยงการตกเป็นเป้าโจมตีดังที่เป็นอยู่ ในขณะเดียวกันก็ต้องสามารถคงความสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์ไว้ให้ได้ในสังคมด้วย[18]

แต่ผลในเชิงรูปธรรมของความคิดดังกล่าวไม่สามารถมองเห็นได้ชัดเจนนักเนื่องจากได้เกิดเหตุการณ์ปฏิวัติ 2475 ขึ้นก่อน แต่อย่างน้อยรากทางความคิดนี้ก็ได้สะท้อนออกมาให้เห็นบ้างในการดำเนินนโยบายบางประการของพระองค์ดังที่ปรากฏอยู่ในร่างรัฐธรรมนูญที่ทรงเตรียมไว้ ซึ่ง นิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้เสนอความเห็นไว้ว่า *"…..รัฐธรรมนูญฉบับนี้ดูเหมือนจะส่อไปในทางที่จะรักษาพระราชอำนาจไว้เป็นอำนาจขั้นสุดท้าย ในขณะที่มีกลไกอื่นๆ รวมทั้งองค์กรที่มาจากการเลือกตั้งเข้ามามีบทบาทในการบริหารอย่างออกหน้าแทนมากขึ้น….."*[19]

---

[16] พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว, บันทึกช่วยจำที่มีถึงนาย ฟรานซิส บี แซยร์ เรื่อง "ปัญหาของสยาม" เมื่อวันที่ 23 กรกฎาคม 2469 อ้างถึงใน เบนจามิน เอ. บัทสัน, อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม, หน้า 422.

[17] เบนจามิน เอ. บัทสัน, อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม, หน้า 56.

[18] นิธิ เอียวศรีวงศ์, "สงครามอนุสาวรีย์กับรับไทย," ชาติไทย เมืองไทย แบบเรียนและอนุสาวรีย์ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2538), หน้า 108.

[19] เรื่องเดียวกัน, หน้า109.

ทั้งหมดนี้เป็นความพยายามในการปฏิรูประบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ให้สามารถดำรงอยู่ภายใต้บริบทแวดล้อมทางสังคมสมัยใหม่ให้ได้ แต่อย่างไรก็ตามเหตุการณ์ของเช้าวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 ก็แสดงให้เห็นว่าความพยายามของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ นั้นไม่สามารถที่จะเกิดขึ้นได้จริง และส่งผลทำให้โฉมหน้าของ *ประวัติศาสตร์ไทย* ถูกเปลี่ยนมือมาอยู่กับคนกลุ่มใหม่ในสังคมที่ไม่ใช่เจ้าอีกต่อไป ซึ่งส่วนใหญ่ก็เป็นผลผลิตที่เกิดจากการปฏิรูปประเทศมาสู่ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสมัยรัชกาลที่ 5 เกือบทั้งสิ้นนั่นเอง และแน่นอนผลสะเทือนดังกล่าวก็ได้ทำให้โฉมหน้าของ *ประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม* ถูกเปลี่ยนแปลงตามไปด้วยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เช่นเดียวกัน

4.1 อัตลักษณ์ความเป็นไทย: การสร้างความหมายใหม่ในงานศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบจารีตสมัยรัชกาลที่ 6

เป็นที่ทราบโดยทั่วไปว่าศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบจารีตของสยามเริ่มตกต่ำลงนับตั้งแต่การรับอารยธรรมตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 และได้เสื่อมลงถึงขีดสุดในสมัยรัชกาลที่ 5[20] แม้ว่าคำอธิบายเช่นนี้จะเป็นการโยนความรับผิดชอบทั้งหมดไปให้กับอิทธิพลตะวันตกมากเกินไปก็ตาม แต่ก็เป็นการยากที่จะปฏิเสธได้เช่นกัน และแม้ว่าจะไม่อาจมองข้ามพระอัจฉริยภาพส่วนพระองค์ในการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมไทยแนวทางใหม่ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ก็ตาม แต่ถ้าพิจารณาภาพรวมทางสังคมทั้งหมดไม่ว่าในแง่ปริมาณชิ้นงานหรือจำนวนช่างผู้สืบทอดงานแบบจารีตก็จะพบว่าลดน้อยถอยลงไปอย่างมาก แม้แต่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ เองก็ยังมีพระราชดำรัสว่า *"…..การช่างในเมืองไทยฝืดเคืองเต็มที….."*[21]

ที่เป็นเช่นนี้ก็เนื่องมาจากสาเหตุสำคัญที่สุดคือ *อุดมคติร่วมทางสังคม* ภายในกลุ่มชนชั้นนำสยามเองที่ตั้งอยู่บนฐานค่านิยมเรื่อง *ความศิวิไลซ์* จากตะวันตกเป็นด้านหลัก ซึ่งทำให้ส่งผลกระทบต่องานสถาปัตยกรรมแบบจารีตอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ แต่ความนิยมในงานรูปแบบตะวันตกเพราะคิดว่าเป็นความศิวิไลซ์นั้นก็มิใช่คำตอบเดียวของเหตุผลในการเสื่อมลงของงานช่างสยาม เพราะความไม่นิยมในการสร้างงานแบบจารีตนั้นมาจากมูลเหตุสำคัญอีกประการคือ การเปลี่ยนแปลง *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* มาสู่ *จักรวาลทัศน์สมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์* ที่ส่งผลกระทบต่อโลกทัศน์ด้านต่างๆ ของชนชั้นนำสยามเป็นอย่างมากดังที่ได้กล่าวถึงในบทก่อนแล้ว การเปลี่ยน

---

[20] พิริยะ ไกรฤกษ์ และ เผ่าทอง ทองเจือ, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525), หน้า 23.

[21] สมเด็จพระมหาสมณเจ้าวชิรญาณวโรรส, ประมวลพระนิพนธ์: พระราชหัตถเลข-ลายพระหัตถ์ (พระนคร: ธนาคารกรุงศรีอยุธยาจำกัด, 2514), หน้า 143.

แปลงนี้ได้ทำให้คุณค่าและระบบความหมายดั้งเดิมของงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตสูญเสียไป เช่น ชนชั้นนำสยามไม่เชื่อในระบบสัญลักษณ์ที่แฝงอยู่ภายใต้รูปแบบลวดลายประดับตกแต่งในงานสถาปัตยกรรม คติจักรวาลแบบไตรภูมิกลายเป็นสิ่งงมงาย ภาพเขียนโลกและจักรวาลรวมไปถึงสัตว์หิมพานต์ต่างๆ ไร้ความหมายทางสังคม สถาปัตยกรรมยอดปราสาทมิใช่สัญลักษณ์แสดงพระบารมีและพระเกียรติยศขององค์พระมหากษัตริย์ เช่นในอดีตอีกต่อไป เป็นต้น

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า รูปแบบของงานศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบจารีตในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมานั้นมีบทบาทหน้าที่ทางสังคมที่ลดน้อยถอยลงไปอย่างชัดเจน(แม้ว่าจะไม่ไร้ความหมายไปทั้งหมดก็ตาม) อย่างน้อยก็เห็นได้ว่าบทบาทหน้าที่ทางสังคมของรูปแบบงานสถาปัตยกรรมตะวันตกนั้นมีมากกว่าไม่ว่าจะเป็นในฐานะที่แสดงภาพตัวแทนแห่งความศิวิไลซ์ของสยาม การตอบสนองต่อการใช้สอยในกิจกรรมสมัยใหม่ที่ดีกว่า

แต่อย่างไรก็ตามภายหลังการเสด็จขึ้นครองราชย์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ กลับเกิดปรากฏการณ์ที่น่าสนใจมากในแวดวงศิลปะและสถาปัตยกรรมของสยามคือ ได้เกิดกระแสย้อนกลับมาส่งเสริมงานช่างแบบจารีตอย่างมากมายในหลากหลายสาขาอาทิเช่น ทรงตั้งกรมศิปากรขึ้นเพื่อทำหน้าที่ทำนุบำรุงและพัฒนาศิลปะและงานฝีมือของประเทศในปี พ.ศ. 2455 ทรงสนับสนุนให้จัดหลักสูตรทางด้านศิลปะในโรงเรียน ทรงตั้งโรงเรียนเพาะช่าง ทรงโปรดฯ ให้จัดงานแสดงศิลปหัตถกรรมขึ้นเป็นงานประจำปีโดยจัดครั้งแรกที่โรงเรียนสวนกุหลายเมื่อปี พ.ศ. 2456 นอกจากนี้พระองค์ยังโปรดในงานช่างฝีมือ ดนตรี ละคร กวีนิพนธ์ ประเภทต่างๆ อย่างยิ่ง

ในแง่ของงานสถาปัตยกรรมก็เช่นเดียวกัน ได้มีการหวนกลับมานิยมรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด การก่อสร้างอาคารหลายหลังแม้ว่าจะใช้สถาปนิกต่างชาติออกแบบแต่ก็มีข้อกำหนดเบื้องต้นว่าต้องนำรูปแบบจารีตในอดีตมาใช้เป็นหลักในการออกแบบเสมอ

ปรากฏการณ์หันกลับมานิยมศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบจารีตใช่วงรัชกาลที่ 6 นี้ทำให้เกิดคำถามว่ารูปแบบดังกล่าวหวนกลับมาในความหมายเชิงสัญลักษณ์ต่อสังคมอย่างไร แน่นอนกระแสดังกล่าวย่อมมิใช่การแสดงว่าชนชั้นสยามสมัยรัชกาลที่ 6 มีโลกทัศน์ที่หวนกลับไปหาจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิอีกครั้ง อีกทั้งบทบาททางสังคมภายใต้รูปแบบจารีตเดิมๆ ก็ไร้ความหมายอย่างสิ้นเชิงแล้วในบริบททางสังคมสมัยใหม่ ดังนั้นการหยิบรูปแบบจารีตมานำเสนออีกครั้งจึงชี้ให้เห็นว่ารูปแบบดังกล่าวได้รับการนิยามคุณค่าและความหมายตลอดจนสัญลักษณ์ใหม่เข้าไปแทนที่ความหมายเดิม และที่สำคัญที่สุดความหมายใหม่ดังว่าจะต้องมีความหมายสอดคล้องไปได้กับกระแสค่านิยมเรื่องความศิวิไลซ์ที่มีแม่แบบหลักคืออารยธรรมตะวันตกด้วย

ซึ่งจากการศึกษาพบว่าปรากฏการณ์หวนกลับมานิยมของเก่านี้ได้มาพร้อมกับการนิยามคุณค่าความหมายเชิงสัญลักษณ์ขึ้นมาใหม่อย่างน้อย 2 อย่างคือ ประการที่หนึ่ง เน้นความหมาย

ของรูปแบบงานจารีตว่าแสดงออกถึงรากเหง้าและตัวตนเฉพาะอันเก่าแก่ของสยามที่ไม่น้อยหน้านานาอารยประเทศ และประการที่สอง เป็นการเน้นให้ความสำคัญกับมิติและคุณค่าในเชิงหัตถศิลป์มากกว่าระบบสัญลักษณ์ที่แฝงมากับรูปแบบ โดยหันมาเน้นคุณค่าในแง่ฝีมือทางการช่าง ความประณีต วิจิตร อ่อนช้อย ให้เป็นเสมือนเอกลักษณ์เฉพาะของรูปแบบศิลปะไทยและความเป็นไทยโดยมิได้เน้นมิติในเชิงบทบาทหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ในแบบจารีตอีกต่อไป ซึ่งการเน้นความหมายในลักษณะนี้แม้ว่าได้เริ่มเกิดขึ้นมาบ้างแล้วในรัชกาลที่ผ่านมาดังที่ได้กล่าวมาในบทก่อน แต่มาในรัชกาลที่ 6 ประเด็นดังกล่าวจะถูกเน้นให้เห็นอย่างชัดเจนและเป็นรูปธรรมมาก ซึ่งคุณค่าความหมายใหม่ที่เกิดขึ้นก็จะกลายเป็นแม่แบบในการนิยามคุณค่าของงานศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบจารีตของไทยต่อมาแม้กระทั่งในปัจจุบัน

การเปลี่ยนมาเน้นคุณค่าของงานแบบจารีตในลักษณะที่ใช้เป็นตัวแทนแห่งความเป็นไทยนี้มีสาเหตุสำคัญมาจากการที่ชนชั้นนำสยามในสมัยของพระองค์ส่วนใหญ่ต้องเผชิญกับวิกฤตทางอัตลักษณ์ที่ไม่สามารถนิยามตัวตนของตนเองว่าคือใครและนิยามความสัมพันธ์ของตนเองกับสังคมโลกว่าควรเป็นอย่างไรได้อย่างชัดเจน โดยมีลักษณะเสมือนยืนอยู่บนทางสองแพร่งที่ไม่อาจตัดสินใจได้ว่าจะไปทางใดทางหนึ่งโดยเด็ดขาด

ทางหนึ่งเป็นถนนก้าวสู่ความศิวิไลซ์แบบตะวันตกที่เป็นมาตรฐานวัดความเจริญของสังคมสมัยใหม่ ซึ่งในรัชกาลที่ผ่านมาได้พยาพยามเสมือนหนึ่งจะพาสังคมไทยก้าวตามให้ทันเคียงบ่าเคียงไหล่กับนานาอารยประเทศให้จงได้ แต่ระหว่างทางที่ก้าวตามอารยธรรมตะวันตกอย่างรีบเร่งอยู่นั้น ชนชั้นนำสยาม กลับพบว่าต้องแลกมาด้วยการตัดขาดจากรากเหง้าทางสังคมและวัฒนธรรมของตนเองไปมากขึ้นๆ เรื่อยๆ ค่านิยมทางสังคมแบบจารีตได้รับการดูถูกดูแคลน ระบบความสัมพันธ์เดิมถูกละทิ้งไป ซึ่งเมื่อส่งผ่านมาในยุคของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ชนชั้นนำสยามจึงได้เริ่มสำนึกอย่างจริงจังว่า การมุ่งสู่ความศิวิไลซ์นั้นต้องแลกมาด้วยความเสียหายทางสังคมที่ไม่อาจประเมินค่าได้ ดังที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ได้ทรงมีพระราชดำรัสว่า

“.....เมื่อ “สยามใหม่” ถูกครอบงำด้วยแนวคิดที่ว่า “จะเสียอะไรก็ไม่ว่าขอให้ ก้าวหน้าก็แล้วกัน” ก็เป็นธรรมดาอยู่เองที่คนทั้งหลายจะคิดว่าการที่จะเจริญก้าวหน้าอย่างแท้จริงนั้นเราจะต้องหันหลังให้กับทุกๆ สิ่งที่อยู่ในแบบแผนที่เคยประพฤติปฏิบัติกันมาแต่เก่าก่อน และก็ดูเหมือนว่าวิธีการที่ได้ผลดีที่สุดในการทำตัวให้เจริญก้าวหน้านั้นก็คือล้มกระดานและตั้งต้นกันใหม่....”[22]

แต่ก็ใช่ว่าการตระหนักถึงเช่นนี้เป็นสัญญาณบ่งชี้ว่าชนชั้นนำสยามจะหันหลังให้กับความศิวิไลซ์แล้วเลือกเดินบนหนทางแบบจารีตในอดีตก็หาไม่ เพราะในถนนสายจารีตนั้นก็เต็มไปด้วย

---

[22] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, “Siamese Art,” Siam Observer อ้างถึงใน พิริยะ ไกรฤกษ์, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475, หน้า 23.

ความล้าหลังที่ชนชั้นนำสยามไม่อาจยอมรับได้อีกต่อไป เกิดเป็นความลักลั่นภายในสังคมที่ไม่แน่ใจว่าการละทิ้งรากเหง้าแล้วเริ่มต้นใหม่แบบตะวันตกนั้นจะสามารถยืนยันรับรองถึงสถานภาพที่ทัดเทียมเสมอหน้ากับตะวันตกได้ ในขณะที่ก็ไม่สามารถเดินย้อนกลับไปใช้ชีวิตในระบบค่านิยมแบบจารีตได้เช่นกัน ซึ่งสถานการณ์เช่นนี้เห็นได้ชัดเจนมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา

ซึ่งถ้าจะกล่าวในเชิงมานุษยวิทยา ปรากฏการณ์ดังกล่าวอาจเรียกว่าเป็น *วิกฤตทางอัตลักษณ์ในเชิงวัฒนธรรม* ซึ่งเกิดจากความรู้สึกสูญเสียหรือสงสัยต่อความจริงแท้ของอดีต ขาดความมั่นใจต่ออนาคตอันเป็นภาวะสับสนวุ่นวายในช่วงเปลี่ยนผ่านทางประวัติศาสตร์[23]

ภาพที่ 4.7 (ซ้าย) พระที่นั่งอนันตสมาคม สถาปัตยกรรมรูปแบบตะวันตกที่รัชกาลที่ 6 ไม่ทรงโปรด เพราะเห็นว่ามิได้แสดงเอกลักษณ์ของชาติ

ภาพที่ 4.8 (ขวา) บ้านบรรทมสินธุ์ สถาปัตยกรรมรูปแบบตะวันตกที่รัชกาลที่ 6 ทรงโปรดให้สร้างขึ้น (ที่มาภาพขวา: หนังสือ ประมวลภาพวังและตำหนัก)

โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อระบบคุณค่าหรือแบบแผนทางวัฒนธรรมของตนเองถูกท้าทายหรือถูกตั้งคำถามมากขึ้นเรื่อยๆ เมื่อนั้นวิกฤตทางอัตลักษณ์เชิงวัฒนธรรมก็จะกลายเป็นปัญหาใหญ่ในสังคมทันที[24] ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ 6 กล่าวได้ว่าวิกฤตทางอัตลักษณ์เชิงวัฒนธรรมได้กลายมาเป็นปัญหาทางสังคมเช่นเดียวกัน(แม้ว่าอาจจะไม่มากเท่ากับในยุคต่อมาก็ตาม) โดยจะเห็นได้ชัดในหลายกรณี ดังที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เคยกล่าวไว้ว่า

"…..แต่ผมอยากตั้งข้อสังเกตว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั่นเองทรงมีปัญหาในเรื่องเหล่านี้ คือได้ทรงรับการศึกษาอบรมตั้งแต่ทรงพระเยาว์ ที่ประเทศอังกฤษ…..และจะว่าไปแล้วที่ทรงพยายามอนุรักษ์ขนบประเพณีแบบแผนต่างๆ ของไทยนั้นก็เพราะทรงเป็นอังกฤษ คนไทยเขาไม่ทำกัน…..เพราะฉะนั้นในพระองค์ของสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเองก็มีการต่อสู้

---

[23] พัฒนา กิติอาษา บรรณาธิการ, มนุษยวิทยากับการศึกษาปรากฏการณ์โหยหาอดีตในสังคมไทยร่วมสมัย (กรุงเทพฯ: ศูนย์มนุษยวิทยาสิรินธร, 2546), หน้า 22.

[24] เรื่องเดียวกัน, หน้า 22.

ว่าจะไปทางไหนแน่ว่าจะทรงเป็นอังกฤษหรือทรงเป็นไทย พูดง่ายๆ ว่า จะทรงเป็นฝรั่งหรือทรงเป็นไทย.....ในพระองค์เองที่มีความขัดแย้งนั้นก็น่าคิดเพราะเป็นไทยในบางเวลา เป็นฝรั่งเต็มยศในอีกเวลาหนึ่ง....."[25]

ซึ่งความลักลั่นดังว่านี้ก็ได้ส่งผลให้เกิดเป็นความลักลั่นสับสนในช่วงเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรมเช่นกัน เป็นความลักลั่นระหว่างแบบแผนจารีตดั้งเดิมกับความเป็นสมัยใหม่เช่นกัน และเริ่มเห็นชัดเจนอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้นจนก่อให้เกิดเป็นวิกฤตในเชิงอัตลักษณ์ประเภทหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากพระราชดำรัสในหลายครั้งหลายคราวที่พระองค์ทรงมีถึงเรื่องการสร้างอาคารด้วยรูปแบบตะวันตกว่าเป็นสิ่งไม่ดี เช่น การก่อสร้างพระที่นั่งอนันตสมาคมซึ่งพระองค์ไม่ทรงพอพระทัยนัก ทรงตำหนิบ่อยครั้งว่ารูปแบบตะวันตกของพระที่นั่งองค์นี้แม้จะมีความงดงามเพียงใดแต่ก็หาใช่สิ่งที่จะนำไปอวดชาวต่างชาติได้ เพราะไม่มีอะไรที่แสดงถึงศิลปวัฒนธรรมของไทยแม้เพียงสักนิด[26]

ตัวอย่างสถาปัตยกรรมรูปแบบตะวันตกที่รัชกาลที่ 6 ทรงโปรดให้สร้างขึ้นในรัชสมัย
ภาพที่ 4.9 (ซ้าย) บ้านนรสิงห์ ภาพที่ 4.10 (ขวา) วังพญาไท
(ที่มาภาพทั้งสอง: หนังสือ ประมวลภาพวังและตำหนัก)

แต่กระนั้นในรัชสมัยของพระองค์ก็ยังโปรดให้สร้างอาคารด้วยรูปแบบตะวันตกมากมายหลายหลังไม่ว่าจะเป็น วังพญาไท บ้านนรสิงห์ บ้านบรรทมสินธุ์ หรือกลุ่มอาคารในโรงพยาบาล

---

[25] คึกฤทธิ์ ปราโมช, "ปาฐกถานำ ศิลปกรรมสมัยใหม่," บันทึกการสัมมนาศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ: สถาบันไทคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2528), หน้า 11.

[26] จมื่นอมรดรุณารักษ์(แจ่ม สุนทรเวช), "กำเนิดสวนลุมพินี," หนังสือพิมพ์หลักเมือง วันที่ 15 มกราคม พ.ศ. 2499 อ้างถึงใน ส. วัฒนเศรษฐ(นามแฝง), เกียรติคุณพระมงกุฎ (พระนคร: โรงพิมพ์วัฒนาพานิช, 2500), หน้า 169-170.

จุฬาฯ เป็นต้น และตัวอย่างที่ดีที่สุดคือ พระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม ซึ่งกลุ่มอาคารที่สร้างขึ้นภายในได้สะท้อนพระราชนิยมที่ผสมผสานกันระหว่างตะวันตกกับแบบจารีตอย่างชัดเจน เช่น พระที่นั่งชาลีมงคลอาสน์ พระที่นั่งมาลีราชรัตนบัลลังก์ ถูกสร้างขึ้นด้วยรูปแบบตะวันตก แต่ในขณะเดียวกัน พระที่นั่งวัชรีรมยา พระที่นั่งสามัคคีมุขมาตย์ ก็ถูกสร้างขึ้นด้วยรูปแบบจารีตอย่างเต็มที่ แต่ถ้าจะว่ากันในแง่ปริมาณแล้ว รูปแบบตะวันตกในรัชสมัยของพระองค์ก็มีมากกว่าอาคารที่สร้างด้วยรูปแบบทรงไทยอย่างเห็นได้ชัด

พระราชวังสนามจันทร์ พระราชวังที่สะท้อนพระราชนิยมส่วนพระองค์ในรัชกาลที่ 6 ได้เป็นอย่างดี โดยสร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตก และ รูปแบบสถาปัตยกรรมประเพณีผสมกัน
ภาพที่ 4.11 (ซ้าย) พระที่นั่งชาลีมงคลอาสน์ ภาพที่ 4.12 (ขวา) พระที่นั่งวัชรีรมยา

ความลักลั่นเช่นนี้อาจจะมิได้พึ่งปรากฏในรัชสมัยของพระองค์เป็นครั้งแรก[27] แต่ลักษณะขัดแย้งทางความคิดดังกล่าวปรากฏให้เห็นชัดมากขึ้นในยุคสมัยของพระองค์ซึ่งเป็นลักษณะของวิกฤตทางอัตลักษณ์ดังที่ได้ว่ามา เพราะในแง่หนึ่งก็พยายามปฏิเสธความเป็นตะวันตกและอยาก

---

[27] ดังเช่นที่มีผู้ศึกษาไว้ว่า รัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ สยามได้เข้าร่วมการแสดงงานมหกรรมนานาชาติหลายครั้ง เช่นในปี ค.ศ. 1889 และปี ค.ศ. 1900 ที่ปารีส ที่ชิคาโก ปี ค.ศ. 1893 ที่เซนต์หลุยส์ ปี ค.ศ. 1904 ที่ตูริน ในปี ค.ศ. 1911 เป็นต้น ซึ่งของที่สยามส่งเข้าร่วมแสดงงานนั้นมักจะสะท้อน ความอิหลักอิเหลื่อของชนชั้นนำสยามเอง ที่ไม่แน่ใจ ว่าจะนำเสนอภาพลักษณ์ของสยามที่เจริญศิวิไลซ์ ทันสมัยก้าวหน้าหรือสยามที่เป็นอารยธรรมโบราณเก่าแก่อุดมด้วยวัฒนธรรมประเพณีโบราณต่าง ๆ กันแน่ ดูใน Maurizio Peleggi, the Making of the Siamese Monarchy's Modern Public Image อ้างถึงใน ธงชัย วินิจจะกูล, ภาวะอย่างไรหนอที่เรียกว่าศิวิไลซ์ เมื่อชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5 แสวงหาสถานะของตนเองผ่านการเดินทางและพิพิธภัณฑ์ทั้งในและนอกประเทศ," เอกสาร **โครงการวิจัย "ยุโรปกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: โอกาส ความขัดแย้ง และการเปลี่ยนแปลง" เล่ม 2 ยุโรป: การเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้าง**, หน้า 29.

จะเชิดชูแบบแผนจารีตดั้งเดิม แต่อุดมคติเรื่องความศิวิไลซ์โดยมีตะวันตกเป็นแม่แบบก็คอยเตือนใจอยู่เสมอว่าต้องไปให้ถึงให้ได้และโดยเร็ว

ด้วยเหตุนี้จึงเกิดเป็นความพยายามสร้างคำอธิบายใหม่ หรือนิยามรูปแบบงานศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบจารีตใหม่ให้สามารถเป็นที่ยอมรับภายใต้ค่านิยมเรื่องความศิวิไลซ์ให้ได้ โดยเปลี่ยนมาเน้นคุณค่าความหมายของรูปแบบงานประเพณีว่าเป็นสัญลักษณ์แห่งความเจริญทางวัฒนธรรมในอดีตของสยามและเป็นสัญลักษณ์ของชาติ โดยเน้นมิติในเชิงคุณค่าของ ความวิจิตรประณีต สวยงาม เน้นความเป็นงานฝีมือและเชิงช่างอันละเอียดอ่อน ความหมายดังกล่าวนี้จะเข้ามาแทนบทบาทเชิงสัญลักษณ์และหน้าที่ทางสังคมแบบเดิมของงานแบบจารีตซึ่งแต่เดิมเคยอิงอยู่กับกรอบความคิดแบบจักรวาลทัศน์ไตรภูมิอันเป็นสิ่งที่สังคมสมัยใหม่สมัยรัชกาลที่ 6 ไม่อาจยอมรับว่าตนเองเชื่อในจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิได้อีกต่อไป ดังนั้นการเปลี่ยนมาเน้นคุณค่าในเชิงฝีมือช่างที่ทำได้ยากหรือการเน้นมิติความเป็นมาอันเก่าแก่ของชาติไทยโดยมีรูปแบบงานศิลปะแบบจารีตที่มีลักษณะเฉพาะของตนเองเป็นสื่อจึงเป็นทางออกที่ดีที่ทำให้สามารถย้อนกลับมาหารากเหง้าของตนเองได้ อีกทั้งยังเป็นการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของตนเองและของชาติไทยต่อสังคมโลกได้ง่ายและชัดเจนมากขึ้น

แต่คำถามที่ตามมาก็คือการเน้นมิติดังกล่าวจะสามารถแสดงออกถึงความเจริญศิวิไลซ์ทัดเทียมนานาอารยประเทศได้อย่างไร ซึ่งคำตอบที่น่าจะเป็นไปได้คือ การหันมานิยมฝีมือเชิงช่างแบบดั้งเดิมหรืองานศิลปะหัตถกรรมโบราณของรัชกาลที่ 6 นั้นมีความสอดคล้องกับกระแสความคิดประการหนึ่งที่กำลังได้รับความสนใจในโลกตะวันตกขณะนั้นเช่นกันโดยเฉพาะในประเทศอังกฤษ กระแสดังกล่าวคือความเคลื่อนไหวทางความคิดที่ต่อต้านสังคมอุตสาหกรรมที่ได้เริ่มสร้างปัญหาทางสังคมมากขึ้นในประเทศที่ผ่านการปฏิวัติอุตสาหกรรมมาแล้ว

ในแง่ของศิลปะและสถาปัตยกรรม ระบบสังคมอุตสาหกรรมได้เริ่มเข้ามาทำหน้าที่สนองความต้องการทางศิลปะแก่ผู้คนในสังคมในวงกว้างมากขึ้นจากที่เคยถูกจำกัดอยู่เฉพาะคนชั้นสูงและมีฐานะ ระบบผลิตแบบอุตสาหกรรมสามารถผลิตสิ่งของเครื่องใช้เหล่านั้นได้ในเวลาอันรวดเร็วและราคาถูก แน่นอนผลดีย่อมทำให้เป็นการเปิดโอกาสในการเสพงานศิลปะแก่ผู้คนในสังคมมากขึ้น แต่ระบบผลิตแบบอุตสาหกรรมก็ได้นำมาซึ่งผลเสียในบางด้านเช่นกันคือ คุณค่าและความหมายของงานศิลปะได้ถูกลดทอนลงในสายตาของคนบางกลุ่มซึ่งมักจะเป็นคนชั้นสูงหรือคนชั้นกลางที่มีฐานะ

ด้วยเหตุนี้จึงเกิดกระแสในวงการศิลปะที่ต่อต้านการผลิตแบบอุตสาหกรรมโดยหันย้อนกลับไปหางานช่างฝีมือและงานหัตถกรรมที่ทำจากน้ำมือมนุษย์เช่นในอดีต[28] กระแสดังกล่าวเกิดขึ้นพร้อมๆ กับสภาพสังคมหลังการปฏิวัติอุตสาหกรรมซึ่งผู้คนเริ่มคิดถึงอดีตสมัยเมื่อครั้งที่เครื่องจักรยังไม่เข้ามามีบทบาทสำคัญ เกิดเป็นความรู้สึกโหยหาอดีตที่ไม่อาจฟื้นกลับมาได้อีกต่อไป (Nostalgia) กระแสดังกล่าวได้ก่อให้เกิดเป็นความเคลื่อนไหวที่หวนย้อนกลับมานิยมงานช่างฝีมือและงานศิลปหัตถกรรมต่างๆ หรือที่รู้จักกันในชื่อว่า *Arts and Crafts movement* ซึ่งเป็นกระแสสำคัญที่เกิดขึ้นในประเทศอังกฤษเป็นแห่งแรก มีผู้นำคนสำคัญในแนวทางดังกล่าวคือ วิลเลียม มอริส(William Morris) โดยเฉพาะอย่างยิ่งภายหลังจากการจัดนิทรรศการ *Arts and Crafts Exhibition* ขึ้นในปี ค.ศ. 1888(พ.ศ. 2431) ก็ได้สร้างแรงดึงดูดและความสนใจของผู้คนอย่างกว้างขวางแพร่กระจายออกไปในวงกว้าง กลายเป็นกระแสหลักสำคัญหนึ่งในยุคสมัยดังกล่าว และส่งอิทธิพลไปถึงงานสถาปัตยกรรมด้วยเช่นกัน[29]

มีความเป็นไปได้มากว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ซึ่งได้มีโอกาสศึกษาอยู่ในประเทศอังกฤษ ณ ขณะนั้นอยู่เช่นกัน(พ.ศ. 2436 – 2445) จะได้ทรงเลือกใช้ผลพวงของกระแสแนวคิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้กับสังคมสยาม แม้ว่าสังคมสยามขณะนั้นจะมิได้ผ่านประสบการณ์แบบสังคมอุตาหกรรมดังที่เกิดขึ้นในอังกฤษก็ตาม แต่พระองค์น่าที่จะทรงแลเห็นถึงทางออกที่จะทำให้สยามสามารถค้นหาและแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางสังคมของตนเองที่มีทั้งความศิวิไลซ์และสะท้อนรากเหง้าทางวัฒนธรรมดั้งเดิมได้ และนี่อาจจะเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้พระองค์หวนกลับมาฟื้นฟูงานช่างฝีมือในอดีตให้กลับมามีชีวิตชีวาอีกครั้งในรัชสมัยของพระองค์ได้โดยที่ไม่ถูกมองว่าเป็นงานล้าหลังไร้ความศิวิไลซ์ ซึ่งกระแสการหวนกลับไปนิยมหลงใหลในงานหัตถกรรมโบราณที่ทำขึ้นจากฝีมือมนุษย์มากกว่าเครื่องจักรของผู้คนในประเทศแถบยุโรปย่อมเป็นเสมือนหนึ่งหนทางในการแสดงภาพพจน์ของสยามแก่สายตานานาอารยะประเทศว่า สยามก็มีมรดกทางศิลปะและฝีมือในเชิงช่างในระดับที่สูงส่งไม่แพ้ยุโรปไม่ว่าจะเป็น เครื่องถม ลงยา งานแกะสลักต่างๆ ดังที่ทรงประพันธ์โคลงสรรเสริญงานฝีมือช่างของสยามไว้ว่า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[28] อ่านเพิ่มเติมใน Leonardo Benevolo, “The debate on the industrial town,” History of Modern Architecture [Cambridge, Mass.: M.I.T. press, 1977], pp. 127-190.

[29] Ibid, pp. 181-182.

"แต่กรุงไทยศรีวิไลทันเพื่อนบ้าน จึงมีช่างชำนาญวิเลขา
ทั้งช่างปั้น ช่างเขียน เพียรวิชา .....
ทั้งช่างรูปะพรรณสุวรรณกิจ ช่างประดิษฐรัชดาสง่าผ่อง
อีกช่างถมลายลักษณะจำลอง .....
ควรไทยเราช่วยบำรุงวิชาช่าง เครื่องสำอางแบบไทยสโมสร
ช่วยบำรุงช่างไทยให้ถาวร อย่าให้หย่อนกว่าเขาเราจะอาย"[30]

นอกจากนี้พระองค์ยังทรงส่งเสริมงานศิลปหัตถกรรมตรลอดจนงานฝีมือเชิงช่างแบบจารีตดั้งเดิมอีกหลายประการ เช่น ก่อตั้งสมาคมช่างสิบหมู่และอื่นๆ ดังที่กล่าวมาแล้ว และในรัชสมัยของพระองค์ยังได้ปรากฏมีการจัดงานแสดงศิลปหัตถรรมมากถึง 12 ครั้ง[31] ซึ่งล้วนเป็นงานที่นำเสนอฝีมือ ช่างและหัตถกรรมตลอดจนงานศิลปะแบบจารีตในอดีตของสยามเกือบทั้งสิ้น พระองค์ทรงมีความคิดว่า รูปแบบงานในอดีตเหล่านี้เป็นเครื่องสะท้อนความเจริญของสยามที่ทัดเทียมยุโรป และก็ทรงเน้นมิติด้านนี้ของงานแบบจารีตอย่างชัดเจนเพียงด้านเดียวตลอดรัชสมัย พระองค์มิได้ให้ความสนใจในมิติความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่แฝงอยู่ภายใต้รูปแบบลวดลายของงานช่างแบบจารีตอีกต่อไป

แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าพระองค์ไม่ทรงทราบความหมายเชิงสัญลักษณ์ดังกล่าวก็หาไม่ เพียงแต่พระองค์ทรงเลือกที่จะขับเน้นมิติบางด้านซึ่งเป็นที่ยอมรับในระดับสากลเท่านั้น เป็นเสมือนการนิยามคุณค่าและความหมายใหม่ให้แก่งานรูปแบบจารีตดั้งเดิมให้สามารถโลดแล่นอยู่อย่างมีคุณค่าและบทบาททางสังคมสมัยใหม่อยู่ได้ เป็นทางออกที่ลงตัวระดับหนึ่งในการแก้ไขวิกฤตทางอัตลักษณ์ของชนชั้นนำสยาม ณ ขณะนั้นที่ต้องการค้นหาและแสดงออกถึงความมีเอกลักษณ์ของตนเองไปพร้อมๆ กับความเจริญแบบสมัยใหม่แบบตะวันตก

นอกจากนี้การหวนกลับมานิยมรูปแบบงานศิลปะและงานช่างแบบจารีตยังเป็นส่วนหนึ่งที่สามารถสนองตอบต่อกระแสความคิดเรื่อง *ชาตินิยม* แบบ *ราชาชาตินิยม* ที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ทรงสถาปนาขึ้นได้เป็นอย่างดี อันเป็นนโยบายทางการเมืองที่สำคัญที่สุดในรัชสมัยของพระองค์เอง

---

[30] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, บทเสภาเรื่องพญาราชวังสันกับสามัคคีเสวก (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2465), หน้า 57.

[31] ส. วัฒนเศรษฐ(นามแฝง), เกียรติคุณพระมงกุฎเกล้า, หน้า 185.

4.2 *สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์*: ภาพสะท้อนแนวความคิด *ชาตินิยม* แบบ *ราชาชาตินิยม* สมัยรัชกาลที่ 6

ดังที่อธิบายมาแล้วว่างานสถาปัตยกรรมในรัชสมัยนี้มีพระราชนิยมในการก่อสร้างสถาปัตยกรรมด้วยรูปร่างหน้าตาแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตมากขึ้นกว่าในรัชกาลก่อนอย่างเห็นได้ชัด อาทิเช่น อาคารต่างๆ ในโรงเรียนมหาดเล็กหลวง(วชิราวุธวิทยาลัย) ตึกบัญชาการของโรงเรียนข้าราชการพลเรือน(จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) เป็นต้น ซึ่งน่าสังเกตว่าเป็นครั้งแรกก็ว่าได้ที่มีการนำรูปแบบสถาปัตยกรรมจารีตไปสวมทับลงบนตึกอาคารที่มีการใช้สอยสมัยใหม่แบบตะวันตกอย่างตั้งใจ[32] ในขณะที่รัชกาลก่อน พระราชนิยมมักเอียงไปในทางที่จะนำรูปแบบตะวันตกเข้ามาสวมทับกับอาคารที่มีการใช้สอยแบบจารีตมากกว่า เช่น วัดนิเวศธรรมประวัติ เป็นต้น อีกทั้งรูปแบบจารีตก็จะถูกจำกัดเฉพาะอาคารที่มีการใช้สอยแบบจารีตเท่านั้น

ภาพที่ 4.13-4.14 ตึกวชิรมงกุฎ โรงเรียนมหาดเล็กหลวง(วชิราวุธวิทยาลัย) สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์สมัยรัชกาลที่ 6 โดยหลวงวิศาลศิลปกรรม

แต่ในรัชกาลที่ 6 นี้จะเป็นไปในทางกลับกัน รูปแบบตะวันตกจะลดความนิยมลงแม้จะไม่ทั้งหมดก็ตาม และรูปแบบจารีตจะถูกนำมาประยุกต์ใช้เป็นที่นิยมมากขึ้นอันเป็นกระแสเดียวกับความนิยมในงานฝีมือเชิงช่างและงานหัตถกรรมแบบจารีตที่กล่าวมา ซึ่งรูปแบบสถาปัตยกรรมเช่นนี้ในสมัยรัชกาลที่ 6 อาจกล่าวด้วยรูปศัพท์ซึ่งเข้าใจในปัจจุบันกันว่าคือรูปแบบ *งานสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* นั่นเอง แม้ว่านิยามของ *งานสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ในปัจจุบันจะไม่ชัดเจนและ

[32] แม้ว่าพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท อาจจะมองได้ว่าเป็นสถาปัตยกรรมชิ้นแรกที่นำรูปแบบแบบจารีตมาสวมลงในการใช้สอยสมัยใหม่แบบตะวันตก แต่นั่นก็เป็นสิ่งที่มิได้เกิดจากความตั้งใจที่จะให้เป็นรูปแบบดังกล่าวดังที่อธิบายมาแล้วในบทก่อน

ไม่เป็นไปในทิศทางเดียวกันทั้งหมดก็ตาม แต่โดยภาพรวมก็อาจสรุปได้ว่าหมายความถึง *"การสร้างรูปแบบสถาปัตยกรรมเลียนแบบไทยประเพณี แต่ใช้กับผังอาคารแบบสมัยใหม่ตลอดจนวัสดุก่อสร้างแบบใหม่"*[33]

ภาพที่ 4.15-4.16 อีกส่วนหนึ่งของรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ภายในโรงเรียนมหาดเล็กหลวง

ความสนพระทัยในรูปแบบจารีตประเพณีของพระองค์เกิดขึ้นพร้อมๆ กับความสนพระทัยในการศึกษาโบราณคดีและประวัติศาสตร์สยาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องราวในสมัยสุโขทัย พระองค์ ทรงพระราชนิพนธ์หนังสือชื่อ *เที่ยวเมืองพระร่วง* ขึ้นโดยมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการเดินทางไปศึกษาค้นคว้าเรื่องราวทางโบราณคดี ประวัติศาสตร์ และงานศิลปะสถาปัตยกรรมตามโบราณสถานเก่าแก่สมัยสุโขทัยของพระองค์ และนี่น่าจะเป็นแรงบันดาลใจประการหนึ่งที่ทำให้ทรงสนใจในอดีตและความเป็นมาของชาติสยาม จนนำมาสู่พระราชนิยมในรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตในรัชสมัย นอกจากนี้ยังน่าสังเกตว่าการก่อสร้างงานสถาปัตยกรรมหลายชิ้นในรัชสมัยจะได้รับแรงบันดาลใจจากงานสถาปัตยกรรมสุโขทัยไม่มากก็น้อยไม่ว่าจะเป็น อนุสาวรีย์ทหารอาสา หน้าพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ได้อิทธิพลของเจดีย์มุมวัดเจดีย์เจ็ดแถวอย่างชัดเจน หรือ อาคารตึกบัญชาการ ของโรงเรียนข้าราชการพลเรือน ออกแบบโดยนายเอ็ดเวิร์ด ฮีลี(Edward Healey) ก็ได้รับอิทธิพลทางรูปแบบจากงานสถาปัตยกรรมสุโขทัยเช่นกัน ซึ่งในการออกแบบพระองค์ถึงกับทรงโปรดเกล้าฯ ให้นายฮีลี และนายคาร์ล ดือหริ่ง (Karl Dohering) ซึ่งเป็นสถาปนิกอีกคนที่ได้โปรดให้ร่างแบบมาถวายด้วยนั้น เดินทางไปดูแบบสถาปัตยกรรมที่เมืองสุโขทัยก่อนด้วย[34]

---

[33]สมชาติ จึงสิริอารักษ์, "สถาปัตยกรรมตะวันตกในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ," เอกสารประกอบการสอนวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม 2 ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2542 (อัดสำเนา)

[34] จมื่นอมรดรุณารักษ์(แจ่มสุนทรเวช), พระราชกรณียกิจสำคัญ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเล่ม 7 เรื่อง "การศึกษาของชาติ" ตอน 1, (กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2513), หน้า 84.

ความคิดและพระราชนิยมส่วนพระองค์ในการผสมผสานรูปแบบสถาปัตยกรรมจารีตกับงานก่อสร้างสมัยใหม่นั้นจะเห็นได้จากพระราชดำริเมื่อคราวก่อสร้างตึกบัญชาการ จุฬาฯ ที่ว่า

"…..การสร้างมหาวิทยาลัยแห่งแรกของเมืองไทยนี้ จำเป็นที่จะต้องรักษาศิลปะในทางสถาปัตยกรรมของไทยไว้ให้เป็นมรดกตกทอดไปจนถึงลูกหลาน ซึ่งไม่มีหนทางอะไรดียิ่งไปกว่า ทำแบบอย่างไว้ให้นักศึกษาได้ดู ได้รู้ ได้เห็น อยู่เป็นประจำ เมื่อเกิดความเคยชินในศิลปวัฒนธรรมของไทยนานๆ เข้า ก็ย่อมจะเกิดความซาบซึ้งตามมาทีหลัง….."[35]

ภาพที่ 4.17 แบบร่างของตึกบัญชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย(อีกแบบหนึ่งที่ไม่ได้สร้างจริง) เห็นได้ชัดถึงการประยุกต์ใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีต ในอาคารที่มีการใช้สอยแบบสมัยใหม่ เช่นเดียวกัน
(ที่มาภาพ: หอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

ซึ่งการฟื้นฟูรูปแบบจารีตประเพณีมาใช้ในงานสถาปัตยกรรมของพระองค์มิใช่เป็นการหวนย้อนกลับไปสร้างในรูปแบบและการใช้งานแบบเดิม แต่ทรงมีพระราชประสงค์ที่จะให้มีการประยุกต์รูปแบบแบบจารีตให้สามารถอยู่ร่วมกับพื้นที่ใช้สอยของอาคารสมัยใหม่แบบตะวันตกได้ ทั้งนี้ก็เพื่อให้ทันกับความต้องการของสังคมสมัยใหม่[36]

ที่สำคัญที่สุดคือ เป็นการแสดงให้ชาวต่างชาติเกิดความรู้สึกว่าชาติไทยนั้นมิใช่เป็นชาติป่าเถื่อน พระองค์ทรงพยายามที่จะให้คนต่างชาติเข้าใจในวัฒนธรรมไทยให้ถูกต้อง จึงได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างศิลปกรรมไทยไว้เพื่อแสดงความเจริญของชาติไทย[37] หรืออีกนัยหนึ่งก็

---

[35] อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 83.

[36] โชติ กัลยาณมิตร, "นายช่างเอกในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์," วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับพิเศษ (ธันวาคม 2523-ธันวาคม 2525), หน้า 54.

[37] จมื่นอมรดรุณารักษ์(แจ่ม สุนทรเวช), พระราชกรณียกิจสำคัญ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเล่ม 7 เรื่อง "การศึกษาของชาติ" ตอน 1, หน้า 125.

คือการยืนยันให้เห็นว่ารูปแบบจารีตของไทยสามารถแสดงออกถึง *ความศิวิไลซ์* ทัดเทียมเคียงบ่าเคียงไหล่กับรูปแบบตะวันตกได้ดังที่ทรงเน้นย้ำในงานด้านศิลปหัตถกรรมมาแล้ว

ภาพที่ 4.18 (ซ้าย) *ตึกบัญชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย(แบบที่ได้สร้างจริง) จะเห็นว่าได้รับการออกแบบด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ อิทธิพลศิลปะสุโขทัย (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)*
ภาพที่ 4.19 (กลาง) *อนุสาวรีย์ทหารอาสา น่าเชื่อได้ว่ารับอิทธิพลทางรูปแบบมาจากเจดีย์มุมที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว ศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย*
ภาพที่ 4.20 (ขวา) *เจดีย์มุมวัดเจดีย์เจ็ดแถว ศรีสัชนาลัย*

นอกจากสถาปัตยกรรมทั้ง 2 ชิ้นที่เอ่ยถึง ยังมีอาคารอีกหลายหลังซึ่งออกแบบภายใต้แนวคิดเดียวกันอาทิเช่น กลุ่มอาคารต่างๆ ภายในโรงเรียนมหาดเล็กหลวง(วชิราวุธวิทยาลัย) ไม่ว่าจะเป็นหอประชุมที่ออกแบบโดยพระยาจินดารังสรรค์ ตึกวชิรมงกุฎที่ออกแบบโดยหลวงวิศาลศิลปกรรม เป็นต้น ซึ่งก็มีรูปแบบอาคารโดยรวมเป็นการประยุกต์ใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมจารีตกับผังอาคารสมัยใหม่เช่นเดียวกัน นอกจากนั้นโรงเรียนแห่งนี้ยังถูกเปรียบเป็น *วัดประจำรัชกาล* ของพระองค์อีกด้วย เพราะในรัชสมัยของพระองค์ไม่ทรงโปรดที่จะสร้างวัดอีกต่อไป

ภาพที่ 4.21 (ซ้าย) *หอประชุมโรงเรียนมหาดเล็กหลวง(วชิราวุธวิทยาลัย) ออกแบบโดยพระยาจินดารังสรรค์*
ภาพที่ 4.22 (ขวา) *ตึกนิภานพดล โรงเรียนเทพศิรินทร์ ออกแบบโดย หลวงวิศาลศิลปกรรม*

ตึกนิภานพดล ภายในวัดเทพศิรินทร์ เป็นตึกรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์อีกหลังที่มีความสวยงามและสะท้อนลักษณะงานในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้ชัดเจน ออกแบบโดยหลวงวิศาลศิลปกรรมเช่นกัน สร้างเมื่อปี พ.ศ. 2466-2467 ซึ่งก็มีหน้าตาอาคารในลักษณะเดียวกันคือสร้างเป็นตึก 2 ชั้น โดยมีรูปแบบหลังคาตลอดจนลวดลายประดับตกแต่งเป็นแบบจารีตประเพณี เช่นเดียวกับพระที่นั่งวัชรีรมยาภายในพระราชวังสนามจันทร์ ที่ออกแบบเป็นอาคาร 2 ชั้นโดยใช้รูปทรงหลังคาและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมแบบจารีตเป็นส่วนประกอบสำคัญ และไม่เพียงแต่สถาปัตยกรรมที่เป็นถาวรวัตถุเท่านั้นที่ถูกสร้างขึ้นเป็นแบบไทยประยุกต์ แม้แต่อาคารชั่วคราวในรัชสมัยก็ยังถูกสร้างขึ้นด้วยรูปแบบเดียวกัน อาทิเช่น ศาลาในงานสยามรัฐพิพิธภัณฑ์ซึ่งต่างก็ถูกสร้างขึ้นด้วยการประยุกต์รูปแบบสถาปัตยกรรมจารีตสวมทับเข้ากับผังการใช้สอยสมัยใหม่เป็นต้น

ภาพที่ 4.23 (ซ้าย) พระที่นั่งสามัคคีมุขมาตย์ ภายในพระราชวังสนามจันทร์
ภาพที่ 4.24 (ขวา) ศาลาสำนักงานจัดงานสยามรัฐพิพิธภัณฑ์ พ.ศ. 2468
(ที่มาภาพขวา: หนังสือ สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม 2 ย-อ)

ทั้งนี้ในยุคสมัยของพระองค์ยังได้มีการสร้างสถาปัตยกรรมรูปแบบแบบจารีตเต็มรูปแบบโดยมิได้ประยุกต์เข้ากับผังสมัยใหม่ด้วย ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงพระราชนิยมในงานศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมแบบดั้งเดิมของพระองค์ได้เป็นอย่างดี อาทิเช่น พระที่นั่งสามัคคีมุขมาตย์ ภายในพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม ซึ่งโปรดให้สร้างเป็นพระที่นั่งท้องพระโรงสำหรับเสด็จออกขุนนางแบบอดีตทั้งด้านรูปแบบและแผนผัง และอีกหลังหนึ่งที่เป็นแบบจารีตสมบูรณ์แบบก็คือพระที่นั่งปาฏิหาริย์ทัศไนย ภายในพระราชวังสนามจันทร์ เช่นกัน ซึ่งออกแบบเป็นศาลาโถงขนาดเล็กที่มีความงดงามมากหลังหนึ่ง

การเกิดขึ้นของรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์นี้เป็นลักษณะที่เห็นได้ชัดของยุคสมัย ซึ่งหลังจากสมเด็จพระปกเกล้าฯ ทรงขึ้นครองราชย์แล้ว รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ก็มิได้รับความนิยมอีกต่อไป แม้ว่าจะเกิดความนิยมสร้างกันใหม่อีกครั้งในช่วงหลังปี พ.ศ. 2490 เป็นต้นมา แต่ก็เป็นในรูปแบบที่แตกต่างกันไปอีกลักษณะหนึ่งซึ่งไม่อาจนำมาเทียบเคียงเปรียบกันได้ ดังนั้นด้วยความเป็นรูปแบบเฉพาะตัวที่เกิดขึ้นและหมดไปภายในยุคสมัย(ประมาณ 15 ปี) จึงกล่าวได้ว่ารูปแบบดังกล่าวเป็นพระราชนิยมเฉพาะของรัชกาลที่ 6 เพียงเท่านั้น ด้วยเหตุนี้การพิจารณารูปแบบและแนวความคิดที่เป็นบ่อเกิดจึงไม่อาจมองแยกได้จากพระราชนิยมและพระราโชบายด้านอื่นๆ ของพระองค์ได้ ซึ่งจากการศึกษาก็พบว่า รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ในสมัยรัชกาลที่ 6 นี้นอกจากจะเป็นผลผลิตร่วมกระแสในการหวนกลับมานิยมรูปแบบงานแบบจารีตดังที่กล่าวมาแล้ว ยังเป็นภาพสะท้อนของแนวคิดเรื่อง *ชาตินิยม* แบบ *ราชาชาตินิยม* ของพระองค์อีกประการหนึ่ง ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

นับตั้งแต่พระองค์ทรงขึ้นเสวยราชสมบัติ ได้เกิดปัญหาทางสังคมและการเมืองขึ้นมากมาย ไม่ว่าจะเป็น สภาพเศรษฐกิจที่ตกต่ำ ปัญหาเชิงโครงสร้างของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ วิกฤตศรัทธาในตัวผู้นำ ตลอดจนกระแสความเคลื่อนไหวทางการเมืองของชนชั้นกลางที่เพิ่มมากขึ้นซึ่งได้อธิบายมาก่อนนี้แล้ว ปัญหาทั้งหมดดังกล่าวได้ก่อให้เกิดคำถามต่อความชอบธรรมทางการเมืองและความไม่พอใจต่อระบอบการปกครองซึ่งมีพระมหากษัตริย์ทรงพระราชอำนาจเด็ดขาดแต่เพียงผู้เดียวมากขึ้นเรื่อย ๆ

ด้วยปัจจัยรุมเร้าต่างๆ ส่งผลให้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ต้องเร่งทำความเข้าใจตลอดจนสร้างนโยบายต่างๆ ขึ้นมาเพื่อยืนยันสิทธิอันชอบธรรมแห่งพระราชอำนาจ ซึ่งแนวคิดเรื่อง *ชาตินิยม* ก็ได้ถูกหยิบยกขึ้นมาเป็นเครื่องมือสำคัญหนึ่งในการตอบโต้กับแรงผลักดันที่ต้องการเห็นความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว

สาระของแนวคิดชาตินิยมของพระองค์โดยภาพรวมไม่แตกต่างจากแนวคิดชาตินิยมที่เกิดขึ้นในสังคมอื่นหรือในช่วงเวลาอื่นมากนักกล่าวคือ มีลักษณะสำคัญอยู่ที่การปลุกเร้าความรู้สึกรักชาติอย่างรุนแรงให้เกิดขึ้นโดยสร้างสัญลักษณ์บางอย่างขึ้นมาให้เป็นภาพตัวแทนของความเป็นชาติ หรือการสร้างจินตนาการร่วมกันบางอย่างให้เกิดขึ้น อาทิเช่น เชื้อชาติ ขอบเขตดินแดน วัฒนธรรม หรืองานศิลปะสถาปัตยกรรม[38] และเนื่องด้วยสัญลักษณ์ร่วมกันเหล่านี้มักจะเป็นเชิงนามธรรมซึ่งจับต้องยาก ดังนั้นการเน้นให้เห็นเป็นรูปธรรมจึงเป็นสิ่งจำเป็น ซึ่งคุณสมบัติที่จะเสริมสร้างภาพอันเป็นรูปธรรมได้มากที่สุดก็คือ การเน้นความมี *เอกลักษณ์* ที่เฉพาะโดดเด่นของชาติตน

---

[38] Walter F. Vella, Chaiyo! King Vajiravudh and The Development of Thai Nationalism [Honolulu: The University Press of Hawaii, 1978], p.xv.

ซึ่งต้องแตกต่างจากชาติอื่นๆ อย่างชัดเจนจนประหนึ่งคล้ายๆ ว่า *ความเป็นชาติ* ในแต่ละชาตินั้นไร้ปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมระหว่างกันอย่างสิ้นเชิง พูดให้ง่ายก็คือองค์ประกอบหนึ่งของลัทธิชาตินิยมนั้นควรจะต้องเน้นภาพของ *ความแตกต่าง* มากกว่า *ความเหมือน*

การชี้ให้เห็นลักษณะแตกต่างนี้จะถูกปลุกเร้าไปพร้อมๆ กับการสร้าง *ศัตรูของชาติ* ให้เกิดขึ้น ในลักษณะภาพของความเป็น *คนอื่น* ที่มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ขัดแย้งกันและคอยบ่อนทำลายชาติของตนในทุกๆ ด้าน ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ก็ทรงสร้างภาพของ *คนอื่น* โดยใช้ *คนจีน* เป็นตัวแบบที่สำคัญที่สุด[39] ถึงขนาดที่มีการขนานนามชาวจีนว่าเป็น *ยิวแห่งบูรพาทิศ* เลยทีเดียว การสร้างศัตรูร่วมกันของชาติขึ้นจะช่วยทำให้เกิดสำนึกแห่งความเป็นพวกเดียวกันและภาคภูมิใจในภาพของความแตกต่างที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนเองมากขึ้น อีกทั้งจะเสริมความภาคภูมิใจด้วยการหยิบยกตลอดจนค้นคว้าสืบเสาะหาอดีตแห่งความเป็นชาติของตนที่มีลักษณะชัดเจนโดดเด่นและจดจำง่ายขึ้นมาเสนอให้คนทั่วไปได้ใช้ยึดเหนี่ยว และสร้างความรู้สึกชาตินิยมยิ่งๆ ขึ้นไป ซึ่งจะเป็นการช่วยเบี่ยงเบนความขัดแย้งภายในของสังคมออกไปได้ไม่มากก็น้อย

จะเห็นได้ว่าการหันมาให้ความสนใจในการค้นคว้าและสืบค้นงานศิลปะในอดีตตลอดจนความนิยมรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตนั้น นอกจากจะเกิดขึ้นด้วยค่านิยมในคุณค่าความหมายใหม่ซึ่งเน้นเพียงมิติในเชิงงานฝีมือช่างที่สวยงามและคุณค่าในด้านหัตถกรรมแล้ว งานศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบจารีตยังถูกผูกโยงเข้ากับความเป็นชาติและความอยู่รอดของชาติในอีกทางหนึ่งด้วย[40] ดังที่พระองค์ทรงมีพระราชนิพนธ์ไว้ว่า *"การช่วยช่างเหมือนอย่างช่วยบ้านเมือง"*[41]

การที่พระองค์ทรงหยิบยกรูปแบบงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตขึ้นเป็นสัญลักษณ์ประจำชาติและสัญลักษณ์แห่งความอยู่รอดของชาติจึงเท่ากับเป็นการสร้างความหมายและหน้าที่ทางสังคมใหม่ให้เกิดขึ้นกับรูปแบบดังกล่าวอีกประการหนึ่ง ซึ่งการนิยามบทบาทและความหมายในลักษณะนี้จะกลายเป็นการนิยามที่ทรงพลังมากที่สุดต่อมาในสังคมไทย เพราะส่วนใหญ่ของการแสดงออกถึงความเป็นชาติตลอดจนความอยู่รอดของชาติไทยในปัจจุบัน(พ.ศ. 2547) เพียงอย่างเดียวที่ทรงอิทธิพลมากที่สุดนั้นยังคงหนีไม่พ้นที่จะเป็นการหยิบยกรูปแบบศิลปะตลอดจนสถาปัตยกรรมแบบจารีตในอดีตมาเป็นสัญลักษณ์ในการต่อสู้เพื่อยืนยันอัตลักษณ์ของความเป็นไทยต่อสังคมโลกเสมอ

---

[39] Ibid, pp. 186-196

[40] Ibid, p. 231

[41] อ้างถึงใน ส. วัฒนเศรษฐ (นามแฝง), <u>เกียรติคุณพระมงกุฎเกล้า</u>, หน้า 185

ตลอดรัชสมัยของพระองค์ได้ทรงพยายามอธิบายในหลายครั้งซึ่งต่างกรรมต่างวาระแต่มีใจความสำคัญร่วมกันคือการชี้ให้เห็นว่าศิลปะสถาปัตยกรรมโบราณของสยามตลอดจนเรื่องราวประวัติศาสตร์ในอดีตของชาติเป็นสิ่งที่สำคัญที่ทุกคนในชาติต้องตระหนักถึงและเรียนรู้ทำความเข้าใจ ที่สำคัญคือไม่ใช่สิ่งที่ล้าหลังหรือเป็นสัญลักษณ์แสดงความไม่เจริญหรือไร้ความศิวิไลซ์แต่อย่างใด จะเห็นได้จากพระราชหัตถเลขาส่วนพระองค์ตอนหนึ่งว่า

".....เห็นว่าเป็นเพราะมัวไปพะวงเสียในเรื่องอื่นๆ ซึ่งเห็นว่าเปนความจำเปนที่จะต้องกระทำเพื่อจำเริญทันสมัย จึงไม่เอาใจใส่ในเรื่องตำนานหรือโบราณคดี ซึ่งเขาย่อมไม่แลเห็นว่าเปนประโยชน์อย่างไรสำหรับความจำเริญแห่งชาติ ตามวิถีแห่งชาวยุโรป ที่โก่งคอคุยเรื่องพงษาวดารกรีก หรือโรมัน.....และเอาเป็นเครื่องอวดดีอวดรู้ ทีพงษาวดารและตำนานแห่งชาติไทย ใครพูดถึงก็ถูกพวกสมัยใหม่เขาฟุดฟัดเอา ดูเปนคนหัวเก่าภูมคร่ำคร่าเปนบ้าเปนหลังไปทีเดียว คนชั้นสูงๆ ที่ได้ไปเรียนวิชา ณ ประเทศยุโรป อันคนไทยสมัยใหม่นับถือเอาเปนตัวอย่าง วางท่าดูถูกพงษาวดารไทยเช่นกล่าวมาแล้วนั้น.....ในที่สุดแลเห็นผลความเสื่อมเปนแน่ชัดปรากฏขึ้นในหมู่คนไทยสมัยใหม่แล้ว"[42]

นอกจากนี้ยังทรงบันทึกไว้ว่า

".....ความเจริญ(ซิวิไลเซชั่น) ของชาวยุโรปเปนสิ่งซึ่งได้ฆ่าชาติที่อ่อนมาแล้วมาก ถึงชาติที่มีกำลังก็ดีถ้า "ซิวิไลซ์" มากๆ ขึ้นแล้วก็มักอ่อนแอลง.....เรานี้ก็กลัวโรค "ซิวิไลซ์" นี้และยิ่งกว่าโรคอื่น ....."[43]

ซึ่งการที่ชาติไทยจะไม่ถูกกระทำให้อ่อนแอลงด้วย *โรคศิวิไลซ์* อย่างผิดๆ นั้น ส่วนหนึ่งก็คือการส่งเสริมงานศิลปะและงานช่างแบบจารีตของไทย(ซึ่งกลายเป็นสัญลักษณ์แห่งความเป็นไทย) ให้เป็นที่รู้จักแก่สายตานานาอารยประเทศให้ได้ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือใช้รูปแบบงานศิลปกรรมในอดีตเป็นสัญลักษณ์แสดงอัตลักษณ์ของชาติไทยนั่นเอง และการหวนกลับไปให้ความหมายกับงานแบบจารีตอีกครั้งยังสอดคล้องเป็นอย่างดีกับแนวคิด *ชาตินิยม* แบบ *ราชาชาตินิยม* ที่พระองค์ทรงย้ำมาโดยตลอด เพราะอัตลักษณ์ความเป็นไทยทางวัฒนธรรมดังกล่าวล้วนถูกนำเสนอผ่านรูปแบบศิลปกรรม สถาปัตยกรรม มรดกทางจารีตประเพณีของสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นสำคัญ ความเป็นไทยในช่วงนี้ยังไม่ได้รวมไปถึงรูปแบบศิลปะของชาวบ้าน ชาวไร่ ชาวนา ในท้องถิ่นต่างๆ แม้กระทั่งยังไม่รวมไปถึงรูปแบบศิลปวัฒนธรรมของภูมิภาคต่างๆ ที่มีลักษณะรูปแบบที่แตกต่างกัน

---

[42] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, จดหมายเหตุรายวันในพระบาทสงเด็จพระมงกุฎเล้าเจ้าอยู่หัว, หน้า 138.

[43] เรื่องเดียวกัน, หน้า 38-39.

อัตลักษณ์ความเป็นไทยในสมัยรัชกาลที่ 6 ถูกนำเสนอผ่านรูปแบบศิลปกรรมและวัฒนธรรมของกลุ่มชนชั้นเจ้านายจากราชสำนักในกรุงเทพฯ เป็นหลัก รูปแบบท้องถิ่นตลอดจนลักษณะศิลปกรรมของชาวบ้านยังมิได้ถูกรวมเข้ามาเป็นหนึ่งในสัญลักษณ์ที่สะท้อนภาพของความเป็นไทย (ซึ่งต่างจากปัจจุบัน พ.ศ. 2547 ที่รูปแบบที่เน้นลักษณะท้องถิ่นนิยมทั้งหลายได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ความเป็นไทยมากขึ้นแล้ว) ดังจะเห็นได้จากงานศิลปกรรมตลอดจนรูปแบบสถาปัตยกรรมที่เป็นพระราชนิยมของพระองค์นั้นเน้นเฉพาะงานแบบละเอียดอ่อน ประณีต และใช้ฝีมือสูงส่งเท่านั้น ซึ่งงานช่างที่ วิจิตรบรรจง อ่อนช้อย งดงาม เหล่านั้นล้วนแต่เป็นของที่ชนชั้นสูงเจ้านาย เชื้อพระวงศ์ และพระมหากษัตริย์เท่านั้นที่จะมีได้ เช่น เครื่องถม ลงยา ประดับมุก ฯลฯ

ลักษณะงานช่างเหล่านี้ล้วนแต่แสดงลักษณะ *ฐานานุศักดิ์* ซึ่งเป็นเครื่องหมายของพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูงเท่านั้น อีกทั้งงานช่างทั้งหลายในแบบจารีตต่างก็เกิดขึ้นภายใต้พระบรมราชูปถัมภ์ของพระมหากษัตราธิราชเจ้าในอดีตทั้งสิ้น การสร้างสำนึกแห่งคุณค่าของงานแบบจารีตจึงเป็นเสมือนการสะท้อนภาพความสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่เป็นสถาบันหลักเพียงแห่งเดียวในการบ่มเพาะและสร้างสรรค์วิชาช่างตลอดจนงานปราณีตศิลปกรรมทั้งหลายในอดีตไปด้วยในทางอ้อม สอดคล้องเป็นหนึ่งเดียวกับกรอบการอธิบายประวัติศาสตร์ที่เน้นกรอบประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยม* ที่พระมหากษัตริย์เป็นศูนย์กลางของวิถีประวัติศาสตร์ตลอดมา ทรงเป็นผู้นำพาประเทศผ่านพ้นวิกฤต นำพาความเจริญ นำการเปลี่ยนแปลงทุกอย่างมาสู่สังคม ซึ่งแน่นอนกรอบประวัติศาสตร์ดังกล่าวเริ่มถูกสถาปนาขึ้นมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 และถูกเน้นย้ำมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ผ่านงานพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ แต่ในสมัยรัชกาลที่ 6 นี้กรอบการมองประวัติศาสตร์ดังกล่าวได้ถูกตอกย้ำเพิ่มมากขึ้น และถูกนำเสนอในฐานะที่เป็นเครื่องมือทางการเมืองภายใต้กระแสแห่งความไม่พอใจสถาบันพระมหากษัตริย์ในช่วงเวลาดังกล่าว

ทุกสิ่งทุกอย่างที่พระองค์ทรงได้กระทำไปในยุคสมัยของพระองค์นั้นส่วนหนึ่ง(ซึ่งอาจจะส่วนที่สำคัญที่สุด) เป็นไปเพื่อชี้ให้เห็นว่าสถาบันพระมหากษัตริย์จะอย่างไรเสียก็ยังคงเป็นสถาบันที่จำเป็นต่อการอยู่รอดของชาติมากที่สุดเพราะเป็นบุคคลที่นำความเจริญมาแก่ชาติในทุกๆ ด้าน ดังที่ปรากฏในหนังสือที่ระลึกสยามรัฐพิพิธภัณฑ์ พ.ศ. 2468 ว่า

“.....การที่ราษฎรพลเมืองจะเจริญเปลี่ยนสภาพจากอานารยชนขึ้นเปนอารยชาติอันไพบูลย์พร้อมนั้น ย่อมอาศัยอุปกรณ์อันเกี่ยวพันอยู่กับประมุขของชาติเปนข้อใหญ่และสำคัญยิ่งนัก.....”[44]

---

[44] ที่ระลึกสยามรัฐพิพิธภัณฑ์ สวนลุมพินี พระพุทธศักราช 2468 (พระนคร: โรงพิมพ์กรุงเทพเดลิเมล์, 2470) หน้า 110.

ซึ่งอุปกรณ์อย่างหนึ่งในด้านวัฒนธรรมที่จะช่วยนำพาความเจริญมาสู่สยามและเกี่ยวพันอยู่กับประมุขของชาตินั้นก็คือ มรดกทางศิลปะแบบจารีตที่ประณีต วิจิตร บรรจง(ที่สอดคล้องกับกระแสนิยมในยุโรป) ที่พระมหากษัตริย์ในอดีตทุกพระองค์ทรงสนับสนุนส่งเสริมและก่อสร้างเอาไว้ให้เป็นมรดกของชาตินั่นเอง

ทั้งหลายทั้งปวงที่กล่าวมาจึงเป็นเรื่องเดียวกันที่ถูกผูกโยงเข้าไว้ด้วยกันทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์กับความอยู่รอดของชาติ ความอยู่รอดของชาติกับความอยู่รอดของงานศิลปะและงานช่างสยามที่ถูกสะท้อนผ่านด้วยรูปแบบของศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบจารีตในอดีตของชนชั้นนำสยาม ความอยู่รอดของงานช่างแบบจารีตที่ได้กลายมาเป็นอัตลักษณ์ทางตัวตนและสังคมที่สำคัญของชนชั้นนำสยามและกลายเป็นส่วนสำคัญของความเป็นไทยที่ราษฎรทุกคนในสังคมต้องหวงแหนและรักษาไว้เพื่อดำรงความเป็นไทยต่อไป และแน่นอนว่าทุกสิ่งทุกอย่างล้วนอยู่ภายใต้การนำขององค์พระมหากษัตริย์ภายใต้กรอบการมองประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยม*

4.3 สถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 7: ฉากสุดท้ายของสถาปัตยกรรมในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์

ภายใต้ภาวะตกต่ำของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ ต้องทรงแบกรับจากรัชกาลที่ผ่านมาทำให้พระองค์ทรงตระหนักดีว่า การปรับเปลี่ยนบางสิ่งบางอย่างเป็นสิ่งจำเป็นที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ทั้งนี้ก็เพื่อเป้าหมายในการสร้างความเชื่อถือในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ให้กลับคืนมา ซึ่งเนื้อหาสาระสำคัญอย่างหนึ่งคือการลดกระแสวิพากษ์วิจารณ์ว่าพระมหากษัตริย์มีสิทธิอำนาจในการบริหารราชการแผ่นดินเบ็ดเสร็จแต่เพียงพระองค์เดียว โดยทรงพยายามปฏิรูปสถาบันพระมหากษัตริย์ไปในทิศทางที่จำกัดพระราชอำนาจลง[45]

โดยเป็นไปในลักษณะที่มีการสร้างสถาบันทางการเมืองใหม่ๆ ขึ้นเพื่อกระจายพระราชอำนาจและความรับผิดชอบออกไปเช่น อภิรัฐมนตรีสภา หรือ องคมนตรีสภา เป็นต้น เพื่อที่จะทำให้ภาพของการตัดสินใจใดๆ แบบเบ็ดเสร็จของพระมหากษัตริย์ถูกคลายลงไป แม้จะเพียงเล็กน้อยก็ตาม เป็นเสมือนการยกสถาบันพระมหากษัตริย์ให้เบี่ยงออกจากเป้าแห่งการวิจารณ์และการโจมตีทางการเมือง

---

[45] นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, การปฏิวัติสยาม พ.ศ. 2475 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์, 2543), หน้า 180-181.

แต่การปฏิรูปดังกล่าวแทนที่จะเป็นไปดังพระราชประสงค์ กลับกลายเป็นอุปสรรคที่ขัดขวางการดำเนินนโยบายต่างๆ ให้เกิดความล่าช้ามากขึ้น ที่หนักยิ่งไปกว่านั้นคือราษฎรโดยทั่วไปกลับมองว่าพระมหากษัตริย์ขาดความเข้มแข็งทางการเมือง ผลที่ได้จึงกลับเป็นการสร้างภาพแห่งความขัดแย้งและอ่อนแอในระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ให้เกิดขึ้นแก่สายตาประชาชนมากกว่าที่จะสร้างความศรัทธา และทำให้สิ่งที่พระองค์ทรงพยายามปฏิรูปตลอดรัชสมัยนั้นถูกตีความหมายทางการเมืองว่าเป็นเพียงความพยายามที่จะรวบอำนาจไว้ให้มากยิ่งกว่าเดิมและเป็นการปกครองอย่างหลอกลวงไม่ซื่อตรง[46]

ประเด็นที่ถูกโจมตีมากที่สุดคือโครงสร้างของระบบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์(รวมไปถึงแบบราชาธิราชในอดีตของสยามด้วย) ซึ่งเป็นระบบที่มีการแบ่งแยกชนชั้นทางสังคมกันอย่างชัดเจน สิทธิประโยชน์ในกลุ่มบุคคลชั้นสูงมีมากมาย ความเหลื่อมล้ำทางสังคมปรากฏให้เห็นอยู่ทั่วไป ซึ่งประเด็นนี้ไม่เคยถูกให้ความสำคัญมากเท่าไรตลอดประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาไม่ว่าจะยุคไหนสมัยใด ราษฎรสามัญธรรมดาไม่เคยรู้สึกว่าประเด็นความแตกต่างเหลื่อมล้ำทางสังคมว่าเป็นปัญหาใหญ่จนถึงขนาดที่จะต้องเรียกร้องความเสมอภาคแต่อย่างใด แม้แต่ในช่วงก่อน พ.ศ. 2475 เองก็ตาม ราษฎรส่วนใหญ่ของสยามที่มิได้รับการศึกษาแบบสมัยใหม่ก็ยังมีชีวิตความเป็นอยู่ ค่านิยม คติความเชื่อเช่นในอดีต กล่าวคือ ใช้กรอบความคิดแบบ *จักรวาลทัศน์ไตรภูมิ* มาเป็นตัวอธิบายสถานะและความสัมพันธ์ระหว่างตนเองกับผู้อื่นและระหว่างตนเองกับสิ่งแวดล้อมต่างๆ

ความเหลื่อมล้ำทางสังคมตลอดจนสิทธิที่แตกต่างกันถูกอธิบายโดยกรอบความเชื่อเรื่อง *บุญ–กรรม* ที่ทำมาแต่ชาติปางก่อน ถ้าต้องการเป็นคนที่มีอำนาจวาสนาสูง มีสิทธิและอำนาจมากก็ต้องทำบุญให้มากในชาตินี้แล้วชาติหน้าก็จะเกิดเป็นเจ้าคนนายคนเอง เพราะฉะนั้นการตั้งคำถามต่อความไม่เสมอภาคเท่าเทียมทางสังคมจึงไม่ใช่ประเด็นที่จะต้องเรียกร้องกันในชาตินี้ แต่ต้องใช้วิธีสร้างบุญเพื่อการเรียกร้องผลในชาติหน้าเป็นสำคัญ

แต่ด้วยผลแห่งการพัฒนาประเทศไปในแนวทางตะวันตกตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาประกอบกับการขยายตัวของระบบราชการสมัยใหม่และระบบการศึกษาสมัยใหม่ที่เริ่มขึ้นจากการสถาปนารัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ส่งผลกระทบต่อโลกทัศน์ ค่านิยม และคติความเชื่อในเรื่องต่างๆ ทางสังคมให้เริ่มเปลี่ยนไป ปัจจัยเหล่านี้ก่อให้เกิดคนกลุ่มใหม่ที่มีแนวคิดสมัยใหม่แบบตะวันตกเพิ่มขึ้น และที่สำคัญเริ่มที่จะอยู่นอกเหนือไปจากกลุ่มเจ้านายเชื้อพระวงศ์ชนชั้นสูงในสังคม

---

[46] เรื่องเดียวกัน, หน้า 181.

คนเหล่านี้อาจเรียกโดยภาพรวมกว้างๆ ว่า *คนชั้นกลาง* โดยมักจะมีลักษณะร่วมกันทางสังคมประการหนึ่งคือเป็นกลุ่มบุคคลที่ได้รับการศึกษาแบบสมัยใหม่ รู้เห็นความเป็นไปในโลกสมัยใหม่มาก มากจนทำให้กรอบความคิดแบบไตรภูมิไม่สามารถอธิบายความเป็นไปทางสังคมได้อีกต่อไปในลักษณะเช่นเดียวกับที่เคยเกิดขึ้นในกลุ่มเจ้านายเชื้อพระวงศ์มาก่อนหน้านี้แล้ว คนชั้นกลางรุ่นใหม่ดังกล่าวโดยภาพรวมนั้นครอบคลุมไปในกลุ่มของข้าราชการ พ่อค้า นักหนังสือพิมพ์ เป็นต้น และด้วยมูลเหตุที่กรอบ *จักรวาลทัศน์ไตรภูมิ* ไม่ได้รับการยอมรับอีกต่อไปจึงทำให้กลุ่มบุคคลเหล่านี้กลายเป็นกลุ่มแรกๆ ที่เริ่มรู้สึกถึงความไม่เท่าเทียมกันทางสังคมตามไปด้วย เริ่มมองความเหลื่อมล้ำต่ำสูงทางสังคมว่าเป็นสิ่งที่ถ่วงความเจริญของประเทศและเป็นการเอารัดเอาเปรียบ

ซึ่งแน่นอนเป้าหมายหลักในการโจมตีก็หนีไม่พ้นกลุ่มเจ้านายชั้นสูงและเชื้อพระวงศ์ต่าง ๆ เนื่องจากเป็นกลุ่มหลักที่แสดงให้เห็นความไม่เท่าเทียมกันทางสังคมมากที่สุด และเมื่อประกอบเข้ากับความล้มเหลวในการบริหารราชการแผ่นดินของเจ้านายชั้นสูงเหล่านั้นด้วย ยิ่งทำให้มองเห็นว่าชนชั้นสูงนั้นไม่จำเป็นจะต้องมีความสามารถสูงตามชาติกำเนิดหรือยศถาบรรดาศักดิ์เสมอไป เนื่องจาก *เจ้า* ทั้งหลายก็เป็นมนุษย์ปุถุชนเหมือนๆ กันย่อมมีโอกาสผิดพลาดได้เสมอ ซึ่งก็มีตัวอย่างให้เห็นได้จากการบริหารราชการแผ่นดิน ณ ช่วงเวลานั้นที่ประสบพบปัญหาอย่างมากมาย อีกทั้ง *เจ้า* ยังอาจจะกลายเป็น *ตุ้มถ่วงความเจริญ* เสียด้วยซ้ำไป เช่นที่ปรากฏในหน้าหนังสือพิมพ์สมัยนั้นว่า

".....ถ้าปล่อยให้เจ้ามีอำนาจถือบังเหียนการปกครองอยู่ต่อไป พลเมืองก็คงจะยากจนอยู่อย่างเดิม เจ้าเป็นลูกตุ้มก้อนมหึมาที่ถ่วงความเจริญของประเทศ ไม่ให้ก้าวหน้าไปสู่ความเจริญได้ พวกเจ้านายมีแต่จะคอยสูบเลือดประชาชน....."[47]

นอกจากนี้ กลุ่มชนชั้นกลางสมัยใหม่ยังพยายามชี้ให้เห็นความสำคัญของคนทุกระดับชั้นที่มีอย่างเท่าเทียมกันในการเป็นฟันเฟืองของการพัฒนาประเทศโดยไม่มีการแบ่งแยกว่าผู้ใดจะมีความสำคัญมากกว่าผู้อื่นไม่ว่าคนผู้นั้นจะมีอาชีพการงานอย่างไร ความรู้มากเท่าใด หรือเป็นคนมีชาติตระกูลดีแค่ไหนก็ตาม ดังที่มีผู้กล่าวไว้ว่า

".....ใครจะรับรองได้ว่านายจุ่นหรือทิดจั่น กับท่านเจ้าคุณเสนาบดี.....ไม่ใช่คนเหมือน ๆ กัน เจ้าคุณเสนาบดีเป็นคนทำประโยชน์ให้แก่ชาติเพราะหน้าที่ราชการ นายจุ่นและทิดจั่นก็ทำประโยชน์ให้แก่ชาติในฐานะที่แกเป็นชาวนา แล้วมันเป็นความชอบธรรมแล้วหรือที่นายจุ่นและทิดจั่นถูกเหยียดหยามเสมือนประหนึ่งว่าไม่ใช่คน..."[48]

---

[47] ลุงสิ่ว(นามแฝง), "เห็นว่าเจ้าเป็นตุ้มถ่วงความเจริญ," ราษฎร (9 มกราคม 2471).

[48] ยศ วัชรเสถียร, ชาติชาย, (ม.ป.ท.)(ม.ป.ป.) หน้า 141.

กระแสความคิดเช่นนี้ส่งผลกระทบไปอย่างกว้างขวางจนกลายเป็นประเด็นหลักอันหนึ่งที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 และที่สำคัญคือ มิได้ส่งผลกระทบเฉพาะในทางการเมืองเท่านั้นแต่ยังส่งผลกระทบไปในเรื่องอื่นๆ ทางสังคมในลักษณะลูกโซ่ไม่เว้นแม้แต่งานสถาปัตยกรรม

ความคิดในการแบ่งแยกชนชั้นและจัดลำดับชั้นทางสังคมเป็นความคิดแบบจารีตเดิมในสังคมสยาม เป็นแนวคิดที่แบ่งแยกคนออกเป็นกลุ่มโดยที่แต่ละกลุ่มมีสถานะสูงต่ำต่างกันตามแต่ชาติกำเนิดและบุญกรรมในชาติปางก่อน ซึ่งโลกทัศน์เช่นนี้ส่วนหนึ่งก็ได้ถูกสะท้อนลงมาในงานสถาปัตยกรรม เพราะงานสถาปัตยกรรมในสังคมจารีตเดิมของสยามไม่เคยถูกมองแยกจากบริบทอื่นทางสังคม งานสถาปัตยกรรมถูกใช้เป็นส่วนหนึ่งในการรักษาระบบโครงสร้างทางสังคมหรือใช้ในการควบคุมทางสังคมเสมอโดยจะแสดงออกในรูปแบบต่างๆ กันไป อาทิเช่น รูปแบบบ้านพักอาศัยของชาวบ้านจะไม่ได้รับอนุญาตให้ปลูกด้วยไม้จริงและห้ามมีลวดลายประดับประดา ที่อยู่อาศัยของเจ้านายและคนชั้นสูงเท่านั้นที่จะปลูกสร้างด้วยไม้จริงได้ หรือสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นในเขต *วังหน้า* จะต้องไม่มีการสร้างในลักษณะประกอบ *เครื่องยอด* เด็ดขาดเพราะ *เครื่องยอด* ถือเป็นองค์ประกอบชั้นสูงที่จะใช้กับงานสถาปัตยกรรมของพระมหากษัตริย์เท่านั้น เป็นต้น แม้กระทั่งในเรื่องของลวดลายประดับตกแต่งก็มีลำดับศักดิ์และระเบียบวิธีในการใช้ที่ต้องคำนึงถึงอย่างเป็นแบบแผนทั้งสิ้น[49] ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นเครื่องมือหนึ่งในหลายๆ อย่างในการควบคุมทางสังคมในแบบจารีตดั้งเดิมที่สนับสนุนกรอบความคิดในเรื่องลำดับชั้นทางสังคมที่แตกต่างกันอันส่งผลต่อสิทธิและอำนาจที่แตกต่างกันในแต่ละบุคคลด้วย ซึ่งรู้จักกันเป็นอย่างดีแล้วว่า *ฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรม*

แต่ภายหลังจากการพัฒนาประเทศในแนวทางตะวันตกเป็นต้นมา แนวคิดทางสถาปัตยกรรมข้างต้นเริ่มถูกสั่นคลอน การเข้ามาของช่างตะวันตกเป็นจำนวนมากและการสร้างสถาปัตยกรรมรูปแบบตะวันตกอย่างมากมายในช่วงก่อนหน้านั้นส่งผลกระทบต่อระบบวิธีการคิดและส่งผลต่อการพัฒนาแนวคิดทางสถาปัตยกรรมอย่างยิ่งในหลายๆ ส่วนดังที่อธิบายมาแล้วในบทก่อน แต่อย่างไรก็ตามไม่ว่าแนวคิดสมัยใหม่แบบตะวันตกจะเข้ามามีอิทธิพลต่อชนชั้นนำสยามมากแค่ไหน แต่ลักษณะสำคัญของความเป็นงานสถาปัตยกรรมที่แบ่งชนชั้นหรือมีฐานานุศักดิ์ต่ำสูงในสังคมก็ยังคงได้รับการสืบทอดมาเช่นเดิม

นั้นก็เป็นเพราะไม่ว่าจะเป็นงานสถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างโดยรูปแบบตะวันตกหรือรูปแบบงานสถาปัตยกรรมไทยที่สร้างโดยช่างไทย สาระสำคัญประการหนึ่งที่ยังคงสืบทอดต่อเนื่องอย่าง

---

[49] ดู วิมลสิทธิ์ หรยางกูร และคณะ, พัฒนาการแนวความคิดและรูปแบบของงานสถาปัตยกรรม อดีต ปัจจุบัน และอนาคต, หน้า 30-32.

ไม่เปลี่ยนแปลงก็คือรูปแบบงานที่มีระเบียบแบบแผนซับซ้อน องค์ประกอบลวดลายที่มากมาย ซึ่งล้วนแต่ตอบสนองได้เฉพาะแต่ชนชั้นสูงและเจ้านายเชื้อพระวงศ์เป็นสำคัญเท่านั้น อีกทั้งรูปแบบงานไม่ว่าจะแบบจารีตหรือตะวันตกก็ล้วนมีนัยทางความหมายและสัญลักษณ์ที่สัมพันธ์กับสังคมแบบจารีตที่เน้นชนชั้นและสิทธิอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้การรับรูปแบบตะวันตกเข้ามาแม้ว่าจะเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์หลายอย่างไปมากก็ตาม แต่สิ่งหนึ่งที่ยังคงอยู่คือกรอบความคิดเรื่องฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรม

ถึงแม้ว่าสังคมสยามจะเปลี่ยนแปลงระบบในการบริหารเป็นการรวมศูนย์แบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์แล้วก็ตาม แต่สถานภาพของพระมหากษัตริย์ตลอดจนพระราชอำนาจของพระองค์ที่มีต่อราษฎรในสังคมสยามโดยภาพรวมยังคงเป็นไปในรูปแบบเดิมเช่นในอดีตกล่าวคือยังมีลักษณะที่มีช่องว่างทางชนชั้น พระมหากษัตริย์แม้จะไม่ได้ดำรงสถานะดั่งเทพเช่นในอดีตแต่ก็ยังคงพระราชอำนาจมากล้นเช่นเดิม เพราะฉะนั้นรูปแบบทางสถาปัตยกรรมที่เต็มไปด้วยลายละเอียด ระเบียบแบบแผนและสะท้อนลักษณะของการแบ่งชนชั้นทางสังคมก็ยังคงมีในปริมาณที่มิได้ลดน้อยลงเช่นกันอีกทั้งยังอาจจะมากขึ้นด้วยซ้ำไป

ดังนั้นรูปแบบงานสถาปัตยกรรมจารีตและรูปแบบงานสถาปัตยกรรมตะวันตกจึงมีนัยเชิงสัญลักษณ์ที่ตอบสนองสังคมที่แบ่งแยกชนชั้นของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ได้อย่างเต็มที่โดยไม่มีความขัดแย้งกันแต่อย่างใด และนี่เองอาจจะเป็นคำตอบต่อคำถามที่ว่า ทำไมรูปแบบงานสถาปัตยกรรมที่เกี่ยวเนื่องในสถาบันพระมหากษัตริย์ในสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 บางอย่างจึงยังคงรักษาและสืบทอดแนวคิดแบบจักรวาลทัศน์ไตรภูมิอยู่ต่อไปได้ นั่นก็เป็นเพราะกรอบแนวคิดดังกล่าวยังคงบทบาทหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ที่สนับสนุนความชอบธรรมในพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ที่มีต่อสามัญชนคนธรรมดาทั่วไปในสังคมนั่นเอง ซึ่งลักษณะดังกล่าวยังจำเป็นต่อการควบคุมทางสังคมภายในและต่อความมั่นคงทางการเมืองของสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งรูปแบบสถาปัตยกรรมจารีตที่เต็มไปด้วยระเบียบแบบแผนและองค์ประกอบลวดลายอันซับซ้อนได้ถูกยกขึ้นมาขับเน้นอย่างเด่นชัดมากขึ้นอีกครั้งด้วยกรอบแนวคิดแบบ *ราชาชาตินิยม* ดังที่กล่าวมา ซึ่งแน่นอนยิ่งทำให้ภาพลักษณ์ของรูปแบบงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตรวมไปถึงรูปแบบตะวันตกในรัชสมัยของพระองค์นั้นกลายเป็นสัญลักษณ์และตัวแทนของสถาบันพระมหากษัตริย์มากยิ่งขึ้น ซึ่งประเด็นนี้จะกลายเป็นประเด็นที่ส่งผลกระทบทางสถาปัตยกรรมที่สำคัญในช่วงต่อมา

4.3.1 สถาปัตยกรรมในห้วงแห่งการปฏิรูประบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์

บริบททางสังคมในสมัยรัชกาลที่ 7 ไม่เปิดโอกาสและพื้นที่ให้กับรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบราชาชาตินิยมได้อีกต่อไป เพราะด้วยพระราชกรณียกิจส่วนพระองค์และพระราโชบายต่างๆ ในรัชกาลที่ผ่านมาถูกมองในเชิงลบมากกว่าในเชิงบวกและมักถูกวิจารณ์ว่าเป็นการกระทำที่สุรุ่ยสุร่ายเกินความจำเป็น สร้างความไม่พอใจแก่ราษฎรหลายอย่าง ดังที่มีผู้กล่าวไว้ว่า

"…..พระองค์ทรงทำให้ราษฎรสยามทั้งหลายตกใจ เพราะไม่เพียงแต่ความสุรุ่ยสุร่ายเกินไปของพระองค์เท่านั้น แต่ยังมีหลายๆ สิ่งที่ทรงกระทำไปเพื่อความพอใจส่วนพระองค์ เช่น การที่พระองค์ทรงสร้างเมืองตุ๊กตา(ดุสิตธานี-ผู้เขียน) ขึ้นด้วยงบประมาณจำนวนมาก ซึ่ง ณ ที่นี้พระองค์และข้าราชบริพารมักจะหาความเพลิดเพลินเป็นชั่วโมงๆ ด้วยการนั่งรถไฟเล็ก และในการทำกิจกรรมอื่นๆ ซึ่งเป็นเหมือนการละเล่นของเด็ก….."[50]

ทั้งนี้ยังไม่รวมถึงการก่อสร้างตึกอาคารด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ทั้งหลายที่หมดเปลืองค่าก่อสร้างสูงกว่าแบบธรรมดาทั่วไป ด้วยเหตุผลเพียงเพื่อการแสดงอัตลักษณ์แห่งความเป็นไทย[51] ดังที่กล่าวมาแล้ว ซึ่งน่าจะนำมาซึ่งความไม่พอใจขึ้นบ้างไม่มากก็น้อยภายใต้สภาพเศรษฐกิจที่ตกต่ำในขณะนั้น แม้ว่าค่าใช้จ่ายที่ค่อนข้างสูงอันเกิดจากการสร้างตึกอาคารด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมกรรมไทยประยุกต์จะมิได้สูงมากขนาดที่จะส่งผลกระทบต่อระบบเศรษฐกิจของชาติแต่อย่างใดก็ตาม แต่รูปแบบสถาปัตยกรรมดังกล่าวก็ได้ทำหน้าที่เป็น *ภาพตัวแทน* ที่สะท้อนภาพลักษณ์ของรัชกาลที่ 6 ในสายตาของราษฎรร่วมสมัย(โดยเฉพาะกลุ่มชนชั้นกลางหัวก้าวหน้า) ว่าเป็นความฟุ้งเฟ้อฟุ่มเฟือยและไม่เหมาะกับยุคสมัย มากกว่าจะเป็นไปในความหมายเชิงสัญลักษณ์ *ชาตินิยม* แบบ *ราชาชาตินิยม* ที่พระองค์ต้องการสื่อออกมา

ด้วยเหตุนี้อาจจะเป็นเหตุผลประการหนึ่งที่ทำให้รูปแบบงานสถาปัตยกรรมในสมัยรัชกาลที่ 7 จึงไม่พบว่ามีการสร้างด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ในแบบที่มีการตกแต่งประดับประดาด้วยองค์ประกอบลวดลายแบบจารีตอย่างมากมายอีกเลย ถึงแม้ว่าจะมีอาคารบางหลังถูกสร้างขึ้นในรูปแบบแนวทางสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์แต่ก็จะมีลักษณะที่เรียบง่ายมากขึ้น เช่น ตึกเรียนคณะวิทยาศาสตร์(ตึกขาว) และตึกจักรพงศ์ ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยซึ่งได้รับการออกแบบโดยหลวงวิศาลศิลปกรรมทั้งสองหลัง สร้างเสร็จในปี พ.ศ. 2472 และ พ.ศ. 2475 ตามลำดับ โดยในส่วนของตึกวิทยาศาสตร์นั้นออกแบบเป็นตึก 2 ชั้น ผังแบบสมัยใหม่โดยมีรูปทรงหลังคาไทยในรูปแบบที่นิยมสร้างในสมัยรัชกาลที่ 6 แต่ความแตกต่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดคือ การออก

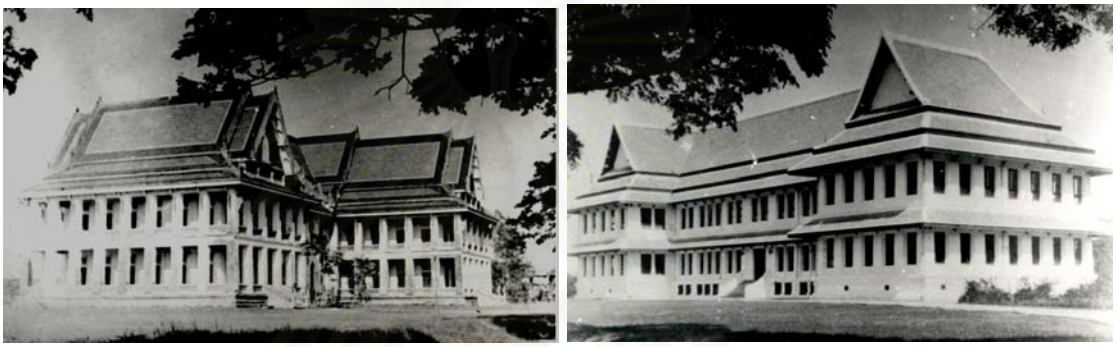
---

[50] Josiah Crosby, Siam: the crossroads [London: Hollis and Carter, 1973], p.45.

[51] จมื่นอมรดรุณารักษ์(แจ่ม สุนทรเวช), พระราชกรณียกิจสำคัญในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม 7 เรื่อง การศึกษาของชาติ ตอน 1, หน้า 83-84.

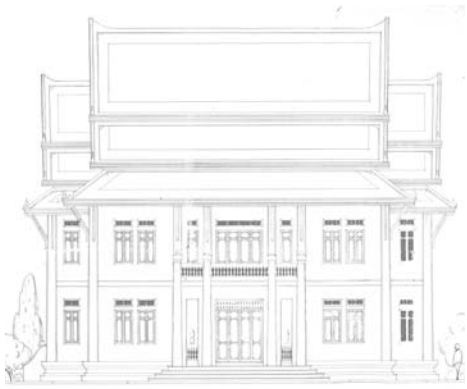
แบบตึกวิทยาศาสตร์นั้นจะมีลักษณะที่เรียบง่ายกว่า รูปแบบหลังคาไม่ซับซ้อนเท่า ในส่วนของตึกจักรพงศ์ก็เป็นรูปแบบไทยประยุกต์ 2 ชั้นในลักษณะเรียบง่ายเช่นเดียวกันแต่มีขนาดเล็กกว่า

รูปแบบอาคารทั้งสองหลังนี้แม้ว่าจะเป็นรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์แต่ก็มีลักษณะแตกต่างจากอาคารไทยประยุกต์ในสมัยรัชกาลที่ 6 ร่วมกันประการหนึ่งคือไม่มีการประดับตกแต่งด้วยลวดลายใดๆ ทั้งสิ้น อันเป็นการสะท้อนสภาพเศรษฐกิจ สังคม และการเมืองในยุคสมัยที่ไม่ต้องการเสนอภาพลักษณ์หรือแสดงสัญลักษณ์ใดๆ ก็ตามที่สามารถสื่อไปในทิศทางที่ว่ารัฐบาลกำลังทำในสิ่งที่ฟุ้งเฟ้อฟุ่มเฟือย อีกต่อไป

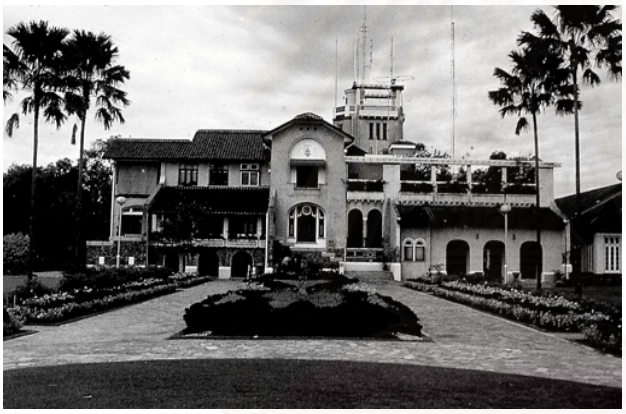


ภาพที่ 4.25-4.26 ภาพเปรียบเทียบตึกบัญชาการ จุฬาฯ(ซ้าย) กับ ตึกคณะวิทยาศาสตร์ จุฬาฯ(ขวา) ซึ่งมีลักษณะรูปแบบที่ใกล้เคียงกัน แต่มีความละเอียดซับซ้อนขององค์ประกอบและลวดลายที่แตกต่างกัน (ที่มาทั้งสองภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

แม้แต่การก่อสร้างพระราชวังหรือวังในสมัยรัชกาลที่ 7 เองก็ตามก็จะพบว่าสร้างขึ้นด้วยรูปแบบที่เรียบง่ายมากเช่นกัน และถ้าจะมองในแง่ปริมาณก็พบว่าตลอดรัชสมัยมีเพียง *วังไกลกังวล* ที่หัวหินเพียงแห่งเดียวเท่านั้นที่ถูกสร้างขึ้น(เริ่มก่อสร้างในปี พ.ศ. 2472) ซึ่งรูปแบบงานสถาปัตยกรรมของวังไกลกังวลทั้งหมดก็ถูกออกแบบด้วยรูปแบบอันเรียบง่าย ผังก็ไม่มีความซับซ้อน ไม่มีการแบ่งแยกเป็นฝ่ายหน้าฝ่ายในตามแบบแผนพระราชวังที่เคยมีมาในโบราณราชประเพณี แต่สร้างขึ้นในลักษณะเหมือนบ้านพักตากอากาศหลังใหญ่แทน วังไกลกังวลแห่งนี้เป็นผลงานการออกแบบของ ม.จ. อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร สถาปนิกรุ่นแรกที่ได้มีโอกาสไปศึกษาวิชาชีพทางด้านสถาปัตยกรรมจากยุโรป และการคำนึงถึงรูปแบบอันเรียบง่ายประหยัดนี้ก็ไม่เว้นแม้แต่อาคารทางศาสนา ดังจะเห็นได้จากการก่อสร้างพระอุโบสถหลังใหม่ของวัดพระปฐมเจดีย์นั้น แบบที่ได้รับเลือกในการก่อสร้างก็เป็นแบบที่เรียบง่ายแทบไม่มีการประดับตกแต่งลวดลายใดๆ ทั้งสิ้น



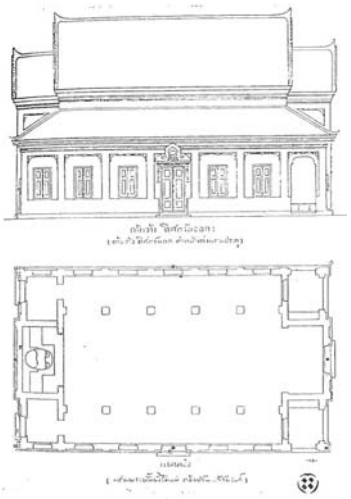
ภาพที่ 4.27-4.28 ตึกจักรพงศ์ จุฬาฯ อาคารอีกหลังหนึ่งที่สร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ที่มีความเรียบง่ายมากขึ้น
(ที่มาภาพซ้าย: หอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภาพขวา: อนุสรณ์สาร เนื่องในงานฉลองอายุครบรอบเก้าสิบเอ็ดปี ของ ศาสตราจารย์ หลวงวิศาลศิลปกรม (เชื้อ ปัทมจินดา)



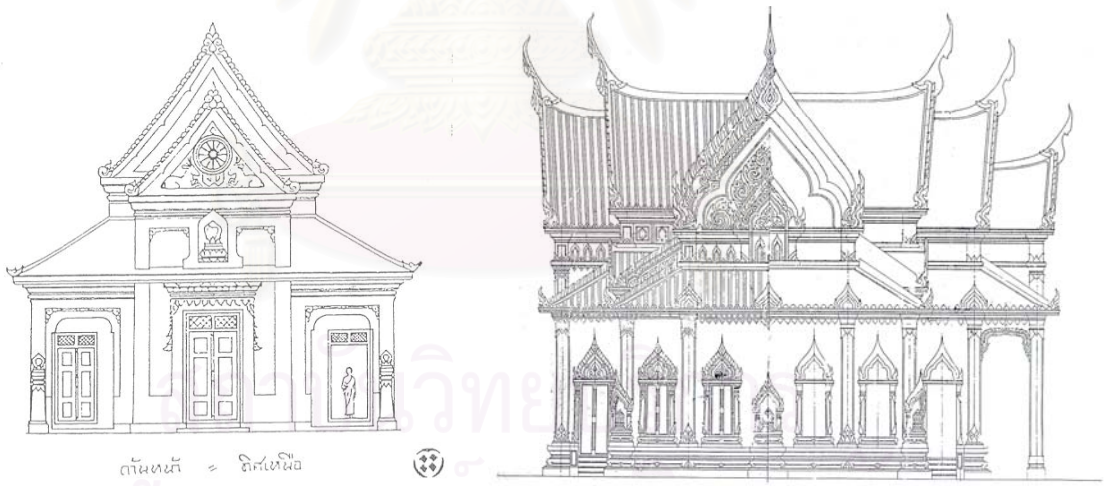
ภาพที่ 4.29-4.30 พระตำหนักเปี่ยมสุข วังไกลกังวล วังแห่งเดียวที่ถูกสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 7 ออกแบบโดย ม.จ. อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร (ที่มาภาพทั้งสอง: หนังสือ ประมวลภาพวังและตำหนัก)

รูปแบบงานสถาปัตยกรรมทั้งหมดนี้สะท้อนให้เห็นว่างานสถาปัตยกรรมในสมัยรัชกาลที่ 7 โดยภาพรวมมีลักษณะที่เป็นการเสนอ *ภาพตัวแทน* ในอีกรูปแบบหนึ่งที่แตกต่างจากรัชกาลที่ผ่านมา โดยมีลักษณะที่ต้องการแสดงออกให้เห็นว่าเกิดความเปลี่ยนแปลงขึ้นในพระราชนิยมทางศิลปะของพระมหากษัตริย์(ไม่ว่าจะมาจากความตั้งใจหรือไม่ก็ตาม) โดยรูปแบบของงานสถาปัตยกรรมจะมีภาพลักษณ์ที่ดูไม่ฟุ้งเฟ้อและตระหนักถึงสภาพการณ์ทางเศรษฐกิจที่ตกต่ำเป็นอย่างดี แม้ว่าโดยข้อเท็จจริงรูปแบบที่เรียบง่ายจะมิได้ช่วยให้สถานภาพทางเศรษฐกิจของชาติดีขึ้นสักเท่าไรก็ตาม แต่ภาพตัวแทนทางสถาปัตยกรรมดังกล่าวก็ได้ทำหน้าที่ส่วนหนึ่งในการเลี่ยงข้อครหานินทาที่อาจจะเกิดขึ้นจากการใช้จ่ายที่ฟุ่มเฟือยเกินความจำเป็นเช่นที่เคยเกิดขึ้นอย่างมาก

ในรัชกาลที่ผ่านมาได้ ดังที่จะพบอีกว่าการก่อสร้างในยุคนี้มีน้อยมากถ้าเทียบกับรัชกาลก่อน และถ้าจำเป็นต้องสร้างก็จะสร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมที่เรียบง่ายที่สุด



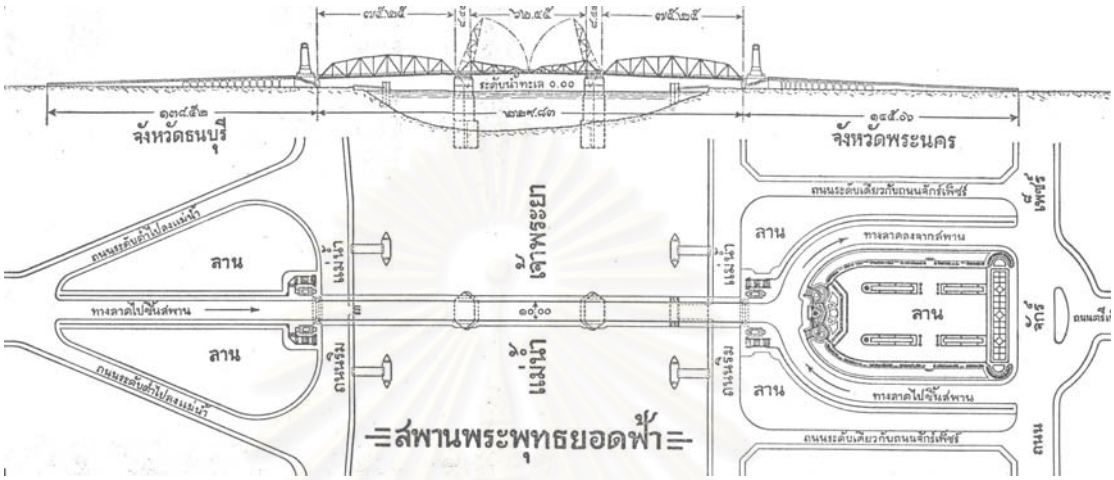
ภาพที่ 4.31-4.32 พระอุโบสถวัดพระปฐมเจดีย์ ออกโดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (ที่มาภาพขวาและภาพล่างซ้าย: วิทยานิพนธ์เรื่อง สถาปัตยกรรมฝีพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โดย มาณพ อิศรเดช)



ภาพเปรียบเทียบแบบพระอุโบสถวัดพระปฐมเจดีย์ที่ได้สร้างและไม่ได้สร้าง
ภาพที่ 4.33 (ซ้าย) แบบที่ได้สร้าง ซึ่งมีความเรียบง่ายและประหยัดกว่า
ภาพที่ 4.34 (ขวา) แบบที่ไม่ได้สร้าง ออกแบบโดยหลวงวิศาลศิลปกรรม

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าในรัชสมัยจะมีการก่อสร้างที่ลดน้อยลงอย่างมาก แต่ก็ยังมีงานสถาปัตยกรรมจำนวนหนึ่งที่ถูกสร้างขึ้นอย่างยิ่งใหญ่และใช้งบประมาณค่อนข้างมากอีกทั้งยังมีนัยสำคัญเชิงสัญลักษณ์ที่น่าสนใจอย่างยิ่ง นั่นก็คือโครงการก่อสร้างอนุสรณ์ที่ระลึกเนื่องในวาระที่

กรุงรัตนโกสินทร์มีอายุครบ 150 ปีในปี พ.ศ. 2475 ซึ่งทั้งหมดมีอยู่ 2 อย่างที่พระองค์ทรงมีพระราชดำริจัดสร้างขึ้น คือหนึ่ง สะพานพระพุทธยอดฟ้าฯ ทอดข้ามแม่น้ำเจ้าพระยา และสอง พระปฐมบรมราชานุสรณ์



ภาพที่ 4.35 รูปด้านและผังของสะพานพระพุทธยอดฟ้า สะพานที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์ที่ระลึกฉลองครบรอบกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ในขั้นแรกก่อนที่จะมาเป็นข้อสรุป 2 อย่างข้างต้นนั้นทรงมีเพียงพระราชดำริที่จะจัดสร้างพระปฐมบรมราชานุสรณ์เท่านั้น แต่ต่อมาได้มีความคิดในการก่อสร้างสิ่งอื่นขึ้นประกอบตัวอนุสาวรีย์ ซึ่งได้มีการสอบถามความเห็นเจ้านายชั้นผู้ใหญ่หลายพระองค์ไม่ว่าจะเป็นสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นต้น ว่าควรจะมีการสร้างสิ่งใดขึ้นมาประกอบ ซึ่งก็ได้มีความคิดเห็นแตกต่างกันไปหลากหลายสามารถแยกได้เป็น 3 ลักษณะ[52]คือ ลักษณะที่หนึ่ง ทำเป็น *Civic Centre* ลักษณะที่สอง สร้างอาคารศาลยุติธรรมขึ้นมาประกอบตัวอนุสาวรีย์ และลักษณะที่สาม สร้างเป็นสะพานข้ามแม่น้ำเจ้าพระยา น่าสนใจว่าพระองค์ได้มีพระราชหัตถเลขาเกี่ยวกับหลักเกณฑ์ในการสร้างสิ่งที่จะเป็นอนุสรณ์ไว้ตอนหนึ่งคือ

“.....ถ้ารัฐบาลจะทำอะไรเพื่อเป็นที่ระลึกในโอกาสนี้ เช่นสร้างตึกหรือสะพาน หรือสิ่งใดๆ ที่จะเป็นสาธารณประโยชน์ขึ้นแล้ว ดูก็เป็นการสมควรอย่างยิ่ง ควรถือหลักเพียงว่า ถ้าจะใช้เงินแผ่นดินแล้ว ต้องให้เป็นสิ่งที่จะให้ประโยชน์แก่ประชาชน ไม่ใช่เป็นแต่เพียงสิ่งที่งดงามเฉยๆ ส่วนที่

[52] เรื่องเดียวกัน, หน้า 204-205.

จะสร้างขึ้นด้วยเงินเรี่ยไรนั้น แม้จะเป็นสิ่งที่งดงามเฉยๆ ประกอบกับพระบรมรูปเท่านั้น ก็สมควรอยู่....."[53]

ทั้งนี้น่าสังเกตว่าพระองค์ทรงมีพระราชวิจารณ์ข้อเสนอของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ที่เสนอให้ทำเป็น *Civic Centre* ในลักษณะจัดเป็นสวนสาธารณะบริเวณลานหน้าวัดสุทัศน์เทพวรารามโดยมีพระบรมรูปรัชกาลที่ 1 ตั้งอยู่ท่ามกลางสวนว่าอยู่ในข่ายประเภทงดงามเฉยๆ ซึ่งถ้าจะสร้างจริง(แต่สุดท้ายแนวคิดนี้ไม่ได้สร้าง)ก็ขอให้ใช้เฉพาะเงินบริจาคอย่าใช้งบประมาณแผ่นดิน[54]

จากพระราชหัตถเลขานี้แสดงให้เห็นว่าพระองค์ทรงคำนึงถึงการใช้จ่ายงบประมาณของแผ่นดินเป็นอย่างมาก โดยจะต้องเป็นการทำในสิ่งที่เกิดประโยชน์แก่ราษฎรเท่านั้นเพื่อไม่ให้เป็นที่ครหาได้ แต่ถ้าเป็นเงินเรี่ยไรด้วยความเต็มใจของราษฎรเองก็สามารถนำมาก่อสร้างสิ่งที่คำนึงถึงเพียงด้านความสวยงามเพียงอย่างเดียวได้ เพราะแม้แต่การที่พระองค์ทรงมีพระราชดำริจัดสร้างพระปฐมบรมราชนุสาวรีย์ของรัชกาลที่ 1 พระองค์ก็ยังทรงกำชับตั้งแต่เริ่มโครงการเลยว่าให้นำเงินจากการเรี่ยไรตามศรัทธาเท่านั้น ไม่ให้นำเงินงบประมาณแผ่นดินมาจัดสร้าง[55] ซึ่งสามารถอธิบายได้คือ การสร้างอนุสาวรีย์ของพระมหากษัตริย์ในยุคสมัยนั้นอาจจะนำมาซึ่งเสียงวิจารณ์ทางลบได้เพราะอนุสาวรีย์ดังกล่าวมิได้ก่อให้เกิดประโยชน์ในการสร้างความเจริญแก่ประเทศแต่อย่างใด อีกทั้งยังเป็นอนุสาวรีย์ของพระมหากษัตริย์ซึ่ง ณ ช่วงเวลานั้นสถานภาพกำลังตกต่ำอย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อนอีกด้วย

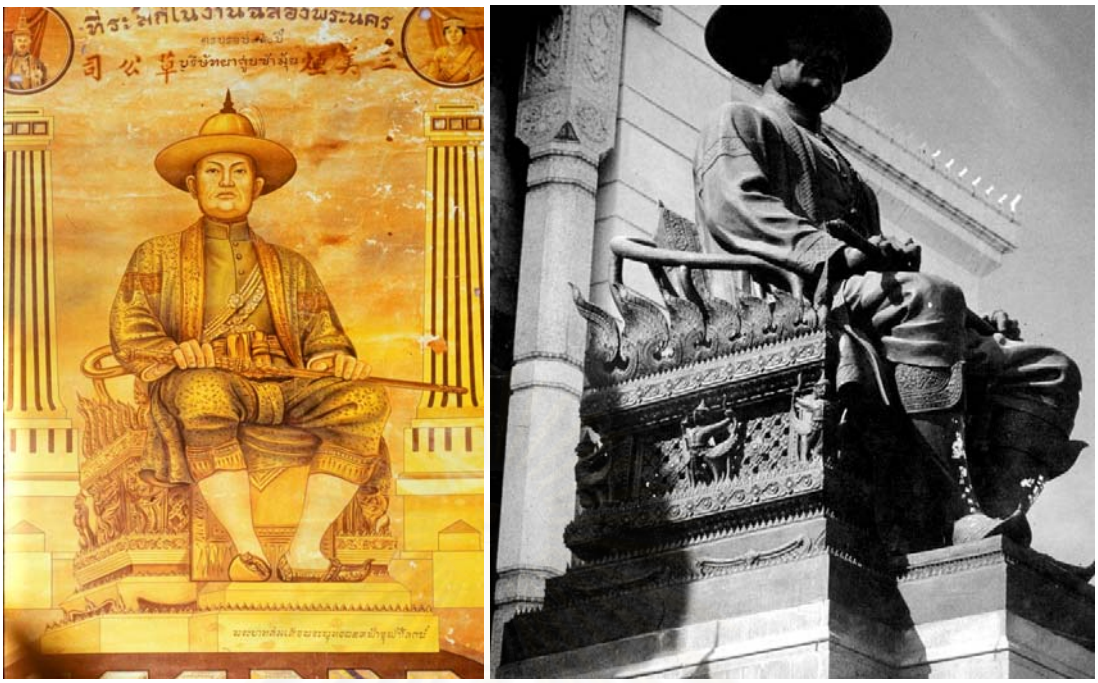
ภาพที่ 4.36-4.37 พระปฐมบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และสะพานพระพุทธยอดฟ้า (ที่มาภาพทั้งสอง: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

---

[53] หจช., ศธ 0701.7.3.1.4/2, "พระราชหัตถเลขาทูลสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต," 9 กรกฎาคม 2471, หน้า 1.

[54] เรื่องเดียวกัน, หน้า 2.

[55] เรื่องเดียวกัน, หน้า 1.



ภาพที่ 4.38-4.39 ภาพลักษณ์พระมหากษัตริย์ที่ทรงไว้ซึ่งพระบรมเดชานุภาพแบบจารีต ภาพตัวแทนในเชิงสัญลักษณ์ที่รัชกาลที่ 7 ทรงพยายามรื้อฟื้นให้เกิดขึ้นมาอีกครั้งแก่สถาบันพระมหากษัตริย์ โดยใช้ รูปแบบอนุสาวรีย์รัชกาลที่ 1 เป็นสื่อ
(ที่มาภาพขวา: หนังสือ สมุดภาพประติมากรรมกรุงรัตนโกสินทร์)

และด้วยสาเหตุข้างต้นจึงน่าจะเป็นที่มาของการสร้างสะพานข้ามแม่น้ำเจ้าพระยา (สะพานพระพุทธยอดฟ้าฯ) ขึ้นควบคู่ไปพร้อมกัน เพราะการสร้างสะพานข้ามแม่น้ำจะก่อให้เกิดประโยชน์แก่ประเทศชาติและราษฎรทั้งทางเศรษฐกิจการคมนาคมไปมาระหว่างสองฟากฝั่งแม่น้ำมากขึ้นและไม่ดูเป็นการสร้างเฉพาะแต่สิ่งที่สวยงามแต่ไม่เป็นประโยชน์ต่อชาติบ้านเมือง และจะสังเกตได้ว่ารูปแบบของสะพานที่ได้รับคัดเลือกมาสร้างก็ยังมีลักษณะเรียบง่ายประหยัดการตกแต่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าเปรียบเทียบกับรูปแบบในแนวสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ของหลวงวิศาลศิลปกรรมที่เสนอให้มียอดพระปรางค์เป็นส่วนหนึ่งของเสาสะพานซึ่งจะต้องเพิ่มค่าใช้จ่ายสูงมากในส่วนนี้[56]

การสร้างอนุสาวรีย์รัชกาลที่ 1 แม้ว่าจะมิได้ก่อให้เกิดประโยชน์ในเชิงการพัฒนาบ้านเมืองแต่อย่างใดและยังใช้งบประมาณค่อนข้างมาก(สี่ล้านบาท) ซึ่งเสี่ยงเป็นอย่างยิ่งกับการถูกวิจารณ์

---

[56] สมภพ ภิรมย์, อนุสรณ์สาร เนื่องในงานฉลองอายุครบรอบเก้าสิบเอ็ดปี ของ ศาสตราจารย์ หลวงวิศาลศิลปกรม (เชื้อ ปัทมจินดา) (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จันวาณิชย์, 2518), หน้า 9.

อย่างยิ่ง น่าสนใจเป็นอย่างยิ่งว่าเพราะเหตุใดพระองค์จึงทรงมีพระราชดำริในเรื่องนี้ ซึ่งมิน่าจะใช่เพียงเพื่อประโยชน์ในการเป็นอนุสรณ์ที่ระลึกครบรอบกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปีเพียงอย่างเดียว

คำอธิบายหนึ่งที่น่าคิดคือ อนุสาวรีย์แห่งนี้ได้ทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ที่สำคัญยิ่งในช่วงสมัยแห่งวิกฤตศรัทธาในสถาบันพระมหากษัตริย์และระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ดังที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้อธิบายไว้ว่า เป็นเสมือนความพยายามของรัชกาลที่ 7 ที่จะสะท้อนบทบาทใหม่ของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่พระองค์ทรงพยายามปฏิรูปขึ้น แทนที่บทบาทแบบรวมศูนย์อำนาจทุกอย่างไว้ที่พระมหากษัตริย์ในแบบที่รัชกาลที่ 5 ทรงสถาปนาขึ้น โดยใช้ภาพลักษณ์เชิงอุดมคติของพระมหากษัตริย์ในแบบจารีตเดิมเป็นสื่อ[57] ซึ่งมีสาระสำคัญคือยกสถาบันพระมหากษัตริย์ให้ออกจากเป้าแห่งการวิจารณ์ทางการเมือง เช่น การตัดสินใจในนโยบายต่างๆ ของรัฐจะต้องผ่านการกลั่นกรองและช่วยคิดจาก *อภิรัฐมนตรีสภา* ก่อนเสมอ หรือการพยายามสร้างองค์กรอื่นๆ ขึ้นเพื่อกระจายความรับผิดชอบในนโยบายรัฐให้ถอยห่างไปจากตัวพระมหากษัตริย์[58] หรือพระราชดำริส่วนพระองค์ที่ต้องการให้มีการตั้งนายกรัฐมนตรีขึ้นเพื่อเป็นฉนวนกั้นการโจมตีทางการเมืองไม่ให้พุ่งมาสู่พระมหากษัตริย์[59] เป็นต้น

ในขณะเดียวกันพระองค์ก็พยายามเสนอภาพลักษณ์และบทบาทใหม่ของสถาบันพระมหากษัตริย์ในมิติของพระราชกฤษฎาภินิหารและพระบรมเดชานุภาพตามอุดมคติแบบจารีตของสยามที่เน้นความศักดิ์สิทธิ์ให้กลับมามีบทบาทใหม่อีกครั้ง[60] ซึ่งในความพยายามนี้แม้ว่าเราจะไม่สามารถมองเห็นได้ชัดเจนเนื่องจากเกิดการปฏิวัติ 2475 ขึ้นก่อน แต่ลักษณะดังกล่าวได้สะท้อนให้พอมองเห็นได้ในรูปแบบของอนุสาวรีย์ปฐมบรมราชานุสรณ์แห่งนี้ ไม่ว่าจะเป็นขนาดที่ใหญ่โตถึงสามเท่าของสัดส่วนมนุษย์ ฉลองพระองค์ของรัชกาลที่ 1 ซึ่งเป็นฉลองพระองค์แบบพระมหากษัตริย์แบบจารีตในอดีตอย่างเต็มที่ อีกทั้งยังมีองค์ประกอบเสริมอื่นๆ ทั้งพานพุ่มบายศรี ระยะที่ทอดยาวมาสู่ลานด้านหน้า ทั้งหมดส่งผลกระทบในแง่ความรู้สึกแก่ผู้มองอนุสาวรีย์แห่งนี้ให้เกิดความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่และศักดิ์สิทธิ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์อันทรงไว้ซึ่งพระบารมีอันหาที่เปรียบมิได้แม้เพียงในขณะที่พระองค์ทรงประทับนั่งเฉยๆ ในขณะที่เมื่อมองเปรียบเทียบกับ

---

[57] นิธิ เอียวศรีวงศ์, "สงครามอนุสาวรีย์กับรัฐไทย," ชาติไทย, เมืองไทย, แบบเรียนและอนุสาวรีย์ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2538), หน้า 105-107.

[58] ดูรายละเอียดใน นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, การปฏิวัติสยาม พ.ศ. 2475, หน้า 189-201.

[59] นิธิเอียวศรีวงศ์, "สมบูรณาญาสิทธิราชย์ไทย," ศิลปวัฒนธรรม, หน้า 114.

[60] นิธิ เอียวศรีวงศ์, "สงครามอนุสาวรีย์กับรัฐไทย," ชาติไทย, เมืองไทย, แบบเรียนและอนุสาวรีย์, หน้า 109.

อนุสาวรีย์รัชกาลที่ 5(พระบรมรูปทรงม้า) จะไม่พบการสร้างความรู้สึกและภาพพจน์ของพระมหากษัตริย์ในมิติดังกล่าวเลย[61]

นอกจากนี้การเลือกรัชกาลที่ 1 เป็นต้นแบบของอนุสาวรีย์ย่อมสอดคล้องไปอย่างดีกับความพยายามเน้นให้เห็นถึงพระมหากรุณาธิคุณของสถาบันพระมหากษัตริย์ในแบบจารีต(มิใช่แบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์) นับตั้งแต่อดีตที่ช่วยก่อร่างสร้างเมือง ขับไล่ข้าศึกศัตรู ตลอดจนสร้างความเจริญต่างๆ แก่บ้านเมือง เป็นเสมือนการเตือนสติราษฎรทั้งหลายให้ระลึกถึงความสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์ในการเป็นผู้นำชาติฝ่าพ้นวิกฤตต่างๆ มานับตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน เป็นการย้ำเตือนให้ตระหนักถึงพระมหากรุณาธิคุณของสถาบันพระมหากษัตริย์ในท่ามกลางกระแสการโจมตีสถาบันอย่างหนักหน่วง ณ ขณะนั้น

ภาพลักษณ์อันศักดิ์สิทธิ์เช่นนี้เป็นภาพลักษณ์ที่รัชกาลที่ 7 ทรงพยายามรื้อฟื้นให้กลับคืนมาสู่สถาบันพระมหากษัตริย์อีกครั้ง และด้วยบทบาทความหมายเชิงสัญลักษณ์เช่นนี้เองที่น่าจะเป็นผลักดันทำให้อนุสาวรีย์ปฐมบรมราชานุสรณ์เกิดขึ้นได้ มิใช่เป็นเพียงแค่ความต้องการสร้างขึ้นเพื่อระลึกถึงวาระสำคัญกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 150 ปีเพียงอย่างเดียว[62]

4.3.2 รูปแบบ *สากลสมัยใหม่* ของศาลาเฉลิมกรุง: สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในกรอบความคิดเก่า

นอกจากการสร้างสะพานและอนุสาวรีย์ที่กล่าวมาแล้ว ยังมีงานสถาปัตยกรรมที่สำคัญชิ้นหนึ่งที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อฉลองในวาระเดียวกันและเป็นตัวแบบสำคัญที่สามารถสะท้อนบรรยากาศของยุคสมัยได้เป็นอย่างดีนั่นก็คือ โรงภาพยนต์ศาลาเฉลิมกรุง เริ่มสร้างเมื่อ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2473 และทำพิธีเปิดอย่างเป็นทางการเมื่อ 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2476 ออกแบบโดย ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร คำนวณโครงสร้างโดย อาจารย์นารถ โพธิประสาท ลักษณะทางกายภาพของสถาปัตยกรรมถูกอธิบายว่าออกแบบขึ้นด้วย *รูปแบบสากลสมัยใหม่*(International Style)[63] ซึ่งเป็นรูปแบบอย่างหนึ่งของกระแสงาน *สถาปัตยกรรมสมัยใหม่*(Modern Architecture) ที่กำลังได้รับความนิยมในโลกตะวันตกช่วงนั้น

---

[61] เรื่องเดียวกัน, หน้า 107-108.

[62] อนุสาวรีย์รัชกาลที่ 1 นี้มิได้เริ่มมีการคิดที่จะสร้างในสมัยของพระองค์เป็นครั้งแรก ในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็เคยมีพระราชดำริที่จะก่อสร้างมาครั้งหนึ่งแล้วใกล้ๆ กับอาคารศาลสถิตย์ยุติธรรม ในวาระครบรอบ 100 ปีกรุงรัตนโกสินทร์ แต่ด้วยสาเหตุใดไม่แน่ชัดในที่สุดก็ถูกระงับไป

[63] นารถ โพธิประสาท, สถาปัตยกรรมในประเทศไทย (พระนคร: โรงพิมพ์บริษัทไทยวิทยุจำกัด, 2514), หน้า 137.

แน่นอนว่าเมื่อพิจารณาเพียงรูปร่างหน้าตาทางกายภาพภายนอกเทียบกับรูปแบบที่เกิดขึ้นในยุโรปขณะนั้นจะไม่อาจปฏิเสธได้ถึงอิทธิพลทางรูปแบบที่ส่งถึงกัน อีกทั้งตัวสถาปนิกก็ยังเป็นหนึ่งในผู้ที่ได้ไปศึกษาวิชาชีพทางสถาปัตยกรรมในประเทศยุโรปอย่างเต็มตัว(แม้จะไม่ใช่ในแนวทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่โดยตรงก็ตาม) ดังนั้นอิทธิพลดังกล่าวย่อมต้องเข้ามาส่งผลกระทบบ้างไม่มากก็น้อย

ภาพที่ 4.40-4.41 ศาลาเฉลิมกรุง สถาปัตยกรรมรูปแบบ สากลสมัยใหม่ ออกแบบโดย ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร คำนวณโครงสร้างโดย อาจารย์นารถ โพธิประสาท (ที่มาภาพทั้งสอง: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

แต่ด้วยข้อเท็จจริงทางสังคมและข้อจำกัดทางวัฒนธรรมที่แตกต่างแล้ว แนวคิดและวัตถุประสงค์ตลอดจนความหมายในการสร้างวัตถุใดๆ ทางสังคมของผู้สร้าง(โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าวัตถุนั้นมิได้สร้างได้โดยง่าย เช่นงานสถาปัตยกรรม เป็นต้น ซึ่งต้องใช้ทั้งงบประมาณ เวลา และปัจจัยต่างๆ ประกอบมากมาย) ที่อยู่ภายใต้บริบทแวดล้อมทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ย่อมไม่จำเป็นจะต้องเหมือนกัน(ซึ่งส่วนมากก็มักจะไม่เหมือนมากกว่าเหมือนเสียด้วย) แม้ว่ารูปแบบทางกายภาพของวัตถุที่ถูกสร้างจะมีหน้าตาเหมือนเป็นพิมพ์เดียวกันก็ตาม หรือกล่าวให้ง่ายคือ วัตถุแม้จะเป็นตัวเดียวกันมีประโยชน์ใช้งานอย่างเดียวกันถ้าอยู่ในบริบททางสังคมที่แตกต่างกัน *ความหมายของวัตถุนั้นๆ ต่อผู้คนในสังคมย่อมมี ความหมายในระดับวัฒนธรรม* ที่แตกต่างกันไป[64] อาทิเช่น ความหมายในระดับวัฒนธรรมของอาหารประเภทฟาสต์ฟูดส์(Fast Food) ในสังคมหนึ่งอาจหมายถึงอาหารขยะที่ไร้รสนิยมและไร้ซึ่งคุณค่าทาง

[64] ดูรายละเอียดแนวคิดในบทที่ 1 และใน กาญจนา แก้วเทพ, "ความเรียงว่าด้วยสัญญะวิทยากับสื่อสารมวลชน," มองสื่อใหม่สังคมใหม่ (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 1-90.

โภชนาการ แต่ในอีกที่หนึ่งเช่นสังคมวัยรุ่นไทยอาหารประเภทนี้เป็นสัญลักษณ์แสดงความหมายของความทันสมัยและเป็นคนรุ่นใหม่

ฉันใดก็ฉันนั้นรูปแบบสถาปัตยกรรม *สากลสมัยใหม่* ของศาลาเฉลิมกรุงย่อมไม่จำเป็นที่จะต้องถูกสร้างขึ้นด้วยรากทางแนวคิดปรัชญาและในความหมายเช่นเดียวกับที่เกิดขึ้นในสังคมตะวันตก เป็นแต่เพียงการใช้รูปแบบดังกล่าวใน *ความหมายระดับวัฒนธรรม* ที่แตกต่างไป ซึ่งเป็นบริบทเฉพาะของสังคมและวัฒนธรรมไทยเอง

ยิ่งเมื่อศึกษาถึงรากฐานทางความคิดอันเป็นบ่อเกิดของรูปแบบสถาปัตยกรรมดังกล่าวในสังคมตะวันตกแล้วก็จะยิ่งเห็นถึงบริบททางสังคมที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงชนิดที่ไม่อาจจะเชื่อได้เลยว่าผู้สร้างศาลาเฉลิมกรุงด้วยรูปแบบนั้นจะคิดภายใต้รากฐานทางปรัชญาชุดเดียวกัน

ทั้งนี้ก็เป็นเพราะรากทางความคิดของงานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ได้ถูกพัฒนาขึ้นจากสังคมหลังการปฏิวัติอุตสาหกรรมที่เปลี่ยนแปลงโฉมหน้าทางการเมือง เศรษฐกิจ วิถีชีวิต และวัฒนธรรมในโลกตะวันตกไปชนิดหน้ามือเป็นหลังมือ[65] ผู้คนเริ่มตระหนักถึงความสามารถของเครื่องจักรอุตสาหกรรม และเริ่มมองไปยังวิถีชีวิตแบบใหม่ที่สะท้อนสังคมแห่งเครื่องจักร มองอดีตเป็นเรื่องของความล้าหลังที่ต้องตัดขาดอย่างสิ้นเชิง ซึ่งในแง่สถาปัตยกรรมก็ได้เกิดกลุ่มหัวก้าวหน้าที่มีความคิดดังกล่าวขึ้นเช่นกัน โดยเป็นกลุ่มคนที่มองไปถึงการสร้างสถาปัตยกรรมแห่งยุคสมัยที่สะท้อนจิตวิญญาณแห่งสังคมเครื่องจักร สะท้อนวัสดุและเทคโนโลยีแบบใหม่และสะท้อนระบบการผลิตแบบอุตสาหกรรม การสืบทอดรูปแบบจารีตเป็นสิ่งที่ถูกดูแคลนและพ้นยุคสมัย[66] ทั้งหมดนี้ส่วนหนึ่งได้นำมาสู่แนวคิดในการสร้างรูปแบบสถาปัตยกรรมที่เรียบง่ายไร้ซึ่งลวดลายประดับตกแต่ง รูปทรงภายนอกสะท้อนซึ่งประโยชน์ใช้งานภายในอย่างตรงไปตรงมา(Form Follow Function) การออกแบบต้องสะท้อนและแสดงสัจจะของโครงสร้างและความเจริญทางเทคโนโลยีสมัยใหม่อย่างเต็มที่[67]

แต่เมื่อย้อนกลับมาดูภายใต้บริบททางสังคมและวัฒนธรรมสยามในช่วงเดียวกันจะพบว่าแตกต่างกันเกือบจะสิ้นเชิง อย่างน้อยสยามก็ไม่ได้ผ่านการปฏิวัติอุตสาหกรรมในความหมายแบบตะวันตก ยังไม่เคยมีกระแสการนำรูปแบบสถาปัตยกรรมในอดีตมาใช้อย่างฟุ้งเฟื้อเฝือจนน่าเบื่อจนเกิดเป็นความรังเกียจเช่นที่เกิดในสังคมตะวันตก สยามยังไม่สามารถผลิตวัสดุก่อสร้างที่ล้ำสมัยเช่นเหล็กและกรระจกได้เอง และอื่นๆ อีกมากมายที่ไม่เหมือนกัน กล่าวโดยรวมคือสยามไม่ได้มี

---

[65] ดู Leonardo Benevolo, History of modern architecture, pp. 3-190.

[66] ดู Brent C. Brolin, The Failure of Modern Architecture แปลโดย สมชาติ จึงสิริอารักษ์, หน้า 6-55.

[67] ม.ล. ประทีบ มาลากุล, ประวัติสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), หน้า 2.

สภาพแวดล้อมในระดับที่จะปลุกจิตวิญาณแห่งการโหยหารูปแบบสถาปัตยกรรมใหม่มากมายเท่าตะวันตก(แม้จะมีอยู่บ้างก็ตามเช่นในรูปแบบงานสถาปัตยกรรมของพระพรหมพิจิตร แต่อย่างไรแนวคิดก็มิอาจกล่าวได้ว่าเป็นแบบเดียวกันทั้งหมด ซึ่งจะอธิบายในรายละเอียดต่อไป) ไม่ว่าจะเป็นในทางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง และวัฒนธรรม ดังนั้นประเด็นจึงอยู่ที่ว่ารูปแบบดังกล่าวที่ถูกสร้างขึ้นในสังคมสยามนั้นอยู่ภายใต้แนวคิดและความหมายทางวัฒนธรรมอย่างไร

หลักฐานสำคัญอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นความคิดของชนชั้นนำสยาม(โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มสถาปนิก) ส่วนใหญ่ ณ ขณะนั้นว่าไม่ได้คิดเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในแบบที่ตะวันตกคิดคือวารสารรายเดือนชื่อ *จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม* ซึ่งเท่าที่ยังเหลืออยู่ในหอสมุดแห่งชาติขณะนี้ไม่พบว่าจะมีบทความทางสถาปัตยกรรมอันใดที่แสดงรากทางความคิดและปรัชญาของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ดังกล่าวอย่างลึกซึ้งและชัดเจน(ซึ่งจะไม่ขอยกมาอธิบายอย่างละเอียด ณ ที่นี้ เนื่องจากไม่ใช่สาระสำคัญของงานวิจัย)[68] แม้ว่าจะมีบ้างที่พูดถึงแนวคิดบางอย่างที่ใกล้เคียงเช่นในปาฐกถาของ อาจารย์นารถ โพธิประสาท(สถาปนิกที่มีบทบาทสำคัญที่สุดในด้านการศึกษาสถาปัตยกรรมแบบใหม่ในประเทศไทยและเป็นผู้คำนวณโครงสร้างของศาลาเฉลิมกรุง) เรื่อง *ความหมายของสถาปัตยกรรม* เมื่อ พ.ศ. 2474 มีข้อความตอนหนึ่งกล่าวถึงการสร้างสถาปัตยกรรมให้ได้ผลดีต้องอยู่บนบรรทัดฐานข้อหนึ่งว่า

"มีความสวยงามสมกับฐานะและชะนิดของตึกหรือวัตถุที่ก่อสร้างขึ้น เช่นสถานีรถไฟต้องให้เป็นสถานีรถไฟ.....หมายความว่าหน้าตาของสถานีรถไฟต้องมีคุณสมบัติให้ผู้โดยสารหรือผู้เดินผ่านไปครั้งแรกเข้าใจทีเดียวว่าเป็นสถานีรถไฟ โดยมิต้องอ่านหนังสือที่เขียนปิดไว้....."[69]

ข้อความดังกล่าวแม้จะมีลักษณะร่วมทางความคิดกับแนวทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในเรื่องของรูปทรงภายนอกที่จะต้องสะท้อนการใช้งานภายในให้เห็นอย่างซื่อสัตย์ รูปแบบของอาคารต้องแสดงถึงลักษณะการใช้งานของอาคาร โรงเรียนต้องดูเป็นโรงเรียน โรงงานต้องดูเป็นโรงงาน[70] แต่การกล่าวในบทความก็มิได้แสดงรากทางความคิดที่ลึกซึ้งหรืออธิบายขยายความเพื่อแสดงความเข้าใจมากไปกว่านี้ หรือในกรณีของ ม.จ. โวฒยากร วรวรรณ สถาปนิกที่สำคัญที่สุดในยุคนั้นอีกท่านหนึ่ง ก็ได้เคยกล่าวถึงงานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ไว้เพียงสั้นๆ ตามความเข้าใจเฉพาะตนเพียงว่า

---

[68] ดูรายละเอียดและตัวอย่างบทความทางสถาปัตยกรรมในสมัยนั้นได้จากวารสาร จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม ที่เก็บอยู่ใน หอสมุดแห่งชาติ

[69] นารถ โพธิประสาท, "ความหมายของสถาปัตยกรรม," จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม เล่มที่ 1 ฉะบับที่ 2 (พฤศจิกายน 2477), หน้า 11.

[70] Brent C. Brolin, The Failure of Modern Architecture แปลโดย สมชาติ จึงสิริอารักษ์, หน้า 29.

"…..ที่เรียกกันว่าก่อสร้างสมัยใหม่ ตามความสันนิษฐานเข้าใจว่าเป็นการแสดงเหลี่ยมมุม (Cubical) ถ้าจะมองกลับไปครั้งโบราณอีกก็ดูเหมือนจะย้อนซ้ำของไอยคุปต์เมื่อครั้ง 4000-3000 B.c……"[71]

แสดงให้เห็นว่าความเข้าใจที่มีต่อแนวคิดและรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในช่วงนั้นยังไม่ชัดเจนและไม่ได้ถูกให้ความสนใจมากนักแม้แต่ในหมู่สถาปนิกที่ได้ร่ำเรียนมาโดยตรง ซึ่งได้มีผู้ศึกษาและกล่าวไว้ว่า ความเข้าใจในแนวคิดและทฤษฎีทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่(Modern Architecture) จะเริ่มปรากฏให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรมชัดเจนก็เมื่อหลังจากปี 2500 เป็นต้นมา[72] ภายหลังจากที่มีการปรับปรุงหลักสูตรการเรียนในคณะสถาปัตยกรรมเป็นแบบสมัยใหม่อย่างเต็มที่แล้ว ดังที่จะพบว่าหลังจากนั้นได้มีการเขียนบทความออกมามากมายที่พูดและอ้างถึงกรอบความคิดของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่อย่างชัดเจนและลึกซึ้งมากขึ้น[73] ก่อนหน้านั้นแม้ว่าจะมีการสร้างรูปแบบหน้าตาอาคารเป็นแบบสมัยใหม่แต่ก็เป็นเพียงการรับรูปแบบเข้ามาใช้ในความหมายและความเข้าใจที่เฉพาะของสังคมไทยเองมากกว่าดังที่ อาจารย์นารถ โพธิประสาท ได้แสดงทัศนะและความเข้าใจไว้ว่า

"….ตึกสมัยใหม่ในยุโรป ได้ตั้งต้นมีขึ้นในประเทศเยอรมันนีกับออสเตรีย ภายหลังสงครามที่แล้วมา(สงครามโลกครั้งที่หนึ่ง-ผู้เขียน) *เป็นตึกรูปชะนิดเป็นเส้นตรงไปตรงมาตึกชะนิดนี้เกิดขึ้นได้ตามความสันนิษฐาน เข้าใจว่าภายหลังมหาสงคราม ประเทศเยอรมันนี และ ออสเตรียจนมาก ฉะนั้นการก่อสร้างที่จะทำขึ้นใหม่ต้องให้ถูกที่สุด โดยใช้ของเบาราคาถูกมีความทนทานดี ใช้ของซึ่งทำขึ้นเองได้ในประเทศ ของนี้ถูกย่อมมีลวดลายอะไรไม่ได้มาก ผลลัพธ์ก็คือเส้นตรงไปตรงมาอย่างสุขศาลาบางรัก นอกจากนั้นต้องให้ถูกอนามัยมากที่สุด…….มหาสงครามในยุโรปได้เปลี่ยนแปลงนิสัยใจคอและชีวิตของชาวยุโรปเป็นส่วนมากให้ทะเยอทะยานในของใหม่ ศิลปวิทยาก็ได้ก้าวหน้าตามไปด้วย…..สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งซึ่งส่งเสริมตึกสมัยใหม่ในเยอรมันนีและออสเตรียเวลานี้….."*[74]

ข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่าผู้พูดเน้นเสนอเหตุผลที่มาของรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ว่าเป็นเพียงสิ่งที่เกิดขึ้นจากผลของความขาดแคลนและความต้องการประหยัดเป็นสำคัญโดย

---

[71] ม.จ. โวฒยากร วรวรรณ, "ประวัติสถาปิตยกรรม," ข่าวช่าง เล่มที่ 2 ตอนที่ 2(มีนาคม 2473), หน้า 193-194.

[72] วิมลสิทธิ์ หรยางกูร วีระ อินพันทัง และ สันติ ฉันทวิลาสวงศ์, สถานภาพผลงานทางวิชาการสาขาสถาปัตยกรรมในประเทศไทย (กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2544), หน้า 1-9.

[73] ดูตัวอย่างบทความทั้งหลายใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 1-9 ถึง 1-24.

[74] นารถ โพธิประสาท, "ความหมายของสถาปัตยกรรม," จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม, หน้า 17-18.

มิได้กล่าวถึงรากความคิดทางปรัชญาอื่นๆ ที่เป็นบ่อเกิดสำคัญของรูปแบบดังกล่าวเลย ทั้งนี้มิได้หมายความว่าผู้ปาฐกถาข้างต้นจะมีความเข้าใจผิดหรือรู้อย่างไม่ครอบคลุมรอบด้านก็หาไม่ แต่ประเด็นสำคัญที่งานวิจัยชิ้นนี้สนใจอยู่ที่ว่าผู้กล่าวปาฐกถาข้างต้นนั้น(ไม่ว่าตัวท่านจะเข้าใจมากน้อยแค่ไหนก็ตาม) มุ่งเน้นเสนอมิติด้านใดมากที่สุดให้แก่สังคมได้รับรู้มากกว่า ซึ่งหมายความว่าประเด็นดังกล่าวจะถูกให้ความสำคัญที่สุดและเป็นความหมายหลักในการทำเข้าใจ(หรือเลือกที่จะเข้าใจ)สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ของสังคมสยามในช่วงนั้น

และด้วยความคิดความเชื่อในเรื่องที่มาของรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ดังกล่าว ทำให้ผู้กล่าวปาฐกถามองเห็นว่ารูปแบบเรียบง่ายเป็นเส้นตรงไปตรงมานั้นเหมาะสมกับบริบททางสังคมของสยาม ณ ขณะนั้นมากเพราะ

“.....สำหรับสยามเวลานี้ควรจะผันแปรการก่อสร้างของเราให้เป็นการประหยัดทรัพย์ที่สุดที่จะทำได้ โดยใช้ของที่มีอยู่ภายในประเทศเป็นส่วนมาก จึงจะได้ชื่อว่าเป็นงานสถาปัตยะกรรมสมกับสมัย”[75]

ด้วยเหตุนี้จึงน่าจะเป็นปัจจัยสำคัญหนึ่งที่ทำให้รูปแบบสถาปัตยกรรมศาลาเฉลิมกรุงเป็นอย่างที่เห็นในปัจจุบันเพราะเป็นรูปแบบที่สร้างขึ้นอย่างสมกับสมัยและคำนึงถึงความประหยัดอีกทั้งยังสอดคล้องเป็นอย่างดีกับนโยบายของรัชกาลที่ 7 ที่ต้องการแสดงให้ราษฎรเห็นว่ารัฐบาลของพระองค์มิได้ใช้จ่ายเงินฟุ่มเฟือยเท่ากับในรัชกาลก่อน อย่างน้อยก็แสดงออกด้วยรูปแบบอาคารที่เชื่อว่าถูกสร้างขึ้นอย่างประหยัดที่สุดแล้ว

อาจมีคำถามว่า รูปแบบศาลาเฉลิมกรุง อาจจะเกิดขึ้นจากการที่สถาปนิกผู้ออกแบบนั้นเข้าใจและศรัทธาในรากทางปรัชญาของงานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในโลกตะวันตกอย่างแท้จริงได้ไหม จนเมื่อกลับมายังประเทศสยามแล้วก็จึงมานำแนวคิดดังกล่าวมาสร้างสรรค์ขึ้นโดยไม่จำเป็นต้องสอดคล้องกับบริบททางสังคมและการเมืองภายในแต่อย่างใด

คำตอบต่อประเด็นคำถามข้างต้นจะมองเห็นได้อย่างชัดเจนถ้าลองพิจารณาผลงานของทั้งหมดของ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร อย่างละเอียด ซึ่งจะพบได้ทันทีว่า งานในรูปแบบสากลสมัยใหม่เช่นที่ปรากฏในศาลาเฉลิมกรุงนั้น เป็นอาคารเพียงหลังเดียวตลอดชีวิตของท่านที่ออกแบบมาในลักษณะเช่นนี้ และเมื่อพิจารณาแนวทางที่ท่านได้ร่ำเรียนมาก็จะพบว่าผลงานในการเรียนของท่านทั้งหมดจะเป็นงานสถาปัตยกรรมในแนวคลาสสิกทั้งสิ้น ยิ่งน่าสังเกตมากไปกว่านั้นก็คือเมื่อท่านได้มีโอกาสออกแบบโรงละครแห่งชาติ ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 กลับพบว่าท่านได้หวนย้อนกลับไปออกแบบด้วยรูปร่างหน้าตาสถาปัตยกรรมคลาสสิกอย่างเต็มที่ โดยมิได้หลงเหลือร่องรอยของรูปแบบสากลสมัยใหม่อีกเลย(สุดท้ายแบบดังกล่าวไม่ได้สร้าง) ทั้งๆ ที่แนวทางสมัยใหม่ใน

---

[75] เรื่องเดียวกัน, 18.

กระแสสังคมโลกนั้นกล่าวได้ว่ายิ่งชัดเจนและแพร่หลายมากกว่าเมื่อครั้งท่านออกแบบศาลาเฉลิมกรุงเสียอีก ที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ ผลงานในยุคหลังของท่านมีลักษณะแนวทางสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์เกือบทั้งหมด(ซึ่งจะได้กล่าวในรายละเอียดในบทต่อๆไป)

ดังนั้นจะเห็นได้ชัดว่ารูปแบบสถาปัตยกรรมสากลสมัยใหม่ของศาลาเฉลิมกรุงนั้นไม่อาจกล่าวได้ว่าเป็นแนวทางและความคิดหลักในการทำงานของตัวสถาปนิกผู้ออกแบบได้เลย ไม่ว่าจะพิจารณาจากพื้นฐานทางการศึกษาและผลงานอื่นๆ ตลอดช่วงชีวิตของท่าน ด้วยเหตุนี้รูปแบบศาลาเฉลิมกรุงที่เกิดขึ้นจึงน่าจะเกิดขึ้นโดยปัจจัยทางสังคมภายในของสยามเองมากกว่าที่จะเกิดจากแนวคิดโดยตรงจากสถาปนิกหรือเกิดขึ้นจากอิทธิพลของกระแสแนวคิดทางรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นในโลกตะวันตก

นอกเหนือจากความหมายดังที่กล่าวมาข้างต้น ศาลาเฉลิมกรุงยังได้ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์แห่งความทันสมัยและความเจริญทางวัฒนธรรมของสยามอีกประการหนึ่งด้วย ที่กล่าวเช่นนี้ก็เป็นเพราะว่าภารกิจสำคัญประการหนึ่งของพระมหากษัตริย์ในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ตลอดมาก็คือการแสดงให้เป็นที่ประจักษ์ถึงสถานะอันเป็นผู้นำความเจริญสมัยใหม่(แบบตะวันตก)มาสู่สยามดังที่ได้กล่าวถึงในบทก่อนมามากแล้ว ซึ่งภารกิจดังกล่าวได้กลายเป็นเสมือนสัญลักษณ์แห่งความชอบธรรมอย่างหนึ่งที่สำคัญในการเป็นผู้ปกครองเพราะจะเห็นได้ว่าประเด็นโจมตีของฝ่ายผู้เรียกร้องการปกครองแบบสภาและรัฐธรรมนูญ(ประชาธิปไตย)นั้นสาระหลักก็พุ่งเป้าไปที่ความไร้ประสิทธิภาพในการนำพาประเทศไปสู่ความเจริญสมัยใหม่อย่างที่สากลเค้าปฏิบัติกัน ซึ่งก็หนีไม่พ้นคือความเจริญแบบตะวันตกนั่นเอง ดังเช่นที่นายประยูร ภมรมนตรี หนึ่งในผู้ร่วมก่อการปฏิวัติ 2475 ที่พูดถึงสาเหตุหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงการปกครองว่า

“.....เรา(คณะราษฎร-ผู้เขียน)ได้เห็นความรุ่งเรืองของประเทศต่างๆ ทำให้หวนมาคิดเปรียบเทียบกับสภาพความเป็นอยู่ของบ้านเมืองเรา ทำไมต้องจมดินจมโคลนพะรุงพะรังอยู่อย่างนี้.....”[76]

ด้วยความคิดข้างต้นทำให้ปฏิเสธไม่ได้ว่าการกระทำในสิ่งที่เชื่อว่ามีอารยะและทันสมัยโดยมีแม่แบบจากตะวันตกนั้นได้นำมาซึ่งความชอบธรรมและเป็นเครื่องยืนยันสนับสนุนในการกระทำสิ่งใดก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นตั้งแต่เสื้อผ้า ทรงผม วิถีชีวิต ประเพณี ระบบการเมืองการปกครอง แม้กระทั้งรูปแบบบ้านเรือนที่พักอาศัย ตลอดจนอาคารราชการต่างๆ และอื่นๆ อีกมากมาย ดังนั้นในแง่สถาปัตยกรรมด้วยความที่โรงมหรสพศาลาเฉลิมกรุงแห่งนี้ถูกสร้างขึ้นให้เป็นโรงภาพยนต์ที่ทันสมัยที่สุดในเอเชียและมีระบบปรับอากาศที่ทันสมัยมากที่สุด มีรูปแบบทางสถาปัตยกรรมที่ชาว

---

[76] ประยูร ภมรมนตรี, บันทึกเรื่องการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บรรณกิจ, 2517), หน้า 3.

ตะวันตกเรียกว่า *สากลสมัยใหม่* ตลอดจนโรงมหรสพนี้ยังเป็นการตอบสนองกิจกรรมสมัยใหม่ที่เชื่อว่าจะเกิดมีขึ้นได้ก็ด้วยบ้านเมืองนั้นๆ มีความเจริญเป็นอารยะแล้วเท่านั้น เช่นที่ ม.จ. โวฒยากร วรวรรณ ได้กล่าวไว้ว่า

"…..ดูประเทศเราภายใน 2 ปีนี้จะเห็นได้ว่า โรงเรียน, สมาคม และสถานที่ต่างๆแห่งศิลปได้เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก…..โรงถ่ายภาพยนต์ศรีกรุง, ศาลาเฉลิมกรุง, เฉลิมบุรี…..ดูเครื่องแต่งกายแบบสากล กางเกงแบบ oxford และ shirt ทุกหนทุกแห่ง ทั้งหมดนี้หมายความว่ากระไร? ถ้าไม่หมายถึงความสำคัญและความจำเป็นแห่งความเจริญแล้วไม่ต้องสงสัยเลย….."[77]

ทั้งหมดนี้สะท้อนให้เห็นว่าศาลาเฉลิมกรุงในบทบาทหนึ่งได้ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์แห่งความศิวิไลซ์ของสยามในสมัยรัชกาลที่ 7 เฉกเช่นเดียวกับที่ในสมัยรัชกาลที่ 5 ทรงใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมคลาสสิกตะวันตกเป็นสื่อแสดงมาก่อน ซึ่งค่านิยมในเรื่องการสร้างหรือนำความทันสมัยตลอดจนเทคโนโลยีที่ก้าวหน้ามากๆ เข้ามาในสังคมไทยนั้นเป็นเสมือนค่านิยมและอุดมคติหลักอย่างหนึ่งที่ใช้แสดงความชอบธรรมแห่งความเป็นผู้นำในสังคมไทยมาโดยตลอดแม้กระทั่งในปัจจุบัน และเมื่อเป็นเช่นนี้ศาลาเฉลิมกรุงจึงน่าจะต้องแสดงสัญลักษณ์บางอย่างในการเป็นผู้นำความเจริญสมัยใหม่มาสู่สยามของรัชกาลที่ 7 แทรกไว้บ้างไม่มากก็น้อยเพื่อให้เป็นที่รับรู้และยืนยันสถานภาพแห่งความเป็นผู้นำทางสังคมดังกล่าว

ซึ่งจะพบว่าภายใต้เปลือกของความเป็นสมัยใหม่ที่ฉาบหุ้มตัวอาคารเฉลิมกรุงอย่างเต็มที่นั้นได้แฝงค่านิยมแบบจารีตที่เป็นสัญลักษณ์และภาพพจน์ของสถาบันพระมหากษัตริย์อยู่ในบางส่วน และบางส่วนดังกล่าวยังได้กลายเป็นสัญลักษณ์ที่ได้รับการจดจำมากที่สุดในสังคมอีกด้วยมากกว่าความหมายในแง่ที่เป็นจุดแรกเริ่มของรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในสยามเสียอีก ค่านิยมดังกล่าวที่ยังคงแฝงอยู่ก็คือ *ฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรม* แม้ว่าในประเด็นนี้ได้อธิบายไปแล้วว่างานสถาปัตยกรรมในสมัยรัชกาลที่ 7 ไม่ได้ต้องการที่จะแสดงออกในระบบสัญลักษณ์ดังกล่าวมากเท่าในสมัยรัชกาลที่ 6 แต่ด้วยตัวโครงสร้างทางสังคมที่ยังเต็มไปด้วยชนชั้นภายใต้ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์อยู่ ทำให้หลีกไม่ได้ที่จะต้องสะท้อนลักษณะดังกล่าวลงในงานสถาปัตยกรรมเพียงแต่ว่าด้วยสภาพแวดล้อมทางสังคมที่ไม่เอื้อต่อการแสดงอย่างเปิดเผยและยิ่งใหญ่เช่นในอดีตเท่านั้นที่ทำให้ระบบสัญลักษณ์ดังกล่าวจำเป็นต้องซ่อนอยู่ภายใต้รูปแบบที่เรียบง่ายจนกระทั่งการดูอย่างผิวเผินก็อาจจะไม่ทราบถึงความหมายดังกล่าว

สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดคือการประดับตกแต่งด้วยรูปปั้นพญาครุฑขนาดใหญ่อันเป็นสัญลักษณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์และราชวงศ์จักรีบริเวณเหนือช่องประตูทางเข้าหลักด้าน

---

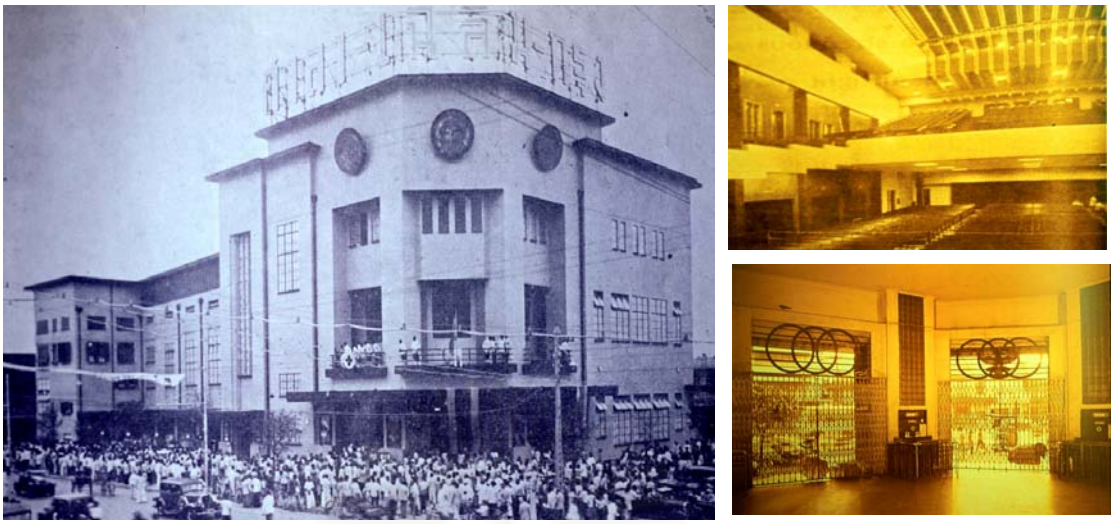
[77]ม.จ. โวฒยากร วรวรรณ, "ศิลป," จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม เล่มที่ 1 ฉะบับที่ 3(ธันวาคม 2477), หน้า 6-7.

หน้า การประดับเช่นนี้เป็นไปด้วยแนวคิดเดียวกับที่พระมหากษัตริย์ในรัชกาลก่อนๆ ทรงใช้ตราพระราชลัยจกรประจำพระองค์มาใส่ไว้บนหน้าบันเพื่อแสดงฐานานุศักดิ์ของงานสถาปัตยกรรมที่พระมหากษัตริย์ทรงโปรดให้สร้างขึ้น

สัญลักษณ์ที่สื่อสะท้อนลักษณะ ฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรม ภายใน ศาลาเฉลิมกรุง
ภาพที่ 4.42 (ซ้าย) ครุฑ สัญลักษณ์ประจำราชวงศ์จักรี
ภาพที่ 4.43-4.44 (ขวาบนและล่าง) ส่วนหนึ่งของการประดับตกแต่งภายในตัวอาคาร ที่ออกแบบด้วยลวดลายศิลปะไทยแต่ใช้วัสดุใหม่
(ที่มาภาพทั้งสาม: หนังสือ ศาลาเฉลิมกรุง)

เหนือขึ้นไปในส่วนบนของอาคารมีการประดับตกแต่งด้วยรูปสัญลักษณ์หน้าเทพ วานร และอสูรที่แกะด้วยรูปแบบศิลปะไทย เหนือทางเข้าประตูห้องโถงใหญ่ยังพบว่ามีการทำเป็นรูปสลักแผ่นเหล็กโปร่งเป็นรูปท่ารำแม่บทของนาฏศิลป์ไทย 3 ท่าคือ ท่าเทพพนม ท่าปฐม และท่าพรหมสี่หน้า เหนือเวทีแสดงมีการประดับรูปสลักหน้าครูขนาดใหญ่บนแผ่นเหล็กโปร่งสีดำเช่นกันโดยทำเป็นหน้าของพระประโทนธรรพ(ครูนักรำ) พระวิษณุกรรม(ครูช่าง) และพระปัญจสิงขรณ์(ครูดนตรี) นอกจากนี้ยังมีการประดับลวดลายรูปเมขลาล่อแก้วขนาดใหญ่บนผนังภายในอีกด้วย และยังไม่รวมไปถึงม่านกั้นบนเวทีที่ทำเป็นลายเทพพนมอย่างวิจิตรอลังการ[78] ลวดลายประดับเหล่านี้คงไม่สามารถจะมีได้เลยหากสถาปนิกผู้ออกแบบตั้งแนวคิดอยู่บนรากฐานเชิงปรัชญาของรูปแบบสถาปัตยกรรมแนวสากลสมัยใหม่อย่างจริงจัง

[78] เรื่องเดียวกัน, หน้า 36.



ภาพที่ 4.45-4.47 ศาลาเฉลิมกรุง โรงภาพยนต์ที่ทันสมัยที่สุดในเอเชีย มรดกล้ำค่าที่รัชกาลที่ 7 ทรงประทานให้แก่ราษฎรชาวสยามเพื่อไว้ประดับความเจริญพระนคร
(ที่มาภาพซ้าย: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ สองภาพขวา: หนังสือ ศาลาเฉลิมกรุง)

แต่ที่มีปรากฏอยู่ได้ก็เป็นเพราะว่าศาลาเฉลิมกรุงแห่งนี้มิได้ตั้งใจจะสร้างขึ้นด้วยแนวคิดสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ทั้งหมดแต่ตั้งใจที่จะสร้างขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่โดยอยู่ภายใต้กรอบความคิดแบบเก่า เพราะจะอย่างไรก็ตามการประดับตกแต่งด้วยลวดลายแบบจารีตที่สะท้อนลักษณะฐานานุศักดิ์ลงในงานก็ยังถูกนำมาใช้ประกอบสถาปัตยกรรมเช่นเดิมแม้ว่าจะไม่มากเท่าแต่ก่อน

ที่น่าสนใจคือหลักฐานคำสัมภาษณ์ของบุคคลต่างๆ ที่บอกเล่าถึงความทรงจำเกี่ยวกับศาลาเฉลิมกรุงเมื่อยุคอดีตก็จะพบว่าส่วนใหญ่ของความทรงจำจะเกิดขึ้นจากความประทับใจในด้านความหรูหรา สง่างามทันสมัย และที่กล่าวถึงมากที่สุดคือความยิ่งใหญ่งดงามของลวดลายประดับตกแต่งต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งรูปครุฑเหนือประตูทางเข้า[79] จนทำให้เกิดเป็นความประทับใจและซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณขององค์พระมหากษัตริย์ที่ทรงพระราชทานโรงหนังที่ทันสมัยที่สุดในเอเชียให้เกิดขึ้นแก่บ้านเมือง เป็นเสมือน *"สิ่งประดับความเจริญสำหรับพระนคร"*[80] และเป็นของขวัญอันล้ำค่าแก่ประชาชน ซึ่งความประทับใจดังกล่าวโดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องชี้ให้เห็นว่าศาลาเฉลิมกรุงแห่งนี้ยังคงบทบาทหน้าที่และความหมายทางสถาปัตยกรรมในสถาบันพระ

---

[79] ดูคำสัมภาษณ์ของ ยอดชาย เมฆสุวรรณ ใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 30.

[80] "การเปิดศาลาเฉลิมกรุงเปนงานมโหฬาร ประชาชนแน่นขนัดรถรางต้องหยุดชะงัก," ศรีกรุง ฉบับวันพุธที่ 5 กรกฎาคม พ.ศ. 2476.

มหากษัตริย์ที่มีลักษณะสูงส่งและพิเศษอยู่เช่นเดิม(แม้ว่าจะไม่มากเท่ากับในอดีตก็ตาม) ภายใต้เปลือกภายนอกของรูปแบบเรียบง่ายของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่

ถ้าไม่เกิดเหตุการณ์ปฏิวัติขึ้นในเช้าวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 เสียก่อน พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ ก็น่าที่จะเสด็จมาเป็นองค์ประธานในพิธีเปิดโรงภาพยนต์ศาลาเฉลิมกรุงด้วยพระองค์เอง[81] ซึ่งก็น่าเชื่อว่าศาลาเฉลิมกรุงแห่งนี้จะยิ่งต้องเพิ่มความหมายในมิติดังกล่าวมากกว่าที่เห็นอยู่ในปัจจุบันอย่างแน่นอน และรวมไปถึงรูปแบบงานในลักษณะเช่นนี้ก็อาจจะปรากฏให้เห็นมากขึ้นอีกหลายหลังตามมาจนกลายเป็นแบบแผนนิยมของยุคสมัยก็ว่าได้

เหตุการณ์วันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 นอกจากจะเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญซึ่งทำให้ภาระการกำหนดวิถีความเจริญก้าวหน้าของประเทศชาติเปลี่ยนมาอยู่ในมือของคนธรรมดาที่ไม่ใช่เจ้าอีกต่อไปแล้วยังเป็นจุดเริ่มต้นทางประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมที่ถูกเปลี่ยนมือจากเจ้ามาสู่คนธรรมดาเช่นเดียวกัน ซึ่งส่งผลให้รูปแบบงานสถาปัตยกรรมได้พลิกโฉมไปอีกแบบหนึ่งอย่างชัดเจน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[81] รัชกาลที่ 7 ทรงโปรดให้พระยาศรีพิพัฒน์เป็นผู้แทนพระองค์ในวันเปิดศาลาเฉลิมกรุง

บทที่ 5

ความหมายทางสังคมและการเมืองในงานสถาปัตยกรรม ภายใต้อุดมการณ์ *ประชาธิปไตย* และ *ชาตินิยมไทย* (พ.ศ. 2475-2490)

"ณ ที่นี้ 24 มิถุนายน 2475 เวลาย่ำรุ่ง คณะราษฎร ได้ก่อกำเนิดรัฐธรรมนูญเพื่อความเจริญของชาติ"

ภาพที่ 5.1 หมุดแสดงจุดที่หัวหน้าคณะราษฎรยืนอ่านประกาศคณะราษฎรฉบับที่ 1 หน้าลานพระบรมรูปทรงม้า (ที่มาภาพ: หนังสือ 60 ปีประชาธิปไตยไทย)

ข้อความดังกล่าวปรากฏอยู่บนหมุดแสดงจุดที่หัวหน้าคณะราษฎรยืนอ่านแถลงการณ์ประกาศเปลี่ยนแปลงการปกครองบริเวณพระบรมรูปทรงม้า ซึ่งยืนยันความคิดความเชื่อของกลุ่มผู้ก่อการที่ว่า สถาบันกษัตริย์และระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นสิ่งที่ถ่วงความเจริญของประเทศ เป็นเรื่องของความล้าหลังพ้นสมัย ไม่ว่าสถาบันกษัตริย์จะพยายามปรับตนเองแค่ไหนก็ไม่มีทางที่จะมาบรรจบได้กับแนวคิดของกลุ่มคณะราษฎรได้ เนื่องจากโลกทัศน์ในการมองโลกและสังคมของคน 2 กลุ่มนั้นแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง แน่นอนเราไม่สามารถปฏิเสธได้ว่าจุดมุ่งหมายของกลุ่มคณะราษฎรนั้นเป็นไปเพื่อเจตนารมณ์ที่ดีต่อชาติบ้านเมือง และไม่อาจปฏิเสธได้ว่าหลัก 6 ประการที่ปรากฏอยู่ในแถลงการณ์ฉบับที่ 1 ของคณะผู้เปลี่ยนแปลงการปกครองนั้นมีประเด็นสาระสำคัญที่น่าสนใจและเป็นปัญหาอยู่ในสังคมไทยขณะนั้นจริง แต่อย่างไรก็ตามความมุ่งมั่นและเจตนารมณ์อันแน่วแน่ของคณะผู้เปลี่ยนแปลงการปกครองยังต้องฝ่าฟันอุปสรรคนานาภายหลังจากนั้นอีกมากมายและจากประวัติศาสตร์ที่ผ่านมาก็ยืนยันได้ถึงความล้มเหลว(แม้จะไม่ทั้งหมด) ในการนำพาประเทศไปสู่จุดหมายดังที่คณะราษฎรได้วางกรอบไว้เมื่อตอนต้น

หลัก 6 ประการที่คณะราษฎรได้วางกรอบไว้ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเอกราชอันสมบูรณ์ของชาติ ความปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สิน เศรษฐกิจ ความเสมอภาค เสรีภาพ และ การศึกษา[1] ต่างถูกผลักดันไปอย่างเร่งด่วนในช่วงต้นของระบอบประชาธิปไตยที่ในช่วงนั้นถูกเรียกว่า *ระบอบรัฐธรรมนูญ*[2] การเร่งดำเนินการแก้ไขเรื่องสิทธิเสภาพนอกอาณาเขตที่แสดงความไม่มีเอกราชโดยสมบูรณ์ของสยามหรือการขยายการศึกษาภาคบังคับออกไปทั่วประเทศล้วนเป็นสิ่งยืนยันถึงพลังความมุ่งมั่นของกลุ่มผู้เปลี่ยนแปลงการปกครองในช่วงต้นได้เป็นอย่างดี

ภาพจากซ้าย

ภาพที่ 5.2 พระยามโนปกรณ์นิติธาดานายกรัฐมนตรีคนแรกของไทย

ภาพที่ 5.3 พระยาพหลพลพยุหเสนา หัวหน้าคณะผู้ก่อการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 และนายกรัฐมนตรีคนที่สองของไทย

ภาพที่ 5.4 ปรีดี พนมยงค์ ผู้เสนอร่างเค้าโครงเศรษฐกิจอันเป็นสาเหตุแห่งความขัดแย้งระหว่างกลุ่มคณะราษฎรกับฝ่ายพระยามโนปกรณ์นิติธาดา

ภาพที่ 5.5 พระองค์เจ้าบวรเดช ผู้นำในเหตุการณ์ กบฏบวชเดช ปี พ.ศ. 2476

แต่จะเป็นด้วยความไม่คุ้นเคยกับระบบการปกครองแบบประชาธิปไตยหรือการพยายามต่อสู้เพื่อที่จะกลับมามีอำนาจของกลุ่มพลังเก่าหรือความขัดแย้งภายในของคณะผู้ก่อการด้วยกันเอง หรือสาเหตุใดๆ ก็ตาม ก็ได้ส่งผลต่อความราบรื่นในการบริหารราชการแผ่นดินและอุดมคติอันยิ่งใหญ่ของคณะราษฎรในช่วงต้นเป็นอย่างยิ่ง รัฐบาลของพระยามโนปกรณ์นิติธาดาซึ่งถือว่าเป็นรัฐบาลแรกในระบอบประชาธิปไตย และมีลักษณะประนีประนอมระหว่างกลุ่มเจ้านายเชื้อพระวงศ์กับกลุ่มคณะราษฎรกลับมีอายุเพียงไม่นานอันเนื่องมาจากความขัดแย้งในเค้าโครงเศรษฐกิจของหลวงประดิษฐ์มนูญธรรม จนเป็นสาเหตุของการรัฐประหารโดยพระยาพหลพลพยุหเสนาในที่สุด

---

[1] ประกาศคณะราษฎร ฉบับที่ 1 อ้างถึงใน ชัยอนันต์ สมุทวนิช และ กนก วงษ์ตระหง่าน, ภาษากับการเมือง (กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526), หน้า 295.

[2] สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, "ประวัติศาสตร์ว่าด้วยสิทธิเสรีภาพของประชาชนไทย," 60 ปีประชาธิปไตยไทย (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการ 60 ปีประชาธิปไตย, 2536), หน้า17.

ซึ่งเป็นจุดเริ่มแห่งรอยร้าวที่เกิดขึ้นอีกครั้งระหว่างกลุ่มนิยมเจ้ากับคณะราษฎรอันเป็นเสมือนชนวนเร่งความขัดแย้งที่รอการระเบิดในเวลาต่อมา[3]

แม้ว่าพระยาพหลพลพยุหเสนาซึ่งเป็นหัวหน้าคณะราษฎรจะขึ้นมาเป็นนายกรัฐมนตรีแทนก็ตาม แต่ความราบรื่นในการบริหารก็ไม่เป็นไปด้วยดีนัก ความไม่มั่นคงและความใหม่ในการปกครองแบบระบบรัฐสภาทำให้พระยาพหลพลพยุหเสนาต้องลาออกจากนายกรัฐมนตรีหลายครั้ง และการบั่นทอนทางการเมืองโดยกลุ่มนิยมระบบเก่าก็แสดงอาการให้เห็นอย่างต่อเนื่องโดยตลอดและปะทุขึ้นอย่างรุนแรงในที่สุดเมื่อพระองค์เจ้าบวรเดชได้รวบรวมกำลังทหารจากหัวเมืองเข้ามาเพื่อเป้าหมายในการล้มล้างกลุ่มคณะราษฎรเพื่อสถาปนาการปกครองแบบเดิมในเหตุการณ์ที่รู้จักกันทั่วไปว่า *กบฏบวรเดช* และแม้ว่าการกบฏครั้งนี้จะจบลงด้วยชัยชนะของฝ่ายรัฐบาลอันทำให้ฝ่ายอนุรักษ์นิยมที่นิยมในสถาบันพระมหากษัตริย์อ่อนแรงลงไปอย่างมาก แต่นั่นก็แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่เปราะบางอย่างยิ่งระหว่างรัชกาลที่ 7 กับคณะราษฎรและที่สำคัญคือแสดงให้เห็นถึงความไม่มั่นคงของระบอบประชาธิปไตย[4]

ภายหลังการลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีของพระยาพหลพลพยุหเสนาในปี พ.ศ. 2481 ในกรณีการชี้แจงรายละเอียดงบประมาณแผ่นดินไม่ได้นั้นส่งผลทำให้นายพันเอกหลวงพิบูลสงคราม(ยศขณะนั้น)[5] ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีแทน ซึ่งหลังจากการขึ้นดำรงตำแหน่งแทนไม่นานนักท่านก็ได้เริ่มต้นการบริหารราชการแผ่นดินด้วยการปราบปรามผู้ที่มีความคิดขัดแย้งโดยทันที เหตุการณ์ครั้งนั้นทำให้มีผู้ถูกจับทั้งสิ้น 45 คนและถูกประหารชีวิตถึง 21 คน ซึ่งส่งผลดีในแง่ที่ทำให้เสถียรภาพของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามมีเพิ่มมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด ทั้งนี้อาจจะเป็นด้วยการเล็งเห็นถึงความวุ่นวายในช่วงที่ผ่านมาตลอดจนความไม่มีเสถียรภาพของรัฐบาลพระยาพหลฯ หรือความต้องการที่จะป้องกันการก่อกวนของกลุ่มนิยมเจ้าและกลุ่มอื่นๆ ก็ตามที แต่เหตุการณ์ปราบปรามครั้งนั้นได้เป็นจุดเริ่มของการเปลี่ยนแนวทางและความคิดออกจากแนวทางประชาธิปไตยไปสู่แนวทางชาตินิยมและทหารนิยมมากขึ้นเช่นกัน[6]

แต่แม้ว่าจะมีความมั่นคงทางอำนาจมากแค่ไหนก็ตาม ข้อเท็จจริงหนึ่งที่จอมพล ป. พิบูลสงครามไม่อาจปฏิเสธได้คือ การใช้อำนาจทางทหารเพื่อเป็นเครื่องมือในการปกครองคนหมู่มากเพียงอย่างเดียวนั้นไม่ใช่วิธีที่จะเป็นที่ยอมรับได้ในระยะยาวเนื่องจากไม่ใช่วิถีทางของระบอบประชาธิปไตยและยังแลดูไม่แตกต่างจากวิธีการปกครองในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่

---

[3] ดู ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ประวัติการเมืองไทย พ.ศ. 2475-2500 (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2544), หน้า 132-151.

[4] เรื่องเดียวกัน, หน้า 152-164.

[5] เพื่อง่ายต่อความเข้าใจจะขอเรียกว่า จอมพล ป. พิบูลสงคราม ตลอดงานวิจัยนี้

[6] เรื่องเดียวกัน, หน้า 170.

อำนาจเด็ดขาดตกอยู่ในมือของกลุ่มบุคคลเพียงกลุ่มเดียวเท่าไร เป็นได้ก็แต่เพียงเปลี่ยนตัวเปลี่ยนคณะผู้กุมอำนาจเท่านั้น ซึ่งน่าจะก่อให้เกิดวิกฤตศรัทธาได้ง่ายกว่าการปกครองระบอบเก่าด้วยซ้ำไป ดังกระแสพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ ภายหลังเหตุการณ์กบฏบวรเดชตอนหนึ่งว่า

"…..เมื่อคณะผู้ก่อการฯ ได้ประกาศว่าจะขอพระราชทานให้เปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นแบบรัฐธรรมนูญนั้น คนไม่มีความรู้โมทนาทั่วไป แต่เมื่อกลายเป็นยึดอำนาจกันเฉยๆ…..ก็กลายเป็นของขมขื่น กลืนไม่ลง เพราะผลร้ายของการปกครองแบบ "ABSOLUTE" มิได้เสื่อมคลาย เป็นแต่เปลี่ยนตัวเปลี่ยนคณะกันเท่านั้น เสรีภาพกลับน้อยลงไปอีกเพราะต้องระวังจับกุมผู้ไม่พอใจและปิดปากผู้กล่าวร้ายรัฐบาล ลัทธิสมบูรณาญาสิทธิราชย์ของพระเจ้าแผ่นดินยังมีผู้นับถือเป็นส่วนมากเพราะเคยชินมาแต่ ปู่ ย่า ตา ยาย แต่สมบูรณาญาสิทธราชย์ของคณะผู้ก่อการฯ ย่อมไม่มีใครนับถือ มีแต่ต้องทนไปเพราะกลัวอาญา….."[7]

ซึ่งก็ดูเหมือนว่าจอมพล ป. พิบูลสงครามเองก็ตระหนักถึงข้อด้อยในการใช้อำนาจทางการทหารเพื่อเป็นฐานอำนาจของตนเองเพียงอย่างเดียวเป็นอย่างดี ทำให้ตลอดระยะเวลาการดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีนั้นจอมพล ป. พิบูลสงครามได้เร่งผลิตสร้างนโยบายต่างๆ ขึ้นมาอย่างมากมาย(ที่จะกล่าวในรายละเอียดต่อไป) เพื่อที่จะเป็นการเสริมสร้างสิ่งที่เรียกว่า *ความชอบธรรม* ให้เกิดขึ้นแก่ตนเองและแก่คณะราษฎร

ความชอบธรรมในอำนาจการปกครองถ้ากล่าวโดยภาพรวมแล้วอย่างน้อยต้องมีองค์ประกอบหลัก 2 อย่างคือ *อำนาจ*(Power) และ *บารมี*(Influence) ซึ่ง *อำนาจ* นั้นหมายถึงความสามารถในการบังคับให้ผู้อื่นปฏิบัติตาม *ส่วน บารมี* เป็นเรื่องของความสามารถที่จะโน้มน้าวจิตใจให้ผู้อื่นปฏิบัติตามได้โดยสมัครใจ[8] ในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์หรือในระบอบราชาธิราชในอดีตที่มีพระมหากษัตริย์ปกครองนั้นพระมหากษัตริย์ดำรงไว้ซึ่งอำนาจ สามารถให้คุณให้โทษกับใครก็ได้หรือสามารถสั่งให้ใครทำสิ่งใดก็ได้ตามพระราชประสงค์ อีกทั้งพระมหากษัตริย์ยังดำรงไว้ซึ่งบารมีด้วย ในที่นี้อธิบายได้ว่าแม้ราษฎรจะเกรงกลัวในอำนาจของพระมหากษัตริย์ในการให้คุณให้โทษ แต่ในขณะเดียวกันก็มีความรู้สึกว่าพระมหากษัตริย์เป็นบุคคลที่พิเศษและมีบุญญาธิการ

---

[7] บัญชา แก้วเกตุทอง, 36 รัฐบาลในระบอบประชาธิไตยของไทย (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม, ม.ป.ป.), หน้า 58.

[8] Robert Dahl, Modern Political Analysis, อ้างถึงใน สุจิต บุญบงการ, "อำนาจทางการเมืองของผู้นำทหารไทย ศึกษาเปรียบเทียบระหว่างจอมพล ป. พิบูลสงคราม กับจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์," รักเมืองไทย (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช), หน้า 85. ทั้งนี้ในการแปล คุณสุจิต ได้แปล *Influence* ไว้ว่า *อิทธิพล* แต่ในงานชิ้นนี้จะขอใช้คำว่า *บารมี* แทนเนื่องจากเห็นว่าเหมาะสมกว่า

มากกว่าบุคคลปกติจะกระทำสิ่งใดก็ถูกต้อง มีลักษณะเป็นมนุษย์ที่เหนือกว่าตนเองหรือมีลักษณะกึ่งเทพ(สมมติเทพ) เพราะฉะนั้นในจิตใจของคนทั่วไปจึงมีความเคารพนับถือในคุณลักษณะพิเศษนั้นประกอบด้วยเสมอและเป็นสาเหตุทำให้สามารถกระทำสิ่งใดก็ตามที่พระมหากษัตริย์ประสงค์โดยอาจมิต้องใช้กำลังบังคับ

ความรู้สึกเหล่านี้เกิดขึ้นได้ในระบบสังคมแบบจารีตเนื่องจากสถานะพระมหากษัตริย์ถูกอธิบายผ่านกรอบความคิดไตรภูมิซึ่งเป็นกรอบความคิดที่ใช้อธิบายความสัมพันธ์กันทางสังคมในอดีตของคนไทยที่ทรงอิทธิพลมากที่สุด ดังนั้นเมื่อคนทุกคนเชื่อในสิ่งที่อธิบายในไตรภูมิจึงเป็นธรรมดาอยู่เองที่จะต้องเชื่อในสถานะของพระมหากษัตริย์และของตนเองที่ถูกอธิบายในไตรภูมิเช่นกัน เพราะฉะนั้น *บารมี* ขององค์พระมหากษัตริย์ในลักษณะนี้จึงเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นไม่ได้ด้วยอำนาจทางทหารแต่ต้องสร้างขึ้นด้วยเครื่องมือประเภทอื่น ดังเช่นที่ในอดีตสร้างขึ้นด้วยกรอบความคิดและจักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิซึ่งถูกใช้เป็นกรอบหลักในการอธิบายทุกสิ่งทุกอย่างในสังคมรวมไปถึงงานสถาปัตยกรรม

แม้เราไม่สามารถหยั่งรู้ได้ว่าจอมพล ป. พิบูลสงคราม คิดในประเด็นนี้อย่างจริงจังมากน้อยแค่ไหน แต่จากสิ่งที่ท่านกระทำโดยตลอดก็สามารถอธิบายได้ด้วยแนวคิดเรื่อง *อำนาจ* และ *บารมี* นี้ได้ ในทาง *อำนาจ* ท่านได้ทำการปราบปรามผู้มีความคิดเห็นไม่ตรงกันดังที่ได้กล่าวมาซึ่งทำให้ไม่มีใครปฏิเสธถึงอำนาจของจอมพล ป. พิบูลสงครามได้อีกต่อไป ส่วนในแง่การเสริมสร้าง *บารมี* และการยอมรับทางจิตใจนั้นน่าจะวิเคราะห์แนวทางที่จอมพล ป. พิบูลสงครามและคณะได้กระทำออกเป็น 2 ประเด็นคือ หนึ่งการล้มล้างความชอบธรรมหรือบารมีของสถาบันพระมหากษัตริย์ และสองการสร้างความชอบธรรมหรือบารมีแก่กลุ่มคณะราษฎรและตนเอง

ในประเด็นแรก เราสามารถเห็นได้ตลอดนับตั้งแต่วันแรกของการเปลี่ยนแปลงการปกครองเพราะในขณะที่กลุ่มคณะราษฎรนำกำลังทหารบุกเข้าจับกุมเสนาบดีคนสำคัญในรัฐบาลของรัชกาลที่ 7 ซึ่งเป็นการทำลายในทางอำนาจนั้น ก็ได้มีการประกาศแถลงการณ์ฉบับที่ 1 ของคณะราษฎรบริเวณหน้าลานพระบรมรูปทรงม้าที่ส่วนใหญ่มีเนื้อหาโจมตีสถาบันพระมหากษัตริย์อย่างรุนแรง ซึ่งเนื้อหาในแถลงการณ์นี้ก็ดำเนินไปในลักษณะเป็นการทำลายความชอบธรรมในเชิงสิทธิธรรมและบารมีไปพร้อมๆ กัน ดังตัวอย่างข้อความบางส่วนดังนี้

".....ราษฎรทั้งหลาย เมื่อกษัตริย์องค์นี้ได้ครองราชสมบัติ.....ทรงแต่งตั้งญาติวงศ์และคนสอพลอไร้คุณความรู้ให้ดำรงตำแหน่งที่สำคัญๆ ไม่ทรงฟังเสียงราษฎร.....มีการรับสินบนในการก่อสร้าง.....ผลาญเงินของประเทศ ยกพวกเจ้าขึ้นให้สิทธิพิเศษมากกว่าราษฎร.....ปกครองโดยขาดหลักวิชชา...รัฐบาลของกษัตริย์ ได้ถือเอาราษฎรเป็นทาส เป็นสัตว์เดรัจฉานไม่นึกว่าเป็นมนุษย์.....พากันทำนาบนหลังคน.....แต่พวกเจ้ากลับนอนกินกันเป็นสุข ไม่มีประเทศใดในโลกจะ

ให้เงินเจ้ามากเช่นนี้นอกจากพระเจ้าซาร์และพระเจ้าไกเซอร์เยอรมัน ซึ่งชนชาตินั้นได้โค่นราชบัลลังก์ลงเสียแล้ว.....”[9]

ภาพที่ 5.6 (ซ้าย) จอมพล ป. พิบูลสงคราม ผู้นำที่มีบทบาทสำคัญที่สุดของไทย ในสมัยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง ปี พ.ศ. 2475
ภาพที่ 5.7 (ขวา) สัญลักษณ์ไก่กางปีก สัญลักษณ์ประจำตัวของจอมพล ป. พิบูลสงคราม

ในส่วนของการสร้างความชอบธรรมให้กับตนเอง พระยาพหลฯ และผู้นำในคณะราษฎรคนอื่นๆ อาจจะไม่ได้ตระหนักถึงมากเท่าที่ควร แต่ตัวจอมพล ป. พิบูลสงครามได้ให้ความสำคัญกับประเด็นนี้ค่อนข้างมาก พิจารณาได้จากนโยบายต่างๆ และการกระทำในหลายๆ กรณีที่ช่วยเสริมบารมีให้แก่ตนเองในรูปแบบที่คล้ายกับที่ผู้นำในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์หรือระบอบราชาธิราชได้เคยกระทำมาแม้ว่าจะด้วยรูปแบบเนื้อหาที่ต่างกันและในปริมาณที่ไม่มากเท่ากันเสียทีเดียว อาทิเช่น การใช้นโยบายชาตินิยมและทหารนิยม ลัทธิเชื่อผู้นำ การเสริมสร้างวัฒนธรรมในรูปแบบต่างๆ ในเชิงภาพลักษณ์ส่วนตัวก็ได้มีการสร้างตราสัญลักษณ์ประจำตัว(ตราไก่) เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์ในการดำเนินการต่างๆ ในรูปลักษณะคล้ายกับการใช้ตราสัญลักษณ์ครุฑของสถาบันพระมหากษัตริย์ การกำหนดให้ราษฎรติดรูปของจอมพล ป. พิบูลสงครามในโรงภาพยนตร์และที่บ้านของราษฎร การขอร้องแกมบังคับให้หนังสือพิมพ์รายวันทุกฉบับต้องลงข้อความสรรเสริญตนเอง การแต่งเพลงยกยอคุณงามความดีของตนเองขึ้นมามากมาย และที่สำคัญที่สุดคือการเปลี่ยนชื่อประเทศจาก *สยาม* มาเป็น *ไทย* เป็นต้น ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงบารมีของจอมพล ป. พิบูลสงครามทั้งสิ้น และแน่นอนงานสถาปัตยกรรมก็ย่อมหลีกไม่พ้นที่จะเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการสร้างความชอบธรรมนี้เช่นกัน

---

[9] ประกาศคณะราษฎร ฉบับที่ 1 อ้างถึงใน ชัยอนันต์ สมุทวนิช และ กนก วงษ์ตระหง่าน, ภาษากับการเมือง, หน้า 291-292.

5.1 *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย*: ความหมายในบริบทสังคมและการเมืองไทย พ.ศ. 2475- 2490

ลักษณะรูปแบบสถาปัตยกรรมสาธารณะหลังเหตุการณ์ปฏิวัติ 2475 โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังการขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีของจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยภาพรวมจะพบว่ามีรูปแบบภายนอกที่เรียบเกลี้ยง เป็นเส้นตรงไปตรงมาแบบกล่องสี่เหลี่ยม ไม่นิยมประดับตกแต่งด้วยลวดลายใดๆ หลังคาจะเป็นทรงตัดหรือไม่ก็จะก่อเป็นแผงคอนกรีตขึ้นไปบังส่วนหลังคา(Parapet) ในกรณีที่มิได้ทำหลังคาทรงตัด เพื่อหลอกสายตาให้ดูเป็นหลังคาทรงตัด ในลักษณะแบบเดียวกับศาลาเฉลิมกรุง เป็นแต่เพียงว่าในสมัยนี้รายละเอียดลวดลาย องค์ประกอบเล็กๆ น้อยๆ ทางสถาปัตยกรรมถูกตัดทิ้งออกอย่างสิ้นเชิง เรียบง่ายจนสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงเรียกว่าอาคารทรง *หีบขนมปัง*[10] แต่ชนชั้นนำไทยในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามนั้นกลับเรียกรูปแบบงานเหล่านั้นว่า *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย*(ซึ่งจะขอกล่าวในรายละเอียดข้างหน้า) ตัวอย่างเช่น อาคารที่ทำการกระทรวงยุติธรรม(พ.ศ. 2484) ตึกแถวริมถนนราชดำเนินกลาง 10 หลัง (พ.ศ. 2484) ที่ทำการไปรษณีย์โทรเลข บางรัก(พ.ศ. 2483) ที่ว่าการอำเภอบางเขน(พ.ศ.2484) สนามกีฬาแห่งชาติศุภชลาศัย(พ.ศ. 2481) โรงแรมรัตนโกสินทร์(พ.ศ. 2486) เป็นต้น ซึ่งถ้าจะว่ากันตามความเข้าใจในแวดวงสถาปัตยกรรมปัจจุบันก็มักจะอธิบายรูปแบบที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้นว่าได้รับอิทธิพลทางแนวความคิดมาจากงานสถาปัตยกรรมแบบสมัยใหม่(Modern Architecture) ที่สืบต่อมาจากปลายสมัยรัชกาลที่ 7 อีกเช่นกัน

ตัวอย่าง รูปแบบอาคารสาธารณะของยุคนี้นิยมสร้างขึ้นด้วยรูปแบบที่เรียบเกลี้ยง หลังคาตัด
ภาพที่ 5.8 (ซ้าย) อาคารเรียนโรงเรียนช่างก่อสร้างอุเทนถวาย (พ.ศ. 2483)
ภาพที่ 5.9 (ขวา) ที่ทำการกรมไปรษณีย์โทรเลข บางรัก (พ.ศ. 2483) (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

[10] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, จดหมายถึงหม่อมเจ้าหญิงพิไลยเลขา ดิศกุล วันที่ 23 เมษายน 2484 ดูใน หม่อมเจ้าหญิงพิไลยเลขา ดิศกุล พิมพ์เนื่องในวันประสูติครบ 6 รอบ 8 สิงหาคม 2512 (พระนคร: วัชรินทร์การพิมพ์, 2512), หน้า 78.

แน่นอนเราไม่อาจปฏิเสธถึงอิทธิพลทางแนวคิดดังกล่าวได้ แต่จากที่ได้อธิบายในหัวข้อก่อนแล้วว่า อิทธิพลแนวคิดทางสถาปัตยกรรมแบบโมเดิร์นหรือสมัยใหม่นั้นมิใช่ปัจจัยหลักที่ก่อให้เกิดความนิยมในการสร้างรูปแบบเช่นนี้แม้ว่าหน้าตาทางกายภาพจะเหมือนกันก็ตาม แต่ความหมายทางสังคมที่แฝงอยู่อันเป็นแรงผลักดันให้เกิดการความนิยมขึ้นนั้นแตกต่างกันเกือบสิ้นเชิงในระดับที่อาจกล่าวได้เลยว่าอิทธิพลทางแนวคิดและปรัชญาของสถาปัตยกรรมโมเดิร์นมิได้มีอยู่ในสังคมไทยส่วนใหญ่แม้แต่ในหมู่สถาปนิกด้วยกันเองก็ยังถือว่าน้อยมาก จะมีก็แต่เพียงอิทธิพลทางรูปแบบที่ถูกนำเข้ามาใช้อย่างแพร่หลายเพิ่มมากขึ้นเท่านั้น ดังนั้นประเด็นจึงอยู่ที่ว่าแล้วสังคมไทยหลังปี 2475 เข้าใจรูปแบบดังกล่าวในความหมายใดหรือนำมาใช้ในความหมายอย่างไร เหมือนหรือแตกต่างอย่างไรกับสมัยรัชกาลที่ 7 ซึ่งจากการศึกษาทำให้พบความเป็นไปได้ว่ารูปแบบดังกล่าวน่าจะถูกเลือกขึ้นมาเพื่อต้องการสะท้อนความหมายอย่างน้อย 2 ประการดังต่อไปนี้

5.1.1 สัญลักษณ์ของ *สามัญชน* และ *ความเสมอภาค* ในระบอบประชาธิปไตย

ดังที่กล่าวมาแล้วว่าการสร้างความชอบธรรมและบารมีทางการเมืองเป็นประเด็นสำคัญยิ่งที่จะทำให้ระบอบการปกครองใหม่สามารถดำเนินต่อไปได้อย่างมั่นคง ความชอบธรรมในเชิงบารมีนี้ไม่สามารถใช้กำลังบังคับได้ เป็นเรื่องของจิตใจที่เกิดจากความยอมรับภายในสังคม ซึ่งการสร้างนั้นจะต้องใช้องค์ประกอบหลายๆ อย่างผสมผสานเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นการยอมรับทีละเล็กทีละน้อย ซึ่ง ณ จุดนี้เองที่งานศิลปกรรม สถาปัตยกรรม ตลอดจน ภาษา ดนตรี และประเพณีประดิษฐ์ใหม่ต่างๆ จะเข้ามาทำหน้าที่ทางการเมืองเพื่อมุ่งผลในการสร้างความชอบธรรมและบารมีให้เกิดขึ้นหรือเรียกง่ายๆ ว่าทำหน้าที่เป็น *สัญลักษณ์ทางการเมือง*[11] แทนที่บทบาทของการใช้กำลังเข้าหักหาญ

ซึ่งการสร้างความชอบธรรมและบารมีโดยผ่าน *สัญลักษณ์ทางการเมือง* รูปแบบต่างๆนั้นหลีกไม่ได้ที่จะต้องดำเนินควบคู่ไปกับการทำลาย *สัญลักษณ์ทางการเมือง* ของกลุ่มอำนาจเดิมไปด้วย ซึ่งเป้าแห่งการโจมตีที่สำคัญประการหนึ่งในสมัยนี้คือการเน้นทำลายระบบสัญลักษณ์ที่สะท้อนภาพของการแบ่งชนชั้น ความเหลื่อมล้ำต่ำสูงทางสังคม หรือแสดงลักษณะฐานานุศักดิ์ของกลุ่มอำนาจเดิมลง เพราะจุดนี้ถือได้ว่าเป็นจุดอ่อนที่เห็นชัดและสังคมมีความรู้สึกร่วมต่อประเด็นนี้มาก ดังนั้นการมุ่งเน้นมาที่ประเด็นดังกล่าวย่อมเห็นผลชัดเจนและเรียกร้องความชอบธรรมให้แก่ตนได้ง่ายขึ้น พูดให้เข้าใจง่ายก็คือรัฐบาลภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองได้มุ่งทำลายความชอบธรรมทางการเมืองของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์โดยผ่านการทำลายสัญลักษณ์ทางการ

---

[11] ดู มานิตย์ นวลละออ, การเมืองไทยยุคสัญลักษณ์ไทย (กรุงเทพฯ : รุ่งเรืองรัตน์พริ้นติ้ง, 2540), หน้า 59-60.

เมืองที่สะท้อนลักษณะ *ฐานานุศักดิ์* ต่างๆ ลง และในขณะเดียวกันก็สร้างสัญลักษณ์ทางการเมืองของตนเองขึ้นมาเพื่อทดแทน โดยสัญลักษณ์ทางการเมืองดังกล่าวส่วนใหญ่จะมุ่งเน้นไปที่เรื่องราวของ *ความเสมอภาค* ในสังคมเป็นหลัก ซึ่งเป็น 1 ในหลัก 6 ประการที่คณะราษฎรได้ประกาศไว้ว่าจะทำเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2475

สังเกตได้ว่าภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองรัฐบาลได้ดำเนินการหลายๆ อย่างเพื่อลดทอนพระราชอำนาจและสถานภาพแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ลงหลายประการ ไม่ว่าจะเป็น การยกเลิกพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา ยกเลิกพิธีหมอบ คลาน โดยเปลี่ยนมาใช้แบบสากลนิยมแทน การยกเลิกพระราชพิธีบางอย่าง เช่น แรกนาขวัญ เป็นต้น โดยอ้างว่ามิใช่เป็นประเพณีพุทธ แต่เป็นพิธีพราหมณ์ซึ่งไม่ใช่ของไทยแต่เดิม แม้แต่องค์กรสมาคมต่างๆ บางส่วนที่เคยอยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์ก็ได้ตัดคำต่อท้ายว่า *ในพระบรมราชูปถัมภ์* ออกไปเช่น *สมาคมนายช่างแห่งกรุงสยามในพระบรมราชูปถัมภ์* ได้เปลี่ยนชื่อใน พ.ศ. 2479 เป็น *สมาคมนายช่างแห่งประเทศไทย* เท่านั้น[12]

นอกจากนี้รัฐบาลยังได้ออกระเบียบการใช้คำและสรรพนามต่างๆ ขึ้นใหม่เพื่อลดทอนลักษณะการแบ่งชนชั้นในทางภาษาลง ตัวอย่างเช่น การออกระเบียบการใช้สรรพนามโดยให้ใช้คำว่า *ฉัน* สำหรับบุรุษที่หนึ่ง และ *ท่าน* สำหรับบุรุษที่สอง ห้ามใช้คำอื่นแทน ทั้งนี้ก็เพื่อความมีวัฒนธรรมและเป็นการแสดงออกซึ่งประชาธิปไตย[13] และที่สำคัญคือได้มีการยกเลิกคำบางคำที่เคยมีความหมายเดียวกันแต่เขียนหลายแบบเพื่อใช้กับสถานภาพของคนที่ต่างกันให้เหลือเพียงคำเดียว เช่น กำหนดให้ใช้คำว่า *วันเกิด* เพียงคำเดียวโดยยกเลิกคำว่า *ชาตะ พระราชสมภพ เฉลิมพระชนมพรรษา* ทั้งหมด แม้กระทั้งพระมหากษัตริย์และราชินีก็ให้ใช้ได้เพียงคำว่า *วันเกิดในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว* และ *วันเกิดในสมเด็จพระราชินี* เท่านั้น[14] ทั้งนี้ยังไม่รวมไปถึงการออกระเบียบปรับปรุงตัวอักษรและอักขรวิธีและการใช้ภาษาไทยใน พ.ศ. 2485 โดยตัดพยัญชนะออก 13 ตัว และตัดสระออก 5 ตัวซึ่งเป็นสระที่ใช้ในภาษาสันสกฤต เพื่อความกะทัดรัดและเรียบง่าย[15] อีกทั้งยังเป็นการตัดคำที่ได้อิทธิพลจากภาษาบาลีสันสกฤตที่ไม่ใช้คำไทยออก ซึ่งส่วนหนึ่งย่อมเท่ากับเป็นการปฏิเสธคำราชาศัพท์ตามไปด้วย หรือก็คือการปฏิเสธการแบ่งชนชั้นวรรณะของบุคคลที่แสดงออกผ่านการใช้ภาษานั่นเอง ตัวอย่างที่ชัดเจนในเรื่องนี้อีกอย่างหนึ่งคือ การปรับลดเนื้อร้องเพลง

---

[12] ดูรายละเอียดใน ประวัติสมาคมอุตสาหกรรมก่อสร้างไทย[Online]. 2004. จาก http://www.tca.or.th/history/history-thai.htm [23 กุมภาพันธ์ 2547]

[13] แถมสุข นุ่มนนท์, ประวัติศาสตร์ไทย (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2521), หน้า 171.

[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า 171-172.

[15] ดู จุไรรัตน์ ลักษณะศิริ, "การปรับปรุงอักษรและอักขรวิธีไทยสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม," วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ 20 (มิถุนายน-พฤษภาคม 2541), หน้า 5-21.

สรรเสริญพระบารมี(ที่เคยใช้เป็นเพลงประจำชาติด้วย)ให้สั้นลงและคิดเพลงชาติแบบใหม่ขึ้นมาใช้แทนโดยมีเหตุผลหนึ่งว่า เพลงสรรเสริญพระบารมีนั้นเป็นเพลงของพระมหากษัตริย์เท่านั้นแต่เพลงชาติสำหรับประชาชนนั้นยังไม่มี[16] เป็นต้น หรือการยกเลิกบรรดาศักดิ์ทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นเจ้าพระยา พระยา พระ หลวง ขุน ลงเมื่อ พ.ศ. 2485 โดยให้เหตุผลว่า

"…..ฐานันดรศักดิ์ไม่ก่อให้เกิดเอกสิทธิ์แต่อย่างใด บุคคลย่อมเสมอภาคในทางกฎหมาย…..การมียศหรือบรรดาศักดิ์หรือไม่นั้น มิได้เป็นข้อที่ทำให้บุคคลได้รับผลปฏิบัติในทางกฎหมาย….."[17]

การยกเลิกประเพณีต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ทั้งโดยตรงและโดยอ้อม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการปรับเปลี่ยนการใช้คำในภาษาหรือการยกเลิกบรรดาศักดิ์เช่นนี้ เท่ากับเป็นการลดทอนพระราชอำนาจและพระบารมีของพระมหากษัตริย์ลงไปไม่มากก็น้อยและยังสะท้อนความหมายทางการเมืองที่เป็นการต่อต้าน *เจ้า* ในแบบหนึ่งไม่ว่าจะเกิดจากความจงใจหรือไม่ก็ตาม[18] อีกทั้งยังสอดคล้องกับการส่งเสริมคติความเชื่อใหม่เกี่ยวกับหลักความเสมอภาคภายใต้ระบอบการปกครองแบบรัฐธรรมนูญหรือประชาธิปไตย[19] ซึ่งถูกเน้นอย่างชัดเจนมากในช่วง 6 ปีแรก(พ.ศ. 2475-2481) ก่อนแนวทาง *ชาตินิยม* แบบ *ทหารนิยม* จะถูกแทรกเข้ามาแทนในสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม

ในขณะเดียวกัน เมื่อได้ทำลายสัญลักษณ์ทางบารมีและความชอบธรรมของกลุ่มอำนาจเดิมแล้วย่อมเป็นธรรมดาที่จะต้องสร้างสัญลักษณ์ขึ้นมาทดแทนเพื่อจะใช้เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวใหม่ทางสังคมดังที่กล่าวไปแล้วบ้างเช่น การสร้างเพลงชาติขึ้นมาแทนที่เพลงสรรเสริญพระบารมี การปรับอักขรวิธีทางภาษาใหม่ที่อ้างว่าเป็นไทยแท้ การกำหนดให้ติดรูปจอมพล ป. พิบูลสงครามแทนรูปพระมหากษัตริย์ เป็นต้น แต่นอกจากที่ได้กล่าวมาแล้วยังมีการสร้างสัญลักษณ์ที่เป็นรูปธรรมสามารถจับต้องได้ชัดเจนที่สำคัญอีกหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นการใช้สัญลักษณ์รูปพานรัฐธรรมนูญ การใช้รูปแบบทางศิลปกรรมที่เรียบง่ายตรงข้ามกับงานศิลปกรรมแบบประเพณีของชนชั้นสูง หรือการก่อสร้างสถาปัตยกรรมที่เรียบง่ายไม่มีลวดลายประดับตกแต่งใดๆ ตลอดจนอนุสาวรีย์ต่างๆ

พานรัฐธรรมนูญ คือสัญลักษณ์สำคัญอย่างแรกที่ถูกใช้ให้เป็นสัญลักษณ์แทนความเสมอภาคและระบอบประชาธิปไตย อาจจะเป็นเพราะความเข้าใจเกี่ยวกับระบอบประชาธิปไตยหรือระบอบรัฐธรรมนูญนั้นถือเป็นสิ่งใหม่ในสังคมที่เข้ามาแทนที่ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์และ

---

[16] ดู พระเจนดุริยางค์(ปิติ วาทยะกร), ชีวะประวัติของข้าพเจ้า (กรุงเทพฯ: บางกอก ซีเกรตาเรียล ออฟฟิศ, 2512), หน้า 71.

[17] อ้างถึงใน แถมสุข นุ่มนนท์, ประวัติศาสตร์ไทย, หน้า 159.

[18] มานิตย์ นวลละออ, การเมืองไทยยุคสัญลักษณ์ไทย, หน้า 116.

[19] เรื่องเดียวกัน, หน้า 113.

สถาบันพระมหากษัตริย์ จึงเป็นธรรมดาอยู่เองที่คนส่วนมาก(โดยเฉพาะชาวบ้านทั่วไป) จะไม่เข้าใจสาระเนื้อหาของมันได้ ด้วยเหตุนี้จึงจำเป็นที่จะต้องสร้างสัญลักษณ์บางอย่างขึ้นเพื่อเป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับประชาชนว่าประเทศชาติได้เปลี่ยนเข้าสู่ยุคใหม่ที่มีรัฐธรรมนูญเป็นหลักและเป็นศูนย์กลางของชาติแทนพระมหากษัตริย์แล้ว ซึ่งสัญลักษณ์รูปพานรัฐธรรมนูญได้รับเลือกให้เป็นสื่อแทนความหมายดังกล่าว จะพบได้ว่ามีการจัดสร้างพานรัฐธรรมนูญจำลองขึ้นอย่างมากมายในสถานที่ต่างๆ หรือมีการประยุกต์รูปสัญลักษณ์ไปใช้กับสิ่งต่างๆ เช่น แสตมป์ เข็มกลัด และที่สำคัญที่สุดคืออนุสาวรีย์ประชาธิปไตย(ซึ่งจะกล่าวละเอียดในส่วนต่อไป) อีกทั้งยังนำมาเป็นสัญลักษณ์บูชากันอย่างเอกเกริกในลักษณะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังที่มีผู้กล่าวไว้ว่า

ภาพที่ 5.10 (ซ้าย) พานรัฐธรรมนูญ สัญลักษณ์ที่สำคัญและศักดิ์สิทธิ์ที่สุดในช่วงต้นของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ภาพที่ 5.11 (ขวา) สลากลอตเตอรี่ ตัวอย่างสิ่งของที่นำสัญลักษณ์พานรัฐธรรมนูญไปประยุกต์ใช้

"…..รัฐธรรมนูญได้รับการสักการะบูชาประหนึ่งว่าเป็นพระพุทธปฏิมากร เคยแห่แหนทั้งทางบก ทางน้ำ ทางเวหา เคยได้รับความทนุถนอมเกือบๆ จะถึงกับถูกประคองมาอาบน้ำป้อนข้าวและใส่เปล เห่กล่อม….."[20]

งานศิลปกรรมก็เป็นสื่ออีกประเภทหนึ่งที่ถูกหยิบยกขึ้นมาเพื่อสนองตอบต่อนโยบายทางการเมืองในยุคนั้น เช่นในงานฉลองรัฐธรรมนูญเมื่อ พ.ศ. 2480 ทางรัฐบาลได้จัดให้มี *การประกวดประณีตศิลปกรรม* ขึ้น ประกอบไปด้วยงาน 5 ประเภทคือ ภาพเขียน ภาพปั้น รูปถ่าย ศิลปะการ

[20] อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า 73.

พิมพ์ และตุ๊กตาแต่งกายแบบไทย ในแต่ละประเภทมีหลักเกณฑ์สำคัญร่วมกันประการหนึ่งคือต้องแสดงความหมายและสัญลักษณ์แห่งรัฐธรรมนูญหรือไม่ก็หลัก 6 ประการของคณะราษฎร[21]

ภาพที่ 5.12-5.13 บรรยากาศงานรัฐธรรมนูญในยุคนั้น(ปี 2482) งานศิลปกรรมส่วนใหญ่จะสร้างขึ้นเป็นรูปพานรัฐธรรมนูญ หรือถ้าเป็นรูปปั้นคนก็จะมีลักษณะที่แข็งกร้าว ดุดัน และนิยมปั้นเป็นรูปคนธรรมดาสามัญชาวนา ชาวบ้านทั่วๆ ไป (ที่มาภาพทั้งสอง: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ซึ่งนอกเหนือจากรูปพานรับธรรมนูญซึ่งถูกสร้างเป็นสัญลักษณ์ประกอบมากที่สุดในงานแล้ว จะพบว่าลักษณะของงานศิลปกรรมโดยเฉพาะในงานประติมากรรมนั้นจะถูกถ่ายทอดออกมาด้วยลักษณะงานที่เน้นแสดงออกถึงลีลาและทีท่าที่ขึงขัง ดุดัน ถ้าเป็นภาพปั้นรูปคนก็จะเป็นภาพที่ดูกำยำแสดงท่าทางเคลื่อนไหวเต็มไปด้วยพลังแข็งแรง[22] และมักจะเป็นการปั้นรูปคนธรรมดาสามัญ วิถีชีวิตชาวบ้านชาวนาธรรมดาหรือไม่ก็ทหาร ไม่นิยมปั้นเป็นรูปเทพเทวดาหรือวีรบุรุษทางประวัติศาสตร์ที่ส่วนใหญ่เป็นพระมหากษัตริย์แต่อย่างใดดังที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงกล่าวไว้กับสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพเมื่อตอนมีการปั้นอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีว่า

"…..เกล้ากระหม่อมก็เข้าใจแล้วได้แนะนำว่า เราไม่รู้จักหน้าตาเป็นอย่างไรไม่รู้(ท้าวสุรนารี-ผู้เขียน) ทำไม่ได้ดอก ทำ Allegory เป็นนางฟ้าถือดาบดีกว่า…..มาเมื่อก่อนหน้าที่จะเขียน

---

[21] ดู ศรันย์ ทองปาน, "ศิลปกรรมแห่ง (คณะ) ราษฎร์," เมืองโบราณ ปีที่ 18 ฉบับที่ 1(มกราคม-มีนาคม 2535), หน้า 98-99.

[22] สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่าสู่สยามใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย (กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545), หน้า 50.

หนังสือถวายนี้ไปเห็นปั้นตัวเบ้อเร่ออย่างที่ทูลมา ถามว่าทำไมไม่ทำเป็นรูป Allegory แกบอกว่าเขา(รัฐบาล-ผู้เขียน) ไม่เอา....."[23]

เหตุที่รัฐบาลไม่ต้องการที่จะปั้นรูปท้าวสุรนารีให้เป็นรูปเทวดานางฟ้านั้น น่าจะมาจากรูปแบบดังกล่าวไม่สามารถสื่อความหมายของสามัญชนได้ และการปั้นรูปเทวดานางฟ้าย่อมหนีไม่พ้นที่จะต้องปั้นด้วยลักษณะเครื่องประกอบตกแต่งอันวิจิตรตระการตาสมกับเป็นเทพ ซึ่งภาพลักษณ์ดังกล่าวคณะราษฎรย่อมไม่ต้องการ แม้แต่จะปั้นเป็นรูปผู้หญิงนั่งบนเตียง มีเครื่องยศพานหมากกระโถน[24] อันแสดงออกถึงยศศักดิ์ประกอบอยู่ข้างๆ ก็ยังไม่ได้ สุดท้ายก็เป็นเพียงรูปผู้หญิงยืนธรรมดาโดยไม่มีเครื่องยศประกอบ

จะว่าไปแล้วรูปแบบศิลปกรรมในช่วงนี้มีรูปแบบคล้ายไปทางศิลปะแบบฝ่ายซ้ายที่เรียกว่า *สัจนิยมแนวสังคม*(Social Realism) เป็นแต่เพียงแต่รูปแบบที่สร้างขึ้นในไทยนั้นมีเนื้อหาและจุดมุ่งหมายในทางการเมืองที่แตกต่างไป[25] ซึ่งในสังคมไทยนั้นได้ทำหน้าที่สะท้อนความหมายของความเสมอภาคที่เน้นความสำคัญของประชาชนคนธรรมดาให้มากขึ้นกว่างานศิลปะในอดีตโดยสะท้อนออกมาด้วยการปั้นภาพรูปคนธรรมดาสามัญที่มีลักษณะคนจริงๆ มิใช่เทพเทวดาอีกต่อไป

แม้ว่าในปัจจุบันส่วนใหญ่จะมองว่าเป็นงานที่ไร้คุณค่าทางศิลปะเพราะถูกอิทธิพลทางการเมืองแทรกแซง แต่โดยความเป็นจริงแล้วก็ไม่มีงานศิลปะชิ้นใดในโลกที่จะถือได้ว่าเป็นศิลปะบริสุทธิ์ได้จริง เพราะไม่มีผลผลิตใดของมนุษย์ที่จะสามารถแยกโดยอิสระออกจากบริบททางสังคมที่แวดล้อมได้ ดังนั้นงานศิลปกรรมเหล่านี้แม้ว่าจะถูกกล่าวหาว่าไร้คุณค่าในเชิงศิลปะบริสุทธิ์ดังที่ศิลปินส่วนใหญ่หลงใหลใฝ่ฝัน แต่อย่างไรก็ตามมันก็ได้ทำหน้าที่สะท้อนสภาพสังคมให้คนรุ่นหลังเห็นอย่างซื่อตรงและไม่โกหก คุณสมบัติข้อนี้เองที่ทำให้งานเหล่านั้นมีคุณค่าอยู่ได้ในสังคม อย่างน้อยก็มีคุณค่าต่อการศึกษาประวัติศาสตร์สังคมไทย ซึ่งลักษณะศิลปะและสถาปัตยกรรมที่สะท้อนเนื้อหาดังกล่าวจะเห็นได้ชัดยิ่งขึ้นถ้าพิจารณารูปแบบและเนื้อหาของการสร้างอนุสาวรีย์ในช่วงนี้ประกอบ

โดยความคิดพื้นฐาน อนุสาวรีย์ย่อมถูกสร้างขึ้นไว้เพื่อระลึกถึงเหตุการณ์หรือบุคคลสำคัญทั้งในด้านวีรกรรมหรือคุณความดีที่กระทำไว้ในอดีต เมื่อประกอบกับการที่อนุสาวรีย์มักถูกสร้างไว้ตามที่สาธารณะซึ่งประชาชนคนทั่วไปสามารถพบเห็นได้ตลอดเวลา ทำให้อนุสาวรีย์หลีกเลี่ยงไม่

---

[23] สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สาส์นสมเด็จ เล่ม 4 (กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2505), หน้า 312-313.

[24] เรื่องเดียวกัน, หน้า 312.

[25] สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่าสู่สยามใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย, หน้า 50.

ได้ที่จะต้องเข้ามามีบทบาทในฐานะตัวหล่อหลอมกล่อมเกลาทางสังคม[26] หรือแม้กระทั่งทำหน้าที่โฆษณาชวนเชื่อ

ในช่วง พ.ศ. 2475 – 2481 ซึ่งเราอาจถือได้ว่าเป็นช่วงที่ประเทศมีความเป็นประชาธิปไตยมากที่สุดช่วงหนึ่งก่อนที่จะถูกปกครองด้วยระบบกึ่งเผด็จการในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ช่วง 6 ปีแรกนี้มีอนุสาวรีย์ที่ริเริ่ม 3 แห่ง แต่สำเร็จลุล่วงจริงมี 2 แห่งคือ *อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี* และ *อนุสาวรีย์ปราบกบฏ*(พิทักษ์รัฐธรรมนูญ) บริเวณหลักสี่ ส่วนอนุสาวรีย์ที่ริเริ่มแต่ไม่สามารถสร้างได้คือ *อนุสาวรีย์พระเจ้าตากสิน* บริเวณวงเวียนใหญ่ สังเกตได้ว่าอนุสาวรีย์ที่สร้างในช่วง 6 ปีแรกภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้นเป็นอนุสาวรีย์ของสามัญชน 1 แห่งและอนุสาวรีย์ที่ระลึกถึงเหตุการณ์กบฏบวรเดชซึ่งเป็นเหตุการณ์ความขัดแย้งระหว่างฝ่ายนิยมกษัตริย์กับฝ่ายคณะราษฎร ดังนั้นจึงไม่ยากที่เราจะทำความเข้าใจกับการเกิดขึ้นของอนุสาวรีย์ทั้งสอง

อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ถึงแม้จะเป็นเพียงเหตุการณ์เล็กๆ ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยที่แม้กระทั่งในปัจจุบันเองก็ยังไม่อาจหาข้อยุติได้ว่าเคยมีเหตุการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์หรือไม่ แต่เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์เล็กๆ นี้ก็ได้ถูกขยายความและถูกตีความว่าเป็นเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์อันยิ่งใหญ่ไม่เพียงแค่เฉพาะแก่คนโคราชเท่านั้น แต่สำคัญในระดับประเทศเลยก็ว่าได้

ภาพที่ 5.14 (ซ้าย) อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี อนุสาวรีย์แห่งสามัญชนแห่งแรกของไทย
ภาพที่ 5.15 (กลาง) อนุสาวรีย์ปราบกบฏ แสดงออกถึงลัทธิรัฐธรรมนูญและโจมตีพวกอนุรักษ์นิยมอยู่ในที
ภาพที่ 5.16 (ขวา) รูปปั้นชาวนาฐานอนุสาวรีย์ปราบกบฏ อันเป็นลักษณะศิลปกรรมที่นิยมของยุคสมัย
(ที่มาสองภาพซ้าย: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

---

[26] พิบูลย์ หัตถกิจโกศล, อนุสาวรีย์ไทย: การศึกษาในเชิงการเมือง, วิทยานิพนธ์รัฐศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาการปกครอง บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527, หน้า 63.

ท้าวสุรนารีเป็นเพียงหญิงสามัญชนมิได้เป็นเจ้าเชื้อสายสูงใดๆ ทั้งสิ้น ท่านเป็นผู้นำในการต่อต้านการรุกรานของเจ้าอนุวงศ์ฯ กษัตริย์ลาวในสมัยรัชกาลที่ 3 เหตุการณ์การต่อสู้ที่สำคัญเกิดขึ้นที่เมืองโคราช และด้วยไหวพริบของท่านสามารถทำให้ทหารของเจ้าอนุวงศ์ฯ ไม่สามารถรุกเข้ากรุงเทพฯ ได้ ไม่ว่าเหตุการณ์นี้จะเคยเกิดขึ้นจริงหรือไม่ก็ตามมันก็ได้กลายเป็นข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ที่ผู้นำในช่วงนั้นเลือกขึ้นมาจากเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์นับร้อยนับพันเหตุการณ์ และนำมาสร้างเป็นอนุสาวรีย์ในที่สุด

ภาพลักษณ์ความเป็นสามัญชนของท้าวสุรนารีที่เป็นเพียงคนธรรมดาสามัญแต่สามารถสร้างวีรกรรมอันยิ่งใหญ่แก่ชาติบ้านเมืองได้นั้น ช่วยส่งเสริมให้เห็นบทบาทแห่งความเป็นสามัญชนของคณะราษฎรที่สามารถปฏิวัติเปลี่ยนแปลงประเทศจากความล้าสมัยมาสู่ความเป็นสมัยใหม่ (ในมุมมองของคณะราษฎร) ได้เป็นอย่างดีดังที่ สายพิน แก้วงามประเสริฐ ได้ชี้ให้เห็นว่า

“.....”ท้าวสุรนารี” เป็น “สามัญชน” เหมือนกับที่ “คณะราษฎร” เป็น และท้าวสุรนารีก็จะเป็นสามัญชนคนแรกที่มีอนุสาวรีย์เป็นอนุสรณ์วีรกรรมในช่วงเวลาที่สยามพึ่งจะเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตยด้วย การปรากฏตัวของอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีในช่วงเวลานี้ จึงเป็นเหมือนตัวแทนของคณะราษฎรที่จะประกาศว่า “สามัญชน” ก็สามารถเป็นผู้สร้างประวัติศาสตร์ได้ทัดเทียมพวก “เจ้า”.....”[27]

ส่วน *อนุสาวรีย์ปราบกบฏ* หรือ *อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ* สร้างขึ้นเพื่อระลึกถึงเหตุการณ์ *กบฏบวรเดช* ในปี 2476 อนุสาวรีย์แห่งนี้สร้างขึ้นบนพื้นฐานความคิดที่ว่าคณะราษฎรเป็นผู้นำระบบการปกครองใหม่อันเป็นทางสว่างมาสู่ประเทศ แต่ได้ถูกขัดขวางโดยกลุ่มนิยมกษัตริย์ที่นำโดยพระองค์เจ้าบวรเดชอันเป็นตัวแทนของระบบเก่าที่ไม่ประสบความสำเร็จในการบริหารประเทศ เพราะฉะนั้นสงครามกลางเมืองที่เกิดขึ้นในปี 2476 นั้นจึงเป็นเสมือนการต่อสู้เพื่อรักษาระบบการปกครองใหม่เอาไว้ให้พ้นจากพวกนิยมระบอบเก่าที่ถูกให้ความหมายว่าเป็นกลุ่มที่นำความตกต่ำสู่บ้านเมือง จึงไม่แปลกที่อนุสาวรีย์นี้จึงถูกสร้างขึ้นอย่างรวดเร็วภายในเวลาเพียง 1 ปี ทั้งนี้ก็เพื่อผลในการสะท้อนความชอบธรรมให้เกิดขึ้นแก่คณะราษฎรนั่นเอง อีกทั้งอนุสาวรีย์แห่งนี้ยังเป็นอนุสาวรีย์แห่งแรกที่ใช้รูปพานรัฐธรรมนูญเป็นสัญลักษณ์สำคัญด้วย ในทางกลับกันอนุสาวรีย์ก็ยังมีความหมายทางอ้อมกระทบไปถึงฝ่ายนิยมกษัตริย์ในลักษณะที่เป็นชนวนเหตุแห่งสงครามระหว่างคนไทยด้วยกันเอง ซึ่งเท่ากับเป็นการทำลายความชอบธรรมในระบบเก่าไปในอีกทางหนึ่ง

อนุสาวรีย์ที่ 3 ที่ถูกริเริ่มในช่วงนี้คือ *อนุสาวรีย์พระเจ้าตากสิน* อนุสาวรีย์นี้ถูกริเริ่มโดยอดีตสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร นายทองอยู่ พุฒพัฒน์ ร่วมกับประชาชนจังหวัดธนบุรีในปี 2477[28]

---

[27] สายพิน แก้วงามประเสริฐ, การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (กรุงเทพฯ: มติชน, 2538), หน้า 88.

[28] พิบูลย์ หัตถกิจโกศล, อนุสาวรีย์ไทย: การศึกษาในเชิงการเมือง, หน้า 73.

อนุสาวรีย์นี้ถึงแม้เป็นอนุสาวรีย์พระมหากษัตริย์ แต่ก็เป็นพระมหากษัตริย์ที่ถือได้ว่าเป็นข้อยกเว้นทางประวัติศาสตร์ เพราะไม่อาจนับได้ว่าเป็นการสร้างขึ้นเพื่อยกย่องสถาบันพระมหากษัตริย์(ในราชวงศ์จักรี)แต่อย่างใด และยิ่งไปกว่านั้นยังอาจจะเป็นการสร้างภาพแห่งความขัดแย้งกับสถาบันพระมหากษัตริย์มากยิ่งขึ้นไปอีกด้วยแทนที่จะเป็นการยกย่อง ด้วยเหตุนี้ในที่สุดแล้วรัฐบาลของพระยาพหลฯ ที่ไม่ต้องการสร้างความขัดแย้งระหว่างคณะราษฎรกับพระมหากษัตริย์ให้มากไปกว่าที่เป็นอยู่ จึงตัดสินใจที่จะไม่ดำเนินการก่อสร้างอนุสาวรีย์พระเจ้าตากสินต่อไปและต้องหยุดชะงักลงเป็นเวลาเกือบ 20 ปี จนกระทั่งมาแล้วเสร็จเมื่อปี 2492

นอกจากอนุสาวรีย์ทั้ง 3 นี้แล้วจะละเลยไม่กล่าวถึงอนุสาวรีย์ที่สำคัญที่สุดอีกแห่งหนึ่งไปไม่ได้นั่นก็คือ อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย(พ.ศ. 2483) อนุสาวรีย์นี้กล่าวได้ว่าเกิดขึ้นจากความต้องการโดยตรงของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ภายหลังจากขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีไม่นาน ภาพลักษณ์โดยทั่วไปของอนุสาวรีย์ยังคงใช้สัญลักษณ์พานรัฐธรรมนูญเป็นสื่อที่สำคัญที่สุดเช่นเคย โดยแทรกเสริมความหมายของวันที่ 24 มิถุนายน ให้มีลักษณะเป็นวันสำคัญศักดิ์สิทธิ์ใหม่ในระบอบประชาธิปไตย คือนอกจากจะเป็นวันเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้วยังถูกกำหนดให้เป็นวันชาติอีกด้วย ซึ่งรัฐบาลก็ได้พยายามแทรกความหมายของวันดังกล่าวเข้ามาในองค์ประกอบของอนุสาวรีย์อย่างเต็มที่ ไม่ว่าจะเป็นการปีกทั้งสี่ด้านของอนุสาวรีย์มีความสูงและรัศมีออกจากศูนย์กลาง 24 เมตร สื่อถึงวันที่ 24 มิถุนายน ปืนใหญ่ที่ฝังโดยรอบมี 75 กระบอก สื่อถึงปี พ.ศ. 2475 พระขรรค์ที่อยู่ตรงบานประตูรอบป้อมที่รองรับพานรัฐธรรมนูญมี 6 เล่มอันหมายถึงหลัก 6 ประการของคณะราษฎร รูปปั้นรอบปีกทั้งสี่เป็นประวัติของคณะราษฎร เป็นต้น[29]

น่าสังเกตว่ารูปปั้นรอบฐานปีกอนุสาวรีย์ทั้งสี่ในเบื้องต้นกำหนดให้มีภาพมากกว่าที่เป็นอยู่ในปัจจุบันแต่ด้วยเหตุใดไม่ปรากฏ ภาพปั้นได้ถูกตัดออกบางภาพซึ่งหนึ่งในภาพที่ตัดออกนั้นก็คือภาพที่ศิลปิน(ศิลป์ พีระศรี) ได้ปั้นไว้เป็นรูปเหตุการณ์ตอนพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ กำลังพระราชทานรัฐธรรมนูญ แม้ว่าจะมีภาพที่เป็นประวัติคณะราษฎรถูกตัดออกด้วยก็ตาม แต่การตัดภาพเหตุการณ์พระราชทานรัฐธรรมนูญออกไปก็สะท้อนให้เห็นว่ารัฐบาลขณะนั้นไม่ต้องการเชิดชูภาพลักษณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะที่เป็นผู้พระราชทานรัฐธรรมนูญแต่อย่างใด อีกทั้งการออกแบบให้รัฐธรรมนูญต้องตั้งอยู่บนพานแว่นฟ้านี้ก็สะท้อนความหมายบางอย่างที่น่าคิดคือ โดยปกติหากสิ่งที่เป็นของที่พระมหากษัตริย์ทรงพระราชทานแล้ว ก็ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องมีพานแว่นฟ้ารองรับ แต่ในทางตรงข้ามหากเป็นสิ่งที่ประชาชนทูลเกล้าถวายขึ้นไปนั้นถึงจะมีการใช้พานแว่นฟ้ารองเสมอ เพราะฉะนั้นรัฐธรรมนูญที่อยู่บนพานแว่นฟ้าจึงหมายถึงรัฐธรรมนูญว่าเป็นสิ่งที่

---

[29] ดู กรมโฆษณาการ, เรื่อง การเปิดอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย (กรุงเทพฯ: กรมโฆษณาการ, 2483), หน้า 2-3.

เกิดจากคณะราษฎรเป็นผู้ถวายให้แก่พระมหากษัตริย์ มิใช่สิ่งที่ได้รับพระราชทานมาจากเบื้องบนไม่[30]

ภาพที่ 5.17-5.18 (ซ้ายและขวาบน) อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย สัญลักษณ์ที่สำคัญที่สุดของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ทุกองค์ประกอบถูกคิดขึ้นจากตัวเลขที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 24 มิถุนายน 2475
ภาพที่ 5.19 ล่างขวา: แบบร่างปูนปั้นแสดงเรื่องราวที่รัชกาลที่ 7 พระราชทานรัฐธรรมนูญ ซึ่งเป็นหนึ่งในแบบที่ไม่ถูกนำมาปั้นจริง
(ที่มาภาพซ้ายและขวาบน: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

นอกจากนี้บริเวณเหนือช่องประตูรอบป้อมรองรับพานรัฐธรรมนูญนั้นยังได้มีการปั้นเป็นรูปอรุณเทพบุตร ซึ่งไม่ค่อยมีผู้ให้ความสนใจในความหมายเท่าใดนัก แต่จากการศึกษาพบว่ารูปดังกล่าวได้ปรากฏอยู่บนหน้าบันของวัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน ที่ถือได้ว่าเป็นวัดเพียงแห่งเดียวที่สร้างขึ้นโดยกลุ่มคณะราษฎรโดยตรง ดังนั้นรูปสัญลักษณ์นี้น่าที่จะทำหน้าที่สื่อความหมายบางอย่างด้วยเช่นกัน ซึ่งในประเด็นนี้จะขอกล่าวในรายละเอียดพร้อมกับส่วนที่จะอธิบายถึงวัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน ต่อไป

[30] ดู นิธิ เอียวศรีวงศ์, “สงครามอนุสาวรีย์กับรัฐไทย,” ชาติไทย, เมืองไทย, แบบเรียนและอนุสาวรีย์, หน้า117-118.

โดยภาพรวมของอนุสาวรีย์ที่เกิดขึ้นจะเห็นว่ามีลักษณะที่แสดงถึงความพยายามสร้างสัญลักษณ์และความชอบธรรมทางการเมืองขึ้นมาใหม่ รูปแบบของอนุสาวรีย์ถูกเปลี่ยนจากรูปปั้นพระมหากษัตริย์มาสู่รูปปั้นของสามัญชน และจากอนุสาวรีย์ที่นำรูปแบบสถูปเจดีย์แบบอดีตที่เต็มไปด้วยระเบียบกฎเกณฑ์และองค์ประกอบอันซับซ้อนในทางสถาปัตยกรรม(เช่นกรณีอนุสาวรีย์ทหารอาสาในสมัยรัชกาลที่ 6) มาสู่รูปแบบอนุสาวรีย์ที่เรียบเกลี้ยง ละทิ้งรูปแบบจารีตในอดีต โดยสร้างสัญลักษณ์ใหม่มาเป็นสิ่งยึดเหนี่ยวแทนนั่นก็คือ *พานรัฐธรรมนูญ* ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวสัญลักษณ์พานรัฐธรรมนูญจะถูกเผยแพร่ออกไปทั่วประเทศ ในส่วนรูปปั้นที่เกิดขึ้นประดับอนุสาวรีย์ถ้าเป็นรูปคนก็จะปั้นเป็นเพียงชาวบ้านธรรมดาสามัญเท่านั้นเช่น ชาวนา กรรมกร และทหาร ไม่ใช่รูปพระมหากษัตริย์เช่นในช่วงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองแต่อย่างใด เช่นที่บริเวณฐานของอนุสาวรีย์ปราบกบฏและอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย

เมื่อมองย้อนกลับมาที่งานสถาปัตยกรรมประเภทอื่นโดยเฉพาะอย่างยิ่งอาคารราชการก็พบว่าล้วนถูกสร้างขึ้นภายใต้รูปแบบที่สนองอุดมการณ์เดียวกันทั้งสิ้น รูปแบบที่เรียบง่าย รูปทรงเส้นสายที่ดูแข็งกร้าว ไม่มีลวดลายแบบประเพณีประดับตกแต่ง หลังคาเมื่อดูจากภายนอกต้องเห็นเป็นทรงตัด ก่อสร้างด้วยโครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็กแบบสมัยใหม่ รูปแบบดังว่าแม้จะไม่อาจปฏิเสธได้เสียทีเดียวถึงผลกระทบทางเศรษฐกิจที่ตกต่ำไปทั่วโลกจนเป็นผลให้การก่อสร้างอาคารจำต้องสร้างขึ้นอย่างประหยัดและลดค่าใช้จ่ายในส่วนประดับตกแต่งลง แต่อย่างไรก็ตามปัจจัยดังกล่าวก็ไม่ใช่สาระสำคัญหลักที่ก่อให้เกิดรูปแบบเช่นนี้อย่างแน่นอน เพราะประเด็นทางเศรษฐกิจนั้นเราจะพบว่ารัฐบาลในสมัยนี้ได้ทำการก่อสร้างตึกอาคารสถานที่ อนุสาวรีย์ และโครงการขนาดใหญ่ขึ้นมากมาย ด้วยความต้องการในเชิงสัญลักษณ์ทางการเมืองมากกว่า ทั้งนี้ยังไม่นับรวมไปถึงการสร้างเมืองใหม่ลพบุรีหรือนโยบายย้ายเมืองหลวงไปที่เพชรบูรณ์ที่จะต้องใช้งบมหาศาลชนิดที่การอ้างเรื่องความประหยัด(เพียงเล็กน้อย) ด้วยการไม่ปั้นลายตกแต่งนั้นไม่อาจรับฟังได้เลย และที่น่าสังเกตคือได้มีการออกระเบียบเกี่ยวกับการก่อสร้างอาคารขึ้น เรียกว่า เทศบัญญัติของเทศบาลนครกรุงเทพ เรื่องควบคุมการก่อสร้างอาคาร พ.ศ. 2483 มีใจความตอนหนึ่งบังคับว่า

"…..หลังคาของตึกแถวพาณิชย์ อาคารสาธารณะ กำหนดให้เป็นหลังคาตัด ถ้าเป็นหลังคาจั่วต้องมีลาดชายคาไม่ยื่นออกมานอกผนังตึกด้านหน้า และต้องทำผนังบังลาดหลังคาด้วย……"[31]

กฎระเบียบบังคับข้างต้นหมายความว่า อาคารที่สร้างด้วยหลังคาแบบใดก็ตามสุดท้ายแล้วต้องก่อผนังคอนกรีตขึ้นมาเพื่อหลอกให้เห็นเสมือนว่าเป็นอาคารหลังคาเรียบตัดแบบมีดาดฟ้า

---

[31] เทศบัญญัติของเทศบาลนครกรุงเทพ เรื่อง ควบคุมการก่อสร้างอาคาร พุทธศักราช 2483 (กรุงเทพฯ: นีติเวชช์, (ม.ป.ป.)), หน้า 22.

ด้วยเหตุนี้คำอธิบายเรื่องความประหยัดก็อาจฟังไม่ขึ้นนักเนื่องจากต้องมาเปลืองค่าก่อบังหลังคาอีกแทนที่จะปล่อยให้เห็นหลังคาไปเลยซึ่งน่าจะประหยัดกว่า อีกทั้งรูปแบบนี้ก็ยังสร้างปัญหาเรื่องการไหลเวียนถ่ายเทน้ำจากหลังคาและปัญหาเรื่องการกันแดดฝนอีกด้วย[32] หรือพูดง่ายๆ คือไม่เหมาะกับสภาพดินฟ้าอากาศของประเทศไทย

ภาพที่ 5.20 (ซ้าย) หลังคาตึกอาคารในยุคนี้แม้ว่าจะมิได้สร้างเป็นหลังคาตัด แต่ก็ต้องก่อผนังขึ้นมาบังไว้เพื่อให้เห็นเป็นหลังคาตัด ในภาพเป็นตึกเคมี ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทำพิธีเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2483

ภาพที่ 5.21 (ขวา) โรงพยาบาลกลาง จะสังเกตได้ว่าด้วยรูปทรงเช่นนี้จะนำมาซึ่งปัญหาแดดฝนเป็นอย่างมาก แม้ว่าจะมีการทำแผงคอนกรีตยื่นมาบังแดดฝนก็ตาม แต่ก็ไม่เพียงพอกับสภาพอากาศในประเทศไทย แล้วเสร็จเมื่อปี 2482 (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าไม่อาจพิจารณารูปแบบอาคารดังกล่าวเป็นอื่นไปได้นอกจากว่ารูปแบบนี้ได้ทำหน้าที่เป็น *สัญลักษณ์ทางการเมือง* ด้วยอีกประการหนึ่งไม่ว่าจะมากหรือน้อยหรือไม่ว่าจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม สัญลักษณ์ดังว่านี้ก็คือสัญลักษณ์ของ *สามัญชน* ทั่วไปที่มิใช่เจ้า อีกทั้งยังเป็นการสะท้อนอุดมการณ์เรื่อง *ความเสมอภาค* ดังที่ปรากฏมาอย่างมากมายในสิ่งอื่นๆ ที่อธิบายมาก่อนหน้านี้ เป็นสื่อหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่า

"…..ประเทศเรานี้เป็นของราษฎรมิใช่ของกษัตริย์ตามที่เขาหลอกลวง…..จะต้องให้ราษฎรมีสิทธิเสมอภาคกัน(ไม่ใช่พวกเจ้ามีสิทธิยิ่งกว่าราษฎรดังที่เป็นอยู่….."[33]

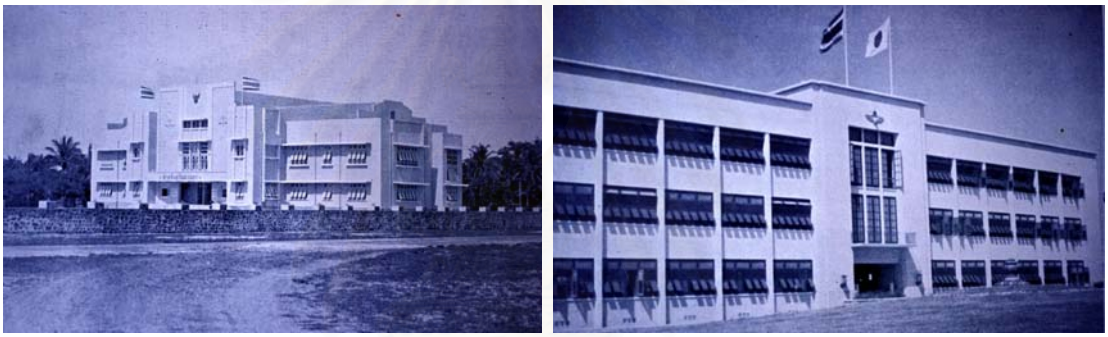
ลักษณะแห่ง *สามัญชน* และ *ความเสมอภาค* ในงานสถาปัตยกรรม สามารถสะท้อนให้เห็นได้จากการลดทอนลักษณะ *ฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรม* ลง เพราะงานสถาปัตยกรรมที่

---

[32] ดู สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, หม่อมเจ้าหญิงพิไลยเลขา ดิศกุล พิมพ์เนื่องในวันประสูติครบ 6 รอบ 8 สิงหาคม 2512, หน้า 78.

[33] ประกาศคณะราษฎร ฉบับที่ 1 อ้างถึงใน ชัยอนันต์ สมุทวนิช และ กนก วงษ์ตระหง่าน, ภาษากับการเมือง, หน้า 293-295.

ยิ่งมีการแสดงออกถึง *ฐานานุศักดิ์* ที่ซับซ้อนมากเท่าใดก็จะยิ่งเป็นเครื่องหมายของการแบ่งชนชั้นทางสังคมมากขึ้นเท่านั้น ฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรมเป็นระบบควบคุมทางสังคมรูปแบบหนึ่งที่ตอบสนองกับระบอบการปกครองที่พระมหากษัตริย์ดำรงอำนาจสิทธิ์ขาดแต่เพียงผู้เดียว ในสังคมแบบจารีตของไทยในอดีต ฐานานุศักดิ์จะถูกให้ความสำคัญและเคร่งครัดมาก แม้ว่าจะไม่มีข้อกำหนดตายตัวอย่างชัดเจนว่ารูปแบบใดใช้กับชนชั้นใด วัสดุก่อสร้างใดหรือลวดลายแบบใดใช้กับเจ้านายหรือใช้กับขุนนาง แต่ก็เสมือนเป็นที่รับรู้โดยทั่วไปในสังคมว่าการละเมิดข้ามฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรม เช่น การสร้างบ้านด้วยรูปแบบใหญ่โต องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมละเอียดซับซ้อน อาจจะนำมาซึ่งข้อหาทำตัวเสมอเจ้าและคิดก่อการกบฏได้ ที่อยู่อาศัยของชาวบ้านทั่วไปไม่สามารถก่อสร้างด้วยไม้จริงได้ ต้องเป็นไม้ไผ่เท่านั้น เป็นต้น ลวดลายประดับตกแต่งยิ่งมีมากเท่าไรยิ่งสะท้อนสถานภาพของผู้สร้างว่าเป็นชนชั้นสูงมากเท่านั้น



ภาพที่ 5.22 (ซ้าย) อาคารศาลแขวงจังหวัดสงขลา สร้างเสร็จเมื่อปี 2484 ออกแบบโดย จิตรเสน(หมิว) อภัยวงศ์
ภาพที่ 5.23 (ขวา) ตึกที่ทำการกรมรถไฟ ทำพิธีเปิดเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2483
(ที่มาภาพทั้งสอง: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

แม้ว่าสังคมไทยหลังสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาจะมีการปฏิรูประบบสังคมและความเชื่อไปมากแล้วก็ตาม แต่ระบบฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรมก็ยังถือได้ว่าหลงเหลือตกทอดมาอย่างสม่ำเสมอแม้ว่าจะไม่มากเท่าในอดีต

ด้วยเหตุนี้งานสถาปัตยกรรมในยุคแห่งประชาธิปไตย ลักษณะรูปแบบสถาปัตยกรรมที่เรียบเกลี้ยงไร้ลวดลายประดับตกแต่งใดๆ จึงเป็นการสะท้อนลักษณะต่อต้านการแบ่งชนชั้นทางสังคมอยู่ในที โดยสื่อผ่านการยกเลิกระบบฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรม งานสถาปัตยกรรมในยุคนี้ไม่มีการแบ่งแยก(อย่างน้อยก็ในทางทฤษฎี) รูปแบบอาคารระหว่างเจ้า ไพร่ ผู้ใหญ่ ผู้น้อย สามัญชน ชนชั้นปกครอง แต่อย่างใด อาคารทุกหลังที่ถูกสร้างขึ้นแก่บุคคลฐานะต่างๆ กัน ล้วนมีรูปแบบที่เหมือนกันคือ เรียบง่ายเป็นแบบหีบขนมปัง ไม่มีลวดลายประดับประดาใดๆ ทั้งสิ้น ถึงแม้ว่าจะมีลวดลาย ก็จะเป็นการปั้นที่แสดงลักษณะเรียบง่ายขึ้น ลดทอนรายละเอียด และที่สำคัญ

ลวดลายที่ประดับเข้ามาก็มิได้มุ่งเน้นในเรื่องฐานานุศักดิ์แต่อย่างใด เป็นแต่เพียงการประดับเพื่อความสวยงามเท่านั้น

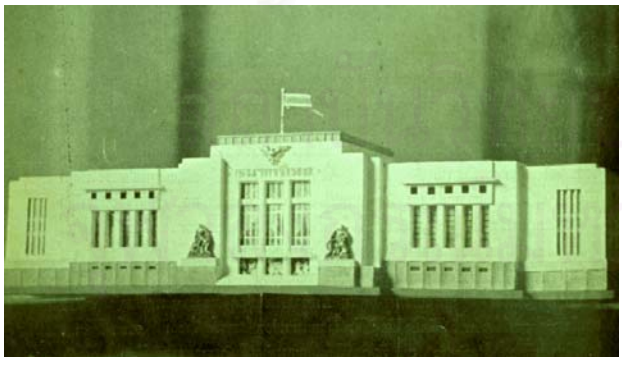
ความนิยมในงานสถาปัตยกรรมดังกล่าวนี้ต่างก็มีเป็นไปในลักษณะเดียวกันกับการยกเลิกการแบ่งแยกชนชั้นในทางภาษา การยกเลิกบรรดาศักดิ์ การยกเลิกราชาศัพท์ การยกเลิกพระราชประเพณี ต่างๆ ดังที่กล่าวมาแล้วทั้งสิ้น

ภาพที่ 5.24 (ซ้าย) หอพานิชภัณฑ์ บริเวณสนามเสือป่า (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)
ภาพที่ 5.25 (ขวา) ตึกเรียนโรงเรียนเตรียมอุดม ทำพิธีเปิดเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2483

ถ้าลองมองเปรียบเทียบอาคารที่มีลักษณะการใช้งานแบบเดียวกันที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6-7 กับในสมัยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองจะทำให้มองเห็นภาพได้ดีขึ้น เช่น อาคารสถานศึกษาของวชิราวุธวิทยาลัย ตึกบัญชาการ ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่เต็มไปด้วยการแสดงออกในเรื่อง *ฐานานุศักดิ์* ของสถาบันพระมหากษัตริย์ เปรียบเทียบกับตึกคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ ตึกเคมี ตึกฟิสิกส์ ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตึกโรงเรียนมัธยมหอวัง หรือตึกเรียนภายในช่างกลอุเทนถวาย ซึ่งสร้างขึ้นในช่วง พ.ศ. 2475-2487 ทั้งสิ้น จะมองเห็นลักษณะที่แตกต่างอย่างชัดเจนที่สุดประการหนึ่งคือการก่อสร้างด้วยรูปแบบที่เรียบเกลี้ยงไม่มีลายประดับตกแต่งใดๆ ที่แสดงถึง *ฐานานุศักดิ์* ของงานสถาปัตยกรรมเช่นในอดีตอีกต่อไป หรือถ้าจะแย้งว่าศาลาเฉลิมกรุงซึ่งรัชกาลที่ 7 ทรงโปรดให้สร้างขึ้นนั้นก็สร้างด้วยรูปแบบเรียบง่ายเช่นกัน แต่ดังที่ได้อธิบายไปแล้วว่าภายใต้รูปแบบที่เรียบง่ายของศาลาเฉลิมกรุงได้ซ่อนสัญลักษณ์และความหมายของสถาปัตยกรรมพระมหากษัตริย์และฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรมอยู่ ไม่ว่าจะเป็นลวดลายประดับประดาต่างๆ แต่อาคารในยุคหลัง 2475 รูปแบบที่เรียบเกลี้ยงจะมีลักษณะเรียบง่ายอย่างแท้จริงไม่ปรากฏลวดลายประดับใดๆ

แม้ว่าอาคารบางหลังเช่น ตึกกรมไปรษณีย์โทรเลขจะถูกสร้างขึ้นโดยมีการประดับรูปปั้นครุฑไว้เหนืออาคารก็ตาม แต่ครุฑในความหมายบนอาคารนี้ก็ไม่อาจกล่าวได้ว่าสะท้อนความหมายของสถาบันพระมหากษัตริย์ เพราะครุฑได้ถูกสร้างความหมายใหม่ขึ้นมาอีกอย่างหนึ่งคือเป็นสัญลักษณ์ของการสื่อสารแทน อีกทั้งลักษณะครุฑก็ยังเต็มไปด้วยความแข็งกร้าวไม่มีลายประดับตกแต่งแบบครุฑในอดีต เป็นไปในแนวทางที่สอดคล้องกับลักษณะงานศิลปกรรมร่วมสมัยอื่นๆ ดังนั้นจึงไม่อาจนำมาเปรียบเทียบกับสัญลักษณ์รูปครุฑในอดีตที่เป็นสัญลักษณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ได้ ทั้งนี้ยังไม่รวมไปถึงอาคารประเภทอื่น เช่น สนามกีฬาแห่งชาติ(ศุภชลาศัย) สนามมวยราชดำเนิน โรงภาพยนต์ โรงแรม ฯลฯ ซึ่งต่างก็ล้วนสร้างขึ้นด้วยรูปแบบที่เรียบง่ายคล้ายหีบขนมปังเหมือนดังที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงกล่าวไว้ทั้งสิ้น

ภาพที่ 5.26 (ซ้าย) ตึกกรมไปรษณีย์โทรเลข บางรัก ออกแบบโดย พระสาโรชรัตนนิมมานก์ และ จิตรเสน (หมิว) อภัยวงศ์ ทำพิธีเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2483 (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)
ภาพที่ 5.27 (ขวา) รูปปั้นครุฑบนยอดตึกกรมไปรษณีย์โทรเลข (ที่มาภาพ: หนังสือ สมุดภาพประติมากรรมกรุงรัตนโกสินทร์)



ภาพที่ 5.28 (ซ้าย) หุ่นจำลองตึกธนาคารชาติไทย (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)
ภาพที่ 5.29 (ขวา) ตึกฟิสิกส์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย(พ.ศ. 2480) (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

นอกจากความหมายที่สะท้อนถึงสัญลักษณ์แห่งสามัญชนและความเสมอภาคดังที่กล่าวมาแล้ว รูปแบบสถาปัตยกรรมดังกล่าวยังทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ที่สำคัญยิ่งอีกประการหนึ่งใน

สมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม คือเป็นส่วนหนึ่งของสัญลักษณ์แห่ง *ความเป็นไทยใหม่* ตามแนวทางสร้างชาติแบบ *ลัทธิชาตินิยมไทย* เพื่อให้ประเทศไทยมีความเจริญเป็นอารยะทัดเทียมนานาอารยประเทศ

5.1.2 *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย*: อัตลักษณ์ *ไทยใหม่* ในยุค *ชาตินิยมไทย* ของจอมพล ป. พิบูลสงคราม

ประเด็นสำคัญแห่งการเปลี่ยนแปลงการปกครองก็คือการนำพาประเทศชาติไปสู่ความเจริญที่เทียมหน้านานาอารยประเทศในแบบที่ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไม่สามารถให้ได้ ซึ่งสาระสำคัญก็คือหลัก 6 ประการของคณะราษฎร และเครื่องมือสำคัญที่จะนำมาซึ่งความเจริญทั้ง 6 ประการนั้นก็คือ *รัฐธรรมนูญ*

แต่ภายในระยะเวลาไม่นานนัก ความปั่นป่วนทางการเมืองในรัฐบาลของพระยามโนปกรณ์นิติธาดาและรับบาลของพระยาพหลพลพยุหเสนาก็ได้เป็นสัญญาณบ่งชี้ถึงความไม่มั่นคงทางการเมืองของระบอบรัฐธรรมนูญเป็นอย่างยิ่ง อีกทั้งพลังของฝ่ายอนุรักษ์นิยม(นิยมเจ้า) ก็ได้เข้ามาก่อให้เกิดปัญหาทางการเมืองขึ้นเป็นระยะๆ ทำให้สาระสำคัญแห่งหลัก 6 ประการและรัฐธรรมนูญนั้นถูกเบี่ยงเบนไปจนกลายเป็นเรื่องของการรักษาอำนาจทางการเมืองเป็นสำคัญ ประเด็นเรื่องประชาธิปไตยหรือรัฐธรรมนูญดูจะยิ่งลดน้อยถอยลงไปอีกมากเมื่อประเทศไทยได้เข้าร่วมเป็นพันธมิตรทางสงครามกับญี่ปุ่นในสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2485 [34]

เครื่องมือใหม่หรือแนวทางใหม่ที่ถูกนำเข้ามาเป็นสญลักษณ์ในการนำพาประเทศไปสู่ความเจริญแทนที่แนวทางรัฐธรรมนูญก็คือ *ลัทธิผู้นำ* ในทำนองเดียวกับ *ฮิตเลอร์* และ *มุสโสลินี* ซึ่งเรียกว่า *ฟือเรอร์ ดูเช่* โดยมีจอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นศูนย์กลางและผู้นำสำคัญในแนวทางนี้[35] ซึ่งแนวคิดหลักก็คือการสร้างชาติให้มีความยิ่งใหญ่ทันสมัยและทัดเทียมนานาอารยประเทศภายใต้อุดมการณ์ *ชาตินิยม*

การสร้างชาติในสมัยนี้เป็นไปอย่างกว้างขวางในทุกด้านของสังคม คนไทยในสมัย จอมพล ป. พิบูลสงครามได้รับการกระตุ้นเตือนอยู่ตลอดเวลาว่าตนกำลังอยู่ใน ประเทศสยามใหม่ ซึ่งกำลังพัฒนาไปสู่ความเป็นอารยะ โดยวางเป้าหมายให้ประเทศไทยใหม่นั้นมีความยิ่งใหญ่และให้ประชาชนชาวไทยเป็นผู้เจริญมีวัฒนธรรม[36] นโยบายต่างๆ จะมีการนำเสนอออกมาเป็นระยะอย่างต่อ

---

[34] ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ประวัติการเมืองไทย 2475-2500, หน้า 187-189.

[35] แถมสุข นุ่มนนท์, ประวัติศาสตร์ไทย, หน้า 142.

[36] แถมสุข นุ่มนนท์, เมืองไทยสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สายธาร, 2544), หน้า 59.

เนื่องเพื่อให้เกิดผลทางจิตวิทยาแก่ประชาชนทั้งหลายว่า ประเทศชาติกำลังก้าวย่างเข้าสู่ยุคสมัยใหม่จริงๆ รัฐบาลได้ออกกฎเกณฑ์ต่างๆ แนะนำประชาชนถึงวิธีการประพฤติปฏิบัติตนในสังคมรูปแบบใหม่ โดยผ่านมาในรูปของ *รัฐนิยม* ซึ่งมีออกมาทั้งสิ้น 12 ฉบับ ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2482 ถึงปี พ.ศ. 2485 ความรู้สึกในการก้าวเข้าสู่ยุคใหม่ของสังคมไทยได้เริ่มตั้งแต่การเปลี่ยนแปลงชื่อประเทศจาก *สยาม* มาเป็น *ประเทศไทย* การแต่งเพลงชาติขึ้นมาใหม่ ออกระเบียบการเคารพธงชาติทุกเช้าเย็น ปรับปรุงตัวอักษรไทยให้เรียบง่ายทันสมัยตามความคิดของรัฐบาล เปลี่ยนวันขึ้นปีใหม่จากวันที่ 1 เมษายน มาเป็นวันที่ 1 มกราคมของทุกปีแทน เป็นต้น

ภาพที่ 5.30 (ซ้าย) การรณรงค์ให้สวมหมวก (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)
ภาพที่ 5.31 (ขวา) ภาพการรณรงค์ชักชวนให้ติดรูปผู้นำ(จอมพล ป. พิบูลสงคราม) ในบ้านเรือนทุกคน

และนอกจากรัฐนิยมทั้งหลายแล้ว การสร้างชาติของจอมพล ป. พิบูลสงครามก็ก้าวไปไกลเกินกว่าที่จะเป็นหลักเกณฑ์กว้างๆ แต่ลงไปในรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ในวิถีชีวิตคน ไม่ว่าจะเป็นการกิน การเดิน การแต่งกายให้เป็นแบบสมัยใหม่และเจริญเป็นอารยะ ไม่ว่าจะเป็นการสวมหมวก ใส่รองเท้า ควรจะกินอาหารวันละ 4 มื้อ กินกับข้าวเยอะๆ กินข้าวน้อยๆ นอนวันละ 6-8 ชั่วโมง ต้องออกกำลังกาย เลี้ยงสัตว์ ปลูกต้นไม้ อ่านหนังสือ ฯลฯ[37]

ทั้งหลายทั้งปวงอาจเรียกรวมได้ว่าเป็นการสร้างชาติทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญที่สุดของยุคสมัย ดังที่จอมพล ป. พิบูลสงครามได้กล่าวไว้ว่า

".....“วัธนธัม” หมายถึงการประพรึติ การปติบัติหรือการกะทำที่เปนระเบียบเรียบร้อย บังเกิดผลจเรินดีงาม เช่น การกินหยู่ การนอน การแต่งกาย การพูด การทำ และการประดิถต่างๆ.....การจะเรียกว่ามีวัธนธัมนั้น ขอชี้แจงง่ายๆ คือ การประพรึติปติบัติอันนำไปสู่ความเปนระเบียบเรียบร้อย ความจเรินก้าวหน้านั่นแหละเรียกว่ามี วัธนธัม.....ความหมายของคำว่า “วัธน

[37] เรื่องเดียวกัน, หน้า 63.

ธัม" มีดั่งนี้ วัธนธัมจึ่งเปนสิ่งสำคันคู่กับชาติ การสร้างชาติจึ่งต้องส้างให้พลเมืองมีวัธนธัมเสียก่อน เพราะชาติจะจเรินมั่นคงและสมบูรณ์พูนสุขได้ก็ด้วยอาสัยพลเมืองมีวัธนธัม.....รัถบาลจึ่งได้พยายามเร่งรัดปรับปรุงวัธนธัมหย่างรีบด่วน เริ่มด้วยการจัดตั้งสภาวัธนธัมขึ้นดำนเนินงานปรับปรุงส่งเสิมระเบียบประเพนี วรรนกัม สิลปกัม และจิตใจ....."[38]

ภาพที่ 5.32-5.34 ภาพการรณรงค์ทางวัฒนธรรม และการสร้างความรู้สึกชาตินิยมในสังคมไทย

วัฒนธรรมในความหมายนี้ยังได้ถูกแบ่งออกเป็น 5 ส่วนคือ วัฒนธรรมทางจิตใจ วัฒนธรรมทางระเบียบประเพณี วัฒนธรรมทางศิลปกรรม วัฒนธรรมทางวรรณกรรม และวัฒนธรรมฝ่ายหญิง[39] ซึ่งจะเห็นได้ว่างานศิลปกรรมอันหมายรวมไปถึงสถาปัตยกรรมด้วยนั้นได้รับความสำคัญเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องมือในการสร้างชาติเช่นกัน ซึ่งความเชื่อในอิทธิพลของงานสถาปัตยกรรมที่ส่งผลต่อการสร้างชาติ จะพบว่ามีการพูดถึงอยู่ในหลายๆ ครั้งและหลายๆ คน แม้ว่าจะมิได้มีความหมายตรงกันในแต่ละคนก็ตาม ดังตัวอย่างที่ ม.จ. อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร สถาปนิกที่สำคัญที่สุดคนหนึ่งของยุคสมัยได้เคยกล่าวไว้ว่า

".....สถาปัตยกรรมเป็นประโยชน์ในทางการเมือง, สถาปนาประชาชาติขึ้นไว้ให้มั่นคง..... ทำให้ประชาชนรักบ้านเกิดเมืองนอน.....มนุษย์เป็นผู้สร้างและปรับปรุงนคร แต่นครแหละจะกลับเป็นผู้ปรับปรุงนิสัยมนุษย์.....นครที่มีระเบียบเรียบร้อยหมดจดงดงาม อันปรับปรุงและสร้าง

---

[38] จอมพล ป. พิบูลสงคราม, "สาส์นเปิดงานวัธนธัมจังหวัดสงขลา 24 กรกดาคม 2486," ข่าวโฆษนาการ ปีที่ 6 ฉบับที่ 7 (กรกฎาคม 2486), หน้า 623-634.

[39] แถมสุข นุ่มนนท์, ประวัติศาสตร์ไทย, หน้า 153.

ขึ้นโดยสถาปนิกที่รอบรู้และสามารถจริงๆ แล้ว ย่อมบังเกิดผลดีตลอดจนถึงนิสัยใจคอของประชาชนในการอยู่กิน การทำมาหากิน การรื่นเริง....."[40]

หรือที่มีผู้กล่าวไว้อีกตอนหนึ่งว่า

".....บ้านเมืองที่ได้สร้างขึ้นหรือแก้ไขด้วยแผนผังที่ดี.....ย่อมช่วยส่งเสริมรัฐบริหารให้เป็นไปโดยสะดวกสะบาย.....ให้ความสะดวกสะบาย และความสันติสุขแก่ประชาคม และนิติสมาคม ฝ่ายปกครองโดยทุกสถาน.....นับว่าสถาปัตยะกรรมเป็นเครื่องส่งเสริมอำนาจบริหาร และศาสนาอีกส่วนหนึ่ง.....รวมความว่าสถาปัตยะกรรมเป็นเครื่องส่งเสริมการปกครองตามวิถีแห่งอารยะภาพตลอดจนความเจริญแห่งประชาคม.....ประเทศที่เจริญแล้วย่อมเล็งเห็นความสำคัญของวงงานแห่งสถาปัตยะกรรมว่ามีมากเพียงใด....."[41]

ในขณะที่จอมพล ป. พิบูลสงครามก็ได้เคยกล่าวไว้ว่า

".....นอกจากนี้ยังมีงานสร้างชาติอีกประเภทหนึ่ง ซึ่งหาใช่เปนของส่วนตัวใครโดยฉะเพาะไม่ แต่เปนของส่วนรวมหรือสาธารนะทรัพย์ เช่นถนนหนทาง โรงเรียน โรงพยาบาล ฯลฯ เหล่านี้เปนต้น....."[42]

ลักษณะทั่วไปของการสร้างชาติด้วยลัทธิชาตินิยมในสมัยนี้โดยทั่วไปก็ไม่แตกต่างจากในสมัยรัชกาลที่ 6 นักที่มักจะใช้วิธีปลุกเร้าจิตสำนึกในความรักชาติโดยสร้างสัญลักษณ์บางอย่างขึ้นมาเป็นภาพตัวแทนของ *ความเป็นไทย* แต่น่าสังเกตว่า *ความเป็นไทย* ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามนั้นมิได้มีความหมายดังที่คนส่วนใหญ่ในปัจจุบัน(พ.ศ. 2547) เข้าใจกันนัก ซึ่งมักจะเกิดจากการหยิบยกอ้างอิงมรดกทางวัฒนธรรม ศิลปกรรม แบบแผนจารีตประเพณี ตลอดจนงานสถาปัตยกรรมในอดีตของไทย ขึ้นมาเป็นมาตรฐานใช้ในการนิยามความเป็นไทยของตน

ซึ่ง *ความเป็นไทยทางสถาปัตยกรรม* ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามนั้น แม้ว่าจะไม่ปฏิเสธถึงความสำคัญของงานศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบจารีตประเพณีในอดีตว่าได้สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไทยและความเป็นชาติเก่าแก่ที่มีความเจริญมายาวนานไม่แพ้นานาอารยประเทศ ดังที่หลวงวิจิตรวาทการเคยกล่าวไว้ว่า

---

[40] ม.จ. อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร, เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมไทย (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2511), หน้า 9-10.

[41] เชื้อ กูร์มะรัตน, "ศาสนา, สถาปัตยะกรรม กับ การเมือง," จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม (กุมภาพันธ์, 2477), หน้า 14-15.

[42] จอมพล ป. พิบูลสงคราม, "คำปราสัยของพนะท่านนายกรัถมนตรี แด่ มวนชนชาวไทย เนื่องในงานอภิลักขิตสมัยงานฉลองวันชาติ 24 มิถุนายน 2485," ข่าวโคสนาการ ปีที่ 5 ฉบับที่ 7 (กรกฎาคม 2485), หน้า 982.

".....ชาติใดๆ จะได้รับความนับถือเป็นชาติอันแท้จริงจะต้องมีศิลปะของตนเอง ซึ่งมีลักษณะผิดแปลกกับชาติอื่นๆ.....ไม่ใช่เอาอย่างชาติอื่นเสมอไป.....แต่ก่อนชาติไทยเราแม้จะเป็นชาติเล็กกำลังน้อย แต่เมื่อชาวต่างประเทศได้เข้ามาแลเห็นศิลปกรรมของเราก็ต้องยอมรับว่าชาติไทยใช่ป่าเถื่อน ตรงกันข้ามศิลปกรรมกระทำให้ชาติไทยได้รับยกย่องขึ้นสู่ฐานะพิเศษ.....เรายิ่งมีของเก่าซึ่งจะแสดงให้เห็นอายุยืนยาวมากเพียงไร ยิ่งเป็นเกียรติยศแก่บ้านเมืองเพียงนั้น เพราะของเก่าที่มีอยู่นั้นเป็นเครื่องแสดงว่าเราเจริญแล้วมาแต่โบราณ....."[43]

แต่จากข้อเท็จจริงในยุคสมัยซึ่งได้อธิบายมาแล้วว่า รูปแบบสถาปัตยกรรมส่วนใหญ่ในสมัยนี้กลับมิได้หยิบยกหรือสืบทอดสถาปัตยกรรมในแบบจารีตมากเท่าที่ควร ด้วยเหตุนี้จึงควรกล่าวได้ว่า *ความเป็นไทยทางสถาปัตยกรรม* ที่จะใช้สะท้อนความมีวัฒนธรรมและเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างชาติในสมัยนี้จึงมิได้หมายถึงการหยิบยกรูปแบบจารีตประเพณีเดิมของไทยมาสร้างซึ่งแตกต่างจากสมัยรัชกาลที่ 6 ที่ทรงใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตมาเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นไทย

ภาพที่ 5.35 (ซ้าย) อาคารเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)
ภาพที่ 5.36 (ขวา) โรงหนังเฉลิมบุรี (ที่มาภาพ: บริษัท คริสเตียนี แอนด์ นีลเซ็น ประเทศไทย จำกัด)

เหตุผลของการไม่เลือกใช้รูปแบบจารีตมาเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นไทยในสมัยนี้แม้ว่าใจจริงก็ยกย่องศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมในอดีตนั้นสามารถอธิบายด้วยเหตุผล 2 ประการคือ หนึ่ง รูปแบบจารีตประเพณีนั้นมีภาพลักษณ์เป็นสัญลักษณ์ของงานที่มีการแบ่งชนชั้น ไม่สะท้อนลักษณะของความเสมอภาคและภาพลักษณ์แห่งสามัญชนดังที่กล่าวมาในหัวข้อก่อน และสอง รูปแบบสถาปัตยกรรมจารีตนั้นไม่สามารถสะท้อนภาพ *ความเป็นไทยใหม่* ในแบบที่รัฐบาลต้องการได้ ดังที่เราจะเห็นแล้วว่าในยุคนี้(พ.ศ. 2475-2490) ทุกสิ่งทุกอย่างจะถูกสร้างขึ้นเพื่อปลุกเร้าความรู้สึกของคนในชาติว่ากำลังก้าวเข้าสู่สังคมใหม่แทบทั้งสิ้น

---

[43] อ้างถึงใน สายชล สัตยานุรักษ์, ความเปลี่ยนแปลงในการสร้าง "ชาติไทย" และ "ความเป็นไทย" โดยหลวงวิจิตรวาทการ (กรุงเทพฯ: มติชน, 2545), หน้า 120-121.

ด้วยเหตุผลทั้งสองข้างต้นทำให้รัฐบาลในยุคนี้จะต้องมีการนิยามและสร้างความเป็นไทยขึ้นในรูปแบบใหม่ที่สามารถสะท้อนบรรยากาศแห่ง *ไทยใหม่* สะท้อนอัตลักษณ์หรือตัวตนทางสังคมของคนไทยว่าเป็น *คนไทยในยุคใหม่* ที่มีความเจริญเป็นอารยะและทัดเทียมเคียงบ่าเคียงไหล่กับนานาอารยประเทศได้ มิใช่ในรูปแบบเดิมๆ อีกต่อไป ซึ่งอาจจะสรุปได้ว่าความเป็นไทยในสมัยนี้จะต้องมีลักษณะสำคัญอยู่ 2 ประการคือ หนึ่ง แสดงออกให้เห็นถึงความเจริญมีอารยะที่ทัดเทียมกับต่างชาติได้ และสอง ต้องไม่อ้างอิงรูปแบบจารีตของไทยในอดีต

ภาพที่ 5.37 (ซ้าย) ที่ทำการศาลอุทธรณ์ ศาลอาญา และ ศาลฎีกา(ก่อนการสร้างอาคารศาลฎีกาใหม่หลัง พ.ศ. 2500) ออกแบบโดย พระสาโรชรัตนนิมมานก์ ทำพิธีเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2486
ภาพที่ 5.38 (ขวา) ตึกแถวริมถนนราชดำเนินกลาง ออกแบบโดย จิตรเสน (หมิว) อภัยวงศ์ ทำพิธีเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2484
(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ กรุงเทพฯ 2489-2539 = Bangkok 1946-1996 ภาพขวา: หนังสือ พัฒนาการแนวความคิดและรูปแบบของงานสถาปัตยกรรม อดีต ปัจจุบัน และอนาคต)

น่าสังเกตว่าความหมายของ *ความเจริญมีอารยะ* ของสังคมไทยนั้นอย่างไรเสียก็หนีไม่พ้นที่จะต้องอ้างอิงมาตรฐานตลอดจนหยิบยืมหรือลอกเลียนแบบมาจากสังคมตะวันตกเช่นเดิม ซึ่งค่านิยมดังกล่าวถือได้ว่าเป็นมรดกอย่างหนึ่งในจำนวนไม่กี่อย่างนักที่ชนชั้นนำในระบอบประชาธิปไตยรับสืบทอดมาจากชนชั้นนำในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์อย่างมิได้โต้แย้งใดๆ

ถ้าจะให้อธิบายลักษณะดังกล่าวก็คงเป็นดังที่ได้อธิบายไว้แล้วว่าชนชั้นนำไทยในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมาตกอยู่ในสภาวะที่รู้สึกขาดอัตลักษณ์ทางสังคมของตนเองมากขึ้นเรื่อยๆ เกิดภาวะสับสนในการเลือกระหว่างความเป็นตะวันตกกับแบบแผนจารีตดั้งเดิมทางวัฒนธรรมของตน ใจหนึ่งก็อยากจะชาตินิยมและยกย่องอดีตอันเป็นรากเหง้าของตนเอง แต่อีกใจหนึ่งก็หลงใหลใฝ่ฝันกับความเป็นตะวันตก ยิ่งชนชั้นนำในยุคประชาธิปไตยด้วยแล้วก็ดูจะหนักข้อเพิ่มมากขึ้น เนื่องจากไม่สามารถยกย่องเชิดชูความเป็นไทยในแบบจารีตได้เต็มปากนักเพราะรูปแบบดังกล่าวมีภาพ

ลักษณ์ของฐานานุศักดิ์ซึ่งเป็นเสมือนการแบ่งแยกชนชั้นทางสังคมอยู่ในที อีกทั้งยังมีภาพลักษณ์ของงานสถาปัตยกรรมที่เนื่องในสถาบันพระมหากษัตริย์ติดอยู่อย่างแนบแน่น

ความลักลั่นสบสนนี้ส่งผลทำให้ชนชั้นนำไทยสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามเลือกที่จะทำการนิยาม *ความเป็นไทย* ขึ้นมาใหม่ที่ไม่ต้องยึดกับรูปแบบจารีตประเพณีและจะต้องมีลักษณะที่สอดคล้องไปมาตรฐานที่ชาติตะวันตกกำลังนิยมอยู่ด้วย แต่อีกนัยหนึ่งก็ต้องไม่ก่อให้เกิดความรู้สึกว่าเป็นการหยิบยืมลอกเลียนตะวันตกด้วยเนื่องจากจะไปขัดกับหลักการชาตินิยมที่ตนเองประกาศอยู่ทุกวี่วัน ด้วยเหตุนี้การสร้างคำอธิบายให้แก่สิ่งที่ตนเองสร้างขึ้นใหม่หรือหยิบยืมมาจากต่างชาติว่าเป็นสิ่งที่คนไทยในอดีตได้เคยคิดค้นหรือใช้มาก่อนแล้วจึงเป็นสิ่งจำเป็น เพราะจะทำให้สิ่งที่คิดขึ้นมาหรือลอกเลียนมานั้นมีความเป็นไทยและได้ความหมายแห่งความเจริญเป็นอารยะไปพร้อมๆ กันด้วย

ดังนั้น *ความเป็นไทย* ในยุคนี้จึงเป็นผลผลิตจากกระบวนการค้นคว้า ดัดแปลง และเสริมสร้างความเป็นไทยขึ้นมาใหม่ ซึ่งหมายรวมไปถึงการรับวัฒนธรรมต่างชาติบางอย่างมาใช้ด้วย[44] ซึ่งลักษณะดังกล่าวสะท้อนให้เห็นได้จากบางส่วนของบทสนทนาทางวิทยุระหว่าง นายมั่น ชูชาติ และ นายคง รักไทย ดังนี้

"มั่น: .....การที่ชาติเราจะบุญมั่นขวัญยืนตลอดไปได้นั้น เราจะพอใจที่เพียงว่าเราเป็นเชื้อชาติเก่าเท่านั้นหาได้ไม่ เพราะชาติเก่าๆ ในโลกได้สูญหายไปหลายชาติแล้ว เราเปนชาติเก่าเพียงมีชื่ออยู่ในประวัติศาสตร์หรือมีสิ่งที่ทำด้วยฝีมือเก็บไว้ในพิพิธภัณฑ์เท่านั้นหาได้ไม่ เราต้องเปนชาติใหม่ๆ ทุกๆ วินาที.....เราหยู่ในโลกนี้ด้วยการมีประวัติเก่าหย่างงดงาม ส่วนประวัติใหม่ของเราก็ต้องเปนประวัติที่ก้าวหน้ารวดเร็วไม่แพ้ชาติอื่นเขา

คง: แปลว่าประวัติงามเก่าๆ เราก็เอาไว้ ประวัติใหม่งามๆ เราก็ต้องส้างขึ้นให้ครบถ้วนสกุลไทยของเราจึงจะไม่สูญชื่อไปจากโลกนี้ได้....."[45]

แม้ว่าบทสรุปแห่งความเป็นไทยบางอย่างที่สร้างขึ้นมาจะออกมาชนิดที่ดูอย่างไรก็ไม่สามารถมองเห็นความเป็นไทยได้ก็ตาม แต่ที่สุดแล้วรัฐบาลโดยการอธิบายของหลวงวิจิตรวาทการก็สามารถอธิบายเชื่อมโยงให้เห็นว่ามีความเป็นไทยได้ โดยมักจะใช้ประวัติศาสตร์เป็นเครื่องมือในการสร้างความเชื่อมโยงดังกล่าว โดยอธิบายยัดใส่เข้าไปในบริบทของอดีตเพื่อยืนยันว่าสิ่งที่สร้าง

---

[44] สายชล สัตยานุรักษ์, ความเปลี่ยนแปลงในการสร้าง "ชาติไทย" และ "ความเป็นไทย" โดยหลวงวิจิตรวาทการ, หน้า 146.

[45] อ้างถึงใน ก้องสกุล กวินรวีกุล, การสร้างร่างกายพลเมืองไทยในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม พ.ศ. 2481-2487 วิทยานิพนธ์ หลักสูตรสังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต(มานุษยวิทยา) คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2545, หน้า 52.

ขึ้นมาใหม่นั้นเป็นของที่มีอยู่เดิมในสังคมไทยและเป็นไทยแท้[46] อาทิเช่น การบังคับให้สวมกางเกงในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามซึ่ง อาจจะนำมาซึ่งประเด็นคำถาม 2 อย่างข้างต้นคือ มันมีความเป็นไทยอย่างไรและมิใช่เป็นการลอกเลียนวัฒนธรรมตะวันตกอย่างไร ซึ่งที่สุดแล้วก็ได้มีการสร้างคำอธิบายขึ้นมาว่า

".....สมัยเดิม เครื่องแต่งกายของไทยแต่ดั้งเดิมมา ต้องเป็นกางเกงโดยไม่มีข้อสงสัย ทั้งหญิงทั้งชายนุ่งกางเกงเหมือนกัน แต่แปลกกันที่ว่า กางเกงของหญิงติดเป้าต่ำและขากางเกงกว้างกว่าของชายมาก ส่วนความยาวของกางเกงคงยาวถึงข้อเท้าเหมือนกันทั้งหญิงและชาย.....ในสมัยน่านเจ้าเป็นสมัยอพยพของไทย และมีการเดินทางมาก กางเกงที่ใช้คงคงมีลักษณะเหมือนเดิมทุกประการ แต่นิยมการใช้ผ้ารัดขากางเกงซึ่งในชั้นแรกก็เพื่อสะดวกในการเดินทาง.....สมัยเชียงแสน-สุโขทัย เป็นสมัยที่ชาวไทยเข้าอยู่ในเขตร้อน การรัดขากางเกงย่อมไม่เหมาะแก่อนามัยจึงเลิกการรัดขา แต่จะปล่อยให้กางเกงยาวเหมือนสมัยเดิมก็ไม่ถนัดเสียแล้ว.....จึงตกลงตัดกางเกงให้สั้นและเป้ากางเกงซึ่งต่ำมากอยู่แล้วนั้น ก็ตัดออกเลย กางเกงนั้นจึงไม่มีขา ไม่มีเป้า กลายเป็นผ้าซิ่น กำเนิดของผ้าซิ่นก็มาจากกางเกงขาใหญ่ ซึ่งตัดขาเป้าออกเสียนั่นเอง....."[47]

และยังได้สร้างคำอธิบายเพื่อยืนยันความเป็นไทยที่มิได้ลอกเลียนแบบใครอีกว่า

".....เพราะอันที่จริงกางเกงรัดขาใต้เข่าก็ดี รองเท้าสูงที่ฝรั่งเรียกว่าท้อบบู๊ตก็ดี ฝรั่งเอาอย่างไปจากตะวันออกแท้ๆ.....ฝรั่งโดยทั่วไปเพิ่งมีกางเกงชะนิดขายาวถึงข้อเท้าเมื่อปีคฤตศักราช 1800 คือเมื่อ 140 ปีมานี้เอง ส่วนไทยเราใช้มาแล้วหลายพันปี....."[48]

ในกรณีของเครื่องดนตรีไทยก็เป็นอีกปรากฏการณ์หนึ่งที่น่าสนใจคือ ได้มีการออกระเบียบยกเลิกการเล่นเครื่องดนตรีไทยบางประเภท เช่น กลองยาว ซออู้ ซอด้วง โดยอธิบายว่ามิใช่เครื่องดนตรีที่เป็นของไทยมาแต่ดั้งเดิม ซึ่งสาเหตุที่แท้จริงก็มาจากว่า เสียงของเครื่องดนตรีไทยเหล่านั้นไม่เข้ากับหลักสากล อันนำมาซึ่งการเสียเกียรติยศของชาติ และเสียวัฒนธรรม[49]

จะเห็นได้ว่าความลักลั่นสับสนในการค้นหาอัตลักษณ์ของชาติที่มีปัจจัยบังคับหลายทาง คือ ต้องไม่ใช่รูปแบบจารีตในอดีต ต้องเข้ากันได้กับหลักเกณฑ์ตะวันตก และต้องแสดงความเป็นไทยด้วยนั้น ทำให้ชนชั้นนำไทยในสมัยนี้ดูจะไม่มีทางเลือกมากนัก ผลที่ออกมาจึงเป็นลักษณะที่ตลกขบขันในสายตาคนยุคปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นการบังคับสวมหมวกด้วยเหตุผลว่าจะทำให้ชาติ

---

[46] สายชล สัตยานุรักษ์, ความเปลี่ยนแปลงในการสร้าง "ชาติไทย" และ "ความเป็นไทย" โดยหลวงวิจิตรวาทการ, หน้า 140.

[47] หจช., ศธ 0701.29/1 เรื่อง รัฐนิยม-วัฒนธรรม-ศีลธรรม พ.ศ. 2478-2498.

[48] อ้างถึงใน ก้องสกล กวินรวีกุล, การสร้างร่างกายพลเมืองไทยในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม พ.ศ. 2481-2487, หน้า 156.

[49] ศรีกรุง, 15 กันยายน 2485 อ้างถึงใน แถมสุข นุ่มนนท์, ประวัติศาสตร์ไทย, หน้า 168.

ไทยเป็นชาติมหาอำนาจและเป็นอารยะ การบังคับสวมกางเกงแบบฝรั่งแต่บอกว่าเป็นไทยเดิม อ้างหลักชาตินิยมไทยแต่ยกเลิกเครื่องดนตรีไทยที่เสียงไม่เข้ากับเครื่องดนตรีฝรั่ง เป็นต้น

ที่สำคัญที่สุดคือถ้าไม่สามารถอธิบายโยงเข้ามาให้เป็นของไทยเดิมแท้ได้ก็จะอธิบายว่าสิ่งที่สร้างขึ้นใหม่นั้นเป็นวัฒนธรรมสากล เป็นลักษณะร่วมของคนทั้งโลก มิใช่การลอกเลียนแบบตะวันตก แต่ลักษณะสากลนั้นก็มิใช่ลักษณะเฉพาะของชาติใดชาติหนึ่งแต่เป็นของทุกๆ ชาติ ซึ่งเท่ากับว่าความเป็นสากลก็มีความหมายที่เป็นไทยด้วยส่วนหนึ่ง ซึ่งทำให้การลอกเลียนตะวันตกมิใช่เรื่องเสียหายและไม่ขัดกับหลักชาตินิยมไทยด้วย

เห็นได้ชัดในแง่สถาปัตยกรรม ชนชั้นนำไทยในสมัยนี้ต่างก็สร้างคำนิยามในการเรียกรูปแบบสถาปัตยกรรมที่เป็นทรงหีบขนมปังในยุคนี้ว่า *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ซึ่งจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องอธิบายความหมายของศัพท์คำนี้ก่อนเป็นอันดับแรก

จากเอกสารของกรมโฆษณาการที่ตีพิมพ์เผยแพร่อย่างต่อเนื่องภายใต้ชื่อวารสารว่า *ข่าวโฆษณาการ* ได้เป็นหลักฐานสำคัญหนึ่งที่สามารถสะท้อนความคิดของชนชั้นนำไทยในขณะนั้นที่มีต่อรูปแบบอาคารทรง *หีบขนมปัง* ว่าเป็นอย่างไร ซึ่งจากการศึกษาเอกสารเท่าที่เหลืออยู่พบว่ากลุ่มอาคารที่ถูกสร้างขึ้นด้วยรูปทรงเรียบเกลี้ยงเป็นดั่งหีบขนมปังทั้งหมดจะถูกเรียกว่า *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* หรือไม่ก็ *ศิลปกรรมแบบทันสมัย* ดังตัวอย่างดังนี้

พิธีเปิดตึกที่ทำการรถไฟ

“.....ที่ทำการใหม่นี้เป็นตึก 3 ชั้น อันเป็นแบบสถาปัตยกรรมทันสมัย.....”[50]

รายงานการเปิดตึกกรมไปรษณีย์โทรเลข เมื่อ พ.ศ. 2483

“.....ตึกที่ทำการใหม่ของกรมไปรษณีย์โทรเลขนี้เป็นศิลปกรรมแบบทันสมัย.....”[51]

เรื่องสร้างตึกที่ทำการกรมวิทยาศาสตร์ พญาไท เมื่อ พ.ศ. 2483

“.....ทางการกรมวิทยาศาสตร์จึงได้ตกลงจะก่อสร้างตึกที่ทำการกรมวิทยาศาสสตร์อย่างแบบทันสมัย.....”[52]

หรือในคราวเปิดตึกกระทรวงยุติธรรมเมื่อ พ.ศ. 2484

“.....ตึกที่ทำการกระทรวงยุติธรรมใหม่นี้เป็นศิลปกรรมแบบทันสมัย.....”[53]

ข้อความข้างต้นเป็นเพียงตัวอย่างจำนวนหนึ่งที่ยกมาให้พอเห็นถึงการใช้ชื่อเรียกลักษณะรูปแบบทางสถาปัตยกรรมดังกล่าวในช่วงนั้น จะพบว่าคำเรียกที่ใช้จะมีลักษณะเป็นการ

---

[50] ข่าวโฆษณาการ ปีที่ 3 ฉะบับที่ 5(สิงหาคม 2483), หน้า 1045.

[51] เรื่องเดียวกัน, หน้า 1080.

[52] ข่าวโฆษณาการ ปีที่ 4 ฉะบับที่ 1(มกราคม 2484), หน้า 183.

[53] หจช., (2) สร 0201.97.3.1/4 “เรื่อง รายงานการเปิดตึกที่ทำการกระทรวงยุติธรรม 24 มิถุนายน 2484,” หน้า 2.

เรียกเหมารวมรูปแบบสถาปัตยกรรมทั้งหมดโดยมิได้แยกแนวความคิดและรูปแบบที่แตกต่างกันดังที่ปัจจุบันมักแยกอธิบายออกเป็นแนวทางสถาปัตยกรรมต่างๆ ตามกรอบตะวันตก เช่น อาร์ต เดกอ(Art Deco) อาร์ต นูโว(Art Nuveau) นีโอ-พลาสติก(Neo-Plastic) นีโอ-คลาสสิก(Neo-Classic) สากล(International Style) เป็นต้น ดังนั้นสิ่งที่ควรทำความเข้าใจในเบื้องต้นคือ รูปแบบที่หลากหลายแตกต่างกันอันเกิดขึ้นจากรากทางแนวคิดที่ไม่เหมือนกันเสียทีเดียวนั้นได้ถูกชนชั้นนำไทยในยุคหลัง 2475 นำเข้ามาใช้ภายในสังคมภายใต้คำนิยามเพียงหนึ่งเดียวคือ *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ซึ่งนี้ก็เป็นหลักฐานสนับสนุนอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นความเข้าใจของสังคมไทยที่มีต่อแนวคิดสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ในช่วงนั้นว่ามีมากน้อยแค่ไหนอย่างไรด้วย

ภาพที่ 5.39-5.40 ภาพแสดงการจัดวางผังเมืองแบบทันสมัยใหม่ที่ลพบุรี เพื่อสร้างบรรยากาศแห่งความเป็นไทยใหม่ที่ทันสมัยและเป็นอารยะ (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ประเด็นถัดมาคือคำนิยามดังกล่าวมีความหมายอย่างไร ถ้ามองในมุมของแวดวงสถาปัตยกรรมก็อาจอธิบายได้ว่า *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ในความหมายนี้ก็คือ *สถาปัตยกรรมสมัยใหม่(*Modern Architecture) ที่กำลังเป็นที่นิยมในยุโรปในช่วงดังกล่าว ซึ่งถ้าพิจารณาโดยทั่วไปในปัจจุบันก็อาจจะเป็นเช่นนั้น แต่อย่างไรก็ตามความหมายของคำว่า *ทันสมัย* ในความหมายสำคัญเพียงหนึ่งเดียวในยุคดังกล่าวซึ่งได้มาจากพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานปี พ.ศ. 2493 ซึ่งเป็นการชำระขึ้นใหม่จากปทานุกรมฉบับ พ.ศ. 2470 (ดังนั้นความหมายที่ปรากฏในพจนานุกรมฉบับนี้จึงน่าที่จะเป็นความหมายซึ่งเป็นที่รับรู้มากที่สุดในสังคมเวลานั้น) มีนัยทางความหมายของคำว่า *ทันสมัย* คือ *ทัน+สมัย* ที่หมายถึงว่า *เร็วเท่า,เทียม,ไม่ช้าไปกว่า+เวลา*[54] หรือที่ได้มีการชำระใหม่ในปี พ.ศ. 2525 แปลว่า *ตามสมัยที่นิยมกัน*[55] ซึ่งพูดให้เข้าใจง่ายก็คือการทำตามสิ่งที่คนส่วน

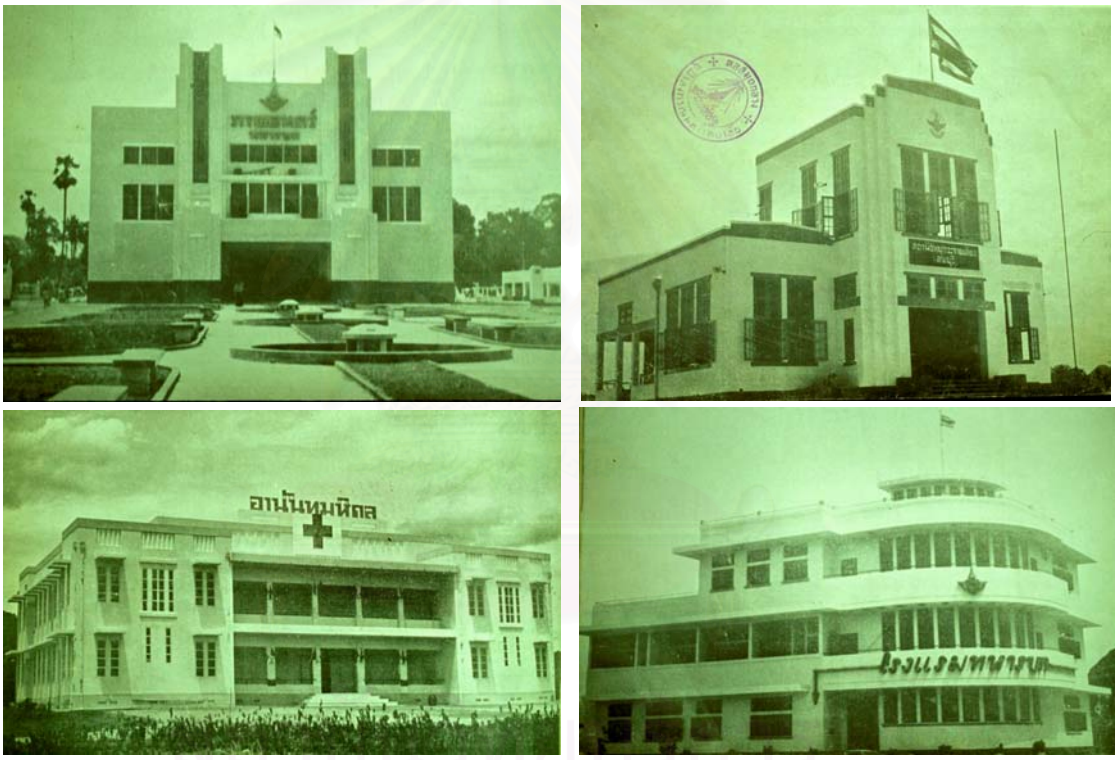
---

[54] ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2493 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, 2513), หน้า 458,871.

[55] ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 (กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์, 2525), หน้า 392.

ใหญ่เค้านิยมทำกันในลักษณะแบบแฟชั่น ซึ่งแม้กระทั่งคำแปลของคำว่า สมัยใหม่ เองก็ยังถูกแปลความว่า *ทันสมัย*[56] ซึ่งก็คือ *การทำตามสมัยนิยม* เช่นเดียวกัน

ดังนั้นความหมายของคำว่า *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ในสังคมไทยก็คือ รูปแบบทางสถาปัตยกรรมที่ก่อสร้างขึ้นด้วยรูปแบบที่ส่วนใหญ่ของโลกสากลเค้านิยมทำกัน ซึ่งก็คือรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่(Modern Architecture) ในความเข้าใจของสถาปนิกปัจจุบันนั่นเอง และก็หมายความว่าคำนิยามที่ชนชั้นนำไทยใช้เรียกรูปแบบอาคารที่หน้าตาเรียบเกลี้ยงแบบหีบขนมปังดังว่า ไม่ได้มีเป้าหมายที่จะมุ่งสะท้อนไปถึงแนวคิดและปรัชญาที่เป็นบ่อเกิดของรูปร่างหน้าตาดังกล่าวแต่อย่างใด เป็นแต่เพียงการหมายถึงรูปแบบอะไรก็ได้ที่กำลังเป็นความนิยมแบบแฟชั่นของโลกสากล



ตัวอย่างตึกอาคารสถานที่ต่างๆ ที่ลพบุรี สร้างขึ้นมาใหม่ด้วย รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัย ทั้งหมด
ภาพที่ 5.41 (ซ้ายบน) โรงภาพยนต์ทหารบก พ.ศ. 2482
ภาพที่ 5.42 (ขวาบน) สถานีวิทยุกระจายเสียง พ.ศ. 2483
ภาพที่ 5.43 (ซ้ายล่าง) โรงพยาบาลอานันทมหิดล พ.ศ. 2481
ภาพที่ 5.44 (ขวาล่าง) โรงแรมทหารบก (ไม่ทราบแน่ชัดว่าสร้างเมื่อใดแต่ต้องก่อนปี พ.ศ. 2483)
(ที่มาภาพ: ไทยในสมัยสร้างชาติ ที่ระลึกงานฉลองวันชาติปี 2484)

[56] เรื่องเดียวกัน, หน้า 799.

ด้วยเหตุนี้ความเข้าใจในรูปแบบดังกล่าวของสาธารณชนส่วนใหญ่ในสังคมจึงน่าที่จะมองรูปแบบดังกล่าวเป็นเพียงแค่การทำตามสมัยนิยมเท่านั้น แม้แต่ในวงการศิลปะก็เป็นไปในลักษณะที่ไม่ต่างกันเท่าใดนักคือ นิยมนำเข้ารูปแบบทางศิลปะแบบใหม่ๆ ของโลกตะวันตกที่มีรากทางแนวคิดและปรัชญาต่างๆ กันเข้ามาผลิตสร้างในสังคมไทยอย่างหลากหลายรูปแบบ ซึ่งส่วนใหญ่ก็มิได้เกิดจากพัฒนาการทางแนวคิดหรือรากทางวัฒนธรรมภายในทางสังคมของตนเองแต่อย่างใด ส่วนใหญ่เป็นการนำเข้าทางรูปแบบหรือเทคนิคเพื่อแสดงความหมายของความเป็นสมัยใหม่และทันสมัยเท่านั้น ดังที่ ไมเคิล สมิทตี้(Michael Smithies) ได้กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่า

".....ภายใน 30 ปี(ประมาณ พ.ศ. 2476-2506 -ผู้เขียน) ประเทศไทยได้ก้าวกระโดดจากจิตรกรรมแนวประเพณีนิยม.....มาเป็นศิลปะที่แสดงออกอย่างใหม่.....ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยไม่ได้มาถึงจุดเดือดอย่างช้าๆ แต่ทว่าถูกใส่ลงไปในหม้อตุ๋นอัดความดันจนกระทั่งระยะเวลา 30 ปีนั้น ครอบคลุมช่วงต่างๆ ของประเทศตะวันตกหลายประเทศ....."[57]

คำกล่าวข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่าสังคมไทยได้เร่งรับรูปแบบทางศิลปะ(และสถาปัตยกรรม)เข้ามาผลิตสร้างภายในสังคมอย่างมากมาย แต่มิได้เป็นไปในลักษณะพัฒนาการอย่างค่อยเป็นค่อยไปในความหมายเช่นที่เกิดขึ้นในตะวันตกแต่อย่างใด แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าการไม่สนใจความคิดอันเป็นรากฐานที่แท้จริงนั้นเป็นเพราะความอ่อนด้อยทางความคิดหรือไม่มีความสามารถพอที่จะเข้าใจได้ของสังคมไทยและชนชั้นนำไทย แต่สิ่งที่อยากเสนอคือ การที่สังคมไทยไม่รับรากทางความคิดดังกล่าวก็เพราะว่าสังคมไทยนั้นเลือกเองที่จะไม่รับและเลือกเองเช่นกันที่จะรับเฉพาะรูปแบบโดยนำมาอธิบายในความหมายใหม่เพื่อตอบสนองต่อบริบททางสังคมภายในของไทยเองซึ่งคำอธิบายของตะวันตกนั้นให้ไม่ได้

ซึ่งจะเห็นได้ว่าความหมายของการสร้างงาน *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ก็คือการสร้างสถาปัตยกรรมในรูปแบบที่นานาอารยประเทศเค้าปฏิบัติกัน แต่อย่างที่กล่าวมาแล้วว่ารูปแบบสากลนิยมเช่นนี้มิได้หมายความว่าเป็นการลอกเลียนตะวันตกแต่อย่างใด แต่รูปแบบดังกล่าวมีความหมายที่แสดงความเป็นไทยอย่างชัดเจนยิ่งตามความรับรู้ของชนชั้นนำไทย เป็นรูปแบบของความเป็นไทยที่เป็นสากลและถูกต้องสมกับสมัย และเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการสร้างชาติไทยให้เจริญเป็นอารยะ ดังตัวอย่างคำกล่าวในพิธีเปิดเมืองใหม่ จังหวัดลพบุรี เมื่อปี 2483 มีใจความตอนหนึ่งว่า

".....ส่วนอาคารที่ก่อสร้างแล้วเสร็จ เช่น ศาลากลางจังหวัด สถานีตำรวจ ที่ว่าการอำเภอเมืองลพบุรี สถานีวิทยุกระจายเสียง โรงเรียน โรงพยาบาล(อานันทมหิดล-ผู้เขียน) สวนสัตว์ ตึก

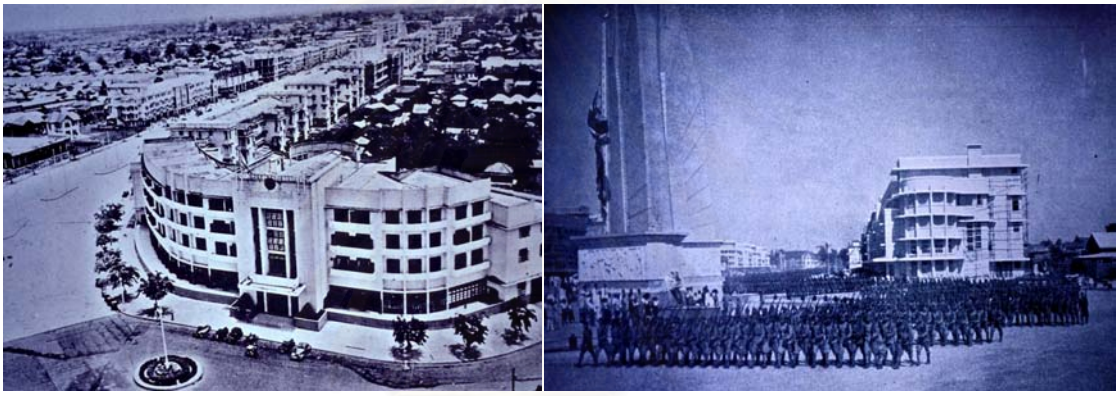
---

[57] Michael Smithies, "Introduction," Exhibition of Contemporary Thai Art in London 27 May – 8 June 1963 Alpine Club Gallery 74 South Audley Street London W. 1 อ้างถึงใน พิริยะ ไกรฤกษ์, ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475, หน้า37.

รามบ้านช่อง ตลาด ถนนหนทาง และอื่นๆ ก็ล้วนแต่ก่อสร้างด้วยคอนกรีตเสริมเหล็กอย่างมั่นคงและทันสมัย.....กล่าวโดยย่อก็คือ ได้ประสิทธิ์ประสาทความเจริญรุ่งโรจน์ใหม่แก่จังหวัดลพบุรีในทุกสถานที่ยิ่งกว่าครั้งใดๆ ในประวัติศาสตร์....."[58]

หรือในคราวเปิดโรงแรมรัตนโกสินทร์ เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2486 มีความตอนหนึ่งกล่าวโดยคุณหญิงละเอียด พิบูลสงครามว่า

".....โรงแรมที่ไหย่โตระโหถาน และมีระเบียบเรียบร้อยนั้น ไม่แต่จะเปนสรีสง่าและเชิดชูเกียรติเท่านั้น.....กับทั้งจะเปนสถานที่นำวัธนธัม การหยู่ดีกินดีมาสู่ประชาชนอีกด้วย เมื่อโรงแรมนี้ได้ก่อส้างเปนรูปขึ้นมาแล้ว.....และรู้ว่าจะเปนโรงแรมแบบทันสมัยนั้นก็รู้สึกปลื้มไจ และภาคภูมิไจว่า ชาติไทยเราจะได้สถานที่สรีสง่าอีกแห่งหนึ่งแล้ว....."[59]



ภาพที่ 5.45-5.46 ถนนราชดำเนินกลาง ตัวอย่างฉากภาพแห่งความเจริญเป็นอารยะของยุคไทยใหม่ในสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม
(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ *กรุงเทพฯ 2489-2539 = Bangkok 1946-1996* ที่มาภาพขวา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

นอกจากนี้กระแสนิยมดังกล่าวคงไม่อาจมองแยกขาดจากอิทธิพลจากภายนอกได้ เพราะเป็นที่รับรู้โดยทั่วไปว่าขณะนั้นกระแสการก่อสร้างสถาปัตยกรรมแนวทางแบบ *ฟาสต์ซิสต์* (Fastcist) ซึ่งเน้นรูปแบบอาคารที่ดุดันแข็งกร้าว แสดงออกซึ่งลักษณะของสังคมเผด็จการทหารนิยม มีลักษณะของก่อสร้างอาคารให้มีขนาดใหญ่โตเพื่อแสดงอำนาจทางการเมืองของประเทศตนเองกำลังเป็นที่แพร่หลายอย่างยิ่งทั้งในประเทศเยอรมันนีและประเทศอิตาลี ซึ่งตัวผู้นำรัฐบาลไทยสมัยนั้นกำลังชื่นชมกับนโยบายการปกครองประเทศแบบเผด็จการทหารของทั้งสองประเทศนั้นเป็นอย่างยิ่ง แน่นอนด้วยอิทธิพลดังกล่าวย่อมต้องเป็นแรงบันดาลใจไม่น้อยที่เข้ามากำหนดรูป

---

[58] ข่าวโฆษณาการ ปีที่ 3 ฉะบับที่ 5 (สิงหาคม, 2483), หน้า 1085.

[59] ข่าวโฆษณาการ ปีที่ 6 ฉะบับที่ 6 (มิถุนายน, 2486), หน้า 537.

แบบอาคารในประเทศไทยอย่างแน่นอนไม่มากก็น้อย แม้แต่ในหมู่สถาปนิกยังอดที่จะหลงใหลและนิยมชมชอบในแนวทางดังกล่าวด้วย ดังที่มีสถาปนิกได้กล่าวไว้ว่า

"…..นโยบายประการแรกของผู้เผด็จการอิตาลี คือดำริสร้างกรุงโรมและเมืองอื่นๆ ให้วิจิตรมโหฬารสะพรั่งไปด้วยตึกรามบ้านช่องทันสมัยที่สุด และสวยงามที่สุดในโลก วางแผนผังตัดถนนใหม่ๆ หลายสาย บรรดาหมู่ห้องแถวโกโรโกโสจักถูกบูรณะปฏิสังขรณ์ใหม่…..อิตาลีทุกวันนี้รู้สึกพากพูมต่อคำคุยเขื่องของตนมาก กล้ากล่าวเต็มปากว่าเป็นชาติหนึ่งซึ่งบรรจุเรียบร้อยหมดทุกอย่าง นับวันจะถาวรและรุ่งโรจน์ยิ่งขึ้น….."[60]

จากคำกล่าวข้างต้นถ้าสังเกตให้ดีจะพบลักษณะร่วมหลายประการซึ่ง จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้นำมาใช้ในการก่อสร้างอาคารและปรับปรุงบ้านเมือง และแน่นอนจะเห็นว่าตึกอาคารที่สร้างขึ้นด้วย *รูปแบบทันสมัย*(เรียบเกลี้ยงหลังคาทรงตัด ไม่มีลวดลาย) เหล่านั้นได้กลายเป็นสัญลักษณ์และภาพตัวแทนหนึ่งของการสร้างชาติตามแนวทางแบบเผด็จการทหาร อีกทั้งยังได้กลายเป็นอัตลักษณ์ทางสังคมและตัวตนของคนไทยสมัยใหม่ที่มีความเป็นอารยะตามการนิยามและสร้างขึ้นของจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยทำหน้าที่เป็นเสมือนฉากของบ้านเมืองและยุคสมัยที่สะท้อนความเป็นสมัยใหม่ที่ตัดขาดจากอดีตและจารีตประเพณีอันล้าสมัยอย่างสิ้นเชิง และทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบหนึ่งทางสังคมที่ช่วยสร้างผลทางจิตวิทยาในการกระตุ้นประชาชนให้รู้สึกว่าตนเองและชาติบ้านเมืองได้ก้าวเข้ามาสู่ยุคใหม่ที่ทัดเทียมกับตะวันตกแล้ว ในลักษณะที่คล้ายคลึงกับในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่ทรงใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมคลาสสิคตะวันตกมาเป็นฉากภาพแห่งความศิวิไลซ์ของสยาม

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าจอมพล ป. พิบูลสงครามได้ทำการก่อสร้างอย่างขนานใหญ่เพื่อแสดงความเจริญทันสมัยและเป็นอารยะอย่างต่อเนื่องโดยมี *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นไทยในทางสถาปัตยกรรม อาทิเช่น ตึกที่ทำการกระทรวงยุติธรรม ตึกที่ทำการศาลอาญา และศาลอุทธรณ์ ซึ่งออกแบบโดยพระสาโรชรัตนนิมมานก์(สาโรช สุขยางค์) ในรูปแบบหน้าตาของ *ศิลปกรรมแบบทันสมัย*[61] โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มอาคารริมถนนราชดำเนินทั้งหมดที่ประกอบไปด้วยตึกแถวพาณิชย์ 10 หลัง ออกแบบโดย จิตรเสน(หมิว) อภัยวงศ์ โรงแรมรัตนโกสินทร์ ออกแบบโดยพระสาโรชรัตนนิมมานก์ โรงแรมสุริยานนท์ ห้างสรรพสินค้าไทยนิยม โรงภาพยนต์เฉลิมไทย รวมไปถึงความกว้างใหญ่ของถนนราชดำเนินอันมีอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยตั้งโดดเด่นอยู่ในตำแหน่งศูนย์กลาง ทั้งหมดนี้ที่ได้ทำหน้าที่เป็น *ภาพตัวแทน* ทางความหมายดังกล่าวมาที่สมบูรณ์และชัดเจนที่สุดของยุคสมัย ดังจะเห็นได้ว่าถนนสายนี้ได้ทำหน้าที่รองรับกิจ

---

[60] บุษย์ สมรกรรม, "มุสโสลินีพลิก 2 นครคืนสู่พื้นพิภพ," จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม (มิถุนายน, 2478), หน้า 10

[61] หจช., (4) ศธ. 2.3.6/11 "เรื่องการสร้างศาลอาญาและศาลอุทธรณ์" 22 มกราคม 2484, หน้า 37.

กรรมทางสังคมและการเมืองตลอดยุคสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงครามอย่างสม่ำเสมอ ความสำคัญในการเป็นสัญลักษณ์และภาพตัวแทนความเจริญเป็นสมัยใหม่ของกลุ่มอาคารริมถนนราชดำเนิน อนุสาวรีย์ และตัวถนนราชดำเนินนี้ จะเห็นได้จากคำกล่าวในโอกาสพิธีเปิดอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยของจอมพล ป. พิบูลสงครามตอนหนึ่งว่า

"…..อนุสาวรีย์นี้จะเป็นศูนย์กลางแห่งความเจริญก้าวหน้าทั้งมวล เป็นต้นว่าถนนสายต่างๆ ที่ออกจากกรุงเทพฯ ไปยังหัวเมืองก็จะนับต้นทางจากอนุสาวรีย์นี้ ถนนราชดำเนินซึ่งเป็นแนวของอนุสาวรีย์ ก็กำลังสร้างอาคารให้สง่างามเป็นที่เชิดชูเกียรติของประเทศ….."[62]

ทั้งนี้ยังไม่นับรวมไปถึงอาคารอีกมากมายไม่ว่าจะเป็น สนามมวยราชดำเนิน สนามกีฬาแห่งชาติ(ศุภชลาศัย) โรงภาพยนต์เฉลิมไทย เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดได้ก่อให้เกิดบรรยากาศที่แสดงความเจริญเป็นอารยะ ความมีวัฒนธรรม และ ความเป็นไทยยุคใหม่ ได้เป็นอย่างดี ดังที่มีเอกสารระบุไว้เกี่ยวกับการสร้างโรงแรมริมถนนราชดำเนินว่า

"…..เพื่อที่จะให้เปนโรงแรมตัวหย่างของไทย เปนสรีสง่าแก่คนไทยและประเทศชาติ เปนสถานที่ปลูกฝังวัธนธัมของคนไทย ไนด้านนี้….."[63]

ภาพที่ 5.47 (ซ้าย) อาคารกรีฑาสถานแห่งชาติ (สนามศุภชลาศัย) พ.ศ. 2482
ภาพที่ 5.48 (ซ้าย) ภาพวันทำพิธีเปิดโรงแรมรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2486
(ที่มาภาพทั้งสอง: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

นอกจากนี้จอมพล ป. พิบูลสงคราม ยังได้นำรูปแบบดังกล่าวไปก่อสร้างในจังหวัดต่างๆ อีกมากมายโดยเฉพาะอย่างยิ่งที่ลพบุรี ที่กล่าวได้ว่าเป็นเมืองใหม่ที่สร้างขึ้นด้วยรูปแบบทันสมัยทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นโรงพยาบาล โรงเรียน สถานีวิทยุ โรงภาพยนต์ ฯลฯ

ตึกอาคารทั้งหมดนี้ยังถูกผูกโยงให้เห็นถึงความเกี่ยวพันกับการสร้างชาติโดยผ่านรัฐพิธีบางอย่างเพื่อให้เกิดความรู้สึกร่วมชัดเจนขึ้นไปอีกนั่นก็คือ ความพยายามที่จะให้ตึกอาคารทั้งหมด

---

[62] อ้างถึงใน มานิตย์ นวลละออ, การเมืองไทยยุคสัญลักษณ์ไทย, หน้า 83.

[63] หจช. (2) สร 0201.72/1 "เรื่องตั้งชื่อโรงแรม" 23 พฤษภาคม 2486, หน้า 1.

ที่สร้างขึ้นนั้นกระทำพิธีเปิดพร้อมกันทั้งหมดในวันชาติที่รัฐบาลกำหนดขึ้นคือ วันที่ 24 มิถุนายน ในทุกๆ ปี เพื่อตอกย้ำให้เห็นถึงความเจริญก้าวหน้าในการก่อสร้างสมัยใหม่ได้อย่างชัดเจนและเป็นการเน้นเสนอภาพบ้านเมืองในยุคไทยใหม่อย่างเป็นรูปธรรม[64] ดังที่จอมพล ป. พิบูลสงครามได้กล่าวไว้ในวันชาติ 24 มิถุนายน 2483 ว่า

".....ในระหว่างเวลา 8 ปีที่ประเทศไทยได้อยู่ในระบอบประชาธิปไตยนี้ เราได้สร้างความเจริญก้าวหน้าของเราอย่างน่าพูมใจ.....ขอให้เราพิเคราะห์ดูแต่เพียงสิ่งที่สำเร็จออกมาให้เห็นในวันชาตินี้เอง เราก็จะได้เห็นผลอันน่าสนใจ ด้วยเหตุว่าในวันชาตินี้ทางราชการได้ทำการเปิด ถนน, สะพาน, ที่ทำการ, สุขศาลา, โรงงานอุตสาหกรรม และอื่นๆ มากหลาย ในงานวันชาติวันนี้ทั่วประเทศไทยได้เปิดสิ่งที่เป็นประโยชน์แก่ประเทศชาติ ดั่งที่ข้าพเจ้าจะขอชี้แจงรายการย่อๆ.....(เช่น ตึกที่ทำการไปรษณีย์โทรเลข อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ศาลากลางจังหวัดลพบุรี ฯลฯ ซึ่งล้วนแต่ก่อสร้างด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัยทั้งสิ้น-ผู้เขียน).....ข้าพเจ้าหวังใจว่าพี่น้องชาวไทยทั้งหลาย คงเห็นพ้องกับข้าพเจ้าว่ารายการย่อที่ข้าพเจ้าอ่านให้ฟังข้างต้นนั้น เป็นรายการอันน่าพูมใจในความสำเร็จแห่งระบอบประชาธิปไตย....."[65]

อย่างไรก็ตาม ท่ามกลางกระแสนิยม *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ที่แพร่หลายอย่างยิ่งในยุคนั้น ก็มิได้หมายความว่ารูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตจะสูญหายไปจนหมดสิ้น แต่ภายใต้กระแสนิยมที่โน้มเอียงไปสู่รูปแบบสากลดังกล่าว รูปแบบงานสถาปัตยกรรมจารีตก็ได้มีการพัฒนาไปในทิศทางที่พยายามจะประสานเข้ากับแนวความคิดที่ต้องการสะท้อนภาพลักษณ์แห่ง สามัญชน ความเสมอภาค และ ความเจริญมีอารยะในยุคชาตินิยมนี้ด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งอาจกล่าวได้ว่ารูปแบบงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตในยุคนี้มีลักษณะเฉพาะที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง และมีลักษณะบางอย่างที่ถูกพัฒนาขึ้นในยุคนี้ที่ถ่ายทอดต่อมาให้แก่การสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมแบบจารีตในสมัยปัจจุบัน

5.2 *สถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต*: รูปแบบใหม่ของสถาปัตยกรรมไทยในระบอบประชาธิปไตย

ท่ามกลางบรรยากาศแห่งความเป็น *ไทยใหม่* ที่อบอวลไปทั่วสังคมไทย ทุกสิ่งทุกอย่างล้วนเป็นสิ่งใหม่ที่ตัดขาดจากจารีตประเพณีดั้งเดิม ประเพณีและพระราชพิธีหลายอย่างถูกยกเลิก

---

[64] ดูรายละเอียดชื่อตึกอาคารสถานที่ที่ทำการเปิดในวันที่ 24 มิถุนายน ของแต่ละปีได้ใน กจช., (2) สร 020.97.3.1 กำหนดการเปิดกิจการและสถานที่ต่างๆ ในวันที่ 24 มิถุนายน

[65] หจช., 0701.22.1/7 "สุนทรพจน์ของนายกรัฐมนตรี ในอภิลักขิตสมัยแห่งงานเฉลิมฉลองวันชาติ 24 มิถุนายน 2483," หน้า 3-4.

หรือลดทอนลงจนแทบจะไร้ซึ่งนัยสำคัญในสังคมอีกต่อไป ไม่ว่าจะเป็นการยกเลิกพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา พิธีแรกนาขวัญ เป็นต้น อีกทั้งจากเหตุการณ์สละราชสมบัติของรัชกาลที่ 7 ที่ทำให้ต้องมีการอัญเชิญพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าอานันทมหิดลขึ้นครองราชย์แทน แต่ด้วยขณะนั้นยังทรงพระเยาว์อยู่มากและยังต้องทรงศึกษาอยู่ในต่างแดนเป็นส่วนใหญ่ ส่งผลทำให้ประเทศไทยในช่วงดังกล่าวไม่มีพระมหากษัตริย์ประทับอยู่ในราชอาณาจักรแต่อย่างใด

ด้วยเหตุนี้จารีตประเพณีดั้งเดิมต่างๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับองค์พระมหากษัตริย์ก็จึงลดน้อยตามลงไป เมื่อผนวกเข้ากับสถานการณ์สงครามที่แผ่กระจายไปทั่วโลกก็ยิ่งทำให้ราชประเพณีต่างๆ ไม่ได้รับความสนใจเท่าที่ควร อาทิเช่น พระราชพิธีบรมราชาภิเษกขององค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดลก็มิได้มีการจัดขึ้นตามแบบแผนโบราณราชประเพณี[66] และพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ ก็มิได้มีการจัดขึ้นอย่างสมพระเกียรติ เป็นต้น แน่นอนผลกระทบดังกล่าวย่อมต้องส่งผลต่อการสร้างงานสถาปัตยกรรมและศิลปกรรมแบบจารีตให้ลดน้อยลงตามไปด้วย

ภาพที่ 5.49 (ซ้าย) พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8
ภาพที่ 5.50 (ขวา) สมเด็จพระราชชนนี พร้อมกับพระราชโอรสและพระราชธิดา ขณะประทับที่เมืองโลซานน์ ประเทศสวิตเซอร์แลนด์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[66] เนื่องจากรัชกาลที่ 8 ทรงขึ้นครองราชย์เมื่อพระชนมายุน้อย ดังนั้นจึงยังมิได้มีการจัดพระราชพิธีบรมราชาภิเษกแต่อย่างใด ต่อเมื่อพระองค์ทรงบรรลุนิติภาวะแล้ว เหตุการณ์บ้านเมืองก็ยังตกอยู่ในภาวะสงครามโลกครั้งที่ 2 อยู่ และในเวลาต่อมาไม่นานพระองค์ก็ทรงถูกลอบปลงพระชนม์ลงเสียก่อนที่จะได้มีพระราชพิธีบรมราชาภิเษกอย่างเป็นทางการ

นั่นก็เป็นเพราะว่างานแบบจารีตประเพณีส่วนใหญ่ล้วนถูกสร้างขึ้นเพื่อตอบสนองต่อสถาบันพระมหากษัตริย์และพระศาสนาแทบทั้งสิ้น ดังนั้นเมื่อพระมหากษัตริย์อันเป็นศูนย์กลางของพระราชพิธีต่างๆ มิได้ประทับอยู่ภายในพระราชอาณาจักร รูปแบบงานแบจารีตต่างๆ ก็พลอยเสื่อมความนิยมและหมดบทบาทหน้าที่ทางสังคมลงตามไปด้วย

แม้ว่าความตกต่ำดังกล่าวจะมีเพิ่มมากขึ้นโดยลำดับมานับตั้นแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา แต่อย่างน้อยงานสถาปัตยกรรมที่เกี่ยวเนื่องในสถาบันพระมหากษัตริย์โดยส่วนใหญ่ก็ยังคงได้รับการสืบทอดต่อเนื่องอย่างเข้มแข็งแม้ว่าจะมิได้สร้างขึ้นด้วยโลกทัศน์และความเชื่อแบบเดิมแล้วก็ตาม แต่ในช่วงต้นของระบอบประชาธิปไตยนี้งานสถาปัตยกรรมแบบจารีตที่เคยสนองต่อพระราชพิธีล้วนถูกยกเลิกหรือลดทอนลงไปจนเกือบหมดสิ้นจนอาจกล่าวได้ว่า ยุคสมัยนี้รูปแบบงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตได้มาถึงจุดตกต่ำอย่างที่สุดเมื่อพิจารณาเฉพาะในแง่ของปริมาณและบทบาทหน้าที่ที่มีต่อสังคม

อย่างไรก็ตามภายใต้บริบททางสังคมที่บีบคั้นต่อความอยู่รอดของงานศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมแบบจารีตดังกล่าว ได้กลายมาเป็นแรงผลักดันสำคัญที่ก่อให้เกิดพัฒนาการทางรูปแบบและแนวคิดในงานสถาปัตยกรรมไทยที่สำคัญที่สุดประการหนึ่ง จนกล่าวได้ว่ามีนัยสำคัญเป็นอย่างยิ่งทั้งต่อประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมไทยและต่อแวดวงการศึกษาประวัติศาสตร์สังคม

พัฒนาการทางรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยดังกล่าวคือ การประยุกต์ใช้วัสดุ *คอนกรีต* ในงานสถาปัตยกรรมไทยแบบจารีตซึ่งมิได้เป็นเพียงการเปลี่ยนวัสดุก่อสร้างแต่เพียงอย่างเดียว แต่เป็นพัฒนาการที่เกิดขึ้นอย่างมีนัยสำคัญและสอดคล้องกับค่านิยมของยุคสมัยอย่างแท้จริง รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยแนวทางใหม่นี้ได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นโดยนายช่างทางสถาปัตยกรรมไทยที่สำคัญที่สุดของยุคท่านหนึ่งคือ *พระพรหมพิจิตร* นายช่างและสถาปนิกของกรมศิลปกร ตำแหน่งทางราชการสูงสุดต่อมาคือ หัวหน้ากองหัตถศิลป์ กรมศิลปกร ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้จะขอเรียกรูปแบบงานลักษณะดังกล่าวที่พระพรหมพิจิตรได้พัฒนาขึ้นมาว่า *สถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต*[67]

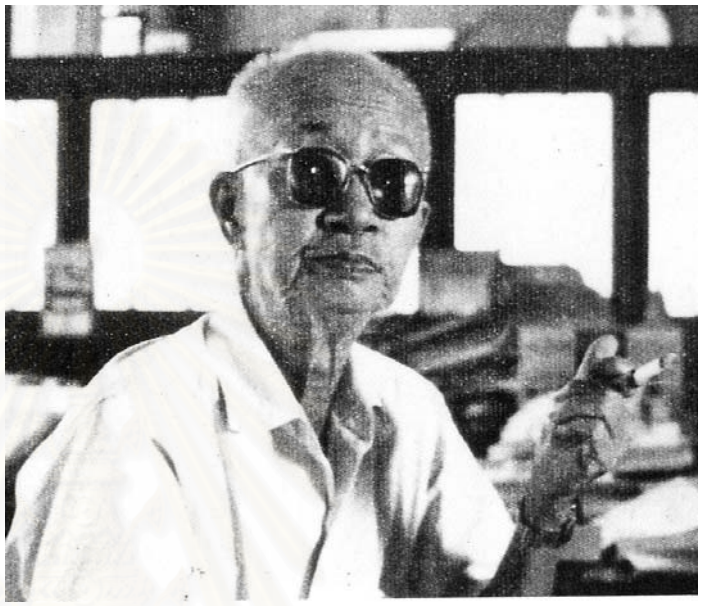
5.2.1 สถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต: สัญลักษณ์แห่ง *สามัญชน ความเสมอภาค* และ *ชาตินิยมไทย* ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม

ลักษณะสำคัญของงาน *สถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* อาจกล่าวในภาพรวมกว้างๆ ได้ว่าเป็นงานที่สร้างขึ้นด้วยคอนกรีตเสริมเหล็ก โดยมีลักษณะรูปทรงและจังหวะการออกแบบที่

---

[67] รูปแบบงานลักษณะนี้ ณ ปัจจุบันยังมิได้มีการบัญญัติศัพท์เรียกกันอย่างกว้างขวางหรือเป็นทางการแต่อย่างใด ดังนั้นการบัญญัติศัพท์เรียกในงานวิจัยชิ้นนี้จึงมิได้มีเจตนาบัญญัติศัพท์ใดๆ ขึ้นมาใหม่ เป็นแต่เพียงการเรียกเพื่อให้เข้าใจตรงกันเฉพาะในงานวิจัยชิ้นนี้เท่านั้น

เน้นความเรียบง่าย ดูเข้มแข็งและสง่างาม[68] มีการพัฒนาสัดส่วนรูปทรงตลอดจนลายละเอียดต่างๆ ของงานสถาปัตยกรรมไทยให้สอดคล้องกับคุณสมบัติของคอนกรีต ซึ่งจะเห็นได้จากสิ่งตกแต่งของ เครื่องปิด เครื่องมุง รวยระกา เครื่องลำยอง ช่อฟ้า หางหงส์ จะมีสัดส่วนสั้นลง ลวดลายหรือการสะบัดปลายยอดของตัวลายจะน้อยลง ปลายของลายไม่เรียวเล็กแบบที่ทำด้วยวัสดุไม้[69]



ภาพที่ 5.51 (ซ้าย) สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ นายช่างที่มีบทบาทสำคัญที่สุดในยุคสยามใหม่

ภาพที่ 5.52 (ขวา) พระพรหมพิจิตร นายช่างทางสถาปัตยกรรมไทยที่มีบทบาทสำคัญที่สุดในยุคไทยใหม่

ที่สำคัญคือในงานออกแบบบางชิ้นได้มีการลดทอนรายละเอียดและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมไทยให้น้อยลงเหลือเพียงเส้นกรอบนอกทางเรขาคณิต ลวดลายต่างๆ ถูกลดทอนจนเหลือเพียงเส้นกรอบนอกที่ยังคงอ้างอิงทรวดทรงแบบจารีตเท่านั้น ตัวอย่างงานที่สำคัญในแนวทางดังกล่าว อาทิเช่น เจดีย์และหอระฆังวัดพระศรีมหาธาตุบางเขน(พ.ศ. 2484) ประตูสวัสดิโสภา (พ.ศ. 2484) เมรุวัดไตรมิตร(พ.ศ. 2484) เมรุวัดจักรวรรดิราชาวาส(พ.ศ.2490) หอระฆังวัดยาน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[68] สมชาติ จึงสิริอารักษ์, "จิตวิญญาณแบบไทยสมัยใหม่: ผลงานสถาปัตยกรรมแบบ Modernism ของพระพรหมพิจิตร," เมืองโบราณ ปีที่ 27 ฉบับที่ 1 (มกราคม – มีนาคม 2544), หน้า 114.

[69] สมใจ นิ่มเล็ก, "ศาสตราจารย์พระพรหมพิจิตรกับงานคอนกรีตในสถาปัตยกรรมไทย," ประวัติและผลงานสำคัญของพระพรหมพิจิตร เนื่องในวาระครบรอบ 100 ปี อาจารย์พระพรหมพิจิตร. 27 กันยายน 2533 (กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปกร, 2533), หน้า 39

นาวา(พ.ศ. 2477) รูปแบบสถาปัตยกรรมที่ว่ามานี้ถ้าสังเกตให้ดีจะเห็นได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมไทยสมัยใหม่ที่มีความแตกต่างจากสถาปัตยกรรมแบบจารีตในอดีตอย่างชัดเจน

งานสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีตดังกล่าว ส่วนหนึ่งเป็นพัฒนาการที่สืบทอดต่อเนื่องมาจากผลงานฝีพระหัตถ์ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (ซึ่งเป็นครูของพระพรหมพิจิตร) อาทิเช่น พระอุโบสถวัดพระปฐมเจดีย์(พ.ศ. 2471-2475) ซึ่งรูปทรงอาคารมองเห็นถึงแนวโน้มทางด้านแนวคิดและรูปแบบที่เริ่มลดทอนรายละเอียดลวดลายและองค์ประกอบทางประเพณีลงอย่างชัดเจน หรือแม้กระทั่งลักษณะรูปทรงที่ดูเข้มแข็งตลอดจนลวดลายองค์ประกอบที่มีสัดส่วนสั้นลงก็อาจกล่าวได้ว่าได้รับอิทธิพลทางรูปแบบมาจากพระอุโบสถวัดราชาธิวาส หรือ ตึกถาวรวัตถุ วัดมหาธาตุ(หอสมุดวชิรญาณเดิม) อันเป็นงานออกแบบที่จับลักษณะลีลาท่วงท่าแบบงานสถาปัตยกรรมเขมรที่เข้มแข็งมาเป็นส่วนหนึ่งในบรรยากาศของตัวอาคาร เป็นต้น ซึ่งพระพรหมพิจิตรก็ได้นำเอาลักษณะดังกล่าวนี้มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมหลายชิ้นในเวลาต่อมา

สถาปัตยกรรมฝีพระหัตถ์ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งน่าจะเป็นแรงบันดาลใจส่วนหนึ่งแก่การสร้างสรรค์รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีตของพระพรหมพิจิตร ภาพจากซ้าย

ภาพที่ 5.53 ตึกถาวรวัตถุ วัดมหาธาตุ(หอสมุดวชิรญาณเดิม) (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ภาพที่ 5.54 พระอุโบสถวัดราชาธิวาส

ภาพที่ 5.55 พระอุโบสถวัดพระปฐมเจดีย์ จังหวัดนครปฐม

แต่ที่น่าสนใจที่สุดคือ รูปแบบสถาปัตยกรรมเครื่องคอนกรีตนั้นมีลักษณะสอดคล้องกับรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่(Modern Architecture) อย่างชัดเจนหลายประการ อาทิเช่น มีความเรียบง่ายการเน้นอวดรูปทรง และปริมาตร การเน้นประโยชน์ใช้สอย และการแสดงออกซึ่งความงดงามของโครงสร้าง และวัสดุ เป็นต้น[70] ความสอดคล้องดังกล่าวถือว่าเป็นลักษณะที่น่าสนใจเป็น

[70] สมชาติ จึงสิริอารักษ์, “จิตวิญญาณแบบไทยสมัยใหม่: ผลงานสถาปัตยกรรมแบบ Modernism ของพระพรหมพิจิตร,” เมืองโบราณ, หน้า 115.

อย่างยิ่งเพราะเป็นเสมือนความพยายามในการกลืนรูปแบบตลอดจนลักษณะของงานสถาปัตยกรรมที่กำลังเป็นกระแสนิยมโดยทั่วไปในสังคมให้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบสถาปัตยกรรมไทย ในขณะเดียวกันลักษณะทางรูปแบบบางอย่างที่ไม่สอดคล้องกับกรอบโครงทางความคิดของงานสถาปัตยกรรมไทยก็จะไม่หยิบยกขึ้นมาใช้ อาทิเช่น การตัดรายละเอียดตกแต่งและลวดลายทุกอย่างออกในลักษณะที่ไม่ต้องการอ้างอิงกับอดีตหรือประวัติศาสตร์ใดๆ ของรูปแบบงานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่[71] เป็นต้น

ตัวอย่างงานสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต ของพระพรหมพิจิตร ภาพจากซ้าย
ภาพที่ 5.56 รูปด้านข้างเมรุวัดจักรวรรดิราชาวาส
ภาพที่ 5.57 เมรุวัดจักรวรรดิราชาวาส
ภาพที่ 5.58 หอระฆังวัดจักรวรรดิราชาวาส

จากลักษณะการออกแบบดังกล่าวทำให้ไม่อาจปฏิเสธได้เลยว่าพระพรหมพิจิตรเป็นช่างและสถาปนิกที่จัดเจนในงานศิลปกรรมไทยเป็นอย่างยิ่ง อีกทั้งยังสามารถรักษาศิลปกรรมไทยไว้ได้อย่างสมบูรณ์ด้วยการคลี่คลายตามวิวัฒนาการของโลกอย่างทันกาลเวลา[72] หรือที่นิยมเรียกกันในสมัยนั้นว่า *ทันสมัย* แต่พัฒนาการที่เกิดขึ้นย่อมไม่อาจมองเฉพาะความสามารถเชิงปัจเจกบุคคลได้เพียงด้านเดียว เพราะความคิดที่ก้าวหน้านั้นไม่อาจจะเกิดผลขึ้นได้จริงถ้าหากขาดซึ่งบริบทแวดล้อมทางสังคมเป็นตัวเกื้อหนุน

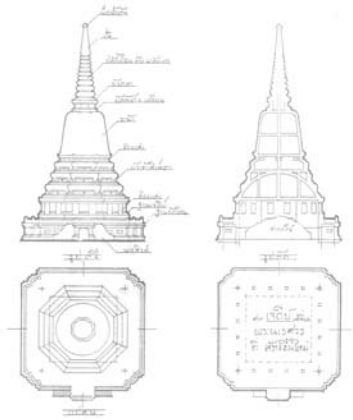
ดังที่กล่าวมาแล้วว่าบรรยากาศในแวดวงสถาปัตยกรรมในช่วงดังกล่าวโน้มเอียงไปในทิศทางที่มุ่งตอบสนองต่อแนวคิดในเรื่องการสร้างชาติให้เป็นอารยะโดยเน้นลักษณะความเป็นไทยสมัยใหม่ที่มี *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* เป็นสัญลักษณ์สำคัญที่สุดในการสื่อความหมาย ไม่ว่าจะ

---

[71] เรื่องเดียวกัน, หน้า 116.

[72] ประเวศ ลิมปรังษี, “เมรุถาวร อนุสรณ์แห่งพระพรหมพิจิตร,” ประวัติและผลงานสำคัญของพระพรหมพิจิตร, หน้า 45.

เป็นความหมายที่สื่อถึงลักษณะแห่ง สามัญชน ความเสมอภาค และ ความเป็นอารยะ ดังที่กล่าวมาแล้ว ซึ่งแนวคิดทั้งหมดนี้จะเป็นกรอบโครงทางสังคมที่สำคัญในการกำหนดรูปแบบงานสถาปัตยกรรมที่จะสร้างขึ้นในช่วงนั้นไม่มากก็น้อย รูปแบบสถาปัตยกรรมใดๆ ก็ตามถ้าสามารถอธิบายได้ด้วยกรอบแนวคิดข้างต้นก็มีความเป็นไปได้ที่จะได้รับความนิยมให้สร้างขึ้น ซึ่งลักษณะแนวโน้มของรูปแบบงาน *สถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* นั้นก็อาจกล่าวได้ว่าเป็นแนวโน้มทางรูปแบบที่เกิดขึ้นอย่างสอดคล้องกับกรอบโครงความคิดดังว่านี้เช่นเดียวกัน



ภาพที่ 5.59 (ซ้าย) เมรุวัดไตรมิตร
ภาพที่ 5.60-5.61 (สองภาพขวา) อนุสาวรีย์ดอนเจดีย์ เจดีย์ที่ออกแบบด้วยลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต

ในแง่ความเป็นอารยะที่ทันสมัยจะเห็นได้ชัดตั้งแต่การเลือกใช้วัสดุในการก่อสร้างนั่นก็คือ *คอนกรีต* ทั้งนี้ก็เพราะไม่อาจปฏิเสธได้ว่าในยุคนั้น *คอนกรีต* เป็นวัสดุที่มีภาพลักษณ์ของความทันสมัยอีกทั้งยังมีคุณประโยชน์มากมาย คอนกรีตกลายเป็นวัสดุก่อสร้างที่สำคัญที่สุดและถูกใช้อย่างแพร่หลายในสังคมไทยมากที่สุด จนกระทั่งมีผู้กล่าวว่า

"…..คอนกรีต เป็นของที่ต้องเข้าอยู่ประจำคู่บ้านคู่เมือง เช่นเดียวกับโต๊ะเก้าอี้ ซึ่งต้องมีประจำอยู่ในบ้านเรือนเราในสมัยนี้เสียแล้ว ไม่มีของสำหรับก่อสร้างอย่างใด ที่ได้มาตีตลาดแตกอย่างรวดเร็ว และเด็ดขาดเท่ากับคอนกรีต ไม่มีของสำหรับใช้ก่อสร้างอย่างใดที่ได้รับความนิยมเห่อเหิมใช้กันอย่างแพร่หลายดังคอนกรีต….."[73]

นั่นก็เป็นเพราะว่า *คอนกรีต* เป็นวัสดุก่อสร้างที่มีความคงทนถาวร แข็งแรง และราคาถูก ที่สำคัญเป็นวัสดุที่แสดงออกถึงความเจริญในยุคใหม่ซึ่งสอดคล้องกับค่านิยมที่ต้องการแสดงออกซึ่ง

---

[73] ส. สุภัง, "คอนกรีต-คุณอนันต์ โทษมหันต์," จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม (มีนาคม 2477), หน้า 2.

ความทันสมัยของสังคมไทยยุคนั้น จนถึงกับมีการกล่าวว่า *"คอนกรีตมีเสน่ห์ล่อให้ช่างก่อสร้างลุ่มหลง"*[74] ด้วยคุณประโยชน์และภาพลักษณ์ที่ทันสมัยนี้เองจึงทำให้มิใช่เป็นเรื่องแปลกแต่อย่างใดที่แนวทางการพัฒนารูปแบบสถาปัตยกรรมไทยจะต้องได้รับอิทธิพลทางความคิดและค่านิยมดังกล่าวมาบ้างไม่มากก็น้อย

อย่างไรก็ตามการนำคอนกรีตมาใช้แทนที่วัสดุเดิมเช่นไม้โดยมิได้เปลี่ยนแปลงรูปแบบให้แตกต่างไปจากจารีตประเพณีย่อมไม่อาจจะเป็นที่ยอมรับได้ในสังคมที่ต้องการทุกสิ่งทุกอย่างในรูปแบบใหม่ทั้งหมด อีกทั้งการคงรูปแบบจารีตประเพณีเต็มรูปแบบย่อมสะท้อนถึงลักษณะ *ฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรม* เป็นอย่างมากซึ่งสังคมไทยสมัยนั้นไม่ปรารถนา ผนวกเข้ากับข้อจำกัดในการใช้คอนกรีตที่แม้ว่าจะสามารถใช้แทนที่วัสดุเดิมซึ่งเป็นไม้ได้ แต่ก็มีลักษณะที่เปราะกว่าไม้และไม่สามารถรับแรงดึงแรงบิดได้ พูดง่ายๆ คือไม่เหนียวเท่าไม้อันจะส่งผลทำให้ยอดปลายของลวดลายและองค์ประกอบแบบจารีตประเพณีที่มักจะออกแบบให้มีความพลิ้วไหวนั่นไม่มีความคงทนเท่าที่ควร[75] เพราะจะเปราะและแตกหักตรงส่วนปลายยอดของลายต่างๆ ได้ง่าย

อีกทั้งยังได้มีการวิพากษ์วิจารณ์การใช้คอนกรีตอย่างชนิดที่สักแต่จะนำไปทดแทนวัสดุก่อสร้างอื่นที่แพงกว่าไว้ด้วยว่า

".....ความถาวร ยั่งยืน ของคอนกรีต และการที่คอนกรีตทำพลิกแพลงได้มากนี่แหละเป็นภัยนำให้กระทำผิดไปได้ ผู้ที่อยากประหยัดการซ่อมและการบำรุงภายหลัง ก็เลี่ยงที่จะสับเปลี่ยนใช้คอนกรีตแทนของอื่นๆ ที่ไม่ทนทานเสียให้หมด การสับเปลี่ยนของก่อสร้างด้วยความไม่รอบคอบนี้อาจให้โทษมากกว่าประโยชน์ที่ได้ประหยัด การก่อสร้างที่ไม่มีแบบไม่มีครูก็ไม่เป็นไร แต่การก่อสร้างที่เขามีครูถือเคร่งครัดตามหลักจารีตประเพณี(สถาปัตยกรรมไทย-ผู้เขียน) มีกฎเกณฑ์บังคับจำต้องใช้ของชะนิดนั้นชะนิดนี้ จึงจะถูกต้องได้รูปทรงหน่วยก้านดังประสงค์ดังนี้ จะเอาคอนกรีตมาใช้แทน จะสมประสงค์ละหรือ การใช้ดอกไม้แห้งแทนดอกไม้สด เพื่อความทนทาน การใช้เพ็ชร์เก๊แทนเพ็ชร์จริง.....ไม่ใช่ของที่พึงประสงค์เสมอไปฉันใด การใช้คอนกรีตแทนไม้แทนโลหะ ก็ไม่น่าจะพึงทำฉันนั้น เพราะฉะนั้นปัญหาที่ได้ยกไว้ตอนต้นว่า การสร้างที่ได้ทั้งถาวรทั้งแข็งแรงทั้งทำง่ายและราคาถูกนั้น มีอะไรที่พึงหวังอีกหรือไม่ จะต้องตอบว่าต้องมีแน่ๆ คือ ต้องให้เป็นที่เจริญตาเจริญใจทั้งสมเหตุสมผลด้วยจึงจะครบองค์....."[76]

ด้วยปัจจัยประกอบหลายๆ ด้านดังว่านี้จึงเป็นเสมือนกรอบโครงที่บังคับให้การใช้คอนกรีตในงานสถาปัตยกรรมไทยจำเป็นต้องพัฒนาขึ้นไปในอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งแตกต่างไปจากเดิม

---

[74] เรื่องเดียวกัน, หน้า 2.

[75] สมใจ นิ่มเล็ก, "ศาสตรจารย์พระพรหมพิจิตร กับงานคอนกรีตในสถาปัตยกรรมไทย," ประวัติและผลงานสำคัญของพระพรหมพิจิตร, หน้า 40.

[76] ส. สุภัง, "คอนกรีต-คุณอนันต์ โทษมหันต์," จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม, หน้า 4.

ประเด็นสำคัญหนึ่งที่น่าจะเป็นตัวกำหนดให้เกิดความเปลี่ยนแปลงมาสู่รูปแบบงานสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีตคือ กระแสเชิดชูลักษณะสามัญชนและความเสมอภาคที่กำลังเป็นอุดมคติหลักของสังคมไทย ซึ่งภาพตัวแทนของลักษณะสามัญชนและความเสมอภาคนั้นก็ดังที่ได้อธิบายมาแล้วว่าจะสื่อสะท้อนผ่านทาง รูปแบบที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ไม่มีการประดับประดาลวดลายอันเป็นสัญลักษณ์ของการแบ่งชนชั้นและฐานานุศักดิ์ งานศิลปกรรมก็นิยมปั้นรูปผู้คนชาวบ้านธรรมดา แสดงออกถึงร่างกายที่ดูแข็งกร้าวดุดัน อนุสาวรีย์ก็สร้างขึ้นแต่เฉพาะวีรกรรมของสามัญชนและคณะราษฎร เป็นต้น

ภาพที่ 5.62 (ซ้าย) พระศรีมหาธาตุเจดีย์ วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน (พ.ศ. 2485)
ภาพที่ 5.63 (ขวา) ศาลาการเปรียญวัดไตรมิตร อีกผลงานของพระพรหมพิจิตร
(ที่มาภาพซ้าย: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ด้วยเหตุนี้รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตของไทยจึงจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับอุดมคติร่วมทางสังคมดังกล่าวโดยพัฒนารูปแบบและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมให้มีความเรียบง่ายมากขึ้น ลดทอนจนเหลือเพียงรูปทรงทางเรขาคณิต ตัวอย่างงานชิ้นสำคัญที่สะท้อนลักษณะดังว่านี้ได้ดีที่สุดคือ ซุ้มประตูสวัสดิโสภา(พ.ศ. 2484) ซุ้มประตูแห่งนี้สร้างขึ้นโดยมีรูปแบบเป็นซุ้มประตูยอดปรางค์เช่นเดียวกับซุ้มประตูอื่นที่สร้างขึ้นรอบพระบรมมหาราชวัง แต่ความโดดเด่นของซุ้มประตูสวัสดิโสภาคือการปรับเปลี่ยนรูปแบบประตู ยอด รวมทั้งองค์ประกอบต่างๆ ให้อยู่ในกรอบรูปทรงทางเรขาคณิตที่เรียบง่ายและมีความคงทน เพราะไม่มีส่วนปลายเล็กแหลมที่พลิ้วไหวใดๆ ของยอดลายต่างๆ ที่จะนำมาซึ่งการหักกะเทาะได้ง่าย เมื่อมองดูโดยภาพรวมแล้วยังคงกล่าวได้ว่าเป็นงานสถาปัตยกรรมไทยที่สวยงามกลมกลืนไปกับรูปแบบงานจารีตของวัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวังได้ แต่ถ้ามองพินิจลงไปในรายละเอียดก็จะพบว่าองค์

ประกอบเหล่านั้นไม่ได้แสดงเรื่องราวและลวดลายในแบบจารีต เป็นแต่เพียงกรอบโครงของเส้นเรขาคณิตที่อ้างอิงทรวดทรงจากแบบเดิมเพียงเท่านั้น

เส้นกรอบโครงทางเรขาคณิตในแต่ละองค์ประกอบถ้าจะมองในรายละเอียดก็จะพบว่ามิได้สะท้อนความหมายขององค์ประกอบเดิมอันเป็นที่มาเดิมแต่อย่างใด อาทิเช่น ซุ้มรังไก่(บันแถลง) บนยอดประตูสวัสดิโสภา แม้ว่าโดยภาพรวมจะสื่อความในลักษณะซุ้มวิมานของยอดปราสาทในคติความหมายเดิมเช่นที่ปรากฏอยู่บนซุ้มประตูของพระบรมมหาราชวังอื่นๆ แต่ถ้ามองรายละเอียดเฉพาะเจาะเข้าไปในแต่ละซุ้มจะพบแต่เส้นกรอบสามเหลี่ยมเรียบง่ายแบบเรขาคณิตที่มิได้สื่อความหมายของซุ้มวิมานบนยอดปราสาทแต่อย่างใด หรือรายละเอียดของฐานซุ้มประตูที่แต่เดิมจะเป็นลายบัวคว่ำหรือบัวถลา แต่ที่ซุ้มประตูสวัสดิโสภานี้กลับเป็นเพียงลายเส้นหยักแบบฟันปลาเท่านั้น ดังนั้นเมื่อรูปทรงไม่สื่อสะท้อนความหมายในคติเดิมที่ชัดเจนหรือถูกลดทอนลงไป ลักษณะฐานานุศักดิ์ที่แฝงอยู่ในองค์ประกอบลวดลายเหล่านั้นก็เสมือนถูกลดทอนความหมายลงตามไปด้วย

ภาพที่ 5.64 (ซ้าย) ซุ้มประตูสวัสดิโสภา ซุ้มประตูที่สะท้อนลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีตที่สวยงามและลงตัวมากที่สุดชิ้นหนึ่ง
ภาพที่ 5.65 (กลาง) รูปขยายซุ้มรังไก่ยอดประตูสวัสดิโสภา แสดงลักษณะเรียบง่าย เหลือเพียงกรอบเส้นทางเรขาคณิต
ภาพที่ 5.66 (ขวา) รูปขยายซุ้มรังไก่ยอดประตูอื่นๆ ของพระบรมมหาราชวัง แสดงรายละเอียดขององค์ประกอบและลวดลายแบบจารีต
(ที่มาสองภาพขวา: หนังสือ ประวัติและผลงานสำคัญของพระพรหมพิจิตร)

ในส่วนขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมไทยประเภทอื่นเช่น ช่อฟ้า หางหงส์ ก็ได้มีการปรับทรวดทรงให้สั้นลงและเรียบง่ายมากขึ้น หรือในบางกรณีก็เหลือเพียงเส้นกรอบสามเหลี่ยมที่ไม่มีลวดลายใดๆ เลย อาทิเช่น ซุ้มประตูทางเข้าพระเจดีย์วัดพระศรีมหาธาตุบางเขน เป็นต้น ส่งผล

ทำให้รูปทรงสัดส่วนโดยภาพรวมดูเข้มแข็งหรือออกจะกระด้างซึ่งสะท้อนลักษณะของคอนกรีตอย่างชัดเจน ในขณะที่งานแบบจารีตในอดีตส่วนใหญ่จะสะท้อนลักษณะอ่อนช้อย อ่อนหวาน มากกว่า และด้วยการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวก็ได้ทำให้งาน *สถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* มีภาพลักษณ์ที่สอดคล้องไปในทิศทางเดียวกับรูปแบบศิลปกรรมของยุคสมัยและงาน *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ได้เป็นอย่างดี ซึ่งต่างก็ทำหน้าที่เป็น *ภาพตัวแทน* ของความเสมอภาค ลักษณะสามัญชน และ ลักษณะไทยใหม่ ที่ชนชั้นนำไทยในยุคนี้ต้องการนำเสนอแก่สังคมทั้งสิ้น

รายละเอียดองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีตของพระพรหมพิจิตร ที่ลดทอนจนเหลือเพียงทรวดทรงทางเรขาคณิต

ภาพที่ 5.67 ยอดบัวหัวเสากำแพงวัด

ภาพที่ 5.68 รายบัวเชิงของซุ้มประตูสวัสดิโสภา

ภาพที่ 5.69 หัวเสาเมรุวัดไตรมิตรที่ลดทอนจนเหลือเพียงเส้นลวดที่ลดหลั่นกันเท่านั้น

(ที่มาภาพทั้งสาม: หนังสือ ประวัติและผลงานสำคัญของพระพรหมพิจิตร)

การปรับเปลี่ยนทางรูปแบบดังกล่าวถือได้ว่าเป็นพัฒนาการที่เกิดขึ้นภายใต้บรรยากาศและบริบทางสังคมในยุคแห่งการ *สร้างชาติ* และ *ประชาธิปไตย* อย่างแท้จริง เป็นงานสถาปัตยกรรมที่สะท้อนการเรียกร้องหาสัญลักษณ์ของความเป็น *ไทยใหม่* ที่มิใช่แบบจารีตดั้งเดิมในอดีตอันล้าหลังอีกต่อไป ในขณะเดียวกันก็ยังตอบสนองต่อการค้นหาอัตลักษณ์และตัวตนเฉพาะของตนเองที่สามารถบอกแก่นานาอารยประเทศได้ว่านี่คือความเป็นไทย ด้วยเหตุนี้การพัฒนารูปแบบของสถาปัตยกรรมแบบจารีตในบางประการที่สอดคล้องกับค่านิยมทางสังคมแบบใหม่จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่ง อย่างน้อยก็สามารถแสดงให้เห็นว่ามีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงบางอย่างขึ้นใหม่ให้มีลักษณะทันสมัยทัดเทียมเสมอหน้าอารยประเทศและสามารถมีความเป็นไทยไปพร้อมๆ กันได้ ยืนยันแนวคิดดังกล่าวได้จากคำพูดของหลวงวิจิตรวาทการตอนหนึ่งว่า

"…..ชาติต่างๆ ที่เจริญแล้ว เขาพยายามรักษาจารีตประเพณีของเขา ถ้าเห็นเป็นของเก่าเกินสมัยจริงๆ เขาก็เอามาดัดแปลงให้เหมาะแก่ความเป็นไปในสมัยใหม่ ให้น่าดูสำหรับสมัยใหม่ แต่เขาไม่ยกทิ้งเสียทีเดียว……"[77]

หรือดังที่พระพรหมพิจิตรก็ได้เคยกล่าวไว้ว่า

"…..ไม่ว่ากิจการใดแม้ได้ทำหรือผ่านมาแล้วก็ดี เมื่อมาเริ่มจัดทำใหม่อีก ย่อมจะต้องแก้ไขดัดแปลงให้เจริญงอกงามไม่ซ้ำรอยและปฏิบัติให้อยู่ในวิถีทางที่เหมาะสมแก่สภาพและเหตุการณ์ ประเทศที่เจริญก็ต้องอาศัยผลดังว่านี้….."[78]

ลักษณะแนวคิดสำคัญในกลุ่มผู้สร้างสรรค์ *สถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* อันแตกต่างจากกลุ่มผู้นิยม *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ประการหนึ่งคือ ความเชื่อที่ว่าความอยู่รอดของชาติในทางวัฒนธรรมหรือการสร้างชาติไทยให้เจริญมีอารยะนั้นส่วนหนึ่งต้องเกิดขึ้นมาจากการแสดงออกซึ่งฝีมือเชิงช่างทางศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมแบบไทย มิใช่การสร้าง *ความเป็นสากล* โดยตัดขาดจากรากเหง้าของตนเองจนหมดสิ้น พูดอีกนัยหนึ่งก็คือความอยู่รอดของชาติถูกผูกไว้กับความอยู่รอดของงานศิลปกรรมไทยแบบจารีตในรูปแบบเดียวกันกับที่รัชกาลที่ 6 ทรงเน้นย้ำมาก่อน(แต่ก็มิได้เชื่อมโยงเข้ากับสถาบันพระมหากษัตริย์) ดังคำกล่าวที่ว่า

"……..การรักษาศิลปของชาติเป็นส่วนหนึ่งแห่งการรักษาชาติ เพราะชาติใดไม่มีศิลปของตนเองชาตินั้นก็ไม่ควรได้รับความนับถือว่ามีความเจริญ การวางนโยบายของรัฐบาลมีว่าในทางสถาปัตยกรรมก็ดี ในทางประณีตศิลปกรรมก็ดี จะต้องทำให้มีลักษณะของชาติไทยอยู่ด้วยเสมอ การออกแบบสถานที่สำคัญๆ ถ้ามีเงินพอจะทำได้ก็ควรทำให้มีลักษณะของไทยอยู่ด้วย……..."[79]

แนวคิดข้างต้นดูจะเป็นทางออกและเป็นคำอธิบายที่เหมาะสมต่อสังคมไทยขณะนั้นที่มีลักษณะชาตินิยมไทยรุนแรง และน่าจะทำให้รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีตได้รับความนิยมนำไปก่อสร้างอย่างมากมาย แต่ความเป็นจริงกลับพบว่าชนชั้นนำไทยในยุคนี้มีนิยามแห่ง *ความเป็นไทย* ที่ไม่เหมือนกับความเข้าใจส่วนใหญ่ในปัจจุบันนัก กล่าวคือ มีการสร้างความเป็น

---

[77] หลวงวิจิตรวาทการ, "ลัทธิชูชาติ," อ้างถึงใน สายชล สัตยานุรักษ์, ความเปลี่ยนแปลงในการสร้างชาติไทยและความเป็นไทยโดยหลวงวิจิตรวาทการ, หน้า 126.

[78] พระพรหมพิจิตร, "ชีวิตการช่างฝ่ายประณีตศิลปกรรมไทย," ประวัติและผลงานสำคัญของพระพรหมพิจิตร, หน้า 66.

[79] เรื่องเดียวกัน, หน้า 70.

ไทยขึ้นมาใหม่อย่างมากมายเพื่อตอบสนองต่อนโยบายสร้างชาติไทยให้เป็นมหาอำนาจใหญ่ของโลก ดังที่เรียกกันในยุคนั้นว่า *มหาอาณาจักรไทย*[80]

ความเป็น *ไทยใหม่* ของยุคสมัยมักจะเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นมาอย่างล่องลอยในอากาศ ไม่สามารถหาหลักฐานมาสนับสนุนหรือน่าเชื่อถือเพียงพอ(ถ้ามองจากปัจจุบัน) เพราะการเชื่อมโยงกับรากวัฒนธรรมในอดีตไม่ใช่สิ่งจำเป็นแต่อย่างใด สิ่งที่จำเป็นมากกว่าคือการสร้างความเป็นไทยในสมัยปัจจุบันและอนาคตที่จะตอบสนองกับความเป็นมหาอำนาจนั้นควรจะมีลักษณะอย่างไรมากกว่า ดังจะเห็นได้จาก มาตรา 9 แห่งพระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ พุทธศักราช 2485 ที่ได้กำหนดหน้าที่ของสภาวัฒนธรรมแห่งชาติไว้ข้อหนึ่งว่า

(1) ค้นคว้า ดัดแปลง รักษา และส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งชาติที่มีอยู่

(2) ค้นคว้า ดัดแปลง และกำหนดวัฒนธรรมที่ควรรับไว้หรือปรับปรุงต่อไป[81]

จะเห็นได้ว่าพระราชบัญญัติดังกล่าวให้ความสำคัญในการค้นคว้าและดัดแปลงวัฒนธรรมขึ้นใหม่เป็นอย่างยิ่ง มากกว่าที่จะอนุรักษ์หรือสืบสานวัฒนธรรมที่มีอยู่เดิม แม้ว่าจะมีความพยายามอ้างอิงสิ่งที่ตนเองต้องการทำหรือคิดขึ้นมาใหม่(ที่มักจะลอกเลียนจากตะวันตก) ให้สามารถเชื่อมโยงว่าเป็นของไทยแท้แต่ดั้งเดิม แต่การกระทำดังกล่าวก็เป็นเพียงเพื่อต้องการเสริมภาพลักษณ์ของชาติไทยว่าเป็นชาติมหาอำนาจมาแต่เดิมเท่านั้นโดยมิได้สนใจข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์แต่อย่างใด หรือเพียงเพื่อให้สามารถอธิบายความเป็นไทย(ที่คิดขึ้นใหม่)นั้นว่ามีลักษณะเป็นสากลทัดเทียมเสมอหน้านานาชาติในกรณีที่ไม่สามารถเชื่อมโยงได้ว่าสิ่งที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมานั้นเป็นของไทยมาแต่เดิม ดังตัวอย่างที่เกิดขึ้นกับงาน *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* เป็นต้น

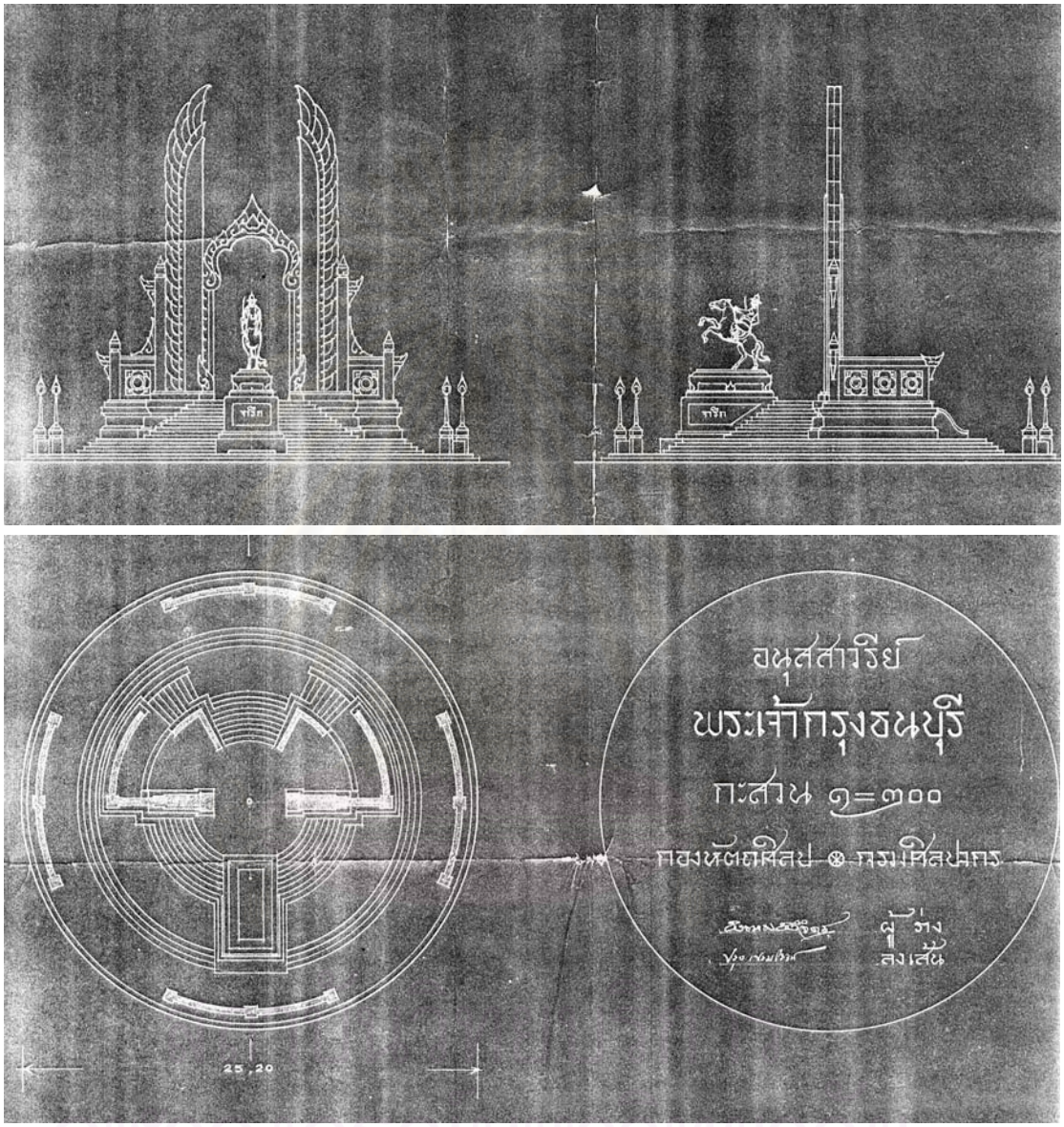
แม้ว่าโดยส่วนใหญ่จะไม่มีใครปฏิเสธคุณค่าของมรดกทางศิลปกรรมแบบจารีตในอดีตของไทยในฐานะที่เป็นตัวสะท้อนความเจริญในอดีตของชาติก็ตาม แต่ชนชั้นนำไทยยุคนี้ก็ไม่ได้นิยมยกย่องขนาดที่จะนำมาใช้แสดงอัตลักษณ์และตัวตนแห่งความเป็นไทยของตนเองเท่าใดนัก เพราะจะอย่างไรก็ตามรูปแบบดังกล่าวยังคงอ้างอิงรูปแบบจารีตอยู่ไม่มากก็น้อยซึ่งยังไม่เพียงพอกับความต้องการที่จะสะท้อนภาพลักษณ์แห่งความทันสมัยและความเป็นไทยใหม่อย่างชัดเจนเต็มที่ของชนชั้นนำไทยสมัยนั้น ยิ่งถ้าพิจารณาในแง่ปริมาณก็พบว่าลักษณะ *สถาปัตยกรรมไทย*

---

[80] ดู กรมโฆษณาการ, ไทยในสมัยสร้างชาติ ที่ระลึกงานฉลองวันชาติ 2484 (ม.ป.ท.) (ม.ป.ป.), หน้า 31.

[81] ดู เสถียร วิชัยลักษณ์, พระราชบัญญัติ วัฒนธรรมแห่งชาติ พุทธศักราช 2485 (พระนคร : นีติเวชช์, 2505), หน้า 3.

เครื่องคอนกรีต จะถูกสร้างขึ้นไม่มากนักถ้าเทียบกับ *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* และที่สำคัญจะถูกจำกัดอยู่เฉพาะในงานด้านศาสนาเป็นส่วนใหญ่ ส่วนอาคารประเภทอื่น เช่น โรงเรียน อาคารราชการ โรงแรม โรงภาพยนต์ ฯลฯ จะนิยมสร้างด้วย *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* เกือบทั้งสิ้น



ภาพที่ 5.70-5.71 แบบอนุสาวรีย์พระเจ้ากรุงธนบุรี ออกแบบโดยพระพรหมพิจิตร อนุสาวรีย์ที่ออกแบบให้มีลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต ซึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลทางรูปแบบมาจากอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยบ้างไม่มากก็น้อย
(ที่มาภาพทั้งสอง: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ทั้งนี้มิใช่ว่ารูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีตจะไม่สามารถสร้างขึ้นให้เป็นอาคารลักษณะอื่นได้หรือทำได้เฉพาะอาคารทางศาสนาเท่านั้นก็หาไม่ เพราะอย่างน้อยก็พบว่ามีการ

สร้าง หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย(พ.ศ. 2482) ขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีตในที่สุด(แต่นั้นก็เป็นเพียงอาคารส่วนน้อยเท่านั้นในยุคนี้ที่สร้างขึ้นด้วยรูปแบบดังกล่าว) และจากการตรวจสอบเอกสารชั้นต้นร่วมสมัยของกรมศิลปากรก็พบว่ายังมีอาคารอีกหลายหลังและหลากหลายประโยชน์ใช้งานซึ่งถูกออกแบบขึ้นด้วยรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต แต่โครงการก่อสร้างทั้งหลายเหล่านั้นก็มักจะไม่ได้รับความสนใจนำไปสร้างจริงแต่อย่างใด ซึ่งมีตัวอย่างสำคัญๆ อย่างน้อย 2 โครงการคือ อนุสาวรีย์พระเจ้ากรุงธนบุรี และ อาคารอนุสาวรีย์ไทย

อนุสาวรีย์พระเจ้ากรุงธนบุรี นอกจากแบบที่เห็นกันอยู่ในปัจจุบันซึ่งเป็นแท่นสูงธรรมดาโดยเหนือแท่นฐานทำเป็นรูปพระเจ้าตากทรงม้าอยู่นั้น ยังพบว่าพระพรหมพิจิตรได้ร่างแบบอนุสาวรีย์นี้ขึ้นเช่นกันโดยให้มีลักษณะที่ผสมงานศิลปกรรมไทยอย่างชัดเจน ลักษณะของอนุสาวรีย์จะมีผังเป็นวงกลม ออกแบบให้มีปีก 2 ข้างคล้ายกับอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยและกรอบของซุ้มเรือนแก้วเป็นฉากด้านหลัง โดยมีอนุสาวรีย์พระเจ้าตากสินทรงม้าอยู่ทางด้านหน้า ลวดลายองค์ประกอบที่ประดับตัวอนุสาวรีย์แม้ว่าจะเป็นลวดลายแบบจารีต แต่ก็ลดทอนรายละเอียดลงในแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต

รูปแบบดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยอย่างชัดเจนจากลักษณะการออกแบบให้มีปีกทั้งสองข้างของอนุสาวรีย์ ซึ่งเป็นความพยายามที่จะนำสัญลักษณ์สำคัญที่สุดของยุคสมัยมาผสมผสานเข้ากับลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต เพื่อที่จะทำให้อนุสาวรีย์แห่งนี้มีทั้งความเป็นไทยและความทันสมัยแบบที่ชนชั้นนำไทยในสมัยนี้ต้องการ แต่สุดท้ายโครงการก่อสร้างอนุสาวรีย์พระเจ้าตากก็หยุดชะงักไปในที่สุด มาก่อสร้างใหม่ภายหลังอีกหลายปีต่อมาและเป็นไปในรูปแบบที่เห็นกันอยู่ในปัจจุบัน

อนุสาวรีย์ไทย(ออกแบบเมื่อประมาณ พ.ศ. 2482) เป็นอีกตัวอย่างของอาคารอีกประเภทที่ได้มีการออกแบบให้มีลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต โครงการนี้หลวงวิจิตรวาทการเป็นหัวหน้างานสำคัญโดยให้กรมศิลปากรซึ่งก็คือพระพรหมพิจิตรเป็นผู้ออกแบบ โดยความคิดของหลวงวิจิตรวาทการนั้นจะให้โครงการอนุสาวรีย์ไทยแห่งนี้เป็นถาวรวัตถุชิ้นสำคัญที่สุดในประเทศไทยและของโลกเลยทีเดียว ดังที่ได้กล่าวไว้ว่า

“.....อนุสาวรีย์ไทยตามแบบนี้ ถ้าสร้างขึ้นได้แล้ว จะไม่เป็นแต่ถาวรวัตถุชิ้นสำคัญที่สุดในประเทศไทยเท่านั้น ยังสามารถเป็น One of The Wonders of the World ซึ่งเมื่อว่าถึงทางวัฒนธรรมและศิลปกรรมแล้ว ก็อวดโลกที่ทีเดียวในประวัติศาสตร์แห่งสถาปัตยกรรมไทย ยังไม่มีผู้ใดหรือพระมหากษัตริย์องค์ใดทำได้เท่านี้ ถ้าหากเราสร้างอนุสาวรีย์อันนี้ได้ในสมัยของพวกเรา ก็จะเป็นเกียรติอันสูงไปชั่วกาลนาน พระพุทธเจ้าหลวงลงทุนห้าล้านสร้างพระที่นั่งอนันตสมาคม ไม่ได้

ผลอะไรในทางเกียรติของชาติเลย ส่วนอนุสาวรีย์นี้ จะเป็นเกียรติของชาติและของพวกเราอย่างยิ่ง....."[82]

โดยมีรายละเอียดของอนุสาวรีย์ดังนี้

".....อนุสาวรีย์ไทยนี้สูง 100 เมตร ขนาดพระปฐมเจดีย์ ฐานเป็น 4 เหลี่ยมมีความยาวข้างละ 100 เมตร รวมเป็นเนื้อที่ก่อสร้างหมื่นตารางเมตร.....ชั้นล่างเป็นเฉลียงรอบ กว้าง 5 เมตร ยาวด้านละ 80 เมตร เฉลียงนี้อาจใช้เป็น Economic Museam แสดงตัวอย่างสินค้า.....ชาวต่างประเทศที่มาเห็น จะรู้สึกทันทีว่าความสมบูรณ์มั่งคั่งของประเทศเรามีเพียงไร.....จัดชั้นที่ 1 ให้เป็นห้องโถงใหญ่ สามารถใช้เป็นที่รับประทานอาหาร เต้นรำ และงานเต้นรำของทางราชการอาจจะไปมีที่นั่นได้ ชั้นที่ 2 ทำเป็นห้องพักคือโรงแรมซึ่งจะจุคนได้ไม่น้อย ชั้นที่ 3 ทำเป็นโรงแรมเช่นเดียวกัน ส่วนชั้นที่ 4 ทำเป็นห้องประชุม....."[83]

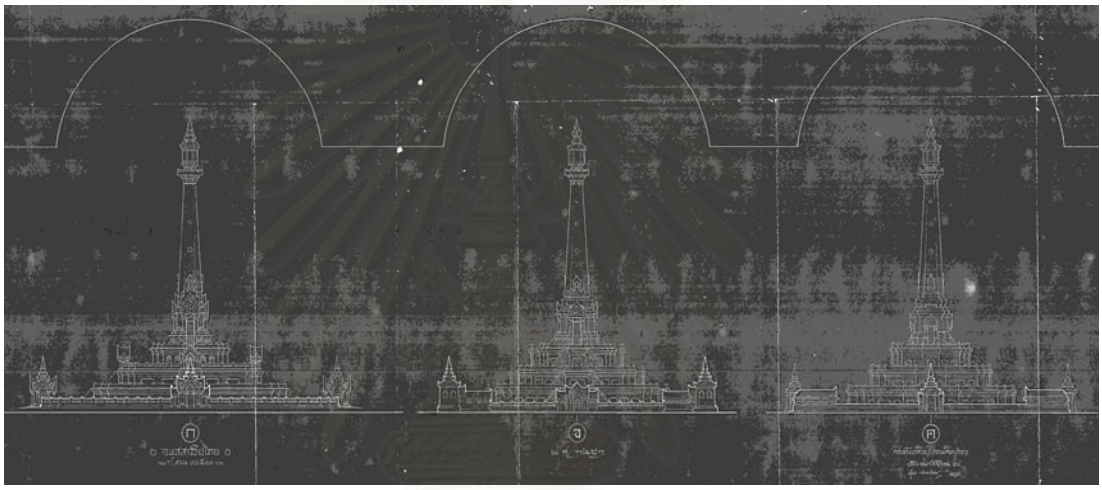
ภาพที่ 5.72 แบบอนุสาวรีย์ไทย พ.ศ. 2482 (ออกแบบโดย พระพรหมพิจิตร) เขียนขึ้นเพื่อเป้าประสงค์ในการนำไปสร้างเป็นอาคารอเนกประสงค์ ประกอบไปด้วย สถานที่เต้นรำ ที่แสดงสินค้า โรงแรม และห้องประชุม โดยออกแบบให้รูปทรงเป็นเจดีย์ที่มีลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต สูง 4 ชั้น มีความสูงใหญ่เทียบเท่ากับองค์พระปฐมเจดีย์ จังหวัดนครปฐม (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

---

[82] หจช., ศธ 0401.41.1/26 เรื่องอนุสาวรีย์ไทย 18 กุมภาพันธ์ 2482, หน้า 1.

[83] เรื่องเดียวกัน, หน้า 1-2.

จะเห็นได้ว่าอนุสาวรีย์ไทยแห่งนี้มิใช่เป็นพระเจดีย์ทางศาสนา แต่เป็นอาคารอเนกประสงค์ขนาดใหญ่ เป็นทั้งโรงแรม ห้องประชุม ห้องเต้นรำ และพิพิธภัณฑ์ และมีถึง 4 ชั้น ซึ่งจากคำอธิบายทั้งหมดของหลวงวิจิตรวาทการข้างต้นจะเห็นว่า อาคารแห่งนี้ถูกออกแบบขึ้นเพื่อสนองตอบต่อนโยบายชาตินิยมไทยของจอมพล ป. พิบูลสงครามอย่างชัดเจน โดยให้มีรูปแบบเป็นงานสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีตที่แสดงออกถึงความเป็นไทยและความทันสมัยไปพร้อมกัน แต่ด้วยงบประมาณที่สูงมากถึงสองล้านห้าแสนบาทประกอบกับนิยามแห่งความเป็นไทยในยุคนี้ที่ไม่จำเป็นต้องแสดงออกด้วยรูปแบบที่อ้างอิงกับจารีตอีกต่อไป จึงน่าจะทำให้อนุสาวรีย์ไทยแห่งนี้ไม่ได้รับความสนใจที่จะนำไปก่อสร้างจริงแต่อย่างใด



ภาพที่ 5.73 แบบอนุสาวรีย์ไทยอื่นๆ ที่รัฐบาลในยุคจอมพล ป. พิบูลสงคราม สมัยแรก เคยมีความคิดที่จะสร้างขึ้นหลายครั้ง แต่ก็ไม่ได้สร้างแม้เพียงสักแห่งเดียว ในภาพเป็นรูปอนุสาวรีย์ไทยที่ออกแบบให้มีลักษณะเป็นประภาคาร โดยตั้งใจที่จะก่อสร้างขึ้นบริเวณปากน้ำเจ้าพระยา
(ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ทั้งหมดที่กล่าวมาแสดงให้เห็นถึงความนิยมที่มีต่อ *สถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* ว่ามีไม่มากนักถ้าเทียบกับ *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ถึงแม้ว่าจะสามารถสะท้อนอุดมคติของยุคสมัยได้ในหลายๆ ประการ แต่ก็ไม่เป็นที่นิยมมากเท่าที่ควร เป็นผลทำให้รูปแบบนี้ถูกจำกัดอยู่แต่เฉพาะอาคารทางศาสนาและถ้ามองในแง่ปริมาณชิ้นงานก็มีที่ถูกสร้างขึ้นน้อย แต่อย่างไรก็ตามในปริมาณที่น้อยนั้นกลับถือได้ว่ามีคุณค่าสูงยิ่ง มิใช่เพียงเฉพาะในแง่พัฒนาการทางสถาปัตยกรรมไทยเพียงเท่านั้น แต่ยังมีคุณค่าในแง่ที่เป็นกระจกสะท้อนความคิดและโลกทัศน์ทางสังคมไทยในสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี ซึ่งจะเป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยในการศึกษาประวัติศาสตร์สังคมไทยได้ไม่มากก็น้อย ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้จะขอยกผลงานชิ้นสำคัญที่สุดในแนวทางสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีตขึ้นมาอธิบายคือ วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน วัดแห่งนี้เป็นวัดเพียงแห่งเดียวที่เกิดจาก

ความคิดของกลุ่มคณะราษฎรโดยตรงและได้รับการก่อสร้างจริงทั้งหมด เป็นวัดที่สะท้อนลักษณะสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีตอย่างสมบูรณ์ที่สุด และแน่นอนสะท้อนอุดมคติร่วมทางสังคมของยุคสมัยแห่งประชาธิปไตยได้เป็นอย่างดี

5.2.2 วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน: วัดมหาธาตุในระบอบประชาธิปไตย

วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน เมื่อแรกมีดำริสร้างขึ้นนั้น(18 กันยายน พ.ศ. 2483) คณะรัฐมนตรีพิจารณาลงมติเห็นชอบให้ใช้ชื่อว่า *วัดประชาธิปไตย*[84] ซึ่งชื่อดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าวัดแห่งนี้ตั้งใจที่จะสร้างขึ้นเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการเปลี่ยนแปลงมาสู่ระบอบประชาธิปไตย แต่ภายหลังจากที่รัฐบาลส่งคณะทูตพิเศษไปอินเดียเพื่อติดต่อขอพระบรมสารีริกธาตุของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าและกิ่งพระศรีมหาโพธิ์ 5 กิ่งเพื่อนำมาประดิษฐานที่วัดแห่งนี้ รัฐบาลจึงตกลงเปลี่ยนชื่อวัดใหม่ว่า *วัดพระศรีมหาธาตุ* แต่การเปลี่ยนชื่อก็ไม่ได้แสดงว่าความหมายของวัดแห่งนี้จะเปลี่ยนไป อีกทั้งชื่อ *พระศรีมหาธาตุ* นี้ยังมีนัยทางความหมายที่น่าสนใจด้วย เพราะถ้าพิจารณาจากประวัติศาสตร์จะพบว่าชื่อ วัดพระธาตุ วัดมหาธาตุ วัดพระศรีมหาธาตุ หรือ วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ นั้นมีความหมายทางสังคมและการเมืองเป็นอย่างยิ่ง ชุมชนบ้านเมืองที่มีการบูรณาการทางวัฒนธรรมที่ซับซ้อนจนพัฒนาขยายตัวเป็นเมืองขนาดใหญ่ในระดับหนึ่งผู้นำในสังคมมักจะมีสถาปนาพระมหาธาตุขึ้นไว้กลางเมืองเพื่อเป็นสัญลักษณ์และศูนย์กลางของเมือง ดังที่นักวิชาการได้อธิบายไว้ว่า

ภาพที่ 5.74 (ซ้าย) ภาพถ่ายทางอากาศวัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน(วัดประชาธิปไตย) วัดมหาธาตุในระบอบประชาธิปไตย ทำพิธีเปิดเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2485 (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)
ภาพที่ 5.75 (ขวา) เจดีย์พระศรีมหาธาตุ วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

---

[84] หจช., (4) ศธ. 2.3.6.7/4 บันทึกเรื่องวัดพระศรีมหาธาตุ, หน้า 1.

“…..การสร้างพระบรมธาตุเจดีย์ให้คนกราบไหว้บูชานั้น นับเป็นประเพณีของการประกาศพระองค์เป็นพระธรรมิกราชหรือพระจักรพรรดิราชโดยตรง การสร้างพระบรมธาตุเจดีย์ขึ้นแต่ละท้องถิ่นนั้น มีความสำคัญทางสังคมเป็นอย่างมาก เพราะเป็นทั้งสร้างชุมชนและสร้างสิ่งที่เป็นศูนย์กลางความเชื่อของท้องถิ่นด้วย…..”[85]

อาทิเช่น สุโขทัย ศรีสัชนาลัย ราชบุรี ลพบุรี เพชรบุรี สรรค์บุรี กำแพงเพชร นครศรีธรรมราช อยุธยา และ รัตนโกสินทร์ เป็นต้น และน่าสังเกตว่าเมืองต่างๆ ในอดีตทั้งหมดจะมีวัดมหาธาตุเพียงหนึ่งวัดในแต่ละเมืองเท่านั้นที่จะทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางและเป็นสัญลักษณ์สำคัญ แต่ที่กรุงเทพฯ กลับพบว่ามีการสร้างวัดมหาธาตุขึ้น 2 วัดคือ วัดมหาธาตุ(สร้างในสมัยรัชกาลที่ 1) บริเวณใกล้พระบรมมหาราชวัง และ วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน ซึ่งสร้างขึ้นใหม่แล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2485 แม้ว่าคติเกี่ยวกับพระบรมธาตุและวัดมหาธาตุจะมิได้มีความศักดิ์สิทธิ์และเชื่อถือมากเช่นในอดีตแล้ว แต่การสร้างวัดโดยตั้งชื่อว่าพระศรีมหาธาตุนั้นก็เป็นสัญลักษณ์ทางการเมืองที่น่าสนใจ สะท้อนให้เห็นนัยทางการเมืองของจอมพล ป. พิบูลสงครามและกลุ่มคณะราษฎรอยู่บ้างไม่มากก็น้อย เป็นการแสดงออกถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและระบบการปกครองอย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในประวัติศาสตร์ไทย เปลี่ยนแปลงอย่างชนิดถอนรากถอนโคนจนเสมือนบ้านเมืองนั้นก้าวเข้าสู่ยุคสมัยใหม่หรือเกิดใหม่ เพราะฉะนั้นสำหรับบ้านเมืองที่เกิดใหม่ย่อมเป็นการสมควรที่จะต้องมีวัดมหาธาตุเป็นสัญลักษณ์ของเมืองตามขนบความเชื่อในอดีต

ภาพที่ 5.76 (ซ้าย) ภาพตอนอัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุ จากประเทศอินเดียเข้าบรรจุภายในเจดีย์พระศรีมหาธาตุ วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน

ภาพที่ 5.77 (ขวา) เจดีย์บรรจุพระบรมสารีริกธาตุภายในเจดีย์พระศรีมหาธาตุ วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน (ที่มาภาพทั้งสอง: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

[85] ศรีศักร วัลลิโภดม, ความหมายพระบรมธาตุในอารยธรรมสยามประเทศ, หน้า 170.

ถึงแม้ว่าจะมีหลักฐานทางเอกสารระบุชัดเจนถึงที่มาของการตั้งชื่อวัดพระศรีมหาธาตุว่าเป็นเพราะต้องการอัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุและต้นพระศรีมหาโพธิ์จากประเทศอินเดียมาประดิษฐานไว้ที่วัดนี้จึงมีมติให้เปลี่ยนชื่อวัดจาก *วัดประชาธิปไตย* มาเป็น *วัดพระศรีมหาธาตุ* แต่อย่างไรก็ตามวัดมากมายในอดีตของไทยก็พูดอ้างถึงการบรรจุพระบรมธาตุ แต่ก็จะมีเพียงวัดเดียวเท่านั้นที่ชื่อว่าวัดมหาธาตุ ไม่จำเป็นว่าวัดทุกวัดที่มีพระบรมธาตุจะต้องชื่อว่า วัดมหาธาตุ แต่อย่างใด ยิ่งถ้าเรามองในแง่มุมทางการเมืองและสังคมของยุคสมัยก็จะเห็นได้ว่าไม่ว่าจะด้วยความตั้งใจหรือไม่ก็ตาม ผลที่เกิดจากการใช้ชื่อวัดว่า *วัดพระศรีมหาธาตุ* ย่อมเป็นการเลือกใช้คำที่มีพลังทางความหมายที่ลึกซึ้งในอดีตมาใช้ในบริบทใหม่อย่างเหมาะสมเป็นอย่างยิ่ง และทำให้วัดแห่งนี้กลายความหมายเป็นวัดมหาธาตุในระบอบประชาธิปไตยได้อย่างสมบูรณ์มากขึ้น

ซึ่งยืนยันแนวคิดได้อย่างชัดเจนจากองค์ประกอบต่างๆ ภายในวัด ไม่ว่าจะเป็นในส่วนของตำแหน่งที่ตั้งวัด วันที่ทำพิธีเปิดอย่างเป็นทางการ ตลอดจนบุคคลแรกที่ทำการอุปสมบทในวัดพระศรีมหาธาตุแห่งนี้ ล้วนแล้วแต่มีความเกี่ยวข้องในทางการเมืองกับกลุ่มคณะราษฎรอย่างแนบแน่นทั้งสิ้น

ตำแหน่งที่ตั้งของวัดพระศรีมหาธาตุ ตั้งอยู่บนถนนพหลโยธินซึ่งเป็นถนนที่ตัดขึ้นมาใหม่โดยใช้ชื่อของพระยาพหลพลพยุหเสนา(หัวหน้าคณะผู้ก่อการปฏิวัติ) มาตั้งเป็นชื่อถนน ตำแหน่งที่ตั้งอยู่ใกล้กับพื้นที่ที่ทำการต่อสู้กับ *กบฏบวรเดช* และอยู่ใกล้กับอนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ (อนุสาวรีย์ปราบกบฏ/อนุสาวรีย์หลักสี่) อันเป็นอนุสาวรีย์ที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์ในเหตุการณ์ *กบฏบวรเดช* วันที่ทำพิธีเปิดอย่างเป็นทางการคือวันที่ 24 มิถุนายน 2485 ซึ่งเป็นการกำหนดวันโดยตั้งใจให้ตรงกับวันชาติใหม่และตรงกับวันที่กลุ่มคณะผู้ก่อการปฏิวัติเข้าทำการยึดอำนาจและเปลี่ยนแปลงการปกครองจากกษัตริย์ หลังจากนั้นพระยาพหลพลพยุหเสนาก็เป็นบุคคลแรกที่ทำพิธีอุปสมบทในวัดพระศรีมหาธาตุแห่งนี้อีกด้วย นอกจากนี้รัฐบาลยังได้ประกาศรับบริจาคเงินจากราษฎรทั่วไปที่มีจิตศรัทธาเพื่อมาร่วมกันเป็นเจ้าภาพในการสร้างวัดแห่งนี้ให้สมกับเป็นวัดที่สร้างขึ้นในระบอบประชาธิปไตย ดังที่มีหลักฐานระบุไว้ว่า

"…..การสร้างวัดพระศรีมหาธาตุนี้ โดยเหตุที่เป็นวัดในระบอบประชาธิปไตย จึงควรให้เป็นงานของชาติและของประชาชน…..รัฐบาลจึงได้เปิดโอกาสให้ประชาชนได้มีส่วนร่วมในการกุศลทั่วกัน….."[86]

ที่สำคัญอีกประการหนึ่งของวัดพระศรีมหาธาตุคือคณะราษฎรตั้งใจที่จะให้วัดแห่งนี้เป็นวัดที่รวมสงฆ์สองนิกายไว้ด้วยกันอย่างไม่มีการแบ่งแยก ได้แก่ มหานิกายและธรรมยุติกนิกาย[87]

---

[86] หจช., (4) ศธ. 2.3.6.7/4 บันทึกเรื่องวัดพระศรีมหาธาตุ, หน้า 3.

[87] เรื่องเดียวกัน, หน้า 1.

เพราะเป็นที่ทราบโดยทั่วไปในสังคมว่าความขัดแย้งระหว่างทั้งสองนิกายนี้มีมาช้านาน โดยพระฝ่ายธรรมยุติจะมองว่าพระมหานิกายมิใช่พระสงฆ์ที่แท้จริงโดยมีสาเหตุมาจากความเชื่ออย่างน้อย 4 อย่างคือ พระมหานิกายมีกรรมวาจาวิบัติคือสวดไม่ถูกแบบแผน พระมหานิกายมีสีมาวิบัติคือสีมาไม่บริสุทธิ์และสีมาเดิมมีขนาดเล็กไม่ถูกขนาด ครองผ้าไม่ถูกแบบแผน และ มีอาจารวิบัติคือมีต้นวงศ์ที่เสื่อมเสียมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา[88] และด้วยการรังเกียจซึ่งกันและกันดังกล่าวได้นำมาซึ่งความแตกแยกระหว่างสงฆ์มากขึ้นเรื่อยๆ

ด้วยเหตุนี้จึงได้มีความพยายามที่จะรวมนิกายสงฆ์ทั้งสองให้เป็นหนึ่งเดียวขึ้นโดยรัฐบาลมุ่งหวังว่า เอกภาพในคณะสงฆ์จะช่วยสร้างความมั่นคงแก่บ้านเมืองได้[89] โดยเฉพาะบ้านเมืองที่พึ่งจะผ่านการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาไม่นาน ซึ่งนโยบายดังกล่าวก็สะท้อนให้เห็นได้จากความพยายามรวมคณะสงฆ์สองนิกายไว้ในวัดพระศรีมหาธาตุ ซึ่งถ้าทำสำเร็จได้จริง(แต่ความจริงแล้วไม่สำเร็จ) ก็จะทำให้คณะราษฎรนั้นได้รับการยกย่องเพิ่มมากขึ้นอย่างแน่นอน เพราะปัญหาดังกล่าวได้สั่งสมมาอย่างเรื้อรังมากในสังคมไทย และจะยิ่งส่งเสริมภาพลักษณ์ของวัดพระศรีมหาธาตุให้มีความสำคัญมากขึ้นไปอีกอย่างแน่นอน

ภาพที่ 5.78 (ซ้าย) ตำแหน่งที่ตั้งของวัดที่สำพันธ์กับถนนพหลโยธิน อนุสาวรีย์ปราบกบฏ
ภาพที่ 5.79 (ขวา) ภาพการบวชของพระยาพหลพลพยุหเสนา ที่วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน
(ที่มาภาพทั้งสอง: หนังสือ อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญวัดพระศรีมหาธาตุวรมหาวิหารสถาบันราชภัฏพระนคร)

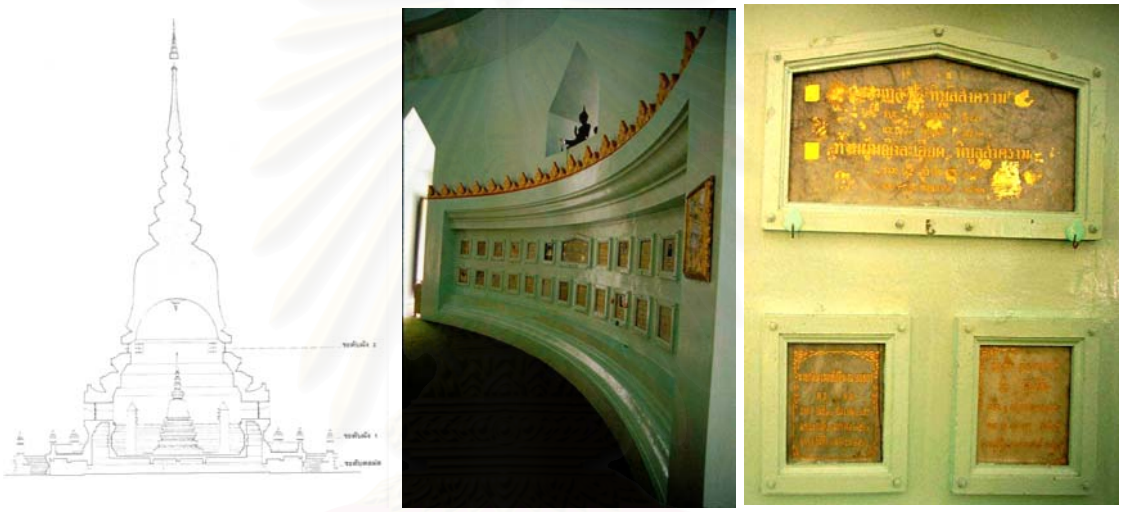
เมื่อมองย้อนกลับเข้ามาพิจารณาสถาปัตยกรรมก็จะพบว่าสิ่งสำคัญที่สุดที่แสดงออกถึงความหมายทางการเมืองของงานสถาปัตยกรรมวัดพระศรีมหาธาตุก็คือ การที่คณะรัฐบาลของ

---

[88] คนึงนิตย์ จันทบุตร, การเคลื่อนไหวของยุวสงฆ์ไทยรุ่นแรก พ.ศ. 2477-2484 (กรุงเทพฯ: มูลนิธิตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2528), หน้า 16-17.

[89] เรื่องเดียวกัน, หน้า 190.

จอมพล ป. พิบูลสงครามได้มีมติให้สร้างพระเจดีย์ขึ้นโดยภายในทำเป็นห้องประดิษฐานเจดีย์อีกองค์ที่บรรจุพระบรมสารีกธาตุไว้ภายใน และให้ทำผนังภายในห้องเป็นช่อง จำนวน 112 ช่องเพื่อบรรจุอัฐิของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับคณะผู้ก่อการปฏิวัติหรือผู้ที่ทำประโยชน์อันใหญ่ยิ่งแก่ประเทศชาติเท่านั้น อันเป็นแนวคิดของหลวงวิจิตรวาทการที่ได้แรงบันดาลใจมาจาก *Pantheon* ของฝรั่งเศสซึ่งเป็นที่บรรจุอัฐิของบุคคลสำคัญของรัฐบาลฝรั่งเศสเท่านั้น[90] ผลจากแนวคิดนี้ทำให้ภายในช่องขององค์เจดีย์พระศรีมหาธาตุส่วนใหญ่จะถูกใช้เป็นที่บรรจุอัฐิของบุคคลที่อยู่ในคณะผู้ก่อการเกือบทั้งสิ้น ตัวอย่างเช่น จอมพล ป.พิบูลสงคราม พระยาพหลพลพยุหเสนา นายปรีดี พนมยงค์ พลโทประยูร ภมรมนตรี นาวาเอก หลวงธำรงนาวาสวัสดิ์ ฯลฯ



ภายในของเจดีย์พระศรีมหาธาตุ ทำเป็นช่อง 112 ช่อง เพื่อไว้บรรจุอัฐิของกลุ่มผู้ก่อการคณะราษฎรและภรรยา ภาพจากซ้าย

ภาพที่ 5.80 รูปตัดภายในองค์เจดีย์พระศรีมหาธาตุ

(ที่มาภาพ: หน้าจั่ว ฉบับครบรอบ 100 ปี พระพรหมพิจิตร)

ภาพที่ 5.81 ช่องบรรจุอัฐิภายในเจดีย์พระศรีมหาธาตุ

ภาพที่ 5.82 ช่องบรรจุอัฐิของจอมพล ป. พิบูลสงคราม และภรรยา ภายในเจดีย์พระศรีมหาธาตุ

ถ้ามองในสายตาของคนไทยในอดีตหรือแม้กระทั่งในปัจจุบันก็ตาม การนำอัฐิของคนธรรมดาสามัญไปบรรจุรวมไว้กับพระบรมสารีริกธาตุของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในระดับที่

---

[90] หลวงวิจิตรวาทการ, เรื่องขอความดำริใช้ช่องในเจดีย์พระศรีมหาธาตุ 22 เมษายน พ.ศ. 2484 อ้างถึงใน คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, หน้าจั่ว ฉบับครบรอบ 100 ปี พระพรหมพิจิตร ฉบับที่ 9 ปีการศึกษา 2532, หน้า 83.

เสมอกันเป็นสิ่งที่ไม่สมควรกระทำเป็นอย่างยิ่ง และเป็นสิ่งที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในอดีต แม้ว่าจะเป็นระบบการปกครองโดยกลุ่มกษัตริย์ซึ่งถือว่าเป็นอวตารจากพระนารายณ์เองก็ตามที ก็ยังไม่พบว่ามีการนำอัฐิของพระมหากษัตริย์พระองค์ใดไปบรรจุไว้ในเจดีย์เดียวกับเจดีย์ที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุ แต่มักจะเป็นการสร้างเจดีย์ขึ้นมาใหม่เป็นลักษณะเจดีย์บริวารที่มีขนาดเล็กกว่าและทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบเสริมเพียงเท่านั้น ซึ่งเป็นการแสดงออกถึง *ฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรม* อันเป็นแบบแผนความเชื่อทางสังคมไทยมาช้านาน

แต่สิ่งที่เกิดขึ้นกับเจดีย์พระศรีมหาธาตุองค์นี้กลับเป็นไปในทางตรงข้ามเพราะเท่ากับเป็นการล้มล้างแนวคิดเรื่องระบบฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรมลงอย่างสิ้นเชิง การทำที่บรรจุอัฐิในลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงจิตสำนึกที่เปลี่ยนไปอันเนื่องจากอิทธิพลทางแนวคิดเรื่อง *ความเสมอภาค* ที่ได้เข้ามาแทนที่จิตสำนึกเรื่อง *ฐานานุศักดิ์* เป็นการนำแนวคิดแบบประชาธิปไตย(ทุกคนมีความเท่าเทียมกัน) มาใช้อย่างที่ไม่คำนึงถึงบริบททางวัฒนธรรมของไทย นอกจากนี้ในภายหลังยังได้มีการนำอัฐิของบรรดาภริยาของคณะผู้ก่อการไปบรรจุรวมกับสามี จึงทำให้แนวคิดเริ่มต้นที่ต้องการจะบรรจุเฉพาะบุคคลที่ทำคุณประโยชน์อันใหญ่หลวงแก่ประเทศชาตินั้นก็ดูจะไม่ได้รับการปฏิบัติอย่างเคร่งครัด เพียงเป็นการทำเพื่อกลุ่มพวกพ้องตนเองมากกว่า และ ณ จุดนี้ก็อาจถือได้ว่าวัดพระศรีมหาธาตุนั้นเป็นงานสถาปัตยกรรมทางศาสนาชิ้นแรกๆ ที่เลิกคำนึงถึงระบบฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรมก็ว่าได้ ซึ่งแนวคิดลักษณะนี้จะส่งอิทธิพลต่อมาอย่างมากในงานสถาปัตยกรรมไทย

ในส่วนของตัวพระอุโบสถก็เป็นที่ทราบโดยทั่วไปในปัจจุบันว่า รูปแบบสถาปัตยกรรมของพระอุโบสถวัดพระศรีมหาธาตุได้รับอิทธิพลจากพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรทั้งในด้านการวางผังและรูปแบบโดยภาพรวม แต่ถ้ามองลงในรายละเอียดจะพบว่าพระพรหมพิจิตรได้สร้างรูปแบบและภาษาใหม่ทางสถาปัตยกรรมไทยขึ้นที่แตกต่างไปจากแบบแผนจารีตเดิม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการออกแบบที่คำนึงถึงคุณสมบัติของคอนกรีตอันเป็นผลให้สัดส่วนของหลังคาและรูปด้านโดยรวมจะมีลักษณะที่เตี้ยและสั้นลงจากสัดส่วนเดิมในอดีต รวมไปถึงการออกแบบองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมเช่น ช่อฟ้า หางหงส์ คันทวย ที่มีการออกแบบให้มีลักษณะที่เหมาะสมกับการทำด้วยคอนกรีตจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะของพระพรหมพิจิตรขึ้น

แต่มีสิ่งที่น่าสังเกตนอกเหนือจากเรื่องแนวคิดเกี่ยวกับวัสดุแล้ว เราจะพบว่าองค์ประกอบต่างๆ รวมไปถึงลวดลายต่างๆ นั้นมีลักษณะที่แตกต่างจากในอดีตคือ จะไม่มีลวดลายใดๆ ที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสถาบันพระมหากษัตริย์เลย ในที่นี้อธิบายได้ว่าเมื่อโลกทัศน์ยังเป็นแบบอุดมคติเดิมและจักรวาลทัศน์ไตรภูมิยังคงมีความสำคัญทางสังคมอยู่ สิ่งที่มักจะควบคู่มากับไตรภูมิก็คือแนวคิดเกี่ยวกับระบบกษัตริย์หรือการเป็นพระจักรพรรดิราช สถาบันศาสนากับสถาบันพระมหากษัตริย์ถูกผูกโยงสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่นจนแยกไม่ออก คติจักรวาลและไตรภูมิก็แนบแน่น

กับสถาบันพระมหากษัตริย์อย่างแยกไม่ออกเช่นเดียวกัน ดังจะเห็นได้ชัดมากจากพระราชพิธีบรมราชาภิเษกซึ่งแสดงออกถึงความเกี่ยวเนื่องทางความเชื่อในคติจักรวาลทัศน์ไตรภูมิเกือบตลอดทุกขั้นตอนในพระราชพิธี และความเชื่อเหล่านี้ก็สะท้อนอยู่ในงานสถาปัตยกรรมหรือองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมมาโดยตลอด เช่น ลวดลายหน้าบันแบบนารายณ์ทรงครุฑ ลวดลายสัตว์หิมพานต์ต่างๆ ลวดลายพระอาทิตย์ชักรถ หรือเทวดาอื่นๆ อีกมากมายซึ่งต่างก็สัมพันธ์กับความเชื่อในคติไตรภูมิแทบทั้งสิ้น

ภาพเปรียบเทียบพระอุโบสถ วัดเบญจมบพิตร กับ วัดพระศรีมหาธาตุบางเขน
ภาพที่ 5.83 (ซ้าย) พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร
ภาพที่ 5.84 (ขวา) พระอุโบสถวัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน

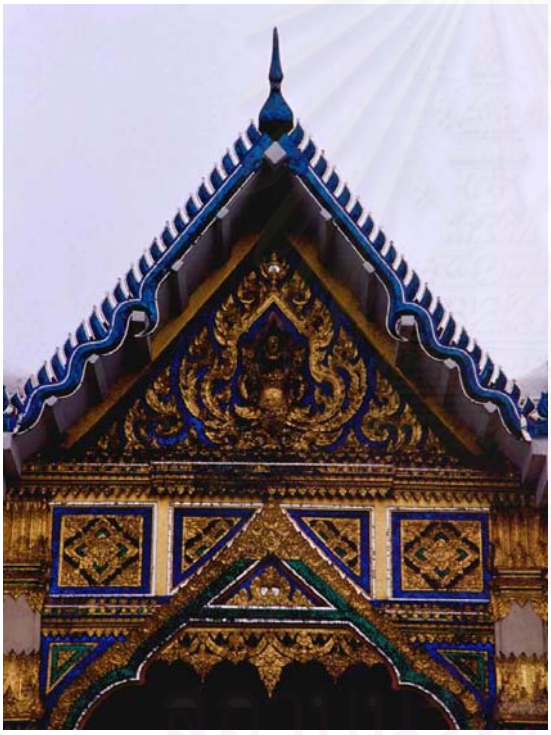
เพราะฉะนั้นเมื่อหันกลับมามององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมภายในวัดพระศรีมหาธาตุกลับไม่พบร่องรอยของคติในเรื่องไตรภูมิเหลืออยู่เลย จะพบอยู่บ้างก็ที่ตัวพระอุโบสถบริเวณคันทวยที่เป็นรูปหงส์และบริเวณหน้าบันด้านทิศตะวันออกที่ได้ทำเป็นรูป *อรุณเทพบุตร* ซึ่งถึงแม้จะเป็นรูปเทวดา แต่ถ้าลองมองดูความหมายของเทพองค์นี้ให้ดีจะพบว่า อรุณเทพบุตรนี้ตามตำนานมีหน้าที่เป็นสารถีขับรถให้กับพระอาทิตย์ ซึ่งมีความหมายว่า *แดงเรื่อ* หรือหมายถึง *แสงตะวันเมื่อแรกขึ้น*[91]

ซึ่งเท่าที่ศึกษามาไม่พบว่าเทพองค์นี้เคยถูกนำมาใช้เป็นลายหน้าบันหลักของอาคารใดเลย จึงน่าจะมีเหตุผลในการเลือกใช้อย่างแน่นอน ซึ่งก็คงไม่มีใครสามารถตอบได้เนื่องจากไม่มีหลักฐานเอกสารใดยืนยันถึงที่มาแท้จริง นอกจากพบเพียงว่าสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติ

---

[91] พระยาสัจจภิรมย์ อุดมราชภักดี, เทวกำเนิด (พระนคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2507), หน้า 35.

วงศ์ได้เคยเขียนรูปอรุณเทพบุตรองค์นี้ไว้ในลักษณะท่าทางแบบเดียวกับหน้าบันนี้มากอยู่ภาพหนึ่ง ซึ่งก็มีความเป็นไปได้ที่พระพรหมพิจิตรจะได้แรงบันดาลใจจากภาพนั้น เนื่องจากเป็นที่ทราบกันดีว่าพระพรหมพิจิตรนิยมทำงานตามแนวทางสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์อย่างชัดเจน แต่ถ้าจะมองอย่างเปิดกว้างมากกว่านี้ มองมากกว่าการทำตามครูอย่างเถรตรง แต่มองในลักษณะที่ว่า ลายหน้าบันนับตั้งแต่อดีตมาถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญมากในงานสถาปัตยกรรมไทยและมักแฝงความหมายไว้อย่างลึกซึ้งเสมอไม่ว่าจะเป็นหน้าบันนารายณ์ทรงครุฑในช่วงรัชกาลที่ 1 – 2 หรือหน้าบันที่ทำเป็นรูปมงกุฎในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่เป็นเครื่องมือทางการเมืองด้วย เป็นต้น ทำให้น่าคิดว่าพระพรหมพิจิตรคงจะไม่เพียงเลือกลายอะไรก็ได้มาใช้ แต่น่าจะมีความหมายอะไรบางอย่างแฝงอยู่



ภาพที่ 5.85 (ซ้าย) อรุณเทพบุตร บนหน้าบันวัดพระศรีมหาธาตุ
ภาพที่ 5.86 (ขวา) อรุณเทพบุตร เหนือประตูทางเข้าอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย

ซึ่งถ้าจะลองวิเคราะห์ดูก็จะเห็นว่าความหมายของอรุณเทพบุตรที่หมายถึง *แสงตะวันเมื่อแรกขึ้น* นั้นมีความหมายที่ดีและเข้ากันได้อย่างมากถ้าจะนำมาใช้เปรียบเทียบกับการถือกำเนิดขึ้นของระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตยในประเทศไทย ที่จะว่าไปก็พึ่งเริ่มถูกนำมาใช้ได้ไม่นานนัก(ประมาณ 10 ปี) เปรียบเหมือนแสงสว่างที่แรกขึ้นของเมืองไทยในยุคใหม่ที่อยู่ภายใต้ภายใต้การปกครองแบบประชาธิปไตย ซึ่งลายอรุณเทพบุตรนี้ยังได้ถูกนำไปใช้บนหน้าบันประตูทางเข้าทั้ง

หกด้านของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยด้วย ทำให้น่าคิดไปได้ว่ารูปอรุณเทพบุตรนี้ถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงรุ่งอรุณใหม่ของชาติในระบอบประชาธิปไตยนั่นเอง เพราะงานสถาปัตยกรรมทั้งสองแห่งดังกล่าวต่างก็เป็นงานที่สร้างขึ้นในช่วงต้นของการปกครองในระบอบประชาธิปไตยและต่างก็เป็นสัญลักษณ์สำคัญทางการเมืองทั้งสิ้น

นอกจากลายหน้าบันทางทิศตะวันออกแล้ว หน้าบันด้านอื่นก็เป็นเพียงรูปธรรมจักรหรือเป็นรูปพานแว่นฟ้ารับพุ่มข้าวบิณฑ์ ซึ่งก็เกี่ยวเนื่องกับศาสนามากกว่าที่จะเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์หรือคติจักรวาล ยิ่งเมื่อเปรียบเทียบกับวัดเบญจมบพิตรก็จะยิ่งเห็นความแตกต่างอย่างชัดเจนมากในเรื่องลายหน้าบันซึ่งวัดเบญจมบพิตรจะทำเป็นรูปนารายณ์ทรงครุฑ 1 ด้าน รูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ 1 ด้าน รูปธรรมจักร 1 ด้าน และหน้าบันตามระเบียงคตก็ทำเป็นพระอาทิตย์ชักรถบ้าง พระจันทร์บ้าง เทวดาบ้าง ซึ่งเป็นตราสัญลักษณ์ประจำกระทรวงต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้น ซึ่งลวดลายทั้งหมดล้วนแต่แสดงถึงเรื่องราวเกี่ยวกับไตรภูมิเป็นส่วนใหญ่

ภาพที่ 5.87-5.89 องค์ประกอบที่เรียบเกลี้ยง ลดทอนรายละเอียดทางสถาปัตยกรรมแบบจารีตที่ซับซ้อนของงานสถาปัตยกรรมวัดพระศรีมหาธาตุ

แม้ว่าจะเป็นที่ทราบกันดีว่าลวดลายเหล่านั้นมิได้นำมาจากคติไตรภูมิเช่นในอดีตก็ตาม เพราะลายหน้าบันของพระอุโบสถทุกด้านออกแบบโดยการนำตราพระราชลัญจกรต่างๆ ที่ใช้ในเอกสารทางราชการที่ออกโดยพระมหากษัตริย์ในสมัยนั้นมาใช้เป็นสัญลักษณ์อันเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ดังที่ได้อธิบายมาแล้ว แต่อย่างไรก็ตามลวดลายประดับประดาเหล่านั้นก็ยังแสดงความสืบเนื่องทางแนวคิดในการใช้ลวดลายที่ยังติดอยู่กับเรื่องราวในไตรภูมิอยู่และที่สำคัญยังสะท้อนลักษณะฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรมอยู่เช่นเดิม ซึ่งทำให้ลวดลายเหล่านั้นกลายเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนถึงสถาบันพระมหากษัตริย์ไทยตลอดมาไม่เคยเปลี่ยนแปลง

ความแตกต่างในลายละเอียดระหว่างพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรกับวัดพระศรีมหาธาตุนี้เองได้บอกอะไรบางอย่างที่แตกต่างกันในเป้าหมายของการสร้างวัดทั้งสองแห่งที่แม้ว่าดูภายนอกจะเหมือนกันแต่วิเคราะห์อย่างละเอียดแล้วกลับต่างกันอย่างสิ้นเชิง วัดหนึ่งพยาพยามสร้างความสำคัญให้เกิดขึ้นแก่สถาบันกษัตริย์ แต่อีกวัดหนึ่งกลับสร้างลักษณะรูปแบบทางศาสนาให้มีลักษณะที่เรียบเกลี้ยง มีลักษณะความเป็นสามัญชนคนธรรมดามากกว่าแทน

ยิ่งถ้าเรามาวิเคราะห์ที่ตัวสถาปัตยกรรมพระเจดีย์ศรีมหาธาตุเราจะยิ่งเห็นได้ชัดถึงการตัดขาดจากรายละเอียดลวดลาย มีการลดทอนลวดลายลงมาจนเป็นกรอบเส้นทางเรขาคณิตง่ายๆ ไม่สื่อถึงเนื้อหาลวดลาย เป็นแต่เพียงรักษารูปร่างหน้าตาขององค์ประกอบโดยภาพรวมเอาไว้เท่านั้น หรือแม้กระทั่งอาคารที่เป็นหอระฆังยิ่งชัดเจนมากขึ้นไปอีก ลวดลายต่างๆ แทบไม่มีเหลือ เป็นแต่เพียงเค้าโครงกรอบนอกของลายและกลิ่นอายทางรูปทรงที่ยังแลดูเป็นงานสถาปัตยกรรมไทยอยู่เท่านั้น

ภาพที่ 5.90 วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน วัดมหาธาตุในระบอบประชาธิปไตย สถาปัตยกรรมสัญลักษณ์ที่สำคัญที่สุดอีกแห่งหนึ่งของคณะราษฎร (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ถือได้ว่าพระพรหมพิจิตรได้สร้างสุนทรียภาพทางความงามขึ้นมาใหม่ในงานสถาปัตยกรรมไทย เป็นภาษาทางสถาปัตยกรรมใหม่ที่ไม่เหมือนเดิม ถือเป็นการพัฒนาไปอีกขั้นของงานสถาปัตยกรรมไทย เป็นการแทนลักษณะแบบธรรมดาสามัญด้วยรูปแบบที่เรียบเกลี้ยงตัด

ลวดลายที่มีความละเอียดมากทิ้ง เป็นการนิยามงานพุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทยสำหรับยุคสมัยแห่งประธิปไตยที่คนธรรมดาสามัญมีอำนาจในการบริหารประเทศด้วยลักษณะรูปทรงที่เรียบเกลี้ยง วัสดุคอนกรีตในรูปแบบสัดส่วนองค์ประกอบที่บึกบึนเข้มแข็ง ตรงข้ามกับยุคสมัยที่ปกครองด้วยกลุ่มเจ้าที่มีสัญลักษณ์คือลวดลายองค์ประกอบที่ละเอียดอ่อนช้อยงดงามและมากด้วยสิ่งประดับตกแต่ง

หากเรามองงานสถาปัตยกรรมวัดพระศรีมหาธาตุในมุมมองที่คำนึงถึงบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้นประกอบนอกเหนือไปจากความสามารถเชิงปัจเจกของพระพรหมพิจิตรแล้ว เราก็จะมองเห็นถึงคุณค่าของงานสถาปัตยกรรมในแง่ที่เป็นกระจกสะท้อนความเป็นไปทางสังคมให้เห็นได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น[92] เนื่องด้วยตัวมันเองได้ทำหน้าที่เป็นตัวสะท้อนอุดมคติและจิตวิญญาณแห่งยุคสมัย สะท้อนแนวคิดทางการเมืองแบบใหม่และโลกทัศน์แบบใหม่ของผู้นำในยุคนั้นที่ต้องการปฏิเสธบทบาทหน้าที่ของสถาบันพระมหากษัตริย์ แต่มุ่งส่งเสริมบทบาทให้กับสามัญชนคนธรรมดา และหันมาเน้นค่านิยมเรื่องความเสมอภาคในระบอบประชาธิปไตยแทน แม้ว่าโดยข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นจากสิ่งที่ชนชั้นนำในยุคนั้นกระทำออกมาโดยส่วนใหญ่จะมิได้สะท้อนลักษณะดังกล่าวจริงๆ เลยก็ตามที

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[92] ดูรายละเอียดการศึกษาได้ใน ชาตรี ประกิตนนทการ, "วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน: การศึกษาในบริบททางสังคม," สาระศาสตร์: การประชุมวิชาการประจำปีสถาปัตยกรรมและศาสตร์เกี่ยวเนื่อง ครั้งที่ 6 เล่ม 1 (กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546), หน้า 241-260.

บทที่ 6

ความหมายทางสังคมและการเมืองหลังสงครามโลกครั้งที่สองกับการรื้อฟื้น *รูปแบบจารีต* และ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* (พ.ศ. 2490-2500)

ภายหลังการลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ในปี พ.ศ. 2487 และความพ่ายแพ้ในสงครามโลกครั้งที่ 2 ของฝ่ายอักษะต่อฝ่ายสัมพันธมิตร โดยเฉพาะอย่างยิ่งความพ่ายแพ้ของประเทศญี่ปุ่น มหามิตรที่สำคัญที่สุดของรัฐไทยในช่วงสงคราม ได้นำมาซึ่งบทบาทและสถานภาพทางการเมืองอันโดดเด่นเพิ่มมากขึ้นของ ปรีดี พนมยงค์ ผู้นำคนสำคัญของขบวนการเสรีไทยที่แสดงบทบาทต่อต้านญี่ปุ่นมาโดยตลอดช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 จนทำให้ประเทศไทยรอดพ้นจากสถานะของการเป็นประเทศแพ้สงครามมาได้อย่างหวุดหวิด แม้ว่าจะไม่สามารถรวมกลุ่มกับประเทศผู้ชนะสงครามได้อย่างเต็มที่ก็ตามที

ด้วยภาพลักษณ์อันโดดเด่นของของ ปรีดี พนมยงค์ และ ขบวนการเสรีไทย ดังกล่าวได้ส่งผลทำให้สภาพสังคมและการเมืองไทยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มีความโน้มเอียงไปในทิศทางที่เป็นเสรีประชาธิปไตยเพิ่มมากขึ้น[1] ระบอบเผด็จการทหารและแนวคิดชาตินิยมไทยตกต่ำเสื่อมถอยลงอย่างเห็นได้ชัด นโยบายและรัฐนิยมต่างๆ ถูกยกเลิกไม่ว่าจะเป็น ระบบอักษรไทยแบบใหม่ของจอมพล ป. พิบูลสงคราม การสวมหมวก วีรธรรมของชาติไทย และอื่นๆ อีกมากมาย

ผู้นำคนสำคัญในยุคสร้างชาติไทยสู่ความเป็นอารยะถูกจับดำเนิคดีด้วยข้อหาอาชญากรสงครามหลายคน เช่น จอมพล ป. พิบูลสงคราม หลวงวิจิตรวาทการ พลตรีประยูร ภมรมนตรี นายสังข์ พัธโนทัย เป็นต้น[2] บรรยากาศของประเทศไทยอบอวลไปด้วยแนวคิดที่เป็นเสรีประชาธิปไตยอย่างเต็มที่หลังจากที่ถูกแนวทางเผด็จการชาตินิยมครอบงำมาเป็นเวลานาน ลักษณะประชาธิปไตยดังกล่าวสะท้อนออกมาให้เห็นในหลายมิติ อาทิเช่น รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2489 ซึ่งถือได้ว่าเป็นรัฐธรรมนูญที่มีความเป็นประชาธิปไตยมากที่สุด เป็นช่วงเวลาที่เปิดโอกาสให้มีการตั้งพรรคการเมืองอย่างเสรี มีการเลือกตั้ง มีข้อกำหนดไว้ในรัฐธรรมนูญว่าห้ามไม่ให้ข้าราชการประจำมาดำรงตำแหน่งข้าราชการการเมืองในเวลาเดียวกัน เป็นต้น[3]

---

[1] ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ประวัติการเมืองไทย 2475-2500, หน้า 436.

[2] อย่างไรก็ตามในที่สุดแล้วก็มิได้มีใครถูกตัดสินว่ามีความผิดในข้อหาดังกล่าว เนื่องจากศาลตัดสินว่ากฎหมายอาชญากรสงครามออกมาหลังการกระทำที่ได้ทำไปแล้ว เพราะฉะนั้นย่อมไม่มีผลบังคับย้อนหลังใดๆ

[3] ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ประวัติการเมืองไทย 2475-2500, หน้า 438-450.

แต่บรรยากาศทางสังคมและการเมืองดังกล่าวก็เกิดขึ้นและดำรงอยู่เพียงชั่วระยะเวลาสั้นๆ ประมาณ 2 ปีเท่านั้น และหลังจากนั้นประเทศไทยก็หวนกลับเข้ามาสู่ระบอบเผด็จการทหารอีกครั้งซึ่งจะดำรงอยู่สืบเนื่องยาวนานจนถึงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516

ปัจจัยสำคัญที่นำมาสู่ความเสื่อมอย่างรวดเร็วของบรรยากาศเสรีประชาธิปไตยในสังคมไทยอาจกล่าวได้ว่าเกิดขึ้นจากสาเหตุหลัก 3 ประการ[4] คือ หนึ่ง การฟื้นตัวของฝ่ายนิยมเจ้าและขุนนางเก่าอันจะเป็นบ่อเกิดสำคัญของกระแสแนวคิด *ราชาชาตินิยม* ที่หวนฟื้นกลับมาอีกครั้ง ซึ่งในงานวิจัยนี้จะขอเรียกกระแสดังกล่าวว่า *ราชาชาตินิยมใหม่*[5] สอง ความแตกแยกในหมู่คณะราษฎรสายพลเรือนระหว่าง ปรีดี พนมยงค์ กับ ควง อภัยวงศ์ จนทำให้นายควง อภัยวงศ์ หันไปเป็นมิตรกับฝ่ายนิยมเจ้า สามคือ วิกฤตเศรษฐกิจและปัญหาการทุจริตที่รัฐบาลไม่สามารถแก้ได้ และเมื่อมาเผชิญกับวิกฤตเหตุการณ์สวรรคตของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล ที่เกิดขึ้นในเช้าวันที่ 9 มิถุนายน 2489 ซึ่งรัฐบาลภายใต้การนำของ ปรีดี พนมยงค์ ไม่สามารถตอบคำถามที่ชัดเจนถึงสาเหตุการสวรรคตให้แก่ประชาชนได้ จึงเป็นเสมือนฟางเส้นสุดท้ายที่ส่งผลทำให้กระแสประชาธิปไตยภายใต้การนำของ ปรีดี พนมยงค์ สูญสลายลงไปอย่างรวดเร็ว และเป็นสาเหตุทำให้ฝ่ายเผด็จการทหารที่เน้นแนวทาง *ทหารนิยม-อำนาจนิยม* ฟื้นตัวกลับขึ้นมาใหม่อย่างรวดเร็วผ่านเหตุการณ์รัฐประหาร 2490

รัฐประหารในวันที่ 8 พฤศจิกายน 2490 เป็นจุดเริ่มต้นหวนกลับมาอีกครั้งของระบอบเผด็จการทหาร อันส่งผลทำให้จอมพล ป. พิบูลสงครามได้มีโอกาสกลับมาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอีกครั้งเป็นเวลาเกือบ 10 ปี แต่อย่างไรก็ตามการกลับมาในครั้งนี้กลับมีลักษณะที่แตกต่างไปจากเดิม กล่าวคือ จอมพล ป. พิบูลสงคราม หาได้มีอำนาจเบ็ดเสร็จเด็ดขาดและมีเอกภาพมากเท่าในยุคแรกไม่ จะเห็นได้จากในช่วง 4 ปีแรกของการเป็นนายกรัฐมนตรี(พ.ศ. 2491-2494) ได้เกิดการกบฏขึ้นหลายครั้งจากกลุ่มนายทหารด้วยกันเอง เช่นเหตุการณ์ กบฏเสนาธิการ(พ.ศ. 2491) กบฏวังหลวง(พ.ศ. 2492) กบฏแมนฮัตตัน(พ.ศ. 2494) เป็นต้น ที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ ฐาน

---

[4] สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, แผนชิงชาติไทย, (กรุงเทพฯ: สมาพันธ์, 2534), หน้า 63-64.

[5] *ราชาชาตินิยมใหม่* เป็นคำที่ ธงชัย วินิจจะกูล ได้ใช้เรียกการหวนกลับมาอีกครั้งของสถานภาพและบทบาทอันสูงส่งของสถาบันพระมหากษัตริย์ ตลอดจนแนวคิดในการมองประวัติศาสตร์ที่มีองค์พระมหากษัตริย์เป็นศูนย์กลางของวิถีประวัติศาสตร์ ดูรายละเอียดใน ธงชัย วินิจจะกูล, "ประวัติศาสตร์ไทย แบบราชาชาตินิยม จากยุคอาณานิคมอำพราง สู่ราชาชาตินิยมใหม่ หรือลัทธิเสด็จพ่อของกระฎุมพีไทยในปัจจุบัน," ศิลปวัฒนธรรม 23 (พฤศจิกายน 2544), หน้า 57-65. แต่ ธงชัย ได้เสนอไว้ว่าแนวคิดดังกล่าวได้หวนกลับมาอย่างจริงจังหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ซึ่งในงานวิจัยนี้มีความเชื่อว่ากระแสราชาชาตินิยมใหม่นั้นได้เริ่มเกิดขึ้นก่อนหน้านั้นแล้ว โดยเริ่มเห็นอย่างเป็นรูปธรรมนับตั้งแต่เหตุการณ์สวรรคตของรัชกาลที่ 8 และหลังเหตุการณ์รัฐประหาร 2490 เป็นต้นมา

อำนาจทางการเมืองบางส่วนตกอยู่กับผู้นำในการรัฐประหาร 2490 ไม่ว่าจะเป็น จอมพลผิน ชุณหะวัณ, จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ และ พลตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์ เป็นต้น ซึ่งกลุ่มนายทหารเหล่านี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นกลุ่มทหารที่มีลักษณะแนวคิด *อนุรักษ์นิยม* มากกว่ากลุ่มทหารคณะราษฎรที่ทำการปฏิวัติ 2475 ส่วนใหญ่ผ่านระบบการศึกษาจากภายในประเทศ มีความคิดเป็น *ไทยเดิม* มากกว่าคณะราษฎร มีความคุ้นเคยกับแนวคิด *ประชาธิปไตย* และความเป็น *สากล* น้อยกว่าคณะราษฎร[6] กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ กลุ่มรัฐประหาร 2490 มิได้มีแนวความคิดแบบประชาธิปไตยมากเท่าที่ควร และ มิได้มีทัศนะที่ต่อต้านสถาบันพระมหากษัตริย์มากเท่ากับทหารในกลุ่มคณะราษฎร

บุคคลสำคัญ(ส่วนหนึ่ง) ที่มีบทบาททางสังคมและการเมืองอย่างสูงยิ่งหลังปี 2490 และส่วนหนึ่งของผู้ปลุกกระแส อนุรักษ์นิยม และ กรอบการมองประวัติศาสตร์แบบ ราชาชาตินิยม ขึ้นในสังคมไทย จากซ้าย

ภาพที่ 6.1 จอมพลผิน ชุณหะวัณ ผู้นำในการรัฐประหารปี 2490

ภาพที่ 6.2 จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ผู้นำในการรัฐประหารปี 2500

ภาพที่ 6.3 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช นักการเมืองฝ่าย อนุรักษ์นิยม และ ผู้นำในปลุกกระแส ราชาชาตินิยมใหม่ ในสังคมไทยหลังปี 2490

ภาพที่ 6.4 ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช ผู้นำคนหนึ่งในขบวนการเสรีไทย

ที่สำคัญที่สุดคือการเข้ามามีบทบาททางการเมืองของคณะรัฐประหาร 2490 นั้นได้แรงสนับสนุนและความร่วมมือจากนักการเมืองฝ่ายอนุรักษ์นิยมที่มีแนวความคิดนิยมเจ้าหลายท่าน เช่น ม.ร.ว เสนีย์ ปราโมช ม.จ. สิทธิพร กฤดากร ม.ร.ว. นิมิตมงคล นวรัตน์ และ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นต้น[7] ถึงกับมีการกล่าวกันว่าเมื่อตอนแรกตั้ง *พรรคก้าวหน้า* (ซึ่งเป็นพรรคอนุรักษ์นิยมที่มุ่งฟื้นฟูบทบาทและสถานภาพทางการเมืองของเจ้าที่ถูกลดบทบาทลงไปหลังจากเหตุการณ์ปฏิวัติ 2475) นั้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชได้เสนอนโยบายว่า *จะแอนตี้พวกก่อการ 2475 ทุกวิถี*

---

[6] ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ประวัติการเมืองไทย 2475-2500, หน้า 470.

[7] เรื่องเดียวกัน, หน้า 468.

ทาง และมีการประกาศเจตนารมณ์ของตนเองด้วยเขียนบทความเรื่อง *ข้าพเจ้าเป็นรอยะลิสต์* ลงในหนังสือพิมพ์ *ประชามิตร* วันที่ 12 ธันวาคม 2488 ซึ่งแสดงแนวคิดทางการเมืองที่ต้องการฟื้นฟูสถานภาพของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่ตกต่ำลงไปหลังการปฏิวัติ 2475 ให้กลับมาอีกครั้งอย่างชัดเจน[8]

กลุ่มอนุรักษ์นิยมนี้มีบทบาทสำคัญยิ่งในการเคลื่อนไหวทำลายภาพพจน์ทางการเมืองของ ปรีดี พนมงค์ โดยใช้กรณีสวรรคตเป็นเครื่องมือสำคัญในการทำลายความชอบธรรม และเมื่อภาวะตกต่ำดังกล่าวถึงเวลาสุกงอมหลังจากกรณีสวรรคตของรัชกาลที่ 8 คณะทหารซึ่งต้องการกลับเข้ามามีบทบาททางการเมืองอีกครั้งและไม่พอใจรัฐบาลเสรีประชาธิปไตยของ ปรีดี พนมยงค์ เป็นทุนเดิมอยู่ก่อนแล้วอันเนื่องมาจากการลดบทบาทของทหารลงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 การจับกุมผู้นำทางทหารคนสำคัญๆ ดำเนินคดีในข้อหาอาชญากรสงคราม หรือการยกสถานภาพของเสรีไทยให้มีมากกว่าทหาร ฯลฯ ก็ได้เข้ามาดำเนินการรัฐประหารและโค่นล้มรัฐบาลฝ่ายเสรีประชาธิปไตยลงในที่สุด

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าคณะรัฐประหารนั้นเกิดขึ้นจากความร่วมมือกันระหว่างทหารกับกลุ่มอนุรักษ์นิยมเป็นสำคัญ ดังนั้นเมื่อรัฐประหารสำเร็จแล้ว กลุ่มทหารจึงจำเป็นต้องประนีประนอมกับกลุ่มอนุรักษ์นิยม ดังจะเห็นได้จากเนื้อหาใน รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย ฉบับชั่วคราว พ.ศ. 2490 ที่ถูกนำมาใช้ภายหลังหารรัฐประหาร 2490 ได้ให้พระราชอำนาจแก่พระมหากษัตริย์เพิ่มมากขึ้น โดยมีสิทธิ์เพิกถอนรัฐมนตรีเป็นการเฉพาะตัวได้ด้วยพระราชโองการ การกำหนดให้มี 2 สภาคือ สภาผู้แทนราษฎรและวุฒิสภา โดยวุฒิสภามีที่มาจากการเลือกของพระมหากษัตริย์ หรือมีการรื้อฟื้นอภิรัฐมนตรีสภาขึ้นมาใหม่[9] โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัฐธรรมนูญฉบับพุทธศักราช 2492 ซึ่งอำนาจของพระมหากษัตริย์ได้เพิ่มมากขึ้นอีกจนถึงกับมีการกล่าวว่ารัฐธรรมนูญฉบับนี้พยายามจะย้อนกลับไปสู่ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ซึ่งทำให้กลุ่มคณะรัฐประหาร 2490 อันรวมไปถึง จอมพล ป. พิบูลสงคราม ด้วยนั้นก็ไม่พอใจกับรัฐธรรมนูญฉบับนี้มากนัก อันรวมไปถึงความไม่พอใจในบทบาทที่เพิ่มมากขึ้นของกลุ่มอนุรักษ์นิยมด้วย ดังนั้นจึงเป็นที่มาของการรัฐประหารตนเองทางวิทยุเมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน 2494 ซึ่งเป็นสาเหตุทำให้ระบอบเผด็จการทหารภายใต้การนำของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม หวนกลับมาอีกครั้งในที่สุด

แต่อย่างไรก็ตามพลังฝ่ายอนุรักษ์นิยม และรวมไปถึงพลังจากกลุ่มการเมืองอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็น ขบวนการสังคมนิยม ขบวนการนักศึกษา นักหนังสือพิมพ์ แม้กระทั่งกลุ่มนายทหารด้วยกันเอง ที่ไม่พอใจต่อระบอบเผด็จการของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ก็ได้แสดงบทบาทต่อต้านอย่างต่อ

---

[8] สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, <u>แผนชิงชาติไทย</u>, หน้า 46-47.

[9] ดู เรื่องเดียวกัน, หน้า 109-110.

เนื่อง[10] จนกล่าวได้ว่าความเบ็ดเสร็จเด็ดขาดของจอมพล ป. พิบูลสงครามในยุคที่สองนี้มีไม่มากเท่าที่ควรอันส่งผลทำให้การดำเนินนโยบายต่างๆ มีความประนีประนอมกับกลุ่มแนวคิดอื่นๆ มากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งฝ่าย *อนุรักษ์นิยม*

ปัจจัยอีกประการหนึ่งที่ไม่อาจละเลยได้ก็คือ แนวคิดในการต่อต้าน *ลัทธิคอมมิวนิสต์* ในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ของสังคมไทยภายใต้การครอบงำจากสหรัฐอเมริกา อันส่งผลกระทบต่อนโยบายทางสังคมและการเมืองของไทยเป็นอย่างยิ่ง แนวความคิดดังกล่าวสอดคล้องเป็นอย่างดีกับแนวคิดของกลุ่มอนุรักษ์นิยม เพราะสาระสำคัญหนึ่งที่ชนชั้นนำไทยในยุคเกลียดคอมมิวนิสต์ได้ป่าวประกาศไปทั่วก็คือ ถ้าคอมมิวนิสต์เข้ามาในเมืองไทยเมื่อไร สถาบันศาสนาและพระมหากษัตริย์จะถูกขจัดทิ้งไปจากสังคมไทย ซึ่งส่งผลทำให้การกระทำใดๆ ก็ตามที่ส่อแสดงไปว่าไม่ให้ความสำคัญกับสถาบันพระมหากษัตริย์ จะถูกข้อกล่าวหาการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ทันที

บริบททางสังคมและการเมืองที่เปลี่ยนแปลงไปดังกล่าว ส่งผลกระทบต่อการดำเนินนโยบายและการแสดงออกของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ให้มีลักษณะที่แตกต่างไปจากเมื่อครั้งเป็นนายกรัฐมนตรีช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นอย่างมาก และแน่นอนว่าผลสะท้อนดังกล่าวย่อมมิได้มีเพียงแค่มิติในด้านการเมืองเพียงอย่างเดียว แต่บริบทดังว่าได้กลายเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ส่งผลสะท้อนมาสู่รูปแบบการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 อย่างชัดเจน ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

6.1 อัตลักษณ์ความเป็นไทยแบบ *ท้องถิ่นนิยม* บ่อเกิดของ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* และ *สถาปัตยกรรมแบบจารีต* หลัง พ.ศ. 2490

รูปแบบสถาปัตยกรรมยุคหลังการกลับขึ้นมาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอีกครั้งของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ในปี พ.ศ. 2491 กล่าวได้ว่ามีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างไปจากยุคสร้างชาติในช่วงสงครามโลกเป็นอย่างยิ่ง โดยแนวโน้มใหม่จะเป็นการหันกลับมานิยมรูปแบบที่อ้างอิง *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีต* ที่เต็มไปด้วยรายละเอียดและลวดลายที่ซับซ้อนและย้อนยุคสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งอาคารที่เกี่ยวข้องทางศาสนาและพระมหากษัตริย์นั้นมีแนวโน้มอย่างเด่นชัดที่จะหวนกลับไปใช้ *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีต* ดั้งเดิมอย่างชัดเจน แม้ว่าความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี วิธีการก่อสร้าง และ วัสดุ จะก้าวไปไกลมากเพียงใด แต่รูปแบบสถาปัตยกรรมที่เกิดขึ้นก็มักที่จะสร้างอย่างตั้งใจที่จะเลียนแบบ รูปทรง สัดส่วน องค์ประกอบ และ ลวดลาย ของงาน

---

[10] ดู เรื่องเดียวกัน, หน้า 245-322.

สถาปัตยกรรมในอดีตมากกว่าที่จะมุ่งแสดงออกถึงลักษณะใหม่ที่แตกต่างจากอดีตเช่นที่เคยเกิดขึ้นใน *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต*

ในส่วนของอาคารสาธารณะที่มีการใช้สอยแบบสมัยใหม่ เช่น อาคารราชการ โรงเรียน หอประชุม โรงแรม ฯลฯ ความนิยมในรูปแบบที่สะท้อนลักษณะ *สามัญชน* และ *ความเสมอภาค* เช่น *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* เริ่มไม่ได้รับความนิยมในการก่อสร้าง ดังจะเห็นได้จากตึกอาคารสาธารณะต่างๆ ที่สร้างขึ้นหลังปี พ.ศ. 2490 จะไม่พบลักษณะเป็นกล่องสี่เหลี่ยม หลังคาตัด และเรียบง่ายไร้การประดับตกแต่งอีกต่อไป โดยความนิยมส่วนใหญ่จะหวนย้อนกลับมาสร้าง *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ในลักษณะที่คล้ายคลึงกับสมัยรัชกาลที่ 6 อีกครั้ง แต่มีรายละเอียดทางรูปแบบที่แตกต่างกันไป

ในยุคหลังนี้แม้ว่าจะนิยมการนำ หลังคา ทรวดทรง หรือ องค์ประกอบ ทางสถาปัตยกรรมไทยบางอย่างมาผสมผสานกับผังอาคารสมัยใหม่เช่นเดียวกับสมัยรัชกาลที่ 6 ก็ตาม แต่ทรวดทรงและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมไทยเหล่านั้นก็มีลักษณะแตกต่างกันไป นิยมลดทอนรายละเอียดและความซับซ้อนขององค์ประกอบลวดลายไทยลงมากกว่าอาคารไทยประยุกต์สมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งอาจจะมีสาเหตุหนึ่งมาจากแนวคิดในการลดทอนรายละเอียดและลวดลายแบบจารีตลงของ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* ในยุคก่อนหน้านี้ที่ยังตกทอดและส่งอิทธิพลให้แก่แนวคิดในการออกแบบ *สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ในช่วงหลังนี้ก็เป็นได้

รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์หลังปี 2490 โดยทั่วไปมักจะมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกันทั้งหมด กล่าวโดยหลักคือนิยมออกแบบเป็นผังสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวยาวขนานกับถนน โดยมักจะมีมุขอาคารยื่นออกมาตรงกลางของผังอาคาร 1 มุขเป็นทางเข้าหลักของตัวอาคาร หรือไม่ก็ยื่นออกมาเป็น 3 มุข(ตรงกลางและปลายสองข้างของรูปผัง) ในส่วนองค์ประกอบอื่นก็จะนิยมนำองค์ประกอบสถาปัตยกรรมแบบจารีตมาประยุกต์ใช้ เช่น การใช้เสาอิงประดับผนังอาคาร การใช้ค้ำยันรับชายคา การใช้ปั้นลมคอนกรีตประดิษฐ์ลายประกอบจั่วที่ประยุกต์มาจากรวยระกาหรือเครื่องลำยองของโบสถ์วิหาร การประยุกต์ซุ้มหน้าต่างแบบไทยให้เหลือเพียงซุ้มสามเหลี่ยมเรียบๆ เป็นต้น[11] ที่สำคัญที่สุดคือเทคนิคของสถาปนิกในการออกแบบผสมผสานระหว่างองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมไทยกับผังการใช้งานสมัยใหม่ในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น กล่าวได้ว่าด้อยกว่าช่างในอดีตค่อนข้างมาก รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ที่ออกแบบส่วนใหญ่จึงมิได้มีทรวดทรงหรือสัดส่วนที่สวยงามเท่ากับสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์สมัยรัชกาลที่ 6

---

[11] ดู วิมลสิทธิ์ หรยางกูร และ คณะ, พัฒนาการแนวความคิดและรูปแบบของงานสถาปัตยกรรม อดีต ปัจจุบัน และอนาคต, หน้า 93.

ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะสถาปนิกส่วนใหญ่ในยุคหลังมิได้มีพื้นทางความรู้ในเชิงช่างสถาปัตยกรรมไทยที่ถูกต้องและลึกซึ้งเพียงพอ ทำให้งานสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เสมือนเป็นเพียงการยกรูปทรงหลังคา รูปแบบผัง ตลอดจนองค์ประกอบแบบจารีตบางอย่างที่เชื่อว่าเป็นลักษณะไทยมาใช้อย่างทื้อๆ ขาดความเข้าใจที่ลึกซึ้ง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือการผสมผสานระหว่างรูปแบบจารีตกับประโยชน์ใช้สอยสมัยใหม่ไม่สามารถกลืนกันเป็นเนื้อเดียวได้นั่นเอง

ตัวอย่างของอาคารรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ในช่วงหลังปี 2490 ภาพจากซ้าย
ภาพที่ 6.5 อาคารที่ทำการกรมศุลกากร การท่าเรือแห่งประเทศไทย
ภาพที่ 6.6 หอประชุม มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
(ที่มาภาพ: หนังสือ บันทึกผลงาน ของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ระหว่าง พ.ศ. 2491-2499)

สาเหตุสำคัญที่ทำให้รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ในช่วงหลังนี้มีคุณภาพที่แย่ลงอีกประการหนึ่งคือ ความไม่ใส่ใจในคุณภาพการออกแบบสถาปัตยกรรมของภาครัฐเอง โดยผู้นำรัฐบาลมุ่งหวังเพียงแค่รูปแบบเปลือกนอกที่ฉาบฉวยและผิวเผินของความเป็นไทยอย่างง่ายๆ ที่ขาดความลึกซึ้งและความเข้าใจในมิติทางศิลปะ จะเห็นได้จากเมื่อมีโครงการก่อสร้างอาคารครั้งใดก็มักจะไม่ได้สนใจในรายละเอียดของแบบมากนัก อีกทั้งนิยมที่จะเร่งรัดการออกแบบกันอย่างรวดเร็ว ขาดคุณภาพ คำนึงถึงเพียงรูปร่างหน้าตาอาคารว่าจะต้องมีหลังคาทรงไทยและองค์ประกอบของไทยมาปะติดปะต่อบ้างเท่านั้น ดังคำกล่าวของ สนิท ฉิมโฉม สถาปนิกที่ออกแบบหอประชุมธรรมศาสตร์(สร้างเสร็จ พ.ศ. 2499) ที่กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

“.....ตอนออกแบบหอประชุมธรรมศาสตร์นั้น ลักษณะการทำงานผมออกแบบคนเดียว.....หอประชุมธรรมศาสตร์นี่ออกแบบเองภายใน 7 วัน เขียนเสร็จแล้วให้หลวงบุรกรรมโกวิท

ซึ่งเป็นอธิบดีกรมโยธาฯ สมัยนั้น ไปเป็นผู้ไปชี้แจงกับผู้ใหญ่.....หลวงบุรกรรมฯ ไม่เคยแก้แบบเลย เขียนมาอย่างไรก็เอาอย่างนั้น ท่านขอให้ได้สร้างเร็วๆ ก็แล้วกัน....."[12]

อย่างไรก็ตามรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ในสมัยนั้น แม้ว่าจะขาดความลึกซึ้งในเชิงการออกแบบที่สวยงามและมีคุณภาพ แต่ด้วยกระแสค่านิยมของยุคสมัยก็ได้ผลักดันให้รูปแบบนี้กลายเป็นกระแสของรูปแบบสถาปัตยกรรมที่สำคัญที่สุดของอาคารสาธารณะในสังคมไทยในยุคดังกล่าวและยุคต่อมาเป็นเวลาอีกนานหลายสิบปีหลังจากนั้น แม้กระทั่งสังคมไทยในปัจจุบัน(พ.ศ. 2547) ก็ยังกล่าวได้ว่ากระแสแนวคิดสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ยังคงมีอิทธิพลต่อวงการสถาปัตยกรรมในประเทศไทยอยู่ไม่น้อย

6.1.1 อัตลักษณ์ความเป็นไทยแบบ *ท้องถิ่นนิยม* กับ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* หลัง พ.ศ. 2490

การเกิดขึ้นของรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์หลัง พ.ศ. 2490 นั้น อาจกล่าวได้ว่าสถาปนิกผู้มีบทบาทสำคัญในการริเริ่มสร้างสรรค์เป็นบุคคลแรกๆ คือ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ท่านเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในแวดวงสถาปัตยกรรมในช่วงนี้เป็นอย่างมากผู้หนึ่ง ท่านดำรงตำแหน่งหัวหน้ากองสถาปัตยกรรม กรมศิลปากรตั้งแต่ พ.ศ. 2484 จนถึง พ.ศ. 2493 และดำรงตำแหน่งเป็นสถาปนิกชั้นพิเศษของกรมศิลปากรมาโดยตลอดจนกระทั่งท่านได้ลาออกจากราชการเมื่อ พ.ศ. 2501[13] งานที่สำคัญๆ ของท่านในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 คือ อาคารหอสมุดดำรงราชานุภาพ(หลังเดิมบริเวณถนนหน้าพระธาตุ) สร้างเสร็จเมื่อ พ.ศ. 2490 ซึ่งเป็นอาคารที่เริ่มมีการประยุกต์รูปทรงหลังคาไทยและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมไทยมาใช้อย่างชัดเจนกับอาคารสาธารณะ

ตึกสหธนาคารกรุงเทพ บนถนนเยาวราช เป็นอีกหลังหนึ่งที่ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากรได้ออกแบบไว้ ซึ่งแสดงให้เห็นพัฒนาการหนึ่งของรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ โดยจะเห็นว่ารูปแบบอาคารจะมิได้มีลักษณะการสวมหลังคาไทยอย่างเด่นชัดเช่นรูปแบบสถาปัตยกรรมไทย

---

[12] อ้างถึงใน ผุสดี ทิพทัส, สถาปนิกสยาม: พื้นฐาน บทบาท ผลงาน และแนวคิด (พ.ศ. 2475-2537) เล่ม 2 (กรุงเทพฯ: สมาคมสถาปนิกสยาม, 2539), หน้า 419.

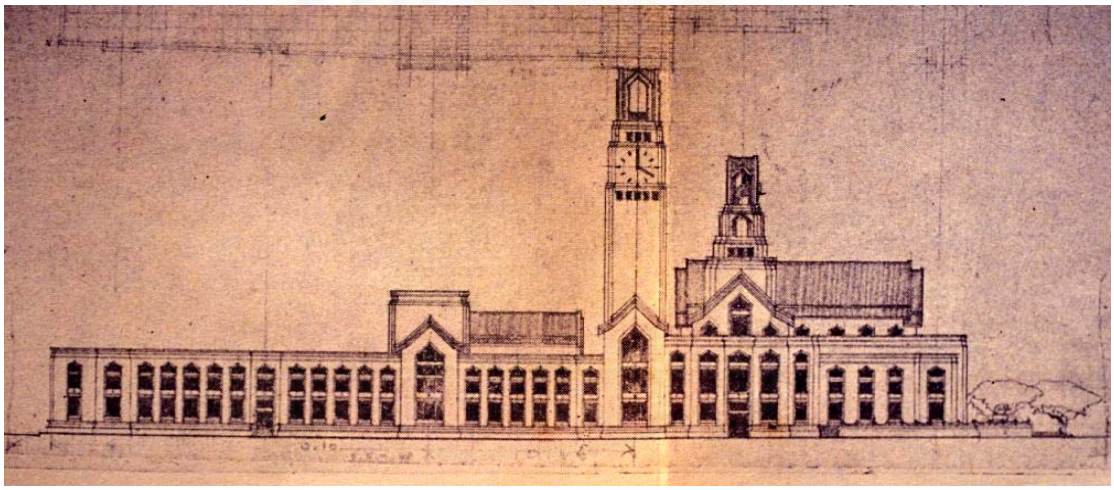
[13] ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร, งานสถาปัตยกรรมของ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ที่เกี่ยวกับการก่อสร้างต่อเติมและบูรณะพระราชมณเฑียรสถาน ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานพระบรมราชานุญาตพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร 30 พ.ย.2510 (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2510), หน้า (3).

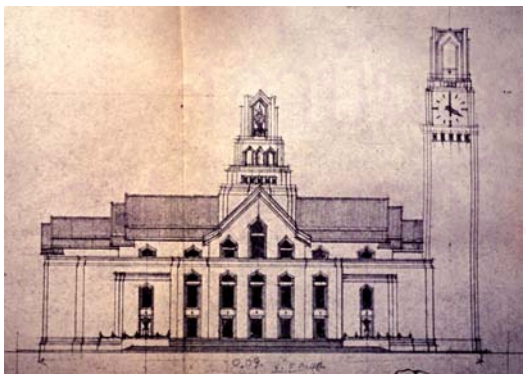
ประยุกต์โดยทั่วไปในยุคหลัง แต่ก็ได้เริ่มที่จะประยุกต์องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมไทย เช่น บัวหัวเสา และลวดลายไทยบางอย่างมาผสมผสานในการออกแบบมากขึ้น

ผลงานออกแบบของ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ที่เริ่มเปลี่ยนแปลงมาสู่ รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์

ภาพที่ 6.7 (ซ้าย) หอสมุดดำรงราชานุภาพ

ภาพที่ 6.8 (ขวา) ตึกสหธนาคารกรุงเทพ บนถนนเยาวราช (ที่มาภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)





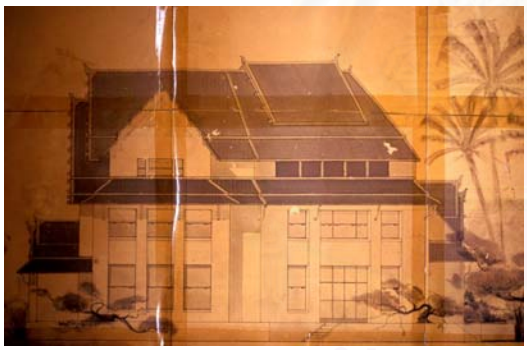
ภาพที่ 6.9 รูปด้านข้างอาคารศาลาว่าการเทศบาลนครกรุงเทพ

ภาพที่ 6.10 รูปด้านหน้าอาคารศาลาว่าการเทศบาลนครกรุงเทพ

ภาพที่ 6.11 อาคารศาลาว่าการเทศบาลนครกรุงเทพ ขณะทำการก่อสร้าง

(ที่มาภาพบนและล่างซ้าย: หนังสือ งานสถาปัตยกรรมของ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ที่เกี่ยวกับการก่อสร้างต่อเติมและบูรณะพระราชมณเฑียรสถาน ภาพล่างขวา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ศาลาว่าการเทศบาลนครกรุงเทพ ออกแบบไว้เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2498 ก็เป็นพัฒนาการในรูปแบบลักษณะเดียวกันที่แสดงออกถึงรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ชัดเจนมากขึ้น กล่าวคือ มีการประยุกต์องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมไทยและทรวดทรงหลังคาที่เชื่อว่าเป็นสัญลักษณ์ไทยมาสวมเข้ากับรูปแบบตึกอาคารสมัยใหม่ หรือแม้กระทั่งโรงละครแห่งชาติที่สร้างขึ้นในช่วงต่อมาอันมีลักษณะไทยประยุกต์อย่างเต็มที่ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ก็เป็นผู้หนึ่งที่มีส่วนร่วมในการออกแบบเช่นกัน



ภาพที่ 6.12-6.14 อาคารโรงพยาบาลของ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ที่ออกแบบด้วยลักษณะรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ (ที่มาภาพ: หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี)

หลักฐานที่ยืนยันว่า ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร น่าจะเป็นบุคคลแรกๆ ที่ริเริ่มแนวทางสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ก็คือ ผลงานที่ท่านได้ออกแบบไว้ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นผลงานหนึ่งในการเรียนของท่านตั้งแต่เมื่อครั้งที่ยังอยู่ที่ประเทศฝรั่งเศส[14] โดยออกแบบเป็นโรงพยาบาลซึ่งมีรูป

[14]แบบที่พบดังกล่าวเป็นแบบที่เก็บไว้รวมกับผลงานขณะที่ท่านยังเป็นนักเรียนอยู่ที่ฝรั่งเศสและมีลักษณะเนื้อกระดาษและความเก่าในระดับใกล้เคียงกัน แต่อย่างไรก็ตามแบบที่พบก็มิได้ระบุวันที่ไว้อย่างชัดเจนว่าเขียนขึ้นเมื่อปีใด ดังนั้นที่กล่าวว่าเป็นแบบเมื่อสมัยเรียนนั้นจึงเป็นเพียงการสันนิษฐานเท่านั้น

ร่างหน้าตาอาคารตลอดจนการออกแบบองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมต่างๆ ที่แสดงออกถึงรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์อย่างชัดเจน ปัจจุบันแบบดังกล่าวถูกเก็บรักษาไว้ที่ หอสมุดแห่งชาติ ท่าว่าสุกรี

ความนิยมอย่างขนานใหญ่ของรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ดังกล่าวจะมีมากยิ่งขึ้นและกลายเป็นลักษณะประจำยุคสมัยอย่างแท้จริงก็เมื่อหลังจาก พ.ศ. 2495 เป็นต้นมา โดยมีกรมโยธาฯ และกรมศิลปากรเป็นหน่วยงานราชการหลักในการผลิตรูปแบบสถาปัตยกรรมดังกล่าวป้อนให้กับรัฐบาล มีสถาปนิกที่สำคัญๆ ที่สืบทอดรูปแบบดังกล่าวนอกจาก ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร แล้วก็มีอาทิเช่น พล จุลเสวก, สนิท ฉิมโฉม, ปรียา ฉิมโฉม ฯลฯ

ภาพที่ 6.15 (ซ้าย) อาคารที่ทำการกระทรวงวัฒนธรรม(หลังเดิม) ภายในบริเวณ สนามเสือป่า
ภาพที่ 6.16 (ขวา) อาคารองค์การอุตสาหกรรมป่าไม้ ริมถนนราชดำเนินนอก
(ที่มาภาพทั้งสอง: หนังสือ บันทึกผลงาน ของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ระหว่าง พ.ศ. 2491-2499)

ตัวอย่างอาคารสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ที่สำคัญในช่วงหลัง พ.ศ. 2495 ได้แก่ อาคารที่ทำการกระทรวงวัฒนธรรม(เดิม) บริเวณสนามเสือป่า สร้างเสร็จเมื่อ พ.ศ. 2497 ศาลาสันติธรรม (พ.ศ. 2496 ปัจจุบันถูกรื้อลงแล้ว) อาคารอำนวยการโรงงานยาสูบ ถนนพระราม 4 (พ.ศ. 2500) และที่สำคัญคือกลุ่มอาคารราชการต่างๆ ที่เรียงรายอยู่ริมถนนราชดำเนินนอก อาทิเช่น อาคารกระทรวงเกษตรและสหกรณ์ (พ.ศ. 2499) กระทรวงคมนาคม ตึกองค์การอุตสาหกรรมป่าไม้ เป็นต้น

นอกจากอาคารที่ทำการของหน่วยงานราชการต่างๆ แล้ว รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ยังถูกใช้อย่างกว้างขวางในอาคารประเภทต่างๆ อีกมาก ไม่ว่าจะเป็น โรงละคร โรงเรียน และ หอประชุม เช่น หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์(พ.ศ. 2499) โรงละครแห่งชาติ(พ.ศ. 2508) ตึกอำนวยการวิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพ(พ.ศ. 2496) แม้กระทั่งโรงแรมก็ยังนิยมที่จะออก

แบบเป็นรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์เช่นกัน อาทิเช่น โรงแรมเอราวัณ และ โรงแรมริมถนนราชดำเนินนอกหน้าวัดปรินายก[15](พ.ศ. 2497 แต่สุดท้ายไม่ได้สร้าง) เป็นต้น

ภาพที่ 6.17 (ซ้าย) อาคารที่ทำการโรงงานยาสูบ ถนนพระราม 4
ภาพที่ 6.18 (ขวา) หอประชุมธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ (ที่มาภาพ: หนังสือ พัฒนาการแนวความคิดและรูปแบบงานสถาปัตยกรรม อดีต ปัจจุบัน และอนาคต)

อิทธิพลทางรูปแบบของงานสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ยังส่งผลกระทบสืบเนื่องต่อมาให้แก่สถาปัตยกรรมในช่วงหลัง พ.ศ. 2500 อีกเป็นเวลานาน ดังจะพบว่าอาคารราชการต่างๆ ทั่วราชอาณาจักรหลังจากนั้นจะได้รับการก่อสร้างด้วยรูปแบบดังกล่าวทั้งสิ้น อาทิเช่น อาคารที่ทำการขนส่งทางบก(พ.ศ. 2512) หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี(พ.ศ. 2509) ศาลากลางจังหวัดปัตตานี(พ.ศ. 2500) อาคารศาลจังหวัดยโสธร(พ.ศ. 2517) อาคารพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเจ้าสามพระยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา(พ.ศ. 2504) ฯลฯ

ภาพที่ 6.19 (ซ้าย) ภาพด้านหน้าศาลาสันติธรรม ริมถนนราชดำเนินนอก (ปัจจุบันถูกรื้อแล้ว)
ภาพที่ 6.20 (ขวา) ภาพถ่ายทางอากาศศาลาสันติธรรม มองเห็นผังของตึกที่เป็นรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์อย่างชัดเจน (ที่มาภาพทั้งสอง: บริษัท คริสเตียนี แอนด์ นีลเซ็น ประเทศไทย)

---

[15] หจช., (3) สธ 0201.50/3 เรื่อง “โรงแรม” วันที่11 พฤศจิกายน 2497.

รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ในมุมมองสถาปนิกและนักวิชาการทางสถาปัตยกรรมในปัจจุบันส่วนใหญ่ จะไม่ให้ความสำคัญต่อรูปแบบดังกล่าวมากนักและจะวิจารณ์ในเชิงลบมากกว่าในเชิงบวก โดยที่มักจะประเมินคุณค่างานสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ว่าด้อยในแง่แนวความคิดการออกแบบเป็นอย่างยิ่ง ดังตัวอย่างคำวิจารณ์ดังนี้

".....สังคมไทยตั้งแต่ยุคนั้นจนบัดนี้ เต็มไปด้วยความเก้งก้างเคอะเขิน ของเก่าของเราก็สลายไป ของใหม่ที่เข้ามาแทนที่ก็มิใช่ของเรา เป็นของยืมมาใช้ ทั้งๆ ที่เราเองก็ยังไม่รู้ว่ามันคืออะไรกันแน่ "ศิลปะประยุกต์" นั้น ศิลปินหรือสถาปนิกไทยบางคนคิดว่า ถ้า.....หรือเอาหลังคาไทยไปครอบบนอาคารรูปกล่องไม้ขีดแล้ว จะทำให้เป็นศิลปไทยประยุกต์ขึ้น แต่การกระทำเช่นนั้นกลับได้ผลตรงข้าม คือกลายเป็นลูกผสมที่น่าเกลียดน่าชัง....."[16]

หรืออีกตัวอย่างของการวิจารณ์ที่กล่าวไว้ว่า

".....การที่สังคมยังมีความเห็นโน้มเอียงในทำนองว่า อยากจะมีอาคารแบบไทยเดิม แต่มีประโยชน์ใช้สอยสอดคล้องกับกิจกรรมของสมัยใหม่ได้.....เป็นเรื่องเข้าใจผิดกัน เพราะในทางปฏิบัติก็ใช้ไม่ได้อยู่แล้ว.....มันเป็นเรื่องขัดกัน คนละภาษา เดินคนละทาง....."[17]

ภาพที่ 6.21 (ซ้าย) โรงละครแห่งชาติ
ภาพที่ 6.22 (ขวา) อาคารที่ทำการกระทรวงคมนาคม ริมถนนราชดำเนินนอก
(ที่มาภาพทั้งสอง: หนังสือ สถาปนิกสยาม : พื้นฐาน บทบาท ผลงาน และแนวคิด (พ.ศ. 2475-2537))

แต่อย่างไรก็ตาม ถ้าลองพิจารณารูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ในมิติแวดล้อมทางสังคมของยุคสมัยดังกล่าว อาทิเช่น ความเปลี่ยนแปลงทางค่านิยม แนวคิดทางการเมือง หรือการ

---

[16] มัทนี รัตนิน, "ศิลปะและการพัฒนา," ใน สังคมศาสตร์ปริทัศน์ (มีนาคม 2511) อ้างถึงใน อนุวิทย์ เจริญศุภกุล, "อุปสรรค และปัจจัยการเนรมิตสถาปัตยกรรมลักษณะไทย," อาษา ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2512, หน้า 85.

[17] อนุวิทย์ เจริญศุภกุล, "อุปสรรค และปัจจัยการเนรมิตสถาปัตยกรรมลักษณะไทย," อาษา ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2512, หน้า 94.

นิยมคุณค่าความเป็นไทย เป็นต้น กลับทำให้มองเห็นว่ารูปแบบดังกล่าวมีคุณค่าต่อการศึกษาประวัติศาสตร์สังคมไทยในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นอย่างมาก เพราะรูปแบบสถาปัตยกรรมดังกล่าวถูกสร้างขึ้นอย่างสอดคล้องกับบริบททางสังคมและการเมืองของไทยอย่างชัดเจนตรงไปตรงมา ซึ่งอย่างน้อยก็ทำให้รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์มีคุณค่าในแง่ที่ทำหน้าที่เป็นกระจกสะท้อนภาพความเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้เป็นอย่างดี ซึ่งคุณสมบัติดังกล่าวเป็นสิ่งที่สำคัญยิ่งประการหนึ่งของงานศิลปะและสถาปัตยกรรม

ซึ่งจากการศึกษาทำให้พบว่า *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ได้สะท้อนความเปลี่ยนแปลงทางแนวคิด ค่านิยม และ โลกทัศน์ ทางสังคมของชนชั้นนำไทยในช่วงเวลานั้นที่สำคัญยิ่งประการหนึ่งคือ ทำหน้าที่สะท้อน *อัตลักษณ์ความเป็นไทย* แบบใหม่ที่ได้รับการนิยามขึ้นในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

เป็นที่ทราบโดยทั่วไปว่า *ความเป็นไทย* นั้นเป็นสิ่งนามธรรมที่ไม่สามารถจับต้องอย่างเป็นรูปธรรมได้ชัดเจนและเกือบจะพูดได้ว่าไม่มีตัวตนอยู่จริง แต่ถึงแม้จะเป็นสิ่งที่ไม่มีอยู่จริงก็ตาม การค้นหาอัตลักษณ์ของความเป็นไทยก็ยังคงเป็นภารกิจทางจิตวิญญาณอย่างหนึ่งที่ผู้คนในสังคมไม่อาจเมินเฉยหรือปฏิเสธได้ อย่างน้อยๆ ก็เป็นเวลากว่าร้อยปีมาแล้วที่สังคมไทยโดยเฉพาะชนชั้นนำไทยต่างเร่งค้นหาและนิยาม *ความเป็นไทย* กันอย่างขมักเขม่น ซึ่งถ้าลองพิจารณาในรายละเอียดแล้วจะสังเกตเห็นได้ชัดว่า *ความเป็นไทย* ในช่วงร้อยกว่าปีที่ผ่านมานั้นมิได้มีความหมายหรือมีนิยามที่สอดคล้องต้องกันอย่างมีเอกภาพโดยตลอด ที่สำคัญยังไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจนและยังคงเป็นประเด็นถกเถียงอย่างกว้างขวางแม้กระทั่งในปัจจุบัน นั่นก็หมายความว่า *ความเป็นไทย* ยังคงเป็นสิ่งที่มีลักษณะเคลื่อนไหวและเป็นพลวัตอยู่ตลอดเวลา เป็นสิ่งที่ยังต้องอาศัยการ สมมติ ตีความ และ นิยาม กันอยู่เสมอๆ ซึ่งการนิยามในแต่ละยุคสมัยก็จะมีลักษณะผันแปรไปตามบริบททางสังคม การเมือง และ เศรษฐกิจ ที่เปลี่ยนแปลงไป อยู่ตลอดเวลา

และเนื่องจากคุณสมบัติที่เป็นนามธรรมยากแก่การสัมผัสและจับต้องได้ของ *ความเป็นไทย* ดังที่กล่าวมาข้างต้นนั่นเอง ทำให้การนิยาม *ความเป็นไทย* ในทุกยุคทุกสมัยจำเป็นจะต้องตีความนามธรรมแห่ง *ความเป็นไทย* ให้กลายสภาพมาเป็นลักษณะรูปธรรมบางประการให้ได้ ทั้งนี้ก็เพื่อจะใช้ลักษณะที่เป็นรูปธรรมดังกล่าวมาเป็นสัญลักษณ์ทางกายภาพที่ใช้ยึดเหนี่ยวและสามารถจับต้องได้ อาทิเช่น ในยุคของการสร้างชาติสู่ความเป็น *มหาอาณาจักรไทย* ระหว่างปี 2481-2487 รูปธรรมของความเป็นไทยได้ถูกเสนอผ่านองค์ประกอบทางกายภาพหลายๆ อาทิเช่น ธงชาติ เพลงชาติ การสวมหมวก การแต่งตัวแบบสากลนิยม การปรับอักขรวิธีการเขียนภาษาไทยแบบใหม่ การสร้างงานศิลปะที่แข็งกร้าวดุดัน รวมไปถึง รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัย ดังที่อธิบายมาก่อนหน้านี้แล้ว

แต่มาในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2(หลัง พ.ศ. 2490) นั้น *ความเป็นไทย* ในแบบที่กล่าวมาข้างต้นทั้งหมดไม่สามารถสนองตอบต่อบริบททางสังคมและการเมืองที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วได้อีกต่อไป *ความเป็นไทย* จำเป็นที่จะต้องได้รับการตีความและนิยามความหมายขึ้นใหม่หลายประการซึ่งผันแปรตามปัจจัยแวดล้อมทางสังคมและการเมืองแบบใหม่ และแน่นนอนย่อมส่งผลทำให้รูปธรรมแห่ง *ความเป็นไทย* ในด้านต่างๆ ที่ถูกสร้างขึ้นมาในช่วงก่อนนี้ไม่สามารถสนองตอบต่อบริบทใหม่ได้เช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ที่เคยถือเป็นสัญลักษณ์ของความเป็น *ไทยใหม่* ในยุคแห่งการสร้างชาตินั้น ถือได้ว่าตกต่ำเสื่อมถอยลงเป็นอย่างยิ่ง ไม่ได้รับความนิยมในการก่อสร้างอีกต่อไป ซึ่งจากหลักฐานข้อเท็จจริงที่แสดงให้เห็นก่อนหน้านี้แล้วว่าสังคมไทยช่วงหลังปี 2490 จะนิยมสร้างสถาปัตยกรรมรูปแบบใหม่เข้ามาแทนที่ *สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* นั่นก็คือ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ซึ่งจะอธิบายให้เห็นต่อไปว่าเป็นรูปแบบที่สามารถสะท้อนภาพของ *ความเป็นไทย* ที่ถูกนิยามความหมายขึ้นมาใหม่ในช่วงหลังปี 2490 ได้ดีกว่า

ภาพที่ 6.23 (ซ้าย) พิพิธภัณฑ์เจ้าสามพระยา พระนครศรีอยุธยา สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์หลังปี 2500
ภาพที่ 6.24 (ขวา) อาคารที่ทำการศาลขอนแก่น อีกตัวอย่างของสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์หลังปี 2500
(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ สถาปนิกสยาม : พื้นฐาน บทบาท ผลงาน และแนวคิด (พ.ศ. 2475-2537)
ที่มาภาพขวา: หนังสือ บันทึกผลงาน ของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ระหว่าง พ.ศ. 2491-2499)

ความเป็นไทย ในช่วงหลังปี 2490 นั้นอาจกล่าวได้ว่าไม่มีภาพลักษณ์ที่ยิ่งใหญ่เป็นมหาอำนาจดังที่ชนชั้นนำในยุคก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้จินตนาการไว้ จากความพ่ายแพ้ของ *ฝ่ายอักษะ* ในสงครามโลกซึ่งประเทศไทยเป็นหนึ่งในพันธมิตรของฝ่ายอักษะนั้น ได้ทำให้สถานะของประเทศไทยต้องเกือบตกเป็นประเทศแพ้สงคราม ความคิดเรื่อง *มหาอาณาจักรไทย* ต้องล้มอย่างไม่เป็นท่า ขอบเขตดินแดนต่างๆ ที่ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ทำการแย่งชิงมาได้ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ต้องส่งคืนกลับไปทั้งหมด

ชาติไทย กลับมาเป็น *ชาติเล็ก* ที่มิใช่มหาอำนาจในแหลมทองดังความใฝ่ฝันของจอมพล ป. พิบูลสงคราม อีกต่อไปแล้ว[18] และผลกระทบของการพ่ายแพ้สงครามที่น่าสนใจคือทำให้การพูดถึง *ลัทธิชาตินิยม* ในความหมายแบบเดิมๆ ที่ต้องการสร้างชาติไทยให้เป็น *มหาอาณาจักรไทย* การพูดถึงความรักชาติโดยการขยายดินแดนให้กว้างขวางใหญ่โต ตลอดจนการสร้างวัฒนธรรมแบบแปลกๆ เพื่อแสดงความเป็นอารยะถูกต่อต้านอย่างเห็นได้ชัด ดังที่ หลวงวิจิตรวาทการ ได้สะท้อนความตกต่ำของแนวคิดชาตินิยมแบบเดิมๆ ไว้ในช่วงหลังสงครามโลกตอนหนึ่งว่า

"……การพูดถึงความรักชาติก็ต้องพูดกันด้วยความระมัดระวัง เพราะอย่างน้อยก็อาจถูกเย้นหยันว่าไม่ทันสมัย ไม่เป็นพลโลก….."[19]

จนถึงกับกล่าวไว้ว่า ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นี้

"…..ศักราชแห่งการลืมชาติได้เริ่มขึ้นอย่างแท้จริงและในระหว่างเวลาที่ถือว่าการรักชาติเป็นความเลวร้ายนี้ โรคต่าง ๆ ก็เกิดขึ้นในประเทศไทย….."[20]

อย่างไรก็ตามหลังจากที่ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้มีโอกาสหวนกลับมาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอีกครั้งก็ได้นำแนวคิดชาตินิยมกลับมาใช้ใหม่ด้วย แต่ *ลัทธิชาตินิยมไทย* ในครั้งหลังนี้ก็ได้ถูกเปลี่ยนความหมายและตีความใหม่ให้แตกต่างไปจากเดิมอย่างสิ้นเชิง *ลัทธิชาตินิยมไทย* ไม่ได้รับการอธิบายว่าจะเป็นหนทางนำไปสู่การเป็นมหาอำนาจเช่นในช่วงสงครามโลก แต่มีความพยายามที่จะชี้ให้เห็นในมุมมองใหม่ว่า *ลัทธิชาตินิยม* นั้นจะเป็นผลดีแก่ชาติเล็กๆ ที่ต้องอยู่ท่ามกลางมหาอำนาจต่างๆ แทน[21]

ลักษณะสำคัญอีกประการของ *ความเป็นไทย* ที่ได้รับการอธิบายและตีความใหม่หลังปี 2490 คือ ไม่เน้นภาพพจน์ของความเป็น *สากลนิยม* มากเท่าในช่วงสงครามอีกต่อไป อาจจะเนื่องมาจากการที่ผู้นำในคณะรัฐประหาร 2490 ซึ่งได้เข้ามากุมอำนาจบริหารมากในช่วงนั้นมิได้มีแนวคิดเน้นลักษณะ *สากลนิยม* มากเท่ากับกลุ่มคณะราษฎรที่กุมอำนาจในช่วงก่อนนี้ และส่วนใหญ่ของคณะรัฐประหาร 2490 ก็เป็นผู้ที่มีแนวคิดแบบ *อนุรักษ์นิยม*(รวมไปถึงได้รับการสนับสนุนจากกลุ่มอนุรักษ์นิยม)มากกว่า ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

---

[18] สายชล สัตยานุรักษ์, ความเปลี่ยนแปลงในการสร้างชาติไทย และความเป็นไทย โดยหลวงวิจิตรวาทการ, หน้า 149.

[19] หลวงวิจิตรวาทการ, "ชาติกับศาสนา," วิจิตอนุสรณ์ คณะรัฐมนตรีพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส 16 สิงหาคม พ.ศ. 2505 (กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี, 2505), หน้า 238.

[20] หลงวิจิตรวาทการ, "อนาคตของชาติ," อนาคต (พระนคร: เขษมบรรณกิจ, 2502), หน้า 146.

[21] สายชล สัตยานุรักษ์, ความเปลี่ยนแหลงในการสร้างชาติไทย และความเป็นไทย โดยหลวงวิจิตรวาทการ, หน้า 151.

ดังนั้น *ความเป็นไทย* ที่รัฐบาลในยุคนี้เน้นอันจะนำไปสู่การแปลงเป็นสัญลักษณ์ทางรูปธรรมต่อๆ ไปนั้นจึงมีลักษณะที่หวนกลับมาเน้นรูปแบบ *ความเป็นไทยแบบท้องถิ่นนิยม* มากขึ้น ซึ่งก็คือการเน้นเอกลักษณ์หรือรูปแบบเฉพาะที่แตกต่างทางวัฒนธรรมของตนเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งมักจะเป็นการหวนย้อนกลับไปยกลักษณะรูปแบบจารีตประเพณีในด้านต่างๆ ของอดีตขึ้นมาเชิดชูและใช้เป็นเครื่องมือในการแสดงออกซึ่ง *ตัวตน* ทางสังคมของตนเอง หรือเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์ในการเสนอภาพ *ความเป็นไทย* แก่สายตาชาวโลก ทดแทนภาพ *ความเป็นไทยแบบสากล* ซึ่งเคยเป็นสัญลักษณ์ของ *มหาอาณาจักรไทย* ในยุคแห่งการสร้างชาติและขยายดินแดนซึ่งได้สูญสิ้นไปหมดแล้วหลังสงครามโลกครั้ง 2

รูปธรรมของความเป็นไทยอารยะแบบสากลในยุคของการดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ช่วงแรก(2481 – 2487) ไม่ได้รับความนิยมและสนับสนุนมากอีกต่อไป แม้ว่าผู้นำจะเป็นบุคคลคนเดียวกันก็ตาม ดังจะเห็นได้จากหลังสงครามโลกเป็นต้นมา นโยบายทางวัฒนธรรมต่างๆ ที่เน้นภาพของความเป็นสากลนิยมนั้นถูกยกเลิกไป อาทิเช่น การสวมหมวก การบังคับการแต่งกายให้เป็นแบบสากล การควบคุมการเล่นดนตรีไทย หรือการบังคับเลิกกินหมาก เป็นต้น

ภาพที่ 6.25 (ซ้าย) หอประชุมราชแพทยาลัย พ.ศ. 2495 ภายในโรงพยาบาลศิริราช
ภาพที่ 6.26 (ขวา) อาคารกรมตำรวจ สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์หลังปี 2500
(ที่มาภาพขวา: หนังสือ สถาปนิกสยาม : พื้นฐาน บทบาท ผลงาน และแนวคิด (พ.ศ. 2475-2537))

นโยบายทางวัฒนธรรมจะหันกลับมาเน้นส่งเสริมเอกลักษณ์ตามแนวทางแบบ *ท้องถิ่นนิยม* แทน ไม่ว่าจะเป็นการหันกลับมายกย่องเชิดชูขนบธรรมเนียมจารีตประเพณีในอดีต รวมไปถึงศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบจารีตมากขึ้น อาทิเช่น มีการจัดทำโครงการระยะยาว 30 ปีเพื่อบูรณะวัดและปูชนียสถานสำคัญทั่วราชอาณาจักรที่เป็นศูนย์กลางของชุมชนในท้องถิ่นต่างๆ เป็นจำนวนถึง 5,535 วัด จัดทำตำราและรวบรวมงานช่างศิลปะและทำการถ่ายทอดวิชาการช่างไทย เช่น จัดพิมพ์ตำราศิลปะ พิมพ์เพลงไทยชุดโหมโรง จัดทำเพลงทำขวัญขึ้นใหม่ แสดงโขนละครให้

ประชาชนชมที่โรงละครศิลปากร มีโครงการขุดค้นสำรวจทางโบราณคดีและบูรณะปฏิสังขรณ์โบราณสถานอย่างขนานใหญ่ตั้งแต่ปี 2496 เป็นต้นมา เช่น เมืองเก่าสุโขทัย เมืองเก่าอยุธยา เชียงแสน พิมาย ฯลฯ[22]

นอกจากนี้รัฐบาลยังได้รื้อฟื้นจารีตประเพณีบางอย่างขึ้นมาประยุกต์ใช้ใหม่อีกครั้ง เช่น จัดให้มีการแสดงกระบวนเรือพระยุหยาตราทางชลมารคเนื่องในงานเฉลิมฉลอง 25 พุทธศตวรรษในปี 2500 โดยเรียกชื่ออย่างเป็นทางการว่า *พุทธพยุหยาตราทางชลมารค* ซึ่งสาระสำคัญคือการแห่พระพุทธรูปล่องไปตามลำน้ำเจ้าพระยาเพื่อเป็นการฉลองและระลึกถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า แต่การรื้อฟื้นจารีตประเพณีดังกล่าวก็มิใช่จัดขึ้นในรูปแบบเดิมเสียทีเดียวนัก เพราะมิใช่เป็นการจัดขึ้นเนื่องในการเสด็จพระราชดำเนินของพระมหากษัตริย์ในแบบจารีตประเพณีแต่อย่างใด เป็นแต่เพียงกระบวนแห่พระพุทธรูปเท่านั้น[23] นอกจากนี้รัฐบาลยังดำเนินโครงการต่างๆ เพื่อส่งเสริมงานช่างและศิลปะแบบจารีตเพิ่มขึ้นและเน้นการศึกษาองค์ความรู้ในเรื่องที่เกี่ยวกับศิลปะแบบจารีตมากขึ้นกว่าเดิม เห็นได้ชัดจากการก่อตั้งคณะสถาปัตยกรรมไทย มหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้นในปี พ.ศ. 2498 เพื่อทำหน้าที่ผลิตสถาปนิกที่สร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมไทยและสืบสานองค์ความรู้ดั้งเดิมของช่างไทยในอดีตให้คงอยู่และพัฒนาก้าวหน้าต่อไป ซึ่งก็เป็นส่วนหนึ่งของโครงการต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการหันมาให้ความสนใจในเรื่องราวที่เป็นศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทยเองมากขึ้นของรัฐบาลยุคหลังปี 2490

โครงการทั้งหมดที่กล่าวมาล้วนเป็นผลพวงของกระแสแห่งการตระหนักถึง *ความเป็นไทย* ในแบบที่เน้นลักษณะ *ท้องถิ่นนิยม*[24] ทั้งสิ้น ซึ่งได้เริ่มเข้ามาแทนที่กระแส *ความเป็นไทยใหม่* ที่เน้นลักษณะ *สากลนิยม* ในช่วงปี 2481-2487

---

[22] ดูรายละเอียดโครงการต่างๆ ที่แสดงให้เห็นกระแสเน้นความเป็นไทยแบบท้องถิ่นนิยมที่รัฐบาลในช่วงปี 2491-2499 ดำเนินการได้ใน กองจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร, บันทึกผลงานของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ระหว่าง พ.ศ. 2491 – 2499 พิมพ์ในอภิลักขิตสมัยคล้ายวันเกิดครบ 5 รอบ ของ ฯพณฯ จอมพล ป. พิบูลสงคราม 14 กรกฎาคม 2500 (พระนคร: ศิวพร, 2500).

[23] ดูรายละเอียดใน อนุสรณ์งานพุทธพยุหยาตราทางชลมารค ในการฉลอง 25 พุทธศตวรรษ 14 พฤษภาคม 2500 (กรุงเทพฯ: กองประวัติศาสตร์กรมยุทธการทหารเรือ, 2500).

[24] *ท้องถิ่นนิยม* เป็นมโนทัศน์ทางสังคมวิทยารูปแบบหนึ่งเพื่อใช้อธิบายปรากฏการณ์ทางสังคม ซึ่ง ณ ปัจจุบัน ท้องถิ่นนิยม มีความหมายที่หลากหลาย และได้รับการนิยามแตกต่างกันไปตามจุดยืนทางความคิดของนักวิชาการแต่ละท่าน ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้มุ่งใช้ในความหมายที่หมายถึง ปรากฏการณ์ทางสังคมหนึ่งๆ ที่หยิบยกลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมบางประการที่เชื่อ(หรือสร้างขึ้น)ว่าเป็นสัญลักษณ์ประจำชาติของตนเอง ไม่ว่าจะเป็นภาษา ดนตรี ศิลปะ การแต่งกาย หรือ สถาปัตยกรรม ขึ้นมาเพื่อแสดงอัตลักษณ์ของตนเองต่อสังคมโลก มีลักษณะในเชิงที่ก่อตัวขึ้นแบบคู่ตรงข้ามกับกระแส *สากลนิยม*(โลกาภิวัตน์) อยู่ในที ดูรายละเอียดแนวความคิดที่

อัตลักษณ์แห่งความเป็นไทยที่เปลี่ยนนิยามและความหมายไปดังกล่าวจะมองเห็นได้ชัดเจนที่สุดจากการอธิบายความหมายของคำว่า *วัฒนธรรม* ที่แตกต่างกันในสองยุค ซึ่งในที่นี้จะขอยกตัวอย่างจากการนิยามความหมายของคำว่า *วัฒนธรรม* โดย พระยาอนุมานราชธน(เสฐียรโกเศศ) ในช่วงหลังปี 2490 เปรียบเทียบกับในช่วงระหว่างปี 2481-2487 โดยท่านได้เขียนเรื่อง *วิวัฒนการแห่งวัฒนธรรม* ไว้เมื่อ พ.ศ. 2496 มีใจความตอนหนึ่งว่า

"..... การรับเอาวัฒนธรรมอย่างใหม่ คือ วัฒนธรรมสากล ถ้าเกินความพอดีก็มีอันตรายอยู่อย่างหนึ่ง คือ อาจถอนรากวัฒนธรรมเดิมของตน อันเป็นส่วนสำคัญที่คุ้มกันอันตรายและเป็นความเจริญของชาติมาเป็นเวลาช้านานได้หลายปี ให้กร่อนและค่อยหมดไปในที่สุดกลายเป็นหมดบุคคลิกลักษณะไม่มีรากฐานแห่งชาติของตนเอง ....."[25]

ในขณะที่เมื่อ พ.ศ. 2486 ท่านได้เขียนเกี่ยวกับวัฒนธรรมไว้ในหนังสือชื่อ *คำอธิบาย "วัธนธัมไทย"* ไว้ตอนหนึ่งว่า

"..... ประเพณีใดไม่มีเปลี่ยนแปลงแก้ไขเพื่อความก้าวหน้า ให้เข้ากันได้เหมาะเจาะกับสิ่งแวดล้อม ประเพณีนั้นก็ได้ชื่อว่าล้าสมัย....."[26]

และอีกตอนหนึ่งว่า

".....เพราะฉะนั้นใครไม่รู้จักเสียสละร่วมแรงร่วมใจและช่วยกันปรับปรุงวัธนธัมให้เข้ากับความเปนหยู่ของโลกได้ทันท่วงที ก็ยากที่จะเอาตัวรอดเหลืออยู่ได้ มีตัวหย่างเรื่องพยายามกลืนชาติไนทางวัธนธัมหยู่ไนประวัติสาตรของชาติต่าง ๆ มานักต่อนัก ....."[27]

จากข้อความข้างต้นจะเห็นว่าในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 และในช่วงสงคราม วัฒนธรรมไทยจะถูกเน้นความสำคัญของการเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับยุคสมัยและความเป็นสากลตลอดเวลาโดยมิได้คำนึงถึงการรักษาประเพณีและแบบแผนจารีตดั้งเดิมมากนัก การปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมเข้าสู่ความเป็นสากลเป็นหนทางเดียวแห่งความอยู่รอดของชาติไทย

แต่ยุคหลัง พ.ศ. 2490 เป็นต้นมา การละทิ้งประเพณีดั้งเดิมตลอดจนการนำเข้าแบบแผนทางวัฒนธรรมแบบสากลจากภายนอกกลับกลายเป็นเรื่องที่อันตรายต่อความอยู่รอดของชาติและสุ่มเสี่ยงต่อการที่ความเป็นไทยจะสูญหายไป แม้ว่าในยุคนี้จะมิได้ถึงกับปฏิเสธการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมไปตามยุคสมัยก็ตาม แต่การปรับเปลี่ยนก็ถูกเน้นภาพของการผสมผสาน

หลากหลายของการนิยาม *ท้องถิ่นนิยม* ใน พัฒนา กิติอาษา, ท้องถิ่นนิยม (กรุงเทพฯ: กองทุนอินทร์-สมเพื่อการวิจัยทางมนุษยวิทยา, 2546).

[25] เสฐียรโกเศศ(นามแฝง), เรื่องวัฒนธรรม (นครหลวงฯ: สำนักพิมพ์ บรรณาคาร, 2515), หน้า 237.

[26] พระยาอนุมานราชธน, คำอธิบาย "วัธนธัมไทย" (พระนคร: สภาวัธนธัมแห่งชาติ, 2486), หน้า 29.

[27] เรื่องเดียวกัน, หน้า 15.

ของเก่าให้คงอยู่คู่ไปกับของใหม่อยู่มาก มิใช่การละทิ้งของเก่าทั้งหมดเพราะเป็นของล้าสมัย (เหมือนในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2) ดังที่ได้มีการกล่าวไว้ว่า

"…..ความพอดี อันเป็นสิ่งที่พึงปรารนาในเรื่องวิวัฒนาการแห่งวัฒนธรรม ที่ประเพณีลางอย่างไม่กลายไปเร็วจนล้นสมัย ก็เพราะมีพวกสมัยเก่าคอยถ่วงไว้ ที่ประเพณีไม่หยุดอยู่จนล้าสมัย ก็เพราะมีพวกสมัยใหม่คอยถ่วงไว้ จึงเกิดเป็นความพอดี ได้สมดุลย์สมสมัยขึ้น…….ความพอดีคือมีสิ่งเก่าและใหม่ "ไม่มากเกินไปและไม่น้อยเกินไป"……"[28]

ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ที่เกิดขึ้นหลังปี 2490 อย่างชัดเจน เพราะโดยเนื้อหาสาระของ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* นั้นก็คือ ความพยายามที่จะผสมผสานรูปแบบจารีตทางสถาปัตยกรรมของไทยให้สามารถอยู่ร่วมกันกับลักษณะการใช้สอยแบบใหม่ตลอดจนเทคโนโลยีสมัยใหม่ให้ได้ โดยมีรูปทรงหลังคาไทยและองค์ประกอบลวดลายไทยต่างๆ เป็นสัญลักษณ์แสดงออกถึงวัฒนธรรมแบบจารีตอันเก่าแก่ของไทยซึ่งในยุคนี้ได้หวนกลับมามีคุณค่าอีกครั้ง และมีรูปทรงของอาคารแบบกล่องสี่เหลี่ยมซ้อนหลายชั้นตลอดจนวัสดุและเทคโนโลยีการก่อสร้างแบบใหม่ที่ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ของความเจริญทางวัฒนธรรมแบบใหม่

ซึ่งโดยสรุปก็คือ เป็นแนวคิดที่เกิดจากการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ความเป็นไทยใหม่ให้สอดคล้องกับบริบทใหม่ซึ่งมีลักษณะเน้น *ท้องถิ่นนิยม* มากขึ้น เน้นความพยายามที่จะรักษาสมดุลย์ระหว่างวัฒนธรรมแบบเก่ากับวัฒนธรรมแบบใหม่ให้อยู่คู่กันได้โดยไม่ใช่มีแต่ของใหม่จนล้นสมัยหรือมีแต่ของเก่าจนล้าสมัยนั่นเอง ดังที่ พระยาอนุมานราชธน(เสฐียรโกเศศ) ได้กล่าวไว้ข้างต้นว่าเป็นลักษณะของวิวัฒนาการทางวัฒนธรรมที่ถูกต้องและเหมาะสมที่สุด

ด้วยความเชื่อดังกล่าวข้างต้นที่เริ่มแพร่หลายกว้างขวางมากขึ้นนี้เอง ผลกระทบจึงมิได้มีแค่ต่อรูปแบบสถาปัตยกรรมสาธารณะซึ่งมีการใช้สอบสมัยใหม่ดังที่กล่าวมาเท่านั้น แต่ได้ส่งผลสืบเนื่องไปยังการออกแบบก่อสร้างสถาปัตยกรรมแบบจารีตทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรมทางศาสนาและสถาปัตยกรรมเนื่องในสถาบันพระมหากษัตริย์ต่างๆ นอกจากนี้ยังรวมไปถึงการเริ่มรื้อฟื้นรูปแบบ เทคนิค ตลอดจนบรรยากาศในงานศิลปะแบบจารีตในอดีตของไทยขึ้นมาประยุกต์ใช้อีกครั้งร่วมกับเทคนิคทางศิลปะแบบใหม่อย่างกว้างขวางในช่วงเวลาดังกล่าวอีกด้วย

---

[28] เสฐียรโกเศศ, เรื่องวัฒนธรรม, หน้า 231.

6.1.2 อัตลักษณ์ความเป็นไทยแบบ *ท้องถิ่นนิยม* กับการรื้อฟื้น *รูปแบบศิลปะแบบจารีต และ สถาปัตยกรรมแบบจารีต* หลัง พ.ศ. 2490

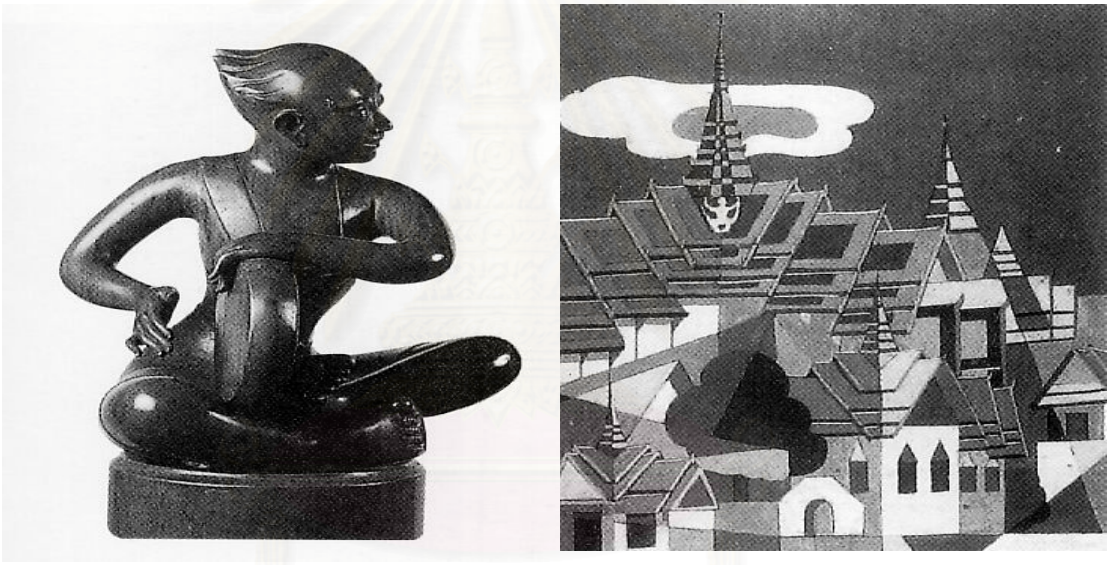
ถ้าพิจารณาแวดวงด้านศิลปะยุคหลังปี พ.ศ. 2490 เป็นต้นมา จะแลเห็นลักษณะร่วมบางอย่างที่สอดคล้องเป็นไปในทิศทางเดียวกัน โดยจะพบว่าได้เกิดมีศิลปินบางกลุ่มบางท่านที่พยายามผสมผสานรูปแบบศิลปะและเรื่องราวความเป็นไทยในแบบจารีตดั้งเดิมเข้ากับความเป็นสมัยใหม่ของงานศิลปะอย่างชัดเจนเพิ่มมากขึ้น กลายเป็นอีกกระแสหนึ่งที่เกิดขึ้นในการสร้างงานศิลปะในช่วงนี้ที่นอกเหนือไปจากการทำงานศิลปะแนวเหมือนจริง(Realism) และงานแนวอิมเพรสชั่นนิสซึ่ม(Impressionism)[29] ซึ่งถ้าจะว่ากันในเชิงแรงบันดาลใจแล้วก็อาจกล่าวได้ว่าคล้ายคลึงกับทิศทางในการมุ่งสร้างงาน *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ในช่วงนี้เช่นกันในบางด้าน เป็นแต่เพียงความพยายามในการผสมผสานรูปแบบจารีตกับความเป็นสมัยใหม่ในวงการศิลปะดูจะมีว่าความลึกซึ้งและซับซ้อนทางความคิดตลอดจนฝีมือในการสร้างสรรค์งานที่มากกว่ากลุ่มสถาปนิกในช่วงเดียวกัน

ภาพที่ 6.27 (ซ้าย) ประติมากรรม "ขลุ่ยทิพย์" ผลงานการปั้นของ เขียนยิ้มศิริ พ.ศ 2492
ภาพที่ 6.28 (ขวา) ประติมากรรม "ดินแดนแห่งความยิ้มแย้ม" โดย เขียน ยิ้มศิริ พ.ศ. 2493
(ที่มาภาพทั้งสอง: หนังสือ จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย)

---

[29] สุธี คุณาวิชยานนท์, จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย, หน้า 59.

ตัวอย่างงานศิลปะในแนวทางผสมความเป็นไทยให้เข้ากับศิลปะสมัยใหม่ที่สำคัญๆ อาทิ เช่น ผลงานประติมากรรมชื่อ *ขลุ่ยทิพย์*(พ.ศ. 2492) และ *ดินแดนแห่งความยิ้มแย้ม*(พ.ศ. 2493) ของ เขียน ยิ้มศิริ ซึ่งได้แรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปสุโขทัยและตุ๊กตาเสียกบาล ผลงานทั้งสองชิ้นนี้เป็นความพยายามที่จะนำลักษณะเชิงอุดมคติของงานประติมากรรมแบบจารีตของไทยในอดีตที่ปราศจากกล้ามเนื้อและรายละเอียดที่สมจริงอันเป็นลักษณะที่สะท้อนปรัชญาทางศิลปะของไทยในอดีต กลับมาใช้อีกครั้ง ภายหลังจากที่ในยุคก่อนหน้านี้รูปแบบงานศิลปะส่วนใหญ่จะมุ่งไปในทิศทางแบบสมจริง แสดงมัดกล้ามร่างกายของมนุษย์จริงๆ มากกว่า ตลอดจนเริ่มมีการนำเส้นสายที่อ่อนช้อยพลิ้วไหวของงานช่างในอดีตมาใช้กับงานศิลปะสมัยใหม่เพิ่มมากขึ้นและอย่างได้ผลดีเยี่ยมด้วย อาทิเช่นผลงานที่มีชื่อว่า *รำมะนา*(พ.ศ. 2493) ก็แสดงให้เห็นถึงทักษะในการถ่ายทอดความละเอียดอ่อนของลักษณะไทยประเพณีได้อย่างชัดเจนยิ่ง[30]



ภาพที่ 6.29 (ซ้าย) ประติมากรรม "รำมะนา" พ.ศ. 2493 โดย เขียน ยิ้มศิริ ที่ถ่ายทอดความอ่อนช้อยแบบไทยได้อย่างงดงาม
ภาพที่ 6.30 (ขวา) ภาพจิตรกรรมชื่อ "วัดพระแก้ว" พ.ศ. 2493
(ที่มาภาพทั้งสอง: หนังสือ จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย)

ผลงานของศิลปินอื่นๆ ที่สำคัญก็เช่น ภาพจิตรกรรมชื่อ *วัดพระแก้ว*(พ.ศ. 2493) ซึ่งเป็นการใช้รูปแบบและรูปลักษณ์งานสถาปัตยกรรมไทยที่ผสมผสานเข้ากับลักษณะการสร้างสรรค์งานศิลปะสมัยใหม่ตามลัทธิ ฟิวเจอร์ริสม์(Futurist) หรือผลงานของ ชะลูด นิ่มเสมอ ที่เขียนภาพด้วย

[30] เรื่องเดียวกัน, หน้า 59-60.

เส้นสายที่เรียบง่าย มีการใช้สีสดแบนแล้วตัดเส้นปิดทองคำเปลวตามวิธีการของจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ในงานชื่อ *สงกรานต์*(พ.ศ. 2499) เป็นต้น[31]

ภาพที่ 6.31 (ซ้าย) ภาพชื่อ "สงกรานต์" พ.ศ. 2499 ของ ชะลูด นิ่มเสมอ
ภาพที่ 6.32 (ขวา) ภาพลายเส้นของ อังคาร กัลยาณพงศ์ ภาพที่แสดงเส้นสายและลักษณะรูปแบบของลายไทย
(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย)

โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงหลังปี 2500 เป็นต้นมา แนวทางที่เน้นบรรยากาศ ความรู้สึก ตลอดจนรูปแบบจารีตประเพณีก็จะยิ่งได้รับการสืบทอดและพัฒนาต่อมาควบคู่ไปกับงานศิลปะแนวทางสมัยใหม่อื่นๆ เช่นเดียวกัน และดูจะยิ่งมีรูปแบบและแนวทางที่เน้นรูปแบบจารีตมากขึ้นอีกด้วย จนถึงกับว่าได้มีการตั้งกลุ่มศิลปินที่มีอุดมการณ์รักษาความเป็นไทยในงานจิตรกรรมขึ้นในช่วงระหว่างปี 2505-2508 นำโดยศิลปินสำคัญๆ คือ เฉลิม นาคีรักษ์, เหม เวชกร และ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ เป็นต้น[32] โดยงานของกลุ่มนี้จะเน้นการเขียนภาพวิถีชีวิตแบบไทยๆ ในอุดมคติ เช่น

[31] เรื่องเดียวกัน, หน้า 60.

[32] เรื่องเดียวกัน, หน้า 78.

ประเพณีงานบุญต่างๆ ภาพตลาดน้ำ การชนไก่ ซึ่ง สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้แสดงความคิดเห็นไว้อย่างน่าสนใจว่า

"…..ข้อสังเกตประการหนึ่งของผลงานในแนวไทยประเพณีในต้นทศวรรษ 2500 นี้ก็คือ เมื่อใดตามที่ศิลปินพยายามค้นหาความเป็นไทยหรือเอกลักษณ์ประจำชาติ เรื่องราวที่ยอดนิยมที่สุดก็คือ วิถีชีวิตชาวบ้านแบบชนบทไทย ครั้นปลายทศวรรษจึงเริ่มที่จะมีเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนามากขึ้น (หลังจากที่ผลงานศิลปะที่มีเรื่องเกี่ยวกับพุทธศาสนาโดยตรง เสื่อมความนิยมไปจากวงการศิลปะสมัยใหม่ช่วงทศวรรษ 2470-2490)

ภาพแนวไทยๆ เหล่านี้ล้วนแต่มีลักษณะโหยหาคืนวันเก่าๆ ที่แสนจะงดงาม…..แต่งกายและอาศัยอยู่ในสภาพแวดล้อมที่เป็นไทยแท้ๆ ทั้งๆ ที่ทศวรรษ 2500 บ้านเมืองถูกปกครองโดยจอมเผด็จการ และเมืองไทย(โดยเฉพาะกรุงเทพฯ) กำลังเผชิญหน้ากับความเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่อย่างถอนรากถอนโคน….."[33]

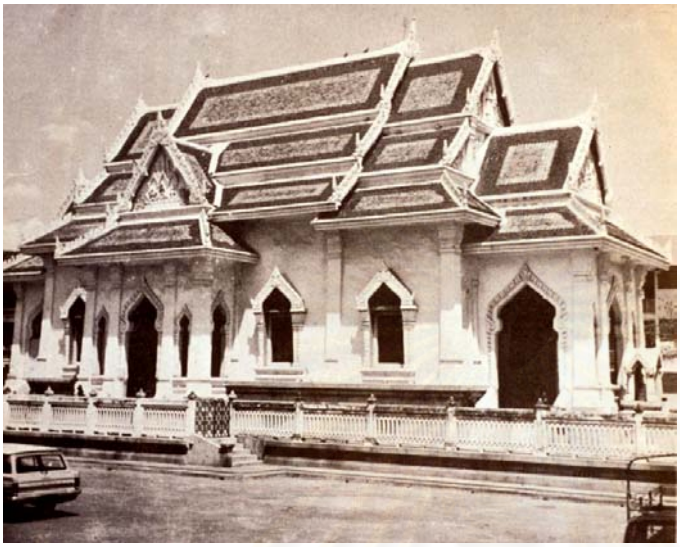
คำอธิบายต่อปรากฏการณ์ในวงการศิลปะดังกล่าวข้างต้น คงไม่อาจมองแยกไปจากกระแสที่หวนกลับมาเน้น *ความเป็นไทย* แบบ *ท้องถิ่นนิยม* ดังที่ได้อธิบายมาก่อนนี้แล้วเช่นกัน เพราะแรงบันดาลใจต่างๆ ที่จะเข้าไปกระทบใจของศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะนั้นย่อมหนีไม่พ้นที่จะเป็นสิ่งต่างๆ ที่รายล้อมอยู่รอบตัวศิลปินทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็น ความเชื่อ เหตุการณ์บ้านเมือง ค่านิยมและอุดมคติร่วมของยุคสมัย ฯลฯ ซึ่งภายใต้กระแสที่หวนย้อนกลับไปสู่ภาพอดีตแบบอุดมคติของไทยในด้านต่างๆ ทั้งหลายทั้งปวงเหล่านี้ ย่อมเป็นเสมือนคลื่นที่พุ่งเข้ามากระทบหนุนเนื่องอยู่ในจิตใจของศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะอยู่ตลอดเวลา จนเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้รูปแบบจารีตของศิลปะไทยกลับมามีคุณค่าสูงอีกครั้งในวงการศิลปะไทย และนำมาสู่ความพยายามในการรื้อฟื้น ปรับปรุง และ ดัดแปลงรูปแบบจารีตดังกล่าวนั้นใหม่ ให้สามารถผสมผสานกันกับรูปแบบศิลปะสมัยใหม่ทั้งหลายได้

ด้วยกระแสและภาพพจน์ของรูปแบบจารีตอดีตอันรุ่งเรืองของไทยที่ได้เริ่มกลายเป็นภาพอุดมคติของสังคมไทยและความเป็นไทยในยุคสมัยใหม่ไปแล้วนั้น ผลสะท้อนมุมกลับก็หนีไม่พ้นที่จะทำให้รูปแบบงานศิลปะและสถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างขึ้นภายใต้แนวคิดที่จะปฏิเสธอดีตเพราะเชื่อว่าเป็นของล้าหลังพ้นสมัยในช่วงที่ผ่านมานั้น กลายเป็นภาพตัวแทนของความตกต่ำเสื่อมถอยทางวัฒนธรรมของสังคมไทยไปอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ที่ตัดขาดจากรากเหง้าของงานสถาปัตยกรรมไทยในอดีตได้กลายความหมายจนเหลือเป็นเพียงอาคารกล่องสี่เหลี่ยมซึ่งไม่ได้มีความเจริญเป็นอารยะและแสดงความเป็นไทยแต่อย่างใดอีกต่อไปถูกลดการก่อสร้างลง ทั้งที่ก่อนหน้านี้เคยเป็นภาพตัวแทนความเป็นไทยที่ยิ่งใหญ่และสมัยใหม่เป็นอย่างมาก ใน

---

[33] เรื่องเดียวกัน, หน้า 78-79.

ขณะที่ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ถูกสร้างขึ้นอย่างมากมาย และแน่นอนผลกระทบนี้ย่อมสะเทือนไปถึงการสร้างสรรค์งาน *สถาปัตยกรรมแบบจารีต* ที่เคยเน้น *รูปแบบงานสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* ด้วยเช่นกัน



ภาพที่ 6.33 (ซ้าย) ภาพด้านข้างของพระอุโบสถวัดไตรมิตร พ.ศ. 2492 โดย หลวงวิศาลศิลปกรรม
ภาพที่ 6.34 (ขวา) ภาพด้านหน้าของพระอุโบสถวัดไตรมิตร
(ที่มาภาพซ้ายและภาพล่างซ้าย: หนังสือ อนุสรณ์สาร เนื่องในงานฉลองอายุครบรอบเก้าสิบเอ็ดปี ของศาสตราจารย์ หลวงวิศาลศิลปกรม (เชื้อ ปัทมจินดา))

ภาพที่ 6.35 (ซ้าย) พระอุโบสถวัดราชบูรณะ(วัดเลียบ) พ.ศ. 2503 โดย หลวงวิศาลศิลปกรรม
ภาพที่ 6.36 (ขวา) ลายหน้าบันพระอุโบสถวัดราชบูรณะ ผลงานออกแบบของ สง่า มยุระ แสดงออกถึงลักษณะการออกแบบลวดลายที่ละเอียดซับซ้อนเพิ่มมากขึ้นจากช่วงที่ผ่านมา โดยเฉพาะถ้าเปรียบเทียบกับงานของ พระพรหมพิจิตร

ลักษณะสำคัญที่เปลี่ยนแปลงไปของ *งานสถาปัตยกรรมแบบจารีต* ในยุคหลัง พ.ศ. 2490 เป็นต้นมา จะไม่นิยมที่จะออกแบบก่อสร้างโดยสะท้อนลักษณะของวัสดุคอนกรีตที่เข้มแข็ง หรือลดรายละเอียดลวดลายจนเหลือเพียงการใช้เส้นกรอบนอกทางเรขาคณิตที่เรียบง่ายอีกต่อไป การใช้คอนกรีตจะเป็นการใช้ในลักษณะเน้นลายละเอียดเพิ่มมากขึ้น ลวดลายที่ประกอบงานสถาปัตยกรรมจะถูกออกแบบอย่างซับซ้อนขึ้น รูปทรงมีความอ่อนช้อย พลิ้วไหว มีการสะบัดที่ปลายของตัวลายมากขึ้นในลักษณะของงานก่อสร้างที่ทำด้วยไม้ มากกว่าที่จะสะท้อนลักษณะของคอนกรีต แม้ว่าตัวของ พระพรหมพิจิตร ซึ่งเป็นผู้ที่พัฒนา *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* ขึ้นมานั้นจะมีลูกศิษย์ลูกหาต่อมาอย่างมากมาย แต่ก็กล่าวได้ว่า *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* กลับไม่ได้รับความนิยมก่อสร้างเท่าใดนักในช่วงหลังปี พ.ศ. 2490 เป็นต้นมา

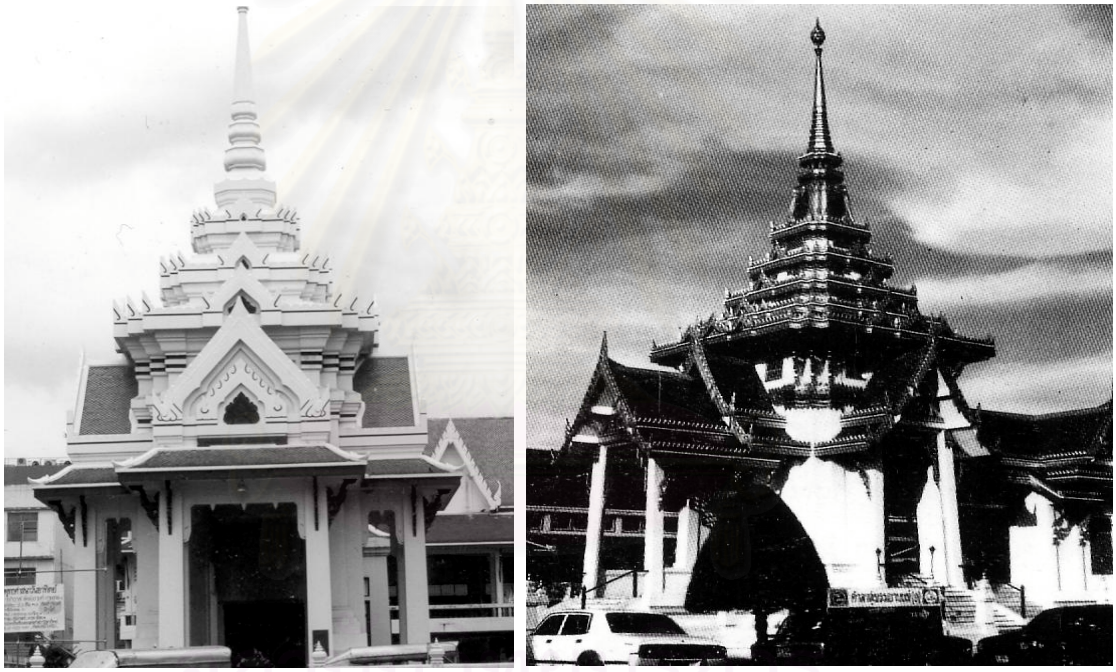
ลักษณะแนวโน้มดังกล่าวจะมีลักษณะค่อยเป็นค่อยไป โดยที่รูปแบบของสถาปัตยกรรมจะเพิ่มความละเอียดอ่อน อ่อนช้อย และเลียนแบบรูปทรงไม้เพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ซึ่งจะเห็นได้ชัดยิ่งขึ้นในงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตช่วงหลังปี 2500 โดยเฉพาะในงานออกแบบของ หลวงวิศาลศิลปกรรม ลักษณะงานออกแบบโดยรวมของท่านถ้าดูอย่างผิวเผินจะรู้สึกได้ถึงบรรยากาศของรูปแบบการก่อสร้างด้วยโครงสร้างไม้มากกว่าที่จะสร้างด้วยคอนกรีต

ภาพที่ 6.37 (ซ้าย) พระอุโบสถวัดอมรินทร์ พ.ศ. 2512
ภาพที่ 6.38 (ขวา) พระอุโบสถวัดบุปผาราม ธนบุรี
(ที่มาภาพทั้งสอง: หนังสอง อนุสรณ์สาร เนื่องในงานฉลองอายุครบรอบเก้าสิบเอ็ดปี ของ ศาสตราจารย์หลวงวิศาลศิลปกรม (เชื้อ ปัทมจินดา))

ผลงานที่สำคัญๆ ของท่านในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมาได้แก่ พระอุโบสถวัดไตรมิตร(พ.ศ. 2492) ซึ่งพระอุโบสถหลังนี้จะสังเกตได้ว่ายังถูกออกแบบให้มีลักษณะที่เรียบง่ายอยู่ ซึ่งน่าจะเป็นอิทธิพลของกระแสนิยม *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* ที่ยังคงหลงเหลือ

สืบทอดมาจากยุคก่อนนี้บ้าง แต่ถ้าพิจารณาให้ดีก็จะเห็นถึงความซับซ้อนของรายละเอียดที่เพิ่มมากขึ้นกว่า *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* ของ พระพรหมพิจิตร อย่างชัดเจน

รูปแบบงานของ หลวงวิศาลศิลปกรรม ที่เด่นชัดจะปรากฏในช่วงหลังปี พ.ศ. 2495 สืบเนื่องไปยังช่วงหลังปี 2500 ไม่ว่าจะเป็น พระอุโบสถวัดราชบูรณะ กรุงเทพฯ(พ.ศ. 2503) พระอุโบสถวัดอมรินทร์(พ.ศ. 2512) พระอุโบสถวัดสุนทรธรรมทาน(พ.ศ. 2518) พระอุโบสถวัดบุปผาราม ธนบุรี เป็นต้น[34] รูปแบบพระอุโบสถที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ล้วนแต่ก่อสร้างด้วยวัสดุคอนกรีตเสริมเหล็กแบบสมัยใหม่เป็นส่วนมากแล้ว แต่รูปทรงทางกายภาพภายนอกกลับมีลักษณะย้อนไปเหมือนกับเมื่อครั้งยังต้องก่อสร้างด้วยไม้ ในส่วนองค์ประกอบที่ยังใช้วัสดุไม้ในการก่อสร้างอยู่นั้นก็จะพบว่ามีการแกะสลักลวดลายอย่างวิจิตรซับซ้อนมากขึ้น ซึ่งลักษณะเฉพาะดังกล่าวจะเป็นกระแสหลักของรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยในช่วงต่อมา



ภาพเปรียบเทียบรูปแบบงานสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีตกับสถาปัตยกรรมไทยแบบจารีตหลังปี 2500
ภาพที่ 6.39 (ซ้าย) เมรุวัดจักรวรรดิราชาวาส รูปแบบสถาปัตยกรมไทยเครื่องคอนกรีต
ภาพที่ 6.40 (ขวา) เมรุหน้าพลับพลาอิสริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส พ.ศ. 2503 โดย ม.ร.ว. มิตรารุณ เกษมศรี สถาปัตยกรรมไทยแบบจารีตที่หวนกลับมานิยมรูปแบบลวดลายที่ซับซ้อนมากขึ้น
(ที่มาภาพขวา: หนังสือ พัฒนาการแนวความคิดและรูปแบบงานสถาปัตยกรรม อดีต ปัจจุบัน และอนาคต)

[34] สมภพ ภิรมย์, อนุสรณ์สาร เนื่องในงานฉลองอายุครบรอบเก้าสิบเอ็ดปี ของ ศาสตราจารย์ หลวงวิศาลศิลปกรม (เชื้อ ปัทมจินดา) (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จันวาณิชย์, 2518), หน้า 5-6.

ตัวอย่างที่เห็นชัดคือรูปแบบเมรุที่สร้างหลังปี 2500 ซึ่งจะไม่นิยมสร้างด้วย *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* อีกต่อไป แม้ว่าจะใช้คอนกรีตในการก่อสร้างตาม อาทิเช่น เมรุหน้าพลับพลาอิสริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทร์(พ.ศ. 2503) ออกแบบโดย ม.ร.ว. มิตรารุณ เกษมศรี ซึ่งมีลักษณะที่ซับซ้อนทางรูปแบบและราบละเอียดองค์ประกอบมาก เน้นแสดงฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรมอย่างเต็มที่ โดยเฉพาะถ้ามองเทียบกับเมรุที่ออกแบบโดย พระพรหมพิจิตร ในช่วงก่อนหน้านี้

แม้กระทั่งรูปแบบของพระตำหนักที่ประทับของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวก็ได้เปลี่ยนรูปแบบมาสร้างแบบจารีตย้อนยุคมากขึ้น เช่น พระตำหนักภูพิงค์ราชนิเวศน์ เชียงใหม่(2505) ซึ่งถ้ามองเปรียบเทียบกับ วังไกลกังวล จะเห็นได้ถึงความแตกต่างทางรูปแบบที่เริ่มนิยมย้อนกลับมาใช้รูปแบบจารีตในอดีตมากขึ้นของงานสถาปัตยกรรมในสังคมไทย

กระแสแนวโน้มทางรูปแบบที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตดังที่กล่าวมาทั้งหมดจะเห็นได้ว่าสอดคล้องเป็นอย่างดีกับกระแสความนิยมใน *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ที่เกิดขึ้นในช่วงหลังปี 2490 เป็นต้นมา ความสอดคล้องดังกล่าวจะเห็นได้อีกประการหนึ่งจากแนวโน้มพัฒนาการทางรูปแบบซึ่ง *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ช่วงหลังปี 2500 นั้นมีแนวโน้มที่จะใช้ลวดลายและองค์ประกอบแบบจารีตเพิ่มมากขึ้น ซึ่งรูปแบบวัดวาอารามหลังปี 2500 ก็มีแนวโน้มไปในลักษณะเดียวกันคือ ยิ่งซับซ้อนและย้อนยุคกลับไปสู่รูปแบบจารีตในอดีตมากยิ่งขึ้นๆ เช่นเดียวกัน

ภาพที่ 6.41 (ซ้าย) พระตำหนักภูพิงค์ราชนิเวศน์ เชียงใหม่ โดย ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร
ภาพที่ 6.42 (ขวา) อีกมุมหนึ่งพระตำหนักภูพิงค์ราชนิเวศน์
(ที่มาภาพทั้งสอง: หนังสือ งานสถาปัตยกรรมของ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ที่เกี่ยวกับการก่อสร้างต่อเติมและบูรณะพระราชมณเฑียรสถาน)

ปรากฏการณ์ของการสร้างสถาปัตยกรรมแบบจารีตโดยใช้รูปแบบที่ย้อนยุคมากขึ้นนั้น ล้วนเป็นผลสะท้อนของภาพเชิงอุดมคติแบบจารีตในด้านต่างๆ ที่ได้รับการรื้อฟื้นและอธิบายคุณค่าความหมายใหม่จนกลายเป็นอัตลักษณ์ของความเป็นไทยในยุคดังกล่าวไปแล้ว ซึ่งลักษณะดังกล่าวได้เข้ามาทำหน้าที่ทดแทนอัตลักษณ์ความเป็นไทยแบบเน้นลักษณะ *สากลนิยม* ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2475-2490 ลักษณะดังกล่าวเป็นกระแสที่เกิดขึ้นเช่นเดียวกับที่เกิดขึ้นในแวดวงทางศิลปะในช่วงเวลาเดียวกัน

อย่างไรก็ตาม กระแสเน้น *ความเป็นไทย* แบบ *ท้องถิ่นนิยม* ก็ไม่น่าที่จะเป็นเหตุผลเพียงประการเดียวในการส่งเสริมให้รูปแบบงานทั้ง *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* และ *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีต* ได้รับการรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่ แต่น่าที่จะเกิดขึ้นจากบริบทแวดล้อมหลายๆ ด้านในสังคมที่ประกอบเข้ามาด้วยกัน จนกลายเป็นแรงผลักดันที่ทำให้รูปแบบสถาปัตยกรรมทั้งสองนั้นมีพลังทางสังคมเป็นอย่างสูง ซึ่งจากการวิเคราะห์ทำให้พบข้อสังเกตบางประการที่น่าสนใจและน่าเชื่อว่ามีส่วนสำคัญยิ่งต่อกระแสความนิยมในรูป แบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตและสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ นั้นก็คือหน่ออ่อนของพลัง *อนุรักษ์นิยม* และกรอบการมองประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ซึ่งได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างดีจากกระแสการต่อต้าน *ลัทธิคอมมิวนิสต์* ในสังคมไทยหลังปี พ.ศ. 2490

6.2 หน่ออ่อนของกระแส อนุรักษ์นิยม และกรอบประวัติศาสตร์แบบ ราชาชาตินิยมใหม่: อีกปัจจัยที่ส่งผลต่อรูปแบบสถาปัตยกรรมหลัง พ.ศ. 2490

ดังที่อธิบายมาก่อนหน้านี้แล้วว่า ชนชั้นผู้นำในสังคมไทยยุคหลังปี พ.ศ. 2490 นั้น กลุ่มที่เริ่มเข้ามามีบทบาททางสังคมเพิ่มมากขึ้นก็คือ กลุ่มที่มีแนวคิดแบบ *อนุรักษ์นิยม* อันเป็นกลุ่มแนวคิดที่มุ่งรื้อฟื้นสถานภาพของสถาบันพระมหากษัตริย์ให้กลับมามีบทบาทอีกครั้งในสังคมไทย ซึ่งเป้าหมายของการรื้อฟื้นมิใช่การมุ่งหวนกลับไปปกครองแบบระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ เป็นแต่เพียงต้องการให้มีการเพิ่มอำนาจของสถาบันพระมหากษัตริย์และรื้อฟื้นเกียรติของพระราชวงศ์ให้กลับคืนมา หลังจากที่ต้องตกต่ำลงไปมากในช่วงที่คณะราษฎรมีอำนาจอยู่[35] ดังที่ ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช ได้กล่าวไว้ว่า

".....ในบรรดาบุคคลผู้มีการศึกษา ซึ่งถือว่าตนมีความคิดเห็นหนักไปในทางกษัตริย์นิยมนั้นเองน้อยคนนักที่จะปราถนาจะได้เห็นเมืองไทยถอยหลังเข้าคลองไปสู่การปกครองตามแบบสม

[35] สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, แผนชิงชาติไทย, หน้า 227.

บูรณาญาสิทธิราชย์ ส่วนมากยังชอบการปกครองแบบรัฐธรรมนูญ มีกษัตริย์อยู่ใต้กฎหมาย บุคคลเหล่านี้จึงพอใจจะถือว่า ตนมีหัวเป็นนักประชาธิปไตย แต่มีหัวใจนิยมพระมหากษัตริย์....."[36]

กระแสดังกล่าวดำเนินควบคู่กันไปกับการสร้างกรอบการมองและอธิบายประวัติศาสตร์ในอีกรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่ากรอบการมองประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ซึ่งเป็นกรอบโครงสร้างทางความคิดในการเข้าไปอธิบายวิถีประวัติศาสตร์ของชาติไทยนับตั้งแต่อดีตเป็นต้นมาโดยพิจารณาและวิเคราะห์ผ่านศูนย์กลางที่เป็นพระมหากษัตริย์และเจ้านายเชื้อพระวงศ์ต่างๆ เป็นสำคัญ มองการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและพัฒนาการใดๆ ว่าเกิดจากสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นด้านหลัก มีรูปแบบและเนื้อหาคล้ายคลึงกับกระแสความคิดที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6

กรอบการมองประวัติศาสตร์ดังกล่าวแตกต่างไปจากยุคสมัยที่คณะราษฎรยังมีอำนาจอย่างเต็มที่(พ.ศ. 2475-2490) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีครั้งแรก ซึ่งมักจะไม่ให้ความสำคัญกับสถาบันพระมหากษัตริย์มากนัก แม้ว่าจะไม่ปฏิเสธเสียทั้งหมดก็ตาม แต่ก็จะไม่นิยมกล่าวอ้างและยกย่องเท่าที่ควร พัฒนาการและความเจริญของสังคมไทยจะถูกอธิบายโดยเริ่มจากเหตุการณ์ปฏิวัติ 2475 เป็นสำคัญ เจ้านายเชื้อพระวงศ์ตลอดจนพระมหากษัตริย์มิใช่ผู้นำความเจริญมาสู่สังคมไทยอย่างแท้จริง ในมุมมองดังกล่าวนี้

ด้วยเหตุนี้กรอบการมองประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องทำลายความชอบธรรมในกรอบการอธิบายประวัติศาสตร์ของกลุ่มคณะราษฎร ทำลายความน่าเชื่อถือและคำอธิบายต่างๆ ที่กลุ่มคณะราษฎรได้สร้างไว้ โดยแทนที่ด้วยกรอบการอธิบายแบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* แทน

สิ่งที่จำเป็นที่สุดประการหนึ่งก็คือการทำลายความชอบธรรมของเหตุการณ์ปฏิวัติเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2475 ลงและลดความสำคัญทางประวัติศาสตร์ของกลุ่มคณะราษฎรให้กลายเป็นเพียงกลุ่มคนที่ *ชิงสุกก่อนหาม* ตลอดจนเป็นกลุ่มที่นำความตกต่ำเสื่อมถอยมาสู่สังคมไทยในทุกด้านโดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่วัฒนธรรม มิใช่เป็นกลุ่มผู้นำความเจริญก้าวหน้ามาสู่สังคมไทยดังที่คณะราษฎรได้ป่าวประกาศไว้มาโดยตลอด

กระบวนการทั้งหมดหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องรวมไปถึงการต่อต้านนโยบายทุกอย่างที่กลุ่มคณะราษฎรได้สร้างหรือดำเนินการไว้ด้วย และที่สำคัญต้องมุ่งทำลายสถานภาพและความชอบธรรมของกลุ่มบุคคลในคณะราษฎรให้หมดไป ซึ่งเป้าหมายในแง่ตัวบุคคลที่ยังคงเหลืออยู่เป็นสัญลักษณ์สุดท้าย(หลังจากทำลาย ปรีดี พนมยงค์ เรียบร้อยไปแล้วหลังเหตุการณ์สวรรคตของรัชกาลที่ 8) ของกลุ่มคณะราษฎรก็กล่าวได้ว่าเหลือเพียง จอมพล ป. พิบูลสงคราม ผู้ที่ยังดำรง

---

[36] แมลงหวี่ (นามแฝง), "เบื้องหลังประวัติศาสตร์," ใน ชุมนุมวรรณคดีทางการเมืองของ ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช อ้างถึงใน สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, แผนชิงชาติไทย, หน้า 227.

ตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอยู่เท่านั้น จนอาจกล่าวได้ว่าจอมพล ป. พิบูลสงคราม นั้นตกอยู่ในที่นั่งลำบากทางการเมืองเป็นอย่างยิ่ง ถึงขนาดที่ในช่วงหลัง จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้มีความคิดที่จะกลับไปคืนดีกับ ปรีดี พนมยงค์ อีกครั้ง โดยมีการส่งตัวแทนไปพบ ปรีดี พนมยงค์ ถึงเมืองจีนเพื่อแจ้งว่าจะรื้อฟื้นคดีสวรรคตของรัชกาลที่ 8 ขึ้นมาสอบสวนใหม่ โดยอ้างว่าได้พบหลักฐานที่แสดงความบริสุทธิ์ของผู้ต้องหาที่ถูกประหารชีวิตไปทั้งหมดอันรวมไปถึงตัว ปรีดี พนมยงค์ ด้วยซึ่งได้ถูกประหารชีวิตทางการเมืองไปแล้วเช่นกัน

ซึ่งความคิดที่จะหวนกลับไปคืนดีกับ ปรีดี พนมยงค์ อีกครั้งก็มาจากการที่ จอมพล ป. พิบูลสงคราม รู้สึกว่าตนเองจะไปไม่รอด เพราะ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ กำลังมีแนวโน้มที่จะร่วมมือกับ *พลังอนุรักษ์นิยม*(ที่มีความคิดแบบนิยมเจ้า) ซึ่งมีความเข้มแข็งเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ เพื่อดำเนินการโค่นล้มตนเอง ในขณะเดียวกัน เผ่า ศรียานนท์ ลูกน้องคนสนิทของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ก็ถูกโจมตีอย่างหนักในข้อหาหมิ่นพระบรมเดชานุภาพ[37] ซึ่งเป็นข้อหาหลักที่กลุ่ม *อนุรักษ์นิยม* ใช้ในการกล่าวหาฝ่ายตรงข้ามตลอดมา

กลุ่มอนุรักษ์นิยม นั้นมีรากฐานกว้างขวางและลึกซึ้งยิ่งในสังคมไทย ซึ่ง ณ ช่วงเวลานั้น (หลังปี 2490) กระแส *อนุรักษ์นิยม* ได้แสดงบทบาทเพิ่มมากขึ้นต่อสาธารณชนโดยผ่านมาทางสื่อด้านต่างๆ และกลุ่มบุคคลต่างๆ อาทิเช่น นักการเมืองใน *พรรคประชาธิปัตย์* และ *พรรคก้าวหน้า* เป็นต้น ซึ่งทำให้แม้แต่ตัว จอมพล ป. พิบูลสงคราม เองก็ยังต้องประนีประนอมและแสดงออกในการกระทำบางอย่างที่สอดคล้องกับกระแสดังกล่าวที่กำลังเพิ่มสูงขึ้นนับตั้งแต่เหตุการณ์สวรรคตของรัชกาลที่ 8 เป็นต้นมา และหลังเหตุการณ์รัฐประหารของ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เมื่อปี พ.ศ. 2500 ก็กล่าวได้ว่ากลุ่มพลัง *อนุรักษ์นิยม* ที่มุ่งฟื้นฟูสถานภาพและบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์และเจ้านายเชื้อพระวงศ์ระดับสูงนั้นได้ลงหลักปักฐานอย่างมั่นคงนับตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา ดังที่มีผู้กล่าวไว้ว่า

"…..ในบรรดามรดกทางการเมืองที่จอมพลสฤษดิ์ได้สร้างขึ้นหลังการยึดอำนาจ 2500…….ที่สำคัญที่สุดก็คือ การสร้างเงื่อนไขให้สถาบันพระมหากษัตริย์กลับมาเป็นศูนย์กลางของสังคมไทยอีกเป็นครั้งแรกหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 24 มิถุนายน 2475….."[38]

หรือดังที่ ธงชัย วินิจะกูล ได้กล่าวไว้ว่า

"…..ไม่มีกระแสประวัติศาสตร์ใดๆ ท้าทายประวัติศาสตร์แบบราชาชาตินิยมใหม่เลย ความทรงจำของเจ้ากรุงเทพฯ สารพัดเรื่อง สารพัดแง่มุม ได้รับการรื้อฟื้น เล่าใหม่ ขยายความเฉลิมฉลองกันไม่หยุดหย่อน

---

[37] ดู สมศักดิ์ เจียมธีระสกุล, ประวัติศาสตร์ที่พึงสร้าง (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ 6 ตุลารำลึก, 2544), หน้า 34-35.

[38] เรื่องเดียวกัน, หน้า 36.

ซุ้มประตูตามถนนราชดำเนินซึ่งจัดทำเพียง 2 ครั้งตลอดรัชสมัยพระปิยมหาราช เดี๋ยวนี้ทำกันปีละ 2 ครั้ง.....ราชาชาตินิยมแบบนี้แสดงออกชัดเจนทุกวี่ทุกวันในปัจจุบัน พร้อมกับแสดงออกในความทรงจำต่ออดีตด้วย....."[39]

แม้ว่าความเข้าใจโดยส่วนใหญ่จะวิเคราะห์ว่า กรอบการมองประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* เกิดขึ้นภายหลังจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 บทบาทความสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์จะได้รับการรื้อฟื้นอย่างยิ่งใหญ่ท่ามกลางการปฏิวัติของมหาชนบนถนนราชดำเนินเมื่อ 14 ตุลาคม[40] ก็ตาม แต่ในความคิดของผู้เขียนประกอบกับหลักฐานบางประการได้ทำให้น่าเชื่อได้ว่า กระแสดังกล่าวได้ถูกบ่มเพาะและก่อตัวเป็นหน่ออ่อนทางความคิดและความเชื่ออย่างเป็นรูปธรรมชัดเจนแล้วในสังคมไทยตั้งแต่หลังปี 2490 เป็นต้นมา การหยิบยกสถาบันพระมหากษัตริย์ขึ้นมาเป็นสัญลักษณ์และศูนย์รวมจิตใจอย่างหนึ่งในการต่อสู้ของกลุ่มนิสิตนักศึกษาในเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 ตลอดจนปรากฏการณ์ทางสังคมภายหลังการนองเลือดซึ่งเป็นที่รับรู้โดยทั่วไปอยู่แล้วนั้น ผู้เขียนเชื่อว่าจะเกิดขึ้นในรูปแบบดังกล่าวไม่ได้เลยถ้ากระแส *ราชาชาตินิยมใหม่* ไม่ได้ก่อตัวมาอย่างชัดเจนแล้วเป็นระยะเวลาพอสมควร

ข้อเท็จจริงหลายๆ ด้านที่ปรากฏในสังคมก็ล้วนส่อแสดงให้เห็นว่ากรอบการมองประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ได้เริ่มปรากฏขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม ก่อตัวขึ้นอย่างช้าๆ แต่มั่นคงและครอบคลุมกว้างไกลส่งอิทธิพลไปในทุกๆ สาขาวิชาชีพ

ผลงานด้านงานเขียนในที่ต่างๆ นับตั้งแต่ปี 2490 เป็นต้นมาของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นตัวแทนหนึ่งที่สะท้อนถึงกระแสดังกล่าวได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะ นวนิยายเรื่องสี่แผ่นดิน นั้นเป็นนวนิยายตัวอย่างที่ดีที่สุดและประสบความสำเร็จที่สุดในแง่วรรณกรรมที่สะท้อนความพยายามในการรื้อฟื้นภาพอันสวยงามของยุคสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์และสร้างศรัทธาบารมีให้เกิดขึ้นแก่สถาบันพระมหากษัตริย์อย่างสูงยิ่งอีกครั้ง ในขณะเดียวกันสี่แผ่นดินก็ได้แสดงภาพในเชิงเสียดสีประชดประชันในมุมมองที่น่าตลกและความเสื่อมถอยทางวัฒนธรรมอันเกิดจากรัฐบาลคณะราษฎรอย่างชัดเจน

ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช เป็นอีกผู้หนึ่งที่มีแนวคิดแบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ท่านพยายามสร้างคำอธิบายให้แก่จารึกพ่อขุนรามคำแหง(จารึกหลักที่ 1) ไว้ว่าเป็นรัฐธรรมนูญฉบับแรกของไทย และการปกครองในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์นั้นก็มีลักษณะที่เป็นประชาธิปไตยอยู่ก่อนแล้ว โดยเป็นจารึกที่ค้ำประกันสิทธิเสรีภาพแก่ราษฎรอย่างทัดเทียมเสมอหน้ากัน ดังที่ท่านได้เสนอไว้ตั้งแต่เมื่อปี พ.ศ. 2495 ว่า

---

[39] ธงชัย วินิจจะกูล, "ประวัติศาสตร์ไทยแบบราชาชาตินิยม จากยุคอานานิคมอำพราง สู่ราชาชาตินิยมใหม่หรือลัทธิเสด็จพ่อของกระฎุมพีไทยในปัจจุบัน," ศิลปวัฒนธรรม, หน้า 64.

[40] เรื่องเดียวกัน, หน้า 62.

"…..นักการเมืองบางคนยังเข้าใจผิดคิดว่า เมืองไทยเริ่มมีรัฐธรรมนูญปกครองแผ่นดินเมื่อสัก 20 ปีมานี้ แต่ความเป็นจริงศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงนับได้ว่าเป็นรับธรรมนูญแบับแรกของไทยเพราะเป็นกฎหมายรับรองสิทธิเสรีภาพของปวงชนในทรัพย์สิน การค้าขาย การเดินทาง และการแสวงหาความยุติธรรมด้วยวิธีทูลเกล้าฯ ถวายฎีกาโดยตรงต่อพระเจ้าแผ่นดิน ทั้งนี้มีมาก่อนรัฐธรรมนูญฉบับ พ.ศ. 2475 ตั้ง 600 กว่าปีมาแล้ว….."[41]

ซึ่งการตีความในลักษณะดังกล่าวย่อมส่งผลนำไปสู่การหักล้างคำอธิบายความสำคัญของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นวันที่ 24 มิถุนายน 2475 อันเป็นวันที่คณะราษฎรอ้างไว้เสมอว่าเป็นวันสำคัญที่ประเทศไทยได้มีรัฐธรรมนูญใช้ในการปกครองประเทศ

ภาพที่ 6.43 (ซ้าย) ศิลาจารึกหลักที่ 1 รัฐธรรมนูญฉบับแรกของไทย ภายใต้การตีความหลังปี 2490
ภาพที่ 6.44 (กลาง) ตัวอย่างพระพุทธรูปสุโขทัย รูปแบบทางศิลปะที่ถูกยกขึ้นเป็นศิลปะคลาสสิกของไทย อันส่งผลทำให้ภาพพจน์ของสุโขทัยกลายเป็นรัฐอุดมคติของสังคมไทย
ภาพที่ 6.45 (ขวา) ตัวอย่างรูปแบบและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมแบบจารีต รูปแบบที่กลับมาเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นไทยอีกครั้งหลังปี 2490

อีกทั้ง ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช ยังได้เสนอไว้อีกว่าแม้แต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นการปกครองแบบที่พระมหากษัตริย์มีพระราชอำนาจเบ็ดเสร็จนั้นก็ยังเต็มไปด้วยลักษณะของประชาธิปไตย ดังที่ท่านเขียนไว้ตอนหนึ่งว่า

---

[41] ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช, ประชุมปาฐกถา และคำอภิปราย พ.ศ. 2489-2509 (พระนคร: รวมสาส์น, 2509), หน้า 154.

"....แง่ที่น่าสนใจที่สุดในกฎหมายรัชกาลที่ 4 คือ หลักประชาธิปไตยซึ่งค้นพบจากกฎหมายนั้น.....ตามประกาศเดือน 6 ปี ฉลู จุลศักราช 1215 มีกระแสพระบรมราชโองการดำรัสเหนือเกล้าฯ สั่งว่า คำว่ากะปิและน้ำปลาที่ชาวบ้านใช้กันอยู่นั้น ตามหลักภาษา.....ศัพท์ที่ถูกต้องคือ เยื่อเคยและน้ำเคย จึงประกาศให้ใช้คำว่าเยื่อเคยและน้ำเคยตามกระแสพระราชบัญญัติ แต่คงจะเป็นด้วยความเคยชินต่อการเรียกขาน.....ราษฎรจึงไม่เปลี่ยนตาม แทนที่จะใช้วิธีบังคับกดขี่เพื่อที่จะเปลี่ยนให้ได้ ในหลวงรัชกาลที่ 4 แสดงพระองค์เป็นนักประชาธิปไตย ยอมแพ้ต่อเสียงข้างมาก.....จึงมีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯ ให้อาณาประชาราษฎรเรียกกะปิน้ำปลาตามคำโบราณไปตามเดิม....."[42]

จากข้อความข้างต้นที่เสนอมา ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าการสร้างคำอธิบายเรื่องศิลาจารึกหลักที่ 1 ว่าเป็นรัฐธรรมนูญฉบับแรกของไทย และการเสนอว่าสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ก็มีความเป็นประชาธิปไตยอยู่ก่อนแล้ว ย่อมมีเป้าหมายที่จะเสนอว่าสังคมไทยมีระบอบรับธรรมนูญมาเป็นเวลานาน และสถาบันพระมหากษัตริย์นับตั้งแต่อดีตมาก็ทรงปกครองบ้านเมืองแบบประชาธิปไตยมาโดยตลอด

การปกครองแบบ *พ่อปกครองลูก* สมัยสุโขทัยให้ภาพสวยหรูจนกระทั่งสุโขทัยกลายเป็นรัฐในอุดมคติของสังคมไทย ซึ่งในความเห็นของฝ่ายที่นิยมเจ้าแล้ว การปกครองแบบนี้จัดว่าเป็นประชาธิปไตยแบบหนึ่งและเป็นประชาธิปไตยแบบไทยๆ ซึ่งเหมาะสมกับสังคมไทยมากกว่า และไม่จำเป็นต้องไปเอาอย่างการปกครองแบบตะวันตก(อย่างที่คณะราษฎรนำเข้ามา) แต่อย่างใด

กรอบการมองประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ที่หวนย้อนกลับไปสู่สถาบันพระมหาฎษัตริย์อีกครั้งดังกล่าวนี้ ได้สะท้อนให้เห็นแม้กระทั่งสิ่งเล็กๆ อย่างเช่นเนื้อหาในการออกแบบภาพตราไปรษณียากร ถึงแม้ว่าตราไปรษณียากรจะเป็นเพียงกระดาษแผ่นเล็กๆ แต่เนื้อหาของภาพเรื่องราวและเหตุการณ์ตลอดจนภาพบุคคลที่ที่ถูกบรรจุไว้อยู่ในตราไปรษณียากรนั้นก็สามารถแสดงให้เห็นถึงความคิดและโลกทัศน์ของสังคมได้เป็นอย่างดี ที่สำคัญที่สุดเนื้อหาภาพบนตราไปรษณียากรได้แสดงฐานะของการเป็นเครื่องมือทางการเมืองอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นการปลุกจิตสำนึกทางประวัติศาสตร์ การโฆษณาชวนเชื่อทางการเมือง หรือ ความรักชาติ เป็นต้น[43]

มีผู้ทำการศึกษาเรื่องนี้ไว้อย่างละเอียดได้กล่าวว่า การออกแบบตราไปรษณียากรยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา มีลักษณะชัดเจนประการหนึ่งคือหันกลับมานิยมใช้ภาพพระบรมฉายาลักษณ์ของพระมหากษัตริย์เป็นแกนกลางของเนื้อหาภาพอีกครั้ง ดังจะเห็นได้จากตราไปรษณียากรที่ออกเพื่อเป็นที่ระลึกถึงวันบรรบุราชนิติภาวะของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาล

---

[42] เรื่องเดียวกัน, หน้า 151-152.

[43] สมบัติ จันทรวงศ์, <u>แสตมป์กับสังคม</u> (กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์, 2526), หน้า 6.

ปัจจุบัน พิมพ์ออกจำหน่ายเมื่อปี 2490 ชุดบรมราชาภิเษก พิมพ์ออกในปี 2493 และโดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังปี 2494 เป็นต้นไป ตราไปรษณียกรจะชัดเจนมากว่านโยบายการออกแบบเนื้อหาภาพนั้น มุ่งที่จะใช้ภาพพระบรมฉายาลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเป็นหลัก[44] ในขณะที่เนื้อหาเกี่ยวกับเหตุการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครอง การพระราชทานรัฐธรรมนูญ หรือเนื้อหาที่เกี่ยวกับคณะราษฎรจะหมดความนิยมไป

ภาพที่ 6.46-6.48 ตัวอย่างตราไปรษณียากรที่พิมพ์ออกมาใช้ในช่วงหลังปี 2490 ซึ่งเนื้อหาของภาพด้วยส่วนใหญ่(ไม่ใช่ทั้งหมด) จะมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์
(ที่มาภาพทั้งสาม: หนังสือ แสตมป์กับสังคม)

แน่นอนว่าทุกยุคทุกสมัยนับตั้งแต่มีการผลิตตราไปรษณียากรขึ้นใช้ในสังคมไทย ภาพพระบรมฉายาลักษณ์ของพระมหากษัตริย์ได้กลายเป็นเนื้อหาหลักประการหนึ่งของการสร้างตราไปรษณียากร แต่ถ้าพิจารณาในแง่ปริมาณ ความหลากหลายของภาพ และการเน้นความสำคัญ ก็จะพบว่าในช่วงตั้งแต่หลังปี 2475 จนถึงปี 2490 นั้นเนื้อหาของภาพตราไปรษณียากรส่วนใหญ่จะถูกสร้างเป็นรูปสัญลักษณ์ทางการเมืองในระบอบประชาธิปไตย เหตุการณ์สำคัญของคณะราษฎรมากกว่า อาทิเช่น อนุสาวรีย์ปราบกบฏ เพื่อระลึกถึงเหตุการณ์กบฏบวรเดชในปี 2476 หรือภาพอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย และ พานรัฐธรรมนูญ ฯลฯ โดยจะมีเนื้อหาภาพอันเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ลดลงเหลือเพียง 40 เปอร์เซ็นต์ของจำนวนภาพในตราไปรษณียากรทั้งหมด[45] ซึ่งลักษณะดังกล่าวจะแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับช่วงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองและช่วงหลังปี 2490 ที่เนื้อหาส่วนใหญ่จะเน้นภาพอันเกี่ยวเนื่องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ดังที่กล่าวมา

ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดที่เกิดขึ้นจากกระแสการอธิบายประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ต่อการสร้างงานสถาปัตยกรรมก็คือ การเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบและความคิดในการก่อสร้างอนุสาวรีย์ต่างๆ ณ เวลานั้น เพราะโดยความสำคัญของอนุสาวรีย์แล้ว ถือได้ว่าสิ่งก่อสร้างที่มีผลใน

---

[44] เรื่องเดียวกัน, หน้า 32-33.

[45] เรื่องเดียวกัน, หน้า 31.

แง่สัญลักษณ์ทางการเมืองอย่างสำคัญยิ่ง การกำหนดรูปแบบและเนื้อหาของอนุสาวรีย์ล้วนต้องถูกพิจารณากลั่นกลองจากรัฐบาลเสมอเนื่องจากอนุสาวรีย์นั้นมีคุณสมบัติในการสื่อสาร กล่อมเกลา หรือจะเรียกว่า โฆษณาชวนเชื่อสูงแก่สังคม ดังนั้นลักษณะอนุสาวรีย์ที่ปรากฏในแต่ละยุคแต่ละสมัยย่อมจะสะท้อนภาพของสังคม ณ ขณะนั้นได้ว่า มีกลุ่มความคิดและกลุ่มการเมืองใดกำลังมีอิทธิพลอยู่ในสังคม

อนุสาวรีย์ในช่วงปี พ.ศ. 2490-2500 สามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่มหลักๆ คือ อนุสาวรีย์ของพระมหากษัตริย์ อนุสาวรีย์ของพระบรมวงศานุวงศ์ และ อนุสาวรีย์ของสามัญชน[46] ซึ่งถ้าพิจารณามูลเหตุในการก่อสร้างแล้วจะพบว่าเกือบทั้งหมดมิได้เป็นการริเริ่มโดยตรงของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม แต่อย่างใด ไม่เหมือนกับในช่วงที่ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีครั้งแรก และโดยภาพรวมอนุสาวรีย์ส่วนใหญ่จะเป็นการย้อนกลับมาสร้างอนุสาวรีย์ที่เกี่ยวข้องกับพระกษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์อย่างเห็นได้ชัด ซึ่งแนวโน้มดังกล่าวไม่เคยเกิดขึ้นเลยในช่วงที่ จอมพล ป. พิบูลสงครามดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในช่วงแรกอีกเช่นกัน ที่สำคัญอนุสาวรีย์ทั้งหมดในยุคนี้ไม่มีแห่งใดเลยที่เกิดขึ้นจากความต้องการของรัฐบาลโดยตรง แสดงให้เห็นถึงลักษณะที่จำต้องประนีประนอมกับกลุ่มความคิดอื่นๆ มากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มทางความคิดแบบ *อนุรักษ์นิยม*

อนุสาวรีย์ที่สะท้อนแนวคิดดังกล่าวได้ชัดเจนที่สุดนั้นเห็นได้จากกระแสนิยมในเรื่องการสร้างอนุสาวรีย์ของพระบรมวงศานุวงศ์พระองค์ต่างๆ ในฐานะของ “พระบิดา” ในสาขาวิชาชีพต่างๆ ที่เริ่มเกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมในยุคสมัยดังกล่าวถึง 3 แห่ง ซึ่งลักษณะของอนุสาวรีย์เช่นนี้จะเกิดขึ้นอย่างมากมายตามมาอีกในช่วงหลังปี พ.ศ. 2500 ซึ่งถือได้ว่าฝ่าย *อนุรักษ์นิยม* ที่เน้นกรอบการมองประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ได้กลับเข้ามามีบทบาทสูงขึ้นอย่างชัดเจนแล้ว

อนุสาวรีย์ที่เป็นพระบรมวงศานุวงศ์ที่สำคัญที่สุดของยุคสมัยคือ อนุสาวรีย์พระบรมราชชนก ภายในโรงพยาบาลศิริราช(สร้างแล้วเสร็จ พ.ศ. 2493) อนุสาวรีย์ของพระองค์ท่านถูกสร้างขึ้นในฐานะที่ทรงเป็น *พระบิดาของการแพทย์ไทย* ซึ่งเป็นอนุสาวรีย์ที่สะท้อนกรอบการอธิบายประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* อย่างชัดเจน ภาพของสถาบันพระมหากษัตริย์ได้เริ่มกลับมาสู่กระแสนิยมและเป็นศูนย์กลางของวิถีประวัติศาสตร์อีกครั้ง อนุสาวรีย์แห่งนี้เป็นเสมือนสัญลักษณ์ของการสร้างความหมายเชิงบวกให้แก่สถาบันพระมหากษัตริย์หลังจากที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนเลยในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา หรือการสร้างอนุสาวรีย์เจ้านายพระองค์อื่นๆ ต่อมา เช่น อนุสาวรีย์กรมหลวงราชบุรีดิเรกฤทธิ์ หน้ากระทรวงยุติธรรม(พ.ศ. 2498-2507) และอีกมากมายหลังปี พ.ศ. 2500 ก็ล้วนมีนัยสื่อแสดงไปในทิศทางเดียวกัน อันเป็นการ

---

[46] ดู พิบูลย์ หัตถกิจโกศล, อนุสาวรีย์ไทย: การศึกษาในเชิงการเมือง, หน้า 82-91.

เสนอภาพบุคคลในพระราชวงศ์ชั้นสูงว่าเป็นผู้มีความสามารถและเป็นผู้สร้างคุณูปการต่อบ้านเมืองอย่างมากมายมหาศาล ทั้งที่ในช่วงก่อนหน้านี้บุคคลในพระราชวงศ์ชั้นสูงถูกมองในด้านร้ายมากกว่าด้านดี

ภาพที่ 6.49 (ซ้าย) อนุสาวรีย์พระบรมราชชนก ภายในโรงพยาบาลศิริราช (สร้างเสร็จ พ.ศ. 2493)
ภาพที่ 6.50 (กลาง) อนุสาวรีย์กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน (สร้างเสร็จ พ.ศ. 2500)
ภาพที่ 6.51 (ขวา) อนุสาวรีย์กรมหลวงราชบุรีดิเรกฤทธิ์ (พ.ศ. 2498-2507)
(ที่มาภาพทั้งสาม: หนังสือ สมุดภาพประติมากรรมกรุงรัตนโกสินทร์)

เนื้อหาสำคัญของอนุสาวรีย์เหล่านี้มักกล่าวถึงภาพลักษณ์ของเจ้านายหลายๆ พระองค์ว่าเป็นผู้ริเริ่มกิจการสำคัญๆ ที่เป็นประโยชน์ของบ้านเมือง และยกย่องให้เป็น *พระบิดา* ในสาขาวิชาต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นด้าน การแพทย์ การสาธารณะสุข การศาล การไปรษณีย์ ฯลฯ ซึ่งเป็นการเปลี่ยนมุมมองไปชนิดหน้ามือเป็นหลังมือ

อีกตัวอย่างที่ชัดเจนในช่วงดังกล่าวคือ การเกิดขึ้นของอนุสาวรีย์กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน(สร้างแล้วเสร็จเมื่อ พ.ศ. 2500) บริเวณหน้าตึกที่ทำการรถไฟ ซึ่งเป็นการชูภาพของเจ้านายอีกพระองค์ให้เป็น *พระบิดาของการรถไฟไทย* ซึ่งการรถไฟในอดีตนั้นถือว่าเป็นสัญลักษณ์แห่งความเจริญก้าวหน้าและเป็นสมัยใหม่ยิ่งของสังคม ดังนั้นการยกเจ้านายชั้นสูงขึ้นให้เป็นพระบิดาของการรถไฟไทยจึงเท่ากับยกสถานภาพของ *เจ้า* ให้กลับไปรับบทบาทผู้นำพาประเทศไปสู่ความเจริญอีกครั้ง

แน่นอนเราไม่อาจปฏิเสธข้อเท็จจริงที่ว่าพระองค์ท่านได้ทำประโยชน์ต่อการรถไฟในด้านต่างๆ จริงอย่างมากมาย แต่ที่น่าสังเกตคือ พระองค์ท่านไม่เคยถูกยกมากล่าวอ้างในความหมายดังว่ามาก่อนเลยจนกระทั่งในช่วงระยะเวลานี้ อาจจะมีการกล่าวถึงพระองค์บ้างแต่ก็ไม่เป็นไปในลักษณะที่ต้องการเชิดชูมากมายเช่นนี้มาก่อนแต่อย่างใด

กล่าวได้ว่ากระแสการสร้างอนุสาวรีย์ของพระบรมวงศานุวงศ์พระองค์ต่างๆ ในช่วงนี้จึงเป็นภาพสะท้อนที่ชัดเจนยิ่งอีกประการหนึ่งของบริบททางสังคมและการเมืองภายหลังการรัฐประหารเมื่อปี 2490 ซึ่งได้เปิดโอกาสและพื้นที่ให้แก่กระแสแนวคิดและแนวการมองประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ได้เข้ามามีบทบาทเพิ่มมากขึ้นในสังคมไทย

ในส่วนของอนุสาวรีย์สามัญชนนั้นมีโครงการไว้อยู่ 2 แห่งคือ อนุสาวรีย์สุนทรภู่ และอนุสาวรีย์พระยารัษฎาประดิษฐมหิศรภักดี(คอซิมบี้ ณ ระนอง) แต่โดยข้อเท็จจริงแล้วอนุสาวรีย์ดังกล่าวก็มิได้มีเป้าประสงค์ทางการเมืองเช่นอนุสาวรีย์สามัญชนที่เคยสร้างขึ้นในช่วงระหว่างปี 2470-2490 แต่อย่างใด

กรณีศึกษาที่น่าจะเห็นได้ชัดถึงกระแส *อนุรักษ์นิยม* และแนวการมองประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ก็คือ กรณีที่คณะรัฐมนตรีได้มีมติให้ทำการจัดสร้าง อนุสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ ขึ้นในปี พ.ศ. 2494 โดยคณะกรรมการจัดสร้างฯ ได้ประชุมและลงมติว่าให้ทำการจัดสร้าง ณ อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย โดยรื้อเอาตอนกลางที่ตั้งพานรัฐธรรมนูญออกทั้งหมด และให้สร้างพระบรมรูปขนาดสูงกว่าพระองค์จริง 3 เท่าไปตั้งไว้แทน ดังที่ได้แสดงเหตุผลประกอบไว้ว่า

"…..คณะกรรมการจึงเห็นว่าควรจะสร้างตรงอนุสสาวรีย์ประชาธิปตัยปัจจุบันนี้ เพราะเท่าที่เป็นอยู่ขณะนี้เป็นอนุสสาวรีย์ซึ่งเป็นของสิ่งหนึ่งคือรัฐธรรมนูญ……เป็นเพียงวัตถุสิ่งของเท่านั้น ฉะนั้น เหตุใดจึงไม่เอาพระบรมรูปของพระองค์ท่านตั้งแทน…..เอาพระบรมรูปตั้งแทนแท่นกับพานที่ตั้งอยู่ขณะนี้ดีกว่า และจะเป็นการเหมาะสมหลายประการทั้งทางด้านศิลปะและทางด้านที่ระลึกถึงการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองด้วย…."[47]

จะเห็นได้ว่าแนวคิดดังกล่าวเป็นความตั้งใจที่จะลบความสำคัญของประวัติศาสตร์คณะราษฎรลงอย่างชัดเจนโดยเปลี่ยนความหมายของการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาสู่ระบอบประชาธิปไตยว่าเกิดจากพระราชดำริในการพระราชทานของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ เท่านั้น

อย่างไรก็ตาม จอมพล ป. พิบูลสงคราม ซึ่งเป็นผู้นำคณะราษฎรคนสำคัญ แม้ว่าจะประนีประนอมให้มีการตั้งโครงการนี้ขึ้นมา แต่เมื่อผลของข้อสรุปเป็นการรื้ออนุสาวรีย์ประชาธิปไตยที่ตนเองสร้างขึ้นมากับมือลง ก็ทำให้สุดท้ายแล้ว จอมพล ป. พิบูลสงคราม ไม่ยอมอนุมัติงบประมาณมาใช้ในการก่อสร้างโดยอ้างว่าได้ใช้จ่ายเงินไปในโครงการต่างๆ หมดแล้ว[48] และโครงการดังกล่าวก็ระงับไปในที่สุด

---

[47] หจช., (1) มท 1.1.3.3/1 เรื่อง "รายงานการประชุมคณะกรรมการดำเนินการสร้างอนุสสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว" วันที่ 31 มกราคม 2495, หน้า 56.

[48] หจช., (1) มท 1.1.3.3/1 เรื่อง "อนุสสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ" วันที่ 14 กุมภาพันธ์ 2496, หน้า 1.

อย่างไรก็ตามกลุ่มพลังความคิดที่เน้นกรอบการมองประวัติศาสตร์แบบ ราชาชาตินิยมใหม่ ก็ยังมีอิทธิพลอยู่มากเช่นเดียวกัน สังเกตได้จากเมื่อคราวตั้งโครงการฉลอง 25 พุทธศตวรรษ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้มีดำริให้จัดทำภาพประวัติการปกครองไทย โดยทำเป็นภาพสลักสูง ซึ่งในจำนวนนี้ได้มีความตั้งใจที่จะจัดทำภาพการเปลี่ยนแปลงการปกครองเมื่อปี 2475 ด้วยรวม 9 ภาพ แต่หลังจากได้ทำการร่างภาพออกมาแล้ว คณะกรรมการได้มีการตัดภาพเหตุการณ์ในยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ออกทั้งหมด ด้วยให้เหตุผลว่าเป็นเหตุการณ์สมัยใหม่มากเกินไปควรที่จะปล่อยให้คนรุ่นหลังคิดทำกันแทน[49] ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่ากระแสประวัติศาสตร์แบบคณะราษฎรนั้นได้เริ่มถูกท้าทายจากกรอบประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* เพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ

จากสิ่งที่แสดงมาข้างต้นย่อมยืนยันให้เห็นเป็นอย่างดีว่าบริบททางสังคมและการเมืองในช่วง 2490-2500 นั้น หัวใจสำคัญหนึ่งก็คือการแย่งชิงการอธิบายประวัติศาตร์และแย่งชิงความชอบธรรมกันระหว่างกรอบประวัติศาสตร์แบบ *กลุ่มอนุรักษ์นิยม* กับของ *กลุ่มคณะราษฎร* ที่ยังหลงเหลืออยู่(เพียงคนเดียว)[50] ซึ่งในบางกรณีก็ประนีประนอมกันและในบางกรณีก็ขัดแย้งกัน ซึ่งผลแห่งการต่อสู้ดังกล่าวก็เป็นที่ทราบกันดีว่าจบลงด้วยชัยชนะของฝ่ายอนุรักษ์นิยมภายใต้ความร่วมมือของทหารบางกลุ่มที่นำโดย จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์

ถ้าหันกลับมามองในด้านสถาปัตยกรรม ก็จะพบว่าความนิยมใน *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ซึ่งเข้ามาแทนที่ *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* และความนิยมใน *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีต* ซึ่งเข้ามาแทนที่ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* นั้นไม่อาจมองเพียงมุมของการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ความเป็นไทยจากลักษณะเน้น สากลนิยม มาสู่ลักษณะ ท้องถิ่นนิยม เพียงด้านเดียว

เพราะคงไม่อาจปฏิเสธได้ถึงนัยทางความหมายของลักษณะ ความเสมอภาค สามัญชน และลักษณะต่อต้านเจ้าอยู่ในทีของ *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ดังที่เคยเสนอไปในบทที่ผ่านมา อีกทั้งภาพลักษณ์ของ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* ก็ได้กลายเป็นสัญลักษณ์ของรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยในแบบของคณะราษฎรอย่างชัดเจนเช่นกัน

---

[49] ดู ถนอมจิต มีชื่น, จอมพล ป. พิบูลสงครามกับงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ(พ.ศ. 2495-2500) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีการศึกษา 2531, หน้า 71.

[50]ในช่วงดังกล่าวได้มีผู้ศึกษาและเสนอไว้ว่า พลังฝ่ายซ้ายโดยการนำของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย(พคท.) ก็เป็นกลุ่มพลังสำคัญหนึ่งที่เริ่มเข้ามามีบทบาททางสังคมและการเมืองในขณะนั้นด้วยเช่นกัน ดูรายละเอียดใน สมศักดิ์ เจียมธีระสกุล, ประวัติศาสตร์ที่พึ่งสร้าง, หน้า 31-41. และ สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, แผนชิงชาติไทย, หน้า 269-307. เป็นต้น

ซึ่งภาพลักษณ์ดังกล่าวย่อมไม่เป็นที่ต้องการของกลุ่มที่มีแนวคิดแบบ *อนุรักษ์นิยม* แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* อย่างแน่นอน ดังนั้นการรื้อฟื้นรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์และสถาปัตยกรรมแบบจารีตขึ้นมาแทนย่อมเป็นเสมือนการลบล้างนัยต่างๆ ที่แฝงอยู่ใน *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* และ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* ลงไปด้วยในทางอ้อม เพราะโดยความหมายที่แฝงอยู่ของ *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีต* ไม่ว่าจะเป็นรูปทรงอาคารที่อ่อนช้อยแบบไม้ ลวดลายที่พลิ้วไหวละเอียดอ่อนและมากไปด้วยรายละเอียดองค์ประกอบนั้นล้วนเป็นสัญลักษณ์เชิงอุดมคติในอดีตของงานศิลปะไทยที่สอดคล้องไปกับภาพอุดมคติทางสังคมแบบจารีตก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ที่กลุ่ม *อนุรักษ์นิยม* ต่างมุ่งรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่ทั้งสิ้น อีกทั้งในทางกายภาพของ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* เองก็เกิดขึ้นโดยการผสมผสานองค์ประกอบทาง *สถาปัตยกรรมแบบจารีต* ให้เข้ากับ *สถาปัตยกรรมสมัยใหม่* ซึ่งการผสมใช้รูปแบบและองค์ประกอบจารีตดังกล่าวปฏิเสธไม่ได้ว่าเป็นการสะท้อนลักษณะของ *ฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรม* ในความหมายแบบเดิมให้หวนกลับมาอีกครั้ง ไม่ว่าจะเป็นการนำ ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ คันทวย และ ลวดลายไทยต่างๆ ซึ่งคงไม่อาจปฏิเสธได้อีกเช่นกันว่า องค์ประกอบแบบจารีตทั้งหมดนี้ล้วนแต่ถูกสร้างขึ้นในงานสถาปัตยกรรมของชนชั้นสูงหรือไม่ก็อาคารทางศาสนาเท่านั้น

ดังนั้นจึงเป็นเสมือนการสร้างสัญลักษณ์ของ *ราชาชาตินิยมใหม่* ในทางสถาปัตยกรรมเข้าไปแทนที่สัญลักษณ์แบบ *สามัญชนคนธรรมดา* ในแบบของคณะราษฎร

แต่คำถามที่ตามมาก็คือ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ผู้ซึ่งมีลักษณะไม่นิยมเจ้าเท่าใดนักทำไมถึงให้การสนับสนุนต่อรูปแบบดังกล่าวอย่างเต็มที่เช่นเดียวกัน คำตอบของคำถามดังกล่าวต้องพิจารณาข้อจำกัดทางการเมืองของตัว จอมพล ป. พิบูลสงคราม ในช่วงหลังปี พ.ศ. 2490 ให้ชัดเจน เพราะความเบ็ดเสร็จเด็ดขาดทางอำนาจของท่านนั้นไม่มีอีกต่อไปแล้ว ท่านต้องประนีประนอมกับกลุ่มพลังทางการเมืองอื่นๆ มากมายอันรวมไปถึงพลัง *อนุรักษ์นิยม* ดังกล่าวด้วย ประกอบกับกระแสความเป็นไทยใหม่แบบ *ท้องถิ่นนิยม* ที่ตัวท่านเองและพรรคพวกเป็นผู้สร้างขึ้นมาก็น่าจะเป็นอีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ จอมพล ป. พิบูลสงครามยอมรับในรูปแบบดังกล่าวได้อย่างไม่ขัดเขินนัก

ที่สำคัญ ควรกล่าวไว้ด้วยว่า *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ตลอดจน *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีต* และ *อนุสาวรีย์แบบนิยมเจ้า* ทั้งหลายนั้น เกิดขึ้นอย่างสอดคล้องกับโลกทัศน์ของชนชั้นนำไทยที่เริ่มกลัว *ลัทธิคอมมิวนิสต์* อย่างบ้าคลั่ง(ซึ่งรับมาจากประเทศสหรัฐอเมริกาอีกทอดหนึ่ง) ในช่วงดังกล่าวด้วย เพราะสาระสำคัญของความเชื่อในสังคมไทยเกี่ยวกับลัทธิคอมมิวนิสต์ก็คือ ถ้าลัทธิคอมมิวนิสต์เข้ามาในสังคมไทยได้จะทำให้สถาบันสำคัญ 2 สถาบันที่เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นไทยของชาติไทยสูญหายลงไปอย่างสิ้นเชิงคือ สถาบันพระมหากษัตริย์

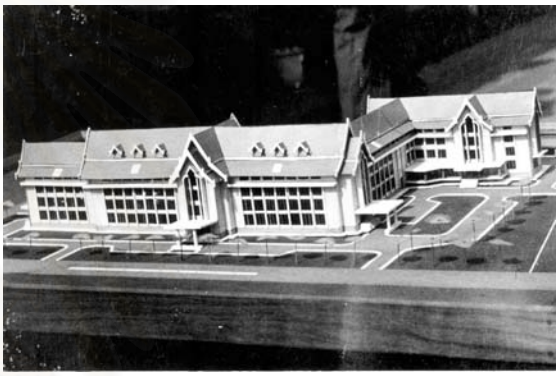
และ สถาบันทางศาสนา ดังนั้นสังคมไทยในยุคกลัวลัทธิคอมมิวนิสต์จึงพยายามทุกวิถีทางที่จะแสดงให้เห็นถึงการรักษาและเทิดทูน สถาบันพระมหากษัตริย์ และ สถาบันพระพุทธศาสนา ไว้อย่างสูงยิ่งเพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการต่อสู้กับการคุกคามของลัทธิคอมมิวนิสต์ ซึ่งแน่นอนในวงการสถาปัตยกรรม สัญลักษณ์ที่เป็นภาพตัวแทนของ สถาบันทางพระพุทธศาสนา และ สถาบันพระมหากษัตริย์ ก็คือรูปแบบองค์ประกอบและลวดลายแบบจารีตทั้งหลายในอดีตนั่นเอง

ภาพที่ 6.52 (ซ้าย) รายละเอียดแบบจารีตที่ถูกประยุกต์มาใช้ในอาคารแบบสมัยใหม่ ตึกกระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ. 2497

ภาพที่ 6.53 (ขวา) รายละเอียดลวดลายแบบจารีตที่ถูกนำมาประดับตกแต่งบนโรงละครแห่งชาติ
(ที่มาภาพทั้งสอง: หนังสือ สถาปนิกสยาม : พื้นฐาน บทบาท ผลงาน และแนวคิด (พ.ศ. 2475-2537))

น่าสังเกตด้วยว่าในช่วงหลังการรัฐประหารปี พ.ศ. 2500 ไปแล้ว กระแส *อนุรักษ์นิยม* กรอบการมองประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* และความกลัวใน *ลัทธิคอมมิวนิสต์* นั้นจะยิ่งพุ่งสูงขึ้นอย่างต่อเนื่อง ทั้งหมดสอดคล้องไปได้ดีกับความนิยมในการสร้างรูปแบบ *สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ที่แพร่กระจายออกไปอย่างกว้างขวางมากขึ้น และที่สำคัญ รูปแบบทรวดทรงหลังคาและแผนผังของงานสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ก็จะยิ่งมีความละเอียดและพลิกแพลงหลากหลาย

มากขึ้นตามไปด้วย[51] องค์ประกอบแบบจารีตและลวดลายที่นำมาใช้ก็ยิ่งซับซ้อนและมีเพิ่มมากขึ้น กล่าวให้ง่ายก็คือมีลักษณะคล้ายวัดคล้ายวังเข้าไปทุกทีๆ สะท้อนลักษณะสถาปัตยกรรมที่แสดง *ฐานานุศักดิ์* ยิ่งขึ้นไปกว่า *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ในช่วงก่อนปี 2500 อย่างเห็นได้ชัด ตัวอย่างเช่น อาคารที่ทำการขนส่งทางบก หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี ศาลากลางจังหวัดขอนแก่น เป็นต้น จนอาจกล่าวเป็นลักษณะทั่วไปได้ว่า *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* จะมีพัฒนาการความซับซ้อนทางรูปแบบและองค์ประกอบลวดลายผันแปรไปตามกระแสแนวคิดที่ *อนุรักษ์นิยม* และกรอบการมองประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ที่เพิ่มสูงขึ้นเรื่อยๆ จนกระทั่งรูปแบบนั้นเกือบจะหวนกลับไปเหมือนกับอาคารแบบจารีตในอดีตทั้งหลายเลยก็ว่าได้ไม่ว่าจะเป็น วัด หรือพระราชวัง



รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์หลังปี 2500 จะมีความซับซ้อนของผังและองค์ประกอบลวดลายที่เพิ่มมากขึ้นจากในช่วงปี 2490-2500 ภาพจากซ้าย

ภาพที่ 6.54 (ซ้าย) รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ของอาคารที่ทำการกรมการขนส่งทางบก

ภาพที่ 6.55 (ขวา) หุ่นจำลอง แสดงรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ของหอสมุดแห่งชาติ

(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ สถาปนิกสยาม : พื้นฐาน บทบาท ผลงาน และแนวคิด (พ.ศ. 2475-2537) ที่มาภาพขวา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาจึงทำให้ความนิยมในรูปแบบสถาปัตยกรรมจึงออกมาเป็นบทสรุปสุดท้ายที่ลงตัวอย่างยิ่งของ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* และการรื้อฟื้น รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีต เพราะรูปแบบดังกล่าวแสดงนัยของ *ความเป็นไทย* ในยุคนี้อย่างชัดเจนที่สุด นั่นก็คือความเป็นไทยที่เน้นลักษณะ *ท้องถิ่นนิยม* และกระแส *อนุรักษ์นิยม* ในแบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* อีกทั้งความคิดทั้งสองนี้ยังเป็นเครื่องมือในการต่อสู้กับลัทธิคอมมิวนิสต์ที่สำคัญประการหนึ่งในยุคสมัยนั้น แน่นอนว่าแตกต่างจาก *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* ซึ่งไม่มีนัยทาง

---

[51] วิมลสิทธิ์ หรยางกูร และ คณะ, พัฒนาการแนวความคิดและรูปแบบของงานสถาปัตยกรรม อดีต ปัจจุบัน และอนาคต, หน้า160.

ความหมายอันสอดคล้องกับบริบททางสังคมและการเมืองไทยในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เลย แม้เพียงเล็กน้อย ซึ่งประเด็นดังกล่าวนี้เองที่โดยส่วนตัวของผู้เขียนมีความเชื่อว่า เป็นคำตอบหนึ่งของ *ปรากฏการณ์สถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ในประเทศไทยนับตั้งแต่ปี 2500 เป็นต้นมาแม้จนกระทั่งในปัจจุบันก็ตาม

จากที่กล่าวมาทั้งหมด จะเห็นได้ชัดว่าการทำความเข้าใจต่อกระแสนิยมที่หันกลับมาใช้รูปแบบงานสถาปัตยกรรมแบบจารีตไม่ว่าจะเป็นรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์หรือรูปแบบวัดวาอารามในสมัยนี้นั้น ไม่อาจพิจารณาในบริบทที่มักพูดถึงความอ่อนด้อยในแง่ความรู้และความเข้าใจในการออกแบบของมุมมองทางวิชาชีพสถาปัตยกรรมเพียงอย่างเดียวได้ การกล่าวประนามการออกแบบที่ยกรูปแบบวัดหรือวังมาใช้ในตึกอาคารสมัยใหม่ หรือการวิจารณ์เชิงลบต่อการยกรูปแบบสถาปัตยกรรมในอดีตมาใช้ใหม่จนเสมือนไม่ตระหนักถึงความเปลี่ยนแปลงของสังคมและโลกนั้นล้วนเป็นข้อกล่าวหาที่ไม่ถูกต้องโดยส่วนใหญ่และขาดความเข้าใจต่อผู้คนและปรากฏการณ์ทางสังคมเป็นอย่างยิ่ง เพราะโดยความเป็นจริงแล้ว ปรากฏการณ์ทางสถาปัตยกรรมที่เกิดขึ้นทั้งหลายไม่อาจมองแยกจากโลกทัศน์ของผู้คนและสังคมไปได้ ความนิยมที่จะหยิบยกรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจารีตมาใช้กับอาคารสมัยใหม่นั้นสัมพันธ์เป็นหนึ่งเดียวอย่างแยกไม่ออกจากกระแส *อนุรักษ์นิยม* แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ในสังคมไทย และเป็นผลสะท้อนมาจากการนิยามคุณค่า *ความเป็นไทย* ขึ้นใหม่ที่เน้นความคิดแบบ *ท้องถิ่นนิยม* ที่หวนย้อนกลับไปยกย่องเชิดชูรูปแบบจารีตในอดีตจนกลายเป็นสัญลักษณ์เชิงอุดมคติของสังคมไทยที่ควรจะรักษาไว้อย่างเข้มแข็ง หรืออาจกล่าวโดยสรุปในมุมกลับกันก็คือ ถ้าไม่สามารถเข้าใจประเด็นทางสังคมที่แวดล้อมงานสถาปัตยกรรมได้ลึกซึ้งมากพอ ก็จะไม่มีทางที่จะเข้าใจปรากฏการณ์ทางสถาปัตยกรรมในสังคมไทยได้เลยไม่ว่าจะยุคไหนสมัยใด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 7

บทสรุป: สถาปัตยกรรม คุณค่าต่อการศึกษาประวัติศาสตร์สังคม

มีนักประวัติศาสตร์ท่านหนึ่งได้เคยกล่าวถึงเป้าหมายของการศึกษาประวัติศาสตร์ไว้ว่า คำถามของการศึกษาประวัติศาสตร์ไม่ว่าจะเป็นเรื่องใดก็ตาม หนีไม่พ้นที่จะต้องตั้งอยู่บนคำถามพื้นฐานที่ว่า ใคร ทำอะไร เมื่อไร และ ทำไม(Who, What, When, Why) ซึ่งในจำนวนคำถามทางประวัติศาสตร์ทั้งหมดนี้ ดูเหมือนว่า 3 คำถามแรกจะเป็นเรื่องง่ายและสะดวกใจในการศึกษาของนักประวัติศาสตร์ แต่เมื่อมาถึงคำถามสุดท้ายที่ว่า *ทำไม* ในทางประวัติศาสตร์ กลับกลายเป็นว่าเป็นคำถามที่นักประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่ไม่อาจจะยอมรับว่าตนเองจะต้องเข้าไปหาคำตอบให้กับคำถามนี้[1] เพราะโดยส่วนใหญ่ยังเชื่อว่า ความพยายามในการหาคำตอบและตัดสินในประเด็นดังกล่าวจะทำให้นักประวัติศาสตร์ต้องอาศัย *การตีความ* เป็นสำคัญ ซึ่งสุ่มเสี่ยงที่จะเป็นการตีความบนฐานความคิดของตนเองที่ขาดความเป็นกลางหรือที่เรียกว่าเป็นอคติได้

ทั้งที่ในความเป็นจริงแล้ว ไม่มีการศึกษาประวัติศาสตร์ใดที่จะปราศจาก *การตีความ* หรือสามารถอ้างความเป็นกลางได้จริง นักประวัติศาสตร์จะต้องใช้ *กรอบความคิด* อย่างใดอย่างหนึ่งเข้ามาจัดระเบียบหลักฐานข้อมูลทางประวัติศาสตร์ต่างๆ ให้มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันให้ได้ เพราะโดยธรรมชาติของหลักฐานข้อมูลทางประวัติศาสตร์นั้นมีลักษณะที่กระจัดกระจายและหลากหลายจนเกินกว่าที่จะทำความเข้าใจได้ถ้าขาดซึ่งกรอบความคิดบางอย่างในการเข้าไปจัดระเบียบข้อมูลเหล่านั้น ซึ่ง *กรอบ* ดังกล่าวก็คือสิ่งที่เรียกว่า *จุดยืนทางความคิด* หรือถ้าจะกล่าวอย่างตรงไปตรงมาก็คือ *อคติทางวิชาการ* นั่นเอง

ดังนั้นโดยธรรมชาติจึงไม่อาจมีงานเขียนทางประวัติศาสตร์ชิ้นใดที่ปราศจากซึ่งจุดยืนทางความคิดของผู้ศึกษาได้จริง ด้วยเหตุนี้การศึกษาจึงไม่ควรเป็นการศึกษาที่อ้างถึงความเป็นกลางทางความคิดจนกลายเป็นการสร้างอำนาจให้แก่การอธิบายของตนเองจนเกินไป แต่ควรจะเป็นการศึกษาโดยตระหนักถึง *กรอบความคิด* ที่ตนเองใช้อยู่ตลอดเวลามากกว่า

ในการศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมก็เช่นเดียวกัน ปัญหาที่สำคัญที่สุดคือ การอธิบายว่า *ทำไม* งานสถาปัตยกรรมชิ้นนั้นๆ จึงต้องถูกสร้างขึ้นมาด้วยรูปร่างหน้าตาหรือมีการใช้งานตลอดจนมีองค์ประกอบแบบนั้นๆ ซึ่งโดยส่วนใหญ่ในปัจจุบันการให้ความสนใจในประเด็นนี้นับว่ายังไม่กว้างขวางมากนัก และที่สำคัญกว่าคือในจำนวนงานที่มีอยู่น้อยนั้น วิธีการที่จะได้มาซึ่งคำตอบของคำถามดังกล่าวยังมุ่งที่จะเข้าไปสู่การค้นหาหลักฐานชั้นต้นที่เป็นคำบอกเล่าของตัวผู้

---

[1] ดูใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ประวัติการเมืองไทย 2475 –2500, หน้า 7.

ออกแบบเป็นสำคัญเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้โดยมักจะลืมไปว่าคำพูดของผู้ออกแบบนั้นก็เป็นเพียงหลักฐานประเภทหนึ่งที่จำเป็นจะต้องนำมาวิพากษ์ถึงความน่าเชื่อถือเช่นเดียวกัน

สิ่งที่สถาปนิกพูดไม่จำเป็นว่าจะต้องเป็นสิ่งที่คิดเสมอไป สิ่งที่สถาปนิกพูดว่าตนเองคิดอาจเป็นเพียงภาพที่สถาปนิกต้องการนำเสนอว่าตนเองคิด ซึ่งอาจจะแตกต่างจากสิ่งที่คิดจริงๆ ก็เป็นได้(ทั้งโดยตั้งใจและไม่ตั้งใจ) และที่สำคัญยิ่งไปกว่าก็คือ ปัจจัยกำหนดรูปแบบงานสถาปัตยกรรมโดยเฉพาะในสังคมไทยนั้นมักจะอยู่นอกเหนืออิทธิพลทางความคิดของสถาปนิกเป็นส่วนใหญ่

ด้วยปัจจัยที่ยากแก่การค้นหาว่า *ทำไม* และข้อจำกัดในแง่เครื่องมือที่ใช้ในการค้นหาดังกล่าวนี้เองที่ทำให้การศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมส่วนใหญ่ในปัจจุบันยังเป็นเพียงการศึกษาว่า สร้างขึ้นเมื่อไร โดยผู้ใด ใครออกแบบ มีรูปแบบหน้าตาอาคารเป็นอย่างไรเท่านั้น ส่วนประเด็นเรื่องเหตุผลและแรงจูงใจว่าทำไมจึงต้องเป็นรูปแบบดังกล่าวแม้จะมีอยู่บ้าง แต่ก็มักจะใช้หลักฐานอย่างจำกัดและเพียงด้านเดียวคือจากตัวของผู้ออกแบบเป็นสำคัญ และที่แย่ยิ่งกว่าคือหลักฐานประเภทนี้ก็มีอยู่เป็นจำนวนน้อยซึ่งพลอยทำให้ประเด็นดังกล่าวยิ่งถูกละเลยที่จะศึกษาและค้นหามากขึ้นไปอีก

แต่โดยความเป็นจริงแล้ว งานสถาปัตยกรรมมิใช่ผลผลิตของปัจเจกบุคคลใดบุคคลหนึ่ง ยิ่งถ้าเป็นสังคมแบบจารีตมากเท่าใด บริบทแวดล้อมทางสังคมยิ่งเข้ามามีส่วนกำหนดการเกิดขึ้นของงานสถาปัตยกรรมมากขึ้นเท่านั้น ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า สถาปัตยกรรมเป็นผลผลิตทางสังคมมากกว่าเป็นผลผลิตของตัวผู้ออกแบบ สิ่งแวดล้อมทางสังคม โลกทัศน์ ค่านิยม ความเชื่อ ฯลฯ ในแต่ละยุคสมัย ล้วนเป็นปัจจัยผลักดันให้งานสถาปัตยกรรมมีรูปแบบที่แตกต่างกัน

ด้วยเหตุนี้ การค้นหาเหตุผลที่แฝงอยู่เบื้องหลังการเกิดขึ้นของงานสถาปัตยกรรมใดๆ ก็ตาม จึงอาจวิเคราะห์ สืบค้น และ อ้างอิงได้จากการศึกษาความเปลี่ยนแปลงทางความคิด คติความเชื่อ โลกทัศน์ ค่านิยม ความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง และ เศรษฐกิจ ได้ อีกทั้งหลักฐานแวดล้อมทางสังคมด้านอื่นๆ นั้นกล่าวได้ว่ายังมีหลงเหลือให้ได้ศึกษาและใช้เป็นข้อมูลอ้างอิงได้อีกมากมาย ไม่ว่าจะเป็นในแวดวงสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ รัฐศาสตร์ ศิลปศาสตร์ ฯลฯ ที่สามารถจะนำมาตรวจสอบเทียบเคียงตลอดจนนำมายืนยันได้ถึงปัจจัยที่ทำให้งานสถาปัตยกรรมนั้นๆ เกิดขึ้น

ซึ่งกรอบความเชื่อดังกล่าวนี้ตั้งอยู่บนฐานความคิดที่ว่าสถาปัตยกรรมเป็นกระจกบานหนึ่งที่สามารถสะท้อนสังคม ณ ขณะที่ตัวสถาปัตยกรรมนั้นๆ ถูกสร้างขึ้น ในขณะเดียวกัน บริบทแวดล้อมทางสังคมก็เป็นกระจกอีกด้านที่สะท้อนให้เห็นมิติด้านอื่นๆ ของตัวสถาปัตยกรรมเช่นกัน แต่แน่นอนต้องไม่ลืมว่าสถาปัตยกรรมไม่สามารถสะท้อนสังคมได้ทุกแง่มุม อย่างไรก็ตาม

สถาปัตยกรรมก็สามารถสะท้อนให้ได้เห็นคือความคิด ความเชื่อ โลกทัศน์ และค่านิยมในบางด้านของสังคมสมัยนั้นได้

ดังนั้นถ้าสามารถสร้างความเข้าใจในมิติความคิด ความเชื่อ โลกทัศน์ ค่านิยม ตลอดจนปัจจัยบีบคั้นต่างๆ ที่แวดล้อมงานสถาปัตยกรรมนั้นๆ ได้อย่างลึกซึ้งเพียงพอก็เท่ากับเป็นการเพิ่มหนทางในการสร้างความเข้าใจว่า *ทำไม* งานสถาปัตยกรรมชิ้นนั้นๆ จึงถูกสร้างขึ้นมาได้และ *ทำไม* ต้องมีรูปแบบเช่นนี้ หน้าตาเช่นนั้น เป็นต้น

ด้วยกรอบความคิดข้างต้น(หรือที่อาจจะเรียกว่าเป็นอคติอย่างหนึ่งก็ได้) จึงทำให้เกิดเป็นงานวิจัยชิ้นนี้ขึ้นโดยมุ่งที่จะใช้กรอบความคิดดังกล่าวเข้าไปศึกษา ค้นหาเหตุผลที่มาว่า *ทำไม* งานสถาปัตยกรรมจึงถูกสร้างขึ้นด้วยรูปแบบและลักษณะดังกล่าวโดยเลือกกรอบช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ในช่วงเปลี่ยนผ่านทางสถาปัตยกรรมจาก *สยามเก่า* มาสู่ *ไทยใหม่*(2394-2500) มาเป็นตัวแบบศึกษาและวิเคราะห์ ด้วยเหตุผลที่ว่าช่วงดังกล่าวเป็นช่วงที่เริ่มมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่หลากลายมากขึ้น ทั้งที่เป็นเอกสารชั้นต้นและชั้นรอง อีกทั้งในช่วงดังกล่าวยังถือได้ว่ามีผู้สนใจศึกษาในแง่สถาปัตยกรรมน้อย(มิใช่น้อยในแง่จำนวนหรือคุณภาพ แต่น้อยในแง่มุมมองที่หลากหลาย) ในขณะที่วงวิชาการด้านอื่นนั้นได้มีความสนใจและศึกษากันมาอย่างค่อนข้างกว้างขวางมากแล้ว ซึ่งจะช่วยทำให้การวิเคราะห์โดยใช้กรอบมุมมองทางสังคมเพื่อส่องนำทางมาสู่การสร้างความเข้าใจในเรื่องราวทางสถาปัตยกรรมนั้นมีหลักฐานที่ค่อนข้างแน่นหนาน่าเชื่อถือมากขึ้น ซึ่งก็ได้ผลออกมาเป็นงานวิจัยนี้ ดังที่สามารถสรุปพอสังเขปได้ว่า กรอบโครงทางความคิด ความเชื่อ โลกทัศน์ ตลอดจนปัจจัยทางการเมืองภายในของสังคมไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งภายในกลุ่มของชนชั้นผู้นำนั้นเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดที่ผลักดันการเปลี่ยนแปลงให้เกิดขึ้นกับการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรม

นับตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา *จักรวาลทัศน์แบบไตรภูมิ* ซึ่งเคยถูกใช้เป็นกรอบการดำเนินชีวิตและกรอบความสัมพันธ์ของผู้คนในสังคมแบบจารีตมาโดยตลอดได้เริ่มเสื่อมและถูกเปลี่ยนแปลงไปสู่กรอบโลกทัศน์ใหม่ที่อ้างอิงหลักวิทยาศาสตร์สมัยใหม่แบบตะวันตกมากขึ้น ซึ่งได้นำมาสู่การเปลี่ยนแปลงอย่างมีนัยสำคัญทางสังคมหลายประการซึ่งรวมไปถึงงานสถาปัตยกรรมด้วยเช่นกัน การหันมาเน้นคำอธิบายเชิงเหตุผลแบบวิทยาศาสตร์ของ *ธรรมยุติกนิกาย* การเขียนภาพจิตรกรรมแบบใหม่ที่เน้นทัศนียภาพแบบเหมือนจริงมากขึ้น งานสถาปัตยกรรมที่หวนกลับมานิยมสร้างรูปแบบเป็นเจดีย์ทรงระฆังกลม หรือแม้กระทั่งความนิยมทางรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกที่เกิดขึ้นล้วนเป็นผลสืบเนื่องจากความเสื่อมในอำนาจคำอธิบายที่ปรากฏอยู่ใน *จักรวาลทัศน์ไตรภูมิ* ทั้งสิ้น

จักรวาลทัศน์สมัยใหม่แบบวิทยาศาสตร์ ได้เข้ามาทำหน้าที่แทนหลังจากนั้น ซึ่งการเข้ามาก็ได้นำค่านิยมใหม่และมุมมองใหม่ที่ส่งผลสะท้อนทำให้ภาพพจน์ของสังคมและอารยธรรมแบบ

ตะวันตกเปลี่ยนจากภาพในเชิงลบกลายมาเป็นภาพเชิงบวกมากขึ้น และในที่สุดก็นำมาสู่ความหลงใหลในความเจริญก้าวหน้าทางอารยธรรมตลอดจนวิถีชีวิตแบบตะวันตก กระแสดังกล่าวเกิดขึ้นภายใต้ค่านิยมเรื่อง *ความศิวิไลซ์*

แน่นอนว่าค่านิยมเรื่อง *ความศิวิไลซ์* ในแง่มุมหนึ่งยังถูกใช้เป็นเครื่องมือต่อสู้ทางการเมืองของชนชั้นนำสยามรุ่นใหม่(รัชกาลที่ 5) ที่ใช้ลดทอนอำนาจของกลุ่มอำนาจเดิมลง ไม่ว่าจะเป็นกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ(วังหน้า) และสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์(ผู้สำเร็จราชการ) อีกทั้ง *ความศิวิไลซ์* ยังถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ทางการเมืองระหว่างประเทศที่ช่วยยืนยันสถานภาพและมาตรฐานที่เท่าเทียมกับประเทศตะวันตก ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการที่ช่วยให้สยามรอดพ้นจากการตกเป็นเมืองขึ้นของชาติมหาอำนาจในเวลานั้นได้

งานสถาปัตยกรรมได้เข้ามามีบทบาทและทำหน้าที่สะท้อนภาพอุดมคติทั้งหมดดังกล่าวของชนชั้นนำสยามรุ่นใหม่ผ่านรูปแบบตึกอาคารบ้านเมืองแบบตะวันตกทั้งหลาย อันรวมไปถึงความพยายามที่จะผสมแทรกรูปแบบตะวันตกเข้ามาในงานรูปแบบจารีต(ไม่ว่าจะเป็นวัดวาอารามและพระราชวังต่างๆ) อย่างมากมายด้วยในยุคนั้น

ผลกระทบทางโลกทัศน์ที่สะทือนไปในทุกส่วนของสังคมดังกล่าวภายใต้กรอบมาตรฐานที่อ้างอิงจากตะวันตกได้เปลี่ยนโฉมหน้าทางประวัติศาสตร์และสังคมของสยามจากยุค *สยามเก่า* เข้ามาสู่ยุค *สยามใหม่* ที่ใช้มาตรฐานการตัดสินความเจริญแบบเดียวกันกับประเทศในยุโรป และแน่นอนกรอบโครงทางความคิดดังกล่าวยังได้ส่งผลสะเทือนทางการเมืองในรูปแบบเดิมให้ต้องเกิดการปรับตัวอย่างขนานใหญ่ การปกครอบแบบ *พระเจ้าราชาธิราช* ที่ยึดโยงกับกรอบ *จักรวาลทัศน์ไตรภูมิ* ได้ถูกเปลี่ยนมาสู่ระบอบ *สมบูรณาญาสิทธิราชย์* ที่รวมศูนย์อำนาจเข้าสู่ส่วนกลางมากขึ้น ส่งผลกระทบต่อกรอบโลกทัศน์เรื่องการยึดครองพื้นที่และดินแดนให้เปลี่ยนมาสู่การมุ่งที่จะยึดครองดินแดนทางกายภาพชัดเจนอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้น มิใช่ยึดครองในเชิงสัญลักษณ์อันมีลักษณะแบบนามธรรมอีกต่อไป

ด้วยเหตุนี้ งานสถาปัตยกรรมทางศาสนาที่เคยสนองต่อแนวคิดทางการเมืองแบบ *พระเจ้าราชาธิราช* ไม่ว่าจะเป็นการวางผังในคติจักรวาล การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นรูปไตรภูมิ ความนิยมในการสร้างสถูปเจดีย์ ฯลฯ ได้ถูกเปลี่ยนมาสู่งานสถาปัตยกรรมทางศาสนาในรูปแบบใหม่ที่ไม่ยึดอิงกับ *คติไตรภูมิ* และการเมืองแบบ *พระเจ้าราชาธิราช* อีกต่อไป โดยหันมาสะท้อนอุดมคติทางการเมืองแบบ *รัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์* ที่รวมศูนย์อำนาจมากขึ้นและสนองต่อนโยบายการสร้างชาติให้เป็นรัฐสมัยใหม่แทน และด้วยผลแห่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวก็ได้ทำให้งานสถาปัตยกรรมทางศาสนาของสังคมไทยนับแต่นั้นเป็นต้นมามิได้ตั้งอยู่บนฐานความเชื่อดั้งเดิมอีกต่อไป(แม้ว่าในยุคหลังอาจจะมีการหวนย้อนกลับไปใช้รูปแบบดั้งเดิม แต่การย้อนยุคดังกล่าวก็เป็นไปด้วยแรงผลักดันรูปแบบอื่นแทน)

แต่กระบวนการเปลี่ยนแปลงสู่ *สยามใหม่* กลับไม่สามารถดำเนินต่อไปได้อย่างราบรื่น เพราะผลของการปรับเปลี่ยนเข้าสู่สังคมแบบ *สยามใหม่* ได้ส่งผลข้างเคียงที่นำไปสู่การปลดปล่อยโลกทัศน์ของราษฎรที่เป็นคนชั้นล่างทางสังคมให้หลุดออกจากกรอบความคิดทางสังคมแบบดั้งเดิมด้วยเช่นกัน คนชั้นกลางและชั้นล่างทางสังคมเกิดคำถามต่อกรอบ *จักรวาลทัศน์ไตรภูมิ* เช่นเดียวกับที่ชนชั้นนำเคยรู้สึกมาก่อน ราษฎรเริ่มมองเห็นชนชั้นเจ้านายตลอดจนพระมหากษัตริย์เป็นมนุษย์เหมือนๆ กัน มิใช่ *สมมติเทพ* ที่ดำรงสถานภาพสูงส่งและเหนือกว่าแต่อย่างใด และได้นำมาสู่ความขัดแย้งทางความคิดและสังคมเป็นอย่างมากต่อมา

อย่างไรก็ตามชนชั้นนำของสยามในสมัยรัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 ก็ได้พยายามอย่างเต็มที่ที่จะประดับประคองสถานการณ์ทางสังคมและการเมืองที่เริ่มแหลมคมมากขึ้นเรื่อยๆ โดยที่รัชกาลที่ 6 ทรงเลือกที่จะสร้างอุดมคติร่วมทางสังคมขึ้นมาใหม่ภายใต้ *ลัทธิชาตินิยม* แบบ *ราชาชาตินิยม* ขึ้นเพื่อปลุกเร้าสำนึกของราษฎรที่มีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะที่เป็นผู้นำความเจริญมาสู่สังคมไทย ซึ่งในกระบวนการนี้พระองค์ได้ทรงเลือกใช้ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* มาเป็นส่วนหนึ่งของสัญลักษณ์ที่สะท้อนอุดมคติดังกล่าว

นอกจากนี้พระองค์ทรงนิยามความหมายของรูปแบบศิลปะจารีตทั้งหลายที่ตกต่ำและเป็นสัญลักษณ์ของความล้าหลังในยุคก่อนนี้ให้กลายมาเป็นภาพตัวแทนของ *ความเป็นไทย* ที่ราษฎรต้องหวงแหนรักษาไว้ในฐานะที่เป็นเครื่องมือนำพาให้ชาติอยู่รอด และผลของการนิยามคุณค่าดังกล่าวก็ได้ปลุกชีวิตของงานช่างแบบจารีตให้ฟื้นคืนกลับมาอีกครั้ง แม้จะเป็นไปในความใหม่ที่แตกต่างจากอดีตอย่างสิ้นเชิงก็ตาม

แต่เมื่อสิ้นรัชกาลที่ 6 *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* กลับมิได้ถูกสานต่ออีกต่อไป รัชกาลที่ 7 ทรงเลือกที่จะสร้างงานให้มีรูปแบบเรียบง่ายที่สามารถสะท้อนถึงความประหยัดแทน เพื่อลบภาพของคามฟุ่มเฟือยที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ผ่านมา ในทางการเมืองพระองค์ทรงพยายามปฏิรูประบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ให้ได้รับการยอมรับมากขึ้น ทรงพยายามเปลี่ยนแปลงบทบาทของพระมหากษัตริย์ให้อยู่เหนือการตัดสินใจทางการเมืองใดๆ โดยผันสถานภาพของสถาบันพระมหากษัตริย์ให้มีลักษณะศักดิ์สิทธิ์แบบพระมหากษัตริย์ในอดีตมากขึ้น แต่ผลของการกระทำทั้งหมดก็ไม่สามารถหยุดยั้งกระแสความไม่พอใจของราษฎรและกระแสแนวคิดทางสังคมรูปแบบใหม่ที่ต้องการการมีส่วนร่วมทางสังคมและการเมืองที่มากขึ้นได้

ผลสุดท้ายจึงนำมาสู่การปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครองมาสู่ระบอบรัฐธรรมนูญหรือระบอบประชาธิปไตยในที่สุด ผลกระทบนี้ได้เปลี่ยนวิถีทางประวัติศาสตร์สังคมไทยให้ผันแปรมาอยู่ในกำมือของคนกลุ่มใหม่ที่มิใช่ *เจ้า* อีกต่อไป ซึ่งผลของการเปลี่ยนแปลงนี้ได้สร้างจิตวิญญาณทางสังคมแบบใหม่ขึ้นที่เชิดชู *ความเสมอภาค* และ *ประชาธิปไตย* ให้เบ่งบานขึ้นได้ในสังคม

รูปแบบงานสถาปัตยกรรมได้รับการเปลี่ยนแปลงให้มารับใช้อุดมคติใหม่ดังกล่าวด้วยเช่นกัน รูปแบบสถาปัตยกรรมปรับเปลี่ยนมาสู่ลักษณะที่เรียบง่ายยิ่งขึ้นไปอีกและตัดทิ้งซึ่งลักษณะ *ฐานานุศักดิ์ในงานสถาปัตยกรรม* ในสังคมแบบเดิมออกทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นความซับซ้อนของรูปทรง องค์ประกอบ และรายละเอียดต่างๆ แบบจารีตทางสถาปัตยกรรม โดยใช้ *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* และ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* เป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนอุดมคติเรื่อง *ความเสมอภาค* และ *ประชาธิปไตย* ดังกล่าว

นอกจากนี้ผลของรูปแบบสถาปัตยกรรมทั้งสองข้างต้นยังเป็นเครื่องมือที่ชนชั้นผู้นำใหม่ของไทยใช้แสดงให้สังคมทั้งภายในและภายนอกได้รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงทางสัญลักษณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงการก้าวเข้ามาสู่ประวัติศาสตร์หน้าใหม่ อันเป็นการเปลี่ยนแปลงจากสังคมยุค *สยามใหม่* มาสู่ยุค *ไทยใหม่* ที่ก้าวหน้าและเจริญทัดเทียมอารยประเทศอย่างแท้จริงทั้งในทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม

แต่ผลของความขัดแย้งในกลุ่มอำนาจใหม่ด้วยกันเองและความพ่ายแพ้ทางการเมืองภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ผนวกเข้ากับเหตุการณ์สวรรคตของรัชกาลที่ 8 ได้ทำให้กระแส *อนุรักษ์นิยม* แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ที่ต้องการรื้อฟื้นสถานภาพและบทบาททางสังคมของสถาบันพระมหากษัตริย์และชนชั้นเจ้านายเดิมได้มีโอกาสรื้อฟื้นกลับมาอีกครั้ง โดยมีจุดเปลี่ยนสำคัญคือการรัฐประหารเมื่อปี 2490

กระแส *อนุรักษ์นิยม* แบบ *ราชาชาตินิยมใหม่* ได้เข้ามาปลุกเร้ากระแสนิยมในรูปแบบงานศิลปะและสถาปัตยกรรมแบบจารีตให้กลับรื้อฟื้นมีชีวิตชีวาอีกครั้ง ผสานเข้ากับกระแสความคิดแบบ *ท้องถิ่นนิยม* ที่เพิ่มมากขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้ทำให้เกิดการนิยามคุณค่าและความหมายใหม่ให้แก่งานรูปแบบจารีตทั้งหลายให้กลายสถานะมาเป็นสัญลักษณ์ของ *ความเป็นไทย* ที่สำคัญที่สุดเกือบจะเป็นสิ่งเดียวในสังคมไทยนับจากนั้นเป็นต้นมา ซึ่งผลสะท้อนที่ส่งมาถึงงานสถาปัตยกรรมก็คือการถือกำเนิดขึ้นของ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์* ครั้งใหม่และการหวนกลับมานิยมรูปแบบย้อนยุคของงานทางศาสนาทั้งหลายที่อ้างอิงสัดส่วน รูปทรง และ องค์ประกอบ แบบดั้งเดิม(แม้ว่าจะมีการพัฒนาทางเทคโนโลยีการก่อสร้างไปอย่างมากมายแล้วก็ตาม)

รูปแบบดังกล่าวได้เข้ามาทดแทน *รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบทันสมัย* และ *รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยเครื่องคอนกรีต* ในที่สุด

จวบจนกระทั่งสังคมไทยในยุคปัจจุบัน(พ.ศ. 2547) ก็อาจกล่าวได้ว่ายังตกอยู่ภายใต้กระแสแนวคิดแบบ *อนุรักษ์นิยม* และกรอบประวัติศาสตร์แบบ *ราชาชาตินิยม* อยู่อย่างเต็มที่ แม้ว่าจะมีกระแสแนวคิดอื่นเข้ามาผสมผสานแทรกอยู่บ้างก็ตาม แต่กรอบแนวคิดนี้ก็ยังถือได้ว่าทรงอิทธิพลมากที่สุดในสังคมไทยปัจจุบันและนับวันดูจะยิ่งรุนแรงเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ ดังที่ยังคงสะท้อนให้เราเห็นอยู่ในงานสถาปัตยกรรมรอบตัวเราในขณะนี้ที่ดูประหนึ่งว่าจะมีลักษณะโหยหาอดีตมาก

ขึ้น และหวนกลับไปดื่มด่ำกับภาพเชิงอุดมคติแบบจารีตในยุค *สยามเก่า* ยิ่งๆ ขึ้นไปอีก ทั้งที่สังคมไทยในช่วงที่ผ่านมาเคยคิดที่จะปฏิเสธมันออกไปในช่วงแห่งการเปลี่ยนผ่านเข้าสู่สังคมแบบ *สยามใหม่* และ *ไทยใหม่* มาโดยตลอด ทั้งหมดนี้ได้รับแรงหนุนเป็นอย่างดีจาก วัฒนธรรมการท่องเที่ยวที่นับวันจะยิ่งรุนแรงมากขึ้นทุกที

การแสดงโชว์กระบวนเรือพยุหยาตราทางชลมารคในงานเอเปค 2004(APEC 2004) การจ้างนักแสดงมาแต่งกายแบบย้อนยุคนั่งพายเรือในคลองคูเมืองเดิมเพื่อโชว์นักท่องเที่ยว และการรื้อฟื้น(แบบกลวงๆ)ของประเพณีโล้ชิงช้าอีกครั้งในงานเทศกาลฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 222 ปี ดูจะเป็นสัญลักษณ์ที่ยืนยันได้เป็นอย่างดีถึงอิทธิพลอันสูงยิ่งของกระแสแนวคิดดังกล่าว

ผลจากการศึกษาทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นและจากกรอบโครงทางความคิดที่พยายามใช้การศึกษาบริบทแวดล้อมทางสังคมและการเมืองเพื่อส่องเข้าไปให้เห็นถึงความหมายที่แฝงอยู่ภายใต้รูปแบบสถาปัตยกรรมนั้น ได้ทำให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ที่แนบแน่นระหว่างพัฒนาการในงานสถาปัตยกรรมกับพัฒนาการทางสังคม จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่ารูปแบบหน้าตาของสถาปัตยกรรมมีหน้าที่ทางสังคมที่ลึกซึ้งและซับซ้อนมากไปกว่าเป็นเครื่องปกปิดพื้นที่ใช้สอยที่อยู่ภายในรูปแบบสถาปัตยกรรมได้แฝงความหมายทางสังคมและการเมืองไว้อย่างชัดเจน รูปแบบสถาปัตยกรรมเป็นภาพสะท้อนทางความหมายที่สามารถสื่อไปให้เห็นถึง โลกทัศน์ ความคิด ความเชื่อ และ ค่านิยมทางสังคม ได้

ด้วยเหตุนี้ทำให้มองเห็นว่า การศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมนั้นมีคุณค่าในแง่ที่เป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งในการย้อนกลับไปศึกษาประวัติศาสตร์สังคมด้านอื่นๆ ต่อไป แต่ทั้งนี้เราจะต้องเข้าใจระบบสัญลักษณ์และความหมายที่แฝงอยู่ภายใต้รูปแบบทางสถาปัตยกรรมให้ได้อย่างถูกต้องและชัดเจนมากขึ้นกว่าที่งานวิจัยชิ้นนี้ได้ทำไว้ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นเพียงการศึกษาวิเคราะห์เพียงบางมิติเท่านั้นและแน่นอนว่ายังเต็มไปด้วยข้อผิดพลาดมากมายทั้งในแง่การตีความและในแง่ข้อเท็จจริง ซึ่งเชื่อแน่ว่าถ้ามีการพัฒนากรอบการศึกษาดังกล่าวต่อไปให้สามารถเข้าใจถึงระบบทางความหมายที่แฝงอยู่ในงานสถาปัตยกรรมได้ลึกซึ้งมากขึ้น มองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างงานสถาปัตยกรรมกับสังคมรอบด้านมากขึ้นก็จะทำให้การศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมสามารถใช้เป็นเสมือนเครื่องมืออย่างหนึ่งที่เข้าไปสอบทานความเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการทางความคิดของผู้คนในสังคมได้เช่นกัน และสำคัญยิ่งไปกว่านั้นคือ สามารถสร้างความเข้าใจในปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นแวดล้อมตัวเราได้โดยมองผ่านงานสถาปัตยกรรม

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรมโฆษณาการ. ข่าวโฆษณาการ 3(สิงหาคม 2483): 1085.

กรมโฆษณาการ. ข่าวโฆษณาการ 6(มิถุนายน 2486): 537.

กรมโฆษณาการ. ไทยในสมัยสร้างชาติ ที่ระลึกงานฉลองวันชาติ 2484. (ม.ป.ท.) (ม.ป.ป.).

กรมโฆษณาการ. เรื่องการเปิดอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย. กรุงเทพฯ: กรมโฆษณาการ, 2483.

กรมศิลปากร. จดหมายเหตุการอนุรักษ์กรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: สหประชาพาณิชย์, 2525.

กองจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร. บันทึกผลงานของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ระหว่าง พ.ศ. 2491 – 2499. พระนคร: ศิวพร, 2500. (พิมพ์ในอภิลักขิตสมัยคล้ายวันเกิดครบ 5 รอบ ของ ฯพณฯ จอมพล ป. พิบูลสงคราม 14 กรกฎาคม 2500).

ก้องสกุล กวินรวีกุล. การสร้างร่างกายพลเมืองไทยในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม พ.ศ. 2481-2487. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา(มานุษยวิทยา) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2545.

กาญจนา แก้วเทพ. ความเรียงว่าด้วยสัญญะวิทยากับสื่อสารมวลชน. ใน มองสื่อใหม่ มองสังคมใหม่, หน้า 1-90. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

การเปิดศาลาเฉลิมกรุงเปนงานมโหฬาร ประชาชนแน่นขนัดรถรางต้องหยุดชะงัก. ศรีกรุง (5 กรกฎาคม 2476) อ้างถึงใน สมัยเฉลิม กฤดากร, หม่อมเจ้า. งานสถาปัตยกรรมของ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ที่เกี่ยวกับการก่อสร้างต่อเติมและบูรณะพระราชมณเฑียรสถาน. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2510. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมเจ้าสมัยเฉลิม กฤดากร วันที่ 30 พฤศจิกายน 2510).

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. การศึกษาอิทธิพลของสถาปัตยกรรมจีนที่มีต่อสถาปัตยกรรมในประเทศไทย ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเจมส์ทอมป์สัน, 2521.คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. หน้าจั่ว ฉบับครบรอบ 100 ปี พระพรหมพิจิตร. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534.

คนึงนิตย์ จันทบุตร. การเคลื่อนไหวของยุวสงฆ์ไทยรุ่นแรก พ.ศ. 2477-2484. กรุงเทพฯ: มูลนิธิตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2528.

คึกฤทธิ์ ปราโมช. ปาฐกถานำ ศิลปกรรมสมัยใหม่. ใน บันทึกการสัมมนาศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475. กรุงเทพฯ: สถาบันไทคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2528.

จดหมายเหตุพระราชวังบางปะอินและวัดนิเวศธรรมประวัติ. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและหม่อมเจ้าจงจิตรถนอม ดิศกุล พระธิดา และ กองจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2537.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2405-2411. พระนคร: เหรียญทองการพิมพ์, 2511. (พิมพ์ถวายในงานพระราชทานเพลิงศพ พระมหาโพธิวงศาจารย์ อินทโชตเถระ ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2511).

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. พระพุทธบุษยรัตน์. ใน ชุมนุมพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หมวดโบราณสถานและโบราณวัตถุ อ้างถึงใน อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์. การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2475 กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. มหามกุฏราชานุสสรณีย์ ประชุมพระราชนิพนธ์ภาษาไทยในรัชกาลที่ 4 ภาค 1. พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2511.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. เรื่องแห่พระราชสาส์นครั้งฑูตไทยไปเมืองจีนแต่โบราณ. ใน ชุมนุมพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. พระนคร: กรมศิลปากร, 2501.

จุไรรัตน์ ลักษณะศิริ. การปรับปรุงอักษรและอักขรวิธีไทยสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม. ใน วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 20(มิถุนายน-พฤษภาคม 2541): 5-21.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. พระบรมราชาธิบายว่าด้วยความสามัคคี. ใน ประวัติศาสตร์และการเมือง หนังสืออ่านประกอบพื้นฐานอารยธรรมไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2516.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. พระราชหัตถเลขาพระราชทานสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ. อ้างถึงใน ชัยอนันต์ สมุทวณิช และ ขัตติยา กรรณสูต. เอกสารการเมืองการปกครองไทย (พ.ศ. 2417-2477). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพาณิช, 2518.

เจนดุริยางค์(ปิติ วาทยะกร), พระ. ชีวะประวัติของข้าพเจ้า. กรุงเทพฯ: บางกอก ซีเกรตาเรียล ออฟฟิศ, 2512.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. วัฒนธรรมไทยกับขบวนการเปลี่ยนแปลงสังคม. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ชลธีร์ ธรรมวรางกูร. พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม. ใน ศิลปากร 43(มีนาคม-เมษายน 2543): 38-68.

ชวลีย์ ณ ถลาง. ประเทศราชของสยามในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2541.

ชัยอนันต์ สมุทวณิช และ ขัตติยา กรรณสูต, เอกสารการเมืองการปกครองไทย (พ.ศ. 2417-2477). กรุงเทพฯ: สถาบันสยามศึกษาและสมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2532.

ชัยอนันต์ สมุทวณิช. ชีวิตและงานของ เทียนวรรณ และ ก.ศ.ร. กุหลาบ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บรรณกิจ, 2523.

ชัยอนันต์ สมุทวณิช. และ กนก วงษ์ตระหง่าน. ภาษากับการเมือง. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. ประวัติการเมืองไทย พ.ศ. 2475-2500. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2544.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. อารยธรรมไทย พื้นฐานทางประวัติศาสตร์. กรุงเทพฯ: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, 2540.

ชาตรี ประกิตนนทการ. วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน: การศึกษาในบริบททางสังคม. ใน สาระศาสตร์: การประชุมวิชาการประจำปีสถาปัตยกรรมและศาสตร์เกี่ยวเนื่อง ครั้งที่ 6 เล่ม 1, 241-260. กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

เชื้อ กูร์มะรัตน. ศาสนา, สถาปัตยะกรรม กับ การเมือง. ใน จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม (กุมภาพันธ์ 2477): 13-15.

โชติ กัลยาณมิตร. นายช่างเอกในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์. ใน วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากรฉบับพิเศษ 4-5(ธันวาคม 2523-ธันวาคม 2525): 41-66.

โชติ กัลยาณมิตร. สถาปัตยกรรมแบบไทยเดิม. กรุงเทพฯ: สมาคมสถาปนิกสยามในพระบรมราชูปถัมภ์, 2539.

ณรงค์ เพชรประเสริฐ. การขยายตัวของทุนนิยมในประเทศไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2488 ถึงปัจจุบัน. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สร้างสรรค์, 2524.

ณัฐกานต์ ลิ่มสถาพร. เชียงใหม่หัวใจล้านนา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ภัคธรรศ, 2544.

ดวงดาว ยังสามารถ. บัลลังก์พระปิยะ: บทวิเคราะห์พระราชหัตถเลขาส่วนพระองค์. กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2537.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา และ นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยา. สาส์นสมเด็จ เล่ม 18. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2505.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา และ นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยา. สาส์นสมเด็จ เล่ม 4. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2505.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. ความทรงจำ. พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2516.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. ตำนานพระพุทธเจดีย์. พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2513.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. เทศาภิบาล. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2545.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 5. พระนคร: สำนักพิมพ์บรรณาคาร, 2514.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. แสดงบรรยายพงษาวดารสยาม. พระนคร: โรงพิมพ์อักษรนิติ์, 2490. (พิมพ์ช่วยในงาน ฌาปนกิจศพ นางบู่ เรืองวิเศษ ณะวัดไตรมิตร์ วันจันทร์ที่ 1 ธันวาคม 2490).

ตรีทศยุทธ เทวกุล, หม่อมหลวง. Direction in Thai Architecture. ใน อาษา ปีที่ 1(กันยายน 2515): 32-55.

เตช บุนนาค. ขบถ ร.ศ. 121. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2524.

ไตรภูมิกถา หรือไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์พระมหาธรรมราชาที่ 1 พญาลิไทย ฉบับตรวจสอบชำระใหม่. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2526.

ถนอมจิต มีชื่น. จอมพล ป. พิบูลสงครามกับงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ(พ.ศ. 2495-2500). วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีการศึกษา 2531.

แถมสุข นุ่มนนท์. ประวัติศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2521.

แถมสุข นุ่มนนท์. เมืองไทยสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สายธาร, 2544.

ทรงวิทย์ แก้วศรี. พระพุทธรูปสำคัญ ณ วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม. ใน ศิลปากร 43(มีนาคม-เมษายน 2543): 70-94.

ทวีศักดิ์ เผือกสม. คนแปลกหน้านานาชาติของกรุงสยาม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2546.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2504.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. หนังสือแสดงกิจจานุกิจ. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2514.

ที่ระลึกสยามรัฐพิพิธภัณฑ์ สวนลุมพินี พระพุทธศักราช 2468. พระนคร: โรงพิมพ์กรุงเทพเดลิเมล์, 2470.

เทศบัญญัติของเทศบาลนครกรุงเทพ เรื่อง ควบคุมการก่อสร้างอาคาร พุทธศักราช 2483. กรุงเทพฯ: นีติเวชช์, (ม.ป.ป.).

ธงชัย วินิจจะกูล. การศึกษาประวัติศาสตร์แบบ Postmodern. ใน ลืมโคตรเหง้าก็เผาแผ่นดิน, หน้า 351-390. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2544.

ธงชัย วินิจจะกูล. ประวัติศาสตร์ไทยแบบราชาชาตินิยม: จากยุคอาณานิคมอำพรางสู่ราชาชาตินิยมใหม่หรือลัทธิเสด็จพ่อของกระฎุมพีไทยในปัจจุบัน. ใน ศิลปวัฒนธรรม 23(พฤศจิกายน 2544): 56-65.

ธงชัย วินิจจะกูล. ภาวะอย่างไรหนอที่เรียกว่าศิวิไลซ์ เมื่อชนชั้นนำสยามสมัยรัชกาลที่ 5 แสวงหาสถานะของตนเองผ่านการเดินทางและพิพิธภัณฑ์ทั้งในและนอกประเทศ. ใน เอกสาร โครงการวิจัย “ยุโรปกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: โอกาส ความขัดแย้ง และการเปลี่ยนแปลง” เล่ม 2 ยุโรป: การเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้าง, หน้า 70-94. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

ธิดา สาระยา. การเปลี่ยนแปลงคติไตรภูมิและมโนทัศน์เกี่ยวกับแผนที่ในสังคมสยาม. ใน เมืองโบราณ 17 (มกราคม-มีนาคม 2534): 70-83.

น. ณ ปากน้ำ(นามแฝง). จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งทรงผนวช. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2543.

นครินทร์ เมฆไตรรัตน์. การปฏิวัติสยาม พ.ศ. 2475. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์, 2543.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยา. หม่อมเจ้าหญิงพิไลยเลขา ดิศกุล พิมพ์เนื่องในวันประสูติครบ 6 รอบ 8 สิงหาคม 2512. พระนคร: วัชรินทร์การพิมพ์, 2512.

นฤมล ธีรวัฒน์. พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2525.

นารถ โพธิประสาท. ความหมายของสถาปัตยกรรม. ใน จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม ฉะบับที่ 2 (พฤศจิกายน 2477): 7-18.

นารถ โพธิประสาท. สถาปัตยกรรมในประเทศไทย. พระนคร: โรงพิมพ์บริษัทไทยวิทยุจำกัด, 2514.

นิจ หิญชีระนันทน์. ปาฐกถา ชุด “สิรินธร” เรื่อง สถาปัตยกรรมไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. ชาติไทย, เมืองไทย, แบบเรียนและอนุสาวรีย์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2538.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. ปากไก่และใบเรือ ว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์-วรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, 2543.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. พุทธกับไสย. ใน ศิลปวัฒนธรรม 12(กุมภาพันธ์ 2534): 104-116.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไทย. ใน ศิลปวัฒนธรรม 15(มกราคม 2537): 110-114.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. อนาคตขององค์กรสงฆ์. ใน มองอนาคต บทวิเคราะห์เพื่อปรับเปลี่ยนทิศทางสังคมไทย, หน้า 128. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, 2536.

แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, หม่อมราชวงศ์. มรดกสถาปัตยกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ เล่ม 2 กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2537.

บัญชา แก้วเกตุทอง. 36 รัฐบาลในระบอบประชาธิไตยของไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม, (ม.ป.ป.).

เบนจามิน เอ. บัทสัน. อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม. แปลโดย พรรณงาม เง่าธรรมสาร และคนอื่นๆ. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2543.

เบรน ซี โบรลิน. ความล้มเหลวของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่. แปลโดย สมชาติ จึงสิริอารักษ์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2544.

ปกเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. บันทึกช่วยจำที่มีถึงนาย ฟรานซิส บี แซยร์ เรื่อง “ปัญหาของสยาม” เมื่อวันที่ 23 กรกฎาคม 2469. อ้างถึงใน เบนจามิน เอ. บัทสัน, อวสานสมบูรณาญาสิทธิราชย์ในสยาม. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2543.

ประทีบ มาลากุล, หม่อมหลวง. ประวัติสถาปัตยกรรมสมัยใหม่.กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ประมวลพระนิพนธ์ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส พระราชหัตถเลขา – ลายพระหัตถ์. พระนคร: ธนาคารกรุงศรีอยุธยา จำกัด, 2514. (พิมพ์ในงานมหาสมณานุสรณ์ครบ 50 ปี แต่วันสิ้นพระชนม์แห่งสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส วันที่ 1 – 7 สิงหาคม พ.ศ. 2514).

ประมวลเอกสารสำคัญเนื่องในการสถาปนาวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535. (พิมพ์เป็นธรรมบรรณาการในงานฉลองชนมายุครบ 6 รอบสมเด็จพระพุทธชินวงศ์และพระพรหมจริยาจารย์ 5 มิถุนายน 2535).

ประยูร ภมรมนตรี. บันทึกเรื่องการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บรรณกิจ, 2517.

ประวัติวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม. กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2543.

ประวัติวัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหาร. พระนคร: โรงพิมพ์การศาสนา, 2511. (พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานฉลองครบ 100 ปี 18 ม.ค. 2511).

ประวัติสมาคมอุตสาหกรรมก่อสร้างไทย. (Online). 2004. แหล่งที่มา http://www.tca.or.th/history/history-thai.htm (23 กุมภาพันธ์ 2547).

ประเวศ ลิมปรังษี. เมรุถาวร อนุสรณ์แห่งพระพรหมพิจิตร. ใน ประวัติและผลงานสำคัญของพระพรหมพิจิตร, หน้า 41-46. กรุงเทพฯ: ศิริมิตรการพิมพ์, 2533. (พิมพ์เนื่องในโอกาสครบรอบ 100 ปี พระพรหมพิจิตร 27 กันยายน 2533).

แปลก พิบูลสงคราม, จอมพล. คำปราศัยของพนะท่านนายกรัฐมนตรี แด่ มวนชนชาวไทย เนื่องในงานอภิลักขิตสมัยงานฉลองวันชาติ 24 มิถุนายน 2485. ใน ข่าวโคสนาการ 5(กรกฎาคม 2485): 977-996.

แปลก พิบูลสงคราม, จอมพล. สาส์นเปิดงานวัธนธัมจังหวัดสงขลา 24 กรกดาคม 2486” ใน ข่าวโฆษนาการ 6 (กรกฎาคม 2486): 632-635.

ผาสุก พงษ์ไพจิตร และ คริส เบเคอร์. เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ตรัสวิน (ซิลค์เวอร์มบุคส์), 2542.

ผุสดี ทิพทัส. ช่างฝรั่งในกรุงสยาม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

ผุสดี ทิพทัส. สถาปนิกสยาม พื้นฐาน บทบาท ผลงาน และแนวคิด (พ.ศ. 2475 –2537). กรุงเทพฯ: สมาคมสถาปนิกสยาม, 2539.

พรเพ็ญ ฮั่นตระกูล. แนวคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย. ใน สังคมไทยใน 200 ปี, หน้า 198. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2526.

พรหมพิจิตร, พระ. ชีวิตการช่างฝ่ายประณีตศิลปกรรมไทย. ใน ประวัติและผลงานสำคัญของพระพรหมพิจิตร, หน้า 63-70. กรุงเทพฯ: ศิริมิตรการพิมพ์, 2533. (พิมพ์เนื่องในโอกาสครบรอบ 100 ปี พระพรหมพิจิตร 27 กันยายน 2533).

พัฒนา กิติอาษา บรรณาธิการ. มนุษยวิทยากับการศึกษาปรากฏการณ์โหยหาอดีตในสังคมไทยร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: ศูนย์มนุษยวิทยาสิรินธร, 2546.

พิบูลย์ หัตถกิจโกศล. อนุสาวรีย์ไทย: การศึกษาในเชิงการเมือง. วิทยานิพนธ์รัฐศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาการปกครอง บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527.

พิริยะ ไกรฤกษ์ และ เผ่าทอง ทองเจือ. ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525.

พูนพิศมัย ดิศกุล, หม่อมเจ้าหญิง. ชีวิตและงานของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. พระนคร: สำนักพิมพ์บรรณาคาร, 2515.

เพ็ญสุภา สุขคตะ. เยี่ยมเรือน เยือนอดีต. กรุงเทพฯ: ร่วมด้วยช่วยกัน, 2543.

ไพศาล วิสาโล. พุทธศาสนาไทยในอนาคต แนวโน้มและทางออกจากวิกฤต. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสดศรี-สฤษดิ์วงศ์, 2546.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. จดหมายเหตุรายวันในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย, 2517. (พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมเจ้าชัชชวลิต เกษมสันต์ วันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2517).

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. บทเสภาเรื่องพญาราชวังสันกับสามัคคีเสวก. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2465.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ปลุกใจเสือป่า. พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2490.

มัทนี รัตนิน. ศิลปะและการพัฒนา. ใน สังคมศาสตร์ปริทัศน์ (มีนาคม 2511) อ้างถึงใน อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. อุปสรรค และปัจจัยการเนรมิตสถาปัตยกรรมลักษณะไทย. ใน อาษา ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2512: 85-95.

มาณพ อิศรเดช. สถาปัตยกรรมฝีพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. วิทยานิพนธ์ปริญญาสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2533.

มานิตย์ นวลละออ. การเมืองไทยยุคสัญลักษณ์ไทย. กรุงเทพฯ: รุ่งเรืองรัตน์พริ้นติ้ง, 2540.

ไมเคิล ไรท์. แผนที่โลกพุทธศาสนาฉบับพื้นเมืองสยาม. ใน ศิลปวัฒนธรรม 25(กุมภาพันธ์ 2547): 112-123. ยศ วัชรเสถียร. ชาติชาย. (ม.ป.ท.)(ม.ป.ป.).

ยุทธนา วรากรแสงอร่าม. การประดับตกแต่งส่วนสถาปัตยกรรมในพระพุทธศาสนาด้วยลายเครื่องราชอิสริยาภรณ์ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. รายงานการศึกษาวิชา การศึกษาโดยเสรีในแขนงวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดีมหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2545.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2493. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา, 2513.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์, 2525. เรื่อง พระปฐมเจดีย์ กรมศิลปากรตรวจสอบชำระใหม่ และการบูรณะและปฏิสังขรณ์พระปฐมเจดีย์. กรุงเทพฯ: ยูนิตี้ โพรเกรส จำกัด, 2528.

ลุงสิ่ว(นามแฝง). เห็นว่าเจ้าเป็นตุ้มถ่วงความเจริญ. ราษฎร (9 มกราคม 2471)

วชิรญาณวโรรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า. ประมวลพระนิพนธ์: พระราชหัตถเลข-ลายพระหัตถ์. พระนคร: ธนาคารกรุงศรีอยุธยาจำกัด, 2514.

วิจิตรวาทการ, หลวง. วิจิตอนุสรณ์. กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี, 2505. (คณะรัฐมนตรีพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส 16 สิงหาคม พ.ศ. 2505).

วิจิตรวาทการ, หลวง. อนาคต. พระนคร: เขษมบรรณกิจ, 2502.

วิมลสิทธิ์ หรยางกูร และคณะ. พัฒนาการแนวความคิดและรูปแบบของงานสถาปัตยกรรม อดีต ปัจจุบัน และอนาคต. กรุงเทพฯ: สมาคมสถาปนิกสยาม, 2536.

วิมลสิทธิ์ หรยางกูร วีระ อินพันทัง และ สันติ ฉันทวิลาสวงศ์. สถานภาพผลงานทางวิชาการสาขาสถาปัตยกรรมในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2544.

วิยะดา ทองมิตร. จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2522.

วิไลเลขา ถาวรธนสาร. ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2545.

วิไลเลขา ถาวรธนสาร. ผู้นำไทยสมัยรัชกาลที่ 3 กับการรับวัฒนธรรมตะวันตก. ใน ศิลปวัฒนธรรม 8 (กันยายน 2530): 116-128.

วีระศักดิ์ กีรติวรนันท์. การศึกษาการพรรณนาการการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์จาก “สยามยุคเก่า” เป็น “สยามยุคใหม่” พ.ศ. 2367-2411 วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2541.

โวฒยากร วรวรรณ, หม่อมเจ้า. ประวัติสถาปิตยกรรม. ใน ข่าวช่าง เล่มที่ 2(มีนาคม 2473): 189-194.

โวฒยากร วรวรรณ, หม่อมเจ้า. ศิลป. ใน จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม ฉะบับที่ 3(ธันวาคม 2477): 5-7.

ศรันย์ ทองปาน. ความสนุกในวัดเบญจมบพิตร เครื่องโต๊ะ มิวเซียม และสยามใหม่. ใน เมืองโบราณ 25 (ตุลาคม-ธันวาคม 2542): 32-40.

ศรันย์ ทองปาน. ศิลปกรรมแห่ง (คณะ) ราษฎร์. ใน เมืองโบราณ 18(มกราคม-มีนาคม 2535): 98-108.

ศรีศักร วัลลิโภดม. ความหมายพระบรมธาตุในอารยธรรมสยามประเทศ. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2539. ศิลปกรรมและช่างไทยจากสาส์นสมเด็จ. พระนคร: กรมศิลปากร, 2512. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายอุณห์ เศวตมาลย์ 7 กันยายน 2512).

ศรีสุพร ช่วงสกุล. ความเปลี่ยนแปลงของคณะสงฆ์: ศึกษากรณีธรรมยุติกนิกาย (พ.ศ. 2368 – พ.ศ. 2464). วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2530.

ส. วัฒนเศรษฐ (นามแฝง). เกียรติคุณพระมงกุฎเกล้าฯ กษัตริย์นักปราชญ์ของชาติไทย. พระนคร: วัฒนาพานิช, 2500.

ส. สุภัง(นามแฝง). คอนกรีต-คุณอนันต์ โทษมหันต์. ใน จดหมายเหตุสมาคมสถาปนิกสยาม (มีนาคม 2477): 1-4.

สน สีมาตรัง. จิตรกรรมฝาผนัง สกุลช่างรัตโกสินทร์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2522.

สมคิด จิระทัศนกุล. พระอุโบสถและพระวิหารในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2533.

สมคิด จิระทัศนกุล. วัด: พุทธศาสนสถาปัตยกรรมไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2544.

สมใจ นิ่มเล็ก. ศาสตราจารย์พระพรหมพิจิตรกับงานคอนกรีตในสถาปัตยกรรมไทย. ใน ประวัติและผลงานสำคัญของพระพรหมพิจิตร. กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปกร, 2533. (เนื่องในวาระครบรอบ 100 ปี อาจารย์พระพรหมพิจิตร 27 กันยายน 2533)

สมชาติ จึงสิริอารักษ์. จิตวิญญาณแบบไทยสมัยใหม่: ผลงานสถาปัตยกรรมแบบ Modernism ของ พระพรหมพิจิตร. ใน เมืองโบราณ 27(มกราคม – มีนาคม 2544): 113-121.

สมชาติ จึงสิริอารักษ์. สถาปัตยกรรมของคาร์ล ดือหริ่ง. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540.

สมชาติ จึงสิริอารักษ์. สถาปัตยกรรมตะวันตกในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ใน เอกสารประกอบการสอนวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม 2. กรุงเทพฯ: ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2542. (อัดสำเนา).

สมชาย สิริประเสริฐศิลป์. การศึกษารูปแบบสถูปเจดีย์ในสมัยรัชกาลที่ 4. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2529.

สมบัติ จันทรวงศ์. บทพิจารณ์ว่าด้วยวรรณกรรมการเมืองและประวัติศาสตร์. กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2540.

สมบัติ จันทรวงศ์. แสตมป์กับสังคม. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์, 2526.

สมพงษ์ แสงอร่ามรุ่งโรจน์. หน้าบันพระอุโบสถและพระวิหาร วัดธรรมยุติกนิกายในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2536.

สมภพ ภิรมย์. พระเมรุมาศ พระเมรุ และเมรุ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์, 2539.

สมภพ ภิรมย์. อนุสรณ์สาร เนื่องในงานฉลองอายุครบรอบเก้าสิบเอ็ดปี ของ ศาสตราจารย์ หลวงวิศาล ศิลปกรม (เชื้อ ปัทมจินดา). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จันวาณิชย์, 2518.

สมศักดิ์ เจียมธีระสกุล. ประวัติศาสตร์ที่พึ่งสร้าง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ 6 ตุลารำลึก, 2544.

สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542.

สัจจภิรมย์ อุดมราชภักดี, พระยา. เทวกำเนิด. พระนคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2507.

สมัยเฉลิม กฤดากร, หม่อมเจ้า. งานสถาปัตยกรรมของ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร ที่เกี่ยวกับการก่อสร้างต่อเติมและบูรณะพระราชมณเฑียรสถาน. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2510. (ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานพระบรมราชานุญาตพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.จ. สมัยเฉลิม กฤดากร 30 พ.ย. 2510).

สันติ เล็กสุขุม. ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม: จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3. ใน เมืองโบราณ 29(ตุลาคม-ธันวาคม 2546): 53-55.

สายชล สัตยานุรักษ์. ความเปลี่ยนแปลงในการสร้าง “ชาติไทย” และ “ความเป็นไทย” โดยหลวงวิจิตรวาทการ. กรุงเทพฯ: มติชน, 2545.

สายชล สัตยานุรักษ์. พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมืองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (พ.ศ. 2325-2352). กรุงเทพฯ: มติชน, 2546.

สายชล สัตยานุรักษ์. สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ การสร้างอัตลักษณ์ “เมืองไทย” และ “ชั้น” ของชาวสยาม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2546.

สายพิน แก้วงามประเสริฐ. การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี. กรุงเทพฯ: มติชน, 2538).

เสนีย์ ปราโมช, หม่อมราชวงศ์. ประชุมปาฐกถา และคำอภิปราย พ.ศ. 2489-2509. พระนคร: รวมสาส์น, 2509.

สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี. เครื่องราชอิสริยาภรณ์ไทย. กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี.

สุจริต ถาวรสุข. หนังสือประกวด เรื่อง พระประวัติและงานศิลปะของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. พระนคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2509.

สุจิต บุญบงการ. อำนาจทางการเมืองของผู้นำทหารไทย ศึกษาเปรียบเทียบระหว่างจอมพล ป. พิบูลสงคราม กับ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ใน รักเมืองไทย, หน้า 83-123. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2519.

สุชัย วงศ์แสงอนันต์. แสตมป์สยาม. พระนคร: โรงพิมพ์ประมวลศิลป์, 2514.

สุดจิต (เศวตจินดา) สนั่นไหว. เรื่องการออกแบบสถาปัตยกรรมวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดงานฉลองครบรอบ 100 ปี วันประสูติสมเด็จพระอริยวงศาคตญาณ (วาสนมหาเถระ), 2541.

สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ. ประวัติศาสตร์ว่าด้วยสิทธิเสรีภาพของประชาชนไทย. ใน 60 ปีประชาธิปไตยไทย, หน้า 10-57. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการ 60 ปีประชาธิปไตย, 2536.

สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ. แผนชิงชาติไทย. กรุงเทพฯ: สมาพันธ์, 2534.

สุธี คุณาวิชยานนท์. จากสยามเก่าสู่สยามใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545.

สุเนตร ชุตินธรานนท์. การเสด็จประพาสยุโรป พ.ศ. 2440: ความหมายเชิงสัญลักษณ์,” เอกสาร โครงการวิจัย “ยุโรปกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: โอกาส ความขัดแย้ง และการเปลี่ยนแปลง” เล่ม 3 ยุโรป: การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม, หน้า 44-67. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, หม่อมราชวงศ์. พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง. กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด, 2535.

สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, หม่อมราชวงศ์. ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2537.

เสฐียรโกเศศ(นามแฝง). เรื่องวัฒนธรรม. นครหลวงฯ: สำนักพิมพ์ บรรณาคาร, 2515.

เสถียร วิชัยลักษณ์. พระราชบัญญัติ วัฒนธรรมแห่งชาติ พุทธศักราช 2485. พระนคร: นีติเวชช์, 2505.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.

แสงสูรย์ ลดาวัลย์, หม่อมราชวงศ์. พระมหาปราสาท และ พระราชมณเฑียรสถานในพระบรมมหาราชวัง. พระนคร: สำนักพระราชวัง, 2514.

แสงอรุณ รัตกสิกร. สถาปัตยกรรมหลังเสาธง. ใน แสงอรุณแห่งสถาปัตยกรรม, หน้า 50. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

หจช., (1) มท 1.1.3.3/1 เรื่อง “รายงานการประชุมคณะกรรมการดำเนินการสร้างอนุสสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว” วันที่ 31 มกราคม 2495, หน้า 56.

หจช., (1) มท 1.1.3.3/1 เรื่อง “อนุสสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ” วันที่ 14 กุมภาพันธ์ 2496, หน้า 1.

หจช., (2) สร 020.97.3.1 กำหนดการเปิดกิจการและสถานที่ต่างๆ ในวันที่ 24 มิถุนายน

หจช., (2) สร 0201.72/1 “เรื่องตั้งชื่อโรงแรม” 23 พฤษภาคม 2486.

หจช., (2) สร 0201.97.3.1/2 กำหนดการเปิดกิจการและสถานที่ต่าง ๆ วันที่ 24 มิถุนายน 2483.

หจช., (2) สร 0201.97.3.1/4 เรื่อง รายงานการเปิดตึกที่ทำการกระทรวงยุติธรรม 24 มิถุนายน 2484.

หจช., (3) สธ 0201.50/3 เรื่อง “โรงแรม” วันที่11 พฤศจิกายน 2497.

หจช., (4) ศธ. 2.3.6.7/4 บันทึกเรื่องวัดพระศรีมหาธาตุ.

หจช., (4) ศธ. 2.3.6/11 “เรื่องการสร้างศาลอาญาและศาลอุทธรณ์” 22 มกราคม 2484.

หจช., 0701.22.1/7 สุนทรพจน์ของนายกรัฐมนตรี ในอภิลักขิตสมัยแห่งงานเฉลิมฉลองวันชาติ 24 มิถุนายน 2483.

หจช., ม. 23/47, ไปรเวต 187/696, พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวถึงกรมหลวงดำรงราชานุภาพ 6 มีนาคม พ.ศ. 2439.

หจช., ร.6 บ./3.1/64 เล่ม 4 เรื่องเจ้าพระยายมราช.

หจช., ร.6 ม.36ก/6 พระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงพระยาเทพอรชุน พระยาอุไทยมนตรี และพระยาธรรมสุกราช วันที่ 8 มิถุนายน ร.ศ. 131.

หจช., ศธ 0401.41.1/26 เรื่องอนุสาวรีย์ไทย 18 กุมภาพันธ์ 2482.

หจช., ศธ 0701.29/1 เรื่อง รัฐนิยม-วัฒนธรรม-ศีลธรรม พ.ศ. 2478-2498.

หจช., ศธ 0701.7.3.1.4/2 “พระราชหัตถเลขาทูลสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต,” 9 กรกฎาคม 2471.

เหนือฟ้าใต้บาดาล. ไทยรัฐ (22 พฤศจิกายน 2546): 5.

เหรียญ ศรีจันทร์ และ เนตร พูนวิวัฒน์. กบฏ ร.ศ. 130. พระนคร: โรงพิมพ์คัมภีร์, 2519.

อนุมานราชธน, พระยา. คำอธิบาย “วัธนธัมไทย”. พระนคร: สภาวัธนธัมแห่งชาติ, 2486.

อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. “อุปสรรค และปัจจัยการเนรมิตสถาปัตยกรรมลักษณะไทย,” อาษา ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2512: 85-95.

อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. คติจักรวาล พุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์ที่มีอิทธิพลต่อแบบเมืองและสถาปัตยกรรมในประเทศไทย. ใน อักษรศาสตร์ 6(10 มิถุนายน 2526): 321-351.

อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. สถาปนิก สถาปัตยกรรม และแบบแผนนิยม. (ม.ป.ท.)(ม.ป.ป.).

อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. เอกในงานสถาปัตยกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระอารามหลวง: การวิเคราะห์ผังบริเวณ. ใน หน้าจั่ว ฉบับพิเศษ: **ศิลปสถาปัตยกรรมไทย** กรุงเทพฯ: (ม.ป.ท.)(ม.ป.ป.), หน้า 27-44.

อภินันท์ โปษยานนท์. จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนัก 1. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, 2536.

อภินันท์ โปษยานนท์. ศิลป ร.5: จากภาพบันทึกและรูปบูชา มาเป็นอุตสาหกรรมผลิตวัฒนธรรม. ใน เอกสารโครงการวิจัย “ยุโรปกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: โอกาส ความขัดแย้ง และการเปลี่ยนแปลง” เล่ม 3 ยุโรป: การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม, หน้า 68-83. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

อมรดรุณารักษ์(แจ่ม สุนทรเวช), จมื่น. กำเนิดสวนลุมพินี. หลักเมือง (15 มกราคม พ.ศ. 2499) อ้างถึงใน ส. วัฒนเศรษฐ(นามแฝง). เกียรติคุณพระมงกุฎ. พระนคร: โรงพิมพ์วัฒนาพานิช, 2500.

อมรดรุณารักษ์(แจ่ม สุนทรเวช), จมื่น. พระราชกรณียกิจสำคัญ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเล่ม 7 เรื่อง “การศึกษาของชาติ” ตอน 1. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2513.

อรรถจักร สัตยานุรักษ์. การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นผู้นำไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 – พ.ศ. 2475. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

อิทธิเทพสรรค์ กฤดากร, หม่อมเจ้า. เรื่องเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2511.

เอ็ดเวิร์ด คาร์. ประวัติศาสตร์คืออะไร. แปลโดย ชาติชาย พณานานนท์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2531.

ภาษาอังกฤษ

Aasen, Clarence. Architecture of Siam: a cultural history interpretation. New York: Oxford University Press, 1998.

Benevolo, Leonardo. The debate on the industrial town. History of Modern Architecture, pp. 127-190. Cambridge, Mass.: M.I.T. press, 1977.

Crosby, Josiah. Siam: the crossroads. London: Hollis and Carter, 1973.

Pallegoix, Jean-Baptiste. Description of the Thai Kingdom or Siam Thailand under King Mongkut. translated by Walter E. J. Tips. Bangkok: White Lotus Press, 2000.

Terwiel, B. J. A History of Modern Thailand 1767-1942. ST Lucia: University of Queensland Press, c1983.

Vella, Walter Francis. Chaiyo! King Vajiravudh and The Development of Thai Nationalism. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1978.

Wyatt, David K. The Politics of Reform In Thailand: Education in the Reign of King Chulalongkorn. Bangkok: Thai Wattana Panich, 1969.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ-นามสกุล ชาตรี ประกิตนนทการ

ที่อยู่ปัจจุบัน 40/300 หมู่ 11 หมู่บ้านสุชา 2 ถนนเลียบคลองทวีวัฒนา แขวงหนองค้างพลู เขตหนองแขม กรุงเทพมหานคร

การศึกษา

พ.ศ.2531-2536: ศึกษาระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนเทพศิรินทร์

พ.ศ. 2537-2542: ศึกษาระดับปริญญาบัณฑิตที่ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร สาขา สถาปัตยกรรมไทย

พ.ศ. 2544-2546: ศึกษาระดับปริญญามหาบัณฑิตที่ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สาขา สถาปัตยกรรม

การทำงาน

พ.ศ. 2542-ปัจจุบัน: อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย